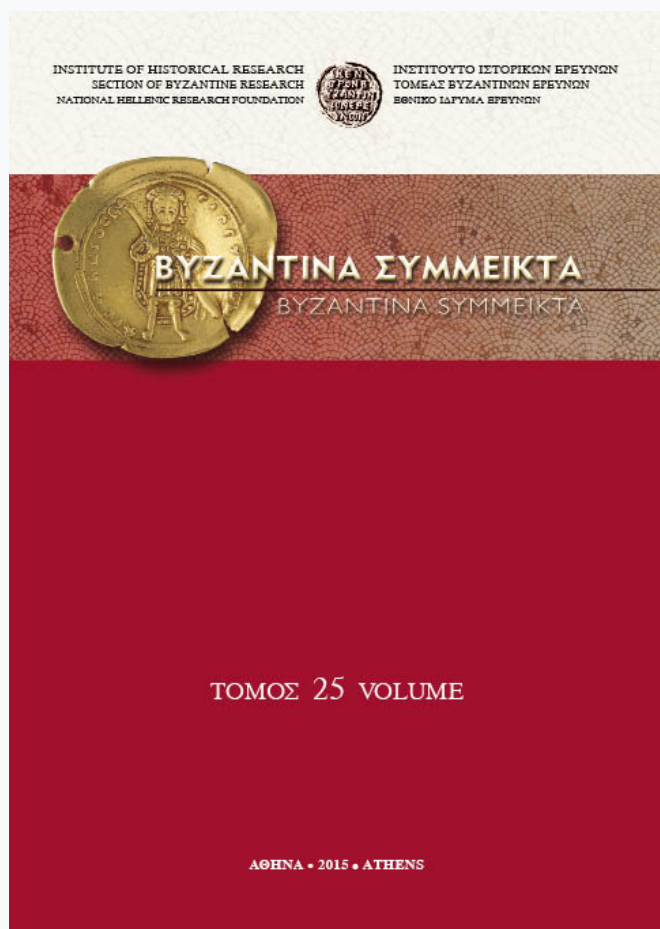


## Byzantina Symmeikta

Vol 25 (2015)

BYZANTINA SYMMEIKTA 25



**Βιβλιοκρισία: P. BONNEKOH, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert : neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Oberhausen : Athena, 2013.**

*Ευθύμιος ΠΙΖΟΣ*

doi: [10.12681/byzsym.8757](https://doi.org/10.12681/byzsym.8757)

Copyright © 2016, Ευθύμιος ΠΙΖΟΣ



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### To cite this article:

ΠΙΖΟΣ Ε. (2016). Βιβλιοκρισία: P. BONNEKOH, Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert : neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche, Oberhausen : Athena, 2013. *Byzantina Symmeikta*, 25, 305–313.  
<https://doi.org/10.12681/byzsym.8757>

P. BONNEKOH, *Die figürlichen Malereien in Thessaloniki vom Ende des 4. bis zum 7. Jahrhundert. Neue Untersuchungen zur erhaltenen Malereiausstattung zweier Doppelgräber, der Agora und der Demetrios-Kirche* [Nea Polis 1], Oberhausen: Athena-Verlag, 2013, σελ. 648. ISBN: 9783898965644

Τα τελευταία χρόνια εκδηλώνεται ζωνρό ενδιαφέρον για την τέχνη της παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής Θεσσαλονίκης στον ακαδημαϊκό χώρο της Γερμανίας, όπως φάνηκε από τις πρόσφατες δημοσιεύσεις μονογραφιών του Βενιαμίν Φούρλα και του Franz Alto Bauer<sup>1</sup>. Η μονογραφία που παρουσιάζεται εδώ βασίζεται σε διδακτορική διατριβή που εκπονήθηκε από την Pamela Bonnekoh στο Πανεπιστήμιο του Münster υπό την εποπτεία του Dieter Korol. Το βιβλίο εγκαινιάζει μία νέα σειρά υπό τον τίτλο *NEA POLIS - Studien zur Kultur am Ausgang der Antike und im beginnenden Mittelalter* (υπό τη διεύθυνση των Dieter Korol και Michael Schmauder).

