

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Βασιλική πομπή: Αλληγορικά πρόσωπα στην Ανάσταση της Dečani

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.1094](https://doi.org/10.12681/dchae.1094)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Η. (1994). Βασιλική πομπή: Αλληγορικά πρόσωπα στην Ανάσταση της Dečani. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 87–98. <https://doi.org/10.12681/dchae.1094>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Βασιλική πομπή: Αλληγορικά πρόσωπα στην
Ανάσταση της Dečani

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 87-98

ΑΘΗΝΑ 1994

ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΠΟΜΠΗ: ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ DEČANI*

Στὴν τοιχογραφημένη σύνθεση τῆς εἰς ᾠδου Καθόδου, πού ἀπλώνεται στὸ κατώτερο βόρειο τύμπανο τοῦ κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλλο χώρου, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς στὴ Dečani (γύρω στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ.), εἰσάγεται ἓνα καινούργιο — εἰκονογραφικὰ — καὶ ἀξιοπερίεργο στοιχεῖο, πού ἐξακολουθεῖ νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τίς βεβαιότητες τῶν ἱστορικῶν¹.

Ὅπως τὴ γνωρίζουμε ἀπὸ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς μέσης καὶ τῆς ὀψίμης περιόδου, ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἀνάστασης ἔχει σχηματισθεῖ καὶ ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπὸ ἀλλεπάλληλες καὶ πολὺχρονες εἰκαστικές ἐπιχώσεις. Τὸ λυτρωτικὸ αὐτὸ συμβάν — ἐγγύηση γιὰ τὴ διαρκῶς προσδοκώμενη πανηγυρική του ἐπανάληψη —, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν γίνεται παρὰ ὑπαινικτικὰ λόγος στὴν Καινὴ Διαθήκη (πρβλ. Α' Πέτρου I, 3, 20-21· 3, 18-19), ἀναπτυσσόμενο ἀφηγηματικά, παίρνει μορφή μέσα ἀπὸ κείμενα καὶ ἐμπεδωμένες στὴ χριστιανικὴ φαντασία εἰκασίες πού δὲν στηρίζονταν παρὰ σὲ ψήγματα «μαρτυριῶν». Καὶ ἡ ἀπόδοσή του στὴν εἰκονογραφία, πού ἀναπτύσσεται διστακτικά, δὲν τελειώνεται παρὰ μέ καθυστέρηση, σὲ σχέση μέ ἄλλα συμβάντα τοῦ θεανθρωπικοῦ κύκλου, ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη². Ἀργότερα, στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἡδὴ ὁλοκληρωμένης στὰ κύρια στοιχεῖα τῆς σκηνῆς, σημειώνεται μία περαιτέρω ἀνάπτυξη τῆς εἰκαστικῆς ἀποδεικτικῆς, πού ἀφορᾷ, πάντως, σὲ δευτερεύοντα πρόσωπα τῆς ὅλης παράστασης. Ἡ μεταγενέστερη αὐτὴ διεύρυνση μιᾶς ἀρχικά ὀλιγοπρόσωπης σύνθεσης ἀντλεῖ, βέβαια, στὰ συσσωρευμένα, ἀπὸ πολλοῦ, σχόλια τῆς χριστιανικῆς γραμματείας, ἀπηχώντας συνάμα καὶ διαθέσεις, ἢ ἀποτυπώνοντας ἀναζητήσεις προσώπων, ἢ ὁμάδων, μιᾶς συγκεκριμένης περιόδου.

Στὴν Ἀνάσταση τῆς Dečani, ἔξω ἀπὸ τοὺς γνωστούς συμμετόχους τῆς σκηνῆς (ὁ Ἀδάμ καὶ ἡ Εὐα, ὁ Ἀβελ, ὁ Δαυὶδ καὶ ὁ Σολομών, ὁ Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής κ.ἄ.), εἰσάγονται πρόσωπα ἄγνωστα ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις τοῦ ἴδιου θέματος. Τὴν ὥρα πού ὁ Χριστός ἔχει θριαμβεύσει ἐπάνω στὸν Ἄδη (κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀπὸ ἀμνημονεύτων χρόνων γνώριμης *calcatio colli*), «θανάτῳ θάνατον πατήσας», δύο ἄγγελοι, κλίνοντας ἐλαφρὰ τὸ σῶμα τους πρὸς τὰ ἐμπρός, καὶ ἔχοντας συγκρατήσει τίς ἀπλωτές κινήσεις τους γιὰ νὰ ἐπιβραδύνουν τὴ νοοῦμενη ἀρχικὴ τους ὁρμή, τὸν πλησιάζουν μέ δέος, ἀπὸ δεξιὰ (Εἰκ. 1). Ὁ καθένας τους φέρει ἀπὸ ἓνα δίσκο, ὅπου παριστάνεται μετωπι-

κά, σὲ προτομή, μία ἐστεμμένη, νεαρὴ γυναικεία μορφή (Εἰκ. 2).

Στὴν «κάθοδο» τοῦ Χριστοῦ ἀπαντᾷ ἡ ἀνάσταση τῶν νεκρῶν πού ὀρθώνονται μέσα ἀπὸ σαρκοφάγους. Μὲ τὴν εἴσοδο, ἀπὸ τὰ πλάγια, τῶν δύο ἀγγέλων πού διασχίζουν τὸ δεξιὸ μέρος τῆς παράστασης, ἐγγράφεται στὸ ζωγραφικὸ πεδίο μία ἐπιπλέον — «παρείσακτη» — δυναμικὴ κίνηση. Στὴν κατεύθυνση αὐτὴ σύρεται μία

* Σὲ αὐτὸ τὸ ἄρθρο ἀναπτύσσεται μία ἀνακοίνωση πού εἶχε δοθεῖ στὸ 7ο Συμπόσιο τῆς Χ.Α.Ε. Βλ. Ἔβδομο Συμπόσιο βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καὶ τέχνης, Πρόγραμμα καὶ περιλήψεις ἀνακοινώσεων, 1987, σ. 16. Ἡ ἀνακοίνωση αὐτὴ εἶχε στηριχθεῖ σὲ πορίσματα μαθημάτων μου στὴν École des Hautes Études. Βλ. *Annuaire de l'École pratique des Hautes Études (Section des sciences religieuses), Résumés des conférences et travaux*, 94 (1986), σ. 494-497. Ἀπευθύνω θερμὲς εὐχαριστίες στὶς κκ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἀ. Σαμαρᾶ-Kauffmann καὶ D. Simić-Lazar καὶ στὸν Srđjan Djurić πού ἔχουν συμβάλει στὴν τεκμηρίωση τῆς μελέτης. Προέλευση τοῦ φωτογραφικοῦ ὕλικου: Εἰκ. 1-2, Srđjan Djurić, Βελιγράδι· Εἰκ. 3-4, Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο· Εἰκ. 5, Παρίσι, Φωτοθήκη G. Millet· Εἰκ. 6, Ρώμη, Βατικανὴ Βιβλιοθήκη· Εἰκ. 8, Παρίσι, Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη· Εἰκ. 7 καὶ 9, Οὐάσιγκτον, Βιβλιοθήκη τοῦ Κογκρέσου (Συλλογὴ Φωτοθήκης G. Millet)· Εἰκ. 10, Παρίσι, Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

1. Πρόκειται γιὰ τὸ τύμπανο τοῦ κατώτερου βόρειου τυφλοῦ τόξου, μέ καμπυλόγραμμη, καὶ πρὸς τὰ κάτω, ἀπόληξη. Γιὰ τὴν ἀκριβέστερη ἀντίληψη τοῦ χώρου, βλ. V. Petković - D. Bošković, Dečani, Βελιγράδι 1941, τ. 1, σ. 26 εἰκ. 9, καὶ σ. 198. Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ σύνθεση πού θά ἐξετάσουμε βλ. στὸ ἴδιο, τ. 2, σ. 62-63, πίν. 179-180. Πρβλ. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge*, Παρίσι 1977, σ. 224. Τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ ναοῦ ὑπολογίζεται ὅτι εἶχε τελειώσει πρὶν ἀπὸ τὸ χειμῶνα τοῦ 1345· στὸ σύνολό της, ἡ ἐκκλησία ἀποπερατώθηκε στὰ 1347-48· Πρβλ. G. Subotić, *Contribution à la chronologie de la peinture murale de Dečani, Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, Βελιγράδι, 20 (1981), σ. 137. Βλ. ἐπίσης τίς ἀνακοινώσεις τοῦ Συμποσίου (V. Djurić, ἐκδ.): *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle (à l'occasion de la célébration de 650 ans du monastère de Dečani, sept. 1985)*, Βελιγράδι 1989.

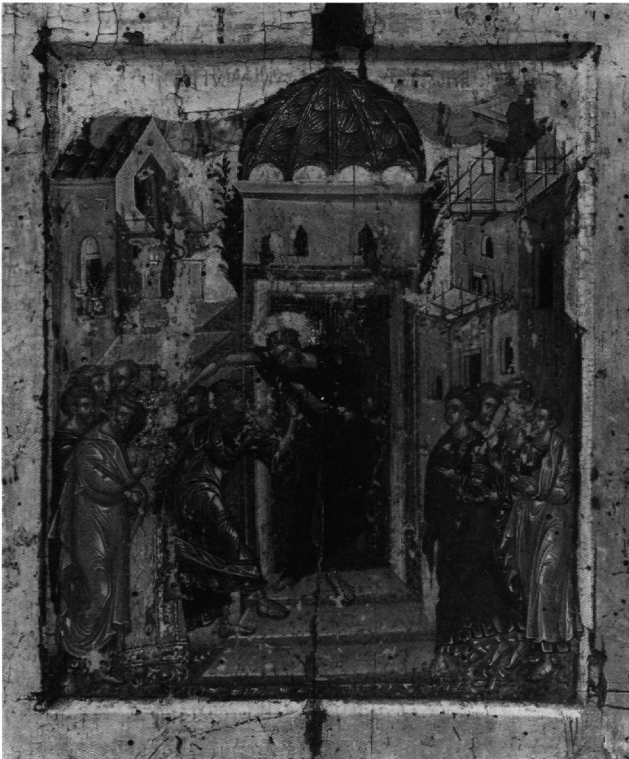
2. Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ καθολικοῦ στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, στὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς δίνει ἓνα δεῖγμα τῆς παράστασης, ὅπως αὐτὴ θά μπορούσε νὰ ἀρτιωθεῖ στὸ περιβάλλον τῆς Πρωτεύουσας κατὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. Προβαλλόμενη ὡς κεντρικὸ θέμα, ἡ σκηνὴ διατάσσεται στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, στὸ νεκρικὸ παρεκκλήσιο: P. Underwood, *The Kariye Djami, Née Ἰόρκε* 1966, τ. 1, σ. 192-195· τ. 3, πίν. 340 κ.ἔ. Γιὰ τίς προγενέστερες φάσεις ἀνάπτυξης, ἀλλὰ καὶ γιὰ τίς δρῶσες πηγές στὴ διαμόρφωση τοῦ θέματος, βλ. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.



