



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ: «ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ
ΤΕΧΝΕΣ»

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: Θεολογική προοπτική, υπαρξισμός και αναπαράσταση: συγκριτική μελέτη της *Sequentia* «*Dies Irae*», της «Τελευταίας Κρίσης» του Μιχαήλ Αγγέλου και της «Έβδομης Σφραγίδας» του Ingmar Bergman.

Όνομα: Σταματελιά Βασιλική / **Α.Μ :** 535294

Επιβλέπων καθηγητής: Αραμπατζής Γεώργιος

Αθήνα, Ιούνιος, 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Σταματελιά Βασιλικής, που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης η συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας της συγγραφέως/ δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση της συγγραφέως/δημιουργού. Η συγγραφέας/ δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ: Θεολογική προοπτική, υπαρξισμός και αναπαράσταση: συγκριτική μελέτη της *Sequentia* «*Dies Irae*», της «Τελευταίας Κρίσης» του Μιχαήλ Αγγέλου και της «Εβδομης Σφραγίδας» του Ingmar Bergman.

Σταματελιά Βασιλική

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

***Επιβλέπων καθηγητής
Αραμπατζής Γεώργιος,
Καθηγητής Βυζαντινής Φιλοσοφίας,
Τμήμα Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ,
μέλος της Ακαδημαϊκής Επιτροπής του
ΠΜΣ «Φιλοσοφία και Τέχνες» του ΕΑΠ.***

***Συν- Επιβλέπων καθηγητής
Στείρης Γεώργιος,
Καθηγητής Φιλοσοφίας των Μέσων
Χρόνων και της Αναγέννησης στη Δύση,
Τμήμα Φιλοσοφίας ΕΚΠΑ,
διδάσκων στο ΠΜΣ «Φιλοσοφία και
Τέχνες» του ΕΑΠ.***

Αθήνα, Ιούνιος, 2026

Στην μνήμη του πατέρα μου.

***Στην οικογένειά μου και στον αγαπημένο μου φίλο, Θάνο, για την αγάπη και την στήριξή
τους.***

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα εργασία εξετάζει την έννοια της εσχατολογικής Κρίσης ως θεολογικού, υπαρξιακού και αισθητικού φαινομένου μέσα από τη συγκριτική ανάλυση τριών σημαντικών έργων της δυτικής πολιτισμικής παράδοσης. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τον μεσαιωνικό ύμνο, τη *Sequentia Dies Irae*, την τοιχογραφία *Η Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου και την κινηματογραφική ταινία *Η Εβδομη Σφραγίδα* του Ingmar Bergman. Παρότι τα έργα ανήκουν σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και τέχνες, συνδέονται από έναν κοινό θεματικό άξονα: την αναμέτρηση του ανθρώπου με το τέλος, τη θεία δικαιοσύνη και το νόημα της ύπαρξης.

Η μελέτη διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η εμπειρία της Κρίσης μετασχηματίζεται ιστορικά. Στην *Dies Irae*, η οποία είναι δημιούργημα της εποχής του Μεσαίωνα, η Κρίση παρουσιάζεται ως βέβαιο γεγονός θείας δικαιοσύνης που προκαλεί φόβο και μετάνοια μέσα στο συλλογικό πλαίσιο της μεσαιωνικής λατρείας. Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου, έργο της Αναγέννησης, η εσχατολογική εμπειρία αποκτά δραματική και σωματική διάσταση μέσω της αναγεννησιακής έμφασης στο ανθρώπινο σώμα και την κίνηση. Αντίθετα, στην *Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman, η οποία γυρίστηκε το 1957, στην καρδιά της μεταπολεμικής Νεωτερικότητας, η Κρίση μεταφέρεται στο πεδίο της υπαρξιακής αγωνίας, όπου η σιωπή του Θεού και η αμφιβολία για το νόημα της ζωής κυριαρχούν.

Θεωρητικά, η εργασία βασίζεται στη χριστιανική εσχατολογία, την υπαρξιακή φιλοσοφία και τη θεωρία της αναπαράστασης. Αξιοποιούνται έννοιες από στοχαστές, όπως οι Heidegger, Sartre και Kierkegaard, προκειμένου να αναδειχθεί ότι η Κρίση δεν αποτελεί μόνο μελλοντικό θεολογικό γεγονός, αλλά και διαρκή υπαρξιακή εμπειρία που συνδέεται με την περατότητα, την ελευθερία και την ευθύνη του ανθρώπου. Παράλληλα, εξετάζεται ο ρόλος του καλλιτεχνικού μέσου, δηλαδή του ποιητικού λόγου, της εικόνας και του κινηματογράφου, ως παράγοντα που δεν αναπαριστά απλώς το εσχατολογικό νόημα, αλλά το μετασχηματίζει και το επανανοηματοδοτεί.

Λέξεις κλειδιά : Εσχατολογική Κρίση, περατότητα, αναπαράσταση, υπαρξισμός

ABSTRACT

Theological Perspective, Existentialism, and Representation: A Comparative Analysis of the *Sequentia Dies Irae*, Michelangelo's *The Last Judgment*, and Ingmar Bergman's *The Seventh Seal*.

Stamatelia Vasiliki

The present study examines the concept of Eschatological Judgment as a theological, existential, and aesthetic phenomenon through the comparative analysis of three significant works of the Western cultural tradition. Specifically, it focuses on the medieval hymn *Dies Irae* (*Sequentia Dies Irae*), *The Last Judgment* by Michelangelo, and the film *The Seventh Seal* by Ingmar Bergman. Although these works belong to different historical periods and artistic media, they are connected by a common thematic axis: humanity's confrontation with the end, divine justice, and the meaning of existence.

The study investigates the ways in which the experience of Judgment is historically transformed. In *Dies Irae*, a product of the medieval era, Judgment is presented as a certain event of divine justice that inspires fear and repentance within the collective framework of medieval worship. In *The Last Judgment* by Michelangelo, a work of the Renaissance, the eschatological experience acquires a dramatic and corporeal dimension through the Renaissance emphasis on the human body and movement. By contrast, in *The Seventh Seal*, released in 1957 at the heart of postwar modernity, Judgment is transferred to the realm of existential anxiety, where the silence of God and uncertainty regarding the meaning of life become dominant themes.

Theoretically, the study draws upon Christian eschatology, existential philosophy, and theories of representation. It employs concepts developed by thinkers such as Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, and Søren Kierkegaard in order to demonstrate that Judgment is not merely a future theological event, but also an ongoing existential experience associated with human finitude, freedom, and responsibility. At the same time, the study examines the role of artistic media—poetic language, visual imagery, and cinema—as factors that do not simply represent eschatological meaning, but actively transform and reinterpret it.

Keywords: Eschatological Judgment, finitude, representation, existentialism

Πίνακας περιεχομένων

- *Περίληψη (Ελληνικά):* σελ. 4
- *Abstract (Αγγλικά):* σελ. 5

Εισαγωγή

- *A. Παρουσίαση θέματος και προβληματισμού:* σελ. 8
- *B. Η εσχατολογική κρίση ως θεολογικός και υπαρξιακός κόμβος:* σελ. 9
- *Γ. Γιατί τα τρία συγκεκριμένα έργα (καλλιτεχνικό μέσο – εποχή – νόημα); :* σελ. 10
- *Δ. Στόχος και κεντρική θέση της εργασίας:* σελ. 12
- *Ε. Μεθοδολογία, προσέγγιση και εργαλεία ανάλυσης:* σελ. 13

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 – Θεωρητικό και εννοιολογικό πλαίσιο

- 1.1 Η εσχατολογική κρίση στη χριστιανική θεολογία:* σελ. 16
- 1.2 Υπαρξισμός και φιλοσοφία της περατότητας:* σελ. 19
- 1.3 Αναπαράσταση και μέσο: λόγος, εικόνα και κινηματογράφος:* σελ. 22

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – *Sequentia Dies Irae*

- 2.1 Ιστορικό και λειτουργικό περιεχόμενο:* σελ. 26
- 2.2 Κείμενο και ερμηνευτική ανάλυση του ύμνου:* σελ. 27
- 2.2.1 Ερμηνευτική προσέγγιση της δομής τού ύμνου:* σελ. 28
- 2.3 Θεολογική πρόσληψη της Κρίσης: Η βεβαιότητα της θεϊκής Κρίσης:* σελ. 31
- 2.4 Υπαρξιακή διάσταση και περατότητα: φόβος, ενοχή και ικεσία:* σελ. 33
- 2.5 Τρόπος αναπαράστασης: ποιητικός και ακουστικός λόγος:* σελ. 36

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου

- 3.1 Ιστορικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο:* σελ. 39
- 3.2 Περιγραφή και παρουσίαση του έργου:* σελ. 40
- 3.3 Θεολογική σύλληψη της Κρίσης:* σελ. 42

3.4 Υπαρξιακό βίωμα και σωματική περατότητα: σελ. 45

3.5 Εικαστική αναπαράσταση (κίνηση, σώμα, χώρος): σελ. 47

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Η Έβδομη Σφραγίδα του Ingmar Bergman

4.1 Ιστορικό και φιλοσοφικό περικείμενο: σελ.50

4.2 Συνοπτική παρουσίαση της ταινίας : σελ. 51

4.3 Θεολογική αναστολή της Κρίσης – Η σιωπή του Θεού: σελ. 53

4.4 Υπαρξιακή αγωνία και περατότητα: σελ. 55

4.5 Κινηματογραφική αναπαράσταση: σελ. 57

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 – Συγκριτική ανάλυση

5.1 Θεολογική μετατόπιση της Κρίσης: σελ. 61

5.2 Μεταβολές του υπαρξιακού βιώματος: σελ. 64

5.3 Αναπαράσταση και ο ρόλος του μέσου: σελ. 67

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 - Επίλογος

6.1 Συνολική εκτίμηση: σελ. 72

Βιβλιογραφία: σελ.76

Παράρτημα 1: σελ. 80

Παράρτημα 2: σελ. 82

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Α. Παρουσίαση θέματος και προβληματισμού

Η έννοια της εσχατολογικής Κρίσης αποτελεί έναν από τους πλέον θεμελιώδεις και διαχρονικούς πυρήνες της χριστιανικής θεολογικής σκέψης. Η αναμονή της Τελικής Κρίσης δεν αφορά μόνο ένα δογματικό στοιχείο της πίστης, αλλά συνιστά και υπαρξιακό γεγονός, καθώς θέτει τον άνθρωπο ενώπιον της περατότητάς του, της ευθύνης του και της σχέσης του με το θείο. Από τον μεσαιωνικό λειτουργικό λόγο έως την αναγεννησιακή εικαστική δραματοποίηση και τον μοντέρνο υπαρξιακό κινηματογράφο, η Κρίση μετασχηματίζεται, επανερμηνεύεται και αναπαρίσταται με τρόπους που αντανakλούν την εκάστοτε ιστορική και φιλοσοφική συνείδηση.

Η εργασία μελετά συγκριτικά τρεις καίριες μορφές αναπαράστασης της εσχατολογικής Κρίσης: τη *Sequentia Dies Irae*, λειτουργικό ποίημα του μεσαιωνικού χριστιανισμού, την *Τελευταία Κρίση*, τοιχογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου, και την κινηματογραφική σύνθεση, *Εβδομη Σφραγίδα* του Ingmar Bergman. Τα τρία αυτά έργα, παρότι ανήκουν σε διαφορετικές τέχνες και ιστορικές περιόδους, συνδέονται από έναν κοινό θεματικό άξονα, αυτόν της αναμέτρησης του ανθρώπου με το απόλυτο όριο της ύπαρξής του.

Στην *Dies Irae*, η Κρίση προβάλλεται ως βέβαιο και αναπόφευκτο γεγονός θείας δικαιοσύνης, το οποίο γεννά φόβο, αλλά και ελπίδα. Στην αναγεννησιακή τοιχογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου, η εσχατολογική στιγμή αποκτά σωματική εκφραστικότητα και συναισθηματική φόρτιση, καθώς τα σώματα των σωζομένων και των καταδικασμένων κινούνται μέσα σε μια κοσμική δυναμική αποκάλυψης. Αντίθετα, στην *Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman, η Κρίση μετατοπίζεται από την αντικειμενική θεολογική βεβαιότητα στην εσωτερική υπαρξιακή αγωνία. Η σιωπή του Θεού και η αμφιβολία γίνονται κεντρικά βιώματα.

Ο προβληματισμός που ανακύπτει αφορά τη μεταβολή της ίδιας της εμπειρίας της Κρίσης μέσα στον ιστορικό χρόνο. Πώς η θεολογική βεβαιότητα του μεσαιωνικού κόσμου μετασχηματίζεται σε αναγεννησιακή δραματοποίηση και τελικά σε μοντέρνα υπαρξιακή αμφισημία; Πώς αλλάζει η σχέση Θεού και ανθρώπου, όταν η Κρίση παύει να αποτελεί συλλογική λειτουργική βεβαιότητα και μετατρέπεται σε προσωπικό υπαρξιακό ερώτημα; Και

με ποιον τρόπο το εκάστοτε καλλιτεχνικό μέσο - ο ποιητικός λόγος, η ζωγραφική δημιουργία, ο κινηματογράφος - διαμορφώνει και μετασχηματίζει το περιεχόμενο της εσχατολογικής εμπειρίας;

Η εμβάθυνση σε αυτά τα ζητήματα καθιστά δυνατή την κατανόηση της Κρίσης, όχι μόνο ως θεολογικής κατηγορίας, αλλά και ως αισθητικού και υπαρξιακού γεγονότος. Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη δεν περιορίζεται σε μια απλή αναπαράσταση του εσχατολογικού ορίζοντα, αλλά τον μεταπλάθει, τον εσωτερικεύει και τον επαναπροσδιορίζει. Όπως επισημαίνει ο Ricoeur, η τέχνη δεν αναπαριστά απλώς ένα προϋπάρχον νόημα, αλλά παράγει ένα «πλέονασμα νοήματος», το οποίο υπερβαίνει την αρχική του αναφορά και ανοίγει νέους ορίζοντες κατανόησης (Ricoeur 1976, σσ. 45–48). Συνεπώς, η Κρίση αναδεικνύεται σε πεδίο συνάντησης και διαλόγου ανάμεσα στη θεολογική σκέψη και την υπαρξιακή φιλοσοφική αναζήτηση, αποκτώντας βάθος που υπερβαίνει τα όρια της δογματικής διατύπωσης.

B. Η εσχατολογική Κρίση ως θεολογικός και υπαρξιακός κόμβος

Η εσχατολογική Κρίση αποτελεί έναν από τους πλέον καθοριστικούς άξονες της χριστιανικής θεολογίας, καθώς, όπως επισημαίνει ο Ratzinger, μέσω αυτής η ανθρώπινη ύπαρξη τίθεται ενώπιον της τελικής αλήθειας της σχέσης της με τον Θεό και με το νόημα της ιστορίας. Δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως μελλοντικό γεγονός που αφορά το τέλος των καιρών, αλλά ως ερμηνευτική αρχή που συγκροτεί τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του, τον χρόνο και την ηθική του ευθύνη. Η θεολογική σκέψη αντιμετωπίζει την Κρίση ως στιγμή αλήθειας, όπου το ανθρώπινο πρόσωπο τίθεται ενώπιον του Θεού και αποκαλύπτεται η αλήθεια της ύπαρξής του και της ηθικής του στάσης (Ratzinger 1988, σσ. 181–196). Η προοπτική αυτή διαμορφώνει έναν ορίζοντα νοήματος που επηρεάζει τον τρόπο ζωής, την κατανόηση της σωτηρίας και την αποτίμηση της ανθρώπινης πράξης.

Παράλληλα, η εσχατολογική Κρίση αποτυπώνεται βαθιά στην υπαρξιακή εμπειρία. Η επίγνωση της περατότητας και η αγωνία απέναντι στο τέλος μετατρέπουν το εσχατολογικό γεγονός σε εσωτερικό κόμβο της ανθρώπινης συνείδησης, καθώς, σύμφωνα με τον Heidegger, όπως θα αναλυθεί διεξοδικότερα παρακάτω, η ανθρώπινη ύπαρξη συγκροτείται μέσα από τη σχέση της με τον θάνατο ως οριακή δυνατότητα που αποκαλύπτει την αυθεντικότητα ή την αποξένωσή της. Η Κρίση δεν αφορά μόνο την τελική αξιολόγηση των πράξεων, αλλά και την

καθημερινή αναμέτρηση του υποκειμένου με τη δική του ελευθερία και ευθύνη. Η παρουσία ή η απουσία του Θεού, η βεβαιότητα ή η αμφιβολία για το μεταφυσικό νόημα της ύπαρξης διαμορφώνουν την ποιότητα αυτής της εμπειρίας. Με τον τρόπο αυτό, η εσχατολογική διάσταση λειτουργεί ως εσωτερικό κάλεσμα σε αυτογνωσία και ηθική εγρήγορση, ακόμη και όταν η θεολογική βεβαιότητα αποδυναμώνεται.

Η διπλή αυτή φύση της Κρίσης την καθιστά σημείο σύγκλισης ανάμεσα στη θεολογία και τη φιλοσοφία της ύπαρξης, καθώς, όπως υποστηρίζει ο Tillich (1957, σσ. 1-4), η θρησκευτική εμπειρία συνδέεται άρρηκτα με την «ύψιστη μέριμνα» του ανθρώπου για το νόημα της ύπαρξής του. Η μετάβαση από το μεσαιωνικό πλαίσιο βεβαιότητας σε μεταγενέστερες εποχές, όπου κυριαρχεί η αμφισημία και η σιωπή του Θεού, αναδεικνύει τον δυναμικό χαρακτήρα της εσχατολογικής εμπειρίας. Η Κρίση δεν είναι στατική έννοια, αλλά μετασχηματίζεται ανάλογα με το πώς ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται την κάθε εποχή, τη θέση του στον κόσμο και το νόημα της ιστορίας. Ως εκ τούτου, η εσχατολογική Κρίση λειτουργεί ως κόμβος, όπου τέμνονται ο θεολογικός στοχασμός, η υπαρξιακή αγωνία και η καλλιτεχνική αναπαράσταση.

Γ. Γιατί τα τρία συγκεκριμένα έργα (καλλιτεχνικό μέσο – εποχή – νόημα);

Η επιλογή της *Dies Irae*, της *Τελευταίας Κρίσης* του Μιχαήλ Αγγέλου και της *Εβδομης Σφραγίδας* του Ingmar Bergman στηρίζεται στη δυνατότητά τους να αποτυπώνουν τρεις διακριτούς τρόπους με τους οποίους η δυτική παράδοση προσέδωσε νόημα και αναπαρέστησε την εσχατολογική Κρίση. Τα έργα αυτά δεν αποτελούν απλώς διαφορετικές καλλιτεχνικές εκφράσεις ενός κοινού θέματος, αλλά συγκροτούν μορφές μέσα από τις οποίες διαφορετικές εποχές κατανόησαν τη σχέση του ανθρώπου με το τέλος, τη θεία δικαιοσύνη και το νόημα της ύπαρξης. Κάθε έργο εντάσσεται σε συγκεκριμένο ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο και αξιοποιεί τις ιδιαίτερες δυνατότητες της τέχνης του. Όπως έχει δείξει ο Auerbach (1953, σσ. 5-8 & σ. 555), οι μορφές αναπαράστασης δεν είναι διαχρονικά ουδέτερες, αλλά συνδέονται με την ιστορική συνείδηση κάθε εποχής και τον τρόπο με τον οποίο αυτή κατανοεί την πραγματικότητα. Συνεπώς, το καλλιτεχνικό μέσο, η ιστορικότητα και η κοσμοαντίληψη συνδιαμορφώνουν την πρόσληψη του εσχατολογικού.

Η *Sequentia Dies Irae* εκφράζει τον μεσαιωνικό τρόπο πρόσληψης της Κρίσης μέσω του ποιητικού και λειτουργικού λόγου. Ενταγμένος στην τελετουργική ζωή της Εκκλησίας, ο ύμνος δεν λειτουργεί μόνο ως κείμενο, αλλά ως στοιχείο της συλλογικής λατρευτικής εμπειρίας, διά του οποίου η εσχατολογική προσδοκία καθίσταται μέρος της θρησκευτικής συνείδησης των πιστών. Όπως επισημαίνεται από αρκετούς μελετητές, η μεσαιωνική χριστιανική εμπειρία του τέλους δεν περιοριζόταν σε δογματικές διατυπώσεις, αλλά ενσωματωνόταν στη λειτουργική και πνευματική ζωή της Εκκλησίας. Η εσχατολογική Κρίση παρουσιάζεται ως βέβαιο και αντικειμενικό γεγονός θείας δικαιοσύνης, το οποίο αφορά το σύνολο της δημιουργίας και θέτει τον άνθρωπο ενώπιον της ευθύνης του. Η προφορικότητα, ο ρυθμός και η ψαλμωδία ενισχύουν τη συναισθηματική ένταση του φόβου και της ικεσίας, αναδεικνύοντας μια εμπειρία της Κρίσης που είναι κυρίως εκκλησιαστική και συλλογική.

Η τοιχογραφία *Η Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου μεταφέρει την ίδια θεματική στην εικαστική σφαίρα, όπου η εσχατολογική στιγμή αποκτά ορατή και σωματική μορφή. Η αναγεννησιακή έμφαση στο ανθρώπινο σώμα και στη δυναμική του έκφραση επιτρέπει την αναπαράσταση της Κρίσης ως δραματικού γεγονότος που εκτυλίσσεται μέσα στον ίδιο τον χώρο της εικόνας. Ο Abrahams (2005, σ. 2) επισημαίνει ότι η εξαιρετική ανατομική γνώση του καλλιτέχνη δεν υπηρετεί μια τυπική εικονογραφία, αλλά λειτουργεί ως κεντρικός φορέας πνευματικού νοήματος, καθιστώντας ορατή τη σχέση μεταξύ θείας εξουσίας και ανθρώπινης μοίρας. Η μνημειακή τοιχογραφία, επομένως, παύει να είναι μια απλή απεικόνιση ενός δόγματος και μετατρέπεται σε μια μορφική σύνθεση που καθιστά την εσχατολογική πραγματικότητα αισθητά παρούσα. Η ένταση των σωμάτων και η χωρική οργάνωση εκφράζουν μια κατανόηση της Κρίσης που συνδυάζει τη θεολογική υπερβατικότητα με την αισθητική εμπειρία της ανθρώπινης περατότητας. Η εσχατολογική Κρίση αποκτά σωματική υπόσταση, επιτρέποντας στο υποκείμενο να την βιώσει όχι μόνο ως μεταφυσική βεβαιότητα, αλλά ως ένα ορατό και ερμηνευτικά ανοιχτό γεγονός.

Η ταινία *Η Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman τοποθετεί την Κρίση στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, όπου οι παραδοσιακές θεολογικές βεβαιότητες έχουν αποδυναμωθεί και η εμπειρία του εσχατολογικού μετατοπίζεται στο επίπεδο της υπαρξιακής αγωνίας. Ο κινηματογράφος, ως τέχνη της χρονικότητας και της εικόνας, διαθέτει ιδιαίτερες δυνατότητες αναπαράστασης της ανθρώπινης εμπειρίας μέσω της οργάνωσης του χρόνου, του βλέμματος και της εικόνας (Deleuze 1989, σσ. xi–xiii, 1–24). Στο πλαίσιο αυτό, καθίσταται δυνατή η απόδοση εσωτερικών καταστάσεων, όπως η αμφιβολία, η σιωπή και η αναζήτηση νοήματος,

που αποτελούν κεντρικά στοιχεία της νεωτερικής υπαρξιακής εμπειρίας. Στο έργο του Bergman, η Κρίση δεν εμφανίζεται ως ορατό γεγονός θείας παρέμβασης, αλλά ως υπαρξιακή δυνατότητα που συνδέεται με τη συνείδηση της περατότητας και τη σχέση του υποκειμένου με τον θάνατο. Συνεπώς, το έργο μπορεί να ιδωθεί ως έκφραση της νεωτερικής συνθήκης που περιγράφει η υπαρξιακή φιλοσοφία, όπου η σχέση του ανθρώπου με το τέλος δεν καθορίζεται πλέον από μια συλλογικά δεδομένη θεολογική τάξη, αλλά από την προσωπική εμπειρία της περατότητας και της ελευθερίας.

Η συγκριτική εξέταση των τριών έργων επιτρέπει, επομένως, την παρακολούθηση μιας ιστορικής και εννοιολογικής μετάβασης στον τρόπο με τον οποίο η εσχατολογική Κρίση γίνεται αντιληπτή και αναπαρίσταται. Από τη λειτουργική και συλλογική βεβαιότητα του μεσαιωνικού κόσμου στην εικαστική και σωματική δραματοποίηση της Αναγέννησης και τελικά στην υπαρξιακή αμφισημία της νεωτερικότητας, η Κρίση εμφανίζεται ως έννοια που μετασχηματίζεται παράλληλα με την εξέλιξη της ανθρώπινης αυτοκατανόησης. Όπως έχει δείξει ο Auerbach (1953, σσ. 554–557), οι μορφές αναπαράστασης συνδέονται στενά με την ιστορική συνείδηση κάθε εποχής. Παράλληλα, η υπαρξιακή φιλοσοφία υπογραμμίζει ότι η ανθρώπινη αυτοκατανόηση συγκροτείται μέσα από τη σχέση της με την ιστορικότητα και την περατότητα. Με αυτή την έννοια, τα τρία έργα δεν αποτελούν απλώς ιστορικά παραδείγματα, αλλά μορφές μέσα από τις οποίες καθίσταται δυνατή η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο διαφορετικές εποχές προσέγγισαν το όριο της ύπαρξης και επιχείρησαν να του αποδώσουν νόημα με τα διαθέσιμα εκφραστικά τους μέσα.

Δ. Στόχος και κεντρική θέση της εργασίας

Η παρούσα εργασία στοχεύει στη συστηματική διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η εσχατολογική Κρίση ερμηνεύεται και αναπαρίσταται σε τρεις χαρακτηριστικές στιγμές της δυτικής πολιτισμικής ιστορίας· στον λειτουργικό ποιητικό λόγο (*Sequentia Dies Irae*), στην αναγεννησιακή εικαστική σύνθεση (η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου) και τέλος στον μοντέρνο κινηματογράφο (η *Εβδομη Σφραγίδα* του Ingmar Bergman). Η μελέτη εστιάζει στη σχέση μεταξύ καλλιτεχνικού μέσου, ιστορικού πλαισίου και υπαρξιακού νοήματος, εξετάζοντας πώς κάθε μορφή αναπαράστασης δεν αποτυπώνει απλώς μια προϋπάρχουσα θεολογική έννοια, αλλά συμβάλλει ενεργά στον μετασχηματισμό και τον επαναπροσδιορισμό της.

Ειδικότερα, ως επιμέρους στόχοι της έρευνας διατυπώνονται οι ακόλουθοι: (α) η διερεύνηση των ιστορικών, θεολογικών και πολιτισμικών συνθηκών που διαμορφώνουν την πρόσληψη της Κρίσης σε κάθε έργο· (β) η ανάλυση της υπαρξιακής διάστασης της Κρίσης, με έμφαση στην εμπειρία της περατότητας, της αγωνίας και της σχέσης του ανθρώπου με το θείο· (γ) η εξέταση του ρόλου του καλλιτεχνικού μέσου (ποιητικός λόγος, εικαστική εικόνα, κινηματογραφική αφήγηση) ως παράγοντα που δεν μεταδίδει απλώς, αλλά αναδιαμορφώνει το νόημα της εσχατολογικής εμπειρίας· (δ) η ανάδειξη ευρύτερων συμπερασμάτων σχετικά με τη μεταβολή του εσχατολογικού φαντασιακού στη δυτική πολιτισμική παράδοση.

Η κεντρική θέση της εργασίας είναι ότι η εσχατολογική Κρίση δεν συνιστά μια στατική και αμετάβλητη θεολογική έννοια, αλλά ένα δυναμικό πεδίο νοήματος, στο οποίο το ιστορικό πλαίσιο και το καλλιτεχνικό μέσο αλληλοεπιδρούν καθοριστικά στη διαμόρφωση της υπαρξιακής της σημασίας. Η μετάβαση από τη μεσαιωνική λειτουργική βεβαιότητα στην αναγεννησιακή εικαστική ενσάρκωση και, εν συνεχεία, στη νεωτερική υπαρξιακή αμφισημία αντανakλά βαθύτερες μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος κατανοεί τον εαυτό του, την περατότητά του και τη σχέση του με το Απόλυτο. Υπό αυτή την έννοια, η αναπαράσταση της Κρίσης δεν αποτελεί απλώς θεολογική ή αισθητική έκφραση, αλλά καίρια διάσταση στην οποία καθίσταται ορατή η ιστορική εξέλιξη της ανθρώπινης αυτογνωσίας.

Η συμβολή της παρούσας μελέτης έγκειται, αφενός, στη συγκριτική ανάδειξη των διαφορετικών μορφών μέσω των οποίων η εσχατολογική εμπειρία καθίσταται αναπαραστάσιμη σε διαφορετικά ιστορικά και καλλιτεχνικά συμφραζόμενα και, αφετέρου, στη θεωρητική διερεύνηση της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ θεολογίας, υπαρξισμού και καλλιτεχνικής αναπαράστασης. Με τον τρόπο αυτό, η εργασία φιλοδοξεί να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση της εσχατολογικής Κρίσης όχι μόνο ως θεολογικής διδασκαλίας, αλλά και ως καλλιτεχνικής και υπαρξιακής ανησυχίας που μετασχηματίζεται ιστορικά μέσα από τις μορφές της τέχνης.

Ε. Μεθοδολογία, προσέγγιση και εργαλεία ανάλυσης

Η παρούσα εργασία εντάσσεται στο πεδίο της ποιοτικής ερμηνευτικής έρευνας των ανθρωπιστικών επιστημών και υιοθετεί μια συγκριτική και διεπιστημονική μεθοδολογική προσέγγιση, με στόχο τη διερεύνηση της εσχατολογικής Κρίσης υπό το πρίσμα τριών

αλληλένδετων αξόνων: της θεολογικής προοπτικής, της υπαρξιακής εμπειρίας και του τρόπου αναπαράστασης. Η μεθοδολογία συνδυάζει ιστορικο-ερμηνευτική ανάλυση, φιλοσοφική διερεύνηση και μορφολογική εξέταση των καλλιτεχνικών μέσων, προκειμένου να καταδειχθεί με ποιους τρόπους η έννοια της Κρίσης διαμορφώνεται και τροποποιείται μέσα σε διαφορετικά θεολογικά, φιλοσοφικά και αισθητικά συμφραζόμενα.

Κεντρικός μεθοδολογικός άξονας είναι η συγκριτική ανάλυση των προαναφερθέντων τριών έργων που ανήκουν σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους και καλλιτεχνικά μέσα. Η ανάλυση οργανώνεται αφενός επιμέρους, με αυτοτελή μελέτη κάθε έργου στο ιστορικό, θεολογικό και αισθητικό του πλαίσιο, και αφετέρου συγκριτικά, με στόχο την ανάδειξη των μεταβολών στην κατανόηση της εσχατολογικής Κρίσης. Η συγκριτική προσέγγιση εστιάζει σε τρεις βασικές διαστάσεις: (α) τη θεολογική σύλληψη της Κρίσης και τη μεταβολή της εμπειρίας της θείας παρουσίας ή απουσίας, (β) την υπαρξιακή διάσταση της ανθρώπινης αναμέτρησης με τον θάνατο, την περατότητα και το νόημα, και (γ) τον τρόπο με τον οποίο το εκάστοτε καλλιτεχνικό μέσο καθορίζει τη μορφή και το περιεχόμενο της εσχατολογικής αναπαράστασης.

Η ιστορικο-ερμηνευτική διάσταση της μεθοδολογίας περιλαμβάνει την ανάλυση του θεολογικού και πολιτισμικού πλαισίου κάθε έργου. Η *Dies Irae* εξετάζεται στο πλαίσιο της μεσαιωνικής λειτουργικής παράδοσης, όπου η εσχατολογική Κρίση αποτελεί θεμελιώδη θεολογική έκβαση, ενταγμένη στη συλλογική λατρευτική εμπειρία. Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου αναλύεται στο πλαίσιο της αναγεννησιακής θεολογικής και ανθρωπολογικής σκέψης, όπου η εσχατολογική πραγματικότητα αποκτά ορατή και σωματική μορφή μέσω της εικαστικής αναπαράστασης, παραμένοντας ο σίγουρος προορισμός της ιστορίας. Η *Εβδομη Σφραγίδα* εξετάζεται στο πλαίσιο της μεταπολεμικής υπαρξιακής και θεολογικής συνθήκης, όπου η παραδοσιακή θεολογική βεβαιότητα υποχωρεί και η εμπειρία της Κρίσης μετατοπίζεται προς την υπαρξιακή αγωνία και την εμπειρία της σιωπής του Θεού.

