
Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 15 (1991)

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ'

Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας

Δημήτριος Ι. ΠΑΛΛΑΣ

doi: [10.12681/dchae.1038](https://doi.org/10.12681/dchae.1038)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΛΛΑΣ Δ. Ι. (1991). Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 15, 119–144. <https://doi.org/10.12681/dchae.1038>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία. Η εικονογραφική
περιπέτεια μιας θεολογικής έννοιας

Δημήτριος ΠΑΛΛΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989-1990), Περίοδος Δ' • Σελ. 119-144

ΑΘΗΝΑ 1991

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΩΣ Η ΘΕΙΑ ΣΟΦΙΑ*
Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΑ ΜΙΑΣ ΘΕΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΝΝΟΙΑΣ

Α΄. ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΙΚΗ ΡΩΜΗ

Στο Εθνικό Μουσείο (των Θερμών) της Ρώμης απόκεινται δύο ανάγλυφες πλάκες, που βρέθηκαν περίπου στα μέσα του περασμένου αιώνα στον Αβεντίνο, έργα κάποιου από τα εκεί σημαντικά μαρμαρογλυφικά εργαστήρια των χρόνων της Τετραρχίας. Ήταν εργαστήριο με πολλούς τεχνίτες, που δεχόταν παραγγελίες τόσο από τους οπαδούς των αρχαίων λατρειών όσο και από τους χριστιανούς. Τα εν λόγω ανάγλυφα συνιστούν αξιοσημείωτη χριστιανική παραγγελία. Είναι και τα δύο διζωνικά, αλλά ελλιπή κατά μεγάλο μέρος. Στο ένα από αυτά — υπ' αριθ. 67.507 (διαστ. 1.13×0.92 μ.) — παριστάνονται η Επί του Όρους Ομιλία (Ματθ. 5, 1-7, 29) ως κύριο θέμα και θαύματα (Εικ. 1)· στο άλλο — υπ' αριθ. 67.506 (διαστ. 1.01×0.58 μ.) —, ο Πολλαπλασιασμός των Άρτων (Ματθ. 14, 14-21 και 15, 32-38 και Μαρκ. 8, 1-9) και ομοίως θαύματα (Εικ. 3). Υπήρχαν και άλλες σκηνές, πιθανώς θαύματα επίσης, που όμως, καθώς δεν έχουν διασωθεί ολόκληρες, δεν είναι αναγνωρίσιμες με ασφάλεια. Σχετικώς προς την εύρεση των αναγλύφων τούτων δεν υπάρχουν ασφαλείς πληροφορίες· γι' αυτό και θεωρείται από άλλους ότι ανήκαν σε σαρκοφάγο, από άλλους ότι είχαν χρησιμεύσει ως κάλυμμα σε αρκοσόλιο και από άλλους ότι συνιστούσαν διακοσμητικό στοιχείο κάποιου από τους χώρους χριστιανικής λατρείας στη Ρώμη.

Έχουν προσέξει στα δύο αυτά ανάγλυφα ότι ο τύπος κεφαλιού του Χριστού της Επί του Όρους Ομιλίας (Εικ. 2) διαφέρει από τον τύπο κεφαλιού του των σκηνών των θαυμάτων, βεβαίως δε και του Πολλαπλασιασμού των Άρτων (Εικ. 3). Γι' αυτό και έχει διατυπωθεί η γνώμη ότι ως θαυματουργός σ' αυτά δεν παριστάνεται ο Χριστός αλλ' οι απόστολοι. Έχει επίσης παρατηρηθεί ότι η καλλιτεχνική απόδοση των εν λόγω αναγλύφων προδίδει επαρχιακότητα, που σημαίνει ότι ο τεχνίτης των, που βεβαίως εργαζόταν βασισμένος σε σχέδια που υπήρχαν στο εργαστήριο, σε τετράδια με υποδείγματα, μετέφερε στο μάρμαρο με παθητικότητα συνηθισμένους τύπους προσώπων ή συνθέσεων· εννοώ

εκείνους, που οι κατασκευαστές — ο εντολοδότης και ο τεχνίτης — είχαν θεωρήσει πρόσφορους στο να χρησιμοποιηθούν ως υποδείγματα για την απόδοση των θεμάτων της ειδικής αυτής παραγγελίας. Ερμηνευτικό πρόβλημα θέτει, κυρίως, η ιδιαιτερότητα του τύπου του Χριστού της Επί του Όρους Ομιλίας, για τον λόγο ότι στις σκηνές των θαυμάτων το κεφάλι του Χριστού είναι αποδοσμένο σε διαφορετικό τύπο· με μωτερό γένειο και κοντή κόμη. Αλλά παρατηρώ από τώρα ότι τα δύο αυτά χαρακτηριστικά έχουν αποδοθεί συμφώνως προς τον τύπο κόμμωσης και γενείου, που συνιστούσε τον χριστιανικό τρόπο δημόσιας εμφάνισης των πιστών (βλ. κατωτ., σ. 123 κ.ε.)· ότι, επομένως, δεν είναι απαραίτητο, εξ αιτίας αυτής της διαφοράς ως προς τον τύπο κεφαλιού του Χριστού στις σκηνές θαυμάτων, όπου ο ίδιος ο Χριστός διαδραματίζει το εναργέστερο μέρος, να θεωρηθεί, εντελώς έξω από την ιστορία, ότι εισάγονται ως εκτελεστές των οι απόστολοι. Φαίνεται όμως να υποσημαίνει εισέτι η προκειμένη τυπολογική διαφορά — σ' ένα και το αυτό μνημείο —, ως προς την απόδοση της μορφής του Χριστού, ότι στο ρωμαϊκό εκείνο εργαστήριο γλυπτικής δεν είχε ακόμη διαμορφωθεί τύπος προσώπου του Χριστού, παράδοση εικονογραφική, που να δεσμεύει (βλ. στο τέλος την Παρέκβαση). Ν' αποποιηθούμε εύκολες υποθέσεις στη λύση του προβλήματος, που θέτει η τυπολογική διαφορά στην απόδοση της μορφής του Χριστού της εδώ επί του Όρους Ομιλίας.

Στην Επί του Όρους Ομιλία (Εικ. 1) παριστάνεται ο Χριστός σε τύπο Δία να κάθεται — σε δεύτερο επίπεδο — αντίκρυ μιας σειράς ακροατών καθιστών επίσης. Έχει το δεξιό χέρι υψωμένο σε χειρονομία αυτοκρατορικής προσλαλιάς (adlocutio), της ευλογίας κατά τον δυτικό τύπο, ενώ με το αριστερό, προβαλλόμενο κάτω από το αναδιπλούμενο ιμάτιο, κρατεί υψηλά, να το επιδεικνύει, μισοεκτυλιγμένο ειλητάριο — τη διδασκαλία του. Δεξιά του παραστέκεται γυναικεία μορφή να κοιτάζει προς το πρόσωπο του Χριστού. Από το

* Ανακοινώθηκε σε ομιλία οργανωμένη από το Μουσείο Μπενάκη (12 Δεκεμβρίου 1989).

βαθιά κολπούμενο ιμάτιό της προβάλλεται το δεξιό της χέρι σε χειρονομία όπως του Χριστού. Το κεφάλι του Χριστού είναι με πλούσια μαλλιά και κοντά άτακτα γένεια, με μύτη κάπως σιμή και με ματιά ζωηρή (Εικ. 2). Η ενεργητική αυτή διάθεση στην όλην έκφραση του Χριστού τονίζεται και με τη στάση του αριστερού του ποδιού, τραβηγμένου προς τα μέσα.

Έχει ήδη παρατηρηθεί ότι ο Χριστός της επί του Όρους Ομιλίας παριστάνεται σε τύπο Δία· αλλ' επειδή η σκηνή, στην οποία συμμετέχει ως κύριο συνθετικό της στοιχείο, συνδέεται με άλλες που παριστάνουν από μέρος του ιάσεις, θεωρήθηκε ότι το εδώ πρόσωπο του Χριστού αποδόθηκε με χαρακτηριστικά Ασκληπιού, για τον λόγο ότι κατά τους χρόνους της αντιδικίας της προς τον αρχαίο κόσμο η αρχέγονη εκκλησία απέδιδε στον Χριστό ιδιότητες παράλληλες προς εκείνες του ιαματικού θεού της αρχαιότητας. Γιατί και οι χριστιανοί αποκαλούσαν τον Χριστό ιατρό, τη θεία δ' ευχαριστία «φάρμακον ζωής» (Σεραπίων., Ευχή 13, 4) και «φάρμακον άφθαρσίας» (Ιγνάτ., Επιστ. Εφεσ. 20, 2), όπως εξ άλλου οι αρχαίοι αποκαλούσαν τον Ασκληπιό Σωτήρα. Για τον λόγο δε τούτον προτάθηκε να εξηγηθεί η δεξιά του Χριστού-Ασκληπιού γυναικεία μορφή, κατανοητή στην αρχαία εικονογραφία ως παράσταση της Υγείας, εδώ ως παρουσία μάλλον Μούσας, να εμπνέει τον Χριστόν-Ασκληπιό.

Σε κοινωνία συγκρητιστική δεν ήσαν αδύνατες συγκλίσεις όπως η παραπάνω. Αλλ' ο τύπος του κεφαλιού του Χριστού στο ανάγλυφο που μας απασχολεί, στρογγυλός με χαμηλό μέτωπο και κοντό γένειο, προπαντός όμως η ενεργητική του έκφραση, δεν θυμίζουν αναντιρρήτως χαρακτηριστικά Ασκληπιού, του ήπιου θεού της αρχαιότητας (Εικ. 4). Πειστικότερη είναι η μορφολογική αναγωγή προς τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του Δία. Αλλ' η παρουσία της γυναικείας μορφής, σε τόσο στενήν εικονογραφική συνάφεια μαζί του, οδηγεί ασφαλέστερον προς αναγνώριση χαρακτηριστικών φιλοσόφου της αρχαιότητας, καθώς μάλιστα παριστάνεται ο Χριστός εδώ με το ιμάτιο να αφήνει ελεύθερο τον ένα από τους ώμους· να θυμίζει βεβαίως Δία, αλλά και φιλόσοφο. Γιατί ήταν διάχυτη η πίστη ότι ο φιλόσοφος, ο κάθε άνθρωπος παιδείας, ήταν άνθρωπος των Μουσών («μουσικός άνήρ»), αφιερωμένος στις Μούσες και, αντιστοίχως, προστατευόμενος των Μουσών. Θεωρούσαν ότι ο «μουσικός άνήρ» είναι αφηρωισμένος, ότι διατελεί σε κατάσταση μετάστασης στον κόσμο των θεών και των ηρώων· γι' αυτό και παρίσταναν τους «μουσικούς άνδρες» με τα εξωτερικά γνωρίσματα θεού. Σε απεικόνιση φιλοσόφου έχει βεβαίως τη θέση της συμπάρσταση Μούσας, όπως π.χ. στη μία από τις στενές πλευρές οσιτιανής σαρκοφάγου (Εικ. 5) παράσταση φιλοσόφου, που φέ-



Εικ. 1. Η επί του Όρους Ομιλία. Ανάγλυφο του Εθνικού Μουσείου (των Θερμών) Ρώμης υπ' αριθ. 67.507. (Φωτ. του Γερμ. Αρχαιολ. Ινστιτούτου).

Εικ. 2. Ο Χριστός της σκηνής της Επί του Όρους Ομιλίας. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

Εικ. 3. Ο Πολλαπλασιασμός των Άρτων. Ανάγλυφο του Εθνικού Μουσείου (των Θερμών) Ρώμης υπ' αριθ. 67.506. (Φωτ. του Γερμ. Αρχαιολ. Ινστιτούτου).

ρεται να συνομιλεί με όρθια γυναικεία μορφή· πιθανώς του Σωκράτη με τη Διοτίμα. Εδώ ο φιλόσοφος παριστάνεται κάτω από τόξο, σύμβολο του ουρανού, ως αφηρωισμένος. Η έννοια περί «μουσικού άνδρος» χρησιμοποιείται και από τους χριστιανούς ως προς τη σχέση του πιστού προς τον Θεό (Ωριγ., Εις Ματθ. 5, 9: 'Αλλ' έλθών ό πεπαιδευμένος την του Θεού μουσικήν, σοφός τής έν έργοις και λόγοις τυγχάνων... άποτελέσει φθόγγον μουσικής Θεού).

Για να εξηγήσουν την κάποια ασχήμια του εδώ κεφαλιού του Χριστού-φιλοσόφου, με τα άτακτα μαλλιά και το γένειο αφρόντιστο, θεώρησαν επίσης, σχεδόν αφότου βρέθηκε το ανάγλυφο τούτο στον Αβεντίνο, ότι ο εδώ Χριστός αποδίδεται ως κυνικός φιλόσοφος· και, για να δώσουν θεολογικήν ερμηνεία στην ασχήμια του, επικαλέσθησαν από τον προφήτη Ησαΐα το χριστολογικό χωρίο, όπου γίνεται λόγος για την ασχημότητα του Μεσσία (Ουκ έστιν είδος αυτώ ουδέ δόξα· και είδομεν αυτόν και ουκ είχεν είδος ουδέ κάλλος· αλλά τό είδος αυτου άτιμον και έκλείπον παρά πάντας τους υίους των ανθρώπων: Ησ. 55, 2-3)· ενός λυτρωτή, λοιπόν, των ομοίων του, ταπεινών και ανθρώπων της δυστυχίας. Και θεωρήθηκεν ότι η μορφή αυτή του

2

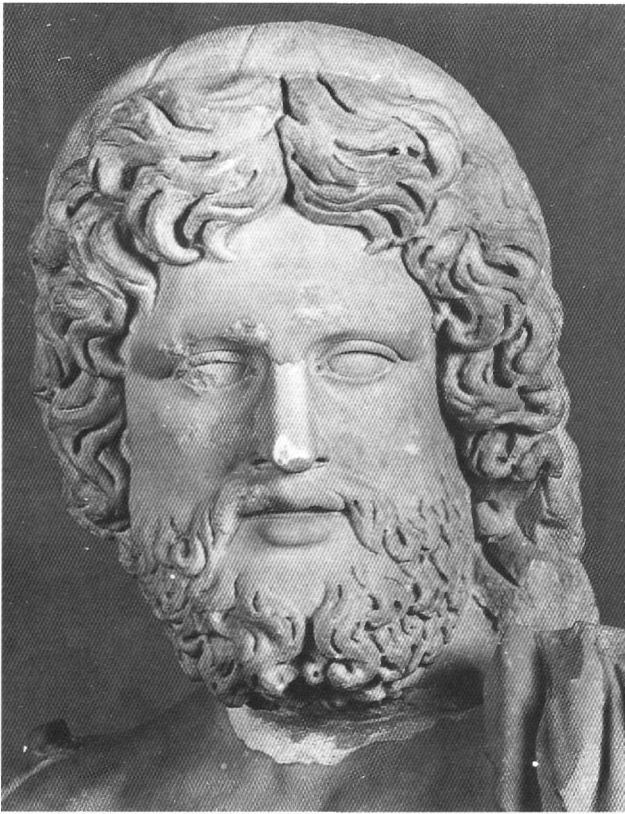


Χριστού, ως κυνικού φιλοσόφου, αντανακλά αντίληψη περί του Χριστού ως περιπλανώμενου και απεριποίητου κήρυκα, άσχημου, αλλά συγκινητικώς συμπαραστάτη του φτωχού λαού.

Αλλά το κείμενον αυτό του Ησαΐα εξηγείται ως αναφερόμενο στο Πάθος του Χριστού. Εξ άλλου, αν και συνέβαινε κυνικοί φιλόσοφοι να προσέλθουν στον χριστιανισμό, οι χριστιανοί του 3ου προς τον 4ο αιώνα δεν αποτελούσαν κοινωνία από συναισθηματικούς και περιπλανώμενους ανθρώπους, από αρνητές, που ν' αντιδρούν στην κοινωνική πειθαρχία, ούτε παραμελούσαν την εξωτερική των εμφάνιση όπως οι κυνικοί. Είναι βεβαίως δυνατόν μέλη της εκκλησίας του πρώιμου και ενθουσιαστικού χριστιανισμού, περιμένοντας την Δευτέρα Παρουσία και την είσοδό των στον Παράδεισο, να είχαν περιπέσει σε ατημελησία, σε παρερμηνείες της ηθικής διδασκαλίας της εκκλησίας και σε κοινωνικές αταξίες, όπως συνάγεται από την καταδίκη του τρόπου ζωής των αιρετικών Μασσαλιανών (Επιφάν., Κατά αιρέσ. 8). Ήδη όμως προς το τέλος του 2ου αι. ο αλεξανδρινός Κλήμης, για ν' αναδείξει την υποδειγματική παρουσία των χριστιανών μέσα στο κοινωνικό σύνολο και την ανώτερη ποιότητά των, τους αντιπαραβάλλει προς όλους όσους υπηρετούσαν εξωχριστιανικές λατρείες, για τους οποίους —παραδείγματα προς αποφυγήν— παρατηρεί ότι διακρίνονταν για την απλυσία των μαλλιών των και για τη βρώμικη και κουρελιασμένην ενδυμασία των, ότι τα

3





Εικ. 4. Κεφαλή Ασκληπιού. Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αριθ. Γ 263 (Φωτ. Εθν. Αρχαιολ. Μουσείου).

λουτρά ήσαν σ' αυτούς άγνωστα και ότι έτρεφαν νύχια ωσάν των θηρίων (*Ίδέτω τις ύμῶν τοὺς παρὰ τοῖς εἰδώλοις λατρεύοντας, κόμη ρυπῶντας, ἐσθῆτι πιναρᾶ καὶ κατερρωγία καθυβρισμένους, λουτρῶν μὲν παντάπασιν ἀπειράτους, ταῖς δὲ τῶν ὀνύχων ἀκμαῖς ἐκτεθηρωμένους...* Οὗτοί μοι δοκεῖ πενθεῖν, οὐ θρησκεύειν τοὺς θεοὺς... Καὶ ταῦτα ὀρῶντες τυφλώττετε καὶ οὐχὶ πρὸς τὸν δεσπότην τῶν πάντων καὶ κύριον τῶν ὄλων ἀναβλέπετε: Κλήμ., Προτρεπτ. 10). Διαμορφώθηκε δ' ενωρίς ένας κανόνας εξωτερικής συμπεριφοράς και εμφάνισης των χριστιανών, αντίθετος προς τις συνήθειες των κυνικών. Στην ελληνιστική μεγαλόπολη της Αλεξάνδρειας ο Κλήμης συμβουλεύει τους χριστιανούς να τρέφουν γένειο, είτε μεγάλο είτε μικρό, να έχουν όμως το κεφάλι κουρεμένο, εκτός από τους κατασαρομάλληδες, που όμως έπρεπε να διευθετούν έτσι τα μαλλιά των, ώστε να μη πέφτουν σε πλοκάμους όπως των γυναικών (Κλήμ., Παιδαγωγ. III 9, 60). Ο ειρωνικός Λουκιανός, κριτικός παρατηρητής της συμπεριφοράς των ανθρώπων του καιρού του, μιλάει με συμπάθεια για τους χριστιανούς: τους εκτιμά για τη σοβαρή των εμφάνιση, με την όψη των να διαυγάζει

σεμνότητα, με περιποιημένο γένειο και με την όλη των εξωτερική παρουσία να εμπνέει εμπιστοσύνη. Και κατειρωνεύεται κυνικούς, που γύριζαν στους δρόμους με φιλοσοφική ενδυμασία λερωμένη (*τρίβωνα πιναρόν*: Λουκιαν., Περὶ Περειγρίν. τελευτ. 15), μάλιστα δε όσους από αυτούς παρανοούσαν τον χριστιανισμό, για τον όποιον ο Λουκιανός έτρεφε σεβασμό. Οι χριστιανοί δεν περιφρονούσαν την κοινή γνώμη· και δεν θα ήταν δυνατόν ο εντολοδότης της κατασκευής του αναγλύφου μας να παραλληλίσει τον Χριστό, τον Θεό του, με —δίχως κοινωνικήν εκτίμηση— κυνικό φιλόσοφο.

