



Τίτλος: «La Divina Commedia» του Dante Alighieri και «The garden of earthly delights» του Hieronymus Bosch : η τριαδική μορφή της μεταθανάτιας ζωής

Στοιχεία Φοιτήτριας: Κωνσταντίνα Βατιάνη (I2019084)

ΤΜΗΜΑ:ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Μ. Παλιούρα

Κέρκυρα, Οκτώβριος 2023

Σημείωμα Συγγραφέα:

Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Περιεχόμενα

Περίληψη	5
Κεφάλαιο 1: La Divina Commedia	6
1.1. Βιογραφικά στοιχεία του Λάντη Αίγκιέρι (Dante Alighieri).....	6
1.2. Ανάλυση του έργου «Θεία Κωμωδία».....	9
1.2.1. Εξωτερικό διάγραμμα.....	9
1.2.2. Η Κόλαση	12
1.2.3. Το Καθαρτήριο	16
1.2.4. Ο Παράδεισος	19
1.3. Εσωτερικό διάγραμμα	21
Κεφάλαιο 2: The Garden of Earthly Delights	23
2.1. Βιογραφικά στοιχεία του Hieronymus Bosch	23
2.2. Η κοινωνία του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch).....	24
2.3. Ανάλυση του πίνακα «Ο Κήπος των επίγειων Απολαύσεων».	29
2.3.1. Η τέχνη του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch)	29
2.3.2. «Ο Κήπος των επίγειων Απολαύσεων» : Το εξωτερικό περίγραμμα.....	32
2.3.3. 1ο Πάνελ: Η ζωή στο Παράδεισο.....	36
2.3.4. 2ο Πάνελ: Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων.....	41
2.3.5. 3ο Πάνελ: Η Κόλαση	48
Κεφάλαιο 3: Θεός και Θάνατος είναι πανταχού παρόντες	51
Κεφάλαιο 4: Σύγκριση	56
Κεφάλαιο 5: Ο Ιερώνυμος Μπος (Hieronymus Bosch) και η επιρροή του στην Ιταλική Χερσόνησο	60
Κεφάλαιο 6: Συμπεράσματα	62
Abstract	64

Βιβλιογραφία και Δικτυογραφία.....	66
Πίνακας Εικόνων.....	68
Παράρτημα εικόνων.....	70

Περίληψη

Στη παρούσα πτυχιακή εργασία θα γίνει ανάλυση και σύγκριση των έργων «La Divina Commedia» του Δάντη Αλιγκιέρι (Dante Alighieri) και του ζωγραφικού έργου (τρίπτυχου) του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch) με τίτλο «The Garden of Earthly Delights». Η σύγκριση αυτή θα οδηγήσει στην εμβάθυνση της αντίληψης της μεταθανάτιας ζωής κατά τον ύστερο Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση.

Κύρια θεματολογία των δύο έργων είναι η «τριαδική» μορφή του μεταθανάτιου κόσμου, η οποία επικεντρώνεται στην έννοια της αμαρτίας. Το ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο γνώριζε ο ένας καλλιτέχνης το έργο του άλλου, διότι η θεματολογία των έργων τους είναι αρκετά όμοια, και κατά πόσο κοινή είναι την εποχή εκείνη. Οι δύο καλλιτέχνες δημιούργησαν σχεδόν την ίδια περίοδο, η μόνη διαφορά είναι πως ο Μπος είναι λίγο μεταγενέστερος του Δάντη. Ανήκαν επίσης σε διαφορετικές κοινωνίες (ο Μπος ήταν Ολλανδός ενώ ο Δάντης Ιταλός). Οπότε η συγκεκριμένη μορφολογία του μεταθανάτιου βίου ξεφεύγει τα όρια μιας κοινωνίας και επεκτείνεται σε όλη την Ευρωπαϊκή Δύση.

Τα δύο αυτά έργα βασίστηκαν σε κείμενα της καθολικής εκκλησίας και τους έδωσαν μορφή με ένα μοναδικό τρόπο. Παρόλη την πιστή αναφορά τους στα εκκλησιαστικά αναγνώσματα, ο κάθε καλλιτέχνης δίνει μια ξεχωριστή πνοή σε αυτά, προσφέροντας στην ψυχή του αναγνώστη και του θεατή αντίστοιχα, την ευκαιρία να βιώσει το «Λόγο του Θεού» και αντίστροφα την καταδίκη του. Η φαντασία συναντά την πίστη και έτσι δημιουργείται η καλλιτεχνική αιωνιότητα.

Κεφάλαιο 1: La Divina Commedia

1.1. Βιογραφικά στοιχεία του Δάντη Αλιγκιέρι (Dante Alighieri)

Γεννηθείς το Μάη του 1265 στη Φλωρεντία, ο Δάντης Αλιγκιέρι (Εικ.1), έμελλε να γίνει ο πρώτος εξαιρετικής σημασίας δημιουργός της ιταλικής λογοτεχνίας και ποίησης. Γόνος αρχοντικής οικογένειας, όχι από τις πλουσιότερες και από τις παλιότερες αλλά με αρκετή φήμη, μπόρεσε να κατευνάσει τη μαθησιακή δίψα που τον κυρίευε και να ξεδιπλώσει το καλλιτεχνικό του ταλέντο. Κύριος και δάσκαλός του σε αυτό το ταξίδι της γνώσης και του συναισθήματος ήταν ο Βιργίλιος.

Σε ηλικία εννέα χρόνων πρωτοαντίκρισε τη Βεατρίκη, κόρη του πλούσιου άρχοντα Φόλκου Πορτινάρη, η οποία έμελλε να τον συνεπάρει τόσο συναισθηματικά, ώστε να γίνει μέσω της τέχνης του, συνοδοιπόρος του στους τελευταίους κύκλους του Καθαρτηρίου και του Παραδείσου. Το κορίτσι αυτό είχε την ατυχία να πεθάνει σε νεαρή ηλικία το 1290, όμως μέσω των στίχων ενός αγοριού με ποιητική φλέβα, το οποίο έμεινε απαρνηγόρητο μετά το θάνατό της, κέρδισε την αθανασία μέσα στην αυλή της καλλιτεχνικής αιωνιότητας. Το 1296 παντρεύεται την κόρη της μεγάλης οικογένειας των Ντονάτι, Γκέμμα, η οποία όμως δεν αναφέρεται σε κανένα έργο του ποιητή. Οι μόνες γνωστές πληροφορίες που έχουμε για το συγκεκριμένο πρόσωπο είναι ότι, όταν ο Δάντης περιπλανιόταν στην εξορία, εκείνη και τα τέσσερα παιδιά της έμεναν στην Φλωρεντία μέσα σε δυσμενείς συνθήκες πενίας και ότι έφυγε από τη ζωή το 1333 (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Η Φλωρεντία εκείνο τον καιρό, ακολουθώντας το παράδειγμα ολόκληρης της Ιταλίας, είχε χωριστεί σε δύο μεγάλες παρατάξεις: εκείνες των Γουέλφων και των Γιβελίνων. Οι μεν υποστήριζαν την εξουσία του Πάπα και οι δε του Αυτοκράτορα. Αυτές οι παρατάξεις συχνά οδηγούνταν σε αιματηρές συγκρούσεις. Στη Φλωρεντία όμως οι Γουέλφοι δεν εναντιώνονταν στους Γιβελίνους επειδή υποστήριζαν το Πάπα, αλλά ήταν αντίθετοι της άφιξης νέου ξένου αυτοκράτορα, που οι Γιβελίνοι ήθελαν να

ορίσουν για να φέρει την τάξη πίσω στην αναρχούμενη ιταλική χερσόνησο. Σε αυτό το πόλεμο ο Δάντης, από το 1289, είχε παραταχθεί στο πλευρό των Γουέλφων. Το 1292 οι Γουέλφοι της Φλωρεντίας νίκησαν οριστικά τους Γιβελίνους και τους απομάκρυναν από τα δημόσια αξιώματά τους. Όμως όταν το ενωτικό τους στοιχείο, το πρόσωπο του νέου αυτοκράτορα που το είχαν χαρακτηρίσει εχθρικό, έπαψε να αποτελεί απειλή, οι Γουέλφοι εναντιώθηκαν στα ίδια τα μέλη τους χωρίζοντάς τα σε δύο ομάδες, τους Άσπρους, στους οποίους εντάχθηκε και ο Δάντης, μια ομάδα που την χαρακτήριζε η άκρατη δημοκρατικότητα, και τους Μαύρους, οι οποίοι ήταν κατά της απονομής προνομίων στον απλό λαό, διότι κάτι τέτοιο θα οδηγούσε στην αμφισβήτηση της εξουσίας της τάξης των αρχόντων. Έτσι ξέσπασε μια νέα σκληρή διαμάχη μέσα στους κόλπους των Γουέλφων, η οποία έφερε ως θριαμβευτή της τους Μαύρους. Οι Άσπροι εκδιώχθηκαν από τα δημόσια αξιώματά τους, όπως είχε γίνει με τους Γιβελίνους, και πολλοί από αυτούς οδηγήθηκαν στην εξορία (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Τώρα πλέον ο Δάντης ως εξόριστος περιπλανιόταν από τον ένα τόπο στον άλλο με μόνη του ελπίδα τη σκέψη ότι κάποτε θα επιστρέψει πίσω στη «μάντρα» του. Μαζί με το σώμα του περιπλανήθηκε και ο νους του και έφτασε στο συμπέρασμα πως ο αυτοκράτορας ήταν ο μόνος που μπορεί να οργανώσει από την αρχή την Ιταλία και να περιορίσει την εξουσία του Πάπα, η οποία είχε από καιρό ξεφύγει των θρησκευτικών υποχρεώσεων του. Συμφιλιωμένος με τους Γιβελίνους περίμενε την άφιξη του νέου Αυτοκράτορα, κάτι που αργεί να συμβεί. Η αργοπορία του αυτοκράτορα μαράζωνε όλο και περισσότερο τα άνθη της ελπίδας του Δάντη για την επιστροφή του από την εξορία. Η απόγνωση αυτή οδήγησε τον καλλιτέχνη σε έντονα συναισθήματα απέχθειας για τους συνεξοριστούς του Γουέλφους, τους «αχάριστους, άτιμους, ξεμυαλισμένους» σύμφωνα με τα λεγόμενά του (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010). Απόμεινε μόνος του. Το 1310 η πολυπόθητη, για τον Δάντη, άφιξη του αυτοκράτορα έγινε πραγματικότητα. Ο Ερρίκος Ζ΄ της Γερμανίας έφτασε στην Ιταλία. Τότε οι Γουέλφοι, ιδιαίτερα της Φλωρεντίας, ξεσηκώθηκαν εναντίον του. Ο αυτοκράτορας πέθανε ξαφνικά το 1313 νικημένος και μαζί του πέθαναν και οι ελπίδες

του ποιητή να αντικρίσει για ακόμα μια φορά «τον αγαπημένο του Αι-Γιάννη» της Φλωρεντίας (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010, σελ.13).

Εξόριστος, φτωχός, απογοητευμένος με τους σύγχρονους του περιόδευε την Ιταλία ως πωλητής γιατρικών και βοτάνων, με αυτό να είναι η μόνη πηγή εσόδων του και ζητούσε ελεημοσύνη και καταφύγιο από τις ηγεμονικές αυλές. Μαζί με τον βαρύ σταυρό της εξορίας κουβαλούσε και τα χειρόγρατά του. Σύμφωνα με τον Βοκάκιο οι στίχοι του γράφονται «αψηφώντας την κάψα, το κρύο, την αγρυπνία, την πενία», με *largo sudore*, όπως αναφέρει ο ίδιος ο ποιητής σε επιστολή του προς ένα φίλο του (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010, σελ. 13).

Η ποίησή του δεν γράφτηκε σε καιρό κρίσης για τον ποιητή μόνο ως μέσο λύτρωσης και έκφρασης έντονων συναισθημάτων, αλλά ως μια παρηγοριά για εκείνον ότι μια μέρα οι συμπατριώτες του θα αναγνωρίσουν το ταλέντο του και θα ανακαλέσουν την εξορία του. Βέβαια, μόνο μια φορά δόθηκε αμνηστία στους εξόριστους Γουέλφους, όμως με την προϋπόθεση ότι θα εμφανίζονταν ως κακούργοι που έσφαλαν και μπροστά στον Αι-Γιάννη θα ομολογούσαν τα κακουργήματά μπροστά στους συντοπίτες τους. Αυτή η προϋπόθεση προέβλεπε τον εξευτελισμό του ποιητή μπροστά σε όλους, γι' αυτό και αρνήθηκε να γυρίσει με τέτοιο ποταπό και ατιμωτικό τρόπο πίσω στη Φλωρεντία. «Δεν είναι αυτός ο δρόμος να γυρίσω στην πατρίδα. Αν μπορέσετε να βρείτε άλλον τρόπο πιο σύμφωνο με την τιμή και τη δόξα του Δάντη, θα έρθω με βήματα όχι αργά. Αν τέτοια στράτα δεν ανοικτεί να μπω στη Φλωρεντία, δεν θα ξαναπατήσω πια στη Φλωρεντία.» Στη συνέχεια πρόσθεσε με μεγαλύτερη πικρία, με σκοπό πάντοτε την παρηγοριά της πονεμένης, από την μακρόχρονη εξορία του, ψυχής: «Και τι με νοιάζει; Μήπως δεν μπορώ και παντού αλλού να βλέπω τον ήλιο και τα άστρα;» (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010, σελ. 14).

Το 1318 έγινε δεκτός, με μεγάλες τιμές, στην αυλή του άρχοντα της Ραβέννας Γουίδου Νοβέλλου της Πολέντας, ανιψιού της Φραντζέσκας (Κόλαση, Τραγ. Ε). Εκεί αφέθηκε στην επιστημονική μελέτη και στην συντροφιά των γιων και φίλων του, που συχνά τον επισκέπτονταν στην αρχοντική αυλή. Μέσα στην ήρεμη και ειρηνική ατμόσφαιρα της αρχοντικής αυλής της Ραβέννας δόθηκε στον Δάντη η ευκαιρία να

συγγράψει τη θεϊκή ωδή του παραδείσου, προσφέροντας μια τελική μορφή στο αριστούργημά του, Θεία Κωμωδία. Στις 14 Σεπτεμβρίου του 1321, στο γυρισμό του ποιητή από τη Βενετία, όπου είχε πάει ως επίσημος απεσταλμένος του άρχοντα Νοβέλλου, αρρώστησε και πέθανε. Θάφτηκε με τιμές στον Άγιο Πέτρο, σε μια κλειστή αυλή κοντά στο φραγκισκανικό μοναστήρι, όπου μέχρι σήμερα βρίσκεται το μνήμα του περιτριγυρισμένο με δάφνες, έτσι όπως θα άρμοζε στον μεγαλύτερο ποιητή της Ιταλίας (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Ο Δάντης άφησε πίσω του ένα θησαυρό ποιητικού μεγαλείου από έργα γραμμένα στα ιταλικά όπως: τη «Νέα ζωή», το «Συμπόσιο», τις «Ρίμες» και τη «Κωμωδία», τις οποίες ο τίτλος άλλαξε μορφή μέσω της μεταγενέστερης προσθήκης του Βοκκάκιου. Το επίθετο «Θεία» εμπλούτισε τον ήδη υπάρχοντα τίτλο και σκοπός του ήταν να τονίσει το ποιητικό ύφος και ύψος του έργου. Αυτός ο τίτλος βέβαια επικράτησε. Έγραψε όμως και στα λατινικά. Στην αυλή της Ραβέννας έλαβε δύο τραγούδια από το σοφό της Μπολόνιας, τον Τζιοβάνι Βιργίλιο. Μέσω αυτών των ασμάτων ο Τζιοβάνι συμβούλευσε τον Δάντη να παρατήρει τη χυδαία λαϊκή γλώσσα και να αφεθεί στη χρήση της ευγενούς λατινικής γλώσσας. Σε αυτή έγραψε: «Για την ευγλωττία της δημοτικής γλώσσας», τη «Μοναρχία», «Επιστολές» και δύο «Εκλογές» (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

1.2. Ανάλυση του έργου «Θεία Κωμωδία»

1.2.1. Εξωτερικό διάγραμμα

Η «Θεία Κωμωδία» δεν αποτελεί απλά ένα αριστούργημα του Δάντη, αλλά είναι και η σημαντικότερη πηγή που έχουμε για τον καλλιτέχνη, η καλύτερη βιογραφία του. Με ένα έμμεσο τρόπο μας παρουσιάζεται η ζωή του, από τη γέννησή του (αναφέρει πως γεννήθηκε σε καλό αστερισμό) μέχρι και τις περιδιαβάσεις του στα ανθρώπινα πάθη και πως εξιλεώθηκε από τις αμαρτίες παίρνοντας την «ίσια στράτα», μια στράτα που του προσφέρθηκε μέσω της ζωηρής εμπλοκής του στα πολιτικά πράγματα της

πατρίδας του. Γίνονται έντονα αντιληπτά και τα συναισθήματα σεβασμού προς τον δάσκαλό του, Βιργίλιο, και αγάπης προς τον πρώτο του έρωτα, τη Βεατρίκη (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Ο Δάντης στη «Θεία Κωμωδία» ταξιδεύει από την Κόλαση και φτάνει στον Παράδεισο και ακόμα πιο πέρα στον ίδιο το Θεό. Αυτό το ταξίδι και συνάμα αυτή η περιήγηση μιας ζώσας προσωπικότητας σε μεταθανάτιους τόπους, στους οποίους μόνο νεκροί μπορούν να εισέλθουν, δεν είναι κάτι πρωτότυπο στο χώρο της ποίησης. Ο Όμηρος αρχαιότερα και στη συνέχεια ο Βιργίλιος αφιερώνουν ένα κομμάτι της πλοκής των έργων τους, Οδύσσεια και Αινειάδα αντίστοιχα, στην κατάβαση των ομώνυμων ηρώων τους στα άδυτα του Άδη, στο βασίλειο των νεκρών. Ο μεταθανάτιος βίος λοιπόν φαίνεται να απασχολεί τη σκέψη του ανθρώπου από αρχαιοτάτων χρόνων και να επηρεάζει τη συνειδήσή του και τις πράξεις του. Παρόλη την αλλαγή της αντίληψης της μεταθανάτιας ζωής (από την αντίληψη της ύπαρξης του Κάτω Κόσμου και του Άδη της αρχαιοελληνικής παράδοσης σε έννοιες όπως η Κόλαση και ο Παράδεισος της χριστιανικής πίστεως) η ανησυχία για το τι υπάρχει ως συνέχεια της επίγειας ζωής όχι μόνο δεν ελαττώθηκε με τα χρόνια αλλά γνώρισε το απόγειό της κατά την περίοδο του Μεσαίωνα, την εποχή του Δάντη, λόγω των ακραίων και φανατικών κηρυγμάτων που χρησιμοποιούσαν άνθρωποι του εκκλησιαστικού περίγυρου, με σκοπό να τρομοκρατήσουν τους πιστούς με τα βασανιστήρια της Κολάσεως και να τους κάνουν να επιθυμήσουν τον ειδυλλιακό βίο του Παραδείσου. Επηρεασμένος ο Δάντης από τη σύγχρονή του αυτή αντίληψη, έδωσε μορφή μέσω του λόγου του και της υψηλής ποιητικής τεχνικής του στα κηρύγματα αυτά των κληρικών της ιταλικής εκκλησίας και τα αποθανάτισε στην άφθαρτη μνήμη της καλλιτεχνικής ιστορίας με ένα τρόπο πρωτότυπο και μοναδικό (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010)

Η «Θεία Κωμωδία» παρουσιάζει το ταξίδι του ποιητή στους μεταθανάτιους τόπους. Ο Δάντης «με το κορμί του ολάκερο» (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010, σελ. 14) αρχικά από την Κόλαση, διασχίζει το Καθαρτήριο και φτάνει στον Παράδεισο καταλήγοντας μπροστά στον ίδιο το Θεό. Παρόλη τη φαντασιακή χροιά του έργου, παρουσιάζονται με τέτοια ακρίβεια λεπτομέρειες, τις οποίες συναντά κανείς σε αφηγήσεις

πραγματικών ταξιδιών. Η ευκρίνεια της τοποθεσίας, της μετατόπισης, των ωρών και των δρομολογίων είναι αρκετή να παραπλανήσει τον αναγνώστη πείθοντάς τον ότι αυτό που διαβάζει είναι κάτι που ανήκει στα πλαίσια του πραγματικού και δεν είναι κομμάτι του χώρου της φαντασίας και του μεταφυσικού (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010 σελ. 14).

Όντας σε ηλικία 35 χρονών ο ποιητής περιπλανάται σε ένα άγριο άλσος ψάχνοντας μανιωδώς να βρει το μονοπάτι που θα τον οδηγήσει στη λύτρωση. Στο τέλος του δρόμου, λίγα βήματα πριν τη λύτρωση, τρία τρομερά θηρία (λεοπάρδαλη, λιοντάρι, λύκαινα) τον σπρώχνουν για ακόμα μια φορά πίσω στην αρχή. Ο Δάντης χάνει κάθε ελπίδα γεμίζοντας την ψυχή του με το συναίσθημα του τρόμου. Σαν «Deus ex machina» (από μηχανής θεός), ο Βιργίλιος παρουσιάζεται μπρος του προσφέροντας του μια παρηγοριά, ανυψώνοντας το ηθικό του και δίνοντας το λόγο του ότι, εάν αποφασίσει να τον ακολουθήσει, θα μπορέσει να τον οδηγήσει στο σωστό δρόμο, το δρόμο της σωτηρίας. «Σύ δάσκαλος μου, σύ οδηγός μου, σύ αφέντης μου!» (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010, σελ. 17). Αυτή είναι η απάντηση του ποιητή μας καθώς κινάει πλάι στο δάσκαλό του για να φέρει εις πέρας αυτό το δεινό και συνάμα επισφαλές ταξίδι που θα αρχίσει από την Κόλαση, θα συνεχίσει στο Καθατήριο και θα ολοκληρωθεί με την άφιξη του Δάντη ως ζωντανής οντότητας στον Παράδεισο (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Ο Δάντης ακολουθεί στο έργο του το πτολεμαϊκό σύστημα της οργάνωσης του σύμπαντος (Εικ.2). Η Γη βρίσκεται στο κέντρο του σύμπαντος ακίνητη. Ο ήλιος, το φεγγάρι, τα άστρα, οι πλανήτες, ολόκληρο το σύμπαν αυτό καθαυτό περιστρέφονται με κυκλική φορά γύρω από τη Γη σε διάφορους «ουρανούς». Ο καθένας από αυτούς τους «ουρανούς» έχει τη δική του κίνηση. Αυτές οι κινήσεις δίνονται από τον «Έμπυρο Ουρανό», ο οποίος, όπως και οι Γη, παραμένει ακίνητος στο πιο υψηλό επίπεδο από όλους τους πλανήτες.

Στα βόρεια, του κόσμου που δημιούργησε ο Δάντης, τοποθετείται η Ιερουσαλήμ και στα νότια το Καθατήριο. Στα ανατολικά βρίσκονται οι πηγές του ποταμού Γάγγη, στις Ινδίες, και τέλος στα δυτικά βρίσκονται οι Στήλες του Ηρακλή στο στενό του Γιβραλτάρ. Στο ανήλιο ρουμάνι, που

καλείται να περιπλανηθεί ο ποιητής, θα οδηγηθεί με κατηφορική φορά στον Άδη, ο οποίος βρίσκεται στο κέντρο της γης. Στη συνέχεια θα ξεπροβάλλει στα νότια, όπου εν μέσω θαλάσσης προβάλλει μια μοναχική νήσος, στη μέση της οποίας υψώνεται το βουνό του Καθαρηρίου. Στην κορυφή του βρίσκεται η Εδέμ, ο Επίγειος Παράδεισος. Εκεί θα συναντήσει τον πρώτο του έρωτα, τη Βεατρίκη, και μαζί της θα ανηφορίσει από ουρανό σε ουρανό, διασχίζοντας και τους εννέα ουρανούς φτάνοντας τελικά στον Έμπυρο Ουρανό, έμπροσθεν του Θρόνου του Θεού (Εικ.3) (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

1.2.2. Η Κόλαση

Χρονολογική άφιξη του ταξιδιού στο τόπο της Κολάσεως ορίζεται, ως πιθανότερη εκδοχή, η Μεγάλη Παρασκευή του 1300 μ.Χ, στις 8 Απριλίου. Ο Δάντης με συνοδοιπόρο του τον δάσκαλό του Βιργίλιο περιπλανιέται μέσα στα έγκατα της Γης φτάνοντας προς τον Άδη. Το σχήμα του Κάτω Κόσμου μοιάζει με αναποδογυρισμένο κώνο, του οποίου το φαρδύ τελείωμα τοποθετείται στο βόρειο ημισφαίριο κάτω ακριβώς από τα Ιεροσόλυμα. Οι κύκλοι του κώνου αυτού στενεύουν παίρνοντας κατηφορική τροπή και καταλήγουν στη κορυφή του κώνου, που στην περίπτωση αυτή βρίσκεται στο κάτω μέρος του, και συνάμα στον ίδιο τον Εωσφόρο (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Οι κύκλοι του Κάτω Κόσμου ανέρχονται στους εννέα. Στους κύκλους αυτούς ο ποιητής μας και ο δάσκαλός του θα συναντήσουν διαφόρων ανθρώπων ψυχές, ψυχές καταδικασμένες στον αιώνιο πόνο και μαρτύριο. Οι ψυχές αυτές καταδικάστηκαν και τοποθετήθηκαν στους κύκλους του Άδη με βάση τις αμαρτίες που έπραξαν κατά τον εν ζωή βίο τους. Οπότε κάθε κύκλος κολάζονται οι αμαρτωλοί συγκεκριμένων αμαρτιών και όσο πλησιάζει κανείς προς τα βαθύτερα στρώματα της Κολάσεως, τόσο πιο σκληρά βασανιστήρια συναντά μιας και στους τελευταίους κύκλους προς Εωσφόρο τιμωρούνται οι πιο βαριές αμαρτίες.

