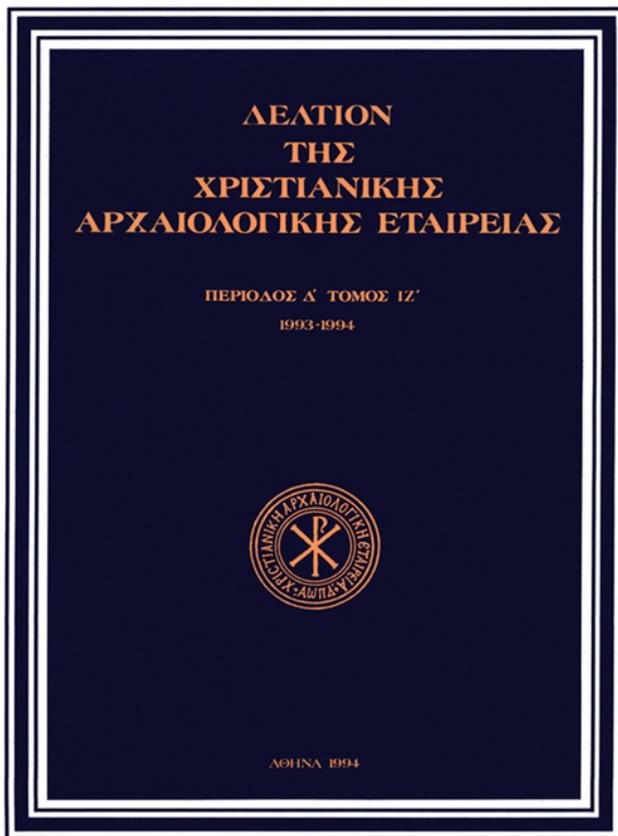


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ἄδου 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 ἕνα καινούργιο — εἰκονογραφικὰ — καὶ ἀξιοπεριέργο στοιχεῖο, πού ἐξακολουθεῖ νὰ ξεφεύγει ἀπὸ τίς βεβαιότητες τῶν ἱστορικῶν¹.

Ὅπως τὴ γνωρίζουμε ἀπὸ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς μέσης καὶ τῆς ὀψιμης περιόδου, ἡ εἰκονογραφία τῆς Ἀνάστασης ἔχει σχηματισθεῖ καὶ ἀναπτυχθεῖ μέσα ἀπὸ ἀλλεπάλληλες καὶ πολὺχρονης εἰκαστικές ἐπιχώσεις. Τὸ λυτρωτικὸ αὐτὸ συμβάν — ἐγγύηση γιὰ τὴ διαρκῶς προσδοκώμενη πανηγυρικὴ του ἐπανάληψη —, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν γίνεται παρά ὑπαινετικὰ λόγος στὴν Καινὴ Διαθήκη (πρβλ. Α' Πέτρου I, 3, 20-21· 3, 18-19), ἀναπτυσσόμενο ἀφηγηματικά, παίρνει μορφή μέσα ἀπὸ κείμενα καὶ ἐμπειρωμένες στὴ χριστιανικὴ φαντασία εἰκασίες πού δὲν στηρίζονταν παρά σὲ ψήγματα «μαρτυριῶν». Καὶ ἡ ἀπόδοσή του στὴν εἰκονογραφία, πού ἀναπτύσσεται διστακτικά, δὲν τελειώνεται παρά μέ καθυστέρηση, σὲ σχέση μέ ἄλλα συμβάντα τοῦ θεανθρωπικοῦ κύκλου, ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη². Ἀργότερα, στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἡδὴ ὀλοκληρωμένης 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 ἀρχικὰ 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 Ἄβελ, 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 ἔμπρός, καὶ ἔχοντας συγκρατήσει τίς ἀπλωτές κινήσεις τους γιὰ νὰ ἐπιβραδύνουν τὴ νοοῦμενη ἀρχικὴ τους ὀρμή, τὸν πλησιάζουν μέ δέος, ἀπὸ δεξιά (Εἰκ. 1). Ὁ καθένας τους φέρει ἀπὸ ἕνα δίσκο, ὅπου παριστάνεται μετωπι-

