

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΣ ΔΥΣΗΣ

Α΄ ΚΥΚΛΟΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ ΒΛΑΧΟΥ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ



**ΟΙ ΔΑΙΜΟΝΕΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ
ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1470 – 1520 ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟΥΣ
*ΠΕΙΡΑΣΜΟΥΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ***

ΙΣΤΟΡΙΑ – ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ – ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΙ

Ρέθυμνο
Δεκέμβριος 2002

πρόλογος

Αν όρίζα κατά ένα τρόπο προσωπικό και υποθετικό την ιστορία της τέχνης ως την ιστορία της αναπαράστασης των ποικίλων όψεων της πραγματικότητας και της ζωής σε διαφορετικούς χρόνους και χώρους, τότε έχω την αίσθηση, ότι αυτό που αποκαλούμε «σκοτεινή» πλευρά της ζωής και της εκάστοτε πραγματικότητας, ποσοτικά τουλάχιστον, δεν έχει τύχει της ανάλογης προσοχής και μελέτης από τους ερευνητές, που φαίνονται κατά τη γνώμη μου να έχουν περισσότερο στραμμένο το βλέμμα τους σε πιο «ευχάριστες» ή πιο «συνηθισμένες» εκφάνσεις της πραγματικότητας, έτσι όπως αυτές απεικονίζονται από τους καλλιτέχνες κάθε φορά.

Είναι πιθανό πως κάνω λάθος, μα εξακολουθώ να έχω την αίσθηση, ότι ο Jan van Eyck για παράδειγμα είναι περισσότερο γνωστός για έργα όπως ο *Γάμος των Αρνολφίνι*, για τα πορτραίτα του ή ακόμη και για έργα θρησκευτικά που αν και διακρίνονται για το συμβολικό τους χαρακτήρα, είναι αποδοσμένα με πλήθος λεπτομερειών έχοντας ένα «νατουραλιστικό χαρακτήρα», δείγμα της στροφής του εν λόγω καλλιτέχνη προς τον φυσικό κόσμο και απαρχή της φυγής, γενικότερα, της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών από τον Διεθνή Γοθικό Ρυθμό και τη γοθική τέχνη ευρύτερα. Τέτοιοι κοινοί τόποι όσο κι αν έχουν ένα μεγάλο πυρήνα αλήθειας, δεν νομίζω ότι εύκολα εξηγούν έργα όπως το *Δίπτυχο της Νέας Υόρκης*, με το οποίο ο van Eyck προσέδωσε στο θέμα της *Έσχατης Κρίσης* μία άλλη εικαστική διάσταση, εικονογραφώντας για πρώτη φορά τότε με απτό τρόπο έναν από τους μεταφυσικούς φόβους της εποχής του, ιδίως δε εκείνο το κομμάτι που αφορούσε τη Κόλαση. Και πραγματικά, πόσοι ταυτίζουν την *Έσχατη Κρίση* με τη θεματογραφία του van Eyck; Το ίδιο πιστεύω ότι συμβαίνει και με τον Albrecht Dürer, όπου πολλοί αβίαστα του κολλάνε την ετικέτα του αναγεννησιακού καλλιτέχνη. Αναμφίβολα, ένα μεγάλο τμήμα της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας και του ιδίου δύναται να χαρακτηριστεί έτσι, όχι όμως όλο. Μπορεί η σειρά των ξυλογραφιών του με θέμα την *Αποκάλυψη* ή άλλα χαρακτηριστικά του με αναπαραστάσεις μαγισσών, να ερμηνευθούν με όρους της Αναγέννησης;

Αντίστοιχα συμβαίνει το ίδιο όχι μόνο και για άλλους καλλιτέχνες ξεχωριστά, αλλά πολύ περισσότερο για θέματα. Προηγουμένως αναφέρθηκα στην *Έσχατη Κρίση*, οι αναπαραστάσεις της οποίας στις Κάτω Χώρες κατά τον 15^ο αιώνα αριθμούνται σε δεκάδες. Πως εξηγείται λοιπόν αυτό το γεγονός για τη τέχνη μιας περιοχής, που υποτίθεται ότι στρέφεται μέσα από έναν εμπειρικό δρόμο προς την ορατή

πραγματικότητα; Και γιατί απεναντίας στην ιταλική τέχνη, που επίσης μέσω ενός διαφορετικού δρόμου προχωρά στην αναπαράσταση του ορατού κόσμου, οι σχετικές απεικονίσεις την ίδια περίοδο είναι ελάχιστες; Όπως μπορεί να διαπιστώσει ωστόσο κανείς, η βιβλιογραφία για τέτοιου είδους θέματα είναι σαφώς μικρότερη από ότι για τα πορτραίτα των ζωγράφων των Κάτω Χωρών ή για άλλα θρησκευτικά θέματα λιγότερο «ανώδυνα».

Παρόμοια είναι η κατάσταση της έρευνας για την εικονογραφία του δαιμονικού στη τέχνη συνολικότερα, ένα μικρό κομμάτι της οποίας αποτελεί και αντικείμενο της παρούσας εργασίας, και πιο συγκεκριμένα στη γερμανική τέχνη από το 1470 μέχρι και το 1520 μέσα από το θέμα των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου*. Οι λόγοι που με ώθησαν να επιλέξω το εν λόγω θέμα εδράζονται στο ενδιαφέρον μου για την εξερεύνηση και μελέτη αυτής της πλευράς της πραγματικότητας, που πριν αποκάλεσα σκοτεινή, αλλά δεν παύει να συνιστά μία άλλη μορφή της ζωής εξίσου πραγματική, η οποία συγκεφαλαιώνει όλα τα «αρνητικά» χαρακτηριστικά των ανθρώπων. Χαρακτηριστικά που δεν πρέπει κατά τη γνώμη μου να παραμένουν στο σκοτάδι διότι είναι «δυσάρεστα προς έρευνα», αλλά οφείλουμε κάθε φορά να τα φέρνουμε στο φως και να τα αποδεχόμαστε. Επίσης τέτοιου είδους θέματα όπως οι δαίμονες, φέρνουν στο προσκήνιο την ανεξάντλητη και απεριόριστη δύναμη της ανθρώπινης φαντασίας, που φαίνεται, ως ακόμη μια άλλη μορφή της ζωής, να συναγωνίζεται επάξια στο πεδίο της τέχνης το ενδιαφέρον του ανθρώπου για τον ορατό κόσμο. Και γράφω για τη φαντασία ως άλλη μορφή της ζωής, για το λόγο ότι στη περίοδο που θα εξετάσουμε μία αόρατη, αφανής, ή μία παραισθησιακή και φανταστική διάσταση θα αναμειχθεί με την ορατή και απτή, δημιουργώντας μία νέα πραγματικότητα-ψευδαίσθηση, αληθινή εντούτοις για εκείνους τους ανθρώπους.

Οι δυσκολίες που συνάντησα στη διαδρομή για την ολοκλήρωση της παρούσας δουλειάς είχαν να κάνουν κυρίως, πέραν των πρακτικών ζητημάτων, με τη πολυδιάσπαση, στην οποία σε οδηγεί ένα τέτοιο θέμα σε επιμέρους ζητήματα, και με την έλλειψη πείρας και ευρύτερης γνώσης από μέρους μου για την αντιμετώπιση αυτής της πολυδιάσπασης. Όταν έχεις τελικά να πραγματευτείς μία περίοδο, σχεδόν, εκατό χρόνων αν λάβουμε ως αφετηρία το Δίπτυχο της Νέας Υόρκης (1432) και τερματισμό τους *Πειρασμούς* του ανώνυμου γερμανού καλλιτέχνη (1520), έχοντας προς μελέτη ένα μόνο έργο από πολλούς και διάφορους καλλιτέχνες, για τους οποίους αναγκαστικά δεν μπορείς να εμβαθύνεις, και που φυσικά δεν γνωρίζεις το σύνολο του

έργου τους εις βάθος, τότε αντιλαμβάνεται κανείς νομίζω τις βασικές δυσχέρειες του συνολικού εγχειρήματος. Από την άλλη πλευρά το ίδιο αυτό θέμα μου έδωσε την ευκαιρία να εστιάσω τη προσοχή μου σε μία άκρως ενδιαφέρουσα εποχή στη βόρεια Ευρώπη και ιδίως στο γερμανικό χώρο, που διανύει ένα μεταβατικό στάδιο τόσο αμιγώς ιστορικά όσο και αναφορικά με τη τέχνη, η οποία υπόκειται σε σημαντικές υφολογικές μεταμορφώσεις.

Από αυτή τη θέση θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Νίκο Χατζηνικολάου, επιβλέποντα καθηγητή μου για τη συμβολή του στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας τόσο για κάποιες καθοριστικές συζητήσεις που είχαμε πριν την έναρξη της συγγραφής και λίγο μετά, όσο και για την πρόσβαση στη προσωπική του βιβλιοθήκη, από την οποία σε καίριες στιγμές είχα την ευκαιρία να δανειστώ πολύτιμο υλικό. Θέλω επίσης να ευχαριστήσω θερμά τον κ. Χρήστο Τρανταλίδη, εργαζόμενο στη Βιβλιοθήκη των Σχολών του Ρεθύμνου του Πανεπιστημίου Κρήτης για την πολύτιμη βοήθεια του στη τελική ψηφιακή επεξεργασία των εικόνων του κειμένου. Ευχαριστίες οφείλω και στη κ. Regula Zbinden, υπεύθυνη του φωτογραφικού τμήματος του Kunstmuseum της Βέρνης, για τη δωρεάν παραχώρηση δύο έγχρωμων διαφανειών με τους *Πειρασμούς* από τον Niklaus Manuel Deutsch.

Θέλω ακόμη να ευχαριστήσω τους φίλους και συμφοιτητές Μανώλη Καρτεράκη, Νότη Κλάγκα, Λευτέρη Σπύρου και Αλέξανδρο Τενεκετζή για την καθοριστική συμβολή τους ως προς την επίλυση τεχνικών ζητημάτων. Από καρδιάς θέλω επίσης να ευχαριστήσω το καλό φίλο Γρηγόρη Κουμαρνέτο, που από τη μακρινή Φρανκφούρτη δεν δίστασε σε καμία στιγμή, όποτε του το ζήτησα, να μου στείλει άρθρα και άλλο υλικό ,αλλά και να με φιλοξενήσει εκεί για ένα μεγάλο διάστημα το περασμένο καλοκαίρι, χωρίς το οποίο ένα τμήμα της δουλειάς μου δεν θα είχε περατωθεί. Ευχαριστώ ακόμη τη φίλη Μαργαρίτα Bauer για τη βοήθεια της στον εντοπισμό και προμήθεια δυσπρόσιτου και χρήσιμου υλικού. Χωρίς επίσης τη βοήθεια των φίλων Βασίλη Καζιάνη και Μαριάννας Σαραλιώτη, το μεγαλύτερο κομμάτι του κειμένου δεν θα είχε ψηφιοποιηθεί εγκαίρως. Τους ευχαριστώ θερμά που μοιράστηκαν τον κόπο και το άγχος μου.

Τέλος, επιθυμώ να εκφράσω τις θερμότερες ευχαριστίες μου προς την οικογένεια μου, η οποία όλα αυτά τα χρόνια με στήριξε ηθικά και οικονομικά πιστεύοντας σε μένα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Διαμέσου των αιώνων, οι καλλιτέχνες καταπιάστηκαν με την εικονογράφηση των δυνάμεων του Κακού. Την αφορμή προσέφερε είτε η θρησκεία είτε οι λαϊκές δοξασίες είτε η προσωπική φαντασία ή τέλος, η ταυτόχρονη μείξη όλων αυτών. Οποια όμως κι αν ήταν η αιτία της απεικόνισης του Κακού στις ποικίλες εκφάνσεις του, είναι, δίχως αμφιβολία, ένα θέμα που πάντοτε ασκούσε ιδιαίτερη έλξη και γοητεία στους ανθρώπους και ιδίως στους καλλιτέχνες, οι οποίοι επιφορτίστηκαν με το δύσκολο έργο να προσδώσουν υλική υπόσταση σε στοιχεία και οντότητες που ανήκουν στο χώρο της μεταφυσικής και της φαντασίας.

Όσον αφορά την περίπτωση μας, δεν υπήρξε πολιτισμός και περίοδος κατά το παρελθόν, που με τον έναν ή τον άλλον τρόπο να μην προσπάθησε να αναπαραστήσει τους δαίμονες¹, τα «άυλα» αυτά πλάσματα που, μέσω των θρησκευτικών κειμένων, της ποίησης, της λογοτεχνίας και, βεβαίως, με τις εικαστικές τέχνες απέκτησαν σάρκα και οστά. Στους αρχαίους πολιτισμούς δε, οι δαίμονες ήταν τμήματα ευρύτερων πολυθεϊστικών συστημάτων, τα οποία περιελάμβαναν κάθε λογής πνεύματα, θεούς και θεότητες και διάφορα άλλα μυθικά πλάσματα. Ελλείπει επαρκών λογικών και επιστημονικών απαντήσεων, οι δαίμονες υποκαθιστούσαν την ανάγκη του ανθρώπου να κατανοήσει και να ερμηνεύσει τον κόσμο γύρω του, το περιβάλλον όπου ζούσε. Για το λόγο αυτό ενσάρκωναν τις αιτίες και την ύπαρξη φυσικών φαινομένων και καταστροφών, ασθενειών και άλλων δεινών. Επιπλέον, προσωποποιούσαν τους συλλογικούς και ατομικούς φόβους των ανθρώπων, τις εμμονές τους, τις κρυφές και φανερές επιθυμίες τους.

¹ Για τους δαίμονες γενικά, σε διάφορους πολιτισμούς και περιόδους βλέπε σχετικά Hans Biedermann, *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Leopold Stocker Verlag, Γκρατς – Στουτγάρδη, 1989, σελ. 9-27. Βλέπε επίσης H. M. Biedermann, Ch.Daxelmüller, L. Hödl, J. Maier, R.Manselli και A. Sand στο λήμμα “Dämonen – Dämonologie”, στο Robert-Henri Bautier (επιμέλεια), *Lexikon des Mittelalters*, τόμος τρίτος, Artemis Verlag München und Zürich, Μόναχο, 1986, σελ.476-484. Βλέπε επίσης Paul Neubauer και Ruth Petzoldt, *Demons: Mediators between this world and the Other. Essays on Demonic Beings from the Middle Ages to the Present*, Peter Lang, Φρανκφούρτη, 1998, σελ.7-11. Βλέπε επίσης Egon von Petersdorff, *Dämonen – Hexen – Spiritisten: Mächte der Finsternis einst und jetzt. Eine Dämonologie aller Zeiten*, Credo – Verlag, Βισμπάντεν, 1960. Βλέπε επίσης Hans Weigert στο λήμμα “Dämonen” στο Ernst Gall και L. H. Heydenreich (επιμέλεια), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, τόμος 3^{ος}, Alfred Druckenmüller Verlag, Στουτγάρδη, 1954, σελ. 1015-1017. Βλέπε επίσης Werner Wunderlich, “Dämonen, Monster, Fabelwesen: Eine kleine Einführung in Mythen und Typen phantastischer Geschöpfe” στο Ulrich Müller και Werner Wunderlich (επιμέλεια), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, Fachverlag für Wissenschaft und Studium GmbH, St. Gallen, 1999, σελ.11-27.

Η αναφορά σε δαίμονες σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της γης, καταδεικνύει πως αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης φύσης ή, με διαφορετική διατύπωση, της ανθρώπινης ανάγκης για το άγνωστο, για αυτό που δεν είναι δυνατό να εξηγηθεί με άλλο τρόπο.

Ο σημερινός όρος «δαίμονας» έχει την προέλευση του στην ελληνική αρχαιότητα από τη λέξη *δαίμων* ή *δαιμόνιον*, η οποία σύμφωνα με τον Θαλή τον Μιλήσιο δήλωνε την ονομασία ενός από τα πολλά πνεύματα που υπήρχαν στον κόσμο, ενώ για τον Σωκράτη η ίδια η λέξη ήταν συνώνυμη της ανθρώπινης συνείδησης. Οι Νεοπλατωνικοί με την σειρά τους ταύτιζαν τους δαίμονες με πνεύματα της φύσης.²

Βορειότερα, στον γερμανικό χώρο στην προχριστιανική του φάση, υπήρχε η πίστη στην ύπαρξη αναρίθμητων πνευμάτων, καλών και «δαιμονικών», νυμφών και νεραϊδών, θεών και θεοτήτων με τις δικές τους ξεχωριστές ιδιότητες. Πολλές φορές ωστόσο, προσελάμβαναν έναν αποτροπαϊκό χαρακτήρα ενάντια είτε σε άλλους ανθρώπους είτε σε άλλα πνεύματα, η παρουσία και η δράση των οποίων εθεωρείτο βλαπτική.³

Όλα τα προαναφερθέντα έμελλε να αλλάξουν με την έλευση της χριστιανικής θρησκείας. Η τελευταία ό,τι δεν μπόρεσε από τις προηγούμενες θρησκευτικές παραδόσεις να ενσωματώσει και να αφομοιώσει στο δικό της μονοθεϊστικό πλαίσιο το απέρριψε μέσω της δαιμονοποίησης του. Οι θεοί και οι θεότητες και τα όποια άλλα μυθικά όντα απαρτίζουν τις πολυθεϊστικές θρησκείες μετατρέπονται τώρα σε έργα και πλάσματα του Διαβόλου, σε δαίμονες. Ταυτόχρονα, οι δαίμονες γίνονται μέρος του δυϊσμού που εισάγει ως κοσμοθεωρία του ο Χριστιανισμός: Καλό - Κακό, Θεός - Διάβολος, Παράδεισος - Κόλαση, Άγγελοι - Δαίμονες. Οι λειτουργίες τους συγκεκριμενοποιούνται και συνοπτικά, μπορούμε να πούμε ότι είναι οι εξής δύο: Να θέτουν σε πειρασμό τους ανθρώπους για να διαπράξουν κάποια αμαρτία και να απωλέσουν την ψυχή τους, ενώ ως «κάτοικοι» της Κόλασης υποβάλλουν σε αιώνια βασανιστήρια τις καταδικασμένες σε αυτή ψυχές.

Η έμφαση που δίνει ο Χριστιανισμός στους δαίμονες γίνεται περισσότερο εμφανής, αν αναλογιστούμε το γεγονός πως στην Παλαιά Διαθήκη ελάχιστα γίνεται λόγος γι' αυτούς εν αντιθέσει με την Καινή Διαθήκη, όπου βρίθεται από αναφορές για

² Για τη σημασία του όρου στην αρχαιότητα βλέπε σχετικά Hans Weigert, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, ό.π., σελ. 1016.

³ Werner Wunderlich, *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, ό.π., σελ. 18-19.

δαίμονες.⁴ Η χριστιανική θρησκεία δεν αρκέστηκε μόνο στις αναφορές της Καινής Διαθήκης, αλλά προχώρησε πιο πέρα και σύμφωνα με αυτές θεμελίωσε μία συνεκτική και λεπτομερή δαιμονολογία που με το πέρασμα των αιώνων εξελισσόταν συνεχώς. Δημιουργήθηκε έτσι εξαρχής ένα ολόκληρο «δαιμονικό σύμπαν», σύμφωνα με το οποίο, οι δαίμονες είχαν σαφή προέλευση και εξηγείται πώς έφτασαν να αποτελούν τμήμα της ανθρώπινης πραγματικότητας.

Για την χριστιανική δαιμονολογία λοιπόν οι δαίμονες είναι έκπτωτοι άγγελοι, οι οποίοι οδηγήθηκαν στην πτώση από τον ουρανό καθότι αμάρτησαν. Το ένα τρίτο των αγγέλων με ηγέτη τον Εωσφόρο, τον τελειότερο σε δύναμη και ομορφιά ανάμεσα τους διέπραξε το αμάρτημα της αλαζονείας. Ο ίδιος ο Εωσφόρος έχοντας συναίσθηση της δύναμής του δεν επιθυμούσε πια να υπηρετεί τον Θεό, παρά επιζητούσε την εξομοίωση του με αυτόν. Συνέπεια της «ύβρεως» του Εωσφόρου και των αγγέλων του ήταν να προκαλέσουν την οργή του Θεού και εν συνεχεία να εκδιωχθούν βιαίως από τον ουρανό. Το τίμημα της αμαρτίας του εκπεσόνα σαν αστραπή Εωσφόρου (Κατά Λουκάν 10,18) και των ακολούθων του ήταν η αιώνια καταδίκη στην Κόλαση, από την οποία ωστόσο είχαν τη δυνατότητα μέχρι την Ημέρα της Κρίσεως να εξέρχονται και να περιδιαβαίνουν και τον κατώτερο φυσικό κόσμο, δηλαδή τον κόσμο των ανθρώπων.

Μια δεύτερη συνέπεια της πτώσης των αποστατών αγγέλων ήταν ο αιώνιος πια δεσμός τους με τον Κακό και την Αμαρτία⁵, η θέληση τους να πράττουν το καλό μεταβλήθηκε, η φύση τους όμως ως όντα μεταφυσικά παρέμεινε αναλλοίωτη. Περιγράφονται ως πνεύματα του αέρα (Προς Εφεσίους 2,2) ή ως πλάσματα πνευματικά άνευ σώματος όπως άλλωστε είναι και οι άγγελοι, χωρίς ωστόσο η ιδιότητα αυτή να τους εμποδίζει να παίρνουν κάθε είδους μορφή.⁶ Επίσης, αυτό που άλλαξε στους έκπτωτους αγγέλους ήταν η ονομασία τους σε δαίμονες, αφού ως ενσάρκωση του Κακού έγιναν το αντίβαρο των αγγέλων. Αντίστοιχα, άλλαξε και το όνομα του πρώτου ανάμεσα τους, καθώς το «Εωσφόρος», δηλαδή ο φέρων το φως, δεν ταίριαζε πια. Ο άλλοτε αρχάγγελος έλαβε την εβραϊκή ονομασία Σατανάς (Αντίπαλος) και την αρχαιοελληνική Διάβολος (αυτός που διαβάλλει), οι οποίες

⁴ Βλέπε σχετικά Hans Weigert, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, όπ.π., σελ. 1016-1017. Βλέπε επίσης A. Sand, *Lexikon des Mittelalters*, όπ.π., σελ. 476.

⁵ Σύμφωνα με τη Σύνοδο του Λατερανού στα 1215, «ο Διάβολος και οι άλλοι δαίμονες δημιουργήθηκαν από το Θεό έχοντας καλή φύση, έγιναν όμως κακοί με δική τους επιλογή». Egon von Petersdorff, *Dämonen – Hexen – Spiritisten*, όπ.π., σελ. 36.

⁶ Όπ.π., σελ.41.

έγιναν και οι πιο συνηθισμένες και που απαντούν ήδη από την Καινή Διαθήκη (Αποκάλυψη 12,9).

Όσο για την εμφάνιση των δαιμόνων, αυτή δεν ταυτίζεται με κάτι συγκεκριμένο και ιδίως με κέρατα ή πόδια τράγου, όπως και οι άγγελοι δεν έχουν φτερά, καθώς κατά την επίσημη εκκλησία είναι όντα άυλα.⁷ Η ποικιλόμορφη μοχθηρή τους όψη επιβλήθηκε από την χριστιανική τέχνη, η οποία θέλοντας να καταδείξει τη σκοτεινή τους φύση, τους προσέδωσε την ανάλογη εξωτερική εμφάνιση, όπως έκανε αντίστοιχα και με τους αγγέλους.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα συνιστά η απεικόνιση της πτώσης των αποστατών αγγέλων από τον Pieter Bruegel τον Πρεσβύτερο (1525-1569) με μία ελαιογραφία στα 1562 (Εικόνα 1). Πρόκειται ίσως για την πιο εντυπωσιακή απόδοση του εν λόγω θέματος στη χριστιανική εικονογραφία. Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε να δεσπόζει η ψηλόλιγνη φιγούρα του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο Μιχαήλ ενδεδυμένος με ολόσωμη χρυσή πανοπλία και γαλάζιο μανδύα και οπλισμένος με ξίφος και ασπίδα πρωτοστατεί στη μάχη ενάντια στους αποστάτες πλαισιωμένος από άλλους αγγέλους με μονόχρωμα ενδύματα, οι οποίοι είτε οπλισμένοι με σπαθί είτε με ρομφαία κατακρημνίζουν τους εχθρούς τους στα βάθη της κόλασης. Ψηλότερα, δεξιά κι αριστερά άλλοι άγγελοι σαλπίζουν ηχηρά, ενώ η παρουσία του Θεού υποδηλώνεται με ένα φωτεινό ημικύκλιο μέσα στον γαλάζιο ουρανό. Από το ημικύκλιο που μοιάζει και σαν άνοιγμα στον ουρανό, πέφτουν οι αποστάτες με τρόπο που θυμίζει ένα σμήνος εντόμων, ενώ ταυτόχρονα μεταμορφώνονται σε φρικτούς τερατόμορφους δαίμονες, τα ατάκτως εριμμένα σώματα των οποίων γεμίζουν ασφυκτικά το κάτω μέρος του πίνακα. Ο χώρος του συγκεκριμένου τμήματος θα έλεγε κανείς ότι είναι κυριολεκτικά αρθρωμένος από σώματα ή τμήματα σωμάτων συμπλεγμένων μεταξύ τους σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην είναι ορατό σχεδόν κανένα άνοιγμα.

Για την μορφοπλασία των δαιμόνων ο ολλανδός καλλιτέχνης στηρίχθηκε στην παράδοση που καθιέρωσε στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα ο συμπατριώτης του Hieronymus Bosch. Τα γυμνά και παραμορφωμένα κορμιά τους, οι εκφράσεις πόνου και αγωνίας, αποτελούν το άκρως αντίθετο προς τις σχεδόν πλήρως ενδεδυμένες μορφές των αγγέλων με τα γλυκά, σχεδόν ανέκφραστα πρόσωπα. Οι τελευταίοι συνιστούν την ουσίωση της τελειότητας εν αντιθέσει με τις

⁷ Όπ.π., σελ. 41.

από ετερόκλητα οργανικά και ανόργανα μέρη κατασκευασμένες μορφές των δαιμόνων, οι οποίοι αναπαρίστανται κατά τη στιγμή της δημιουργίας τους.

Αναφερθήκαμε ήδη στο πώς προήλθαν οι δαίμονες και ποιες είναι οι βασικές τους λειτουργίες σύμφωνα πάντα με τη χριστιανική δαιμονολογία, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια του δυτικού Μεσαίωνα δεν έπαψε ποτέ να εμπλουτίζεται. Ο διαρκής αυτός εμπλουτισμός ήταν κυρίως έργο των πεπαιδευμένων θεολόγων όπως και των θεοκεντρικά προσανατολισμένων λογίων. Από τους τελευταίους ειδικά διαμορφώθηκε η σχολαστική δαιμονολογία⁸, η οποία ήταν και η επικρατούσα λόγω ίσως και των φιλοσοφικών της προεκτάσεων. Οι εκπρόσωποι της σχολαστικής δαιμονολογίας υπήρξαν ακριβώς εκείνοι που κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες δαιμονοποίησαν τους αρχαίους θεούς στα πλαίσια της αντιπαράθεσης τους με την αρχαία θρησκεία.

Στις πιο σημαντικές συνεισφορές συγκαταλέγεται και αυτή του Αυγουστίνου (354-430) με τις σχετικές αναφορές στο έργο του στα 413-426 *Η πολιτεία του Θεού* (De Civitate Dei). Για τον Αυγουστίνο οι δαίμονες ανήκουν στην κατηγορία των όντων με λογική ψυχή όπως οι θεοί και οι άνθρωποι. Προνομιακό τους πεδίο θεωρείται ο αέρας εφόσον είναι κατώτεροι των θεών που κατοικούν στον ουρανό και ανώτεροι των ανθρώπων που ζουν στη γη. Το σώμα τους είναι αθάνατο όπως και των θεών, η ψυχή τους όμως διακατέχεται από τα ανθρώπινα πάθη.⁹

Αρκετούς αιώνες αργότερα¹⁰, ένας άλλος σημαντικός χριστιανός λόγιος και θεολόγος, ο Θωμάς Ακινάτης (1226-1274) μέσα από το πεντάτομο έργο του *Summa Theologica* (1267/73) και βασιζόμενος σε μεγάλο βαθμό στον Αυγουστίνο, θα συνεισφέρει τη δική του άποψη για τους δαίμονες και τη λειτουργία τους. Οι δαίμονες για τον Ακινάτη έχουν μια απόλυτα σκοτεινή αλλά πνευματική φύση και μια εξίσου απόλυτη ροπή προς το Κακό. Τόπος κατοικίας τους αλλά και τιμωρίας τους η Κόλαση, από την οποία βγαίνουν ωστόσο με προορισμό την «σκοτεινή ατμόσφαιρα», ώστε να θέσουν σε πειρασμό τις ψυχές των ανθρώπων.¹¹

⁸ Για τη σχολαστική δαιμονολογία στο δυτικό Μεσαίωνα βλέπε L. Hödl, το λήμμα “Scholastische Dämonologie” στο , *Lexikon des Mittelalters*, όπ.π., σελ.478-480.

⁹ Αυγουστίνος, *Η Πολιτεία του Θεού*, μετάφραση-σημειώσεις Ανδρέας Δαλέζιος, Αθήνα, 1954, βιβλίο 8^ο, κεφάλαιο ΙΔ', σελ.133-139.

¹⁰ Εν τω μεταξύ βεβαίως είχαν προηγηθεί πλείστοι άλλοι διανοητές και θεολόγοι, αναφερόμαστε όμως σύντομα και συγκεκριμένα στους δύο, διότι οι απόψεις τους για την εποχή που μας ενδιαφέρει, δεν επιβιώνουν απλώς αλλά θεωρούνται αρκούντως έγκριτες.

¹¹ Θωμάς Ακινάτης, *Summa Theologica*, τόμος 1^{ος}, μετάφραση στα αγγλικά Fathers of the English Dominican Province, Thomas More Publishing, Άλλεν – Τέξας, 1981, σελ. 319-324.

Οι εκλογικευμένες αυτές απόψεις για τους δαίμονες, η λόγια αυτή δαιμονολογία σημειώσαμε πριν πως ήταν η επικρατούσα και επίσημη μεσαιωνική δαιμονολογία. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο τρόπος διάδοσης της ήταν ο γραπτός λόγος και ότι τα σχετικά κείμενα έφτασαν ως τις μέρες μας. Το στοιχείο αυτό ωστόσο δημιούργησε μια μάλλον απατηλή αντίληψη για την δαιμονολογία του Μεσαίωνα, αφού υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι η λαϊκή δαιμονολογία¹² ήταν αυτή που κυριαρχούσε στη μεσαιωνική σκέψη. Επειδή όμως η διάδοση της γινόταν μέσω του προφορικού και πολύ λιγότερο του γραπτού λόγου¹³, δεν δυνάμεθα σήμερα να επανασυνθέσουμε το φαινόμενο αυτό στην ακριβή του διάσταση. Από τα λίγα σχετικά έργα που έχουν σωθεί και άκρως χαρακτηριστικό είναι το *Dialogus Miraculorum* (1219-1223) του Caesarius von Heisterbach (1188-1244).

Ο Διάβολος και οι δαίμονες εμφανίζονται εδώ να ταλανίζουν τους ανθρώπους με κάθε λογής κόλπα και συμφορές, ενώ οι τελευταίοι ειδικότερα φέρονται να έχουν τη δυνατότητα να λαμβάνουν τη μορφή ζώων ή να παρουσιάζονται ως στρατιώτες, αγρότες ακόμη και ως προκλητικές γυναίκες. Η παρουσία τους επιπλέον συνοδεύεται από έντονο θόρυβο και δυσοσμία.¹⁴

Πέραν της επίσημης ή ανεπίσημης δαιμονολογίας, οι διάφορες μεσαιωνικές αιρέσεις παρήξαν με τη σειρά τους τη δική τους δαιμονολογία σύμφωνα πάντα με τα δικά τους πιστεύω.¹⁵ Παρά ταύτα, και σε αυτή την περίπτωση υπάρχει μεγάλη έλλειψη σχετικών πηγών, καθώς η επίσημη εκκλησία και το κράτος δεν επεδίωκαν μόνο τη φυσική εξόντωση των αιρετικών αλλά κατέστρεφαν συγχρόνως και τα γραπτά τους προς αποφυγή της περαιτέρω διάδοσης των ιδεών τους.

Παρατηρούμε πάντως ότι με τον έναν ή τον άλλο τρόπο οι δαίμονες και ο Διάβολος ήταν συστατικό στοιχείο της σκέψης και της ζωής των μεσαιωνικών ανθρώπων. Δεν θα μπορούσε ίσως να ήταν αλλιώς σε έναν κόσμο όπου οι κένταυροι, οι χίμαιρες και άλλα μυθικά πλάσματα και τέρατα ήταν εξίσου υπαρκτά, έστω κι αν δεν τα είχαν δει ποτέ, με τα οικόσιτα ζώα. Η κυριαρχία της θεοκρατίας και του

¹² Για τη λαϊκή δαιμονολογία στο δυτικό Μεσαίωνα βλέπε το λήμμα “Populäre Dämonologie” und *Dämonenglaube* στο Ch. Daxelmüller, *Lexikon des Mittelalters*, όπ.π., σελ. 477-478.

¹³ Ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο που δεν επέτρεπε την πρόσβαση μεγάλων τμημάτων του πληθυσμού στα μέσα διάδοσης των ιδεών (βιβλία, χειρόγραφα..) ήταν ο υψηλός αναλφαβητισμός και η γενικότερη αγραμματοσύνη που επικρατούσε. Αυτό βεβαίως συνιστά και έλλειψη οικονομικών μέσων, καθώς μόνο όσοι διέθεταν κάποια οικονομική επιφάνεια μπορούσαν να αποκτήσουν κάποια παιδεία.

¹⁴ Το σχετικό απόσπασμα πήρα από το Werner Wunderlich, *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, όπ.π., σελ.22.

¹⁵ Για τη δαιμονολογία των αιρέσεων στο Μεσαίωνα γενικά βλέπε το λήμμα “Dämonologie – Häresien” στο R.Manselli, *Lexikon des Mittelalters*, όπ.π. σελ.481-482.

θεοκεντρισμού, η κυριαρχία εν τέλει μιας θέασης των πραγμάτων με όρους υπερφυσικούς, η οποία στρεβλώνει την πραγματικότητα, δημιούργησαν την ανάγκη για δαίμονες- σύμβολα, με τα οποία εδύναντο να ερμηνευθούν διάφορα φαινόμενα και συμβάντα, ιδίως δυσάρεστα. Οι δαίμονες ήταν παντού και πάντα, έτοιμοι να ξελογοιάσουν τους ανθρώπους, να αρπάξουν τις ψυχές τους, να τους τιμωρήσουν για τις αμαρτίες τους, να τους προκαλέσουν δεινά και συμφορές. Λίγοι ήταν ωστόσο αυτοί που ισχυρίζονταν ότι είχαν δει δαίμονες με τα μάτια τους, αν και ο αριθμός τους αυξανόταν διαρκώς για το λόγο ότι η συνεχής παρουσία δαιμόνων μέσω της θεολογίας και των λαϊκών δοξασιών τούς κατέστησαν μέρος της ανθρώπινης καθημερινότητας, με συνέπεια όλο και περισσότεροι άνθρωποι υπό το καθεστώς αυθυποβολής, παραισθήσεων και «οραμάτων» (τα οποία θεωρούνταν άκρως φυσιολογικά στον Μεσαίωνα) να «βλέπουν» δαίμονες¹⁶.

Ως προς το τελευταίο, συνέβαλλε τα μέγιστα και η χριστιανική τέχνη. Βασικός της στόχος ήταν η ενίσχυση της πίστης και η οπτική πρόσβαση στις Γραφές, αφού μεγάλο τμήμα του πληθυσμού ήταν αναλφάβητο. Σχετικά με τους δαίμονες, η λύση που επιλέχθηκε ως προς την απεικόνιση τους ήταν να παρουσιάζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο άσχημοι και κακοί, όπως υπογραμμίσαμε ήδη και με το έργο του Bruegel. Ο Χριστιανισμός είχε αφομοιώσει άλλωστε την αρχαία φυσιογνωμική θεωρία, σύμφωνα με την οποία η εξωτερική εμφάνιση αντανακλά τον εσωτερικό χαρακτήρα. Εντούτοις, η θεωρία αυτή από μόνη της είναι τόσο γενική που δεν παρέχει τίποτε άλλο για την μορφοπλασία των δαιμόνων. Άλλες πηγές έπρεπε να αναζητηθούν για την μορφοποίηση των μεταφυσικών αυτών όντων, και αν κρίνουμε από την τεράστια ποικιλομορφία τους ανά τους αιώνες, τότε οι προσπάθειες ήταν επιτυχείς. Βεβαίως, υπάρχουν όπως θα δούμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά, οι αποκλίσεις όμως στον χώρο και στον χρόνο είναι πολλές. Το ζητούμενο είναι κάθε φορά να μπορούμε να αναγνωρίσουμε το περιεχόμενο της κάθε μορφής και γιατί επιλέχθηκε η συγκεκριμένη και όχι κάποια άλλη. Αυτός θα είναι και ένας από τους στόχους της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγικά, είναι δυνατό να λεχθεί, ότι μερικά από τα συνήθη χαρακτηριστικά των δαιμόνων ήταν τα κέρατα (συνήθως τράγου), τα νύχια, το τρίχωμα, η ουρά, τα φτερά (συνήθως νυχτερίδας) και οι οπλές. Αν και συνήθως

¹⁶ Βλέπε σχετικά Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, μετάφραση στα αγγλικά Janos M. Bak και Paul A. Hollingsworth, Cambridge University Press, Λονδίνο, 1990, σελ.186-187 (1^η γαλλική έκδοση 1988).

αναπαρίσταντο ως δίποδες, η κτηνώδης εμφάνιση τους, τους έκανε να φαίνονται μοχθηροί, βίαιοι, επιθετικοί με ζώωδη ένστικτα και με απόλυτα κακές προθέσεις. Το παρουσιαστικό τους αυτό ήταν ένα μέσο της χριστιανικής εκκλησιαστικής τέχνης για να αποτρέπει τους πιστούς από την αμαρτία προκαλώντας τους αηδία και φόβο.¹⁷ Σπανιότερα, παρουσιάζονταν με τρόπο γελοιογραφικό, ως γελοία και άκακα πλάσματα με στόχο την άμβλυση του φόβου των ανθρώπων.

Στον πρώιμο¹⁸ και ώριμο δυτικό Μεσαίωνα (μέχρι και τον 13^ο αιώνα περίπου) οι δαίμονες είχαν έναν έντονα αποτροπαϊκό χαρακτήρα, ενώ από τον ύστερο Μεσαίωνα και μέχρι τις αρχές των Νεώτερων Χρόνων (14^ος – 15^ος αρχές 16^οου αιώνα) εμφανίζονται ως αντίπαλοι των Αγίων.¹⁹ Ανάλογες κατηγοριοποιήσεις σαν την παραπάνω (χωρίς βεβαίως να είναι απόλυτες) ισχύουν και για τις δαιμονικές μορφές, οι οποίες ήταν ανθρωποειδείς, ζώομορφες ή υβριδικές. Σε κάθε περίπτωση όμως αυτό που επικρατούσε ήταν η παραμόρφωση, το τερατώδες, το μη-πραγματικό.²⁰ Δύο πιο συγκεκριμένες κατηγορίες ήταν οι φανταστικοί ζώομορφοι δαίμονες με λίγα ανθρώπινα στοιχεία, και οι μαύροι φτερωτοί δαίμονες με περισσότερο έντονο το ανθρώπινο στοιχείο. Πολύ συχνά οι δύο τύποι αναμειγνύονταν μεταξύ τους.²¹

Ο πρώτος τύπος (Εικόνα 2) που σχετίζεται άμεσα με την εικόνα του ίδιου του Διαβόλου φαίνεται να έχει την προέλευση του στους αρχαίους ελληνικούς Σατύρους και τον θεό των Δασών Πάνα.²² Η στενή ταύτιση τους με την φύση και το ζωικό βασίλειο, η συναφής – κατά το ήμισυ – ζώωδης μορφή τους, ο σκανδαλιάρικος χαρακτήρας τους και το ακόρεστο πάθος τους για σεξ στάθηκαν οι βασικές αιτίες για την δαιμονοποίηση τους. Η σαρκική επιθυμία άλλωστε ήταν κάτι που δεν συμβάδιζε με την χριστιανική ηθική, και ως εκ τούτου η εκκλησία καθ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα αλλά και μετέπειτα προσπαθούσε παντοιοτρόπως να την περιορίσει και να την καταστήσει ελέγξιμη. Για το λόγο αυτό τη μετέτρεψε όχι μόνο σε ταμπού, αλλά και σε απόδειξη ανηθικότητας και εξαχρείωσης άμεσα συνυφασμένη με τον Σατανά

¹⁷ Για τη μορφή των δαιμόνων γενικά βλέπε James J. Paxson, “The Nether-faced Devil and the Allegory of Parturition”, *Studies in Iconography*, 19, 1998, σελ.139-142.

¹⁸ Για τους δαίμονες στην τέχνη του πρώιμου δυτικού Μεσαίωνα βλέπε Herbert Schade, *Dämonen und Monstren: Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Verlag Friedrich Pustet, Ρέγκενσμπουργκ, 1962.

¹⁹ Βλέπε σχετικά Hans Weigert, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, όπ.π., σελ.1019-1026.

²⁰ James J. Paxson, “The Nether-faced Devil”, όπ.π., σελ. 139.

²¹ Για τους δύο αυτούς τύπους δαιμόνων και γενικότερα για την εικονογραφία των Δαιμόνων στο δυτικό Μεσαίωνα βλέπε σχετικά D. Kocks, το λήμμα “Dämonen-Ikonographie” στο *Lexikon des Mittelalters*, όπ.π., σελ.485.

²² Βλέπε σχετικά Robert Hughes, *Heaven and Hell in Western Art*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο, 1968, σελ. 232-240. Βλέπε επίσης Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Urbildes*, Prestel -Verlag, Μόναχο, 1967, σελ.159.

και τους δαίμονες, η κτηνώδης μορφή των οποίων ενσάρκωνε την πηγή όλων των «σκοτεινών» επιθυμιών. Ο συγκεκριμένος τύπος δαίμονα – Σατανά, αν και σε αρκετές περιπτώσεις παρέμεινε απaráλλακτος, για πολλές άλλες υπήρξε το πρώτο βήμα για περαιτέρω εξέλιξη σε πιο γκροτέσκες και τερατόμορφες απεικονίσεις.

Ο δεύτερος τύπος δαίμονα (Εικόνα 3) με το μαύρο σώμα και τα επίσης μαύρα, μεμβρανώδη νυχτεριδόμορφα φτερά είναι ίσως ο πιο γνωστός και αναγνωρίσιμος τύπος, μολονότι εμφανίστηκε αρκετά πιο αργά στη δυτική μεσαιωνική εικονογραφία. Κατά τον *Baltrušaitis* το είδος αυτό με τα φτερά νυχτερίδας εμφανίστηκε στο πρώτο τέταρτο του 13^{ου} αιώνα και η αρχική του προέλευση εντοπίζεται στην τέχνη της Άπω Ανατολής, ιδίως της κινεζικής.²³ Η επιλογή των φτερών της νυχτερίδας για τους δαίμονες σαφώς και δεν ήταν τυχαία για το λόγο ότι η νυχτερίδα ως πλάσμα της νύχτας είχε συνδεθεί με το κακό και κατά συνέπεια εθεωρείτο ον διαβολικό.

Υπογραμμίσαμε ήδη πως είναι δύσκολο – αν όχι αδύνατο – να ξεχωρίσουμε στη μεσαιωνική χριστιανική εικονογραφία έναν διακριτό τύπο δαίμονα. Κοινά στοιχεία βεβαίως υπάρχουν, οι διαφοροποιήσεις όμως από χώρα σε χώρα, από περιοχή σε περιοχή, ακόμη και από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη είναι τόσες πολλές, που καθιστούν εξαιρετικά δυσχερή τον ακριβή προσδιορισμό των ειδών των δαιμόνων.

Το τοπίο γίνεται πιο θολό από τον 13^ο αιώνα και έπειτα, από την περίοδο δηλαδή που αποκαλείται ύστερος Μεσαίωνας. Σε αυτή την εποχή η σημασία των δαιμόνων αρχίζει να αυξάνεται σταδιακά, γεγονός που αποτυπώνεται και στην εικονογραφία τους. Στις ήδη υπάρχουσες δαιμονικές μορφές νέα μοτίβα προστίθενται με αποτέλεσμα η ποικιλότητα τους να διευρυνθεί περαιτέρω. Παράλληλα όμως, συγκεκριμένες κατηγορίες δαιμόνων αρχίζουν να ταυτίζονται με συγκεκριμένα θέματα αλλά και με συγκεκριμένες περιοχές. Η εξέλιξη αυτή θα κορυφωθεί κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα όταν στον γερμανικό χώρο αλλά και στις Κάτω Χώρες θα επικρατήσουν οι φανταστικοί, τερατόμορφοι δαίμονες, ενώ στην Ιταλία αντίστοιχα και με τον ερχομό της Αναγέννησης η εικονογραφική παράδοση των δαιμόνων θα αρχίσει να φθίνει.²⁴

²³ Βλέπε σχετικά Jurgis Baltrušaitis, *Das phantastische Mittelalter: Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*, μετάφραση στα γερμανικά Peter Hahlbrock, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1997³, σελ.192-206 (1^η γαλλική έκδοση 1955).

²⁴ Για τους δαίμονες στην ιταλική τέχνη και ιδιαίτερα στην φλωρεντινή βλέπε σχετικά Lorenzo Lorenzi, *Devils in Art: Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, μετάφραση στα αγγλικά Mark Roberts, Centro Di, Ρώμη, 1997 (1^η ιταλική έκδοση 1993).

Στη Γερμανία ειδικότερα, που μας ενδιαφέρει και άμεσα, η εικαστική μεταμόρφωση των δαιμόνων συνδέεται στενά με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, ένα θέμα εξαιρετικά δημοφιλές ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στο κοινό σ' αυτή την περιοχή και χρονική περίοδο. Με όχημα λοιπόν τους *Πειρασμούς* ένα νέο είδος δαιμόνων θα δημιουργηθεί, κύριο χαρακτηριστικό του οποίου θα είναι η σχεδόν ολοκληρωτική απογύμνωσή του από κάθε ανθρώπινο στοιχείο.

Κατά τη διάρκεια του δυτικού Μεσαίωνα, παράλληλα με τη δημιουργία της Δαιμονολογίας, θα αναπτυχθεί έντονα και η λατρεία των Αγίων. Δεν θα μπορούσε ίσως να είχε γίνει διαφορετικά, εφόσον με την πτώση των εξεγερθέντων αγγέλων το δαιμονικό διασκορπίστηκε στον γήινο κόσμος, ενώ αντίστοιχα ο Θεός και οι άγγελοι φάνταζαν μακρινοί και απρόσιτοι στο υπερβατικό τους βασίλειο. Έτσι, υπήρχε επιτακτική ανάγκη να εξευρεθούν «αγωνιστές», οι οποίοι και θα αποτελούσαν το αντίπαλο δέος των δαιμόνων, που σύμφωνα με τη μεσαιωνική αντίληψη είχαν εισβάλλει στην ανθρώπινη πραγματικότητα.

Με πρότυπο τη δοκιμασία του Χριστού από τον ίδιο τον Διάβολο στην έρημο της Παλαιστίνης, «χαρισματικοί» άνδρες και γυναίκες επέλεξαν τον δύσβατο δρόμο της ζωής του ασκητή – ερημίτη. Η αυστηρή λιτότητα που συνόδευε τον συγκεκριμένο τρόπο ζωής, η συνειδητή εγκατάλειψη κάθε σωματικής απόλαυσης και κάθε λογής άνεσης, καθώς και η απόλυτη αφοσίωση στο Θεό συνιστούσαν για τον Χριστιανισμό ένα αποτελεσματικό όπλο εναντίον των δαιμόνων.²⁵ Ο αγώνας μάλιστα με τους τελευταίους ήταν άκρως επιθυμητός, διότι η χριστιανική θρησκεία προσέδιδε μεγάλη έμφαση στο γεγονός πως οι Άγιοι επιβαλλόταν να είναι δοκιμασμένοι. Μόνο τότε απεδείκνυαν τη δύναμη της πίστης τους, όταν δηλαδή παρέμεναν άφθαρτοι από κάθε λογής δαιμονικούς και αμαρτωλούς πειρασμούς, όπως τα πλούτη, η εξουσία, η ερωτική επιθυμία, το καλό ποτό και φαγητό.

Η αντίσταση απέναντι στους πειρασμούς ήταν πολλές φορές «σκληρή» και κατέληγε σε ακρότητες. Τις συνέπειες υφίστατο κατά κύριο λόγο το σώμα, η πηγή πολλών αμαρτιών σύμφωνα με την εκκλησία. Για τους ασκητές λοιπόν του πρώιμου Μεσαίωνα ο αυτοευνουχισμός δεν ήταν κάτι σπάνιο, ενώ στην υστερομεσαιωνική περίοδο μία από τις πρώτες επιλογές ήταν η αυτομαστίγωση.²⁶

²⁵ Βλέπε σχετικά Peter Dinzelsbacher, *Angst im Mittelalter: Teufels-, Todes-, und Gotteserfahrung. Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Verlag Ferdinand Schöningh, Πάντερμπορν, 1996, σελ.33.

²⁶ Βλέπε σχετικά Peter Dinzelsbacher, *Angst im Mittelalter*, ό.π., σελ.44-45.

Όταν η αποπλάνηση μέσω πειρασμών αποτύγχανε, τότε, σύμφωνα πάντα με την χριστιανική παράδοση, οι δαίμονες έκαναν άμεσες επιθέσεις εναντίον των Αγίων, ώστε απειλώντας τη σωματική τους ακεραιότητα να κάμψουν το πνεύμα τους. Κορυφαίο παράδειγμα συνιστούν οι πολυάριθμες δοκιμασίες του Αντωνίου στην έρημο της Αιγύπτου, στις οποίες θα αναφερθούμε σε ένα από τα επόμενα κεφάλαια. Ο βίος του Αντωνίου πάντως φαίνεται πως άσκησε τέτοια επίδραση, που οι δαιμονικές επιθέσεις εναντίον Αγίων έγιναν σύνηθες φαινόμενο στο Μεσαίωνα. Ένα από τα πολλά παραδείγματα με άμεσες αναφορές στις περιπέτειες του Αντωνίου είναι και η περίπτωση του άγγλου Αγίου και ερημίτη Guthlac (674-714), τη ζωή του οποίου κατέγραψε είκοσι χρόνια μετά το θάνατο του ο αγνώστων λοιπών στοιχείων Felix του Crowland. Οι επιθέσεις που δέχτηκε ο Guthlac απεικονίστηκαν στο χειρόγραφο Harley, το οποίο χρονολογείται στο α΄ μισό του 12^ο αιώνα. Στις εικόνες 4 και 5 βλέπουμε τον Άγιο να έχει συρθεί έξω από το κελί του από τερατόμορφους, οργισμένους δαίμονες, οι οποίοι αφού τον σήκωσαν ψηλά στον αέρα και τον βασάνισαν, τον οδήγησαν έπειτα στο στόμα της Κόλασης για να σωθεί τελικά με παρέμβαση του Αγίου Βαρθολομαίου (Εικόνα 5).²⁷

Οι βίοι των Αγίων γενικά, οι νίκες τους επί των δαιμόνων, τα θαύματα που πραγματοποιούσαν ασκούσαν θετική επίδραση στους ανθρώπους που ένιωθαν να απειλούνται διαρκώς από ορατούς και αόρατους εχθρούς. Από τις πιο σημαντικές μορφές σε όλο τον Μεσαίωνα ήταν αυτή του Αντωνίου, στη ζωή του οποίου θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω. Ως εικονογραφικό θέμα οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* έχουν μακρά διάρκεια, καθώς το εύρος των σχετικών αναπαραστάσεων εκτείνεται χρονικά από τον 8^ο αιώνα²⁸, όταν εμφανίζονται οι Πειρασμοί για πρώτη φορά και συγκεκριμένα στην Ιρλανδία, μέχρι και τον 20^ο.

Πέρα από τον χρονικό ορίζοντα του θέματος, οι *Πειρασμοί* θα διαγράψουν μια εξίσου μακρά πορεία και στον χώρο, αφού τους συναντάμε στην τέχνη πολλών περιοχών και χωρών σχεδόν σε όλο τον Μεσαίωνα. Πιο συγκεκριμένα, το θέμα θα ευδοκιμήσει στη Γαλλία από τον 12^ο μέχρι και τον 14^ο αιώνα, κυρίως στη γλυπτική,

²⁷ Ένα από τα εικονογραφικά στοιχεία που αξίζει να παρατηρήσουμε στη μορφή των συγκεκριμένων δαιμόνων είναι τα φτερά τους, όμοια με αυτά των αγγέλων. Η αντικατάστασή τους με φτερά νυχτερίδας, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ξεκίνησε από τον 13^ο αιώνα.

²⁸ Για τις πρώιμες εμφανίσεις των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου* στη χριστιανική εικονογραφία βλέπε σχετικά Charles D. Cuttler, *The Temptations of Saint Anthony in Art from Earliest Times to the first Quarter of the XVI Century*, Διδακτορική Διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, Νέα Υόρκη, 1952, σελ. 19-49.

στα βιτρώ και στα εικονογραφημένα χειρόγραφα.²⁹ Στην Ιταλία³⁰ πάλι, το θέμα θα γνωρίσει ιδιαίτερη άνθιση κατά την περίοδο του Trecento και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα, θα σβήσει όμως πριν το 1450, ενώ για τον υπόλοιπο 15^ο αιώνα υπάρχουν μόνο δύο έργα – εξαιρέσεις- στα οποία και θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Το ιδανικό πεδίο πρόσληψης και ανάπτυξης τους θα συναντήσουν οι *Πειρασμοί* στην γερμανική ζωγραφική και χαρακτηριστική από τα μέσα του 15^{ου} αιώνα και έπειτα. Μέχρι τότε οι γερμανικές αναπαραστάσεις του θέματος ήταν σποραδικές, ενώ στην εξάπλωση του συμβάλλει αρκετά και η αυτονόμηση του στα τέλη του 14^{ου} αιώνα από τα υπόλοιπα επεισόδια του βίου του Αντωνίου.³¹

Ένα από τα ερωτήματα ακριβώς που θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε είναι γιατί στη Γερμανία στο β' μισό του 15^{ου} αιώνα και στις αρχές του 16^{ου} το θέμα είναι τόσο δημοφιλές και ακολούθως γιατί οι δαίμονες που πρωταγωνιστούν λαμβάνουν αυτήν την τόσο αποτρόπαιη μορφή, την τόσο φανταστική που τους κάνει να ξεχωρίζουν αισθητά από την πρότερη μεσαιωνική εικονογραφία του δαιμονικού. Αυτό ισχύει ιδίως από το 1470 και μετά, όταν εμφανίζονται στο προσκήνιο οι *Πειρασμοί* από τον Martin Schongauer που αποτελούν ορόσημο στην απόδοση του θέματος στη γερμανική τέχνη. Το έργο του Schongauer, όπως και τα αντίστοιχα των μετέπειτα καλλιτεχνών συνετέλεσαν, έτσι ώστε κατά την πεντηκονταετία 1470-1520, το θέμα των *Πειρασμών* να φτάσει στο απόγειο του στη Γερμανία. Από το εγχείρημα μας δεν θα απουσιάσουν και τα αντίστοιχα έργα του Hieronymus Bosch, του καλλιτέχνη των Κάτω Χωρών που δημιούργησε μία ολότελα δική του δαιμονική εικονογραφία και που έθεσε τις βάσεις, ώστε μετά το 1520 τα σκήπτρα στην αναπαράσταση των Πειρασμών να κατέχουν οι Κάτω Χώρες.

Οι Πειρασμοί του αγίου Αντωνίου είναι, ίσως, το έργο, όπου οι δαίμονες ως η άμεση προσωποποίηση του Κακού συνιστούν βασικό στοιχείο και διαδραματίζουν ένα σημαντικό ρόλο. Ως εκ τούτου, η επιλογή μου να ασχοληθώ με τις μορφές των δαιμόνων έτσι όπως αυτές αναπαρίστανται στη γερμανική ζωγραφική και χαρακτηριστική της περιόδου 1470-1520, συναντά στους *Πειρασμούς* τις καλύτερες προϋποθέσεις, Πρόθεση μου παρά ταύτα, δεν είναι να παραμείνω στις μορφές αυτές καθ' εαυτές

²⁹ Βλέπε σχετικά Charles D. Cuttler, *The Temptations*, ό.π., σελ.36-49.

³⁰ Για τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* στην ιταλική Τέχνη βλέπε σχετικά Charles D. Cuttler, *The Temptations*, ό.π., σελ.50-69. Βλέπε επίσης Sandra Uhrig, *Die Versuchung des heiligen Antonius: Eine Vision des ausgehenden Mittelalters*, Διδακτορική Διατριβή στο Ludwig Maximilians Πανεπιστήμιο του Μονάχου, Uni-Druck, Μόναχο, 1998, σελ. 64-80.

³¹ Βλέπε Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 22-23.

αλλά να μελετήσω και την εικαστική έκφραση της αντίθεσης Καλού (Αντώνιος) – Κακού (δαίμονες) στο δεδομένο χώρο και χρόνο.

Είναι πεποίθησή μου ωστόσο, πως τα παραπάνω ερωτήματα δεν είναι δυνατό να απαντηθούν, αν προηγουμένως δεν εξετάσουμε τους λόγους για τους οποίους η δαιμονολογία του πρώιμου και ώριμου Μεσαίωνα μετατρέπεται αυτήν την εποχή στο γερμανικό χώρο σε άκρατη δαιμονοφοβία ή, γενικότερα, γιατί οι «μεταφυσικοί» φόβοι (Κόλαση, Αποκάλυψη...) είναι τόσο ισχυροί. Είναι ένα στοιχείο που διαφοροποιεί σημαντικά τη Γερμανία αλλά και τις Κάτω Χώρες, περιοχές για τις οποίες ο 15^{ος} αιώνας είναι μάλλον στην πλειοψηφία του ακόμη μεσαιωνικός ή καλύτερα βρίσκεται στην υστερομεσαιωνική του φάση, σε σχέση για παράδειγμα με την Ιταλία όπου ο 15^{ος} αιώνας σηματοδοτεί την έναρξη της Αναγέννησης. Ακόμη, όρος εκ των ουκ άνευ είναι και οι κειμενικές πηγές στις οποίες βασίζονται οι καλλιτέχνες αλλά και οι επιρροές που δέχονται από ομοτέχνους τους άλλων γεωγραφικών περιοχών, όπως για παράδειγμα από τις Κάτω Χώρες.

Στην όλη μου προσπάθεια, πέραν των *Πειρασμών*, αρωγοί θα είναι και άλλα έργα, των οποίων η θεματική εμπεριέχει δαιμονικές μορφές, όπως η *Έσχατη Κρίση*, τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα*, η *Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με το Δράκοντα*, καθώς και μεμονωμένα θέματα που δεν εντάσσονται σε κάποια παραδοσιακή αφήγηση.

Πριν κλείσουμε την εισαγωγή μας θεωρούμε πως είναι απαραίτητο να κάνουμε μία μικρή σύνοψη των βασικών δημοσιεύσεων μέχρι σήμερα που αφορούν την έρευνα πάνω στους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, για την οποία να επισημάνουμε, πως το μεγαλύτερο μέρος της αφορά τον Martin Schongauer, τον Mathias Grünewald και, φυσικά, τον Hieronymus Bosch, τον αινιγματικό αυτό καλλιτέχνη. Εκτός λοιπόν από τα άρθρα για μεμονωμένα έργα και καλλιτέχνες, και εκτός από τις μονογραφίες για καλλιτέχνες, τρεις είναι οι δημοσιεύσεις εκείνες που προσπάθησαν λιγότερο ή περισσότερο να ασχοληθούν συνολικά με το θέμα. Την αρχή έκανε στα 1952 ο αμερικανός Charles D. Cuttler με μια διατριβή³², η οποία πραγματεύεται τους *Πειρασμούς* από την εμφάνισή τους στον πρώιμο Μεσαίωνα (8^{ος} αιώνας) μέχρι και το πρώτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα. Η προσέγγιση του Cuttler είναι σχεδόν απόλυτα εικονογραφική, ασχολείται δηλαδή λεπτομερώς με την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος ανά τους αιώνες και κατά χώρα, μελετώντας έναν

³² Βλέπε υποσημείωση 28, όπ.π.

μεγάλο αριθμό έργων από όλες τις εικαστικές τέχνες. Η συνεισφορά του εντούτοις, σχετικά με την ερμηνεία του θέματος και το πώς συνδέεται με την κάθε περιοχή και εποχή είναι μηδαμινή. Ο Cuttler δημοσίευσε ακόμη μεταξύ 1953-1957 και μια σειρά άρθρων για τους Πειρασμούς από τους Grünewald και Bosch.

Η δεύτερη, αρκετά πρόσφατη, προσπάθεια (1998), αφορά επίσης μια διατριβή, αυτή της γερμανίδας Sandra Uhrig.³³ Η Uhrig περιορίζει τον χρονικό της ορίζοντα στον ύστερο Μεσαίωνα (14^{ος} –15^{ος} – αρχές 16^{ου} αιώνα) εξετάζοντας με τη σειρά της το θέμα από εικονογραφικής απόψεως. Η διαφορά και η συνεισφορά της σε σχέση με τον Cuttler είναι ότι παρουσιάζει καινούρια έργα, ενώ ταυτόχρονα εξετάζει πιο αναλυτικά πολλά από αυτά που είχε σχολιάσει και ο Cuttler. Η φορμαλιστική προσέγγιση ωστόσο, είναι και εδώ παρούσα. Η Uhrig με λίγα λόγια δεν δίνει πειστικές εξηγήσεις γιατί οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου είναι ένα όραμα του Μεσαίωνα που φεύγει, σύμφωνα και με τον υπότιτλο της διατριβής της.

Τέλος, αξίζει νομίζω να αναφέρουμε και τη μονογραφία του Heinrich Trebbin³⁴ σχετικά με τον Άγιο Αντώνιο. Το θεολογικό, ιστορικό και τεχνοϊστορικό πρίσμα μέσα από το οποίο επιχειρεί να δει το θέμα είναι αρχικά σωστό, το όλο εγχείρημα όμως αποδίδεται από τον ίδιο αρκετά σχηματικά χωρίς ουσιώδη εμβάθυνση. Το μεγάλο πλεονέκτημα του βιβλίου του Trebbin, έγκειται στο γεγονός ότι παρουσιάζει αναπαραστάσεις των Πειρασμών από τον 10^ο μέχρι και τον 20^ο αιώνα, δίδοντας έτσι την ευκαιρία να δει κανείς τις μεταμορφώσεις του θέματος μέσα στο χρόνο.

³³ Βλέπε υποσημείωση 30, όπ.π.

³⁴ Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius: Geschichte, Kult und Kunst*, Haag + Herchen, Φρανκφούρτη, 1994.

Κεφάλαιο 1

Ιστορικό Διάγραμμα

1.1 Υπαρκτοί και μεταφυσικοί φόβοι στον γερμανικό χώρο στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα

«Στο βαθμό που η αντίληψη ότι υπάρχουν τέτοια πλάσματα όπως οι μάγισσες είναι τόσο ουσιαστικό τμήμα της Καθολικής Πίστης, ώστε η επιμονή να υποστηρίζει κάποιος την αντίθετη άποψη, δηλώνει πασιδήλα αίρεση».³⁵

Με αυτή τη φράση ξεκινούν οι γερμανοί Δομηνικανοί μοναχοί και ιεροεξεταστές Heinrich Kramer (1430-1505) και Jakob Sprenger (1436-1494) το περίφημο *Malleus Maleficarum* (1487) ή με τον γερμανικό του τίτλο *Der Hexenhammer*, δηλαδή το *Σφυρί των Μαγισσών*. Το *Malleus Maleficarum*, στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω, είναι ένα βιβλίο – ορόσημο όχι μόνο για την ιστορία της Ιεράς Εξέτασης ή για τους διωγμούς των μαγισσών, αλλά για όλη εκείνη την περίοδο, κυρίως δε για τη Γερμανία. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι οι συγγραφείς του ήταν γερμανοί ιεροεξεταστές.

Ειδικότερα, η προαναφερθείσα φράση αποτυπώνει με τον πιο επίσημο και κατηγορηματικό τρόπο το πνευματικό κλίμα της εποχής, ένα κλίμα που διέπετο από την πίστη ότι πλάσματα και οντότητες όπως οι μάγισσες και οι δαίμονες είναι τόσο αληθινά, που είναι αιρετικός όποιος πιστεύει, ότι συνιστούν αποκυήματα φαντασίας απλών και αδαών ανθρώπων, που αποδίδουν σε αυτά τις όποιες συμφορές και δεινά, όπως διαβάζουμε και στη δεύτερη σελίδα του βιβλίου.³⁶ Οι παραπάνω θέσεις νομίζω, ότι αποτελούν μικρά αλλά σαφή δείγματα του τι συνέβαινε στον γερμανικό χώρο εκείνη την περίοδο, όταν ένας πανίσχυρος φορέας εξουσίας και κοινωνικός στυλοβάτης, η Εκκλησία, δήλωνε απερίφραστα πως το να μην πιστεύει κανείς σε δαίμονες και μάγισσες είναι απόδειξη αίρεσης. Και είναι γνωστό βεβαίως ποια ήταν τότε η τύχη των «αιρετικών».

³⁵ Heinrich Kramer – Jakob Sprenger, *Malleus Maleficarum*, μετάφραση στα αγγλικά, εισαγωγή και σημειώσεις Montague Summers, Benjamin Blom, Νέα Υόρκη, 1970, σελ. 1.

³⁶ Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, όπ.π., σελ. 2.

Η πίστη ωστόσο στην ύπαρξη τέτοιων όντων δεν ήταν απλώς ένα φαινόμενο θρησκευτικό, απόρροια μιας δεδομένης θεοκρατίας, αλλά κάτι πολύ μεγαλύτερο και ευρύτερο, εν τέλει ένα κοινωνικό φαινόμενο, που οι ρίζες του πρέπει να αναζητηθούν στις ραγδαίες μεταβολές που λαμβάνουν χώρα στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Η Γερμανία συγκεκριμένα βρίσκεται σε ένα μεταίχμιο, στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στη Νεώτερη Εποχή. Σύμπτωμα της αναπόφευκτης κρίσης που προκλήθηκε ήταν η, σε πιο έντονο βαθμό σε σχέση με τις προηγούμενες μεσαιωνικές περιόδους, ανορθολογική θέαση της πραγματικότητας. Τον ανορθολογισμό αυτό ενίσχυε με κάθε μέσο η επίσημη εκκλησία για τους λόγους που θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε στη συνέχεια μαζί με τις άλλες γενικότερες αιτίες του φαινομένου.

Ένας πρώτος λόγος που οι συνέπειες της μετάβασης αυτής εκδηλώνονται με οξύτερη μορφή στη Γερμανία σε σύγκριση με άλλες χώρες που διανύουν την ίδια φάση, είναι ο τεράστιος πολιτικός κατακερματισμός καθώς ο αριθμός των μεγαλύτερων και μικρότερων κρατιδίων ξεπερνά τα τριακόσια. Η αυτοκρατορική εξουσία που υποτίθεται ότι ήταν συνδετικός αρμός της πολυδιασπασμένης χώρας, είχε περιορισμένη ισχύ με αποτέλεσμα να μην υφίσταται στην πράξη ένας ενιαίος φορέας διακυβέρνησης, παρά και τη δημιουργία κατά τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα της αυτοκρατορικής Δίαιτας (Reichstag), του θεσμού που φιλοδοξούσε να θέσει τέρμα στη φεουδαρχική αναρχία.³⁷ Απλά, με τη Δίαιτα η εξουσία συγκεντρώθηκε στα χέρια λιγότερων αλλά ισχυρότερων πριγκίπων και φεουδαρχών, ενώ είναι χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι μεγάλες περιοχές της χώρας διοικούνταν από αρχιεπισκόπους και επισκόπους, όπως για παράδειγμα το Μάινζ και η Κολωνία. Η Καθολική Εκκλησία λοιπόν είχε στη Γερμανία άμεση και σημαντική συμμετοχή στην άσκηση της κοσμικής εξουσίας χωρίς να ελέγχεται από κανέναν.

Η κατάσταση αυτή προκαλούσε δυσφορία και έκδηλη αγανάκτηση, καθότι ήταν φανερό ότι οι εκκλησιαστικοί αυτοί ηγέτες είχαν απεμπολήσει τα πνευματικά τους καθήκοντα και είχαν ρίξει το μεγαλύτερο βάρος στην κοσμική εξουσία, την οποία ασκούσαν σαν πραγματικοί βασιλιάδες, ενώ διήγαν έναν εξίσου βασιλικό βίο.

Γενικότερα, η διαφθορά ανάμεσα στα στελέχη του ανώτερου κλήρου ήταν κάτι το σύνηθες και συγκρινόταν πολλές φορές με το τι συνέβαινε στο ίδιο το

³⁷ Harold J. Grimm, *The Reformation Era: 1500-1650*, Macmillan Publishing, Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 23.