Ο Δάντης κατανέμει τα αμαρτήματα στους κύκλους τους με βάση τη θεωρία του Αριστοτέλη, ενός φιλοσόφου που αποτέλεσε δάσκαλο του ποιητή στη φιλοσοφία, όπως αποτέλεσε ο Βιργίλιος δάσκαλός του στην ποίηση. Με βάση λοιπόν τη θεωρία του Αριστοτέλη, δύο θεωρούνται οι πηγές του υπέρτατου κακού: η ακράτεια και η κακία. Για να εξηγηθεί καλύτερη η έννοια της ακράτειας πρέπει να αναφερθεί πως οι άνθρωποι, που τιμωρούνται εξαιτίας αυτού του αμαρτήματος, έχουν εκτελέσει πράξεις που δεν είναι κακές αυτές καθαυτές αλλά μετατρέπονται σε κακές στη συνέχεια λόγω της υπερβολής, μιας υπερβολής που ξεπερνά την αριστοτελική θεωρία της αξίας του μέτρου που αναλύει ο Σταγειρίτης φιλόσοφος στο έργο του «Ηθικά Νικομάχεια» (Αριστοτέλης, 2013). Σε αυτά αναφέρεται πως κάθε άνθρωπος δεν διαθέτει καμία ηθική ποιότητα, που να τον κατατάσσει στους καλούς ή τους κακούς, από γεννησιμιού του.

Όμως κάθε άνθρωπος έχει έμφυτη την ικανότητα του «Δύνασθαι», η οποία συναντάται σε άπειρες μορφές και επίπεδα. Οι άπειρες αυτές δυνατότητες ενεργοποιούνται μέσω της ελεύθερης βούλησης και καθορίζονται από την ηθική υπόσταση και συμπεριφορά του καθενός και αντίστροφα το ήθος του καθενός ορίζεται από τις πράξεις του. Τέτοιου είδους αμαρτίες είναι: ο θυμός, η φιλαργυρία, η σπατάλη, η λαιμαργία και η φιληδονία. Σε αντίθεση με τα αμαρτήματα που εκτελούνται λόγω της ακράτειας, τα αμαρτήματα της κακίας εκτελούνται μέσω πράξεων που είναι κακές αυτές καθαυτές όπως: ο δόλος και η βία. Στην περίπτωση του δόλου υπάρχουν δύο κατηγορίες: ο απλός δόλος και η προδοσία.

Στο βάθος της Γης οι δύο συνοδοιπόροι ποιητές συναντούν την «Αντικόλαση», η οποία στεγάζει αιωνίως τις ψυχές που δεν έκαναν τίποτα σε ολόκληρη την έμβια ζωή τους, δηλαδή ψυχές ολοκληρωτικά ουδέτερες, όπως: άνθρωποι που «δίχως ατιμία και δόξα έζησαν», ψυχές που ούτε καλό ούτε κακό έπραξαν (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Στον Α' κύκλο της Κολάσεως θα συναντήσει ο ποιητής αβάπτιστα παιδιά και ενάρετους ειδωλόλατρες, που μόνο τους βασανιστήριο είναι «ανέλπιδα να ζούνε μες στον πόθο».

Στον Β' κύκλο τιμωρούνται οι φιλήδονοι, οι οποίοι περιδινούνται αιωνίως σε ανεμοσίφουνα.

Στον Γ' κύκλο τιμωρούνται οι λαίμαργοι, οι οποίοι βρυχώνται κάτω από «βροχή βαριά, καταραμένη, κρύα» για μια αιωνιότητα.

Στον Δ' κύκλο τιμωρούνται οι σπάταλοι και οι φιλάργυροι, οι οποίοι είναι αιώνια καταδικασμένοι να κουβαλούν μεγάλα βάρη στα στήθια τους και να έρπουν καθώς ξεστομίζουν ανυπόφορες φωνές και ουρλιαχτά.

Στον Ε' κύκλο τιμωρούνται οι μνησικάκοι, οι οποίοι, βουτηγμένοι στη βρωμερή λάσπη της Κολάσεως, γδέρνονται και βγάζουν μανιωδώς κραυγές πόνου.

Αφού περιπλανηθούν αρκετά στους προαναφερθέντες κύκλους, οι δύο ποιητές με τη βοήθεια της βάρκας του δαίμονα Φλεγύα, φτάνουν στις κλειδωμένες πύλες του Άδη. Οι αγριεμένοι δαίμονες που φρουρούν τις πύλες αυτές αρνούνται να τους επιτρέψουν την είσοδο. Τότε, ως από μηχανής θεός, ένας άγγελος του Παραδείσου κατεβαίνει και ανοίγει τις κλειστές πύλες του κεντρικού κάστρου της Κολάσεως για να μπορέσουν οι δύο προσκυνητές να περάσουν. Πίσω από το κάστρο τις Κολάσεως κάνουν την εμφάνιση τους οι τελευταίοι κύκλοι της Κολάσεως και βεβαίως ο ίδιος ο Εωσφόρος (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Στον ΣΤ' κύκλο τιμωρούνται οι αιρεσιάρχες, οι οποίοι μέσα σε πυρωμένους τάφους βιώνουν το αιώνιο μαρτύριο.

Στον Ζ' κύκλο τιμωρούνται οι βίαιοι. Αυτός ο κύκλος χωρίζεται σε τρεις λάκκους. Στον πρώτο λάκκο, βουτηγμένοι στο αίμα, κολάζονται εκείνοι που υπήρξαν βίαιοι στους συνανθρώπους τους. Στο δεύτερο λάκκο κολάζονται εκείνοι που υπήρξαν βίαιοι στους ίδιους τους εαυτούς τους. Εκείνοι είτε μεταμορφώνονται σε δέντρα, είτε είναι αιώνια κυνηγημένοι από λυσσασμένα σκυλιά (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Οι ποιητές μας φτάνουν μέσω του Γηρυόνη, ενός φτερωτού δαίμονα, στον Η' κύκλο. Και αφού περάσουν εναέρια ένα βαθύ βάραθρο καταλήγουν στον προτελευταίο κύκλο της Κολάσεως. Εκεί τιμωρούνται οι απατεώνες. Ο κύκλος αυτός χωρίζεται σε δέκα βόθρους, όπου στον καθένα από αυτούς κολάζονται οι διάφορες κατηγορίες απατεώνων:

- οι αποπλανητές, τιμωρία των οποίων είναι να μαστιγώνονται αιωνίως από δαίμονες.

- οι κόλακες, των οποίων τιμωρία είναι να είναι βουτηγμένοι μέσα στη βρωμιά.
- οι σιμωνιακοί, οι οποίοι, παρόμοια με τους κόλακες, τιμωρούνται με το να είναι βουτηγμένοι ανάποδα σε λάγκους.
- οι μάγοι, βασανιστήριο των οποίων είναι να έχουν την όψη τους γυρισμένοι πισώπλατα.
- οι τοκογλύφοι, οι οποίοι, παρόμοια με τους κόλακες και τους σιμωνιακούς, τιμωρούνται με το να είναι αιωνίως βουτηγμένοι σε χοχλακιστή πίσσα.
- οι υποκριτές, οι οποίοι τιμωρούνται με το να είναι κουκουλωμένοι με μολυβένιες κάπες.
- οι κλέφτες, βασανιστήριο των οποίων είναι η μεταμόρφωσή τους σε φίδια.
- οι κακοί σύμβουλοι, οι οποίοι είναι αιωνίως φυλακισμένοι σε περιπλανώμενες φλόγες.
- οι αιρετικοί, των οποίων τιμωρία είναι να κατασπαράζονται οι δόλιες ψυχές τους από δαίμονες.
- και τέλος οι κιβδηλοποιοί, τιμωρία των οποίων είναι να σαπίζουν από διάφορες αρρώστιες.

Διαβαίνοντας τον Η' κύκλο εμφανίζεται έμπροσθεν των δύο συνοδοιπόρων ο τρομερός γίγαντας Ανταίος, ο οποίος σηκώνοντάς τους τους μεταφέρει στον τελευταίο κύκλο της Κολάσεως. Ο Θ' κύκλος απλώνεται σαν μια τεράστια παγωμένη λίμνη, στην οποία προδότες, εγκλωβισμένοι μέχρι το πρόσωπο μέσα στα παγωμένα νερά της, βασανίζονται αιωνίως. Με παρόμοιο τρόπο, όπως και στον προηγούμενο κύκλο, οι κατηγορίες προδοσίας τιμωρούνται σε ξέχωρες λακκούβες. Έτσι ξεχωριστά βασανίζονται όσοι πρόδωσαν συγγενικό πρόσωπο (Καΐνα), όσοι πρόδωσαν την ίδια τους την πατρίδα (Αντηνόρα), εκείνοι που πρόδωσαν την φιλία τους (Πτολεμαία) και τέλος εκείνοι που πρόδωσαν τους ευεργέτες τους (Ιουδαία) (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010) .

Τελευταίος προορισμός της Κολάσεως, ακόμα πιο πέρα από τους κύκλους της, είναι ο ίδιος ο Εωσφόρος (Εικ. 4), ο οποίος, εγκλωβισμένος και συνάμα ακίνητος στο παγωμένο κέντρο της Γης, βασανίζει με τα τρία

γιγάντεια στόματά του και τα έξι πελώρια χέρια του Ιούδα, τον Κάσσιο και τον Βρούτο. Με αυτό τον τρόπο, ο Δάντης φτάνει στο τέλος του πρώτου μέρους του ταξιδιού του, στον τόπο των νεκρών. Η Κόλαση, το μέρος που κάθε αμαρτωλός βρίσκει την κατάλληλη τιμωρία με μόνο κριτήριο τον τρόπο που έζησε και τις πράξεις που έφερε εις πέρας όσα ήταν ακόμα κάτοικος της επίγειας ζωής, έφτασε στο τέλος της αποκαλύπτοντας στους δύο ποιητές ένα σκοτεινό μονοπάτι, που θα τους οδηγήσει στο νότιο ημισφαίριο, ακριβώς στους αντίποδες του αρχικού τους σημείου και στο Καθατήριο (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010) .

1.2.3. Το Καθατήριο

Η έξοδος του Δάντη από το ζοφερό τόπο του Άδη, που το φως του ηλίου δεν μπορεί να εισέλθει, τον οδήγησε στο πανύψηλο βουνό του Καθατηρίου. Επιτέλους ξημέρωσε. Έμπροσθεν του ποιητή και του συνοδοιπόρου του ο αξιοσέβαστος γέροντας φρουρός του Καθατηρίου, ο Κάτωνας, τους αποκαλύπτει τον σωστό δρόμο για να ανέβουν το θεόρατο αυτό βουνό. Το Καθατήριο είναι το μεγαλύτερο βουνό της Γης και μάλιστα το μόνο μέρος στο νότιο ημισφαίριο που καλύπτεται από στεριά. Και αυτό, παρόμοια με τη Κόλαση, έχει σχήμα κωνικό και διαιρείται σε επτά κύκλους, οι οποίοι γίνονται μέρη μετάνοιας για ψυχές που έχουν πράξει ορισμένα αμαρτήματα (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Στην περίπτωση του Καθατηρίου, ο Δάντης ακολούθησε το πρότυπο του Πλάτωνα. Σύμφωνα με το πρότυπο αυτό όλα τα κακά είναι απόσταγμα μιας πράξης που οδηγείται από το αίσθημα μιας πλανεμένης αγάπης. Μια τέτοια αγάπη μπορεί να χωριστεί σε τρεις κατηγορίες:

- Η Α' Αγάπη προορίζεται σε κάτι ανάξιο: αυτού του είδους αγάπη αναφέρεται σε εκείνους που αγάπησαν κάποιον ή κάτι που δεν έπρεπε να αγαπήσουν. Σε αυτή την αγάπη υπάρχουν τρεις κύκλοι. Στον α' κύκλο βρίσκονται εκείνοι που αγάπησαν σε βαθμό υπερβολής τον εαυτό τους, δηλαδή οι εγωιστές. Στον β' κύκλο

βρίσκονται εκείνοι που αγάπησαν και επιθυμούσαν το κακό του άλλου, με λίγα λόγια οι φθονεροί. Στον τελευταίο κύκλο, τον γ' κύκλο, βρίσκονται εκείνοι που αγάπησαν την εκδίκηση όχι μόνο ως συναίσθημα αλλά αυτή καθαυτή.

- Την Β' Αγάπη την χαρακτηρίζει η χλιαρότητα: αναφέρεται κυρίως σε εκείνους που δεν αγάπησαν στον βαθμό που άρμοζε να αγαπήσει κανείς το καλό. Έτσι στον δ' κύκλο τοποθετούνται οι νωθοί.
- Η Γ' Αγάπη χαρακτηρίζεται από την υπερβολή: εκεί μετανιώνουν εκείνοι που αγάπησαν, σε υπερβολικό βαθμό, τα επίγεια αγαθά και τις επίγειες απολαύσεις. Με αυτό το σκεπτικό στον ε' κύκλο βρίσκονται οι φιλάργυροι και συνάμα οι σπάταλοι, στον στ' κύκλο βρίσκονται οι λαίμαργοι και τέλος στον ζ' κύκλο οι φιλήδονοι.

Στην κορυφή του βουνού του Καθαρητηρίου, πιο πάνω από τον ζ' κύκλο, βρίσκεται η Εδέμ, ο Επίγειος Παράδεισος που δημιούργησε ο Θεός για τον Αδάμ και την Εύα (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Αφού οι δύο ποιητές περνούν το σκοτεινό μονοπάτι που τους απομακρύνει από την Κόλαση, φτάνουν πρώτα στο Αντικαθαρτήριο. Αυτός ο τόπος είναι για εκείνους που περίμεναν την τελευταία περίοδο της ζωής τους για να μετανιώσουν παρελθοντικές τους πράξεις. Εκείνοι μένουν για ορισμένο χρόνο εκεί και μετά τους επιτρέπεται η είσοδος και η ανάβαση στους χώρους του εξαγνισμού του Καθαρητηρίου. Η είσοδος του Καθαρητηρίου φρουρείται από έναν άγγελο φρουρό. Εκείνος πριν επιτρέψει την είσοδο στο Δάντη χαράζει πάνω στο μέτωπό του εφτά «Α», τα οποία συμβολίζουν τα εφτά θανάσιμα Αμαρτήματα, και μόνο τότε ανοίγει τις πύλες του Καθαρητηρίου (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Ανηφορίζοντας στον α' κύκλο συναντάν τις ψυχές των εγωιστών που περπατούν με βαρύ και σιγανό ρυθμό εξαιτίας μεγάλων βαριδιών. Όσο ανεβαίνουν οι δύο ποιητές στους μετέπειτα κύκλους συναντούν τις ψυχές των φθονερών, οι οποίες έχουν τα μάτια τους ραμμένα με σιδερένια κλωστή. Συναντούν μέσα σε πυκνό καπνό τις ψυχές που δίψασαν, κατά την διάρκεια της ζωής τους, για εκδίκηση. Μετά εμφανίζονται οι νωθοί και χλιαροί άνθρωποι, οι οποίοι τρέχουν ακατάπαυστα. Μετέπειτα συναντούν τους φιλάργυρους και τους σπάταλους, οι οποίοι βρίσκονται στο έδαφος

ξαπλωμένοι και δεμένοι. Πιο πέρα βρίσκουν τους λαίμαργους σκελετωμένους από τη δίψα και την πείνα. Πιο πάνω βρίσκονται οι φιλήδονοι, οι οποίοι καίγονται μέσα σε φλόγες.

Όσο οι δύο συνοδοιπόροι ανέβαιναν, κάθε φορά που περνούσαν ένα κύκλο, ο άγγελος διέγραφε, κουνώντας τα φτερά του, ένα από τα «Α» στο μέτωπο του Δάντη. Σε κάθε «Α» που σβήνονταν, ο ποιητής ένιωθε ελαφρύτερος και του ήταν πιο εύκολο να συνεχίσει τον ανηφορικό δρόμο του βουνού της μεταμέλειας (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Πέρα από της φλόγες του έβδομου κύκλου βρίσκεται ο Επίγειος Παράδεισος. Αυτός ο τόπος περιγράφεται από τον Δάντη ως ένα ανθισμένο λιβάδι με καταγάλανα νερά, το οποίο περιτριγύριζε το αθώο και γλυκύτατο άσμα των πουλιών. Το τοπίο είναι ήσυχο, ειρηνικό. Μια πανέμορφη γυναίκα, η οποία μαζεύει λουλούδια, αντικρίζει τον Δάντη και τον χαιρετά. Μετέπειτα προχωρούν πλάι-πλάι μέχρι να φτάσουν σε ένα ποτάμι. Από εκεί βλέπει, ο ποιητής, μια μυστηριώδη συνοδεία, που περιβάλλεται από ένα εκθαμβωτικό φως. Όσο πλησίαζαν προς το μέρος του, τόσο μπορούσε ο Δάντης να προσδιορίσει τη συνοδεία αυτή. Ξεχώριζε εφτά στο σύνολό αναμμένες λυχνίες, άνδρες με φορεσιές αγνού λευκού χρώματος και μακαριστές γυναίκες. Η πομπή αυτή υμνολογούσε γλυκύτατους ψαλμούς.

Ξεχωρίζει επίσης ένα δίτροχο τροχοφόρο, το οποίο έσερναν τέσσερα ιερά πελώρια εξαπτέρυγα πλάσματα. Πάνω στο τροχοφόρο βρίσκονταν καθισμένη μια γυναίκα έχοντας την κεφαλήν της σκεπασμένη με πέπλα. Μπορεί να μην φαινόταν το πρόσωπό της, όμως ο Δάντης μόλις την αντίκρισε ένωσε «την άγρια φλόγα της παλιάς αγάπης» να αναζωπυρώνεται και τότε κατάλαβε πως η μυστηριώδης γυναίκα με τα πέπλα δεν ήταν άλλη από τη Βεατρίκη (Εικ.5). Ο Βιργίλιος εξαφανίζεται. Η Βεατρίκη προσεγγίζει τον Δάντη και τον μαλώνει για τις αμαρτωλές επίγειες αγάπες του. Ακούγοντας τα λόγια της Βεατρίκης, ο ποιητής ντροπιασμένος σκύβει την κεφαλή του και ζητάει μετάνοια από εκείνη, η οποία τελικά τον συγχωράει. Έπειτα η πανέμορφη Κυρά που συνόδεψε τον Δάντη μέχρι τη λίμνη, η Μαθίλδα, τον βούτηξε πρώτα στον ποταμό της Αλησιμόνας, για να ξεχάσει όλες τις αμαρτίες του και στη συνέχεια τον βούτηξε στον ποταμό της Καλομνήμης, για να γεμίσει ο νους και η σκέψη του με όμορφες και

ενάρετες μνήμες. Τώρα, εξαγιασμένος πλέον ο ποιητής, ανηφορίζει με γρήγορους ρυθμούς και τη συντροφιά της πρώτης του αγάπης, Βεατρίκης, προς τον ουρανό (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

1.2.4. Ο Παράδεισος

Όπως έχει προαναφερθεί ο Δάντης βασίζει το έργο του πάνω στο πτολεμαϊκό σύστημα, στο οποίο αναφέρεται πως η Γη είναι ακίνητη και οι ουρανοί, που στο σύνολό τους είναι εννιά, περιστρέφονται, ο καθένας με την δική του καθορισμένη φορά, γύρω της. Πάνω από όλους τους ουρανούς είναι ο Έμπυρος ουρανός (Εικ.6). Εκείνος δεν έχει φορά, είναι ακίνητος, και έχει σχήμα ρόδου. Εκεί βρίσκονται όλες οι λυτρωμένες από τα πάθη τους ψυχές. Οι ψυχές αυτές είναι διασκορπισμένες στους εννιά ουρανούς, όχι όμως γιατί όντως αυτοί οι ουρανοί γίνονται οι κατοικίες τους, αλλά επειδή ο Δάντης ήθελε να προσφέρει, στον ανάγνωση και περιορισμένο ανθρώπινο νου, μια χειροπιαστή εικόνα της ιεραρχικής τάξης της μεταθανάτιας ζωής.

Ο Α' ουρανός, του Φεγγαριού, φιλοξενεί εκείνους που δεν ολοκλήρωσαν εκείνο που είχαν τάξει στο Θεό. Στον Β' ουρανό, του Ερμή, βρίσκονται οι ψυχές όπου έκαναν ενάρετες και μεγαλοπρεπείς πράξεις. Ο Γ' ουρανός, της Αφροδίτης, γίνεται η μετέπειτα κατοικία εκείνων που έχουν αγαπήσει. Στο Δ' ουρανό, του Ηλίου, είναι τοποθετημένοι οι χριστιανοί φιλόσοφοι και θεολόγοι ενώ στον Ε' ουρανό, του Άρη, βρίσκονται οι πολεμιστές που παρέδωσαν τη ζωή τους στον Κύριο υπερασπίζοντας τη πίστη Του. Ο Στ' ουρανός, του Δία, φιλοξενεί τους δίκαιους και ευλαβικούς ηγεμόνες, ενώ στον Ζ' ουρανό, του Κρόνου, βρίσκονται οι οραματιστές, που παρέδωσαν πνεύμα και σώμα για τη θεωρία του Θεού. Ο έναστρος ουρανός γίνεται μελλοντική κατοικία των Θριαμβευτικών ψυχών. Τέλος οι αγγελικές ιεραρχίες βρίσκονται στον «Πρώτο Κινητό» και πάνω από τα πάντα και τους πάντες, στην κορυφή που συγκλίνουν όλα τα σύμπαντα, είναι ο Θεός (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Οι αγγελικοί χοροί-τάγματα είναι επίσης εννιά: Άγγελοι, Εξουσίες, Δυνάμεις, Κυριότητες, Θρόνοι, Χερουβείμ, Σεραφείμ. Όσοι Άγγελοι είναι πιο κοντά στο Θεό, τόσο πιο γρήγορη είναι η κίνηση των φτερών τους. Κάθε αγγελικό τάγμα κυβερνά το δικό του ουρανό. Οι αγγελικοί χοροί είναι επίσης υπεύθυνοι για την κίνηση των ουρανών τους. Έτσι η περιστροφή κάθε ουρανού επηρεάζεται από την αγγελική τάξη που το κυβερνάει και συνάμα από τη γρηγοράδα της κίνησής τους, ανάλογα πάντοτε με την απόσταση από το Θεό. Επομένως οι πιο γρήγοροι άγγελοι (Χερουβείμ, Σεραφείμ κτλ.) κινούν τους πιο γρήγορους και κοντινότερους στη Θεία ύπαρξη ουραμούς (τον Θ' ουρανό, τον Η' ουρανό κτλ.).