Παράλληλα, η εργασία υιοθετεί φαινομενολογική και υπαρξιακή προσέγγιση, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο τα έργα εκφράζουν την ανθρώπινη εμπειρία της περατότητας και της σχέσης με το θείο. Επιπλέον, διερευνά τις μορφές μέσω των οποίων η εσχατολογική Κρίση βιώνεται ως υπαρξιακή δυνατότητα, εξετάζοντας έννοιες όπως η αγωνία, η ευθύνη, η σιωπή και η αναζήτηση νοήματος. Στο πλαίσιο αυτό, η εργασία αξιοποιεί εννοιολογικά εργαλεία της φαινομενολογίας και της υπαρξιακής φιλοσοφίας, προκειμένου να αναδείξει τη σχέση μεταξύ θεολογικής σκέψης και υπαρξιακής κατανόησης.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ανάλυση της αναπαράστασης, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο κάθε καλλιτεχνικό μέσο καθιστά την εσχατολογική πραγματικότητα αισθητά παρούσα. Για τον σκοπό αυτό εφαρμόζονται εξειδικευμένες αναλυτικές προσεγγίσεις προσαρμοσμένες στο εκάστοτε μέσο· κειμενική και μετρική ανάλυση για την *Dies Irae*, με στόχο την κατανόηση της θεολογικής και βιωματικής λειτουργίας του ποιητικού λόγου· εικονογραφική και μορφολογική ανάλυση για την τοιχογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου, με έμφαση στη σωματικότητα, τη σύνθεση και τη χωρική οργάνωση· κινηματογραφική ανάλυση για το έργο του Bergman, εστιάζοντας στη χρήση της εικόνας, του χρόνου, της σιωπής και του συμβολισμού ως μέσων έκφρασης της υπαρξιακής και θεολογικής αμφισημίας.

Σε θεωρητικό επίπεδο, η εργασία αντλεί εργαλεία από την αισθητική θεωρία και την ερμηνευτική, προκειμένου να κατανοήσει την αναπαράσταση όχι ως απλή απεικόνιση ενός δεδομένου νοήματος, αλλά ως διαδικασία μέσω της οποίας το νόημα συγκροτείται ιστορικά και πολιτισμικά. Η μελέτη αντιμετωπίζει τα έργα ως μορφές μέσα από τις οποίες καθίσταται δυνατή η πρόσβαση σε διαφορετικούς τρόπους κατανόησης της σχέσης μεταξύ ανθρώπου, Θεού και τέλους της ύπαρξης.

Η δομή της εργασίας αντανακλά τη μεθοδολογική αυτή προσέγγιση. Μετά το θεωρητικό κεφάλαιο, κάθε έργο εξετάζεται σε ξεχωριστά συνδυάζοντας ιστορική, θεολογική, υπαρξιακή και αναπααραστασιακή ανάλυση, ενώ το συγκριτικό κεφάλαιο συνθέτει τα επιμέρους ευρήματα και αναδεικνύει τη μεταβολή της εσχατολογικής Κρίσης από θεολογική βεβαιότητα σε υπαρξιακό ερώτημα. Με τον τρόπο αυτό, η μεθοδολογία επιτρέπει την ανάδειξη της εσχατολογικής Κρίσης ως θεολογικής έννοιας, υπαρξιακής εμπειρίας και αισθητικής μορφής, που μετασχηματίζεται μέσα στον ιστορικό χρόνο και εκφράζεται μέσω διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 - Θεωρητικό και εννοιολογικό πλαίσιο

1.1 Η εσχατολογική Κρίση στη χριστιανική θεολογία

Η έννοια της εσχατολογικής Κρίσης αποτελεί έναν από τους βασικούς άξονες της χριστιανικής θεολογίας και συνδέεται άμεσα με τον τρόπο με τον οποίο η χριστιανική παράδοση αντιλαμβάνεται το νόημα της ανθρώπινης ζωής και την προοπτική της σωτηρίας. Η προσδοκία της τελικής Κρίσης εκφράζει την πεποίθηση ότι η πορεία της ανθρωπότητας δεν αποτελεί μια τυχαία ακολουθία γεγονότων, αλλά κατευθύνεται προς μια τελική αποκάλυψη της αλήθειας, όπου η θεία δικαιοσύνη και το θεϊκό έλεος θα φανερωθούν πλήρως. Είναι εμφανές ότι η Κρίση δεν νοείται απλώς ως πράξη τιμωρίας, αλλά ως η στιγμή κατά την οποία αποκαλύπτεται η βαθύτερη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό.

Η βιβλική θεμελίωση της εσχατολογικής Κρίσης εμφανίζεται στην Καινή Διαθήκη και ιδιαίτερα στα αποκαλυπτικά κείμενα, όπου η ιστορία οδηγείται προς μια τελική θεϊκή επέμβαση. Στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη περιγράφεται μια κοσμική σκηνή Κρίσης, στην οποία όλη η δημιουργία βρίσκεται ενώπιον της θείας παρουσίας.¹ Η εικόνα αυτή παρουσιάζει την Κρίση ως μια στιγμή καθολικής αποκάλυψης, στην οποία τα έργα των ανθρώπων φανερώνονται και αξιολογούνται ενώπιον της θείας δικαιοσύνης. Το άνοιγμα των βιβλίων και η αναφορά στο «βιβλίο της ζωής» υποδηλώνουν ότι η ανθρώπινη ύπαρξη αποκτά τελική σημασία μέσα στο σχέδιο της θείας οικονομίας.

Παράλληλα, η Καινή Διαθήκη παρουσιάζει την Κρίση όχι μόνο ως τελικό γεγονός της ιστορίας, αλλά και ως πραγματικότητα που σχετίζεται με τη στάση του ανθρώπου απέναντι στον Θεό. Στα Ευαγγέλια ο ίδιος ο Ιησούς μιλά για την Κρίση με τρόπο που συνδέει τη θεία δικαιοσύνη με την προοπτική της σωτηρίας. Στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο αναφέρεται χαρακτηριστικά: «οὐ γὰρ ἀπέστειλεν ὁ Θεὸς τὸν υἱὸν αὐτοῦ εἰς τὸν κόσμον ἵνα κρίνῃ τὸν κόσμον, ἀλλ' ἵνα σωθῇ ὁ κόσμος δι' αὐτοῦ.» (Ιω. 3:17). Η δήλωση αυτή υπογραμμίζει ότι ο σκοπός της θείας παρέμβασης δεν είναι η καταδίκη του κόσμου, αλλά η σωτηρία του. Ωστόσο, η ίδια

¹ Πρβλ. «Καὶ εἶδον θρόνον μέγαν λευκὸν καὶ τὸν καθήμενον ἐπ' αὐτοῦ... καὶ ἐκρίθησαν οἱ νεκροὶ ἐκ τῶν γεγραμμένων ἐν τοῖς βιβλίοις κατὰ τὰ ἔργα αὐτῶν» (Αποκ. 20:11–12 χ.χ. Αποστολική Διακονία). Σημειώνεται ότι όλες οι αναφορές στην Αποκάλυψη και την Καινή διαθήκη αντλούνται από την εν λόγω διαδικτυακή έκδοση.

περικοπή συνεχίζει επισημαίνοντας ότι η Κρίση σχετίζεται με την ανθρώπινη ανταπόκριση στο φως της αλήθειας.²

Η διπλή αυτή διάσταση, της Κρίσης και της σωτηρίας, αποτελεί βασικό στοιχείο της χριστιανικής εσχατολογίας. Από τη μία πλευρά, η τελική Κρίση εκφράζει τη βεβαιότητα ότι η ανθρώπινη ζωή έχει ηθικό βάρος και ότι οι πράξεις των ανθρώπων δεν παραμένουν χωρίς συνέπειες. Από την άλλη πλευρά, η σωτηρία παρουσιάζεται ως δώρο της θείας χάρης, το οποίο προσφέρεται στον άνθρωπο μέσα από τη σχέση του με τον Θεό. Στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο, επίσης, διατυπώνεται: «ὁ τὸν λόγον μου ἀκούων καὶ πιστεύων τῷ πέμψαντί με ἔχει ζωὴν αἰώνιον, καὶ εἰς κρίσιν οὐκ ἔρχεται, ἀλλὰ μεταβέβηκεν ἐκ τοῦ θανάτου εἰς τὴν ζωὴν» (Ιω. 5:24). Η σωτηρία παρουσιάζεται, συνεπώς, ως μετάβαση από τον θάνατο στη ζωή, μια υπαρξιακή μεταμόρφωση που σχετίζεται με την αποδοχή της θείας αλήθειας.

Σημαντική είναι, επιπλέον, η παραβολική διδασκαλία του Ιησού για την τελική Κρίση, όπως εμφανίζεται στο κατά Ματθαῖον Ευαγγέλιο. Στην περιγραφή της Κρίσης των εθνών, ο Χριστός παρουσιάζεται ως κριτής που διαχωρίζει τους ανθρώπους «ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων» (Ματθ. 25:32). Το κριτήριο της Κρίσης δεν είναι αφηρημένο ή θεωρητικό, αλλά σχετίζεται με την αγάπη προς τον συνάνθρωπο. Όπως αναφέρεται «ἐφ' ὅσον ἐποιήσατε ἐνὶ τούτων τῶν ἀδελφῶν μου τῶν ἐλαχίστων, ἐμοὶ ἐποιήσατε» (Ματθ. 25:40). Με τον τρόπο αυτό, η Κρίση συνδέεται άρρηκτα με την πράξη της αγάπης, ενώ η σωτηρία παρουσιάζεται ως καρπός μιας ζωής που ανταποκρίνεται στο θεϊκό κάλεσμα της αγάπης.

Η πατερική θεολογία ανέπτυξε περαιτέρω την κατανόηση της Κρίσης, ερμηνεύοντας τα βιβλικά κείμενα μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της χριστιανικής ανθρωπολογίας. Στην Ανατολική Εκκλησία, οι Πατέρες τόνισαν ότι η Κρίση δεν αποτελεί απλώς εξωτερική δικαστική πράξη, αλλά φανέρωση της αλήθειας της ανθρώπινης ύπαρξης.

Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ερμηνεύοντας τα ευαγγελικά κείμενα, υπογραμμίζει ότι η θεία Κρίση αποκαλύπτει αυτό που ήδη έχει διαμορφωθεί στην ανθρώπινη καρδιά. Όπως χαρακτηριστικά δηλώνει, την ημέρα της Κρίσεως οι ίδιες μας οι σκέψεις θα σταθούν να

² «αὕτη δέ ἐστιν ἡ κρίσις, ὅτι τὸ φῶς ἐλήλυθεν εἰς τὸν κόσμον, καὶ ἠγάπησαν οἱ ἄνθρωποι μᾶλλον τὸ σκότος ἢ τὸ φῶς· ἦν γὰρ αὐτῶν πονηρὰ τὰ ἔργα» (Ιω. 3:19).

κατηγορούν ή να υπερασπίζονται και δεν θα χρειάζεται άλλος κατήγορος.³ Η παρουσία του Θεού δεν δημιουργεί την αλήθεια της ζωής του ανθρώπου, αλλά την φανερώνει.

Ο Μέγας Βασίλειος, με τη χαρακτηριστική του πνευματική οξύδερκεια, υπογραμμίζει την εσχατολογική σημασία του λόγου της Γραφής, ο οποίος δεν λειτουργεί μόνον ως ηθική καθοδήγηση στην παρούσα ζωή, αλλά και ως αντικειμενικός μάρτυρας κατά την Τελική Κρίση. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, οι λόγοι της θεόπνευστης Γραφής δεν έχουν μόνον παιδευτικό ή ηθικοδιδασκτικό χαρακτήρα στην παρούσα ζωή, αλλά αποκτούν και δικαστική-μαρτυρική διάσταση κατά την ημέρα της Κρίσεως.⁴

Στη διδασκαλία του Ισαάκ του Σύρου προσδίδεται ιδιαίτερο βάθος στη θεολογία της θείας αγάπης ως ουσιαστικού περιεχομένου της εσχατολογικής Κρίσης. Σύμφωνα με τον Σύρο ασκητή, η αγάπη του Θεού παραμένει αναλλοίωτη και απεριόριστη προς κάθε άνθρωπο, αλλά βιώνεται διαφορετικά ανάλογα με την πνευματική διάθεση του καθενός. Εκείνοι που κατά την επίγεια ζωή τους απέρριψαν ή εμπόδισαν την είσοδό της στην καρδιά τους, θα την αντιμετωπίσουν μετά την Κρίση ως «μάστιγα της αγάπης».⁵ Η Γέεννα,⁶ κατά τον Ισαάκ, δεν συνιστά απουσία του Θεού, αλλά ακριβώς την οδυνηρή παρουσία της ίδιας αυτής αγάπης, η οποία, μη μπορώντας να γίνει πηγή χαράς για αυτόν που την απέρριψε, μετατρέπεται σε πικρότατο κολαστήριο.

Στη δυτική θεολογική παράδοση, η έννοια της Κρίσης αναπτύχθηκε με ιδιαίτερη έμφαση στη θεία δικαιοσύνη και στην ηθική διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο Αυγουστίνος Ιπώνος, στο έργο του *De Civitate Dei*, περιγράφει την ιστορία ως μια αντιπαράθεση μεταξύ της «πόλης του Θεού» (*civitas Dei*) και της «επίγειας πόλης» (*civitas terrena*). Η τελική Κρίση αποτελεί τη στιγμή κατά την οποία αυτή η διάκριση θα αποκαλυφθεί πλήρως. Για τον Αυγουστίνο, η Κρίση δεν είναι απλώς τιμωρητική πράξη, αλλά η τελική φανέρωση του προσανατολισμού της ανθρώπινης αγάπης είτε προς τον Θεό είτε προς τον εαυτό.

³ «...τῇ ἡμέρᾳ ἐκείνῃ οὐδεὶς ἡμῖν ἔσται κατήγορος· οἱ λογισμοὶ ἡμῶν οἱ μὲν κατηγοροῦντες, οἱ δὲ ἀπολογούμενοι...»
/ Ἰωάννου Χρυσοστόμου 1862, στ. 429

⁴ Μεγάλου Βασιλείου 1871, στ. 900C–901A.

⁵ Ισαάκ ο Σύρος, 1871 σσ. 402-404

⁶ Σύμφωνα με τα Ευαγγέλια πρόκειται για την κόλαση, τον τόπο όπου πιστεύεται ότι τιμωρούνται οι αμαρτωλοί.

Αργότερα, ο Θωμάς Ακινάτης συστηματοποίησε και ανέπτυξε περαιτέρω τη θεολογική κατανόηση της εσχατολογικής Κρίσης μέσα στο πλαίσιο της σχολαστικής θεολογίας. Στη *Summa Theologica* υποστηρίζει ότι η τελική (γενική) Κρίση είναι αναγκαία για την πλήρη αποκατάσταση της θείας δικαιοσύνης, διότι μόνο τότε θα αποκαλυφθούν δημοσίως και με απόλυτη σαφήνεια όλες οι πράξεις, οι προθέσεις και οι εσωτερικές διαθέσεις των ανθρώπων. Ο Ακινάτης τονίζει ιδιαίτερα ότι η Κρίση αυτή φέρει καθολικό και δημόσιο χαρακτήρα, καθώς η ιστορία της ανθρωπότητας απαιτεί μια τελική, ορατή και συλλογική αποκάλυψη της αλήθειας, ώστε να φανεί με πληρότητα η δικαιοσύνη του Θεού ενώπιον ολόκληρου του κόσμου.

Παρά τις διαφορετικές θεολογικές οπτικές μεταξύ ανατολικής και δυτικής παράδοσης, η χριστιανική εσχατολογία συγκλίνει στην αναγνώριση ότι η τελική Κρίση συνδέεται οργανικά και άρρηκτα με τη σωτηρία και το έλεος του Θεού. Η Κρίση δεν ανάγεται απλώς στο τέλος της ιστορίας, αλλά αποτελεί τη στιγμή της πλήρους αποκάλυψης του νοήματος της ανθρωπίνης ύπαρξης εντός της σχέσης της με τον Θεό. Η χαρακτηριστική ένταση μεταξύ φόβου και ελπίδας, η οποία διατρέχει ολόκληρη τη χριστιανική εσχατολογική σκέψη, αντανακλά ακριβώς αυτή τη διττή διάσταση της Κρίσης: τον φόβο της ενδεχόμενης τιμωρίας, ο οποίος συνυπάρχει και εναρμονίζεται με την ελπίδα της σωτηρίας, και το θείο έλεος, το οποίο πραγματώνεται μέσω της αγάπης.

Η εσχατολογική Κρίση λειτουργεί, επομένως, ως θεολογικός ορίζοντας, μέσα στον οποίο ο άνθρωπος καλείται να συνειδητοποιήσει την περατότητα της ζωής του και την ηθική βαρύτητα των ελεύθερων επιλογών του. Η χριστιανική παράδοση παρουσιάζει την Κρίση όχι μόνο ως μελλοντικό γεγονός, αλλά και ως υπαρξιακή πραγματικότητα, που καλεί τον άνθρωπο σε μετάνοια, πνευματική μεταμόρφωση και ειλικρινή αναζήτηση της σωτηρίας μέσα από τη σχέση με τον Θεό. Ως εκ τούτου, η Κρίση, η σωτηρία, ο φόβος και το έλεος δεν αποτελούν ξεχωριστές έννοιες, αλλά αλληλένδετες διαστάσεις που συγκροτούν τον πυρήνα της χριστιανικής εσχατολογικής σκέψης.

1.2 Υπαρξισμός και φιλοσοφία της περατότητας

Ο υπαρξισμός συμβάλλει σε μια ριζική στροφή της φιλοσοφίας προς την περατότητα του ανθρώπινου όντος. Σε αντίθεση με τις μεταφυσικές και ιδεαλιστικές παραδόσεις, που

θεωρούν ότι η ανθρώπινη ύπαρξη μπορεί να υπερβεί την περατότητά της μέσω της συμμετοχής σε μια καθολική αλήθεια ή σε μια απόλυτη λογική τάξη, ο υπαρξισμός επικεντρώνεται στην ανθρώπινη ύπαρξη, την ελευθερία, την ευθύνη και το νόημα της ζωής, ενώ αντιμετωπίζει την περατότητα ως θεμελιώδη και αξεπέραστη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης. Η περατότητα δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως βιολογικό δεδομένο ή ως φυσικό όριο της ζωής, αλλά ως η ίδια η συνθήκη δυνατότητας της αυθεντικής ύπαρξης. Ο άνθρωπος καθίσταται υπαρξιακό ον, ακριβώς επειδή γνωρίζει ότι είναι πεπερασμένος, ότι η ύπαρξή του κινείται αδιάκοπα προς το τέλος και ότι κάθε στιγμή της ζωής του αποκτά βαρύτητα υπό το φως αυτής της επίγνωσης. Η ανθρώπινη ύπαρξη δεν μπορεί πλέον να θεμελιωθεί σε αιώνιες μεταφυσικές βεβαιότητες. Αντ' αυτού, καλείται να αναμετρηθεί με την αβεβαιότητα, τη χρονικότητα και τη θνητότητα ως αναπόσπαστα στοιχεία της ανθρώπινης κατάστασης.

Ο Jean-Paul Sartre (1905-1980), στο έργο του *L'existentialisme est un humanisme*, προσεγγίζει με σαφήνεια την ανθρώπινη κατάσταση μέσα από τη γνωστή θέση ότι «η ύπαρξη προηγείται της ουσίας» (Sartre 2007 σ. 20). Ο άνθρωπος δεν διαθέτει προκαθορισμένη φύση ή θεϊκά καθορισμένο προορισμό. Πρώτα υπάρχει, συναντά τον εαυτό του μέσα στον κόσμο και μόνο κατόπιν διαμορφώνει την ουσία του μέσω των επιλογών του. Είναι «καταδικασμένος στην ελευθερία» διότι, αν και δεν επέλεξε να υπάρχει, από τη στιγμή που έρχεται στον κόσμο φέρει πλήρη ευθύνη για ό,τι πράττει (Sartre 2007 σ. 23). Δεν υφίστανται προϋπάρχουσες αξίες ούτε υπερβατικές βεβαιότητες που να μπορούν να απαλλάξουν τον άνθρωπο από το βάρος της επιλογής (Sartre 2007, σ. 23). Ο άνθρωπος καλείται να επινοήσει ο ίδιος το νόημα της ζωής του και, μέσα από κάθε απόφασή του, να συγκροτήσει όχι μόνο τον εαυτό του, αλλά και μια εικόνα του ανθρώπου εν γένει (Sartre 2007, σ. 21). Η απόλυτη αυτή ευθύνη γεννά άγχος, εγκατάλειψη και απελπισία (Sartre 2007, σσ. 21-27), αλλά ταυτόχρονα αποκαλύπτει τη δυνατότητα μιας αυθεντικής ύπαρξης που δεν αποκρύπτει τη συνθήκη της περατότητας.

Η προβληματική αυτή βαθιάει ακόμη περισσότερο στο *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, όπου ο Sartre αναπτύσσει την έννοια της «κακής πίστης» (Sartre 1956, σ. 109). Με τον όρο αυτό περιγράφει την τάση του ανθρώπου να αποφεύγει το βάρος της ελευθερίας του μέσω αυταπατών. Ο άνθρωπος προσπαθεί συχνά να πείσει τον εαυτό του ότι οι πράξεις του καθορίζονται από κοινωνικούς ρόλους, εξωτερικές συνθήκες ή προκαθορισμένες ταυτότητες, προκειμένου να αποφύγει τη ριζική ευθύνη της ελευθερίας του (Sartre 1956, σσ. 116-117). Ωστόσο, η προσπάθεια αυτή δεν αναιρεί την περατότητα ούτε την ευθύνη της ύπαρξης. Αντίθετα, αποκαλύπτει τη δυσκολία του ανθρώπου να αντέξει το γεγονός

ότι είναι μόνος απέναντι στις επιλογές του (Sartre 1956, σ. 612). Η ανθρώπινη ύπαρξη παρουσιάζεται, επομένως, ως μια αδιάκοπη πάλη ανάμεσα στην επιθυμία για σταθερότητα και στην αλήθεια της ελευθερίας και της περατότητας (Sartre 1956, σ. 119).

Ο Martin Heidegger (1889–1976), στο *Sein und Zeit*, κλιμακώνει αυτή την προοπτική. Το Dasein⁷ χαρακτηρίζεται ουσιαστικά από το «Είναι-προς-θάνατον» (Sein-zum-Tode), δηλαδή από μια ύπαρξη που καθορίζεται από τη σχέση της με το τέλος. Ο θάνατος δεν παρουσιάζεται απλώς ως βιολογικό γεγονός, αλλά ως η πιο προσωπική, αναπόφευκτη και ανυπέρβλητη δυνατότητα του ανθρώπου· αυτή που κανείς άλλος δεν μπορεί να αναλάβει στη θέση του υποκειμένου και εκείνη που αποκαλύπτει με τον πιο ριζικό τρόπο την περατότητα της ύπαρξης. Μέσα από την εμπειρία του άγχους (Angst), το Dasein αποσπάται από την απρόσωπη καθημερινότητα του Das Man⁸ και έρχεται αντιμέτωπο με την αλήθεια της πεπερασμένης ύπαρξής του. Το άγχος λειτουργεί, επομένως, όχι ως παθολογική κατάσταση, αλλά ως υπαρξιακή αποκάλυψη που καθιστά δυνατή την αυθεντικότητα.

Στον Søren Kierkegaard (1813–1855), και ιδιαίτερα στο *Begrebet Angst*, η περατότητα αναδύεται μέσα από την εμπειρία της αγωνίας, την οποία ο φιλόσοφος περιγράφει ως «ζάλη της ελευθερίας» μπροστά στο δυνατόν (Kierkegaard 1980, σ. 61). Η αγωνία δεν είναι φόβος απέναντι σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αλλά η βαθιά υπαρξιακή αγωνία που γεννάται όταν ο άνθρωπος, ως πεπερασμένο πνεύμα, συνειδητοποιεί το ανοιχτό πεδίο των δυνατοτήτων του (Kierkegaard 1980, σσ. 41-46). Η εμπειρία αυτή συνδέεται με την πώση και την αμαρτία, διότι μέσα από το άγχος ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται ότι η επιλογή του δεν είναι ουδέτερη, αλλά καθορίζει το ίδιο του το είναι (Kierkegaard 1980, σσ. 46-52). Στο *Frygt og Bæven*, ο Kierkegaard παρουσιάζει την αγωνία ως χαρακτηριστικό γνώρισμα της πίστης μέσα από το παράδειγμα του Αβραάμ (Kierkegaard 1941b, σσ. 1–10). Ο τελευταίος καλείται να ανταποκριθεί σε μια θεϊκή απαίτηση που υπερβαίνει την καθολική ηθική τάξη, βιώνοντας έτσι τον φόβο και τον τρόπο της απόλυτης ευθύνης απέναντι στον Θεό. Η πίστη δεν αναιρεί την αγωνία. Αντίθετα, γεννιέται μέσα από αυτήν ως ένα «άλμα» πέρα από τη βεβαιότητα της λογικής (Kierkegaard 1941b, σσ. 46–52). Η ανθρώπινη ύπαρξη προσεγγίζει την αυθεντικότητα

⁷ Το Dasein είναι ο άνθρωπος, με την έννοια ότι το Είναι-του είναι πρόβλημα και επιλογή για τον ίδιο. Δεν υπάρχει απλά, πρέπει να είναι. (Heidegger 1962, σσ. 32-33).

⁸ Είναι ο μέσος, ανώνυμος τρόπος ύπαρξης της καθημερινής ζωής, στον οποίο το άτομο συμπεριφέρεται, σκέφτεται και υπάρχει όπως «πρέπει» σύμφωνα με το κοινώς αποδεκτό, χωρίς να αναλαμβάνει πραγματικά τον εαυτό του. Είναι η ανώνυμη, μέση και δημόσια καθημερινότητα στην οποία το Dasein χάνει την αυθεντικότητά του (Heidegger 1962, σσ. 163-164).

της, όταν αποδέχεται την αβεβαιότητα της ελευθερίας και αναλαμβάνει προσωπικά την ευθύνη της σχέσης της με το Απόλυτο (Kierkegaard 1941b, σσ. 52-64).

Η υπαρξιστική προσέγγιση της Κρίσης προσφέρει, συνεπώς, μια ριζική επανερμηνεία της εσχατολογικής εμπειρίας. Η Κρίση παύει να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως εξωτερικό, μεταφυσικό γεγονός που ανήκει σε ένα απροσδιόριστο μέλλον και μετατρέπεται σε εσωτερική και διαρκή πραγματικότητα της ανθρώπινης υπόστασης. Η Κρίση δεν αφορά μόνο το τέλος του χρόνου, αλλά την ίδια τη συνθήκη της ανθρώπινης ζωής, όπου κάθε επιλογή, κάθε πράξη και κάθε σιωπή φέρει ήδη το βάρος της λογοδοσίας. Ο άνθρωπος βρίσκεται συνεχώς ενώπιον της ανάγκης να αποφασίσει ποιος είναι και τι νόημα θα δώσει στη ζωή του. Μέσα σε αυτή την προοπτική, η Κρίση δεν λειτουργεί απλώς ως απειλή μελλοντικής τιμωρίας, αλλά ως υπαρξιακή αποκάλυψη της ανθρώπινης ευθύνης.

Η υπαρξιστική σκέψη αναδεικνύει, επομένως, ότι η εμπειρία της περατότητας δεν οδηγεί αναγκαστικά στη ματαιότητα, αλλά μπορεί να λειτουργήσει ως προϋπόθεση αυθεντικής ύπαρξης. Η επίγνωση του θανάτου υποχρεώνει τον άνθρωπο να αναμετρηθεί με την αλήθεια της ύπαρξής του, να εγκαταλείψει τις ψευδαισθήσεις της βεβαιότητας και να αναλάβει την ευθύνη των επιλογών του. Η Κρίση αποκτά, κατ' αυτόν τον τρόπο, υπαρξιακό χαρακτήρα, αφού δεν αποτελεί μόνο εσχατολογική πραγματικότητα, αλλά μια μόνιμη κατάσταση αυτοσυνειδησίας, μέσα στην οποία ο άνθρωπος καλείται να ζήσει αυθεντικά υπό το φως της περατότητάς του.

1.3 Αναπαράσταση και μέσο: λόγος, εικόνα και κινηματογράφος

Η έννοια της αναπαράστασης κατέχει ουσιαστικό ρόλο στη μελέτη της τέχνης και της πολιτισμικής έκφρασης, καθώς αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο οι ιδέες, τα βιώματα και οι υπαρξιακές εμπειρίες μετασχηματίζονται σε μορφές που μπορούν να γίνουν αντιληπτές και να κοινοποιηθούν. Στο πλαίσιο της αισθητικής θεωρίας, η αναπαράσταση δεν περιορίζεται στην απλή απεικόνιση της πραγματικότητας, αλλά αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία μέσω της οποίας η τέχνη αποδίδει νόημα στην ανθρώπινη εμπειρία. Με διαφορετικά μέσα έκφρασης, εν προκειμένω τον λόγο, την εικόνα και τον κινηματογράφο, η ανθρώπινη σκέψη επιχειρεί να εκφράσει έννοιες, όπως ο θάνατος, η Κρίση και το τέλος της ιστορίας της πλάσης, οι οποίες συχνά υπερβαίνουν την άμεση εμπειρική πραγματικότητα.,

Στο *Kritik der Urteilkraft*, ο Immanuel Kant (1724-1804) χαρακτηρίζει την αντίληψη του ωραίου ως αισθητική κρίση αναστοχασμού. Δεν βασίζεται σε καθορισμένες έννοιες της κατανόησης, αλλά αναδύεται από την ελεύθερη και αρμονική αλληλεπίδραση φαντασίας και νοήσεως, χωρίς την κυριαρχία καμίας καθορισμένης έννοιας. Η ομορφιά προκαλεί ένα «ελεύθερο παιχνίδι» των γνωστικών δυνάμεων και εκφράζει αισθητικές ιδέες που υπερβαίνουν κάθε καθορισμένη έννοια. Η τέχνη της ιδιοφυΐας καθιστά δυνατή την αισθητή παρουσίαση αυτών των ιδεών.⁹

Ανάλογη σημασία αποδίδει στην τέχνη και ο Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), ο οποίος θεωρεί ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση αποτελεί έναν από τους θεμελιώδεις τρόπους με τους οποίους το ανθρώπινο Πνεύμα εκφράζει και συνειδητοποιεί τον εαυτό του. Στο *Vorlesungen über die Ästhetik*, ο Hegel ορίζει την τέχνη ως αισθητική παρουσίαση της Ιδέας. Μέσα από αυτήν, το Πνεύμα (Geist) εξωτερικεύει το περιεχόμενό του και αποκτά επίγνωση του εαυτού του ιστορικά, διανύοντας τρεις μεγάλες μορφικές φάσεις: τη συμβολική, την κλασική και τη ρομαντική.¹⁰ Η καλλιτεχνική μορφή δεν περιορίζεται στην απλή απεικόνιση της πραγματικότητας· καθιστά το νόημα άμεσα αισθητό, μετατρέποντας την αφηρημένη Ιδέα σε ζωντανή, ορατή πραγματικότητα.

Υπό αυτή τη σκοπιά, η έννοια του μέσου αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Κάθε μορφή τέχνης διαθέτει τα δικά της εκφραστικά μέσα και τους δικούς της τρόπους οργάνωσης της εμπειρίας. Ο λόγος, η εικόνα και ο κινηματογράφος αποτελούν τρεις διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η τέχνη μπορεί να αποδώσει αφηρημένες έννοιες και υπαρξιακά βιώματα.