Η δεξιά του Χριστού γυναικεία μορφή εικονίζεται να διατελεί σε άμεσην επικοινωνία μαζί του. Η ματιά της αποκαθιστά έναν αόρατο δεσμό ανάμεσα της και στο ευαγγέλιό του, που το κρατεί υψωμένο, ή σε όσα βγαίνουν από το στόμα του. Εικονογραφικώς συμπίπτει προς Μούσα που συνομιλεί με «μουσικόν άνδρα» (Εικ. 5), τον εδώ φιλόσοφο-Χριστό (Εικ. 1), του όποιου η ασχήμια σχεδόν αναγκάζει να θυμηθούμε τον Σωκράτη και τον μυστικό διάλόγό του με τη Διοτίμα. Ο Σωκράτης ήταν πράγματι από τα πρόσωπα της αρχαιότητας που οι πρώτοι λόγιοι της εκκλησίας, όπως ο απολογητής και φιλόσοφος Ιουστίνος, ο Κλήμης ο Αλεξανδρινός και ο πολυμερέστατος Ωριγένης ιδιαίτερος τον επικαλέσθηκαν, για να στηρίξουν τον χριστιανισμό απέναντι των επιθέσεων από μέρος των μη χριστιανών λογίων. Τόνιζαν τις παράλληλες διαδρομές της ζωής του Χριστού και της ζωής του Σωκράτη: την παραπομπή και των δύο σε δίκη, την καταδίκη των σε θάνατο επί ασεβεία και την εκούσια υποταγή των στον νόμο. Εκτός όμως από τις εξωτερικές αυτές ομοιότητες των δύο βίων, η χριστιανική λογιοςύνη, που είχαν εκκολαφθεί μέσα από την ελληνική παιδεία, θεωρούσε ότι η ελληνική φιλοσοφία ήταν αποτέλεσμα θείας διεργασίας για να προλειανθεί το έδαφος προς ευκολότερη διάδοση της νέας διδασκαλίας ανάμεσα στους λάτρεις των αρχαίων θεών· ότι η ελληνιστική φιλοσοφία συνιστά τον «σπερματικό λόγο» του Θεού, είδος θείας γνώσης της χριστιανικής διδασκαλίας ανάμεσα στους ειδωλολάτρες πριν από την έλευση του Μεσσία-Χριστού στον κόσμο· και, ότι η αρχαία παιδεία συνιστά τον προθάλαμο του χριστιανισμού. Ειδικώς δε ως προς τον Σωκράτη δίδασκαν ότι ήταν «έλλην» (ειδωλόλατρης) μόνον ως προς τη γλώσσα, γιατί ουσιαστικώς ήταν χριστιανός πριν από τον Χριστό.

Βασική διαφορά του Χριστού από τον Σωκράτη συνιστούσε, για τους χριστιανούς, το ότι ο Χριστός με τη δύναμή του —τις θαυματουργικές του πράξεις— ήταν ο Σωτήρας· και ότι, γι' αυτήν του την ιδιότητα, οι οπαδοί του προσέφεραν τη μαρτυρία των με αυτοθυσία μέχρι θανάτου· ενώ για τον Σωκράτη και τη διδασκα-

λία του κανείς από τους οπαδούς του δεν έφθασεν ως εκεί (ἄ —ενν. οι θαυμαστές πράξεις— ὁ ἡμέτερος Χριστός διὰ τῆς ἑαυτοῦ δυνάμεως ἔπραξε. Σωκράτει μὲν γὰρ οὐδείς ἐπιστεύθη ὑπὲρ τούτου τοῦ δόγματος ἀποθνήσκειν· Χριστῷ δὲ καὶ τῷ ὑπὸ Σωκράτους ἀπὸ μέρους γνωσθέντι —Λόγος γὰρ ἦν καὶ ἔστιν ὁ ἐπὶ παντὶ ὦν ... — ... ἐπέισθησαν ... καὶ δόξης καὶ φόβου καὶ θανάτου καταφρονήσαντες. Ἰουστίν., Απολογ. II, 10). Στη Δύση, είναι αλήθεια, οι λατινοί θεολόγοι —Μινούκιος Φήλιξ, Νοβατιανός, Τερτυλλιανός—, αν και αναγνώριζαν το θετικό έργο του Σωκράτη στον αρχαίο κόσμο, από την άποψη κυρίως του ότι είχε μετατρέψει τη φιλοσοφία σε ηθική, ήταν ωστόσο αντίθετοι προς θετικό παραλληλισμό του Σωκράτη προς τον Χριστό· κατηγορούσαν την ηθική του ως παραποίηση της αληθινής, της χριστιανικής, και θεωρούσαν ότι ο Σωκράτης ήταν, συνεπώς, ανήθικος και ουσιαστικώς άθεος, αφού πίστευε σε ψεύτικους θεούς. Αλλ' αυτά πολύ πριν από τα μέσα του 3ου αιώνα, πριν από το μεσουράνημα της πλατωνικής φιλοσοφίας στη Ρώμη μέσω του νεοπλατωνικού Πλωτίνου. Στην Ανατολή αρνητική θέση για τον Σωκράτη θα εκδηλωθεί μόλις περί τα τέλη του 4ου αιώνα (ιδιαίτερος στην —ελληνιστική— Αλεξάνδρεια, από τον πατριάρχη της Κύριλλο). Κατά την εποχή όμως που λαξεύθηκε η μορφή του Χριστού-φιλοσόφου στην πλάκα του Αβεντίνου, συνιστούσε ζωντανό ακόμη «μύθο» στη Ρώμη το πρόσωπο του Σωκράτη, όπως τον είχε παρουσιάσει εκεί, ανάμεσα στην αυτοκρατορική αυλή και στους ρωμαίους ευγενείς, ο Πλωτίνος.

Στο άσχημο πρόσωπο του Χριστού της Επί του Όρους Ομιλίας του αναγλύφου του Αβεντίνου (Εικ. 2) δεν θ' αναγνωρίσουμε, εννοείται, αποδοσμένα με πιστότητα τα συμφώνως προς την παράδοση εικονογραφικά χαρακτηριστικά του αθηναίου φιλοσόφου. Η εικονογραφική πιστότητα σ' αυτή την περίπτωση θα ήταν παραπλανητική, γιατί η απόδοση των θεολογικών ιδεών, που επιζητήθηκε να διατυπωθούν με τα θέματα των εν λόγω αναγλύφων, θα έχανε σε διαύγεια. Εξ άλλου η όψιμη αρχαιότητα δεν συγκρατούσε πολύ τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Σωκράτη. Πάντως ο πυρήνας της σύνθεσης με τον Χριστό ως φιλόσοφο και με παραπλεύρως γυναικεία μορφή, όπως στο ρωμαϊκό ανάγλυφο των Θερμών (Εικ. 1), απαντάται στη Ρώμη περί τα μέσα του 2ου αι. μ.Χ. (βλ. Εικ. 5). Παραλληλισμός του Χριστού προς αρχαίο φιλόσοφο απαντάται στη Ρώμη και μετά περίπου μια γενεά από τους χρόνους του αναγλύφου του Αβεντίνου, σε γραπτή διακόσμηση νεκρικού θαλάμου της κατακόμβης της Βία Λατίνα. Εδώ αντιπαρατίθενται: παράσταση του Χριστού με φωτιστέφανο ανάμεσα στους αποστόλους Πέτρο και Παύλο (Εικ. 6) και σκηνή με μεγάλο-



Εικ. 5. Ο Σωκράτης με τη Διοτίμα (:). Στενή πλευρά της σαρκοφάγου των Μουσών, Όστια (Reinach, *Repert. de reliefs*, III, 196, 3).

σωμον άνδρα και με το ιμάτιό του ν' αφήνει γυμνό τον ένα του ώμο, εδώ ανάμεσα σε όμιλο εικονισμένων σε μικρότερη κλίμακα, να κάθονται δε όλοι πίσω από κατακείμενο γυμνό πτώμα νέου και ένας από τον όμιλο να θίγει τον νεκρό με μακρύ ραβδί (Εικ. 7). Το πρώτο από τα δύο αυτά θέματα μαρτυρεί προχώρηση της χριστιανικής εικονογραφίας προς αυτοτελή έκφραση του δευτέρου όμως η ερμηνεία είναι δύσκολη. Το κύριο πρόσωπο σε τούτο, καθώς αποδίδεται ωσάν ημίθεος, θεωρείται φιλόσοφος ανάμεσα σε μαθητές του, ερμηνεύουν δε τη σκηνή άλλοι ως διδασκαλία χειρουργικής και άλλοι ότι παριστάνει τον Αριστοτέλη να εκθέτει τη διδασκαλία του περί παρουσίας ψυχής στον άνθρωπο. Αλλ' εδώ, παρά το ότι η αρχαία εικονογραφία, που συνιστά την άμεση πηγή έμπνευσης της σύνθεσης αυτής, τώρα διέθετε σύμβολα για την παράσταση της ψυχής, οι κατασκευαστές της τοιχογραφίας δεν παρεμβάλλουν σύμβολό της για να υποβάλλει το νόημα της σκηνής. Το μακρύ ραβδί, με το οποίο εγγίζεται το πτώμα, αποκτά νόημα, νομίζω, αν θεωρηθεί ως η θαυματουργική ράβδος, το σύμβολο δύναμης και εξουσίας (*virga virtutis*), η παρουσία της

6



7

Εικ. 6. Ο Χριστός ανάμεσα στους Πέτρο και Παύλο. Λεπτομέρεια. Ρώμη, τοιχογραφία της κατακόμβης της Βία Λατίνα. (Φωτ. του Παπικού Αρχαιολ. Ινστιτ. Ρώμης).

Εικ. 7. Αλληγορία του Χριστού ως θαυματουργού και σωτήρα. Ρώμη, τοιχογραφία της κατακόμβης της Βία Λατίνα. (Φωτ. του Παπικού Αρχαιολ. Ινστιτ. Ρώμης).

οποίας υποσημαίνει, ως νοηματικό ακόλουθο, κάποιαν ενέργεια σχετική προς τη δύναμη που, στην περίπτωση αυτή, συμβολίζει η ράβδος σε σχέση προς το πτώμα, τούτο ως υποδήλωση του θανάτου· εννοώ τη μετάσταση από τον θάνατο στη ζωή, την έννοια περί αναστάσεως των νεκρών. Νομίζω δηλαδή ότι με τον χειρισμόν αυτόν ενός από τα δευτερεύοντα πρόσωπα της σκηνής, να θίγει το πτώμα με τη θαυματουργική ράβδο, υπονοείται η ευαγγελική διήγηση, όπου ο λόγος για τη μεταβίβαση από τον Χριστό στους αποστόλους της «ἐξουσίας» ν' ανασταίνουν νεκρούς ('Ο Χριστός ἔδωκεν αὐτοῖς ἐξουσίαν ... καὶ νεκρούς ἐγείρετε: Ματθ. 10, 1 και 8). Με άλλα λόγια, νομίζω ότι με την εν λόγω σκηνή διατυπώνεται η πίστη στην ανάσταση των νεκρών. Και φαίνεται ότι την απέδωσαν εικονογραφικώς με αλληγορική παράσταση του Χριστού ως φιλοσόφου ανάμεσα στους μαθητές του, επειδή το θέμα, μια αφήγηση νοηματική, δίχως αναφορά σε συγκεκριμένη δράση, εννοώ πλοκή προς ιστορούμενο από τα ευαγγέλια θαύμα ανάστασης νεκρού από μέρους του Χριστού, δεν ήταν εύκολο να παρασταθεί με άλλον τρόπο. Γιατί δεν θέλησαν ν' απεικονίσουν απλώς την πίστη στην ανάσταση, αλλά την από μέρος των αποστόλων (της εκκλησίας) κατοχή της δύναμης ν' ανασταίνουν. Η παράσταση του Χριστού στη δόξα του (ο φωτοστέφανος) ανάμεσα στους Πέτρο και Παύλο (Εικ. 6) υποσημαίνει την υπόσχεση για τη μακαριότη-

τητα στον χώρο του θείου φωτός. Τα δύο θέματα συνάπτονται μεταξύ των με νοηματικό δεσμό· υποσημαίνεται μέσω αυτών ότι η εκκλησία εγγυάται την ανάσταση και την πέρα από τον τάφο μακαριότητα. Ας παρατηρηθεί ακόμη, παρεμπιπτόντως, ότι στην εδώ, προχωρημένη από την άποψη χριστιανικής εικονογραφίας, παράσταση του Χριστού το κεφάλι του αποδίδεται με κοντό γένειο, χαμηλό μέτωπο, μύτη κάπως σιμή και πυκνά άτακτα μαλλιά· χωρίζει απόσταση τον τύπο τούτον κεφαλιού του Χριστού από τον ιστορικό τύπο κεφαλιού του Χριστού που θα επικρατήσει αργότερα (βλ. κατωτ. την Παρέκβαση).

Η αδυναμία ακριβώς παραστατικής διατύπωσης αφηρημένης έννοιας, περί της Θείας Σοφίας κατά την Επί του Όρους Ομιλία, οδήγησε, καθώς πιστεύω, τον εντολοδότη των αναγλύφων του Αβεντίνου στην παρομοίωση του Χριστού προς τον Σωκράτη, γενικώς προς φιλόσοφο· με την παραλλήλως δε απεικόνιση θαυμάτων του (Εικ. 1 και 3) επιδιώχθηκε να διατυπωθεί μαζί και η έννοια για την υπερφυσική δύναμη του Χριστού, η ιδιότητά του ως Σωτήρα. Διατυπώνεται όμως με τον τρόπο τούτον η χριστιανική εσχατολογία, επικεντρωμένη στο πρόσωπο του βιβλικού Μεσσία, με τον οποίο ταυτίζεται ο Χριστός της εκκλησίας, με αποστολή του την εκπλήρωση του σχεδίου του Θεού για τη σωτηρία των ανθρώπων — τη μετάστασή των σε μια μη υλική ζωή θείας μακαριότητας.

Ως Μεσσίας ο Χριστός συνιστά την έκφραση της θείας Σοφίας, για την εκπλήρωση του θείου σχεδίου σωτηρίας. Συμφώνως προς τα ευαγγέλια ο Χριστός είναι η θεία Σοφία και ο Λόγος του Θεού (Ματθ. 13, 54· Μαρκ. 6, 2· Λουκ. 2, 40· Ιω. 1, 1-3), που συγκεντρώνει μαζί με τη θεία σοφία και τη θεία δύναμη, με την οποίαν επιτελεί θαύματα και δωρίζει τη σωτηρία. Επί του προκειμένου διατυπωμένο από τον Παύλο το κήρυγμα της εκκλησίας ήταν: *Ἡμεῖς δὲ κηρύσσομεν Χριστὸν ἐσταυρωμένον ... Χριστὸν Θεοῦ δύναμιν καὶ Θεοῦ σοφίαν ... ὃς ἐγενήθη ἡμῖν σοφία ἀπὸ Θεοῦ, δικαιοσύνη, ἁγιασμός καὶ ἀπολύτρωσις* (Α΄ Κορ. 1, 23-30). Οι δύο αυτές έννοιες, που ενυπάρχουν στο πρόσωπο του Χριστού, εικονογραφικῶς αισθητοποιούνται ως σ' ένα σημείο με τα σύμβολα που φέρεται να κρατεῖ στα χέρια του (Εικ. 1 και 3)· ἴτοι το ειλητάριο, όπου περιέχεται η διδασκαλία του και περιγράφονται τα έργα του, και η ράβδος δύναμης, αξίας, «αρετῆς» (*virga virtutis*), που πιστοποιεῖ τη θαυματουργική του ιδιότητα.

Στην παύλειαν αὐτή διατύπωση των ιδιοτήτων του Χριστού, ως λυτρωτή, φορέα της σοφίας και της δύναμης του Θεού, κάποιος από τους χριστιανούς της Ρώμης ἔδωσε με πρόσθετην εκκλησιολογική φόρτιση παραστατικήν υπόσταση σε σύνθεση, που απαντάται στη σαρκοφάγο υπ' αριθ. 70 του Μουσείου του Καπιτωλίου (Εικ. 8). Στο μέσο της σύνθεσης εικονίζεται η προτομή του νεκρού, ενός παιδιού, σε κύκλο, σύμβολο του ουρανού· εννοεῖται ο νεκρός να ἔχει υπερβεί στον χώρο της θείας μακαριότητας, όπου βασιλεύει ειρήνη αιώνια (τα δύο περιστέρια υψηλά). Μεταβατικό μέσο προς αὐτήν την κατάσταση εἶναι η θεία ευχαριστία («φάρμακον ζωῆς» και «αφθαρσίας», βλ. ανωτ., σ. 122), μυστήριο ἰδρυμένο από τον Χριστό και αλληγορούμενο στη σύνθεση αὐτήν από την παράσταση ποιμένα που αρμέγει πρόβατο (*καὶ ἐκ τοῦ τυροῦ, οὗ ἤμελγεν* —ενν. ο ποιμένας— *ἔδωκέν μοι ὡσεὶ ψωμίον· καὶ ἔλαβον ζεύξασα τὰς χεῖρας καὶ ἔφαγον· καὶ εἶπον ἅπαντες οἱ παρεστῶτες· Ἀμήν·*: Μαρτύριον Περπέτουας), τροφή ποθητή η θεία ευχαριστία σαν το γάλα για το βρέφος (το θέμα θυμίζει την ορφική ρήση: *Ἐριφος ἐς γάλα ἔπετον*). Αριστερά ο Χριστός, αγένειος και ὀρθος με ειλητάριο στο ἓνα του χέρι και τη ράβδο στο ἄλλο, ανασταίνει τον Λάζαρο. Δεξιά πάλιν ο Χριστός, ομοίως αγένειος, ἀλλά καθισμένος σε δίφρο —τύπος διδασκάλου— και με ειλητάριο ἐπίσης, διδάσκει τους γύρω του, με εμπρός του μια γυναικεία μορφή, ὡπως στην ἐπί του Ὅρους Ομιλία της πλάκας του Αβεντίνου (Εικ. 1), να τον κοιτάζει· ἐδώ με το ἓνα χέρι της σε χειρονομία προσλαλιάς ἐπίσης, με το ἄλλο της ὡμως να κρατεῖ ειλητάριο. Τέλος, στην ἄκρη αριστερά ο Χριστός με τη ράβδο και ειλητάριο και κάτω κίστη με

ὀρθια περιελιγμένα ειλητάρια (η κίστη με τα ειλητάρια ως σύμβολο παιδείας, λογιότητας), ο Χριστός λοιπόν ως κάτοχος της θείας —της βιβλικῆς— ἀλήθειας· και δεξιά παράσταση γυναίκας με το ἓνα της χέρι υψωμένο σε χειρονομία ομιλίας, με το ἄλλο να κρατεῖ ειλητάριο, χαμηλά δε κίστη πάλι, η γυναίκα αὐτή ως αλληγορία της εκκλησίας, θεματοφύλακας του χριστιανικοῦ κηρύγματος σωτηρίας (η κίστη). Αλληγορεῖται στο ἀνάγλυφο τούτο η θεία Σοφία και Δύναμη του Χριστού, που, ἐμπιστευμένα στην εκκλησία, προσφέρονται για τη σωτηρία (Κλ ήμ. Αλεξ., Στρωματ. 1, 4: *Τὴν σοφίαν τοῦ Θεοῦ πολυμερῶς καὶ πολυτρόπως ... τὴν ἑαυτῆς ἐνδεικνυμένην δύναμιν εἰς τὴν ἡμετέραν εὐεργεσίαν*), συμφώνως προς την παλαιὰ παύλεια θέση (βλ. ανωτέρω). Στη γλυπτή διακόσμηση της σαρκοφάγου αριθ. 70 του Μουσείου του Καπιτωλίου ἀποδίδεται με μία σύνθεση ὅ,τι στα ἀνάγλυφα από τον Αβεντίνο σημαίνεται διαμοιρασμένο σε δύο συνθέσεις και με περισσότερα παραδείγματα θαυμάτων. Η Επί του Ὅρους Ομιλία και ο Πολλαπλασιασμός των Ἄρτων —υπονοεῖται ὅτι τούτο ἐγινε για τη διατροφή των χιλιάδων που εἶχαν προηγουμένως παρακολουθήσει την Ομιλία— συνιστοῦν συναφή τεκμήρια της ιδιότητας του Χριστού, ως Θεοῦ, που διαθέτει σοφία και δύναμη. Η έννοια της σοφίας διατυπώνεται στην Επί του Ὅρους Ομιλία (Εικ. 1) με τον Χριστό να παρουσιάζει στα πλήθη την Αγία Γραφή (την ιστορία του με τη διδασκαλία του) κρατώντας την υψηλά στο χέρι· η έννοια της δύναμης διατυπώνεται, μαζί με τις ἄλλες σκηνές θαυμάτων, κυρίως με τον Πολλαπλασιασμό των Ἄρτων (Εικ. 3), θέμα παραλλήλως αμεσώτερον υπαινικτικό της θείας ευχαριστίας και με σαφέστερο σωτηριολογικό περιεχόμενο ἐδώ από ὅ,τι στη σαρκοφάγο του Καπιτωλίου (Εικ. 8), ὡπου η έννοια περί της θείας ευχαριστίας ἀποδίδεται αλληγορικῶς μέσω ποιμενικοῦ εἰδυλλίου.