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

Στὴν «κάθοδο» τοῦ Χριστοῦ ἀπαντᾷ ἡ ἀνάσταση τῶν νεκρῶν πού ὀρθώνονται μέσα ἀπὸ σαρκοφάγους. Μέ τὴν εἴσοδο, ἀπὸ τὰ πλάγια, τῶν δύο ἀγγέλων πού διασχίζουν τὸ δεξί μέρος τῆς παράστασης, ἐγγράφεται στὸ ζωγραφικὸ πεδίο μία ἐπιπλέον — «παρεΐσακτη» — 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 στίς κκ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἄ. Σαμαρᾶ-Kauffmann καὶ D. Simić-Lazar καθὼς 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, Ἐθνικὴ 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 θὰ 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.

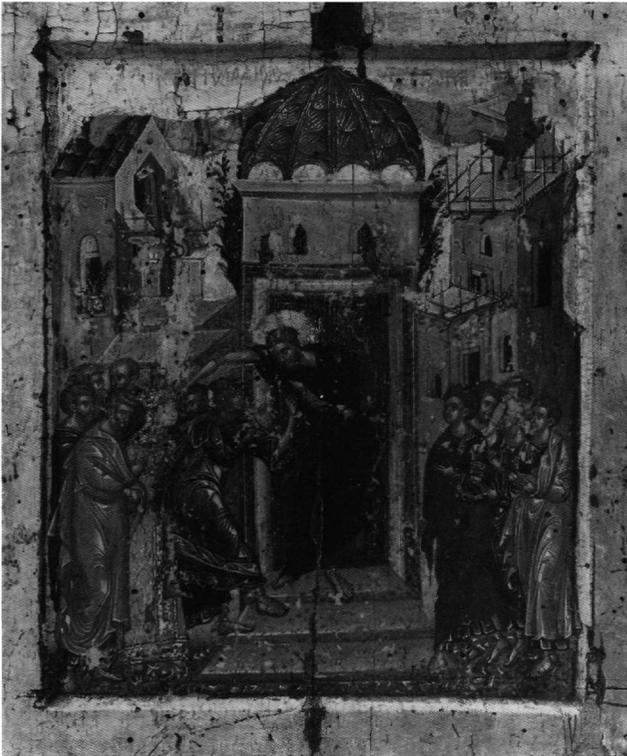
2. Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ καθολικοῦ στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, στὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς δίνει ἕνα δεῖγμα τῆς παράστασης, ὅπως αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ἀρτιωθεῖ στὸ περιβάλλον τῆς Πρωτεύουσας κατὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. Προβαλλόμενη ὡς κεντρικὸ θέμα, ἡ σκηνὴ διατάσσεται στὸ τεταρτοσφαιρικό τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, στὸ νεκρικό παρεκκλήσιο: P. Underwood, *The Kariye Djami*, Νέα Ἰόρκη 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. Δεζαπύ, καθολικό τῆς μονῆς. Ἡ Ἀνάσταση.

Εικ. 2. Λεπτομέρεια τῆς Εικ. 1.

