

Η έννοια του χρώματος στο βυζαντινό κόσμο

/ Πεμπτουσία· Ορθοδοξία-Πολιτισμός-Επιστήμες



Μετά το γραπτό και προφορικό λόγο το χρώμα επιτελούσε στο βυζαντινό κόσμο μία εξέχουσα λειτουργία. Κατά αντιδιαστολή προς το λόγο που είχε μια ακριβή σημειολογική αποδοτικότητα, το χάρη στη συναίσθηση και στο συνδυασμό της αντίληψης του, αποτελούσε μια ισχυρή παρόρμηση της σφαίρας του ψυχικού ασυνειδήτου και έτσι αποδεικνυόταν ένας σημαντικός γνωσιολογικός παράγοντας.

Οι έγχρωμες ζωγραφικές παραστάσεις διευκόλυναν τη βαθιά αντίληψη του φιλοσοφικο-θρησκευτικού αντικειμένου. Οι ίδιοι βυζαντινοί συγγραφείς το παρατηρούσαν σε μορφή ανάλογη με το πνεύμα της εποχής. «Το χρώμα της ζωγραφικής», γράφει ο Ιωάννης Δαμασκηνός[1], «με προσελκύει στη θεώρηση και σαν λιβάδι τέρπει την δράση και απαρατήρητα εμπνέει στην ψυχή τη δόξα του Θεού». Η προσεταιριστική συμβολική του χρώματος ήταν στο Βυζάντιο σύνθετη και αυτούσια από νοήματα. Για τη διαμόρφωση της σημειολογίας του είχαν επίδραση πολλοί παράγοντες, μεταξύ των οποίων πρέπει να δεχθούμε την ιουδαιοχριστιανική θρησκευτική παράδοση που είχε βέβαια εμφανή την επιρροή των ινδοιρακινών θρησκευτικών παραδόσεων της συμβολικής του χρώματος[2], τη λειτουργία και τη σημασία του χρώματος στην αυλική εθιμοτυπία στη Ρώμη και στο Βυζάντιο, τη χρήση του χρώματος στην ελληνιστική τέχνη και τα χρώματα της φύσης που συνιστούσαν το θεμέλιο όλων των διαδοχικών συνδυασμών και των

πολυσύνθετων συμβολικών εξηγήσεων.



Κατά τον Ε'-ΣΤ' αιώνα είχε ήδη διαμορφωθεί στο Βυζάντιο ένα λεξικό χρωμάτων, περισσότερο η λιγότερο σταθερό, βασιζόμενο σε ένα μικρό άθροισμα σημαντικών χρωμάτων. Η σημειολογία των βασικών χρωμάτων συσχετιζόμενη με την αρχή του συνδυασμού και της συναίσθησης πληρωνόταν στο μεταξύ με φιλοσοφικο-θρησκευτική έννοια, βρίσκοντας έκφραση στο σύστημα συμβολικών εικόνων του Ψευδο-Διονυσίου. Βάση του χρηματιστικού κανόνα ήταν η πορφύρα, το λευκό, το κίτρινο (χρυσό), το πράσινο[3]. Σημαντική σπουδαιότητα αποδιδόταν επίσης στο γαλάζιο (του ουρανού) και στο μαύρο χρώμα.

Το πορφυρό-χρώμα «ζωοποιό» και αυτοκρατορικό

Στη βυζαντινή κοινωνία ήταν μεγάλη η σημασία του πορφυρού χρώματος που αντιπροσώπευε προ πάντων το αυτοκρατορικό χρώμα. Μόνο ο αυτοκράτορας υπέγραφε με πορφυρό μελάνι, καθόταν επάνω σε πορφυρό θρόνο και έφερε πορφυρά υποδήματα. Στη θεία λατρεία είχε πορφυρό χρώμα το ευαγγέλιο της αγίας Τράπεζας. Κατά τον ΣΤ' αιώνα οι καλλιτέχνες της βυζαντινής πρωτεύουσας φιλοτέχνησαν σειρά χειρογράφων σε πορφυρή περγαμηνή, όπως είναι οι πορφυροί κώδικες Γένεση, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, τα ευαγγέλια Σινώπης, στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού, του Rossano, στο επισκοπικό μουσείο της ομώνυμης κωμόπολης της Καλαβρίας στην Ιταλία, του Rabula, στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη της Φλωρεντίας[4]. Η Γ' Οικουμενική Σύνοδος στην Έφεσο το 431 επέτρεψε, ως ένδειξη υψίστης τιμής και οφειλόμενου σεβασμού προς τη Θεοτόκο, τη χρήση από τους ζωγράφους πορφυρών ενδυμάτων για τη Θεομήτορα και την

αγία Άννα.