Ο Δάντης με συνοδοιπόρο του πλέον τη Βεατρίκη προσπερνά με γοργούς ρυθμούς τους εννέα ουραμούς και φτάνει στον Έμπυρο ουρανό. Εκεί η Βεατρίκη, αφού παραδώσει τον Δάντη στον Άγιο Βερνάρδο, τον αποχαιρετά και παίρνει τη θέση που της αρμόζει στο αιώνιο ρόδο. Τότε ο Άγιος Βερνάρδος προσεύχεται στην Παρθένο και την εξορκίζει να λάβει υπό την προστασία της τον ποιητή. Εκείνος βυθίζεται στην αποκάλυψη του μυστηρίου της Αγίας Τριάδας. Αστραπιαία ο νους του φωτίζεται και νιώθει πως του αποκαλύπτεται μπρος του, μέσω οράματος, ο τρόπος με τον οποίο έγινε η ένωση μεταξύ ανθρώπινου στοιχείου και Θείας ύπαρξης (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Όλο αυτό το ταξίδι είχε διάρκεια εφτά ημέρες: μια νύχτα και μια μέρα στη Κόλαση (Κολ. Β'1, Β'142, Ζ'98, ΛΔ'105), μια μέρα και μια νύχτα έκανε για να περάσει από την Κόλαση στο Καθαρτήριο (Κολ. ΛΔ'139). Ανέβηκε το βουνό του Καθαρτηρίου σε τρεις μέρες και τρεις νύχτες (Καθ. Α'19, Θ'7, ΙΗ'76, ΙΘ'37-39, ΚΖ'89-90) και πάνω από μια μέρα στον Επίγειο Παράδεισο (Παράδ. ΚΖ'133, ΛΓ'104). Τον υπόλοιπο καιρό βρίσκονταν στον Παράδεισο (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

1.3. Εσωτερικό διάγραμμα

Ο Δάντης έδωσε στο αριστούργημά του αυστηρή μαθηματική αρχιτεκτονική. Στο έργο είναι συχνή η επανάληψη του ιερού αριθμού «3»: 3 μελλοθάνατες κατοικίες, 9 (3X3) κύκλοι, ουρανοί και αγγελικά τάγματα, 3 μέρη που χωρίζεται το έπος και διαθέτει κάθε μέρος από 33 τραγούδια (βέβαια η Κόλαση έχει 34, αλλά το πρώτο τραγούδι χρησιμεύει κυρίως ως εισαγωγή οπότε δεν προσμετράται). Διαθέτει επίσης 3 τέλη για κάθε μέρος. Επιπροσθέτως το έργο στο σύνολό του γράφεται σε αυστηρό ρυθμό 3 με 3 στίχους (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Όσο αυστηρή είναι η γεωμετρία του εξωτερικού διαγράμματος της «Θείας Κωμωδίας», άλλο τόσο αυστηρή είναι η εσωτερική γραμμή του δημιουργήματος. Κάθε λεπτομέρεια του έργου, που γίνεται ορατή από το γυμνό μάτι του αναγνώστη, κρύβει από πίσω της μια αυστηρή αλληγορική χροιά. Έτσι πίσω από το θρησκευτικό «τέμπλο» της «Θείας Κωμωδίας» βρίσκεται η θεματική «τράπεζα» της ηθικής και πολιτικής κριτικής (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Όσον αφορά την ηθική διάσταση του έργου, γίνεται φανερό πως ο άνθρωπος, όταν απομακρύνεται από την αγάπη του Θεού, βυθίζεται στο σκοτεινό άλσος της αμαρτίας. Όντας εϋσπλαχνος ο Κύριος του φανερώνει έναν πολύτιμο οδηγό για να μπορέσει να επιστρέψει στο μονοπάτι της αγαθότητας και της λύτρωσης. Αυτός ο οδηγός δεν είναι άλλος από τη λογική (Βιργίλιος). Μόνο η λογική είναι εκείνη που μπορεί να βοηθήσει τον άνθρωπο να κατανοήσει τη φρίκη που είναι διάχυτη στο δρόμο του κακού και της αμαρτίας (Κόλαση) και τον ωθεί στο να ακολουθήσει το δρόμο της μεταμέλειας και του εξαγνισμού (Καθατήριο). Πέρα όμως από την αγριότητα του κόσμου της αμαρτίας, η λογική δεν χρειάζεται. Μια πιο κραταιά δύναμη παίρνει το μέρος της λογικής. Αυτή είναι η θεία χάρη (Βεατρίκη). Μόνο με τη βοήθεια εκείνης ανεβαίνει κανείς στον ουρανό και ανακαλύπτει την ομορφιά και τη μακαριότητα του κόσμου των ενάρετων. Όμως και αυτή μόλις φτάσει έμπροσθεν του θρόνου του ίδιου του Θεού αποχωρεί και αφήνει τη θέση της στον οραματισμό (Άγιος Βερνάρδος) μέσω

του οποίου γίνεται εμφανής η Θεία ένωση του Θεού και του ανθρώπου (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Όσον αφορά την πολιτική διάσταση του έργου, γίνεται εμφανές πως ο ποιητής θεωρεί πως η κοινωνία είναι γεμάτη διαφθορά, αμαρτία και κακία (σκοτεινό άλσος) και την εξουσιάζουν τρία πελώρια τέρατα: φιληδονία, αλαζονεία και φιλαργυρία (λεοπάρδαλη, λιοντάρι και λύκαινα). Ένας μόνο είναι ικανός να τη σώσει, ο «Λαγονιάρης» αυτοκράτορας. Μόνο εκείνος μπορεί να βάλει τάξη στην ακατάστατη και παραλυμένη ιταλική χερσόνησο και να αναγκάσει τον Πάπα να περιοριστεί στο θρησκευτικό του έργο και εξουσία. Ο ραψωδός της παλαιάς και ισχυρής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, Βιργίλιος, μπορεί να οδηγήσει τον άνθρωπο στο σωστό πολιτικό μονοπάτι και τον συνοδεύει μέχρι τις επίγειες απολαύσεις (Επίγειος Παράδεισος). Η Θεολογία (Βεατρίκη), η καθορισμένη και αγνή παπική εξουσία είναι εκείνη που μπορεί να τον οδηγήσει, μέσω του Ευαγγελίου στη μακαριότητα, συμπληρώνοντας με αυτό το τρόπο την ευτυχία που μπορεί να φέρει στη Γη η δίκαιη αυτοκρατορική εξουσία (Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ., 2010).

Κεφάλαιο 2: The Garden of Earthly Delights

2.1. Βιογραφικά στοιχεία του Ιερώνυμου Μπος (Hieronymus Bosch)

Η Ολλανδία του 15^{ου} αιώνα ανέθρεψε έναν από τους μεγαλύτερους και πιο ιδιότυπους καλλιτέχνες που θα γνώρισε ο κόσμος της τέχνης. Ο Jeroen Anthoniszoon van Aken (Εικ.7), γνωστός έπειτα με το ψευδώνυμο Hieronymus Bosch, με το οποίο υπέγραφε τα έργα του, γεννήθηκε περίπου το 1450 στην εμπορική πόλη της Σέρτοκενμπος (Hertogenbosch, στα ελληνικά «Δάσος του Δούκα»), από όπου χρησιμοποίησε την τελευταία της συλλαβή για να δημιουργήσει το καλλιτεχνικό του ψευδώνυμο.

Στην Ιταλία ήταν επίσης γνωστός ως Bosco di Bolduc, μια εξιταλισμένη μορφή του ονόματός του. Σε γενικές γραμμές το όνομά του ήταν γνωστό σε όλο το δυτικό κόσμο με διάφορες παραλλαγές, κάποιες από αυτές είναι: El Bosco, Jeroen Bosch, Jheronimus Bosch, Jérôme Bosch και Hieronymus van Aken. Ασφαλώς, όπως προαναφέρθηκε, το πραγματικό του όνομα ήταν van Aken, μια και η οικογένειά του είχε εγκατασταθεί στο Hertogenbosch από το Aachen κατά τα τέλη του 14^{ου} αιώνα (Woods A., 2021).

Το Hertogenbosch, γνωστό και ως Den Bosch, είναι μια πόλη της Ολλανδίας, η οποία βρίσκεται 80 χλμ. περίπου νότια του Άμστερνταμ. Η πόλη αυτή ιδρύθηκε το 1185 και μέχρι και την εποχή του Ιερώνυμου, κατά τα τέλη δηλαδή του 15^{ου} αιώνα, είχε αναπτυχθεί ως μια από τις τέσσερις μεγαλύτερες πόλεις της Βραβάντης. Όσον αφορά τη διοίκηση, η πόλη υπήρξε μέρος της επικράτειας του δούκα της Βουργουνδίας. Το εμπόριο πλούτισε την περιοχή. Συγκεκριμένα το Hertogenbosch ήταν αρκετά γνωστό για την υφαντουργική και αγροτική παραγωγή και για την κατασκευή μουσικών οργάνων και καμπάνων (Woods A., 2021).

Αυτή λοιπόν η εμπορική πόλη ξεχώριζε όχι μόνο για τον πλούτο της, αλλά και για την έντονη θρησκευτική και πολιτική ζωή, γι' αυτό και διέθετε πλήθος θρησκευτικών ιδρυμάτων και μοναστηριών. Όλα τα θρησκευτικά ιδρύματα της ευρύτερης περιοχής ασπάζονταν τις ιδέες της Αδελφότητας

της Κοινής ζωής. Η Αδελφότητα αυτή δημιουργήθηκε στα τέλη του 14^{ου} αιώνα στις Κάτω Χώρες, με σκοπό να επαναφέρει τη θρησκευτικότητα σε μια πιο προσωπική και απλή μορφή. Το να είναι κανείς μέλος σε κάποια Αδελφότητα αυτής της ιδεολογίας ήταν μια αρκετά συνήθης και διαδεδομένη συνήθεια σε πλούσιους αστούς και ευγενείς (Woods A., 2021).

Αρκετά σημαντικό ρόλο έπαιξε και η Αδελφότητα της Παναγιάς. Η αδελφότητα αυτή δημιουργήθηκε το 1813 από τη συγκέντρωση ιερωμένων και λαϊκών, που ήταν αφοσιωμένη στη λατρεία της Παναχράντου Μαρίας της Παρθένου. Το όνομα της οικογενείας του Ιερώνυμου ήταν καταγεγραμμένο από το 1486 και κυρίως το 1488 στο μητρώο της Αδελφότητας. Η Αδελφότητα αυτή ήθελε τα μέλη της να είναι κουρεμένα και ντυμένα με ένα ένδυμα από ειδικό και αρκετά χοντρό μάλλινο ύφασμα. Το 1488, αφού έγινε «εξέχων μέλλος» της εκλεκτής ομάδας εκατό Αδελφών, λόγω της εμφανούς οικονομικής και κοινωνικής του θέσης, πήρε μέρος στο «Συμπόσιο του Κύκνου», ένα αρκετά σοβαρό και επίσημο γεύμα που διοργάνωνε η Αδελφότητα για τους αξιωματούχους και τα μέλη της ανώτερης μεσαιάς τάξης. Το όνομα αυτό δόθηκε στο συμπόσιο από το έμβλημά της Αδελφότητας της Παναγιάς, στο οποίο απεικονίζονταν ένας κύκνος (Woods A., 2021).

2.2. Η κοινωνία του Ιερώνυμου Μπος

«Μια τάξη πραγμάτων είχε αρχίσει να ξετυλίγεται όταν γεννήθηκε ο Μπος. Η βάρβαρη ασφάλεια της φεουδαρχίας βασιζόταν σε μια γενική αντίληψη, που ήταν η επουράνια τάξη πραγμάτων. Ο Θεός Πατέρας, ο Μεγάλος Κύριος, κρατούσε τον κόσμο ως φέουδο, μοιράζοντας τα εδάφη και τις εξουσίες στους μεγάλους υποτελείς του, τους πάπες, τους αυτοκράτορες και τους βασιλιάδες, οι οποίοι τα υπενοικίαζαν με τη σειρά τους [...]» (P. Beagle, *The Garden of Earthly Delights*, 14).

Ο Μπος δεν εντάσσεται επίσημα ούτε στην περίοδο του Μεσαίωνα, ούτε στην περίοδο της Αναγέννησης. Σύμφωνα με τον Ολλανδό ιστορικό Johan Huizinga στο έργο του “The Autumn of the Middle Ages” (2020), ο Ιερώνυμος εντάσσεται στην περίοδο της «εξασθένισης του Μεσαίωνα». Συνεπώς ο Μπος αποτελεί τη γέφυρα που ενώνει δύο από τις πιο σημαντικές περιόδους της ιστορίας της τέχνης, χωρίς βέβαια να εντάσσεται άμεσα σε κάποια από αυτές (Woods A., 2021).

Παρόλο που ο Μεσαίωνας δεν ήταν τόσο «σκοτεινός», όσο έγινε μετέπειτα γνωστό πως ήταν, αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπήρξε μια σχετικά απότομη άνοδος και βεβαίως απότομη μεταστροφή του ενδιαφέροντος του ανθρώπου στην κατάκτηση μιας ευρείας γνώσης μέσω της έρευνας και της επιστημονικής ανακάλυψης, οι οποίες καλλιέργησαν μια ατμόσφαιρα πνευματικής διέγερσης. Κύριο χαρακτηριστικό που μοιράζεται ο Μεσαίωνας με την Αναγέννηση είναι το έντονο θρησκευτικό στοιχείο, το οποίο όριζε την πραγματικότητα της εποχής εκείνης. Τα προσκυνήματα, οι γεμάτες επισημότητα λιτανείες και η πνευματική και θρησκευτική ευσέβεια ήταν μέρος της ζωής του ανθρώπου του Μεσαίωνα, ενός ανθρώπου που πίστευε στην αμαρτωλότητα της φύσης και ζούσε με σκοπό τη μετάνοια. Κατά την περίοδο όμως της Αναγέννησης ο άνθρωπος κράτησε μια πιο επιφυλακτική στάση απέναντι στην Καθολική Εκκλησία και στα κηρύγματα της, αμφισβητώντας με αυτό τον τρόπο την υποτιθέμενη προκαθορισμένη από τη θεϊκή βούληση τάξη των πραγμάτων (Woods A., 2021).

Αυτή η φεουδαρχική κοινωνία του κόσμου του Μεσαίωνα, με την ανατροπή της οδήγησε σε μεγάλες αναταραχές. Η «λυδία λίθος» του κόσμου εκείνου όχι μόνο είχε αφαιρεθεί, αλλά ταυτόχρονα έκανε την εμφάνιση της μια νέα τάξη πραγμάτων, η οποία διέφερε ριζικά από την προηγούμενη. Το σύστημα πεποιθήσεων του Μεσαίωνα διαλύθηκε. Έτσι στο α΄ μισό του 15^{ου} αιώνα, ο άνθρωπος σταμάτησε να στηρίζεται στην Εκκλησία, όσον αφορά την παρηγοριά, τη σωτηρία και την ανακούφιση της ψυχής του. Αυτό οδήγησε σε θρησκευτική διχόνοια, η οποία, με τις πολλαπλές μορφές της, χρησιμοποιήθηκε ως πρόφαση για τις πολιτικές και κοινωνικές αντιπαραθέσεις (Woods A., 2021).

Αυτή η αλλαγή νοοτροπίας, σύμφωνα με τους Μαρξ και Έγκελς, οδήγησε στην κατάλυση του κύριου κορμού της φεουδαρχίας και στην άνοδο του καπιταλισμού: «Απ' τους δουλοπάροικους του μεσαίωνα προήλθαν οι ελεύθεροι πολίτες των πρώτων πόλεων. Απ' αυτόν τον αστικό πληθυσμό αναπτύχθηκαν τα πρώτα στοιχεία της αστικής τάξης. Η ανακάλυψη της Αμερικής, ο περίπλους της Αφρικής δημιούργησαν για την αστική τάξη που γεννιόταν ένα καινούργιο πεδίο δράσης. Οι αγορές των Ανατολικών Ινδιών και της Κίνας, ο αποικισμός της Αμερικής, οι ανταλλαγές με τις αποικίες, ο πολλαπλασιασμός των μέσων ανταλλαγής και των εμπορευμάτων γενικά έδωσαν μια άγνωστη ως τα τότε ώθηση στο εμπόριο, τη ναυσιπλοΐα, τη βιομηχανία και προκάλεσαν έτσι μια γρήγορη ανάπτυξη τού επαναστατικού στοιχείου της φεουδαρχικής κοινωνίας που κατέρρεε. Ο έως τότε φεουδαρχικός ή συντεχνιακός τρόπος οργάνωσης της βιομηχανίας δεν έφτανε πια για να καλύψει τις ανάγκες που με τις νέες αγορές μεγάλωναν. Η μανιφακτούρα πήρε τη θέση του. Οι συντεχνιακοί μάστοροι παραμερίστηκαν από τη βιομηχανική μεσαία τάξη. Ο καταμερισμός της δουλειάς ανάμεσα στις διάφορες συντεχνίες εξαφανίστηκε μπροστά στον καταμερισμό της δουλειάς μέσα στο ίδιο το ξεχωριστό εργαστήριο.» (Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Ε., 2018, 13-15).

Το Σέρτοκενμπος υπήρξε μια περιοχή με ακμάζουσα και ελεύθερη αγορά, την οποία ρύθμιζαν συντεχνίες. Η πόλη αυτή ακολούθησε σαφώς τις νέες τεχνικές και μεθόδους της παραγωγικής διαδικασίας, συμβαδίζοντας με τις καινοτομίες του καιρού της. Αυτές τις καινοτομίες εκμεταλλεύτηκαν οι άρχοντες της αριστοκρατίας και της αστικής τάξης αποκομίζοντας υψηλό κέρδος, μεγαλύτερο από εκείνο των παραδοσιακών μαστόρων. Η δυσaráσκεια των συντεχνιών δεν άργησε να φανεί. Το γεγονός αυτό φυσικό ήταν να οδηγήσει σε έντονες διαμάχες, διαμάχες που έφτασαν στα πρόθυρα εμφυλίου πολέμου (Woods A., 2021).

Αυτή ήταν η κοινωνία, η οποία ανέθρεψε τον Μπος. Μια περίπλοκη κοινωνία που συνοδεύονταν από συγκεχυμένες αξίες. Η «Αλλαγή» την περίοδο του Μπος ήταν προ των πυλών. Όσο κατέρρεε η πατροπαράδοτη φεουδαρχία του Μεσαίωνα, άλλο τόσο ήταν εφικτή η αμφισβήτηση της εκκλησιαστικής δυνάμεως. Ο κυνισμός και ο σκεπτικισμός γκρέμισαν το

πελώριο τείχος της ισχύος της Δυτικής Εκκλησίας, το οποίο δέσποζε απροσπέλαστο από τη διάλυση του Δυτικού τμήματος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας. Στο κάτοπτρο της γενικής αναταραχής αντικατοπτρίζονταν η καθολική αμφιβολία (Woods A., 2021).

Οι τελευταίες δεκαετίες του 15^{ου} αιώνα κατέγραψαν την τεράστια αυτή κοινωνική αλλαγή με αίμα. Ο Εκατονταετής Πόλεμος, ο οποίος έφτανε στο τέλος του, παρέδωσε τα ηνία του στον Οθωμανικό στρατό. Δεν αποτελεί απλή σύμπτωση ότι ο Μπος ζωγράφιζε συνεχώς την οθωμανική ημισέληνο στους πίνακές του (Woods A., 2021).

Ο θάνατος όμως δεν πήρε μόνο ανθρώπινη μορφή την περίοδο εκείνη. Η μητέρα φύση εξαπέλυσε τη Μαύρη Πανώλη, η οποία αποδεκάτισε το 1/3 του πληθυσμού της Ευρώπης του 14^ο αιώνα. Ο «Μαύρος Θάνατος», έτσι όπως έγινε γνωστή η πανδημία αυτή, συνοδεύονταν από το λιμό, ο οποίος δεν υπήρξε υποδεέστερος του. Ο κόσμος αντικρίζοντας αυτές τις συμφορές και έχοντας διαρκώς το θάνατο γύρω του, με οποιαδήποτε μορφή, άρχισε να αποδίδει ευθύνες σε δαιμόνια και στη Θεία οργή. Ο μυστικισμός του Μεσαίωνα οδηγούσε τον άνθρωπο σε συμπεράσματα που αφορούσαν την παρέμβαση δεισιδαιμονιών και υπερφυσικών χαιρέκακων πλασμάτων της χριστιανικής πίστεως στα ανθρώπινα πράγματα, μέχρι και στην πεποίθηση πως το τέλος του κόσμου ήταν προ των πυλών. Η κόλαση δεν διέφερε και πολύ από την πραγματικότητα των καιρών εκείνων και δυστυχώς η λύτρωση δεν υπήρξε παράγοντας καθησύχασης του ταραχώδους πνεύματος του μεσαιωνικού πιστού (Woods A., 2021).

Οι πόλεις της Δυτικής Ευρώπης, όπως ασφαλώς και η γενέτειρα του καλλιτέχνη, είχαν γεμίσει με φυλακές, αγχόνες και ικριώματα. Ο θάνατος ήταν πανταχού παρών. Σε κάθε εκκλησία ήταν τοποθετημένος ένας πίνακας που τον παρουσίαζε χαμογελαστό με την μορφή συνήθως σκελετού. Αυτό το μοτίβο υιοθετήθηκε και από τον Πίτερ Μπρίγκελ (1525/30-1569), έναν καλλιτέχνη που έχει χαρακτηριστεί ως ο μοναδικός διάδοχος του Μπος. Ένας από τους διασημότερους πίνακές του με τίτλο «Ο θρίαμβος του θανάτου» πραγματεύεται αυτή τη θεματική (Εικ. 8).

Η κατάλυση των φεουδαρχικών θεμελίων σε συνδυασμό με την πανούκλα, το λιμό και τους πολέμους έφεραν την εξαθλίωση στις κατώτερες κοινωνικές ομάδες της εποχής. Στη Γερμανία αρκετοί ευγενείς φεουδάρχες μετατράπηκαν οι ίδιοι σε ληστές βαρόνους, οι οποίοι έπιναν το αίμα των αγροτών. Αυτή η κοινωνική κρίση βρήκε μορφή στους πίνακες του καλλιτέχνη (Woods A., 2021).

Στο δυτικό κυρίως κόσμο των ημερών μας έχει αποδυναμωθεί ο θρησκευτικός παράγοντας, σε αντίθεση βέβαια με τον μεταβαλλόμενο κόσμο του καλλιτέχνη, στον οποίο η θρησκεία ήταν κυρίαρχη. Αυτό βέβαια εξηγεί και την εμφανή κοινωνική και πολιτική πάλη, που διεξάγονταν μέσα στο θρησκευτικό πλαίσιο. Η αναταραχή και οι κακουχίες της περιόδου εκείνης οδήγησαν σε μια αποπνικτική και στενάχωρη καθημερινότητα, της οποίας η μόνη ανακούφιση ήταν η σκέψη της μεταθανάτιας ζωής, δηλαδή ότι ο πιστός θα μπορέσει να λυτρωθεί από τις στεναχώριες της επίγειας ζωής μέσω του ελπιδοφόρου ιδεατού κόσμου, του παραδείσου. Αυτή η σκληρή πραγματικότητα σε συνδυασμό με την φέρελπι πεποίθηση της απαλλαγής των δεινών του ανθρώπου, μέσω της μεταθανάτιας ζωής, χαρακτηρίζει τη θεματολογία της ύστερης γοθικής τέχνης και προφανώς και του ίδιου του Ιερώνυμου Μπος (Woods A., 2021).

Ένας κόσμος κυριαρχούμενος από τρέλα, μια τρέλα τόσο βαθιά ριζωμένη, που αρρώσταινε μέχρι θανάτου το ανθρώπινο μυαλό και πνεύμα, ήταν η πραγματικότητα της εποχής. Αυτή η αηδιαστική υπεραιωνιότητα που δεν γνωρίζει τη λύτρωση αποτελεί και το θέμα του πιο δημοφιλούς πίνακα του καλλιτέχνη, με τίτλο «Ο Κήπος των επίγειων Απολαύσεων». Αυτό το τρίπτυχο αριστούργημα ορίζει την «Ομορφιά του Άσχημου» που

αναφέρει ο Ουμπέρτο Έκο στο βιβλίο του «Η Ιστορία της Ομορφιάς». Τα γιγαντιαίου μεγέθους ψάρια, φανεροί προσδιορισμοί του φαλλικού συμβόλου, και τα τερατωδών διαστάσεων σαρκώδη φρούτα, με κύριο πρωταγωνιστή τους τη φράουλα, χρησιμοποιούνται από τον Μπος ως ένδειξη της αμαρτίας, που συχνά αποδίδονταν στις σαρκικές και με ερωτικό περιεχόμενο απολαύσεις. Αυτή η ιδέα της πνευματικής σύγχυσης και αποσύνθεσης είναι η κύρια θεματική του Μπος στους τόσο ανατριχιαστικούς πίνακές του. Όπως σχολιάζει και ο Χέγκελ: «*Η λογική γίνεται παράλογη*» (Woods A., 2021).

2.3. Ανάλυση του πίνακα «Ο Κήπος των επίγειων Απολαύσεων».

2.3.1. Η τέχνη του Ιερώνυμου Μπος (Hieronimus Bosch)

Στις χώρες του Βορρά, η καλλιτεχνική δημιουργία υπήρξε έμμεσα επηρεασμένη από το αναγεννησιακό πρότυπο της Ιταλικής τέχνης, όμως η ύστερη γοτθική τέχνη δεν υπήρξε αυστηρό αντίγραφό της. Η αναγεννησιακή τέχνη θέλει το φως ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό της, όμως η τέχνη στον Βορρά, ιδιαίτερα την περίοδο εκείνη, «παίζει» με το σκότος, μέσω του οποίου παρουσιάζεται μια ζοφερή και βαθύσκοπη θεματολογία με γκροτέσκο τρόπο (Woods A., 2021).

Οι ανατριχιαστικοί πίνακες του Ιερώνυμου Μπος αποτελούν αναπαραστάσεις της εποχής του. Ζωγραφίζει κυρίως την επίγεια κόλαση, στην οποία ο ίδιος ζει και μεγαλώνει. Η μεγαλοπρέπεια της τέχνης του δεν μένει στην επιφάνεια, αλλά προσχωρεί στα βάθη της ανθρώπινης ύπαρξης και μέσω αυτής αναδύονται με λεπτομερή τρόπο οι πιο κρυφές επιθυμίες και οι πιο αποκρουστικοί εφιάλτες. Τα έργα του μετατρέπονται σε μια θεατρική σκηνή, όπου αναπαράγεται η ίδια η ζωή. Η άδικη κοινωνία, της

οποίας είναι μέλος, τον οδηγεί σε μια κατάσταση απόγνωσης, μιας και ο ίδιος δεν μπορεί να ισορροπήσει τη χονδροειδή ανισότητα της φτώχειας και του πλούτου. Ζωγραφίζει για να ασκήσει κριτική πάνω στην ανισόρροπη πραγματικότητα. Η ζωγραφική του λοιπόν χρησιμοποιείται ως μέθοδος τιμωρίας (Woods A., 2021).

Η θεία τιμωρία της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ιερώνυμου εμπνέεται από το μεσαιωνικό παρελθόν. Οι γκροτέσκο μορφές και φυσιογνωμίες δαιμονικών όντων και γκαργόιλ¹ σε συνδυασμό με τις εκατοντάδες απεικονίσεις αμαρτωλών στους εξωτερικούς τοίχους των μεσαιωνικών καθολικών εκκλησιών ξαναζωντανεύουν και αποκτούν τον κυρίαρχο ρόλο στην τέχνη του Μπος (Woods A., 2021).

Ο κόσμος που δημιουργεί ο Ιερώνυμος είναι απόκοσμος και φοβερά δυσοίωνος, όμως καθηλώνει τον θεατή του, μαγεύοντάς τον με μια απερίγραπτη αρμονία. Βασίζεται στο ρεαλισμό και συνάμα τον υπερβαίνει με ένα ανορθόδοξο τρόπο.