Η γυναικεία μορφή σε τύπο Μούσας, που και στα δύο από τα παραπάνω ρωμαϊκά ἀνάγλυφα (Εικ. 1 και 8) εικονίζεται να παραστέκει στον Χριστό, που εικονίζεται σε τύπο διδασκάλου ἢ φιλοσόφου, στο ἓνα με τον Χριστό αγένειο (Εικ. 8) και στο ἄλλο γενειοφόρο (Εικ. 2), η Μούσα λοιπόν, που ἐμπνέει ἐκείνον που διδάσκει, συνιστά στην ἀρχαία τέχνη εικονογραφικό κατηγορημα του «μουσικοῦ ἀνδρός» (Εικ. 5), καθῶς ἤδη σημειώσαμε (βλ. ανωτ., σ. 122). Ἀλλ' ὡς χριστιανική εικονογραφική ἐπανάληψη ο τύπος αὐτός, της Μούσας, υπονοεῖται βεβαίως φορτισμένος με χριστιανικό περιεχόμενο· πηγαίνει δε ο νους ἐν πρώτοις στο Ἅγιον Πνεῦμα, ὅτι δηλαδή στα προκείμενα ρωμαϊκά γλυπτά η γυναικεία αὐτή μορφή συνιστά αλληγορία του Αγίου Πνεύματος. Εἶναι ὡμως δύσκολο να γίνει ἀποδεκτὴ μια τέτοια ἐξηγήση· γιατί η ἀπεικόνιση

Μούσας να προστατεύει τον «μουσικόν ἄνδρα», με το να υποδηλώνει την πηγήν έμπνευσης, συνιστά είδος εξωτερικής μαρτυρίας περί του κύρους του, ότι δηλαδή η πνευματική επίδοση του παριστανόμενου προέρχεται από θεία δωρεά· και επί πλέον υποσημαίνει διαφοροποίηση του δότη από τον επιδοτούμενο, απόσταση ανάμεσα στις δύο αυτές υποστάσεις. Αλλ' ο Χριστός, ως Μεσσίας, ενέχει το κύρος του αφ' εαυτού, ως θεία υπόσταση ο ίδιος, γεννημένος «ἐκ πνεύματος ἁγίου» (Λουκ. 1, 18 καὶ 20), φορέας ο ίδιος του πνεύματος του Θεού (Ματθ. 12, 18 σε αναφορά προς Ησ. 42, 1 κ.ε.· Ματθ. 12, 28· Λουκ. 4, 18 σε αναφορά προς Ησ. 61, 1 κ.ε.), πλήρης πνεύματος ἁγίου (Λουκ. 4, 1). Ο ίδιος ο Χριστός ήταν και Ἅγιον Πνεῦμα. Η παλαιοχριστιανική θεολογία είχε τονίσει ότι στο πρόσωπο του Χριστού, ως του Υιού του Θεού, ήταν ενυπόστατη η δύναμη και η σοφία του Θεού (*οὐ μόνον ἐστὶν υἱὸς —ενν. ο Χριστός— ἀλλὰ καὶ δύναμις καὶ σοφία ... ἵνα τὸ ἐνυπόστατον νοηθῆ*: Αθαν. Αλεξ., Διάλογ. Περί Τριάδ. II, 2), μέσα από μια τριαδική θεϊαν ενότητα που ενυπάρχει μέσω του Αγίου Πνεύματος (*Ὅντος δὲ τοῦ υἱοῦ ἐν πατρὶ ἐνότητι καὶ πατρὸς ἐν υἱῶ ἐνότητι καὶ δυνάμει πνεύματος*: Αθναγ., Πρεσβεία Χ 2)· ότι ο Χριστός συνιστά τον Λόγο, τη Σοφία και τη Δύναμη του Θεού, το αισθητό απαύγασμά του (*Καὶ τὸν Χριστὸν εἶναι, λόγον ὄντα καὶ σοφίαν καὶ δύναμιν ... ἀναλόγως πάλιν ὁ Χριστὸς καὶ ἀτμίς λέλεκται· ἀτμίς γὰρ ... ἐστὶ τῆς τοῦ Θεοῦ δυνάμεως*: Αθαν. Αλεξ., Διογυσ. 15).

Υπό την θεολογική θεώρηση του προσώπου του Χριστού είναι, νομίζω, δύσκολο να δεχθούμε ότι στα δύο ρωμαϊκά ανάγλυφα, με τον Χριστό διδάσκαλο ή φιλόσοφο (Εικ. 1 και 8), η σε τύπο Μούσας γυναικεία μορφή χρησιμοποιήθηκεν υπό το νόημα μαρτυρίας από μέρος του Αγίου Πνεύματος περί του κύρους του Χριστού. Καθοδηγητικό για την κατανόηση της γυναικείας αυτής μορφής είναι το ότι οι κατασκευαστές των γλυπτών, αν πρόθεσή των ήταν να διατυπώσουν μέσω αυτής την έννοια περί επενεργείας του Αγίου Πνεύματος, απέφυγαν να χρησιμοποιήσουν τη γραφική βιβλικήν εικόνα της περιστεράς, ως παρουσίας του Αγίου Πνεύματος «σωματικῶ εἶδει», γνωστότατης από τη βάπτισή του Χριστού (Ματθ. 3, 16· Μαρκ. 1, 10· Λουκ. 3, 22· Ιω. 1, 32)· παραστατικής μορφής ούτε καν συμβολικής, αλλά βιβλικώς πραγματικής, σαφούς και εύλωπτης, εικονιστέας και απαλλαγμένης από τη σκοτεινότητα της αλληγορίας. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης το ότι η γυναικεία αυτή μορφή και στα δύο ανάγλυφα (Εικ. 1 και 8) παριστάνεται με το χέρι σε χειρονομία —αυτοκρατορικής— προσλαλιάς, όμοια προς του Χριστού της Επί του Ὅρους Ομιλίας, διακριτικό γνώρισμα που τη διαχωρίζει εννοιολογικώς

από την αλληγορία της Εκκλησίας, με την απλούστερη χειρονομία, της σαρκοφάγου του Καπιτωλίου (Εικ. 8, δεξιά). Χαρακτηριστικό επίσης είναι το ότι η σε εικονογραφική σχέση προς τον διδάσκοντα Χριστό γυναικεία μορφή, στην ίδια σαρκοφάγο, εικονίζεται να κρατεί ειλητάριο, λεπτομέρεια που σημαίνει, νομίζω, ότι ούτε η από μέρος της χειρονομία προσλαλιάς, χειρονομία εξουσίας, ούτε το ειλητάριο που κρατεί, σχετίζονται εικονογραφικώς προς τον παρακαθήμενο Χριστό. Μολονότι, λοιπόν, τελεί σε εικονογραφική συνάφεια προς τον Χριστό, πρέπει εν τούτοις η γυναικεία αυτή μορφή να εννοηθεί ότι αποτείνεται, όπως και ο Χριστός, στα πλήθη, αλλ' ως πρόσωπο άλλο· εννοώ ως άλλη μορφή του Χριστού. Νομίζω ότι αποδίδει την έννοια περί του Χριστού ως Σοφίας, ως «Αυτοσοφίας» (Ωριγ., Εἰς τὸ Ευαγγ. Ιω. II, 32, 18 [PG XXXII 18, 347 [CGLS]]· και ότι υπό την αλληγορία του φιλοσόφου ή του διδασκάλου αποδίδεται προφανώς η θεολογική έννοια περί του Χριστού ως του Λόγου του Θεού.

Η ερμηνεία αυτή της παράστασης του Χριστού ως φιλοσόφου με συμπαριστάμενη Μούσα, ως δύο αλληγοριών του Χριστού, αφ' ενός ως Λόγου του Θεού και αφ' ετέρου ως Σοφίας του Θεού, όπως προέκυπεν από την ανάλυση που επιχειρείται εδώ, δεν είναι τολμηρή, γιατί η εικαστική αυτή δυάδα απαντάται ήδη ως θεολογική σύλληψη στον Ωριγένη (Ωριγ., Εἰς τὸ Ευαγγ. Ιω. II, 4 [PG 7, 56, CGLS]: *τῆ ἐπιφανείᾳ τῆς παρουσίας Χριστοῦ, Σοφίας καὶ Λόγου νοουμένου*). Είναι όμως γνωστή και έξω από την επίσημη εκκλησία, μεταξύ των γνωστικών. Υπό την θεολογικήν αντίληψη της εκκλησίας η δυάδα Λόγος του Θεού και Σοφία του Θεού συνιστά θεολογική διατύπωση των ιδιοτήτων ενός από τα πρόσωπα της χριστιανικής θεϊκής ενότητας. Μεταξύ των γνωστικών παραπλήσια δυάδα εννοείται ως συζυγική ένωση δύο προσώπων διαφορετικού γένους —αρσενικού (ο Υἱὸς του Ανθρώπου) και θηλυκού (η Σοφία)— σε ενιαία ανδρόγυνη υπόσταση με απόρροια την ομοίως ανδρόγυνη μονάδα του/ της Σωτήρα-Σοφίας Πανγενέτειρας (Εύγνωστος ο Μακάριος [Κοπτικά γνωστικά κείμενα του Ναγ Χαμμαδί], 81, 22-23 και 82, 1-5 [Σ. Αγουρίδης]).

Με την εικονογραφική αναλυτική διατύπωση και αλληγορικώς, μέσω μορφών από την ελληνιστική τέχνη, οι κατασκευαστές των αναγλύφων του Μουσείου των Θερμών (Εικ. 1 και 3) θέλησαν να ερμηνεύσουν την επί του Ὅρους Ομιλία ως παρουσία του Λόγου και της Σοφίας του Θεού. Ὅμοια αντίληψη απαντάται αργότερα στον Ιωάννη Χρυσόστομο με το να θεωρεί ότι η επί του Ὅρους Ομιλία (Ματθ. 5, 1-7, 29), όπου συμπεκνώνεται ο χριστιανικός κανόνας συμπεριφοράς των ανθρώπων μεταξύ των, συνιστά τη χριστιανική

φιλοσοφία (Χρυσόστ., *Εἰς Ματθ. Ομιλ. 15, 1: περιήγεν ... ἐν ὄρει καὶ μάλιστα, ὅταν φιλοσοφεῖν δέη*). Η φιλοσοφία εννοείται ήδη ως ηθική, ο χριστιανικός δε κανόνας βίου, που από τους χριστιανούς της Ρώμης εννοείται ως σοφία, από τον Αντιοχειανό Ιωάννη, με την ελληνική του παιδεία, εννοείται ως η ύψιστη φιλοσοφία.

Η Επί του Όρους Ομιλία και τα θαύματα, που παριστάνονται στα ανάγλυφα του Αβεντίνου (Εικ. 1 και 3), ιστορούνται στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου, ευαγγέλιο της ελπίδας των φτωχών και των καταπονημένων στη ζωή. Αποκομίζεται έτσι η εντύπωση ότι εκείνος που συνέλαβε τη θεολογία του Παύλου και της έδωσε, σ' ένα από τα μαρμαρογλυφεία της Ρώμης, εικονογραφική διατύπωση με τα ανάγλυφα του Αβεντίνου, όπως την αναλύσαμε, ήταν κάποιος από τους λογίους της χριστιανικής κοινότητας των πληβείων της Ρώμης· και φαίνεται ότι, με όσα σε εικαστική γλώσσα παρουσιάζει, εκθέτει είδος απολογίας υπέρ του χριστιανισμού. Θυμίζω ότι τα εν λόγω ανάγλυφα χρονολογούνται στα χρόνια της Τετραρχίας, μέσα στα οποία εντάσσεται και ο τελευταίος, μικρής διάρκειας, αλλ' αμείλικτος, διωγμός κατά της εκκλησίας (303-305) επί Διοκλητιανού, λίγο πριν από την έκδοση των διαταγμάτων της Νικομηδείας (311, από τον Γαλέριο) και του Μιλάνου (τα Μεδιόλανα) (313, από τους Μεγάλο Κωνσταντίνο και Λικίνιο), με τα οποία αναγνωρίστηκε στη χριστιανική λατρεία η ιδιότητα ελεύθερης θρησκείας σε όλη την επικράτεια της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας.

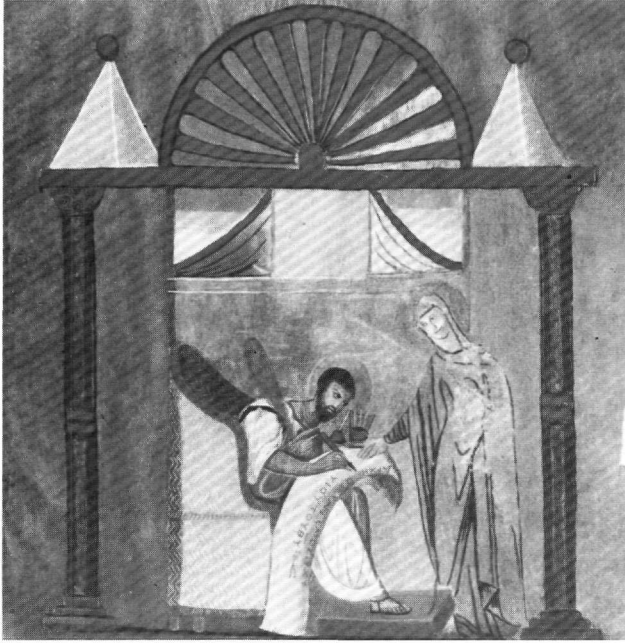
Β. ΕΛΛΗΝΙΣΤΙΚΗ-ΥΣΤΕΡΟΡΩΜΑΪΚΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

Η εικονογραφική απόδοση του Χριστού ως της Θείας Σοφίας, μέσω του θέματος του «μουσικού άνδρος» (βλ. ανωτ., σ. 122), απαντάται μόνο στη Ρώμη και μόνον κατά την εποχή περίπου της στροφής της κρατικής πολιτικής απέναντι της εκκλησίας με την παροχή ελευθερίας στο να τελεί τα της λατρείας της. Στην ελληνιστική Ανατολή, όπου ο αγώνας κατά της ειδωλολατρείας διεξήχθη από μέρος των χριστιανών λογίων με θέμα κυρίως την ανεικονικότητα της θεότητας, φαίνεται να μη δόθηκαν πολλές ευκαιρίες στο πλήρωμα της εκκλησίας να διατυπώσει τη θεολογία του με τα μέσα της παραστατικής τέχνης, τουλάχιστον ως στην εποχή που τα θεολογικά ενδιαφέροντα έγιναν περισσότερο ιστορικά· αλλ' ίσως υπήρξε και στην Ανατολή αλληγορία του Χριστού σε τύπο Μούσας. Συνάγεται δε τούτο από τη μικρογραφία του ευαγγελιστή Μάρκου στον πορφυρό κώδικα του Ροσσάνο (στην Καλαυρία), φ. 121 (Εικ. 9), όπου παριστάνονται ο ευαγγελιστής να γράφει και η γυναικεία αλληγορία —με φωτιστόφανο— όρθια εμπρός από το αναλόγιο να επιθέ-



Εικ. 8. Ο Χριστός ως θαματοουργός, διδάσκαλος-σωτήρας μέσω της εκκλησίας. Ρώμη, σαρκοφάγος του Μουσείου του Καπιτωλίου αριθ. 70. (Φωτ. του Γερμ. Αρχαιολ. Ινστιτούτου).

τει το δεξιό της χέρι επάνω στο ειλητάριο. Εδώ, με τα αρχαία εικονογραφικά σύμβολα —του «μουσικού άνδρος» και της παριστάμενης Μούσας— νομίζω ότι δεν αποδίδεται η έννοια της εμπνεύσης (από το Άγιον Πνεύμα)· η χειρονομία της γυναικείας αλληγορίας εννοείται μάλλον ως επιβεβαίωση της αλήθειας του κειμένου, ότι δηλαδή συνιστά τη Σοφία του Θεού. Νεότερες έρευνες, ίσως όχι πολύ πειστικές, κατεβάζουν τον κώδικα στα μέσα του 5ου αι. το αργότερον και θεωρούν ως τόπο καταγωγής του την Καισάρεια της Παλαιστίνης. Σε σερβικές εκκλησίες του 14ου αι. —της Θεοτόκου Οδηγητρίας του Πατριαρχείου του Πεκιού (Ρεέ), του Αγίου Νικήτα και στο Στάρο Ναγορίτινιο)— απαντούν, στα σφαιρικά των τρίγωνα, παραστάσεις ευαγγελιστών να εμπνέονται από άγγελο ή να ίπταται προς ευαγγελιστή άγγελος, σαφώς ως απεικόνιση του Αγίου Πνεύματος, όπως ρητώς αναγράφεται σε επεξήγηση απεικόνισης του Δαβίδ, ως συγγραφέως, στο Σερβικό Ψαλτήριο του Μονάχου (Cod. Sav. 4, 6.7v). Στο τελευταίο τούτο παράδειγμα ο άγγελος αποδίδεται με ανδρικό ένδυμα. Αλληγορείται βεβαίως η θεοπνευστία. Δεν είναι όμως βέβαιο, τουλάχιστον ως προς τους ευαγγελιστές, αν η ανέλιξη αυτή προέρχεται από επίδραση παραδειγμάτων, που μεταφέρουν το θέμα τούτο από την αρχαιότητα, ή από μεταφορά προτύπου, όπως παραδίδεται από τη μικρογραφία του Ροσσάνο· να υποδηλώνουν δηλαδή ότι το θέμα της μικρογραφίας του Ροσσάνο επιχωρίαζε κατά κάποιον τρόπο στη βυζαντινή Ανατολή. Στο Βυζάντιο, όπου η ελληνιστική παράδοση τέχνης επιζεί ανάμεσα στους αριστοκρατικούς κύκλους μέσω των πολυτελών χειρογράφων και μικροτεχνημάτων, το θέμα της εμπνεύστριας Μούσας απαντά απλώς ως



Εικ. 9. Ο ευαγγελιστής Μάρκος και αλληγορία της Θείας Σοφίας. Μικρογραφία του πορφυρού κώδικα του Ροσσάνο, φ. 121. (Muñoz, *Codex purpur. rossan.*, πίν. XV).

προσωποποίηση της σοφίας, όπως π.χ. στη μικρογραφία του αριστοκρατικού ψαλτηρίου της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού κώδ. 139, φ. 7ν (Εικ. 10), των χρόνων της λεγόμενης μακεδονικής Αναγέννησης, με τον Δαβίδ ανάμεσα στις προσωποποιήσεις της Σοφίας και της Προφητείας. Οι προσωποποιήσεις υποδηλώνουν ιδιότητες του Δαβίδ· η Σοφία πιθανώς το θεόπνευστο του ποιητή των Ψαλμών και η Προφητεία το μέσα από τους Ψαλμούς μεσσιανικό του όραμα. Στη μικρογραφία του ευαγγελίου του Βατικανού, Ουρμπίνο, ελλην. κώδ. αριθ. 2, φ. 19ν, του έτους 1122 (Εικ. 11), όπου παριστάνεται ο Χριστός να στέφει τους αυτοκράτορες Ιωάννη Β΄ και Αλέξιο τους Κομνηνούς, δεξιά και αριστερά του Χριστού υψηλά η Ελεημοσύνη και η Δικαιοσύνη, προσωποποιήσεις υπό τον τύπο της εμπνέουσας Μούσας, του υπενθυμίζουν ή τον παρακαλούν να υποβάλει στους αυτοκράτορες τις αρετές που πρέπει να διακρίνουν ένα μονάρχη. Στα ανάγλυφα του Αβεντίνου, προς το τέλος της αρχαιότητας, οι κατασκευαστές των θεολογούν· μέσω της ελληνιστικής εικονογραφικής γλώσσας διατυπώνουν την έννοια περί του Χριστού ως της Θείας Σοφίας, για να διακηρύξουν τη μέσα από την εκκλησία απόκτηση πνευματικής σταθερότητας (και κάποιας ασφάλειας μέσα από την αδελφότητα). Προς το τέλος των μεσοβυζαντινών χρόνων, σε μικρογραφίες χειρογράφων, που είχαν γραφεί και διακοσμηθεί για το αυτοκρατορικό παλάτι της Κωνσταντινούπολης, με την ίδια εικονογραφική

γλώσσα αρετολογούν· διατυπώνουν την απαίτηση για χρηστή διοίκηση με σκοπό την κοινωνική σταθερότητα μέσα από την κρατική ευταξία.