Ήδη κατά την παλαιοχριστιανική εποχή το ερυθρό-πορφυρό χρώμα είχε αποκτήσει διπλή σημασία. Στο ευαγγελικό επεισόδιο του χλευασμού του Χριστού οι Ρωμαίοι στρατιώτες τον είχαν ντύσει με πορφυρή χλαμύδα, σύμβολο της αυτοκρατορικής εξουσίας και «ενέπαιξαν αυτόν λέγοντες «χαίρε, βασιλεύ των Ιουδαίων και εμπτύσαντες εις αυτόν έλαβον τον κάλαμον και έτυπτον εις την κεφαλήν αυτού» (Ματθ. 27, 29-30). Για τους στρατιώτες, εκείνη η χλαμύδα ήταν ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα φάρσας, ακόμη ένας τρόπος κοροϊδίας του Χριστού. Για τους χριστιανούς, η πορφυρή χλαμύδα, προ πάντων στην παράσταση του «χλευασμού» ήταν το σύμβολο της αυθεντικής «βασιλείας» του Χριστού και το σημείο του μαρτυρίου του. Στη λατρευτική πράξη «το κίτρινο χρώμα των ιερατικών αμφίων», ήταν το σύμβολο και η ανάμνηση της πορφυρής χλαμύδας[5]. Η διπλή έννοια για το πορφυρό χρώμα διατηρήθηκε καθόλη τη διάρκεια της ιστορίας του Βυζαντίου. Στην αρχή του ΙΓ' αιώνα αποκαλύπτεται σαφώς, όπως υπογραμμίζει ο Α.Ρ.Καζδαν[6], στο έργο του Νικήτα Χωνιάτη, ανώτατου λειτουργού, ρήτορα της αυλής, ιστορικού και συγγραφέα. Σε ορισμένες περιπτώσεις αυτός αναφέρεται στην πορφύρα με τον παραδοσιακό σεβασμό, σε άλλες με κακοπροαίρετη ειρωνεία. Κατά την κρίση του, «η αυτοκρατορική πορφύρα ταυτιζόταν με την αιμοχαρή σκληρότητα της αυτοκρατορικής αυθαιρεσίας».

Παρόμοια ενδιαφέρουσα προσέγγιση για το πορφυρό χρώμα στη σφαίρα της κοσμικής και εκκλησιαστικής εξουσίας προερχόταν με μεγάλη σαφήνεια, από τα ψυχοφυσικά χαρακτηριστικά του. Ενώνοντας καθεαυτό ζώνες του φάσματος (γαλάζιο και ερυθρό) που δεν μπορούν να ενωθούν, αυτό το χρώμα περικλείει καθεαυτό ένα χρωματικό κύκλο. Όπως παρατηρούσε ο Goethe, «η πράξη και η φύση αυτού του χρώματος είναι ενωμένες στο δικό τους γένος. Αυτό συγκεντρώνει μόνο του τα ενεργά και παθητικά μέρη, θερμά και ψυχρά του χρωματικού κύκλου, μέσα στην έσχατη τάση τους, δηλαδή, ενώνει τις αντιθέσεις. Με πορφυρά χρώματα ντύνονται και η «αξιοπρέπεια των γηρατειών» και «η γοητεία της νεότητας» και μέσα από ένα πορφυρό τζάμι βλέπουμε τη φύση σε ένα «τρομοκρατικό φως». Έτσι θα πρέπει να εμφανιστούν «γη και ουρανός κατά την ημέρα της Δευτέρας Παρουσίας»[7].