Ο λόγος, ιδιαίτερα στη μορφή της ποιητικής γλώσσας, αποτελεί ένα από τα αρχαιότερα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Μέσα από τον ρυθμό, τα σχήματα λόγου και τη συμβολική χρήση της γλώσσας, η ποίηση έχει τη δυνατότητα να αποδίδει έννοιες που συχνά ξεφεύγουν

⁹ Σύμφωνα με τον Kant, η ιδιοφυΐα είναι η έμφυτη, φυσική ικανότητα (natürliche Anlage) που δίνει τον κανόνα στις καλές τέχνες χωρίς η ίδια να υπόκειται σε κανόνες. Δεν διδάσκεται, δεν μιμείται και δεν μπορεί να παραχθεί με μεθόδους. Αποτελεί την πρωτότυπη πηγή αισθητικών ιδεών που υπερβαίνουν κάθε προκαθορισμένη έννοια και καθιστούν δυνατή την αυθεντική καλλιτεχνική δημιουργία (Kant 1987, σσ. 174–188).

¹⁰ Συμβολική, κλασική και ρομαντική. Στη συμβολική μορφή το νόημα υπερβαίνει ακόμη την αισθητική μορφή, στην κλασική επιτυγχάνεται η τέλεια αρμονία μορφής και περιεχομένου, στη ρομαντική το Πνεύμα υπερβαίνει την αισθητή μορφή και στρέφεται προς την εσωτερικότητα (Hegel, 1975, vol. I, σσ. 299–303, 427–430· vol. II, σσ. 613–626).

από την απλή περιγραφική γλώσσα. Η ποιητική αναπαράσταση δεν λειτουργεί μόνο ως αφήγηση, αλλά και ως δημιουργία ενός συμβολικού κόσμου στον οποίο οι λέξεις αποκτούν πολλαπλά επίπεδα σημασίας.

Ο Paul Ricoeur στο *La Symbolique du mal* ξεκινά με τη «φαινομενολογία της ομολογίας» και αναπτύσσει μια συστηματική κριτηριολογία των συμβόλων (Ricoeur 1967, σσ. 3–24). Σύμφωνα με αυτήν, τα σύμβολα διαθέτουν διπλή προθετικότητα. Ειδικότερα, το πρωτογενές, κυριολεκτικό νόημα, λειτουργεί ως πύλη πρόσβασης σε ένα δευτερογενές, λανθάνον νόημα, το οποίο είναι ταυτόχρονα υπαρξιακό και ιερό (Ricoeur 1967, σσ. 10-19). Η περίφημη καταληκτική φράση του βιβλίου, «Το σύμβολο γεννά σκέψη», συμπυκνώνει ακριβώς αυτή την ερμηνευτική δυναμική.

Σε αντίθεση με τον λόγο, που αναπτύσσεται διαδοχικά και αναλυτικά, η εικαστική εικόνα βασίζεται πρωτίστως στη δύναμη της ορατής μορφής. Η ζωγραφική και οι εικαστικές τέχνες δεν απεικονίζουν απλώς τον κόσμο, αλλά τον καθιστούν ορατό μέσα από τη σύνθεση, το σώμα, την κίνηση και τον χώρο. Όπως τονίζει ο Merleau-Ponty (1964, σσ. 159-190), ο ζωγράφος «παίρνει το σώμα του μαζί του» και δανείζει το σώμα του στον κόσμο, μετατρέποντάς τον σε ζωγραφική. Εννοεί, δηλαδή, ότι η όραση, η κίνηση, η στάση και η σωματική παρουσία του ζωγράφου είναι αναπόσπαστα στοιχεία της αντίληψής του, και ταυτόχρονα ότι ο ζωγράφος αφήνει τον κόσμο να εκφραστεί μέσα από τη δική του ενσώματη εμπειρία. Εξάλλου, η εικόνα έχει την ιδιαίτερη ικανότητα να συμπυκνώνει πολύπλοκα νοήματα σε μία ενιαία οπτική μορφή, δημιουργώντας ένα πεδίο σχέσεων, όπου τα πράγματα αλληλοεμπλέκονται, αλληλοκαλύπτονται και αλληλοαποκαλύπτονται.

Ο κινηματογράφος, ως σχετικά νεότερη μορφή τέχνης, συνδυάζει στοιχεία τόσο της αφήγησης όσο και της εικόνας. Μέσα από την κίνηση της εικόνας, τον χρόνο της αφήγησης και τη χρήση του ήχου δημιουργεί μια σύνθετη μορφή αναπαράστασης που αποδίδει με ιδιαίτερη ένταση την ανθρώπινη εμπειρία. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες μορφές τέχνης, ο κινηματογράφος λειτουργεί ως σύνθεση πολλαπλών αισθήσεων (εικόνα, κίνηση, χρόνος, ήχος), εμπλέκοντας ενεργά το σώμα και τη συνείδηση του θεατή. Όπως σημειώνουν οι Elsaesser και Hagener, ο θεατής δεν είναι ένας παθητικός δέκτης οπτικών δεδομένων, αλλά «ένα σωματικό ον, συμμετέχον ακουστικά, αισθητικοκινητικά, σωματικά και συναισθηματικά στην οπτική υφή και τα ηχητικά τοπία της ταινίας» (Elsaesser & Hagener 2015, σ. 10).

Η σχέση μεταξύ αναπαράστασης και μέσου δείχνει ότι οι ίδιες ιδέες μπορούν να εκφραστούν με διαφορετικούς τρόπους ανάλογα με τη μορφή τέχνης που χρησιμοποιείται. Ο λόγος οργανώνει την εμπειρία μέσα από τη γλωσσική αφήγηση και τον συμβολισμό. Η εικόνα συμπυκνώνει το νόημα σε μια οπτική σύνθεση, ενώ ο κινηματογράφος συνδυάζει εικόνα, κίνηση και χρόνο, για να δημιουργήσει μια δυναμική μορφή αφήγησης.

Η διαφορετικότητα των μέσων δεν αφορά μόνο την αισθητική μορφή, αλλά επηρεάζει και τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής ή ο αναγνώστης βιώνει το νόημα του έργου. Κάθε μέσο ενεργοποιεί διαφορετικές μορφές πρόσληψης και κατανόησης. Η ανάγνωση ενός ποιητικού κειμένου απαιτεί ερμηνευτική συμμετοχή του αναγνώστη, ενώ η εικαστική εικόνα προκαλεί άμεση οπτική εμπειρία. Ο κινηματογράφος, από την άλλη πλευρά, δημιουργεί μια χρονική εμπειρία που συνδυάζει αφήγηση και εικόνα.

Η αναπαράσταση, επομένως, δεν αποτελεί ουδέτερη διαδικασία, αλλά εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από το μέσο διά του οποίου εκφράζεται. Οι διαφορετικές μορφές τέχνης προσφέρουν διαφορετικές δυνατότητες κατανόησης και έκφρασης της ανθρώπινης εμπειρίας. Μέσα από τον λόγο, την εικόνα και τον κινηματογράφο, η τέχνη επιχειρεί να αποδώσει τις θεμελιώδεις εμπειρίες που απασχολούν την ανθρώπινη ύπαρξη, μετασχηματίζοντας αφηρημένες έννοιες σε μορφές που μπορούν να βιωθούν αισθητικά και να ερμηνευθούν νοηματικά.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 – *Sequentia Dies Irae*

2.1 Ιστορικό και λειτουργικό περικείμενο

Η *Dies Irae* αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές και επιδραστικές ποιητικές συνθέσεις της λατινικής μεσαιωνικής λειτουργικής παράδοσης. Η σύνθεσή της τοποθετείται στον 13ο αιώνα και αποδίδεται συνήθως στον φραγκισκανό μοναχό Θωμά του Celano (περ. 1190–1260), αν και η ακριβής πατρότητα δεν μπορεί να θεωρηθεί απολύτως τεκμηριωμένη (Shea 1965, σ. 14; Hoondert 2023, σσ. 46–47; Μπενέτος 2002, σ.133). Το κείμενο ανήκει στο λογοτεχνικό είδος της *sequentia*, μίας υμνογραφικής μορφής, που αναπτύχθηκε στη δυτική Εκκλησία από τους 9^ο - 10^ο αιώνες και εντάχθηκε στη δομή της ρωμαιοκαθολικής Missa.

Η *Dies Irae* συνδέθηκε άρρηκτα με τη λειτουργία υπέρ των κεκοιμημένων και ψαλλόταν παραδοσιακά πριν από την ανάγνωση του Ευαγγελίου, μεταξύ του Graduale/Tractus και του Ευαγγελίου. Αποτέλεσε αναπόσπαστο μέρος της ρωμαϊκής λειτουργικής παράδοσης από τον 14ο αιώνα και παρέμεινε σε χρήση έως τις μεταρρυθμίσεις που ακολούθησαν τη Β' Σύνοδο του Βατικανού και την έκδοση του νέου *Missale Romanum* το 1970.¹¹ Το κείμενο λειτουργούσε ταυτόχρονα ως θεολογική υπενθύμιση της τελικής Κρίσης και ως τελετουργικό στοιχείο που διαμόρφωνε τη συλλογική εμπειρία της χριστιανικής κοινότητας απέναντι στο μυστήριο του θανάτου και της εσχατολογικής προσδοκίας.

Μέσα στον λειτουργικό χώρο η ψαλμωδία του ύμνου δημιουργούσε μία έντονη ακουστική και πνευματική εμπειρία. Η *Dies Irae* ψαλλόταν από τους λειτουργούς της εκκλησίας στο πλαίσιο της νεκρώσιμης λειτουργίας, ενώ οι πιστοί συμμετείχαν κυρίως ως ακροατές και προσευχόμενοι, συνδέοντας το γεγονός του φυσικού θανάτου με την αναμενόμενη τελική Κρίση της ανθρωπότητας. Αυτή η λειτουργική ενσωμάτωση προσέδιδε στον ύμνο ισχυρή κατηχητική και ποιμαντική διάσταση, ενισχύοντας τη μετάνοια και συμβάλλοντας στην αναγκαιότητα της προετοιμασίας για την αιώνια ζωή.

Το λεξιλόγιο του ύμνου χαρακτηρίζεται από σχετική απλότητα και άμεση εκφραστικότητα, βασικά στοιχεία της μεσαιωνικής θρησκευτικής ρητορικής. Χρησιμοποιούνται έντονα φορτισμένοι όροι που σχετίζονται με την οργή του Θεού, τη θεία

¹¹ Ο ύμνος διατηρήθηκε στο *Missale Romanum* του 1962, αλλά καταργήθηκε ως υποχρεωτική ακολουθία στο *Novus Ordo* του 1970.

δικαιοσύνη, τον φόβο, την ενοχή και το έλεος, δημιουργώντας ένα δραματικό και βαθιά εσχατολογικό ύφος. Η γλώσσα, αν και λιτή, είναι εξαιρετικά εκφραστική, γεγονός που ενίσχυε τόσο τη μνημική όσο και την κατηχητική της λειτουργία.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η μετρική δομή του ποιήματος. Η *Dies Irae* είναι γραμμένη σε τροχαϊκό ρυθμοτονικό μέτρο, αποτελείται από δεκαεννέα καταληκτικούς οκτασύλλαβους στίχους (Μπενέτος, 2002, σ. 135). Στη βιβλιογραφία περιγράφεται είτε ως τροχαϊκό δίμετρο είτε ως τροχαϊκό τετράμετρο καταληκτικό. Κάθε στροφή αποτελείται από τρεις στίχους με τριπλή ομοιοκαταληξία (aaa). Αυτή η αυστηρή μετρική δομή διευκολύνει σημαντικά την ψαλμωδία, ενισχύει τη μνημονική ικανότητα του κειμένου και προσδίδει δραματική ένταση που ανταποκρίνεται απόλυτα στο εσχατολογικό του περιεχόμενο, ενώ είχε δεσμευτικό και κανονιστικό χαρακτήρα για να αποθαρρύνονται οι αυθαιρεσίες (Μπενέτος, 2002, σσ. 135-136).

Συνολικά, η *Dies Irae* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου με τον οποίο η μεσαιωνική λατρευτική ποίηση συνδύαζε θεολογικό βάθος, ποιητική μορφή και μουσική εκφορά. Μέσα από το λειτουργικό του πλαίσιο, τη γλωσσική του ένταση και την αυστηρή ρυθμική του δομή, ο ύμνος εκφράζει τη συλλογική εμπειρία της μεσαιωνικής χριστιανικής κοινότητας απέναντι στον θάνατο και στην προσδοκία της τελικής Κρίσης, θέτοντας παράλληλα τις βάσεις για τη μετέπειτα θεολογική, καλλιτεχνική και υπαρξιακή του πρόσληψη.

2.2 Κείμενο και ερμηνευτική ανάλυση του ύμνου

Ο μεσαιωνικός ύμνος *Dies Irae* συγκροτεί μια δραματική ποιητική αφήγηση της τελικής Κρίσης, συνδυάζοντας βιβλικές εικόνες, θεολογική διδασκαλία και προσωπική προσευχή. Η δομή του παρουσιάζει σαφή δραματουργική εξέλιξη. Από την κοσμική αναστάτωση της Ημέρας της Κρίσης περνά στη διαδικασία της θείας δικαιοσύνης και καταλήγει στην προσωπική ικεσία για έλεος. Όπως επισημαίνεται από τον Shea η δραματουργική δομή του ύμνου συνδέεται άμεσα με τη λειτουργική και ποιητική παράδοση της μεσαιωνικής *sequentia*, όπου η επανάληψη, η ρυθμική συμμετρία και η σταδιακή συναισθηματική κλιμάκωση λειτουργούν όχι μόνο αισθητικά, αλλά και θεολογικά (Shea, 1965, σσ. 1-12).

Διευκρινίζεται ότι το πλήρες λατινικό κείμενο του ύμνου μαζί με παράλληλη μετάφραση στα νέα ελληνικά παρατίθεται στο Παράρτημα Α. Στην παρούσα ενότητα σχολιάζονται επιλεγμένα αποσπάσματα που είναι σημαντικά για την ερμηνευτική ανάλυση.

2.2.1 Ερμηνευτική προσέγγιση της δομής του ύμνου

Ο ύμνος *Dies Irae* παρουσιάζει μια σαφώς οργανωμένη δραματουργική και θεματική εξέλιξη. Η ποιητική του δομή δεν αποτελεί απλώς μια διαδοχή εικόνων της τελικής Κρίσης, αλλά μια προοδευτική κίνηση από την κοσμική αποκάλυψη της θείας δικαιοσύνης στην προσωπική αγωνία του ανθρώπου και τελικά στην προσευχητική επίκληση του θείου ελέους. Η εξέλιξη αυτή μπορεί να ερμηνευθεί σε τρία βασικά μέρη, τα οποία αντανακλούν τη θεολογική και πνευματική λογική του ύμνου (Hoondert 2023, σσ. 48–52).

Ι) Πρώτο μέρος: Η αποκαλυπτική εικόνα της τελικής Κρίσης (στρ. 1- 6)

Το εναρκτήριο μέρος της *Dies Irae*, που ξεκινά με τη φράση «*Dies irae, dies illa*» (Ημέρα οργής, η ημέρα εκείνη) και καταλήγει στον στίχο «*Nil inultum remanebit*» (τίποτα δεν θα μείνει ατιμώρητο), συγκροτεί μία ισχυρή δραματουργική εισαγωγή, στην οποία κυριαρχεί η κοσμική και αποκαλυπτική διάσταση της Τελικής Κρίσης. Ο ποιητής παρουσιάζει την ημέρα της οργής ως μία κοσμοϊστορική στιγμή καθολικής ανατροπής της κτίσης, κατά την οποία το σύμπαν ολόκληρο συγκεντρώνεται ενώπιον του θείου δικαστηρίου. Μέσα από αυτή την εικόνα, ο ύμνος παραπέμπει ευθέως σε βιβλικές εσχατολογικές αναφορές, τόσο παλαιοδιαθηκικές, όσο και καινοδιαθηκικές, προσδίδοντας στο κείμενο βαθιά θεολογική βαρύτητα και αποκαλυπτική μεγαλοπρέπεια.

Η πρώτη στροφή εισάγει το βασικό θεματικό μοτίβο του ύμνου, δηλαδή την «ημέρα της οργής», η οποία θα διαλύσει τον κόσμο και θα αποκαλύψει τη θεία δικαιοσύνη (Σοφονίας 1:15-16). Η αναφορά στον Δαβίδ και στη Σίβυλλα υπογραμμίζει τη συνάντηση βιβλικής και προφητικής παράδοσης, προσδίδοντας στο γεγονός της Κρίσης έναν οικουμενικό χαρακτήρα. Στις επόμενες στροφές, η εικόνα της Κρίσης ενισχύεται μέσω έντονων αποκαλυπτικών συμβολισμών (Αποκ. 8–11). Η σάλπιγγα που καλεί τους νεκρούς, η ανάσταση των σωμάτων και η παρουσία του θείου θρόνου συνθέτουν μια σκηνή κοσμικής αναστάτωσης και δικαστικής Κρίσης.

Η κορύφωση αυτού του τμήματος βρίσκεται στην εικόνα του θεϊκού βιβλίου και της αποκάλυψης των ανθρώπινων πράξεων. Η ιδέα ότι τίποτε δεν θα παραμείνει κρυφό και ότι κάθε πράξη θα αποκαλυφθεί μπροστά στον Θεό εκφράζει τη μεσαιωνική αντίληψη της απόλυτης θείας δικαιοσύνης. Στο σημείο αυτό ο ύμνος παρουσιάζει την Κρίση ως ένα γεγονός καθολικό και αναπόφευκτο, το οποίο αφορά ολόκληρη την ανθρωπότητα και το σύνολο της δημιουργίας.

II) Δεύτερο μέρος: Η υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου (στρ. 7- 13)

Το δεύτερο μέρος εκτείνεται από τον στίχο «*Quid sum miser tunc dicturus*» (Τι θα πω τότε ο δύστυχος) έως τον στίχο «*Mihi quoque spem dedisti*» (έδωσες την ελπίδα σε μένα). Σε αυτό το σημείο παρατηρείται μια κατάφωρη μετατόπιση της οπτικής. Πιο συγκεκριμένα, από τη συλλογική εικόνα της κοσμικής Κρίσης το ποίημα περνά στην προσωπική κατάσταση του ανθρώπου που βρίσκεται ενώπιον του θεϊκού δικαστηρίου. Η μετάβαση από τη δικαιοσύνη στο έλεος αποτελεί βασικό θεματικό άξονα του ποιήματος, ενώ διαπιστώνεται ξεκάθαρα από τον Monaco η μεταφορά από τη συλλογική εικόνα της Κρίσης στην προσωπική ικεσία του ανθρώπου ενώπιον του Χριστού-Δικαστή (Monaco, 2017, σσ. 4-8).

Ειδικότερα, ο στίχος «*Quid sum miser tunc dicturus*» σηματοδοτεί την είσοδο της προσωπικής φωνής στο ποίημα. Ο ομιλητής αναγνωρίζει την αδυναμία του και αναρωτιέται ποιον θα μπορούσε να επικαλεστεί ως μεσίτη, όταν ακόμη και ο δίκαιος δεν αισθάνεται ασφαλής μπροστά στην αυστηρότητα της Κρίσης. Το ερώτημα αυτό εκφράζει μια βαθιά υπαρξιακή αγωνία, η οποία χαρακτηρίζει μεγάλο μέρος της μεσαιωνικής θρησκευτικής εμπειρίας.

Στη συνέχεια, ο ύμνος μετατρέπεται σταδιακά σε προσευχή προς τον Χριστό. Ο Κριτής δεν παρουσιάζεται πλέον μόνο ως φορέας θείας δικαιοσύνης, αλλά και ως πηγή ελέους «*Rex tremendae maiestatis... fons pietatis*» (Βασιλιά τρομερού μεγαλείου... πηγή ευσπλαχνίας). Οι επόμενες στροφές ενισχύουν αυτή τη δυναμική, υπενθυμίζοντας τη σωτηριολογική αποστολή του Χριστού και τη θυσία του στον Σταυρό. Η αναφορά στη συγχώρηση της Μαρίας Μαγδαληνής και στην αποδοχή του μετανοημένου ληστή λειτουργεί ως παράδειγμα θείας ευσπλαχνίας. Οι μορφές αυτές αποτελούν βιβλικά παραδείγματα ανθρώπων που, παρά την αμαρτία τους, έγιναν αποδέκτες της θείας χάρης.

III) Τρίτο μέρος: Η προσευχητική ικεσία και η ελπίδα του ελέους (στρ. 14–19)

Το τρίτο και τελευταίο μέρος εκτείνεται από τον στίχο «*Preces meae non sunt dignae*» (Οι προσευχές μου δεν είναι αντάξιες) έως τον στίχο «*Pie Jesu Domine, dona eis requiem*» (φιλεύσπλαχνε, Ιησού, Κύριε, χάρισε σε όλους ανάπαυση). Στο τμήμα αυτό η δραματική ένταση του ύμνου κορυφώνεται σε μια έντονη προσευχητική στάση. Ο ομιλητής αναγνωρίζει την αναξιότητα των προσευχών του και εκφράζει πλήρη εξάρτηση από το θείο έλεος.

Η αντίθεση ανάμεσα στους ευλογημένους και τους καταραμένους παρουσιάζεται με έντονο τρόπο μέσω της εικόνας της διαίρεσης ανάμεσα στα «πρόβατα» και στους «τράγους»¹², η οποία παραπέμπει ευθέως στην ευαγγελική περιγραφή της τελικής Κρίσης. Η εικόνα αυτή υπογραμμίζει τη δραματική διάσταση της εσχατολογικής επιλογής και ενισχύει την αγωνία του ανθρώπου για την τελική του μοίρα.

Η προτελευταία στροφή εισάγει την εικόνα της «*Lacrimosa dies illa*» (πολυδακρυσμένη εκείνη η μέρα), κατά την οποία ο άνθρωπος θα αναστηθεί από τη στάχτη για να κριθεί. Παρά τη δραματική ένταση, το ποίημα δεν ολοκληρώνεται με απελπισία, αλλά με μια τελική επίκληση προς τον Χριστό. Η τελευταία φράση του ύμνου μετατρέπεται σε σύντομη λειτουργική προσευχή για ανάπαυση των ψυχών, συνδέοντας την εσχατολογική θεματική με την προσευχή της κοινότητας για τους κεκοιμημένους.

Συνολικά, η δομή της *Dies Irae* αποκαλύπτει μια προσεκτικά οργανωμένη ποιητική και θεολογική ανάπτυξη. Η μετάβαση από την κοσμική εικόνα της Κρίσης στην προσωπική αγωνία και τελικά στην προσευχή αντανάκλα την πορεία του ανθρώπου από τον φόβο της θείας δικαιοσύνης προς την ελπίδα του θείου ελέους. Συνεπώς, ο ύμνος συνδυάζει την αποκαλυπτική φαντασία της μεσαιωνικής θεολογίας με μια βαθιά υπαρξιακή εμπειρία που συνδέεται με την ατομικοποίηση του θανάτου και την ανθρώπινη συνείδηση απέναντι στον θάνατο και την έσχατη Κρίση (Hoondert 2023, σσ. 48–52).

¹² Βλ. Ματθ. 25:31-46

2.3 Θεολογική πρόσληψη της Κρίσης: Η βεβαιότητα της θεϊκής Κρίσης

Η θεολογική προοπτική που εκφράζεται στον ύμνο *Dies Irae* εντάσσεται στο ευρύτερο φάσμα της χριστιανικής εσχατολογίας, όπου η τελική Κρίση παρουσιάζεται ως αναπόφευκτο, καθολικό και αναμενόμενο γεγονός της ιστορίας της σωτηρίας του ανθρώπου. Ο ύμνος ενσαρκώνει την πεποίθηση ότι η ανθρωπότητα οδηγείται προς μια τελική αποκάλυψη της θείας δικαιοσύνης, την οποία ο Θεός θα αποδώσει σε κάθε άνθρωπο σύμφωνα με τα έργα του ακολουθώντας την παραδοσιακή εσχατολογική παράδοση (Hoondert 2023, σσ. 47–51).

Όπως έχει αναφερθεί η βιβλική θεμελίωση του ύμνου *Dies Irae* είναι άμεσα εμφανής ήδη από την πρώτη στροφή. Η φράση «*Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla*» («Ημέρα οργής, εκείνη η ημέρα / Θα διαλύσει τον κόσμο σε στάχτη») αποτελεί σχεδόν κυριολεκτική απόδοση του προφητικού λόγου του Σοφονία 1:15-16. Η εικόνα αυτή εμπλουτίζεται περαιτέρω με χαρακτηριστικά εσχατολογικά μοτίβα, όπως η σάλπιγγα της κρίσεως, η ανάσταση των νεκρών και το άνοιγμα του βιβλίου των πράξεων, στοιχεία που αντλούνται κυρίως από την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη και την παραβολή της Τελευταίας Κρίσεως στο *κατά Ματθαίον* Ευαγγέλιο (Ματθ. 25:31-46).

Η ιδέα της τελικής Κρίσης αναπτύσσεται συστηματικά στην πατερική θεολογία, ιδίως, όπως αναφέρθηκε από τον Αυγουστίνο στο *De Civitate Dei* και τον Γρηγόριο τον Μέγα στο *Moralia in Iob*, έργα στα οποία ο φόβος της θείας κρίσης συνδέεται με την ηθική κάθαρση και τη μετάνοια του πιστού. Στη μεσαιωνική σχολαστική θεολογία η σκέψη αυτή κορυφώνεται με τον Άνσελμο Καντουαρίας. Στο έργο του *Cur Deus Homo* (1098), ο Άνσελμος αναπτύσσει τη θεωρία της ικανοποίησης (*satisfactio*). Η ανθρώπινη αμαρτία δημιουργήσε άπειρη προσβολή προς τον Θεό, την οποία μόνο ο Θεάνθρωπος Χριστός μπορούσε να επανορθώσει (Άνσελμος, 1998, σσ. 275–320). Αυτή η ανσελμική θεολογία καθρεφτίζει το μεσαιωνικό θεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συντέθηκε η *Dies Irae*. Ο ύμνος παρουσιάζει τον Χριστό ως «*Rex tremendae maiestatis*» (Βασιλιά της τρομερού μεγαλείου), αλλά ταυτόχρονα τον ικετεύει ως «*fons pietatis*» (πηγή ευσπλαχνίας) και του υπενθυμίζει «*Recordare, Jesu pie... Tantus labor non sit cassus*» (Θυμήσου, φιλεύσπλαχνε Ιησού... τόσος κόπος ας μην πάει χαμένος). Η θεολογική λογική του ύμνου, επομένως, συνάδει με την ανσελμική θεωρία της *satisfactio*, όπου η θεία δικαιοσύνη εκπληρώνεται μέσω του λυτρωτικού έργου του Χριστού. Η θεία δικαιοσύνη είναι αδιαπραγμάτευτη, αλλά πραγματώνεται μέσα από το έργο της λύτρωσης του Χριστού.

Παρόμοια θεολογική σύλληψη, όπως έχει επισημανθεί, συστηματοποιείται αργότερα από τον Θωμά Ακινάτη στη *Summa Theologica*, τονίζοντας ότι η τελική Κρίση επιβάλλεται να είναι ολοκληρωτική και γενική, ώστε να αποκαλυφθεί πλήρως η αλήθεια όλων των πράξεων ενώπιον του σύμπαντος (Ακινάτης, 1947, Συμπλήρωμα III, ερ. 87-88). Όπως χαρακτηριστικά εκφράζεται στον ύμνο *Dies Irae* «*Quidquid latet apparebit / Nil inultum remanebit*» (Ό,τι κρύβεται θα φανερώσει/ τίποτα δεν θα μείνει ατιμώρητο). Μέσα από αυτή τη γλώσσα της καθολικής φανέρωσης, ο ύμνος αποδίδει ποιητικά την πεποίθηση ότι κανένα έργο, καμία πρόθεση και καμία ανθρώπινη πράξη δεν παραμένει αφανής ενώπιον της θείας Κρίσης.

Υπό αυτή τη σκοπιά, ο ύμνος *Dies Irae* δεν ανάγεται σε έναν απλό ύμνο φόβου και απειλής, αλλά αποτελεί μια βαθιά ποιητική και θεολογική έκφραση της δραματικής ισορροπίας μεταξύ θείας δικαιοσύνης και θείου ελέους. Η αδιαπραγμάτευτη βεβαιότητα της Κρίσης «*Cuncta stricte discussurus*» (για να τα κρίνει όλα αυστηρά) συνυπάρχει αρμονικά με την έντονη ελπίδα της σωτηρίας, καθώς το ποιητικό υποκείμενο, από τη συλλογική εικόνα της κοσμικής καταστροφής, στρέφεται προσωπικά και ικετευτικά προς τον Χριστό, ζητώντας τη συγχώρησή του. Αυτή η θεολογική ισορροπία φτάνει στην κορύφωσή της στην τελευταία στροφή «*Pie Jesu Domine, dona eis requiem...*» (Φιλεύσπλαχνε, Ιησού Κύριε, χάρισε σε όλους ανάπαυση), όπου η δραματική ένταση του φόβου μεταμορφώνεται σε ταπεινή προσευχή ανάπαυσης και ελπίδας, προσφέροντας στον πιστό μια παρηγορητική προοπτική πέρα από την αυστηρότητα της δικαιοσύνης.

Συμπερασματικά, η *Dies Irae* συμπυκνώνει ποιητικά ολόκληρη τη μεσαιωνική θεολογική παράδοση γύρω από την Έσχατη Κρίση. Με πλήρη συνέπεια στη χριστιανική εσχατολογία, εκφράζει την αδιαπραγμάτευτη σιγουριά μιας καθολικής και δημόσιας Κρίσης, την οποία ο Θεός θα αποδώσει σε κάθε άνθρωπο σύμφωνα με τα έργα του, όπως η βιβλική, πατερική και σχολαστική παράδοση είχε σταθερά διακηρύξει. Ωστόσο, ο ύμνος δεν περιορίζεται σε μια απλή διακήρυξη του τρόμου της δικαιοσύνης, αλλά καταδεικνύει ότι η βεβαιότητα της Κρίσης δεν οδηγεί σε απόγνωση παραμένοντας ανοιχτή στο μυστήριο του θείου ελέους και της λυτρωτικής χάριτος του Χριστού. Συμπεραίνουμε ότι η *Dies Irae* δεν διαπνέεται μόνο από το αίσθημα φόβου, αλλά εκπροσωπεί μια βαθιά θεολογική σύνθεση. Η απόλυτη δικαιοσύνη του Θεού συνυπάρχει με την ελπίδα της σωτηρίας, προσφέροντας στον πιστό μια δραματική, αλλά και παρηγορητική διέξοδο για το τέλος της ιστορίας της σωτηρίας.

2.4 Υπαρξιακή διάσταση και περατότητα: φόβος, ενοχή και ικεσία

Η εσχατολογική θεματική του ύμνου *Dies Irae* δεν εξαντλείται στη θεολογική βεβαιότητα μιας τελικής και οικουμενικής Κρίσης, αλλά αποκαλύπτει ταυτόχρονα μια βαθιά υπαρξιακή διάσταση της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο ύμνος παρουσιάζει τον άνθρωπο μόνο και αντιμέτωπο με τη συνείδηση του προσωπικού τέλους, της ηθικής ευθύνης και της τελικής λογοδοσίας ενώπιον του Θεού. Μέσα από τη δραματική ποιητική γλώσσα του εκφράζει με ένταση την ανθρώπινη αγωνία μπροστά στην περατότητα και τη θνητότητα, ενώ παράλληλα δημιουργεί έναν πνευματικό χώρο όπου αυτή η αγωνία μετατρέπεται σε ταπεινή αναζήτηση νοήματος, μετάνοιας και σωτηρίας (Hoondert 2023 σσ. 47–51).