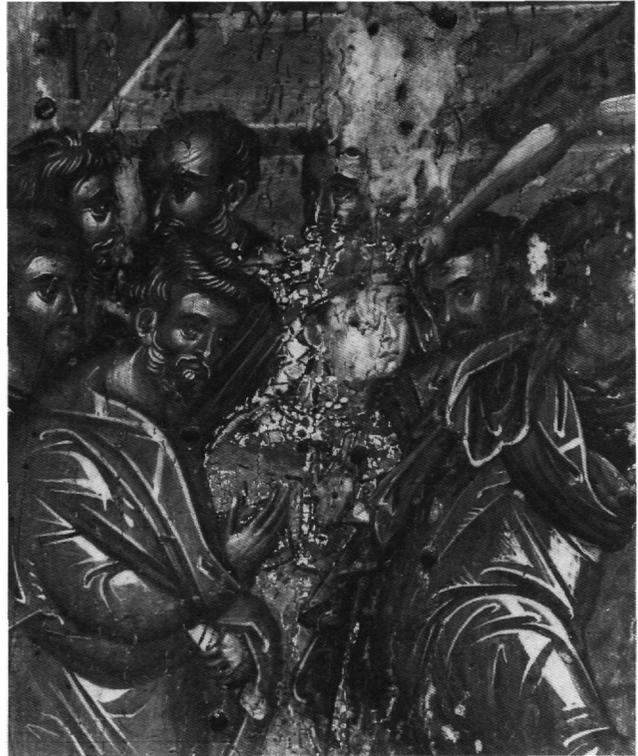




Είκ. 3. Μετέωρα, μονή Μεταμορφώσεως. Εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά.

διαγώνια τροχιά, πού στην προέκτασή της, με αντίθετη τώρα φορά, κινείται ο 'Αδάμ: ο αρχαίος 'Αδάμ, «άνταποκρίνεται» στην κίνηση τών ἀγγέλων, όπως ανασηκώνεται από χθόνιο ύπνο, καθώς τόν κρατεί σταθερά, από τόν καρπό του δεξιού χεριού, ο Χριστός πού αστράφτει από φώς στο κέντρο της παράστασης³. 'Εξάλλου, τό ζεύγος τών ἀγγέλων, δεξιά, αντιζυγίζεται, στο ίδιο περίπου ύψος, με τό ζεύγος πού αποτελούν η Εύα και ο «πρωτόθνητος» 'Αβελ, άριστερά (στά δεξιά του Χριστού)⁴.

Μέ τήν πρώτη ματιά φαίνεται νά είναι σίγουρο πώς οι ανεπίγραφες μορφές, οι έγγεγραμμένες στους δίσκους πού φέρουν οι άγγελοι, δέν παριστάνουν πρόσωπα ιστορικά. Μεταξύ τους δέν σημειώνονται οδσιαστικές εικονογραφικές διαφορές, παρόλο πού και η κλίμακα απόδοσής τους δέν είναι ακριβώς η ίδια, και τά χρώματα παραλλάσσουν. 'Οπωσδήποτε, οι αινιγματικές αυτές μορφές πρέπει νά ανήκουν στην ίδια τάξη προσώπων. Σέ μία παράσταση όπως αυτή της 'Ανάστασης, όπου επιβάλλεται νά μή χωρεί καμιά παρεξήγηση, εμβάλλονται, βέβαια, ως πρόσωπα «εικονικά». Και η ιδιοτροπία της σκηνηκής τους εμφάνισης (σε εικονιστικά ελίρει φερόμενα από άγγέλους), προδίδει, κατά τήν κρίση μου, και τήν πλασματικότητα τους. Ωστόσο, ό,τι φαίνεται άπίθανο νά συμμετέχει στη ζωγραφική



Είκ. 4. Λεπτομέρεια της Είκ. 3.

κή ανάπτυξη μιās καιρίας στιγμής, όπως αυτή της 'Ανάστασης, θά μπορούσε, ενδεχομένως, να παρουσιάζεται σε παραστάσεις λιγότερο «εμβληματικές», ή περισσότερο «ιδιωτικές»· και σε αυτήν όμως τήν περίπτωση, ούτε η συχνότητα θά ήταν τακτική ούτε η κλίμακα γραφής θά ήταν μνημειακή.

Πάντως, ακόμη και στην έν λόγω σύνθεση, θεωρητικά τουλάχιστον, δέν θά έπρεπε νά αποκλεισθεί έξαρχής τό ένδεχόμενο μιās παρουσίας συγκεκριμένου (-συ-

3. Θά ήταν ενδιαφέρον, στο θεματικό πλαίσιο της 'Ανάστασης ή σε ευρύτερο πλαίσιο, νά μελετηθεί αυτό τό σχήμα, πού έξαρτά ένα «παθητικό» πρόσωπο από μία κίνηση δυναμική-σωστική ενός άλλου προσώπου, πού διευθύνει τή δράση.