Στη βυζαντινή συμβολική των χρωμάτων, το πορφυρό χρώμα ένωνε την αιωνιότητα, το θείο, το υπερβατικό (γαλάζιο, χρώμα ουρανού) με το γήινο (ερυθρό). Συγκεντρώνοντας καθεαυτό τις αντιθέσεις, το πορφυρό χρώμα προσέλαβε ιδιαίτερη σπουδαιότητα σε ένα πολιτισμό αντινομικής σκέψης. Η παιδεία του ματιού ήταν σε όχι τελική ανάλυση, προσδιορισμένη από εκείνη της

σκέψης. Όχι τυχαία, η πορφύρα δεν εξήλθε πρακτικά από το Κωνσταντινοπολίτικο περιβάλλον, και αντικαταστηθηκε από χρώματα πιά απλά, το ερυθρό και το γαλάζιο, ενώ στο μαφόριο της Θεοτόκου μετριάστηκε με το καστανό χρώμα.

Το ερυθρό είναι στον Ψευδο-Διονύσιο το χρώμα της φλόγας, της φωτιάς[8] και «οι θειες ενέργειες» εκδηλώνονται στη φωτιά, «με εικόνες προσιτές στις αισθήσεις» [9]. Επίσης, το ερυθρό είναι «ζωοποιό χρώμα» και -βαρύ, φλογερό, επιδεικτικό- είναι συγχρόνως το χρώμα του αίματος, προπάντων του αίματος του Χριστού και, κατά συνέπεια, σύμφωνα με τη θεολογική διδασκαλία, το σημείο της αλήθειας της ενσάρκωσής Του και της σωτηρίας του ανθρώπινου γένους. Στη βυζαντινή ζωγραφική, σε αντιστοιχία με τη δομή της παράστασης και του σχήματος, το ερυθρό προσέλαβε μια ευρεία κλίμακα καλλιτεχνικών εννοιών.



Το λευκό-χρώμα της αγνότητας

Συχνά το ερυθρό ήταν αντίθετο στο λευκό, που διαφορετικά από ο,τι συμβαίνει

στη ζωγραφική της σύγχρονης Ευρώπης είχε ισότητα δικαιωμάτων με τα άλλα χρώματα. Πρόκειται για ένα χρώμα απλό που δείχνει κατά την άποψη του Ψευδο-Διονυσίου[10] τη φωτεινότητα, «την αμοιβαία σχέση με το θείο φως». Γι' αυτό τα ενδύματα του Χριστού στη Μεταμόρφωση είναι λευκά, φωτεινά, «τα δε ιμάτια αυτού εγένωτο λευκά ως το φως» (Ματθ. 17, 2). Ήδη από τους αρχαίους χρόνους, το λευκό είχε το συμβολικό νόημα της αγνότητας, της αποκόλλησης από το εγκόσμιο (χρωματιστό), της επιδίωξης της πνευματικής απλότητας. Στην απόκρυφη και καινοδιαθηκική γραμματεία, οι άγγελοι και οι νέοι είναι κατά κανόνα ντυμένοι στα λευκά. Αυτό το χρώμα έχει μια συμβολική θέση στην Αποκάλυψη του Ιωάννη. Ο Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως (Η' αι.) και ο Συμεών Θεσσαλονίκης (ΙΕ' αι.) κατέδειξαν στα έργα τους μεγάλο ενδιαφέρον για τα λευκά ενδύματα. Η συμβολική του λευκού, εξίσου πολύ σημαντική, θεμελιωνόταν επάνω στην αρχή του οπτικού συνειρμού και της συναίσθησης. Έτσι το λευκό στιχάριο αντιπροσωπεύει την εικόνα της σάρκας του Χριστού[11], «την καθαρωτέραν της δόξης του Θεού περιβολήν απαθή εμφανίων»[12] και αποκαλύπτει «την αίγλην θεότητος» [13]. Είναι το «ένδυμα αφθαρσίας»[14]. Οι άγιοι και οι όσιοι των εικόνων και των τοιχογραφιών συχνά απεικονίζονται με λευκά ενδύματα. Κατά κανόνα το σώμα του βρέφους Χριστού στη Γέννηση, οι ψυχές των δικαίων στους κόλπους του Αδάμ, καθώς και της Θεοτόκου στην Κοίμηση, είναι όλα

τυλιγμένα με ταινίες λευκού χρώματος. Σύμβολο καθαρότητας και απόσπασης από ο,τι είναι γήινο, θεωρήθηκε το λευκό των λινών που περιτύλιξαν το σώμα του Χριστού στον τάφο και το λευκό του γαϊδάρου κοντά στο λίκνο του βρέφους στη Γέννηση. Το λευκό είναι το χρώμα της προαιώνιας σιωπής. Όπως ο τοίχος ή ο λευκός πίνακας μπροστά στο ζωγράφο, αυτό κρύβει μέσα του τις άπειρες δυνατότητες κάθε πραγματικότητας, κάθε παλέτας.