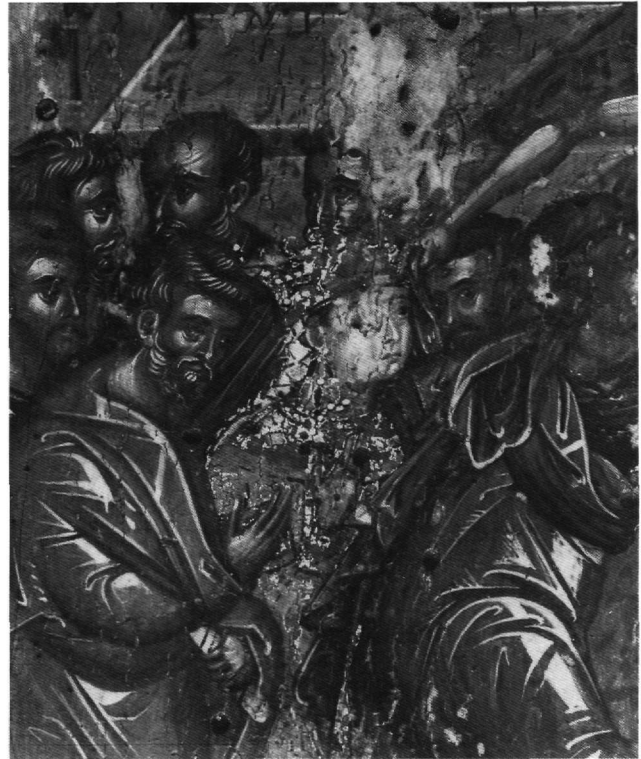
Εικ. 1. Dečani, καθολικό της μονής. Ἡ Ἀνάσταση.

Εικ. 2. Λεπτομέρεια τῆς Εικ. 1.





Είκ. 3. Μετέωρα, μονή Μεταμορφώσεως. Εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά.



Είκ. 4. Λεπτομέρεια της Είκ. 3.

διαγώνια τροχιά, πού στην προέκτασή της, με αντίθετη τώρα φορά, κινείται ο 'Αδάμ: ο αρχαῖος 'Αδάμ, «άνταποκρίνεται» στην κίνηση τῶν ἀγγέλων, ὅπως ἀνασηκώνεται ἀπό χθόνιο ὕπνο, καθὼς τὸν κρατεῖ σταθερά, ἀπὸ τὸν καρπὸ τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, ὁ Χριστὸς πού ἀστράφτει ἀπὸ φῶς στὸ κέντρο τῆς παράστασης³. 'Εξάλλου, τὸ ζεῦγος τῶν ἀγγέλων, δεξιὰ, ἀντιζυγίζεται, στὸ ἴδιο περίπου ὕψος, μὲ τὸ ζεῦγος πού ἀποτελοῦν ἡ Εὐα καὶ ὁ «πρωτόθνητος» 'Αβελ, ἀριστερά (στά δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ)⁴.

Μὲ τὴν πρώτη ματιά φαίνεται νά εἶναι σίγουρο πὼς οἱ ἀνεπίγραφες μορφές, οἱ ἐγγεγραμμένες στοὺς δίσκους πού φέρουν οἱ ἄγγελοι, δέν παριστάνουν πρόσωπα ἱστορικά. Μεταξὺ τους δέν σημειώνονται οὐσιαστικές εἰκονογραφικές διαφορές, παρόλο πού καὶ ἡ κλίμακα ἀπόδοσής τους δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια, καὶ τὰ χρώματα παραλλάσσουν. 'Οπωσδήποτε, οἱ αἰνιγματικές αὐτές μορφές πρέπει νά ἀνήκουν στὴν ἴδια τάξη προσώπων. Σέ μία παράσταση ὅπως αὐτὴ τῆς 'Ανάστασης, ὅπου ἐπιβάλλεται νά μὴ χωρεῖ καμιά παρεξήγηση, ἐμβάλλονται, βέβαια, ὡς πρόσωπα «εἰκονικά». Καὶ ἡ ἰδιοτροπία τῆς σκηνικῆς τους ἐμφάνισης (σέ εἰκονιστικά κλίπεϊ φερόμενα ἀπὸ ἀγγέλους), προδίδει, κατὰ τὴν κρίση μου, καὶ τὴν πλασματικότητά τους. Ὡστόσο, ὅ,τι φαίνεται ἀπίθανο νά συμμετέχει στὴ ζωγραφι-

κὴ ἀνάπτυξη μιᾶς καίριας στιγμῆς, ὅπως αὐτὴ τῆς 'Ανάστασης, θά μπορούσε, ἐνδεχομένως, νά παρουσιάζεται σέ παραστάσεις λιγότερο «ἐμβληματικές», ἢ περισσότερο «ἰδιωτικές»· καὶ σέ αὐτὴν ὅμως τὴν περίπτωσι, οὔτε ἡ συχνότητα θά ἦταν τακτικὴ οὔτε ἡ κλίμακα γραφῆς θά ἦταν μνημειακὴ.

Πάντως, ἀκόμη καὶ στὴν ἐν λόγῳ σύνθεσι, θεωρητικὰ τουλάχιστον, δέν θά ἔπρεπε νά ἀποκλεισθεῖ ἐξαρχῆς τὸ ἐνδεχόμενο μιᾶς παρουσίας συγκεκριμένου (-συ-

3. Θά ἦταν ἐνδιαφέρον, στὸ θεματικὸ πλαίσιο τῆς 'Ανάστασης ἢ σέ εὐρύτερο πλαίσιο, νά μελετηθεῖ αὐτὸ τὸ σχῆμα, πού ἐξαρτᾶ ἓνα «παθητικὸ» πρόσωπο ἀπὸ μιὰ κίνηση δυναμικῆ-σωστικῆ ἐνὸς ἄλλου προσώπου, πού διευθύνει τὴ δράση.

4. 'Ανάμεσα στὴν κάτω ἀπόληξη τῆς φωτεινῆς δόξας, πού περιβάλλει τὸν ἀναστάντα Χριστό, καὶ τίς σπασμένες πύλες, κεῖται, ὀλόγυμνος, καὶ δέσιμος, ὁ ἡττημένος Θάνατος. Στὴ σκοτία τοῦ 'Αδη, διακρίνονται, καθισμένα στὸ ἔδαφος, ἓνα δεύτερο πρόσωπο (στὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὸ σταυρὸ καὶ τὸν προηγούμενο ἄγγελο), πού τείνει τὸ δεξιὸ του χέρι, μὲ ἀνοιχτὴ τὴν παλάμη, πρὸς τὸν Χριστό (ἡ κίνηση δηλώνει μᾶλλον κατάπληξη, ἢ προσδοκία;)· καὶ ἓνα τρίτο, μισόγυμνο (ὅπως καὶ τὸ προηγούμενο), περίλυπο πρόσωπο, μὲ τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὰ δρώμενα, τὸν ἀριστερὸ ἀγκῶνα ἐπάνω στὸ ὀρθωμένο ἀριστερὸ γόνατο καὶ τὸ κεφάλι στηριγμένο στὴν παλάμη. Σωριασμένα κατάχαμα, εἰκονίζονται τριγύρω τὰ σύνεργα τοῦ δεσποτηρίου, οἱ αἰῶνιοι μοχλοί, κάτοχοι πεπεδημένων.

γκεκριμένων) ιστορικού προσώπου. Σέ εποχή, αλλά καί περιοχή, όπου ή παλαιότερη εικονογραφική αὐστηρότητα ἔχει χαλαρώσει, καί στή μνημειακή ζωγραφική, θά μπορούσε κανεῖς νά ὑποθέσει ὅτι εἶχε προκύψει κάποια πρωτοβουλία, ἀπό μέρους τοῦ ἴδιου τοῦ παραγγελιοδότη τοῦ ἔργου, ἢ καί τῶν συμβούλων του, γιά νά συμπεριληφθοῦν στή σύνθεση πρόσωπα ἱστορικά, περίπου ἢ ἀκριβῶς σύγχρονα μέ τήν ἐκτέλεση τῆς παραγγελίας. Βέβαια, ὁ πολλαπλασιασμός αὐτῶν τῶν παρέμβλητων προσώπων στήν ἴδια σύνθεση, δέν θα συντελοῦσε στή διακριτικότητα τῆς πρωτοβουλίας! Μέ τή συμπερίληψη στό χορό τοῦ λειτουργικοῦ θεάτρου ἐνός ἱστορικοῦ προσώπου, δέν ἱκανοποιεῖται μονάχα ἡ εὐλαβής (ἀν ὄχι ὑβριστική) ματαιοδοξία αὐτοῦ τοῦ προσώπου⁵. Μέ τήν — ὑποθετική — παρεμβολή ἐπικαιρικής μορφῆς μαρτυρεῖται συνάμα ἡ διηνεκῆς λειτουργικότητα τῶν εἰκονιζόμενων σκηνῶν. Ὁ αὐτόκλητος προσκεκλημένος ἢ, ἀκριβέστερα, τό παρέμβλητο πρόσωπο «αἰωνίζεται», ἐνῶ ἡ σκηνή ζωντανεῖται καί κατακλύζει τήν — τότε — ἐπικαιρότητα.

