



ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΝΟΙΚΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΣΠΟΥΔΕΣ ΣΤΗΝ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΘΕΟΛΟΓΙΑ**

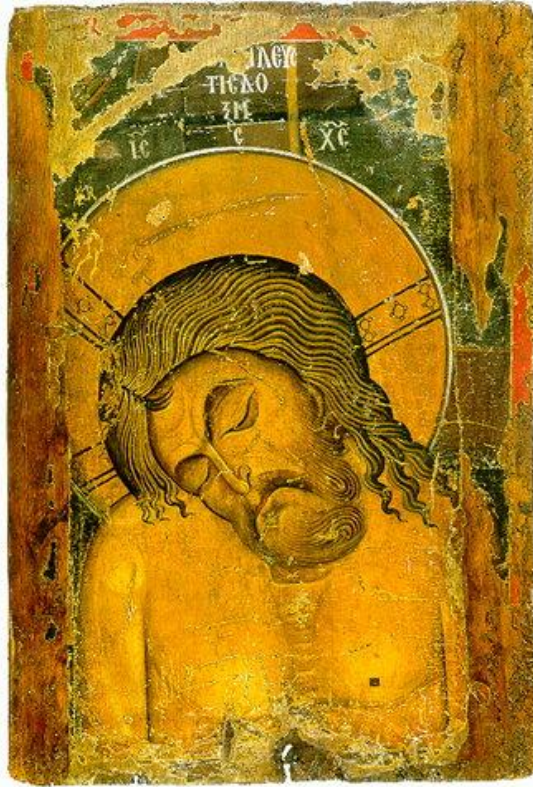
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΘΕΜΑ
ΧΡΙΣΤΟΣ Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΣ.
ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΚΗ, ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΟΛΟΓΙΚΗ
ΘΕΩΡΗΣΗ»**

ΜΑΡΚΟΣ Β. ΔΑΣΚΑΛΑΚΗΣ

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΝΤΕΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ α': ΒΕΝΤΗΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ
β': ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ**

**ΠΑΤΡΑ
ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2012**



«Ὁ φρικτόν καί ξένον θέαμα, Θεοῦ Λόγε!
πῶς γῆ σε συγκαλύπτει;»
(εγκώμιο του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου)

—

«Τόν ἐν σκιᾷ κρύψαντα σαρκός καί γνόφω
τόν ἥλιόν σου τῆς θεϊκῆς οὐσίας
... ὡς νυμφίον σέβων σε νυμφικῶ πέπλω,
κλίνη μὲν ὑπνώσαντα λαξευτοῦ τάφου,
τῆ δ' ὀρθρινῆ σου τῆς ταφῆς ἀναστάσει»
(επίγραμμα 12^{οῦ} αἰώνα)

—

«Συνταφέντες σοι διά τοῦ βαπτίσματος,
Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν,
τῆς ἀθανάτου ζωῆς ἠξιώθημεν τῆ ἀναστάσει σου ...»
(απολυτίκιο τῆς Κυριακῆς τῶν Βαΐων)

—

«... καί ὡς νυμφίος ἀρμόζεται
καί ὡς ἰλαστήριον συγχωρεῖ
καί ὡς πρόβατον θύεται ...»
(Ἰωάννης Χρυσόστομος)

Αφιέρωμα
στην ιερή μνήμη του πατέρα μου
Βασιλείου Μ. Δασκαλάκη
(1924-2010),
“ανθρώπου των πόνων”

Πρόλογος

Η εικόνα σχετίζεται άμεσα με τη λειτουργία, αποτελεί βασικό «εργαλείο» για τη δημόσια λατρεία, αλλά και την ιδιωτική προσευχή. Η αξία της είναι πολλαπλή: αισθητική, αρχαιολογική, ιστορική, πολιτισμική κ.ά., όμως πρωτίστως και κυρίως είναι πνευματική. Κάθε εικόνα είναι φτιαγμένη «μετά φόβου Θεού», με νηστεία και προσευχή, και παρουσιάζει ένα πρόσωπο ή ένα γεγονός της θείας οικονομίας, στο πλαίσιο της λειτουργικής ζωής του εκκλησιαστικού πληρώματος. Παρουσιάζοντας ένα μέρος της θείας οικονομίας, αφηγείται τον τρόπο που στάθηκε η αγάπη του Θεού δίπλα στην ελευθερία του ανθρώπου. Ελευθερία που εμπεριέχει τη δυνατότητα της αποδοχής, αλλά και της απόρριψης. Την επιτυχία αλλά και την πτώση, όπως και την ευγνωμοσύνη, την απόγνωση, τη δοξολογία, την αγωνία, την ελπίδα, το λυγμό, τη μετάνοια και την καταφυγή. Έτσι, κάθε εικόνα έχει «δει» να ρέουν ενώπιόν της ποταμοί δακρύων στις προσευχές των πιστών προσκυνητών της, αιώνες τώρα. Και μόνο αυτό ίσως θα αρκούσε για να είναι «αγιασμένες πια». Δεν έχουμε λοιπόν καθόλου το δικαίωμα να τις απο-ιεροποιούμε και να τις μετατρέπουμε από εκκλησιαστικό-λειτουργικό σκεύος σε κτήμα ιδιωτικό (άρα και εμπορεύσιμο), για να διαφημίσουμε μ' αυτές τον νεοπλουτισμό μας και το δήθεν «καλό μας γούστο» ή για να διακοσμήσουμε την πλήξη, την αδιαφορία και την αμηχανία μας. Αγοράζουμε «παλιές, ωραίες εικόνες για το σαλόνι μας», χωρίς να αναρωτιόμαστε για την προέλευσή τους ή για το νόημά τους. Αδειάζουμε έτσι και τις εκκλησιές μας, αφού αδειάσαμε πρώτα τις ψυχές μας. Δεν βρίσκουμε πλέον νόημα σ' όλα αυτά τα παλιά κι ούτε αισθανόμαστε την ανάγκη τους: χάσαμε τον λόγο τους. Γι' αυτό, προσπαθούμε τουλάχιστον να κερδίσουμε χρήματα. Ενάμιση αιώνα πριν, ο Στρατηγός Μακρυγιάννης θρηνεί: «Καταπολήσαμεν μέσα εις τις αγορές και σοκάκια δισκοπότηρα, ότι δεν ματαείχαμεν την ανάγκη τους να μεταλάβομεν, πουλήσαμεν τα πολυτίμητα ευαγγέλια και όλα τα γερά των ναών σου ... και κατακερματίσαμεν και τ' άγια μοναστήρια και τις εκκλησίες» (*Οράματα και θάματα*, Αθήνα: ΜΙΕΤ 1989, σ. 163).

Ο χαρακτήρας της ανά χείρας εργασίας είναι εισαγωγικός, ο δε σκοπός της θα έχει επιτευχθεί αν διευκολύνει άλλους μελετητές στη γνωριμία τους με το θέμα της. Για τα περαιτέρω, παραπέμπω στη σχετική βιβλιογραφία (ωστόσο, σχετικά με τη μυσταγωγική εικονολογία του θέματος, δεν βρήκα ειδική βιβλιογραφία). Για την παρουσίαση και διασάφηση των θεολογικών νοημάτων του εικονογραφικού μας θέματος, κατέφυγα, όπως θα διαπιστώσει ο αναγνώστης, πολλές φορές, στην ασφαλή συνδρομή της εκκλησιαστικής υμνογραφίας, η οποία βεβαίως διατηρεί στενότερο σύνδεσμο με την εικονογραφία, υπηρετώντας και οι δυο από κοινού τη λειτουργική πράξη του εκκλησιαστικού σώματος.

Εκτός από το άρθρο του Hans Belting, «An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium», *DOP* 34-35, 1981, σσ. 1-16, το οποίο διάβασα και σε (ανέκδοτη) ελληνική μετάφραση του Νίκου Γιγουρτάκη, η ευθύνη των μεταφράσεων στα παραθέματα από ξενόγλωσσες μελέτες είναι δική μου και ως εκ τούτου, η μεγαθυμία του αναγνώστη είναι απολύτως απαραίτητη.

Η σχέση μου με το θέμα ξεκίνησε όταν πριν λίγα χρόνια χρειάστηκε να γράψω, για τις ανάγκες του περιοδικού του Συλλόγου των διδασκόντων του σχολείου μου, ένα σύντομο σχετικό άρθρο. Έκτοτε, το θέμα με έχει ελκύσει, ώστε δεν έπαυσα να το μελετώ και δεν θα πάψω – συν Θεώ – και μετά το πέρας των σπουδών μου στο ΕΑΠ.

Οφείλω θερμότερες ευχαριστίες στους καθηγητές κ.κ. Βέντη Χαράλαμπο (α΄ επιβλέποντα) και Αντωνόπουλο Αθανάσιο (β΄ επιβλέποντα) για την πρόθυμη και ολόθερμη καθοδήγηση και συμπαράστασή τους. Επίσης, οφείλω ευγνωμοσύνη αφενός μεν σε όλους τους διδάσκοντες στο πρόγραμμα «Σπουδές στην Ορθοδοξη Θεολογία», διότι με καθοδήγησαν ώστε να εμβαθύνω τις γνώσεις μου και αφετέρου στον θεσμό του ΕΑΠ για την ευκαιρία αυτή που μού παρείχε, καθώς, λόγω οικογενειακών και επαγγελματικών υποχρεώσεων, δεν είχα τη δυνατότητα να πραγματοποιήσω μεταπτυχιακές σπουδές σε άλλο Πανεπιστήμιο.

Συντομογραφίες

α) Βιβλιογραφικές

ΒΕΠ	Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων
ΒΕΠΕΣ	Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων
BSC	Byzantine Studies Conference
ΔΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
DOP	Dumbarton Oaks Papers
DOS	Dumbarton Oaks Studies
ΕΑΠ	Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
ΕΒΕ	Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος
ΕΕΒΣ	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
ΕΜΑ	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών
ΕΠΕ	Έλληνες Πατέρες της Εκκλησίας
ΘΗΕ	Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια
ΙΕΕ	Ιστορία του Ελληνικού Έθνους
ΙΜΧΑ	Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου
ΜΙΕΤ	Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης
ΡΓ	J.-P. Migne, Patrologia cursus completus Series Graeca
REB	Revue des Études Byzantines

β) Τεχνικές

βλ.	βλέπε
εικ.	εικόνα

επιμ.	επιμέλεια
εφημ.	εφημερίδα
κ.ε.	και εξής
μτφρ.	μετάφραση
ό.π.	όπου παραπάνω
π.	πατήρ
περ.	περίπου
πίν.	πίνακας
πρβλ.	παράβαλε
σ.	σελίδα
σημ.	υποσημείωση
σσ.	σελίδες
σ.σ.	σημείωση του συντάκτη
στ.	στήλη
τόμ.	τόμος
τχ	τεύχος
φ.	φύλλο
χ.ε.	χωρίς όνομα εκδότη
χ.τ.	χωρίς τόπο έκδοσης
χ.χ.	χωρίς χρόνο έκδοσης
vol(s).	τόμος(-οι)

Περιοχόμενα

	Σελίδες
Πρόλογος	4
Συντομογραφίες	6
Περιεχόμενα	8
Εισαγωγικά	11
Εικόνα, τέχνη λειτουργική	11
Άκρα Ταπείνωση, το στίγμα της παρούσας μελέτης	21
Εικονογραφία-Υμνογραφία-Λειτουργία, η μέθοδος	23
Ποιος είναι ο Νυμφίος και ποια είναι η εικόνα του;	29
Περιγραφή του εικονογραφικού θέματος	32
Τα ονόματα του θέματος	36
Η βιβλική θεμελίωση του θέματος	45
Η ιστορική εμφάνιση του θέματος	47
Το χρονικό της εμφάνισης στην Ανατολή	47
Η απεικόνιση του νεκρού Χριστού	47
Το Βυζάντιο στο απόγειο και σε κρίση: το πλήρωμα του χρόνου για την Άκρα Ταπείνωση	49
Το ιστορικό πλαίσιο	49
Η Κωνσταντινούπολη σε ακμή	52
Ο 11 ^{ος} αι., εποχή αντιφάσεων και καινοτομιών	53
Νέες τάσεις στην Τέχνη	55
Η «γέννηση» της Άκρας Ταπείνωσης	57
Τα πρώτα παραδείγματα	63
Η διάδοση στον σλαβικό χώρο	64
Το χρονικό της εμφάνισης στη Δύση	66
Η καταγωγή	70
Αισθητική ανάλυση του εικονογραφικού θέματος	71
Δομική ανάλυση του εικονογραφικού θέματος	76
Τα επιμέρους στοιχεία.....	77

Η επιγραφή του Σταυρού	77
Ο Χριστός «μόνος»	82
Η γυμνότητα	84
Τα χέρια	86
Η όρθια στάση του νεκρού σώματος	87
Το αίμα και το ύδωρ από την πληγή της πλευράς	90
Το φωτοστέφανο και οι επιγραφές IC XC και O ΩΝ	91
Εικόνα μέσα στην εικόνα	93
Θεοτόκος και Χριστός της Άκρας Ταπείνωσης	95
Ημίσωμη απεικόνιση: ανάμνηση λειτουργικών δραμάτων ή τα όρια μεταξύ θεατρικής δραματοποίησης και εκκλησιαστικής τελετουργίας	96
Λόγος και Ευχαριστία, η «σκηνοθεσία» του θέματος	100
Η φορητή εικόνα, η λειτουργική της χρήση και η υποκατάστασή της	107
Η λειτουργική χρήση	107
Οι Αμφιπρόσωπες εικόνες	109
Η «Αγία Παρασκευή»	110
Οι Δίπτυχες (και Τρίπτυχες) εικόνες, η ιδιωτική χρήση	112
Η ταφική χρήση	114
Το Αντιμήνσιο	114
Το Δισκοκάλυμμα	115
Η υποκατάσταση	117
Ο Επιτάφιος (Αήρ)	117
«Ίδε ο Άνθρωπος»	118
Η θέση της παράστασης ως τοιχογραφίας μέσα στο ναό	121
Ο εντοπισμός και η λειτουργικότητα	121
Η εξέλιξη	128
Συγγενή εικονογραφικά θέματα	136
Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος, Ενταφιασμός και Pietà ..	137
Η Ετοιμασία του Θρόνου	138
Ο Αναπεσών	141
Πορτραίτα Φαγιούμ και Άκρα Ταπείνωση, το οξύμωρο	154
Η μυσταγωγική εικονολογία της Άκρας Ταπείνωσης	157
Γενικά εικονολογικά	157
Βάπτισμα και Ευχαριστία, το μυσταγωγικό περιβάλλον	161

Η αρχαία τάξη, ο χαμένος μίτος	161
Άκρα Ταπείνωση και Βάπτιση, εικόνες παράλληλες	173
Περιτομή, το Πάθος/Βάπτισμα και η Ογδόη Ημέρα	185
Ευχαριστία, το Πάθος και η Βασιλεία	188
Γάμος, το Πάθος και η Βασιλεία	191
Η βαπτισματική εικονολογία της Άκρας Ταπείνωσης	199
Θεολογική προσέγγιση του θέματος	204
Η Ταπείνωση	204
Ο Σταυρός	210
Ο Τάφος	221
Ο Νυμφίος	229
Η Ενότητα, η αρχή και το τέλος	240
Ανοικτά ζητήματα προς διερεύνηση	244
Συμπεράσματα	247
Παράρτημα Α΄: Υμνογραφικά παράλληλα	249
Νυμφίος	250
Σταύρωση	251
Αποκαθήλωση	252
Ενταφιασμός	253
Ανάσταση	263
Παράρτημα Β΄: Εικόνες	266
Βιβλιογραφία (κατ' επιλογήν)	278
Α. Πηγές	278
Β. Ελληνική Βιβλιογραφία	280
Γ. Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	296
Δ. Ιστοσελίδες	298

Εισαγωγικά

Εικόνα, τέχνη λειτουργική

Το ενδιαφέρον για την εικόνα και τη βυζαντινή τέχνη γενικότερα που στις μέρες μας παρατηρείται, συχνά εξαντλείται στην αρχαιολογική, αισθητική, ιστορική και πολιτιστική ή φολκλωρική διάστασή της. Παραθεωρείται όμως μ' αυτό τον τρόπο η ουσιαστική της πλευρά, ο λόγος της ύπαρξής της, που είναι βεβαίως η θεολογία της, η πνευματική, η λειτουργική και η εσχατολογική της διάσταση. Χωρίς τη θεώρηση αυτής της πλευράς της η εικόνα απομονώνεται από τον ζωτικό της χώρο, δεν έχει λόγο και σκοπό, απονευρώνεται και καταλήγει οριστικά στο μουσείο ή στην προθήκη του παλαιοπωλείου. Η εικόνα όμως, που είναι ο λόγος του Ευαγγελίου δοσμένος με χρώμα και φως, φτιάχτηκε για να μας «κοινωνήσει» στο χώρο της χάρης και, με τη χαρά που μας γεμίζει το κάλλος της, να μας οδηγήσει στη δοξολογία και να μας προσφέρει μια πρόγευση της Βασιλείας. Γι' αυτό, η θέση της είναι στο ναό και, κατά δεύτερο λόγο, στο εικονοστάσι του πιστού¹.

¹ Ωστόσο, και στο σπίτι η εικόνα έχει σημαντικό ρόλο. Η Θάλεια Γκούμα-Peterson (καθηγήτρια, πρόεδρος του Τμήματος Τέχνης και διευθύντρια του Μουσείου του Κολεγίου Wooster, USA), αναφερόμενη στη γιαγιά της Σταυρούλα Γκούμα, περιγράφει με τρυφερότητα τον τρόπο με τον οποίο η λαϊκή ευσέβεια απευθύνονταν στις εικόνες του σπιτιού: μπροστά στο εικονοστάσι «έκαιγε ένα καντήλι μέρα νύχτα. Εκεί προσευχόταν πολλές φορές τη μέρα, γονάτιζε, έκανε το σταυρό της και ασπάζονταν τις εικόνες. Για τη γιαγιά μου οι εικόνες ήταν ζωντανές παρουσίες που ταυτίζονταν με τους αγίους που απεικόνιζαν. Ήταν φίλοι στους οποίους εμπιστευόταν τις λύπες και τις χαρές της, κι από τους οποίους ζητούσε βοήθεια και παρηγοριά. Η πιο κοντινή της ήταν η Παναγία, στην οποία απηύθυνε ατέλειωτους μονολόγους, αποκαλώντας την *Παναγίτσα μου*. Όταν στις αρχές της δεκαετίας του 1950 έφευγα για την Αμερική, θέλησε να μου δώσει μια από τις εικόνες της για το ταξίδι μου. Διάλεξα εκείνη με την Παναγία τη Βρεφοκρατούσα. Από τότε αυτή η εικόνα με συντροφεύει παντού, κι εξακολουθεί να μου θυμίζει τη βαθιά πίστη της Σταυρούλας και την εμπιστοσύνη της στη Θεοτόκο. Ταυτιζόταν η γιαγιά μου με τη μητρική αγωνία και τον πόνο της Παρθένου, όπως τόσες γυναίκες στην Ελλάδα εδώ και αιώνες», πρβλ. Γκούμα-Peterson 1994, σσ. 193-194.

Η εικόνα είναι ύλη (ξύλο, χρώμα, ψηφίδες κλπ) που ζωντανεύει από το λόγο της, μπαίνει στη ζωή μας και μπορεί να τη μεταμορφώσει. Η Ορθοδοξία είναι υλική αντίληψη και στάση ζωής. Όχι όμως υλιστική. Αγαπά και σέβεται την ύλη² ως ακριβό δημιούργημα του Δημιουργού, όμως αναζητά και το νόημα, το λόγο, το ζωογόνο πνεύμα της, την «πνοήν ζωής» μέσα της. Ύλη χωρίς λόγο είναι σώμα χωρίς νεύρα. Γι' αυτό, δεν αρκείται μόνο στην (σίγουρα αναμφισβήτητη και σημαντικότερη) αρχαιολογική, αισθητική, πολιτιστική κλπ διάσταση της εικόνας, αλλά προχωρεί και στη θεολογική-πνευματική της.

Η χριστιανική τέχνη γενικότερα έχει χαρακτήρα λειτουργικό. Υπηρετεί τα τελούμενα στον ναό και αποσκοπεί στην κατάνυξη και την αναγωγή. Οι τέχνες μέσα στη λατρεία της Εκκλησίας έχουν ρόλο διακόνου. Διακονούν το Μυστήριο,

² Βλ. Ιωάννης Δαμασκηνός, *Πρός τούς διαβάλλοντας τάς άγίας εικόνας Λόγος Α΄*, ιστ΄, PG 94, 1245A: «Πάλαι μὲν ὁ θεὸς ὁ ἀσώματός τε καὶ ἀσημάτιστος οὐδαμῶς εἰκονίζετο, νῦν δὲ σαρκὶ ὀφθέντος θεοῦ καὶ τοῖς ἀνθρώποις συναναστραφέντος εἰκονίζω θεοῦ τὸ ὁρώμενον. Οὐ προσκυνῶ τῇ ὕλῃ, προσκυνῶ δὲ τὸν τῆς ὕλης δημιουργόν, τὸν ὕλην δι' ἐμὲ γενόμενον καὶ ἐν ὕλῃ κατοικῆσαι καταδεξάμενον καὶ δι' ὕλης τὴν σωτηρίαν μου ἐργασάμενον, καὶ σέβων οὐ παύσομαι τὴν ὕλην, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου εἰργασται» καὶ Λόγος Β΄, ιδ΄, PG 94, 1300 BC: «Οὐ προσκυνῶ τῇ ὕλῃ, προσκυνῶ δὲ τὸν τῆς ὕλης δημιουργόν, τὸν ὕλην δι' ἐμὲ γενόμενον, καὶ ἐν ὕλῃ τὴν κατοίκησιν θέμενον, καὶ δι' ὕλης τὴν σωτηρίαν μου ἐργασάμενον. Ὁ γὰρ Λόγος σὰρξ ἐγένετο καὶ ἐσκήνωσεν ἐν ἡμῖν. Πᾶσι δὲ δῆλον ὅτι ἡ σὰρξ ὕλη καὶ κτίσμα ἐστίν. Σέβω οὖν τὴν ὕλην καὶ δι' αἰδοῦς ἄγω καὶ προσκυνῶ, δι' ἧς ἡ σωτηρία μου γέγονε. Σέβω δὲ οὐχ ὡς Θεόν, ἀλλ' ὡς θείας ἐνεργείας καὶ χάριτος ἔμπλεον. Ἡ οὐχ ἡ ὕλη τοῦ σταυροῦ ξύλον, τό τρισόλβιον καὶ τρισμακάριστον; Ἡ οὐχ ὕλη τό ὄρος τό σεπτόν, τό ἅγιον, ὁ τοῦ κρανίου τόπος...; Τό τοῦ κυρίου μου σῶμα καὶ αἷμα; Ἡ οὐχί τό μέλαν, τά τῶν Εὐαγγελίων δέρματα; Ἡ οὐχ ὕλη ἡ ζωοποιός τράπεζα, ἡ τὸν ἄρτον τῆς ζωῆς ἡμῶν χορηγοῦσα; Ἡ οὐχ ὕλη πρό τούτων ἀπάντων τό τοῦ Κυρίου μου σῶμα καὶ αἷμα; Ἡ πάντων τούτων ἀνελε τό σέβας καὶ τὴν προσκύνησιν, ἢ παραχώρει τῇ ἐκκλησιαστικῇ παραδόσει καὶ τὴν τῶν εἰκόνων προσκύνησιν, Θεοῦ καὶ φίλων Θεοῦ ὀνόματα ἀγιαζομένων καὶ διὰ τοῦτο θείου πνεύματος ἐπισκιαζομένων χάριτι;». Βλ. καὶ τὸ τροπάριο «Ἐπεδέξατο ἐν ὕλῃ, ἡ Παρθένος τὸν αὐλον, ἐν μεθέξει ὕλης, βρέφος ἐξ αὐτῆς χρηματίσαντα· ὁθεν ἐν δύο οὐσίαις εἰς γνωρίζεται, σαρκοφόρος Θεός, καὶ βροτός ὑπερούσιος» (κανὼν τῆς Θεοτόκου δ' ἤχου, ὀρθρος τῆς Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

διακονούν τη μετάνοια, τον αγιασμό, διακονούν τον άνθρωπο που λαχταρά να γευτεί τη χάρη της καινής κτίσης και ν' ανταποκριθεί στην πρόσκληση του Χριστού για ενότητα και κοινωνία εδώ και τώρα. Μέσα στη λειτουργική πράξη «η τέλεια αρμονία ανάμεσα στη φωνητική μουσική, στην υμνογραφία και την εικονογραφία οδηγούν σε συνάντηση με τη ζωή του Θεού»³. Δηλαδή «αρχίζοντας από το βυζαντινό οικοδόμημα και φτάνοντας στην αγιογραφία και στο διάκοσμο του ναού και στη βασιλική αμφίεση των κληρικών και στη δραματική δομή της λειτουργίας και στην ποίηση της υμνολογίας και στο λειτουργικό μέλος, έχουμε στην Ευχαριστία μια σύνθεση όλων των δυνατοτήτων της αίσθησης και του νου, προκειμένου να φανερωθεί το προσωπικό κάλλος του λόγου των κτισμάτων, ο κόσμος μεταμορφωμένος σε προσωπική ετερότητα ευχαριστιακής ανταπόκρισης στο “μανικό έρωτα” του Θεού για τα κτίσματά Του»⁴. Η βυζαντινή τέχνη διαπνέεται από «έντονο λειτουργικό αίσθημα», τέτοιο που, σύμφωνα με μια πολύ παραστατική έκφραση του Παύλου Ευδοκίμωφ, «μέσα σε μια (βυζαντινή) εκκλησία σε κάθε στιγμή, ακόμα και χωρίς τη λειτουργία, τα πάντα βρίσκονται σε μιαν αναμονή των θείων μυστηρίων, στην αναμονή της θείας ευχαριστίας. Η τόσο ισχυρή αίσθηση αδιάκοπης ζωής προέρχεται από αυτές τις τείνουσες προς τη λειτουργική ζωή παρουσίες»⁵.

Αυτό συμβαίνει γιατί η βυζαντινή τέχνη και η εικόνα ειδικά, δεν απηχούσε ποτέ μια ιδεατή, νεφελώδη και αφηρημένη κατάσταση. Δεν προέκυψε αποκλειστικά από την καλλιτεχνική ενατένιση και ανησυχία των δημιουργών της κι ούτε γεννήθηκε στα ατελιέ των ζωγράφων, αλλά στις κατακόμβες, στα μαρτύρια, στις βασιλικές και στα βαπτιστήρια. Ο ρόλος της δεν είναι απλώς διακοσμητικός, πιο πολύ είναι διδακτικός, όμως πρωτίστως και κυρίως είναι λειτουργικός. «Η ύπαρξη των εικόνων δεν είναι δυνατή ανεξάρτητα από την προσευχόμενη κοινότητα (οι εικόνες πρέπει να φυλάσσονται στο ναό) ... η εικόνα ήταν καρπός της προσευχής, προϊόν της κοινότητας κι όχι του ατόμου»⁶. Γι' αυτό και η εικόνα παύει να λειτουργεί ως εικόνα όταν αποχωριστεί από το «οργανικό σύνολο του πνευματικού οικοδομήματος του οποίου αποτελεί μέρος ... Εικόνα έξω από το χώρο και την πράξη της λατρείας είναι

³ Πρβλ. Quenot 1993, σ. 36.

⁴ Πρβλ. Γιανναράς 1979, σ. 121.

⁵ Πρβλ. Delvoye 2002, σ. 357.

⁶ Πρβλ. Νησιώτης 1987, σ. 106-107.

έννοια αντιφατική»⁷. Έτσι, η εικόνα ήταν πάντοτε συνδεδεμένη με την ιστορία και τις λειτουργικές ανάγκες του πληρώματος της Εκκλησίας, του πιστού λαού. Εξαιτίας αυτών των αναγκών δημιουργήθηκε, εξελίχθηκε, άλλαξε, αναπτύχθηκε, έφτασε μέχρι το σήμερα και πορεύεται στο αύριο. Γι' αυτό, «κατ' ουσίαν, η εικόνα δεν είναι ένα “έργο τέχνης” αλλά μία “φανέρωσις”, μία αντικειμενοποιημένη προσευχή, μία παράκληση που εισακούστηκε και μεταβλήθηκε σε μορφή»⁸. Αποδίδοντας δηλαδή έμφαση στην ιστορία, η εικόνα φτάνει στο δικό της «δόγμα της ενσάρκωσης», στη δική της σάρκωση στην ιστορία, στον κόσμο, στο χώρο της ανάγκης, για να αποκαλύψει τη χάρη και την πληρότητα της Βασιλείας. Πατά γερά τα πόδια της στον κόσμο, εισάγοντάς μας στο Μυστήριο, μεταλαμπαδεύοντας σ' εμάς, στο εδώ και το τώρα, το θαβώρειο φως της Μεταμόρφωσης, της ελευθερίας και της χάρις του Χριστού.

Μέσα σ' αυτήν την προοπτική, η εικόνα, ζυμωμένη με το δάκρυ και την προσευχή, μεταμορφώνεται από έργο τέχνης σε λειτουργικό σκεύος και από έργο των χειρών μας σε άθλημα των ψυχών μας. Όταν έχει κατασκευαστεί σωστά είναι καρπός νηστείας και θερμής προσευχής⁹ κι όταν την ατενίζουμε με «καρδίαν συντετριμμένην και τεταπεινωμένην» μάς φέρνει στη ζωντανή, παλλόμενη κατάνυξη και στη μετάνοια, καθώς στο καθαρό βλέμμα χαρίζεται η θέαση του Μυστηρίου. Έτσι, η εικόνα παραμένει αγιογραφία και απέχει πολύ από τη (θρησκευτική ή άλλη) ζωγραφιά. Η διαφορά τους έγκειται στο γεγονός ότι η εικόνα ξεφεύγει από το συναισθηματικό, ψυχολογικό, ηθικό, αισθητικό και διακοσμητικό επίπεδο και προχωρεί στο υπαρξιακό και εσχατολογικό. Η διαφορά ανάμεσα στην προσωπογραφία και την εικόνα, σύμφωνα με τον Λεωνίδα Ουσπένσκυ, έγκειται στο ότι η πρώτη «αναπαριστά ένα συνηθισμένο ανθρώπινο όν», ενώ η δεύτερη «έναν άνθρωπο ενωμένο με το Θεό ... Η εικόνα μετέχει ... στην αγιότητα του πρωτοτύπου της και μέσω της εικόνας μετέχουμε με τη σειρά μας σ' αυτή την αγιότητα όταν προσευχόμαστε»¹⁰. Με άλλα λόγια, είναι τελείως διαφορετικό πράγμα ένας ζωγραφικός πίνακας με θέμα ένα θρησκευτικό πρόσωπο ή γεγονός, από μια παράσταση με ιερατικό-λειτουργικό χαρακτήρα. Στη μια περίπτωση ο κύριος στόχος

⁷ Πρβλ. Sherrard 1971, σ. 16-17.

⁸ Πρβλ. Παπαϊωάννου 2007, σ. 82.

⁹ Βλ. Κόντογλου 1960, σ. ιζ' - ιη'.

¹⁰ Πρβλ. Ουσπένσκυ 1993, σ. 213.

είναι η αφήγηση και στην άλλη η μετοχή. Από το ζωγραφικό πίνακα αποκομίζουμε μια γνώση ιστορικού περιεχομένου, η οποία, στην καλύτερη περίπτωση, κορυφώνεται σε ένα (συχνά εκκοσμικευμένο) ηθικό αίτημα. Με την εικόνα μάς χαρίζεται μια εμπειρία από το μυστήριο των εσχάτων. Η θρησκευτική ζωγραφιά έρχεται από το παρελθόν για να φτάσει στο παρόν· η εικόνα, φέροντας μέσα της την ιστορία, ξεκινά από τα έσχατα για να φτάσει στο παρόν του θεατή/προσκυνητή της και να το μεταμορφώσει.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Νύσσης εξηγεί ότι «ἐπέχρωσε δέ καί ζωγράφος τά ἄνθη τῆς τέχνης ἐν εἰκόνι διαγραψάμενος ... πάντα ἡμῶν ὡς ἐν βιβλίῳ γλωττοφόρῳ διά χρωμάτων τεχνουργησάμενος» κι έτσι μάς παραδίδει τελικά «γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν, καί τά μέγιστα ὠφελεῖν»¹¹. Μ' αυτό τον τρόπο, η εικόνα αισθητοποιεί με χρώματα τη θεολογία της Εκκλησίας («εικαστική θεολογία») και κάνει ορατό αυτό που μυστικά τελεσιουργείται γύρω από το θυσιαστήριο. «Ἡμεῖς δέ αἰσθηταῖς εἰκόσιν ἐπί τὰς θείας ὡς δυνατόν ἀναγόμεθα θεωρίας»¹². Έτσι, «η εικόνα έρχεται να καλύψει ή τουλάχιστον να διευκολύνει την ανάγκη επικοινωνίας των δύο οντολογικών επιπέδων, του κτιστού και του άκτιστου· δεν υπόσχεται μόνο νοητική σχέση με το υπερβατικό (στην οποία αρκούνται οι Εικονομάχοι), αλλά υλική και αισθητική»¹³. Με την απουσία δε προοπτικού βάθους η εικόνα συνδέεται με τον χώρο και το χρόνο του θεατή με συνέπεια τα πρόσωπα και τα γεγονότα της θείας οικονομίας να μην παραμένουν αποκλειστικά στο ιστορικό τους πλαίσιο και στο συντελεσμένο παρελθόν, αλλά να διανοίγουν το προσωπικό/εκκλησιαστικό παρόν στην εσχατολογική προοπτική της Βασιλείας («λειτουργικός χρόνος»). Το τελικό ζητούμενο είναι η σχέση του θεατή/προσκυνητή με το εικονιζόμενο πρόσωπο: «...η θεολογία της εικόνας είναι μια θεολογία της σχέσεως προς το εικονιζόμενο (είτε είναι ο Χριστός, είτε η Θεοτόκος, είτε οι άγιοι) και σε τελική ανάλυση προς τον Τριαδικό Θεό»¹⁴.

Στον πνευματικό του δρόμο ο πιστός γνωρίζει ότι έχει συνοδοιπόρους όλα τα ιερά πρόσωπα της Θριαμβεύουσας Εκκλησίας και οι τοιχογραφίες στον ναό τού το

¹¹ Πρβλ. PG 46, 737 D.

¹² Πρβλ. Διονύσιος Αρεοπαγίτης, *Περί Εκκλησιαστικής Ιεραρχίας*, PG 3, 373 B.

¹³ Πρβλ. Ζωγραφίδης 1997, σ. 311.

¹⁴ Πρβλ. Νικολάου 1992, σ. 93.

υπενθυμίζουν συνεχώς. Η αδιαπραγμάτευτη μετωπικότητά τους δίνει με αμεσότητα την αίσθηση στο θεατή ότι είναι κι αυτός μέρος της εικόνας και τον καλεί σε δυναμική προσωπική σχέση με το εικονιζόμενο πρόσωπο. Η πρόσκληση δε αυτή είναι πάντοτε ανοιχτή και απευθύνεται στο θεατή στο δικό του χώρο και χρόνο και στη δική του – όποια – κατάσταση. Η μετωπικότητα των εικονιζομένων προσώπων προβάλλει επίσης τον κεντρικό φωτισμό τους, αφού η εικόνα δεν έχει εξωτερική πηγή φωτός ούτε φωτοσκιάσεις, αλλά πορεύεται από τον σκοτεινό προπλάσμο στις φωτεινές ψιμμυθίες κι έτσι αναδεικνύεται το δικό της φως, το οποίο έρχεται από μέσα της, από τα ιερά πρόσωπα που παριστάνει, και γι' αυτό αποπνέει εσωτερικότητα, πνευματικότητα, αυθεντικότητα και πληρότητα. Το φως της παραπέμπει στο κάλλος της Βασιλείας και στο άκτιστο φως του Θεού. Θα μπορούσαμε να πούμε γι' αυτήν ό,τι λέει ο Ιωάννης για την νέα Ιερουσαλήμ: «ή γάρ δόξα τοῦ Θεοῦ ἐφώτισεν αὐτήν, καί ὁ λύχνος αὐτῆς τό ἄρνιον» (Αποκ. 21, 23). Ο πιστός οικοδομείται πνευματικά με το κάλλος και το ήθος της εικόνας και προσκυνώντας την αγιάζεται ολόκληρη η ζωή του. Κι αυτό γιατί η εικόνα με τη «θεραπευτική της ιδιότητα κατορθώνει να ηρεμεί και να γαληνεύει από τη θλίψη και τ' άγχη και να ενεργεί ερεθιστικά και λυτρωτικά, καθώς γοητεύει την ψυχή και την οδηγεί από τα βάσανα και τις ταραχές της καθημερινότητας στον εξαυλωμένο κόσμο της θεϊκής αγαλλίασης και ανάτασης»¹⁵. Το κάλλος της εικόνας φανερώνει τη «μυστική έξαρση της ψυχής και του πνεύματος που θέλγεται από τη θεία ωραιότητα»¹⁶. Η ωραιότητά της είναι η ωραιότητα του εικονιζόμενου αγίου, του θεωμένου ανθρώπου, που κι αυτή με τη σειρά της είναι αντανάκλαση της θείας ωραιότητας, της ζωής στο φως του Χριστού: «τις ασκητικές μορφές των αγίων το αγαθό τίς κάνει ελκυστικές με τη φωτεινή ωραιότητα του πνεύματός τους γεμάτους από Χριστό και απαλλαγμένο από κάθε πάθος που θα μπορούσε να τούς δέσει με τον κόσμο, ωραιότητα που αποδίδεται μερικές φορές τόσο εκφραστικά με τις ιερές εικόνες»¹⁷. Το ήθος που αποπνέει δε η εικόνα είναι ελεύθερο και αγαπητικό, καθώς τέτοιος είναι ο χαρακτήρας του μυστηρίου της Ενσάρκωσης του Θεού Λόγου, το οποίο και αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της.

¹⁵ Πρβλ. Πατρικαλάκις 1995, σ. 9.

¹⁶ Πρβλ. Τριαντάρη-Μαρά 2002, σ. 166.

¹⁷ Πρβλ. Καραϊσαρίδης 1997, σ. 123.

Τον άόρατο και απεριγραπτο Θεό, τον οποίο κανείς δεν έχει δει ποτέ, αποκτούμε τη δυνατότητα να απεικονίσουμε διότι μάς φανερώθηκε στο Πρόσωπο του Χριστού, του Σαρκωμένου Λόγου του, όπου ενώθηκαν ασύγχυτα και αδιαίρετα άπαξ διά παντός η θεϊκή και η ανθρώπινη φύση. Ο Θεός κι ο άνθρωπος συναντήθηκαν. Ο άκτιστος και άχρονος Λόγος του Θεού ενώθηκε εν Χριστώ Ιησού με τον εν χρόνω κτιστό άνθρωπο¹⁸. Έτσι αίρεται και η σχετική απαγόρευση της Παλαιάς Διαθήκης (Εξοδ. 20, 4-5), αφού «οὗτος ὁ θεός ἡμῶν ... ἐπί τῆς γῆς ὤφθη καί ἐν τοῖς ἀνθρώποις συνανεστράφη» (Βαρούχ 3, 36-38)¹⁹. Το κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο εξηγεί: «ὁ νόμος διά Μωϋσέως ἐδόθη, ἡ χάρις καί ἡ ἀλήθεια διά Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐγένετο. Θεόν οὐδεὶς ἑώρακε πώποτε· ὁ μονογενῆς υἱός ὁ ὢν εἰς τόν κόλπον τοῦ πατρὸς ἐκεῖνος ἐξηγήσατο» (Ιω. 1, 17-18). Ο Χριστός είναι η τέλεια αποκάλυψη του Θεού και γι' αυτό διαβεβαιώνει: «ὁ ἑωρακῶς ἐμέ ἑώρακε τόν πατέρα» (Ιω. 14, 9). Μ' αυτό τον τρόπο «ὅταν ὄρατός σαρκί ὁ ἀόρατος

¹⁸ Βλ. το τροπάριο «Ὁ ὢν φύσει ἄκτιστος, καί τῷ Πατρὶ συναΐδιος, καί χρόνων ὑπέρτερος, καί προαιώνιος, ἐκ σοῦ Δέσποινα, κτιστός καί ὑπό χρόνον, ὡς ἄνθρωπος γίνεται, σώζων τόν ἄνθρωπον» (κανών της Θεοτόκου δ' ἤχου, ποίημα Θεοφάνους, ὀρθρος της Παρασκευῆς, Παρακλητική).

¹⁹ Βλ. τους ὕμνους του εσπερινού του Σαββάτου και του ὀρθρου της Α' Κυριακῆς των Νηστειῶν (Ορθοδοξίας, Τριῶδιον): «Φύσει ἀπερίγραπτος τῇ θεϊκῇ σου ὑπάρχων, ἐπ' ἐσχάτων, Δέσποτα, σαρκωθείς ἠξίωςας περιγράφεσθαι τῆς σαρκός προσλήψει γάρ καί τά ιδιώματα ἀνελάβου ταύτης ἅπαντα...», «Ἡ χάρις ἐπέλαμψε τῆς ἀληθείας...ιδού γάρ ἡ Ἐκκλησία τήν ἔνσωμον εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ὡς ὑπερκόσμιον κόσμον ἐπαμφιέννυται...ἡμῖν γάρ δόξα τοῦ σαρκωθέντος ἡ μορφῆ, εὐσεβῶς προσκυνουμένη, οὐ θεοποιουμένη...» και «Σαρκός τό ἐκτύπωμα ἀναστηλοῦντες σου, Κύριε, σχετικῶς ἀσπαζόμεθα, τό μέγα μυστήριον τῆς οἰκονομίας τῆς σῆς ἐκδηλοῦντες...ἡμῖν ὤφθης...ἀληθεία καί φύσει σαρκός· δι' αὐτοῦ ἀναγόμενοι πρός σόν πόθον καί ἔρωτα». Βλ. επίσης τον ειρμό της θ' ὠδῆς του κανόνα της Μεταμορφώσεως (Παρακλητική): «Ὁ τόκος σου ἄφθορος ἐδείχθη· Θεός ἐκ λαγόνων σου προῆλθε σαρκοφόρος, ὅς ὤφθη ἐπί γῆς καί τοῖς ἀνθρώποις συνανεστράφη· σέ, Θεοτόκε, διό πάντες μεγαλύνομεν» και το τροπάριο: «Συνανεστράφη ἀνθρώποις, ὄραθείς ὁ ἀόρατος, ἐν μορφῇ ὑπάρχων, τῆς ἀκαταλήπτου θεότητος· καί μορφωθείς ἐκ σοῦ Κόρη τό ἀλλότριον, τούς εἰδότας σε, σώζει ἀγνήν Θεομήτορα» (κανών της Θεοτόκου δ' ἤχου, ὀρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητική).

γένηται, τότε εικονίσεις τό τοῦ ὄραθέντος ὁμοίωμα»²⁰, καθότι «παρῆλθεν ἡ σκιά τοῦ νόμου, τῆς χάριτος ἐλθούσης» (Δοξαστικό στιχηρῶν της ακολουθίας του Εσπερινού). «Ἡ τελική αναφορά (της εικόνας) δεν είναι στην καλλιτεχνική φαντασία ενός ζωγράφου ἢ στο πῶς το βλέπει ἓνα άτομο, ἀλλά στην ιστορία – σε πράγματα που έγιναν ορατά και πιστοποιήθηκαν»²¹. Ἡ Ενσάρκωση του Λόγου είναι ἡ προϋπόθεση της δυνατότητας του ἀνθρώπου για θέωση και σωτηρία, «ἀφ’ οὔ ἡ θεότης τῆ ἡμετέρα φύσει συνεκράσθη, οἷόν τι ζωοποιόν καί σωτήριο φάρμακον, ἐδοξάσθη ἡ φύσις ἡμῶν καί πρὸς ἀφθαρσίαν μετεστοιχειώθη»²², ὥστε «εἰ γάρ φάντασμα ἦν ἡ ἐνανθρώπησις, φάντασμα καί ἡ σωτηρία»²³.

Ἐπειδή ὁμως ο Λόγος του Θεοῦ ἐνώθη με τον ἀνθρώπο πραγματικά, μπορούμε και να τον περιγράψουμε, ἀλλιῶς, αν δεν θα μπορούσαμε, θα ἦταν ἀμφίβολη και ἡ δυνατότητα της ἐνώσεώς μας μαζί του, ἀφού θα ἀμφιβάλλαμε για την ἴδια τη σάρκωσή του, κι ἔτσι ο Χριστός θα παρέμενε ἀπρόσιτος, ἡ σωτηρία ἀδύνατη και το παν θα εἶχε παρῆλθει: «Μᾶλλον δέ οὐδέ Χριστός, ἀλλά τό πᾶν οἶχεται (= παρέρχεται, εξαφανίζεται), εἰ μή περιγράφοιτο καί εἰκονίζοιτο»²⁴. Με ἄλλα λόγια, στη ζωὴ της Ἐκκλησίας ἡ εικόνα εἶναι ἐκφραση της κορύφωσης του μυστηρίου της θείας Οικονομίας, δηλαδή της Ενσάρκωσης του Θεοῦ. Ἡ θεολογία της εικόνας εἶναι ἡ θεολογία της σάρκωσης του Λόγου, εἶναι ἡ θεολογία της συνάντησης και της ἐνώσεως του Θεοῦ με τον ἀνθρώπο. Γι’ αὐτό, ἡ εικόνα τη στιγμή που μάς παρουσιάζει τη σχέση των ἁγιασμένων ἀνθρώπων με το Θεό, την ἴδια στιγμή μάς ζητά και τη δική μας σχέση μαζί τους. Ἡ συνάντηση ἐγίνε τέλεια μια φορά στο παρελθόν, ἀλλά δεν ἔλαβε τέλος. Παραμένει ἀνοιχτή δυνατότητα και ζητούμενο στους αἰῶνες, κάθε φορά στον προσωπικό χώρο και χρόνο του καθενός μας.

²⁰ Πρβλ. Ἰωάννης Δαμασκηνός, PG 94, 1328 A.

²¹ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1982, σ. 146.

²² Πρβλ. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἀγίας εἰκόνας Λόγος Β', ια',* PG 94, 1296 A.

²³ Πρβλ. Κύριλλος Ἱεροσολύμων, *Κατηχήσεις Φωτιζομένων Δ' 9, Κατηχήσεις Ἁγίου Κορίλλου Ἱεροσολύμων*, Ἀθήνα: «Ἐτομασία» I. Μ. Τιμίου Προδρόμου Καρέα 1991, σ. 89, PG 33, 468.

²⁴ Πρβλ. Νικηφόρος Κωνσταντινουπόλεως, *Ἀντίρρησις καί ἀνατροπή*, PG 100, 244 D.

Σ' αυτό ακριβώς το χριστολογικό θεμέλιο της εικόνας, στο δόγμα δηλαδή της υποστατικής ένωσης στο Πρόσωπο του Χριστού της θείας και της ανθρώπινης φύσης, οφείλεται και η θαυματουργία της, γιατί όπως «η ανθρωπίνη φύσις και σαρξ του Κυρίου είναι η διά της αντιδόσεως των ιδιωμάτων των δύο εν Χριστώ φύσεων πηγή θεωτικής χάριτος, ούτω γίνονται φορείς ταύτης και τα υλικά συστατικά των μυστηρίων, τα ιερά σκεύη και άμφια, τα άγια λείψανα και αι άγιοι εικόνες»²⁵. Η χάρη του εικονιζομένου προσώπου, που οφείλεται στη σχέση του με το Χριστό, είναι παρούσα και στην εικόνα του (όπως συμβαίνει και με τα άγια λείψανά του) κι έτσι και η ύλη αγιάζεται αλλά γίνεται και μέσο αγιασμού για τον πιστό προσκυνητή. Είναι η Χάρη του Αγίου Πνεύματος που αγιάζει τον αγωνιζόμενο άνθρωπο, την εικόνα του, αλλά και τη σχέση μας μαζί του μέσω και της εικόνας του. Γι' αυτό και κατά τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό «τά τῶν Ἁγίων εἰκονίσματα ... Πνεύματος Ἁγίου εἰσὶν πεπληρωμένα»²⁶. Με αυτά δεδομένα είναι δυνατή και η θαυματουργία της εικόνας, κατά το μέτρο της δεκτικότητας και της πίστης μας, καθώς συγκαταβαίνει η Χάρη του Θεού να φανερωθεί μέσα από το πιο όμορφο καταστάλαγμα της ανθρώπινης τέχνης και προσευχής: προσευχής και του δημιουργού της εικόνας και του πιστού προσκυνητή που μέσω αυτής αναφέρεται στο Μυστήριο με ελπίδα και δάκρυα μετάνοιας. Ίσως γι' αυτό και ο Ρώσος θεολόγος Παύλος Ευδοκίμωφ σημειώνει ότι «η εικόνα είναι ένα θαύμα της πίστεως» και ότι «πρώτη εικόνα κάθε μοναχού αγιογράφου είναι συνήθως η Μεταμόρφωση, για να κάμη ο Χριστός να λάμψη το φως του στην καρδιά του. Ένα χειρόγραφο του όρους Άθως ορίζει ότι “ό τήν ζωφραφικήν ἐπιστήμην μαθεῖν βουλόμενος” πρέπει να προσεύχεται με δάκρυα, για να εισχωρήσει ο Θεός στην ψυχή του, πρέπει να προσφύγη στον ιερέα για να του διαβάσει ευχή “ἔμπροσθεν τῆς εἰκόνης τῆς Ὁδηγητρίας” και να του απαγγείλει το τροπάριο της Μεταμορφώσεως. Οι κανόνες των συνόδων συμβουλεύουν εργασία “μετά φόβου Θεοῦ”, επειδή η αγιογραφία είναι τέχνη θεία»²⁷. Γι' αυτό, ο αγιογράφος δεν πρέπει να εργάζεται κατά το δοκούν ή κατά τύχη,

²⁵ Πρβλ. Ρωμανίδης 1999, σ. 152.

²⁶ Πρβλ. PG 94, 1252 B.

²⁷ Πρβλ. Ευδοκίμωφ 1972, σσ. 304 και 292. Το χειρόγραφο από τον Άθωνα, στο οποίο αναφέρεται ο Π. Ευδοκίμωφ, πρέπει προφανώς να είναι η *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* του Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων, το οποίο στην πέμπτη του σελίδα και υπό τον τίτλο

αλλά με συναίσθηση της ιερότητας της τέχνης του: «πλήν μὴν κάμης τό ἔργον σου ἀπλῶς καί ὡς ἔτυχεν, ἀλλά μέ φόβον Θεοῦ καί εὐλάβειαν ὡς θεῖον ἔργον». Γιατί διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος να «ὑποπέσης εἰς τό τῆς ἀνευλαβείας ἔγκλημα καί ὡς καταφρονητής εἰκόνων θέλεις κατακριθῆς, ἐπειδή ὡσπερ κατά τόν μέγαν Βασίλειον ἡ τιμή τῆς εἰκόνος πρός τό πρωτότυπον διαβαίνει²⁸, οὕτω καί τό ἐναντίον. Ταύτην δέ τήν μικράν μου νουθεσίαν καί παραγγελίαν, ὦ φιλότης, ἐν ἀγάπῃ ἐνθέω καί εἰλικρινεῖ φιλαδελφία ποιοῦμαί σοι φοβούμενος τό κριμα²⁹».

«ΠΡΟΓΥΜΝΑΣΙΑ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΑ πρός τόν βουλούμενον μαθεῖν τήν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς», αναγράφει ὅσα σημειώνει ο μέγας ρώσος θεολόγος.

²⁸ Βλ. Μ. Βασιλείου, *Περί τοῦ Ἁγίου Πνεύματος*, 45. PG 32, 149 C.

²⁹ Πρβλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, εκδιδ. υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909, σ. 7. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά των Αγράφων (περ. 1660 ἢ 1670-1744), ιερομόναχος και αγιογράφος, διδάχθηκε την αγιογραφία στην Κωνσταντινούπολη και στο Ἅγιον Ὄρος, ὅπου ἐκάρη μοναχός (π. 1686), ἔλαβε σημαντική μόρφωση, μελέτησε παλαιές εἰκόνες, τοιχογραφίες (ιδιαιτέρως του Πανσέληνου και του Θεοφάνη του Κρητικῆ) και χειρόγραφα, ἄσκησε την αγιογραφία, προσπάθησε να επαναφέρει και να αποδώσει με ολοκληρωμένο τρόπο παλαιά εικονογραφικά πρότυπα και κατέκτησε τελικά επαξίως σπουδαία φήμη και ξεχωριστή θέση μεταξύ των αγιογράφων. Το 1734 ἐπέστρεψε στην ιδιαίτερη πατρίδα του και το 1743 ἴδρυσε τη Μονή της Ζωοδόχου Πηγῆς. Επίσης ἴδρυσε και «σχολεῖον κοινῶν γραμμάτων» καθώς και εργαστήριο αγιογραφικῆς τέχνης, στα οποία ο ἴδιος ἔγραφε τα μαθήματα τα οποία και ἐδίδασκε. Από τη Σχολή και το εργαστήριο αγιογραφίας που ἴδρυσε, ἀναδείχθηκαν μεταξύ των μαθητῶν του, και μετά το θάνατό του, σπουδαῖοι διδάσκαλοι και αγιογράφοι, συνεχιστές του ἔργου του και διαφωτιστές του υπόδουλου γένους. Σημαντικοί μαθητές του στην αγιογραφία, εἶναι ο Γεώργιος Γεωργίου εκ Μαυρίλλου και ο Γεώργιος Αναγνώστου εκ Φουρνάς, οι οποίοι κράτησαν κατά το 18^ο αἰώνα την παράδοση του Διονυσίου στην Ευρυτανία και τη Θεσσαλία. Ωστόσο, ο Διονύσιος εἶναι περισσότερο γνωστός ως συγγραφέας της περίφημης *Ερμηνείας τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔργο που ἔγινε βασικός οδηγός για τους μεταγενέστερους αγιογράφους, καθώς παρέχει αξιολογότερες πληροφορίες με ιστορική και πρακτική ἀξία για πρόσωπα (Μανουήλ Πανσέληνος, Θεοφάνης ο Κρητικός κ.ά.), ζωγραφικές τεχνικές, εικονογραφικά θέματα, παλαιά πρότυπα κλπ. Ο Διονύσιος εκφράζει μια μεγάλη παράδοση, καθώς η Ερμηνεία του βασίζεται σε παλαιότερα κείμενα, ἐρμηνείες και συλλογές (θεμάτων και προτύπων) που εἶναι πλέον σήμερα ἀγνωστες. Το σύγγραμμα αυτό, το οποίο ο Διονύσιος συνέταξε με τη βοήθεια του μαθητῆ του Κυρίλλου του Χίου και ολοκλήρωσε πιθανότατα μεταξύ 1728 και 1733, συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στη συνέχιση και ἀνανέωση της αγιογραφικῆς τέχνης και στην ἀναβάπτισή της στη

Η ίδια η ύπαρξη της εικόνας μέσα στη ζωή της Εκκλησίας, και ιδιαιτέρως μετά την σκληρή περίοδο της Εικονομαχίας (8^{ος} - 9^{ος} αι.), είναι μια απτή μαρτυρία για την εκ μέρους της κατάφαση της ύλης και της ιστορίας. Πέρασε αλώβητη μέσα από τις συμπληγάδες της Εικονομαχίας και του χρόνου, για να μας δείξει ότι η ύλη, που χώρεσε τον Αχώρητο, μπορεί και τον εικονίζει, με τη βοήθεια της τέχνης του ανθρώπου και της Χάρης του Θεού, της οποίας Χάρης μπορεί να γίνει και φορέας, και μ' αυτό τον τρόπο, το κτιστό να αγιασθεί και να μεταμορφωθεί από την παρουσία του Ακτίστου. Γι' αυτό, η πρώτη εικόνα, όπως είδαμε, κάθε μοναχού αγιογράφου είναι η εικόνα της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος και γι' αυτό η τέχνη της εικονογραφίας έχει χαρακτηριστεί «τέχνη θαβωρείου φωτός».

Η ιστορία, σύμφωνα με τη θεολογία της Εκκλησίας, ολοκληρώνεται και λαβαίνει το νόημά της από τα Έσχατα. «Βλέπομεν γάρ ἄρτι δι' ἐσόπτρου ἐν αἰνίγματι, τότε δέ πρόσωπον πρὸς πρόσωπον» (Α' Κορ. 13, 12). Η εικόνα, έχοντας σκοπό λειτουργικό και εσχατολογικό, αναλαμβάνει να μας δώσει την πρόγευση του Πληρώματος των Εσχάτων: «Ἐν τῷ μεταξύ, ἡ τέχνη προγεύεται αὐτό το Πλήρωμα και το αποκαλύπτει προφητικά μέσα από τη σημερινή ατέλεια αφήνει να διαφανεί το πρόσωπο της τελειότητας, προαναγγέλλει το μυστήριο του ὄντος, προειδοποιεί για το μυστηριώδη του προορισμό»³⁰.

Ἐν κατακλείδι, ἡ εἰκόνα ἔχει, στο βάθος της, νόημα σωτηριολογικό και εσχατολογικό: κάθε εικόνα στην ουσία της, είναι μια μαρτυρία ότι ο Θεός ενώθηκε υποστατικά με τον άνθρωπο και ότι στην ένωση αυτή, στο γάμο αυτό, ο καθένας από εμάς, προσωπικά, είναι καλεσμένος.

Άκρα Ταπείνωση, το στίγμα της παρούσας μελέτης

γήσια βυζαντινή εικονογραφική παράδοση, εν όψει μάλιστα και των εκ δυσμών δυναμικά εισαγομένων, και κατά την εποχή του, επιρροών. Η Ερμηνεία του Διονυσίου ανακαλύφθηκε αρκετά αργά (1839), αγαπήθηκε όμως πολύ και μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, μεταξύ δε των οποίων – σημειώνουμε χαρακτηριστικά – και την ιαπωνική.

³⁰ Πρβλ. Ευδοκίμοφ 1964, σ. 234.

Ένας εικονογραφικός τύπος στον οποίο ενσαρκώνονται τέλεια όλα τα παραπάνω είναι ο τύπος της παράστασης του Νυμφίου Χριστού «Άκρα Ταπείνωση». Στην ανά χείρας μελέτη, επιχειρήσαμε μια γενική παρουσίαση της παράστασης αυτής, ως προς την περιγραφή της, τα ονόματα που έλαβε κατά καιρούς και κατά τόπους, καθώς και το ιδιαίτερο νόημα που προσέδιδαν σ' αυτήν. Αναζητήσαμε τη βιβλική θεμελίωσή της και, μετά, την εμφάνισή της στην ιστορία της εικονογραφίας και το ιδιαίτερο κλίμα της εποχής, στην οποία δημιουργήθηκε, καθώς και τις συγκεκριμένες λειτουργικές ανάγκες, τις οποίες κλήθηκε να καλύψει στην Κωνσταντινούπολη και γενικώς στο Βυζάντιο, και κατόπιν, στη Δύση και στον σλαβικό χώρο. Μετά από μια απόπειρα αισθητικής προσέγγισης, επιχειρήσαμε και μια δομική ανάλυση, όπου παρουσιάσαμε (μερικά μόνο, λόγω οικονομίας χώρου και χρόνου) επιμέρους στοιχεία της, καθώς και κάποιες ιδιαίτερες πτυχές στη λειτουργικότητά της. Αναλύσαμε, κατόπιν, την παρουσία της στις φορητές εικόνες (διαφόρων τύπων) και ξεχωριστά, λόγω άλλης λειτουργικότητας, στην εντοίχια ζωγραφική της κόγχης της Πρόθεσης. Τονίσαμε και τον τρόπο που διασυνδέεται η Άκρα Ταπείνωση με άλλα εικονογραφικά θέματα παραπλήσιων χώρων του ναού ή συγγενούς θεολογικού νοήματος. Η επισκόπηση της σχετικής με τα ανωτέρω θέματα βιβλιογραφίας (D. Pallas, H. Belting, K. Καλοκύρης κ.ά.), στάθηκε για την εργασία μας ιδιαίτερα επιβοηθητική.

Στη συνέχεια της έρευνάς μας, στραφήκαμε στη συσχέτιση του ιδιαίτερου σημασιολογικού φορτίου της Άκρας Ταπείνωσης με το λειτουργικό και θεολογικό της «περιβάλλον», για να φωτίσουμε την ιδιάζουσα μυσταγωγική της εικονολογία και τον τρόπο που συνδέεται με κάποια Μυστήρια, στο πλαίσιο της θεολογίας της Λατρείας της Εκκλησίας. Παράλληλα, επιχειρήσαμε να αναδείξουμε την ξεχωριστή λειτουργία του εικονογραφικού μας θέματος, ως της αρμόδιας εξεικόνισης του Χριστού, ως του Νυμφίου της Εκκλησίας. Στην απόπειρά μας αυτή, οι προαναφερθέντες ερευνητές μάς παρείχαν τις αφορμές, ωστόσο, κατόπιν, κινηθήκαμε σε μια, κατά το μάλλον ή ήττον, *terra incognita*. Όταν προχωρήσαμε, δηλαδή, πέραν της αρχαιολογικής και της ιστορικολειτουργικής προσέγγισης του θέματός μας και, αναζητήσαμε τη θεολογική και εικονολογική του θεώρηση, καθώς και τη θεολογική συσχέτισή του με τα Μυστήρια της Εκκλησίας, διαπιστώσαμε (τουλάχιστον, στον ορατό σ' εμάς ορίζοντα) βιβλιογραφικό κενό. Στο τέλος της εργασίας μας, παραθέσαμε κάποια από τα θέματα, τα οποία προέκυψαν στην πορεία της έρευνάς μας και δεν στάθηκε δυνατό να διερευνήσουμε για διάφορους λόγους, θέματα τα

οποία είτε καλύπτονται από την υπάρχουσα βιβλιογραφία είτε παραμένουν ανοικτά προς επιστημονική διερεύνηση και συζήτηση.

Κατά τη συναρπαστική διαδρομή της έρευνας για τη σύνταξη της παρούσας εργασίας μας, πέραν του θεμέλιου των δεδομένων από την αρχαιολογική βιβλιογραφία, προσπαθήσαμε να κρατήσουμε ως οδηγούς τη θεολογία των Πατέρων, τη θεολογική βιβλιογραφία της Λατρείας και, κυρίως, την ανεκτίμητης θεολογικής αξίας εκκλησιαστική μας υμνογραφία. Στην ιδιαίτερη σχέση της υμνογραφίας με την εικονογραφία μέσα στο εκκλησιαστικό λειτουργικό πλαίσιο, χρειάζεται, νομίζω, να αναφερθούμε με συντομία αμέσως παρακάτω.

Εικονογραφία-Υμνογραφία-Λειτουργία, η μέθοδος

Ο σκοπός της χριστιανικής εικονογραφίας, ως κατεξοχήν λειτουργικής τέχνης, δεν έχει αυτόνομο χαρακτήρα, αλλά υποτάσσεται στο γενικότερο σκοπό της εκκλησιαστικής λατρείας, την αναγωγή και αναφορά του ανθρώπου και του κόσμου στην αιώνια πηγή της ζωής του και την πρόγευση της εσχατολογικής πληρότητας της Βασιλείας³¹. Η ανάπτυξη, κατά συνέπεια, των εικονογραφικών προγραμμάτων μέσα στον ναό εξυπηρετεί τις λειτουργικές ανάγκες του πληρώματος, όπως η καλλιέργεια κατανοητικού κλίματος, η επεξήγηση των λειτουργικών δρωμένων, η ερμηνεία βασικών δογματικών αληθειών, η αισθητοποίηση της ενότητας θριαμβεύουσας και μαχομένης Εκκλησίας, της εικονολογικής λειτουργίας του ευχαριστιακού σώματος, της εσχατολογικής εμπειρίας και προσδοκίας κλπ.

Για την επίτευξη αυτού του σκοπού της λατρείας, η εικονογραφία συμβαδίζει με όλες τις άλλες λειτουργικές τέχνες: την αρχιτεκτονική, τη μουσική, την κινησιολογία κλπ. Κάθε λειτουργική τέχνη, με την ιδιαίτερη λειτουργία της, έχει και την ιδιαίτερη συμβολή της στο ίδιο λειτουργικό γεγονός. Αντίστροφα: τα λειτουργικά γεγονότα, λόγω των διαφόρων εκφραστικών μέσων με τα οποία υλοποιούνται, παρουσιάζουν μια πολυμορφία στις εκφάνσεις τους, η οποία εξασφαλίζει στον πιστό και μια

³¹ «(Οι λειτουργικές τέχνες) από μορφές τέχνης με ξεχωριστούς σκοπούς μεταβάλλονται όλες σε εκφράσεις της ουσίας της Εκκλησίας, της παρουσίας του Θεού», πρβλ. Γαλάβαρης 1978, σ. 357.

πολυπρισματικότητα στην προσέγγισή τους, ανάλογα με την πνευματική του κατάσταση και τον βαθμό της οργανικής ένταξής του στο ευχαριστιακό σώμα.

Ωστόσο, ιδιαίτερα στενή συνεργασία (πάντοτε μέσα στο λειτουργικό περιβάλλον) αναπτύσσει η εικονογραφία με μια επίσης σημαντικότερη λειτουργική τέχνη της Εκκλησίας, την υμνογραφία. Η κοινή επιδίωξη, δηλαδή η λειτουργική «μετάδοση και μετάληψη» του Λόγου του Θεού, τις φέρνει σε στενή συνεργασία, έτσι ώστε «το Ευαγγέλιο (να) ζει μέσα στην Εκκλησία – (να) εξηγείται και (να) γίνεται ορατό κατά τις ιεροτελεστίες μέσω της υμνολογίας και της θέασης των εικόνων»³². Το Ευαγγέλιο, με αυτή τη λειτουργική παροντοποίησή του (: εικονογραφία και υμνογραφία για τη Λειτουργία), βρίσκει «τόπον ἐν τῷ καταλύματι» (Λκ. 2, 7), λαμβάνει υλική και αισθητή μορφή, «ενσαρκώνεται» και, έτσι, «μεταδίδεται» στην καθημερινότητα της κοινότητας των πιστών το άγγελμα της Ανάστασης, η αγγελία της εισόδου και διαρκούς παρουσίας των Εσχάτων στην ιστορία. Γι' αυτό, οι δυο αυτές λειτουργικές τέχνες έχουν έντονο – εκτός από τον λειτουργικό – και τον σωτηριολογικό και εσχατολογικό (δηλαδή τον ευχαριστιακό) χαρακτήρα.

Πολλές φορές, στα πλαίσια αυτής της λειτουργικής συνεργασίας τους, εικονογραφία και υμνογραφία συνδέονται τόσο στενά, ώστε μια εικονογραφική παράσταση, με το περιεχόμενο ή/και τον εντοπισμό της μέσα στον ναό, να επεξηγεί, να σχολιάζει και να δια φωτίζει το συγκεκριμένο νόημα και την ειδική λειτουργία ενός ύμνου μέσα σε μια ακολουθία. Συμβαίνει δε και το αντίστροφο. Όχι μόνο αυτό, αλλά συχνά η μια γίνεται πηγή έμπνευσης και αφορμή ελεύθερης δημιουργικότητας για την άλλη³³. Συνεπώς, οι δυο αυτές λειτουργικές εκκλησιαστικές τέχνες, θα λέγαμε ότι, με κοινή αφετηρία, προχωρούν από διαφορετικούς δρόμους προς τον κοινό προορισμό. Αυτή η σύγκραση και η αλληλοπεριχώρησή τους ίσως είναι και η αιτία για την συχνά παρατηρούμενη «αντίδοση των ιδιωμάτων» τους. Συναντούμε, δηλαδή, δογματικούς ύμνους γεμάτους εικόνες και εικονογραφικές συνθέσεις πλήρεις με ποιητικά χαρακτηριστικά. Ένα από αυτά π.χ. η πολυσημία των

³² Πρβλ. Ozoline 2010, σ. 45.

³³ «Με την επίδραση της υμνογραφίας, με την ανάγνωση των ιερών κειμένων και με τον στοχασμό πάνω σ' αυτά, ο καλλιτέχνης (σ.σ. αγιογράφος) μπορούσε να καινοτομεί, να επιχειρεί νέες ερμηνείες συνθέσεων, να προσθέτει στοιχεία που δεν υπήρχαν στα πρότυπά του και συχνά να επινοεί καινούρια», πρβλ. Γαλάβαρης 1978, σ. 359.

εικονογραφικών παραστάσεων, που δίνει τη δυνατότητα πολλαπλών, ανάλογα με τη δική μας πνευματική ωριμότητα και κατάσταση, αναγνώσεων του ίδιου θέματος.

Βοηθούμενος με αυτό τον τρόπο από τις λειτουργικές τέχνες, ο πιστός που συμμετέχει στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας έχει τη δυνατότητα να προχωρεί βήμα προς βήμα στην πνευματική προκοπή και ωρίμανσή του, που είναι απαραίτητη, με τη σειρά της, προκειμένου να πραγματοποιείται το μυστήριο της ευχαριστιακής σύναξης. Καθημερινά αγωνίζεται για να απελευθερώνεται από την ατομική λειτουργία, την επιδίωξη για κοινωνική ή ηθική δικαίωση, την αντικειμενική κατηγοριοποίηση, ακόμη και τη βιολογική αναγκαιότητά του. Εξάλλου, ο πιστός, κατά τους Πατέρες, δεν εισέρχεται στην Εκκλησία ως (ήδη, δηλαδή φύσει ολοκληρωμένος) άνθρωπος, αλλά καλείται για να πραγματοποιηθεί ελεύθερα και προσωπικά ως (αληθινός) άνθρωπος, συσσωματούμενος στο αρχέτυπό του, στον τέλειο άνθρωπο, τον Χριστό³⁴. Η αναφορά του, δηλαδή, δεν είναι στην (κτιστή) φύση του, στον κόσμο και την οντολογική του αναγκαιότητα, αλλά στην εν Χριστώ ανάστασή του, στην αφθαρτοποίηση της ζωής του, στην εσόμενη οντολογική εσχατολογική του πληρότητα στη Βασιλεία, την οποία προγεύεται, εδώ και τώρα, στην ευχαριστιακή εκκλησιαστική εμπειρία.

Τα ανωτέρω δεν πραγματοποιούνται, βεβαίως, στον χώρο της ατομικής διανοητικής προσπάθειας, αλλά στη λειτουργική εμπειρία της ευχαριστιακής κοινωνίας των αγίων και, γι' αυτό, ο τρόπος εκφοράς τους δεν μπορεί να είναι ο νοησιαρχικός και αποκλειστικός τρόπος του επιστημονικού λόγου, αλλά ο βιωματικός και προσωπικός τρόπος της πραγματικής, άμεσης, ενεργού και συνειδητής συμμετοχής των πιστών στη Λατρεία της Εκκλησίας. Εδώ εντοπίζεται και η (καίρια) συμβολή των λειτουργικών τεχνών και ιδιαίτερα της εικονογραφίας και της υμνογραφίας, ως τρόποι ανάδρασης της λατρευτικής κοινότητας των πιστών. Η χριστιανική γνωσιολογική αντίληψη προϋποθέτει τη μετοχή³⁵ στο αντικείμενο κι

³⁴ Βλ. «Καὶ γὰρ διὰ τὸν καινὸν ἄνθρωπον ἀνθρώπου φύσις συνέστη τὸ ἐξ ἀρχῆς ... ἐπεὶ καὶ δημιουργούμενοι αὐτὸς ἀρχέτυπον ἦν. Οὐ γὰρ ὁ παλαιὸς τοῦ καινοῦ, ἀλλ' ὁ νέος Ἀδὰμ τοῦ παλαιοῦ παράδειγμα ... Τὸν ἀληθινὸν ἄνθρωπον καὶ τέλειον καὶ τρόπων καὶ ζωῆς καὶ τῶν ἄλλων ἕνεκα πάντων, πρῶτος καὶ μόνος ἔδειξεν ὁ Σωτὴρ», πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, PG 150, 680C.

³⁵ Βλ. «ἔρχου καὶ ἴδε» (Ιω. 1, 47), «γινῶσις κατὰ τὸ ἐγχωροῦν ἔστιν ἡ μετουσία» (Γρηγόριος Νύσσης, PG 46, 176B), «οὐ μόνον μαθῶν, ἀλλὰ παθῶν τὰ θεῖα» (Διονύσιος Αρεοπαγίτης, PG

όχι μόνη και αποκλειστική τη λειτουργία του εγκεφάλου. Έτσι, η μετάδοση γνώσης για τον Θεό πραγματοποιείται «μόνο μέσα από μια θεατρικότητα της λειτουργίας που απευθύνεται στον άνθρωπο» και που επιτυγχάνεται «με τη βοήθεια των τεχνών»³⁶, δηλαδή με τη χρήση αισθητών μέσων που έχουν καθαγιαστεί μέσα στη Λειτουργία. Εξάλλου, αυτή η αμφίδρομη δυναμική του εκκλησιαστικού σώματος μαρτυρείται από τη λειτουργική ζωγραφική απεικόνιση ύμνων, η οποία «προδίδει» όχι μόνο «την καλλιέργεια, την ευρηματικότητα και τη συνθετική ικανότητα των δημιουργών στο να αποδώσουν εικαστικά το υμνογραφικό υλικό, συνδυάζοντας την ελευθερία του ποιητικού λόγου με οικείους εκφραστικούς κώδικες της βυζαντινής ζωγραφικής», αλλά και την εξοικείωση ενός εκπαιδευμένου ενεργού κοινού (δηλαδή του εκάστοτε εκκλησιαστικού πληρώματος), ώστε «να αναγνώσει εικαστικά τις παραστάσεις και να οικειοποιηθεί τα μηνύματα που του απευθύνει το σύνθετο αυτό εικονογραφικό υλικό»³⁷. Ένα εικονογραφικό υλικό, εξάλλου, το οποίο συχνότατα «κατάγεται» (είτε με τη μεσολάβηση της υμνογραφίας είτε χωρίς) από την πλούσια πηγή της εκκλησιαστικής γραμματείας και πατερικής θεολογίας, που κι αυτή πάλι με τη σειρά της είναι προϊόν της ευχαριστιακής σύναξης των εκκλησιαστικών κοινοτήτων. Γι' αυτό, τα διάφορα εκκλησιαστικά εκφραστικά μέσα ονομάζονται λειτουργικά, διότι πηγάζουν από τη Λειτουργία και αποσκοπούν στη Λειτουργία.

Με αυτό τον τρόπο, η εικονογραφία και η υμνογραφία συμβάλλουν τα μέγιστα, ώστε η «τελετουργία» να γίνει «λειτουργία». Το κέντρο βάρους του «έργου» να μην παραμείνει στην τελετή, αλλά να περάσει στον λαό. Κι αυτό, διότι η σύναξη του λαού προαπαιτείται για να λάβει χώρα η Λειτουργία κι όχι αντίστροφα. Με άλλους λόγους, τα διάφορα λειτουργικά γεγονότα δεν ερμηνεύονται εθιμικά, μηχανιστικά ή συμβολικά και σακραμενταλιστικά/μυστηριολογικά, από τις ίδιες τις ιεροπραξίες και τα μέσα τους (π.χ. τις λειτουργικές τέχνες), αλλά με βάση τον ευχαριστιακό ρεαλισμό, εκκλησιολογικά και εσχατολογικά. Έχουν δηλαδή ως κέντρο τους τον άνθρωπο, ο οποίος, εν Χριστώ συναγμένος από κοινού με τους άλλους («ἐπί τό

3, 648B) και «Ἡ πίστις ἀναπόδεικτος γνῶσις ἐστίν. Εἰ δέ γνῶσις ἐστίν ἀναπόδεικτος, ἄρα σχέσις ἐστίν ὑπὲρ φύσιν ἢ πίστις, δι' ἧς ἀγνώστως, ἀλλ' οὐκ ἀποδεικτικῶς ἐνούμεθα τῷ Θεῷ κατὰ τὴν ὑπὲρ νόησιν ἔνωσιν» (Μάξιμος Ομολογητής, *Ἐκατοντάς Δευτέρα* 2, 12, PG 90, 1225).

³⁶ Πρβλ. Παγουλάτος 2002, σ. 33.

³⁷ Βλ. Αλμπάνη 2004, σ. 244.

αυτό» και «όμοθυμαδόν»), πορεύεται «θεούμενος» προς την υπαρξιακή πηγή του, βιώνοντας ήδη, ως «ἐν ἐσόπτρῳ», την προσδοκώμενη πληρότητα³⁸.

Τα χαρακτηριστικά των δυο λειτουργικών τεχνών, της εικονογραφίας και της υμνογραφίας, προσιδιάζουν στα χαρακτηριστικά της ίδιας της Εκκλησίας και της λατρείας της. Η κίνησή τους δεν είναι μια κλειστή (επι)στροφή στα οικεία (πρωτολογική), αλλά ανοιχτή, δυναμική και αποκαλυπτική προς τη συνάντηση (εσχατολογική). Η αμεσότητά τους δεν εμποδίζει την παραπεμπτικότητά τους. Η πολυσημία τους βασίζεται στον αποφατισμό τους, η δε ενότητά τους φανερώνει τη μεγάλη ποικιλία, που τη συνιστά. Το κάλλος της μορφής «προστίθεται» ως αποτέλεσμα της εκζήτησης του πνεύματος³⁹. Ελεύθερη δημιουργικότητα με υπακοή και θυσιαστική άσκηση, προσευχή και δοξολογία, πληρωτική χαρά.

Αυτά τα χαρακτηριστικά εικονογραφίας και υμνογραφίας «αποκαλύπτουν» και το κλειδί για την αποτίμηση κάθε λειτουργικής τέχνης, η οποία τελικά δεν αναφέρεται στην αισθητική της αξία ή στην (όποια) δυνατότητα δημιουργίας κλίματος κατάνυξης που μπορεί να παρέχει στον πιστό, αλλά στο γεγονός ότι εισάγεται στη Λειτουργία «όχι για να μείνει όπως είναι (πτωτική τέχνη), αλλά για να μεταμορφωθεί ευχαριστιακά (να σωθεί) και να γίνει αυτό που πραγματικά είναι σύμφωνα με την κλήση της, δηλαδή αληθινή τέχνη ... ως τέχνη για τη Βασιλεία ...»⁴⁰. Συμβαίνει δηλαδή αυτό που συμβαίνει και με τον άνθρωπο: καλείται στην Εκκλησία για να πραγματοποιηθεί ως αληθινός άνθρωπος. Αυτή δε η κλήση κάθε λειτουργικής τέχνης σε μεταμόρφωση, είναι και η εσχατολογική (δηλαδή ευχαριστιακή και αποκαλυπτική) της διάσταση και η πραγματική της αξία και, γι' αυτό, δεν ταυτίζεται με την αισθητική αξία καμιάς τέχνης (καθ' εαυτήν), με κανένα πολιτισμό και, γενικότερα, με κανένα ιστορικό ή/και κοσμικό σχήμα.

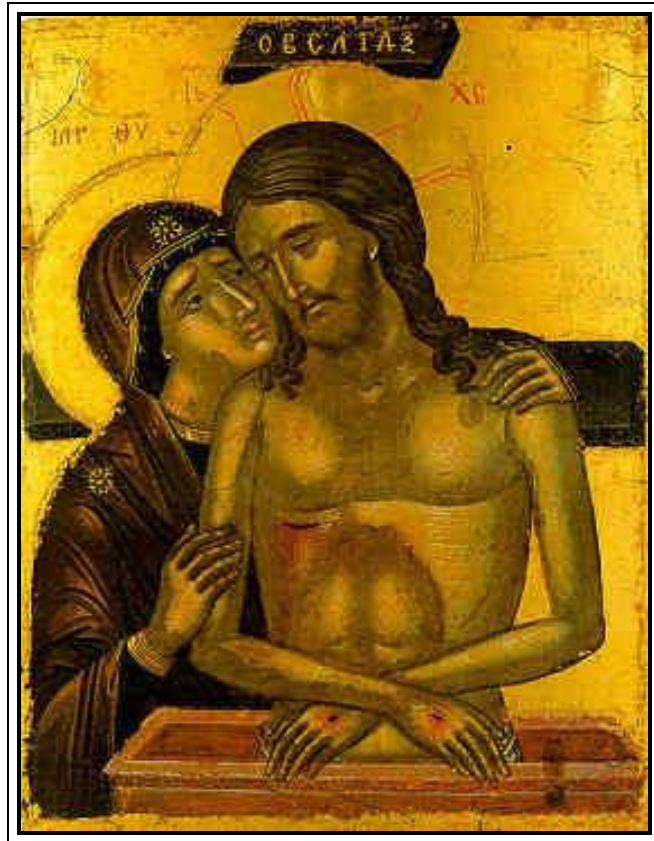
Κατ' επέκταση των ανωτέρω, η συμπόρευση αυτή εικονογραφίας και υμνογραφίας μέσα στη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας, αποτέλεσε την αιτία, για την οποία αποφασίσαμε, στην ανά χείρας παρουσίαση του εικονογραφικού θέματος της

³⁸ «... Ὁ ἄνθρωπος ζῶν ἐνταῦθα οἰκονομούμενον καὶ ἀλλαχοῦ μεθιστάμενον καὶ πέρας τοῦ μυστηρίου, τῇ πρὸς Θεὸν νεύσει θεούμενον», πρβλ. ἅγιος Γρηγόριος Θεολόγος, *Λόγος* 38, 11, PG 36, 324A.

³⁹ Βλ. Ζουμπουλάκης 2004, σ. 431.

⁴⁰ Πρβλ. Αγόρας 2002, σ. 66.

Άκρας Ταπείνωσης, να αναζητήσουμε και να προσθέσουμε στην αγιογραφική και πατερική τεκμηρίωσή της, και τη συνδρομή της πλούσιας λειτουργικής υμνογραφίας της Εκκλησίας. Αποφασίσαμε να επαναλάβουμε, δηλαδή, στην εργασία αυτή, το σύνηθες φαινόμενο στην εκκλησιαστική λατρεία, λειτουργικά δεδομένα να συνάπτονται στενά με υμνογραφικά και εικονογραφικά. Ταυτόχρονα, λάβαμε υπόψη ότι εξετάζοντας τα εικονογραφικά θέματα σε συνάρτηση με τη σχετική εκκλησιαστική υμνογραφία και τη λειτουργική συνάφειά τους, αποφεύγεται σημαντικά ο κίνδυνος της «απομόνωσής» τους από το λατρευτικό τους περιβάλλον και νόημα, καθώς και της παρεπόμενης «ψιλής» και αποσπασματικής θεώρησής τους καθ' εαυτών, απλώς και μόνο ως έργων τέχνης, αρχαιολογικής και αισθητικής αποκλειστικά αξίας, πράγμα που, όπως έχουμε ήδη δει, τα αποψιλώνει από το πραγματικό (ευχαριστιακό, αποκαλυπτικό, σωτηριολογικό και εσχατολογικό) τους νόημα. Γι' αυτό, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, σε σχέση με τη λειτουργική και υμνολογική της συνάφεια, πάντοτε δε σε εκκλησιαστική προοπτική.



Ποιος είναι ο Νυμφίος και ποια η εικόνα του;

Ένα ερώτημα που μοιάζει εκ πρώτης όψεως ψεύτικο, γιατί η απάντηση σ' αυτό φαίνεται εύκολη στον σημερινό εκκλησιαζόμενο χριστιανό: «Είναι ο Χριστός» και η εικόνα του είναι αυτή που προσκυνούμε στο σολέα του ναού κατά τη διάρκεια των τριών πρώτων ημερών της Μεγάλης Εβδομάδας». Η εικόνα αυτή μάλιστα επιγράφεται «Ο Νυμφίος» ή «Ίδε ό Άνθρωπος» και σπανιότερα «Ο Έμπαιγμός». Παριστάνει δε τον Χριστό με δεμένα τα χέρια, να φορεί τον πορφυρό χιτώνα και το ακάνθινο στεφάνι, και να κρατεί τον κάλαμο: ταλαιπωρημένος, αδικημένος, αθώος τον ειρωνεύονται όλοι και τον προετοιμάζουν για το Πάθος. Παριστάνει δηλαδή τον Χριστό ακόμη ζωντανό, πριν από το Πάθος του.

Όλα καλά ως εδώ. Όμως, όπως σημειώνει ο Γιάννης Τσαρούχης, «για να υπάρχει νυμφίος, πρέπει να υπάρχει και γάμος και πρέπει να μάθουμε ποιος παντρεύεται

ποιον»⁴¹. Τα βασικά ερωτήματα σε ένα γάμο είναι τα εξής: «Τίς ἡ παρθένος; Τίς ὁ ἀνὴρ; Τίνα δὲ τούτοις ὀνόματα;»⁴². Ωστόσο, το ζήτημα φαίνεται να δυσκολεύει περισσότερο αν «απευθύνουμε» στην εικόνα αυτή κι άλλες ερωτήσεις, όπως:

- Πού και πώς συναντήθηκαν και γνωρίστηκαν οι μελλόνυμφοι;
- Πού και πώς ζούσαν πριν;
- Πόσο αγαπιούνται;
- Πού και πώς θα ζήσουν μετά το γάμο τους;
- Πού και πότε γίνεται ο γάμος;
- Ποιος είναι ο ιερούργος;
- Ποιοί είναι οι καλεσμένοι;
- Πώς μπορούμε να λάβουμε μέρος κι εμείς στο γάμο αυτό;

Οι ερωτήσεις αυτές μπορεί να μοιάζουν απλοϊκές και άσχετες, όμως δεν είναι καθόλου, καθώς στην Εκκλησία αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα. Οι απαντήσεις που απαιτούν δίνουν το βασικό περίγραμμα της θεολογίας της. Ένα τροπάριο (του Μ. Αποδείπνου της Μ. Δευτέρας, Τριώδιον) αναφέρεται στον γάμο αυτόν, ονομάζοντάς τον ουράνιο, τον δε νυμφίο άφθαρτο: «Εὐτρέπισται ὁ οὐράνιος γάμος· ἀλλ' ἔτοιμάζεσθε, οἱ τῶ ἀφθάρτῳ Νυμφίῳ συνεισερχόμενοι».

Διευκρινίζοντας ἐτι περαιτέρω τα πράγματα, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, σε μια ομιλία του⁴³, αναφέρεται στην Ενανθρώπηση του Λόγου και την παρομοιάζει με γάμο ανάμεσα στο Χριστό και την (ξεπεσμένη) ανθρώπινη φύση. Ξεκινά παρουσιάζοντας τον έρωτα του Θεού προς τον άνθρωπο («αὐτός παραγίνεται ὁ ἐρῶν ... ἵνα γένηται νυμφίος») και κατόπιν παραθέτει ένα διάλογο μεταξύ Νυμφίου-Χριστού και νύμφης-ανθρωπότητας, όπου παρουσιάζονται με απλό και εύληπτο τρόπο τα βασικά σημεία της θεολογίας της Εκκλησίας, για να καταλήξει στην ανάπλαση και ανακαίνιση της ανθρώπινης φύσης («καί ποιεῖ αὐτήν νέαν») με την πρόσληψή της από το Χριστό και τη συσσωμάτωσή της μαζί του («ἰδού φυτεύσω σε ἐν ἑμαυτῶ»). Ο Χριστός, με αυτόν τον τρόπο, την παντρεύεται, ενώνεται μαζί της και την ξανακάνει όμορφη: «λαμβάνει αὐτήν, ἀρμόζεται

⁴¹ Πρβλ. Τσαρούχης 1986, σ. 271.

⁴² Πρβλ. Ανδρέας Κρήτης, *Λόγος εἰς τόν Εὐαγγελισμόν*, PG 97, 882.

⁴³ Ὅτε τῆς Ἐκκλησίας ἔξω εὐρεθεῖς Εὐτρόπιος..., PG 52, 404-411B.

αὐτήν ... ὡς ἦν (σ.σ. αὐτή) ἀκάθαρτος, ἵνα μάθῃς τοῦ νυμφίου τον ἔρωτα ... Ὁ νυμφίου καλλωπίζοντος ἀμορφίαν νύμφης!». Ο ἔρωτας του Νυμφίου κορυφώνεται στη συσσωμάτωση της νύμφης σ' αὐτόν και στον ανακαινισμό της.

Ας σημειωθεί ὅτι παρόμοιο περιεχόμενο ἔχει και η περικοπή Εφεσ. 5, 21-33, η οποία μάλιστα και αποτελεί το αποστολικό ανάγνωσμα κατά την τέλεση του μυστηρίου του Γάμου. Εδώ, ο Παῦλος ονομάζει το μυστήριο αὐτό «μέγα», διότι ἐδράζεται και αναφέρεται στη σχέση του Χριστοῦ με την Εκκλησία («εἰς Χριστόν καί εἰς τήν ἐκκλησίαν»), στο ανερμήνευτο, παράδοξο και ανήκουστο μυστήριο της Σάρκωσης του Λόγου του Θεοῦ, που περνά από το Βάπτισμα («καθαρίσας τῶ λουτρῶ τοῦ ὕδατος») και ολοκληρώνεται στο Πάθος («ὁ Χριστός ἠγάπησε τήν ἐκκλησίαν καί ἑαυτόν παρέδωκεν ὑπέρ αὐτῆς»). Γι' αὐτό και κατά την τέλεση του γάμου, ο ιερέας αρχίζει την ευχή του με τα λόγια: «Εὐλογητός εἶ Κύριε ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τοῦ μυστικοῦ καί ἀχράντου γάμου ἱερουργός καί τοῦ σωματικοῦ νομοθέτης ...» (Ακολουθία του Γάμου, Ευχολόγιον).

Ὡστόσο, ο Γάμος αὐτός, για τον οποίο μιλά ο Χρυσόστομος, φαίνεται ὅτι αναφέρεται στον Σταυρό και στον Τάφο, γι' αὐτό και η Παναγία «τόν ἴδιον Ἄρνα ... θεωροῦσα πρὸς σφαγὴν ἐλκόμενον ... ταῦτα βοῶσα· Ποῦ πορεύει, Τέκνον; τίνος χάριν, τόν ταχύν δρόμον τελεῖς; Μή ἕτερος γάμος πάλιν ἐστίν ἐν Κανᾶ· κᾶκεῖ νῦν σπεύδεις, ἵνα ἐξ ὕδατος αὐτοῖς οἶνον ποιήσης;» (από τον οἶκο του κοντακίου του εσπερινού της Μ. Πέμπτης, Τριώδιον). Δηλαδή, φαίνεται ὅτι ο γάμος των ἀνθρώπων ἔχει ως ἀρχέτυπο τον Γάμο του Χριστοῦ με την Εκκλησία, που εγκαινιάζεται με τη Σάρκωση και το Πάθος και ολοκληρώνεται με την Ανάσταση και τη Βασιλεία.

Η εικονογραφία της Εκκλησίας ἔχει δώσει, ἐδώ κι αἰῶνες, ἀπαντήσεις σε ὅλες αὐτές τις ἐρωτήσεις. Ὅχι ὅμως μέσω του εικονογραφικοῦ θέματος, στο οποίο ἔχομε ἤδη αναφερθεῖ, καθώς αὐτό ἐστιάζει σε μια στιγμή πριν από το Πάθος και τον Σταυρό, δηλαδή πριν από τον Γάμο. Ὑπάρχει μια ἄλλη εικονογραφική σύνθεση (παλαιότερη και) ικανή ν' ἀπαντήσει σ' αὐτές και σ' ἄλλες πολλές ἐρωτήσεις. Είναι ὅμως κάπως ξεχασμένη, κάπως παραγκωνισμένη. Το ὄνομά της: «Ἡ Ἄκρα Ταπεινώσις». Πρόκειται για την παράσταση του Νυμφίου, του Χριστοῦ στο Πάθος του, που ἔδωσε – ἄλλοτε – δυναμικά το παρὼν στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας

και που φέρει βαρύ θεολογικό φορτίο. Μια μεγαλειώδης, μέσα στη λιτότητά της, εικονογραφική σύνθεση, που ισορροπεί στην κόψη μιας απίστευτης ελευθερίας απέναντι στο ιστορικό πλαίσιο των γεγονότων που περιγράφουν οι ευαγγελικές διηγήσεις, από τη μια, και μιας εκπληκτικής ακρίβειας και πληρότητας στην έκφραση του πνευματικού νοήματός τους, από την άλλη. Μια παράσταση με συνθετική απλότητα στη ζωγραφική της απόδοση, αλλά και με πλούτο συμβολισμών. Ωστόσο, μια παράσταση σχετικά άγνωστη πλέον στο ευρύ κοινό. Είναι μεγάλο κρίμα που αυτή η πολυσύνθετη και μεστή θεολογικού περιεχομένου παράσταση έχει σήμερα σχεδόν εξαφανιστεί από τη λειτουργική μας πράξη και αντί αυτής προβάλλεται μια άλλη (η γνωστή ως «Νυμφίος» ή «Ίδε ο Άνθρωπος») που η σύγκριση μαζί της, την φέρνει σε πολύ δύσκολη και μειονεκτική θέση, καθώς σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να την ακολουθήσει στην έκφραση των θεολογικών νοημάτων που εκείνη αποδίδει.

Περιγραφή του εικονογραφικού θέματος

Ο εικονογραφικός τύπος του *Χριστού - Άκρα Ταπείνωση*, που δεν είναι, όπως είπαμε, από τους πιο διαδεδομένους και γνωστούς σήμερα στο ευρύ κοινό, συμυκνώνει και συμπεριλαμβάνει σε μια εικόνα το Πάθος του Θεανθρώπου Χριστού. Πρόκειται για μια εικόνα που παρουσιάζει ένα πορτραίτο, μια προσωπογραφία του Χριστού. Είναι όμως ταυτόχρονα μια παράσταση με έντονο νεκρικό χαρακτήρα. Παρουσιάζει σε ημί-σωμη προτομή τον Χριστό νεκρό, γυμνό, σε όρθια στάση, μέσα σε σαρκοφάγο-τάφο που κρύβει το σώμα του από τη μέση και κάτω. Σπάνια εικονίζεται ολόσωμος (γυμνός, με περίζωμα στη μέση), σπανιότερα δε καθιστός στο χείλος της σαρκοφάγου (μάλλον και στις δυο περιπτώσεις κατά δυτική επίδραση). Τα χέρια του, αδύναμα, σταυρωμένα μπροστά (χαμηλά στην κοιλιακή χώρα ή στο στήθος, κάτω από το στέρνο ή πιο ψηλά) ή πεσμένα βαριά προς τα κάτω, φέρουν πάνω τους τις πληγές από τα καρφιά. Τα μάτια μένουν κλειστά. Το κεφάλι γέρνει ελαφρά προς το πλάι και τα μαλλιά, ξέπλεκα, πέφτουν πάνω στους ώμους. Διακρίνεται και η πληγή από τη λόγχη στη δεξιά πλευρά, από την οποία τρέχει ακόμη αίμα και νερό. Παρά την παραδοξότητα της όρθιας στάσης ο Θάνατος του Χριστού

είναι πασιδηλός. «Παρεδόθη εις θάνατον ή ψυχή αυτού καί έν τοις άνόμοις έλογίσθη» (Ησ. 53, 12).

Ωστόσο, ο Θάνατός του παρουσιάζεται ως να έχει επέλθει μόλις πριν από λίγο χρόνο, έτσι ώστε και το Πάθος να παρουσιάζεται ακόμη πολύ πρόσφατο, σχεδόν ταυτόχρονο: Ο Χριστός «φαίνεται να υποφέρει ακόμη, αν και έχει περάσει ήδη στο θάνατο»⁴⁴. Πίσω του όρθιος ο Σταυρός με την επιγραφή *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ* (ή *ΟΒCΑΤΑΕC*, σύμφωνα με τη βυζαντινή συντομογραφία), ενίοτε δε, στα δεξιά και αριστερά του, ιστορούνται δυο άγγελοι σε προτομή, έχοντας τα χέρια τους στο πρόσωπο ή απλωμένα μπροστά τους σε στάσεις που φανερώνουν τον θρήνο, την κατάπληξη και τον συγκλονισμό τους με το φρικτό θέαμα του νεκρού Βασιλιά και Αρχηγού της ζωής. Σε κάποιες παραστάσεις προστίθενται δεξιά και αριστερά του Σταυρού τα όργανα του Πάθους, δηλαδή η λόγχη και το καλάμι με το σφουγγάρι του όξους και της χολής, καθώς και τα καρφιά καρφωμένα πάνω του. Σε άλλες δε, υπάρχει και ο ακάνθινος στέφανος στο κεφάλι του Χριστού, τρυπώντας το και ματώνοντάς το.

Ο τύπος που αναφέραμε, αυτός που παρουσιάζει δηλαδή μόνο τη μορφή του Χριστού, είναι ο απλούστερος. Υπάρχουν όμως και οι σύνθετοι, όπως ο τύπος όπου εικονίζεται στο πλάι του η Θεοτόκος κι ο άλλος όπου προστίθεται στα αριστερά του Κυρίου και ο Ιωάννης, ο αγαπημένος του μαθητής. Υπάρχει και ο τύπος (*Πιετά*) όπου η Θεοτόκος θλιμμένη, με συγκρατημένη όμως οδύνη και βουβό πόνο, εναγκαλίζεται το νεκρό γιο της, συνθέτοντας έτσι ένα στιγμιότυπο που μάς θυμίζει τις εικονογραφικές συνθέσεις της *Αποκαθήλωσης*, του *Επιταφίου Θρήνου* και του *Ενταφιασμού*. Αυτές οι τρεις παραστάσεις, καθώς και η *Σταύρωση* και ο χρυσοκέντητος *Επιτάφιος* (το λειτουργικό άμφιο), είναι εκείνες που, όπως και η Άκρα Ταπείνωση, παρουσιάζουν τον Χριστό νεκρό. Μπορούμε να προσθέσουμε επίσης και τους τύπους του *Μελισμού* και του *Αναπεσόntonος*. Με όλους αυτούς τους εικονογραφικούς τύπους, είναι ευνόητο ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης έχει, εκτός της θεολογικής, και τυπολογική-εικονογραφική συγγένεια.

Η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης αποτελεί το εικαστικό ισοδύναμο του Πάθους και την εικονογράφηση των Ακολουθιών των Παθών, όπως θα δούμε παρακάτω. Αποτελεί μια επιτομή, μια συμπερίληψη, μια συμπύκνωση του Πάθους,

⁴⁴ Πρβλ. Mâle 1986, σ. 95.

του Θανάτου και της Ταφής του Χριστού, καθώς τον εικονίζει «γυμνόν, ἡμαγμένον, κατάκριτον» (από εγκώμιο της β΄ στάσεως του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον), αλλά και «ἐσμυρνισμένον καί γυμνόν, καταλιπόντα καί ἐν τῷ τάφῳ τά ἐντάφια αὐτοῦ» (από στιχηρό ανατολικό του εσπερινού της Τετάρτης της Διακαινησίμου, Πεντηκοστάριον). Η μορφή του ιστορείται σύμφωνα με τον προφητικό λόγο: «Τό εἶδος αὐτοῦ ἄτιμον καί ἐκλεῖπον παρὰ τοὺς υἱοὺς τῶν ἀνθρώπων» (Ησ. 53, 3). Ταυτόχρονα ὅμως και ανακεφαλαιώνοντας το μυστήριο της θείας Οικονομίας στην κορύφωσή του, μάς τον παρουσιάζει νικητή του θανάτου, θριαμβευτή διά της Αναστάσεώς του. Ο εικονιζόμενος είναι ο Βασιλεύς της Δόξης, ο οποίος «συνέτριψε πύλας χαλκᾶς καί μοχλοὺς σιδηροῦς συνέθλασεν» (Ψαλμ. 106, 16) και γι' αυτό τον δείχνει «κατάστικτον τοῖς μάλωψι καί πανσθενουργόν» (από τροπάριο της δ΄ ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον). Η παράστασή μας αν και περιέχει νοηματικά την Αποκαθίλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και τον Ενταφιασμό, ὅμως προσδίδει σ' αυτά τον θριαμβευτικό και πανηγυρικό τόνο της νίκης κατά του θανάτου και της προαναγγελίας της (επερχόμενης) Ανάστασης. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εικονογραφεί αυτό ακριβώς που ψάλλει σ' ένα κοντάκιό του ο Ρωμανός ο Μελωδός: «Τοῦ ξύλου κατηνέχθη, σινδόνι ειλήθη, τάφῳ ἐδόθη, ἵνα χορεύῃ ὁ Ἀδάμ»⁴⁵. Ο πανηγυρισμός δε του Αδάμ ἔχει νόημα, διότι γνωρίζει ότι ο Χριστός, ο Νέος Αδάμ, είναι το «ἀρνίον» που θα «νικήσει ..., ὅτι Κύριος κυρίων ἐστι καί Βασιλεύς βασιλέων» (Αποκ. 17, 14). Κατά συνέπεια, η Ἄκρα Ταπείνωση είναι εικόνα παράλληλη και με την *Εἰς Ἄδου Κάθοδο* (που είναι η κατ' ἐξοχὴν εικόνα της Ανάστασης) και περιέχει και το (αναστάσιμο) νόημά της: Ο νεκρός Χριστός με το Θάνατό του και την κάθοδό του στον Ἄδη, ἔχει συντρίψει ἤδη το θάνατο και ἔχει ελευθερώσει ἀπὸ τα δεσμά τους τους ανθρώπους, ζῶντες και νεκρούς, καθώς τότε «καί νεκροῖς εὐηγγελίσθη» (Α΄ Πέτρ. 4, 6)⁴⁶.

⁴⁵ Από τον κβ΄ οἶκο του κοντακίου *Εἰς το Πάθος*, Ρωμανός 1997, τόμ 1, σ. 410.

⁴⁶ Βλ. «...τόν Ἀδάμ σύν τῇ Εὐᾶ λυτροῦμαι παγγενῆ καί τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ ἐξαναστήσομαι» (από τροπάριο της θ΄ ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον).

Κατ' επέκταση, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το βασικό νόημα του εικονογραφικού μας θέματος είναι εσχατολογικό και σωτηριολογικό: Είναι σαν να ακούμε τον Σωτήρα Χριστό, μέσα από την εικόνα, να μάς ψιθυρίζει εμπιστευτικά: «ἐν τῷ κόσμῳ θλιψὶν ἔξετε· ἀλλὰ θαρσεῖτε, ἐγὼ νενίκηκα τὸν κόσμον» (Ιω. 16, 33), «ἢ γὰρ δύνάμις μου ἐν ἀσθενείᾳ τελειοῦται» (Β' Κορ. 12), «ὕμεις δὲ λυπηθήσεσθε, ἀλλ' ἡ λύπη ὑμῶν εἰς χαρὰν γενήσεται ... καὶ ὑμεῖς οὖν λύπην μὲν νῦν ἔχετε· πάλιν δὲ ὄψομαι ὑμᾶς καὶ χαρήσεται ὑμῶν ἡ καρδία. Καὶ τὴν χαρὰν ὑμῶν οὐδεὶς αἰρεῖ ἀφ' ὑμῶν» (Ιω. 16, 20 και 22) και «μὴ φοβοῦ· ἐγὼ εἰμι ὁ πρῶτος καὶ ὁ ἔσχατος καὶ ὁ ζῶν, καὶ ἐγενόμην νεκρός, καὶ ἰδοὺ ζῶν εἰμι εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων, καὶ ἔχω τὰς κλεῖς τοῦ θανάτου καὶ τοῦ ἄδου» (Αποκ. 1, 17-18). Ἡ, σύμφωνα με τα λόγια των προφητῶν: «θεὸς ἐγγίζων ἐγὼ εἰμι ... καὶ οὐχὶ θεὸς πόρρωθεν» (Ιερ. 23, 23) και «ἐκ χειρὸς Ἄδου ρύσομαι, καὶ ἐκ θανάτου λυτρώσομαι αὐτούς· ποῦ ἡ δίκη σου, θάνατε; ποῦ τὸ κέντρον σου, ἄδη;» (Ωσ. 13, 14) και «ἰδοὺ ἐγὼ ἀνοίγω ὑμῶν τὰ μνήματα καὶ ἀνάξω ὑμᾶς ἐκ τῶν μνημάτων ὑμῶν καὶ εἰσάξω ὑμᾶς εἰς τὴν γῆν τοῦ Ἰσραὴλ ... καὶ δώσω τὸ πνεῦμά μου εἰς ὑμᾶς καὶ ζήσεσθε» (Ιεζ. 37, 12 και 14). Κι ἀκόμη με τη γλῶσσα των υμνογράφων: «...Νῦν οὖν καιρὸς ἐφέστηκεν, ὃν εἶπον ὑμῖν· ἰδοὺ γὰρ παραδίδομαι ἀμαρτωλῶν χερσὶν ἐμπαιχθῆναι, οἳ καὶ σταυρῶ με προσπήξαντες, ταφῆ παραδόντες, ἐβδελυγμένον λογιοῦνται ὡς νεκρόν· ὅμως θαρσεῖτε· τριήμερος γὰρ ἐγείρομαι εἰς ἀγαλλίασιν πιστῶν καὶ ζωὴν τὴν αἰώνιον» (Κοσμὰ μοναχοῦ, δοξαστικὸ των αἰώνων του ὀρθρου της Μ. Δευτέρας, Τριώδιον) και «Ἵπνον δὲ νόμισον εἶναι τὸν θάνατόν μου,... τρεῖς γὰρ ἡμέρας τελέσας ἐν μνήματι θελήματι, μετὰ ταῦτα σοι ὀρῶμαι ἀναβιώσας ἐπὶ ἀνακαινίσει τῆς γῆς καὶ τῶν ἐκ γῆς» (Ρωμανοῦ, Εἰς τὴν Γέννησιν του Κυρίου⁴⁷). Εμεῖς δε πάλι που βλέπουμε, στην παράσταση αὐτή, τον Χριστό γυμνὸ και νεκρὸ μέσα στον τάφο, τοῦ απαντοῦμε: «ἐγείρει ὁ καθεύδων καὶ ἀνάστα ἐκ τῶν νεκρῶν» (Εφεσ. 5,

⁴⁷ Πρβλ. Τωμαδάκης 1993, σσ. 264-265.

14), «ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με, ὁ Θεός μου» (Ψαλμ. 3, 8), «ἀνάστα, ὁ Θεός, δίκασον τήν δίκην σου· μνήσθητι τοῦ ὄνειδισμοῦ σου» (Ψαλμ. 73, 22), «ἀνάστα, ὁ Θεός, κρῖνον τήν γῆν, ὅτι σύ κατακληρονομήσεις ἐν πᾶσι τοῖς ἔθνεσιν» (Ψαλμ. 81, 8).

Τα ονόματα του θέματος

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού σε προτομή, νεκρού, εντούτοις ὄρθιου, μέσα στον τάφο και μπροστά στο Σταυρό έχει λάβει, κατά καιρούς και, κυρίως, κατά τόπους, διαφορετικά ονόματα. Τα διάφορα αυτά ονόματα αντανακλούν και μια διαφορετική κάθε φορά ματιά στον παθόντα και νεκρωθέντα Χριστό. Μ' αυτό τον τρόπο, το νόημα της παράστασης αποκτά και διαφορετικές αποχρώσεις. Άλλοτε υπογραμμίζεται η ανθρωπότητα του Κυρίου κι άλλοτε η θεότητα του. Με ένα όνομα παρουσιάζεται ο Χριστός ως αθώος άνθρωπος, ως «πάσχων δίκαιος» και, κατά συνέπεια, η παράσταση επικεντρώνεται στο Πάθος και στο Σταυρό, με ένα άλλο προτάσσεται η θεϊκή συγκατάβαση και κένωση, ενώ με ένα τρίτο προβάλλεται η νίκη κατά του θανάτου και η Δόξα. Αντίστοιχα, η παράστασή μας μπορεί να αποδίδει την έμφαση στο ιστορικό, στο θεολογικό ή στο σωτηριολογικό και εσχατολογικό της περιεχόμενο.

Αρχικά, το εικονογραφικό μας θέμα λαμβάνει τον τίτλο «*Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*». Αυτός ήταν ο πρώτος, ο βυζαντινός τίτλος του, ο οποίος μάλιστα εμφανίζεται μέσα στην παράσταση ως η επιγραφή του Σταυρού⁴⁸. Ο τίτλος αυτός απηχεί την αρχέγονη πίστη της Εκκλησίας, που θεωρεί τον σταυρωθέντα και αναστάντα Χριστό ως τον ερχόμενο (αλλά και ήδη παρόντα) βασιλέα και Κύριο⁴⁹.

⁴⁸ Στο Kalinič της Σερβίας καταγράφεται και η σλαβική του εκδοχή: «*CAR SLAVJE*».

⁴⁹ «Όταν οι πρώτοι οπαδοί του Χριστού προφέρουν την αρχική τους ομολογία: “Ο Χριστός βασιλεύει ως Κύριος”, αυτό σημαίνει μάλλον ότι ο Χριστός, ο σταυρωμένος και αναστημένος, έρχεται σ’ εμάς. Η ιστορία της σωτηρίας συνεχίζεται. Ο Χριστός κάθεται στα δεξιά του Θεού, τώρα, σήμερα», πρβλ. Cullmann 1997, σ. 147. Ο Cullmann επίσης επισήμανε τη σύνδεση της βασιλικής κυριαρχίας του

Εξάλλου, η ίδια η λέξη «Βασιλεύς» (και μάλιστα «της Δόξης») παραπέμπει ευθέως στη «Βασιλεία του Θεού», πράγμα το οποίο και μόνο του προσδίδει εμφατικά εσχατολογική διάσταση στην παράσταση: ο Χριστός διά του Πάθους και του Σταυρού του, εγκαινιάζοντας τη Βασιλεία του, προκαταγγέλλεται ένδοξος κριτής, καθώς αναδεικνύεται Κύριος επί των ανθρώπων, της κτίσεως και των αοράτων δαιμονικών δυνάμεων, «Κύριος Ἰησοῦς Χριστός εἰς δόξαν Θεοῦ πατρὸς»⁵⁰. Ἐτσι, η ένδοξη βασιλική ιδιότητα διασταυρώνεται με το Πάθος, αποδίδοντας στον Σταυρό του Χριστού (θυσιαστήριο και θρόνος) θριαμβευτικό νόημα, το οποίο εδράζεται στο μυστήριο της υπέρλογης και κενωτικής αγάπης του Θεού⁵¹.

Ταυτόχρονα, ο ενταφιασμένος Βασιλεύς της Δόξης αναδεικνύει τον τάφο του σε παστάδα, νυφικό θάλαμο, καθώς φανερώνεται ως Νυμφίος της Εκκλησίας νικητής του θανάτου. Ο προαιώνιος Λόγος, «μανικός εραστής» του ανθρώπου, κενούμενος σαρκούται και τελεσιουργεί τον μυστικό γάμο του με τη νύμφη Εκκλησία⁵² στην εσχατιά του τάφου, στο ακρότατο όριο της κτιστής ανθρώπινης φύσης, ώστε να μη

Χριστού με την «ἤδη ολοκληρωμένη νίκη δια του θανάτου και της αναστάσεώς» του και με την «πραγματική εκκίνηση της βασιλείας του Χριστού», αποδίδοντας εσχατολογικό νόημα στο Πάθος του (βλ. Cullmann 2005, σ. 92 κ.ε.).

⁵⁰ Πρβλ. Φιλιπ. 2, 7-11. Βλ. Λκ. 23, 42-43 και Κολ. 2, 14-15.

⁵¹ Βλ. «Αὐτὸς οὗτος ὁ σταυρὸς, φησὶ, τῆς βασιλείας ἐστὶ σύμβολον. Διὰ τοῦτο δὲ αὐτὸν βασιλέα καλῶ, ἐπειδὴ βλέπω αὐτὸν σταυρούμενον· βασιλέως γάρ ἐστι τὸ ὑπὲρ τῶν ἀρχομένων ἀποθνήσκειν. Αὐτὸς δὲ ἑαυτοῦ εἶπεν· Ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς τὴν ψυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων. Οὐκοῦν καὶ ὁ βασιλεὺς ὁ καλὸς τὴν ψυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν ἀρχομένων. Ἐπεὶ οὖν τὴν ψυχὴν αὐτοῦ ἔθηκεν, διὰ τοῦτο αὐτὸν βασιλέα καλῶ. Μνήσθητί μου, Κύριε, ἐν τῇ βασιλείᾳ σου. Εἶδες πῶς καὶ βασιλείας ὁ σταυρὸς σύμβολον;» (Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Λόγος Εἰς τὸν Σταυρὸν καὶ εἰς τὸν Ληστήν*, PG 49, 403). Τη (σωτηριολογική) σύνδεση της βασιλικής ιδιότητας του Χριστού και του Σταυρού του μπορούμε να διαπιστώσουμε ενδεικτικά και στα ακόλουθα ιδιόμελα από τον ὄρθρο της Κυριακής της Σταυροπροσκύνησης (Τριώδιον): «Δεῦτε πιστοὶ, τό ζωοποιόν Ξύλον προσκυνήσωμεν· ἐν ᾧ Χριστὸς ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης, ἔκουσίως χειρὰς ἐκτείνας, ὑψωσεν ἡμᾶς...» και «Σήμερον ὁ Δεσπότης τῆς Κτίσεως, καὶ Κύριος τῆς δόξης, τῷ Σταυρῷ προσπήγνυται... καὶ πάντα ὑπομένει, δι' ἐμέ τὸν κατάκριτον, ὁ Λυτρωτὴς μου καὶ Θεός, ἵνα σώσῃ Κόσμον...».

⁵² Βλ. «Ὁ Πατὴρ τῶν οἰκτιρῶν τὴν ἀνθρωπίνην ἐσχατιάν, τῷ μόνῳ μόνος ἐξ αὐτοῦ γεννηθέντι μνηστεύεται» (Ἀνδρέας Κρήτης, *Λόγος εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν*, PG 97, 883).

μείνει κανένα σημείο της απρόσληπτο. Στον γάμο αυτό ο Νυμφίος Χριστός «ἐκ τάφου...ὡσπερ ἐκ παστοῦ ἐκλάμψας» και «ἀπαθανατίζων τό πρόσλημμα» διά της Αναστάσεώς του, αναπλάθει και ανακαινίζει την ανθρωπότητα, «καλλωπίζων ἀμορφίαν νύμφης!»⁵³.

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, ο βυζαντινός τίτλος, που είναι «δάνειο» από την παράσταση της Σταύρωσης (όπου επίσης επιγράφει τον Σταυρό), συνάπτει την παράστασή μας με το νόημα του θριάμβου: ο Σταυρός παριστάνεται ως θρόνος βασιλικός. Παρόμοιο νόημα προβάλλεται και από τους ύμνους και τις ευχές της Μ. Εβδομάδας (κυρίως, αλλά όχι μόνο), όπου, αναφορικά με τον πάσχοντα Κύριο, εκτός από τον *Βασιλέα της Δόξης*, προτείνονται και άλλες παρεμφερείς εκφράσεις⁵⁴. Ο Χριστός παριστάνεται στην παράστασή μας «κατάστικτος τοῖς μάλωψι καί πανσθενουργός», διότι με τη σταυρική του θυσία είναι ήδη θριαμβευτής του θανάτου, λυτρωτής του ανθρώπου και ανακαινιστής της κτίσεως. Έτσι, ο βυζαντινός

⁵³ Πρβλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, PG 52, 411B.

⁵⁴ Ενδεικτικά αναφέρω τις εξής: «Κύριος τῆς δόξης», «Ἄναξ», «Κύριος τῶν Δυνάμεων», «Ἀρχηγός τῆς ζωῆς», «τῶν ἀγγέλων Βασιλεύς», «Βασιλεύς τῆς κτίσεως», «τῶν πάντων Βασιλεύς», «Ἡλιος τῆς δόξης ἀθάνατος», «ἐπί θρόνου δόξης τῶν Χερουβεὶμ ἀναπαύομενος (/ἐποχούμενος καί ὡς Θεός ἀπαύστως δοξαζόμενος)», «ὁ πάντων κριτῆς ἀχθῆναι εἰς κρίσιν, ὁ ἐπί θρόνου τῶν Χερουβεὶμ ἐφεδρεύων, ὡς ὑπεύθυνος παραστῆναι Πιλάτῳ», «Παμβασιλεύς», «Βασιλεύς τῶν αἰώνων», «Παντάναξ», «Βασιλεύς τῶν βασιλευόντων καί Κύριος τῶν κυριεόντων», «σταυροφόρος Ἄναξ», «Βασιλεύς καί Κύριος», «Βασιλεύς καί Θεός», «ἀληθῆς καί πόλου καί τῆς γῆς Βασιλεύς», «Δεσπότης τῶν ὄλων», «βασιλεύς Ἱερουσαλήμ», «ἐρχόμενος βασιλεύς τοῦ Ἰσραήλ», «βασιλεύς τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Θεοῦ», «Βασιλεύς τῶν οὐρανῶν», «Θεός καί παμβασιλεύς», «Θεός βασιλεύς ἡμῶν πρό αἰώνων», «Βασιλεύς ὑπάρχων οὐρανοῦ καί γῆς», «βασιλεύς τῶν ἄνω Δυνάμεων», «τῆς δόξης ἥλιος», «φωτοκράτωρ», «ὁ τῶν πάντων δεσπόζων», «παντοκράτωρ Δεσπότης», «μόνος κραταῖος Θεός καί Δεσπότης», «τῆς εἰρήνης βασιλεύς», «ὁ πάσης βασιλεύων τῆς κτίσεως», «Θεός ἄναξ καί ἐθελούσιος νεκρός», «Ἡλιος δικαιοσύνης Χριστός», «ὁ Δεσπότης πάντων», «Βασιλεύς τοῦ παντός», «ὁ βασιλεύων Βασιλεύς, καί πάντων Κύριος», «Ἄναξ ἀνάκτων», «ὁ Δεσπότης τῆς Κτίσεως», «ὁ Δεσπότης τῆς Κτίσεως καί Κύριος τῆς δόξης», «ὁ Βασιλεύς σου Σιών», «ὁ βασιλεύων τῶν αἰώνων Κύριος», «Βασιλεύς ὑπνῶν» κλπ.

τίτλος είναι μια άμεση παραπομπή στην Ανάσταση και στη διά του Σταυρού σωτηρία: Ο σαρκωμένος Λόγος Χριστός, προσφερόμενος, με το Θάνατό του, νικά τον θάνατο και ανασταίνεται, παρέχοντας στον φθαρτό και φθαρέντα άνθρωπο την ανάσταση και την ανακαίνιση, ως πρωτότοκος των νεκρών, βρώση και πόση των πιστών, τελικός Κριτής και Αρχηγός της Ζωής⁵⁵. Η προσέγγιση δε αυτή ενισχύεται και από τις παραστάσεις που «συνοδεύουν» τον Βασιλέα της Δόξης στην Πρόθεση του Ιερού Βήματος: συνήθως σε παραπλήσια τύμπανα ή απίδες εικονίζεται η *Ετοιμασία του Θρόνου* και η *Θεία Λειτουργία*, θέματα που σχετίζονται με τον Θρόνο της Δευτέρας Παρουσίας και της Τελικής Κρίσης, καθώς και με τον Μέγα Αρχιερέα.

Η ιδέα του τίτλου (ο οποίος βρίσκεται πάντοτε σε συνάφεια με την ταπείνωση, το Πάθος και το Θάνατό του) εντοπίζεται στο διάψαλμα του Ψαλμού 23, 7-10⁵⁶, στην ευχή που λέει ο ιερέας την ώρα που ψάλλεται ο Χερουβικός ύμνος (κατά τις θείες Λειτουργίες του Ιωάννου του Χρυσοστόμου και του Μεγάλου Βασιλείου)⁵⁷, αλλά και

⁵⁵ Βλ. «Κύριε Θεέ μου, ἐξόδιον ὕμνον καί ἐπιτάφιον ᾠδήν σοι ἄσομαι, τῷ τῇ ταφῇ σου ζωῆς μοι τὰς εἰσόδους διανοιξάντι καί θανάτῳ θάνατον καί ἄδην θανατώσαντι» (τροπάριο της α΄ ᾠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον), «Μάτην φυλάττεις τάφον, κουστωδιά· Οὐ γάρ καθέξει τύμβος αὐτοζωΐαν» (στίχοι ὄρθρου Μ. Σαββάτου, Τριώδιον), «Γῆ με καλύπτει ἐκόντα, ἀλλά φρίττουσιν ἄδου οἱ πυλωροί, ἡμφιεσμένον βλέποντες στολήν ἡμαγμένην, Μῆτερ, τῆς ἐκδικήσεως· τούς ἐχθρούς ἐν σταυρῷ γάρ πατάξας, ὡς Θεός, ἀναστήσομαι αὐθις καί μεγαλύνω σε» και «Νεοποιεῖς τούς γηγενεῖς, ὁ Πλαστοουργός, χοϊκός χρηματίσας, καί σινδῶν καί τάφος ὑπεμφαίνει τό συνόν σοι, Λόγε, μυστήριον· ὁ εὐσχήμων γάρ βουλευτής τήν τοῦ σέ φύσαντος βουλήν σχηματίζει, ἐν σοί μεγαλοπρεπῶς καινοποιοῦντός με» (τροπάρια ε΄ και θ΄ ᾠδῶν του κανόνα του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον).

⁵⁶ «Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καί ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καί εἰσελεύσεται ὁ βασιλεύς τῆς δόξης. Τίς ἐστιν οὗτος ὁ βασιλεύς τῆς δόξης; Κύριος κραταιός καί δυνατός, Κύριος δυνατός ἐν πολέμῳ. Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν, καί ἐπάρθητε, πύλαι αἰώνιοι, καί εἰσελεύσεται ὁ βασιλεύς τῆς δόξης. Τίς ἐστιν οὗτος ὁ βασιλεύς τῆς δόξης; Κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτός ἐστιν ὁ βασιλεύς τῆς δόξης».

⁵⁷ «Οὐδείς ἄξιος ... προσέρχεσθαι ἢ προσεγγίζειν ἢ λειτουργεῖν σοι, Βασιλεῦ τῆς δόξης. Τό γάρ διακονεῖν σοι μέγα καί φοβερόν καί αὐταῖς ταῖς ἐπουρανίαις δυνάμεσιν ... Σύ γάρ μόνος, Κύριε ὁ Θεός ἡμῶν, δεσπόζεις τῶν ἐπουρανίων καί τῶν ἐπιγείων ὁ ἐπί θρόνου χερουβικοῦ ἐποχούμενος, ὁ τῶν Σεραφεῖμ Κύριος καί Βασιλεύς τοῦ Ἰσραήλ ... Σύ γάρ εἶ ὁ

στον ύμνο που ψάλλεται ως Χερουβικός κατά την Μεγάλη Είσοδο στην Λειτουργία των Προηγιασμένων Δώρων⁵⁸. Παρόμοια δε εικόνα δίνει και ο ύμνος που κατά την πρωινή Λειτουργία του Μ. Σαββάτου αντικαθιστά τον Χερουβικό ύμνο⁵⁹. Ο ανωτέρω Ψαλμός (23) εκφράζει το θριαμβευτικό νόημα της νίκης του Χριστού κατά του θανάτου και της ολοκλήρωσης της θείας Οικονομίας. Το θριαμβευτικό αυτό νόημα μαζί με το σωτηριολογικό ή το εσχατολογικό βρίσκουμε να σχετίζεται με τον *Βασιλέα της Δόξης* και σε ύμνους των εορτών της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού⁶⁰ και της Αναλήψεως⁶¹. Ο εν λόγω βυζαντινός τίτλος (καθώς και ο, επί της ουσίας,

προσφέρων, καί προσφερόμενος, καί προσδεχόμενος, καί διαδιδόμενος, Χριστέ ό Θεός ήμῶν ... ».

⁵⁸ «Νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανῶν σὺν ἡμῖν ἀοράτως λατρεύουσιν· ἰδοὺ γάρ εἰσπορεύεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης· ἰδοὺ θυσία μυστική τετελειωμένη δορυφορεῖται· πίστει καὶ πόθῳ προσέλθωμεν, ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γενώμεθα, Ἀλληλούϊα».

⁵⁹ «Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία καὶ στήτω μετὰ φόβου καὶ τρόμου καὶ μηδέν γῆϊνον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω· ὁ γάρ Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων καὶ Κύριος τῶν κυριευόντων προσέρχεται σφαγιασθῆναι καὶ δοθῆναι εἰς βρῶσιν τοῖς πιστοῖς. Προηγούνται δέ τούτου οἱ χοροὶ τῶν ἀγγέλων μετὰ πάσης ἀρχῆς καὶ ἐξουσίας, τὰ πολυόμματα Χερουβεὶμ καὶ τὰ ἑξαπτέρυγα Σεραφεὶμ, τὰς ὄψεις καλύπτοντα καὶ βοῶντα τὸν ὕμνον· Ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα, ἀλληλούϊα».

⁶⁰ Βλ. το ἰδιόμελο του ὄρθρου της εορτῆς (Παρακλητική): «Δεῦτε, πιστοί, τό ζωοποιόν ξύλον προσκυνήσωμεν, ἐν ᾧ Χριστός, ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης, ἔκουσίως χειρᾶς ἐκτείνας, ὕψωσεν ἡμᾶς εἰς τὴν ἀρχαίαν μακαριότητα· οὐς πρὶν ὁ ἐχθρὸς δι' ἡδονῆς συλήσας, ἐξορίστους Θεοῦ πεποίηκε...».

⁶¹ Βλ το εξαποστειλᾶριο του ὄρθρου της εορτῆς (Πεντηκοστᾶριον): «Τῶν μαθητῶν ὁρώντων σε, ἀνελήφθης, Χριστέ, πρὸς τὸν Πατέρα συνεδριάζων. Ἄγγελοι προτρέχοντες ἐκραύγαζον· Ἄρατε πύλας, ἄρατε· ὁ Βασιλεὺς γάρ ἀνῆλθε πρὸς τὴν ἀρχίφωτον δόξαν». Στην υμνογραφία της Αναλήψεως το βασιλικὸ ἀξίωμα του Χριστοῦ («οὗτός ἐστιν ἀληθῶς ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης») συνδυάζεται με το Πάθος του («Τί ἐρυθρὰ τὰ ἱμάτια, σαρκὸς τοῦ ἐνωθέντος παχύτητι; ἅγιοι Ἄγγελοι, Χριστὸν ὁρώντες ἐφθέγγοντο Πάθους τιμίου θεῖα, φέροντα σύμβολα»), την αποστολή του Παρακλήτου εκ μέρους του («τὸν Παράκλητον ἡμῖν ἐκ τοῦ Πατρὸς ἀποστεῖλαι»), την ιδιότητά του ως τελικοῦ Κριτῆ και τη θεότητά του («ὡς κριτὴν τῶν ἀπάντων, καὶ Θεὸν παντοδύναμον»), για να καταδειχτεῖ ἡ επιτελεσθεῖσα σωτηρία («Ἦρθη

σχεδόν συνώνυμος *Νυμφίος της Εκκλησίας*⁶²) χρησιμοποιείται ακόμη και κατά την εορτή των Χριστουγέννων⁶³, καθώς επίσης και κατά τα Θεοφάνια⁶⁴, σε αντιδιαστολή με την ταπείνωση και το Πάθος.

Η ανωτέρω ευχή («Οὐδείς ἄξιος...») και οι χερουβικοί ύμνοι συνδυάζουν το ιστορικό γεγονός της σταυρικής θυσίας του με την τέλεση του μυστηρίου της θείας Ευχαριστίας και τη λειτουργική πράξη, όπου αναπαρίσταται και επαναλαμβάνεται μυστικά η θυσία του Γολγοθά και εικονίζεται η ένδοξη Βασιλεία του Θεού. Η παράστασή μας, έτσι, προσλαμβάνει χαρακτήρα ευχαριστιακό, σωτηριολογικό και εσχατολογικό. Με άλλους λόγους, το νόημά της καταλήγει για τον άνθρωπο οντολογικό και υπαρξιακό, καθώς προβάλλεται η δυνατότητά του να κοινωνήσει προσωπικά εν Χριστώ την εσχατολογική οντολογική πληρότητα, δηλαδή τη νίκη της ζωής πάνω στο θάνατο, δυνατότητα που εικονίζεται και υλοποιείται μέσω του Μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας και της εν γένει μυστηριακής και πνευματικής ζωής του. Εν πάση περιπτώσει, αυτό θα είναι στον βυζαντινό χώρο και χρόνο το

υπεράνω τῶν Ἀγγέλων, ἢ φύσις ἡμῶν, ἢ πάλαι ἔκπτωτος, καὶ θρόνῳ ἐνίδρῳται, θείῳ ὑπὲρ ἔννοιαν»).

⁶² Βλ. «ἤλοις προσηλώθη ὁ Νυμφίος τῆς ἐκκλησίας» (ἀπὸ το δοξαστικὸ τοῦ ὁρθροῦ της Μ. Παρασκευῆς «Σήμερον κρεμᾶται», Τριώδιον).

⁶³ Βλ. «Οὗτος ὁ Θεὸς ἡμῶν, ... καὶ σπαργάνοις πλέκεται ὁ τῆς δόξης Κύριος...» (ἀπὸ τὴν Τρίτη Ὡρα της ακολουθίας τῶν Ὡρῶν τῶν Χριστουγέννων, Παρακλητικὴ – σημειῶν ἐδῶ ὅτι τα σπάργανα της Γέννησης συνάπτονται με τα σάβανα του Τάφου, καθώς και η φάτνη με σαρκοφάγο), «Σήμερον γεννᾶται ἐκ παρθένου ὁ δρακί (= στην παλάμη του) τὴν πᾶσαν ἔχων κτίσιν ... Μάγους προσκαλεῖται ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας. Δῶρα τούτων αἶρει ὁ Υἱὸς τῆς παρθένου...» (δοξαστικὸ Ἐνάτης Ὡρας τῶν Χριστουγέννων, Παρακλητικὴ) και «Τοῦ Κυρίου Ἰησοῦ γεννηθέντος ἐν Βηθλεέμ τῆς Ἰουδαίας, ἐξ ἀνατολῶν ἐλθόντες μάγοι προσεκύνησαν Θεὸν ἐνανθρωπήσαντα, καὶ τοὺς θησαυροὺς αὐτῶν ἀνοίξαντες, δῶρα τίμια προσέφερον, δόκιμον χρυσόν ὡς βασιλεῖ τῶν αἰῶνων, καὶ λίβανον ὡς Θεῷ τῶν ὀλων, ὡς τριημέρῳ δὲ νεκρῷ σμύρναν τῷ ἀθανάτῳ...» (ἀπόστιχο τοῦ μεγάλου εσπερινοῦ τῶν Χριστουγέννων, Παρακλητικὴ).

⁶⁴ Βλ. «Ὅτε πρὸς αὐτὸν ἐρχόμενον ὁ Πρόδρομος, τὸν Κύριον τῆς δόξης, ἐβόα θεωρῶν· Ἴδε ὁ λυτρούμενος τὸν κόσμον...» (ἀπὸ τὴν ἐνάτη ὥρα της ακολουθίας τῶν ὡρῶν της 5^{ης} Ἰανουαρίου, παραμονῆς τῶν Φώτων, Μηναιὸν Ἰανουαρίου).

όνομα του εικονογραφικού μας θέματος, είτε αφορά σε τοιχογραφία είτε σε φορητή εικόνα είτε σε μικρογραφία χειρογράφου.