Στην ελληνιστική Ανατολή η παραστατική διατύπωση της έννοιας περί του Χριστού ως της Θείας Σοφίας θα εξακολουθήσει να εκφέρεται μέσω εικονογραφικών τύπων που συνδέονται με την ελληνιστική παράδοση αλληγορικής έκφρασης, αλλά με τον τύπο της γυναικείας αλληγορίας παραλλαγμένο σε άγγελο όπως ήδη παρατηρήσαμε· εικονογραφικό τύπο που είναι εκχριστιανισμένη επιβίωση της περωτής Νίκης. Για πρώτη φορά απαντάται στην Αλεξάνδρεια, σε τοιχογραφία σχετικώς όψιμων χρόνων της εκεί κατακόμβης του Καρμούζ. Η τοιχογραφία δεν διασώθηκε και είναι γνωστή από συνοπτική περιγραφή και σχέδιο συνοδευτικής επιγραφής σε δύο στίχους, από την οποία σαφώς διαβάζεται μόνον το τέλος: *ΣΟΦΙΑ Ι(ΗΣΟΥ)C-Χ(ΡΙΣΤΟ)C*. Ως χρονολόγησή της έχει προταθεί το διάστημα από τον 6ο έως τον 8ο αιώνα. Από την περιγραφή δε της εν λόγω τοιχογραφίας συνάγεται δίχως δυσκολία ότι η αλεξανδρινή εικονογραφική παράδοση απέδωσε μέσω του τύπου του αγγέλου χριστολογικήν ερμηνεία του παλαιοδιαθηκικού κειμένου περί του θείου βρέφους, ως Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής (Ησ. 9, 6. Βλ. κατωτ., σ. 137), τον οποίον ενωρίς η χριστιανική θεολογία είχε ταυτίσει προς την αλληγορούμενη από τον Σολομώντα σοφία του Θεού (Παροιμ. 9, 1. Βλ. το κείμενο κατωτ., σ. 129. Πρβλ. Ιουστ., Διάλ. προς Τρύφ. 61: "Οτι πρό πάντων τῶν κτισμάτων ὁ Θεὸς γενένηκε δυνάμιν τινα ἐξ ἑαυτοῦ λογικὴν, ἣτις καὶ δόξα Κυρίου... καλεῖται, ποτὲ δὲ Υἱός, ποτὲ δὲ Σοφία, ποτὲ δ' Ἄγγελος). Προς την ταύτιση αυτήν οδήγησε η ποιητική εικόνα του κειμένου των Παροιμιών: πρόσκληση σε συμπόσιο, αλλά και πρόκληση στο να εξηγηθεί το συμπόσιο τούτο της σοφίας του Θεού ως αλληγορία της θείας ευχαριστίας, ιδρυμένης από τον Χριστό και εμπιστευμένης, ως παρακαταθήκης του, στην εκκλησία. Η επεξηγηματική επιγραφή *ΣΟΦΙΑ Ι(ΗΣΟΥ)C-Χ(ΡΙΣΤΟ)C* καθιστά την παράσταση σαφή· ότι ο Χριστός ταυτίζεται προς τον από την Παλαιά Διαθήκη προφητευόμενον Μεσσία, τον αλληγορούμενο και ως άγγελο του Θεού και Σοφία του Θεού. Στην κατακόμβη του Καρμούζ η υπό μορφήν αγγέλου παράσταση του Χριστού ως της Σοφίας του Θεού είχε τη θέση της σε γωνία αφιδωτής αίθουσας, ανάμεσα σε παραστάσεις αποστόλων, προφητών και αγίων. Στην αφίδα εκτεινόταν γραπτό διάζωμα με κύρια θέματα το —μετά από ομιλία— θαύμα του Πολλαπλασιασμού των Αρτων και των Ιχθύων και τον Χορτασμό των Πληθόν (Ματθ. 14, 14-21 και 15, 32-38· Μάρκ. 8, 1-9), σαφή υπαινιγμό της θείας ευχαριστίας (ο Χορτασμός επιγράφεται: *Οἱ τὰς εὐλογίας τοῦ Κ(υρίου)υ ἐσθίοντες*). Απαντάται δηλαδή και στην εδώ εικονο-

γραφία λίγο ως πολύ το θεολογικό νόημα που διέπει τα ανάγλυφα του Αβεντίνου: ότι η εκκλησία με το μυστήριο της θείας ευχαριστίας συνιστά ενέργημα της σοφίας του Θεού· με τη διαφορά ότι στην αλεξανδρινή τοιχογραφία η έννοια περί της θείας σοφίας συλλαμβάνεται ως γεγονός της βιβλικής ιστορίας, με την ταύτιση του Χριστού προς τον Μεσσία, ότι δηλαδή η εκκλησία συνιστά την τελευταία φάση του σχεδίου του Θεού για τη μέσω του Μεσσία-Χριστού σωτηρία του ανθρώπου (εννοείται σωτηρία μετά την πτώση από την αρχέγονη παραδεισιακή ζωή). Αλλά, παραλλήλως προς τη συμβολική διατύπωση αυτής της έννοιας και σε διαφορά προς την αλληγορική διατύπωσή της στο ανάγλυφο της Ρώμης (Εικ. 1), η απεικόνιση εδώ του Χριστού, ως αγγέλου, ενέχει και κάποιον εικονιστικό χαρακτήρα, δεδομένου ότι ο άγγελος συνιστά ύπαρξη τόσον άυλη όσον και αισθητή (κατά τις εμφανίσεις του στη γη ως εκτελεστή εντολών του Θεού).

Κατά τους επεξεχσ χρόνους τα σχετικά προς τη θεία σοφία κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης προσφέρουν έμμομη υποκίνηση προς εικονογραφικά ευρήματα. Σε μικρογραφία της συριακής Βίβλου της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, κώδ. συρ. 341, φ. 118 (6ου αιώνα), παριστάνονται σε στάση επισημότητας ο προφήτης Σολομών, η Θεοτόκος να κρατεί μέσα σε ελλειψοειδή δόξα (σύμβολο του ουρανού) το βρέφος Ιησού ως θεία υπόσταση και μια γυναικεία μορφή να κρατεί ευαγγέλιο και σταυρό, τα σύμβολα της διδασκαλίας και του πάθους του Χριστού, αυτή ως αλληγορία της Εκκλησίας (Εικ. 12). Η μικρογραφία, επικεφαλής του κειμένου των Παροιμιών, εικονογραφεί τους πρώτους στίχους του ένατου κεφαλαίου των (‘Η σοφία άφοδόμησεν έαυτήν οίκον και ύπέιρεσεν στύλους έπτά· και έσφαξε τὰ έαυτής θύματα, εκέρασεν εις κρατήρα τόν έαυτής οίνον και ήτοιμάσατο τήν έαυτής τράπεζαν· άπέστειλε τούς έαυτής δούλους συγκαλούσα μετά ύψηλοϋ κηρύγματος επί κρατήρα λέγουσα... έλθετε φάγετε τών έμών άρτων και πίετε οίνον, δν εκέρασα ύμιν· άπολείπετε άφροσύνην, ίνα εις τόν αιώνα βασιλεύσητε... και ζητήσατε φρόνησιν· Παροιμ. 9, 1-6), στους οποίους οι Πατέρες της εκκλησίας αποδίδουν εκκλησιολογικό περιεχόμενο. Η παρουσία του Σολομώντος έχει τη θέση της στη σύνθεση αυτή τόσον ως συγγραφέα του κειμένου όσον και προφήτη όσων υπονοούνται με το κείμενό του· είναι ωσάν να υποβάλλει στον θεατή της μικρογραφίας το νόημά της, να εξηγεί το κείμενο, ότι δηλαδή προφητεύει τη σωτηρία των ανθρώπων μέσω του Μεσσία, που λέγεται και «παιδίον νέον» (Ησ. 9, 6, βλ. ανωτ., σ. 128) και, που ενανθρώπισε μέσα από την Παρθένο, δίδαξε και έπαθε αφήνοντας στη θέση του την Εκκλησία· και ότι, λοιπόν, η Εκκλησία ίδρυμα της Θείας Σοφίας και κά-



Εικ. 10. Ο προφήτης Δαβίδ ανάμεσα στις Σοφία και Προφητεία. Μικρογραφία του ψαλτηρίου της Εθν. Βιβλιοθ. Παρισιού κώδ. ελλην. 139, φ. 7ν. (Φωτ. Εθν. Βιβλιοθ. Παρισιού).

τοχος της διδασκαλίας του Χριστού για τη σωτηρία, την παρέχει με τη λατρευτική της πράξη συγκεκριμένη στη θεία ευχαριστία.

Περίπου η ίδια σύνθεση επαναλαμβάνεται σε τοιχογραφία της εκκλησίας της Δροσιανής στη Νάξο, του πρώτου μισού του 7ου αιώνα, αλλ' εδώ με πέντε πρόσωπα και σε χαλαρωμένη μεταξύ των ενότητα, γιατί διαμοιράζονται τα πρόσωπα σε τρία υποσύνολα σε ιδιαίτερο πλαίσιο. Στη Δροσιανή ως κεντρικό πρόσωπο, στον άξονα της σύνθεσης, είναι τοποθετημένος ο Χριστός, όρθιος σε υποπόδιο, να κρατεί ευαγγέλιο και να ευλογεί (Εικ. 13), υπό την έννοια και τον εικονογραφικό τύπο του μονάρχη Παντοκράτορα· αριστερά του ο Σολομών και η Θεοτόκος μαζί, στραμμένοι προς τον Χριστό σε στάση δέησης (Εικ. 14) και δεξιά του Χριστού, πάλι σε κοινό πλαίσιο, στραμμένοι προς τον Χριστό και να δέονται, γυναικεία μορφή ντυμένη πολυτελή στολή και με στέμμα στο κεφάλι, προσωποποίηση της Εκκλησίας, και μαζί της ο Ιωάννης ο Πρόδρομος (Εικ. 15). Η προσωποποίηση της Εκκλησίας επισημαινόταν από επιγραφή, από την οποία όμως διακρίνονται μόνον τα γράμματα [ΧΡΙΣΤΟΥ]. Θα συμπληρώσουμε: [ΝΥΜΦΗ ΧΡΙΣΤΟΥ] (πρβλ. Περί τήν νύμφην έκκλησιαν: Ωριγ., Υπόμν. εις Ιω. Ι, 24 [PG] I

11



12

Εικ. 11. Ο Χριστός ανάμεσα στις Ελεημοσύνη και Δικαιοσύνη. Μικρογραφία του ευαγγελίου Βιβλιοθ. Βατικανού κώδ. ελλην. 2, Ουρμπίνο, φ. 19ν. (Φωτ. Βιβλιοθ. Βατικανού).

Εικ. 12. Η Θεοτόκος ανάμεσα στον Σολομώντα και στην Εκκλησία. Μικρογραφία της συριακής βίβλου Εθν. Βιβλιοθ. Παρισιού κώδ. συρ. 341, φ. 118. (Φωτ. Εθν. Βιβλ. Παρισιού).

24, 163 [CGCS]). Η εξήγηση της γυναικείας αυτής μορφής, με τη βασιλική ενδυμασία ως Εκκλησίας είναι, νομίζω, ασφαλής· συνάγεται από τη σύγκρισή της προς τοιχογραφία του παρεκκλησίου XVII στο Βαουίτ της Αιγύπτου (6ου αι.), όπου γυναικεία μορφή με διάδημα στο κεφάλι επιγράφεται *Η Αγία Εκκλησία*, και από το ότι οι αγίες Κυριακή, Αικατερίνη και Ειρήνη, μάρτυρες, με κοινό τροπάριο (*Ἡ ἀμνάς σου, Ἰησοῦ*), όπου η καθεμιά των χαρακτηρίζεται ως νύμφη του Ιησού (*σέ, Νυμφίε μου, ποθῶ καὶ σέ ζητοῦσα ἀθλῶ*), παρουσιάζονται —είναι αλήθεια σε κάπως οψιμότερους χρόνους— ντυμένες βασιλικήν ενδυμασία.

Η σύνθεση της Δροσιανής επαναλαμβάνει τον εικονογραφικό τύπο της Δέησης, διευρυμένης εδώ με τα πρόσωπα του Σολομώντα και της Εκκλησίας. Η παρουσία του Σολομώντα οδηγεί στη σκέψη ότι η προσωποποίηση της Εκκλησίας έχει τη θέση της υπό το νόημα της Σοφίας του Θεού, όπως στη μικρογραφία του συριακού κώδικα της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού κώδ. συρ. 341 (Εικ. 12)· με τη βασιλική της όμως ενδυμασία εισάγει η εδώ προσωποποίηση της Εκκλησίας

σε αποκαλυπτικό κύκλο ιδεών. Παρουσιάζεται δηλαδή ως η Νύμφη του Χριστού (Αποκάλ. 21, 2) και —αλλιώς— η Γυναίκα του Αρνίου (Αποκάλ. 21, 9), του «έσφαγμένου αρνίου» (Αποκάλ. 5, 6 και 12), αλλά και Παντοκράτορας Χριστού και κριτού της οικουμένης (Αποκάλ. 1, 8, 4, 8 και 19, 15), το αίμα του οποίου οι πιστοί «μεταλαμβάνουν» κατά την τέλεση της θείας ευχαριστίας. Ως νύμφη δε και γυναίκα του «έσφαγμένου αρνίου» και Παντοκράτορας Χριστού αναδεικνύεται, συνεπώς, η Εκκλησία σε βασίλισσα. Γι' αυτό και παριστάνεται με πολυτελή ενδυμασία. Η παρουσία του Προδρόμου παραπλεύρως της Εκκλησίας ως νύμφης του Χριστού έχει ομοίως τη θέση της, για τον λόγο ότι ο Ιωάννης ο Βαπτιστής *φίλος ἦν τοῦ νυμφίου* (Ωριγ., Εἰς Παροιμ. Σολομ. 6). Τέλος, η έννοια της δέησης των γύρω από τον Χριστό προσώπων προσθέτει στην εδώ παράσταση της Εκκλησίας το νόημα περί της κοινωνίας των πιστῶν υπό την εσχατολογικὴν ἀπόχρωση των κατοίκων της Νέας Ιερουσαλήμ (Αποκάλ. 21, 2). Με τη σύνθεση της Δροσιανής υποσημαίνεται ότι η Εκκλησία, ἴδρυμα της θείας σοφίας αἴδιο, με

σκοπό τη σωτηρία του ανθρώπου και κάτοχος του μυστηρίου αυτής της σωτηρίας (Προκόπ. Γαζ., Ερμηνεία εις τας Παροιμ. 8, 12 κ.ε.· Κλήμ. Αλεξ., Στρωμ. 7, 5· Κύριλλ. Ιεροσολ., Κατηχ. 18, 27), επίγειο και ουράνιο, ευρίσκεται σε αδιάκοπη κοινωνία με τον κριτή των ανθρωπίνων πράξεων Χριστό, να δέεται μαζί με τη Θεοτόκο και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, τα δύο κύρια άλλα πρόσωπα του χριστιανικού μυστηρίου, υπέρ της σωτηρίας των ανθρώπων. Η σύνθεση της Δροσιανής διαμορφώθηκε με πρότυπο το θέμα της Δέησης, που ήδη αποτελούσε στοιχείο της θεματογραφίας των εικόνων, ήδη και τούτων στοιχείο ενσωματωμένου τελετουργικώς στο σκηνικό της θείας λειτουργίας.

Γ. BYZANTINEΣ ΑΝΑΠΛΑΣΕΙΣ

Η έννοια περί του Χριστού ως της Θείας Σοφίας επανέρχεται στα μεσοβυζαντινά χρόνια ως περιεχόμενο του θέματος του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό, όπου, δυνατό σε πνευματική επίδοση το θείο παιδί και *πληρούμενον σοφίας* (Λουκ. 2, 40), κατέπληξε τους εκεί διδασκάλους για τη σύνεσή του και για τις αποκρίσεις του (Λουκ. 2, 47).

Το αρχαιότερο, όσο μου είναι γνωστό, παράδειγμα παράστασης του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό απαντάται στη μικρογραφία του χειρογράφου της Εθνικής Βιβλιοθήκης του Παρισιού, με έργα του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, αριθ. 510, φ. 165, όπου το θέμα παρουσιάζεται αναπτυγμένο σε τρία διαδοχικά επεισόδια (Εικ. 16). Επιγράφεται «*Ὁ Χριστός μέσον τῶν διδασκάλων*». Επάνω δεξιά παριστάνεται ο νεαρός Χριστός να κρατεί ειλητάριο και να βαδίζει προς τον ναό· στο μέσο παριστάνονται, στο εσωτερικό αψιδωτού χώρου με τράπεζα στο πρώτο επίπεδο —εννοείται το εσωτερικό ναού κατά το υπόδειγμα παλαιοχριστιανικής βασιλικής— και επάνω σ' αυτήν πινακίδες (τα ιερά κείμενα), να κάθονται σε σύνθρονο ο Χριστός ανάμεσα σε δύο άλλους, τους διδασκάλους (Λουκ. 2, 46), αλλ' αυτοί χαμηλότερα και να βλέπουν προς τον Χριστό (να διαλέγονται)· επάνω δε αριστερά ο Χριστός με τους γονείς του μετά την ανεύρεσή του (η σειρά των επεισοδίων, πρωθύστερη —εκ δεξιών προς τα αριστερά—, οφείλεται σε αδέξια αντιγραφή μέσω αντιβόλου). Ο μικρογράφος —ο εντολοδότης του—έθεσε το θέμα τούτο ως επίτιτλο της ομιλίας του Γρηγορίου «*Περὶ δόγματος καὶ καταστάσεως ἐπισκόπων*», προφανώς για να εικονογραφήσει τη φράση —από την αρχή της ομιλίας— *ποθῶ τὴν ἀνωτάτην φιλοσοφίαν* (Γρηγόρ. Ναζ., Περὶ δόγμ. και καταστ. επισκ. 1: *Ὅταν ἴδω τὴν γλωσσαλγίαν καὶ τοὺς καθημερινούς σοφούς καὶ τοὺς χειροτονητοὺς θεολόγους, ποθῶ τὴν ἀνωτάτην φιλοσοφίαν*). Υπονοείται σαφώς ταύτιση

της ανώτατης φιλοσοφίας προς το πρόσωπο του Χριστού, με ερμηνευτικό βιβλικό διάμεσο την αναφορά στη σύνεση και στη σοφία του Χριστού, ήδη ως παιδιού, συμφώνως προς το κείμενο Λουκ. 2, 40-52. Η εδώ μικρογραφία συνιστά υπαινικτική υπόμνηση θεολογικής θέσης διατυπωμένης στο κείμενο. Επισημαίνεται δε, με την προκειμένη συνυφή κειμένου και εικόνας, ότι η διατύπωση της θεολογικής έννοιας περί του Χριστού ως της Θείας Σοφίας διατυπώνεται τώρα εικονογραφικώς με αναδρομή στο επεισόδιο εκείνο της παιδικής ηλικίας του Χριστού.