Η κοινή θεματολογία της εποχής του παρουσιάζει την αντίληψη της θρησκείας από τους συγχρόνους του. Η απεικόνιση των δυσοίωνων πνευμάτων δεν είναι παρά μια απεικόνιση της ταραγμένης ψυχής του ανθρώπου της εποχής, η οποία προκλήθηκε από την έντονη φοβία για την μαγεία και τον δαιμονισμό, που χαρακτήριζε τον Μεσαίωνα. Σε αντίθεση όμως με τα υπόλοιπα έργα της περιόδου ο Μπος δίνει μεμονωμένη σημασία και προσοχή σε κάθε ανθρώπινη μορφή και μη χαρίζοντας στους πίνακές του έναν πρωτοπόρο ρεαλισμό, μια τεχνοτροπία που έμελλε να επικρατήσει αιώνες αργότερα (Έκο, Ο.).

Αναγνωρίσιμα στοιχεία της τέχνης του Μπος αποτελούν η φαντασία και η πολυπλοκότητα των δαιμονισμένων μορφών. Αυτά τα στοιχεία

¹ Τα Γκαργκόιλ είναι μορφές τεράτων που κοσμούν την εξωτερική επιφάνεια διαφόρων εκκλησιών σε Αγγλία, Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία κτλ. Τα πιο γνωστά Γκαργκόιλ είναι εκείνα της Παναγίας των Παρισίων. Οι μορφές αυτές παρουσιάζονται με ένα γκροτέσκο χαρακτήρα, με σκοπό να υπενθυμίσουν στους αναλφάβητους πιστούς την έννοια του κακού, μιας και το προσωποποιούν. Επίσης λειτουργούσαν σαν προστάτες του ναού καθώς πίστευαν πως έδωχναν τα κακά πνεύματα που τον επιβουλεύονταν. Η γαλλική λέξη “Gargouille” προέρχεται από τα λατινικά και αρχικά σήμαινε λαιμός. Μια άλλη πιο πρακτική χρήση τους ήταν ως προεξέχουσες υδρορροές.

διαφοροποιούν τα έργα του και τα κάνουν ανεπανάληπτα. Οι χονδροειδείς, κτηνώδεις καρικατούρες των πλασμάτων του κακού αντικαθίστανται από τερατόμορφα υβρίδια, τα οποία δανείζονται και συνδυάζουν ανθρώπινα μέλη, ερπετά, έντομα και εξαρτήματα μηχανών. Το ενδιαφέρον είναι πως αυτά τα πλάσματα του σκότους δεν παρουσιάζονται με φόντο την κόλαση, από όπου υποτίθεται προήλθαν, αλλά γίνονται κομμάτι του πραγματικού ανθρώπινου κόσμου, δημιουργώντας υπαινιγμούς ότι η τιμωρία των αμαρτωλών ψυχών πληρώνεται επί γης.

Ο Κόσμος του Ιερώνυμου είναι εφιαλτικά όμορφος. Ο συνδυασμός της λαγνείας και του σκοταδισμού παίζουν πρωταρχικό ρόλο σε ένα θέατρο του παραλόγου, στο οποίο δαιμονικά όντα καταβροχθίζουν ψυχές, που έχουν καταπέσει στην αμαρτία, η οποία φαίνεται να επιβάλλεται από την ανθρώπινη φύση. Τα ζώα παρουσιάζονται να βασανίζουν την ανθρώπινη σάρκα ενώ άντρες και γυναίκες ερωτοτροπούν με κτηνώδη τρόπο μπροστά στα μάτια του θεατή (Έκο, Ο.).

Ο Φρίντριχ Σίλερ στο έργο του με τίτλο «Περί της τραγικής τέχνης» (1792) αναφέρει πως: *«Είναι ένα γενικό φαινόμενο της φύσης μας, πως ό,τι είναι θλιβερό, τρομερό, ή και φρικτό να μας ελκύει με μία ακαταμάχητη γοητεία• ότι οι σκληρές πόνου και τρόμου μας απωθούν και με την ίδια δύναμη μας έλκουν. Όλοι συγκεντρώνονται, γεμάτοι προσδοκίες, γύρω από εκείνον που διηγείται την ιστορία μιας δολοφονίας• καταβροχθίζουμε άπληστα το πλέον περιπετειώδες παραμύθι με φαντάσματα και η απληστία μας είναι τόσο μεγαλύτερη όσο περισσότερο μας κάνει να σηκώνονται όρθιες οι τρίχες των μαλλιών μας. Αυτή η ψυχική διάθεση παρουσιάζεται μπροστά σε φαινόμενα που προσφέρονται σε κοινή θέα. Η θέαση από την ακτή μιας θύελλας που βυθίζει ολόκληρο στόλο, θα ευχαριστούσε τη φαντασία μας με την ίδια δύναμη, με την οποία θα συντάραζε τα φιλανθρωπικά μας συναισθήματα• θα ήταν δύσκολο να πιστέψουμε τον Λουκρήτιο, ότι δηλαδή αυτή η φυσική ευχαρίστηση προέρχεται επειδή συγκρίνουμε τη δική μας ασφάλεια με τον κίνδυνο που είδαμε [...]»* (Έκο, Ο.).

Αυτός ο τρόπος σκέψης μπορεί να διατυπώνεται από πολύ μεταγενέστερο του Ιερώνυμου Μπος, όμως δίνει μια εξήγηση στο συναισθημα δέους που προκαλούν οι πίνακες του καλλιτέχνη στο θεατή

τους, ανεξαρτήτως εποχής και κοινωνικού υπόβαθρου, προσφέροντας μια πρωτόγνωρη διαχρονικότητα στα έργα του καλλιτέχνη. Και δεν αποκλίνει από την αλήθεια, διότι μπορεί η κοινωνία να αλλάζει και να εξελίσσεται, αλλά ο άνθρωπος παρουσιάζει μια αιώνια ομοιομορφία, η οποία σύμφωνα με τον Condorcet και τον Turgot αποτελεί αιτία της αέναης προόδου του ανθρώπινου είδους.

Σύμφωνα με τον Εντμουντ Μπερκ, έτσι όπως αναγράφεται στο έργο του “Περί του Υψηλού και του Ωραίου” (εκδ. οίκος Σταμούλη, 2016) : *«Ό,τι μπορεί να προκαλέσει οδύνη και κίνδυνο, ό,τι δηλαδή είναι κατά κάποιον τρόπο τρομερό, ή αφορά τρομερά πράγματα, ή επιδρά με τρόπο ανάλογο του τρόμου, θεωρείται πηγή Υψηλού, δηλαδή παράγει την πιο ισχυρή συγκίνηση που είναι σε θέση να αισθανθεί μια ψυχή»*. Λαμπρό παράδειγμα μιας τέτοιας ιδέας αποτελεί το διάσημο τρίπτυχο του Ολλανδού καλλιτέχνη με τίτλο «The Garden of Earthly Delights» (Εκο, Ο.).

2.3.2. «Ο Κήπος των επίγειων Απολαύσεων» : Το εξωτερικό περίγραμμα

Πράγματι, βλέποντας τα εξωτερικά φύλλα του τρίπτυχου, είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς σε τι ακριβώς αναφέρονται. Ο επίπεδος δίσκος, ο οποίος είναι τοποθετημένος μέσα σε μια γυάλινη σφαίρα, φαίνεται πως φιλοξενεί στην επιφάνειά του μια παραδεισένια ομορφιά, με την ξηρά να είναι καλυμμένη από βλάστηση, ενώ η θάλασσα το περιτριγυρίζει αναδεικνύοντας και η ίδια τα κάλλη της μέσω της ζωηρής πανίδας της. Παρόλα τα σύννεφα, που σκεπάζουν το πάνω μέρος της σφαίρας στο εσωτερικό της, ακτίνες φωτός διεισδύουν και φωτίζουν το θεϊκό δημιούργημα. Το σημαντικότερο, όμως μέρος, το οποίο προσδίδει και το περιεχόμενο των εξωτερικών φύλλων του τρίπτυχου, βρίσκεται στο πάνω μέρους των παραθυρόφυλλων (Εικ.9). Στην αριστερή γωνία στο πάνω μέρους του πίνακα, παρουσιάζεται ο Δημιουργός. Κρατώντας ένα ανοικτό

βιβλίο στα χέρια του, κάθεται στον αιώνιο θρόνο του, ψηλά στους ουρανούς του παραδείσου, καθώς φαίνεται το βλέμμα του να είναι καρφωμένο προς τα πάνω, προς την αιώνια απεραντοσύνη. Στο κέντρο, στο ίδιο ύψος με την απεικόνιση του Κυρίου, αναγράφεται ένας στίχος: «*Ipse dixit, et facta sunt: Ipse mandavit, et create sunt*». Σε αυτό το σημείο γίνεται αναφορά στον 6ο στίχο του 32ου Ψαλμού, ο οποίος υμνεί τον Δημιουργό και Σωτήρα. Μια ακριβής αντιστοιχία, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως μετάφραση της λατινικής φράσης είναι ο 9ος στίχος του 32ου Ψαλμού της Βίβλου: «ὅτι αὐτὸς εἶπε καὶ ἐγενήθησαν, αὐτὸς ἐνετείλατο καὶ ἐκτίσθησαν» (Διότι Αυτός εἶπε και ἐγιναν: πρόσταξε Αυτός και θεμελιώθηκαν. Στο ελληνικό κείμενο προηγούνται τους στίχους 6-8 τα εξής λόγια: «*τῷ λόγῳ τοῦ Κυρίου οἱ οὐρανοὶ ἐστερεώθησαν*», με τον λόγο του Κυρίου εστερεώθησαν οι ουρανοί. Και συνεχίζει: «*τῷ πνεύματι τοῦ στόματος αὐτοῦ πᾶσα ἡ δύναμις αὐτῶν*», με την απλή πνοή του στόματός Του δημιουργήθηκαν τα άστρα, απεριόριστη η δύναμή του. Και στον 7ο στίχο συνεχίζει η αναφορά στη δημιουργία του κόσμου: «*συνάγων ὥσεὶ ἄσκον ὕδατα θαλάσσης, πθεῖς ἐν θησαυροῖς ἀβύσσους*». Και συγκεντρώνει λοιπόν ο Θεός τα νερά της θάλασσας σε ένα ασκί και τα ασφαρίζει στα απύθμενα ύδατα των ωκεανών, όπως ασφαρίζονται οι θησαυροί των ανθρώπων. Τέλος ο 8ος στίχος αναφέρει: «*φοβηθήτω τὸν Κύριον πᾶσα ἡ γῆ, ἀπ’ αὐτοῦ δὲ σαλευθήτωσαν πάντες οἱ κατοικοῦντες τὴν οἰκουμένην*». Ας φοβάται όλη η γη τον Κύριο και ας συγκλονισθούν και ας συγκινηθούν βαθύτατα όλοι οι άνθρωποι της οικουμένης μπροστά Του.

Με βάση αυτά τα στοιχεία θα φανταζόταν κανείς πως ο Bosch αναφέρεται στην Τρίτη Ημέρα της δημιουργίας του κόσμου από τον Θεό, έτσι όπως αναφέρεται και στη «Γένεση». Ο Combrich όμως παρατηρεί μια άλλη λεπτομέρεια, η οποία αλλάζει τα δεδομένα της ερμηνείας των εξωτερικών φύλλων. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο Μπος έχει απεικονίσει τα νερά της θάλασσας που έχουν υποχωρήσει μετά την μεγάλη πλημμύρα. Υποστηρίζει ακόμα ότι οι λαμπερές κυρτές ραβδώσεις, που διεισδύουν από τα «φορτωμένα» σύννεφα, στην αριστερή πτέρυγα του πίνακα, εντός του σφαιρικού πλαισίου, δεν μπορούν να είναι απλές αντανakλάσεις του σε μια περιβάλλουσα επιφάνεια. Μα τι άλλο θα μπορούσαν να είναι; Δεν θα

μπορούσε να είναι αντιστοίχως ένα ουράνιο τόξο, εκείνο το ουράνιο τόξο που εμφανίστηκε μετά τη Θεία τιμωρία προς την ανθρώπινη αλαζονεία, όταν οι ακτίνες του ηλίου άγγιξαν για ακόμα μια φορά την επιφάνεια της ταλαιπωρημένης γης; Φαντάζει κάπως αδιανόητο η απεικόνιση κάτι τόσο χαριτωμένου, του οποίου η ύπαρξη αντιπροσωπεύεται από ποικιλία χρωμάτων, να αποτυπώνεται πάνω σε ένα grisaille². Αυτή η λεπτομέρεια όμως ήταν εκείνη που άνοιξε καινούργιους δρόμους προς την αποκωδικοποίηση του τρίπτυχου.

Το ουράνιο τόξο λειτουργεί ως υπενθύμιση της συμφωνίας, που πραγματοποιήθηκε ανάμεσα στον άνθρωπο και το Θεό, ανάμεσα στο Νώε και το Κύριο, ακριβώς μετά την πλημμύρα:

«Θέτω το ουράνιον τόξον εις τα νέφη, και αυτό θα είναι εις σημείον και εις υπόμνησιν της διαθήκης μου μεταξύ Εμού και όλων των ζώντων επί της γης, ανθρώπων και ζώων. Όταν θα συναθροίζω τα νέφη στον ουρανόν της γης, θα φαίνεται το ουράνιον τόξον επάνω εις αυτά, και θα ενθυμούμαι την διαθήκην μου, την οποίαν έκαμα προς σας και προς κάθε άλλην ζωντανήν ύπαρξιν, προς κάθε σάρκα και δεν θα πέση ύδωρ επί της γης εις κατακλυσμόν αυτής, ώστε να καταστραφή κάθε ζώσα ύπαρξις από ανθρώπου έως ζώου.»

Γένεσις 9:13

Και το βιβλίο, που κρατά ο Δημιουργός στο πάνω μέρος του αριστερού εξωτερικού φύλλου, το οποίο με μια πιο κοντινή ματιά φαίνεται να δείχνει τις σελίδες του, αποτελεί αναφορά στη συγκεκριμένη διαθήκη.

Όπως αναφέρθηκε και πιο πριν, τα λόγια, τα οποία αναγράφονται και εξυμνούν τον Δημιουργό στο πάνω μέρος των φύλλων, ανήκουν στους Ψαλμούς και όχι στη «Γένεση». Θα μπορούσε όμως η ανάλυση των λόγων αυτών να μας οδηγήσει στη σωστή ερμηνεία του Τρίπτυχου; Και όμως τα λόγια αυτά αποτελούν τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στην απροσάρμοστη

² Μονόχρωμος πίνακας στον οποίο χρησιμοποιούνται διάφορες αποχρώσεις του γκρι.

τέχνη του Μπος και στους υψηλούς θεολογικούς υπαινιγμούς. Τα υψηλού περιεχομένου λόγια, σκοπός των οποίων είναι να υμνήσουν τον Δημιουργό-Θεό, αναφέρονται δύο φορές στο βιβλίο των Ψαλμών. Ο Αυγουστίνος στην έξοδο του βιβλίου των Ψαλμών περιγράφει τη Δημιουργία, προειδοποιώντας παράλληλα για το φρικτό τέλος, στο οποίο μέλει να καταλήξουν οι αμαρτωλοί και οι άπιστοι. *“Πρώτος ήταν ο Λόγος και ο Λόγος ήταν με τον Θεό και ο Λόγος ήταν Θεός. Ήταν από την αρχή με τον Θεό. Τα πάντα έγιναν από αυτόν και χωρίς αυτόν δεν έγινε ούτε ένα από τα όσα έχουν γίνει. Αυτός ήταν ζωή και η ζωή ήταν το φως των ανθρώπων. Και το φως φέγγει μέσα στο σκοτάδι και το σκοτάδι δεν το νίκησε.”* (Κατὰ Ἰωάννην 1, 1-5).

Ο Δημιουργός, στο παραπάνω απόσπασμα από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη, ταυτίζεται με τον Χριστό-Λόγο. Η απεικόνιση του Χριστού ως Δημιουργού είναι συμβατή με τις θρησκευτικές παραδόσεις του Μεσαίωνα, όμως αυτή η εκδοχή είχε σχεδόν ξεπεραστεί την περίοδο του καλλιτέχνη. Ο Γρηγόριος, στα Ηθικά του στο βιβλίο του Ιώβ επέλεξε να ακολουθήσει στενά τον Αυγουστίνο τόσο θεματικά όσο και στη διδασκαλία και στη μέθοδο ερμηνείας. Αν και δίνει έμφαση σε μια διαφορετική πτυχή του μεγαλείου των έργων του Κυρίου, ο Γρηγόριος ακολουθεί το παράδειγμα του μέντορά του συνδέοντας τα λόγια του Ψαλμωδού με εκείνα του Ιωάννη.

Αν η γενική πατερική δομή σκέψης του Μεσαίωνα ήταν επαρκής, το τρίπτυχο δεν θα αποτελούσε, σχεδόν καθόλου, μυστήριο για τους ιστορικούς τέχνης. Η μικρογραφία του Θεού-Πατέρα με το ορθάνοιχτο βιβλίο απεικονίζει τον Λόγο του Δημιουργού, ο οποίος είναι στενά συνδεδεμένος με το περιεχόμενο του εσωτερικού του τρίπτυχου. Ανοίγοντας λοιπόν τα φύλλα του ερχόμαστε αντιμέτωποι με τον Λόγο του Κυρίου. Με τη βοήθεια των Αγίων Πατέρων θα προχωρήσουμε στη διερεύνηση της εκδοχής του Κήπου της Εδέμ από τον Μπος.

2.3.3. 1ο Πάνελ: Η ζωή στο Παράδεισο

Ο πίνακας στα αριστερά του διάσημου τρίπτυχου φαντάζει γαλήνιος, μια σωστή αναπαράσταση του παραδείσου (Εικ.10). Απεικονίζεται προφανώς η δημιουργία του Αδάμ και της Εύας. Ο καλλιτέχνης αποφασίζει να επικεντρωθεί στη στιγμή που ο Αδάμ ξυπνάει από τον ύπνο του και αντικρίζει τον Δημιουργό του και την Εύα. Ο Θεός κρατάει την πρωτόπλαστη από τον καρπό ευλογώντας την ένωσή τους.

Σύμφωνα με τη Γένεση, το πρώτο βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης, αναφέρονται τα εξής:

«Και είπεν ο Θεός· ποιήσωμεν άνθρωπον κατ' εικόνα, ημετέραν και καθ' ομοίωσιν, και αρχέτωσαν των ιχθύων της θαλάσσης και των πετεινών του ουρανού και των κτηνών και πάσης της γης...»

Εδάφιο Α' 26

«Και έπλασεν ο Θεός τον άνθρωπον, χουν από της γης, και ενεφύσησεν εις το πρόσωπον αυτού πνοήν ζωής, και εγένετο ο άνθρωπος εις ψυχήν ζώσαν»

Εδάφιο Β' 7

«Και είπεν Κύριος ο Θεός· ου καλόν είναι το άνθρωπον μόνον· Ποιήσωμεν αυτό βοηθούν κατ' αυτόν»

Εδάφιο Β' 18

«Και επέβαλεν ο Θεός έκστασιν επί τον Αδάμ, και ύπνωσε· και έλαβε μίαν των πλευρών αυτού και ανεπλήρωσε σάρκα αυτ' αυτής. Και ωκοδόμησεν ο Θεός την πλευράν, την έλαβεν από του Αδάμ, εις γυναίκα και ήγαγεν αυτήν προς τον Αδάμ. Και είπεν Αδάμ· τούτο νυν οστούν εκ των οστέων μου και σάρξ εκ της σαρκός μου· αύτη κληθήσεται γυνή, ότι εκ του ανδρός αυτής ελήφθη αύτη. Ένεκεν τούτο καταλείπει άνθρωπος τον πατέρα αυτού και την μητέρα και προσκολληθήσεται προς την γυναίκα αυτού, και έσονται οι δύο εις σάρκα μίαν.»

Εδάφιο Β' 21-24

«Και εποίησεν ο Θεός τον άνθρωπον... άρσεν και θήλυ εποίησεν αυτούς. Και ευλόγησεν αυτούς ο Θεός, λέγων· αυξάνεσθε και πληθύνεσθε και πληρώσατε την γην και κατακυριεύσατε αυτής...»

Εδάφιο Α' 27-28

Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον η μορφή που επέλεξε ο Μπος να αποδώσει τον Θεό. Φαίνεται πιο νέος σε σύγκριση με το εξωτερικό πάνελ. Οι χρυσές μπούκλες και τα γαλάζια μάτια επιβεβαιώνουν τη νεανική εμφάνιση. Ο λόγος που πιθανώς Του δίνει ο καλλιτέχνης τέτοια χαρακτηριστικά, τα οποία προσδίδουν νεότητα στο πρόσωπό Του, είναι διότι η όψη του παραπέμπει κυρίως στην έννοια του Ιησού Χριστού, ο οποίος ενσαρκώνει τον Λόγο του Κυρίου. Η Δημιουργία είναι ο επίγειος παράδεισος στην προκειμένη περίπτωση, στον οποίο λανθάνουν αρκετοί υπαινιγμοί για την αγριάδα των ζώων. Αλλόκοτες εικόνες ενός ουτοπικού τοπίου εξελίσσονται στο βάθος του έργου.

Ο συγκεκριμένος πίνακας αποτελεί μια αρμονική συμφωνία, που παίζει στους χαρμόσυνους ρυθμούς της αιώνιας ζωής και ευτυχίας. Η έκταση και η φύση της διαφωνίας σχετικά με τον Κήπο της Εδέμ, που απεικονίζεται στον αριστερό πίνακα, διατυπώνεται με γλαφυρό τρόπο από τον Friinger, καθώς αρνείται την άποψη του Charles de Tolnay, ότι δηλαδή η νεογέννητη Εύα που παρουσιάζεται από τον Κύριο στον Αδάμ είναι ήδη η εικόνα της αποπλάνησης, στην οποία υπαινίσσεται η έννοια της αμαρτίας εντός του Παραδείσου.

Υπάρχει όμως και μια άλλη εκδοχή για την ερμηνεία του αριστερού πίνακα του τρίπτυχου, η οποία θέλει τη σκηνή που παρουσιάζει ο Μπος να είναι έξι ημέρες μετά τη Δημιουργία, τη στιγμή ακριβώς μετά το προπατορικό αμάρτημα.

Βουνά με παράξενη όψη σχηματίζουν το φόντο του Κήπου της Εδέμ. Το πρώτο βουνό είναι μια πανύψηλη στήλη στον ήλιο, της οποίας η κορυφή στηρίζεται σε μια οβάλ πλάκα με πιο έντονο πράσινο χρώμα από το υπόλοιπο πράσινο-χρυσό της δομής. Η πλάκα φέρει τέσσερις πινακίδες, ένα δαχτυλίδι και τρεις κορυφές που δίνουν την εντύπωση μιας τρίπτυχης ευλογίας. Το εκκλησιαστικό μοτίβο του βωμού υλοποιείται περαιτέρω από

ένα “custoda” ή ένα “ryx” (σκεύη που χρησιμοποιούνται στις Ρωμαιοκαθολικές λειτουργίες) στα αριστερά του οικοδομήματος και μια επισκοπική μίτρα στη βάση του. Το βουνό με τα χαρακτηριστικά αυτά, τοποθετημένο στην πάνω αριστερή γωνία, πρέπει να θεωρηθεί ότι έχει εξαιρετική σημασία. Μεταξύ των πολλών αλληγορικών σημασιών που του αποδίδονται στην πατερική γραμματεία, το βουνό αντιπροσωπεύει την έννοια ενός μεγάλου πνευματικού ηγέτη. Η επισκοπική μίτρα, μαζί με ένα βουνό χρυσής απόχρωσης, μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ως εισαγωγή στον Episcopus Aurelius Augustinus.

Ο Αυγουστίνος παρομοιάζει τους θρησκευτικούς ηγέτες με βουνά, και κηρύσσει: *"Γνωρίζετε τα βουνά, έχουν ήδη θεραπευτεί. Τα βουνά είναι προφήτες, τα βουνά είναι απόστολοι, τα βουνά είναι όλοι οι κήρυκες της αλήθειας"*. Προειδοποιεί, ωστόσο, ότι δεν πρέπει να θεωρούνται όλα τα βουνά ιερά, διότι ορισμένα μπορεί να αντιπροσωπεύουν ψευδοπροφήτες και κακούς κήρυκες. Ακόμη και οι επίσκοποι δεν εξαιρούνται από το σφάλμα: *"Οι επίσκοποι δεν υπήρξαν συγγραφείς σχισμάτων και αιρέσεων;"*. Σε άλλο σημείο, σε μια καταγγελία των ηγετών των σύγχρονων αιρέσεων, ο Αυγουστίνος συνδέει την ερμηνεία του "βουνού" με έναν στίχο ενός ψαλμού: Διότι έχουν αναστηθεί ηγέτες αιρέσεων, οι οποίοι είναι βουνά..... Πώς λέτε στην ψυχή μου: "Φύγε σαν πουλί στο βουνό σου" (Ψαλμ. XI.1).

Το βουνό περιτριγυρίζεται από σμήνη πουλιών, που πετούν ή βρίσκονται στο έδαφος. Τα νοήματα που αποδίδονται στα πουλιά είναι πολυποίκιλα. Τα πουλιά που πετούν πέρα από τις κορυφές φαίνεται ότι κυριολεκτικά "μεταφέρονται ψηλά από τον άνεμο": Ο Αυγουστίνος παρομοιάζει τα πουλιά που πετούν ψηλά με τους περήφανους ανθρώπους που δεν έχουν υπόψη τους τον Κύριο: *"Θα μεγαλύνουμε τη γλώσσα μας, τα χείλη μας είναι δικά μας, ποιος είναι ο κύριος μας;"* (Ψαλμός XII.4). Από την άλλη τα πουλιά που πατούν στην εύπορη γη του Παραδείσου μπορεί να ενσαρκώνουν τις προτροπές του Αυγουστίνου να προσπαθήσουν οι άνθρωποι να κατανοήσουν τα αληθινά νοήματα των ψαλμών, με τη βοήθειά του, ώστε «να τραγουδήσουμε με την ανθρώπινη νοημοσύνη και όχι σαν να είναι με τη φωνή των πουλιών».