Βατικανό, όπου οι ατασθαλίες κάθε είδους ήταν συχνότατο φαινόμενο.³⁸ Επιπλέον, το πνεύμα αντικληρικαλισμού ενισχυόταν από το γεγονός ότι η ίδια η εκκλησία ήταν ένας πανίσχυρος φεουδάρχης έχοντας στη διάθεσή της μια τεράστια ακίνητη περιουσία, ενώ συγχρόνως απεκόμιζε τεράστια οικονομικά οφέλη από διάφορους φόρους, δωρεές αλλά και από τα περίφημα συγχωροχάρτια, η πώληση των οποίων στη Γερμανία έκανε κυριολεκτικά θραύση. Στην αντίπερα όχθη, μεγάλα τμήματα του πληθυσμού υπέφεραν και επιβίωναν δύσκολα, ανάμεσα τους και πολλά μέλη του κατώτερου κλήρου που ήταν στην ίδια μοίρα με τους πάμπτωχους ενορίτες τους. Επίσης, πρέπει ακόμη να σημειώσουμε για τον γερμανικό χώρο εκείνης της εποχής το ολοένα και αυξανόμενο αίσθημα εθνικής συνείδησης, το οποίο συνέβαλλε άμεσα στο να τρωθεί περαιτέρω το ηθικό κύρος της «ιταλικής» εκκλησίας και κυρίως του Πάπα. Οι εκφραστές της εθνικής αυτοσυνείδησης πίστευαν ότι η Γερμανία είχε γίνει βορά στις διαθέσεις του Βατικανού, ότι πλήρωνε υπέρογκους φόρους που κατέληγαν στη Ρώμη και ότι ο Πάπας αναμειγνυόταν ενεργά στην πολιτική κατάσταση της χώρας.³⁹ Όλα αυτά ήταν βεβαίως βάσιμα, αφού ειδικά στη Γερμανία, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, η αδυναμία της κεντρικής αυτοκρατορικής εξουσίας ήταν εμφανέστατη.

Εκτός της δεδομένης πολιτικής κατάστασης, η κρίση της επίσημης εκκλησίας ήταν ένα από τα πολλά συμπτώματα της σταδιακής αποσύνθεσης των μεσαιωνικών δομών, βασική συνισταμένη των οποίων ήταν η φεουδαρχία. Οι οικονομικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια του 15^{ου} αιώνα υπονόμισαν ένα σύστημα αιώνων, μέσα στο οποίο οι κοινωνικοί και οικονομικοί ρόλοι ήταν αυστηρά καθορισμένοι, με τους χωρικούς να αποτελούν τη βάση της πυραμίδας και τους μοχλούς παραγωγής και με τους ευγενείς και την εκκλησία να είναι ο ακρογωνιαίος λίθος, ήτοι οι φορείς διακυβέρνησης, ενώ η εκκλησία ειδικά παρέμβαινε σε κάθε πεδίο και τομέα της ζωής. Η συναφής θεοκρατία έκανε τους ανθρώπους να πιστεύουν ότι το σύστημα αυτό, το δοσμένο από τον θεό επρόκειτο να διαρκέσει αιώνια.⁴⁰ Κύριο οικονομικό χαρακτηριστικό της φεουδαρχίας ήταν η αγροτική παραγωγή και η αυτάρκεια σε αγαθά σε κάθε περιοχή. Η χριστιανική ηθική δε για «δίκαιες τιμές» είχε εξοβελίσει σε μεγάλο βαθμό την έννοια του κέρδους.

³⁸ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του γερμανού ουμανιστή Konrad Peuntinger (1465-1547), ο οποίος στα 1491 επισκέφτηκε τη Ρώμη και σε ένα γράμμα του εκφράζει την έντονη δυσαρέσκειά του για τα φαινόμενα διαφθοράς που παρατηρούνται στους κληρικούς. Βλέπε σχετικά Daniel Waley, *Later Medieval Europe: From St Louis to Luther*, Longman, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1975, σελ. 267-268.

³⁹ Από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές τέτοιων απόψεων ήταν ο γερμανός ουμανιστής Conrad Celtis (1459-1508).

⁴⁰ Harold J. Grimm, *The Reformation Era*, ό.π., σελ. 11.

Η κατάσταση πάντως κατά τον 15^ο αιώνα χαρακτηριζόταν από έντονη οικονομική δυσπραγία που είχε προκληθεί από τις μεγάλες επιδημίες και τους πολέμους. Ταυτόχρονα όμως στο β' μισό του ίδιου αιώνα σημειώνονται και μεγάλες αλλαγές, καθώς υπάρχει αναδιοργάνωση του εμπορίου, παραγωγή αγαθών σε κάποιες περιπτώσεις με ανεπτυγμένες βιοτεχνίες, και γενικότερα το κέρδος είναι ο βασικός στόχος. Η σημασία των πόλεων ως οικονομικών κέντρων αυξάνεται, ενώ σε αυτές καταφεύγουν τμήματα του αγροτικού πληθυσμού προς εύρεση εργασίας. Μια νέα τάξη, η αστική φαίνεται να αναδύεται από την όλη εξέλιξη, αποτελούμενη κυρίως από εμπόρους και τραπεζίτες, ορισμένοι εκ των οποίων είχαν δημιουργήσει μυθώδεις περιουσίες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι Fugger.

Αν και η αστική αυτή τάξη στη Γερμανία αλλά και σε άλλες χώρες ήταν η μειοψηφία, εντούτοις η δύναμή της ήταν αντιστρόφως ανάλογη του μεγέθους της. Στην προσπάθειά της να αυξήσει περισσότερο το κύρος της υπονόμει παντοιοτρόπως τόσο την κυριαρχία της εκκλησίας όσο και αυτή των ευγενών.⁴¹

Ωστόσο, οι οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές που είχαν δρομολογηθεί επηρέαζαν αρνητικά στο μεταβατικό αυτό στάδιο τις άλλες τάξεις, όπως τους ευγενείς, οι οποίοι όσο έχαναν τον λόγο ύπαρξής τους μέσα στη νέα πραγματικότητα που έτεινε να διαμορφωθεί, τόσο αγωνίζονταν να διατηρήσουν το κύρος και τα προνόμιά τους. Αυτοί όμως που πραγματικά ζημιώθηκαν ήταν οι χωρικοί – αγρότες που έβλεπαν τις τιμές να αυξάνονται αλλά το εισόδημά τους να μένει το ίδιο ή και να ελαττώνεται. Η ογκούμενη αγανάκτησή τους άρχισε να γίνεται εμφανής στις τελευταίες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα, όταν ειδικά στη Γερμανία η εκκλησία στο ρόλο του πλούσιου κτηματία απαιτούσε από τους χωρικούς ολοένα και μεγαλύτερες υπηρεσίες και φόρους, αυξάνοντας έτσι περισσότερο τα πλούτη της, ενώ οι ίδιοι οι χωρικοί αδυνατούσαν να καρπωθούν τα οφέλη από τον κόπο τους.⁴²

Είναι εύλογο λοιπόν να συμπεράνει κανείς, ότι οι ευρύτερες αυτές μεταβολές είχαν άμεσο αντίκτυπο στα πλατειά στρώματα του πληθυσμού, προξενώντας τους κυρίως έντονα συναισθήματα φόβου και αβεβαιότητας για το μέλλον. Η κατάρρευση ενός συστήματος αιώνων δεν ήταν παρά ταύτα η μόνη αιτία φόβου για τους ανθρώπους της εποχής. Υπήρχαν και άλλοι «αντικειμενικοί» φόβοι για καταστάσεις άκρως απειλητικές για τη ζωή, με προεξέχοντα το φόβο των επιδημικών ασθενειών, και δη της πανώλης σε όλες της τις μορφές (βουβωνική, πνευμονική, σηψαιμική). Η

⁴¹ Harold J. Grimm, *The Reformation Era*, όπ.π., σελ. 13.

⁴² Οπ.π., σελ. 13.

αρρώστια αυτή μετά την πρώτη μεγάλη καταστρεπτική της εμφάνιση με τα εκατομμύρια των θυμάτων στα μέσα του 14^{ου} αιώνα (1347-1350), εξακολουθούσε να ενσκήπτει περιοδικά κατά τόπους, προκαλώντας κάθε φορά πολλούς θανάτους και παραλύοντας κάθε δραστηριότητα. Φονικές ήταν επίσης εκείνη την εποχή και πολλές λοιμώξεις και ιοί, όπως αυτός της ευλογιάς. Ιδιαίτερης μνείας χρήζει η σύφιλη, η οποία εμφανίζεται στη δυτική Ευρώπη στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Το ενδιαφέρον στοιχείο της ασθένειας αυτής είναι, ότι λόγω της μετάδοσής της μέσω της σεξουαλικής πράξης, θεωρείται ως θεϊκή τιμωρία για τη σαρκική επιθυμία.

Ο πόλεμος με τη σειρά του ήταν και αυτός αρκετά καταστρεπτικός, καθότι από τις άμεσες συνέπειές του, δηλαδή τις καταστροφές και τις λεηλασίες, υπέφεραν ως επί το πλείστον οι άμαχοι, ενώ τα βραδυκίνητα στρατεύματα διέσπειραν πολλές φορές και επιδημικές ασθένειες. Το τρίπτυχο του φόβου και της άμεσης απειλής συμπλήρωναν οι λιμοί. Μια κακή σοδειά τοπικά ή ευρύτερα ήταν αρκετή για να εκτεθούν στο φάσμα της πείνας λιγότεροι ή περισσότεροι άνθρωποι.

Δευτερεύουσες αιτίες φόβου ήταν και καταστάσεις που σήμερα ίσως είναι δύσκολο να κατανοήσουμε, όπως ο φόβος για την ίδια τη φύση και τα στοιχεία της. Οι αγέλες λύκων και τα λυσσασμένα ζώα συνιστούσαν πραγματική απειλή για τους κατοίκους της υπαίθρου, ενώ ειδικά στη Γερμανία οι απέραντοι και σκοτεινοί δρυμοί προκαλούσαν τουλάχιστον δέος, αν μάλιστα σκεφτούμε, ότι οι λαϊκές δοξασίες τους θεωρούσαν τόπους κατοικίας μυθικών πλασμάτων και τεράτων, ή αγρίων ανθρώπων.⁴³ Τέλος, η βία ήταν ένα συχνό φαινόμενο, όχι μόνο στη μαζική της διάσταση με τη μορφή του πολέμου, αλλά και μεμονωμένα όπως για παράδειγμα με τις ληστρικές επιδρομές.

Η σημαντικότερη κατηγορία φόβων καθόλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, ιδίως όμως στην ύστερη φάση του, ήταν οι λεγόμενοι θρησκευτικοί ή και μεταφυσικοί φόβοι.⁴⁴ Αυτοί πήγαζαν από την ανορθολογική, όπως είπαμε ήδη, θέαση της πραγματικότητας, η οποία από τον 15^ο αιώνα και έπειτα λαμβάνει στο γερμανικό χώρο την πιο οξεία της μορφή, για τους λόγους που ήδη αναφέραμε. Η λανθασμένη ανάγνωση των αιτίων των προαναφερθέντων πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών

⁴³ Peter Dinzelbacher, *Angst im Mittelalter*, όπ.π., σελ. 13-14.

⁴⁴ Peter Dinzelbacher, *Ängste und Hoffnungen: Mittelalter* στο Peter Dinzelbacher (επιμέλεια), *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη, 1993, σελ. 286.

μετασχηματισμών, οδήγησε σε ακραίους παραλογισμούς και σε ένα κλίμα πανικού. Οι σιτοδείες και οι επιδημίες όπως ο Μαύρος Θάνατος, δεν νοούνταν ως φυσικά φαινόμενα, αλλά ως έργα του Διαβόλου και των δαιμόνων. Η μεγάλη ένταση δε των ασθενειών αυτών, κατεύθυνε τους ανθρώπους του 15^{ου} αιώνα να σχηματίσουν τη θεωρία, ότι τέτοιας έντασης καταστροφές μπορούν να δικαιολογηθούν μόνο με την ανοχή του Θεού έναντι των πράξεων του Διαβόλου ως τιμωρία για τις αμαρτίες τους.⁴⁵

Επιπλέον, ένα θέμα που ήταν κυριολεκτικά βασανιστικό και προκαλούσε μεγάλη αγωνία ήταν το ερώτημα, πώς κάποιος μπορεί να σώσει την ψυχή του, ή αλλιώς ποια θα είναι η μεταθανάτια μοίρα του.⁴⁶ Στη Γερμανία, πολλοί έβλεπαν ότι η εκκλησία με την αυξανόμενη εκκοσμίκευσή της και τη μεγάλη διαφθορά της αδυνατούσε να τους παράσχει την οποιαδήποτε στήριξη, κυρίως δε την πνευματική. Το θρησκευτικό συναίσθημα εντούτοις, ειδικά στο γερμανικό χώρο, εξακολουθούσε να είναι βαθύτατο. Η αναζήτηση νέων πνευματικών και θρησκευτικών διεξόδων ήταν διαρκής, και γενικότερα προς τα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα διαπιστώνεται μια μεγάλη άνοδος κάθε είδους μυστικισμού και αποκρυφισμού.⁴⁷ Παράλληλα, οι περιβόητες «μυστικές τέχνες», όπως η αλχημεία, η αστρολογία και η κάθε λογής μαντεία, ήταν στην ημερήσια διάταξη, είτε στις πιο λαϊκές είτε στις πιο λόγιες και πολύπλοκες εκφάνσεις τους.⁴⁸ Τηρουμένων πάντα των αναλογιών, ακόμη και οι επιστήμονες εκείνης της εποχής, ήταν πολλές φορές και οι ίδιοι αστρολόγοι και αλχημιστές, δείγμα ότι τα όρια μεταξύ της φυσικής και της μεταφυσικής πραγματικότητας κάθε άλλο παρά σαφή ήταν.

Η μείξη αυτή των δύο πραγματικοτήτων, σε τέτοιο σημείο μάλιστα που η υπερφυσική να θεωρείται πιο αληθινή, είχε συγκεκριμένες εκφράσεις που μπορούν να κατηγοριοποιηθούν και που όλες βεβαίως έγειραν ισχυρότατα συναισθήματα φόβου. Αυτές ήταν: *Η Μαγεία, η Κόλαση, η Έσχατη Κρίση* και γενικότερα *η Αποκάλυψη, ο Διάβολος και οι δαίμονες*. Στην εισαγωγή υπογραμμίσαμε ήδη τον Πανδαιμονισμό που κυριαρχεί στον ύστερο Μεσαίωνα. Η μανία αυτή με τους δαίμονες είναι τελικά ένα από τα συμπτώματα του νοσηρού κλίματος που επικρατεί. Δίπλα στους δαίμονες στέκουν τα παραπάνω παραπλήσια και επίσης νοσηρά στοιχεία, τα οποία μπορεί να

⁴⁵ Peter Dinzelbacher, *Angst im Mittelalter*, όπ.π., σελ. 132.

⁴⁶ Το συγκεκριμένο ερώτημα ήταν πάγιο καθόλο τον Μεσαίωνα, τίθεται ωστόσο εντονότερα την εποχή αυτή της αβεβαιότητας.

⁴⁷ Βλέπε σχετικά, Harold J. Grimm, *The Reformation Era*, όπ.π., σελ. 43-49.

⁴⁸ Πολλοί ηγεμόνες άλλωστε είχαν στις αυλές τους αστρολόγους και αλχημιστές. Για το θέμα αυτό γενικότερα βλέπε Richard Cavendish, *A History of Magic*, Arkana, Λονδίνο, 1990, σελ. 62-68.

παρατηρήσει κανείς και στην τέχνη της εποχής, ιδίως στη Γερμανία και στις Κάτω Χώρες, όπου κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα γνωρίζουν ιδιαίτερη άνθιση, αναπαραστάσεις της *Κόλασης*, της *Εσχατης Κρίσης* και της *Αποκάλυψης* συνολικότερα. Άλλα μακάβρια θέματα είναι ο *Χορός του Θανάτου* και η *Τέχνη του Θανάτου* (*Ars Moriendi*), ενώ τον 16^ο αιώνα συναντούμε πολλές απεικονίσεις μαγισσών.

Στην εν γένει νοσηρότητα της περιόδου συνέβαλλε τεχνηέντως και με κάθε τρόπο η επίσημη εκκλησία. Το αποτέλεσμα ήταν να πολλαπλασιάσει την επίδραση των μεταφυσικών φόβων, κυρίως σε εκείνες τις περιοχές της βόρειας Ευρώπης που δεχόταν την πιο μεγάλη αμφισβήτηση και που η πίστη των ανθρώπων σε αυτή ως επίσημο θεσμό ήταν εξαιρετικά αδύναμη. Με αυτό τον τρόπο η εκκλησία ήθελε να κρατήσει κοντά της τους πιστούς και να διατηρήσει αναλλοίωτο τον κοινωνικό ρόλο της και τη δυνατότητά της να παρεμβαίνει παντού. Εν τέλει η όλη προσπάθεια στόχευε στη διατήρηση της δύναμης και της εξουσίας της μέσα στο νέο υπό διαμόρφωση περιβάλλον. Και για να συμβεί αυτό ήταν επιτακτική ανάγκη να βρεθεί ένας καινούργιος υπαίτιος για τα δεινά των ανθρώπων, ώστε η κριτική τους να μην αγγίζει την εκκλησία. Το μεταφυσικό κλίμα που επικρατούσε και ο φόβος μιας επερχόμενης Αποκάλυψης στα μέσα της χιλιετίας (1500) έδιναν την εντύπωση, πάντα βέβαια με τη συμμετοχή της εκκλησίας, ότι ο κόσμος είχε μεταβληθεί σε ένα απέραντο πεδίο μάχης για τον ύστατο αγώνα μεταξύ του Καλού και του Κακού.⁴⁹

Σε αυτό το πλαίσιο δεν ήταν δύσκολο να εφευρεθεί ένας τεχνητός αντίπαλος, ένας υπηρέτης του Κακού, υπεύθυνος για όλες τις συμφορές. Ο Διάβολος και οι δαίμονες πληρούσαν μεν τις προϋποθέσεις, δεν ήταν όμως απτοί και ορατοί έτσι ώστε να μπορεί κάποιος να τους καταστήσει εξιλαστήρια θύματα. Το ρόλο αυτό επωμίστηκαν οι μάγοι και περισσότερο οι μάγισσες. Όπως υποστηρίζουν πολλοί μελετητές, το ιδεολόγημα της μαγείας που προκάλεσε εκατόμβες θυμάτων εξελίχθηκε κατά τον 15^ο αιώνα από τους Δομινικανούς της Ιεράς Εξέτασης, με αποκορύφωμα το *Malleus Maleficarum*, σε αίρεση, σε μια πραγματική αντιθρησκεία εξυπηρετώντας έτσι με το χειρότερο τρόπο την προσπάθεια της εκκλησίας, με την ανοχή και τη συνενοχή του κράτους, για άσκηση κοινωνικού ελέγχου.⁵⁰ Η όλη διαδικασία έπληξε

⁴⁹ Ben-Yehuda Nachman, “The European Witch Craze from the 14th to 17th Centuries. A Sociologist’s Perspective”, *American Journal of Sociology*, 86, Ιούλιος 1980, σελ. 5.

⁵⁰ Βλέπε σχετικά Richard Cavendish, *A History of Magic*, όπ.π., σελ. 70. Βλέπε επίσης Eva Labouvie, *Zauberei und Hexenwerk: Ländlicher Hexenglaube in der frühen Neuzeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη, 1991, σελ. 23-27. Βλέπε επίσης Ben – Yehuda Nachman, “The European Witch –

κυρίως τις χώρες εκείνες που η Καθολική Εκκλησία είχε απολέσει το κύρος της, ήτοι τη Γερμανία, την Ελβετία, τις Κάτω Χώρες και τη βόρεια Γαλλία.⁵¹ Η πλειοψηφία των θυμάτων ήταν γυναίκες, διότι εθεωρούντο πιο επιρρεπείς λόγω της φύσης τους να συνάψουν συμφωνία με το Διάβολο ή τους δαίμονες⁵² και επειδή ο καθολικός κλήρος είχε μια φοβική συμπεριφορά έναντι της σαρκικής επιθυμίας, στην οποία επίσης οι γυναίκες εθεωρείτο πως ήταν πιο επιρρεπείς παρασύροντας μαζί τους στην αμαρτία και τους άντρες. Συνέπεια όλων αυτών ήταν να αναπτυχθεί ένας μισογυνισμός άνευ προηγουμένου.⁵³

Η Κόλαση, είναι η δεύτερη φοβία που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από την εκκλησία ως πολιτικό και κοινωνικό ηρεμιστικό.⁵⁴ Σε συνδυασμό με τον Παράδεισο προσπαθούσε να επιβάλλει έναν τρόπο ζωής αυστηρά περιχαρακωμένο μέσα σε συγκεκριμένα όρια με βασικό χαρακτηριστικό μια κακώς νοούμενη ταπεινότητα ή αλλιώς την αποτροπή συμπεριφορών που θα μπορούσαν να θέσουν σε κίνδυνο την καθεστηκυία τάξη. Υπήρχε η προτροπή δηλαδή ιδίως προς τις μεγάλες μάζες να μην επιθυμούν να αλλάξουν τη ζωή τους γιατί θα βρουν την ανταμοιβή στο Επέκεινα, στον Παράδεισο. Σε αντίθετη περίπτωση τους περίμενε η Κόλαση. Αν και η τελευταία ήταν ένα πάγιο στοιχείο της μεσαιωνικής σκέψης, κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα αποκτά με τη σειρά της μια μεγαλύτερη σημασία. Η Κόλαση ήταν στενά συνδεδεμένη με τις αμαρτίες και ιδίως με τα περίφημα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα, δηλαδή τη Λαιμαργία, την Οκνηρία, τη Λαγνεία, τον Φθόνο, την Οργή, τη Μαιταιοδοξία και τη Φιλαργυρία.⁵⁵ Οποιοδήποτε από τα Επτά επέφερε άμεσα την καταδίκη. Εκτός από τις αμαρτίες, στη συγκεκριμένη εποχή προβάλλεται με έμφαση και ως τόπος προορισμού για τους αλλόθρησκους, τους άθεους και τους αιρετικούς.⁵⁶ Η επίδραση του φόβου της Κόλασης πάντως πρέπει να ήταν πολύ μεγάλη στην εν λόγω περίοδο αν κρίνουμε και από τη ζήτηση που είχαν τα συγχωροχάρτια. Η ιδέα και μόνο ότι κάποιος στη μεταθανάτια ζωή του θα βασανίζεται αιώνια σε έναν

Craze”, ό.π., σελ.14. Βλέπε επίσης Jeffrey Burton Russell, *Witchcraft in the Middle Ages*, Cornell University Press, 1984, σελ. 266. Βλέπε επίσης H. Sidky, *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease: An Anthropological Study of the European Witch – Hunts*, Peter Lang, Νέα Υόρκη, 1997, σελ. 17.

⁵¹ Ben Yehuda Nachman, “The European Witch – Craze”, ό.π., σελ. 15.

⁵² Η συμφωνία αυτή ήταν απαραίτητη ώστε να αποκτηθούν οι «μαγικές δυνάμεις». Βλέπε σχετικά Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, ό.π., σελ. 41-48.

⁵³ Peter Dinzelsbacher, *Angst im Mittelalter*, ό.π., σελ. 14. Jeffrey Burton Russell, *Witchcraft in the Middle Ages*, ό.π., σελ. 283-286.

⁵⁴ Richard Cavendish K., *Visions of Heaven and Hell in Art*, Orbis, Λονδίνο 1977, σελ. 108.

⁵⁵ Για τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα υπήρχαν στην Κόλαση συγκεκριμένες τιμωρίες. Οι λαιμαργοί για παράδειγμα ταΐζονται με φίδια και σαύρες, ενώ οι οργίλοι κατακρεουργούνται.

⁵⁶ George Minois, *Hölle: Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*, μετάφραση στα γερμανικά Peter Dinzelsbacher, Verlag Herder, Φράμμποργκ, Βασιλεία, Βιέννη, 2000, σελ. 95 (1^η γαλλική έκδοση 1991).

πυρακτωμένο υποχθόνιο τόπο προκαλούσε αποστροφή. Νομίζω ωστόσο, ότι το πραγματικό νόημα της Κόλασης και των άλλων παρόμοιων φόβων αυτή την εποχή αποδίδει μια φράση ενός γερμανού λογίου του τέλους του 15^{ου} αιώνα, ο οποίος για προφανείς λόγους μάλλον παρέμεινε ανώνυμος. Γράφει: «Δεν χρειάζεται να φοβάσαι τον Διάβολο, την Κόλαση και το Καθαρτήριο, διότι δεν υπάρχουν στη Φύση, παρά είναι μόνο επινοήσεις των κληρικών και των παπάδων για να φοβίζουν τους ανθρώπους».⁵⁷

Ένας τρίτος παράγοντας φόβου αυτή την εποχή είναι η Αποκάλυψη με τη συνακόλουθη Έσχατη Κρίση. Η Αποκάλυψη ήταν επίσης μια μεσαιωνική νεύρωση, η οποία κατά τον 15^ο αιώνα και όσο πλησίαζε το έτος 1500 εξελισσόταν σε μαζική υστερία. Η ανορθολογική σκέψη των τότε ανθρώπων τους έκανε να βλέπουν την πολιτική, οικονομική και κοινωνική κρίση των ημερών τους με σημάδια μιας επερχόμενης καταστροφής. Ανάλογη ήταν η στάση προς τις επιδημίες, τις θεομηνίες ακόμη και προς τα ασυνήθιστα μετεωρολογικά φαινόμενα.⁵⁸ Όταν όμως ο αναμενόμενος όλεθρος δεν ενέσκηψε στο μέσον της χιλιετίας, μετατέθηκε για τις επόμενες δεκαετίες. Αποκαλυπτικούς φόβους έχουμε στη Γερμανία με τη Μεταρρύθμιση αλλά και κατά τη διάρκεια των μεγάλων κοινωνικών εξεγέρσεων στη δεκαετία του 1520.

Την εικόνα των μεσαιωνικών φόβων που αποκτούν τεράστιες διαστάσεις τον 15^ο αιώνα και στις αρχές του 16^{ου} συμπληρώνουν ο Διάβολος και οι δαίμονες. Την εποχή αυτή στη βόρεια Ευρώπη και βεβαίως στη Γερμανία, ο άρχοντας του σκότους φαντάζει ως ο απόλυτος κυρίαρχος, αυτός που είναι πανταχού παρών στη θέση του Θεού. Αντίστοιχα, οι δαίμονες ενώ στον πρώιμο Μεσαίωνα εθεωρείτο πως, εκτός της Κόλασης, κατοικούν στις ερημιές και είναι οι αντίπαλοι των ερημιτών – μοναχών, στον ύστερο Μεσαίωνα πιστεύεται πως έχουν κατακλύσει όλο τον κόσμο, ότι είναι αναρίθμητοι και ότι βρίσκονται ανάμεσα στους ανθρώπους.⁵⁹ Η δαιμονοφοβία και ο Πανδαιμονισμός της εποχής, ιδιαίτερα στη Γερμανία, μπορούν να συγκριθούν σε ένταση και σε έκταση μόνο με τον συναφή φόβο για τις μάγισσες, ο οποίος οδήγησε

⁵⁷ Το απόσπασμα πήρα από το Peter Dinzelsbacher, *Handbuch der Religionsgeschichte im deutschsprachigen Raum in 6 Bänden, Band 2: Hoch und Spätmittelalter* Ferdinand Schöningh, Πάντερμπορν· Μόναχο· Βιέννη· Ζυρίχη, 2000, σελ. 179.

⁵⁸ Peter Dinzelsbacher, *Handbuch der Religionsgeschichte*, όπ.π., σελ. 82.

⁵⁹ Βλέπε σχετικά Peter Dinzelsbacher, *Ängste und Hoffnungen*, όπ.π., σελ. 288.

στους γνωστούς ανελέητους διωγμούς. Πρόκειται για συγκοινωνούντα δοχεία, για εκφάνσεις της ίδιας κοινωνικής ψύχωσης,⁶⁰ της οποίας τις αιτίες αναλύσαμε πριν.

Ενδεικτική της κατάστασης που επικρατούσε στα τέλη του 15^{ου} αιώνα στη Γερμανία είναι η παπική βούλα που εξέδωσε στα 1484 ο Πάπας *Ινοκέντιος ο 8^{ος}* (θητεία 1484-1492), έπειτα από τις αναφορές και τις πιέσεις που δέχτηκε από πολλούς γερμανούς ιεροεξεταστές, ανάμεσά τους οι Kramer και Sprenger, για πολλά περιστατικά μαγείας και επίκλησης των δαιμόνων και του Διαβόλου που έλαβαν χώρα στις περιοχές της αρμοδιότητάς τους. Ο Πάπας με τη συγκεκριμένη βούλα τους προσέφερε την πλήρη υποστήριξή του στο «ιερό έργο» τους, την εκρίζωση δηλαδή των δυνάμεων του Κακού από τον συγκεκριμένο χώρο. Ο Πάπας λοιπόν μεταξύ άλλων αναφέρει: «*Πράγματι μάθαμε πρόσφατα, όχι χωρίς να στεναχωρηθούμε πικρά ότι σε ορισμένα μέρη της βόρειας Γερμανίας, όπως επίσης και στις επαρχίες, τις πόλεις, τις περιοχές, τις περιφέρειες και τις επισκοπές του Μάινζ, της Κολωνίας, του Τρίερ, του Σάλτσμπουργκ και της Βρέμης, πως πολλά άτομα και των δύο φύλων, χωρίς να σκέφτονται τη σωτηρία τους και απομακρυνόμενα από την Καθολική Πίστη, εγκατέλειψαν τους εαυτούς τους στους δαίμονες, τους *incubi* και *succubi*, και με τα ξόρκια, τα μάγια και τις επικλήσεις τους, και με άλλα καταραμένα μάγια και τεχνικές, κακουργήματα και φρικτά παραπτώματα, έσφαζαν βρέφη που ήταν ακόμα στη μήτρα της μάνας τους, όπως επίσης και νεογέννητα βοοειδών, κατέστρεψαν τη σοδειά της γης, τα σταφύλια των αμπελιών, τους καρπούς των δέντρων, ή μάλλον, των ανδρών και των γυναικών...».*⁶¹

Οι δαίμονες εκτός του ότι βοηθούσαν τους ανθρώπους που έκαναν συμφωνία μαζί τους να αποκτήσουν υπερφυσικές δυνάμεις, εθεωρείτο αυτή την περίοδο ότι παρέμβαιναν σε όλους τους τομείς της ζωής για να επιφέρουν καταστρεπτικά πλήγματα. Ο κύριος στόχος τους βέβαια ήταν να θέτουν σε πειρασμό τους ανθρώπους και για το λόγο αυτό υπήρχε η αντίληψη πως μεταμορφώνονταν σε ωραίες γυναίκες για να οδηγήσουν τους άντρες στην αμαρτία. Η δαιμονοφοβία είχε γίνει τόσο πολύ τμήμα της καθημερινότητας στον ύστερο Μεσαίωνα, που ένα πλήθος ασθενειών, σωματικών και ψυχικών αποδίδονταν στους δαίμονες.

⁶⁰ Lynn White, *Death and the Devil* στο Robert S. Kinsman (επιμέλεια), *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες, Λονδίνο, 1974, σελ. 34.

⁶¹ Το απόσπασμα πήρα από το Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, όπ.π., σελ. xiii. Η παπική βούλα είναι το προοίμιο του κυρίως κειμένου.

Ιδιαίτερα οι ψυχικές ασθένειες – ακόμη και σήμερα σε πολλές περιπτώσεις αποτελούν ταμπού – ταυτίζονταν άμεσα με τη δαιμονική επιρροή, ειδικά σε βαριά περιστατικά που εκδηλώνονταν και με έντονα σωματικά συμπτώματα όπως μυϊκούς σπασμούς, αλλαγή της φυσιογνωμίας... που χαρακτηρίζουν την επιληψία και τη σχιζοφρένεια.⁶² Τέλος, ένα ξεχωριστό στοιχείο που πρέπει να επισημανθεί και που καταδεικνύει τι απήχηση είχε και πόσο βαθιά είχε εντυπωθεί στη συνείδηση των ανθρώπων η δαιμονοφοβία, είναι οι δαιμονισμένοι, ο αριθμός των οποίων μετά το 1490 προσλαμβάνει στη Γερμανία επιδημικές διαστάσεις,⁶³ εντείνοντας έτσι ακόμη περισσότερο τους υπάρχοντες φόβους. Η εκκλησία, όπως θα περίμενε κανείς και σε αυτή την περίπτωση, ενίσχυε τον παραλογισμό αυτό, αφού όπως γράφει ένας ανώνυμος γερμανός ιερέας της εποχής: «*Ο φόβος για τους δαίμονες και τον Διάβολο οδηγεί τις ψυχές προς τη Σωτηρία, τους Αγγέλους και τους Αποστόλους ευκολότερα απ' ότι ο ίδιος ο λόγος του Χριστού*».⁶⁴

Σκιαγραφώντας την τελευταία φάση του ύστερου Μεσαίωνα στο γερμανικό χώρο (15^{ος} – αρχές 16^{ου} αιώνα), παρατηρήσαμε τι συνέβη, όταν ένα αυστηρά δομημένο και ιεραρχημένο κοινωνικό - οικονομικό σύστημα αιώνων άρχισε να καταρρέει. Η, ούτως ή άλλως, μεταφυσική – θεοκρατική σκέψη που κυριαρχούσε στο Μεσαίωνα αποδίδοντας την ύπαρξη του κόσμου και ό,τι συνέβαινε σε αυτόν σε μια πραγματικότητα υπερβατική, μεγενθύθηκε πολλαπλά, προκαλώντας έτσι στους ανθρώπους της εποχής, που ήδη αδυνατούσαν να κατανοήσουν τα γεγονότα, και τις μεταβολές των ημερών τους, ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση, η οποία εκφράζεται και με μία αποξένωση από τη φυσική πραγματικότητα και εν τέλει από τον ίδιο τους τον εαυτό. Δεν θα μπορούσε ίσως να είχε γίνει διαφορετικά, τη στιγμή μάλιστα που η πλειοψηφία των ανθρώπων πίστευε ότι δεν όριζε η ίδια τη μοίρα της και πως ήταν έρμαιο δυνάμεων που κινούσαν όλα τα νήματα, που καθόριζαν όλα τα τεκταινόμενα είτε με δυσάρεστη τροπή (Διάβολος, δαίμονες, μάγισσες) είτε με ευχάριστη (Θεός).

Ως προς τα τελευταία αναφερθήκαμε ήδη στον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισε η εκκλησία, η οποία παράλληλα φρόντιζε να προωθεί την ιδέα, πως το μόνο που μπορούν να κάνουν οι άνθρωποι είναι να προσπαθήσουν να σώσουν την ψυχή τους με συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς, τα οποία για εκείνη την περίοδο

⁶² H. Sidky, *Witchcraft*, όπ.π., σελ. 166.

⁶³ Βλέπε σχετικά H. Sidky, *Witchcraft*, όπ.π., σελ. 155-165. Βλέπε επίσης, Lynn White, *Death and the Devil*, όπ.π., σελ. 33-34.

⁶⁴ Το απόσπασμα πήρα από το Peter Dinzelbacher, *Angst im Mittelalter*, όπ.π., σελ. 91.

μεταφράζονται ως παθητική στάση ζωής, καθώς η «αληθινή ζωή» που διαρκούσε αιώνια εντοπιζόταν στο Επέκεινα, δηλαδή στον Παράδεισο και στην Κόλαση. Ο «χριστιανικός» τρόπος ζωής οδηγούσε στον πρώτο διαφορετικά η κατάληξη ήταν η αιώνια τιμωρία, τις μορφές της οποίας οι πιστοί έβλεπαν στις εκκλησίες μέσω των σχετικών αναπαραστάσεων της θρησκευτικής τέχνης (Κόλαση, Έσχατη Κρίση...), οι οποίες γνωρίζουν όπως αναφέραμε ιδιαίτερη άνθιση αυτή την εποχή στη Βόρεια Ευρώπη, στοιχείο που έρχεται μάλλον σε αντίθεση σε σχέση με ό,τι συνέβαινε π.χ. μέσα στο ίδιο χρονικό πλαίσιο στην αναγεννησιακή Ιταλία. Εκεί το ομαλότερο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στη Νεώτερη Εποχή, οι διαφορετικές ιστορικές και πολιτισμικές καταβολές, δημιουργούν τις απαραίτητες συνθήκες για μια στροφή προς τον φυσικό κόσμο και προς τον άνθρωπο και τις δυνατότητές του.

Ταυτόχρονα, στη Γερμανία υπάρχει η αντίληψη πως μόνο η πίστη δύναται να σώσει κάποιον από τους δαίμονες και τις άλλες σκοτεινές δυνάμεις.

Κατά την υστερομεσαιωνική περίοδο και πιο συγκεκριμένα από τον 15^ο αιώνα και έπειτα, αναπτύσσεται στη βόρεια Ευρώπη κυρίως, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό η λατρεία των Αγίων. Η τελευταία, ήταν επίσης ένα ουσιώδες χαρακτηριστικό του μεσαιωνικού πολιτισμού, αν κρίνει κανείς και από την πληθώρα αγιοποιήσεων στη διάρκεια όλων των μεσαιωνικών φάσεων, που όμως στην εν λόγω εποχή αποκτά αύξουσα σημασία. Οι λόγοι είναι οι ίδιοι για τους οποίους έχουμε ανάλογη αύξηση των μεταφυσικών φόβων (δαίμονες, Κόλαση...). Οι άνθρωποι δηλαδή της εποχής στρέφονται ολοένα και περισσότερο προς τους αγίους για άμβλυνση των φόβων αυτών, για προστασία από τους πάμπολλους κινδύνους που τους απειλούν. Εν πολλοίς, οι Άγιοι επιτελούν τις λειτουργίες της επίσημης εκκλησίας, από την οποία τα μεγάλα λαϊκά στρώματα ειδικά είναι απογοητευμένα. Οι Άγιοι λοιπόν μετατρέπονται σε κυρίαρχο στοιχείο της λαϊκής θρησκευτικότητας με συγκεκριμένα γνωρίσματα και ιδιότητες έτσι όπως αποτυπώνονται και στη θρησκευτική τέχνη της εποχής.⁶⁵

Εκτός από την κατά τόπους λατρεία συγκεκριμένων Αγίων, σε ένα γενικότερο πλαίσιο τυγχάνουν ιδιαίτερης εκτίμησης οι Άγιοι της πρώιμης χριστιανοσύνης, αυτοί δηλαδή που με τον τρόπο ζωής τους συνέβαλλαν καθοριστικά στη διάδοση του χριστιανισμού. Ανάμεσά τους βεβαίως ήταν ο Αντώνιος όπως επίσης και οι Παύλος,

⁶⁵ Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVth and the XVth Centuries*, Edward Arnold, Λονδίνο, 1976¹¹, σελ. 150-151 (1^η ολλανδική έκδοση 1924).

Ιερώνυμος και Σεβαστιανός. Όλοι τους νοούνταν ως πρότυπα ηθικής και πνευματικής ακεραιότητας, που μέσα από πολυάριθμες δοκιμασίες διατήρησαν την πίστη τους αλώβητη.

Ειδικότερα, όσον αφορά τον Αντώνιο, η διαδεδομένη λατρεία του αυτή την εποχή συνδυάζεται με δύο ακόμη παράγοντες: *Το τάγμα των Αντωνιτών μοναχών* και *τη φωτιά του αγίου Αντωνίου*, μιας ασθένειας έναντι της οποίας ο Αντώνιος ήταν προστάτης.⁶⁶ Για την προέλευση του τάγματος των Αντωνιτών υπάρχουν διάφορες θεωρίες,⁶⁷ φαίνεται ωστόσο πως τα «θεμέλια» τέθηκαν το 1095 στο Dauphinè της Γαλλίας, όταν ο γάλλος ιππότης Gaston de Valoire φέρεται να έσωσε τη ζωή του γιου του από την «ιερή φωτιά» (ignis sacer) έπειτα από επίκλησή του στον άγιο και με τη βοήθεια των λειψάνων του⁶⁸ που βρισκόταν στην εκκλησία του κοντινού χωριού *Motte – aux – Boix*. Για να ευχαριστήσει τον άγιο για τη βοήθειά του, ο ιππότης ίδρυσε μία αδελφότητα για τη φροντίδα των αρρώστων από την «ιερή φωτιά», η οποία και μετονομάστηκε σε *φωτιά του αγίου Αντωνίου*. Από την αδελφότητα αυτή φαίνεται να προήλθαν οι πρώτοι πυρήνες του τάγματος, η ανάπτυξη του οποίου ήταν ταχύτατη και ραγδαία. Η επισημοποίηση του τάγματος έλαβε χώρα το 1247 με πρωτοβουλία του Πάπα Βονιφάτιου του 8^{ου}. Στα τέλη του 15^{ου} και στις αρχές του 16^{ου} αιώνα οι Αντωνίτες μοναχοί έχουν εξαπλωθεί σε ολόκληρη τη δυτική Ευρώπη, έχοντας στην κατοχή τους περί τις 369 εκκλησίες, μονές και άλλες εγκαταστάσεις. Στον γερμανικό χώρο τα κέντρα των Αντωνιτών με τη μεγαλύτερη σημασία εντοπίζονται στο Lichtenberg (περιοχή Torgau), στο Freiburg και στο Isenheim (περιοχή άνω Ρήνου), στο Rossdorf και στο Grünberg (περιοχή Φρανκφούρτης) και στο Memmingen.⁶⁹ Νοτιότερα, μία ακόμη σημαντική εγκατάσταση υπήρχε στη Βέρνη της Ελβετίας.

Η σπουδαιότητα του τάγματος των Αντωνιτών έγκειτο στον ιατρικό και νοσοκομειακό ρόλο τους. Υπάρχουν βάσιμες ενδείξεις ότι στη συντριπτική

⁶⁶ Η ταύτιση συγκεκριμένων αγίων με συγκεκριμένες ασθένειες ήταν ένα χαρακτηριστικό φαινόμενο και του Μεσαίωνα αλλά και των μεταγενέστερων περιόδων. Ο άγιος Σεβαστιανός για παράδειγμα ήταν ένας από τους προστάτες ενάντια στην πανούκλα.

⁶⁷ Βλέπε σχετικά Veit Harold Bauer, *Das Antonius – Feuer in Kunst und Medizin*, Springer – Verlag, Βερολίνο – Χαϊδελβέργη – Νέα Υόρκη, 1973, σελ. 61. Βλέπε επίσης Wolfgang Kühn, “Gestalt und antike Vorbilder des Antonius Eremita”, *Psyche* 2, 1948, σελ. 71-72. Βλέπε επίσης Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, ό.π., σελ. 29-30. Βλέπε επίσης Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 15-16.

⁶⁸ Τα λείψανα του αγίου Αντωνίου ανακαλύφθηκαν το 561 και μεταφέρθηκαν στην Αλεξάνδρεια και από εκεί το 635 στην Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη μετά την κατάληψη της Αιγύπτου από τους Άραβες. Το 1070 ο βυζαντινός αυτοκράτορας Ρωμανός ο 4^{ος} έδωσε άδεια στον γάλλο κόμη και σταυροφόρο Geilin τον 2^ο να μεταφέρει τα λείψανα στη Γαλλία. Βλέπε σχετικά Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, ό.π., σελ. 29.

⁶⁹ Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, ό.π., σελ. 30.

πλειοψηφία των εκκλησιών και των μονών τους, λειτουργούσαν ταυτόχρονα μικρά ή μεγάλα νοσοκομεία,⁷⁰ μέσα στα οποία οι μοναχοί ανελάμβαναν τη φροντίδα και την περίθαλψη των ασθενών από τη φωτιά του αγίου Αντωνίου, ενώ από τα μέσα του 14^{ου} αιώνα δέχονταν και προσβεβλημένους από πανώλη. Από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, οι Αντωνίτες περιθάλπουν και τους συφιλιδικούς.⁷¹ Ποια ήταν όμως επακριβώς η φωτιά του αγίου Αντωνίου, που τόσο συνέβαλλε στην εξάπλωση των Αντωνιτών αλλά και κατέστησε τον Αντώνιο έναν από τους δημοφιλέστερους λαϊκούς αγίους;

Με πολύ απλά λόγια θα λέγαμε ότι επρόκειτο για ένα είδος τροφικής δηλητηρίασης με εντονότατα συμπτώματα και με θανατηφόρα, πολλές φορές, κατάληξη. Πιο συγκεκριμένα, η ασθένεια⁷² εκδηλωνόταν έπειτα από κατανάλωση δημητριακών, τα οποία είχαν προσβληθεί από έναν μύκητα με την επιστημονική ονομασία *claviceps purpurea*. Ο τόπος εμφάνισής της ήταν η βόρεια Ευρώπη, διότι εκεί τα πιο κρύα και υγρά καλοκαίρια δημιουργούσαν τις κατάλληλες περιβαλλοντικές και κλιματικές συνθήκες για την ανάπτυξη του μύκητα, σε αντίθεση για παράδειγμα με τα πολύ ζεστά και ξηρά καλοκαίρια της νότιας Ευρώπης. Η δραστική τοξική ουσία του μύκητα που προκαλούσε τις βλάβες είναι η *εργοταμίνη* (ergotamin), ένα αλκαλοειδές, βασικό συστατικό του οποίου είναι το *λυσεργικό οξύ* (lysergic acid). Ακολούθως, η αρρώστια αυτή έλαβε την επιστημονική ονομασία *ergotismus* και εκδηλωνόταν με δύο μορφές, τον *ergotismus gangraenosus* και τον *ergotismus convulsivus*. Η κλινική εικόνα του *ergotismus* σχετίζεται κυρίως με την επίδραση σε τρία σημαντικά συστήματα του ανθρώπινου οργανισμού: το κυκλοφοριακό, το νευρικό και το μυϊκό σύστημα. Ο *ergotismus gangraenosus* επηρέαζε περισσότερο το κυκλοφοριακό σύστημα, ο *convulsivus* το νευρικό και το μυϊκό. Πολύ συχνά, οι δύο μορφές αναμειγνύονταν με αποτέλεσμα την ύπαρξη πολλαπλών συμπτωμάτων.

Ο πρώτος τύπος του *ergotismus* συναντάτο ως επί το πλείστον στη Γαλλία με κύρια συμπτώματα τις παραισθήσεις, το παραλήρημα, την αίσθηση εσωτερικού καύσου και την καταστροφή των αγγείων και των αρτηριών σε τέτοιο βαθμό που εμφανιζόταν γάγγραινα με τελική συνέπεια την απώλεια δαχτύλων από τα χέρια ή τα πόδια, ακόμα και ολόκληρων μελών. Ο θάνατος δεν ήταν σπάνιος, ιδίως στις

⁷⁰ Veit Harold Bauer, *Das Antonius – Feuer*, όπ.π., σελ. 69.

⁷¹ Wolfgang Kühn, “Gestalt und antike Vorbilder”, όπ.π., σελ. 71.

⁷² Μία από τις πληρέστερες μελέτες σχετικά με τη φωτιά του Αγίου Αντωνίου, τόσο από ιατρικής πλευράς, όσο και για την απεικόνισή της στην τέχνη, είναι αυτή του Veit Harold Baner. Βλέπε σχετικά υποσημείωση 67.

περιπτώσεις που τα θύματα τρέφονταν συνεχώς με μολυσμένα δημητριακά με αποτέλεσμα τη συσσώρευση του τοξικού αλκαλοειδούς στον οργανισμό και την καταστροφή των εσωτερικών οργάνων.

Ο δεύτερος τύπος ergotismus απαντάτο κυρίως στη Γερμανία, όπου το βασικό σύμπτωμα ήταν κρίσεις παρόμοιες με αυτές της επιληψίας. Παρά ταύτα, ο πρώτος τύπος δεν σπάνιζε και συχνά εμφανιζόταν μια μεικτή μορφή της αρρώστιας, η οποία πρέπει να τονίσουμε ότι λάμβανε πολλές φορές επιδημικές διαστάσεις καθώς μεγάλα τμήματα πληθυσμών τρέφονταν με μολυσμένα δημητριακά και τα παράγωγά τους (ψωμί).

Η συμπτωματολογία του ergotismus, ασθένεια που σήμερα είναι εξαφανισμένη, κατέστη πιο κατανοητή, όταν ο ελβετός γιατρός *Albert Hofmann* ανακάλυψε το περίφημο LSD (lysergic acid diethylamide), μια συνθετική ουσία με ισχυρότατη ψυχοτρόπο και παραισθησιογόνο δράση. Το λυσεργικό οξύ λοιπόν στη φυσική του μορφή που περιέχει ο συγκεκριμένος μύκητας ήταν ο υπαίτιος για τις βαρύτερες επιπτώσεις στο κεντρικό νευρικό σύστημα που έφταναν μέχρι και σε μόνιμη ψύχωση. Συγχρόνως, επειδή ο μύκητας περιέχει και άλλα αλκαλοειδή, ο συνδυασμός τους δημιουργούσε τα άκρως επώδυνα σωματικά συμπτώματα στα οποία αναφερθήκαμε. Με βάση τα παραπάνω, θα μπορούσε κανείς να πει ότι μολονότι η ανακάλυψη του LSD βοήθησε στη διασαφήνιση του ergotismus, την ίδια στιγμή κατέδειξε μόνο την ψυχοτρόπο επίδρασή του, ενώ οι επιπτώσεις του ήταν πολύ πιο σοβαρές.

Η αντιμετώπιση της ασθένειας αυτής εκείνη την εποχή, όπως μπορεί να υποθέσει κάποιος, ήταν αδύνατη όσον αφορά τη θεραπεία, αφού η αιτία της ήταν άγνωστη. Αυτό που γινόταν, ιδίως από τους Αντωνίτες, ήταν μια προσπάθεια καταστολής των συμπτωμάτων (π.χ. πόνος) με φαρμακευτικά βότανα, ενώ για τη γάγγραινα είχαν επινοήσει μια ειδική τέχνη ακρωτηριασμού.

Το σημείο που θέλουμε να υπογραμμίσουμε σχετικά με την εν λόγω αρρώστια είναι, ότι τη συγκεκριμένη εποχή εθεωρείτο ότι έχει δαιμονική προέλευση ή ότι συνδέεται με τις αμαρτίες του πάσχοντος. Από εκεί προέκυψαν και οι αρχικές της ονομασίες *ιερή φωτιά* (ignis sacer), *φωτιά της Κόλασης* (ignis infernalis) και εν συνεχεία φωτιά του αγίου Αντωνίου. Η σύνδεσή της με τους δαίμονες προέκυπτε από τις ψυχοτρόπες επιπτώσεις της, όπως τις παραισθήσεις, το παραλήρημα αλλά και τους

σπασμούς. Οι ασθενείς δηλαδή «έβλεπαν» ότι τους επιτίθενται ορδές δαιμόνων,⁷³ ενώ οι σπασμοί ερμηνεύονταν ως δαιμονισμός. Διόλου παράξενο, αν συνυπολογίσουμε, πως το τι βλέπει κανείς όταν έχει παραισθήσεις, καθορίζεται εν πολλοίς και από το πολιτισμικό περιβάλλον του.⁷⁴ Η εμπειρία αυτή δεν είναι δηλαδή ολότελα υποκειμενική.

Η εν λόγω ασθένεια και η σχέση της με τον Άγιο Αντώνιο απεικονίστηκε και στην τέχνη της εποχής. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι δύο ξυλογραφίες ανώνυμων γερμανών καλλιτεχνών που χρονολογούνται μεταξύ 1430 και 1450. Στην πρώτη (Εικόνα 6) ο Άγιος αναπαρίσταται καθιστός και μετωπικά εν μέσω ενός περίτεχνα διακοσμημένου γοθτικού αρχιτεκτονήματος. Είναι μεγάλης ηλικίας, όπως συνηθίζεται στις περισσότερες αναπαραστάσεις του, έχει μακριά μαλλιά και γένια, ενώ ένα φωτοστέφανο δηλώνει την αγιότητά του. Το κυρίως ένδυμά του φαίνεται να είναι ένας μακρύς μανδύας, που καταλήγει σε πολυάριθμες πτυχώσεις, μέσα στον οποίο ο Αντώνιος είναι τυλιγμένος. Στο δεξί του χέρι κρατάει μια μικρή καμπάνα, χαρακτηριστικό σύμβολό του,⁷⁵ και στο αριστερό ένα ραβδί που στην κορυφή του φέρει τον σταυρό σχήματος T, σύμβολα επίσης χαρακτηριστικά του αγίου. Στο πάτωμα με τα ασπρόμαυρα καρό, μπροστά και αριστερά του Αντωνίου βρίσκεται ένας μικρός χοίρος με δεμένη στο λαιμό του μία μικρή καμπάνα. Ο χοίρος είναι ένα ακόμη εικονογραφικό γνώρισμα του αγίου. Δεξιά και αριστερά από τον Αντώνιο, στέκονται γονυπετείς δύο νεαροί άνδρες που πάσχουν από *ergotismus* και παρακαλούν τον άγιο για τη θεραπεία τους. Η ασθένεια αποδίδεται εδώ ως φωτιά εκεί που έπρεπε να είναι τα δάχτυλα του δεξιού χεριού του άνδρα εξ αριστερών του Αντωνίου. Το ίδιο συμβαίνει και με τον γενειοφόρο άνδρα εκ δεξιών του αγίου, μόνο που σε αυτόν λείπουν και τα δύο χέρια του και ξεπροβάλλει αντί αυτών η φωτιά. Η δαιμονική προέλευση της αρρώστιας, υποδηλώνεται με δύο θηριόμορφους δαίμονες δεξιά και αριστερά, που βρίσκονται σε ψηλότερο σημείο από τους δύο άνδρες, καλυμμένους από πυκνό τρίχωμα, οι οποίοι πλησιάζουν απειλητικά. Ο ένας μάλιστα εξ αυτών στα αριστερά του Αντωνίου, είναι οπλισμένος με αυτοσχέδιο ρόπαλο. Τεχνοτροπικά, η όλη απόδοση του θέματος είναι κατά βάση μεσαιωνική. Οι μορφές

⁷³ Από το στοιχείο αυτό ταυτίστηκε μάλλον η ασθένεια με τον άγιο Αντώνιο, ο οποίος υποτίθεται ότι είχε δεχθεί πολλές επιθέσεις από δαίμονες. Βλέπε σχετικά H. Sidky, *Witchcraft*, όπ.π., σελ. 169.

⁷⁴ Όπ.π., σελ. 177.

⁷⁵ Για τα σύμβολα και τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του αγίου Αντωνίου και τη σημασία τους στη γερμανική τέχνη βλέπε σχετικά Joseph Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Στουτγάρδη, 1943, σελ. 88-96. Βλέπε επίσης Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 33-37.

είναι άκαμπτες και σχηματοποιημένες, η τρίτη διάσταση απουσιάζει, ενώ το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο συνίσταται στη σημασιολογική απόδοση των απεικονιζόμενων, το μέγεθός τους δηλαδή είναι ανάλογο με τη σημασία τους. Έτσι, ο Αντώνιος είναι τουλάχιστον διπλάσιος από τους άνδρες και τους δαίμονες, ενώ ο χοίρος είναι, κυριολεκτικά σαν μινιατούρα.

Στη δεύτερη ξυλογραφία (Εικόνα 7) έχουμε πάλι το ίδιο θέμα, δηλαδή τη σχέση του Αγίου Αντωνίου με την ασθένεια, μόνο που αυτή τη φορά οι λεπτομέρειες είναι περισσότερες. Στο μέσον λοιπόν του έργου, βλέπουμε να δεσπόζει η εμβληματική φιγούρα του ένθρονου Αντωνίου, η στάση του οποίου είναι ξανά αυστηρά μετωπική. Ο Άγιος απεικονίζεται ηλικιωμένος με πυκνά, σγουρά μαλλιά και πυκνά, μακριά γένια και με το χαρακτηριστικό φωτοστέφανο πίσω από το κεφάλι του. Η ενδυμασία του αγίου αποτελείται από έναν μακρύ μανδύα που στο ύψος του δεξιού ώμου φέρει τον σταυρό σχήματος T, σύμβολο και του Αντωνίου αλλά και του τάγματος των Αντωνιτών. Από το άνοιγμα του μανδύα, διακρίνεται ένα δεύτερο ολόσωμο ένδυμα, ράσο ίσως, ενώ και η κεφαλή του αγίου σκεπάζεται στο πάνω μέρος από κάποιου είδους κάλυμμα. Πιθανολογείται ότι η συγκεκριμένη περιβολή ήταν ίδια με αυτή των Αντωνιτών μοναχών.⁷⁶

Ο Αντώνιος στο δεξί του χέρι κρατάει ένα κλειστό βιβλίο, μάλλον τη βίβλο,⁷⁷ και στο αριστερό το γνωστό του ραβδί με τον σταυρό σχήματος T από τον οποίο κρέμονται δύο μικρές καμπάνες, όλα χαρακτηριστικά σύμβολα του αγίου, όπως και ο χοίρος με το καμπανάκι γύρω από το λαιμό του τοποθετημένος μπροστά ακριβώς από τον άγιο. Γύρω από τον θρόνο του Αντωνίου, είναι περιστοιχισμένα επτά συνολικά, πρόσωπα, χωρισμένα σε δύο διακριτές ομάδες. Η πρώτη ομάδα αποτελείται από δύο ζεύγη δεξιά και αριστερά του θρόνου, και πρόκειται μάλλον ή για θεραπευμένους⁷⁸ ή για άτομα που επιζητούν την εύνοια και την προστασία του αγίου, για αυτό – άλλωστε του προσφέρουν αφιερώματα.

Ο γενειοφόρος άνδρας δεξιά του αγίου προσφέρει ένα σταυρό, ενώ η γυναίκα δίπλα του ένα μικρό ομοίωμα. Στα αριστερά, ένας ιππότης με πλήρη πανοπλία προσφέρει έναν πετεινό,⁷⁹ ενώ η γυναίκα δίπλα του έχει μια στάση παρακλητική.

⁷⁶ Βλέπε σχετικά Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 33-34.

⁷⁷ Όπ.π., σελ. 35. Λιγότερο πιθανή φαίνεται η άποψη το βιβλίο να είναι το καταστατικό του τάγματος των Αντωνιτών. Βλέπε σχετικά Joseph Braun, *Tracht und Attribute*, όπ.π., σελ. 90.

⁷⁸ Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ.π., σελ. 35.

⁷⁹ Η Uhrig υποστηρίζει ότι ο πετεινός είχε μια αποτροπαϊκή λειτουργία έναντι των δαιμόνων, όπ.π., σελ. 36.

Η δεύτερη ομάδα μπροστά και κάτω από τον Αντώνιο, αποτελείται από τρεις ασθενείς που εκλιπαρούν για τη σωτηρία τους. Δεξιά του αγίου πλησιάζει ένας νεαρός άνδρας με πατερίτσα,⁸⁰ προφανώς άρρωστος χωρίς όμως να διακρίνουμε κάποιο σύμπτωμα. Λίγο πιο κάτω μια γονατιστή γυναίκα τείνει προς τον άγιο το φλογισμένο δεξί της χέρι, ένδειξη της αρρώστιας και πιθανώς ακρωτηριασμού.

Πιο αριστερά, ένας δεύτερος ξαπλωμένος άνδρας, τείνει το, επίσης φλογισμένο και μάλλον ακρωτηριασμένο, αν κρίνουμε και από την πατερίτσα δίπλα του, αριστερό του πόδι. Η δαιμονική προέλευση της ασθένειας δεν υποδηλώνεται εδώ με την παρουσία δαιμόνων, αλλά με τη φωτιά στα πόδια του αγίου, η οποία ταυτίζεται και με την αρρώστια αλλά και με τη φωτιά της Κόλασης.⁸¹ Τέλος, πάνω από τον Αντώνιο, είναι τοποθετημένη μία δοκός με το όνομα του αγίου αλλά και με κρεμασμένα ανθρώπινα μέλη, χέρια και πόδια.⁸² Τεχνοτροπικά, και εδώ η απόδοση του θέματος είναι «μεσαιωνική», λείπει δηλαδή η τρίτη διάσταση, οι μορφές είναι επίσης άκαμπτες και σχηματοποιημένες χωρίς όγκο και πολλές λεπτομέρειες, η μορφή ειδικά του ιπότη είναι εντελώς επίπεδη. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό μεσαιωνικό στοιχείο, είναι η σημαντική βράχυνση των παρισταμένων σε σχέση με τον Αντώνιο, ο οποίος φαντάζει υπερμεγέθης. Το μέγεθος της κάθε μορφής παραπέμπει ευθέως, όπως επισημάναμε ήδη, στη σημασία της σύμφωνα με την αισθητική που επικρατούσε στο Μεσαίωνα.

Κλείνοντας το πρώτο αυτό υποκεφάλαιο, θέλουμε να τονίσουμε το γεγονός, πως η μεγάλη απήχηση και δημοτικότητα του Αντωνίου, αυτή την εποχή σε πολλές περιοχές της Γερμανίας, οφείλονται πρωτίστως στις ιδιότητες που του αποδίδονται. Ιδιότητες που έχουν να κάνουν με την πίστη στους δαίμονες που επικρατεί, με τη μυθική – συμβολική σκέψη της εποχής.

⁸⁰ Υπάρχει η άποψη ότι από τις πατερίτσες των ασθενών προήλθε ο σταυρός σχήματος T. Βλέπε σχετικά Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 34.

⁸¹ Joseph Braun, *Tracht und Attribute*, όπ.π., σελ. 94. Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 34-35.

⁸² Τα μέλη αυτά λειτουργούν μάλλον, επίσης ως αφιερώματα, αφού υπάρχει η πληροφορία ότι τα ακρωτηριασμένα χέρια και πόδια των ασθενών, οι Αντωνίτες τα κρεμούσαν πάνω από την πύλη των μοναστηριών, αφιερώνοντάς τα στον άγιο. Βλέπε σχετικά Veit Harold Bauer, *Das Antonius – Feuer*, όπ.π., σελ. 106.

1.2 Η Θεωρητική Δαιμονολογία στη Γερμανία: Αποσπάσματα κειμένων και σχολιασμός

Τα κείμενα που πρόκειται να πραγματευτούμε, αν και συμπίπτουν χρονικά με την έξαρση της εικονογραφίας του δαιμονικού στη Γερμανία, ελάχιστη ή και καμία σχέση φαίνεται να έχουν με αυτή την εικονογραφία, δεν χρησιμοποιούνται δηλαδή ως πηγές από τους καλλιτέχνες. Αυτό τουλάχιστον ισχύει για τα τρία πρώτα, στα οποία θα αναφερθούμε.

Η επίδρασή τους ωστόσο, δεν ήταν περιορισμένη μόνο όσον αφορά την τέχνη, αλλά εν γένει, διότι τα συγκεκριμένα βιβλία αν και προϊόντα της εποχής τους, προέρχονταν από μία μειοψηφία λογίων και διανοουμένων που είχε μικρή σχέση με τα πλατειά στρώματα του πληθυσμού, και ως εκ τούτου το βεληνεκές των πνευματικών τους δημιουργιών ήταν μικρό.⁸³ Συγχρόνως, τα κείμενα αυτά καταδεικνύουν, το πόσο η έννοια των δαιμόνων είχε διεισδύσει ακόμη και μέσα στις τάξεις των πεπαιδευμένων ανθρώπων, έστω με μία λόγια και πολύπλοκη μορφή. Η πολυπλοκότητα βέβαια, δεν ήταν «προνόμιο» μόνο της εξειδικευμένης δαιμονολογίας. Απλά, γνωρίζουμε περισσότερα για την πρώτη, επειδή ακριβώς επιβίωσε διαμέσου του γραπτού λόγου. Αντίθετα, η λαϊκή και διαδεδομένη δαιμονολογία εκφραζόταν και μεταδιδόταν περισσότερο με τον προφορικό λόγο, είτε αυτός ήταν οι ιστορίες και τα «περιστατικά» που διηγούνταν μεταξύ τους οι άνθρωποι, είτε τα κηρύγματα των ιερέων. Τις γραπτές πηγές της λαϊκής δαιμονολογίας αποτελούσαν κείμενα απλά και μεταφρασμένα ευρύτατα στην καθομιλουμένη, όπως η *Bíβλος* και το *Legenda Aurea*, στο οποίο θα αναφερθούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Τα κείμενα αυτά ήταν εύκολο να προσεγγιστούν και να κατανοηθούν από ανθρώπους που γνώριζαν στοιχειώδη ανάγνωση, οι οποίοι έπειτα μπορούσαν να τα αφηγηθούν σε αυτούς που ήταν εντελώς αναλφάβητοι. Γενικότερα όμως, η δαιμονολογία σε όλες της τις εκφάνσεις τη συγκεκριμένη περίοδο – και όχι μόνο –, είναι τόσο περίπλοκη και πολυποίκιλη, που είναι αδύνατον να την ανασυνθέσουμε και να καθορίσουμε όλες τις παραμέτρους της.⁸⁴

⁸³ Σε αυτό πρέπει να συνυπολογίσουμε το γεγονός, ότι η γλώσσα που χρησιμοποιούσαν οι λόγιοι της εποχής για να γράψουν, ήταν τα λατινικά, και ως εκ τούτου τα κείμενά τους ήταν κυριολεκτικά απρόσιτα στην πλειοψηφία των ανθρώπων.

⁸⁴ Leander Petzoldt, “Das Universum der Dämonen und die Welt des ausgehenden Mittelalters” στο *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, όπ.π., σελ. 57.

Μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής των ειδών των δαιμόνων και των λειτουργιών τους, συνιστά στα 1515 το *Liber octo Questionum* του επισκόπου του Sponheim Johannes Trithemius (1462-1516). Ο Trithemius εκτός της εκκλησιαστικής του ιδιότητας, ήταν επίσης γνωστός για την ενασχόλησή του με τον αποκρυφισμό και για το λόγο αυτό του είχε δοθεί το προσωνύμιο «μάγος – επίσκοπος». Τα βιβλία του επίσης χαρακτηρίζονταν – άδικα – από πολλούς ως πραγματείες μαγείας, γεγονός που είχε κινήσει υποψίες εναντίον του από την Ιερά Εξέταση. Στην πραγματικότητα, ο Trithemius ήταν, παράλληλα με τον επισκοπικό του ρόλο, ένας λόγιος με σημαντικό ουμανιστικό υπόβαθρο και βαθιά γνώση της αρχαίας και νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, από την οποία προέρχονται άλλωστε και οι αντιλήψεις του για τους δαίμονες, διαφοροποιημένες μόνο ως προς τη φύση των δαιμόνων, τους οποίους θεωρεί ενσάρκωση του Κακού.⁸⁵ Η άποψη αυτή βεβαίως είναι απόρροια της ιδιότητάς του και, γενικότερα, της χριστιανικής δαιμονολογίας. Γράφει λοιπόν ο Trithemius σε ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

«Υπάρχουν πολλά είδη κακών πνευμάτων που έχουν πολλές διαβαθμίσεις το ένα με το άλλο, ανάλογα με τις συνθήκες των τόπων όπου εξορίστηκαν. Πρώτη από όλες είναι η οικογένεια των δαιμόνων με την ονομασία Igneum, οι οποίοι είναι πύρινοι δαίμονες. Ζουν στο ανώτατο στρώμα της ατμόσφαιρας και δεν θα έρθουν στη γη πριν την Ημέρα της Κρίσης, αλλά παραμένουν συνεχώς στην περιοχή του φεγγαριού. Δεν έχουν καμιά σχέση με τους ανθρώπους που ζουν στη γη.

Η άλλη οικογένεια δαιμόνων ονομάζεται Aereum, οι οποίοι είναι κακά δαιμόνια που ζουν και κινούνται στον αέρα κάτω από τον ουρανό, κοντά μας. Μπορούν εύκολα να έρθουν στη γη αφού πρώτα πάρουν μορφή στον τραχύ αέρα. Έτσι μερικές φορές είναι ορατοί για τα ανθρώπινα μάτια. Αυτά τα πνεύματα συχνά σκοτεινιάζουν τον ουρανό· προκαλούν αστραπές και κεραυνούς και έχουν πάντα την τάση να καταστρέφουν τους ζωντανούς. Όπως οι άνθρωποι, επιδεικνύουν και συναισθήματα και κινητικότητα, ιδίως σε ό,τι σχετίζεται με αλαζονεία και φθόνο φαίνονται να μπαίνουν διαρκώς σε πειρασμό. Δεν έχουν ούτε στερεό σώμα, ούτε μένουν για πάντα στο ίδιο μέρος και ούτε έχουν όλοι ένα παρόμοιο παρουσιαστικό.

Με την τρίτη οικογένεια κακών πνευμάτων ονομάζουμε τους δαίμονες που ενσαρκώνουν αυτούς που εκδιώχθηκαν από τον υψηλό ουρανό στη γη εξαιτίας της

⁸⁵ Leander Petzoldt, “Das Universum der Dämonen”, όπ.π., σελ. 44.

ενοχής τους. Ένα μέρος από αυτούς τους δαίμονες και τα κακά πνεύματα ζουν σε δασώδεις εκτάσεις και δάση όπου πειράζουν τους κυνηγούς. Μερικοί από αυτούς ζούνε στα ανοιχτά λιβάδια, όπου τη νύχτα παρενοχλούν τους ανθρώπους που τα διασχίζουν ώστε να χάνουν το δρόμο τους. Μερικοί κατοικούν στα κρυφά σπήλαια και σπηλιές, ενώ άλλοι που δεν είναι τόσο άγριοι και οργισμένοι ζούνε κοντά στον άνθρωπο σε διάφορα κρυφά μέρη. Όλοι έχουν με διάφορους τρόπους λογική, θέληση και χάρη, αν και κάποιος μπορεί να είναι πιο μοχθηρός από τον άλλο.