Το μαύρο-χρώμα του τέλους και του θανάτου

Το μαύρο σε αντίθεση προς το λευκό είναι η ουσία της περάτωσης κάθε φαινομένου, είναι το χρώμα του τέλους, το χρώμα του θανάτου. Το μαύρο ένδυμα είναι «σημείον πένθους»[15]. Στις ζωγραφικές παραστάσεις μόνο τα έγκατα του σπηλαίου, σύμβολο του τάφου και του Άδη, είναι ζωγραφισμένα με μαύρο χρώμα. Αύτη ή έννοια του μαύρου ήταν τόσο παγιωμένη, ώστε οι πιά εξαίρετοι ζω-γράφοι, επιθυμώντας να το αποφύγουν, εκεί όπου χρειαζόταν το απλό μαύρο χωρίς καμιά συμβολική αξία, ή το αντικαθιστούσαν με βαθύ γαλά-ζιο και βαθύ καφέ ή το διόρθωναν με γαλάζιους-ουράνιους τονισμούς.

Η αντίθεση «λευκό-μαύρο» πού σε πολλούς πολιτισμούς είχε την έννοια αρκετά πάγια της «ζωής-θανάτου» γαλάζιους-ουράνιους τονισμούς.

Η αντίθεση «λευκό-μαύρο» πού σε πολλούς πολιτισμούς είχε την έννοια αρκετά πάγια της «ζωής-θανάτου» εισήλθε στη ζωγραφική με μια ακριβή εικονογραφική διατύπωση. Μια λευκή μορφή τυλιγμένη με λωρί-δες, στο βάθος ενός μαύρου σπηλαίου (το βρέφος Χριστός στη Γέννηση, ο Λάζαρος στην Έγερσή του) συνιστά τον κανόνα αυτό.

Το πράσινο-χρώμα της νεότητας

Το πράσινο (χλοερό) συμβόλιζε τη νεότητα, το σφρίγος (Ψευδο-Διονύσιος). Είναι το τυπικό χρώμα πού στις απεικονίσεις αντιτάσσεται στα θεία και «μεγαλειώδη» χρώματα, δη-λαδή το πορφυρό, το χρυσό, το γαλά-ζιο. Χρώμα της χλόης και τον φύλ-λων, το πράσινο είναι υπερβολικά υλικό και κοντά στον άνθρωπο με τη γαλήνια καθημερινότητά του. Στις εικονογραφικές παραστάσεις, είναι συνήθως το χρώμα τον οργωμένων χωραφιών. Μαζί με το λευκό και το χρυσό υπερίσχυε στην εκλεπτυσμένη παλέτα τον έγχρωμων μαρμάρων της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινού-πολη.



Το κυανό-χρώμα του υπερβατικού κόσμου

Το βαθύ γαλάζιο (κυανό) πού σύμφωνα με τον Ψευδο-Διονύσιο συμβολίζει τα άγνωστα μυστικά, αρχίζει την κύρια προσεταιριστική σειρά από την κατανόηση του χρώ-ματος του ουρανού. Από εδώ προέρ-χεται ή μικρότερη υλικότητα και αισθητικότητα αυτού του χρώματος, ή πνευματική ισχυρή γοητεία του. Στην ανατολική χριστιανική κοινω-νία θεωρούνταν το σύμβολο του υπερβατικού κόσμου και συνδεόταν με την αιώνια αλήθεια του Θεού.