Λόγω της εικονογραφικής συσχέτισης με τα πουλιά, η επισκοπική μίτρα έχει αναπόφευκτα απεικονιστεί ως αυγό. Ο μίτος, αναποδογυρισμένος, βρίσκεται στο έδαφος. Πάνω του κάθεται ένα πουλί με κακή όψη, που επιβλέπει, όπως φαίνεται, το σμήνος των κορακιών που απεικονίζονται να πλησιάζουν αργά. Το πουλί φαίνεται να είναι κουκουβάγια. Το πτηνό αυτό, σύμφωνα με τους σχολιασμούς του Αυγουστίνου, αποτελεί σύμβολο του ερέβους και του θανάτου και από ότι φαίνεται παραμονεύει με σκυθρωπή όψη και προμηνύει τη μοίρα των αμαρτωλών, ενώ κάθεται αγέρωχο στην ενδιάμεση εσοχή της πηγής της ζωής. Το αυγό του μίτου έχει για αντίγραφο ένα αυγό τοποθετημένο μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου βουνού του κεντρικού πίνακα, όπου βλέπουμε ανθρώπινα «μωρά» που απεικονίζονται τόσο διφορούμενα, ώστε με την πρώτη ματιά φαίνεται να εκκολάπτονται ή να βγαίνουν από το αυγό κάνοντας όπισθεν, ενώ στην πραγματικότητα αποτελούν μια επανάληψη της πομπής των πουλιών που ξαναμπαίνουν στο αυγό-μήτρα-μίτο. Η ψευδαίσθηση που κρύβει το αντίθετό της καταρρέει ακόμη περισσότερο όταν παρατηρούμε ότι τα πουλιά αναδύονται από τις σκοτεινές εσοχές ενός σπηλαίου που μοιάζει με τάφο της Εδέμ για να αναδυθούν σαν καπνός μέσα από τα ανοίγματα της κορυφής. Τα πουλιά ταξιδεύοντας από τον τάφο στη μήτρα υποδηλώνουν ότι οι φυσικές παραδοχές μπορούν να αντιστραφούν σε αυτή την Εδέμ (Calas E., 1969).

Τα ερπετά που αναδύονται από τα νερά της Πηγής της Ζωής, στο κέντρο του συγκεκριμένου πάνελ, μπορούν να κατανοηθούν κυριολεκτικά ως νεοσύστατη ζωή. Ωστόσο, ένα κείμενο του Αυγουστίνου συνδέει τη δημιουργία των ζώων «εκ των υδάτων» την Πέμπτη ημέρα της Δημιουργίας, με το μυστήριο του βαπτίσματος, δηλαδή «τους βαπτισμένους, τους αναγεννημένους εκ του ύδατος» - αυτό μπορεί να ώθησε τον Μπος να συγχωνεύσει τα νεοσύστατα ερπετά με το ίζημα των πρεσών, δηλαδή τους βαπτισμένους ασεβείς. Αυτή η συγχώνευση θα εξηγούσε την απωθητική και αφύσικη όψη πολλών από τα ερπετά, καθώς και την εξέχουσα θέση που δόθηκε στο ερπετό που χύνει τις στάλες της κανάτας: Παραθέτοντας το «Ας βγάλουν τα νερά ερπετά από ζωντανές ψυχές» (Γέν. 1.20), ο Αυγουστίνος κηρύττει: «Βλέπετε, λοιπόν, εσείς στους οποίους τα νερά έχουν

ήδη γεννήσει ερπετά από ζωντανές ψυχές. Διότι ανήκετε στα πιεστήρια, και σε σας που τα νερά έβγαλαν, ένα πράγμα τεντώνεται, ένα άλλο πετιέται. Διότι υπάρχουν πολλοί που δεν ζουν άξια του βαπτίσματος που έλαβαν». Ο Αυγουστίνος εκβιάζει τους ακροατές του: «Ιδού τα πιεστήρια σε αυτή την πρόταση: Ας γίνουν οι δίκαιοι πιο δίκαιοι, και ας γίνουν οι βρώμικοι (*sordidus*) ακόμα πιο βρώμικοι (Αποκ. XXII.11)..... Ας γίνουν τα κατακάθια, μαύρα από το σκοτάδι της άγνοιας, και της θρασύτητας....».

Πίσω από τον πρωτόπλαστο υπάρχει ένα δέντρο, ο κορμός του οποίου φαίνεται να φέρει νομίσματα. Εδώ είναι πιθανό να γίνεται αναφορά στην ερμηνεία του Γρηγορίου σε ένα χωρίο από τον Ιώβ. Στο συγκεκριμένο χωρίο ο Εωσφόρος «προσέφερε στον άνθρωπο στον παράδεισο το νόμισμα της διαβολικής πίστης». Ανάμεσα στο ζεύγος των πρωτόπλαστων στέκεται ο Χριστός. Με μια στάση θυμού αλλά συνάμα και ελέους τοποθετεί το δεξί πόδι Του κάτω από εκείνο του Αδάμ αποτρέποντάς τον από το να πέσει μέσα στο λάκκο, στο κάτω μέρος δεξιά, από τον οποίο εκπηδούν διαφόρων ειδών πλάσματα με σκοτεινή όψη. Δεν κοιτάει κανένα από τα δύο δημιουργήματά του, ως ένδειξη αποστροφής για την πράξη τους, δείχνοντάς τους παράλληλα ότι επρόκειτο να τους τιμωρήσει. Όπως αναφέρει και ο Αυγουστίνος «υπάρχει στο βλέμμα Του το έλεος, όχι ένα κοίταγμα με διάθεση τιμωρίας». Όμως το ζεύγος των πρωτόπλαστων αντλεί σιγουριά από το Θεϊκό έλεος και αντί να μετανιώσει που παραβίασε τη Θεϊκή εντολή, προσπέφτει εντέλει στο λάκκο της ακαθαρσίας και τιμωρείται.

Πρέπει να έχουμε κατά νου ότι ο Μπος επέλεξε ως κεντρικό θέμα την παρουσίαση της Εύας στον Αδάμ, μια πράξη που οδήγησε στον Πειρασμό και την Πτώση, καθώς και στη θνητότητα του ανθρώπου. Ο Μπος υπογραμμίζει την ιδέα του θανάτου απεικονίζοντας ζώο να σκοτώνει ζώο σε άμεση γειτνίαση με τον Αδάμ και την Εύα και δίνοντας στον Αδάμ ως χαρακτηριστικό την καρακάξα, διότι αυτό το ασπρόμαυρο πουλί γίνεται σύμβολο ζωής και θανάτου, όταν, ως *pica*, συνδέεται με τον δρυοκολάπητη-*picus* που απεικονίζεται να τσιμπάει μια μουριά (*mora-mors*) στο Δέντρο της Ζωής, στην πλάτη του Αδάμ. Το έκπληκτο και ανυπόμονο βλέμμα του Αδάμ προς την Εύα και η ομορφιά της Εύας αντανακλούν την πρόθεση του

Μπος να υποδηλώσει την αποπλάνηση. Ποιο είναι το κρυφό νόημα της σκηνης; Αν θεωρήσουμε τον Χριστό-Λόγο του Μπος ως τον Χριστό ενός ψευδοπροφήτη, ποια ψευδή λέξη, μήνυμα ή υπόσχεση υπονοείται; Τα στοιχεία που προέκυψαν από την ανάλυση του κεντρικού πίνακα υποδεικνύουν ένα δόγμα που θα μπορούσε να ερμηνευτεί από τους Αγίους Πατέρες ως πειρασμός προς την αμαρτία (Calas E., 1969).

2.3.4. 2ο Πάνελ: Ο κήπος των επίγειων απολαύσεων

Αν η θεματική του τρίπτυχου είναι η βιβλική πλημμύρα, τότε το εσωτερικό κεντρικό πάνελ πιθανότατα να παρουσιάζει τον κόσμο πριν την πλημμύρα (Εικ.11). Οι ερωτοτροπίες που παίζουν πρωταρχικό ρόλο στο συγκεκριμένο πάνελ δεν θα μπορούσαν λοιπόν να είναι αφηρημένοι συμβολισμοί που αναφέρονται στην πονηρία του ανθρώπινου είδους, αλλά θα ήταν πιο πιθανό να γίνεται μια παρουσίαση της πραγματικότητας της γης, η οποία οδήγησε τον Θεό να προστάξει την καταστροφή του κόσμου (Calas E., 1969).

«Όταν ήρχισαν να πληθύνονται οι άνθρωποι επί της γης, επληθύνοντο αναλόγως και αι γυναίκες των αμαρτωλών ανθρώπων, των απογόνων του Κάιν. Οι άνθρωποι του Θεού, ιδόντες ότι αι γυναίκες του διεφθαρμένου κόσμου ήσαν ωραίαί, κατά τρόπον δε σαρκικόν σκεπτόμενοι και από την εξωτερικήν ωραιότητα ελκυόμενοι εξέλεξαν και έλαβον συζύγους από τας θυγατέρας των διεφθαρμένων ανθρώπων. Είδεν ο Θεός την σαρκικότητα αυτήν των ανθρώπων και είπε· «δεν θα παραμείνη πλέον το πνεύμα μου στους ανθρώπους τούτους, διότι κυριαρχούνται εξ ολοκλήρου από σαρκικά φρονήματα. Όλαι δε αι υπολειπόμεναι ημέραι της ζωής των θα περιορισθούν μόνον εις εκατόν είκοσιν έτη». Την εποχήν εκείνην υπήρχον οι γίγαντες εις την γην. Αλλά και κατόπιν, όταν οι άνθρωποι του Θεού ελάμβανον ως συζύγους γυναίκας του αμαρτωλού

κόσμου, εγεννούσαν γίγαντας. Οι δε γίγαντες εκείνοι και διαβόητοι άνθρωποι επί της γης. Ο Θεός ιδών ότι επληθύνθησαν και επληθύνοντο συνεχώς αι αμαρτίαι των ανθρώπων επί της γης και ότι η καρδιά παντός ανθρώπου ήτο δοσμένη εις την αμαρτίαν, και τα πονηρά πάντοτε έργα είχεν ως αντικείμενον των επιθυμιών και σκέψεών της, εσκέφθη ότι αυτός εδημιούργησεν εις την γην τον άνθρωπον να ζη κατά το θεϊόν θέλημα και ελυπήθη δια το κατάντημα των ανθρώπων. Απεφάσισε δε ο Θεός και είπε· «θα εξαφανίσω από το πρόσωπον της γης τον άνθρωπον, τον οποίον εδημιούργησα, και μαζί με αυτόν κάθε άλλο ζωντανόν ον από ανθρώπου μέχρι κτήνους, από τα ερπετά της γης έως τα πτηνά του ουρανού, διότι μετεμελήθην που τους εδημιούργησα». Ο Νώε όμως δια την αρετήν αυτού απελάμβανε την ευμένειαν και προστασίαν του Θεού.».

Γένεσις 6: 1-8

«Οι άνθρωποι όμως της εποχής εκείνης είχαν παρεκτραπή και διαφθορή ενώπιον του Θεού και επλημμύρησεν η γη από κάθε αδικίαν. Είδε Κύριος ο Θεός την γην, όπου κατοικούσαν οι άνθρωποι, ότι ήτο αθεραπεύτως διεφθαρμένη, διότι κάθε άνθρωπος είχε παρεκκλίνει από την ευθείαν οδόν και επορεύετο τον δρόμον της διαφθοράς. Είπε τότε Κυριος ο Θεός προς τον Νώε· «το τέλος όλων των ανθρώπων έφθασε, διότι εγέμισεν η γη από τας αμαρτίας των. Και ιδού ότι εγώ θα καταστρέψω αυτούς και την γην, εις την οποίαν κατοικούν.».

Γένεσις 6: 11-13

Όπως έχει ήδη αναφερθεί τα εξωτερικά φύλλα του τρίπτυχου αποτελούν προάγγελο του θέματος του εσωτερικού κεντρικού πάνελ. Ο συγκεκριμένος πίνακας είναι αρκετά αινιγματικός. Εκ πρώτης όψεως φαντάζει χαρμόσυνος και ζωντανός, ιδιαίτερα άμα συγκριθεί με το δεξιό πάνελ που παρουσιάζει την Κόλαση σε όλο της το τρομαχτικά χαστικό μεγαλείο. Στοιχείο που μπορεί να οδηγήσει στην διασαφήνιση του συγκεκριμένου μυστηριώδους έργου είναι η ερμηνεία των φραουλών και των γιγάντιων φρούτων, τα οποία παίζουν σημαντικό ρόλο στη σύνθεσή του. Τα λόγια του Θεού προς τον Νώε περί της καταστροφής του κόσμου

δημιούργησαν κάποια προβλήματα στο τρόπο εξήγησής τους. Η γη δεν καταστράφηκε από την πλημμύρα. Μια δυνατή εξήγηση έχει τις ρίζες της στις παραφράσεις, οι οποίες ξεκίνησαν με το Glossa Ordinaria του 9ου αιώνα και συνεχίστηκαν με το βιβλίο του 12ου αιώνα του Petrus Comestor με τίτλο «Historia Scholastica», ένα βιβλίο που συνάντησε τέτοια δημοτικότητα στα τέλη της περιόδου του Μεσαίωνα που σχεδόν επισκίασε την ίδια τη Βίβλο. Με βάση τις παραφράσεις αυτές, ο Θεός όταν διέταξε την «καταστροφή του κόσμου» δεν εννοούσε ότι θα τον αφάνιζε μέσω της πλημμύρας, αλλά ότι θα κατέστρεφε τη γονιμότητα του εδάφους (Combrich E. H., 1969).

«Disperdam eos cum terra, id est cum fertilitate terrae. Tradunt quoque vigorem terrae, et fecunditatem longe inferiorem esse post diluvium, quam ante, unde esus carniū homini concessus est, cum antea fructibus terrea victitaret.»
P.L., cxcviii, col.1082

(Η ευρωστία και η γονιμότητα του εδάφους λέγεται ότι ήταν πολύ μικρότερη μετά τον κατακλυσμό απ' ό, τι πριν, και γι' αυτό τον λόγο δόθηκε στον άνθρωπο η άδεια να τρώει κρέας, ενώ πριν ζούσε με τους καρπούς της γης).

Συνοπτικά λοιπόν, στο εσωτερικό κεντρικό τμήμα του τρίπτυχου παρουσιάζεται μια εκδοχή της προκατακλυσμιαίας περιόδου στη γη, η οποία κατά τη διάρκεια της απεικόνισής της πάνω σε ξύλο βελανιδιάς στερέωσε τη φαντασία του καλλιτέχνη τη στιγμή που ο ίδιος γέμισε τον κόσμο εκείνο με ανθρώπους που λαίμαργα σιτίζονται από γιγαντιαία φρούτα. Τέτοιες σκηνές είναι αμέτρητες στο πάνελ.

Το ότι η ακολασία ήταν το κύριο αμάρτημα που οδήγησε στη καταστροφή του ανθρώπινου είδους θεωρείται δεδομένο. Η βιβλική αναφορά στην αρχή της διαφθοράς γίνεται στο σημείο «Οι άνθρωποι του Θεού, ιδόντες ότι αι γυναίκες του διεφθαρμένου κόσμου ήσαν ωραίοι, κατά τρόπον δε σαρκικόν σκεπτόμενοι και από την εξωτερικήν ωραιότητα ελκνόμενοι εξέλεξαν και έλαβον συζύγους από τας θυγατέρας των

διεφθαρμένων ανθρώπων» (Combrich E. H., 1969). Οι συγκεκριμένοι στίχοι αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για τους μελετητές. Η πιθανότητα σε αυτό το σημείο ότι γίνεται αναφορά στους εκπαιδόμενους αγγέλους και δαίμονες και ότι οι γίγαντες που αναφέρονται στους συγκεκριμένους στίχους ήταν απόγονοι μιας τέτοιας αμαρτωλής ένωσης, ήταν πάντοτε συζητήσιμη.

Υπάρχει περίπτωση να γίνεται μια νύξη αυτής της ερμηνείας μέσα στον πίνακα μέσω των δύο φτερωτών μορφών, στη δεξιά γωνία του έργου, οι οποίες κουβαλούν ένα καρπό και ένα ψάρι στον αέρα. Όμως η πολλαπλή παρουσία σκουρόχρωμων μορφών -περισσότερων από αυτών ανήκουν στο γυναικείο φύλο- βασίζεται κυρίως σε μια διαφορετική προσέγγιση των στίχων αυτών, η οποία τονίζεται ιδιαίτερα από τον Άγιο Αυγουστίνο στο «*De civitate Dei*» (Η Πολιτεία του Θεού). Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ανάγνωση οι «άνθρωποι του Θεού» ερμηνεύονται ως απόγονοι του Σεθ, γιου του Αδάμ, πρόγονου του Νώε και καλοκάγαθου ανθρώπου, ενώ οι «θυγατέρες των διεφθαρμένων ανθρώπων», αντιπροσωπεύουν την φυλή του Κάιν. Η πεποίθηση ότι αυτή η φυλή μπορεί να ταυτοποιηθεί με τους μαύρους και το μελαμψό χρώμα του δέρματός τους μπορεί να θεωρηθεί πως είναι αναγνωριστικό σημάδι του Κάιν, όπως αναφέρεται στη Βίβλο, δυστυχώς θα παίξει σημαντικό ρόλο στα επιχειρήματα υπέρ της διατήρησης της δουλείας στους επόμενους αιώνες (Combrich E. H., 1969).

Σίγουρα υπήρχαν περισσότερες πληροφορίες, τις οποίες θα μπορούσε ο Μπος να μάθει, για την προκατακλυσμιαία περίοδο, αλλά προτίμησε να αφεθεί στην φαντασία του και να «παίξει» με κάποιες ενδείξεις. Είναι προφανές πως στις μέρες εκείνες της χορτοφαγίας τα ζώα δεν φοβόντουσαν τον άνθρωπο. Για τον άνθρωπο του σήμερα μια τέτοια εγγύτητα μεταξύ ανθρώπου και κτήνους φαντάζει περισσότερο παραδείσια, παρά εκλαμβάνεται ως σημάδι ιδιάζουσας κατάπτωσης. Αλλά ακόμα και στο σημερινό λεξιλόγιο δεν εκλαμβάνεται ως επαινετικός λόγος το να πει κανείς πως «κάποιος έχει πέσει στο επίπεδο ενός κτήνους». Ο τρόπος με τον οποίο τα γυμνά κορμιά των ανδρών και των γυναικών παρουσιάζονται με τόση ελευθερία κυριαρχούμενα από τα κτηνώδη ένστικτά τους έρχεται σε πλήρη συμφωνία με το εμφανές αίσθημα συντροφικότητας με τα ζώα,

ταυτόχρονα «καθαρό» και «βρώμικο». Δέχονται το φαγητό που τους προσφέρουν γιγαντιαία πτηνά, τα οποία πιθανόν να έχουν φτάσει σε αυτό το μέγεθος λόγω της αφθονίας της γης. Η πλειοψηφία των μορφών φαίνεται να διασκεδάζει με όλων των ειδών τα ζώα ακολουθώντας μια παράλογη κυκλική φορά στο κέντρο του πίνακα (Combrich E. H., 1969).

Η λαγνεία έχει προφανώς οδηγήσει το ανθρώπινο είδος στην παραφροσύνη την εποχή προ του κατακλυσμού. Διαβάζουμε, για ακόμα μια φορά στο «*Historia Scholastica*» (Combrich E. H., 1969), το σημείο που γίνεται αναφορά στα οράματα του Μεθόδιου (Combrich E. H., 1969) για ένα χρονολογικό απολογισμό για τη φθορά του ανθρώπινου είδους, το οποίο οδηγήθηκε από την αιδώ στην κατάπτωση και συνεπώς στην καταστροφή:

«*Methodius causam diluvii, hominum scilicet peccata, diffusius exsequitur dicens, quia quingentesimo anno primae chiliadis, id est post primam chiliadem, filii Cain abutebantur uxoris fratrum suorum nimiis fornicationibus. Sexcentesimo vero anno mulieres in vesania versae supergressae viris abutebantur. Mortuo Adam, Seth seperavati cognationem suam a cognatione Cain, quae redierat ad natale solum. Nam et pater vivens prohibuerat ne commiscerentur, et habitavit Seth in quodam monte proximo paradise. Cain habitavit in campo, ubi fratrem occiderat. Quingentesimo anno secundae chiliadis exarserunt homines in alterutrum coeuntes. Septingentesimo anno secundae chiliade inundavit diluvium.*»

Historia Scholastica, Lib. Genesis xxxi; Migne, P.L., cxcviii, col. 1081

(Στο έτος πεντακόσια από το έτος χίλια, δηλαδή μετά την πρώτη χιλιετία, οι γιοι του Κάιν κακοποίησαν τις γυναίκες των αδελφών τους με υπερβολική συνουσία. Αλλά στο εξακοσιοστό έτος η γυναίκα έγινε ακόμη πιο τρελή και κακοποίησε τον άνδρα. Όταν πέθανε ο Αδάμ, ο Σεθ χώρισε τους συγγενείς του από την οικογένεια του Κάιν με την οποία γύρισε στην πατρίδα του. Επειδή όσο διάστημα ζούσε ο πατέρας τους είχε απαγορεύσει να αναμειγνύονται, ο Σεθ έζησε σε κάποιο βουνό κοντά στον Παράδεισο. Ο Κάιν ζούσε στην πεδιάδα όπου είχε σκοτώσει τον αδελφό του. Στο

πεντακοσιοστό έτος της δεύτερης χιλιετίας οι άνθρωποι έπιασαν φωτιά καθώς συνευρίσκονταν μεταξύ τους. Στο επτακοσιοστό έτος της δεύτερης χιλιετίας οι γιοι του Σεθ ποθούνσαν τις κόρες του Κάιν και έτσι γεννήθηκαν οι γίγαντες. Και όταν άρχισε η τρίτη χιλιετία, άρχισε ο κατακλυσμός).

Μέσω αυτής της αντίληψης, η εικόνα του Μπος μοιάζει όντως αξιοσημείωτα συγκρατημένη. Δεν είναι τόσο η μοχθηρότητα των πράξεων του ανθρώπου που τονίζεται, όσο η πλήρης αυτοεγκατάλειψη με την οποία εκτελούνται. Υπάρχει ένα άλλο βιβλικό κείμενο που εξηγεί πλήρως αυτή την πτυχή και μας επιτρέπει να ενισχύσουμε την ερμηνεία που προτείνεται εδώ μέσω ενός σημαντικού εγγράφου που είναι γνωστό εδώ και αρκετό καιρό στους μελετητές του Μπος, αλλά δεν έχει συσχετιστεί με το τρίπτυχο της Μαδρίτης.

Το *Sicut erat* (n diebus Joe) είναι ένα απόσπασμα από το Ευαγγέλιο του Αγίου Ματθαίου, όπου ο Χριστός μιλάει για την επερχόμενη Ημέρα της Κρίσης:

“Της ημέρας δε εκείνης και της ώρας ουδείς γνωρίζει, ούτε οι άγγελοι του ουρανού, παρά μόνον ο Πατέρας μου. Αλλά όπως ήταν οι ημέρες του Νώε, έτσι θα είναι και η έλευση του Υιού του ανθρώπου. Διότι όπως στις ημέρες πριν από τον κατακλυσμό που έτρωγαν και έπιναν, παντρεύονταν και νυμφεύονταν, μέχρι την ημέρα που ο Νώε μπήκε στην κιβωτό, και δεν γνώριζαν, μέχρις ότου ήρθε ο κατακλυσμός και τους πήρε μαζί του όλους, έτσι θα είναι και η έλευση του Υιού του ανθρώπου.”

Ματθαίου, XXIV, 36-39

Εδώ, όπως και στον πίνακα, αυτό που τονίζεται ιδιαίτερώς, δεν είναι η πονηρία της ανθρώπινης φύσης πριν τον Κατακλυσμό, αλλά η αδιαφορία του ανθρώπινου γένους, καθώς οδηγούνταν όλο και πιο κοντά στην καταστροφή του. Γι’ αυτό και το αρχείο, που μας παρουσιάζει τον πρωταρχικό τίτλο του τρίπτυχου της Μαδρίτης, μας προμηθεύει και με ένα πολύ σημαντικό στοιχείο για την σωστή κατανόηση της πραγματικής ατμόσφαιρας και διάθεσης του έργου. Γίνεται απολύτως κατανοητό ότι ο

Fraenger ³ μπορεί να δημιουργήσει τόσες πολλές παραλλαγές του συγκεκριμένου πάνελ, περισσότερο ως εξύμνηση και λιγότερο ως καταδίκη της ερωτικής ευχαρίστησης. Γιατί όσο παράλογη κι αν ήταν η υπόθεσή του για την παρουσία μιας αίρεσης γυμνιστών μεταξύ των μελών της Αδελφότητας της Παναγίας του S'Hertogenbosch, διέκρινε κάτι ουσιαστικό όταν σχολίασε την αίσθηση χαράς και όχι αποστροφής που διακατείχε τον πίνακα. Είναι αλήθεια ότι η χαρά δεν είναι αυτή του ζωγράφου ή του ιδανικού θεατή αλλά μάλλον αυτή του δραματικού προσώπου. Όμως το απόσπασμα από το ευαγγέλιο που πιθανώς αναγραφόταν στον πίνακα καθιστά σαφές ότι αυτό που αποτελούσε την πραγματική αμαρτία του ανθρώπου πριν από τον κατακλυσμό ήταν η απουσία της αίσθησης της αμαρτίας. Οι άνθρωποι επιδίδονταν στο «φαγητό, στο ποτό, στο γάμο και στην παραχώρηση σε γάμο» χωρίς να σκέφτονται την κρίση που περίμενε τους επιδιδόμενους στις ακολασίες, στην κόλαση όπου τα ίδια τα όργανα της ηδονής μετατρέπονται σε εργαλεία βασανιστηρίων. Όπως σχολιάζει ο Nicholas de Lyra το απόσπασμα: "Erant enim tunc comendentes et bibentes in securitate: diluvium non timentes", ενώ ο Rabanus Maurus αγωνιά ιδιαίτερα για την καταπολέμηση της αιρετικής ερμηνείας ότι ο Κύριος καταδικάζει εδώ το φαγητό και το γάμο ως τέτοια. «Χάθηκαν στο νερό και στη φωτιά όχι επειδή έκαναν αυτά τα πράγματα, αλλά επειδή παραδόθηκαν ολοκληρωτικά σ' αυτά και περιφρόνησαν την κρίση του Θεού». Επιστρέφοντας στην εικόνα από το κείμενο αυτό δεν μπορεί παρά να θαυμάσει κανείς τη φαντασία με την οποία ο Μπος προκάλεσε και οραματίστηκε αυτή την ολοκληρωτική απορρόφηση στο φαγητό, την ερωτοτροπία και το γλέντι (Combrich E. H., 1969).