Πῶς ὅμως ἡ θεωρητική αὐτή ἀνάπτυξη βρίσκει τό εἰκαστικό της ἀνάλογο; Σέ μία τουλάχιστον περίπτωση, πού ἀποτελεῖ, οὕτως ἢ ἄλλως, μίαν ἐξαιρετικά εὐγλωττη γιά τή ζήτησή μας μαρτυρία, συγκεκριμένα πρόσωπα ἀναδύονται ἀπό τήν ἱστορική τους λήθη, μέσω τῆς παρεμβολῆς τους στό λειτουργικό ᾠρο καί χρόνο. Τοῦτο γίνεται φανερό ἂν ἔχουμε προηγουμένως δεχθεῖ τή σχετική ἀνάγνωση τοῦ Ἀνδρέα Ξυγγόπουλου, μετά ἀπό συγκριτικό συνδυασμό στοιχείων, προκειμένου νά ταυτίσουμε δύο μορφές, ἄνδρα καί γυναῖκα, πού ἐμφανίζονται σέ μία παράσταση τῆς Ψηλάφησης (λήγ. 14ος αἰ.), σέ φορητή εἰκόνα (38 × 32 ἐκ.) τῆς μονῆς Μεταμορφώσεως, στά Μετέωρα. Καί ἐδῶ δηλαδή μᾶς λείπουν τά ἀπευθείας ἐγγυημένα τεκμήρια. Ἀπό τίς ἐν λόγω μορφές μᾶς ἐνδιαφέρει ἀποκλειστικά ἡ γυναικεία, μία «αὐτοκίνητη» βασίλισσα, μέ κραυγαλέα τά διακριτικά της γνωρίσματα, πού παριστάνεται ἀναχρονιστικά, στήν ἴδια κλίμακα, ἀνάμεσα στά εὐαγγελικά πρόσωπα⁶.

Μπροστά ἀπό ἕνα πυργόσχημο, θολοσκέπαστο κτίριο, πλαισιούμενος, πίσω του, ἀπό τό περιθύρωμα τῆς κλειστής πύλης (πρβλ. Ἰω. 20, 26), ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται σέ μία ἐντυπωσιακή, σχεδόν χορευτική στάση, μέ κεκαμμένο πρός τα πλάγια τόν κορμό, ἀποκαλύπτοντας τή δεξιά του πλευρά, οὕτως ὥστε νά δηλώνεται ἐμφαντικά ἡ ἀποδεικτική «παθητικότητα» μέ τήν ὁποία δέχεται τήν περίσκεπτα ἐταστική χειρονομία τοῦ «ἁπιστου» Θωμᾶ (Εἰκ. 3). Τά πρόσωπα πού παρακολουθοῦν τή σκηνή, διαταγμένα σέ δύο ὁμίλους, καί τά κτίρια, μέ διαφορετική σέ κάθε μέρος τυπολογία, συντάσσονται μέ τρόπο χαλαρά συμμετρικό γύρω ἀπό τό κεντρικό, μετωπικό κτίσμα. Στόν ἀριστερό ὅμιλο

τῶν ἀποστόλων, πίσω ἀπό τόν Θωμᾶ, διακρίνεται, ὁλόσωμη, μία γυναικεία μορφή ἀπορροφημένη ἀπό τό θέαμα, πού φέρει στέμμα καί βασιλικά φορέματα (Εἰκ. 4). Ἐκτός ἀπό τήν ἔνταση στό βλέμμα, ἡ στάση της χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ἴδια κίνηση τοῦ χειριοῦ (ἐκπληξης καί προσευχῆς/κατάνυξης) μέ τήν ὁποία ἐκδηλώνονται καί οἱ ἀπόστολοι. Πρόκειται, σύμφωνα μέ τόν Ξυγγόπουλο, γιά τήν Δέσποινα τῶν Ἰωαννίνων Μαρία Ἀγγελίνα, Κομνηνή, Δούκαινα, Παλαιολογίνα⁷.



Εἰκ. 5. Μιλάνο, Castello Sforzesco. Φύλλο ὑπατικοῦ διπτύχου.

Ἐπανερχόμενοι στίς μορφές τῶν μεταλλίων (Εἰκ. 2) καί προκειμένου νά ἐξετάσουμε τήν ἰδιοτροπία τῆς σκηνικῆς τους ἐμφάνισης, θά ἀκολουθήσουμε δύο κατευθύνσεις: θά συσχετίσουμε ἀναδρομικά, ἀναφερόμενοι σέ παλαιότερα ἔργα, ὡς τήν ὕστερη ἀρχαιότητα καί θά ἐπιχειρήσουμε νά ἐξαρτήσουμε τά εἰσέει τῆς παράστασης πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἀπό σύγχρονες μέ τό μνημεῖο πρακτικές, κατατακτικές συγγενῶν προσώπων.

Ἀκολουθώντας τήν πρώτη κατεύθυνση παραπέμπουμε στό ἐλεφάντινο πλακίδιο ἀπό τό δίπτυχο τοῦ ὑπάτου Βασιλείου (Ρώμη, 480;) πού φυλάσσεται στό Μιλάνο (Castello Sforzesco)⁸. Στό σωζόμενο μέρος τῆς ἐπιφάνειας πού μᾶς ἐνδιαφέρει (πρόσθιο φύλλο), μία Νίκη, καθήμενη ἐπάνω σέ σφαῖρα καί φερόμενη ἀπό ἕναν ἀέτο μέ ἀνοιγμένα φτερά, ἐπιδεικνύει μία ἐλλειψοειδή

ἀσπίδα όπου είναι χαραγμένη, ἀνάγλυφα, ή προσωπογραφία τοῦ χλαμυδηφόρου Βασιλείου (Εἰκ. 5). Τό μόνο πού ξεχωρίζει κανείς σέ σχέση μέ τίς μορφές τῆς Ἀνάστασης, καί μέ ὅλη τή χρονική ἀπόσταση ἀνάμεσα στά δύο ἔργα, εἶναι τό ὅτι ἔνα φτερωτό, δευτερεῦον — καί συμβολικό, ἐδῶ — ἄτομο, ἐπιδεικνύει στό θεατή (ἐνῶ οἱ ἄγγελοι τόν ἀγνοοῦν) τήν εἰκόνα ἐνός ἄλλου προσώπου. Ὁ μετωπικά, σέ προτομή εἰκονιζόμενος Βασίλειος, ἀποτελεῖ τό μοναδικό ἱστορικό, ἀλλά καί τό κύριο πρόσωπο αὐτῆς τῆς ὄψης τοῦ διπτύχου· κάτι πού δέν συμβαίνει μέ τίς δύο βασιλίσσες τῆς τοιχογραφίας. Πάντως, οἱ ὅροι τῶν εἰκονογραφικῶν διατυπώσεων στίς δύο παραστάσεις, τά συμβολικά τους συμφραζόμενα καί ὁ μηχανισμός τῶν ἀλληγορικῶν παραπομπῶν, δέν παύουν νά ἐγγράφονται σέ ἕνα πεδίο διαχρονικά συγγενῶν μορφῶν (μέ ἀπώτερη ἀφετηρία τήν ὕστερη ἀρχαιότητα) — παρά τίς ἐκάστοτε τροποποιήσεις καί τίς ἔμμεσες/ληθαργικές διασυνδέσεις. Τίποτε ὅμως δέν προκύπτει πού νά φωτίζει τήν ταυτότητα τῶν δύο βασιλισσῶν, εἰκονικῶν προσώπων πού δείχνουν νά ἀνήκουν σέ ἕναν ἄλλο κόσμο.

Ἀναλογίες θά μπορούσε κανείς νά ἀναζητήσει καί σέ μεταγενέστερα ἔργα, πλησιέστερα πρὸς τήν ἐξεταζόμενη παράσταση, μέ ἀμιγῶς χριστιανική εἰκονογραφία ἔργα, πού τήν ἀποδεικτική τους κινοῦν παραπλήσιοι μηχανισμοί, ὅπως τό πλακίδιο ἀπό στεατίτη (11ος-12ος αἰ.) τοῦ Μουσείου Bardini (Fiesole), ὅπου ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, ὀλόσωμος, μέ αὐτοκρατορική ἀμφίεση, φέρει στό δεξιό του χέρι μετάλλιο μέ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἑμμανουήλ⁵.

Ἄν ἀκολουθήσουμε τή δεύτερη κατεύθυνση, θά ἀναζητήσουμε συγκριτικά στοιχεῖα στίς τοιχογραφημένες ἐσωτερικές ἐπιφάνειες τῆς ἐκκλησίας, ὅπου καί ἡ



Εἰκ. 6. Ρώμη, Βατικανή Βιβλιοθήκη. Κῶδιξ Urbin. gr. 2, φ. 19β.

5. Εὐλάβεια ἢ ὕβρις; Οἱ σκόρπιες σκέψεις πού διατυπώνουμε μέ τήν εὐκαιρία αὐτῆς τῆς ζήτησης, θά μπορούσαν, σέ μία διεξοδικότερη ἀνασύνταξή τους, νά δώσουν ἕνα πληρέστερο — χρονολογικά καί εἰκονογραφικά — καί ἀκριβέστερο συγκριτικό πῖνακα, δηλαδή μία σαφέστερη εἰκόνα τῆς δυναμικῆς, τῆς χρονολογίας, ἀλλά καί τῆς τυπολογίας τῶν ἀτομοκεντρικῶν διαθέσεων. Πρόσφατα ἀκόμη, ὁ Χ. Μπακιρτζής, ἐξετάζοντας ἀγιογραφικές, ὀλόσωμες παραστάσεις στό ναό τῆς Κοσμοσώτειρας, τίς συνέδεσε μέ τό ἐνδεχόμενο μιᾶς ἔμμεσης (ὅπως τουλάχιστον ὑποθέτω· καί θά προσέθετα: ἀποκαλυπτικά ὑπαινικτικῆς) προσωπογράφησης μελῶν τῆς οἰκογένειας τῶν Κομνηνῶν. Βλ. Δέκατο τρίτο Συμπόσιο βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας καί τέχνης, Πρόγραμμα καί περιλήψεις εἰσηγήσεων καί ἀνακοινώσεων, 1993, σ. 35. Σέ ἀναζήτηση προγενέστερων ἀναλογιῶν πρβλ. Ν.τ. Μουρίκη, Τά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς Χίου, Ἀθήνα 1985, I, σ. 150-151 (πίν. 48, 52-53).