Ο μικρογράφος του Γρηγορίου Ναζιανζηνού παρισκωδ. 510 αντέγραψε το θέμα του από ιστορημένο ευαγγέλιο με την εικονογράφησή του αφηγηματική —παράθεση των επεισοδίων κατά διαδοχική σειρά και κατά ζώνες—, όπως εκείνο που αντιπροσωπεύεται από το ευαγγέλιο παρισκ. Εθν. Βιβλ. ελλην. κώδ. 74, αλλά πλουσιότερο σε εικονογραφούμενα επεισόδια. Συγκεκριμένως στον παρισκ. ελλην. κώδ. 74, φ. 110, το θέμα του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό έχει ως δευτερεύον επεισόδιο —δεξιά— μόνο την ανεύρεση του Ιησού από τους γονείς του. Ο μικρογράφος παρουσιάζει εδώ τον Χριστό σε υψηλό βαθμιδωτό σύνθρονο και τους διδασκάλους, ανά τρεις, σε χαμηλά έδρανα αποχωρισμένα από το σύνθρονο, όπως τα έδρανα των κληρικών δευτέρου βαθμού σε ορισμένες από τις παλαιοχριστιανικές βασιλικές· που σημαίνει ότι, καθώς το αρχιτεκτονικό τούτο ίκριο της σύνθεσης αναπαριστάνει με περισσότερη καθαρότητα αντίστοιχες παλαιοχριστιανικές λειτουργικές κατασκευές, η όλη σύνθεση του θέματος του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό δεν προέρχεται από αναμνήσεις από ανάλογες παλαιοχριστιανικές συνθέσεις, εννοώ τον Χριστό ανάμεσα στους αποστόλους. Η απεικόνιση του Δωδεκαετούς Χριστού ένθρονου στον άξονα της σύνθεσης αντιπροσωπεύει βαθμιαία υπέρβαση της αφηγηματικής απεικόνισης του ιστορικού επεισοδίου —και θεολογική μετάβαση— προς εμπλουτισμό του με τη θεολογική έννοια του Χριστού-Εμμανουήλ.

Μικρογραφία του ίδιου θέματος στο ευαγγελιστάριο της μονής Διονυσίου Άθω, κώδ. 787, φ. 135, του έτους 1059 (Εικ. 17), διακοσμεί, ως επίτιτλο, κανονικώς την ευαγγελική περικοπή Λουκ. 2, 42-52 της εορτής της Περιτομής του Χριστού (1ης Ιανουαρίου). Ως σύνθεση επαναλαμβάνει βασικώς εκείνη που παραδίδεται από τον παρισκ. ελλην. κώδ. 74, φ. 110, με τη διαφορά ότι οι διδάσκαλοι, ομοίως χαμηλότερα αλλ' ανά δύο, κάθονται σε ημικυκλικό σύνθρονο. Αξιοσημείωτον όμως είναι ότι οι γονείς, ομοίως δεξιά, αφήνονται έξω από το πλαίσιο που περιβάλλει το κύριο θέμα. Του επεισοδίου της ανεύρεσης του Χριστού από τους γονείς του ο διαχωρισμός από το κύριο θέμα, της συνομιλίας του με

τους διδασκάλους, και τούτου η ανάδειξη σε σχεδόν αποκλειστικό εικαστικό θέμα της μικρογραφίας ενεργούν εδώ ως να προβάλλεται μέσα από αυτή μια λατρευτική εικόνα· υποσημαίνει δε τούτο ότι η παράσταση του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό είχε ήδη αναδειχθεί σε θέμα εορταστικής εικόνας. Πράγματι, σε μικρογραφία του γεωργιανού συναξαρίου της Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας Επιστημών της Τιφλίδας αριθ. Α-648, αναγόμενου στον 11ον αιώνα, πιστό όμως αντίγραφο από βυζαντινό πρότυπο, όπου οι γονείς παραλείπονται (Εικ. 18), το θέμα επιγράφεται *Μεσούσης τῆς ἑορτῆς* (Ιω. 7, 14) και παρουσιάζεται ως εορταστική εικόνα της Μεσοπεντηκοστής. Ως σύνθεση η μικρογραφία αυτή του χειρογράφου της Τιφλίδας προήλθεν από την αντικατάσταση του κεντρικού θέματος της Μεσοπεντηκοστής, του Χριστού σε τύπο Παντοκράτορος, γενειοφόρου και συχνά ἔνθρονου (βλ. ἀμέσως κατωτέρω), σύνθεσης βασικώς ὁμοίας προς τη σύνθεση του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό, από τον, εννοιολογικῶς ἰσοδύναμο προς τον τύπο του Παντοκράτορος, Χριστό Ἐμμανουήλ να κάθεται στη σφαίρα του κόσμου. Προς αυτήν την κατεύθυνση διευκόλυνε η παράσταση του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό, με τον αγένειο Χριστό ἐδῶ ἔνθρονο, τύπο ἰσοδύναμο προς τη θεολογικὴν ἀπεικόνιση του Χριστού ως Ἐμμανουήλ.

Η εορτή της Μεσοπεντηκοστής, την Τετάρτη τη μεταξύ της Κυριακῆς του Παραλύτου και της Κυριακῆς της Σαμαρείτιδας, αναφέρεται στην ανάμνηση της διδασκαλίας του Χριστού στον ναό τῆς ἑορτῆς μεσοῦσης (Ιω. 7, 14-30. Ἐπικεφαλῆς του συναξαρίου της εορτῆς οἱ στίχοι: *Ἐστὼς διδάσκει τῆς ἑορτῆς ἐν μέσῳ/Χριστὸς Μεσσίας τῶν διδασκάλων μέσον*) και ἀφορᾶ ἀφ' ενός στον ἀπό μέρος των Ἰουδαίων θαυμασμό προς τον Χριστό για την παιδεία του, μολονότι δεν εἶχε διδαχθεῖ γράμματα, και ἀφ' ἐτέρου στην ἀπό μέρος του ἴδιου του Χριστοῦ ὁμολογία ὅτι εἶναι ἀπεσταλμένος του Θεοῦ, ὅτι η διδαχὴ του εἶναι ἀπὸ Θεοῦ. Ως εορτῆ, κατὰ την οποία συνέβησαν τα περιγραφόμενα ἀπὸ τον Ἰωάννη, ἐννοεῖται ἡ ἰουδαϊκὴ εορτὴ τῆς Πεντηκοστής. Το εὐαγγελικὸ κείμενο της εορτῆς της Μεσοπεντηκοστής ἀνήκει στη σειρά των «κατὰ Ἰωάννην» εὐαγγελικῶν περικοπῶν, που διαβάζονται κατὰ τη διάρκεια του Πεντηκοσταρίου (ἀπὸ την Κυριακὴ της Ἀνάστασης ὡς στην Κυριακὴ της Πεντηκοστής). Η καθιέρωση δε της εορτῆς της Μεσοπεντηκοστής φαίνεται να ὑποκινήθηκε ἀπὸ την παρουσία της φράσης *τῆς ἑορτῆς μεσοῦσης* στο κείμενο του Ἰωάννη και να καθιερώθηκε το ἀργότερον ἀπὸ τον 7ον αἰῶνα. Ἀλλὰ το ἐπεισόδιο του Δωδεκαετούς Χριστοῦ στον Ναό συνιστᾶ μέρος του εὐαγγελικοῦ κειμένου (Λουκ. 2, 2-52) της εορτῆς της Περιτομῆς (βλ. ἀνωτ., σ. 131),



Εικ. 13. Ο Χριστὸς ἀνάμεσα στον Σολομώντα με τη Θεοτόκο και στην Ἐκκλησία με τον Ἰωάννη τον Πρόδρομο. Τοιχογραφία της ἐκκλησίας της Δροσιανῆς στη Νάξο. (Φωτ. Καθηγητοῦ Νικ. Δρανδάκη).

εἶναι δε σαφές ὅτι ἡ ἐννοια περὶ του Χριστοῦ Δωδεκαετούς στον Ναό συνιστᾶ νεότερο στρώμα στην εορτὴ της Μεσοπεντηκοστής.

Στην ἐκκλησιαστικὴν ἀκολουθία της Μεσοπεντηκοστής περιλαμβάνεται μεταξύ των προφητικῶν ἀναγνωσμάτων το Παροιμ. 9, 1-11, που επανειλημμένως στην ἀνάλυση αὐτὴν ἔχουμε ἀπαντήσει ὡς σχετικὸ προς τη θεία σοφία (βλ. ἀνωτ., σ. 129) και, μεταξύ των ὕμνων, ο κανόνας του Ἀνδρέα Κρήτης (†740) και στιχηρὰ του μοναχοῦ Ἰωάννου του Δαμασκηνοῦ (†πριν ἀπὸ το 754). Ἐμπνευσμένα τόσον ἀπὸ την εὐαγγελικὴ περικοπὴ ὅσον και ἀπὸ τη σωτηριολογικὴν ἐρμηνεία του κειμένου των Παροιμιῶν, ἀναφέρονται στον Χριστό ὡς τη Σοφία του Θεοῦ (*Ναμάτων ζωοποιῶν τῇ ἐκκλησίᾳ τὰς πηγὰς ἤνοιξας, Τῆς σοφίας τὸ ὕδωρ και τῆς ζωῆς ἀναβρῦζων... καλεῖς τοῦ ἀρύσασθαι σωτηρίας τὰ νάματα*: Ἀνδρέας Κρήτης: *Ἐν τῷ ἱερῷ ἐπέστης ἡ σοφία τοῦ Θεοῦ, μεσοῦσης τῆς ἑορτῆς, διδασκῶν και ἐλέγχων... Μεσοῦσης τῆς ἑορτῆς... ὅτι σὺ εἶ ἡ σοφία, ἡ κατασκευάσασα τὸν κόσμον*: Ιω. Δαμασκηνός). Ἀς παρατηρηθεῖ ἀκόμη ὅτι ο Ἀνδρέας ἐγκωμιάζει τη σοφία του Χριστοῦ παραλλήλως προς

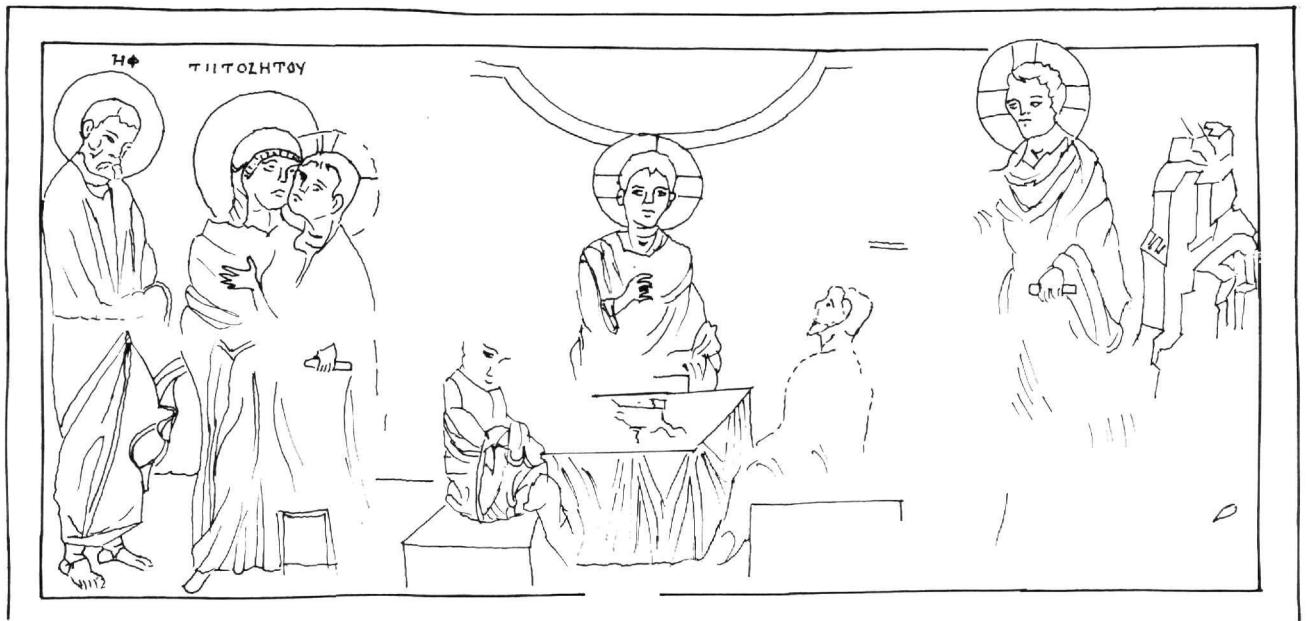


Εικ. 14-15. Λεπτομέρειες της Εικ. 13.

το θαύμα του Χορτασμού με τον πολλαπλασιασμό των άρτων και των ιχθύων (*Ἄρτους εὐλόγησας, ἰχθύας ἐπλήθυνσας... καὶ λαοὺς ἐχορτάσας ἀφθόνως καὶ πηγὴν σοφίας τοῖς διψῶσιν ἐπηγγείλω*)· ότι δηλαδή ακολουθεῖ πρότυπο θεολογικῆς διδασκαλίας, που εἶδαμε ν' αντανακλάται στο εικονογραφικό πρόγραμμα των αναγλύφων της Ρώμης (Εικ. 1 και 3) και κάπως και της —πλησιέστερης προς την εποχή του— κατακόμβης της Αλεξάνδρειας (βλ. ανωτ., σ. 128).

Εἶναι θεμιτὴ ἡ υπόθεση ὅτι κατὰ τὴν εορτὴ τῆς Μεσοπεντηκοστῆς προσφερόταν γιὰ προσκύνηση, τὸ ενωρίτερον ἴσως μετὰ τὴν εικονομαχία, εἰκόνα με θέμα τὸ περιεχόμενο τῆς εορτῆς (Ιω. 7, 14-20). Σε τοιχογραφία τῆς Νέας Ἐκκλησίας τοῦ Τόκαλι Κιλισέ (περὶ τὰ μέσα τοῦ 10ου αἰ.), στο Γκέρεμε τῆς Καππαδοκίας, με τὸν Χριστὸν ἐνήλικο καὶ ἐνθρόνο ἀνάμεσα σε δύο ομίλους δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ του, που καθισμένοι τὸν ἀκούν, τὸ θέμα ἐπιγράφεται ὀρθῶς ὡς «Μεσοπεντηκοστή», ἀλλὰ στὴν ἐκκλησία αὐτὴν ἐνέταξαν τὴ Μεσοπεντηκοστὴ ἀνάμεσα σε εικονογραφικὸ κύκλο τῆς παιδικῆς ηλικίας τοῦ Χριστοῦ, ὅπου κανονικῶς ἔπρεπε νὰ ἔχει τὴ θέση του τὸ θέμα τοῦ Χριστοῦ Δωδεκαετοῦς στὸν Ναό

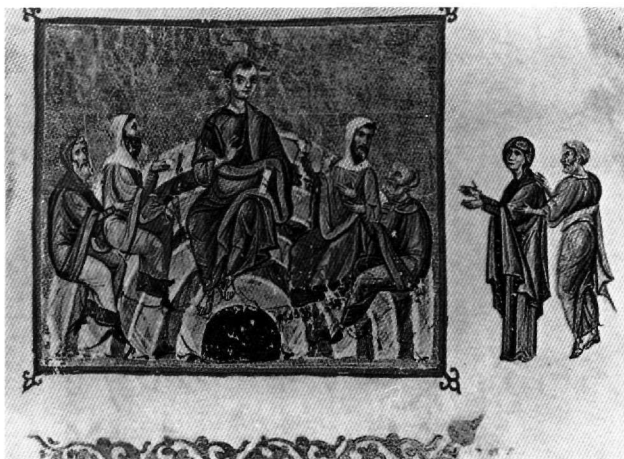
(Λουκ. 2, 40-47), τῆς παιδικῆς ηλικίας τοῦ Χριστοῦ. Γι' αὐτὸ καὶ ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ παρουσία τοῦ θέματος Ιω. 7, 14-20 ἀνάμεσα σε ἐπεισόδια τῆς παιδικῆς ηλικίας τοῦ Χριστοῦ οφείλεται σε λάθος τοῦ ζωγράφου. Ὡς σύνθεση ἡ καππαδοκικὴ αὐτὴ τοιχογραφία τεκμηριώνει με σαφήνεια εικονογραφικὴν ὑέρβαση ἀπὸ τὴν ἱστορικὴν ἀπόδοση —σε συνεχὴ σειρά βιβλικῶν ἐπεισοδίων— τοῦ θέματος Ιω. 7, 14-20, ὅπως παραδίδεται π.χ. ἀπὸ τὴ μικρογραφία τοῦ τετραευαγγελίου τῆς Φλωρεντίας, Λαυρεντ. Βιβλ. Plut. VI 23, φ. 183r, σε σύνθεση ἐπιδεικτικῆς ἐπισημότητος, ἱεροπρέπειας, με σκοπὸ τὴν ἀνάδειξη τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τοῦ θέματος, που συνιστᾷ καὶ τὴν προϋπόθεση ὑπαρξῆς τῆς εορταστικῆς (λατρευτικῆς) εἰκόνας. Ἐπειδὴ δε στὴ μικρογραφία τῆς Λαυρεντ. Βιβλ. Plut. VI 23, φ. 183r ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται κάτω ἀπὸ κιβώριο, υποσημαίνεται με τούτο ὅτι ὁ μικρογράφος εἶχεν ἐπηρεασθεῖ, ὡς προς αὐτό, ἀπὸ εορταστικὴν εἰκόνα τῆς Μεσοπεντηκοστῆς. Ἀλλὰ, καθὼς ἤδη παρατηρήσαμε, τὰ κείμενα τῆς εορτῆς τῆς Μεσοπεντηκοστῆς φέρονται φορτισμένα με τὴν ἐννοια περὶ τῆς σοφίας τοῦ Χριστοῦ, ὡσάν ἓνα δεύτερο, νεότερο στρώμα ἐν-



Εικ. 16. Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό. Σχέδιο από τη μικρογραφία των Ομιλιών του Γρηγορίου Ναζιανζηνού της Εθν. Βιβλιοθ. Παρισιού κώδ. ελλην. 510, φ. 165. (Omont, Miniatures, πίν. XXXV).

νοιών, τούτο δε σχετικό προς τα περί του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό, έτσι, τέλος, που το εικονογραφικό θέμα Λουκ. 2, 40-47 να παρουσιάζεται ως παραλλαγή του θέματος Ιω. 7, 14-20. Μέσα από το θεολογικό νόημα της εορτής της Μεσοπεντηκοστής (Ιω. 7, 14-20) τα δύο αυτά —λίγο ως πολύ θεολογικά «συνώνυμα»— εικονογραφικά θέματα χάνουν την ιστορικότητά των· αυτή δε ακριβώς την υπέρβαση από την ιστορία στη θεολογία τεκμηριώνουν στην τοιχογραφία της Νέας Εκκλησίας του Τόκαλι ο τύπος του Χρι-

στού, ως Παντοκράτορας, και η μικρογραφία του γεωργιανού συναξαρίου Τιφλίδας Α-648, φ. 45v (Εικ. 16), όπου ο ιστορικός, ώριμος στην ηλικία Χριστός του επεισοδίου Ιω. 7, 14-20 έχει αντικατασταθεί, με θεωρητικήν ελευθερία, από τον θεολογικό Χριστόν-Εμμανουήλ (βλ. ανωτ., σ. 131), επίσης Παντοκράτορα, αλλ' εδώ αγένειο και με θρόνο του τη σφαίρα του κόσμου. Στο τελευταίο τούτο παράδειγμα ο τύπος αγένειου Χριστού αντιπροσωπεύει εικονογραφικές και θεολογικές αναμνήσεις από την ελληνιστική παράδο-



Εικ. 17. Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό. Μικρογραφία του ευαγγελισταρίου της μονής Διονυσίου, Άθω, κώδ. 787, φ. 135r. (Φωτ. Πελακανίδης κ.ά., Θησαυροί, Α', εικ. 252).



Εικ. 18. Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό. Μικρογραφία του γεωργιανού συναξαρίου της Βιβλ. της Ακαδ. Τιφλίδας κώδ. Α-648, φ. 45v. (P. Mijonίć, Zograf 8 (1977), σ. 17 κ.ε., εικ. 1).