Η παράσταση της Μεταμόρφωσης του Χριστού, έργο του Θεοφάνη του Έλληνα (Πινακοθήκη Τρετιάκωφ της Μόσχας), είναι διαπερασμένη από την ουράνια ψυχρή

λαμπρότητα του υπερβατικού φωτός του Θαβώρ, ακτινοβολώντας από τις ουράνιες σφαίρες πού περιβάλλουν το Χριστό. Οι φωτισμοί αυτοί και οι αντανakλάσεις διασκορπίζονται σε ολόκληρη την εικόνα. Αυτό το θείο, άκτιστο φώς το βλέπουμε να πλημμυρίζει τις κατωφέρειες του εδάφους, τη γη, τα δέντρα, τα λευκά ενδύματα του Ηλία,

του Μωυσή και τον Αποστόλων. Επί-σης και τα ενδύματα του Χριστού έχουν μια απόχρωση ξεθωριασμένου γαλάζιου χρώματος. Βρισκόμαστε απέναντι σε μια καλλιτεχνική εικόνα πού μεταδίδει μια μη εννοιολογική πληρο-φορία για την υπέρτατη αλήθεια της χριστιανικής οικουμένης, διότι τέτοιου είδους πληροφορία, όπως ήδη διαπιστώθηκε, ακτινοβολείται από την υπερ-βατική θεότητα με τρόπο φωτεινής ενέργειας στο ιεραρχικό σύστημα (θείος βαθμός και εγκόσμιος βαθμός) μετάδοσης της ίδιας πληροφορίας.

Το κίτρινο (ξανθό)-χρώμα «όμοιο του χρυσού»

Το κίτρινο (ξανθό) είχε θεωρηθεί από τον Ψευδο-Διονύσιο «όμοιο του χρυσού» και το χρυσό «όμοιο του φωτός». Από τούς αρχαίους χρόνους ή λαμπρότητα του χρυσού είχε εξολοκλήρου εύλογα θεωρηθεί φορέας του φωτός, μια ακτίνα ψυχρού ήλιου. Για τον άνθρωπο της αρχαιότητας, ο ήλιος είναι αυτοκράτορας και Θεός, και συνεπώς το χρυσό προσλάμβανε μια συμβολική ανώτερη αξία. Από τις πιό μακρινές εποχές, το χρυσό σήμαινε πλούτο και άρα εξουσία. Η λάμψη του χρυσού ευφραίνει την δράση. Οι Αιγύ-πτιοι, οι αρχαίοι Εβραίοι, προ πάντων στην εποχή του Σολομώντα, και οι Έλληνες κατασκεύαζαν ποσότητες χρυσών περιδέραιων. Πολλά ελληνικά αγάλματα είναι επενδυμένα με χρυσό και με άλλα πολύτιμα υλικά.



Το χρυσό-χρώμα του φωτός

Το υψηλό νόημα του χρυσού, προ πάντων εκείνο ως συμβόλου του φωτός και, ιδιαίτερα, του αδιαπέραστου φωτός του Θεού, «υπέρφωτου γνόφου» κατά την έκφραση του Ψευδο-Διονυσίου[16], πέρασε επίσης στο βυζαντινό πολιτισμό, κατακτώντας ένα νέο πεδίο επαφών, εφέξης χριστιανικών.

Ως διακοσμητικό στοιχείο, το χρυσό είχε υψηλή εκτίμηση στην κοσμική και εκκλησιαστική διοίκηση του Βυζαντίου. Με χρυσό και επιχρυσωμένα υλικά κατασκευαζόταν πολλά διακοσμητικά έργα για εκκλησίες και παλάτια, σκεύη για

τη θεία λατρεία και διακοσμήσεις, μικρά ολόγλυφα και ανά-γλυφα έργα. Τα αυτοκρατορικά ενδύματα ήταν υφασμένα με χρυσό και στην αίθουσα του θρόνου, σύμφωνα με τη γραφική περιγραφή του επί-σκοπου Λιουτπράνδου της Κρεμόνας που επισκέφθηκε τήν Κωνσταντινού-πολη τον Γ' αιώνα, υπήρχε εκεί μια ποσότητα μεγαλοφυών χρυσών και επίχρυσων αντικειμένων. Αναρίθμη-τα ήταν τα χρυσά αντικείμενα της Αγίας Σοφίας. Ο Ιουστινιανός είχε αναντίρρητα πρόθεση να επενδύσει με χρυσό τούς τοίχους και το δάπεδο της εκκλησίας.