Η τέταρτη οικογένεια και είδος δαιμόνων ονομάζεται *Aquaticum* γιατί ζούνε στο νερό. Είναι μια μοχθηρή, οργισμένη, νευρική και επικίνδυνη οικογένεια δαιμόνων που προκαλούν καταιγίδες, αναποδογυρίζουν πλοία και πνίγουν πολλούς ανθρώπους.⁸⁶

Είναι εξαιρετικά αμφίβολο αν η παραπάνω «επιστημονική» και συνεκτική άποψη για τους δαίμονες είχε κάποιο αντίκτυπο στις λαϊκές δοξασίες ή κάποια σχέση μαζί τους. Το σίγουρο είναι ότι η δαιμονολογία του Trithemius επηρέασε δύο, επίσης, σημαντικές μορφές της εποχής στη Γερμανία με ανάλογη παιδεία και ενδιαφέροντα.

Ο πρώτος είναι ο *Agrippa von Nettesheim* (1486-1535), ένας πολυτάλαντος άνθρωπος, η ζωή του οποίου θυμίζει τις μεγάλες προσωπικότητες του πνεύματος και της τέχνης στον ιταλικό χώρο. Καταγόταν από πλούσια οικογένεια ιπποτών και είχε αποκτήσει βαθύτατη κλασική παιδεία. Ήταν ταυτόχρονα γιατρός, δικηγόρος και φυσιοδίφης, όπως επίσης αστρολόγος και αλχημιστής. Μιλούσε οχτώ γλώσσες, ήταν πολυταξιδεμένος, ενώ είχε λάβει τον τίτλο του αυτοκρατορικού αξιωματούχου στα 1511. Το 1512 χρίστηκε αυτοκρατορικός ιπότης έχοντας πολεμήσει γενναία ως αξιωματικός του στρατού του αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού του 1^{ου} (1493-1519) ενάντια στους Βενετούς.

Ο Agrippa γνώριζε προσωπικά τον Trithemius ενώ είχε μελετήσει το *Liber octo Questionum* πολύ πριν εκδοθεί το 1515, όπως και άλλα από τα έργα του Trithemius. Έπειτα από προτροπή του τελευταίου δημοσιεύονται και κυκλοφορούν σε Γερμανία, Γαλλία και Ιταλία το 1511 τρία βιβλία αποκρυφιστικής φιλοσοφίας, τα οποία ο Agrippa θα εκδώσει τελικά σε έναν ενιαίο τόμο το 1531 με τον γενικό τίτλο *De occulta Philosophia* που αποτελεί και το σημαντικότερο έργο του. Ταυτόχρονα,

⁸⁶ Το απόσπασμα πήρα από το Leander Petzoldt, “Das Universum der Dämonen”, όπ.π., σελ. 44-45.

με το *De occulta Philosophia* «κέρδισε» τον τίτλο του μάγου και του «συνεργάτη» του Διαβόλου.⁸⁷

Το εν λόγω έργο του Agrippa συνιστά ένα μείγμα πλατωνικής και χριστιανικής θεοσοφίας εμπεριέχοντας επίσης και στοιχεία αστρολογίας, αλχημείας και μαγείας.⁸⁸ Ο αποκρυφιστικός του χαρακτήρας είναι έντονος, ενώ απευθύνεται σε λίγους μόνο μνημένους. Αντίστοιχα, το τμήμα που αφορά τη δαιμονολογία στο τρίτο βιβλίο *Περί Τελετουργικής Μαγείας* δεν σχετίζεται καθόλου με αυτό που ονομάζουμε λαϊκή δαιμονολογία. Ο Agrippa άλλωστε φαίνεται να περιφρονεί τα πλατειά στρώματα του πληθυσμού και την άγνοιά τους. Γράφει χαρακτηριστικά:

*«Όταν οι κοινοί άνθρωποι βλέπουν κάτι έξω από το συνηθισμένο, νομίζουν αδαώς ότι οι δαίμονες είναι υπεύθυνοι για αυτό, και κοιτάζουν κάθε τι που είναι προϊόν της φυσικής ή της μαθηματικής φιλοσοφίας σαν θαύμα».*⁸⁹

Φαντάζει αντιφατικό, τουλάχιστον, το γεγονός ότι ενώ ο Agrippa στηλιτεύει τη λαϊκή νοοτροπία, το ίδιο του το βιβλίο βρίθει από ξόρκια και τεχνικές επικλήσεων πνευμάτων και δαιμόνων. Η πίστη του στην ύπαρξη των τελευταίων είναι αδιαμφισβήτητη: Η διαφορά της δαιμονολογίας του Agrippa έγκειται στο ότι είναι πιο συνεκτική και συστηματική, πιο «επιστημονική», σαν εκείνη του Trithemius. Η βασική του προσπάθεια είναι να συμφιλιώσει την αρχαία με τη χριστιανική δαιμονολογία,⁹⁰ τον αρχαίο πανθεϊσμό με τον χριστιανικό μονοθεϊσμό. Γράφει λοιπόν:

«Τελικά υπάρχουν πνεύματα της ημέρας, της νύχτας και του μεσημεριού, όπως και πνεύματα που ζουν σε δάση, σε βουνά, στις πεδιάδες και στα σπίτια. Δηλαδή, Σουλβάνοι, Φαύνοι, Σάτυροι, Πάνες, Νύμφες, Ναγιάδες, Νεράιδες, Δρυάδες. Κάποιοι από αυτούς τους δαίμονες ερωτεύονται γυναίκες, άλλοι αγόρια και μερικοί άλλοι βρίσκουν ευχαρίστηση σε οικόσιτα ή άγρια ζώα. Κάποιοι ζούνε σε δάση και άλση, άλλοι κοντά σε πηγές και σε λιβάδια. Έτσι οι Φαύνοι και οι Λεμούριοι μπορούν να βρεθούν σε πεδιάδες, οι Ναγιάδες σε πηγές, οι Ποταμίδες σε ποτάμια, οι Νύμφες στα ποτάμια και

⁸⁷ Leander Petzoldt, "Das Universum der Dämonen", όπ.π., σελ. 47.

⁸⁸ Willy Schrödter, *Commentaries on the Occult Philosophy of Agrippa*, μετάφραση στα αγγλικά Transcript Ltd, Samuel Weiser, Νέα Υόρκη, 2000, σελ. 5 (1^η γερμανική έκδοση 1967).

⁸⁹ Το απόσπασμα πήρα από το Willy Schrödter, *Commentaries*, όπ.π., σελ. 9.

⁹⁰ Leander Petzoldt, "Das Universum der Dämonen", όπ.π., σελ. 47.

σε άλλες συγκεντρώσεις νερού, οι Ορειάδες κατοικούν στα βουνά, οι Χουμεάδες στα λιβάδια, οι Δρυάδες και οι Χαμαδρυάδες, οι Σάτυροι και οι Συλβάνες κατοικούν στα δάση, όπου βρίσκουν ευχαρίστηση στα δέντρα και σε θάμνους. Παρόμοια οι Νεπέτες και οι Αγαπέτες προτιμούν τα λουλούδια, οι Δοδόνες τις βελανιδιές, οι Παλίες και οι Φενίλιες τον σανό και τη Γεωργία».⁹¹

Μολονότι ο Αγκίρρα ταυτίζει πολλά είδη δαιμόνων με πλάσματα της αρχαίας μυθολογίας, εντούτοις ποτέ δεν ξεχνά την προέλευσή τους, σύμφωνα με τη χριστιανική δαιμονολογία. Γράφει λοιπόν παρακάτω:

*«Οι δαίμονες επανειλημμένα ομολόγησαν την πτώση. Αφού κατακρημνίστηκαν στην κοιλάδα των δακρύων, μερικοί περιπλανώνται στη σκοτεινιά του αέρα, μερικοί κατοικούν σε λίμνες, ποτάμια και στη θάλασσα, και άλλοι κατοικούν στη γη. Οι τελευταίοι επιτίθενται σε αυτούς που σκάβουν πηγάδια και ορυχεία, δημιουργούν φαράγγια στη γη, κουνάνε συθέμελα τα βουνά, και μαστίζουν ανθρώπους και ζώα το ίδιο. Μερικοί ικανοποιούνται με τη γελοιοποίηση και την παραπλάνηση και προτιμούν μάλλον να παρενοχλούν παρά να βλάπτουν, ενώ άλλοι γίνονται Γίγαντες και συρρικνώνονται πάλι σε μικρούς Πυγμαίους. Αυτό το είδος γενικά αρέσκεται στο να παίρνει διάφορες μορφές με σκοπό να προκαλεί φόβο στις καρδιές των ανθρώπων».*⁹²

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η άποψη του Αγκίρρα για τις μορφές και την υλική υπόσταση των δαιμόνων, για τους οποίους θεωρεί ότι σχετίζονται με τα τέσσερα βασικά στοιχεία, ήτοι το νερό, τη φωτιά, τον αέρα και τη γη. Γράφει σχετικά:

«Ένα είδος σώματος αποτελείται μόνο από φωτιά και δεν είναι ορατό, για αυτό το λόγο ο Ορφέας τους δαίμονες που έχουν ένα τέτοιο (σώμα) τους ονομάζει πύρινους και ουράνιους· ένα άλλο είδος είναι μείγμα φωτιάς και αέρα, και ως εκ τούτου οι δαίμονες αυτοί ονομάζονται αιθήρια και αέρινα πνεύματα· αν προστεθεί και λίγο νερό, τότε δημιουργείται ένα τρίτο είδος, από το οποίο τα πνεύματα του νερού, που μερικές φορές γίνονται ορατά, έχουν πάρει το όνομά τους· αν τέλος προστεθεί και λίγο χώμα, τότε ονομάζονται τέτοιοι δαίμονες πνεύματα της γης.

⁹¹ Το απόσπασμα πήρα από το Leander Petzoldt, “Das Universum der Dämonen”, όπ.π., σελ. 47.

⁹² Όπ.π., σελ. 49.

Κάθε δαιμονικό είδος δεν μπορεί να πάρει κατά βούληση όλες τις μορφές, αλλά οι πύρινοι και αέρινοι (δαίμονες) δύνανται να μεταμορφωθούν εύκολα σε όλα εκείνα, που τους επιτρέπει η δημιουργική τους δύναμη· οι υποχθόνιοι και σκοτεινοί δαίμονες όμως, των οποίων η φαντασία εξαιτίας ενός μεγάλου και νωθρού σώματος περιορίζεται, έχουν στη διάθεσή τους μικρότερη ποικιλία μορφών σε σχέση με τους άλλους. Τα πνεύματα του νερού, τα οποία κατοικούν στις υγρές επιφάνειες της γης, παίρνουν ως συνέπεια της απαλότητας του στοιχείου τους τη μορφή θηλυκών όντων, όπως οι Ναγιάδες και οι Δρυάδες. Αντίθετα, αυτοί που κατοικούν σε άνυδρους και ξερούς τόπους, εμφανίζονται με ξερά και ανδρικά σώματα, όπως οι Σάτυροι, οι Ονόσκελοι με τα πόδια γαιδάρου, οι Φαύνοι, οι Συλβάνοι και οι *Incubus* στους οποίους αναφέρεται και ο *Αυγουστίνος*.⁹³

Ο συσχετισμός δαιμόνων και πνευμάτων με τα τέσσερα βασικά στοιχεία έλκει την προέλευσή του από την αρχαία φυσική φιλοσοφία, την οποία ο Agrippa αναμειγνύει, όπως προείπαμε με χριστιανικές αντιλήψεις. Το όλο αποτέλεσμα είναι τελικά μια ψευδο-επιστημονική δαιμονολογία που καθόλου δεν ταυτίζεται με τους αρκετά πιο «κακούς και τρομακτικούς» δαίμονες της λαϊκής φαντασίας.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η δαιμονολογία του περίφημου Theophrastus von Hohenheim (1493-1541), ευρύτερα γνωστού ως Παράκελσος. Ήταν άνθρωπος με σημαντική παιδεία έχοντας τις ιδιότητες του λογίου, του φυσιοδίφη, του γιατρού αλλά και του αλχημιστή. Επηρεασμένος και ο ίδιος από τον Trithemius και όντας βαθύς γνώστης της αρχαίας φυσικής φιλοσοφίας,⁹⁴ συνέγραψε στις αρχές της δεκαετίας του 1520 το *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et calamandris et de caeteris spiritibus*, το οποίο όμως εκδόθηκε πολύ αργότερα, στα 1566. Το εν λόγω βιβλίο διαπνέεται από έναν έντονο ανθρωπομορφισμό και από την αντίληψη ότι τα στοιχεία του μικρόκοσμου έχουν την αντιστοιχία τους στον μακρόκοσμο. Τα διάφορα είδη δαιμόνων δηλαδή, για τα οποία ο Παράκελσος να σημειώσουμε ότι έχει δημιουργήσει μια συστηματική και λεπτομερή ιεράρχησή, όμοια εν πολλοίς με αυτή του Agrippa, έχουν πολλές ομοιότητες με τους ανθρώπους, η εμφάνισή τους είναι ίδια, τους λείπει όμως εκείνο το στοιχείο με το οποίο μπορούν να υπερβούν τον μικρόκοσμο: Η ψυχή, την οποία προσπαθούν να αποκτήσουν μέσω των ανθρώπων. Γράφει λοιπόν ο Παράκελσος αναφερόμενος στους υδρόβιους δαίμονες:

⁹³ Οπ.π., σελ. 47-49.

⁹⁴ Οπ.π., σελ. 39.

«Πράγματι είναι άνθρωποι, αλλά μόνο με έναν εξωτερικό ζώοδη τρόπο χωρίς ψυχή. Όταν παντρεύονται ανθρώπους αυτό σημαίνει ότι ένας θηλυκός *Aquarius* παίρνει έναν άνδρα από τον Αδάμ, κρατάει το σπίτι και γεννά. Τα παιδιά μοιάζουν στον πατέρα γιατί είναι άνθρωπος με καταγωγή από τον Αδάμ. Έτσι το παιδί είναι προικισμένο με ψυχή και για αυτό είναι όμοιο με έναν συνηθισμένο άνθρωπο που έχει ψυχή. Αυτές οι γυναίκες επίσης λαμβάνουν ψυχή παντρευόμενες με έναν άνδρα όπως ο ειδωλόλατρης που ζητά να βαπτιστεί, προσπαθώντας να αποκτήσει ψυχή. Για αυτό το λόγο αποζητούν τους ανθρώπους με σκοπό μία τέτοια ανθρώπινη αγάπη, έτσι ώστε να ενωθούν μαζί τους αφού είναι προικισμένοι με τη νόηση και τη σοφία τους, και τους λείπει μόνο η ψυχή».⁹⁵

Αυτό που έχει ενδιαφέρον στον Παράκελσο είναι η περιγραφή της τάσης των δαιμόνων να αποζητούν ένα ανθρώπινο ταίρι, στοιχείο που υφίστατο και στη λαϊκή δαιμονολογία της εποχής, αλλά με εντελώς διαφορετική λειτουργία. Ο Παράκελσος γράφει πως οι δαίμονες επιθυμούν διαμέσου των ανθρώπων να αποκτήσουν ψυχή, ενώ οι δαίμονες των λαϊκών δοξασιών και της εκκλησιαστικής αντίληψης μεταμορφώνονται σε άνδρες και γυναίκες για να αποπλανήσουν άλλους, άνδρες και γυναίκες, και με αυτό τον τρόπο, με την διάπραξη δηλαδή του αμαρτήματος της λαγνείας να πάρουν τις ψυχές τους. Για τον Παράκελσο οι δαίμονες είναι σχεδόν πανομοιότυποι με τους ανθρώπους, για τη λαϊκή και την εκκλησιαστική άποψη όμως εκπροσωπούν την αμαρτία. Η τελευταία άποψη ήταν βεβαίως η επικρατούσα σε σχέση με τη λογική κατηγοριοποίηση και την ιεράρχηση των δαιμονικών ειδών και των λειτουργιών τους από τη λόγια δαιμονολογία. Επισημαίνουμε ωστόσο για ακόμη μία φορά, ότι είτε με τον ένα είτε με τον άλλο τρόπο, όλοι πίστευαν στην ύπαρξη τέτοιων όντων.

Για αυτό το λόγο αφήσαμε για το τέλος αν και προηγείται χρονικά, το *Malleus Maleficarum*, το βιβλίο που αποκρυστάλλωσε με τον πιο επίσημο και κατηγορηματικό τρόπο τις αντιλήψεις της εκκλησίας και της κοινωνίας για τις μάγισσες και τους δαίμονες. Η σχετική φιλολογία είχε αναπτυχθεί έντονα κατά τον 15^ο αιώνα, αφού πριν το *Maleus Maleficarum* είχαν εκδοθεί δεκαπέντε περίπου βιβλία, τα οποία πραγματεύονταν το ίδιο θέμα.⁹⁶ Το *Malleus Maleficarum* όμως με την σχολαστικότητα, και τη συνεκτικότητα των επιχειρημάτων του, με την

⁹⁵ Οπ.π., σελ. 49.

⁹⁶ Ben – Yehuda Nachman, “The European Witch - Craze”, όπ.π., σελ. 10.

εκλογίκευση ζητημάτων που άπτονται της μεταφυσικής, καθώς και με την παπική υποστήριξη, εξασφάλισε μεγάλη αποδοχή και είχε τεράστια επίδραση. Μόνο μέχρι το 1520 γνώρισε δεκαπέντε συνεχόμενες εκδόσεις,⁹⁷ ενώ ταυτόχρονα έγινε το «Ευαγγέλιο» της καθολικής Ιεράς Εξέτασης αλλά και των προτεσταντών μετέπειτα. Το *Malleus Maleficarum* υπήρξε το τέλος και η παγίωση της εκκλησιαστικής δαιμονολογίας και θεωρίας περί μαγισσών.⁹⁸ Συγχρόνως, στάθηκε η αφορμή και το εφαλτήριο για το θάνατο χιλιάδων ανθρώπων. Σε αντίθεση με τις λόγιες θεωρίες, το πνεύμα και οι αντιλήψεις του *Malleus Maleficarum* μεταδόθηκαν σταδιακά και στον ευρύτερο πληθυσμό. Ήταν μια απαραίτητη προϋπόθεση για τη συμμετοχή του τελευταίου στους διωγμούς των μαγισσών.⁹⁹ Η επίδραση του *Malleus Maleficarum* φάνηκε και στους κύκλους των πεπαιδευμένων καλλιτεχνών, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τις ελαιογραφίες, τα χαρακτηριστικά και τα σχέδια με αναπαραστάσεις μαγισσών του Hans Baldung Grien.

Όσον αφορά το ίδιο το βιβλίο, διαρθρώνεται σε τρία μέρη, με το πρώτο να αποτελεί μια προσπάθεια επιχειρηματολογίας ως προς την ύπαρξη δαιμόνων και μαγισσών, το δεύτερο περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει μία μάγισσα και το τρίτο προτείνει τις διαδικασίες ανάκρισης βασανισμού και καταδίκης των μαγισσών. Για την περίπτωση που μας ενδιαφέρει, τους δαίμονες, ένας από τους βασικούς τους ρόλους, έτσι όπως προκύπτει από το σύνολο του βιβλίου, είναι η συνεργία τους ως προς τη δημιουργία της μαγείας. Ο μάγος ή η μάγισσα δηλαδή δεν μπορεί να αποκτήσει τις σχετικές δυνάμεις, εάν δεν έχει προηγηθεί η συμφωνία με τους δαίμονες ή τον ίδιο τον Διάβολο. Αυτό φαίνεται και από το απόσπασμα της παπικής βούλας που έχουμε ήδη παραθέσει. Είναι αυτονόητο, ίσως, πως ο σκοπός αυτής της συνεργασίας είναι να επιφέρει δεινά και συμφορές στους ανθρώπους.¹⁰⁰ Αλλά και χωρίς τις μάγισσες, οι δαίμονες είναι ικανοί να προκαλέσουν μυριάδες προβλήματα εξαιτίας της κακίας τους, σύμφωνα με τους Kramer και Sprenger. Γράφουν σχετικά:

«Οι δαίμονες φέρνουν αρρώστιες, προκαλούν καταιγίδες, μεταμφιέζονται ως άγγελοι του φωτός, έχουν πάντα την Κόλαση μαζί τους· από τις μάγισσες σφετερίζονται τη λατρεία του θεού και με αυτό τον τρόπο πραγματοποιούνται τα ζόρκια· προσπαθούν να

⁹⁷ H. Sidky, *Witchcraft*, όπ.π., σελ. 27.

⁹⁸ Για την ιστορία της εξέλιξης αυτής μέχρι το *Malleus Maleficarum* βλέπε σχετικά Eva Labouvie, *Zauberei und Hexenwerk*, όπ.π., σελ. 17-25.

⁹⁹ Eva Labouvie, *Zauberei und Hexenwerk*, όπ.π., σελ. 26.

¹⁰⁰ Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, όπ.π., σελ. 11.

αποκτήσουν έλεγχο επάνω στους καλούς ανθρώπους και τους κακοποιούν όσο πιο πολύ μπορούν· στους αγνούς εμφανίζονται ως πειρασμός, και πάντα παραμονεύουν για την καταστροφή του ανθρώπου.

Αν και έχουν χίλιους τρόπους να προκαλέσουν κακό, και προσπάθησαν ήδη από την πτώση τους να επιφέρουν σχίσματα στην εκκλησία, να εξαφανίσουν την αγνότητα, να μολύνουν με την αμαρτία του φθόνου τη γλυκύτητα των πράξεων των Αγίων, και με κάθε τρόπο να διαφθείρουν και να καταστρέψουν την ανθρώπινη φυλή· όμως η δύναμή τους περιορίζεται στα κρυφά σημεία και στον αφαλό. Διότι μέσα από τη λαγνεία της σάρκας έχουν μεγάλη εξουσία πάνω στους ανθρώπους· και στους άνδρες η πηγή της λαγνείας εντοπίζεται στα κρυφά σημεία, αφού από αυτά προέρχεται το σπέρμα, ενώ στις γυναίκες προέρχεται από τον αφαλό».¹⁰¹

Το ενδιαφέρον στοιχείο στο παραπάνω απόσπασμα είναι η σύνδεση δαιμόνων και σαρκικής επιθυμίας, και ειδικότερα με συγκεκριμένα σημεία του ανθρώπινου σώματος, από τα οποία πήγαζαν, όπως πίστευαν τότε, τα κατώτερα ζωώδη ένστικτα του ανθρώπου. Το στοιχείο αυτό θα το παρατηρήσουμε στη συνέχεια και εικονογραφικά σε αρκετές αναπαραστάσεις δαιμόνων. Γενικότερα, είναι εμφανής για ακόμη μία φορά η στάση της τότε εκκλησίας σχετικά με την ερωτική επιθυμία, την οποία είχε, κυριολεκτικά, «δαιμονοποιήσει» και την παρουσίαζε ως κάτι που καταδυναστεύει και καταστρέφει τους ανθρώπους. Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, ότι η λαγνεία ήταν ένα από τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα που οδηγούσαν κατευθείαν στην Κόλαση. Η ταύτιση μάλιστα, δαιμόνων και σεξ είχε φτάσει σε τέτοιο βαθμό, που η χριστιανική θεολογία είχε δημιουργήσει δύο πολύ συγκεκριμένες κατηγορίες δαιμόνων: Τους *incubi* και *succubi*. Οι *incubi* ήταν δαίμονες με ανδρική μορφή, οι οποίοι αποπλανούσαν γυναίκες, ενώ οι *succubi*, ο αριθμός των οποίων ήταν μεγαλύτερος, ήταν δαίμονες με γυναικεία μορφή που αποπλανούσαν άνδρες. Στο *Malleus Maleficarum* τους συναντάμε σε πολλά σημεία αφού και για τους δύο συγγραφείς φαίνονται να διαδραματίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο ως προς τη διαφθορά των ανθρώπων. Γράφουν:

«Αλλά ο λόγος που οι δαίμονες μεταμορφώνονται σε *incubi* και *succubi* δεν είναι για τον σκοπό της ευχαρίστησης, αφού ένα πνεύμα δεν έχει σάρκα και αίμα· κυρίως έχουν την πρόθεση μέσω της αμαρτίας της απόλαυσης να προκαλέσουν διπλή ζημιά στους

¹⁰¹ Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, όπ.π., σελ. 23-24.

ανθρώπους, δηλαδή και στο σώμα και στην ψυχή, έτσι ώστε οι άνθρωποι να επιδοθούν σε όλες τις αμαρτίες».¹⁰²

Η διαπίστωση που μπορεί να κάνει κάποιος με βάση τα παραπάνω αποσπάσματα, αλλά και από το σύνολο του βιβλίου, είναι ότι για πολλοστή φορά και παρά το πέρασμα των αιώνων, η χριστιανική δαιμονολογία εμμένει στις βασικές της θέσεις για τους δαίμονες: Ότι πρόκειται δηλαδή για πνεύματα, για εκπεσόντες αγγέλους με απόλυτα σκοτεινές προθέσεις. Δεν είναι τυχαίο βέβαια το γεγονός, ότι οι δύο συγγραφείς κάνουν συχνότατες αναφορές και παραπομπές στον Αυγουστίνο και στον Θωμά Ακινάτη, δύο εκ των βασικότερων θεμελιωτών της χριστιανικής δαιμονολογίας.

Οι Kramer και Sprenger ωστόσο, δίνουν έμφαση σε τρεις συγκεκριμένες λειτουργίες των δαιμόνων: Η πρώτη που είναι και καινούργια, είναι η συμβολή τους στη δημιουργία της μαγείας. Η δεύτερη είναι η μεγαλύτερη ταύτισή τους με την ερωτική επιθυμία και η τρίτη, η δυνατότητά τους να καταλαμβάνουν τα ανθρώπινα σώματα.¹⁰³ Υπογραμμίσαμε ήδη άλλωστε, ότι αυτή την εποχή στη Γερμανία ο αριθμός των υποτιθέμενων δαιμονισμένων αυξάνεται αλματωδώς.

Πιστεύω εντούτοις και επαναλαμβάνω, ότι η ουσία του όλου βιβλίου επικεντρώνεται στις δύο πρώτες σελίδες του και στην κεντρική θέση, ότι όποιος δεν πιστεύει στην ύπαρξη δαιμόνων και μαγισσών είναι αιρετικός.

¹⁰² Kramer – Sprenger, *Malleus Maleficarum*, όπ.π., σελ. 25.

¹⁰³ Οι δύο συγγραφείς αφιέρωσαν για το θέμα αυτό ένα εκτενές κομμάτι, όπ.π., σελ. 124-140.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ

2.1 Κειμενικές Πηγές: Ο Βίος του Αγίου Αντωνίου από τον Άγιο Αθανάσιο, και από τον Jakobus de Voragine στο *Legenda Aurea*

Αν και από όλες τις απόψεις οι δαίμονες φαίνονται να είναι αυτοί που πρωταγωνιστούν στα έργα που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, κρίνουμε χρήσιμο πριν παραθέσουμε και σχολιάσουμε τα σχετικά αποσπάσματα των κειμένων που υπήρξαν οι πηγές έμπνευσής των καλλιτεχνών, να δώσουμε λίγα βιογραφικά στοιχεία για τον Αντώνιο, τον σημαντικό αυτό άγιο τόσο για τη δυτική όσο και για την ανατολική χριστιανοσύνη.

Ο Αντώνιος γεννήθηκε το 251/252 στην πόλη Κομά (σήμερα Kaman el – Aguss) της Κεντρικής Αιγύπτου, σε μια εποχή που ο Χριστιανισμός είχε διαδοθεί στο μεγαλύτερο τμήμα της χώρας, και πέθανε στην έρημο ως μοναχός το 356 σε ηλικία άνω των 100 ετών. Καταγόταν από εύπορη οικογένεια και ήταν από μικρός έντονα θρησκευόμενος και ευσεβής. Τα στοιχεία αυτά καθόρισαν όλη την υπόλοιπη ζωή του, αφού όταν έχασε τους γονείς του σε ηλικία 18-20 χρονών και επηρεασμένος από το λόγο του Χριστού, ο οποίος έλεγε «εάν θέλεις να είσαι τέλειος πήγαινε και πώλησε όλα τα υπάρχοντά σου και μοίρασέ τα εις τους πτωχούς, ακολούθησέ με και θα έχεις θησαυρούς εις τον ουρανόν» (Ματθαίος 19, 21), μοίρασε όλη του την περιουσία στους φτωχούς, κρατώντας λίγα μόνο χρήματα για τη μικρότερη αδελφή του, την οποία και εμπιστεύθηκε σε παρθεναγωγείο για να τη φροντίζουν. Αμέσως μετά πήρε τον δύσκολο δρόμο του ερημίτη – μοναχού (Αναχωρητής) θέλοντας να αφοσιωθεί ολότελα στον Θεό. Αρχικά, ασκήτευσε κοντά στη μικρή του πόλη, εν συνεχεία και για 20 χρόνια αποτραβήχτηκε βαθύτερα στην αιγυπτιακή έρημο, για να καταλήξει τελικά στις παρυφές ενός βουνού κοντά στην Ερυθρά Θάλασσα. Το 311 μετέβη για σύντομο χρονικό διάστημα στην Αλεξάνδρεια για να στηρίξει με κίνδυνο της ζωής του τους εκεί διωκόμενους χριστιανούς. Το 337, έπειτα από πρόσκληση του Πατριάρχη Αλεξανδρείας Αθανασίου, επανήλθε στην ίδια πόλη, αυτή τη φορά για να κηρύξει ενάντια στον αιρετικό Άριο και το δόγμα του. Ο Αντώνιος καθόλη τη διάρκεια της ζωής του φέρεται να έδωσε πολυάριθμες μάχες με τους δαίμονες και τον Διάβολο και να πραγματοποίησε πολλά θαύματα και εξορκισμούς. Για την εποχή του,

και όχι μόνο, αποτελούσε ένα ζωντανό πρότυπο και για το λόγο αυτό εκατοντάδες νέοι ακολούθησαν τα βήματά του· ο ίδιος μάλιστα σε κάποιες περιοχές οργάνωσε αρκετούς από αυτούς σε χαλαρές κοινότητες, θέτοντας έτσι τα πρώτα θεμέλια του χριστιανικού μοναχισμού.¹⁰⁴

Τη λεπτομερέστερη αλλά και παλαιότερη πηγή για τη ζωή του αγίου Αντωνίου, αποτελεί το ελληνικό κείμενο του Πατριάρχη Αλεξανδρείας και προσωπικού φίλου τού Αντωνίου Αθανασίου (295-373). Αν και ορισμένοι ερευνητές έχουν αμφισβητήσει την πατρότητα της εν λόγω βιογραφίας, είναι σίγουρο ωστόσο ότι χρονικά τοποθετείται στον 4^ο αιώνα, και πιο συγκεκριμένα μεταξύ του 357 και του 365, λίγο μετά δηλαδή τον θάνατο του Αντωνίου.¹⁰⁵ Η αφορμή για τη συγγραφή της βιογραφίας πιθανολογείται ότι στάθηκε η παράκληση κάποιων δυτικών μοναχών να τους σταλεί από τον Αθανάσιο μία διήγηση για τη ζωή του Αντωνίου.¹⁰⁶ Πολύ νωρίς πάντως, περί το 371, ο Πρεσβύτερος Ευάγριος από την Αντιόχεια μετέφρασε τον βίο στα λατινικά. Από τότε, το εν λόγω έργο θα μεταφραστεί πολλαπλά, τόσο στα λατινικά όσο και σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες, και θα επιτελέσει ένα σημαντικό ρόλο για την εισαγωγή και τη διάδοση του μοναχισμού στη δυτική Ευρώπη.

Όσον αφορά το περιεχόμενο της βιογραφίας, αποτελείται από 94 κεφάλαια, στα οποία εξιστορούνται οι αγώνες του Αντωνίου ενάντια στους δαίμονες και στον Διάβολο, η μεγάλη του ευσέβεια και η προσήλωσή του στην αυστηρή ασκητική ζωή, θαύματα και εξορκισμοί, συμβουλές περί «αγνότητας» και αντιμετώπισης των δαιμόνων και διάφορα άλλα βιογραφικά στοιχεία. Επίσης, μέσα στο κείμενο διακρίνει κανείς την απόρριψη και καταδίκη της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας και θρησκείας, αλλά και των αιρετικών, ιδίως των οπαδών του Αρίου.

Για την περίπτωση που μας ενδιαφέρει, τους Πειρασμούς, ξεκινούν για τον Αντώνιο σχεδόν ταυτόχρονα με την ασκητική του ζωή – στο κείμενο τους πρωτοσυναντούμε στο 5^ο κεφάλαιο. Πρέπει ωστόσο στο σημείο αυτό να κάνουμε έναν διαχωρισμό μεταξύ των «κειμενικών» και των «εικαστικών» *Πειρασμών*. Οι μεν πρώτοι είναι ποικίλης φύσης και διάσπαρτοι σε όλο το βιβλίο. Οι δεύτεροι συμπεριλαμβάνουν δύο ξεχωριστές κατηγορίες: Την επίθεση που δέχεται ο Αντώνιος

¹⁰⁴ Τις πληροφορίες για τη ζωή του αγίου Αντωνίου πήρα από το Vera Schaubert – Hans Michael Schindler, *Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone*, Pattloch, Verlag, Μόναχο, 1999, σελ. 41-42, και από το Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 11-13.

¹⁰⁵ Πausanίας Κουτλεμάνης στην εισαγωγή στο *Αθανασίου Αλεξανδρείας του Μεγάλου* άπαντα τα Έργα, τόμος 11 Ασκητικά, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Πausanίας Κουτλεμάνης, Παταρική Εκδόσεις «Γρηγόριος ο Παλαμάς», Θεσσαλονίκη 1976, σελ. 8-9.

¹⁰⁶ Πausanίας Κουτλεμάνης, εισαγωγή, όπ.π., σελ. 7-8.

από τους δαίμονες, με την οποία και θα ασχοληθούμε εδώ, και τον πειρασμό του αγίου από τη γυναίκα που είναι στην πραγματικότητα ο μεταμορφωμένος διάβολος¹⁰⁷ και που έχει φυσικά διαφορετικές προεκτάσεις και νοήματα που άπτονται των αντιλήψεων για τις γυναίκες τη δεδομένη περίοδο.¹⁰⁸

Επιστρέφοντας στους «κειμενικούς» Πειρασμούς, αυτοί συμπυκνώνονται σε ένα πολύ χαρακτηριστικό απόσπασμα, το οποίο δείχνει εν πολλοίς τι υποτίθεται ότι αντιμετώπιζε ένας ασκητής της ερήμου. Γράφει ο Αθανάσιος:

*«Εἰς τὴν ἀρχὴν λοιπὸν τὸν πείραξε (ὁ Διάβολος) διὰ νὰ τὸν γκρεμίσει ἀπὸ τὴν ἀσκητικὴν ζωὴν, ψιθυρίζοντας εἰς αὐτὸν τὴν ἀνάμνησιν τῶν κτημάτων, τὴν φροντίδα ὑπὲρ τῆς ἀδελφῆς του, τὴν ἀγάπην τῶν συγγενῶν, τὴν ἀγάπην τῶν χρημάτων, τὴν φιλοδοξίαν, τὴν ποικίλην ἡδονὴν τῶν φαγητῶν καὶ τὰς ἄλλας ἀνάσεις τῆς ζωῆς· τέλος δὲ τὰς δυσκολίας ποὺ παρουσιάζει ἡ ἀρετὴ καὶ ὅτι ἀπαιτεῖται μεγάλος μόχθος διὰ τὴν ἀπόκτησιν αὐτῆς. Ἀκόμη τοῦ προέβαλλε τὴν ἀδυναμίαν τοῦ σώματος καὶ ὅτι ἡ ζωὴ εἶνε μακρὰ καὶ γενικῶς προεκάλει πολὺν συσκότισην λογισμῶν εἰς τὴν σκέψιν του, με τὴν πρόθεσιν νὰ τὸν ἀποσπᾷ ἀπὸ τὴν ὀρθὴν προαίρεσιν».*¹⁰⁹

Οι σεξουαλικοί πειρασμοί βεβαίως δεν θα μπορούσαν να λείπουν. Γράφει ο Αθανάσιος λίγο παρακάτω:

«...τότε λοιπὸν, ἔχων πεποιθήσιν εἰς τὰ ὅπλα ποὺ «εὐρίσκονται κάτω ἀπὸ τὸν ὀμφαλὸν τῆς κοιλίας» καὶ καυχώμενος δι' αὐτὰ (διότι αὐτὰ εἶνε οἱ πρώτοι παγίδες ποὺ στήνει ἐναντίον τῶν νέων ἀσκητῶν), πλησιάζει ἐχθρικῶς κατὰ τοῦ νέου. Καὶ κατὰ τὴν νύχτα μὲν τοῦ ἐδημιούργει θόρυβον, κατὰ τὴν ἡμέρα δὲ ἠνώχλει αὐτὸν ἔτσι, ὥστε καὶ ἐκεῖνοι ποὺ τὸν ἐβλέπαν νὰ ἀντιλαμβάνωνται τὴν πάλιν ποὺ ἐγίνετο μεταξὺ τῶν δύο. Διότι ο

¹⁰⁷ Για τον Πειρασμό του Αγίου Αντωνίου από τη γυναίκα βλέπε σχετικά Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ὄπ.π., σελ. 121-125.

¹⁰⁸ Να επισημάνουμε εδώ, ότι ο Πειρασμός από τη γυναίκα γίνεται πιο δημοφιλής κατά τον 16^ο αιώνα και προτιμάται κυρίως από τους καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, οι οποίοι πολλές φορές δημιουργούν ένα μικτό τύπο με τον Αντώνιο να περιβάλλεται από δαίμονες με την ταυτόχρονη παρουσία της γυναίκας – διαβόλου. Οι γερμανοί καλλιτέχνες προτιμούν πάλι τον πρώτο τύπο, χωρίς όμως να λείπουν και αναπαραστάσεις του δευτέρου, κυρίως από εκείνους τους ζωγράφους που αναπαριστούν περισσότερα του ενός επεισόδια από τον βίο του αγίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα οι Martin Schaffner και Niklaus Manuel Deutsch.

¹⁰⁹ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, ὄπ.π., σελ. 25.

*μεν διάβολος του υπέβαλλεν αισχρούς λογισμούς, ο δε Αντώνιος με τας προσευχάς τους απέκρουε».*¹¹⁰

Αυτή ήταν και η πρώτη νίκη του Αντωνίου ενάντια στον Διάβολο και τους Πειρασμούς, στους οποίους ο τελευταίος τον υπέβαλλε. Όπως είπαμε ήδη στην εισαγωγή, ο άρχοντας του σκότους και οι δαίμονες του δεν κατέθεταν εύκολα τα όπλα. Όταν λοιπόν οι προσπάθειες αποπλάνησης αποτύγχαναν, οι δαίμονες επιτίθονταν στους μοναχούς και στους Αγίους, ώστε κακοποιώντας τους σωματικά να τους φοβίσουν και να κάμψουν την αντίστασή τους. Έτσι έγινε και με τον Αντώνιο και τα σχετικά αποσπάσματα που θα παραθέσουμε ευθύς αμέσως συνιστούσαν τη βασική πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες, εκ των οποίων κάποιοι ακολούθησαν τη διήγηση με περισσότερες λεπτομέρειες και κάποιοι άλλοι με λιγότερες. Παρά ταύτα, υπάρχουν και ορισμένα έργα για τα οποία, ίσως, να έγινε χρήση και μερικών άλλων αποσπασμάτων, που θα παραθέσουμε στα συγκεκριμένα υποκεφάλαια αργότερα.

Σύμφωνα λοιπόν με τον Αθανάσιο, ο Αντώνιος επιθυμώντας να απομονωθεί περισσότερο για να ασκητεύσει, κατέφυγε σε κάποιους παλιούς θολωτούς τάφους, όπου και κλείστηκε μέσα σε έναν από αυτούς, αφού πρώτα παρακάλεσε ένα φίλο του να του φέρει την επομένη ψωμί για πολλές ημέρες. Η συνέχεια έχει ως εξής:

*«Οπότε λοιπόν, μη υποφέρων το πράγμα αυτό ο εχθρός, αλλά και φοβούμενος συγχρόνως μήπως ολίγον κατ' ολίγον γεμίση την έρημον με ασκητάς, παρουσιάσθη μίαν νύχτα με πλήθος δαιμόνων και τον κατεπλήρωσε τόσον πολύ, ώστε να πέση καταγής αναίσθητος από την κάκωσιν».*¹¹¹

Αυτό ήταν το πρώτο επεισόδιο της επίθεσης των δαιμόνων. Την επόμενη μέρα, όταν ήρθε ο φίλος του Αντωνίου φέρνοντας του το ψωμί, τον βρήκε ημιθανή. Τον μετέφερε τότε στην εκκλησία της μικρής του πόλης, όπου και συγκεντρώθηκαν φίλοι και συγγενείς για να θρηνήσουν τον Αντώνιο που θεωρούσαν νεκρό. Περί τα μεσάνυχτα όμως, ο Αντώνιος συνήλθε και ζήτησε από τον φίλο του να τον μεταφέρει πίσω στον τάφο και να τον αφήσει μόνο του, όπως και έγινε. Μέσα στον τάφο, ο Αντώνιος άρχισε εκ νέου να προσεύχεται και να προκαλεί τους δαίμονες και τον Διάβολο. Για τη συνέχεια γράφει ο Αθανάσιος:

¹¹⁰ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 25.

¹¹¹ Όπ.π., σελ. 33.

«Αυτά λοιπόν επίστευε και έλεγεν ο ασκητής, και ο μισόκαλος εχθρός εθαύμασε, διότι ετόλμησε να ξαναέλθη εις τα μνήματα και ύστερα από τόσας πληγάς. Αφού δε συγκέντρωσε τα σκυλιά του (δαιμόνια) και εξέσπασε ενώπιον των από το κακόν του, έλεγε· Βλέπετε, ότι ούτε με λογισμούς πορνείας, ούτε με κτυπήματα ανεχαιτίσαμεν αυτόν. Αντιθέτως γίνεται και θρασύς απέναντί μας. Ας του επιτεθούμεν λοιπόν με άλλον τρόπον. Και είνε εύκολον εις τον διάβολον να λαμβάνη μορφάς κακίας. Τότε λοιπόν, κατά την διάρκειαν της νυκτός εκείνης, δημιουργούν τέτοιον κτύπον, ώστε να νομίζη κανείς, ότι όλος εκείνος ο τόπος εσειέτο. Έδωκαν δε την εντύπωσιν οι δαίμονες, ότι ετρύπησαν τους τέσσαρας τοίχους του οικίσκου και εφάνησαν να εισέρχωνται από τας οπάς, αφού πρώτον μετεμορφώθησαν εις φανταστικά θηρία και ερπετά.

Εγέμισε τότε αμέσως όλος ο χώρος από μορφάς λεονταριών, αρκούδων, λεοπαρδάλεων, ταύρων και φιδιών, ασπίδων και σκορπιών και λύκων. Και το καθένα εξ αυτών ενεργούσε κατά τον ιδιόν του τρόπον. Το λεοντάρι εβρυχάτο, θέλοντας να πέση επάνω του· ο ταύρος ενόμιζες ότι τον κερατίζει· το φίδι, ενώ εσύρετο επάνω εις το χώμα εναντίον του, δεν επλησίαζε κοντά του· ο λύκος ενώ ωρμούσε συνεκρατείτο· και γενικώς όλων μαζί των θηρίων οι θόρυβοι ήσαν φοβεροί και ο θυμός των άγριος. Ο Αντώνιος δε, καθ' ον χρόνον εκακοποιείτο και εδαγκώνετο από τα ζώα, ησθάνετο μεν ισχυρότερον σωματικόν πόνον, αλλ' ατρόμητος και με εντονωτέραν νηφαλιότητα, ήτο μισοζαπλωμένος».¹¹²

Η σωτηρία για τον Αντώνιο ήρθε εξ ουρανού:

«Αλλ' ο Κύριος ούτε εις την δοκιμασίαν αυτήν ελησμόνησε το ηρωικόν κατόρθωμα του Αντωνίου και έσπευσεν εις βοήθειάν του. Όταν λοιπόν ο Αντώνιος ύψωσε τα μάτια του προς τα επάνω, είδε την στέγην να φαίνεται ότι ανοίγει ολίγον κατ' ολίγον και να κατεβαίνει κάποια ακτίνα φωτός μέχρις αυτού. Οι δαίμονες ξαφνικά έγιναν άφαντοι και ο πόνος του σώματος εσταμάτησε πάραυτα, και το σπίτι ήτο και πάλιν ακέραιον. Ο δε Αντώνιος, όταν αντελήφθη την θείαν βοήθειαν, επήρε βαθείαν αναπνοήν και αφού ανεκουφίσθη από τους πόνους, απηύθυνε προσευχήν προς την οπτασίαν που του παρουσιάσθη, και είπε· Πού ήσουν; Διατί δεν ενεφανίσθης από την αρχήν δια να μου παύσης τα βασανιστήρια; Ηκούσθη τότε μία φωνή να του λέγη· Αντώνιε εδώ ήμουν.

¹¹² Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 35-37.

*Αλλ' επερίμενα να ιδώ το κατόρθωμά σου. Αφού λοιπόν άντεξες με υπομονήν και δεν ενικήθης, θα σου είμαι βοηθός σου για πάντα και θα συντελέσω εις το να γίνεις ζακουστός παντού. Όταν ήκουσεν αυτά, εσηκώθη και προσήχετο. Και έλαβε τόσας δυνάμεις, ώστε να αντιλαμβάνεται ο ίδιος, ότι οπωσδήποτε είχε μεγαλύτεραν δύναμιν εις το σώμα από εκείνην που είχε προηγουμένως. Ήτο το δε τότε τριάντα πέντε περίπου ετών».*¹¹³

Σε σχέση με τους «εικαστικούς Πειρασμούς» το ουσιώδες στοιχείο που πρέπει να συγκρατήσουμε από την αφήγηση, είναι η ικανότητα των δαιμόνων να μεταμορφώνονται σε άγρια ζώα. Οι καλλιτέχνες βέβαια, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, δεν ακολούθησαν κατά γράμμα το συγκεκριμένο χωρίο, αλλά χρησιμοποιώντας το σαν μια πρώτη βάση, δημιούργησαν τις δικές τους δαιμονικές μορφές, απομακρυνόμενοι συχνά αρκετά από το αρχικό κείμενο. Μια δεύτερη παρατήρηση που θέλουμε να κάνουμε, είναι ότι το κείμενο επιβεβαιώνει μέσα από την, σχεδόν μυθιστορηματική, πλοκή του τη χριστιανική αντίληψη, που αναφέραμε ήδη στην εισαγωγή, η οποία θέλει τους αγίους να είναι δοκιμασμένοι.

Πριν κλείσουμε ωστόσο το πρώτο αυτό τμήμα των κειμενικών πηγών, θεωρούμε αναγκαίο να τονίσουμε, σαν μια μικρή προέκταση του προηγούμενου υποκεφαλαίου, την επιρροή που άσκησε ο βίος του Αντωνίου για την περαιτέρω διαμόρφωση της χριστιανικής δαιμονολογίας, ιδίως δε αυτής που αφορούσε τα «κατώτερα» στρώματα του πληθυσμού. Η συγκεκριμένη βιογραφία άλλωστε είναι γραμμένη σε μία, σχετικά, απλή γλώσσα χωρίς να εμπεριέχει δυσνόητα νοήματα, γεγονός που την καθιστούσε εύκολα προσβάσιμη σε όποιον μπορούσε να διαβάσει, έστω στοιχειωδώς. Για τους δαίμονες, τις λειτουργίες, τις ιδιότητές τους αλλά και συμβουλές και τρόπους αντιμετώπισής τους, ο Αθανάσιος αφιερώνει ένα μεγάλο τμήμα του κειμένου, το οποίο ξεκινά από το 22^ο κεφάλαιο και καταλήγει στο 43^ο. Ο χαρακτήρας του, είναι ωστόσο κατά βάση «θεωρητικός», διανθίζεται ωστόσο και με κάποια «αληθινά» περιστατικά – δοκιμασίες του Αντωνίου. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται από τον συγγραφέα στις προσπάθειες των δαιμόνων να εξουσιάσουν τους ανθρώπους με δύο τρόπους: Τους Πειρασμούς και τον φόβο. Γράφει σχετικά:

¹¹³ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 38-39.

«Διότι, όταν δεν μπορέσουν να πλανήσουν, με φανεράν και ακάθαρτον επιθυμίαν επιτίθενται εκ νέου κατ' άλλον τρόπον. Σχηματίζουν δηλαδή εις τον νουν φαντάσματα και προσπαθούν να προκαλέσουν τρόμον· μετασχηματίζονται και μιμούνται γυναίκας, θηρία, ερπετά, όντα υπερμεγέθη και πλήθη στρατιωτών».¹¹⁴

Είναι χαρακτηριστική η τελευταία φράση, όχι μόνο γιατί περιγράφει μία «πάγια» δαιμονική ιδιότητα – τη μεταμόρφωση – αλλά και διότι έχει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη ιδιότητα που περιγράφει ο Caesarius von Heisterbach στο *Dialogus Miraculorum* που προαναφέραμε στην εισαγωγή, ένα κείμενο λαϊκής δαιμονολογίας, από τα λίγα που έχουν σωθεί. Παραμένει άγνωστο εντούτοις, αν ο βίος του Αντωνίου αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Caesarius.

Στον βίο, συναντούμε επίσης κοινά στοιχεία και με συγγραφείς της αντίπερα όχθης, όπως τον Αυγουστίνο και τον Θωμά Ακινάτη, οι οποίοι υπήρξαν από τους βασικούς διαμορφωτές της λόγιας δαιμονολογίας. Συγκεκριμένα, γράφει ο Αθανάσιος στο κεφάλαιο 28, ότι οι δαίμονες είναι έκπτωτοι άγγελοι, άυλα και πνευματικά όντα χωρίς σώμα, που είναι παρόντα σε όλο τον εναέριο χώρο και που η φύση τους ρέπει μόνο προς την κακία.¹¹⁵

Πέραν της βιογραφίας που συνέγραψε ο Αθανάσιος, ο Αντώνιος έγινε ευρύτερα γνωστός στη δυτική Ευρώπη μέσω ενός βιβλίου, που από την πρώτη έκδοσή του και μέχρι και τον 16^ο αιώνα η διάδοση και η αναγνωσιμότητά του ήταν τόσο μεγάλη, ώστε είχε ξεπεράσει ακόμα και τη *Βίβλο*. Από τον 15^ο αιώνα δε, με την εφεύρεση της τυπογραφίας, γνώρισε αναρίθμητες εκδόσεις, ιδίως κατά την περίοδο 1470-1530.¹¹⁶ Πρόκειται για το έργο με τον λατινικό τίτλο *Legenda Aurea* ή οι *Χρυσοί Θρύλλοι*, το οποίο χρονολογείται μεταξύ του 1263 και 1273 με συγγραφέα τον αρχιεπίσκοπο της Γένοβας Jakobus de Voragine (1230-1298).

Το *Legenda Aurea* συνιστά μία ανθολογία ή ένα συμπίλημα 250 περίπου βίων αγίων, ανάμεσά τους βεβαίως και αυτόν του Αντωνίου. Η απλή του γραφή και η συντομία των βίων που περιλαμβάνει, κατέστησαν το *Legenda Aurea* έργο άκρως δημοφιλές, κάτι που αποδεικνύει και η μετάφρασή του σε πολλές ευρωπαϊκές γλώσσες. Παράλληλα, αποτελεί μία εξαιρετική πηγή για την προσέγγιση της λαϊκής θρησκευτικής σκέψης του ύστερου Μεσαίωνα, ενώ σχετικά με την τέχνη πρέπει

¹¹⁴ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 61.

¹¹⁵ Όπ.π., σελ. 69-71.

¹¹⁶ F. S. Ellis στον πρόλογο στο Jakobus de Voragine, *The Golden Legend, or Lives of the Saints*, μετάφραση στα αγγλικά William Caxton, AMS Press, Νέα Υόρκη 1973, σελ. vii.

ιδιαίτερος να επισημάνουμε και τον ρόλο που έπαιξε ως σημαντικότερη πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης.

Αναφορικά με τον βίο του Αντωνίου, αυτός έχει περικοπεί κατά πολύ και συνοψίζεται σε 5-6 σελίδες. Πιο συγκεκριμένα, εμπεριέχονται κάποια βασικά επεισόδια της ζωής του αγίου, ανάμεσα στα οποία και οι *Πειρασμοί* που υπήρξαν το πρότυπο των καλλιτεχνών. Η σχετική διήγηση μάλιστα, είναι σχεδόν πανομοιότυπη,¹¹⁷ μολονότι πιο περιληπτική, με την αντίστοιχη του Αθανασίου που παραθέσαμε προηγουμένως. Γράφει ο Voragine:

«Έπειτα, ο Αντώνιος πήγε σε ένα τάφο· εκεί του επιτέθηκαν αναρίθμητοι δαίμονες, οι οποίοι τον χτύπησαν τόσο πολύ, που ο υπηρέτης του τον νόμισε νεκρό και τον κουβάλησε στους ώμους του. Και όλοι οι φίλοι του συγκεντρώθηκαν γύρω του και τον θρηνούσαν σαν να ήταν νεκρός. Αλλά μόλις οι άλλοι αποκοιμήθηκαν, ο Αντώνιος ξύπνησε και παρακάλεσε τον υπηρέτη του, να τον μεταφέρει πάλι πίσω στον τάφο. Εκεί λοιπόν, ξάπλωσε κάτω εξαιτίας του πόνου των πληγών του· αλλά με τη δύναμη του πνεύματός του προκάλεσε πάλι τους δαίμονες σε μάχη. Τότε εμφανίστηκαν τα κακά πνεύματα με κάθε λογής τρομακτική μορφή ζώου και για ακόμα μια φορά τον πλήγωσαν αξιολύπητα με τα κέρατα, τα δόντια και τα νύχια τους. Αλλά εκείνη τη στιγμή ήρθε μια φωτεινή ακτίνα και εξαφάνισε τους δαίμονες εντελώς· και ο Αντώνιος ήταν τελείως καλά. Τότε κατάλαβε ότι ο Χριστός ήταν παρών και είπε «Καλέ μου Ιησού, που ήσουν, γιατί δεν με βοήθησες από την αρχή και δεν γιάτρεψες τις πληγές μου;». Τότε απάντησε ο Κύριος μας και είπε «Αντώνιε ήμουν κοντά σου, αλλά ήθελα πολύ να δω τον αγώνα σου· αφού πολέμησες τόσο γενναία, θα κάνω το όνομά σου γνωστό σε όλο τον κόσμο».¹¹⁸

Αυτή ήταν και η αφήγηση του Voragine απλώς με λιγότερες λεπτομέρειες όπως προείπαμε. Κλείνοντας το παρόν υποκεφάλαιο, τίθεται το ερώτημα, ποιο από τα δύο κείμενα υπήρξε περισσότερο η πηγή την οποία χρησιμοποίησαν οι καλλιτέχνες. Το *Legenda Aurea* συγκεντρώνει την πλειοψηφία των πιθανοτήτων, καθώς και είχε διαδοθεί ευρύτατα αλλά ήταν και πιο εύκολο να προσεγγίσει κάποιος ένα κείμενο 5-6

¹¹⁷ Πρέπει να τονίσουμε εδώ, ότι στις διάφορες εκδόσεις και μεταφράσεις οι βίοι του *Legenda Aurea* είναι από λίγο έως πολύ διαφοροποιημένοι. Αυτό συνέβαινε, επειδή ανάλογα με τη σημασία του κάθε αγίου σε κάθε περιοχή, προστίθονταν ή αφαιρούνταν στοιχεία.

¹¹⁸ Jakobus de Voragine, *Legenda Aurea*, μετάφραση στα γερμανικά εισαγωγή Richard Benz, Gütersloher Verlagshaus, Γκύτερσλο 1993¹³, σελ. 94-95 (1^η έκδοση 1955).

σελίδων σε σχέση με ένα κείμενο άνω των 100 σελίδων. Ίσως βέβαια το ερώτημα να είναι τελικά πλασματικό και άνευ μεγάλης σημασίας, αφού τα δύο σχετικά αποσπάσματα είναι σχεδόν παρόμοια.

2.2. Αναπαραστάσεις των Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου σε γερμανικά χαρακτηριστικά πριν τον Schongauer

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα ασχοληθούμε με πέντε μονόφυλλες ξυλογραφίες ανώνυμων γερμανών καλλιτεχνών και με μία του Δασκάλου E. S., η οποία αν και έχει χαθεί, διαθέτουμε ένα ακριβές αντίγραφο της από έναν μεταγενέστερο καλλιτέχνη των τελών του 15^{ου} αιώνα, τον Ishrahel van Meckenem, ο οποίος εκτός από αυτόνομος δημιουργός υπήρξε και δεινός αντιγραφέας. Όλα τα χαρακτηριστικά που θα εξετάσουμε, έχουν ως θέμα τους *Πειρασμούς* του αγίου Αντωνίου, την επίθεση δηλαδή που δέχεται ο Αντώνιος από τους δαίμονες, και χρονολογούνται στη δεκαετία του 1450 και στις αρχές του 1460.¹¹⁹ Προηγούνται δηλαδή των *Πειρασμών* του Martin Schongauer, του οποίου η σχετική χαλκογραφία υπήρξε ένα έργο – σταθμός στην ιστορία των αναπαραστάσεων του εν λόγω θέματος στη γερμανική τέχνη. Θεωρούμε, πως η παρουσίαση και εξέταση των πρώιμων αυτών χαρακτηριστικών θα βοηθήσει ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα στη συνέχεια τις κάθε λογής καινοτομίες που εισάγει ως προς την απεικόνιση των *Πειρασμών* ο Schongauer. Για τον τελευταίο κάποια από αυτά τα χαρακτηριστικά, φαίνεται να στάθηκαν ένα αρχικό πρότυπο, πάνω στο οποίο βάσισε το δικό του έργο. Συνιστούν δε συγχρόνως χαρακτηριστικά παραδείγματα της εξέλιξης, της καινούργιας, τότε, τέχνης της χαρακτηριστικής, η οποία σχετικά με τις αποδόσεις των αγίων αρχικά αλλά και μετέπειτα – τους αναπαριστούσε όρθιους ή ένθρονους μόνο με τα χαρακτηριστικά τους γνωρίσματα. Τέτοιες απεικονίσεις του Αντωνίου αριθμούνται σε δεκάδες. Από τα μέσα όμως του 15^{ου} αιώνα, οι άγιοι άρχισαν να εντάσσονται σε ένα ευρύτερο αφηγηματικό πλαίσιο, όπως διαπιστώσαμε και με τις αναπαραστάσεις του Αντωνίου στο πρώτο κεφάλαιο, που τον παρουσίαζαν ως προστάτη από την αρρώστια που έφερε το όνομά του. Στο ίδιο αυτό πλαίσιο συμπεριλαμβάνονται και οι αναπαραστάσεις των *Πειρασμών* που θα

¹¹⁹ Βλέπε σχετικά W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz – und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, τόμος 3, Anton Hiersemann, Στουτγάρδη, 1969³, σελ. 18-19 (1^η έκδοση 1911).

παρουσιάσουμε, οι πρώτες που εμφανίζονται σε χαρακτηριστικά,¹²⁰ και που έχουν μεταξύ τους ελάχιστες διαφορές. Πρόκειται για αλληλοαντιγραφές ουσιαστικά, οι οποίες χρονικά απέχουν πολύ λίγο η μία από την άλλη. Εδώ θα ακολουθήσουμε τη σειρά κατάταξης που προτείνει ο Schreiber.¹²¹

Στην πρώτη ξυλογραφία (Εικόνα 8), βλέπουμε τον Άγιο Αντώνιο ως κεντρική μορφή να δέχεται επίθεση από τέσσερις συνολικά ζωόμορφους δαίμονες, οι οποίοι τον έχουν περικυκλώσει. Ο Άγιος στέκεται όρθιος, ελαφρά γερμένος προς τα μπροστά και ενδεδυμένος με μακρύ μανδύα, ένα ολόσωμο πιο σκούρο ράσο, ενώ το πάνω μέρος του κεφαλιού του καλύπτεται από ένα στρογγυλό κάλυμμα. Το παραδοσιακό φωτοστέφανο δεν απουσιάζει, ενώ για ακόμη μία φορά απεικονίζεται ως γέροντας με μακριά μαλλιά και γένια. Στο αριστερό του χέρι κρατά ένα ραβδί μαζί με μια μικρή καμπάνα, ενώ στο δεξί έχει ένα ανοιχτό βιβλίο, μάλλον τη Βίβλο, το οποίο φαίνεται να διαβάζει απόλυτα αφοσιωμένος, χωρίς να ενοχλείται καθόλου από τους δαίμονες.

Οι τελευταίοι, κάνουν ό,τι μπορούν για να αποσπάσουν την προσοχή του Αντωνίου, χωρίς όμως επιτυχία. Αριστερά, παρατηρούμε έναν εξ αυτών να έχει σκαρφαλώσει πάνω στον άγιο, πιάνοντάς τον από τα μαλλιά με το αριστερό του χέρι, ενώ στο δεξί κρατά ένα μικρό ρόπαλο. Το σώμα του, όπως και των υπολοίπων δαιμόνων είναι ολόγυμνο, έχει μια μικρή ουρά, και αυτό που τον ξεχωρίζει είναι το κεφάλι του, που θυμίζει έντονα λιοντάρι με εξαίρεση μόνο τα πολύ μεγάλα αυτιά. Λίγο πιο πάνω στην αριστερή γωνία, ένας δεύτερος δαίμονας έχει σκαρφαλώσει στον δεξιό ώμο του Αντωνίου, κραδαίνοντας στο αριστερό του χέρι ένα ρόπαλο με καρφιά, ενώ παράλληλα με το δεξί του χέρι έχει αρπάξει τον άγιο από τα γένια. Στη θέση που είναι, διακρίνουμε μόνο το πάνω μέρος του σώματός του και το, επίσης, χαρακτηριστικό κεφάλι του που μοιάζει ως ένα βαθμό, σε συνδυασμό και με τα δύο μικρά κέρατα, με κεφάλι τράγου. Ξεχωρίζουν επίσης τα μακρυνά μυτερά αυτιά του. Ακριβώς απέναντι στη δεξιά γωνία, ένας τρίτος δαίμονας αποδοσμένος μετωπικά, προσπαθεί με ένα μακρό ραβδί που κρατά και με τα δύο του χέρια να παρεμποδίσει τον Αντώνιο από το να διαβάσει. Η όλη του στάση του είναι κάπως ασαφής, με την έννοια ότι φαίνεται περισσότερο να πετάει παρά να έχει σκαρφαλώσει. Το πρόσωπό

¹²⁰ Να σημειώσουμε εδώ, ότι η διάδοση των χαρακτηριστικών αυτή την εποχή είναι ευρύτατη, για το λόγο ότι εύκολα μπορούσαν να αναπαραχθούν σε πολλά αντίτυπα, με συνέπεια το χαμηλό κόστος που τα καθιστούσε προσβάσιμα σε έναν μεγαλύτερο κύκλο ανθρώπων, οι οποίοι δεν εδύναντο να αποκτήσουν έναν πίνακα ή ένα εικονογραφημένο βιβλίο. Η λειτουργία τους δε, ήταν κατά βάση θρησκευτική, είχε δηλαδή να κάνει με τη λατρεία.

¹²¹ Βλέπε σχετικά Schreiber, *Handbuch*, όπ.π., σελ. 18-19.

του είναι επίσης ζωόμορφο, αν και απροσδιορίστου προελεύσεως. Εντύπωση προκαλούν τα μεγάλα και διαπεραστικά μάτια του, όπως επίσης και το περίεργο σχήμα των αυτιών του. Στο κέντρο του κεφαλιού του φέρει ακόμα και ένα είδος λοφίου. Τέλος, κάτω δεξιά, ένας τέταρτος δαίμονας κρατώντας ένα φουσερό τροφοδοτεί ένα μικρό σωρό ξύλων που καίγεται κάτω ακριβώς από τα πόδια του Αντωνίου. Όπως και οι προηγούμενοι, αναπαρίσταται ως δίποδος, αυτό όμως που επικρατεί είναι το ζωώδες στοιχείο, μολονότι και σε αυτή την περίπτωση δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε, ιδίως από το κεφάλι, αν ο καλλιτέχνης βασίστηκε σε ένα συγκεκριμένο είδος ζώου. Φαίνεται μάλλον να έκανε κάποιους συνδυασμούς μελών ζώων, όπως δείχνουν τα δύο μικρά κέρατα, τα μη ανθρώπινα αυτιά και μύτη αλλά και το ορθάνοιχτο στόμα με τα αιχμηρά δόντια, από το οποίο ξεπροβάλλει μία υπερμεγέθη γλώσσα. Τα πόδια του επίσης καταλήγουν σε οπλές. Την όλη εικόνα συμπληρώνει ένα από τα πιο χαρακτηριστικά σύμβολα του Αντωνίου, ο χοίρος με το καμπανάκι γύρω από το λαιμό του, τον οποίο βλέπουμε στην κάτω αριστερή γωνία.

Η δεύτερη ξυλογραφία (Εικόνα 9) είναι σχεδόν πανομοιότυπη με την πρώτη, με εξαίρεση λίγες μόνο προσθήκες, κυρίως σε ό,τι αφορά τους δαίμονες. Έτσι, βλέπουμε ότι τα πόδια του δαίμονα κάτω αριστερά είναι πια ορατά, και μάλιστα καταλήγουν το καθένα σε δύο μακριά δάχτυλα με νύχια. Ένα δεύτερο στοιχείο που έχει προστεθεί στον ίδιο δαίμονα, είναι η μεμβράνη κατά μήκος του δεξιού του χεριού. Ίσως να πρόκειται για φτερά, χωρίς όμως να είμαστε σίγουροι. Αλλάγες έχει υποστεί και ο δαίμονας πάνω δεξιά, στον οποίο διακρίνουμε τα μεμβρανώδη φτερά νυχτερίδας, που δίνουν ξεκάθαρα πια την εντύπωση ότι πετάει. Παρατηρούμε επίσης ότι στο κεφάλι του έχουν προστεθεί και δύο μικρά διακλαδωτά κέρατα. Στον δαίμονα τέλος, κάτω δεξιά, έχει προστεθεί ένα μεγάλο διακλαδωτό κέρατο ανάμεσα στα δύο μικρότερα, ενώ διαπιστώνουμε ότι φέρει και ένα μακρύ δικράνι, το οποίο στηρίζεται στον αριστερό του ώμο. Στην ίδια τη μορφή του Αγίου οι διαφοροποιήσεις είναι ελάχιστες και άνευ σημασίας, ενώ συνολικά το παρόν χαρακτικό διαφέρει από το προηγούμενο μόνο ως προς τις φωτοσκιάσεις.

Η τρίτη ξυλογραφία (Εικόνα 10), έχει ως πρότυπό της τη δεύτερη, από την οποία και ξεχωρίζει ελάχιστα. Η μόνη τους διαφορά, έγκειται στο ότι από την τρίτη ξυλογραφία απουσιάζουν εντελώς οι αντιθέσεις άσπρου – μαύρου, με το πρώτο να επικρατεί. Οι μορφές κατά αυτό τον τρόπο μοιάζουν σαν διάφανες.

Η τέταρτη ξυλογραφία (Εικόνα 11), είναι επίσης όμοια με τη δεύτερη και την τρίτη, με μόνο οφθαλμοφανή διαφορά την αντεστραμμένη όψη της. Παρατηρούμε επίσης, ότι εξαιτίας κάποιων εκτεταμένων φθορών οι μορφές χάνουν σε σαφήνεια.

Η πέμπτη και τελευταία ξυλογραφία αυτής της σειράς, σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες, έχει κάποιες αισθητές διαφοροποιήσεις. Εκτός του ότι είναι επίσης αντεστραμμένη, διαπιστώνουμε με σιγουριά την αλλαγή στη φυσιογνωμία του Αντωνίου η οποία, και φαίνεται πιο «φυσική» και λιγότερο σχηματοποιημένη (Εικόνα 12). Τις μεγαλύτερες διαφορές ωστόσο, τις εντοπίζουμε στους δαίμονες. Κρίνοντας από τις εκφράσεις τους και από τις στάσεις των σωμάτων τους, θα λέγαμε ότι φαίνονται σαν να έχουν αποκτήσει μία μεγαλύτερη επιθετικότητα και βιαιότητα. Επιπλέον, η στάση του ιπτάμενου δαίμονα πάνω αριστερά έχει πάψει να είναι αυστηρά μετωπική, ενώ τα χέρια του δαίμονα με το δικράνι δεν διαθέτουν πια δάχτυλα αλλά οπλές.

Η σχέση των εν λόγω χαρακτικών με τις προαναφερθείσες κειμενικές πηγές είναι μικρή. Η λιτότητά τους σε λεπτομέρειες είναι τόσο μεγάλη, που το μόνο που βλέπουμε είναι τον Αντώνιο σε ένα ανοιχτό πεδίο με λίγους θάμνους (από τη δεύτερη ξυλογραφία και μετά) να παρενοχλείται από λίγους δαίμονες, οι οποίοι σε σύγκριση με την επιβλητική και ακλόνητη μορφή του, μοιάζουν εντελώς άκακοι. Η άνετη επικράτηση του Αντωνίου έναντι των δαιμόνων είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Οι τελευταίοι είναι σαν να μην υπάρχουν καν.