Στη Δύση, η εν λόγω παράσταση γίνεται γνωστή με πολλά ονόματα, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν τα «*IMAGO PIETATIS*» (= Εικόνα Ευσεβείας) και «*PIETAS CHRISTI*» (= Ευσέβεια Χριστού), τα οποία παραπέμπουν στον θρύλο του οράματος του πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου (ο θρύλος αυτός θα μας απασχολήσει σε επόμενο κεφάλαιο) και σχετίζονται με τη διάδοσή της στον ευρωπαϊκό χώρο. Στον δυτικοευρωπαϊκό χώρο είναι επίσης πολύ διαδεδομένο το όνομα «*PIETÀ*» (=Ευλάβεια, Ευσπλαχνία), που αφορά στο σύμπλεγμα με τη θρηνούσα Θεοτόκο. Άλλα ονόματα, με τα οποία είναι και σήμερα περισσότερο γνωστό το θέμα μας στη Δύση, περιγράφουν όλα τον άνθρωπο Χριστό που, ενώ είναι ο κατ' εξοχήν αθώος, πάσχει αδικούμενος. Τέτοια ονόματα είναι τα: «*MAN OF SORROWS*» (= Άνθρωπος Λύπης), «*CHRIST DE PITIÉ*» (= Χριστός Οίκτου), «*HOMME DE DOULEURS*» (= Άνθρωπος Πόνων), «*SCHMERZENS MANN*» (= Άνθρωπος των Πόνων), «*UOMO DEI DOLORI*» (= Άνθρωπος των Πόνων) κ.ά. Τα ονόματα αυτά έχοντας την βιβλική τους αναφορά στο Ησ. 53, 3-4 (: «ἀλλά τό εἶδος αὐτοῦ ἄτιμον ἐκλείπον παρά πάντας ἀνθρώπους, ἄνθρωπος ἐν πληγῇ ὢν καί εἰδῶς φέρειν μαλακίαν, ὅτι οὗτος τάς ἁμαρτίας ἡμῶν φέρει καί περί ἡμῶν ὀδυνᾶται, καί ἡμεῖς ἐλογισάμεθα αὐτόν εἶναι ἐν πόνῳ καί ἐν πληγῇ καί ἐν κακώσει») ⁶⁵, επικεντρώνονται στο Πάθος και στον Σταυρό, αποβλέποντας κυρίως στη συγκίνηση, δηλαδή στον συναισθηματικό, αλλά και στον ψυχολογικό ή ηθικό συμερισμό εκ μέρους του θεατή.

Το ελληνικό όνομα της εικόνας μας είναι «*Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΣ*». Η ονομασία αυτή κατάγεται βιβλικά από το Ησ. 53, 8 («Ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ἡ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη»), φαίνεται όμως ότι η ρίζα της περνάει κι από την Πενθέκτη (ή εν Τρούλλω λεγομένη) Οικουμενική Σύνοδο (691-692), η οποία, με τον πβ' (82^ο) κανόνα της, ορίζει να ζωγραφίζεται ο Χριστός, ο σαρκωμένος Λόγος του Θεού,

⁶⁵ Ιδιαίτερος, στο Ησ. 53, 3 της Vulgata (η λατινική μετάφραση της Αγίας Γραφής, 4^{ος} αι.) περιλαμβάνεται και η καταγωγική έκφραση αυτών των ονομάτων “*Vir dolorum*”: «despectum et novissimum virorum virum dolorum et scientem infirmitatem et quasi absconditus vultus eius et despectus unde nec reputavimus eum», πρβλ. <http://www.thelatinlibrary.com/bible/isaiah.html#53> (ανάκτηση 27/8/12).

«κατά τόν ἀνθρώπινον, χαρακτηῆρα, καί ἐν ταῖς εἰκόσιν ἀπό τοῦ νῦν, ἀντί τοῦ παλαιοῦ ἀμνοῦ» (καί γενικῶς τῶν συμβολικῶν/αλληγορικῶν απεικονίσεων). Κι αὐτό διότι, ὅπως διδάσκουν οἱ Πατέρες τῆς Συνόδου, με τὴν απεικόνιση τοῦ Χριστοῦ ὡς ἀνθρώπου (/ιστορικοῦ προσώπου), μποροῦμε ευχερέστερα καὶ πληρέστερα νὰ κατανοήσομε τὸ νόημα τῆς *ταπείνωσῆς* τοῦ Θεοῦ Λόγου καθὼς οδηγοῦμαστε με τὴν ορατὴ (/ιστορική) ἀνθρώπινη μορφή του στὴν ἀδιάκοπη μνήμη τῆς Ἐνανθρώπησης, τοῦ Πάθους καὶ τοῦ σωτήριου Θανάτου του, ἀλλὰ καὶ τῆς ἀπολύτρωσης τοῦ κόσμου, ἡ ὁποία ἐνεργεῖται με αὐτά⁶⁶.

Το ἐν λόγῳ ὄνομα τῆς παράστασής μας, ὡς ἔκφραση, δὲν εἶναι ξένο πρὸς τὴν ἐκκλησιαστικὴ μας ὑμνογραφία. Παραθέτω ἐνδεικτικὰ δύο παραδείγματα: «Πτωχεύσας ὁ πλούσιος ... ἔρχεται ἐπιβῆναι, Ἰορδάνου τοῖς ῥείθροις, καί ὑπὸ Ἰωάννου προφανῶς βαπτισθῆναι. Ὑμνήσωμεν πιστοί, τὴν αὐτοῦ ἄκραν ταπείνωσιν» καὶ «Οἶμοι τέκνον γλυκύτατον! τίς σου ἡ ταπείνωσις, Θεέ μου; πῶς ὁ ἀπαθὴς τό πάθος φέρεις, ἀδίκῳ κρίματι; Ὑμνολογῶ σου τὴν φρικτὴν, καί ἄκραν συγκατάβασιν»⁶⁷.

Με τὸ ὄνομα αὐτό, κατὰ συνέπεια, ἡ παράσταση προβάλλει τὸ γεγονός ὅτι ἡ πλήρης μεγαλειότητα τοῦ Θεοῦ Λόγου ἐκδηλώνεται με τὴν ἐσχάτη συγκατάβαση καὶ τὴν ἀφατὴ κένωσή του: ὁ «συνάναρχος Πατρὶ καὶ Πνεύματι» Θεὸς Λόγος προσλαμβάνει τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ φτάνει μέχρι τὸ ἀκρότατο ὄριο τοῦ σταυρικοῦ θανάτου γιὰ νὰ χαρίσει στὸν ἄνθρωπο τὴ δυνατότητα τῆς κοινωνίας καὶ τῆς ἐνώσεως με τὴν ὄντως ζωή.

⁶⁶ «Δι' αὐτοῦ (τοῦ κατὰ τὸν ἀνθρώπινον χαρακτήρα εἰκονιζομένου Χριστοῦ) τό τῆς ταπεινώσεως τοῦ Θεοῦ Λόγου κατανοοῦντες, καί πρὸς μνήμην τῆς ἐν σαρκὶ πολιτείας, τοῦ τε Πάθους αὐτοῦ καὶ τοῦ σωτηρίου θανάτου χειραγωγούμενοι, καί τῆς ἐντεῦθεν γενομένης τῷ κόσμῳ ἀπολυτρώσεως» (πρβλ. Πηδάλιον, σ. 292). Το χριστολογικὸ περιεχόμενον τοῦ κανόνα αὐτοῦ τῆς Πενθέκτης Συνόδου, τὴν ὁμολογία δηλαδὴ τῆς πίστεως «στὴν πραγματικὴ, ἱστορικὴ ἐνανθρώπηση καὶ τὴ σωτηρία, ποὺ προήλθε ἀπὸ τὸ γεγονός αὐτό», ἐξηγεῖ ὁ Θεόδωρος Στ. Νικολάου, βλ. Νικολάου 1992, σ. 59-62.

⁶⁷ Το πρῶτο παράδειγμα (κάθισμα σὲ ἴχθῳ δ' ἀπὸ τὸν ὄρθρο τῶν προεορτίων τῆς 2ας Ἰανουαρίου, Μηναιὸν Ἰανουαρίου) προέρχεται ἀπὸ τὴν ὑμνογραφία τῶν Φώτων (ὄχι χωρὶς λόγο, ὅπως θα δοῦμε σὲ παρακάτω κεφάλαιο) καὶ τὸ δεῦτερον ἀπὸ τὴν ὑμνογραφία τῆς Σταυροπροσκύνησης (σταυροθεοτοκίῳ τοῦ μικροῦ ἐσπερινού, Τριώδιον).

Παρόμοιας σημασίας είναι το παλαιοσλαβικό όνομά της «*U'NYNIE GOSPODA NAŠHEGO IISUS CHRISTA*» (= Η Κοίμηση/Ταπείνωση του Κυρίου μας Ιησού Χριστού), αλλά και το ρωσικό «Христа во гробе» (= Χριστός εν τάφω). Ωστόσο, κάποιες φορές, όχι λίγες, σε τοιχογραφίες κυρίως (όπως π.χ. στο *Γεράκι* της Λακωνίας, στο *Kalinič* της Σερβίας, στη Μονή *Ξενοφώντος* του Αγίου Όρους κ.α.), αλλά και σε κάποιες μικρογραφίες χειρογράφων, η παράστασή μας λαμβάνει το όνομα «*Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ*». Στις σλαβικές παραστάσεις ο αντίστοιχος τίτλος είναι «*SNETIE*», ενώ στις ρωσικές, όταν εικονίζεται και η Θεοτόκος (στο αντίστοιχο της δυτικής Πιετά), «*He рыдай мене, Мати*» («*NE RYDAJ MENE, MATI*»), που είναι μετάφραση του γνωστού ύμνου του Κοσμά του Μελωδού (8^{ος} αι.) «Μή έποδύρου μου, Μητέρα»⁶⁸. Ο τίτλος «*Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ*», σημειώνει ο Millet, «δεν μας υπενθυμίζει, όπως συνήθως, την επιχείρηση του Ιωσήφ και του Νικοδήμου, που ξεκαρφώνουν και κατεβάζουν (σ.σ. απ' το Σταυρό) τον Ιησού· σημαίνει μια συμβολική σύνθεση, θα μπορούσαμε να πούμε μία Κάθοδο από το σταυρό υπερφυσική»⁶⁹. Ο δε Belting θεωρεί ότι το όνομα αυτό «υποδηλώνει μια εικόνα με το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα, τη λειτουργία του οποίου ανέλαβε το πορτραίτο»⁷⁰, δηλαδή η φορητή εικόνα με το εν λόγω θέμα, το πορτραίτο του Πάθους. Μ' αυτήν την έκφραση, ο Belting εννοεί τη διαφορετική λειτουργία της φορητής εικόνας της Άκρας Ταπείνωσης, που συνδέεται με το Πάθος και γι' αυτό χρησιμοποιήθηκε κυρίως στις ακολουθίες των Παθών, από αυτήν της τοιχογραφίας, που έχει περισσότερο ευχαριστιακό νόημα και συνδέεται με την τέλεση της Θείας Λειτουργίας (η μία και μοναδική λυτρωτική θυσία στο Σταυρό γίνεται η διηνεκής ευχαριστιακή θυσία), εξ ου και ο εντοπισμός της στην Πρόθεση του Ιερού Βήματος. Επιπλέον, ο Belting χρησιμοποιεί ως παράδειγμα το συγκεκριμένο όνομα της παράστασης για να αποδείξει τη λειτουργική της καταγωγή από τις ακολουθίες του Πάθους. Κι αυτό, διότι θεωρεί ότι το συγκεκριμένο όνομα φανερώνει τη λειτουργική

⁶⁸ Πρόκειται για τον ειρμό της θ' ωδής του κανόνα του όρθρου του Μ. Σαββάτου (Τριώδιον): «Μή έποδύρου μου, Μητερ, καθορῶσα εν τάφω ὄν εν γαστρί άνευ σπορᾶς συνέλαβες Υίόν· άναστήσομαι γάρ καί δοξασθήσομαι καί ύψῶσω εν δόξη άπαύστως, ὡς Θεός, τούς εν πίστει καί πόθῳ σε μεγαλύνοντας».

⁶⁹ Πρβλ. Millet 1960, σ. 486.

⁷⁰ Πρβλ. Belting 1981α, σ. 97.

χρήση της παράστασης στην Ακολουθία της Αποκαθήλωσης κατά τη Μ. Παρασκευή⁷¹.

Στις σελίδες αυτής της εργασίας προκρίναμε για χρήση τελικά το ελληνικό όνομα της παράστασης. Τα δυτικά ονόματα, κατά τη γνώμη μας, είναι ολοφάνερο ότι παρέχουν μονόπλευρη θεώρηση του εικονογραφικού μας θέματος, καθώς περιορίζονται μόνο στην ανθρώπινη διάσταση του Πάθους του Χριστού, παραθεωρώντας τη θεϊκή συγκατάβαση του Σταυρού και τη νίκη κατά του θανάτου, και γι' αυτό, υστερούν σημαντικά στην απόδοση του νοήματός του. Προκρίναμε δε το ελληνικό όνομα, όχι διότι βεβαίως το θεωρούμε περισσότερο αρμόζον από το βυζαντινό, αλλά αφενός μεν για να μην υπάρξει ζήτημα σύγχυσης της με την παράσταση της Σταύρωσης, όπου έχουμε την ίδια επιγραφή στο Σταυρό, και αφετέρου επειδή είναι πλέον καθιερωμένο στην ελληνική εικονογραφία και βιβλιογραφία το όνομα αυτό, ως δηλωτικό της παράστασης του ενταφιασμένου νεκρού Χριστού, όρθιου μπροστά στον Σταυρό⁷².

Η βιβλική θεμελίωση του θέματος

Η παράσταση του *Νυμφίου Χριστού - Άκρα Ταπείνωση* θεμελιώνεται βιβλικά πάνω σε τέσσερα χωρία της Αγίας Γραφής. Δύο της *Παλαιάς Διαθήκης* και δύο της *Καινής*:

- i. Τους ψαλμικούς στίχους: «*Ἄρατε πύλας, οἱ ἄρχοντες ὑμῶν καὶ ἐπάροητε, πύλαι αἰώνιοι, καὶ εἰσελεύσεται ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης. Τίς ἐστὶν οὗτος ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης; Κύριος τῶν δυνάμεων, αὐτός ἐστιν ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης*» (Ψαλμ. 23, 9-10).
- ii. Την προφητεία του Ησαΐα: «*Καὶ αὐτός διὰ τό κεκακῶσθαι οὐκ ἀνοίγει τό στόμα· ὡς πρόβατον ἐπί σφαγὴν ἤχθη καὶ ὡς ἀμνός ἐναντίον τοῦ κείροντος αὐτόν ἄφωνος οὕτως οὐκ ἀνοίγει τό στόμα αὐτοῦ. Ἐν*

⁷¹ Βλ. Belting 1981β, σ. 7.

⁷² Για περαιτέρω μελέτη και εμβάθυνση σχετικά με τον τίτλο της παράστασης, βλ. Pallas 1965, σσ. 226 κ.ε.

τῆ ταπεινώσει αὐτοῦ ἢ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη. Τὴν γενεάν αὐτοῦ τίς διηγῆσεται;» (Ησ. 53, 7-8).

- iii. Τον καινοδιαθηκικό αρχέγονο ύμνο της Προς Φιλιπησίους: «Ἄλλ' ἐαυτὸν ἐκένωσεν μορφὴν δούλου λαβών, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος, καὶ σήματι εὐρεθείς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν ἐαυτὸν γενόμενος ὑπήκοος μέχρι θανάτου, θανάτου δὲ σταυροῦ. Διό καὶ ὁ Θεὸς αὐτὸν ὑπερύψωσε καὶ ἐχαρίσατο αὐτῷ ὄνομα τό ὑπὲρ πᾶν ὄνομα, ἵνα ἐν τῷ ὀνόματι Ἰησοῦ πᾶν γόνυ κάμψη ἐπουρανίων καὶ ἐπιγείων καὶ καταχθονίων, καὶ πᾶσα γλῶσσα ἐξομολογήσεται ὅτι Κύριος Ἰησοῦς Χριστὸς εἰς δόξαν Θεοῦ πατρὸς» (Φιλιπ. 2, 7-11).
- iv. Το επίσης καινοδιαθηκικό του Παύλου: «εἰ γὰρ ἔγνωσαν, οὐκ ἂν τὸν Κύριον τῆς δόξης ἐσταύρωσαν» (Α΄ Κορ. 2, 8).

Το εσχατολογικό περιεχόμενο της παράστασής μας μπορούμε να ισχυριστούμε ὅτι αντικατοπτρίζεται καὶ στους στίχους της Αποκάλυψης 5, 12-13: «ἄξιόν ἐστι τὸ ἄρνιον τὸ ἐσφαγμένον λαβεῖν τὴν δύναμιν καὶ τὸν πλοῦτον καὶ σοφίαν καὶ ἰσχὺν καὶ τιμὴν καὶ δόξαν καὶ εὐλογίαν ... τῷ καθημένῳ ἐπὶ τοῦ θρόνου καὶ τῷ ἄρνιῳ ἢ εὐλογία καὶ ἡ τιμὴ καὶ ἡ δόξα καὶ τὸ κράτος εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰώνων».

Στις ἀνωτέρω βιβλικές ἀναφορές μπορούμε να προσθέσουμε καὶ τὴν περικοπὴ ἐκείνη ἀπὸ τὸ ἀπόκρυφο Ευαγγέλιο τοῦ Νικοδήμου, ἡ ὁποία «ἀναπτύσσοντας» τὸ Α΄ Πέτρου 3, 19 («ἐν ᾧ καὶ τοῖς ἐν φυλακῇ πνεύμασι πορευθεῖς ἐκήρυξεν») ἀναφέρεται στὴν κάθοδο στὸν Ἄδη καὶ στὸ κήρυγμα στὶς ἐκεῖ φυλακισμένες ψυχές. Σύμφωνα με αὐτὴν τὴν περικοπὴ τοῦ Ευαγγελίου τοῦ Νικοδήμου ὁ προαναφερθεῖς ψαλμικός στίχος «Ἄρατε πύλας...» ἀκούστηκε με «φωνὴ μεγάλη ὡσπερ βροντῆ» ὅταν κατέβηκε ὁ Κύριος στὸν Ἄδη μετὰ τὸ Πάθος καὶ τὴ Θυσία τοῦ στο Σταυρό καὶ πρὶν τὴν Ἀνάστασή του. «Καὶ εὐθέως ἅμα τῷ λόγῳ τούτῳ αἱ χαλκαῖ πύλαι συνετρίβησαν καὶ οἱ σιδηροὶ μοχλοὶ συνεθλάσθησαν, καὶ οἱ δεδεμένοι πάντες νεκροὶ ἐλύθησαν τῶν δεσμῶν, καὶ ἡμεῖς μετ' αὐτῶν. καὶ

εισηλθεν ὁ βασιλεύς τῆς δόξης ὡσπερ ἄνθρωπος, καί πάντα τά σκοτεινά τοῦ ἄδου ἐφωτίσθησαν» (Pars II, Caput V, §1 και 3⁷³).

Μπορούμε εδώ να σημειώσουμε και την παρεμφερή με τον *Βασιλέα της Δόξης* έκφραση «Θεός της δόξης» που απαντά στον Ψαλμό 28, 3 («ὁ Θεός τῆς δόξης ἐβρόντησε,...»). Επίσης, πρέπει να αναφέρουμε ότι η έκφραση *Κύριος τῆς δόξης* που χρησιμοποιεί, ὡπως είδαμε ο Παῦλος (και μάλιστα σε σχέση με τον Σταυρό)⁷⁴, απαντά στην εβραϊκή αποκαλυπτική γραμματεία και συγκεκριμένα στο (ἀπόκρυφο) βιβλίο του Ενώχ, ὅπου ἔχομε τις ἐξῆς αναφορές: «κύριος τῆς δόξης» (22, 14 ελληνικό κείμενο), «ὁ μέγας κύριος ὁ ἅγιος τῆς δόξης ὁ βασιλεύς τοῦ αἰῶνος» (25, 3 ελληνικό κείμενο) και «ὁ Κύριος τῆς δόξης» (62, 2 αιθιοπικό κείμενο). Επίσης, στο 64, 11 (αιθιοπικό κείμενο) ὑπάρχει μια γενικότερη αναφορά στον κύριο και κατεξοχὴν ἅγιο, που θα γεννηθεῖ ἀπὸ μια φυλὴ δικαίων και αγίων και θα δώσει στους απογόνους του Ἰσραὴλ τα βασίλεια και μια μεγάλη δόξα.

Ἡ ιστορική εμφάνιση του θέματος

Το χρονικό της εμφάνισης στην Ανατολή

Ἡ απεικόνιση του νεκροῦ Χριστοῦ

Ἀπεικονίσεις με το Χριστό νεκρό δεν απαντοῦν στους πρώτους αἰῶνες. «Μόνον η Σταύρωσις ὑπάρχει εἰς τους ἕξ πρώτους αἰῶνας ἄγνωστος. Ἡ χριστιανική τέχνη

⁷³ Σύμφωνα με την ἔκδοση *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae, Avenarius et Mendelssohn, MDCCCLIII, με ἐπιμέλεια του καθηγητῆ Constantinus Tischendorf, σε ελληνική ἔκδοση Ἀθῆναι χ.χ., Οἶκος Κωνστ. Χ. Σπανοῦ, σ. 175-176.

⁷⁴ Ἡ ἔννοια τῆς δόξας θα ἀποκτήσει για πρώτη φορά χριστιανικό περιεχόμενο με τον Παῦλο (στο Α΄ Κορ. 2, 8), ο οποίος θα την ἐννοήσει σωτηριολογικά, συνδέοντάς την με τὴ σταυρική θυσία του Χριστοῦ. Ἐτσι, ο Παῦλος θα ἀποδώσει στον Χριστό (και μάλιστα συνδεδεμένη με τον σταυρό) τὴν κατάσταση τῆς δόξας, ἓνα ἀποκλειστικό γνώρισμα του Θεοῦ, σύμφωνα με τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, βλ. Ἀτματζίδης 2001, σ. 218.

άπτεται αφόβως όλων των αγιογραφικών θεμάτων' αλλ' επί μακρόν ασέβειαν θεωρεί να παραστήση νεκρόν επί του Σταυρού τον προ αιώνων όντα και εις αιώνας ζώντα»⁷⁵. Η πλέον «διάσημη» από τις πρωιμότερες απεικονίσεις της Σταύρωσης περιέχεται στο συριακό χειρόγραφο Ευαγγέλιο του Rabbula, που χρονολογείται από το 586 και βρίσκεται στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη, στη Φλωρεντία. Ωστόσο, και πάλι δεν εικονίζεται νεκρός, αντιθέτως, ούτε καν φαίνεται να υποφέρει. Και αυτό οπωσδήποτε δεν αποτελεί εξαίρεση: «Η αρχική εικονογραφία της Σταύρωσης δεν παρουσίαζε καθόλου τον Ιησού να υποφέρει πάνω στο σταυρό, αλλά τον Θεό να θριαμβεύει με την εθελούσια θυσία του. Συνδέονταν όχι με το ανθρώπινο δράμα, αλλά με το δόγμα»⁷⁶. Χρειάστηκε να φτάσουμε στον 11^ο αι. για να εδραιωθεί επιτέλους η απεικόνιση του Εσταυρωμένου Χριστού ως νεκρού⁷⁷. Ο καθηγητής L. H. Grondijs έχει δείξει⁷⁸ ότι ο Χριστός εικονογραφήθηκε πάνω στο Σταυρό νεκρός, με κλειστά τα μάτια, για πρώτη φορά στο περίφημο Ψαλτήριο του Khludon, που χρονολογείται από τα μέσα του 9^ο αιώνα (π. 830) και τώρα βρίσκεται στο Μουσείο Ιστορίας της Μόσχας. Κατά συνέπεια, σχετικά με την απεικόνιση του νεκρού Εσταυρωμένου, μπορούμε να πούμε ότι «ο Χριστός συναντάται τουλάχιστον μέχρι τον 9^ο αι. με τα μάτια ορθάνοικτα», ενώ «εμφανίζεται με τα μάτια οριστικά κλειστά ήδη από τον 11^ο αι., πιθανή υπενθύμιση της ανθρώπινης θνητής Του φύσης. Ωσαύτως το σώμα Του κυρτώνει προοδευτικά, πρόδηλο σημάδι της κοίμησής Του»⁷⁹.

Αν έτσι έχουν τα πράγματα με την εικονογραφία της Σταύρωσης και την καθιέρωση του Εσταυρωμένου ως νεκρού, τότε δεν ξενίζει και η κατ' ολίγον υστερότερη (ή ακόμη και σχεδόν ταυτόχρονη) εμφάνιση της Άκρας Ταπείνωσης, η οποία είναι η παράσταση εκείνη του Χριστού με εντονότερο τον νεκρικό χαρακτήρα.

⁷⁵ Πρβλ. Καλλινίκου 1969, σ. 268.

⁷⁶ Πρβλ. Millet 1960, σ. 396.

⁷⁷ Δεν λείπουν και οι διά νεωτέρων επιζωγραφίσεων «διορθώσεις» των ανοιχτών ματιών σε κλειστά όταν πλέον έπρεπε να αποδοθεί η έμφαση στην ανθρώπινη φύση του Χριστού, π.χ. η αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Σταύρωση και την Οδηγήτρια (στην άλλη όψη) του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας, στην οποία ο Χριστός στην παράσταση της Σταύρωσης ζωγραφίζεται με ανοιχτά μάτια στην πρώτη ζωγραφική φάση της (9^ο αι.) και στη δεύτερη (επιζωγράφηση 13^ο αι.) με κλειστά (βλ. <http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/icons/?bxm=995>, 3/12/2011).

⁷⁸ Βλ. Grondijs 1960.

⁷⁹ Πρβλ. Quenot 1998, σ. 240.

Αν ο Χριστός εξεικονίστηκε νεκρός πάνω στο Σταυρό για πρώτη φορά τον 9^ο αιώνα, τότε και η εμφάνιση του «νεκρικού πορτραίτου» του μετά από δυο αιώνες (την περίοδο δηλαδή που επικράτησε οριστικά, όπως είπαμε, και η απεικόνισή του ως νεκρού πάνω στο Σταυρό) δεν μπορεί να θεωρηθεί αργοπορημένη. Η σύνθεση της Άκρας Ταπείνωσης, που θα γνωρίσει ευρύτατη διάδοση αργότερα, κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, προκύπτει, κατά τον Η. Belting, τον 11^ο αιώνα στην Κωνσταντινούπολη, μετά από αλλαγές που εκείνη την περίοδο επήλθαν στη λατρευτική πράξη της Μ. Εβδομάδας σε κάποια μοναστήρια⁸⁰. Κατά τον Π. Βοκοτόπουλο, «πρωτοεμφανίζεται γύρω στα μέσα του 12^ο αιώνα σε μικρογραφίες»⁸¹, αλλά και σε φορητές «εικόνες που έβγαιναν σε προσκύνηση τη Μεγάλη Παρασκευή», κατά την Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου⁸². Ως τοιχογραφία δε, «από του 14^ο αιώνα το θέμα τούτο εικονίζεται συνήθως εις την κόγχην της Προθέσεως ελληνικών και σλαβικών ναών»⁸³.

Το Βυζάντιο στο απόγειο και σε κρίση: το πλήρωμα του χρόνου για την Άκρα Ταπείνωση

Το ιστορικό πλαίσιο

Η Μακεδονική δυναστεία σηματοδότησε για τη βυζαντινή αυτοκρατορία και κοινωνία μια εποχή μεγάλης ακμής, την οποία ωστόσο ακολούθησε μεγάλη κρίση. Ο 11^{ος} αι. θεωρείται ως η περίοδος κατά την οποία το Βυζάντιο φθάνει στο απόγειο της δόξας του, για να καταλήξει στην έκπτωσή του «από μια πρώην αυτοκρατορία με αξιώσεις για παγκόσμια κυριαρχία σε ένα μικρότερο μεσαιωνικό κράτος διοικούμενο από μια οικογένεια, τους Κομνηνούς»⁸⁴.

Οι Μακεδόνες αυτοκράτορες επέκτειναν τα σύνορα του κράτους μέχρι τον Ευφράτη και τον Καύκασο, μέχρι τον Δούναβη, μέχρι την Παλαιστίνη και μέχρι την Ιταλία, φέρνοντάς τα σχεδόν όπου βρίσκονταν επί Ιουστινιανού. Ανέκτησαν την Κρήτη και την Κύπρο και κατάφεραν να αντιμετωπίσουν την πειρατεία στις

⁸⁰ Βλ. Belting 1981α, σσ. 100 κ.ε.

⁸¹ Πρβλ. Βοκοτόπουλος 1995, σ. 203.

⁸² Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2001.

⁸³ Πρβλ. Σωτηρίου 1955, σ. 12.

⁸⁴ Πρβλ. Χέριν 2008, σ. 441.

θάλασσες και να αναπτύξουν το εμπόριο. Έτσι, με τον εκχριστιανισμό των Ρώσων (989), που ακολούθησε εκείνον των Βουλγάρων (864) και των Σέρβων (867), ο πολιτισμός και η πολιτική οργάνωση του (εξελληνισμένου πλέον) Βυζαντίου μεταλαμπαδεύεται, η διεθνής επιρροή και ακτινοβολία του πολλαπλασιάζεται και η Κωνσταντινούπολη καθίσταται το κέντρο του κόσμου, σε μια εποχή μάλιστα κατά την οποία στην Ευρώπη κυριαρχούν οι Νορμανδοί και οι Ούγγροι.

Ωστόσο, παρά την ακμή και τη δόξα, τον πλούτο και το μεγαλείο του, ο 11ος αι. θα επιφυλάξει και άλλες – μοιραίες – εξελίξεις: αφενός το Μεγάλο Σχίσμα (1054) και τη σύγκρουση με την εκκλησία της Ρώμης και αφετέρου την εμφάνιση νέων εχθρών σε Ανατολή και Δύση, των Σελτζούκων Τούρκων και των Νορμανδών, που ήλθαν να προστεθούν στους Πετσενέγους που επέδραμαν από τον Δούναβη. Έτσι, το 1071 η ήττα στο Μπάρι από τους Νορμανδούς σήμανε την οριστική απώλεια της Ιταλίας και η ταπείνωση στο Ματζικέρτ την επιβλητική εμφάνιση των Σελτζούκων στη Μικρά Ασία. Στρατηγικά, συνέβη ό,τι χειρότερο: ένα αποδιοργανωμένο στράτευμα εξαντλήθηκε πολεμικά σε συνοριακά μέτωπα που απείχαν μεταξύ τους χιλιάδες χιλιόμετρα. Λίγα χρόνια αργότερα, οι μεν Νορμανδοί πολιορκούν τη Θεσσαλονίκη, οι δε Τούρκοι ιδρύουν το σουλτανάτο του Ικονίου. Οι Κομνηνοί πλέον έχουν πολύ σοβαρά προβλήματα να αντιμετωπίσουν. Απαιτούνταν μια νέα πανεθνική κινητοποίηση, ανάλογη με εκείνη που επιχείρησαν κατά τον 7^ο αι. οι Ίσαυροι για να αντιμετωπίσουν την επέλαση των Αράβων⁸⁵.

Οι οδυνηρές αυτές εξελίξεις, σε μεγάλο βαθμό, οφείλονταν στη σταδιακή παραμέληση του στρατού, καθώς η εξουσία πέρασε από τους πρώτους Μακεδόνες αυτοκράτορες (στρατηγοί) στους κατοπινούς (πολιτικοί αριστοκράτες ή/και αυλικόι αξιωματούχοι), οι οποίοι ήταν προσανατολισμένοι κυρίως προς την πολυτέλεια και τον λαμπρό βίο. Οι ανταγωνισμοί των ευγενών οικογενειών της Αυλής μεταξύ τους και με τους ισχυρούς ξένους μισθοφόρους, που έλεγχαν σε μεγάλο βαθμό πλέον τον στρατό, κατέστησε την εξουσία (εφικτό) στόχο τυχοδιωκτών. Έτσι, ο 11^{ος} αι. που ξεκίνησε με την αίσθηση ανωτερότητας και παγκόσμιας επιβολής των Μακεδόνων, κληροδότησε στους Κομνηνούς μια ασταθή πολιτική κατάσταση αναρχίας, ξενοφοβίας και ανασφάλειας. Η κοσμοκράτειρα αυτοκρατορία πλέον μετεξελισσόταν

⁸⁵ Βλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σ. 69.

ταχέως σε ένα μεσαιωνικό κράτος, που αγωνίζεται να επιβιώσει υπό την απειλή πολλών επιβουλών.

Εντούτοις, οι αντιφατικοί αυτοί αιώνες (10^{ος} - 12^{ος}) της δύναμης και της αλαζονείας, αλλά και της κρίσης και της συσπείρωσης, κατέγραψαν τέτοια ανάπτυξη των γραμμάτων και των τεχνών, ώστε να χαρακτηριστούν ως η εποχή του βυζαντινού κλασικισμού. «Ο πνευματικός βίος γνώρισε μια λαμπρή ακτινοβολία και αναπτύχθηκε μέσα σε μια τέτοια ατμόσφαιρα ελευθερίας που δεν είχε ποτέ μέχρι τότε γνωρίσει, αλλ' ούτε κι αργότερα γνώρισε στην Κωνσταντινούπολη»⁸⁶, μάλιστα «σε μια εποχή που η μορφωτική δραστηριότητα στην υπόλοιπη Ευρώπη είχε τελείως παρακμάσει»⁸⁷. Το Πανεπιστήμιο της πρωτεύουσας διέρχεται την ενδοξότερη φάση του, ιδιαίτερα μετά την αναδιοργάνωσή του επί Κων/νου Θ' του Μονομάχου (1042-1055), και η φιλολογική παραγωγή εντείνεται⁸⁸. Ήταν το αποκορύφωμα της «μακεδονικής αναγέννησης» των κλασικών ελληνικών σπουδών, κατά την οποία «αρχαιομαθείς, ή μάλλον αρχαιομανείς διανοούμενοι»⁸⁹, αλλά πάντως «όλοι αρχιερείς της Εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης, όπως ο Φώτιος τον ένατο αιώνα, ο Αρέθας τον δέκατο και ο Ψελλός – κι αυτός σε κάποια στιγμή της ζωής του υπήρξε θρησκευόμενος – ο Ξιφιλίνος και ο Μαυρόπους τον ενδέκατο αιώνα ... αποκαθιστούν τον ελληνικό κόσμο και το έργο του, από το οποίο, εξάλλου, και αυτοί εμπνέονται για το δικό τους»⁹⁰.

Όσον αφορά στην εκκλησιαστική κατάσταση, ενόσω τα πατριαρχεία Αλεξανδρείας, Αντιοχείας και Ιεροσολύμων τελούσαν υπό αραβική κυριαρχία και η εκκλησία της Ρώμης, αποδυναμωμένη πολιτικά, προσέγγιζε τους Φράγκους, το πατριαρχείο Κων/πόλεως, με τη συναίσθηση του ακμάζοντος κέντρου, δεν απέφυγε τη σύγκρουση μαζί της και τελικά το Σχίσμα στα 1054. Τη σημασία του γεγονότος

⁸⁶ Πρβλ. Delvoye 2002, σ. 303.

⁸⁷ Πρβλ. Βασίλειφ 1995, τόμ. 1^{ος}, σ. 461.

⁸⁸ Αντιπροσωπευτικά έργα της φιλολογίας της περιόδου είναι για τον 10^ο αι. το *Μηνολόγιο* του Βασιλείου, το *Λεξικό Σοφία*, η *Παλατινή Ανθολογία*, το *Έπος του Διγενή Ακρίτη*, για τον 11^ο η *Χρονογραφία* του Μιχαήλ Ψελλού και για τον 12^ο η *Αλεξιάς* της Άννας Κομνηνής, αι *Παρεκβολαί* (σχόλια στον Όμηρο) του Ευσταθίου Θεσσαλονίκης και ο *Χριστός Πάσχω* (σύμφωνα με την επικρατέστερη σήμερα χρονολόγησή του, βλ. Hunger 2005, σ. 503 και σημ. 20 και Rosenqvist 2008, σ. 193).

⁸⁹ Πρβλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 2009, σ. 70. Βλ. Ματσούκας, σσ. 150-162.

⁹⁰ Πρβλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σ. 71.

αυτού ελάχιστοι υποψιάστηκαν τότε και για τις συνέπειές του κανείς ίσως δεν ανησυχούσε μέσα στο κλίμα ακόμη ισχύος και ακμής⁹¹. Ακριβώς ενάμιση αιώνα αργότερα (1204), ουδείς πλέον αμφέβαλε... Η βία, η αγριότητα και οι λεηλασίες των Φράγκων σταυροφόρων φρόντισαν να «βοηθήσουν» τους πάντες στην Κωνσταντινούπολη και στην Αυτοκρατορία της να συνειδητοποιήσουν την ουσία, το μέγεθος και τις συνέπειες του γεγονότος του Σχίσματος.

Είναι όμως αλήθεια ότι ανάμεσα στη Δύση και στην Ανατολή υπήρχε ήδη βαθιά πνευματική αποξένωση, η οποία αντικατοπτρίζεται, εκτός άλλων πολλών, και στη διαφορετική θεολογική τους αντίληψη. Στη Δύση, ο Άνσελμος Καντερβουρίας (1033-1109) επιδιώκει τη μετεξέλιξη της πίστης σε ορθολογική γνώση και καθιερώνει τη μέθοδο της σχολαστικής θεολογίας. Αιχμάλωτος στις έννοιες και τις λογικές παραδοχές του, εγκλωβίζεται στο δίλημμα: ικανοποίηση του Θεού ή τιμωρία του ανθρώπου⁹². Λίγο ενωρίτερα στην Κων/πολη, ο Συμεών ο Νέος Θεολόγος (949-1022), με τη μυστική θεολογία του, περιγράφει τη θεογνωσία ως μετοχή του όλου ανθρώπου στην παρουσία του Θεού ως φωτός και, ακολουθώντας τον ψευδο-Διονύσιο Αρεοπαγίτη και τον Μάξιμο Ομολογητή, προαναγγέλλει τον Νικόλαο Καβάσιλα, τον Γρηγόριο Παλαμά και τον Ησυχασμό⁹³.

Η Κωνσταντινούπολη σε ακμή

Στο πρώτο μισό του 11^{ου} αι., στην Πόλη, την αφιερωμένη στην Υπέρμαχο Στρατηγό Βασιλεύουσα, τα πάντα φανέρωναν ακμή, ισχύ, αισιοδοξία. Ήταν πλέον όχι μόνο η πρωτεύουσα του κράτους και η έδρα της Εκκλησίας, αλλά και το αδιαμφισβήτητο «πνευματικό και πολιτιστικό κέντρο του βυζαντινού κόσμου», σε τέτοιο βαθμό, ώστε το όνομά της («Νέα Ρώμη») να «σημαίνει ολόκληρη την

⁹¹ Ούτε οι εντάσεις και οι διαμάχες μεταξύ των δυο Πατριαρχείων έλλειπαν πριν το 1054 ούτε και οι συνεννοήσεις έπαψαν απότομα μετά, αλλά «οι δυο Εκκλησίες συνέχισαν για πολλά χρόνια να βρίσκονται σε φιλικές σχέσεις και φαίνονταν να αγνοούν οποιοδήποτε τυπικό ή οριστικό ρήγμα μεταξύ τους» (πρβλ. Ανάστος 1980, σ. 264). Ο δε Κηρουάριος πέθανε λίγα χρόνια μετά (1058) από άγχος (όχι εξαιτίας της επί των ημερών του διάσπασης των χριστιανών, αλλά) ενώπιον της επικείμενης ανάκρισης για τις εις βάρος του κατηγορίες του Ψελλού για αποστασία από τον Χριστιανισμό, μύηση στον Μιθραϊσμό, στα Ελευσίνια Μυστήρια και σε οργιαστικές Διονυσιακές τελετές (βλ. Ανάστος 1980, σ. 273).

⁹² Βλ. Τσελεγγίδης 1995.

⁹³ Βλ. Τατάκης 1977, σσ. 141 κ.ε.

Αυτοκρατορία», γεγονός που μαρτυρεί ο Μιχαήλ Ψελλός⁹⁴. Από την άλλη, ο Ιωάννης Μαυρόπουλος, εκφράζοντας την κοινή πεποίθηση της εποχής του (11^{ος} αι.), την ονομάζει «Σιών άγια» και «νέα Ίερουσαλήμ», τον αυτοκράτορά της «νέον Δαυίδ» και τον λαό της «νέον Ίσραήλ». Η ισχύς της είναι ασάλευτη, διότι βρίσκεται «ό Θεός έν μέσω αυτῆς», ο οποίος, με θαυματουργικό τρόπο, την θεμελίωσε και αυτήν «ώς τήν γῆν επί τῶν υδάτων»⁹⁵.

Η νέα αστική ανάκαμψη της Κωνσταντινούπολης (μετρούσε πλέον πάνω από ένα εκατομμύριο κατοίκους), η οικονομική της δύναμη, η πολιτισμική της ακτινοβολία και η μυθική φήμη της, την κατέστησαν μοναδική παγκόσμια πόλη, την κατεξοχήν «πόλιν», πραγματικό θρύλο. Οι τεχνίτες και καλλιτέχνες της ήταν περιζήτητοι, σε σημείο ώστε οι παραγγελίες που εκτελούσαν στα εργαστήριά τους να προορίζονται όχι μόνο προς τη βυζαντινή επικράτεια, αλλά και προς πλούσιους αριστοκράτες ευρωπαϊκών πόλεων. «Η επιρροή της στον υπόλοιπο κόσμο ποτέ δεν ήταν τόσο ισχυρή όσο την εποχή αυτή»⁹⁶.

Έτσι, «Πόλιν» δεν την ονόμαζαν μόνο οι πολίτες της αυτοκρατορίας της, αλλά και οι Ρώσοι («Τσάριγκραντ», Πόλη του Καίσαρα), ακόμη και οι Κινέζοι («Φουλίν», Πόλη)⁹⁷. Δυτικοί συγγραφείς αναπαράγουν σε θαυμαστές διηγήσεις τους θρύλους για τη γοητεία, την ισχύ και τον αμύθητο πλούτο της, γεγονός, ωστόσο, που θα κεντρίσει σε πολλούς αναγνώστες όχι μόνο τον θαυμασμό, αλλά και τον φθόνο⁹⁸.

⁹⁴ Πρβλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σσ. 75 και 76 (και σημ. 2). Ο Μ. Ψελλός περιγράφει την Πόλη ως το επίκεντρο του κράτους, το οποίο είναι «ὀμφαλός τῆς οἰκουμένης ... μεσαίτατος τόπος τῆς γῆς ... μίμημα τοῦ παντός» (*Scripta minora*, II. *Epistulae*, *Ἐπιστολή 193*). Η Μέση Οδός έτεμε την Πόλη (κατά τον άξονα Ανατολή-Δύση), περνούσε από το forum του Θεοδοσίου Β' (το οποίο είχε στο κέντρο του μια πορφυρή κολόνα με ένα σταυρό στην κορυφή και βρισκόταν πάνω στον λόφο που ονομάζονταν «Μεσόμφαλον») και κατέληγε δυτικά στη Χρυσή Πύλη και ανατολικά στον «Αυγουστεώνα», όπου υπήρχε η Αγία Σοφία, το Μέγα Παλάτιον και ο Ιππόδρομος, κτήρια που σχετίζονται με τον Θεό, τον Αυτοκράτορα και τον λαό. Ελάμβανε, έτσι, η Κωνσταντινούπολη κοσμολογικό νόημα, ως το κέντρο του οριζόντιου και του κατακόρυφου κοσμικού άξονα, ως ο ομφαλός του σύμπαντος (βλ. Λαγόπουλος 1997, σσ. 65-71).

⁹⁵ Βλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σσ. 63-64.

⁹⁶ Πρβλ. Delvoye 2002, σ. 301.

⁹⁷ Βλ. Mango 2007, σ. 322, Linner 1999, σ. 174, Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σ. 64 και Παπαϊωάννου 2007, σ. 67.

⁹⁸ Βλ. Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988, σσ. 75-76.

Ο 11^{ος} αι., εποχή αντιφάσεων και καινοτομιών

Τα χρόνια της βασιλείας του Κων/νου Θ΄ του Μονομάχου (1042-1055) περιγράφουν εναργέστερα την αντιφατικότητα του 11^{ου} αι. Αφενός, ιδρύονται οι δυο νέες σχολές του Πανεπιστημίου (της Φιλοσοφίας και της Νομικής), υλοποιείται ένα μεγαλεπήβολο σχέδιο βασιλικών οικοδομών και χορηγιών (μονή και έπαυλη στα Μάγγανα, Νέα Μονή Χίου, ψηφιδωτά Αγίας Σοφίας, Κιέβου, Βηθλεέμ), προσφέρονται αφειδώς αξιώματα, χρήματα και θεάματα στον λαό και καλλιεργούνται εν γένει τα γράμματα και οι τέχνες. Αφετέρου όμως επιβάλλονται βαρείς φόροι, παραμελείται ο στρατός, υποτιμάται το χρυσό νόμισμα για πρώτη φορά μετά από επτά αιώνες σταθερής αξίας, παραδίδεται σε ιδιώτες η είσπραξη των φόρων στις επαρχίες, καθιερώνεται η εξαγορά της στρατιωτικής θητείας και γενικά αποδυναμώνεται το αυτοκρατορικό κύρος.

Στα πλαίσια αυτής της αντιφατικότητας του 11^{ου} αι., σημειώνεται σε πολλούς τομείς της κοινωνικής, πολιτικής, καλλιτεχνικής κλπ ζωής μια τάση προς την καινοτομία⁹⁹. Ο Μονομάχος, ανατρέποντας μια παράδοση αιώνων, επιτρέπει τη συμμετοχή στη Σύγκλητο και ανδρών χωρίς αριστοκρατική καταγωγή. Μέρος του λαού της Πόλης – μη ευγενείς, κυρίως έμποροι και τεχνίτες – συνειδητοποιεί τη δυναμική του συσσωρευόμενου πλούτου και παρεμβαίνει θορυβωδώς και επανειλημμένως στην πολιτική ζωή. Σε μια από αυτές τις παρεμβάσεις του αποκατέστησε στην εξουσία τις αδελφές αυτοκράτειρες Ζωή και Θεοδώρα, τελευταίες εκπροσώπους των Μακεδόνων. Αυτός ο νέος τύπος λαϊκής πολιτικής παρέμβασης (πέραν των παλαιών ιπποδρομιακών φατριών), αν και λοιδωρήθηκε (από ανθρώπους του πνεύματος, όπως ο Ψελλός) ως «πολιτικός στρατός» ή «δημοκρατία»¹⁰⁰, καταγράφει μια νέα αστική συνείδηση στην Κωνσταντινούπολη, στην οποία το κυρίαρχο χαρακτηριστικό είναι η καινοφανής αυτοπεποίθηση. Ταυτόχρονα, η καθομιλουμένη ελληνική γλώσσα διαδίδεται στις τάξεις των συγκλητικών (εις βάρος της αττικής διαλέκτου) και στη λογοτεχνική δημιουργία και παρουσιάζονται τα πρώτα δημώδη τραγούδια. Επίσης, εμφανίζονται τα πρώτα κείμενα εκκλησιαστικής μουσικής «οπλισμένα» με χαρακτήρες σημειογραφίας (σημαδόφωνα). Στον τομέα του δικαίου, δικαστές προσεγγίζουν τις νέες κοινωνικές

⁹⁹ Βλ. Χέριν 2008, σ. 431 κ.ε.

¹⁰⁰ Οι όροι χρησιμοποιήθηκαν με την έννοια της οχλοκρατίας, της επιβολής της αναρχίας και της διάλυσης του οργανωμένου συστήματος πολιτικής τάξης.

συνθήκες, αυτονομούμενοι σχετικά από την πανίσχυρη νομική παράδοση του Ιουστινιανού, στη δε ιατρική, επανήλθε, παρά την απαγόρευση της Εκκλησίας, η πρακτική μελέτη του ανθρώπινου σώματος διά της ανατομής πτωμάτων.

Όλες αυτές οι καινοτομίες του 11^{ου} αι. σημειώνονται μέσα στο κλίμα της νέας συνειδητοποίησης του ρόλου της εκπαίδευσης, υπό το πρίσμα της κλασικής ελληνικής παιδείας, στο οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, και φανερώνουν ότι η κωνσταντινουπολίτικη κοινωνία, παρά την κρίση ηγεσίας, διατηρεί μια βαθύτερη δυναμική, που της επιτρέπει να επανεργμενέει και να ανανεώνει την (πολιτική, πολιτισμική, κοινωνική κλπ) παράδοσή της και να ανταποκρίνεται με ευρηματικότητα στις νέες ανάγκες και προκλήσεις.

Νέες τάσεις στην Τέχνη

Καινοτομίες τον 11^ο αι. σημειώθηκαν και στη διαμόρφωση του λειτουργικού χώρου, ιδιαιτέρως δε του τέμπλου. «Για λόγους λειτουργικούς και άλλους, κινητές εικόνες σε ξύλο αρχίζουν να στολίζουν το συνήθως μαρμάρινο τέμπλο, ήδη από τον 10^ο-11^ο αι.»¹⁰¹, πρώτα εικόνες επιστυλίου και κατόπιν και μεγάλες εικόνες προσκυνήσεως, δημιουργώντας το «Εικονοστάσιον», ένα φράγμα στην οπτική επαφή με το Ιερό¹⁰². Μέσα στον 11^ο αι. αποκρυσταλλώθηκαν και τα εικονογραφικά θέματα, στα οποία κυρίαρχο ρόλο θα παίξουν τα πρόσωπα της Δέησης (Χριστός, Θεοτόκος, Πρόδρομος) και ο τιμώμενος άγιος του ναού. Συνακόλουθη, ως εκ τούτου, και η αυξημένη παραγωγή εικόνων με θέματα λειτουργικά και εσχατολογικά (εορτές-Δέηση). Επιπλέον, δημιουργήθηκαν «νέα είδη, όπως οι μακρόστενες εικόνες επιστυλίου..., τα βημόθυρα, καθώς και ο σταυρός που στεφανώνει το τέμπλο»¹⁰³. Αύξηση παρατηρείται επίσης τον 11^ο αι. και στην παραγωγή εικονογραφημένων

¹⁰¹ Πρβλ. Χατζηδάκης 1979, σ. 318.

¹⁰² Οι λειτουργικοί λόγοι αυτής της εξέλιξης αφορούν στη «διαμορφωθείσα κατά τον 11^ο αι. συνήθεια να τοποθετούνται μερίδες από τον ευχαριστιακό άρτο δίπλα στον αμνό, σε ανάμνηση των αγίων και υπέρ των ζώντων και κεκοιμημένων ... σε μια εποχή όχι συχνής συμμετοχής στη θεία κοινωνία και μειωμένης συνειδητοποίησης του κοινωνικού χαρακτήρα του εκκλησιαστικού σώματος του Χριστού» (πρβλ. Σουλτς 1998, σ. 251), γεγονός που ευνόησε τον μυστικό καθαγιασμό των τιμίων δώρων μέσα στο Ιερό. Περισσότερα για το θέμα της ανάπτυξης του εικονοστασίου-φράγματος, βλ. Ch. Walter, «The Origins of Iconostasis», *Easter Churches Review* 3 (1970), σσ. 258-261 και C. Mango, «On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople», *Zograf* 10 (1979), σσ. 40 κ.ε.

¹⁰³ Πρβλ. Χατζηδάκης 1979, ό.π.

χειρογράφων Ευαγγελίων (με σχεδόν στίχο προς στίχο εικονογράφηση¹⁰⁴), ενώ μεγάλη ακμή γνώρισε ο τομέας της μνημειακής ζωγραφικής, τόσο στα ψηφιδωτά (λαμπρά παραδείγματα η Μονή Οσίου Λουκά, η Νέα Μονή Χίου, η Μονή Δαφνίου κ.ά.) όσο και στις τοιχογραφίες (εισαγωγή νέων παραστάσεων και διευθετήσεων, όπως η Θεοτόκος στον τύπο της Βλαχερνήτισσας και ο εντοπισμός του θέματος της Ανάληψης στην καμάρα του ιερού Βήματος).

Μια τάση που παρατηρείται στην τέχνη της εποχής (ιδιαίτερα στην εικονογραφία και την υμνογραφία) είναι η έμφαση στο συναισθηματικό στοιχείο. «Οι φιλοτεχνημένες στο “νέο στυλ” εικόνες ή “η ζωντανή ζωγραφική”, όπως αποκαλούν οι μελετητές την εικονογραφία του 11^{ου} αιώνα, μεταδίδουν το θεολογικό τους μήνυμα μέσω της συναισθηματικής διέγερσης του θεατή. Το ίδιο παρατηρείται και στην ποίηση της εποχής. Ο θρήνος της Παναγίας πάνω από τον νεκρό Χριστό ήταν ένα πολύ δημοφιλές θέμα τόσο στην ποίηση όσο και στην εικονογραφία της εποχής.... Η τέχνη του 11^{ου} αιώνα στοχεύει στην καρδιά του θεατή»¹⁰⁵.

Ο σπουδαίος βυζαντινολόγος Cyril Mango συνοψίζει τα χαρακτηριστικά της εκκλησιαστικής διακοσμητικής τέχνης της περιόδου στα εξής σημεία: επιλογή θεμάτων από την Καινή Διαθήκη με θεολογική έμφαση στην Ενσάρκωση, περιορισμός του αφηγηματικού στοιχείου και εξαφάνιση του «εικονιστικού χώρου» με παράλληλη επιβολή του ομοιόμορφου χρυσού φόντου¹⁰⁶. Τα στοιχεία αυτά συνέβαλαν στη διαμόρφωση της «ώριμης φάσης της βυζαντινής τέχνης», την οποία τοποθετεί «περίπου ανάμεσα στα χρόνια 1000 και 1150, δηλαδή στην περίοδο της αστικής ανάκαμψης»¹⁰⁷. Σημειωτέον ότι στον εικονογραφικό τύπο της Άκρας Ταπείνωσης συμπίπτουν και τα τρία αυτά χαρακτηριστικά της τέχνης της εποχής: πρόκειται για θέμα από την Καινή Διαθήκη, χωρίς όμως έμφαση στο ιστορικό/αφηγηματικό στοιχείο και χωρίς ζωγραφικά στοιχεία που σημαίνουν τον χώρο, αλλά με ομοιόμορφο (συχνά χρυσό) φόντο.

Η Tania Velmans θεωρεί ότι η ζωγραφική της περιόδου χαρακτηρίζεται από μια περάτωση και μια αρχή. Μια περάτωση, γιατί η τεχνοτροπία αγγίζει την κλασική τελειότητα μιας εικαστικής γλώσσας που ερμηνεύει με εικόνες τον νοητό κόσμο της

¹⁰⁴ Βλ. Πανσελήνου 2000, σ.182.

¹⁰⁵ Πρβλ. Παγουλάτος 2002, σ. 36.

¹⁰⁶ Βλ. Mango 2007, σ. 318.

¹⁰⁷ Πρβλ. Mango 2007, σ. 322.

πνευματικής τελειοποίησης. Από την άλλη πλευρά, τα έργα της περιόδου «σηματοδοτούν την αρχή μιας εικονογραφικής δημιουργίας εμπνευσμένης από τη λειτουργία, της οποίας η επίδραση θα ενταθεί τους επόμενους αιώνες. Η εικαστική γλώσσα τονίζει τώρα, σαφέστερα από ό,τι προηγουμένως, ότι κάθε λειτουργία ανανεώνει το σωτήριο έργο του Χριστού»¹⁰⁸. Στο πνεύμα αυτό, προκύπτουν τροποποιήσεις παλαιών ή εντελώς νέες παραστάσεις, όπως η Κοινωνία (Μετάδοση και Μετάληψη) των Αποστόλων, ο Επιτάφιος Θρήνος, η στροφή προς την Αγία Τράπεζα των Συλλειτουργούντων Ιεραρχών, ο Μελισμός, η Δευτέρα Παρουσία κ.ά.. Καινοτομίες τέτοιες δεν περιορίστηκαν μόνο στη μνημειακή ζωγραφική, αλλά σημειώθηκαν και στις φορητές εικόνες, όπου είχαμε, όπως είδαμε, λόγω κυρίως της ανάπτυξης του τέμπλου, αυξημένη παραγωγή με θέματα λειτουργικά και εσαχολογικά. Παρατηρούμε δηλαδή ότι υπήρξε μια μετατόπιση του κέντρου βάρους στη θεματολογία και στον χαρακτήρα της εικόνας από το ιστορικό και διδακτικό ενδιαφέρον στο λειτουργικό.

Η «γέννηση» της Άκρας Ταπείνωσης

Στα πλαίσια αυτά εντάσσεται και η εμφάνιση του εικονογραφικού θέματος της Άκρας Ταπείνωσης. Δεν ήταν το μόνο εικονογραφικό θέμα με τον Χριστό που διαμορφώθηκε κατά τον 11^ο αι. Τότε εμφανίστηκαν, όπως είδαμε, πολλές νέες παραστάσεις, π.χ. ο Επιτάφιος Θρήνος και η μεγαλειώδης και πολυπρόσωπη εσαχολογική σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας. Ωστόσο, η Άκρα Ταπείνωση ήταν ένα θέμα με ισχυρότατο λειτουργικό χαρακτήρα, που επινοήθηκε ακριβώς για να καλύψει (νέες) λειτουργικές ανάγκες. Τα νέα (ή σχετικά νέα) εκφραστικά ζωγραφικά μέσα του έχουν πλέον εμφανιστεί και η χρήση τους στην Άκρα Ταπείνωση δεν ξενίζει τους πιστούς. Η απεικόνιση του Χριστού ως νεκρού (με κλειστά τα μάτια) πάνω στον Σταυρό, όπως έχουμε δει, εμφανίζεται από τον 9^ο αι. σποραδικά και τον 11^ο γενικεύεται και καθιερώνεται. Στον Επιτάφιο Θρήνο – γέννημα της ίδιας εποχής, όπως είπαμε – ο Χριστός απεικονίζεται γυμνός, ενώ στην παράσταση του Ενταφιασμού, κατά τους αμέσως προηγούμενους αιώνες, πάντοτε είναι τυλιγμένος με το σάβανο.

Ωστόσο, αν η απεικόνιση του Χριστού ως γυμνού και νεκρού δεν είναι νέα, ξενίζει η (παράδοξη) όρθια στάση του. Αυτή μπορεί να κατανοηθεί αφενός από την

¹⁰⁸ Πρβλ. Velmans 2004, σ. 102.

τάση της βυζαντινής αγιογραφίας να ξεπερνά τις δεσμεύσεις της οπτικής και την αποσπασματικότητα που συνεπάγονται για τη ζωγραφική οι κανόνες της ευθύγραμμης διάδοσης του φωτός, καθώς ο αγιογράφος «θέλει» να αποδώσει ζωγραφικά ακόμη και όσα δεν φαίνονται, αποσκοπώντας στην καθολικότητα της αλήθειας¹⁰⁹. Κυρίως όμως θα κατανοήσουμε καλύτερα την όρθια στάση του νεκρού Χριστού αν λάβουμε υπόψη μας το γεγονός ότι η Άκρα Ταπείνωση δεν είναι ένα εικονογραφικό θέμα με ιστορικό και αφηγηματικό χαρακτήρα, αλλά περισσότερο ένα νεκρικό πορτραίτο με έμφαση στον λειτουργικό ρόλο και στον συμβολισμό. Πάντως, ούτως ή άλλως, η παραδοξότητα του όρθιου νεκρού Χριστού δεν τον περιγράφει θεολογικά ως απλώς άδικα νεκρό, (έστω και) προσωρινά νικημένο ούτε στην οριστική ιστορική του (απο)κατάσταση (/δικαίωση), ένα βήμα πριν την Ανάσταση, αλλά στην εθελούσια κένωση και ελεύθερη συγκατάβαση, στην έσχατη ταπείνωση του τάφου, που ισοδυναμεί όμως με την ένδοξη νίκη του κατά του θανάτου, τη σωτηρία και ανακαίνιση του ανθρώπου και την τελική εσχατολογική ενότητα των πάντων στη Βασιλεία του Θεού («Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ ..., Σωτήρ μου, ... ὑπὲρ νοῦν ὥραθης γάρ, νεκρός ζωαρχικώτατος», από τροπάριο της α΄ ωδῆς του κανόνα του όρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον)¹¹⁰.

Από την άλλη, η ιδέα της δημιουργίας ενός νεκρικού πορτραίτου του Χριστού θα μπορούσε, σύμφωνα με τον καθηγητή Hans Belting, να προκύψει στην Κωνσταντινούπολη, όπου υπήρχε και φυλασσόταν, μαζί με άλλα κειμήλια του Πάθους, στο παρεκκλήσιο (Παναγία του Φάρου) του Παλατιού (από το 944 μέχρι το 1204, ενώ λίγο πριν από την άλωση είχε μεταφερθεί στην Παναγία των Βλαχερνών), πριν καταλήξει στο Τορίνο (μετά την Δ΄ Σταυροφορία και την Άλωση της Πόλης από τους Φράγκους), αυτό που πιστευόταν ως το αυθεντικό κειμήλιο της Αγίας Σινδόνης. Πάνω στην Αγία Σινδόνη αυτή φαινόταν καθαρά το αποτύπωμα της μορφής του νεκρού Χριστού, ολόσωμου, με ορατά τα σημάδια από το αίμα και με τα χέρια στο ύψος της κοιλιάς, σταυρωμένα στους καρπούς. Ευνόητο είναι ότι ένα τέτοιο κειμήλιο, με τη μοναδικότητα και τον συμβολισμό του, έτυχε ιδιαίτερης και

¹⁰⁹ Βλ. Σκλήρης 1992, σ. 164.

¹¹⁰ Σύντομη ερμηνεία της παραδοξότητας της όρθιας στάσης στην απεικόνιση του Χριστού-Άκρα Ταπείνωση, θα παρουσιάσουμε σε παρακάτω κεφάλαιο.

ευρύτατης τιμής και προσκύνησης από τους πιστούς της Πόλης¹¹¹. Με αυτό το δεδομένο, δεν θα ήταν καθόλου παράξενο κάποιος (ζωγράφος ή μη) να σκεφτεί ότι νομιμοποιείται (και έχει στην πράξη και τη δυνατότητα) να συνθέσει το πορτραίτο του νεκρού Χριστού (αναπαράγοντας, με αντιγραφή, τη μορφή της σινδόνης). Με άλλους λόγους, «η ύπαρξη της πραγματικής μορφής του ενταφιασμένου Χριστού δικαιολογούσε τη δημιουργία της εικόνας μας»¹¹². Και όντως, τα αρχαιότερα παραδείγματα της παράστασης υποστηρίζουν αυτή την υπόθεση, καθότι πολλά χαρακτηριστικά τους ταιριάζουν με αυτά της Σινδόνης: η στάση και η γυμνότητα του σώματος, ο τύπος της γενειάδας και των μαλλιών, η μακριά μύτη, τα χέρια που σταυρώνουν πάνω στην κοιλιά, οι κηλίδες του αίματος κλπ.

Ωστόσο, η ιστορική εμφάνιση της παράστασης που εξετάζουμε, παρουσιάζει, κατά κύριο λόγο, ένα άλλο ιδιαίτερο ενδιαφέρον, το λειτουργικό. Κι αυτό όχι μόνο γιατί δημιουργήθηκε για να καλυφθούν μ' αυτή συγκεκριμένες ανάγκες στη δημόσια λατρεία – αυτό εξάλλου δεν είναι εξαίρεση – αλλά γιατί η Άκρα Ταπείνωση, σύμφωνα με τον ίδιο καθηγητή, αποτελεί το «τέλειο παράδειγμα» εικόνας που γεννάται λόγω λειτουργικών αλλαγών και νέων αναγκών και που αντανακλά μια ολόκληρη φάση στην παραγωγή βυζαντινών εικόνων, καθώς και «μια νέα νοοτροπία από την πλευρά του βυζαντινού ατόμου απέναντι στη θρησκευτική εμπειρία ή, πιο γενικά, μια νέα αυτοσυνειδητοποίηση της ανθρώπινης ύπαρξης, εκφρασμένη με θρησκευτικούς όρους»¹¹³.

Ο Belting αξιοποίησε, κατά βάση, σχετικές πληροφορίες και διαπιστώσεις του Δημ. Πάλλα, που είχαν δημοσιευθεί στην κλασική πλέον μελέτη του το 1965¹¹⁴. Έτσι, ανήγαγε την εμφάνιση του εικονογραφικού θέματος της Άκρας Ταπείνωσης στον 11^ο αι. και την συνέδεσε με την άνθηση των ακολουθιών με θέμα το Πάθος και την Ταφή του Χριστού στα μοναστήρια της Κωνσταντινούπολης, άνθηση που

¹¹¹ Η Irina Shalina σημειώνει τη μαρτυρία του Robert de Clary, ιστορικού της 4ης Σταυροφορίας, ο οποίος αναφέρει ότι κάθε Παρασκευή η λειψανοθήκη, όπου φυλασσόταν η ιερά Σινδόνη στην Παναγία των Βλαχερνών «άνοιγε ελαφρώς, έτσι ώστε να μπορούσε κάποιος να δει καλά το πρόσωπο του Κυρίου μας». Η Shalina υποθέτει ότι η λειψανοθήκη ήταν στερεωμένη σε κάθετη θέση, όμως φαινόταν μόνο το πρόσωπο στη Σινδόνη, λόγω των πτυχώσεών της. (βλ. Shalina 2002).

¹¹² Πρβλ. Belting 1981β, σ. 6. Βλ. και Belting 1981α, σ. 105.

¹¹³ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 2.

¹¹⁴ Βλ. D. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965.

επέφερε αλλαγές στη λειτουργική πράξη των ακολουθιών της Μ. Εβδομάδας¹¹⁵. Τα μοναστήρια, τα οποία εισήγαγαν αυτές τις λειτουργικές αλλαγές ήταν ιδιωτικά ή ημι-ιδιωτικά ιδρύματα ή, έστω, κάλυπταν τις λατρευτικές ανάγκες πλουσίων ευγενών. Οι λειτουργικές δε αλλαγές την εποχή εκείνη δεν ήταν καθόλου σπάνιες, καθώς το χρονικό διάστημα από τον 10^ο έως τον 13^ο αι. χαρακτηρίζεται από μια διαρκή κινητικότητα στη λειτουργική πρακτική των μοναστηριών, όπως από τη μελέτη των Τυπικών της εποχής μπορούμε να διαπιστώσουμε¹¹⁶. Το Τυπικό δε της Μονής της Παναγίας Ευεργέτιδος¹¹⁷ στην Κωνσταντινούπολη είναι μια πηγή, από την οποία μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες, σχετικά με τις λειτουργικές αλλαγές σε μοναστήρια του 11^{ου} αι. στη Βασιλεύουσα.

Η συγκεκριμένη λειτουργική αλλαγή, στην οποία αναφέρεται ο Belting, συνίστατο κυρίως στην εισαγωγή, στην έναρξη του εορτασμού της Μ. Παρασκευής, μιας νυχτερινής *Ακολουθίας του Θείου Πάθους*, που περιλάμβανε μια ομιλία του Γεωργίου Νικομηδείας (9^{ου} αι.)¹¹⁸ και ένα κοντάκιο του Ρωμανού του Μελωδού (6^{ου} αι.)¹¹⁹. Οι τελετές της Μ. Παρασκευής εμπλουτίζονται περαιτέρω με την εισαγωγή

¹¹⁵ Βλ. Pallas 1965, σσ. 29-33.

¹¹⁶ Οι λειτουργικές μεταβολές στις ενορίες των πόλεων αντιγράφοντας εκείνες στα μοναστήρια ήταν συχνό φαινόμενο, ιδιαίτερα μετά το τέλος της Εικονομαχίας (9ος αι.) και την αίγλη που προσέφερε η έκβασή της στον μοναχισμό. Ακολούθησε μια πορεία μεταλλαγής του ασματικού λειτουργικού τυπικού (δηλαδή του λειτουργικού τυπικού των ενοριών στις πόλεις) σε μοναστικό λειτουργικό τυπικό. Η μεταλλαγή αυτή ολοκληρώθηκε τον 15ο αι., με αποτέλεσμα σήμερα η λατρεία της Εκκλησίας να τελείται σύμφωνα με το μοναστικό λειτουργικό τυπικό και στα μοναστήρια και στις ενορίες, με μικρές μόνο κι εποσιώδεις διαφορές.

¹¹⁷ Το *Συναξάριον ἤτοι Τυπικόν τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Μονῆς τῆς Θεοτόκου Εὐεργέτιδος* είναι κείμενο του 11^{ου} αι. Συντάχθηκε περί τα έτη 1054-1070 από τον και κτίτορα της Μονής μοναχό Τιμόθεο, ο οποίος συνένταξε και τον γνωστό *Ευεργετινό*. Το κείμενο μπορούμε να βρούμε στο χειρόγραφο υπ' αρ. 788 (12^{ου} αι.) της Εθνικής Βιβλιοθήκης Ελλάδος (χφ ΕΒΕ 788) ή στο Aleksej Dmitrievskij, *Opisanie liturgičeskich rukopisej, I*, Kiev 1895, σσ. 256-655. Επίσης, βλ. R. Jordan, «Evergetis: Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis», *Byzantine Monastic Foundation Documents, Dumbarton Oaks Studies 35, 22* (2000), σσ. 454-506.

¹¹⁸ Λόγος Η', PG 101, 1447 κ.ε., ιδιαίτερα 1488-1489, κείμενο με έντονο συναισθηματισμό και, ως εκ τούτου, πολύ δημοφιλές.

¹¹⁹ Το κοντάκιο φέρει τον τίτλο «Εἰς τό Πάθος τοῦ Κυρίου καί εἰς τόν Θρηνον τῆς Θεοτόκου» και το εξής προοίμιο: «Τόν δι' ἡμᾶς σταυρωθέντα, δεῦτε πάντες ὑμνήσωμεν· αὐτόν γάρ

της *Πρεσβείας* ή *Ακολουθίας παρακλητικής*, η οποία περιλαμβάνει και έναν *Κανόνα Θρηνώδη* της Παναγίας, έργο μάλλον του Συμεών του Μεταφραστού (10^{ος} αι.), καθώς και το γνωστό απολυτίκιο *Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ*. Η εισαγωγή νέων ακολουθιών ολοκληρώνεται με μια τρίτη, που τελούνταν το πρωινό του Μ. Σαββάτου, η οποία, μεταξύ άλλων ύμνων, επανελάμβανε το προαναφερθέν απολυτίκιο. Παρατηρούμε δηλαδή ότι η πρώτη από τις τρεις νέες ακολουθίες αναφέρονταν στον Χριστό ενόσω παρέμενε ακόμη επάνω στον Σταυρό (και στον θρήνο της Θεοτόκου κάτω από τον Σταυρό), ενώ οι δυο άλλες στην Αποκαθήλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και την Ταφή. Ευνόητο είναι ότι οι ύμνοι των ακολουθιών αυτών, εστιασμένοι στο Πάθος και στον Θρήνο, ήταν καταναυκτικότεροι και έφταναν συχνά σε συναισθηματικές κορυφώσεις, με αποτέλεσμα τη συγκίνηση και την ψυχολογική (τουλάχιστον) συμμετοχή των πιστών. Οι εικόνες τώρα επιφορτίστηκαν να υπηρετήσουν τις νέες αυτές τελετές και να υποστηρίξουν το κλίμα, το οποίο δημιουργούσε η εκκλησιαστική ομιλητική και υμνογραφία. Ο Henry Maguire¹²⁰ π.χ., μελετώντας ένα σύγχρονο με την Άκρα Ταπείνωση εικονογραφικό θέμα, τη σκηνή του Επιταφίου Θρήνου, διαπιστώνει ότι η απεικόνιση του Χριστού γυμνού είναι αποτέλεσμα της επιρροής της εκκλησιαστικής λογοτεχνίας των ακολουθιών του Πάθους και συγκεκριμένα του Λόγου του Συμεών του Μεταφραστού *Εἰς τόν Θρηῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*¹²¹, καθώς παριστάνοντας τον Χριστό γυμνό, στην ουσία τον εκθέτει προς προσκύνηση από τον πιστό, ακολουθώντας τον Λόγο

κατεῖδε Μαρία ἐπί τοῦ ξύλου καί ἔλεγεν· εἰ καί σταυρόν ὑπομένεις, σὺ ὑπάρχεις ὁ Υἱός καί Θεός μου» (βλ. Ρωμανός 1997, τόμ. 1^{ος}, σσ. 374-391).

¹²⁰ Βλ. Maguire 1981, σ. 107. Για μια συνοπτική παρουσίαση της έρευνας σχετικά με την επίδραση της εκκλησιαστικής λογοτεχνίας στη βυζαντινή ζωγραφική, ιδιαίτερος του εικονογραφικού θέματος του Επιταφίου Θρήνου, βλ. Φιολιτάκη 2002, σσ. 35 - 42.

¹²¹ Βλ. Συμεών Μεταφραστού (10ος αι.), Λόγος εἰς τόν Θρηῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου, PG 114, 201-215 («Ποῖόν σου τῶν μελῶν τοῦ σώματος ἔμεινεν ἀπαθές; Ὡ θεία μοι κορυφή... Ὡ ποθεινή ...μοι κεφαλή... Ὡ σιαγόνες... Ὡ στόμα... Ὡ χεῖρες... Ὡ πλευρά... Ὡ πόδες...», 212C-D). Βλ. το ιδιόμελο των αἰώνων του ὁρθρου της Μ. Παρασκευῆς (Τριώδιον): «Ἐκαστον μέλος τῆς ἀγίας σου σαρκός ἀτιμίαν δι' ἡμᾶς ὑπέμεινε ... ἡ κεφαλή ... ἡ ὄψις ... αἱ σιαγόνες ... τό στόμα ... τὰ ὦτα ... ὁ νῶτος ... ἡ χεῖρ ... αἱ τοῦ ὅλου σώματος ἐκτάσεις ... τὰ ἄρθρα ... ἡ πλευρά ...».

του Συμεών, που κάνει αναφορά με τη σειρά σε όλα τα μέλη του νεκρού σώματος περιγράφοντας το ιδιαίτερο πάθος καθενός.

Κατά συνέπεια, «για τις ακολουθίες αυτές ήταν απαραίτητο ένα εικονογραφικό θέμα, που να συνδυάζει τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και τον Ενταφιασμό»¹²². Σίγουρα χρειαζόταν κάτι παραπάνω από έναν Σταυρό ή μια εικόνα της Σταύρωσης που μέχρι τώρα χρησιμοποιούνταν στην ακολουθία του Πάθους¹²³. Χρειαζόταν μια νέα σύνθεση που να έχει τη δυνατότητα να εκφράσει τα συναισθήματα της θλίψης και της πικρίας που καταλαμβάνουν τους πιστούς που συμμετέχουν στις ακολουθίες της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου, μέσα σε μια λατρευτική ατμόσφαιρα, όπου η συναισθηματική φόρτιση των νεοεισηγμένων λειτουργικών κειμένων έδινε τον ρυθμό. Ωστόσο, η ζητούμενη νέα σύνθεση απαιτείτο επίσης να δίνει και το μήνυμα της νίκης κατά του θανάτου και να προαναγγέλλει την Ανάσταση. Να παρουσιάζει το σταυρικό Πάθος συντελεσμένο, αλλά να υπογραμμίζει και τη θεϊκή φύση και βασιλική ιδιότητα του αποκαθλωμένου από τον Σταυρό και ενταφιασμένου Χριστού¹²⁴. Αυτή η σύνθεση ήταν ο Βασιλεύς της Δόξης.

Αρχικά, η παράστασή μας βρέθηκε να «συναγωνίζεται» πολλές άλλες λειτουργικές εικόνες σχετικές με τα Πάθη, οι οποίες χρησιμοποιούνταν στις ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας. Ωστόσο, όχι μόνο επιβίωσε, αλλά από τον 13^ο αι. επιβλήθηκε ως η «αρμόδια» εικόνα πρώτα για την Σταύρωση και κατόπιν και για την Αποκαθήλωση και την Ταφή. Σύμφωνα με γραπτές μαρτυρίες¹²⁵, σε εκκλησίες της Μικράς Ασίας η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης αντικαθιστούσε την εικόνα της Σταύρωσης τη Μ. Πέμπτη και στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης παρέμενε για προσκύνηση στο μέσον του ναού ολόκληρη τη Μ. Εβδομάδα.

Ο Belting, εξετάζοντας τα δεδομένα από τη διαμόρφωση των αρχαιότερων σωζόμενων παραδειγμάτων και τον ρόλο τους στις ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας,

¹²² Πρβλ. Βασιλάκη 2000, σσ. 484-485 (Ευθύμιος Τσιγαρίδας).

¹²³ Βλ. Belting 1981β, σ. 6.

¹²⁴ Βλ. το προσόμοιο: «Ίσμεν, ὦ εὐσχήμων Ἰωσήφ, σὲ Χερουβικὸν καθὼς ἄρμα, τὸν Βασιλέα Χριστόν, ὡμοις σου βαστάζοντα, Σταυροῦ κατάγοντα...» (από τον εσπερινό της Δευτέρας της Εβδομάδας των Μυροφόρων, Πεντηκοστάρion).

¹²⁵ Κώδικας 105 της Πετρούπολης από το Καραχισάρ, βλ. Belting 1981β, σ. 7 και Καλοκύρης 2003, σσ. 43 και 45.

συμπεραίνει ότι η παράστασή μας γινόταν αντιληπτή ως ένα λειτουργικό ισοδύναμο της εικόνας της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης, καθώς και ολόκληρων των ακολουθιών της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου (Ταφή-Επιτάφιος)¹²⁶.

Κατά συνέπεια, η Άκρα Ταπείνωση, ως το «τέλειο παράδειγμα», όπως είδαμε, εικονογραφικού θέματος που συνάπτει τόσο στενά την τέχνη με τη Θεία Λειτουργία, περιγράφει τελικά καθαρά τον ίδιο τον χαρακτήρα της βυζαντινής αγιογραφίας ως λειτουργικής τέχνης. Κι αυτό διότι, μέσω της παράστασής μας, γίνεται με σαφήνεια φανερή η σχέση αλληλεξάρτησης τέχνης και Λειτουργίας. Όπως σημειώνει ο Belting, «η ιστορία της τέχνης οδηγεί στην ιστορία της λειτουργίας»¹²⁷. Και είναι ακριβώς αυτή η τόσο στενή σύνδεση που κάνει το εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, σύμφωνα με τον καθηγητή Ευθύμιο Τσιγαρίδα, να «αποτελεί εικονιστικό σύμβολο της ίδιας της Εκκλησίας, που θεμελιώνεται με τη σταυρική θυσία του Χριστού, που αενάως επαναλαμβάνεται στην Ευχαριστιακή σύναξη»¹²⁸, άποψη που στηρίζει με τη σειρά του κι αυτός στις διαπιστώσεις του Δημ. Πάλλα¹²⁹.

Συνοψίζοντας, ως προς τη λειτουργία της παράστασής μας σχετικά με την έκφραση των συναισθημάτων των πιστών, διαπιστώνουμε ότι τα συναισθήματα της θλίψης και της πικρίας εκφράζονται στο εικονογραφικό μας θέμα που παρουσιάζει την άκρα ταπείνωση του Βασιλέως της Δόξης, με έναν τρόπο που στηρίζει και οικοδομεί τον πιστό και δεν τον αφήνει στην απόγνωση του θανάτου, καθώς τώρα πλέον, σύμφωνα με τη διατύπωση του Millet, βλέπει «το σώμα ξεκαρφωμένο (αποκαθλωμένο) και, όμως, συγκρατημένο από τη θεϊκή δύναμη (όρθιο) απέναντι από το ξύλο (του Σταυρού), το οποίο παρουσιάζεται με έναν τρόπο περισσότερο ένδοξο απ' ότι αν ήταν ξαπλωμένο πάνω στην πέτρα ή μέσα στη σαρκοφάγο»¹³⁰. Στο θέμα μας δηλαδή διακηρύσσεται η έσχατη συγκατάβαση του Πάθους (ο Σταυρός και η Ταφή), αλλά επίσης μαζί του και η ένδοξη νίκη κατά του θανάτου, η προαναγγελία

¹²⁶ Βλ. Belting 1981β, σσ. 6-7.

¹²⁷ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 2.

¹²⁸ Πρβλ. Βασιλάκη 2000, σσ. 484-485. Αν και οι φορητές εικόνες με το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης δηλώνουν κυρίως τη σχέση του με τις Ακολουθίες του Πάθους, οι τοιχογραφίες (από τον 14^ο αι. που εμφανίζονται, βλ. παρακάτω) θα υπογραμμίσουν ιδιαίτερα και την ευχαριστιακή του διάσταση, η οποία το καθιστά και εικονιστικό σύμβολο της ίδιας της Εκκλησίας.

¹²⁹ Βλ. Pallas 1965, σσ. 280-282.

¹³⁰ Πρβλ. Millet 1960, σ. 486.

της Ανάστασης και η εσχατολογική ενότητα της Βασιλείας. Η απολυτρωτική κένωση και έσχατη ταπείνωση μαζί με την πληρωτική θεϊκή δόξα.

Τα πρώτα παραδείγματα

Ο D. Pallas αναφέρει¹³¹ δυο επιγράμματα του 12^{ου} αι., τα οποία, κατά πάσα πιθανότητα, αφενός μεν περιγράφουν το θέμα μας και αφετέρου αποτελούν τις αρχαιότερες γραπτές αναφορές που διαθέτουμε. Το πρώτο διασώζει η Άννα η Κομνηνή (1083-1148) και περιγράφει τον Νυμφίο που κοιμάται πάνω στο ξύλο του Σταυρού πριν την ανάστασή του: «Ζητοῦσα τήν σήν ὄψιν, ἀγνή νυμφίε, / καί ψηλαφοῦσα ποῦ νέμεις καί ποῦ μένεις, / καί ποῦ καθυπνοῖς ἐν μεσομεσημβρία, / ἔγνων ἐφυπνώττοντα τῇ τριδενδρία· / ... / Αἶ αἶ, γλυκύν ὕπνον μέν ὕπνοις, ἀλλ' ὁμως / φθάσας πρὸς ἀντίληψιν ἀνάστηθί μοι». Το δεύτερο, κεντημένο πάνω σε ύφασμα του Ιωάννη του Δαλασσηνού (αναδείχτηκε καίσαρας περί το 1138), αναφέρει: «Τόν ἐν σκιᾷ κρύψαντα σαρκός καί γνόφω / τόν ἥλιόν σου τῆς θεϊκῆς οὐσίας / ... / ὡς νυμφίον σέβων σε νυμφικῶ πέπλω, κλίνη μέν ὕπνώσαντα λαξευτοῦ τάφου, / τῇ δ' ὀρθρινῇ σου τῆς ταφῆς ἀναστάσει». Αν και το πρώτο επίγραμμα μπορεί να συσχετιστεί, εκτός του θέματός μας, και με την Σταύρωση και τον Αναπεσόντα, στο δεύτερο η σύνδεση του υπνώσαντος θείου Νυμφίου και της νυμφικής κλίνης του με τον Τάφο του, παραπέμπει εικαστικά με σαφήνεια στον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης.

Παρουσιάζοντας τα πρώτα παραδείγματα της Άκρας Ταπείνωσης, ο H. Belting¹³², παραθέτει δυο καταλόγους με μνημεία του εικονογραφικού μας θέματος. Ο πρώτος αφορά σε μικρογραφίες και φορητές εικόνες και ο δεύτερος σε έργα εντοίχιας ζωγραφικής. Ο πρώτος περιλαμβάνει, κατά χρονολογική σειρά, την αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς (12^{ος} αι., Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς), δύο μικρογραφίες σε ελληνικά χειρόγραφα Ευαγγέλια από το Καραχισάρ (12^{ος} αι., Δημοτική Βιβλιοθήκη Πετρούπολης, Ρωσία), μια εικόνα με μεταλλικό κάλυμα στα Ιεροσόλυμα (12^{ος} αι., Σκευοφυλάκιο Παναγίου Τάφου), μια μικρή ανάγλυφη εικόνα από στεατίτη (12^{ος} αι., Μουσείο του Novgorod, Ρωσία), μια μικρή φορητή εικόνα (μέσα του 13^{ου}

¹³¹ Βλ. Pallas 1965, σ. 234, σημ. 713.

¹³² Βλ. Belting 1981α, σσ. 120 κ.ε. και 250, σημ. 86.

αι., Μ. Αγ. Αικατερίνας, Σινά), την μικρή ψηφιδωτή εικόνα της Τατάρνας (περίπου 1300, Μ. Παναγίας Τατάρνας, Ευρυτανία) και την επίσης μικρή ψηφιδωτή εικόνα της Ρώμης (περίπου 1300, Santa Croce in Gerusalemme). Ο κατάλογος με τις τοιχογραφίες περιλαμβάνει μια σερβική εκκλησία στο Gradac (1271, Διακονικό), μια γεωργιανή εκκλησία της Savane κοντά στο Sacheri (α΄ μισό του 13^{ου} αι., αφίδα του Ιερού), την Περίβλεπτο του Μυστρά (β΄ μισό του 14^{ου} αι., Πρόθεση) και τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Volotovo, κοντά στο Novgorod (1363, Πρόθεση).

Η διάδοση στον σλαβικό χώρο

Στα Βαλκάνια, στον εν γένει σλαβικό χώρο, καθώς και στη Ρωσία, το εικονογραφικό θέμα μας διαδόθηκε ευρύτατα στη μνημειακή του μορφή, ως τοιχογραφία στο κοίλωμα της Πρόθεσης του Ιερού Βήματος του ναού, αλλά και σε φορητές εικόνες, πολύ γρήγορα, ήδη από τον 13^ο αι. Επίσης, στον σλαβικό χώρο, η φορητή εικόνα γνώρισε την ίδια τιμή, διατηρώντας την εξέχουσα λειτουργική θέση που κατέκτησε στην Κωνσταντινούπολη (ως προς τις ακολουθίες των Παθών), η δε τοιχογραφία στην Πρόθεση εξακολούθησε να υπογραμμίζει στο θέμα τον ευχαριστιακό του χαρακτήρα, λόγω της Προσκομιδής. Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης απέκτησε στη Ρωσία ήταν ο συνδυασμός του σε πολλές εικόνες με την αχειροποίητη απεικόνιση του Σωτήρα στο ιερό Μανδήλιο, που θεωρούνταν αδιάψευστη εικαστική μαρτυρία και απόδειξη της Ενσάρκωσης του Θεού¹³³. Από την άλλη, αυτός ο συνδυασμός ενισχύει την εκτίμηση για τη γενεσιουργό σχέση της Άκρας Ταπείνωσης με το κειμήλιο της Αγίας Σινδόνης, που φυλάσσονταν στην Κωνσταντινούπολη¹³⁴.

Άλλο χαρακτηριστικό του θέματός μας στον σλαβικό χώρο, είναι το γεγονός ότι στις φορητές εικόνες είναι σύνηθες να απαντά ως επιμέρους στοιχείο μέσα σε μεγάλες συνθέσεις, όπως π.χ. στην παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας, όπου στο κέντρο παριστάνεται η Δέηση (Χριστός – Θεοτόκος – Πρόδρομος), αλλά με τον Χριστό στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης¹³⁵.

¹³³ Βλ. Shalina 1993, σσ. 376-382.

¹³⁴ Βλ. Shalina 2002.

¹³⁵ Για λόγους οικονομίας δεν συνεχίζουμε την ιδιαίτερη παρουσίαση του θέματός μας για τον σλαβικό χώρο και παραπέμπουμε, για τη Ρωσία στα προαναφερθέντα έργα της Irina Shalina και για τα Βαλκάνια στο Draginja Simić-Lazar, «Sur le thème du Christ de Pitié en Serbie à la fin du Moyen Âge et dans les Balkans à l' époque Post-Byzantine», στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996) Αφιέρωμα, Τόμ. Β΄*,

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στον σλαβικό χώρο, παρά την ευρύτατη διάδοση του θέματος (ιδιαίτερα κατά τον 16^ο και 17^ο αι.) και παρά τις ιταλοκρητικές και δυτικές επιδράσεις, η παράσταση της Άκρας Ταπείωσης δεν φορτώθηκε με τα πολλά «ιστορικά-ρεαλιστικά» στοιχεία, δεν μετατόπισε το κέντρο του ενδιαφέροντος στο μαρτύριο του δίκαιου-αθώου Ιησού και, ως εκ τούτων, διατήρησε τα παλαιά χαρακτηριστικά και το νόημα του βυζαντινού Βασιλέως της Δόξης.

Το χρονικό της εμφάνισης στη Δύση

Η Άκρα Ταπείωση, όπως σημειώνει ο Γεώργιος Σωτηρίου, «εν τη Δύσει είναι λίαν διαδεδομένη ως οπτασία του Πάπα Γρηγορίου του Α΄ κατά την τέλεσιν της Θείας Ευχαριστίας»¹³⁶. Πράγματι, η παράστασή μας πρωτοεμφανίστηκε στη Δύση τον 13^ο αι. και γνώρισε αμέσως ευρύτατη διάδοση, ωστόσο η οπτασία του Πάπα Γρηγορίου του Α΄ είναι, όπως θα δούμε, σε σχέση τουλάχιστον με το εικονογραφικό μας θέμα, ένας αστήρικτος θρύλος. Το γεγονός που συνδέεται με την εμφάνιση της Άκρας Ταπείωσης στη Δύση δεν είναι η οπτασία του Πάπα Γρηγορίου, αλλά οι περιπλανήσεις των Σταυροφόρων, οι οποίοι επιστρέφοντας από την Ανατολή μετέφεραν στις ιδιαίτερες πατρίδες τους πάμπολλες εικόνες και κάθε είδους κειμήλια, αναβαθμίζοντας το προσωπικό τους κύρος, αλλά και των ναών όπου τα αποθησαύριζαν. Έτσι, διεδραμάτισαν σπουδαιότατο ρόλο στην εμφάνιση και διάδοση και του θέματός μας στη Δυτική Ευρώπη. Εν πάση περιπτώσει, το θέμα της Άκρας Ταπείωσης, το οποίο έγινε γνωστό στη Δύση κυρίως υπό τον τίτλο “Imago Pietatis”, διαδόθηκε τελικά σε τέτοιο βαθμό, ώστε έφτασε να αποτελεί, σύμφωνα με τον Belting, τον πλέον δημοφιλή εικονογραφικό τύπο του Χριστού (περισσότερο κι από τον Εσταυρωμένο) και μια από τις πλέον χαρακτηριστικές κλασικές θρησκευτικές παραστάσεις του ύστερου μεσαίωνα. Είναι δε αντιπροσωπευτικό της

Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τομέας Αρχαιολογίας 2003, σσ. 689-728, έργα στα οποία υπάρχει και η εκάστοτε σχετική βιβλιογραφία.

¹³⁶ Πρβλ. Σωτηρίου 1955, σ. 12.

τιμής που απολάμβανε το θέμα μας στη Δύση το γεγονός ότι οι Φλωρεντινοί καλλιτέχνες, στα τέλη του 14^{ου} αι., το θεωρούσαν ως το πιο άξιο θέμα («la più divina chosa») που ένας ζωγράφος θα μπορούσε ποτέ να ζωγραφίσει¹³⁷.

Ως προς την απαρχή της παρουσίας του θέματός μας στη δυτική χριστιανοσύνη, θεωρήθηκε πιθανό να υπήρξε κάποια βυζαντινή εικόνα (από τις πάμπολλες που «ξενιτεύτηκαν» από την Κωνσταντινούπολη μετά την άλωσή της από τους Δυτικούς το 1204, μετά τη Δ΄ Σταυροφορία), η οποία να λειτούργησε ως πρωτότυπο, όμως χάθηκε χωρίς να μάθουμε περισσότερα γι' αυτήν και για την επιρροή που ίσως άσκησε¹³⁸. «Όμως δεν έφτασε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα μόνο του, ιστορικά σημαντικό, που θα μπορούσε να εξηγήσει την διαδοχική εξέλιξη της εικόνας. Αντιθέτως, ένα “διάσημο” αντιπροσωπευτικό δείγμα δημιουργήθηκε αρχικά στη θαυματουργή εικόνα του S. Croce», ωστόσο, «σε τόσο ύστερη χρονολόγηση που δεν είχε επιρροή στις κύριες γραμμές της ιστορίας της εικόνας»¹³⁹. Πρόκειται για την μικρών διαστάσεων (13 x 19 cm) ψηφιδωτή βυζαντινή εικόνα με την επιγραφή «Ο Βασιλεύς της Δόξης», που δημιουργήθηκε στην Κωνσταντινούπολη περίπου το 1300, δωρήθηκε στη Μ. Σινά, από όπου κάποιος ιταλός στρατιωτικός (ονόματι Raimondello Orsini del Balzo) την πήρε και τη μετέφερε στη Ρώμη, περίπου το 1380. Πρόσθεσε το μεταλλικό πλαίσιο που φέρει μέχρι σήμερα και, αργότερα (πιθανώς το 1385-86), την αφιέρωσε στη βασιλική του Santa Croce in Gerusalemme, στον ναό όπου εόρταζε ο Πάπας τη Μ. Παρασκευή. Εκεί, προσαρτήθηκε σε μια λειψανοθήκη και παραμένει φυλασσόμενη μέχρι σήμερα. «Ήταν μια ιδιωτική εικόνα του 1300 περίπου η οποία βρήκε το δρόμο της στη Ρώμη, όπου ισχυρίστηκαν ότι ήταν ένα αυθεντικό έργο της Ύστερης Αρχαιότητας, το αρχέτυπο της Imago Pietatis»¹⁴⁰. Φαίνεται δηλαδή ότι στη Δύση όντως «κάποιες φορές υπήρχαν λόγοι για να αποκρυβεί μια ανατολική προέλευση και να αντικαταστήσει ένας δυτικός θρύλος ό,τι ήταν για απόκρυψη»¹⁴¹.

Ο ισχυρισμός περί αρχετύπου της Imago Pietatis από το εικονίδιο του Santa Croce in Gerusalemme, ήταν το απόσταγμα που προέκυψε από ένα θρύλο που την ίδια

¹³⁷ Βλ. Belting 1981α, σ. 131.

¹³⁸ Τη θεωρία του «πρωτοτύπου» διατύπωσε ο Panofsky, βλ. ό.π.

¹³⁹ Πρβλ. ό.π.

¹⁴⁰ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 6.

¹⁴¹ Πρβλ. Belting 1994, σ. 340.

εποχή διαδόθηκε, εκπορευόμενος από τη Ρώμη και τη συγκεκριμένη εκκλησία, ο οποίος σκοπό είχε την εξύψωση του κύρους της συγκεκριμένης εικόνας. Ο θρύλος αυτός αναφερόταν στο *όραμα του Πάπα Γρηγορίου του Α΄ του Μεγάλου* (ή Γρηγορίου του Διαλόγου, σύμφωνα με την ανατολική ορολογία), που έζησε μεταξύ 540 και 604. Ο θρύλος αυτός θέλει τον Πάπα Γρηγόριο να έχει αυτό το όραμα όταν προσευχήθηκε στον Χριστό λόγω της εισβολής στο ναό, κατά τη διάρκεια της τέλεσης της Θείας Λειτουργίας, ομάδας εξαγριωμένων παγανιστών που ειρωνεύονταν την ιερουργία. Στο όραμά του αυτό, λέει ο θρύλος, ο πεσμένος στα γόνατα Γρηγόριος είδε, πάνω από την αγία Τράπεζα, τον Χριστό στον τύπο της εικόνας μας και τριγύρω του τα σύμβολα του Πάθους του. Αυτός ο θρύλος προσέδωσε ιδιαίτερο κύρος στη συγκεκριμένη εικόνα, η οποία θεωρήθηκε ιδιαίτερος θαυματουργή και άρχισε να γίνεται ευρύτερα γνωστή. Ένα αντίγραφο της ανακάλυψε ο Emile Mâle σε ένα χαρακτηριστικό του 1495 (ευρισκόμενο σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού), του Φλαμανδού Israel van Meckenem (1440-1503), σύγχρονος του Dürer, ο οποίος δηλώνει (στην επιγραφή στο κάτω μέρος του) ότι αντιγράφει την ιερή εικόνα της συμπόνιας, που δημιουργήθηκε για τον ναό του S. Croce, σύμφωνα με το όραμα του Πάπα Γρηγορίου του Μεγάλου και παρουσιάζει τον Χριστό νεκρό, με γεμμένο το κεφάλι και τα χέρια σταυρωτά, σε ημί-σωμη απεικόνιση μπροστά στον σταυρό, την επιγραφή του οποίου όμως δεν καταφέρνει να «ξεσηκώσει» σωστά, έτσι ώστε να καταντά ακατανόητη¹⁴².

Το εικονογραφικό μας θέμα γρήγορα ταξίδεψε από την Ιταλία στη Γαλλία κι από εκεί στις Κάτω Χώρες, στη Γερμανία, στην Πολωνία και αλλού. Τον 15^ο αι. ήταν διδεδωμένο σε ολόκληρη την Ευρώπη. Στη διαδρομή του αυτή και στο νέο του περιβάλλον γνώρισε διάφορες λειτουργίες και ερμηνείες, υφιστάμενο πολλές μεταμορφώσεις και παραλλαγές, χωρίς όμως να χάσει τελείως το νήμα που το συνέδεε με τον αρχικό του τύπο. Λόγω της σύνδεσής του με τον θρύλο του οράματος του Πάπα Γρηγορίου, υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλές ως ιδιωτική εικόνα, κυρίως δε ως εικόνα ειδική για την ατομική προσευχή. Κάθε πιστός όφειλε να την έχει ενώπιόν του κατά την ώρα της προσευχής. Έτσι, «οι χαρακτες του δέκατου πέμπτου αιώνα,

¹⁴² Βλ. Mâle 1908, σσ. 95-96.

έκαναν αντίγραφα για να τα χρησιμοποιούν (σ.σ. για προσευχή) οι φτωχοί, οι ζωγράφοι (σ.σ. ζωγράφιζαν εικόνες) για να τις χρησιμοποιούν οι πλούσιοι»¹⁴³.

Το θέμα της Άκρας Ταπείωσης στη Δύση έλαβε τη μορφή της τοιχογραφίας, του πίνακα, της φορητής εικόνας (απλή, δίπτυχη, τρίπτυχη, μικρών και μεγάλων διαστάσεων, πολλές φορές για ιδιωτική χρήση), του τμήματος ευρύτερων συνθέσεων, του χαρακτηριστικού, του υαλογραφήματος (βιτρώ), της εικονογράφησης σε θρησκευτικού περιεχομένου βιβλία (ιδιαίτερος σε λαϊκά προσευχητάρια από τον 15^ο αι., χειρόγραφα ή και έντυπα), του εγκόλπιου, της σφραγίδας, του επιτάφιου ανάγλυφου, του γλυπτού κλπ. Απαντά σε πολλές παραλλαγές και δέχτηκε πολλές προσθήκες προσώπων και αντικειμένων, με αποτέλεσμα ο αρχικός κάθετος άξονας της παράστασης να μεταβληθεί σε οριζόντιο. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι «φορτώθηκε» με πολλά επιμέρους και επουσιώδη στοιχεία (ιδιαίτερος, ιστορικά και πραγματολογικά), τα οποία ενισχύουν την ιστορική τεκμηρίωση και κυρίως τη συναισθηματική φόρτιση του πιστού θεατή, ωστόσο βαραίνουν τη σύνθεση και αποδυναμώνουν το αρχικό κεντρικό της μήνυμα. Έτσι, στη Δύση, ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό νόημα του θέματος, αναδείχτηκε το ιστορικό και το ψυχολογικό ή συναισθηματικό. Γι' αυτό και έλαβε τα ονόματα *Imago Pietatis*, *Man of Sorrows*, *Pietas Christi*, *Christ de Pitié*, *Homme de Douleurs*, *Uomo dei dolori*, *Schmerzensmann* κ.ά., ονόματα που υπογραμμίζουν μονομερώς το Πάθος του αδικώς πάσχοντος δικαίου Δούλου και Παίδα του Θεού, Χριστού. Η μεγαλοπρέπεια του βυζαντινού Βασιλέως της Δόξης παραμερίζεται για να τονισθούν τα γήινα παθήματα του Ιησού¹⁴⁴.

Ξεχωριστό νόημα λαμβάνει η *Imago Pietatis* στην πολυπρόσωπη παράσταση της *Mass of St. Gregory*. Εδώ, παριστάνεται το όραμα του Πάπα Γρηγορίου, το οποίο δέχεται γονατιστός ο Γρηγόριος, προσευχόμενος ενώπιον της αγίας Τράπεζας, ενόσω τελεί τη Θεία Λειτουργία περιστοιχούμενος από καρδινάλιους και επισκόπους, καθώς και από τους εξουδετερωμένους (δεμένους) εισβολείς παγανιστές. Η ιδιαιτερότητα της παράστασης έγκειται στην απεικόνιση του Χριστού ως *Imago Pietatis*, όρθιου πάνω την αγία Τράπεζα, να πιέζει με τα δάκτυλά του την πληγή της πλευράς του, ώστε να προκαλέσει τη ροή του αίματός του, το οποίο συλλέγεται σε δισκοπότηρο, λεπτομέρεια, η οποία προσδίδει στην *Imago Pietatis* σαφέστατο ευχαριστιακό νόημα.

¹⁴³ Πρβλ. ό.π., σ. 96.

¹⁴⁴ Βλ. Σαλίνα 1993, σ. 380.

Ανάμεσα στις πολλές παραλλαγές, τις οποίες γνώρισε η *Imago Pietatis*, συχνά παριστάνεται ο Χριστός να περιβάλλεται από διάφορα πρόσωπα: άλλοτε ο Πάπας Γρηγόριος ο Α΄, άλλοτε οι άγγελοι που τον υποβαστάζουν, άλλοτε η Παναγία, άλλοτε η Παναγία και ο Ιωάννης ο Θεολόγος. Χαρακτηριστικά δυτική είναι η παράσταση της Αγίας Τριάδας, κατά την οποία παριστάνεται ο Χριστός, ως ο Υιός και Λόγος του Θεού, ωστόσο νεκρός ως *Imago Pietatis*, να περιβάλλεται από τον Πατέρα (ως γέροντας) και το Άγιο Πνεύμα (ως περιστέρα), καθώς και από αγγέλους. Πρόκειται για κλασική δυτική εικόνα της Αγίας Τριάδας, στη φιλοτέχνηση της οποίας έχουν επιδοθεί πολλοί γνωστοί και μεγάλοι ευρωπαίοι καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος (Ελ Γκρέκο).

Μια άλλη ιδιαίτερη απεικόνιση του θέματός μας είναι το σύμπλεγμα με τη θρηνούσα Θεοτόκο, στη μορφή της τοιχογραφίας, της φορητής εικόνας και της γλυπτικής σύνθεσης. Πρόκειται για την πασίγνωστη *Pietà*, η οποία αποτέλεσε και αποτελεί ένα δυναμικό και πολύ δημοφιλές εικονογραφικό θέμα, που πυροδοτεί έντονα συναισθήματα στον πιστό θεατή, και στο οποίο συναγωνίστηκαν όλοι οι μεγάλοι καλλιτέχνες της δυτικής ζωγραφικής και γλυπτικής, αποδίδοντας τις συνθέσεις τους άλλοτε με απaráμιλλη πνευματικότητα και έμφαση στην εσωτερική διάθεση (όπως π.χ. το πασίγνωστο γλυπτό αριστούργημα του Μιχαήλ Αγγέλου, που βρίσκεται στον Ναό του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη) και άλλοτε μόνο με καθαρό και ωμό ρεαλισμό.

Η καταγωγή

Σχετικά με το ζήτημα της καταγωγής του εικονογραφικού τύπου της Άκρας Ταπείνωσης, όλοι οι ερευνητές (π.χ. Mâle, Kondakov, Millet, Panofsky, Πάλλας, Velmans, Belting, Dufrenne, Χατζηδάκης, Καλοκύρης κ.ά.) συμφωνούν ότι πρόκειται πράγματι για ένα θέμα ακραιφνώς βυζαντινό, το οποίο όμως διαδόθηκε ευρέως και στη Δύση. Παρά τις πολλές δυτικές (κυρίως ιταλικές) επιδράσεις που δέχτηκε, είναι σίγουρο ότι το θέμα μας ξεκίνησε τη διαδρομή του από το Βυζάντιο, και ιδιαίτερα από τη Βασιλεύουσα. Εκεί, όπως είδαμε, κάποιοι καλλιτέχνες, θέλοντας να καλύψουν λειτουργικές ανάγκες της Εκκλησίας, επινόησαν τον εικονογραφικό αυτόν τύπο του Χριστού, τα αρχαιότερα σωζόμενα παραδείγματα του οποίου αφορούν σε μικρογραφίες χειρογράφων και φορητές εικόνες που χρονολογούνται

από τον 12^ο αι. Περίπου δυο αιώνες μετά την πρώτη εμφάνισή του, το εικονογραφικό μας θέμα, ως εικόνα, ταξίδεψε προς δυσμάς, επηρέασε, επηρεάστηκε, δέχτηκε αλλαγές και προσθήκες, αλλοιώθηκε. Ωστόσο, στα πλαίσια της ανατολικής εικονογραφικής παράδοσης, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι διατήρησε τον αρχικό χαρακτήρα του. Αυτή είναι και η γνώμη του Millet (για να περιοριστούμε μόνο σ' αυτόν – η άποψη του Belting αναφέρθηκε παραπάνω): «Μέχρι τον 16^ο αιώνα, η Ανατολή σεβάστηκε, μέσα στη φόρμα και το πνεύμα της, τη βυζαντινή εικόνα του Βασιλέως της Δόξης»¹⁴⁵. Αντιθέτως στη Δύση υπέστη αλλοιώσεις στην ουσία της. Είναι δε χαρακτηριστικό ότι ακόμη και η επιγραφή του Σταυρού, που δίνει και τον χαρακτήρα στην παράσταση, αλλού καταργήθηκε κι αλλού άλλαξε και έγινε “*Pietas Christi*”.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το θέμα μας αναμφίβολα γεννήθηκε στην Ανατολή και εκεί διατήρησε το πνεύμα και το νόημά του αναλλοίωτο, παρά τις όποιες ιταλικές επιρροές που δέχτηκε. Ως τέτοιες ο Millet αναφέρει την εμφάνιση της σαρκοφάγου και του ακάνθινου στεφάνου, τον εναγκαλισμό της Παναγίας, αλλά και την, σε μεμονωμένες περιπτώσεις, ολοκληρωτική απαλοιφή του σταυρού. «Όμως, καταλήγει, αυτά τα δάνεια δεν μπορούν να μειώσουν τη σπουδαιότητα του σημαντικού γεγονότος που προκύπτει από τη μελέτη μας: η Ανατολή δημιούργησε το πρωτότυπο και διατήρησε το βασικό του χαρακτήρα»¹⁴⁶.

Αισθητική ανάλυση του εικονογραφικού θέματος

Αν οι εικόνες της Αποκαθήλωσης, του Επιταφίου Θρήνου και του Ενταφιασμού είναι αρκετά αφηγηματικές, ιστορώντας όσα ακολούθησαν το θάνατο του Χριστού πάνω στο Σταυρό, ο εικονογραφικός τύπος της Άκρας Ταπείνωσης έχει έντονο

¹⁴⁵ Πρβλ. Millet 1960, σ. 488.

¹⁴⁶ Πρβλ. ό.π.

συμβολικό, λειτουργικό και ευχαριστιακό χαρακτήρα. Αναμφισβήτητα, η «ρίζα» της παράστασης έχει την αφετηρία της στα ιστορικά γεγονότα του Πάθους, ωστόσο η αφορμή για την εμφάνισή της, όπως ήδη είδαμε, δόθηκε με τον τρόπο που παρουσιάζονται αυτά στην Ακολουθία των Παθών. Έτσι, το όλο «στήσιμο» της σύνθεσης δεν μαρτυρεί καθόλου ιστορική αφόρμηση ή αφηγηματική διάθεση. Ωστόσο, ακόμη και αν η εικόνα μας δεν περιγράφει ένα συγκεκριμένο ιστορικό στιγμιότυπο, μια πράξη ή ένα συμβάν, εντούτοις δεν είναι και ένα κλασσικό πορτραίτο, άχρονο, το οποίο δηλ. δεν συνδέεται με καμιά ιδιαίτερη ιστορική στιγμή. «Απέχει από το να είναι μια απλή απεικόνιση ή πορτραίτο, και βρίσκεται μακριά από το να είναι ένα είδος σκηής»¹⁴⁷.

Με άλλους λόγους, η παράστασή μας εικονίζει με συμπυκνωμένο τρόπο το Πάθος του Χριστού (και ιδιαιτέρως τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και τον Ενταφιασμό), με έναν τρόπο που αλλοιώνει και συναιρεί τον φυσικό χώρο και τον ιστορικό χρόνο, φτάνοντας στην ευχαριστιακή έννοια και λειτουργική χρήση τους. Διαχειρίζεται τα ιστορικά δεδομένα με τόλμη και ελευθερία, που μάς αιφνιδιάζουν, και σκηνοθετεί μέσα σε ένα φανταστικό (ωστόσο, αληθινό) σκηνικό το μυστήριο της θείας οικονομίας στο αποκορύφωμά της: ο θάνατος του Χριστού, εκούσιος και πραγματικός· το άκρον άωτον της συγκατάβασης του Σαρκωμένου Λόγου του Θεού που γίνεται η ύψωσή του και, μ' αυτόν τον τρόπο, η οδός της ανάστασης και της ζωής για τον άνθρωπο. Η κένωση του Λόγου που καταλήγει λύτρωση του ανθρώπου. Η ταπείνωση που αποδεικνύεται δόξα. Το υπόδειγμα του τέλει ανθρώπου και του προσωπικού τρόπου ύπαρξης. Ο αγιογράφος του θέματός μας, ελεύθερος και δημιουργικός, παρουσιάζει το μυστήριο της οικονομίας του Θεού, την πραγματοποιημένη απολύτρωση και την εσχατολογική ολοκλήρωση, με δυο όρους φαινομενικά αντιθετικούς και δύσκολους στην ανθρώπινη κατανόηση και εμπειρία: την ταπείνωση και τη δόξα. Γι' αυτό και το εικονογραφικό αυτό θέμα του Χριστού είναι από τα «ζωγραφικότερα», τα πλέον ποιητικά και θεολογικά.

Ο καλλιτέχνης δημιουργεί πολύ προσεκτικά ένα εξαιρετικά λιτό, αφαιρετικό και συμβολικό σκηνικό: η σαρκοφάγος-τάφος κι ο ενεπίγραφος Σταυρός, σπανιότερα δε και τα όργανα του Πάθους. Τα πρόσωπα: ο νεκρός Χριστός μόνος ή με την συμπάσχουσα και συγκρατημένα θρηνούσα Θεοτόκο ή, σπανιότερα, και με τον

¹⁴⁷ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 4.

αγαπημένο μαθητή Ιωάννη. Σπανιότατα δε, το νεκρό Χριστό συνοδεύουν, στα δεξιά και αριστερά του Σταυρού, δύο (ημίσωμοι και σε μικρότερη κλίμακα ζωγραφισμένοι) κατάπληκτοι άγγελοι. Τα πρόσωπα αυτά αν και προσθέτουν «θεατρικότητα» στη σύνθεση, όμως δεν την φορτώνουν και δεν την βαραίνουν.

Η μορφή του Χριστού (και των άλλων προσώπων, όταν υπάρχουν) και τα αντικείμενα (ο Σταυρός και ο Τάφος) είναι «τοποθετημένα» μέσα στο κενό, που ορίζεται από έναν άδειο, μονόχρωμο (τις πιο πολλές φορές χρυσό, στις φορητές εικόνες, και φωτεινό γαλάζιο, στις τοιχογραφίες) κάμπο. Περιβάλλον χώρος (εσωτερικός ή εξωτερικός), καθώς και προοπτικό βάθος δεν υπάρχει. Η λιτότητα αυτή χαρίζει στη σύνθεση θεολογική διαφάνεια και υπογραμμίζει την υπερβατική, μυσταγωγική και εσχατολογική της διάσταση, καθώς την αποσπά από τον πραγματικό χώρο και χρόνο, το πλαίσιο δηλαδή του ιστορικού στιγμιότυπου, και την περνά στον υπαρξιακό χωρόχρονο, που είναι ο προσωπικός του θεατή, διανοίγοντάς τον στην οντολογική ελευθερία των εσχάτων. Έτσι, η παράσταση, απογυμνωμένη από οτιδήποτε παραπανίσιο και επουσιώδες, αποπνέει μυσταγωγική ιερατικότητα και πληρότητα.

Από την άλλη, η πυκνότητα των νοημάτων που φανερώνει δεν εμποδίζει καθόλου τη στερεότητα και την ισορροπία της εικαστικής έκφρασης. Οι αντιθέσεις αποκαλύπτουν το πλούσιο περιεχόμενο: Ο Βασιλεύς της Δόξης εμφανίζεται γυμνός και νεκρός. Ο Κύριος των δυνάμεων παρουσιάζεται προδομένος και ανήμπορος. Ο Νυμφίος της Εκκλησίας, ο «ώραϊος κάλλει παρά τούς υιούς τῶν ἀνθρώπων» (Ψαλμ. 44, 3) και «ώραϊος κάλλει παρά πάντας βροτούς, ὁ τήν φύσιν ὠραΐσας τοῦ παντός», ζωγραφίζεται «ὡς ἀνείδεος νεκρός» (εγκώμιο ἀστάσεως του Ὁρθρου του Μ. Σαββάτου), χωρίς να έχει «εἶδος οὐδέ κάλλος» (Ησ. 53, 2). Ένας αδιόρατος μορφασμός στο πρόσωπό του υπενθυμίζει μεν το προηγηθέν φρικτό Πάθος, ωστόσο περισσότερο παραπέμπει σε ύπνο παρά σε θάνατο. Η ένταση στο πρόσωπο της Παναγίας προβάλλει πλάι στην απάθεια και ηρεμία του νεκρού Χριστού. Ο δυναμικός εναγκαλισμός της δίπλα στη στατικότητα του νεκρού σώματος. Τα θερμά χρώματα της παλέτας του ζωγράφου μαζί με τη παγερότητα της μαρμάρινης σαρκοφάγου.

Η παράσταση περιγράφει εντονότερα τον δραματικό και σωτηριολογικό της χαρακτήρα με την (κατά κανόνα) απουσία άλλων προσώπων: ο νεκρός Χριστός είναι μόνος του, ωστόσο ο Σταυρός πίσω του αποτυπώνει και μαρτυρεί καταλεπτώς τα

ανήκουστα γεγονότα του Πάθους και του Θανάτου του Δημιουργού και Αρχηγού της Ζωής. Η χωρίς βαρύτητα όρθια στάση του νεκρού σώματος μέσα στον χρυσό ή φωτεινό γαλάζιο κάμπο επιβεβαιώνει την έλλειψη του πραγματικού χώρου και χρόνου (ή μάλλον: υποδηλώνει την ενοποίησή τους), περιορίζει την αφηγηματικότητα της παράστασης και μεταφέρει συνολικά τη σκηνή σε μια ατμόσφαιρα συμβολική, μυστηριακή και υπερβατική. Το εσωτερικό φως που αναδίδει το γυμνό νεκρό σώμα του Χριστού φωτίζει ολόκληρη τη σύνθεση και ταυτόχρονα δίνει στο θεατή την εντύπωση του ύπνου, εισάγοντάς τον έτσι στην προσδοκία της Ανάστασης.

Όλα τα στοιχεία της εικόνας μαρτυρούν το Πάθος που μόλις έχει προηγηθεί: η νεκρότητα και η γυμνότητα του σώματος, τα κλειστά μάτια, το γεμμένο κεφάλι, ο Σταυρός, τα όργανα του Πάθους, το αίμα και το νερό που αναβλύζουν ζωηρά από τη νυγείσα πλευρά και οι πληγές που ακόμα αιμορραγούν, τα χέρια που σταυρώνουν στην κοιλιά ή στο στήθος ή πέφτουν κάτω αδύναμα, τα ξέπλεκα μαλλιά, ο θρήνος της Παναγίας, η σαρκοφάγος-τάφος.

Όλη η σύνθεση είναι μια συμπερίληψη του θείου Πάθους. Ο Κων/νος Καλοκύρης σημειώνει: «Ο εικονογραφικός της τύπος είναι, γενικά, συμβολικός. Εκφράζει ένα όραμα, μια μυσταγωγική αλληγορία του Πάθους»¹⁴⁸. Ο δε Μανόλης Χατζηδάκης θεωρεί ότι η παράσταση παρουσιάζει «μια πέρα από τα χρονικά σύνορα ανθρώπινη μορφή όρθια μέσα στον τάφο της, μεταξύ ενοραματικής παρουσίας και ενσαρκωμένης πραγματικότητας»¹⁴⁹. Εκείνος που εμπνεύστηκε αυτή τη σύνθεση συναίρεσε τα γεγονότα του Πάθους, υπερβαίνοντας τον χώρο και τον χρόνο τους, μέσα σε μια ατμόσφαιρα ιδεατή, φέρνοντάς μας ωστόσο ταυτοχρόνως πρόσωπο προς πρόσωπο με την πεμπουσία και την αλήθεια τους.

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, εύκολα διακρίνονται μέσα στη σύνθεση τα στοιχεία που φανερώνουν το εσχατολογικό νόημά της. Πρόκειται για τα στοιχεία που προσδίδουν στο συμβολισμό του Πάθους τη διάσταση της βασιλικής δόξας, καθώς δηλώνουν τη θεότητα του ενταφιασμένου νεκρού και τη νίκη του κατά του θανάτου και μάζ εισάγουν στην προαναγγελία της Ανάστασης του Χριστού και στην προσδοκία της δικής μας. Αυτά είναι ο Σταυρός και η επιγραφή του «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ

¹⁴⁸ Πρβλ. Καλοκύρης 2003, σσ. 42-43.

¹⁴⁹ Πρβλ. Χατζηδάκης 1986, σ. 108.

ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ», η φωτεινότητα του σώματος και ο χρυσός ή γαλάζιος κάμπος¹⁵⁰. Ο χρυσός κάμπος, όπου υπάρχει ως φόντο (δηλαδή κυρίως στις φορητές εικόνες, στις μικρογραφίες και στις ψηφιδωτές παραστάσεις), είναι σύμβολο του φωτός και (καθώς δεν απαντά, ως χρώμα, στη φύση) του πνευματικού και εξωκοσμικού στοιχείου. Είναι δηλαδή σύμβολο νίκης και υπερβατικότητας¹⁵¹. Γίνεται δε σημάδι του ακτίστου φωτός και της εσχατολογικής δόξας της Βασιλείας, με τον τρόπο που χρησιμοποιείται ως ενιαίο φόντο, ενοποιώντας δηλαδή τον γήινο και τον ουράνιο χώρο, αλλά και τον χώρο της εικόνας με τον προσωπικό χώρο του θεατή. Παρόμοια και το γαλάζιο που χρησιμοποιείται συχνά στις τοιχογραφίες της Άκρας Ταπείνωσης: προσανατολίζει προς τη διαφάνεια του ουρανού, αποϋλοποιεί το χώρο και λειτουργεί ως «σημάδι του μυστηρίου της θείας ζωής»¹⁵². Το φόντο της εικόνας μας δηλαδή, χρυσό ή γαλάζιο, είναι σύμβολο του θείου φωτός. Καθώς δε η εικόνα μας αφενός μεν δεν αποτελεί, όπως είπαμε, απεικόνιση ιστορικού στιγμιότυπου και αφετέρου στερείται σκηνικού και προοπτικού βάθους, το (χρυσό, κυρίως) φόντο, με την ομοιογένειά του, αναπληρώνει αυτή την έλλειψη του χρονικού και του τοπικού προσδιορισμού και μάς καθοδηγεί στην αίσθηση της ενότητας του χώρου και του χρόνου.

Ωστόσο, το νεκρό γυμνό σώμα του Χριστού φωτίζεται όχι ως νεκρό, αλλά ως ζωντανό. Η φωτεινότητά του ακυρώνει την αίσθηση της φθοράς και δημιουργεί την εντύπωση του ύπνου. Ταυτόχρονα, η φωτεινότητα του γυμνού σώματος παραπέμπει στη θεότητα του Χριστού, ο οποίος αν και νεκρός στον Άδη, παραμένει Θεός αχώριστα ενωμένος με τον Πατέρα και το Άγιο Πνεύμα. Γι' αυτό, το γυμνό σώμα του τελικά δεν φωτίζεται, αλλά φωτίζει. Το φως του δε αυτό, που είναι εσωτερικό,

¹⁵⁰ Η παραδοξότητα του όρθιου νεκρού σώματος του Χριστού είναι επίσης ένα άλλο στοιχείο της παράστασης με εσχατολογικό νόημα, την ερμηνεία του οποίου επιχειρούμε σε επόμενο κεφάλαιο.

¹⁵¹ Βλ. «Τα ρίγη του αιθέριου χρυσού αναγγέλλουν ... την όψη της λάμψης του επέκεινα κόσμου» (πρβλ. Τρουμπετσκόι 1989, σ. 83), «ο χρυσός κάμπος των εικόνων...συμβολίζει τον εμπύριο ουρανό, όπου ζουν οι Άγιοι μέσα στο φως του Αγίου Πνεύματος» (πρβλ. Βράνος 1992, σ. 50), «το χρυσάφι γίνεται ... το φως της θείας παρουσίας που επεμβαίνει στην ιστορία, ... και φανερώνει την πραγματικότητα και αιτία των πάντων, που είναι ο ίδιος ο Θεός» (πρβλ. Ιωαννίδης Ανδρέας 1981, σ. 44) και «η Εικόνα αρχίζει και τελειώνει φωταυγασμένα από τον χρυσό της δημιουργικής χάρις» (πρβλ. Φλωρένσκυ 2002, σ. 243).

¹⁵² Πρβλ. Quenot 1993, σ. 128 κ.ε., βλ. και Πανσελήνου 2000, σ. 275 κ.ε.

έρχεται να φανερώσει αυτόν που κατοικεί «φῶς ἀπρόσιτον», που είναι ο ίδιος «φῶς ἐκ φωτός», τον «φωτοκράτορα».

Ο Σταυρός, τέλος, με την επιγραφή του (και, κάποιες φορές, με τα καρφιά ξανακαρφωμένα μαζί σε εμφανές σημείο του), ωστόσο πλέον χωρίς το Σώμα του Εσταυρωμένου καρφωμένο πάνω του, δίνει το αίσθημα της ολοκλήρωσης, της τελείωσης, της εκπλήρωσης. Είναι η εικονογράφηση του «τετέλεσται», το σημάδι της νίκης πάνω στο θάνατο, το προανάκρουσμα της Ανάστασης, από το οποίο λαμβάνει τελικά η εικόνα το οριστικό θριαμβευτικό της νόημα. Αυτός ο υπαινιγμός της Ανάστασης του Χριστού και ο προϊδεασμός της για την κοινή μας ανάσταση, είναι που μάς δίνει το δικαίωμα να αποδίδουμε στην εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης και το όνομα Νυμφίος, σύμφωνα με τον Κων/νο Καλοκύρη, καθώς «το τροπάριο “Ίδού ο νυμφίος έρχεται” δεν αφορά τον Χριστό του Πάθους αλλά τον θριαμβευτή “διά της Αναστάσεως” Χριστό, τον μελλοντικό Κριτή της Οικουμένης»¹⁵³.

Στις περιπτώσεις παραστάσεων της Άκρας Ταπείνωσης, στις οποίες εικονίζεται και η Θεοτόκος που θρηνεί τον Γιο της, μπορούμε να προσθέσουμε ότι στο πρόσωπό της υποδηλώνεται ολόκληρη η Εκκλησία που θρηνεί τον «Υἱό τοῦ ἀνθρώπου», καθώς η Παναγία στην εικονογραφία αποτελεί αρχαίο σύμβολο της Εκκλησίας και του ανθρωπίνου γένους γενικότερα.

Η μετωπικότητα της παράστασης προσθέτει σε αμεσότητα, υπογραμμίζει την αλήθεια και το πνευματικό νόημα του θανάτου του Χριστού και, συνεπικουρούσης της ακινησίας του νεκρού σώματός του, συγκεντρώνει το βλέμμα του θεατή στο πρόσωπό του και τον προδιαθέτει σε συμμετοχή, επικοινωνία και προσωπική σχέση.

Η σύνθεση, τέλος, στο σύνολό της είναι εντελώς πρωτότυπη και, παρόλο που είναι κατά κάποιον τρόπο «τεχνητή» (καθόσον δεν έχει το ιστορικό παράλληλό της στις ευαγγελικές αφηγήσεις, χωρίς όμως να είναι και ξένη προς αυτές), δίνει δυναμικά το αίσθημα της στερεότητας, της γνησιότητας και της αμεσότητας, πράγμα που οφείλει στη ζωγραφική της ευθύτητα και απλότητα, καθώς και στην ενεργό, όπως έχουμε δει, παρουσία της στα λειτουργικά δρώμενα, στη στενή της σχέση με την υμνογραφία και στο ουσιαστικό υπαρξιακό και θεολογικό της βάθος.

¹⁵³ Πρβλ. Καλοκύρης 2003, σσ. 38 και 44.

Δομική ανάλυση του εικονογραφικού θέματος

Αναλύοντας δομικά την (οποιαδήποτε) βυζαντινή αγιογραφία, εξετάζοντας δηλαδή ξεχωριστά τα διάφορα επιμέρους στοιχεία της, τα «εξ ων συνετέθη», πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι αυτά δεν υφίστανται αυτόνομα, το καθένα με το δικό του ιδιαίτερο νόημα, αλλά ότι συναποτελούν ένα ευρύτερο σύνολο, την εκάστοτε εικονογραφική σύνθεση, του οποίου το νόημα υπηρετούν, χωρίς οπωσδήποτε και να το καθορίζουν. Αυτό σημαίνει ότι η βυζαντινή εικόνα δεν είναι ένα παζλ με πολλά διαφορετικά επιμέρους τμήματα, τα οποία ενωμένα τήν συναπαρτίζουν αναγκαστικά και στην περίπτωση που αφαιρεθεί ένα, αμέσως αποδομείται και συσκοτίζεται το νόημά της. Η εικόνα διαθέτει εσωτερική δυναμική, τέτοια που να της επιτρέπει ακόμη και να παραλείπει ενίοτε βασικά συστατικά στοιχεία της σύνθεσής της, χωρίς να χάνει το νόημά της, διότι η έμφαση αποδίδεται κυρίως στο ποιοτικό (εσχατολογικό-πνευματικό-θεολογικό) περιεχόμενό της κι όχι τόσο στο ποσοτικό (πρωτολογικό-περιστατικό-ιστορικό). Παρόλα αυτά, κάθε επιμέρους στοιχείο της διατηρεί το ιδιαίτερο νόημα και τη σημειολογική αναφορά του.

Από την ιστορία της τέχνης διαπιστώνουμε ότι ο βυζαντινός αγιογράφος προτιμά κατά κανόνα τη λιτότητα και την απλότητα, επαφιέμενος στην αμεσότητα της αλήθειας του προσώπου που εικονίζει, ενώ ο δυτικός καλλιτέχνης συχνά «φορτώνει» τη σύνθεσή του με πολλά επιμέρους στοιχεία, επικαλούμενος την ιστορική ακρίβεια για να εξασφαλίσει το επιθυμητό αδιαμφισβήτητο «κύρος» στο έργο του. Συνακόλουθα, και η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης έχει να επιδείξει παραδείγματα με λιτότητα και απλότητα, έχει όμως και άλλα με πολλά περιφερειακά στοιχεία. Κατά κανόνα, όσο λιτή είναι μια παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, τόσο στενότερα συνδέεται με το πρότυπο της βυζαντινής καταγωγής της. Αντιθέτως, όσο εμπλουτίζεται με επιμέρους στοιχεία, τόσο ισχυρότερες δυτικές επιδράσεις μαρτυρεί. Το γεγονός αυτής της επιμέρους ποικιλότητας δεν ξενίζει, αλλά είναι αναμενόμενο, διότι στην τέχνη γενικά δεν λειτουργούν γεωγραφικά (ή άλλα) στεγανά και αποκλειστικότητες και, ως εκ τούτου, οι αλληλεπιδράσεις είναι συχνό φαινόμενο.

Τα επιμέρους στοιχεία

Τα επιμέρους στοιχεία της εικονογραφικής σύνθεσης της Άκρας Ταπείνωσης, τα οποία θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε, να περιγράψουμε και να επισυνάψουμε πάνω τους κάποιο (εικονογραφικό, υμνογραφικό, θεολογικό ή, άλλοτε, ιστορικό και αρχαιολογικό) σχολιασμό, είναι πολλά. Λόγω της αναγκαίας οικονομίας θα παραλείψουμε αρκετά (πχ. ο Σταυρός, η σαρκοφάγος-Τάφος, το γερμένο κεφάλι, ο θάνατος-ύπνος, τα κλειστά μάτια, οι μώλωπες και οι πληγές στα χέρια και στην πλευρά, το ακάνθινο στεφάνι, τα καρφιά και τα σύμβολα του Πάθους, η παρουσία των αγγέλων, ο εναγκαλισμός της Παναγίας, ο Ιωάννης κλπ) και θα περιοριστούμε στα ακόλουθα:

Η επιγραφή του Σταυρού

Γενικά, η επιγραφή στη βυζαντινή εικόνα έχει χαρακτήρα διδακτικό. Με την επιγραφή ο θεατής βοηθιέται ν' αναγνωρίσει αμέσως τα αναπαριστώμενα πρόσωπα και να κατανοήσει το νόημα μιας παράστασης, ώστε να αποφευχθούν παρερμηνείες. Η εικόνα στοχεύει να διδάξει, να παρουσιάσει το δόγμα, καθώς «είναι υποταγμένη στο Λόγο. Αισθητικώς είναι μια φευγαλέα θεωρία, αλλά θεολογικώς μια θεωρία του αιώνιου, μια θεοφανία»¹⁵⁴. Η επιγραφή συνδέει το αισθητό κάλλος της εικόνας με το νοητό κάλλος της αλήθειας της και λειτουργεί πάνω στην εικόνα ως σημείο και σφραγίδα, «ως ένα πιστοποιητικό της αλήθειας της εικόνας». Τα ίδια τα γράμματα της επιγραφής καθίστανται «πέρα από φορέας νοήματος, εικονογραφικό στοιχείο – ένα λαλούν σύμβολο. Ο πίνακας ή η επιφάνεια της εικαστικής αναπαράστασης δεν είναι μόνο ζωγραφιά αλλά και λόγος, “γραφή” και γραπτό»¹⁵⁵. Συνεπώς, η επιγραφή με το όνομα της εικόνας δεν είναι ένα ψιλό, δευτερεύον και εξωτερικό στοιχείο, αλλά ένα από τα συστατικά της.

Οι πιο συνηθισμένες επιγραφές είναι εκείνες που ταυτοποιούν ένα πρόσωπο (π.χ. IC XC, MP ΘΥ ή Αμόλυντος, ό Άγιος Γρηγόριος ό θεολόγος κλπ) ή ένα γεγονός (π.χ. Ἡ Γέννησις, Ἡ Σταύρωσις, Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος κλπ). Οι επιγραφές στις εικόνες όμως μπορεί να προέρχονται και από ευαγγελικές περικοπές (π.χ. «Χαῖρε κεχαριτωμένη», «Ἀληθῶς Θεοῦ Υἱός ἦν οὗτος», «Ἠγέρθη, οὐκ

¹⁵⁴ Για το ρόλο της επιγραφής στη βυζαντινή εικόνα, βλ. Μιχαήλ 1968, σσ. 100-105.

¹⁵⁵ Πρβλ. Ζωγραφίδης 1997, σ. 255.