6. Ἄ. Ξυγγόπουλος, Νέαι προσωπογραφίαι τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας καί τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Δ' (1966), σ. 53-70. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί τέχνη, Ἀθήνα 1990, σ. 33, εἰκ. 53. Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκή, Ἐνάτη ἐκθεσις ὑπὸ τήν

αἰγίδα τοῦ Συμβουλίου τῆς Εὐρώπης, Ζάππειον Μέγαρον, Ἀθήνα 1964 (στό ἐξῆς: Ἀθήνα 1964), ἀριθ. 193.

7. Ἐνεπίγραφα ταυτισμένες εἶναι οἱ — σέ δραστικά περιορισμένη τῶρα κλίμακα καί σέ στάση συντριβῆς, στά πόδια τῆς Βρεφοκρατούσας — προσωπογραφίες τῆς Μαρίας Ἀγγελίνας στό σωζόμενο φύλλο διπτύχου, στήν ἴδια μονή, καί στό ἕνα ἀπὸ τά φύλλα τοῦ παρόμοιου διπτύχου στήν Cuenca. Βλ. Ξυγγόπουλος, ὁ.π., πίν. 21 β-γ· Ἀθήνα 1964, ἀριθ. 211-212· Χατζηδάκης - Σοφιανός, ὁ.π., εἰκ. 55.

8. W. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz 1976³, ἀριθ. 5. The Metropolitan Museum of Art, New York 1977, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century, Νέα Ὑόρκη 1979, ἀριθ. 46-47.

9. A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Παρίσι 1984², σ. 263-264, εἰκ. 137. K. Weitzmann, The Icon. Holy Images, Sixth to Fourteenth Century, Λονδίνο 1978, σ. 64, πίν. 13. I. Kalavrezou-Maxeiner, Byzantine Icons in Steatite, Βιέννη 1985, τ. I, ἀριθ. 30 (σ. 119-122· τ. 2, πίν. 17).

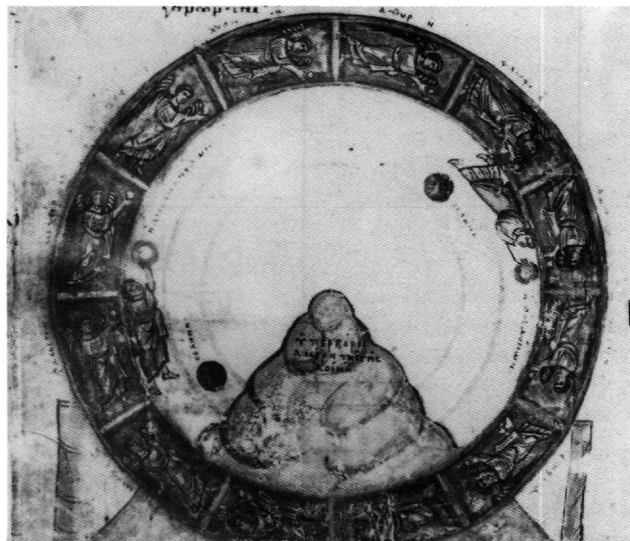
ἐξεταζόμενη σύνθεση, γιά νά διαπιστώσουμε ὅτι, ἀφ' ἑνός μὲν, παραβαλλόμενες πρὸς τίς δυναστικές — ὁλόσωμες ἢ σέ προτομή — προσωπογραφίες, στό ἴδιο μνημεῖο, οἱ στηθαῖες βασιλίσσες (Εἰκ. 2) δέν ἀποκαλύπτουν μίαν ἀπευθείας σχέση, στή φυσιογνωμία ἢ στό ἔνδυμα, μέ τὰ ἐκεῖ ἀπεικονισμένα ἱστορικά πρόσωπα· ἀφ' ἑτέρου δέ, οἱ βασιλικές, ἱερές μορφές, πού μετέχουν στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ἐντάσσονται σέ μία διαφορετική — ὄχι πάντοτε ὁμοιογενή — τυπολογία¹⁰.

Συνεπῶς, ἡ πλασματικότητα τῶν βασιλικῶν μορφῶν δέν βρίσκει τό συγκριτικό της ἀνάλογο μετά ἀπό τό συσχετισμό τους μέ τίς ἄλλες προσωπογραφικές διατυπώσεις πού περιλαμβάνονται στό πρόγραμμα τοῦ ἴδιου μνημείου· οὔτε καί ὁ τρόπος τῆς σκηνικῆς τους παρουσίας ἀπαντᾶται σέ ἄλλη περίπτωση. Ἐκεῖνο λοιπόν πού μᾶς στηρίζει — καί ἐπαρκῶς — στήν πρότασή μας, ἐξακολουθεῖ νά εἶναι τό ὅτι οἱ ἐν λόγῳ μορφές εἰσάγονται στό ζωγραφικό πεδίο φερόμενες ἀπό ἀγγέλους: «εἰσάγονται» σάν κάποιο εἶδος ρητορικοῦ ἐπιχειρήματος, γιά τή ζωγραφική κραταίωση τοῦ χαρμόσυνου καί λυτρωτικοῦ μηνύματος τῆς Ἀνάστασης. Ὅπως δὲποτε, ἡ ἀπουσία ἐπιγραφῶν δέν στηρίζει, ἀλλά οὔτε καί ἀκυρώνει τήν ὑπόθεσή μας, ἐφόσον, ἐκτός ἀπό τόν Χριστό, ὅλα τὰ ἄλλα μετέχοντα στή σκηνή πρόσωπα — κατά μέγα μέρος ἀναγνωρίσιμα — δέν ταυτίζονται ὀνομαστικά. Ὁ σύγχρονος μέ αὐτό τό ἔργο θεατῆς θά ἦταν, βέβαια, σέ θέση νά ἀναγνωρίσει τίς δύο βασιλικές μορφές χωρίς δυσκολία ἢ κίνδυνο παρανόησης: ὁ πληροφορημένος θεατῆς, ὄχι ὁ ὀποιοσδήποτε. Ὁ ἴδιος θά μπορούσε νά εἶναι καί ἐπαρκῆς ἀναγνώστης τῆς ὅλης παράστασης, ἔστω καί κατά προσέγγιση. Ἀπό ποιές ὁμως ἀφομοιωμένες πηγές ἀντλοῦσε τὰ στοιχεῖα πού ἐξασφάλιζαν μίαν ἀκριβή ταύτιση; Ἐννοῶ, φυσικά, τίς πηγές πού εἶχαν προηγουμένως χρησιμοποιηθεῖ γιά τόν εἰκονισμό τῶν ἐν λόγῳ προσώπων.

Τὰ regalia μᾶς παρακινοῦν νά σκεφθοῦμε ὅτι οἱ δύο ἀνεπίγραφες μορφές δηλώνουν ἴσως γνωρίσματα τοῦ Χριστοῦ πού θριαμβεῦει ἐπάνω στόν Ἀδὴ¹¹. Ἄν προχωρούσαμε στήν ἐκτίμησή μας, ἔχοντας προηγουμένως ἐγγράψει τή σύνθεση πού ἐξετάζουμε στό εὐρύτερο πλαίσιο τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἔχοντάς την δηλαδή συνειρμικά ἐντάξει σέ μίαν ὀπτική γενικευτικά ἐσχατολογική¹², θά μπορούσαμε, ἐπιπλέον, νά ὑποθέσουμε ὅτι οἱ δύο ἀλληγορικές βασιλίσσες προσωποποιοῦν ιδιώματα τοῦ Χριστοῦ, ἐνέργειές του, ὅπως, γιά παράδειγμα, ἡ Ἐλεημοσύνη καί ἡ Δικαιοσύνη, πού εἰκονίζονται στό φ. 19β τοῦ κώδ. Urb. gr. 2 (10 ἡμισυ δεκαετίας 1120) τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης (Εἰκ. 6).

Ἡ Ἐλεημοσύνη καί ἡ Δικαιοσύνη (στά δεξιά καί στά

ἀριστερά τοῦ Χριστοῦ ἀντιστοίχως, ἰδωμένες μέσα ἀπό τήν παράσταση), πού ἀντιζυγίζονται, εἰκονιζόμενες, κάπως, στό ρόλο τοῦ — συμβατικοῦ — ὑποβολέα (εἰκαστικῆ ἀδεία!), φανερώνουν στόν θεατῆ τίς διαθέσεις τοῦ βασιλέα τῶν οὐρανῶν ἀπέναντι στοὺς ἐπίγειους βασιλεῖς (τόν Ἰωάννη Β' Κομνηνὸ καί τόν γιό του Ἀλέξιο), τὰ ἐντυπώματα τοῦ Λόγου ἀποτυπωμένα στοὺς μιμητές του, πού εἰκονίζονται καί αὐτοὶ στό ἴδιο μετάρσιο πεδίο, ἀλλά ὄρθιοι, πλησιέστεροι πρὸς τόν



Εἰκ. 7. Σινᾶ, μονή Ἀγίας Αἰκατερίνης, Βιβλιοθήκη. Κώδιξ 1186, φ. 181β.