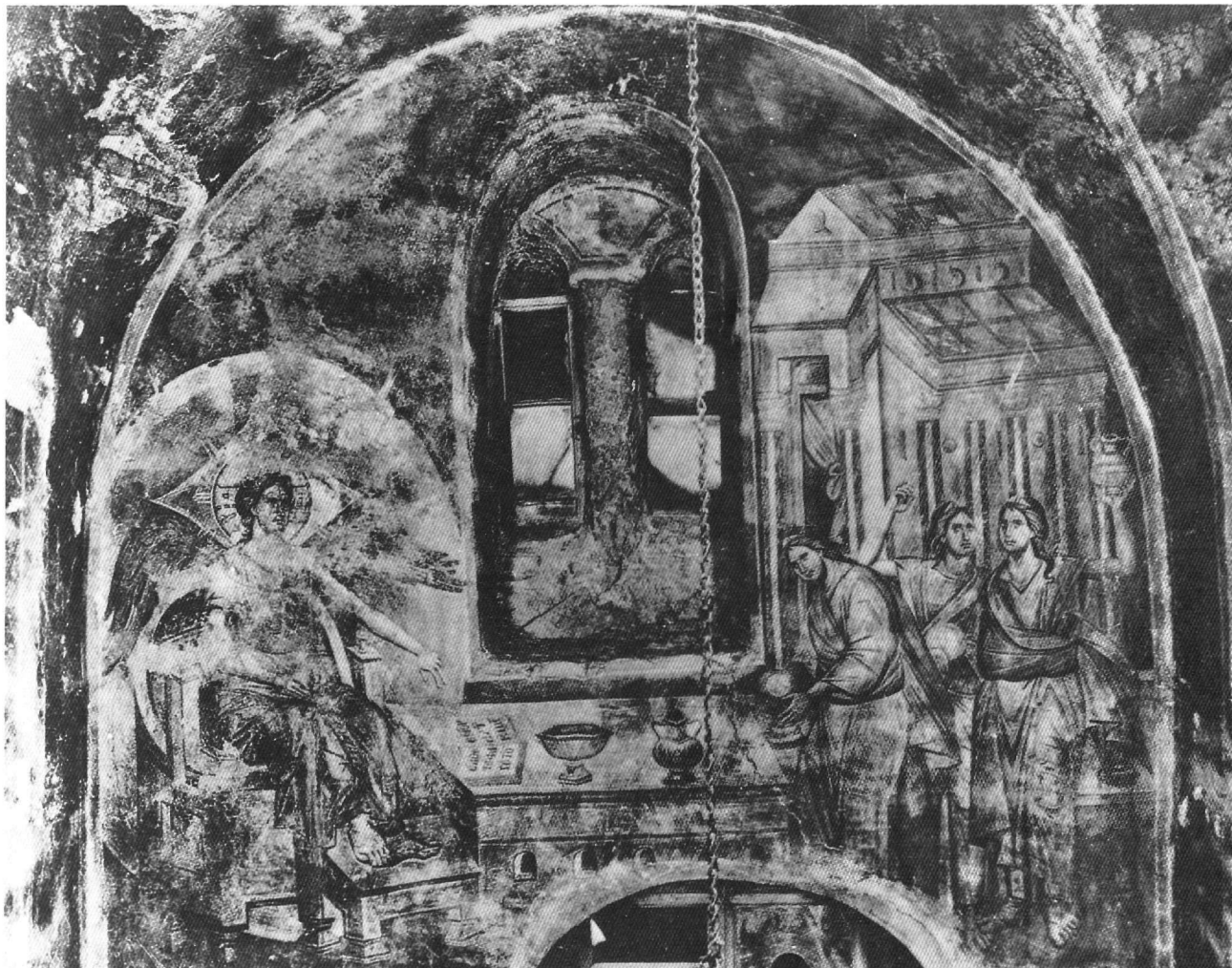
ση παλαιοχριστιανικής τέχνης (πρβλ. προχείρως προς τον Χριστό της αψίδας του Αγίου Βιταλίου της Ραβέννας). Αλλά η μετάβαση αυτή προϋποθέτει, ως διάμεσο, τον τύπο του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό (αγένοιου και ένθρονου).

Κατά τους υστεροβυζαντινούς χρόνους, εποχή με ενισχυμένον τον λατρευτικό μυστικισμό, χαρακτηριστική δε για τη θεολογική της ευκινησία, με τέχνη διακρινόμενη για την εικονογραφική της επινοητικότητα και τη δαψίλεια στην απόδοση της καλλιτεχνικής μορφής, τα εναλλασσόμενα θέματα, ήτοι του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό (Λουκ. 2, 40-47) και εκείνου που διδάσκει τα πλήθη στον ναό *τῆς ἑορτῆς μεσοῦσης* (Ιω. 7, 14-20), θεολογικώς φορτισμένα, όπως ήδη παρατηρήσαμε, με την έννοια περί του Χριστού ως της Σοφίας του Θεού —θυμίζω ότι αποδίδεται τώρα εικαστικώς μέσω του ελληνιστικού αγένειου Χριστού σε τύπο Παντοκράτορος, ως αλληγορίας του θεολογικού Εμμανουήλ-Μεσσία— προχώρησαν σε εικονογραφική

συσχέτιση του τύπου τούτου Χριστού προς την ποιητικήν αλληγορία Παροιμ. 9, 1 κ.ε., με πυρήνα της τον επτάστυλο Οἶκο της Σοφίας του Θεού (βλ. το κείμενο ανωτ., σ. 129). Θυμίζω ακόμη ότι το κείμενο τούτο από την Παλαιά Διαθήκη συνιστά προφητικό ανάγνωσμα της ακολουθίας της Μεσοπεντηκοστής (βλ. ανωτ., σ. 132). Η εικονογραφική συσχέτιση έγινε κατά το στάδιο τούτο της ιστορίας του θέματος με την εξειδίκευση του αρχιτεκτονικού βάθους (Εικ. 16 και 18) με το να προστεθεί δηλαδή σε τούτο κατασκευή με επτά κίονες, που να επενεργούν κατά τρόπον εξόφθαλμο ως διακριτικό γνώρισμα, είδος συμβόλου του Χριστού ως του κυρίου του Οἴκου της Σοφίας. Το κείμενο Παροιμ. 9, 1 κ.ε., με την ευχαριστιακή του αλληγορία (βλ. ανωτ., σ. 129), συνιστά βεβαίως και πρωτίστως αλληγορία του Πάθους του Χριστού, από το οποίο προέκυψεν η θεία ευχαριστία, με προέκταση δε και των δύο τούτων —του Πάθους και της επανάληψής του κατά τη λειτουργία με την τελετή της μυστηριακής



Εικ. 19. Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία στον οἶκο της με τους επτά στυλούς. Τοιχογραφία στη Σοποτσάνη (Γιουγκοσλαβία). (Millet-Frolow, Peintures, II, πίν. 9.3).



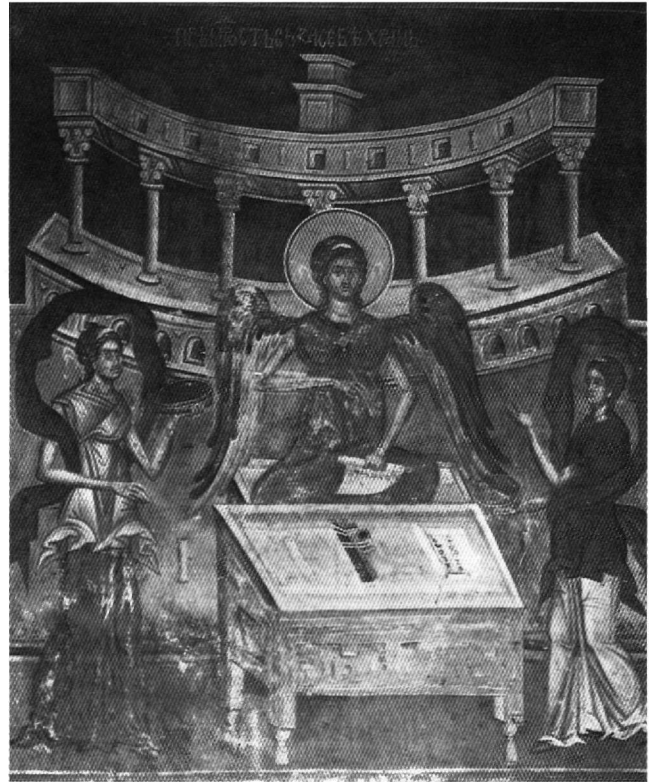
Εικ. 20. Ο Χριστός ως η Θεία Σοφία και Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Τοιχογραφία στην εκκλησία της Περιβλέπτου (Αγ. Κλήμεντος) Αχρίδας. (Millet-Frolow, Peintures, III, πίν. 13.2).

θυσίας— την εκκλησία· αυτήν ως κάτοχο της μυστηριακής δύναμης, που την παρέχει στους πιστούς—τους καλεσμένους στο τραπέζι της Σοφίας του Θεού— με τη θεία ευχαριστία ως εγγύηση θέωσής των, τρυφής και απόλαυσης στον Παράδεισο (Φιλόθ. Πατριάρχ. Κωνσταντ., Εισ Παροιμ. 9, 1 Λόγος α', 1 και 7, β', 5 και δ', 8 [Β. Ψευτόγκας]. Υπαιγιμός του ευχαριστιακού περιεχομένου του κειμένου Παροιμ. 9, 1 και 3 απαντάται και στην ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης: Κοσμά [Μαΐουμά], Κανών, ωδή α'- [Τριώδιον, Μεγάλη Πέμπτη]).

Από τα αρχαιότερα σχετικά παραδείγματα επηρεασμού του θέματος του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό από το κείμενο Παροιμ. 9, 1 κ.ε., τοιχογραφία (1265) της μονής της Αγίας Τριάδος στη Σοποτσάνη (Γιουγκοσλαβία) συνιστά πλούσια σύνθεση, με πρόσωπα

περισσότερα από ό,τι συνήθως, διευθετημένη σε δύο ομάδες με τον Χριστό στον άξονα της σύνθεσης (Εικ. 19). Ο Χριστός κάθεται πίσω από τραπέζι, δεξιά του ο ένας όμιλος με αρχιτεκτονικό βάθος καμπύλη κατασκευή με επτά κίονες (η κατά κάποιον τρόπο προοπτική σχεδίασή της κρύβει έναν από τους κίονες), αριστερά ο άλλος με αρχιτεκτονικό βάθος ομοίως καμπύλη κατασκευή, αλλά μικρότερη, να θυμίζει την αψίδα εκκλησίας (στο εσωτερικό της μικρή σλαβωνική επιγραφή είναι άσχετη προς το θέμα· αναφέρεται σε αυτοτιμωρία, τιμή στον σταυρό και πόθο προς τον Θεό). Με τον εικονογραφικό τούτον τρόπο η σύνθεση της Σοποτσάνης διατυπώνει το εκκλησιολογικό περιεχόμενο του θέματος· ως αλληγορίας της θείας Σοφίας, αυτής ως σχεδίου του Θεού για τη σωτηρία των ανθρώπων, όπως προφητεύεται στις Παροιμίες (9, 1 κ.ε.)

και επιτελείται από την εκκλησία, ιδρυμένη από τον Μεσσία Χριστό, την ενσαρκωμένη Θεία Σοφία. Στα χρόνια των Παλαιολόγων, χρόνια πολέμων και αναστατώσεων, με βιώματα ανάμεσα στην επίγεια φθορά και στην προσδοκία της υπερβατικής αφθαρσίας και με την αναζήτηση παρηγοριάς και θάρρους με την καταφυγή στις ακολουθίες της εκκλησίας, ένα ακόμη βήμα προς εικονογραφική ανέλιξη της έννοιας του Χριστού ως της Θείας Σοφίας συνιστά σχετική σύνθεση ανάμεσα στις τοιχογραφίες της Περιβλήπτου (Αγίου Κλήμεντος) στην Αχρίδα (1295). Εδώ (Εικ. 20), σε μια σύνθεση θεολογικότερη, παριστάνονται αριστερά από το τραπέζι του Οίκου της Σοφίας με τους επτά κίονες, στρωμένο με σκεύη φαγητού, ο Χριστός ως άγγελος — ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος (βλ. ανωτ., σ. 128)— και δεξιά όμιλος από τρία πρόσωπα, οι καλεσμένοι, να προσέρχονται στο τραπέζι, από όσους έχουν φρόνηση και γνώση (Παροιμ. 9, 1 κ.ε.), ο πρώτος σε στάση ταπεινόφρονος σεβασμού και με χειρονομία που θυμίζει πρόσωπα να προσέρχονται προς τη θεία κοινωνία, οι επόμενοι, ωσάν να διαλέγονται περί του περιεχομένου της σκηνης στην οποία συμμετέχουν. Η ανάκληση της μεσσιανικής εικόνας περί του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου αφορμήθηκε προφανώς από την ακολουθία του Μεγάλου Αποδείπνου της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, με την καθημερινή υπόμνησή της κατά τη σχετική ψαλμωδία: *ὅτι παιδίον ἐγεννήθη ἡμῖν... καὶ καλεῖται τὸ ὄνομα αὐτοῦ Μεγάλης Βουλής Ἄγγελος*, ως απάντηση στην επίκληση απελπισίας *Κύριε τῶν Δυνάμεων μεθ' ἡμῶν γενοῦ, ἄλλον γὰρ ἐκ σοῦ βοηθὸν ἐν θλίψεσιν οὐκ ἔχομεν*, με επακόλουθο την επωδό *Γνωῖτε ἔθνη καὶ ἡτῆσθε, ὅτι μεθ' ἡμῶν ὁ Θεός* (Ωρολόγ. το Μέγα, Ακολουθ. του Μεγ. Αποδείπνου). Η επίκληση και η πίστη αφορούν σ' ένα Θεό, θεολογούμενο μέσα από βιβλικές αναφορές ως θείο παιδί και Μεγάλης Βουλής Άγγελος, Εμμανουήλ και Μεσσία Χριστό (Ματθ. 1, 23 και Ησ. 7, 14), ως τη μοναδική δε πλέον ελπίδα. Η ενθαρρυντική επωδός υποκινούσε σε μυστικό παραλληλισμό των παθῶν και των θλίψεων του κόσμου προς τα Πάθη του Χριστού, με την ελπιδοφόρα Ανάστασή του στο τέρμα των Παθῶν. Η πρωτοχριστιανική θεολογία και ερμηνεία των βιβλικῶν κειμένων είχε θεωρήσει τη μεσσιανική εικόνα περί του θείου παιδιού και του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου ως προεικόνιση του Χριστού, την ενσάρκωση της Θείας Σοφίας, με έργο του τη σωτηρία των ανθρώπων (βλ. ανωτ., σ. 128). Η εικαστική της απόδοση με περισσότερο έναυλη την εικονογραφική αναφορά προς τον παλαιοδιαθηκικό ναό της Σοφίας του Θεού, με τους επτά στύλους, απαίτησε μόνον την αντικατάσταση του Δωδεκαετούς αγένειου Χριστού με τη γνωστή ήδη από την παλαιότερη εικο-



Εικ. 21. Ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Τοιχογραφία στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου. (Br. Todić, Gračanica. Slikarstvo, πίν. IV).

νογραφία μορφή του σε τύπο αγγέλου (βλ. ανωτ., σ. 129). Η έννοια δε περί του Χριστού ως αγγέλου της Θείας Σοφίας καθιστούσε περιττή πλέον την αναδρομή στα περί του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό (Λουκ. 2, 40-52).

Νομίζω ότι η εικονολογική αυτή συνυφή κλείνει, ως προς τα βασικά, με δύο ακόμη παραδείγματα. Στην Γκρατσάνιτσα (1321) δεξιά και αριστερά από το τραπέζι της Σοφίας του Θεού παριστάνονται από μία κυμβαλίστρια (Εικ. 21), πιθανώς ως αλληγορίες της σωτηρίας και της αιώνιας ευφροσύνης των φρονίμων από τους καλεσμένους (Παροιμ. 9, 5: *Ἴνα εἰς τὸν αἰῶνα βασιλεύσητε*), κατά το υπόδειγμα της επίγεια τρυφῆς των οικονομικῶς δυνατῶν. Στην εκκλησία της Θεοτόκου Λιέβισκας, στην Πριζρένη, ο Χριστός ως Άγγελος Μεγάλης Βουλής και ως Θεία Σοφία παριστάνεται να προσγειώνεται κρατώντας στα χέρια του από ένα ειλητάριο, αφ' ενός δηλαδή την Παλαιά και αφ' ετέρου την Καινή Διαθήκη, να τις δείχνει, με το νόημα ότι τράπεζα της Θείας Σοφίας εννοείται η Αγία Γραφή (Ωριγ., Υπόμν. εις Επιστ. Προς Ρωμ. VIII 8 [PG])· και ότι όσα ιστορούνται στη Βίβλο είναι έργο της σοφίας



Εικ. 22. Εικόνα του Χριστού ως της Σοφίας του Θεού από την Αγία Σοφία Θεσσαλονίκης. Αθήνα, Βυζαντινό Μουσείο αριθ. ΒΜ 1125/Τ 185. (Φωτ. Βυζαντινού Μουσείου).

του Θεού για τη σωτηρία των ανθρώπων (Φιλότη. Πατριάρχ. Κωνσταντ., Εισ Παροιμ. 9, 9, Λόγος δ', 2: Σοφία μὲν οὖν, ἦν διὰ τε τῆς παλαιᾶς ὁμοῦ καὶ τῆς Νέας Γραφῆς... ἐνέργεια ἐν ἀγίῳ πνεύματι διδομένη τοῖς ἀξίοις). Τα παλαιολόγειων χρόνων μνημεία, ὅσα μνημονεύθηκαν στην προκειμένη ανάλυση, ὅλα στη Γιουγκοσλαβία, προέρχονται ἀπὸ τον ἴδιο κύκλο τέχνης και αντιπροσωπεύουν, ἄλλα ἀμέσως και ἄλλα ἐμμέσως, την τέχνη της Θεσσαλονίκης και την τέχνη και τη θεολογία της Κωνσταντινούπολης.

Δ'. ΕΠΩΝΥΜΗ ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΛΟΓΙΚΗ ΜΕΤΑΛΛΑΓΗ

Η καθιέρωση εκκλησιῶν στη Θεία Σοφία ἢ στη Θεία Δύναμη ἢ στην Ειρήνη της Εκκλησίας και του Κόσμου, αὐτή χαρισμένη ἀπὸ τη σοφία του Θεού, συνιστοῦσε ἀρχικῶς σύνθημα κρατικῆς θρησκευτικῆς πολιτικῆς ἐκφρασμένης με θεολογικῆς ἐννοιες. Στερημέ-

νες ἀπὸ τις ιδιότητες προσώπων, του καθενός με τα ιδιαίτερά του χαρακτηριστικά, ἢ περιστατικῶν της ιστορίας, εἰδῶν δηλαδή που παρέχουν τη δυνατότητα παραστατικῆς ἀπόδοσης και που η διδασκαλία της εκκλησίας τα χρησιμοποιοῦσε και η εκκλησιαστικὴ τέχνη τα ἐπιδείκνυε ως παραδείγματα και υπομνήσεις πρὸς ευσέβεια, οἱ ἐννοίες ἐκεῖνες, προσιτῆς μόνον με τον νου, δεν ἦταν εὐκόλο ν' ἀποτελέσουν εικονογραφικά θέματα που ν' ἀποδίδουν την ἐπωνυμία εκκλησιῶν ἀφιερωμένων σ' αὐτές. Ἀργότερα δε, ὅταν, οἱ ἀρχικῶς ἀναμνηστικῆς ἀπεικονίσεις ἱερῶν προσώπων ἢ βιβλικῶν γεγονότων, οἱ ζωγραφημένες σε πίνακες στημένους σε χώρους των εκκλησιῶν, ἀρχισαν, κυρίως ἀπὸ τον δὸν αἰῶνα και ἐξῆς, να συνιστοῦν λειτουργικά ἀντικείμενα, να χρησιμοποιοῦνται δηλαδή ως εἰκόνες —με λατρευτικὸ συνακόλουθο την προσφορά φωτός (με λάδι ἢ με κερί), την προσκύνησή των και τον ἀσπασμό—ἢ, με ἄλλα λόγια, ὅταν στις εκκλησίες ἀρχισαν να προβάλλονται στην καθεμιά η εικόνα του ἐπώνυμῆς της αγίου (μάρτυρα κτλ.) ἢ βιβλικῶν γεγονότων (της Γέννησης του Χριστοῦ κ.τ.ό.) για προσκύνηση, δεν γνωρίζουμε αν και ποιο ἦταν το εικονογραφικὸ θέμα που ἐνδεχομένως χαρακτήριζε ἰδιαίτερος την ἐπώνυμη εικόνα της καθεμιάς ἀπὸ τις εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης, τις ἀφιερωμένες σε θεολογικῆς ἐννοιες, ὅπως η Αγία Σοφία, η Αγία Δύναμη και η Αγία Ειρήνη.