Σύμφωνα με τον Josephus τα «παιδιά του Σεθ» γνώριζαν ότι ο Αδάμ είχε προβλέψει την καταστροφή του κόσμου. Κατασκεύασαν λοιπόν δύο στύλους, έναν από πέτρα και έναν από τούβλα, για να αντέχουν τόσο στις δυνάμεις του νερού όσο και της φωτιάς, και έγραψαν πάνω τους όλες τις γνώσεις που ήθελαν να διατηρήσουν για την ανθρωπότητα μετά τον

³ Γερμανός ιστορικός τέχνης (1890-1964). Συνέγραψε σημαντικές μελέτες για διάφορους καλλιτέχνες, ένας από αυτούς και ο Hieronymus Bosch.

κατακλυσμό. Η ιστορία αυτών των στύλων και της φροντίδας που δόθηκε στο υλικό τους περιλαμβάνεται από την Historia Scholastica και σε άλλες περιγραφές της ιστορίας του κόσμου (Combrich E. H., 1969).

Μερικές φορές ο τεχνίτης λέγεται ότι ήταν ο Tubal Cain, μερικές φορές είναι ο Jubal. Αλλά τουλάχιστον σε ένα μεσαιωνικό χρονικό του κόσμου, αυτό του Rudolf von Ems, η συγγραφή των στυλών αποδίδεται γενικότερα στους αμαρτωλούς ανθρώπους πριν από τον κατακλυσμό, των οποίων η ικανότητα και η πανουργία στην κατασκευή ενός ανθεκτικού υλικού «σκληρότερου από το γυαλί» τονίζεται:

«Τώρα άρχισαν να αυξάνονται όλο και περισσότερο οι άνθρωποι- ήταν τόσο πολλοί, συνεχώς και πάντα, αργά και νωρίς, ο αριθμός τους αυξανόταν πολύ. Η αμαρτία και ο αμαρτωλός νους άρχισαν επίσης να αυξάνονται - και μαζί με τη δύναμη της πονηρής δεξιότητάς τους αυξήθηκε και η κυριαρχία τους σε πολλές δεξιότητες και τέχνες. Τώρα ο Αδάμ τους είχε προφητεύσει ότι ο κόσμος θα έπρεπε να χαθεί μέσω του νερού και να τελειώσει με τη φωτιά. Ενάντια σε αυτόν τον κίνδυνο η επιδεξιότητά τους κατασκεύασε με τέχνη δύο στήλες - η μία ήταν από τούβλα, η άλλη από μάρμαρο, πιο σκληρό από γυαλί. Όποια τέχνη και αν είχαν ανακαλύψει, έγραψαν πάνω σε αυτές τις στήλες...»
(Rudolf von Ems, Weltchronik, ed. G. Ehrismann, 1915).

2.3.5. 3ο Πάνελ: Η Κόλαση

«Υμνείτε τον Κύριο με άρπα· ψαλμωδήστε σε Αυτόν με δεκάχορδο ψαλτήρι». Η συμβουλή αυτή, του δεύτερου στίχου του Ψαλμού 33, παραβιάζεται από τους αλαζόνες και άπιστους, οι οποίοι οδηγούνται στην Κόλαση του Μπος.

Η κόλαση, από την οπτική γωνία του καλλιτέχνη, απεικονίζεται στο εσωτερικό δεξιό φύλλο του τρίπτυχου (Εικ.12). Η κοινή ιδέα της Μεσαιωνικής κοινωνίας για τον τόπο της αιώνιας αμαρτίας θέλει την Κόλαση να φλέγεται καθώς αποτρόπαια βασανιστήρια εκτελούνται για μια αιωνιότητα. Σε μια ζωή χειρότερη από κόλαση, η Κόλαση έπρεπε να

υπερβεί την φρίκη της καθημερινότητας της πρώιμης Αναγέννησης. Ο Μπος για να απεικονίσει λοιπόν την μεταθανάτια Κόλαση σε βαθμό που να υπερβαίνει εκείνη της επίγειας, χρησιμοποίησε το σχολιασμό του Αυγουστίνου στον ψαλμό 148: *«Δοξολογείται τον Κύριον από τη γη, δράκοντες και όλες οι άβυσσοι / Φωτιά, καλάζι, χιόνι, πάγος, άνεμος καταιγίδας...»*. Η Θεϊκή οργή δεν οριοθετείται και δεν μπορεί κανείς θνητός να την αποφύγει. Γι' αυτό και ο καλλιτέχνης οδηγείται στην απεικόνιση αλλοφρόνων αμαρτωλών, οι οποίοι σπεύδουν να αποφύγουν την τιμωρία τους.

Πάνω αριστερά μέσα στο έντονο έρεβος, από το οποίο μόνο οι λυσσασμένες φλόγες πολέμου φαίνεται να φωτίζουν την αποτρόπαιη σκηνή, πάνω στην γέφυρα, ένα σμήνος ευγενών ξεχύνεται μανιωδώς. Ο καθένας από αυτούς τους ευγενείς, ένοχος των δικών του πράξεων, γυμνώνεται μπροστά στη Θεϊκή τιμωρία. Καταδικάζονται για το αμάρτημα της φιλαργυρίας και βουτούν στο νερό με σκοπό να απελευθερωθούν από τις φλόγες που φαίνεται να τους κατακλύζουν. Σύμφωνα με τον Αυγουστίνο το νερό, στο οποίο βουτούν για να λυτρωθούν, είναι κόκκινο, βαμμένο με το αίμα του Ιησού Χριστού, Υιού του Θεού. Το κτίριο στο κέντρο των φλεγόμενης λαίλαπας φαίνεται να είναι μια σιταποθήκη. Πάνω σε αυτό, για ακόμα μια φορά, ο Αυγουστίνος σχολιάζει: *«ο Κύριος απείλησε τη στείρα γη με φωτιά σαν να ετοιμάζε τη σιταποθήκη του για τους αποφέροντες καρπούς»*. Όμως στην Κόλαση, όπου μπορούν να υπάρξουν μόνο σκληρές ψυχές και οι καρποφόροι άνθρωποι δεν γίνεται να καταλήξουν εκεί, ο Μπος πνίγει τη σιταποθήκη με φλόγες. Ο πύργος-κάστρο στην πάνω αριστερή πλευρά, από τον οποίο φαίνεται να προβάλλει Θεϊκό, ελπιδοφόρο φως, δεν είναι παρά μια ακόμα καταδίκη, κατά την οποία οι άπιστοι παρακολουθούν την πύλη για μια αιωνιότητα, περιμένοντας την άφιξη του Κυρίου και Θεού τους για να τους λυτρώσει από τα βασανιστήρια τους, κάτι που δεν πρόκειται να γίνει ποτέ.

Μέσα στο γκροτέσκο χάος της αιώνιας παράνοιας, εκεί προβάλλονται με έντονο χαρακτήρα οι κτηνώδεις απολαύσεις του ανθρώπινου γένους, οι οποίες δεν φαίνεται να έχουν τελειωμό. Τα βασανιστήρια των αμαρτωλών ψυχών και τα τερατόμορφα εξωπραγματικά

πλάσματα του σκότους περιτριγυρίζονται από μια οξύμωρη συνεργασία μεταξύ του φωτός και του ερέβους. Τα ανθρώπινα πάθη οδηγούν τις μορφές του πίνακα στο Κακό και οι πειρασμοί που παρασύρουν τις αβοήθητες ψυχές στην αμαρτία τις οδηγούν στην αιώνια καταδίκη τους. Το κάλλος του συγκεκριμένου πάνελ λανθάνει στην απουσία του φωτός, το οποίο είναι κυρίαρχο στους δύο προηγούμενους πίνακες. Τα βασανιστήρια εξελίσσονται τη νύχτα μιας και το θερμό και ελπιδοφόρο φως του Θεού δεν μπορεί να φτάσει στον τόπο αυτό. Γι' αυτό ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί «ψυχρά» χρώματα, για να τονίσει τη σκληρότητα του θεάματος των τιμωριών και των βασάνων. Μέχρι και το νερό παρουσιάζεται παγωμένο, παρόλο που στο πίσω μέρος του φόντου διαγράφονται πυρκαγιές.

Το σκηνικό μπορεί να χαρακτηρίζεται από έντονες και ταυτόχρονες πολλαπλές κινήσεις, όμως σε σύγκριση με τα δύο προηγούμενα σκηνικά, η ζωγράδα που απεικονίζεται δεν αποβλέπει στη ζωή αλλά στο θάνατο. Το κεντρικό σημείο του πάνελ είναι ο «άνθρωπος δέντρο», του οποίου ο κορμός, που φέρει τη μορφή μιας σπηλιάς, στηρίζεται πιθανότατα από σάπιους κορμούς δέντρων. Η σπηλιά αυτή μοιάζει με καπηλειό, το οποίο καλωσορίζει τις δύστυχες μορφές που ανεβαίνουν την σκάλα του. Κεντρικά του πάνελ φαίνεται να ξεπροβάλλει ένα ανέκφραστο ανδρικό πρόσωπο με χρώμα νεκρικό, το οποίο εικάζεται πως αποτελεί την αυτοπροσωπογραφία του ίδιου του ζωγράφου.

Ο αποκαλούμενος «πρίγκιπας της Κολάσεως», ένα γιγαντιαίο τερατόμορφο όν με κεφάλι πουλιού, φαίνεται να «γιορτάζει» πάνω από τα άψυχα πτώματα των αμαρτωλών, τα οποία και αποβάλλει από το κάτω μέρος, όπου βρίσκεται μια κοιλότητα. Κυρίαρχο στοιχείο του πίνακα είναι τα μουσικά όργανα, όπως η σάλπιγγα, το τύμπανο, η άρπα, και το λαούτο χαρίζοντας μια περίεργη και αλλόκοτη όψη σε μια Κόλαση που φαντάζει μουσική (Woods A., 2021).

Κεφάλαιο 3: Θεός και Θάνατος είναι πανταχού παρόντες

Από πόλεμο σε λιμό, από λιμό σε πανώλη. Αυτή ήταν η καθημερινότητα του μεσαιωνικού ανθρώπου. Η ζοφερή τριλογία θανάτου μαστίζει την κοινωνία της εποχής. Σε μια κοινωνία που είναι βαθιά θρησκευόμενη η κρίση φαντάζει θεομηνία. Το ευαγγελικό μήνυμα συνδέεται με τις αξίες της χριστιανικής Ευρώπης, ενώ τα θεμέλιά της βασίζονται στην εκκλησιαστική εξουσία. Ο θάνατος αυτός καθ' αυτός όμως δεν είναι εκείνος, που τaráσσει τις ψυχές των πιστών, αλλά αυτό που επέρχεται εκείνου, μια μοίρα χειρότερη και από τον θάνατο. Η Θεία κρίση επηρέαζε άμεσα την ηθική συμπεριφορά του ανθρώπου της εποχής και η εκκλησία του υπενθύμιζε με κάθε δυνατό τρόπο ότι η Κόλαση ήταν μονόδρομος των αμαρτωλών και τα αιώνια βασανιστήρια αναπόφευκτα για αυτούς που παραβαίνουν το θεϊκό και αποστολικό δίδαγμα.

Η έντονη προώθηση της ζοφερής αυτής μοίρας έδωσε μια πιο δραματική και αποκρουστική χροιά στην έννοια του θανάτου. Στους πιο χαλεπούς καιρούς η τέχνη ανθίζει και παρουσιάζεται με τον καλύτερο και πιο εκθαμβωτικό εαυτό της. Αυτή η έντονη παρουσία αυτού του τόσο φυσικού και συνάμα τόσο μεταφυσικού αναπόφευκτου στοιχείου της θνητής ζωής μετατράπηκε σε έμμονη ιδέα, η οποία κοσμεί με την γκροτέσκο ομορφιά της διάφορες μορφές της τέχνης του Μεσαίωνα, από λογοτεχνικά κείμενα μέχρι τοιχογραφίες και πίνακες, ενώ δεν έλλειπε από τον εκκλησιαστικό λόγο. Η αποσύνθεση του ανθρώπινου σώματος έλκυε με επιδέξιο τρόπο μια κουλτούρα βαθιά θρησκευτική και πολύ συχνά οδηγούσε σε ανατριχιαστικές, γεμάτες λεπτομέρεια, αναπαραστάσεις (Berstein & Milza, 1997).

Τα γλυπτά των σαρκοφάγων στις μεσαιωνικές εκκλησίες αντικαθίστανται. Οι αναπαραστάσεις του βίου του θανούντος, όσο ήταν εν ζωή, μετατρέπονται σε σωρούς, οι οποίοι χρησιμοποιούνται ως τροφή για τα σκουλήκια του εδάφους και κατασπαράζονται χωρίς οίκτο από τα βατράχια. Η Μέλλουσα Κρίση, που μπορεί να χαρίσει ελπίδα στις ψυχές των πενομένων πιστών, εξαφανίζεται. Αντί αυτής ο Μακάβριος Χορός

αναπαρίσταται θριαμβευτής σκορπίζοντας τον τρόμο. Οι σκελετοί, οδηγούμενοι από τη θανατηφόρα μελωδία, παρασύρουν πλούσιους και φτωχούς, επισκόπους και βασιλείς σε μια μυστηριώδη διαδρομή με προορισμό ένα υπερπέραν, στο οποίο θα διεξαχθεί η τελευταία κρίση (Berstein & Milza, 1997).

Και όμως στον θάνατο και στην τελική πορεία του ανθρώπινου σώματος, δεν παύει να υπάρχει η ικεσία και η σωτηρία, δύο έννοιες που φαντάζουν ανύπαρκτες την περίοδο εκείνη. Ακόμα και ο Υιός του Θεού γεννήθηκε ως άνθρωπος και ως άνθρωπος υπέφερε τη μοίρα του θανάτου. Με αυτό τον τρόπο εξασφάλισε και τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Εδώ φαίνεται μια ισορροπία όσον αφορά την αντίληψη περί θανάτου. Παρόλο που η συνεχής προειδοποίηση για την αναπόφευκτη μεταθανάτια τιμωρία γέμιζε την καρδιά του πιστού με φόβο, υπήρχε και μια ελπιδοφόρα ένδειξη λύτρωσης, εφόσον ο ετοιμοθάνατος παρουσίαζε αληθινή μετάνοια στο νεκροκρέβατο του. Η μετάνοια αυτή γίνονταν αντιληπτή μέσω ευσεβών και φιланθρωπικών έργων. Η φιλοσοφική προσέγγιση της ισορροπίας αποδοκίμαζε τον πλούτο, μιας και τον θεωρούσε ως αδικία και η συσσώρευσή του εκλαμβάνονταν ως εγγενώς κακό. Αυτό το άνισο γεγονός του κοσμικού βίου, μπορούσε να εξισορροπηθεί μέσω της αναδιανομής του πλούτου. Οι κληροδοσίες προς τα τάγματα των ερημοδιδασκάλων, προς τους φτωχούς ή τους κατατρεγμένους και προς την κοινότητα (ενοριακή ή αστική) αποτελούσαν επομένως κοινό χαρακτηριστικό των διαθηκών των πλουσιότερων κατοίκων της πόλης, παρόλο που αντιπροσώπευαν μόνο ένα μικρό μέρος του συνολικού κληροδοτούμενου πλούτου. Σε αντάλλαγμα, οι παραλήπτες, ιδίως οι «ευλογημένοι φτωχοί», αναμενόταν να μεσολαβούν μέσω της προσευχής για την ψυχή που διέθεταν (Berstein & Milza, 1997).

Η Εκκλησία δίδασκε ότι η τύχη της ψυχής ενός ανθρώπου καθορίζεται όχι μόνο από τη συμπεριφορά του στη ζωή, αλλά και από τον τρόπο του θανάτου του. Την περίοδο αυτή οι χριστιανοί ήλπιζαν σε έναν «καλό θάνατο», ιδανικά στο σπίτι στο κρεβάτι, περιτριγυρισμένοι από φίλους και οικογένεια, και με την παρουσία ιερέα που θα παρέδιδε την τελευταία μετάληψη, την τελική συγχώρεση των αμαρτιών. Ο αιφνίδιος

θάνατος ή ο «κακός θάνατος» αποτελούσε μια πολύ τρομακτική σκέψη για τον πιστό της εποχής, καθώς ήταν απροετοίμαστος, και δεν άφηνε χρονικό περιθώριο στον ετοιμοθάνατο να εξομολογηθεί την αμαρτία του και να λάβει την τελευταία μετάληψη. Αυτό βέβαια θα αύξανε την πιθανότητα μακράς παραμονής στο Καθατήριο ή, χειρότερα, στην Κόλαση, με βάση την τριαδική διάσταση του μεταθανάτιου βίου (Alsford, 2011).

Η Κόλαση ήταν το πεπρωμένο για όσους ήταν ένοχοι θανάσιμων αμαρτιών, ενώ η αιώνια ζωή στον Παράδεισο ήταν η ανταμοιβή για τους καλούς. Η ιδέα του Καθατηρίου, ενός τόπου όπου οι ψυχές των μετρίως κακών αμαρτωλών θα πήγαιναν για μια περίοδο εξαγνισμού πριν τους επιτραπεί η είσοδος στον Παράδεισο, έγινε αποδεκτή ως δόγμα της Καθολικής Εκκλησίας περί το 1200, και η ιδέα αυτή διαμόρφωσε μεγάλο μέρος της θρησκευτικής κουλτούρας του μετέπειτα Μεσαίωνα. Οι ζωντανοί ενθαρρύνονταν να προσφέρουν προσευχές για τους νεκρούς ώστε να μειωθεί ο χρόνος παραμονής τους στο Καθατήριο. Πίστευαν ότι στο τέλος του κόσμου, οι άγγελοι θα ξυπνούσαν τους νεκρούς από τους τάφους τους για να κριθούν από τον Θεό- σε αυτό το σημείο, το Καθατήριο θα έκλεινε για πάντα και οι ψυχές που θα βρίσκονταν εκεί θα μεταφέρονταν στον Παράδεισο ή στην Κόλαση για την αιωνιότητα. Η τελευταία κρίση απεικονιζόταν συχνά σε χειρόγραφα, με τον Θεό να κάθεται πάνω σε ένα ουράνιο τόξο, καθώς οι νεκροί βγαίνουν από τους τάφους τους για να αντιμετωπίσουν την κρίση (Land, 2018).

Στη μεσαιωνική Ευρώπη ο οργανωμένος χριστιανισμός επέκτεινε την εμβέλειά του στην καθημερινή ζωή μέσω της αύξησης του ευσεβούς ζήλου, ενός ιδεολογικού - και μερικές φορές πραγματικού - πολέμου κατά του Ισλάμ και της αύξησης της πολιτικής δύναμης. Ένας τρόπος με τον οποίο η Εκκλησία ασκούσε εξουσία στους πιστούς ήταν μέσω της ιδέας ότι μετά τον θάνατο μπορεί κανείς να υποφέρει ή να παραμείνει στο Καθατήριο λόγω των αμαρτιών του, αντί να πάει στον Παράδεισο (Land, 2018).

Η έννοια του Καθατηρίου καθιερώθηκε από την Εκκλησία στις αρχές του Μεσαίωνα και έγινε πιο διαδεδομένη στα τέλη της εποχής. Ωστόσο, η ιδέα δεν ήταν αποκλειστικότητα του μεσαιωνικού χριστιανισμού και είχε τις ρίζες της στον Ιουδαϊσμό, καθώς και αντίστοιχες σε άλλες

θησκείες. Η ιδέα ήταν πιο αποδεκτή -και ίσως πιο χρήσιμη- από εκείνη της αμαρτίας που οδηγεί σε αιώνια καταδίκη. Το Καθατήριο ήταν ίσως σαν την Κόλαση, αλλά οι φλόγες του εξαγνίζουν αντί να καταδικάζουν αιώνια. Προσωρινό και εξαγνιστικό ή όχι, η απειλή να νιώθεις την πραγματική φωτιά να καίει το σώμα σου στη μετά θάνατον ζωή, ενώ οι ζωντανοί προσεύχονταν για να επιτραπεί στην ψυχή σου να εισέλθει στον Παράδεισο, εξακολουθούσε να είναι ένα τρομακτικό σενάριο. Κάποιοι μάλιστα έλεγαν ότι ορισμένες ψυχές, αφού παρέμεναν στο Καθατήριο, θα στέλνονταν στην Κόλαση αν δεν εξαγνίζονταν επαρκώς την Ημέρα της Κρίσης (Land, 2018).

Από τη στιγμή που η Καθολική Εκκλησία αποδέχτηκε επίσημα το δόγμα του Καθατηρίου, έγινε κεντρικό στοιχείο της διδασκαλίας της. Αν και δεν ήταν τόσο κεντρικό στην Ελληνική Ορθόδοξη Εκκλησία, το δόγμα εξακολουθούσε να εξυπηρετεί έναν σκοπό, ιδίως στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία του 15ου αιώνα, αν και οι ερμηνείες του «καθατηρίου πυρός» ήταν λιγότερο κυριολεκτικές μεταξύ των ανατολικών ορθόδοξων θεολόγων.

Στα τέλη του Μεσαίωνα, η πρακτική της χορήγησης συγχωροχαρτιών συνδέθηκε με την ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ του θανάτου και της μεταθανάτιας ζωής, γνωστή ως Καθατήριο. Τα συγχωροχάρτια ήταν ένας τρόπος πληρωμής για τις αμαρτίες που διαπράχθηκαν μετά την άφεση αμαρτιών, οι οποίες μπορούσαν να πραγματοποιηθούν εν ζωή ή κατά τη διάρκεια διαμονής στο Καθατήριο (Land, 2018).

Επομένως, τα συγχωροχάρτια μπορούσαν να διανέμονται τόσο στους ζωντανούς όσο και στους νεκρούς, εφόσον κάποιος ζωντανός πλήρωνε γι' αυτά, είτε μέσω της προσευχής, της «μαρτυρίας» της πίστης του, της εκτέλεσης φιλανθρωπικών πράξεων, της νηστείας ή με άλλα μέσα (Land, 2018).

Η πρακτική της Καθολικής Εκκλησίας να πουλά συγχωροχάρτια αυξήθηκε σημαντικά κατά την ύστερη μεσαιωνική περίοδο, συμβάλλοντας στην αντιληπτή διαφθορά της Εκκλησίας. Ακόμη και μια συχωρεμένη αμαρτία απαιτούσε τιμωρία, ο θάνατος με εκκρεμείς τιμωρίες ή η οφειλή λατρευτικών πράξεων για την επανόρθωση της αμαρτίας ήταν μια δυσσιώνη

προοπτική. Αυτό σήμαινε μια κάθαρση των αμαρτιών στη μεταθανάτια ζωή (Land, 2018).

Το Καθατήριο απεικονιζόταν στη μεσαιωνική τέχνη -συγκεκριμένα στα προσευχητάρια, τα οποία ήταν γεμάτα με εικόνες θανάτου- ως λίγο-πολύ το ίδιο με την Κόλαση. Σε ένα περιβάλλον που ήταν τόσο απασχολημένο με τον θάνατο, την αμαρτία και τη μετά θάνατο ζωή, οι άνθρωποι γίνονταν φυσικά πιο ευσεβείς προκειμένου να αποφύγουν μια τέτοια μοίρα (Land, 2018).

Η σκέψη ότι ο άνθρωπος θα περνούσε χρόνο στο Καθατήριο βοήθησε να γεμίσουν οι εκκλησίες, αύξησε τη δύναμη του κλήρου και ενέπνευσε τους ανθρώπους, κυρίως μέσω του φόβου, να προσεύχονται περισσότερο, να δίνουν χρήματα στην Εκκλησία και να πολεμούν στις Σταυροφορίες (Land, 2018).

Κεφάλαιο 4: Σύγκριση

Τα έργα του Δάντη και του Μπος εκ πρώτης όψεως φαντάζουν παρόμοια. Οι δύο καλλιτέχνες πραγματεύονται την ίδια θεματολογία. Παρουσιάζουν μέσω των έργων τους τον μεταθανάτιο κόσμο. Τα δύο αυτά έργα χωρίζουν αυτό τον κόσμο σε τρία μέρη: Τον Παράδεισο, την Κόλαση και το ενδιάμεσο αυτών των δύο.