θεατῆ, καί σέ ἐπίπεδο πῶς χαμηλὸ σέ σχέση μέ τόν ἔνθρονο οὐράνιο βασιλέα¹³. Πράγματι, λοιπόν, ἀπό τήν ἐξεταζόμενη παράσταση (Εἰκ. 1) δέν λείπουν (ἐμμέσως) ἀναλογίες πού θά μᾶς ἐπέτρεπαν νά τή συσχετίσουμε μέ γνωστές μεσοβυζαντινές συνθέσεις, ὅπου ὁ Χριστός παρουσιάζεται συμμετρικά πλαισιωμένος ἀπό μορφές ἐνεπίγραφα ταυτισμένες, ὅπως στό βατικανὸ κώδικα (Εἰκ. 6), ἢ, ἔστω καί κατά προσέγγιση ἀναγνωρίσιμες, ὅπως στό ψηφιδωτό τοῦ νάρθηκα τῆς Ἀγίας Σοφίας, στό τύμπανο τῆς βασιλείου πύλης¹⁴. Πάντως, ὁ τρόπος ἔνταξης τῶν βασιλικῶν μορφῶν στή σύνθεση τῆς Ἀνάστασης, ἢ ἀπό τὰ πλάγια ἔμμεση εἰσαγωγή τους σέ μία σκηνή καίριας καί λυτρωτικῆς «ἀναστάτωσης», δέν ἀποδίδει τήν ἰδέα τῆς ἄχρονης — ἀλλά ἱστορικῆς, διαρκῶς ἐν ἰσχύει, σέ σχέση μέ συγκεκριμένα πρόσωπα — συμμετρίας πού διατυπώνεται στίς προγενέστερες συνθέσεις.

Ὅπως δὲποτε, ἀποκλείεται νά εἰκονίζονται στά μέταλλα τῆς Ἀνάστασης (Εἰκ. 2) ὁ Ἥλιος καί ἡ Σελήνη¹⁵. Οἱ οὐράνιοι αὐτοὶ φωστῆρες εἶναι συχνά παρόντες στή Σταύρωση (πρβλ. Λουκ. 23, 44-45): καί στό μνημεῖο πού ἐξετάζουμε, ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπό τήν παρά-

10. Πρβλ. Petković - Bošković, δ.π. (ύποσημ. 1), τ. 2, αντίστ. πίν. 73, 80, 93, 249 και πίν. 99, 101, 140. 'Η κόμωση των βασιλισσών (Εικ. 2) θά μπορούσε, σέ όρισμένες περιπτώσεις, νά παραβληθεῖ μέ τήν κόμωση νεαρών άγένειων άγίων (δ.π., πίν. 141.1, 151.2, 152.2, 162.2). Πρβλ. επίσης τό στέμμα καί τά ένδύματα τοῦ Κόσμου (δ.π., πίν. 183), γιά μία συμβατική απόδοση γνωρισμάτων πλασματικής μορφής. Οί άταύτιστες μορφές πού έξετάζουμε δέν δηλώνουν ξεκάθαρα τό γένος τους, όπως οί ιστορικές βασιλίσσες, μέσω τοῦ τονισμού τών στοιχείων τής γυναικείας βασιλικής κόσμησης· άκόμη καί τό στέμμα άνακαλεῖ παλαιότερους τύπους.

11. Τήν ύπόθεση αὐτή έχει διατυπώσει ή L. Porovich στή διδακτορική της διατριβή: Personifications in Paleologan Painting (1261-1453), Bryn Mawr College 1963, σ. 200-201, 465-466.

12. 'Η συνάφεια, καί ή συνέχεια, άνάμεσα στήν 'Ανάσταση καί τή Δευτέρα Παρουσία, είναι μέν δεδομένη στά νοήματα καί τά μηνύματα, αλλά δέν άποδεικνύεται μέ μίαν αντίστοιχη σχέση τών δύο συνθέσεων στό χώρο — όπως στό Torcello: πρβλ. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εικ. 370.

13. Σέ αὐτή τήν εικονογραφική περίπτωση, έκείνο πού είχε έντυπώσει όρισμένους μελετητές ήταν ή εμφάνιση τών — άποδεδειγμένα — πλασματικών μορφών στά πλάγια τοῦ Χριστοῦ, άριστερά καί δεξιά του. Εικονίζεται έδω ή συμβολική στέψη τοῦ 'Ιωάννη Β' Κομνηνοῦ (1118-1143) καί τοῦ γιοῦ του 'Αλέξιου. Βλ. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, Στρασβούργο 1936, σ. 119-120 (έσφαλμένη ταύτιση), πίν. 24.2· Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 12), σ. 192, 251 σημ. 36, εικ. 251· I. Spatharakis, The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, Leiden 1976, σ. 79-83, πίν. 46. Εἶχα διεξοδικά έξετάσει αὐτή τήν παράσταση στή διδακτορική μου διατριβή: Contribution à l'étude des abstractions personnifiées dans l'art médiéval byzantin, Πανεπιστήμιο Paris-Sorbonne / Paris IV, 1984, τ. 1, σ. 261 κ.έ. 'Η Porovich, δ.π. (ύποσημ. 11), άναφέρεται στήν έν λόγω μικρογραφία χωρίς νά προχωρεῖ σέ μία σαφέστερη — έντεϋθεν — άναγνώριση τών ανεπίγραφων μορφών πού μάς άπασχολοῦν. 'Ο Χριστός, βέβαια, δέν εικονίζεται όπως οί θνητοί βασιλεῖς, πού χρειάζονται τήν περιβολή τοῦ αξιώματος γιά νά ξεχωρίσουν καί νά προβάλλουν, παράλληλα μέ τήν ένepίγραφη προσωπική τους ύπόσταση, τό «πρόσωπο» τής ένθαδικής, ύπατης έξουσίας. Σέ μεταγενέστερους χρόνους, «μετά τό Βυζάντιο», επικρατεῖ ό μεικτός τύπος τοῦ Βασιλέως τών Βασιλευόντων καί Μεγάλου 'Αρχιερέως.

14. Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 12), εικ. 152. 'Αναφέρομαι άποκλειστικά στόν έδω εικονιζόμενο άρχάγγελο. Πάντως, ό τρόπος ένταξης τών βασιλικών μορφών στή σύνθεση τής 'Ανάστασης, ή από τά πλάγια έμμεση εἰσαγωγή τους σέ μία σκηνή καίριας καί λυτρωτικής «άναστάωσης», δέν άποδίδει τήν ιδέα τής άχρονης — αλλά ιστορικής, διαρκώς έν ισχύει, σέ σχέση μέ συγκεκριμένα πρόσωπα — συμμετρίας, πού διατυπώνεται στίς προγενέστερες συνθέσεις.

15. Περὶ τοῦ αντίθετου, άν καί μέ επιφυλάξεις, βλ. J. Radovanović, Iconografske zabeleške iz Dečana, Zograf 9 (1978), σ. 22-25, 26. Πρβλ. Petrović - Bošković, δ.π. (ύποσημ. 1), τ. 2, σ. 62. 'Η πλούσια γραμματειακή τεκμηρίωση τοῦ Ραντοβάνοβιτς δέν άνταποκρίνεται άπευθείας στήν πρόκληση πού θέτουν γιά τόν έρμηνευτή οί στηθαῖες μορφές (ό Ραντοβάνοβιτς στηρίζει τήν έδω εμφάνισή τους σέ έσχατολογικές συλλήψεις πού συνδέονται μέ τή Δευτέρα Παρουσία, γιά τήν όποία γίνεται λόγος στήν Καινή Διαθήκη — πρβλ. Ματθ. 24, 29 —, καί στήν ύμνογραφία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καί τής Κυριακῆς τοῦ Πάσχα).

Εικ. 8. Παρίσι, 'Εθνική Βιβλιοθήκη. Κώδις Coislin gr. 239, φ. 26.

Εικ. 9. 'Ιεροσόλυμα, 'Ελληνορθόδοξο Πατριαρχεῖο. Κώδις 'Αγίου Τάφου 14, φ. 34.



σταση πού μᾶς ἀπασχολεῖ, ἀλλὰ μέ ἄσχετο πρὸς τίς βασιλικές μορφές εἰκονογραφικό τρόπο¹⁶.

Ὡστόσο, ὁ Ἡλῖος καί ἡ Σελήνη, ἀλλὰ καί τὰ ἄλλα οὐράνια σώματα, φερόμενα ἀπὸ ἀγγέλους — ὅχι ἐγγεγραμμένα σέ δίσκους, ἀλλὰ αὐτούσια —, ἀποτελοῦν ἓνα θέμα θεωρητικά καί εἰκονογραφικά γνωστό ἀπὸ τὴ Χριστιανικὴ Τοπογραφία τοῦ Κοσμᾶ Ἰνδικοπλεύστη¹⁷. Ἐπικαλούμενος τὴν αὐθεντία βιβλικῆς μαρτυρίας (ψαλμ. 102, 20-21) γιὰ νὰ στηρίξει τὴν πεποίθησή του, ὁ Κοσμᾶς θεωρεῖ ὅτι, σύμφωνα μέ τὴ θεία βούληση, τὰ ἄστρα κινοῦνται ἀπὸ τίς ἀόρατες Δυνάμεις, πού ἔχουν, μέ αὐτὸ τὸν τρόπο, τεθεῖ στὴν ὑπηρεσία τῶν ἀνθρώπων. Τοῦτο ἀκριβῶς ὑπονοώντας ἡ θεία Γραφή, ἐξηγεῖ ὁ Κοσμᾶς, μᾶς λέγει πὼς ἡ κτίσις ὑποτάχθηκε στὴ «ματαιότητα», ὅχι ἀπὸ μόνη της, ἀλλὰ συμμορφούμενη μέ τὸ θέλημα τοῦ ὑποτάξαντος, γιὰ νὰ μπορέσει καί αὕτη νὰ ἀπελευθερωθεῖ, μέ τὸ πέρασμά της ἀπὸ τὴ δουλεία τῆς φθορᾶς στὴν ἐλευθερία τῆς δόξας τῶν τέκνων τοῦ Θεοῦ (πρβλ. Ρωμ. 8, 20-21)¹⁸. Ὅταν ἔρθει ἡ ἔσχατη ὥρα καί οἱ ἄνθρωποι δέν θὰ χρειάζονται πλέον τίς ὑπηρεσίες τῶν «ἀοράτων Δυνάμεων», οἱ ἄγγελοι θὰ ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ αὕτη τὴ δουλεία, ἀφήνοντας τὰ ἄστρα νὰ πέσουν στὴ γῆ¹⁹.