Πριν ξεκινήσω την παρουσίαση του έργου, ας μου επιτραπεί ένα σύντομο σχόλιο για τον εκδότη. Η στοιχειοθεσία του βιβλίου είναι άψογη και σχεδόν δεν υπάρχουν τυπογραφικά λάθη, ωστόσο, κατά την εκτίμησή μου, πρόκειται για ένα βιβλίο που απαίτησε ελάχιστη εκδοτική επιμέλεια, δεν έχει καν ευρετήριο και διατηρεί εν πολλοίς την αισθητική πανεπιστημιακής εργασίας. Παρά το γεγονός ότι η εκτύπωση επιχορηγήθηκε από το ίδρυμα Gerda Henkel και η βιβλιοδεσία είναι paperback, οι εκδόσεις Athena το τιμολόγησαν στα 98 ευρώ. Ασφαλώς οι τιμές των επιστημονικών βιβλίων είναι γενικότερο πρόβλημα στις γερμανικές εκδόσεις, αλλά νομίζω ότι εν προκειμένω ο εκδότης υπερέβη τα όρια.

---

1. B. FOURLAS, *Die Mosaiken der Acheiropoietos-Basilika in Thessaloniki: eine vergleichende Analyse dekorativer Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts* [Millennium-Studien; Bd. 35], Berlin: De Gruyter, 2012. F. A. BAUER, *Eine Stadt und ihr Patron: Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Για όσους δεν διαβάζουν γερμανικά, υπάρχουν περιλήψεις στα αγγλικά και στα ελληνικά. Η αγγλική περίληψη είναι εξαιρετική και ιδιαίτερα κατατοπιστική. Η ελληνική (δεν συντάχθηκε από την συγγραφέα) ωστόσο θα μπορούσε να είχε ελεγχθεί από κάποιον ειδικό στις βυζαντινές σπουδές πριν σταλεί στο τυπογραφείο, προς αποφυγή κάποιων λαθών ορολογίας. Για παράδειγμα, ο αναγνώστης μπορεί να θορυβηθεί διαβάζοντας ότι ο ιππείας της λεγόμενης ιστορικής τοιχογραφίας του Αγίου Δημητρίου ερμηνεύεται ως «νομάρχης» (στα συμφραζόμενα της Θεσσαλονίκης ένας έφιππος νομάρχης ανακαλεί περιέργους συνειρμούς). Στην πραγματικότητα η συγγραφέας αναφέρεται σε έπαρχο του Ιλλυρικού.

Στο βιβλίο συζητούνται εξαντλητικά επιλεγμένα δείγματα τοιχογραφίας από την παλαιοχριστιανική Θεσσαλονίκη, τα οποία είχαν συζητηθεί ανεπαρκώς και αποσπασματικά από την παλαιότερη έρευνα. Τα έργα που αναλύονται είναι ο διπλός θολωτός τάφος της οδού Δημοσθένους 7, ο λεγόμενος Τάφος της Σωσάννας, η παλαιοχριστιανική τοιχογραφία από την κρυπτή στοά της αρχαίας αγοράς, και οι αποσπασματικές τοιχογραφίες του νότιου τοίχου του Αγίου Δημητρίου. Η μέθοδος της συγγραφείας συνίσταται στην λεπτομερή εικονογραφική ανάλυση και περιγραφή κάθε στοιχείου των έργων, στην ανασκόπηση όλων των πιθανών παραλλήλων, και στην συζήτηση της χρονολόγησης. Το εύρος της έρευνας είναι εντυπωσιακό.

Ένα πρώτο ερώτημα που προκύπτει είναι γιατί επελέγησαν τα συγκεκριμένα τέσσερα παραδείγματα. Η συγγραφέας ελάχιστα συζητά την επιλογή του θέματός της και δεν δηλώνει ποια ερωτήματα θέλει να απαντήσει. Υποθέτω ότι το ορισμένο από τον τίτλο χρονικό διάστημα (4ος-7ος αιώνας) υπαγόρευσε την εξέταση των τοιχογραφιών της αρχαίας αγοράς και του Αγίου Δημητρίου, αφού είναι οι σπουδαιότερες παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες της πόλης με εικονιστικά θέματα μετά τον ύστερο 5ο αιώνα. Ωστόσο, η συγγραφέας όφειλε να είχε δώσει εξηγήσεις πάνω σε αυτό, καθώς δεν είναι καθόλου προφανές για έναν αναγνώστη που δεν γνωρίζει την Θεσσαλονίκη και το υλικό της. Οι λόγοι επιλογής των δύο παλαιοχριστιανικών τάφων μεταξύ των πολυάριθμων που έχουν ανασκαφεί στην πόλη επίσης δεν εξηγούνται. Το βιβλίο θα ήταν πολύ πιο εύχρηστο, αν η συγγραφέας είχε περιλάβει μία στοιχειώδη τοπογραφική εισαγωγή. Τα έργα αναλύονται στον μέγιστο δυνατό βαθμό, αλλά παρουσιάζονται μάλλον απομονωμένα με ελάχιστες αναφορές στα συμφραζόμενά τους. Στο τέλος παρατίθεται συνοπτική περίληψη των βασικών

επιχειρημάτων και συμπερασμάτων, αλλά δεν γίνεται καθόλου συνθετική και διαχρονική συζήτηση για την τέχνη της τοιχογραφίας στην Θεσσαλονίκη εν συνόλω, ούτε επιχειρείται να εξαχθούν συμπεράσματα ευρύτερης σημασίας για την ιστορία της τέχνης της εποχής.