Στον Δάντη αυτή η ενδιάμεση περιοχή παρουσιάζεται ως Καθατήριο. Η ιδέα του Καθατηρίου στον Χριστιανισμό παρουσιάζει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ιστορία. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει καμία αναφορά στη Βίβλο για την ύπαρξή του. Γι' αυτό το λόγο εξελίχθηκε και σε μια ιδιαίτερα «ρευστή» ιδέα και πράγματι από την εποχή της Μεταρρύθμισης, οι Προτεστάντες αρνήθηκαν παντελώς την ύπαρξή του (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Αλλά, από την εποχή ακόμα της πρώτης εκκλησίας, οι πιστοί προσεύχονταν για τις ψυχές των νεκρών. Υπήρχε μάλιστα η γενική πεποίθηση πως οι προσευχές αυτές εισακούονταν με την προϋπόθεση όμως πως αυτές βρίσκονταν σε μια προσωρινή κατάσταση και όχι μόνιμη. Στη Βίβλο ο Ματθαίος έχει ήδη υπαινιχθεί πως η μεταθανάτια τιμωρία περιλαμβάνει την εξόφληση ενός χρέους (5: 25-26). Αυτό συνεπάγεται πως η τιμωρία μπορεί να είναι προσωρινή παρά μόνιμη (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Ωστόσο, λίγα πράγματα ειπώθηκαν ρητά για το τι ακριβώς συνέβαινε στο Καθατήριο. Ήταν σαφές πως οι ψυχές υποβάλλονταν σε κάποιου είδους βασανιστήρια. Ο Θωμάς Ακινάτης (ή κάποιος που ισχυριζόταν ότι ήταν αυτός) παρουσίασε μια λεπτομερή περιγραφή του Καθατηρίου, η οποία υποδείκνυε πως το Καθατήριο υπήρχε για εκείνους που είχαν απομακρυνθεί από μια κατάσταση αμαρτίας (και επομένως είχαν σωθεί από την αιώνια καταδίκη), αλλά εξακολουθούσαν να χρωστούν στον Θεό ένα χρέος για την αμαρτία αυτή. Η μόνη τιμωρία που αναφέρθηκε ήταν η φωτιά. Ένα σημαντικό μέρος της συνήθους άποψης για το Καθατήριο στην εποχή του Δάντη ήταν ότι, μετά τον θάνατο, δεν ήταν πλέον δυνατόν να έχει κανείς ελευθερία επιλογής. Αυτό σήμαινε ότι οι ψυχές στο

Καθαρτήριο δεν αναμενόταν να γίνουν ηθικά καλύτερες: ήταν πολύ αργά για κάτι τέτοιο. Η τιμωρία ήταν μάλλον μια πράξη αποκατάστασης. Και επειδή οι ψυχές δεν βρίσκονταν πλέον σε κατάσταση αμαρτίας, αλλά είχαν σωθεί, δεν είχαν ανάγκη να προσεύχονται. (Ήταν, ωστόσο, σημαντικό για όσους παρέμεναν στη γη να προσεύχονται για όσους βρίσκονταν στο Καθαρτήριο).

Πού βρισκόταν το Καθαρτήριο; Σχετικά με το θέμα αυτό δεν υπήρχε μεγάλη ομοφωνία. Κάποιοι πίστευαν ότι ήταν πιο κοντά στην Κόλαση παρά στον Παράδεισο- κάποιοι έλεγαν το αντίθετο- άλλοι πάλι πίστευαν ότι η κάθαρση γινόταν στον τόπο όπου είχε πράγματι συμβεί η αμαρτία που τιμωρούνταν. Μια άλλη διαδεδομένη άποψη στην Ιταλία ήταν ότι το Καθαρτήριο ήταν το όρος Αίτνα, στη Σικελία (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Βλέπουμε, λοιπόν, ότι όταν ο Δάντης άρχισε να γράφει την *Commedia Divina*, υπήρχε περιορισμένη ομοφωνία σε ορισμένα από τα βασικά ερωτήματα σχετικά με το Καθαρτήριο. Ήταν σαφές ότι υπήρχε κάποιου είδους τιμωρία- και ότι οι ψυχές στο Καθαρτήριο είχαν σωθεί από την αιώνια καταδίκη- και μετά την ολοκλήρωση αυτής της τιμωρίας θα μπορούσαν να εισέλθουν στον Παράδεισο. Όμως, στον μεσαιωνικό πολιτισμό δεν υπήρχαν πολλές λεπτομέρειες σχετικά με το είδος της τιμωρίας που υποβάλλονταν. Η ψυχολογική κατάσταση των ψυχών στο Καθαρτήριο δεν θεωρούνταν καθόλου σημαντική και η γεωγραφική θέση του Καθαρηρίου ήταν ένα έντονα αμφισβητούμενο ζήτημα (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Αλλά ίσως η πιο πρωτότυπη πτυχή της εκδοχής του Καθαρηρίου από τον Δάντη είναι ότι οι ψυχές στο Καθαρτήριο βρίσκονται σε διαδικασία ηθικής αλλαγής. Υποφέρουν, αλλά όχι απλώς για να ξεπληρώσουν ένα χρέος: υποφέρουν για να γίνουν καλές. Αυτό έχει ως συνέπεια να υποβάλλονται οικειοθελώς στον πόνο, να κατανοούν τους λόγους που τον προκαλούν και να αποκτούν τις νέες συνήθειες σκέψης που θα τους επιτρέψουν να πάνε στον Παράδεισο. Για τον Δάντη, το Καθαρτήριο δεν είναι μόνο ένας τόπος όπου πληρώνεις τα χρέη που δημιουργήσες όταν αμάρτησες: είναι στην πραγματικότητα ο τόπος όπου συλλογίζεσαι αυτές

τις αμαρτίες και όπου αλλάζεις τις ψυχολογικές τάσεις που σε οδήγησαν στην αμαρτία. Αυτό οδηγεί σε μια εξαιρετικά πλούσια αποτύπωση του χαρακτήρα. Ενώ στην Κόλαση οι αμαρτωλοί που συνάντησε ο Δάντης έτειναν να είναι παγιωμένοι στις συνήθειες σκέψεις που τους οδήγησαν στην αμαρτία, στο Καθατήριο ο ποιητής αντιμετωπίζει την πρόκληση να απεικονίσει ψυχές που βρίσκονται σε διαδικασία αλλαγής (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Είναι επίσης ένας τόπος προσευχής. Σε όλο το Καθατήριο ψάλλονται ύμνοι και ψαλμοί και λέγονται προσευχές. Αυτό το στοιχείο στο έργο του Δάντη, ριζικά νέο στην αντίληψη και τις απεικονίσεις του Καθατηρίου, συνάδει με τη φαντασία του για τη γενική τάση των ψυχών του Καθατηρίου να αναλογίζονται τις αποτυχίες τους (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Η γεωγραφική του θέση είναι επίσης εξαιρετικά ευρηματική. Για τον Δάντη, ο κήπος της Εδέμ βρίσκεται στην κορυφή του Καθατηρίου. Ο Δάντης φαντάζεται ότι η Εδέμ βρίσκεται στους αντίποδες, στην αντίθετη πλευρά του κόσμου από την Ιερουσαλήμ. Αυτή δεν είναι μια τυχαία επιλογή: διότι με αυτόν τον τρόπο, ο Δάντης φαντάζεται ότι ο τόπος όπου η ανθρωπότητα υπέστη ενοχή από το προπατορικό αμάρτημα βρίσκεται στον ίδιο άξονα με τον τόπο όπου η σωτηρία από το προπατορικό αμάρτημα κερδήθηκε από τον Χριστό με τη Σταύρωση. Το προπατορικό αμάρτημα και η σωτηρία συνδέονται επομένως στενά. Αυτό σημαίνει ότι το ταξίδι προς τα εμπρός στο χρόνο, στο Καθατήριο του Δάντη, είναι επίσης ένα ταξίδι πίσω προς την κατάσταση της ανθρωπότητας στον Κήπο της Εδέμ, σε μια εποχή πριν από το προπατορικό αμάρτημα. Αυτή η σύνδεση μεταξύ του Κήπου της Εδέμ και του Καθατηρίου δεν έχει προηγούμενο στη Θεολογία και τη λογοτεχνία, απ' όσο έχουν διαπιστώσει οι μελετητές (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Παλαιότερες εκδοχές του Καθατηρίου φαντάζονταν ότι οι διάβολοι προκαλούσαν βασανιστήρια στις ψυχές που υπέφεραν εκεί. Όμως ο Δάντης φανταζόταν το Καθατήριο ως τόπο ηθικής αλλαγής, καθώς και θυσίας. Σύμφωνα με αυτό, το Καθατήριό του έχει αγγέλους στη θέση των διαβόλων. Αυτό χρησιμεύει για να επιβεβαιώσει την ιδέα ότι το Καθατήριό

του δεν είναι απλώς μια προσωρινή εκδοχή της Κόλασης, όπως έτειναν να φαντάζονται οι προκάτοχοι και οι σύγχρονοι του Δάντη, αλλά είναι στην πραγματικότητα ο δρόμος προς τον Παράδεισο (Montemaggi & Treherne & Rowson).

Ο Μπος δίνει μια ξεχωριστή εικόνα στο ενδιάμεσο μέρος στο οποίο διαχωρίζει την Κόλαση από τον Παράδεισο. Το παρουσιάζει ως μια εικόνα της ζωής την προκατακλυσμιαία περίοδο, χωρίς όμως να θέλει να υπονοήσει το οτιδήποτε για ένα μεταθανάτιο ενδιάμεσο σταθμό.

Σε μια περίοδο που χαρακτηρίζεται από θρησκευτική παρακμή στην Ευρώπη και, στις Κάτω Χώρες, με την απελευθέρωση της αγοράς μετά την κατάργηση των συντεχνιών, το έργο έχει συχνά ερμηνευθεί ως μια προειδοποίηση κατά της σαρκικής και κοσμικής απόλαυσης, αλλά αυτός φαίνεται μάλλον πεζός σκοπός για να αποδοθεί σε μια εξαιρετικά ιδιότυπη και εκφραστικά λεπτομερή περιήγηση. Και, πράγματι, υπάρχει πολύ μικρή συμφωνία ως προς το ακριβές νόημα του έργου. Πρόκειται για ένα τρίπτυχο δημιουργίας και καταδίκης, ξεκινώντας από τον Αδάμ και την Εύα και καταλήγοντας σε ένα άκρως ευφάνταστο είδος κόλασης μέσα από τον καθρέφτη. Κανείς δεν γνωρίζει πραγματικά γιατί ο Μπος φαντάστηκε τον κόσμο με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο.

Η μόνη καταδίκη που είναι αντιληπτή στο έργο του Δάντη είναι εκείνη της Κόλασης, η οποία περιγράφεται με γλαφυρό και αποκρουστικό τρόπο. Αποκρουστική είναι επίσης και η απεικόνιση της Κόλασης κατά τον Μπος. Οπότε αυτή η μεταθανάτια τιμωρία είναι κοινή και στα δύο έργα. Ο Παράδεισος από την άλλη πλευρά παρουσιάζει διαφορές. Ο Παράδεισος κατά τον Δάντη είναι ο τελικός προορισμός, κάτι που δεν φαίνεται να συμβαίνει και στο έργο του Μπος. Ο Παράδεισος εκεί μπορεί να απεικονίζεται ως ένα γαλήνιο μέρος, στο οποίο βρίσκεται ο Θεός, αλλά κρύβει σκοτεινά υπονοούμενα και προϊδεάζει τον θεατή και τον μελετητή για την αιώνια τιμωρία. Από ότι φαίνεται περισσότερες διαφορές υπάρχουν παρά ομοιότητες.

Κεφάλιο 5: Ο Ιερώνυμος Μπος (Hieronimus Bosch) και η επιρροή του στην Ιταλική Χερσόνησο

Από ό,τι φαίνεται το έργο του Ιερώνυμου Μπος επηρέασε αρκετούς καλλιτέχνες, όχι μόνο Ολλανδούς αλλά και Ιταλούς. Το παλαιότερο σωζόμενο παράδειγμα της επιρροής του Μπος στην Ιταλία εμφανίζεται, παραδόξως, σε έναν καλλιτέχνη όπως ο Ραφαήλ. Αν και δεν έχει χρονολογηθεί με βεβαιότητα, ο Άγιος Μιχαήλ του Ραφαήλ στο Λούβρο (Εικ.13) με τα φανταστικά τέρατα και το φόντο της φλεγόμενης αρχιτεκτονικής, παρουσιάζει μοτίβα που μπορούν να εξηγηθούν, δεδομένης της πρώιμης χρονολογίας, μόνο με άμεση γνώση των έργων του Μπος, γεγονός που έχει επισημανθεί από καιρό από τους μελετητές του Ραφαήλ, ενώ οι κεντρικές φιγούρες του πίνακα μοιάζουν σημαντικά με το ποίημα της κολάσεως του Δάντη. Όσον αφορά τη χρονολόγηση, ο Ραφαήλ έχει τοποθετηθεί ήδη από το 1500 από τον Fischel, ενώ πιο πρόσφατα, ο Gilbert υποστήριξε πειστικά μια χρονολόγηση γύρω στο 1504 (Slatkes L., 1975).

Λαμβάνοντας υπόψη τη χρονολογία της επίδρασης του Μπος σε άλλους καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται στην Ιταλία, η μεταγενέστερη ημερομηνία φαίνεται πιο αποδεκτή. Η επόμενη περίπτωση της επιρροής του Μπος στην Ιταλία εμφανίζεται σε ένα έργο που χρονολογείται στο έτος 1506. Ο πίνακας αυτή τη φορά δεν είναι από Ιταλό αλλά από τον Albrecht Dürer. Το υπογεγραμμένο και χρονολογημένο έργο του Diirer, το οποίο σήμερα βρίσκεται στη Συλλογή Thyssen, Lugano- Castagnola, αναπαριστά τον Νεαρό Χριστό ανάμεσα στους γιατρούς (Εικ.14). Και πάλι οι υφολογικές σχέσεις με τον Μπος έχουν επισημανθεί εδώ και καιρό και διερευνήθηκαν πλήρως από τον Bialostocki. Δεδομένου ότι η δραστηριότητα του Diirer στην Ιταλία είναι καλά τεκμηριωμένη, φαίνεται ότι η Βενετία θα ήταν το πιο προφανές μέρος για να δει το έργο του Μπος. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι δεν εντοπίζεται κανένα ίχνος επιρροής τύπου Μπος στο έργο του Diirer κατά τη διάρκεια του πρώτου βενετσιάνικου ταξιδιού του από το 1494 έως το 1495. Εμφανίζεται μόνο κατά την περίοδο της δεύτερης ιταλικής παραμονής του (Slatkes L., 1975).

Η επιρροή του Μπος στην Ιταλία, ωστόσο, δεν τελειώνει με τον Diirer το 1506. Μπορεί να παρατηρηθεί σε ένα σχέδιο του Λεονάρντο που κάποτε είχε αναγνωριστεί ως “σχέδιο στολής μεταμφίεσης για έναν άγριο άνδρα”, χαρακτηρισμός που τώρα απορρίπτεται εν μέρει από τους Clark και Pedretti, οι οποίοι σημειώνουν σωστά ότι δεν ανταποκρίνεται στους παραδοσιακούς τύπους άγριων ανδρών του 15ου και 16ου αιώνα (Εικ.15) (Slatkes L., 1975). Το σχέδιο, επίσης στο Windsor, μπορεί να χρονολογηθεί στη δεύτερη περίοδο του Λεονάρντο στο Μιλάνο, δηλαδή γύρω στο 1507, και ακολουθεί έναν τύπο πολύ γνωστό στο έργο του Μπος. Για παράδειγμα, η μικρή διαβολική φιγούρα στην κορυφή του Hay Wain (εκδόσεις στο Prado της Μαδρίτης και στο μοναστήρι του S. Lorenzo, Escorial) φυσά επίσης από μια μύτη που μεταμορφώνεται σε μια μακριά, οργανική, ευθεία φλογέρα ή φλάουτο (Εικ.16). Η σύνθεση του Μπος χρονολογείται κατά προσέγγιση πριν από το 1500. Ο Λεονάρντο, πρέπει να σημειωθεί, καταγράφηκε στη Βενετία στις αρχές του 1500 (Slatkes L., 1975).

Από τα στοιχεία που έχουν παρουσιαστεί μέχρι στιγμής φαίνεται ότι η επιρροή του Μπος επικεντρώνεται στη βόρεια Ιταλία και ειδικότερα στη Βενετία. Η χρονολόγηση αυτών των επιρροών αρχίζει λίγο μετά το 1500. Γίνεται όλο και πιο σαφές ότι ένα ταξίδι του Μπος στην Ιταλία θα ξεκαθάριζε ορισμένα ιστορικά προβλήματα τέχνης. Όπως την ύπαρξη στην πτέρυγα του βωμού της Αγίας Ιουλίας είτε ενός Ιταλού δωρητή, είτε τουλάχιστον ενός δωρητή με ιταλική ενδυμασία. Επίσης, είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς ότι ο Μπος ζωγράφισε αυτή την εσωτερική ιταλική αγία γύρω στο 1500, ή ακόμη και ότι του δόθηκε η παραγγελία, αν δεν ήταν παρών στην Ιταλία. Ένα ταξίδι στην Ιταλία όχι μόνο θα εξηγούσε την πρώιμη παρουσία πραγματικών έργων του Μπος στην Ιταλία, αλλά θα εξηγούσε επίσης μια ποικιλία από βορειοϊταλικές επιρροές που έχουν παρατηρηθεί εδώ και καιρό στο έργο του (Slatkes L., 1975).

Κεφάλαιο 6: Συμπεράσματα

Παρόλο που τα έργα του Δάντη Αλιγκιέρι και του Ιερώνυμου Μπος έχουν παρόμοια θεματική, φαίνεται, μέσω αυτής της εργασίας, ότι δεν γνώριζαν ο ένας το έργο του άλλου. Ο Μπος μπορεί να επηρέασε αρκετούς Ιταλούς καλλιτέχνες, αλλά ο ίδιος δεν φαίνεται να επηρεάστηκε από την ιταλική τέχνη της εποχής. Το ζήτημα όμως είναι άμα ο ίδιος γνώριζε το έργο του Δάντη. Το «La Divina Commedia» ήταν αρκετά γνωστό στην Ιταλική χερσόνησο, όμως δεν υπάρχουν αναφορές, ότι έφτασε στα χέρια του Bosch.

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, εκ πρώτης όψεως τα έργα φαντάζουν παρόμοια, όμως στην πραγματικότητα υπάρχουν περισσότερες διαφορές παρά ομοιότητες και το μόνο στοιχείο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να συνδέσει τα έργα αυτά είναι η σκληρή απεικόνιση της Κολάσεως. Η θεματική του θανάτου και κυρίως της μεταθανάτιας τιμωρίας είναι πολύ συνηθισμένη στην τέχνη του Μεσαίωνα και χρησιμοποιείται από πολλούς καλλιτέχνες της περιόδου.

Η μεγαλύτερη διαφορά τους είναι ότι στον Δάντη υπάρχει το Καθαρτήριο που χωρίζει την Κόλαση από τον Παράδεισο, το οποίο λειτουργεί ως μέρος κάθαρσης, ένας ενδιάμεσος σταθμός στον οποίο δίνεται η δυνατότητα στις ψυχές να μετανιώσουν για τις εν ζωή πράξεις τους και έτσι να περάσουν τις πύλες του Παραδείσου. Στον Μπος δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Το ενδιάμεσο τμήμα του έργου του λειτουργεί ως απόδειξη της θεομηνίας, του κατακλυσμού.

Στον Παράδεισο του Δάντη κυριαρχεί το στοιχείο της ελπίδας και της μετάνοιας, ενώ παρουσιάζεται ως ένα μέρος που γεμίζει με ευχάριστα συναισθήματα τις ψυχές των πιστών και τις ελαφρύνει από τις επίγειες ανησυχίες. Στο Παράδεισο του Μπος όμως παραμονεύει η αμαρτία και υπάρχουν πολλοί προάγγελοι της αιώνιας τιμωρίας.

Η έννοια του θανάτου και ο φόβος της μεταθανάτιας τιμωρίας υπήρξε αρκετά διαδεδομένος από την ίδια την Εκκλησία για να «εξουσιάζει» τα πλήθη. Ο πιστός ζητούσε την άφεση αμαρτιών για να απαλύνει την ταραγμένη του ψυχή και ο μόνος που μπορούσε να τον

βοηθήσει σε αυτό ήταν η Εκκλησία, η οποία χρησιμοποιούσε αυτό τον φόβο για να αυξήσει την εξουσία και την επιρροή της.

Ένα στοιχείο λοιπόν είναι κοινό όχι μόνο των δύο συγκεκριμένων έργων, αλλά των περισσότερων έργων της εποχής. Ο θάνατος, ο οποίος κυριαρχούσε στη ζωή του ανθρώπου στον Μεσαίωνα, ο οποίος δεν γέμιζε μόνο τις καρδιές των πιστών με φόβο, αλλά παράλληλα τους ενέπνεε να δημιουργήσουν αριστουργήματα.

Abstract

In this thesis, I will be analyzing and comparing Dante Alighieri's "La Divina Commedia" and Hieronymus Bosch's triptych "The garden of earthly delights". This comparison will lead to a deeper understanding of the belief of the afterlife during the medieval period. The main theme of these works is the "triadic" form of the afterlife, which focuses on the concept of sin. The question that arises is whether each artist was aware of the other's work because the content of their works is quite similar, and whether the specific themes were common at the time.

The two artists created their works in almost the same time-period with the only difference being that Bosch chronologically comes later than Dante. They were also part of different cultural societies (Bosch was part of the Dutch society while Dante was born and raised in the Italian society). As such this particular morphology of the afterlife goes beyond the boundaries of one society and extends across the European West. These two works were based on texts of the Catholic Church and gave them form in a unique way. Despite their faithful reference to the church readings, each artist gives them a unique breath, offering the soul of the reader and the viewer respectively, the opportunity to experience the "Word of God" and vice versa, its condemnation. Imagination meets faith and thus artistic eternity is created.

Although the works of Hieronymus Bosch and Dante Alighieri have similar themes, it can be seen through this thesis that they were not familiar with each other's artistic creations. Hieronymus Bosch may have influenced several Italian artists, but he does not seem to have been influenced by the Italian art of the time. The question, however, is whether he was aware of Dante's work. La Divina Commedia was quite well known on the Italian peninsula, but there are no reports that it came into Bosch's hands.

As mentioned in a previous chapter, at first glance the works appear similar, but in reality, there are more differences than similarities and the only evidence that can be used to link these works is the stark

depiction of Hell. The theme of death and especially posthumous punishment is very common in medieval art and was used by many artists of the period.

Their biggest difference is that in *La Divina Comedia* there is the Purgatory that separates Hell from Paradise, which functions as a place of purification, a halfway station at which souls are given the opportunity to repent for their deeds in life and thus pass through the gates of Paradise. In Bosch there is no such thing. The intermediate panel serves as evidence of the theomachy, the cataclysm.

Dante's Paradise is dominated by the element of hope and repentance and is presented as a place that fills the souls of the faithful with pleasant emotions and relieves them of earthly worries. In Bosch's Paradise, however, sin lurks, and there are many harbingers of eternal punishment.

The concept of death and the fear of posthumous punishment has been widespread enough in the Church itself to "dominate" the masses. The believer sought absolution to soothe his troubled soul and the only one who could help him in this was the Church, which used this fear to increase its power and influence.

One thing, then, is certain not only for these two particular works, but for most literary and artistic works of the time. Death, which dominated human life in the Middle Ages, not only filled the hearts of the faithful with fear, but also inspired them to create masterpieces.

Βιβλιογραφία και Δικτυογραφία

Αριστοτέλης (2013), «Αριστοτέλους Ηθικά Νικομάχεια» (Τόμος Α), μτφρ. Κυριάκος Ζάμπας, Εκδόσεις Schoolltime. Ανακτήθηκε στις 10/11/2022 από: <https://www.openbook.gr/ithika-nikomacheia-tomos-a/>

Έκο, Ο., «Η ιστορία της ομορφιάς: Κεφάλαιο XI». Ανακτήθηκε στις 20/01/2023 από: <https://sevisublime.wixsite.com/sublime/single-post/2016/02/23/%CE%BF%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%AD%CF%81%CF%84%CE%BF-%CE%AD%CE%BA%CE%BF-%CE%B7-%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%BF%CE%BC%CE%BF%CF%81%CF%86%CE%B9%CE%AC%CF%82>

Μαρξ, Κ. & Ένγκελς, Ε. (2018), *Το Κομμουνιστικό Μανιφέστο*, Ανδρέας Παππάς, Εκδόσεις Πατάκη.

Παλαιά Διαθήκη (2020), Εκδόσεις της Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα.

Πάτροκλος Σ. και Ζώρας Γ. (2010), «Θεία Κωμωδία», έμμετρη μετάφραση: Νίκος Καζαντζάκης, Εκδόσεις Καζαντζάκη, Αθήνα.

Alsford, S. (2011), “Florilegium Urbanum: Death”. Ανακτήθηκε στις 4/09/2023 από: <http://users.trytel.com/~tristan/towns/florilegium/lcdth i.html>

Berstein, S. & Milza, P. (1997) “Ιστορία της Ευρώπης: Τόμος 1”, εκδόσεις: Αλεξάνδρεια.