ἔστιν ὧδε», «Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν», «Μή μου ἄπτου» κλπ), ἀπό λειτουργικές εκφωνήσεις (π.χ. «Ἄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα καί λέγοντα», «Λάβετε φάγετε» κλπ) ἢ να εἶναι καθαρὰ δογματικοῦ χαρακτήρα («Ὁ ὦν», «Ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν», «Ὁ Ἀναπεσῶν», «Ὁ Ἐμμανουήλ», «Ὁ Παντοκράτωρ», «Ὁ Βασιλεὺς τῆς Δόξης» κλπ). Ἄλλοτε δε ἡ ἐπιγραφή ἀναφέρει τὴν προφητεία ἢ τὸν ὕμνο, που ἱστορεῖ ἡ εἰκόνα (π.χ. «Ἡ Ρίζα τοῦ Ἰησοῦ», «Ἄνωθεν οἱ προφήται», «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ», «Τί σοι προσενέγκωμεν, Χριστέ» κλπ). Οἱ ἐπιγραφές εἶναι γραμμένες με ὀριζόντια ἢ κάθετη γραφή, ὀλογράφως ἢ συντετμημένες σε συντομογραφίες, ὀρθογραφημένες ἢ ἀνορθόγραφες. Τὶς βρίσκουμε συνήθως στο βάθος τῆς εἰκόνας, δεξιά καὶ ἀριστερά του ἀναπαριστώμενου προσώπου ἢ στὴν κορυφή τῆς παράστασης. Ἐπιγραφές συναντοῦμε ἐπίσης στὸν Σταυρό, στὸ Ευαγγέλιο τοῦ Χριστοῦ (ὅταν παρασταίνεται ἀνοικτό), στα εἰλητάρια που κρατοῦν προφῆτες, ἀρχιερεῖς κ.ά., ἀλλὰ καὶ, σπανιότερα, διάσπαρτες μέσα σε πολυπρόσωπες καὶ σύνθετες παραστασεις ὅπου ἐπεξηγοῦν τὰ ἐπιμέρους τοὺς στοιχεῖα¹⁵⁶.

Ἡ ἐπιγραφή τοῦ Σταυροῦ «Ὁ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ», που προέρχεται ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Σταύρωσης¹⁵⁷, εἶναι ἓνα ἰδιαίτερος ἐνδιαφέρον καὶ χαρακτηριστικὸ συστατικὸ στοιχεῖο τῆς παράστασης τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως, τὸ ὁποῖο προσδίδει σ' αὐτὴν θεολογικὸ βάθος καὶ ἐσχατολογικὴ προοπτικὴ καὶ τὸ ὁποῖο προσέδωσε στὸ θέμα μας τὸ ἀρχικὸ, τὸ βυζαντινὸ τοῦ ὀνομα . Στὴ Δύση ὑπάρχει σε ἐυρύτατη χρῆση, ὡς ἐπιγραφή τοῦ Σταυροῦ, ἡ ἱστορικὸν χαρακτήρα (ὡς

¹⁵⁶ Ἀνεπτυγμένη μορφή τῶν ἐπιγραφῶν ἀποτελοῦν τὰ ἐπιγράμματα, που ἀνευρίσκουμε σε κάποιες εἰκόνες, τὰ ὁποῖα ἄλλοτε ἔχουν σκοπὸ να ἐπεξηγήσουν τὸ ρόλο τῶν διαφόρων προσώπων στὸ νόημα τῆς συγκεκριμένης εἰκόνας, ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους: «Ὁ τό χαῖρε πρὶν τῆ Πανάγνῳ μὴνύσας~τὰ σύμβολα νῦν τοῦ Πάθους προδεικνύει~Χριστὸς δὲ θνητὴν σάρκα ἡμφιεσμένος~πότμον δεδοικῶς δειλιᾷ ταῦτα βλέπων». Ἄλλοτε πάλι τὸ ἐπίγραμμα ἔχει σκοπὸ να φανερῶσει τὸν χορηγὸ ἢ/καὶ τὸν δημιουργὸ (σπανιότερα, με τὸ γνωστὸ «διὰ χειρὸς...») ἢ/καὶ τὴ δέησή τους πρὸς τὸ πρόσωπο τῆς εἰκόνας, ὅπως π.χ. στὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας τῆς Ἀρακιώτισσας στὴν Κύπρο (1192).

¹⁵⁷ Πρβλ. Ἰωάννου Δαμασκηνού: «Θεὸς παθητὸς ὀνομαζόμενος καὶ Κύριος τῆς δόξης ἔσταυρωμένος», Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, Γ' 4 (48), PG 94, 997-1000.

αναφερόμενη και στα τέσσερα Ευαγγέλια¹⁵⁸) επιγραφή «ΙΗΣΟΥΣ ΝΑΖΩΡΑΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΙΟΥΔΑΙΩΝ»¹⁵⁹, συνήθως με τα αρχιγράμματα «INBI» (ή, στα λατινικά, «INRI»): «Καί ἦν ἡ ἐπιγραφή τῆς αἰτίας αὐτοῦ ἐπιγεγραμμένη· ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων» (Μκ. 15, 26). Ωστόσο, στην Ανατολή η επιγραφή αυτή σπανίζει (π.χ. η εικόνα της Σταύρωσης της Μ. Σινά του 8^{ου} αι. με επιγραφή «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ») και πάντως από την Αναστύλωση των εικόνων (843), μετά την Εικονομαχία, απουσιάζει. Γενικά, θα λέγαμε ότι στο χώρο της χριστιανικής Ανατολής και μέχρι τον 12^ο αι., στις παραστάσεις της Σταύρωσης είτε απουσιάζει κάθε μορφής επιγραφή (όπως π.χ. η ψηφιδωτή παράσταση της Σταύρωσης στο Καθολικό της Μ. Δαφνίου, του τέλους του 11^{ου} αι., που δεν φέρει καμιά επιγραφή) είτε υπάρχει η απλή επιγραφή «IC XC» (όπως π.χ. η ψηφιδωτή παράσταση της Σταύρωσης στο Καθολικό της Μ. Οσίου Λουκά, του α' μισού του 11^{ου} αι.). Η επιγραφή «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ» απαντά συνήθως στη βυζαντινή συντομογραφία της: «ΟΒCΑΤCΔΞC», δηλαδή: Ο Β(α)C(ι)Λ(εύς) Τ(η)C Δ(ό)Ξ(η)C. Την ανακαλύπτουμε, με σίγουρη χρονολόγηση από το 12^ο αι., για πρώτη φορά στο Κουρμπίνοβο (χωριό στην FUROM, ναός αγ. Γεωργίου, 1191) στις παραστάσεις της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης, καθώς και στο Πελέντρι της Κύπρου (ναός Τιμίου Σταυρού, π. 1200), ως επιγραφή του Σταυρού στην παράσταση του Ελκομένου και κατόπιν σε εικόνες του Πάθους (κυρίως στη Σταύρωση και στην Άκρα Ταπείνωση). Η επιγραφή «INBI» (και, στα λατινικά, «INRI») επανεμφανίζεται στην Ανατολή από τον 16^ο αι. στο Άγιον Όρος και κατόπιν διαδόθηκε ευρέως.

Η εμφάνιση της επιγραφής ΟΒΤΔ, σύμφωνα με τον καθηγητή Alfred Büchler¹⁶⁰, πιθανότατα είναι αποτέλεσμα χριστολογικής συζήτησης που προηγήθηκε (1160 –

¹⁵⁸ Βλ. Μκ. 15, 26· Μτθ. 27, 37· Λκ. 23, 38· Ιω. 19, 19-22.

¹⁵⁹ Επί της ουσίας, η επιγραφή αυτή διακηρύσσει με τον πιο επίσημο τρόπο τον πολιτικό χαρακτήρα της καταδίκης του Χριστού, αλλά φανερώνει και μια περιπαικτική και ειρωνική διάθεση του Πιλάτου: «Βασιλεύς τῶν Ἰουδαίων» αντί «Βασιλεύς τοῦ Ἰσραήλ». Περιπαικτική διάθεση εξάλλου που ήταν γενικευμένη και συνδέονταν πάντα με τη βασιλική εξουσία του Εσταυρωμένου: «Ὁμοίως δέ καί οἱ ἀρχιερεῖς ἐμπαίζοντες πρὸς ἀλλήλους μετὰ τῶν γραμματέων ἔλεγον· ἄλλους ἔσωσεν, ἑαυτὸν οὐ δύναται σῶσαι. Ὁ Χριστός ὁ βασιλεύς τοῦ Ἰσραήλ καταβάτω νῦν ἀπὸ τοῦ σταυροῦ, ἵνα ἴδωμεν καί πιστεύσωμεν αὐτῷ. Καί οἱ συνεσταυρωμένοι αὐτῷ ὠνείδιζον αὐτόν» (Μκ. 15, 31-32).

¹⁶⁰ Βλ. Büchler 1999.

1166) σχετικά με τη Δόξα του Χριστού και με επίκεντρο τις απόψεις του Δημητρίου εκ Λάμπης (της Φρυγίας), ο οποίος με αφορμή το Ιω. 14, 28 («Ο πατήρ μου μείζων μου ἔστι»), αμφισβητούσε την ισοτιμία του Υιού (ως προς τη θεία του φύση, ως πρόσωπο της Αγίας Τριάδας) με τον Πατέρα και ισχυρίζονταν ότι ο Υιός είναι κατώτερος από τον Πατέρα κατά τη θεότητα. Οι απόψεις του Δημητρίου καταδικάστηκαν σε Ενδημούσα Σύνοδο που συγκάλεσε ο Πατριάρχης Λουκάς Χρυσοβέργης στην Κωνσταντινούπολη το 1166. Η επισημότητα της ανακοίνωσης της συνοδικής απόφασης (αναγνώσθηκε προσαρτημένη στο Συνοδικό της Κυριακής της Ορθοδοξίας) και η αυστηρότητα των μέτρων που έλαβε ο αυτοκράτορας Μανουήλ Κομνηνός κατά των οπαδών του Δημητρίου, καταδεικνύουν την ένταση της διένεξης, ενώ η καθιέρωση της επιγραφής ΟΒΤΔ απηχεί, πιθανότατα, την κατάληξή της¹⁶¹. Παρά ταύτα, οι απόψεις του Δημητρίου δεν εξαφανίστηκαν, αλλά παρέμειναν στη σκηνή της επικαιρότητας από δυο οπαδούς του (τον Κερκύρας Κωνσταντίνο και τον μοναχό Ιωάννη Ειρηνικό) και γι' αυτό χρειάστηκε να καταδικαστούν σε νέα Σύνοδο το 1170-1171.

Μπορούμε, κατά συνέπεια, να υποθέσουμε βέσιμα ότι η χριστολογική αυτή διένεξη συνέβαλε στην καθιέρωση της επιγραφής του σταυρού «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ». Δεν ήταν όμως βεβαίως ο μοναδικός συντελεστής. Η καθιέρωση αυτή επετεύχθη σε συνδυασμό με έναν άλλο παράγοντα, ο οποίος ήταν ένας διαδεδομένος χαρακτηρισμός από τους εικονόφιλους προς τους εικονοκλάστες, ως «Ιουδαίους» (οι Ιουδαίοι, σημειωτέον, ήταν αντίθετοι με την κατασκευή και τη χρήση οποιουδήποτε είδους απεικόνισης). Σύμφωνα μ' αυτό τον χαρακτηρισμό, η επιγραφή «Ο Βασιλεύς των Ιουδαίων», θα μπορούσε εύκολα να διαβαστεί ως «Ο Βασιλεύς των Εικονοκλαστών», και γι' αυτό αποκλείστηκε και αντικαταστάθηκε από τον τίτλο «Ο Βασιλεύς της Δόξης».

Ωστόσο, το γεγονός αυτό, προφανώς, καθόλου δεν σημαίνει ότι η έκφραση αυτή, που χρησιμοποιήθηκε ως επιγραφή του Σταυρού και τίτλος της παράστασής μας, είναι δημιούργημα του 12^{ου} αι. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, απαντά στον Ψαλμό 23, αλλά και στο απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου (μέρος 2^ο, κεφ. 5, §3), καθώς και

¹⁶¹ Βλ. Στεφανίδης 1990, σ. 426, Φειδάς 1977, τ. II, σ. 187-188 και Μόσχος 2002, σ. 193.

σε διάφορα λειτουργικά κείμενα (ύμνους και ευχές)¹⁶², πράγμα που σημαίνει ότι διατηρεί ήδη, την εποχή που καθιερώνεται ως επιγραφή του Σταυρού, μια παρουσία με μακραίωνη προϊστορία.

Εν πάση περιπτώσει, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η επιγραφή αυτή αναμφίβολα προσδίδει στη σύνθεση της Άκρας Ταπείωσης ένα ιδιαίτερο εσχατολογικό νόημα, που συνιστά και τον ειδικό χαρακτήρα της. Σύμφωνα με αυτόν, στο Πάθος και στον Θάνατο του Χριστού, η έμφαση αποδίδεται στο γεγονός ότι εκείνος που, στην Άκρα Ταπείωση, παρουσιάζεται ήδη νεκρός (και μάλιστα μέσα στον τάφο), δεν είναι μόνο αυτός που θυσιάστηκε, ως ο Αμνός ο «αἵρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου», αλλά και ο Αρχηγός της Ζωής και Νικητής του θανάτου αναστημένος Χριστός, ο Νυμφίος και Σωτήρας του ανθρώπου, ο Βασιλεύς¹⁶³ και τελικός ἐνδοξος Κριτής της Οικουμένης, του οποίου «τῆς βασιλείας οὐκ ἔσται τέλος» και τον οποίο θα δούμε στα ἔσχατα «πάλιν ἐρχόμενον μετὰ δόξης κρῖναι ζῶντας καὶ νεκρούς». Είναι ακόμη εκείνος που φανερώνει την οντολογική πληρότητά μας, ως ανθρώπων, πέρα από τους περιορισμούς της κτιστότητας της φύσης μας, την οποία πληρότητα αναμένουμε μεν να λάβουμε στα Ἐσχατα, ωστόσο μπορούμε να προγευτούμε ήδη από εδώ και τώρα με τη συμμετοχή μας στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας.

Ο Χριστός «μόνος»

Η παράσταση, όπως έχουμε δει, στην αρχική της τουλάχιστον μορφή, παρουσιάζει, ως ένα πορτραίτο, τον Χριστό μόνο του. Κανένα άλλο πρόσωπο δεν εικονίζεται μαζί

¹⁶² Βλ. την ευχή που διαβάζει ο ιερέας όσο ψάλλεται ο Χερουβικός Ὑμνος στις Θ. Λειτουργίες του αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου και του Μ. Βασιλείου, τον Χερουβικό Ὑμνο της Θ. Λειτουργίας των Προηγιασμένων Δώρων και της πρωινής Θ. Λειτουργίας του Μ. Σαββάτου, το θεοτοκίο του ὄρθρου της Μ. Παρασκευής: «Χαίρε ἡ πύλη τοῦ βασιλέως τῆς δόξης, ἣν ὁ Ὑψιστος μόνος διώδευσε καὶ πάλιν ἐσφραγισμένην κατέλιπεν εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν», καθώς και το μεγαλυνάριο του Μ. Σαββάτου: «Βασιλεύων πάλαι γένους Ἄιδης βροτῶν τόν τῆς δόξης βασιλέα δεξάμενος κατεπόθη ἀποθέσας τὴν ἰσχύν» (βλ. Δετοράκης 1997, σ. 218).

¹⁶³ «Ἡ ζωὴ ἐν τῷ τάφῳ ἀνέκειτο, καὶ σφραγίς ἐν τῷ λίθῳ ἐπέκειτο· ὡς βασιλέα ὑπνοῦντα, στρατιῶται ἐφύλαττον Χριστόν, καὶ Ἄγγελοι ἐδόξαζον, ὡς Θεόν ἀθάνατον· γυναῖκες δὲ ἐκραύγαζον· Ἀνέστη ὁ Κύριος, παρέχων τῷ κόσμῳ τό μέγα ἔλεος» (κάθισμα αναστάσιμο, ἦχος βαρύς, ὄρθρος της Κυριακής, Παρακλητική).

του, μέσα στην ίδια εικόνα. Εν τούτοις, η Παναγία είναι σχεδόν πάντοτε παρούσα, ωστόσο πολύ διακριτικά. Εμφανίζεται σε μια άλλη εικόνα, που όμως συνάπτεται κάθε φορά με κάποιον τρόπο με την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης: εικονίζεται είτε στην πίσω όψη της (αμφιπρόσωπη εικόνα) είτε σε άλλη ξεχωριστή εικόνα που τοποθετείται δίπλα σ' αυτήν του Χριστού είτε συνδεδεμένη μαζί της στη μορφή της δίπτυχης εικόνας. Μόνο σε μεταγενέστερες παραστάσεις (κυρίως σε τοιχογραφίες, αλλά και σε φορητές εικόνες, ως Πιετά) εικονίζεται μαζί με το Χριστό (στην ίδια ζωγραφική επιφάνεια) και η θρηνούσα Θεοτόκος και, σπανιότερα, ο Ευαγγελιστής Ιωάννης (μόνο σε τοιχογραφίες).

Αυτή η, κατά κανόνα, κατά μόνας απεικόνιση του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση δεν οφείλεται μόνο σε ζωγραφικούς-τυπολογικούς λόγους ή στους λειτουργικούς που προαναφέραμε, αλλά βασίζεται σε ιστορικούς, καταρχάς, λόγους, αφού το Πάθος του Χριστού είναι μια μοναχική πορεία, όπως ο ίδιος το προλέγει στους μαθητές: «ιδού ἔρχεται ὥρα, καί νῦν ἐλήλυθεν, ἵνα σκορπισθῆτε ἕκαστος εἰς τὰ ἴδια καί ἐμέ μόνον ἀφήτε» (Ιω. 16, 32). Οι μαθητές δεν τον κατανοούσαν, αλλά και δεν μπορούσαν να τον ακολουθήσουν στη μοναχική του πορεία προς την άκρα ταπείνωση του Σταυρού και του Τάφου, προς την ένδοξη νίκη κατά του θανάτου: «Χριστός κατελθὼν πρὸς πάλιν ἄδου μόνος, λαβὼν ἀνήλθε πολλά τῆς νίκης σκῦλα» (στίχος του συναξαρίου της Κυριακής του Πάσχα).

Ωστόσο, αυτή η μοναχική απεικόνιση του Χριστού εκφράζει και το θεολογικό νόημα του Πάθους, καθώς η θυσία του είναι μοναχική και μοναδική: «Ὅτι καί Χριστός ἀπαξ περὶ ἁμαρτιῶν ἔπαθε, δίκαιος ὑπὲρ ἀδίκων, ἵνα ἡμᾶς προσαγάγῃ τῷ Θεῷ, θανατωθεὶς μὲν σαρκί, ζωοποιηθεὶς δὲ πνεύματι» (Α΄ Πέτρ. 3, 18). Εκτός αυτών όμως είναι οπωσδήποτε και καθολική. Ο Χριστός ἔπαθε μια φορά και ἔπαθε ολομόναχος, αλλά ἔπαθε για όλους. Ἐνας ὑπὲρ των πολλών. Με τον Θάνατο που υπομένει απαλλάσσει τους ανθρώπους από τις αμαρτίες τους και τούς καθιστά δικαίους. «Διὰ τῆς ὑπακοῆς τοῦ ἑνός δίκαιοι κατασταθήσονται οἱ πολλοί» (Ρωμ. 5, 19). Ο Θάνατός του εμπεριέχει το θάνατο όλων των ανθρώπων, το ίδιο και η Ανάστασή του, όπως και ο ίδιος το διαβεβαιώνει: «κἀγὼ ἐάν ὑψωθῶ

ἐκ τῆς γῆς, πάντας ἐλκύσω πρὸς ἑμαυτόν» (Ιω. 12, 32)¹⁶⁴. Κατά τον Απόστολο Παῦλο «εἰ εἷς ὑπὲρ πάντων ἀπέθανεν, ἄρα οἱ πάντες ἀπέθανον· καὶ ὑπὲρ πάντων ἀπέθανεν, ἵνα οἱ ζῶντες μηκέτι ἑαυτοῖς ζῶσιν, ἀλλὰ τῷ ὑπὲρ αὐτῶν ἀποθανόντι καὶ ἐγερθέντι» (Β΄ Κορ. 5, 14-15). Ο δε Γρηγόριος ο Νύσσης, στον Κατηχητικό του Λόγο για το Πάσχα, διευκρινίζει τη σκέψη αυτή σημειώνοντας ότι ο Χριστός πεθαίνοντας ἔδωσε ἀρχὴ στη φύση της ἀνάστασης με το δικό του σῶμα, συνανασταίνοντας με τη δύναμή του ολόκληρο το ἀνθρώπινο γένος¹⁶⁵. Γι' αὐτό ἡ Ἐκκλησία ψάλλει: «Ἐρημος ἄδης καὶ ἄπορος, διὰ θανάτου γέγονεν ἑνός· ὃν πολὺν γὰρ πλοῦτον ἐθησαύρισεν, εἷς ὑπὲρ πάντων ἡμῶν, ὁ Χριστός ἐκένωσε» (τροπᾶριο σταυροαναστάσιμου κανόνος, ἤχος β΄, ὄρθρος Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

Ο Χριστός στο πρόσωπό του ἀνακεφαλαιώνει ολόκληρη τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ ἀντιπροσωπεύει καὶ περιλαμβάνει ολόκληρο το ἀνθρώπινο γένος. Γι' αὐτό καὶ πορεύεται μόνος του στο Πάθος. Γι' αὐτό ἀκριβῶς καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπείνωσῆς του δὲν υπήρχαν, ἀρχικὰ, ἄλλα πρόσωπα. Το ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο του Νικοδήμου παρουσιάζει τὴν Παναγία νὰ θρηνεῖ λέγοντας στο γιο τῆς: «ποῦ οἱ μαθηταί σου οἱ καυχώμενοι συναποθνήσκουν σοι; ποῦ οἱ παρὰ σοῦ ἰαθέντες; πῶς οὐχ εὐρέθη τις βοηθησαί σοι;» (Pars I, B. Acta Pilati B, Caput X, §4¹⁶⁶). Ο Ρωμανός ο Μελωδός, ἐμπνευσμένος πιθανῶς καὶ ἀπὸ αὐτό το χωρίο, θεολογεῖ προσθέτοντας τὰ παρακάτω λόγια στο θρήνο τῆς Θεοτόκου: «Ἵπάγεις, ὦ τέκνον, πρὸς ἄδικον φόνον καὶ οὐδεὶς σοὶ συναλγεῖ· οὐ συνέρχεται σοὶ Πέτρος ... ἔλιπέ σε Θωμᾶς ... οἱ ἄλλοι δὲ πάλιν, οἱ οἰκεῖοι καὶ γνωστοί ...

¹⁶⁴ Βλ. «Νηστείας ἐν ὕδατι, τὰ πρόσωπα νιψώμεθα, καὶ περιπτυσώμεθα τὸ Ξύλον, μόνος ὁ πάντων, ἐν ᾧ ὑψώθη Χριστός, σάρκα περικείμενος θνητὴν, ὅπως θανατώσειε, τὸν ἡμᾶς θανατώσαντα» (τροπᾶριο τῆς ε΄ ὠδῆς τοῦ κανόνος τοῦ ὁρθροῦ τῆς Παρασκευῆς τῆς Δ΄ ἐβδομάδος τῆς Μ. Τεσσαρακοστῆς, Τριώδιον).

¹⁶⁵ «...καὶ ἀρχὴν δοῦναι τὴν φύσιν τῆς ἀναστάσεως τῷ ἰδίῳ σώματι, ὅλον συναναστήσας τὸν ἄνθρωπον τῇ δυνάμει», PG 45, 80B.

¹⁶⁶ Σύμφωνα με τὴν ἔκδοση *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae, Avenarius et Mendelssohn, MDCCCLIII, με ἐπιμέλεια τοῦ καθηγητῆ Constantinus Tischendorf, σε ἐλληνικὴ ἔκδοση Ἀθήναι: Οἶκος Κωνστ. Χ. Σπανοῦ χ.χ., σ. 154.

ποῦ εἰσιν ἄρτι; οὐδεὶς ἐκ τῶν πάντων, ἀλλ' εἷς ὑπὲρ πάντων θνήσκεις, τέκνον, μόνος, ἀνθ' ὧν πάντα ἐσωσας...»¹⁶⁷.

Ἡ γυμνότητα

Ἡ γυμνότητα στην Ἄκρα Ταπείνωση εἶναι πολυσήμαντη. Καταρχάς, σε μια παράσταση που ιστορεῖ τον Χριστό στον Τάφο δεν θα περιμέναμε να τον παρουσιάζει γυμνό, ἀλλά σαβανωμένο, ὅπως μαρτυροῦν τα Ευαγγέλια. Συνεπώς, ἐδῶ ὑπάρχει μια ιστορική «αυθαιρεσία» του αἰσιογράφου. Θα λέγαμε πάντως ὅτι δεν εἶναι ἐντελῶς ἀπροσδόκητη, ἰδιαίτερα σε μια παράσταση που εἰκονίζει, με ὑπερρεαλιστική διάθεση, ἕναν νεκρό σε ὀρθία στάση. Ἐάν εἰκονίζονταν σαβανωμένος, θα ἀποδίδονταν ἡ ἔμφαση στη βεβαιότητα (και, ἴσως, στη μονιμότητα) του θανάτου, ἐνῶ με τὴ φωτεινὴ και διάφανη γυμνότητα προαναγγέλεται ἡ ἀνάσταση. Το βᾶρος στην εἰκαστική ἀπόδοση φεύγει ἀπὸ τὴν ιστορική ἀκρίβεια του στιγμιοτύπου, για να ἔρθει στὴν εἰκονολογική ἀναφορικότητα τῆς ἐκκλησιαστικῆς λειτουργίας. Ὁ διάφανος και φωτεινὸς γυμνὸς Χριστὸς μέσα στὸν Τάφο, ἐνδοξὸς νικητὴς ἤδη του θανάτου, εἶναι ὁ Ἐσχατὸς Ἀδάμ, ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας στὸν ἐσχατολογικὸ Γάμο τῆς Βασιλείας.

Ἡ γυμνότητα του Χριστοῦ στὴν Ἄκρα Ταπείνωση εἶναι ἡ γυμνότητα του Νέου Ἀδάμ και χαρακτηριστικὰ τῆς εἶναι ἡ φωτεινότητα και ἡ διαφάνεια. Ἡ γυμνότητα στὴν παράστασή μας εἶναι εἰκόνα του μέλλοντος αἰῶνος και μας προἰδεάζει για τὴ δόξα και τὴ μακαριότητα του θεωμένου ἀνθρώπου στα ἐσχάτα, πρότυπο του οἴου εἶναι ὁ Χριστὸς, ὁ «ἀναβαλλόμενος τό φῶς ὡσπερ ἱμάτιον». Τούτο συμβαίνει καθὼς ὁ Χριστὸς προσλαμβάνει ολόκληρη τὴ γυμνότητα του Ἀδάμ (προπτωτική και μεταπτωτική) και τὴν ἀναπλάθει. Σχετικὸ νόημα βρίσκουμε στα παρακάτω τροπάρια: «Περιθέσθαι ἡνέσχου, χλαῖναν πρό τοῦ πάθους σου Σῶτερ παιζόμενος, τὴν τοῦ Πρωτοπλάστου, περιστέλλων ἀσχήμονα γύμνωσιν, καὶ γυμνὸς παγῆναι, ἐν τῷ Σταυρῷ ἀπαμφιάζων, τὸν χιτῶνα Χριστέ τῆς νεκρώσεως» (ὠδὴ ε', ὀρθρὸς Κυριακῆς Ἀγίων Πάντων, Πεντηκοστάριον) και «Τοῦ Ἀδάμ Χριστέ τὴν γύμνωσιν, σὺ περιστέλλων ἐγυμνώθης σαρκί, καὶ ἀνυψώθης ἐν σταυρῷ, ἀνυψῶν ἡμᾶς ἐκ βάθους κακῶν· ὀθεν σοῦ δοξάζομεν, τὴν

¹⁶⁷ Γ' οἶκος κοντακίου Εἰς τὸ Πάθος του Κυρίου και εἰς τὸν θρήνον τῆς Θεοτόκου, Ρωμανὸς 1997, τόμ. 1, σ. 378.

ἀγίαν Λόγε συγκατάβασιν» (Λειτουργία της Τετάρτης, ήχος πλ. α΄, Παρακλητική).

Η νεκρότητα και η γυμνότητα είναι η άκρα ταπείνωση της ανθρωπότητας του σαρκωμένου Λόγου, η οποία (ανθρωπότητα) είναι με τη σειρά της η άκρα ταπείνωση της θεότητάς του. Μιας θεότητας όμως που δεν εγκαταλείπει τη νεκρή σάρκα της και μ' αυτό τον τρόπο τη φωτίζει και τη δοξάζει. «Ὁ νεκρὸς, γυμνὸς καὶ Θεοῦ ζῶντος Λόγε» (από τη στιχολογία του ὁρθρου της Μ. Παρασκευής, Τριώδιον). Πεθαίνοντας ο Χριστός ως ἄνθρωπος, παραμένει ζωντανός ως Θεός, «θνήσκων καὶ μὴ νεκρούμενος· θεότητι γὰρ ζῶν νεκροῦται σῶματι»¹⁶⁸ (Ρωμανός, σ. 408). Γι' αυτό, το γυμνὸ και νεκρὸ σῶμα του Χριστοῦ, ὅπως παρασταίνεται στην Ἄκρα Ταπείνωση, εκπέμπει, ὅπως ἔχομε δει, μια φωτεινότητα και μια διαφάνεια που παραπέμπουν στη θεότητα του ενταφιασμένου νεκρού, ο οποίος αν και νεκρός στον Ἄδη δεν αποχωρίζεται τη θεϊκή του φύση, ἀλλὰ παραμένει ἀχώριστα ενωμένος με τον Πατέρα και το Ἅγιο Πνεῦμα, ὅπως ακριβῶς περιγράφει το τροπάριο του κανόνα του Μ. Σαββάτου «Μία ὑπῆρχεν ἢ ἐν τῷ ἄδη ἀχώριστος καὶ ἐν τάφῳ καὶ ἐν τῇ Ἑδέμ Θεότης Χριστοῦ σὺν Πατρὶ καὶ Πνεύματι...». Η φωτεινότητα αὐτή του σώματος του Χριστοῦ είναι ἀντανάκλαση του ἀκτίστου φωτός της Μεταμόρφωσης, είναι σημεῖο της λαμπρότητας του ἀπαστράπτοντος πυρός της θεότητας. Ο ἅγιος Συμεὼν ο Νεὸς Θεολόγος περιγράφει, σ' ἓνα ποίημά του, τη λαμπρότητα του σώματός του, το οποίο με τη μυστική θεωρία γίνεται ἓνα με το ἀπαστράπτον σῶμα του Χριστοῦ:

«Πῶς ἐνέδυσας στολήν με λαμπροτάτην
ἀπαστράπτουσαν αἴγλην ἀθανασίας
καὶ φῶς ποιούσαν ἅπαντά μου τὰ μέλη;
Σῶμα γὰρ τό σόν, τό ἄχραντον καὶ θεῖον
ἀπαστράπτει ὅλον πυρὶ θεότητός σου
ἀναφυραθέν καὶ συμμιγέν ἀρρήτως...
καὶ γέγονα σόν καθαρῶτατον σῶμα,
μέλος ἐκλάμπον, μέλος ἅγιον ὄντως,

¹⁶⁸ Πρβλ. Ρωμανός 1997, τ. 1, σ. 408.

μέλος τηλαυγές καί διαυγές καί λάμπον...»¹⁶⁹.

Τα χέρια

Τα χέρια, σύμφωνα με τον παλαιότερο (βυζαντινό) τύπο, εικονίζονται πεσμένα ελεύθερα προς τα κάτω ή, τις περισσότερες φορές, σταυρώνουν στους καρπούς και φτάνουν μέχρι την κοιλιακή χώρα, σχηματίζοντας τον εναλλακτικό τύπο. Άλλοτε δε, λυγίζουν στους αγκώνες για να σταυρώσουν οι καρποί στο ύψος του στομάχου ή πιο ψηλά στο στήθος. Κατά δυτική επίδραση, σε ορισμένες παραστάσεις, τα πεσμένα προς τα κάτω χέρια ζωγραφίζονται ανοικτά και ανάστροφα, για να φαίνονται καλύτερα οι πληγές από τα καρφιά. Πάντως, «η θέση των χεριών του Ιησού ψηλά στο στήθος και όχι στη μέση χαρακτηρίζει πρώτα δυτικά παραδείγματα του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα»¹⁷⁰. Η απεικόνιση δε των χεριών σταυρωμένων και όχι πεσμένων κάτω εντείνουν «την έκφραση της απομόνωσης και της αγωνίας»¹⁷¹.

Ωστόσο, πολλές φορές τα χέρια, καθώς σταυρώνουν μπροστά στο ύψος των καρπών, δίνουν την εντύπωση ότι είναι δεμένα μεταξύ τους με σχοινί, το οποίο όμως δεν φαίνεται. Η θέση τους αυτή παραπέμπει αφενός στη συνήθη νεκρική-ταφική διευθέτησή τους¹⁷², σαν αυτήν που βρίσκουμε και στο άμφιο του Επιταφίου, την οποία βλέπουμε αποτυπωμένη και στη Σινδόνη του Τουρίνου. Το γεγονός αυτό ενισχύει την υπόθεση προέλευσης της αρχικής ιδέας του εικονογραφικού τύπου της Άκρας Ταπείνωσης από τη Σινδόνη, που βρισκόταν εξάλλου στην Κωνσταντινούπολη και αποτελούσε αντικείμενο σεβασμού και προσκύνησης, ως το γνήσιο σεντόνι στο οποίο τύλιξε το νεκρό σώμα του Χριστού ο Ιωσήφ ο από Αριμαθαίας και το οποίο φέρει αποτυπωμένη τη μορφή του, υπόθεση την οποία, όπως είδαμε παραπάνω, έχει υποστηρίξει ο καθηγητής Hans Belting.

Παράλληλα δε η απεικόνιση των σταυρωμένων χεριών που δίνουν την εντύπωση ότι είναι δεμένα, χωρίς όμως να φαίνεται το σχοινί, υποδηλώνει και την εθελούσια

¹⁶⁹ Πρβλ. Θεϊοί Έρωτες, Ύμνος Β', Φιλοκαλία ΕΠΕ 19, σ. 66.

¹⁷⁰ Πρβλ. Παϊσίδου 2002, σ. 71.

¹⁷¹ Πρβλ. Γαρίδης 2007, σ. 286.

¹⁷² Ο Φαίδων Κουκουλές περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο οι Βυζαντινοί διευθετούσαν τα σώματα των νεκρών: «Ο νεκρός έκειτο εκτάδην τας χείρας εσταυρωμένας και δεδεμένας επί του στήθους ή της κοιλίας έχων και επ' αυτών φέρων τοποθετημένην αγίαν εικόνα ... Δεν ήτο δε σπάνιον πολλοί, τον επερχόμενον θάνατον αισθανόμενοι, μόνοι να συμπλέκωσιν επί του στήθους τας χείρας» (πρβλ. Κουκουλές 1940, σ. 10).

και χωρίς εξαναγκασμό προσέλευση του Χριστού στο Πάθος και το Σταυρό του, αλλά και την ελευθερία του από το κράτος του θανάτου, την Ανάστασή του. Δηλαδή, και τον Θάνατο υπέμεινε «ἐθελοντί» (από σταυροθεοτοκίο ήχου πλ. δ', του όρθρου της Παρασκευής, Παρακλητική), αλλά και βρέθηκε «ἐν νεκροῖς ἐλεύθερος» (Ψαλμ. 87, 5)¹⁷³.

Ωστόσο, υπάρχει, αν και εξαιρετικά σπάνια, και η εκδοχή της παράστασής μας, στην οποία τα χέρια του Χριστού παριστάνονται δεμένα (με εμφανές το σχοινί). Παραδείγματα μπορούμε να αναφέρομε μια εικόνα των αρχών του 17^{ου} αι. που βρίσκεται στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας¹⁷⁴ και μια τοιχογραφία, πάλι του 17^{ου} αι., στη βόρεια κόγχη του Ιερού του Ναού του Αγ. Γεωργίου του Καθολικού στην Παλιαχώρα της Αίγινας¹⁷⁵. Τα δεμένα χέρια είναι ένας «αναχρονισμός», διότι παραπέμπουν στο προ της Σταύρωσης διάστημα, ενώ η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, όπως έχουμε δει, αναφέρεται στο διάστημα από τη Σταύρωση μέχρι την Ανάσταση. Προέρχεται δε αυτή η λεπτομέρεια από την παράσταση «Ιδε ο Άνθρωπος» και είναι δυτικής επίδρασης.

Η όρθια στάση του νεκρού σώματος

Η όρθια στάση του νεκρού σώματος του Χριστού αποτελεί το πλέον παράδοξο στοιχείο της παράστασης. Είναι ξεκάθαρο ότι δεν στηρίζεται κάπου (π.χ. στον Σταυρό), ενώ επίσης είναι σίγουρο ότι είναι νεκρό. Αυτή η παραδοξότητα σε δυτικές απεικονίσεις «διορθώθηκε» με την προσθήκη των αγγέλων, οι οποίοι υποστηρίζουν το σώμα. Ωστόσο, στην Ανατολή το σώμα εικονίζεται πάντοτε νεκρό (με εμφανή τα σημεία του Πάθους και του Θανάτου) και όρθιο, μπροστά στον Σταυρό και μέσα στον Τάφο. Άλλα πρόσωπα (κυρίως η Θεοτόκος) εικονίζονται σε ιδιαίτερη και παράλληλη εικόνα (όπως θα δούμε σε παρακάτω κεφάλαιο). Αργότερα δε, όταν πλέον η Θεοτόκος εικονίστηκε στην ίδια ζωγραφική επιφάνεια με τον Χριστό, είναι

¹⁷³ Βλ. το αναστάσιμο στιχηρό του εσπερινού της Κυριακής των Αγίων 318 Θεοφόρων Πατέρων: «Νίκην ἔχων Χριστέ, τὴν κατὰ τοῦ Ἄιδου, ἐν τῷ Σταυρῷ ἀνῆλθες, ἵνα τοὺς ἐν σκότει θανάτου καθημένους, συναναστήσης σεαυτῷ, ὁ ἐν νεκροῖς ἐλεύθερος, ὁ πηγάζων ζωὴν ἐξ οἰκείου φωτός, Παντοδύναμε Σωτήρ, ἐλέησον ἡμᾶς».

¹⁷⁴ Βλ. Καζανάκη-Λάππα 2005, σ. 140.

¹⁷⁵ Βλ. Πέννας 2004, σσ. 50-51 και εικ. 56.

σαφές ότι η κίνηση των χεριών της δεν έχει σκοπό υποστηρικτικό του νεκρού σώματος, αλλά είναι μια θρηνητική κίνηση εναγκαλισμού, εκφραστική των συναισθημάτων της.

Η (παράδοξη) όρθια στάση του νεκρού σώματος μπορεί να ερμηνευτεί με τρεις τρόπους. Ο πρώτος αφορά στη γενική τάση της βυζαντινής αγιογραφίας να επιχειρεί να απεικονίσει ακόμη και αυτά που, με βάση τα νατουραλιστικά κριτήρια (π.χ. την ευθύγραμμη διάδοση του φωτός κλπ), δεν θα έπρεπε να απεικονίζει, ως μη φαινόμενα από τη συγκεκριμένη οπτική γωνία¹⁷⁶. Είναι η γνωστή επιδίωξη της αγιογραφίας για απεικόνιση όχι μόνο του μέρους ή όχι μόνο του συνόλου, αλλά και του μέρους και του συνόλου, ενοποιημένα και όχι αποσπασματικά.

Ο δεύτερος τρόπος ερμηνείας υπενθυμίζει την ψαλμική προφητεία «ὅτι οὐκ ἐγκαταλείψεις τὴν ψυχὴν μου εἰς ἄδην, οὐδέ δώσεις τὸν ὄσιόν σου ἰδεῖν διαφθοράν» (Ψαλμ. 15, 10). Η όρθια στάση δηλαδή υποδηλώνει ότι αν και νεκρό και ενταφιασμένο, το σώμα του Χριστού δεν γνωρίζει διαφθορά, δεν καταλήγει πτώμα, γιατί εξακολουθεί να είναι ενωμένο με τη θεότητα και μετά το θάνατό του, με τον οποίο εξάλλου κατανίκησε το κράτος του θανάτου. Είναι το ίδιο σώμα που, αναστημένο και απαλλαγμένο από τους περιορισμούς του χώρου και του χρόνου, την επομένη ημέρα εισέρχεται σε εσωτερικό χώρο «τῶν θυρῶν κεκλεισμένων» και εμφανίζεται ανάμεσα στους εμβρόντητους αποστόλους ή παρουσιάζεται «ἐν ἑτέρῳ μορφῇ» και μετά γίνεται ξαφνικά ἀφαντο ἀπὸ τα μάτια των οδοιπόρων προς Εμμαούς, αφού έχει συμπορευτεί και συνομιλήσει για αρκετή ώρα μαζί τους. Η πέρα από τη βαρύτητα δηλαδή απεικόνιση του νεκρού σώματος του Χριστού είναι εικόνα του απαλλαγμένου από κάθε ανάγκη και περιορισμό, του χωρίς θάνατο ενδόξου σώματος. Αιτία είναι η συνεχιζόμενη αδιατάρακτα και μετά το Πάθος και τον Θάνατο του Ιησού παρουσία του Λόγου και στο σώμα του (όπως και στην ψυχή, δηλαδή σε ολόκληρη την ανθρώπινη φύση του) και η υποστατική ένωσή τους στο πρόσωπό του. Γι' αυτό, ο Θάνατός του είναι θάνατος-ύπνος, νικηφόρος και ζωηφόρος, αφού έχει ήδη κατανικήσει τον θάνατο. Ως εκ τούτου, ως ένδοξος νικητής

¹⁷⁶ Βλ. Σκλήρης 1983, σσ. 127-153, εδώ σ. 135 και Σκλήρης 1992, σ. 164. Πρόκειται για τη ζωγραφική αντίληψη που επιβίωσε και στον Θεόφιλο, όπου «τα ζωγραφισμένα ψωμιά δεν πέφτουν, όλα πρέπει να φαίνονται στη ζωγραφιά» (βλ. Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, Αθήνα: Φέξης 1962, http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/george_seferis/theofilos.htm).

και κύριος του θανάτου ο Χριστός, μόνο όρθιος θα μπορούσε να εικονίζεται, έστω και μέσα στον Τάφο του. Βλ. «Έν τάφω, σωματικῶς, έν ἄδη δέ μετά ψυχῆς ὡς Θεός, έν Παραδείσῳ δέ μετά Ληστοῦ, και έν θρόνῳ ὑπῆρχες Χριστέ, μετά Πατρός και Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος» και «Ἡ τεθεωμένη σου Σῶτερ ψυχή, ἄδου θησαυρούς προνομεύσασα, τὰς ἀπ' αἰῶνος, συνανέστησε ψυχάς, τὸ ζωφόρον σῶμα δέ, πᾶσιν ἀφθαρσίαν ἐπήγασε» (στιχηρά του εσπερινού του Σαββάτου, δ' ήχος, Παρακλητική).

Η τρίτη ερμηνεία έχει ξεκάθαρα αποκαλυπτικό και εσχατολογικό χαρακτήρα. Στην Αποκάλυψη ο Ιωάννης αναφέρεται στον Γάμο του Αρνίου (19, 7), τον οποίο συνδέει με την εγκαθίδρυση της Βασιλείας του (19, 6). Το ίδιο δε το Αρνίο, ως ο Νυμφίος της νύμφης Εκκλησίας και Κριτής της Οικουμένης, περιγράφεται «έστηκός ὡς έσφαγμένον» (5, 6), εν μέσω του Θρόνου, των τεσσάρων ζώων και των εικοσιτεσσάρων πρεσβυτέρων. Στο αποκαλυπτικό αυτό και εσχατολογικό όραμα του Ιωάννη, ο Νυμφίος της Εκκλησίας και τελικός Βασιλεύς και Κριτής της Οικουμένης είναι το Αρνίον το εσφαγμένον και (εντούτοις) εστηκός. Όπως ακριβώς παρουσιάζεται και στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, όπου βλέπομε τον αμνό του Θεού, τον (εκ του τάφου του ως εκ παστάδος προερχόμενο) Νυμφίο της Εκκλησίας, εσφαγμένον στο Πάθος του και Βασιλέα της Δόξης, εστηκότα ως εκ της Αναστάσεώς του, εσχατολογικό Χριστό¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Τον Δημιουργό, παθόντα υπέρ πάντων, Σωτήρα, Νυμφίο και Κριτή της Οικουμένης εσχατολογικό Χριστό παρουσιάζει υπέροχα το τροπάριο του Ιωάννη Δαμασκηνού: «Γεωργός ὁ και Δημιουργός, μέσος έστηκός ὡς εἰς ἀπάντων, καρδίας έμβατεύει· καθαρθήριον δέ πτύον χειρισάμενος, τήν παγκόσμιον ἄλωνα πανσόφως διΐστησι, τήν ἀκαρπίαν φλέγων, εὐκαρποῦσιν, αἰώνιον ζωήν χαριζόμενος» (τροπάριο ε' ωδής κανόνος όρθρου Θεοφανίων, Μηνάιον Ιανουαρίου). Επίσης, τον διά του Πάθους και της Ευχαριστίας Σωτήρα και Κύριο της Δόξης εσχατολογικό Χριστό παρουσιάζει και το κάθισμα της Μεσοπεντηκοστής: «Έστηκός έν τῷ μέσω του ἱεροῦ, μεσαζούσης ένθέως τῆς Έορτῆς, ὁ διψῶν ἀνέκραζες· ἐρχέσθω πρός με και πινέτω· ὁ γάρ πίνων έκ τούτου, του θείου μου νάματος, ποταμούς έκ κοιλίας, ἐκρεῦσει δογμάτων μου, ὅστις δέ πιστεύει, εἰς ἐμέ τὸν σταλέντα, έκ θείου Γεννήτορος, μετ' έμοῦ δοξασθήσεται. Διά τουτο βοῶμέν σοι· Δόξα σοι Χριστέ ὁ Θεός, ὅτι πλουσίως ἐξέχεας τὰ νάματα, τῆς σῆς φιλανθρωπίας τοῖς δούλοις σου».

Κατ' επέκταση της ανωτέρω (τρίτης) ερμηνείας, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αυτόν τον αναστάσιμο και εσχατολογικό όρθιο Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης μιμούνται και οι (συνθαπτόμενοι μ' αυτόν δια του Βαπτίσματός τους) πιστοί με την όρθια στάση τους κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας, εικονίζοντας, με τον τρόπο αυτό, την προσδοκώμενη κοινή τους ανάσταση και τον μέλλοντα αιώνα της Βασιλείας¹⁷⁸.

Το αίμα και το ύδωρ από την πληγή της πλευράς

Η πληγή τρέχει ακόμη αίμα και νερό, σαν μόλις πριν από λίγο να έχει ανοίξει από τη λόγχη του Ρωμαίου στρατιώτη (Ιω. 19, 34). Αν και όχι τόσο συχνό στοιχείο στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης η χωριστή ροή του αίματος και του νερού από τη νυγείσα πλευρά του Χριστού, πάντως απαντά, αποτελώντας δάνειο από την παράσταση της Σταύρωσης. «Τὴν ζωοποιὸν πλευρὰν, λόγχῃ κεντηθεὶς Χριστέ, τό ἄχραντόν σου Αἷμα, καί τό τίμιον ὕδωρ, ἐπήγασας τῷ κόσμῳ, ὡς ἀεὶζων πηγὴν» (κανόνας ὁρθοῦ Κυριακῆς Μυροφόρων, Πεντηκοστάριον).

Ωστόσο, το αίμα και το νερό που ρέουν από την πληγή της πλευράς του Χριστού, ὅπως εικονίζονται στην παράσταση της Σταύρωσης, αλλά και σε αρκετές απεικονίσεις της Άκρας Ταπείνωσης (ὅπως π.χ. τον Βασιλέα της Δόξης, τη μωσαϊκή εικόνα του 1300 που βρίσκεται στο Santa Croce in Gerousalemme στη Ρώμη), φανερώνουν μια (βασική) πεποίθηση της Εκκλησίας: Αν και ο Χριστός εικονίζεται νεκρός και «τα μάτια είναι κλειστά, το κεφάλι σκύβει στο στήθος ... ὁμως από το τραύμα στην πλευρά το αίμα πετιέται με δύναμη σχηματίζοντας μια μεγάλη καμπύλη»¹⁷⁹. Αρκετές ὥρες ἤδη μετά τη στιγμή του θανάτου του «μέσα στο σώμα του νεκρού Χριστού η κυκλοφορία του αίματος συνεχίζεται ὅπως μέσα σε ἕναν ζωντανό ἄνθρωπο». Αυτή η λεπτομέρεια ἔχει ἐξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα δογματική σημασία, γιατί υποδηλώνει την παρουσία μέσα στο νεκρό σώμα ενός εἶδους ζωῆς, ἐξ

¹⁷⁸ Ο Μ. Βασίλειος (βλ. *Περὶ Ἁγίου Πνεύματος* 27, 66, PG 32, 189C-192A) ταυτίζει την ὀρθια στάση κατά την κυριακάτικη Θεία Λειτουργία με την αναζήτηση των ἄνω/ουρανίων πραγμάτων και με την εσχατολογική εικόνα του μέλλοντος αἰῶνος της Βασιλείας: «ὀρθοὶ μὲν ποιῶμεν τὰς εὐχὰς ἐν τῇ μιᾷ τοῦ Σαββάτου ... ὡς συναναστάντες Χριστῷ καὶ τὰ ἄνω ζητεῖν ... ἐν τῇ ἀναστασίμῳ ἡμέρᾳ ... διὰ τῆς κατὰ τὴν προσευχὴν στάσεως ... δοκεῖ πως τοῦ προσδοκωμένου αἰῶνος εἶναι εἰκῶν».

¹⁷⁹ Πρβλ. Grondijs 1960, σσ. 52-53.

ορισμού πάντως όχι προερχόμενης από την ανθρώπινη φύση του Χριστού, γιατί τότε δεν θα είχαμε πραγματικό θάνατο και, άρα, ούτε αληθινή λύτρωση του ανθρώπου. Μ' αυτόν, λοιπόν, τον «ταπεινό» και ζωγραφικά απλό τρόπο, η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης διδάσκει για την συνεχιζόμενη παρουσία του Θεού Λόγου στον Ιησού, ακόμη και μετά τον Θάνατό του. Όπως ακριβώς επισημαίνει και το τροπάριο της ζ' ωδής του κανόνα του Μ. Σαββάτου (Τριώδιον): «Μία ὑπῆρχεν ἡ ἐν τῷ ἄδῃ ἀχώριστος καί ἐν τάφῳ καί ἐν τῇ Ἑδέμ Θεότης Χριστοῦ σύν Πατρὶ καὶ Πνεύματι» Βλ. και το εγκώμιο: «Κἄν νεκρὸς ὠράθης, ἀλλὰ ζῶν ὡς Θεός, νεκρωθέντας τοὺς βροτοὺς ἀνεζώωσας, τὸν ἐμὸν ἀπονεκρώσας νεκρωτήν» (α' στάσις, ὄρθρος Μ. Σαββάτου, Τριώδιον).

Το αἷμα και το ὕδωρ που έρευσαν από την πληγή της πλευράς του Εσταυρωμένου φανερόνουν τα βασικά μυστήρια της Εκκλησίας, τη Θεία Ευχαριστία και το Βάπτισμα, σύμφωνα με τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο¹⁸⁰. Το αἷμα και το νερό της νυγείσης πλευράς του Χριστού γίνεται έτσι η δημιουργία της Νέας Σιών, της Εκκλησίας. Με τα δυο αυτά στοιχεία του, ο Χριστός αναπλάθει την ανθρωπότητα, όπως το φανερόνουν και οι παρακάτω ὕμνοι: «Σὺ ᾠκτιρας τὴν Σιών, ἐξανατείλας τοῦ μνήματος, καινήν ἀντὶ παλαιᾶς, τελέσας ὡς εὐσπλαγχνος, τῷ θείῳ σου αἵματι καὶ νῦν βασιλεύεις, ἐν αὐτῇ εἰς τοὺς αἰῶνας Χριστέ» και «Νυγείσης σου τῆς πλευρᾶς, ῥανίδες αἵματος στάξασαι, σύν ὕδατι θεουργῶ, τὸν κόσμον ἀνέπλασαν, καὶ θείαν ὁμήγυριν, τῶν Ἁγίων πάντων, εὐεργέτα προσεκάλεσαν» (τροπάρια του ὄρθρου της Κυριακῆς των Αγίων Πάντων, Πεντηκοστάριον).

Το φωτοστέφανο και οι επιγραφές IC XC και O ΩN

Οι επιγραφές αυτές συνοδεύουν κατά κανόνα την εικόνα του Χριστού και δηλώνουν το ὄνομά του. Εξάλλου, σύμφωνα με το γνωστό χωρίο από τον Ποιμένα του Ερμά (2^{ος} αι. μ.Χ.), «τὸ ὄνομα τοῦ υἱοῦ τοῦ θεοῦ μέγα ἐστὶ καὶ ἀχώρητον καὶ τὸν κόσμον ὅλον βαστάζει»¹⁸¹. Η πρώτη επιγραφή - IC XC - δηλώνει το

¹⁸⁰ Βλ. PG 51, 229.

¹⁸¹ Πρβλ. *Παραβολή XIV, 5*, ΒΕΠΕΣ, τόμ. Γ', Αθήναι: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1955, σ. 95.

όνομα του ιστορικού προσώπου (IC, Ιησούς) και τη μεσσιανική του ιδιότητα (XC, Χριστός-Μεσσίας). Η δεύτερη - Ο ΩΝ - (βλ. Έξ. 3, 14), στις κεραίες του σταυρού που εγγράφεται μέσα στο φωτοστέφανο, δηλώνει τη θεϊκή φύση και σημαίνει αυτός που υπάρχει, δεν πεθαίνει και είναι η άχρονη πηγή, η αιτία και ο χορηγός της ζωής. Με άλλους λόγους, η ύπαρξη των επιγραφών αυτών στις απεικονίσεις του Χριστού δηλώνει την Ενανθρώπιση του Θεού.

Σχετικά με το εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης συγκεκριμένα, φαίνεται ότι η πρώτη επιγραφή (IC XC) το συνοδεύει ήδη στα ενωρίτερα παραδείγματά του (π.χ. η αμφιπρόσωπη εικόνα της Καστοριάς του 12^{ου} αι.), ενώ η δεύτερη (Ο ΩΝ) απαντά σε μεταγενέστερες παραστάσεις (από τον 14^ο αι.¹⁸²). Οι επιγραφές αυτές στον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης είναι μια επιβεβαίωση της Ενσάρκωσης, μέσω του σταυρικού Θανάτου και του Ενταφιασμού του. Είναι μια αναφορά στο ιστορικό γεγονός «Χριστός», το οποίο, πραγματώνοντας τη σωτηρία, μαρτυρείται στα γεγονότα από τη Γέννηση έως την Ανάληψη.

Ο Θεός στο προαναφερθέν χωρίο της Εξόδου, ονομάζει τον εαυτό του με το ρήμα «είναι» (: ο Ων = ο Γιαχβέ), που σημαίνει την ύπαρξη. Το «είναι» δηλαδή υπάρχει στη φύση του και γι' αυτό γίνεται και όνομά του. Κατά συνέπεια, όπου υπάρχει το όνομα του Θεού δηλώνεται η παρουσία του, καθώς «η δύναμη και η δόξα του Θεού είναι παρούσες στο όνομά Του και ενεργούν με αυτό»¹⁸³. Με αυτό τον τρόπο, «η επιγραφή του ονόματος παρέχει στην εικόνα τη διάσταση της παρουσίας»¹⁸⁴.

Το φωτοστέφανο είναι ένα στοιχείο προχριστιανικό, διαθησκευιακό και διαπολιτισμικό. Απαντά συχνά, με διάφορες μορφές αλλά πάντοτε ως σημείο αγιότητας, στους αρχαίους ανατολικούς λαούς (Ινδούς, Κινέζους, Ιάπωνες κ.ά.)¹⁸⁵, καθώς και στους μουσουλμάνους. Με παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιείται και στη χριστιανική ζωγραφική, όπου πάντως γενικά είναι αναγκαία η διευκρίνιση ότι το φωτοστέφανο θεωρείται και ως στέφανος και ως φως. Σύμφωνα με την πρώτη θεώρηση, δηλώνεται ότι ο Θεός στεφανώνει ένδοξα τους μάρτυρες και τους αγίους της Εκκλησίας. Σύμφωνα δε με τη θεώρησή του ως φωτός, σημειώνουμε ότι

¹⁸² Βλ. Τούρτα 2002, σ. 182.

¹⁸³ Πρβλ. Ware 1986, σ. 39.

¹⁸⁴ Πρβλ. Quenot 1993, σ. 97.

¹⁸⁵ Βλ. Βράνος 1992, σ. 50.

αντανακλά το άκτιστο θείο φως, το φως του δοξασμού της εσχατολογικής προσδοκίας της Βασιλείας του Θεού. Γι' αυτό, το φωτοστέφανο που υπάρχει σε όλες τις απεικονίσεις του Χριστού αποτελεί την «πηγή» των φωτοστεφάνων των εικόνων όλων των αγίων, καθώς εκείνοι έχουν φως καθόσον σχετίζονται με το «φῶς τό ἀληθινόν» (Ιω. 1, 9), τον σαρκωμένο Λόγο του Θεού, Ιησού Χριστό. Μάς υπενθυμίζει δε το φωτοστέφανο του Χριστού ότι «ὁ Θεός φῶς ἐστι καί σκοτία ἐν αὐτῷ οὐκ ἔστιν οὐδεμία» (Α' Ιω. 1, 5).

Εικόνα μέσα στην εικόνα

Η αναπαράσταση ενός θέματος με τη μορφή της «εικόνας μέσα στην εικόνα», αποτελεί μια ζωγραφική επινόηση που απαντά και στην βυζαντινή τέχνη. Κατ' αυτήν, ο ζωγράφος απεικονίζει μέσα στην κύρια ζωγραφική επιφάνεια και μια δεύτερη, επιμέρους και σε μικρότερη κλίμακα, ως ένα οργανικό όμως πάντοτε τμήμα της όλης σύνθεσης. Μέσα στην εικόνα δηλαδή σ' αυτές τις περιπτώσεις εικονίζεται και μια άλλη εικόνα, η οποία όμως έχει λόγο παρουσίας και νοηματική συγγένεια, και δεν είναι ξεκομμένη και άσχετη. Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι δεν πρόκειται εδώ για τις γνωστές απεικονίσεις που συναντούμε ένθετες περιφερειακά στο περίγραμμα μιας εικόνας-πορτραίτου ενός αγίου, όπου ιστορούνται διάφορες σκηνές από το βίο του ή κάποια θαύματά του, διότι απλούστατα αυτές βρίσκονται στο περιθώριο της εικόνας και όχι μέσα σ' αυτήν. Εικόνα μέσα στην εικόνα π.χ. απαντούμε στην εικόνα του Ευαγγελιστή Λουκά όταν εικονίζεται να ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας. Ένα άλλο παράδειγμα αποτελεί η εικόνα της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου (αναστύλωση των εικόνων), όπου εικονίζονται οι Πατέρες της Συνόδου με τις εικόνες του Παντοκράτορα και της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας (το ίδιο και η εικόνα της αγίας Θεοδώρας, της βασίλισσας στην τελική φάση της εικονομαχίας). Σ' αυτές τις περιπτώσεις δηλαδή έχουμε μια φορητή εικόνα (π.χ. την Παναγία Βρεφοκρατούσα) να υπάρχει ως ξεχωριστό αντικείμενο, ως επιμέρους τμήμα μέσα στο ευρύτερο εικονογραφικό θέμα. Υπάρχει όμως όχι περιφερειακά και με υπηρετικό και δευτερεύοντα ρόλο, αλλά οργανικά ενταγμένη μέσα στο εικονογραφικό σύνολο, για να υπογραμμίσει το νόημά του: στην πρώτη περίπτωση την αποστολική (από τον Λουκά) καταγωγή του τύπου της Βρεφοκρατούσας (ή και γενικά της παραγωγής εικόνων) και στην άλλη την αναστύλωση των εικόνων.

Το ενδιαφέρον για το θέμα μας είναι ότι η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης είναι μια εικόνα που συναντάται ιδιαίτερα συχνά, σε σχέση με άλλες, ως εικόνα μέσα σε άλλη εικόνα. Μπορούμε π.χ. να τη βρούμε μέσα σε μια τοιχογραφία του 14^{ου} αιώνα στον Ναό του Αγίου Δημητρίου στο Πατριαρχείο του Ρεσ (Κοσσυφοπέδιο), που εικονίζει τον Άγιο Δημήτριο στη φυλακή, όπου στον τοίχο κρέμεται με αλυσίδα η εικόνα μας¹⁸⁶. Άλλο παράδειγμα είναι η γνωστή παράσταση της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου (π.χ. η τοιχογραφία του Θεοφάνη του Κρητικού στη μονή του αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα, 1527), όπου η εικόνα μας βρίσκεται τοποθετημένη πάνω στο σκήνωμα του οσίου. Τη συναντούμε ξανά στην Κύπρο στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Πάφου σε μια φορητή εικόνα του 15^{ου} αι. που επιγράφεται «η Αγία Παρασκευή» και εικονίζει μια γυναικεία μορφή που κρατά μπροστά στο στήθος της την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης. Αυτή είναι, κατά πάσα πιθανότητα (όπως θα δούμε και παρακάτω), μια συμβολική εξεικόνιση της θρηνούσας Θεοτόκου και της Μεγάλης Παρασκευής, στις ακολουθίες της οποίας έβγαινε για προσκύνηση η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης. Λόγω της παρανόησης όμως να ταυτιστεί αυτή με την αγία Παρασκευή, τη μάρτυρα του 2^{ου} αι., έχουμε, στα νεώτερα χρόνια, την παραγωγή εικόνων της αγίας που την παρουσιάζουν να κρατά την εικόνα μας στο στήθος της. Μπορούμε ίσως εδώ να αναφέρομε και την τοιχογραφία της Άκρας Ταπείνωσης στην Πρόθεση του καθολικού της Λαύρας στο Άγιον Όρος, έργο του Θεοφάνη του Κρητικού, που εικονίζεται σαν να ήταν φορητή εικόνα και κρέμεται από καρφί καρφωμένο στον τοίχο. Στον τρούλο του ίδιου ναού στην παράσταση της ουράνιας θείας Λειτουργίας βλέπουμε στις πλάτες των αγγέλων που εισοδεύουν, εκτός από τον Επιτάφιο και έναν άλλο Αέρα με την Άκρα Ταπείνωση. Επίσης, στη Ρωσία συναντούμε τα θέματα του Μανδηλίου και της Β΄ Παρουσίας να εικονίζουν την Άκρα Ταπείνωση, ενώ στη Δύση είναι πολύ συνηθισμένο γεγονός η παράσταση της Αγίας Τριάδας να απεικονίζει τον Υιό στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης.

Η ιδιάζουσα περίπτωση της αναπαράστασης της Άκρας Ταπείνωσης με τη μορφή της «εικόνας μέσα στην εικόνα», μπορεί να ερμηνευτεί, κατά περίπτωση, από το γεγονός ότι θεωρήθηκε σχετικά νωρίς ως η «αρμόδια» εικόνα για το Πάθος του Χριστού (και, συνακόλουθα, η αντιπροσωπευτικότερη από τις σχετικές με τις

¹⁸⁶ Πρβλ. Ξυγγόπουλος 1970, σ. 21, σημ. 6 και Belting 1981α, σσ. 109-110.

ακολουθίες της Μ. Πέμπτης, της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου), ως εικόνα με χαρακτηριστικό το ευχαριστιακό της νόημα, καθώς επίσης και ως το κλασικό νεκρικό πορτραίτο του Χριστού. Η αναπαραγωγή της Άκρας Ταπείνωσης με τη μορφή της «εικόνας μέσα στην εικόνα» αποτελεί επίσης ασφαλές δείγμα της ευρύτατης διάδοσης που γνώρισε, καθώς κατέστη ταχύτατα ένα θέμα εξαιρετικά προσφιλές για τον λαό.

Θεοτόκος και Χριστός της Άκρας Ταπείνωσης

Μπορούμε εδώ να σημειώσουμε ότι η Παναγία «πολιορκεί» επίμονα και με διάφορους τρόπους τον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης. Ή, ορθότερα, ότι οι αγιογράφοι «θέλησαν» να επισυνάψουν την παρουσία της Παναγίας στην Άκρα Ταπείνωση. Πριν την μεταφέρουν (από την παράσταση του Επιταφίου Θρήνου) τελικά «μέσα» στην Άκρα Ταπείνωση (συνθέτοντας, με τον εναγκαλισμό της στον Χριστό, την Πιετά, π.χ. της Μονής Ιβήρων, 16^{ος} αι.), διήλθαν από διάφορα πρόδρομα στάδια: άλλοτε της αμφιπρόσωπης εικόνας (η Παναγία στην άλλη όψη, π.χ. η εικόνα της Καστοριάς, 12^{ος} αι.), άλλοτε της δίπτυχης εικόνας (η Παναγία στο άλλο φύλλο, π.χ. το δίπτυχο της Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων, 14^{ος} αι.) και άλλοτε της «Αγίας Παρασκευής» (διπλή απεικόνιση σε ενιαία ζωγραφική επιφάνεια, π.χ. η εικόνα της Πάφου, 15^{ος} αι.). Η τελική δε εμφάνιση της Θεοτόκου στην ίδια την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης (σε μια ζωγραφική επιφάνεια, ως Πιετά) όχι μόνο κανέναν δεν ξένισε, αλλά και καθιερώθηκε σε μεταγενέστερες απεικονίσεις.

Η εικόνα της Παναγίας συνοδεύει μόνιμα τον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης, τόσο ώστε να γίνεται κατανοητή ως δομικό στοιχείο της παράστασης. Αυτή η «συνοδεία» είναι ένα σπάνιο (ή και μοναδικό) και ιδιαίζον χαρακτηριστικό του εικονογραφικού μας θέματος. Η ιδιαιτερότητα της διπλής παράστασης διευκολύνει τους πιστούς, οι οποίοι συμμετέχοντας στις ακολουθίες των Παθών, έχουν μπροστά στα μάτια τους τους πρωταγωνιστές του θείου δράματος, σε δυο συναπτόμενες εικόνες ή σε μια διπλή απεικόνιση. Ο σύνθετος αυτός τρόπος απεικόνισης «είναι το εικαστικό ισοδύναμο των Σταυροθεοτοκίων»¹⁸⁷. Ωστόσο, κάθε εικόνα παραμένει μόνη της, αν και τόσο κοντά οι δυο μεταξύ τους, διότι σκοπός τους δεν είναι να αφηγηθούν κάποια συγκεκριμένη βιβλική σκηνή, αλλά να συμβάλουν «στη νέα

¹⁸⁷ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 6.

πραγματικότητα όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα στη λειτουργική πράξη»¹⁸⁸. Έτσι, μέσω και του συναισθηματικού και ψυχολογικού συμμερισμού, η κατάνυξη και η αναγωγή μπορεί να οδηγήσει τους πιστούς στην πληρωτική εμπειρία της Ανάστασης, στην πρόγευση της καινής κτίσης των εσχάτων.

Ημίσωμη απεικόνιση: ανάμνηση λειτουργικών δραμάτων ή τα όρια μεταξύ θεατρικής δραματολογίας και εκκλησιαστικής τελετουργίας

Ο Χριστός της Άκρας Ταπείνωσης εικονίζεται ημίσωμος, δηλαδή σε προτομή. Το ίδιο και η Θεοτόκος, Βρεφοκρατούσα ή μη, που συνοδεύει, όπως είδαμε, την εικόνα του Χριστού. Όπως σημειώνει ο Belting¹⁸⁹, η όρθια και ημίσωμη απεικόνιση του νεκρού Χριστού εξηγείται από την ημίσωμη απεικόνιση της Θεοτόκου. Είναι η αιτία για την επιλογή της απεικόνισης του Χριστού στην Άκρα Ταπείνωση υπό τον τύπο του πορτραίτου (προτομή), ώστε να εμφανίζονται εικαστικά ισοδύναμα οι δυο πρωταγωνιστές του θείου δράματος: η μια μορφή απέναντι στην άλλη, ως ζεύγος. «Το ζεύγος των μορφών ανακαλεί ζεύγος ηθοποιών στη σκηνή των τελετών του Πάθους»¹⁹⁰.

Με την παραπάνω σκέψη του ο Belting υπαινίσσεται άραγε κάποια σχέση της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης με τα λειτουργικά δράματα που αφορούσαν στο Πάθος; Η Βενετία Κώττα, εξάλλου, ήδη από το 1931 έχει δείξει την επίδραση του δράματος *Χριστός Πάσχων* στη σχετική με το Πάθος εικονογραφία της Ανατολής¹⁹¹. Ιδιαίτερα δε σχετικά με την προέλευση και την εξήγηση της ημίσωμης απεικόνισης («buste curè»), η Β. Κώττα εκτιμά ότι απηχεί τη σκηνική τοποθέτηση του ηθοποιού, που έπαιζε τον ρόλο του Χριστού, πίσω από ένα τραπέζι, για να μας δείξει μέχρι το ήμισυ τη γυμνότητα του σώματός του, όπως ο ρόλος του απαιτούσε¹⁹².

¹⁸⁸ Πρβλ. ό.π.

¹⁸⁹ Βλ. ό.π.

¹⁹⁰ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 8.

¹⁹¹ Βλ. Cottas 1931α.

¹⁹² Βλ. Cottas 1931α, σ. 38, σημ. 1.

Από την άλλη, μέχρι σήμερα σώζονται στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας ίχνη της πάλαι ποτέ (εντυπωσιακής για τους πιστούς) παρουσίας αυτών των δραμάτων, όπως π.χ. ο θρίαμβος του Βασιλέως της Δόξης, στην *Εις Άδου Κάθοδο* (ή *Άρατε πύλας*), με τη σχετική στιχομυθία (από τον Ψαλμό 23, 9-10) και τη βίαιη διάνοιξη της θύρας του ναού από τον ιερέα για να ξεκινήσει η λειτουργία της Ανάστασης.

Τα λειτουργικά δράματα ήταν θεατρικά δρώμενα, τα οποία ελάμβαναν χώρα είτε εντός είτε εκτός του ναού και είχαν ως υπόθεση κάποιο θρησκευτικό ή βιβλικό θέμα, της Παλαιάς ή της Καινής Διαθήκης. Στη Δύση ονομάστηκαν *Μυστήρια* και γνώρισαν ευρύτατη διάδοση. Ωστόσο, στην Ανατολή μάλλον δεν υπήρξε παρόμοιας κλίμακας εξέλιξη. Σχετικά με τη θέση που κράτησε η Εκκλησία στο θέμα του θεάτρου γενικότερα και των λειτουργικών δραμάτων ειδικότερα, οι γνώμες των ερευνητών δίστανται. Το ίδιο και για την ποιότητα ή και για την ίδια την υπόσταση ακόμη του θεάτρου κατά τη βυζαντινή περίοδο, με την έννοια τουλάχιστον που εννοούμε το θέατρο σήμερα. Όσοι υποστηρίζουν τη «συνέχεια» του ελληνικού θεάτρου ισχυρίζονται ότι τα βυζαντινά θρησκευτικά δράματα τη διασφάλισαν, παραλαμβάνοντας από την αρχαία τραγωδία και παραδίδοντας στο Κρητικό θέατρο¹⁹³. Υπάρχουν, ωστόσο, και οι απόψεις όσων διατείνονται ότι Βυζαντινό θέατρο ουσιαστικά δεν υπήρξε ή ότι τα λειτουργικά δράματα, στην πλειοψηφία τους, ουδέποτε «ανέβηκαν» σε σκηνή για να παρασταθούν, αλλά προορίζονταν μόνο για ανάγνωση¹⁹⁴. Αρχαιότερο εκκλησιαστικό δράμα (ή έστω διαλογικό κείμενο) θεωρείται το *Συμπόσιον των Δέκα Παρθένων* του αγίου Μεθοδίου Ολύμπου (+311). Ακολουθούν δε μια σειρά άλλα, με γνωστότερο όλων τον *Χριστό Πάσχοντα*, έργο που έως τον 19^ο αι. αποδίδονταν στον άγιο Γρηγόριο τον Θεολόγο (329-389)¹⁹⁵.

Εκείνο που θα μπορούσε να υποστηριχθεί με σχετική ασφάλεια για τη σχέση θεάτρου και εκκλησιαστικής λατρείας είναι το στοιχείο της θεατρικότητας μέσα στην ίδια τη λατρευτική πράξη. Σύμφωνα με τον Ι. Βιβιλάκη¹⁹⁶, η λατρεία της Εκκλησίας

¹⁹³ Ενδεικτικά, βλ. Σάθας 1878, και Σολομός 1964.

¹⁹⁴ Ενδεικτικά, βλ. Πούχγερ 1984 και Βιβιλάκης 2004.

¹⁹⁵ *Χριστός Πάσχων*, PG 38, 153-160. Για μια σύντομη επισκόπηση των έργων αυτών, των ιστορικών αναφορών και της σχετικής επιστημονικής έρευνας, βλ. Καλοκύρης 2003, σσ. 26-34.

¹⁹⁶ Βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκη, «Ο χιτώνας του Νέσσου. Εικονουργία-Δραματοουργία-Ιερουργία» στο *Για το Ιερό και το Δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αρμός 2004, σσ. 147-176.

σαφώς έχει μια θεατρικότητα, καθώς εκτυλίσσεται μέσα στον ναό, του οποίου η αρχιτεκτονική και η «σκηνογραφία» ενισχύει τις λειτουργικές τέχνες να παράξουν δράση, ήχο και εικόνες, θεατρικές συμβάσεις που υποστηρίζουν μια διαρκή διαλογική εξέλιξη της Θείας Λειτουργίας, η οποία στο πέρασμα των αιώνων προσλαμβάνει έναν ολοένα και αυξανόμενο δραματικό και αναπαραστατικό χαρακτήρα. Η σταδιακή αύξηση της δράσης και η έμφαση στην εικόνα είναι στοιχεία της διαχρονικότητας που φανερώνουν την παιδεία του λαού, ο οποίος συμμετείχε στον αναγωγικό εορτασμό της Ευχαριστίας. Στο πλαίσιο αυτό, μπορούν να ενταχθούν και διάφορες λειτουργικές σκηνές, όπως π.χ. η *Εις Άδου Κάθοδος*, ο *Νιπτήρ* και οι *Τρεις Παίδες εν καμίνω*. Η επιδίωξη σχετικά με αυτές είναι να περιλαμβάνονται και να ολοκληρώνονται εντός της λατρείας. Την ένταξή τους μέσα στις ακολουθίες ιδιαίτερα των Παθών τοποθετεί χρονικά ο Κ. Καλοκύρης στα χρόνια της τουρκοκρατίας και την αιτιολογεί λόγω των συνθηκών δουλείας. Στην ίδια γραμμή, η Β. Κώττα ισχυρίζεται ότι οι σημερινοί Επιτάφιοι, είτε κεντητικής είτε ζωγραφικής τέχνης, είναι τα τελευταία απομεινάρια μιας μακραίωνης παράδοσης επιβίωσης των λειτουργικών δραμάτων ή σκηνών μέσα στη λατρεία σε εκκλησίες της Μικράς Ασίας¹⁹⁷.

Χωρίς να θεωρούμε τον εαυτό μας καθόλου ως τον ειδικό που θα ορίσει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη θεατρική δραματολογία και στην εκκλησιαστική τελετουργία (ή που θα αποφανθεί αν υπάρχει καν μια τέτοια γραμμή), αναφέρουμε ότι από την έρευνά μας εντοπίσαμε στοιχεία, πέραν της ημίσωμης απεικόνισης, τα οποία είναι πιθανό να θεωρηθεί ότι προσδίδουν ή απηγούν μια θεατρικότητα στο εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης. Κατά πρώτον, η ίδια η εμφάνιση και διάδοση του εικονογραφικού θέματος, η οποία πραγματοποιήθηκε, με ένα μοναδικό τρόπο, διά των αμφιπρόσωπων λιτανευτικών και των δίπτυχων εικόνων μέσα στο λειτουργικό περιβάλλον των ακολουθιών των Παθών. Η παράστασή μας δεν εμφανίστηκε μόνη της, αλλά πάντοτε με τη συνοδεία της παράστασης της Θεοτόκου, σε μια παράλληλη διπλή απεικόνιση. Οι εικόνες αυτού του τύπου αφενός απεικονίζουν τους δυο κεντρικούς πρωταγωνιστές των γεγονότων των Παθών μεμονωμένους, αλλά ταυτοχρόνως και «κατ' αντιπαράσταση», σε τρόπο ώστε να συνέρχονται σε διαλογική συνύπαρξη. Η συνάντησή τους είναι ρεαλιστική, καθώς

¹⁹⁷ Βλ. Cottas 1931α, σ. 38.

κάθε φορά πραγματοποιείται στον λατρευτικό χώρο και εξελίσσεται στον τελετουργικό χρόνο, διενεργούμενη εκ νέου και ενώπιον του λαού. Αφετέρου, οι εικόνες αυτές διατηρούν τα προνόμια μιας εξέχουσας και πρωταγωνιστικής κινητικότητας μέσα στο χώρο της λατρείας (οι λιτανευτικές) ή μιας κεντρικής σκηνικής τοποθέτησης (οι δίπτυχες, μέσα στον Επιτάφιο).

Ένα δεύτερο στοιχείο θεατρικότητας στην Άκρα Ταπείνωση είναι ο τρόπος της αναπαράστασης του χώρου μέσα στην εικόνα. Ο Χριστός απεικονίζεται μέσα σε έναν περιβάλλοντα χώρο που δεν έχει φυσικά ή αστικά χαρακτηριστικά, αλλά είναι τεχνητός, επινοημένος και τακτοποιημένος με τρόπο τέτοιο που να εξυπηρετείται ένας σκοπός και να προβάλλεται ένα νόημα. Ο ομοιόμορφος χρυσός κάμπος φανερώνει απελευθέρωση από την αφηγηματικότητα και προσανατολισμό σε υπερβατική αναφορά. Ο Χριστός, σε πρώτο πλάνο και στο κέντρο του κάδρου, αναδύεται όρθιος νεκρός μέσα από τον τάφο και πίσω του στέκει ο σταυρός με την επιγραφή. Η παράσταση διαλαλεί τη σκηνοθετική μέριμνα των ζωγράφων, που τη δημιούργησαν, οι οποίοι διευθέτησαν τα σκηνικά στοιχεία τους, έτσι ώστε να προβάλουν αναλόγως και προσηκόντως τα απαραίτητα.

Τη θεατρικότητα της παράστασής μας, νομίζω ότι ενισχύουν τέσσερα παραδείγματά της (στα οποία έχομε ήδη αναφερθεί): σε τοιχογραφίες από τη Μ. Λαύρας του Αγίου Όρους (τα δυο πρώτα) και από τη Μ. Αγ. Νικολάου του Αναπαυσά (το τρίτο), καθώς και στη φορητή εικόνα της Αγ. Παρασκευής της Πάφου¹⁹⁸. Το πρώτο παράδειγμα εικονίζει αγγέλους από την παράσταση της ουράνιας Θείας Λειτουργίας να εισοδεύουν φέροντας στους ώμους «αέρα» με την Άκρα Ταπείνωση, καθώς και τον Αμνό-Επιτάφιο. Το δεύτερο, από την Πρόθεση του ναού, παρουσιάζει το θέμα εξεζητημένα ωσάν να ήταν φορητή εικόνα κρεμασμένη στον τοίχο με καρφί. Το τρίτο, με θέμα την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, παρουσιάζει την εικόνα μας τοποθετημένη πάνω στο σκήνωμα του οσίου. Το δε τέταρτο, απεικονίζει μια γυνακεία μορφή που κρατάει στο στήθος της φορητή εικόνα με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, μορφή που αναλαμβάνει τον «ρόλο» μιας συμβολικής προσωποποίησης της Μ. Παρασκευής (των ακολουθιών της και της θρηνούσας Θεοτόκου).

¹⁹⁸ Το πρώτο και το τέταρτο παράδειγμα, βλ. στο Καλοκύρης 2003, σ. 280, πίν. 26 και σ. 264, πίν. 10 αντίστοιχα. Περιγραφή του δεύτερου και το τρίτο, βλ. στο Χατζηδάκης 1986, σ. 50 και σσ. 186 και 187, πίν. 166 και 167 αντίστοιχα.

Τα τέσσερα αυτά παραδείγματα θεωρούμε ότι υπογραμμίζουν μια «ανεξάρτητη» παρουσία της παράστασης όχι μόνο ως ένα έργο ζωγραφικής, το οποίο απλώς βρίσκεται στατικά τοποθετημένο μόνιμα στον τοίχο. Τα παραδείγματα αυτά φανερώνουν ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, πέρα από την «κανονική» διακονία της ως μια εικόνα, έχει να επιδείξει και τη λειτουργία της ως ένα αντικείμενο, ως ένα ιερό σκεύος, το οποίο βρίσκεται ανά πάσα στιγμή σε διαρκή κίνηση, μια εικόνα που πρωταγωνιστεί σε δρώμενα λειτουργικά μέσα ή έξω από τον ναό και μπορεί να αντιπροσωπεύσει, να συμβολίσει και να «παραστήσει» περιληπτικά τα ιστορικά γεγονότα του Πάθους, τις λειτουργικές τους ακολουθίες κατά τη Μ. Εβδομάδα και την ίδια τη μυσταγωγική τέλεση της Θείας Ευχαριστίας.

Τέλος, το ίδιο το βυζαντινό όνομα του εικονογραφικού μας θέματος («Ο Βασιλεύς της Δόξης») μπορούμε να ισχυριστούμε ότι υποδηλώνει λειτουργική σκηνή, για τους λόγους που προβάλλει η Β. Κώττα¹⁹⁹, αλλά και λαμβάνοντας υπόψιν το γνωστό λειτουργικό δρώμενο που μέχρι και σήμερα σώζεται και τελείται τη βραδιά της Ανάστασης (*Αρατε πύλας*) και που στηρίζεται στους ψαλμικούς στίχους 23, 9-10.

Λόγος και Ευχαριστία, η «σκηνοθεσία» του θέματος

Αξίζει να σταθούμε με συντομία σε δύο στοιχεία-όρους της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης, τα οποία ενέχουν ιδιαίτερο συμβολισμό. Το πρώτο είναι ο Τάφος και το δεύτερο ο Σταυρός.

Ο Τάφος εικονίζεται μόνο ως σαρκοφάγος και μάλιστα ανοιχτή²⁰⁰. Ξενίζει το στοιχείο αυτό γιατί δεν ανταποκρίνεται επακριβώς στα πράγματα. Η σχετική μαρτυρία των Ευαγγελίων είναι σαφής: «Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, εὐσχήμων βουλευτῆς ... κατέθηκεν αὐτόν (σ.σ. τον νεκρό Χριστό) ἐν μνημείῳ, ὃ ἦν λελατομημένον ἐκ πέτρας, καὶ προσεκύλησε λίθον ἐπὶ τὴν θύραν τοῦ

¹⁹⁹ Βλ. Cottas 1931α, σ. 37.

²⁰⁰ Η μόνη απεικόνιση του Τάφου στην παράσταση του Βασιλέως της Δόξης, με τη μορφή του θολωτού κτίσματος, περιλαμβάνεται σε μια μικρογραφία του ελληνικού χειρογράφου του Καραχισάρ, του 12^{ου} αι. που βρίσκεται σήμερα στην Πετρούπολη (φ. 167 του κώδικα 105, Δημόσια Βιβλιοθήκη). Η προσθήκη αυτή, ωστόσο, δεν θεωρήθηκε επιτυχής και, ως εκ τούτου, δεν καθιερώθηκε, βλ. Belting 1981α, σ. 108.

μνημείου» (Μκ. 15, 43-46). Ο Τάφος του Χριστού λοιπόν είναι λαξευτός σε βράχο που έκλεισε με μεγάλο λίθο, κατά συνέπεια ο εξεικονισμός του ως σαρκοφάγου (λάρνακας) δεν μπορεί να γίνεται χωρίς συμβολικό νόημα.

Ο εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης με τις Μυροφόρες παρουσιάζει τους δύο λευκοντυμένους Αγγέλους του Ευαγγελίου να κάθονται δεξιά κι αριστερά στα χείλη του (ανοιχτού) κενού μνημείου «ἕνα πρὸς τῆ κεφαλῇ καὶ ἕνα πρὸς τοῖς ποσίν, ὅπου ἔκειτο τό σῶμα τοῦ Ἰησοῦ» (Ιω. 20, 12)²⁰¹. Η ευαγγελική αυτή διήγηση και η αντίστοιχη παράσταση μάς θυμίζουν το Ιλαστήριο της Παλαιάς Διαθήκης, την πλάκα, το χρυσό κάλυμμα της Κιβωτού της Διαθήκης με τα δύο Χερουβεϊμ αντικρυστά, απ' όπου ο Θεός μιλούσε στον Μωϋσή και διαμέσου αυτού σε όλον τον Ισραήλ, σύμφωνα με το Έξοδ. 25, 17-22 (βλ. και το Εβρ. 9). Στην Άκρα Ταπεινώση έχουμε τον Τάφο ως σαρκοφάγο που είναι ανοιχτή, πλάκα δεν υπάρχει – την αντικαθιστά ο όρθιος νεκρός – και έτσι Ιλαστήριο είναι ο ίδιος ο Χριστός²⁰². Κατά

²⁰¹ Στις περιπτώσεις που εικονίζεται μόνο ο ένας άγγελος εμφανίζεται καθισμένος πάνω στην πλάκα (κάλυμμα) του τάφου.

²⁰² Βλ. τα του Παύλου: «οἱ πατέρες ἡμῶν πάντες ... ἔπινον γάρ ἐκ πνευματικῆς ἀκολουθούσης πέτρας, ἡ δὲ πέτρα ἦν ὁ Χριστός» (Α΄ Κορ. 10, 1-4) και «ὄν (σ.σ. Ἰησοῦν Χριστόν) προέθετο ὁ Θεός ἰλαστήριον διὰ τῆς πίστεως ἐν τῷ αὐτοῦ αἵματι» (Ρωμ. 3, 25), τα του Πέτρου: «εἴπερ ἐγεύσασθε ὅτι χρηστός ὁ Κύριος. Πρὸς ὄν προσερχόμενοι, λίθον ζῶντα, ὑπὸ ἀνθρώπων μὲν ἀποδοκιμασμένον, παρὰ δὲ Θεῷ ἐκλεκτόν, ἔντιμον» (Α΄ Πέτρ. 2, 3-4), τα του Ιωάννη: «καὶ αὐτός (Ἰησοῦς Χριστός) ἰλασμός ἐστι περὶ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν» (Α΄ Ιω. 2, 2) και «αὐτός ἠγάπησεν ἡμᾶς καὶ ἀπέστειλε τὸν υἱόν αὐτοῦ ἰλασμόν περὶ τῶν ἁμαρτιῶν ἡμῶν» (Α΄ Ιω. 4, 10), καθώς και τους ὕμνους: «...οὗτός ἐστιν ὁ λίθος, ὃν ἔθετο ὁ Θεός ἐν Σιών, ὁ ἐκ πέτρας πηγᾶσας ἐν ἐρήμῳ τό ὕδωρ, καὶ ἡμῖν ἀναβλύζων ἐκ τῆς πλευρᾶς αὐτοῦ ἀθανασίαν...» (στιχηρό ανατολικό, ἦχος βαρῦς, ὄρθρος της Κυριακής, Παρακλητική), «Νάουσαν (= ρέουσα), ἀκρότομον προστάγματι σῶ στερεάν ἐθήλασε πέτραν Ἰσραηλίτης λαός· ἡ δὲ πέτρα σύ, Χριστέ, ὑπάρχεις καὶ ζωή· ἐν ᾧ ἐστερεώθη ἡ Ἐκκλησία κράζουσα· Ὁσαννά, εὐλογημένος εἶ ὁ ἐρχόμενος» (γ΄ καταβασία του ὄρθρου της Κυριακής των Βαΐων, Τριώδιον), «Λίθος ἀχειρότμητος ὄρους ἐξ ἀλαξεύτου σου, Παρθένε, ἀκρογωνιαῖος ἐτμήθη Χριστός, συνάψας τὰς διεστώσας φύσεις. Διὸ ἐπαγαλλόμενοι σέ, Θεοτόκε, μεγαλύνομεν» (θ΄ καταβασία του ὄρθρου της Α΄ Κυριακής των Νηστειῶν-Ορθοδοξίας, Τριώδιον), «Εἰπάτωσαν Ἰουδαῖοι· Πῶς οἱ στρατιῶται ἀπώλεσαν, τηροῦντες τὸν Βασιλέα;

συνέπεια, η Κιβωτός της Διαθήκης με το περιεχόμενό της «περιγράφει» το Χριστό: είναι ο Λόγος του Θεού (πλάκες του Μωσή με τις Δέκα Εντολές), ο ουράνιος Άρτος της Ζωής (μάννα) και ο αγιασμός και ανάπλαση του κόσμου (ξερό ραβδί του Ααρών που άνθισε). Ο δε Χριστός ως Ιλαστήριο είναι ο Μέγας Αρχιερέυς²⁰³ που – μόνος εκείνος – ραντίζει την Κιβωτό με το αίμα της μιας και μοναδικής, αλλά μυστικά επαναλαμβανόμενης στη λατρεία, θυσίας του, χαρίζοντας έτσι στους ανθρώπους τον ίλασμό. Ως πέτρα δε ο Χριστός είναι η αρχή της νέας ζωής, το ασάλευτο θεμέλιο της Εκκλησίας, την οποία ἐκτήσατο τῷ τιμίῳ αὐτοῦ αἵματι.

Η πλάκα του Ιλαστηρίου λοιπόν, ο «χώρος» και ο «τόπος» από τον οποίο μάς μιλάει ο Θεός, είναι ο παθών και ενταφιασθείς Χριστός, ο Υιός και Λόγος του Πατρός, το δεύτερο Πρόσωπο του Τριαδικού Θεού, το οποίο και αποτελεί την πλήρη αποκάλυψή του, την τέλεια εικόνα του Θεού του αοράτου²⁰⁴, αλλά και με την

Διά τί γάρ ὁ λίθος οὐκ ἐφύλαξε τήν πέτραν τῆς ζωῆς;...» (στιχηρό αναστάσιμο του ὄρθρου της Δευτέρας της Διακαινησίμου, Πεντηκοστάριον), «Ἐκ τῶν ἄνω κατελθῶν, τῶν ὑψωμάτων Γαβριήλ, καί τῇ πέτρᾳ προσελθῶν, ἔνθα ἡ πέτρα τῆς ζωῆς, λευχειμονῶν ἀνεκραύγαζε ταῖς κλαιούσαις· Παύσασθε ὑμεῖς τῆς θρηνώδους κραυγῆς ... ὄν γάρ ζητεῖτε κλαίουσαι, θαρσεῖτε, ὡς ἀληθῶς ἐξεγήγερται...» (δοξαστικό του ὄρθρου της Κυριακῆς, ἦχος δ΄, Παρακλητική), «Ὅτε σε ζωῆς τήν πέτραν ἐπί πέτραν, λιθοκάρδιος ὕψωσε δῆμος...» (τροπάριο ἡ΄ ωδῆς κανόνα του ὄρθρου της Τετάρτης, ἦχος πλ. α΄, Παρακλητική) και «Κἄν ὡς πέτρα, Σῶτερ, ἡ ἀκρότομος σύ, κατεδέξω τήν τομήν, ἀλλ΄ ἐπήγασας ζῶν τό ρεῖθρον, ὡς πηγῆ ὦν τῆς ζωῆς» (εγκώμιο α΄ στάσεως του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον). Εξάλλου, η μεταφορά του λίθου για το Χριστό απαντά και στην Παλαιά Διαθήκη, ὡπως π.χ. στον Δανιήλ (2, 34 και 44-45, στο γνωστό ὄραμα του Ναβουχοδονόσορα), στους Ψαλμούς (117, 22), αλλά και στον Ησαΐα (28, 16).

²⁰³ Κατά την Ημέρα του Εξίλασμου (Yom Kippur, μια από τις σημαντικότερες εορτές των Εβραίων) ο Αρχιερέας έμπαινε (μόνος αυτός και μόνο εκείνη την ημέρα του έτους) μέσα στα Άγια των Αγίων του Ναού των Ιεροσολύμων και ράντιζε την Κιβωτό της Διαθήκης με το αίμα του θυσιασμένου ζώου και με τον τρόπο αυτό, ζητούσε από το Θεό την εξιλέωση του λαού για τα αμαρτήματά του.

²⁰⁴ Πρβλ. «ὅς (Χριστός) ἐστὶν εἰκὼν τοῦ Θεοῦ» (Β΄ Κορ. 4, 4), «ὅς (Χριστός) ἐστὶν εἰκὼν τοῦ Θεοῦ τοῦ ἀοράτου, πρωτότοκος πάσης κτίσεως» (Κολ. 1, 15) και «ὅς (Χριστός) ὦν ἀπαύγασμα τῆς δόξης καὶ χαρακτήρ τῆς ὑποστάσεως αὐτοῦ (τοῦ Πατρός)» (Εβρ. 1, 3), αλλά και «...ἡ ἀπαράλλακτος εἰκὼν τοῦ Πατρός, ὁ χαρακτήρ τῆς αἰδιότητος αὐτοῦ...» (ἀπὸ ἰδιόμελο του μεγάλου εσπερινού των Χριστουγέννων, Παρακλητική).

Ενσάρκωσή του (Θεός και άνθρωπος πλέον²⁰⁵) μάς φανέρωσε το Αρχέτυπο του ανθρώπου, στο οποίο βρίσκουμε την αληθινή οντολογική μας διάσταση²⁰⁶. Με αυτόν λοιπόν τον παράδοξο τρόπο – μέσω του Τάφου – η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης μάς μιλά για την θεότητα του Χριστού και την ιλαστήρια θυσία του. Μάρτυρας δηλαδή ο Πανάγιος Τάφος του Χριστού και της ανθρώπινης (που

²⁰⁵ Βλ. Δαν. 7, 13: «Ἐθεώρουν ἐν ὄραματι τῆς νυκτός καί ἰδοῦ ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ ὡς υἱός ἀνθρώπου ἦρχετο, καί ὡς παλαιός ἡμερῶν παρῆν» (σύμφωνα με την έκδοση της *Παλαιάς Διαθήκης κατά τους Ο΄* από τον καθηγητή Alfred Rahlfs, ελληνική έκδοση από την Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήναι 1981) και «...φύσει Θεός ὑπάρχων, καί φύσει γενόμενος ἄνθρωπος δι' ἡμᾶς· οὐκ εἰς δυάδα προσώπων τεμνόμενος, ἀλλ' ἐν δυάδι φύσεων, ἀσυγχύτως γνωριζόμενος...» (από θεοτοκίο του εσπερινού της Πέμπτης της Διακαινησίμου, Πεντηκοστάριον).

²⁰⁶ Πρβλ Ειρηναίου Λουγδούνου, *Ἐλεγχος καί ἀνατροπή κατά τῆς ψευδωνύμου γνώσεως* V 16, 2, PG 7B, 1167: «Ἐν τοῖς πρόσθεν χρόνοις ἐλέγετο μὲν κατ' εἰκόνα Θεοῦ γεγονέναι τόν ἄνθρωπον οὐκ ἐδεικνυτο δέ. Ἔτι γάρ ἀόρατος ἦν ὁ Λόγος, οὐ κατ' εἰκόνα ὁ ἄνθρωπος ἐγγέγονει. Διά τοῦτο δὴ καί τὴν ὁμοίωσιν ῥαδίως ἀπέβαλεν. Ὅποτε δέ σὰρξ ἐγένετο ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ, τὰ ἀμφότερα ἐπεκύρωσε· καί γάρ τὴν εἰκόνα ἔδειξε ἀληθῶς, αὐτός τοῦτο γενόμενος, ὅπερ ἦν ἡ εἰκὼν αὐτοῦ· καί τὴν ὁμοίωσιν βεβαίως κατέστησεν συνεξομοιώσας τόν ἄνθρωπον τῷ ἀοράτῳ Πατρὶ per visibile Verbum (= μέσω τοῦ ὄραθέντος Λόγου)». Ο ἄνθρωπος, ὡς κατ' εἰκόνα Θεοῦ δημιούργημα, εἶναι εἰκόνα του Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος πάλι, ὡς Υἱός και Λόγος του Θεοῦ, εἶναι εἰκόνα και φανέρωση του Πατρός. Ἐτσι, ὁ σαρκωθείς Λόγος, ὁ Ἰησοῦς Χριστός, εἶναι ἡ τέλεια ἀποκάλυψη του Πατρός, ἀλλά και τὸ Αρχέτυπο του ἀνθρώπου. Ο ἅγιος Νικόλαος ὁ Καβάσιλας λέει ὅτι «τόν ἀληθινόν ἄνθρωπον καί τέλειον ... πρῶτος καί μόνος ἔδειξεν ὁ Σωτήρ» (PG 150, 680C). Γι' αὐτό, ὁ Χριστός εἶναι ἡ «ὁδός» για τὴ συνάντηση του ἀνθρώπου με τον εαυτό του, τον (συν)ἄνθρωπο, τὴν κτίση και τὸ Θεό (για τὸ θέμα τῆς «εἰκόνας», βλ. Νέλλα 1992, σσ. 19-45). Βλ και τὸ παρακάτω ἀπόστιχο ἀπὸ τον εσπερινό τῆς Μεταμορφώσεως και τὰ ἐξῆς τροπάρια ἀπὸ τὴν θ΄ ὠδὴ του κανόνα τῆς ἰδίας εορτῆς (Παρακλητική): «Ὁ πάλαι τῷ Μωσεῖ συλλαλήσας ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ διὰ συμβόλων, Ἐγὼ εἰμι, λέγων, ὁ ἽΩν, σήμερον ἐπ' ὄρους Θαβώρ μεταμορφωθείς, ἐπὶ τῶν μαθητῶν ἔδειξε τὸ ἀρχέτυπον κάλλος τῆς εἰκόνας, ἐν ἑαυτῷ τὴν ἀνθρωπίνην ἀναλαβῶν οὐσίαν...», «Καινά κατιδόντες καί παράδοξα, φωνῆς Πατρικῆς ἐνωτισθέντες ἐν Θαβώρ οἱ τοῦ Λόγου ὑπηρεταί, ἐκμαγεῖον τοῦ ἀρχετύπου οὗτος ὑπάρχει, ἀνεβῶν, ὁ Σωτήρ ἡμῶν» και «Εἰκὼν ἀπαράλλακτος τοῦ ἽΟντος, ἀκίνητε σφραγίς, ἀναλλοίωτε, Υἱέ Λόγε, σοφία καί βραχίων, δεξιὰ τοῦ Ὑψίστου, σθένος, σέ ἀνυμνοῦμεν σὺν Πατρὶ καί τῷ Πνεύματι».

παθαίνει, πεθαίνει και ενταφιάζεται), αλλά και της προαιώνιας θεϊκής φύσης του, γίνεται το αιώνιο, άφωνο, αλλά όχι σιωπηλό, βήμα του Θεού προς τον άνθρωπο.

Πρόκειται, κατά συνέπεια, εδώ για τον Λόγο που μιλάει αυθεντικά μέσα απ' τη Θυσία. Ο Λόγος του Θεού που μαρτυρεί μέσα απ' το μαρτύριό του και παρέχει, ως εξιλαστήριο θύμα, τη συγχώρηση. Ο Λόγος που είναι αληθινός γιατί είναι αναστημένος. Ο Λόγος που επι-κοινωνείται ως «φάρμακον ἀθανασίας» και επαγγέλλεται την αιώνια και «ὄντως» ζωή. Αντίστοιχα και για την Εκκλησία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο λόγος της, το κήρυγμά της, για να μην είναι «αργός», αλλά αυθεντικός, αληθινός και αποτελεσματικός, οφείλει να είναι θυσιαστικός, βιωματικός και να πηγάζει από το βάθος του άγιου Δισκοπότηρου κι απ' την αγία Τράπεζα, τον κατ' εξοχήν «τόπο» της ιλαστήριας θυσίας, για να αρδεύει με ζωή και το έσχατο σημείο του σώματός της, τον κάθε πιστό που ελπίζει στην καινούργια ζωή.

Ένα άλλο επίσης σημαντικό χαρακτηριστικό της παράστασης είναι η ιεροπρέπείά της, η οποία αναδεικνύεται με τη σαρκοφάγο-τάφο και τον Σταυρό, αλλά και τον τρόπο κυρίως που παρουσιάζονται μέσα σ' αυτήν. Η σκηνική τοποθέτηση των δύο αυτών στοιχείων – ο Σταυρός πίσω από τον Τάφο – μάς παραπέμπει σε δυο κατευθύνσεις. Αφενός μεν στην εικονογραφική σύνθεση «Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ», που υπενθυμίζει το ψαλμικό «Κύριος ἐν τῷ οὐρανῷ ἠτοίμασε τὸν θρόνον αὐτοῦ» (102, 19) και είναι μια παράσταση με αποκαλυπτικό και εσχατολογικό νόημα. Κατ' αυτήν απεικονίζεται ο Σταυρός του Χριστού και μπροστά του ο Θρόνος (χρυσή τράπεζα καλυμμένη), με το Ευαγγέλιο ανοικτό και το Άγιο Πνεύμα ως περιστέρα, παρουσιάζοντας τη Δόξα του Χριστού ως Κριτή της Οικουμένης, κατά τη Δεύτερη και ένδοξη Έλευσή του. Η παράσταση αυτή συνήθως ιστορείται στο Ιερό Βήμα, πάνω από την Πλατυτέρα, στην κορυφή της αψίδας. Είναι τοποθετημένη δηλαδή ψηλά σε σχέση με την Άκρα Ταπείνωση που βρίσκεται χαμηλά στην Πρόθεση. Ο συγκεκριμένος αυτός εντοπισμός μάς θυμίζει το ψαλμικό «ἐάν ἀναβῶ εἰς τὸν οὐρανόν, σύ ἐκεῖ εἶ· ἐάν καταβῶ εἰς τὸν ἄδην, πάρει» (138, 8), αλλά κυρίως το γνωστό τροπάριο του κανόνα του Μ. Σαββάτου: «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ τά ὑπερκόσμια καί τά ὑποχθόνια κατανοοῦντα, Σωτήρ μου, ἔδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπέρ νοῦν ὠράθης γάρ νεκρός ζωαρχικώτατος». Εξάλλου, τη σχέση του τροπαρίου αυτού με το χώρο της Πρόθεσης του Ιερού Βήματος, επιβεβαιώνει και ο Διονύσιος εκ Φουρνά, ο

οποίος καθοδηγεί τους αιογράφους να επιγράφουν «εις τῆς προσκομιδῆς τόν κουμπέ ... οὔτω “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ”»²⁰⁷. Ἐτσι, ο συγκεκριμένος εντοπισμός των δυο παραστάσεων, του τάφου κάτω στην κόγχη της Πρόθεσης και του θρόνου πάνω στην καμάρα, υπομνηματίζει με ορατό και απλό, όσο και επιτυχή, τρόπο το τροπάριο αυτό. Ταυτόχρονα, η συνάφεια των δυο παραστάσεων δογματίζει ότι εκείνος που «κατήλθε ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς», ενταφιάστηκε «ἐν λάκκῳ κατωτάτῳ» και «τάφῳ σμικρῷ» εξενοδογήθη, είναι ο ίδιος που ανελήφθη και ως «βασιλεύς ἀνήλθε πρὸς τὴν ἀρχίφωτον δόξαν», ο «ἐπὶ θρόνου δόξης Θεὸς ἐποχούμενος», του οποίου «οἱ οὐρανοὶ ἠτοίμασαν τόν θρόνον» και ο οποίος, «καθ’ ὄν (ἐνδοξον) τρόπον ἐθεασάμεθα» αυτόν αναλαμβανόμενον, «ἐλεύσεται πάλιν μετὰ σαρκός», «ὡς Κριτὴς τῶν πάντων καὶ Θεὸς παντοδύναμος»²⁰⁸.

Η συσχέτιση ως εκ τούτου των δυο παραστάσεων μόνο σύμπτωση δεν είναι, αλλά έχει ακλόνητη τη δογματική βάση της: ο παθὼν και αποθανὼν και ενταφιασθεὶς Ἰησοῦς είναι ταυτόχρονα ο ίδιος ο Νικητὴς του Θανάτου και «ἀληθῶς ὁ βασιλεύς τῆς δόξης» Χριστός, ο οποίος, ὄχι μόνο αναστήθηκε ἀπὸ τους νεκρούς και ἀναλήφθηκε ἐνδόξως πρὸς τον Πατέρα, αλλά και θα ἐπανέλθει, με ἐπίσης ἐνδοξο τρόπο, ἐν τῇ βασιλείᾳ αὐτοῦ, ως ο Κριτὴς της Οικουμένης.

Αφετέρου δε, η παράσταση της Ἄκρας Ταπείνωσης, με τη σκηνική τακτοποίηση του Σταυροῦ πίσω ἀπὸ τον Τάφο, ἀποκαλύπτει μια λιτή, ἀλλά στιβαρή ιεροπρέπεια, παραπέμποντας στην ἀρχιτεκτονική διευθέτηση του χώρου του Ἱεροῦ Βήματος του χριστιανικοῦ ναοῦ και ἰδιαίτέρως, μέσω αὐτῆς, στο τελούμενο ἐντὸς του χώρου

²⁰⁷ Πρβλ. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ 1909, σ. 267. Βλ. και Κόντογλου 1960, σ. 142.

²⁰⁸ Τα ἐντὸς ἐισαγωγικῶν ποιητικῶν ἀποσπάσματα προέρχονται ἀπὸ τροπάρια του ἐσπερινοῦ και του ὀρθρου της Πέμπτης της Ἀναλήψεως (Πεντηκοστάριον). Βλ. και το ἰδιόμελο (της ἰδίας εορτῆς): «Ἀναλαμβανομένου σου Χριστέ, ἐκ τοῦ ὄρους τῶν Ἐλαιῶν, αἱ δυνάμεις ὀρῶσαι, ἔτερά τῆ ἔτερά ἐβῶν· Τίς ἐστιν οὗτος; καὶ φησι πρὸς αὐτάς· ... οὗτός ἐστιν ἀληθῶς ὁ βασιλεύς τῆς δόξης...». Το ἐπίρρημα «ἀληθῶς» ἐπιβεβαιώνει το ἀληθινὸ του πράγματος και του «λόγου τό ἀσφαλές», και μᾶς υπενθυμίζει τη ρῆση του Ρωμαίου ἐκατόνταρχου ἐνώπιον του Σταυροῦ, μετὰ το θάνατο του Ἐσταυρωμένου: «Ἀληθῶς Θεοῦ Υἱὸς ἦν οὗτος» (Μτθ. 27, 54), συνδέοντας, και μ’ αὐτὸν τον τρόπο, το Σταυρὸ και το Πάθος του Χριστοῦ με το βασιλικὸ του ἀξίωμα και με τη δόξα του.

αυτού Μυστήριου της θείας Ευχαριστίας: υπάρχει ο Σταυρός (πάνω στον οποίο συντελέστηκε η λυτρωτική Θυσία) και η Αγία Τράπεζα (η οποία δηλώνει τον Τάφο του Χριστού), όπου τελείται («πάντοτε νῦν καί ἀεί καί εἰς τούς αἰῶνας τῶν αἰώνων») η αναίμακτη Θυσία της θείας Ευχαριστίας, κατά την οποία ο Αμνός του Θεού Χριστός προσφέρεται «εἰς βρωσιν τοῖς πιστοῖς». Η σκηνική τοποθέτηση του Σταυρού σε συσχέτιση με την Αγία Τράπεζα-Τάφο του Χριστού, φέρνει σε συνάφεια την Ιστορία και την Ευχαριστία (την προεμπειρία/εικόνα της Βασιλείας). Υπάρχουν εδώ μαζί η μοναδική και ανεπανάληπτη ἐπί Ποντίου Πιλάτου Θυσία του Χριστού στον Σταυρό και η μυστική επανάληψή της μέσα στον λειτουργικό χρόνο της εκκλησιαστικής-ευχαριστιακής σύναξης, όπου ο Χριστός είναι συνάμα ο «προσφέρων, καί προσφερόμενος, καί προσδεχόμενος, καί διαδιδόμενος», ὅπως αναφέρει η ευχή του Χερουβικού ὕμνου. Ἐχουμε, κατά συνέπεια, με τον τρόπο αυτό μέσα στην παράσταση της Ἄκρας Ταπείνωσης – πέρα από την σε πρώτο πλάνο αναφορά στο ιστορικό γεγονός του Πάθους του Χριστού και – μια ἐμμεση, ἀλλά σαφή, υπενθύμιση του αρχιερατικού αξιώματος του Χριστού, ο οποίος, ως Μέγας Αρχιερέυς-θύτης, προσφέρει τον εαυτό του, ως Αμνό-θύμα, θυσία ἐξιλαστήρια, «διαδιδόμενος» στους πιστούς ὑπὲρ της σωτηρίας του κόσμου, ἐνῶ εἶναι ταυτόχρονα ο ἴδιος, ὡς Θεός, και ο «προσδεχόμενος», ἐκεῖνος δηλαδή ο οποίος την ἀποδέχεται.

Η παρουσία του Χριστού, μέσα ἀπὸ την θεία Ευχαριστία, «ἐν τῷ μέσῳ ἡμῶν» εἶναι – ἐκτὸς ἀπὸ πραγματική και – πασίδηλη, ἔτσι ὥστε, σε συνδυασμό με την Ἄκρα Ταπείνωση της Πρόθεσης και την Ετοιμασία του Θρόνου της ἀψίδας, να καταφαίνεται ὅτι ο ἐνταφιασθεὶς και ἀναστάς Ἰησοῦς εἶναι και ο ἀναληφθεὶς ἐνδόξως πρὸς τον Πατέρα Χριστός, ἀλλά εἶναι ἐπίσης και συνεχῶς ἀνάμεσά μας ευχαριστιακά παρών. Ὅπως ἀκριβῶς ἀναφέρει και η ευχή της θείας Λειτουργίας που ἀπαγγέλει ο ἱερέας πρὶν τον μελισμὸ του ἁγίου ἄρτου: «Πρόσχες Κύριε Ἰησοῦ Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν ... ὁ ἄνω τῷ Πατρὶ συγκαθήμενος καὶ ᾧδε ἡμῖν ἀοράτως συνών».

Η παράσταση, με τα δυο αὐτά στοιχεῖα-ὄρους της, τον Τάφο και τον Σταυρό, καταθέτει το μυσταγωγικό και ευχαριστιακό της περιεχόμενο, καθὼς και τη σωτηριολογική και ἐσχατολογική της προοπτική, και μᾶς υπενθυμίζει τα λόγια του

αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου για τον Χριστό: «...καί ὡς νυμφίος ἀρμόζεται καί ὡς ἰλαστήριον συγχωρεῖ καί ὡς πρόβατον θύεται...»²⁰⁹.

Η φορητή εικόνα, η λειτουργική της χρήση και η υποκατάστασή της

Η λειτουργική χρήση

Τα κοινά στοιχεία των εικονογραφικών τύπων της Σταύρωσης, της Αποκαθήλωσης, του Επιταφίου Θρήνου, του Ενταφιασμού και της Άκρας Ταπείνωσης επεκτείνονται και πέρα από την ιστορική-θεματική σχέση τους, στη λειτουργική τους χρήση, ως φορητές εικόνες. Είδαμε παραπάνω ότι εικόνες με θέμα την Άκρα Ταπείνωση πρωτοεμφανίστηκαν τον 11^ο αι. για να εξυπηρετήσουν νέες λειτουργικές ανάγκες στις ακολουθίες της Μ. Παρασκευής και του Μ. Σαββάτου. Για αρκετό χρόνο η Άκρα Ταπείνωση συνυπήρξε με τις άλλες σχετικές με τα Πάθη εικόνες, ως μια από τις πολλές, μέχρι να επικρατήσει ως η πλέον αρμόδια για τις ακολουθίες των Παθών. Οι εικόνες με τις οποίες εμφανίστηκε ήταν, κατά κανόνα, αμφιπρόσωπες, με την Παναγία Βρεφοκρατούσα στην άλλη όψη. Όταν δεν χρησιμοποιούνταν ως λιτανευτικές, στις ακολουθίες των Παθών, ήταν τοποθετημένες στο τέμπλο (εικονοστάσιο) ως δεσποτικές/προσκυνηματικές. Η ιδιαίτερη αυτή λειτουργική χρήση της εικόνας της Άκρας Ταπείνωσης πέρασε αργότερα και στη μορφή των δίπτυχων εικόνων. Μαρτυρία αυτής έχομε σε μεταγενέστερες επιγραφές στο πίσω μέρος των εικόνων του διπτύχου με τη Θεοτόκο και τον Χριστό-Άκρα

²⁰⁹ Πρβλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, PG 52, 411 B.

Ταπείνωση, του 14^{ου} αι., της Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων (σήμερα χωρισμένες, βλ. Παράρτημα εικόνων), όπου διαβάζουμε: «ἡ εἰκὼν αὕτη κτιτορικὴ οὖσα καὶ ἀρχαία, τίθεται κατὰ τὸ ἅγιον καὶ μέγα σάββατον ἐν τῷ επιταφίῳ»²¹⁰. Οι δίπτυχες εικόνες της Ἄκρας Ταπείνωσης, με τη Θεοτόκο στραμμένη προς το Χριστό στο άλλο φύλλο, φαίνεται πως δεν ήταν καθόλου σπάνιες και επιπλέον ετύχαιναν και λειτουργικής χρήσης. Πράγμα που επίσης δηλώνει την ξεχωριστή θέση, την οποία κατείχε η εικόνα με το θέμα της Ἄκρας Ταπείνωσης στις ακολουθίες των Παθών.

Ο Κων/νος Καλοκύρης ἐρχεται να ενισχύσει αυτή την άποψη θεωρώντας την Ἄκρα Ταπείνωση «ειδική» εικόνα του Πάθους και συνδέοντάς την με την Μ. Παρασκευή και τον Επιτάφιο: «Ἡ εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως συνόδευε τὴν εἰκόνα τοῦ Επιταφίου, ἐνὼ παλαιότερα (ὅταν δηλαδὴ δεν εἶχε ἀκόμη ἀποκρυσταλλωθεῖ ὁ τύπος τοῦ) ἐχρησιμοποιεῖτο καὶ ὡς Επιτάφιος. Γι' αὐτὸ ... στὴν Κων/πολὴ κατὰ τὴν Μ. Παρασκευὴ τὴν προσκυνούσαν στο μέσο τοῦ ναοῦ, καὶ ἀπὸ ἐκεῖ πήρε τὴν συνήθεια καὶ ἡ ρωσικὴ Ἐκκλησία, ὅπου συλλιτανεύετο με τὸ ὕφασμα τοῦ Επιταφίου»²¹¹. «Ἀλλὰ καὶ με τὴν εἰσαγωγὴν καὶ επικράτησιν τῆς εἰκόνας τοῦ Επιταφίου (Χριστοῦ) ἐχρησιμοποιεῖτο (τουλάχιστον μέχρι τῆς ἀλώσεως) καὶ ἡ Ἄκρα Ταπείνωσις τοποθετουμένη ἐπὶ τοῦ επιταφίου καὶ συλλιτανευομένη»²¹². Υπάρχει δε καὶ σχετικὴ μαρτυρία σε τοιχογραφία τοῦ Φράγκου Κατελάνου στὸν Ἅγ. Νικόλαο τῆς Μ. Λαύρας τοῦ Ἅγ. Ὄρους (1560), με τὴν παράσταση τῆς Θείας Λειτουργίας, ὅπου οἱ ἄγγελοι φέρουν στους ὤμους «ἀέρα» που εικονίζει τόσο τὸν Επιτάφιο-Χριστό, ὅσο καὶ τὴν Ἄκρα Ταπείνωση. Τὴ λειτουργικὴ αὐτὴ χρῆση τῆς φορητῆς εἰκόνας μας στὶς ακολουθίες τοῦ Πάθους, υποδηλώνει, σύμφωνα με τὸν Μανώλη Χατζηδάκη, καὶ ἡ τοιχογραφία με τὴν παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης στο καθολικὸ τῆς ἰδίας Μονῆς, στὸ Ἅγ. Ὄρος, ἔργο τοῦ Θεοφάνη τοῦ Κρητικοῦ, ἡ οποία, ὅπως σημειώνει, «ἀποδίδεται με κάποια ἐκζήτηση, δηλ. μιμείται φορητὴ εἰκόνα που κρέμεται σε καρφί, τρόπος παλαιολόγειος που ἔχει ἴσως σχέση με τὴ χρῆση τῆς φορητῆς εἰκόνας στὴν ἱεροτελεστία τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς»²¹³.

Ὡστόσο, σύμφωνα με τὸν καθηγητὴ Hans Belting, ἐκεῖνο που ἀποδεικνύει «πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία» τὴ λειτουργικὴ χρῆση τῆς εἰκόνας μας κατὰ τὴ Μ. Παρασκευή,

²¹⁰ Βλ. Βοκοτόπουλος 1995, 123-124, σ. 218.

²¹¹ Πρβλ. Καλοκύρης 2003, σ.124.

²¹² Πρβλ. Καλοκύρης 1972α, σ. 83.

²¹³ Πρβλ. Χατζηδάκης 1986, σ. 50.

είναι «ένα ελληνικό χειρόγραφο Ευαγγέλιο από το Καραχισάρ, το οποίο τώρα βρίσκεται στο Λένινγκραντ (σ.σ. Αγία Πετρούπολη πλέον), χρονολογήσιμο από την όγδοη δεκαετία του δωδέκατου αιώνα», όπου η Άκρα Ταπείνωση υποκαθιστά δυο φορές τη σκηνή της Σταύρωσης, τοποθετημένη και τις δυο φορές δίπλα σε κείμενα που διαβάζονται στις ακολουθίες της ημέρας εκείνης. «Αυτό είναι ξεκάθαρη μαρτυρία όχι μόνο για τη διάδοση της εικόνας μας στα τέλη του δωδέκατου αιώνα, αλλά επίσης για το ότι γινόταν αντιληπτή σαν ισοδύναμο της εικόνας της Σταύρωσης, της οποίας είχε υιοθετήσει και τη λειτουργική χρήση»²¹⁴. Επιπλέον αυτών, η λειτουργική διάσταση της εικόνας μας αποδεικνύεται ιδιαίτερα εντυπωσιακή, μόλις θυμηθούμε το λόγο της ίδιας της δημιουργίας της, που, σύμφωνα με τον ίδιο καθηγητή (Belting), όπως έχουμε ήδη δει σε προηγούμενη ενότητα, οφείλεται σε κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών για εξυπηρέτηση λειτουργικών αλλαγών στις Ακολουθίες της Μ. Εβδομάδας σε μοναστήρια της Κωνσταντινούπολης του 11^{ου} αι.

Οι Αμφιπρόσωπες εικόνες

Ιδιαίτερη σημασία για το εικονογραφικό θέμα μας έχει το γεγονός ότι υπήρξε – και μάλιστα από τον πρώτο καιρό της εμφάνισής του (11^{ος}-12^{ος} αι.) – μεγάλη, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα παραδείγματα, παραγωγή αμφιπρόσωπων εικόνων, που παρουσιάζουν, ως πορτραίτα, στη μια τους όψη την Άκρα Ταπείνωση και στην άλλη την Παναγία Βρεφοκρατούσα (βλ. Παράρτημα εικόνων). Οι αμφιπρόσωπες εικόνες, γενικά, αποτελούν μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση στην ιστορία της εκκλησιαστικής εικονογραφίας. Είναι πολύ σύνηθες στις δυο όψεις του ζωγραφικού πίνακα να παρουσιάζουν τα δυο κεντρικά γεγονότα της θείας οικονομίας, την Ενανθρώπιση και το Πάθος. Η επικέντρωση στα θέματα αυτά ήταν επιβεβλημένη λόγω της χρήσης την οποία είχαν οι εικόνες αυτές, οι οποίες ήταν κυρίως λιτανευτικές, όπως μαρτυρούν και οι εγκοπές που συχνά υπάρχουν στην κάτω πλευρά τους, όπου προσαρμοζόταν μια βάση με κοντάρι. Έτσι, καθώς η εικόνα στερεωμένη στο κοντάρι υψωνόταν, γινόταν περίοπτη και οι συμμετέχοντες στην ακολουθία μπορούσαν να βλέπουν, στις δυο όψεις της, τα βασικά δόγματα της πίστης τους. Τις εικόνες αυτές τις περιέφεραν σε λιτανείες, τις έθεταν επικεφαλής σε τελετουργικές πομπές, τις χρησιμοποιούσαν σε γιορτές και σε επίσημες ακολουθίες,

²¹⁴ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 7.

όπως στην ακολουθία των Παθών κατά τη Μ. Παρασκευή κλπ. Πολλές φορές ακόμη τις έπαιρναν μαζί τους στρατηγοί και αυτοκράτορες σε μάχες και εκστρατείες, αλλά και τις περιέφεραν στα τείχη πόλεων υπό πολιορκία, για να ενισχύουν το ηθικό των στρατιωτών τους²¹⁵. Βεβαίως, υπήρξαν και άλλες λειτουργικές χρήσεις των αμφιπρόσωπων εικόνων, όπως π.χ. ως δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, οι οποίες πάλι κατά κανόνα περιέγραφαν τα δυο βασικά χριστιανικά δόγματα της Ενσάρκωσης και του Πάθους.

Στις αμφιπρόσωπες εικόνες το δόγμα της Ενανθρώπισης παριστάνει η απεικόνιση της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, στον τύπο της Οδηγήτριας. Σπάνια, αντί για τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο έχουμε τον Χριστό. Στην πίσω όψη κατά κανόνα υπάρχει μια παράσταση του Πάθους: η Σταύρωση ή η Αποκαθήλωση ή ο Ελκόμενος ή (συνά) η Άκρα Ταπείνωση²¹⁶. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι αρκετές (και μάλιστα από τις παλαιότερες σωζόμενες) εικόνες του Χριστού Άκρα Ταπείνωση είναι αμφιπρόσωπες, με τη Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα στην άλλη όψη. Δυο από τα παλαιότερα (ίσως, τα παλαιότερα²¹⁷) σωζόμενα παραδείγματα είναι αυτές της Καστοριάς του β' μισού του 12^{ου} αι. (Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς) και της Θεσσαλονίκης του 14^{ου} αι. (Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης). Η απεικόνιση στην ίδια (αμφιπρόσωπη) εικόνα των θεμάτων της Βρεφοκρατούσας και της Άκρας Ταπείνωσης αποσκοπούσε όχι μόνο στη διάνοια, με το «βαρύ» θεολογικό περιεχόμενο των δογμάτων της Ενσάρκωσης και του Πάθους που έφερε, αλλά και στο συναίσθημα, λόγω της συγκίνησης που προκαλούσε στον πιστό η θαυμαστή μητρότητα της νεαρής Παρθένου και το άδικο Πάθος του αθώου Γιού της.

Εν πάση περιπτώσει, και οι δυο «λειτουργίες» των αμφιπρόσωπων αυτών εικόνων, ενισχύουν και την εκτίμηση για την λειτουργική χρήση τους, αλλά και τις απόψεις σχετικά με την καταγωγή του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης από τις ακολουθίες της Μ. Παρασκευής. Επίσης, καταδεικνύεται ακόμη μια φορά η «αρμοδιότητα» της Άκρας Ταπείνωσης να περιγράψει καθολικά και περιληπτικά το Πάθος και να αναγνωριστεί έτσι ως η αντιπροσωπευτική του εικόνα.

²¹⁵ Βλ. Βέλμανς 2006, σσ. 209-210.

²¹⁶ Βλ. Pallas 1965, σσ. 91 κ.ε., 118 κ.ε., 308 κ.ε. και Belting 1981β, σσ. 3 και 9 κ.ε.

²¹⁷ Βλ. Τούρτα 2002, σ. 182.

Η «Αγία Παρασκευή»

Στο Μητροπολιτικό Μέγαρο της Πάφου στην Κύπρο υπάρχει φορητή εικόνα του 15^{ου} αι. που επιγράφεται «η Αγία Παρασκευή» (βλ. Παράρτημα εικόνων) και εικονίζει μια γυναικεία μορφή που κρατά μπροστά στο στήθος της την εικόνα της Άκρας Ταπείωσης. Τέτοιες εικόνες υπάρχουν και αλλού στην Κύπρο (π.χ. στη Συλλογή της Φανερωμένης στη Λευκωσία, περί το 1400). Πολλοί «προχειρολογούντες», κατά τον Κ. Καλοκύρη, θεωρούν ότι πρόκειται όντως για την μάρτυρα του 2^{ου} αι. αγία Παρασκευή, που εικονίζεται μ' αυτό τον τρόπο λόγω της ευλάβειας και της ταπεινοφροσύνης της. Αποτέλεσμα αυτής της παρεξήγησης είναι και η (όχι και τόσο περιορισμένη) παραγωγή μεταγενέστερων (όταν πλέον είχε αντικατασταθεί η εικόνα της Άκρας Ταπείωσης στις ακολουθίες του Πάθους από τον χρυσοκέντητο Επιτάφιο, αλλά και σημερινών) εικόνων της μάρτυρος αγίας Παρασκευής με την Άκρα Ταπείωση (στη μορφή της φορητής εικόνας ή του μεταλλίου) στο στήθος.

Αντίθετα με μια τέτοια ταυτοποίηση, ο Κ. Καλοκύρης²¹⁸ (ακολουθώντας τους D. Pallas και H. Belting), κρίνοντας μορφολογικά και λειτουργικά την εικόνα, συμπεραίνει ότι πρόκειται για τη θρηνούσα Παναγία, λεγομένη «αγία Παρασκευή», δηλαδή «Μεγάλη Παρασκευή», ημέρα κατά την οποία η συγκεκριμένη εικόνα έβγαινε για προσκύνηση. Προτιμήθηκε – από το δίπτυχο – τοπικά στην Κύπρο, αν και δεν διαδόθηκε ευρύτερα, επειδή επέτρεπε την άμεση προσκύνηση σε μια ζωγραφική επιφάνεια και των δυο προσώπων, αλλά και επειδή εμφάνιζε ενιαίο το νόημα της Μ. Παρασκευής, της αγίας ημέρας του Πάθους.

Από τυπολογική άποψη, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι η «Αγία Παρασκευή» ίσως σηματοδοτεί (στην ιστορική εξέλιξη των φορητών εικόνων με το θέμα μας) ένα πρόδρομο στάδιο της «μετάβασης» της Θεοτόκου από την παράλληλη διπλή απεικόνιση των αμφιπρόσωπων και δίπτυχων εικόνων στην ενιαία απεικόνιση της Θεοτόκου εναγκαλιζομένης τον νεκρό Χριστό της Άκρας Ταπείωσης, σε μορφή που θυμίζει τον τύπο της Πιετά. Η Πιετά είναι ξεχωριστό θέμα που κατάγεται εικονογραφικά από την Αποκαθήλωση και τον Επιτάφιο Θρήνο, κατέστη «ιδιαίτερα

²¹⁸ Βλ. Καλοκύρης 2003, σσ. 131-133.

προσφιλές στη Δύση» και «πρωτοεμφανίστηκε στη θεματογραφία των κρητικών ζωγράφων το 15^ο αιώνα, στα πρώτα μετά την Άλωση χρόνια»²¹⁹.

Εν πάση περιπτώσει, η εικόνα της «Αγίας Παρασκευής» παρουσιάζει «αδιάσπαστο το νόημα της αγίας ημέρας του Πάθους. Την πάσχουσαν δηλαδή Εκκλησίαν της οποίας αρχαίον σύμβολον υπάρχει η Θεοτόκος και τον θρηνούμενον υπό της Εκκλησίας και Μητρός Του, Χριστόν ... Ως εικόν λοιπόν κατ' εξοχήν της Αγίας (και Μεγάλης) Παρασκευής ονομάσθη “η Αγία Παρασκευή” ... Το αληθές ... είναι ότι πρόκειται περί της Θεοτόκου θρηνούσης τον Χριστόν, περί προσωποποίησεως λοιπόν της Αγίας και Μεγάλης Παρασκευής»²²⁰.

Οι Δίπτυχες (και Τρίπτυχες) εικόνες, η ιδιωτική χρήση

Ωστόσο, φαίνεται ότι η εικόνα μας διαθέτει όντως και αυτό το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό: ότι έτυχε δηλαδή και αξιόλογης ιδιωτικής χρήσης, πέραν της λειτουργικής, πράγμα ξεχωριστό και σημαντικό για έναν εικονογραφικό τύπο. Η εικόνα μας, ως ιδιωτική, απαντά ιδιαίτερα στη μορφή του μικρών διαστάσεων διπτύχου, μορφή, η οποία, όπως έχουμε δει, είχε και εξέχουσα λειτουργική χρήση στην Ακολουθία του Μ. Σαββάτου (Επιτάφιος), όπως μαρτυρεί και το δίπτυχο (σήμερα χωρισμένες οι εικόνες) του 14^{ου} αιώνα της Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων (βλ. Παράρτημα εικόνων).

Στις δίπτυχες αυτές εικόνες δεν εμφανίζεται ο Χριστός και δίπλα του η θρηνούσα Παναγία μέσα στην ίδια εικόνα, αλλά το καθένα πρόσωπο σε ξεχωριστή ζωγραφική επιφάνεια. Οι δύο εικόνες ενώνονται με ειδικό μεταλλικό εξάρτημα, έτσι ώστε η Παναγία, στραμμένη στα αριστερά της, να ατενίζει το Χριστό και να αποτελούν πλέον μαζί ένα ζωγραφικό θέμα, μια διπλή εικόνα, ένα δίπτυχο. Σπανιότερα είναι τα τρίπτυχα με τον Ιωάννη τον Ευαγγελιστή στο δεξιό φύλλο, στραμμένο και αυτόν προς τον Χριστό, δηλαδή προς τα δεξιά του.

Οι δυο γνωστές ψηφιδωτές εικόνες της Άκρας Ταπείνωσης του 13^{ου} αι., που βρίσκονται τώρα στον ναό Santa Croce in Gerusalemme (Ρώμη) η μία και στη Μ.

²¹⁹ Πρβλ. Καλαφάτη 1995, σ. 141.

²²⁰ Πρβλ. Καλοκύρης 1972, σσ. 82 κ.ε. Βλ. Belting 1981α, σ. 108.

Παναγίας της Τατάρνας (Ευρυτανία) η άλλη (βλ. Παράρτημα εικόνων), εκτιμάται ότι αποτελούσαν το ένα φύλλο διπτύχου η καθεμιά (στο άλλο η Παναγία), και πιθανότατα να ήταν εικόνες ιδιωτικής προσευχής. Τη χρήση της εικόνας μας και για ατομική προσευχή επιβεβαιώνει επίσης η προαναφερθείσα τοιχογραφία του 14^{ου} αι. στον Ναό του Αγ. Δημητρίου στο Πατριαρχείο του Ρεσ (Κοσσυφοπέδιο), που εικονίζει τον Άγιο Δημήτριο στη φυλακή, στον τοίχο της οποίας κρέμεται με αλυσίδα η εικόνα με το πορταίτο του Πάθους, η Άκρα Ταπείνωση²²¹.

Οι εικόνες που προορίζονταν για ιδιωτική χρήση (απλές ή δίπτυχες) είχαν μικρές διαστάσεις, ώστε να διευκολύνονται οι πιστοί να τις τοποθετούν μέσα στα ρούχα τους και να αισθάνονται προστατευμένοι, ακόμη και στις μετακινήσεις τους, κοντινές ή μακρινές. Πέρα από τις διαστάσεις, καμιά άλλη εξωτερική διαφορά δεν υπήρχε²²². Ιδιωτικές εικόνες χρησιμοποιήθηκαν και στην Ανατολή, ωστόσο, στη Δύση (και σε περιοχές υπό ισχυρή δυτική επίδραση) σημειώθηκε ευρύτατη διάδοσή τους, όχι χωρίς συνέπειες: πολλές φορές «οι λατρευτικές εικόνες καταντούν βιοτεχνικό προϊόν και συλλεκτικό είδος, μεταβαλλόμενες αργά αλλά σταθερά σε θρησκευτικούς πίνακες και δυτικές πιετιστικές εικόνες ιδιωτικής ευλάβειας (Andachtsbilder, devotional icons), με κύριο χαρακτηριστικό τους την καλλιτεχνική δεξιοτεχνία, την αγωνιώδη αναζήτηση τρόπων αφομοίωσης της δυτικής ζωγραφικής και τη διολίσθηση προς την εκκοσμίκευση»²²³.