4. 'Ανάμεσα στην κάτω απόληξη της φωτεινής δόξας, πού περιβάλλει τόν αναστάνα Χριστό, και τίς σπασμένες πύλες, κείται, δλόγυμνος, και δέσιμος, ο ήττημένος Θάνατος. Στη σκοτία του 'Αδη, διακρίνονται, καθισμένα στο έδαφος, ένα δεύτερο πρόσωπο (στο χώρο κάτω από τό σταυρό και τόν προηγούμενο άγγελο), πού τείνει τό δεξί του χέρι, με άνοιχτή τήν παλάμη, προς τόν Χριστό (ή κίνηση δηλώνει μάλλον κατάπληξη, ή προσδοκία;)· και ένα τρίτο, μισόγυμνο (όπως και τό προηγούμενο), περίλυπο πρόσωπο, με τά νώτα στραμμένα προς τά δρώμενα, τόν άριστερό άγκώνα επάνω στο όρθωμένο άριστερό γόνατο και τό κεφάλι στηριγμένο στην παλάμη. Σωριασμένα κατάχαμα, εικονίζονται τριγύρω τά σύνεργα του δεσπομηρίου, οι αιώνιοι μοχλοί, κάτοχοι πεπεδημένων.

γκεκριμένων) ιστορικού προσώπου. Σέ εποχή, αλλά και περιοχή, όπου ή παλαιότερη εικονογραφική αὐστηρότητα έχει χαλαρώσει, και στή μνημειακή ζωγραφική, θά μπορούσε κανείς νά υποθέσει ότι είχε 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 ἑνός ἱστορικοῦ προσώπου, δέν ἰκανοποιεῖται μονάχα ἡ εὐλαβής (ἄν 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 χῶρο καί χρόνο. Τοῦτο γίνεται φανερό ἂν ἔχουμε προηγουμένως δεχθεῖ τή σχετική ἀνάγνωση τοῦ Ἐνδρέα Ξυγγόπουλου, μετά ἀπό συγκριτικό συνδυασμό στοιχείων, προκειμένου νά ταυτίσουμε δύο μορφές, ἄνδρα καί γυναίκα, 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 ἑταστική χειρονομία τοῦ «ἄπιστου» 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 ὄμιλο

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 χεριοῦ (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.

⁵ Ἐπανερχόμενοι στίς μορφές τῶν μεταλλίων (Εἰκ. 2) καί προκειμένου νά ἐξετάσουμε τήν ἰδιοτροπία τῆς σκηνηκῆς τους ἐμφάνισης, θά ἀκολουθήσουμε δύο κατευθύνσεις: θά συσχετίσουμε ἀναδρομικά, ἀναφερόμενοι σέ παλαιότερα ἔργα, ὡς τήν ὑστερή ἀρχαιότητα καί θά ἐπιχειρήσουμε νά ἐξαρτήσουμε τά εἰρήει τῆς παράστασης πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἀπό σύγχρονες μέ τό μνημεῖο πρακτικές, κατατακτικές συγγενῶν προσώπων.

⁶ 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 ἀετό μέ ἀνοιγμένα φτερά, ἐπιδεικνύει μία ἐλλειψοειδή