Όπως η Βουτσίνου επισημαίνει, η περιγραφή της ημέρας της Κρίσης δημιουργεί ένα έντονο αίσθημα φόβου και δέους, «*Quantus tremor est futurus*» (Πόσος τρόμος θε να γίνει) εκφράζοντας τη φιλοσοφία του Μεσαίωνα, η οποία σχετιζόταν με τον φόβο του θανάτου, αφού η ίδια η εκκλησία, θέλοντας να επιβληθεί στις φυλές των βαρβάρων, μεταχειριζόταν ως εργαλείο απειλής τον φόβο των χριστιανών στην κόλαση (Βουτσίνου 2009, σ. 129). Η δραματική εικόνα της κοσμικής αναταραχής και της τελικής απονομής δικαιοσύνης παρουσιάζει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με μια πραγματικότητα που υπερβαίνει κάθε ανθρώπινη δυνατότητα ελέγχου. Αυτή η εμπειρία είναι βαθιά υπαρξιακή, αφού ο άνθρωπος συνειδητοποιεί ότι η ζωή του βρίσκεται υπό το φως ενός απόλυτου κριτηρίου, αναδεικνύοντας την περατότητα και την ευθύνη του.¹³

Η ενοχή αποτελεί, επίσης, κεντρικό στοιχείο της υπαρξιακής διάστασης του ύμνου. Το ποιητικό υποκείμενο αναγνωρίζει δημόσια την προσωπική του ηθική ανεπάρκεια με την εμβληματική φράση: «*Ingemisco tamquam reus / Culpa rubet vultus meus*» (Στενάζω ως ένοχος / κοκκινίζει η όψη μου από την αμαρτία). Μέσα από αυτή την ομολογία, ο άνθρωπος στέκεται γυμνός ενώπιον της θείας δικαιοσύνης, συνειδητοποιώντας όχι μόνο την αντικειμενική ενοχή του, αλλά και την υποκειμενική αίσθηση ντροπής και ηθικής ανεπάρκειας. Η εικόνα του «κοκκινισμένου προσώπου» αποτυπώνει με δραματική δύναμη την εσωτερική αναστάτωση του αμαρτωλού, ο οποίος δεν μπορεί να κρυφτεί ούτε να δικαιολογηθεί μπροστά στο απόλυτο κριτήριο του Θεού. Αυτή η εμπειρία της ενοχής έχει αναλυθεί διεξοδικά στη νεότερη φιλοσοφία, ιδίως στη σκέψη του Kierkegaard. Ο Kierkegaard

¹³ Η έννοια της περατότητας αποτελεί κεντρικό στοιχείο της υπαρξιακής φιλοσοφίας και συνδέεται άμεσα με την εσχατολογική προοπτική του ύμνου.

περιγράφει την ενοχή ως βαθιά υπαρξιακή εμπειρία που αναδύεται από τη συνείδηση της ανθρώπινης ελευθερίας και της ηθικής ευθύνης ενώπιον του Θεού (Kierkegaard 1980, σσ. 46–52). Η αγωνία γεννιέται ακριβώς από την επίγνωση της δυνατότητας της αμαρτίας και της περατότητας του ανθρώπου (Kierkegaard 1980, σσ. 41–46, σ. 61). Η ενοχή συνδέεται ακόμα περισσότερο με την απελπισία ως μορφή αμαρτίας (Kierkegaard, 1941a, σσ. 123–126). Στο δεύτερο μέρος του έργου, ο Kierkegaard ταυτίζει ρητά την απελπισία με την αμαρτία, ιδίως όταν η συνείδηση του εαυτού τοποθετείται «ενώπιον του Θεού» (Kierkegaard, 1941a, σ. 126). Ταυτόχρονα, ο «φόβος και τρόμος» είναι η βαθιά, υπαρξιακή αγωνία που νιώθει ο άνθρωπος μπροστά στο παράδοξο της πίστης και στο άλμα που απαιτεί η απόλυτη σχέση με τον Θεό (Kierkegaard, 1941b, σσ. 52–64). Η πίστη δεν αναιρεί την αγωνία· αντίθετα, γεννιέται μέσα από αυτήν ως κίνηση πέρα από τη βεβαιότητα της λογικής και της ηθικής τάξης. Στον ύμνο αναφέρεται σχετικά: «*dum vix iustus sit securus?*» (αφού κι αυτός ο δίκαιος μόλις θα είναι ασφαλής;), θέλοντας να δοθεί έμφαση στην αμφίβολη έκβαση της Κρίσης ακόμα και για τους Αγίους, αποτέλεσμα το οποίο θεωρείται από θεολογικής πλευράς δεδομένο.

Παρότι η φιλοσοφία του Sartre δεν κινείται μέσα σε θεολογικό πλαίσιο, η ανάλυσή του παρουσιάζει ενδιαφέρουσες συγκλίσεις με τη συνείδηση λογοδοσίας που εκφράζει η *Dies Irae*. Στον ύμνο, ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με ένα απόλυτο κριτήριο, τον Θεό, ενώ στον Sartre βρίσκεται αντιμέτωπος με την ίδια του την ελευθερία. Ο Sartre, όπως έχει αναφερθεί, υποστηρίζει ότι η ύπαρξη προηγείται της ουσίας (Sartre 2007, σ. 20), γεγονός που καθιστά τον άνθρωπο απόλυτα υπεύθυνο για τις πράξεις και τις επιλογές του (Sartre, 2007, σσ. 23–24). Αντίστοιχα, και στη *Dies Irae* ο άνθρωπος καλείται να λογοδοτήσει για το σύνολο του βίου του κατά την Τελική Κρίση. Και στις δύο περιπτώσεις αναδεικνύεται η βαρύτητα της ανθρώπινης ευθύνης και η επίγνωση των συνεπειών των πράξεων. Ωστόσο, η θεμελιώδης διαφορά εντοπίζεται στην πηγή της ευθύνης. Στην *Dies Irae* αυτή θεμελιώνεται στη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό και στη θεία δικαιοσύνη, ενώ στον Sartre πηγάζει από τη ριζική ανθρώπινη ελευθερία μέσα σε έναν κόσμο χωρίς υπερβατική θεμελίωση ή προκαθορισμένη ηθική τάξη (Sartre 2007, σσ. 23–25). Η ελευθερία αυτή γεννά υπαρξιακή αγωνία και αίσθημα βαθιάς ευθύνης απέναντι στις επιλογές του ατόμου. Για τον Sartre, το καταφύγιο της «κακής πίστης» είναι η άρνηση της ελευθερίας και της ευθύνης που αυτή συνεπάγεται (Sartre 1956, σσ. 109–119), με την αυθεντικότητα να συνίσταται έτσι στην πλήρη αποδοχή και ανάληψή τους.

Παράλληλα, στον Sartre η ελευθερία και η ενοχή παραμένουν τραγικές, εφόσον η λογοδοσία είναι αυτόνομη, χωρίς να οδηγεί σε απόλυτη λύτρωση, με την αναγνώρισή τους να συνιστά την γνήσια ύπαρξη. Στην *Dies Irae* η αγωνία και η ενοχή μετατρέπονται σε ικεσία για έλεος «*Pie Jesu Domine, dona eis requiem*» (Φιλέυσπλαχνε, Ιησού Κύριε, χάρισε σε όλους ανάπαυση). Ως εκ τούτου, η λογοδοσία εδώ είναι ετερόνομη, οδηγεί τον πιστό σε λύτρωση και με αυτό τον τρόπο σε εύρεση νοήματος. Ο άνθρωπος, συνειδητοποιώντας την αμαρτία και την περατότητά του, στρέφεται προς τον Θεό με φόβο, αλλά και ελπίδα σωτηρίας, μετατρέποντας την εμπειρία της Κρίσης σε βαθιά προσωπική και υπαρξιακή προσευχή. Με αυτό τον τρόπο, ο ύμνος προσφέρει μια προ-σύγχρονη υπαρξιακή εμπειρία. Η συνειδητοποίηση της περατότητας και της ευθύνης δεν οδηγεί σε απελπισία, αλλά ανοίγει τον δρόμο προς τη θεία χάρη και τη σωτηρία.

Προκύπτει, ευλόγως, ότι ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της υπαρξιακής διάστασης του ύμνου *Dies Irae* έχει η φιλοσοφία της περατότητας. Η ανθρώπινη ύπαρξη χαρακτηρίζεται από τη συνείδηση ότι η ζωή έχει ένα αναπόφευκτο τέλος. Αυτή η επίγνωση διαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τον χρόνο, τη δράση και το νόημα της ύπαρξής του. Επομένως, η εσχατολογική προοπτική του ύμνου μπορεί να ερμηνευθεί όχι μόνο ως θεολογική διδασκαλία, αλλά και ως ποιητική έκφραση της ανθρώπινης εμπειρίας της περατότητας. Η τελική Κρίση λειτουργεί ως το απόλυτο σημείο, όπου η ανθρώπινη ζωή συναντά το τέλος της και καλείται να αποδώσει νόημα στις πράξεις της.

Όπως έχει προαναφερθεί, ο Heidegger περιγράφει την ανθρώπινη ύπαρξη (Dasein) ως «Είναι-προς-θάνατον». Ο θάνατος δεν είναι απλώς ένα βιολογικό γεγονός που έρχεται στο τέλος της ζωής, αλλά μια υπαρξιακή δυνατότητα που καθορίζει εκ των προτέρων τη δομή της ύπαρξης (Heidegger 1962, σσ. 293-304). Η συνειδητοποίηση της περατότητας παράγει αγωνία, η οποία αποκαλύπτει την πεπερασμένη φύση του ανθρώπου και τον καλεί να ζήσει αληθινά (Heidegger 1962, σσ. 228-235). Αυτή η ανάλυση παρουσιάζει σημαντικές συμμετρίες με την εμπειρία που εκφράζεται στην *Dies Irae*. Οι δραματικές εικόνες του ύμνου- η σάλπιγγα που καλεί τους νεκρούς «*Tuba mirum spargens sonum*» (Η σάλπιγγα θαυμάσιο ήχο θα σκορπίσει), η ανάσταση της κτίσης «*Cum resurget creatura*» (όταν αναστηθεί η πλάση) και η εμφάνιση του Κριτή, «*quando iudex est venturus*» (όταν θα έρθει ο κριτής) δημιουργούν μια ποιητική σκηνή όπου ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με το οριστικό τέλος της ιστορικής του ύπαρξης. Η τελική Κρίση λειτουργεί ακριβώς ως το «Είναι-προς-θάνατον» του ύμνου.

Αποκαλύπτει την περατότητα και καλεί τον άνθρωπο σε υπαρξιακή αυτογνωσία και λογοδοσία.

Η ενοχή, η αγωνία και η συνειδητοποίηση της περατότητας είναι ήδη παρούσες με εκπληκτική οξύτητα στον ύμνο του 13ου αιώνα. Ωστόσο, εδώ έγκειται και η ριζική του διαφορά. Ενώ στον αθεϊστικό υπαρξισμό η ελευθερία και η ενοχή καταλήγουν σε απελπισία ή «κακή πίστη», στην *Dies Irae* η αγωνία δεν είναι αδιέξοδη. Μέσα από την ταπεινή ικεσία η περατότητα μετατρέπεται σε προσευχή, η ενοχή σε μετάνοια και ο φόβος της Κρίσης σε ελπίδα σωτηρίας. Εξάλλου, όπως σχετικά επισημαίνει η Βουτσίνου, η Δευτέρα Παρουσία ήταν συνάμα πόθος και ελπίδα για τη μεταθανάτια σωτηρία (Βουτσίνου 2009, σ. 129).

Ο ύμνος *Dies Irae* μέσα από τη δραματική ένταση μεταξύ της ακλόνητης θείας δικαιοσύνης και του ευσπλαχνικού θείου ελέους αποκαλύπτει με μοναδική δύναμη την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου ενώπιον του προσωπικού του τέλους, της ηθικής ευθύνης και της τελικής λογοδοσίας. Είναι με αυτό τον τρόπο κατανοητό ότι, αν και η εσχατολογία συχνά ανάγεται σε εξωτερική απειλή ή σε αφηρημένη θεολογική διδασκαλία, η *Dies Irae* υπενθυμίζει με δραματική ποιητική δύναμη ότι η τελική Κρίση είναι ταυτόχρονα η πιο βαθιά υπαρξιακή στιγμή του πιστού, η στιγμή, δηλαδή, όπου η περατότητα συναντά την αιωνιότητα.

2.5 Τρόπος αναπαράστασης: ποιητικός και ακουστικός λόγος

Η αναπαράσταση της εσχατολογικής Κρίσης στον ύμνο *Dies Irae* πραγματοποιείται μέσα από τον ποιητικό και ακουστικό λόγο. Σε αντίθεση με τις εικαστικές μορφές τέχνης, η Sequentia αξιοποιεί τη δύναμη της γλώσσας, του ρυθμού και της μουσικής εκφοράς, για να δημιουργήσει μια πολυαισθητηριακή εμπειρία της Κρίσης. Η έννοια της δραματικής εικονιστικής δύναμης στη μεσαιωνική λειτουργική ποίηση αναδεικνύεται από τον Hoondert, ο οποίος δείχνει πώς η *Dies Irae* μετατρέπει την εξωτερική εσχατολογική εικόνα σε βαθιά προσωπική και εσωτερική υπαρξιακή εμπειρία του ακροατή (Hoondert 2023, σσ. 48–52).

Το πρώτο και πιο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η μετρική δομή. Ο ύμνος, όπως έχει αναφερθεί, είναι γραμμένος σε τροχαϊκό ρυθμοτονικό μέτρο με οκτασύλλαβους στίχους και τριπλή ομοιοκαταληξία (aaa) σε κάθε στροφή. Αυτή η αυστηρή και επαναληπτική δομή δημιουργεί έναν «σφυγμικό» ρυθμό που προκαλεί αίσθηση επείγοντος και ασταμάτητης κίνησης. Ταυτόχρονα, λειτουργεί ως δραματουργικό εργαλείο που οδηγεί τον ακροατή σε μια

αίσθηση αναπόφευκτης πορείας προς την Κρίση. Η σύντομη, συμπαγής μορφή των τρίστιχων στροφών ενισχύει την ένταση και διευκολύνει την απομνημόνευση, χαρακτηριστικά απαραίτητα για έναν ύμνο που προοριζόταν να ψαλεί μέσα στον ναό, με σκοπό να κινητοποιήσει πνευματικά το εκκλησίασμα.

Εξίσου σημαντικά είναι το λεξιλόγιο και ο συμβολισμός. Ο ύμνος οικοδομεί μια πυκνή αλυσίδα αποκαλυπτικών εικόνων που αντλούν απευθείας από τη βιβλική παράδοση. Ήδη από την πρώτη στροφή, η φράση «*Dies irae, dies illa / Solvet saeculum in favilla*» (Ημέρα οργής, η ημέρα εκείνη / θα διαλύσει τον κόσμο σε στάχτη) εισάγει τον ακροατή σε μια ατμόσφαιρα κοσμικής καταστροφής, ενώ η προσθήκη «*Teste David cum Sibylla*» (κατά τη Μαρτυρία του Δαβίδ και της Σίβυλλας) προσδίδει οικουμενικότητα.¹⁴ Στη συνέχεια, εικόνες όπως η σάλπιγγα «*Tuba mirum spargens sonum*», το άνοιγμα του βιβλίου των πράξεων «*Liber scriptus proferetur*», ο θρόνος του Κριτή «*Iudex ergo cum censebit*» και ο διαχωρισμός προβάτων-τράγων «*Inter oves...in parte dextra*» δημιουργούν μια δραματική σκηνή, η οποία στοχεύει στη φαντασία του πιστού. Το λεξιλόγιο εναλλάσσεται συνειδητά μεταξύ τρόμου και ταπείνωσης – ελπίδας,¹⁵ επιτρέποντας μια δυναμική μετάβαση από την αγωνία στην ικεσία.

Η ακουστική διάσταση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της αναπαράστασης. Ως *sequentia* της λειτουργίας υπέρ των κεκοιμημένων, ο ύμνος δεν προοριζόταν για ανάγνωση, αλλά για ψαλμωδία. Το γρηγοριανό μέλος με τη μονοφωνική του γραμμή και τον σκοτεινό του χαρακτήρα ενίσχυε δραματικά το κείμενο. Η συλλογική ψαλμωδία μέσα στον ηχώδη χώρο του ναού μετέτρεπε τον ύμνο σε συλλογική εμπειρία, όπου ο ήχος λειτουργούσε ως μέσο συμμετοχής του πιστού στο μυστήριο της Κρίσης (Hoondert 2023 σσ. 51–55). Συνεπώς, η *Dies Irae* δεν περιγράφει απλώς την Κρίση, την καθιστά ακουστικά και σωματικά παρούσα.

Η συμβολική λειτουργία της γλώσσας έχει αναλυθεί διεξοδικά από τον Paul Ricoeur. Σύμφωνα με τον Ricoeur, τα θρησκευτικά σύμβολα δεν είναι απλές μεταφορές, αλλά φέρουν ένα «πλεόνασμα νοήματος» που αποκαλύπτει βαθύτερες υπαρξιακές και υπερβατικές αλήθειες (Ricoeur 1967, σσ. 10–19), οδηγώντας από την εικόνα στη σκέψη (Ricoeur 1967, σ. 347). Στον ύμνο, τα σύμβολα της σάλπιγγας, του βιβλίου και του θρόνου λειτουργούν ακριβώς με αυτό τον τρόπο. Ενεργοποιούν τη φαντασία και μετατρέπουν την εσχατολογική περιγραφή σε προσωπική εμπειρία. Παρόμοια, ο Hans Urs von Balthasar υποστηρίζει ότι η θεολογία μπορεί

¹⁴ Ο Δαβίδ εκπροσωπεί τη βιβλική παράδοση, ενώ η Σίβυλλα την παγανιστική αρχαιότητα. Η μαρτυρία με αυτόν τον τρόπο γίνεται οικουμενική.

¹⁵ Ενδεικτικά, *tremor, ira, reus* (τρόμος, οργή, ένοχος) και *miser, fons pietatis, salva me* (δύστυχος, πηγή ελέους, σώσε με),

να εκφραστεί ουσιαστικά μέσω αισθητικών μορφών που αποκαλύπτουν τη δόξα του Θεού (von Balthasar 1982, σσ. 17–25). Η *Dies Irae* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της «αισθητικής θεολογίας». Η ποιητική και μουσική της μορφή καθιστά την εσχατολογική αλήθεια όχι μόνο νοητή, αλλά και βιώσιμη, καθώς η μορφή και η ακτινοβολία της καθιστούν την αλήθεια ελκυστική και βιωματική (von Balthasar 1982, σσ. 18–22)

Η *Dies Irae* επιτυγχάνει μια εξαιρετικά αποτελεσματική αναπαράσταση της εσχατολογικής Κρίσης ακριβώς μέσα από την ποιητική και ακουστική της γλώσσα. Χρησιμοποιώντας την αυστηρή μετρική δομή του τροχαϊκού τετραμέτρου, ο ύμνος δεν περιγράφει απλώς την Ημέρα της Οργής, αλλά την καθιστά βιωμένη εμπειρία. Οι συμβολισμοί της δημιουργούν μια ισχυρή εσωτερική δραματοποίηση, ενώ το γρηγοριανό μέλος μετατρέπει το κείμενο σε πολυδιάστατη πραγματικότητα μέσα στον ναό. Ο ύμνος πετυχαίνει τελικά να μετατρέψει την εξωτερική εσχατολογική εικόνα σε βαθιά προσωπική εμπειρία του ακροατή-πιστού. Με αυτόν τον τρόπο, η *Dies Irae* αναδεικνύει τη μοναδική δύναμη της μεσαιωνικής λειτουργικής ποίησης να μεταμορφώνει την θεολογική διδασκαλία σε άμεση, σωματική και πνευματική πραγματικότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 – Η τελευταία κρίση του Μιχαήλ Αγγέλου

3.1 Ιστορικό και καλλιτεχνικό περιεχόμενο

Η *Τελευταία Κρίση* εγγράφεται στο ιστορικό και πνευματικό πλαίσιο της ύστερης Αναγέννησης, μιας περιόδου κατά την οποία ο ανθρωποκεντρικός ορίζοντας της πρώιμης φάσης υφίσταται σημαντικές αναθεωρήσεις.¹⁶ Η Αναγέννηση θεμελιώνεται στην αναβίωση της κλασικής αρχαιότητας και στην ανάδειξη του ανθρώπου ως κεντρικού υποκειμένου γνώσης και δημιουργίας. Ωστόσο, μετά το 1527 (*Sacco di Roma*) και εν μέσω της Προτεσταντικής Μεταρρύθμισης, η σταθερότητα αυτού του παραδείγματος κλονίζεται. Η Καθολική Εκκλησία, αντιμέτωπη με Κρίση νομιμοποίησης, επιδιώκει μέσω της τέχνης να επαναβεβαιώσει δόγματα, όπως η ανάσταση της σαρκός και η τελική Κρίση (Mayer 2005, σσ. 76–94).

Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου είναι μνημειακή τοιχογραφία που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1536 και 1541 στον ανατολικό τοίχο της Καπέλα Σιξτίνα¹⁷ στο Βατικανό. Το έργο καλύπτει σχεδόν ολόκληρο τον τοίχο (ύψος περίπου 13,7 μ. και πλάτος 12,2 μ.) και αποτελεί μία από τις πιο επιδραστικές εικαστικές αποδόσεις της εσχατολογικής Κρίσης στη δυτική τέχνη.

Στο συγκεκριμένο έργο, ο ανθρωποκεντρισμός δεν εκδηλώνεται ως εξιδανίκευση της ανθρώπινης φύσης, αλλά ως δραματική ανάδειξη της ενδιάμεσης θέσης του ανθρώπου μεταξύ σωτηρίας και καταδίκης. Υποστηρίζεται, όμως, ότι ο χαρακτήρας του έργου παραμένει ανθρωποκεντρικός, αφού οι μορφές είναι μυώδεις και εξιδανικευμένες, αλλά με πιο τραγικό τόνο λόγω της εποχής. Ειδικότερα, όπως θα αναλυθεί και ακολούθως, το ανθρώπινο σώμα καθίσταται ο κατεξοχήν τόπος προβολής της εικαστικής και θεολογικής έκφρασης, φέροντας αισθητικές, υπαρξιακές και εσχατολογικές σημασίες.

Η συνθετική οργάνωση της τοιχογραφίας απομακρύνεται από τις μεσαιωνικές αυστηρές ιεραρχικές συμβάσεις, υιοθετώντας μια πολυκεντρική, ελικοειδή και δυναμική διάρθρωση, όπου οι μορφές εντάσσονται σε ένα πεδίο συνεχούς κίνησης και αλληλεπίδρασης.

¹⁶ Hall (2005), σσ. 1–15.

¹⁷ Πάνω από την Αγία Τράπεζα.

Ο Χριστός δεν απεικονίζεται ως ήρεμος ένθρονος Κριτής, αλλά ως δυναμική, σχεδόν κοσμογονική μορφή σε κίνηση, η χειρονομία του οποίου επιτελεί την Κρίση.

Η έμφαση στη σωματικότητα αποκτά εδώ μια ιδιάζουσα ένταση που υπερβαίνει την κλασική αρμονία. Το σώμα δεν είναι πλέον μόνο μέτρο κοσμικής τάξης, αλλά φορέας περατότητας και εσχατολογικής προοπτικής. Οι σωζόμενοι και οι καταδικασμένοι διαφοροποιούνται κυρίως μέσω της σωματικής τους έκφρασης (άνοδος, πτώση, συστροφή), μετατρέποντας την υλική υπόσταση σε θεμελιώδη φορέα θεολογικού νοήματος.

Ο Μιχαήλ Άγγελος Μπουοναρόττι (1475–1564), κεντρική μορφή της ιταλικής Αναγέννησης, διακρίνεται για τη βαθιά ενασχόλησή του με το ανθρώπινο σώμα ως φορέα πνευματικού νοήματος. Η συμμετοχή του στην Καπέλα Σιζτίνα, στην οροφή (1508-1512) και στην τοιχογραφία η *Τελευταία Κρίση* (1536-1541), αντανακλά μια εσωτερική εξέλιξη από την αισιοδοξία της δημιουργίας στην αγωνία του τέλους. Το έργο ξεκίνησε να φιλοτεχνείται κατόπιν ανάθεσης του πάπα Κλήμεντος Ζ' και ολοκληρώθηκε επί του πάπα Παύλου Γ'. Στην περιγραφή της *Τελευταίας Κρίσης*, ο Vasari τονίζει ότι πρόθεση του Μιχαήλ Αγγέλου ήταν να αποδώσει «την τέλεια σύνθεση του ανθρώπινου σώματος στις πιο ασυνήθιστες στάσεις του, καθώς και τα πάθη και τις συγκινήσεις της ψυχής» (Vasari 1991, σ. 488).

3.2 Περιγραφή και παρουσίαση του έργου

Σε αντίθεση με τις μεσαιωνικές και πρώιμες αναγεννησιακές παραστάσεις της Τελικής Κρίσης, που συνήθως ακολουθούσαν αυστηρή οριζόντια ιεραρχική διάταξη, η σύνθεση του Μιχαήλ Αγγέλου παρουσιάζει μια εξαιρετικά πυκνή και δυναμική δομή. Εκατοντάδες μορφές (περισσότερες από 300) οργανώνονται σε μια μεγάλη στροβιλώδη, σχεδόν σπειροειδή κίνηση γύρω από τον κεντρικό άξονα του Χριστού, δημιουργώντας την εντύπωση μιας ευρείας, αργής περιστροφικής ροής, που εμπλέκει το σύνολο της παράστασης.¹⁸

¹⁸ Το έργο παρατίθεται στο Παράρτημα 2, εικόνα 1.

Στο κέντρο δεσπόζει η μορφή του Χριστού-Κριτή. Δεν αποδίδεται ως ήρεμος και ένθρονος δικαστής, αλλά ως ισχυρή, μυώδης μορφή σε κίνηση, με έντονη σωματικότητα και κοσμογονική ενέργεια. Η χειρονομία του (το υψωμένο δεξί χέρι και το κατεβασμένο αριστερό) δεν δηλώνει απλώς την Κρίση, αλλά την πραγματοποιεί, θέτοντας σε κίνηση ολόκληρη τη σύνθεση. Δίπλα του η Παναγία εμφανίζεται σε στάση συνεσταλμένη και ελαφρώς αποσυρμένη, υποδηλώνοντας ότι τη στιγμή της τελικής Κρίσης η μεσιτεία έχει πλέον περιοριστεί.¹⁹ Γύρω από τον κεντρικό πυρήνα διατάσσονται άγιοι και μάρτυρες, αναγνωρίσιμοι από τα σύμβολα του μαρτυρίου τους (Βαρθολομαίος με το δέρμα του, Λαυρέντιος με τη σχάρα, Αικατερίνη με τον τροχό κ.ά.). Παρόλο που η συνολική οργάνωση απομακρύνεται από τις παραδοσιακές στατικές φόρμες, το έργο διατηρεί σαφή σύνδεση με τη χριστιανική εικονογραφική παράδοση.

Η έντονη πλαστικότητα των μορφών και η δυναμική κινησιολογία λειτουργούν ως φορείς συγκεκριμένου νοήματος. Το σώμα γίνεται τόπος εγγραφής της θείας Κρίσης, καθιστώντας ορατή την αόρατη διάσταση της σωτηρίας ή της απώλειας. Ταυτόχρονα, η έμφαση στην ανατομία, τους μύες, τις στροφές και τις εντάσεις αναδεικνύει τη δύναμη, την πνευματική ένταση και το δράμα της ανάστασης και της θείας Κρίσης.

Στο ανώτερο τμήμα άγγελοι φέρουν τα όργανα του Πάθους (Σταυρός, ακάνθινο στεφάνι, σπόγγος),²⁰ συνδέοντας άρρηκτα την Τελική Κρίση με το σωτηριολογικό γεγονός της Σταύρωσης. Στο κάτω μέρος αναπτύσσεται η ανάσταση των νεκρών. Τα σώματα αναδύονται από τη γη, άλλα ημιτελή, άλλα σχεδόν πλήρως αποκατεστημένα, υπογραμμίζοντας τον σωματικό χαρακτήρα της ανάστασης. Στα αριστερά κυριαρχεί η ανοδική κίνηση των σωζομένων, ενώ στα δεξιά η καθοδική και βίαιη πτώση των καταδικασμένων. Στο κατώτερο δεξιό τμήμα εμφανίζονται ο Χάρων (που κωπηλατεί μεταφέροντας τις ψυχές) και ο Μίνωας (με δαιμονική μορφή και αυτιά ζώου), στοιχεία που παραπέμπουν στον Δάντη και τη μεσαιωνική παράδοση του Άδη, συνδυάζοντας κλασική και χριστιανική κληρονομιά (Schnellmann 2015, σσ. 3–5).

Η τοιχογραφία χαρακτηρίζεται από την απουσία σταθερού αρχιτεκτονικού πλαισίου και την αποϋλοποίηση του χώρου, ώστε να κυριαρχήσει η καθολική κίνηση και η δραματική ένταση. Τοποθετημένη πίσω από την Αγία Τράπεζα, η εικόνα δεν λειτουργεί μόνο

¹⁹ Schnellmann (2015), σ. 3.

²⁰ λατ. *Arma Christi*.

αναπαραστατικά, αλλά και παιδαγωγικά. Ο πιστός τοποθετείται συμβολικά απέναντι στην προοπτική της δικής του Κρίσης.

Η υποδοχή του έργου ήταν εξαιρετικά πολωμένη. Η πληθώρα γυμνών σωμάτων προκάλεσε έντονες αντιδράσεις ήδη από την εποχή της αποκάλυψής του (1541), οδηγώντας αργότερα (1564-1565) σε προσθήκη υφασμάτων από τον Daniele da Volterra (Ο'Malley 2012, σσ. 344).

3.3 Θεολογική σύλληψη της Κρίσης

Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου δομεί μία ιδιαίτερα πυκνή και σύνθετη εικαστική θεολογία της εσχατολογικής Κρίσης, η οποία εδράζεται αφενός στη βιβλική παράδοση και αφετέρου στην πατερική και σχολαστική θεολογική σκέψη. Στο επίκεντρο της σύνθεσης δεσπόζει η μορφή του Χριστού ως Κριτή, η οποία δεν λειτουργεί απλώς ως εικονογραφικό μοτίβο, αλλά ως ο θεμελιώδης άξονας ερμηνείας του έργου. Η απόδοση αυτή εναρμονίζεται με την καινοδιαθηκική διδασκαλία, όπου ο Χριστός παρουσιάζεται ως ο έσχατος κριτής της ανθρωπότητας.²¹

Η κεντρικότητα του Χριστού στην εσχατολογική Κρίση διατυπώνεται με ιδιαίτερη σαφήνεια και στην αποκαλυπτική γραμματεία. Στην *Αποκάλυψη* του Ιωάννη περιγράφεται η τελική Κρίση ως καθολικό γεγονός, ενώπιον ενός θρόνου.²² Αν και η εικονογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου απομακρύνεται από τη στατική παράσταση του ένθρονου κριτή, διατηρεί ακέραιη τη θεολογική ουσία. Ο Χριστός είναι το κέντρο της καθολικής αποκάλυψης και η Κρίση συνιστά πράξη οριστική και αμετάκλητη.

Παράλληλα, η διάκριση μεταξύ σωτηρίας και καταδίκης αντλείται από ευαγγελικά χωρία, όπως ο διαχωρισμός των αμνών από τα ερίφια στο *Κατά Ματθαίον*.²³ Στο χωρίο αυτό ο

²¹ Πρβλ. «οὐδὲ γὰρ ὁ Πατὴρ κρίνει οὐδένα, ἀλλὰ τὴν κρίσιν πᾶσαν δέδωκε τῷ Υἱῷ.» (Ιω: 5:22)

²² Πρβλ. «Καὶ εἶδον θρόνον μέγαν λευκὸν καὶ τὸν καθήμενον ἐπ' αὐτοῦ, οὗ ἀπὸ τοῦ προσώπου ἔφυγεν ἡ γῆ καὶ ὁ οὐρανός, καὶ τόπος οὐχ εὗρέθη αὐτοῖς.» (Απ 20:11).

²³ Πρβλ. «καὶ συναχθήσεται ἔμπροσθεν αὐτοῦ πάντα τὰ ἔθνη, καὶ ἀφοριεῖ αὐτοὺς ἀπ' ἀλλήλων, ὥσπερ ὁ ποιμὴν ἀφορίζει τὰ πρόβατα ἀπὸ τῶν ἐρίφων» (Ματθ 25:32) / «καὶ ἀπελεύσονται οὗτοι εἰς κόλασιν αἰώνιον, οἱ δὲ δίκαιοι εἰς ζωὴν αἰώνιον» (Ματθ 25:46).

Χριστός παρουσιάζεται ως ο τελικός Κριτής που συγκεντρώνει όλα τα έθνη ενώπιον του και τα χωρίζει σε δύο ομάδες, από τη μια τους δικαίους και από την άλλη τους αδίκους, ανάλογα με το έλεος που επέδειξαν στη ζωή τους. Η διττή αυτή έκβαση (αιώνια ζωή ή αιώνια τιμωρία) αποτυπώνεται εικαστικά μέσω της ανοδικής κίνησης των σωζομένων (αριστερά) και της καθοδικής, βίαιης πτώσης των καταδικασμένων (δεξιά), καθιστώντας ορατή τη θεολογική έννοια του οριστικού διαχωρισμού.