Στυλιστικά, οι πέντε ξυλογραφίες ακολουθούν τον μεσαιωνικό τρόπο απεικόνισης. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στην αναπαράσταση των μορφών, ιδίως των δαιμόνων και του χοίρου, των οποίων τα αδρά και σκληρά περιγράμματα τούς κάνουν να μοιάζουν σαν ξύλινοι. Στην έντονη σχηματοποίηση των μορφών, συντελεί επίσης και η έλλειψη της τρίτης διάστασης που αναγκάζει τις πρώτες να ταυτιστούν με τη διδιάστατη επιφάνεια. Η φιγούρα του Αντωνίου, αν και φαίνεται να εκτείνεται λίγο περισσότερο σε όγκο, δεν ξεφεύγει ούτε αυτή, από τη σχηματοποίηση. Γενικότερα, κοινό χαρακτηριστικό και των πέντε έργων είναι η στατικότητα και η συνακόλουθη ακαμψία όλων των μορφών, απόρροια της σχηματοποίησής τους. Μεσαιωνικό στοιχείο, είναι ακόμη και η μεγάλη ομοιότητα μεταξύ των ξυλογραφιών, που προκύπτει φυσικά από το γεγονός ότι η μία είναι αντίγραφο της άλλης, δεν υφίσταται δηλαδή η έννοια της πρωτοτυπίας και της καινοτομίας, χωρίς αυτό να

σημαίνει ότι οι σχετικοί καλλιτέχνες δεν ήταν ικανοί για κάτι τέτοιο.¹²² Απλά, ακολούθησαν μία δεδομένη παράδοση που υπέτασσε το ατομικό στο γενικό και το ορατό στο συμβολικό – μεταφυσικό. Το τελευταίο, συνάδει άμεσα με τις μορφές, η κατασκευή των οποίων δεν γίνεται ανατρέχοντας στη φυσική πραγματικότητα, ώστε να αναπαρασταθούν με λεπτομέρειες και με τρόπο τέτοιο για να φαίνονται όσο το δυνατόν πιο αληθινές ή «νατουραλιστικές». Και σε μεγάλο βαθμό δεν σχετίζεται με τις ικανότητες των καλλιτεχνών αλλά με τις επιλογές τους ή καλύτερα, με ό,τι είχαν μάθει ως τότε πως συνιστά τον «σωστό» ή «μοναδικό» τρόπο απεικόνισης.

Ως εκ τούτου, στα εν λόγω χαρακτηριστικά οι μορφές συνιστούν σχήματα – σύμβολα που έχουν προεκτάσεις πέρα από τον ορατό κόσμο, είναι ένα πρώτο «οπτικοποιημένο βήμα» για τον θεατή, ώστε να προσεγγίσει το αόρατο και το μεταφυσικό, που αποτελούσαν για τη μεσαιωνική σκέψη την αληθινή πραγματικότητα. Για αυτό το λόγο, η δημιουργία των μορφών στηρίζεται περισσότερο στη νόηση και λιγότερο στη φυσική παρατήρηση, όπως βλέπουμε και στους δαίμονες, οι οποίοι ναι μεν συγκεντρώνουν όλα εκείνα τα βασικά χαρακτηριστικά για να τους αναγνωρίσουμε, αλλά χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες. Είναι εικόνες – σύμβολα του κακού που έρχονται, σε άμεση αντίθεση με την εικόνα του Καλού, τον Αντώνιο.

Σκόπιμα αφήσαμε το χαρακτηριστικό του Δασκάλου E.S. από αντίγραφο (χαλκογραφία) του van Mechenem για το τέλος, διότι και διαφορές παρουσιάζει με τις προηγούμενες ξυλογραφίες αλλά επιπρόσθετα, τίθεται και ένα πρόβλημα χρονολόγησής του, αφού το αρχικό χαρακτηριστικό είναι χαμένο. Γνωρίζουμε πάντως, ότι ο χρονικός ορίζοντας του έργου του, εκτείνεται από τις αρχές του 1450 έως και το 1467, χρονιά που δημιούργησε τα τελευταία χαρακτηριστικά του.¹²³ Επρόκειτο για έναν σημαντικό καλλιτέχνη, ο οποίος δραστηριοποιείτο στην περιοχή του άνω Ρήνου και η πελατεία του περιελάμβανε τόσο μέλη της ελίτ όσο και ένα πιο μαζικό κοινό.¹²⁴ Το έργο του αποτελούν ως επί το πλείστον παραδοσιακά θρησκευτικά θέματα.

¹²² Την έννοια και τη λειτουργία της αλληλοαντιγραφής ως μεσαιωνικό χαρακτηριστικό, διατυπώνει αρκετά εύστοχα ο Umberto Eco στο *Τέχνη και Κάλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα*, μετάφραση Έφη Καλλιφατιδίδη, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1994², σελ. 17 (1^η ιταλική έκδοση 1987).

¹²³ David Landau και Peter Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1994, σελ. 46.

¹²⁴ Holm Bevers στην Εισαγωγή στο *Meister E.S.: Ein oberrheinischer Kupfestercher der Spätgotik*, Κατάλογος Έκθεσης, Staatliche Graphische Sammlung, Μόναχο 1987, σελ. 8.

Η άποψη που υπάρχει σχετικά με τους *Πειρασμούς* του E.S., είναι ότι υπήρξε το πρότυπο για τις πέντε ξυλογραφίες που μόλις εξετάσαμε.¹²⁵ Προσωπικά έχω την αίσθηση ότι οι *Πειρασμοί* του E.S. δεν προηγούνται αλλά έπονται. Η υπόθεση που κάνω, βασίζεται κυρίως σε στυλιστικά κριτήρια, αφού είναι άγνωστο πότε ο E.S. δημιούργησε τους *Πειρασμούς*. Αν κοιτάξουμε το σχετικό χαρακτηριστικό (Εικόνα 13), θα παρατηρήσουμε ότι το βασικό σχήμα του έργου είναι απaráλλακτο: ο Αντώνιος που διαβάζει ατάραχος, ενώ συγχρόνως δέχεται επίθεση από τέσσερις δαίμονες, οι οποίοι τον περιβάλλουν και έχουν σχεδόν τις ίδιες στάσεις, και κρατούν τα ίδια αντικείμενα με τους δαίμονες των πέντε ξυλογραφιών.

Ταυτόχρονα όμως, διαπιστώνουμε την ύπαρξη αλλαγών και προσθηκών. Το πρότυπο του Αντωνίου είναι αποδοσμένο με περισσότερες λεπτομέρειες, στοιχείο που του προσδίδει μεγαλύτερη ζωντάνια και αληθοφάνεια. Τις περισσότερες διαφορές, τις εντοπίζουμε στη μορφοπλασία των δαιμόνων, των οποίων τα πρόσωπα ιδίως, είναι εντελώς παραλλαγμένα. Ο E.S. κάνει μεγαλύτερη χρήση του συνδυασμού ζωόμορφων στοιχείων, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να ξεχωρίσουμε κάποιο συγκεκριμένο είδος ζώου. Επίσης, έχει προστεθεί στους τρεις από τους δαίμονες, ένα νέο εικονογραφικό μοτίβο, που συνίσταται σε ένα πρόσωπο που καταλαμβάνει την περιοχή από το στήθος μέχρι και την κοιλιά. Το μοτίβο αυτό, σχετίζεται με τα κατώτερα ένστικτα και τις ζωώδεις ορμές, που, σύμφωνα με την αντίληψη των τότε ανθρώπων, εστιάζονταν στα συγκεκριμένα σημεία. Η εφαρμογή του, ήταν συχνή στις απεικονίσεις δαιμόνων, θα το αναλύσουμε ωστόσο εκτενέστερα στο τρίτο κεφάλαιο. Τέλος, πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της υπόθεσης που προτείναμε, κρίνουμε απαραίτητο να σχολιάσουμε ένα στοιχείο που είναι παρόν σε όλες τις αναπαραστάσεις μέχρι τώρα: Τον δαίμονα με το φουσέρο που ενισχύει τη φωτιά, την οποία δεν θα πρέπει μάλλον εδώ να ταυτίσουμε με την ασθένεια του *ergotismus*, καθώς δεν υφίστανται τα αναγκαία συμφοραζόμενα. Πρόκειται πιθανώς για συμβολισμό της φωτιάς της Κόλασης ή των αμαρτιών και των ανθρωπίνων παθών.

Υφολογικά, και το εν λόγω χαρακτηριστικό του Δασκάλου E.S. φαίνεται προσκολλημένο στη μεσαιωνική παράδοση, όχι τόσο όμως όσο οι προηγούμενες ξυλογραφίες. Μολονότι και εδώ απουσιάζει η τρίτη διάσταση, οι μορφές εκτείνονται λίγο περισσότερο σε όγκο, γεγονός που τους προσδίδει μια μεγαλύτερη

¹²⁵ Tilman Falk (επιμέλεια), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, τόμος XXIV – *Israhel van Meckenem: Text, Sound & Vision*, Ρότερνταμ, 1984, σελ. 48 (1^η έκδοση 1954). A. L. Schreiber, *Handbuch*, ό.π., σελ. 18. Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 39.

σωματικότητα και ζωντάνια. Σε αυτό συμβάλλουν και τα περιγράμματα, τα οποία δεν είναι τόσο σκληρά και συνεπώς δεν οδηγούν σε έντονη σχηματοποίηση. Αν συνδυάσουμε όλα τα παραπάνω και με τις εικονογραφικές καινοτομίες που εισάγει ο E.S., τότε μπορούμε να υποθέσουμε, ότι βρίσκεται ένα βήμα πιο μπροστά από τους καλλιτέχνες των ξυλογραφιών. Κάποια από τις τελευταίες μάλιστα, ίσως και να στάθηκε το πρότυπο για τους *Πειρασμούς* του E.S. και όχι το αντίστροφο. Επιπλέον το συνολικό έργο του E.S., τον έχει καταστήσει ως τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους πρώιμους γερμανούς χαρακτές και στους χαρακτές από τον Martin Schongauer και μετά.¹²⁶

Υπήρξε άλλωστε ο πρώτος γερμανός χαρακτήρας, που σε ορισμένα από τα χαρακτηριστικά¹²⁷ του έβαλε το μονόγραμμά του, πρακτική που την ακολούθησαν όλοι οι επόμενοι ομότεχνοί του. Με αυτό τον τρόπο ο E.S. «έσπασε» ως ένα σημείο την ανωνυμία των μεσαιωνικών καλλιτεχνών και μας επιτρέπει να υποθέσουμε, ότι οι *Πειρασμοί* του έπονται των πέντε ξυλογραφιών με το ίδιο θέμα.

2.3 Άλλα Πιθανά Πρότυπα των Δαιμονικών Μορφών του Martin Schongauer

Όπως δηλώνει και ο τίτλος, στο τρίτο αυτό υποκεφάλαιο θα κάνουμε μία προσπάθεια να ανιχνεύσουμε τα διάφορα άλλα πιθανά πρότυπα που μπορεί να υπήρξαν πηγές έμπνευσης για τους *Πειρασμούς* του Martin Schongauer, πέραν βεβαίως των χαρακτηριστικών που εξετάσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Μία τέτοια βασική πηγή, πιθανολογείται σοβαρά ότι ήταν ο E.S., τόσο ως προς την τεχνική¹²⁸ όσο και σχετικά με εικονογραφικά στοιχεία, ο Schongauer δηλαδή ανέτρεξε σε έργα που ήδη γνώριζε, όπως τον *Αγώνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ*,¹²⁹ το *μορφικό αλφάβητο (Figurenalphabet)* και τη σειρά χαρακτηριστικών με τον γενικό τίτλο η *Τέχνη του Θανάτου (Ars Moriendi)*.¹³⁰ Σε όλα αυτά τα έργα, η εικονογραφία του δαιμονικού είναι παρούσα. Επιπλέον, υπάρχουν ενδείξεις ότι ο E.S. ήταν ο δάσκαλος του Schongauer.¹³¹ Όπως και να έχει το πράγμα, το σίγουρο είναι, ότι η επίδραση του E.S.

¹²⁶ Holm Bevers, *Meister E.S.*, όπ.π., σελ. 9.

¹²⁷ Ο αριθμός τους υπολογίζεται σε 18. Βλέπε σχετικά Holm Bevers, *Meister E.S.*, όπ.π., σελ. 7.

¹²⁸ David Landau και Peter Parshall, *The Renaissance Print*, όπ.π., σελ. 51.

¹²⁹ Max Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, R. Piper & Co. Verlag, Μόναχο, 1924, σελ. 175.

¹³⁰ Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ.π., σελ. 57.

¹³¹ Holm Bevers, *Meister E.S.*, όπ.π., σελ. 15

στον Schongauer ήταν τεράστια. Γενικότερα, ο E.S. με το άκρως παραγωγικό έργο του (320 χαρακτικά), με την εξαιρετική του τεχνική στη χαλκογραφία και με την υπέρβαση παραδοσιακών φορμών, υπήρξε το σημείο αναφοράς για πολλούς χαρακτές. Το μέγεθος της επιρροής που άσκησε δύναται να συγκριθεί μόνο με το αντίστοιχο του ίδιου του Martin Schongauer, ο οποίος με τη σειρά του αποτέλεσε το πρότυπο για τους σύγχρονούς του και τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες.

Εκτός των επιδράσεων από τον E.S., ο Schongauer – όπως και ο E.S. – επηρεάστηκε άμεσα και από τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών. Ο Max Dvůrák αφιέρωσε σ' αυτό το θέμα μία μελέτη.¹³² Έτσι, θα εξετάσουμε και μία σειρά έργων από καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών που αφορούν την *Έσχατη Κρίση*, στα οποία η παρουσία δαιμόνων είναι κάτι παραπάνω από εμφανής. Ωστόσο, τις δαιμονικές αυτές μορφές δεν θα τις συσχετίσουμε μόνο με τους *Πειρασμούς* του Schongauer, αλλά θα τις παρουσιάσουμε και ως προάγγελους των δαιμόνων του Hieronymus Bosch, του οποίου τους δύο Πειρασμούς θα πραγματευτούμε στο πέμπτο κεφάλαιο. Συγχρόνως, θα έχουμε την ευκαιρία μέσα από όλα αυτά τα έργα, να δούμε χαρακτηριστικά δείγματα της εικονογραφίας του δαιμονικού στη γερμανική τέχνη αλλά και σε αυτή των Κάτω Χωρών. Είναι απαραίτητο στο σημείο αυτό, να τονίσουμε ότι ο χαρακτήρας του παρόντος υποκεφαλαίου θα είναι ως επί το πλείστον εικονογραφικός. Ο χώρος και η αφορμή δεν επιτρέπουν λεπτομερείς αναλύσεις της σημασίας των έργων που θα εξετάσουμε, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι θα απουσιάσει εντελώς ο σχετικός σχολιασμός.

Το πρώτο θέμα με το οποίο θα καταπιαστούμε είναι η *Μάχη του αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Δράκοντα* που αναπαρίσταται σε τρεις διαδοχικές χαλκογραφίες του Δασκάλου E.S. που χρονολογούνται μεταξύ του 1460 και του 1467. Το εν λόγω θέμα ήταν αρκετά δημοφιλές καθόλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα, και οι απαρχές του εντοπίζονται στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες,¹³³ όταν υπό την ισχυρή επίδραση του κειμένου της Αποκάλυψης του Ιωάννη, άρχισε να αναπτύσσεται βαθμιαία η λατρεία του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ως του νικητή της μάχης στον ουρανό ενάντια στον Δράκοντα – Διάβολο. Ο Μιχαήλ ήταν ένα σύμβολο του Καλού, με μία έννοια, όμως περισσότερο υπερβατική και μεταφυσική, διέφερε δηλαδή σε σύγκριση με τον Αντώνιο, με τον οποίο ένας πιστός πιο εύκολα μπορούσε να ταυτιστεί. Αυτό πάντως δεν μείωνε καθόλου τη δημοφιλία του, η οποία θα λέγαμε ότι οφειλόταν στο γεγονός,

¹³² Βλέπε σχετικά Max Dvůrák, *Kunstgeschichte*, όπ.π., σελ. 151-189.

¹³³ Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen*, όπ.π., σελ. 98.

πως ο Μιχαήλ αποτελούσε ένα είδους «από μηχανής θεό», που έσωξε την τελευταία στιγμή τον κόσμο από το υπέρτατο Κακό.

Στα τρία χαρακτηριστικά του Ε.Σ. η μάχη του Μιχαήλ απεικονίζεται στο τέλος της, όταν ο αρχάγγελος στέκει θριαμβευτής πάνω από τον ηττημένο αντίπαλό του. Στο πρώτο, βλέπουμε τον Μιχαήλ σε μία επιθετική στάση πατώντας κυριολεκτικά τον Διάβολο με το δεξί του πόδι. Φορά ένα μακρύ ένδυμα που καλύπτει σχεδόν όλο του το σώμα (Εικόνα 14). Στο υψωμένο δεξί του χέρι κρατά ένα σπαθί, σαν να είναι έτοιμος να επιφέρει το τελειωτικό χτύπημα στον εχθρό του, ενώ στο αριστερό φέρει ένα λάβαρο με τον σταυρό, σύμβολο πιθανώς της νίκης του Καλού. Τα μακριά μαλλιά του είναι τα συνηθισμένα στις απεικονίσεις αγγέλων, ενώ στο πρόσωπό του καθώς κοιτάζει προς τον θεατή, διακρίνουμε ένα ελαφρύ μειδίαμα, που φανερώνει, ίσως, τη σιγουριά του νικητή.

Σε πλήρη αντίθεση, από όλες τις απόψεις, είναι ο πεσμένος στο έδαφος νικημένος Σατανάς. Το συσπασμένο σώμα του και η έκφραση πόνου και αγωνίας στο πρόσωπό του, μαρτυρούν την ήττα. Είναι ενδεδυμένος με κάποιου είδους ελαφρά πανοπλία, ενώ η όλη μορφή του, αν και έχει κάποια ζωώδη και παραμορφωμένα χαρακτηριστικά, όπως στα πόδια του, η μύτη και τα χείλη, είναι πιο κοντά σε ανθρώπινα πρότυπα. Περισσότερο ζωόμορφος είναι ο δαίμονας, ο οποίος προσπαθεί να ξεγλιστρήσει κάτω από το ρούχο του Μιχαήλ. Αυτό δείχνουν τα κέρατά του, τα μεγάλα και μυτερά αυτιά, ενώ το πρόσωπό του θυμίζει γάτα. Η αντίθεση ανάμεσα στον Μιχαήλ και στις δύο δαιμονικές μορφές, γίνεται μεγαλύτερη αν παρατηρήσουμε και τη διαφορά μεγέθους τους. Πρόκειται σαφώς για το ίδιο μεσαιωνικό χαρακτηριστικό της σημασιολογικής απόδοσης των μορφών που είδαμε και σε προηγούμενα έργα. Εδώ, ο καλλιτέχνης ήθελε προφανώς να τονίσει την ανωτερότητα του Μιχαήλ.

Στο δεύτερο χαρακτηριστικό (Εικόνα 15), η σκηνή είναι περίπου η ίδια με επιμέρους διαφορές. Η στάση του Μιχαήλ καθώς πατάει τον Διάβολο με το δεξί του πόδι είναι ακόμα πιο επιθετική, γεγονός που φανερώνει και το βλοσυρό βλέμμα, το οποίο είναι στραμμένο προς τον αντίπαλό του και όχι προς τον θεατή. Ο αρχάγγελος εδώ είναι ενδεδυμένος με πλήρη πανοπλία – σύνηθες γνώρισμά του – πάνω από την οποία ξεχωρίζει ένας μακρύς μανδύας. Τα φτερά του, όπως και στην πρώτη χαλκογραφία, είναι σε έκταση, ενώ την πλούσια κόμη του στολίζει ένα διάδημα που φέρει το σύμβολο του σταυρού. Στο δεξί του χέρι κραδαίνει το γνωστό ξίφος, ενώ με το αριστερό ακουμπά στο βραχώδες έδαφος μία οξυγώνια, κυρτή ασπίδα. Σε πλήρη

αντίθεση με την υψηλόσωμη και επιβλητική φιγούρα του Μιχαήλ, ο Δράκοντας – Διάβολος κείται για δεύτερη φορά ηττημένος στο έδαφος. Η μορφή του είναι εμφανώς και σημαντικά παραλλαγμένη σε σύγκριση με την αντίστοιχη της πρώτης χαλκογραφίας. Η θηριόμορφη εμφάνιση κυριαρχεί με στοιχεία όπως τα τραγόμορφα κέρατα, τα μεγάλα και μυτερά αυτιά, την πλατσουκωτή μύτη και τους δύο τεράστιους χαυλιόδοντες που ξεπηδούν από το κάτω μέρος του στόματός του. Το γυμνό του σώμα φαίνεται να καλύπτεται από πυκνό και λεπτό τρίχωμα, ενώ στο δεξί του χέρι απλώνεται μία μεμβράνη. Τα πόδια του επίσης καταλήγουν σε τρία δάχτυλα με αιχμηρά νύχια, ενώ παρόν είναι στο στήθος του ένα πρόσωπο με γκριμάτσα απόγνωσης. Επίσης, είναι οπλισμένος με κάποιου είδους ρόπαλο. Η όλη στάση τού κορμιού του μαζί με την έκφραση του προσώπου, τον κάνουν να μοιάζει με πληγωμένο και τιθασειμένο ζώο. Ίσως αυτό ήθελε να τονίσει ο E.S. Για αυτό πιθανώς τον απεικόνισε στο μισό τού μεγέθους του Μιχαήλ. Τέλος, ο «συνοδευτικός» δαίμονας είναι και εδώ παρών, κρυμμένος και φοβισμένος πίσω από την ασπίδα του Μιχαήλ. Καλύπτεται και ο ίδιος από πυκνό και λεπτό τρίχωμα, έχει χέρια με τρία δάχτυλα και νύχια, ενώ αυτό που τον ξεχωρίζει είναι το ρύγχος του που φέρνει στο νου χοίρο.

Στο τρίτο και τελευταίο χαρακτηριστικό (Εικόνα 16), συναντούμε μία αναπαράσταση, που φαίνεται να ξεχωρίζει σε περισσότερες λεπτομέρειες από τις δύο προηγούμενες. Η στάση του Μιχαήλ, είναι σχεδόν μετωπική, διόλου επιθετική και φανερά πιο άκαμπτη, αλλά και επιβλητική. Το βλέμμα του με τη σειρά του φαίνεται απαθές και αδιάφορο, ένδειξη ίσως της αδιαμφισβήτητης υπεροχής του αρχαγγέλου. Στο δεξί του χέρι φέρει το χαρακτηριστικό ξίφος, ενώ με το αριστερό κρατά το σύμβολο της νίκης, το λάβαρο με τον σταυρό. Το στοιχείο που διακρίνει τον Μιχαήλ, εκτός της στάσης του, είναι η περίτεχνη πανοπλία του και ο μακρύς βαρύτιμος μανδύας του με την πλούσια διακόσμηση.¹³⁴ Η μορφή του Διαβόλου κάτω δεξιά, είναι επίσης διαφοροποιημένη. Είναι γονατιστός υπό το βάρος του Μιχαήλ και είναι και ο ίδιος αρματωμένος. Το πρόσωπό του είναι αποδοσμένο με αδρά και γκροτέσκα χαρακτηριστικά, η ασχήμια του με λίγα λόγια είναι εμφανής. Τα αυτιά του είναι τεράστια, τα κέρατα του εξίσου μεγάλα και ελικοειδή. Φανερά ανθρώπινα είναι μόνο τα χέρια του, ενώ τα πόδια του απολήγουν σε τέσσερα ακτινωτά δάχτυλα με κοφτερά

¹³⁴ Εικάζεται ότι η στάση και η ενδυματολογία του Μιχαήλ σε αυτό το χαρακτηριστικό βασίζεται στις αναπαραστάσεις της *Έσχατης Κρίσης* στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών. Βλέπε σχετικά Holm Bevers, *Meister E.S.*, όπ.π., σελ. 63.

νύχια. Το στοιχείο που τον διακρίνει, είναι το οργισμένο πρόσωπο στο στήθος του με τους δύο υπερμεγέθεις χαυλιόδοντες στο κάτω μέρος. Η συνολική στάση του, η λυπημένη έκφραση του προσώπου του και το πεσμένο όπλο του, καταδεικνύουν περίτρανα τη συντριπτική του ήττα. Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει και η μορφή του «συνοδευτικού» δαίμονα, ο οποίος στο παρόν χαρακτηριστικό έχει πιο περίοπτη θέση. Είναι τοποθετημένος κάτω αριστερά καθιστός, κοιτάζοντας τον αρχάγγελο με ματιά, που φανερώνει την αποδοχή της ήττας. Η μορφή του, είναι ένας περίεργος συνδυασμός ανθρωπίνων και ζωικών στοιχείων. Στο κεφάλι του φορά περικεφαλαία, ενώ το πρόσωπό του μολονότι ανθρώπινο είναι παραμορφωμένο και άσχημο. Το σώμα του καλύπτεται σε μεγάλο βαθμό, από πυκνό και μακρύ τρίχωμα, ενώ στα πόδια αντί για δάχτυλα έχει οπλές.

Συνολικά, το στοιχείο που ξεχωρίζει τα τρία αυτά χαρακτηριστικά, είναι κατά τη γνώμη μου η ευρηματικότητα που επέδειξε ο καλλιτέχνης ως προς την αναπαράσταση του Διαβόλου και του «συνοδευτικού» δαίμονα. Μολονότι το βασικό σκηνικό των τριών έργων είναι περίπου το ίδιο, κάτι που ισχύει και για τη μορφή του Μιχαήλ, στην περίπτωση του Διαβόλου ειδικά, η απόσταση που έχει διανύσει ο E.S. από την πρώτη έως την τρίτη χαλκογραφία είναι τεράστια. Το αποτέλεσμα είναι εξόφθαλμο. Η μορφή του Διαβόλου δηλαδή γίνεται όλο και περισσότερο τερατώδης και γκροτέσκα, συνέπεια του αυξανόμενου συνδυασμού διαφόρων ζωικών χαρακτηριστικών. Η απομάκρυνση της μορφής του Διαβόλου από καθετί το ανθρώπινο είναι εμφανέστερη όταν τη συγκρίνουμε με τον Μιχαήλ. Πρέπει να σημειώσουμε βέβαια, πως τα φανταστικά αυτά όντα που εκπροσωπούσαν το Κακό προσφέρονταν ανέκαθεν για μορφοπλαστικούς πειραματισμούς και καινοτομίες από την πλευρά των καλλιτεχνών, καθότι ταυτίζονταν με την ασχήμια και την παραμόρφωση, ενώ για πλάσματα του Καλού, της τελειότητας και της αγνότητας όπως οι άγγελοι, οι περιορισμοί ήταν μεγάλοι. Για την πρώτη περίπτωση πάντως, ο E.S. φαίνεται να εκμεταλλεύθηκε στο έπακρο τις δυνατότητές του.

Η ισχυρή καλλιτεχνική του προσωπικότητα προκύπτει όχι μόνο από τις εικονογραφικές αλλά και από τις στυλιστικές του καινοτομίες. Ο E.S. δηλαδή ξεπερνά ως ένα βαθμό το αυστηρό μεσαιωνικό ύφος με τις δισδιάστατες, λιτές και άκαμπτες μορφές που συναντήσαμε στις πέντε ξυλογραφίες με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*. Οι μορφές του στις εν λόγω χαλκογραφίες εκτείνονται σε όγκο και διακρίνονται για τη σωματικότητα και τη «φυσικότητά» τους, γεγονός που καταδεικνύει και η «αποκόλλησή» τους από τη δισδιάστατη επιφάνεια. Ιδιαίτερη

βαρύτητα έχει δώσει επίσης ο E.S. στην απόδοση των λεπτομερειών, ένδειξη πιθανώς της επιρροής που δέχτηκε από την καλλιτεχνική παράδοση των Κάτω Χωρών. Αν και τα τρία χαρακτηριστικά του έχουν ξεφύγει από τον μεσαιωνικό τρόπο απόδοσης, το μεσαιωνικό τους «πνεύμα» διατηρείται διαμέσου του συμβολισμού τους που παραπέμπει στο χριστιανικό δυϊσμό και στην αιώνια αντιπαράθεση Καλού – Κακού.

Το δεύτερο θέμα – πρότυπο από τον Δάσκαλο E.S. που θα μελετήσουμε, είναι δύο μορφοποιημένα γράμματα από το *μορφικό* του *αλφάβητο* (*Figurenalphabet*), το οποίο χρονολογείται περί το 1466-67. Το *αλφάβητο* αυτό απαρτίζεται από 23 μικρά γοτθικά γράμματα, τα οποία ο καλλιτέχνης έχει αποδώσει ως συμπλέγματα ποικίλων μορφών, όπως ανθρώπους διαφόρων κατηγοριών, αγίους, ζώα, φανταστικά και μυθικά πλάσματα και τέρατα. Οι πρώτες σειρές *μορφικών αλφαβήτων* εμφανίστηκαν κατά τον 13^ο αιώνα, η αρχική τους όμως προέλευση είναι παλαιότερη και πηγαινει στις αρχές του 9^{ου} αιώνα στα μορφικά αρχικά γράμματα εικονογραφημένων χειρογράφων και βιβλίων.¹³⁵ Το πρότυπο για τον ίδιο τον E.S. φαίνεται να υπήρξε ένα *μορφικό αλφάβητο*, ή αντίγραφό του, των τελών του 14^{ου} αιώνα από τον ιταλό καλλιτέχνη Giovannino de' Grassi.¹³⁶

Όσο για τη λειτουργία και τη σημασία του *μορφικού αλφαβήτου*, παραμένουν σε μεγάλο βαθμό αδιευκρίνιστες. Πιθανολογείται πάντως, ότι τα γράμματα συνιστούν αυτόνομες αφηγήσεις με τους δικούς τους συμβολισμούς η κάθε μία, ενώ είναι άγνωστο κατά πόσο το αλφάβητο ολόκληρο αρθρώνει ένα ενιαίο σύνολο με ενιαίο νόημα.¹³⁷ Τα γράμματα που θα εξετάσουμε εδώ είναι το «t» και το «t». Η κατασκευή και των δύο περιλαμβάνει κατά κύριο λόγο φανταστικά όντα και τέρατα να αλληλοσπαράσσονται.

Το γράμμα «t» (Εικόνα 17), βλέπουμε να δομείται από 6 συνολικά πλάσματα. Τη βάση του αποτελεί ένα ζώο με σώμα θηλαστικού και κεφάλι που θυμίζει ερπετό, το οποίο προσπαθεί να δαγκώσει τα δάχτυλα του ποδιού ενός εκ των ζώων που στηρίζονται επάνω του. Τα δύο αυτά ζώα συναποτελούν τον κορμό του γράμματος και είναι τοποθετημένα σε όρθια στάση αντικρύζοντας και δαγκώνοντας το ένα το άλλο. Το πρώτο ζώο δεξιά είναι εξολοκλήρου θηλαστικό, μοιάζει με σκίουρο, και το μόνο «περίεργο» στοιχείο που έχει πάνω του είναι μια ουρά κατάστικτη με βούλες. Το δεύτερο ζώο αριστερά, αν κι έχει σώμα θηλαστικού, είναι υβρίδιο. Έχει κεφάλι

¹³⁵ Holm Bevers, *Meister E.S.*, όπ.π., σελ. 90-91.

¹³⁶ Όπ. π., σελ. 92.

¹³⁷ Όπ.π., σελ. 93.

σκύλου πάνω στο οποίο διακρίνεται ένα στέμμα, ανάλογο σώμα, που σκεπάζεται όμως από χοντρά λέπια, ενώ τα πόδια του αντί για δάχτυλα έχουν οπλές. Ακόμη πιο παράξενα είναι τα πλάσματα που απαρτίζουν την κορυφή και την κατάληξη του γράμματος. Το πρώτο πάνω αριστερά, διαθέτει ερπετοειδές σώμα και κεφάλι που φέρνουν στο νου σαύρα, τα έξι πόδια του όμως θυμίζουν έντομο. Συνεχίζοντας δεξιά, διακρίνουμε κάτι που μοιάζει πολύ με βάτραχο, αλλά δεν φαίνεται να είναι εντελώς, ενώ από κάτω του το δαγκώνει ένα βραχύσωμο, απροσδιόριστο θηλαστικό με τεράστια φιδίσια ουρά.

Στο γράμμα «t» (Εικόνα 18), παρατηρούμε μία ανάλογη κατασκευή. Η βάση του γράμματος αποτελείται από ένα δράκο με κεφάλι σκύλου ή λύκου, γύρω από το λαιμό του οποίου είναι τυλιγμένη η ίδια του ουρά, έτσι που ο δράκος να έχει πάρει ένα κυκλικό σχήμα. Ακριβώς από πάνω του, προσπαθεί να τον σηκώσει, τραβώντας μία αλυσίδα που είναι δεμένη στο σώμα του, ένας αετός. Στο αριστερό φτερό του αετού, πατά με το ένα του πόδι ένα θηλαστικό που μάλλον είναι νυφίτσα, ενώ πάνω της σε αντίθετη κατεύθυνση διακρίνουμε ένα πλάσμα με σώμα και κεφάλι απροσδιόριστου θηλαστικού και φτερά πτηνού. Τέλος, πάνω δεξιά και ακριβώς μπροστά από το κεφάλι της υποτιθέμενης νυφίτσας συναντούμε μία ακόμη παράξενη δημιουργία με κεφάλι γάτας, σώμα που πλησιάζει σε θηλαστικό και μακρύ λαιμό και ουρά που θυμίζουν ερπετό.

Κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων μορφών και των δύο γραμμάτων είναι ότι αρθρώνονται από το συνδυασμό ανομοιογενών ζωικών μελών. Ο E.S. έχει ωστόσο την ικανότητα να συνταιριάζει με τέτοιο τρόπο τα διαφορετικά αυτά στοιχεία, ώστε οι υβριδικές μορφές που προκύπτουν να διαθέτουν μία εν γένει οργανικότητα. Στην αληθοφάνεια των τεράτων του E.S. συμβάλλει επίσης η φροντίδα με την οποία αποδίδει τις λεπτομέρειες. Παραμένει άγνωστο βέβαια, γιατί ο καλλιτέχνης επέλεξε για τα δύο αυτά γράμματα τα συμπλέγματα τερατόμορφων όντων.

Ο Holm Bevers εικάζει ότι πρόκειται ίσως για συμβολικές αναπαραστάσεις της αέναης μάχης του Καλού και του Κακού, ή ότι σχετίζονται με το φόβο των ανθρώπων της εποχής για τους τερατόμορφους δαίμονες.¹³⁸ Όπως και να έχει το πράγμα, το σίγουρο είναι ότι ο Δάσκαλος E.S. συνεχίζει και επεκτείνει με τη σειρά του την πρότερη μεσαιωνική εικονογραφική παράδοση του φανταστικού και του

¹³⁸ Οπ.π., σελ. 92.

τερατώδους. Μία παράδοση, που ο Martin Schongauer αναφορικά με τους *Πειρασμούς* θα ανανεώσει και θα εξελίξει στο μέγιστο, για την εποχή του, βαθμό της.

Στην αρχή του παρόντος υποκεφαλαίου αναφερθήκαμε ακόμη στη σειρά των χαρακτηριστικών με το γενικό τίτλο *Ars Moriendi*, ένα θέμα που ήταν ιδιαίτερα αγαπητό κατά τον 15^ο αιώνα και απεικονίστηκε και από τον Δάσκαλο E.S. σε 11 χαλκογραφίες, όπου οι δαίμονες έχουν ρόλο πρωταγωνιστικό. Επειδή, όμως το εν λόγω θέμα χρήζει ιδιαίτερης μελέτης, δεν θα το εντάξουμε στην ανάλυσή μας. Εκτός αυτού, τα 11 χαρακτηριστικά συναποτελούν μία ενιαία και συνεχόμενη αφήγηση, η οποία δεν επιτρέπει την εξέταση κάποιου από τα χαρακτηριστικά αυτά μεμονωμένα, διότι κάτι τέτοιο θα είχε έναν αποσπασματικό χαρακτήρα, αφού θα απουσίαζαν τα υπόλοιπα και αναγκαία συμφραζόμενα.

Είναι κοινός τόπος για την ιστορία της τέχνης, το γεγονός, ότι για τον 15^ο αιώνα οι δύο κυρίαρχες σχολές ζωγραφικής στη δυτική Ευρώπη θεωρούνται η ιταλική και αυτή των Κάτω Χωρών. Η τελευταία μάλιστα κατά το μεγαλύτερο μέρος του 15^{ου} αιώνα άσκησε μεγάλη επιρροή άμεσα ή έμμεσα και σε άλλες σχολές της βόρειας Ευρώπης, ιδίως δε σε εκείνες με τις οποίες και υφίστατο γεωγραφική εγγύτητα, όπως η γερμανική. Το βασικό στοιχείο που χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών, είναι η ολοένα και αυξανόμενη στροφή της προς τη φυσική πραγματικότητα μέσα από ένα δρόμο περισσότερο εμπειρικό, σε αντιδιαστολή με την ιταλική σχολή, η οποία χρησιμοποιεί για τους σκοπούς της μαθητικές κατασκευές όπως η γραμμική προοπτική και οι σωματικές αναλογίες. Ο «νατουραλισμός» της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών εκφράζεται ως προς τις μορφές, τα αντικείμενα και τα τοπία μέσα από τη σύνθεση τους με αναρίθμητες λεπτομέρειες, απόρροια μιας πολύ προσεκτικής φυσικής παρατήρησης. Σχετικά με την απόδοση της τρίτης διάστασης, δημιουργήθηκε η ατμοσφαιρική προοπτική, λόγω όμως, των αμφίδρομων επιδράσεων με την ιταλική ζωγραφική δεν λείπει εντελώς και η γραμμική προοπτική. Πέραν όλων αυτών, στις Κάτω Χώρες εφευρίσκειται, την εποχή αυτή η νέα τεχνική της ελαιογραφίας. Τίποτα ωστόσο από τα προαναφερθέντα δεν θα είχε λάβει χώρα, αν παράλληλα δεν υπήρχαν εκείνες οι ισχυρές καλλιτεχνικές προσωπικότητες, οι οποίες συνετέλεσαν καθοριστικά στην ανάπτυξη της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών. Ακολούθως, οι ίδιοι αυτοί καλλιτέχνες είτε με το προσωπικό τους

ύφος είτε με τις ποικίλες καινοτομίες τους συνέβαλλαν, ώστε να αναζωογονηθεί και να εμπλουτιστεί η τέχνη και άλλων χωρών, όπως η γερμανική.¹³⁹

Από τους καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν άμεσα, όπως έχουμε ήδη επισημάνει, ήταν και ο Martin Schongauer. Ειδικότερα όσον αφορά τις δαιμονικές μορφές, το θέμα εκείνο που υπήρξε το ιδανικό πεδίο ανάπτυξης τους στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών, ήταν αυτό της *Έσχατης Κρίσης*. Συνεπώς, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε τις αναπαραστάσεις της *Έσχατης Κρίσης* και τους δαίμονες που εμπεριέχονται σε αυτές ως πιθανά πρότυπα, στα οποία στηρίχθηκε εν μέρει ο Schongauer. Συγχρόνως, οι αναπαραστάσεις αυτές με τις δαιμονικές μορφές τους, λειτούργησαν ως πρότυπα και για τον Hieronymus Bosch. Αυτό είναι αποδεδειγμένο αναφορικά με την *Έσχατη Κρίση* του Jan van Eyck.¹⁴⁰

Το θέμα της *Έσχατης Κρίσης*, όπως υπογραμμίσαμε ήδη από το πρώτο κεφάλαιο, είναι ιδιαίτερα προσφιλές κατά τον 15^ο αιώνα τόσο για τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών όσο και για τη γερμανική.¹⁴¹ Οι σχετικές απεικονίσεις αριθμούνται σε δεκάδες, χωρίς να υπολογίζουμε και αυτές που χάθηκαν, τις οποίες γνωρίζουμε από σχέδια, χαρακτηριστικά, συμβόλαια.¹⁴²

Η δημοφιλία του θέματος της *Έσχατης Κρίσης* τον 15^ο αιώνα στη βορειοευρωπαϊκή τέχνη, συνδέεται άμεσα με την έξαρση των μεταφυσικών φόβων την περίοδο αυτή, κυρίως δε με το φόβο της Κόλασης και της συνακόλουθης αιώνιας καταδίκης και τιμωρίας από τους δαίμονες. Ο σκοπός τέτοιων έργων ήταν διττός: Διδακτικός και εκφοβιστικός συνάμα, έδειχναν δηλαδή στους πιστούς τι τους περίμενε στην περίπτωση που διήγαν ένα «βίο αμαρτωλό». Η σημασία δε που είχαν αποκτήσει οι εν λόγω αναπαραστάσεις, προκύπτει και από το γεγονός ότι δεν προοριζόνταν μόνο για εκκλησίες αλλά και για νοσοκομεία, αίθουσες δικαστηρίων και δημαρχεία.¹⁴³

Ως θέμα, η *Έσχατη Κρίση*, αποτελεί μία ακόμη συμβολική απόδοση του χριστιανικού δυισμού περιλαμβάνοντας αντιθετικά ζεύγη όπως Παράδεισος –

¹³⁹ Για την επίδραση που άσκησαν γενικότερα οι καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών, βλέπε σχετικά Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, τόμος 1^{ος}, Icon Editions, Νέα Υόρκη, Χάγκερστάουν, Σαν Φρανσίσκο, Λονδίνο, 1971, σελ. 303-358 (1^η έκδοση 1953).

¹⁴⁰ Βλέπε σχετικά Daniele Hammer – Tugendhat, *Hieronymus Bosch: Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο, 1981, σελ. 96 κ.ε.

¹⁴¹ Για το θέμα της *Έσχατης Κρίσης* στη ζωγραφική των Κάτω Χωρών και της Γερμανίας βλέπε σχετικά Dorothee Esser, *Ubique Diabolus – Der Teufel ist überall: Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts*, Verlag Palm & Enke, Ερλάνγκεν, 1991.

¹⁴² Dorothee Esser, *Ubique Diabolus*, όπ.π., σελ. 69.

¹⁴³ Όπ.π., σελ. 47.

Κόλαση, άγγελοι – δαίμονες, σωσμένοι – καταδικασμένοι. Η ανάπτυξη και εξέλιξη της εικονογραφικά υπήρξε μακραιώνη και βασίστηκε αρχικά στις ποικίλες και διάσπαρτες αναφορές που υπάρχουν τόσο στην Παλαιά όσο και στην Καινή Διαθήκη. Ωστόσο, για τη θεμελίωσή της ως θέμα, στηρίχθηκε σε ένα χωρίο της Αποκάλυψης:

«Υστερα είδα ένα μεγάλο θρόνον λευκό, και εκείνον που εκαθότανε εις αυτόν, από του προσώπου του οποίου εξαφανίσθηκε η γη και ο ουρανός χωρίς να αφήσουν ίχνη. Και είδα τους νεκρούς, μεγάλους και μικρούς, να στέκονται εμπρός εις τον θρόνον· και ανοίχθηκαν βιβλία. Υστερα ανοίχθηκε άλλο βιβλίον, το οποίον είναι το βιβλίον της ζωής, και εκρίθησαν οι νεκροί από τα γραμμένα εις τα βιβλία, σύμφωνα προς τα έργα των. Η θάλασσα απέδωκε τους νεκρούς της και ο θάνατος και ο άδης απέδωκαν τους νεκρούς που εφύλαγαν, και όλοι εκρίθησαν σύμφωνα προς τα έργα τους. Τότε ο θάνατος και ο άδης ερρίχθησαν εις την λίμνην της φωτιάς.» (Αποκάλυψη 20.11, 12, 13, 14, 15)

Πέραν των χωρίων της Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, το θέμα της *Έσχατης Κρίσης* εμπλουτιζόταν καθόλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα από πολλές άλλες πηγές, κειμενικές και εικαστικές,¹⁴⁴ πάντα όμως σε συνάρτηση με το χριστιανικό δόγμα. Το ότι η *Έσχατη Κρίση* γνωρίζει ιδιαίτερη άνθιση ως θέμα τον 15^ο αιώνα στη βόρεια Ευρώπη, διαπιστώνεται και από το γεγονός, πως αυτονομείται ολοένα και περισσότερο αποτελώντας τμήμα συνήθως ενός ρετάμπλ. Η εξέλιξη αυτή θα κορυφωθεί με τον Bosch, ο οποίος θα καταστήσει την *Έσχατη Κρίση* εντελώς αυτόνομη.¹⁴⁵

Στην παρούσα ενότητα, θα εξετάσουμε τρία από τα έργα με θέμα την *Έσχατη Κρίση* αναφορικά πάντα με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μας, τους δαίμονες. Και τα τρία προέρχονται από καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών και πιο συγκεκριμένα πρόκειται για την *Έσχατη Κρίση* του Jan van Eyck που χρονολογείται περί το 1432, ένα σχέδιο ανώνυμου καλλιτέχνη που χρονολογείται λίγο μετά το 1450 και απεικονίζει μόνο την πτώση των καταδικασμένων και ένα φύλλο με το ίδιο θέμα ενός ρετάμπλ του Dieric Bouts, το οποίο χρονολογείται περί το 1467-1472. Οι τρεις αυτές αναπαραστάσεις καλύπτουν μία μεγάλη περίοδο του 15^{ου} αιώνα και, συνιστούν, κατά τη γνώμη μου,

¹⁴⁴ Όπ.π., σελ. 8-67.

¹⁴⁵ Όπ.π., σελ. 68.

χαρακτηριστικά παραδείγματα φιλοτεχνημένα, τα δύο τουλάχιστον, από σπουδαίους καλλιτέχνες.

Η *Εσχατη Κρίση* του Jan van Eyck (1390-1441) αποτελεί τμήμα ενός δίπτυχου που φέρει την ονομασία δίπτυχο της Νέας Υόρκης,¹⁴⁶ καθότι ανήκει στη συλλογή του μητροπολιτικού μουσείου της πόλης αυτής. Το αριστερό φύλλο αναπαριστά τη *Σταύρωση* και το δεξί το θέμα που μας ενδιαφέρει. Παραμένει άγνωστο, κατά πόσο υπήρχε και ένα κεντρικό φύλλο, αν δηλαδή επρόκειτο τελικά για τρίπτυχο.

Το μακρόστενο σχήμα του πίνακα, έδωσε στον καλλιτέχνη τη δυνατότητα για μία μάλλον ασυνήθιστη απόδοση του θέματος (Εικόνα 19) σύμφωνα με τα τότε δεδομένα. Ο Van Eyck δηλαδή χρησιμοποίησε τη διάταξη πάνω για τον Παράδεισο και κάτω για την Κόλαση αντί για το δεξιά – αριστερά. Στο πάνω μέρος λοιπόν, δεσπόζει η μορφή του ένθρονου Χριστού, ο οποίος είναι τυλιγμένος με ένα κόκκινο μανδύα, ενώ λίγο χαμηλότερα, αριστερά και δεξιά βλέπουμε τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και την Παναγία, οι οποίοι και αποτελούν τη Δέηση.

Αποδοσμένοι μικρογραφικά, πετούν γύρω από το Χριστό άγγελοι είτε σαλπίζοντας, είτε κρατώντας το Σταυρό πίσω του, είτε οπλισμένοι με ρομφαίες. Κάτω ακριβώς από το Χριστό, βρίσκονται τοποθετημένοι σε δύο παράλληλες σειρές οι δώδεκα Απόστολοι. Είναι καθιστοί, φορώντας πάλλευκα ενδύματα, ενώ περιβάλλονται από πλήθος αγίων, αγγέλων και σωσμένων, όλοι τους επίσης απεικονισμένοι μικρογραφικά, σαν μινιατούρες, χωρίς όμως να λείπουν οι λεπτομέρειες. Εντύπωση προκαλεί η ύπαρξη ενός είδους γραμμικής προοπτικής ανάμεσα στις δύο σειρές των Αποστόλων, η οποία σχηματίζει ένα διάδρομο και δίνει την ψευδαίσθηση του βάθους. Γενικότερα, αυτό που χαρακτηρίζει τον ουράνιο Παράδεισο με φόντο ένα σκούρο γαλάζιο, είναι η τάξη και η ορθολογοποιημένη διάταξη του χώρου, η πολυχρωμία αλλά και η διαύγεια, απόρροια του έντονου φωτός. Κάτω ακριβώς από τον Παράδεισο, παρατηρούμε ένα γήινο τοπίο σε πολύ μικρή κλίμακα, διαχωρισμένο σε γη και θάλασσα. Δεξιά, μέσα από τη γη ανασταίνονται και ξεπροβάλλουν οι νεκροί, ενώ αριστερά η θάλασσα ξεβράζει τους δικούς της. Στο κέντρο ακριβώς του πίνακα, βλέπουμε να στέκει επιβλητική η πολύχρωμη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ενδεδυμένος με μία ολόσωμη και βαρύτιμη πανοπλία,

¹⁴⁶ Το δίπτυχο της Νέας Υόρκης και την επίδραση που άσκησε ανέλυσαν λεπτομερώς οι Hans Belting και Dagmar Eichberger στη μονογραφία τους *Jan van Eyck als Erzähler: Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Werner'sche Verlagsgesellschaft, Bopsum, 1983.

οπλισμένος με στρογγυλή ασπίδα και σπαθί, ο αρχάγγελος συνιστά το σύνορο μεταξύ του πάνω και του κάτω κόσμου.

Την οργάνωση, το φως και τη χαρά του Παραδείσου, διαδέχονται στο κάτω τμήμα του πίνακα, που αναπαριστά την Κόλαση, το χάος, το σκοτάδι και η δαιμονική θηριωδία. Αρχικά, βλέπουμε ένα τεράστιο σκελετό, ο οποίος συμβολίζει το θάνατο, απλωμένο σαν αράχνη και απειλητικό, να καλύπτει το πάνω μέρος της Κόλασης, ενώ από κάτω του, σαν να τους γεννά, πέφτουν οι καταδικασμένοι. Το τι τους περιμένει έπειτα, είναι πραγματικά απερίγραπτο. Ζωόμορφοι και τερατόμορφοι δαίμονες χωρίς κανένα ανθρώπινο στοιχείο καταβροχθίζουν, κατακρεουργούν ή σκίζουν στα δύο τα γυμνά σώματα των καταδικασμένων, οι οποίοι σφαδάζουν από τους πόνους. Ένα πραγματικό όργιο βίας και σφαγής, ένας χώρος αρθρωμένος μόνο από σώματα ανθρώπων και δαιμόνων. Ο πλούτος των λεπτομερειών εντυπωσιάζει, ιδίως δε αναφορικά με τη σύνθεση των δαιμονικών μορφών,¹⁴⁷ οι οποίες είτε είναι αυτούσια αλλά παραμορφωμένα ζώα, όπως μια λεοπάρδαλη και ένας μαύρος πάνθηρας στο κάτω μέρος, είτε είναι συνδυασμοί ζώων, όπως οι μορφές στις άκρες, αριστερά και δεξιά. Κατά τα άλλα μπορεί κανείς να διακρίνει τεράστια φίδια, σαύρες και πουλιά, διάφορα άλλα ερπετοειδή πλάσματα και κάθε λογής συνδυασμό. Γενικότερα, αυτό που προκαλεί αίσθηση σχετικά με τους δαίμονες του van Eyck είναι εκτός φυσικά από την αληθοφάνειά τους, η τρομακτική τους βιαιότητα και αγριότητα, χρησιμοποιώντας ως μοναδικά όπλα τα κοφτερά τους νύχια και δόντια. Κανείς άλλος καλλιτέχνης δεν θα καταφέρει να ξεπεράσει τον van Eyck σε σχέση με την θηριωδία των δαιμόνων, παρά μόνο ο Bosch.

Τεχνοτροπικά, η όλη σύνθεση του van Eyck βασίζεται σε μία μείξη παλαιών και νέων στοιχείων. Παράλληλα με τις προσπάθειές του για τη δημιουργία προοπτικού βάθους και τη νατουραλιστική απόδοση των μορφών, συναντάμε επιρροές από τη ζωγραφική των εικονογραφημένων βιβλίων, είδος που ήκμασε στις Κάτω Χώρες κατά τον 14^ο και στις αρχές του 15^{ου} αιώνα, καθώς και στοιχεία υστερομεσαιωνικά ή, καλύτερα, υστερογοτθικά, όπως η σημασιολογική απόδοση των μορφών. Άλλωστε, το στυλ που είχε επικρατήσει στα τέλη του 14^{ου} και στις αρχές του 15^{ου} αιώνα στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη ήταν ο Διεθνής Γοτθικός Ρυθμός. Συνολικά ωστόσο, θα λέγαμε ότι η *Έσχατη Κρίση* του van Eyck δεν έχει απομακρυνθεί στο πνεύμα της, στο χαρακτήρα της από τη γοτθική – μεσαιωνική

¹⁴⁷ Πολύ εύστοχα νομίζω οι Belting και Eichberger σημειώνουν, πως ο van Eyck επινοεί μία νέα οπτική δαιμονολογία. Βλέπε σχετικά Belting – Eichberger, *Jan van Eyck*, ό.π., σελ. 100.

παράδοση. Το αντίθετο μάλλον. Ο νατουραλισμός του επιτείνει το μεταφυσικό συμβολισμό γιατί ακριβώς τον κάνει να φαίνεται πιο αληθινός.

Στο ίδιο πνεύμα με την *Εσχατη Κρίση* του Jan van Eyck κινείται και το σχέδιο ανώνυμου καλλιτέχνη που αναπαριστά μόνο την πτώση των καταδικασμένων στην Κόλαση (Εικόνα 20). Οι τελευταίοι, φαίνεται να μεταφέρονται από ιπτάμενους δαίμονες και εν συνεχεία να ρίχνονται σε ένα λάκκο, όπου εκεί άλλοι δαίμονες τους βασανίζουν και τους κατασπαράσσουν. Ο χώρος και εδώ είναι δομημένος από συμπλέγματα ανθρωπίνων και δαιμονικών σωμάτων, για τα οποία έχει δοθεί από τον καλλιτέχνη επίσης μεγάλη φροντίδα ως προς την απόδοσή τους. Η τερατομορφία των δαιμόνων είναι και σε αυτή την περίπτωση εμφανέστατη, βασιζόμενη ξανά σε περίεργους συνδυασμούς ζωικών στοιχείων. Βλέπουμε λοιπόν για παράδειγμα στο πάνω μέρος του σχεδίου ένα φίδι με φτερά νυχτερίδας, ενώ πιο δεξιά ένα δαίμονα με επίσης φτερά νυχτερίδας, κέρατα, κεφάλι δράκου, ενώ το σώμα του αν και μοιάζει ανθρώπινο, είναι παραμορφωμένο.

Λίγο πιο κάτω ένας άλλος δαίμονας, ο οποίος έχει αρπάζει μία γυναίκα από τα μαλλιά, διαθέτει σώμα και στάση βατράχου, ρύγχος τρωκτικού και μεγάλα κέρατα στα πλάγια του κεφαλιού του. Ανάλογη είναι και η εμφάνιση των δαιμόνων μέσα στο λάκκο. Σώματα θηλαστικών, ερπετοειδή, δρακοντοειδή, τα οποία καλύπτονται από αγκάθια, μεμβράνες ή πυκνό τρίχωμα και φέρουν κεφάλια απροσδιορίστου προελεύσεως με αδρά και γκροτέσκα χαρακτηριστικά. Η βιαιότητα των δαιμόνων είναι και εδώ παρούσα, όχι όμως στις ακραίες διαστάσεις που συναντήσαμε στον van Eyck. Οι επιρροές πάντως του έργου του τελευταίου, είναι στο παρόν σχέδιο εμφανείς.

Την *Εσχατη Κρίση* του Dieric Bouts (1415-1475) αποτελούσε ένα τρίπτυχο, από το οποίο έχουν σωθεί τα δύο φύλλα με το *Δρόμο προς τον Παράδεισο* και την *Τιμωρία των Καταδικασμένων*, που μας ενδιαφέρει. Σε αντίθεση με τη σχετική αναπαράσταση του van Eyck της οποίας δεν γνωρίζουμε τον παραγγελιοδότη, το έργο του Bouts προοριζόταν για το δημαρχείο της πόλης Löwen. Παρουσιάζει δε κάποιες ομοιότητες ως προς τη σύνθεση, και τις μορφές κάποιων δαιμόνων με το σχέδιο που μόλις εξετάσαμε. Πιθανώς, ο Bouts να εμπνεύστηκε από το χαμένο πίνακα, για τον οποίο διαθέτουμε σήμερα μόνο το σχέδιό του.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Belting – Eichberger, *Jan van Eyck*, όπ.π., σελ. 168.

Η κεντρική σκηνή της Κόλασης του Bouts εκτυλίσσεται σε ένα βραχώδες τοπίο, το οποίο βλέπουμε σε πρώτο πλάνο, με ένα πλήθος δαιμόνων να βασανίζει τους καταδικασμένους (Εικόνα 21). Πάνω αριστερά διακρίνεται μία σπηλιά, μέσα στην οποία φαίνεται να καίγεται μία άλλη ομάδα καταδικασμένων. Παράλληλα, ένας φτερωτός δαίμονας, παρόμοιος με αυτόν του σχεδίου, μεταφέρει προς τη βραχώδη κοιλάτη έναν άλλο αμαρτωλό. Στο βάθος, μερικοί δαίμονες οδηγούν πάνω σε ένα ψηλό και απότομο βράχο καταδικασμένους, κατακρημνίζοντας τους έπειτα σε μία ερεβώδη λίμνη. Πιο μακριά, στα αριστερά, μαύρες φλόγες ξεπηδούν από ένα βράχο, ενώ ο ουρανός ολόγυρα έχει κατακλυστεί από ιπτάμενα δαιμονικά τέρατα, τα οποία θυμίζουν έντονα αντίστοιχα του Bosch.

Γενικότερα, θα λέγαμε ότι και ο Bouts με τη σειρά του διακρίνεται για την πρωτοτυπία του σχετικά με τις δαιμονικές μορφές. Και εδώ βεβαίως κυριαρχεί η τερατομορφία με τα ζωόμορφα κορμιά και πρόσωπα, συνταιριασμένα παρά ταύτα αρμονικά μεταξύ τους. Αν οι δαίμονες του Bouts είναι σαφώς λιγότερο βίαιοι από αυτούς του van Eyck, και εδώ εντούτοις παρατηρούμε κεφάλια ερπετών και άλλων ζώων να ξεπροβάλλουν και να δαγκώνουν τους καταδικασμένους, ενώ άλλοι δαίμονες χρησιμοποιούν ως όργανα βασανισμού τα γυμνά τους χέρια ή παράξενα όπλα, σαν αυτό που κρατά ο δαίμονας με το καφε-κόκκινο χρώμα και το κεφάλι πτηνού, προερχόμενο από το προηγούμενο σχέδιο. Συνολικά, η Κόλαση είναι απεικονισμένη με βάση τις αντιθέσεις φωτός – σκιάς, ενώ ο καλλιτέχνης καταφέρνει να δώσει με επιτυχία την αίσθηση του προοπτικού βάθους χρησιμοποιώντας την ατμοσφαιρική προοπτική. Η συνύπαρξη φωτός – σκότους, ανοιχτόχρωμου ουρανού και μαύρης λίμνης, αν και δημιουργούν μία ατμοσφαιρική, η όλη εικόνα που σχηματίζεται με τη δαιμονική αγριότητα και το μαρτύριο των καταδικασμένων, προκαλεί μία αίσθηση αποστροφής και φόβου.

Μέσα από τα τρία έργα είχαμε τη δυνατότητα να δούμε εξέχοντα δείγματα της *Εσχατης Κρίσης* γενικότερα, και της εικονογραφίας του δαιμονικού ειδικότερα, έτσι όπως διαμορφώθηκαν με βάση τις νέες κατακτήσεις της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών. Οι επιδράσεις της τελευταίας ήταν τέτοιες, που και αρκετές από τις γερμανικές απεικονίσεις της *Εσχατης Κρίσης* βρίσκονται σε άμεση εξάρτηση από την πρωτοπόρο ζωγραφική των Κάτω Χωρών με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα την αναπαράσταση από τον Stefan Lochner στα 1435, η οποία λογίζεται από τις

σημαντικότερες.¹⁴⁹ Οι καλλιτέχνες των Κάτω Χωρών ανανεώνοντας το θέμα της *Εσχατης Κρίσης*, επιβεβαίωσαν και ανανέωσαν ταυτόχρονα την πρότερη μεσαιωνική εικονογραφία του δαιμονικού με έμφαση στο φανταστικό και στο τερατόμορφο, προσφέροντας έτσι ένα πρώτης τάξεως εικονογραφικό υλικό στους γερμανούς ομοτέχνους τους, οι οποίοι με τη σειρά τους θα είναι οι πρώτοι, αρχής γενομένης από τον Schongauer, που θα ανανεώσουν το θέμα των *Πειρασμών του αγίου Αντωνίου*, συμβάλλοντας παράλληλα και αυτοί με καθοριστικό τρόπο στον περαιτέρω εμπλουτισμό της εικονογραφίας του δαιμονικού.

¹⁴⁹ Dorothee Esser, *Ubique Diabolus*, όπ.π., σελ. 75.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΚΛΙΜΑΚΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΣΜΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1470-1520

Με τον όρον «κλιμάκωση» αναφερόμαστε πιο πολύ σε μία ποιοτική παρά ποσοτική, που και αυτή υφίσταται, αναβάθμιση του θέματος των *Πειρασμών*, η οποία λαμβάνει χώρα στη γερμανική τέχνη της εν λόγω περιόδου. Η αναβάθμιση αυτή, οφείλεται εν πολλοίς στο γεγονός, ότι οι *Πειρασμοί* αποτελούν τμήμα της θεματογραφίας σημαντικών καλλιτεχνών με τεράστιες δυνατότητες. Όσον αφορά το ίδιο το θέμα, η ριζική του ανανέωση ταυτίζεται σε μεγάλο βαθμό με την εικονογραφική και στυλιστική ανανέωση των ίδιων των δαιμόνων, οι οποίοι από δευτεραγωνιστές εξελίσσονται σε πρωταγωνιστές.

Στο παρόν κεφάλαιο λοιπόν, που αποτελεί και τον βασικό κορμό της εργασίας μας, θα εξετάσουμε από κοντά ένα προς ένα τα σχετικά έργα με θέμα τους *Πειρασμούς*, σε μία προσπάθεια καταγραφής και ερμηνείας των δαιμονικών μορφών πρωτίστως, αλλά και του όλου θέματος συνολικότερα και της λειτουργίας του στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Η δομή θα στηρίζεται στη χρονολογική κατάταξη των έργων βάσει της οποίας ωστόσο θα εξετάσουμε αρχικά τα χαρακτηριστικά και τα σχέδια και στη συνέχεια τις ελαιογραφίες. Για το σύνολο των έργων, θα χρησιμοποιήσουμε τον γενικό και καθιερωμένο τίτλο *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, ο οποίος όμως δεν ανταποκρίνεται με ακρίβεια στα συγκεκριμένα έργα, καθότι τα τελευταία σχετίζονται με την επίθεση που δέχεται ο Αντώνιος από τους δαίμονες.¹⁵⁰ Τέλος, να πούμε ότι για το καθένα από τα υποκεφάλαια ο τίτλος, θα είναι το όνομα του αντίστοιχου καλλιτέχνη.

3.1. Martin Schongauer

Όπως έχουμε επανειλημμένα τονίσει, η χαλκογραφία του Martin Schongauer (1450-1491) στα 1470 αποτέλεσε την αφετηρία, ώστε το θέμα των Πειρασμών του αγίου

¹⁵⁰ Για το λόγο αυτό, κάποιοι ερευνητές δεν χρησιμοποιούν τον όρο «Πειρασμός» ή «Πειρασμοί» (*Versuchung*) αλλά δίνουν πιο ακριβείς τίτλους όπως «Ο Βασανισμός του Αγίου Αντωνίου» (*Die Peinigung des heiligen Antonius*) ή «Η Επίθεση των Δαιμόνων» (*Der Überfall der Dämonen*).

Αντωνίου να καταλάβει μία εξέχουσα θέση στη γερμανική τέχνη της περιόδου 1470-1520. Η αφορμή για τη δημιουργία του, υπήρξε πιθανώς η παραγγελία από τους Αντωνίτες μοναχούς του μοναστηριού που βρισκόταν στο Isenheim της Αλσατίας.¹⁵¹

Πρόκειται για ένα από τα πιο γνωστά έργα του καλλιτέχνη, που στην εποχή του του χάρισε φήμη, ενώ παράλληλα γνώρισε δεκάδες αντιγραφές. Όχι άδικα βεβαίως, αφού όπως θα δούμε ο Schongauer εισήγαγε στους *Πειρασμούς* πληθώρα καινοτομιών, κάτι που ισχύει για το σύνολο σχεδόν των 116 χαλκογραφιών του, οι οποίες και του απέφεραν τον τίτλο του σπουδαιότερου γερμανού χαρακτή του 15^{ου} αιώνα. Εκτός του ότι ο Schongauer έθεσε νέες εικονογραφικές βάσεις σε ήδη γνωστά και παραδοσιακά θέματα, κυρίως θρησκευτικά, ένας από τους πιο σημαντικούς νεωτερισμούς του, ήταν και η ίδια του η τεχνική, μέσω της οποίας πέτυχε να πραγματοποιήσει ένα σημαντικό βήμα προς τη μίμηση της φύσης, έτσι όπως την κατανοούμε με όρους αναγεννησιακούς.¹⁵² Πιο συγκεκριμένα, ο Schongauer, επηρεασμένος εν μέρει από το ύφος του Δασκάλου E.S. και μεταφέροντας από το πεδίο της ζωγραφικής στο πεδίο της χαρακτικής τις κατακτήσεις των ζωγράφων των Κάτω Χωρών, κατάφερε να προσδώσει στα χαρακτηριστικά του «ζωγραφική υφή»,¹⁵³ ενώ οι μορφές του ατομικά συνθέτονται από πλήθος λεπτομερειών έχοντας συγχρόνως ανατομική ακρίβεια, στοιχεία από τα οποία προσέλαβαν μία ζωντάνια και αληθοφάνεια άνευ προηγουμένου έως τότε. Το καινοτόμο στυλ του Schongauer αναγνωρίστηκε άμεσα από τους συγχρόνους του και άσκησε τεράστια επίδραση.¹⁵⁴ Επιπλέον, ο Schongauer είναι ο πρώτος γερμανός χαρακτή, του οποίου γνωρίζουμε το πλήρες όνομα, και άρα ο πρώτος που ξέφυγε από τη μεσαιωνική καλλιτεχνική ανωνυμία, ενώ φαίνεται πως ήταν και κάτοχος αξιόλογης παιδείας.¹⁵⁵

Όλα τα προαναφερθέντα τα σχετικά με το στυλ του Schongauer, τα συναντούμε και στη χαλκογραφία με τους *Πειρασμούς*, όπου επίσης οι κάθε λογής καινοτομίες είναι εξόφθαλμα ορατές, ιδίως δε, αν κάνουμε τη σύγκριση με τις

¹⁵¹ Οι ερευνητές υποστηρίζουν μάλιστα ότι έγινε μέσα στο πλαίσιο μιας γενικότερης παραγγελίας ελαιογραφιών με θρησκευτικά θέματα που είχαν παραγγείλει οι Αντωνίτες, χωρίς όμως να υφίστανται για αυτό ακλόνητες αποδείξεις. Βλέπε σχετικά Thomas Hirthe στο *Tilman Falk* και Thomas Hirthe (επιμέλεια), *Martin Schongauer: Das Kupferstichwerk*, Staatliche Graphische Sammlung München, Artemis Verlag, Μόναχο, 1991, σελ. 138. Βλέπε επίσης Maike Post στο *Hartmut Krohm* και Jan Nikolaisen (επιμέλεια), *Martin Schongauer: Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1991, σελ. 115.

¹⁵² David Landau και Peter Parshall, *The Renaissance Print*, όπ.π., σελ. 50.

¹⁵³ Όπ.π., σελ. 51.

¹⁵⁴ Όπ.π., σελ. 51.

¹⁵⁵ Hartmut Krohm, “Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer: Bemerkungen zu seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung” στο Krohm – Nikolaisen, *Schongauer: Druckgraphik*, όπ.π., σελ. 7-8.

παλαιότερες ανώνυμες ξυλογραφίες ή με τη Χαλκογραφία του E.S. Στο κέντρο του έργου λοιπόν (Εικόνα 22), βλέπουμε τον Αντώνιο να έχει μεταφερθεί στον αέρα από εννέα συνολικά φανταστικούς, τερατόμορφους δαίμονες, οι οποίοι τον έχουν περικυκλώσει και του επιτίθενται με σφοδρότητα. Ο Άγιος αναπαρίσταται μετωπικά, σε μεγάλη ηλικία ως συνήθως, με μακριά λευκή γενειάδα και αραιωμένα μαλλιά. Είναι ενδεδυμένος με μακρύ μανδύα, κάτω από τον οποίο διακρίνεται εμφανώς ένα ολόσωμο ράσο που αφήνει ακάλυπτα μόνο τα χέρια. Στη μέση του επίσης, είναι δεμένο στη ζώνη του ένα βιβλίο, πιθανώς η *Βίβλος*, ενώ στο δεξί του χέρι κρατά ένα ραβδί. Το στοιχείο που τον χαρακτηρίζει, είναι η απόλυτη ηρεμία, σε σημείο απάθειας και αδιαφορίας, όπως δείχνει και το απλανές του βλέμμα. Ο Αντώνιος είναι σαν να βρίσκεται σε έναν άλλο κόσμο, εντελώς ανεπηρέαστος από την επίθεση των δαιμόνων.