Επὶ του προκειμένου εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης ως εορτὴ ἐπέτειός της εορταζόταν ὄχι η Θεία Σοφία (δεν ὑπάρχει στο εκκλησιαστικὸ εορτολόγιο), ἀλλ' ἡ ἀνάμνηση των σχετικῶν πρὸς τα ἐγκαίνια —τα «θυρανοίξια» (22-23 Δεκεμβρίου)— της εκκλησίας αὐτῆς. Το ἴδιο και ως πρὸς την Αγία Σοφία της Θεσσαλονίκης, ὅπου ως η μεγαλύτερη εορταστικὴ ἡμέρα της ἦταν η Ὑψωση του Σταυροῦ (14 Σεπτεμβρίου). Συνάγεται δε με πολλὴν πιθανότητα ως πρὸς τις δύο αὐτές εκκλησίες, την Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης και την ομώνυμῆς της της Θεσσαλονίκης, ὅτι ως εικόνα ἐπώνυμη της καθεμιάς των χρησίμευεν ἀπλῶς εικόνα του Χριστοῦ, σε τύπο Παντοκράτορος. Ὅσον ἀφορᾶ στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινούπολης σχετικὴ ἐνδειξη προσφέρεται ἀφ' ἐνός ἀπὸ την ψηφιδωτὴ παράσταση του Χριστοῦ ἐνθρονου ἐπάνω ἀπὸ τη «Βασίλειο Πύλη» —την ἐπίσημη εἴσοδο ἀπὸ τον νάρθηκα στον κυρίως ναό—πρὸς την πλευρά του νάρθηκα και ἀφ' ἐτέρου ἀπὸ τη μαρτυρούμενη ἀπὸ λειτουργικῆς πηγῆς εικόνα του Χριστοῦ στην ἀντίστοιχη θέση (πρὸς την πλευρά του κυρίως ναοῦ)· ως πρὸς την Αγία Σοφία δε της Θεσσαλονίκης ἀπὸ το ὅτι η παλαιολόγειων χρόνων δεσποτικὴ της —του τέμπλου— εικόνα του Χριστοῦ Παντοκράτορος, που ἐτύχε να ἔχει διασωθεῖ —Αθήνα,

Βυζαντινό Μουσείο αριθ. BM 1125/T 185— επιγράφεται *Ι(ΗΣΟΥ)C - Χ(ΡΙΣΤΟ)C / Η ΣΟΦΙΑ - ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ* (Εικ. 22). Τα αρχαιολογικά αυτά τεκμήρια παρά το ότι είναι σχετικώς όψιμα, είναι, νομίζω, έγκυρα και για την παλαιότερη εποχή, αναδρομικώς έως στον 7ον/δον αιώνα.

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Παντοκράτορος, γενειοφόρου σε στάση επιδεικτικής επιστημότητας, αποδίδει τη μορφή του «ιστορικού» Χριστού, όπως δηλαδή διαμορφώθηκε από τότε που η εκκλησία, μετά τη νίκη και εδραίωσή της, άρχισε ν' αποκτά, ως προς αυτήν, ιστορικά ενδιαφέροντα (βλ. την Παρέκβαση κατωτ., σ. 140 κ.ε.). Κατά τους προχωρημένους όμως χρόνους, που αντιπροσωπεύονται από την εικόνα, η εννοιολογική εξειδίκευση του τύπου του Χριστού Παντοκράτορος, ως της Σοφίας του Θεού, μέσω της επιγραφής (Εικ. 22) διαδηλώνει αναφορά προς την εκκλησία, της οποίας η εικόνα αποτελούσε το επάνυμο σκηνικό στοιχείο. Η επιγραφή συνιστά ήδη προσδιοριστικό στοιχείο του παραστατικού θέματος μιας εικόνας, υπόμνημα περί του «είναι» της. Η χρονική και πνευματική απόσταση από την πρωτοχριστιανική κοινωνία, που, σε αντιπαράθεση προς τις αρχαίες λατρείες και την αρχαία φιλοσοφία, προσπαθούσε ν' αναδείξει την πίστη της ως την αληθινή φιλοσοφία και, καθώς προβληματιζόταν ως προς το δυνατόν της απεικόνισης του Χριστού (βλ. κατωτ. την Παρέκβαση), για την απόδοση της θεολογικής έννοιας περί του Χριστού ως της Θείας Σοφίας είχε χρησιμοποιήσει αλληγορική διατύπωση (Εικ. 1), είναι μεγάλη. Στον προχωρημένο μεσαίωνα ο συγκεκαλυμμένος και αβέβαιος τρόπος έκφρασης είχε παραχωρήσει τη θέση του στην ακρίβεια του ενεπίγραφου προσδιορισμού: στην παράσταση να δίνει η επιγραφή το σήμα, να εξηγεί και προ πάντων να καθιερώνει. Γιατί γινόταν η επιγραφή το μέσο, με το οποίο η ματιά βοηθούσε τη διάνοια «νά διαβαίνει εις τό πρωτότυπον» (Ιω. Δαμασκ., Προς τους διαβάλλ. τας αγίας εικόνας 3, 16), ως προς τους λογίους, ή, ως προς τους άλλους, να ταυτίζουν λίγο ως πολύ το παριστάνον προς το παριστάνομενον.

Στο εορτολόγιο της εκκλησίας αναγράφονται υπό το όνομα της Αγίας Σοφίας μνήμες αγίων γυναικών, από τις οποίες περισσότερο γνωστή (17 Σεπτεμβρίου) είναι η μητέρα των τριών μαρτύρων Πίστης, Ελπίδας και Αγάπης, ηλικίας από δώδεκα ως εννέα ετών, που τάχα μαρτύρησαν στη Ρώμη επί Αδριανού, ενώ η ίδια πέθανεν από τη λύπη επάνω στον τάφο των μικρών θυγατέρων της την τρίτην ημέρα από τον θάνατό των. Ο μύθος για το μαρτύριο εκείνο τριών τρυφερών υπάρξεων, επισφραγισμένο από την άφατη μέχρι θανάτου λύπη της μητέρας των Σοφίας, προκλήθηκε βεβαίως από



Εικ. 23. Οι προσωποποιήσεις των αρετών Πίστης, Αγάπης και Ελπίδας να ευλογούνται από τον Χριστόν ως τη Θεία Σοφία. Μικρογραφία του σιναιϊτ. ελλην. κώδ. 418, φ. 283r. (Α. Grabar, CahArch 8 (1956), σ. 257, εικ. 2).

παρερμηνευτική διεργασία σχετική προς τον στίχο Α' Κορινθ. 13, 13 (Νυνί δέ μένει πίστις, έλπίς, αγάπη, τά τρία ταύτα· μείζων δέ τούτων ή αγάπη), όπου ο Παύλος διατυπώνει τη θέση ως προς τις αρετές, που πρέπει ο χριστιανός να διαθέτει για να επιτύχει τη σωτηρία του· αρετές που παραχωρούνται από τον Θεό (καθώς και έπεγνώσθην, Α' Κορινθ. 13, 12· Ιω. Χρυσόστ., Ες Α' Κορινθ. Ομιλ. 34, 2: ού γάρ αυτόν έγνων, άλλ' αυτός με έγνώρισε, φησί), ως ενέργεια της Θείας Σοφίας του και συμφώνως προς το σχέδιό του σωτηρίας μέσα από τη χριστιανική πίστη (Ιω. Χρυσόστ., ό.π., 34, 3: Καί γάρ ό Θεός μυρία ύπέρ του ταύτην —ενν. η αγάπη του προς τον άνθρωπο— ήμιν έμφυτεῦσαι έμψυχήσατο). Παραστατικήν απόδοση της ερμηνείας αυτής συνιστά η μικρογραφία του σιναιϊτικού ελλην. κώδ. 418, φ. 283r επιτίτλου του Ιωάννου Κλίμακος (Κλίμ. Παραδ. 30), όπου (Εικ. 23) ο Χριστός, η Σοφία του Θεού, παριστάνεται επάνω από τις προσωποποιήσεις των Πίστης, Αγάπης και Ελπίδας, πτερωτός, ως ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος και με τα χέρια του απλωτά προς τα πλάγια και κάτω, ωσάν να τις υποδέχεται. Η μεταλλαγή του κατηγορήματος του Χριστού, ως της Θείας Σοφίας, σε ανθρωπωνύμιο θηλυκού γένους, της Αγίας Σοφίας, μητέρας των μαρτύρων Πίστης, Ελπίδας και Αγάπης, απαντάται από τον 5ον αιώνα, φαίνεται δε να διευκολύνθηκε, ως παρερμηνεία του στίχου Α' Κορινθ. 13, 12-13, από την από μέρος του Μεγάλου

Κωνσταντίνου καθιέρωση της καθεδρικής εκκλησίας της Κωνσταντινούπολης στη Σοφία του Θεού· αλλά και από την ύπαρξη άλλων εκκλησιών αφιερωμένων ομοίως στον Χριστό ως τη Θεία Σοφία.

ΠΑΡΕΚΒΑΣΗ

Η ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΑΡΧΕΓΟΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ

Στα χρόνια των αγώνων της εκκλησίας κατά της ειδωλολατρίας τα επιχειρήματά της στηρίζονταν στη θέση ότι οι θεοί των λατρειών του ελληνορωμαϊκού κόσμου ήταν μη αληθινοί, για τον απλό λόγο ότι τα αγάλματά των ήταν δημιουργήματα των ανθρώπινων χεριών (Πράξ. 17, 24 κ.ε.), σε αντίθεση προς τον χριστιανικό Θεό, πνευματικό, άυλο (Ιω. 4, 24) και, επομένως, ανεκόνιστο. Αλλά, ανέκλυπτεν όμως και μια εγγενής δυσκολία· ότι η άυλη χριστιανική θεότητα είχε και μιαν ένυλη, γήινη παρουσία, ως σαρκωμένη στο πρόσωπο του Χριστού, υποκείμενου, συνεπώς, σε απεικόνιση· η τυχόν δ' απεικόνιση του Θεού-Χριστού συνιστούσε βεβαίως αντίφαση προς το κήρυγμα της εκκλησίας. Αλλά πρόβλημα για τους πιστούς νοητικό, επειδή αφορούσε στη θρησκευτική των στάση απέναντι στο πρόσωπο του ίδιου του Χριστού, ως ιστορικού προσώπου, συνιστούσαν εξ αρχής η ίδια η φύση του Χριστού, με το να φέρεται ως σάρκωση του Θεού, του πνεύματος, ως ύπαρξη υλική μαζί και άυλη. Να τίθεται ως σημείο αντιλεγόμενο (Λουκ. 2, 34).

Η λύση του προβλήματος είχε βεβαίως δοθεί ενωρίτατα, ήδη από τον Παύλο (†64), με τη βιωματική αποστασιοποίηση από την αντίληψη περί του Χριστού ως ιστορικού όντος (η ιστορία προϋποθέτει απόσταση του υποκειμένου από το αντικείμενο θεωρίας του)· με την αποκατάσταση δηλαδή μιας μυθικής σχέσης του πιστού προς το πρόσωπο του Χριστού, μέσα σε μια μυθική «πραγματικότητα». Με τη βιωματική αυτή σχέση το πρόσωπο του Χριστού αποβαίνει κάτι το ασύλληπτο, πέρα από την αντιληπτική ικανότητα του ανθρώπου —εννοείται του μέλους της εκκλησίας. Γιατί η εκκλησία, ίδρυμα του Χριστού, συνιστά μια νέα «πραγματικότητα», μυστηριακής αναδημιουργίας του Κόσμου, συντελεσμένης μέσα από την ιστορία του Χριστού-Θεού (Β' Κορινθ. 5, 16-17: *Εί δὲ καὶ ἐγνώκαμεν κατὰ σάρκα Χριστόν, ἀλλὰ νῦν οὐκέτι γινώσκουμεν, ὥστε εἴ τις ἐν Χριστῷ, καινὴ κτίσις*). Διατύπωσαν έτσι ο Παύλος μια διαδικασία υπέρβασης από τον ιστορικό σ' ένα θεολογούμενο Χριστό. Προς τα τέλη του 2ου αιώνα ο αλεξανδρινός Κλήμης (πιθανώς αθηναίος), για να πείσει ότι η χριστιανική θεότητα (το πρόσωπο του Χριστού), ως πνευματική, συνιστά ύπαρ-

ξη πέρα από την ύλη, υποστήριξε ότι ναι μεν σωματώθηκεν ο Θεός, ως Χριστός, αλλά δίχως συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και δίχως αισθητή μορφή (Κλήμ., Στρωμ. III, 17: *ὅπου γε καὶ αὐτός, ἡ κεφαλὴ τῆς ἐκκλησίας, ἐν σαρκὶ μὲν ἀειδῆς δὲ* —ενν. δίχως τα χαρακτηριστικά που συνιστούν μια μορφή— *ἐλήλυθεν καὶ ἄμορφος, εἰς τὸ ἀειδὲς καὶ ἀσώματον τῆς θείας αἰτίας ἀποβλέπειν ἡμᾶς διδάσκων*). Η θέση αυτή συνιστούσε θεολογική συνείδηση ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων ως πολύ αργότερα (Πράξ. Ιω. [Απόκρ.] 98 [13]: *Καὶ εἰπὼν ταῦτα ἔδειξέν μοι σταυρὸν φωτὸς πεπηγμένον... καὶ ἐν αὐτῷ ἦν μορφή μία καὶ ἰδέα* —ενν. παράσταση, παρουσία— *ὁμοία. Αὐτὸν δὲ τὸν κύριον ἐπάνω τοῦ σταυροῦ ἐώρων σχῆμα μὴ ἔχοντα, ἀλλὰ τινα φωνὴν λέγουσαν*).

Η δυσκολία ως προς το δυνατόν ή μη απεικόνισης του προσώπου του Χριστού δεν συνιστούσε εμπόδιο για την απεικόνιση άλλων ιερών προσώπων, από την Αγία Γραφή (της Μητέρας του Χριστού, του Ιωάννη του Βαπτιστή, αποστόλων) ή από τη ζωή της εκκλησίας (μαρτύρων)· απεικόνιση ως εκδήλωση τιμής, όπως συνέβαινε στον ελληνορωμαϊκό κόσμο με την κατασκευή προτομών φιλοσόφων και άλλων. Στο ελληνιστικό δε τούτο περιβάλλον, με την υψηλή παράδοση καλλιέργειας των παραστατικών τεχνών, μέσα στο οποίο αναπτυσσόταν η εκκλησία, η από τα ένδον ανάγκη των πιστών για εικαστική έκφραση οδήγησε ωστόσο, αβιάστως, στην εξεύρεση λύσης και για την απεικόνιση του προσώπου του Χριστού· λύσης μέσα από τους τρόπους γενικότερης τάσης της εποχής προς μια συμβολική και αλληγορική σημαντική. Η αλληγορία είχε ήδη εισχωρήσει στη χριστιανική θεολογία, ως τρόπος ερμηνείας της Γραφής, όπου ήδη ο Χριστός, ως ο Μεσσίας, ταυτίζεται προς το προφητευμένο θείο παιδί (Ματθ. 1, 23 σε παραβολή προς Ησ. 7, 14 και 53, 2-3) και παρουσίαζε ένα θεολογούμενο Χριστό, ως Παιδί-Θεό. Έτσι εντασσόταν ο Χριστός, ως το θείο παιδί, στον θρησκευτικό τύπο του «Παιδιού-Θεού», να θυμίζει το Παιδί-Διόνυσο και το Παιδί-Δία. Σε ό,τι δε αφορούσε στη θρησκευτική συνείδηση του πιστού, η απεικόνισή του να ξεφεύγει έτσι από τον κόσμο της εμπειρίας —την απεικόνιση του ιστορικού Χριστού— στον κόσμο της ιδέας· στην παράσταση μιας θεολογούμενης ανθρώπινης μορφής, εννοούμενης ως του Μεσσία.

Η αποφυγή της αρχέγονης εκκλησίας να εικονίσει ιστορική σκηνή με τον Χριστό κατ' ανάγκη μη γενειοφόρο, όπως π.χ. τον Χριστό βρέφος κατά τη Γέννηση ή νεανία Δωδεκαετή στον Ναό, μολονότι δεν εδίσταζε να παραστήσει τον θεολογούμενο αγένειο Χριστό ως διδάσκαλο ή ως ποιμένα κατά την ευαγγελική αλληγορία (Ιω. 10, 11), ή σε ιστορικές σκηνές,

όπως τα θαύματα, συνιστά ένδειξη συνειδητής αποστροφής στο να παρασταθεί η μορφή του ιστορικού Χριστού. Η γέννησή του από τη Μαρία μόνον αλληγορικός αποδίδεται και μάλιστα σπανιότατα, με αναγωγή στην προφητεία Ησ. 7, 14 σε συσχέτιση προς το Ματθ. 1, 21-23 (ο Ησαΐας να δείχνει τη Μαρία καθιστή με το βρέφος στα γόνατά της: τοιχογραφία της κατακόμβης της Πρισκίλλης, αρχών 3ου αι.)· όσον δ' αφορά στη σκηνή του Χριστού Δωδεκαετούς στον Ναό (βλ. ανωτ., σ. 131 κ.ε.) δεν υπάρχουν ασφαλή πρωτοχριστιανικά παραδείγματα. Ως προς τη Γέννηση του Χριστού είναι αξιοσημείωτο ότι και αργότερα περιορίζονται σε υπαινιγμό της, με απλή πάλι παράσταση της Μαρίας με το βρέφος, καθιστής επίσης αλλά με κάποιαν επισημότητα· ως απόδοση της αφηρημένης έννοιας της μητρότητας της Μαρίας, να ενεργεί ως υπόμνηση του γεγονότος της σάρκωσης του Θεού (τοιχογραφία πάλι στην κατακόμβη της Πρισκίλλης). Ο εικονογραφικός αυτός τύπος της Θεοτόκου θ' αποτελέσει αργότερα τον πυρήνα της σύνθεσης του θέματος της Προσκύνησης των Μάγων· εδώ όμως με τη Θεοτόκο ένθρονη και με βασιλικήν ενδυμασία, να διατυπώνεται δε με τον τρόπο τούτο πάλιν όχι το ιστορικό γεγονός Ματθ. 2, 1-2 και 11 καθ' αυτό, αλλ' η θεολογική έννοια περί του Χριστού ως βασιλέως. Με τη θεολογική όμως υπέρβαση, από την ιστορική πραγματικότητα προς τη θρησκευτική αλληγορία, η χριστιανική εικαστική γλώσσα αποκτούσε τη δυνατότητα να γίνει όργανο διδασχής με τη διατύπωση θρησκευτικών εννοιών και την παρουσίαση παραδειγμάτων σωτηρίας, όπως εννοούσαν τα επεισόδια από την ιερή ιστορία, που περιγράφουν επέμβαση της θείας δύναμης· ανέτως πλέον και επεισόδια από την Καινή Διαθήκη, όπου ως σωτήρας επεμβαίνει ο Χριστός. Η μορφή του Χριστού, ως παιδιού ή ως αγένειου νέου, τοποθετημένη σε μιαν απεικόνιση θαύματός του ή άλλης παρουσίας του, μετατρέπεται σε φορέα μηνύματος, με τη συσκότιση δε αυτή της παραστατικής σαφήνειας ατονούσε και ο άμεσος δεσμός της μορφής αυτής του Χριστού προς το πραγματικό. Όσοι γνώριζαν τις βιβλικές αφηγήσεις αναγνώριζαν το θέμα, προχωρούσαν σε αναγωγή της αλληγορικής μορφής του Χριστού στη βιβλική της αφετηρία, στα «πράγματα», και γεφύρωναν έτσι τη φαινομενική αντίφαση ανάμεσα στην αλήθεια της, στην ιστορικότητα της σκηνής, και στην εξωπραγματική παρουσιάσή της. Όποιος έβλεπε π.χ. ένα σαβανωμένο νεκρό, όρθιο στη νεκρική του κατοικία, να τον εγγίζει ένας νέος με τη ράβδο δύναμης (βλ. ανωτ., σ. 123 κ.ε.), όπως στη σαρκοφάγο αριθ. 70 του Καπιτωλίου (Εικ. 8), κατανοούσε ότι παριστάνεται η Ανάσταση του Λαζάρου, που το κήρυγμα την αναδείκνυε ως παράδειγμα σωτηρίας και υπόσχεση

νίκης κατά του θανάτου. Ή όποιος απαντούσε το ειδυλλιακό θέμα ενός παιδιού ή ενός αγένειου νέου να φέρνει στους ώμους του πρόβατο, να στέκει έτσι μόνος ή ανάμεσα σε πρόβατα, που να τον κοιτάζουν, θυμόταν την ευαγγελική αλληγορία περί του Καλού Ποιμένος, που τα πρόβατα ακούν τη φωνή του και τον ακολουθούν (Ιω. 10, 3-4), που θυσιάζεται για αυτά (Ιω. 10, 11) και που, όταν χάνεται κάποιος, τρέχει να το βρει και επιστρέφει φέρνοντάς το χαίροντας στους ώμους του (Λουκ. 15, 4-5)· κατανοούσε ότι σημαίνεται ο Χριστός που σώζει τους αμαρτωλούς.