Η θεολογία της Κρίσης συνδέεται, επίσης, με την αποκάλυψη του ανθρώπου ενώπιον του Θεού.²⁴ Στο χωρίο αυτό ο Ιησούς διακηρύσσει ότι την ημέρα της Κρίσης δεν θα υπάρξει τίποτε κρυμμένο. Όλα τα έργα, οι πράξεις και οι προθέσεις του ανθρώπου θα αποκαλυφθούν πλήρως. Η δραματικότητα των μορφών στον Μιχαήλ Άγγελο αντανακλά ακριβώς αυτή την αποκάλυψη. Τα σώματα δεν κρύβουν, αλλά φανερώνουν με ωμότητα την εσωτερική κατάσταση του ανθρώπου, την αρετή ή την ενοχή του.

Στην πατερική θεολογία και ιδίως στον Αυγουστίνο Ιπώνος (*De Civitate Dei*), η εσχατολογική Κρίση κατανοείται ως τελική απονομή δικαιοσύνης και επιβεβαίωση της ελεύθερης επιλογής του ανθρώπου. Ο Αυγουστίνος διαχωρίζει την *civitas Dei* από την *civitas terrena*, ανάλογα με την κατεύθυνση της ανθρώπινης βούλησης. Η εικαστική ένταση της *Τελευταίας Κρίσης* μπορεί να ιδωθεί ακριβώς υπό αυτή την προσέγγιση. Οι μορφές, μέσα από την ανοδική ή καθοδική τους κίνηση, δεν οδηγούνται απλώς σε έναν εξωτερικό προορισμό, αλλά κατευθύνονται προς τη μοίρα που ήδη ενυπάρχει και έχει διαμορφωθεί εντός της ίδιας τους της ύπαρξης· της ανόδου, που θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως *civitas Dei*, της πολιτείας, δηλαδή, όσων η αγάπη προς τον Θεό φτάνει μέχρι και τη λήθη του εαυτού, και της καθόδου ως *civitas terrena*, της πολιτείας, δηλαδή, όσων η αγάπη προς τον εαυτό φτάνει μέχρι την περιφρόνηση του Θεού (Αυγουστίνος, 2015, Βιβλία XI–XV).

Στη σχολαστική θεολογία του Θωμά Ακινάτη, η τελική Κρίση εντάσσεται σε ένα συστηματικό θεολογικό σχήμα, όπου η θεία δικαιοσύνη και η θεία γνώση συνυφαίνονται. Όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, κατά την αντίληψή του, στόχος της Κρίσης είναι η καθολική φανέρωση όλων των πράξεων και προθέσεων του ανθρώπου, ώστε να καταστεί φανερό ότι η θεία δικαιοσύνη δεν είναι αυθαίρετη, αλλά απόλυτα σύμφωνη με την αλήθεια. Η

²⁴ Πρβλ. «οὐδὲν γάρ ἐστι κεκαλυμμένον ὃ οὐκ ἀποκαλυφθήσεται, καὶ κρυπτὸν ὃ οὐ γνωσθήσεται.» Ματθ 10:26.

εικαστική επιλογή του Μιχαήλ Αγγέλου να παρουσιάσει την Κρίση ως ένα μεγάλο και δημόσιο γεγονός, όπου όλα τα σώματα εκτίθενται χωρίς κάλυψη, μπορεί να ιδωθεί ως εικαστική ενσάρκωση αυτής ακριβώς της ιδέας της πλήρους αποκάλυψης ενώπιον του Θεού.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η σχέση μεταξύ Κρίσης και ελέους. Αν και το έργο δίνει έμφαση στη δραματικότητα, δεν απουσιάζει η διάσταση της σωτηρίας ως δωρεάς. Η παρουσία των αγίων και των σωζομένων υποδηλώνει ότι η Κρίση περιλαμβάνει την τελική αποκατάσταση της κοινωνίας με τον Θεό. Η ένταση μεταξύ φόβου και ελπίδας, ταπείνωσης και δόξας, χαρακτηριστικών της χριστιανικής εσχατολογίας, αποτυπώνονται εδώ με μεγάλη εικαστική δύναμη (Barnes 1998, σ. 3).

Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου συνθέτει μια βαθιά και πρωτότυπη εικαστική θεολογία, στην οποία η εσχατολογική Κρίση δεν απεικονίζεται απλώς ως γεγονός, αλλά βιώνεται ως δραματική πραγματικότητα. Ο καλλιτέχνης μετατρέπει την τοιχογραφία σε οπτικό πεδίο, όπου συμπυκνώνονται και αναθεωρούνται βιβλικές, πατερικές και σχολαστικές αρχές.

Ο Μιχαήλ Άγγελος δεν περιορίζεται σε μια εικονογραφική αναπαράσταση του δόγματος, αλλά οπτικοποιεί τη θεολογική αντίληψη ότι το ανθρώπινο σώμα γίνεται ο τόπος αποκάλυψης της αλήθειας του ανθρώπου ενώπιον του Θεού. Τόσο η δημόσια φανέρωση της θείας δικαιοσύνης και η τελική διαχωριστική Κρίση βάσει της κατεύθυνσης της βούλησης, όσο και η ένταση μεταξύ δικαιοσύνης και ελέους συνυπάρχουν σε μια ενιαία σύνθεση. Συνεπώς, η τοιχογραφία δεν λειτουργεί μόνο ως υπενθύμιση του τέλους των καιρών, αλλά και ως υπαρξιακή πρόκληση για τον θεατή. Ο πιστός, τοποθετημένος συμβολικά απέναντι από την εικόνα, καλείται να οραματιστεί τον εαυτό του στη δυνητική θέση είτε μεταξύ των σωζομένων είτε ανάμεσα στους καταδικασμένους.

Η *Τελευταία Κρίση* παραμένει μία από τις πιο τολμηρές και βαθιές θεολογικές διατυπώσεις της Αναγέννησης. Με αυτόν τον τρόπο, εκπροσωπεί μια ώριμη και διεισδυτική εικαστική θεολογία, στην οποία η εσχατολογική Κρίση δεν είναι απλώς ένα μελλοντικό γεγονός, αλλά η αποκαλυπτική στιγμή κατά την οποία η θεία δικαιοσύνη και το θεϊκό έλεος συναντώνται οριστικά. Η τοιχογραφία δεν απεικονίζει μόνο το δόγμα της Τελικής Κρίσης, κυρίως το ενσαρκώνει. Γίνεται εικόνα της ανάστασης της σαρκός, της Αποκάλυψης και της αιώνιας διάκρισης μεταξύ σωτηρίας και απώλειας.

3.4 Υπαρξιακό βίωμα και σωματική περατότητα

Η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου δεν αποτελεί απλώς εικονογραφική απεικόνιση του εσχατολογικού γεγονότος, αλλά μπορεί να ιδωθεί και υπό την προσέγγιση ενός πυκνού πεδίου υπαρξιακής φαινομενολογίας, όπου η θεολογική Κρίση μετατρέπεται σε δραματική αποκάλυψη της ανθρώπινης περατότητας. Μέσα στη στροβιλώδη, σχεδόν άναρχη, σύνθεση το ανθρώπινο σώμα καθίσταται ο πρωταρχικός τόπος, όπου εκτυλίσσεται η τραγωδία της ύπαρξης ενώπιον του τέλους.

Ο τρόμος των καταδικασμένων δεν είναι απλώς θρησκευτικός φόβος, αλλά υπαρξιακή αγωνία μπροστά στην απόλυτη απογύμνωση. Οι μορφές, που καλύπτουν το πρόσωπο, συστρέφονται ή αντιστέκονται με απόγνωση, ενώ ο Χάρων τις τραβάει προς τα κάτω, και θα μπορούσαν να ενσαρκώνουν την κίρκεγκαρντική αγωνία ενώπιον της δυνατότητας της αιώνιας απώλειας. Όπως έχει αναφερθεί, ο Kierkegaard γράφει ότι η αγωνία είναι «η ζάλη της ελευθερίας» μπροστά στη δυνατότητα (Kierkegaard 1980, σ. 61).²⁵ Στην τοιχογραφία, οι καταδικασμένοι έχουν ήδη κάνει τις επιλογές τους στη ζωή. Η «ζάλη» της ελευθερίας έχει παγώσει σε αιώνια, μη αναστρέψιμη κατάσταση. Δεν υπάρχει πια δυνατότητα νέας επιλογής, μόνο η συνειδητοποίηση της απόλυτης ευθύνης μπροστά στον Κριτή. Αυτό κάνει την αγωνία τους υπαρξιακή. Δεν είναι μόνο φόβος τιμωρίας, αλλά η συντριβή μπροστά στο «μηδέν» των χαμένων δυνατοτήτων και στην τελική αποκάλυψη του Εαυτού που έχουν διαμορφώσει (Kierkegaard 1941a, σ. 17).

Όπως και στην *Dies Irae*, είναι και εδώ δυνατή η ερμηνεία της τοιχογραφίας στο πλαίσιο της χαϊντεγκεριανής υπαρξιακής φιλοσοφίας. Η σωματική ένταση και η αποσταθεροποίηση των μορφών βρίσκουν σημαντική ανταπόκριση στη χαϊντεγκεριανής ανάλυση του Dasein ως «Είναι-προς-θάνατον» (Heidegger 1962, σσ. 304-311). Η απουσία σταθερού εδάφους, η σπειροειδής δίνη γύρω από τον Χριστό και η αίσθηση ότι τα σώματα αιωρούνται σε ένα κενό χωρίς όρια καθιστούν ορατή την υπαρξιακή αγωνία που απογυμνώνει τον άνθρωπο από το «Das Man» και τον φέρνει ενώπιον της αυθεντικής του περατότητας. Η αυθεντικότητα έρχεται, όταν κάποιος αποστασιοποιείται από το Das Man, αναλαμβάνει την

²⁵ Για τον Kierkegaard «η ζάλη της ελευθερίας» είναι η αγωνία που νιώθουμε, όταν συνειδητοποιούμε ότι είμαστε καταδικασμένοι να επιλέγουμε και ότι καμία επιλογή δεν είναι προκαθορισμένη.

προσωπική του ύπαρξη και ζει με επίγνωση του θανάτου και της πεπερασμένης ζωής του (Heidegger 1962, σσ. 352-358).

Ακόμη πιο δραματική είναι και εδώ η σαρτρική ανάγνωση της τοιχογραφίας. Εδώ οι καταδικασμένοι δεν σέρνονται απλώς ενώπιον ενός εξωτερικού, τιμωρητικού Θεού. Δεν είναι θύματα μιας αυταρχικής βούλησης που τους ρίχνει στην Κόλαση. Αντίθετα, έρχονται αντιμέτωποι με την πιο αμείλικτη και γυμνή αλήθεια. Αυτή της απόλυτης ευθύνης της ελευθερίας τους. Η περίφημη «καταδίκη στην ελευθερία» του Sartre παύει να είναι αφηρημένη διακήρυξη και παίρνει σάρκα και οστά στις σπαραχτικές μορφές που συστρέφονται, παραμορφώνονται και μάταια προσπαθούν να κρυφτούν από το αυστηρό βλέμμα του Κριτή (Sartre, 2007, σ. 29). Οι καταδικασμένοι δεν τιμωρούνται απλώς από έναν εξωτερικό Θεό, αλλά έρχονται αντιμέτωποι με την απόλυτη ευθύνη της ελευθερίας τους. Εδώ η σαρτρική «κακή πίστη» καταρρέει ολοκληρωτικά, αφού κανείς δεν μπορεί να καταφύγει στην αυτοεξαπάτηση (Sartre 1956, σσ. 47–70). Το γυμνό σώμα γίνεται ο τελικός, αμετάκλητος μάρτυρας του Εαυτού που έχει επιλέξει.

Η αυτοπροσωπογραφία του Μιχαήλ Αγγέλου στο δέρμα που κρατά ο άγιος Βαρθολομαίος θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως κορυφαίο υπαρξιακό σύμβολο. Ο καλλιτέχνης, ο δημιουργός της Αναγέννησης, απεικονίζει τον εαυτό του ως ξεφλουδισμένη σάρκα, άδεια, κρεμασμένη και άψυχη. Πρόκειται για μια εικόνα της απόλυτης ευαλωτότητας, της περατότητας και της βαθιάς επιθυμίας για λύτρωση. Το δέρμα χωρίς σώμα απογυμνώνει τον άνθρωπο από κάθε μεγαλοπρέπεια, αφήνοντάς τον εκτεθειμένο, φθαρτό και τρομακτικά μόνο ενώπιον του Αιώνιου Κριτή. Αυτή η εικόνα συμπυκνώνει την καμική τραγικότητα με τρόπο σχεδόν προφητικό. Ο άνθρωπος, ακόμα και ο μεγαλύτερος δημιουργός, εμφανίζεται ως απογυμνωμένο, φθαρτό δέρμα μπροστά στην Κρίση. Στο πρόσωπο του Μιχαήλ Αγγέλου, που κρέμεται από το χέρι του αγίου Βαρθολομαίου, η Κρίση δεν είναι μόνο εσχατολογική. Είναι η καθημερινή, αμείλικτη αποκάλυψη της απορίας και της περατότητάς μας. Ο καλλιτέχνης, όπως ο Σίσυφος του Albert Camus (1913-1960), φέρει την τραγική μεγαλοπρέπεια του ανθρώπου που δημιουργεί μέσα στο παράλογο, γνωρίζοντας ότι τελικά θα σταθεί γυμνός και υπεύθυνος ενώπιον της ίδιας του της περατότητας (Camus 1942).

Η Τελευταία Κρίση του Μιχαήλ Αγγέλου υπερβαίνει κατά πολύ την εικονογραφική παράδοση της εσχατολογίας. Δεν είναι απλώς μια δραματική απεικόνιση της Δευτέρας Παρουσίας, αλλά λειτουργεί ως ένα ισχυρός, προ-φιλοσοφικός τύπος υπαρξιακής φαινομενολογίας, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη αποκαλύπτεται στην πιο ακραία και γυμνή της

μορφή. Μέσα από τη στροβιλώδη κίνηση, την απόλυτη απογύμνωση των σωμάτων και την απουσία κάθε σταθερού εδάφους, η τοιχογραφία καθιστά ορατή την οντολογική αγωνία του σύγχρονου ανθρώπου πολύ πριν αυτή διατυπωθεί λεκτικά από τους φιλοσόφους του 20ού αιώνα.

Συνεπώς, η *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου αναδεικνύεται όχι μόνο ως κορυφαίο έργο της χριστιανικής εικονογραφίας, αλλά και ως ένα υπαρξιακό σχόλιο πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση. Από την έκθεση των σωμάτων, τη δραματική αστάθεια και τη διαρκή ένταση μεταξύ σωτηρίας και απώλειας, η τοιχογραφία καθιστά ορατές θεμελιώδεις διαστάσεις της ύπαρξης, όπως η ελευθερία, η ευθύνη, η αγωνία και η περατότητα. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, η θρησκευτική εικόνα και η τέχνη του 16ου αιώνα εκφράζουν, με τρόπο συγκλονιστικά σύγχρονο, την τραγική μεγαλοπρέπεια του ανθρώπου του 21ου.

3.5 Εικαστική αναπαράσταση (κίνηση, σώμα, χώρος)

Η εικαστική αναπαράσταση της *Τελευταίας Κρίσης* του Μιχαήλ Αγγέλου δημιουργεί ένα σύνθετο και ιδιαίτερα δυναμικό σύστημα μορφών, στο οποίο η κίνηση, το σώμα και ο χώρος λειτουργούν ως αλληλεξαρτώμενοι κρίκοι νοηματοδότησης. Σε αντίθεση με τη μεσαιωνική εικονογραφική παράδοση, όπου η Κρίση οργανώνεται σε αυστηρά ιεραρχημένα οριζόντια επίπεδα,²⁶ εδώ παρατηρείται μια ριζική αναδιάρθρωση της εικαστικής λογικής, η αφήγηση υποχωρεί και τη θέση της καταλαμβάνει μια ολιστική, σχεδόν βιωματική οπτική εμπειρία (Hall 2005, σσ. 4–5). Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η παραδοσιακή αντίληψη για τη μεταθανάτια Κρίση και την τιμωρία των αμαρτωλών δεν υπάρχει σε κάποιο κανονικό κείμενο της εκκλησίας, ενώ η περιγραφή της κόλασης με την οποία σήμερα ο άνθρωπος είναι εξοικειωμένος δεν συναντάται στη χριστιανική φιλολογία πριν από τον Δάντη (Τερζάκης Φώτης 2018, σ. 306).

Η κίνηση αποτελεί το θεμελιώδες οργανωτικό στοιχείο της σύνθεσης. Το σύνολο των μορφών εντάσσεται σε μια μεγάλη κυκλική, ελλειπτική δίνη που εκκινεί από τον κεντρικό

²⁶ Επί παραδείγματι οι πίνακες η *Τελευταία Κρίση* του Luca Signorelli και η *Τελευταία Κρίση* του Hans Memling.

άξονα του Χριστού και διαχέεται προς τα άκρα του έργου. Αυτή η συνεχής ροή μετατρέπει την Κρίση από στατική στιγμή σε ενεργή, κοσμογονική διαδικασία. Η άνοδος των σωζομένων (κυρίως αριστερά και γύρω από τον Χριστό) και η βίαιη πτώση των καταδικασμένων στα δεξιά λειτουργούν ως αντίρροπες δυνάμεις που οργανώνουν τη σύνθεση (Zucker and Harris χ.χ., 'The composition').

Η δυναμική αυτή μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα της αισθητικής θεωρίας του Hegel. Για τον Hegel, η τέχνη δεν αποτελεί απλή μίμηση της πραγματικότητας, αλλά αισθητή φανέρωση του πνεύματος και μέσο δια του οποίου η αλήθεια καθίσταται ορατή μέσα από τη μορφή (Hegel 1975, vol I, σσ. 1- 2, 55- 56). Η καλλιτεχνική μορφή δεν λειτουργεί ως εξωτερικό περίβλημα ενός νοήματος. Αντιθέτως, το πνευματικό περιεχόμενο ενσαρκώνεται στο αισθητό και αποκαλύπτεται μέσω αυτού (Hegel 1975, vol I, σσ. 70-72). Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου, η κίνηση των σωμάτων, η κυκλική περιδίνηση της σύνθεσης και η δραματική ένταση των μορφών μετατρέπουν την εικόνα σε πεδίο αποκάλυψης της ανθρώπινης κατάστασης απέναντι στο θείο και στο τέλος της ύπαρξης. Η μορφή δεν αποτυπώνει ένα στατικό γεγονός, αλλά καθιστά αισθητή τη διαδικασία της Κρίσης ως ένα διαρκή μετασχηματισμό (Hegel, 1975, vol II, σσ. 797-800). Επομένως, η τοιχογραφία υπερβαίνει την απλή αφηγηματική αναπαράσταση και λειτουργεί ως αισθητική εμπειρία μέσω της οποίας το πνευματικό και το αισθητό συνυπάρχουν.

Το ανθρώπινο σώμα αποτελεί τον κατεξοχήν κοινωνό της εικαστικής γλώσσας του Μιχαήλ Αγγέλου. Η έντονη ανατομική απόδοση, η υπερβολή των μυϊκών όγκων και η χρήση της *figura serpentinata* (συστροφική στάση) δημιουργούν μορφές γεμάτες δυναμισμό και ενεργητικότητα. Η υπερβολική ένταση και η πληθώρα των μορφών προκαλούν στον θεατή την εμπειρία του «υψηλού» (Das Erhabene), όπως την περιγράφει ο Immanuel Kant. Το έργο υπερβαίνει την αισθητηριακή κατανόηση και προκαλεί δέος και υπέρβαση, καθώς η φαντασία αδυνατεί να συλλάβει το μέγεθος και τη δύναμη της μορφής, ενώ η λογική αναγνωρίζει την υπεραισθητή της διάσταση (Kant 1987, σσ. 114–124).

Οι μορφές δεν ενσαρκώνουν απλώς ιδέες, αλλά συναισθηματικές καταστάσεις, όπως τρόμος, αντίσταση, ελπίδα και απόγνωση. Υπό αυτή την έννοια, το σώμα λειτουργεί ως ερμηνεία της ύπαρξης. Τα σώματα της τοιχογραφίας, γυμνά και μυώδη, θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και πέρα από την οπτική της τελειότητας την ανθρώπινη δημιουργία, στην οποία συγκλίνουν οι μελετητές. Τα άλκιμα κορμιά της τοιχογραφίας αναδεικνύουν και όλο το συναισθηματικό και υπαρξιακό φορτίο που φέρει το ανθρώπινο ον απέναντι στη στιγμή της

Κρίσης. Συμπληρωματικά, τα πρόσωπα στον Μιχαήλ Άγγελο καθηλώνουν τον θεατή χωρίς να χρειάζεται κάποιος ιδιαίτερος αισθητικός λόγος. Αυτό μπορεί να ερμηνευτεί από το γεγονός ότι αποκτούν αρχετυπικό χαρακτήρα, καθώς ενσαρκώνουν καθολικές εμπειρίες φόβου, κρίσης, σωτηρίας και καταδίκης, οι οποίες έλκουν τον θεατή και αποτελούν ένα *de profundis* εσωτερικό άγγιγμα (Αναγνώστου 2026, σ. 64).

Ο χώρος στην «Τελευταία Κρίση» διαφοροποιείται ριζικά από τις αρχές της γραμμικής προοπτικής της Αναγέννησης, όπως είναι παραδεκτό από τους ιστορικούς της Αναγεννησιακής τέχνης. Δεν υπάρχει σταθερό αρχιτεκτονικό πλαίσιο. Ο χώρος εμφανίζεται ως ανοιχτό, απροσδιόριστο και σχεδόν άπειρο πεδίο, μέσα στο οποίο οι μορφές αιωρούνται. Η απουσία σαφών ορίων μεταξύ ουρανού, γης και κόλασης καταργεί την παραδοσιακή χωρική ιεραρχία και δημιουργεί μια ενιαία, συνεχόμενη οπτική επιφάνεια. Η κεντρική Απολλώνια μορφή του Χριστού έχει ερμηνευθεί ως συμβολική αντικατάσταση της θέσης του ήλιου, παραπέμποντας σε μια κοσμολογική και ενδεχομένως ηλιοκεντρική σύλληψη του χώρου (Shrimplin, 1990).

Συνολικά, η εικαστική αναπαράσταση στην «Τελευταία Κρίση» υπερβαίνει τα όρια της αναγεννησιακής εικονογραφίας και προσεγγίζει μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, όπου μορφή, κίνηση και χώρος μετατρέπονται σε φορείς θεολογικού και υπαρξιακού νοήματος. Η εικόνα δεν περιορίζεται στην αναπαράσταση ενός δόγματος, αλλά λειτουργεί ως πεδίο αποκάλυψης της ανθρώπινης κατάστασης ενώπιον του τέλους. Η Κρίση δεν απεικονίζεται απλώς, αλλά ενσαρκώνεται, γίνεται αισθητή και μετατρέπεται σε βιωματικό στοχασμό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 – Η έβδομη σφραγίδα του Ingmar Bergman

4.1 Ιστορικό και φιλοσοφικό περιεχόμενο

Η *Έβδομη Σφραγίδα* (*Det sjunde inseglet*, 1957) του Ingmar Bergman υπάγεται σε ένα διπλό ιστορικό και θεολογικό περιεχόμενο. Τον ύστερο Μεσαίωνα της Μαύρης Πανώλης και τη μεταπολεμική Ευρώπη του 20ού αιώνα. Όπως αναφέρεται από τον Stubbs, ο Bergman δεν επιδιώκει ιστορική ακρίβεια, αλλά χρησιμοποιεί τον 14ο αιώνα ως αλληγορικό πεδίο για να στοχαστεί πάνω στις υπαρξιακές και θρησκευτικές κρίσεις της εποχής του (Stubbs 1975, σσ. 62-67).

Στο επίπεδο της αναπαράστασης, η ταινία τοποθετείται στη Σουηδία κατά την περίοδο της πανώλης (περίπου 1347-1353). Ο θάνατος είναι ορατός, μαζικός και εξισωτικός, όπως στη μεσαιωνική παράδοση της *danse macabre* (Wang 2009, σσ. 43-55).²⁷ Η μορφή του Θανάτου (Bengt Ekerot) ως ιππότη με άσπρο πρόσωπο, και ιδιαιτέρως η σκηνή του χορού του θανάτου, αντλούν στοιχεία άμεσα από αυτή την εικονογραφία του Μεσαίωνα. Παράλληλα, η πομπή των αυτομαστιγωτών (*Flagellantes*)²⁸ που ψέλνει τη *Dies Irae* ενισχύει τη σύνδεση της ταινίας με τη μεσαιωνική λειτουργική παράδοση και την εσχατολογική αγωνία της εποχής (Wang 2009, σσ. 51-55).

Ταυτόχρονα, η ταινία είναι βαθιά ριζωμένη στη μεταπολεμική Ευρώπη. Ο Bergman, γιος λουθηρανού πάστορα (Erik Bergman), μεταφέρει την προσωπική του πάλι με την πίστη σε ένα έργο που αντανακλά την ηθική και πνευματική Κρίση μετά το Ολοκαύτωμα και εν μέσω του πυρηνικού φόβου (Wang 2009, σσ. 41-43). Όπως σημείωσε ο ίδιος ο Bergman, «στον Μεσαίωνα οι άνθρωποι ζούσαν με τον τρόμο της πανώλης· σήμερα ζουν με τον φόβο της ατομικής βόμβας» (Wang 2009, σ. 42). Η εσχατολογική Κρίση μετατοπίζεται από τη βεβαιότητα στο υπαρξιακό ερώτημα. Ο Θεός δεν παρουσιάζεται ως ανύπαρκτος, αλλά ως

²⁷ *Danse Macabre* (Μακάβριος Χορός): Είναι μια ύστερη μεσαιωνική αλληγορία (που εκφράστηκε μέσα από τη ζωγραφική, τη λογοτεχνία και τη μουσική) με θέμα την καθολικότητα του θανάτου. Το *Danse Macabre* λειτουργεί ως μια οπτική υπενθύμιση (*memento mori*) ότι μπροστά στον θάνατο όλοι οι άνθρωποι είναι απολύτως ίσοι, ανεξάρτητα από πλούτη, ηλικία ή εξουσία.

²⁸ Οι *Flagellantes* (αυτομαστιγωτές) ήταν μέλη χριστιανικών αδελφοτήτων μετάνοιας, που ασκούσαν τον αυτομαστιγισμό ως μορφή σωματικής άσκησης και εξιλέωσης, μαστιγώνοντας δημόσια ή ιδιωτικά το σώμα τους για τη συγχώρηση των αμαρτιών και τη συμβολική συμμετοχή στα Πάθη του Χριστού. Το κίνημα γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση τον 14ο αιώνα ως αντίδραση στον πόλεμο, τον λιμό, την πανώλη και τον αποκαλυπτικό φόβο της εποχής.

σιωπηλός, και αυτή η θεϊκή σιωπή βασανίζει τον ιππότη Αντόνιους Μπλοκ, ο οποίος αναζητά όχι πίστη αλλά βεβαιότητα και γνώση (Wang 2009, σσ. 52-55).

Ως εκ τούτου, η *Έβδομη Σφραγίδα* λειτουργεί ως διάλογος ανάμεσα σε δύο εποχές. Από τη μεσαιωνική θεοκεντρική βεβαιότητα της Κρίσης σε μια νεωτερική συνθήκη, όπου η εσχατολογία παραμένει παρούσα, αλλά βιώνεται ως υπαρξιακή αγωνία νοήματος, περατότητας και απουσίας του Θείου. Μέσα από αυτό το ιστορικό παλίμψηστο, η ταινία δεν αναπαριστά απλώς το παρελθόν, αλλά χρησιμοποιεί το μεσαιωνικό σύμπαν, για να αρθρώσει τα κεντρικά ερωτήματα του 20ού αιώνα.

4.2 Συνοπτική παρουσίαση της ταινίας

Η *Έβδομη Σφραγίδα* σκηνοθετήθηκε από τον Ingmar Bergman και κυκλοφόρησε το 1957, αποτελώντας ένα από τα εμβληματικότερα έργα του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Εντάσσεται στο πλαίσιο του μεταπολεμικού σκανδιναβικού κινηματογράφου και συνδέεται με το ευρύτερο ρεύμα της σκηνοθετικής θεωρίας auteur, στην οποία ο σκηνοθέτης αναπτύσσει μια προσωπική, φιλοσοφικά φορτισμένη κινηματογραφική γλώσσα. Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους εμφανίζονται ο Max von Sydow ως ιππότης Αντόνιους Μπλοκ και ο Gunnar Björnstrand ως ιπποκόμος Γιεन्ς, ο Bengt Ekerot ως ο Θάνατος, ενώ συμμετέχουν, επίσης, η Bibi Andersson και ο Nils Poppe στους ρόλους της Μία και του Γιοφ αντίστοιχα.

Η ταινία παρακολουθεί την πορεία του ιππότη Αντόνιους Μπλοκ, ο οποίος επιστρέφει στη Σουηδία έπειτα από τη συμμετοχή του στις Σταυροφορίες, συνοδευόμενος από τον ιπποκόμο του, Γιεन्ς. Ήδη από την εναρκτήρια σκηνή, στην ακτή, ο ιππότης έρχεται αντιμέτωπος με μια προσωποποιημένη μορφή του Θανάτου, με τον οποίο συνάπτει μια ιδιότυπη συμφωνία. Τον προκαλεί σε μια παρτίδα σκακιού, επιχειρώντας να αναβάλει το αναπόφευκτο τέλος. Η αναμέτρηση αυτή λειτουργεί ως βασικός αφηγηματικός άξονας και επανέρχεται σε καίρια σημεία της ταινίας.

Η αφήγηση εκτυλίσσεται σε ένα τοπίο κατακλυσμένο από την πανώλη, όπου ο θάνατος διαπερνά κάθε πτυχή της ανθρώπινης ζωής. Η κοινωνία εμφανίζεται βαθιά εμποτισμένη από θρησκευτικές πρακτικές και εσχατολογικές αντιλήψεις. Λιτανείες, πράξεις μετάνοιας και

σκηνές συλλογικού φόβου συγκροτούν ένα περιβάλλον στο οποίο η ιδέα της θείας Κρίσης λειτουργεί ως κυρίαρχο ερμηνευτικό σχήμα της πραγματικότητας.

Εντός αυτού του πλαισίου, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η επανειλημμένη ηχητική παρουσία της *Dies Irae*, η οποία θα αναλυθεί στην ενότητα 5 του παρόντος κεφαλαίου. Η παρουσία της ενσωματώνεται οργανικά στο ηχητικό περιβάλλον της ταινίας, υπογραμμίζοντας τις στιγμές όπου η εμπειρία του θανάτου προσλαμβάνει σαφώς εσχατολογικό χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, δίνει έμφαση στη διαρκή απειλή του θανάτου, στην αγωνία της Κρίσης και στην αίσθηση της αναμονής της, που διαπερνά τον κόσμο της ταινίας.

Καθ' οδόν προς το κάστρο του, ο Μπλοκ με τον Γιενς συναντούν ποικίλες μορφές ανθρώπινης στάσης απέναντι στον θάνατο και την Κρίση. Η οικογένεια των περιπλανώμενων ηθοποιών, ο Γιοφ, η Μία και το παιδί τους, παρουσιάζει μια διαφορετική διάσταση εμπειρίας, η οποία αντιπαρατίθεται στο γενικευμένο κλίμα φόβου. Αντιθέτως, η νεαρή γυναίκα, που κατηγορείται για μαγεία και οδηγείται στην πυρά, αποτυπώνει την ακραία εκδήλωση θρησκευτικής αγωνίας, όπου η προσδοκία της Κρίσης συνδέεται με την τιμωρία και τον αποκλεισμό.

Η επαναλαμβανόμενη παρτίδα σκακιού μεταξύ του ιππότη και του Θανάτου διατρέχει την αφήγηση ως κεντρικό μοτίβο, προσδίδοντας μορφή στην αναμέτρηση του ανθρώπου με το τέλος. Παράλληλα, η παρουσία εκκλησιαστικών χώρων και εικαστικών αναφορών ενισχύει τη θεολογική πυκνότητα του κινηματογραφικού κόσμου, ο οποίος συγκροτείται ως χώρος διαρκούς συνάντησης μεταξύ ζωής, θανάτου και Κρίσης.