Οι τελευταίοι, συνιστούν την υπέρτατη αντίθεση απέναντι στη σιωπηλή και ακλόνητη φιγούρα του Αντώνιου. Οι μορφές τους είναι πλασμένες από τμήματα σχεδόν όλων των ειδών της πανίδας: θηλαστικών, ερπετών, πτηνών, ψαριών και εντόμων. Ξεκινώντας από τη γωνία κάτω αριστερά παρατηρούμε ένα δίποδο δαίμονα με σώμα καλυμμένο από πυκνό τρίχωμα, πλην των χεριών, πόδια με τέσσερα δάχτυλα και τεράστια νύχια, φτερά που θυμίζουν παγώνι και ένα απροσδιόριστο «γκροτέσκο» κεφάλι με περίεργα κέρατα και φτερά ανάμεσά τους, τη στιγμή που έχει αρπάξει τον Άγιο από το ράσο και τον τραβάει προς τα κάτω με μανία, ενώ συγχρόνως φαίνεται να ουρλιάζει. Δίπλα του, ένας δεύτερος δαίμονας, του οποίου ξεχωρίζει μόνο το πάνω τμήμα του σώματος, τραβάει τον άγιο από το δεξί του χέρι και το ραβδί. Το σώμα του και το κεφάλι του με τα τεράστια κέρατα θυμίζουν αγριόγιδο, η όψη του όμως είναι πιο άγρια και μοχθηρή. Ακριβώς δίπλα του και λίγο πιο κάτω σε παραλληλία με τον πρώτο δαίμονα, διακρίνουμε ένα τρίτο δαιμονικό ον, από το οποίο ξεχωρίζει εμφανώς μόνο το κεφάλι του και ελάχιστα το πάνω μέρος του κορμού του. Είναι δε από τις πιο παράξενες κατασκευές του Schongauer και εξόχως απροσδιόριστη, με αυτιά που θυμίζουν ανθισμένα λουλούδια, μεμβράνες κάτω από τις παριές, μεγάλους κάτω κυνόδοντες και παραμορφωμένη μύτη. Ξεχωρίζει για την οργίλη έκφρασή του με το διαπεραστικό βλέμμα.

Λίγο πιο πάνω, ο τέταρτος κατά σειρά δαίμονας διαθέτει σώμα ψαριού με μακριά ουρά που καταλήγει σε ένα κεντρί, παρόμοιο με το αντίστοιχο ενός σελαχιού. Το πάνω μέρος και τα πλαϊνά του καλύπτονται από πυκνές σειρές μεγάλων αγκαθιών, ενώ αυτό που τον χαρακτηρίζει είναι το ρύγχος του που απολήγει σε κάποιου είδους

προβοσκίδα. Με το δεξί του χέρι πιάνει τον Αντώνιο από το μανδύα, ενώ με το αριστερό ετοιμάζεται να του καταφέρει ένα δυνατό χτύπημα με ένα αυτοσχέδιο ρόπαλο. Δίπλα του, στην πάνω αριστερή γωνία, ο πέμπτος δαίμονας κρατώντας και αυτός ρόπαλο, προσπαθεί να χτυπήσει τον Αντώνιο. Φαίνεται ότι είναι μάλλον δίποδας, αλλά με χαρακτηριστικά ζώωδη όπως το μακρύ και πυκνό τρίχωμα που σκεπάζει τα χέρια και το στήθος του, ενώ το κεφάλι του θυμίζει έντονα αγριόχοιρο με την προσθήκη επιπλέον δύο μεγάλων και αιχμηρών αυτιών και ενός τρίχινου λοφίου ανάμεσά τους. Απέναντι ακριβώς στην πάνω δεξιά γωνία, συναντούμε τον πιο «συμβατικό» τύπο δαίμονα του εν λόγω χαρακτηριστικού. Τα πόδια του με τις σπλές προέρχονται από τράγο, τα φτερά του από νυχτερίδα, με την εξαίρεση μόνο των νυχιών στις άκρες τους, ενώ τα χέρια του διατρέχονται από μεγάλες μεμβράνες, επίσης με νύχια στις άκρες τους. Φέρει ακόμη κέρατα κριαριού, απροσδιόριστα μεγάλα αυτιά, στήθη που ξεπηδούν από το κάτω μέρος του στόματός του. Η όλη του εμφάνιση φέρνει στο νου όχι μόνο ένα συνηθισμένο τύπο δαίμονα αλλά και τον αντίστοιχο Διαβόλου. Εδώ απεικονίζεται τη στιγμή που αρπάζει τον Αντώνιο από τα μαλλιά.

Από κάτω του ακριβώς, διακρίνουμε ένα ακόμη παράξενο δαιμονικό ον αποδοσμένο σε μετωπική στάση, τη στιγμή που προσπαθεί να πιάσει τον Αντώνιο. Το σώμα του είναι σίγουρα εμπνευσμένο από ερπετό, φίδι ή σαύρα, καθώς είναι ολόκληρο καλυμμένο από μικρές και μεγάλες φολίδες. Ξεχωρίζουν επίσης τα σε πλήρη έκταση φτερά πεταλούδας που διαθέτει και το παράξενο πρόσωπό του με τη μεγάλη και αιχμηρή μύτη. Απέναντί του, παρατηρούμε μία ακόμη υβριδική δημιουργία του Schongauer, την όγδοη κατά σειρά, καθώς προσπαθεί με το δεξί χέρι, όπου κρατά ένα ρόπαλο, να χτυπήσει τον Αντώνιο, ενώ συγχρόνως τον έχει πιάσει με το αριστερό. Το σώμα του με το ραχιαίο πτερύγιο προέρχεται από ψάρι, καταλήγοντας σε μία ανάλογη μακριά ουρά, ενώ διαθέτει παράλληλα απροσδιόριστα φτερά και αετόμορφο κεφάλι. Από το ανοιχτό του στόμα, καθώς ουρλιάζει, ξεπροβάλλει μία διχαλωτή γλώσσα. Τέλος, στην κάτω δεξιά γωνία, ο ένατος δαίμονας έχει γραπωθεί με χέρια και πόδια από το ρούχο του Αντωνίου προσπαθώντας να τον τραβήξει. Το κεφάλι του θυμίζει λύκο ή σκύλο, αν και παραμορφωμένο, αφού έχουν προστεθεί απροσδιόριστα αυτιά και δύο λοφία, ενώ καθώς ουρλιάζει διαφαίνονται και δύο υπερμεγέθεις κάτω χαυλιόδοντες. Ακόμη πιο παράξενα είναι τα φτερά του, οι άκρες των οποίων καταλήγουν σε βεντούζες, ενώ τα γεννητικά του όργανα μοιάζουν με ένα τεράστιο και κοφτερό νύχι. Διακρίνουμε

ακόμη δύο γυναικεία στήθη και κάτι που φαίνεται σαν δεύτερο πρόσωπο στα οπίσθιά του, με την ουρά να λειτουργεί συγχρόνως σαν μύτη, από την οποία ξεπηδούν μεγάλα μουστάκια, ενώ δεξιά και αριστερά διακρίνονται και τα μάτια.

Το ότι η όλη σκηνή λαμβάνει χώρα στον αέρα, το καταλαβαίνουμε και από τα βράχια στην κάτω δεξιά γωνία, πάνω από τα οποία ίπτανται οι μορφές. Ο ουρανός δε υποδηλώνεται από ένα σύνολο μικρών και λεπτών γραμμών, ενώ στην κάτω γραμμή του φύλλου του χαρακτηριστικού μπορεί κανείς να δει το διακριτικό μονόγραμμα του καλλιτέχνη. Ο χώρος πάντως συνολικά, αρθρώνεται αποκλειστικά από τα σώματα των δαιμόνων και του Αντωνίου, συντελώντας ταυτόχρονα με τις διάφορες στάσεις και τοποθετήσεις τους στη δημιουργία της αίσθησης του βάθους. Το κυκλικό σχήμα που επέλεξε ο Schongauer σαφώς και δεν είναι τυχαίο, καθώς κατευθύνει με ακρίβεια το μάτι του θεατή προς κεντρικό πρόσωπο, τον Αντώνιο. Θα μπορούσε μάλιστα να ισχυριστεί κανείς, πως έχουμε μπροστά μας μία ενότητα χώρου με την αναγεννησιακή έννοια, όπου η τοποθέτηση της κάθε μορφής είναι προσεκτικά μελετημένη, ώστε να επιτευχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα.

Πιο συγκεκριμένα, οι δαίμονες αν και φαίνονται να επιτίθενται ατάκτως, με μια πιο προσεκτική ματιά μπορεί κάποιος να δει, πως οι μορφές είναι μοιρασμένες στις δύο πλευρές σχεδόν ισοδύναμα και ισορροπημένα, ενώ συγχρόνως υπάρχουν καθορισμένοι άξονες, όπως για παράδειγμα οι δύο διαγώνιοι που δημιουργούνται από την αντιστοιχία των τεσσάρων δαιμόνων στις ισάριθμες γωνίες, ή ο παράλληλος άξονας που προκύπτει από τους δύο δαίμονες με τα ρόπαλα δεξιά και αριστερά. Σε καμιά περίπτωση λοιπόν, δεν βρισκόμαστε ενώπιον μίας σύνθεσης μεσαιωνικού τύπου.

Σε σχέση με το χώρο πάντα, πέρα από το όλο στήσιμο των μορφών, ο Schongauer καινοτόμησε και ως προς τη μετατόπιση του σκηνικού από τη γη στον αέρα. Η έμπνευσή του αυτή, πιθανώς να προήλθε από το κείμενο του Αθανασίου ή του Voragine. Γράφει σχετικά ο Αθανάσιος:

«Όταν δηλαδή επρόκειτο κάποτε να φάγη και εσηκώθη να προσευχηθή κατά τις τρεις το απόγευμα, ησθάνθη ότι συναρπάζεται νοερώς, και το παράδοξον είνε ότι εστέκετο και έβλεπε τον εαυτόν του ωσάν να ήτο εκτός αυτού και ωσάν να οδηγείτο από κάποιους εις τον αέρα. Έπειτα εστέκοντο κάποιοι κακοί και φοβεροί εις τον αέρα και ήθελαν να τον εμποδίσουν να περάση. Και ενώ εκείνοι που τον ωδήγουν τον υπερήσπιζαν, οι άλλοι εξήτουν επιμόνως λόγον, εάν είνε υπόλογος ή όχι εις αυτούς. Και ενώ ήθελαν να

κάμουν λογαριασμούς των πράξεων αυτού από την ημέραν της γεννήσεώς του, δεν τους επέτρεπον οι οδηγούντες τον Αντώνιον, λέγοντας εις εκείνους: «Όσα μεν κακά διέπραξεν από την ημέραν της γεννήσεώς του τούτα έσβησεν ο Κύριος. Ας σας επιτραπή να κάμετε λόγον μόνον δι' όσα έπραξεν από την ημέραν που έγινε μοναχός και έδωκεν υπόσχεσιν εις τον θεόν». Τότε, επειδή μόνον τον εκατηγόρουν και δεν απεδείκνουν τας κατηγορίας, έγινεν ελεύθερος και ανεμπόδιστος ο δρόμος δι' αυτόν. Και αμέσως είδε τον εαυτόν του να συνέρχεται τρόπον τινά και να αποκαθίσταται και έγινε πάλιν ολοκληρωμένος Αντώνιος». ¹⁵⁶

Ο Voragine γράφει με τη σειρά του:

«Μια άλλη φορά, καθώς οι άγγελοι τον μετέφεραν στον αέρα από μέρος σε μέρος, οι δαίμονες θέλησαν να εμποδίσουν το πέρασμά του θυμίζοντάς του τις αμαρτίες που διέπραξε από όταν γεννήθηκε. Αλλά οι άγγελοι είπαν: «Μάταια αναφέρεστε σε αυτές τις αμαρτίες, που η χάρη του Χριστού τις έχει ήδη συγχωρέσει. Μα αν γνωρίζετε κάποια αμαρτία που ο Αντώνιος να διέπραξε από όταν έγινε μοναχός, πείτε την». Οι δαίμονες έμειναν σιωπηλοί· και ο Αντώνιος ελεύθερα μεταφέρθηκε στον αέρα και επιστράφηκε πίσω στη γη». ¹⁵⁷

Είναι εμφανές, ότι ο Schongauer δεν ακολούθησε, αν ακολούθησε, το κείμενο κατά γράμμα. Οι άγγελοι απουσιάζουν εντελώς, όπως και πολλά άλλα στοιχεία της κειμενικής αφήγησης. Από την άλλη πλευρά, η άνοδος ενός αγίου στον αέρα από δαίμονες δεν ήταν κάτι άγνωστο στη μεσαιωνική λογοτεχνία γενικότερα, ¹⁵⁸ αλλά και στην τέχνη. Ας θυμηθούμε την περιπέτεια του άγγλου Αγίου Guthlac, που αναφέραμε στην εισαγωγή. Επίσης, σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, γνωρίζουμε από θεολογικά κείμενα, ότι οι δαίμονες είχαν τη δυνατότητα να πετούν και πως ο αέρας ήταν ένας προνομιακός τους χώρος, όπως γράφει και ο ίδιος ο Αθανάσιος λίγο παρακάτω από το απόσπασμα που παραθέσαμε. ¹⁵⁹ Ας ανατρέξουμε ακόμη και στους Αυγουστίνο και Θωμά Ακινάτη, τις απόψεις των οποίων για τους δαίμονες έχουμε ήδη καταγράψει στην εισαγωγή.

¹⁵⁶ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 125.

¹⁵⁷ Jakobus de Voragine, *Legenda Aurea*, όπ.π., σελ. 95.

¹⁵⁸ Για περισσότερες πληροφορίες βλέπε σχετικά Charles Cuttler, *The Temptations*, όπ.π., σελ. 77.

¹⁵⁹ Αθανασίου Αλεξανδρείας, *Ασκητικά*, όπ.π., σελ. 125.

Εικονογραφικά, πρότυπο για τον Schongauer, όπως υποστηρίζει ο Cuttler, ενδέχεται να είναι κάποια από τις παλαιότερες ξυλογραφίες ή η χαλκογραφία του E.S.,¹⁶⁰ ισχυρισμός που φαίνεται εύλογος, αν σκεφτούμε ότι η κυκλική διάταξη προϋπήρχε σε αυτά τα έργα, έστω υποτυπωδώς, αλλά και ένας από τους δαίμονες πετούσε. Είναι οφθαλμοφανές, πως ο Schongauer εμπλούτισε τόσο τη δική του δημιουργία, που μοιάζει σχεδόν αγνώριστη εν συγκρίσει με τις πρότερες αναπαραστάσεις, οι οποίες, να θυμίσουμε, προηγούνται ελάχιστα χρονικά.

Η μεγαλύτερη βέβαια καινοτομία του Schongauer είναι η, από κάθε άποψη, ενεργοποίηση των δαιμονικών μορφών. Οι δαίμονες στους *Πειρασμούς* του Schongauer δεν είναι τα άκακα και βραχύσωμα πλάσματα, αποδοσμένα σαν γελοιογραφίες, που συναντήσαμε στα χαρακτηριστικά των προηγούμενων ομοτέχνων του. Αντίθετα, είναι άγριοι και επιθετικοί και μοιάζουν τόσο αληθινοί σαν να ήταν όντα της φυσικής πραγματικότητας. Και εδώ ακριβώς είναι το παράδοξο: Πλάσματα φανταστικά αλλά και συγχρόνως «αληθινά», ένας συγκερασμός φυσιοκρατίας και φαντασίας.

Το στοιχείο πάνω τους που εντυπωσιάζει περισσότερο είναι η έντονη τερατομορφία τους, απόρροια του επιτυχημένου συνδυασμού ανομοιογενών ζωικών μελών κάθε είδους. Ο Schongauer δηλαδή χρησιμοποιεί θραύσματα της φυσικής πραγματικότητας, που σίγουρα προέρχονται ως ένα βαθμό από την εκ μέρους του εξονυχιστική φυσική παρατήρηση,¹⁶¹ για να δημιουργήσει εν τέλει μορφές ολότελα φανταστικές, οι οποίες συναγωνίζονται επάξια τις αντίστοιχες των καλλιτεχνών των Κάτω Χωρών στο θέμα της *Έσχατης Κρίσης*. Έτσι, και οι δαίμονες του Schongauer διαθέτουν με τη σειρά τους όγκο και σωματικότητα, καθώς και πληθώρα ανατομικών λεπτομερειών, οι οποίες συμβάλλουν σε μία περαιτέρω φυσικότητά τους.

Από εικονογραφικής απόψεως, η μορφοπλασία των δαιμόνων του Schongauer στην πλειοψηφία της δε φαίνεται να βασίζεται άμεσα σε παλαιότερα πρότυπα, εκτός από τον τύπο του δαίμονα που μοιάζει με Διάβολο και το περίεργο δαιμονικό ον με την προβοσκίδα, ένα μοτίβο για το οποίο ο Baltrušaitis πιστεύει ότι έλκει την καταγωγή του από τέρατα της κινεζικής τέχνης.¹⁶² Πέραν αυτών, είμαι σύμφωνος με την άποψη, ότι οι δαίμονες του Schongauer είναι κυρίως προϊόντα της, πραγματικά

¹⁶⁰ Charles Cuttler, *The Temptations*, ό.π., σελ. 78.

¹⁶¹ Βλέπε σχετικά Thomas Hirthe, “Zur Ikonographie im graphischen Werk Martin Schongauers” στο Falk – Hirthe, *Schongauer: Das Kupferstichwerk*, ό.π., σελ. 27.

¹⁶² Βλέπε σχετικά Jurgis Baltrušaitis, *Das phantastische Mittelalter*, ό.π., σελ. 210.

ανεξάντλητης, φαντασίας του,¹⁶³ έχοντας ωστόσο υιοθετήσει ως προς την απόδοσή τους και τον υβριδισμό τις κατακτήσεις του E.S. και της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών. Επίσης, η απόσταση που χωρίζει τους δαίμονες του Schongauer από τους αντίστοιχους «κειμενικούς δαίμονες» είναι τεράστια.

Έπειτα από όλα τα προαναφερθέντα, τίθεται το ερώτημα ποιους σκοπούς εξυπηρετούσε η έντονη τερατομορφία και παραμόρφωση των δαιμόνων. Μία πρώτη απάντηση είναι ότι με αυτό τον τρόπο, γίνεται φανερό πως πρόκειται για πλάσματα ενός άλλου κόσμου, δηλώνεται δηλαδή η μεταφυσική τους προέλευση. Πέραν αυτού, πιστεύω πως το όλο ζήτημα σχετίζεται με τη μεσαιωνική αισθητική και τον μεσαιωνικό συμβολισμό.

Σύμφωνα με την πρώτη, το Καλό ταυτίζεται με την τελειότητα και την ομορφιά,¹⁶⁴ η οποία διαθέτει ακεραιότητα (*integritas*), σωστή αναλογία των μερών προς το όλο (*proportio*) και σαφήνεια (*claritas*).¹⁶⁵ Στον αντίποδα του Καλού, βρίσκεται το Κακό, το οποίο είναι συνώνυμο της ασχήμιας και της παραμόρφωσης (*deformitas*). Ο Μεσαίωνας λοιπόν, όπως εύστοχα σημειώνει ο Eco, θεμελιώνει την ηθική αξία σε αισθητικές βάσεις¹⁶⁶ ή, για να το διατυπώσουμε διαφορετικά, η μεσαιωνική αισθητική είναι ακόμη ένα παράγωγο, ως προς τις βασικές δομές της, του χριστιανικού δυισμού. Το Καλό = ομορφιά εκπορεύεται από τον Θεό και το Κακό = ασχήμια από τον Διάβολο.

Επανερχόμενοι στο χαρακτηριστικό του Schongauer και συγκρίνοντας τους δαίμονες με τον Αντώνιο, θα διαπιστώσουμε ότι, αν και οι μορφές των πρώτων έχουν μία εν γένει οργανικότητα, αποτέλεσμα του επιτυχούς συνταιριάσματος διαφόρων στοιχείων, δεν παύουν εντούτοις να συνιστούν συγχρόνως μορφές ανομοιογενείς και στρεβλωμένες, χωρίς δηλαδή ενότητα, αρμονία ή αναλογία των μερών προς το όλο και σαφήνεια – τους περισσότερους από τους δαίμονες δεν δυνάμεθα να τους ταυτοποιήσουμε με κάποιο συγκεκριμένο ον. Σε πλήρη αντιδιαστολή βρίσκεται η μορφή του Αντώνιου, η οποία αποτελεί πρότυπο σωματικής αρμονίας, πνευματικής και, προπαντός, ηθικής ακεραιότητας.

¹⁶³ Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ.π., σελ. 55.

¹⁶⁴ Βλέπε σχετικά Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, μετάφραση στα γερμανικά, Christa Baumgarth, DuMont Buchverlag, Κολωνία, 1982, σελ. 39-44 (1^η ιταλική έκδοση 1963). Βλέπε επίσης Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος*, όπ.π., σελ. 43. Βλέπε επίσης Christine Winkler, *Die Maske des Bösen: Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, Scaneg Verlag, Μόναχο, 1986, σελ. 34.

¹⁶⁵ Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος*, όπ.π., σελ. 137.

¹⁶⁶ Όπ.π., σελ. 64.

Εκτός της ανάγκης για παραμόρφωση, τα σχεδόν αποκλειστικά ζώομορφα μέλη των δαιμόνων του Schongauer, και όχι μόνο, εξυπηρετούν ταυτόχρονα το μεσαιωνικό συμβολισμό, όπου τίποτα δεν είναι μόνο αυτό που είναι αλλά έχει ένα βαθύτερο νόημα, παραπέμπει κάπου αλλού, εν προκειμένω σε μια μεταφυσική πραγματικότητα. Ο συμβολισμός αυτός ήταν κυρίαρχο γνώρισμα του πολιτισμού της μεσαιωνικής Ευρώπης, όπου μία φυσική καταστροφή ερμηνευόταν ως μήνις θεού ελλείψει επιστημονικής γνώσης, όπως έχουμε άλλωστε ξαναπεί. Το ίδιο συνέβαινε με τη φύση γενικότερα, στην οποία αποδιδόταν μία μεταφυσική διάσταση, αλλά και με τα ζώα ειδικότερα, τα οποία κατέχουν εξέχουσα θέση στο μεσαιωνικό συμβολισμό.¹⁶⁷ Για παράδειγμα, στην εισαγωγή αναφέραμε ότι πολλές φορές οι δαίμονες απεικονίζονται με φτερά νυχτερίδας λόγω της σύνδεσης της τελευταίας με το Κακό. Στις *Εσχατες Κρίσεις* των καλλιτεχνών των Κάτω Χωρών συναντήσαμε πολλούς ερπετοειδείς δαίμονες με χαρακτηριστικά φιδιού ή σαύρας, επίσης σύμβολα του Κακού και του Διαβόλου.¹⁶⁸

Ο συμβολικός χαρακτήρας των ζώων στο Μεσαίωνα καλλιεργούνταν και τροφοδοτούνταν από τις Ζωολογίες (Bestiaria), πολλές εκ των οποίων είχαν ως πρότυπο τον περίφημο *Φυσιολόγο*, ένα ελληνικό κείμενο του 2^{ου} – 4^{ου} μ.Χ. αιώνα, το οποίο υπήρξε, μαζί και με άλλες Ζωολογίες, σημαντική πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Ο *Φυσιολόγος*, όπως και τα άλλα συναφή μεταγενέστερα κείμενα, είναι μια συλλογή πληροφοριών για πραγματικά και φανταστικά ζώα, χωρίς να γίνεται κάποια διάκριση μεταξύ τους και που όλα λειτουργούν ως σύμβολα μιας ανώτερης αλήθειας.¹⁶⁹

Είναι άγνωστο βεβαίως αν ο Schongauer εμπνεύστηκε από τέτοια κείμενα. Το σίγουρο είναι ότι χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά ανατομικά χαρακτηριστικά ζώων, τα οποία έχουν μία αρνητική χροιά, έναν αρνητικό συμβολισμό προκειμένου να δηλωθεί ο γενικότερος συμβολισμός των δαιμόνων ως ενσάρκωση όχι μόνο του Κακού και της αμαρτίας αλλά και της στρέβλωσης και αντιστροφής του φυσικού κόσμου και της ταύτισής τους με τα κατώτερα ένστικτα, όπως η σεξουαλικότητα.¹⁷⁰ Τα ζώα άλλωστε, όσο κι αν προκαλούσαν φόβο ως στοιχεία μιας απειλητικής,

¹⁶⁷ Karl – Adolf και Ursula Knappe, “Zur Tierdarstellung in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts”, *Studium Generale*, 20, 1967, σελ. 264.

¹⁶⁸ Βλέπε σχετικά Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen*, όπ.π., σελ. 180-181.

¹⁶⁹ Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος*, όπ.π., σελ. 104.

¹⁷⁰ Τα κέρατα για παράδειγμα που έχουν πολλοί δαίμονες λειτουργούσαν ως φαλλικά σύμβολα. Βλέπε σχετικά James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Icon Editions, Νέα Υόρκη, Χάγκερστάουν, Σαν Φρανσίσκο, Λονδίνο, 1979² σελ. 157 (1^η έκδοση 1974).

παράλογης και αδάμαστης φύσης, θεωρούνταν κατώτερα όντα αγόμενα από τα ένστικτά τους, εν αντιθέσει με τον άνθρωπο, ο οποίος ήταν εν δυνάμει τέλειος και κάτοχος της λογικής. Ο Eco γράφει χαρακτηριστικά, σχετικά με τη μεσαιωνική θεώρηση ανθρώπου – ζώου: «Έτσι ο άνθρωπος δεν έχει φτερά, κέρατα ή αρπάγες, διότι αυτά είναι χαρακτηριστικά του γήινου στοιχείου που υπερισχύει στα ζώα, ενώ στον άνθρωπο τα διάφορα στοιχεία βρίσκονται σε ισορροπία μεταξύ τους».¹⁷¹

Το ίδιο ισχύει νομίζω και για τους δαίμονες σε σύγκριση με τον Αντώνιο. Στους πρώτους επικρατεί το ζώδες στοιχείο, η ζώδης επιθετικότητα και σεξουαλικότητα,¹⁷² το ένστικτο, το παράλογο – εξωτερικά (μορφή) και εσωτερικά – και η κακία. Ο Αντώνιος αντιθέτως είναι σεμνός και ισορροπημένος από κάθε άποψη, μια ήρεμη δύναμη και για αυτό ο νικητής της ουράνιας μάχης. Εκτός από την αντίθεση της εξωτερικής και εσωτερικής αρμονίας – δυσαρμονίας μεταξύ δαιμόνων και Αντωνίου, υφίσταται και μία ακόμη που συναντήσαμε ήδη και θα συναντήσουμε σε όλες τις σχετικές αναπαραστάσεις: Την αντίθεση ανάμεσα στη σχεδόν πλήρως ενδεδυμένη μορφή του Αντωνίου και στις γυμνές δαιμονικές μορφές. Σύμφωνα με τον Panofsky, οποτεδήποτε η μεσαιωνική τέχνη χρησιμοποιούσε προμελετημένα την αντίθεση ανάμεσα σε μια γυμνή και μια ντυμένη μορφή, η έλλειψη ρούχων παρέπεμπε σε αρνητικά χαρακτηριστικά.¹⁷³

Συνοψίζοντας τα έως τώρα στοιχεία, ποιοι θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι οι συμβολισμοί και τα νοήματα των δαιμόνων μέσα στο πλαίσιο των *Πειρασμών*, αλλά και συνολικά του όλου θέματος;¹⁷⁴ Σαφώς οι δαίμονες προσωποποιούν το Κακό και την αμαρτία, ενώ γενικότερα το όλο θέμα αντανακλά το χριστιανικό δυϊσμό και την αιώνια μάχη Καλού – Κακού. Από εκεί και πέρα, οι δαίμονες δύνανται να θεωρηθούν ως σύμβολα ενός κόσμου παραμορφωμένου και κατώτερου που χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία κατώτερων ζωικών ενστίκτων, όπως η σεξουαλικότητα και η επιθετικότητα απέναντι σε ένα πρότυπο αγνότητας, αρμονίας και ανώτερης πνευματικότητας που είναι ο Αντώνιος. Ο Schongauer ενδεχομένως κατέφυγε στις εικονογραφικές «ακρότητες» της μορφοπλασίας των δαιμόνων,

¹⁷¹ Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος*, όπ.π., σελ. 142.

¹⁷² Είναι χαρακτηριστικές πιστεύω, οι «άσεμνες» στάσεις κάποιων δαιμόνων, όπως των δύο στη κάτω δεξιά και αριστερή γωνία, όπως και η αίσθηση ότι κατά κάποιο τρόπο «επιδεικνύουν» τα σώματά τους.

¹⁷³ Erwin Panofsky, *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1991, σελ. 265 (1^η αγγλική έκδοση 1939).

¹⁷⁴ Ο Trebbin σωστά νομίζω γράφει, πως οι *Πειρασμοί* είναι γενικά ανοιχτοί ως προς τη νοηματοδότησή τους, η οποία όσον αφορά κάποια βαθύτερα νοήματα, εκτός από αυτά που άπτονται του χριστιανικού δυϊσμού, εξαρτώνται από τον κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά. Βλέπε σχετικά Heinrich Trebbin, *Sankt Antonius*, όπ.π., σελ. 21.

έχοντας ως σκοπό να καταδείξει εντονότερα τις αντιθέσεις αυτές, ενώ παράλληλα οι δαίμονες λειτουργούσαν ίσως και ως μέσο πρόκλησης φόβου προς το θεατή, ο οποίος έτσι μπορούσε ευκολότερα να ταυτιστεί με τον Αντώνιο και να παραδειγματιστεί από τον τρόπο, με τον οποίο ο τελευταίος αντιμετωπίζει και νικά τους δαίμονες χρησιμοποιώντας ως μοναδικό του όπλο την πίστη. Σε ένα άλλο επίπεδο, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο Schongauer άθελά του ή υποσυνείδητα εικονογραφεί τις φαντασιώσεις και τα παραισθησιακά οράματα του αγίου; Είναι ένα ερώτημα που θα αποπειραθούμε να απαντήσουμε συνολικά για όλα τα έργα στο τελευταίο υποκεφάλαιο.

Η χαλκογραφία του Schongauer με θέμα τους *Πειρασμούς του αγίου Αντωνίου* γνώρισε άμεση επιτυχία και διαδόθηκε γρήγορα και εκτός της Γερμανίας. Αναμφίβολα, μεγάλο μέρος της επιτυχίας αυτής οφειλόταν στην εικονογραφική ανανέωση των δαιμόνων και στην «άσχημη ομορφιά» τους.¹⁷⁵ Με αυτόν τον τρόπο θεμελίωσε μία νέα εικονογραφία του δαιμονικού στη Γερμανία στα πρότυπα των καλλιτεχνών των Κάτω Χωρών, ενώ συγχρόνως σφράγισε με το χαρακτηριστικό του την εξέλιξη του θέματος των *Πειρασμών* στη γερμανική τέχνη. Ενδεικτικό της ζήτησης και της επιτυχίας που είχαν οι *Πειρασμοί* του Schongauer είναι οι δεκάδες αντιγραφές που εμφανίστηκαν ελάχιστα μετά από το πρωτότυπο έργο, αλλά και η αναφορά του Vasari ότι ακόμη και ο νεαρός Μιχαήλ Άγγελος εντυπωσιάστηκε τόσο από το έργο που βάλθηκε να το σχεδιάσει.¹⁷⁶

Πριν κλείσουμε το πρώτο υποκεφάλαιο, θέλουμε να αναφερθούμε με λίγα λόγια σε μια γενικότερη σημασία που πιθανώς έχει το χαρακτηριστικό του Schongauer, πέραν των όποιων συγκεκριμένων νοημάτων. Προηγουμένως, επισημάναμε από τον Schongauer τη χρήση αναγεννησιακών τεχνοτροπικών στοιχείων που αναμφισβήτητα υπάρχουν στη χαλκογραφία του, και την ίδια στιγμή χρησιμοποιήσαμε όρους όπως μεσαιωνική αισθητική και συμβολισμός. Ο Schongauer γνωρίζει και εφαρμόζει τα πρώτα, ώστε να εντείνει τα δεύτερα, δεν ξεφεύγει δηλαδή από το υστερομεσαιωνικό ή, καλύτερα, το υστερογοτθικό πνεύμα αλλά αντίθετα το ανανεώνει, δεν το αμβλύνει

¹⁷⁵ Στο σημείο αυτό θα καταφύγουμε ξανά στον Eco, ο οποίος γράφει σχετικά με την αντιμετώπιση του άσχημου στη μεσαιωνική τέχνη: «Η εικόνα του άσχημου πράγματος είναι ωραία, όταν είναι άσχημη με πειστικό τρόπο. Εδώ έχουμε τη δικαίωση όλων των αναπαραστάσεων των δαιμόνων στους καθεδρικούς ναούς και την κριτική θεμελίωση της υποσυνείδητης απόλαυσης την οποία καταδίκασε ο άγιος Βερνάρδος, αποδεικνύοντας έτσι την ύπαρξή της» (Umberto Eco, *Τέχνη και Κάλλος*, ό.π., σελ. 161).

¹⁷⁶ Giorgio Vasari, *Le Vite de' piu Eccelenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove annotationi e commenti di Gaetano Milanesi*, τόμος VII, G. C. Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1906, σελ. 140-141.

αλλά το οξύνει. Ο συμβολισμός, η αισθητική, και η τάση της γοθτικής τέχνης για το φανταστικό και το τερατώδες είναι παρόντα, όπως παρόντα ήταν και στις παλαιότερες ξυλογραφίες με θέμα τους *Πειρασμούς*, μόνο που εκεί εκτός από το συμβολισμό και τεχνοτροπικά οι μορφές ήταν μεσαιωνικές, δηλαδή αυστηρά νοησιарχικές και αποστασιοποιημένες από τη φυσική πραγματικότητα. Και εδώ ακριβώς νομίζω ότι έγκειται η γενικότερη σπουδαιότητα των μορφών στο έργο του Schongauer, ιδίως δε των δαιμονικών, οι οποίες ναι μεν διατηρούν και επαυξάνουν τον όποιο «μεσαιωνικό συμβολισμό» τους, την ίδια στιγμή όμως με την εφαρμογή των νέων στυλιστικών στοιχείων για την απεικόνισή τους, παύουν να λειτουργούν μόνο ως σύμβολα ενός άλλου κόσμου, διαφορετικού από τον γήινο. Ο Schongauer, πιο συγκεκριμένα, μεταφέρει τους δαίμονες από τη σφαίρα του αόρατου και του μεταφυσικού, στη σφαίρα του ορατού, του υπαρκτού, του απτού θα τολμούσαμε να πούμε. Η μεταλλική γραφίδα του αλσατού καλλιτέχνη σβήνει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο φυσικό και στο μεταφυσικό, ανάμεσα στην πραγματικότητα και στη φαντασία.

3.2 Jörg Schweiger

Το δεύτερο έργο που θα μας απασχολήσει με θέμα τους *Πειρασμούς*, είναι ένα σχέδιο που χρονολογείται περί το 1495-1498 και αποδίδεται στον Jörg Schweiger (1470-1533/34), ο οποίος καταγόταν από το Augsburg και δραστηριοποιήθηκε στη Βασιλεία έχοντας ως κύρια καλλιτεχνική ιδιότητα αυτή του χρυσοχόου, ενώ παράλληλα έχει αφήσει πίσω του και ένα σημαντικό αριθμό σχεδίων, τα περισσότερα εκ των οποίων είναι αντιγραφές χαρακτηριστικών.¹⁷⁷ Το παρόν σχέδιο πάντως φαίνεται να αποτελεί πρωτότυπη σύνθεση, χωρίς βεβαίως να είμαστε απολύτως σίγουροι ελλείψει περισσότερων στοιχείων.

Σε αντιδιαστολή με τη χαλκογραφία του Schongauer, η επίθεση των δαιμόνων στο σχέδιο του Schweiger λαμβάνει χώρα στο έδαφος, εμφανώς διαφοροποιημένη ωστόσο και σε σχέση με τις ανώνυμες ξυλογραφίες. Σε πρώτο πλάνο λοιπόν, βλέπουμε τον Αντώνιο, για πρώτη φορά έως τώρα, να έχει λυγίσει υπό το βάρος της

¹⁷⁷ Βλέπε σχετικά Tilman Falk (επιμέλεια), *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1: Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiederrisse*, Schwabe & CO A. G. Verlag, Βασιλεία / Στουτγάρδη, 1979, σελ. 101-102.

ορμητικότητας των δαιμόνων προσπαθώντας να στηριχθεί με το ραβδί του (Εικόνα 23). Φορά ξανά ένα ολόσωμο ράσο, ενώ ηλικιακά μοιάζει κάπως νεώτερος από ό,τι τον έχουμε συνηθίσει. Αυτό που τον διακρίνει και πάλι είναι ο τρόπος που αντιμετωπίζει τη δαιμονική επίθεση, με στωικότητα δηλαδή και υπομονή, όπως μαρτυρά και η έκφραση του προσώπου του και τα κλειστά του μάτια.

Οι δαίμονες από την άλλη, έχουν επιδοθεί σε μια μανιώδη επίθεση κατά του Αντωνίου, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε και από τις οργίλες γκριμάτσες των παραμορφωμένων, θηριόμορφων προσώπων τους. Το κυκλικό σχήμα έχει επιλεγεί και πάλι για την απόδοση της επίθεσης, μόνο που εδώ η όλη σύνθεση φαίνεται να έχει λιγότερη σαφήνεια, από ότι η αντίστοιχη του Schongauer, και να μοιάζει με ένα ατέρμονο σύμπλεγμα δαιμονικών σωμάτων, ο αριθμός των οποίων φαίνεται κυριολεκτικά ατελείωτος.

Οι δαιμονικές μορφές του Schweiger με τη σειρά τους, είναι αρθρωμένες, επιτυχώς, από κομμάτια και χαρακτηριστικά ζώων, αν και όλοι τους φαίνονται να είναι δίποδες και να διαθέτουν χέρια, στοιχεία εντούτοις που χάνονται μέσα στη γενικότερη παραμόρφωση. Έτσι, παρατηρούμε για ακόμη μία φορά κεφάλια με κέρατα και μακριά, αιχμηρά αυτιά, μεμβράνες που λειτουργούν ως μουστάκια και καλύπτουν και χέρια, πόδια με οπλές ή με τρία δάχτυλα και μεγάλα, γαμπιά νύχια. Αντιστοιχίες μορφολογικές με τους δαίμονες του Schongauer δεν μπορούμε να βρούμε παρά μόνο τέτοιες που σχετίζονται με τις προθέσεις των δαιμόνων του Schweiger, οι οποίοι και εδώ τραβάνε τον Αντώνιο από το ρούχο του, τον αρπάζουν από τα μαλλιά ή προσπαθούν να τον χτυπήσουν με ρόπαλα.

Η πρωτοτυπία στην απεικόνιση των δαιμόνων είναι και στον Schweiger παρούσα, στοιχείο που θα το συναντήσουμε σε μεγάλο βαθμό και σε όλα τα μετέπειτα έργα, ενώ συγχρόνως ο Αντώνιος θα είναι ολοένα και λιγότερο ακλόνητος και «απαραβίαστος». Η λεπτομέρεια δε, που χαρακτηρίζει σχεδόν όλους τους δαίμονες του Schweiger, είναι η ύπαρξη στην περιοχή του στήθους, της κοιλιάς, των γεννητικών οργάνων, του πρωκτού ή της πλάτης γκροτέσκων προσώπων με γκριμάτσες οργής. Το εικονογραφικό αυτό μοτίβο το πρωτοείδαμε σε μορφές του E.S., του Eyck, του Bouts αλλά και σε μία του Schongauer. Γενικότερα, η εφαρμογή του ήταν συχνή στις αναπαραστάσεις δαιμόνων, όχι μόνο στα σημεία που προαναφέραμε αλλά και στις αρθρώσεις, ήτοι στους ώμους, στους αγκώνες και στα γόνατα. Σύμφωνα με τον Baltrušaitis, η εισαγωγή του μοτίβου αυτού στη δυτική

μεσαιωνική εικονογραφία έγινε στα τέλη του 12^{ου} αιώνα, και η αρχική του προέλευση εντοπίζεται τόσο στην αρχαία ελληνορωμαϊκή τέχνη όσο και στη κινεζική.¹⁷⁸

Από πλευράς νοήματος, το εν λόγω μοτίβο ταυτιζόταν κατά το Μεσαίωνα με τη σεξουαλικότητα και γενικότερα με τα κατώτερα ένστικτα, ιδίως όταν τοποθετείτο στην περιοχή της κοιλιάς και των γεννητικών οργάνων. Ας θυμηθούμε σχετικά το κείμενο του Αθανασίου, ή το *Malleus Maleficarum*, τα οποία αναφέρουν ότι ένα από τα όπλα των δαιμόνων είναι το σημείο κάτω από τον αφαλό, εκεί δηλαδή όπου εδράζεται η ανθρώπινη σεξουαλικότητα που παρασύρει τους ανθρώπους στην αμαρτία και στην καταδίκη. Η λαγνεία άλλωστε ήταν ένα από τα επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα. Ορθά λοιπόν νομίζω, η Uhrig συσχετίζει τους δαίμονες στο παρόν χαρακτηριστικό με την προσωποποίησή τους ως σεξουαλικών πειρασμών.¹⁷⁹ Ο Αντώνιος είναι σαν να κάμπτεται υπό την πίεση της ερωτικής επιθυμίας, η οποία έχει δαιμονοποιηθεί.

Σε ένα άλλο επίπεδο ακόμη περισσότερο συμβολικό, οι δαίμονες στο σχέδιο του Schweiger ενσαρκώνουν σαφέστερα αυτό που αναφέραμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, την αντιστροφή δηλαδή της ιεράρχησης της φυσικής τάξης. Για τον Μεσαίωνα το ανθρώπινο κεφάλι είχε πολύ μεγάλη σημασία και η ύπαρξή του πάνω από το υπόλοιπο σώμα λογιζόταν ως αντανάκλαση της ανωτερότητας της λογικής και του πνεύματος έναντι του γήινου και του φυσικού, σαν η πυξίδα που κυβερνά όλο το υπόλοιπο σώμα, έτσι όπως ο ίδιος θεός εξουσιάζει από τον ουρανό όλη τη Δημιουργία.¹⁸⁰

Η τοποθέτηση λοιπόν του κεφαλιού εκεί όπου θα έπρεπε να είναι η κοιλιά ή τα γεννητικά όργανα δείχνει όχι μόνο ότι οι δαίμονες εξουσιάζονται από τα κατώτερα ένστικτά τους, από τα «γήινα πάθη» τους, αλλά και ότι συγχρόνως μέσω του παραμορφωμένου σώματός τους, συμβολίζουν την αντιστροφή του άνω και κάτω, λειτουργούν δηλαδή ως σύμβολα της ίδιας τους της πτώσης από τον ουρανό στην υποχθόνια Κόλαση, από το πνευματικό πεδίο στο γήινο.¹⁸¹

Τον συγκεκριμένο αυτό συμβολισμό των δαιμόνων μπορούμε να τον κατανοήσουμε καλύτερα σε σύγκριση με τον Αντώνιο, ο οποίος αν και προερχόταν από το γήινο κόσμο μέσω του τρόπου ζωής του, της πίστης του και της αγνότητάς του

¹⁷⁸ Βλέπε σχετικά Jurgis Baltrušaitis, *Das phantastische Mittelalter*, όπ.π., σελ. 215-217.

¹⁷⁹ Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ.π., σελ. 63.

¹⁸⁰ David Williams, *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, McGill – Queen’s University Press, Μόντρεαλ – Λονδίνο, 1996, σελ. 127.

¹⁸¹ James Paxson, “The Nether – Faced Devil”, όπ.π., σελ. 152.

κατάφερε να αγιοποιηθεί και να ανυψωθεί σε ένα ανώτερο πεδίο, κατάφερε να προσεγγίσει το θεϊκό. Ο Αντώνιος συμβολίζει εν τέλει το ακριβώς αντίθετο από τους δαίμονες, είναι η προσωποποίηση της πορείας από κάτω προς τα πάνω, και γενικότερα εκπροσωπεί τη θεϊκή ιεραρχία ακόμη και δια της μορφής του: Όλα πάνω του είναι «φυσιολογικά», καμία παραμόρφωση, μόνο αρμονία.

Ασφαλώς και στο σχέδιο του Schweiger, διατηρούνται όλοι οι «παραδοσιακοί» συμβολισμοί που συναντήσαμε έως τώρα στους *Πειρασμούς*, και που χαρακτηρίζουν φυσικά και τα επόμενα έργα. Αναφερόμαστε πιο συγκεκριμένα στις γενικότερες αντιθέσεις του Καλού – Κακού, επιθετικότητας και ηρεμίας, γύμνιας και μη. Επίσης, το σχέδιο του Schweiger διακρίνεται και για την ποιότητα χαρακτηριστικού που διαθέτει αλλά και για τη μαεστρία του ίδιου του καλλιτέχνη, ο οποίος όπως και ο Schongauer, επιδεικνύει ιδιαίτερη φροντίδα ως προς την απεικόνιση των δαιμόνων προσδίδοντάς τους μια έντονη αληθοφάνεια.

3.3 Hans Burgmair

Το τρίτο κατά σειρά έργο που θα μας απασχολήσει με θέμα τους *Πειρασμούς*, είναι επίσης ένα σχέδιο που χρονολογείται στα 1503 και προέρχεται από τον Hans Burgmair τον Πρεσβύτερο (1473-1531), ζωγράφο και χαράκτη, ο οποίος υπήρξε μαθητής του Schongauer στο Colmar, ενώ από το 1498 επέστρεψε και δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά στην ιδιαίτερη πατρίδα του το Augsburg, όπου και διέπρεψε. Το ύφος του Burgmair, όπως και πολλών άλλων ομοτέχνων του στη Γερμανία την ίδια περίοδο, χαρακτηρίζεται από ένα συγκεκριμένο υστερογοτθικών και αναγεννησιακών στοιχείων.

Όσον αφορά το σχέδιο με τους *Πειρασμούς*, παραμένει άγνωστο εάν επρόκειτο για δημιουργία του ίδιου του καλλιτέχνη ή για αντιγραφή κάποιου χαμένου έργου από καλλιτέχνη των Κάτω Χωρών, όπως τουλάχιστον υποστηρίζει ο Peter Halm.¹⁸² Όποια κι αν είναι η αλήθεια, ο Halm έχει σίγουρα δίκιο όταν αναφέρει, ότι στο σχέδιο του Burgmair μπορούμε να ανιχνεύσουμε επιρροές του Bosch, κυρίως σε

¹⁸² Peter Halm, "Hans Burgmair als Zeichner", *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, τόμος 13, 1962, σελ. 94.

σχέση με τη μορφοπλασία των δαιμόνων.¹⁸³ Γενικότερα πάντως, η σύνθεση του Burgmaier έχει τη δική της πρωτοτυπία.

Έτσι, βλέπουμε τον Αντώνιο να είναι πεσμένος και ξαπλωμένος στο έδαφος, τοποθετημένος από τον καλλιτέχνη διαγώνια και έχοντας τα χέρια του σταυρωμένα στο στήθος (Εικόνα 24). Είναι αποδοσμένος για ακόμη μια φορά ως άνθρωπος μεγάλης ηλικίας με τη χαρακτηριστική γενειάδα του και το ολόσωμο ράσο, ενώ με το μάλλον αποστασιοποιημένο βλέμμα του φαίνεται σαν να κοιτάζει προς τον ουρανό. Τριγύρω, του επιτίθενται μία ομάδα δαιμόνων, οι οποίοι βρίσκονται κυριολεκτικά παντού, ακόμη και κάτω από το σώμα του. Οι μορφές των περισσοτέρων είναι πραγματικά αξιοπερίεργες και θυμίζουν όντως ανάλογες μορφές του Bosch. Ο πιο ευδιάκριτος δαίμονας είναι αυτός απέναντι από τον Αντώνιο, αναπαριστώμενος ως δίποδας με ουρά, τριχωτό σώμα, μικρά φτερά και πρόσωπο βατράχου κρατώντας δύο ξύλα με την πρόθεση προφανώς να χτυπήσει τον Αντώνιο. Κάτω του, ξεχωρίζει το κεφάλι ενός δαίμονα με χαρακτηριστικά πτηνού, ενώ λίγο πιο πάνω ένα άλλο ακαθόριστο δαιμονικό ον με κέρατα κριαριού και τεράστια μάτια μοιάζει σαν να ξεφυσάει προς τον Αντώνιο. Ακριβώς πίσω του, κάνει το ίδιο ένας τέταρτος αγνά αποδοσμένος δαίμονας που φορά ένα παράξενο καπέλο. Λίγο πιο δεξιά, συναντούμε ένα ακόμη απροσδιόριστο πλάσμα, το οποίο φαίνεται να κρατά ένα μουσικό όργανο που μοιάζει συγχρόνως να αποτελεί και τη μύτη του. Ένας έκτος δαίμονας βρίσκεται ακριβώς πίσω από το κεφάλι του Αντωνίου, έτοιμος να χτυπήσει τον τελευταίο με ένα αυτοσχέδιο ρόπαλο. Διακρίνεται για το ορθάνοιχτο και τεράστιο στόμα του, και για το σώμα προελεύσεως από κάποιο αμφίβιο ίσως, που καταλήγει σε πόδια (το ένα φαίνεται μόνο) με μεμβρανώδη πέλματα και ένα μεγάλο νύχι. Από πάνω του, κρεμασμένος από κάποιο κλαδί ή βράχο ένας άλλος μικρόσωμος δαίμονας ακαθόριστης προέλευσης παίζει μία τρομπέτα. Αφήσαμε για το τέλος την πιο περίεργη και φανταστική μορφή, την οποία παρατηρούμε κάτω αριστερά. Τα τέσσερα πόδια του όντος αυτού με το κυρίως σώμα θυμίζουν κάβουρα, ενώ το κεφάλι αν και απροσδιόριστο μοιάζει με θηλαστικού.

Ψηλότερα στον αέρα φαίνονται σαν να πετούν σε απόσταση λίγοι, αν είναι πράγματι, φτερωτοί δαίμονες, ενώ η όλη σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα υπερυψωμένο βραχώδες έδαφος που περιβάλλεται από δάσος. Καμία σχέση φυσικά με τους τάφους των κειμενικών πηγών. Ο Burgmaier ωστόσο, έχει προσθέσει στο βάθος αριστερά τη

¹⁸³ Βλέπε σχετικά Peter Halm, *Hans Burgmaier*, όπ.π., σελ. 95.

σκηνή, όπου ο φίλος ή υπηρέτης μεταφέρει στις πλάτες του τον Αντώνιο, μετά τον ξυλοδαρμό του τελευταίου από τους δαίμονες.

Από το σχέδιο του Burgmaier μολονότι απουσιάζει η επιμέλεια και η ιδιαίτερη φροντίδα ως προς την απόδοση των λεπτομερειών, όπως έκανε ο Schweiger, διαθέτει παρά ταύτα αρτιότητα, εκφραστικότητα, ιδίως οι μορφές, ενώ χαρακτηρίζεται από τη δραματική ένταση του κεντρικού αφηγηματικού πυρήνα. Είναι φανερό ότι ο Burgmaier γνωρίζει πώς να αναπαριστά φυσιοκρατικά τις μορφές αλλά και να δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Η οργάνωση του χώρου είναι τέτοια, ώστε το μάτι του θεατή να οδηγείται αυτομάτως στη σκηνή με τον Αντώνιο. Σχετικά με τους συμβολισμούς του όλου έργου και των δαιμόνων ειδικότερα, ισχύουν λίγο – πολύ όσα έχουμε πει προηγουμένως. Βεβαίως, και εδώ δεν είναι τυχαία επιλεγμένα κάποια στοιχεία, από τα οποία απαρτίζονται οι δαίμονες. Για παράδειγμα, ο δαίμονας αντικριστά από τον Αντώνιο με το πρόσωπο βατράχου έχει μακρά παράδοση στη χριστιανική εικονογραφία ως σύμβολο μαγείας του Διαβόλου αλλά και της λαγνείας και της φιλαργυρίας, που περιλαμβάνονται στα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα.¹⁸⁴ Στην Αποκάλυψη επίσης, οι βάτραχοι ταυτίζονται με ακάθαρτα πνεύματα (Αποκάλυψη 16,13). Βατράχους αυτούσιους ή παραμορφωμένους μπορεί κανείς να δει αρκετά συχνά σε έργα του Bosch.

Άλλο ένα μοτίβο του Burgmaier που αξίζει να σχολιάσουμε, είναι οι δύο δαίμονες με τα μουσικά όργανα, ο ένας τουλάχιστον φαίνεται ξεκάθαρα να παίζει τρομπέτα. Τα μουσικά όργανα έχουν με τη σειρά τους μία μεγάλη παράδοση ως σύμβολα του Κακού και της αιώνιας τιμωρίας, όταν ειδικά χρησιμοποιούνται από δαίμονες.¹⁸⁵ Θα τα συναντήσουμε σίγουρα σε αναπαραστάσεις της *Έσχατης Κρίσης*, όπως σε αυτή του Stefan Lochner (1435), ενώ ο Bosch θα εξελίξει και θα μεταμορφώσει τα μουσικά όργανα σε όργανα βασανισμού των καταδικασμένων στις Κολάσεις του.

3.4 Lucas Cranach

Η ξυλογραφία του Lucas Cranach (1472-1553) με θέμα τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* φιλοτεχνήθηκε στα 1506 στο Wittenberg στο πλαίσιο μιας

¹⁸⁴ Βλέπε σχετικά Dorothee Esser, *Ubique Diabolus*, όπ.π., σελ. 130-131.

¹⁸⁵ Όπ.π., σελ. 139.

μεγαλύτερης σειράς χαρακτηρισμών για τον Φρειδερίκο τον 3^ο, τον επονομαζόμενο και Σοφό, εκλέκτορα της Σαξωνίας. Ο Cranach μπήκε στην υπηρεσία του Φρειδερίκου το 1504 ως αυλικός ζωγράφος, ιδιότητα που κράτησε μέχρι και το 1550. Στα χρόνια της παραμονής του στη σαξωνική αυλή, ο Cranach αναδείχτηκε στον πρώτο τη τάξει αυλικό καλλιτέχνη, γεγονός που τον κατέστησε όχι μόνο έναν από τους πιο ευηπόληπτους πολίτες του Wittenberg αλλά του χάρισε και σημαντικά πλούτη. Αναμφίβολα, επρόκειτο για έναν από τους πιο σπουδαίους εκπροσώπους της γερμανικής τέχνης για το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα, κάτοχο των νέων αναγεννησιακών τεχνοτροπικών εξελίξεων που όμως τις μετέφερε στα έργα του με έναν τρόπο προσωπικό, συνδυάζοντάς τες πολλές φορές με το υστερογοτθικό πνεύμα, το οποίο στο γερμανικό χώρο ήταν ακόμη έντονα παρόν.

Μέσα από αυτό το πρίσμα πιστεύω ότι πρέπει να δούμε και το χαρακτηριστικό του Cranach (Εικόνα 25) με τους *Πειρασμούς*, για το οποίο να σημειώσουμε πως, ως προς το «εναέριο στήσιμο» της κεντρικής σκηνής, τελεί υπό την άμεση επιρροή της χαλκογραφίας του Schongauer.¹⁸⁶ Από εκεί και πέρα η σύνθεση, και ιδίως η μορφοπλασία των δαιμόνων, έχει φανερά το στοιχείο της πρωτοτυπίας.

Στο άνω μισό του έργου, βλέπουμε τον Αντώνιο να δέχεται επίθεση από μία πολυάριθμη ομάδα δαιμόνων, οι οποίοι ταυτόχρονα τον έχουν σηκώσει ψηλά στον ουρανό. Ο άγιος έχει τα συνηθισμένα χαρακτηριστικά και είναι τοποθετημένος σε μία σχεδόν οριζόντια στάση. Αυτό που διαφέρει επάνω του, είναι ότι δεν παραμένει αμέτοχος και αδιάφορος, παρά προσπαθεί ενεργά αυτή τη φορά να απεμπλακεί από τους δαίμονες, οι οποίοι του επιτίθενται σαν ένα σμήνος εντόμων, ενώ πολλοί από αυτούς μοιάζουν όντως ή είναι αυτούσια υπερμεγεθυμένα έντομα. Σε κάθε περίπτωση, ο Cranach επιδεικνύει με τη σειρά του ιδιαίτερη επινοητικότητα και φροντίδα ως προς την κατασκευή αφύσικων πλασμάτων από φυσικά στοιχεία.

Έτσι, παρατηρούμε κάτω από τον Αντώνιο να πλησιάζει ένας φτερωτός δαίμονας με σώμα ερπετού, κεφάλι αγριόχοιρου και φτερά εντόμου, πιθανώς πεταλούδας. Λίγο πιο κάτω αριστερά, διακρίνεται ένα μικρό περίεργον που μοιάζει με σαύρα έχοντας φτερά πτηνού, ενώ πιο πάνω βλέπουμε ένα παραμορφωμένο πουλί. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι δαιμονικές μορφές κάτω από το ρούχο του Αντωνίου, των οποίων ξεχωρίζουν σχεδόν μόνο τα ζωόμορφα και γκροτέσκα κεφάλια

¹⁸⁶ Βλέπε σχετικά Johannes Jahn, *Lucas Cranach als Graphiker*, E.A. Seemann Verlag, Λειψία, 1955, σελ. 20. Βλέπε επίσης Jean Michel Massing, “Schongauer’s Tribulations of St Antony: Its Iconography and Influence on German Art”, *Print Quarterly*, τόμος 1, 1984, σελ. 235.

τους. Από δεξιά βλέπουμε κάτι που μοιάζει με σκύλο έχοντας μία ιδιαιτέρως άγρια έκφραση, στη μέση μία παρωδία κατσίκας και πιο αριστερά ένα κεφάλι γεμάτο με κέρατα. Πιο πάνω αριστερά, ένα άλλο δαιμονικό ον με πρόσωπο σκύλου και κέρατα κριαριού κοιτάζει προς την πλευρά του θεατή, ενώ στη γωνία πάνω αριστερά δύο πτηνόμορφοι δαίμονες τραβάνε τον Αντώνιο από το ράσο του, ο ένας μάλιστα που μοιάζει κάπως με πελεκάνο διακρίνεται για τη μοχθηρή του όψη. Στα ανοίγματα ανάμεσα στους πτηνόμορφους δαίμονες και τον Αντώνιο, ο Cranach έχει τοποθετήσει δύο τεράστια έντομα, μία μύγα και μία ακρίδα, ενώ πιο αριστερά ένας άλλος εντομοειδής δαίμονας με παράξενο και απροσδιόριστο κεφάλι εφορμά προς τον Αντώνιο. Πάνω στο σώμα του αγίου πατάει ένας δίποδας δαίμονας με κεφάλι πτηνού, μικρά φτερά εντόμου, χέρια με λέπια και τριχωτό σώμα που καταλήγει σε πόδια με περικνημίδες και οπλές, ο οποίος έχοντας αρπάξει τον Αντώνιο από τα γένηια προσπαθεί με το άλλο του χέρι να τον χτυπήσει χρησιμοποιώντας ένα ξύλο. Τέλος, πίσω από τον Αντώνιο, διαφαίνονται δύο ακόμη δαίμονες με εξόχως στρεβλωμένα χαρακτηριστικά. Ο πρώτος, με κεφάλι αγριόχοιρου και κάποιου είδους λοφίο, προσπαθεί να χτυπήσει τον Αντώνιο με το δεξί του χέρι και παράλληλα τον τραβάει με το αριστερό, ενώ ο δεύτερος είναι πραγματικά παράξενος, διαθέτοντας ένα σώμα που φαίνεται σαν να αποτελείται από φτερά, παραμορφωμένο κεφάλι ελέφαντα με δύο κέρατα και χέρι με δαγκάνες. Κάτω του ακριβώς, ξεχωρίζει μία ακόμη υπερμεγέθης μύγα.

Στη δεξιά άκρη του χαρακτηριστικού, ένας ψηλός κορμός δέντρου αντισταθμίζει ως κάθετος άξονας την οριζόντια στάση του Αντωνίου, λειτουργώντας συγχρόνως ως μέτρο σύγκρισης του ύψους, όπου λαμβάνει χώρα η επίθεση. Παρατηρεί κανείς ακόμα στα κλαδιά του δέντρου τα εμβλήματα του εκλέκτορα της Σαξωνίας. Μία επιπλέον αντίθεση στη σκηνή της επίθεσης, προσφέρει το ήρεμο και γαλήνιο τοπίο στο βάθος, αποδοσμένο στα πρότυπα του Dürer,¹⁸⁷ μέσα στο οποίο ξεχωρίζει ένα περιτειχισμένο μεγάλο αρχιτεκτόνημα αναγνωρισμένο ως το κατεστραμμένο σήμερα, αβαείο των Αντωνιτών μοναχών στο Lichtenberg.¹⁸⁸ Ο Cranach με αυτό τον τρόπο επικαιροποιεί θα λέγαμε το θέμα των Πειρασμών, τοποθετώντας το στην, τότε, σύγχρονή του εποχή. Στην κάτω αριστερή γωνία, μπορεί κανείς να δει επίσης το διακριτικό μονόγραμμα του καλλιτέχνη.

¹⁸⁷ Johannes Jahn, *Lucas Cranach*, ό.π., σελ. 20.

¹⁸⁸ Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 61.

Αναφορικά με τους δαίμονες, ο Cranach υιοθετεί και ο ίδιος ως προς την απεικόνισή τους, το συγκερασμό αληθοφάνειας και φαντασίας. Επιπρόσθετα, η σκηνή της επίθεσης διαθέτει σε μεγάλο βαθμό το στοιχείο της βιαιότητας, χάνει όμως σε σαφήνεια και ευκρίνεια. Αρκετές από τις δαιμονικές μορφές, δεν έχουν τη στιβαρότητα των αντίστοιχων του Schongauer. Βλέπουμε δηλαδή κάποια μεγάλα έντομα ή άλλες μεγαλύτερες μορφές, που αν τις ξεχωρίσουμε κατά μονάδες φαίνονται άκακες ή έχουν κάτι το γελοίο. Η ισχύς τους, η επιθετικότητά τους είναι απόρροια της εφόρμησής τους ως σύνολο, ως σμήνος.

Η επιλογή του Cranach, να προσδώσει σε αρκετούς από τους δαίμονες εντομοειδή χαρακτηριστικά και να τους αναπαραστήσει συνολικά σαν ένα σμήνος, σίγουρα δεν ήταν τυχαία. Τα έντομα μεταφέροντας και μεταδίδοντας μολυσματικές ασθένειες, νοούνταν τότε ως υπηρέτες του Διαβόλου.¹⁸⁹ Στην Αποκάλυψη επίσης, τερατόμορφες ακρίδες στέλνονται ενάντια στους ανθρώπους, ως ένα ακόμη μέσο τιμωρίας τους.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε ότι ο Cranach ως προς τους *Πειρασμούς*, ακολουθεί τα χνάρια των προκατόχων του. Το τερατώδες, το μη πραγματικό αλλά που φαίνεται αληθινό, είναι για ακόμη μία φορά παρόντα. Το καινούργιο στον Cranach, είναι η απεικόνιση των *Πειρασμών* όχι ως αυτούσιας και απομονωμένης σκηνής, αλλά ενταγμένη σε ένα τοπίο αποδοσμένο με αρκετές λεπτομέρειες. Τα φανταστικά τέρατα στο άνω μισό του έργου και το φυσικό – πραγματικό τοπίο στο ίδιο έργο, θα μπορούσε κανείς να πει ότι αποτελούν το σημείο συνάντησης της Αναγέννησης με τη γοτθική τέχνη. Αναπτύσσοντας ωστόσο, περισσότερο αυτό το συλλογισμό, μπορούμε να πούμε, πως ο Cranach τοποθετώντας όντα μεταφυσικά μέσα σε ένα χώρο πραγματικό, καθιστά και εξομοιώνει τα πρώτα ως ισοδύναμα της φυσικής πραγματικότητας.

3.5 Mathias Grünewald

Με τους *Πειρασμούς του αγίου Αντωνίου* από τον Mathias Grünewald (1470/80-1528) περνάμε σε μία δεύτερη άτυπη υποενότητα του παρόντος κεφαλαίου, όπου θα εξετάσουμε μία σειρά ελαιογραφιών. Ο Mathis Gothart Nithart, όπως είναι

¹⁸⁹ Alfons Rosenberg, *Engel und Dämonen*, ό.π., σελ. 166.

το πραγματικό του όνομα, συνιστά μία μοναδική περίπτωση στη γερμανική τέχνη του πρώτου τετάρτου του 16^{ου} αιώνα. Δεν είχε μαθητές ούτε εργαστήριο, δεν έκανε ποτέ του χαρακτικά, ενώ το σύνολο του έργου του περιλαμβάνει μόνο θρησκευτικά θέματα. Ο Grünewald υπήρξε πετυχημένος στη τέχνη του και διακρίθηκε δουλεύοντας ως, κατά μία έννοια, «αυλικός» ζωγράφος για δύο διαδοχικούς αρχιεπισκόπους του Mainz. Μετά το θάνατό του όμως, το έργο και το όνομά του σταδιακά θα ξεχαστούν και θα πέσουν στη λήθη, ώσπου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα ένα καλλιτεχνικό ρεύμα στη Γερμανία, κύρια χαρακτηριστικά του ύφους του οποίου είναι η παραμόρφωση, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις, η διάλυση της μορφής και η υποκειμενικότητα, ο εξπρεσιονισμός, θα επαναφέρει τον Grünewald στο προσκήνιο και θα επανεκτιμήσει το έργο του.

Ο Grünewald αν και γνώριζε τις νέες τεχνοτροπικές καινοτομίες της Αναγέννησης και τις εφάρμοζε στα έργα του, εντούτοις δεν υπήρξε ποτέ αναγεννησιακός καλλιτέχνης με την έννοια του Dürer, αν και θεωρείται εφάμιλλός του, δεν εμφορείτο δηλαδή από τις ιδέες του ουμανισμού, δεν άφησε πίσω του θεωρητικά κείμενα για την τέχνη, ούτε απεικόνισε αυτόν καθεαυτόν τον ορατό κόσμο. Το πνεύμα των έργων του, η ουσία τους, είναι ολότελα μεσαιωνικά έχοντας μία δεδομένη θρησκευτική λειτουργία.

Το πιο γνωστό από τα έργα του Grünewald, είναι το περίφημο ρετάμπλ του Isenheim, το οποίο χρονολογείται στα 1512-1515 και φιλοτεχνήθηκε έπειτα από παραγγελία του μοναστηριού των Αντωνιτών μοναχών, για το ίδιο δηλαδή μοναστήρι που προοριζόταν πιθανώς και η χαλκογραφία του Schongauer. Την παραγγελία φέρεται να έδωσε ο διορισμένος από τον Πάπα ηγούμενος του μοναστηριού, ο ιταλικής καταγωγής Guido Guersi.¹⁹⁰ Το πολύπτυχο αποτελείται από δέκα συνολικά αναπαραστάσεις και τρία ξυλόγλυπτα, τα οποία είναι ορατά ανάλογα με το αν το πολύπτυχο είναι ανοιχτό ή κλειστό. Η διάταξή τους έχει ως εξής: Στην κλειστή θέση δεξιά ο Άγιος Σεβαστιανός (όρθιος), στη μέση η Σταύρωση, αριστερά ο Άγιος Αντώνιος (όρθιος), ενώ κάτω από τη Σταύρωση υπάρχει πρεντέλλα με τον Επιτάφιο Θρήνο. Στη μεσαία θέση δεξιά ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, στο κέντρο Συναυλία Αγγέλων και η Παναγία με το Βρέφος και αριστερά η Ανάσταση. Στην ανοιχτή θέση δεξιά η Συνάντηση του Αντωνίου με τον Παύλο, αριστερά οι Πειρασμοί του Αγίου

¹⁹⁰ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό της παραγγελίας βλέπε σχετικά Franziska Sarwey, *Grünewald – Studien: Zur Realsymbolik des Isenheimer Altars*, Urachhaus, Στουτγάρδη, 1983, σελ. 43-44.

Αντωνίου, ενώ η πρεντέλλα απεικονίζει το *Χριστό με τους δώδεκα Αποστόλους*. Στο κέντρο υπάρχουν τρία ξυλόγλυπτα του Nikolaus Hagenauer με τον *Άγιο Αντώνιο* ένθρονο και πλαισιωμένο από τους *Άγιο Αυγουστίνο* (δεξιά) και *Άγιο Ιερώνυμο* (αριστερά).¹⁹¹

Εκ πρώτης όψεως, το φύλλο με την αναπαράσταση των *Πειρασμών* είναι πραγματικά εντυπωσιακό (Εικόνα 26). Η επίθεση των δαιμόνων είναι τοποθετημένη σε πρώτο πλάνο, όπου βλέπουμε τον Αντώνιο πεσμένο στο έδαφος κρατώντας στο δεξί του χέρι ένα κομποσκοίνι και το χαρακτηριστικό του ραβδί, ενώ έχει υψώσει το αριστερό σε μια απεγνωσμένη προσπάθεια να προφυλαχθεί από τους ορμητικούς δαίμονες. Ο Άγιος, όπως μαρτυρά και η έκφραση του προσώπου του, είναι εμφανώς φοβισμένος και διόλου αποστασιοποιημένος από αυτό που του συμβαίνει. Η ενδυμασία του αποτελείται από έναν σκούρο γκρι μανδύα, ένα ολόσωμο, αμάνικο σκούρο μπλε ράσο, κάτω από το οποίο ο Αντώνιος φορά και κάτι ακόμα, όπως φαίνεται από τα δύο κόκκινα μανίκια που καλύπτουν τα χέρια του.

Μολονότι ο Αντώνιος είναι από παντού περικυκλωμένος, το κύριο κύμα της δαιμονικής επίθεσης απαρτίζουν δύο δαίμονες δεξιά. Ο πρώτος κρατώντας ένα κλαδί και με τα δυο του χέρια ετοιμάζεται να χτυπήσει τον Αντώνιο, ενώ παράλληλα φαίνεται και να κραυγάζει. Πρόκειται για ένα αετόμορφο πλάσμα με πλούσιο φτέρωμα, από το οποίο ξεχωρίζουν τα γυμνά, σχεδόν ανθρώπινα χέρια του. Δίπλα του ακριβώς, βρίσκεται ένας δαίμονας από τους πιο περιεργούς που έχουμε συναντήσει έως τώρα με τα συστατικά του στοιχεία να είναι ακαθόριστα. Είναι δίποδας με μεμβράνες στο πίσω μέρος των μηρών του, ενώ φορά μάλιστα στο αριστερό του πόδι, με το οποίο πατά τον Αντώνιο, κάτι σαν γκέτα.