Εν πάση περιπτώσει, η ιδιωτική χρήση του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης θέτει εμφατικά προς διερεύνηση το ερώτημα για τον τρόπο της μετάβασης ενός

²²¹ Πρβλ. Beltling 1981α, σ. 109-110. Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος, στο έργο του *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου* (Ξυγγόπουλος 1970, σ. 21, σημ. 6), περιγράφει ως εξής την τοιχογραφία αυτή: «Εις την σκηνήν αυτήν εικονίζεται όπισθεν του Αγ. Δημητρίου ο υπηρέτης του Λούπος, τον οποίον ευρίσκομεν συνήθως εις την παράστασιν μόνον του μαρτυρίου του Αγίου. Αξία επίσης προσοχής είναι η δι' αλύσεως κρεμαμένη εις το άνω δεξιόν άκρον εικόν του Ιησού ως Άκρας Ταπεινώσεως».

²²² Βλ. Βέλμανς 2006, σ. 209.

²²³ Πρβλ. Δημητρίου Τριανταφυλλοπούλου, «Εκκλησιαστική ζωγραφική και Ησυχασμός. Το δίλημμα ανάμεσα στην εν Χριστώ ανακαίνιση και στις ουμανιστικές “Αναγεννήσεις” κατά την Τουρκοκρατία» στο *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς στην ιστορία και στο παρόν. Πρακτικά διεθνών επιστημονικών συνεδρίων Αθηνών και Λεμεσού*, Ι.Μ.Μ.Βατοπαϊδίου Άγιον Όρος 2000, σ. 176. Αν και ο συγγραφέας αναφέρεται σε άλλον τόπο (Κρήτη) και σε άλλην εποχή (16^{ου} αι.), θεωρώ ότι η επισήμανσή του έχει ιδιαίτερη αξία και για τη συνάφειά μας, διότι δείχνει την τάση που επικράτησε.

εικονογραφικού θέματος από τη δημόσια (εκκλησιαστική/λειτουργική) χρήση του στην ιδιωτική/ατομική. Με ποιο «μηχανισμό» ένα κατεξοχήν λειτουργικό εικονογραφικό θέμα «εξέρχεται» του ναού και ζωγραφίζεται και ως ιδιωτικό εικόνισμα; Πρόκειται για εκκλησιοποίηση, μέσω της εικόνας, της ιδιαίτερης καθημερινότητας ή για θρησκευτικοποίηση της εικόνας με σκοπό την ψυχολογική διασφάλιση του ατόμου; Με άλλους λόγους, θέτει το ερώτημα για την ακρίβεια στον καθορισμό των ορίων μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής προσευχής, με πιθανή συνάρτηση και από την προϊούσα σύγχυση των πιστών, σχετικά με την εκκλησιαστική (προσωπική) ή τη θρησκευτική (ατομική) συνειδητότητά τους. Ιδιαίτερος δε ως προς το θέμα της Άκρας Ταπείωσης, ακριβώς η τόσο ισχυρή λειτουργική παρουσία και διάδοσή του είναι μήπως η παράμετρος που εξηγεί και την ευρεία χρήση της και ως εικόνας ιδιωτικής ευλάβειας ή που θέτει επιτακτικότερα τα ανωτέρω ερωτήματα;

Η ταφική χρήση

Μια άλλη (λειτουργική ή ιδιωτική) χρήση της εικόνας της Άκρας Ταπείωσης (εικόνα του Χριστού με έντονο τον νεκρικό χαρακτήρα, όπως έχουμε δει) είναι η ταφική της χρήση και συγκεκριμένα η τοποθέτησή της πάνω στο στήθος του αποθανόντος, κατά την ώρα της κηδευσής του. Σχετικό παράδειγμα μάς παρέχει η τοιχογραφία στη Μ. Αγ. Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα, έργο του Θεοφάνη του Κρητικού από το 1527, όπου εικονίζεται η «Κοίμησις Εφραίμ του Σύρου». Υποδηλώνεται μ' αυτό τον τρόπο κάποια σχετική λειτουργική χρήση της εικόνας αυτής κατά τη νεκρώσιμο ακολουθία και την τέλεση της κηδείας ή απλά ότι αποτελούσε ένα δημοφιλές θέμα σε εικόνες ιδιωτικής χρήσης και γι' αυτό χρησιμοποιούνταν κατά την κηδεία του ιδιοκτήτη της; Ο Belting πάντως θεωρεί την ταφική αυτή χρήση της εικόνας μας ως ιδιωτικού χαρακτήρα χρήση²²⁴. Είτε έτσι είτε αλλιώς, γίνεται για άλλη μια φορά φανερή η δημοφιλία και η ευρύτατη διάδοση την οποία γνώρισε η εικόνα μας.

Το Αντιμήνσιο

²²⁴ Βλ. Belting 1981α, σ. 110.

Μια διαφορετική λειτουργική χρήση της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης απαντούμε και στο αντιμήνσιο, το οποίο μαζί με το κατασάρκιο, την ενδυτή και το ειλητό συγκαταλέγεται μεταξύ των αμφίων της Αγίας Τραπέζης. Το λειτουργικό αυτό άμφιο, που φέρει ραμμένα στις γωνίες του κομμάτια αγίων λειψάνων, χρησιμοποιείται για την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας όταν απουσιάζει, έχει βεβηλωθεί ή δεν έχει καθιερωθεί ακόμη η Αγία Τράπεζα. Είναι δηλαδή ένα κινητό θυσιαστήριο και έτσι μάς επιτρέπει να τελούμε τη Θεία Λειτουργία και στους πιο δύσκολους χώρους (πλοία, καταυλισμούς, κατασκηνώσεις, στρατόπεδα, ερημικές περιοχές κλπ). Το αντιμήνσιο (αντί-mensa, δηλαδή αντιτραπέζιον, αντί για την Αγία Τράπεζα) μνημονεύεται ρητά από τον 8^ο αι. και εξής και στην αρχή ήταν από ξύλο, αργότερα δε επικράτησε στην πλέον πρακτική μορφή του υφάσματος. Η χρήση του διαδόθηκε ευρέως κατά την περίοδο των φοβερών ταραχών της Εικονομαχίας, οπότε οι ναοί βρέθηκαν υπό την κατοχή των εικονομάχων και οι ορθόδοξοι αναγκαστικά τελούσαν την Θεία Λειτουργία σε ιδιωτικούς χώρους (κυρίως σπίτια) με τη χρήση του αντιμηνσίου.

Τα Αντιμήνσια, αφού αναπληρώνουν την Αγία Τράπεζα, έχουν κι αυτά, όπως κι εκείνη, τη θέση του Γολγοθά και του Παναγίου Τάφου του Χριστού, μέσα στη Θεία Λειτουργία, και γι' αυτό, διακοσμούνται αρχικά με το Σταυρό πάνω σε κλιμακωτή βάση (= Γολγοθάς) και με τα σύμβολα του Πάθους (τη λόγχη και τον κάλαμο με τον σπόγγο του όξους) εκατέρωθεν. Από το πρωταρχικό ευχαριστιακό θέμα του Σταυρού-θυσιαστηρίου, μετά τον 16^ο αι., το θεματολόγιο των Αντιμηνσίων περνά σε ιστορικά και μη αμιγώς ευχαριστιακά θέματα, όπως τις παραστάσεις της Αποκαθήλωσης, της Μετάληψης των Αποστόλων, του Αμνού, του Επιταφίου Θρήνου κλπ. Φαίνεται ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης αποτέλεσε τον συνδετικό κρίκο σε αυτή τη μετεξέλιξη στο θεματολόγιο των απεικονίσεων στα Αντιμήνσια, καθώς απεικονίζει νεκρό τον Χριστό-αμνό, διατηρώντας τον Σταυρό στο κέντρο. «Η παράσταση αυτή (σ.σ. της Άκρας Ταπείνωσης) εμφανίζεται στα αντιμήνσια από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα και διαδέχεται την αρχαϊκή-συμβολική παράσταση του σταυρού της πρώτης περιόδου»²²⁵. Φαίνεται συνεπώς ότι η λειτουργική χρήση της Άκρας Ταπείνωσης και στα Αντιμήνσια επιβεβαιώνει

²²⁵ Πρβλ. Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997, σ. 421. Βλ. Αγάθωνος 2003, σσ. 296 κ.ε., Θεοχάρη 1971, σσ. ρλε'-ρνβ' και Φουντούλης 2004, σ. 63.

πανηγυρικά και επικυρώνει το έντονο μυσταγωγικό, ευχαριστιακό και εσχατολογικό στοιχείο που χαρακτηρίζει την παράστασή μας.

Το Δισκοκάλυμμα

Το κάλυμμα του αγίου Δισκαρίου (Δισκοκάλυμμα), τετράγωνο ή σταυρόσχημο, χρησιμοποιείται μετά την τέλεση της Προσκομιδής στο χώρο της Πρόθεσης και μέχρι τα Τίμια Δώρα να μεταφερθούν, κατά τη Μεγάλη Είσοδο, στην Αγία Τράπεζα. Τοποθετείται πάνω στον Αστερίσκο για να προφυλαχθεί το περιεχόμενο του αγίου Δισκαρίου (ο Αμνός και οι μερίδες της Θεοτόκου, των εννέα ταγμάτων και των ζώντων και τεθνεώτων) από έντομα, σκόνη κλπ. Αντίστοιχη χρήση έχει και το κάλυμμα του αγίου Ποτηρίου (Ποτηροκάλυμμα), το οποίο συνήθως είναι επίμηκες ή σταυρόσχημο. Όπως θα δούμε και στην επόμενη ενότητα, τη σχετική με την Άκρα Ταπείνωση ως τοιχογραφία στην κόγχη της Πρόθεσης, το σημείο αυτό του Ιερού Βήματος του Ναού και η τελετουργία του (Προσκομιδή) σχετίζεται λειτουργικά με το Πάθος αλλά και με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, ως εικόνα «ειδική» για το Πάθος και τον Ενταφιασμό. Δεν είναι συνεπώς παράξενο που ο Δίσκος, κατά τη δραματουργική αναπαράσταση της επίγειας ζωής και του Πάθους του Χριστού, μέσα στα πλαίσια της Θείας Λειτουργίας, έχει τη θέση της νεκρικής κλίνης «ἐν ἧ τό σῶμα τοῦ Κυρίου ὑπό τοῦ ἱερέως καί τοῦ διακόνου κατασκευάζεται, οἵτινές εἰσιν ὁ Ἰωσήφ καί ὁ Νικόδημος». Ἐτσι, και «τό δισκοκάλυμμα ἔστι ἀντί τοῦ σουδαρίου τοῦ ὄντος ἐπί τοῦ προσώπου (τοῦ Κυρίου), περικαλύπτοντος αὐτό ἐν τῷ τάφῳ» και «ἐμφαίνει τήν σινδόνα ἧ εἴλιξαν τό σῶμα τοῦ Κυρίου»²²⁶. Τα παραπάνω επιβεβαιώνει και το εικονογραφικό θέμα του Αμνού (ή Μελισμού), που παρουσιάζει τον Χριστό θυόμενο μέσα στο Δίσκο. Το θέμα αυτό, που είναι νοηματικά συγγενές με την Άκρα Ταπείνωση λόγω του έντονου

²²⁶ Πρβλ. Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστική καί μυστική θεωρία*, PG 98, 397 και 400. Με την άποψη αυτή συμφωνεί και ο Συμεών Θεσσαλονίκης θεωρώντας ότι το δισκοκάλυμμα και τα άλλα καλύμματα δηλώνουν «τό στερέωμα, τά σπάργανά τε καί τήν σινδόνα τοῦ τάφου καί τά ἐντάφια· διότι εἰκονίζουσιν εἰς τόν αὐτόν καιρόν καί τά τῆς σαρκώσεως καί τά τοῦ θανάτου» (*Περί τοῦ θείου ναοῦ*, PG 155, 264).

ευχαριστιακού του χαρακτήρα, απαντά, εκτός από την κόγχη του ιερού, ως τοιχογραφία, και στα λειτουργικά άμφια (αντιμήνσια, αέρες κλπ)²²⁷.

Σε αρμονία με τον παραπάνω συμβολισμό, σε πολλές περιπτώσεις στο κέντρο του αγίου Δισκαρίου φιλοτεχνείται η Άκρα Ταπείνωση²²⁸, όπως και σε πολλά δισκοκαλύμματα. Υπογραμμίζεται και μ' αυτό τον τρόπο η λειτουργική παρουσία και ο μυσταγωγικός, ευχαριστιακός και εσχατολογικός χαρακτήρας της παράστασής μας, στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί και με άλλες ευκαιρίες. Ως παραδείγματα τέτοιων αμφίων, μπορούμε να αναφέρουμε το δισκοκάλυμμα και το ποτηροκάλυμμα της Ι. Μ. Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, έργα των αρχών του 19^{ου} αι., καθώς και το δισκοκάλυμμα του Μουσείου του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας.

Η υποκατάσταση

Αν όμως η Άκρα Ταπείνωση και ως τοιχογραφία αργότερα, στην κόγχη της Πρόθεσης, θα χάσει (θα δούμε παρακάτω πώς και για ποιους λόγους) τη θέση της από την παράσταση της Γέννησης, η φορητή Άκρα Ταπείνωση είχε να αντιμετωπίσει δύο «αντιπάλους»: το χρυσοκέντητο άμφιο με την απεικόνιση του Επιταφίου Αμνού και τη δυτικής προέλευσης εικόνα «Ίδε ό Άνθρωπος» («Ecce homo», γνωστή σήμερα ως «Ο Νυμφίος»).

Ο Επιτάφιος (Αήρ)

Ο Επιτάφιος που μάς ενδιαφέρει εδώ, δεν είναι η ζωγραφική παράσταση του Επιταφίου Θρήνου ούτε το λειτουργικό έπιπλο, αλλά ο κεντητός Επιτάφιος, το λειτουργικό άμφιο («Αήρ»), που χρησιμοποιούνταν ήδη στη Θεία Λειτουργία (αρχικά ως καταπέτασμα του Κιβωρίου, που σκέπαζε την Αγία Τράπεζα πριν καθιερωθεί η ύψωση του εικονοστασίου-τέμπλου) και διατηρούσε πάντοτε τον ταφικό-νεκρικό του χαρακτήρα, αφού «τό καταπέτασμα ήγουν ό άήρ έστιν

²²⁷ Βλ. Θεοχάρη 1986, σσ. 23-24.

²²⁸ Άλλες παραστάσεις που απαντούν στο κέντρο του Δισκαρίου είναι ο Παντοκράτωρ, η Σταύρωση, η Επιτάφια κλίνη και η φάτνη της Βηθλεέμ (βλ. Πανώτης 2004, σ. 333).

ἀντί τοῦ λίθου οὗ ἠσφάλισε τό μνημεῖον ὁ Ἰωσήφ»²²⁹. Το ἱερό αὐτό ἄμφιο εἶχε ἀρχικά τὴ μορφή τοῦ καταπετάσματος, τὸ ὁποῖο ἔπεφτε ἀπὸ τὸ κιβώριο καὶ σκέπαζε τὸν ἱερέα καὶ τὰ τίμια δῶρα κατὰ τὸν καθαγιασμό τους. Ὁ Αἴρ ὁμῶς στα τέλη τοῦ 12^{ου} αἰ. ἐμφανίζεται με τὴν κεντητὴ παράσταση τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ ὡς σφάγιο τῆς θυσίας, μετὰ τὴν Αποκαθήλωση καὶ πρὶν τὸν Ἐνταφιασμό, δορυφορούμενος, στὴν κεφαλὴ καὶ στα πόδια, ἀπὸ δύο ἀγγέλους, χρησιμοποιεῖται στὴν ἐπίσημη πομπή τῆς Μεγάλῃς Εἰσόδου καὶ παίρνει τὸ ὄνομα «Ἐπιτάφιος». Πρόκειται γιὰ τὴν παράσταση τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ, τοῦ ευχαριστιακοῦ συμβόλου τοῦ Ἀμνοῦ. Ταυτόχρονα, στὸ κέντρο τῆς κατώτερης ζώνης τῆς κεντρικῆς αἰτίδας τοῦ ἱεροῦ Βήματος (στὸ κέντρο, συνήθως, τῆς παράστασης τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν), κάνει τὴν ἐμφάνισή της ὡς τοιχογραφία ἄλλη μιὰ παράσταση με πρόδηλο ευχαριστιακὸ νόημα, ὁ Μελισμός, που παρουσιάζει τὸ Χριστό, ὡς ἄρτο τῆς θυσίας, στὴ μορφή ἐνὸς γυμνοῦ παιδιοῦ, μέσα στὸ δισκάριο, που δέχεται τὴ λόγχη γιὰ νὰ θυσιαστεῖ. Σπανιότερα δε, εἶναι ἤδη διαμελισμένο.

Στὴ συνέχεια καὶ μέχρι τὸν 14^ο αἰ., ὁ κεντητὸς Ἐπιτάφιος-Αἴρ πέρασε ἀπὸ τὴ Θεία Λειτουργία στὶς ἀκολουθίες τῶν Παθῶν καὶ εἰδικά στὸν ὄρθρο τοῦ Μ. Σαββάτου (που τελεῖται τὴ Μ. Παρασκευή) καὶ κατέληξε νὰ χρησιμοποιεῖται ἀποκλειστικά ὡς λειτουργικὸ ἐπίπλο γιὰ τὴν τελετὴ τοῦ Ἐπιταφίου. «Τὸ ἄμφιο με τὴν κεντημένη εἰκόνα ἄρχισε τὴ σταδιοδρομία του στὴ Θεία Λειτουργία καὶ τὴν τελείωσε στὶς τελετές τῶν Παθῶν»²³⁰. Αὐτὴ ἡ ἐξέλιξη εἶχε ὁμῶς ὡς ἀποτέλεσμα νὰ περάσει σὲ δευτέρη μοῖρα ἡ λειτουργικὴ χρῆση τῶν δίπτυχων καὶ τῶν ἀμφιπρόσωπων εἰκόνων τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης. «Ἐπειδὴ δε κατόπιν εἰς τὴν λειτουργικὴν πράξιν ἡ παράστασις αὕτη παρηγκωνίσθη ἀπὸ τὴν αἰγλήν τῆς ἐντυπωσιακῆς (χρυσοκεντήτου κ.λ.π.) εἰκόνας τοῦ Ἐπιταφίου, ἡ ὁποία καὶ ἐκυριάρχησεν, ἐλησμονήθη ὀλίγον κατ' ὀλίγον»²³¹ ἡ παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης ἀπὸ τὴν ἀκολουθία τῶν Παθῶν. Ὡστόσο, παρά τὸν παραγκωνισμό της, ἀπαντᾷ, ἔστω καὶ σπάνια, ἀκόμη καὶ στὸν Αἴρα (παράδειγμα ὁ χρυσοκεντήτος Αἴρ τοῦ 17^{ου} αἰ. τῆς Ι. Μ. Ἀρκαδίου, Ρέθυμνο),

²²⁹ Πρβλ. Γερμανὸς Κωνσταντινουπόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 400.

²³⁰ Πρβλ. Belting 1981β, σ. 12.

²³¹ Πρβλ. Καλοκύρης 1972α, σσ. 84-85.

πράγμα που φανερώνει το δυναμισμό της πάλαι ποτέ επιβλητικής λειτουργικής της παρουσίας.

«Ίδε ο Άνθρωπος»

Αλλά ο Επιτάφιος δεν στάθηκε ο μοναδικός «υπεύθυνος» για την κατοπινή απουσία της εικόνας της Άκρας Ταπείνωσης από τα λειτουργικά δρώμενα και το ναό γενικότερα. Κι αυτό γιατί, ήδη από τον 15^ο αι., ζωγράφοι από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη εισήγαγαν «μαζί με την Πιετά, την υστερογοτθικού ύφους Σταύρωση και τη δυτικού τύπου Ανάσταση» και την «ελκόμενη από τη δυτική εικονογραφία παράσταση του Νυμφίου στον τύπο “Ίδε ο Άνθρωπος”», που «διαδόθηκε στις εικόνες και στη θύρα της Ωραίας Πύλης, κυρίως στα νησιά του Ιονίου από τον 17^ο αιώνα»²³².

Ο δυτικός αυτός εικονογραφικός τύπος («Ίδε ο Άνθρωπος»), παρουσιάζει τον Χριστό ζωντανό, όρθιο, τάλαιπωρημένο, φορώντας κόκκινη χλαμύδα που αφήνει γυμνό τον ένα ώμο (άλλοτε με ολόσωμο κόκκινο μάτιο), με τον ακάνθινο στέφανο στο θλιμμένο και γερμένο δεξιά κεφάλι και τα δεμένα χέρια να κρατούν τον κάλαμο. Η σύνθεση είναι ιστορικού χαρακτήρα και απεικονίζει το Χριστό, όπως τον παρουσίασε ο Πιλάτος στον μαινόμενο όχλο των Εβραίων (σύμφωνα με το Ιω.19, 1-7), φορώντας του περιπαικτικά το πορφυρό μάτιο, τον στέφανο-στέμμα και τον κάλαμο-σκήπτρο προκειμένου να τον λυπηθούν. Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος διακρίνει ανάμεσα στην δυτικής προέλευσης εικόνα «Ίδε ο Άνθρωπος» και στην εικόνα του Νυμφίου κατά τον βυζαντινό τύπο που εικονίζει τον Ιησού παρά το Σταυρό²³³. Εικονογραφικά αυτός ο τύπος κατάγεται από τις παραστάσεις του Εμπαιγμού και του Ελκομένου επί του Σταυρού, με απομόνωση της μορφής του Χριστού από το πλήθος των εμπαιζόντων αυτόν Εβραίων και των Ρωμαίων στρατιωτών, και τον πραγματικό χώρο του Πραιτωρίου ή του Γολγοθά. Ο εικονογραφικός όμως τύπος του Νυμφίου που επικράτησε εισαγόμενος από τη Δύση μέσω των Ιονίων νήσων, είναι ο τύπος «Ίδε ο Άνθρωπος», που ιστορεί το Ιω. 19, 1-7. Ωστόσο η εικόνα αυτή διατηρώντας μόνο το ιστορικό πλαίσιο παρουσιάζει απλά έναν αθώο άνθρωπο που πάσχει, αναδεικνύοντας τη συγκινησιακή και ηθική στόχευσή της. «Το στοιχείο δυτικής έμπνευσης, που εισάγεται εδώ, είναι χωρίς αμφιβολία η μετάθεση της ταπείνωσης από το υπαρξιακό επίπεδο της ορθόδοξης θεώρησης στο ηθικό και

²³² Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2001.

²³³ Βλ. Ξυγγόπουλος 1957, σ. 246 και Millet 1960, σ. 383.

ανθρωπιστικό της ρωμαιοκαθολικής σκέψης»²³⁴. Η παράσταση αυτή (με την επιγραφή πολλές φορές Ο ΝΥΜΦΙΟΣ), σε φορητές εικόνες και στη θύρα της Ωραίας Πύλης, διαδόθηκε και στην υπόλοιπη Ελλάδα, από τις βενετοκρατούμενες περιοχές του Ιονίου, της Κρήτης και του Αιγαίου, μειώνοντας ατυχώς σημαντικά τον λειτουργικό ρόλο της αρχαιότερης Άκρας Ταπείνωσης και περιορίζοντας την παρουσία της. Ένα παράδειγμα που παρουσιάζει ανάγλυφα την επιβλητική παρουσία της στην εικονογράφηση των ναών κατά τον 17^ο αι. στα Ιόνια νησιά, είναι η σχετική εικόνα του Ρεθύμιου Ηλία Μόσκου. Αυτή βρισκόνταν άλλοτε στην Ωραία Πύλη του τέμπλου του (κατεστραμμένου από τους σεισμούς του 1953) ναού του Προδρόμου στο φρούριο της Ζακύνθου και συνοδεύονταν από δύο εικόνες αγγέλων που κρατούσαν τα σύμβολα του Πάθους, τοποθετημένες στις πύλες της Προθέσεως και του Διακονικού αντίστοιχα. Από τότε (1684) και στο εξής το εικονογραφικό θέμα «Ίδε ο Άνθρωπος», ως Νυμφίος, με τους δύο αγγέλους, εμφανίζεται όλο και πιο συχνά στις τρεις θύρες του τέμπλου των ναών στα Επτάνησα²³⁵.

Σήμερα η Εκκλησία τοποθετεί, μετά από επιβλητική είσοδο και τελετουργική πομπή, την εικόνα αυτή «για προσκύνηση στο χώρο του σολέα, από το βράδυ της Κυριακής των Βαΐων μέχρι την Μεγάλη Τετάρτη». Στην τελική της επικράτηση συνέβαλε τα μέγιστα μια διπλή παρεξήγηση. Αφ' ενός μεν υπήρξε κατά παρανόηση σύνδεση της εικόνας αυτής (του «Νυμφίου»-Ίδε ο άνθρωπος) με το τροπάριο «Ίδού ό Νυμφίος ἔρχεται» (όπως είδαμε και παραπάνω, το τροπάριο δεν αναφέρεται στο Χριστό του Πάθους, αλλά στον Αναστημένο Κριτή), αφ' ετέρου δε αποδόθηκε, επίσης κατά παρανόηση, στις Ακολουθίες της Κυριακής των Βαΐων και της Μεγάλης Δευτέρας η ονομασία «Ακολουθία του Νυμφίου», ονομασία που ανήκει μόνο στην Ακολουθία της Μεγάλης Τρίτης, οπότε έχουμε και το ανάγνωσμα της ευαγγελικής περικοπής με την παραβολή των Δέκα Παρθένων και την αναμονή του Νυμφίου-Χριστού. Η παρεξήγηση ξεκίνησε από τα λαϊκά στρώματα που συνέδεσαν την εικόνα και την ακολουθία με το τροπάριο²³⁶.

Η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης υπάρχει σήμερα μέσα στην Εκκλησία σε εξαιρετικά περιορισμένη λειτουργική χρήση. Ο π. Αλκιβιάδης Καλύβας, Καθηγητής

²³⁴ Πρβλ. Μαρίνης 2002, σ. 44.

²³⁵ Πρβλ. Ξυγγόπουλος 1957, σ. 247.

²³⁶ Βλ. Καλοκύρης 2003, σ. 35 κ.ε.

της Θεολογικής Σχολής του Τιμίου Σταυρού Βοστώνης, σε μια σύγχρονη μαρτυρία, σημειώνει ότι «τη Μ. Παρασκευή εκτός από το Σταυρό και τον Επιτάφιο εκθέτουμε και την εικόνα, που είναι γνωστή ως “Άκρα Ταπείνωσις”. Η εικόνα περιγράφει το εσταυρωμένο νεκρό σώμα του Χριστού όρθιο στον Τάφο με τον Σταυρό στο βάθος. Περιλαμβάνει τα δύο φοβερά γεγονότα της Μ. Παρασκευής, τη σταύρωση και την ταφή του Χριστού»²³⁷. Η μαρτυρία όμως αυτή μάλλον ως περιορισμένης ισχύος ή ως ευσεβής πόθος ή ως εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα θα πρέπει να εννοηθεί, καθώς η εικόνα της Άκρας Ταπείωσης μόνο το «ένδοξο παρελθόν» της ευρύτατης λειτουργικής χρήσης της έχει πλέον να επιδείξει, αφού σήμερα, δυστυχώς, είναι λειτουργικά σχεδόν απύσχα. Η απουσία της δε αυτή πολλά υποδηλώνει για τη σημερινή χονδροειδή λειτουργική απαιδευσία και αδιαφορία του εκκλησιαστικού πληρώματος, καθώς και για τον επαρχιωτισμό και την ξενομανία, δείγματα κι αυτά της σύγχυσης και της αφασίας γενικότερα της ελλαδικής κοινωνίας.

Η θέση της παράστασης ως τοιχογραφίας μέσα στον ναό

Ο εντοπισμός και η λειτουργικότητα

Στην Ανατολή η παράσταση της Άκρας Ταπείωσης εμφανίζεται, ως νωπογραφία, στη μνημειακή ζωγραφική του 13^{ου} αι. σε ελληνικές και σλαβικές εκκλησίες. Η θέση στην οποία εμφανίστηκε και καθιερώθηκε είναι η κόγχη της Πρόθεσης, καθώς η σχετική μ' αυτό το χώρο του ναού (βόρειο παράβλημα) ακολουθία (Προσκομιδή) ήταν, αρχικά τουλάχιστον, συνδεδεμένη αποκλειστικά με το Πάθος του Χριστού. Η εμφάνιση και καθιέρωση της παράστασής μας στην Πρόθεση του Βήματος συμπίπτει χρονικά και απηχεί τις λειτουργικές διαφοροποιήσεις μεταξύ του

²³⁷ Πρβλ. Καλύβας 1999, σ. 123.

12^{ου} και του 14^{ου} αι., που κατέληξαν και στην ενίσχυση και τον εμπλουτισμό της Ακολουθίας της Πρόθεσης²³⁸. Εν τούτοις, η τοιχογραφία της Άκρας Ταπείνωσης απαντά, όμως σπανιότατα, και στο Διακονικό (νότιο παράβημα), αλλά και στην είσοδο του ναού.

Η παράσταση με το πέρασμά της και στην τοιχογραφία διεύρυνε τη λειτουργική της παρουσία: «Η μετάβαση σε άλλο μέσο (σ.τ.μ. από τη φορητή εικόνα στην τοιχογραφία) σήμανε επίσης και την μεταβίβαση της εικόνας σε άλλη λειτουργική σφαίρα: η εικόνα τώρα εισήχθη στη σφαίρα της επιρροής της “Θείας Λειτουργίας” και συνεπώς έγινε το όχημα του ευχαριστιακού συμβολισμού», ενώ ταυτόχρονα η εικόνα μας «ανέλαβε την αποστολή να καταστήσει το Θυσιαστικό Αμνό ζωγραφικά παρόντα, κυρίως στην Πρόθεση, όπου έλαβε χώρα η προεισαγωγική αφιέρωση (σ.τ.μ. η προσκομιδή) του θυσιαστικού άρτου»²³⁹. Η καθιέρωση, κατά συνέπεια, της παράστασης στο κοίλωμα της Πρόθεσης μέσα στο Ιερό Βήμα, μαρτυρεί ένα ιδιαίτερο λειτουργικό νόημα, το ευχαριστιακό. Αυτό σημαίνει ότι η παράστασή μας δεν θα «περιμένει» πλέον μια φορά το χρόνο (στις ακολουθίες των Παθών) για να διαδραματίσει κεντρικό ρόλο στη δημόσια λατρεία, αλλά θα έχει μόνιμη και καθημερινή λειτουργική παρουσία στην Ακολουθία της Πρόθεσης, κάθε φορά που τελείται η θεία Λειτουργία, καθ’ όλο το έτος.

Ο χώρος της παράστασής μας είναι η κόγχη της Πρόθεσης, αριστερά της Αγίας Τράπεζας, στο βορεινό σκέλος της ασίδας του Ιερού Βήματος. Αυτός ο χώρος αρχικά προοριζόνταν για τη φύλαξη των ιερών σκευών. Το ίδιο και ο αντίστοιχος στο νότιο πλευρό της αγίας Τράπεζας (Σκευοφυλάκιο ή Διακονικό). Η πρώτη θέση αυτών των χώρων εντοπίζεται στο δυτικό μέρος του ναού, όπου συγκεντρώνονταν και ευτρεπίζονταν από τους Διακόνους οι προσφορές των πιστών. Από τον 6^ο αι. χτίζονται (εξαρχής, μαζί με το κτίσμα του ναού, ή προστίθενται εκ των υστέρων), εκατέρωθεν του Ιερού Βήματος, ξεχωριστοί χώροι (τα παστοφόρια ή παραβήματα) για την Πρόθεση και το Σκευοφυλάκιο. Ένας από τους πρώτους τέτοιους ναούς ήταν ο ναός των Βλαχερνών στην Κωνσταντινούπολη, που κτίσθηκε επί Ιουστίνου του Β’ (565-578).

Τα τέλη του 6^{ου} αι. είναι εποχή με σημαντικές λειτουργικές προσαρμογές, καθώς έχει επικρατήσει ο νηπιοβαπτισμός και, συνακόλουθα, έχει ατονήσει πλέον οριστικά

²³⁸ Βλ. Βέλμανς 2004, σ. 241.

²³⁹ Πρβλ. Belting 1981α, σσ. 123-124.

ο θεσμός των κατηγουμένων μαζί με την τάση απόκρυψης της αλήθειας της πίστης από τους μη βαπτισμένους²⁴⁰. Από τότε χρονολογείται και η επίσημη και πομπική είσοδος των τιμίων Δώρων στην αγία Τράπεζα (η «μεγάλη Είσοδος»), καθώς και η καθιέρωση του χερουβικού ύμνου. Αν και η αρχαιολογική και λειτουργιολογική έρευνα δεν έχει ακόμη ομόφωνα καταλήξει, φαίνεται όμως ότι από τότε πρέπει να συνδέεται ο συγκεκριμένος χώρος του Ιερού Βήματος (η κόγχη της Πρόθεσης ή το Σκευοφυλάκιο) με την προετοιμασία των Δώρων από τους Διακόνους. Αλλά και η Ακολουθία της Πρόθεσης, η οποία δεν είναι αρχαία²⁴¹, μάλλον αρχίζει πλέον σιγά σιγά από τον 8^ο αιώνα να διαμορφώνεται και, αργότερα²⁴², να καθιερώνεται²⁴³. Επίσης, με την πάροδο του χρόνου, η όποια τελετουργία της Πρόθεσης μεταφέρθηκε (για πρακτικούς και άλλους λόγους) από το μέσο της θείας Λειτουργίας (πριν από την μεγάλη Είσοδο και την Αναφορά και μετά την αποχώρηση των κατηγουμένων) στην αρχή της (πριν την έναρξή της, όταν ψάλλονται οι αίνои στον όρθρο, σύμφωνα με την

²⁴⁰ Βλ. Φίλιας 2006, σ. 186.

²⁴¹ «Ο αρχικός πυρήνας της πρόθεσης-προσκομιδής διαμορφώθηκε στις ανατολικές επαρχίες ίσως τον 4^ο ή τον 5^ο αι., όπως μαρτυρούν τα αγιολογικά κείμενα» (πρβλ. Βαραλής 2006, σ. 41).

²⁴² Φαίνεται ότι η «Ακολουθία της πρόθεσεως ..., κατά το μάλλον ή ήττον, είχε προσλάβει τη σημερινή της μορφή περί τον δωδέκατο αιώνα και είχε γενικώς επικρατήσει περί τον δέκατο τέταρτο αιώνα», πρβλ. Νάσσης 2009, σ. 141.

²⁴³ Για μια συνολική θεώρηση της Ακολουθίας της Προθέσεως, βλ. M. Mandala, *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata: 1935. Όσον αφορά στις καταβολές και στη θέση της, βλ. R. F. Taft, «The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom», *Orientalia Christiana Analecta* 200, Roma 1978², σσ. 257-275. Για την ιστορική εξέλιξη και το νόημά της, βλ. Αλέξανδρος Σμέμαν, *Ευχαριστία*, Αθήνα: Ακρίτας 2000², σσ. 139-179. Για μια ιστορικολειτουργική της θεώρηση, βλ. Δημ. Β. Τζέρπου, «Η Ακολουθία της Προθέσεως (Προσκομιδής)» στο *Το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 2004, σσ. 127-149 και Γεώργιος Ν. Φίλιας, *Παράδοση και εξέλιξη στη Λατρεία της Εκκλησίας*, Αθήνα: Γρηγόρης 2006, σσ. 177-189. Για την ερμηνεία και τη θεολογική σημασία της, βλ. Κωνσταντίνος Καραϊσαρίδης, *Η συμβολή του π. Δημητρίου Στανιλοάε στη μελέτη των λειτουργικών θεμάτων*, Αθήνα: χ.ε. 1997, σσ. 214-240. Για την Πρόθεση από αρχαιολογικής απόψεως, βλ. Γεώργιος Α. Σωτηρίου, «Η Πρόθεσις και το Διακονικόν εν τη αρχαία Εκκλησία (συμβολή εις την εξέλιξιν του ιερού Βήματος κατά τους παλαιοχριστιανικούς και τους βυζαντινούς χρόνους)», *Θεολογία, τ. ΙΗ'* (1940), σσ. 77-100 και Κων/νου Δ. Καλοκύρη, *Η Φάτνη των Χριστογέννων*, Ρέθυμνο 1992, σσ. 36-54. Για τα εικονογραφικά θέματα, τέλος, που ιστορούν το χώρο της Πρόθεσης βλ. Suzy Dufrenne, «Images du décor de la Prothèse», *Revue des Études Byzantines*, t. XXVI, Paris 1968, σσ. 297-310.

ελληνορθόδοξη πρακτική)²⁴⁴. Με αυτό τον τρόπο, καθιερώνεται η θέση της Πρόθεσης στο χώρο και το χρόνο της λειτουργικής πράξης.

Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας (πρακτικής διευθέτησης αρχικά, αργότερα δε τελετουργίας) της Πρόθεσης, οι Διάκονοι επιλέγουν μεταξύ των προσφορών (ψωμί, στάρι, κρασί, νερό, λάδι, κεριά, μέλι, φρούτα κλπ), που έχουν προσκομίσει ερχόμενοι πριν από τη λειτουργία στο ναό οι πιστοί, προευντρέπουν και αφιερώνουν τα δώρα για την θεία Ευχαριστία. Η πράξη της Πρόθεσης αφορά, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, σε μια «λειτουργία εν εμβρύω»²⁴⁵, σε ένα προοίμιο και μια προεισαγωγή για την ευχαριστιακή Θυσία, η οποία θα τελεστεί κατά την Αναφορά με τον καθαγιασμό των τιμίων Δώρων. Γι' αυτό και η προεισαγωγή αυτή της τελετουργίας της Πρόθεσης ήταν, όπως είπαμε, στενά συνδεδεμένη, ως προς το νόημά της, με έναν έντονα συμβολικό τρόπο, με το Πάθος του Χριστού²⁴⁶, τόσο ώστε ο μεγάλος ρουμάνος θεολόγος του εικοστού αιώνα π. Δημήτριος Στανιλοάε να την χαρακτηρίζει ως «ένα είδος προαναφοράς ή προπαρουσίας του θυσιασμένου Χριστού»²⁴⁷.

Αυτή η διασύνδεση εδράζεται καταρχάς στον εντοπισμό της τελετουργίας της Πρόθεσης. Η Πρόθεση, και ως χώρος-ξεχωριστό διαμέρισμα του ιερού και ως ακολουθία, αναφέρεται και λαμβάνει το νόημά της από την παραπλεύρως ευρισκόμενη αγία Τράπεζα. Σ' αυτήν θα μεταφερθούν με τη μεγάλη Είσοδο τα τίμια Δώρα, που έχουν προετοιμαστεί στην Πρόθεση, για να γίνει η Θυσία της Ευχαριστίας, καθώς εκείνη είναι η «τράπεζα του Κυρίου (Α' Κορ. ι' 21),

²⁴⁴ Ενδεικτικά, την άποψη αυτή βλ. στο Ευδοκίμωφ 1982, σσ. 151-152. Ωστόσο, νεώτερες λειτουργιολογικές έρευνες θεωρούν την παραπάνω υπόθεση, της μεταφοράς δηλαδή της προετοιμασίας των Τιμίων Δώρων από το μέσο της θείας Λειτουργίας στην αρχή της, «μάλλον ρομαντική» και υποστηρίζουν ότι η προετοιμασία αυτή γίνονταν ευθύς εξαρχής, είτε με απλό τρόπο είτε με τη σχετική τελετουργία, πάντοτε πριν από τη Λειτουργία (ενδεικτικά, βλ. Κουμαριανός Παύλος 1999α, σσ. 484 κ.ε). Την υπόθεση της μετάθεσης της Ακολουθίας της Πρόθεσης από μια αρχική πριν την Αναφορά θέση στη σημερινή της, απέρριψε ο π. Robert Taft (Taft 1978), αντικρούοντας όλα τα υπέρ αυτής επιχειρήματα.

²⁴⁵ Πρβλ. Καλλίνικος 1969, σ. 304.

²⁴⁶ «Ἡ προσκομιδὴ ἢ γενομένη ἐν τῷ σκευοφυλακίῳ, ἐμφαίνει τὸν Κρανίου τόπον, ἐν ᾧ ἐσταυρώθη ὁ Χριστός ... Ἡ δὲ προσκομιδὴ τοῦ ἄρτου, πέφηνε τὸ σῶμα τοῦ Κυρίου, τὸ παγὲν διὰ τὴν σωτηρίαν ἡμῶν τῶν πιστῶν», Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, *Ἱστορία ἐκκλησιαστικὴ καὶ μυστικὴ θεωρία*, PG 98, 396.

²⁴⁷ Πρβλ. Καραϊσαρίδης 1997, σ. 219.

συμβολίζουσα τον τόπον ένθα διηνεκώς παραμένει ο θυόμενος υπέρ της σωτηρίας του Κόσμου Χριστός (βλ. και Αποκ. ε' 6 «καί έν μέσῳ τοῦ θρόνου ... ἄρνιον ἔστηκός ὡς ἔσφαγμένον...»); επομένως ενέχει και την έννοιαν του Τάφου του Χριστού και του Γολγοθά»²⁴⁸. Κατά τον Γερμανό Α' Κων/πόλεως η αγία Τράπεζα «ἔστιν αντί τοῦ τόπου τῆς ταφῆς, έν ἣ ἐτέθη ὁ Χριστός» και «ἀντίτυπον τοῦ ἁγίου μνήματος»²⁴⁹. Γι' αυτό η παρουσία του θείου Πάθους στην αγία Τράπεζα και στο μυστήριο της θείας Ευχαριστίας είναι ολοφάνερη, κατά τον Θεόδωρο Στουδίτη: «Εἰ οὐ δοκεῖ σοι τό θεῖον μῦρον εἰς Χριστοῦ τῦπον εἰληφθαι; τήν θείαν τράπεζαν αντί τοῦ ζωοποιοῦ τάφου; τήν ἐπ' αὐτῇ σινδόνα, ἀνθ' ἧς καί έν ἣ εἰληθεῖς ἐτάφη; τήν ἱερατικήν λόγχην, ἀνθ' ἧς καί έν ἣ τήν θεόσωμον πλευράν ἐνύγη; τόν σπόγγον, ἀνθ' οὗ καί έν ᾧ πιών ἐχολήθη; το σταυρικόν ἐκμαγεῖον, αντί τοῦ ζωοποιοῦ ξύλου; Ἄνελε ταῦτα πάντα, καί εἰ τι ἕτερον εἰς ἀντιτυπίαν θείαν»²⁵⁰.

Κατά συνέπεια, μπορούμε να αντιστοιχίσουμε το Πάθος και την Αποκαθήλωση με την Προσκομιδή, την τελετουργία της Πρόθεσης, τον δε Ενταφιασμό του Κυρίου με την τοποθέτηση πάνω στην αγία Τράπεζα των τιμίων Δώρων, που μεταφέρονται εκεί από την Πρόθεση, κατά τη μεγάλη Εἴσοδο. Μετά δε την απόθεσή τους, μάς προτρέπει ο Θεόδωρος Μοψουεστίας, «ας πιστέψουμε έτσι πως πάνω στην αγία Τράπεζα ο Χριστός είναι σαν τοποθετημένος σε ένα είδος τάφου και πως έχει κιόλας υποστεί το Πάθος. Γι' αυτό το λόγο μερικοί διάκονοι που απλώνουν σεντόνια πάνω στο βωμό θυμίζουν με αυτό (που κάνουν) τα σεντόνια της ταφῆς, ενώ εκείνοι που στέκουν και από τις δυο μεριές, όταν ο Χριστός έχει εναποτεθεί, και κινούν τον αέρα γύρω από το ιερό σώμα, συμβολίζουν τους αγγέλους οι οποίοι, ὄλο το χρόνο που ο Χριστός ήταν νεκρός, ἔμειναν εκεί προς τιμήν του, μέχρι να δουν την ανάσταση»²⁵¹. Τον ίδιο συμβολισμό της αγίας Τράπεζας ως τάφου του Χριστού βρίσκουμε και στον Ισιδώρο τον Πηλουσιώτη: «Ἡ καθαρά σινδών ἢ ὑφαπλουμένη τῇ τῶν θείων

²⁴⁸ Πρβλ. Σωτηρίου 1978, σ. 181.

²⁴⁹ Πρβλ. PG 98, 388.

²⁵⁰ Πρβλ. Θεόδωρος Στουδίτης, *Κεφάλαια*, PG 99, 489 B.

²⁵¹ Πρβλ. Θεόδωρος Μοψουεστίας, *Κατηχήσεις*, 15, 27 (το παράθεμα από το: Daniélou 1981, σ. 142).

δώρων διακονία, ἢ τοῦ Ἀριμαθέως ἐστὶν Ἰωσήφ λειτουργία. Ὡς γάρ ἐκεῖνος τό τοῦ Κυρίου σῶμα σινδόνι ἐνειλήσας, τῷ τάφῳ παρέπεμψε, δι' οὗ ἅπαν τό γένος ἡμῶν τήν ἀνάστασιν ἐκαρπώσατο· οὕτως ἡμεῖς ἐπί σινδόνης τόν ἄρτον τῆς προθέσεως ἀγιάζοντες, σῶμα Χριστοῦ ἀδιστάκτως εὐρίσκομεν, ἐκείνην ἡμῖν πηγάζον τήν ἀφθαρσίαν, ἣν ὁ παρὰ Ἰωσήφ μὲν κηδευθεῖς, ἐκ νεκρῶν δέ ἀναστάς Ἰησοῦς ὁ Σωτήρ ἐχαρίσατο»²⁵².

Αὐτή τὴν ἀντιστοίχιση βλέπομε καὶ στὴν προετοιμασία τῶν τιμίων Δώρων, αὐτὴ καθ'αυτὴ, κατὰ τὴν τελετουργία τῆς Προσκομιδῆς, στὴν Πρόθεση, ὅπου ἔχομε μιὰ ἀναπαράσταση τοῦ Πάθους τοῦ Κυρίου σὲ μιὰ συμβολικὴ θυσία. Ἡ θυσία αὐτὴ στὴν Ἀκολουθία τῆς Πρόθεσης, ἀλλὰ καὶ ἡ ὅλη τελετὴ τῆς Προσκομιδῆς, ἔχει καθαρὰ συμβολικὸ καὶ προεισαγωγικὸ χαρακτήρα καὶ δὲν υποκαθιστᾷ με κανέναν τρόπο τὴν εὐχαριστιακὴ θυσία στὴν Ἀναφορὰ τῆς θείας Λειτουργίας. Ἐχει ὁμῶς ἰσχυρὴ νοηματικὴ συγγένεια, ὡς συνδεόμενὴ στενά με τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ, πράγμα ποὺ φαίνεται σαφέστατα ἀπὸ τὰ λόγια ποὺ προφέρει ὁ ἱερέας κατὰ τὴν κοπὴ τῆς σφραγίδας (Ἀμνοῦ) τοῦ ἄρτου-προσφόρου (το κυριότερο μέρος τῆς τελετουργίας τῆς Προσκομιδῆς), ὅποτε καὶ ἀπαγγέλει τὴν προφητεία τοῦ Ησαΐα (53, 7-9) ποὺ συνδέεται με τὸ Πάθος τοῦ Χριστοῦ (ἀλλὰ καὶ με τὴν εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως, ὅπως ἔχομε ἤδη δεῖ). Ὅταν κόβει τὸ δεξιὸ μέρος: «Ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν ἤχθη», τὸ ἀριστερό: «Καὶ ὡς ἄμνός ἄμωμος ἐναντίον τοῦ κείροντος αὐτόν ἄφωτος, οὕτως οὐκ ἀνοίγει τό στόμα αὐτοῦ», τὸ ἐπάνω: «Ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ἢ κρίσις αὐτοῦ ἤρθη» καὶ τὸ κάτω: «Τὴν δέ γενεάν αὐτοῦ τίς διηγήσεται;». Ὅταν δε σηκώνει τὸν Ἀμνό λέει: «Ὅτι αἶρεται ἀπὸ τῆς γῆς ἡ ζωὴ αὐτοῦ» καὶ ὅταν τὸν τοποθετῆσει στὸ Δίσκο, τὸν κόβει κάθετα καὶ προφέρει τὰ λόγια: «Θύεται ὁ ἄμνός τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ὑπὲρ τῆς τοῦ κόσμου ζωῆς καὶ σωτηρίας». Κατόπιν τὸν κόβει ὁριζόντια, ὀλοκληρώνοντας τὸ σταυρικὸ σχῆμα, καὶ λέει: «Σταυρωθέντος σου Χριστέ, ἀνηρέθη ἡ τυρανίς, ἐπατήθη ἡ δύναμις τοῦ ἐχθροῦ...». Τελικά, καρφώνει τὴ

²⁵² Πρβλ. Ἐπιστολή Ι, 123, PG 78, 264 D-265 A.

δεξιά πλευρά με τη λόγχη και λέει: «Εἷς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ τήν πλευράν αὐτοῦ ἔνυξε· καί εὐθέως ἐξῆλθεν αἷμα καί ὕδωρ. Καί ὁ ἑωρακῶς μεμαρτύρηκε καί ἀληθινή ἐστίν ἡ μαρτυρία αὐτοῦ».

Την συνάφεια της προετοιμασίας των τιμίων Δώρων με το Πάθος του Χριστού τονίζει κι ο εκ των κορυφαίων λειτουργικών θεολόγων της Εκκλησίας Νικόλαος ο Καβάσιλας (περί το 1350), επεξηγώντας τα τελούμενα στην Πρόθεση ως εξής: «Τό τοῦ Κυρίου πάθος καί τόν θάνατον ἐν αὐτῷ γράφει, καθάπερ ἐν πίνακι καί πάντα ὅσα ποιεῖ (ο ἱερεύς) τά μέν κατά χρείαν, τά δέ ἐξεπίτηδες εἰς τήν σημασίαν ταύτην βιάζεται· καί ἐστι τά γινόμενα τηνικαῦτα τῶν Χριστοῦ παθῶν καί τοῦ θανάτου πρακτική διήγησις ... Οὕτως ἐπί τό πάθος ἦλθεν ὁ Κύριος, οὕτως ἀπέθανε, οὕτως ἐκεντήθη τήν πλευράν, οὕτως ἀπό τῆς κεντηθείσης πλευρᾶς τό αἷμα καί τό ὕδωρ ἐξεχύθη τότε ἐκεῖνο ... Καί ἐπεὶ πολλάκις πηγνύς τό σιδήριον εἶτα ἀποκόπτει τόν ἄρτον ... Σταυρόν γάρ ἐν τῷ ἄρτῳ χαράττει ... μετὰ δέ τοῦτο καί ὡς ἐπί τά δεξιά μέρη κεντεῖ τόν ἄρτον, τήν πληγὴν τῆς πλευρᾶς ἐκείνης διηγούμενος τῇ τοῦ ἄρτου πληγῇ. Διά τοῦτο γάρ καί τό πληττον σιδήριον λόγχην καλεῖ καί εἰς σχῆμα λόγχης ἔχει αὐτό πεποιημένον, ἵνα ἐκείνης ἀναμνησκῆ τῆς λόγχης. Καί οὕτως ἔργῳ ταῦτα διηγούμενος καί τούς λόγους τῆς ἱστορίας ἀναγινώσκει». Συνοψίζοντας δε καταλήγει «πᾶσα ... ἡ προσαγωγή τῶν δώρων εἰς ἀνάμνησιν γίνεται τοῦ Κυρίου καί διά πάσης ὁ αὐτοῦ καταγίνεται θάνατος»²⁵³.

Σε παρόμοιο συμπέρασμα φθάνει και ο Συμεών Θεσσαλονίκης, μεγάλος λειτουργικός θεολόγος της Εκκλησίας, που έζησε το 15^ο αι., αναφερόμενος στην Προσκομιδή, σημειώνοντας ότι η τράπεζα της Πρόθεσης, τα σκεύη, τα καλύμματα κλπ «τά τῆς σαρκώσεως καί τοῦ θανάτου τυποῦσιν»²⁵⁴. Ο Ευτύχιος Κωνσταντινουπόλεως (6^ο αι.) εξάλλου μας παρέχει μια έμμεση μαρτυρία ότι τα τίμια

²⁵³ Πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, *Ερμηνεία τῆς θείας Λειτουργίας*, 6-8, PG 150, 377.

²⁵⁴ Πρβλ. Συμεών Θεσσαλονίκης, *Περί τῆς ἱερᾶς Λειτουργίας*, PG 155, 264 κ.ε.

Δώρα καθόσον μεταφέρονται λιτανευτικώς από την Πρόθεση στο Θυσιαστήριο, καλούνται *βασιλεύς της δόξης*, γεγονός όμως με το οποίο ο ίδιος διαφωνεί²⁵⁵.

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, η Πρόθεση και η τελετουργία της έχει σαφέστατα στενότερο σύνδεσμο με το σταυρικό Πάθος και το Θάνατο του Χριστού. «Από προετοιμασία των δώρων για τη θυσία, εξελίχθηκε η προετοιμασία της θυσίας καθεαυτή σε μια εισαγωγική εικόνα της μυστηριακής αναπαράστασης της σταυρικής θυσίας»²⁵⁶, σημειώνει ο καθηγητής π. Hans-Joachim Schulz και ο π. Αλέξανδρος Schmemmann συμπληρώνει ότι «η προετοιμασία του ευχαριστιακού άρτου παρομοιάζεται με τη θυσία του Αμνού, ενώ η προσθήκη οίνου και ύδατος στο Ποτήριο, ανακαλεί στη μνήμη μας την εκπήδηση αίματος και ύδατος από την πλευρά του σταυρωμένου Χριστού (Ιωάνν. 19, 34), κλπ»²⁵⁷. Γι' αυτό και ο Μανόλης Χατζηδάκης συμπεραίνει ότι «η Άκρα Ταπείνωση, ως παράσταση ενδεικτική και αποδεικτική της θυσίας του Χριστού, βρίσκεται στην αρμόζουσα θέση, δηλαδή στην κόγχη της πρόθεσης, όπου συντελείται η συμβολική θυσία»²⁵⁸.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η συσχέτιση Άκρας Ταπείνωσης, Πάθους και Πρόθεσης είναι λειτουργικά βεβαιωμένη και ασφαλής και αναδεικνύεται, με αυτόν τον τρόπο, η παράσταση αυτή σε εικονογραφικό θέμα ικανό να αποδώσει, εν είδει επιτομής, το σύνολο των γεγονότων του Πάθους και της Σταυρικής Θυσίας του Κυρίου, τονίζοντας σε αυτά όχι τόσο την ιστορική διάσταση (την οποία δεν παραθεωρεί), αλλά την ευχαριστιακή αναφορά. Γι' αυτό λοιπόν «η πρόθεσις, ως τόπος προετοιμασίας των τιμίων δώρων της αναιμάκτου θυσίας του Γολγοθά, άλλοτε μεν εξεικόνιζεν αυτόν τον Γολγοθάν, όπου ο Ιησούς εθυσιάσθη διά την σωτηρίαν του κόσμου, διά τούτο δε επί του τοίχου αυτής εξωγραφίζετο η σταύρωσις ή η αποκαθήλωσις ή η εσχάτη ταπείνωσις»²⁵⁹.

Η εξέλιξη

²⁵⁵ Βλ. Ευτύχιος Κωνσταντινουπόλεως, *Περί πάσχα και περί Θείας Εὐχαριστίας*, PG 86, 2401.

Βλ. και Στουφή-Πουλημένου 2010, σσ. 207-208.

²⁵⁶ Πρβλ. Σουλτς 1998, σ. 113.

²⁵⁷ Πρβλ. Σμέμαν 2000, σ.146.

²⁵⁸ Πρβλ. Χατζηδάκης 1986, σ. 49.

²⁵⁹ Πρβλ. Μακρής 1960, τ. 10, στ. 605.

Ωστόσο, ο χώρος αυτός του Ιερού Βήματος δεν εικονογραφείται αποκλειστικά και μόνο με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης. Πολύ συχνά, συναντούμε ιστορημένη την κόγχη αυτή με την παράσταση της Γέννησης. «Από τον 11^ο αι. και εξής η κόγχη της προθέσεως είναι εκείνη που συμβολίζει κυρίως τα γεγονότα της Βηθλεέμ»²⁶⁰. Κι αυτό, γιατί ολόκληρη η θεία Λειτουργία θεωρήθηκε όχι τόσο πλέον η «ανάμνηση» του Πάθους και της Ανάστασης του Χριστού μέσα στην ευχαριστιακή/εσχατολογική σύναξη της Εκκλησίας σε αναφορά στην ερχόμενη Βασιλεία, αλλά κυρίως μια αλληγορική, συμβολική αναπαράσταση και απεικόνιση όλου του επίγειου βίου του Κυρίου, από τη Γέννηση ως την Ανάσταση και την Ανάληψή του, σε αναφορά δηλαδή, κατά βάση, στην ιστορία.

Στην εξέλιξη αυτή φαίνεται ότι συνέβαλαν οι Νικόλαος και Θεόδωρος, επίσκοποι Ανδίδων (συγγραφείς του γνωστού λειτουργικού υπομνήματος), αλλά και η (σύγχρονή τους) εμφάνιση ενός νέου λειτουργικού σκεύους, του αστερίσκου. Ο Νικόλαος και ο Θεόδωρος, οι σπουδαιότεροι εκφραστές των λειτουργικών τάσεων του 11^{ου} και 12^{ου} αι., θεωρούν ότι η ευχαριστιακή τελετουργία αναπαριστάνει ολόκληρο το έργο της εν Χριστώ σωτηρίας και όχι μόνο το σωτήριο πάθος, την ταφή και την ανάσταση. Αρχίζει από τον Ευαγγελισμό και φτάνει μέχρι την Ανάληψη²⁶¹. Στα πλαίσια αυτής της θεώρησης της θείας Λειτουργίας, «ή πρόθεσις έκπληροῖ» τα γεγονότα της Βηθλεέμ από κοινού με τα της Ναζαρέτ «καί ἀπλῶς εἰπεῖν τόν τριακονταετῆ χρόνον τόν πρό τοῦ βαπτίσματος»²⁶². Έτσι, η απόσπαση, κατά την τελετουργία της Πρόθεσης, του σφραγισμένου τμήματος (του «αμνού») από το υπόλοιπο πρόσφορο μπορεί να δηλώνει τη γέννηση του Χριστού από τη Θεοτόκο. Εν πάση περιπτώσει όμως, αυτή η θεωρία του Θεοδώρου, την οποία ο Χανς-Γιοακίμ

²⁶⁰ Πρβλ. Σουλτς 1998, σ. 121. Βλ και Καλοκύρης 2001, σ. 91-92: «Βέβαια η πρώτη, η αρχαιότερη έννοια που δόθηκε στην Πρόθεση ήταν το Πάθος ... Αλλά από τον 11^ο αιώνα (σταθερά από τον 13^ο) αλλάζει η Ακολουθία της Προθέσεως γιατί ο χώρος τώρα σχετίζεται και με τον χώρο της Γεννήσεως του Χριστού. Το κοίλωμα της Προθέσεως υπολαμβάνεται στο εξής ως το σπήλαιο της Βηθλεέμ, και ο ιερέας πλησιάζοντας λέγει: “Ετοιμάζου Βηθλεέμ, ἡνοικταὶ πᾶσιν ἡ Ἐδέμ...” και τοποθετώντας τον αστερίσκο πάνω στο Δισκάριο προφέρει: “καί ἐλθὼν ὁ ἀστὴρ ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τό παιδίον”».

²⁶¹ Βλ. Θεοδώρου Ανδίδων, *Προθεωρία κεφαλαιώδης περί τῶν ἐν τῇ θείᾳ λειτουργίᾳ γινομένων συμβόλων καὶ μυστηρίων*, PG 140, 417 κ.ε.

²⁶² Πρβλ. PG 140, 429D.

Σουλτς χαρακτηρίζει «ακραία», δεν επιβλήθηκε οριστικά, καθώς τα γεγονότα της Γέννησης του Χριστού «δύσκολα συμβιβάζονται με την ενότητα σκέψης που έχει η συμβολική του πάθους της υπόλοιπης ακολουθίας της προσκομιδής»²⁶³.

Δεν έμεινε, ωστόσο, και ξένη τελείως η Πρόθεση και η τελετουργία της με τη Γέννηση, διότι την ίδια εποχή (11^{ος} αι.) εμφανίστηκε ένα νέο λειτουργικό σκεύος, ο αστερίσκος, η εισαγωγή του οποίου εξυπηρέτησε την πρακτική ανάγκη κάλυψης των μερίδων του άρτου πάνω στο Δισκάριο, μετά την εξαγωγή τους κατά την Πρόθεση. Ο αστερίσκος συνδέθηκε αμέσως με τη συμβολική του ουρανού, την οποία φέρει το (κυκλικό) Δισκάριο, οπότε ήταν εύκολο να ταυτιστεί με το αστέρι της Βηθλεέμ. Αν και δεν επιβλήθηκε τελικά, λοιπόν, πάνω σε ολόκληρη την ακολουθία της Πρόθεσης η αναφορά στα γεγονότα της Γέννησης, όμως ενσωματώθηκε σ' αυτήν, μέσω του αστερίσκου και της διατύπωσης που συνδέεται μ' αυτόν μέχρι σήμερα: «Καί ἐλθὼν ὁ ἀστὴρ ἔστη ἐπάνω οὗ ἦν τό παιδίον»²⁶⁴.

Με βάση αυτή τη νέα προσέγγιση, το κοίλωμα της Πρόθεσης (όπου λαμβάνει χώρα η προετοιμασία των Δώρων και ξεκινά ή εισοδεύεται πλέον, τρόπον τινά, η θεία Λειτουργία) προσφερόταν να ταυτιστεί με το σπήλαιο και τη φάτνη της Γέννησης, αν και η τελετουργία της Πρόθεσης, όπως είπαμε, δεν παραπέμπει στο γεγονός της Ενσαρκώσεως, αλλά του Πάθους και της σταυρικής Θυσίας του Χριστού²⁶⁵. Έτσι, από τον 13^ο αι. έχουμε ελαφρά τροποποίηση της Ακολουθίας αυτής και ιστόρηση του κοιλώματος της Πρόθεσης με την παράσταση της Γέννησης.

Ωστόσο, παρά τις εξελίξεις αυτές, η «εγκατάσταση» της παράστασης της Γέννησης στο κοίλωμα της Πρόθεσης δεν ήταν τελικά καθόλου οριστική και

²⁶³ Πρβλ. Σουλτς 1998, σ. 154.

²⁶⁴ Ο καθηγητής Ιωάννης Φουντούλης επισημαίνει σχετικά, με κατηγορηματικό τρόπο ότι «κατά την ορθή παλαιά τάξη το τροπάριο “Ετοιμάζου Βηθλεέμ...” στην αρχή της προσκομιδής και “Και έστη ο αστήρ επάνω...” κατά την τοποθέτηση του αστερίσκου δεν λέγονται. Αντί του δευτέρου λέγεται το ορθό “Τω λόγω Κυρίου οι ουρανοί εστερεώθησαν...”, όπως υπονοείται και από τη διακονική παρακέλευση “Στερέωσον, δέσποτα”», πρβλ. Φουντούλης 2004, σ. 197.

²⁶⁵ Ο π. Δημήτριος Στανιλοάε υποστηρίζει ότι στο «βασικό εννοιολογικό περιεχόμενο της προσκομιδής ... ευθύς εξαρχής συμβάδιζαν η ανάμνηση της γέννησης του Χριστού μαζί με τη θυσία Του ως Αμνού ... Στην πράξη της προσκομιδής ο αμνός δεν αποχωρίζεται από το υπόλοιπο πρόσφορο μόνο με την έννοια του αποχωρισμού από το σώμα της Παρθένου αλλά και προεικονίζεται εν Αυτό ο σταυρικός θάνατος· και με τον ίδιο τρόπο προεικονίζεται η νύξη της πλευράς Του πάνω στο σταυρό» (από το Καραϊσαρίδης 1997, σ. 216-217 και 219).

αποκλειστική, καθώς την ίδια εποχή εμφανίστηκε και η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης (ως τοιχογραφία, εντοπισμένη στην Πρόθεση), συμπύκνωσε μέσα της όλο το νόημα του Πάθους, άρρηκτα συνδεδεμένο με την ακολουθία της Πρόθεσης, και κατέκτησε μια συνεχή παρουσία στους ελληνικούς και τους σλαβικούς ναούς. Βεβαίως, πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι παρόμοιες διευθετήσεις στην «τάξη» της εικονογράφησης των ναών και γενικότερα της Λατρείας (ιδιαίτερος δε όταν δεν αποφασίζονται σε συνόδους), δεν επέρχονται αυτόματα και με απόλυτους χρονικούς προσδιορισμούς, αλλά με μια «διαπάλη» μακροχρόνιων ζυμώσεων, η οποία προφανώς καθόλου δεν αποκλείει και τη δυνατότητα της ποικιλομορφίας. Συνεπώς, η εμφάνιση της Άκρας Ταπείνωσης στο κοίλωμα της Πρόθεσης δεν σήμανε και την απόλυτη επιβολή της, αλλά ούτε και την «εξαφάνιση» της Γέννησης (ή και άλλων παραστάσεων) από τον συγκεκριμένο χώρο.

Αυτή η αμφισημία ή η διστακτικότητα στην ερμηνεία της Ακολουθίας της Πρόθεσης γίνεται φανερή και στη μορφολογική κατάληξή της, όπου παρατηρούμε ότι υπάρχουν σήμερα αναφορές συμβατές άλλες με τη μια και άλλες με την άλλη εκδοχή: οι στίχοι που απαγγέλλει ο ιερέας, αλλά και τα σκεύη που χρησιμοποιεί, όπως π.χ. η *λόγχη* που αναφέρεται στη Σταύρωση και ο *αστερίσκος* που αναφέρεται στη Γέννηση. Φαίνεται όμως ότι, κατά κανόνα, τα αρχαιότερα (και περισσότερα) στοιχεία της Ακολουθίας της Πρόθεσης σχετίζονται με το Πάθος και τα μεταγενέστερα με τη Γέννηση, καθώς και ότι το κυρίαρχο νόημα της Ακολουθίας παραπέμπει στο Πάθος.

Η προτίμηση στη μια ή στην άλλη παράσταση για την εικονογράφηση της Πρόθεσης, πιθανώς, φανερώνει και μια αντίστοιχη προσέγγιση στην ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας, η οποία αντίστοιχα στρέφει το κέντρο του βάρους του παρόντος (πλήρωμα της ευχαριστιακής σύναξης) στο παρελθόν (ιστορία) ή στο μέλλον (Βασιλεία). Στην περίπτωση που η έμφαση αποδίδεται στην ευχαριστιακή και εσχατολογική διάστασή της, ως φανέρωση της Βασιλείας, τότε η «ανάμνηση» (για την οποία μάς προτρέπει ο Χριστός στο Μυστικό Δείπνο, βλ. Λκ. 22, 19) έχει, κυρίως, την έννοια της εμπειρίας, της μυστικής βίωσης των Παθών του Χριστού και της πρόγευσης της σωτηρίας²⁶⁶ (εικονική ή εσχατολογική ερμηνεία της Θείας

²⁶⁶ Βλ. «Οσάκις γάρ ἂν ἐσθίητε τὸν ἄρτον τοῦτον καὶ τὸ ποτήριον τοῦτο πίνητε, τὸν θάνατον τοῦ Κυρίου καταγγέλλετε, ἄχρις οὗ ἂν ἔλθῃ» (Α΄ Κορ. 11, 26).

Λειτουργίας). Η Πρόθεση τότε παραμένει συνημμένη με το Πάθος και την Ανάσταση του Χριστού, ως το γεγονός του εγκαινιασμού της ανάπλασης του ανθρώπου και του κόσμου (αφού ο Χριστός με το Θάνατό του προσλαμβάνει όλες τις ανθρώπινες καταστάσεις, φτάνει μέχρι και την άκρη της ανθρώπινης τραγωδίας, μέχρι εκεί που δεν πάει άλλο, και αναπλάθει σύνολη τη ζωή του ανθρώπου). Με αυτή τη θεώρηση, ταιριαστή εικονογράφηση της κόγχης της Πρόθεσης είναι η Άκρα Ταπείνωση (ιδιαίτερος σε συνδυασμό με την Ετοιμασία του Θρόνου στην αψίδα του Βήματος, παράσταση με εσχατολογικό χαρακτήρα που παραπέμπει στη Βασιλεία του Θεού). Στην περίπτωση πάλι που η έμφαση αποδίδεται στην ιστορία, η «ανάμνηση» σχετίζεται με την έννοια της ενθύμησης ενός ιστορικού γεγονότος. Η Θεία Λειτουργία με αυτό τον τρόπο θεωρούμενη, λαμβάνει το χαρακτήρα της αναπαράστασης και μάς παρουσιάζει τις κύριες φάσεις της επίγειας ζωής και δράσης του Ιησού, όχι, βεβαίως, με ένα τυπικό, επετειακό νόημα, αλλά πάλι με τον σκοπό της συμμετοχής (τυπολογική ή αναπαραστατική ερμηνεία). Αντίστοιχα, η Ακολουθία της Πρόθεσης θεωρείται ως η εισαγωγή στην αναπαράσταση αυτή και γι' αυτό, το κοίλωμά της εκλαμβάνεται ως σύμβολο του σπηλαίου ή της φάτνης και, άρα, ως αρμόδια εικονογράφησή της προκρίνεται η παράσταση της Γέννησης.

Εν πάση περιπτώσει, όπως ο Κων/νος Καλοκύρης καταλήγει, «παρά την νέα θεώρηση των πραγμάτων, η απεικόνιση της Άκρας Ταπεινώσεως είχε επιβληθεί και κυριαρχήσει στην συνείδηση της Εκκλησίας (από τον 12^ο αιώνα και εξής, όπως είπαμε) και γι' αυτό τον λόγο εξακολούθησε να ζωγραφίζεται στο μέρος αυτό στους περισσότερους ναούς μέχρι τον 18^ο και 19^ο αιώνα»²⁶⁷.

Ο Διονύσιος εκ Φουρνά τον 18^ο αι. μαρτυρεί ότι στην κόγχη της Πρόθεσης ιστορείται η Αποκαθήλωσις (υπενθυμίζω ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης πολλές φορές επιγράφεται «Η Αποκαθήλωσις»), οι θυσίες της Παλαιάς Διαθήκης (Αβραάμ, Άβελ, Κάιν, Ιεφθάε) και ο Μελισμός: «Εἰς τῆς προσκομιδῆς τόν κουμπέ ὁ Χριστός ὡς ἀρχιερεὺς ἐπὶ θρόνου καθήμενος. Γράφε οὕτως: “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ”. Εἰς δέ τόν γῦρον τοῦ κουμπέ οἱ ἀρχιερεῖς, οὓς βούλει, καὶ ὑποκάτω αὐτῶν ἡ ἀποκαθήλωσις, ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ θυσία τοῦ Ἄβελ, ἡ θυσία τοῦ Κάιν, ἡ θυσία τοῦ Ἰεφθάε, οἱ ἅγιοι

²⁶⁷ Πρβλ. Καλοκύρης 1992, σ. 50.

τρεις παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ ... Εἰς τὴν κόγχην τῆς προθέσεως ὁ Μελισμός»²⁶⁸.

Σε αρκετές μονές του Αγίου Όρους (Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, αγίου Παύλου και Δοχειαρίου) συναντούμε, στην κόγχη της Πρόθεσης, μια καινοτομία των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} αι.. Πρόκειται για μια παραλλαγή της παράστασης της Ἄκρας Ταπείνωσης, η οποία επιγράφεται «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ». Η σύνθεση αυτή είναι εμπνευσμένη από το γνωστό τροπάριο του Κοσμά Μαΐουμά, που ψάλλεται στον ὄρθρο του Μ. Σαββάτου²⁶⁹. Το θεολογικό της νόημα είναι βαθύ, καθώς παρουσιάζει, στο κάτω μέρος της, το Χριστό, σε εσωτερικό σπηλαίου, να κείτεται νεκρός, τυλιγμένος με το σάβανο, μέσα σε σαρκοφάγο. Στο δε πάνω της μέρος, εικονίζεται ο Χριστός στον ουρανό ως Παντοκράτορας και στον ενδιάμεσο χώρο, στα δυο άκρα, ο Ιακώβ και ο Ησαΐας, κρατώντας ανοικτά ειλητάρια με τις προφητείες τους²⁷⁰. Να σημειώσουμε ότι ο Ιακώβ, μέσω προφητείας του (Γεν. 49, 9-10), συνδέεται με τον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντα, ο οποίος παρουσιάζει τον ύπνο-Θάνατο του Χριστού και την Ανάστασή του (βλ. παρακάτω σχετικό κεφάλαιο). Ο δε Ησαΐας συνδέεται με την Ἄκρα Ταπείνωση και το Πάθος του Χριστού, όπως έχουμε δει, με τις προφητείες του που περιέχονται στο κεφάλαιο 53 του βιβλίου του.

Ο Διονύσιος εκ Φουρνά αναφέρει και μια ακόμη, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, παράσταση, την οποία μάλιστα τοποθετεί ρητώς «εἰς τὴν πρόθεσιν». Πρόκειται για

²⁶⁸ Πρβλ. Διονύσιος εκ Φουρνά 1909, σ. 216, 267 και 279.

²⁶⁹ Πρόκειται για τροπάριο της α΄ ωδῆς του κανόνος του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου (Τριώδιον): «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια κατανοοῦντα, Σωτήρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γὰρ νεκρός ζωαρχικώτατος». Σχετικό είναι και το παρακάτω τροπάριο από την ακολουθία της ιερᾶς Προθέσεως: «Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ἄδου δὲ μετὰ ψυχῆς, ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δὲ μετὰ ληστοῦ, καὶ ἐν θρόνῳ ὑπῆρχες, Χριστέ, μετὰ Πατρὸς καὶ Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος». Φαίνεται δε ότι το σχῆμα «Ουρανός – Ἄδης: ταυτόχρονη παρουσία του Χριστού», ἔχει αρχαία καταγωγή, καθώς πρωτοεμφανίζεται στο Ψαλμ. 138, 7-8: «ποῦ πορευθῶ ἀπὸ τοῦ πνεύματός σου καὶ ἀπὸ τοῦ προσώπου σου ποῦ φύγω; ἐάν ἀναβῶ εἰς τὸν οὐρανόν, σὺ ἐκεῖ εἶ· ἐάν καταβῶ εἰς τὸν ἄδην, πάρει...».

²⁷⁰ Βλ. Γαρίδης 2007, σσ. 223 και 226-227.

το *Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας*, παράσταση που προβάλλει, από την ανάποδη, την ευχαριστιακή ενότητα της πίστης και εντοπίζεται στο βορεινό τοίχο της Πρόθεσης. Το θέμα βασίζεται στο Συναξάρι της Κυριακής των Αγίων Πατέρων²⁷¹ και παριστάνει το Χριστό «ὡς παιδίον, γυμνόν, περιβεβλημένον χιτῶνα ἐσχισμένον καί κουρελιασμένον»²⁷². Επίσης ιστορείται ο «Πέτρος Αλεξανδρείας λέγων προς τον Χριστόν: “Τίς σου τόν χιτῶνα, Σῶτερ, διεῖλεν;”»²⁷³. Προφανώς, ο χιτῶνας συμβολίζει την ενότητα της Εκκλησίας, αλλά και τη θεότητα του Χριστού, την οποία αμφισβήτησε ο Ἄρειος· το δε σχίσμα του την αναστάτωση που προκλήθηκε στην Εκκλησία από τη μεγάλη αυτή αίρεση. Η απάντηση του Χριστού στην ερώτηση του Πέτρου είναι: «Οὗτος ὁ παγκάκιστος Ἄρειος, Πέτρε». Εν συνεχεία, ο ιδιότυπος και «εικονογραφημένος» αυτός διάλογος συνεχίζεται και η ερώτηση επαναλαμβάνεται με μια ενδιαφέρουσα διατύπωση, που παραπέμπει, τυπολογικά τουλάχιστον, στον – παραπλεύρως και σε απόσταση αναπνοῆς εικονιζόμενο στην παράσταση της Ἄκρας Ταπείωσης – γυμνό Βασιλέα της Δόξης:

«Πάλιν διά στίχων ὁ Πέτρος πρὸς τόν Χριστόν·

“Χιτῶνα σεπτόν τίς ὁ ῥηγνύς σου, Λόγε,

²⁷¹ «(σ.σ. Ο Ἄρειος) ὠρμητο μὲν ἐκ Λιβύης· εἰς Αλεξάνδρειαν δέ γεγονώς, καί Διάκονος ὑπὸ τοῦ ἁγίου ἱερομάρτυρος Πέτρου Αλεξανδρείας χειροτονηθεῖς, ἐπειδὴ βλασφημεῖν κατὰ τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ ἤρξατο, κτίσμα τοῦτον ἀνακηρύττων ... Ταῦτα δὴ τόν Ἄρειον βλασφημοῦντα, ὁ μέγας Πέτρος τῆς ἱερωσύνης ἀφίστησι, τόν Χριστόν ὡς βρέφος ἐπὶ τοῦ ἁγίου Θυσιαστηρίου ἰδὼν, διεῖλόγως ἀναβεβλημένον ἱμάτιον, καί λέγοντα, τόν Ἄρειον διαῤῥῆξαι αὐτό», Συναξάριον τῆς Κυριακῆς τῶν Ἁγίων ΤΠΗ' (318) Θεοφόρων Πατέρων τῶν ἐν Νικαίᾳ, Πεντηκοστάριον.

²⁷² Πρβλ. Κόντογλου 1960, σ. 144.

²⁷³ «Τίς σου τόν χιτῶνα Σῶτερ διεῖλεν; Ἄρειος, σύ ἔφης, ὁ τῆς Τριάδος, τεμῶν τὴν ὁμότιμον ἀρχὴν εἰς διαίρεσεις· οὗτος ἠθέτησέ σε εἶναι τόν ἕνα τῆς Τριάδος· οὗτος Νεστόριον διδάσκει, Θεοτόκον μὴ λέγειν· ἀλλ' ἡ Σύνοδος ἢ ἐν Νικαίᾳ, Υἱόν Θεοῦ σε ἀνεκήρυξε, Κύριε, Πατρί, καί Πνεύματι σύνθρονον» (εσπερινός Κυριακῆς των Αγίων ΤΠΗ' θεοφόρων των εν Νικαία, Πεντηκοστάριον).

ώς γυμνόν ὀφθῆναί σου τῆς θείας δόξης;...»²⁷⁴.

Ἡ αντίστοιχη μαρτυρία του Φώτη Κόντογλου (1897-1965, λογοτέχνης, ζωγράφος και σημαντικότετος αγιογράφος, που συνέβαλε τα μέγιστα στην αναγέννηση της βυζαντινῆς εικονογραφίας στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αἰ.), σχετικά με την εικονογράφηση της Πρόθεσης, αναφέρει ὅτι «ἔνδον τῆς κόγχης τῆς Προθέσεως ζωγραφίζεται ὁ Χριστός μέχρι τοῦ στήθους, γυμνός καί νεκρός, μέ τὰς χεῖρας ἑσταυρωμένας φερούσας τόν τύπον τῶν ἡλῶν καί μέ τήν νυγεῖσαν πλευράν Αὐτοῦ, καθήμενος ἐντός τοῦ τάφου. Ὅπισθεν δέ Αὐτοῦ ἴσταται ὁ Σταυρός. Ἡ εἰκὼν αὕτη φέρει τήν ἐπιγραφήν IC XC Η ΑΚΡΑ ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΣ. Ἡμπορεῖς ὅμως νά ζωγραφίσῃς ἀντ' αὐτῆς τόν δίκαιον Μελχισεδέκ, ὁ ὁποῖος προσέφερεν εἰς τόν Πατριάρχην Ἀβραάμ ἄρτους καί οἶνον, εἰς τύπον τῆς ἀναιμάκτου θυσίας ... Ἐχει δέ ἐπιγραφήν: Ο ΔΚ ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ»²⁷⁵. Ὁ Μελχισεδέκ δε, «βαστῶν ἄρτους μέσα εἰς ἓν δοχεῖον», υπενθυμίζει τὸ σύνδεσμο τοῦ χριστιανικοῦ ναοῦ με τὴν Σκηνὴ τοῦ Μαρτυρίου τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, τονίζοντας τὴ σχέση τῆς Πρόθεσης με τὴν χρυσὴ Τράπεζα, ὅπου ἦταν τοποθετημένοι διαρκῶς οἱ ἄρτοι τῆς προθέσεως, σαν νὰ ἦταν ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ διὰ παντός, σύμφωνα με τὸ χωρίο Ἐξοδ. 25, 23-30.

Ἐν πάσῃ ὁμως περιπτώσει, ἡ παράσταση τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης ἀπαντᾷ, ὡς τοιχογραφία, στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης, βορείως τῆς αγίας Τράπεζας, καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου. Ἰδιαιτέρως δε κατά τὸ 17^ο καὶ 18^ο αἰ., τὴν ἐποχὴ που κορυφώνεται ἡ λαϊκὴ ἀγανάκτηση γιὰ τὴν τουρκοκρατία καὶ ἐνισχύεται ἡ ἐλπίδα γιὰ τερματισμὸ τῆς, φαίνεται πὼς ἐμφανίζεται συχνότερα ἡ παράσταση τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης, καὶ μάλιστα σε τοιχογραφίες κυρίως λαϊκῆς τέχνης, αποκτώντας κὶ ἓνα ἄλλο συμβολικὸ περιεχόμενο, που ἀφορᾷ στὴ δραματικὴ κατάσταση τοῦ

²⁷⁴ Πρβλ. Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ 1909, σ. 279. Τὸ θέμα αὐτὸ πρωτοεμφανίζεται τὸν 13^ο αἰ. καὶ ἀπὸ τὸν 15^ο ἀπαντᾷ πῶς συχνά, ἀναφέρεται δε στὴ διαίρεση τῶν χριστιανῶν, ἐξαιτίας τῆς μεγάλης αἵρεσης τοῦ Ἀρειανισμοῦ. Ἡ εικονογράφηση τοῦ Χριστοῦ ὡς παιδί (σπανιότατα εἰκονίζεται ὡς ἐνήλικας), καὶ μάλιστα πάνω στὴν αγία Τράπεζα, δηλώνει θεματικὴ συνάφεια με τὴν παράσταση τοῦ Μελισμοῦ καὶ εὐχαριστιακὸ περιεχόμενο. Ὑπαινίσσεται τὴν ἐνότητα στὴν πίστη ὡς προϋπόθεση τῆς εὐχαριστιακῆς συμμετοχῆς. Αὐτὸς ὁ ὑπαινιγμὸς δικαιολογεῖ καὶ τὴν ἐντόπιση τῆς παράστασης μέσα στο ἱερό Βῆμα καὶ δίπλα στὴν κόγχη τῆς Πρόθεσης. Γιὰ τὸ θέμα, βλ. καὶ Σοφιανὸς καὶ Τσιγαρίδας 2003, σ. 84.

²⁷⁵ Πρβλ. Κόντογλου 1960, σ. 140-141.

υπόδουλου γένους. Σ' αυτόν το συμβολισμό αναφερόμενος ο Κων/νος Καβαρνός γράφει: «Μέσα στη σκοτεινή Πρόθεση φιλοτεχνούσανε με κατάνυξη την “Άκραν Ταπείνωσιν”, δηλαδή τον Χριστό νεκρόν σταυροχεριασμένον μέσα στον τάφο, με τα χέρια του τρυπημένα από τα καρφιά και με την κονταριά στην πλευρά του, καταβασανισμένον, όπως ήτανε κ' η Ορθοδοξία κ' η Ελλάδα, χωρίς “είδος οὐδέ κάλλος”, όπως είπε ο προφήτης Ησαΐας»²⁷⁶. Γι' αυτό και ιστορούσαν συχνότερα τώρα οι υπόδουλοι Έλληνες τον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης στις εκκλησιές τους και αποζητούσαν την εξ ύψους στήριξη και παρηγορία. Έτσι, η προσδοκία της Ανάστασης του Χριστού συντηρεί και την ελπίδα της ελευθερίας. Σ' ένα κείμενο των αρχών του 16^{ου} αιώνα (τον *Θρήνο* του μητροπολίτη Μυρέων Ματθαίου) υπάρχει η εξής παράκληση προς τον Χριστό:

« ... Ἀλλά πάλι λυπήσου μας, ὅτ' εἴμεσθεν δικοί σου,
ἄλλον Θεόν δέν ἔχομεν, Κύριε, μόνον πλήν σου,
πῶς ὑπομένεις, Δέσποτα, σκλάβους νά μᾶς ἐβλέπης [...]
[...] ξύπνα, σηκώσου ...»²⁷⁷.

Η σπαρακτική αυτή κραυγή («ξύπνα, σηκώσου...»), που απηχεί το ψαλμικό «Ἀνάστα ὁ Θεός, κρῖνον τήν γῆν ...» (81, 8) και ταυτίζει την προσμονή της Ανάστασης του Χριστού με την ανάσταση του υπόδουλου γένους, δικαιούμαστε, θεωρώ, να φανταστούμε ότι απευθύνεται, μέσα από τον υποφωτισμένο χώρο της Πρόθεσης, προς τον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης.

Συγγενή εικονογραφικά θέματα

Ανάλογα με το εκάστοτε χρησιμοποιούμενο κριτήριο, θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε σχέσεις και συνάφειες του εικονογραφικού θέματος της Άκρας Ταπείνωσης με άλλα, πολλές, είτε άμεσες είτε έμμεσες. Αν το κριτήριο είναι το ιστορικό, στη βάση των ευαγγελικών αφηγήσεων, τέτοια συγγενή εικονογραφικά

²⁷⁶ Πρβλ. Καβαρνός 1992, σ. 122.

²⁷⁷ Από το Βακαλόπουλος 1976, τ. 2, σ. 226 κ.ε.

θέματα είναι π.χ. η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος, ο Ενταφιασμός. Με το λειτουργικό κριτήριο, θα ήταν ο Μελισμός και το άμφιο του Επιταφίου. Με το κριτήριο του πορτραίτου θα ήταν ο Παντοκράτωρ, το Μανδήλιο και το Κεράμιο κ.ο.κ.

Στο κεφάλαιο αυτό θα εστιάσουμε επιλεκτικά σε κάποια μόνο από τα συγγενή εικονογραφικά θέματα, καθώς δεν είναι δυνατόν να παρουσιαστούν όλα. Καταρχάς, θα γίνει μια πολύ σύντομη αναφορά στα καταγωγικώς συγγενή εικονογραφικά θέματα της Σταύρωσης, της Αποκαθήλωσης, του Επιταφίου Θρήνου, του Ενταφιασμού και της Pietà. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε αναλυτικότερα τα θέματα της Ετοιμασίας του Θρόνου (στη βάση του κριτηρίου της συσχέτισης στον αρχιτεκτονικό εντοπισμό και της υμνολογικής συνάφειας) και του Αναπεσόντος (στη βάση του νοηματικού-θεολογικού κριτηρίου), καθώς και τον τρόπο που συνδέονται με την Άκρα Ταπείνωση. Αυστηροί λόγοι στενότητας χώρου και χρόνου υποχρεώνουν να περιοριστούμε στις υπάρχουσες σποραδικές αναφορές και να παραλείψουμε την αναλυτική παρουσίαση των θεμάτων του Μελισμού και του Επιταφίου (λειτουργικό άμφιο), αν και υπάρχει στενότερη λειτουργική σχέση με το θέμα μας²⁷⁸. Το κεφάλαιο αυτό κλείνει με μια συσχέτιση του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης με τα πορτραίτα του Φαγιούμ. Τέλος, σε επόμενο κεφάλαιο παρουσιάζεται σε βάθος η συσχέτιση της Άκρας Ταπείνωσης με το θέμα της Βάπτισης.

Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Επιτάφιος Θρήνος, Ενταφιασμός και Pietà

Η σύνθεση της Άκρας Ταπείνωσης εικονογραφικά και θεματολογικά, όπως είπαμε και παραπάνω, έχει στενή (καταγωγική) συγγένεια με τις παραστάσεις της Αποκαθήλωσης, του Ενταφιασμού (π.χ. Ναός Αγ. Παντελεήμονος, Νέρεζι, Σκόπια, 1164, στο Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994, σσ. 64 και 65, αρ. 36 και 37) και του

²⁷⁸ Για την παρουσίαση των θεμάτων αυτών παραπέμπω στις μελέτες: Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες και οι Άγγελοι-Διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη: Κυριακίδης 2008, Μαρία Θεοχάρη, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1986 και της ίδιας, «Εκκλησιαστικά άμφια της Μονής Τατάρνης», *Θεολογία, τόμ. ΚΖ'(1956)*, σσ. 123-147.

Επιταφίου Θρήνου (π.χ. φορητή εικόνα Ι. Μ. Αγ. Παύλου, Άγιο Όρος, 1616, στο Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997, σ.149), ενώ σχετίζεται και με την παράσταση της Σταύρωσης (π.χ. φορητή εικόνα Ναού Παναγίας Λιθινών, Λασιθί, Κρήτη, 15^{ος} αι., στο Μπορμπουδάκης 1993, αρ. 145), καθώς υπάρχει ο Σταυρός και μάλιστα φέρει την επιγραφή Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ. Όταν στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης εικονίζεται και η θρηνούσα Θεοτόκος σε στάση εναγκαλισμού του νεκρού γιου της, υπάρχει σαφής ένδειξη εικονογραφικής συγγένειας με (ή, καλύτερα, επίδρασης από) τη γνωστή δυτική παράσταση της Pietà. Η λέξη Pietà σημαίνει ευλάβεια, ευσέβεια, στοργή, ευσπλαχνία, όμως στην ιστορία της Τέχνης ο όρος δηλώνει το έργο (ζωγραφικό και γλυπτό) που παρουσιάζει την Παναγία (συνήθως καθιστή) που κρατάει και θρηνεί τον νεκρό Χριστό μετά την Αποκαθήλωση. Το θέμα, που σχετίζεται με τη βυζαντινή παράσταση του Επιταφίου Θρήνου, γνώρισε μεγάλη διάδοση στη Δύση από το 15^ο και 16^ο αι. Ως αντιπροσωπευτικό (και μάλλον αξεπέραστο) παράδειγμα, αναφέρω την Pietà του Μιχαήλ Αγγέλου, στη μορφή του μαρμάρινου γλυπτού αγάλματος, έργο του 1498, που βρίσκεται στον Άγιο Πέτρο στο Βατικανό. Στο χώρο της Ανατολής εισάγεται (βεβαίως μόνο στη ζωγραφική του μορφή) περί τον 15^ο αι. με δυο εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη (Βιέννη και Πάτμος, τέλη 15^{ου} και αρχές 16^{ου} αι., αντίστοιχα) με την Pietà στον τύπο της Άκρας Ταπείνωσης. Τον Νικόλαο Τζαφούρη μιμήθηκαν αργότερα και άλλοι εκπρόσωποι της λεγόμενης ιταλοκρητικής σχολής. Δείγμα αυτής της εξέλιξης είναι η πολύ γνωστή εικόνα της Μονής Ιβήρων, που χρονολογείται στις αρχές του 16^{ου} αι. και που εντάσσεται στα έργα της κρητικής σχολής, χωρίς μάλιστα να αποκλείεται ως δημιουργός της ο Θεοφάνης ο Κρητικός.

Εν κατακλείδι, ο Σταυρός πίσω από τον Χριστό, παραπέμπει στην παράσταση της Σταύρωσης, ο Τάφος υπενθυμίζει τον Ενταφιασμό και η Θεοτόκος τον Επιτάφιο Θρήνο και την Πιετά. Οι παραστάσεις αυτές έχουν στενή σχέση καθώς εικονίζουν τα ίδια πρόσωπα να συμμετέχουν με μικρή χρονική διαφορά στα διαδοχικά αυτά στιγμιότυπα στην εξέλιξη του θείου δράματος²⁷⁹. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης περιέχει νοηματικά αυτές τις παραστάσεις. Έτσι, πολλές φορές η παράσταση π.χ. του Επιταφίου Θρήνου επιγράφεται Η

²⁷⁹ Πρβλ Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., σ. 108-109.

ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΙΣ. Με την ίδια επιγραφή δεν είναι καθόλου σπάνιο να συναντήσουμε επίσης και την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης.

Η Ετοιμασία του Θρόνου

Ο Σταυρός, και μάλιστα με την επιγραφή *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ* και τον τάφο μπροστά του, δηλώνει τυπολογική και θεματική συγγένεια με την παράσταση *Η ΕΤΟΙΜΑΣΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ*, που παρουσιάζει το Σταυρό πίσω από το Θρόνο με το Ευαγγέλιο. Ο Θρόνος είναι ευτρεπισμένος και έτοιμος να δεχτεί το Χριστό κατά τη Δεύτερη και ένδοξη Παρουσία του ως Κριτή «ζώντων καί νεκρῶν». Πάνω από το Θρόνο υπάρχει το Ευαγγέλιο (άλλοτε ανοιχτό κι άλλοτε κλειστό), σύμβολο του Χριστού, και το Άγιο Πνεύμα, ως *περιστερά*, ενώ στα πλάγια εικονίζονται τα σύμβολα του Πάθους. Μπροστά του δε γονατιστοί δέονται ο Αδάμ και η Εύα, την ώρα που δεξιά και αριστερά τον φρουρούν Αρχάγγελοι, Εξαπτέρυγα και Πολυόμματα. Σε κάποιες απεικονίσεις της Ετοιμασίας δεξιά και αριστερά του Θρόνου υπάρχουν οι Απόστολοι. Ο Θρόνος, πολλές φορές, είναι με τέτοιο τρόπο ζωγραφισμένος, ώστε να μοιάζει με Αγία Τράπεζα. Με αυτόν τον τρόπο, ο Σταυρός που εικονίζεται πίσω αναδεικνύεται ταυτόχρονα σε Θρόνο του Βασιλέως της Δόξης, αλλά και σε πρώτη Αγία Τράπεζα που καθιερώθηκε από το άγιο αίμα του πρώτου Αρχιερέως Χριστού. Αυτή η οπτική ενισχύεται κι από το γεγονός ότι η Αγία Τράπεζα μέσα στη λειτουργία επέχει θέση Γολγοθά, Τάφου του Κυρίου, αλλά και Θρόνου του: «ή δέ ιερά τράπεζα θρόνος μέν ἐν τοῖς νοουμένοις καί βῆμα Χριστοῦ, Γολγοθᾶ δέ καί τόπος κρανίου ἐν τοῖς φαινομένοις ... καί θῦμα καί θύτης αὐτός ὁ Χριστός»²⁸⁰. Έτσι, η παράσταση εκτός από το πρόδηλο αποκαλυπτικό κι εσχατολογικό, αποκτά και ευχαριστιακό νόημα, καθώς «υπονοεί ότι η σωτηρία, που θα ολοκληρωθεί κατά τη Δευτέρα Παρουσία (ο έτοιμος θρόνος), επιτυγχάνεται χάρη στη θυσία επί του σταυρού, την οποία καθιστά επίκαιρη η Ευχαριστία»²⁸¹.

Η Ετοιμασία του Θρόνου και κάποια άλλα σχετικά, αποκαλυπτικού χαρακτήρα, εικονογραφικά θέματα, όπως η Δέηση, ο Παράδεισος, ο Άδης, οι σαλπίζοντες άγγελοι κλπ, αν και εξακολουθούν να απαντούν και μεμονωμένα, όμως φαίνεται ότι από ενωρίς (πιθανώς από τον 9^ο αι.) αποτέλεσαν συγκεντρωμένα ένα εικονογραφικό

²⁸⁰ Πρβλ. Μακραιός-Σάθας 1872-1894, σ. 396.

²⁸¹ Πρβλ. Βέλμανς 2004, σ. 140.

σύνολο, το οποίο ως θέμα προϋπήρχε σε απλούστερη μορφή, την πολυσύνθετη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (ή αλλιώς της Μελλούσης Κρίσεως)²⁸².

Εν πάση περιπτώσει, το θέμα της Ετοιμασίας του Θρόνου έλκει την καταγωγή του από τα ψαλμικά: «καί ὁ Κύριος εἰς τόν αἰῶνα μένει, ἠτοίμασεν ἐν κρίσει τόν θρόνον αὐτοῦ, καί αὐτός κρινεῖ τήν οἰκουμένην ἐν δικαιοσύνῃ, κρινεῖ λαούς ἐν εὐθύτητι» (Ψαλμ. 9, 8-9), «δικαιοσύνη καί κρῖμα ἐτοιμασία τοῦ θρόνου σου, ἔλεος καί ἀλήθεια προπορεύονται πρό τοῦ προσώπου σου ... καί ὁ θρόνος αὐτοῦ ὡς ὁ ἥλιος ἐναντίον μου» (Ψαλμ. 88, 15 και 37) και «Κύριος ἐν τῷ οὐρανῷ ἠτοίμασε τόν θρόνον αὐτοῦ, καί ἡ βασιλεία αὐτοῦ πάντων δεσπόζει» (Ψαλμ. 102, 19), καθώς και από την προφητεία του Ησαΐα: «Εἶδον τόν Κύριον καθήμενον ἐπί θρόνου ὑψηλοῦ καί ἐπηρμένου» (Ησ. 6, 1)²⁸³, ενώ μάς υπενθυμίζει και το ὄραμα του προφήτη Δανιήλ με τον Παλαιόν τῶν Ἡμερῶν και τον Υἱόν τοῦ Ἄνθρώπου (7, 9-14), καθώς και τη διήγηση της Αποκάλυψης του Ιωάννη, τη σχετική με το Θρόνο, το βιβλίο και το Ἄρνιον τό ἐσφαγμένον (Αποκ. κεφ. 4 και 5). Ως θέμα, απαντά στη γραμματεία του 4^{ου} αι., εμφανίζεται δε, εικονογραφικά ανεπτυγμένο, στα μνημεία του 11^{ου} αι. (στη Μ. Δαφνίου, στον Ὅσιο Λουκά, στο Torcello) και κατόπιν (από τον 12^ο αι.) περνά στη Δύση (Palermo, 1180) και στη Ρωσία (Neredizi κοντά στο Novgorod, 1199). Το 14^ο αι. το βρίσκουμε στο Μυστρά (Μητρόπολη και Περίβλεπτος) κι αργότερα στο Ἅγιον Ὄρος (Τράπεζα Μ. Μεγίστης Λαύρας κ.α.)²⁸⁴. Η παράσταση απαντά μέσα στο ιερό Βήμα, στο κέντρο της καμάρας της κόγχης του, πάνω δηλαδή από την Αγία Τράπεζα, με την οποία σχετίζεται λόγω του συμβολισμού της, πέραν του Τάφου του Χριστού, και ως Θρόνου του, ὅπως ἔχομε ἤδη δει. Υπάρχει ὁμως και μια δεύτερη θέση της

²⁸² Βλ. Σωτηρίου 1955, σ. 11.

²⁸³ Η προφητεία αυτή του Ησαΐα αναφέρεται στο ὄραμά του (Ησ. 6, 1-13), το οποίο απετέλεσε και την κλήση του στην προφητική αποστολή. Το ὄραμα αυτό του Ησαΐα ενέπνευσε, ὅπως ἦταν βεβαίως φυσικό, και υμνογράφους, οι οποίοι στον ειρμό της Ε΄ Ωδῆς των κανόνων οὕτως ἢ ἄλλως ἔπρεπε να αναφερθούν στην προσευχή του Ησαΐα (26, 1-12). Ἐτσι, ἔχομε και κάποιες αναφορές στον θρόνο του Θεοῦ, ὅπως π.χ. στον κανόνα στην Ὑπαπαντή του Κοσμῆ του Μελωδοῦ (Παρακλητική): «Ὡς εἶδεν Ἡσαΐας συμβολικῶς ἐν θρόνῳ ἐπηρμένῳ θεόν ὑπ' ἀγγέλων δόξης δορυφορούμενον...».

²⁸⁴ Βλ. Καλοκύρης 1957, σ. 103.

παράστασης που υπογραμμίζει περισσότερο τον ευχαριστιακό της χαρακτήρα. Από το 12^ο αι. αρχίζει να ιστορείται χαμηλότερα στην κόγχη του ιερού Βήματος, στην κατώτερη ζώνη, κάτω από την Πλατυτέρα και την θεία Λειτουργία (Μετάληψη των Αποστόλων), στο ύψος της Αγίας Τράπεζας και στο κέντρο της παράστασης των λειτουργούντων Ιεραρχών. Εμφανίζεται δηλαδή στη θέση στην οποία από τον 14^ο αι. στις εκκλησίες των Βαλκανίων καθιερώνεται η παράσταση του Μελισμού (Αμνού). Παράδειγμα αυτής της θέσης αποτελεί η παράσταση στον Άγιο Παντελεήμονα στο Νέρεζι, κοντά στα Σκόπια (1164), όπου δεξιά και αριστερά του Θρόνου υπάρχουν δύο άγγελοι με ριπίδια (όπως και στην παράσταση της θείας Λειτουργίας), υπογραμμίζοντας την ευχαριστιακή της διάσταση.

Ωστόσο, η παράσταση της Ετοιμασίας, που είναι, κατά κύριο λόγο, μια υπόμνηση της πρώτης έλευσης του Χριστού στη γη και μια συμβολική προαναγγελία της Δεύτερης και ένδοξης Παρουσίας του και της Τελικής Κρίσης, και κατά συνέπεια έχει αποκαλυπτικό, εσχατολογικό και ευχαριστιακό, όπως είδαμε, νόημα, εμφανίζει και τριαδολογικό συμβολισμό. Η παράσταση φαίνεται πως απαντά, μαζί με την επιγραφή του Σταυρού *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*, στη χριστολογική διένεξη του 1166, σχετικά με την ισοτιμία Πατρός και Υιού (βλ. παραπάνω στην *Επιγραφή του Σταυρού*), δίνοντάς μας ένα συμβολισμό του ισόκυρου και του ισότιμου των τριών Προσώπων της Αγίας Τριάδας: ο Θρόνος υποδηλώνει τον Πατέρα, το Ευαγγέλιο και τα όργανα του Πάθους τον Υιό και η περιστερά το Άγιο Πνεύμα.

Για την παράσταση, τέλος, της Ετοιμασίας και τη σχέση της με την Άκρα Ταπείνωση και την επιγραφή της «Ο Βασιλεύς Της Δόξης», ο Gabriel Millet σημειώνει: «...άλλες εικόνες (σ.σ. της Άκρας Ταπείνωσης) μάς εξηγούν γιατί, πάνω στην πινακίδα του σταυρού, η επιγραφή αναφέρει, στη θέση του Βασιλιά των Ιουδαίων, τον Βασιλέα της Δόξης. Έτσι, στο κάτω μέρος, κοντά στη σφραγισμένη σαρκοφάγο, οι άγγελοι λατρεύουν, οι μυροφόρες παρατηρούν και οι φύλακες ξαγρυπνούν, στο πάνω μέρος, οι ουράνιες δυνάμεις περιβάλλουν την Ετοιμασία, το θρόνο της μεγαλειότητας, όπου ο Χριστός εκδηλώνει την παρουσία του με το βιβλίο, το σταυρό, τη λόγχη και το σπόγγο. Ο θρόνος και ο τάφος, σε αντίστοιχες θέσεις, ο ένας ψηλά, ο άλλος χαμηλά ... μάς ξαναφέρνουν στη μνήμη αυτό το αρκετά γνωστό

τροπάριο που ψάλλεται το Μ. Σάββατο: “Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ...”²⁸⁵ (βλ. στα Ὑμνογραφικά παράλληλα).

Ο Αναπεσών

Αναμφίβολα, ο θάνατος-ύπνος του Χριστού, ιδιαίτέρως δε μέσα στον τάφο, κάνει τη σύνθεση της Ἀκρας Ταπείνωσης να συγγενεύει τυπολογικά, αλλά και νοηματικά με τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού «Ο ΑΝΑΠΕΣΩΝ». Η παράσταση αυτή, παρά την φαινομενική απλοϊκότητά της, καθώς δεν εικονίζει παρά ένα παιδί που κοιμάται, ιστορεί στο σύνολό του το μυστήριο της θείας Οικονομίας. Κι αυτό γιατί, ο λόγος που εκπέμπει περιέχει και την Ενσάρκωση του Λόγου, αλλά και το Πάθος του Νικητή του θανάτου Σωτήρα Χριστού. Μ’ αυτό τον τρόπο, σχετίζεται και με τις δυο μεγαλύτερες εορτές της Χριστιανοσύνης, τα Χριστούγεννα και το Πάσχα, ανακεφαλαιώνει δε όλο το σωτηριολογικό και εσχατολογικό μήνυμα της Εκκλησίας. Παρ’ όλα αυτά και παρά τη μακραίωνη παρουσία του στην εικονογράφηση των ναών, ο Αναπεσών δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα τους ευρύτερα γνωστούς εικονογραφικούς τύπους του Χριστού.

Η ιδέα της παράστασης του Αναπεσόντος υπάρχει ήδη από τον 9^ο αιώνα (τη βρίσκουμε στο εικονογραφημένο Ψαλτήριο της Ουτρέχτης²⁸⁶), όμως στην τελική της μορφή εμφανίστηκε το 13^ο αιώνα, ως νωπογραφία (τοιχογραφία), και διαδόθηκε από το 14^ο (κυρίως στα Βαλκάνια). Στον απλό – και παλαιότερο – τύπο της, εικονίζει το νεαρό Χριστό-Εμμανουήλ μισοξαπλωμένο σε λίκνο να κοιμάται (όμως, συνήθως, με τα μάτια ανοιχτά). Στο δε σύνθετο – και μεταγενέστερο –, μάς παρουσιάζει επιπλέον στα δεξιά του την Παναγία, η οποία άλλοτε τον σκεπάζει στοργικά μ’ ένα σεντόνι (αποδίδοντας την έμφαση στην ανθρώπινη φύση και την παιδική ηλικία του Αναπεσόντος) κι άλλοτε δέεται προς αυτόν με τα χέρια ανοικτά (τονίζοντας τη θεϊκή φύση και τη βασιλική ιδιότητά του). Στα αριστερά του, ένας ή δύο άγγελοι με καλυμμένα τα χέρια, σεβίζοντες ή κρατώντας τα σύμβολα του Πάθους, τον Σταυρό, τη λόγχη και τον κάλαμο του όξους²⁸⁷. Κάποιες φορές υπάρχει άγγελος που κρατεί

²⁸⁵ Πρβλ. Millet 1960, σ. 487.

²⁸⁶ Βλ. Dufrenne 1978, σ. 135, πίν. 84.

²⁸⁷ Για τις μεταγενέστερες και σύνθετες μορφές του θέματος του Αναπεσόντος, βλ. Meinardus 1971, σσ. 195-203.

ριπίδιο, στοιχείο που, μαζί με τα γυμνά πόδια του παιδιού Χριστού, συσχετίζει την παράσταση του Αναπεσόντος με αυτήν του Αμνού (Μελισμού), όπως θα δούμε και παρακάτω. Το στοιχείο αυτό είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον γιατί προσδίδει στη σύνθεση του Αναπεσόντος Χριστού σαφή λειτουργική και ευχαριστιακή διάσταση. Σπανιότερα δε, το σκηνικό της παράστασης συμπληρώνεται με τον Πατριάρχη και Προφήτη Ιακώβ που κρατεί ανοιχτό ειλητάριο (όπου αναγράφεται το Γεν. 49, 9-10) ή τον Προφητάνακτα Δαβίδ (καθώς το προαναφερθέν χωρίο τονίζει, μεταξύ άλλων, τη δαβιτική καταγωγή του Ιησού, αλλά και ως αναφορά στο Ψαλμ. 120, 3-5) και τον Σολομώντα (για τον ίδιο λόγο, ως γιο του Δαβίδ). Επίσης, σπανίως εικονογραφείται, μαζί με τη Θεοτόκο και τους αγγέλους, δίπλα στον Αναπεσόντα Χριστό ένα λιοντάρι που κοιμάται, σαφής αναφορά στο Γεν. 49, 9-10, όπως θα δούμε παρακάτω, ή κάτω από τα πόδια του υποπόδιο, βασιλικό σημάδι.

Ο Χριστός ως Αναπεσών εικονίζεται σε παιδική ηλικία (Εμμανουήλ), φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο και βρίσκεται μισοξαπλωμένος σε στρωμνή-λίκνο. Το σώμα του είναι στραμμένο συνήθως στη δεξιά του πλευρά, το αριστερό του χέρι (κρατώντας συχνά κλειστό ειλητάριο) αναπαύεται στο μηρό, ενώ το δεξί, ακουμπώντας με τον αγκώνα στο λίκνο, στηρίζει το κεφάλι του. Τα δάκτυλα φτάνουν μέχρι τους κροτάφους, σημείο περίσκεψης κι επαγρύπνησης. Σε πολλές απεικονίσεις του θέματος του Αναπεσόντος, ο Χριστός έχει τα πόδια, από τα γόνατα και κάτω, γυμνά²⁸⁸ (τις περισσότερες δε φορές, και διαστραυρούμενα), παρέχοντάς μας έτσι ένα ενδιαφέρον προεικονιστικό σημείο του μελλοντικού του Πάθους και του σταυρικού του Θανάτου, αλλά συνάμα και μια ευχαριστιακή αναφορά²⁸⁹. Οι ανοιχτοί δε

²⁸⁸ Ενίοτε υπάρχει και το μοτίβο του ανάστροφου πέλματος του Χριστού, το οποίο εντάσσεται επίσης στην ίδια συμβολική, π.χ. ο Αναπεσών του Θεοφάνη του Κρητικού στην Ι. Μ. Σταυρονικήτα Αγ. Όρους. Για τον συγκεκριμένο συμβολισμό, βλ. Μπαλτογιάννη 1994, σσ. 132-134.

²⁸⁹ Το μοτίβο των γυμνών ποδιών του παιδιού Χριστού απαντά στη βυζαντινή ζωγραφική, εκτός από την παράσταση του Αναπεσόντος, και στις παραστάσεις της Υπαπαντής, της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στον τύπο της Ελεούσας-Γλυκοφιλούσας (που εικονογραφικά προϋπήρχε, ως λεπτομέρεια, στην παράσταση της Υπαπαντής, απ' όπου και αποσπάστηκε για να αποτελέσει τον ξεχωριστό εικονογραφικό τύπο της Παναγίας Γλυκοφιλούσας με τον ανήσυχο Χριστό-βρέφος στην αγκαλιά) και του Αμνού (Μελισμού). Όλες αυτές οι παραστάσεις συνδέονται με το Πάθος του Χριστού, το οποίο επισημαίνουν είτε ως χρονικά επερχόμενο (προφητεία γέροντος Συμεών, βλ. Λκ. 2, 34-35, για τις παραστάσεις της Υπαπαντής και της Ελεούσας-Γλυκοφιλούσας) είτε ως μυστικά-λειτουργικά επαναλαμβανόμενο (για την παράσταση του Αμνού-Μελισμού). Μ' αυτό τον τρόπο, τονίζεται ότι το

οφθαλμοί δηλώνουν βεβαίως επαγρύπνηση κι ετοιμότητα για τη σωτηρία του κόσμου, σύμφωνα με το ψαλμικό: «μή δῶς εἰς σάλον τόν πόδα σου, μηδέ νυστάξει ὁ φυλάσσων σε. ἰδοὺ οὐ νυστάξει οὐδέ ὑπνώσει ὁ φυλάσσων τόν Ἰσραήλ. κύριος φυλάξει σε, κύριος σκέπη σου ἐπὶ χεῖρα δεξιάν σου» (Ψαλμ. 120, 3-5). Ωστόσο, οι ανοιχτοί οφθαλμοί κυρίως φανερώνουν την θεϊκή φύση του Χριστού, που δεν χωρίστηκε από την ανθρώπινη (και παρέμεινε άγρυπνη), ακόμη και όταν εκείνος, όπως το θέλησε, πορεύτηκε στον τάφο: «...ἐν τάφῳ μὲν πορευθεὶς καθὼς ἠβουλήθη, ἐν σορῶ δέ ἀγρυπνήσας· οὐ γάρ κεχώριστο ἡ θεότης τοῦ σώματος...»²⁹⁰.

Εἶναι αρκετά χαρακτηριστικό, ἐξάλλου, ὅτι ἡ παράσταση τοῦ Αναπεσόντος Χριστοῦ σε σλαβικούς ναοὺς και εἰκόνες φέρει τὴν ἐπιγραφή «Nedremanoe oko gne» (= Ὁ Ἄγρυπνος οφθαλμός), τίτλος που παραπέμπει πάλι στο ἀνωτέρω ψαλμικό, ἀλλὰ και στη θεότητα τοῦ Ἰησοῦ, ὅπως βλέπουμε και στη σχετικὴ ὑμνογραφία: «...Σὺ γάρ μόνη γέγονας ἐν γυναιξί, καὶ Μήτηρ καὶ Παρθένος, καὶ σὺ μόνη Πάναγνε, ἐγαλούχησας Υἱόν ζωοδότην, καὶ ἀγκάλαις σου ἐβάστασας, τό ἀνύστακτον ὄμμα· ἀλλ' οὐ διέλιπε τοῦ κόλπου τοῦ πατρικοῦ, ὡς προὔπηρχε πρό τῶν αἰώνων· ἀλλ' ἄνω ὄλως, Θεός μετὰ Ἀγγέλων, καὶ κάτω ὄλως, ἐκ σοῦ μετὰ ἀνθρώπων, καὶ πανταχοῦ ἀνερμηνεύτως...» (θεοτοκίον δογματικόν, ἦχος πλ. δ', εσπερινός Σαββάτου, Παρακλητικὴ).

Το παραπάνω θεοτοκίό μάς εἰσάγει σε μια παραλλαγή τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τοῦ Αναπεσόντος, κατὰ τὴν ὁποία ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μισοξαπλωμένος ἀνέμελα (ἀντὶ σε λίκνο) στὴν ἀγκαλιά τῆς Μητέρας τοῦ. Το κεφάλι γέρνει ελαφρά, τα μάτια εἶναι ἀνοιχτά, τὸ χέρι πέφτει ελεύθερα ἐξω ἀπὸ τοὺς μητρικούς βραχίονες ἐνῶ τα ἐνδύματα που φορεῖ εἶναι πολυτελὴ και βασιλικά. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ εἶναι ἀρκετά

παιδί με τα γυμνά πόδια ταυτοποιεῖται με τὸν σταυρωθέντα, παθόντα και ταφέντα Χριστό, ἀλλὰ και με τὸν ευχαριστιακό ἄρτο (Ἀμνός-Μελισμὸς Χριστός) που θυσιάζεται πάνω στὴν ἀγία Τράπεζα και προσφέρεται εἰς βρώσιν στοὺς πιστοὺς, ὡς φάρμακο ἀθανασίας. Για τὸν εἰκονογραφικό τύπο τῆς Ὑπαπαντῆς, βλ. Ξυγγόπουλος 1929, σσ. 328-339, τῆς Βρεφοκρατούσας, βλ. Μπαλτογιάννη 1994, και τοῦ Ἀμνοῦ (Μελισμοῦ), βλ. Κωνσταντινίδη 2008.

²⁹⁰ Πρβλ. Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ, κοντάκιον Εἰς τὴν ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου και εἰς τὰς δέκα δραχμάς, δ' οἶκος, Ρωμανός 1997, τ. 1. σ. 526.

σπάνια και απαντάται κυρίως σε φορητές εικόνες, όμως διατηρεί όλες τις αναφορές και τους συμβολισμούς του κύριου τύπου.

Ο εικονογραφικός τύπος του Αναπεσόντος έχει τριπλή καταγωγή: τρεις παλαιοδιαθηκικές αναφορές, μια καινοδιαθηκική και ένα δημοφιλές αλληγορικό ποίημα. Οι παλαιοδιαθηκικές αναφορές είναι: α) η προφητεία του Ιακώβ (από τις αρχαιότερες της Παλαιάς Διαθήκης): «σκύμνος λέοντος Ίούδα· ἐκ βλαστοῦ, υἱέ μου, ἀνέβης· ἀναπεσῶν ἐκοιμήθη ὡς λέων καί ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν; οὐκ ἐκλείψει ἄρχων ἐξ Ίούδα καί ἡγούμενος ἐκ μηρῶν αὐτοῦ ἕως ἂν ἔλθῃ τὰ ἀποκείμενα αὐτῶ, καί αὐτός προσδοκία ἐθνῶν» (Γεν. 49, 9-10), β) η προφητεία του Βαλαάμ: «κατακλιθεῖς ἀνεπαύσατο ὡς λέων και ὡς σκύμνος· τίς ἀναστήσει αὐτόν;» (Αριθμ. 24, 9) και γ) το προαναφερθέν ψαλμικό: «μή δῶς εἰς σάλον τόν πόδα σου, μηδέ νυστάξῃ ὁ φυλάσσων σε. ἰδοὺ οὐ νυστάξει οὐδέ ὑπνώσει ὁ φυλάσσων τόν Ἰσραήλ. κύριος φυλάξει σε, κύριος σκέπη σου ἐπὶ χεῖρα δεξιάν σου» (Ψαλμ. 120, 3-5). Η καινοδιαθηκική αναφορά είναι το χωρίο της Αποκάλυψης του Ιωάννη: «ἰδοὺ ἐνίκησεν ὁ λέων ὁ ἐκ τῆς φυλῆς Ίούδα, ἡ ῥίζα Δαυῖδ» (Αποκ. 5, 5). Σχετικό είναι επίσης και το Εβρ. 7, 14: «ἐξ Ίούδα ἀνατέταλκεν ὁ Κύριος ἡμῶν».

Τα βιβλικά αυτά χωρία υποδηλώνουν αρχικά την Ενσάρκωση, με την καταγωγή από τον Δαβίδ («ἐξ Ίούδα»), το βασιλικό αξίωμα («λέων» και «ἄρχων»), το μυστήριο της παρθενικής γέννησης («ἐκ βλαστοῦ», από νεαρό κλαδί, από παρθένο), αλλά και το μελλοντικό Πάθος («τὰ ἀποκείμενα αὐτῶ», δηλαδή το Σταυρό, το Πάθος και το Θάνατο) καθώς και την Ανάσταση («τίς ἐγερεῖ αὐτόν;» και «τίς ἀναστήσει αὐτόν;» το ερώτημα αυτό, που υπονοεῖ την απάντηση «οὐδεὶς», υποδηλώνει την «αὐτεπάγγελτον» και «αὐτεξούσιον» ἀνάστασιν²⁹¹) του Χριστοῦ. Το χωρίο, τέλος, της Αποκάλυψης, με την τελική νίκη του ἐξ Ίούδα και Δαυὶδ λέοντος, ἔχει ἐπίσης ἀναστάσιμο, ἀλλὰ και ἐσχατολογικό νόημα.

²⁹¹ Βλ το Ιω. 10, 17-18: «ἐγὼ τίθημι τὴν ψυχὴν μου, ἵνα πάλιν λάβω αὐτήν. Οὐδεὶς αἶρει αὐτήν ἀπ' ἐμοῦ, ἀλλ' ἐγὼ τίθημι αὐτήν ἀπ' ἐμαυτοῦ· ἐξουσίαν ἔχω θεῖναι αὐτήν, καὶ ἐξουσίαν ἔχω πάλιν λαβεῖν αὐτήν».

Ο Αναπεσών, στη συνέχεια και κατά δεύτερο λόγο, έλκει την καταγωγή του από τις αλληγορίες του «Φυσιολόγου»²⁹², ενός από τα σημαντικότερα, αλλά και δημοφιλέστερα, σε ολόκληρο το μεσαίωνα, δημώδη ποιήματα, που χρησιμοποιεί συμβολικές παραστάσεις διαφόρων ζώων για να αποδώσει έννοιες και πρόσωπα της Αγίας Γραφής. Τρεις απ' αυτές τις αλληγορίες μπορούν να συσχετισθούν με την παράσταση του Αναπεσόντος και τα παραπάνω σχετικά μ' αυτήν αγιογραφικά χωρία. Μία που παρουσιάζει τον Υιό του Θεού να κρατάει κρυφή τη θεϊκή του φύση κατά την Ενσάρκωσή του²⁹³, όπως το λιοντάρι που σβήνει τα ίχνη του με την ουρά του (ας μην ξεχνάμε ότι η εικόνα εκ πρώτης όψεως δείχνει απλώς ένα παιδάκι που κοιμάται μισοξαπλωμένο). Άλλη μια δεύτερη που αναφέρεται στο λιοντάρι που κοιμάται με τα μάτια ανοικτά, όπως το σώμα του Χριστού που καθεύδει επί του Σταυρού, αλλά η θεότητά του αγρυπνεί στα δεξιά του Θεού και Πατρός (βλ. «Εγώ καθεύδω, καί ή

²⁹² Ο συγγραφέας του είναι άγνωστος, αν και αποδίδεται στον άγιο Επιφάνιο, επίσκοπο Σαλαμίνας της Κύπρου, που έζησε τον 4^ο αιώνα. Θεωρείται πιθανόν το έργο να προέρχεται από την Αίγυπτο του πρώτου μισού του 2^{ου} μ.Χ. αιώνα και, σε δεύτερη φάση, να προσαρμόστηκε το περιεχόμενό του στο πνεύμα της χριστιανικής διδασκαλίας. Πρόκειται για ευκολονόητο και ευχάριστο ανάγνωσμα, που συνδυάζει την τότε γνώση του φυσικού κόσμου με μυθολογικά στοιχεία. Παρουσιάζει, έτσι, ιδιότητες και χαρακτηριστικά ζώων και φυτών και, με αλληγορικό και έξυπνο τρόπο, τα παραλληλίζει με προφητείες της Παλαιάς Διαθήκης και πρόσωπα της χριστιανικής παράδοσης, αποκρούοντας αιρετικές δοξασίες και ενισχύοντας στην πίστη τον αναγνώστη. Το κείμενο του Φυσιολόγου περιλαμβάνεται στην έκδοση της Ελληνικής Πατρολογίας του Migne, στους τόμους που περιέχουν τα έργα του Επιφανίου και συγκεκριμένα στον PG 43, 517-534.

²⁹³ Βλ. τους ύμνους «Ὡς πόκω γαστρί παρθενικῇ κατέβης ὑετός Χριστέ, καί ὡς σταγόνες ἐν γῆ στάζουσαι ... πάσης γῆς κρατοῦντες, προσέπεσόν σοι, Σωτήρ· δόξα τῇ δυνάμει σου, Κύριε» (κατέβηκες, Χριστέ, στην κοιλιά της Παρθένου ἠσυχὰ και σιωπηλά σαν βροχή πάνω στο ποκάρι, το σωρό του κουρεμένου μαλλιού του προβάτου, και σαν σταγόνες που στάζουν στη γῆ..., τροπάριο της δ' ὠδῆς του κανόνα των Χριστουγέννων, Παρακλητική), «Φυλάξας τά σῆμαντρα σῶα, Χριστέ, ἐξηγέρθης τοῦ τάφου, ὁ τὰς κλεῖς τῆς Παρθένου μή λυμηνάμενος ἐν τῷ τόκῳ σου· καί ἀνέωξας ἡμῖν Παραδείσου τὰς πύλας» (αναστήθηκες, Χριστέ, ἀπό τον τάφο φυλάγοντας ἀβλαβεῖς τις σφραγίδες του, ἐσύ που δεν προξένησες βλάβη στην ἀγνότητα της Παρθένου κατά τη γέννησή σου..., τροπάριο της στ' ὠδῆς του κανόνα του Πάσχα, Τριώδιον) και «Χαίρε ἡ πύλη τοῦ βασιλείου τῆς δόξης, ἣν ὁ Ὑψιστος μόνος διώδευσε καί πάλιν ἐσφραγισμένην κατέλιπεν εἰς σωτηρίαν τῶν ψυχῶν ἡμῶν» (θεοτοκίο του ὁρθρου της Μ. Παρασκευῆς, Τριώδιον).

καρδία μου ἀγρυπνεῖ», Ἀσμ. Ἀσμ. 5, 2 και «Μή δάψης εἰς σάλον τόν πόδα σου, μηδέ νυστάξει ὁ φυλάσσων σε. Ἴδου οὐ νυστάξει οὐδέ ὑπνώσει ὁ φυλάσσων τόν Ἰσραήλ», Ψαλμ. 120, 3-4, ἀλλά και τους ὕμνους «Ἐν τάφῳ σωματικῶς...» και «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ...»²⁹⁴). Τέλος δε, μία τρίτη που μιλάει για ἕνα λιονταράκι που γεννήθηκε νεκρό και που, σε τρεῖς ἡμέρες, ζύπνησε για να ζήσει, ὅπως ο Χριστός που πέθανε και ἀναστήθηκε την τρίτη ἡμέρα.

Ἡ παράσταση αὐτή κατά συνέπεια, πέρα ἀπό το συμβολισμό της Ἐνσάρκωσης, σαφῶς παραπέμπει και στο Πάθος και ἰδιαίτερα στον Ἐνταφιασμό, στον Χριστό μέσα στον τάφο, ὅπου κοιμάται τον «φυσιζῶν ὑπνον», ενεργώντας τη σωτηρία του κόσμου. Εἶναι, κατά συνέπεια, ἡ σύνθεση του Ἀναπεσόnton, παράλληλη στο περιεχόμενό της με αὐτήν της Ἄκρας Ταπεινώσης (παράσταση που, ὅπως ἔχουμε δεῖ, στο Βυζάντιο εἶχε τον τίτλο *Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΗΣ ΔΟΞΗΣ*). Αὐτός ο παραλληλισμός ἐνισχύεται ἀν λάβουμε ὑπόψη μας και το γεγονός ὅτι σε πολλές παραστάσεις του Ἀναπεσόnton ο Χριστός εἰκονίζεται με βασιλικό ἔνδυμα, ἀλλά και τον χαρακτηρισμό του ὡς «λέοντος» και «σκύμνου λέοντος», που ὑποδηλώνουν το βασιλικό ἀξίωμα και τη δόξα του και που παραπέμπουν εὐθέως στον Βασιλέα της Δόξης, νικητή του θανάτου Σωτήρα Χριστό. Ο παραλληλισμός αὐτός ἐπικυρώνεται και ἀπό την ὑμνολογία του Μ. Σαββάτου, με την οποία σχετίζεται στενά και ἡ Ἄκρα Ταπεινώση και ο Ἀναπεσών. Δύο παραδείγματα: «Δεῦτε ἴδωμεν τήν ζωήν ἡμῶν ἐν τάφῳ κειμένην, ἵνα τοὺς ἐν τάφοις κειμένους ζωοποιήσῃ. Δεῦτε σήμερον, τόν ἐξ Ἰούδα ὑπνοῦντα θεώμενοι, προφητικῶς αὐτῷ ἐκβοήσωμεν· ἀναπεσών κεκοίμησαι ὡς λέων· τίς ἐγερεῖ σε, Βασιλεῦ; ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως, ὁ δούς σεαυτόν ὑπέρ ἡμῶν ἐκουσίως· Κύριε, δόξα σοι» (στιχηρό του β' ἤχου των αἰνῶν του ὀρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον) και «Ὡσπερ λέων, σῶτερ,

²⁹⁴ «Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ἄδου δέ μετὰ ψυχῆς, ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δέ μετὰ ληστοῦ, καί ἐν θρόνῳ ὑπῆρχες, Χριστέ, μετὰ Πατρός καί Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος» (τροπάριο της Ἀκολουθίας της Ἱεράς Προθέσεως) και «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ τά ὑπερκόσμια καί ὑποχθόνια κατανοοῦντα, Σωτήρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπέρ νοῦν ὠράθης γάρ νεκρός ζωαρχικώτατος» (τροπάριο της α' ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον).

ἀναπίπτων ὕπνοις, ὡς θεός δέ συνεγείρεις τούς κάτωθεν κρατουμένους ἐν τοῖς Ἄιδου πυλωροῖς»²⁹⁵.

Αὐτός ο παραλληλισμός, ἀλλά και γενικότερα ο συσχετισμός του Ἀναπεσόντος (εκτός ἀπό την Ενσάρκωση) με το Πάθος και την Ἀνάσταση, υποστηρίζεται και ἀπό τις γνώμες πολλῶν Πατέρων και ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων. Ενδεικτικά ἀναφέρω τον ἅγιο Ἰωάννη τον Χρυσόστομο, που σημειώνει ὅτι: «(σ.σ. ο Ἰακώβ) τόν γάρ θάνατον αὐτοῦ (σ.σ. του Μεσσία) κοίμησιν ἐκάλεσε καί ὕπνον, καί τῷ θανάτῳ συνῆψε τήν ἀνάστασιν λέγων, “τίς ἐγερεῖ αὐτόν;”. Ἄλλος μὲν οὐδεῖς, αὐτός δέ ἑαυτόν»²⁹⁶. Ο δε Θεοδώρητος Κύρου συμπληρώνει: «Ὡσπερ γάρ ὁ λέων καί καθεύδων ἐστι φοβερός, οὕτως ὁ δεσποτικός θάνατος φοβερός καί τῷ θανάτῳ καί τῷ διαβόλῳ γεγένηται. Λέοντα δέ αὐτόν καί σκύμνον κέκληκε (σ.σ. ο Ἰακώβ) λέοντος, ὡς βασιλέα καί βασιλέως υἱόν, καί Θεόν καί Θεοῦ Υἱόν ... Καί τό “τίς ἐγερεῖ αὐτόν;” τήν ἄφατον αὐτοῦ δείκνυσι δύναμιν. Αὐτός γάρ ἑαυτόν ἀνέστησε»²⁹⁷. Ὡς προς το εθελούσιο δε της Σταυρικής Θυσίας και το αυτεξούσιο της Ἀνάστασης του Χριστοῦ, ο ἅγιος Κύριλλος Ἀλεξανδρείας διασαφηνίζει: «Οὐκ ἀβούλητον ὑπέστης θάνατον, ἀλλά ... ἐθελοντής ἀνεκλίθης ... οἷον ὕπνῳ χρησάμενος καί καταμύσας βραχύ. Τίς οὖν αὐτόν ἐγερεῖ; φησί. Ὅμοιον ὡς εἰ λέγοι, κατεκλίθη μὲν ἑκόν, πλήν οὐ τῆς παρ’ ἑτέρου δεήσεται συνεργίας εἰς ἀνάστασιν. Παναλκῆς γάρ αὐτός ὡς δύναμις τοῦ Πατρός· καί οὐκ ἀνικάνως ἔχων, εἰς γε τό δύνασθαι, καί μάλα ῥαδίως, τόν ἑαυτοῦ ζωοποιῆσαι ναόν»²⁹⁸. Τέλος, ο Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως συσχετίζει τους ανοιχτούς οφθαλμούς του Ἀναπεσόντος με τη διατήρηση, και μετὰ τον θάνατο του Χριστοῦ, της ἑνώσεως της θεϊκῆς και της ἀνθρώπινης φύσεως στο Πρόσωπό του: «Ἐχει δέ ὁμως καί

²⁹⁵ Βλ. Δετοράκης 1997, σ. 217, ἀρ. 4.

²⁹⁶ Πρβλ. ΕΠΕ 26, 88.

²⁹⁷ Πρβλ. ΡG 80, 217 BC.

²⁹⁸ Πρβλ. ΡG 69, 353 D.

κοιμώμενος άνεωγμένους τούς παντεποπτικούς όφθαλμούς. Ουδέ γάρ μετά τόν θάνατον τής θεότητας διηρέθη τό πρόσλημμα»²⁹⁹.