Στην εικαστική τέχνη, πριν από όλα στα ψηφιδωτά και στις φορητές εικόνες, το χρυσό εκπλήρωνε τη σπουδαιότατη λειτουργία του ειδικού συμβολικού βάθους με καλλι-τεχνική αξία. Όπως διαπιστώνει ο F. Haeberlein[17] ήταν ένα σημαντικό «εναρμονισμένο medium» στο βυζα-ντινό λεξιλόγιο των χρωμάτων. Οι φωτεινές ιδιότητες του χρυσού διευ-κόλυναν τέτοια εναρμόνιση συμμετέ-χοντας ενεργά στη δημιουργία της καλλιτεχνικής εικόνας.

Στην τέχνη όλα αυτά τα χρώματα, ήδη από μόνα τους πολύ σημασιολο-γικά, συγκεντρώνονταν στις σύνθε-τες και πολύτιμες δομές των -ψηφι-δωτών, των τοιχογραφιών, των

φορητών εικόνων και των εικονο-γραφημένων κωδίκων των οποίων η σπουδαιότητα ήταν αξιολογότατη στο βυζαντινό κόσμο. Η θεία λα-τρεία και η αυλική τελετουργία ήταν εμποτισμένες από εκλεπτυσμένες χρωματικές συσχετίσεις.

Με τέτοιο τρόπο το χρώμα, μαζί με το φως, συνιστούσε στο βυζαντινό πολιτισμό μια από τις πιο θεμελιώ-δεις τροποποιήσεις του ωραίου και κατείχε στο σύστημα των αισθητικών κατηγοριών εξέχουσα θέση, εκφρά-ζοντας το διακοσμητικό και πνευμα-τικό πλούτο των βυζαντινών.

Σημειώσεις

1. Περί εικόνων Λόγος Α', PG 94,1268 B.

1. Πρβλ. F. Haeberlein, Grundztige einer nachantiken Farbenikonographie, Romisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 3, Wien 1939 α 93.
2. Βλ. Ψευδο-Διονυσίου, Περί της ουράνιας ιεραρχίας, XV, 7. G. Mathew. Byzantine Aesthetics. London 1963, σ. 88. K. Onasch, Der Funktionalismus der orthodoxen Liturgie. Grundlige einer Kritik, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 1961, σ. 47-49.
3. Βλ. A. Grabar, L' ge d' or de justinien, Paris 1966, α. 198-210.
4. Σωφρονίου Ιεροσολύμων, Λειτουργικά Σχόλια, PG 87/3,3988A.
5. Το χρώμα στο καλλιτεχνικό σύστημα του Νικήτα Χωνιάτη, στο έργο Βυζάντιο, Οι νότιοι Σλάβοι και η Αρχαία Ρωσία, η δυτική Ευρώπη, Μόσχα 1973

(ρωσικά), σ. 133-134.

6. Βλ. I. W. Goethe, Schriften zur Farbenlehre, στα Gesamtausgabe der Werke, Stuttgart 1959, XXI, σ. 238.
7. Περί της ουράνιας ιεραρχίας, XV, 7,336C.
8. Περί της ουράνιας ιεραρχίας, XV, 2,329C.
9. Περί της ουράνιας ιεραρχίας, XV, 8,337A.
10. Σωφρονίου Ιεροσολύμων, Λειτουργικά σχόλια, PG 87/3,3988B.
11. Συμεών Θεσσαλονίκης, Περί των ιερών χειροτονιών, PG155,368D.
12. Γερμανού Κωνσταντινουπόλεως, Ιστορία Εκκλησιαστική και Μυστική θεωρία, PG 98,393 C.
13. Συμεών Θεσσαλονίκης, Περί της ιεράς λει-τουργίας, PG155,257D.
14. Συμεών Θεσσαλονίκης, Περί των ιερών χειροτονιών, PG155,396A
15. Περί μυστικής θεολογίας, PG 3,997B.
16. Grundzüge einer nachantiken Farbenikonographie, Romisches Jahrbuch fiir Kunstgeschichte, 3, Wien 1939, σ. 96.