Όσον αφορά στους δύο παλαιοχριστιανικούς τάφους και στην τοιχογραφία της Αγοράς, η ανάλυση δεν προσθέτει πολλά νέα στοιχεία στις ως τώρα γνώσεις μας για τα έργα καθ'αυτά. Σε επίπεδο περιγραφής, τα κεφάλαια θα είναι χρήσιμα κυρίως στον ξένο ερευνητή που δεν έχει πρόσβαση στην ελληνική βιβλιογραφία. Η εικονογραφική ανάλυση της Bonnekoh όμως αξίζει να διαβαστεί από όλους, καθώς εντάσσει τις τοιχογραφίες με υποδειγματικό τρόπο στο πλαίσιο της εικονογραφίας του 4ου και του 5ου αιώνα. Ένα από τα πιο ενδιαφέροντα ευρήματα της ανάλυσης για τον τάφο της οδού Δημοσθένους είναι η σωστή ταύτιση ενός από τα διάχωρα με το θέμα του Ιώβ στην κόπρο (σσ. 37-50), το οποίο εσφαλμένα ερμηνευόταν έως τώρα ως πορτρέτο του νεκρού. Ο Ιώβ απαντά συχνά στον κύκλο των παλαιοδιαθηκικών σκηνών που συνδέονται με την σωτηρία της ψυχής στην νεκρική εικονογραφία του 4ου και 5ου αιώνα, σε τοιχογραφίες και χρυσές υαλογραφίες κατακομβών, και σε ανάγλυφα σαρκοφάγων. Επίσης ενδιαφέρουσες είναι οι προτάσεις της συγγραφέως για την τοιχογραφία της αρχαίας αγοράς (σσ. 207-275). Για το αποσπασματικά σωζόμενο άνω τμήμα, η Bonnekoh προτείνει την ταύτιση των δύο μορφών που πλαισιώνουν τον ένθρονο Χριστό με αποστόλους, ο ένας εκ των οποίων φαίνεται ότι κρατούσε διάλιθο σταυρό και ταυτίζεται από την συγγραφέα με τον Πέτρο. Για τις δύο μορφές της κάτω ζώνης, η Bonnekoh σωστά απορρίπτει παλαιότερη υπόθεση ότι οι δύο μορφές με τις γλαμύδες είναι οι Άγιοι Ανάργυροι, καθώς σε καμία από τις γνωστές απεικονίσεις τους δεν φορούν γλαμύδα. Οι δύο μορφές της τοιχογραφίας πρέπει να αναγνωριστούν είτε ως δυο αταύτιστοι μάρτυρες είτε ως αναθέτες της τοιχογραφίας. Η συγγραφέας τοποθετεί την τοιχογραφία στον ύστερο 5ο ή πρώιμο 6ο αιώνα.

Θα ήταν ίσως χρήσιμο αν στην συζήτηση για τα πρώιμα αυτά σύνολα τοιχογραφιών είχε προστεθεί μια ιδιαίτερη αναφορά και στις τοιχογραφίες της επισκοπικής βασιλικής των Στόβων, οι οποίες αποτελούν το εγγύτερο γεωγραφικά, χρονικά και στυλιστικά σύνολο στα έργα της Θεσσαλονίκης. Η πρώτη φάση της βασιλικής αυτής (4ου αιώνα) περιλαμβάνει σπαράγματα ζώνης μίμησης ορθομαρμάρωσης, παραδείσιου τοπίου με αμνούς, και τμήμα του θέματος του Δανιήλ μεταξύ των λεόντων, τα οποία μπορούν να συγκριθούν με

τον τάφο της Οδοῦ Δημοσθένους. Ἡ τοιχογραφία του Δανιήλ στους Στόβους ἔχει ιδιαίτερη σημασία, καθὼς ἀποτελεῖ μία σπανιώτατη (ίσως τὴν μόνη) περίπτωση χρήσης τῆς βιβλικῆς εἰκονογραφίας τοῦ 4ου αἰῶνα στα συμφραζόμενα ἐνὸς λειτουργικοῦ κτιρίου καὶ ὄχι τάφου. Στὸ ἴδιο μνημεῖο, ἀποκαλύφθηκαν ἐπίσης καὶ σπαράγματα ευαγγελικῶν σκηνῶν (ἀπὸ τὴν δεύτερη φάση τοῦ βαπτιστηρίου, Θεοδοσιανή κατὰ τοὺς ἀνασκαφεῖς), πολὺ κοντὰ στο ὕψος τῆς τοιχογραφίας τῆς ἀγορᾶς τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῆς ἀποσπασματικῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὸ Khan Krum (πρῶν Chatalar) τῆς Βουλγαρίας<sup>2</sup>.