Η αφήγηση κορυφώνεται με την επιστροφή στο κάστρο και την τελική επικράτηση του Θανάτου. Στην εμβληματική τελευταία σκηνή του «χορού του θανάτου», οι μορφές των χαρακτήρων οδηγούνται σε μια κοινή πορεία προς το τέλος, αποτυπώνοντας την καθολικότητα της ανθρώπινης μοίρας.

Συνολικά, η ταινία αποτελεί μια συνεκτική αφηγηματική πορεία, η οποία εκτείνεται από την αρχική συνάντηση με τον Θάνατο έως την τελική του επικράτηση, οργανώνοντας ενδιάμεσα επεισόδια που αναδεικνύουν διαφορετικές εκφάνσεις της ανθρώπινης στάσης απέναντι στον θάνατο. Με τον τρόπο αυτό, η *Εβδομη Σφραγίδα* διαμορφώνει ένα ενιαίο κινηματογραφικό σύμπαν, όπου η εμπειρία του τέλους και η προσδοκία της Κρίσης αποτελούν τον κεντρικό άξονα της αφήγησης και της δραματουργικής εξέλιξης.

4.3 Θεολογική αναστολή της Κρίσης – Η σιωπή του Θεού

Στην *Εβδομη Σφραγίδα*, η θεολογική διάσταση της εσχατολογικής Κρίσης δεν εμφανίζεται ως άμεση, ενεργή και φανερή πραγματικότητα, αλλά ως ανεσταλμένη, μετέωρη και βαθύτατα σιωπηλή. Ο Θεός απουσιάζει πλήρως από το οπτικό και δραματουργικό σύμπαν της ταινίας. Δεν αποκαλύπτεται ως πρόσωπο, δεν παρεμβαίνει ως δίκαιος Κριτής και δεν δίδει κανένα εμφανές σημείο ή επιβεβαίωση της παρουσίας Του. Αυτή η απουσία δεν αποτελεί απλό κενό, αλλά λειτουργεί ως το ίδιο το θεολογικό έδαφος πάνω στο οποίο οικοδομείται ολόκληρη η αφήγηση, προσδίδοντάς της ένα βαθύ μυστηριακό χαρακτήρα. Η εσχατολογική Κρίση, αν και διαρκώς υποβόσκει ως προσδοκία και απειλή, μετατίθεται συνεχώς πέρα από τον ορατό ορίζοντα, παραμένοντας σε μια κατάσταση μόνιμης αναστολής και εκκρεμότητας.

Η θεολογική σημασία της ταινίας ενισχύεται ήδη από τον τίτλο της, ο οποίος παραπέμπει άμεσα στην Αποκάλυψη και στο άνοιγμα της έβδομης σφραγίδας. Συγκεκριμένα αναφέρεται «*Καὶ ὅτε ἤνοιξε τὴν σφραγίδα τὴν ἑβδόμην, ἐγένετο σιγὴ ἐν τῷ οὐρανῷ ὡς ἡμῳρίον*» (Αποκ. 8:1). Στη βιβλική εσχατολογική παράδοση η σιγή αυτή λειτουργεί ως ιερή παύση πριν από την πλήρη εκδήλωση της θείας Κρίσης. Στον Bergman, όμως, η σιωπή δεν αίρεται ούτε οδηγεί σε φανέρωση της θείας παρουσίας. Αντιθέτως, παρατείνεται και κυριαρχεί σε όλη την ταινία ως σημείο της μη απάντησης του Θεού μέσα στην ιστορία. Ο Frank Gado επισημαίνει ότι η κινηματογραφική θεωρία έχει αναγνωρίσει στο έργο του Bergman «the search for God or the flight from God»,²⁹ ενώ σημειώνει, επίσης, ότι η *Εβδομη σφραγίδα* ανήκει στις ταινίες όπου ο σκηνοθέτης πραγματεύεται ζητήματα που συνδέονται άμεσα με τη θρησκευτική και θεολογική παράδοση (Gado 1986, σ. xv). Συνεπώς, η ταινία μπορεί να ιδωθεί ως μετασχηματισμός της βιβλικής φράσης «*ἐγένετο σιγὴ ἐν τῷ οὐρανῷ ὡς ἡμῳρίον*», όχι όμως για μισή ώρα. Πρόκειται για τη διαρκή σιωπή του Θεού μέσα στον κόσμο, στοιχείο που συνάδει με τη θρησκευτική προβληματική που ο Gado αναγνωρίζει στο έργο του Bergman (Gado 1986, σ. xv).

Αυτή η θεολογική ένταση εμφανίζεται με δραματική δύναμη μέσα από τον ιππότη Αντόνιους Μπλοκ, ο οποίος αναζητά με αγωνία ένα έστω ελάχιστο σημείο της θείας παρουσίας μέσα σε έναν κόσμο που βιώνεται ως εγκαταλελειμμένος από τον Θεό. Η αναζήτησή του κορυφώνεται στην κεντρική σκηνή της εξομολόγησης, όπου ο Θάνατος έχει πάρει τη θέση του ιερέα, μετατρέποντας το μυστήριο της εξομολόγησης από τόπο θείας χάριτος σε εμπειρία

²⁹ «την αναζήτηση του Θεού ή την φυγή από τον Θεό».

απόλυτης σιωπής. Όπως σημειώνει η Pua, «when Antonius seeks comfort in confession, there is no priest to hear him, only Death»³⁰ (Pua 2013, σ.14). Η σκηνή αυτή εκφράζει με χαρακτηριστικό τρόπο την αγωνία του Μπλοκ απέναντι στη σιωπή του Θεού, καθώς ο ίδιος ζητά όχι απλώς πίστη, αλλά βεβαιότητα και αισθητή φανέρωση της θείας παρουσίας: «Is it so cruelly inconceivable to grasp God with the senses?»³¹ (Pua 2013, σ.16). Παρόμοια θεολογική λειτουργία έχουν και άλλες σκηνές της ταινίας, όπως η προσευχή του ιππότη ενώπιον του Εσταυρωμένου και η συνάντησή του με τη νεαρή γυναίκα που οδηγείται στην πυρά, όπου η αναζήτηση σημείων της θείας παρουσίας καταλήγει εκ νέου στη σιωπή. Σύμφωνα με την Pua, στο σύμπαν της ταινίας «silence is understood as absence and the failure or lack of communication»³² (Pua 2013, σσ.16), γεγονός που μετατρέπει τη σιωπή του Θεού σε κεντρικό θεολογικό άξονα της ταινίας.

Η εμπειρία αυτή της θείας σιωπής βρίσκει βαθύ αντίκτυπο και σε βιβλικά κείμενα που εκφράζουν την αίσθηση εγκατάλειψης και την κραυγή προς τον Θεό.³³ Παράλληλα, η χριστιανική θεολογική παράδοση αντιμετώπισε τη σιωπή όχι μόνο ως ένδειξη απουσίας, αλλά και ως στοιχείο του θείου μυστηρίου και των ορίων της ανθρώπινης γνώσης απέναντι στον Θεό. Ιδιαίτερα στην ανατολική χριστιανική σκέψη, η σιωπή συνδέεται συχνά με την αποφατική θεολογία και με μια μορφή γνώσης που υπερβαίνει τον λόγο και τις ανθρώπινες κατηγορίες. Μέσα σε αυτό το θεολογικό πλαίσιο, η σιωπή δεν εκλαμβάνεται αποκλειστικά ως άρνηση της θείας παρουσίας, αλλά και ως τρόπος φανέρωσης του μυστηρίου του Θεού μέσα στην ιστορία.

Με αυτόν τον τρόπο, η *Εβδομη Σφραγίδα* μεταμορφώνει την αποκαλυπτική σιωπή σε ένα βαθύ θεολογικό βίωμα, όπου η εσχατολογική Κρίση δεν ακυρώνεται, αλλά παραμένει σε κατάσταση αναστολής, καθιστώντας τη σιωπή του Θεού σημαντικό και ιδιαίτερα δραματικό στοιχείο της θεολογικής προβληματικής του έργου.

³⁰ Όταν ο Αντόνιους αναζητά παρηγοριά στην εξομολόγηση, δεν υπάρχει ιερέας να τον ακούσει· μόνο ο Θάνατος.

³¹ Είναι τόσο σκληρά αδιανόητο να συλλάβουμε τον Θεό με τις αισθήσεις;

³² Η σιωπή γίνεται κατανοητή ως απουσία και ως αποτυχία ή έλλειψη επικοινωνίας.

³³ Ψαλμ. 21:2 «Ὁ Θεός μου, ὁ Θεός μου, πρόσχες μοι· ἵνα τί ἐγκατέλιπές με;», που επαναλαμβάνεται από τον Χριστό επί του Σταυρού (Ματθ. 27:46).

4.4 Υπαρξιακή αγωνία και περατότητα

Στην *Εβδομη Σφραγίδα*, η ανθρώπινη ύπαρξη παρουσιάζεται υπό το πρίσμα μιας ριζικής περατότητας, όπου ο χρόνος, ο θάνατος και η αναζήτηση νοήματος συνυφαίνονται σε ένα πυκνό εύρος υπαρξιακής αγωνίας. Η ταινία δεν απεικονίζει απλώς την ανθρώπινη απόγνωση, αλλά την αναδεικνύει ως δομικό και αναπόφευκτο στοιχείο της ύπαρξης, καθιστώντας την αναμέτρηση με το τέλος κεντρικό άξονα κατανόησης του ανθρώπου.

Ο χρόνος λειτουργεί ως υπαρξιακός ορίζοντας που κατευθύνεται αμετάκλητα προς το τέλος. Η παρτίδα σκακιού μεταξύ του ιπότη Αντόνιους Μπλοκ και του Θανάτου αποτελεί συμβολική μορφή χρονικής αναστολής, η οποία, όμως, δεν αίρει το τέλος. Αντίθετα, το καθιστά ακόμη εντονότερα αντιληπτό. Κάθε κίνηση υπογραμμίζει την αναπόδραστη πορεία προς το όριο, μετατρέποντας τον χρόνο σε χώρο συνειδητοποίησης της περατότητας. Η αντίληψη αυτή διαλέγεται άμεσα με τη σκέψη του Heidegger, ο οποίος, όπως έχει προαναφερθεί, περιγράφει την αυθεντική ύπαρξη ως «Είναι-προς-θάνατον», δηλαδή ως συνειδητή αντιμετώπιση της θνητότητας που αποκαλύπτει το αυθεντικό νόημα της ύπαρξης (Heidegger 1962, σσ. 304–311).

Η προσωποποιημένη μορφή του Θανάτου προσθέτει την περατότητα άμεσα βιώσιμη και σχεσιακή ερμηνεία. Ως συνομιλητής του ιπότη, ο Θάνατος μετατρέπει την αναμέτρηση με το τέλος σε υπαρξιακό διάλογο, χωρίς να προσφέρει λύτρωση ή μεταφυσική υπέρβαση. Στο πλαίσιο αυτό, η ταινία διακρίνει σαφώς τον φόβο από την αγωνία. Ο φόβος αφορά συγκεκριμένες απειλές εντός του κόσμου, ενώ η αγωνία είναι βαθύτερη, διάχυτη και χωρίς σαφές αντικείμενο. Ο Heidegger θεωρεί ότι η αγωνία αποκαλύπτει το *Dasein* ως πεπερασμένη ύπαρξη και φέρνει το υποκείμενο αντιμετώπιση με τη δυνατότητα της μη-ύπαρξής του, δηλαδή με τον θάνατο, ως πιο αυθεντικής δυνατότητας του Είναι-του (Heidegger 1962, σσ. 228-235). Η αγωνία αυτή εκδηλώνεται στην ταινία ως επίμονη αναζήτηση νοήματος απέναντι στη σιωπή του Θεού και στην αδυναμία υπέρβασης του θανάτου.

Η αναζήτηση νοήματος εμπλουτίζεται περαιτέρω μέσα από τη φιλοσοφία του Sartre. Σύμφωνα με τον Sartre, όπως έχει επισημανθεί, «η ύπαρξη προηγείται της ουσίας», θέση που σημαίνει ότι ο άνθρωπος δεν διαθέτει καμία προκαθορισμένη φύση ή θεϊκά δοσμένο σκοπό, αλλά συγκροτεί ο ίδιος τον εαυτό του μέσα από τις επιλογές και τις πράξεις του (Sartre 2007, σσ. 20–22). Ο ιπότης Αντόνιους Μπλοκ ενσαρκώνει αυτή την υπαρξιακή συνθήκη, την «καταδίκη στην ελευθερία». Επιστρέφοντας από τις Σταυροφορίες σε έναν κόσμο σηματοδεδεμένο

από τον θάνατο και τη σιωπή του Θεού, βρίσκεται αντιμέτωπος με την απόλυτη ευθύνη της ύπαρξής του. Η διαρκής αναζήτηση ενός σημείου θεϊκής παρουσίας αποκαλύπτει την αδυναμία του να αποδεχθεί πλήρως ότι το νόημα δεν προϋπάρχει, αλλά επιβάλλεται να δημιουργηθεί από τον ίδιο τον άνθρωπο. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο ήρωας βιώνει την υπαρξιακή αγωνία που απορρέει από την απόλυτη ελευθερία και ευθύνη των επιλογών του (Sartre, 1956, σσ. 29–45)· την οδυνηρή, δηλαδή, επίγνωση ότι δεν υπάρχει εξωτερική βεβαιότητα που να δικαιολογεί τις επιλογές του. Η αγωνία του είναι η αγωνία του ανθρώπου που καλείται να εφεύρει νόημα μέσα σε μια σιωπηλή και αδιάφορη πραγματικότητα.

Στο σημείο αυτό, ο Bergman οικοδομεί μια ουσιαστική γέφυρα ανάμεσα στον μεσαιωνικό και τον νεωτερικό άνθρωπο. Ο Αντόνιους Μπλοκ είναι φορέας μιας κοσμοθεωρίας που έχει διαμορφωθεί από τη μεσαιωνική χριστιανική εσχατολογία. Είναι ο άνθρωπος που έχει ανατραφεί μέσα στη βεβαιότητα της θείας Κρίσης, έχει ακούσει την *Dies Irae* και έχει μάθει να οργανώνει την ύπαρξή του υπό το πρίσμα της τελικής λογοδοσίας ενώπιον του Θεού. Ωστόσο, καθώς πλησιάζει το προσωπικό του τέλος, η βεβαιότητα αυτή αρχίζει να κλονίζεται. Η εσχατολογική σιγουριά που χαρακτήριζε τη μεσαιωνική συνείδηση μετατρέπεται σταδιακά σε υπαρξιακή αμφιβολία. Ο ιππότης δεν αγωνιά πλέον για την ετυμηγορία της Κρίσης, αλλά για το ενδεχόμενο η Κρίση να μην συνοδεύεται από καμία θεία παρουσία. Η αγωνία του δεν πηγάζει από τον φόβο της τιμωρίας, αλλά από τη δυνατότητα της θεϊκής απουσίας και της μεταφυσικής σιωπής.

Παράλληλα, η συνεχής παρουσία του Θανάτου υπενθυμίζει ότι η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ριζικά προσωρινή και εύθραυστη. Ο Μπλοκ δεν φοβάται μόνο τον βιολογικό θάνατο. Φοβάται, κυρίως, το ενδεχόμενο ενός κόσμου χωρίς υπερβατικό νόημα. Μέσα σε αυτή τη σιωπηλή και αδιάφορη πραγματικότητα, η αγωνία του μετατρέπεται σε υπαρξιακή δοκιμασία. Καλείται να επινοήσει μόνος του ένα νόημα για τη ζωή, γνωρίζοντας ταυτόχρονα ότι κάθε ανθρώπινη προσπάθεια είναι πεπερασμένη.

Η υπαρξιακή αυτή προβληματική εμπλουτίζεται και από άλλες μορφές της υπαρξιακής σκέψης. Ο Kierkegaard, όπως έχει προηγουμένως αναλυθεί, αντιλαμβάνεται την αγωνία ως τη «ζάλη της ελευθερίας», δηλαδή ως την εμπειρία που γεννά η επίγνωση των απεριόριστων δυνατοτήτων του ανθρώπου. Παράλληλα, και εδώ η φιλοσοφία του Camus με το σισύφειο

«παράλογο» αναδεικνύει τη σύγκρουση μεταξύ της ανθρώπινης ανάγκης για νόημα και της αδιαφορίας του κόσμου,³⁴ στοιχείο που διατρέχει ολόκληρη την ατμόσφαιρα της ταινίας.

Αντίβαρο σε αυτή την υπαρξιακή αγωνία αποτελεί η παρουσία της οικογένειας των περιπλανώμενων ηθοποιών, οι οποίοι ενσαρκώνουν μια πιο άμεση και βιωματική στάση απέναντι στη ζωή. Μέσα από τη μορφή τους, η προσέγγιση του Bergman μπορεί να ερμηνευθεί ως αντιπαράθεση δύο διαφορετικών τρόπων σχέσης με την περατότητα: από τη μία, τη στοχαστική αγωνία του ανθρώπου που αναζητά μεταφυσικές απαντήσεις και από την άλλη, μια σχεδόν μυσταγωγική αποδοχή της καθημερινότητας, της αγάπης και της απλής εμπειρίας του κόσμου.

Συνολικά, η Έβδομη Σφραγίδα συγκροτεί έναν σύνθετο υπαρξιακό ορίζοντα, εντός του οποίου η περατότητα, ο φόβος και η αγωνία λειτουργούν ως θεμελιώδεις διαστάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Η συνείδηση του τέλους δεν παρουσιάζεται ως εξωτερικός περιορισμός, αλλά ως εσωτερική αρχή που συνθέτει τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος βιώνει τον χρόνο, αντιλαμβάνεται τον εαυτό του και αναζητά το νόημα της ζωής του.

4.5 Κινηματογραφική αναπαράσταση

Η Έβδομη Σφραγίδα είναι ένα πολυεπίπεδο σύστημα κινηματογραφικής αναπαράστασης, στο οποίο η αισθητική μορφή δεν λειτουργεί απλώς ως φορέας της αφήγησης, αλλά ως κατεξοχήν τόπος παραγωγής νοήματος. Το έργο εντάσσεται στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού κινηματογράφου του 20ού αιώνα και ειδικότερα της σκανδιναβικής παράδοσης, όπου η εικόνα αποκτά σχετική αυτονομία και φιλοσοφικό βάθος. Η αναπαράσταση δεν αποσκοπεί στην απλή μίμηση της πραγματικότητας, αλλά στη συγκρότηση ενός οπτικού και συμβολικού κόσμου, εντός του οποίου αναδεικνύονται θεολογικά και υπαρξιακά ερωτήματα σχετικά με τον θάνατο, τη σιωπή του Θεού και την ανθρώπινη αγωνία, όπως αναφέρει η Steene (Steene 2005, σσ. 11-14).

Σε επίπεδο θεματικής και εικονογραφίας, η ταινία αντλεί εμφανώς από το μεσαιωνικό φαντασιακό. Όπως προαναφέρθηκε, η πανώλη, οι λιτανείες, οι πράξεις μετάνοιας και η προσωποποιημένη μορφή του Θανάτου συγκροτούν ένα σύμπαν που παραπέμπει στην

³⁴ Πρόκειται για τη συνειδητοποίηση αυτής της πάλης χωρίς μεταφυσική λύση.

παράδοση της *danse macabre*, όπου ο θάνατος εμφανίζεται ως καθολικός εξισωτής της ανθρώπινης μοίρας. Η αναπαράσταση αυτή δεν λειτουργεί αποκλειστικά ως ιστορική αναπαράσταση μιας μεσαιωνικής πραγματικότητας, αλλά ως εικονογραφικό σύστημα συμβόλων. Οι μορφές και οι τελετουργίες αποκτούν αλληγορικό χαρακτήρα και λειτουργούν ως φορείς υπαρξιακών και μεταφυσικών σημασιών. Ο Holland επισημαίνει ότι ο Bergman αντιμετωπίζει τον κινηματογράφο «ως μεσαιωνική εικόνα», μεταφέροντας στη φιλμική γλώσσα τη λογική της μεσαιωνικής εικονογραφίας και της αλληγορικής αναπαράστασης (Norman 1959, σσ. 266-270).

Ωστόσο, ο κινηματογραφικός μηχανισμός μέσω του οποίου αποδίδεται αυτός ο κόσμος παρουσιάζει χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε αναγεννησιακές αρχές αναπαράστασης. Όπως έχει δείξει ο Panofsky, η αναγεννησιακή προοπτική δεν αποτελεί απλώς τεχνική απεικόνισης, αλλά «συμβολική μορφή» που εκφράζει έναν νέο τρόπο κατανόησης και οργάνωσης του κόσμου (Panofsky 1991, σσ. 41-43). Στην *Εβδομη Σφραγίδα*, η σύνθεση του κάδρου, η χρήση της προοπτικής και η γεωμετρική οργάνωση του χώρου συγκροτούν ένα οπτικό πεδίο αυστηρά δομημένο, μέσα στο οποίο η πραγματικότητα παρουσιάζεται ως ορατή και εξηγήσιμη, ακόμη και όταν το θεολογικό της περιεχόμενο παραμένει αμφίσημο. Η εικόνα αποκτά έτσι γνωσιολογική λειτουργία. Δεν αναπαριστά απλώς τον κόσμο, αλλά οργανώνει τον τρόπο με τον οποίο αυτός γίνεται αντιληπτός.

Η ένταση ανάμεσα στο μεσαιωνικό περιεχόμενο και στις αναγεννησιακές μορφές αναπαράστασης ενισχύεται από τη λειτουργία της κάμερας, η οποία διατηρεί συχνά μια στοχαστική και αποστασιοποιημένη οπτική. Η εικόνα μετατρέπεται σε αντικείμενο θέασης και ερμηνείας, επιτρέποντας στον θεατή να παρατηρεί τις μορφές ως σύμβολα και όχι μόνο ως δραματικά πρόσωπα. Στο πλαίσιο αυτό, η αισθητική της ταινίας συνδέεται με τη θεωρία του Bazin για τον κινηματογράφο ως μέσο που δύναται να αποδίδει το μεταφυσικό, χωρίς να καταργεί την αμφισημία του πραγματικού (Bazin 1967, σσ. 9-16). Η οπτική αναπαράσταση δεν επιλύει το υπαρξιακό αίνιγμα, αντίθετα του δίνει έμφαση.

Η επανεγγραφή της *Dies Irae* στην *Εβδομη Σφραγίδα* μπορεί να ιδωθεί ως μορφή κινηματογραφικής μεταφοράς και δημιουργικής οικειοποίησης, κατά την οποία ένα προϋπάρχον κείμενο μεταφέρεται σε νέο πολιτισμικό και αισθητικό πλαίσιο. Ο μεσαιωνικός ύμνος ακούγεται, κυρίως, στη σκηνή της πομπής των αυτομαστιγωτών, όπου διακόπτει απότομα την κωμική παράσταση των ηθοποιών και εισάγει μια βίαιη μεταστροφή του συναισθηματικού τόνου. Οι αυτομαστιγούμενοι ψέλνουν αποσπάσματα του ύμνου

μετατρέποντας τη μουσική σε ηχητική εκδήλωση συλλογικού φόβου και εσχατολογικής αγωνίας. Η *Dies Irae* επανεμφανίζεται, επίσης, ως ηχητικό μοτίβο σε στιγμές μετάβασης, υπαρξιακής έντασης και παρουσίας του Θανάτου, λειτουργώντας ως επαναλαμβανόμενο ακουστικό σύμβολο της επερχόμενης Κρίσης. Μέσω αυτής της κινηματογραφικής επανεγγραφής, ο Bergman αποσπά τον ύμνο από το αρχικό λειτουργικό του πλαίσιο και τον μετατρέπει σε σύμβολο πολιτισμικής Κρίσης και μεταφυσικής αβεβαιότητας. Στην περίπτωση του Bergman, ο ύμνος που άλλοτε εξέφραζε τη βεβαιότητα της θείας Κρίσης επανατοποθετείται σε ένα νεωτερικό σύμπαν υπαρξιακής αμφιβολίας και θεϊκής σιωπής. Παράλληλα, σύμφωνα με τη Hutcheon, η επανεγγραφή αποτελεί «επανάληψη χωρίς αντιγραφή», δηλαδή διαδικασία επανάληψης που παράγει νέο νόημα μέσα από διαφορετικά ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα (Hutcheon 2006, σσ. 7-9). Η *Dies Irae* λειτουργεί, επομένως, όχι ως απλή αναφορά στη μεσαιωνική παράδοση, αλλά ως διακειμενικό και ηχητικό σύμβολο πολιτισμικής μετατόπισης.

Η σιωπή αποτελεί θεμελιώδες εκφραστικό μέσο στην *Εβδομη Σφραγίδα*. Η περιορισμένη χρήση διαλόγου και η λιτή μουσική επένδυση επιτρέπουν στην εικόνα να λειτουργήσει αυτόνομα ως πεδίο στοχασμού και υπαρξιακής έντασης. Η μουσική σύνθεση του Nordgren, με τη διακριτική χρήση λαϊκών μοτίβων, υποβλητικών ηχητικών παρεμβάσεων, σκοτεινών αρμονιών και χορωδιακών αποσπασμάτων δημιουργεί μια ιδιαίτερη ρυθμικότητα που ενισχύει την αίσθηση αναμονής και μεταφυσικής εκκρεμότητας. Η σιωπή, με την έντονη αντίθεσή της προς τον ήχο, δεν λειτουργεί ως απλή απουσία αλλά ως ενεργό αισθητικό και σημασιολογικό στοιχείο, το οποίο οργανώνει την πρόσληψη της εικόνας και εντείνει τη συναισθηματική και πνευματική εμπειρία του θεατή. Όπως επισημαίνει ο Chion, ο κινηματογραφικός ήχος προσδίδει στην εικόνα «προστιθέμενη αξία», δηλαδή ένα εκφραστικό και πληροφοριακό φορτίο που υπερβαίνει το άμεσα ορατό (Chion 1994, σσ. 5-6). Παράλληλα, ο Chion υποστηρίζει ότι ο ήχος «χρονικοποιεί» την εικόνα, δημιουργώντας αίσθηση αναμονής, συνέχειας και επικείμενου γεγονότος (Chion 1994, σσ. 12-13). Στην ταινία του Bergman, αυτή η λειτουργία της σιωπής και της ηχητικής λιτότητας θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αισθητική έκφραση της αδυναμίας επικοινωνίας με το θείο και της εμπειρίας της θεϊκής σιωπής.

Οι συμβολισμοί συγκροτούν βασικό άξονα της κινηματογραφικής αναπαράστασης. Η παρτίδα σκακιού ανάμεσα στον ιππότη και τον Θάνατο, η φωτιά της πυράς, ο τελικός χορός του θανάτου και η συνεχής αντίθεση φωτός και σκιάς λειτουργούν ως πολυσημικά εικονογραφικά στοιχεία. Ιδιαίτερα η μορφή του Θανάτου συμπυκνώνει την πολυσημία της

ταινίας. Πρόκειται ταυτόχρονα για μεσαιωνική αλληγορική μορφή και για νεωτερικό υπαρξιακό σύμβολο. Ο Θάνατος είναι ορατός και συγκεκριμένος, αλλά συγχρόνως αινιγματικός και ακαθόριστος, γεγονός που ενισχύει τη διαλεκτική ανάμεσα στο υλικό και το μεταφυσικό επίπεδο της ταινίας. Η λειτουργία αυτή των συμβόλων μπορεί να συσχετιστεί με τη θεωρία του Ricoeur, σύμφωνα με την οποία, όπως έχει προαναφερθεί, το σύμβολο δεν περιορίζεται σε μία σταθερή σημασία, αλλά παράγει διαρκώς νέα επίπεδα ερμηνείας. Στην ταινία του Bergman, τα σύμβολα δεν απαντούν στο υπαρξιακό ερώτημα, αλλά το καθιστούν ερμηνευτικά ανοιχτό.

Συνολικά, η *Εβδομη Σφραγίδα* συγκροτεί μια σύνθετη μορφή κινηματογραφικής αναπαράστασης, όπου η μεσαιωνική θεματική συνυπάρχει με αναγεννησιακού τύπου οπτικές αρχές και νεωτερικές κινηματογραφικές πρακτικές. Η εικόνα, ο ήχος και η σιωπή λειτουργούν ως πεδίο συνάντησης διαφορετικών ιστορικών και αισθητικών λογικών, μετατρέποντας την αναπαράσταση όχι απλώς μέσο απεικόνισης, αλλά χώρο όπου αποτυπώνονται οι μεταβολές της ανθρώπινης εμπειρίας απέναντι στον θάνατο, τη σιωπή του Θεού και την αναζήτηση νοήματος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

5.1 Θεολογική μετατόπιση της Κρίσης

Η συγκριτική ανάγνωση των τριών έργων αποκαλύπτει ότι η εσχατολογική Κρίση δεν λειτουργεί ως σταθερό και αμετάβλητο θεολογικό πλαίσιο, αλλά ως έννοια που διαμορφώνεται ανάλογα με το ιστορικό πρίσμα, το μέσο έκφρασης και την ανθρωπολογική εικόνα κάθε εποχής. Στην *Dies Irae*, στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου και στην *Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman, η Κρίση παραμένει κεντρική, όμως, η θεολογική της λειτουργία μετακινείται από τη δογματική βεβαιότητα, στην εικαστική δραματοποίηση και τελικά στην υπαρξιακή αναστολή. Αυτή η μετατόπιση δεν είναι απλώς αισθητική ή ιστορική. Είναι βαθιά θεολογική, διότι αφορά τον ίδιο τον τρόπο με τον οποίο νοείται η σχέση Θεού, ανθρώπου, ιστορίας και σωτηρίας.

Στην *Dies Irae*, η Κρίση εμφανίζεται ως αναπόφευκτη και καθολική πραγματικότητα. Ο κόσμος δεν είναι ανοιχτός στην αμφιβολία. Κατευθύνεται προς ένα έσχατο τέλος, όπου η θεία δικαιοσύνη θα αποκαλύψει τα πάντα. Το θεολογικό σύμπαν του ύμνου είναι αυστηρά οργανωμένο. Υπάρχει Θεός-Κριτής, υπάρχει ανθρώπινη ενοχή, υπάρχει φόβος, υπάρχει δυνατότητα ελέους. Η τρομακτική ισχύς του ύμνου έγκειται ακριβώς στο ότι η Κρίση δεν παρουσιάζεται ως πιθανότητα, αλλά ως βεβαιότητα. Το ποιητικό υποκείμενο δεν αναρωτιέται αν θα κριθεί. Γνωρίζει ότι θα κριθεί. Γι' αυτό και η στάση του δεν είναι φιλοσοφική αμφιβολία, αλλά ικεσία.

Ωστόσο, θα ήταν απλουστευτικό να θεωρηθεί η *Dies Irae* απλώς ως ύμνος τρόμου. Η οξύτητα του κειμένου βρίσκεται στην εσωτερική του αντίφαση. Ο Θεός είναι ταυτόχρονα φοβερός Κριτής και πηγή ελέους. Ο άνθρωπος τρέμει, αλλά δεν απελίζεται. Η θεία δικαιοσύνη είναι αδιαπραγμάτευτη, αλλά δεν είναι αποκομμένη από τη θεία χάρη. Αυτή η ένταση ανάμεσα στον φόβο και την ελπίδα αποτελεί τον πυρήνα της μεσαιωνικής εσχατολογικής ευαισθησίας. Η *Dies Irae* δεν καταργεί τη σωτηρία, αλλά την καθιστά τραγική. Η σωτηρία δεν είναι δικαίωμα, αλλά αίτημα. Ο άνθρωπος δεν στέκεται απέναντι στον Θεό ως αυτόνομο υποκείμενο, αλλά ως ένοχος ικέτης.

Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου, η ίδια θεολογική δομή διατηρείται, αλλά μεταφέρεται σε ένα ριζικά διαφορετικό πεδίο. Από τον λόγο στην εικόνα, από την ακρόαση στο βλέμμα, από την προσευχητική ταπείνωση στη σωματική έκθεση. Ο Χριστός παραμένει το κέντρο της Κρίσης, αλλά η μορφή του δεν έχει την ήρεμη ιεραρχική σταθερότητα ενός

παραδοσιακού ένθρονου Κριτή. Είναι δυναμικός και δραστήριος. Η Κρίση δεν παρουσιάζεται ως δικαστική διαδικασία, αλλά ως κοσμική έκρηξη. Η θεία απόφαση δεν ακούγεται, αλλά σωματοποιείται.