Τα χέρια του πάλι φαίνεται να έχουν περίσσειμα δέρματος, το οποίο κατά μήκος τους σχηματίζει γωνίες και αιχμές για να καταλήξει στις ωμοπλάτες, όπου σχηματίζει δύο μικρά φτερά. Το πλέον απροσδιόριστο στον εν λόγω δαίμονα, είναι το μεγάλο και εξόχως παραμορφωμένο κεφάλι του με το ορθάνοιχτο στόμα, από το οποίο διακρίνονται δύο σειρές λεπτών και κοφτερών δοντιών, και με τη μεγάλη πλατσουκωτή μύτη. Τα μάτια του είναι κλειστά από την ένταση της οργής του θα έλεγε κανείς καθώς προσπαθεί να χτυπήσει τον Αντώνιο με κλαδί που κρατά στο δεξί

¹⁹¹ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη διάταξη των αναπαραστάσεων και το πιθανό νόημα βλέπε Adolf Max Vogt, *Grünwald: Mathis Gothart Nithart. Meister gegenklassischer Malerei*, Artemis Verlag, Ζυρίχη και Στουτγάρδη, 1957, σελ. 159-162.

του χέρι. Τα χρώματα του σώματός του είναι επίσης παράξενα με τα χέρια και τα φτερά να είναι σκούρα κίτρινα, ενώ το υπόλοιπο σώμα σκούρο πορτοκαλί.

Πίσω από τους δύο επιτιθέμενους δαίμονες, ξεχωρίζει ένας τρίτος, ο οποίος είναι μάλλον αμέτοχος της όλης σκηνής. Το σώμα του φαίνεται ελάχιστα έχοντας ένα καφέ χρώμα. Στο κεφάλι του φορά ένα κόκκινο, φθαρμένο κάλυμμα, αλλά το στοιχείο που τον διακρίνει είναι η ηλίθια, άσχημη και βεβαίως παραμορφωμένη φυσιογνωμία του με τα δύο πάνω μπροστινά δόντια να προεξέχουν, με τη μεγάλη και υγρή μύτη και τα γυρισμένα προς τα πίσω μάτια του. Απέναντί του ακριβώς και δίπλα από τον φτερωτό δαίμονα, είναι αποδοσμένο σε μετωπική στάση ένα άλλο δαιμονικό ον, το οποίο φαίνεται σαν να έχει τραβήξει και να δαγκώνει ένα τμήμα από το μανδύα του Αντωνίου. Διαθέτει δύο μεγάλα, διακλαδωτά κέρατα και το πρόσωπό του θυμίζει έντονα τροκτικό με τα δύο πάνω μπροστινά δόντια να προεξέχουν εμφανώς. Δίπλα του, επίσης, αποδοσμένη μετωπικά, στο μισοσκοτάδο ξεχωρίζει το κεφάλι μιας άλλης δαιμονικής μορφής, η οποία γύρω από το λαιμό της είναι σαν να έχει μια σειρά κεράτινων λοφίων. Πιο κάτω αριστερά, ξεπροβάλλουν από το σκοτάδι δύο μοχθηρές και απειλητικές φυσιογνωμίες, εκ των οποίων η μία έχει το πρόσωπο στρεβλωμένου πτηνού, και η άλλη, «περισσότερο ανθρώπινη», έχει στο μέτωπό της ένα κέρατο και αιχμηρά δόντια που διακρίνονται από το ανοιχτό στόμα, ενώ προσπαθεί να χτυπήσει τον άγιο με ένα κουτάλι.

Δίπλα στο ημίφως, παρατηρούμε ένα δαίμονα με κεφάλι ψαριού, ο οποίος στο αριστερό του χέρι κρατά σαν όπλο ένα κόκκαλο, πιθανώς κομμάτι σιαγόνας, ενώ με το δεξί τραβά τον Αντώνιο από τα μαλλιά. Αριστερά στην άκρη, ένας άλλος δαίμονας έχει τραβήξει τόσο πολύ τον μανδύα του Αντωνίου, ώστε έχει καλύψει σχεδόν ολόκληρο το δικό του σώμα, από το οποίο ξεχωρίζει μόνο το ένα του χέρι, λευκό και διάστικτο με μαύρες βούλες τα πρασινωπά φτερά του, και το απροσδιόριστο κεφάλι του με τα κέρατα και τα μεγάλα, κίτρινα και διαπεραστικά μάτια. Στην κάτω αριστερή γωνία συναντούμε μία ανθρωποειδή και αρκετά «περίεργη» μορφή, σε στάση, θα έλεγε κανείς, βατράχου ή σαν να επιδεικνύει τα γεννητικά της όργανα στον άγιο. Αυτό όμως για το οποίο κυριολεκτικά ξεχωρίζει, είναι το παραμορφωμένο της σώμα γεμάτο πληγές και αποστήματα. Το στομάχι της επίσης είναι πρησμένο, το αριστερό της χέρι ακρωτηριασμένο, ενώ σε διάφορα σημεία του κορμιού της έχει ένα χλωμό και αρρωστημένο πρασινωπό χρώμα. Στην ωμοπλάτη της φορά ένα κόκκινο κάλυμμα που παραπέμπει σε τάγματα μοναχών, ενώ με το δεξί της χέρι έχει αποσπάσει από τον Αντώνιο τη *Βίβλο*, την οποία ο άγιος την είχε συνήθως δεμένη

στη μέση του, όπως έχουμε δει στη χαλκογραφία του Schongauer. Η δαιμονική προέλευση της εν λόγω μορφής υποδηλώνεται από τις μη ανθρώπινες πατούσες της με τις μεμβράνες. Ο ανθρωπόμορφος αυτός δαίμονας έχει γενικά αναγνωριστεί ως ο δαίμονας της αρρώστιας συμβολίζοντας τον *ergotismus*, αφού συγκεντρώνει επάνω του τα σχετικά συμπτώματα. Πιο δεξιά, ένας άλλος τετράποδος αυτή τη φορά δαίμονας, δαγκώνει το δεξί χέρι του Αντωνίου. Το κυρίως σώμα του με το καβούκι προέρχεται μάλλον από χελώνα, ενώ τα πόδια του και ο μακρύς λαιμός του μέχρι το κεφάλι πτηνού που έχει, καλύπτονται από φολίδες.

Εκτός της κεντρικής σκηνής, στους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* του Grünewald μπορούμε να διακρίνουμε δύο ακόμη δευτερεύοντες αφηγηματικούς πυρήνες. Ο πρώτος εστιάζεται πάνω δεξιά, και πρόκειται για μία αλλόκοτη σκηνή, παρμένη θα ισχυριζόταν ίσως κάποιος από έργο του Bosch. Στο έδαφος είναι πεσμένος ανάσκελα ένας δαίμονας με μορφή βατράχου, ενώ από πάνω του ένας δεύτερος με μάλλον ανθρώπινη μορφή τον καρφώνει αλύπητα με ένα μαχαίρι. Την ίδια στιγμή ένας τρίτος δαίμονας με κεφάλι που θυμίζει σκύλο, πλησιάζει απειλητικά και ετοιμάζεται να χτυπήσει πίσωπλατα με ένα ραβδί τον πρώτο δολοφόνο.

Ο δεύτερος πυρήνας εντοπίζεται στο βάθος αριστερά, όπου μία άλλη ομάδα δαιμόνων έχει καταστρέψει και κάψει την καλύβα του Αντωνίου. Στα ερείπια φαίνεται να σιγοκαίει ακόμα κάποια εστία φωτιάς και να ξεχωρίζουν αισθητά οι σκοτεινοί όγκοι μερικών δαιμονικών τεράτων. Ο Grünewald μένοντας πιο πιστός στις κειμενικές πηγές, αναπαριστά για πρώτη φορά τη σωτηρία του Αντωνίου εξ ουρανού. Ο Ιησούς δηλαδή εμφανίζεται ψηλά στον ουρανό στο μέσο μιας εκτυφλωτικής και πύρινης σφαίρας, ενώ συγχρόνως μία αγγελική, αέρινη μορφή επιτίθεται με τη ρομφαία της εναντίον ενός δαίμονα στα χαλάσματα, ο οποίος για να αμυνθεί προτάσσει μία μικρή ασπίδα και υψώνει το σπαθί του. Η βοήθεια από τον ουρανό έρχεται ως απάντηση στην ερώτηση του σημειώματος στην κάτω δεξιά γωνία, το οποίο γράφει στα λατινικά: «*Ubi eras jhesu bone, ubi eras, quare non affuisti ut sanares vulnera mea? Πού ήσουν καλέ Ιησού, πού ήσουν, γιατί δεν ήσουν εδώ να γιατρέψεις τις πληγές μου;*».

Την εικόνα του όλου έργου, έρχεται να συμπληρώσει ο περιβάλλων χώρος, ήτοι το ζοφερό και απειλητικό τοπίο, το οποίο συνίσταται πάνω δεξιά από το τμήμα ενός δάσους, που μοιάζει να είναι ρευστό σαν να λιώνει, και από μία λευκή και γυμνή οροσειρά πίσω από το δάσος, η οποία στέκει ψυχρή και επιβλητική. Τα βουνά και το δάσος βρίσκονται σε πλήρη αντίθεση μεταξύ τους, αφού τα μεν πρώτα είναι λευκά

και «στερεά», ενώ το δεύτερο σκοτεινό και «ρέον». Ο έντονος φωτισμός της κεντρικής σκηνής που αντιτίθεται στο σκοτάδι του δευτέρου επιπέδου με τα ερείπια, καθώς και το μεταφυσικό φως της πύρινης σφαίρας που αντανακλά πάνω στη λευκή οροσειρά, προσδίδουν στους *Πειρασμούς* του Grünewald μία απόκοσμη ατμοσφαιρική. Συνολικά το εν λόγω έργο του γερμανού καλλιτέχνη σφύζει από δραματική ένταση και από έναν παραληρηματικό ρυθμό. Όπου κι αν στρέψουμε το βλέμμα μας, τα πάντα είναι σε κίνηση και παντού επικρατεί η βία.

Από εικονογραφικής απόψεως, η σύνθεση της κεντρικής σκηνής των *Πειρασμών* από τον Grünewald με τον Αντώνιο να έχει πέσει στο έδαφος και να δέχεται την δαιμονική επίθεση, φαίνεται να στηρίζεται σε παλαιότερα ιταλικά πρότυπα, και πιθανώς στους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* (Εικόνα 27) από τον Bernardo Parentino (1437-1531), έναν μάλλον δευτερεύοντα ζωγράφο που έμεινε στη σκιά του μεγάλου δασκάλου του Mantegna. Τη σχέση αυτή απέδειξε πρώτος ο Wilhelm Rolfes με ένα άρθρο του στα 1920, υποστηρίζοντας πως ο Grünewald έλαβε το εικονογραφικό πρόγραμμα από τον ηγούμενο του μοναστηριού ιταλό Guersi, πιθανώς από κάποιο σχέδιο ή χαρακτηριστικό,¹⁹² αντίγραφο της ελαιογραφίας ή από κάποιο παλαιότερο εικονογραφημένο βιβλίο ή χειρόγραφο. Είναι γεγονός ότι υπάρχουν γενικές ομοιότητες μεταξύ των δύο έργων, αλλά από εκεί και πέρα ο Grünewald έχει δημιουργήσει ένα πρωτότυπο έργο, όπως δείχνει και η σύγκριση των δύο έργων. Οι *Πειρασμοί* από τον Parentino εκτυλίσσονται σε ένα βραχώδες τοπίο, όπου μία ομάδα δαιμόνων έχει ρίξει κάτω τον Αντώνιο και τον ξυλοκοπά. Οι ομοιότητες τελειώνουν εδώ. Ιδίως δε οι δαίμονες του Parentino είναι πιο διαφοροποιημένοι από τους αντίστοιχους του Grünewald, έχοντας κατά βάση ανθρώπινη δομή με επιμέρους παραμορφώσεις, ενώ φαίνονται σαν να φοράνε μάσκες στα πρόσωπά τους.¹⁹³ Πέραν της ελαιογραφίας του Parentino, πιθανό πρότυπο για τον Grünewald ενδεχομένως να ήταν και μια ξυλογραφία από ένα φλωρεντινό εικονογραφημένο βιβλίο με θέμα τη ζωή του Αγίου Αντωνίου από ανώνυμο καλλιτέχνη (Εικόνα 28). Στο χαρακτηριστικό αυτό η σύνθεση είναι παρόμοια με του Parentino, ενώ οι δαίμονες διαθέτουν μεν πιο ζωόμορφα χαρακτηριστικά, εντούτοις είναι τυποποιημένοι και σχηματοποιημένοι. Γενικότερα, η σύνθεση και των δύο ιταλικών αναπαραστάσεων δεν είναι πρωτότυπη, αλλά ανάγεται και αυτή με τη σειρά

¹⁹² Βλέπε σχετικά Wilhelm Rolfes, "Die Vorlage für Grünewalds Versuchung des H. Anton vom Isenheimer Altar", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, τόμος 42, 1920, σελ. 238-249.

¹⁹³ Για τους Πειρασμούς από τον Parentino βλέπε σχετικά Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 75-79.

της σε πολύ παλαιότερα πρότυπα, στα τέλη του 14^{ου} αιώνα (1383), στους *Πειρασμούς* από τον Agnolo Gaddi.¹⁹⁴ Οι δύο ιταλικές απεικονίσεις των *Πειρασμών* είναι οι μοναδικές που έχουμε από αυτή την περίοδο στην Ιταλία, ένδειξη τόσο της παρακμής της εικονογραφίας του δαιμονικού, όσο και ότι οι *Πειρασμοί του αγίου Αντωνίου* δεν είναι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των ιταλών καλλιτεχνών.

Εικονογραφικά λοιπόν, θα λέγαμε πως ο Grünewald δημιουργεί μία αναπαράσταση κατά βάση προσωπική με δευτερεύουσες, και όχι τόσο σημαντικές επιρροές, οι οποίες έχουν να κάνουν κυρίως με τη στάση του Αντωνίου. Η τελευταία βέβαια παρουσιάζει κάποιες ομοιότητες και με την αντίστοιχη στο χαρακτηριστικό του Cranach αλλά και στο σχέδιο του Burgmaier. Εκτός αυτών δεν νομίζω πως μπορούμε άμεσα να ανιχνεύσουμε επιδράσεις από άλλα έργα με θέμα τους *Πειρασμούς*.¹⁹⁵

Ερμηνευτικά, δεν πρέπει κατά πρώτον σε καμία περίπτωση να αγνοήσουμε το γεγονός, ότι το ρετάμπλ του Grünewald προοριζόταν για ένα μοναστήρι του οποίου μία βασική λειτουργία ήταν η περίθαλψη πασχόντων από τη φωτιά του αγίου Αντωνίου. Ειδικότερα, το φύλλο με τους *Πειρασμούς* είναι σχεδόν σίγουρο ότι εξυπηρετούσε το σκοπό της ταύτισης των ασθενών με τον Αντώνιο, ο οποίος με την πίστη του και μόνο υπερκέρασε τη δύναμη των δαιμόνων και έλαβε τη σωτηρία από τον Ιησού. Συνεπώς, ο Αντώνιος ήταν ένα είδος παραδείγματος προς μίμηση για εκείνους τους ασθενείς, οι οποίοι μπορούσαν ακολούθως να αντλήσουν δύναμη και πίστη και να ξεπεράσουν την ασθένεια αυτή, που εθεωρείτο, τότε, πως είχε δαιμονική προέλευση, την οποία ενσαρκώνει ο δαίμονας κάτω αριστερά.¹⁹⁶ Κατά αυτό τον τρόπο, το σημείωμα στην κάτω δεξιά γωνία με την ερώτηση είναι δυνατό να σχετιζόταν ή να ανταποκρινόταν και στις «πληγές» των ίδιων των ασθενών, για τις οποίες περίμεναν τη «Θεϊκή Θεραπεία», ενώ συνολικότερα είναι εύλογο νομίζω μέσα σε αυτά τα πλαίσια, να θεωρήσουμε το συγκεκριμένο έργο ως την απεικόνιση μιας ηθικής δοκιμασίας, του αγίου και κατ' επέκταση των ίδιων των αρρώστων.

Την άποψη του Armin – Ernst Buchrucker, που θεωρεί τους δαίμονες στους *Πειρασμούς* του Grünewald ως σύμβολα ή προσωποποιήσεις των Επτά Θανάσιμων

¹⁹⁴ Για τους *Πειρασμούς* από τον Agnolo Gaddi βλέπε σχετικά Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, ό.π., σελ. 68-69.

¹⁹⁵ Ως εκ τούτου, διαφωνώ κάθετα με την άποψη του Cuttler, ο οποίος βλέπει στους *Πειρασμούς* του Grünewald γενικότερες επιρροές από τους *Πειρασμούς* του Cranach. Βλέπε σχετικά Charles D. Cuttler, “Some Grünewald Sources”, *Art Quarterly*, 19, 1956, σελ. 113-114.

¹⁹⁶ Για τη σύνδεση του ρετάμπλ γενικότερα με τη νοσοκομειακή λειτουργία της μονής και ειδικότερα του φύλλου των *Πειρασμών* βλέπε σχετικά Andrée Hayum, “The Meaning and Function of the Isenheim Altarpiece: The Hospital Context Revisited”, *The Art Bulletin*, 39, Δεκέμβριος 1977, σελ. 501-517. Βλέπε επίσης Franziska Sarwey, *Grünewald – Studien*, ό.π., σελ. 86 και 96-97.

Αμαρτημάτων,¹⁹⁷ βρίσκω τελείως ανεδαφική καθώς απουσιάζουν όλες εκείνες οι ενδείξεις και τα συμφραζόμενα, ώστε να οδηγηθούμε σε ένα τέτοιο συμπέρασμα. Εκτός του ότι ο αριθμός των δαιμόνων του Grünewald είναι κατά πολύ μεγαλύτερος του επτά, η εικονογραφία του θέματος με τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα* είχε διαμορφωθεί στις αρχές του 16^{ου} αιώνα κατά ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο. Οι δαίμονες δηλαδή είναι ακριβώς επτά και συνοδεύονται από μία επιγραφή, η οποία δηλώνει το αμάρτημα που ο καθένας τους εκπροσωπεί.

Είναι δύσκολο κατά τη γνώμη μου, να εντοπίσουμε στους δαίμονες του Grünewald κάποια συγκεκριμένη ιδιότητα ή συμβολισμό, ουσιαστικά διαφορετικό σε σύγκριση με τα προηγούμενα έργα. Αυτό ωστόσο που κάνει ο εν λόγω καλλιτέχνης είναι ότι εντείνει στο μέγιστο ίσως βαθμό το γενικότερο χαρακτήρα του έργου ως μιας σύγκρουσης Καλού – Κακού, με το δεύτερο να εμφανίζεται εδώ πανίσχυρο, βίαιο και τρομακτικό. Το στοιχείο νομίζω που διαφοροποιεί την παρούσα αναπαράσταση, είναι η αίσθηση που μας δίνεται εκ πρώτης όψεως, πως ο Αντώνιος (το Καλό) έχει νικηθεί από τους δαίμονες και μάλιστα με ένα δραματικό τρόπο. Ποτέ άλλοτε δεν έχουμε ξαναδεί, ούτε και στον Cranach, τον άγιο τόσο εμφανώς φοβισμένο¹⁹⁸ και τους δαίμονες τόσο μοχθηρούς και κακούς, τόσο ισχυρούς. Το τελευταίο προκύπτει και από το γεγονός ότι ο Grünewald έχει τοποθετήσει δαίμονες παντού, έχουν κατακλύσει το χώρο, ενώ με την ίδια μανία έχουν καταστρέψει την καλύβα του, όπως ακριβώς του επιτίθενται. Άλλη μία επιπλέον λεπτομέρεια, που διαφοροποιεί τους δαίμονες του Grünewald είναι η εξατομίκευσή τους ως προς τα συναισθήματά τους, τουλάχιστον των δαιμόνων που είναι σε πρώτο πλάνο. Όλοι τους δηλαδή διακατέχονται μεν από «αρνητικά συναισθήματα», αλλά κατά κάποιο τρόπο διαφορετικά. Για παράδειγμα οι δύο δαίμονες δεξιά διακρίνονται για την επιθετική τους μανία και οργή, ενώ αυτός με το κόκκινο κάλυμμα πίσω τους είναι εντελώς διαφορετικός, ά-λογος θα έλεγε κανείς. Έντονη μοχθηρία αποπνέουν οι τρομακτικές μορφές που αναδύονται από το σκοτάδι στα αριστερά, βρισκόμενες παράλληλα σε αντίθεση με τους «μετωπικούς» δαίμονες, οι οποίοι κοιτάζουν προς την πλευρά του θεατή με ένα βλέμμα αινιγματικό, χωρίς να διαφαίνεται καμία λογική.

¹⁹⁷ Βλέπε σχετικά Armin – Ernst Buchrucker, “Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars”, *Das Münster*, 39, 1986, σελ. 129-130.

¹⁹⁸ Θα μπορούσε ίσως κανείς να πει εδώ, ότι αν δεν υπήρχε η θεϊκή παρουσία, οι δαίμονες έχουν κάμψει όντως την πίστη του Αντωνίου μέσω της απειλής για τη σωματική του ακεραιότητα.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σκηνή πάνω δεξιά με τους δαίμονες να σκοτώνουν ο ένας τον άλλο, για την οποία οι Cuttler και Uhlig δεν προτείνουν καμία ερμηνεία. Προσωπικά, θα έλεγα ότι πρόκειται, ενδεχομένως, για ένα είδος συμβολισμού της φύσης ή του φαύλου κύκλου του Κακού. Το Κακό δηλαδή γεννά περισσότερο Κακό.

Η μεγαλύτερη καινοτομία του Grünewald έγκειται πιστεύω, στο ότι περισσότερο από όλους τους γερμανούς καλλιτέχνες που απεικόνισαν τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, εξερευνά την οραματική διάσταση του θέματος αυτού. Ταυτόχρονα, ξεπερνώντας ξανά προδρόμους και επιγόνους και ακολουθώντας το δρόμο που πρώτος χάραξε ο Schongauer, αποδεικνύει περίτρανα πώς οι νέες τεχνικές που είχαν εφευρεθεί για να αναπαραστήσουν πειστικά τον ορατό κόσμο, τη φυσική πραγματικότητα, μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για τον ακριβώς αντίθετο σκοπό: Να αποδώσουν με νατουραλιστική πιστότητα όντα και καταστάσεις μη-πραγματικές. Αν προσέξουμε καλά το έργο, θα δούμε ότι παρά την έλλειψη στατικότητας και την εντύπωση ενός χάους, ο Grünewald έχει αρθρώσει το χώρο πολύ προσεκτικά και έχει αναπαραστήσει όλες τις μορφές με περίσσεια αληθοφάνεια. Για παράδειγμα, η κεντρική σκηνή είναι έτσι δομημένη, ώστε το μάτι του θεατή να εστιάζει απευθείας στον Αντώνιο. Σε αυτό συμβάλλει η κυκλική διάταξη των δαιμόνων με κέντρο τον Αντώνιο και ο δυνατός φωτισμός του πρώτου πλάνου. Για να δημιουργήσει την αίσθηση του βάθους, ο Grünewald έκανε επιτυχημένη χρήση της ατμοσφαιρικής προοπτικής, ενώ για τη μορφοπλασία των δαιμόνων ακολουθεί τη γοτθική παράδοση του φανταστικού και του τερατώδους, όπως και οι πρότεροι ομότεχνοί του, δημιουργώντας παρά ταύτα ως επί το πλείστον εξατομικευμένα όντα με όγκο, σωματικότητα και πλήθος λεπτομερειών. Ας παρατηρήσουμε με πόση επιμέλεια και φροντίδα απέδωσε το φτέρωμα του αετόμορφου δαίμονα ή το σώμα του δαίμονα της αρρώστιας.

Σε όλα αυτά τα στοιχεία έρχονται να προστεθούν η ασταμάτητη κίνηση, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις, η αντίθεση φωτός – σκιάς όπως και η ύπαρξη δύο διαφορετικών ειδών φωτισμού, του φυσικού και του μεταφυσικού, με τον δεύτερο να επικρατεί. Αυτό που επίσης μεταμορφώνει ο Grünewald είναι το τοπίο, το οποίο το καθιστά συμμετοχο σε ό,τι συμβαίνει, σε αντίθεση με τους Schongauer και Schweiger, που τοποθετούν τους *Πειρασμούς* σε ένα ουδέτερο πλαίσιο, και με τους Burgmaier και Cranach, οι οποίοι ναι μεν χρησιμοποιούν τοπία ως περιβάλλοντες χώρους, αλλά τα τελευταία είναι αμέτοχα σε ό,τι διαδραματίζεται, συνυπάρχουν με

τους *Πειρασμούς* αλλά δεν αναμειγνύονται με αυτούς. Στον Grünewald αυτό ακριβώς συμβαίνει: Η μείξη της φυσικής με τη μεταφυσική πραγματικότητα, καθώς η δεύτερη εισβάλλει βίαια μέσα στην πρώτη και την αλλοιώνει, την παραμορφώνει. Ο Αντώνιος δε, είναι σαν έρμαιο μεταξύ των σκοτεινών (δαίμονες) και των φωτεινών δυνάμεων (Ιησούς – άγγελος), και ο ορατός κόσμος το πεδίο σύγκρουσης των δυνάμεων αυτών. Η φυσική και η μεταφυσική πραγματικότητα εδώ δεν είναι τα παράλληλα ισοδύναμα που συναντήσαμε στον Cranach, αλλά μία ενιαία σύνθεση. Ένα όραμα με απτική παρουσία.

Είναι άγνωστο και αδιευκρίνιστο μέχρι σε ποιο βαθμό, ο Grünewald απεικόνισε μία δική του εσωτερική και υποκειμενική άποψη για τους *Πειρασμούς* αποκλειστικά ή μας δίνει και ένα χαρακτηριστικό δείγμα του τρόπου θέασης των συγχρόνων του, μιας πραγματικότητας δηλαδή που εμπεριέχει συγχρόνως τον ορατό και τον αόρατο κόσμο. Νομίζω ότι ισχύουν και τα δύο.

Αναφορικά τέλος με την ιστορία του ίδιου του θέματος, αυτό φτάνει με τον Grünewald σε ένα απόγειο που κανείς άλλος γερμανός καλλιτέχνης δεν θα ξεπεράσει. Ίσως γιατί κανείς άλλος δεν διέθετε τόσο πολύ το χάρισμα να μετουσιώνει το οραματικό σε απτό.

3.6 Martin Schaffner

Η δεύτερη κατά σειρά ελαιογραφία που θα εξετάσουμε με θέμα τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, προέρχεται από τον Martin Schaffner (1478/79-1546/49), έναν περιφερειακό ζωγράφο τοπικής περισσότερο εμβέλειας, ο οποίος δραστηριοποιείτο κυρίως στην ιδιαίτερη πατρίδα του, την πόλη Ulm. Ο πίνακας με τους *Πειρασμούς* όπως και οι τρεις ακόμα σωζόμενες αναπαραστάσεις από τη ζωή του αγίου Αντωνίου – *Η ταφή του Αγίου Παύλου του Ερημίτη από τον Άγιο Αντώνιο*, ο *Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου από τον Διάβολο με τη μορφή μιας βασίλισσας* και ο *Πειρασμός του Αγίου Αντωνίου από τον Διάβολο με τη μορφή γυναίκας* – αποτελούσαν τμήματα ενός κατεστραμμένου σήμερα ρετάμπλ με περισσότερες σκηνές,¹⁹⁹ το οποίο χρονολογείται στα 1517. Η χρονολογία αυτή προκύπτει από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, ο οποίος την τοποθέτησε πάνω από το μονόγραμμά του στους δύο πίνακες με τους

¹⁹⁹ Dietmar Lüdke, *Martin Schaffner: Die vier Antonius – Tafeln von 1517*, έκδοση από τη Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Καρλσρούη 1999, σελ. 6.

«*γυναικείους Πειρασμούς*». Ο προορισμός του πολύπτυχου του Schaffner ήταν η μονή των Σιστερσιανών μοναχών στο Salem.

Κοιτάζοντας τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* από τον Martin Schaffner (Εικόνα 29), την επίθεση δηλαδή των δαιμόνων, διαπιστώνουμε εξαρχής ότι πρόκειται για μια λιτή σύνθεση επικεντρωμένη κυρίως σε ό,τι συμβαίνει στον άγιο. Αν και το περιστατικό λαμβάνει χώρα σε κάποιο τοπίο, ίχνη μόνο από το τελευταίο διακρίνουμε στο κάτω τμήμα του έργου, ενώ επάνω ένα άλλο μικρό τμήμα καταλαμβάνει ο γαλάζιος ουρανός. Κατά τα άλλα, στο μακρόστενο σχήμα του πίνακα κυριαρχεί η υψηλόσωμη μορφή του γηραιού Αγίου, ο οποίος είναι ενδεδυμένος με καφέ μανδύα, σκούρο πράσινο, ολόσωμο ράσο, κρατά στο δεξί του χέρι το χαρακτηριστικό ραβδί και στο αριστερό μια μικρή καμπάνα, έχει ημικυκλικό φωτοστέφανο ενώ το βλέμμα του είναι στραμμένο προς τον ουρανό.

Ο Schaffner στηριζόμενος προφανώς σε παλαιότερα έργα, αναπαριστά με τη σειρά του τον Αντώνιο περικυκλωμένο από δαίμονες, οι οποίοι είναι οκτώ τον αριθμό. Βρίσκονται παντού, ολόγυρά του, τραβώντας τον από τα ρούχα, τα χέρια και πόδια, έχοντάς τον σηκώσει λίγα εκατοστά από το έδαφος, κάτω στο οποίο έχει πέσει η Βίβλος που ο άγιος πάντα έχει μαζί του. Για το πλάσιμο των δαιμόνων, ο Schaffner βασίζεται και αυτός στην πλούσια και διαδεδομένη στην εποχή του υστερογοτθική παράδοση, δημιουργώντας υβριδικά και τερατόμορφα όντα, αρκετά εκ των οποίων ωστόσο έχουν αναγνωρίσιμα κεφάλια ζώων, όπως σκύλου, γάτας, λιονταριού, φιδιού ή αλόγου. Το μέγεθός τους πάντως είναι εμφανώς μικρότερο από του αγίου, απόρροια, ίσως, επίσης μεσαιωνικών επιρροών. Ο καλλιτέχνης επιθυμούσε ενδεχομένως με αυτό τον τρόπο να δείξει τη μεγαλύτερη σπουδαιότητα του Αγίου έναντι των κατώτερών του δαιμόνων. Αναφορικά πάντα με τους δαίμονες, το καινούργιο στον Schaffner είναι ο δαίμονας στη μέση αριστερά με το κοκκινωπό πρόσωπο, τα γένεια και τα κέρατα, ο οποίος θυμίζει έντονα αρχαίο σάτυρο, ενώ πρωτότυπο είναι ακόμη το τρικέφαλο, ερπετοειδές τέρας πάνω δεξιά, ένα είδος ύδρας θα λέγαμε.

Η σύνθεση του Schaffner, συμπληρώνεται από την παρουσία στον ουρανό του Ιησού, το βλέμμα του οποίου συναντά αυτό του Αντωνίου. Οι Grünwald και Schaffner είναι οι μόνοι που απεικονίζουν τον Ιησού στους *Πειρασμούς*, μένοντας έτσι πιο κοντά στις πηγές. Ο Ιησούς με τον κόκκινο μανδύα από τον Schaffner, είναι βεβαίως τελείως συμβατικός εν συγκρίσει με τον αντίστοιχο του Grünwald, ο οποίος

προσδίδει στην εξ ουρανού σωτηρία του Αντωνίου έναν πραγματικά μεταφυσικό χαρακτήρα.

Σχετικά με την ερμηνεία του έργου, δεν νομίζω πως έχουμε να πούμε πολλά πράγματα. Σαφώς το βασικό νόημα και των *Πειρασμών* του Schaffner έγκειται στη σύγκρουση Καλού – Κακού. Ο ισχυρισμός που διατυπώνει αβίαστα και χωρίς κανένα επιχείρημα ο Dietmar Lüdke, ότι δηλαδή οι δαίμονες αντιπροσωπεύουν τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα,²⁰⁰ θεωρώ ότι είναι αβάσιμος. Δεν υφίσταται κανένα τέτοιο στοιχείο, φανερά τουλάχιστον, που να συνηγορεί σε μια τέτοια ερμηνεία.

Αν θελήσουμε να κάνουμε μία συνολική αποτίμηση των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου* του Schaffner, θα λέγαμε ότι πρόκειται για την πιο αδύναμη και συμβατική απόδοση του θέματος έως τώρα. Δεν φαίνεται να αποπνέει και να εκφράζει τίποτε το ιδιαίτερο. Οι δαίμονες του Schaffner μολονότι εικονογραφικά διαθέτουν ως ένα σημείο πρωτοτυπία, δεν δικαιολογούν παρ' όλα αυτά την ύπαρξή τους ως πλάσματα του Σκότους, δεν προκαλούν το αίσθημα του φόβου και δεν αποδεικνύουν την υποτιθέμενη δύναμή τους. Η ένταση και η βιαιότητα απουσιάζουν καθώς οι μορφές είναι αρκετά στατικές, ενώ λείπουν οι χρωματικές αντιθέσεις και ένας περισσότερο «τολμηρός» φωτισμός. Συνολικά, μια στατική, «στεγνή» και στείρα σύνθεση.

3.7 Niklaus Manuel Deutsch

Ο Niklaus Manuel Deutsch (1484-1530) λογίζεται ως ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του χώρου που σήμερα καταλαμβάνει η Ελβετία. Ο κύριος τόπος δραστηριοποίησής του ήταν η ιδιαίτερη πατρίδα του, η Βέρνη, στην οποία και έζησε το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Ο Deutsch ήταν ζωγράφος, σχεδιαστής χαρακτικών και βιτρώ, ποιητής, ενώ για κάποιο διάστημα είχε πολεμήσει και ως μισθοφόρος στην Ιταλία. Από το 1520 και μετά αναμείχθηκε ενεργά στα πολιτικά και θρησκευτικά πράγματα της Βέρνης, υποστηρίζοντας με θέρμη τη Μεταρρύθμιση.²⁰¹

Οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* από τον Deutsch είναι τμήμα ενός ρετάμπλ με τρεις ακόμα σκηνές από τον βίο του αγίου: Στα εξωτερικά φύλλα βρίσκονται οι

²⁰⁰ Dietmar Lüdke, *Martin Schaffner*, όπ.π., σελ. 18.

²⁰¹ Την πιο συνολική εικόνα για τον Deutsch δίνει ο κατάλογος έκθεσης, Cäsar Menz – Hugo Wagner (επιμέλεια) *Niklaus Manuel Deutsch: Maler – Dichter – Staatsmann*, Kunstmuseum Bern, Βέρνη, 1979.

δύο *Πειρασμοί*, αριστερά ο «γυναικείος» και δεξιά από τους δαίμονες. Στα εσωτερικά φύλλα, αριστερά ο *Άγιος Αντώνιος θεραπεύει αρρώστους και δαιμονισμένους* και δεξιά οι *Άγιοι Ερημίτες Παύλος και Αντώνιος στην έρημο*. Στα δύο εσωτερικά φύλλα υπάρχει το μονόγραμμα του καλλιτέχνη καθώς και η ημερομηνία 1520, εικάζεται ωστόσο ότι τα εξωτερικά φύλλα ήταν έτοιμα ήδη από το 1518.²⁰² Παραγγελιοδότης του ρετάμπλ ήταν το μοναστήρι των Αντωνιτών στη Βέρνη, οι οποίοι το είχαν τοποθετήσει στην αίθουσα όπου φρόντιζαν τους προσβεβλημένους από τη φωτιά του αγίου Αντωνίου.²⁰³

Το πρώτο που παρατηρεί κανείς κοιτάζοντας τους *Πειρασμούς* του Deutsch (Εικόνα 30), είναι η εξαιρετική αγριότητα και βιαιότητα της όλης σκηνής. Ο Deutsch έχει αναπαραστήσει τον Αντώνιο τη στιγμή που αυτός χάνει την ισορροπία του και πέφτει, δεχόμενος σφοδρότατη επίθεση από πέντε εξαγριωμένους δαίμονες. Ο Άγιος είναι ενδεδυμένος με μακρύ μαύρο μανδύα και καφέ ολόσωμο ράσο, ενώ πίσω από το κεφάλι του, ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει ένα μεγάλο φωτοστέφανο. Ο Αντώνιος, καθώς οι δαίμονες τον τραβάνε, προσπαθεί να στηριχτεί στο έδαφος με το δεξί του χέρι, ενώ η έκφραση του προσώπου του φανερώνει πόνο.

Ο Deutsch αποδεικνύεται ως προς την κατασκευή των δαιμόνων αντάξιος άλλων γερμανών ομοτέχνων του, δημιουργώντας αληθοφανή τέρατα. Από αριστερά, βλέπουμε ένα δαίμονα τη στιγμή που προσπαθεί, κρατώντας ένα ρόπαλο με τα δύο του χέρια, να καταφέρει ένα καίριο πλήγμα στο κεφάλι του Αντωνίου. Η μπροστινή και η πλαϊνή όψη του σώματός του είναι κατακόκκινη σε αντίθεση με την πίσω, που φαίνεται να καλύπτεται από κάποιο τρίχωμα, ενώ έχει και ουρά. Το κεφάλι του διατηρεί τη διχρωμία του σώματός του, και επιπλέον είναι εξόχως απροσδιόριστο έχοντας μικρά και μεγάλα κέρατα, αιχμηρή και διχαλωτή μύτη, ανάμεσα από την οποία περνάει μια μαύρη γλώσσα, ενώ διακρίνεται και ένας κυνόδοντας από την κάτω σιαγόνα. Το βλέμμα του επίσης είναι σκληρό και βλοσυρό, απόλυτα επικεντρωμένο στον Αντώνιο. Από κάτω του ακριβώς ένας δεύτερος δαίμονας καθιστός, τραβά με δύναμη τη λευκή γενειάδα του Αντωνίου με τα δύο του χέρια. Τα χοντρά του πόδια με τα ανάλογα νύχια πατάνε κόντρα στο σώμα του Αντωνίου, ενώ αυτό που τον ξεχωρίζει είναι το εντονότατα παραμορφωμένο και γκροτέσκο κεφάλι του, το οποίο μοιάζει να είναι το κεφάλι πραγματικού τέρατος. Το πίσω μέρος του κεφαλιού καλύπτεται με λέπια, κατά μήκος της κορυφής φέρει ένα μεγάλο και

²⁰² Menz, όπ.π., σελ. 248.

²⁰³ Όπ.π., σελ. 248.

αιχμηρό, κεράτινο λοφίο, ενώ στο στόμα του έχει σειρές κοφτερών δοντιών, μερικά από τα οποία είναι υπερμεγέθη. Δόντια μάλιστα φαίνεται να έχει και στα ρουθούνια του. Ο συνδυασμός όλων αυτών των στοιχείων προσδίδει στο συγκεκριμένο δαίμονα μία οργίλη και μοχθηρή έκφραση.

Πίσω από τον Αντώνιο, βρίσκεται ένας τρίτος σκουρόχρωμος δαίμονας, ο μόνος αναγνωρίσιμος έχοντας κεφάλι αγριόχοιρου. Το τριχωτό του σώμα χωρίζεται σε χρωματικές ζώνες του καφέ, του λευκού και του σκούρου γκριζου. Καθώς πιάνει τον Αντώνιο από το κεφάλι και από το αριστερό χέρι, συγχρόνως με μία έκφραση μίσους και απέχθειας τον φτύνει στο πρόσωπο. Από το ορθάνοιχτο στόμα του, ξεπροβάλλουν δύο κοφτεροί χαυλιόδοντες, ενώ κάτω από το πηγούνι του έχει δύο κέρατα. Πίσω του ακριβώς, κοιτάζει απειλητικά τον Αντώνιο ένας πτηνόμορφος, πολύχρωμος και ακαθόριστος δαίμονας, με ένα κατακόκκινο λοφίο στο κεφάλι του και με ένα περίεργο ράμφος. Ο πέμπτος και τελευταίος δαίμονας που πατάει και με τα δυο του πόδια πάνω στο σώμα του Αντωνίου, μοιάζει να είναι δανεισμένος από τη χαλκογραφία του Schongauer. Το κορμί του προελεύσεως ερπετού, είναι και εδώ καλυμμένο από καφέ φολίδες, πλην των κόκκινων χεριών του και των φτερών νυχτερίδας που έχει με το ίδιο χρώμα, ενώ στο πρόσωπό του υπάρχει η πανομοιότυπη αιχμηρή μύτη. Ο εν λόγω δαίμονας, ετοιμάζεται με ένα είδος ροπάλου που κρατά και με τα δύο του χέρια να χτυπήσει με όλη του τη δύναμη τον Αντώνιο, τουλάχιστον αυτό φαίνεται από τη στάση του σώματός του, ενώ ταυτόχρονα δείχνει να το απολαμβάνει, όπως μαρτυρά η έκφραση του προσώπου του με τα κλειστά μάτια και το πλατύ χαμόγελο.

Ο Deutsch έχει εντάξει τη σκηνή των *Πειρασμών* σε ένα πυκνόφυτο τοπίο, που καλύπτει τον περιβάλλοντα χώρο κατά τα τρία τέταρτα και μόνο δεξιά υπάρχει ένα άνοιγμα, από το οποίο μπορούμε να δούμε στο βάθος μία πεδιάδα και ένα βουνό, ενώ ψηλότερα διακρίνεται ο γαλάζιος ουρανός με λίγα σύννεφα.

Πέραν του «δανείου» από τον Schongauer, η εκφραστικότητα και η ζωγραφική ποιότητα των δαιμόνων του Deutsch σχετίζονται πιθανώς με επιρροές από τον Grünewald, το ρετάρμπλ του οποίου ο Deutsch ίσως γνώριζε. Όπως άλλωστε απέδειξε ο Carel von Mandach, οι μονές των Αντωνιτών στη Βέρνη και στο Isenheim

είχαν σχέσεις μεταξύ τους και ίσως αυτό το στοιχείο να είναι ο συνδετικός κρίκος των δύο καλλιτεχνών.²⁰⁴

Παρά ταύτα, ακόμη κι αυτό αν συμβαίνει, ο Deutsch δεν αντιγράφει πιστά κάποια πρότυπα, παρά μεταφράζει τους *Πειρασμούς* με ένα δικό του προσωπικό ιδίωμα. Εκεί που έδωσε έμφαση ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης είναι στον τονισμό της κτηνώδους φύσης των δαιμόνων, απόρροια των βίαιων και επιθετικών κινήσεων, των εκφράσεων μίσους και του έντονου χρωματισμού τους. Ο Deutsch φτάνει στο επιθυμητό αποτέλεσμα καταφεύγοντας ακόμη περισσότερο στη χρήση της παραμόρφωσης, ιδίως όσον αφορά τα κεφάλια των δαιμόνων, προσδίδοντάς τους παράλληλα μεγάλη αληθοφάνεια.

Επιμέρους συμβολισμούς είναι δύσκολο νομίζω, να παρατηρήσουμε στους δαίμονες του Deutsch. Θα σταθώ μόνο στο δαίμονα με το κεφάλι αγριόχοιρου, μοτίβο που το συναντήσαμε και σε προηγούμενα έργα, κάτι που δεν το θεωρώ τυχαίο, αφού ο αγριόχοιρος είχε αρνητική συμβολική χροιά στο Μεσαίωνα ταυτιζόμενος γενικότερα με το Κακό και ειδικότερα με τη λαγνεία.²⁰⁵

Μία επιπρόσθετη διαφοροποίηση του Deutsch πηγάζει από την αίσθηση ότι το Κακό εδώ μέσω των δαιμόνων έχει συντρίψει τον Αντώνιο, ο οποίος είναι ολομόναχος και αβοήθητος χωρίς ίχνος στωικότητας και καρτερικότητας επάνω του, όπως είδαμε σε παλαιότερες αναπαραστάσεις. Μόνο πόνος. Ο Αντώνιος μάλιστα, μοιάζει αυτός να είναι το «ξένο σώμα» στη σκηνή και όχι οι δαίμονες, οι οποίοι φαίνονται σαν να προέρχονται ή σαν να είναι τμήμα της φύσης γύρω τους. Ίσως επειδή αρθρώνονται και χαρακτηρίζονται από ζώδια και άρα πιο «γήινα γνωρίσματα» και συνεπώς κατώτερα, σε αντιδιαστολή με τον Αντώνιο ο οποίος ως σύμβολο πνευματικότητας και ανωτερότητας δείχνει αταίριαστος μέσα στο φυσικό αυτό περιβάλλον. Οι δαίμονες, δεν λυγίζουν εδώ μόνο τον Αντώνιο και την πίστη του, αλλά επίσης το γήινο στοιχείο φαίνεται να υπερτερεί του πνευματικού. Στον Cranach μιλήσαμε για παράλληλα ισοδύναμα και στον Grünewald για μείξη των δύο πραγματικοτήτων. Στον Deutsch υφίσταται σύγκρουση των δύο πραγματικοτήτων, με τον Αντώνιο να ενσαρκώνει τη πνευματική – μεταφυσική πλευρά και τους δαίμονες – και αυτό είναι το παράδοξο – τη γήινη και φυσική.

²⁰⁴ Carel von Mandach, “Die Antoniustafel von Niklaus Manuel”, *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, τόμος 38, 1935, σελ. 8-12 και 17.

²⁰⁵ James Hall, *Dictionary*, όπ.π., σελ. 49.

3.8 Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης

Η ανώνυμη ελαιογραφία με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* στα 1520, είναι το έργο με το οποίο θα ολοκληρώσουμε την παρουσία και μελέτη του θέματος αυτού που εμπεριέχει ενεργά το δαιμονικό στοιχείο. Για τον ανώνυμο καλλιτέχνη του έργου, γνωρίζουμε μόνο ότι η περιοχή της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας ήταν ο Άνω Ρήνος και ότι μάλλον δεν ανήκε στους πρωτοπόρους της εποχής του. Κατά καιρούς, βέβαια, με βάση τους *Πειρασμούς* ταυτίστηκε με διάφορα ονόματα.²⁰⁶

Ο εν λόγω καλλιτέχνης ακόμα κι αν δεν ήταν τόσο σημαντικός, κατάφερε εντούτοις στο συγκεκριμένο έργο να δώσει ως ένα σημείο τη δική του προσωπική ερμηνεία του θέματος (Εικόνα 31). Βλέπουμε λοιπόν τον Αντώνιο τοποθετημένο σε μία διαγώνια στάση να δέχεται επίθεση από μία ομάδα δαιμόνων, εκ των οποίων κάποιοι τον έχουν σηκώσει στον αέρα στα πρότυπα παλαιότερων έργων, ενώ ο Αντώνιος αποστασιοποιημένος έχει στραμμένο το βλέμμα του προς τον ουρανό θυμίζοντας κατά κάποιο τρόπο τον Αντώνιο του Schongauer. Ο Άγιος εδώ φορά στο πάνω μέρος του σώματός του ένα μαύρο ένδυμα, πιθανώς ράσο, έχοντας το σταυρό σχήματος T με μπλε χρώμα, σύμβολο του Αντωνίου και των Αντωνιτών, ενώ από τη μέση και κάτω φορά ένα δεύτερο κόκκινο ρούχο, που ωστόσο ίσως να πρόκειται για τον συνήθη του μανδύα, ο οποίος εδώ λόγω της επίθεσης έχει πέσει προς τα κάτω. Την εικόνα του Αγίου, συμπληρώνουν ένα μικρό φωτοστέφανο και ένα κομποσκοίνι που κρατά στο αριστερό του χέρι.

Στη σκηνή είναι παρόντες έντεκα συνολικά δαίμονες, από τους οποίους άλλοι του επιτίθενται και άλλοι απλώς τον παρατηρούν. Στην άκρη δεξιά ξεχωρίζουμε ένα κόκκινο δαίμονα με κεφάλι σκύλου, φτερά νυχτερίδας, ένα περίεργο σχήμα στην ηβική χώρα και κεφάλια πουλιών να αποτελούν τα γόνατά του, ο οποίος έχει πιάσει τον Αντώνιο από την πλάτη και κάτω από το αριστερό του χέρι προσπαθώντας μάλλον να τον σηκώσει, και συγχρόνως τον δαγκώνει στα πλευρά. Πιο κάτω ένας δεύτερος πρασινωπός και πτηνόμορφος δαίμονας φαίνεται επίσης να σπρώχνει τον Αντώνιο προς τα πάνω, ενώ στο σώμα του αγίου έρπει απειλητικά ένα σαυροειδές, μοχθηρό ον με σκούρο κίτρινο χρώμα. Δεξιά του Αντωνίου, δύο άλλοι δαίμονες

²⁰⁶ Για την ιστορία της απόδοσης της ανώνυμης αυτής ελαιογραφίας σε συγκεκριμένους καλλιτέχνες βλέπε σχετικά Irmgard Hiller και Horst Vey, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf – Richartz – Museum und im Kunstgewerbe Museum der Stadt Köln*, DuMont Verlag, Κολωνία, 1969, σελ. 121.

προσπαθούν να τον χτυπήσουν, ο ένας, του οποίου φαίνεται μόνο το πρόσωπο με την οργισμένη έκφραση και τα κόκκινα μάτια, με τη γροθιά του, και ο δεύτερος, ο οποίος είναι κατακίτρινος με τρία κόκκινα κέρατα στο κεφάλι του έχοντας πρόσωπο τρωκτικού, με ένα κλαδί. Απέναντι από τον Αντώνιο πλησιάζει πετώντας και ουρλιάζοντας ένα κοκκινωπό μικρόσωμο δαιμονικό ον με τεράστια αυτιά και ακαθορίστου προέλευσης σώμα. Δίπλα του παρατηρούμε το σκουροπράσινο κεφάλι με τα κόκκινα, διακλαδωτά κέρατα ενός δαίμονα που μοιάζει κάπως με σκύλο, και που κοιτάζει τον άγιο με ένα εμφανώς επιθετικό και απειλητικό βλέμμα.

Πίσω ακριβώς ξεχωρίζει μία σειρά τεσσάρων κεφαλιών, εκ των οποίων το πρώτο αριστερά με το πράσινο χρώμα είναι σαφώς ζωόμορφο έχοντας μία έκφραση απέχθειας, ενώ τα υπόλοιπα τρία, μολονότι πιο ανθρώπινα είναι παραμορφωμένα, κοιτάζουν τον Αντώνιο ειρωνικά αλλά και κατά κάποιο τρόπο αινιγματικά.

Ένα από τα πρωτότυπα στοιχεία του ανώνυμου καλλιτέχνη, είναι ότι εισάγει τους *Πειρασμούς* σε ένα κενό και σκοτεινό φόντο, από το οποίο διακρίνεται με ένα κίτρινο χρώμα μόνο το έδαφος κάτω και αυτό ελάχιστα, ενώ την ίδια στιγμή φωτίζει τις μορφές έντονα με αποτέλεσμα να δημιουργείται μία εξωπραγματική αίσθηση. Η εφαρμογή του μαύρου φόντου, θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη στη *Σταύρωση* του Grünewald στο ρετάμπλ του Isenheim. Το σχηματοποιημένο πάλι δέντρο αριστερά, που λειτουργεί μόνο ως «υψομετρικός δείκτης» μοιάζει να έχει παρθεί από το χαρακτηριστικό του Cranach, όπως και η μορφή με τα μεγάλα αυτιά.

Είναι φανερό ότι οι δαίμονες του ανώνυμου καλλιτέχνη δεν ξεχωρίζουν για τη βιαιότητά τους ή για το αίσθημα φόβου που προκαλούν ή ακόμη για την αληθοφάνεια τους, όπως άλλων καλλιτεχνών. Αντίθετα, φαίνεται να διαθέτουν σε ένα βαθμό το στοιχείο της γελοιογραφίας, δείχνουν «ψεύτικοι» – που είναι κανονικά – ως αποτέλεσμα των ζωηρών χρωμάτων τους, που οξύνονται από τον ισχυρό φωτισμό, και λόγω της μορφοπλασίας τους, η οποία δεν έχει την απαιτούμενη υφή και τις ανάλογες λεπτομέρειες.

Οι δαίμονες στο παρόν έργο μοιάζουν με παραισθήσεις, όπως και όλη η εικόνα γενικά αφού απουσιάζει κάθε τι το «φυσικό» ή έστω ουδέτερο. Ίσως βέβαια, με αυτό τον τρόπο ο καλλιτέχνης ήθελε να δείξει τον απόφιο οραματικό χαρακτήρα των *Πειρασμών*, απογυμνώνοντάς τους από κάθε έννοια και στοιχείο της φυσικής πραγματικότητας και ερχόμενος σε πλήρη αντίθεση με τις αναπαραστάσεις των προκατόχων του, ακόμα και με αυτή του Grünewald.

Ο αποστασιοποιημένος Αντώνιος είναι αυτή τη φορά όντως αποστασιοποιημένος, βρισκόμενος σε έναν κόσμο άδειο, χωρίς τρίτη διάσταση, φωτεινό και σκοτεινό συνάμα, όπου αυτό που κυριαρχεί απόλυτα είναι το φανταστικό – οραματικό.

3.9 Σκέψεις για τα παραπάνω έργα

«Είναι πέρα από κάθε αμφισβήτηση ότι τα πράγματα που δεν είναι ορατά δεν ενδιαφέρουν τον ζωγράφο. Ο ζωγράφος προσπαθεί να απεικονίσει μόνο όσα είναι ορατά».²⁰⁷ Το απόφθεγμα αυτό του Αλμπέρτι (1404-1472) στην αρχή του πρώτου βιβλίου της πραγματείας του *Περί Ζωγραφικής*, δίνει κατά κάποιο τρόπο το στίγμα της αναγεννησιακής τέχνης στην Ιταλία, η οποία στρέφει το ενδιαφέρον της στον ορατό κόσμο. Με τη χρήση της γραμμικής προοπτικής, η αναγεννησιακή τέχνη θα δημιουργήσει ένα χώρο ενιαίο, ομοιογενή, αντικειμενοποιημένο και ορθολογοποιημένο, απόρροια μιας κοσμοθεωρίας που είχε εξοβελίσει σε μεγάλο βαθμό τα υπερβατικά ιδεώδη του Μεσαίωνα. Για τον ίδιο λόγο, η τέχνη της ιταλικής αναγέννησης επικεντρώνεται ταυτόχρονα και στον άνθρωπο, φτάνοντας στο σημείο να εξανθρωπίσει ακόμη και τους δαίμονες υποτάσσοντας τη μορφοπλασία τους στον ανθρωπομορφισμό. Είδαμε για παράδειγμα, ότι οι δαίμονες του Parentino παρά τις επιμέρους παραμορφώσεις τους είχαν κατά βάση ανθρώπινη δομή, ενώ και οι αντίστοιχοι δαίμονες του ανώνυμου ιταλού καλλιτέχνη, αν και ήταν εντονότερα ζώομορφοι διέπεντο επίσης από έναν «ανθρώπινο χαρακτήρα». Ο Luca Signorelli (1441-1523) στην *Έσχατη Κρίση* που ζωγράφησε στα 1498 (Εικόνα 32), θα προχωρήσει ακόμη περισσότερο στον εξανθρωπισμό των δαιμόνων. Οι τελευταίοι μολονότι διαθέτουν – όχι όλοι – φτερά νυχτερίδας ή πεταλούδας, κέρατα ή είναι αποδοσμένοι με χρώμα διαφορετικό από αυτό της ανθρώπινης σάρκας, είναι εντούτοις βασισμένοι σχεδόν εξολοκλήρου σε ανθρώπινα πρότυπα, έχοντας ελάχιστη ή και καθόλου σχέση με τα τερατουργήματα των καλλιτεχνών από τις Κάτω Χώρες ή από τη Γερμανία. Όπως είπαμε ήδη, η εικονογραφία του δαιμονικού στην Ιταλία

²⁰⁷ Λεόν Μπατίστα Αλμπέρτι, *Περί Ζωγραφικής*, εισαγωγή – μετάφραση – σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη – Πλάκα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1994, σελ. 84.

φθίνει κατά τον 15^ο αιώνα,²⁰⁸ και τα παραδείγματα που αναφέραμε δεν είναι παρά λίγες εξαιρέσεις. Αυτό οφείλεται και στο γεγονός ότι και τα θέματα που εμπεριέχουν δαίμονες, όπως η *Έσχατη Κρίση* χάνουν τη σημασία και τη λειτουργία τους και ποσοτικά εμφανίζουν μεγάλη κάμψη σε σχέση με τη βορειοευρωπαϊκή τέχνη. Το ίδιο συμβαίνει και με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, οι οποίοι τόσο «ποιοτικά» όσο και ποσοτικά δεν μπορούν να συγκριθούν με τους αντίστοιχους της γερμανικής τέχνης. Επειδή ακριβώς όπως γράφει και ο Cuttler, οι ιταλοί καλλιτέχνες στην πλειοψηφία τους δεν ενδιαφέρονταν για ένα θέμα, που διαθέτει τόσο πολύ το υπερβατικό στοιχείο.²⁰⁹

Δεν σημαίνει ωστόσο, ότι οι γερμανοί ή οι φλαμανδοί καλλιτέχνες δεν ενδιαφέρονταν για τον ορατό κόσμο, όπως οι ιταλοί. Το ακριβώς αντίθετο. Η διαφορά με τους ιταλούς ομοτέχνους τους, έγκειται στο γεγονός, πως οι βόρειοι καλλιτέχνες και ειδικότερα οι γερμανοί επιδεικνύουν ένα εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον και για την υπερφυσική πραγματικότητα, που αποτυπώνεται έκδηλα στο θέμα των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου*.

Είδαμε βέβαια ότι για την απεικόνιση του θέματος αυτού, οι καλλιτέχνες, αρχής γενομένης από τον Schongauer, κατέφυγαν στη χρήση αναγεννησιακών τεχνοτροπικών στοιχείων (ενιαίος χώρος, απόδοση λεπτομερειών, τρίτη διάσταση, μορφές με σωματικότητα), προσδίδοντας έτσι στους *Πειρασμούς* μία ισχυρή διάσταση φυσικότητας, και αληθοφάνειας, εξισώνοντας έτσι το φυσικό με το υπερφυσικό. Η γοτθική παράδοση με την Αναγέννηση συναντώνται, με τη δεύτερη όμως να είναι υποταγμένη στην πρώτη. Αυτό που συντελείται κατά τη γνώμη μου στο θέμα των *Πειρασμών* είναι ότι με την εφαρμογή στοιχείων αρχικά προορισμένων για την αναπαράσταση και ορθολογοποίηση του ορατού κόσμου, η «μεταφυσική πραγματικότητα» με τη σειρά της αντικειμενικοποιείται και καθίσταται ισότιμη της φυσικής. Όπως ο Panofsky όρισε τη γραμμική προοπτική ως ένα είδος συμβολικής μορφής, το οποίο αντανακλά τη κοσμοθεωρία της Αναγέννησης, το ίδιο συμβαίνει νομίζω και με τα έργα που εξετάσαμε: Δείχνουν με τον δικό τους τρόπο τη σύζευξη του πραγματικού και του υπερφυσικού, καθρεφτίζοντας έτσι ως ένα σημείο την κρίση που σοβούσε εκείνη την περίοδο στο γερμανικό χώρο, όπου η πρότερη μεσαιωνική και μεταφυσική θέαση της πραγματικότητας είχε ξεφύγει από κάθε όριο και

²⁰⁸ Να σημειώσουμε εδώ, ότι και σε προηγούμενες περιόδους ή και στο πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα, η εικονογραφία του δαιμονικού στην Ιταλία δεν έφτασε ποτέ τις ακρότητες που παρατηρούμε στη γερμανική τέχνη.

²⁰⁹ Charles Cuttler, “Grünwald Sources”, όπ.π., σελ. 101.

παραμόρφωνε τον ορατό κόσμο, τον μετέτρεπε σε πεδίο δράσης απόκοσμων δυνάμεων με τον άνθρωπο να είναι στο έλεός τους. Ο γερμανικός χώρος βιώνει τη μετάβαση από το παλαιό στο νέο ως κρίση ενισχύοντας έτσι ακόμη περισσότερο τον ανορθολογισμό. Η γερμανική τέχνη, η οποία ήταν και αυτή σε ένα μεταβατικό στάδιο, όπου το παλαιό και το νέο πνεύμα συναντήθηκαν ή συγκρούστηκαν, αποδείχτηκε επαρκής για την αναπαράσταση ενός κόσμου, ο οποίος δεν πίστευε στις ανθρώπινες δυνατότητες σαν την ιταλική Αναγέννηση, αλλά στην κυριαρχία σκοτεινών δυνάμεων όπως οι δαίμονες.

Αν θέλουμε να εντοπίσουμε πιο συγκεκριμένες ερμηνευτικές παραμέτρους των *Πειρασμών*, τότε είναι απαραίτητο κατά πρώτον να μην ξεχνάμε τη λειτουργία τους ως την εικονογράφηση της μάχης Καλού – Κακού μέσα από την ιδιαίτερη χριστιανική της θεώρηση, η οποία φαίνεται να προσλαμβάνει για την περίοδο που εξετάζουμε έναν δραματικό χαρακτήρα. Σε ένα δεύτερο επίπεδο ερμηνείας, από το οποίο νομίζω πως μπορούμε να κατανοήσουμε εν πολλοίς τη δημοφιλία του θέματος γενικότερα και του Αντωνίου ειδικότερα, οι *Πειρασμοί* συμβολίζουν την επιτυχή προσπάθεια του ατόμου να αντιμετωπίσει και να υπερνικήσει τις δαιμονικές δυνάμεις που στοίχειωναν το μυαλό των ανθρώπων της εποχής. Ο Αντώνιος αν και άγιος, δεν έπαυε να είναι ένας απλός άνθρωπος. Η πίστη ήταν το μοναδικό του όπλο, και για αυτό το λόγο, ένας πιστός μπορούσε ευκολότερα να ταυτιστεί μαζί του από ότι για παράδειγμα με τη μορφή του Χριστού.

Όσο πιο πολύ εντείνονταν η δαιμονομανία και η δαιμονοφοβία από τον 15^ο αιώνα και έπειτα, τόσο πιο πολύ, αντίστοιχα, η εικονογραφία του δαιμονικού στη βόρεια Ευρώπη λάμβανε οξύτερες διαστάσεις, καταφεύγοντας ολοένα και περισσότερο στην παραμόρφωση και στη τερατομορφία, δημιουργώντας δαιμονικά όντα απογυμνωμένα σε μεγάλο βαθμό από ανθρώπινα στοιχεία. Το είδαμε και στις *Έσχατες Κρίσεις* και στους *Πειρασμούς*, όπου η αντίθεση δαιμόνων – Αντωνίου είναι εμφανέστατη. Οι γκροτέσκες και αποκρουστικές αυτές φιγούρες των δαιμόνων, οι κατασκευασμένες δηλαδή επί το πλείστον από ετερόκλητα μέλη προερχόμενα κυρίως από το ζωικό βασίλειο, συμβολίζουν όπως είπαμε μια αντιστροφή του κόσμου με αρνητικά χαρακτηριστικά, λειτουργώντας ως προσωποποιήσεις του Κακού, του Άσχημου και του Παραλόγου. Αντικατοπτρίζουν θα έλεγα μία αποξένωση από την ανθρώπινη πραγματικότητα, καταδεικνύοντας με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο την τάση των ανθρώπων τότε στο γερμανικό χώρο για το φανταστικό και το μεταφυσικό.

Όπως άλλωστε σημειώνει ο Philip Thomson: «Δεν είναι τυχαίο πώς το ύφος του γκροτέσκου στη τέχνη και τη λογοτεχνία έχει την τάση να κυριαρχεί σε κοινωνίες και εποχές που τις χαρακτηρίζουν διενέξεις, ριζικές αλλαγές και αποπροσανατολισμοί».²¹⁰ Το γκροτέσκο βεβαίως ως έννοια έχει πολλούς ορισμούς και ιδιότητες αναφορικά με την τέχνη, σίγουρα όμως μία από αυτές περιλαμβάνει τη συσχέτισή του με το δαιμονικό, το οποίο πάλι στην πλειοψηφία των περιπτώσεων στη τέχνη σημαίνει τρομακτική και, σπανιότερα, κωμική τερατομορφία. Για το δικό μας θέμα πάντως, πλησιέστερα βρίσκεται ο ορισμός που έδωσε ο Wolfgang Kayser: «Το γκροτέσκο είναι η έκφραση του αποξενωμένου και αλλοτριωμένου κόσμου, δηλαδή του γνώριμου κόσμου ιδωμένου μέσα από μια προοπτική, που ξαφνικά τον καθιστά αλλόκοτο (και ενδεχόμενα αυτό το «αλλόκοτο» είναι είτε κωμικό είτε τρομακτικό, είτε και τα δύο μαζί). Το γκροτέσκο είναι ένα παιχνίδι με το παράλογο, με την έννοια ότι ο καλλιτέχνης του γκροτέσκου «παίζει» – προκαλώντας άλλοτε το γέλιο και άλλοτε τη φρίκη – με τους βαθύτατους παραλογισμούς της ζωής. Το γκροτέσκο είναι μια προσπάθεια να ελέγξουμε και να ξορκίσουμε τα δαιμονικά στοιχεία του κόσμου».²¹¹

Έχω την αίσθηση, ότι η τελευταία φράση του Kayser προσιδιάζει περισσότερο στις πρώιμες ξυλογραφίες με τους *Πειρασμούς*, όπου το δαιμονικό στοιχείο εκεί ήταν όντως ελεγχόμενο, παρά στα μετέπειτα έργα που μοιάζουν σαν να συναγωνίζονται ως προς τις εικονογραφικές «ακρότητες» των δαιμονικών μορφών. Αυτό συμβαίνει διότι οι συνθέσεις αυτές έχουν έντονο το υποκειμενικό στοιχείο, αλλά και γιατί οι δαίμονες συνιστούν μία (φαινομενική) αντίφαση: Αφενός μεν με τον τερατόμορφο χαρακτήρα τους δηλώνουν τη μεταφυσική – φανταστική τους προέλευση, αφετέρου δε διαθέτουν αληθοφάνεια. Αυτό οφείλεται στο συγκερασμό, όπως έχουμε ήδη πει, της γοθτικής με την αναγεννησιακή τέχνη στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο στο συγκεκριμένο χώρο, με την πρώτη να επικρατεί. Ο συγκερασμός αυτός επέτρεψε στη γοθτική εικονογραφία του δαιμονικού, του φανταστικού και του τερατώδους, να φτάσει στο απώτατό της σημείο διατηρώντας συγχρόνως τον εν γένει συμβολισμό της, ανταποκρινόμενη πλήρως στον ανορθολογισμό της εν λόγω εποχής στη Γερμανία.

²¹⁰ Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*, μετάφραση Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, εκδοτική Ερμής, Αθήνα, 1984, σελ. 22 (1^η αγγλική έκδοση 1972).

²¹¹ Τον ορισμό πήρα από το Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*, ό.π., σελ. 32-33.

Χωρίς τη μείξη γοθτικού – αναγεννησιακού, θα ήταν δύσκολο να προκύψουν έργα σαν αυτά των Schongauer, Cranach και των υπολοίπων καλλιτεχνών. Ο Grünewald δε, ίσως να μην είχε καταφέρει να προσδώσει στο έντονα οραματικό στοιχείο των *Πειρασμών* του αληθοφάνεια. Σύμφωνα όμως με τον Wilhelm Worringer, όσο κι αν η Αναγέννηση «εισέβαλλε» στο γερμανικό χώρο, δεν κατάφερε να εξοβελίσει την υπερβατικότητα που χαρακτήριζε τη γοθτική τέχνη και εν γένει πολλούς γερμανούς καλλιτέχνες, οι οποίοι πάντα αναζητούσαν κάτι περισσότερο από αυτό που έβλεπαν, κάτι το μεταφυσικό, ποτέ δεν παρέμειναν απόλυτα προσηλωμένοι στον ορατό κόσμο. Γενικότερα, υποστηρίζει ο Worringer, τα πνευματικά και ουμανιστικά ιδεώδη της Αναγέννησης δεν κατάφεραν ποτέ να απεμπολήσουν τα αντίστοιχα θρησκευτικά. Η μεγάλη αλλαγή στο γερμανικό χώρο θα προέλθει από αφορμές θρησκευτικές, θα προκύψει η Μεταρρύθμιση.²¹²

Όσο κι αν έχει κανείς ενστάσεις και αντιρρήσεις για την «ψυχολογίζουσα» και περισσότερο εμπειρική προσέγγιση του Worringer, ο οποίος τονίζει με έμφαση πολλές φορές τις εθνικές διαφορές στην τέχνη και την ανάλογη σημασία που έχουν, πιστεύω εντούτοις ότι κάποιες από τις διαπιστώσεις και τα συμπεράσματά του είναι στο σωστό δρόμο, και ιδίως η γενικότερη άποψή του σχετικά με τις φυσιοκρατικές μορφές τέχνης, οι οποίες υποδηλώνουν μία αρμονία με τον φυσικό κόσμο, σε αντίθεση με τις μη – φυσιοκρατικές ή «εκφραστικές» τάσεις, όπως ο ίδιος τις ονομάζει, που υποδηλώνουν αντίστοιχα εχθρότητα και υπαρξιακή αλλοτρίωση προς την πραγματικότητα.²¹³

Για τους *Πειρασμούς* γενικότερα και τους δαίμονες ειδικότερα, οι οποίοι είναι δισυπόστατοι, απομακρυσμένοι δηλαδή από την ορατή πραγματικότητα αλλά απεικονισμένοι σαν να είναι τμήμα αυτής, θα έλεγα ότι οι διαχωριστικές γραμμές που προτείνει ο Worringer καταργούνται, με την έννοια ότι οι καλλιτέχνες που αναπαριστούν τους *Πειρασμούς*, δεν εκφράζουν μία ξεκάθαρη στάση απέναντι στην πραγματικότητα, παρά βλέπουμε στα έργα τους μία μεταλλαγμένη πραγματικότητα, φανταστική και αληθινή ταυτόχρονα, όπου όμως δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε τι είναι αληθινό και τι όχι. Το τελευταίο ισχύει νομίζω σε μεγάλο βαθμό για τους ανθρώπους εκείνης της περιόδου, για τους οποίους, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, το μεταφυσικό – ανορθολογικό ήταν αναπόσπαστο κομμάτι του κόσμου τους, της

²¹² Βλέπε σχετικά Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, μετάφραση στα αγγλικά – εισαγωγή Herbert Read, Alec Tiranti, Λονδίνο, 1957, σελ. 114-117 (1^η γερμανική έκδοση 1912).