Εἰκονογραφικά, τὸ θέμα ἀποδίδεται ἀρχαιοπρεπέστερα στὸ σιναιτικὸ κώδικα 1186 (11ος αἰ.), φ. 181β²⁰. Δώδεκα ἄγγελοι, ἐγγεγραμμένοι στὰ καμπυλόπλευρα διάχωρα μιᾶς κυκλικῆς ἐξωτερικῆς ταινίας, φέρουν ἰσάριθμα φωτεινὰ σφαιρικά σώματα μέ τὸ ὑψωμένο δεξιὸν χεῖρ. Στόν ἐσωτερικὸ κυκλικὸ χῶρο πού περικλείεται ἀπὸ τὴν ταινία σχηματίζονται ἄλλοι δύο ὁμόκεντροι κυκλικοὶ δρόμοι. Στόν πρῶτο, ἀπὸ ἔξω πρὸς τὰ ἔσω, εἰκονίζεται, ἀριστερά καί δεξιά, φερόμενος/ὄθούμενος ἀπὸ νεαρές ἀνδρικές μορφές, χωρίς φτερά, μέ ὑπερυψωμένα πρὸς τὰ ἐπάνω χέρια, ὁ «ἥλιος ἀνατέλων» καί «...δύνων». Στόν ἐπόμενο πρὸς τὰ ἔσω κύκλο κινεῖται, μόνη της, ἡ Σελήνη²¹. Στὸ κάτω μέρος ὑψώνεται, πρὸς τὸ κέντρο, τὸ ὄρος πού δηλώνει τὰ «ὑπερβόρεια μέρη τῆς γῆς» (Εἰκ. 7).

Παρά τὸ ἐντυπωσιακὸ τῆς σύλληψης, ἀλλὰ καί τὸ δι-
 ἀρκῶς ἐπικείμενο τῆς συντέλειαις τοῦ κόσμου, φαίνεται μᾶλλον ἀπίθανο τὸ νὰ θέλησε ὁ προγραμματιστὴς τῆς παράστασης νὰ ἀποδοθεῖ ζωγραφικά αὕτη ἡ πτώση τῶν ἑτεροκινήτων οὐρανίων σωμάτων, πού θὰ εἶχε ὡς αἰτία τὸ ὅτι οἱ φέροντες Δυνάμεις ἀπαλλάχθηκαν ἐπιτέλους ἀπὸ τὸ ἄχθος τῆς περιφορᾶς. Ἡ ἐνδεχόμενη προσιτότητα τῆς πηγῆς²² δέν θὰ ἔπειθε καί γιὰ τὴ λειτουργικότητα τῆς ἀναπαράστασης· καί τὸ εἶδος τῆς σύνθεσης ὑποδοχῆς δέν προσφερόταν ἀπευθείας γιὰ τὴ συγκεκριμένη αὕτη χρῆση.

Ἰχνηλατώντας τὸ ἰδεογραφικὸ δυναμικὸ τῆς ἐνδοχώρας τῆς σκηνῆς, ἀναζητοῦμε περαιτέρω μαρτυρίες γιὰ νὰ στηρίξουμε μιάν ἐρμηνεῖα πού νὰ μπορεῖ νὰ ἐξηγεῖ

ἱκανοποιητικά τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καί τὴν εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῶν ἐν λόγῳ προσώπων· μαρτυρίες γραπτές πού νὰ ἀναφέρονται στὸ Πάσχα· μαρτυρίες πού νὰ ἀναδύονται, ἐνδεχομένως, κάθε χρόνο (κάθε Κυριακῇ) στὴ λειτουργικὴ ἐπικαιρότητα. Σὲ αὐτές τίς πηγές ἀνευρίσκονται, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, τὰ ζητούμενα στοιχεῖα²³. Στὴν ὑμνογραφία τῆς πρώτης μετὰ τὸ Πάσχα Κυριακῆς (πού ἔρχεται ἐπικεφαλῆς τῶν ἄλλων Κυριακῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ), ἀπαντοῦμε μιάν ἐκφραστικὴ διατύπωση πού θὰ μπορούσε νὰ ἀποδειχθεῖ εἰκονογραφικά εὐγλωττὴ (τροπάρια): *Σήμερον ἔαρ ψυχῶν· ὅτι Χριστὸς ἐκ τάφου, ὥσπερ ἥλιος ἐκλάμπας τριήμερος, τὸν ζοφερὸν χειμῶνα ἀπήλασε τῆς ἁμαρτίας ἡμῶν (...)* / *Ἡ βασιλὶς τῶν ὥρων, τῇ λαμπροφύῳ ἡμέρᾳ, ἡμερῶν τε βασιλίδι φανότατα, δορυφοροῦσα τέρπει, τὸν ἔγκριτον τῆς Ἐκκλησίας λαὸν ἀπαύστως ἀνυμνοῦσα, τὸν ἀναστάντα Χριστόν*²⁴. Ἡλῖος εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Χριστός (πρβλ. Μαλαχ. 4, 2). Τὸ ζευγάρι τῶν βασιλισσῶν, ἡ Ἀνοιξὴ καί ἡ «Καينὴ Κυριακῇ», λαμπρύνει πανηγυρικά τὴν ἀνανέωση τοῦ κόσμου²⁵. Ἀναγό-

16. S. Djurić, The Representations of Sun and Moon at Dečani, στον τόμο Dečani, 1989 (βλ. ὑποσημ. 1), σ. 339-346. Πρβλ. Petković - Bošković, δ.π. (ὑποσημ. 1), πίν. 178.

17. Cosmas Indicopleustēs, Topographie chrétienne, τ. 3, Παρίσι 1973 (ἔκδ. W. Wolska-Conus), σ. 211. C. Stornajolo, Le miniature della Topografia Cristiana di Cosma Indicopleuste, Μιλάνο 1908. K. Weitzmann - G. Galavaris, The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts, I: From the Ninth to the Twelfth Century, Princeton 1990, σ. 7, 52-65.

18. Χριστιανικὴ Τοπογραφία 9, 3 καί 9, 13: σ. ἀντιστ. 207 καί 221 Wolska-Conus.

19. Γιὰ τὴν πορεία, στὸ κυβικὸ σύμπαν, τῶν ἄστρων πού κινοῦνται ἀπὸ ἀγγέλους γύρω ἀπὸ τὴ γῆ, βλ. W. Wolska-Conus, La Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustēs. Théologie et science au VI^e siècle, Παρίσι 1962, σ. 168, 180-181.

20. Weitzmann - Galavaris, δ.π. (ὑποσημ. 17), σ. 62, εἰκ. 179.

21. Ὁ βατικανὸς κώδιξ (gr. 699, φ. 115β) εἶναι ἀρχαιότερος (9ος αἰ.), ἀλλὰ ἡ ἀπόδοση τοῦ θέματος στὸ σιναιτικὸ κώδικα εἶναι πλησιέστερη πρὸς τὸ πρωτότυπο.

22. Πρβλ. τὴν πολὺ μεταγενέστερη ἀπόδοση τοῦ ἴδιου θέματος σὲ κώδικα τῆς μονῆς τῆς Ἀγίας Τριάδας, κοντὰ στὴν Pljevlja, εἰκονογραφημένο ἀπὸ τὸν μοναχὸ Andrija Rajičević (1649): P. Mijončić, Umjetničko blago Crne Gore, Βελιγράδι 1980, πίν. 186.

23. Βέβαια, ἡ πορεία αὕτη μιᾶς ἐξελεκτικῆς ἀνασύστασης τῆς προβληματικῆς τοῦ θέματος δέν ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς μέ τίς φάσεις πού ἀκολούθησε ἡ ἐρευνα. Ἡ σπονδύλωσις ἐπιχειρεῖται ὅταν πλέον εἶναι δεδομένα ὅλα τὰ προηγουμένως ζητούμενα στοιχεῖα. Ἀλλωστε, τὸ «εὐρημα» (τὸ ἐρμηνευτικὸ ἐργαλεῖο) εἶναι κάποτε διαθέσιμο πρὶν ἀπὸ τὴ θέση τοῦ προβλήματος — μέ ἀφετηρία, ἐννοεῖται, μιάν αἰνιγματικὴν παράσταση.

24. Πεντηκοστάριον, ἔκδ. B. Κουτλουμουσιανός - Σ. Ζερβός (Ἀθήνα 1933), σ. 28 (Ποίημα Ἰωάννου μοναχοῦ, ὠδή α' ...Τροπάρια).

25. Πρβλ. δ.π., σ. 30: (ὠδή ζ' ...Τροπάρια) Ὡς πρώτη ὑπάρχει, ἡμερῶν καὶ κυρία, ἡ λαμπροφύος αὕτη, ἐν ἡ ἀγάλλεσθαι ἄξιον, τὸν καινὸν καὶ θεῖον λαόν· ἐν τρώφῳ φέρει γάρ, καὶ αἰῶνος τὸν τύπον, ὡς ὁδοῦς τελοῦσα τοῦ μέλλοντος. Εἶναι φανερὴ ἡ ἑσχατολογικὴ διάσταση στὸ «δυναμικόν» τῆς ἡμέρας.



Είκ. 10. Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου. Ψηφιδωτό δάπεδο από την Ἀντιόχεια.

μενοι καί σέ ἄλλα, διηνεκῶς δραστικά κείμενα, ἀπαντοῦμε καί πάλι τήν ἴδια σύλληψη — ἐδῶ, πλέον, στήν ἀφετηρία της — στήν 3η λειτουργική ὁμιλία τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, «εἰς τήν Καινήν Κυριακήν» (PG 36, 608 κ.ἐ.). Πρὸς τό τέλος (617C κ.ἐ.), ἀναπτύσσεται μία ἔκφρασις γιά τήν ἑαρινή ἀνανέωση τοῦ φυσικοῦ κόσμου (ὁρατὴ συνέπεια τῆς κατάλυσης τοῦ κράτους τοῦ θανάτου), ὅταν πάντα... εἰς καλὸν τῇ πανηγύρει συντρέχει καὶ συναλλάσσεται. Ἐδῶ ἐμφανίζονται οἱ δύο κορυφαῖες (617C): ἡ βασίλισσα τῶν ἐποχῶν, τό ἔαρ· καί ἡ βασιλίς τῶν ἡμερῶν, ἡ Καινὴ Κυριακή (ἡ Κυριακή τοῦ Θωμᾶ), σωτηρίας γενέθλιον (612C), ἐγκαινισμός τῆς Λαμπρῆς· ἀλλὰ καί ὄγδοη ἡμέρα — τύπος τοῦ μέλλοντος αἰῶνος —, ἡμέρα πού χορεύει ἡ Καινὴ Κτίσις: *Ἡ βασίλισσα τῶν ὥρων τῇ βασιλίδι τῶν ἡμερῶν πομπεύει, καὶ δωροφορεῖ παρ' ἑαυτῆς πᾶν ὃ τι κάλλιστον καὶ τερπνότατον*²⁶.