Υπάρχουν όμως ακόμη δυο στοιχεία της παράστασης του Αναπεσόντος τα οποία σχετίζονται με την ηλικία του και αξίζουν ιδιαίτερου σχολιασμού. Το πρώτο έχει σχέση με την Ενανθρώπηση του Λόγου, δηλαδή τη διπλή, τη θεανθρώπινη φύση του. Το πρόσωπο του Αναπεσόντος κατά κανόνα είναι εικονισμένο έτσι ώστε να φαίνεται μεγαλύτερος από την ηλικία του, καθώς συνήθως το μέτωπο είναι ευρύ και έχει ρυτίδες. Αυτό το στοιχείο υποδηλώνει τη παγγνωσία, αλλά και την προαιωνιότητα, δηλαδή τη θεότητά του. Το πρόσωπο όμως αυτό το γεμάτο σοφία, συναρμόζεται σε ένα σώμα μικρού παιδιού, το οποίο δηλαδή ακολουθεί τον φυσιολογικό ανθρώπινο ρυθμό αύξησης και ανάπτυξης, για να μάς δείξει ότι ο Αναπεσών είναι «Θεός ενανθρωπήσας», «παιδίον νέον, ό πρό αιώνων Θεός».

Το δεύτερο στοιχείο αφορά αποκλειστικά το νεαρό της ηλικίας του. Ο Αναπεσών εικονίζεται ως Εμμανουήλ, νεαρό παιδί, απλώς και μόνο για να εναρμονιστεί με τον «σκύμνο» (= λιονταράκι) της προφητείας, ή υπάρχει εδώ και κάποιο άλλο ιδιαίτερο νόημα; Η πρώτη απάντηση είναι ότι η νεαρή ηλικία του Αναπεσόντος είναι αναφορά στο γεγονός των Χριστουγέννων, στην Ενανθρώπηση του Λόγου, η οποία βεβαίως, ως στοιχείο νοηματοδότησης, διαπερνά σε πρώτο πλάνο την παράσταση. Ο Αναπεσών όμως προβάλλει σε ένα δεύτερο πλάνο και το Πάθος και σε ένα τρίτο και την Ανάσταση, στοιχείο που συνδέεται με το νεαρό της ηλικίας του. Τον τρόπο διασύνδεσης του νεαρού της ηλικίας του Αναπεσόντος με την Ανάσταση του Χριστού θα μας τον παρουσιάσει ένα εγκώμιο του Όρθρου του Μ. Σαββάτου (Τριώδιον): «Όσπερ λέων, Σῶτερ, άφυπνώσας σαρκί, ώς τις σκύμνος ό νεκρός έξανίστασαι, άποθέμενος τό γήρας τής σαρκός».

Σ' αυτό το σημείο, νομίζω, θα ήταν σκόπιμο, να ανοίγαμε μια μικρή παρένθεση και να επισημάναμε εκ νέου τον ατέλειωτο διάλογο, σαν σε παιχνίδι αντιφωνικό, μέσα στη λειτουργία ανάμεσα στην εικονογραφία και την υμνογραφία: Ο ύμνος εξηγεί την εικόνα και η εικόνα σχολιάζει τον ύμνο. Το ένα συμπληρώνει και υπομνηματίζει το άλλο, αποσκοπώντας και τα δυο στη λειτουργία. Στην προκειμένη περίπτωση δε ο – τόσο σύντομος – ύμνος προσδίδει, με θαυμαστό τρόπο, εσχατολογική διάσταση

²⁹⁹ Πρβλ. PG 98, 269.

στην εικόνα, παρουσιάζοντας αρχικά τον Αναπεσόντα να κοιμάται σωματικά και, όντας νεκρός, να ανασταίνεται. Στο τέλος του όμως μάς δίνει και μια εικόνα της υφής του αναστημένου σώματος του Χριστού κι εκείνου που θα έχουμε κι εμείς κατά την κοινή μας ανάσταση: «ἀποθέμενος (όχι τη σάρκα, αλλά) τό γῆρας τῆς σαρκός». Η προσδοκώμενη Ανάσταση των νεκρών θα είναι βεβαίως Ανάσταση σωμάτων, αλλά το αναστημένο σώμα, άφθαρτο και μεταμορφωμένο, θα έχει απαλλαγεί από πάθη, αδυναμίες και ανάγκες και θα έχει περάσει στη χώρα των ζώντων, όπου όλα είναι καινούργια κι αιώνια, όπως η νεότητα του Αναπεσόντος Εμμανουήλ, του Σωτήρα Χριστού, που καινοποιεῖ καί νεοποιεῖ τούς φθαρέντας γηγενεῖς³⁰⁰.

Πρέπει να αναφέρουμε τέλος, όσον αφορά την νεότητα του Αναπεσόντος, ότι η παράσταση αυτή ανήκει στον ευρύτερο εικονογραφικό τύπο του *Εμμανουήλ* (που κατάγεται από το Ησαΐα 7, 14) και γι' αυτό περιέχει όλες τις αναφορές του. Ο τύπος αυτός παρουσιάζοντας γενικά το Χριστό ωραίο, νέο και αγένειο, αναφέρεται στην ομορφιά του πρωτοτύπου³⁰¹, «τό ἀμήχανον κάλλος τοῦ Χριστοῦ» (Λαυριωτικός κώδικας Γ 74, φ. 112 α), σύμφωνα με το οποίο δημιουργήθηκε ο άνθρωπος³⁰², στον

³⁰⁰ Βλ. «Άφθαρτος οὐκ οὔσα, πρό πάθους ἢ ληφθεῖσα, ὑπό τοῦ κτίστου σάρξ ἡμῶν, μετά τό πάθος καί τήν ἔγερσιν, ἀπρόσιτος τῇ φθορᾷ, κατεσκευάσθη καί θνητούς, καινουργεῖ κράζοντας· Πάντα τά ἔργα Κυρίου, τόν Κύριον ὑμνεῖτε, καί ὑπερυψοῦτε, εἰς πάντας τούς αἰῶνας» (τροπάριο ἡ' ωδῆς του αναστάσιμου κανόνα, ἤχος βαρύς, ὀρθρος της Κυριακής, Παρακλητική).

³⁰¹ Γι' αυτό το λόγο απαντώνται σε κατακόμβες παραστάσεις με το βάπτισμα των κατηχομένων, όπου «ο βαπτιζόμενος εικονίζεται με μορφή παιδιού – δείγμα της αναγέννησης» και «στις επιγραφές οι βαπτιζόμενοι ονομάζονται “αναγεννηθέντες”, “νεόφυτοι”, “παίδες”» (πρβλ. Προκοπίου 1985, σ. 60). Δηλώνεται μ' αυτόν τον τρόπο η επιστροφή στην προπρωτική κατάσταση, η ανάπλαση του βαπτιζομένου και η αναμόρφωση του «ἀρχαίου κάλλους» στο πρόσωπό του.

³⁰² Πρβλ. Ειρηναίου Λουγδούνου, *Ἐλεγχος καί ἀνατροπή κατά τῆς ψευδωνύμου γνώσεως* V 16, 2, PG 7B, 1167: «Ὅποτε δέ σάρξ ἐγένετο ὁ Λόγος τοῦ Θεοῦ, τά ἀμφότερα ἐπεκύρωσε· καί γάρ τήν εἰκόνα ἔδειξε ἀληθῶς, αὐτός τοῦτο γενόμενος, ὅπερ ἦν ἡ εἰκὼν αὐτοῦ· καί τήν ὁμοίωσιν βεβαίως κατέστησεν συνεξομοιώσας τόν ἄνθρωπον τῷ ἀοράτῳ Πατρί per visibile Verbum (= μέσω τοῦ ὁραθέντος Λόγου)».

προϋπάρχοντα Λόγο³⁰³, αλλά και στην αιώνια νεότητα του Θεού, δηλαδή στην απουσία αρχής και τέλους στο Θεό και στην ανεξάρτητη από το χρόνο ύπαρξή του.

Η παράσταση ολοκληρώνεται με δυο επιγραφές: *O ΩΝ* (στις τρεις εμφανείς κεραίες του σταυρού που εγγράφεται μέσα στο φωτοστέφανο) και *IC XC* (εκατέρωθεν του φωτοστέφανου). Οι επιγραφές αυτές δηλώνουν ότι το εικονιζόμενο πρόσωπο είναι ο ιστορικός Ιησούς, ο οποίος όμως ταυτίζεται με τον Υίο, τον συνάναρχο και συναιώνιο και ομοούσιο με τον Πατέρα. Είναι ο σαρκωμένος Θεός Λόγος, ο Υιός του Θεού που έγινε και υιός του ανθρώπου.

Το θέμα του Αναπεσόντος αφορά κυρίως σε τοιχογραφίες και σπανιότερα σε φορητές εικόνες, ιδιαιτέρως ρωσικές. Ιστορείται δε συνήθως στο τύμπανο πάνω από την πύλη του Νάρθηκα³⁰⁴, στο υπέρθυρο, στον δυτικό τοίχο του ναού. Το πλέον γνωστό παράδειγμα της σύνθεσης αυτής είναι το περίφημο έργο του Μανουήλ Πανσέληνου (περ. 1290) που καταλαμβάνει μέρος του δυτικού τοίχου του ναού του Πρωτάτου, στις Καρυές του Αγίου Όρους. Το έργο αυτό στάθηκε πρότυπο και οδηγός του εικονογραφικού θέματος του Αναπεσόντος για πολλούς (σύγχρονους με τον Πανσέληνο, αλλά και κατοπινούς) αγιογράφους.

Ο Αναπεσών γνώρισε ευρεία διάδοση από τους αγιογράφους της μακεδονικής τεχνοτροπίας του 13^{ου} και 14^{ου} αι. στο Άγιον Όρος, στο Μυστρά και στα Βαλκάνια. Στη ρώσικη εικονογραφία ο Αναπεσών, ως Άγρυπνος Οφθαλμός συνδεδεμένος με το προαναφερθέν ψαλμικό (120, 3-5), διαδίδεται από τον 16^ο-17^ο αι. Δύο παρόμοια έργα με τον Αναπεσόντα του Πανσέληνου βρίσκονται στη Μονή Ξενοφώντος του Αγίου Όρους και στην Περίβλεπτο του Μυστρά. Της ίδιας εποχής (14^{ου} αι.) είναι και ο Αναπεσών στον Ναό της Παναγίας στη Λαμπηνή Ρεθύμνου, ο οποίος είναι σπάνιος στην Κρήτη. Τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης τοιχογραφίας είναι η εμφανής επιρροή της μακεδονικής τεχνοτροπίας και τα γυμνά άκρα του Χριστού, σημάδι του Πάθους του.

³⁰³ Πρβλ. Ιουστίνου, *Διάλογος προς Τρύφωνα* 48, 1-2: «προϋπάρχειν Θεόν ὄντα πρό αἰώνων τοῦτον τόν Χριστόν, εἶτα καί γεννηθῆναι ἄνθρωπον γενόμενον ὑπομεῖναι ... προϋπῆρχεν Υἱός τοῦ Ποιητοῦ τῶν ὄλων Θεός ὢν, καί γεγένηται ἄνθρωπος διά τῆς Παρθένου», PG 6, 580. Βλ. και Τρακατέλλης 1992, σ. 25 κ.ε.

³⁰⁴ Ο Φώτης Κόντογλου αναφέρει ότι, εκτός της πύλης του Νάρθηκα, η παράσταση του Αναπεσόντος «εις μερικές ἀρχαίας ἐκκλησίας ζωγραφίζεται μέσα εἰς τήν κόγχην τοῦ Διακονικοῦ» (πρβλ. Κόντογλου 1960, σ. 148).

Ένα αρκετά πρώιμο παράδειγμα είναι και η παράσταση που απαντούμε στο παρεκκλήσι της Ομορφοκκλησιάς στο Γαλάτσι της Αθήνας, που χρονολογείται από το β' μισό του 12^{ου} αιώνα. Η παράσταση αυτή παρουσιάζει τον Χριστό όχι νήπιο, αλλά μάλλον έφηβο, όμως με αρκετά σαφές το στοιχείο των γυμνών και διασταυρούμενων ποδιών, δηλαδή την αναφορά στο Πάθος.

Πέρα από τον απλό τύπο του *Αναπεσόντα*, υπάρχουν, όπως είδαμε, και οι σύνθετοι, όπως η παράσταση στη Μονή Μεταμορφώσεως του Μεγάλου Μετεώρου (15^{ος} αι.), όπου η Θεοτόκος παραστέκεται στον Χριστό και τον σκεπάζει στοργικά με ένα σεντόνι. Ταυτόχρονα, εμφανίζονται και οι άγγελοι, σεβίζοντες ή φέροντες τα σύμβολα του Πάθους, όπως στη σερβική Μονή Manasija και στη Μονή Κουτλουμουσίου του Αγίου Όρους. Η πλήρης ανάπτυξη της παράστασης εμφανίζεται πολύ υστερότερα, τον 18^ο αι., στο καθολικό της Μονής Φιλοθέου του Αγίου Όρους, όπου, πέραν της Θεοτόκου και των δύο αγγέλων, εικονίζεται και ένα λιοντάρι που κοιμάται στα πόδια του Χριστού.

Ωστόσο, πρέπει να σταθούμε περισσότερο στο παράδειγμα της σερβικής εκκλησίας στη Μονή Manasija. Πρόκειται για ένα εξαιρετικό παράδειγμα (15^{ος} αι.) της παράστασης, με ειδικό ενδιαφέρον, όπου ο *Αναπεσών* εικονίζεται σε συνάφεια με τις παραστάσεις των *Ψυχών των Δικαίων στο Χέρι του Θεού* και δύο προσώπων της Παλαιάς Διαθήκης που κρατούν ανοικτά ειλητάρια και που συνδέονται με τον *Αναπεσόντα* (Δαβίδ) και με τις *Ψυχές των Δικαίων* (Σολομών). Στο ειλητάριο του Δαβίδ διαβάζουμε τον προαναφερθέντα στίχο της Γένεσης (49, 9), που συνδέεται με τον *Αναπεσόντα*, και σ' αυτό του Σολομώντος το: «Δικαίων δέ ψυχαί έν χειρί Θεοῦ, καί οὐ μή ἄψηται αὐτῶν βάσανος» (Σοφ. Σολ. 3, 1). Στην παράσταση των *Ψυχών των Δικαίων στο Χέρι του Θεού*, απεικονίζονται οι ψυχές των Δικαίων ως σπαργανωμένα νήπια που αναπαύονται με ασφάλεια (βλ. Ιω. 10, 28-29) στο εσωτερικό της παλάμης του Θεού. Την ίδια εικόνα βρίσκουμε και στον Εκκλησιαστή (9, 1): «οἱ δίκαιοι καί οἱ σοφοί καί ἐργασίαι αὐτῶν έν χειρί (εἰσι) τοῦ θεοῦ». Σύμφωνα με τον άγιο Ιωάννη τον Δαμασκηνό, «ό θάνατος γάρ τῶν άγίων ὕπνος μάλλον ἔστι ἢ θάνατος ... Τί οὖν τιμιώτερον τοῦ έν χειρί εἶναι Θεοῦ; Ζωή

γάρ ἐστιν ὁ Θεός καί φῶς καί οἱ ἐν χειρὶ Θεοῦ ὄντες ἐν ζωῇ καί φωτὶ ὑπάρχουσιν»³⁰⁵.

Γι' αυτό το λόγο, εξάλλου, ἔχομε σε διάφορες παραστάσεις την απεικόνιση των νεκρῶν δικαίων με τη μορφή των νηπίων. Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι ο εικονογραφικός τύπος της *Κοίμησης της Θεοτόκου*, όπου εικονίζεται η ψυχή της ως νήπιο σπαργανωμένο στην αγκαλιά του Χριστού. Ένα άλλο παράδειγμα μάς προσφέρει η πολυσύνθετη παράσταση της *Δευτέρας Παρουσίας*, στο τμήμα της που παρουσιάζει τον *Παράδεισο*, όπου εικονίζονται οι ψυχές των δικαίων, με τη μορφή των (σπαργανωμένων ή μη) νηπίων, στους κόλπους του Αβραάμ (π.χ. η σχετική τοιχογραφία στη *Μονή του Decani* στο Κοσσυφοπέδιο, 14^{ος} αι.). Η απεικόνιση της ψυχής του δικαίου ως νήπιο εκφράζει τη ζωή που, ολόκληρη, βρίσκεται μπροστά ως χαρισμένη απτή δυνατότητα, αλλά και τη νέα ζωή που, ολοκαίνουργια, ανανεωμένη και μεταμορφωμένη, ξεκινάει. Το νήπιο λοιπόν είναι ένα σημείο της αιώνιας, αλλά και ανακαινισμένης ζωής μέσα στη Χάρη του Θεού, ένα καθαρό εσχατολογικό σημάδι της Βασιλείας.

Οι νεκροί δίκαιοι όσο ζούσαν «ταμεία Θεοῦ καί καθαρά γεγονάσι καταγωγή» και «τοῖς σώμασιν αὐτῶν ἐνώκησεν ὁ Θεός»³⁰⁶. Γι' αυτό, πεθαίνουν «ἀλλ' οὐχ οὗτοι (σ.σ. εἰσὶ) νεκροί. Ἀφ' οὗ γάρ ἡ αὐτοζωή, ὁ τῆς ζωῆς αἴτιος, ἐν νεκροῖς ἐλογίσθη, τούς ἐπ' ἐλπίδι ἀναστάσεως καί τῆ εἰς αὐτόν πίστει κοιμηθέντας οὐ νεκρούς προσαγορεύομεν»³⁰⁷. Η παράσταση των *Ψυχῶν των Δικαίων στο Χέρι του Θεού*, κατά συνέπεια, μάς μεταφέρει το μήνυμα ὅτι η κοίμηση των δικαίων μπορεί να είναι ανάπαυση και παύση προσωρινή της ζωής, διάλυση του σώματος και προσδοκία της ἀνάστασης, ὅμως δεν είναι θάνατος-τέρμα. Είναι ὑπνος μέσα στη ζωή και το φως του Θεού, ζωή κατά χάριν, καθώς και προσμονή της Βασιλείας του. Έτσι, λόγω αυτού του ἀναστάσιμου και εσχατολογικού μηνύματός της, η παράσταση των *Ψυχῶν των Δικαίων στο Χέρι του Θεού* συνδέεται νοηματικά και με την παράσταση του *Αναπεσόντος Χριστού*.

³⁰⁵ Πρβλ. Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, Δ' 15 (88), PG 94, 1164 C.

³⁰⁶ Πρβλ. ὁ.π.

³⁰⁷ Πρβλ. ὁ.π., PG 94, 1165 B.

Μια άλλη ιδιαίτερη τοιχογραφία, που προσθέτει στην παράσταση του Αναπεσόντος ξεχωριστό ενδιαφέρον, είναι αυτή του 14^{ου} αιώνα στο Ljutibrod της Βουλγαρίας, όπου «παρίσταται Μελισμός μέ τό παιδίον Ἰησοῦν ἐπί τῆς Τραπέζης, ἀλλ' εἰς στάσιν ἀναπεσόντος κρατοῦντος τά ὄργανα τοῦ Πάθους, ἦτοι κάλαμον ἐφ' οὗ εἶναι προσδεδεμένος σπόγγος, καί λόγχην»³⁰⁸, ενώ δοξολογείται από αγγέλους. Ο δημιουργός της συγκεκριμένης παράστασης, ο οποίος αντιγράφει προεικονοκλαστικά πρότυπα, έχει ολοφάνερη την πρόθεση να «διαλαλήσει» την συσχέτιση των παραστάσεων του Αναπεσόντος και του Αμνού (Μελισμού)³⁰⁹ με το Πάθος και γι' αυτό δεν διστάζει να ζωγραφίσει με εξεζητημένο τρόπο και το χέρι του Χριστού-Εμμανουήλ που κρατά τα όργανα του Πάθους, αλλά και τα γυμνά και διασταυρούμενα πόδια του. Με το παράδειγμα αυτής της τοιχογραφίας, εν πάση περιπτώσει, ενισχύεται εικονογραφικά η νοηματική συγγένεια, που ούτως ή άλλως διαπιστώνεται, μεταξύ των παραστάσεων του Αναπεσόντος και του Αμνού (Μελισμού), αλλά και του Επιταφίου κατ' επέκταση, λόγω της ανακεκλιμένης στάσης του σώματος του Χριστού και στις τρεις, το οποίο μάλιστα βρίσκεται επί του λίκνου, επί του δίσκου ή και επί της πέτρας (στον Επιτάφιο). Με αυτή τη συσχέτιση, η απεικόνιση του Αναπεσόντος Χριστού-Εμμανουήλ αποκτά μια επιπλέον διάσταση, την ευχαριστιακή.

Επιπρόσθετα, το μοτίβο του *ύπνου-θανάτου* (ή/και η ανακεκλιμένη στάση) είναι ένα κοινό στοιχείο που διατρέχει εκτός από τον Αναπεσόντα και πολλές άλλες παραστάσεις: την *Άκρα Ταπείνωση*, τις *Ψυχές των Δικαίων στο Χέρι του Θεού*, τον *Αμνό (Μελισμό)*, τον *Επιτάφιο*, αλλά και τους *Επτά Παίδας εν Εφέσω*. Μ' αυτό τον τρόπο, οι παραστάσεις αυτές συνδέονται τυπολογικά και νοηματικά, λόγω του αναστάσιμου, δηλαδή σωτηριολογικού, ευχαριστιακού και εσχατολογικού χαρακτήρα που αποκτούν με το στοιχείο αυτό.

Ο Δημήτρης Πάλλας³¹⁰ μαρτυρεί για μια άλλη παραλλαγή του θέματος του Αναπεσόντος, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, που απαντάται στη Ρωσία. Μιλά για μια φορητή εικόνα που παρουσιάζει το Χριστό σε παιδική ηλικία, *ξαπλωμένο πάνω* (όχι

³⁰⁸ Πρβλ. Γκητάκος 1963, στ. 540.

³⁰⁹ Υπενθυμίζουμε ότι ο τύπος του *Αμνού-Μελισμού* παριστάνει το Χριστό νήπιο, ως θυόμενο αμνό, *ξαπλωμένο μέσα στον άγιο Δίσκο* της θείας Ευχαριστίας.

³¹⁰ Βλ. Pallas 1965, σ. 184.

σε λίκνο ή στρωμένη, αλλά) στο Σταυρό. Η εικόνα αυτή ιστορεί το χωρίο 3, 7-8 από το Άσμα Ασμάτων, που περιγράφει τον Βασιλέα Σολομώντα που κοιμάται στην κλίνη του, μέσα σε στρατόπεδο, φρουρούμενος γύρω γύρω από εκλεκτούς πολεμιστές. Στην εικόνα, αντί για το σοφό βασιλιά Σολομώντα, ο Χριστός-Εμμανουήλ κοιμάται πάνω στο Σταυρό, που αντικαθιστά τη βασιλική κλίνη και το στρατόπεδο. Κυκλικά δε της κλίνης του Σταυρού, αντί για τους φρουρούς, τα σύμβολα του Πάθους. Η συγκεκριμένη εικόνα συνδέει ακόμα σαφέστερα τον τύπο του Αναπεσόντος με το λυτρωτικό Πάθος του Χριστού, του Βασιλέα της Δόξης, τη Σταύρωση και τον Ενταφιασμό του.

Ο (σχετικά σπάνιος) τύπος στον οποίο το λίκνο αντικαθίσταται από τους βραχίονες της Θεοτόκου έχει ως αντιπροσωπευτικό δείγμα την τοιχογραφία της Παναγίας Αρακιώτισσας στα Λαγουδερά της Κύπρου (1193)³¹¹, αλλά και φορητές εικόνες: τη Βρεφοκρατούσα του 13^{ου} αιώνα της Μονής της Αγίας Αικατερίνας στο Σινά, τη Βρεφοκρατούσα του 14^{ου} αιώνα από την Κων/πολη που βρίσκεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, την αμφιπρόσωπη με τη Γλυκοφιλούσα του 1400 που βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Βέροιας κ.ά.

Καταλήγοντας τα σχετικά με τον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντος, επισημαίνουμε μέσα από το παράδειγμα της παράστασης αυτής, για άλλη μια φορά, τον θαυμαστό όσο και απλό τρόπο με τον οποίο η ορθόδοξη εικονογραφία μπορεί να συνεργάζεται με τα βιβλικά κείμενα και τη λειτουργική υμνογραφία, για να παρουσιάζει συνοπτικά, αλλά με σαφήνεια και ακρίβεια, τη θεολογία των δογμάτων της Εκκλησίας μας. Είναι δε τόση και τέτοια η δυναμική της που μπορεί να αναδεικνύει ένα τόσο απλό μοτίβο (όπως το ξαπλωμένο παιδάκι που κοιμάται) σε εικαστικό ισοδύναμο των δογμάτων της Ενσάρκωσης, του Πάθους και της Ανάστασης.

Πορτραίτα Φαγιούμ και Άκρα Ταπείνωση, το οξύμωρο

³¹¹ Για τη συγκεκριμένη απεικόνιση, βλ Σωτηρίου 1953-54, τ. Α΄, σσ. 87-91. Για την εικονογραφία του ανακλινόμενου στη μητρική αγκαλιά Βρέφους, βλ. Μπαλτογιάννη 1991-1992, σσ. 229-236.

Στη βάση μιας χαλαρής και εν ευρεία εννοία εικονολογίας, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης με τα πορτραίτα Φαγιούμ. Βεβαίως, σε μια τέτοια περίπτωση, το ιστορικό κριτήριο αδυνατίζει (έως εξαφανίζεται) και ενισχύεται αντίστοιχα το θρησκευολογικό και το υπαρξιακό και θεολογικό.

Η Άκρα Ταπείνωση είναι ένα πορτραίτο του Πάθους, ένα νεκρικό πορτραίτο του Χριστού και ως τέτοιο είναι μοναδικό, καθώς δεν υπάρχει, στον χριστιανικό τουλάχιστον χώρο, ανάλογο παράδειγμα ζωγραφικού έργου στον τύπο της προσωπογραφίας σε μετωπική προτομή, που να εικονίζει όμως ένα νεκρό πρόσωπο. Εντούτοις, σε ευρύτερη κλίμακα, δεν είναι καινοφανές, καθώς παρόμοιες περιπτώσεις προσωπογραφιών νεκρών προσώπων, αποτελούν τα περίφημα *νεκρικά πορτραίτα του Φαγιούμ*.

Τα πορτραίτα Φαγιούμ, που χρονολογούνται από τους τρεις πρώτους χριστιανικούς αιώνες και προέρχονται από την ομώνυμη περιοχή στην κοιλάδα του Νείλου, στην Αίγυπτο, θεωρούνται, κατά γενική ομολογία, ελληνική τέχνη αφενός, πρόδρομος δε της εκκλησιαστικής τέχνης των εικόνων αφετέρου. Αποτελούν έτσι τον κρίκο που συνδέει την αρχαία ελληνική με τη βυζαντινή ζωγραφική. Πρόκειται για πορτραίτα, έργα ρεαλιστικής ζωγραφικής, εγκαυστικής κυρίως τεχνικής, που παρουσιάζουν συγκεκριμένα πρόσωπα, τα νεκρά και ταριχευμένα σώματα των οποίων συνόδευαν αιωνίως στον τάφο. Σύμφωνα με τις περί θανάτου αντιλήψεις των ανθρώπων της εποχής και της περιοχής, η επιδίωξη ήταν να διατηρηθεί με την ταρίχευση (που ήταν μια πολύπλοκη και δαπανηρή διαδικασία και διαρκούσε περίπου εβδομήντα ημέρες), άφθαρτο το νεκρό σώμα στο ταξίδι του στον κάτω κόσμο. Κι αυτό διότι, καθώς πίστευαν, η ψυχή θα ξαναγυρίσει στο σώμα της για να ξαναζήσει ο άνθρωπος στη νέα κι αιώνια μορφή ζωής. Με την τοποθέτηση δε του πορτραίτου πάνω στη μούμια, στο μέρος του προσώπου, η ψυχή, όταν έρθει η πολυαναμενόμενη ώρα (ύστερα από πολλές περιπλανήσεις και ταλαιπωρίες), διευκολύνεται να αναγνωρίσει και να ενωθεί με το σώμα της για να εισέλθει στο βασίλειο της αιώνιας ζωής. Το θέμα δηλαδή των πορτραίτων είναι ο θάνατος και η λαχτάρα για την υπέρβασή του σε μια ευτυχισμένη ζωή χωρίς τέρμα. Ο λόγος τους είναι η εσχατολογία τους. Γι' αυτό, κυριαρχεί σ' αυτά η ένταση του βλέμματος που εκφράζει συγκρατημένη θλίψη, μελαγχολία για την πρόσκαιρη παύση της ζωής και αταλάντευτη προσδοκία για την αιωνιότητα. «Τα πορτρέτα του Φαγιούμ ζωγραφίστηκαν για να εξασφαλίσουν την αιώνια ζωή σ' αυτούς που απεικονίζουν»

αποτελούν την ελληνική συμβολή στην προαιώνια μάχη των Αιγυπτίων ενάντια στο θάνατο»³¹².

Τα πορτραίτα του Φαγιούμ θεωρούνται ο πρόδρομος των εικόνων, όμως δεν είναι εικόνες. Δεν προορίζονται για δημόσια λατρευτική χρήση, δεν αναδρούν με την πιστεύουσα κοινότητα, δεν παρουσιάζουν αγίους ούτε καν χριστιανούς. Ωστόσο, εκκινούν από τον πόνο για την εκμηδένιση της ύπαρξης που επιφέρει ο θάνατος και πάλλονται από τον πόθο και την καρτερική προσμονή της οριστικής κατάργησής του. Τα εικονιζόμενα πρόσωπα διψούν τη ζωή, συλλαβίζουν την ανάσταση. Προετοιμάζονται, ανυπομονούν. Παρασταίνονται περιποιημένα, στολισμένα, στεφανωμένα: «έτοιμα για μια ιερή εορτή, που τελικό σκοπό έχει την επιτυχία της αιώνιας ζωής ... Ταυτόχρονα βλέπεις ρίγος συγκινήσεως να διατρέχει το πρόσωπό τους σαν να βλέπουν τον Καλό Ποιμένα να πλησιάζει. Και δεν μπορεί παρά να έχουν γίνει κοινωνοί της αιώνιου ζωής αυτοί που τόσο την πόθησαν και αποτυπώθηκε ανεξίτηλα στο πρόσωπό τους»³¹³.

Αν τα πορτραίτα Φαγιούμ είναι η ερώτηση, η Άκρα Ταπείνωση είναι η απάντηση. Ο άνθρωπος στα πορτραίτα Φαγιούμ είναι νεκρός, αλλά με ανοιχτά τα μάτια, γιατί η ψυχή του ποθεί, αναζητά, προσδοκά την αιώνια ζωή. Ο Χριστός στην Άκρα Ταπείνωση είναι νεκρός, με τα μάτια κλειστά, αλλά απλώς κοιμάται τον «ζωηφόρο ύπνο», νικητής ήδη του θανάτου. Ο άνθρωπος στα Φαγιούμ είναι στολισμένος, στεφανωμένος, προετοιμασμένος για τη γιορτή· ο Χριστός στην Άκρα Ταπείνωση, αν και γυμνός και ματωμένος, είναι ο νυμφίος της γιορτής και ο βασιλιάς της δόξας. Η θλιβερή, μα γεμάτη ένταση, σοβαρότητα του ανθρώπου στα πορτραίτα Φαγιούμ κρύβει την αγωνία της αναζήτησης· ωστόσο, η γαλήνη στο πρόσωπο του Χριστού φανερώνει τη νίκη της αυτοπροσφοράς και το θρίαμβο της θυσίας. Ο ζωγράφος των πορτραίτων παρασταίνει τη μελαγχολία του ανθρώπου μπροστά στο θάνατο, όμως ο αγιογράφος της Άκρας Ταπείνωσης ιστορεί το ανέσπερο «φῶς ἰλαρόν ἁγίας δόξης». Στην πείνα και τη δίψα του ανθρώπου των πορτραίτων Φαγιούμ ο Νυμφίος Χριστός της Άκρας Ταπείνωσης παραθέτει την πλησμονή του γαμήλιου τραπεζιού στη Βασιλεία των Εσχάτων.

³¹² Πρβλ. Δοξιάδη 1998, σ. 20. Για τη σχέση των πορτραίτων Φαγιούμ με την εικόνα βλ. επίσης και Κόρδης 2001.

³¹³ Πρβλ. Γοντικάκης 1998.

Το να συσχετίζει κανείς τα πορτραίτα Φαγιούμ με την Άκρα Ταπείνωση μοιάζει τουλάχιστον με παραδοξότητα και οξύμωρο, λόγω της τεράστιας χρονικής απόστασης που μεσολαβεί ανάμεσά τους. Παρά ταύτα, τα πορτραίτα Φαγιούμ και η Άκρα Ταπείνωση συναντιούνται στο μέλλον, στα Έσχατα: Ό,τι λαχταρά ο άνθρωπος των πορτραίτων Φαγιούμ, το προσφέρει ο Χριστός της Άκρας Ταπείνωσης, ήδη τελειωμένο και ταυτόχρονα αναμενόμενο. Η τετελειωμένη υποστατική ένωση στο Πρόσωπο του Νυμφίου Χριστού της ανθρώπινης και της θεϊκής φύσης και η Ανάσταση και ανακαίνιση της κτιστής/φθαρτής ανθρωπότητας προτείνεται ως δυνατότητα αγαπητικής και ελεύθερης, δηλαδή προσωπικής, δημιουργικής και ευχαριστιακής προσοικείωσης. Ο εκστατικός και ερωτικός τρόπος της ύπαρξης της ελευθερίας του προσώπου υπερβαίνει τις ενθαδικές και βιολογικές αναγκαιότητες του ατόμου προς την ένωση και εσχατολογική ενότητα και πληρότητα στον Χριστό. Το χρυσό στεφάνι που φορεί ο άνθρωπος των πορτραίτων Φαγιούμ αποτελεί σημείο προφητικό και εσχατολογικό για το «συνεισελθεῖν εἰς τόν νυμφῶνα» του Νυμφίου Χριστού, διότι «ἐστί τοῦ γάμου»³¹⁴. Οι στεφανωμένοι και λαμπροφορεμένοι «κυριακάτικοι» άνθρωποι των Φαγιούμ θα παρακαθήσουν στο γαμήλιο τραπέζι της ἀληκτής Ογδῆς Ημέρας του Νυμφίου. Ο Γάμος τελείται στον Τάφο και ολοκληρώνεται στη Βασιλεία. Ο Βασιλεύς της Δόξης Χριστός ξεκίνησε από το σπήλαιο της Βηθλεέμ και του Τάφου και έρχεται με αναστάσιμη δόξα από τα Έσχατα. Η συνάντηση μαζί του είναι η εκπλήρωση των οντολογικών πόθων παγγενούς του Αδάμ.

Στη συνάντηση του Νυμφίου Χριστού της Άκρας Ταπείνωσης με τον άνθρωπο των πορτραίτων Φαγιούμ, η προγονική ερώτηση βρίσκει την απάντησή της, ο χρόνος αποκαθίσταται, το χάσμα γεφυρώνεται και το οξύμωρο αίρεται.

³¹⁴ Βλ. το ιδιόμελο του Κοσμά του μοναχού, το οποίο ψάλλεται στους αίνους του όρθρου της Μ. Τρίτης, Τριώδιο: «Ἐν ταῖς λαμπρότησι τῶν ἁγίων σου...».

Η μυσταγωγική εικονολογία της Άκρας Ταπείνωσης

Γενικά εικονολογικά

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της θεολογίας και της λατρείας της Εκκλησίας, μια βασική ερμηνευτική μέθοδος με αποκαλυπτικό χαρακτήρα, είναι η εικονολογία της. Η εικόνα δεν θεωρείται μόνο ως το αντικείμενο (/αποτέλεσμα) της καλλιτεχνικής (ζωγραφικής) δημιουργίας, αλλά κυρίως ως ένας τρόπος ύπαρξης, φανέρωσης και θέασης της αλήθειας του κόσμου, του ανθρώπου και του Θεού. Το κύριο χαρακτηριστικό της εικόνας είναι ότι παραπέμπει διαρκώς σε ένα ον, πρόσωπο ή γεγονός, με το οποίο ομοιάζει³¹⁵. Το δεύτερο είναι ότι η παραπεμπτικότητα αυτή της εικόνας προς το εικονιζόμενο (πρωτότυπο) δεν αφαιρεί οτιδήποτε από τη δική της ξεχωριστή ετερότητα και μοναδικότητα, ως όντος, καθότι συγχρόνως υπάρχει (όχι μόνο ομοιότητα, αλλά και) διαφορά ως προς αυτό³¹⁶. Το δε τρίτο, ότι μετέχει στη ζωή του εικονιζόμενου όντος, προσώπου ή «γεγονότος», το οποίο τοποθετείται στο μέλλον, αλλά ενυπάρχει χαρισματικά και στην εικόνα του³¹⁷. Η εικόνα δηλαδή παραπέμπει όχι σε κάποια αρχική κατάσταση τελειότητας, αλλά στην αλήθεια της τελικής πληρότητας. Με άλλα λόγια, η ταυτότητα της εικόνας, δηλαδή το εικονίζον, είναι η αλήθεια του εικονιζομένου. Με αυτό τον τρόπο, ο όρος «εικόνα» δεν προσδιορίζεται ως αισθητική και ιστορική κατηγορία, αλλά ως οντολογική και

³¹⁵ «Εικών μὲν οὖν ἔστιν ὁμοίωμα καὶ παράδειγμα καὶ ἐκτύπωμά τινος ἐν ἑαυτῷ δεικνύον τό εἰκονιζόμενον», πρβλ. Ιωάννου Δαμασκηνού, *Λόγος Γ' 16, I. Κατὰ Μανιχαίων Διάλογος II. Πρὸς τοὺς διαβάλλοντας τὰς ἁγίας εἰκόνας Λόγοι τρεῖς*, Ματσούκας 1988, σ.330.

³¹⁶ «...ἄλλο γὰρ ἔστιν ἡ εἰκὼν καὶ ἄλλο τό εἰκονιζόμενον», πρβλ. ὁ.π.

³¹⁷ Με αυτό τον τρόπο, μπορούμε π.χ. μέσα στον λειτουργικό χρόνο να ανακαλούμε στη «μνήμη» μας μελλοντικά «γεγονότα», όπως η Δευτέρα Παρουσία του Κυρίου: «Μεμνημένοι τοίνυν τῆς σωτηρίου ταύτης ἐντολῆς, καὶ πάντων τῶν ὑπὲρ ἡμῶν γεγεννημένων, τοῦ σταυροῦ, τοῦ τάφου, τῆς τριημέρου ἀναστάσεως, τῆς εἰς οὐρανούς ἀναβάσεως, τῆς ἐκ δεξιῶν καθέδρας, τῆς δευτέρας καὶ ἐνδόξου πάλιν παρουσίας» (ἀπὸ τὴν εὐχὴ τῆς αναφορᾶς τῆς Θ. Λειτουργίας Ιωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, παρομοίως καὶ τῆς τοῦ Μ. Βασιλείου).

εσχατολογική πραγματικότητα³¹⁸, έτσι ώστε το αρχέτυπο της εικόνας, προς το οποίο τείνει και το οποίο προλαμβάνει, να προσδιορίζει την προσδοκώμενη οντολογική πληρότητά της³¹⁹.

Την ευρύτητα της έννοιας της εικόνας και την πολλαπλότητά της εκθέτει ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, παρουσιάζοντας έξι «τρόπους (= είδη) εικόνας», αναφέροντας το εικαστικό (ζωγραφικό) έργο μόνο ως τη μια από τις υποπεριπτώσεις του έκτου τρόπου³²⁰. Ωστόσο, τονίζει ότι «εϊκότως προβέβληνται τῶν ἀτυπώτων οἱ τύποι καί τὰ σχήματα τῶν ἀσχηματίστων», για να δούμε όσα είναι «ποθούμενα μέν, διά δέ τό μή παρῆναι ὀραῖσθαι μή δυνάμενα»³²¹. Ο δε άγιος Μάξιμος ο Ομολογητής περιέγραψε με σχηματικό τρόπο³²² τη θέση και τη λειτουργία της εικόνας, στη θεολογία της Εκκλησίας, με την εξής πορεία: «ἀπό τῶν αἰτιατῶν εἰς τὰ αἴτια, τούτέστιν ἀπό τῶν αἰσθητῶν συμβόλων ἐπί τὰ νοητά καί νοερά· ἤγουν, ἀπό τῶν ἀτελεστέρων εἰς τὰ τελειότερα· οἷον ἀπό τῶν τύπων ἐπί τήν εἰκόνα· καί ἀπό ταύτης ἐπί τήν ἀλήθειαν. Σκιά γάρ τὰ τῆς Παλαιᾶς· εἰκῶν δέ τὰ τῆς Νέας Διαθήκης· ἀλήθεια δέ ἡ τῶν μελλόντων κατάστασις»³²³. Τα πρόσωπα και τα γεγονότα της Παλαιάς Διαθήκης είναι «σκιές» και τύποι, που κινούνται προς το μέλλον, ωστόσο πάντοτε μέσα στην

³¹⁸ Με παρόμοιο τρόπο προσδιορίζεται και η ίδια η πίστη, σύμφωνα με την Προς Εβραίους: «Ἔστι δέ πίστις ἐλπίζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων» (Εβρ. 11, 1).

³¹⁹ Αναλυτικά, για το χριστολογικό θεμέλιο της «εικόνας», βλ. Αγόρας 2002α, σσ. 114 κ.ε. Γενικά για την εικονολογία της Εκκλησίας, βλ. Τσελεγγίδης 1987.

³²⁰ Βλ. Ιωάννου Δαμασκηνού, *Λόγος Γ'* 18 κ.ε., Ματσούκας 1988, σσ. 332-341. Σύντομη παρουσίαση, βλ. στο Κρικώνης 2001, σσ. 58-62. Για τον χαρακτήρα της διαίρεσης του Δαμασκηνού και ανάλυση των τρόπων της εικόνας, βλ. στο Ζωγραφίδης 1997, σσ. 97-155.

³²¹ Πρβλ. *Λόγος Γ'* 21, Ματσούκας 1988, σ. 338. Στην ίδια γραμμή και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος: «ἀπό τῶν μικρῶν εἰς τὰ μείζονα, ἀπό τῶν σωματικῶν εἰς τὰ πνευματικώτερα», *Εἰς τήν Ὑπαπαντήν*, PG 50, 808.

³²² Σύμφωνα με το Εβρ. 10, 1: «Σκιάν γάρ ἔχων ὁ νόμος τῶν μελλόντων ἀγαθῶν, οὐκ αὐτήν τήν εἰκόνα τῶν πραγμάτων,...

³²³ Πρβλ. Μάξιμος Ομολογητής, *Σχόλια εἰς τὰ τοῦ Αγίου Διονυσίου, Εἰς τό Περί τήν Εκκλησιαστικήν Ἱεραρχίαν*, Γ' §2, PG 4, 137 και στη *Φιλοκαλία των Νηπτικών και Ασκητικών, τόμ. 14Ε*, σειρά Γρηγόριος ο Παλαμάς, Θεσσαλονίκη: Το Βυζάντιον 1992, σ. 366.

ιστορία, καθώς πληρούνται στην Καινή. Αντίστοιχα, τα της Καινής είναι εικόνες, που ενώ διατηρούν ακέραιο το ιστορικό τους θεμέλιο, ωστόσο δεν περιορίζονται εκεί, αλλά παραπέμπουν στα έσχατα της Βασιλείας, και όχι μόνο ως αναμενόμενα, αλλά και ως ήδη («κατὰ τὸν ἄρρητον τῆς ἱερουργίας τρόπον»³²⁴) παρόντα³²⁵. Έτσι, το Ευαγγέλιο γίνεται κατεξοχήν εσχατολογικό σημείο: δεν είναι μόνο η εφάπαξ πραγματοποιηθείσα («ἤδη»), αλλά και η προσδοκώμενη («οὐπω») σωτηρία. Είναι η εν Χριστῷ εγκαινιασμένη ένωση του ακτίστου με το κτιστό και η διαρκής παρουσία της Ανάστασης που έρχεται «ταχύ» (Αποκ. 22, 7 και 12). Με άλλα λόγια, η αλήθεια των μελλόντων είναι παρούσα χαρισματικά στα παρόντα, τα καθορίζει και τα καθοδηγεί στη μελλοντική οντολογική τους πληρότητα³²⁶.

Αυτήν την εσχατολογική διάσταση του Ευαγγελίου μπορούμε, θεωρώ, να διακρίνουμε και στον πρόλογο του Κατά Ιωάννην, όπου ο ευαγγελιστής αναφέρει: «Ὁ νόμος διὰ Μωϋσέως ἐδόθη, ἡ χάρις καὶ ἡ ἀλήθεια διὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ ἐγένετο» (Ιω. 1, 17). Νομίζω ότι είναι φανερό εδώ το σχήμα που χρησιμοποιεί και ο άγιος Μάξιμος: η σκιά και ο τύπος του Νόμου (Παλαιά Διαθήκη) «πληροῦται»³²⁷ εν Χριστῷ Ἰησοῦ (Καινή Διαθήκη), και με τη χάρη του έχουμε την πρόγευση της αλήθειας του Θεού, τον οποίο μας φανέρωσε («ἐξηγήσατο»), ως «ὁ μονογενῆς υἱός ὁ ὢν εἰς τὸν κόλπον τοῦ πατρὸς» (Ιω. 1, 18).

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, διακρίνονται δυο ερμηνευτικές μέθοδοι: η τυπολογική και η εικονολογική. Όλα τα σχετιζόμενα με τη Θεία Λειτουργία έχουν στο παρελθόν

³²⁴ Πρβλ. Γρηγόριος Νύσσης, PG 46, 612C.

³²⁵ Ο π. Νικόλαος Λουδοβίκος ισχυρίζεται ότι στο τρίπολο «τύπος-εικόν-αλήθεια», ο άγιος Μάξιμος τοποθετεί παράλληλα με την έννοια «εικόν» και την έννοια «μίμησις», διότι χωρίς αυτήν θα υπήρχε ο κίνδυνος της ανιστορικότητας. Αυτός αποφεύγεται, συνεχίζει ο π. Νικόλαος, διότι «“μίμησις” για τον Μάξιμο...σημαίνει μια ενεργό προσωπική μετοχή», η οποία «καθιστά την “εικόνα” πραγματική», πρβλ. Λουδοβίκος 2009β, σ. 231. Βλ. και Λουδοβίκος 2009α.

³²⁶ «Καὶ γὰρ διὰ τὸν καινὸν ἄνθρωπον ἀνθρώπου φύσις συνέστη τὸ ἐξ ἀρχῆς ... ἐπεὶ καὶ δημιουργοῦμενοις αὐτὸς ἀρχέτυπον ἦν. Οὐ γὰρ ὁ παλαιὸς τοῦ καινοῦ, ἀλλ’ ὁ νέος Ἀδὰμ τοῦ παλαιοῦ παράδειγμα ... Τὸν ἀληθινὸν ἄνθρωπον καὶ τέλειον καὶ τρόπων καὶ ζωῆς καὶ τῶν ἄλλων ἕνεκα πάντων, πρῶτος καὶ μόνος ἔδειξεν ὁ Σωτήρ», πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, PG 150, 680C.

³²⁷ Βλ. Μτθ. 5, 17: «οὐκ ἦλθον καταλῦσαι, ἀλλὰ πληρῶσαι».

ερμηνευτεί είτε με τον έναν είτε με τον άλλο τρόπο. Είτε ως αναφερόμενα στην πραγματοποιημένη σωτηρία, ως επανάληψη των γεγονότων της επίγειας ζωής του Χριστού (ιστορικός ή αναπαραστατικός προσανατολισμός) είτε ως αναφερόμενα στην κοινωνία των πιστών μεταξύ τους και με τον Θεό, ως πρόγευση της κοινωνίας στον μέλλοντα αιώνα (κοινωνικός ή εσχατολογικός προσανατολισμός)³²⁸. «Όλοι οι αρχαίοι ερμηνευτές της Λειτουργίας βλέπουν τη Λειτουργία ως εικόνα. Πιο πολύ από όλους ο άγιος Μάξιμος βλέπει όλα τα τελούμενα ως εικόνα της βασιλείας»³²⁹. Ερμηνεύει τον ναό, τον επίσκοπο, τους πρεσβυτέρους, τους διακόνους, τον λαό, τα προσκομιζόμενα δώρα, τις διάφορες τελετουργικές πράξεις, την ίδια τη Θεία Ευχαριστία ως πρόγευση της αλήθειας των εσχάτων. Ωστόσο, οι μεταγενέστεροι υπομνηματιστές της Θείας Λειτουργίας (από τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως, 8^{ος} αι., και μετά) την ερμηνεύουν κυρίως αναπαραστατικά, ως ενθύμηση γεγονότων, ως θεωρία της ιστορίας της σωτηρίας³³⁰.

Με την εικονολογική μέθοδο θα επιχειρήσουμε μια εικονολογική ερμηνεία της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης, ακολουθώντας τις αναλογίες του νοηματικού φορτίου της (: Ταπείνωση-Δόξα, Πάθος-Βασιλεία) μέσα στο περιβάλλον της Λατρείας της Εκκλησίας.

Βάπτισμα και Ευχαριστία, το μυσταγωγικό περιβάλλον

Όταν ο Ιησούς προσέρχεται στον Ιορδάνη για να βαπτισθεί, ο Πρόδρομος και Βαπτιστής Ιωάννης τον υποδέχεται αναγγέλλοντάς τον ως εξής: «ἶδε ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου ... οὗτός ἐστιν ὁ βαπτίζων ἐν Πνεύματι Ἁγίῳ. καγὼ ἑώρακα καὶ μεμαρτύρηκα ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ υἱὸς τοῦ Θεοῦ» (Ιω. 1, 29 και 33-34). Ο προφητικός και αποκαλυπτικός αυτός λόγος του Ιωάννη συνάπτει το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, ως την κατεξοχήν εικόνα του Πάθους, με το Βάπτισμα και τη Θεία Ευχαριστία, τις τελετουργικές εκείνες πράξεις

³²⁸ Για μια συνοπτική παρουσίαση των δυο μεθόδων ερμηνείας της Θείας Λειτουργίας και των λειτουργικών συνεπειών τους, βλ. Κουμαριανός Παύλος 1999β, σσ. 22-37.

³²⁹ Πρβλ. Ζηζιούλας 1999, σ. 17.

³³⁰ Βλ. Κουμαριανός Θεόδωρος 2004, σσ. 179-210.

της συναγμένης Εκκλησίας, που αποτελούν το εσωτερικό κέντρο της. Στο κεφάλαιο αυτό, θα αποπειραθούμε να δείξουμε τη σχέση που διέπει το εικονογραφικό θέμα μας με συγκεκριμένα Μυστήρια της Εκκλησίας.

Η αρχαία τάξη, ο χαμένος μίτος

Ο χώρος και ο χρόνος μέσα στον οποίο «ζει και αναπνέει» η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, ως συμπερίληψη του Πάθους, είναι το τριήμερο της Μ. Παρασκευής, του Μ. Σαββάτου και της Κυριακής του Πάσχα (*triduum paschale*). Πρόκειται για το λειτουργικό τριήμερο του Βασιλέως της Δόξης, το τριήμερο του Σταυρού, της Ταφής και της Ανάστασης, το οποίο, σύμφωνα με την αρχαία τάξη και παράδοση της Εκκλησίας, δηλώνει ο όρος *Πάσχα*. Το τριήμερο αυτό αρχίζει με αναφορά, στο πρώτο από τα δώδεκα Ευαγγέλια του όρθρου της Μ. Παρασκευής, στη Δόξα του Χριστού: «Νῦν ἔδοξάσθη ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου, καὶ ὁ Θεὸς ἔδοξάσθη ἐν αὐτῷ. Εἰ ὁ Θεὸς ἔδοξάσθη ἐν αὐτῷ, καὶ ὁ Θεὸς δοξάσει αὐτόν ἐν ἑαυτῷ, καὶ εὐθύς δοξάσει αὐτόν» (Ιω. 13, 31-32). Στο τέλος του δε, στον εσπερινό της Κυριακής του Πάσχα, ψάλλομε ένα στιχηρό αναστάσιμο, που ανακεφαλαιώνει την εμπειρία των τριών αυτών ημερών, αλλά και της θείας οικονομίας ολοκλήρης: «Τόν πρό αἰώνων ἐκ Πατρὸς γεννηθέντα, τόν Θεόν Λόγον σαρκωθέντα ἐκ Παρθένου Μαρίας, δεῦτε προσκυνήσωμεν. Σταυρόν γάρ ὑπομείνας, τῇ ταφῇ παρεδόθη, ὡς αὐτός ἠθέλησε· καὶ ἀναστάς ἐκ νεκρῶν, ἔσωσέ με τόν πλανώμενον ἄνθρωπον». Στο τριήμερο αυτό, η Παρασκευή είναι η ημέρα της (φαινομενικής) νίκης (αλλά πραγματικής ήττας) του «κόσμου τούτου», το Σάββατο η ευλογημένη ημέρα της κατάπαυσης στον Τάφο (μετά την ολοκλήρωση του έργου της σωτηρίας και της αναδημιουργίας) και η Κυριακή η όγδοη ημέρα της Δημιουργίας, η «ἄλλης βιοτῆς τῆς αἰωνίου ἀπαρχῆς», η «ἀνέσπερη ἡμέρα τῆς Βασιλείας» (από τροπάρια των ζ' και θ' ωδῶν του κανόνα της Κυριακής του Πάσχα, αντίστοιχα).

Αν, όπως είπαμε, το Πάθος και οι Ακολουθίες που το αφορούν, είναι το λειτουργικό «περιβάλλον» της Άκρας Ταπείνωσης, το μυσταγωγικό της είναι το Βάπτισμα και η Ευχαριστία. Κι αυτό γιατί, σ' αυτό το λειτουργικό διάστημα του τριήμερου η Εκκλησία, όχι τυχαία βεβαίως, αναγνωρίζει και αποδίδει βαπτισματικό κι ευχαριστιακό χαρακτήρα. Ιδιαίτερος δε κατά την πρώτη περίοδο της χριστιανικής λατρείας, την προκωνσταντίνειο, γίνεται πιο φανερή η σύνδεση της εορτής του Πάσχα, δηλαδή του μυστηρίου του Σταυρού και της Ανάστασης, με το Βάπτισμα και

την Ευχαριστία. Στην περίοδο αυτή η πράξη της λατρείας δεν εστίαζε στην ιστορικότητα (δηλαδή στη συμβολική και αναπαραστατική επανάληψη των επιμέρους γεγονότων του βίου του Χριστού) ούτε στη μυστηριολογική βίωση της πίστης, αλλά στον εσχατολογικό ρεαλισμό της εκκλησιαστικής εμπειρίας του Σώματος του Χριστού. «Η “ανάμνηση” αναφερόταν όχι στις λεπτομέρειες, αλλά στο σωστικό χαρακτήρα του όλου έργου του Κυρίου» κι έτσι, «οι εορτές της αρχαίας Εκκλησίας, και ιδιαίτερα το Πάσχα, υπήρξαν σύνθετες από τη φύση τους. Και το Πάσχα του Σταυρού έγινε Πάσχα της Ανάστασης, όχι μέσα σ’ ένα σχήμα διαδοχικής λειτουργικής αναπαράστασης των δυο αυτών γεγονότων, αλλά μέσα στο ρεαλισμό του μυστηρίου του Βαπτίσματος»³³¹.

«Συνταφέντες σοι διά τοῦ βαπτίσματος, Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν, τῆς ἀθανάτου ζωῆς ἠξιώθημεν τῇ ἀναστάσει σου...», ψάλλει η Εκκλησία³³² και μ’ αυτό τον τρόπο φαίνεται οτι η συσταύρωση και η συνταφή μας «διά τοῦ βαπτίσματος» είναι το γεγονός που μάς «προάγει» και στη συνανάστασή μας: «Ἡ ἀγνοεῖτε ὅτι ὅσοι ἐβαπτίσθημεν εἰς τόν Χριστόν Ἰησοῦν, εἰς τόν θάνατον αὐτοῦ ἐβαπτίσθημεν; συνετάφημεν οὖν αὐτῷ διά τοῦ βαπτίσματος εἰς τόν θάνατον, ἵνα ὡσπερ ἠγέρθη Χριστός ἐκ νεκρῶν διά τῆς δόξης τοῦ πατρὸς, οὕτω καί ἡμεῖς ἐν καινότητι ζωῆς περιπατήσωμεν» (Ρωμ. 6, 3-4). Το Βάπτισμα είναι ένας θάνατος του εαυτού μας και, ταυτόχρονα, μια ανάπλασή του. Ένας εθελούσιος θάνατος, μια υπέρβαση εαυτού, που φέρνει την αναγέννηση στη νέα ζωή του Χριστού. «Τοῦτο γινώσκοντες, ὅτι ὁ παλαιός ἡμῶν ἄνθρωπος συνεσταυρώθη ἵνα καταργηθῇ τό σῶμα τῆς ἁμαρτίας ... εἰ δέ ἀπεθάνομεν σὺν Χριστῷ, πιστεύομεν ὅτι συζήσομεν αὐτῷ» (Ρωμ. 6, 6 και 8). Διότι αν «εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθημεν», τότε και «Χριστόν ἐνεδύθημεν» (Γαλ. 3, 27). Η «ἐνδυση» του Χριστού σημαίνει την ενσωμάτωσή μας στο Σώμα

³³¹ Πρβλ. Σμέμαν 1991, σ. 143.

³³² Απολυτίκιο της Κυριακής των Βαΐων, Τριώδιον. Βλ. και «Νέκρωσιν θεῖαν, συμβολικῶς εἰκονίζοντες, καταδύσει ὕδατος τριττῆ, ἐν τῷ Βαπτισμῷ Χριστῷ συνθαπτόμεθα, τῇ τριημέρῳ ἐγέρσει κοινωνοῦντες, καί βοῶντες Χριστῷ Εὐλογητός εἶ» (τροπάριο του αποδείπνου της παραμονής των Φώτων, Παρακλητική).

του, το ρίζωμα, τον ενοφθαλμισμό και την εμφύτευσή μας σ' αυτό. «Καί γάρ ἐν ἐνί Πνεύματι ἡμεῖς πάντες εἰς ἐν σῶμα ἐβαπτίσθημεν» (Α΄ Κορ. 12, 13) και παραμένουμε «σύμφυτοι» (Ρωμ. 6, 5) και «ἐρριζωμένοι καί ἐποικοδομούμενοι ἐν αὐτῷ» (Κολ. 2, 7), ὅπως τα κλήματα στην ἀμπελο (βλ. Ιω. 15, 5). Ἐτσι, η κατά Χριστόν ζωή μας σημαίνει την συμφυία μας στη ζωή του, τη συμμετοχή μας στο Πάθος και στο Θάνατό του, αλλά και τη βάσιμη προσδοκία της συνανάστασής μας μαζί του. «Συνταφέντες αὐτῷ ἐν τῷ βαπτίσματι, ἐν ᾧ καί συνηγέρθητε διά τῆς πίστεως τῆς ἐνεργείας τοῦ Θεοῦ τοῦ ἐγείραντος αὐτόν ἐκ τῶν νεκρῶν» (Κολ. 2, 12).

Το Βάπτισμα εἶναι η πνευματική αναγέννηση του πιστού, η ἀρχή στην πορεία προς την καινούργια ζωή της Ανάστασης. Ο σπόρος που πέφτει στη γη πεθαίνει, για να ἀνθίσει ἀπό μέσα του η νέα ζωή (Α΄ Κορ. 15, 36), ὅπως κερδίζει τη ζωή του αὐτός που θα τη χάσει για το Χριστό (Μτθ. 10, 39). Το Βάπτισμα εἶναι ἕνας μυστικός θάνατος και ἐνταφιασμός μαζί με το Χριστό, αλλά και μια «παλιγγενεσία» και μια «ἀνακαίνωσις Πνεύματος Ἁγίου» (Τίτ. 3, 5). Εἶναι η δύναμη της ἀπώλειας που οδηγεί στην αναγέννηση. Εἶναι η «ισχύς» της ταπείνωσης ἐν Χριστῷ, που μπορεί να φέρει τη δόξα. Δηλαδή: «εἰ γάρ συναπεθάνομεν, καί συζήσομεν» (Β΄ Τιμ. 2, 11) και «εἴπερ συμπάσχομεν ἵνα καί συνδοξασθῶμεν» (Ρωμ. 8, 17).

Πριν και πάνω ἀπ' ὅλους ὁμως, ο ἴδιος ο Χριστός ἔχει συνδέσει το Βάπτισμα με το Πάθος του. Αναφέρω τα συγκεκριμένα χωρία: «ἀποκριθεὶς δέ ὁ Ἰησοῦς εἶπεν· οὐκ οἶδατε τί αἰτεῖσθε. Δύνασθε πιεῖν τό ποτήριον ὃ ἐγώ μέλλω πίνειν, ἢ τό βάπτισμα ὃ ἐγώ βαπτίζομαι βαπτισθῆναι;» (Μτθ. 20, 22 και Μκ. 10, 38) και: «βάπτισμα δέ ἔχω βαπτισθῆναι, καί πῶς συνέχομαι ἕως οὗ τελεσθῆ!» (Λκ. 12, 50). Εἰδώ ο Κύριος ονομάζει Βάπτισμα το Πάθος του, προς το οποίο πορεύεται, καθώς «για το Χριστό το Βάπτισμά Του εἶναι ἕνα εἶδος προκαταβολικής ἀπεικονίσεως του θανάτου και της ἀναστάσεώς Του»³³³, ἀφού «ο σταυρικός θάνατος ως βάπτισμα αἵματος εἶναι αὐτή η ουσία του λυτρωτικού μυστηρίου του Σταυροῦ»³³⁴. Η Εκκλησία, κατά ἀρχαία της παράδοση, θεωρεῖ ως τέτοιο Βάπτισμα το Βάπτισμα

³³³ Ἀποψη του π. Δημητρίου Στανιλοάε, πρβλ. Καραϊσαρίδης 1997, σ. 156.

³³⁴ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1983, σ. 151.

των μαρτύρων, καθώς υπάρχουν πολλοί πιστοί που «ἐν καιροῖς εἰρήνης ἐν ὕδασι» βαπτίζονται, αλλά και ἄλλοι που βαπτίζονται «ἐν καιροῖς διωγμῶν ἐν οἰκείοις αἵμασι»³³⁵. Γι' αυτό, «βάπτισμα καί τό μαρτύριον εὐλόγως λέγοιτ' ἄν»³³⁶ και, κατά συνέπεια, το Βάπτισμα του αίματος, ως μια ἄλλη μορφή του Βαπτίσματος, αναγνωρίζεται ως ἔγκυρο και κανονικό, αφού πρόκειται για «βάπτισμα μαρτυρίου καί αἵματος, ᾧ καί αὐτός ἐβαπτίσθη Χριστός»³³⁷ και με το αίμα του «τό διά μαρτυρίου εἰκονίζεται βάπτισμα»³³⁸.

Στο σημείο αυτό θα ἦταν χρήσιμο να δούμε πώς θεωρεῖ το Βάπτισμα ο μέγας κατηχητής της Εκκλησίας, ο ἅγιος Κύριλλος Ἱεροσολύμων (†386), στην πρώτη και στη δεύτερη Μυσταγωγική του Κατήχηση προς τους νεοφωτιστούς (PG 33). Σημειωτέον δε ότι οὔτε καινοτομεῖ οὔτε πρωτοτυπεῖ ο μέγας αὐτός Πατέρας, ἀλλά εκφράζει την κοινή πρακτική της αρχαίας Εκκλησίας, και ἐπίσης ότι με τις ἀπόψεις του συμφωνοῦν ὅλοι οἱ μεγάλοι Πατέρες. Πρώτα λοιπόν, εντοπίζει ο Κύριλλος την προτύπωση του Βαπτίσματος στην Παλαιά Διαθήκη και συγκεκριμένα στη διάβαση της Ερυθράς θάλασσας (ἀπό τα γεγονότα τα σχετικά με την Ἔξοδο, η οποία, σημειωτέον, ἀποτελεῖ την κατ' ἐξοχὴν προεικόνιση του Πάσχα): «Ἐκεῖνος ὁ τύραννος (σ.σ. ο Φαραώ) κατεδίωκεν ἕως (σ.σ. Ερυθράς) θαλάσσης τόν παλαιόν ἐκεῖνον λαόν (σ.σ. τον Ἰσραήλ), καί σοῖ ὁ ἰταμός, ὁ ἀναίσχυντος καί ἀρχέκακος οὔτος δαίμων ἕως αὐτῶν ἠκολούθει τῶν σωτηρίων ναμάτων (σ.σ. του βαπτίσματος)» (στ. 1068C). Κατόπιν, παρομοιάζει την γύμνωση του

³³⁵ Πρβλ. Κύριλλος Ἱεροσολύμων, *Κατηχήσεις*, 3, 10, PG 33, 440.

³³⁶ Πρβλ. Ωριγένης, *Εἰς τό κατά Ματθαῖον*, 16, 6, PG 13, 1384B.

³³⁷ Πρβλ. Γρηγόριος Ναζιανζηνός, *Λόγος* 39, 17, PG 36, 356.

³³⁸ «Αἶρω τό ὕδωρ, τό ἐκ πλευρᾶς σου ῥυέν, δι' οὔ μοι τό λουτρόν τῆς παλιγγενεσίας χαρακτηρίζεται. Ἐξαίρω καί τό αἷμα τό συρῶν, δι' οὔ καί τό διά μαρτυρίου εἰκονίζεται βάπτισμα. Ὁ καί τόν εὐγνώμονα ληστήν καθηγίασε, βαπτισθέντα καί αὐτόν τῷ ἐπί σοῦ συμβάντι βαπτίσματι», πρβλ. Συμεών Μεταφραστής, *Λόγος εἰς τόν θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, 5, PG 114, 217. «Λίαν ἐνωρίς ανεπτύχθη η πεποίθησις, ὅτι ο ομολογιακός θάνατος υπέρ Χριστοῦ ἀναπληροῖ το μυστηριακόν βάπτισμα και ὅτι ο μάρτυς βαπτίζεται με το ἴδιον αἷμα του, ἔργω συμμετέχων εἰς τον θάνατον του Σωτήρος Χριστοῦ», πρβλ. Φλωρόφσκυ 1977, σ. 96, σημ. 129 (ὅπου παρατίθεται σύντομη, ἀλλά περιεκτική παρουσίαση του Βαπτίσματος του μαρτυρίου).

βαπτιζομένου με τη γύμνωση του Χριστού στο Σταυρό: «Ἀποδυθέντες γυμνοὶ ἦτε, μιμούμενοι καὶ ἐν τούτῳ τὸν ἐπὶ τοῦ σταυροῦ γυμνωθέντα Χριστόν» (στ. 1077B). Στη συνέχεια, η χειραγωγήση του πιστού προς την κολυμβήθρα, διδάσκει, δηλώνει τον ενταφιασμό του Χριστού: «Μετά ταῦτα ἐπὶ τὴν ἁγίαν τοῦ Θεοῦ βαπτίσματος ἐχειραγωγείσθε κολυμβήθραν, ὡς ὁ Χριστός ἀπὸ τοῦ σταυροῦ ἐπὶ τό προκείμενον μνήμα» (στ. 1080C). Η τριπλή κατάδυση και ανάδυση σημαίνει την τριήμερη ταφή: «καὶ κατεδύετε τρίτον εἰς τό ὕδωρ καὶ πάλιν ἀνεδύετε· καὶ ἐνταῦθα, διὰ συμβόλου τὴν τριήμερον τοῦ Χριστοῦ αἰνιπτόμενοι ταφήν» (στ. 1080C). Κατά τον Κύριλλο, το Βάπτισμα τελικά είναι τάφος και μητέρα για τον χριστιανό (στ. 1080C: «καὶ ἐν τῷ αὐτῷ ἀπεθνήσκετε καὶ ἐγεννᾶσθε, καὶ τό σωτήριον ἐκεῖνο ὕδωρ καὶ τάφος ὑμῖν ἐγένετο καὶ μήτηρ») και αντίτυπο και ομοίωμα του Θανάτου και των Παθῶν του Χριστού (στ. 1081C: «τῶν τοῦ Χριστοῦ παθημάτων ἀντίτυπον» και στ. 1084 A-B: «καὶ ἡμεῖς κοινωνία τοῦ βαπτίσματος τοῦ θανάτου, σύμφυτοι αὐτοῦ γεγονάμεν ... ἐπὶ δέ ὑμῶν, θανάτου μὲν καὶ παθημάτων ὁμοίωμα σωτηρίας δέ οὐχ ὁμοίωμα, ἀλλὰ ἀλήθεια»). Ἐτσι, το Βάπτισμα, ως εἰσοδος και ἐνταξη στο Σῶμα του Χριστού, την Εκκλησία, σημαίνει τον «καιρόν τοῦ ἀποθανεῖν», αλλά και τον «καιρόν τοῦ γεννηθῆναι» (στ. 1081).

Για να φανεί ότι ο Κύριλλος δεν εκφράζει προσωπικές του απόψεις, αλλά τη βασική αντίληψη της Εκκλησίας, προσθέτω ἐδῶ (ενδεικτικά) και τις γνώμες δύο (μόνο) ἀκόμη μεγάλων Πατέρων της Εκκλησίας: «Τό βαπτίζεσθαι καὶ καταδύεσθαι, εἶτα ἀνανεῦειν, τῆς εἰς ἄδου καταβάσεως ἔστι σύμβολον καὶ τῆς ἐκεῖθεν ἀνόδου» και «Ἔστι δέ καὶ τό βάπτισμα σταυρός. Συνεσταυρώθη γάρ ὁ παλαιός ἡμῶν ἄνθρωπος. Ὡσπερ γάρ ἀπέθανεν ὁ Χριστός ἐν τῷ σταυρῷ, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν τῷ βαπτίσματι, οὐ τῇ σαρκί, ἀλλὰ τῇ ἁμαρτίᾳ» (Ἰωάννης Χρυσόστομος, PG 61, 348 και PG 63, 79 ἀντίστοιχα) και «ἐν τρισὶ καταδύσεσι καὶ ἰσαριθμοῖς ἀναδύσεσι τό μέγα μυστήριον τοῦ βαπτίσματος τελειοῦται, ἵνα καὶ ὁ τοῦ θανάτου τύπος ἐξεικονισθῇ, καὶ τῇ

παραδόσει τῆς θεογνωσίας τὰς ψυχὰς φωτισθῶσιν οἱ βαπτιζόμενοι» (Μέγας Βασίλειος, PG 32, 132).

Η σύνδεση ὁμως αὐτῆ του Βαπτίσματος με το θάνατο και την ἀνάσταση του Χριστοῦ φαίνεται και στην τέλεση του μυστηρίου, ἀκόμη και στη σημερινή (παραφθαρμένη, εν πολλοίς) μορφή της³³⁹. Στο εν χρήσει Ευχολόγιο περιγράφεται ὅτι μετὰ το βάπτισμα ο ιερεύς αποθέτει το νεόφυτο νήπιο στην αγκαλιά του αναδόχου, που το υποδέχεται «ὑπτίαις χερσί, σαβάνου [σινδονίου] λευκοῦ πρότερον ἐφαπλωθέντος ἐν ταῖς χερσίν»³⁴⁰. Αὐτή η κίνηση βεβαίως υποδηλώνει τη λειτουργία του Ἰωσήφ του Ευσχήμονος κατὰ την Αποκαθήλωση, ἀλλά εἶναι και μια ἀναπαράσταση του Ενταφιασμοῦ, ο οποίος σημαίνεται σαφέστατα με το χαρακτηρισμό του σινδονίου ως σαβάνου λευκοῦ. Ἐπίσης η ὅλη σκηνή υπενθυμίζει τον εικονογραφικό τύπο του Αναπεσόντος (ιδιαιτέρως την παραλλαγή του, ὅπου το λίκνο ἀντικαθίσταται ἀπό τα χέρια της Θεοτόκου), τύπος που περιέχει το συμβολισμό του Ενταφιασμοῦ, ὅπως ἔχουμε δει. Ἀκόμη υπενθυμίζει και τον τύπο του Μελισμοῦ (Αμνός), που ἔχει ευχαριστιακό νόημα.

Το δεύτερο στοιχείο λειτουργικῆς σύνδεσης του Βαπτίσματος με το Πάθος και την Ἀνάσταση, που ὑπάρχει και σήμερα, εἶναι το γεγονός ὅτι κατὰ την τελετῆ του Βαπτίσματος και κατὰ την θεία Λειτουργία του Μ. Σαββάτου διαβάζουμε τα ἴδια ακριβῶς Ἀναγνώσματα, και Ἀποστολικό (Ρωμ. 6, 3-11, ὅπου ἐκτίθεται το νόημα του Βαπτίσματος) και Ευαγγελικό (Μτθ. 28, 16- 20, ὅπου μαρτυρεῖται η σύσταση του μυστηρίου του Βαπτίσματος ἀπό τον Κύριο με την παραγγελία «πορευθέντες μαθητεύσατε πάντα τὰ ἔθνη, βαπτίζοντες αὐτούς εἰς τό ὄνομα τοῦ Πατρὸς καί τοῦ Υἱοῦ καί τοῦ Ἁγίου Πνεύματος»). Ἐπιπροσθέτως, στην πασχαλινὴ Λειτουργία (καθὼς και στην πρωινή θεία Λειτουργία του Μ. Σαββάτου),

³³⁹ Για το ζήτημα της «παραφθαρμένης» σημερινῆς τέλεσης του μυστηρίου του Βαπτίσματος, ἀλλά και της ἴδιας της, ἐπίσης «παραφθαρμένης» και ἐλλιπούς, σημερινῆς κατανόησης του μυστηρίου, βλ. Φουντούλη 1989, σσ. 258 κ.ε. (για το πρώτο κυρίως ζήτημα) και Σμέμαν 1984, σ. 15 κ.ε. Μια πρόταση για ἐπιστροφή στην ευχαριστιακὴ σύνδεση του μυστηρίου, βλ. Μιλόσεβιτς 2009, σσ. 123-136, ἰδιαιτέρως 126-131. Ἐπίσης, μια πρόταση για την τέλεση του Βαπτίσματος ἐντὸς της Θείας Λειτουργίας, βλ. στο Φουντούλης 1999.

³⁴⁰ Πρβλ. *Μικρόν Ευχολόγιον*, Ἀθήνα: Ἀποστολικὴ Διακονία 1996, σ. 98, ἐπίσης βλ. Τρεμπέλα 1950, σ. 58.

δεν υπάρχει Τρισάγιος Ύμνος, αλλά ο αποστολικός στίχος «ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε, Χριστόν ἐνεδύσασθε» (Γαλ. 3, 27). Το ίδιο συμβαίνει και στις άλλες δεσποτικές εορτές, κατά τη διάρκεια της Λειτουργίας των οποίων στην αρχαία Εκκλησία τελούνταν το Βάπτισμα, δηλαδή τα Χριστούγεννα, τα Θεοφάνια, το Σάββατο του Λαζάρου και την Πεντηκοστή. Κλείνοντας τα παραδείγματα αυτά, αναφέρω ένα εγκώμιο (από τα πλέον δημοφιλή) του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, που φέρει χροιά βαπτισματική, καθώς μάς υπενθυμίζει τη λειτουργία του Βαπτίσματος ως λουτροῦ αναγεννήσεως: «Ὡσπερ πελεκάν, τετρωμένος τὴν πλευράν σου, Λόγε, σούς θανόντας παῖδας ἐζώωσας, ἐπιστάξας ζωτικούς αὐτοῖς κρουνούς».

Ποια είναι ὁμως ἡ λειτουργικὴ πρακτικὴ τῆς Εκκλησίας, σχετικά με το μυστήριό του Βαπτίσματος και το Πάθος, όπου ὅλα τα παραπάνω παραπέμπουν, ἔστω κι αν αὐτὴ πλέον δεν τηρεῖται σήμερα; Λειτουργικὴ πρακτικὴ, ωστόσο, που «αντανακλά» και ἡ εικόνα τῆς Ἄκρας Ταπείωσης, καθὼς τὴν «εμπεριέχει» και τὴν «ανακεφαλαιώνει», ἀκόμη κι αν ἡ εἰσαγωγή τῆς εικόνας μας πραγματοποιεῖται σε ἀρκετὰ μεταγενέστερη ἐποχὴ. Αρχαία πρακτικὴ τῆς Εκκλησίας υπῆρξε ἡ τέλεση τοῦ Βαπτίσματος τῶν κατηχομένων κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τριημέρου τοῦ Πάσχα (*sacrum triduum paschale*), και ἰδιαίτερα κατὰ τὴν Θεία Λειτουργία τῆ νύχτα τοῦ Μ. Σαββάτου³⁴¹. Γι' αὐτὸ και ἡ ἴδια ἡ επικεφαλίδά τῆς Ακολουθίας τῆς Μ. Παρασκευῆς σχετίζεται με τὸ Βάπτισμα: «Ακολουθία γινομένη τῇ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, ἣτοι προπαρασκευῇ τῶν κατηχομένων εἰς τὸ βάπτισμα»³⁴², ἔτσι ὥστε τὸ Μ. Σάββατο να θεωρεῖται ἡ κατ' ἐξοχὴν βαπτισματικὴ ἡμέρα.

³⁴¹ Για τὸ πρόβλημα τοῦ διπλοῦ εορτασμοῦ τῆς Ανάστασης (και μάλιστα σε σχέση με τὴν τέλεση τοῦ Βαπτίσματος) ἀπὸ τὴν Εκκλησία, ὁ πρῶτος τὸ Μ. Σάββατο τὸ πρωὶ με τὴν Θεία Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου και ὁ δεύτερος τα μεσάνυχτα με τὴν Θεία Λειτουργία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, βλ. στο Σμέμαν 1984, σσ. 160 κ.ε.

³⁴² Βλ. Γέρων Ἀρκάδιος Βατοπεδινός, «Αἰ εν τῷ ναῷ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης κατὰ τὴν Μ. Παρασκευῇ τελούμεναι “Θεῖαι Κατηγήσεις”», *ΕΕΒΣ* 7, (1930), σσ. 382-387. Στο ἄρθρο αὐτὸ παρατίθεται ἡ πληροφορία (ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Πορφυρογέννητο, Ἐκθεσις τῆς βασιλείου τάξεως 179.10, ἐκδ. Βόννης), ὅτι μέχρι και τὸν 12^ο αἰ. κατὰ τὴ Μ. Παρασκευῇ ὁ Πατριάρχης δεν μετέβαινε με τὸν Αυτοκράτορα στὸν ναὸ τῶν Βλαχερνῶν, ἀλλὰ πήγαινε στὸν ναὸ τῆς Ἁγίας Εἰρήνης, ὅπου «συναγομένῶν πάντων τῶν κατηχομένων», τελούσε ἐπίσημα τὶς «Θεῖες Κατηγήσεις». Ὁ Βατοπεδινός κώδικας 879, φ. 221^β κ.ε. διασώζει ολόκληρη τὴν ακολουθία και τὴν κατήχηση τοῦ Πατριάρχου, μετὰ

Σύμφωνα με τα παραπάνω, όσοι από τους κατηγουμένους είχαν ολοκληρώσει την κατήχηση και ονομάζονταν πλέον φωτιζόμενοι, καθ' όλο το διάστημα της Μεγάλης Τεσσαρακοστής προετοιμάζονταν διδασκόμενοι το Σύμβολο της Πίστεως. Συγχρόνως, τηρούσαν αυστηρή νηστεία και δέχονταν εξορκισμούς. Κατά τη διάρκεια δε της Μ. Εβδομάδας όλα τα προηγούμενα εντεινόταν και από το βράδυ της Μ. Πέμπτης απείχαν από κάθε τροφή. Το απόγευμα του Μ. Σαββάτου μάθαιναν για την τελετουργία του Βαπτίσματος και της Θείας Ευχαριστίας. Κατ' εκείνη την ημέρα, κατά τη διάρκεια της Θείας Λειτουργίας, γίνονταν και η ομαδική βάπτισμα των φωτιζομένων. Σ' αυτήν περίστατο ολόκληρη η τοπική Εκκλησία εορτάζουσα, η οποία και υποδέχονταν τα λευκοντυμένα και με λαμπάδες στα χέρια νεοφώτιστα μέλη της με ασπασμούς και αδελφικές εκδηλώσεις. Στην ολοκλήρωση δε της πασχάλιας Θείας Ευχαριστίας που ακολουθούσε κοινωνούσαν πρώτοι τιμητικά, συμπληρώνοντας με αυτό τον τρόπο πανηγυρικά τη μύηση και την ενσωμάτωσή τους στο Σώμα του Χριστού³⁴³.

Πιο συγκεκριμένα, η ακολουθούμενη τάξη ήταν η εξής: Όταν η Λειτουργία τη νύχτα του Μ. Σαββάτου έφτανε στα αναγνώσματα, ο Πατριάρχης ή ο Επίσκοπος μαζί με τους ιερείς, όλοι με λευκά άμφια, άφηνε τον ολοφώτιστο ναό και πήγαινε στο βαπτιστήριο όπου τελούσε το Βάπτισμα και το Χρίσμα των κατηγουμένων. Ακριβώς γι' αυτό τον λόγο υπήρχαν πολλά Αναγνώσματα³⁴⁴, για να δοθεί ο απαραίτητος χρόνος ώστε να τελεστεί το Βάπτισμα και το Χρίσμα, αλλά και να μη διακοπεί η Λειτουργία. Ο Σιναϊτικός Κώδικας μάς πληροφορεί ότι με την ολοκλήρωση του Βαπτίσματος και του Χρίσματος, ο ιερουργός παρέδιδε σε καθένα από τους

το πέρας της οποίας ακολουθούσαν σύντομες αιτήσεις, δυο ευχές, χειροθεσία και ευλόγηση των κατηγουμένων και, κατόπιν, λειτουργία. Βλ. και το κείμενο που περιγράφει ο Καθηγητής Ιωάννης Φουντούλης (Φουντούλης 1999, σσ. 31 κ.ε.) και το οποίο έχει τον (εύλωτο) τίτλο: «Κατήχησις τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς τοῦ Πάσχα: ἀπόταξις καί σύνταξις γινομένη τῇ ἁγίᾳ καί μεγάλῃ Παρασκευῇ».

³⁴³ Για την τελετουργική σύνδεση στην αρχαία Εκκλησία του Βαπτίσματος και της πασχάλιας Θείας Λειτουργίας, βλ. στο Φουντούλης 1991, σσ. 148 κ.ε., καθώς και στο Σμέμαν 1984, σσ. 155 κ.ε. Για την αδιάσπαστη σύνδεση Βαπτίσματος και Θείας Λειτουργίας, βλ. Ζηζιούλας 2003α, σσ. 9-27.

³⁴⁴ Από αυτά τα Αναγνώσματα σήμερα διαβάζονται μόνο τρία. Είναι αποσπάσματα (αρκετά εκτενή) από τα βιβλία της Γένεσης, του Ιωνά και του Δανιήλ. Ο π. Επιφάνιος Θεοδωρόπουλος σημειώνει σχετικά: «Παλαιότερον τα Αναγνώσματα της ημέρας ἦσαν 15. Βραδύτερον περιορίσθησαν εἰς τα ανωτέρω τρία. Καί σήμερον ὁμως εἰς πολλάς ἱεράς Μονάς αναγινώσκονται 15» (Θεοδωρόπουλος 1992, σ. 622).

λευκοντυμένους νεοφώτιστους μια αναμμένη λαμπάδα και του έλεγε: «Λάβε ταύτην τήν λαμπάδα καί τήρησον αὐτήν ἄσβεστον, ἵνα, ὅταν ἔλθῃ ὁ Κύριος ἐν τῷ γάμῳ, δυνηθῆς αὐτῷ ὑπαντῆσαι μετὰ τῶν ἁγίων αὐτοῦ ἐν αὐλῇ οὐρανίῳ καί ἔξεις ζωὴν αἰώνιον»³⁴⁵. Κατόπιν κληρικοί και νεοφώτιστοι σχημάτιζαν πομπή με τις φαιδρές λαμπάδες στα χέρια και επέστρεφαν για να συνεχιστεί η λειτουργία, ενώ ψαλλόταν το «ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε, Χριστόν ἐνεδύσασθε» (Γαλ. 3, 27).

Οι πιστοὶ ἐβγαῖναν ἔξω ἀπὸ τὸν ναὸ και τοὺς υποδέχονταν με περιπτύξεις και ασπασμούς. Η πομπή κατέληγε μπροστά στην Αγία Τράπεζα, όπου οι πιστοὶ παραχωρούσαν τιμητικὴ θέση στους νεοφώτιστους, για να συνεχιστεῖ η Θεία Λειτουργία, να κοινωνήσουν ὅλοι και να ολοκληρωθεῖ η ενσωμάτωση των νεοφώτιστων στο Σῶμα του Χριστοῦ, την Εκκλησία. «Το κλειδί για τη σημασία της μεταβαπτιστικῆς πομπῆς πρέπει να το βρούμε στη σύνδεσή της με το Πάσχα, στον “προσανατολισμό” της προς την πασχάλια Ευχαριστία, ὡπως ακριβῶς το κλειδί για τον εορτασμό του Πάσχα πρέπει να βρεθεῖ στις “ρίζες” του, στο Βάπτισμα»³⁴⁶. Αυτὴ η πομπή εἶναι που υπεμφαίνεται σήμερα ὅταν ο ιερέας, ακολουθούμενος ἀπὸ τον ἀνάδοχο (που βαστάζει το νεοφώτιστο βρέφος), περιέρχεται τρεις φορές γύρω ἀπὸ την κολυμβήθρα, θυμιάζοντας και ψάλλοντας το «ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε...». Αμέσως μετὰ ακολουθεῖ, ὡπως και στην αρχαία Εκκλησία, η ἀνάγνωση του Αποστόλου και του Ευαγγελίου Σημειωτέον ὅτι τα Αναγνώσματα αὐτά, ὡπως ἔχομε ἤδη δει, εἶναι πασχάλια, τα ἴδια που διαβάζουμε κατὰ την πασχάλια Θεία Λειτουργία του Μ. Σαββάτου, η οποία πάλι, ὡπως ἔχομε ἐπίσης δει, ἀντὶ για Τρισάγιο Ὑμνο ἔχει τον στίχο «ὅσοι εἰς Χριστόν ἐβαπτίσθητε...».

«Η σύνδεση του ἁγίου βαπτίσματος με τη θεία λειτουργία, και μάλιστα η τέλεσή του κυρίως κατὰ την παννυχίδα του Πάσχα» προσέδιδε σ’ αὐτό «ὄλο το μυστηριακὸ εκκλησιαστικὸ του βάθος και εὔρος», καθὼς και «το χριστολογικὸ του νόημα ὅτι ο πιστός δι’ αὐτοῦ συνανίσταται με τον Χριστό κατὰ το Πάσχα»³⁴⁷. Στη συνείδηση της

³⁴⁵ Βλ. Τρεμπέλα 1950, σ. 66, ἐπίσης βλ. Πάλλας 1987-1988, Μεθόδιος και Κύριλλος: σσ. 92 και 93, σημ. 3 (λαμπάδες) και σσ. 93-94 (τέλεση του Βαπτίσματος ὡς γαμήλεια τελετή), ἀντίστοιχα.

³⁴⁶ Πρβλ. Σμέμαν 1984, σ. 156.

³⁴⁷ Πρβλ. Φουντούλης 1999, σ. 34.

αρχαίας Εκκλησίας, είναι φανερό ότι το Πάσχα έχει βαπτισματικό και το Βάπτισμα πασχάλιο χαρακτήρα: τα δύο δε αυτά συναντιούνται και ολοκληρώνονται στο κοινό Ποτήριο της Θείας Ευχαριστίας: «Οὗτός ἐστιν ὁ ἐλθὼν δι' ὕδατος καὶ αἵματος, Ἰησοῦς Χριστός· οὐκ ἐν τῷ ὕδατι μόνον, ἀλλ' ἐν τῷ ὕδατι καὶ τῷ αἵματι» (Α΄ Ιω. 5, 6). Αυτή είναι η ανάπλαση και αναδημιουργία του ανθρώπου και του κόσμου, για την οποία ο Χριστός θυσιάστηκε³⁴⁸.

Ὡς εκ τούτου, η είσοδος και η μύηση στην Εκκλησία δεν πραγματοποιείται με αυτήν ή εκείνη τη συγκεκριμένη αυτόνομη τελετουργική πράξη, αποκομμένη από την υπόλοιπη ζωή της, ωσαν να ήταν υπόθεση τυπικής διεκπεραίωσης ή τήρησης μόνο εξωτερικών προϋποθέσεων, προς εξασφάλιση της «εγκυρότητας» του μυστηρίου και της αυτόματης ή δικαιωματικής κτήσης των συνεπειών του. Η είσοδος αυτή είναι μια δυναμική πορεία που έχει αρχίσει με την κατήχηση και τη νηστεία, προχώρησε στο βαπτιστήριο και στην εκεί μαζί με τον Χριστό συνταφή του παλαιού ανθρώπου, αλλά και στη γέννηση του νέου. Σφραγίστηκε δε κατόπιν με τη δωρεά του αγίου Πνεύματος, πληρώνοντας το Βάπτισμα, για να συσσωματωθεί στο σώμα του Χριστού και να ζει με τον τρόπο της Ανάστασης³⁴⁹, ολοκληρώνοντας την είσοδό του στο μυστήριο της Εκκλησίας με τη συμμετοχή στη Θεία Ευχαριστία³⁵⁰. Το Χρίσμα πληρώνει το Βάπτισμα, και τα δύο αυτά βρίσκουν το τέλος τους στη Θεία

³⁴⁸ Βλ. «Αἷμα καὶ ὕδωρ, ἐκρυνέντα τῆς πλευρᾶς σου, κόσμον ὅλον ἀνέπλασαν, καὶ ἀφθαρσίας Σῶτερ ἔπλησαν...» (τροπάριο της η΄ ωδῆς του σταυρώσιμου κανόνα, ἦχος βαρύς, ὄρθρος της Τετάρτης, Παρακλητική).

³⁴⁹ Βλ. «Οἱ κολληθέντες Χριστῷ διὰ τοῦ βαπτίσματος καὶ ἀναστάντες σύν αὐτῷ...» (Ρωμανοῦ του Μελωδού, κοντάκιο Εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Κυρίου καὶ εἰς τὰς Δέκα δραχμάς, Προοίμιο, Ρωμανός 1997, τ. 1, σ. 522).

³⁵⁰ Βλ. «Το βάπτισμα κατά τον Κύριλλον δεν είναι αυτοτελές και ιδιαίζον δημιούργημα της του Χριστού επιφανείας, αλλά μετέχει εἰς τὸ καθόλου σχέδιον της σωτηριώδους Οικονομίας του Θεοῦ», Βουλγαράκης 1977, σ. 204 και «Το Βάπτισμα δεν είναι μόνο μία “ιερή” (sacramental) πράξις χάριν της ἀφέσεως των αμαρτιῶν και της ατομικῆς σωτηρίας, ἀλλὰ εἶναι ἡ ἐν Χριστῷ ἐνσωμάτωσις ... Εἶναι ἡ συσταύρωσις και ἡ συνθανάτωσις ... εἶναι συνανάστασις με τὸ Χριστὸ στην καινὴ πνευματοφόρα ζωὴ ... Χωρὶς αὐτὴν τὴν σφραγίδα (σ.σ. τοῦ Χρίσματος) τὸ Βάπτισμα δεν εἶναι πλήρες, γιατί δεν εἶναι κάποιο “ἀφ’ εαυτοῦ” και “δι’ εαυτὸ” μυστήριο, ἀλλὰ εἶναι ἡ ἐνταξις και ἡ εἴσοδος των βαπτιζομένων στην κοινωνία και κοινότητα της Εκκλησίας, ἡ εἴσοδος στην ζωντανή σχέση και κοινωνία με τὸν Τριαδικὸ Θεὸ και τους ἀδελφούς, με ὅλους τους ἀνθρώπους...», πρβλ. Γιέβτις 1991, σ. 84-85.

Ευχαριστία³⁵¹, και μ' αυτό τον τρόπο, ο νεοφώτιστος αποκτά τη δυναμική για την είσοδο στην καινούρια ζωή που παρέχει στον κόσμο ο Χριστός. «Τρεῖς εἰσὶν οἱ μαρτυροῦντες ἐν τῷ οὐρανῷ ὁ Πατήρ, ὁ Λόγος καὶ τὸ ἅγιον Πνεῦμα, καὶ οὗτοι οἱ τρεῖς ἓν εἰσὶ καὶ τρεῖς εἰσὶν οἱ μαρτυροῦντες ἐν τῇ γῆ, τὸ Πνεῦμα καὶ τὸ ὕδωρ καὶ τὸ αἷμα, καὶ οἱ τρεῖς εἰς τὸ ἓν εἰσιν» (Α΄ Ιω. 5, 7-8). Ο στενός σύνδεσμος των τριών αυτών «μυητικών μυστηρίων», μυστηρίων εισόδου στην Εκκλησία, φαίνεται και στις ευχές του Βαπτίσματος, ιδιαίτερα στην «ευχή του Μύρου»: «Ὁ καὶ νῦν εὐδοκήσας ἀναγεννῆσαι τόν δοῦλόν σου τόν νεοφώτιστον δι' ὕδατος καὶ Πνεύματος, καὶ τήν τῶν ἐκουσίων καὶ ἀκουσίων ἀμαρτημάτων ἄφεσιν αὐτῷ δωρησάμενος ... χάρισαι αὐτῷ καὶ τήν σφραγίδα τῆς δωρεᾶς τοῦ ἁγίου καὶ παντοδυνάμου, καὶ προσκυνητοῦ σου Πνεύματος, καὶ τήν μετάληψιν τοῦ ἁγίου Σώματος, καὶ τοῦ τιμίου Αἵματος τοῦ Χριστοῦ σου»³⁵².

Ο ἅγιος Ἰωάννης ο Χρυσόστομος παρουσιάζει τον σύνδεσμο των δύο μυστηρίων, του Βαπτίσματος και της Ευχαριστίας, ως θεμέλια της Εκκλησίας, με το Πάθος του Χριστού, συσχετίζοντάς τα με το αίμα και το νερό που έρρευσαν από τη νυγείσα πλευρά του: «Τοῦ βαπτίσματος σύμβολον καὶ τῶν μυστηρίων (= Θεία Ευχαριστία) ἐστὶ τὸ αἷμα ἐκεῖνο καὶ τὸ ὕδωρ, ἐξ ἐκατέρων τούτων ἡ Ἐκκλησία γεγένηται»³⁵³. Συνεπώς, σύμφωνα με τα παραπάνω, το Βάπτισμα

³⁵¹ «Τοῦτο γὰρ καὶ τὸ τέλος τοῦ μυστηρίου παντός, ἵνα τῆς πλάνης ἀπαλλαγέντες καὶ τοῦ ρύπου τῆς ἀμαρτίας, καθαροί τε γεγενημένοι καὶ ἐσφραγισμένοι Χριστῷ ἐν ἁγίῳ Πνεύματι, τῆς σαρκός καὶ τοῦ αἵματος αὐτοῦ τοῦ Χριστοῦ κοινωνήσωμεν καὶ ἀκρως ἐνωθῶμεν αὐτῷ», Συμεών Θεσσαλονίκης, PG 155, 248 A-B.

³⁵² Πρβλ. *Μικρὸν Εὐχολόγιον*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 1996, σ. 99.

³⁵³ Πρβλ. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, *Ὁμιλῖαι κατηχητικαί, Λόγος Γ΄*, Ε.Π.Ε. 30, 394. Βλ. και το εγκώμιο του ὁρθρου του Μ. Σαββάτου, Παρακλητική «Ὡς ἐκ κρήνης μιᾶς...» (βλ. στα Ὑμνογραφικά παράλληλα).

μπορεί να θεωρηθεί ως είσοδος στην Εκκλησία, είσοδος στο Πάσχα, είσοδος στην Ευχαριστία και στην αναγεννημένη κατά Χριστόν ζωή του χριστιανού³⁵⁴.

Γίνεται όμως επίσης με τα παραπάνω φανερό ότι το Βάπτισμα, όπως το βιώνει ο χριστιανός σήμερα, ελάχιστη σχέση έχει με την πρώτη γνησιότητα. Χρειάζεται μια νέα συνειδητοποίηση της εκκλησιαστικής και της μυστηριακής του διάστασης, καθώς στις μέρες μας έχουμε μάλλον απομακρυνθεί (και, δυστυχώς, μάλλον απομακρυνόμαστε περισσότερο, προϊόντος του χρόνου) από την πασχάλια βάση του και την ευχαριστιακή του προοπτική. Θεωρώντας όμως τα μυστήρια αριθμητικά, ως αυτοτελείς και αυτόνομους παρόχους της θείας χάριτος, χωρίς εσωτερική αλληλεξάρτηση, είναι δύσκολο να κατανοηθεί στο Βάπτισμα η «απαλλαγή από την αμαρτία», η «ένταξη στην Εκκλησία» και η «κιοθεσία», ενώ είναι ορατός ο κίνδυνος το μυστήριο αυτό να καταλήξει μια ψιλή, υποχρεωτική, «ιερή τελετή» με αυτοπροσδιοριζόμενο (δηλαδή, μαγικό) νόημα, με τυπικό-διαδικαστικό και ατομικό χαρακτήρα, που υπάρχει για να επενδύει με επισημότητα και ιεροπρέπεια την ονοματοδοσία των παιδιών μας και τις κοινωνικές μας συμβάσεις. Σ' αυτήν την περίπτωση βέβαια και η ίδια η Εκκλησία παύει να εμφανίζεται πλέον ως το ζωντανό Σώμα του Χριστού, στο οποίο συσσωματώνεται και ο νεοφώτιστος με σκοπό τη σωτηρία, αλλά μοιάζει περισσότερο με ένα εκκοσμικευμένο θεσμό ελεγκτικού χαρακτήρα που απαγορεύει π.χ. τη χρήση των «μη χριστιανικών ονομάτων», που αναζητά τυχόν προϋπάρχοντα πολιτικό γάμο των γονέων, που εκδίδει πιστοποιητικό βαπτίσεως «για κάθε νόμιμη χρήση» κλπ.

Άκρα Ταπείνωση και Βάπτισμα, εικόνες παράλληλες

Η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης περικλείει εντός της την ανάμνηση όλης αυτής της αρχαίας πρακτικής της Εκκλησίας, που σχετίζεται με το Βάπτισμα: αν η εικόνα μας είναι η συμπερίληψη του Πάθους (που είναι), αν ο ίδιος ο Χριστός έχει ονομάσει το Πάθος του Βάπτισμα (που το έχει ονομάσει έτσι), αν στην τελετουργία του Βαπτίσματος υπάρχουν αναφορές στις ακολουθίες του Πάθους (που υπάρχουν, όπως έχουμε δει), αν ο μεγάλος κατηχητής της Εκκλησίας Κύριλλος Ιεροσολύμων (και πολλοί άλλοι Πατέρες) συσχετίζει την κολυμβήθρα του Βαπτίσματος με τον Τάφο

³⁵⁴ Αναλυτικά παρουσιάζει την αδιάρρηκτη σχέση Βαπτίσματος και Ευχαριστίας ο Μητροπολίτης Περγάμου Ιωάννης στο Ζηζιούλας 2003α, σσ. 9-27, όπου παρατίθεται και κατάλογος των μαρτυριών από τις πηγές (σσ. 13-15), καθώς και σχετική βιβλιογραφία.

του Χριστού (που τη συσχετίζει) κι αν, όπως είδαμε, η αρχαία Εκκλησία θεωρούσε ως κατ' εξοχήν βαπτιστική ημέρα το Μ. Σάββατο, το δε Βάπτισμα ως πασχάλιο μυστήριο και το Πάσχα ως βαπτιστική εορτή³⁵⁵, τότε μπορούμε να πούμε ότι η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, τουλάχιστον στην αναπτυγμένη της μορφή, έχει και βαπτισματικό χαρακτήρα.

Υπό το φως αυτής της προοπτικής μπορεί να συσχετιστεί και μορφολογικά η (παράδοξη και αναπάντεχη) όρθια στάση του νεκρού Χριστού³⁵⁶, που αναδύεται από τον τάφο, με τον (όρθιο³⁵⁷) Χριστό που βαπτίζεται στα νερά του Ιορδάνη, αλλά και με τον πιστό που όρθιος βαπτίζεται και αναδύεται από το νερό της κολυμβήθρας. Ιδιαίτερος δε, της πετρόκτιστης κολυμβήθρας των παλαιοχριστιανικών βαπτιστηρίων που, όπως γνωρίζουμε, είχαν σταυρικό σχήμα, και για να μπει κάποιος μέσα σ' αυτήν και να βαπτισθεί, έπρεπε να κατεβεί κάποια, συνήθως τρία, σκαλοπάτια³⁵⁸, σημείο κι αυτό του Ενταφιασμού και της Καθόδου και τριημέρου παραμονής στον Άδη.

Εξετάζοντας δηλαδή μορφολογικά τις δυο εικόνες (Άκρα Ταπείνωση και Βάπτισμα) βρίσκουμε μια πρώτη συγγένεια στην όρθια στάση του σώματος του Χριστού, που στην Άκρα Ταπείνωση βεβαίως δεν είναι αναμενόμενη, καθότι σ' αυτήν ο Χριστός εικονίζεται ως από ώρα πλέον νεκρός. Ωστόσο, και στις δυο παραστάσεις η όρθια στάση του Χριστού είναι προαναγγελία της Ανάστασής του, προδήλωση της τελικής νίκης του, η οποία μάλιστα καταγγέλεται μέσα σε μια κατάσταση (και στη Βάπτισμα και στην Άκρα Ταπείνωση) που δεν την προδικάζει, ως

³⁵⁵ Βλ. Σμέμαν 1984, σ. 160 και Φίλιας 2006, σσ. 332 κ.ε.

³⁵⁶ Το εικονογραφικό, ιστορικό, θεολογικό, εσχατολογικό και λειτουργικό/ευχαριστιακό νόημα της παραδοξότητας του όρθιου νεκρού σώματος του Χριστού, επιχειρήσαμε να παρουσιάσουμε σε προηγούμενο κεφάλαιο και, ως εκ τούτου, παραλείπουμε εδώ αυτές τις αναφορές.

³⁵⁷ Βλ. «Θεός Λόγος ἐπεφάνη ἐν σαρκί, τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων· ἴστατο βαπτισθῆναι ἐν Ἰορδάνη...» (εσπερινός Συνάξεως Ἰωάννου Προδρόμου, 7 Ιανουαρίου, Μηναίον Ιανουαρίου) και «Γεωργός ὁ καί Δημιουργός, μέσος ἐστηκώς ὡς εἷς ἀπάντων, καρδίας ἐμβατεύει...» (τροπάριο ε' ὠδῆς κανόνος Ἰω. Δαμασκηνού, ὀρθρος Θεοφανίων, Μηναίον Ιανουαρίου).

³⁵⁸ Βλ. Κύριλλος Ιεροσολύμων, *Γ' Κατήχησις Μυσταγωγική, Περί Χρίσματος*, Α': «Καί ὑμῖν ὁμοίως ἀναβεβηκόσιν ἀπό τῆς κολυμβήθρας τῶν ἱερῶν ναμάτων ἐδόθη χρίσμα», PG 33, 1089. Οι κολυμβήθρες των παλαιοχριστιανικών βαπτιστηρίων ήταν σκαμμένες στο έδαφος, πετρόκτιστες, με σκαλοπάτια, σε σχήμα σταυρού. Στο κέντρο συχνά υπήρχε μικρός κίονας, η «ίερά νησις». Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας παλαιοχριστιανικής κολυμβήθρας με σκαλοπάτια, μπορούμε να αναφέρουμε εκείνη του Βαπτιστηρίου του Ναού της Καταπολιανής Πάρου, του 6^{ου} αι.

μη αναμενόμενη. Η όρθια στάση του σώματος, εξάλλου, παρατηρείται, όπως είπαμε, και στον βαπτιζόμενο κατά την τέλεση του Βαπτίσματος, όπου «βαπτίζει αυτόν ο Ίερεὺς, ὄρθιον αὐτόν κατέχων και βλέποντα κατά ἀνατολάς»³⁵⁹, σημεῖο της μετοχής του (ὄχι μόνο στον Θάνατο, αλλά και) στην Ανάσταση του Χριστοῦ, στην «καινότητα ζωῆς» για την οποία αναπλάθεται. Γι' αυτό και η όρθια στάση του Χριστοῦ (στις παραστάσεις της Βάπτισης και της Ἄκρας Ταπεινώσης) παραπέμπει στην διά του Θανάτου και της Ανάστασής του αποκατάσταση (σε όρθια στάση) της (θεϊκής) εικόνας του πεπτωκότος ἀνθρώπου³⁶⁰.

Προχωρώντας, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι το υδάτινο στοιχείο (της παράστασης της Βάπτισης), σε μια από τις γνωστότερες προτυπώσεις του Βαπτίσματος, που μάς παρέχει η Παλαιά Διαθήκη, τη διάβαση της Ερυθράς θαλάσσης (στην οποία αναφέρεται, όπως είδαμε, ο Κύριλλος Ιεροσολύμων, αλλά και πιο πριν ο Απόστολος Παῦλος: Α' Κορ. 10, 1-2), παραλληλίζεται με τάφο (όπου καταστρέφεται και θάβεται ο Φαραώ, η αμαρτία και η εξουσία του διαβόλου)³⁶¹. Ταυτόχρονα, δίνει και την αφορμή στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό, υμνογράφο (μεταξύ των τόσων άλλων και) ενός ιαμβικού κανόνα των Θεοφανίων, να το ονομάσει «ὕδατόστρωτον τάφον» και στη συνέχεια να μάς δώσει και το θεολογικό νόημα: «Ἄναρχε, ρεῖθροις συνταφέντα σοι, Λόγε, νέον περαίνεις τόν φθαρέντα τῆ πλάνη» (δηλαδή: αὐτόν που έπεσε στη φθορά λόγω της πλάνης, όταν συνταφεί μαζί

³⁵⁹ Πρβλ. *Μικρόν Ευχολόγιον*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 1996, σ. 97-98. Το «όρθιον σχῆμα» διατηρείται και στην τέλεση του (μικροῦ και μεγάλου) Αγιασμοῦ, όπου ο ιερουργός ευλογεί τα ὕδατα με τον Σταυρό (: λειτουργικό σύμβολο του Χριστοῦ), «κατάγων καί ἀνάγων αὐτόν ὄρθιον» (πρβλ. *Μικρόν Ευχολόγιον*, ὁ.π., σ. 31).

³⁶⁰ Βλ. την παράσταση της Εἰς Ἄδου Καθόδου (Ανάστασις), όπου ο Χριστός (ὄρθιος), νικητής κατά του θανάτου, εικονίζεται ενώ αποκαθιστά σε όρθια στάση τον Αδάμ και την Εὐα, καθώς και τον στίχο από το προεόρτιο των Χριστουγέννων απολυτίκιο: «...Χριστός γεννᾶται, τήν πρίν πεσοῦσαν, ἀναστήσων εἰκόνα» και τα ψαλμικά: «ἀνάστα, Κύριε, σῶσόν με, ὁ Θεός μου» (Ψαλμ. 3, 8) και «ἀνάστα, ὁ Θεός, κρῖνον τήν γῆν, ὅτι σύ κατακληρονομήσεις ἐν πᾶσι τοῖς ἔθνεσιν» (Ψαλμ. 81, 8).

³⁶¹ Σχετικά με το συμβολισμό των υδάτων γενικά, αλλά και των υδάτων του Βαπτίσματος στη χριστιανική παράδοση (και σε άλλες αρχαίες αφρικανικών, ασιατικών κ.ά. λαών) βλ. Προκοπίου 1985, σ. 47 κ.ε. Ειδικότερα δε για τον συμβολισμό του νερού στην εκκλησιαστική εικονογραφία, βλ. Παπασταύρου 2012.

σου στα νερά, Λόγε άναρχε, τον ανακαινίζεις, τον ξανακαινουργιώνεις)³⁶². Γι' αυτό και ο Κύριλλος Ιεροσολύμων, όπως είδαμε, παρομοιάζει την χειραγωγήση του φωτιζομένου προς την κολυμβήθρα με την πορεία του Χριστού «ἀπό τοῦ σταυροῦ ἐπί τό προκείμενον μνήμα» (PG 33, 1080C). Παρόμοια και ο Μέγας Βασίλειος επιβεβαιώνει: «Τό μὲν ὕδωρ, τοῦ θανάτου τήν εἰκόνα παρέχει, ὡσπερ ἐν ταφῇ τό σῶμα παραδεχόμενον»³⁶³. Ὅπως και ο προφήτης Ιωνάς, ο οποίος, «ενταφιασμένος» στην κοιλιά του κήτους, μέσα στα βάθη της θαλάσσιας αβύσσου, παρακαλεί να ανεβεί στην επιφάνεια και να σωθεί: «ἀναβήτω ἐκ φθορᾶς ἡ ζωή μου» (2, 7). Την καταστροφική άλλωστε ιδιότητα του νερού παρουσιάζει και ένα άλλo γεγονός της Παλαιάς Διαθήκης, που προτυπώνει επίσης το Βάπτισμα, ο κατακλυσμός του Νῶε³⁶⁴. Γι' αυτό και η παράσταση της Βάπτισης, αρχαία εικονογραφική σύνθεση, πρωτοεμφανίζεται στις κατακόμβες (π.χ. στην κατακόμβη του Αγίου Καλλίστου, του Αγίου Πέτρου κ.ά.)³⁶⁵. «Την ταφική έννοια της σκηνής (σ.σ. της Βάπτισης του Χριστού) προδίδει η εμφάνιση του θέματος στις κατακόμβες και η παράστασή της σε σαρκοφάγους ανάμεσα σε άλλες συμβολικές σκηνές»³⁶⁶.

Κατά συνέπεια, το στοιχείο του τάφου, συνδέει την εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης με την εικόνα της Βάπτισης, όπου το αντίστοιχο είναι το στοιχείο του νερού. Έτσι, ο ενταφιασθείς Χριστός, ο «αἰρων τήν άμαρτίαν τοῦ κόσμου», ο «θανάτω θάνατον πατήσας» και «ζωήν χαρισάμενος» (της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης), είναι ο ίδιος με τον «ἐπιφανέντα» στον (υγρό τάφο του) Ιορδάνη Χριστό (της παράστασης της Βάπτισης), ο οποίος θάβει τον παλαιό κόσμο

³⁶² Γι' αυτό και στις κατακόμβες, στις πρώτες παραστάσεις της βάπτισης των κατηγουμένων μαζί με τη Βάπτιση του Χριστού, «ο βαπτιζόμενος εικονίζεται με τη μορφή παιδιού – δείγμα της αναγέννησης» και «στις επιγραφές οι βαπτιζόμενοι ονομάζονται “αναγεννηθέντες”, “νεόφυτοι”, “παιδες”» (πρβλ. Προκοπίου 1985, σ. 60).

³⁶³ Πρβλ. Μ. Βασιλείου, *Περί τοῦ Αγίου Πνεύματος* 15, ΒΕΠΕΣ 52, 260.

³⁶⁴ Βλ. Α' Πέτρ. 3, 20-21: «...ὄτε ἀπεξεδέχετο ἡ τοῦ Θεοῦ μακροθυμία ἐν ἡμέραις Νῶε κατασκευαζομένης κιβωτοῦ, εἰς ἦν ὀλίγοι, τοῦτ' ἔστιν ὀκτώ ψυχαί, διεσώθησαν δι' ὕδατος. Ὁ καί ὑμᾶς ἀντίτυπον νῦν σώζει βάπτισμα, οὐ σαρκός ἀπόθεσις ῥύπου, ἀλλά συνειδήσεως ἀγαθῆς ἐπερώτημα εἰς Θεόν, δι' ἀναστάσεως Ἰησοῦ Χριστοῦ».

³⁶⁵ Βλ. Ζίας 1982, σ. 61.

³⁶⁶ Πρβλ. Προκοπίου 1985, σ. 60.

της αμαρτίας, καθώς «καταβάς ἐν τοῖς ὕδασιν ἔδησε τὸν ἰσχυρόν»³⁶⁷, δηλαδή τον Διάβολο (ὅπως δεμένος και νικημένος παρουσιάζεται επίσης και στο σπήλαιο της παράστασης της Εἰς Ἄδου Καθόδου).

Φτάνουμε μ' αυτό τον τρόπο, σ' ένα τρίτο κοινό στοιχείο: Στην παράσταση των Θεοφανίων (ὅπου παρουσιάζεται ο Χριστός να κατεβαίνει στον Ιορδάνη και να βαπτίζεται) τονίζεται και πάλι η ἔσχατη ταπείνωση στην οποία φτάνει ο Κύριος με την γύμνωση την «αἰσχίστην»³⁶⁸. Η γυμνότητα του βαπτιζομένου Χριστού είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα της παράστασης της Βάπτισης και απαντάται οπωσδήποτε σε όλες τις περιόδους της βυζαντινῆς εικονογραφίας. Ο «ἀναβαλλόμενος τὸ φῶς ὡσπερ ἱμάτιον» και «ἀθεώρητος» ταπεινώνεται εκουσίως, θεωρούμενος γυμνός³⁶⁹, για να χαρίσει στον κόσμο το φωτισμό και τον αγιασμό³⁷⁰. «Ἡ γυμνότητα του βαπτιζομένου Ἰησοῦ προμηνύει μυστικά τη γυμνότητα του “ἐπὶ ξύλου κρεμαμένου” Ἰησοῦ, ὅταν ἡ Θεία Ταπείνωση θα φτάσει στο ακρότατο σημείο της, προκειμένου “διὰ πάθους τὸ θνητόν” να ενδυθεῖ την ευπρέπεια της

³⁶⁷ Πρβλ. Κύριλλος Ἱεροσολύμων, PG. 33, 441B. Βλ και το τροπάριο: «Ἵδατι ἐνθάψαι, τὰς ἡμῶν ἁμαρτίας βουλόμενος, τοῦ Ἰορδάνου ἐν τοῖς ῥεῖθροις, διὰ σπλάγχνα ἐλέους, Χριστός ὁ Θεός προέρχεται, καὶ ἀναπλάττει φθαρέντας ἡμᾶς, διὰ τοῦ Βαπτίσματος» (ὄρθρος της παραμονῆς των Θεοφανίων, προεόρτιος κανὼν Ἰωσήφ, Μηναιὸν Ἰανουαρίου).

³⁶⁸ Βλ. «Γύμνωσιν αἰσχίστην, περιστέλλων Ἀδάμ τοῦ προπάτορος, ἀπογυμνοῦσαι ἐκουσίως, καὶ ῥοαῖς Ἰορδάνου, σαυτὸν περιστέλλεις ὕδατι, τὰ ὑπερῶα στεγάζων Χριστέ, μόνε πολυέλεε» (τροπάριο του ὄρθρου της παραμονῆς των Θεοφανίων, προεόρτιος κανὼν Ἰωσήφ, Μηναιὸν Ἰανουαρίου).

³⁶⁹ Βλ. «Ἰορδάνη ποταμέ, τί ἔθαμβήθης θεωρῶν; Τὸν ἀθεώρητον γυμνόν, εἶδον καὶ ἔφριξα φησί...» (κάθισμα του ὄρθρου των Θεοφανίων, Μηναιὸν Ἰανουαρίου).

³⁷⁰ Βλ. «Ποταμόν τῆς εἰρήνης σε καὶ χειμάρρουν, ὡς γέγραπται, τῆς τρυφῆς ὑπάρχοντα, Παντοδύναμε, πῶς σε ποτάμια ρεύματα εἰσδέξονται, Κύριε, ἐπιβαίνοντα γυμνόν, οὐρανοῦς τὸν τοῖς νέφεσι περιβάλλοντα καὶ γυμνώσαντα πᾶσαν τὴν κακίαν τοῦ ἐχθροῦ καὶ ἀφθαρσίαν τούς γηγενεῖς ἐπενδύσαντα» (τροπάριο του εσπερινού της Κυριακῆς προ των Φώτων, Μηναιὸν Ἰανουαρίου) και «Ἀδάμ τὴν γύμνωσιν, ἐνδύων εὐσπλαγχνε, καταστολήν δόξης, μέλλεις γυμνοῦσθαι σαρκί, ἐν Ἰορδάνη ποταμῶ· ὦ θαύματος παραδόξου!...» (τροπάριο του ὄρθρου της παραμονῆς των Θεοφανίων, Μηναιὸν Ἰανουαρίου).

αθανασίας»³⁷¹. Η γυμνότητα δηλαδή του βαπτιζομένου Χριστού των Θεοφανίων είναι η ίδια γυμνότητα του Εσταυρωμένου και του νεκρού Νυμφίου Χριστού του Επιταφίου, του Αμνού (στον Μελισμό) και της Άκρας Ταπείωσης. Εξάλλου, όπου κι αν πάει ο Χριστός, σ' όποια κατάσταση κι αν βρεθεί, την ίδια αυτή γυμνότητα, τη γυμνότητα της εκούσιας κένωσής του, στην ουσία, κουβαλάει: «...παντόθεν γυμνητεύω...»³⁷².

Η γυμνότητα του Χριστού στη βυζαντινή εικονογραφία είναι η διακήρυξη της έσχατης ταπείωσης, της άφατης κένωσης και της ακροτάτης αδοξίας του, η οποία φτάνει εκουσίως μέχρι το Πάθος και το Θάνατο διά Σταυρού, εξαιτίας του έρωτα του Νυμφίου. Η ταπείωση είναι ο πάγιος τρόπος με τον οποίο ο Χριστός πραγματοποιεί την ύπαρξή του και την παρουσία του ανάμεσά μας. Είναι η γλώσσα που μάς μιλά και ο λόγος που μάς διαμηνύει. «Ερωτική γυμνότητα, γλώσσα της “κένωσης”»: Ο Ιησούς βρέφος γυμνό μέσα στη φάτνη, έν ποταμῶ γυμνωθείς βάπτισμα δεχόμενος ως δούλος, γυμνός κρεμάμενος επί ξύλου ως ληστής. Καί διά τούτων άπάντων τόν περί ήμᾶς αὐτοῦ παρέστησεν ἔρωτα»³⁷³.

Η ταπείωση, ωστόσο, είναι δομικό και συστατικό στοιχείο της παράστασης της Βάπτισης και δεν υποδηλώνεται μόνο με την γυμνότητα, αλλά και με την ίδια την παρουσία του Χριστού μέσα στα νερά του Ιορδάνη. Ο Χριστός είναι ο τελείως αναμάρτητος, το πλήρωμα της αγιότητας, ο Κύριος των Δυνάμεων προς τον οποίο αναπέμπεται ο ύμνος των αγγέλων: «ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος, Κύριος Σαβαώθ, πλήρης ό οὐρανός καί ή γῆ τῆς δόξης σου» (Ησ. 6, 3, ο «Επινίκιος» Ύμνος της θείας Λειτουργίας) και ο οποίος «ἁμαρτίαν οὐκ ἐποίησεν, οὐδέ εύρέθη δόλος έν τῶ στόματι αὐτοῦ» (Ησ. 53, 9 και Α΄ Πέτρ. 2, 22). Αυτός λοιπόν ο απόλυτα αναμάρτητος Χριστός, ο ίδιος ο άγιος Θεός, με άκρα συγκατάβαση, καταδέχεται να

³⁷¹ Πρβλ. Αντουράκης 2001, σ. 117.

³⁷² Από τον ζ΄ οίκο αναστάσιμου κοντακίου του Ρωμανού του Μελωδού, πρβλ. Ρωμανός 1997, τόμ. 1, σ. 496.

³⁷³ Πρβλ. Γιανναράς 1990, σ. 90 (Μ. Φώτιος).

προσέλθει και να σκύψει το κεφάλι μπροστά στον Πρόδρομο³⁷⁴, να κατεβεί στον Ιορδάνη και να βαφτιστεί ωσάν ο τελευταίος κοινός μετανοών αμαρτωλός θνητός που αποζητεί συγχώρηση. Κατά συνέπεια, μπορούμε εύλογα να ισχυριστούμε ότι και η παράσταση της Βάπτισης ιστορεί (μεταξύ άλλων και) την ταπείνωση του Χριστού, ως δομικό και ουσιαστικό στοιχείο της, κι όχι μόνο η Άκρα Ταπείνωση.

Επιπλέον όμως αυτών των τριών κοινών στοιχείων (όρθια στάση, νερό-τάφος και γυμνότητα-ταπείνωση) των δυο παστάσεων, υπάρχει και ένα τέταρτο, ο σταυρός, ο οποίος είναι βασικό στοιχείο μεν της Άκρας Ταπείνωσης, εν τούτοις απαντά (απρόσμενα ίσως εκ πρώτης όψεως) και σε μερικές απεικονίσεις της Βαπτίσεως (π.χ. Μ. Οσίου Λουκά, Αγ. Γεώργιος Κουρμπίνοβο, Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς, Elmale-Kilisse Καππαδοκίας, Τετραευάγγελο-κώδικας NA 507 13^{ου} αιώνα Μ. Ιβήρων Αγ. Όρους κ.α.). Ο σταυρός στις Βαπτίσεις αυτές εικονίζεται μέσα στα νερά του Ιορδάνη και πάνω σε μαρμάρινο κίονα ή σε βαθμίδες, που δηλώνουν, ως γνωστόν και από άλλες χρήσεις τους (π.χ. τα αντιμήνια), τον Γολγοθά. Η απεικόνιση του σταυρού³⁷⁵ μέσα στην παράσταση της Βάπτισης είναι ανάμνηση του σταυρού που είχε τοποθετηθεί, κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, στη μια όχθη του Ιορδάνη (ή, κατ' άλλους, μέσα στον Ιορδάνη), στο σημείο όπου, κατά την παράδοση, βαφτίστηκε ο Χριστός, σημείο που αποτελούσε άγιο τόπο προσκυνήματος. Η ύπαρξη του σταυρού αυτού έγινε γνωστή από τους προσκυνητές των Αγίων Τόπων και ακολούθως, έστω και σπάνιο, εισήχθη, ως πραγματικό και ιστορικό στοιχείο σχετικό με τον Ιορδάνη, στην εικονογραφία της Βάπτισης³⁷⁶.

³⁷⁴ Δίκαια ο Πρόδρομος αναρωτιέται «Τίς ή ταπείνωσις Σωτήρ; τίς ή πτωχεία, ήν περιβέβλησαι;...» (από στιχηρό προσόμοιο του εσπερινού της Συνάξεως του Προδρόμου, Μηναιόν Ιανουαρίου).

³⁷⁵ Σπανιότατα, ο (ήδη σπάνιος) Σταυρός μέσα στον Ιορδάνη αντικαθίσταται μέσα στην παράσταση της Βάπτισης από λαμπάδα αναμμένη πάνω σε πέτρινη βάση ή σιδερένιο τρίποδο, δείγμα, πιθανότατα, της λειτουργικής χρήσης της παράστασης, αλλά κυρίως της γαμήλιας υφής της (σύνδεση με την παραβολή των Δέκα Παρθένων). Ως παράδειγμα αναφέρω την παράσταση της Βάπτισης από τον Άγιο Ιωάννη (13^{ου} αι., Αρχαία Αραβισσός) Καππαδοκίας, βλ. Γλυνού και Κεσίσογλου-Καρυστινού 1999, σ. 15.

³⁷⁶ Πρβλ Γλυνού και Κεσίσογλου-Καρυστινού 1999, σ. 15: «Η χρήση του (σ.σ. του σταυρού στην παράσταση της Βάπτισης) ως αγιογραφικού στοιχείου οφείλεται σε κείμενο του προσκυνητή Θεοδοσίου, του 530 μ.Χ., ο οποίος γράφει ότι “έν τῷ τόπῳ ἔνθα ὁ Κύριος ἡμῶν ἐβαπτίσθη ὑπάρχει κίων μαρμάρινος καί ἐπ’ αὐτοῦ σταυρός σιδηροῦς”» («In loco, ubi Dominus baptiza-

Εξάλλου, αυτή η σχέση Σταυρού και Βαπτίσματος επιβεβαιώνεται καθαρά και στην επιστολή του Αποστόλου Βαρνάβα: «...τὸ ὕδωρ καὶ τὸν σταυρὸν ἐπὶ τὸ αὐτὸ ὥρισεν (σ.σ. ο Κύριος). Τοῦτο γὰρ λέγει· μακάριοι, οἱ ἐπὶ τὸν σταυρὸν ἐλπίσαντες κατέβησαν εἰς τὸ ὕδωρ»³⁷⁷. Στην ίδια γραμμή και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, γράφει: «οὐ μόνον δέ τό βάπτισμα σταυρός λέγεται, ἀλλά καί ὁ σταυρός βάπτισμα»³⁷⁸. Προφανώς όμως, ο Σταυρός μέσα στον Ιορδάνη στην παράσταση της Βάπτισης φέρει και το λειτουργικό νόημα της τέλεσης των αγιασμών («μικρού» και «μεγάλου») κατά τον εορτασμό των Θεοφανίων (5^η και 6^η Ιανουαρίου).

Εν πάση περιπτώσει, ο σταυρός οπωσδήποτε, ως στοιχείο εικονογραφικό, παραπέμπει πάντοτε στο σταυρικό πάθος του Χριστού και με τον τρόπο αυτό, στην προκειμένη περίπτωση, λειτουργεί ως θεολογικός σύνδεσμος των δυο εικόνων. Αυτόν τον σύνδεσμο εκφράζει και ο Σταυρός της αυτοκράτειρας Ελένης Παλαιολογίνας, του 15^{ου} αι., που βρίσκεται στη Μ. Διονυσίου του Αγίου Όρους³⁷⁹. Πρόκειται για αναθηματικό ξύλινο σταυρό, επενδεδυμένο με αργυρά ελάσματα που φέρουν ανάγλυφη διακόσμηση. Στη μια όψη εικονίζεται η Σταύρωση, με τον Εσταυρωμένο γυμνό και νεκρό, και στην άλλη η Βάπτισμα, με το Χριστό γυμνό μέσα στα νερά του Ιορδάνη.

Ένα άλλο στοιχείο της εικόνας της Βάπτισης που τη συνδέει με το Πάθος του Χριστού είναι τα ρείθρα του ποταμού Ιορδάνη που υψώνονται και καταλήγουν σε γυμνά, βραχώδη και ξηρά όρη τα οποία συγκλίνουν πάνω από το κεφάλι του³⁸⁰, περιβάλλοντας έτσι ολόκληρο το σώμα του. Δημιουργείται με αυτόν τον τρόπο η αίσθηση του σχήματος του σκοτεινού σπηλαίου (που εικονογραφικά υποδηλώνει τον Άδη, π.χ. η παράσταση της Εἰς Ἄδου Καθόδου). Το μοτίβο του σπηλαίου υπάρχει

tus est, ibi est columna marmorea et in ipsa crux ferrea»). Επίσης, βλ. Κόντογλου 1960, σ. 165-166, Καλοκύρης 1964, τ. 5, στ. 745 και Γαλάβαρης 2000, σ. 82 και 125 (σημ. 100).

³⁷⁷ Πρβλ. *Ἐπιστολή Καθολική*, 11, 8. PG 2, 757-760.

³⁷⁸ Πρβλ. *Υπόμνημα εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἀπόστολον, Ὁμιλία ΚΕ'*, 2, 146. PG 59, 151.

³⁷⁹ Βλ. *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους* 1997, σσ. 314 και 315.

³⁸⁰ Βλ. Κόντογλου 1960, σ. 163: «Βράχοι υψηλοὶ οπου σμίγουν και σχηματίζουν μίαν κλεισούραν, μέσα εἰς την οποίαν τρέχει ο Ιορδάνης ποταμός με ρεῦμα σφοδρόν. Εἰς το μέσον του ποταμοῦ ἴσταται ο Χριστός, γυμνός, με ἓν ἄσπρον πανί μόνον εἰς την μέσην Του».

άμεσα στην παράσταση της Γέννησης και στην παράσταση του Ενταφιασμού, έμμεσα δε περιέχεται και στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης.

Ωστόσο, η παράσταση της Βάπτισης δεν περιορίζεται μόνο στην απόδοση της έσχατης ταπείνωσης του Χριστού, αλλά εισέρχεται και στο χώρο της δόξας του. Όπως και στην παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, η διάσταση της συγκατάβασης και της ταπείνωσης του Κυρίου συνυπάρχει με τη θριαμβευτική και δοξαστική διάσταση του βασιλικού αξιώματός του. Αυτό το δεύτερο δηλώνεται με δυο τρόπους. Ο πρώτος είναι το εικονογραφικό στοιχείο της συντριβής των όφρων και των δρακόντων. Ο Χριστός μέσα στον Ιορδάνη εικονίζεται να πατά πάνω σε καταπλακωμένα φίδια και δράκοντες που μάταια προσπαθούν να γλιτώσουν την συντριβή. Το στοιχείο αυτό είναι εικονογράφηση του ψαλμικού (73, 12-14): «ὁ δὲ Θεὸς βασιλεὺς ἡμῶν πρὸ αἰώνων, εἰργάσατο τὴν σωτηρίαν ἐν μέσῳ τῆς γῆς ... σὺ συνέτριψας τὰς κεφαλὰς τῶν δρακόντων ἐπὶ τοῦ ὕδατος. Σὺ συνέθλασας τὴν κεφαλὴν τοῦ δράκοντος» και του ευαγγελικού (Λκ. 10, 19): «ἰδοὺ δίδωμι ὑμῖν τὴν ἐξουσίαν τοῦ πατεῖν ἐπάνω ὄφρων καὶ σκορπίων καὶ ἐπὶ πᾶσαν τὴν δύναμιν τοῦ ἐχθροῦ, καὶ οὐδὲν ὑμᾶς οὐ μὴ ἀδικήσῃ» (καθώς επίσης και των σχετικών αναφορών της υμνογραφίας της εορτής και της ευχής του Μεγάλου Αγιασμού), παρουσιάζει δε τη νίκη του Χριστού κατά των δυνάμεων του σκότους και του Σατανά. «Ἀδάμ τὸν φθαρόντα ἀναπλάττει ρεῖθροις Ἰορδάνου, καὶ δρακόντων κεφαλὰς ἐμφωλευόντων διαθλάττει ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων Κύριος, ὅτι δεδόξασται» (τροπάριο ἀ΄ ωδῆς του κανόνα των Θεοφανίων, Παρακλητική).

Η ταπείνωση του Χριστού συνάπτεται με τη δόξα του στην παράσταση της Βάπτισης και αυτό μαρτυρείται επιπλέον από την έκφραση κατάπληξης και ιερού δέους στα πρόσωπα του Ιωάννη του Βαπτιστού και Προδρόμου και των (ως παρισταμένων) εικονιζομένων αγγέλων. Την κατάπληξη και το δέος του Προδρόμου, ο οποίος «τρέμει τῇ χειρὶ, δειλιῶν χειροθετῆσαι...» και «τρόμῳ παρίσταται», ο υμνωδός περιγράφει: «...οὐ τολμῶ ὁ χόρτος προσψαῦσαι τῷ πυρὶ σὺ με ἀγίασον, Δέσποτα, τῇ θεῖα ἐπιφανείᾳ σου» και: «Ὁ λύχνος τῷ φωτί, ἡ αὐγὴ τῷ ἡλίῳ, ὁ Προδρόμος τῷ Λόγῳ, ὁ φίλος τῷ νυμφίῳ, προφῆτα, καθυπούργησον». Για τους αγγέλους δε παρατηρεῖ: «...πρὸς τὴν σὴν γάρ

δόξαν ἀντοφθαλμῆσαι τὰ Χερουβείμ οὐ δύνανται, οὐδέ ἀτενίσαι τὰ Σεραφεείμ· ἀλλά φόβῳ παριστάμενα ... δοξάζουσι τὴν δύναμίν σου...» (ἀπὸ τροπάρια του ὄρθρου της 2ας Ιανουαρίου, το πρῶτο, και του μεγάλου εσπερινού των Θεοφανίων, τα ἐπόμενα).