²¹³ Βλέπε σχετικά Wilhelm Worringer, *Gothic*, ό.π., σελ. 80-82.

αντίληψής τους, κάτι που σήμερα εμείς ίσως δεν είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε απόλυτα, αφού έχουμε τη δυνατότητα να προβαίνουμε στους αναγκαίους διαχωρισμούς, τουλάχιστον στο δυτικό κόσμο. Ο Max Dvořák χρησιμοποιεί την έκφραση «Αναγέννηση του Δαιμονικού»²¹⁴ για να χαρακτηρίσει μία τάση της τέχνης στη Γερμανία και στις Κάτω Χώρες ως προς αυτές τις «σκοτεινές» δυνάμεις, συμπεκνώνοντας αρκετά εύστοχα νομίζω, ό,τι εμείς πριν προσπαθήσαμε να αναλύσουμε. Επιπρόσθετα, θα έλεγα ότι η συγκεκριμένη έκφραση δύναται να θεωρηθεί και ως συνώνυμο της κατάφασης εκ μέρους ενός τμήματος της βορειοευρωπαϊκής τέχνης μιας παραμορφωμένης και στρεβλής πραγματικότητας, όπως αντίστοιχα η έννοια Αναγέννηση για την ιταλική τέχνη δηλώνει σε μεγάλο βαθμό την κατάφαση της ανθρώπινης και ορατής πραγματικότητας.

Πέραν των προσπαθειών που έκανα έως τώρα να δείξω τους πιθανούς συμβολισμούς και νοήματα που έχουν ενδεχομένως οι *Πειρασμοί* και οι δαίμονες ειδικότερα, κυρίως σε ό,τι αφορά τη σχέση τους με όψεις της τότε εποχής και πραγματικότητας, θα ήθελα στην ενότητα αυτή να διατυπώσω ορισμένες πιο προσωπικές σκέψεις.

Έχω επισημάνει αρκετές φορές έως τώρα, ότι στο πλαίσιο των *Πειρασμών* οι ζώομορφοι δαίμονες με τη βίαιη και επιθετική συμπεριφορά, και έχοντας ελάχιστα ανθρώπινα στοιχεία πάνω τους, αποτελούν σύμβολα των κατώτερων ενστίκτων που ταυτίζονται με ζώα, θέλοντας έτσι οι καλλιτέχνες να καταδείξουν τη «σκοτεινή», παράλογη, και κτηνώδη φύση των όντων αυτών, σε αντίθεση με τον Αντώνιο ο οποίος είναι ένας σεβασμίου γέροντας, σεμνός, ήρεμος, ένα σύμβολο πνευματικότητας, αγνότητας, σωματικής και ηθικής ακεραιότητας, ένας άνθρωπος που απέρριψε τις γήινες απολαύσεις και τα εγκόσμια πάθη για να αφοσιωθεί ολότελα στην αναζήτηση του θεού και της σωτηρίας της ψυχής του, και εκεί ήταν που δοκιμάστηκε από τον Διάβολο και τους δαίμονες. Η προσωπική απόφαση που πήρε ο Αντώνιος, μετατράπηκε στο Μεσαίωνα από τον χριστιανισμό ως ένα είδος καθολικού προτύπου, όπως και γενικότερα άλλοι βίοι Αγίων και μαρτύρων, μέσα από το οποίο προβαλλόταν ο παραμερισμός της υλικής υπόστασης της ζωής και των παθών, ενώ από την άλλη επικροτείτο ο «πνευματικός» δρόμος, ώστε ο κάθε πιστός να βρει τη σωτηρία. Ας θυμηθούμε ότι τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα* ταύτιζαν με την καταδίκη

²¹⁴ Max Dvořák, *Kunstgeschichte*, όπ.π., σελ. 174.

στοιχεία που συνιστούν μέρος της ανθρώπινης φύσης, όπως η λαιμαργία, η λαγνεία, ο φθόνος... Με το να απορρίπτει το σύστημα της εποχής αυτά τα στοιχεία, απέρριπτε και διασπούσε συγχρόνως την ανθρώπινη φύση. Ο Αντώνιος προσπαθεί να φτάσει στη θέωση αλλά οι δαίμονες προσπαθούν να τον εμποδίσουν, ή αλλιώς θα έλεγα τα ένστικτα προσπαθούν να επικρατήσουν του πνεύματος, το σώμα της ψυχής. Το σώμα που η εκκλησία θεωρούσε ως υπεύθυνο για τον εκμαυλισμό των ανθρώπων, που εμπόδιζε την ψυχή στην άνοδό της, το οποίο οι μοναχοί του πρώιμου Μεσαιώνα, όπως ανέφερα στην εισαγωγή, ακρωτηρίαζαν ενώ σε μετέπειτα περιόδους το μαστίγωναν, όπως έκανε επίσης το κίνημα των αυτομαστιγωμένων που εμφανίστηκε στη Γερμανία στα τέλη του 14^{ου} και στις αρχές του 15^{ου} αιώνα, πιστεύοντας πως για τις θεομηνίες της εποχής όπως η πανώλη, ήταν υπεύθυνες οι αμαρτίες του σώματος.

Κατά τη γνώμη μου, ο Αντώνιος στους *Πειρασμούς* δεν είναι μόνο ένα πρότυπο ηθικής ακεραιότητας αλλά και ελλιπής συγχρόνως, διασπασμένος, ενώ το θέμα συνολικά δεν συμβολίζει μόνο το χριστιανικό δυϊσμό Καλού – Κακού, αλλά το διχασμό εκείνης της τελευταίας μεσαιωνικής περιόδου στο γερμανικό χώρο, όπου τα εν γένει χαρακτηριστικά του Μεσαίωνα είχαν λάβει ακραίες διαστάσεις, όπως η άρνηση της υλικής υπόστασης και ο υπερτονισμός μιας ζωής με ευλάβεια και πίστη. Θα έλεγα δε, ότι όσο η εποχή ή η εκκλησία δαιμονοποιούσε την υλική υπόσταση γενικότερα και το σώμα ειδικότερα, όσο προσπαθούσε να κατευνάσει τα πάθη και να ελέγξει την ανθρώπινη συμπεριφορά, τόσο πιο πολύ όλα αυτά επέστρεφαν πιο ισχυρά και παραμορφωμένα, έχοντας εμφάνιση και χαρακτήρα δαιμονικό, καταδιώκοντας τους ανθρώπους. Το σχετικό ερώτημα που έθεσα στο υποκεφάλαιο για τον Schongauer, αν δηλαδή οι καλλιτέχνες σε ένα βαθύτερο επίπεδο εικονογραφούν όχι τη μάχη του Αντωνίου με τους δαίμονες αλλά τις φαντασιώσεις και τις παραισθήσεις του, πιστεύω ότι μπορεί να απαντηθεί θετικά. Με αυτή την έννοια οι *Πειρασμοί* επιβεβαιώνουν τον τίτλο τους, και ο Αντώνιος ό,τι απέρριψε το αντιμετωπίζει μέσω της φαντασίας του. Απαρνήθηκε τον υλικό κόσμο, αλλά ο υλικός κόσμος ήρθε σε αυτόν, παραμορφωμένος και δαιμονοποιημένος.

Αντίστοιχα, ο γερμανικός χώρος ταυτίζεται την περίοδο αυτή με τα οράματα του Αντωνίου, γιατί είναι και τα δικά του οράματα. Αυτά τα οράματα αντίθετα, δεν απασχόλησαν τους ιταλούς καλλιτέχνες της ίδιας περιόδου, γιατί η Αναγέννηση με τον ανθρωποκεντρισμό της γενικότερα και τη διαφορετική, πιο «φυσιολογική» της στάση απέναντι στο σώμα ειδικότερα, δεν επέτρεψε την εκδήλωση τέτοιων φαινομένων. Οι ιστορικές και πολιτισμικές καταβολές άλλωστε στην ιταλική

χερσόνησο ήταν διαφορετικές, ποτέ δεν χάθηκε η επαφή τελείως με την αρχαιότητα, σε αντιδιαστολή με τη Γερμανία ή τις Κάτω Χώρες, όπου η γοθτική και, γενικότερα, η μεσαιωνική παράδοση ήταν βαθύτερα ριζωμένη.

Οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* ως θέμα, έδωσαν την ευκαιρία σε αρκετούς γερμανούς καλλιτέχνες να επιστρατεύσουν την ανεξάντλητη φαντασία και δεξιοτεχνία τους, ώστε να απεικονίσουν ένα θέμα με ισχυρό το υπερβατικό στοιχείο. Όπως προαναφέραμε, η κορύφωση της απόδοσης του θέματος θα συντελεστεί κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα και στη συνέχεια με την έλευση της Μεταρρύθμισης, θα εξαφανιστεί από τη γερμανική τέχνη για όλο τον υπόλοιπο 16^ο αιώνα.

Οι αιτίες της εξαφάνισης συνδέονται στενά με τη Μεταρρύθμιση, η οποία στο γερμανικό χώρο θα εμφανίσει έντονες εικονοκλαστικές τάσεις, ιδίως σε σχέση με τη θρησκευτική τέχνη. Ειδικότερα, η Μεταρρύθμιση θα στραφεί με οξύτητα ενάντια στη λατρεία των Αγίων, η οποία όπως έχουμε ήδη πει είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερα στην υστερομεσαιωνική περίοδο, λόγω του ότι ο Λούθηρος θεωρούσε πως η τελευταία είχε φτάσει σε υπερβολές και ότι στις Γραφές δεν αναφέρεται τίποτα σχετικά με τη λατρεία Αγίων.²¹⁵ Εκτός όμως από την αρνητική στάση της Μεταρρύθμισης, φαίνεται πως η λατρεία των Αγίων είχε ήδη φτάσει από μόνη της σε κορεσμό, και έτσι η διαδικασία αποσύνθεσής της ήταν κάτι το αναπόφευκτο.²¹⁶ Η εξέλιξη αυτή θα συμπαρασύρει μαζί της και την εικονογραφία των *Πειρασμών*, η οποία θα εκλείψει εντελώς. Ένας επιπλέον λόγος ήταν ότι από τα τέλη του 15^{ου} αιώνα, το τάγμα των Αντωνιτών είχε εισέλθει και το ίδιο στο γερμανικό χώρο σε περίοδο παρακμής λόγω εσωτερικών οικονομικών και οργανωτικών δυσλειτουργιών, οι οποίες επιταχύνθηκαν με τη Μεταρρύθμιση και οδήγησαν στον σταδιακό αφανισμό του τάγματος,²¹⁷ ενώ παράλληλα χάθηκε ένας σημαντικός παραγγελιοδότης ρετάμπλ με σκηνές από τον βίο του Αντωνίου.

Όσο για τους δαίμονες, αυτοί θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν μέσω άλλων θεμάτων όπως η *Έσχατη Κρίση* ή θα πλαισιώνουν τον Πάπα σε αντι-παπικά

²¹⁵ Βλέπε σχετικά, Carl C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany*, Ohio University Press, 1979, σελ. 55.

²¹⁶ Βλέπε σχετικά Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, όπ.π., σελ. 149-159.

²¹⁷ Για την παρακμή του τάγματος των Αντωνιτών στη Γερμανία βλέπε σχετικά Peter Frieß, "Die Reformation und der Niedergang des Antoniter Ordens in Deutschland" στο Peter Frieß (επιμέλεια), *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Verlag Memminger Zeitung, Μέμμινγκεν, 1994, σελ. 65-85.

χαρακτικά, φαίνεται παρά τούτα πως η σημασία τους από τον 16^ο αιώνα αρχίζει να μειώνεται αργά αλλά σταθερά. Πρωταγωνιστικό ρόλο πια στο «θέατρο» του παραλόγου θα διαδραματίσουν οι μάγισσες.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΚΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΧΩΡΟ: ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

Έχοντας καλύψει ήδη το κυρίως θέμα της παρούσας εργασίας, το τέταρτο κεφάλαιο όπως και το πέμπτο θα έχουν μία λειτουργία συμπληρωματική. Πιο συγκεκριμένα, στο τέταρτο αυτό κεφάλαιο θα εξετάσουμε τρία χαρακτηριστικά, κατά τη γνώμη μας παραδείγματα έργων, όπου το δαιμονικό έχει πρωτεύουσα παρουσία σε μία απόπειρα περαιτέρω τεκμηρίωσης της ύπαρξης και σημασίας του στη γερμανική τέχνη μέσα και από άλλα θέματα, πλην των *Πειρασμών*, και από διαφορετικούς καλλιτέχνες, από αυτούς που έως τώρα ασχοληθήκαμε. Φυσικά, ο αριθμός των έργων με θέματα που εμπεριέχουν το δαιμονικό είναι κατά πολύ μεγαλύτερος από αυτόν που θα παρουσιάσουμε, ο χώρος όμως και η αφορμή κατέστησαν αναγκαίο τον περιορισμό τους. Να επισημάνουμε επίσης, ότι ο χαρακτήρας του παρόντος κεφαλαίου θα είναι συνοπτικός χωρίς να επιδοθούμε σε εξαντλητικές αναλύσεις των συγκεκριμένων έργων. Η κατάταξη που θα ακολουθήσουμε θα είναι χρονολογική, ενώ τα σχετικά υποκεφάλαια θα φέρουν ως τίτλο το όνομα του εκάστοτε καλλιτέχνη μαζί με το εκάστοτε θέμα.

4.1 Albrecht Dürer, *Η Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με το Δράκοντα από τη σειρά των χαρακτηριστικών με το γενικό τίτλο «Αποκάλυψη»*

Ό,τι και να πει κανείς για τη θέση και τη σημασία του Albrecht Dürer (1471-1528) στην ιστορία της γερμανικής και γενικότερα της ευρωπαϊκής τέχνης, είναι νομίζω λίγο. Πρόκειται σαφώς για τον πιο σπουδαίο γερμανό καλλιτέχνη της εποχής του στο πεδίο και της ζωγραφικής και της χαρακτικής, ο πρώτος που ταξίδεψε στην Ιταλία και ο πρώτος στον γερμανικό χώρο, για τον οποίο μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε το επίθετο «αναγεννησιακός». Από την άλλη πλευρά, ο Dürer ουδέποτε λησμόνησε τη γοτθική του κληρονομιά. Ένα μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας ήταν δοσμένο σε αυτή. Οι επιρροές που τον βοήθησαν να διαμορφώσει το προσωπικό του καλλιτεχνικό ύφος, προέρχονταν από

την Ιταλία αλλά και από τον Martin Schongauer,²¹⁸ χαρακτηριστικά του οποίου είχε τη δυνατότητα να δει στο εργαστήριο του δασκάλου του Michael Wolgemut. Είναι άλλωστε γνωστό το ταξίδι που πραγματοποίησε ο νεαρός καλλιτέχνης το 1492 στο Colmar προκειμένου να συναντήσει τον αλσατό χαρακτή. Έχοντας επιστρέψει από την πρώτη του κάθοδο στην Ιταλία (1495), ο Dürer καταπιάστηκε στην ιδιαίτερη πατρίδα του τη Νυρεμβέργη από το 1496 μέχρι και το 1498 με μία καλλιτεχνική δημιουργία που έμελλε να τον κάνει γνωστό και έξω από τη Γερμανία: Την *Αποκάλυψη*.

Η *Αποκάλυψη* ήταν μία ακόμη επανέκδοση του γνωστού κειμένου του Ιωάννη με έναν όμως αρκετά καινοτόμο χαρακτήρα. Κατά πρώτον, ο Dürer ανέλαβε μόνος του την έκδοση χωρίς να λάβει συγκεκριμένη παραγγελία. Κατά δεύτερον, εκδόθηκε στα 1498 ταυτόχρονα σε δύο διαφορετικές γλώσσες, στη γερμανική γλώσσα της εποχής και στα λατινικά. Κατά τρίτον, το πιο σημαντικό από όλα, οι 15 ξυλογραφίες που απεικονίζουν συγκεκριμένες σκηνές της *Αποκάλυψης* ήταν ξεχωριστές από το κείμενο, δεν συνδέονταν δηλαδή άμεσα με αυτό, όπως συνηθιζόταν στις έως τότε εικονογραφήσεις βιβλίων.

Με τις 15 εξαιρετικής ποιότητας ξυλογραφίες του, ο Dürer αναπαρέστησε με τον πιο έντονο και δραματικό τρόπο τα αποκαλυπτικά οράματα, τα οποία όπως έχουμε ήδη υπογραμμίσει ήταν εκείνη την περίοδο σε έξαρση στο γερμανικό χώρο καθώς πλησίαζε το έτος 1500, θέτοντας παράλληλα νέες εικονογραφικές βάσεις σε ένα παραδοσιακό θρησκευτικό θέμα. Θα μπορούσε να πει κανείς, ότι όπως ο Schongauer μεταμόρφωσε το θέμα των *Πειρασμών*, το ίδιο έκανε αντίστοιχα και ο Dürer με την *Αποκάλυψη*.

Η ξυλογραφία, η οποία εμπίπτει στο ενδιαφέρον μας είναι η ενδέκατη κατά σειρά και απεικονίζει τη *μάχη του αρχαγγέλου Μιχαήλ με το Δράκοντα* όχι ως νικητής και ηττημένος όπως στις χαλκογραφίες του E.S., αλλά την κρίσιμη στιγμή της μάχης αυτής, την εμπνευσμένη από το εδάφιο της *Αποκάλυψης* που γράφει:

«Υστερα έγινε πόλεμος εις τον ουρανόν· ο Μιχαήλ και οι άγγελοι του επολέμησαν κατά του δράκον. Ο δράκος και οι άγγελοι του επολέμησαν, αλλά δεν ενίκησαν, και δεν ευρέθηκε πλέον δι' αυτούς τόπος εις τον ουρανόν». (Αποκάλυψη 12, 7, 8, 9).

²¹⁸ Μέσω των χαρακτηριστικών του Schongauer αλλά και μέσω της τέχνης του ίδιου του πατέρα του, ο Dürer με έναν έμμεσο τρόπο ήρθε σε επαφή με την τέχνη των Κάτω Χωρών. Βλέπε σχετικά Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1971, σελ. 4-5 (1^η έκδοση 1943).

Κεντρική μορφή της όλης σκηνής (Εικόνα 33), η οποία είναι τοποθετημένη σε έναν πυκνά χαραγμένο με οριζόντιες γραμμές ουρανό, είναι αυτή του αρχαγγέλου Μιχαήλ. Ο Μιχαήλ πατώντας πάνω στο σώμα του Δράκοντα – Διαβόλου και βρισκόμενος σε φοβερή υπερένταση, όπως μαρτυρούν το συσπασμένο του πρόσωπο, τα σε πλήρη έκταση φτερά και η στάση του σώματός του, βυθίζει τη ρομφαία του στο λαιμό του δευτέρου χρησιμοποιώντας και τα δύο του χέρια. Δεξιά και αριστερά, είναι πλαισιωμένος από δύο αγγέλους, οι οποίοι μάχονται με ασπίδα και σπαθί, ενώ ένας τρίτος κάτω δεξιά ετοιμάζεται να τοξεύσει έναν από τους δαίμονες.

Οι τελευταίοι, είναι υβριδικά, τερατόμορφα πλάσματα σαν και αυτά που συναντήσαμε στους *Πειρασμούς* έχοντας ωστόσο τη δική τους πρωτοτυπία. Ο Dürer, αποδεικνύεται εδώ άξιος συνεχιστής της γοθτικής παράδοσης. Σε πλήρη αντίθεση με την ένταση της ουράνιας μάχης, βρίσκεται το «σιωπηλό» και γαλήνιο τοπίο στο κάτω τμήμα του έργου, όπου μπορεί κανείς επίσης να διακρίνει το μονόγραμμα του καλλιτέχνη.

Εικονογραφικά το πιο καινοτόμο στοιχείο της εν λόγω σκηνής, είναι ότι συμπεριλήφθηκε στην όλη σειρά, αφού παλαιότερα αποδιδόταν ως ξεχωριστό θέμα,²¹⁹ όπως είδαμε για παράδειγμα με τις χαλκογραφίες του E.S. O Panofsky πάλι, επισημαίνει ότι το εναέριο στήσιμο της σκηνής και οι δαιμονικές μορφές απηχούν επιδράσεις από τους *Πειρασμούς* του Schongauer.²²⁰

Είναι εμφανές νομίζω, πως η σύνθεση διαθέτει επίσης ενιαίο και ομοιογενές χώρο και μορφές νατουραλιστικά αποδοσμένες με όγκο και σωματικότητα, ιταλικής προέλευσης θα μπορούσε να πει κανείς, χρησιμοποιημένες ωστόσο με ένα διαφορετικό τρόπο για την απεικόνιση ενός «πνεύματος» γοθτικού, αντικλασικού, για ένα όραμα. Γιατί αυτό που τελικά επικρατεί είναι η ασταμάτητη κίνηση της μάχης, η ένταση και η βιαιότητα, το φανταστικό.

Η σημασία του θέματος αυτού είχε να κάνει με τη νίκη της Χριστιανοσύνης επί του Κακού. Ο Δράκος άλλωστε, το μυθικό αυτό πλάσμα, ήταν ένα σύμβολο του Χάους, του Σκότους και του Κακού, ενώ στη χριστιανική θρησκεία είχε ευρύτερη συμβολική σημασία: Ενσάρκωνε τους εχθρούς της Εκκλησίας, όπως τους διώκτες της

²¹⁹ Giulia Bartrum, “St Michael fighting the Dragon” στο Frances Carey (επιμέλεια), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Κατάλογος Έκθεσης – Βρετανικό Μουσείο, British Museum Press, Λονδίνο, 2000², σελ. 137 (1^η έκδοση 1999). Στην ίδια σελίδα μπορεί κανείς να βρει μια γενικότερη εικονογραφική ανάλυση του έργου.

²²⁰ Erwin Panofsky, *The Life*, ό.π., σελ. 55.

τους ειδωλολάτρες, τους αιρετικούς και την Αμαρτία.²²¹ Ο Μιχαήλ πάλι ως σύμβολο του Καλού, ήταν ο σωτήρας του Χριστιανισμού και της Εκκλησίας και ευρύτερα των ανθρώπων, οι οποίοι ειδικά σε εκείνη την αβέβαιη και ταραγμένη περίοδο στο γερμανικό χώρο ένιωθαν απειλούμενοι από ορατούς και αόρατους κινδύνους, από δαίμονες εν προκειμένω που ήθελαν να κατακτήσουν το γήινο κόσμο. Ο Dürer επιστρατεύοντας τη μαεστρία του και μέσα από τη δική του, υποκειμενική ματιά, προσέδωσε απτή μορφή σε έναν από τους συλλογικούς φόβους των ανθρώπων.

Πιστεύω, εντούτοις, πως το μεγαλύτερο και πιο συμβολικό επίτευγμα του Dürer, σε αντιστοιχία με τους καλλιτέχνες των *Πειρασμών*, έγκειται στο ότι συνένωσε το αληθινό με το υπερφυσικό. Όσο υπαρκτό είναι το τοπίο στο κάτω τμήμα του χαρακτηριστικού εξίσου υπαρκτή είναι και η ουράνια μάχη. Και συγχρόνως, όπως τονίζει ο Panofsky για το σύνολο της *Αποκάλυψης*, κάθε αύξηση της αληθοφάνειας και της ζωντάνιας ενισχύει παρά αποδυναμώνει την οραματική εντύπωση.²²²

4.2 Hans Baldung, *Τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα*

Το δεύτερο έργο με το οποίο θα ασχοληθούμε στο παρόν υποκεφάλαιο, είναι μια ξυλογραφία με θέμα τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα* του Hans Baldung (1485-1545) με το προσωνύμιο Grien, έναν από τους πιο ενδιαφέροντες καλλιτέχνες στη Γερμανία κατά το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα. Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν τον Baldung είναι κατά βάση δύο²²³: Το ότι διαμόρφωσε ένα αρκετά προσωπικό υποκειμενικό ύφος, εμφυσώντας σε όλα του τα έργα ένταση και συναίσθημα. Στις επιρροές που δέχτηκε, ως οι πιο σημαντικές λογίζονται αυτές από τον Grünewald και τον Dürer, του οποίου μάλιστα ο Baldung όχι μόνο υπήρξε μαθητής αλλά συνδέθηκαν και με στενή και μακρόχρονη φιλία.²²⁴ Το δεύτερο στοιχείο που διακρίνει τον Baldung είναι, παρόλη την, με ουμανιστικά στοιχεία, παιδεία που έλαβε, η εμμονή του με το μεταφυσικό, και πιο συγκεκριμένα με το δαιμονικό, τις

²²¹ Για τους συμβολισμούς του Δράκοντα βλέπε σχετικά Dorothee Esser, *Ubique Diabolus*, όπ.π., σελ. 128-129.

²²² Βλέπε σχετικά Erwin Panofsky, *The Life*, όπ.π., σελ. 58.

²²³ Αξιοσημείωτο ακόμη για τον Baldung είναι το γεγονός πως, αν και προερχόταν από εύπορη οικογένεια και είχε λάβει σημαντική παιδεία, αυτός προτίμησε να γίνει καλλιτέχνης, ιδιότητα που στο γερμανικό χώρο ακόμα ήταν ως ένα βαθμό συνδεδεμένη με την έννοια του τεχνίτη. Βλέπε σχετικά Alan Shestack, "An Introduction to Hans Baldung Grien" στο James H. Marrow και Alan Shestack (επιμέλεια), *Hans Baldung Grien: Prints & Drawings*, Κατάλογος Έκθεσης, Ουάσινγκτον – Εθνική Πινακοθήκη, University of Chicago Press, Σικάγο, 1981, σελ. 4-5.

²²⁴ Alan Shestack, "An Introduction", όπ.π., σελ. 4.

μάγισσες και το θάνατο. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός, ότι ο εν λόγω καλλιτέχνης είναι γνωστός για τις ποικίλες αναπαραστάσεις μαγισσών και για τις διάφορες παραλλαγές του θέματος *το Κορίτσι και ο Θάνατος*, έργα μέσα από τα οποία εξερεύνησε ταυτόχρονα τη σκοτεινή πλευρά του ερωτισμού.

Η ξυλογραφία με τα *Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα* ήταν μία από τις έξι συνολικά, που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε ως εικονογράφηση ενός τμήματος της συλλογής κηρυγμάτων του Johannes Geiler von Kaiserberg με τον τίτλο *Das Buch Granatapfel*. Ο Geiler ήταν ένας φημισμένος, ανεξάρτητος κήρυκας και ιερέας, ο οποίος δραστηριοποιείτο στην περιοχή του Στρασβούργου. Το βιβλίο του με το σύνολο των κηρυγμάτων εκδόθηκε το 1511, ένα χρόνο μετά το θάνατό του.

Για τη σύνθεση του χαρακτηριστικού του (Εικόνα 34), ο Baldung φαίνεται πως βασίστηκε σε ένα αντίστοιχο του Hans Burgmair στα 1510, διατηρώντας ωστόσο αισθητά το στοιχείο της πρωτοτυπίας.²²⁵ Ο Baldung επέλεξε ένα κυκλικό σχήμα, μοιράζοντας ισόποσα σχεδόν στις δύο πλευρές τους επτά τερατόμορφους και πληθωρικούς δαίμονες. Οι τελευταίοι είναι οπλισμένοι με κοντές σπάθες, οι οποίες λειτουργούν συγχρόνως και ως επιγραφές με την ονομασία της κάθε αμαρτίας που προσωποποιούν.

Ξεκινώντας από επάνω αριστερά βλέπουμε ένα δαίμονα με γυναικεία στήθη και κεφάλι που θυμίζει σκύλο να εκπροσωπεί την Οργή (Zorn). Πιο κάτω, ένας αετόμορφος δαίμονας που φαίνεται να ουρλιάζει ενσαρκώνει τη Ματαιοδοξία (Hoffart), ενώ ακόμη πιο κάτω ένας τρίτος που θυμίζει αδηφάγο και λοξοκοιτάζει απειλητικά, αντιπροσωπεύει τη Λαιμαργία (Fresserei). Ο δρακοντοειδής δαίμονας στο κάτω τμήμα του έργου προσωποποιεί τη Φιλαργυρία (Geitikat), ενώ κάτω δεξιά η πέμπτη κατά σειρά δαιμονική μορφή με τα κέρατα και τα γυαλιά συμβολίζει ότι δείχνει το βλέμμα της: Τη Λαγνεία (Unkeischaft). Πιο πάνω ο νωθρός δαίμονας που φαίνεται να χασμουριέται, εκπροσωπεί την Οκνηρία (Tragkait), ενώ πάνω δεξιά ο έβδομος και τελευταίος με το γεροδεμένο σώμα και το κεφάλι τράγου τον Φθόνο (Neid).

Ο χώρος της σύνθεσης συνολικά, είναι αρκετά συγκεντρωτικός και αρθρωμένος στην πλειοψηφία του από τα ογκώδη και αδρά χαραγμένα σώματα των

²²⁵ Sergiusz Michalski, “Die Sieben Todsünden” στο Sergiusz Michalski (επιμέλεια), *Hans Baldung Grien: Buchholzschnitte aus Augsburger Beständen*, Κατάλογος Έκθεσης, Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg und der Staats – und Stadtbibliothek Augsburg, Schroff Verlag, Αουγκσμπουργκ, 1992, σελ. 21.

δαιμόνων, τα γεμάτα ζωντάνια και φυσικότητα. Σε πλήρη αντίθεση μαζί τους έρχεται το πυκνά χαραγμένο δάπεδο και φόντο, επάνω στο οποίο είναι τοποθετημένοι.

Το νόημα του έργου, θα πρέπει να το αναζητήσουμε εδώ στη σύνδεση των συγκεκριμένων δαιμόνων με την αμαρτία και τις συνέπειές της. Είναι προφανές άλλωστε. Δεν βρισκόμαστε ενώπιον «απλών» συμβόλων του Κακού, ούτε ενώπιον Πειρασμών. Οι δαίμονες του Baldung προσωποποιούν την αμαρτία στη θανάσιμη και δαιμονική της μορφή, το συστατικό στοιχείο δηλαδή της καταδίκης στην Κόλαση, όχι όμως ως αιτιακή σχέση με την έννοια ότι η αμαρτία προκαλεί την καταδίκη, αλλά ότι η αμαρτία είναι η ίδια η καταδίκη, ή ότι πίσω από κάθε αμαρτία υπάρχει πάντα ένας δαίμονας. Πιθανώς για τους παραπάνω λόγους οι δαίμονες φέρουν και σπαθιά, ως περαιτέρω επισήμανση δηλαδή της άμεσης καταδίκης που μπορεί να επιφέρει η διάπραξη ενός από τα θανάσιμα αμαρτήματα.

Σε ένα διαφορετικό επίπεδο, και στηριζόμενοι στη χριστιανική φυσιογνωμική θεωρία, οι δαίμονες του Baldung συμβολίζουν τη μεταφορική και κυριολεκτική αλλοίωση και παραμόρφωση του ανθρώπου, όταν αυτός άγεται και φέρεται από τα κατώτερα πάθη και ένστικτά του. Η αμαρτία αποκτηνώνει τον άνθρωπο, του αφαιρεί κάθε ελπίδα για σωτηρία και τον εξομοιώνει με τους δαίμονες, η φύση των οποίων είναι απόλυτα κακή.

Με τους τερατόμορφους δαίμονές του, ο Baldung συνεχίζει με το δικό του τρόπο τη μεσαιωνική – γοτθική παράδοση, η οποία θέλει τις εκφράσεις του Κακού συμβολικές μεν, αλλά άμεσες, σε αντίθεση με την ιταλική τέχνη που προτιμά τις πιο αλληγορικές συνθέσεις εκκοσμικεύοντας παράλληλα θέματα σαν αυτό των *Επτά Θανάσιμων Αμαρτημάτων* ή ερμηνεύοντάς το με όρους και μορφές που ανάγονται στην αρχαία τέχνη.²²⁶

4.3 Urs Graf, *Ο Μοναχός και ο Διάβολος*

Ο Urs Graf (1485-1527/8) θεωρείται μαζί με τον Deutsch, ως ένας από τους πιο σημαντικούς γερμανούς καλλιτέχνες, που δραστηριοποιήθηκαν στον σημερινό ελβετικό χώρο. Υπήρξε καλλιτεχνικά ενεργός ως χαράκτης και χρυσοχόος στην ιδιαίτερη πατρίδα του τη Βασιλεία, δημιουργώντας ένα προσωπικό ύφος βασικά

²²⁶ Βλέπε σχετικά James Hall, *Dictionary*, όπ.π., σελ. 336-337.

χαρακτηριστικά του οποίου, είναι η εκφραστικότητα και η απουσία στατικότητας. Στα αγαπημένα του θέματα συγκαταλέγονται στρατιώτες (ήταν και ο ίδιος ένα διάστημα μισθοφόρος στην Ιταλία), χωρικοί και καλοντυμένες κυρίες. Ο Graf είναι επίσης αρκετά γνωστός για την πληθώρα σχεδίων που έχει αφήσει, ένα από τα οποία θα εξετάσουμε εδώ.

Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου που έχει τον τίτλο *ο Μοναχός και ο Διάβολος*, έγινε με διαφορετικά κριτήρια από τα προηγούμενα με την έννοια ότι δεν εμπεριέχει άμεσα το δαιμονικό στοιχείο αλλά τον ίδιο το Σατανά. Αυτό προέκυψε, διότι το εν λόγω σχέδιο δύναται να συσχετιστεί με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου* έχοντας ως ένα βαθμό παρόμοιο νόημα, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε και στη συνέχεια.

Τη χρονολογία του σχεδίου μας τη δίνει ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο οποίος την έχει τοποθετήσει στην κάτω αριστερή γωνία του φύλλου (Εικόνα 35). Εκεί, κάτω ακριβώς από το μονόγραμμά του, διακρίνεται το έτος 1512. Ο Graf έχει τοποθετήσει σε πρώτο πλάνο ένα μοναχό που βαδίζει, κυριολεκτικά, με το σταυρό στο χέρι. Στο άλλο του χέρι το αριστερό κρατά μία τσάντα και ένα κομποσκοίνι. Αυτό που τον χαρακτηρίζει, είναι το ολότελα καλυμμένο από το ράσο σώμα του, μόνο τα χέρια και τα πόδια του ξεχωρίζουν και από το πρόσωπο φαίνεται λίγο η άκρη της γενειάδας του. Η υποβλητική του μορφή, του προσδίδει έναν αέρα μυστηρίου.

Πίσω ακριβώς από τον μοναχό βρίσκεται το άκρως αντίθετο. Ο Διάβολος τον έχει πιάσει και με τα δύο του χέρια από τους ώμους, χωρίς ωστόσο να διαφαίνεται αν προσπαθεί να τον σταματήσει ή να τον ακολουθήσει. Το κορμί του Διαβόλου είναι εντελώς γυμνό, τριχωτό και με το ζώδες στοιχείο να επικρατεί. Είναι ακρωτηριασμένος από το αριστερό πόδι φορώντας ένα ξύλινο στήριγμα, ενώ το δεξί καταλήγει σε τρία χοντρά νύχια. Ανάμεσα από τα πόδια του έχει περάσει μπροστά η τεράστια ουρά του, η οποία μοιάζει να λειτουργεί ταυτόχρονα και ως γεννητικά όργανα, αφήνοντας έτσι ένα σαφέστατο σεξουαλικό υπονοούμενο. Το κεφάλι του Διαβόλου με τη σειρά του είναι εξόχως γκροτέσκο με αδρά και παραμορφωμένα χαρακτηριστικά. Έχει τέσσερα μικρά και μεγάλα κέρατα, ενώ από το μισάνοιχτο στόμα του ξεπροβάλλουν δύο υπερμεγέθεις και αιχμηροί χαυλιόδοντες.

Στο βάθος αριστερά διακρίνεται, αγνά αποδοσμένα, η είσοδος ενός περιφραγμένου οικήματος, ενδεχομένως κάποιο χωριό ή μοναστήρι στο οποίο κατευθύνεται ο μοναχός, στους πρόποδες ενός βουνού.

Αναφορικά με τους συμβολισμούς του σχεδίου, αυτοί σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγονται, όπως και στους *Πειρασμούς*, στην αντιπαράθεση Καλού – Κακού και σε μια ενσάρκωση της διαφθοράς και της ακολασίας. Αυτό άλλωστε δείχνει και η εξωτερική εμφάνιση των μορφών: Ο μοναχός με το αρμονικό και πλήρως ενδεδυμένο σώμα αποπνέει σεμνότητα έναντι του Διαβόλου που είναι λειψός, στρεβλωμένος, που φαίνεται προκλητικός έχοντας συγχρόνως ένα αποχαυνωμένο βλέμμα.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο εντούτοις, θα έλεγα ότι ο Διάβολος προσωποποιεί το alter ego του μοναχού και το αντίστροφο. Ο μοναχός διάλεξε να απομονωθεί στην ερημιά προκειμένου να αφοσιωθεί στην ασκητική και πνευματική ζωή, ο «ωλικός κόσμος» όμως που απαρνήθηκε φαίνεται να τον καταδιώκει, τον ακολουθεί έχοντας προσλάβει μία όψη παραμορφωμένη, όπως και οι δαίμονες του Αντωνίου. Τα δύο στοιχεία, το πνεύμα και η ύλη δεν είναι ούτε εδώ συνδεδεμένα μεταξύ τους, παρά βρίσκονται σε μία «άτυπη» σύγκρουση. Η πνευματικότητα του μοναχού αντιπαρατίθεται με την (προκλητική) σωματικότητα του Διαβόλου. Και οι δύο είναι σύμβολα του διχασμού σε έναν χώρο και χρόνο, στο οποίο είχε κυριαρχήσει σε ακραίες διαστάσεις η κοσμοθεωρία ή η ιδεολογία της χριστιανικής εκκλησίας, που υπερτόνιζε τη σημασία της πνευματικής και εσωτερικευμένης διάστασης της ζωής, αποκηρύσσοντας και στρεβλώνοντας την ίδια στιγμή την υλική (διάσταση) ταυτίζοντάς την με το Κακό, την Αμαρτία και την Καταδίκη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ HIERONYMUS BOSCH

Ένα από τα πιο μεγάλα μυστήρια στην ιστορία της δυτικής τέχνης αποτελεί η περίπτωση του Hieronymus Bosch (1450-1516), μιας αρκετά ξεχωριστής και μοναδικής καλλιτεχνικής προσωπικότητας αλλά και συγχρόνως αινιγματικής. Τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεση μας για το άτομο του και για τη ζωή του γενικότερα, είναι ελάχιστα²²⁷. Ο Bosch πάντως φαίνεται πως έζησε το μεγαλύτερο μέρος, αν όχι όλο, της ζωής του στη γενέτειρα του, τη μικρή, μετέπειτα, ολλανδική πόλη 's Hertogenbosch, στην οποία υπήρξε και καλλιτεχνικά ενεργός.

Το μυστήριο βέβαια για τον Bosch δεν πηγάζει μόνο από την έλλειψη πληροφοριών σχετικά με τον βίο του, αλλά, κυρίως, από την ίδια τη τέχνη του, η οποία έχει ξεχωρίσει λόγω δύο συγκεκριμένων χαρακτηριστικών: Τον ιδιαίτερα συμβολικό της χαρακτήρα, γεγονός που έχει καταστήσει πολλά από τα έργα του καλλιτέχνη αδιαπέραστα σε κάθε ερμηνεία, και διότι ο Bosch διαμόρφωσε μία ολόκληρη προσωπική εικονογραφία του δαιμονικού, την οποία εφήρμοσε κατά κύριο λόγο στις Κολάσεις του όπως και σε άλλα έργα, προχωρώντας με αυτό τον τρόπο σε μία απεικόνιση του μεταφυσικού που κανείς έως τότε δεν είχε ξαναδεί. Τα πρότυπα του υπήρξαν η παλαιότερη ζωγραφική των Κάτω Χωρών, από την οποία πήρε την απόδοση των μορφών με κάθε λεπτομέρεια, την ατμοσφαιρική προοπτική για τη δημιουργία της αίσθησης του βάθους καθώς και την εικονογραφική παράδοση του δαιμονικού που βασίζεται στη παραμόρφωση και στη τερατομορφία, όπως είδαμε άλλωστε με αφορμή το θέμα της *Εσχατης Κρίσης*. Πέραν όλων αυτών, ο Bosch εισήγαγε στα έργα του και διάφορα άλλα εικονογραφικά στοιχεία προερχόμενα από άλλες χρονικές περιόδους και πολιτισμούς, αποδοσμένα ωστόσο και εμποτισμένα με τρόπο και περιεχόμενα προσωπικά ή από τη δική του εποχή²²⁸ σε τέτοιο βαθμό, που έγιναν, κυριολεκτικά, αγνώριστα. Ο Bosch, με λίγα λόγια, μετάλλαξε και μεταμόρφωσε παραδοσιακά μοτίβα και θέματα σε κάτι το εντελώς καινούργιο,

²²⁷ Για ένα σύντομο βιογραφικό του Bosch βλέπε σχετικά Walter Bosing, *Hieronymus Bosch: Zwischen Himmel und Hölle*, Taschen Verlag, Κολωνία, 1999, σελ. 11-14. Βλέπε επίσης Ulrich Fritsche, *Boschs und Grünewalds Versuchung des Antonius: Schwert, Strick und Cristentum*, Verlag Hazeka, Σμάλλενμπεργκ, 2001, σελ. 13-14.

²²⁸ Αυτό ισχύει ιδίως για το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

προσδίδοντας τους συμβολισμούς, νοήματα και λειτουργίες διαφορετικά από ό,τι ίσχυε έως τότε. Ως εκ τούτου, δεν είναι τυχαίο το γεγονός που τα έργα του συνιστούν περίπλοκους εικαστικούς γρίφους, οι οποίοι ως σήμερα και παρά τις προσπάθειες των ερευνητών, δεν κατέστη δυνατό να αποκωδικοποιηθούν.

Από την άλλη πλευρά είναι αλήθεια, ότι κάποιοι μελετητές προσέγγισαν μέχρι ενός σημείου τους συμβολισμούς των έργων του Bosch και αποκρυπτογράφησαν επιτυχώς ορισμένα μοτίβα. Εντούτοις, το συνολικό τους νόημα εξακολουθεί να παραμένει στο σκοτάδι λόγω και ότι, όπως αναφέραμε πριν, ελάχιστα πράγματα γνωρίζουμε για τη ζωή του και για τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες. Για παράδειγμα, ξέρουμε τους παραγγελιοδότες λίγων μόνο έργων του, και δη κάποιους αριστοκράτες και κάποιες εκκλησίες στη πόλη του²²⁹.

Η πρωτοτυπία, από κάθε άποψη, των πινάκων του Bosch, ώθησε όπως ήταν φυσικό ένα μεγάλο αριθμό ιστορικών τέχνης να ασχοληθούν μαζί τους. Η συνέπεια ήταν, τόσο για το σύνολο του έργου του όσο και για επιμέρους θέματα, να προταθούν δεκάδες ερμηνείες, οι οποίες, όχι σπάνια, ήταν ακραίες ή εντελώς αβάσιμες. Από τις πιο γνωστές, είναι και αυτή που διατύπωσε στα 1947 ο Wilhelm Fränger, ο οποίος υποστήριξε, ότι ο Bosch ήταν αιρετικός, ότι ανήκε δηλαδή σε κάποια σέκτα, άποψη που έχει καταρριφθεί από τη νεώτερη έρευνα²³⁰. Η πληθώρα των ερμηνειών πάντως, συσκότισε μάλλον περισσότερο την έρευνα παρά τη διευκόλυνε. Αυτό μπορεί κάποιος εύκολα να το διαπιστώσει, αν θελήσει να καταδυθεί, έστω εν μέρει, στον «ωκεανό» των υποθέσεων εργασίας, γιατί τελικά περί αυτού πρόκειται, γύρω από τα έργα του Bosch.

Στο πέμπτο και τελευταίο αυτό κεφάλαιο, θα αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε τις απεικονίσεις του Bosch αναφορικά με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*. Δεν θα επιχειρήσουμε βεβαίως να δώσουμε μία δική μας ερμηνεία, παρά θα παρουσιάσουμε εν συντομία τα δύο έργα και θα διατυπώσουμε για αυτά κάποιες σκέψεις.

5.1 Το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας

²²⁹ Για τους παραγγελιοδότες έργων του Bosch βλέπε σχετικά Patrick Reuterswärd, *Hieronymus Bosch*, Uppsala Studies in the History of Art, Ουπσάλα, 1970, σελ. 14-15.

²³⁰ Patrik Reuterswärd, *Bosch*, όπ. π., σελ. 11.

Το τρίπτυχο της Λισσαβώνας, χρονολογείται στα 1500 και αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα έργα του Bosch, αλλά και ταυτόχρονα ένα από τα πιο αινιγματικά, καθώς δεν υφίσταται καμία απολύτως πληροφορία σχετικά με τον παραγγελιοδότη του έργου ή τη λειτουργία του. Οι συμβολισμοί του δε είναι τόσο πολύπλοκοι, που το ακριβές του νόημα παραμένει ακόμη άγνωστο παρά τις επανειλημμένες προσπάθειες που έγιναν από μέρους των ερευνητών για να το αποκρυπτογραφήσουν. Έτσι έχουμε λοιπόν σήμερα στα χέρια μας ένα πλήθος ερμηνειών αλλά κανένα σίγουρο αποτέλεσμα, και αυτό διότι οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* αναπαρίστανται από τον Bosch με έναν διαφορετικό τρόπο από ότι έχουμε συνηθίσει έως τώρα με τους γερμανούς καλλιτέχνες.

Πιο συγκεκριμένα, στους *Πειρασμούς* του Bosch δεν έχουμε την, άμεση τουλάχιστον, σύγκρουση δύο αντίθετων δυνάμεων όπως στις απεικονίσεις των γερμανών καλλιτεχνών. Αντίθετα, το τρίπτυχο του εν λόγω ζωγράφου φαίνεται να πλησιάζει πιο πολύ την έννοια του όρου *Πειρασμοί*. Γενικότερα πάντως, και ο Bosch με τη σειρά του έχει απομακρυνθεί αρκετά από τις κειμενικές πηγές, διατηρώντας ωστόσο κάποιες επιμέρους αναφορές σε αυτές.

Στα δύο εξωτερικά φύλλα του τριπτύχου (Εικόνα 36), είναι αποδοσμένες με τη τεχνική των *grisailles*, μόνο με αποχρώσεις του γκριζου δηλαδή, δύο σκηνές από τη ζωή του Χριστού: Αριστερά η *Σύλληψη στη Γεσθημανή*, και δεξιά ο *Χριστός φέρων τον Σταυρό*.

Στο έσω αριστερό φύλλο μπορούμε κατά πρώτον, να αναγνωρίσουμε δύο σκηνές που σχετίζονται με το βίο του Αντωνίου, την ύψωση του στον αέρα από τους δαίμονες και τη μεταφορά του από φίλους πίσω πάλι στον τόπο, όπου δέχθηκε τη πρώτη δαιμονική επίθεση²³¹. Βλέπουμε λοιπόν σε πρώτο πλάνο (Εικόνα 37) τρεις άνδρες να υποβαστάζουν τον άγιο, διασχίζοντας μία μικρή γέφυρα. Γύρω τους μοτίβα, όντα και σκηνές του «απόλυτου παραλόγου». Κάτω από τη μικρή γέφυρα τρία δαιμονικά πλάσματα, το ένα μάλιστα μοιάζει αρκετά με κληρικό, φαίνεται να διαβάζουν ένα γράμμα, ενώ πιο μπροστά ένας άλλος πτηνόμορφος δαίμονας μεταφέρει καρφωμένη στο ράμφος του μία δεύτερη επιστολή, κατευθυνόμενος προς τα αριστερά, όπου ένα απροσδιόριστο πουλί καταβροχθίζει τους νεοσσούς που μόλις έχουν βγει από το μεγάλο αυγό πάνω στο οποίο στέκεται. Πίσω από τη γέφυρα

²³¹ Σε αυτό το σημείο συμφωνώ με την Uhrig, η οποία υποστηρίζει πως η συγκεκριμένη σκηνή δεν απεικονίζει τη διάσωση του Αντωνίου από τον φίλο ή υπηρέτη αλλά την επαναφορά του, καθώς ήταν αδύναμος, στην αρχική τοποθεσία (στον τάφο των κειμενικών πηγών) της επίθεσης. Βλέπε σχετικά Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ. π., σελ. 83.

αριστερά, ένας δαίμονας με οπίσθια αλόγου διαπερασμένα από ένα σπαθί και με ανθρώπινο κεφάλι παίζει μία γκάντα, ενώ δεξιά μία ομάδα από τρεις δαίμονες με ενδύματα που θυμίζουν μέλη του ανώτερου κλήρου βαδίζει, χωρίς να είναι σίγουρο, προς ένα σπίτι στο βάθος αριστερά, η είσοδος του οποίου είναι τα οπίσθια ενός γιγάντιου άντρα πεσμένου στα τέσσερα και με ένα βέλος να έχει καρφωθεί στο μέτωπο του, ενώ το πρόσωπο μίας γυναίκας διακρίνεται στο ανοιχτό παράθυρο. Πιο δεξιά, ξεχωρίζει ένα όχημα-τέρας και στο βάθος ένας μικρός κόλπος με δύο πλοιάρια, ένα να πλέει και ένα να βυθίζεται. Στον ουρανό πάλι, παρατηρούμε τον Αντώνιο να βρίσκεται ανάσκελα σε στάση προσευχής πάνω σε ένα σύμπλεγμα δαιμονικών σωμάτων, ενώ την ίδια στιγμή πετούν πίσω του μία παρωδία ιππότη και ένα πλοίο-τέρας.

Στο έσω δεξιό φύλλο (Εικόνα 38), βλέπουμε τον άγιο καθισμένο σε ένα βράχο να κρατά με το αριστερό του χέρι ένα ανοιχτό βιβλίο, πιθανώς τη Βίβλο, με το δεξί το χαρακτηριστικό του ραβδί και, συγχρόνως, να κοιτάζει προς τα αριστερά ένα στρωμένο τραπέζι με λίγα εδέσματα, το οποίο στηρίζεται από τα σώματα γυμνών ανδρών, ενώ κάτω από το τραπέζι και στη μία άκρη του διαφαίνονται κάποια δαιμονικά πρόσωπα. Μπροστά από το τραπέζι ένας άλλος άνδρας σαλπίζει, και αριστερά παρατηρούμε καθιστό ένα περίεργο ον, αποτελούμενο από πόδια, στομάχι με ένα μαχαίρι καρφωμένο πάνω του, αυτιά και από ένα κόκκινο ύφασμα, στο οποίο διακρίνεται ένα μάτι, ενώ κάποιο είδος κεράτου και μία ουρά ξεπροβάλλουν πάνω και πίσω αντίστοιχα. Απέναντι από τον Αντώνιο και μέσα σε κάτι που μοιάζει με ρυάκι, εντοπίζουμε μία ακόμη ακατανόητη σκηνή: Μία γυμνή γυναίκα κάτω από ένα δέντρο με ένα, μάλλον, ξένο χέρι να προσπαθεί να καλύψει την ηβική της χώρα, ενώ πίσω της ένας βατραχοειδής, ξαπλωμένος δαίμονας τραβά με το πόδι του ένα διάφανο πέπλο σαν να προσπαθεί με αυτό να τυλίξει τη γυναίκα. Πίσω από το, με κόκκινο ύφασμα μισοσκεπασμένο, δέντρο μία γριά γυναίκα σερβίρει κρασί στο δαίμονα-βάτραχο, ενώ κάτω από το ύφασμα βγαίνει ένας άλλος ζωόμορφος δαίμονας, κρατώντας ένα ψόφιο ψάρι, τρυπημένο από βέλος. Εκ δεξιών του Αντωνίου, βαδίζει εν μέσω μιας περπατούρας μία μορφή ενδεδυμένη με ολόσωμο κόκκινο ρούχο, ενώ στο βάθος ξεχωρίζει μία πόλη. Μπροστά από τη πόλη στα τείχη, ανάμεσα από το άνοιγμα δύο παράξενων πύργων, ένα πλήθος, ίσως στρατιώτες, έχει συγκεντρωθεί για να παρακολουθήσει ένα θανάσιμο αγώνα. Στη τάφρο κάτω από το τείχος, ένας γυμνός άνδρας οπλισμένος με ασπίδα και σπαθί μάχεται ενάντια σε ένα δράκοντα. Μέσα στην ίδια τάφρο επιπλέουν νεκροί, ενώ πιο αριστερά μπορεί κανείς να

παρατηρήσει δύο υπερμεγέθη ποντίκια. Ένα ακόμη ενδιαφέρον στοιχείο, μπορούμε να δούμε στο κέντρο των τειχών, όπου φαίνεται αγνά μία σημαία με την ημισέληνο, σύμβολο των αιρετικών και των απίστων. Στον ουρανό τέλος, ίπταται ένα ψάρι με αναβάτες έναν άνδρα και μία γυναίκα.

Στο μεσαίο και κεντρικό φύλλο (Εικόνα 39), θα λέγαμε πως το πανδαιμόνιο του τριπτύχου συνολικά, φτάνει στο αποκορύφωμα του. Στο μέσον της σκηνής, βλέπουμε τον Αντώνιο πεσμένο στα γόνατα να ακουμπά στο γείσο ενός χαμηλού τοίχου, έχοντας στραμμένο το βλέμμα του προς τον θεατή και προσκαλώντας τον να ακολουθήσει τη κατεύθυνση του αριστερού του χεριού, το οποίο δείχνει προς το εσωτερικό ενός ημικυκλικού και ημικατεστραμένου αρχιτεκτονήματος. Εκεί παρατηρούμε τη διακριτική παρουσία του Ιησού, που με τη σειρά του δείχνει προς τον Εσταυρωμένο δίπλα του. Στη σκεπή του αρχιτεκτονήματος, κυκλοφορούν διάφορα δαιμονικά πλάσματα, ενώ στον εξωτερικό του τοίχο δεξιά υπάρχουν ανάγλυφα με σκηνές από τη Παλαιά Διαθήκη, όπως τη παραλαβή των δέκα εντολών από τον Μωυσή και τη λατρεία των ειδώλων.

Τριγύρω από τον Αντώνιο, οι «σκοτεινές δυνάμεις» φαίνεται να έχουν κυριεύσει όλο τον περιβάλλοντα χώρο, έρχονται από παντού και είναι παντού: Στη γη, στο νερό και στον αέρα. Εξ αριστερών του αγίου, μία καλοντυμένη κυρία δίνει ένα μικρό πιάτο σε μία καλόγρια απέναντι της, η οποία κάθεται μαζί με έναν άνδρα αποτελούμενο μόνο από πόδια και κεφάλι. Πιο αριστερά από τη καλοντυμένη γυναίκα, μία ομήγυρη που απαρτίζεται από έξι δαίμονες ή δαιμονοποιημένους ανθρώπους, έχει συγκεντρωθεί γύρω από ένα τραπέζι έχοντας σαφώς μεν συμβολικό χαρακτήρα, άγνωστο νόημα δε. Στο πέτρινο και υπερυψωμένο δάπεδο πίσω από τον Αντώνιο, κάθεται ένας άνδρας με ημίψηλο καπέλο και κόκκινο, ολόσωμο ένδυμα, μπροστά από τον οποίο είναι τοποθετημένο ένα κομμένο πόδι πάνω σε λευκό ύφασμα. Η δαιμονική φύση του άνδρα υποδηλώνεται από το τεράστιο νύχι, που ξεπροβάλλει κάτω από το ρούχο του για να τραβήξει τη πατερίτσα δίπλα του. Μήπως ένας συμβολισμός του *ergotismus* και της δαιμονικής του προέλευσης ;

Κάτω από το δάπεδο και πίσω από τον καθιστό άνδρα, βλέπουμε ένα υπερμεγέθες και σάπιο φρούτο, μέσα από το οποίο βγαίνουν ζώα (ένα πουλί, ένα ελάφι, μία νυφίτσα και ένας λαγός) και δαίμονες, εν προκειμένω ένα σκελετωμένο ον-καβαλάρης με άρπα πάνω σε ένα ακαθόριστο πλάσμα. Από το ίδιο το φρούτο είναι κρεμασμένο ένα καλάθι, μέσα στο οποίο κάθεται μία γκρίζα ανθρωποειδής μορφή οπλισμένη με σπαθί. Μέσα στο ποτάμι και σε πρώτο πλάνο, πλέουν υβριδικά τέρατα-

πλοιάρια, ενώ στη δεξιά άκρη του πέτρινου δαπέδου, είναι τοποθετημένη μία δαιμονική τριάδα μορφών, εκ των οποίων αυτή που διαβάζει το βιβλίο έχει αναγνωριστεί, γενικά, ως ο ιερέας των δαιμόνων. Πιο δεξιά, πλησιάζει προς την κεντρική σκηνή μία έφιππη και εξόχως περίεργη ομάδα, αποτελούμενη από μορφές συνδυασμένες από κάθε είδους στοιχείο, οργανικό και ανόργανο. Το ίδιο ισχύει και για την πεζή ομάδα που έρχεται από τα αριστερά.

Οι δευτερεύοντες αφηγηματικοί πυρήνες στο βάθος, παρουσιάζουν με τη σειρά τους μεγάλο ενδιαφέρον. Δεξιά, πίσω από το πρώτο και ερειπωμένο αρχιτεκτόνημα, βρίσκεται ένα δεύτερο αρκετά ιδιαίζον θα λέγαμε, το οποίο διαθέτει ένα πρώτο παραλληλόγραμμο τμήμα και έναν κυλινδρικό πύργο. Από τα παράθυρα του πρώτου διακρίνονται δαιμονικές μορφές, ενώ από τις σκάλες κατεβαίνει στο ποτάμι ένας ημίγυμνος άνδρας, ίσως για να κολυμπήσει, όπως κάνουν και άλλοι ήδη. Από την οροφή ένας άλλος άνδρας, μοιάζει σαν να ετοιμάζεται να βουτήξει. Στην οροφή πάλι του διπλανού πύργου ξεχωρίζει μία γυναίκα, ενώ πιο αριστερά κάτω από μία τέντα κάθονται σε ένα τραπέζι ένας μοναχός και μία μοναχή.

Στο άλλο άκρο αριστερά, μία μικρή ομάδα καβαλάρηδων διασχίζει μία πέτρινη γέφυρα, ενώ στο ποτάμι μία γυναίκα φαίνεται να πλένει ρούχα αμέριμνη, όπως επίσης αμέριμνες είναι και οι μορφές στα πρώτα σπίτια πίσω της, παρά το γεγονός ότι το χωριό ή η πόλη δίπλα τους καίγεται ολοσχερώς. Στον ουρανό δε, ίπτανται δαίμονες και πλοία-τέρατα, ενώ από αριστερά εφορμά ένας σκελετός πάνω σε ένα ψάρι συνοδεία και άλλων ιπτάμενων καβαλάρηδων, θυμίζοντας θα έλεγε κανείς τους τέσσερις ιπότες της Αποκάλυψης. Τέλος, κάτω αριστερά μπορεί κανείς να δει την υπογραφή του καλλιτέχνη.

Και τα τρία φύλλα του τριπτύχου, ξεχωρίζουν για τη μικρογραφική απόδοση των λεπτομερειών, τις έντονες χρωματικές αντιθέσεις, κυρίως ανάμεσα στο κόκκινο με άλλα πιο σκούρα ή γήινα χρώματα, αλλά και για τη δημιουργία της τρίτης διάστασης με την εφαρμογή της ατμοσφαιρικής προοπτικής. Ο ανομοιογενής φωτισμός δε του κεντρικού φύλλου, όπου συνυπάρχουν φως και σκοτάδι, του προσδίδει μία απόκοσμη αίσθηση, τουλάχιστον σε σχέση με τα ακραία φύλλα, των οποίων ο φωτισμός είναι περισσότερο ομοιόμορφος και κατά συνέπεια φαίνονται πιο φυσικά, παρότι οι σκηνές που υπάρχουν σε αυτά κάθε άλλο παρά φυσικές θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν.

Από εικονογραφικής άποψης, η απεικόνιση των *Πειρασμών* από τον Bosch είναι εμφανέστατα πρωτότυπη και μοναδική. Η μορφοπλασία των δαιμόνων με τη σειρά

της ξεπερνά την αντίστοιχη όλων των καλλιτεχνών που συναντήσαμε έως τώρα. Η φαντασία και η επινοητικότητα του Bosch δείχνουν να είναι ανεξάντλητες και απεριόριστες. Ο Bosch δηλαδή δεν σταματά μόνο στη σύνθεση δαιμόνων με οργανικά μέρη, αλλά προχωρά πολύ πιο πέρα αναμειγνύοντας οργανικά, ανόργανα και μηχανικά στοιχεία, δημιουργώντας αληθοφανή όντα. Όπως απέδειξε ο Baltrušaitis, ο Bosch χρησιμοποίησε μοτίβα για κάποια από τα τέρατα του, που προέρχονταν αρχικά από παλαιότερες μεσαιωνικές περιόδους και από την αρχαιότητα, παραλλαγμένα κατά τη δική του βούληση. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ιπτάμενα πλοία-τέρατα και ψάρια και στα τρία φύλλα, καθώς και τον άνδρα στο μεσαίο φύλλο αριστερά του Αντωνίου, ο οποίος έχει μόνο πόδια και κεφάλι²³².

Πέραν της ανίχνευσης των εικονογραφικών προτύπων του Bosch, το δύσκολο με τον εν λόγω ζωγράφο είναι η διασαφήνιση των συμβολισμών του, όπως έχουμε ήδη πει. Είναι γνωστό βεβαίως, πως η ζωγραφική των Κάτω Χωρών του 15^{ου} αιώνα εμπεριέχει πολλά συμβολικά στοιχεία, δεν παρουσιάζει ωστόσο τόσες πολλές δυσχέρειες με την αντίστοιχη του Bosch, ο οποίος φαίνεται να έχει δημιουργήσει ένα πιο εξατομικευμένο συμβολικό σύστημα. Το τελευταίο είναι φανερό, ότι συμπεριλαμβάνεται και στο τρίπτυχο της Λισσαβόνας, τα κρυμμένα νοήματα του οποίου ανθίστανται έως σήμερα σθεναρά σε κάθε προσπάθεια να έρθουν στο φως.

Απόπειρες ερμηνείας υπήρξαν φυσικά αρκετές έως τώρα, και μετρούνται σε δεκάδες. Οι ερευνητές μάλιστα επιστράτευσαν κάθε είδους θεωρία προκειμένου να φτάσουν στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Προσπάθησαν λοιπόν να εξηγήσουν το τρίπτυχο με όρους αστρολογίας, αλχημείας, μαγείας, χριστιανικού μυστικισμού και θεοσοφίας, εσωτερισμού, ιατρικής και φαρμακολογίας, ψυχανάλυσης, νεοπλατωνισμού, ως συμβολικές αντανάκλασεις της εποχής του καλλιτέχνη. Δεν έλειψαν επίσης και κάποιες συνδυαστικές θεωρίες, αλχημική και αστρολογική προσέγγιση μαζί για παράδειγμα, ή διάφορες παραλλαγές της ίδιας θεωρίας²³³. Κοινό στοιχείο πάντως αρκετών ερμηνειών, είναι η προσπάθεια ταύτισης του τριπτύχου με «ερμητικές» θεωρίες, όπως η αλχημεία παραδείγματος χάριν, της οποίας η συμβολική ορολογία είχε ως σκοπό τη διαφύλαξη των μυστικών της από τους αμύητους.. Τέτοιου είδους ερμηνείες όσο ενδιαφέρον κι αν έχουν, κατέληξαν να είναι πιο

²³² Τέτοια μοτίβα υπήρχαν και σε πολλά εικονογραφημένα βιβλία του 15^{ου} αιώνα. Βλέπε σχετικά Jurgis Baltrušaitis, *Das phantastische Mittelalter*, όπ. π., σελ. 64-73 και 87-89.

²³³ Μία λεπτομερέστατη καταγραφή των περισσότερων ερμηνειών του τριπτύχου, έχει κάνει η Madeleine Bergman στη μονογραφία της *Hieronymus Bosch and Alchemy: A Study on the St. Anthony Triptych*, Almqvist & Wiksell International Stockholm, Στοκχόλμη, 1979, σελ. 21-51. Για τις νεότερες θεωρίες βλέπε σχετικά Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ. π., σελ. 98-103.

πολύπλοκες από το ίδιο το έργο, και το κυριότερο, δεν οδήγησαν σε κανένα βάσιμο συμπέρασμα. Επιπλέον, η ερμηνεία των ίδιων μοτίβων ή σκηνών με διαφορετικές θεωρίες θόλωσε, όπως σημειώσαμε ήδη, ακόμη περισσότερο το τοπίο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Charles Cuttler και η Madeleine Bergman, με τον πρώτο να ερμηνεύει τις μορφές και τις σκηνές του κεντρικού φύλλου ως αστρολογικά σύμβολα²³⁴ και τη δεύτερη, το ίδιο ακριβώς φύλλο, ως τη συμβολική αναπαράσταση της αλχημικής διαδικασίας²³⁵, χωρίς τελικά κανείς τους να πείθει. Από τη άλλη πλευρά είναι γεγονός, πως υπήρξαν κατά καιρούς και κάποια εγχειρήματα με θετικά αποτελέσματα, όπως, ένα άλλο άρθρο του Cuttler, με το οποίο ο αμερικανός ερευνητής απέδειξε επιτυχώς, πως η μία μορφή από τη τριάδα με τα επίσημα ενδύματα στο αριστερό φύλλο είναι σύμβολο αίρεσης, καθότι φορά μια φλεγόμενη μίτρα, όμοια με αυτές που έβαζαν στα κεφάλια των αιρετικών πριν τους κάψουν. Για το ιπτάμενο ψάρι πάλι με τους δύο αναβάτες στο δεξιό φύλλο, ο Cuttler στοιχειοθετεί πως συνιστά σύμβολο μαγείας²³⁶. Αν όμως για την αποσαφήνιση δύο μόνο μοτίβων ενός τριπτύχου χρειάζεται ένα ολόκληρο άρθρο, τότε αντιλαμβάνεται κανείς πόσες δυσκολίες παρουσιάζει η συνολική αποκωδικοποίηση του έργου.

Το πρόβλημα ξεκινά αρχικά από το πώς θα αναγνώσουμε το τρίπτυχο, από που θα ξεκινήσουμε δηλαδή και που θα τελειώσουμε. Για τον τρόπο ανάγνωσης έχουν επίσης προταθεί αρκετές «διαδρομές», αλλά και πάλι δεν είμαστε σίγουροι για τίποτε. Για το μόνο που συμφωνούν οι μελετητές είναι, ότι το μεσαίο φύλλο αποτελεί τη κορύφωση του τριπτύχου και, συνεπώς, είναι το πιο σημαντικό. Ένας άξονας πάντως, τον οποίο μπορούμε να ακολουθήσουμε, είναι οι τέσσερις σκηνές από τις κειμενικές πηγές, που άμεσα ή έμμεσα εμπεριέχονται στο τρίπτυχο και συνιστούν, κατά τα φαινόμενα, βασικά κλειδιά για την ερμηνεία. Αυτές είναι: Η επίθεση των δαιμόνων και η ύψωση του Αντωνίου στον αέρα- η μεταφορά του πίσω στον υποτιθέμενο τάφο (αριστερό φύλλο), ο γυναικείος πειρασμός (δεξιό φύλλο) και η εμφάνιση του Ιησού προς σωτηρία του αγίου²³⁷. Είναι προφανές παρά ταύτα, ότι ο Bosch δεν ενέταξε τις σκηνές αυτές στο τρίπτυχο με τη χρονική σειρά που υπάρχουν στα κείμενα, αλλά τις χρησιμοποίησε και τις παράλλαξε σύμφωνα με τη δική του θέληση. Και οι τέσσερις

²³⁴ Βλέπε σχετικά Charles D. Cuttler, "The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch", *The Art Bulletin*, 39, Ιούνιος 1957, σελ. 109-126.

²³⁵ Βλέπε σχετικά Madeleine Bergman, *A Study*, όπ. π., σελ. 99-113.

²³⁶ Και για τις δύο περιπτώσεις βλέπε σχετικά, Charles D. Cuttler, "Witchcraft in a Work by Bosch", *The Art Quarterly*, 20, 1957, σελ. 129-140.

²³⁷ Τις σκηνές αυτές συνολικά πρώτη αναγνώρισε η Bergman. Βλέπε σχετικά Madeleine Bergman, *A Study*, όπ. π., σελ. 74.

ωστόσο, φαίνονται να έχουν, η κάθε μία με το δικό της τρόπο, το χαρακτήρα δοκιμασίας.