Ἡ μελέτη τῶν ἀποσπασματικῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἶναι τὸ ἐκτενέστερο κεφάλαιο, καθὼς καταλαμβάνει τὸ δεῦτερο μισό τοῦ βιβλίου (σσ. 277-500), ἐπικεντρώνοντας τὴν ἀνάλυσή τῆς κατὰ κύριο λόγο στὴν λεγόμενη ἱστορικὴ τοιχογραφία με τὴν μορφὴ τοῦ ἱππέα. Ἡ συγγραφέας παραθέτει ἐν περιλήψει τὶς διάφορες θέσεις ποὺ ἔχουν κατὰ καιροὺς δημοσιευθεῖ σχετικά με τὸν ἱππέα. Οἱ θέσεις τῆς Bonnekoh συνοψίζονται στα ἐξῆς: α) Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νότιου τοῖχου (οἱ σκηνές με τὸν ἱππέα καὶ τὴν φλεγόμενη ἐκκλησία), ἀνήκουν σε ἀγιολογικὸ ἀφηγηματικὸ κύκλο, κατὰ πάσα πιθανότητα θαυμάτων τοῦ Ἁγίου Δημητρίου – ὄχι σε ἀναμνηστικὴ ἱστορικὴ ἀπεικόνιση, β) Ὁ ἱππέας εἶναι μᾶλλον ἐπαρχὸς Ἰλλυρικοῦ ἢ ἄλλος υψηλόβαθμος ἀξιωματοῦχος καὶ ὄχι αυτοκράτορας, γ) Οἱ τοιχογραφίες τοῦ χρονολογοῦνται στὸν 7ο αἰῶνα.

Ἡ πρώτη πρόταση εἶναι καίριας σημασίας, καθὼς θέτει τὴν ἐρμηνεία τῶν τοιχογραφιῶν σε σωστή βάση καὶ τὶς ἐντάσσει πειστικά στο ὑπόλοιπο εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἐκκλησίας. Ὅπως φαίνεται, ὁ διάκοσμος τοῦ κτιρίου ἀντικατόπτριζε σχεδὸν ἀποκλειστικά τὸ θέμα ποὺ ἀποτελοῦσε καὶ τὸν κορμὸ τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ συγκεκριμένου προσκυνήματος. Τὴν μορφὴ καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Ἐνῶ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς βόρειας μικρῆς τοξοστοιχίας μνημόνευαν θαύματα μᾶλλον ἰδιωτικοῦ χαρακτήρα (ἀπόκτηση παιδιῶν ἀπὸ πλούσιες οἰκογένειες, ἢ θαυμαστὲς ἰάσεις παιδιῶν), οἱ ὑπὸ συζήτησι τοιχογραφίες ἀπεικόνιζαν, κατὰ τὴν συγγραφέα, περιστάτικα στο πνεῦμα τῶν «πολιτικῶν» θαυμάτων τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, με ἐπεισόδια ἀπὸ τὴν ταραγμένη ἱστορία τῆς πόλης μέσα στὸν 7ο αἰῶνα. Ἡ συγγραφέας προτείνει

---

2. C. J. DOWNING, Wall Paintings from the Baptistery at Stobi, Macedonia, and Early Depictions of Christ and the Evangelists, *DOP* 52 (1998), 259-280. E. DIMITROVA – S. BLAŽEVSKA – M. TUTKOVSKI, *Early Christian Wall Paintings from the Episcopal Basilica in Stobi. Exhibition catalogue*, Stobi 2012.

ως ενδεχόμενη ερμηνεία των σωζόμενων τοιχογραφιών την ταύτισή τους με συγκεκριμένες αφηγήσεις από τις Συλλογές των Θαυμάτων του Αγίου Δημητρίου. Όπως σωστά παρατηρεί η ίδια, η θέση των τοιχογραφιών αντιστοιχούσε σε αυτή της ψηφιδωτής σύνθεσης του θαύματος θεραπείας του επάρχου Μαριανού, η οποία κοσμούσε την εξωτερική όψη του ίδιου τοίχου (Θαύματα Αγίου Δημητρίου, Συλλογή Ιωάννου, 1. 24).