Ο κυριότερος τρόπος, ὅμως, με τον οποίο δηλώνεται η δόξα του βασιλικού αξιώματος του Χριστοῦ στην εικόνα της Βάπτισης, είναι η κάθοδος του Αγίου Πνεύματος και το ἀκουσμα της φωνῆς του Γεννήτορος που τον ονομάζει «ἀγαπητόν υἱόν». Το Ἅγιο Πνεῦμα εικονίζεται «ἐν εἶδει περιστεῶς», ἐνῶ η φωνή του Πατρός αισθητοποιεῖται στην εικόνα με ἓνα χέρι που ευλογεῖ ἢ με ἓνα ακτινοειδές σύμπλεγμα μέσα σε ομόκεντρα ημικύκλια στον ουρανό. Διακηρύσσεται ἔτσι πανηγυρικά η θεότητα του Ἰησοῦ, ο οποίος ἀποκαλύπτεται ὡς Υἱός του Θεοῦ και δεύτερο Πρόσωπο της Αγίας Τριάδας. Ταυτόχρονα ἀναγορεύεται ὡς Χριστός³⁸¹ και ὡς Ἀρχηγός και Βασιλιάς του νέου λαοῦ του Ἰσραήλ. Ο Ἰησοῦς χρίεται βασιλιάς ἀπὸ τον Πατέρα και τὸ Ἅγιο Πνεῦμα και, ὡς νέος Ἰησοῦς του Ναυί, περνά τον Ἰορδάνη και οδηγεῖ το νέο λαό του Ἰσραήλ στη νέα Γη της Ἐπαγγελίας, τη νέα Ἱερουσαλήμ: «Ἴδε ὁ Βασιλεύς, ἰδοὺ ἡ προσδοκία, τοῦ Ἰσραήλ ἐπέστη· Λαοὶ ἀγαλλιᾶσθε· τὸ φῶς γὰρ ἐπιφαίνεται» (στιχηρό του Ὁρθρου της παραμονῆς των Φώτων, Παρακλητικὴ) και «Ἐπεφάνη ὁ Σωτήρ, ἡ χάρις ἢ ἀλήθεια, ἐν ῥείθροις τοῦ Ἰορδάνου, καὶ τούς ἐν σκότει καὶ σκιᾷ, καθεύδοντας ἐφώτισε· καὶ γὰρ ἦλθεν ἐφάνη, τὸ φῶς τὸ ἀπρόσιτον» (ἐξαποστειλᾶριο Θεοφανίων, Παρακλητικὴ).

Ο ἅγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, ἀναφερόμενος στον Χριστό, τονίζει: «Καὶ ἡ ἀπ' ἀρχῆς γὰρ καταβολὴ τοῦ κόσμου πρὸς τοῦτον ἔβλεπε, τὸν κάτω μὲν ὡς Υἱόν ἀνθρώπου βαπτιζόμενον, ἄνωθεν δὲ Υἱόν ἀγαπητόν μόνον

³⁸¹ Η παρουσία του Προδρόμου ὡς προφήτη, η χρήση διὰ του Αγίου Πνεύματος και η φωνή του Πατρός που λέει «σύ εἶ ὁ Υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν σοὶ εὐδόκησα» (Λκ. 3, 22) και θυμίζει το ψαλμικό «υἱός μου εἶ σύ, ἐγὼ σήμερον γεγένηκά σε» (Ψαλμ. 2, 7), παραπέμπουν σαφῶς στην τελετὴ ἐνθρόνισης των εβραίων βασιλιάδων, οἱ οποίοι ἐπίσης ἐλάμβαναν τον τίτλο: «Χριστός (=Μεσίας) Κυρίου».

μαρτυρούμενον Θεοῦ...»³⁸². Αυτό που ενδιαφέρει εν προκειμένω είναι η χρήση από τον Αρχιεπίσκοπο Θεσσαλονίκης του μοτίβου «άνω - κάτω», το οποίο οπτικοποιείται στον εικονογραφικό τύπο της Βάπτισης. Το μοτίβο αυτό, για να δηλώσει τη θεϊκή και την ανθρώπινη φύση του Χριστού, χρησιμοποιείται από τους ζωγράφους του ιερού βήματος των ναών, οι οποίοι ιστορούν την κόγχη της Πρόθεσης (κάτω) με την Άκρα Ταπείνωση και την αψίδα (άνω) με την Ετοιμασία του Θρόνου, θέμα με τριαδολογική αναφορά. Όπως έχουμε ήδη δει, το μοτίβο αυτό κατάγεται από το Ψαλμ. 138, 7-8 και χρησιμοποιείται και στο τροπάριο της α΄ ωδής του κανόνα του Μ. Σαββάτου «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ...». Το «κάτω» δηλώνεται στην Άκρα Ταπείνωση με τον ενταφιασμό του νεκρού Χριστού και στην Βάπτιση με την κάθοδο στα νερά του Ιορδάνη, διατηρώντας την ταφική αναφορά του νερού. Το «άνω» δε στην Άκρα Ταπείνωση κυρίως με την επιγραφή του σταυρού, αλλά και με τη συνάφεια στον εντοπισμό με την Ετοιμασία του Θρόνου, και στην Βάπτιση με την Περιστερά και την οπτικοποίηση της φωνής του Πατρός.

Πέραν όλων όσων προαναφέρθηκαν, οι παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης και της Βάπτισης επιφυλάσσουν ακόμη μια ιδιαίτερη ομοιότητα. Αυτή μάλιστα θα την ονομάζαμε «λειτουργική», καθώς αναφέρεται στον εντοπισμό τους μέσα στο ναό, ως τοιχογραφίες, και στη «συμμετοχή» τους στη λατρευτική πράξη. Όπως έχουμε ήδη δει, η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης εντοπίζεται στην κόγχη της Πρόθεσης, μέσα στο Ιερό Βήμα. Η παρουσία της δε εκεί συνδέεται με την τέλεση της Ακολουθίας της Προσκομιδής. Η καθιερωμένη θέση της παράστασης της Βάπτισης εντοπίζεται στο Νάρθηκα, δίπλα στην είσοδο του κυρίως ναού. Υπάρχει δε συχνά μπροστά της (τοποθετημένη σε κόγχη ή ανεξάρτητη) φιάλη ύδατος. Η συγκεκριμένη διευθέτηση εξηγείται από την τέλεση της Ακολουθίας του Αγιασμού, σύμφωνα με παλαιά τάξη της Εκκλησίας, στο συγκεκριμένο σημείο του ναού³⁸³.

Κατά συνεπεία, και οι δυο παραστάσεις έχουν σημαντική λειτουργική παρουσία. Εντοπίζονται στις καθιερωμένες θέσεις τους, λόγω της σύνδεσής τους με μια ειδική,

³⁸² Πρβλ. Όμιλία Ε', *Ρηθεισα ἐν τῇ ἀγίᾳ Ἐορτῇ τῶν Φώτων*, 19. Αγίου Γρηγορίου Παλαμά, *Ἔργα*, ΕΠΕ τ. 11, §§ 19-20, Θεσσαλονίκη: 1986, σσ. 532-535.

³⁸³ Βλ. Γούναρης 1993, σ. 27. «Είναι σαφές ότι η παρουσία της φιάλης στον νάρθηκα δεν αποκλείει τη φιάλη στο εξωτερικό του ναού, η οποία αποτελούσε το κέντρο της τελετής του αγιασμού, ειδικά των Θεοφανείων. Σε περίπτωση παράλληλης ύπαρξης και των δύο, ο χώρος τέλεσης του αγιασμού αποφασιζόταν αναλόγως των καιρικών συνθηκών» (πρβλ. Σιώμοκος 2006, σελ. 63).

κάθε φορά, ακολουθία. Και οι δυο δε αυτές ακολουθίες σχετίζονται, με κάποιο τρόπο, με το Σταυρό. Η Προσκομιδή, λόγω του ίδιου του περιεχομένου της, που είναι μια τελετουργική επανάληψη του σταυρικού Πάθους του Χριστού. Η ακολουθία δε του Αγιασμού συνδέεται με το Σταυρό, λόγω της κυρίαρχης παρουσίας του κατά την τέλεσή της. Αυτή η σχέση του Σταυρού με τον Αγιασμό και ο εντοπισμός της παράστασης της Βάπτισης στο χώρο τέλεσης του Αγιασμού, ίσως να εξηγεί σαφέστερα και την παρουσία του Σταυρού μέσα στα νερά του Ιορδάνη (πέρα από την ιστορική μαρτυρία που προαναφέραμε) σε ορισμένες παραστάσεις της Βάπτισης.

Εξάλλου, όπως διδάσκει και ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, ο Σταυρός για το Βάπτισμα μόνο περιφερειακό και επουσιώδες στοιχείο δεν είναι: «τό θεῖον βάπτισμα ... ἐν ἑαυτῷ ἔχει τό μυστήριον τοῦ σταυροῦ»³⁸⁴. Ο Σταυρός, λοιπόν, είτε ως γεγονός ιστορικό είτε ως σκεύος λειτουργικό είτε ως στοιχείο εικονογραφικό είτε ως οργανικό και ουσιώδες, θεολογικό στοιχείο του νοήματός τους, συνδέει πάντοτε τις δυο παραστάσεις, Ἄκρα Ταπείνωση και Βάπτισμα, και προσδίδει σ' αυτές επιπλέον λειτουργικό, σωτηριολογικό και εσχατολογικό περιεχόμενο: ο Χριστός με τη σταυρική του θυσία, που προτυπώνεται στη Βάπτισή του, που επαναλαμβάνεται μυστικά στη Θεία Λειτουργία και που εικονίζεται από τον βαπτιζόμενο που κατεβαίνει στο νερό, χαρίζει τη λύτρωση και τον αγιασμό στον άνθρωπο και, μέσω αυτού, σε ολόκληρη την κτίση.

Συνοψίζοντας όλα τα παραπάνω, μπορούμε να πούμε ότι η Βάπτισμα του Χριστού είναι η «αρχή» της πορείας που καταλήγει στη θριαμβευτική Κάθοδό του στον Ἄδη (Ανάσταση). Η οικονομία του Χριστού (από τον Ευαγγελισμό έως την Ανάληψη) αναπτύσσεται και κορυφώνεται με τη Βάπτισμα και το σταυροαναστάσιμο Πάθος του: Ο Χριστός, όντας αναμάρτητος, καταδύεται στα νερά του Ιορδάνη, στα οποία οι μετανοημένοι βαπτιζόμενοι από τον Ιωάννη «απέθεταν» τις αμαρτίες τους και τα οποία αγιάζει, αγιάζοντας επίσης και ολόκληρη την κτίση και όλη την ανθρωπότητα. Εξάλλου, ο Χριστός «ἐγεννήθη καί ἐβαπτίσθη, ἵνα τῷ πάθει τό ὕδωρ καθαρῖση»³⁸⁵. Ἐτσι, αποδεικνύεται όντως, όπως τον αναγγέλλει ο Πρόδρομος και Βαπτιστής, «ό ἄμνός τοῦ Θεοῦ ό αἰῶν τήν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου» (Ιω. 1, 29)

³⁸⁴ Πρβλ. *Λόγος ΙΑ', Εἰς τόν Τίμιον καί Ζωοποιόν Σταυρόν*, 151, 132B.

³⁸⁵ Πρβλ. *Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, Πρός Ἐφεσίους VIII 1*, PG 5, 660A.

και, γι' αυτό, ο λυτρωτής. Αφού σφαγιασθεί, κατέρχεται στην έσχατη απόληξη της αμαρτίας του ανθρώπου, στον θάνατο, ωστόσο, αυτή η Κάθοδος είναι ταυτόχρονα θρίαμβος, διότι πλέον δεν υπάρχει «τόπος» όπου ο Θεός είναι απών. Η εξορία του θανάτου δεν είναι τώρα εφικτή, αφού ο θάνατος τελικά, ως απουσία (χωρισμός) του Θεού, έχει εξοριστεί, έχει τελειώσει. Αντίθετα, εκείνο που έχει αρχίσει είναι η πραγματικότητα της άληκτης Ογδός Ημέρας των Εσχάτων της Βασιλείας του Θεού.

Στην εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, κατά συνέπεια, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι οπτικοποιείται ο Χριστός κατά το Πάθος του, βαπτιζόμενος δηλαδή το Βάπτισμα του αίματος, το οποίο «έχει βαπτισθῆναι» (Λκ. 12, 50). Βάπτισμα όμως το οποίο εμπεριέχει και το Πάθος με το Θάνατο, αλλά και την τριήμερη Ανάστασή του, που μάς εισάγει στην ανέσπερη Ογδόη Ημέρα της αιωνιότητας. «Οὗτός ἐστιν ὁ ἐλθὼν δί' ὕδατος καί αἵματος, Ἰησοῦς Χριστός· οὐκ ἐν τῷ ὕδατι μόνον, ἀλλ' τῷ ὕδατι καί τῷ αἵματι» (Α' Ιω. 5, 6). Είναι λοιπόν ο Χριστός ο «νυμφίος ἐν αἵματι», ο «Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας», που εγκαινιάζει με το αίμα του τα έσχατα της ιστορίας, την «άνέσπερη ἡμέρα τῆς Βασιλείας» του, και μάς καλεῖ στον Γάμο του, καθώς «ο αρραβώνας δόθηκε. Ο Χριστός αναστήθηκε»³⁸⁶. Με τον τρόπο αυτό, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι η εικόνα μας συμπυκνώνει και ανακεφαλαιώνει τις δυο αρχαιότερες, αλλά και λαμπρότερες για τους χριστιανούς των πρώτων αιώνων, εορτές: το Πάσχα και τα Θεοφάνια (Επιφάνια).

Περιτομή, το Πάθος/Βάπτισμα και η Ογδόη Ημέρα

Γίνεται, νομίζω, με όλα τα ανωτέρω φανερό ότι οι εικόνες της Βάπτισης και της Άκρας Ταπείνωσης, πέρα από την τυπολογική, έχουν επίσης εσωτερική και νοηματική σχέση, καθώς τα στοιχεία που διατρέχουν και τις δυο είναι η ταπείνωση αλλά και η δόξα του βασιλιά Χριστού. Την εσωτερική όμως αυτή σχέση καταδεικνύει περισσότερο και ο συσχετισμός του μυστηρίου του Βαπτίσματος αφενός και του Θανάτου και της Ανάστασης του Χριστού αφετέρου, με το γεγονός της Περιτομής (που καταδέχτηκε ο Κύριος όταν, κατά την ανθρώπινη φύση του, έγινε οκτώ ημερών) και τον συμβολισμό της Ογδός Ημέρας. Ο μωσαϊκός νόμος προέβλεπε την περιτομή «ἐν σημείῳ διαθήκης» ανάμεσα στον Θεό και τον Ισραήλ: «καί παιδίον ὀκτώ ἡμερῶν περιτμηθήσεται ὑμῖν πᾶν ἀρσενικόν εἰς

³⁸⁶ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1983, σ. 148.

τάς γενεάς ὑμῶν» (Γεν. 17, 11-12). Στο βιβλίο δε της Εξόδου διαβάζουμε: «Κατά τήν ἐποχήν ἐκείνην, ὅταν εἷς ἀνὴρ περιετέμενο, ἀνεφέρετο ὡς νυμφίος ἐν αἵματι»³⁸⁷.

Ἡ περιτομή της Παλαιάς Διαθήκης κατανοήθηκε ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία ὡς προτύπωση τοῦ Βαπτίσματος. Εἶναι ἡ «ἀχειροποίητος περιτομή ἐν τῇ ἀπεκδύσει τοῦ σώματος τῶν ἀμαρτιῶν τῆς σαρκός, ἐν τῇ περιτομῇ τοῦ Χριστοῦ, συνταφέντες αὐτῷ ἐν τῷ βαπτίσματι...» (Κολ. 2, 11-12). Ἡ περιτομή λοιπὸν εἶναι ὁ τύπος «τῆς διὰ τοῦ βαπτίσματος ἀπεκδύσεως»³⁸⁸ τῆς αμαρτίας, καθὼς «διὰ τοῦ ἁγίου βαπτίσματος τὴν ἀμαρτίαν περιτεμνόμεθα»³⁸⁹. Κατ' ἐπέκταση ὁμως, με τὴν περιτομή περιτέμεται καὶ ὁ θάνατος, καὶ γι' αὐτὸ ἡ ὀγδοῆ ἡμέρα εἶναι ἡ «μέλλουσα μετὰ τὴν ἀνάστασιν κατάστασις»³⁹⁰, διότι «ὀγδοῆ οἶδεν ἢ μὲν Παλαιὰ Διαθήκη τὴν περιτομήν· ἢ δὲ Καινὴ τὴν ἐκ νεκρῶν ἀνάστασιν, ἐν ἣ ὁ θάνατος περιτέμεται ... ὡς ἐν ὀγδοῆ (σ.σ. ἡμέρα) τῇ ἀναστάσει τὸν θάνατον περιτεμνόμενοι τὸν ἰσάγγελον βίον ἀσπασώμεθα ... διὰ τοῦτο καὶ ὁ Κύριος πρῶτος τὴν ἀνάστασιν τῶν νεκρῶν ἐν τῇ ὀγδοῆ (σ.σ. ἡμέρα) ἄρχεται»³⁹¹. Ὁ δε Χρυσόστομος ἀνακεφαλαιώνει: «ἡ περιτομή τοῖς πιστοῖς λόγῳ ἁγίου βαπτίσματος παραδίδοται· τὸ δὲ ἅγιον βάπτισμα τύπος ἐστὶ τῆς Χριστοῦ ἀναστάσεως ... Ὀγδοῆ δὲ (σ.σ. ἡμέρα) ἐστὶν ἢ περιτομή· ἢ δὲ ὀγδοῆ (σ.σ. ἡμέρα) ἐστὶ καὶ ἡ ἀνάστασις· τῆς δὲ

³⁸⁷ Πρβλ. Ἐξοδος 4, 26, κατὰ τὴν μετάφραση τοῦ διορθωμένου εβραϊκοῦ κειμένου της Παλαιάς Διαθήκης, που ἐγένε με γενικὴ ἐπιστασία τοῦ καθηγητῆ Ἀθανασίου Π. Χαστούπη, στο *Ἡ Ἁγία Γραφή*, τ. Α', χ.τ.: Π. & Σ. Δημητράκος - διάθ. Γιοβάνης 1960.

³⁸⁸ Πρβλ. Μέγας Ἀθανάσιος, *Περὶ Σαββάτων καὶ περιτομῆς ἐκ τῆς Ἐξόδου 5*, PG 28, 140B-141A.

³⁸⁹ Πρβλ. Ἰωάννου Δαμασκηνού, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*, Δ', 27 (71), Ματσούκας 1992, σ. 438.

³⁹⁰ Πρβλ. ὁ.π., Δ', 23 (96), σ. 430.

³⁹¹ Πρβλ. Ἀστέριος Ἀμασειάς, *Ὀμιλία 20, Εἰς Ψαλμὸν 6*, PG 40, 444C-445B καὶ 448BC.

ἀναστάσεως τύπος τό βάπτισμα· ἀπό τῶν μικρῶν εἰς τά μείζονα, ἀπό τῶν σωματικῶν εἰς τά πνευματικώτερα»³⁹².

Ωστόσο, ἡ ὄγδοη ἡμέρα στη λειτουργική πράξη τῆς Εκκλησίας εἶναι ἡ Κυριακή, ἡ επομένη τῆς εβδόμης, δηλαδή του Σαββάτου. Ἡ Κυριακή εἶναι ἡ ἡμέρα τῆς Ανάστασης του Κυρίου καὶ τῆς Βάπτισης τῶν ἀνθρώπων, εντούτοις, καθὼς «με τὸ βάπτισμα εἰσερχόμαστε ἤδη μέσα στην ἀνάσταση τῆς ζωῆς, ἡ οποία θα ολοκληρωθεῖ τὴν ἐσχατὴ ἡμέρα»³⁹³, εἶναι ὄντως καὶ ἡ ἡμέρα τῆς Βασιλείας του Θεοῦ καὶ τῆς αἰωνιότητος: «Τὴν τοῦ μέλλοντος ἄληκτον ἢ ὄγδοάς ζωὴν ἐξεικονίζει» καὶ «φέρει τύπον τοῦ μέλλοντος» (ἀπὸ τροπάρια τῆς δ' καὶ τῆς α', ἀντίστοιχα, ὠδῆς του κανόνα τῆς Περιτομῆς του Κυρίου, Παρακλητικῆ). Ἡ, ὅπως σημειώνει ὁ Μ. Βασίλειος: «Ἀνέσπερον καὶ ἀδιάδοχον καὶ ἀτελεύτητον τὴν ἡμέραν ἐκείνην οἶδεν ὁ λόγος, ἦν καὶ ὄγδοὴν ὁ ψαλμωδὸς προσηγόρευσε,.... Ἵνα οὖν πρὸς τὴν μέλλουσαν ζωὴν τὴν ἔννοιαν ἀπαγάγη»³⁹⁴. Αὐτὸς εἶναι τελικὰ καὶ ὁ τρόπος, με τὸν ὁποῖο «τὸ Βάπτισμα ἔδινε σε κάθε πρόσωπο τὴ δυνατότητα νὰ περάσει στη μοναδικὴ εορτὴ – τὸ αἰώνιο Πάσχα, τὴν ὄγδοη ἡμέρα»³⁹⁵, καθὼς ὁ βαπτισμένος ἅγιος καὶ «τέλειος ... ἀεὶ ἄγει κυριακάς ἡμέρας»³⁹⁶, «μηκέτι σαββατίζων (σαββατίζοντες), ἀλλὰ κατὰ Κυριακὴν ζῶν (ζῶντες), ἐν ἧ καὶ ἡ ζωὴ ἡμῶν ἀνέτειλεν δι' αὐτοῦ καὶ τοῦ θανάτου αὐτοῦ ... Ἰησοῦ Χριστοῦ»³⁹⁷. Ἡ ὄγδοη ἡμέρα λοιπόν, που ὀνομάζεται Κυριακή (δηλαδή ἡμέρα του Κυρίου καὶ τῆς Ανάστασής του), ολοκληρώνει, νοσηματοδοτεῖ καὶ ἀνακαινίζει σωτηριολογικὰ τὸν χρόνο καὶ τὸ περιεχόμενό του (ἡμέρα τῆς κοινῆς ἀνάστασης). Γι' αὐτὸ καὶ κατέχει ξεχωριστὴ θέση στη λατρευτικὴ πράξη τῆς ἀρχαίας Εκκλησίας, καθὼς ἔχει ἐντονο τὸ εσχατολογικὸ, ἀλλὰ καὶ τὸ πασχάλιο καὶ τὸ βαπτισματικὸ νόημα: ἡ Ογδοὴ Ἡμέρα εἶναι ἡ ἡμέρα τῆς Βασιλείας του Θεοῦ, στην ὁποία εἰσερχόμαστε διὰ του Βαπτίσματος καὶ τῆς Ανάστασης.

³⁹² Πρβλ. Ἰωάννης Χρυσόστομος, *Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν*, PG 50, 807-808.

³⁹³ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1983, σ. 173.

³⁹⁴ Πρβλ. Μ. Βασιλείου, *Εἰς τὴν Ἐξαήμερον*, 2, 8. PG 29, 52AB.

³⁹⁵ Πρβλ. Σμέμαν 1991, σ. 199.

³⁹⁶ Πρβλ. Ὀριγένης, *Κατὰ Κέλσου*, VIII 84. PG 11, 1549.

³⁹⁷ Πρβλ. Ἰγνάτιος Θεοφόρος, *Μαγνησιεύσιν* 9, 1. PG 5, 661.

Μια λειτουργική επιβεβαίωση του (βαπτισματικού και πασχάλιου) νοήματος της εορτής της Περιτομής του Κυρίου, όπως εκτέθηκε παραπάνω, έρχεται να μας προσφέρει το Οδοιπορικό της Αιθερίας (ή Εγερίας), ένα κείμενο με το οποίο πληροφορούμαστε τα σχετικά με τη λειτουργική πράξη στα τέλη του 4^{ου} αι. στην Ιερουσαλήμ. Στο κεφάλαιο 25 λοιπόν του Οδοιπορικού³⁹⁸, η Αιθερία σημειώνει ότι επί επτά ημέρες μετά τα Επιφάνια (συνεορτασμός Γέννησης και Βάπτισης) ο επίσκοπος λειτουργούσε σε διάφορους ναούς και τόπους, όμως την όγδοη (Περιτομή) λειτουργούσε στον «Σταυρό», στο αίθριο μεταξύ της ροτόντας της Αναστάσεως και της βασιλικής του Μ. Κωνσταντίνου³⁹⁹.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι στην εορτή της Περιτομής, ο Κύριος εμφανίζεται ως ο σαρκωθείς Λόγος του Θεού, ο οποίος, κατά την όγδοη ημέρα από τη Γέννησή του, με άκρα συγκατάβαση, υπομένει την περιτομή και ονομάζεται Ιησούς, για να μεταδώσει το σταυρικό μήνυμα του Βαπτίσματος-Πάθους και το εσχατολογικό της Βασιλείας⁴⁰⁰. Κοντολογίς, ο Χριστός κατά την Περιτομή (σύμφωνα με τον τύπο της Παλαιάς Διαθήκης) αναδεικνύεται για πρώτη φορά ως «Νυμφίος εν αίματι» (Εξοδος 4, 26, κατά το διορθωμένο εβραϊκό κείμενο).

Ευχαριστία, το Πάθος και η Βασιλεία

Ισχυρή είναι η ευχαριστιακή διάσταση της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης. Έχουμε αναφερθεί ήδη σποραδικά σ' αυτήν, ωστόσο, θα πρέπει να τονίσουμε και σε αυτήν τη συνάφεια τη σημασία του εντοπισμού της παράστασής μας στο κοίλωμα

³⁹⁸ Ελληνική μετάφραση του λατινικού κειμένου, βλ. στο *Νέα Σιών 7 (1908)*, σσ. 109-121, 209-232, 533-547.

³⁹⁹ Βλ. Αλεξόπουλος 2007, σσ. 500-501.

⁴⁰⁰ Βλ. τα παρακάτω στιχηρά και το τροπάριο της α' ωδής του κανόνα της εορτής (όρθρος, Μηναιόν Ιανουαρίου 1): «Συγκαταβαίνων ό Σωτήρ, τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων, κατεδέξατο σπαργάνων περιβολήν, οὐκ ἐβδελύξατο σαρκὸς τὴν περιτομήν, ό οκταήμερος κατὰ τὴν Μητέρα, ό ἀναρχος κατὰ τὸν Πατέρα. Αὐτῷ πιστοὶ βοήσωμεν. Σὺ εἶ ό Θεός ἡμῶν, ἐλέησον ἡμᾶς», «Οὐκ ἐπησχύνθη ό πανάγαθος Θεός, τῆς σαρκὸς τὴν περιτομήν ἀποτημηθῆναι, ἀλλ' ἔδωκεν ἑαυτόν, τύπον καὶ ὑπογραμμόν, πᾶσι πρὸς σωτηρίαν· ό γὰρ τοῦ Νόμου Ποιητής, τά τοῦ Νόμου ἐκπληροῖ, καὶ τῶν προφητῶν τὰ κηρυχθέντα περὶ αὐτοῦ, ό πάντα περιέχων δρακί, καὶ ἐν σπαργάνοις εἰληθείς, Κύριε δόξα σοι» καὶ «Ἡ Ὀγδοάς, φέρουσα τύπον τοῦ μέλλοντος, τῇ σῇ Χριστὲ λαμπρύνεται, καὶ ἀγιάζεται, ἔκουσίῳ πτωχείᾳ· ἐν ταύτῃ γὰρ νομίμως, περιετημήθης σαρκί».

της Πρόθεσης και τη «συμμετοχή» της στη σημαντική της τελετουργίας της Πρόθεσης, της ακολουθίας που προηγείται της ευχαριστιακής Αναφοράς. Κεντρικό νόημα της ακολουθίας αυτής είναι το νόημα του Πάθους και της σταυρικής Θυσίας του Χριστού⁴⁰¹. Γι' αυτό, όταν υψώνει ο ιερέας τον άρτο (πρόσφορο) απαγγέλλει το κάθισμα από τον όρθρο της Μ. Παρασκευής (ημέρα της οποίας τις ακολουθίες, όπως έχουμε δει, υπηρετεί και συνοψίζει η Άκρα Ταπείνωση): «Ἐξηγόρασας ἡμᾶς ἐκ τῆς κατάρας τοῦ νόμου, τῷ τιμίῳ σου αἵματι· τῷ σταυρῷ προσηλωθεῖς, καί τῇ λόγχῃ κεντηθεῖς, τὴν ἀθανασίαν ἐπήγασας ἀνθρώποις, Σωτὴρ ἡμῶν, δόξα σοι». Όταν πάλι ρίχνει στο Ποτήριο κρασί και λίγο νερό και τα «ενώνει», τότε απαγγέλλει τον στίχο από το κατά Ιωάννην: «εἷς τῶν στρατιωτῶν λόγχῃ αὐτοῦ τὴν πλευρὰν ἔνυξεν, καὶ ἐξῆλθεν εὐθὺς αἷμα καὶ ὕδωρ» (Ιω. 19, 34).

Ολόκληρη η πατερική παράδοση διατρανώνει αυτήν ακριβώς τη διάσταση της Θείας Ευχαριστίας, ότι είναι, πριν από όλα, θυσία, η σταυρική και λυτρωτική του Χριστού θυσία, κατά την τέλεση της οποίας στη Λειτουργία προσφέρεται μυστικά το Σώμα και το Αίμα του «εἰς ἄφεσιν ἁμαρτιῶν καὶ εἰς ζωὴν τὴν αἰώνιον». «Τὴν θυσίαν ταύτην μὴ εἰκόνα καὶ τύπον εἶναι θυσίας, ἀλλὰ θυσίαν ἀληθινὴν ... Πρᾶγμα θυσίας ἢ τελετῆς», αποσαφηνίζει ο ιερός Καβάσιλας⁴⁰². Όλες οι άλλες

⁴⁰¹ Παρά τις (λίγες και νεώτερες) αναφορές στη Βηθλεέμ και στη Γέννηση, το κεντρικό νόημα της Ακολουθίας της Πρόθεσης παραμένει το Πάθος. Ωστόσο, δεν πρέπει να παραβλέπουμε ότι και στο γεγονός της Γέννησης δεν απουσιάζει το Πάθος. Η σμύρνα (ως ένα από τα δώρα των Μάγων, ειδικό υλικό για προετοιμασία νεκρού για ενταφιασμό), το αίμα της περιτομής, η δίστομος ρομφαία του περεσβύτη Συμεών της Υπαπαντής προοιωνίζονται σαφώς το Πάθος. Εικονογραφικά, το σπήλαιο, η φάτνη-τάφος και τα σπάργανα-σάβανα του Βρέφους δηλώνουν τον Ενταφιασμό. Στην ηλεκτρονική διεύθυνση (με πρόσβαση στις 13/8/2012) <http://bibliodyssey.blogspot.gr/2007/11/ethiopian-manuscripts.html> είναι αναρτημένες, ανάμεσα σ' άλλες, δυο καταπληκτικές απεικονίσεις από αιθιοπικά χειρόγραφα ψαλτήρια (Alwan Codex 2 και Eliza Codex 24) με την παράσταση της Γέννησης και ξεκάθαρη έμφαση στο νόημα του Πάθους, καθώς εικονίζουν (ανάμεσα στην Παρθένο, τον Ιωσήφ και τον Ιωάννη τον ευαγγελιστή) τον Χριστό ως Επιτάφιο Αμνό (όμως με ανοιχτά τα μάτια), σε παιδική ηλικία, γυμνό, σε νεκρική στάση, ενόσω η Θεοτόκος τον τυλίγει σε σεντόνι. Μπορούμε να αναγνωρίσουμε, στις αιθιοπικές αυτές συνθέσεις της Γέννησης, στοιχεία από τα θέματα της Σταύρωσης, του Επιταφίου, του Ενταφιασμού, της Άκρας Ταπείνωσης, του Μελισμού και του Αναπεσόντα.

⁴⁰² Πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, *Ἑρμηνεία τῆς Θείας Λειτουργίας*, PG 150, 440C.

διαστάσεις της Θείας Ευχαριστίας (σύναξη επί το αυτό, ασκητική και βαπτισματική εμπειρία, ανάμνηση του μέλλοντος, αναστάσιμη πανήγυρις, φανέρωση της ίδιας της Εκκλησίας κλπ⁴⁰³) υπάρχουν επειδή προηγείται το θεμέλιο της θυσίας του πασχάλιου Αμνού. Η αναφορά στο Πάθος, δηλαδή, στη Θεία Ευχαριστία είναι πασίδηλη, αδιαμφισβήτητη και αναγκαία συνθήκη.

Ενώ όμως το Πάθος είναι η «αρχή» και η βάση της θείας Ευχαριστίας, το «τέλος» και ο σκοπός της είναι η εξεικόνιση της εσχατολογικής κοινωνίας των αγίων στη Βασιλεία. «Η Ευχαριστία πραγματώνοντας την Εκκλησία, την αποκαλύπτει ως την κοινωνία και κοινότητα των εσχάτων»⁴⁰⁴. Στην Ευχαριστία, «ο Χριστός ως κεφαλή ενώνει τα μέλη του σώματός του, δηλαδή την Εκκλησία, με τη ζωή και κοινωνία της Αγίας Τριάδος. Αφθαρτοι και αθάνατοι οι συγκληρονόμοι Χριστού θα μετάσχουν από δόξης εις δόξαν στην “ήτοιμασμενην αὐτοῖς (ὕμῖν) βασιλείαν ἀπό καταβολῆς κόσμου” (Ματθ. 25, 34)»⁴⁰⁵.

Θεωρώντας κοινό τόπο την αναφορά της Θείας Ευχαριστίας στο Πάθος και στη Βασιλεία (αρκούμεθα στις προαναφερθείσες βιβλιογραφικές αναφορές: Ζηζιούλας 1994 και Γιαγκάζογλου 2008), περιοριζόμαστε μόνο σε μια ενδεικτική σχετική επισήμανση. Η επισήμανση αυτή αφορά στην προληπτική (/εικονολογική) λειτουργία που παρατηρούμε στην Ευχαριστία (σε σχέση με τον Μυστικό Δείπνο), στη Λειτουργία (σε σχέση με την Πρόθεση) και στην Άκρα Ταπείνωση (σε σχέση με τη Βασιλεία). Πιο συγκεκριμένα, η Ευχαριστία, ως η κατεξοχήν θυσία, συμβαίνει εφάπαξ στον Γολγοθά, ωστόσο, ο Χριστός προληπτικά πραγματοποιεί την πρώτη λειτουργική τετελειωμένη θυσία-Ευχαριστία κατά τον Μυστικό Δείπνο, μια ημέρα νωρίτερα. Οι Δώδεκα Απόστολοι μετέλαβαν όχι τα σύμβολα, αλλά το (κατά τον προληπτικό και «ἄρρητον τῆς ἱερουργίας τρόπον») πραγματικό Σώμα και Αίμα του «έντελῶς» θυσιασμένου Αμνού⁴⁰⁶. Η (προληπτική) θυσία, ωστόσο, του

⁴⁰³ Βλ. Ζηζιούλας 1994, Α', Β' και Γ' μέρος.

⁴⁰⁴ Πρβλ. Ζηζιούλας 1994, Γ', σ. 82.

⁴⁰⁵ Πρβλ. Γιαγκάζογλου 2008, <http://users.sch.gr/polstrantz/thiaoikonomia.doc>, σ. 13.

⁴⁰⁶ Ο άγιος Γρηγόριος ο Νύσσης παρατηρεί σχετικά (*Περί τῆς τριημέρου προθεσμίας τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, PG 46, 612C): «ὁ γὰρ πάντα κατὰ τὴν δεσποτικὴν αὐθεντίαν οἰκονομῶν οὐκ ἀναμένει τὴν ἐκ τῆς προδοσίας ἀνάγκην καὶ τὴν ληστρικὴν ἔφοδον τῶν Ἰουδαίων καὶ τὴν τοῦ Πιλάτου παράνομον κρίσιν ὥστε τὴν

Μυστικού Δείπνου, δεν θα είχε κανένα νόημα χωρίς την (ιστορική) θυσία του Γολγοθά. Παρόμοια, η Ακολουθία της Πρόθεσης περιλαμβάνει τη θυσία, τελείται όμως πριν την Αναφορά, ως «ένα είδος προαναφοράς ή προπαρουσίας του θυσιασμένου Χριστού»⁴⁰⁷ ή ως μια «λειτουργία εν εμβρύω»⁴⁰⁸. Εντούτοις, είναι φανερό ότι Πρόθεση (ή προετοιμασία των Δώρων ή Προσκομιδή τους, με ακολουθία-τελετουργία ή χωρίς) στερημένη Αναφοράς, είναι κενή νοήματος και σκοπού. Παρόμοια και το εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, παρουσιάζει τον Χριστό στο Πάθος του και τον ονομάζει *Βασιλέα της Δόξης* πριν την Ανάστασή του, πράγμα το οποίο δεν θα είχε κανένα νόημα χωρίς αυτήν, αφού δι' αυτής φέρνει ο Χριστός τα Έσχατα μέσα στην ιστορία. Με τον ίδιο τρόπο, ο Χριστός του Πάθους, στην Άκρα Ταπείνωση, ονομάζεται προληπτικά και Νυμφίος της Εκκλησίας, ως το εσχατολογικό Αρνίο, που τελεί τους γάμους του με την νύμφη Εκκλησία στη Βασιλεία των εσχάτων, σύμφωνα με την Αποκάλυψη του Ιωάννη (19, 1-10), από τους οποίους (γάμους στα Έσχατα) λαμβάνει και ο Τάφος του το νόημα της νυμφικής παστάδας.

Η ανωτέρω επισήμανση καταδεικνύει την προληπτική λειτουργία της εικονολογίας της Εκκλησίας, σύμφωνα με την οποία ένα παροντικό γεγονός δεν ερμηνεύεται από τις συνθήκες του παρόντος ή από ένα παρελθοντικό, ως επετειακά επαναλαμβανόμενο, αλλά νοηματοδοτείται, ως εικόνα, από ένα κατοπινό-μελλοντικό, δυνάμει του «ἀρρήτου τῆς ἱερουργίας τρόπου». Έτσι, μένει για το παρελθόν η τυπολογία και ο συμβολισμός και, με την εικονική οντολογία, ο εσχατολογικός Χριστός κοινωνείται ως αρχέτυπο και τέλος των ανθρώπων. Αυτή είναι η βάση για τον ευχαριστιακό ρεαλισμό στη λατρευτική πραγματικότητα της

ἐκείνων κακίαν ἀρχηγὸν καὶ αἰτίαν τῆς κοινῆς τῶν ἀνθρώπων σωτηρίας γενέσθαι, ἀλλὰ προλαμβάνει τῇ οἰκονομίᾳ τὴν ἔφοδον κατὰ τὸν ἀρρητον τῆς ἱερουργίας τρόπον καὶ τοῖς ἀνθρώποις ἀόρατον ἑαυτὸν προσήνεγκε προσφορὰν καὶ θυσίαν ὑπὲρ ἡμῶν ὁ ἱερεὺς ἅμα καὶ Ἄμνός τοῦ θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου. πότε τοῦτο; ὅτε βρωτὸν ἑαυτοῦ τὸ σῶμα καὶ πότιμον τὸ αἷμα τοῖς συνοῦσιν ἐποίησεν· παντὶ γὰρ τοῦτο δῆλόν ἐστι, ὅτι οὐκ ἂν βρωθεῖη παρὰ ἀνθρώπου πρόβατον, εἰ μὴ τῆς βρώσεως ἢ σφαγῆ προηγήσαιο. ὁ τοίνυν δοὺς τοῖς μαθηταῖς τὸ ἑαυτοῦ σῶμα εἰς βρώσιν σαφῶς ἐνδείκνυται τὸ ἤδη τοῦ ἁμνοῦ τὴν θυσίαν ἐντελεῖ γεγενῆσθαι».

⁴⁰⁷ Σύμφωνα με τον π. Δ. Στανιλοάε, πρβλ. Καραϊσαρίδης 1997, σ. 219.

⁴⁰⁸ Πρβλ. Καλλίνικος 1969, σ. 304.

Εκκλησίας, με τον οποίο ενοποιείται ο κατακερματισμένος χρόνος της φθαρτής κτίσης και παροντοποιείται (ωστόσο, μόνο ως προγευση και εν εσώπτρω) η των μελλόντων αλήθεια.

Γάμος, το Πάθος και η Βασιλεία

Αν ο σκοπός και το τέλος της Δημιουργίας του Θεού ήταν εξαρχής η Ενσάρκωση του Λόγου του, «ο Σταυρός και η ανάσταση είναι τα κορυφαία εκείνα γεγονότα, για τα οποία κάνει λόγο και έχει υπ' όψιν του ο Χριστός εξ αρχής»⁴⁰⁹. Αν πάλι το Πάθος είναι το κορυφαίο γεγονός της ενσάρκου οικονομίας του Λόγου, ο Τάφος «αποβαίνει ο αδιάψευστος μάρτυς και το έσχατο μνημείο του πάθους του Χριστού»⁴¹⁰. Επειδή δηλαδή «τό γάρ ἀπρόσληπτον, ἀθεράπευτον. Ὁ δέ ἦνωται τῷ Θεῷ, τοῦτο καί σώζεται»⁴¹¹, γι' αυτό ο Χριστός φθάνει ελεύθερα μέχρι και τον θάνατο, τον «έσχατον ἐχθρόν» (Α' Κορ. 15, 26), για να προσλάβει όλες τις ανθρώπινες οντολογικές καταστάσεις και να μη μείνει καμιά αθεράπευτη⁴¹². Η Σάρκωση με άλλους λόγους ολοκληρώνεται στον Τάφο κι έτσι, «το “τέλος” της (σ.σ. της ιστορίας της σωτηρίας) είναι ο Χριστός, που πέθανε πάνω στο σταυρό και αναστήθηκε»⁴¹³. Οι χριστιανοί πιστεύουμε σε «ένα Κύριον Ἰησοῦν Χριστόν, τόν υἱόν τοῦ Θεοῦ τόν μονογενῆ ... σαρκωθέντα ... καί ἐνανθρωπήσαντα ... » (και, οπωσδήποτε, πρώτα) «παθόντα καί ταφέντα» (και μετά) «ἀναστάντα ... ἀνελθόντα ... καθεζόμενον ... καί πάλιν ἐρχόμενον ...». Συνεπώς, ο Τάφος (ένα κυρίαρχο στοιχείο της παράστασης της Ἄκρας Ταπείνωσης) μπορεί να αναδειχθεί ως το έσχατο περιληπτικό και αποκαλυπτικό σημείο της Σάρκωσης.

⁴⁰⁹ Πρβλ. Γιαγκάζογλου 2001, σ. 268.

⁴¹⁰ Πρβλ. Τρακατέλλης 1983, σ. 258.

⁴¹¹ Πρβλ. Γρηγόριος Θεολόγος, *Ἐπιστολή 101*, PG 37, 181C. Βλ. και Εβρ. 4, 15: «οὐ γάρ ἔχομεν ἀρχιερέα μή δυνάμενον συμπαθῆσαι ταῖς ἀσθενείαις ἡμῶν, πεπειρασμένον δέ κατά πάντα καθ' ὁμοιότητα χωρίς ἁμαρτίας».

⁴¹² «Υπό μίαν έννοια, με τον σταυρό ολοκληρώθηκε η σάρκωση του Χριστού. Αν ο Χριστός δεν πέθαινε με τον τρόπο με τον οποίο πέθανε (δηλαδή οδυνηρά και ατιμωτικά), τότε δεν θα είχε σαρκωθεί στην πληρότητα και στις εσχαιές της ανθρώπινης ύπαρξης. Θα είχε κάνει απλώς ένα πέρασμα από τη ζωή των ανθρώπων. Θα την είχε παρατηρήσει, αλλά δεν θα την είχε κάνει σάρκα του – και, άρα, δεν θα την οδηγούσε σε ανάσταση», πρβλ. Παπαθανασίου 2011, σ. 60.

⁴¹³ Πρβλ. Cullmann 1997, σ. 142.

Γι' αυτό τον λόγο, η σημαντική του Τάφου, όπως εμφανίζεται ιδιαιτέρως στην Άκρα Ταπείνωση και στις ακολουθίες του Πάθους, δεν περιορίζεται μόνο στο Πάθος και στον Θάνατο του Κυρίου, αλλά τονίζει emphaticά και τη διάσταση του Γάμου. Ο ενταφιασμένος Χριστός είναι ο Νυμφίος και ο Τάφος του είναι ο νυμφώνας, η νυφική παστάδα, από την οποία «προέρχεται» κατά την Ανάστασή του. Ο Γάμος αυτός διέρχεται τρία στάδια: Δημιουργία – Σάρκωση – Βασιλεία. Στην Παλαιά Διαθήκη περιγράφεται η δημιουργία του Αδάμ και, κατόπιν, της Εύας (ως «βοηθού κατ' αυτόν») από το πλευρό του Αδάμ, η νυφική προσαγωγή της Εύας προς τον Αδάμ από τον νυμφαγωγό Θεό, καθώς και η (προφητική και γαμήλια) υποδοχή της από τον Αδάμ. Στην Καινή περιγράφεται η Σάρκωση του Νέου Αδάμ (Χριστός) και η δημιουργία της Νέας Εύας (Εκκλησία) από τη νυγείσα πλευρά του (ύδωρ και αίμα, δηλαδή Βάπτισμα και Ευχαριστία, συνιστούν την Εκκλησία). Ταυτόχρονα, η Καινή Διαθήκη μας παρέχει και μια εικόνα εσχολογική του Γάμου με τον εν Κανά Γάμο. Μέσα στο γαμήλιο περιβάλλον, ο Κύριος με τη θεϊκή του ενέργεια, μετατρέπει το νερό, ένα φυσικό στοιχείο σε κρασί, ένα δυναμικό, προσωπικό και ευχαριστιακό στοιχείο. Ανθρωπολογικά, θα λέγαμε ότι ο (εν Κανά) Γάμος σηματοδοτεί την πορεία από το άτομο, ως φυσικό και βιολογικό ον, στο πρόσωπο, το εκκλησιαστικό ον, που ορίζει την αληθινή ταυτότητά του όχι από αυτό που είναι, αλλά από αυτό που γίνεται, από αυτό που θα είναι. Τέλος αυτής της πορείας είναι η μεταμόρφωση της απλής (φυσικής, βιολογικής, νομικής) συμβίωσης στην κοινωνία των προσώπων, που αποτελεί την εικόνα της εν Αγίω Πνεύματι μετοχής του ανθρώπου στη ζωή των Προσώπων της Αγίας Τριάδας στη Βασιλεία των εσχάτων.

Στον Γάμο και στο Βάπτισμα έχουμε ένα κοινό υπόστρωμα και μια κοινή προοπτική. Στο Βάπτισμα η υπέρβαση του ατόμου σηματοδοτεί τη συσσωμάτωση με τον Χριστό (συνταφή) και την ένταξη στην Εκκλησία, με προοπτική την ενότητα στη Βασιλεία. Στον Γάμο, η υπέρβαση του ατόμου και η ερωτική (/κενωτική) ολοκληρωτική αυτοπροσφορά σημαίνει τη θυσία και τον Σταυρό (βλ. το αποστολικό ανάγνωσμα του μυστηρίου, Εφεσ. 5, 20-33) ενώ η ένωση με τον άλλον αποτελεί εξεικόνιση της Βασιλείας. Πάθος και Βασιλεία συνάπτουν το Βάπτισμα και τον Γάμο με στενό δεσμό. Ο Κύριλλος Ιεροσολύμων περιγράφει το Βάπτισμα ως μια γαμήλια τελετή, όπου κάθε πιστός ενώνεται με τον Νυμφίο Χριστό (όπως παρατηρεί ο Δημ.

Πάλλας⁴¹⁴ και δεν έχουμε παρά να ρίξουμε μια ματιά στον πρόλογο και στον επίλογο της Γ΄ Κατήχησής του Περί Βαπτίσματος προς Φωτιζομένους για να το διαπιστώσουμε). Τον δεσμό αυτό, όμως, θα τον ψηλαφήσουμε εμπειρικά σε ένα πολύ ωραίο και πολύ χαρακτηριστικό έθιμο που έχουν οι σύροι και οι αρμένιοι: «όταν αρραβωνιάζονται ανταλλάσσουν τους βαπτιστικούς σταυρούς των, σημάδι πως αποδέχεται ο ένας το “σταυρό” του άλλου»⁴¹⁵.

Από την άλλη, στον Γάμο, όπως και στο Βάπτισμα, υπάρχει έντονος και ο εσχατολογικός προσανατολισμός, ο οποίος μάλιστα εμφανίζεται ιδιαίτερος στην τελετουργία του. Έναρξη με την ευλογία της Βασιλείας («Ευλογημένη η Βασιλεία ...») έχουμε μόνο στην τέλεση της Θείας Ευχαριστίας (Λειτουργία), του Βαπτίσματος και του Γάμου. Στις ευχές και του αρραβώνα και του στεφανώματος, καθώς και στον 127^ο Ψαλμό που μεσολαβεί, υπάρχουν εικόνες και αναφορές με εσχατολογικό περιεχόμενο⁴¹⁶. Τα στέφανα, η αναφορά στους μάρτυρες, τα δακτυλίδια, το κοινό ποτήριο με το κρασί κ.ά. είναι στοιχεία της τελετής, τα οποία οπωσδήποτε φέρουν σαφείς εσχατολογικές αναφορές.

Στην ίδια κατεύθυνση, είναι ιδιαίτερος σημαντικό το γεγονός ότι κατά τους πρώτους αιώνες της Εκκλησίας, η ακολουθία του Γάμου (όποια μορφή και αν είχε τότε αυτή) ήταν ενσωματωμένη μέσα στη Θεία Λειτουργία. Το γεγονός αυτό δεν αποτελεί φυσικά «μια απλή ιστορική λεπτομέρεια», αλλά δείχνει με σαφήνεια ότι η Εκκλησία εξ αρχής καθόρισε ως «το πιο κατάλληλο πλαίσιο για την ευλογία του γάμου τον Ευχαριστιακό Χώρο, το χώρο, όπου πραγματοποιείται “αισθητά” η φανέρωση της Βασιλείας... Με την κοινωνία της Θείας Ευχαριστίας πραγματοποιείται η Ένωση, ο γάμος της Εκκλησίας με το Χριστό. Οι νεόνυμφοι,

⁴¹⁴ Βλ. Πάλλας 1987-1988, σ. 93-94.

⁴¹⁵ Πρβλ. Ζαννής 1965, σσ. 89-90.

⁴¹⁶ Π.χ. ο Ψαλμός 127 προβάλλει τη σύζυγο ως κληματαριά που με τα κλαδιά της περιβάλλει τον οίκο και τα παιδιά «ως νεόφυτα έλαιων» που κάθονται «κύκλω τῆς τραπέζης» και όλοι μαζί συνθέτουν μια εσχατολογική εικόνα που παραπέμπει στα «άγαθά Ιερουσαλήμ» και στην ευλογία «Κυρίου έκ Σιών». Οι ευχές κάνουν λόγο για τον «μυστικόν καί ἄχραντον γάμον», όπου «ἀμφότεροι αὐτοί ἔν μέλος» αναδεικνύονται «διά τῆς συζυγίας», παρέχοντάς μας προφητικά μια εικόνα της τελικής ενότητας στη Βασιλεία. Σε παλαιά ευχολόγια (10^{ου} και 15^{ου} αι.) υπάρχουν ευχές προς τον Θεό να στείλει τους Αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ για να εντρεπίσουν τον νυμφώνα του παστού και να συμπλέξουν τη συζυγία, βλ. Ζαννής 1965, ό.π., σ. 93.

“μυστικώς εικονίζοντες” το Νυμφίο και τη Νύμφη, άρχιζαν το γάμο τους κοινωνώντας, μετέχοντας, δηλαδή στο “μυστικό και άχραντο γάμο”»⁴¹⁷.

Ωστόσο, ο Γάμος δεν είναι απλώς και μόνο ένα πανηγύρι, ένα δείπνο, μια εορτή ούτε το μυστήριο του Γάμου εξαντλείται στην ιερολόγησή του. Μια τέτοια θεώρηση θα κινδύνευε να μείνει μόνο σε έναν σακραμενταλιστικό χαρακτήρα που μπορεί να έφτανε και μέχρι τη μαγική αντίληψη. Στην ευχαριστιακή σύναξη της Εκκλησίας ο συμβολισμός των τελουμένων είναι πάντοτε ρεαλιστικός, δηλαδή κοινωνικός και υπαρξιακός (/οντολογικός). Έτσι, ο Γάμος πραγματοποιείται (/υλοποιείται) στην υπέρβαση του ατομικού (φυσικού, βιολογικού, συναισθηματικού, ψυχολογικού κλπ) συμφέροντος, στο συμμερισμό των βαρών της καθημερινής και πραγματικής ύπαρξης, στο μοίρασμα του υπαρξιακού και οντολογικού ζυγού, στην κοινωνία της συζυγίας. Ωστόσο, και πάλι όλα αυτά, αν και αποτελούν πραγματική θυσία και υπέρβαση, δεν συνιστούν το τέρμα, παρά μόνο σταθμούς στην πορεία τελείωσης του γάμου. Κι αυτό διότι, «οι νεόνυμφοι, καίτοι έχουν την ευλογίαν να δημιουργήσουν ιδίαν οικογένειαν, εν τούτοις το έσχατον και ουσιαστικόν πλέγμα σχέσεων που συνιστά την υπόστασίν τους δεν είναι η οικογένεια, αλλά η Εκκλησία, όπως εκφράζεται εις την ευχαριστιακήν σύναξιν»⁴¹⁸. Με την «εισαγωγή» της γαμήλιας ένωσης των νεονύμφων στην ευχαριστιακή κοινότητα, οι πιστοί εισδέχονται το νέο ανδρόγυνο στο εκκλησιαστικό σώμα, ώστε, με την ευλογία του Θεού, να αξιωθεί να μεταμορφωθεί σε «σημείο» της ένωσης του Χριστού με την Εκκλησία και του εσχατολογικού Γάμου του Αρνίου στη Βασιλεία.

Γι’ αυτό, το μυστήριο είναι «μέγα», δηλαδή «εις Χριστόν και εις την Εκκλησίαν». Όπως ο Χριστός αγάπησε την Εκκλησία και θυσίασε τον εαυτό του γι’ αυτήν, έτσι και ο σύζυγος καλείται να αγαπήσει τη σύζυγό του, παραγγέλλει ο Παύλος (Εφεσ. 5, 25). «Αυτή η ερμηνεία τοποθετεί το χριστιανικό γάμο στην καρδιά του πασχάλιου μυστηρίου, του θανάτου και της αναστάσεως του Χριστού»⁴¹⁹.

Μέσα σε αυτήν την προοπτική, κατανοείται και ο «τόπος», όπου λαμβάνει χώρα ο Γάμος του Χριστού και της Εκκλησίας. Ο «τόπος» αυτός είναι ο Γάμος, το έσχατο όριο της ανθρώπινης οντολογικής τραγωδίας, στο οποίο έφτασε ο Χριστός για να θεραπεύσει και να θεώσει «παγγενή τον Αδάμ». Η αληθινή φύση του κτιστού κόσμου

⁴¹⁷ Πρβλ. Ζαννής 1965, σσ. 88 και 98.

⁴¹⁸ Πρβλ. Ζηζιούλας 1977, σ. 319, σημ. 52.

⁴¹⁹ Πρβλ. Πατρώνος 1981, σ. 47.

(ακόμη και πριν την πτώση) είναι το «μη ον». «Σύ γάρ ἐκ τοῦ μή ὄντος εἰς τό εἶναι ἡμᾶς παρήγαγες», αναγνωρίζουμε στον Θεό, κατά την Αναφορά της Λειτουργίας. Το κτιστό ον δεν είναι αθάνατο, διότι κτιστότητα σημαίνει τρεπτότητα και φθαρτότητα, δηλαδή θνητότητα. Γι' αυτό, ο Χριστός φθάνει μέχρι τη μη ύπαρξη (θάνατο), για να προσλάβει όλο το κτιστό επάνω του και να το σώσει. Με αυτό τον τρόπο, στον Τάφο με τον μυστικό Γάμο του Χριστού, ολοκληρώνεται, θα λέγαμε, το μυστήριο της Ενσάρκωσης του Λόγου, καθώς το κτιστό βαπτίζεται, αναγεννάται ἐξ ὕδατος και πνεύματος και αγιάζεται συσσωματούμενο στον Νυμφίο Χριστό, «νυμφίον, ὃς ἑαυτῶ τήν ἀνθρωπίνην ἐμνηστεύσατο φύσιν»⁴²⁰. Ἐτσι, ο Τάφος πλέον υμνείται και δοξάζεται ως ζωφόρος παστάδα και νυμφώνας⁴²¹, ο δε Χριστός, ο δια του Πάθους και της Αναστάσεώς του Βασιλεύς, προσαγορεύεται ως ο Νυμφίος της Εκκλησίας, Νυμφίος εν αίματι.

Ο Γάμος αυτός είναι τετελεσμένος μέσα στην παστάδα του Τάφου. Το σπήλαιο του Τάφου συμπυκνώνει ολόκληρη την πορεία του επίγειου βίου του Χριστού, από τον Ευαγγελισμό και εξής. Για τον Χριστό το Πάθος είναι Βάπτισμα (ὅπως λέει ο ίδιος, βλ. Λκ. 12, 50) και για εμάς το Βάπτισμα είναι συσσωμάτωση σ' αυτόν, συμμετοχή και συμμερισμός του Πάθους του, συνταφή. Ὅπως η περιτομή κατά την ὄγδοη ημέρα στην Παλαιά Διαθήκη ήταν εκκοπή της ακροβυστίας και ἔνταξη στον λαό του Θεού εν αναμονή του Μεσσία, ἔτσι και το Βάπτισμα είναι αποκοπή της αμαρτίας και εγκεντρισμός στο Σώμα του Χριστού στην προοπτική της Ογδῆς Ημέρας της Βασιλείας. Αυτή η προοπτική στερεώνεται με την Ανάσταση, που είναι η εκκοπή του περιορισμού της οντολογικής ελευθερίας και ο ανακαινισμός της κτίσης, ο οποίος διενεργείται αδιάκοπα με τη δράση του Αγίου Πνεύματος στην Εκκλησία. Αυτή η δράση είναι το χρίσμα, η Πεντηκοστή, ο αρραβώνας (βλ. Β' Κορ. 1, 21-22) και η πρόγευση της ολοκλήρωσης του Γάμου στη Βασιλεία, ἔτσι ὥστε να φέρνει την ίδια τη Βασιλεία μέσα στον κόσμο και τα ἔσχατα μέσα στην ιστορία.

⁴²⁰ Πρβλ. Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, PG 98, 281.

⁴²¹ Βλ. «Ὡς ζωφόρος, ὡς Παραδείσου ὠραιότερος, ὄντως, καί παστάδος πάσης βασιλικῆς, ἀναδέδεικται λαμπρότερος, Χριστέ ὁ τάφος σου, ἡ πηγὴ τῆς ἡμῶν ἀναστάσεως» (τροπᾶριο ζ' ὠδῆς ἀναστάσιμου κανόνα δ' ἤχου, ποίημα Ἰωάννου του Δαμασκηνού, ὄρθρος Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

Με αυτό τον τρόπο, όπως το Πάθος και η Πεντηκοστή στοιχειοθετούν τις προϋποθέσεις για τον Γάμο αυτό, η Θεία Ευχαριστία είναι η εξεικόνισή του. Είναι πάμπολλες οι βιβλικές αναφορές που συνδέουν (μέσω του οίνου) το γαμήλιο τραπέζι με τη Θεία Ευχαριστία και τη Βασιλεία του Θεού. Κυριότερη δε αυτών θεωρούμε το γεγονός του θαύματος στον γάμο της Κανά, ως «τὴν ἀρχὴν τῶν σημείων» που έκανε «ὁ Ἰησοῦς ἐν Κανᾷ τῆς Γαλιλαίας καὶ ἐφάνερωσε τὴν δόξαν αὐτοῦ» (Ιω. 2. 11)⁴²². Ο οίνος της Κανά κατανοείται ορθά σε σχέση με τον Μυστικό Δείπνο, όπου διαβεβαιώνει ο Κύριος τη μεταβολή του οίνου σε αίμα του και ότι θα πει ξανά «ἐκ τοῦ γεννήματος τῆς ἀμπέλου» στη Βασιλεία του Πατρός (Μτθ. 26, 29). Κατ' επέκταση, μέσα στη διάσταση του Μυστηρίου, ο οίνος είναι το αποκαλυπτικό και εσχατολογικό εκείνο «σημείο» που συνδέει οργανικά τον Γάμο, την Ευχαριστία και τη Βασιλεία⁴²³. Αν κατά τα έσχατα, στη Βασιλεία του Θεού όλα θα παρέλθουν και το μόνο που θα «επιζήσει» θα είναι η Θεία Ευχαριστία⁴²⁴, η ίδια η Βασιλεία είναι ένας Γάμος, ο κατεξοχήν Γάμος, ο άχραντος και μυστικός Γάμος του Αρνίου, όπου όλοι ενώνονται «εἰς σάρκα μίαν» (Γέν. 2, 24), διότι «πάντες ἔν εισι» (Ιω. 17, 21) πλέον, μετέχοντας στην αιώνια ζωή της Αγίας Τριάδας, όπου ο σκοπός της Δημιουργίας είναι πραγματοποιημένος και όπου ο Νυμφίος Χριστός πίνει «μεθ' ἡμῶν καινόν» (Μτθ. 26, 29) το γέννημα της αμπέλου. Η εσχατολογική καινότητα μπορεί να νοηθεί ως η οντολογική πληρότητα των κτιστών. Ο «μυστικός και

⁴²² «Ο Μωσής αρχίζει τα θαύματά του μετατρέποντας το νερό σε αίμα – είναι η κατάρα του Νόμου. Ο Ιησούς κάνει “την αρχήν των σημείων” μεταβάλλοντας το νερό σε κρασί – είναι η ευλογία της Χάριτος. Κι ο τόπος που διαλέγει για να φανερώσει τη δόξα Του ο Νυμφίος της Εκκλησίας είναι ένας γάμος, γιατί ολόκληρο το έργο Του δεν είναι παρά ο γάμος Του με την ανθρωπότητα», πρβλ. Τάσου Ζαννή 1965, σ. 97.

⁴²³ Βλ. «Δεῦτε τοῦ καινοῦ τῆς ἀμπέλου γεννήματος, τῆς θείας εὐφροσύνης, ἐν τῇ εὐσήμεν ἡμέρᾳ τῆς ἐγγέσεως, Βασιλείας τε Χριστοῦ κοινωνήσωμεν, ὑμνοῦντες αὐτόν ὡς Θεόν εἰς τοὺς αἰῶνας» και «Δεῦτε ἀπό θεάς, γυναῖκες εὐαγγελίστριαι, καί τῇ Σιών εἶπατε· δέχου παρ' ἡμῶν χαρᾶς εὐαγγέλια τῆς ἀναστάσεως Χριστοῦ· τέρπου, χόρευε καί ἀγάλλου, Ἰερουσαλήμ, τόν Βασιλέα Χριστόν θεασαμένη ἐκ τοῦ μηνήματος ὡς Νυμφίον προερχόμενον» (τροπάριο της ἡ' ὠδῆς του αναστάσιμου κανόνα και στιχηρό των αἰώνων, αντίστοιχα, του ὄρθρου της Κυριακῆς του Πάσχα, Πεντηκοστάριον).

⁴²⁴ Βλ. Ζηζιούλας 2003, σ. 36.

άχραντος» Γάμος παύει να βιώνεται ως αναζήτηση και προσδοκία⁴²⁵ και πραγματοποιείται τελειωτικά, μέσα σε πανηγυρική και αναστάσιμη ατμόσφαιρα χαράς και αγαλλίασης⁴²⁶.

«Δεῦρο δείξω σοι τήν νύμφην τήν γυναῖκα τοῦ ἀρνίου», λέει ο ἄγγελος στον Ιωάννη, για να του δείξει ευθύς «τήν πόλιν τήν ἁγίαν Ἱερουσαλήμ καινήν ... καταβαίνουσιν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπό τοῦ θεοῦ ἡτοιμασμένην ὡς νύμφην κεκοσμημένην τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς ... ἔχουσιν τήν δόξαν τοῦ θεοῦ». Τα κοσμήματά της, ἰασπις κρυσταλλίζων και χρυσός καθαρός, ζαφείρια, σμαράγδια κ.ά., στο σύνολο δώδεκα πολύτιμοι λίθοι και δώδεκα μαργαριτάρια. Ναός της, ο ἴδιος ο Κύριος και το αρνίο, φωτισμός της η δόξα του Κυρίου και λύχνος το αρνίο (Αποκ. 21). Ο Ιωάννης περιγράφει ἐδῶ (με περισσότερες λεπτομέρειες) ἐκεῖνη που «εἶδε» ο Ησαΐας (κεφ. 54) ὡς νύμφη για τον «Δούλο ἢ Παῖδα του Θεοῦ». «Ἐτοιμαζόμενη» ἀπό τον Θεό και στολισμένη στις πύλες, στα θεμέλια και στις ἐπάλξεις της με πολύτιμους λίθους ἐκλεκτούς, εἶναι η ἴδια που εἶδε κι ο Ιωάννης. Εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρον το γεγονός ὅτι ο Ησαΐας την περιγράφει (στο κεφ. 54), ἀμέσως μετά ἀπό την ἀναφορά του στον Παῖδα του Θεοῦ (στο κεφ 53), που «ἐν τῇ ταπεινώσει ἢ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη», καθὼς «τάς ἁμαρτίας ἡμῶν φέρει» και, ἐνῶ «ἀνομίαν οὐκ ἐποίησεν», «παρεδόθη εἰς θάνατον ἢ ψυχὴ αὐτοῦ, καὶ ἐν τοῖς ἀνόμοις ἐλογίσθη».

Ο Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως περιγράφει τη νύμφη ἀκόμη σαφέστερα: «Ἐκκλησία ἐστὶ ναός τοῦ Θεοῦ, τέμενος ἅγιον, οἶκος προσευχῆς, συνάθροισις λαοῦ, σῶμα Χριστοῦ, ὄνομα αὐτοῦ, νύμφη Χριστοῦ, ἐκκαλουμένη πρὸς μετάνοιαν καὶ πρὸς εὐχὴν τούς λαούς τῷ ὕδατι τοῦ ἁγίου βαπτίσματος αὐτοῦ καθαρισθεῖσα καὶ τῷ αἵματι αὐτοῦ τῷ τιμίῳ ἐρόραντισμένη, καὶ νυμφικῶς ἐστολισμένη, καὶ τῷ τοῦ ἁγίου Πνεύματος

⁴²⁵ Βλ. «Μὴ ὄν ἠγάπησε ἡ ψυχὴ μου ἴδετε; ἀπάγγελόν μοι ὄν ἠγάπησεν ἡ ψυχὴ μου. Ἐγὼ καθεύδω καὶ ἡ καρδιά μου ἀγρυπνεῖ», Ἄσμα Ἀσμάτων 5, 2.

⁴²⁶ Βλ. «Χαίρωμεν καὶ ἀγαλλιώμεθα καὶ δῶμεν τήν δόξαν αὐτῶ, ὅτι ἦλθεν ὁ γάμος τοῦ Ἀρνίου καὶ ἡ γυνὴ αὐτοῦ ἡτοίμασεν ἑαυτήν. Καὶ ἐδόθη αὐτῇ ἵνα περιβάληται βύσσινον λαμπρὸν καθαρὸν· τό γάρ βύσσινον τὰ δικαιώματα τῶν ἁγίων ἐστὶ», Αποκ. 19, 7-8.

μύρω σφραγιζομένη»⁴²⁷. Νύμφη λοιπόν είναι η καθαρισμένη με το Βάπτισμα και ραντισμένη με το αίμα του Χριστού, Εκκλησία, στολισμένη νυφικά και σφραγισμένη με το Άγιο Πνεύμα.

Συνεπώς, το Πάθος και ο Θάνατος συνάπτεται με τον Γάμο της Βασιλείας. Η (καταγωγική βιβλική) αναφορά του Ησαΐα στον Χριστό της Άκρας Ταπείνωσης και Βασιλέα της Δόξης, τον ταυτίζει με το αρνίον της Αποκάλυψης, τον Νυμφίο στον εσχατολογικό Γάμο της Βασιλείας. Η δε νύμφη Εκκλησία με το Βάπτισμα και με το Αίμα του Χριστού προικισμένη και στολισμένη, σφραγίζεται με το Άγιο Πνεύμα, τον κατεξοχήν εσχατολογικό παράγοντα, για τον Γάμο της Βασιλείας.

Γι' αυτό, ο γάμος του αρνίου δεν «έρχεται» παρά μόνο μετά από την τριπλή αναφήνηση του «άλληλούϊα», που αναγγέλλει ότι «έβασίλευσε Κύριος ό Θεός ό παντοκράτωρ», η βασιλεία του εγκαθιδρύθηκε (Αποκ. 19, 1-8). Επίσης γι' αυτό, το αρνίον έρχεται «έστηκός» μεν, αλλά «έσφαγμένον». Το εσχατολογικό Αρνίον, ο Νυμφίος Χριστός αναδεικνύεται από τη σύνδεση του Πάθους με τη Δόξα, του Εσταυρωμένου με τον Βασιλέα. Η σύνδεση αυτή μπολιάζει δυναμικά το ιστορικό και ενθαδικό παρελθόν και παρόν με την εσχατολογική προσδοκία της Βασιλείας. Μέσω αυτής, εισάγεται η ένταση και η αντινομία Βασιλείας και ιστορίας. Ο αρραβών ήδη έχει πλέον δοθεί. Ο Γάμος του Νυμφίου Χριστού με τη νύμφη Εκκλησία έχει συντελεστεί στην ιστορία διά της Σάρκωσης, του Ενταφιασμού και της Ανάστασής του. Ωστόσο, θα ολοκληρωθεί στη Βασιλεία των εσχάτων. Η Ανάσταση είναι συντελεσμένη και προσδοκάται, υπάρχει ήδη και όχι ακόμη. Γι' αυτό, ο Εσταυρωμένος Αμνός του Θεού και Βασιλεύς της Δόξης είναι ο Νυμφίος της Εκκλησίας, ο Νυμφίος εν αίματι, ο «έκ του τάφου ώς έκ παστού προερχόμενος». Αυτό το γαμήλιο νόημα διακηρύσσει η συνάφεια Σταυρού και Δόξης, Πάθους και Βασιλείας. «Μακάριοι οί εις τό δεϊπνον του γάμου του αρνίου κεκλημένοι»! (Αποκ. 19, 9).

Η βαπτισματική εικονολογία της Άκρας Ταπείνωσης

⁴²⁷ Πρβλ. *Ιστορία έκκλησιαστική και μυστική θεωρία*, PG 98, 384.

Ανακεφαλαιώνοντας όσα έχομε δει μέχρι τώρα για το θέμα της Άκρας Ταπεινώσης, μπορούμε να υπογραμμίσουμε ως βασικά τα εξής σημεία: Καταρχάς, ότι το εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπεινώσης είναι η αρμόδια εικόνα για το Πάθος. Κατοχύρωσε την αρμοδιότητά της μέσα στις ακολουθίες των Παθών, στις οποίες και γεννήθηκε. Κατά δεύτερον, ότι η Άκρα Ταπεινώση είναι η απεικόνιση του Νυμφίου Χριστού, ο οποίος ενώθηκε με την νύμφη Εκκλησία μέσα στην παστάδα του Τάφου, στην ακρότατη ερημία του θανάτου, στην έσχατη κατάληξη της κατάπτωσης του ανθρώπου. Κατόπιν, ότι όπως ο άνθρωπος ξέπεσε ελεύθερος, έτσι και ο Χριστός ελεύθερος τον συναντά στον θάνατο, «εθελοντής νεκρός». Με ελεύθερη κένωση και άφατη συγκατάβαση, κατανικά τον θάνατο με τον εθελούσιο θάνατό του και αναδεικνύεται Βασιλεύς της Δόξης. Τέλος δε ότι ο Γάμος του Νυμφίου στον Τάφο αποβλέπει στον διά της Αναστάσεως ένδοξο νοητό ουράνιο Γάμο, στην εν αγίω Πνεύματι ένωση και κοινωνία των αγίων στον Χριστό, στην τελική ενότητα κατά την ανέσπερη, άληκτη και αγήρω ημέρα της Βασιλείας του⁴²⁸.

Επιπλέον, εντοπίσαμε ότι η παράσταση της Άκρας Ταπεινώσης περιέχει πασχάλιο (δηλαδή σταυροαναστάσιμο), βαπτισματικό, ευχαριστιακό και εσχατολογικό νόημα, σε διαρκή αναφορά στο Πάθος και στη Βασιλεία. Αναφορά, που δεν έχει τα χαρακτηριστικά της διαδοχικής ακολουθίας συμβάντων, αλλά της συμπτυκωμένης μυσταγωγικής συνάφειας και εμπειρίας, που βασίζεται όχι μόνο στην ιστορική τους μαρτυρία (ως πραγματικώς γεγονότων), αλλά και στη μελλοντική τους τελείωση (ως αληθώς γενησομένων).

Προκρίναμε από τις αναφερθείσες μυσταγωγικές νοηματοδοτήσεις για την Άκρα Ταπεινώση, τη βαπτισματική. Όχι διότι υποτιμούμε τις άλλες, αλλά μόνο εντοπίζοντας ποιο είναι το κέντρο της και ποια η περιφέρεια. Εξάλλου, ένα εικονογραφικό θέμα, μια εικόνα δεν είναι δυνατόν να αποδώσει το άπαν της θεολογικής και μυσταγωγικής αναφοράς της Εκκλησίας. Ωστόσο, μπορεί να αποκαλύψει την αλήθεια της μαρτυρίας της, όχι γενικώς, αλλά από την άποψή της, εάν δηλαδή λάβει μια συγκεκριμένη αρχή, έναν «τόπον εν τῷ καταλύματι» (Λκ. 2, 7). Αυτή η αρχή κι αυτός ο «τόπος» για την Άκρα Ταπεινώση, θεωρούμε ότι είναι

⁴²⁸ Βλ. «Ω Πάσχα τό μέγα, καί ιερώτατον Χριστέ ... δίδου ήμῖν έκτυπώτερον, σου μετασχεῖν, ἐν τῇ ἀνεσπέρω ήμέρα τῆς βασιλείας σου» (τροπάριο θ' ωδῆς του κανόνα του ὁρθρου του Πάσχα, Τριώδιον).

η βαπτισματική λειτουργική εικονολογία, η οποία διατηρεί, ωστόσο, πάντοτε ακέραιη και την εκκλησιολογική (/ευχαριστιακή) της διάσταση και την εσχατολογική ολοκλήρωσή της.

Με άλλους λόγους, στην ανωτέρω προοπτική θεώρησης της Άκρας Ταπείνωσης, ως κυρίως βαπτισματικής εικόνας, δεν παραβλέπουμε το γεγονός ότι το Βάπτισμα δεν θεωρείται ποτέ αυτόνομο (όπως, εξάλλου, και καμιά άλλη τελετουργική ή αγιαστική πράξη ή μυστήριο της Εκκλησίας), αλλά πάντοτε ως το μνητικό μυστήριο ένταξης στο εκκλησιαστικό σώμα, με τον εσχατολογικό του χαρακτήρα, το οποίο παραμένει αδιάσπαστα και οργανικά ενωμένο με τη Θεία Λειτουργία και τη Θεία Ευχαριστία, στην οποία και ολοκληρώνεται⁴²⁹. Έτσι, αναδεικνύεται ο εισαγωγικός χαρακτήρας του Βαπτίσματος, ο οποίος συνέχει και την Άκρα Ταπείνωση: από την κατήχηση στην ένταξη, από τη συνταφή στην υιοθεσία, από τη συσσωμάτωση στην Ευχαριστία και, αντίστοιχα, από την ταπείνωση στη Δόξα, από τον Θάνατο στον Γάμο, από το Πάθος στη Βασιλεία.

Σύμφωνα με τα ανωτέρω, ο εισαγωγικός-μνητικός χαρακτήρας Βαπτίσματος και Άκρας Ταπείνωσης, εξασφαλίζει ταυτόχρονα και μια δυναμική πορείας και κίνησης. Αφενός, οι νεόφυτοι χριστιανοί έχουν περάσει από τις τάξεις των κατηγουμένων στο βαπτιστήριο και στην κάθοδο στο νερό και, κατόπιν, με επίσημη πομπή λευκοφορεμένοι και κρατώντας τις φαιδρές λαμπάδες, περνούν στον ναό, στη Λειτουργία και στην Ευχαριστία. Αφετέρου δε ο Χριστός έχει μια πορεία πριν τον Σταυρό και τον Τάφο (Βάπτισμα, τρίχρονη δράση και τελική ανάβαση στα Ιεροσόλυμα) και μια μετά (Ανάσταση, Ανάληψη, Β΄ Παρουσία, Βασιλεία). Το τέλος (/«έσχατον»), που νοηματοδοτεί την πορεία, στο Βάπτισμα είναι η (διά της ολοκλήρωσης στην Ευχαριστία) ενσωμάτωση και η υιοθεσία και στην Άκρα Ταπείνωση ο εσχατολογικός Νυμφίος Χριστός. Παραδειγματίζεται και ο πιστός, με αυτό τον τρόπο, για την αποφυγή της στατικότητας των βεβαιοτήτων, διασφαλίσεων και εξαντικειμενοποιήσεων και για την επιδίωξη της (αποφατικής και εσχατολογικής) ελευθερίας της ταπείνωσης και της αυτοκριτικής, καθώς και του ανοίγματος στην προσωπική έκθεση και έκσταση, καθοδόν προς τη Βασιλεία των εσχάτων.

Η Άκρα Ταπείνωση, ως η αρμόδια εικόνα του Πάθους, της Σταύρωσης και της Ταφής, συνάπτεται νοηματικά με το Βάπτισμα, στο οποίο ο χαρακτήρας του Πάθους

⁴²⁹ «Ένα Βάπτισμα ασύνδετο προς τη Θ. Ευχαριστία είναι ένας θάνατος χωρίς ανάσταση», πρβλ. Ζηζιούλας 2003α, σ. 20.

και της Ταφής είναι εντονότατος και εμφανέστατος (χωρίς να παραγνωρίζουμε τον ευχαριστιακό, τον εκκλησιολογικό και τον εσχατολογικό). Για του λόγου το αληθές, βλ.: «Ἡ ἀγνοεῖτε ὅτι ὅσοι ἐβαπτίσθημεν εἰς τὸν Χριστὸν Ἰησοῦν, εἰς τὸν θάνατον αὐτοῦ ἐβαπτίσθημεν; συνετάφημεν οὖν αὐτῷ διὰ τοῦ βαπτίσματος εἰς τὸν θάνατον, ἵνα ὡσπερ ἠγέρθη Χριστὸς ἐκ νεκρῶν διὰ τῆς δόξης τοῦ πατρὸς, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν καινότητι ζωῆς περιπατήσωμεν» (Ρωμ. 6, 3-4). «Συνταφέντες αὐτῷ ἐν τῷ βαπτίσματι» (Κολ. 2, 12). «Καὶ ἡμεῖς κοινωνία τοῦ βαπτίσματος τοῦ θανάτου, σύμφυτοι αὐτοῦ γεγονάμεν» (Κύριλλος Ἱεροσολύμων, PG 33, 1084). «Ἐάν μὴ σύμφυτος γένη τῷ ὁμοιώματι τοῦ θανάτου αὐτοῦ, πῶς κοινωνός γεννήσῃ τῆς ἀναστάσεως;» (Μ. Βασίλειος, PG 31, 428). «Τὸ μὲν ὕδωρ τοῦ θανάτου τὴν εἰκόνα παρέχει, ὡσπερ ἐν ταφῇ τὸ σῶμα παραδεχόμενον» (Μ. Βασίλειος, PG 32, 129). «Ἐν τρισὶ καταδύσεσι καὶ ἰσαριθμοῖς ἀναδύσεσι τὸ μέγα μυστήριον τοῦ βαπτίσματος τελειοῦται, ἵνα καὶ ὁ τοῦ θανάτου τύπος ἐξεικονισθῇ» (Μ. Βασίλειος, PG 32, 132). «Τὸ βαπτίζεσθαι καὶ καταδύεσθαι, εἶτα ἀνανεύειν, τῆς εἰς ἄδου καταβάσεως ἔστι σύμβολον καὶ τῆς ἐκεῖθεν ἀνόδου» (Ἰωάννης Χρυσόστομος, PG 61, 348). «Ἔστι δέ καὶ τὸ βάπτισμα σταυρός. Συνεσταυρώθη γάρ ὁ παλαιὸς ἡμῶν ἄνθρωπος. Ὡσπερ γάρ ἀπέθανεν ὁ Χριστὸς ἐν τῷ σταυρῷ, οὕτω καὶ ἡμεῖς ἐν τῷ βαπτίσματι, οὐ τῇ σαρκί, ἀλλὰ τῇ ἁμαρτίᾳ» (Ἰωάννης Χρυσόστομος, PG 63, 79). «Τὸ θεῖον βάπτισμα, ὃ ἐν ἑαυτῷ ἔχει τὸ τοῦ Σταυροῦ μυστήριον» (Γρηγόριος Παλαμάς, PG 151, 132B).

Τα ανωτέρω εκτεθέντα παραθέματα καθιστούν σαφέστατη την αναφορά του Βαπτίσματος στο Πάθος και (ιδιαίτερος) στην Ταφή του Χριστού, ειδική εικόνα των οποίων είναι η Άκρα Ταπείνωση. Ωστόσο, πέραν την βαπτισματικής αναφοράς, το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης έχει και την αμιγή ευχαριστιακή του, την οποία απέκτησε με τον εντοπισμό της ως τοιχογραφία στο βόρειο παράβημα του ναού, στην κόγχη της Πρόθεσης. Εκεί τελείται, κατά τη διάρκεια του ὄρθρου, η ομώνυμη ακολουθία προετοιμασίας των τιμίων δώρων για την Αναφορά της Θείας Ευχαριστίας, με την οποία ως εκ τούτου συνδέθηκε πλέον στενότερα το

εικονογραφικό μας θέμα. Ως αποτέλεσμα αυτής της εξέλιξης, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η Άκρα Ταπείνωση αναφέρεται στο Βάπτισμα (ως φορητή εικόνα) και στη Θεία Ευχαριστία (ως τοιχογραφία)⁴³⁰. Αυτές οι αναφορές περιγράφουν την εκκλησιολογική της διάσταση, παραμένει όμως πάντοτε ισχυρή και η εσχατολογική, με την αναφορά της στον Γάμο.

Συνοψίζοντας και ακολουθώντας το εικονολογικό ερμηνευτικό σχήμα του αγίου Μαξίμου του Ομολογητού (σκιά - εικόνα - αλήθεια) για τα στοιχεία που έχουν αναφερθεί στο κεφάλαιο αυτό και σχετίζονται με το θέμα της Άκρας Ταπείνωσης, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε ότι η περιτομή των Ιουδαίων («Νυμφίος εν αίματι») και οι σχέσεις γάμου μεταξύ Θεού και περιούσιου λαού Ισραήλ στην Παλαιά Διαθήκη, αποτελούν τύπους και σκιές του Βαπτίσματος και του Νυμφίου Χριστού στο Πάθος του. Με τη σειρά τους πάλι, η αρχή των έργων του Χριστού (η Βάπτισή του στον Ιορδάνη και το θαύμα στον γάμο της Κανά) και το τέλος τους (το Πάθος και η Ταφή του), καθώς και το Βάπτισμα της Εκκλησίας, αποτελούν εικόνα της υιοθεσίας και οντολογικής πληρότητας που θα λάβουμε τα κτιστά όντα κατά τη γαμήλια Βασιλεία των εσχάτων. Έτσι, θα λέγαμε ότι η Άκρα Ταπείνωση έχει διαρκή νοηματική αναφορά σε τρία μυστήρια της Εκκλησίας: τον Γάμο, το Βάπτισμα και την Ευχαριστία.

Συμπερασματικά, συνθέτοντας τα ανωτέρω εκτεθέντα, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι το εικονογραφικό θέμα της Άκρας Ταπείνωσης αποκαλύπτει την αλήθεια ότι ο Χριστός, όπως συνοψίζει ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, «έγεννήθη καί έβαπτίσθη, ίνα τῷ πάθει τό ὕδωρ καθαρίση»⁴³¹. Το ὕδωρ αντιπροσωπεύει ολόκληρο τον κόσμο, την υλική κτίση, την οποία ο Χριστός, με το Βάπτισμα, το οποίο «έχει βαπτισθῆναι»⁴³² («καί πῶς συνέχεται ἕως ὅτου τελεσθῆ!») (Λκ.

⁴³⁰ «Το Βάπτισμα και η Ευχαριστία είναι και τα δύο “εκκλησιολογικά” μυστήρια, καθώς πηγάζουν, όπως εξ άλλου και η ίδια η Εκκλησία, από την ίδια πηγή, την πλευρά του νεου Αδάμ, δηλαδή του Χριστού», πρβλ. Νάσσης 2009, σ. 162. Το ενδιαφέρον αυτό άρθρο παρουσιάζει το εδάφιο Ιω. ιθ' 34, το οποίο χρησιμοποιείται σε κεντρική θέση στην Ακολουθία της Πρόθεσης. Όπως ισχυρίζεται ο συγγραφέας, το εδάφιο αυτό, στη μορφή του «αίμα και ὕδωρ», δέχεται ευχαριστιακή και, στη μορφή του «ὕδωρ και αίμα» βαπτισματική ερμηνεία.

⁴³¹ Πρβλ. Ιγνάτιος ο Θεοφόρος, *Πρός Εφεσίους* VIII 1, PG 5, 660A.

⁴³² Βλ. «Βάπτισμα μαρτυρίου καί αίματος, ᾧ καί αὐτός έβαπτίσθη Χριστός», Γρηγόριος Ναζιανζηνός, PG 36, 356.

12, 50), απαλλάσσει από τη φθορά και τον θάνατο, μεταμορφώνοντάς την σε «οὐρανόν καινόν καί γῆν καινήν» (Αποκ. 21, 1). Η υποστατική ένωση κτιστού και ακτίστου στο Πρόσωπό του φέρει σωτηριώδεις καρπούς στην κτίση και στον άνθρωπο. Έτσι, η θυσία του Σωτήρα Χριστού, του Αμνού του Θεού του αίροντος την αμαρτίαν του κόσμου, έχει αφενός λυτρωτικό και αφετέρου καθολικό χαρακτήρα⁴³³. Με το Πάθος του καθαρίζεται όχι μόνο ολόκληρη η ανθρωπότητα⁴³⁴, αλλά και ολόκληρη η υλική κτίση⁴³⁵. Η Σάρκωση του Λόγου κορυφώνεται στον Τάφο (τον «Παραδείσου ωραιότερον, ὄντως, καί παστάδος πάσης βασιλικῆς ... λαμπρότερον») και η ανθρώπινη φύση, με όλες τις οντολογικές εκφάνσεις της (έως και τον έσχατο εχθρό της, τον θάνατο, καθότι ο Χριστός, την «ῥα» του Πάθους/Δόξας του, «εἰς τέλος ἠγάπησεν» τον άνθρωπο, Ιω. 13, 1) προσλαμβάνεται ολόκληρη στο Πρόσωπο του Χριστού, συσσωματώνεται σ' αυτόν, τον μνηστεύεται, αγιάζεται και θεραπεύεται. Ο Γάμος του Αναστημένου Νυμφίου Χριστού με την Εκκλησία τελείται στον σαββατισμό του Τάφου του και ολοκληρώνεται κατά την ανέσπερη και αγήρω κυριακάτικη Ογδόη Ημέρα της Αναστάσεως, στην ένδοξη Βασιλεία του στα Έσχατα. Εικόνα και πρόγευση (ωστόσο, «δί' ἐσόπτρου καί ἐν αἰνίγματι», Α' Κορ. 13, 12) του μυστικού και ουράνιου αυτού Γάμου των Εσχάτων παρέχεται προληπτικά εν Αγίω Πνεύματι στην Εκκλησία, μέσω της λειτουργικής και ευχαριστιακής σύναξης των πιστών. Στην ευλογημένη και ευφρόσυνη Ογδόη Ημέρα της κοινής μας ανάστασης, θα ζήσουμε «πρόσωπον πρὸς πρόσωπον» (Α' Κορ. 13, 12) τον άχραντο Γάμο μας με τον Νυμφίο Χριστό, θα λάβουμε με χαρά και αγαλλίαση (Αποκ. 19, 7) την οντολογική πληρότητα της ύπαρξής μας και την ενότητα όλων μας (Ιω. 17, 21), μετέχοντας στην αιώνια ζωή της Αγίας Τριάδας. Τότε, που η εικόνα θα έχει γίνει ομοίωση και αλήθεια, που ο σκοπός της Δημιουργίας θα είναι τελειωμένος (έχοντας πραγματοποιηθεί η ελεύθερη υπερβατική κίνηση από την φθαρτότητα στη χάρη του Θεού), που η δόξα του

⁴³³ Βλ. «ἔξω γάρ τῆς πόλεως ἐσταυρώθη ... ἵνα μάθῃς ὅτι καθολικὴ ἐστὶν ἡ θυσία», Ιωάννης Χρυσόστομος, *Ὁμιλία εἰς τὸν Σταυρόν καί εἰς τὸν ληστήν*, PG 49, 408.

⁴³⁴ Με τη σταυρική θυσία του Χριστού «κοινός τῆς φύσεως ἡμῶν ἀπάσης ἐστὶν ὁ καθαρισμός», Ιωάννης Χρυσόστομος, ὁ.π.

⁴³⁵ Βλ. «ὑπὲρ τῆς γῆς ἀπάσης ἡ προσφορὰ», Ιωάννης Χρυσόστομος, ὁ.π.

εσχάτου θα έχει αποκαλύψει την αλήθεια του αρχετύπου («τό Α καί τό Ω», Αποκ. 1, 8), καθώς «τά πάντα δι' αὐτοῦ καί εἰς αὐτόν ἐκτισται» (Κολ. 1, 16), τότε, ο Νυμφίος Χριστός θα πίνει το γέννημα της αμπέλου «μεθ' ἡμῶν καινόν» (Μτθ. 26, 29), στην ατέλειωτη Βασιλεία του Πατρός του.

Θεολογική προσέγγιση του θέματος

Η Ταπείνωση

Όπως έγινε ήδη αναφερθεί, η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης δημιουργήθηκε για να καλύψει τη λειτουργική ανάγκη να υπάρξει μια εικόνα που να μπορεί να απεικονίσει (δηλαδή να συνθέσει και να συνοψίσει) σε μια μόνο ζωγραφική επιφάνεια τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και τον Ενταφιασμό. Είναι ενδιαφέρον ότι αργότερα αυτή η παράσταση έλαβε τον τίτλο «Η Άκρα Ταπείνωσης». Επίσης, σημαντικότερο στοιχείο της σύνθεσης είναι και η επιγραφή του Σταυρού «Ὁ Βασιλεύς τῆς Δόξης», που υπήρξε και ο πρώτος (ο βυζαντινός) της τίτλος. Οι δυο αυτοί τίτλοι, του Σταυρού και της σύνθεσης, αποτελούν, κατά τη γνώμη μου, και το κλειδί για την κατανόηση της θεολογίας της εικόνας της Άκρας Ταπείνωσης. Το στοιχείο της ταπείνωσης προβάλλεται σε πρώτο πλάνο μέσα στη σύνθεση, το οποίο όμως συνδέεται με το στοιχείο της δόξας, με τρόπο που το ένα να φωτίζει και να ολοκληρώνει το άλλο. Δεν μπορούμε παρά να προστρέξουμε στη βιβλική θεμελίωση της παράστασης και ν' αφουγκραστούμε τον προφήτη Ησαΐα να προλέγει: «ἐν τῇ ταπεινώσει αὐτοῦ ἡ κρίσις αὐτοῦ ἦρθη» (53, 8), αλλά και τον Απόστολο να κηρύττει για το Χριστό: «ἀλλ' ἑαυτὸν ἐκένωσεν μορφὴν δούλου λαβών, ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων γενόμενος, καί σχήματι εὐρεθεὶς ὡς ἄνθρωπος ἐταπείνωσεν ἑαυτὸν γενόμενος ὑπήκοος μέχρι θανάτου, θανάτου δὲ σταυροῦ. Διό καὶ ὁ Θεὸς αὐτὸν ὑπερῴψωσε καὶ ἔχαρίσατο αὐτῷ ὄνομα τό ὑπὲρ πᾶν ὄνομα» (Φιλιπ. 2, 7-11).

Η ταπείνωση του Χριστού δεν νοείται με ὀρους ευσεβιστικούς, ψυχολογικούς ή ηθικούς. Ο Χριστός βεβαίως δεν ταπεινώνεται για να φτάσει στην ηθική τελείωση ή

εν πάση περιπτώσει για να ωφεληθεί κατά κάποιον τρόπο ο ίδιος. «Γινώσκετε γάρ τήν χάριν τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὅτι δι' ὑμᾶς ἐπτώχευσε πλούσιος ὢν, ἵνα ὑμεῖς τῇ ἐκείνου πτωχεῖα πλουτήσητε» (Β' Κορ. 8, 9). Η ταπεινώσή του είναι κένωση, είναι ἀδειασμα εαυτού και κατανοείται με ὀρους υπαρξιακούς. Ελεύθερα αποκρύπτει τη θεϊκή δόξα που ἔχει, ως το δεύτερο Πρόσωπο της Αγίας Τριάδας, και προσλαμβάνει την ανθρώπινη φύση, αποδεχόμενος την αδοξία της κτιστής, χωματένιας ὑπαρξης, φτάνοντας δε μέχρι τη δουλεία και την ἐσχατη ἀκρη του θανάτου⁴³⁶, «γενόμενος ὑπό νόμον, ἵνα τούς ὑπό νόμον ἐξαγοράσῃ, ἵνα τήν υἰοθεσίαν ἀπολάβωμεν» (Γαλ. 4, 4)⁴³⁷. Ταπεινώνεται και παίρνει τη φύση μας, τη θέση μας, την κατάσταση μας, την αποτυχία μας, την ἀπελπισία μας, την πτώση μας για να τα θεραπεύσει και να τα θεώσει: «Τό γάρ ἀπρόσληπτον, ἀθεράπευτον· ὃ δέ ἦν ὠται τῷ Θεῷ τοῦτο καί σώζεται»⁴³⁸. Ο Θεοδώρητος Κύρου ερμηνεύει: «τήν ἀξίαν κατακρύψας, τήν ἀκραν ταπεινοφροσύνην εἴλετο, καί τήν ἀνθρωπεῖαν ὑπέδυ μορφήν ... Οὐ γάρ ὡς δοῦλος δεσποτικόν πεπλήρωται πρόσταγμα, ἀλλ' ἐκὼν τήν ὑπέρ ἡμῶν ἀνεδέξατο σωτηρίαν, καί ὑπήκουσεν ὡς υἱός, οὐχ ὡς δοῦλος»⁴³⁹. Ο Χριστός δηλαδή ελεύθερα ενεργεῖ την Ενανθρώπησή του, αφού προτίμησε «τήν ἀκραν

⁴³⁶ Βλ. «Τῆς πατρικῆς, δόξης οὐκ ἐκστάς, εἰς τήν ἡμῶν ἐσχατιάν κατήλθες ἐκὼν, σαρκωθεῖς ὁ ὑπερούσιος, καί πάντας ἀνυψώσας προς τήν θεῖαν δόξαν ὡς εὐσπλαγχνος» (τροπᾶριο δ' ὠδῆς του τριαδικού κανόνος του μεσονυκτικού της Κυριακῆς, ἡχος βαρύς, Παρακλητική).

⁴³⁷ Βλ. «Ζωή ἐνυπόστατος Χριστέ, ὑπάρχων καί φθαρέντα με, ὡς συμπαθῆς Θεός ἐνδυσάμενος, εἰς χοῦν θανάτου καταβάς Δέσποτα, τό θνητόν διέδρῆξας, καί νεκρούς τριήμερος, ἀναστάς ἀφθαρσίαν ἡμφίασας» (τροπᾶριο της γ' ὠδῆς του σταυροαναστάσιμου κανόνα, του α' ἡχου, ποίημα Κοσμά του Μελωδοῦ, ὄρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητική), «Χριστός θεοῖ με σαρκούμενος, Χριστός με ἀνυψοῖ ταπεινούμενος, Χριστός ἀπαθῆ ἐργάζεται, πάσχων ὁ Ζωοδότης φύσει σαρκός...» και «Χριστός ὑψοῖ με σταυρούμενος, Χριστός συνανιστᾶ με νεκρούμενος, Χριστός μοι ζωὴν χαρίζεται...» (τροπᾶρια της α' ὠδῆς του ἴδιου κανόνα, Παρακλητική).

⁴³⁸ Γρηγόριος ο Θεολόγος, PG 37, 181.

⁴³⁹ PG 82, 569 C.

ταπεινοφροσύνην» και βλέπουμε ότι «έκών» και «σῶσαι θέλων τόν κόσμον, ό τῶν όλων κοσμήτωρ, προς τουτον αυτεπάγγελτος ἦλθε» (Ακάθιστος Ὑμνος, στάσις γ'). Κατά συνέπεια, η ταπείνωση και η κένωση του Χριστού δεν είναι εξωτερική συμπεριφορά ή απλή αλτρουιστική διάθεση, αλλά εσωτερικός τρόπος ύπαρξης. Είναι το «άδειασμα από τα στοιχεία της ατομικής αυτονομίας και αυτοτέλειας, η πραγμάτωση της ζωής ως αγάπης και κοινωνίας»⁴⁴⁰.

Ο τρόπος ύπαρξης της ταπείνωσης είναι ο ίδιος σταθερός και μόνιμος τρόπος ύπαρξης και σχέσης που, με το ελεύθερό του θέλημα⁴⁴¹, τηρεί ο Χριστός και κατά την Ενανθρώπησή του⁴⁴² και κατά τη Βάπτισή του⁴⁴³ και καθ' όλη την επίγεια ζωή

⁴⁴⁰ Πρβλ. Γιανναράς 1979, σ. 70.

⁴⁴¹ Πρβλ. «Ἐτέχθης, ως αὐτός ἠθέλησας· ἐφάνης ως αὐτός ἠβουλήθης· ἔπαθες σαρκί ὁ Θεός ἡμῶν· ἐκ νεκρῶν ἀνέστης, πατήσας τόν θάνατον· ἀνελήφθης ἐν δόξῃ ὁ τά σύμπαντα πληρῶν· καί ἀπέστειλας ἡμῖν Πνεῦμα Θεῖον, τοῦ ἀνυμνεῖν καί δοξάζειν σου τήν Θεότητα» (ιδιόμελο του εσπερινού της Αναλήψεως, Πεντηκοστάριον), «Βασιλεύς ὑπάρχων οὐρανοῦ καί γῆς, Ακατάληπτε, ἐκόν ἐσταύρωσαι διά φιλανθρωπίαν ... Ὡ τοῦ θαύματος! πῶς θανάτου ἐγεύσατο ἡ τῶν ἀπάντων ζωή; ἀλλ' ἢ ὡς ἠβουλήθη κόσμον φωτίσαι...» (στιχηρό α' ἤχου, του ὄρθρου της Κυριακής, Παρακλητική), «...καί πάθος μακάριον, καθυπομείναντος ἐθειλοντί...» (από σταυροθεοτικό ἤχου πλ. δ', του ὄρθρου της Παρασκευής, Παρακλητική), «Ἐσταυρώθης, ἐτάφης Χριστέ, ὡς ἠβουλήθης, ἐσκύλευσας τόν θάνατον, ὡς Θεός καί Δεσπότης, δωρούμενος τῷ κόσμῳ ζωήν αἰώνιον, καί τό μέγα ἔλεος» (στιχηρό ανατολικό β' ἤχου, του ὄρθρου της Κυριακής, Παρακλητική), «Τόν ὑπομείναντα, ἐκουσίως τά πάθη, καί ἐν Σταυρῷ προσηλωθέντα βουλήσει ... ὑμνεῖτε ἱερεῖς...» (κανῶν σταυροαναστάσιμος, ἤχος βαρύς, ὄρθρος Κυριακής, Παρακλητική), «...θέλων παρεδόθης...» (κάθισμα γ' αντιφώνου, ὄρθρος Μ. Παρασκευής, Τριώδιον), «...ἐκόν ὑπέμεινας, ἵνα ἡμᾶς ἐλευθερώσης τῆς δουλείας τοῦ ἐχθροῦ...» (από δοξαστικό της γ' ὥρας της Μ. Παρασκευής, Τριώδιον) και «Γῆ με καλύπτει ἐκόντα, ἀλλά φρίττουσιν ἄδου οἱ πυλωροί, ἡμφιεσμένον βλέποντες στολήν ἡμαγμένην, Μήτηρ, τῆς ἐκδικήσεως...» (τροπάριο θ' ὠδῆς του κανόνα του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον).

⁴⁴² Πρβλ. «Σήμερον γεννᾶται ἐκ Παρθένου ὁ δρακί τήν πᾶσαν ἔχων κτίσιν. Ράκει, καθάπερ βροτός, σπαργανοῦται, ὁ τῆ οὐσία ἀναφής. Θεός ἐν φάτνῃ ἀνακλίνεται ὁ στερεώσας τούς οὐρανοὺς πάλαι κατ' ἀρχάς. Ἐκ μαζῶν γάλα τρέφεται, ὁ ἐν τῇ ἐρήμῳ μάννα ὀμβρίσας τῷ λαῷ. Μάγους προσκαλεῖται ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας...» (δοξαστικό των μεγάλων ὠρών των Χριστουγέννων, Παρακλητική), «Σήμερον ἡ ἀόρατος φύσις τοῖς βροτοῖς

του και κατά τη θριαμβευτική του είσοδο στα Ιεροσόλυμα⁴⁴⁴ και κατά το Πάθος του⁴⁴⁵ και κατά το Θάνατό του⁴⁴⁶. Ακόμη και η Ανάστασή του⁴⁴⁷ με τον τρόπο της

ἐκ Παρθένου συνάπτεται. Σήμερον ἡ ἄπειρος οὐσία ἐν Βηθλεέμ σπαργάνοις ἐνειλίσσεται. Σήμερον ὁ Θεός δι' ἀστέρος μάγους εἰς προσκύνησιν ἄγει, προμηνύοντας αὐτοῦ τὴν τριήμερον ταφήν ὡς ἐν χρυσῷ καὶ σμύρῃ καὶ λιβάνῳ...» (δοξαστικό των αἰώνων του ὄρθρου της Συνάξεως της Υπεραγίας Θεοτόκου, 26 Δεκεμβρίου, Παρακλητική), «Μὴ κενώσας τοὺς κόλπους, τοὺς πατρικούς ὁ Λόγος, σοῖς ἐν κόλποις ὡς βρέφος, κρατούμενος ὠράθη, ἀρχὴν ἐκ σοῦ λαβών, ἄχραντε ὁ ἄναρχος» (θεοτοκίο, ἤχος βαρὺς, ὄρθρος του Σαββάτου, Παρακλητική) και «Συγκαταβαίνων ὁ Σωτὴρ τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων κατεδέξατο σπαργάνων περιβολὴν· οὐκ ἐβδελύξατο σαρκὸς τὴν περιτομὴν ὁ ὀκταήμερος κατὰ τὴν Μητέρα, ὁ ἄναρχος κατὰ τὸν Πατέρα. Αὐτῷ, πιστοί, βοήσωμεν· Σὺ εἶ ὁ Θεός ἡμῶν, ἐλέησον ἡμᾶς» (προσόμοιο του εσπερινού της Περιτομῆς του Κυρίου, Παρακλητική).

⁴⁴³ Πρβλ. «Πῶς ρεῖθρά σε ποτάμια εἰσδέξονται, φιλάνθρωπε, τὸν ποταμούς καὶ θαλάσσας ποιήσαντα ἐκ μὴ ὄντων; Πῶς κορυφὴν τὴν ἄχραντον τὴν σὴν τολμήσει Προδρομος χειροθετῆσαι, Δέσποτα; Ὑμνοῦμεν φρίττοντες, Λόγε, τῆς σῆς πτωχείας τὸ ὕψος» (εξαποστειλᾶριο του ὄρθρου της Κυριακῆς προ των Φώτων, Παρακλητική).

⁴⁴⁴ Πρβλ. «Τῷ θρόνῳ ἐν οὐρανῷ, τῷ πάλῳ ἐπὶ τῆς γῆς ἐποχοῦμενος, Χριστέ ὁ Θεός, τῶν ἀγγέλων τὴν αἰνεσιν καὶ τῶν παιδῶν ἀνύμνησιν προσεδέξω βοώντων σοι· Εὐλογημένος εἶ ὁ ἐρχόμενος τὸν Ἀδάμ ἀνακαλέσασθαι» (κοντάκιο της Κυριακῆς των Βαῶν, Τριώδιον).

⁴⁴⁵ Πρβλ. τα ἀντίφωνα του ὄρθρου της Μ. Παρασκευῆς: «Ὁ ἀναβαλλόμενος φῶς ὡς ἱμάτιον...» και «Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου...» (βλ. στα Ὑμνογραφικὰ Παράλληλα), καθώς και το τροπᾶριο (της ζ' ὠδῆς του ἀναστάσιμου κανόνα, ἤχος πλ. δ', ὄρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητική): «Ἡ ἔνδοξος κένωσις, ὁ θεῖος πλοῦτος τῆς σῆς πτωχείας Χριστέ, καταπλήττει Ἀγγέλους, Σταυρῷ ὀρῶντάς σε καθηλούμενον, διὰ τὸ σῶσαι τοὺς πίστει κραυγάζοντας· Εὐλογητὸς ὁ Θεός, ὁ τῶν πατέρων ἡμῶν».

⁴⁴⁶ Πρβλ. τα τροπάρια των η' και θ' ὠδῶν του κανόνα του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου: «Ὡ τῶν θαυμάτων τῶν καινῶν! ὦ ἀγαθότητος! ὦ ἀφράστου ἀνοχῆς! ἐκὼν γὰρ ὑπὸ γῆν σφραγίζεται ὁ ἐν ὑψίστοις οἰκῶν και πλάνος Θεός συκοφαντεῖται...» και «Γῆ με καλύπτει ἐκόντα, ἀλλὰ φρίττουσιν ἄδου οἱ πυλωροί, ἡμφιεσμένον βλέποντες στολὴν ἡμαγμένην, Μητερ, τῆς ἐκδικήσεως· τοὺς ἐχθροὺς ἐν σταυρῷ γὰρ πατάξας, ὡς Θεός, ἀναστήσομαι αὐθις και μεγαλύνω σε», καθώς και τα εγκώμια: «Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ, κατετέθης, Χριστέ, και ἀγγέλων στρατιαὶ ἐξεπλήττοντο, συγκατάβασιν δοξάζουσαι τὴν σὴν», «Ἡ ζωὴ, πῶς θνήσκεις; πῶς και τάφῳ οἰκεῖς; τοῦ θανάτου τὸ βασίλειον λύεις δέ και τοῦ ἄδου τοὺς

ταπεινώσης ολοκληρώθηκε: «ἐσφραγισμένου τοῦ μνήματος», χωρίς αυτόπτες μάρτυρες και μακριά από την κοινή εμπειρία και λογική. Χωρίς την επίδειξη υπερφυσικής επιβολής εκ μέρους της θεότητας αλλά και χωρίς το κύρος της επιστημονικής ιστορικής παρατήρησης και τεκμηρίωσης, αφήνοντας ενεργό ακόμη και το ενδεχόμενο της αμφισβήτησης. «Ο Θεός-Υιός ακολουθεί και εδώ την παγία τακτική του προκαλώντας – εσχάτη ταπεινώσι! – αμφιβολία και για την επί του θανάτου νίκη του ... Επέλεξε να μην επιβάλει άνωθεν τη θεότητά του, αλλά να την προβάλει ως αλήθεια και βεβαιότητα εντός μας, μαρτυρία της οποίας καταθέτει με την ίδια του την ύπαρξη ο πιστός ... Ο Χριστός θέλησε μάρτυρες της πίστεως και όχι μάρτυρες της φύσεως»⁴⁴⁸. Μάρτυρες της πίστεως παραιτημένοι από την αγκίστρωση στις βεβαιότητες και στις αποδείξεις. Γι' αυτό εξάλλου και «τόσο οι βιβλικές μαρτυρίες όσο και η εκκλησιαστική εικονογραφία και υμνολογία αργότερα, υποδηλώνουν την ανάσταση έμμεσα, θα έλεγε κανείς, μέσα από σημεία, όπως το κενό μνημείο, ο άγγελος του Θεού που ελευθερώνει την είσοδο του τάφου, τα “οθόνια” της ταφής “κείμενα μόνα”»⁴⁴⁹. Πρόκειται δηλαδή εδώ για την άκρα ταπεινώση του Χριστού που περιφρουρεί την ελευθερία της πίστης, πέρα από τους δερμάτινους χιτώνες της λογικής και του θαύματος και χωρίς την αναγκαιότητα και την επιβολή κανενός είδους κύρους. Είναι η ελευθερία της πίστης που μόνο στην

νεκρούς ἐξανιστᾶς», «Ἀληθῆς καί πόλου καί τῆς γῆς Βασιλεύς, εἰ καί τάφῳ σμικροτάτῳ συγκέκλεισαι, ἐπεγνώσθης πάση κτίσει, Ἰησοῦ» και «Νεκρωθεῖς βουλήσει καί τεθεῖς ὑπό γῆν, ζωοβρύτα Ἰησοῦ μου, ἐζώσας νεκρωθέντα παραβάσει με πικρᾶ».

⁴⁴⁷ Πρβλ. «Κύριε, ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου ὑπό τῶν παρανόμων, προῆλθες ἐκ τοῦ μνήματος, καθὼς ἐτέχθης ἐκ τῆς Θεοτόκου· οὐκ ἔγνωσαν πῶς ἐσαρκώθης, οἱ ἀσώματοί σου Ἄγγελοι· οὐκ ἤσθοντο πότε ἀνέστης, οἱ φυλάσσοντές σε στρατιῶται· ἀμφότερα γάρ ἐσφράγισται τοῖς ἐρευνῶσι· πεφανέρωται δέ τὰ θαύματα, τοῖς προσκυνούσιν ἐν πίστει τό μυστήριον· ὁ ἀνυμνοῦσιν, ἀπόδος ἡμῖν ἀγαλλίασιν, καί τό μέγα ἔλεος» (στιχηρό αναστάσιμο των αίνων του ὁρθρου της Πέμπτης της Διακαινησίμου) και «...Αὐτός ἀνέστη αὐτεξουσίως ὡς Θεός, καταλιπὼν καί ἐν τῷ τάφῳ τὰ ἐντάφια αὐτοῦ. Δεῦτε ἴδετε Ἰουδαῖοι, πῶς οὐ διέρῳξε τὰς σφραγίδας, ὁ τόν θάνατον πατήσας, καί τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων, τήν ἀτελεύτητον ζωὴν δωρούμενος, καί τό μέγα ἔλεος» (στιχηρό ανατολικό β' ἤχου του ὁρθρου της Κυριακής, Παρακλητική).

⁴⁴⁸ Πρβλ. Ράμφορ 2004.

⁴⁴⁹ Πρβλ. Γιανναράς 1983, σ. 172.

ταπεινώση και στην εμπειρία της μεταμόρφωσης της ζωής του πιστού ανιχνεύεται. Με αυτό τον τρόπο, η «ταπεινώση» της αμφιβολίας στεφανώνει τη «δόξα» της ελευθερίας της πίστης.

Γι' αυτό, η ταπεινώση του Χριστού, ως τρόπος ύπαρξής του, αναδεικνύεται ως τύπος, δρόμος και δυναμική ζωής: είναι ο τρόπος πραγμάτωσης της εν ελευθερία αγάπης. Ο τρόπος που φανερώνεται στην κοινότητα (και καινότητα) ζωής των πιστών, όπου ο καθένας θεωρεί τον άλλο ανώτερό του («τήν αὐτήν ἀγάπην ἔχοντες, σύμφυχοι, τό ἐν φρονοῦντες, μηδέν κατά ἐρίθειαν ἢ κενοδοξίαν, ἀλλά τῇ ταπεινοφροσύνῃ ἀλλήλους ἡγούμενοι ὑπερέχοντας ἑαυτῶν», Φιλιπ. 2, 2-3), γνωρίζοντας καλά ότι η αγάπη είναι κένωση και απώλεια και θυσία («εἰς τοῦτο γάρ ἐκλήθητε, ὅτι καί Χριστός ἔπαθεν ὑπέρ ὑμῶν, ὑμῖν ὑπολιμπάνων ὑπογραμμόν ἵνα ἐπακολουθήσητε τοῖς ἴχνεσιν αὐτοῦ», Α' Πέτρ. 2, 21)· κένωση και απώλεια και θυσία όμως, η οποία χορηγεί την συγχώρηση, την καταλλαγή και την ενότητα («ἴδε τὴν ταπεινώσιν μου καί τόν κόπον μου καί ἄφες πάσας τὰς ἁμαρτίας μου», Ψαλμ. 24, 18).

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο δεν θα ήταν ίσως υπερβολή να λέγαμε ότι το σχήμα που διαπερνά το νόημα της εικόνας μας (κένωση – ὑψωση, ταπεινώση – δόξα), είναι το σχήμα εκείνο που συνοψίζει σε μεγάλο βαθμό το μυστήριο της Ενανθρώπησης του Λόγου και τις σωτηριώδεις συνέπειές του για τον άνθρωπο (αν και πρόκειται για κατεξοχήν εικόνα του Πάθους). Η δόξα προϋποθέτει την ταπεινώση, η υπερύψωση την κένωση και η άνοδος την κάθοδο⁴⁵⁰.

Το εικονογραφικό μας θέμα, κατά συνέπεια, μάς υπενθυμίζει ότι ο Χριστός πήρε την ανθρώπινη φύση, έως τον θάνατο, σ' ολόκληρη δηλαδή την τραγωδία της, για να τη σώσει ολόκληρη, αφού παρέμεινε Θεός ακόμη και μέσα σ' αυτή την έσχατη κένωση, κι έτσι να την δοξάσει, απαλλαγμένη από την αμαρτία και τις συνέπειές της, ενώνοντάς την με τη θεότητα. «Ο Θεός, ενώ με την κάθοδό του βρίσκεται σε σχέση με τους πιστούς, δεν παύει να παραμένει Θεός και μέσα σε τούτη την ταπεινώση, έτσι ώστε ο πιστός μπαίνοντας σ' αυτή τη σχέση να υψωθεί διαμέσου της χάριτος στο επίπεδο μιας σχέσης με τον απόλυτο Θεό, δίχως εντούτοις να παύει να 'ναι άνθρωπος

⁴⁵⁰ Βλ. Ιω. 3, 13: «καί οὐδεὶς ἀναβέβηκεν εἰς τὸν οὐρανόν εἰ μὴ ὁ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ καταβάς, ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ὁ ὢν ἐν τῷ οὐρανῷ».

κατά τη φύση του»⁴⁵¹. Μ' αυτόν τον τρόπο, η άκρα ταπείνωση και έσχατη αδοξία του Βασιλιά της Δόξας δοξάζει τους ανθρώπους, όπως ακριβώς τον περιγράφει και το παρακάτω θεοτοκίο (από τον όρθρο της παραμονής των Θεοφανίων, Παρακλητική): «Ἴνα δόξης πλησθῶμεν ἐλήλυθεν, ἄδοξον εἰς ἄνθρωπον δόξης ὁ Κύριος· ὡς γὰρ βροτός ῥυπτόμενος, σὸς Υἱὸς τοὺς ἄνθρώπους ἐδόξασεν».

Ο Σταυρός

Η εικόνα της Άκρας Ταπείνωσης, όπως είπαμε, είναι σύμβολο του Πάθους, το οποίο οδηγεί στην έσχατη ταπείνωση του Χριστού, στον διά σταυρού ατιμωτικό θάνατο, που υπέμεινε για χάρη του ανθρώπου. Φτάνει έτσι στην τέλεια συγκατάβαση, στην απόλυτη αυταπάρνηση. Δρασκελίζει το όριο του θανάτου, «θανάτου δέ σταυροῦ». Ο σταυρός υπήρξε το τέλει σύμβολο της ταπείνωσης και της ατίμωσης: «Ὑψοῦται σταυρός, ἵνα ταπεινώσῃ τὸν ὑπερήφανον»⁴⁵². Κι αν ο σταυρός είναι το όργανο της ατίμωσης, ο θάνατος είναι ο «ἔσχατος ἐχθρός» (βλ. Α' Κορ. 15, 26), που εισέβαλε στη ζωή του ανθρώπου «διὰ τῆς ἁμαρτίας» (Ρωμ. 5, 12), λόγω του χωρισμού του από το Θεό. Ο νόμος του θανάτου βασιλεύει στη ζωή, η ίδια η κατ' εικόνα Θεού δημιουργημένη φύση του ανθρώπου εξέπεσε και δεν ήταν δυνατό να επιτευχθεί η θέωσή της, ο σκοπός της δημιουργίας της. Ο άνθρωπος βρέθηκε καθήμενος «ἐν χώρᾳ καὶ σκιᾷ θανάτου» (Μτθ. 4, 16)⁴⁵³, αν και «ὁ θεὸς θάνατον οὐκ ἐποίησεν οὐδέ τέρπεται ἐπ' ἀπωλείᾳ ζώντων» (Σοφ. Σολ. 1, 13)⁴⁵⁴. «Το τραγικόν αυτό γεγονός σφραγίζει με την ανεξάλειπτον σφραγίδα του κάθε εκδήλωσιν του βίου μας, διαστρέφει και παραμορφώνει ριζικῶς την υφήν της υπάρξεώς μας, διασπά και εξαρθρώνει αθεραπεύτως την προσωπικότητά μας, και τέλος μάς αναγκάζει να υποκύψωμεν εἰς εκείνο που οι αρχαῖοι και οι σύγχρονοι εθνικοί ονομάζουν μοίραν, εἰμαρμένην, πεπρωμένον»⁴⁵⁵. Η αποτυχία, η

⁴⁵¹ Πρβλ. Στανιλοάε 1983, σ. 40.

⁴⁵² Πρβλ. Ανδρέας Κρήτης, PG 97, 1036 B.

⁴⁵³ Βλ. «Ὡσεὶ τραυματῖαι καθεύδοντες ἐν τάφῳ ... ἐν λάκκῳ κατωτάτῳ, ἐν σκοτεινοῖς καὶ ἐν σκιᾷ θανάτου» (Ψαλμ. 87, 6-7).

⁴⁵⁴ «Εγὼ δέ ἐκτισά σε οὐκ εἰς ἀπώλειαν φθεῖραι πᾶν σκεῦος φθαρόν», Ησ. 54, 16-17.

⁴⁵⁵ Πρβλ. Κουτρομπής 1995, σ. 141.

απογοήτευση, ο διχασμός, η αντιπαλότητα, η σύγχυση κι η απόγνωση ολοκληρώνουν πλέον το σκηνικό της καθημερινότητας, από το οποίο δεν υπάρχει οδός διαφυγής. «Ἡ ἁμαρτία ἔζη καί ἦν ἀμήχανον τὴν ἀληθινὴν ζωὴν ἡμῖν ἀνατεῖλα»⁴⁵⁶. Ο άνθρωπος, υποταγμένος στην αμαρτία, αποχωρίζεται από το Θεό κι απομονώνεται στον εγωισμό του. Συνέπεια άμεση, ο θρυμματισμός της ακεραιότητάς του, η αλλοτρίωση από τον ίδιο τον εαυτό του και η απώλεια του προσανατολισμού του. «Βυθιζόμενος εις την απύθμενον εγωιστικήν του απομόνωσιν, χάνει βαθμιαίως το αίσθημα της καθολικής ενότητος (svejedinstva = της πανενότητας) του ανθρωπίνου γένους έως ότου το χάση τελείως»⁴⁵⁷. Ο χωρισμός του από τη ζωή του Θεού είναι ο θάνατος. «Αυτός είναι ο πνευματικός θάνατος, αυτός που γεμίζει ολόκληρη τη ζωή του ανθρώπου με “θάνατο” και, αφού είναι χωρισμένος από το Θεό, ... μετατρέπει το φυσικό θάνατο του ανθρώπου σε αληθινό θάνατο»⁴⁵⁸. Ο ένας θάνατος (πνευματικός, χωρισμός από το Θεό) φέρνει τον άλλο (βιολογικό, χωρισμός της ψυχής από το σώμα). Η αμαρτία, ο αποχωρισμός από την πηγή της ζωής, έχει ως συνέπεια τη ζωή χωρίς ανανέωση, τη ζωή που δεν ανατροφοδοτείται με ζωή, τη ζωή που φθίνει και μαραίνεται, τη φθορά και το θάνατο. Έτσι ο άνθρωπος εγκλωβίζεται μέσα σε έναν φαύλο κύκλο, απ’ όπου δεν μπορεί να διαφύγει, και η κυριαρχία του θανάτου παραμένει αδιαμφισβήτητη. Ο χωρισμός απ’ τον Θεό βιώνεται ως πόνος, μοναξιά, αποτυχία και απελπισία.

Η Ενσάρκωση του Υιού και Λόγου του Θεού θα γινόταν (διαβεβαιώνουν αρκετοί πατέρες) και χωρίς την πτώση του ανθρώπου. Η Ενσάρκωση, αποτελούσε το προαιώνιο σχέδιο του Θεού, τον σκοπό και το τέλος όλης της Δημιουργίας εξ αρχής. Η Εναθρώπιση του Λόγου είναι προϋπόθεση της θέωσης του ανθρώπου. Το κτιστό δεν μπορεί αφ’ εαυτού να υπερβεί τη φθαρτότητα της φύσης του και να σωθεί, παρά μόνο αν είναι ενωμένο με το άκτιστο. Ωστόσο, η θέωση του ανθρώπου ως σκοπός της Ενσάρκωσης, συμπληρώνεται τώρα και με την απαλλαγή από τις συνέπειες της πτώσης του ανθρώπου. Ο προαιώνιος σκοπός της Θείας φιλόανθρωπης ευδοκίας για τη θέωση του ανθρώπου, μετά την πτώση, περιλαμβάνει και τη θεραπεία από την ασθένεια της ανθρώπινης φύσης⁴⁵⁹.

⁴⁵⁶ Πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, *Περί τῆς ἐν Χριστῶ ζωῆς*, PG 150, 513 A.

⁴⁵⁷ Πρβλ. Πόποβιτς 1993, σ. 22.

⁴⁵⁸ Πρβλ. Σμέμαν 1984, σ. 89.

⁴⁵⁹ Βλ. Γιαγκάζογλου 2001, σσ. 220 κ.ε., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

«Ο δε Θεός πλούσιος ὢν ἐν ἐλέει, διὰ τὴν πολλὴν ἀγάπην ἣν ἠγάπησεν ἡμᾶς, καὶ ὄντας ἡμᾶς νεκροὺς τοῖς παραπτώμασι συνεζωοποίησε τῷ Χριστῷ· χάριτί ἐστε σεσωσμένοι· καὶ συνήγειρε καὶ συνεκάθισεν ἐν τοῖς ἐπουρανίοις ἐν Χριστῷ Ἰησοῦ» (Εφεσ. 2, 4-6). Ἐτσι, ο Χριστός παίρνει τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ φτάνει μέχρι τὴν ἐσχάτη ταπείνωση τοῦ σταυρικοῦ θανάτου, γιὰ νὰ προσλάβει καθολικὰ τὴν τραγωδία τοῦ ἀνθρώπου νὰ τὴν θεραπεύσει καὶ νὰ τὴ θεώσει. «Το ἀληθινὸ νόημα τοῦ Πάθους πρέπει νὰ βρεθεῖ ὄχι μόνο μέσα σ' αὐτό, ἀλλὰ πιο πολὺ μέσα στὴν πνευματικὴ οδὴν – στὸ συναίσθημα τῆς ἀποτυχίας, τῆς ἀπομόνωσης καὶ τῆς ἐσχάτης μοναξιάς, στὸν πόνο τῆς ἀγάπης ποὺ προσφέρθηκε κι ἀποκρούστηκε»⁴⁶⁰. Ἡ κραυγὴ πάνω στὸ Σταυρὸ «Θεέ μου, Θεέ μου, ἰνατί με ἐγκατέλιπες;» (Μτθ. 27, 46. Βλ καὶ Ψαλμ. 21, 2), εἶναι ἡ ἄκρα ταπείνωση: Ὁ θεάνθρωπος Χριστός βιώνει τὴν ἀνθρώπινη φύση τοῦ ἕως τὸν θάνατο (σε λίγη ὥρα παραδίδει τὸ πνεῦμα καὶ χωρίζεται ἡ ψυχὴ ἀπὸ τὸ σῶμα), δηλαδὴ ἕως τὴν ἐμπειρία τῆς ἐγκατάλειψης κι ἀπὸ τὸν Θεό. Ἡ ἐσχάτη μοναξιά, ἡ ἐσχάτη ἀπελπισία, ἡ ἐσχάτη ἐξορία. Αἰσθάνεται ἀποδιωγμένος ὄχι μόνο ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους, μα κι ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ Θεό. Ἀναλαμβάνει ἐλεύθερα νὰ μᾶς συμπαρασταθεῖ καὶ στὸν ἀποχωρισμὸ μᾶς ἀπὸ τὸ Θεό. Ποιοῦς; Αὐτός ποὺ ὁ ἴδιος εἶναι ὁ Θεός! Ποιοῦς μπορεῖ νὰ ἐρμηνεύσει τὸ μυστήριον τοῦ θανάτου τοῦ Χριστοῦ; Ἡ ἀκόμη τὸ μυστήριον τῆς υποστατικῆς ἔνωσης στὸ πρόσωπό του, τῆς θείας καὶ τῆς ἀνθρώπινης φύσης; Το δυσκολότερο νὰ κατανοηθεῖ δὲν εἶναι ἡ Ἀνάσταση, ἀλλὰ ὁ Θάνατος τοῦ Χριστοῦ.

Πολλὲς φορές λέμε ὅτι ὁ Χριστός ἐφθασε μέχρι τὸν θάνατο γιὰ νὰ μᾶς σώσει, ἀλλὰ ἴσως νὰ μὴν κατανοοῦμε πάντοτε τὰ λόγια αὐτὰ στὸ βάθος τοῦς. Ὁ Θάνατος τοῦ Χριστοῦ ἦταν πραγματικός, τὰ Πάθη τοῦ πραγματικά, τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἀγωνία τοῦ, ἡ ἀπόγνωσή του, ἡ μοναξιά του, ἡ ἐξορία τοῦ. Τα υπομένει ὅλα αὐτὰ γιὰ νὰ συναντήσῃ τὸ πλάσμα τοῦ στὴν κατάσταση ποὺ βρισκόταν ἐκεῖνο πραγματικά καὶ ὄχι σε κάποια ἄλλη ἰδεατή. Κι ἀν ὁ ἄνθρωπος ζεῖ στὴν ἄκρῃ τῆς ἀμαρτίας, ἐκεῖ θα ἔρθῃ κι ὁ Ἀναμάρτητος γιὰ νὰ τὸν σώσει. Θα προσλάβῃ ολόκληρῃ τὴν ἀνθρώπινη φύση καὶ θα ἀναλάβῃ πραγματικά ὅλες τὶς ἀνθρώπινες καταστάσεις, ἀκόμη καὶ τὸν

⁴⁶⁰ Πρβλ. Ware 1983, σ. 93 κ.ε.

θάνατο⁴⁶¹. Γι' αυτό είναι και πραγματικός σωτήρας μας: «Αν βρεθούμε στη χειρότερη απελπισία, πρέπει να ξέρουμε ότι ο Χριστός είναι δίπλα μας, γιατί έζησε την απελπισία. Αν βρεθούμε στην αγωνία, ο Χριστός είναι πάλι δίπλα μας, γιατί έζησε την αγωνία. Αν βρεθούμε σε εγκατάλειψη και μοναξιά, μπορούμε να ξέρουμε πως κανείς δεν υπήρξε περισσότερο μόνος από Αυτόν που ένιωσε πάνω στο Σταυρό να τον εγκαταλείπει ο ίδιος ο Πατέρας του. Όσο χαμηλά και να κατεβούμε, όσο και να ξεπέσουμε, ο Χριστός είναι κάτω από μάς, αφού βρίσκεται στον Άδη. Ακόμα κι αν πεθάνουμε, μέσα στο χάος του θανάτου μάς περιμένει ο Χριστός»⁴⁶². Ο Χριστός, που για χάρη μας «έγενήθη ὡσεὶ ἄνθρωπος ἀβοήθητος ἐν νεκροῖς ἐλεύθερος» (Ψαλμ. 87, 5)⁴⁶³, αποκομμένος από κάθε ανθρώπινο συμμερισμό ή δεσμό⁴⁶⁴, αλλά και από όλες τις ανθρώπινες κοινωνικές συμβάσεις και διασφαλίσεις⁴⁶⁵.

Με άλλους λόγους, όταν λέμε ότι ο Χριστός είναι τέλειος άνθρωπος εννοούμε ότι έχει προσλάβει όλα τα ανθρώπινα ιδιώματα και έχει βιώσει όλες τις ανθρώπινες καταστάσεις, μέχρι τις έσχατες καταλήξεις τους: «Οὐκοῦν καὶ ἡ κατὰ Χριστόν ἀνθρωπότης, εἴτινος τῶν ιδιωμάτων ἀμοιρήσει, ἔλλιπής φύσις ἐστί, καὶ οὐ τέλειος ἄνθρωπος ὁ Χριστός»⁴⁶⁶. Η τελειότητα της ανθρώπινης φύσης του

⁴⁶¹ Βλ. «Ὅλον με ἀνείληφας ὄλος, ἐν συναφείᾳ ἀσυγχύτῳ, ὄλω μοι διδούς ὁ Θεός μου, τὴν σωτηρίαν διὰ τοῦ πάθους σου· ὁ ἐν Σταυρῷ ὑπέμεινας, σωματικῶς δι' εὐσπλαγχνίαν πολλήν» (τροπάριο θ' ὠδῆς ἀναστάσιμου κανόνος ἤχου δ', του Ιωάννου του Δαμασκηνοῦ, ἀπὸ τον ὄρθρο της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

⁴⁶² Πρβλ. Νέλλας 1984, σ. 123.

⁴⁶³ Βλ. «Σὺ γεγονῶς, ὡσεὶ ἀβοήθητος, καὶ τραυματίας ἐν νεκροῖς, ἐκουσίως τό καθ' ἡμᾶς, ὁ ὑπερυψούμενος...» (τροπάριο της ζ' ὠδῆς του σταυροαναστάσιμου κανόνα, του α' ἤχου, ποίημα Κοσμά του Μελωδοῦ, ὄρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ) και «...Ἀνέστη ὁ ἐν νεκροῖς ἐλεύθερος, καὶ παρέχει τῷ κόσμῳ τό μέγα ἔλεος» (στιχηρό ανατολικό του α' ἤχου, ὄρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

⁴⁶⁴ Βλ. «Ἀπηλλοτριωμένος ἐγενήθην τοῖς ἀδελφοῖς μου καὶ ξένος τοῖς υἱοῖς τῆς μητρὸς μου» (Ψαλμ. 68, 9).

⁴⁶⁵ Βλ. «Ὀνειδισμόν προσεδόκησεν ἡ ψυχὴ μου καὶ ταλαιπωρίαν, καὶ ὑπέμεινα συλλυπούμενον, καὶ οὐχ ὑπῆρξε, καὶ παρακαλοῦντας, καὶ οὐχ εὔρον» (Ψαλμ. 68, 21).