Η πρώτη, η ύψωση δηλαδή, θυμίζει αρκετά τις γερμανικές αναπαραστάσεις των *Πειρασμών*, όπου επικρατεί το συγκρουσιακό στοιχείο με τους δαίμονες-εκπροσώπους του Κακού να προσπαθούν μέσω της βίας και του φόβου να κάμψουν τη πίστη του αγίου. Η δεύτερη σκηνή, πάλι στο αριστερό φύλλο, έχει νομίζω την έννοια της «συνέχισης του αγώνα» από μέρους του Αντωνίου, ο οποίος αν και τραυματισμένος, επιστρέφει στο πεδίο της μάχης διασχίζοντας ένα τόπο, όπου η αμαρτία και το δαιμονικό κυριαρχούν. Η τρίτη σκηνή με τον γυναικείο πειρασμό στο δεξιό φύλλο, έχει το νόημα του σεξουαλικού πειρασμού ή, γενικότερα, του υλικού πειρασμού, αν συνυπολογίσουμε και το στρωμένο τραπέζι με τα αγαθά προς το οποίο κοιτάζει ο Αντώνιος, ενώ συγχρόνως από κάτω караδοκούν δαίμονες. Το κεντρικό φύλλο τέλος, φαίνεται να είναι η ύστατη δοκιμασία του αγίου, έχοντας να αντιμετωπίσει μια πληθώρα πνευματικών πειρασμών.

Ο εν λόγω άξονας με τις τέσσερις σκηνές που πρωταγωνιστεί ο Αντώνιος, όσο κι αν είναι, ενδεχομένως, χρήσιμος ή κινείται προς μια σωστή κατεύθυνση, δεν είναι εντούτοις αρκετός για τη διαλεύκανση των επιμέρους μορφών και, γενικότερα των δευτερευόντων αφηγηματικών πυρήνων γύρω από τον άγιο, οι οποίοι είναι εξίσου απαραίτητοι για τη συνολική ερμηνεία του τριπτύχου. Είμαι της γνώμης, πως οι ακατανόητοι αυτοί πυρήνες δύνανται, ίσως, να ερμηνευθούν με συνδυασμό των παλαιότερων θεωριών, όχι όμως ως απόρροια τους, ότι δηλαδή όντως υφίστανται στο τρίπτυχο αλχημικές ή αστρολογικές διαδικασίες για παράδειγμα, αλλά ως υποκειμενικές και συμβολικές απεικονίσεις της κατάστασης που επικρατούσε εκείνη την εποχή στο μεταίχμιο δύο αιώνων²³⁸, όπου ο μυστικισμός και οι κάθε λογής «μυστικές τέχνες» ήταν σε πλήρη ανάπτυξη μαζί με τη δαιμονομανία, τους αποκαλυπτικούς φόβους αλλά και τη διεφθαρμένη εκκλησία, όπως έχουμε ήδη επισημάνει στο πρώτο κεφάλαιο.

Κατά αυτή την έννοια, ο Αντώνιος διαβαίνει και αντιμετωπίζει ένα κόσμο, μέσα στον οποίο επικρατεί η αμαρτία, η διαφθορά και η ψευδής πίστη. Ίσως έτσι τελικά αποκτούν περισσότερο νόημα μοτίβα και σκηνές, όπως το σώμα-είσοδος που οι

²³⁸ Τη σύνδεση μεταξύ του Bosch και της εποχής του αναλυτικά έκανε πρώτη η Tugendhat. Βλέπε σχετικά Daniele Hammer-Tugendhat, *Eine historische Interpretation*, όπ. π., σελ. 128-135. Την άποψη αυτή υποστήριξαν επίσης με ένα διαφορετικό τρόπο οι Belting-Kruse. Βλέπε σχετικά Hans Belting-Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer Verlag, Μόναχο, 1994, σελ. 86-93.

ερευνητές έχουν αναγνωρίσει ως πορνείο και η τριάδα των αιρετικών στο αριστερό φύλλο, οι δύο πύργοι στο δεξιό και ο παρόμοιος στο κεντρικό φύλλο που έχουν ταυτιστεί με αλχημικούς φούρνους (Bergman), τα ιπτάμενα ψάρια και τα πλοία-τέρατα ως σύμβολα μαγείας, ή οι μορφές γύρω από το τραπέζι και η ομάδα που πλησιάζει από αριστερά στο μεσαίο φύλλο ως αστρολογικά σύμβολα (Cuttler).

Ο Bosch με το τρίπτυχο της Λισσαβώνας ανοίγει παράθυρο σε μία πραγματικότητα-σε αντίθεση με την αναγεννησιακή ζωγραφική- νατουραλιστικά αποδοσμένη μεν, παράλογη και φανταστική δε, όπου το φυσικό και το μεταφυσικό δεν συνυπάρχουν απλώς, όπως στους γερμανούς καλλιτέχνες, ούτε μόνο αναμειγνύονται (Grünwald), αλλά το μεταφυσικό και το παράλογο έχουν επικρατήσει ολοκληρωτικά πάνω στο γήινο κόσμο παραμορφώνοντας τον. Με διαφορετική διατύπωση, το μεταφυσικό δεν εισέρχεται το ίδιο στη γήινη πραγματικότητα του Αντωνίου, αλλά είναι σαν ο Αντώνιος να έχει μεταφερθεί μέσα σε αυτό, σαν να είναι μέσα σε κάποιου είδους Κόλαση. Η μόνη σωτηρία από ένα τέτοιο κόσμο, όπου δεν έχουν εισβάλλει μόνο δαίμονες και άλλα μεταφυσικά στοιχεία αλλά και οι ίδιοι οι άνθρωποι μοιάζουν να είναι δαίμονοποιημένοι και αλλοιωμένοι, είναι η αληθινή πίστη, την οποία υποδεικνύει ο ίδιος ο Άγιος με τη χειρονομία του στο κεντρικό φύλλο, κατευθύνοντας το θεατή προς τη ταπεινή παρουσία του Ιησού. Ταυτόχρονα, ο Αντώνιος με το να έχει στραμμένο το βλέμμα του έξω από τον πίνακα, υποδηλώνεται συμβολικά και ως νικητής έναντι των Πειρασμών, από τους οποίους μοιάζει να είναι ολότελα αποστασιοποιημένος. Ένας πραγματικός ασκητής, που μολονότι είναι μόνος μέσα σε ένα κόσμο-πειρασμό ακολουθεί το δύσκολο αλλά αληθινό πρότυπο του Ιησού, ο οποίος στα εξωτερικά φύλλα αναπαρίσταται επίσης μόνος σε δύο σκηνές από τα πάθη του.

Ο Bosch με το τρίπτυχο της Λισσαβώνας, όπως και με άλλα έργα, έδωσε μια νέα διάσταση στην απεικόνιση όχι μόνο του δαιμονικού αλλά και της πραγματικότητας γενικότερα, ιδωμένης μέσα από ένα δικό του υποκειμενικό πρίσμα, πεσιμιστικό έχει ειπωθεί κατά καιρούς, σίγουρα όμως μοναδικό, καθώς ερμηνεύει τον κόσμο γύρω του με όρους της παραμόρφωσης, του φανταστικού και του συμβολικού.

5.2 Οι Πειρασμοί του Prado

Οι *Πειρασμοί του Prado*, είναι το δεύτερο έργο του Bosch που θα εξετάσουμε με θέμα τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*. Ο συγκεκριμένος πίνακας ανήκει στα τελευταία χρόνια της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εν λόγω ζωγράφου και χρονολογείται περί το 1512-1514. Αναπαριστά δε μια πιο διαφορετική εκδοχή του θέματος, η οποία είναι αρκετά λιτή και λιγότερο εντυπωσιακή σε σύγκριση με την αντίστοιχη του πληθωρικού τρίπτυχου της Λισσαβώνας, όχι όμως και λιγότερο δυσνόητη. Σίγουρα πάντως, σε αντίθεση με το τρίπτυχο, δεν ανήκει στα άμεσα ενδιαφέροντα των ερευνητών του έργου του Bosch, και ως εκ τούτου οι σχετικές ερμηνείες είναι λιγότερες.

Στους *Πειρασμούς του Prado* (Εικόνα 40), βλέπουμε τον Αντώνιο να κάθεται στη κοιλότητα ενός δέντρου, πάνω στο οποίο υπάρχει επίσης μια αχυρένια σκεπή. Ο άγιος είναι αποδοσμένος με όλα τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα και με τον συνοδευτικό χοίρο στα αριστερά του, ενώ αυτό που τον χαρακτηρίζει, είναι η απόλυτη αποστασιοποίηση από την εξωτερική πραγματικότητα και η κατάδυση του σε ένα κόσμο περισσότερο εσωτερικό και πνευματικό, όπως μαρτυρά και το απλανές του βλέμμα, χαμένο κάπου στον ορίζοντα μπροστά του. Ο περιβάλλον χώρος, είναι ένα γαλήνιο, εξοχικό τοπίο κατά περιοχές πυκνόφυτο, στο οποίο κυριαρχούν οι αποχρώσεις του πράσινου και του κίτρινου, ενώ μπροστά από τον Αντώνιο κυλά και ένα μικρό ρυάκι. Πίσω από το δέντρο του Αντωνίου, ξεχωρίζει σε μικρή απόσταση ένα μικρό οίκημα, το οποίο έχει γενικά αναγνωριστεί ως ερημητήριο ή μοναστήρι, καθώς πάνω από την είσοδο του δεσπόζει ένας σταυρός σχήματος T. Το παράδοξο είναι, ότι στη σκεπή του έχει τοποθετηθεί μία περικεφαλαία ιππότη. Πιο πίσω ακόμα στο βάθος, δεξιά και αριστερά διακρίνονται οι κορυφές κάποιων άλλων κτιρίων, όπως επίσης και ένα δεύτερο απροσδιόριστο αρχιτεκτόνημα.

Το δαιμονικό είναι παρόν και σε αυτό το έργο του Bosch, με έναν, ωστόσο, πιο διαφοροποιημένο τρόπο σε σχέση με ό,τι είδαμε στο τρίπτυχο της Λισσαβώνας, όπου οι δαιμονικές μορφές ή οι δαιμονοποιημένοι άνθρωποι φαίνονται να συνιστούν πραγματική απειλή, ή να ενσαρκώνουν υλικούς και πνευματικούς πειρασμούς (μαγεία, αλχημεία, αστρολογία...), ικανούς να αποπροσανατολίσουν έναν Άγιο από το δρόμο του. Στο παρόν έργο εντούτοις, δε φαίνεται, άμεσα τουλάχιστον, οι δαίμονες να αποτελούν ένα τόσο «σοβαρό» κίνδυνο. Μολονότι εικονογραφικά παραπέμπουν στον Bosch, όντας δηλαδή υβριδικά πλάσματα κατασκευασμένα από

μηχανικά και οργανικά μέρη, δεν εμπνέουν ανησυχία και λόγω ότι έχουν μέγεθος μινιατούρας, αλλά και επιπλέον φαίνονται να έχουν πάνω τους κάτι το γελοίο, παρουσιάζονται ως «άκακοι δαιμονίσκοι». Παρατηρούμε λοιπόν δεξιά, ένα δαίμονα με χαρακτηριστικά πτηνού μέσα σε κέλυφος-πύργο και με ανθρώπινα χέρια να πλησιάζει απειλητικά, κρατώντας ένα σφυρί, προς τον χοίρο του Αντωνίου. Μπροστά από τον Άγιο, σε μία εσοχή του ρυακιού βρίσκεται ένας συνδυασμός από ζωικά μέλη, μία σκάλα, ένα κράνος και ένα ανθρώπινο χέρι που κρατά ένα μπαλτά. Αντικρουστά του Αντωνίου μέσα στο ρυάκι, αναδύεται ένας απροσδιόριστος δαίμονας με ένα τεράστιο νύχι στο μεσαίο δάχτυλο του δεξιού του χεριού και με, ιδιαίτερα, μοχθηρή έκφραση. Στη κάτω αριστερή γωνία πάλι, ξεπροβάλλει το κεφάλι ενός στρεβλωμένου δαίμονα-βατράχου, ενώ πίσω από το δέντρο μία μικρή ομάδα αρματωμένων δαιμόνων κουβαλά, χύνοντας παράλληλα το υγρό της περιεχόμενο, μία κανάτα. Στην άκρη δεξιά, μία δεύτερη μικρή, δαιμονική και οπλισμένη ομάδα προσπαθεί να διασχίσει έναν κορμό-γέφυρα, που οδηγεί στο πράσινο ύψωμα του Αντωνίου. Κάτω, στο επίπεδο του ερημητηρίου, ζωόμορφοι και οπλισμένοι δαίμονες εισέρχονται στον εξωτερικό του χώρο μέσω μιας ανοιχτής πόρτας δεξιά, ενώ κάποιοι άλλοι πίσω από τη προστασία μιας πελώριας, κυκλικής ασπίδας φαίνεται σαν να βαδίζουν εναντίον του. Δύο από τους δαίμονες μάλιστα κρατώντας μία σκάλα, είναι έτοιμοι να περάσουν από τη πόρτα με το σταυρό. Ο αριθμός των δαιμόνων είναι πολύ μεγαλύτερος, αν προσέξουμε ότι από την κορυφογραμμή του πράσινου υψώματος, ξεχωρίζουν όπλα και σκάλες. Θα έλεγε κανείς, ότι η δαιμονική αυτή στρατιά ετοιμάζεται να επιτεθεί ή, κατά κάποιο τρόπο, να πολιορκήσει το ερημητήριο.

Ερμηνευτικά, και οι *Πειρασμοί* του Prado συνιστούν ένα δυσεπίλυτο εικαστικό αίνιγμα. Σε αυτό συμβάλλει όχι μόνο ο συμβολικός χαρακτήρας του έργου, αλλά και η λιτότητα του σε μοτίβα και σκηνές. Αντιμετωπίζουμε το ίδιο πρόβλημα με το τρίπτυχο της Λισσαβώνας, αλλά από την ανάποδη πλευρά. Ενώ δηλαδή για το τρίπτυχο υπάρχουν πολλές και διάφορες θεωρίες και ερμηνείες συνολικά αλλά και για τις επιμέρους σκηνές του, για τον εν λόγω πίνακα οι σχετικές ερμηνευτικές προτάσεις εμφανίζονται πιο ομοιογενείς, έχοντας ως κοινό παρονομαστή τη θεώρηση, πως οι δαίμονες εδώ είναι εσωτερικές εικόνες του ίδιου του Αγίου, πηγάζουν από το υποσυνείδητο του²³⁹. Ο Fraenger μάλιστα προχώρησε ένα βήμα παραπέρα, ταυτίζοντας τον αναδυόμενο δαίμονα στο ρυάκι με το alter ego του

²³⁹ Βλέπε σχετικά Alfred Ribl, *Die Dämonen des Hieronymus Bosch: Versuch einer Deutung*, Jungiana, Κόζελ, 1990, σελ. 58-62. Βλέπε επίσης Sandra Uhrig, *Die Versuchung*, όπ. π., σελ. 111-113.

Αντωνίου²⁴⁰. Ο Reuterswård με τη σειρά του θεωρεί, πως η άποψη του Fraenger για τον συγκεκριμένο πίνακα ευσταθεί, υποστηρίζοντας επιπλέον, ότι οι δαίμονες δεν ανήκουν στο γήινο αυτό τοπίο των Κάτω Χωρών, αλλά είναι εσωτερικές προβολές του Αγίου²⁴¹.

Έχω την αίσθηση ωστόσο, ότι συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο από αυτό που υποστηρίζει ο Reuterswård. Το δαιμονικό δηλαδή για τη συγκεκριμένη εποχή και χώρα, και πολύ περισσότερο για τον ίδιο τον Bosch, φαίνεται να αποτελεί ένα εν γένει χαρακτηριστικό του φυσικού κόσμου, είτε αυτούσιο είτε στη φύση των ίδιων των ανθρώπων, όπως μπορεί κανείς να διαπιστώσει και σε άλλα έργα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Ο Αντώνιος από την άλλη πλευρά, ως ασκητής-ερημίτης που επέλεξε ένα πνευματικό δρόμο μακριά από τους «αμαρτωλούς πειρασμούς», απομακρύνθηκε ηθελημένα από τον κόσμο αυτό, όπου κυριαρχούσε το δαιμονικό.

Θα έλεγα λοιπόν, ότι στον παρόντα πίνακα οι δαίμονες ως στοιχεία του φυσικού κόσμου παρενοχλούν τον Αντώνιο, ο οποίος μέσω του διαλογισμού έχει αποστασιοποιηθεί από τον πρώτο και έχει καταφύγει σε ένα κόσμο εσωτερικό, πιο πνευματικό, απόρθητο και απρόσιτο από τα δαιμονικά όντα. Η ασκητεία του Αντωνίου εδώ, φαίνεται να βασίζεται λιγότερο στη «φυσική» αποχώρηση του προς ένα ερημικό τόπο και περισσότερο στη πνευματική ενδοσκόπηση. Είναι ο νικητής στην αναμέτρηση του με το δαιμονικό, με πολύ πιο σαφή τρόπο μάλιστα από ότι στο τρίπτυχο της Λισσαβώνας, όπου φάνταζε απελπιστικά μόνος και περικυκλωμένος από πανίσχυρες δαιμονικές δυνάμεις, που είχαν κατακλύσει το χώρο.

Σε πλήρη αντίθεση με το τρίπτυχο, οι δαίμονες παρουσιάζονται στους *Πειρασμούς* του Prado κατώτεροι των περιστάσεων, ως παρωδία στρατιωτών που προσπαθούν να κυριεύσουν ένα πνευματικό χώρο -το ερημητήριο- ή ως ενοχλητικά, διόλου απειλητικά και ατελή πλάσματα, που απέναντι στη στιβαρή και «πνευματική» μορφή του Αγίου, φαίνονται εντελώς αδύναμα. Ο υλικός κόσμος πολιορκεί τον πνευματικό, με τον δεύτερο να υπερέχει και τον πρώτο να ταυτίζεται με το δαιμονικό.

Με τις δύο απεικονίσεις των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου* από τον Hieronymus Bosch θα μπορούσε να πει κανείς, ότι το δαιμονικό μέσω του εν λόγω θέματος έφτασε στο σημείο να αποτελεί κυρίαρχο και αναπόσπαστο τμήμα της γήινης πραγματικότητας. Ο Bosch σε αντίθεση με τους προηγούμενους ομοτέχνους

²⁴⁰ Την άποψη του Fraenger πήρα από το Madeleine Bergman, *A Study*, όπ. π., σελ. 44-45.

²⁴¹ Βλέπε σχετικά Patrik Reuterswård, *Bosch*, όπ. π., σελ. 93.

του στις Κάτω Χώρες, δεν περιόρισε τους δαίμονες σε θέματα, όπως η *Κόλαση* και η *Εσχατη Κρίση*, με κατεξοχήν μεταφυσικό χαρακτήρα, παρά τους κατέστησε «μόνιμους συντρόφους» των ανθρώπων, οι οποίοι οι ίδιοι πολλές φορές εμφανίζονται μέσα από τη ματιά του εν λόγω ζωγράφου να έχουν μία διεφθαρμένη και δαιμονική φύση. Κατά αυτό τον τρόπο ο Bosch άνοιξε ένα παράθυρο προς τη σκοτεινή πλευρά της ζωής της εποχής του, σε ένα κόσμο που διέπεται από το παράλογο, το δαιμονικό και από τα πάθη των ανθρώπων, για τους οποίους δε φαίνεται να υπάρχει σωτηρία. Μολονότι εφαρμόζει στα έργα του τεχνικές και κατακτήσεις που είχαν ως αρχικό σκοπό την αναπαράσταση του ορατού κόσμου, ο Bosch εκπροσωπεί μία ζωγραφική άποψη, μία κοσμοθεωρία εκ διαμέτρου αντίθετη από την αναγεννησιακή στον ιταλικό χώρο, όπου την ίδια περίοδο εισέρχεται στην ώριμη φάση της, με τη γήινη πραγματικότητα να συνιστά το πεδίο απεικόνισης σκηνών με τον άνθρωπο να κατέχει σημαίνουσα θέση.

Ο Bosch αν και αρκετά πρωτότυπος και μοναδικός στο σύνολο της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, είναι ένας από τους τελευταίους υστερομεσαιωνικούς ζωγράφους στις Κάτω Χώρες, που προσέδωσε σε παραδοσιακά θέματα μία νέα πνοή, και απτή μορφή στους μεταφυσικούς φόβους της εποχής του. Μολονότι η υποκειμενική του θέαση των πραγμάτων είναι αδιαμφισβήτητη, διατήρησε στους πίνακες του το μεσαιωνικό, αν και πιο εξατομικευμένο, συμβολισμό, και ανανέωσε εκ βάθρων σχεδόν, φτάνοντας τη στο απόγειο της, τη μεσαιωνική παράδοση του δαιμονικού.

Η επίδραση του Bosch στη τέχνη των Κάτω Χωρών, ακόμη και πριν το θάνατο του, θα είναι καταλυτική και άμεση. Ειδικότερα, αναφορικά με το θέμα των *Πειρασμών* οι πρώτοι αντιγραφείς και μιμητές, κυρίως του τριπτύχου της Λισσαβώνας, θα εμφανιστούν ήδη από τη πρώτη δεκαετία του 16^{ου} αιώνα. Μέχρι το τέλος του ίδιου αιώνα, οι σχετικές αναπαραστάσεις βασισμένες στο ύφος του Bosch θα ξεπεράσουν τις πενήντα²⁴², χωρίς όμως, όπως σημειώνουν οι μελετητές, να εμπεριέχουν το πολύπλοκο συμβολικό του σύστημα και τα βαθύτερα του νοήματα. Οι επίγονοι του θα αρκεστούν εν πολλοίς στη παράθεση και απόδοση «στεγνών» μοτίβων και σκηνών, χωρίς κάποιο ιδιαίτερο νόημα. Μόνο με τον Pieter Bruegel τον

²⁴² Τη πιο λεπτομερή και εξαντλητική μελέτη για τη πρόσληψη του Bosch στο 16^ο αιώνα γενικότερα, αλλά και για το θέμα των *Πειρασμών* ειδικότερα, έχει κάνει ο Gerd Unverfehrt στη μονογραφία του *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1980.

Πρεσβύτερο, αρκετές δεκαετίες αργότερα, η τέχνη του Bosch θα επανακτήσει κάποιο από το χαμένο της νόημα.

επίλογος

Με τη παρούσα εργασία αποπειράθηκα να σκιαγραφήσω και να ερμηνεύσω μία έκφανση της εικονογραφίας του δαιμονικού, έτσι όπως αυτή εκφράζεται διαμέσου του θέματος των *Πειρασμών του Αγίου Αντωνίου* στη γερμανική ζωγραφική και χαρακτηριστική της περιόδου από το 1470 έως και το 1520. Στις σελίδες που προηγήθηκαν έγινε σαφής πιστεύω, η σημασία που αποκτά για τον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο τόσο το ίδιο το θέμα όσο και οι δαιμονικές μορφές που ενυπάρχουν σε αυτό, οι οποίες κατέχουν ένα πρωτεύοντα ρόλο, εμπεριέχοντας παράλληλα ένα πλήθος συμβολισμών.

Αρχικά, προσπάθησα να καταδείξω την έκταση που προσλαμβάνει στην εν λόγω εποχή η δαιμονοφοβία και άλλοι συναφείς μεταφυσικοί φόβοι, απόρροια εν πολλοίς της σταδιακής αποσύνθεσης του μεσαιωνικού συστήματος στο γερμανικό χώρο, όπου η αλλαγή των δομών, η μετάβαση σε κάτι το νέο δε γίνεται ομαλά, όπως στον ιταλικό χώρο για παράδειγμα που ποτέ, άλλωστε, δεν είχε απολέσει τη σχέση του με την αρχαιότητα και η μεσαιωνική παράδοση ήταν λιγότερο ριζωμένη εκεί, παρά βιώνεται αρνητικά, ως η καταστροφή ενός κόσμου που νοούνταν ως τότε απόλυτα ιεραρχημένος και αμετάβλητος. Η συνέπεια ήταν η εγγενής ανορθολογική-μυθική σκέψη του Μεσαίωνα να οξυνθεί ακόμη περισσότερο, και οι άνθρωποι του συγκεκριμένου χώρου να υιοθετήσουν μια μοιρολατρική στάση ζωής, αισθανόμενοι πως βρίσκονται στο έλεος αόρατων και σκοτεινών δυνάμεων, οι οποίες είχαν κατακλύσει τον κόσμο, και μη βρίσκοντας πουθενά παρηγοριά και σωτηρία. Στη μεταβατική αυτή περίοδο στο γερμανικό χώρο, ο φυσικός κόσμος φάνταζε εχθρικός και απειλητικός γεμάτος από δαίμονες, σε αντίθεση με την Ιταλία που έχοντας αποτινάξει ως ένα μεγάλο βαθμό τη μεσαιωνική-θρησκευτική άποψη περί ζωής, στρέφεται ολοένα και πιο πολύ προς τον άνθρωπο και την ορατή πραγματικότητα, καταφάσκει τις δυνατότητες του πρώτου και επαναφέρει στο προσκήνιο την αρχαιότητα.

Μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον, δεν είναι τυχαίο το γεγονός που ένα θέμα όπως οι *Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* βρήκε πρόσφορο έδαφος ανάπτυξης στη Γερμανία, ενώ παράλληλα εγκαταλείπεται στην Ιταλία. Οι *Πειρασμοί* δηλαδή απεικονίζουν σε ένα πρώτο επίπεδο τη μάχη ενός απλού ανθρώπου, όχι όπως ο Χριστός και ο αρχάγγελος Μιχαήλ, με τις δαιμονικές δυνάμεις, από την οποία βγαίνει νικητής, αποτελώντας έτσι ένα παράδειγμα προς μίμηση για τους πιστούς. Την ίδια

στιγμή ωστόσο μέσω του ίδιου θέματος αναδεικνύονται σε πρωταγωνιστές και οι δαίμονες, η μορφοπλασία των οποίων, αρχής γενομένης από τον Schongauer, αποκτά μία αληθοφάνεια συνδυασμένη με έντονη τερατομορφία άνευ προηγουμένου έως τότε, αποτέλεσμα εν μέρει των επιρροών της ζωγραφικής των Κάτω Χωρών. Μετέπειτα καλλιτέχνες θα εφαρμόσουν στα έργα τους και ιταλικές κατακτήσεις, όπως τον ενοποιημένο χώρο. Όλα αυτά τα στοιχεία εντούτοις θα χρησιμοποιηθούν για να αναπαραστήσουν το αόρατο με όρους του ορατού, τους δαίμονες εν προκειμένω σαν πλάσματα του γήινου κόσμου, ένδειξη νομίζω της μεταφοράς των όντων αυτών από τη σφαίρα του μεταφυσικού στη σφαίρα του φυσικού, ή για να το διατυπώσω πιο «ιστορικά», την εποχή που ο Μεσαίωνας πνέει τα λοίσθια, στη τελευταία του αυτή φάση κληροδοτεί τα πιο αρνητικά του γνώρισμα σε ένα χώρο που, άμεσα τουλάχιστον, δεν είχε να αντιπαραθέσει κάποια εναλλακτική, ή να στηριχθεί κάπου αλλού, όπως η Αναγέννηση εν μέρει στην Αρχαιότητα.

Εκ πρώτης όψεως λοιπόν, οι δαίμονες στους *Πειρασμούς* δείχνουν μέσω της μορφής τους τη «δύναμη» και την ένταση που έχουν αποκτήσει ήδη ως έννοια στη δεδομένη περίοδο, και ο χριστιανικός δυισμός με τη σύγκρουση Καλού-Κακού αυξάνεται με τη σειρά του αλματωδώς. Πέραν της αντιπαράθεσης Καλού-Κακού, τα νοήματα στις αναπαραστάσεις των *Πειρασμών* ποικίλλουν ανάλογα με την οπτική του κάθε καλλιτέχνη. Από τα σημαντικότερα όπως είδαμε, ήταν και η σύγκρουση σώματος και ψυχής ή κατώτερων ενστίκτων και ανώτερου πνεύματος, συνέπεια πιστεύω του διχασμού της εποχής, που περισσότερο από κάθε άλλη μεσαιωνική περίοδο και με εμμονή στην αναζήτηση μιας υποτιθέμενης σωτηρίας στο Επέκεινα, προέτασσε μια πνευματική πορεία ζωής με ταυτόχρονη απάρνηση της υλικής-σωματικής υπόστασης, τη πηγή πολλών αμαρτιών και αιτία καταδίκης στην υποχθόνια Κόλαση. Ως εκ τούτου, ο υλικός κόσμος με το να βάλλεται και να εξοβελίζεται στο πεδίο του Κακού και του Διαβόλου, επιστρέφει πίσω παραμορφωμένος και δαιμονοποιημένος, και για αυτό ακόμη πιο ισχυρός, αλλά όχι ολότελα ικανός να νικήσει τον άγιο, που αντιστέκεται επιτυχώς, μαχόμενος παρά ταύτα θα έλεγε κανείς εναντίον του ίδιου του ευατού του, κατά των δικών του παραισθήσεων.

Οι *Πειρασμοί* βεβαίως και ειδικότερα οι δαίμονες, σχετίζονταν και με δευτερεύοντα νοήματα, όπως η δαιμονική προέλευση του *ergotismus* και το τάγμα των Αντωνιτών μοναχών, το οποίο δε φαίνεται όμως να είχε κάποια καθοριστική συμβολή στην εικονογραφική διαμόρφωση του θέματος. Το πιο σημαντικό νόημα

ωστόσο των *Πειρασμών* γενικότερα και των δαιμόνων ειδικότερα κατά τη γνώμη μου, έχει να κάνει με τη ταυτόχρονη παράθεση ή το συγκερασμό ορατής και αόρατης πραγματικότητας. Σε ένα βαθύτερο επίπεδο λοιπόν, οι *Πειρασμοί* γίνονται το όχημα με το οποίο η υπερβατική πραγματικότητα στη σκοτεινή της έκφανση εισέρχεται ή εισβάλλει στο γήινο κόσμο και καθίσταται ισοδύναμη με αυτόν, καθότι αναπαρίσταται με νατουραλιστική πιστότητα. Την καλύτερη και πιο εντυπωσιακή εκδοχή της λειτουργίας αυτής των *Πειρασμών* έδωσε ο Grünewald, ο οποίος όχι μόνο μετέτρεψε το φυσικό κόσμο σε πεδίο δράσης και εκδήλωσης των μεταφυσικών δυνάμεων, αλλά προσέδωσε σε αυτές τη δυνατότητα παραμόρφωσης και αλλοίωσης του πρώτου σε τέτοιο βαθμό, που το οραματικό αναμειγνύεται με το ορατό και απτό σε ένα ενιαίο σύνολο, σχηματίζοντας μία νέα πραγματικότητα που διέπεται από μεταφυσικές αρχές και νόμους.

Οι εικονογραφικές και νοηματικές καινοτομίες των δαιμόνων και των *Πειρασμών* ευρύτερα δεν θα είχαν λάβει χώρα, αν η ίδια χρονική περίοδος δεν συνιστούσε και το σημείο συνάντησης στο γερμανικό χώρο της αναγεννησιακής με τη μεσαιωνική τέχνη στην ιδιαίτερη υστερογοτθική της έκφραση. Το παράδοξο είναι με μια πρώτη ματιά, ότι την ίδια ακριβώς στιγμή μέσα από το συγκεκριμένο θέμα, οι δύο τεχνοτροπικές παραδόσεις έχουν απομακρυνθεί σε μεγάλο βαθμό η μία από την άλλη, καθώς οι γερμανοί καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τις νέες τεχνικές για να μορφοποιήσουν πιο αποτελεσματικά ένα «αντικλασικό» ύφος, που βασίζεται στη παραμόρφωση, στη τερατομορφία και γενικότερα, στη θέαση των πραγμάτων μέσα από ένα πιο υποκειμενικό πρίσμα και με όρους του μεσαιωνικού συμβολισμού. Είναι χαρακτηριστικό νομίζω το γεγονός, ότι την εποχή αυτή που η Αναγέννηση στην Ιταλία εισέρχεται στην ώριμη φάση της και εμφανίζονται στο προσκήνιο οι μεγάλοι ιταλοί καλλιτέχνες, το δαιμονικό στη βορειοευρωπαϊκή τέχνη γνωρίζει τη δική του αναγέννηση κατά την έκφραση του Max Dvorák.

Αναμφίβολα, κορύφωση της εξέλιξης αυτής αποτελεί η τέχνη του Hieronymus Bosch, ο οποίος και με τις απεικονίσεις του θέματος των *Πειρασμών* ξεχωρίζει αισθητά από κάθε άλλο καλλιτέχνη. Σε πλήρη αντιδιαστολή με την αναγεννησιακή ζωγραφική, ο Bosch μας εισάγει σε ένα παράλογο κόσμο, όπου βασιλεύει το δαιμονικό και οι ίδιοι οι άνθρωποι είναι διεφθαρμένοι από κάθε λογής ψεύτικα δόγματα, αγόμενοι και φερόμενοι συγχρόνως από τα πάθη τους, που τους οδηγούν στη καταδίκη. Και αυτός όμως, αφήνει να διαφανεί μία αχτίδα ελπίδας με τη ταπεινή αλλά ταυτόχρονη παρουσία του Ιησού στη σκηνή των *Πειρασμών* και, γενικότερα, με

τον ίδιο τον Αντώνιο ως υπόδειγμα αληθινής πίστης. Και πάλι όμως το «μήνυμα» ή το νόημα είναι, πως ο άνθρωπος ζει σε έναν εφιαλτικό κόσμο, όπου κυριαρχεί το Κακό, χωρίς να μπορεί να πορευθεί μέσα σε αυτόν στηριζόμενος στις δικές του «ανθρώπινες» δυνάμεις, παρά οφείλει να πιστεύει σε κάτι το ανώτερο, σε κάτι το μεταφυσικό.

Ίσως τελικά δεν είναι τυχαίο, πως αυτό που ήρθε ως αλλαγή στον γερμανικό και ευρύτερα στο βορειοευρωπαϊκό χώρο, η Μεταρρύθμιση, προέκυψε με αφορμές θρησκευτικές, εμπεριέχοντας βεβαίως και αιτήματα για γενικότερες ανακατατάξεις. Πιστεύω ωστόσο, ότι είναι μια σαφής ένδειξη του τρόπου αντίληψης της πραγματικότητας για τους ανθρώπους του συγκεκριμένου χωροχρόνου, η οποία διακρίνεται για την αναγκαιότητα της ύπαρξης για κάτι περισσότερο από το φαίνεσθαι, ο ορατός κόσμος δε μοιάζει να είναι αρκετός από μόνος του, παρά πρέπει μέσα σε αυτόν να υπάρχει κάτι άλλο πιο βαθύ που να τον διέπει. Η καθολική εκκλησία, πέρα από τα άλλα μειονεκτήματά της, είχε φτάσει στα χρόνια πριν τη Μεταρρύθμιση να αδυνατεί να εκπληρώσει τους θρησκευτικούς-πνευματικούς ρόλους της, πράγμα που όμως φαίνεται να το επιζητούσαν οι άνθρωποι της εποχής. Αν και η ίδια τελικά ως επίσημος θεσμός και φορέας εξουσίας εξοβελίστηκε από το γερμανικό χώρο, η νέα εκκλησία που προέκυψε εκεί ισχυροποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό, ανακτώντας έτσι το χαμένο έδαφος και επανακάμπτοντας ως ρυθμιστής της ζωής γενικότερα – ας θυμηθούμε τι γίνεται με τη θρησκευτική τέχνη. Οι στρεβλώσεις του Μεσαίωνα πάντως δε θα χαθούν από πολλές περιοχές της βόρειας Ευρώπης, και η άκρατη πίστη στην ύπαρξη σκοτεινών, μεταφυσικών δυνάμεων που προσπαθούν να κυριεύσουν τον κόσμο θα μεταβιβαστεί και στη νέα περίοδο, εκφραζόμενη μέσα από το κυνήγι των μαγισσών κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα.

Τέλος, σχετικά με τους *Πειρασμούς του Αγίου Αντωνίου*, θα χαθούν όπως είδαμε με την έναρξη της Μεταρρύθμισης από τον γερμανικό χώρο. Αν για τη τέχνη του συγκεκριμένου τόπου ταυτίστηκαν με το δαιμονικό, σε μεταγενέστερες εποχές και σε άλλες χώρες θα προσλάβουν διάφορα άλλα περιεχόμενα, ανάλογα με το τι κάθε φορά θεωρείται πειρασμός. Το σίγουρο είναι, ότι για να επιβιώσει το θέμα μέχρι και τον 20^ο αιώνα, σημαίνει, πως η πολυδιάστατη έννοια του πειρασμού δεν έπαψε ποτέ να γοητεύει τους εκάστοτε καλλιτέχνες.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Pieter Bruegel ο Πρεσβύτερος, *Η Πτώση των Αποστατών Αγγέλων*, 1562, Λάδι σε Μουσαμά, 117 x 162 εκ., Βρυξέλες, Βασιλικό Μουσείο Καλών Τεχνών.
2. Ψαλτήρι Winchester, *Το Στόμα της Κόλασης*, μέσα 12^{ου} αιώνα, χειρόγραφο σε περγαμηνή, 27,5 x 17,8 εκ., Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη.
3. Ανώνυμος ιταλός καλλιτέχνης, *Η Έσχατη Κρίση*, β' μισό 14^{ου} αιώνα, Μπολόνια, Πινακοθήκη.
4. Χειρόγραφο Harley, *Η αρπαγή του Αγίου Guthlac από τους δαίμονες*, α' μισό 12^{ου} αιώνα, σχέδιο με πένα, Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη.
5. Χειρόγραφο Harley, *Η σωτηρία του Αγίου Guthlac από τον Άγιο Βαρθολομαίο*, α' μισό 12^{ου} αιώνα, σχέδιο με πένα, Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη.
6. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Ο Άγιος Αντώνιος*, 1430-1440, ξυλογραφία, 26,9 x 19,2 εκ., Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung.
7. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Ο Άγιος Αντώνιος*, 1440-1450, ξυλογραφία, 37,5 x 25,9 εκ., Μόναχο, Staatliche Graphische Sammlung.
8. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1450-1460, ξυλογραφία, 26,5 x 18,5 εκ., Δρέσδη, Kupferstichkabinett.
9. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1450-1460, ξυλογραφία, 26,6 x 19,6 εκ., Βιέννη, Αλμπερτίνα-Graphische Sammlung.
10. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1450-1460, ξυλογραφία, 26,5 x 19,5 εκ., Βουδαπέστη, Μουσείο Magyar Nemzeti.
11. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1450-1460, ξυλογραφία, 26,3 x 19 εκ., Μόναχο, Staatsbibliothek.
12. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1450-1460, ξυλογραφία, 23,2 x 16 εκ., Λιέγη, Bibliothèque de l' Université.
13. Δάσκαλος E.S., *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου* (από αντίγραφο του Israhel van Meckenem), 1460-7, χαλκογραφία, 11,6 x 9,1 εκ., Φρανκφούρτη, Μουσείο Städel-Graphische Sammlung.
14. Δάσκαλος E.S., *Η Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Δράκοντα*, περίπου 1460, χαλκογραφία, 13,1 x 8,6 εκ., Βερολίνο, Kupferstichkabinett.
15. Δάσκαλος E.S., *Η Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Δράκοντα*, περίπου 1460, χαλκογραφία, 14,3 x 9,3 εκ., Βερολίνο, Kupferstichkabinett.

16. Δάσκαλος E.S., *Η Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Δράκοντα*, 1467, χαλκογραφία, 17,5 x 13,3 εκ., Δρέσδη, Kupferstichkabinett.
17. Δάσκαλος E.S., *Μορφικό Αλφάβητο-Το Γράμμα «r»*, 1460-7, χαλκογραφία, 14,8 x 9,8 εκ., Βερολίνο, Kupferstichkabinett.
18. Δάσκαλος E.S., *Μορφικό Αλφάβητο-Το Γράμμα «t»*, 1460-7, χαλκογραφία, 14,6 x 9,3 εκ., Βερολίνο, Kupferstichkabinett.
19. Jan van Eyck, *Το Δίπτυχο της Νέας Υόρκης-Η Έσχατη Κρίση*, 1432, τέμπρα και λάδι σε ξύλο, 56,5 x 19,5 εκ., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο.
20. Ανώνυμος καλλιτέχνης από τις Κάτω Χώρες, *Η Έσχατη Κρίση-Η Πτώση των Καταδικασμένων στη Κόλαση*, περίπου 1450, σχέδιο με πένα, 26 x 16,9 εκ., Παρίσι, Λούβρο-Cabinet des Dessins.
21. Dieric Bouts, *Η Έσχατη Κρίση-Η Πτώση των Καταδικασμένων στη Κόλαση*, 1467-1472, λάδι σε ξύλο, 115,5 x 68,8, Λιλ, Μουσείο Καλών Τεχνών.
22. Martin Schongauer, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1470, χαλκογραφία, 31,7 x 23,4 εκ., Φρανκφούρτη, Μουσείο Städel-Graphische Sammlung.
23. Jörg Schweiger, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1495-8, σχέδιο με πένα και υδατόχρωμα, 31,1 x 25,5 εκ., Βασιλεία, Μουσείο Καλών Τεχνών-Kupferstichkabinett.
24. Hans Burgmair, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1503, σχέδιο με πένα, 24,8 x 20,2 εκ., Στοκχόλμη, Εθνικό Μουσείο.
25. Lucas Cranach, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1506, ξυλογραφία, 40,9 x 27,3 εκ., Βασιλεία, Μουσείο Καλών Τεχνών-Kupferstichkabinett.
26. Mathias Grünewald, Ρετάμπλ του Isenheim-Έσω αριστερό φύλλο, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1512-15, λάδι σε ξύλο, 265 x 139 εκ., Κόλμαρ, Μουσείο Unterlinden.
27. Bernardo Parentino, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1470, λάδι σε ξύλο, 46,4 x 58,2 εκ., Ρώμη, Galleria Doria Pamphili.
28. Ανώνυμος ιταλός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1490, ξυλογραφία από το βιβλίο *La Rappresentazione di sancto Antonio abate*, Φλωρεντία, Bartolomei de' Libri.
29. Martin Schaffner, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου-Φύλλο ενός πρώην ρετάμπλ*, 1517, λάδι σε ξύλο, 146 x 55,5 εκ., Καρλσρούη, Staatliche Kunsthalle.

30. Niklaus Manuel Deutsch, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*-Φύλλο ενός πρώην ρετάμπλ, 1518-20, λάδι σε ξύλο, 104,5 x 130,8 εκ., Βέρνη, Μουσείο Καλών Τεχνών.
31. Ανώνυμος γερμανός καλλιτέχνης, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1520, λάδι σε ξύλο, 89 x 78 εκ., Κολωνία, Μουσείο Wallraf-Richartz.
32. Luca Signorelli, *Η Έσχατη Κρίση* (λεπτομέρεια), 1498, νοπογραφία, Καθεδρικός Ναός του Ορβιέτο.
33. Albrecht Dürer, *Η Μάχη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Δράκοντα* από τη σειρά των χαρακτηριστικών με τον γενικό τίτλο *Αποκάλυψη*, 1498, ξυλογραφία, 39,4 x 28,2 εκ., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο.
34. Hans Baldung, *Τα Επτά Θανάσιμα Αμαρτήματα*, 1511, ξυλογραφία από το βιβλίο *Das Buch Granatapfel*, 17,3 x 13,9 εκ., Στουτγάρδη, Württembergische Landesbibliothek.
35. Urs Graf, *Ο Μοναχός και ο Διάβολος*, 1512, σχέδιο, 15,6 x 21,3 εκ., Βασιλεία, Μουσείο Καλών Τεχνών-Kupferstichkabinett.
36. Hieronymus Bosch, Το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας-Έξω αριστερό φύλλο, *Η Σύλληψη του Χριστού στη Γεσθημανή* και έξω δεξιό φύλλο, *Ο Χριστός φέρων το Σταυρό*, 1500, Grissailles σε ξύλο, 131 x 53 εκ., Λισσαβώνα, Εθνικό Μουσείο Αρχαίας Τέχνης.
37. Hieronymus Bosch, Το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας-Έσω αριστερό φύλλο, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, λάδι σε ξύλο, 131,5 x 53 εκ.
38. Hieronymus Bosch, Το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας-Έσω δεξιό φύλλο, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, λάδι σε ξύλο, 131,5 x 53 εκ.
39. Hieronymus Bosch, Το Τρίπτυχο της Λισσαβώνας-Έσω κεντρικό φύλλο, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, λάδι σε ξύλο, 131,5 x 119 εκ.
40. Hieronymus Bosch, *Οι Πειρασμοί του Αγίου Αντωνίου*, 1512-14, λάδι σε ξύλο, 70 x 51 εκ., Μαδρίτη, Μουσείο Prado.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αθανασίου Αλεξανδρείας του Μεγάλου *Άπαντα τα Έργα, τόμος ΙΙ Ασκητικά*, εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Πausανίας Κουτλεμάνης, Πατερικά Εκδόσεις «Γρηγόριος ο Παλαμάς», Θεσσαλονίκη, 1976

Ακινάτης Θωμάς, *Summa Theologica*, μετάφραση στα αγγλικά Fathers of the English Dominican Province, τόμος 1, Thomas More Publishing, Νέα Υόρκη, 1981

Alberti Leon Battista, *Περί Ζωγραφικής*, εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 1994

Appuhn Horst (επιμέλεια), *Meister E.S.: alle 320 Kupferstiche*, Harenberg Edition, Ντόρτμουντ, 1989

Assunto Rosario, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, μετάφραση στα γερμανικά Christa Baumgarth, DuMont Buchverlag, Κολωνία, 1986 (1^η ιταλική έκδοση 1963)

Αυγουστίνος, *Η Πολιτεία του Θεού*, μετάφραση - σημειώσεις Ανδρέας Δαλέζιος, τόμος 1, Αθήναι, 1954

Baltrušaitis Jurgis, *Das phantastische Mittelalter: Antike und exotische Elemente der Kunst der Gotik*, μετάφραση στα γερμανικά Peter Hahlbrock, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1997³ (1^η γαλλική έκδοση 1955)

Bauer Veit Harold, *Das Antonius-Feuer in Kunst und Medizin*, Springer Verlag, Βερολίνο - Χαϊδελβέργη - Νέα Υόρκη, 1973

Bautier Robert- Henri (επιμέλεια), *Lexikon des Mittelalters*, τόμος 3 το λήμμα “Dämonen – Dämonologie”, Artemis Verlag, München und Zürich, Μόναχο, 1986

Baynes Norman H., “St. Antony and the Demons”, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 40, 1954, σελ. 7-10

Belting Hans – Eichberger Dagmar, *Jan van Eyck als Erzähler: Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Werner'sche Verlagsgesellschaft, Βορμς, 1983

Belting Hans – Kruse Christiane, *Die Erfindung des Gemäldes: Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer Verlag, Μόναχο, 1994

Benesch Otto, “Hieronymus Bosch and the Thinking of the Late Middle Ages” στο *Collected Writings*, τόμος 2, Phaidon Press, Λονδίνο, 1971, σελ. 13-35 (πρωτοδημοσιεύτηκε στο *Konsthistorisk Tidskrift*, τεύχη 1-2, 1957, σελ. 21-42 και 103-127)

Bergman Madeleine, *Hieronymus Bosch and Alchemy: A Study on the St. Anthony Triptych*, Almqvist & Wiksell International, Στοκχόλμη, 1979

Bevers Holm (επιμέλεια), *Meister E.S.: Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Κατάλογος έκθεσης, Staatliche Graphische Sammlung, Kastner & Callwey, Μόναχο, 1987

Biedermann Hans, *Dämonen, Geister, dunkle Götter: Lexikon der furchterregenden mythischen Gestalten*, Leopold Stocker Verlag, Γκρατς- Στουτγάρδη, 1989

Bosing Walter, *Hieronymus Bosch: Zwischen Himmel und Hölle*, Taschen Verlag, Κολωνία, 1999

Braun Joseph, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Στουτγάρδη, 1943

Buchrucker Armin-Ernst, “Anmerkungen zur theologischen und symbolischen Deutung des Isenheimer Altars”, *Das Münster*, 39, 1986, σελ. 127-130.

Carey Frances (επιμέλεια), *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*, Κατάλογος έκθεσης, Βρετανικό Μουσείο 1999, British Museum Press, Λονδίνο, 2000² (1^η έκδοση 1999)

Cavendish Richard, *The Powers of Evil in Western Religion, Magic and Folk Belief*, Routledge & Kegan Paul, Λονδίνο, 1975

Cavendish Richard, *Visions of Heaven and Hell in Art*, Orbis, Λονδίνο, 1977

Cavendish Richard, *A History of Magic*, Arkana, Λονδίνο, 1990

Christensen Carl C., *Art and the Reformation in Germany*, Ohio University Press, 1979

Cowie Leonard W., *Sixteenth-Century Europe*, Oliver & Boyd, Εδιμβούργο, 1977

Cuttler Charles D., *The Temptations of Saint Anthony in Art from Earliest Times to the first Quarter of the XVI Century*, Διδακτορική Διατριβή στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, Νέα Υόρκη, 1952

Cuttler Charles D., “Some Grünewald Sources”, *The Art Quarterly*, 19, 1956, σελ. 100-124

Cuttler Charles D., “The Lisbon Temptation of St. Anthony by Jerome Bosch”, *The Art Bulletin*, 39, Ιούνιος 1957, σελ. 109-126

Cuttler Charles D., “Witchcraft in a Work by Bosch”, *The Art Quarterly*, 20, 1957, σελ. 129-140

Dinzelbacher Peter (επιμέλεια), *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner Verlag, Στουτγάρδη, 1993

Dinzelbacher Peter, *Angst im Mittelalter. Teufels-, Todes und Gotteserfahrung: Mentalitätsgeschichte und Ikonographie*, Verlag Ferdinand Schöningh, Πάντερμπορν, 1996

Dinzelbacher Peter, *Handbuch der Religiionsgeschichte im deutschsprachigen Raum in 6 Bänden, Band 2, Hoch- und Spätmittelalter*, Verlag Ferdinand Schöningh, Πάντερμπορν – Μόναχο – Βιέννη – Ζυρίχη, 2000

Dixon Laurinda S., Bosch's " St. Anthony Triptych: An Apothecary's Apotheosis", *Art Journal*, 44, Καλοκαίρι 1984, σελ. 119-131

Dvořák Max, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Piper Verlag, Μόναχο, 1924

Eco Umberto, *Τέχνη και Κάλλος στην Αισθητική του Μεσαίωνα*, μετάφραση Έφη Καλλιφατίδη, εκδόσεις Γνώση, Αθήνα, 1994² (1^η ιταλική έκδοση 1987)

Esser Dorothee, "Ubique Diabolus- der Teufel ist überall": *Aspekte mittelalterlicher Moralvorstellungen und die Kulmination moralisierender Tendenzen in deutschen und niederländischen Weltgerichtsbildern des 15. Jahrhunderts*, Verlag Palm & Enke, Ερλάνγκεν, 1991

Falk Tilman (επιμέλεια), *Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel, Teil 1: Das 15. Jahrhundert, Hans Holbein der Ältere und Jörg Schweiger, die Basler Goldschmiederisse*, Schwabe & CO AG Verlag, Βασιλεία/ Στουτγάρδη, 1979

Falk Tilman (επιμέλεια), *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700*, τόμος XXIV – *Israhel van Meckenem: Text, Sound & Vision*, Ρότερνταμ, 1984 (1^η έκδοση 1954)

Falk Tilman και Hirthe Thomas, *Martin Schongauer: Das Kupferstichwerk*, Κατάλογος έκθεσης, Staatliche Graphische Sammlung, Prestel Verlag, Μόναχο, 1991

Feurstein Heinrich, *Mathias Grünewald*, Verlag der Buchgemeinde, Βόννη, 1930

Flehsig Eduard, *Martin Schongauer*, Heitz Verlag, Στρασβούργο, 1951

Fraenger Wilhelm, *Mathias Grünewald*, Verlag C.H. Beck, Μόναχο, 1983

Friedländer Max J., *From van Eyck to Bruegel: Volume 1- The Fifteenth Century*, μετάφραση στα αγγλικά Marguerite Kay, Phaidon Press, Λονδίνο, 1969³ (1^η γερμανική έκδοση 1956)

Frieß Peter (επιμέλεια), *Auf den Spuren des heiligen Antonius. Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75.Geburtstag*, Verlag Memminger Zeitung, Μέμμινγκεν, 1994

Fritsche Ulrich, *Boschs und Grünewalds Versuchung des Antonius: Schwert, Strick und Christentum*, Verlag Hazeka, Σμάλλενμπεργκ, 2001

Gall Ernst και Heydenreich C.H. (επιμέλεια), *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, τόμος 3 το λήμμα “Dämonen”, Alfred Druckenmüller Verlag, Στουτγάρδη, 1954

Gendolla Peter, *Phantasien der Askese: Über die Entsteckung innerer Bilder am Beispiel der “Versuchung des heiligen Antonius”*, Carl Winter Universitätsverlag, Χαϊδελβέργη, 1991

Gibson Walter S., “Bosch’s Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century”, *The Art Bulletin*, 74, Ιούνιος 1992, σελ. 205-218

Grimm Harold J., *The Reformation Era: 1500-1650*, McMillan Publishing, Νέα Υόρκη, 1973

Gurevich Aron, *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, μετάφραση στα αγγλικά János M. Bak και Paul A. Hollingsworth, Cambridge University Press, Λονδίνο, 1990 (1^η γαλλική έκδοση 1988)

Hall James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Icon Editions, Νέα Υόρκη – Χάγκερστάουν – Σαν Φρανσίσκο – Λονδίνο, 1979² (1^η έκδοση 1974)

Halm Peter, “Hans Burgmair als Zeichner”, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 13, 1962, σελ. 75-162

Hammer-Tugendhat Danielle, *Hieronymus Bosch: Eine historische Interpretation seiner Gestaltungsprinzipien*, Wilhelm Fink Verlag, Μόναχο, 1981

Hayum Andrée, “The Meaning and Function of the Isenheim Altarpiece: The Hospital Context Revisited”, *The Art Bulletin*, 59, Δεκέμβριος 1977, σελ. 501-517

Herrbach Brigitte και Hubala Erich (επιμέλεια), *Kunst und Können: Drei graphische Techniken und ihre Meister. Schongauer-Kupferstiche, Dürer-Holzschnitte, Rembrandt-Radierungen*, Κατάλογος έκθεσης, Städtische Sammlungen Schweinfurt, Druckerei Weppert GmbH, Σβάινφουρτ, 1986

Hiller Irmgard και Vey Horst, *Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln*, DuMont Verlag, Κολωνία, 1969

Hofstätter Hans H., “Antonius der Einsiedler”, *Das Münster*, 39, 1986, σελ. 247-250 και 337-340.

Hughes Robert, *Heaven and Hell in Western Art*, Weidenfeld and Nicolson, Λονδίνο, 1968

Huizinga Johan, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the XIVTH and XVTH Centuries*, Edward Arnold, Λονδίνο, 1976¹⁰ (1^η ολλανδική έκδοση 1924)

Jahn Johannes, *Lucas Cranach als Graphiker*, E.A. Seemann Verlag, Λειψία, 1955

Jahn Johannes, *Lucas Cranach der Ältere: Das gesamte graphische Werk*, Rogner & Bernhard Verlag, Μόναχο, 1972

Jezler Peter (επιμέλεια), *Himmel – Hölle – Fegefeuer: Das Jenseits im Mittelalter*, Κατάλογος έκθεσης, Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Ζυρίχη, 1994

Kinsmann Robert S. (επιμέλεια), *The Darker Vision of the Renaissance: Beyond the Fields of Reason*, University of California Press, Μπέρκλεϋ - Λος Άντζελες – Λονδίνο, 1974

Knappe Karl-Adolf και Ursula, “Zur Tierdarstellung in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts”, *Studium Generale*, 20, 1967, σελ. 263-293

Kramer Heinrich – Sprenger Jakob, *Malleus Maleficarum*, μετάφραση στα αγγλικά, εισαγωγή και σχόλια Montague Summers, Benjamin Blom, Νέα Υόρκη, 1970

Krohm Hartmut και Nikolaisen Jan, *Martin Schongauer: Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1991

Kühn Wolfgang, “Gestalt und Antike Vorbilder des Antonius Eremita”, *Psyche*, 2, 1948, σελ. 71-96

Labouvie Eva, *Zauberei und Hexenwerk: ländlicher Hexenglaube in der frühen Neuzeit*, Fischer Taschenbuch Verlag, Φρανκφούρτη, 1991

Landau David και Parshall Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, Yale University Press, Νιου Χέιβεν και Λονδίνο, 1994

Lassaigne Jacques – Delevoy Robert C., *Die Flämische Malerei: von Hieronymus Bosch bis Rubens*, μετάφραση στα γερμανικά Karl Georg Hemmerlich, Verlag Albert Skira, Γενεύη, 1958

Lehner Ernst και Johanna, *Picture Book of Devils, Demons and Witchcraft*, Dover Publications, Νέα Υόρκη, 1971

Linfert Carl, *Hieronymus Bosch: the Paintings*, Phaidon Press, Λονδίνο, 1959

Lorenzi Lorenzo, *Devils in Art: Florence from the Middle Ages to the Renaissance*, μετάφραση στα αγγλικά Mark Roberts, Centro Di, Ρώμη, 1997 (1^η ιταλική έκδοση 1993)

Lüdke Dietmar, *Martin Schaffner: Die vier Antonius-Tafeln von 1517*, έκδοση από τη Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Καρλσρούη, 1999

Mandach Carel von, “Die Antonius-Tafel von Niklaus Manuel”, *Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde*, 28, 1935, σελ. 1-28

Marquard Reiner, *Mathias Grünewald und der Isenheimer Altar: Erläuterungen-Erwägungen – Deutungen*, Calwer Verlag, Στουτγάρδη, 1996

Marrow James H. και Shestack Alan (επιμέλεια), *Hans Baldung Grien: Prints & Drawings*, Κατάλογος έκθεσης, National Gallery of Art – Washington, University of Chicago Press, Σικάγο, 1981

Massing Jean Michel, “Schongauer’s Tribulations of St. Anthony: Its Iconography and Influence on German Art”, *Print Quarterly*, 1, 1984, σελ. 221-236

Menz Cäsar και Wagner Hugo (επιμέλεια), *Niklaus Manuel Deutsch: Maler – Dichter – Staatsmann*, Κατάλογος έκθεσης, Kunstmuseum Bern, Βέρνη, 1979

Michalski Sergiusz (επιμέλεια), *Hans Baldung Grien: Buchholzschnitte aus Augsburger Beständen*, Κατάλογος έκθεσης, Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg und der Staats- und Stadtbibliothek, Schroff Verlag, Αουγκσμπουργκ, 1992

Minois George, *Hölle: Kleine Kulturgeschichte der Unterwelt*, μετάφραση στα γερμανικά Peter Dinzelbacher, Herder Verlag, Φράμπουργκ, Βασιλεία, Βιέννη, 2000 (1^η γαλλική έκδοση 1991)

Mode Heinz, *Fabeltiere und Dämonen in der Kunst: die fantastische Welt der Mischwesen*, Verlag W. Kohlhammer, Στουτγάρδη – Βερολίνο- Κολωνία - Μάιντς, 1974

Müller Ulrich – Wunderlich Werner (επιμέλεια), *Dämonen, Monster, Fabelwesen*, Fachverlag für Wissenschaft und Studium, St. Gallen, 1999

Nachman Ben-Yehuda, “The European Witch Craze from the 14th to the 17th Centuries: A Sociologist’s Perspective”, *American Journal of Sociology*, 86, Ιούλιος 1980, σελ. 1-31

Neubauer Paul – Petzoldt Ruth (επιμέλεια), *Demons: Mediators between this World and the Other. Essays on Demonic Beings from the Middle Ages to the Present*, Peter Lang, Φρανκφούρτη, 1998

Panofsky Erwin, *Μελέτες Εικονολογίας: Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 1991, (1^η αγγλική έκδοση 1939)

Panofsky Erwin, *Early Netherlandish Painting: Its Origin and Character*, τόμος 1, Icon Editions, Νέα Υόρκη, Χάγκερστάουν, Σαν Φρανσίσκο, Λονδίνο, 1970 (1^η έκδοση 1953)

Panofsky Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1971, (1^η έκδοση 1943)

Paxson James J., “The Nether-Faced Devil and the Allegory of Parturition”, *Studies in Iconography*, 19, 1998, σελ. 139-176

Petersdorff Egon von, *Dämonen – Hexen – Spiritisten: Mächte der Finsternis einst und jetzt. Eine Dämonologie aller Zeiten*, Credo – Verlag, Βισμπάντεν, 1960

Reuterswärd Patrik, *Hieronymus Bosch*, Uppsala Studies in the History Art, Ουπσάλα, 1970

Ribi Alfred, *Die Dämonen des Hieronymus Bosch: Versuch einer Deutung*, Jungiana, Κόζελ, 1989

Rolfs Wilhelm, “Die Vorlage für Grünewalds Versuchung des H. Anton vom Isenheimer Altar”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 42, 1920, σελ. 238-249

Rosenberg Alfons, *Engel und Dämonen: Gestaltwandel eines Uhrbildes*, Prestel Verlag, Μόναχο, 1967

Russel Jeffrey Burton, *Witchcraft in the Middle Ages*, Cornell University Press, 1984

Sarwey Franziska, *Grünewald – Studien: Zur Realsymbolik des Isenheimers Altars*, Verlag Urachhaus, Στουτγάρδη, 1983

Schade Herbert, *Dämonen und Monstren: Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*, Verlag Friedrich Pustet, Ρέγκενσμπουργκ, 1962

Schauber Vera – Schindler Hans Michael, *Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namen*, Pattloch Verlag, Μόναχο, 1999

Scheja Georg, *Der Isenheimer Altar des Mathias Grünewald: (Mathis Gothart Nithart)*, DuMont – Schauberg Verlag, Κολωνία 1969

Schilling Edmund, “Zu den Zeichnungen Hans Burgmairs D. Ä: Nachträge und Berichtigungen”, *Wallraf – Richartz Jahrbuch*, 7-8, 1933-34, σελ. 261-272

Schleyer Kurt, “Hans Baldung Grien und der Einfluss Grünewalds”, *Die Christliche Kunst*, 30, 1933-34, σελ. 196-202

Schreiber Wilhelm L., *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, τόμος 3, Anton Hiersemann, Στουτγάρδη, 1969³ (1^η έκδοση 1911)

Schrödter Willy, *Commentaries on the Occult Philosophy of Agrippa*, μετάφραση στα αγγλικά Transcript Ltd, Samuel Weiser, Νέα Υόρκη, 2000 (1^η γερμανική έκδοση 1967)

Sidky H., *Witchcraft, Lycanthropy, Drugs and Disease: An Anthropological Study of the European Witch – Hunts*, Peter Lang, Νέα Υόρκη, 1997

Silver Larry, “God in the Details: Bosch and Judgment(s)”, *The Art Bulletin*, 133, Δεκέμβριος 2001, σελ. 626-650

Strickland Debra Higgs, “Monsters and Christian Enemies”, *History Today*, 50, 2000, σελ. 45-51

Thomson Philip, *To Γκροτέσκο*, μετάφραση Ιουλία Ράλλη – Καίτη Χατζηδήμου, εκδοτική Ερμής, Αθήνα, 1984 (1^η αγγλική έκδοση 1972)

Trebbin Heinrich, *Sankt Antonius: Geschichte, Kult und Kunst*, Haag + Herchen, Φρανκφούρτη, 1994

Turner Alice K., *Η Ιστορία της Κόλασης*, μετάφραση Βασίλης Αδραχτάς, εκδόσεις Φιλίστωρ, Αθήνα, 1997 (1^η αγγλική έκδοση 1993)

Uhrig Sandra, *Die Versuchung des Hl. Antonius: Eine Vision des ausgehenden Mittelalters*, Διδακτορική Διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου Ludwig Maximilians, Uni – Druck, Μόναχο, 1998

Unverfehrt Gerd, *Hieronymus Bosch: Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Gebr. Mann Verlag, Βερολίνο, 1980

Vasari Giorgio, *Le Vite de' piu Eccelenti Pittori Scultori ed Architettori con nuove annotationi e commenti di Gaetano Milanese*, τόμος VII, G. C. Sansoni Editore, Φλωρεντία, 1906

Velhagen Rudolf (επιμέλεια), *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, Κατάλογος έκθεσης, Kunstmuseum Basel, Βασιλεία, 1993

Vogt Adolf Max, *Grünewald. Mathis Gothart Nithart: Meister gegenklassischer Malerei*, Artemis Verlag, Ζυρίχη και Στουτγάρδη, 1957

Voragine Jakobus de, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, επιμέλεια – εισαγωγή F.S. Ellis, μετάφραση στα αγγλικά William Caxton, AMS Press, Νέα Υόρκη, 1973

Voragine Jakobus de, *Legenda Aurea*, μετάφραση στα γερμανικά Richard Benz, Gütersloher Verlagshaus, Γκύτερσλο, 1999¹³ (1^η έκδοση 1955)

Vovelle Michel, *Ο Θάνατος και η Δύση: από το 1300 ως τις μέρες μας*, μετάφραση Κώστας Κουρεμένος, εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2000 (1^η γαλλική έκδοση 1983)

Waley Daniel, *Later Medieval Europe: from Saint Louis to Luther*, Longman, Λονδίνο και Νέα Υόρκη, 1975

Wätzoldt Wilhelm, *Dürer und seine Zeit*, Phaidon Verlag, Βιέννη, 1935

Weißenhofer Anton, “Darstellung der Versuchung des Hl. Antonius in der bildenden Kunst”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 8, Ιούνιος 1956, σελ. 93-95

Williams David, *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Medieval Thought and Literature*, McGill – Queen’s University Press, Μόντρεαλ – Λονδίνο, 1996

Wikler Christine, *Die Maske des Bösen: Grotteske Physiognomie als Gegenbild des Heiligen und Vollkommenen in der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts*, Scaneg Verlag, Μόναχο, 1986

Wintermeier Wolfgang, *Hieronymus Bosch: das phantastische Werk*, Gersterberg Verlag, Χιλντεσχάιμ, 1983

Wölfflin Heinrich, *The Art of Albrecht Dürer*, μετάφραση στα αγγλικά Alastair και Heide Grieve, Phaidon Press, Λονδίνο, 1971 (1^η γερμανική έκδοση 1908)

Worringer Wilhelm, *Form in Gothic*, μετάφραση στα αγγλικά Herbert Read, Alec Tiranti, Λονδίνο, 1957 (1^η γερμανική έκδοση 1912)

Wright Tomas, *A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art*, Georg Olms Verlag, Χιλντεσχάιμ/ Νέα Υόρκη, 1976 (1^η αγγλική έκδοση 1865)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ:	σελ. 1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ:	σελ. 4
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ	σελ. 18
1.1 ΥΠΑΡΚΤΟΙ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΥΣΙΚΟΙ ΦΟΒΟΙ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΧΩΡΟ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 15^{ου} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 16^{ου} ΑΙΩΝΑ	σελ. 18
1.2 Η ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΔΑΙΜΟΝΟΛΟΓΙΑ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ: ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ	σελ. 36
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ	σελ. 46
2.1 ΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ. Ο ΒΙΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΓΙΟ ΑΘΑΝΑΣΙΟ, ΚΑΙ ΑΠΟ ΤΟΝ JAKOBUS DE VORAGINE ΣΤΟ <i>LEGENDA AUREA</i>	σελ. 46
2.2 ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΣΜΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΠΡΙΝ ΤΟΝ MARTIN SCHONGAUER	σελ. 54
2.3 ΑΛΛΑ ΠΙΘΑΝΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΤΩΝ ΔΑΙΜΟΝΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΟΥ SCHONGAUER	σελ. 60
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΚΛΙΜΑΚΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΠΕΙΡΑΣΜΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ 1470-1520	σελ. 75
3.1 MARTIN SCHONGAUER	σελ. 75
3.2 JÖRG SCHWEIGER	σελ. 86
3.3 HANS BURGMAIR	σελ. 89
3.4 LUCAS CRANACH	σελ. 92
3.5 MATHIAS GRÜNEWALD	σελ. 95
3.6 MARTIN SCHAFFNER	σελ. 103
3.7 NIKLAUS MANUEL DEUTSCH	σελ. 105

3.8 ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗΣ	σελ. 109
3.9 ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΑ ΠΑΡΑΠΑΝΩ ΕΡΓΑ	σελ. 111
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΑΛΛΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΔΑΙΜΟΝΙΚΟΥ ΤΗΝ ΙΔΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟ ΣΤΟ ΓΕΡΜΑΝΙΚΟ ΧΩΡΟ: ΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ	σελ. 120
4.1 ALBRECHT DÜRER, <i>Η ΜΑΧΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΜΕ ΤΟ ΔΡΑΚΟΝΤΑ</i> ΑΠΟ ΤΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ ΧΑΡΑΚΤΙΚΩΝ ΜΕ ΓΕΝΙΚΟ ΤΙΤΛΟ «ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ»	σελ. 120
4.2 HANS BALDUNG, <i>ΤΑ ΕΠΤΑ ΘΑΝΑΣΙΜΑ ΑΜΑΡΤΗΜΑΤΑ</i>	σελ. 123
4.3 URS GRAF, <i>Ο ΜΟΝΑΧΟΣ ΚΑΙ Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ</i>	σελ. 125
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: <i>ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΝΤΩΝΙΟΥ</i> ΑΠΟ ΤΟΝ HIERONYMUS BOSCH	σελ. 128
4.1 ΤΟ ΤΡΙΠΤΥΧΟ ΤΗΣ ΛΙΣΣΑΒΩΝΑΣ	σελ. 129
4.2 ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ PRADO	σελ. 137
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	σελ. 143
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	σελ. 147
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 150