Σημαντικό ερώτημα ως προς την ερμηνεία του σωζόμενου τμήματος του τοιχογραφικού συνόλου του νότιου τοίχου είναι η σχέση της σκηνής του ιππέα με την γειτονική τοιχογραφία της φλεγόμενης εκκλησίας. Η Bonnekoh συζητά πιθανές αποκαταστάσεις της χαμένης σύνθεσης, είτε με τα δύο επεισόδια διαιρεμένα σε ξεχωριστά διάχωρα, είτε ως τμήματα μιας ενιαίας αφηγηματικής σύνθεσης. Η ανάλυσή της συνοδεύεται από υποθετικές αποκαταστάσεις εξαιρετικής ποιότητας, οι οποίες προτείνουν τρία εναλλακτικά σενάρια αποκατάστασης. Δεδομένης της ανεπανόρθωτης φθοράς των τοιχογραφιών, κάθε τέτοια πρόταση είναι κατ' ανάγκην υποθετική, αλλά, σε κάθε περίπτωση, η απόπειρα της Bonnekoh είναι πολύ ενδιαφέρουσα.

Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου που αφορά στις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου είναι μία εξαντλητική εικονογραφική ανάλυση του ιππέα, η οποία αποσκοπεί στο να αμφισβητήσει την υποστηριζόμενη από σχεδόν όλους τους ως τώρα μελετητές άποψη ότι η τοιχογραφία απεικονίζει την επίσκεψη κάποιου αυτοκράτορα στην Θεσσαλονίκη. Η συγγραφέας προτείνει την ταύτιση της έφιππης μορφής με έπαρχο του Ιλλυρικού (σσ. 298-444).

Τα εικονογραφικά στοιχεία που ως τώρα ταύτιζαν τον ιππέα ως αυτοκράτορα είναι τα εξής: α) Ο συνδυασμός χρωμάτων της στολής του (πορφυρή χλαμύδα με χρυσό ταβλίον, πορφυρά υποδήματα και λευκός χιτωνίσκος)<sup>3</sup>, β) Το φωτιστέφανο, γ) Ο όλος θριαμβικός χαρακτήρας της σύνθεσης με την χειρονομία *adlocutio* του ιππέα, και με το στολισμένο με διάλιθα κοσμήματα άλογο. Υπάρχει όμως και μία καίρια διαφορά του ιππέα μας από τις μορφές των αυτοκρατόρων: Δεν φέρει στέμμα. Αυτό μπορεί να σημαίνει δύο πράγματα: α) Ότι η μορφή είναι αυτοκράτορας και, κατ' επέκταση, οι αυτοκράτορες μπορούσαν να εικονίζονται και χωρίς το στέμμα, β) Ότι δεν είναι αυτοκράτορας, και, κατ' επέκταση,

3. Για την αυτοκρατορική ενδυμασία: M. PARANI, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th centuries)*, Leiden 2003, 11 κ.εξ.

ότι ταδιακριτικά χρώματα μιας εκ πρώτης όψεως αυτοκρατορικής στολής μπορούσαν να συνοδεύουν μορφές άλλων αξιωματούχων. Η Bonnekoh επιλέγει να υποστηρίξει την δεύτερη εκδοχή, ενώ αποκλείει την πρώτη.

Δεδομένου του ότι, κατά την αγιολογική παράδοση, η βασιλική του Αγίου Δημητρίου ιδρύθηκε από έναν έπαρχο και διατήρησε στενή σχέση με την επαρχότητα του Ιλλυρικού, θα περίμενε κανείς πολυάριθμες απεικονίσεις επάρχων στις τοιχογραφίες και τα ψηφιδωτά του ναού και ιδιαίτερα στους κύκλους των θαυμάτων. Επομένως, η υπόθεση της Bonnekoh ότι ο ιππέας της τοιχογραφίας είναι έπαρχος Ιλλυρικού, είναι σε πρώτο επίπεδο εύλογη και ελκυστική. Ωστόσο, βασικό πρόβλημα στα επιχειρήματά της είναι ότι η θέση της είναι αδύνατο να τεκμηριωθεί με θετικό τρόπο, αφού, όπως έδειξε η όντως εξαντλητική της έρευνα, δεν υπάρχει ούτε μία ασφαλώς ταυτισμένη απεικόνιση επάρχου που να επιτρέπει την σύγκριση με τον ιππέα της Θεσσαλονίκης. Η απουσία θετικής επιβεβαίωσης θέτει ένα μεγάλο εμπόδιο για την αποδοχή των θέσεών της. Ταυτόχρονα, η συγγραφέας υποτιμά, κατά την εκτίμησή μου, τις ισχυρές ενδείξεις που συνηγορούν υπέρ της ταύτισης με αυτοκράτορα.