Οι χριστιανοί των πρώτων αιώνων αμφισβητούσαν την αλήθεια της γνώσης της αποκτημένης μέσα από την αρχαία παιδεία, με τη λογισύνη της και τη διανοητική εκλέπτυνση· θεωρούσαν ότι μόνον αυτοί, με την πίστη των, παρά τη βαρβαρική —την ιουδαϊκή— της προέλευση, αντιπροσώπευαν την αλήθεια μέσα στον κόσμο. Ο Κλήμης ο Αλεξανδρινός, παρά την ελληνική του παιδεία, ίσως δε και την αθηναϊκή του καταγωγή, κατέτασεν τον εαυτό του, ως χριστιανό, στους βαρβάρους (*Ἐπεὶ τοίνυν δύο εἰσὶν ἰδέαι τῆς ἀληθείας, τὰ τε ὀνόματα καὶ τὰ πράγματα, οἱ μὲν τὰ ὀνόματα λέγουσιν, τὰ πράγματα δὲ παρ' ἡμῖν ἐστὶ τοῖς βαρβάροις*: Κλήμ., Στρωμ. VI, 17). Η αναφορά όμως προς τα πράγματα από τον Κλήμεντα, ένα λόγιο, σημαίνει απλώς από μέρος του χρήση ενός αριστοτελικού κοινού τόπου· γιατί η από μέρος της εκκλησιαστικής συνείδησης στροφή προς τα πράγματα, επί του προκειμένου στροφή προς την ιστορία, συντελείται με την εδραίωση της παρουσίας της εκκλησίας στον τότε κόσμο. Ο ίδιος, με το να αλληγορεί, αντιθέτως, ξέφυγε από τα πράγματα.

Η πραγματική στροφή της Εκκλησίας προς την ιστορία συντελέσθηκε μετά την ανάδειξη της Παλαιστίνης από τον Μεγάλο Κωνσταντίνο και τη μητέρα του Ελένη σε λατρευτικό κέντρο της χριστιανοσύνης· ανάδειξη των Αγίων Τόπων της, όπου ο Χριστός γεννήθηκε, έδρασε, έπαθε και αναστήθηκε, με επί του προκειμένου κατ' εξοχήν ιερό τόπο τα Ιεροσόλυμα. Σχεδόν από τότε αρχίζουν και τα λιγότερο θεολογικώς ενδιαφέροντα όσον αφορά στη μορφή του Χριστού· η επιθυμία δηλαδή καθορισμού της φυσιογνωμίας του με σταθερά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Εννοώ τις σχετικές παραδόσεις ως προς την πιστότερη εικόνα του· ότι την είχε αποκτήσει ο τοπάρχης της Έδεσσας της Μεσοποταμίας Άβγαρος, με το να έχει στην κατοχή του το Άγιο Μανδήλιο, ιερό κειμήλιο να φθάνει ως στα χρόνια του Χριστού. Αλλά κάτω από τη σκιά του «ιστορικού» τύπου Χριστού εξακολούθησε να επιζεί, καθώς είδαμε, και ο ιδεατός —αγένειος— τύπος του, γέννημα της πλατωνίζουσας θεολογικής αλληγορίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Μελέτες

- Gordana Babić, O Prepolovljenu Praznika, *Zograf* 7 (1976), σ. 23-27 (σερβικά με γαλλική περίληψη).
- André Grabar, *Iconographie de la Sagesse divine et de la Vierge*, *CahArch* 8 (1956), σ. 254-261.
- Michel van Esbroeck, *Le Saint comme symbole* (Sergei Hackel), *The Byzantine Saint* (University of Birmingham, Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies), London 1981, σ. 128-140.
- Κωνστ. Καλοκύρης, Οι ναοί της του Θεού Σοφίας και η καθιέρωση του χρόνου του εορτασμού τους, *Γρηγόριος Παλαμάς* 71 (1988), σ. 407-420.
- Jean Meyendorf, *L'iconographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine*, *CahArch* 10 (1959), σ. 259-277.
- John Meyendorf, *Wisdom-Sophia: Contrasting Approach to a Complex Theme*, *DOP* 41 (1987), σ. 391-401.
- Chr. Walter, *Mid-Pentecost*, *Eastern Churches Review* III 2 (1970), σ. 231-234.
- Chr. Walter, *The Earliest Representation of Mid-Pentecost*, *Zograf* 8 (1977), σ. 15-16.
- Massey H. Shepherd, *Christology: A Central Problem of Early Christian Theology and Art* στο (Kurt Weitzmann), *Age of Spirituality*, 1989, σ. 101-120.
- Peter Stockmeier, *Christus als Gott-Mensch, Spätantike und frühes Mittelalter. Ausstellung im Liebinghaus* (1983-1984), σ. 191-198.
- Καθ' ἕκαστον μνημεία (κατά τη σειρά αναφοράς)**
- Ανάγλυφα του Μουσείου Θερμών της Ρώμης αριθ. 67.507 (Εικ. 1 και 2) και 67.506 (Εικ. 3): Fr. W. Deichmann - G. Bovini-H. Brandenburg, *Repertorium der christl. ant. Sarkophage*, I. Rom u. Ostia, Wiesbaden 1967, σ. 320 κ.ε., αριθ. 773a-b, πίν. 123. Βλ. ιδιαίτερος: Erich Dinkler, *Christus und Asklepios. Zum Christustypus der polychromen Platen im Museo Nazionale Romano (= Sitzungsber. d. Heidelb. Akad. d. Wissensch., Philos-hist. Kl. 1980, 2)*, Heidelberg 1980, όπου και η ιστορία έρευνάς των.
- Κεφαλή Ασκληπιού, Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο αριθ. Γ 263, από την Επίδαυρο (Εικ. 4): Αλκμήνη Ντάτσουλη-Σταυρίδη, *Ρωμαϊκά γλυπτά από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο*, ΑΕ 1984, σ. 165, εικ. 13ε.
- Σαρκοφάγος των Μουσών, Όστια (Εικ. 5): Sal. Reinach, *Repertoire de reliefs*, Paris 1912, σ. 196, 3.
- Τοιχογραφίες της κατακόμβης της Βία Λατίνα Ρώμης (Εικ. 6 και 7): Antonio Ferrua, *Le pitture della nuova catacomba di Via Latina*, Città del Vaticano 1960, σ. 69 κ.ε., πίν. CVIII και σ. 70 κ.ε., πίν. CVII. Lieselotte Kotsche-Breitenbruck, *Die neue Katakomba an der Via Latina in Rom*, Münster Westf. 1976, σ. 45.
- Η σαρκοφάγος του Μουσείου του Καπιτωλίου, Ρώμη, αριθ. 70 (Εικ. 8): Deichmann-Bovini-Brandenburg, *Repertorium*, σ. 339 κ.ε., αριθ. 811, πίν. 129.
- Μικρογραφία του ευαγγελίου πορφ. κώδ. του Ροσσάνο, φ. 121 (Εικ. 9): Ant. Muñoz, *Codex purpureus rossanensis*, Roma 1907, πίν. XV.
- Μικρογραφία του ψαλτηρίου παρισ. ελλην. κώδ. 139, φ. 7ν (Εικ. 10): Henri Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Paris 1929, σ. 7 κ.ε., πίν. VII. Victor Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Torino 1967), σ. 138 κ.ε., εικ. 110.
- Μικρογραφία του ευαγγελίου της Βιβλιοθήκης του Βατικανού ελλην. κώδ. 2, φ. 19ν, από το Ουρμπίνο (Εικ. 11): Cos. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco* (cod. vat. gr. 1162) e dell'evangelistario greco urbinato (cod. vat. urb. gr. 2), Roma 1910, σ. 21, πίν. 83. Lazarev, ό.π., σ. 192, εικ. 251.
- Εκκλησία της Θεοτόκου Οδηγητριάς του Πατριαρχείου του Πεκίου (Ρεέ): Milak Ivanović, *Crkva Bogorodice Odigitrije u Peckij Patrijaršiji*, Strarine Kosova i Metohije, II-III, Pristina 1963, σ. 150, εικ. 55 και 56. Vladimir R. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Belgrad 1934, πίν. CVI.1.
- Άγιος Νικήτας και Στάρο Ναγορίτσινο (προχείρωσ): Petar Miljković-Perek, *Deloto na zografite Michailo i Eytichij*, Skopje 1967, σ. 64, εικ. 13, 3 και 13, 4.
- Ψαλτήριο σερβικό του Μονάχου cod. slav. 4, φ. 7ν. Josef Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München*, Wien 1906, σ. 18, πίν. V.8. *Der serbische Psalter*, herausgegeben von Hans Belting, Wiesbaden 1978, σ. 93 και 192.
- Τοιχογραφία της κατακόμβης του Καρμούζ: C. Wescher, *Notice sur une catacombe chrétienne à Alexandrie (Egypte)*, *BACr* III (1865), σ. 57 κ.ε. Meyendorf, *CahArch* 10 (1959), σ. 269.
- Μικρογραφία του παρισ. συρ. κώδ. 341, φ. 118 (Εικ. 12): Jules Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures κλπ.*, Paris 1964, σ. 240, πίν. 43, 2. Meyendorf, ό.π., σ. 263, εικ. 1.
- Τοιχογραφία της εκκλησίας της Δροσιανής στη Νάξο (Εικ. 13-15): Νικ. Β. Δρανδάκης, *Οι παλαιοχριστιανικές τοιχογραφίες στη Δροσιανή της Νάξου*, Αθήνα 1988, σ. 75 κ.ε., πίν. VII και 15-18.
- Μικρογραφία του Γρηγορίου Ναζιανζηνού, Παρισ. Εθν. Βιβλιοθ. κώδ. ελλην. 510, φ. 165 (Εικ. 16): Σχέδιο επί τη βάσει του Omont, *Miniatures*, σ. 22, πίν. XXXV.
- Μικρογραφία του τετραευαγγελίου Παρισ. Εθν. Βιβλιοθ. ελλην. κώδ. 74, φ. 110: Henri Omont, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, II, Paris (χ.χρ.), πίν. 98.
- Μικρογραφία του ευαγγελισταρίου 'Αθω, μονής Διονυσίου 787, φ. 135r (Εικ. 17): Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου-Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Καδάς, *Θησαυροί του Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Αθήνα 1973, σ. 443, εικ. 252.
- Μικρογραφία του γεωργιανού συναξαρίου της Βιβλιοθήκης της Ακαδημίας της Τιφλίδας αριθ. Α-648 (Εικ. 18): Gajane Alibegashvili, *Chudožestvennyj princip illjustririonanija gruzinskoj rukopisnoj knigi XI-načala XIII vekov*, Tbilisi 1973, σ. 46-47, πίν. 22a. G. Babić, *Zograf* 7 (1976), σ. 23 κ.ε., εικ. 1. Pavle Mijović, *Gruzniskie menologii s XI po XIV vek*, *Zograf* 8 (1977), σ. 17 κ.ε., εικ. 1.
- Μικρογραφία λαυρεντ. (Φλωρεντίας) κώδ. VI 23, φ. 183r: Tania Velmans, *Le tetraévangile de la Laurentienne*, Florence, Laur. VI 23, Paris 1971, εικ. 280.
- Τοιχογραφία της μονής της Σοποτσάνης (Εικ. 19): G. Millet-A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Paris 1957, πίν. 9, 3. Meyendorf, ό.π., σ. 266, εικ. 3.
- Τοιχογραφία της Περιβλέπτου Αχρίδας (Εικ. 20): Millet-Frolov, ό.π., III, Paris 1962, πίν. 13, 2. Meyendorf, ό.π., σ. 270, εικ. 4.
- Τοιχογραφία της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου της Γκρατσάνιτσας (Εικ. 21): Branislav Todić, *Gračanka*: Slikarstvo, Beograd, 1988, σ. 144 κ.ε., πίν. IV. Meyendorf, ό.π., σ. 270 κ.ε., εικ. 8.
- Τοιχογραφία της εκκλησίας της Θεοτόκου της Λιέβιτσκας Πρισρένης: Meyendorf, ό.π., σ. 266, εικ. 4.
- Εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου αριθ. BM 1125/T 185 (Εικ. 22): G. A. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, trad. O. Merlier, Athènes 1932, σ. 94, εικ. 61. M. C(hatzidakis), *Musée Byzantin, Athènes. Icones* (= *Le Monde des Grands Musées*, Hachette-Philippachi 1968), σ. 19. Kurt Weitzmann - George Galavaris, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai, The Illuminated Manuscripts*, I, Princeton N.J. 1990, σ. 160, εικ. 650.
- Μικρογραφία του Ιωάννου Κλίμακος σιναΐτ. ελλην. κώδ. 418, φ. 283r (Εικ. 23): Grabar, ό.π., σ. 257 κ.ε., εικ. 2.
- Τοιχογραφίες της κατακόμβης της Πρισκίλλης: Giuseppe Wilpert, *Le pitture delle catacombe Romane*, Roma 1903, πίν. 22 και 81.

D. I. Pallas

CHRIST AS THE HOLY WISDOM THE ICONOGRAPHICAL FORTUNES OF A THEOLOGICAL NOTION

1. Two reliefs from the Thermes Museum, cat. nos. 67.507 and 67.506 (Figs 1 and 3), bear representations of the Miracles of Christ, the main depictions being the Sermon on the Mount and the Feeding of the Multitude. These express the Pauline doctrine that Christ is the Holy Wisdom and the Holy Power (I Cor. 1, 23-30). The figure of Christ in the Sermon of the Mount (Fig. 2) recreates the iconographical Zeus type with unattractive features. He is rendered neither as a cynic philosopher nor as Asklepios (Fig. 4). Neither is the female figure to Christ's right meant to be a Muse, on the analogy of the Asklepios - Hygeia model. On the other hand, the depiction refers back to the meaning of wisdom, more particularly to Socrates in his dialogue with Diotima (Fig. 5), the female figure being an allegory for the interpretation of Christ as the Holy Wisdom. In an approximately similar manner, the motif of the philosopher with his pupils in the Via Latina catacomb (Fig. 7), which is iconologically related to Christ amongst the leading disciples (Fig. 6), is allegorised in Christ's granting the power of raising the dead to the apostles (Matt. 10, 1 and 8). The theological teaching behind the iconographical subjects of the two Thermes reliefs (1 and 2) can also be discerned in the Capitol sarcophagus no. 70 (Fig. 8). The allegorical image of Christ as a philosopher or teacher, with the characteristic *adlocution* gesture, renders the concept of Christ as the *Logos* of God, while the female figure next to Him expresses the meaning of Christ as the Wisdom of God with the same gesture (cf. Origen, *Commentary on St. Matthew* 10, ii: "The epiphany of the presence of Christ becomes manifest in the Wisdom and Logos"). A touch stone for this concept was that "concerning the man blessed by the Graces".

2. The female figure in the illuminations of the Codex purp. gr. Rossan. f. 121 (Fig. 9) is given as a personification of the Holy Wisdom of Christ. The motif of the inspiring Muse survived as the Holy Ghost inspiring Evangelists, and in aristocratic art, as in the Paris. cod. gr. 139, f. 7v (Fig. 10), and the Vat. cod. urb. gr. 2, f. 19v (Fig. 11). In the Byzantine east, the concept of Christ as the Holy Wisdom is depicted, within theological references to Old Testament Christological prefigurations,

by the figure of an angel (the Karmuz catacomb wall-painting in Alexandria, for example). At the same time, the Christological image (Prov. 9, 1-6) concerning the House of Wisdom with the seven columns served as a model for the compositions depicting Biblical figures with a personification of the Church, for example in the Par. cod. syr. 341, f. 118 (Fig. 12) and the wall-paintings of the Drosiani church on Naxos (Figs 13-15), which appear within a soteriological context, namely that the concept of Christ as the Holy Wisdom is refined here to symbolise salvation through the Church.

3. In late-Byzantine art, the concept of Christ as the Holy Wisdom is formulated with the depiction of the Presentation of Christ at the age of twelve in the Temple (Luke 2, 40-47, the Gospel passage of the Circumcision of Christ celebrated on the 1st of January), which, while initially an open composition, loses its narrative quality, as in the illumination in the Paris. gr. 510, f. 1610 (Fig. 16), and is transformed into a closed composition in a devotional icon of the Feast of the Circumcision, as in the miniature in the Athos Dionysiou cod. 787, f. 135r (Fig. 17). This change contributed to the formation of the devotional icon of the Feast of Mid-Pentecost (John, 7, 14-30). This scene is similar to the eulogy on Christ as the Holy Wisdom given in Luke 2, 40-47, and to Prov. 9, 1 ff. (one of the readings of the feast day), as well as reflecting the inspiration for hymns sung on the same occasion. Iconographically, it is similar to the composition of the Presentation of Christ in the Temple, although Christ is now bearded. In the miniature illumination of Mid-Pentecost in a Georgian manuscript in the Library of the Academy of Tbilisi (cod. A-648, f. 45v), Christ is shown as Emmanuel, beardless and upon a sphere (Fig. 18). A similar process is discernible here, although we now see the theological interpretation superceding the narrative function. Thus, the beardless and bearded Christ type can be seen to merge in these two initially narrative depictions. In late-Byzantine times, the theological concept of the Holy Wisdom is accentuated in the Presentation scene with an iconographic suggestion of Prov. 9, 1-6, namely the seven columned structure which serves as an architectural

background (Fig. 19). The narrative historical details (Luke 2, 40-47) are totally subordinated to the theological and more general spiritual associations drawn from the theological allegory in Prov. 9, 1-16, with Christ-Wisdom shown as an angel type (cf. Fig. 3), the Angel of Great Counsel (Figs 20 and 21).

4. In churches dedicated to Christ as the Holy Wisdom, which is not given a feast day in the ecclesiastical ca-

lendar, the Christ Pantocrator is simply represented on the church's dedicatory icon (Fig. 22). Hagia Sophia, honoured as the mother of the child martyrs Faith, Hope and Charity (Pistis, Elpis, and Agape) was created by a distorted interpretation of the Pauline text I Cor. 13, 3 whose correct iconographical interpretation is given in a miniature in the Sinai gr. cod. 418, f. 283r (Fig. 23).

DIGRESSION

THE FIGURE OF CHRIST AS A PARASTATIC PROBLEM IN THE EARLY CHURCH

The hesitance which the early Church showed in portraying Christ, the founder of the Church, as an historical figure, betrays a sense of the incomparability this might involve as regards the foundational dogma of the incorporeal and uncircumscribable nature of God. This doubt was already allayed by the Pauline doctrine concerning the transcendence which takes place within the Church from the historical Christ to a Christ who can be understood theologically (II Cor. 16-17). Christ becomes an allegorical figure of a slightly Docetist nature

without specific personal characteristics (cf. Clem. Alex., *Stromata*, III, 17). Christologically interpreted texts drawn from the Old Testament, such as Isaiah 7, 14 and 53, 2-3, in association with Matt. 1, 21-23, allow an allegorical depiction of Christ as a child, recalling ancient Pagan iconography where Zeus and Dionysos were depicted as sacred infants. This transcendence constituted a new piece of knowledge, "barbarian" perhaps, but the truth, higher than the learning of the ancients (Clem. Alex., *Stromata*, VI, 17).