Ἡ πολυφραστικὴ ἀνάπτυξη τοῦ γρηγοριανοῦ κειμένου δέν θά μπορούσε νά ἔχει εἰκονογραφικὴ ἀπήχηση, σέ ὅλη της τήν ἔκταση, παρά μόνο σέ ἓνα χειρόγραφο, ὅπως, δ.χ., ὁ κῶδιξ Ἀγίου Τάφου 14 (2ο ἡμισυ 11ου αἰ.), τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἱεροσολύμων (Εἰκ. 9)²⁷. Ζωγραφικὲς «φλυαρίες» αὐτοῦ τοῦ τύπου δέν ἔχουν θέση σέ σκηνές ὅπως αὐτὴ τῆς Ἀνάστασης. Διέθετε ὁ Γρηγόριος, ὡς πρότυπο τῆς δικῆς του ἐκφράσεως, τό ἀμέσως προηγούμενο σχετικὸ κείμενο τοῦ Λιβανίου²⁸: Ἡ ρητορικὴ καὶ τῶν δύο τρέφεται ἀπὸ ἓνα σύγχρονό τους κόσμο μορφῶν πού δέν μπορούσε νά ἐπιβιώσει αὐτούσιος σέ ἔργα χριστιανικά. Ἡ «βασίλισσα τῶν ὥρων» στήν, ἄλλωστε, πολὺ μεταγενέστερη εἰκονογράφηση τῆς ὁμιλίας τοῦ Γρηγορίου, ἀκολουθώντας τήν «βασιλίδα τῶν ἡμερῶν», προσωποποιεῖται ὄχι μέ τὸν τρόπο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος (Εἰκ. 10), σέ ἐλληνοφώνες περιοχές: στήν ἴδια τήν Ἀντιόχεια²⁹, ἀλλὰ μέ τήν ἀμφίεση μεσαιωνικῆς βασίλισσας (Εἰκ. 8). Ἐφόσον πρόκειται γιά χριστιανικά μεγέθη, ὁ φυσιογενής ἀνθρωπομορφισμός τῆς ἀρχαίας τέχνης δέν ταιριάζει μέ τά — ἀναγκαστικῶς — μεγαλοπρεπὴ καὶ βαρύτιμα κελύφη τῶν βυζαντινῶν μορφῶν.

Πράγματι, λοιπόν, οἱ δύο μορφές δέν εἶναι εἰκονογραφικὰ ἄγνωστες. Ἐμφανίζονται, σέ μία μοναδική, εἶναι ἀλήθεια, περίπτωση, κάτω ἀπὸ τό ἴδιο χωρίο τοῦ Γρηγορίου, στὸν κῶδικα Coislin gr. 239 (λήγ. 11ος αἰ.), τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης στὸ Παρίσι³⁰. Ἡ παράσταση (3,8 × 5,3 ἐκ.) ἐγγράφεται στὴ δεξιά στήλη, ὅπου, καθ' ὕψος, ξετυλίγεται καὶ τό σχετικὸ κείμενο (φ. 26). Τὰ βλέμματα, τὰ σχήματα καὶ οἱ στάσεις συνδυάζονται ὥστε νά δείχνουν ὅτι οἱ δύο βασιλικές μορφές ἀποτελοῦν ἓνα ἀξεχώριστο ἐννοιο-χρονικὸ ζευγάρι. Ἐστεμμένες, φέρουν λῶρο, θωράκιο, πορφυρὰ ὑποδήματα, καὶ κρατοῦν σφαῖρα. Ἡ κάτω ἀπὸ τὴ μικρογραφία

ἐπιγραφή δηλώνει τὴν ταυτότητά τους: + Ἡ βασίλισσα τ(ῶν) ὥρων τὸ ἔαρ· τ(ῶν) (δὲ) ἡμερ(ῶν)/ ἡ Καινὴ Κυ(ριακή). Κινησιογραφικὰ καὶ «ψυχογραφικὰ» ὑποδεικνύεται ἡ προτεραιότητα τῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, προηγούμενης μορφῆς, τῆς μόνης πού τό θωράκιο φέρει σταυρό, μέ διπλὴ ὀριζόντια κεραία (Εἰκ. 8)³¹.

Ἄν γιά τὴ βασίλισσα τῶν ὥρων προσφέρεται, σέ μεταγενέστερο κώδικα, τουλάχιστον ἄλλο ἓνα δείγμα ἐστεμμένης γυναικείας μορφῆς, εἰκονισμένης κατὰ κρόταφον καὶ ἐγγεγραμμένης σέ μετάλλιο, σχετικὰ μέ το ταῖρι της δέν θά εἴχαμε παρά νά παραπέμψουμε στήν ἴδια τήν Κυριακή³².

Συμπερασματικά, θά μπορούσαμε νά υποθέσουμε ὅτι στήν τοιχογραφημένη Ἀνάσταση (Εἰκ. 1), ὁ ζωγράφος, ἐπιθυμώντας νά παραστήσει πολυφωνικὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ κόσμου πού θεμελιώνει τό σωτήριο συμβάν, συνδύασε στὴ σύνθεσή του δύο διαφορετικούς χρόνους, πού ὁ ἓνας ἀκολουθεῖ τὸν ἄλλο: τὴν ἴδια τήν Ἀνάσταση (Κυριακή τοῦ Πάσχα), ὅταν σημειώνεται τό καίριο γεγονός, μέ τὴν πρώτη δοξαστικὴ τῆς ἀναβίωσης, τὴν Καινὴ Κυριακή. Αὐτὴ ἡ συνάντηση τοῦ σωτηριολογικοῦ χρόνου μέ τό λειτουργικόν, ἀλλὰ καί μέ τό φυσικόν, τὸν ἀνακυκλοῦμενο χρόνο (Εἰκ. 2), συνέχει τὴν ἐκκλησιαστικὴ διάρκεια. Στὴ μνήμη τοῦ περιστατικοῦ σημειώνεται καὶ ἡ ὥρα ὅπου τοῦτο ἔλαβε χώρα: τό ἔαρ. Πρόκειται κυρίως γιά τό ἔαρ τῶν ψυχῶν, πού, βέβαια, συμβαδίζει μέ τό ἔαρ τοῦ φυσικοῦ κόσμου. Ὡστόσο, δέν προσωποποιεῖται τό οὐδέτερο ἔαρ, ἀλλὰ ἡ ἑαρινὴ ὥρα, πού συμφωνεῖ μέ τὴ βασιλικὴ ἡμέρα. Ἀνάλογες ἀναδιανομές ρόλων, ἀνασυντάξεις στοιχείων πού ἀπευθείας ἀφοροῦν σέ ἓνα θέμα, μέ συναφὴ στοιχεῖα πού ὀλισθαίνουν πρὸς τό ἴδιο θέμα — ἀλλὰ πού προέρχονται ἀπὸ ἄλλες εἰκονογραφικὲς περιοχές —, σημειώνουμε καὶ σέ ἄλλες περιπτώσεις: ὅταν, δ.χ., ἡ προσωποποίηση τῆς ἐκκλησίας, ἀρχικά παρούσα στὴ σκηνὴ τῆς Σταύρωσης, μεταφέρεται, σέ μεταβυζαντινὲς συνθέσεις, ἀπὸ τὴ Σταύρωση στήν Ἀνάσταση³³.

Στὴ μελέτη τοῦ τῆς εἰκόνας τῶν Μετεώρων (Εἰκ. 3), ὁ Ξυγγόπουλος εἶχε ἐπισημάνει ὅτι «ἡ παρουσία γυναικὸς καὶ μάλιστα βασίλισσας εἰς τὴν εὐαγγελικὴν αὐτὴν σκηνὴν ἀποκλείεται ἀπολύτως»³⁴. Ἄν εἴχαμε ἀποκλείσει τὴν πιθανότητα παρουσίας μιᾶς ὁλόσωμης, γυναικείας βασιλικῆς μορφῆς, πού παρεμβάλλεται «αὐθαίρετα» στὸν εὐαγγελικὸ χρόνο καὶ χώρο, σέ μία φορητὴ εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα, ἔτι μᾶλλον θά θεωρούσαμε ἀπίθανη μιὰν ἀνάλογη παρουσία στήν τοιχογραφία τοῦ σερβικοῦ μνημείου (Εἰκ. 1), παρόλο πού ἐδῶ οἱ δύο παρένθετες μορφές περιορίζονται σέ μετάλλια — κερδίζοντας ὥστόσο, μέ αὐτὸ τὸν τρόπο, σέ συμβολικὴ συντομία καὶ παραστατικότητα. Ὅμως, καὶ στὶς δύο περιπτώσεις, ἡ παρουσία

ἀσύμφωνων — σέ μία πρώτη προσέγγιση — μέ τό κύριο νόημα τῆς παράστασης μορφῶν, δέν μᾶς ὑποχρεώνει νά ἐγγράψουμε τή γένεσή τους στά παράγωγα τῆς ἴδιας ἀκριβῶς εἰκαστικῆς λογικῆς· εἴτε, δηλαδή, νά τίς θεωρήσουμε ὡς καθαρῶς ἱστορικές εἴτε νά τίς ἐκλάβουμε ὡς ἀποκλειστικά ἀλληγορικές μορφές.