Calas E. (1969), «D for Deus and Diabolus. The Iconography of Hieronymus Bosch». Ανακτήθηκε στις 30/03/2023 από: <https://www.jstor.org/stable/429431>

Combrich E. H. (1969), «Bosch's "Garden of Earthly Delights"»: A Progress Report». Ανακτήθηκε στις 12/04/2023 από: <https://www.jstor.org/stable/750611>

Land, G. (2018), “Was Life in Medieval Europe Dominated by a Fear of Purgatory?”. Ανακτήθηκε στις 12/09/2023 από: <https://www.historyhit.com/was-life-in-medieval-europe-dominated-by-a-fear-of-purgatory/>

Montemaggi, V. & Treherne, M. & Rowson, A. “Purgatorio: Dante's Idea of Purgatory”. Ανακτήθηκε στις 1/09/2023 από: <https://ahc.leeds.ac.uk/discover-dante/doc/purgatorio/page/2>

Slatkes L. (1975), «Hieronimus Bosch and Italy». Ανακτήθηκε 17/06/2023 από: <https://www.jstor.org/stable/3049401>

Woods A. (2021), «Ο Ιερώνυμος Μπος και η τέχνη της θανάσιμης αγωνίας της φεουδαρχίας». Ανακτήθηκε: 15/12/2022 από: <https://www.elaliberta.gr/%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82/%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%BF%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7/7818-%CE%BF-%CE%B9%CE%B5%CF%81%CF%8E%CE%BD%CF%85%CE%BC%CE%BF%CF%82-%CE%BC%CF%80%CE%BF%CF%82-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CE%B7-%CF%84%CE%AD%CF%87%CE%BD%CE%B7-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%83%CE%B9%CE%BC%CE%B7%CF%82-%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1%CF%82-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CF%86%CE%B5%CE%BF%CF%85%CE%B4%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%AF%CE%B1%CF%82>

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Πορτρέτο του Δάντη, Alessandro di Mariano Filipepi Botticelli...	70
Εικόνα 2: Πτολεμαϊκό σύστημα, Γαιοκεντρικό μοντέλο, 1531	71
Εικόνα 3: Botticelli - Inferno.	72
Εικόνα 4: Εικόνα της Θείας Κωμωδίας του Δάντη από τον κώδικα "Codice Urbinate Latino 365".	73
Εικόνα 5: Συνάντηση Δάντη και Βεατρίκης στον Παράδεισο, Dante Gabriel Rossetti..	74
Εικόνα 6: Παράδεισος, Άσμα ΛΑ': Ο Δάντης και η Βεατρίκη στον Πύρειο Ουρανό.....	75
Εικόνα 7: Πορτρέτο του Jérôme Bosch (anonyme, 1585).....	76
Εικόνα 8: Πίτερ Μπίγκελ, Ο θρίαμβος του θανάτου, 1562, Μουσείο Πράδο	77
Εικόνα 9: Εξωτερική πλευρά των πάνελ του Κήπου των επίγειων απολαύσεων	78
Εικόνα 10: Αριστερό πάνελ.	79
Εικόνα 11: Κεντρικό πάνελ.	80
Εικόνα 12: Δεξιό πάνελ.....	81
Εικόνα 13: Ο Άγιος Μιχαήλ του Ραφαήλ στο Λούβρο.	82
Εικόνα 14: Άλμπρεχτ Ντύρερ Ο Χριστός ανάμεσα στους γιατρούς 1506 (λεπτομέρεια). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (1934.38)	83
Εικόνα 15: Leonardo, Masquerader on a Horse, Windsor Castle, Royal Collection, No. 12585r.....	84
Εικόνα 16: Hieronymus Bosch, The Haywain Triptych, ca 1510-16 (Κεντρικό Πάνελ). Πηγή:	85

Εικόνα 17: Η Σταύρωση της Αγίας Ιουλίας ή πιο γνωστό ως The Crucifixion of Saint Wilgefortis, Hieronymus Bosch, Doge's Palace, Venice	86
---	----

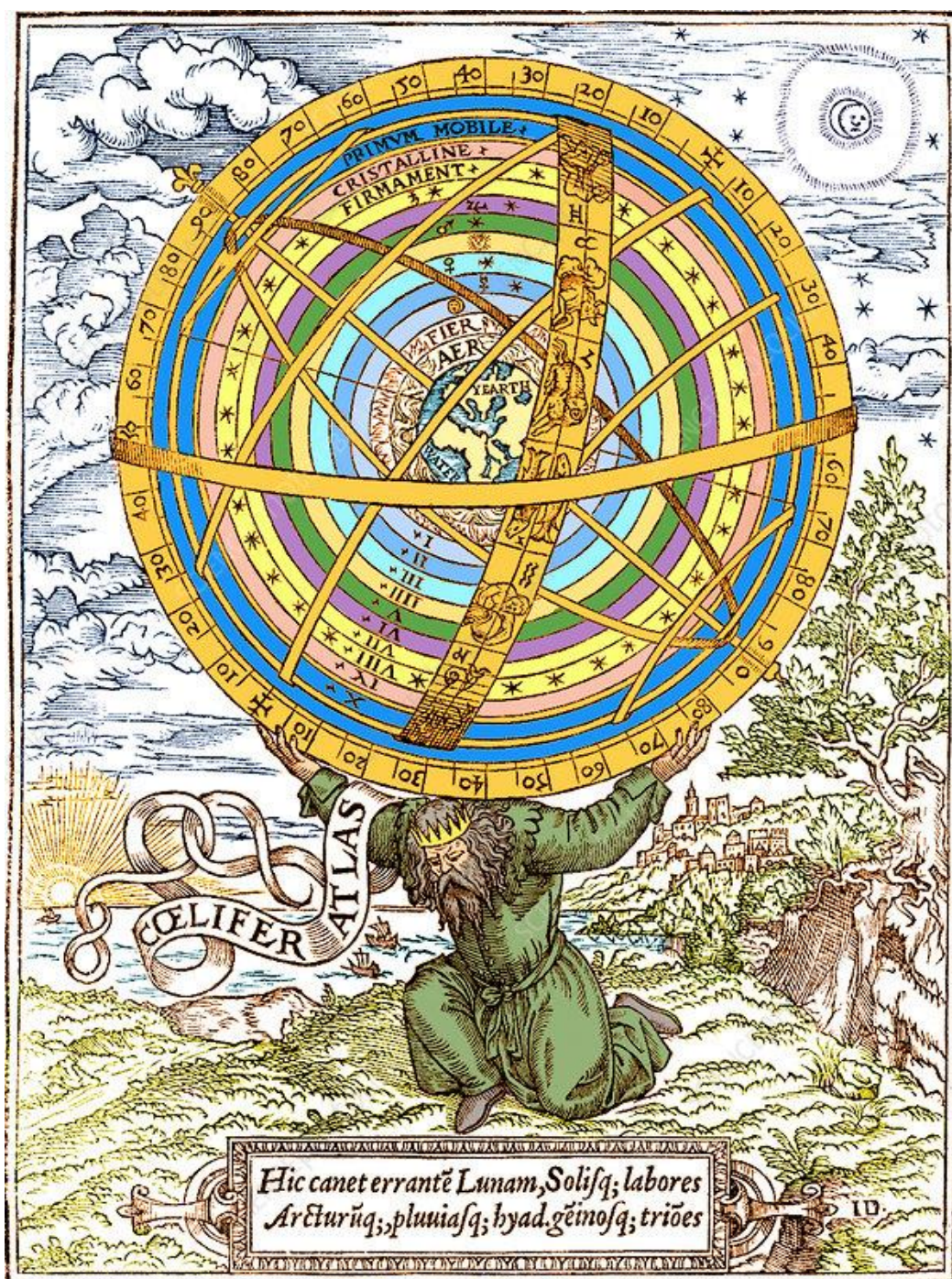
Παράρτημα Εικόνων



Εικόνα 1

Πορτρέτο του Δάντη, 1495, Alessandro di Mariano Filipepi Botticelli

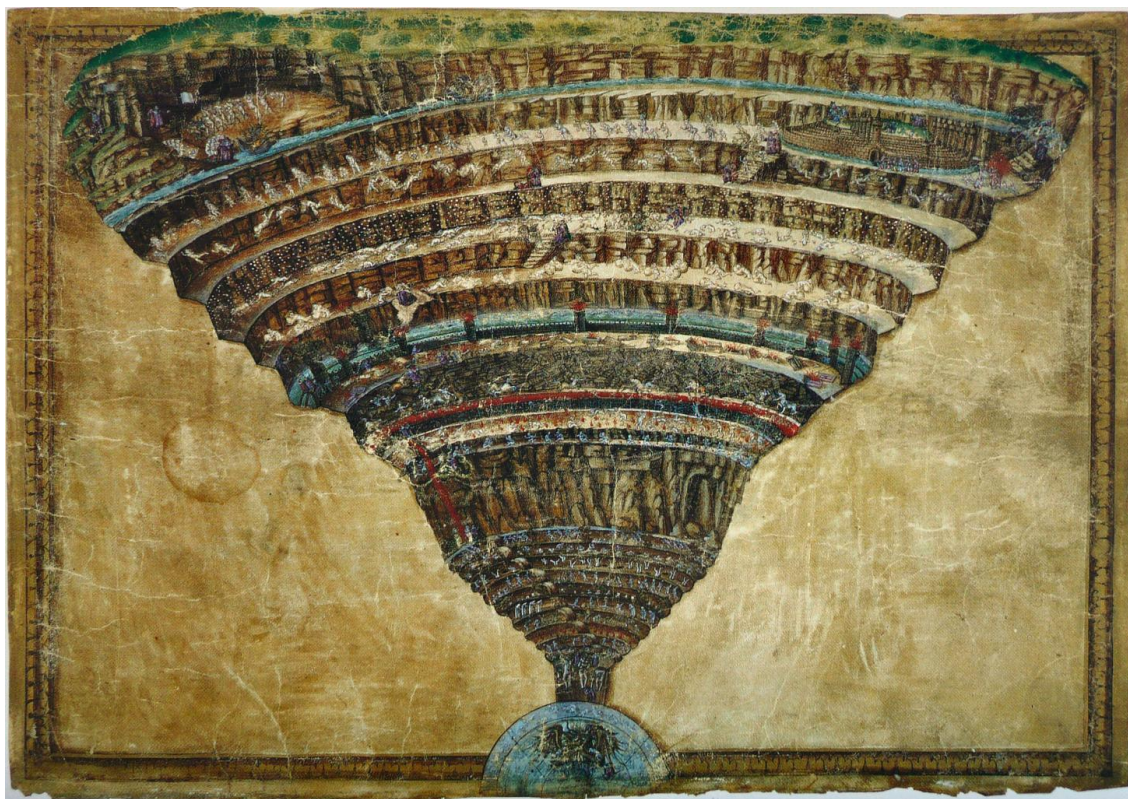
Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Portrait_de_Dante.jpg



Εικόνα 2

Πτολεμαϊκό σύστημα, Γαιοκεντρικό μοντέλο, 1531

Πηγή: <https://www.sciencephoto.com/media/776342/view/ptolemaic-system-geocentric-model-1531>



Εικόνα 3

Κόλαση, Alessandro di Mariano Filipepi Botticelli

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy_Illustrated_by_Botticelli



Εικόνα 4

Εικόνα της Θείας Κωμωδίας του Δάντη από τον κώδικα

"Códice Urbinatino Latino 365"

Πηγή: <https://www.geodifhs.com/kappaomegaiotaalpha/danteinferno>



Εικόνα 5

Συνάντηση Δάντη και Βεατρίκης στον Παράδεισο, 1853-53

Γκουάς, μολύβι και μελάνι σε χαρτί, Dante Gabriel Rossetti

Πηγή: <https://goaravetisyan.ru/el/ante-i-beatrice-v-rayu-dante-i-beatrice-rossetti-privetstvie-beatrice/>



Εικόνα 6

Παράδεισος, Άσμα ΛΑ': Ο Δάντης και η Βεατρίκη στον Πύρειο Ουρανό

Πηγή: <https://dantecomedy.com/welcome/paradiso/paradiso-canto-30/>

I



Εικόνα 7

Πορτρέτο του Jérôme Bosch, ανώνυμος, 1585

Πηγή:[https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch#/media/File:Portrait_de_J%C3%A9r%C3%B4me_Bosch_\(anonyme,_1585\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Hieronymus_Bosch#/media/File:Portrait_de_J%C3%A9r%C3%B4me_Bosch_(anonyme,_1585).jpg)



Εικόνα 8

Ο θρίαμβος του θανάτου, Πίτερ Μπρϋγκελ, 1562, Μουσείο Πράδο

Πηγή: <https://www.crashnews.gr/culture/item/126-%CE%BF-%CE%B8%CF%81%CE%AF%CE%B1%CE%BC%CE%B2%CE%BF%CF%82-%CF%84%CE%BF%CF%85-%CE%B8%CE%B1%CE%BD%CE%AC%CF%84%CE%BF%CF%85>



Εικόνα 9

Εξωτερική πλευρά των πάνελ του Κήπου των επίγειων απολαύσεων

Πηγή: <https://www.culturenow.gr/o-kipos-ton-epigeion-apolayseon-mia-online-periugisi-stoys-efialtes-toy-ieronymou-mpos/>



Εικόνα 10

Αριστερό πάνελ

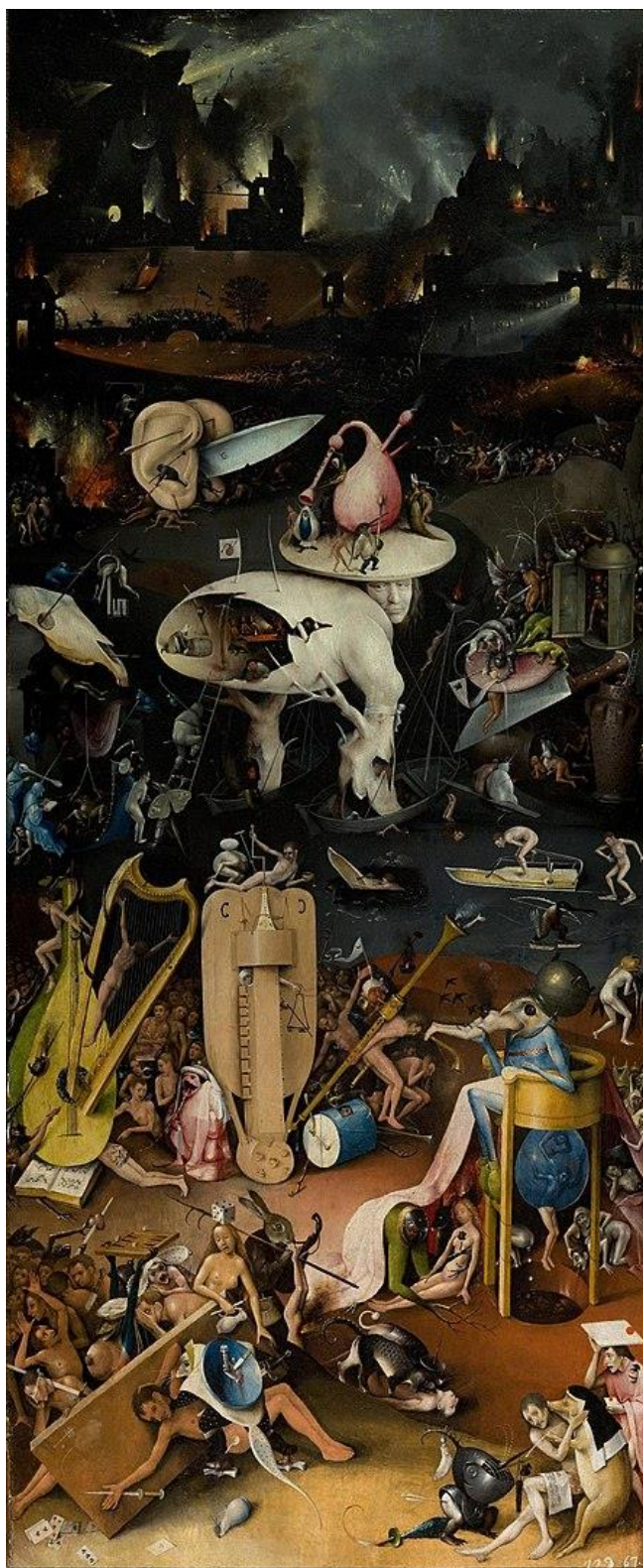
Πηγή: <https://www.culturenow.gr/o-kipos-ton-epigeion-apolayseon-mia-online-periigisi-stoys-efialtes-toy-ieronymou-mpos/>



Εικόνα 11

Κεντρικό πάνελ

Πηγή: <https://www.culturenow.gr/o-kipos-ton-epigeion-apolayseon-mia-online-periigisi-stoys-efialtes-toy-ieronymou-mpos/>



Εικόνα 12

Δεξιό πάνελ

Πηγή: <https://www.culturenow.gr/o-kipos-ton-epigeion-apolayseon-mia-online-periigisi-stoys-efialtes-toy-ieronymoy-mpos/>



Εικόνα 13

Ο Άγιος Μιχαήλ, Ραφαήλ, Μουσείο του Λούβρου

Πηγή:[https://gr.painting-](https://gr.painting-planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce)

[planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-](https://gr.painting-planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce)

[%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-](https://gr.painting-planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce)

[%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-](https://gr.painting-planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce)

[%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce](https://gr.painting-planet.com/%ce%ac%ce%b3%ce%b9%ce%bf%cf%82-%ce%bc%ce%b9%cf%87%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%ce%ba%ce%b1%ce%b9-%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%ac%ce%ba%ce%bf%cf%82-%cf%81%ce%b1%cf%86%ce%b1%ce%ae%ce%bb-%cf%83%ce)



Εικόνα 14

Ο Χριστός ανάμεσα στους γιατρούς (λεπτομέρεια), 1506, Α. Ντύρερ

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid (1934.38)

Photo: © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

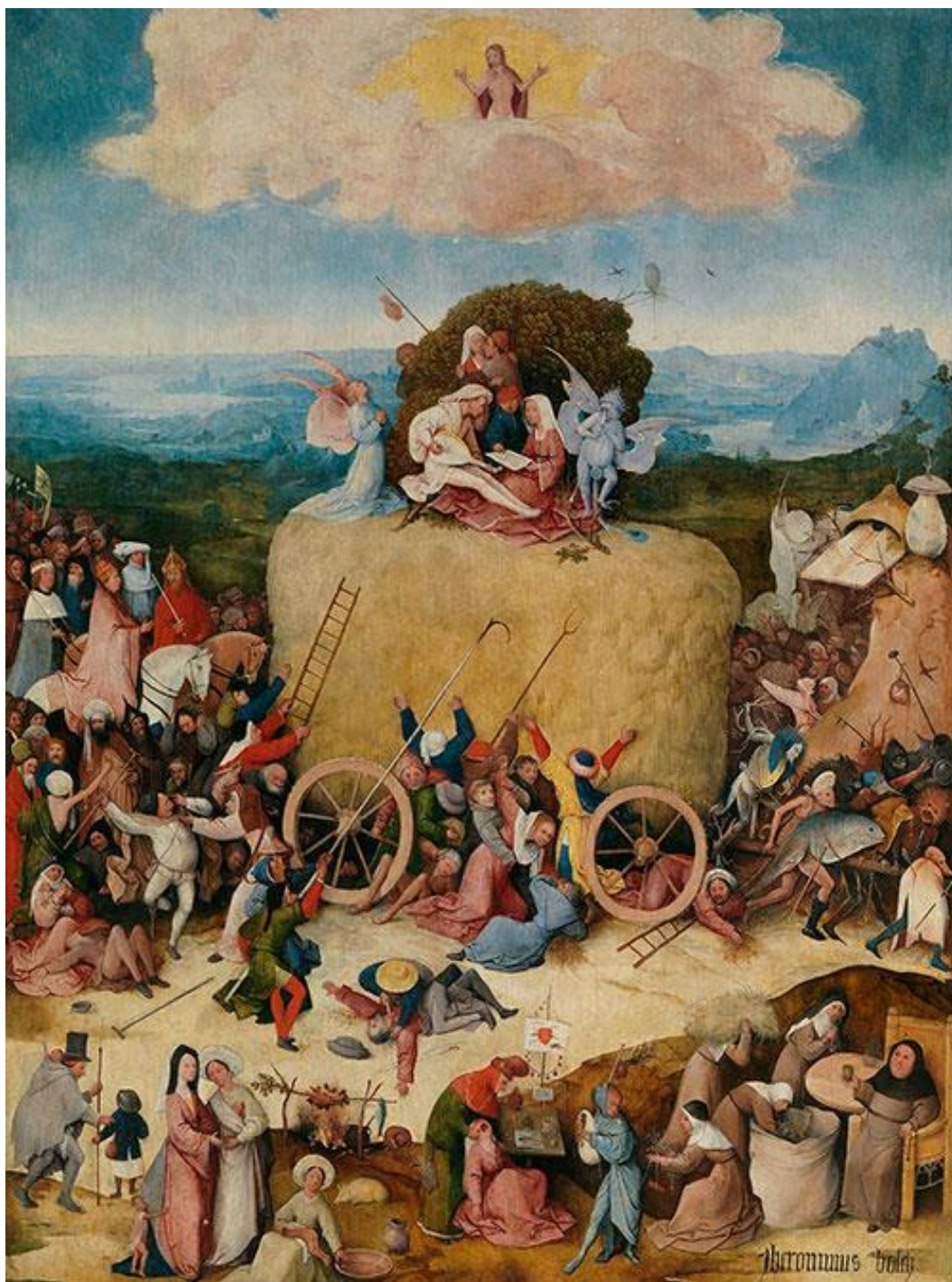
Πηγή: <https://www.lifo.gr/culture/eikastika/almpreht-ntyrrer-ta-taxidia-toy-sti-ge>



Εικόνα 15

*Μασκαρεμένος σε άλογο, Λ. Ντα Βίντσι, Windsor Castle,
Royal Collection, No. 12585r*

Πηγή: <https://www.jstor.org/stable/3049401?seq=7>

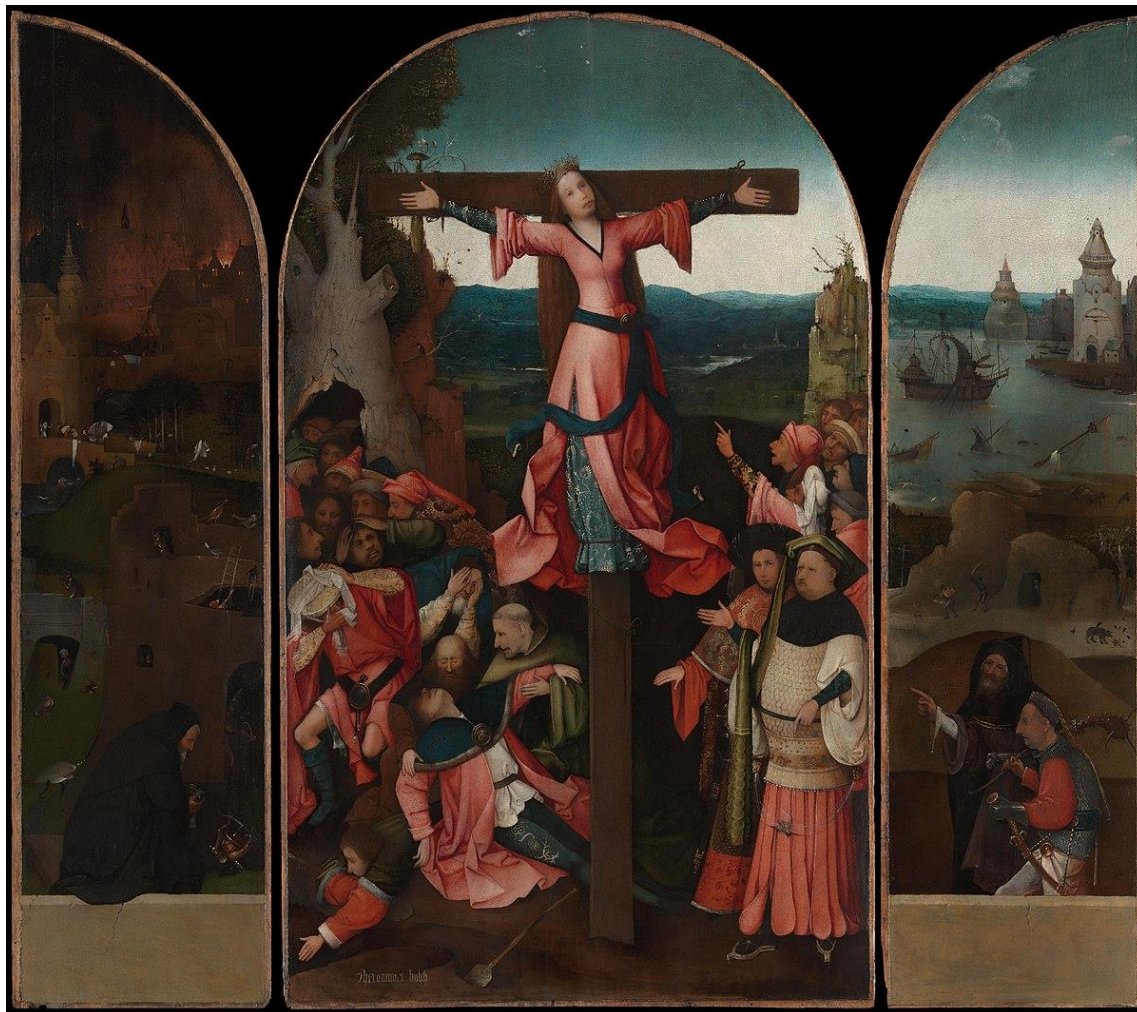


Εικόνα 16

Το τρίπτυχο Haywain, Hieronymus Bosch, ca 1510-16

(Κεντρικό Πάνελ)

Πηγή:<https://www.nytimes.com/2015/11/11/arts/international/bosch-revolutionary-and-master.html>



Εικόνα 17

*Η Σταύρωση της Αγίας Ιουλίας ή πιο γνωστό ως Η Σταύρωση της αγίας
Wilgefortis, Hieronymus Bosch, Doge's Palace, Venice*

Πηγή: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Crucifixion_of_Saint_Wilgefortis