Μία ανασκόπηση των ασφαλώς ταυτισμένων αυτοκρατορικών απεικονίσεων, κυρίως σε ελεφαντοστέινα δίπτυχα και στα ψηφιδωτά της Ραβέννας, οδηγεί την συγγραφέα στο συμπέρασμα ότι η αυτοκρατορική μορφή αναγνωριζόταν κυρίως από το στέμμα και τα διάλυτα στοιχεία της στολής. Η Bonnekoh αποδίδει κεντρική σημασία στο γεγονός ότι ο ιππέας της Θεσσαλονίκης δεν φέρει στέμμα και το θεωρεί ως ισχυρή ένδειξη κατά της ταύτισής του με αυτοκράτορα. Η συγγραφέας επίσης συζητά την λευκή ταινία που φέρει στο κεφάλι ο ιππέας και την σχετίζει με τον όρο *infula dignitatis* που αναφέρεται συχνά σε κείμενα του Θεοδοσιανού και του Ιουστινιάνειου Κώδικα (σσ. 374-382). Ο όρος αυτός είναι πολύ δύσκολο να ερμηνευθεί. Φαίνεται ότι στις περισσότερες περιπτώσεις ο όρος χρησιμοποιείται με ευρεία σημασία ως συνώνυμο του αξιώματος. Η συγγραφέας προτείνει τον στενό συσχετισμό του με διάφορες απεικονίσεις ταινιών κεφαλής σε μικρογραφίες, και κατ' επέκταση με την τοιχογραφία της Θεσσαλονίκης. Η ταύτιση είναι τελείως υποθετική.

Όσον αφορά στο γαλάζιο φωτοστέφανο του ιππέα μας, η συγγραφέας διαπιστώνει (σσ. 382-386) ότι στην υπό συζήτηση περίοδο φωτοστέφανα εμφανίζονται μόνο σε μορφές αυτοκρατόρων και ιερών μορφών (του Ιησού, της Παναγίας και των αγγέλων). Καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το αυτοκρατορικό φωτοστέφανο είναι πάντα χρυσό και, επειδή ο ιππέας της Θεσσαλονίκης έχει γαλάζιο, δεν μπορεί να είναι αυτοκράτορας και είναι προτιμότερο να θεωρηθεί



ως έπαρχος. Ωστόσο δεν βρίσκει ούτε μία απεικόνιση επάρχου ή άλλου αξιωματούχου με φωτοστέφανο για να παραθέσει ως παράλληλο. Εντοπίζει γαλάζια φωτοστέφανα σε δύο απεικονίσεις μορφών αβέβαιης ταύτισης (του 4ου αιώνα στην Κατακόμβη της Via Latina, και του 6ου στο Wadi Afrit της Ιορδανίας), τις οποίες χρησιμοποιεί ως απόδειξη για το ότι μορφές πλην του αυτοκράτορα μπορούσαν να έχουν φωτοστέφανο. Τα επιχειρήματά της δεν είναι πειστικά.

Σχετικά με την εικονογραφία της θριαμβικής υποδοχής (*adventus/ingressus*) (σσ. 396-407), η συγγραφέας παρουσιάζει πολλαπλά παραδείγματα απεικονίσεων αυτοκρατορικής *adventus*, όπου ο αυτοκράτορας εικονίζεται πεζός ή έφιππος, με το δεξί χέρι υψωμένο σε χαιρετισμό, όπως ο ιππέας της Θεσσαλονίκης. Η ίδια παραθέτει πηγές που επιβεβαιώνουν ότι αντίστοιχες τελετές οργανώνονταν και για την υποδοχή άλλων αξιωματούχων και επομένως ήταν πιθανό να απεικονίζονται και στην τέχνη, αν και δεν έχει σωθεί κανένα παράδειγμα.