άσπίδα όπου είναι χαραγμένη, ανάγλυφα, ή προσωπογραφία του χλαμυδηφόρου Βασιλείου (Εικ. 5). Τό μόνο που ξεχωρίζει κανείς σε σχέση με τις μορφές της 'Ανάστασης, και με όλη τη χρονική απόσταση ανάμεσα στα δύο έργα, είναι το ότι ένα φτερωτό, δευτερεύον — και συμβολικό, έδω — άτομο, επιδεικνύει στο θεατή (ένω οι άγγελοι τόν αγνοούν) την εικόνα ενός άλλου προσώπου. 'Ο μετωπικά, σε προτομή εικονιζόμενος Βασίλειος, άποτελεί τό μοναδικό ιστορικό, αλλά και τό κύριο πρόσωπο αυτής της όψης του διπτύχου· κάτι που δέν συμβαίνει με τις δύο βασίλισσες της τοιχογραφίας. Πάντως, οί όροι τών εικονογραφικών διατυπώσεων στίς δύο παραστάσεις, τά συμβολικά τους συμφραζόμενα και ό μηχανισμός τών αλληγορικών παραπομπών, δέν παύουν νά έγγράφονται σε ένα πεδίο διαχρονικά συγγενών μορφών (με άπώτερη άφετηρία τήν ύστερη άρχαιότητα) — παρά τις εκάστοτε τροποποιήσεις και τις έμμεσες/ληθαργικές διασυνδέσεις. Τίποτε όμως δέν προκύπτει πού νά φωτίζει τήν ταυτότητα τών δύο βασίλισσών, εικονικών προσώπων πού δείχνουν νά άνήκουν σε έναν άλλο κόσμο.

'Αναλογίες θά μπορούσε κανείς νά αναζητήσει και σε μεταγενέστερα έργα, πλησιέστερα προς τήν εξεταζόμενη παράσταση, με άμιγώς χριστιανική εικονογραφία· έργα, πού τήν άποδεικτική τους κινούν παραπλήσιοι μηχανισμοί, όπως τό πλακίδιο από στεατίτη (11ος-12ος αι.) του Μουσειού Bardini (Fiesole), όπου ό αρχάγγελος Γαβριήλ, δλόσωμος, με αυτοκρατορική άμφίεση, φέρει στό δεξί του χέρι μετάλλιο με τήν εικόνα του Χριστού 'Εμμανουήλ⁹.

'Αν άκολουθήσουμε τή δεύτερη κατεύθυνση, θά αναζητήσουμε συγκριτικά στοιχεία στίς τοιχογραφημένες έσωτερικές επιφάνειες τής εκκλησίας, όπου και ή



Εικ. 6. Ρώμη, Βατικανή Βιβλιοθήκη. Κώδιξ Urbini. gr. 2, φ. 19β.

5. Ευλάβεια ή ύβρις; Οί σκόρπιες σκέψεις πού διατυπώνουμε με τήν ευκαιρία αυτής τής ζήτησης, θά μπορούσαν, σε μία διεξοδικότερη ανασύνταξη τους, νά δώσουν ένα πληρέστερο — χρονολογικά και εικονογραφικά — και άκριβέστερο συγκριτικό πίνακα, δηλαδή μία σαφέστερη εικόνα τής δυναμικής, τής χρονολογίας, αλλά και τής τυπολογίας τών άτομοκεντρικών διαθέσεων. Πρόσφατα άκόμη, ό Χ. Μπακιρτζής, εξετάζοντας άγιογραφικές, δλόσωμες παραστάσεις στό ναό τής Κοσμοσώτειρας, τις συνέδεσε με τό ένδεχόμενο μιās έμμεσης (όπως τουλάχιστον ύποθέτω· και θά προσέθετα: άποκαλυπτικά ύπαινεκτικής) προσωπογράφησης μελών τής οικογένειας τών Κομνηνών. Βλ. Δέκατο τρίτο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και άνακοινώσεων, 1993, σ. 35. Σε αναζήτηση προγενέστερων αναλογιών πρβλ. Ν.τ. Μουρίκη, Τά ψηφιδωτά τής Νέας Μονής Χίου, 'Αθήνα 1985, I, σ. 150-151 (πίν. 48, 52-53).

6. 'Α. Ξυγγόπουλος, Νέαι προσωπογραφίαι τής Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Δ' (1966), σ. 53-70. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιάνος, Τό Μεγάλο Μετέωρο. 'Ιστορία και τέχνη, 'Αθήνα 1990, σ. 33, εικ. 53. 'Η βυζαντινή τέχνη, τέχνη ευρωπαϊκή, 'Ενάτη έκθεσις υπό τήν

αίγίδα του Συμβουλίου τής Εύρώπης, Ζάππειον Μέγαρον, 'Αθήνα 1964 (στό έξής: 'Αθήνα 1964), άριθ. 193.