⁴⁶⁶ Πρβλ. Νικηφόρου Κωνσταντινουπόλεως, *Ἀντίρρησις καὶ ἀνατροπή*, PG 100, 244 D.

Χριστού προϋποθέτει την πληρότητα στην πρόσληψη της ανθρώπινης φύσης, αλλά και της ανθρώπινης ζωής με όλες τις επιμέρους συνθήκες και καταστάσεις. Η ανθρωπότητα του Χριστού αν και προπρωτική και ξένη προς την αμαρτία (αφού η αμαρτία σχετίζεται κυρίως με το θέλημα κι όχι τη φύση), είναι όμως θνητή και παθητή. Η πρόσληψή της είναι η προϋπόθεση της θέωσής της⁴⁶⁷. «Εν τούτοις, ο θάνατος νικήθηκε, όχι με την εμφάνιση της Ζωής μέσα στο θνητό σώμα, αλλά μάλλον με τον εκούσιο θάνατο της Σαρκωμένης Ζωής»⁴⁶⁸. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός μάς παρουσιάζει τον τρόπο: «Πρόσεισι τοίνυν ὁ θάνατος καί καταπιών τό τοῦ σώματος δέλεαρ τῷ τῆς θεότητος ἀγκίστρῳ περιπέριεται, καί ἀναμαρτήτου καί ζωοποιῦ γευσάμενος σώματος διαφθείρεται καί πάντας ἀνάγει, οὓς πάλαι κατέπιεν»⁴⁶⁹. Την εικόνα αυτή αντιγράφοντας, συμφωνεί και η υμνογραφία των εγκωμίων του ὁρθρου του Μ. Σαββάτου: «Τῆς ζωῆς τήν πέτραν ἐν κοιλία λαβῶν ἄδης ὁ παμφάγος, ἐξήμεσεν ἐξ αἰῶνος οὓς κατέπιδε νεκρούς»⁴⁷⁰. Ο θάνατος δηλαδή κατανικήθηκε καθώς «ἔλαβε σῶμα καί Θεῶ περιέτυχεν. Ἐλαβε γῆν καί συνήντησεν οὐρανῶ»⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ Βλ. το τροπάριο της θ΄ ωδῆς του αναστάσιμου κανόνος του ὁρθρου της Κυριακῆς, ἠχος πλ. α΄, Παρακλητικῆ: «Τόν πεσόντα ἄνθρωπον, ἀνεδέξω Δέσποτα Χριστέ, ἐκ μήτρας παρθενικῆς ὄλος συναφθεῖς· μόνος ἀμαρτίας δέ, μή μετασχών ὄλον ἐκ φθορᾶς, σύ ἠλευθέρωσας, τοῖς ἀχράντοις σου παθήμασι».

⁴⁶⁸ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1983, σ. 124.

⁴⁶⁹ Πρβλ. Ιωάννου Δαμασκηνού, Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, Γ΄, 27 (71), Ματσούκας 1992, σ. 322.

⁴⁷⁰ Βλ. και το τροπάριο της ζ΄ ωδῆς του αναστάσιμου κανόνος του ὁρθρου της Κυριακῆς, ἠχος πλ. α΄, Παρακλητικῆ: «Σάρκα περιθέμενος, ὡς ἀγκίστρῳ δέλεαρ, τῇ θείᾳ δυνάμει σου, τόν ὄφιν καθείλικυσας, ἀνάγων τούς βοῶντας· Ὁ Θεός εὐλογητός εἶ».

⁴⁷¹ Κατηχητικὸς Λόγος αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, Θεία Λειτουργία Κυριακῆς του Πάσχα, Πεντηκοστάριον. Βλ. και το τροπάριο «Ἐδέξατο ὄλον σε, ἄδης ὁ ἀφρων στόματι· ξύλω γάρ παγέντα σε ἀθρήσας, λόγῃ νυγέντα, ἀπνουν τόν ζῶντα Θεόν, ψιλόν ἐλογίσατο βροτόν· ἔγνω πειραθεῖς δέ σου, τήν ἰσχύν τῆς θεότητος» (κανὼν σταυροαναστάσιμος δ΄ ἠχου, ὁρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ) και το κοντάκιο «...ἄνθρωπον ψιλόν εἶναι αὐτόν ὑπενόουν καί ἦδειν ὁ τάλας ἐγώ (σ.σ. ο «ἀρχέκακος ὄφισ») ὅτι κρύπτει τήν φύσιν τήν ἀναρχον, ἵνα ἐμέ

Ο Θάνατος, κατά συνέπεια, του Χριστού πάνω στο Σταυρό οπωσδήποτε δεν ήταν μια αποτυχία, αλλά ένας μεγάλος αγώνας που γνώρισε μια μεγάλη επιτυχία. Η μεγάλη του δε επιτυχία έγκειται στο ότι έθεσε τέρμα στην αποξένωση του ανθρώπου από το Θεό, αποξένωση που ήταν και η αιτία του θανάτου του ανθρώπου. «Ἦπλωσας τάς παλάμας (σ.σ. στον Σταυρό) καί ἤνωσας τά τό πρίν διεστῶτα», ψάλλομε στον κανόνα της Μ. Παρασκευής. Γι' αυτό και με το Θάνατο του Χριστού «τό καταπέτασμα τοῦ ναοῦ ἐσχίσθη εἰς δύο ἀπό ἄνωθεν ἕως κάτω» (Μτθ. 27, 51), σημάδι της καταλλαγής και της αποκατάστασης του ανθρώπου, ως παιδιού του Θεού και κληρονόμου της Βασιλείας του. Με το αίμα του Χριστού το καταπέτασμα εσχίστηκε από πάνω ως κάτω, ο ναός ενώθηκε με τα άγια των αγίων και η κοινωνία αποκαταστάθηκε: «Ἐχοντες οὖν ἀδελφοί, παρρησίαν εἰς τήν εἴσοδον τῶν ἁγίων ἐν τῷ αἵματι τοῦ Ἰησοῦ, ἦν ἐνεκαίνισεν ἡμῖν ὁδόν πρόσφατον καί ζῶσαν διά τοῦ καταπετάσματος, τοῦτ' ἔστι τῆς σαρκός αὐτοῦ» (Εβρ. 10, 19-20). Η είσοδος στα άγια εξασφαλίστηκε με τη θυσία και το αίμα του Χριστού. Το μεσότοιχο (όχι μόνο μεταξύ ανθρώπου και Θεού, αλλά και ανθρώπου με συνάνθρωπο⁴⁷²) κατέπεσε και η ειρήνη εγκαινιάστηκε με τον Σταυρό: «Αὐτός γάρ ἐστιν ἡ εἰρήνη ἡμῶν, ὁ ποιήσας τά ἀμφότερα ἐν καί τό μεσότοιχον τοῦ φραγμοῦ λύσας ... ποιῶν εἰρήνην ... διά τοῦ σταυροῦ» (Εφεσ. 2, 14-16)⁴⁷³ και «δι' αὐτοῦ ἀποκαταλλάξαι τά πάντα εἰς αὐτόν,

πολεμήση ἃ ἐξ ἐμοῦ ὑπομένει...» και «...ἄνθρωπον γάρ ἐδόκει, ἀλλ' ἐστὶ θεός και λόγος...» (από τους ιζ' και κδ' οίκους αναστάσιμου κοντακίου του Ρωμανού του Μελωδού, Ρωμανός 1997, τόμ. 1, σ. 560 και 568).

⁴⁷² Ο Σταυρός του Χριστού είναι πρόσκληση σε ενότητα μεταξύ των ανθρώπων, ενότητα οργανική μέσα στην Εκκλησία: «Χεῖρας ἐκπετάσας ἐν Σταυρῷ, τά ἔθνη ἅπαντα ἐπισυνήγαγες, και μίαν ἔδειξας Δέσποτα, Ἐκκλησίαν ἀνυμνοῦσάν σε, τοῖς ἐπί γῆς και οὐρανοῦ, συμφώνως ψάλλουσιν ... » (τροπάριο της η' ωδῆς αναστάσιμου κανόνος ήχου δ' του Ιωάννου του Δαμασκηνού, από τον όρθρο της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

⁴⁷³ Βλ. «Τῷ Σταυρῷ σου τήν εἰρήνην, εὐαγγελισάμενος, και κηρύξας αἰχμαλώτοις Σωτήρ μου τήν ἄφεσιν, τόν κρατοῦντα ἡσχυνας, Χριστέ, γυμνόν ἠπορημένον, δείξας τῇ θείᾳ ἐγέρσει σου» (τροπάριο της ε' ωδῆς του σταυροαναστάσιμου κανόνα, του α' ήχου, ποίημα Κοσμά του Μελωδού, όρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

εἰρηνοποιήσας διὰ τοῦ αἵματος τοῦ σταυροῦ αὐτοῦ, δι' αὐτοῦ εἴτε τὰ ἐπὶ τῆς γῆς εἴτε τὰ ἐν τοῖς οὐρανοῖς» (Κολ. 1, 20).

Ὅτι κι αν χρωστούσε ο άνθρωπος κι όσες κατηγορίες κι αν αντιμετώπιζε, εξαγοράστηκαν και χαρίστηκαν με τη λυτρωτική δύναμη του Σταυρού: ο Χριστός εξάλειψε «τό καθ' ἡμῶν χειρόγραφον τοῖς δόγμασιν ὃ ἦν ὑπεναντίον ἡμῖν, καί αὐτό ἦρεν ἐκ τοῦ μέσου, προσηλώσας αὐτό τῷ σταυρῷ» (Κολ. 2, 14)⁴⁷⁴. Σύμφωνα με μια ἄλλη θαυμάσια παρομοίωση που υπάρχει σε ένα τροπάριο (δοξαστικό σε ἦχο γ' του εσπερινού της Κυριακής της Σταυροπροσκύνησης, Τριώδιον), ο Χριστός βουτά τα δάκτυλά του στο μελανοδοχείο του Σταυρού και με κόκκινο από το αἷμα του μελάνι, ως βασιλιάς, υπογράφει απονέμοντας σε μᾶς χάρη για τα παραπτώματά μας: «Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν, ὁ τὴν ἐκούσιον σταύρωσιν εἰς κοινήν ἐξανάστασιν τοῦ γένους τῶν ἀνθρώπων καταδεξάμενος καί τῷ καλάμῳ τοῦ Σταυροῦ βαφαῖς ἐρυθραῖς τούς σαυτοῦ δακτύλους αἱματώσας, ταῖς ἀφεισίμοις ἡμῖν βασιλικῶς ὑπογράψαι φιλανθρωπευσάμενος, ...»⁴⁷⁵.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ο Θάνατος του Χριστού δεν μπορεί να ήταν ακούσιος, τυχαῖος ἢ αναγκαστικός, και δεν ἦταν τέτοιος. Κανείς ἄλλος δεν τον υποχρεώνει ἢ δεν τον καταναγκάζει στον θάνατο. Ο «Βασιλεύς τῶν ὄλων» δεν οδηγείται στον θάνατο ακουσίως, διὰ της βίας και παρά τη θέλησή του, ἀλλά προσέρχεται εκουσίως

⁴⁷⁴ Βλ. «Εὐφράνθητε οὐρανοί ... ἰδοὺ γὰρ ὁ Ἐμμανουήλ τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν, τῷ Σταυρῷ προσήλωσε, καί ζωὴν ὁ διδούς, θάνατον ἐνέκρωσε, τόν Ἀδάμ ἀναστήσας, ὡς φιλάνθρωπος» και «Ἀγαλλιᾶσθω ἡ κτίσις ... Χριστός γὰρ ὁ Σωτὴρ ἡμῶν, τῷ Σταυρῷ προσήλωσε τὰς ἁμαρτίας ἡμῶν, καί τόν θάνατον νεκρώσας, ζωὴν ἡμῖν ἐδωρήσατο, πεπτωκότα τόν Ἀδάμ παγγενῆ ἀναστήσας, ὡς φιλάνθρωπος» (στιχηρά αναστάσιμα α' ἠχου του μεγάλου εσπερινού, Παρακλητική).

⁴⁷⁵ Βλ. και το νεκρώσιμο ἀπόστιχο του Θεοφάνους: «Βασιλικῶς μοι ὑπέγραψας, ἐλευθερίαν βαφαῖς, ἐρυθραῖς τούς δακτύλους σου, αἱματώσας Δέσποτα, καί φοινίξας σῶ αἵματι...» (ὄρθρος Σαββάτου ἠχου πλ. δ', Παρακλητική).

στο Πάθος και τον Σταυρό, η δε θυσία του είναι εθελούσια⁴⁷⁶. Είναι δε ο ίδιος το θύμα αλλά και ο θύτης, καθώς μόνος του θυσιάζει τον εαυτό του⁴⁷⁷. Αλλά και πάνω στον Σταυρό ο θάνατος δεν επέρχεται μόνος του, αλλά όταν ελεύθερα το θέλει ο ίδιος, ως Κύριος του θανάτου, ο οποίος εκπνέει και παραδίδει την ψυχή του στον Πατέρα του. «Καί φωνήσας φωνῆ μεγάλη ὁ Ἰησοῦς εἶπε· πάτερ, εἰς χειρᾶς σου παρατίθεμαι τό πνεῦμά μου· καί ταῦτα εἰπών ἐξέπνευσεν» (Λκ. 23, 46). Το δε «τετέλεσται», η τελευταία του κραυγή, «πρέπει να εννοηθεί όχι σαν κραυγή αυτοεγκατάλειψης ή απόγνωσης, αλλά σαν κραυγή νίκης: Τελείωσε, κατορθώθηκε, εκπληρώθηκε!»⁴⁷⁸. Ο Χριστός είπε το «τετέλεσται· καί κλίνας τήν κεφαλὴν παρέδωκε τό πνεῦμα» (Ιω. 19, 28-30), γνωρίζοντας ότι «πάντα ἤδη τετέλεσται», όλα ἤδη τελείωσαν, δηλαδή όλα ολοκληρώθηκαν, όλα εκπληρώθηκαν. Η αγάπη θριάμβευσε πάνω στο μίσος. «Ἐν τούτῳ ἐγνώκαμεν τήν ἀγάπην, ὅτι ἐκεῖνος ὑπέρ ἡμῶν τήν ψυχὴν αὐτοῦ ἔθηκεν» (Α΄ Ιω. 3, 16). Η κενωμένη, ταπεινωμένη, θυσιασμένη αγάπη νικά τον θάνατο και τελειούται πάνω στον Σταυρό. «Ἀγαπήσας τοὺς ἰδίους τοὺς ἐν τῷ κόσμῳ, εἰς τέλος ἠγάπησεν αὐτούς»⁴⁷⁹ (Ιω. 13, 1). Η μάχη δόθηκε μέχρι τέλους και κερδήθηκε. Το μυστήριο της άμετρης αγάπης έχει τελεστεί, έχει ολοκληρωθεί. Ο Αμνός επί σφαγῆν άγεται και, νικητής, προσφέρεται τροφή στους πιστούς. «Ὁ γάρ Βασιλεὺς τῶν βασιλευόντων καί Κύριος τῶν κυριευόντων προσέρχεται σφαγιασθῆναι καί δοθῆναι εἰς βρωσιν τοῖς πιστοῖς»⁴⁸⁰. Ο Εσταυρωμένος είναι ο Βασιλεὺς της Δόξης και ο

⁴⁷⁶ Βλ. «Σῶτέρ μου τό ζῶν τε καί ἄθυτον, ἱερεῖον ὡς Θεός, σεαυτόν ἐκουσίως, προσαγαγών τῷ Πατρί, συνανέστησας, παγγενῆ τόν Ἀδάμ, ἀναστάς ἐκ τοῦ τάφου» (τροπάριο στ΄ ωδῆς του κανόνος του Πάσχα, Πεντηκοστάριον).

⁴⁷⁷ Βλ. Ιω. 10, 17-18: «ἐγώ τίθημι τήν ψυχὴν μου, ἵνα πάλιν λάβω αὐτήν. Οὐδεὶς αἶρει αὐτήν ἀπ΄ ἐμοῦ, ἀλλ΄ ἐγώ τίθημι αὐτήν ἀπ΄ ἐμαυτοῦ· ἐξουσίαν ἔχω θεῖναι αὐτήν, καί ἐξουσίαν ἔχω πάλιν λαβεῖν αὐτήν».

⁴⁷⁸ Πρβλ. Ware 1983, σ. 95 κ.ε.

⁴⁷⁹ «Το “τέλος” εν προκειμένῳ δεν δηλώνει μέτρο αλλά την απουσία του», πρβλ. Ευδοκίμοφ 1992, σ. 376.

⁴⁸⁰ Από τον Χερουβικό ύμνο της Θείας Λειτουργίας (Μ. Βασιλείου) του Μ. Σαββάτου. Βλ. και Α΄ Τιμ. 6, 15: «...μέχρι τῆς ἐπιφανείας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἦν καιροῖς ἰδίῳς δείξει ὁ

Σταυρός είναι ο θρόνος του, «η αληθινή φανέρωση της δόξας και ενθρόνισης του Χριστού ως βασιλιά»⁴⁸¹. «Σαρκί ὑπνώσας ὡς θνητός, ὁ Βασιλεύς καί Κύριος...». Η νίκη είναι συντριπτική και οριστική: «κατεπόθη ὁ θάνατος εἰς νῆκος. Ποῦ σου, θάνατε, τό κέντρον; ποῦ σου, ἄδη, τό νῆκος;» (Α΄ Κορ. 15, 54-55. Βλ. και Ησ. 25, 8 και Ωσ. 13, 14). Όπως ο φυσικός ἥλιος «βασιλεύει» όταν δύει και πέφτει, έτσι και ο «νοητός ἥλιος» κάνει τον Σταυρό του θρόνο βασιλικό και φτάνει στο απόγειο της δόξας του όταν φορτωμένος «τήν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου» ταπεινώνεται μέχρι εσχάτων και φτάνει στον θάνατο, απελευθερώνοντας εμάς από τον θάνατο⁴⁸². «Ἠλευθέρωσε γάρ ἡμᾶς ὁ τοῦ Σωτῆρος θάνατος. Ἐσβεσεν αὐτόν, ὑπ' αὐτοῦ κατεχόμενος»⁴⁸³.

Ο ἴδιος ο Σταυρός δηλαδή είναι η νίκη, ο θρόνος και η δόξα του Βασιλιά. Γι' αυτό και ο Χριστός δοξάζεται πάνω στον Σταυρό και φανερώνει έτσι, με κάθε μεγαλοπρέπεια και λαμπρότητα, την ἀπειρη αγάπη του Θεοῦ. Εξάλλου, ο ἴδιος ο Χριστός, προετοιμάζοντας τους Μαθητές για τον Θάνατό του, τον συνδέει με τη Δόξα του: «νῦν ἐδοξάσθη ὁ Υἱός τοῦ ἀνθρώπου, καί ὁ Θεός δοξάσει αὐτόν» (Ιω. 13, 31)⁴⁸⁴. Τη δόξα του δε αυτή ο Χριστός τη δωρίζει στους ανθρώπους μέσω του Σταυροῦ και της Ανάστασής του και μέσω της πίστεως: «καί ἐγώ τήν δόξαν ἦν δέδωκάς μοι δέδωκα αὐτοῖς» (Ιω. 17, 22)⁴⁸⁵. Ἐκτοτε, εμεῖς οἱ ἄνθρωποι

μακάριος καί ὁ μόνος δυνάστης, ὁ βασιλεύς τῶν βασιλευόντων καί κύριος τῶν κυριευόντων...».

⁴⁸¹ Πρβλ. Σμέμαν 1984, σ. 127.

⁴⁸² Βλ. τα εγκώμια ἀπό τον ὄρθρο του Μ. Σαββάτου (Τριῶδιον): «Ἔδυσ ὑπό γῆν, ὁ τόν ἀνθρώπον χειρὶ σου πλάσας, ἵν' ἐξαναστήσης τοῦ πτώματος τῶν βροτῶν τά στίφη πανσθενεστάτω κράτει», «Ἔδυσ τῆ σαρκί, ὁ ἀνέσπερος εἰς γῆν φωσφόρος...», «Δύνεις ὑπό γῆν, Σῶτερ, Ἦλιε δικαιοσύνης...» καί «Ἔδυσ ὑπό γῆν, ὁ φωσφόρος τῆς δικαιοσύνης...».

⁴⁸³ *Κατηχητικός Λόγος* Ἰωάννου του Χρυσοστόμου, Θεία Λειτουργία της Κυριακῆς του Πάσχα, Πεντηκοστάριον.

⁴⁸⁴ Βλ. «Καί δόξαν ἰδίαν ὀνομάζει τόν θάνατον, καί τό παθεῖν ἅπαντα τά δεινά ὑπέρ τῶν αὐτόν ἀτιμαζόντων ἁμαρτωλῶν», Κύριλλος Ἀλεξανδρείας, PG 74, 84D.

⁴⁸⁵ Βλ. το τροπάριο της ε΄ ὠδῆς του ἀναστάσιμου κανόνα του ὄρθρου της Κυριακῆς, ἤχος πλ. α΄, (Παρακλητική): «Ὁ τῆς δόξης Κύριος ἐν ἀδοξίας μορφῇ, ἐπί τοῦ ξύλου ἠτιμώμενος,

παραμένουμε (και περιμένουμε) «ἐν τῷ νῦν αἰῶνι, προσδεχόμενοι τὴν μακαρίαν ἐλπίδα καὶ ἐπιφάνειαν τῆς δόξης τοῦ μεγάλου Θεοῦ καὶ σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ» (Τίτ. 2, 12-13).

Ἐν τέλει, «“δόξα” του Ἰησοῦ (με τη σημασία του εβραϊκού Kabôd) εἶναι ἡ πλήρης φανέρωση στο πρόσωπό του του πληρώματος της ὑπαρξης και της ζωῆς. Και το πλήρωμα της ὄντως ὑπαρξης και ζωῆς φανερώνεται στο πρόσωπο του Χριστοῦ με τον εκούσιο σταυρικό του θάνατο: την ελεύθερη και πλήρη υποταγή του ἀνθρώπινου θελήματος στο θεῖο θέλημα. Με τον θάνατο του Χριστοῦ καταργεῖται ὁ θάνατος, ἐπειδὴ ὁ θάνατος εἶναι ἡ υπαρκτικὴ ἀυτονομία της κτιστῆς φύσης, ἐνῶ ἡ ολοκληρωτικὴ υπαρκτικὴ παράδοση στον Πατέρα εἶναι ὄντως ὑπαρξη και ζωὴ – ἡ ζωὴ ὡς σχέση, ὡς ἐρωτικὴ ἀμοιβαιότητα»⁴⁸⁶.

Ἡ δόξα ἐξάλλου του Βασιλιά Χριστοῦ (δόξα, ὡς υποταγή του θελήματος, μέσα στο πλαίσιο της θέασης της ζωῆς ὡς σχέσης) δίνει σ’ ἐμᾶς και το ἀληθινὸ νόημα της κάθε ἐξουσίας: Ὁ Θεὸς Λόγος ὁ ἀναρχος, ἀκτιστος και ἀπαθὴς ἐγένε, κατὰ τὴν ἀντίδοση των ιδιωμάτων των δυο φύσεων στο Πρόσωπο του Χριστοῦ, «Θεὸς παθητός ... καὶ Κύριος τῆς δόξης ἐσταυρωμένος⁴⁸⁷», για χάρι των ἀνθρώπων, του οἰοῦ μάλιστα «ἡ δύναμις ... ἐν ἀσθενείᾳ τελειοῦται» (Β΄ Κορ. 12, 9). Ἡ ἐξουσία πλέον δεν μπορεί να εἶναι τίποτα ἄλλο παρά θυσία, υπακοή και διακονία, ἀφοῦ ὁ ἴδιος ὁ Βασιλιάς δοξάζεται ὅταν γίνεται υπηρέτης, λόγω της ἀγάπης. «Ὡσπερ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου οὐκ ἤλθε διακονηθῆναι, ἀλλὰ διακονῆσαι καὶ δοῦναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ λύτρον ἀντὶ πολλῶν» (Ματθ. 20, 28).

Καταλήγοντας, ἐπισημαίνουμε ὅτι ἡ κατὰ του θανάτου νίκη του Χριστοῦ εἶναι, σύμφωνα με τα παραπάνω, ἤδη συντελεσμένη ἐπὶ του Σταυροῦ και ὁ θάνατός του

ἐκουσίως κρέματαί, τὴν θεῖαν μοι δόξαν, ἀφράστως προμηθούμενος». Ἐπίσης το τροπᾶριο του Κανόνα των Μυροφόρων (ὄρθρος Κυριακῆς των Μυροφόρων, Παρακλητικὴ): «Σὺ τὸν ναόν τοῦ σώματος ἡγείρας τὸν λυθέντα, τριήμερον ἐκ τάφου, ὡς ἐπηγγείλω ἀγαθέ, ἵνα ἐν ἀληθείᾳ γνωρίσης τὴν δόξαν σου, ἣν ἡμῖν πηγάζεις διὰ τῆς πίστεως, δεσμίους ἀφελῶν οὓς κατεῖχε πάλαι Ἄιδης πεπεδημένους».

⁴⁸⁶ Πρβλ. Γιανναράς 1999, σ. 240.

⁴⁸⁷ Πρβλ. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως, Γ΄, 4 (48), PG 94, 997-1000.

έχει κατανικήσει πλέον το κράτος του θανάτου («θανάτω θάνατον πατήσας»). Την ώρα δε που στον τάφο το σώμα του σαββατίζει αναπαυόμενο, κατεβαίνει στον Άδη νικητής, για να εξέλθει «τῇ τρίτῃ ἡμέρᾳ» «ἐκ τοῦ μνήματος ὡς Νυμφίος προερχόμενος», προσκαλώντας μας στο αιώνιο γαμήλιο δείπνο του. Ως εκ τούτου και ο νεκρός Χριστός του Σταυρού δικαίως ονομάζεται «ο Βασιλεύς της Δόξης». Τίτλος, ο οποίος ενισχύεται και στερεώνεται και από άλλη μια λειτουργική μαρτυρία της Εκκλησίας: πρόκειται για την εορτή της Μεταμορφώσεως, η οποία δεν εορτάζεται, ως γνωστόν, στον «κανονικό» ιστορικό της χρονικό εντοπισμό (σαράντα μέρες πριν το Πάσχα), αλλά στις 6 Αυγούστου (σαράντα μέρες πριν την εορτή της Παγκοσμίου Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, ως προεόρτιά της). Αυτό συμβαίνει γιατί αφενός μεν, διαφορετικά, θα συνέπιπτε ο οκταήμερος πανηγυρικός εορτασμός της με την πένθιμη περίοδο της νηστείας της Μ. Σαρακοστής. Αφετέρου δε, ο εορτασμός στις 6 Αυγούστου, συνάπτει την εορτή της Μεταμόρφωσης με την εορτή της Ύψωσης του Σταυρού, συνδέοντας μ' αυτό τον τρόπο, τη Δόξα του Μεταμορφωθέντος με το Πάθος του Εσταυρωμένου, την κένωση με την ύψωση, τη βασιλική δόξα με τη σταυρική θυσία, τη σταυροαναστάσιμη φιλανθρωπία με τη θεϊκή εξουσία⁴⁸⁸. Εξάλλου, ο εορτασμός της Μεταμόρφωσης ως τελευταίας δεσποτικής εορτής του εκκλησιαστικού έτους, σε συνδυασμό με τον εορτασμό της Ύψωσης του Σταυρού ως πρώτης, αποτελεί «ένα άνοιγμα προς τα έσχατα, προς την μελλοντική παρουσία του Χριστού, προς την δόξα και την θέωσι του

⁴⁸⁸ Βλ. τους ύμνους: «Προτυπῶν τὴν ἀνάστασιν τὴν σὴν, Χριστέ ὁ Θεός ... ἐν τῷ Θαβῶρ ἀνεληθῶν. Σοῦ δέ Σωτῆρ μεταμορφουμένου ... Οἱ μαθηταὶ σου ἔρριψαν ἑαυτοὺς ἐν τῷ ἐδάφει ... Ἄγγελοι διηκόνουν φόβῳ και τρόμῳ, οὐρανοὶ ἔφριξαν, γῆ ἐτρόμαξεν, ὀρῶντες ἐπὶ γῆς τῆς δόξης τόν Κύριον» (δοξαστικό του εσπερινού της Μεταμορφώσεως, Παρακλητική), «Δεῦτε, πιστοὶ τό ζωοποιόν ξύλον, προσκυνήσωμεν, ἐν ᾧ Χριστός, ὁ βασιλεύς τῆς δόξης, ἔκουσίως χειῖρας ἐκτείνας, ὑψωσεν ἡμᾶς εἰς τὴν ἀρχαίαν μακαριότητα...» (ιδιόμελο του ὄρθρου της Ύψωσης του τιμίου και ζωοποιού Σταυρού, το οποίο ψάλλεται κατά τη διάρκεια της προσκύνησης του Τιμίου Σταυρού, Παρακλητική) και «Πρὸ τοῦ Σταυροῦ σου, Κύριε, παραλαβῶν τούς μαθητάς εἰς ὄρος ὑψηλόν, μετεμορφώθης ἔμπροσθεν αὐτῶν, ἀκτίσι δυνάμεως καταυγάζων αὐτούς· ἔνθεν φιλανθρωπία, ἐκεῖθεν ἐξουσία, δεῖξαι βουλόμενος τῆς ἀναστάσεως τὴν λαμπρότητα...» (ιδιόμελο του εσπερινού της Μεταμορφώσεως, Παρακλητική).

μεταμορφουμένου εν Χριστώ ανθρώπου, που είναι το τέλος και ο σκοπός του λυτρωτικού έργου του Σωτήρος»⁴⁸⁹. Γι' αυτό, η Εκκλησία ψάλλει σχετικά: «Ίνα σου δείξης ἐμφανῶς τήν δευτέραν κατάβασιν, ὅπως ὁ Ὑψιστος Θεός ὀφθήσῃ ἐστῶς ἐν μέσῳ θεῶν, ἀποστόλοις ἐν Θαβώρ Μωσεῖ σύν Ἡλία τε ἀρρήτως ἔλαμψας...»⁴⁹⁰. Εἶναι δε σταθερά ο τρόπος της άκρας ταπεινώσης, ο τρόπος με τον οποίο φανερώνει τον εαυτό του ο Βασιλιάς της Δόξας Χριστός, ο οποίος «ἀντί τῆς προκειμένης αὐτῷ χαρᾶς ὑπέμεινε σταυρόν, αἰσχύνῃς καταφρονήσας, ἐν δεξιᾷ τε τοῦ θρόνου τοῦ Θεοῦ κεκάθικεν» (Εβρ. 12, 2).

Ο Τάφος

Τον Σταυρό ακολουθεῖ ο Τάφος, το «μνημεῖον τό καινόν» (Ιω. 19, 42), όπου αποτίθεται το νεκρό σώμα του Χριστού. «Προελογίσθην μετά τῶν καταβαινόντων εἰς λάκκον ... ἔθεντό με ἐν λάκκῳ κατωτάτῳ, ἐν σκοτεινοῖς, καί ἐν σκιᾷ θανάτου» (Ψαλμ. 87, 7)⁴⁹¹. Το νεκρό σώμα του ὁμως και μέσα στον Τάφο δεν γνωρίζει φθορά γιατί ο θάνατος εἶναι ἤδη, ὅπως εἶπαμε, κατανικημένος. «Ὅτι οὐ κατελείφθη ἡ ψυχὴ αὐτοῦ εἰς ἄδου οὐδέ ἡ σὰρξ αὐτοῦ εἶδε διαφθοράν» (Πράξ. 2, 31. Πρβλ και 2, 27 και 13, 34-37 και Ψαλμ. 15, 10). Αν και ο Θάνατός του εἶναι πραγματικός, η παραμονή στον Τάφο εἶναι μια προσωρινή ανάπαυση, ἕνα διάλειμμα («τάφῳ σμικρῷ ξενοδοχεῖται»⁴⁹²). Ο δε Τάφος εἶναι η εισαγωγή, «ο προθάλαμος της ἐγέρσεως»⁴⁹³. Το σώμα του Χριστού αν και νεκρό και θαμμένο στον τάφο, εἶναι αδιάφθορο και ζωοποιό, εἶναι «σῶμα

⁴⁸⁹ Πρβλ. Φουντούλης 1997, σ. 184.

⁴⁹⁰ Τροπάριο ἐτέρου κανόνος του ὄρθρου της Μεταμορφώσεως, Παρακλητική.

⁴⁹¹ Βλ. «Ἐν λάκκῳ Χριστέ, κατωτάτῳ ἔθεντό σε, ἀπνουν νεκρόν· ἀλλ' οἰκείῳ μῶλωπι, ἐπιλελησμένους τραυματίας Σωτήρ, τοὺς ἐν τάφοις ὑπνοῦντας, σεαυτῷ συνεξανέστησας» (τροπάριο της θ' ὠδῆς του αναστάσιμου κανόνα, σε β' ἤχο, του Ιωάννου του Δαμασκηνού, του ὄρθρου της Κυριακῆς, Παρακλητική).

⁴⁹² Από τον ειρμό της ἡ' ὠδῆς του κανόνος του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον.

⁴⁹³ Πρβλ. Φουντούλης 1997, σ. 86.

ζωηφόρον καί τεθαμμένον»⁴⁹⁴. Αυτό συμβαίνει διότι παρά τον Θάνατο του Χριστού και παρά τον ενταφιασμό του νεκρού σώματός του, η θεότητα ενυπάρχει σ' αυτό, καθώς ενώ χωρίστηκε από την ψυχή του με τον θάνατο, εν τούτοις δεν χωρίστηκε από τη θεότητα. Διότι «ἐν αὐτῷ (στον Χριστό) κατοικεῖ πᾶν τό πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς» (Κολ. 2, 9). Δεν έγινε ομοούσιο το (ανθρώπινο) σώμα του Χριστού με τη θεότητα, όμως είναι ομόθεο. Ἐτσι, παρά τον θάνατό του, η υποστατική ένωση της θεότητας και της ανθρωπότητας, στο Πρόσωπο του Χριστού, δεν ακυρώθηκε. Θεός και άνθρωπος δεν διαιρέθηκαν: «Ἀνηρέθης, ἀλλ' οὐ διηρέθης, Λόγε, ἧς μετέσχεσ σαρκός· εἰ γάρ καί λέλυται σου ὁ ναός ἐν τῷ καιρῷ τοῦ πάθους, ἀλλά καί οὕτω μία ἦν ὑπόστασις τῆς Θεότητος καί τῆς σαρκός σου· ἐν ἀμφοτέροις γάρ εἷς ὑπάρχεις Υἱός, Λόγος τοῦ Θεοῦ, Θεός καί ἄνθρωπος»⁴⁹⁵.

Αυτήν την απόθεση στον τάφο η πατερική θεολογία και η εκκλησιαστική μας ποίηση παρομοιάζουν με την ανάπαυση του Θεού κατά την εβδόμη ημέρα της Δημιουργίας (Γέν. 2, 2-3). Ο τάφος γίνεται κλίνη όπου ο Υἱός του Θεού αναπαύεται έχοντας καταπαύσει από το έργο της Αναδημιουργίας και Σωτηρίας του κόσμου, το οποίο έχει κορυφωθεί πάνω στον Σταυρό. Ακολουθεί η ανάπαυση στον Τάφο (υπερφυσική και μυστηριακή όσο και ο Θάνατος του Θεού) για να φτάσουμε στην «φυσική αποκατάσταση των πραγμάτων» με την Ανάσταση. Ο Θάνατος του Χριστού είναι η διατάραξη της ομαλότητας («καθότι οὐκ ἦν δυνατόν κρατεῖσθαι ὑπό τῆς φθορᾶς τόν ἀρχηγόν τῆς ζωῆς», ακούμε στην ευχή του καθαγιασμού της Λειτουργίας του Μ. Βασιλείου) και η Ανάστασή του η επάνοδος σ' αυτήν. Το μεσοδιάστημα είναι ο ευλογημένος σαββατισμός: «...Τοῦτο γάρ ἐστί τό

⁴⁹⁴ Από τον οίκο του κοντακίου του ὄρθρου της Κυριακῆς του Πάσχα, Τριώδιον.

⁴⁹⁵ Τροπάριο στ' ὠδῆς του κανόνος του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον. Βλ. επίσης και το γνωστό τροπάριο της ακολουθίας της Ιεράς Προθέσεως (το οποίο λέει ο ιερέας και κατά την εναπόθεση των Τιμίων Δώρων πάνω στην αγία Τράπεζα μετά την Μεγάλη Είσοδο): «Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ἄδου δέ μετά ψυχῆς, ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δέ μετά ληστοῦ, καί ἐν θρόνῳ ὑπῆρχες, Χριστέ, μετά Πατρός καί Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος», καθώς και αυτό της ζ' ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου (Τριώδιον): «Μία ὑπῆρχεν ἡ ἐν τῷ ἄδι ἀχώριστος καί ἐν τάφῳ καί ἐν τῇ Ἐδέμ Θεότης Χριστοῦ σὺν Πατρὶ καί Πνεύματι».

εὐλογημένον Σάββατον· αὕτη ἐστίν ἡ τῆς καταπαύσεως ἡμέρα, ἐν ἣ κατέπαυσεν ἀπὸ πάντων τῶν ἔργων αὐτοῦ ὁ μονογενὴς Υἱὸς τοῦ Θεοῦ, διὰ τῆς κατὰ τὸν θάνατον οἰκονομίας τῆ σαρκί σαββατίσας· καί εἰς ὃ ἦν πάλιν ἐπανελθὼν διὰ τῆς ἀναστάσεως ...»⁴⁹⁶. «Τί τό ὀρώμενον θέαμα; Τίς ἡ παροῦσα κατάπαυσις; Ὁ Βασιλεὺς τῶν αἰώνων, τὴν διὰ πάθους τελέσας οἰκονομίαν, ἐν τάφῳ σαββατίζει, καινὸν ἡμῖν παρέχων σαββατισμόν»⁴⁹⁷. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ νεκρότητα τοῦ Χριστοῦ στὴν εἰκονογραφία μεν παρουσιάζεται με μιὰ διάφανη φωτεινότητα, στὴν υμνογραφία δε με τὴν παρομοίωση τοῦ ὕπνου. «...Ἀναπесῶν κεκοίμησαι ὡς λέων· τίς ἐγερεῖ σε, Βασιλεῦ;...»⁴⁹⁸ καὶ «ἐξεγέρθη ὡς ὁ ὕπνων Κύριος, καὶ ἀνέστη σῶζων ἡμᾶς»⁴⁹⁹. Αὐτές οἱ υμνογραφικὲς αναφορὲς ἀντιστοιχοῦν στὶς προφητεῖες ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη τοῦ Ἰακώβ («Ἀναπесῶν ἐκοιμήθη ὡς λέων καὶ ὡς σκύμνος· τίς ἐγερεῖ αὐτόν;», Γέν. 49, 9) καὶ τοῦ Δαβὶδ («Ἐξεγέρθητι· ἵνατί ὕπνοις, Κύριε;», Ψαλμ. 43, 24). Ἐπειδὴ πρόκειται δε γιὰ τὸν Νυμφίον Χριστόν, μπορούμε νὰ θυμηθοῦμε καὶ τὸ τοῦ Σολομώντος ἀπὸ τὸ Ἄσμα Ἀσμάτων: «Ἐγὼ καθεύδω καὶ ἡ καρδιά μου ἀγρυπνεῖ» (5, 2). Τὸ Μ. Σάββατο εἶναι «ἡ ἡμέρα τῆς σιγῆς, τῆς μεγάλης ἀναμονῆς, τῆς προσδοκίας ... εἶναι τὸ προανάκρουσμα τῆς ἐλπίδος τῆς ἀναστάσεως»⁵⁰⁰.

Ἐκεῖ, στὴν ἐσχατιὰ τοῦ τάφου, στὴν ἀκρότατη ἐρημία, ὁ Χριστὸς βρῖσκει καὶ προσλαμβάνει τὴν πλήρη ἀνθρώπινη τραγωδία, τὴ διαστροφή τοῦ πλάσματός του, τὴν ἀνθρώπινη φύση ἀποξενωμένη ἀπὸ τὸν ἴδιον εαυτό της. «Ἄν στ' ἀλήθεια ὁ Χριστὸς “κατῆλθεν εἰς τὸν Ἄδην”, αὐτὸ σημαίνει ὅτι κατέβηκε στα βᾶθη τῆς ἀπουσίας τοῦ Θεοῦ. Ολοκληρωτικὰ, ἀνεπιφύλακτα, ταυτίστηκε με ὅλη τὴν ἀγωνία καὶ τὴν ἀλλοτρίωση τοῦ ἀνθρώπου. Τὴν προσέλαβε καὶ προσλαμβάνοντάς τὴν τὴν γιάτρεψε. Δὲν υπήρχε ἄλλος τρόπος νὰ τὴν γιάτρεψει παρά κάνοντάς τὴν δική του»⁵⁰¹. Ἡ, γιὰ νὰ τὸ πούμε με τὰ λόγια τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Νύσσης: «Ἐπεὶ οὖν ἔδει

⁴⁹⁶ Δοξαστικὸ τῶν αἰώνων τοῦ ὁρθοῦ τοῦ Μ. Σαββάτου, Τριῶδιον.

⁴⁹⁷ Στιχηρὸ ἰδιόμελο τῶν αἰώνων τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς Μ. Παρασκευῆς, Τριῶδιον.

⁴⁹⁸ Στιχηρὸ ἰδιόμελο τῶν αἰώνων τοῦ ἑσπερινοῦ τῆς Μ. Παρασκευῆς, Τριῶδιον.

⁴⁹⁹ Κοινωνικὸν τῆς Θείας Λειτουργίας (Μ. Βασιλείου) τοῦ Μ. Σαββάτου, Τριῶδιον.

⁵⁰⁰ Πρβλ. Φουντούλης 1997, σσ. 84 καὶ 86.

⁵⁰¹ Πρβλ. Ware 1983, σ. 94-95.

γενέσθαι ὅλης τῆς φύσεως ἡμῶν ἐκ τοῦ θανάτου πάλιν ἐπάνοδον, οἰωνεῖ χεῖρα τῷ κειμένῳ ὀρέγων, καί διὰ τοῦτο πρὸς τό ἡμέτερον ἐπικύψας πτώμα, τοσοῦτον τῷ θανάτῳ προσήγγισεν, ὅσον τῆς νεκρότητος ἀψασθαι· καί ἀρχὴν δοῦναι τὴν φύσιν τῆς ἀναστάσεως τῷ ἰδίῳ σώματι, ὅλον συναναστήσας τὸν ἄνθρωπον τῇ δυνάμει»⁵⁰². Ἡ, ἀκόμα καλύτερα μετὰ τὴν ποίησιν τῆς ἡμέρας: «Ἴνα σου τῆς δόξης τὰ πάντα πληρώσης, καταπεφοίτηκας ἐν κατωτάτοις τῆς γῆς· ἀπὸ γὰρ σοῦ οὐκ ἐκρύβη ἡ ὑπόστασίς μου ἢ ἐν Ἀδάμ· καί, ταφείς, φθαρέντα με καινοποιεῖς, φιλόανθρωπε» (τροπᾶριον τῆς α΄ ὠδῆς τοῦ κανόνος τοῦ ὁρθροῦ τοῦ Μ. Σαββάτου, Τριῶδιον).

Ὁ Θάνατος τοῦ Χριστοῦ σημαίνει τὴν νέκρωσιν τοῦ θανάτου καὶ τὴν ἀνακαίνισιν καὶ ἀνάπλασιν τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ πρὶν ἀπ' τοῦ ἡλίου Ἥλιος, ἀν καὶ ἐδύσε ἐν τῷ τάφῳ⁵⁰³, διασκόρπισεν ὅλον τὸ σκοτάδι τοῦ ἀδῆ καὶ ἔφερε γὰρ ὅλους τὸ φῶς. «Ἐδύς ὑπὸ γῆν, ὁ φωσφόρος τῆς δικαιοσύνης, καὶ νεκρὸς ὡσπερ ἐξ ὑπνίου ἐξήγειρας, ἐκδιώξας ἅπαν τὸ ἐν τῷ ἄδῆ σκοτός» (εγκώμιον τοῦ ὁρθροῦ τοῦ Μ. Σαββάτου, Τριῶδιον). Ταυτόχρονα δὲ ὁ Χριστός, ἡ Σοφία τοῦ Θεοῦ, μέσα ἀπ' τὸν τάφον, ἀρδεύει καὶ ζωοποιεῖ τοὺς νεκροὺς τοῦ ἀδῆ μετὰ τοὺς ποταμοὺς τῆς ζωῆς, τῶν ὁποίων ὁ ἴδιος εἶναι ἡ πηγὴ. «Ρεῖθρα τῆς ζωῆς ἢ προχέουσα Θεοῦ Σοφία, τάφον ὑπεισδύσα, ζωοποιεῖ τοὺς ἐν ἀδύτοις ἄδου μυχοῖς» (εγκώμιον τοῦ ὁρθροῦ τοῦ Μ. Σαββάτου, Τριῶδιον). Ἔτσι, ὁ τῶν πάντων Βασιλεὺς Ἰησοῦς «κατελθὼν διὰ τοῦ σταυροῦ εἰς τὸν Ἄδην, ἵνα πληρώσῃ ἑαυτοῦ τὰ πάντα, ἔλυσε τὰς ὀδύνας τοῦ θανάτου» (ἀπὸ τῆς εὐχῆς τοῦ καθαγιασμοῦ τῆς Λειτουργίας τοῦ Μ. Βασιλείου) ἀπὸ τοῦ βάθους τοῦ Τάφου τοῦ, νικητῆς ἤδη τοῦ θανάτου, «ὁδοποιήσας ἡμῖν τὴν ἀνάστασιν»⁵⁰⁴, χαρίζει τὴν ζωὴν τοῖς ἐν τοῖς μνήμασιν: «Μέτρα γῆς ὁ στήσας ἐν σμικρῷ

⁵⁰² Πρβλ. Γρηγόριος Νύσσης, *Λόγος κατηχητικός ὁ μέγας*, PG 45, 80 B.

⁵⁰³ Βλ. τὸν οἶκον τοῦ κοντακίου τοῦ Πάσχα, Τριῶδιον: «Τὸν πρὸ ἡλίου Ἥλιον, δύναντά ποτε ἐν τῷ τάφῳ...».

⁵⁰⁴ Πρβλ. Ἰωάννης Δαμασκηνός, *Ἐκδοσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*, Γ΄ 29 (73), PG 94, 1101.

κατοικεῖς, Ἰησοῦ Παμβασιλεῦ, τάφῳ σήμερον, ἐκ μνημάτων τούς θανόντας ἀνιστῶν» (εγκώμιο του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου, Τριώδιον). Ο μεγάλος θεολόγος π. Γεώργιος Φλωρόφσκυ, σχετικά με τη σημασία του Μ. Σαββάτου, σημειώνει: «Αυτό δεν είναι η παραμονή (eve) της σωτηρίας μας ... Αυτή είναι η ημέρα της καθόδου στον Ἄδη. Και η κάθοδος στον Ἄδη είναι ἤδη η Ανάσταση». Κι αυτό, διότι ο Χριστός «εἶναι η Αἰώνια Ζωή, και μόνο το γεγονός του θανάτου Του καταστρέφει το θάνατο. Η ἴδια η κάθοδος Του στον Ἄδη, στο βασίλειο του θανάτου, είναι η παντοδύναμη φανέρωση της Ζωής», γι' αυτό «η Ανάσταση του Χριστού ἦταν μια νίκη, ὄχι μόνο κατά του δικού του θανάτου, ἀλλὰ κατά του θανάτου εν γένει»⁵⁰⁵. Γι' αυτό τελικά ο Θάνατος και ο Τάφος του Χριστού είναι μεν κατάβαση για εκείνον, ἀλλὰ ἀνύψωση για τον ἄνθρωπο και ἐπάνοδος στον Παράδεισο: «ἐτέθης ἐν τάφῳ καί εἰς οἴκησιν ἐμοί ἐδωρήσω παράδεισον· εἰς βάθος κατελθὼν ἐμέ ἀνύψωσας» και «θαπτομένου γὰρ Χριστοῦ ἔρχομαι λέγων ... “τόν Ἀδάμ τίς εἰσάγει πάλιν εἰς τόν παράδεισον;”» (ἀπό τον β' οἶκο του Εἰς το Πάθος και τον στ' οἶκο του Σταυρώσεως ἀντιστοίχως κοντακίων του Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ, Ρωμανός 1997, τ. 1, σ. 394 και 434)⁵⁰⁶.

Ὡς εἰκονογραφικό στοιχείο, θα μπορούσαμε να πούμε ὅτι ο Ἐνταφιασμός είναι παρών στις ἀναπαραστάσεις που ἀφορούν σε ολόκληρο τον ἐπίγειο βίον του Χριστοῦ. Το μοτίβο του Σπηλαίου, το οποίο βέβαια είναι ἀναφορά στον Ἐνταφιασμό του, παραπέμπει στην ἀβυσσο, στα ἐγκατα της γῆς, στο ἀκρότατο ὄριο του κόσμου, στην ἐσχάτη κατὰ πτωση του ἀνθρώπου, στη μόνωση και στον θάνατο. Ἀκόμη και ἐκεῖνος ὁμως ο σκοτεινός και τρομερός χώρος των καταχθονίων φωταγωγήθηκε ἀπό την

⁵⁰⁵ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1983, σσ. 158, 162 και 163. Βλ. και το τροπάριο: «Ἡ τεθεωμένη σου Σῶτερ ψυχῆ, ἄδου θησαυρούς προνομεύσασα, τὰς ἀπ' αἰῶνος, συνανέστησε ψυχὰς· τό ζωηφόρον σῶμα δέ, πᾶσιν ἀφθαρσίαν ἐπήγαγε» (κανὼν σταυροαναστάσιμος δ' ἤχου, ὄρθρος της Κυριακῆς, Παρακλητικῆ).

⁵⁰⁶ Βλ. «Ὡς ζωηφόρος, ὡς Παραδείσου ὠραιότερος, ὄντως, καί παστάδος πάσης βασιλικῆς, ἀναδέδεικται λαμπρότερος, Χριστέ ὁ τάφος σου, ἡ πηγὴ τῆς ἡμῶν ἀναστάσεως» (τροπάριο ζ' ὠδῆς ἀναστάσιμου κανὼνα δ' ἤχου, ποίημα Ἰωάννου του Δαμασκηνοῦ, ὄρθρος Κυριακῆς, Παρακλητικῆ) και «Ἡ ταφή σου Δέσποτα, Παράδεισον ἠνοιξε, τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων· καί ἐκ φθορᾶς λυτρωθέντες, σέ τόν ἀναστάντα Θεόν ἡμῶν ὑμνοῦμεν. Ἐλέησον ἡμᾶς» (στιχῆρό των αἰῶνων του ὄρθρου της Παρασκευῆς της Διακαινησίμου, Πεντηκοστάριον).

παρουσία του Χριστού, διότι ήταν ο χώρος όπου έλαβε χώρα η ένδοξη Ανάστασή του, ο χώρος από τον οποίο άρχεται η ανακαίνιση του κόσμου. Είναι δηλαδή το σπήλαιο σύμβολο του επίγειου (και εντελώς ανάξιου και ανάρμοστου) χώρου, όπου φιλοξενείται ο αχώρητος, ο «φῶς οίκων ἀπρόσιτον» Θεός. Ως χώρος δε που περιέχει τον Θεό και δηλώνει την παρουσία του, το σπήλαιο προαναγγέλλεται στην Παλαιά Διαθήκη με την Κιβωτό της Διαθήκης (Εξοδος 25, 10-16) και την κοιλία του κήτους του Ιωνά (Ιωνάς 1, 1-11).

Το σπήλαιο, ως εικονογραφικό στοιχείο, υπάρχει στην ιστορία όλων σχεδόν των κορυφαίων στιγμών της επίγειας παρουσίας του Χριστού. Στην εικόνα της Γέννησης το σπήλαιο τον περιβάλλει και μάς δίνει, μαζί με την κτιστή, πέτρινη ή μαρμάρινη φάτνη-σαρκοφάγο και τα σπάργανα-σάβανα του Βρέφους, το ισοδύναμο του Θανάτου και του Τάφου του. Στην εικόνα της Βάπτισης, όπως είδαμε, οι όχθες και τα βραχώδη βουνά συγκλίνουν ψηλά πάνω από το κεφάλι του γυμνού Χριστού και δημιουργούν την αίσθηση του σπηλαιού που τον περιέχει. Μαζί δε με το υδάτινο στοιχείο (ταφικό σύμβολο), μέσα στο οποίο βρίσκεται, ολοκληρώνεται η αναφορά στο Θάνατό του και στον Τάφο του. Στην παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου, το μοτίβο των συγκλινόντων ορέων συμπληρώνεται από το λαξευμένο στον βράχο μνημείο/σπήλαιο του τετραήμερου φίλου του Κυρίου. Στην εικόνα της Σταύρωσης, το σπήλαιο βρίσκεται κάτω από τη βάση του Σταυρού και περιέχει το κρανίο του παλαιού Αδάμ, το οποίο «λούζεται» από το αίμα του Εσταυρωμένου νεκρού Νέου Αδάμ και, μ' αυτό τον τρόπο, τον ανακαινίζει. Σε κάποιες από τις τοιχογραφίες της παράστασης του Επιταφίου Θρήνου, υπάρχει το σπήλαιο και ο τάφος που ανασκάπτεται. Για την παράσταση βεβαίως του Ενταφιασμού, το σπήλαιο αποτελεί ευλόγως απαραίτητο στοιχείο. Στην εικόνα δε της Εις Άδου Καθόδου, ο Χριστός πατάει τα διαλυμένα και κατεστραμμένα θυρόφυλλα του Άδη και το σπήλαιο εικονίζεται είτε να τον περιβάλλει ολόκληρο είτε κάτω από τα πόδια του αλλά ταυτόχρονα και με τη μορφή των συγκλινόντων ορέων, όπως στην παράσταση της Βάπτισης. Στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης και της Ανάληψης, το σπήλαιο απουσιάζει, γιατί εδώ το νόημα των εικόνων επικεντρώνεται στη θεότητα του Χριστού και στη δυνατότητα του ανθρώπου να μετέχει σ' αυτή. Όταν όμως γενικά ο Κύριος εικονίζεται σε εξωτερικούς χώρους, μέσα σε φυσικό περιβάλλον, καταβάλλεται προσπάθεια από τον αγιογράφο να κάμει αναφορά, με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο, στο σπήλαιο, το εικαστικό σύμβολο του Ενταφιασμού.

Ωστόσο, πέρα από το σπήλαιο, και ο τάφος εμφανίζεται πολλές φορές στα εικονογραφικά θέματα του Χριστού, εικονιζόμενος είτε ως πραγματικό στοιχείο είτε ως συμβολικό. Ως πραγματικό-ιστορικό στοιχείο ο τάφος του Χριστού εικονίζεται στην παράσταση «Ἴδε ὁ τόπος ὅπου ἔθηκαν αὐτόν» (ὅπου εικονίζεται συνήθως και ο τάφος και το σπήλαιο), καθώς και στην δυτικού τύπου εικόνα της Ανάστασης⁵⁰⁷. Συμβολικά ο τάφος είναι παρών, ὅπως ἔχομε ἤδη δει, και στην παράσταση του Αναπεσόnton (και στις δυο του εκδοχές).

Ανάμεσα σε ὅλες αυτές τις παραστάσεις του Χριστού που αναφέρονται, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, στον Ενταφιασμό, ξεχωριστή φυσικά θέση κατέχει ἡ Ἄκρα Ταπείνωση, ἡ κατεξοχὴν εικόνα που παρουσιάζει τον Χριστό νεκρό και μέσα στον τάφο. Ἰδιαίτερη αναφορά επιβάλλεται βεβαίως να γίνει και στην παραλλαγή της Ἄκρας Ταπείνωσης που, ὅπως ἔχομε δει, απαντάται στο Ἅγιο Ὅρος σε τοιχογραφίες του 16^{ου} αἰ., οι οποίες, ὑπὸ την επιγραφή «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ», παρουσιάζουν το Χριστό ως σαβανωμένο νεκρό, μέσα σε τάφο, που βρίσκεται σε εσωτερικό σπηλαίου.

Ο Ενταφιασμός και το Σπήλαιο προφανῶς σε ὅλες αυτές τις συνθέσεις, οπτικοποιούν το «κατέβην εἰς γῆν» του Ἰωνά⁵⁰⁸ και το αντίστοιχο Μτθ. 12, 40⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Η δυτικού τύπου παράσταση της Ανάστασης (που εικονίζει τον Χριστό να κρατά σημαία και να εγείρεται θριαμβευτής και μετέωρος, πάνω από τον ανοικτό λαρνακοειδή τάφο του) υπάρχει στη Δύση από τον 11^ο αἰώνα, ενώ στο χώρο της ορθόδοξης εικονογραφίας εισάγεται, σύμφωνα με τον Ανδρέα Ευγγόπουλο, με μια εικόνα (που σήμερα βρίσκεται στο Βυζαντινὸ Μουσείο Αθηνών) του Ηλία Μόσκου, ο οποίος το 1657 αντιγράφει μια χαλκογραφία του Cornelis Cort που χρονολογείται από το 1569 (βλ. Ευγγόπουλος 1957, σ. 245). Ο Αθανάσιος Παλιούρας ὁμως μεταθέτει «ενάμισυ και παραπάνω αἰῶνα προς τα πίσω» την εισαγωγή αυτή (βλ. Παλιούρας 2000, σσ. 455-474).

⁵⁰⁸ Βλ. την προσευχή του Ἰωνά (6^η βιβλική ὁδή) στο Ἰωνά 2, 1-10: «καὶ ἦν Ἰωνᾶς ἐν τῇ κοιλίᾳ τοῦ κήτους τρεῖς ἡμέρας καὶ τρεῖς νύκτας. καὶ προσήξατο Ἰωνᾶς πρὸς κύριον τὸν θεόν αὐτοῦ ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κήτους καὶ εἶπεν

Ἐβόησα ἐν θλίψει μου πρὸς κύριον τὸν θεόν μου ...
ἐκ κοιλίας ἄδου κραυγῆς μου ἤκουσας φωνῆς μου ...
περιεχύθη ὕδωρ μοι ἕως ψυχῆς,
ἄβυσσος ἐκύκλωσέν με ἐσχάτη,
ἔδω ἡ κεφαλή μου εἰς σχισμὰς ὀρέων.
κατέβην εἰς γῆν, ἥς οἱ μοχλοὶ αὐτῆς κάτοχοι αἰῶνιοι, ...».

ακόμη το «καί παθόντα καί ταφέντα» του Συμβόλου της Πίστεως, καθώς επίσης και το γνωστό τροπάριο του Κανόνα του Πάσχα «Κατῆλθες ἐν τοῖς κατωτάτοις τῆς γῆς». Δηλώνουν δε αυτές οι παραστάσεις ότι ο Χριστός, «ὁ ἐν σπηλαίῳ τηρούμενος»⁵¹⁰, ἔφτασε μέχρι το θάνατο και τον τάφο. Με αυτόν δε τον τρόπο αποδίδεται η ἔμφαση αφενός μεν στην πληρότητα και τελειότητα της ανθρώπινης φύσης, την οποία προσέλαβε και αφετέρου στον απολυτρωτικό χαρακτήρα του έργου

Γι' αυτό τον λόγο, ἐξάλλου, ἔχομε ἀνάγνωσμα ἀπὸ το βιβλίο του Ἰωνᾶ στον εσπερινό του Μ. Σαββάτου (που τελείται το πρωί του Μ.Σαββάτου), την κατεξοχὴν ἡμέρα που εἶναι αφιερωμένη στην Ταφή του Κυρίου.

⁵⁰⁹ «Ὡσπερ γάρ ἐγένετο Ἰωνᾶς ὁ προφήτης ἐν τῇ κοιλίᾳ τοῦ κήτους τρεῖς ἡμέρας καὶ τρεῖς νύκτας, οὕτως ἔσται καὶ ὁ Υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ καρδίᾳ τῆς γῆς τρεῖς ἡμέρας καὶ τρεῖς νύκτας». Βλ. και Λκ. 11, 29-30.

⁵¹⁰ Βλ. το στιχηρό αναστάσιμο του ὄρθρου της Κυριακῆς, ἤχος πλ. α', Παρακλητικῆ: «Κύριε, τούς μοχλοὺς τούς αἰωνίους συντρίψας, καὶ δεσμά διαρρήξας, τοῦ μνήματος ἀνέστης, καταλιπὼν σου τὰ ἐντάφια, εἰς μαρτύριον τῆς ἀληθοῦς, τριημέρου ταφῆς σου· καὶ προῆγες ἐν τῇ Γαλιλαίᾳ, ὁ ἐν σπηλαίῳ τηρούμενος. Μέγα σου τό ἔλεος, ἀκατάληπτε Σωτήρ! Ἐλέησον ἡμᾶς». Στην Αἴγινα, στο ναὸ των Ἁγίων Θεοδώρων («Ὁμορφὴ Ἐκκλησιά»), ὑπάρχει μια σπάνια, ἀλλὰ ἀξιομνημόνευτη, τοιχογραφία που εἰκονίζει τὴ Γέννηση του Χριστοῦ και προσεγγίζει με ἕνα ἰδιαίτερο τρόπο το μοτίβο του σπηλαίου. Πρόκειται για μια τοιχογραφία του 13^{ου} αἰ., με ἔντονα τα στοιχεία τῆς λαϊκῆς ζωγραφικῆς, που παρουσιάζει τον νεογέννητο Χριστό ἀνακεκλιμένο στην ἀγκαλιά τῆς Θεοτόκου να θηλάζει. Σ' αὐτὴν τὴν τρυφερὴ σκηνή, το ενδιαφέρον στοιχείο, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι το σπήλαιο, του οποίου το ἀνοίγμα φέρει ἕξι ἀπολήξεις, πάνω στις οποίες εἰκονίζονται οφθαλμοὶ που παρακολουθοῦν το Χριστό (βλ. Πέννας 2004, εἰκ. 29 και 30). Δεδομένου ὅτι στην παράσταση κατέχει κεντρικὴ θέση και ἡ (υπερμεγέθης και σκοτεινὴ) φάνη-σαρκοφάγος, μπορούμε να συσχετίσουμε τα μάτια του σπηλαίου με τον «ἐν σπηλαίῳ (ἐπι-)τηρούμενον» ἐνταφιασμένο Χριστό του παραπάνω στιχηροῦ. Μια δευτέρη «ἀνάγνωση» τῆς τοιχογραφίας θα μας ἔφερνε στο νου το ἐδάφιο 3, 7-8 ἀπὸ το Ἄσμα Ἀσμάτων, που παρουσιάζει τὴν κλίνη του Σολομώντα, ο οποίος κοιμάται φρουρούμενος ἀπὸ στρατιῶτες. Ἡ ἀνακεκλιμένη στάση του Χριστοῦ συνηγορεῖ, ἐνῶ τα ἀνοιχτὰ μάτια του μποροῦν να ἐρμηνευθοῦν ὅπως και στην παράσταση του Ἀναπεσόντα (βλ. παραπάνω σχετικὸ κεφάλαιο). Σε κάθε περίπτωση, ἡ παράσταση φαίνεται να παραπέμπει σαφῶς και στον Ἐνταφιασμό. Σε ἀναφορὰ με τον Ἐνταφιασμό δε και τὴν Ἀνάσταση, μπορεῖ να συνδυαστεῖ και με τον συμβολισμό τῆς φάνης-σαρκοφάγου-τάφου, ὅπως φαίνεται και ἀπὸ το παρακάτω στιχηρό αναστάσιμο: «Εἰπάτωσαν Ἰουδαῖοι· Πῶς οἱ στρατιῶται ἀπώλεσαν, τηροῦντες τὸν Βασιλέα; Διὰ τί γάρ ὁ λίθος οὐκ ἐφύλαξε τὴν πέτραν τῆς ζωῆς;...» (ὄρθρος τῆς Δευτέρας τῆς Διακαινησίμου, Πεντηκοστήριον).

του: επειδή προσέλαβε ολόκληρη την ανθρώπινη φύση, πλήρη και τέλεια, μέχρι και την έσχατη κατάπτωσή της, τον θάνατο, ακριβώς γι' αυτό τον λόγο είναι και ο τελικός λυτρωτής και σωτήρας του ανθρώπου. Το σπήλαιο συνοψίζει το μυστήριο της Ενσάρκωσης του Θεού και διακηρύσσει ότι ο Θεός κατέβηκε από τον ουρανό στη γη, γενόμενος άνθρωπος, και από τη γη μέχρι και τον Άδη, ως νεκρός, αναζητώντας το πλάσμα του, για να το αναπλάσει με την Ανάστασή του και να το καλέσει στην αιώνια Βασιλεία του. Αναδεικνύεται δηλαδή έτσι ο Ενταφιασμός ως η αποκορύφωση του μυστηρίου της Ενανθρώπησης του Λόγου και της σωτηρίας του ανθρώπου⁵¹¹, ο δε συμβολισμός αυτών περιγράφεται εικαστικά με το μοτίβο του Σπηλαίου, το οποίο και με αυτό το νόημα απαντά σε διάφορα εικονογραφικά θέματα.

Ο Νυμφίος

Μέσα στον Τάφο αποτίθεται με τον Ενταφιασμό και εξέρχεται με την Ανάσταση η Αγάπη που νίκησε τον θάνατο. «Ὡς ἐνιαύσιος ἄμνος ... ἐκ τοῦ τάφου ὠραῖος δικαιοσύνης ἡμῖν ἔλαμψεν ἥλιος»⁵¹² και, ανασταίνοντας την «πρίν πεσοῦσαν εἰκόνα», αποκαθιστά τον άνθρωπο στο «πρωτόκτιστον», «ἀρχαῖον κάλλος» του. «Μηδεῖς ὀδυρέσθω πταίσματα· συγγνώμη γάρ ἐκ τοῦ τάφου ἀνέτειλε. Μηδεῖς φοβείσθω θάνατον· ἠλευθέρωσε γάρ ἡμᾶς ὁ τοῦ Σωτῆρος θάνατος»⁵¹³. Μέσα στον Τάφο τελέσθηκε ο Γάμος του Χριστού με την Εκκλησία. Ο Τάφος έγινε παστάδα νυφική. «Καί αὐτός ὡς νυμφίος ἐκπορευόμενος ἐκ παστοῦ αὐτοῦ» (Ψαλμ. 18, 5).

Ο Κύριος αγάπησε τον λαό του, την Εκκλησία, με αιώνια αγάπη και την εἴλκυσε προς αὐτόν με ἔλεος: «ἀγάπησιν αἰωνίαν ἠγάπησά σε, διὰ τοῦτο εἴλκυσά σε

⁵¹¹ Βλ. «Δεῦτε πάντα τά ἔθνη, γνῶτε τοῦ φρικτοῦ μυστηρίου τήν δύναμιν· Χριστός γάρ ὁ ἐν ἀρχῇ Λόγος, ἐσταυρώθη δι' ἡμᾶς, καί ἐκὼν ἐτάφη, καί ἀνέστη ἐκ νεκρῶν, τοῦ σῶσαι τά σύμπαντα. Αὐτόν προσκυνήσωμεν» (στιχηρό αναστάσιμο των αἰώνων, ἤχος γ', ὄρθρος Κυριακῆς, Παρακλητικῆ) και «ὁς (Χριστός) ἐγεννήθη καί ἐβαπτίσθη, ἵνα τῷ πάθει τό ὕδωρ καθαρίση» (Ιγνάτιος Θεοφόρος, PG 5, 660A).

⁵¹² Τροπάριο της δ' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα, Πεντηκοστάριον.

⁵¹³ Κατηχητικός Λόγος Ἰωάννου του Χρυσοστόμου, Θεία Λειτουργία Κυριακῆς του Πάσχα, Πεντηκοστάριον.

εις οϊκτίρημα...παρθένος Ἰσραήλ» (Ιερ. 38, 3-4). Το αποκορύφωμα της αγάπης του, αλλά και ο τρόπος που μάς «εἴλκυσε» προς το μέρος του, εκδηλώνονται στο Πάθος του. «Ὁ Χριστός ἠγάπησε τὴν ἐκκλησίαν καὶ ἑαυτὸν παρέδωκεν ὑπὲρ αὐτῆς» (Εφεσ. 5, 25-26). Ἡ Ἐκκλησία εἶχε μόλις πριν ἀπὸ λίγες ὥρες δημιουργηθεῖ, πάνω στον Σταυρό, με το σημεῖο της νυγείσας πλευράς του Χριστοῦ, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξῆλθε αἷμα και νερό, τα στοιχεῖα των δυο βασικῶν μυστηρίων της, δηλαδή του Βαπτίσματος (νερό) και της Θείας Ευχαριστίας (αἷμα)⁵¹⁴. Ἡ Νέα Εὐα (Ἐκκλησία) γεννᾶται ἀπὸ τὴν πλευρά του Νέου Αδάμ (Χριστός), ὅπως εἶχε γίνει και με τὴν πρώτη Εὐα και τον πρώτο Αδάμ. (Γι' αὐτὸ και ἡ Ἐκκλησία, ὡς σαρξ εκ της σαρκός του, εἶναι το μυστικό Σῶμα του Χριστοῦ). Μόνο που ἐδῶ ο Νέος Αδάμ (λόγω του προηγηθέντος μυστηρίου της Θείας Ενσάρκωσης) εἶναι ταυτόχρονα και ο Θεός-Δημιουργός και ο Νυμφίος της Νέας Εὐας. Γι' αὐτὸ και ο Ψαλμωδός Δαβὶδ ονομάζει θυγατέρα του Βασιλιά τη Νύμφη του: «Ἄκουσον, θυγατερ, καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τό οὔς σου ... καὶ ἐπιθυμήσει ὁ βασιλεύς τοῦ κάλλους σου, ὅτι αὐτός ἐστι Κύριός σου ... Πᾶσα ἡ δόξα τῆς θυγατρὸς τοῦ βασιλέως ἔσωθεν...» (Ψαλμ. 44, 11-12 και 14)⁵¹⁵. Μ' αὐτὸ τον τρόπο, «οὔτος (ο Χριστός) τὴν ἐκκλησίαν

⁵¹⁴ Βλ τα παρακάτω αποσπάσματα ἀπὸ Λόγους του Ἰωάννου του Χρυσοστόμου: «Καὶ καθάπερ τοῦ Αδάμ καθεύδοντος, ἡ γυνὴ κατεσκευάζετο, οὕτω, τοῦ Χριστοῦ ἀποθανόντος, ἡ Ἐκκλησία διεπλάττετο ἐκ τῆς πλευρᾶς αὐτοῦ ... ἐξ ἐκείνου τοῦ αἵματος καὶ τοῦ ὕδατος ἡ Ἐκκλησία ἅπασα συνέστηκε» (PG 51, 129) και «τοῦ βαπτίσματος σύμβολον καὶ τῶν μυστηρίων ἐστὶ τό αἷμα ἐκεῖνο καὶ τό ὕδωρ, ἐξ ἐκατέρων τούτων ἡ Ἐκκλησία γεγένηται» (ΕΠΕ 30, 394), καθώς και τους ὕμνους: «Τῶν θυρῶν κεκλεισμένων, ἐπέστης, Χριστέ, προς τούς μαθητάς. Τότε ὁ Θωμᾶς οικονομικῶς οὐχ εὐρέθη μετ' αὐτῶν· ἔλεγε γάρ· Οὐ μὴ πιστεύσω, ἐάν μὴ ἴδω κάγω τόν Δεσπότην· ἴδω τὴν πλευράν, ὅθεν ἐξῆλθε τό αἷμα, τό ὕδωρ, τό βάπτισμα· ἴδω τὴν πληγὴν, ἐξ ἧς ἰάθη τό μέγα τραῦμα, ὁ ἄνθρωπος· ἴδω πῶς οὐκ ἦν πνεῦμα, ἀλλὰ σὰρξ καὶ ὀστέα...» (δοξαστικό της Κυριακῆς του Θωμᾶ, Πεντηκοστάριον) και «Τό στερέωμα τῶν ἐπὶ σοὶ πεποιθῶτων στερέωσον, Κύριε, τὴν Ἐκκλησίαν, ἣν ἐκτήσω τῷ τιμίῳ σου αἵματι» (ειρμός γ' ὠδῆς του κανόνα της Ὑπαπαντῆς, Παρακλητικῆ). Ἐπίσης και ο Απ. Παῦλος μιλά για «τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κυρίου καὶ Θεοῦ, ἣν περιεποιήσατο διὰ τοῦ ἰδίου αἵματος» (Πράξ. 20, 28).

⁵¹⁵ Ολόκληρος ο Ψαλμός 44 περιγράφει τον Νυμφίον, τον «ῥαῖον κάλλει παρὰ τούς υἱούς τῶν ἀνθρώπων», «βασιλέα» και «Θεόν, εἰς τόν αἰῶνα τοῦ αἰῶνος», και, ἀφοῦ ἐξυμνήσει τὴν

«ώραιότητα καί τό κάλλος» του, καθώς και την «ἀλήθεια καί προάφεια καί δικαιοσύνη» του, παρουσιάζει τον γάμο του με την «βασιλίτσα» και «θυγατέρα τοῦ βασιλέως», η οποία «παρέστη ... ἐκ δεξιῶν» του και της οποίας ὅλη η «δόξα» προέρχεται «ἔσωθεν» (ἀπό τις ἀρετές και τις χάριτές της). Ο γάμος θα τελεστεί «ἐν ἀγαλλιάσει καί εὐφροσύνη» «εἰς ναόν βασιλέως» και θα προκύψουν «υἱοί», που θα ἀναδειχτοῦν σε «ἄρχοντες ἐπί πᾶσαν τήν γῆν». Σημειωτέον ὅτι ο ψαλμός αὐτός ἔχει ἐρμηνευτεῖ ὡς θεομητορική προφητεία τοῦ Δαβίδ, καθότι ἡ Θεοτόκος, ἡ «θεόνυμφος Δέσποινα», «ἀπειρόγαμος Παρθένος», «μητροπάρενος», «Νύμφη ἀνύμφευτος», το «φωτοφόρον Παλάτιον» (τοῦ Δεσπότου) καί «τό παλάτιον τό μέγα τοῦ Βασιλέως» ὑπάρχει πανάρχαιο σύμβολο, τύπος και εἰκόνα τῆς Ἐκκλησίας. Γι' αὐτό, κατά τῆ διάρκεια τῆς ἀκολουθίας τῆς Προθέσεως, ὅταν ὁ ἱερέας τοποθετεῖ τῆν μερίδα τῆς Θεοτόκου στα δεξιά τοῦ Ἀμνοῦ, ἀπαγγέλλει ἀπό τὸν ψαλμό 44, 10: «Παρέστη ἡ βασιλίτσα ἐκ δεξιῶν σου ἐν ἱματισμῶ διαχρῦσῳ περιβεβλημένη, πεποικιλμένη». Ὡς παραδείγματα δε ἀπὸ τῆν υμνογραφία, ἀναφέρω τὰ παρακάτω θεοτοκία: «Σῶμα καί ψυχὴν σου, ἀμόλυντα Θεῶ διατηρούσης ἀγνή, ὁ Βασιλεὺς ἠράσθη τοῦ σοῦ κάλλους Χριστός, καί Μητέρα τῆς ἑαυτοῦ σαρκώσεως ἀνέδειξε, Μαρία ὑπερένδοξε...» (θεοτοκί τῆς θ' ὠδῆς τοῦ κανόνα τῶν Ἁγίων ἐπτὰ Παίδων τῶν ἐν Ἐφέσῳ, ὄρθρος 4^{ης} Αὐγούστου, Μηνιαῖον Αὐγούστου), «...νῦν ἠράσθη σου τοῦ κάλλους Ἄγνή, καί σαρκωθῆναι ἐκ τῶν σῶν, αἱμάτων βούλεται...» καί «Ἠράσθη τοῦ κάλλους σου Χριστός, Πανάμωμε, καί τήν μήτραν σου κατώκησεν...» (τροπάρια ἢ καί θ' ὠδῆς, ἀντίστοιχα, τοῦ προεόρτιου κανόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὄρθρος παραμονῆς, Μηνιαῖον Μαρτίου). Αὐτός εἶναι ὁ λόγος, ἐξάλλου, γιὰ τὸν ὁποῖο ἡ Θεοτόκος ὀνομάζεται «νύμφη παστάς» ἢ «φωσφόρος παστάς» μεταξύ ἄλλων, καί στα παρακάτω θεοτοκία: «Τήν παστάδα τήν φωτοειδῆ, ἐξ ἧς ὁ τῶν ἀπάντων Δεσπότης, ὡσπερ νυμφίος προεληλυθε Χριστός, ὑμνήσωμεν ἅπαντες...», «Οἶκον τῆς δόξης σε, ὄρος Θεοῦ, ἅγιον ἀγνή, νύμφην παστάδα, ναόν ἀγιάσματος...» (κανόνες τῆς Θεοτόκου, α' καί δ' ἤχου, ὄρθρος τῆς Κυριακῆς, Παρακλητικῆ), «...ἡ ἁγία Θεοτόκος, ... τό ἐργαστήριον τῆς ἐνώσεως τῶν δύο φύσεων, ... ἡ παστάς, ἐν ἧ ὁ Λόγος ἐνυμφεύσατο τήν σάρκα...» (μικρὸς ἐσπερινὸς Σαββάτου, ἤχος α', Παρακλητικῆ), «...Παστάς ἀγλαόμορφε, ... Χαῖρε, ἔνδοξε Νύμφη ἡλιοστάλακτε...» (ἀπὸ θεοτοκί τοῦ ὄρθρου τῆς 12^{ης} Δεκεμβρίου, Παρακλητικῆ) καί «Νυμφῶνα σαρκώσεως, τῆς ἀπορρήτου, καί παστάδα ἔμψυχον, πιστοὶ γινώσκομεν, καί κιβωτόν, τοῦ νόμου τῆς χάριτος, σέ Θεοτόκε...» (ὄρθρος τῆς Δευτέρας, ἤχος δ', Παρακλητικῆ). Γιὰ τῆν Ἐκκλησία ὡς Νύμφη τοῦ Χριστοῦ βλ. «Ἱεροτύποις Εἰκόσι, νῦν ὠραῖζεται, ὡς νύμφη κοσμηθεῖσα, ἡ Χριστοῦ Ἐκκλησία, καί πάντας συγκαλεῖται πνευματικῶς· ἐορτάσαι συνέλθωμεν, ἐν ὁμονοίᾳ καί πίστει χαρμονικῶς, μεγαλύνοντες τὸν Κύριον», «Μορφάς προφητῶν, Ἀποστόλων τὰ εἶδη, Μαρτύρων ἱερῶν, καί Ἁγίων

ἄνωμον καί παρθένον ἑαυτῷ ἐμνηστεύσατο»⁵¹⁶. Είναι ο Γάμος του Νυμφίου Χριστού με την νύμφη Εκκλησία, ο «γάμος τοῦ Ἀρνίου», που ακολουθεῖ μετά τη νίκη στον ουρανό (Αποκ. 19, 7). Την εκ του τάφου Ἐγερση του Χριστού παρομοιάζει με γάμο και ο ἅγιος Ἰωάννης ο Χρυσόστομος λέγοντας: «Καί ἐξῆλθεν ὁ Ἰησοῦς (εκ του τάφου) ὡς ὁ νυμφίος ἐκ παστοῦ ... Ὁ νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας»⁵¹⁷. Συνεχίζοντας δε την ἴδια γαμήλια παρομοίωση η υμνογραφία της Εκκλησίας μας, ψάλλει στους ὄρθρους του Μ. Σαββάτου και της Ανάστασης: «...ὡς ἐκ θαλάμου τοῦ θηρός ἀνέθορε...» (ο Ἰωνάς, που προτυπώνει, με την ιστορία του κήτους, την τριήμερη ταφή και ανάσταση του Χριστού, ξεπήδησε ἀπὸ το θηρίο σαν ἀπὸ νυφικό θάλαμο). Ἄλλου: «Τέρπου, χόρευε καί ἀγάλλου, Ἱερουσαλήμ, τόν Βασιλέα Χριστόν θεασαμένη ἐκ τοῦ μνήματος ὡς Νυμφίον προερχόμενον». Και παρακάτω: «Καί γάρ ἐκ τάφου σήμερον, ὡσπερ ἐκ παστοῦ (= νυφικού δωματίου) ἐκλάμπας Χριστός, τά γυναῖα χαρᾶς ἐπλησε». Και ἀκόμη: «Προσέλθωμεν λαμπαδηφόροι τῷ προϊόντι Χριστῷ ἐκ τοῦ μνήματος, ὡς Νυμφίῳ». Την ἴδια παρομοίωση του τάφου ὡς κλίνης νυμφικής παστάδος παρουσιάζει και ἕνα ἐπίγραμμα του 12^{ου} αἰώνα, υπονοώντας την Ἄκρα Ταπείνωση, ὡς εἰκόνα του Νυμφίου Χριστού: «Τόν ἐν σκιᾷ κρύψαντα σαρκός καί γνόφῳ τόν ἥλιόν σου τῆς θεϊκῆς οὐσίας ... ὡς νυμφίον σέβῳ σε νυμφικῷ πέπλῳ, κλίνη μὲν ὑπνώσαντα λαξευτοῦ τάφου τῆ δ' ὀρθρινῆ σου τῆς ταφῆς ἀναστάσει»⁵¹⁸.

ἀπάντων, Εἰκόνας καί μορφώματα, ἱερῶς ὠραῖζεται τοῦ Νυμφίου δε, τοῦ νοητοῦ καί τῆς Νύμφης, ἀγλαῖζεται, ταῖς νοεραῖς ἀγλαῖαις, ἢ Μήτηρ ἢ ἄνω Σιών» (προσόμοιο και κάθισμα του εσπερινού του Σαββάτου και του ὄρθρου της Κυριακῆς της Ορθοδοξίας, ἀντίστοιχα) και «Νυμφοστολίσας τοῖς λόγοις, ἱερῶς τὴν Ἐκκλησίαν Χριστοῦ, προσηγάγου σοφέ, ὡς νύμφην πανάνωμον, καί ὑπήκοον ταύτην, τῷ Δεσπότη παρέστησας...» (στιχηρό του Προδρόμου, ἡχος βαρύς, εσπερινός της Δευτέρας, Παρακλητική).

⁵¹⁶ Πρβλ. Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ, Κοντάκιον εἰς τον εν Κανά γάμον, α' οἶκος, Ρωμανός 1997, τ. 1, σ. 150).

⁵¹⁷ PG 61, 733.

⁵¹⁸ Πρβλ. Λάμπρος 1911, *Νέος Ἑλληνομνήμων*, 8, (1911), σσ. 28-29, αρ. 59. Βλ. Pallas 1965, σ. 234, σημ. 713.

Όταν ο Θεός στον παράδεισο έκρινε ότι «οὐ καλόν εἶναι τόν ἄνθρωπον μόνον» (Γεν. 1, 18), επέφερε ύπωση στον Αδάμ και έλαβε το πλευρό του, από το οποίο έπλασε την Εύα, παρέχοντας ταυτόχρονα στον άνθρωπο τη δυνατότητα της ελευθερίας από την ατομική περιχαράκωση και τη μόνωση. Οδήγησε κατόπιν την Εύα, ως νυμφαγωγός, στον Αδάμ, κι αυτός αναγνώρισε την «σάρκα εκ τῆς σαρκός» του. Στη συνέχεια, ο Θεός ευλογεί την ένωση τους «εἰς σάρκα μίαν» (Γεν. 2, 24), τον Γάμο τους και την προοπτική κοινότητας ζωής. Η ερημία της μοναχικής ύπαρξης και η αυτοδικαίωση μέσα στο μονόδρομο της ιδιοτροπίας μεταβάλλεται σε αγώνισμα αγαπητικής συνύπαρξης, ελευθερία θυσίας ατομικών διασφαλίσεων και ετοιμότητα διακινδύνευσης των πάντων λόγω της ερωτικής δοτικότητας. Με τη δημιουργία του άλλου, η ανθρώπινη φύση λαβαίνει τις αληθινές διαστάσεις της. «Οὐδέν γάρ οὕτως ἡμῶν συγκρατεῖ τόν βίον ἢ ὁ ἔρως ἀνδρός καί γυναικός»⁵¹⁹. Με τη δημιουργία του άλλου ανθρώπου, του συν-ανθρώπου, παρέχεται στον άνθρωπο η δυνατότητα να περάσει από το άτομο στο πρόσωπο, και η ατομική μοναχικότητα, με τον τρόπο της αγάπης, να γίνει κοινότητα προσώπων. Έτσι, ο άνθρωπος περνά από τη φύση στην ελευθερία της σχέσης. Η μοναδικότητα του ενός συναντά την ετερότητα των πολλών και η ελευθερία την αγαπητική συνύπαρξη, στο πρότυπο της Τριαδικότητας του Θεού.

Όταν όμως, πέρα από τη φυλακή του ατόμου, χρειάστηκε να αντιμετωπιστεί και η έσχατη φυλακή του θανάτου, βρέθηκε άλλος Αδάμ (ο Νέος: ο Χριστός), άλλος παράδεισος («ζωηφόρος» και «ώραιότερος ὄντως»: ο Τάφος του), άλλος ύπνος («φυσίζωος» και «ζωοποιός»: ο Θάνατός του), άλλη πλευρά (η νυγείσα και ρεύσασα αίμα και ύδωρ πλευρά του), άλλη Εύα (η Νέα: η Εκκλησία), αλλά ο ίδιος τρόπος: η ένωση, ο Γάμος. «Ἐν σοί νῦν ἀγάλλεται ἡ Ἐκκλησία, φιλάνθρωπε, τῷ Νυμφίῳ καί Κτίστη αὐτῆς, τῷ ταύτην ... σαυτῷ ἀρμουςαμένῳ Τιμίῳ Αἵματι» (στιχηρό προσόμοιο των αίνων του ὁρθρου της Κυριακής της Ορθοδοξίας, Τριώδιον). Ο Χριστός συνδέθηκε με την Εκκλησία με το τίμιό του αίμα κι έτσι μπορούμε τώρα να τον δούμε ως «Βασιλέα τῶν οὐρανῶν ... ἐν σαρκί δι' ἡμᾶς παραγενόμενον, πῶς νυμφεύεται ὡς σώφρονα τήν νέαν Σιών ... ἐν

⁵¹⁹ Πρβλ. Ιωάννης Χρυσόστομος, PG 62, 135 A.

ἀφθάρτῳ γάμῳ καὶ ἀμιάντῳ» (ιδιόμελο των αἰνῶν του ὄρθρου της Κυριακῆς των Βαΐων, Τριώδιον). Μπορούμε να δούμε επίσης και την Εκκλησία «τὴν ἁγίαν Ἱερουσαλήμ καινὴν ... καταβαίνουσιν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ Θεοῦ, ἡτοιμασμένην ὡς νύμφην κεκοσμημένην τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς» (Αποκ. 21, 3). Ο Νυμφίος Χριστὸς λοιπὸν τελεῖ τον Γάμο του με το Πάθος και το Θάνατό του, κάνει τον Τάφο του παστάδα νυφικὴ και ενώνεται με ὅλους τους ανθρώπους «εἰς σάρκα μίαν», το Σῶμα του το μυστικὸ, τη νέα Σιών, την Εκκλησία.

Ο Νικόλαος Καβάσιλας, ἅγιος της Εκκλησίας και μεγάλος θεολόγος που ἐζήσε τον 14^ο αἰῶνα, αποσαφηνίζει το κίνητρο αὐτῆς της ἄκρας συγκατάβασης του Χριστοῦ: «ὁ περὶ τοὺς ἀνθρώπους ἔρωσ τὸν Θεὸν ἐκένωσεν»⁵²⁰. Η κένωση του Θεοῦ (με τη Σάρκωση και το Πάθος του) εἶναι μια ερωτικὴ κι εκστατικὴ κίνησή του προς τον ἄνθρωπο. Η ἀγάπη του Νυμφίου εἶναι καθαρὴ, ανεπιφύλακτη, απροϋπόθετη, χωρὶς αστερίσκους. Δεν ἀναζητᾶ ευθύνες, ἀλλὰ χαρίζει «τόπο» συνύπαρξης, συγχώρηση⁵²¹. Εξἄλλου, ο ἀγαπητικὸς τρόπος ζωῆς, η ερωτικὴ συνύπαρξη, εἶναι ο τρόπος ζωῆς του Τριαδικοῦ Θεοῦ, καθὼς «ὁ Θεὸς ἀγάπη ἐστι, καὶ ὁ μένων ἐν τῇ ἀγάπῃ ἐν τῷ Θεῷ μένει καὶ ὁ Θεὸς ἐν αὐτῷ» (Α΄ Ἰωάνν. 4, 16). Αὐτὸν δε τον τρόπο ζωῆς του, ο Θεός, τον προβάλλει και προς τα κτίσματά του: «Τῆς ἀγάπης καὶ τοῦ ἔρωτος, αὐτὸν δηλαδὴ τὸν Θεόν, προβολέα, φασί, καὶ γεννήτορα. Αὐτὸς γὰρ ταῦτα ἐν αὐτῷ ὄντα, προήγαγεν εἰς τὰ ἐκτός, τουτέστι, περὶ τὰ κτίσματα», καθὼς «ὁ Θεὸς ἀγάπη ἐστι, ... γλυκασμὸς καὶ ἐπιθυμία, ὃ ἐστιν ἔρωσ», διδάσκει ἄλλος μεγάλος ἅγιος και θεολόγος της Εκκλησίας, ο Μάξιμος ο Ομολογητῆς⁵²². Γι' αὐτὸ κι εμεῖς ανταποκρινόμαστε στην ερωτικὴ του πρόσκληση «...πρὸς τὴν ἀγάπην αὐτοῦ ὑψούμενοι...» και

⁵²⁰ Πρβλ. *Ἡ ἐν Χριστῷ ζωῆ, Λόγος 6^{ος}*, § 12, 3, PG 150, 645.

⁵²¹ «Τοῦτο ἐρῶντος (=αὐτὸ εἶναι χαρακτηριστικὸ γνώρισμα του ερωτευμένου), τὸ μὴ ἀπαιτῆσαι εὐθύναις ἀμαρτημάτων, ἀλλὰ συγχωρῆσαι παρανομήματα πλημμελημάτων», πρβλ. Ἰωάννης Χρυσόστομος, PG 52, 411.

⁵²² Πρβλ. Μαξίμου Ομολογητοῦ, *Περὶ Θεολογίας Κεφαλαίων Ἐκατοντὰς Ἐβδόμη πζ΄*, Φιλοκαλία των Ἱερῶν Νηπτικῶν, τόμ. Β΄, σ. 183.

«...ἀναγόμενοι πρὸς πόθον καὶ ἔρωτα αὐτοῦ...»⁵²³, ομολογώντας, ὅπως και ο ἅγιος Ἰγνάτιος ο Θεοφόρος, ὅτι «ὁ ἐμός ἔρωσ ἐσταύρωται»⁵²⁴.

Ἀς παρακολουθήσομε, σε σχέση με τα προηγούμενα, τη σκέψη του αγίου Νικολάου του Καβάσιλα, ὅπως την παρουσιάζει ἕνας σημαντικός σύγχρονος θεολόγος, ο Παναγιώτης Νέλλας: «Τὴν ἀγάπην...εξήτησεν ο Θεός ἐξ ἀρχῆς, συνέχισε δε και συνεχίζει μετὰ πάθους ζητῶν. Ὡκοδόμησεν ὡς κόσμημα εαυτῷ “οὐρανὸν καὶ γῆν καὶ ἥλιον καὶ τὸν ὀρώμενον κόσμον”, ἵνα φανερώσῃ δι’ αὐτοῦ εἰς τὸν ἄνθρωπον, καθὼς “οἱ θερμοὶ τῶν ἔραστῶν”, το κάλλος, “τὴν σοφίαν...τὴν χρηστότητα καὶ τὴν τέχνην” αὐτοῦ, και τούτο, “ἵν’ ἐνθεῖναι τὸν ἔρωτα τὸν ἑαυτοῦ δυνηθῆ” (657C). Ὅταν δε ἀδιαφορῶν πρὸς το κάλλος αὐτὸ ο ἄνθρωπος εγκατέλειψε τὸν Θεόν, Ἐκεῖνος θέλων “δοῦναι πειρᾶν ἡμῖν τῆς μεγίστης ἀγάπης” και “δειῖξαι τὸν ἔσχατον ἔρῶν ἔρωτα” (645B), ἐξήλθεν εἰς ἀναζήτησιν το μισούντος φιλουμένου. “Ὁ τῶν οὐρανῶν τεχνίτης ἐνεδύσατο γῆν” και “ὁ φύσει Δεσπότης ἐν δούλου εὐρίσκειται μορφῆ” (668C) ... “Πρὸς τὴν καταγωγὴν ἀφικνεῖται τοῦ πένητος ... καὶ προσελθὼν δι’ ἑαυτοῦ μηνύει τὸν πόθον ... καὶ τοῦ ἀπαξιούντος οὐκ ἀφίσταται, καὶ πρὸς τὴν ὕβριν οὐ δυσχεραίνει” (645A). Μη δυνηθεῖς να γοητεύσῃ τὸν ἄνθρωπον διὰ τῆς σοφίας, τῆς χρηστότητος και τῆς τέχνης αὐτοῦ, ζητεῖ ἀπὸ το σταυροῦ να συγκινήσῃ αὐτὸν διὰ τῶν παθῶν τοῦ: “Καὶ ἵνα τὸν ἔρῶντα δεῖξῃ πάντα ποιεῖ και ὀδυνώμενος φέρει καὶ ἀποθνήσκει” (645A)»⁵²⁵.

Ὡς ἐκ τούτου, μπορούμε να ἰσχυριστοῦμε κατ’ ἐπέκτασῃ ὅτι ἡ πίστις τῶν χριστιανῶν δεν μπορεί να εἶναι μια ἰδεολογία, δηλαδή ἕνα σύστημα ἰδεῶν κλειστὸ, ἀφηρημένο, στατικὸ, ἀποσπασματικὸ και μεριστικὸ. Ὁ Θεός τῶν χριστιανῶν εἶναι κοινότητα ἀγαπωμένων προσώπων. Προσώπων που βρίσκονται σε δυναμικὴ ἀγαπητικὴ σχέση μετὰξὺ τους, ἀλλὰ και με τὴν κτίση και τὸν ἄνθρωπο (ο οποίος τὴν

⁵²³ Ἀπὸ προσόμοια τοῦ ἐσπερινοῦ και τοῦ ὄρθρου (ἀντίστοιχα) τῆς Α΄ Κυριακῆς τῶν Νηστειῶν (Ὁρθοδοξίας), Τριῶδιον.

⁵²⁴ Πρβλ. Ἰγνατίου τοῦ Θεοφόρου, *Πρὸς Ρωμαίους*, 7, 78, ΒΕΠ τόμ. 2^{ος}, σ. 305, PG 5, 693.

⁵²⁵ Πρβλ. Νέλλας 1998, σσ. 145-146. (Οἱ παρενθέσεις μέσα στο κείμενο ἀφοροῦν στις στήλες ἀπὸ τὸν τόμο 150 τῆς Ἑλληνικῆς Πατρολογίας τοῦ Migne).

ανακεφαλαιώνει). Κι αυτό, διότι ο Θεός με τον τριαδικό τρόπο ύπαρξής του υποστασιάζει την Ουσία του σε σχετιζόμενα Πρόσωπα: ο Πατήρ γεννά τον Υιό και εκπορεύει το Άγιο Πνεύμα. Οι τρεις, αλληλοπεριχωρούμενοι μέσα στην αγάπη και την ομοουσιότητά τους, είναι ο άποσος και αδιαίρετος τριαδικός Θεός, ο οποίος στη συνέχεια, ελεύθερα και από αγάπη, αποφασίζει να δημιουργήσει και κατόπιν να ενωθεί με την κτίση του, προσκαλώντας την σε ελεύθερη και αιώνια ενότητα και μακαριότητα. Η δυναμική αυτή αγαπητική σχέση του Θεού με τον κόσμο και τον άνθρωπο εκδηλώνεται «σαφῶς»⁵²⁶ στο Πρόσωπο του Σαρκωθέντος Λόγου, του Ιησού Χριστού, ο οποίος ενώνει υποστατικά την άκτιστη φύση με την κτιστή, ταπεινούμενος ελεύθερα, καθώς «δι' ὑπερβολὴν τῆς ἐρωτικῆς ἀγαθότητος, ἔξω ἑαυτοῦ γίνεται»⁵²⁷ και παίρνει τη φύση του κτίσματος του. Χωρίς να εγκαταλείψει την (άκτιστη) δική του φύση, προσλαμβάνει και την (κτιστή) δική μας: «...Ἄσαρκος γάρ ὦν, ἐσαρκώθη ἐκὼν καὶ γέγονεν ὁ ὦν, ὃ οὐκ ἦν δι' ἡμᾶς. Καὶ μὴ ἐκστάς τῆς φύσεως μετέσχε τοῦ ἡμετέρου φυράματος...» και «...ὃ γάρ ἦν διέμεινεν, Θεὸς ὦν ἀληθινός· καὶ ὃ οὐκ ἦν προσέλαβεν, ἄνθρωπος γενόμενος διὰ φιλανθρωπίαν...»⁵²⁸.

Θεμελιώδες, εξάλλου, χαρακτηριστικό του έρωτα είναι η εκστατικότητα: Οι εραστές δεν ζουν για τον εαυτό τους, δεν ανήκουν στον εαυτό τους, αλλά στους αγαπημένους τους. Ακόμη και ο ύπνος τους δεν τους ανήκει: «“Ἐγὼ καθεύδω” διὰ τὴν χρείαν τῆς φύσεως, “ἡ δέ καρδιά μου γρηγορεῖ” διὰ τό πλῆθος τοῦ ἔρωτος»⁵²⁹. Οι εραστές ζουν πληγωμένοι στην καρδιά: «ἐκαρδίωσας ἡμᾶς, ἀδελφή μου νύμφη, ἐκαρδίωσας ἡμᾶς ἐνὶ ἀπό ὀφθαλμῶν σου, ἐν μιᾷ ἐνθέματι τραχήλων σου» (Άσμα ασμάτων 4, 9), διότι είναι «τετρωμένοι

⁵²⁶ Βλ. «...οὐρανῶσαι γάρ ἐρχεται, τῶν γηγενῶν τό φύραμα, τοῦτο σαφῶς ἐπενδυσάμενος» (ὠδή α' προεορτίου κανόνος του Ευαγγελισμού, ὄρθρος της παραμονής, Μηναιόν Μαρτίου).

⁵²⁷ Πρβλ. Διονύσιος Αρεοπαγίτης, *Περί θείων ὀνομάτων*, PG 3, 712 A.

⁵²⁸ Από κάθισμα του ὄρθρου και ιδιόμελο του μεγάλου εσπερινού των Χριστουγέννων, Παρακλητική.

⁵²⁹ Πρβλ. Ιωάννου Συναΐτου, *Κλίμαξ, Λόγος Α', ζ* (αναπτύσσει το χωρίο από το Άσμα ασμάτων 5, 2: «Ἐγὼ καθεύδω, καὶ ἡ καρδιά μου ἀγρυπνεῖ»).

ἀγάπης» (Ἄσμα ασμάτων 5, 8). Εγκαταλείπουν τον εαυτό τους για να δώσουν κατάλυμα στον αγαπημένο, όπως ακριβώς το διατυπώνει ο Απόστολος Παύλος: «Ζῶ οὐκέτι ἐγώ, ζῆ δέ ἐν ἐμοί Χριστός» (Γαλ. 2, 20), καθώς «μία γάρ ἐπιθυμία καί εἷς ἕρως ἀληθινός, ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστός»⁵³⁰, ο οποίος «μέσος ἐστηκώς ὡς εἷς ἀπάντων, καρδίας ἐμβατεύει»⁵³¹.

Η ολοκληρωτική αυτή ένωση με τον Χριστό έχει τον «χώρο» και τον «χρόνο» της, τον οποίο μάς παρουσιάζει συμβολικά η εικόνα της Ἄκρας Ταπείωσης: είναι το Θυσιαστήριο, η Αγία Τράπεζα, η Θεία Ευχαριστία. «Ὁ τρώγων μου τήν σάρκα καί πίνων μου τό αἷμα ἐν ἐμοί μένει καὶ ἐγὼ ἐν αὐτῷ» (Ἰωάνν. 6, 56). Η Θεία Ευχαριστία είναι ο «τόπος» και ο «τρόπος» της συνάντησης, ο Γάμος του Νυμφίου Χριστού με τη νύμφη Εκκλησία. Ο δε «χρόνος» της είναι ο ευχαριστιακός χρόνος της Εκκλησίας, δηλαδή ο ιστορικός και, ταυτόχρονα, εσχατολογικός «εντοπισμός» της Βασιλείας του Θεού, το «νῦν καί ἀεί καί εἰς τοὺς αἰῶνας τῶν αἰῶνων». «Τοῦτο γάρ (το δείπνο της Ευχαριστίας) ἐστὶν ὁ γάμος ὁ πολυῦμνητος, καθ' ὃν ὁ πανάγιος νυμφίος τήν Ἐκκλησίαν ὡς παρθένον ἄγεται νύμφην ... τούτῳ δέ μόνῳ τῶν μυστηρίων "σάρκες ἐσμέν ἐκ τῶν σαρκῶν αὐτοῦ καί ὅστ' ἀ ἐκ τῶν ὀστέων αὐτοῦ". Ταῦτα δέ ἐστὶν, οἷς ὁ ἀπόστολος ὀρίζόμενος τόν γάμον, νυμφίον ἀποδείκνυσι τόν Χριστόν εἶναι καί τήν νύμφην ἔχειν, ὁ νυμφαγωγός Ἰωάννης»⁵³². Εξάλλου, η σύνδεση της Θείας Ευχαριστίας με την εικόνα του γάμου είναι κοινός τόπος στους Πατέρες, καθώς, όπως σημειώνει ο μεγάλος ρώσος θεολόγος Παύλος Ευδοκίμοφ, «στην εμπειρία των μεγάλων

⁵³⁰ Πρβλ. Θεόδωρος Στουδίτης, *Ἐπιστολαί*, 2, 135, PG 99, 1433C.

⁵³¹ Από τον κανόνα Θεοφανίων του Κοσμά του Μελωδού, ωδή ε', τροπάριο τρίτο (ὄρθρος Θεοφανίων, Μηναίον Ιανουαρίου 6).

⁵³² Πρβλ. Νικόλαος Καβάσιλας, ὁ.π., PG 150, 593-596. Βλ και «...ἄρτι δέ ἐν τῷ δείπνῳ τῷ ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ ἀπολαύομεν ἅπαντες· εἰς αἷμα γάρ Χριστοῦ μεταβάλλεται οἶνος, καί πίνομεν αὐτόν εὐφροσύνη ἁγία τόν νυμφίον τόν μέγαν δοξάζοντες· ὁ γάρ νυμφίος ὁ ἀληθινός ὁ ἐκ Μαρίας ἐστὶν, ὁ προάναρχος λόγος ὁ λαβῶν μορφὴν τοῦ δούλου, ὁ τὰ πάντα ἐν σοφίᾳ ποιήσας» (Ρωμανού του Μελωδού, κοντάκιον Εἰς τον εν Κανά γάμον, κ' οἶκος, Ρωμανός 1997, τ. 1, σ. 150).

πνευματικῶν ἡ Ευχαριστία ἔχει τὴ μορφή της στὴ συζυγικὴ ἔνωση»⁵³³. Στὸ μυστήριο τῆς Θείας Ευχαριστίας, με μιαν αὐθόρμητη κίνηση τῆς καρδιάς μας, ἐνσωματωνόμαστε στὸν Νυμφίο, τὸν Χριστὸ τοῦ Πάσχα, τὸν Βασιλέα τῆς Δόξης καὶ Νικητὴ τοῦ θανάτου Ἀναστημένο Χριστὸ καὶ κοινωνοῦμε τὸ ἀναστημένο καὶ ἀφθαρτὸ Σῶμα καὶ Αἷμα του, ἐμβολιάζοντας τὴ φθαρτὴ μας ὑπαρξὴ με τὴν αἰώνια ζωὴ του.

Σύμφωνα με τὰ παραπάνω, ὁ Νυμφίος δὲν εἶναι ἓνας ταλαιπωρημένος ἀθῶος ἄνθρωπος, ποὺ οδηγεῖται ἀδίκῃ καὶ ἀναίτια στὸ Πάθος, ἀλλὰ ὁ διὰ τῆς Ἀναστάσεώς του νικητὴς τοῦ θανάτου, ποὺ μᾶς προσκαλεῖ, ἐν τῇ Ευχαριστία, στὸν αἰώνιο καὶ μυστικὸ Γάμο τῆς Βασιλείας τοῦ Θεοῦ, στα ἔσχατα. Ἀν ανταποκριθούμε στὴν πρόσκλησή του αὐτὴ «γρηγοροῦντες», θὰ εἴμαστε «μακάριοι» στὴν αἰωνιότητα· ἀντιθέτως ἀν βρεθούμε «ραθυμοῦντες», θὰ φανούμε «ἀνάξιοι» τοῦ Γάμου⁵³⁴. Στὸ Γάμο πάντως ὅλοι εἴμαστε καλεσμένοι, καθὼς «τό ἄχρονον φῶς ἐκ τάφου σωματικῶς πᾶσιν ἐπέλαμψεν» (βλ. στα Ὑμνογραφικὰ παράλληλα, τοὺς ὕμνους «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἐρχεται...», «Τὸν νυμφῶνά σου βλέπω...» καὶ «Ὡς ὄντως ἱερά καὶ πανέορτος...»).

Στὴ συνάφεια αὐτὴ, εἶναι ἐνδιαφέρον, νομίζω, νὰ ἀναφερθούμε στὸν Μεθόδιο Οὐλύμπου († 310 - 311), μάρτυρα καὶ ἅγιο τῆς Ἐκκλησίας (τιμάται στὶς 20 Ἰουνίου), ὁ ὁποῖος συνέγραψε τὸ «*Συμπόσιον Δέκα Παρθένων*», ὅπου παρουσιάζει δέκα χριστιανὲς παρθένες νὰ πλέκουν τὸ ἐγκώμιο τῆς ἀρετῆς τῆς παρθενίας. Θὰ παραθέσω ἀμέσως παρακάτω στίχους τοῦ Μεθοδίου, οἱ ὁποῖοι ἐμφανίζουν τὴ σύνδεση τοῦ Χριστοῦ, ὡς Νυμφίου τῶν ἀνθρώπων, με τὴν Ἀνάστασή του καὶ τὸ Βασιλικὸ του ἀξίωμα: «Ἡ γὰρ πεντάφωτος (σ.σ. λόγω τῶν πέντε αἰσθήσεων) ἡμῶν ὡς ἀληθῶς λαμπὰς ἢ σὰρξ ἐστίν, ἦν ἢ ψυχὴ βαστάζουσα δαδὸς δίκην, τῶ Νυμφίῳ παρίσταται Χριστῶ τῇ ἡμέρᾳ τῆς ἀναστάσεως» (PG 18, 117) καὶ «Νυμφεύομαι τῶ Λόγῳ καὶ τὸν ἀΐδιον τῆς ἀφθαρσίας προῖκα λαμβάνω

⁵³³ Πρβλ. Ευδοκίμοφ 1992, σ. 75.

⁵³⁴ Βλ. «Ἰδοὺ ἡνεώχθη, ὁ νυμφῶν ὁ μυστικός, οἱ φρόνιμοι κοσμοῦσι τὰς λαμπάδας, ἐλαίῳ τῶν ἀρετῶν, καὶ εἰσέρχονται φαιδροί· ἀπόθου τὸν ὕπνον ᾧ ψυχῇ, τῆς ῥαθυμίας ὅπως, εἰς νυμφῶνα φωτεινόν, Χριστῶ συνεισέλθης» (ἀπὸ τῆ θ' ὠδῆ κανόνος κατανοκτικῆς ἡχου δ', Ἰωσήφ τοῦ ὑμνογράφου, ὄρθρος τῆς Τρίτης, Παρακλητικὴ).

στέφανον καί πλουῶν παρὰ τοῦ Πατρὸς ... συγχορεύω βραβεύοντι τῷ Χριστῷ κατ' οὐρανόν, ἀμφί τόν ἀναρχον καί ἀνώλεθρον Βασιλέα» (PG 18, 120). Την ίδια σύνδεση Νυμφίου, Αναστάσεως και Βασιλέως παρουσιάζει και στον ευχαριστήριο ύμνο των Δέκα Παρθένων, του οποίου το εφύμνιο και την αρχή παραθέτω (PG 18, 208):

«Υπακοή

Ἄγνεύω σοι, καί λαμπάδας φαεσφόρους κρατοῦσα,
Νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.

Ψαλμός

Ἄνωθεν, παρθένοι, βοῆς ἐγερσίνεκρος ἦχος ἦλθε, Νυμφίω
λέγων πασσυδί ὑπαντάνειν λευκέσιν ἐν στολαῖς καί
λαμπάσι πρὸς ἀνατολάς. Ἐγρεσθε πρὶν φθάση μολεῖν
εἴσω θυρῶν Ἄναξ».

Την σύνδεση, εξάλλου, των λαμπάδων των Παρθένων της παραβολῆς, ως νυφικῆς συνοδείας, με το Βάπτισμα και την προῦπάντηση του Νυμφίου, ως εσχατολογικὴ εἴσοδο στο ουράνιο Ἱερό και προεικόνιση της δόξας του Υψίστου, προτείνει και ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, λέγοντας: «Πλὴν ἐκεῖνο εὐαγγελίζομαί σοι. Ἡ στάσις, ἦν αὐτίκα στήση μετὰ τὸ βάπτισμα πρὸ τοῦ μεγάλου βήματος, τῆς ἐκεῖθεν δόξης ἐστὶ προχάραγμα. Ἡ ψαλμωδία, μεθ' ἧς δεχθήση, τῆς ἐκεῖθεν ὕμνωδίας προοίμιον. Αἱ λαμπάδες, ἅσπερ ἀνάψεις, τῆς ἐκεῖθεν φωταγωγίας μυστήριον, μεθ' ἧς ἀπαντήσομεν τῷ νυμφίῳ φαιδραὶ καὶ παρθένοι ψυχαὶ, φαιδραῖς ταῖς λαμπάσι τῆς πίστεως...» (Λόγος Μ', *Εἰς τὸ Ἅγιον Βάπτισμα*, PG 36, 425A).

Κατὰ συνέπεια, νομίζω ὅτι ἔχει καταστῆ φανερό, με βάση τα παραπάνω εκτεθέντα, ὅτι ἡ παράσταση τῆς Ἀκρας Ταπείνωσης συνδέεται οργανικά με το Πάθος και τον Θάνατό του Χριστοῦ, ὅπως και με την Ανάστασή του. Με ἄλλους λόγους, συνδέεται με τον ἴδιο τον Χριστό, ως Νυμφίο του ἀνθρώπου στη Βασιλεία των εσχάτων. Συνδέεται ὁμως, ὅπως εἶδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, και με τὴ Βάπτισή του στον Ἰορδάνη, ἀλλὰ και με το Βάπτισμα τῆς Εκκλησίας, ως εἴσοδο στην Οἰκὴ τῆς Βασιλείας. Συνεπῶς, ἡ εἰκόνα που εἶναι ἀρμόδια για να εικονίσει τον Νυμφίο και τον Γάμο του με τὴν Εκκλησία, δεν εἶναι τόσο ἡ γνωστὴ παράσταση

«Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος» (που χρησιμοποιεῖται σήμερα στη λειτουργική μας πράξη), αλλά, πολύ περισσότερο, η (έστω και «εκτοπισμένη» και παραγκωνισμένη πλέον) προγενέστερή της «Ἄκρα Ταπείνωσις». Γι' αυτό, ενδέχεται να μην ήταν άσκοπο να σκεφτόμασταν κάποια στιγμή αν θα έπρεπε (και αν θα μπορούσαμε) να αποκαταστήσουμε στην παλαιά τάξη της Εκκλησίας κάποιους βιαστικούς (και κατανοητούς ίσως για την εποχή τους) νεωτερισμούς, οι οποίοι όμως δεν έχουν πλέον λόγο για να διαιωνίζονται.

Η Ενότητα, η αρχή και το τέλος

«Ἐγώ εἰμι τό Α καί τό Ω»

(Αποκ. 1, 8)

Η Ορθοδοξία βαδίζει, αιώνες τώρα, στον δρόμο που άνοιξε ο έρωτας του Νυμφίου⁵³⁵. Δρόμος που ξεκινά από την κένωσή του, την άκρα ταπείνωση, για να φτάσει με την εθελούσια θυσία του στη δόξα του Σταυρού και στο φως της Ανάστασης, δηλαδή στο πανηγύρι της ζωής, της καταλλαγής και της γαμήλιας ένωσης των πάντων στο Χριστό. Στο πρόσωπο του οποίου, υπάρχουν ενωμένες διά παντός η θεότητα με την νύμφη ανθρωπότητα, σε μια έκρηξη ερωτική, σ' έναν γάμο μυστικό κι αιώνιο. «Ἡμεῖς ἀγαπῶμεν αὐτόν, ὅτι αὐτός πρῶτος ἠγάπησεν ἡμᾶς» (Α' Ιω. 4, 19). Αν και ο γάμος αυτός του Νυμφίου Χριστού με τη νύμφη ανθρωπότητα τελέστηκε και τελειώθηκε στον νυμφώνα του Σταυρού και του Τάφου, η ένωσή τους όμως είχε ξεκινήσει στα σπλάχνα της Θεοτόκου κατά τον Ευαγγελισμό και στο σπήλαιο της Βηθλεέμ, τότε που προσέλαβε την ανθρώπινη φύση του ο Χριστός, την οποία και έφερε μέχρι το άκρο του θανάτου, για να αγιάσει κάθε ανθρώπινη κατάσταση στην έσχατη απόληξή της. Συνεπώς, η Ενανθρώπιση είναι προϋπόθεση του γάμου του Νυμφίου. Ο γάμος αυτός είναι ο σκοπός της δημιουργίας της νύμφης. Η «ἀνακεφαλαίωσις τῶν πάντων ἐν τῷ Χριστῷ, τά ἐπί τοῖς οὐρανοῖς καί τά ἐπί τῆς γῆς» είναι το «κατά εὐδοκίαν θέλημα» του

⁵³⁵ Βλ. «Η Ορθοδοξία είναι μια οδός ερωτική. Είναι η οδός των δογμάτων, η οδός της λατρείας, η οδός των εικόνων. Και οι τρεις δρόμοι προϋποθέτουν μυστική, ερωτική εμπειρία... Η ίδια η Ορθοδοξία είναι ένα τραγούδι ερωτικό, η ορθή δοξολογία του Θεού, το τραγούδι της Νύμφης για τον ποθητό Ιησού», πρβλ. Γιανναράς 1965, σ. 117.

Θεού που προσχεδίασε για να πραγματοποιήσει ο Χριστός (Εφεσ. 1, 9-10). «Πρός τοῦτο τό τέλος (σ.σ. τον διά της Ενανθρωπήσεως γάμο και την ένωση αυτή) ἀφορῶν, τὰς τῶν ὄντων ὁ Θεός παρήγαγεν οὐσίας. Τοῦτο κυρίως ἐστὶ τό τῆς προνοίας καί τῶν προνοουμένων πέρας, καθ' ὃ εἰς τόν Θεόν, ἢ τῶν ὑπ' αὐτοῦ πεποιημένων ἐστὶν ἀνακεφαλαίωσις»⁵³⁶. Η ένωση αυτή δηλαδή του Θεού με τον άνθρωπο, στάθηκε, χωρίς να μπορεί να εννοηθεί καμιά αναγκαιότητα στον Θεό, ο σκοπός της δημιουργίας των όντων, το τέλος της πρόνοιας του Θεού και η ανακεφαλαίωση όλης της κτίσης. «Η αποκατάστασις (reintegratio) της κτίσεως συνετελέσθη εν τῷ προσώπῳ του Θεανθρώπου Χριστοῦ. Από Αυτόν δε και δι' Αυτόν μεταφέρεται εἰς ὅλους τοὺς σ υ σ ῶ μ ο υ ς Του (πρβλ. Εφ. 3, 6), εἰς ὅλους τοὺς ανθρώπους οἱ οἱποῖοι ενεκεντρίσθησαν ὡς κλήματα εἰς Αυτόν, ὡς ἄμπελον (πρβλ. Ιωάνν. 15, 1-7). Εξ Αυτόν τούς διαπερά η θεανθρωπίνη αἰσθησις και επίγνωσις της πανενότητος της ζωής και της κτίσεως»⁵³⁷.

Ο ἅγιος Νικόδημος ο αγιορείτης, σχετικά με τη δημιουργία των όντων και την ανακεφαλαίωση των πάντων στον Χριστό, ὡς την προαιώνια βουλή του Θεού, αναφέρει: «Ακούεις ὅτι ὁ Θεός διά τοῦτο ἐποίησε τόν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἑαυτοῦ, ἵνα δυνηθῆ νά χωρέση τό ἀρχέτυπον διά τῆς ἐνανθρωπήσεως; Ὅθεν καί σύνδεσμον τοῦ νοητοῦ καί αἰσθητοῦ κόσμου, καί ἀνακεφαλαίωσιν καί ἐπίλογον ὄλων τῶν κτισμάτων ἔκτισεν ὁ Θεός τόν ἄνθρωπον διά τοῦτον τόν σκοπόν, ἵνα ένωθῆς μετ' αὐτοῦ, ένωθῆ μεθ' ὄλων τῶν κτισμάτων, καί ἀνακεφαλαιωθῶσιν ἐν τῷ Χριστῷ οὐράνια καί ἐπίγεια, ὡς λέγει ὁ Παῦλος· καί κτίστης καί κτίσις γένηται ἐν καθ' ὑπόστασιν, κατά τόν θεοφόρον Μάξιμον»⁵³⁸. Γι' αυτό «καί οὕτως ἐτελειώθη ἡ ἀρχαία βουλή καί ὁ σκοπός ὁ πρῶτος τοῦ Θεοῦ· μέ τό ὅτι ἀνεκεφαλαιώθησαν τά πάντα ἐν τῷ Χριστῷ, καί ἠνώθη ἡ Κτίσις μέ τόν Κτίστιν, οὐχί φυσικῶς, οὐχί προαιρετικῶς καί κατά χάριν, ἀλλά κατ'

⁵³⁶ Πρβλ. Μαξίμου του Ομολογητοῦ, *Πρός Θαλάσσιον ἐρώτησις* Ξ' 30, PG 90, 621.

⁵³⁷ Πρβλ. Πόποβιτς 1993, σ. 24.

⁵³⁸ Πρβλ. Νικοδήμου του Αγιορείτου, «*Απολογία ὑπέρ τοῦ ἐν τῷ βιβλίῳ τοῦ Αοράτου Πολέμου σημειώματος περί τῆς Κυρίας ἡμῶν Θεοτόκου*», στο Νικόδημος Αγιορείτης 1969, σ. 209.

αὐτήν τὴν ὑπόστασιν· οὗτος εἶναι ὁ ἀνώτατος βαθμὸς τῆς ἐνώσεως, ὕστερα ἀπὸ τὸν ὁποῖον, ἄλλος ἀνώτερος, οὔτε εὐρέθη, οὔτε εὐρεθήσεται»⁵³⁹.

Ὁ γάμος λοιπὸν τοῦ Νυμφίου καὶ ἡ ἐνωσὴ τοῦ μετὰ τὸν ἄνθρωπο ἐμφανίζεται ὡς ὁ σκοπὸς τῆς δημιουργίας: «Ἡ ἐνανθρώπησις τοῦ Χριστοῦ ἦταν τὸ προηγουμένον θέλημα τοῦ Θεοῦ, ὁ τελικὸς σκοπὸς τῆς δημιουργίας τοῦ ἀνθρώπου»⁵⁴⁰.

Παρά ταῦτα, ὁ γάμος τοῦ Νυμφίου τελεῖται μετὰ τὴν θυσίαν τοῦ – τὴν ὁποία ὀλοκληρῶναι καὶ ὡς ἀμνός καὶ ὡς θύτης ταυτόχρονα – νυμφῶνας εἶναι ὁ τάφος καὶ θεμέλιον τὸ τίμιον αἷμα τοῦ, «ὡς ἀμνοῦ ἀμώμου καὶ ἀσπίλου Χριστοῦ, προεγνωσμένου μὲν πρό καταβολῆς κόσμου, φανερωθέντος δὲ ἐπ' ἐσχάτων τῶν χρόνων δι' ὑμᾶς τοὺς δι' αὐτοῦ πιστεύοντας εἰς Θεόν τὸν ἐγείραντα αὐτὸν ἐκ νεκρῶν καὶ δόξαν αὐτῷ δόντα, ὥστε τὴν πίστιν ὑμῶν καὶ ἐλπίδα εἶναι εἰς Θεόν» (Α' Πέτρου 1, 19-21). Ἡ δὲ θυσία τοῦ, μοναδικῆ καὶ ἀνεπανάληπτης, ἐνώνει τοὺς πάντες καθὼς προσφέρεται καθολικῆ, παρέχει τὸ πλήρωμα τῆς σωτηρίας τῆς ἀνθρώπινης φύσεως καὶ ἀπευθύνεται πρὸς τὸν καθένα μᾶς προσωπικῶς. «Μιᾶ γὰρ προσφορᾶ τετελείωκεν εἰς τό διηνεκές τοὺς ἁγιαζομένους» (Εβρ. 10, 14). Αὐτὸς ἦταν καὶ ὁ λόγος ποῦ «ἔξω γὰρ τῆς πόλεως ἐσταυρώθη»⁵⁴¹ ... ἵνα μάθῃς ὅτι καθολικὴ ἐστὶν ἡ θυσία, ἵνα μάθῃς ὅτι ὑπὲρ τῆς γῆς ἀπάσης ἡ προσφορὰ, καὶ ὅτι κοινὸς τῆς φύσεως ἡμῶν ἀπάσης ἐστὶν ὁ καθαρισμὸς»⁵⁴². Ἡ καθολικότης τῆς θυσίας προσδιορίζει τὴν καθολικότητα τῆς Ἐκκλησίας, καὶ ἡ καθολικότητά της αὐτὴ τὴν ἐνότητα τοῦ Σώματός της. Μετὰ τὸν ἴδιον τρόπον δὲ ποῦ ἡ ἐλευθερία ἐν τῇ οὐσίᾳ της νοεῖται ὡς ἀπελευθέρωσις, ἐτσί καὶ ἡ ἐνότητα νοεῖται ὡς ἐνωσις καὶ ἐπανενωσις. «Ἡ ζωὴ της

⁵³⁹ Πρβλ. Νικόδημος Ἀγιορείτης 1991, σ. 175.

⁵⁴⁰ Πρβλ. Βλάχος 1998, σ. 397. Βλ. καὶ Νέλλας 1998, σ. 145: «...ἡ ἀρχικὴ βουλή τοῦ Θεοῦ, ἡ συνισταμένη εἰς τὴν πλήρη ἐνωσιν αὐτοῦ μετὰ τῆς κτίσεως καὶ εἰς τὴν ἐλευσιν τῆς Βασιλείας ἐκείνης, ἐν τῇ ὁποίᾳ ὁ Θεὸς θα βασιλεύσῃ οὐχὶ δυναμικῶς ἀλλὰ ἀγαπητικῶς...».

⁵⁴¹ Σήμερα, ὁ Γολγοθᾶς φαίνεται μέσα ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Ἱερουσαλήμ γιατί ἐντὸς τοῦ μεταξὺ τοῦ Ἡρώδης τοῦ Αἰδίου (41-69 μ.Χ.) ἐκτίσθη νέο τεῖχος, τὸ ὁποῖον τὸν συμπεριέλαβε ἐντὸς τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς πόλεως. Γραφὴ τῆς τοπογραφίας τοῦ Γολγοθᾶ, βλ. Καλοκύρης 1999, σ. 35 κ.ε.

⁵⁴² Πρβλ. Ἰωάννου Χρυσοστόμου, Ὁμιλία εἰς τὸν Σταυρόν καὶ εἰς τὸν Ληστήν, PG 49, 408.

Εκκλησίας είναι ενότης και ένωσις ... εσωτερική, στενή, οργανική. Είναι η ενότης του ζώντος σώματος, η ενότης του οργανισμού ... η ίδια η ύπαρξις (της Εκκλησίας) συνίσταται εις την επανένωσιν της χωρισμένης και διηρημένης ανθρωπότητος ... Αυτό είναι το μυστήριον της τελικής επανενώσεως κατ' εικόνα της ενότητος της Αγίας Τριάδος. Τούτο πραγματοποιείται εις την ζώην και την δομήν της Εκκλησίας, είναι το μυστήριον του "sobornost", το μυστήριον της καθολικότητος»⁵⁴³. Μετά απ' αυτά, χαρά και αγαλλίαση αρμόζει για όλους, καθώς ο Νυμφίος ολοκλήρωσε το έργο της ανακαίνισης της νύφης του και ενώθηκε μαζί της: «χαίρωμεν καί ἀγαλλιώμεθα καί δῶμεν τήν δόξαν αὐτῶ, ὅτι ἦλθεν ὁ γάμος τοῦ ἀρνίου ... μακάριοι οἱ εἰς τό δεῖπνον τοῦ γάμου τοῦ ἀρνίου κεκλημένοι» (Αποκ. 19, 7 και 9), «ἰσάγγελοι γάρ εἰσι καί υἱοί εἰσι τοῦ Θεοῦ, τῆς ἀναστάσεως υἱοί ὄντες» (Λκ. 20, 36).

Η τελευταία προσευχή του Κυρίου προς τον Πατέρα πριν από το Πάθος του, η μεγαλειώδης εκείνη προσευχή που ονομάστηκε *αρχιερατική* και τη διαβάζουμε στο πρώτο από τα «Δώδεκα Ευαγγέλια» τη Μ. Πέμπτη (όρθρος Μ. Παρασκευής), αφορούσε στην εν Χριστώ ενότητα των ανθρώπων μεταξύ τους και με τον Θεό, τη σύναψη κτιστού και ακτίστου μέσω του Χριστού, ως ενυπόστατου συνδέσμου των δύο αυτών οντολογικώς «διεστώτων»: «ἵνα πάντες ἐν ᾧσι, καθὼς σύ, πάτερ, ἐν ἐμοί καὶ ἐγὼ ἐν σοί, ἵνα καί αὐτοὶ ἐν ἡμῖν ἐν ᾧσιν ... καί ἐγὼ τήν δόξαν ἣν δέδωκάς μοι δέδωκα αὐτοῖς, ἵνα ᾧσιν ἐν καθὼς ἡμεῖς ἐν ἐσμεν, ἐγὼ ἐν αὐτοῖς καί σύ ἐν ἐμοί, ἵνα ᾧσι τετελειωμένοι εἰς ἓν» (Ιω. 17, 21 και 23). «Η εν Γεθημανή προσευχή του Χριστού είναι αναμφιβόλως η υψίστη πασών των προσευχών κατά την εσωτερικήν αυτής αξίαν και την κοσμοσωτήριον δύναμιν... Προσφερθείσα εις τον Θεόν Πατέρα εν τῷ Πνεύματι της Θείας αγάπης, θα ενεργή αιωνίως εν τῷ κοσμικῷ εἶναι ως Φῶς πάντοτε αμείωτον. Ως ιστορικόν γεγονός δεν διήρκεσεν ἐπὶ μακρόν' ως πνευματικὴ ὁμως πράξις Θείας αγάπης ἔλαβεν ἀρχὴν πρό καταβολῆς κόσμου (βλ. Α' Πέτρ. α' 20), και δεν παύει να ενεργή μέχρι σήμερον»⁵⁴⁴.

⁵⁴³ Πρβλ. Φλωρόφσκυ 1991, σ. 53.

⁵⁴⁴ Πρβλ. Σαχάρωφ 1993, σ. 377.

Ανοικτά ζητήματα προς διερεύνηση

Κατά την έρευνα και τη διαπραγμάτευση του θέματός μας προέκυψαν ζητήματα και ερωτήματα, τα οποία είτε δεν διερευνήθηκαν (σε ικανοποιητικό βαθμό ή καθόλου) είτε δεν παρουσιάστηκαν λόγω οικονομίας χώρου και έλλειψης χρόνου. Κάποια από αυτά τα ζητήματα παραμένουν αναπάντητα και ανοικτά (καθένα σε διαφορετικό βαθμό), προς περαιτέρω διερεύνηση και επεξεργασία εν ευθέτω χρόνω. Παραθέτω, χωρίς να τα αξιολογώ και να τα κατατάσσω κατά σειρά σπουδαιότητας (ή άλλη), ορισμένα από αυτά:

- Διευκρίνιση της σχέσης της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης με τα λειτουργικά δράματα-θεατρικά θρησκευτικά δρώμενα, τύπου «Χριστός Πάσχων» κλπ. Οι λιτανευτικές και οι δίπτυχες εικόνες της Άκρας Ταπείνωσης παραπέμπουν σε επιδράσεις από τα λειτουργικά αυτά δρώμενα; Ποιος ακριβώς ο ρόλος αυτών στο Βυζάντιο; Γενικότερα, ποια η σχέση θεάτρου και εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής και τελετουργικής; (Βιβλιογραφία: Cottas 1931α, Cottas 1931β, Σάθας 1878, Pallas 1965, Belting 1981α, Belting 1981β, Καλοκύρης 2003, Σολομός 1964, Βιβιλάκης 2004, Πούχνερ 1984, Hunger 2005, Rosenqvist 2008 κ.ά.).
- Διευκρίνιση της σχέσης μεταξύ των θεολογικών κειμένων των πατέρων και εκκλησιαστικών συγγραφέων, της (λειτουργικής και μη) υμνογραφίας, των λατρευτικών τελετουργιών μέσα στον ναό και των εικονογραφικών θεμάτων (σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες), ως προς τη γέννηση, την εξέλιξη, τον εντοπισμό και τη λειτουργικότητά τους μέσα στον ναό. Ανάδραση με την συναγμένη πιστεύουσα κοινότητα. Γραμματεία – τελετουργία – εικονογραφία. (Πηγές, Βιβλιογραφία: Μυσταγωγικά και Λειτουργικά Υπομνήματα των Πατέρων, Τυπικά, Διονύσιος εκ Φουρνά κλπ., Pallas 1965, Belting 1981α, Belting 1981β, Maguire 1981, Walter 1982 κ.ά.).
- Σχέση Άκρας Ταπείνωσης με την εξέλιξη της ερμηνείας της Θείας Λειτουργίας. Χρειάζεται έρευνα με βάση τα Λειτουργικά και Μυσταγωγικά

Υπομνήματα. Δυο πρότυπα ερμηνείας της Θείας Λειτουργίας επανέρχονται και εναλλάσσονται: αφενός, η Λειτουργία ως μυστηριακή αναπαράσταση του θείου δράματος, της ζωής και της σταυρικής θυσίας και ανάστασης του Χριστού (σε ιστορική αναφορά και πρωτολογική προοπτική). Αφετέρου δε, η Λειτουργία ως εικόνα της Βασιλείας και πρόγευση των εσχάτων (σε εσχατολογική προοπτική της Βασιλείας). Η παράσταση της Άκρας Ταπείωσης στην κόγχη της Πρόθεσης έχει εσχατολογικό νόημα; Άρα παραπέμπει στην αντίστοιχη ερμηνεία της Λειτουργίας; Η παράσταση της Γέννησης στην Πρόθεση δηλώνει ερμηνεία της Λειτουργίας ως αναπαράστασης; Ο Ζηζιούλας τοποθετεί το Πάθος στην Προσκομιδή. Αυτή η ερμηνεία εξηγεί τον λόγο, για τον οποίο η Εκκλησία παρασταίνει τον Χριστό-Άκρα Ταπείωση στην Πρόθεση, ενώ στην κόγχη του Ιερού Βήματος (κατεξοχήν ευχαριστιακός «τόπος») έχουν καθιερωθεί νεότερα εικονογραφικά θέματα, όπως ο Μελισμός (13^{ος} αι.) και οι Συλλειτουργούντες Ιεράρχες; Χρονικοί προσδιορισμοί των δυο ερμηνειών για τη Λειτουργία είναι δυνατοί; Ο Σουλτς λέει ότι το τέμπλο άρχισε να υψώνεται και ο αστερίσκος εμφανίστηκε στην ακολουθία της Πρόθεσης (Γέννηση-αναπαράσταση) μετά τον 11^ο αι., εποχή αποδυνάμωσης του κοινωνικού στοιχείου στη Θεία Λειτουργία (Ευχαριστία). (Βιβλιογραφία: Σουλτς 1998, Daniέλου 1981 [σσ. 137 κ.ε.], Taft 1978, Σμέμαν 1991, Σμέμαν 2000, Ζηζιούλας 1994, Ζηζιούλας 1999, Κουμαριανός Παύλος 1999α, Κουμαριανός Παύλος 1999β, Κουμαριανός Θεόδωρος 2004, Κουμαριανός Θεόδωρος 2012, Τζέρπος 2004 κ.ά.).