Δεδομένου ότι οι περισσότερες από τις σωζόμενες απεικονίσεις αυτοκρατόρων δεν είναι έγχρωμες, η συγγραφέας αποδίδει δευτερεύουσα σημασία στον συνδυασμό των χρωμάτων της ενδυμασίας ως διακριτικό του αυτοκράτορα. Ωστόσο, αξίζει να παρατηρήσουμε ότι τα χρώματα του ιππέα της Θεσσαλονίκης (πορφυρή γλαμύδα με χρυσό ταβλίον, πορφυρά υποδήματα και λευκός χιτωνίσκος)<sup>4</sup> απαντούν μόνο στους αυτοκράτορες των ψηφιδωτών της Ραβέννας, και σε απεικονίσεις βιβλικών βασιλέων (Φαραώ, Σαούλ, Δαβίδ, Σολομών, Ηρώδης) στα ψηφιδωτά της Santa Maria Maggiore και σε μικρογραφίες χειρογράφων. Οι μορφές των βιβλικών βασιλέων είναι στην ουσία το κλειδί για την ερμηνεία του ιππέα της Θεσσαλονίκης, καθώς φέρουν όχι μόνο γλαμύδα με τα ίδια χρώματα, αλλά επίσης και φωτοστέφανο και την μυστηριώδη λευκή ταινία στο κεφάλι. Μάλιστα το φωτοστέφανο χρησιμοποιείται ακόμη και σε απεικονίσεις «κακών» βασιλέων όπως ο Ηρώδης στην Santa Maria Maggiore (στα ψηφιδωτά του θριαμβικού τόξου, 5ου αιώνα) ή ο Φαραώ στις μικρογραφίες της Συριακής Βίβλου της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (6ου αιώνα). Τα στοιχεία της εικονογραφίας των βιβλικών βασιλέων (πορφυρή γλαμύδα με χρυσό ταβλίον,

4. Η συγγραφέας εκφράζει αμφιβολίες για το κατά πόσο η γλαμύδα του ιππέα της Θεσσαλονίκης πρέπει να αναγνωριστεί ως πορφυρή. Πράγματι, δεδομένης της κακής διατήρησης της τοιχογραφίας, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε ο τόνος των χρωμάτων να έχει αλλοιωθεί, ωστόσο ο προσεκτικός συνδυασμός τους για την υποδήλωση αξιώματος είναι νομίζω άμεσα αναγνωρίσιμος.



λευκός χιτωνίσκος, λευκή ταινία στο κεφάλι, φωτοστέφανο) συναποτελούν την σταθερή εικονογραφική απόδοση συγκεκριμένου αξιώματος/τίτλου. Ο τίτλος αυτός δεν είναι δύσκολο να ταυτιστεί. Στο ελληνικό κείμενο της Βίβλου όλες αυτές οι μορφές (Φαραώ, Σαούλ, Σολωμών, Δαβίδ, Ηρώδης) αναφέρονται με την λέξη «βασιλεύς». Κατά συνέπεια είναι εύλογο να θεωρήσουμε ότι ο πρωτοβυζαντινός καλλιτέχνης χρησιμοποίησε την εικονογραφία του βασιλέως, δηλαδή του αυτοκράτορα, για να τους αποδώσει στην τέχνη του. Η σύμπτωση των χρωμάτων της στολής τους με αυτά των αυτοκρατόρων στα ψηφιδωτά της Ραβέννας νομίζω ότι αποδεικνύει επαρκώς την ένταξή τους στην αυτοκρατορική εικονογραφία. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι η ερμηνεία του ιππέα της Θεσσαλονίκης ως αυτοκράτορα ή όχι εξαρτάται από το αν δέχεται κανείς τους βιβλικούς βασιλείς ως δείγματα της αυτοκρατορικής εικονογραφίας. Η Bonnekoh απορρίπτει αυτή την ερμηνεία και πιστεύει ότι οι μορφές αυτές απεικονίζονται με διακριτικά ανώτερου αξιωματούχου ή ξένου ηγεμόνα (σσ. 311-345). Η άποψή της αυτή παίζει καθοριστικό ρόλο στα επιχειρήματά της, αλλά νομίζω ότι δεν τεκμηριώνεται πειστικά.

Προκειμένου να υποστηρίξει την θέση της, η συγγραφέας αναζητά στοιχεία και μαρτυρίες που να πιστοποιούν ότι οι έπαρχοι μπορούσαν να φορούν πορφυρά ενδύματα. Με ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να διαβαστεί η ανάλυση (σσ. 310-345) πάνω σε ένα χωρίο από το *Περί Αρχών* του Ιωάννη Λυδού, στο οποίο περιγράφεται ένας κοντός μανδύας που αποτελούσε διακριτικό των επάρχων (2.13). Στο κείμενο το χρώμα του μανδύα αναφέρεται ως *φοινικοῦν*. Η Bonnekoh μεταφράζει ελεύθερα το επίθετο *φοινικοῦς* ως *purpurner* (πορφυρός) και, βάσει αυτού, καταλήγει στο ότι τα ενδύματα των επάρχων μπορούσαν να είναι πορφυρά. Πράγματι το λεξικό Liddell & Scott μεταφράζει το *φοινικοῦς* ως *purple-red, crimson, and (generally) red*. Ωστόσο, ο Λυδός, που είναι εξαιρετικά ακριβής με την περιγραφή των ενδυμάτων και των υλικών, χρησιμοποιεί για τα πορφυρά στοιχεία της ενδυμασίας το επίθετο *πορφυροῦς* ή *όλοπόρφυρος*, ενώ μια προσεκτική ανάγνωση του χωρίου για τον μανδύα των επάρχων δείχνει ότι το κείμενο μάλλον μιλά για ένδυμα κόκκινου και όχι πορφυρού χρώματος. Κατά την γνώμη μου, η συγγραφέας δεν χρησιμοποιεί σωστά την πηγή.