Εδώ βρίσκεται μία κρίσιμη διαφορά από την *Dies Irae*. Στον ύμνο, η ανθρώπινη ύπαρξη αποκαλύπτεται μέσα από τη γλώσσα της ενοχής και της ικεσίας. Στον Μιχαήλ Άγγελο, αποκαλύπτεται μέσα από το σώμα. Η γυμνότητα των μορφών δεν είναι απλώς αισθητική επιλογή. Έχει θεολογική βαρύτητα. Το σώμα γίνεται φορέας αλήθειας. Η άνοδος και η πτώση, η ένταση των μυών, η συστροφή, ο τρόμος και η ένταση μετατρέπουν το ανθρώπινο σώμα σε τόπο φανέρωσης της πνευματικής κατάστασης. Αν στην *Dies Irae* ο άνθρωπος ομολογεί την ενοχή του, στον Μιχαήλ Άγγελο η ενοχή ή η σωτηρία του φαίνεται επάνω του.

Η ομοιότητα, όμως, παραμένει ισχυρή, αφού και τα δύο έργα συμμερίζονται την πεποίθηση ότι η Κρίση είναι καθολική, δημόσια και αποκαλυπτική, ενώ τίποτε δεν μένει κρυφό. Η ιστορία δεν τελειώνει στο χάος, αλλά σε μια τελική φανέρωση της θείας δικαιοσύνης. Η ανθρώπινη ζωή έχει ηθικό βάρος. Η μεγάλη διαφορά είναι ότι στην *Dies Irae* ο δημιουργός οργανώνει αυτή τη βεβαιότητα λειτουργικά και προσευχητικά, ενώ ο Μιχαήλ Άγγελος την οργανώνει εικαστικά και ανθρωποκεντρικά.

Κριτικά, ωστόσο, η *Τελευταία Κρίση* είναι πιο αμφίσημη από όσο φαίνεται. Από τη μία πλευρά, αποτελεί κορύφωση της χριστιανικής εικονογραφίας της Κρίσης. Από την άλλη, η ακραία έμφαση στο σώμα, στη μυϊκή ένταση και στην ανθρώπινη μορφή μετατοπίζει το κέντρο βάρους από τον Θεό στον άνθρωπο. Η θεολογία δεν εξαφανίζεται, αλλά περνά μέσα από μια εντυπωσιακή ανθρωποκεντρική διήθηση. Ο θεατής δεν αντικρίζει μόνο τη θεία Κρίση, αλλά κυρίως την ανθρώπινη αγωνία μπροστά στη θεία Κρίση. Συνεπώς, το έργο βρίσκεται σε ένα οριακό σημείο. Παραμένει θεολογικό, αλλά ταυτόχρονα προαναγγέλλει τη νεωτερική μετακίνηση του ενδιαφέροντος από τον Θεό προς το ανθρώπινο βίωμα.

Η ριζικότερη ρήξη εμφανίζεται στην *Εβδομη Σφραγίδα*. Εδώ η Κρίση δεν ακυρώνεται, αλλά παύει να είναι βέβαιη ως θεία φανέρωση. Η ταινία δεν παρουσιάζει έναν Θεό που κρίνει, αλλά έναν άνθρωπο που ζητά απεγνωσμένα να μάθει αν υπάρχει Θεός που θα κρίνει. Η θεολογική σιγουριά της *Dies Irae* αντικαθίσταται από θεολογική αναζήτηση. Η εικαστική αποκάλυψη του Μιχαήλ Αγγέλου αντικαθίσταται από σιωπή. Ο Bergman δεν αφαιρεί απλώς τον Θεό από το κάδρο. Κάνει την απουσία Του το ίδιο το θέμα της ταινίας. Η σιωπή του Θεού δεν είναι περιφερειακό μοτίβο, αλλά το κέντρο της θεολογικής προβληματικής της ταινίας.

Σε αυτό το σημείο, η μετατόπιση είναι δραματική. Στην *Dies Irae*, ο άνθρωπος φοβάται, επειδή ο Θεός θα μιλήσει. Στην *Εβδομη Σφραγίδα*, ο άνθρωπος φοβάται, επειδή ο Θεός δεν μιλά. Στον Μιχαήλ Άγγελο, η Κρίση είναι υπερβολικά ορατή, ενώ στον Bergman είναι απελπιστικά αόρατη. Στον ύμνο, η σιωπή δεν υπάρχει, γιατί η θεολογική γλώσσα είναι πλήρης και σίγουρη. Στην τοιχογραφία, η εικόνα αντικαθιστά τον λόγο. Στην ταινία, ούτε ο λόγος ούτε η εικόνα προσφέρουν τελική απάντηση. Η Κρίση μετατρέπεται σε εκκρεμότητα.

Επίσης, και στα τρία έργα ο Χριστός ή η θεία παρουσία λειτουργεί διαφορετικά. Στην *Dies Irae*, ο Χριστός είναι ο φοβερός Βασιλιάς, αλλά και η πηγή ελέους. Στον Μιχαήλ Άγγελο, είναι ο δυναμικός Κριτής που οργανώνει την αιώνια διάκριση σωτηρίας και απώλειας. Στον Bergman, αντίθετα, ο Χριστός δεν εμφανίζεται ως ενεργό πρόσωπο. Το κέντρο δεν καταλαμβάνεται από τον Θεό, αλλά από τον Θάνατο. Αυτή η αντικατάσταση είναι θεολογικά αλματώδης. Εκεί όπου η χριστιανική εσχατολογία τοποθετούσε τον Χριστό ως Κριτή και Σωτήρα, ο Bergman τοποθετεί μια ψυχρή μορφή Θανάτου. Η έσχατη συνάντηση δεν είναι πλέον με τον Θεό, αλλά με το μηδέν, την αβεβαιότητα ή το αδιαπέραστο όριο της ύπαρξης.

Επομένως, η θεολογική μετατόπιση της Κρίσης μπορεί να περιγραφεί ως ακολούθως: στην *Dies Irae* η Κρίση είναι γεγονός πίστης, στον Μιχαήλ Άγγελο είναι γεγονός όρασης, στον Bergman είναι γεγονός απουσίας. Ο ύμνος συνοψίζεται στο «θα κριθούμε». Η τοιχογραφία δείχνει ότι «κρινόμαστε». Η ταινία τελικά ρωτά «υπάρχει κανείς που κρίνει;». Αυτή η μετάβαση από τη δήλωση στην εικόνα και τελικά στο ερώτημα συνιστά τον πυρήνα της θεολογικής μεταβολής.

Η κριτική σημασία αυτής της πορείας είναι ότι η νεωτερικότητα δεν καταργεί την εσχατολογία, αλλά την αποδογματοποιεί. Η Κρίση παύει να είναι σαφές θεολογικό δόγμα και γίνεται υπαρξιακή δοκιμασία. Ο Bergman δεν απορρίπτει απλώς τη χριστιανική παράδοση, αλλά την αναγκάζει να φανερώσει το διαχρονικό «τραύμα» της. Το ερώτημα που δημιουργείται στον θεατή της ταινίας, αλλά, ταυτόχρονα, και στον μελλοθάνατο του Μεσαίωνα, είναι κοινό και σχετικό με το τι συμβαίνει, όταν ο άνθρωπος χρειάζεται νόημα, αλλά δεν μπορεί πλέον να ακούσει τη φωνή που το εγγυάται. Από αυτή την άποψη, η *Εβδομη Σφραγίδα* δεν είναι αντιθρησκευτικό έργο με απλή έννοια. Μοιάζει περισσότερο με μεταχριστιανική τραγωδία. Η Κρίση στην ταινία «κατοικεί» ακόμη στα σύμβολα της πίστης, αλλά αυτή η κατοικία καταρρέει. Δεν υπάρχει πουθενά στον ορίζοντα η βεβαιότητά της και, επομένως, η στοχοπροσήλωση του ανθρώπου στη σωτηρία του χάνει την ουσία της.

Τα τρία έργα δεν πρέπει να ιδωθούν ως τρεις ανεξάρτητες αναπαραστάσεις της Κρίσης, αλλά ως βαθμίδες επιστημικής τροπικότητας της ίδιας θεολογικής έννοιας. Πρώτα, η Κρίση είναι αντικείμενο λειτουργικής βεβαιότητας. Έπειτα, γίνεται οπτική, υλική και σωματική εμπειρία. Τέλος, μετατρέπεται σε θεολογική πληγή και σε ερώτημα που μένει αναπάντητο.

Είναι κατανοητό ότι η εσχατολογική Κρίση λειτουργεί ως καθρέφτης της σχέσης κάθε εποχής με τον Θεό. Ο Μεσαίωνας της *Dies Irae* φοβάται έναν Θεό που είναι απολύτως παρών. Η Αναγέννηση του Μιχαήλ Αγγέλου βλέπει την Κρίση του Θεού μέσα από τη μεγαλειώδη, αλλά ανήσυχη ανθρώπινη μορφή. Η μεταπολεμική νεωτερικότητα του Bergman βιώνει τον Θεό ως σιωπή, απουσία και αμφιβολία. Σε όλες τις περιπτώσεις, ο άνθρωπος βρίσκεται ενώπιον του τέλους. Εκείνο που αλλάζει είναι αν το τέλος αυτό φωτίζεται από θεία δικαιοσύνη ή από αγωνιώδη ησυχία.

Συμπερασματικά, η θεολογική μετατόπιση της Κρίσης στα τρία έργα αποκαλύπτει μια βαθιά ιστορική και πνευματική μεταβολή. Από έναν κόσμο όπου η θεία Κρίση θεωρείται βέβαιη σε έναν κόσμο όπου η ανθρώπινη ύπαρξη αναζητά απεγνωσμένα αν υπάρχει ακόμη ενδεχόμενο Κρίσης. Η *Dies Irae* προσφέρει φόβο με ελπίδα. Ο Μιχαήλ Άγγελος προσφέρει ένα θέαμα τρόμου. Ο Bergman προσφέρει αγωνία και πανικό χωρίς απάντηση. Και αυτή ακριβώς η τελευταία μετατόπιση είναι η πιο αιχμηρή. Η πιο τρομακτική μορφή της Κρίσης δεν είναι πλέον η οργή του Θεού, αλλά η πιθανότητα της σιωπής Του.

5.2 Μεταβολές του υπαρξιακού βιώματος

Η σύγκριση της *Dies Irae*, της *Τελευταίας Κρίσης* του Μιχαήλ Αγγέλου και της *Εβδομης Σφραγίδας* του Bergman αποκαλύπτει όχι μόνο διαφορετικές καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις της εσχατολογίας, αλλά κυρίως μια βαθιά ιστορική διαφοροποίηση του ίδιου του υπαρξιακού βιώματος. Στα τρία έργα, ο άνθρωπος βρίσκεται αντιμέτωπος με την περατότητα, τον θάνατο, την ενοχή και την αγωνία. Ωστόσο, η εμπειρία αυτών των στοιχείων μετασχηματίζεται ριζικά από τον Μεσαίωνα έως τη νεωτερικότητα. Η μεταβολή αυτή δεν αφορά μόνο την τέχνη ή τη θεολογία, αλλά αποκαλύπτει τη σταδιακή διάρρηξη της μεταφυσικής βεβαιότητας και φτάνει ως την απολογία του ανθρώπου απέναντι στην ίδια του την ύπαρξη.

Στην *Dies Irae*, το υπαρξιακό βίωμα παραμένει οργανικά ενταγμένο μέσα στη χριστιανική εσχατολογία. Η αγωνία του ανθρώπου προκύπτει από τη βεβαιότητα της θείας

Κρίσης και από τη συνείδηση της προσωπικής ενοχής. Ο ύμνος παρουσιάζει τον άνθρωπο ως απόλυτα εκτεθειμένο απέναντι στον Θεό, ανήμπορο να αποκρυφθεί από το τελικό κριτήριο της θείας δικαιοσύνης. Η υπαρξιακή διάσταση του ύμνου είναι έντονα κιρκεγκαρντική πριν ακόμη διατυπωθεί φιλοσοφικά από τον Kierkegaard. Η αγωνία δεν είναι απλός φόβος τιμωρίας, αλλά η «ζάλη της ελευθερίας», δηλαδή η τρομακτική επίγνωση ότι ο άνθρωπος είναι υπεύθυνος για τη σωτηρία ή την απώλειά του.

Ταυτόχρονα, η *Dies Irae* προαναγγέλλει και τη χαϊντεγκεριανή έννοια του «Είναι-προς-θάνατον». Η Κρίση λειτουργεί ως στιγμή αποκάλυψης της περατότητας, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη απαλλάσσεται από κάθε κοσμική ψευδαίσθηση και έρχεται αντιμέτωπη με το οριστικό τέλος της. Ωστόσο, σε αντίθεση με τον Heidegger, η αγωνία του ύμνου δεν οδηγεί στην οντολογική μοναξιά, αλλά στη μετάνοια και στην προσδοκία της θείας χάριτος. Εδώ ακριβώς εντοπίζεται και η βασική διαφορά ανάμεσα στη μεσαιωνική και στη νεωτερική υπαρξιακή εμπειρία. Η περατότητα εξακολουθεί να διαθέτει μεταφυσικό νόημα.

Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου το υπαρξιακό βίωμα μετατοπίζεται ριζικά. Η αγωνία δεν εκφράζεται πλέον, κυρίως, μέσω της προσευχής ή της ενοχής, αλλά μέσω του ίδιου του σώματος. Το σώμα γίνεται ο απόλυτος φορέας αποκάλυψης της περατότητας, καθρεφτίζεται, δηλαδή, σε αυτό το «Είναι-προς-θάνατον» του Heidegger. Οι μυώδεις μορφές, η βίαιη κίνηση, η απουσία σταθερού χώρου και η σπειροειδής κίνηση γύρω από τον Χριστό μετατρέπουν την τοιχογραφία σε μια μεγαλειώδη σκηνή οντολογικής ανατροπής.

Η επίδραση μιας προ-υπαρξιστικής αγωνίας είναι εδώ εξαιρετικά έντονη. Οι καταδικασμένοι δεν μοιάζουν απλώς να τιμωρούνται, αλλά μοιάζουν να συντρίβονται από την αποκάλυψη του ίδιου τους του εαυτού. Η κατάσταση αυτή αποκαθλώνει τη σαρτρική έννοια της «κακής πίστης». Κάποιες από τις μορφές της τοιχογραφίας προσπαθούν μάταια να κρυφτούν, να καλύψουν το σώμα ή το πρόσωπό τους, ενώ όλες αναμένουν την έκβαση της Κρίσης γνωρίζοντας, όμως, ότι πλέον δεν υπάρχει δυνατότητα αυτοεξαπάτησης. Η αλήθεια της ύπαρξης αποκαλύπτεται πάνω στο εκτεθειμένο σώμα.

Παράλληλα, η τοιχογραφία λειτουργεί και ως δραματική αποδόμηση του ίδιου του αναγεννησιακού ανθρωπισμού. Ο άνθρωπος της Αναγέννησης είχε τοποθετηθεί στο κέντρο του κόσμου ως φορέας λογικής, αρμονίας και μεγαλείου. Ωστόσο, ο Μιχαήλ Άγγελος παρουσιάζει τον άνθρωπο όχι μέσα από μια εξιδανικευμένη εικόνα αυτοκυριαρχίας, αλλά μέσα από μια κατάσταση έντονης υπαρξιακής αγωνίας. Η αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη στο γδαρμένο δέρμα του αγίου Βαρθολομαίου αποτελεί ίσως την πιο συγκλονιστική εικόνα αυτής

της κατάρρευσης. Ο δημιουργός της αναγεννησιακής μεγαλοπρέπειας παρουσιάζει τελικά τον εαυτό του ως άδεια επιδερμίδα, ως ερημωμένη ύλη χωρίς σταθερή ταυτότητα.

Σε αυτό το σημείο, το έργο μπορεί να αποκωδικοποιηθεί και υπό την τραγική σκέψη του Camus. Ο άνθρωπος είναι μια ύπαρξη που δημιουργεί, αγωνίζεται και μεγαλουργεί, γνωρίζοντας ότι τελικά θα συντριβεί από την ίδια του την περατότητα. Η τραγικότητα δεν προκύπτει μόνο από τον θάνατο, αλλά από την αδυναμία του ανθρώπου να υπερβεί την ιστορική και σωματική του φθορά. Ωστόσο, παρά την ακραία αυτή αποσύνθεση, η τοιχογραφία συνεχίζει να διατηρεί τον μεταφυσικό πυρήνα της Κρίσης. Ο Χριστός εξακολουθεί να λειτουργεί ως τελικό κέντρο νοήματος. Η αγωνία είναι βίαιη, αλλά όχι ακόμη απολύτως παράλογη.

Αντίθετα με τα παραπάνω, στην *Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman η μεταφυσική βεβαιότητα έχει πλέον καταρρεύσει σχεδόν ολοκληρωτικά. Η υπαρξιακή αγωνία δεν γεννιέται από τη βεβαιότητα της θείας Κρίσης, αλλά από την απουσία του Θεού. Ο ιππότης Αντόνιους Μπλοκ δεν αγωνιά επειδή θα κριθεί, αλλά επειδή αδυνατεί να βρει οποιοδήποτε απόλυτο νόημα απέναντι στον θάνατο. Η νεωτερική υπαρξιακή εμπειρία εμφανίζεται εδώ στην πιο πλήρη της μορφή.

Η σχέση της ταινίας με τη φιλοσοφία του Heidegger και του Sartre είναι άμεση. Καταρχάς, ο χρόνος λειτουργεί ως αμετάκλητη πορεία προς το τέλος και η παρτίδα σκακιού με τον Θάνατο μετατρέπεται σε συμβολική μορφή του «Είναι-προς-θάνατον» του Heidegger. Ωστόσο, στον Bergman η χαϊντεγκεριανή αυθεντικότητα αποκτά τραγικότερο χαρακτήρα εν σχέσει με τα άλλα έργα, επειδή δεν υπάρχει καμία βεβαιότητα υπέρβασης της περατότητας. Συνδυαστικά, η σαρτρική διάσταση της ταινίας είναι, επίσης, καθοριστική. Ο άνθρωπος παρουσιάζεται ως «καταδικασμένος στην ελευθερία», υποχρεωμένος να δημιουργήσει μόνος του το νόημα της ύπαρξής του μέσα σε έναν κόσμο που δεν παρέχει καμία εγγύηση νοήματος. Η αγωνία του Μπλοκ είναι η αγωνία του ανθρώπου που ζητά μια απάντηση από τον Θεό, αλλά συναντά μόνο σιωπή ενώ ταλανίζεται από αμφιβολία.

Ο Μπλοκ λειτουργεί ως μεταβατική μορφή ανάμεσα σε δύο ιστορικές συνειδήσεις. Φέρει ακόμη τα σύμβολα, τις εικόνες και τις βεβαιότητες του Μεσαίωνα, αλλά βιώνει ήδη την υπαρξιακή κρίση της νεωτερικότητας. Ο Bergman δεν παρουσιάζει απλώς έναν μεσαιωνικό ήρωα. Χρησιμοποιεί τον Μεσαίωνα ως καθρέφτη των αγωνιών του σύγχρονου ανθρώπου. Η πανώλη, ο Θάνατος και η *Dies Irae* αποτελούν τα εξωτερικά σημεία ενός δράματος που είναι κατεξοχήν νεωτερικό. Μέσα από την κατάρρευση των παραδοσιακών βεβαιοτήτων στην

εποχή της πρωτοκαθεδρίας τους, η προτεραιότητα δίνεται τελικά στην αναζήτηση νοήματος σε έναν κόσμο όπου ο Θεός μοιάζει να σιωπά.

Ταυτόχρονα, η ταινία διαλέγεται, όπως και ο η τοιχογραφία, με τον Camus. Το παράλογο δεν παρουσιάζεται απλώς ως φιλοσοφική έννοια, αλλά ως καθημερινή εμπειρία ύπαρξης μέσα σε έναν κόσμο που αδιαφορεί για την ανθρώπινη ανάγκη νοήματος. Ωστόσο, εδώ ακριβώς μπορεί να ασκηθεί και μια κριτική στον νεωτερικό υπαρξισμό. Ενώ η *Dies Irae* και ο Μιχαήλ Άγγελος διατηρούν, έστω και τραυματισμένα, κάποια μορφή υπερβατικής ελπίδας, στον Bergman η αναζήτηση νοήματος κινδυνεύει να καταλήξει σε αδιέξοδη αυτοαναφορικότητα. Ο άνθρωπος μιλά μόνο με τον εαυτό του, η αγωνία επιστρέφει συνεχώς στον ίδιο, ενώ δεν υπάρχει εξωτερικό σημείο λύτρωσης ή αλήθειας. Ο άνθρωπος τελικά εγκλωβίζεται στην ίδια του την υπαρξιακή αγωνία, η οποία τον οδηγεί σε υπαρξιακή εξάντληση και η ελευθερία μετατρέπεται σε αφόρητο βάρος.

Συμπερασματικά, η εξέλιξη από την *Dies Irae* έως την *Εβδομη Σφραγίδα* αποτυπώνει μια ιστορική μετάβαση από τη θεοκεντρική βεβαιότητα στη νεωτερική υπαρξιακή εγκατάλειψη. Στον Μεσαίωνα, η περατότητα σημασιοδοτείται μέσα από τη σωτηρία. Στην Αναγέννηση, η ανθρώπινη ύπαρξη βιώνει ήδη το ρήγμα ανάμεσα στο μεγαλείο και τη φθορά. Στη νεωτερικότητα, όμως, ο άνθρωπος καλείται να αντιμετωπίσει την περατότητα χωρίς μεταφυσικές εγγυήσεις και χωρίς βέβαιη απάντηση στο αίτημα νοήματος. Διαβαίνει μόνος απέναντι στο άγνωστο.

Παρά τις ριζικές τους διαφορές, και τα τρία έργα συγκλίνουν τελικά σε ένα κοινό σημείο: αυτό της εμπειρίας της αντιμετώπισης του θανάτου, η οποία λειτουργεί ως η ύψιστη στιγμή αυτογνωσίας. Είτε ως θεία Κρίση είτε ως σωματική αποκάλυψη είτε ως σιωπηλή αναμέτρηση με το παράλογο η περατότητα αποκαλύπτει τον άνθρωπο «γυμνό» απέναντι στην ίδια του την ύπαρξη. Ακριβώς μέσα σε αυτή την αδυναμία διαφυγής από το τέλος, τα τρία έργα συναντώνται ως διαφορετικές ιστορικές μορφές του ίδιου υπαρξιακού δράματος.

5.3 Αναπαράσταση και ο ρόλος του μέσου

Η αντιπαράθεση της *Dies Irae*, της *Τελευταίας Κρίσης* του Μιχαήλ Αγγέλου και της *Εβδομης Σφραγίδας* του Bergman καταδεικνύει ότι η αναπαράσταση της Κρίσης δεν είναι ποτέ ουδέτερη. Κάθε μέσο παράγει διαφορετικό τρόπο εμπειρίας της Κρίσης. Ο λόγος οργανώνει την αγωνία μέσα από το ρυθμό, τα σύμβολα και την ακουστική επανάληψη. Η τοιχογραφία

συμπυκνώνει την Κρίση σε μια εκρηκτική οπτική σύνθεση και ο κινηματογράφος τη μετατρέπει σε χρονική, ηχητική και υπαρξιακή εμπειρία. Επομένως, η διαφορά ανάμεσα στα τρία έργα δεν είναι μόνο θεματική, αλλά βαθιά μορφολογική και ερμηνευτική.

Στην *Dies Irae*, η αναπαράσταση της Κρίσης πραγματοποιείται, κυρίως, μέσω του ποιητικού και ακουστικού λόγου. Ο ύμνος δεν δείχνει την Κρίση, την κάνει να ακούγεται. Η αυστηρή μετρική δομή, ο τροχαϊκός ρυθμός, η τριπλή ομοιοκαταληξία και η ψαλμωδική εκφορά δημιουργούν μια εμπειρία επανάληψης, πίεσης και αναπόφευκτης πορείας προς το τέλος. Η Κρίση εδώ δεν είναι οπτικό θέαμα, αλλά εσωτερική ακουστική παρέμβαση. Ο πιστός δεν βλέπει απλώς ένα εσχατολογικό γεγονός, αλλά το ακούει να τον περιβάλλει μέσα στον λειτουργικό χώρο.

Αυτό αποτελεί τη μεγάλη δύναμη, αλλά και το μεγάλο πρόβλημα του μέσου. Η *Dies Irae* πετυχαίνει να μετατρέψει την αφηρημένη θεολογική διδασκαλία σε άμεση σωματική και πνευματική εμπειρία. Ωστόσο, αυτή η εμπειρία είναι ταυτόχρονα κατευθυνόμενη. Ο ακροατής δεν καλείται να ερμηνεύσει ελεύθερα. Εισάγεται σε έναν ήδη οργανωμένο μηχανισμό φόβου, ενοχής και ικεσίας. Ο λόγος του ύμνου είναι ισχυρός, ακριβώς επειδή περιορίζει τα περιθώρια απόκλισης. Οδηγεί από τον τρόπο στη μετάνοια και από την ενοχή στην ανάγκη σωτηρίας. Επομένως, η ποιητική και ακουστική αναπαράσταση εντός του ναού λειτουργεί όχι μόνο ως τέχνη, αλλά και ως πειθαρχικός μηχανισμός της πίστης.

Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου, το μέσο αλλάζει ριζικά. Η Κρίση δεν οργανώνεται πλέον διαδοχικά, όπως στον λόγο, αλλά παρουσιάζεται ταυτόχρονα μέσα από την εικόνα. Η τοιχογραφία δεν αφηγείται βήμα προς βήμα, αλλά συμπυκνώνει. Η κίνηση, το σώμα και ο χώρος συγκροτούν ένα ενιαίο οπτικό πεδίο, όπου η Κρίση γίνεται άμεσα αισθητή. Η σύνθεση απομακρύνεται από τη μεσαιωνική ιεραρχική διάταξη και οργανώνεται ως κυκλική, κοσμική δίνη γύρω από τον Χριστό.

Η εικόνα έχει εδώ μια δύναμη που ο ύμνος δεν διαθέτει. Ακίνητοποιεί το βλέμμα μπροστά στην ολότητα της Κρίσης. Ο θεατής δεν παρακολουθεί μια ακολουθία λέξεων, αλλά βυθίζεται σε μια ταυτόχρονη οπτική ένταση. Το σώμα γίνεται φορέας θεολογικού και υπαρξιακού νοήματος, όχι επειδή απλώς απεικονίζεται, αλλά επειδή είναι ορατές πάνω του η αγωνία, η αντίσταση, η πτώση και η προσδοκία σωτηρίας.

Ωστόσο, η τοιχογραφία έχει και μια βαθιά αμφισημία. Από τη μία, υπερβαίνει τη διδακτική απλότητα της μεσαιωνικής εικόνας και δημιουργεί μια συγκλονιστική εμπειρία υπαρξιακής έντασης. Από την άλλη, παραμένει δεσμευμένη από τη μνημειακότητα της

εκκλησιαστικής εξουσίας. Το έργο βρίσκεται μέσα στην Καπέλα Σιζτίνα. Δεν είναι μια ιδιωτική ανησυχία, αλλά μια δημόσια, θεσμικά τοποθετημένη εικόνα της Κρίσης. Ως εκ τούτου, ακόμη και όταν ο Μιχαήλ Άγγελος αποσταθεροποιεί την αναγεννησιακή αρμονία, δεν αποδεσμεύεται πλήρως από το θεολογικό και εξουσιαστικό πλαίσιο που ελέγχει το βλέμμα.

Η *Εβδομη Σφραγίδα* μεταφέρει την αναπαράσταση σε ένα ακόμη πιο σύνθετο επίπεδο. Ο κινηματογράφος δεν διαθέτει μόνο λόγο ή εικόνα, αλλά χρόνο, κίνηση, ήχο, σιωπή, κάδρο και μοντάζ. Γι' αυτό, η Κρίση δεν παρουσιάζεται ως τελικό στατικό γεγονός, αλλά ως εμπειρία διάρκειας, αναμονής και υπαρξιακής εκκρεμότητας. Ο Bergman δεν αναπαριστά απλώς τον θάνατο. Τον κάνει να συνομιλεί, να περιμένει, να παίζει σκάκι, να εισχωρεί στον χρόνο της ανθρώπινης ζωής.

Η ταινία αντλεί εμφανώς από το μεσαιωνικό φανταστικό. Η πανώλη, οι λιτανείες, οι μαστιγωτές, η προσωποποιημένη μορφή του Θανάτου και η αισθητική της *danse macabre* συγκροτούν έναν κόσμο βαθιά εμποτισμένο από τη μεσαιωνική εσχατολογική συνείδηση. Η ίδια η παρουσία της *Dies Irae* στην πομπή των μαστιγωτών λειτουργεί ως άμεση επανενεργοποίηση της μεσαιωνικής θρησκευτικής μνήμης, μεταφέροντας στην ταινία τον φόβο της θείας Κρίσης και της συλλογικής ενοχής. Ο άνθρωπος βιώνει τον κόσμο ως τόπο μεταφυσικής αγωνίας, θανάτου και επικείμενης κρίσης.

Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο ο Bergman οργανώνει κινηματογραφικά αυτό το μεσαιωνικό σύμπαν είναι ουσιαστικά αναγεννησιακός. Στην *Εβδομη Σφραγίδα*, η σύνθεση του κάδρου, η γεωμετρική διάταξη των μορφών και η χρήση της προοπτικής συνθέτουν ένα αυστηρά οργανωμένο οπτικό πεδίο, μέσα στο οποίο ο κόσμος παρουσιάζεται ως ορατός, ερμηνεύσιμος και αισθητικά ελεγχόμενος.

Εδώ ακριβώς εντοπίζεται μία από τις πιο ενδιαφέρουσες αντιφάσεις της ταινίας. Ενώ το θεματικό της περιεχόμενο παραπέμπει στη μεσαιωνική εμπειρία του τρόμου και της θεϊκής σιωπής, ο κινηματογραφικός της μηχανισμός παραμένει βαθιά ανθρωποκεντρικός και αναγεννησιακά αναπαραστατικός. Η κάμερα οργανώνει τον χώρο με τρόπο που προϋποθέτει ένα βλέμμα ικανό να συλλάβει, να ταξινομήσει και να στοχαστεί πάνω στην πραγματικότητα. Ο θεατής δεν βυθίζεται χαοτικά στον κόσμο της πανώλης, αντίθετα, τοποθετείται σε μια θέση στοχαστικής παρατήρησης απέναντι στο δράμα.

Αυτό διαφοροποιεί ριζικά τον Bergman από την *Dies Irae*. Ο μεσαιωνικός ύμνος λειτουργεί εμβυσιστικά και συλλογικά. Ο πιστός συμμετέχει ακουστικά και σωματικά στην εμπειρία της Κρίσης. Αντίθετα, ο κινηματογράφος του Bergman δημιουργεί απόσταση. Ο

θεατής καλείται να ερμηνεύσει, να παρατηρήσει και να στοχαστεί. Η εμπειρία γίνεται λιγότερο λειτουργική και περισσότερο αναστοχαστική.

Παράλληλα, η κινηματογραφική αναπαράσταση του Bergman είναι ίσως η πιο κριτικά σύνθετη, αλλά και η πιο επικίνδυνα ορισμένη από αυτοεπίγνωση. Ο δημιουργός γνωρίζει ότι μεταχειρίζεται σύμβολα των οποίων η ερμηνεία εκτίθεται. Ο Θάνατος, η σκακιέρα, η πυρά, ο τελικός χορός λειτουργούν ως στοιχεία με πολυσημία, η οποία δεν εξαντλείται σε μία ερμηνεία. Ωστόσο, αυτή η ερμηνευτική ευρύτητα έχει και ένα τίμημα. Ο κίνδυνος είναι η Κρίση να μετατραπεί από υπαρξιακό προβληματισμό σε αισθητικό αντικείμενο. Ο θεατής μπορεί να στοχάζεται πάνω στο νόημα, αλλά ταυτόχρονα παραμένει ασφαλής μέσα στην απόσταση της κινηματογραφικής θέασης.

Αυτό ακριβώς καθιστά την *Εβδομη Σφραγίδα* τόσο σύνθετο έργο αναπαράστασης. Δεν πρόκειται απλώς για μια «μεσαιωνική» ταινία, αλλά για μια νεωτερική κινηματογραφική ανασύνθεση του Μεσαίωνα μέσα από αναγεννησιακές και μοντέρνες μορφές θέασης με υπαρξιακά ερωτήματα του ανθρώπου του 20ού αιώνα. Ο Bergman δεν αναπαράγει τον Μεσαίωνα ιστορικά, αλλά τον επανερμηνεύει μέσα από την κρίση της νεωτερικής συνείδησης.