- Ποιος είναι ο ειδικός λειτουργικός ρόλος του συγκεκριμένου σημείου της κόγχης της Πρόθεσης, σε σχέση με τον συμβολισμό του ι. Βήματος και ολόκληρου του οικοδομήματος του ναού; Πότε, πώς και γιατί εμφανίστηκε; Ποιες ανάγκες κλήθηκε να καλύψει; Συνακόλουθα, ποιο ακριβώς είναι το νόημα της ακολουθίας της Πρόθεσης; Ήταν πάντοτε εκεί η θέση της (κατά τη διάρκεια του όρθου) ή μεταφέρθηκε από τη Μεγάλη Είσοδο, όπως ισχυρίζονται μερικοί ερευνητές; Γιατί χρειάστηκε η τελετουργική προεισαγωγή της Πρόθεσης πριν από την έναρξη της Θείας Λειτουργίας; Γιατί χρειάστηκε μια τελετουργική προετοιμασία της θυσίας πριν την θυσία της αναφοράς; (Βιβλιογραφία, όπως και στο ανωτέρω θέμα. Βλ. και στο

αντίστοιχο κεφάλαιο στο σώμα της εργασίας και Καραϊσαρίδης 2007, Μαυρόπουλος 2009).

- Ποια είναι τα εικονογραφικά θέματα που απαντούν στην κόγχη της Πρόθεσης, πέραν της Άκρας Ταπείνωσης; Ποια είναι τα εικονογραφικά θέματα που απαντούν σε άλλα σημεία του ιερού βήματος του ναού και σχετίζονται με την Άκρα Ταπείνωση; Ποια είναι η λειτουργική συσχέτισή τους; Ποιο είναι το θεολογικό νόημα που τα συνδέει; (Βιβλιογραφία αρχαιολογική: Dufrenne 1968 και Velmans 2004 κ.ά.).
- Περαιτέρω διευκρίνιση της σχέσης της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης με την παράσταση Ίδε ο Άνθρωπος. Οι ΔΥΤΙΚΕΣ παραστάσεις της Άκρας Ταπείνωσης εκτράπηκαν τις περισσότερες φορές προς την απεικόνιση του Χριστού ΠΡΙΝ το Πάθος, ΠΡΙΝ τον Σταυρό. Ή, στην καλύτερη περίπτωση, παριστούν τον Χριστό ΜΕΤΑ το Πάθος και ΠΡΙΝ την Ανάσταση, αλλά ζωντανό, περίλυπο, με ανοικτά μάτια κλπ., έστω νεκρό και να τον υποστηρίζουν άγγελοι ώστε να μένει σε όρθια θέση. Δηλαδή, δεν παριστάνουν τον Χριστό ΚΑΤΑ το Πάθος του, όρθιο νεκρό, νικητή ΗΔΗ του θανάτου, εν δυνάμει αναστημένο. (Βιβλιογραφία: Panofsky 1927, Cottas 1931α, Millet 1960, Belting 1981α, Belting 1981β, Καλοκύρης 2003 κ.ά.).
- Ποια η εμφάνιση, η εξέλιξη και η ιδιαίτερη λειτουργικότητα της παράστασης της Άκρας Ταπείνωσης στα Βαλκάνια, στον σλαβικό κόσμο και, κυρίως, στη Ρωσία, όπου γνώρισε και μεγάλη διάδοση; Ποια η διαφοροποίηση του θέματος στους νεότερους αιώνες στη δυτική Ευρώπη; (Βιβλιογραφία: Panofsky 1927, Belting 1981β, Shalina 2002, Simić-Lazar 2003 κ.ά.).
- Με ποιο «μηχανισμό» ένα εικονογραφικό θέμα με λειτουργικό καθαρά νόημα, όπως η Άκρα Ταπείνωση, μετεξελίσσεται έτσι ώστε να χρησιμοποιηθεί και ως ιδιωτικό εικόνισμα; Απαιτεί αυτή η εξέλιξη «εξόδου» από τον ναό και εισόδου στον ιδιωτικό χώρο, εκκλησιοποίηση της ιδιωτικότητας ή θρησκευτικοποίηση / εκκοσμίκευση της εκκλησιαστικότητας της συνείδησης του πιστού; Η εικόνα δηλαδή λειτούργησε σε αυτή την εξέλιξη ως φορέας αγιασμού της ζωής του πιστού ή ως (ατομικό) φυλαχτό του σε ταξίδια ή σε κινδύνους; Στη δεύτερη περίπτωση, θα ήταν πάντοτε ένδειξη θρησκευτικοποίησης και εκκοσμίκευσης της πίστης;

Συμπεράσματα

Το εικονογραφικό θέμα *Χριστός η Άκρα Ταπείνωση*, ως φορητή εικόνα, είχε συγκεκριμένη λειτουργικότητα στην Ακολουθία των Παθών, κατά τους βυζαντινούς χρόνους, ενώ, ως τοιχογραφία, ιστορείται στη βόρεια κόγχη του ιερού βήματος του χριστιανικού ναού (στον χώρο της Πρόθεσης). Στο πέρασμα των αιώνων, γνώρισε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη, εικονογραφική και λειτουργική. Συνδέθηκε δε στενά με την εκκλησιαστική υμνογραφία και τη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας, συνιστώντας την κατεξοχήν απεικόνιση του Νυμφίου Χριστού κατά το Πάθος Του.

Το εικονογραφικό αυτό θέμα δεν βασίζεται σε συγκεκριμένο ιστορικό στιγμιότυπο από τον βίο του Ιησού, αλλά συμπεριλαμβάνει, σε μια πρωτότυπη σύνθεση, όλα τα γεγονότα των Παθών: τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τον Επιτάφιο Θρήνο και, κυρίως, τον Ενταφιασμό. Παρουσιάζει τον Χριστό νεκρό, μόνο, γυμνό, μέσα στον τάφο, όρθιο, μπροστά στον Σταυρό. Πρόκειται για ένα νεκρικό πορτραίτο του Χριστού με υπερρεαλιστικό χαρακτήρα. Αυτή η «τεχνητή» εικονογραφική σύνθεση διεδραμάτισε κεντρικό ρόλο από τον 10^ο-11^ο αι. στις ακολουθίες των Παθών, κυρίως στην Κων/πολη, στη Μικρά Ασία και, αργότερα, στη Ρωσία. Πρωτοπαρουσιάστηκε ως εικονογράφηση των Παθών σε χειρόγραφα και ως αμφιπρόσωπη λιτανευτική εικόνα, ιστορώντας στην άλλη όψη την Παναγία Βρεφοκρατούσα. Έτσι, παρουσίαζε μαζί τα βασικά χριστολογικά δόγματα, της Ενσάρκωσης και των Παθών (με σαφείς υπαινιγμούς της Ανάστασης). Αναγνωρίστηκε ως η «αρμόδια» και αντιπροσωπευτική εικόνα για τα Πάθη του Κυρίου, για τις ακολουθίες των Παθών και για την κατεξοχήν ημέρα των Παθών (Μ. Παρασκευή). Στη συνέχεια, καθιερώθηκε ως τοιχογραφία εντοπισμένη στην κόγχη της Πρόθεσης μέσα στο ιερό βήμα και συνδέθηκε με την τέλεση της Ακολουθίας της Πρόθεσης και την Προσκομιδή. Έλαβε, έτσι, και μια άλλη λειτουργική διάσταση, την ευχαριστιακή. Ωστόσο, η έντονη αυτή προβολή του θέματος της Άκρας Ταπείνωσης στη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας σταδιακά ατόνησε. Αν και εμφανίστηκαν

άλλα εικονογραφικά θέματα που πήραν τη θέση της, όμως η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης διατήρησε μέχρι σήμερα μια υποβαθμισμένη έστω, αλλά σταθερή παρουσία.

Η Άκρα Ταπείνωση λόγω της λειτουργικής της παρουσίας έχει συνδεθεί στενά και με την εκκλησιαστική υμνογραφία, πράγμα που τονίζει εμφατικά τη λειτουργικότητα και την ιδιαιτερότητά της ως εικονογραφικό θέμα. Ως έργο τέχνης δε, παρουσιάζει ιστορικό, αρχαιολογικό και αισθητικό ενδιαφέρον, καθώς γνώρισε σημαντική μορφολογική εξέλιξη, αλλά και διάδοση στο Βυζάντιο, στη Δύση, στα Βαλκάνια και στη Ρωσία. Αυτή η μεγάλη διάδοση συνέβαλε και στην πολυμορφία της: φορητή εικόνα, τοιχογραφία, αμφιπρόσωπη εικόνα λιτανείας, τρίπτυχη και δίπτυχη εικόνα, μινιατούρα χειρογράφων, φορητή εικόνα μικρού μεγέθους για ιδιωτική χρήση από περιηγητές ή για ταφική χρήση, αντιμήνσιο, αήρ, δισκοκάλυμμα, εγκόλπιο, σφραγίδα, εικονογράφηση προσευχηταρίου κλπ. Παρά την εξέλιξη και την ποικιλομορφία της, η Άκρα Ταπείνωση διατήρησε τα βασικά σημεία αναφοράς της: τον όρθιο και γυμνό νεκρό Χριστό, τον Σταυρό και την επιγραφή/τίτλο (ΟΒCΑΤΔΞC), τον τάφο και τον χρυσό κάμπο. Αν και σήμερα έχει απολέσει πλέον την έντονη λειτουργικότητά της, μπορούμε όμως με τη μελέτη της να ερευνήσουμε τη σχέση της εικονογραφίας με την υμνογραφία και τη Θεία Λειτουργία, τον ρόλο της στη λειτουργική εξέλιξη και την ανάδρασή της με την πιστεύουσα/λατρεύουσα εκκλησιαστική κοινότητα.

Μια πτυχή αυτής της λειτουργικής παρουσίας της Άκρας Ταπείνωσης είναι η πιθανή συμμετοχή της στα εκκλησιαστικά λειτουργικά δρώμενα. Προσθέσαμε στη μελέτη μας αυτή τις δικές μας παρατηρήσεις επί του θέματος, που αφορούν σε ενδείξεις έντονης θεατρικότητας στη λειτουργικότητα του συγκεκριμένου εικονογραφικού θέματος.

Πέρα από τη λειτουργικότητα της φορητής εικόνας, υπάρχει και αυτή της τοιχογραφίας, καθώς το θέμα καθιερώθηκε ως εικονογράφηση του σημείου της Πρόθεσης. Αυτός ο εντοπισμός της προσέδωσε και μια άλλη λειτουργικότητα, την ευχαριστιακή. Στο ευχαριστιακό πλαίσιο, η Άκρα Ταπείνωση συνδέθηκε και με άλλες παραστάσεις, όπως ο Μελισμός, η Ετοιμασία του Θρόνου, ο Επιτάφιος (αέρας), ο Αναπεσών κ.ά.

Εξετάζοντας το θέμα εικονολογικά και ενταγμένη μέσα στο λειτουργικό πλαίσιο των Μυστηρίων της Εκκλησίας, διαπιστώσαμε ότι η Άκρα Ταπείνωση, ως η αρμόδια εικόνα του Πάθους, της Σταύρωσης και της Ταφής, συνάπτεται τυπολογικά και

νοηματικά με το Βάπτισμα (και την εικόνα του), στο οποίο ο χαρακτήρας του Πάθους και της Ταφής είναι εντονότατος και εμφανέστατος. Επιπλέον, διαπιστώσαμε ότι η παράστασή μας εμπεριέχει πασχάλιο (δηλαδή σταυροαναστάσιμο), βαπτισματικό, ευχαριστιακό και εσχατολογικό νόημα, σε διαρκή αναφορά στο Πάθος και στη Βασιλεία. Μπορούμε δε να ισχυριστούμε ότι η Άκρα Ταπείνωση αναφέρεται στο Βάπτισμα (ως φορητή εικόνα) και στη Θεία Ευχαριστία (ως τοιχογραφία). Αυτές οι αναφορές περιγράφουν την εκκλησιολογική της διάσταση, παραμένει όμως πάντοτε ισχυρή και η εσχατολογική, με την αναφορά της στον Γάμο, ως εικόνα του Νυμφίου. Έτσι, θα λέγαμε ότι η Άκρα Ταπείνωση έχει διαρκή νοηματική αναφορά σε τρία μυστήρια της Εκκλησίας: τον Γάμο, το Βάπτισμα και την Ευχαριστία.

Τέλος, θεολογικά, το εικονογραφικό μας θέμα συνδέεται με τη θεολογία της Σάρκωσης του Λόγου, με έντονο τον σωτηριολογικό και τον εσχατολογικό προσανατολισμό. Ο Λόγος του Θεού σαρκώνεται, αποκαλύπτοντας την εικόνα του Θεού και το αρχέτυπο του ανθρώπου. Ως αμνός θυσιάζεται και δέχεται ακόμη και τον σταυρικό θάνατο, προσλαμβάνοντας όλες τις ανθρώπινες υπαρξιακές καταστάσεις. Έτσι, ως Νυμφίος πλέον της Εκκλησίας, με την Ανάστασή του εγκαινιάζει την Ογδόη Ημέρα της καινής κτίσης, που θα ολοκληρωθεί στη Βασιλεία των εσχάτων. Εκεί, όπου οδηγεί εν Αγίω Πνεύματι την Εκκλησία, την οποία έχει, ως Νυμφίος της, συσσωματωμένη ως Σώμα του, για να πραγματοποιηθεί ο άφθαρτος Γάμος του Αρνίου, του εσφαγμένου και εστηκότος. Το κύριο χαρακτηριστικό της θεολογίας της Άκρας Ταπείνωσης του Χριστού, της θεολογίας του Χριστού Νυμφίου της Εκκλησίας, είναι η θεολογία της ενότητας, όπως την περιγράφει αποκαλυπτικά και εσχατολογικά ο ίδιος ο Κύριος στο 17^ο κεφάλαιο του Κατά Ιωάννην Ευαγγελίου.

Παράρτημα Α':

Υμνογραφικά παράλληλα

Η εικόνα του Χριστού Άκρα Ταπείνωση, όπως είδαμε, είναι γέννημα-θρέμμα της λειτουργικής πράξης της Εκκλησίας, όπου ζωντανή παρουσία και μάλιστα εντονότατη έχουν και οι άλλες – πλην της εικονογραφίας – λειτουργικές τέχνες

(ναοδομία, υμνογραφία, μουσική κλπ). Κυρίαρχη θέση, βεβαίως, διατηρεί ο ποιητικός λόγος των ύμνων, που με την πυκνότητα των νοημάτων, την ποικιλία των λογοτεχνικών σχημάτων και των εικόνων, αλλά και με την αμεσότητα και τη δογματική του ακρίβεια ζωντανεύει τη θεολογία της Εκκλησίας και τη μεταφέρει με απλό και αβίαστο τρόπο από τα ράφια των βιβλιοθηκών, στην καθημερινότητα και στο στόμα του λαού σαν τραγούδι. Πέραν όλων αυτών όμως, η υμνογραφία είναι μια τέχνη λειτουργική, που υπηρετεί την εισαγωγή στην εμπειρία των εσχάτων, την οποία μάς παρέχει η λατρεία της Εκκλησίας. Σ' αυτό το σκοπό της συναντάται γόνιμα και δημιουργικά με την εικονογραφία, με την οποία είναι στενά συνδεδεμένη, σε σημείο που να αποτελεί η μια για την άλλη σχόλιο, υπόμνημα και ερμηνεία. Κι έτσι, συμπορευόμενες στη Λατρεία της Εκκλησίας οι δυο αυτές τέχνες, συνυφαίνουν τον λειτουργικό εκείνο καμβά πάνω στον οποίο θα λάβει χώρα η σύναξη του Σώματος και η Ευχαριστία.

Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ίσως είναι αναγκαίο, πέραν του όποιου επιλόγου, να παραθέσουμε και ένα απάνθισμα ύμνων σχετικών με τις διάφορες φάσεις του Πάθους, του οποίου αρμόδια εικαστική απόδοση, όπως είδαμε, είναι η Άκρα Ταπείνωση. Το απάνθισμα αυτό θα ολοκληρώσει, νομίζομε, με τον καλύτερο τρόπο τούτη την ταπεινή εργασία, που αποσκοπούσε στην παρουσίαση του εικονογραφικού αυτού θέματος του Χριστού.

Ο σχολιασμός του ποιητικού λόγου, βεβαίως, περιττεύει.

Νυμφίος

Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτός
καὶ μακάριος ὁ δοῦλος, ὃν εὕρησει γρηγοροῦντα·
ἀνάξιος δε πάλιν ὃν εὕρησει ραθυμοῦντα.

Βλέπε, οὖν, ψυχὴ μου, μὴ τῷ ὕπνῳ κατενεχθῆς,
ἵνα μὴ τῷ θανάτῳ παραδοθῆς καὶ τῆς Βασιλείας ἔξω κλεισθῆς·

ἀλλὰ ἀνάνηψον κράζουσα·

Ἅγιος, Ἅγιος, Ἅγιος εἶ ὁ Θεός ἡμῶν,

διὰ τῆς Θεοτόκου, ἐλέησον ἡμᾶς.

(τροπάριο του ὁρθρου της Μ. Τρίτης)

~ . ~

Τόν Νυμφίον, ἀδελφοί, ἀγαπήσωμεν,
τάς λαμπάδας ἑαυτῶν εὐτρεπίσωμεν,
ἐν ἀρεταῖς ἐκλάμποντες καί πίστει ὀρθῇ·
ἵνα, ὡς αἱ φρόνιμοι τοῦ Κυρίου παρθένοι,
ἔτοιμοι εἰσέλθωμεν σύν αὐτῶ εἰς τοὺς γάμους.

Ὁ γὰρ Νυμφίος δῶρον, ὡς Θεός,
πᾶσι παρέχει τόν ἄφθαρτον στέφανον.

(κάθισμα του ὁρθρου της Μ. Τρίτης)

~ . ~

Τόν νυμφῶνά σου βλέπω, Σωτήρ μου, κεκοσμημένον
καί ἔνδυμα οὐκ ἔχω, ἵνα εἰσέλθω ἐν αὐτῶ
λάμπρυνόν μου τήν στολήν τῆς ψυχῆς,
φωτοδότα καί σῶσόν με.

(εξαποστειλᾶριο του ὁρθρου της Μ. Τρίτης)

~ . ~

Ὁ Νυμφίος, ὁ κάλλει ὠραῖος παρά πάντας ἀνθρώπους,
ὁ συγκαλέσας ἡμᾶς πρὸς ἐστίασιν πνευματικὴν τοῦ νυμφῶνός σου,
τήν δυσείμονά μου μορφήν τῶν πταισμάτων ἀπαμφίασον,
τῇ μεθέξει τῶν παθημάτων σου,
καί, στολήν δόξης κοσμήσας τῆς σῆς ὠραιότητος,
δαιτημόνα φαιδρόν ἀνάδειξον τῆς βασιλείας σου, ὡς εὐσπλαγχνος.

(ἀπόστιχο του ὁρθρου της Μ. Τρίτης)

Σταύρωση

Ἦδη βάπτεται κάλαμος ἀποφάσεως παρά κριτῶν ἀδίκων,
καί Ἰησοῦς δικάζεται καὶ Ἰησοῦς καὶ κατακρίνεται σταυρῶ·

καί πάσχει ἡ κτίσις ἐν σταυρῷ καθορῶσα τόν Κύριον.

Ἀλλ' ὁ φύσει σώματος δι' ἐμέ πάσχων, ἀγαθέ Κύριε, δόξα σοι.

(ἀπόστιχο του ὀρθρου της Μ. Παρασκευῆς)

~ . ~

Εὐλῶ κρεμασθεῖς φῶς ἀμαυροῖς ἡλίου.

Τάφῳ δέ κρυφθεῖς ἐνδύεις ἀφθαρσίαν.

Τυθεῖς πρόκεισαι ζωοποιός ἐστία.

Χήρας δέδεξαι λεπτά, δέξαι καί τόδε.

(επιγραφή σε αφιερωμένο δίσκο, ζωγραφισμένο με τη Σταύρωση, την Ταφή, την
Ανάσταση και το δίλεπτο της χήρας, προερχόμενο από την Κων/πολη και
ευρισκόμενο

σήμερα στο Ναό του Αγίου Μάρκου, στη Βενετία)

~ . ~

Ὁ ἀναβαλλόμενος φῶς ὡς ἱμάτιον, γυμνός εἰς κρίσιν ἴστατο

καί ἐν σιαγόνι ράπισμα ἐδέξατο ὑπό χειρῶν, ὧν ἔπλασεν·

ὁ δέ παράνομος λαός τῷ σταυρῷ προσήλωσε τόν Κύριον τῆς δόξης.

Τότε τό καταπέτασμα τοῦ ναοῦ ἐσχίσθη·

ὁ ἥλιος ἐσκότασε, μή φέρων θεάσασθαι Θεόν ὑβριζόμενον,

ὄν τρέμει τά σύμπαντα. Αὐτόν προσκυνήσωμεν.

~ . ~

Σήμερον κρεμάται ἐπί ξύλου ὁ ἐν ὕδασι τήν γῆν κρεμάσας.

Στέφανον ἐξ ἀκανθῶν περιτίθεται ὁ τῶν ἀγγέλων Βασιλεύς.

Ψευδῆ πορφύραν περιβάλλεται ὁ περιβάλλων τόν οὐρανόν ἐν νεφέλαις.

Ράπισμα κατεδέξατο ὁ ἐν Ἰορδάνῃ ἐλευθερώσας τόν Ἀδάμ.

Ἦλοις προσηλώθη ὁ Νυμφίος τῆς Ἐκκλησίας.

Λόγῃ ἐκεντήθη ὁ Υἱός τῆς Παρθένου.

Προσκυνοῦμέν σου τά πάθη, Χριστέ.

Δείξον ἡμῖν καί τήν ἔνδοξόν σου ἀνάστασιν.

(αντίφωνα του ὀρθρου της Μ. Παρασκευῆς)

Αποκαθήλωση

Ὅτε ἐκ τοῦ ξύλου σε νεκρόν ὁ Ἄριμαθαίας καθεῖλε,
τήν τῶν ἀπάντων ζωήν, σμύρνην καί σινδόνι σε, Χριστέ, ἐκήδευσε·
καί τῷ πόθῳ ἠπείγετο καρδιά καί χεῖλι
σῶμα τό ἀκήρατον σοῦ περιπτύξασθαι
ὁμως συστελλόμενος φόβῳ, χαίρων ἀνεβόα σοι
δόξα τῇ συγκαταβάσει σου, φιλάνθρωπε.
(ἀπόστιχο του εσπερινού της Μ. Παρασκευής)

~ . ~

Σέ, τόν ἀναβαλλόμενον τό φῶς ὡσπερ ἱμάτιον,
καθελών Ἰωσήφ ἀπό τοῦ ξύλου σύν Νικοδήμῳ
καί θεωρήσας νεκρόν, γυμνόν, ἄταφον,
εὐσυμπάθητον θρηῆνον ἀναλαβών, ὀδυρόμενος ἔλεγεν·
οἶμοι, γλυκύτατε Ἰησοῦ!
ὄν πρό μικροῦ ὁ ἥλιος ἐν σταυρῷ κρεμάμενον θεασάμενος,
ζόφον περιεβάλλετο καί ἡ γῆ τῷ φόβῳ ἐκυμαίνετο
καί διερρήγνυτο ναοῦ τό καταπέτασμα·
ἀλλ' ἰδοῦ νῦν βλέπω σε δι' ἐμέ ἐκουσίως ὑπελθόντα θάνατον.
Πῶς σε κηδεύσω, Θεέ μου; ἢ πῶς σινδόσιν εἰλήσω;
ποίαις χερσί δέ προσψάύσω τό σόν ἀκήρατον σῶμα;
ἢ ποῖα ἄσματα μέλψω τῇ σῇ ἐξόδῳ, οἰκτίριμον;
Μεγαλύνω τά πάθη σου, ὑμνολογῶ καί τήν ταφήν σου σύν τῇ ἀναστάσει,
κραυγάζων· Κύριε, δόξα σοι.
(δοξαστικό του εσπερινού της Μ. Παρασκευής)

~ . ~

Ὁ εὐσχήμων Ἰωσήφ, ἀπό τοῦ ξύλου καθελών
τό ἄχραντόν σου Σῶμα,
σινδόνι καθαρῶ εἰλήσας καί ἀρώμασιν,

ἐν μνήματι καινῷ, κηδεύσας, ἀπέθετο.
(απολυτίκιο του εσπερινού της Μ. Παρασκευής)

Ἐνταφιασμός

Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν ἄδου δέ μετὰ ψυχῆς, ὡς Θεός,
ἐν παραδείσῳ δέ μετὰ ληστοῦ,
καί ἐν θρόνῳ ὑπῆρχες, Χριστέ, μετὰ Πατρός καί Πνεύματος,
πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος.
(τροπάριο της ακολουθίας της Ἱεράς Προθέσεως)

~ . ~

Τὴν ἄβυσσον ὁ κλείσας νεκρὸς ὁράται καί,
σμίρνη καί σινδόνι ἐνειλημμένος,
ἐν μνημείῳ κατατίθεται, ὡς θνητὸς, ὁ ἀθάνατος.
Γυναῖκες δὲ αὐτὸν ἤλθον μυρίσαι, κλαίουσαι πικρῶς καί ἐκβοῶσαι
τοῦτο Σάββατόν ἐστι τὸ ὑπερευλογημένον,
ἐν ᾧ Χριστὸς ἀφυπνώσας, ἀναστήσεται τριήμερος.
(κοντάκιο του ὄρθρου του Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ
τά ὑπερκόσμια καί ὑποχθόνια κατανοοῦντα, Σωτὴρ μου,
ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου·
ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γὰρ νεκρὸς ζωαρχικώτατος.

~ . ~

Ἴνα σου τῆς δόξης τά πάντα πληρώσης,
καταπεφοίτηκας ἐν κατωτάτοις τῆς γῆς·
ἀπὸ γὰρ σοῦ οὐκ ἐκρύβη ἡ ὑπόστασις μου ἢ ἐν Ἀδάμ·
καί ταφείς, φθαρέντα με καινοποιεῖς, φιλόανθρωπε.
(τροπάρια της α' ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Τὴν ἐν σταυρῷ σου θείαν κένωσιν
προορῶν Ἀββακούμ, ἐξεστηκῶς ἐβόα·
σύ δυναστῶν διέκοψας κράτος, ἀγαθέ,
ὀμιλῶν τοῖς ἐν ἄδη, ὡς παντοδύναμος.
(ειρμός δ' ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Ἐβδόμην σήμερον ἡγίασας,
ἦν εὐλόγησας πρὶν, καταπαύσει τῶν ἔργων·
παράγεις γὰρ τά σύμπαντα καὶ καινοποιεῖς,
σαββατίζων, Σωτήρ μου, καὶ ἀνακτώμενος.

~ . ~

Ρωμαλεότητι τοῦ κρείττονος ἐκνικήσαντός σου,
τῆς σαρκός ἢ ψυχῆ σου διήρηται·
σπαράττουσιν ἄμφω γὰρ δεσμούς τοῦ θανάτου καὶ ἄδου,
Λόγε, τῷ κράτει σου.

~ . ~

Ὁ ἄδης, Λόγε, συναντήσας σοι, ἐπικράνθη,
βροτόν ὀρῶν τεθεωμένον,
κατάστικτον τοῖς μώλωπι καὶ πανσθενουργόν,
τῷ φρικτῷ τῆς μορφῆς δέ διαπεφώνηκεν.
(τροπάρια τῆς δ' ὠδῆς του κανόνα του Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Νεοποιεῖς τούς γηγενεῖς, ὁ Πλαστουργός, χοϊκός χρηματίσας,
καὶ σινδῶν καὶ τάφος ὑπεμφαίνουσι τό συνόν σοι, Λόγε, μυστήριον·
ὁ εὐσχήμων γὰρ βουλευτῆς τὴν τοῦ σέ φύσαντος βουλήν σχηματίζει,
ἐν σοί μεγαλοπρεπῶς καινοποιοῦντος με.

~ . ~

Διὰ θανάτου τό θνητόν, διὰ ταφῆς τό φθαρτόν μεταβάλλεις·

ἀφθαρτίζεις γὰρ θεοπρεπέστατα, ἀπαθανατίζων τό πρόσλημμα·
ἢ γὰρ σὰρξ σου διαφθοράν οὐκ εἶδε, Δέσποτα,
οὐδέ ἡ ψυχὴ σου εἰς ἄδου ξενοπρεπῶς ἐγκαταλέλειπται.

~ . ~

Ἐξ ἀλοχεύτου προελθὼν καὶ λογχευθεὶς τὴν πλευράν, Πλαστουργέ μου,
ἐξ αὐτῆς εἰργάσω τὴν ἀνάπλασιν τὴν τῆς Εὐας, Ἀδάμ γενόμενος,
ἀφυπνώσας ὑπερφυῶς ὕπνον φυσίζων
καὶ ζωὴν ἐγείρας ἐξ ὕπνου καὶ τῆς σαρκός, ὡς παντοδύναμος.
(τροπάρια τῆς ε΄ ὠδῆς τοῦ κανόνα τοῦ Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Μία ὑπῆρχεν ἢ ἐν τῷ ἄδῃ ἀχώριστος
καὶ ἐν τάφῳ καὶ ἐν τῇ Ἑδέμ
Θεότης Χριστοῦ σὺν Πατρὶ καὶ Πνεύματι,
εἰς σωτηρίαν ἡμῶν τῶν μελωδούντων·
Λυτρωτά, ὁ Θεὸς εὐλογητός εἶ.
(τροπάριο τῆς ζ΄ ὠδῆς τοῦ κανόνα τοῦ Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Μέτρα γῆς ὁ στήσας ἐν σμικρῷ κατοικεῖς,
Ἰησοῦ Παμβασιλεῦ, τάφῳ σήμερον,
ἐκ μνημάτων τούς θανόντας ἀνιστῶν.

~ . ~

Ὁ ὠραῖος κάλλει παρά πάντας βροτούς
ὡς ἀνείδεος νεκρός καταφαίνεται,
ὁ τὴν φύσιν ὠραῖσας τοῦ παντός.

~ . ~

Ἄιδης πῶς ὑποίσει, Σῶτερ, παρουσίαν τὴν σὴν
καὶ μὴ θᾶπτον συνθλασθείη σκοτούμενος,
ἀστραπῆς φωτός σου αἴγλη ἐκτυφλωθεῖς;

~ . ~

Ἰησοῦ, γλυκύ μοι καί σωτήριον φῶς,
τάφῳ πῶς ἐν σκοτεινῷ κατακέκρυψαι;
ὦ ἀφάτου καί ἀρρήτου ἀνοχῆς!

~ . ~

Καί ἐν τάφῳ ἔδυσ καί τῶν κόλπων, Χριστέ,
τῶν πατρῶων οὐδαμῶς ἀπεφοίτησας·
τοῦτο ξένον καί παράδοξον ὁμοῦ.

~ . ~

Ὁ τήν γῆν κατέχων τῇ δρακί, νεκρωθεῖς
σαρκικῶς, ὑπό τῆς γῆς νῦν συνέχεται,
τούς νεκρούς λυτρῶν τῆς ἄδου συνοχῆς.

~ . ~

Ὡς φωτός λυχνία νῦν ἡ σὰρξ τοῦ Θεοῦ
ὑπό γῆν, ὡς ὑπό μόδιον, κρύπτεται
καί διώκει τόν ἐν ἄδη σκοτισμόν.

~ . ~

Ἐπί γῆς κατῆλθες, ἵνα σώσης Ἀδάμ,
καί ἐν γῆ μή εὐρηκῶς τοῦτον, Δέσποτα,
μέχρις ἄδου κατελήλυθας ζητῶν.

~ . ~

Ὡσπερ σίτου κόκκος ὑποδύς κόλπους γῆς,
τόν πολύχουν ἀποδέδωκας ἄσταχυν,
ἀναστήσας τούς βροτούς τούς ἐξ Ἀδάμ.

~ . ~

Ὑπό γῆν ἐκρύβης, ὥσπερ ἥλιος, νῦν
καί νυκτί τῇ τοῦ θανάτου κεκάλυψαι
ἀλλ' ἀνάτειλον φαιδρότερον, Σωτήρ.

~ . ~

Ὡς ἡλίου δίσκον ἢ σελήνη, Σωτήρ,

ἀποκρύπτει, καί σέ τάφος νῦν ἔκρουψεν,
ἐκλιπόντα τῷ θανάτῳ σαρκικῶς.

~ . ~

Ὡσπερ λέων, Σῶτερ, ἀφυπνώσας σαρκί,
ὥς τις σκύμνος ὁ νεκρός ἐξανίστασαι,
ἀποθέμενος τό γῆρας τῆς σαρκός.

~ . ~

Ἐν κρυπτῷ μέν πάλαι θύεται ὁ ἀμνός·
σύ δ' ὑπαίθριος τυθείς, ἀνεξίκακε,
πᾶσαν κτίσιν ἀπεκάθηρας, Σωτήρ.

~ . ~

Λογχονύκτου, Σῶτερ, ἐκ πλευρᾶς σου
ζωήν τῇ Ζωῇ τῇ ἐκ ζωῆς ἐξωσάση με,
ἐπιστάζεις καί ζωοῖς με σύν αὐτῇ.

~ . ~

ὦ χαρᾶς ἐκείνης! ὦ πολλῆς ἡδονῆς!
ἦσπερ τούς ἐν ἄδη πεπλήρωκας,
ἐν πυθμέσι φῶς ἀστράψας ζοφεροῖς.

~ . ~

Ἡ ἀμνάς τόν ἄρνα βλέπουσα ἐν σφαγῇ,
ταῖς ἀκίσι βαλλομένη ὠλόλυξε,
συγκινοῦσα καί τό ποιμνιον βοᾶν.

~ . ~

Κᾶν ἐνθάπτη τάφῳ, κᾶν εἰς ἄδου μολῆς,
ἀλλά καί τους τάφους ἐκένωσας
καί τόν ἄδην ἀπεγύμνωσας, Χριστέ.

~ . ~

Ἐκουσίως, Σῶτερ, κατελθών ὑπό γῆν,
νεκρωθέντας τούς βροτούς ἀνεζώωσας

καί ἀνήγαγες ἐν δόξῃ πατρικῇ.

~ . ~

Κἄν ὡς πέτρα, Σῶτερ, ἢ ἀκρότομος σύ,
κατεδέξω τὴν τομὴν, ἀλλ' ἐπήγασας
ζῶν τό ρεῖθρον, ὡς πηγὴ ὦν τῆς ζωῆς.

~ . ~

Ὡς ἐκ κρήνης μιᾶς τὸν διπλοῦν ποταμόν
τῆς πλευρᾶς σου προχεοῦσης ἀρδόμενοι,
τὴν ἀθάνατον καρπούμεθα ζωὴν.

~ . ~

Θέλων ὠφθης, Λόγε, ἐν τῷ τάφῳ νεκρός,
ἀλλὰ ζῆς καὶ τοὺς βροτούς, ὡς προεῖρηκας,
ἀναστάσει σου, Σωτὴρ μου, ἐγερεῖς.
(εγκώμια ἀ' στάσεως, ὀρθρος Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Ὑπνωσας, Χριστέ, τὸν φυσίζων ὕπνον ἐν τάφῳ,
καὶ βαρέος ὕπνου ἐξήγειρας,
τοῦ τῆς ἀμαρτίας, τό τῶν ἀνθρώπων γένος.

~ . ~

Ἄνω σε, Σωτὴρ, ἀχωρίστως τῷ Πατρὶ συνόντα,
κάτω δέ νεκρόν ἠπλωμένον γῆ
φρίπτουσιν ὀρῶντα τά Σεραφεῖμ.

~ . ~

Ἔδυσ ὑπὸ γῆν, ὁ τὸν ἄνθρωπον χειρὶ σου πλάσας,
ἴν' ἐξαναστήσης τοῦ πτώματος
τῶν βροτῶν τά στίφη πανσθενεστάτῳ κράτει.

~ . ~

Ἰδου μέν, ταφεῖς, τά βασίλεια, Χριστέ, συντριβείς,
θάνατον θανάτῳ δέ θανατοῖς

καί φθορᾶς λυτροῦσαι τούς γηγενεῖς.

~ . ~

Ρεῖθρα τῆς ζωῆς ἢ προχέουσα Θεοῦ Σοφία,

τάφον ὑπείσδῶσα,

ζωοποιεῖ τούς ἐν ἀδύτοις ἄδου μυχοῖς

~ . ~

Ἔδυσ ὑπό γῆν, ὁ φωσφόρος τῆς δικαιοσύνης,

καί νεκρούς ὥσπερ ἐξ ὕπνου ἐξήγειρας,

ἐκδιώξας ἅπαν τό ἐν τῷ ἄδη σκότος

~ . ~

Κόκκος διφυῆς ὁ φυσιζῶς ἐν γῆς λαγόσι

σπείρεται σὺν δάκρυσι σήμερον,

ἀλλ' ἀναβλαστήσας, κόσμον χαροποιήσει.

~ . ~

Δύνεις ὑπό γῆν, Σῶτερ, Ἥλιε δικαιοσύνης·

ὄθεν ἢ τεκοῦσα σελήνη σε ταῖς λύπαις ἐκλείπει,

σῆς θέας στερουμένη.

~ . ~

Ἥλιος φαιδρὸν ἀπαστράπτει μετὰ νύκτα, Λόγε,

καί σύ δ' ἀναστάς ἐξαστράψειας

μετὰ θάνατον φαιδρῶς ὡς ἐκ παστοῦ.

~ . ~

Λίθος λαξευτός τὸν ἀκρόγωνον καλύπτει λίθον·

ἄνθρωπος θνητός δ' ὡς θνητόν Θεόν

κρύπτει νῦν τῷ τάφῳ· φριζὸν ἢ γῆ.

~ . ~

Κάλλος, Λόγε, πρίν, οὐδέ εἶδος ἐν τῷ πάσχειν ἔσχες,

ἀλλ' ἐξαναστάς ὑπερέλαμψας,

καλλωπίσας τούς βροτούς θείαις ἀνγαῖς.

~ . ~

Ἔδυσ τῆ σαρκί, ὁ ἀνέσπερος εἰς γῆν φωσφόρος,
καί μὴ φέρων βλέπειν, ὁ ἥλιος,
ἐσκοτίσθη μεσημβρίας ἐν ἀκμῇ.

~ . ~

Ἐπνώσεν Ἀδάμ, ἀλλὰ θάνατον πλευρᾶς ἐξάγει·
σύ δέ νῦν ὑπνώσας, Λόγε Θεοῦ,
βρῦεις ἐκ πλευρᾶς σου κόσμῳ ζωὴν.

~ . ~

Ἐπνώσας μικρόν καί ἐζώσας τούς τεθνεῶτας,
καί, ἐξαναστάς, ἐξανέστησας
τούς ὑπνοῦντας ἐξ αἰῶνος, ἀγαθέ.

~ . ~

Πῶς οἱ νοεροὶ ταγματάρχαι (= οἱ Ἀρχάγγελοι) σε, Σωτήρ, ὁρῶντες
γυμνόν, ἡμαγμένον, κατάκριτον,
ἔφερον τὴν τόλμαν τῶν σταυρωτῶν;

~ . ~

Ὡσπερ πελεκάν, τετρωμένος τὴν πλευρὰν σου, Λόγε,
σοὺς θανόντας παῖδας ἐζώσας,
ἐπιστάξας ζωτικούς αὐτοῖς κρουνοὺς.
(εγκώμια β' στάσεως, ὀρθρος Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Σήμερον συνέχει τάφος τόν συνέχοντα παλάμη τὴν κτίσιν·
καλύπτει λίθος τόν καλύψαντα ἀρετῇ τούς οὐρανοὺς·
ὑπνοὶ ἢ ζωὴ καὶ ἄδης τρέμει καὶ Ἀδάμ τῶν δεσμῶν ἀπολύεται.
Δόξα τῇ σῇ οἰκονομίᾳ, δι' ἧς, τελέσας πάντα σαββατισμὸν αἰώνιον,
ἔδωρήσω ἡμῖν τὴν παναγίαν ἐκ νεκρῶν σου ἀνάστασιν.

~ . ~

Τί τό ὁρώμενον θέαμα; Τίς ἡ παροῦσα κατάπαυσις;

Ὁ Βασιλεύς τῶν αἰώνων, τὴν διὰ πάθους τελέσας οἰκονομίαν,
ἐν τάφῳ σαββατίζει, καινὸν ἡμῖν παρέχων σαββατισμόν.

Αὐτῷ βοήσωμεν· ἀνάστα, ὁ Θεός, κρίνων τὴν γῆν,
ὅτι σύ βασιλεύεις εἰς τοὺς αἰῶνας,
ὁ ἀμέτρητον ἔχων τό μέγα ἔλεος.

~ . ~

Δεῦτε ἴδωμεν τὴν ζωὴν ἡμῶν ἐν τάφῳ κειμένην,
ἵνα τοὺς ἐν τάφοις κειμένους ζωοποιήσῃ.
Δεῦτε σήμερον, τὸν ἐξ Ἰούδα ὑπνοῦντα θεώμενοι,
προφητικῶς αὐτῷ ἐκβοήσωμεν·
ἀναπεσῶν κεκοίμησαι ὡς λέων· τίς ἐγερεῖ σε Βασιλεῦ;
ἀλλ' ἀνάστηθι αὐτεξουσίως,
ὁ δούς σεαυτὸν ὑπὲρ ἡμῶν ἐκουσίως· Κύριε, δόξα σοι.

~ . ~

Ἡτήσατο Ἰωσήφ τό σῶμα τοῦ Ἰησοῦ
καί ἀπέθετο ἐν τῷ καινῷ αὐτοῦ μνημείῳ·
ἔδει γάρ αὐτόν ἐκ τάφου ὡς ἐκ παστάδος προελθεῖν.
Ὁ συντρίψας κράτος θανάτου
καί ἀνοίξας πύλας Παραδείσου ἀνθρώποις, δόξα σοι.
(στιχηρά ιδιόμελα τοῦ ὄρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Ὁ συνέχων τά πέρατα, τάφῳ συσχεθῆναι κατεδέξω, Χριστέ,
ἵνα τῆς τοῦ ἄδου καταπόσεως λυτρώσῃς τό ἀνθρώπινον,
καί, ἀθανατίσας, ζωώσῃς ἡμᾶς ὡς Θεός ἀθάνατος.

(τροπάριο τοῦ ὄρθρου τοῦ Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Τῷ πάθει σου, Χριστέ, παθῶν ἠλευθερώθημεν,
καί τῇ ἀναστάσει σου ἐκ φθορᾶς ἐλυτρώθημεν· Κύριε, δόξα σοι.
(στιχηρό ἀναστάσιμο τοῦ εσπερινοῦ τοῦ Μ. Σαββάτου)

~ . ~

Ὅτε μετὰ τὴν σταύρωσιν ἔφθασε τέ καί κατῆλθεν

ὁ βασιλεύς ἐν τῷ Ἄϊδη,

ἐφαίνετο τό φῶς αὐτοῦ ἐν τῇ σκοτία

καί τά κάτω ἐφώτισε·

τό δέ σκότος τόν Χριστόν καταλαβεῖν

οὐ δύναται· τῷ σκότῳ ἐξίσχυσε·

καί γάρ καί δὴ ὡς Ἰωνᾶς

ἦν καί αὐτός ἐν κοιλίᾳ τοῦ μνήματος·

ἐν τάφῳ μέν πορευθεῖς καθὼς ἠβουλήθη,

ἐν σορῶ δέ ἀγρυπνήσας·

οὐ γάρ κεχώριστο ἡ θεότης τοῦ σώματος·

ὅθεν ἰδὼν τό φρικτόν θαῦμα αὐτοῦ

Ἄϊδης ἐβόησε· Δεῦρο, Θάνατε, νῦν κατίδωμεν,

ποῖον φῶς ἐξέλαμψεν

ἡ ζωὴ καί ἀνάστασις.

(ε' οἶκος του κοντακίου Εἰς τὴν Ἀνάστασιν καὶ εἰς τὰς Δέκα δραχμάς,

ποίημα Ρωμανοῦ του Μελωδοῦ)

~ . ~

Ὡς ζωηφόρος, ὡς Παραδείσου ὠραιότερος, ὄντως,

καί παστάδος πάσης βασιλικῆς,

ἀναδέδεικται λαμπρότερος, Χριστέ ὁ τάφος σου,

ἡ πηγὴ τῆς ἡμῶν ἀναστάσεως.

(τροπᾶριο ζ' ὠδῆς ἀναστάσιμου κανόνα δ' ἤχου,

ποίημα Ἰωάννου του Δαμασκηνοῦ, ὀρθρος Κυριακῆς, Παρακλητικῆ)

Ἀνάσταση

Νῦν πάντα πεπλήρωται φωτός,

οὐρανός τε καί γῆ καί τά καταχθόνια·
έορταζέτω γοῦν πᾶσα κτίσις
τήν ἔγερσιν Χριστοῦ, ἐν ᾧ ἐστερέωται.
(τροπάριο της γ' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Ὡς ἐνιαύσιος ἀμνός, ὁ εὐλογούμενος ἡμῖν στέφανος χρηστός,
έκουσίως ὑπέρ πάντων τέθυται, πάσχα τό καθαρτήριον·
καί αὖθις ἐκ τοῦ τάφου ὠραῖος δικαιοσύνης ἡμῖν ἔλαμψεν ἥλιος.
(τροπάριο της δ' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Προσέλθωμεν λαμπαδηφόροι
τῷ προϊόντι Χριστῷ ἐκ τοῦ μηνήματος, ὡς Νυμφίω,
καί συνεορτάσωμεν ταῖς φιλεόρτοις τάξεσι πάσχα Θεοῦ τό σωτήριον.
(τροπάριο της ε' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Θανάτου έορτάζομεν νέκρωσιν, ἄδου τήν καθαίρεσιν,
ἄλλης βιοτῆς, τῆς αἰωνίου, ἀπαρχήν·
καί σκιρτῶντες ὑμνοῦμεν τόν αἴτιον,
τόν μόνον εὐλογητόν τῶν πατέρων Θεόν καί ὑπερένδοξον.

~ . ~

Ὡς ὄντως ἱερά καί πανέορτος αὕτη ἡ σωτήριος νύξ καί φωταυγῆς,
τῆς λαμπροφόρου ἡμέρας τῆς ἐγέρσεως οὔσα προάγγελος,
ἐν ἣ τό ἄχρονον φῶς ἐκ τάφου σωματικῶς πᾶσιν ἐπέλαμψεν.
(τροπάρια της ζ' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Δεῦτε τοῦ καινοῦ τῆς ἀμπέλου γενήματος, τῆς θείας εὐφροσύνης,
ἐν τῇ εὐσήμῳ ἡμέρᾳ τῆς ἐγέρσεως, Βασιλείας τε Χριστοῦ κοινωνήσωμεν,
ὑμνοῦντες αὐτόν ὡς Θεόν εἰς τούς αἰῶνας.
(τροπάριο της η' ωδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Ὡ θείας! ὦ φίλης! ὦ γλυκυτάτης σου φωνῆς!
μεθ' ἡμῶν ἀψευδῶς γάρ ἐπηγγείλω ἔσεσθαι
μέχρι τερμάτων αἰῶνος, Χριστέ·
ἦν οἱ πιστοὶ ἄγκυραν ἐλπίδος κατέχοντες, ἀγαλλόμεθα.

~ . ~

Ὡ Πάσχα τό μέγα, καί ἱερώτατον Χριστέ·
ὦ σοφία καί Λόγε, τοῦ Θεοῦ καί δύναμις·
δίδου ἡμῖν ἐκτυπώτερον, σοῦ μετασχεῖν,
ἐν τῇ ἀνεσπέρῳ ἡμέρᾳ τῆς βασιλείας σου.
(τροπάρια θ' ὠδῆς του κανόνα του Πάσχα)

~ . ~

Σαρκί ὑπνώσας ὡς θνητός, ὁ Βασιλεύς καί Κύριος, τριήμερος ἐξανέστης,
Ἀδάμ ἐγείρας ἐκ φθορᾶς καί καταργήσας θάνατον.
Πάσχα τῆς ἀφθαρσίας, τοῦ κόσμου σωτήριον.
(εξαποστειλᾶριο αυτόμελο του ὀρθρου του Πάσχα)

~ . ~

Δεῦτε ἀπό θεάς, γυναῖκες εὐαγγελίστριαι, καί τῇ Σιών εἶπατε·
δέχου παρ' ἡμῶν χαρᾶς εὐαγγέλια τῆς ἀναστάσεως Χριστοῦ·
τέρπου, χόρευε καί ἀγάλλου, Ἱερουσαλήμ,
τόν Βασιλέα Χριστόν θεασαμένη
ἐκ τοῦ μηνήματος ὡς Νυμφίον προερχόμενον.

~ . ~

Πάσχα τό τερπνόν· πάσχα, Κυρίου πάσχα·
πάσχα πανσεβάσμιον ἡμῖν ἀνέτειλε·
πάσχα ἐν χαρᾷ ἀλλήλους περιπτυξώμεθα·
ὦ πάσχα, λύτρον λύπης!
καί γάρ ἐκ τάφου σήμερον,
ὡσπερ ἐκ παστοῦ ἐκλάμψας Χριστός,

τά γυναῖα χαρᾶς ἔπλησε, λέγων·
κηρύξατε ἀποστόλοις.

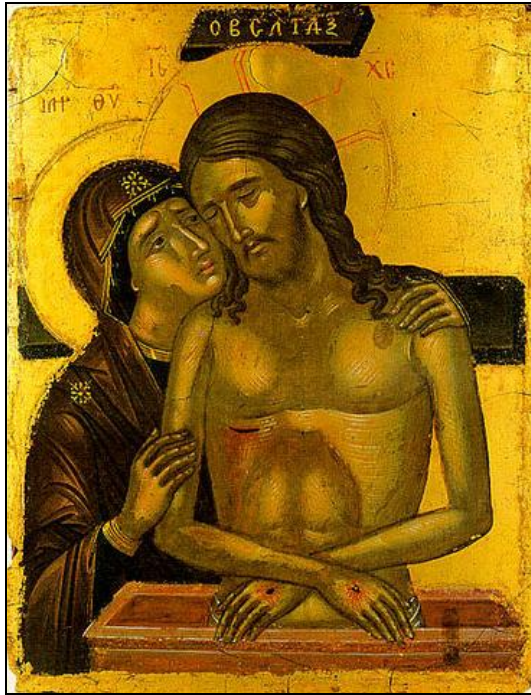
(στιχηρά αναστάσιμα της Οκτωήχου σε ἴχο α΄, του ὄρθρου του Πάσχα)

~ • ~

Παράρτημα Β': Εικόνες



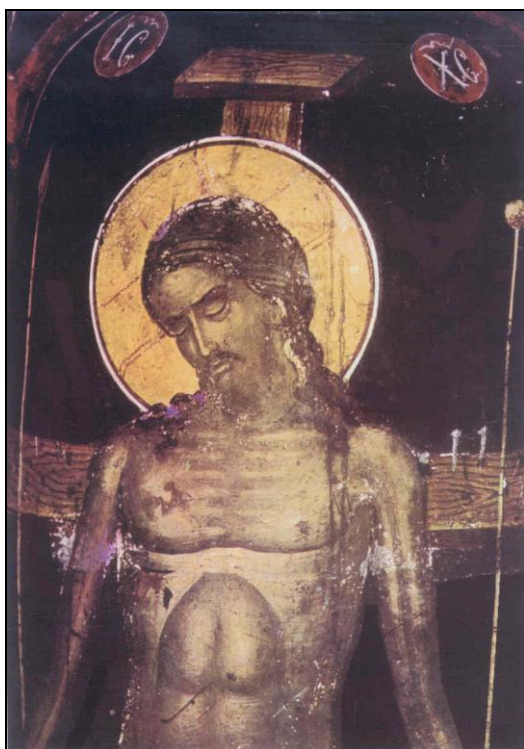
Εικόνα 1. Ο Βασιλεύς της Δόξης και η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, οι δυο όψεις αμφιπρόσωπης λιτανευτικής εικόνας του 12^{ου} αι., Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικόνα 2. Ακρα Ταπείνσις (Χριστός και Θεοτόκος, Πιετά), φορητή εικόνα, κρητικής σχολής, α΄ μισό 16^{ου} αι., Μονή Ιβήρων, Άγιο Όρος.



Εικόνα 3. Ο Βασιλεύς της Δόξης, ψηφιδωτή φορητή εικόνα, π. 1300, με δυτικής τέχνης ασημένιο πλαίσιο, Santa Croce in Gerusalemme, Ρώμη.



Εικόνα 4. Άκρα Ταπείνωση, τοιχογραφία στο κοίλωμα της Πρόθεσης του Ν. Αγ. Νικολάου Αναπαυσά, Μετέωρα, Θεοφάνης ο Κρητικός, 1527.



Εικόνα 5. Δίπτυχο (σήμερα χωρισμένες οι εικόνες) με τον Χριστό-Άκρα Ταπείνωση και τη θρηνούσα Θεοτόκο, του 14^{ου} αι., Ι. Μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων.



Εικόνα 6. Ο Βασιλεύς της Δόξης, ψηφιδωτή εικόνα 14^{ου} αι.,
Μονή Τατάρνας Ευρυτανίας.



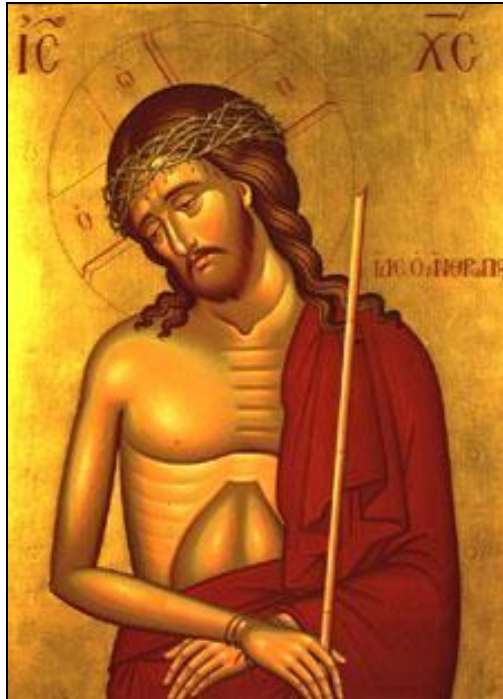
Εικόνα 7. Christ Man of Sorrow, δυτική εικόνα, 15^{ου} αι.



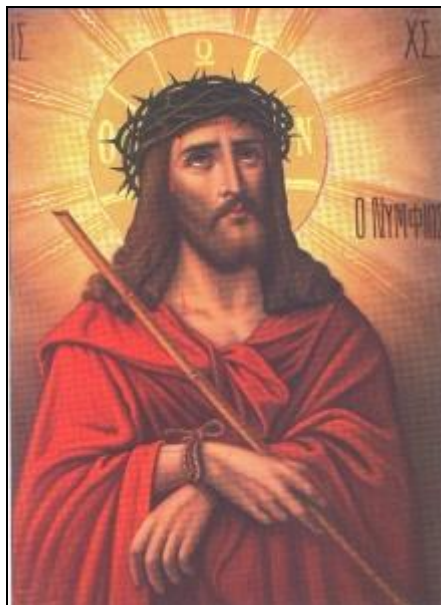
Εικόνα 8. Το όραμα του Γρηγορίου του Μεγάλου, Ανώνυμου 1475-1500, Museum voor Religieuze Kunst, Uden.



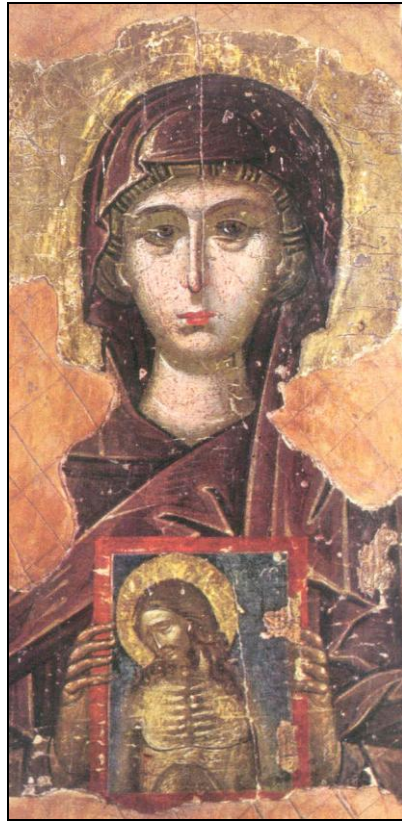
Εικόνα 9. Ρωσική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και το άγιο Μανδήλιο.



Εικόνα 10. Ίδε ο Άνθρωπος («Νυμφίος»), σύγχρονη ελληνική φορητή εικόνα.



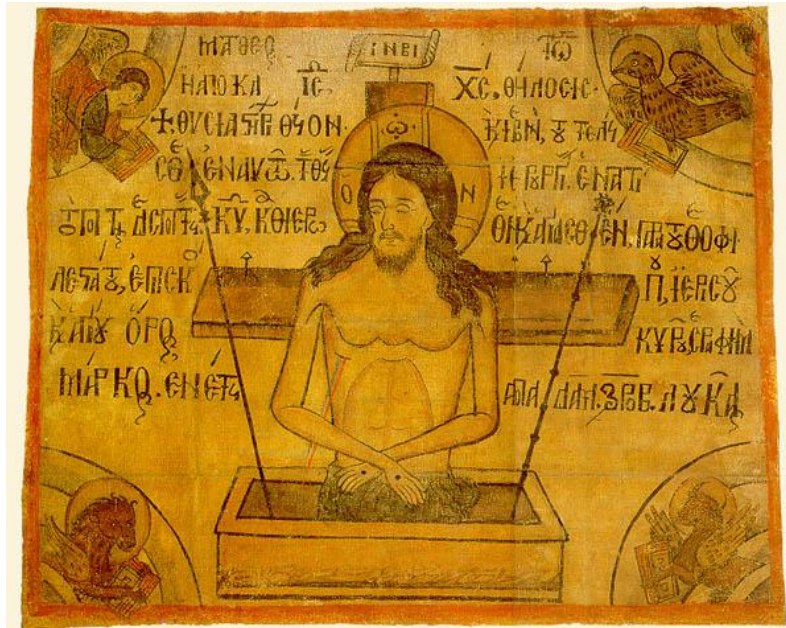
Εικόνα 11. «Νυμφίος» Ναζαρηνής τέχνης



**Εικόνα 12. Παναγία η «Αγία Παρασκευή»,
Φορητή εικόνα, 15^{ος} αι., Ι. Μητρόπολις Πάφου, Κύπρος.**



Εικόνα 13. Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου (λεπτομέρεια), τοιχογραφία από το Καθολικό της Μονής Αγ. Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, 1527, Θεοφάνης ο Κρητικός.



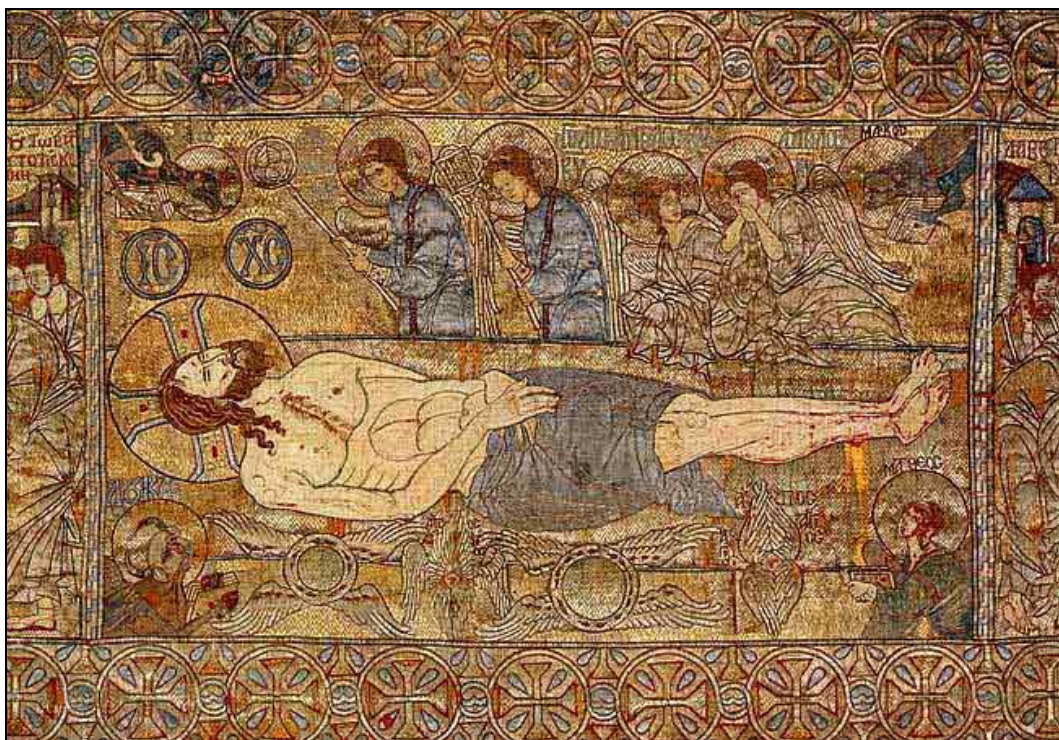
Εικόνα 14. Αντιμήνσιο με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, 1664, Καλόβη των Τριών Ιεραρχών της Σκήτης της Αγίας Άννας, Άγιο Όρος.



Εικόνα 15. Ο Αναπεσών του Μανουήλ Πανσέληνου από το Πρωτάτο, στις Καρυές του Αγίου Όρους, π. 1290.



Εικόνα 16. Φορητή εικόνα με τη Γλυκοφιλούσα και τον Αναπεσόντα, 1400, Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας.



Εικόνα 17. Ο Επιτάφιος του Βυζαντινού Μουσείου Θεσσαλονίκης (περ. 1300).



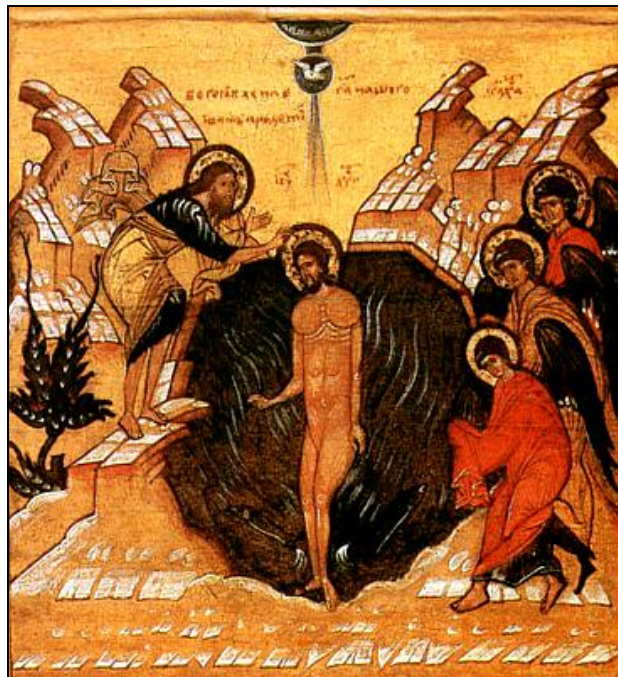
Εικόνα 18. Η Προετοιμασία του Θρόνου. Μητρόπολη του Μυστρά (1270-1285).



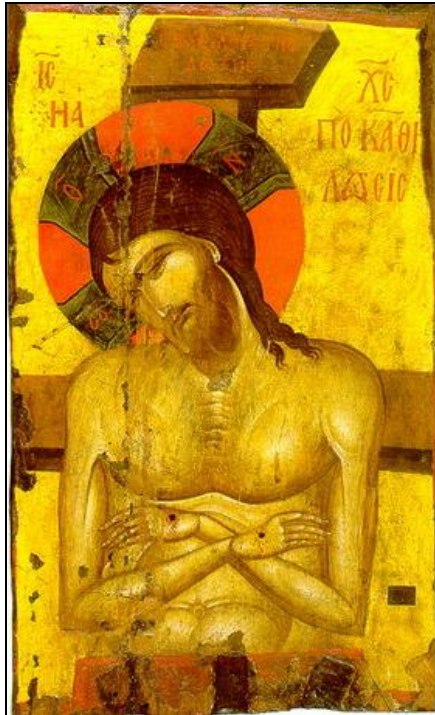
Εικόνα 19. Ρωσική εικόνα με τον Πρόδρομο και τον Αμνό του Θεού (Μελισμός).



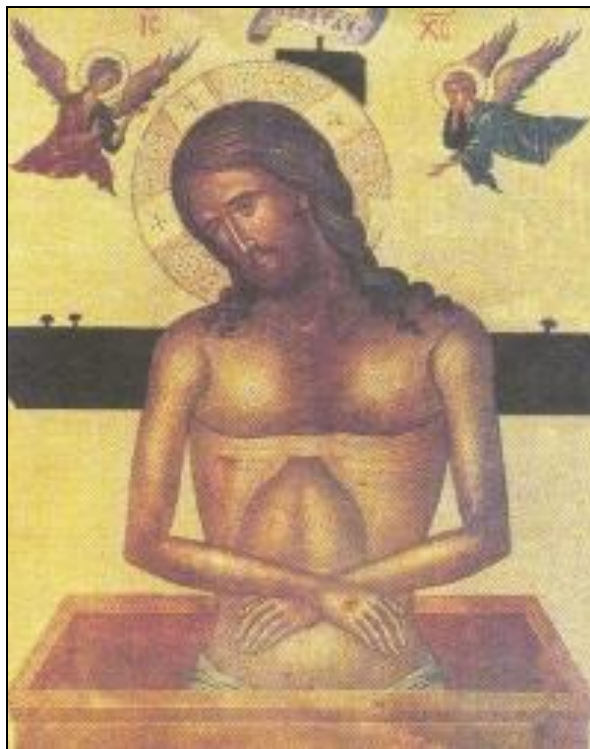
Εικόνα 20. Παράσταση της Βάπτισης με τον Σταυρό μέσα στον Ιορδάνη.



Εικόνα 21. Παράσταση της Βάπτισης με έντονη την αναφορά στο Σπήλαιο (Ιορδάνης).



Εικόνα 22. Άκρα Ταπείνωσης με επιγραφή Η Αποκαθήλωσις, φορητή εικόνα, αρχές 15^{ου} αι., Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς.



Εικόνα 23. Άκρα Ταπείνωσης, ελληνική φορητή εικόνα του 16^{ου} αι., Μουσειακή συλλογή του Recklinghausen, Γερμανία.

Βιβλιογραφία (κατ' επιλογήν)

Α. Πηγές

Βακαλόπουλος 1976: Βακαλόπουλος Απόστολος, *Πηγές της ιστορίας του Νέου Ελληνισμού 1669-1812*, τ. 2, 1976².

ΒΕΠ: *Βιβλιοθήκη Ελλήνων Πατέρων και Εκκλησιαστικών Συγγραφέων*, Αθήναι: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1955 κ.ε.

Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ 1909: Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, εκδιδ. υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, ἐν Πετρούπολει: 1909.

Εγκόλπιον 1997: Εγκόλπιον της Θείας Λειτουργίας, υπό αρχιμ. Σεραφεῖμ Παπακώστα, Αθήναι: Ζωή 1997.

Εγκόλπιον του Αναγνώστου 1996: Εγκόλπιον του Αναγνώστου ἡτοι Ἱεραὶ Ἀκολουθίαι του Ἑσπερινού του Ὁρθρου της Θ. Λειτουργίας, Αθήναι: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1996.

ΕΠΕ: *Ἕλληνες Πατέρες της Εκκλησίας*, Πατερικαὶ ἐκδόσεις Γρηγόριος ο Παλαμᾶς, Θεσσαλονίκη: Το Βυζάντιον 1992.

Evangelia Apocrypha: *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae, Avenarius et Mendelssohn, MDCCCLIII, με επιμέλεια του καθηγητή Constantinus Tischendorf, σε ελληνική έκδοση Οίκου Κωνστ. Χ. Σπανού, Αθήναι χ.χ.

Θεοδώροπουλος 1992: Θεοδώροπουλος π. Επιφάνιος, *Η Μεγάλη Εβδομάς μετά ερμηνείας*, Αθήναι: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1992.

Καινή Διαθήκη 1989: *Η Καινή Διαθήκη. Το πρωτότυπο κείμενο με μετάφραση στη δημοτική*, μτφρ. Π. Βασιλειάδης, Ι. Γαλάνης, Γ. Γαλίτης, Ι. Καραβιδόπουλος, Αθήναι: Ελληνική Βιβλική Εταιρεία 1989.

Κατηχήσεις 1991: *Κατηχήσεις Αγίου Κυρίλλου Ιεροσολύμων*, Εισαγωγή – Κείμενο – Μετάφραση – Σχόλια – Πίνακες, Αθήναι: «Ετοιμασία» Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Καρέα 1991.

Liddell-Scott 1907: H. Liddell - R. Scott, *Μέγα Λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, τ. I-V, μτφρ. Ξ. Μόσχος, επιμ. Μ. Κωνσταντινίδης, Αθήναι: Σιδέρης 1907.

Ματσούκας 1992: Ιωάννου Δαμασκηνού, *Ι. Κατά Μανιχαίων Διάλογος ΙΙ. Προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνας λόγοι τρεις*, Φιλοσοφική και Θεολογική Βιβλιοθήκη 8, Κείμενο-Μετάφραση-Εισαγωγή-Σχόλια Νίκου Ματσούκα, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1992.

Μηναία (κατά μήνα), Αθήναι: Φως 2004.

Μικρόν Ευχολόγιον, Αθήναι: Αποστολική Διακονία 1996.

Νικόδημος Αγιορείτης 1969: Νικόδημος Αγιορείτης, «*Απολογία υπέρ του ἔν τῷ βιβλίῳ τοῦ Ἀοράτου Πολέμου σημειώματος περί τῆς Κυρίας ἡμῶν Θεοτόκου*», στο *Συμβουλευτικόν Ἐγχειρίδιον*, Βόλος: Σχοινά 1969.

Νικόδημος Αγιορείτης 1991: Νικόδημος Αγιορείτης, *Ο Αόρατος Πόλεμος*, Αθήναι: Φως – Χ.Ε.Ε.Ν. 1991.

Nestle-Aland 1981: Nestle - Aland, *Novum Testamentum Graece*, Stuttgart: Deutsche Bibelstiftung 1981.

Οδοιπορικόν της Αιθερίας: *Το Οδοιπορικόν της Αιθερίας*, ελληνική μετάφραση του λατινικού κειμένου, βλ. στο *Νέα Σιών 7 (1908)*, σσ. 109-121, 209-232, 533-547.

Παρακλητική ήτοι Οκτώηχος η Μεγάλη, Αθήναι: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1992.

Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον (1836), Αθήναι: Φως χ.χ.

Πηδάλιον: Πηδάλιον ἤτοι ἅπαντες οἱ ἱεροὶ καὶ θεῖοι κανόνες, ὑπὸ Ἀγαπίου ἱερομονάχου καὶ Νικοδήμου μοναχοῦ, 10^η ἔκδοσις, Αθήναι: Αστὴρ Παπαδημητρίου 1990.

PG: Migne, Jacques-Paul (edit.). *Patrologia Cursus Completus: Series Graeca, 161 vols.*, Paris: 1857-1891, Ἑλληνικὴ Πατρολογία Migne.

Ρωμανός 1997: *Ρωμανοῦ Μελωδοῦ Ὑμνοι, τόμ. 1 καὶ 2*, Απόδοσις στα Νέα Ἑλληνικά Αρχιμ. Ανανίας Κουστένης, Αθήναι: Χ. Μπούρας 1997.

Rahlfs 1981: *Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη κατὰ τοὺς Ο΄*, Alfred Rahlfs (επιμ.), Αθήναι: Αποστολικὴ Διακονία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος 1981.

Τρεμπέλας 1982: Τρεμπέλας Παναγιώτης Ν., *Αἱ Τρεῖς Λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Αθήναις κώδικας*, Αθήναι: Ἀδελφότης Θεολόγων "Ὁ Σωτήρ" 1982.

Τρεμπέλας 1991: Τρεμπέλας Παναγιώτης Ν., *Τὸ Ψαλτήριον μετὰ συντόμου ἐρμηνείας*, Αθήναι: Ἀδελφότης Θεολόγων "Ὁ Σωτήρ" 1991.

Τριώδιον κατανοκτικόν, Αθήναι: Φῶς χ.χ.

Τυπικὸν Εὐεργέτιδος: *Συναξάριον ἤτοι Τυπικὸν τῆς ἐν Κωνσταντινουπόλει Μονῆς τῆς Θεοτόκου Εὐεργέτιδος*, στο Dmitrievskij Aleksej, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej, I*, Kiev 1895.

Φιλοκαλία τῶν Ἱερῶν Νηπτικῶν, Αθήναι: Αστὴρ Παπαδημητρίου 1984.

Φιλοκαλία τῶν Νηπτικῶν καὶ Ἀσκητικῶν, ΕΠΕ, Πατερικαὶ ἐκδόσεις Γρηγόριος ὁ Παλαμάς, Θεσσαλονίκη: Τὸ Βυζάντιον 1992.

Χαστούπης 1960: *Ἡ Ἁγία Γραφή, Μετάφρασις τῶν Ἑβδομήκοντα - Μετάφρασις διωρθωμένου εβραϊκοῦ κειμένου - Σχόλια - κλπ, τ. Α΄*, Ἀθανάσιος Π. Χαστούπης (γενικὴ ἐπιστάσια), Αθήναι: Π. & Σ. Δημητράκος - διάθ. Γιοβάνης 1960.

Β. Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία

Αγάθωνος 2003: Ἀγάθωνος Παρασκευάς Σ., *Τὸ Ἀντιμίνσιον. Συμβολὴ εἰς τὴν μελέτην τῆς λατρείας τῆς Ὀρθοδόξου Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας* (Διατριβὴ ἐπὶ διδακτορία), Λευκωσία: Μουσεῖον Ἱεράς Μονῆς Κύκκου 2003.

Αγόρας 2002: Ἀγόρας Κωνσταντῖνος, «Βυζαντινὴ “εἰκονο-γραφία” καὶ Ὀρθόδοξη “εἰκονο-λογία”· γιὰ μιὰ ἀντίστροφη προσέγγιση σωτηριολογίας καὶ αισθητικῆς», στο Σ. Γουνελάς κ.ά., *Ἡ Ὀρθοδοξία ὡς Πολιτισμικὸ Ἐπίτευγμα καὶ τὰ Προβλήματα του*

Σύγχρονου Ανθρώπου, τ. Α' Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα, Πάτρα: ΕΑΠ 2002.

Αγόρας 2002α: Αγόρας Κωνσταντίνος, «Περί Κόσμου, Ανθρώπου και Ιστορίας», στο Κ. Αγόρας κ.ά., *Πίστη και Βίωμα της Ορθοδοξίας, Τόμ. Α' Δόγμα, Πνευματικότητα και Ήθος της Ορθοδοξίας*, Πάτρα: ΕΑΠ 2002, σσ. 75-158.

Αλεξόπουλος 2007: Αλεξόπουλος π. Στέφανος, «Οι εορτές της Περιτομής και της Υπαπαντής του Κυρίου» στο *Το Χριστιανικόν Εορτολόγιον. Πρακτικά Η' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Βόλος 2006*, Αθήνα: Κλάδος Εκδόσεων της Εκκλησίας της Ελλάδος 2007, σσ. 499-532.

Αλμπάνη 2004: Αλμπάνη Τζένη, «Ψάλατε συνετώς. Απεικονίσεις ύμνων σε υστεροβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα», στο *Θωράκιον – Αφιέρωμα στη μνήμη του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού 2004.

Ανάστος 1980: Ανάστος Μίλτων, «Πνευματικός βίος και πολιτισμός» (στους Μεσοβυζαντινούς χρόνους), *ΙΕΕ, τ. Η'*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1980.

Αντουράκης 2001: Αντουράκης Γεώργιος Β., *Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης. Γ' τόμος: τεύχος δεύτερο. Το Δωδεκάορτο και ο Ακάθιστος Ύμνος στην Ορθόδοξη Τέχνη και Παράδοση*, Αθήνα: χ.ε. 2001.

Αρκάδιος 1930: Γέρων Αρκάδιος Βατοπεδινός, «Αι εν τω ναώ της Αγίας Ειρήνης κατά την Μ. Παρασκευήν τελούμεναι “Θείαι Κατηγήσεις”», *ΕΕΒΣ 7, (1930)*, σσ. 382-387.

Ατματζίδης 2001: Ατματζίδης Χαράλαμπος Γ., *Η έννοια της δόξας στην παύλεια θεολογία*, Βιβλική βιβλιοθήκη 17, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 2001.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μυρτάλη, *Ελληνική Τέχνη – Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1994.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2001: Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μυρτάλη, «Εικαστικές εκφράσεις των Παθών και της Αναστάσεως του Χριστού», στο *Μυστήριον Μέγα και Παράδοξον*, Αθήνα: Βυζαντινόν και Χριστιανικόν Μουσείον 2001.

Βαραλής 2006: Βαραλής Γιάννης, «Η Πρόθεση και το Διακονικό κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο. Τα δεδομένα των πηγών», στο Ευ. Χατζητρύφωνος και Φλ. Καραγιάννη (επιμ.), *Αίμος, Κύκλος Σεμιναρίων: Μεσαιωνική Αρχιτεκτονική και Λειτουργία, Σεμινάριο Ι^ο: Βυζαντινή Αρχιτεκτονική και Λατρευτική Πράξη, Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2006.

- Βασιλάκη 2000:** *Μήτηρ Θεοῦ*, Κατάλογος της Έκθεσης, Μαρία Βασιλάκη (επιμ.), Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη 2000.
- Βασιλάκη 2002:** *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Βασιλάκη Μαρία (επιμ.), Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002.
- Βασίλειφ 1995:** Βασίλειφ Α. Α., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας (324-1453), τόμ. Ι^{ος}*, μτφρ. Δημοσθένης Σαβράμης, χ.τ.: Πάπυρος 1995.
- Βέλμανς 2006:** Βέλμανς Τάνια, *Η συναρπαστική ιστορία των εικόνων*, μτφρ. από τα γαλλικά Μαρ. Κοσμοπούλου, Αθήνα: Ωκεανίδα 2006.
- Βιβιλάκης 2004:** Βιβιλάκης Ιωσήφ, *Για το Ιερό και το Δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αρμός 2004.
- Βλάχος 1998:** (Βλάχος) Ιερόθεος, Μητροπολίτης Ναυπάκτου, *Οι Δεσποτικές εορτές*, Λεβαδεία: Ι. Μονή Γενεθλίου της Θεοτόκου (Πελαγίας) 1998.
- Βοκοτόπουλος 1995:** Βοκοτόπουλος Παναγιώτης, *Ελληνική Τέχνη – Βυζαντινές Εικόνες*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1995.
- Βουλγαράκης 1977:** Βουλγαράκης Ηλίας, *Αι Κατηχήσεις του Κυρίλλου Ιεροσολύμων. Ιεραποστολική θεώρησης*, Θεσσαλονίκη: χ.ε. 1977.
- Βράνος 1992:** Βράνος Ιωάννης-Χαρίλαος, *Θεωρία Αγιογραφίας*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1992.
- Boveda 2007:** Boveda Francisco Javier Garcia, *Πάθος και Ανάστασις: Ιστορική εξέλιξη της βυζαντινής υμνογραφίας της Μεγάλης Εβδομάδας και της Εβδομάδας της Διακαινησίμου* (Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2007 και στην ιστοσελίδα (ανάκτηση: 18/7/2011) <http://invenio.lib.auth.gr/record/71925/files/gri-2007-318.pdf?version=1> .
- Γαλάβαρης 1978:** Γαλάβαρης Γεώργιος, «Πρωτοβυζαντινή Τέχνη» στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Ζ', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1978.
- Γαλάβαρης 2000:** Γαλάβαρης Γιώργος, *Ιερά Μονή Ιβήρων Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, Άγιον Όρος: Ιερά Μονή Ιβήρων 2000.
- Γαρίδης 2007:** Γαρίδης Μίλτος, *Μεταβυζαντινή ζωγραφική (1450-1600). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, μτφρ. από τα γαλλικά Αγγελική Γαρίδη, Αθήνα: Σπανός 2007.
- Γιαγκάζογλου 2001:** Γιαγκάζογλου Σταύρος, *Κοινωνία Θεώσεως. Η σύνθεση Χριστολογίας και Πνευματολογίας στο έργο του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά*, Αθήνα: Δόμος 2001.

- Γιαγκάζογλου 2008:** Γιαγκάζογλου Σταύρος, «Ευχαριστία, Θεία Οικονομία και Εκκλησία. Θεολογικό σχόλιο στις ερμηνευτικές αρχές του Νικόλαου Καβάσιλα στη Θεία Λειτουργία», *Σύναξη*, τχ 107 (2008), σσ. 73 κ.ε. Επίσης, στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://users.sch.gr/polstrantz/thiaoikonomia.doc> (ανάκτηση: 20/8/2012).
- Γιανναράς 1965:** Γιανναράς Χρήστος, «Έρωσ και αγαμία. Το δράμα ενός ανέραστου χριστιανισμού», *Σύνορο* τχ 34 (1965), σσ. 111-117.
- Γιανναράς 1979:** Γιανναράς Χρήστος, *Η ελευθερία του ήθους* (Β' έκδ.) Αθήνα: Γρηγόρης 1979.
- Γιανναράς 1983:** Γιανναράς Χρήστος, *Αλφαβητάρι της πίστης*, Αθήνα: Δόμος 1983.
- Γιανναράς 1990:** Γιανναράς Χρήστος, *Σχόλιο στο Άσμα Ασμάτων*, Αθήνα: Δόμος 1990.
- Γιανναράς 1999:** Γιανναράς Χρήστος, *Το ρητό και το άρρητο*, Αθήνα: Ίκαρος 1999.
- Γιέβτιτς 1991:** (Γιέβτιτς) Αθανάσιος, Επίσκοπος Βανάτου, «Το μυστήριο του Βαπτίσματος είσοδος και ζωή στην Εκκλησία», στο (Γιέβτιτς) Αθανάσιος, *Φως Ιλαρόν*, Αθήνα: Ακρίτας 1991.
- Γλύκατζη-Αρβελέρ 1988:** Γλύκατζη-Αρβελέρ Ελένη, *Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, μτφρ. Τ. Δρακοπούλου, Αθήνα: Ψυχογιός 1988.
- Γλύκατζη-Αρβελέρ 2009:** Γλύκατζη-Αρβελέρ Ελένη, *Γιατί το Βυζάντιο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2009.
- Γλυνού και Κεσίσογλου-Καρυστινού 1999:** Γλυνού Γιάννα και Κεσίσογλου-Καρυστινού Μέλω, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες από την Καππαδοκία*, Σπάρτη: Ιδιομορφή 1999.
- Γκητάκος 1963:** Γκητάκος Μιχαήλ Χ., λήμμα «Αναπεσών» στη *ΘΗΕ*, τ. Β', Αθήνα: Μαρτίνοσ 1963.
- Γκούμα-Peterson 1994:** Γκούμα-Peterson Θάλεια, «Η εικόνα ως πολιτισμική παρουσία μετά το 1453», μτφρ. Νίκη Τσιρώνη, στο Yiannias John J. (επιμέλεια), *Η Βυζαντινή Παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα: ΜΙΕΤ 1994.
- Γοντικάκης 1982:** (Γοντικάκης) π. Βασίλειος, *Εισοδικόν. Στοιχεία λειτουργικής βιώσεως του μυστηρίου της ενότητος μέσα στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, Άγιον Όρος: Ι. Μ. Σταυρονικήτα 1982.
- Γοντικάκης 1998:** (Γοντικάκης) Βασίλειος Ιβηρίτης, «Τι συμβολίζουν τα πορτρέτα του Φαγιούμ», Εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ*, φ. της 07/06/1998.
- Γούναρης 1993:** Γούναρης Γεώργιος, *Η Παναγία Μαυριώτισσα της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1993.

Cullmann 1997: Cullmann Oscar, *Χριστός και Χρόνος*, Βασικές αγιογραφικές μελέτες 1, μτφρ. Αρχιμ. Παλ. Κουμάντος, Αθήνα: Κέντρο Βιβλικών Μελετών Άρτος Ζωής 1997.

Cullmann 2005: Cullmann Oscar, *Οι αρχέγονες χριστιανικές ομολογίες πίστεως*, μτφρ. αρχιμ. Α. Π. Κουμάντος, Αθήνα: Άρτος Ζωής 2005.

Δετοράκης 1997: Δετοράκης Θεοχάρης Ε., «Ανέκδοτα Μεγαλυνάρια του Μεγάλου Σαββάτου», στο Θεοχάρης Δετοράκης, *Βυζαντινή Υμνογραφία (πανεπιστημιακές παραδόσεις)*, Ρέθυμνο: 1997.

Δημητροκάλλης 1999-2000: Δημητροκάλλης Γεώργιος, «Το Εικονογραφικόν Θέμα "Άνω σε εν Θρόνω και κάτω εν Τάφω" εν Νοτίω Ελλάδι», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, τόμ. Ν' (1999-2000)*, σσ. 489-500.

Δοξιάδη 1998: Δοξιάδη Ευφροσύνη Κ., *Από τα Πορτραίτα του Φαγιούμ στις Απαρχές της Τέχνης των Βυζαντινών Εικόνων*, Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη Δήμου Ηρακλείου 1998.

Daniélou 1981: Daniélou Jean, *Αγία Γραφή και Λειτουργία*, μτφρ. από τα γαλλικά ομάδας μεταφραστών, Βασικές Αγιογραφικές Μελέτες 3, Αθήνα: Κέντρο Βιβλικών Μελετών Άρτος Ζωής 1981.

Delvoye 2002: Delvoye Charles, *Βυζαντινή Τέχνη*, μτφρ. Μαντώ Παπαδάκη, Αθήνα: Παπαδήμας 2002.

Ευδοκίμωφ 1964: Ευδοκίμωφ Παύλος, «Η σύγχρονη Τέχνη ή η αχρήστευση της σοφίας», μτφρ. Δ. Γ. Κουρτέσης, *Σύνορο τχ 32 (1964)*, σσ. 225-236.

Ευδοκίμωφ 1972: Ευδοκίμωφ Παύλος, *Η Ορθοδοξία*, μτφρ. Αγαμέμνων Τ. Μουρτζόπουλος, Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος 1972.

Ευδοκίμωφ 1982, Ευδοκίμωφ Παύλος, *Η Προσευχή της Ανατολικής Εκκλησίας. Η Λειτουργία του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου*, μτφρ. Μαρία Παπαζάχου - Δημήτρης Τζέρπος, Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1982.

Ευδοκίμωφ 1992: Ευδοκίμωφ Παύλος, *Η γυναίκα και η σωτηρία του κόσμου*, μτφρ. από τα γαλλικά Νίκος Ματσούκας, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1992³.

Ευδοκίμωφ 1993: Ευδοκίμωφ Παύλος, *Η Τέχνη της Εικόνας. Θεολογία της Ωραιότητας*, μτφρ. Κώστας Χαραλαμπίδης, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1993.

Hunger 2005: Hunger Herbert, *Βυζαντινή Λογοτεχνία, Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών, Τόμ. Β' Ιστοριογραφία, Φιλολογία, Ποίηση*, μτφρ. Τ. Κόλιας, Κ. Συνέλλη, Γ. Χ. Μακρής, Ι. Βάσσης, Αθήνα: ΜΙΕΤ 2005.

Ζαννής 1965: Ζαννής Τάσος, «Το μυστήριο τούτο μέγα εστί. Σχόλιο στην ιερολογία του γάμου», *Σύνορο* τχ 34 (1965), σσ. 87-99.

Ζηζιούλας 1977: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, «Από το προσωπίον εις το πρόσωπον. Η συμβολή της πατερικής θεολογίας εις την έννοιαν του προσώπου», στο *Χαριστήρια εις τιμήν του Μητροπολίτου Γέροντος Χαλκηδόνας Μελίτωνος*, Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών 1977, σσ. 287-323.

Ζηζιούλας 1990: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, *Η ενότης της Εκκλησίας εν τη Θεία Ευχαριστία και τω Επισκόπω κατά τους τρεις πρώτους αιώνας*, Αθήνα: Γρηγόρης 1990.

Ζηζιούλας 1992: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, *Η κτίση ως Ευχαριστία. Θεολογική προσέγγιση στο πρόβλημα της Οικολογίας*, Ορθόδοξη Μαρτυρία 44, Αθήνα: Ακρίτας 1992.

Ζηζιούλας 1994: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, «Ευχαριστία και Βασιλεία του Θεού, Α΄, Β΄ και Γ΄», *Σύναξη* τχ 49, 51 και 52 (1994), σσ. 7-18, 83-101 και 81-97 (αντίστοιχα).

Ζηζιούλας 1999: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, «Συμβολισμός και Ρεαλισμός στην Ορθόδοξη Λατρεία (ιδιαίτερα στη Θ. Ευχαριστία)», *Σύναξη* τχ 71 (1999), σσ. 6-21.

Ζηζιούλας 2003: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, «Εκκλησία και Έσχατα», στο Παντελής Καλαϊτζίδης (επιμ.), *Εκκλησία και Έσχατολογία*, Αθήνα: Ι. Μητρόπολις Δημητριάδος-Καστανιώτης 2003.

Ζηζιούλας 2003α: (Ζηζιούλας) Ιωάννης, Μητροπολίτης Περγάμου, «Άγιον Βάπτισμα και Θεία Λειτουργία», στο *Το Άγιον Βάπτισμα. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου*, Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 6, Αθήνα: Κλάδος Εκδόσεων της Επικοινωνιακής και Μορφωτικής Υπηρεσίας της Εκκλησίας της Ελλάδος 2003, σσ. 9-27.

Ζίας 1982: Ζίας Νίκος, «Η ορθόδοξη ζωγραφική παράδοση», *Σύναξη* τχ 1 (1982).

Ζουμπουλάκης 2004: Ζουμπουλάκης Σταύρος, «Τα βάθη του πνεύματος και τα κάλλη του φθέγματος. Θεολογία και ρητορική στη βυζαντινή εκκλησιαστική ποίηση», *Νέα Εστία* τχ 1765 (2004).

Ζωγραφίδης 1997: Ζωγραφίδης Γιώργος, *Βυζαντινή φιλοσοφία της εικόνας. Μια ανάγνωση του Ιωάννη Δαμασκηνού*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1997.

- Ζωγραφίδης 1998:** Ζωγραφίδης Γιώργος, *Εικαστική φιλοσοφία. Μελετήματα για τη φιλοσοφία, τη θρησκεία και την τέχνη*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1998.
- Θεοχάρη 1956:** Θεοχάρη Μαρία Σ., «Εκκλησιαστικά άμφια της Μονής Τατάρνης», *Θεολογία*, τόμ. ΚΖ' (1956), σσ. 123-147.
- Θεοχάρη 1971:** Θεοχάρη Μαρία Σ., «Αντιμήνσια εκ του Σκευοφυλακίου της Μονής του Σινά», *Πανηγυρικός τόμος επί τη 1400^η Αμφιετηρίδι της Ιεράς Μονής Σινά*, Αθήνα: 1971, σσ. ρλε'-ρνβ'.
- Θεοχάρη 1986:** Θεοχάρη Μαρίας Σ., *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1986.
- Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997:** *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Κατάλογος της ομώνυμης Έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 1997.
- Ιωαννίδης Ανδρέας 1981:** Ιωαννίδης Ανδρέας, «Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στα βυζαντινά ψηφιδωτά», *Αρχαιολογία*, τχ 1 (1981).
- Ιωαννίδης Φώτιος 2012:** Ιωαννίδης Φώτιος, *Το Πάθος του Χριστού και ο Θρήνος της Θεοτόκου στη βυζαντινή παράδοση*, (ανάκτηση: 30.3.2012) <http://users.auth.gr/fioan/The%20passion%20of%20Christ.pdf>.
- Καβαρνός 1992:** Καβαρνός Κωνσταντίνος, *Η ιερά βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα: Αστήρ 1992.
- Καζανάκη-Λάππα 2005:** Καζανάκη-Λάππα Μαρία (κείμενα), *Οδηγός του Μουσείου*, Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας 2005.
- Καλαϊτζίδης 2003:** Καλαϊτζίδης Παντελής (επιμ.), *Εκκλησία και Εσχατολογία*, Αθήνα: Ι. Μητρόπολις Δημητριάδος-Καστανιώτης 2003.
- Καλαφάτη 1995:** Καλαφάτη Καλλιόπη-Φαίδρα, «Εικονογραφικές ιδιομορφίες σε εικόνα με παράσταση του Επιταφίου Θρήνου», *Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995)*, Περίοδος Δ'.
- Καλλίνικος 1969:** Καλλίνικος π. Κων/νος, *Ο χριστιανικός ναός και τα τελούμενα εν αυτώ*, Αθήνα: Γρηγόρης 1969.
- Καλοκύρης 1957:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Αθήνα: χ.ε. 1957.
- Καλοκύρης 1964:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., «Εορταί, δώδεκα», λήμμα στην *ΘΗΕ*, τ. 5, Αθήνα: Μαρτίνοσ 1964.
- Καλοκύρης 1972α:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν της Ανατολής και της Δύσεως*, Θεσσαλονίκη: Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών 1972.

- Καλοκύρης 1972β:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Η Ζωγραφική της Ορθοδοξίας. Ιστορική, αισθητική και δογματική ερμηνεία της Βυζαντινής Ζωγραφικής*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1972.
- Καλοκύρης 1992:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Η Φάτνη των Χριστουγέννων*, Ρέθυμνο: Νήσος 1992.
- Καλοκύρης 1999:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Το αρχιτεκτονικό συγκρότημα του Ναού της Αναστάσεως Ιεροσολύμων και το θέμα του Αγίου Φωτός*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1999.
- Καλοκύρης 2001:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Το Δένδρο των Χριστουγέννων η Φάτνη και ο Αστέρας της Βηθλεέμ*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2001³.
- Καλοκύρης 2003:** Καλοκύρης Κωνσταντίνος Δ., *Τα θεαματικά δρώμενα του τελετουργικού της Μεγάλης Εβδομάδας (Δεκτά και απαράδεκτα)*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2003.
- Καλύβας 1999:** Καλύβας π. Αλκιβιάδης, *Η Μεγάλη Εβδομάδα και το Πάσχα στην Ελληνορθόδοξη Εκκλησία*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1999.
- Καραϊσαρίδης 1997:** Καραϊσαρίδης π. Κωνσταντίνος, *Η συμβολή του π. Δημητρίου Στανιλοάε στη μελέτη των λειτουργικών θεμάτων*, Αθήνα: 1997.
- Καραϊσαρίδης 2007:** Καραϊσαρίδης π. Κωνσταντίνος, *Ο Χριστιανικός Ναός. Λειτουργική και Θεολογική Θεώρηση*, Αθήνα: Άθως 2007.
- Καραϊσαρίδης 2008:** Καραϊσαρίδης π. Κωνσταντίνος, *Αναβαθμοί Λειτουργικής Ζωής*, Αθήνα: Άθως 2008.
- Κατσελάκη 2003:** Κατσελάκη Ανδρομάχη, «Ιταλοκρητική εικόνα με την Άκρα Ταπείνωση και τους αγίους Ιωάννη τον Πρόδρομο και Γεράσιμο», *ΔΧΑΕ τόμ. ΚΔ' (2003)*, σσ. 281-292.
- Κόντογλου 1960:** Κόντογλου Φώτιος, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας, τόμος Α'*, Αθήνα: Παπαδημητρίου 1960.
- Κόρδης 2001:** Κόρδης Γιώργος, *Οι Προσωπογραφίες του Φαγιούμ και η Βυζαντινή Εικόνα*, Αθήνα: Αρμός 2001.
- Κόρδης 2010:** Κόρδης Γιώργος, «Η Εικονογραφία ως μέσον αγωγής των πιστών. Ο Ορθόδοξος ιστορημένος ναός και η εκκλησιολογική λειτουργία των εικόνων», στο *Λειτουργική Αγωγή. «Μυσταγωγών Σου Κύριε τους μαθητάς edίδασκες λέγων»*. Πρακτικά ΙΑ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 24, Αθήνα: Κλάδος Εκδόσεων της Επικοινωνιακής και Μορφωτικής Υπηρεσίας της Εκκλησίας της Ελλάδος 2010, σσ. 237-253.

Κουκουλές 1940: Κουκουλές Φαίδων, «Βυζαντινών νεκρικά έθιμα», *ΕΕΒΣ*, έτος 16 (1940).

Κουμαριανός Θεόδωρος 2004: Κουμαριανός π. Θεόδωρος Ι., «Η ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας κατά τα βυζαντινά ερμηνευτικά υπομνήματα», στο *Το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου*, Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 8, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 2004.

Κουμαριανός Θεόδωρος 2012: Κουμαριανός π. Θεοδώρος Ι., «Η Λειτουργική ερμηνευτική (Μυσταγωγικά υπομνήματα) από τον ΣΤ' έως τον ΙΒ' αιώνα», (ανάκτηση: 18/7/2012)
www.ecclesia.gr/greek/holysynod/commitees//liturgical/ib_1_6.pdf.

Κουμαριανός Παύλος 1999α: Κουμαριανός π. Παύλος Ι., «Πρόθεση, Προσκομιδή, Προσφορά. Ένα ξεκαθάρισμα Λειτουργικών όρων», *Θεολογία* τχ 70 (1999), σσ. 483-512.

Κουμαριανός Παύλος 1999β: Κουμαριανός π. Παύλος Ι., «Σύμβολο και πραγματικότητα στη Θεία Λειτουργία», *Σύναξη* τχ 71 (1999), σσ. 22-37.

Κουτρομπής 1995: Κουτρομπής Δημήτριος Γ., *Η χάρις της θεολογίας*, Αθήνα: Δόμος 1995.

Κρικώνης 2001, Κρικώνης Χρίστος Θ., *Η περί εικόνων διδασκαλία της Εκκλησίας και του Αγίου Ιωάννου Δαμασκηνού ειδικότερον*, Σειρά θεολογικών μελετημάτων 2, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2001.

Κωνσταντινίδη 2008: Κωνσταντινίδη Χαρά, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες και οι Άγγελοι-Διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη: Κέντρο Βυζαντινών Σπουδών - Π. Κυριακίδης 2008.

Λαγόπουλος 1997: Λαγόπουλος Αλέξανδρος-Φ., «Ο θρησκευτικός συμβολισμός της βυζαντινής πόλης», *Αρχαιολογία* τχ 64 (1997), σσ. 65-71.

Λάμπρος 1911: Λάμπρος Σ., *Νέος Ελληνομνήμων*, 8 (1911), 28-29, αρ. 59.

Λουδοβίκος 2009α: Λουδοβίκος π. Νικόλαος, Πρωτοπρεσβύτερος, *Αποφατική Εκκλησιολογία του Ομοουσίου*, Αθήνα: Αρμός²2009.

Λουδοβίκος 2009β: Λουδοβίκος π. Νικόλαος, Πρωτοπρεσβύτερος, «Εικών και Μίμησις: Η Ευχαριστιακή Εκκλησιολογία και η Εκκλησιαστική Οντολογία της Διαλογικής Αμοιβαιότητας», *Θεολογία τόμ. 80 τχ 4* (2009), σσ. 225-246.

Linner 1999: Linner Sture, *Ιστορία του Βυζαντινού Πολιτισμού*, Αθήνα: Γκοβόστης 1999.

- Μακραιός-Σάθας 1872-1894:** Μακραιός Σέργιος, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, εκδ. παρά Κ. Σάθα, *Μεσαιωνικὴ Βιβλιοθήκη, τόμ. Γ΄*, Βενετία-Παρίσι: χ.ε. 1872-1894.
- Μακρῆς 1960:** Μακρῆς Σπ., «Πρόθεσις», στην *ΘΗΕ, τ. 10*, Αθήναι: Μαρτίνος 1960.
- Μακρυγιάννης 1989:** Μακρυγιάννης Ιωάννης, *Οράματα και θάματα*, Αθήνα: ΜΙΕΤ 1989.
- Μαρίνης 2002:** Μαρίνης Σπυρίδων Ν., *Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος*, Αθήνα: Ακρίτας 2002.
- Ματσούκας 2001:** Ματσούκας Νίκος Α., *Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Φιλοσοφίας*, Θεσσαλονίκη: Βάνιας 2001.
- Μαυρόπουλος 2009:** Μαυρόπουλος Δημήτρης, *Διερχόμενοι διὰ τοῦ ναοῦ. Μαθήματα κατήχησης για ἐνηλίκους*, Αθήνα: Δόμος 2009.
- Μεταλληνός 1995:** Μεταλληνός π. Γεώργιος, Πρωτοπρεσβύτερος, *Ἡ Θεολογικὴ Μαρτυρία τῆς Ἐκκλησιαστικῆς Λατρείας*, Αθήνα: Αρμός 1995.
- Μιλόσεβιτς 2009:** Μιλόσεβιτς Νέναντ, «Ἡ ευχαριστιακὴ συγκρότηση τῶν μυστηρίων», *Θεολογία τόμ. 80 τχ 4 (2009)*, σσ. 123-136.
- Μιχελῆς 1968:** Μιχελῆς Π. Α., «Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη ὡς θρησκευτικὴ και διδακτικὴ τέχνη», *Χριστιανικὸν Συμπόσιον Β΄ (1968)*, Βιβλιοπωλεῖο τῆς Εστίας, σσ. 100-105.
- Μόσχος 2002:** Μόσχος Δημήτριος, «Ἡ ὀρθόδοξη Ἐκκλησία στο Βυζάντιο» στο Δ. Μόσχος και Σ. Ράγκος, *Ἡ Ὀρθοδοξία ὡς Κληρονομία, τόμ. Α΄, Οἱ Πρώτες Ἱστορικὲς Καταβολές τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας*, Πάτρα: Ἑλληνικὸ Ἀνοικτὸ Πανεπιστήμιο 2002.
- Μπαλτογιάννη 1991-1992:** Μπαλτογιάννη Χρυσάνθη, «Ἡ Παναγία και τὸ “ἀνακλινόμενο βρέφος”», *ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, τόμ. 16 (1991-1992)*, σσ. 229-236.
- Μπαλτογιάννη 1994:** Μπαλτογιάννη Χρυσάνθη, *Εἰκόνες Μήτηρ Θεοῦ*, Αθήνα: Αδάμ-Πέργαμος 1994.
- Μπορμπουδάκης 1993:** *Εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Τέχνης (Ἀπὸ τὸν Χάνδακα ὡς τὴν Μόσχα και τὴν Ἁγία Πετρούπολη)*, Μανόλης Μπορμπουδάκης (επιμ.), Ἡράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη – Πανεπιστημιακὲς Ἐκδόσεις Κρήτης 1993.
- Mango 2007:** Mango Cyril, *Βυζάντιο: Ἡ Αυτοκρατορία τῆς Νέας Ρώμης*, μτφρ. Δημήτρης Τσουγκαράκης, Αθήνα: Μορφωτικὸ Ἴδρυμα Ἐθνικῆς Τραπεζῆς 2007.
- Νάσσης 2009:** Νάσσης π. Χρυσόστομος, «“Υδὼρ και αἷμα”. Κριτικὲς παρατηρήσεις, ἐρμηνευτικὲς και ἐκκλησιολογικὲς προεκτάσεις με ἀφορμὴ τὸ ἐδάφιο Ἰω. 1θ΄ 34», *Θεολογία, Τόμ. 80, τχ 4 (2009)*, σσ. 137-162.

- Νέλλας 1984:** Νέλλας Παναγιώτης, «Ο Θάνατος του Θεού και η Ανάσταση του Ανθρώπου», στο Κωστής Κυριακίδης (επιμέλεια), *Σταυρός και Ανάσταση (Συλλογικός Τόμος)*, Ορθόδοξη Μαρτυρία 10, Αθήνα: Ακρίτας 1984.
- Νέλλας 1992:** Νέλλας Παναγιώτης, *Ζώνον Θεούμενον. Προοπτικές για μια ορθόδοξη κατανόηση του Ανθρώπου*, Αθήνα: Αρμός 1992³.
- Νέλλας 1998:** Νέλλας Παναγιώτης, *Η περί δικαιοσύνης διδασκαλία Νικολάου του Καβάσιλα*, Αθήνα: Ίνδικτος 1998.
- Νησιώτης 1987:** Νησιώτης Νίκος, «Περί εικονογραφίας», *Σύναξη τχ 24* (1987).
- Νίκας 1997 και 2001:** Νίκας Σωκράτης Μ., *Λεξικό Ορθόδοξης Θεολογίας. Από την Αγάπη ως την Ωραιότητα, τόμ. Α' και Β'*, Αθήνα: χ.ε. 1997 και 2001.
- Νικολάου 1992:** Νικολάου Θεόδωρος Στ., *Η σημασία της εικόνας στο μυστήριο της Οικονομίας, Πατερικές μαρτυρίες*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1992.
- Ξυγγόπουλος 1929:** Ξυγγόπουλος Ανδρέας, «Υπαπαντή», *ΕΕΒΣ, τόμ. 6* (1929).
- Ξυγγόπουλος 1957:** Ξυγγόπουλος Ανδρέας, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Αθήνα: χ.ε. 1957.
- Ξυγγόπουλος 1970:** Ξυγγόπουλος Ανδρέας, *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου 1970.
- Ουσπένσκυ 1993:** Ουσπένσκυ Λεωνίδα, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία, 1^{ον} Μέρος*, μτφρ. Σπ. Μαρίνης, εκδ. Αρμός, Αθήνα 1993.
- Ουσπένσκυ 1999:** Ουσπένσκυ Λεωνίδα, *Η εικόνα στο φως της ορθόδοξης ερμηνείας, «Ανάλεκτα» Λεωνίδα Ουσπένσκυ*, μτφρ.-επιμ.-έκδοση Σπυρίδων Μαρίνης, Αθήνα: 1999.
- Ozoline 2010:** Ozoline π. Νικόλαος, *Η ιστορία μιας εικόνας. Η εικόνα της Πεντηκοστής*, μτφρ. Σπ. Μαρίνη, Αθήνα: Αρμός 2010.
- Παγουλάτος 2002:** Παγουλάτος Γ. Π., «Η Ορθοδοξία και οι Τέχνες», στο Σ. Γουνελάς κ.ά., *Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα και τα Προβλήματα του Σύγχρονου Ανθρώπου, τ. Α' Η Ορθοδοξία ως Πολιτισμικό Επίτευγμα*, Πάτρα: ΕΑΠ 2002.
- Παϊσίδου 2002:** Παϊσίδου Μελαχροινή, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού 2002.
- Παλιούρας 2000:** Παλιούρας Αθανάσιος, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη» στο Παλιούρας Αθανάσιος,

Μεταβυζαντινή Ζωγραφική – Συλλογή άρθρων, Ιωάννινα: Δημοσιεύματα Πανεπιστημίου Ιωαννίνων 2000.

Πάλλας 1987-1988: Πάλλας Δημ. Ι., «Αρχαιολογικά – Λειτουργικά», στο Πάλλας Δημ. Ι., *Συναγωγή Μελετών Βυζαντινής Αρχαιολογίας (τέχνη – λατρεία – κοινωνία)*, τόμος Α', Αθήνα: Σύλλογος Ελλήνων Αρχαιολόγων 1987-1988.

Πανόφσκι 1991: Πανόφσκι Έρβιν, *Μελέτες Εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Βιβλιοθήκη της Τέχνης 30, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Νεφέλη 1991.

Πανσελήνου 2000: Πανσελήνου Ναυσικά, *Βυζαντινή Ζωγραφική - Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της*, Αθήνα: Καστανιώτης 2000.

Πανώτης 2004: Πανώτης Αριστείδης, «Τα “Δεσποτικά” του Χριστού σκεύη», στο *Το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 2004, σσ. 317-342.

Παπαδόπουλος και Κουσουλάκου 1984: Παπαδόπουλος Στρατής και Κουσουλάκου Ντίνα, «Πρόθεση και εκφορά του νεκρού στην αρχαία Ελλάδα», *Αρχαιολογία τχ 11 (1984)*, σσ. 45-48.

Παπαθανασίου 2011: Παπαθανασίου Θανάσης Ν., «Ένας ησυχαστής του Αγίου Όρους στην καρδιά της πόλης: π. Πορφύριος Καυσοκαλυβίτης», *Σύναξη τχ 117 (2011)*, σσ. 50-64.

Παπαϊωάννου 2007: Παπαϊωάννου Κώστας, *Βυζαντινή και Ρωσική Ζωγραφική*, μτφρ. Ελ. Ντάκου-Χρ. Σταματοπούλου, Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις 2007.

Παπασταύρου 2012: Παπασταύρου Έλενα, «Ο συμβολισμός του Νερού στη χριστιανική εικονογραφία», στην ηλεκτρονική διεύθυνση (ανάκτηση 7/7/2012): http://www.myriobiblos.gr/texts/greek/papastavrou_nero.html.

Πατρικαλάκης 1995: Πατρικαλάκης Φαίδων, *Η πορεία και το όραμα της βυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα: Παρουσία 1995.

Πατρώνος 1981: Πατρώνος Γεώργιος, *Ο Γάμος στη θεολογία και στη ζωή*, Αθήνα: χ.ε. 1981.

Πέννας 2004: Πέννας Χαράλαμπος, *Η βυζαντινή Αίγινα*, Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού 2004.

Πόποβιτς 1993: Πόποβιτς π. Ιουστίνος, *Άνθρωπος και Θεάνθρωπος, Μελετήματα Ορθόδοξου Θεολογίας*, μτφρ. Ιερομόναχος Αθανάσιος Γιέβτιτς, Αθήνα: Αστήρ 1993.

Πούχγερ 1984: Πούχγερ Βάλτερ, «Το βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο»,

στον τόμο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν 1984.

Προκοπίου 1981: Προκοπίου Γεώργιος Αγγέλου, *Ο κοσμολογικός συμβολισμός στην αρχιτεκτονική του βυζαντινού ναού*, Αθήνα: χ.ε. 1981.

Προκοπίου 1985: Προκοπίου Γεώργιος Αγγέλου, *Σύμβολο και Μορφή στο Παλαιοχριστιανικό Βαπτιστήριο*, Αθήνα: Πύρινος Κόσμος 1985.

Quenot 1993: Quenot Michel, *Η Εικόνα Θεά της Βασιλείας*, μτφρ. από τα γαλλικά Στ. Γιαγκάζογλου, Κατερίνη: Τέρτιος 1993.

Quenot 1998: Quenot Michel, *Η Ανάσταση και η Εικόνα*, μτφρ. Μαρία Λιάνου-Δώρα Νίκου, Κατερίνη: Τέρτιος, 1998.

Quenot 2004: Quenot Michel, *Η Εικόνα οδηγός στην Ευχαριστία. Εικόνα, λόγος και σάρκα του Θεού*, μτφρ. Αναστασία Βουλγαρίδου-Παπαγιαννούλη, Κατερίνη: Τέρτιος 2004.

Ράμφος 2004: Ράμφος Στέλιος, «Ανέστη και διέλυσε προαιώνια σκοτάδια», Εφημ. *ΤΟ ΒΗΜΑ*, φ. της 11/04/2004.

Ρωμανίδης 1999: Ρωμανίδης π. Ιωάννης, *Δογματική και Συμβολική Θεολογία της Ορθοδόξου Καθολικής Εκκλησίας, τόμ. Α΄*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1999.

Rosenqvist 2008: Rosenqvist Jan Olof, *Η Βυζαντινή Λογοτεχνία από τον 6^ο αιώνα ως την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, μτφρ. Ιωάννης Βάσσης, Αθήνα: Κανάκης 2008.

Σάθας 1878: Σάθας Κων/νος Ν., *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών ήτοι Εισαγωγή εις το Κρητικόν Θέατρον*, Βενετία: χ.ε. 1878.

Σαλίνα 1993: Shalina Irina A., «Άκρα Ταπείνωσις», στο *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, κατάλογος της Έκθεσης, Μανόλης Μπορμπουδάκης (επιμ.), Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη - Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης 1993, σσ. 376-382.

Σαχάρωφ 1993: (Σαχάρωφ) π. Σωφρόνιος, *Όψόμεθα τόν Θεόν καθώς έστι*, Έσσεξ Αγγλίας: Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου 1993.

Σιώμκος 2006: Σιώμκος Νίκος, «Παρατηρήσεις στη λειτουργική χρήση του Νάρθηκα και των Κατηχουμενείων», στο Ευαγγελία Χατζητρύφωνος και Φλώρα Καραγιάννη (επιμέλεια), *Αίμος, Κύκλος Σεμιναρίων: Μεσαιωνική Αρχιτεκτονική και Λειτουργία, Σεμινάριο 1^ο Βυζαντινή Αρχιτεκτονική και Λατρευτική Πράξη, Πρακτικά*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2006.

- Σκλήρης 1983:** Σκλήρης π. Σταμάτης, «Παιδαγωγικές δυνατότητες της Βυζαντινής Τέχνης», *Σύναξη τχ 8 (1983)*, σσ. 127-153.
- Σκλήρης 1992:** Σκλήρης π. Σταμάτης, *Εν εσόπτρω. Εικονολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Γρηγόρης 1992.
- Σμέμαν 1984:** Schmemmann π. Alexander, *Εξ ύδατος και πνεύματος. Λειτουργική μελέτη του Βαπτίσματος*, μτφρ. από τα αγγλικά Ιωσήφ Ροηλίδης, Αθήνα: Δόμος 1984.
- Σμέμαν 1991:** Σμέμαν π. Αλέξανδρος, *Η Εκκλησία προσευχομένη. Εισαγωγή στη Λειτουργική Θεολογία*, Ορθόδοξη Μαρτυρία 36, μτφρ. από τα αγγλικά π. Δημήτριος Β. Τζέρπος, Αθήνα: Ακρίτας 1991.
- Σμέμαν 2000:** Σμέμαν π. Αλέξανδρος, *Ευχαριστία. Το μυστήριο της Βασιλείας*, Εκκλησία προσευχομένη 1, μτφρ. από τα αγγλικά Ιωσήφ Ροηλίδης, Αθήνα: Ακρίτας 2000².
- Σολομός 1964:** Σολομός Αλέξης, *Ο Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ. - 1600 μ.Χ.*, Αθήνα: Δωδώνη 1964.
- Σουλτς 1998:** Σουλτς Χανς-Γιόακιμ, *Η Βυζαντινή Λειτουργία*, μτφρ. π. Δ. Τζέρπος, Αθήνα: Ακρίτας 1998.
- Σοφιανός και Τσιγαρίδας 2003:** Σοφιανός Δημ. και Τσιγαρίδας Ευθ., *Άγια Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα: Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά 2003.
- Στανιλοάε 1983:** Στανιλοάε π. Δημήτριος, *Ο Θεός είναι αγάπη*, μτφρ. Νίκος Ματσούκας, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1983.
- Στεφανίδης 1990:** Στεφανίδης Βασίλειος, *Εκκλησιαστική Ιστορία*, Αθήναι: Αστήρ 1990.
- Στογιάννος 1977:** Στογιάννος Βασίλειος Π., «Τα στίγματα του Ιησού (Γαλ. 6,16)», *Δελτίο Βιβλικών Μελετών, Τόμ. 5, τχ 1 (1977)*, Αθήναι, Άρτος Ζωής.
- Στουφή-Πουλημένου 2010:** Στουφή-Πουλημένου Ιωάννα, «Οι λειτουργικές τέχνες (ναοδομία, γλυπτική, ξυλογλυπτική, μικροτεχνία κ.λπ.) στην υπηρεσία της λειτουργικής αγωγής» στο *Λειτουργική Αγωγή. «Μυσταγωγών Σου Κύριε τους μαθητάς edίδασκες λέγων»*. Πρακτικά ΙΑ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Ποιμαντική Βιβλιοθήκη 24, Αθήνα: Κλάδος Εκδόσεων της Επικοινωνιακής και Μορφωτικής Υπηρεσίας της Εκκλησίας της Ελλάδος 2010, σσ. 205-236.

- Σωτηρίου 1940:** Σωτηρίου Γεώργιος Α., «Η Πρόθεσις και το Διακονικόν εν τη αρχαία Εκκλησία (συμβολή εις την εξέλιξιν του ιερού Βήματος κατά τους παλαιοχριστιανικούς και τους βυζαντινούς χρόνους)», *Θεολογία*, τ. ΙΗ' (1940).
- Σωτηρίου 1953-54:** Σωτηρίου Γεώργιος, «Θεοτόκος η Αρακιώτισσα της Κύπρου (πρόδρομος της “Παναγίας του Πάθους”)», *Αρχαιολογική Εφημερίς 1953-54*, τ. Α', σσ. 87-91.
- Σωτηρίου, 1955:** Σωτηρίου Γεώργιος Α., «Η χριστιανική και βυζαντινή εικονογραφία. Α'. Η εικόν του Χριστού», *Θεολογία*, τόμ. ΚΣΤ' (1955).
- Σωτηρίου 1978:** Σωτηρίου Γεώργιος Α., *Χριστιανική και Βυζαντινή Αρχαιολογία*, Αθήνα: Χριστινάκης 1978.
- Sherrard 1971:** Sherrard Philip, «Η τέχνη της Εικόνας», στο Sherrard Philip κ.ά., *Περί Ύλης και Τέχνης* (συλλογικός τόμος), Σειρά Σύνορο τόμος 3, Αθήνα: Αθηνά 1971.
- Τάλμποτ-Ράις 1994:** Τάλμποτ-Ράις Ντέιβιντ, *Βυζαντινή Τέχνη*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς, Αθήνα: Υποδομή 1994.
- Τατάκης 1977:** Τατάκης Β. Ν., *Η Βυζαντινή Φιλοσοφία*, μτφρ Ε. Καλπουρτζή, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 1977.
- Τζέρπος 2004:** Τζέρπος π. Δημήτριος Β., «Η Ακολουθία της Προθέσεως (Προσκομιδής)» στο *Το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 2004.
- Τούρτα 2002:** Τούρτα Αναστασία, «Οι περιπέτειες μιας βυζαντινής εικόνας από τη Θεσσαλονίκη: Ζητήματα τέχνης» στο Μαρία Βασιλάκη (επιμ.), *Βυζαντινές εικόνες. Τέχνη, τεχνική και τεχνολογία*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002.
- Τρακατέλλης 1983:** (Τρακατέλλης) Δημήτριος, Επίσκοπος Βρεσθένης, *Εξουσία και Πάθος. Χριστολογικές απόψεις του Κατά Μάρκον Ευαγγελίου*, Αθήνα: Δόμος 1983.
- Τρακατέλλης 1992:** (Τρακατέλλης) Δημήτριος, Μητροπολίτης Βρεσθένης, *Χριστός ο προϋπάρχων Θεός*, Αθήνα: Δόμος 1992.
- Τρεμπέλας 1950:** Τρεμπέλας Παναγιώτης Ν., «Ακολουθία του Βαπτίσματος», *Θεολογία τχ ΚΑ' (1950)*.
- Τριαντάρη-Μαρά 2002:** Τριαντάρη-Μαρά Σωτηρία, *Η έννοια του κάλλους στο Διονύσιο Αρεοπαγίτη – Θεωρητική προσέγγιση της Βυζαντινής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος 2002.

Τρουμπετσκόι 1989: Τρουμπετσκόι Ευγένιος, *Η ιστορία της Ρωσίας μέσα από την εικονογραφία της - Τρία δοκίμια για την ρωσική εικόνα*, μτφρ. Δημήτρης Τριανταφυλλίδης, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1989.

Τσάμης 2000: Τσάμης Δημήτριος Γ., *Εισαγωγή στη σκέψη των Πατέρων της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 2000.

Τσαρούχης 1986: Τσαρούχης Γιάννης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Αθήνα: Καστανιώτης 1986.

Τσελεγγίδης 1987: Τσελεγγίδης Δημήτριος Ι., «Η εικονολογία της Εκκλησίας. Η χαρισματική παρουσία του πρωτοτύπου στην εικόνα κατά την εικονολογία της Εκκλησίας», Εισήγηση στο Συνέδριο της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης για τα 1200 χρόνια από τη σύγκληση της Ζ΄ Οικουμενικής Συνόδου (Νοέμβριος 1987), στον διαδικτυακό ιστότοπο (ανάκτηση 29/7/2012): <http://www.impantokratoros.gr/ikonologia.el.aspx>.

Τσελεγγίδης 1995: Τσελεγγίδης Δημήτριος Ι., *Η ικανοποίηση της θείας δικαιοσύνης κατά τον Άνσελμο Καντερβουρίας-Θεολογική προσέγγιση από ορθόδοξη άποψη*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1995.

Τωμαδάκης 1993: Τωμαδάκης Νικόλαος Β., *Η Βυζαντινή Υμνογραφία και Ποίησις ήτοι Εισαγωγή εις την Βυζαντινήν Φιλολογίαν, τόμ. Δεύτερος*, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1993.

Φειδάς 1977: Φειδάς Βλάσιος Ιω., *Εκκλησιαστική Ιστορία, τ. ΙΙ*, Αθήνα: χ.ε. 1977.

Φίλιας 2006α: Φίλιας Γεώργιος Ν., *Παράδοση και εξέλιξη στη Λατρεία της Εκκλησίας*, Αθήνα: Γρηγόρης, 2006.

Φίλιας 2006β: Φίλιας Γεώργιος, *Λειτουργική. Τόμος Α΄*, Αθήνα: Γρηγόρης 2006.

Φίλιας 2008: Φίλιας Γεώργιος Ν., *Η έννοια της «Ογδότης Ημέρας» στη λατρεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας*, Αθήνα: Γρηγόρης 2008.

Φιολιτάκη 2006: Φιολιτάκη Πηνελόπη, *Μια παραλλαγή του Επιταφίου Θρήνου στη μνημειακή ζωγραφική της Βενετοκρατούμενης Κρήτης*, Ρέθυμνο: Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Βυζαντινές Σπουδές Πανεπιστημίου Κρήτης 2006 (ανέκδοτη διπλωματική εργασία) στον ιστότοπο (ανάκτηση 24/2/2012): http://elocus.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?filename=/var/www/dlib-portal//dlib/6/8/c/attached-metadata-dlib-13ea583b8e924da363fd5b0dbcc288f3_1243238773/DIS353899_Fiolitaki_Pinelopi_Mc.pdf&pageno=1&width=595&height=842&pagestart=1&maxpage=151&lang=el .

- Φλωρένσκυ 2002:** Φλωρένσκυ π. Παύλος, *Η Αντίστροφη Προοπτική – Το Εικονοστάσι*, μτφρ Σ. Γουνελάς, Αθήνα: Ίνδικτος 2002.
- Φλωρόφσκυ 1977:** Φλωρόφσκυ π. Γεώργιος, «Σταυρικός Θάνατος», στο Φλωρόφσκυ π. Γεώργιος, *Ανατομία Προβλημάτων της Πίστεως*, μτφρ. Αρχιμ. Μελέτιος Καλαμαράς, Θεσσαλονίκη: Ρηγόπουλος 1977.
- Φλωρόφσκυ 1982:** Φλωρόφσκυ π. Γεώργιος, *Χριστιανισμός και Πολιτισμός*, μτφρ. Ν. Πουρναράς, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1982.
- Φλωρόφσκυ 1983:** Φλωρόφσκυ π. Γεώργιος, *Δημιουργία και απολύτρωση*, μτφρ. Παναγιώτης Πάλλης, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1983.
- Φλωρόφσκυ 1991:** Φλωρόφσκυ π. Γεώργιος, *Άγια Γραφή Εκκλησία Παράδοσις*, μτφρ. Δημήτριος Τσάμης, Θεσσαλονίκη: Πουρναράς 1991².
- Φουντούλης 1989:** Φουντούλης Ιωάννης Μ., *Απαντήσεις εις λειτουργικάς απορίας, τ. Β΄*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1989.
- Φουντούλης 1991:** Φουντούλης Ιωάννης Μ., *Απαντήσεις εις λειτουργικάς απορίας, τ. Γ΄*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος 1991.
- Φουντούλης 1997:** Φουντούλης Ιωάννης Μ., *Λογική Λατρεία*, Αθήνα: Αποστολική Διακονία 1997³.
- Φουντούλης 1999:** Φουντούλης Ιωάννης, *Το άγιον βάπτισμα. Ιστορικο-τελετουργική θεώρηση*, Αθήνα: Κλάδος εκδόσεων Επικοινωνιακής και Μορφωτικής Υπηρεσίας της Εκκλησίας της Ελλάδος 1999.
- Φουντούλης 2004:** Φουντούλης Ιωάννης Μ., *Λειτουργική Α΄. Εισαγωγή στη Θεία Λατρεία*, Θεσσαλονίκη: Μυγδονία 2004.
- Χατζηδάκης 1979:** Χατζηδάκης Μανώλης, «Η Μεσοβυζαντινή Τέχνη», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Η΄*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών 1979.
- Χατζηδάκης 1986:** Χατζηδάκης Μανώλης, *Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης - Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος: Ι. Μονή Σταυρονικήτα* 1986.
- Χέριν 2008:** Χέριν Τζούντιθ, *Τι είναι το Βυζάντιο*, μτφρ Χρ. Σαμαρά, Αθήνα: Ωκεανίδα 2008.
- Velmans 2004:** Velmans Tania, *Βυζάντιο - Τέχνη και Διακόσμηση*, μτφρ Μ. Σακκή, Αθήνα: Καρακώτσογλου 2004.
- Ware 1983:** Ware π. Κάλλιτος, *Ο Ορθόδοξος Δρόμος*, μτφρ. Μαρία Πάσχου, Αθήνα: Επτάλοφος 1983.
- Ware 1986:** Ware π. Κάλλιτος, *Η δύναμη του ονόματος*, μτφρ. Δημ. Χουλιάρης, Ελ. Μασσαλή, Δημ. Κόκκινος, «Ορθόδοξη Μαρτυρία» 4, Αθήνα: Ακρίτας 1986.

Γ. Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Belting 1981α: Belting Hans, *The Image and Its Public in the Middle Ages, Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New York 1981.

Belting 1981β: Belting Hans, «An Image and Its function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium (Das Bild und sein Publicum im Mittelalter)», στο *Dumbarton Oaks Papers (DOP)* 34-35 (1981).

Belting 1994: Belting Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago: The University of Chicago 1994.

Büchler 1999: Büchler Alfred (Berkeley, California), «The Triumph of Orthodoxy - The Christological Dispute of 1160 - 1166, and the Titulus of the Cross in Byzantium», *Byzantine Studies Conference (November 1999)*, University of Maryland, College Park, Maryland, στον διαδικτυακό ιστότοπο (ανάκτηση 5/1/2012): http://www.bsana.net/conference/archives/1999/abstracts_1999.html.

Cottas 1931α: Cottas Venetia, *L' influence du drame "Christos Paschon" sur l' art chrétien d' Orient*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner 1931.

Cottas 1931β: Cottas Venetia, *Le théâtre à Byzance*, Paris: Paul Geuthner 1931.

Dmitrievskij 1895: Dmitrievskij Aleksej, *Opisanie liturgitcheskich rukopisej, I*, Kiev 1895.

Dufrenne 1968: Dufrenne Suzy, «Images du décor de la Prothèse», *Revue des Études Byzantines* XXVI (1968).

Dufrenne 1978: Dufrenne Suzy, *Les illustrations du Psautier d' Utrecht*, Paris: Ophrys 1978.

Grondijs 1960: Grondijs L. H., *L' iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Brüssels: Éditions de Byzantion, Institut de sociologie, Leiden: Éditions E. J. Brill 1960.

Jordan 2000: Jordan R., «Evergetis: Typikon of Timothy for the Monastery of the Mother of God Evergetis», *Byzantine Monastic Foundation Documents, Dumbarton Oaks Studies* 35, 22 (2000).

Mâle 1908: Mâle Emile, *Religious Art in France, The Late Middle Ages, A study of Medieval Iconography and Its Sources*, Princeton University Press, New Jersey 1986 (First edition: Paris 1908).

- Mandala 1935:** Mandala M., *La protesi della liturgia nel rito bizantino-greco*, Grottaferrata: 1935.
- Mango 1979:** Mango Cyril, «On the History of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople», *Zograf 10* (1979).
- Maguire 1977:** Maguire Henry, «The depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP 31* (1977), σσ. 123-174.
- Maguire 1981:** Maguire Henry, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981.
- Meinardus 1971:** Meinardus Otto F. A., “The Place of the Anapason of Soumela in the Byzantine Art”, *Oriens Christianus, LV* (1971).
- Millet 1960:** Millet Gabriel, *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d' après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1960, 2ème edition.
- Pallas 1965:** Pallas D. I., *Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Miscellanea Byzantina Monacensia 2, Institut für Byzantinistik und neugriechische Philologie der Universität, München 1965.
- Panofsky 1927:** Panofsky Erwin, «“Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmanns” und der “Maria Mediatrix”», in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927, σσ.. 261-308.
- Shalina 2002:** Шалина Ирина Александровна (Shalina Irina A.), «ИКОНА "ХРИСТОС ВО ГРОБЕ" И НЕРУКОТВОРНЫЙ ОБРАЗ НА КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ ПЛАЦАНИЦЕ» («Η εικόνα “Ο Χριστός στον Τάφο” και το Άγιο Πρόσωπο στη Σινδόνη της Κωνσταντινούπολης»), 30/01/2002, στον διαδικτυακό ιστότοπο: <http://www.pravoslavie.ru/sretmon/turin/hristosvogrobe.htm>, ανάκτηση 2/9/2012.
- Simic-Lazar 1989:** Simic-Lazar Draginja, «Le Christ de Pitié vivant. L' exemple de Kalenic», *Zograf 20* (1989), σσ. 81-92.
- Simić-Lazar 2003:** Simić-Lazar Draginja, «Sur le thème du Christ de Pitié en Serbie à la fin du Moyen Âge et dans les Balkans à l' époque Post-Byzantine», στο *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996) Αφιέρωμα, Τόμ. Β΄*, Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Τομέας Αρχαιολογίας 2003, σσ. 689-728.
- Taft 1978:** Taft R. F., «The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom», *Orientalia Christiana Analecta 200*, Roma 1978².

Velmans 1988: Velmans Tania, «Le décor du sanctuaire de l' église de Calendzikha. Quelques schémas rares: la Vierge entre Pierre et Paul, la Procession des anges et le Christ de Pitié», *Cahier Archeologiques* 36 (1988), σσ. 137-162.

Walter 1970: Walter Ch., «The Origins of Iconostasis», *Easter Churches Review* 3 (1970).

Walter 1982: Walter Christopher, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London: Variorum Publications LTD 1982.

Δ. Ιστοσελίδες

- <http://www.byzantinemuseum.gr/el/collections/icons/?bxm=995>
- <http://www.bsana.net/conference/archives/>
- http://khazarzar.skeptik.net/pgm/PG_Migne
- <http://agios.org.ua/el/index.php>
- <http://users.uoa.gr/~nektar/orthodoxy/>
- <http://www.thelatinlibrary.com/bible/isaiah.html#53>