Ἀπό τή δική μας σκοπιά, ἡ παραδοχή τῆς ἀλληγορικής ὑπόστασης τῶν στηθαίων βασιλισσῶν (Εἰκ. 2) μᾶς παρασύρει νά διαβλέψουμε ὅτι — μερικῶς τουλάχιστον — ἡ ὁλόσωμη βασίλισσα (Εἰκ. 4) δέν στερεῖται ἀλληγορικής διάστασης, καί ὅτι, γι' αὐτόν ἀκριβῶς τό λόγο, νομιμοποιεῖται ἡ προσωπική προβολή τοῦ συγκεκριμένου ἱστορικοῦ προσώπου. Κυρίως, δέν θά ἔπρεπε νά λησμονήσουμε ὅτι Κυριακή τοῦ Θωμᾶ καί Καινή Κυριακή ταυτίζονται! Θά μπορούσαμε λοιπόν νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ βασίλισσα τῆς εἰκόνας προσωποποιεῖ — ποιητική ἀδεία — τήν Καινή Κυριακή ἐπὶ τῇ βάσει τῆς γνώριμης μορφῆς τῆς Μαρίας Ἀγγελίνας; Ἀλλωστε, καί ἡ γενικευτική τυπολογία τῶν βασιλικῶν μορφῶν, πού τείνει πρός τή συγχώνευση — τή «συμμόρφωση» — ἱστορικῶν προσώπων καί ἰδεῶν, δέν μᾶς ὑποδεικνύει ἕναν ἀνάλογο τρόπο ἀντίληψης αὐτῶν τῶν ἔργων; Ἡ σκηνή διαθέτει δύο τρόπους εἰσόδου γιά τά «φιλοξενούμενα» πρόσωπα πού ὑποδέχεται: μέσω τῆς ἀλληγορικής μορφοπλασίας καί μέσω τῆς προσωπογραφικῆς ἀπεικόνισης. Ἄς μήν παραλείψουμε καί τή δυνατότητα μεταμφιέσεων καί συνδυασμῶν, κυρίως ὅταν πρόκειται γιά εἰκαστικά στοιχεῖα πού ὑπερβαίνουν στή σύνθεσή τους τήν ἀτομική διάσταση τοῦ συγκεκριμένου ἱστορικοῦ προσώπου.

Εἶμαι πεπεισμένος ὅτι στήν κίνησή μας γιά τήν ἀναγνώριση τῶν στηθαίων βασιλισσῶν καί γιά τήν ἱστορική ἀποκατάσταση τῶν μηχανισμῶν πού τίς ἐγέννησαν, ἀκολουθήσαμε εὐστοχη κατεύθυνση. Λεῖπει ὥστόσο ὁ κρίκος πού θά ἔδενε, τό ὑλικό ὄχημα πού θά ἐξασφάλιζε τό πέρασμα ἀπό τίς ἐλληνικές πηγές, καί τήν εἰκονογραφία τους, στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ σερβικοῦ μνημείου. Ἄν ὑπολογίσουμε ἐπιπλέον ὅτι οἱ πρωτοφανέστερες γιά ἐμᾶς μορφές δέν ἔχουν ἐνεπίγραφο ὄνομα — πού, κατά τόν πατριάρχη Νικηφόρο, λίγους αἰῶνες νωρίτερα, «κατασφραγίζει τήν ἀλήθειαν» (PG 100, 293B) —, τότε μᾶς γεννιέται ἡ διάθεση νά τοὺς ἀποδώσουμε ἕνα μέρος ἀπό τήν αἰνιγματικότητα τους.

Κέρκυρα, Ἀπρίλιος 1993

26. PG 36, 617C. Γιά τήν ὁμιλία «εἰς τήν Καινήν Κυριακήν» βλ. G. Galavaris, *The Illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, σ. 8 (χρονολογία τῆς ὁμιλίας: 383), 10, 38 κ.ἑ.

27. Ἡ ἐδῶ δειγματοληψία περιορίζεται ἀναπόφευκτα σέ μία παράσταση (Εἰκ. 9), γιά τήν κατάδειξη καί μόνο τῆς διαφορᾶς πνεύματος πού διακρίνει τή σύνθεση τῆς Ἀνάστασης ἀπό εἰκονογραφικά ἀναπτύγματα πού στηρίζονται σέ ρητορικές ἐκφράσεις, ὅπως αὐτή τοῦ Γρηγορίου. Στόν κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Ἑλληνικοῦ Πατριαρχείου, στήν κάτω παράσταση τοῦ φ. 34, ὁ ζωγράφος προβάλλει μία εἰκόνα ἐαρινῆς ἀναψυχῆς, μέ τοὺς δύο νέους πού ἀπολαμβάνουν, στό ὑπαιθρο, τίς φωνές καί τίς μυρουδιές τῆς ἀνοιξης, ξαπλωμένοι ἀναπαυτικά ἐπάνω σέ στρωσίδια, κάτω ἀπό τή ζωογόνο πνοή ἐνός ἄλσους. Πρβλ. τό ἀντίστοιχο χωρίο τῆς ὁμιλίας τοῦ Γρηγορίου (PG 36, 620B): «Ἄρτι δὲ καλὶὰν ὄρνις πῆγνυται, καὶ ὁ μὲν ἐπανερχεται, ὁ δὲ εἰσοικίζεται, ὁ δὲ περίπταται, καὶ καταφωνεῖ τὸ ἄλσος, καὶ περιλαλεῖ τὸν ἄνθρωπον. Πάντα Θεὸν ὕμνεῖ καὶ δοξάζει φωναῖς ἀλαλήτοις». Βλ. Galavaris, ὁ.π., σ. 156 κ.ἑ., εἰκ. 108. Πρβλ. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, σ. 42-44, εἰκ. 30.

28. Galavaris, ὁ.π., σ. 161 κ.ἑ.

29. Ἡ φτερωτή, ἀνθοστεφής ἐαρινή Ὡρα εἰκονίζεται ἐδῶ ὡς μέλος τῆς τετράδας τῶν ἐποχῶν. Ἀνάμεσα στά χέρια της ἀπλώνεται ἕνα ὕφασμα πού περιέχει ἕνα βαρὺ φορτίο ἀπὸ ἄνθη (Εἰκ. 10). Γιά τό ψηφιδωτὸ αὐτό, πού προέρχεται ἀπὸ τήν αὐλή(;) τῆς «κωνσταντινιανῆς ἐπαυλῆς» (π. 325-330) στὴ Δάφνη (Ἀντιόχεια), βλ. F. Baratte, *Catalogue des mosaïques romaines et paléochrétiennes du Musée du Louvre*, Παρίσι 1978, σ. 107-108, εἰκ. 96, 115.

30. Πρβλ. Lazarev, ὁ.π. (ὑπόσημ. 12), σ. 213, 261 σημ. 132.

31. H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, du VI^e au XI^e siècle*, Παρίσι 1929, σ. 55, πίν. 117.15. Πρβλ. Galavaris, ὁ.π. (ὑπόσημ. 26), σ. 149-150, 246, εἰκ. 197.

32. Πρβλ. ἀντιστ. τὴ μικρογραφία τοῦ κώδικα gr. 516, φ. 160, τῆς Μαρκανθῆς Βιβλιοθήκης (I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, 4, Μιλάνο 1981, σ. 46, πίν. 8) καί A. Grabar, *L'iconographie du dimanche, principalement à Byzance*, Lex orandi, Παρίσι 1965, σ. 169-184 (= *L'art de la fin de l'antiquité et du moyen-âge*, Παρίσι 1968, I, σ. 561-568). Γιά τίς ἁγίες-βασίλισσες, βλ. A. Chatziniakolaou, *Heilige, RbK*, 2, 1971, στ. 1084 κ.ἑ. Πρβλ. στό ἴδιο, στ. 1087-1088, γιά τήν ἁγία Κυριακή. Γιά τήν ἰδιουσία τῆς εἰκονογραφικῆς ἀπόδοσης τῆς ἁγίας Κυριακῆς σέ κυπριακές τοιχογραφίες, βλ. S. Gabelić, *St. Kyriaki in Wallpainting of Cyprus*, *Archaeologia Cypria*, I (1985), σ. 115-119. Πρβλ. A. καί J. Stylianiou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Λονδίνο 1985, σ. 339, εἰκ. 202.

33. Πρβλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980, σ. 100-101, εἰκ. 37.

34. Ξυγγόπουλος, ὁ.π. (ὑπόσημ. 6), σ. 55. Γιά τίς μεταγενέστερες ἐπανεμφάνσεις τῆς ἴδιας μορφῆς, στήν ἴδια σκηνή, βλ. M. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπινῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1983, σ. 174-175, εἰκ. 78α.

CORTÈGE ROYAL: PERSONNAGES ALLÉGORIQUES DANS L'ANASTASIS DE DEČANI

On avait précédemment supposé que dans les deux médaillons que des anges introduisent dans la composition de l'Anastasis, à Dečani (ca. m. XIV^e s.), sont figurés: le Soleil, ou, ensemble, les deux luminaires du ciel (le Soleil et la Lune), ou, enfin, des aspects glorieux du Christ ressuscité — ce qui pouvait paraître plus confortablement vraisemblable (Fig. 1-2). Il s'agit en effet de jeunes personnages féminins, frontalement figurés, en buste, et portant la parure royale. A la lumière de l'identité donnée de deux reines: "la reine des jours" et "la reine de saisons" (Fig. 8), qui apparaissent, vues en pied, en illustration d'un passage de l'homélie sur le Nouveau Dimanche (PG 36, col. 608 sq.) de Grégoire de Nazianze, dans un codex (fin XI^e s.) de la Bibliothèque nationale de Paris (Coislin gr. 239, f. 26), une nouvelle proposition, plus précise que les précédentes, soutient

que les figures anépigraphes de Dečani (Fig. 2) personnifient, justement, le reine des jours (premier dimanche après Pâques), et la reine des saisons (le printemps). Or ce dimanche est également le jour où on commémore l'incrédulité de Thomas. Dans une icône (fin XIV^e s.) figurant cet événement, conservée au monastère de la Transfiguration (Météôra), on peut voir une reine, non identifiée, parmi les apôtres (Fig. 3-4). Sans contester une identification antérieure, celle d'André Xyngopoulos pensant qu'il s'agit de Marie Paléologine, épouse du despote de Jannina Thomas Preljubović, il est ici suggéré que cette reine, tout en figurant (probablement) un personnage historique précis, revêt en même temps des allures allégoriques — à cause, justement, de son apparition dans un tel contexte. Serait-ce son alibi pour y être introduite?