Η βασική ομοιότητα των τριών έργων είναι ότι και τα τρία μετασχηματίζουν την Κρίση σε αισθητική εμπειρία. Κανένα δεν περιορίζεται σε απλή θεολογική δήλωση. Η *Dies Irae* κάνει την Κρίση ακουστή, ο Μιχαήλ Άγγελος την καθιστά ορατή, ο Bergman την κάνει χρονικά βιώσιμη. Ταυτόχρονα, στα τρία έργα, το μέσο δεν διακοσμεί το περιεχόμενο, αλλά το παράγει και το διανθίζει.

Η βασική διαφορά τους βρίσκεται στον τρόπο πρόσληψης. Ο ύμνος απευθύνεται σε ακροατή-πιστό, η τοιχογραφία σε πιστό, αλλά και σε θεατή που στέκεται μπροστά στη μνημειακή εικόνα, και η ταινία στον θεατή που συμμετέχει σε μια χρονική εμπειρία αμφιβολίας. Στην *Dies Irae* κυριαρχεί η ακουστική υποβολή, στον Μιχαήλ Άγγελο η οπτική υπερφόρτωση, στον Bergman η χρονική εκκρεμότητα και η σιωπή.

Κάθε μέσο αποκαλύπτει, αλλά και περιορίζει. Ο λόγος της *Dies Irae* ενεργοποιεί βαθιά τον φόβο, αλλά τον εγκλωβίζει σε προκαθορισμένη θεολογική απάντηση. Η εικόνα του Μιχαήλ Αγγέλου απελευθερώνει την υπαρξιακή ένταση του σώματος, αλλά παραμένει δέσμια της μνημειακής εξουσίας της Εκκλησίας. Ο κινηματογράφος του Bergman ανοίγει το νόημα στην αμφιβολία, αλλά κινδυνεύει να μετατρέψει την αγωνία σε υψηλή αισθητική εμπειρία, δηλαδή σε κάτι που ο θεατής καταναλώνει στοχαστικά χωρίς να διακινδυνεύει πραγματικά.

Συνεπώς, η μετάβαση από τον ύμνο στην τοιχογραφία και από την τοιχογραφία στον κινηματογράφο δεν είναι απλώς μετάβαση από το ένα καλλιτεχνικό είδος στο άλλο. Είναι μετάβαση από τη βεβαιότητα στην αμφισημία, από τη λειτουργική συμμετοχή στη θέαση και από την εσχατολογική πίστη στη νεωτερική κρίση νοήματος. Το μέσο δεν υπηρετεί απλώς την αναπαράσταση της Κρίσης. Αποκαλύπτει κάθε φορά τι μπορεί να σημαίνει Κρίση για μια διαφορετική εποχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 - Επίλογος

6.1 Συνολική εκτίμηση

Η παρούσα εργασία επιχείρησε να προσεγγίσει την εσχατολογική Κρίση όχι ως στατικό θεολογικό δόγμα, αλλά ως ιστορικά μεταβαλλόμενο πεδίο νοήματος, μέσα στο οποίο διασταυρώνονται η θεολογία, η υπαρξιακή εμπειρία και η καλλιτεχνική αναπαράσταση. Η συγκριτική εξέταση της *Dies Irae*, της *Τελευταίας Κρίσης* του Μιχαήλ Αγγέλου και της *Εβδομης Σφραγίδας* του Bergman ανέδειξε ότι η εμπειρία της Κρίσης μετασχηματίζεται ριζικά μέσα στον χρόνο, αντανakλώντας βαθύτερες μεταβολές στον τρόπο με τον οποίο ο δυτικός άνθρωπος κατανοεί τον εαυτό του, την περατότητά του και τη σχέση του με το Απόλυτο.

Η εσχατολογική Κρίση αποδείχθηκε τελικά κάτι πολύ περισσότερο από ένα θρησκευτικό μοτίβο ή μια μεταφυσική προσδοκία του τέλους. Συνιστά κύριο κόμβο αποκάλυψης της ιστορικής αυτοσυνειδησίας του ανθρώπου. Κάθε εποχή προβάλλει πάνω στην Κρίση τον δικό της τρόπο να βιώνει τον φόβο, τον χρόνο, το σώμα, την ενοχή και το νόημα της ύπαρξης. Η ιστορική μετάβαση από τον μεσαιωνικό κόσμο στη νεωτερικότητα δεν μεταβάλλει απλώς τις μορφές της τέχνης. Μεταβάλλει ριζικά την ίδια τη δυνατότητα του ανθρώπου να κατοικεί μέσα σε έναν κόσμο νοήματος.

Στην *Dies Irae*, η Κρίση εμφανίζεται ως απόλυτη και αδιαμφισβήτητη βεβαιότητα θείας δικαιοσύνης. Ο μεσαιωνικός άνθρωπος βιώνει την ύπαρξή του εντός μιας κοσμικής και θεολογικής τάξης που εξακολουθεί να διαθέτει συνοχή, ιεραρχία και τελικό προσανατολισμό. Ο φόβος που διαπερνά το λειτουργικό ποίημα δεν προκύπτει από την αμφιβολία, αλλά από τη βεβαιότητα. Η αγωνία γεννάται επειδή ο Θεός υπάρχει, επειδή η κρίση Του είναι αναπόφευκτη και επειδή η ανθρώπινη ύπαρξη είναι ήδη εκτεθειμένη ενώπιον της θείας αλήθειας. Η εσχατολογική εμπειρία παραμένει βαθιά συλλογική. Ενσωματώνεται στη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας και βιώνεται μέσα από την κοινότητα των πιστών. Ο άνθρωπος δεν στέκεται μόνος απέναντι στο τέλος, αλλά εντός μιας μεταφυσικής τάξης που, όσο τρομακτική και αν είναι, εξακολουθεί να παρέχει νόημα.

Η ίδια η μορφή της *Dies Irae* αποκαλύπτει αυτή τη συλλογική εμπειρία της Κρίσης. Ο ρυθμός, η επανάληψη, η ψαλμωδία και η λειτουργική χρήση του κειμένου δεν μεταφέρουν απλώς μια θεολογική διδασκαλία, αλλά παράγουν και μια βιωμένη εμπειρία εσχατολογικής συνείδησης. Η τέχνη λειτουργεί εδώ ως μέσο συμμετοχής σε μια ήδη υπάρχουσα αλήθεια. Το

υποκείμενο δεν καλείται να επινοήσει το νόημα της ύπαρξής του. Καλείται να υποταχθεί σε αυτό.

Στην *Τελευταία Κρίση* του Μιχαήλ Αγγέλου, η εσχατολογική εμπειρία αποκτά μια διαφορετική μορφή. Η θεολογική βεβαιότητα δεν εξαφανίζεται, αλλά μετασχηματίζεται μέσα από τον αναγεννησιακό ανθρωποκεντρισμό και τη δραματική ανάδειξη του σώματος. Η Κρίση παύει να είναι αποκλειστικά λεκτικό και λειτουργικό γεγονός. Γίνεται ορατό συμβάν. Το ανθρώπινο σώμα μετατρέπεται σε τόπο αποκάλυψης της σωτηρίας και της καταδίκης. Οι μορφές του Μιχαήλ Αγγέλου δεν ενσαρκώνουν απλώς θεολογικές έννοιες, αλλά φέρουν πάνω τους τη βία της ύπαρξης, την ένταση της περατότητας και την αγωνία του τέλους.

Η αναγεννησιακή τοιχογραφία αποκαλύπτει έτσι μια κρίσιμη ιστορική μεταφορά. Ο άνθρωπος δεν βιώνει πλέον την Κρίση μόνο ως υπαγωγή σε μια θεία τάξη, αλλά και ως τραγική εμπειρία της ίδιας του της σωματικότητας. Το σώμα, που στην Αναγέννηση εξυψώνεται ως φορέας ομορφιάς και δημιουργικότητας, γίνεται ταυτόχρονα φορέας τρόμου και φθοράς. Η εσχατολογική αλήθεια εγγράφεται πάνω στη μυϊκή ένταση, στη συστροφή, στην πτώση και στην άνοδο των σωμάτων. Η σωτηρία και η καταδίκη παύουν να είναι αφηρημένες κατηγορίες. Αποκτούν υλικότητα, όγκο και κίνηση.

Ωστόσο, παρά τη δραματικότητα του έργου, ο κόσμος του Μιχαήλ Αγγέλου εξακολουθεί να διαθέτει μεταφυσικό κέντρο. Ο Θεός παραμένει παρών, ακόμη και αν η παρουσία Του δεν είναι πλέον ήρεμη και καθησυχαστική. Είναι κοσμογονική δύναμη που συνταράσσει την ίδια την ύπαρξη. Η Κρίση εξακολουθεί να διαθέτει τελικό νόημα, ακόμη και όταν αυτό το νόημα εμφανίζεται πλέον τρομακτικά βίαιο, καλώντας τον θεατή από την θέση που βρίσκεται να οραματιστεί τον εαυτό του εντός του.

Η αποφασιστική ιστορική και υπαρξιακή τομή συντελείται στην *Εβδομη Σφραγίδα* του Bergman. Εδώ, η εσχατολογική εμπειρία απογυμνώνεται από τη βεβαιότητα μιας ορατής θείας παρουσίας και μετατρέπεται σε εμπειρία ριζικής αμφιβολίας. Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας δεν βρίσκεται πλέον ενώπιον ενός βέβαιου Θεού, αλλά ενώπιον της πιθανότητας της σιωπής Του. Η κρίση δεν καταργείται. Εσωτερικεύεται. Ο φόβος δεν αφορά πια αποκλειστικά την καταδίκη, αλλά το ενδεχόμενο ότι το σύμπαν μπορεί να παραμένει αδιάφορο απέναντι στην ανθρώπινη αγωνία.

Ο ιπότης του Bergman δεν αναζητά απλώς σωτηρία, αλλά μια απάντηση που ίσως να μην υπάρξει ποτέ. Και ακριβώς εδώ αποκαλύπτεται η βαθύτερη τραγικότητα της νεωτερικής συνθήκης. Στον μεσαιωνικό κόσμο και σε αυτόν της Αναγέννησης, ο άνθρωπος φοβάται

επειδή ο Θεός κρίνει. Στη νεωτερικότητα, φοβάται επειδή διερωτάται μήπως δεν υπάρχει κανείς να κρίνει. Ερώτημα τόσο συγκλονιστικό, που είτε δημιουργηθεί στοχαστικά στον άνθρωπο του 20ου αιώνα είτε δημιουργηθεί στον μελλοθάνατο του Μεσαίωνα είναι ικανό να εξισώσει την ερμηνεία του πανικού του θανάτου σε κάθε εποχή, αφού η αγωνία μετατοπίζεται από τον φόβο της τιμωρίας στον τρόπο της σιωπής.

Η νεωτερική κρίση του νοήματος δεν καταστρέφει την εσχατολογία, την μετασχηματίζει σε υπαρξιακή «πληγή». Η Κρίση παύει να ανήκει αποκλειστικά στο τέλος του χρόνου και εγκαθίσταται στο εσωτερικό της ανθρώπινης συνείδησης. Κάθε επιλογή, κάθε σιωπή και κάθε πράξη αποκτούν βάρος, ακριβώς επειδή δεν υπάρχει πλέον εγγυημένη μεταφυσική συμφιλίωση. Ο άνθρωπος καλείται να παράγει νόημα μέσα σε έναν κόσμο όπου η παρουσία του Θεού δεν μπορεί πλέον να θεωρηθεί αυτονόητη.

Η συμβολή της υπαρξιστικής φιλοσοφίας υπήρξε καθοριστική για την κατανόηση αυτής της μετάβασης. Ο Kierkegaard ανέδειξε την αγωνία ως θεμελιώδη υπαρξιακή εμπειρία που απορρέει από την ανθρώπινη ελευθερία και τη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό. Ο Heidegger έδειξε ότι η ανθρώπινη ύπαρξη συγκροτείται ως «Είναι-προς-θάνατον», δηλαδή μέσα από τη διαρκή συνείδηση της περατότητάς της. Ο Sartre, τέλος, έφερε στο προσκήνιο τη δραματική κατάσταση ενός ανθρώπου που, ελλείψει υπερβατικού θεμελίου, καλείται να αναλάβει μόνος του την ευθύνη της ύπαρξής του και να θεμελιώσει το νόημά της. Μέσα από αυτές τις θεωρητικές προσεγγίσεις καθίσταται σαφές ότι η εσχατολογική Κρίση δεν αποτελεί απλώς θεολογική προσδοκία, αλλά βαθιά υπαρξιακή δομή της ανθρώπινης συνείδησης, η οποία συνδέεται με την αγωνία, την ελευθερία, την ευθύνη και την επίγνωση της περατότητας.

Παράλληλα, αναδείχτηκε ότι το καλλιτεχνικό μέσο δεν λειτουργεί ως ουδέτερο δοχείο θεολογικών ιδεών. Κάθε μορφή τέχνης συγκροτεί διαφορετικό τρόπο ύπαρξης της ίδιας της Κρίσης. Η λειτουργική ποίηση της *Dies Irae* παράγει συλλογική εμπειρία φόβου και ικεσίας. Η μνημειακή εικόνα του Μιχαήλ Αγγέλου μετατρέπει την Κρίση σε σωματικό και χωρικό γεγονός. Ο κινηματογράφος του Bergman, μέσω της χρονικότητας, της σιωπής και της κινηματογραφικής διάρκειας, δημιουργεί μια εμπειρία αμφισημίας και υπαρξιακής αναστολής που δεν θα μπορούσε να υπάρξει με τους ίδιους όρους σε κανένα άλλο μέσο.

Η τέχνη, επομένως, δεν αναπαριστά απλώς την Κρίση. Ουσιαστικά, τη συγκροτεί. Η αναπαράσταση δεν είναι δευτερεύουσα αισθητική επένδυση ενός ήδη δεδομένου νοήματος. Είναι ο ίδιος ο τρόπος μέσω του οποίου το νόημα καθίσταται δυνατό μέσα σε κάθε ιστορική

εποχή. Η ιστορία της εσχατολογικής αναπαράστασης είναι ταυτόχρονα ιστορία της ανθρώπινης αυτοσυνείδησης.

Υπό αυτή την έννοια, η πορεία από την *Dies Irae* έως την *Εβδομη Σφραγίδα* αποκαλύπτει τελικά κάτι βαθύτερο από μια απλή εξέλιξη θεολογικών ή αισθητικών μορφών. Αποκαλύπτει τη σταδιακή αποσύνθεση της μεταφυσικής βεβαιότητας που συγκροτούσε επί αιώνες τον δυτικό κόσμο. Ο άνθρωπος της νεωτερικότητας δεν έχει πάψει να αναζητά τη σωτηρία, έχει πάψει να είναι βέβαιος ότι ίσως υπάρχει ορίζοντας μέσα στον οποίο η σωτηρία μπορεί να νοηματοδοτηθεί.

Και όμως, ακόμη και μέσα στη σιωπή, η ανάγκη της Κρίσης επιμένει. Ο άνθρωπος συνεχίζει να αναζητά ένα τελικό βλέμμα που θα δικαιώσει, θα αποκαλύψει ή έστω θα απαντήσει. Η εσχατολογική αγωνία δεν εξαφανίζεται μαζί με τη μεταφυσική βεβαιότητα. Γίνεται εντονότερη, ακριβώς επειδή ο άνθρωπος δεν μπορεί πλέον να λυτρωθεί εύκολα. Η νεωτερικότητα δεν κατήργησε την εσχατολογία. Κατήργησε τη βεβαιότητα ότι υπάρχει κάποιος που θα απαντήσει στη γεμάτη απόγνωση κραυγή του ανθρώπου.

Ίσως τελικά αυτό να αποτελεί και το βαθύτερο συμπέρασμα της παρούσας μελέτης. Η Κρίση δεν αφορά μόνο το τέλος του κόσμου, αλλά το αδιάκοπο και οδυνηρό ερώτημα του ανθρώπου απέναντι στο νόημα της ύπαρξής του. Από τη μεσαιωνική ψαλμωδία, την αναγεννησιακή εικονογραφία μέχρι το σιωπηλό πρόσωπο του Θανάτου στον Bergman, η δυτική παράδοση δεν παύει να επιστρέφει στο ίδιο θεμελιώδες χάσμα. Στην αδυναμία του ανθρώπου να αποδεχθεί ότι είναι πεπερασμένος και ταυτόχρονα στην αδυναμία του να πάψει να αναζητά τον Δημιουργό.

Η Κρίση, τελικά, δεν περιμένει τον άνθρωπο μόνο στο τέλος της ιστορίας. Βρίσκεται μέσα στην ίδια την ανθρώπινη συνείδηση. Εκεί όπου ο άνθρωπος συνεχίζει να αναμετράται με τον φόβο, τη σιωπή, την ελευθερία, την αβάσταχτη και έως σήμερα αλύτρωτη ανάγκη του για νόημα.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενείς

Bergman, I. (1957). *The Seventh Seal* [Film]. Sweden: Svensk Filmindustri.

Michelangelo (1541). *The Last Judgment* [Fresco]. Sistine Chapel, Vatican City.

Dies Irae (13th century). Medieval Latin sequence hymn. In *Missale Romanum*.

Δευτερογενείς

Abrahams, I. (2005). 'Michelangelo's Last Judgment'. In Hall, M.B. (ed.), *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anselm of Canterbury (1998). *Cur Deus Homo* (Why God Became Man). Translated by W. H. Davies and M. Evans. Oxford: Oxford University Press. (Original work written ca. 1098).

Aquinas, T. (1947). *Summa Theologica*. Translated by Fathers of the English Dominican Province. New York: Benziger Bros. (Original work published 1265–1274).

Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press.

Augustine, Saint (426/2015) *The City of God*. Translated by Marcus Dods. Roman Roads Media.

Barnes, B. (1998). *Michelangelo's Last Judgment: The Renaissance Response*. Berkeley: University of California Press.

Bazin, A. (1967). *What Is Cinema? Vol. 1*. Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press.

Camus, A. (1942) *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen*. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by H. Tomlinson and R. Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Elsaesser, T. and Hagener, M. (2015). *Film Theory: An Introduction Through the Senses* (2nd ed.). Routledge.

Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.

Gregory the Great (1844–1845). *Morals on the Book of Job*. Translated with notes and indices in three volumes. London: J. G. F. and J. Rivington.

Heidegger, M. (1962). *Being and Time*. Translated by J. Macquarrie and E. Robinson. Oxford: Blackwell.

- Hall, M.B. (ed.) (2005). *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, G.W.F. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume I*. Translated by T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G.W.F. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art. Volume II*. Translated by T.M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Holland, N. N. (1959). 'The Seventh Seal: The Film as Iconography'. *The Hudson Review*, 12(2).
- Hoondert, M. (2023). *Dies Irae: Origin and Appropriations*. Tilburg University Research.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Kant, I. (1987) *Critique of Judgment*. Translated by W. S. Pluhar. With a foreword by M. J. Gregor. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
- Kierkegaard, S. (1941b) *Fear and Trembling*. Translated by W. Lowrie. Princeton: Princeton University Press.
- Kierkegaard, S. (1980). *The Concept of Anxiety* (R. Thomte, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1844).
- Kierkegaard, S. (1941a) *The Sickness unto Death: A Christian Psychological Exposition for Edification and Awakening*. Translated by W. Lowrie. Princeton: Princeton University Press.
- Mayer, T.F. (2005). 'The Historical and Religious Circumstances of the Last Judgment'. In Hall, M.B. (ed.), *Michelangelo's Last Judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, .
- Merleau-Ponty, M. (1964). 'Eye and Mind'. In *The Primacy of Perception*, ed. J. M. Edie. Evanston: Northwestern University Press.
- Monaco, J. A. (2017). "Judging Shepherd of Thy Sheep": Christ and the Role of Mercy in the *Dies Irae*. *Lumen et Vita*, 7(1).
- O'Malley, J. (2012). 'Art, Trent, and Michelangelo's "Last Judgment"'. *Religions*, 3(2), σσ. 344–356. doi:10.3390/rel3020344
- Panofsky, E. (1991). *Perspective as Symbolic Form*. Translated by Christopher S. Wood. New York: Zone Books.
- Pua, P. (2013). *Compositions of Crisis: Sound and Silence in the Films of Bergman and Tarkovsky*. MPhil thesis. Australian National University.
- Ratzinger, J. (1988) *Eschatology: Death and Eternal Life*. Translated by M. Waldstein. Translation edited by A. Nichols. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian University Press.

Ricoeur, P. (1967). *The Symbolism of Evil*. Translated by E. Buchanan. New York: Harper & Row. (Original work published 1960).

Sartre, J.-P. (1956). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* (H. E. Barnes, Trans.). Washington Square Press. (Original work published 1943).

Sartre, J.-P. (2007) *Existentialism is a Humanism*. Translated by C. Macomber. New Haven: Yale University Press

Schnellmann, A. (2015). *Michelangelo's Last Judgement: A Crisis of Conscience*. Student Scholarship, Lindenwood University.

Shea, D. B. (1965). *The Dies Irae: A Historical, Textual, Topical and Metrical Analysis*. Carroll College Thesis.

Shrimplin, V. (1990). *Sun-Symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgment*. Kirksville, MO: Truman State University Press.

Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Stubbs, J.C. (1975). 'The Seventh Seal'. *Film Quarterly*, 28(3).

Tillich, P. (1957). *Dynamics of Faith*. Harper & Row.

Vasari, G. (1991) *The lives of the artists*. Translated with an introduction and notes by J. Conaway Bondanella and P. Bondanella. Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics).

von Balthasar, H. U. (1982) *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics, Volume I: Seeing the Form*. Translated by E. Leiva-Merikakis. San Francisco: Ignatius Press / New York: Crossroad.

Wang, D. M. (2009). 'Ingmar Bergman's Appropriations of the Images of Death in *The Seventh Seal*'. *Medieval and Early Modern English Studies*, 17(1).

Web Gallery of Art (n.d.) Michelangelo Buonarroti, The Last Judgment (1537–1541). Available at: <https://www.wga.hu/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/index.html> (Accessed: 7 June 2026)

Zucker, S. and Harris, B. (n.d.). 'Michelangelo, Last Judgment, Sistine Chapel'. Smarthistory.

Άποστολική Διακονία (χ.χ.) *Η Αγία Γραφή*. Διαθέσιμο στο <https://apostoliki-diakonia.gr/holybible>

Αναγνώστου Κωνσταντίνος (2026) *Το μοντέλο ως πρόσωπο*. Αθήνα: Iwrite

Ίσαακ ὁ Σῦρος (1871). *Τὰ σωζόμενα ἀσκητικά*. Μετενεχθέντα εἰς τὴν λαλουμένην καθαρὰν ἑλληνικὴν γλῶσσαν παρὰ Καλλινίκου Παντοκρατορινοῦ. Αθήνα: Τύποις Ἀγγ. Κωνσταντινίδου καὶ Ζάνη Γρυπάρη.

Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (1862). *Ὁμιλία 5*. Στο: J.-P. Migne (επιμ.), *Patrologia Graeca*, Τόμ. 60. Παρίσι: J.-P. Migne,

Μαρία Βουτσίνου Κικίλια. (2009). *'Sequentiae'*, Αθήνα: ΔΗΡΟΣ

Μέγας Βασίλειος (1871). *Τοῦ αὐτοῦ ὅροι κατὰ πλάτος*. Στο: J.-P. Migne (επιμ.), *Patrologiae Cursus Completus: Series Graeca (Patrologia Graeca)*, Τόμ. 31. Παρίσι: J.-P. Migne.

Μπενέτος Διονύσιος (2002), *Sequentiae: Stabat Mater, Dies Irae και Μεταφράσεις τους στην Ελληνική κατά τον 19^ο αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα: ΕΚΠΑ

Τερζάκης Φώτης (2018). *ΘΡΗΣΚΕΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΛΑΣΣΟΝΑ Δοκίμια συγκριτικής θρησκειολογίας*, Αθήνα: Futura

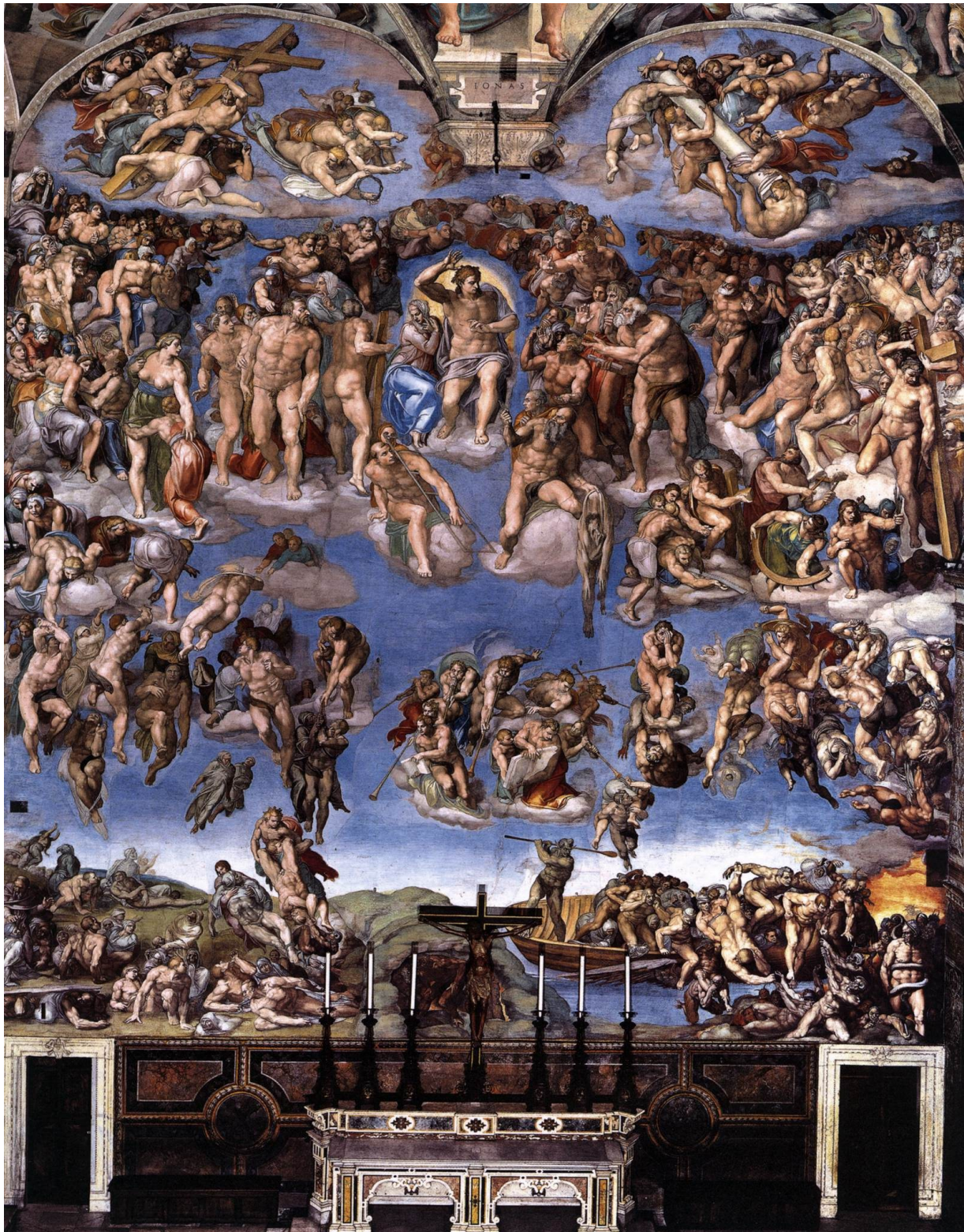
Παράρτημα

Dies Irae (Μετάφραση: Μαρία Βουτσίνου Κικίλια 2009, σσ. 112-114)

Λατινικό κείμενο	Ελληνική μετάφραση
Dies irae, dies illa Solvat saeculum in favilla Teste David cum Sibylla.	Ημέρα οργής, η ημέρα εκείνη, θα διαλύσει τον κόσμο σε στάχτη, κατά την μαρτυρία του Δαβίδ και της Σίβυλλας.
Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus!	Πόσος τρόμος θε να γίνει, όταν θα έρθει ο Κριτής, για να τα κρίνει όλα αυστηρά.
Tuba mirum spargens sonum Per sepulchra regionum, Coget omnes ante thronum.	Η σάλπιγγα θαυμάσιο ήχο θα σκορπίσει, πάνω από μέσα στους τάφους των χωρών και όλους μπροστά στο θρόνο θα μαζέψει.
Mors stupebit et natura, Cum resurget creatura, Iudicanti responsura.	Ο θάνατος και η φύση θα απορήσουν, όταν αναστηθεί η πλάση για να απαντήσει στον κριτή
Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus iudicetur.	Θα προβάλλει (τότε) γραμμένη βίβλος που τα πάντα θα περιέχει και από την οποία ο κόσμος θα κριθεί.
Iudex ergo cum sedebit, Quidquid latet apparebit, Nil inultum remanebit.	Ο Κριτής λοιπόν όταν καθίσει, ό,τι κρύβεται θα φανερώσει, τίποτε δεν θα μένει ατιμώρητο.
Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus, Cum vix iustus sit securus?	Τι θα πω τότε εγώ ο δύστυχος, ποιον προστάτη θα ζητήσω αφού κι αυτός ο δίκαιος μόλις θα' ναι ασφαλής;
Rex tremendae maiestatis, Qui salvandos salvas gratis, Salva me, fons pietatis.	Βασιλιά τρομερού μεγαλείου, που σώζεις δωρεάν τους δίκαιους, σώσε με, εσύ πηγή ευσπλαχνίας.
Recordare, Iesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perDas illa die.	Θυμήσου, φιλέυσπλαχνε Ιησού, ότι εγώ είμαι η αιτία του ερχομού σου, μην με απολέσεις την ημέρα εκείνη.
Quaerens me, sedisti lassus,	Αναζητώντας με, κάθισες εξαντλημένος,

Redemisti crucem passus; Tantus labor non sit cassus.	με λύτρωσες με το πάθος του Σταυρού· τόσος κόπος ας μην πάει χαμένος.
Iuste iudex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.	Δίκαιε Κριτή της τιμωρίας δώρισε τη συγχώρηση πριν από τη μέρα του απολογισμού.
Ingemisco tamquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplici parce, Deus.	Στενάζω ως ένοχος, κοκκινίζει η όψη μου από την αμαρτία ευσπλαχνίσου Θεέ τον ικέτη σου.
Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.	Συ που τη Μαρία αθώωσες (συγχώρεσες) και άκουσες τον ληστή, έδωσες την ελπίδα σε μένα.
Preces meae non sunt dignae, Sed tu bonus fac benigne, Ne perenni cremer igne.	Οι προσευχές μου δεν είναι αντάξιες, αλλά εσύ, φιλόανθρωπε (πανάγαθε) κάνε να μην καώ στην αιώνια πυρά.
Inter oves locum praesta, Et ab haedis me sequestra, Statuens in parte dextra.	Δώσε μου μια θέση ανάμεσα στα πρόβατα και χώρισέ με από τα ερίφια βάλε με στα δεξιά σου.
Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis, Voca me cum benedictis.	Αφού τους καταραμένους καταδικάσεις κ' αφού τους παραδώσεις στις φοβερές φλόγες, κάλεσέ με με τους ευλογημένους.
Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis; Gere curam mei finis.	Σε παρακαλώ, ικέτης και γονυκλινής η καρδιά (μου) όπως η στάχτη συντριμμένη· φρόντισε το τέλος της ζωής μου.
Lacrimosa dies illa, Qua resurget ex favilla Iudicandus homo reus. Huic ergo parce, Deus.	Πολυδακρυσμένη εκείνη η μέρα, που απ' την τέφρα θα αναστηθεί ο ένοχος για να κριθεί. Ευσπλαχνίσου τον, λοιπόν, Θεέ μου.
Pie Iesu Domine, Dona eis requiem. Amen.	Φιλεύσπλαχνε Ιησού, Κύριε, χάρισε σε όλους ανάπαυση. Αμήν.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2



Εικόνα 1. Michelangelo Buonarroti, *The Last Judgment*, 1536–1541. Fresco, 1370 × 1220 cm. Cappella Sistina, Vatican.

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν. 1599/1986 η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής εργασίας και δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.

Η δηλούσα,

Σταματελιά Βασιλική.