Η συγγραφέας υποπίπτει σε αντίστοιχο σφάλμα και όταν χρησιμοποιεί (σ. 345) χωρίο του Προκοπίου (*Περί Κτισμάτων* 3.1. 20-22) όπου περιγράφεται η γλαμύδα που έστειλε ο αυτοκράτορας ως προνόμιο στους πέντε συμμάχους σατράπες της Αρμενίας. Η συγγραφέας διαβάει το συγκεκριμένο κείμενο θεωρώντας ότι αναφέρεται σε πορφυρές γλαμύδες με χρυσό ταβλίον, όπως του

ιππέα της Θεσσαλονίκης. Όπως είναι λογικό, μια τέτοια μαρτυρία θα ενίσχυε αποφασιστικά την θεωρία της, αλλά φοβάμαι πως η ανάγνωση της πηγής εκ μέρους της είναι εσφαλμένη. Ο Προκόπιος αναφέρεται σε χλαμύδα από βύσσο (το «μετάξι της θάλασσας»), ένα βαρύτιμο ύφασμα με όψη πυρόξανθη και όχι πορφυρή. Η διατύπωση του εν λόγω χωρίου απλώς τονίζει ότι το ταβλίον της συγκεκριμένης χλαμύδας ήταν χρυσό αντί για το σύννηθες πορφυρό. Το κείμενο μιλά για κιτρινωπή χλαμύδα με χρυσό ταβλίον και δεν υποστηρίζει καθόλου την υπόθεση της Bonnekoh.

Η Bonnekoh επιχειρεί τέλος να εντοπίσει εικονογραφικές μαρτυρίες για επάρχους με πορφυρά ενδύματα στις μικρογραφίες του Σκυλίτζη της Μαδρίτης και σε ένα χειρόγραφο του 11ου/12ου αιώνα στο Princeton. Εκεί όντως απεικονίζονται μορφές αυλικών με πορφυρούς (;) μανδύες (σσ. 335-336), αλλά τα χειρόγραφα αυτά απεικονίζουν τις ενδυμασίες μιας αυλής του 12ου αιώνα, πολύ διαφορετικής από εκείνη της Ύστερης Αρχαιότητας. Επομένως οι συγκεκριμένες μικρογραφίες δεν ενδείκνυνται για σύγκριση με την τοιχογραφία της Θεσσαλονίκης. Αυτή η παρατήρηση ισχύει γενικότερα για την μεθοδολογία της Bonnekoh. Παρά το γεγονός ότι η συγγραφέας χρονολογεί (σωστά) την τοιχογραφία στον 7ο αιώνα και όχι στην Μεσοβυζαντινή περίοδο, οι υποθέσεις πολύ συχνά στηρίζονται σε συσχετισμούς με έργα μεταγενέστερων περιόδων.

Συμπερασματικά, συμφωνώ με την Bonnekoh ότι στις τοιχογραφίες αυτές έχουμε έναν αφηγηματικό κύκλο θαυμάτων του Αγίου Δημητρίου από τον 7ο αιώνα, αλλά διατηρώ επιφυλάξεις ως προς την ταύτιση του ιππέα με έπαρχο. Χωρίς να μπορεί να αποκλειστεί η προτεινόμενη ερμηνεία, η εκδοχή του αυτοκράτορα παραμένει, νομίζω, ισχυρή και το επεισόδιο είναι προτιμότερο να ερμηνευθεί ως θαύμα με αυτοκράτορα, το οποίο δεν περιλαμβάνεται στις σωζόμενες συλλογές των Θαυμάτων του Αγίου Δημητρίου.

Παρά τις διαφωνίες μου με κάποιες από τις θέσεις της συγγραφέως, θα ήθελα να εξάρω το βιβλίο ως προϊόν πολύ σοβαρής έρευνας και ως υπόδειγμα συστηματικής εικονογραφικής ανάλυσης. Η συμβολή της Pamela Bonnekoh στην μελέτη της παλαιοχριστιανικής Θεσσαλονίκης έχει ιδιαίτερη βαρύτητα και είναι αξιέπαινη.

ΕΥΘΥΜΗΣ ΡΙΖΟΣ  
Linacre College, Oxford