7. 'Ενεπίγραφα ταυτισμένες είναι οί — σε δραστικά περιορισμένη τώρα κλίμακα και σε στάση συντριβής, στά πόδια τής Βρεφοκρατούσας — προσωπογραφίες τής Μαρίας 'Αγγελίνας στό σωζόμενο φύλλο διπτύχου, στήν ίδια μονή, και στό ένα από τά φύλλα του παρόμοιου διπτύχου στήν Cuenca. Βλ. Ξυγγόπουλος, δ.π., πίν. 21 β-γ· 'Αθήνα 1964, άριθ. 211-212· Χατζηδάκης - Σοφιάνος, δ.π., εικ. 55.

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

9. A. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Παρίσι 1984², σ. 263-264, εικ. 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. 1, άριθ. 30 (σ. 119-122· τ. 2, πίν. 17).

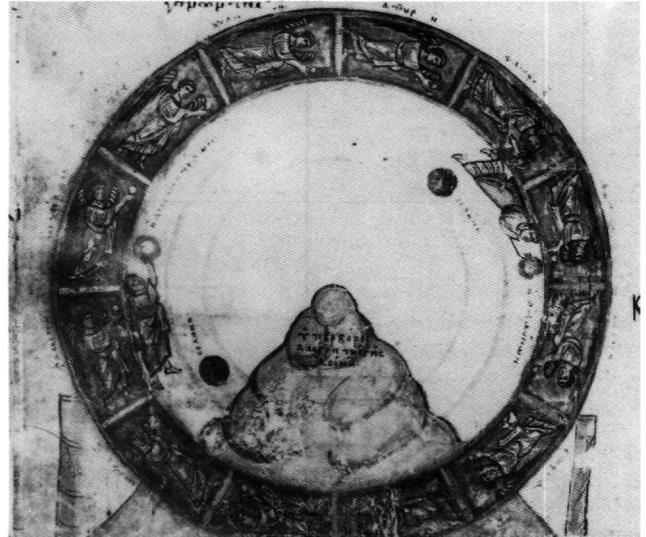
έξεταζόμενη σύνθεση, για να διαπιστώσουμε ότι, αφ' ενός μόν, παραβαλλόμενες προς τις δυναστικές — όλόσωμες ή σέ προτομή — προσωπογραφίες, στό ίδιο μνημείο, οί στηθαίες βασίλισσες (Εικ. 2) δέν άποκαλύπτουν μίαν άπευθείας σχέση, στή φυσιογνωμία ή στό ένδυμα, μέ τά εκεί άπεικονισμένα ιστορικά πρόσωπα· αφ' έτέρου δέ, οί βασιλικές, ιερές μορφές, πού μετέχουν στό εικονογραφικό πρόγραμμα, έντάσσονται σέ μία διαφορετική — όχι πάντοτε όμοιογενή — τυπολογία¹⁰.

Συνεπώς, ή πλασματικότητα τών βασιλικών μορφών δέν βρίσκει τό συγκριτικό της άνάλογο μετά από τό συσχετισμό τους μέ τις άλλες προσωπογραφικές διατυπώσεις πού περιλαμβάνονται στό πρόγραμμα του ίδιου μνημείου· ούτε και ό τρόπος τής σκηνικής τους παρουσίας άπαντάται σέ άλλη περίπτωση. Έκείνο λοιπόν πού μās στηρίζει — και έπαρκώς — στήν πρότασή μας, έξακολουθεί να είναι τό ότι οί έν λόγω μορφές εισάγονται στό ζωγραφικό πεδίο φερόμενες από άγγέλους: «εισάγονται» σάν κάποιο είδος ρητορικού έπιχειρήματος, για τή ζωγραφική κραταιώση του χαρμόσунου και λυτρωτικού μηνύματος τής 'Ανάστασης. 'Οπωσδήποτε, ή άπουσία έπιγραφών δέν στηρίζει, αλλά ούτε και άκυρώνει τήν υπόθεσή μας, έφόσον, εκτός από τόν Χριστό, όλα τά άλλα μετέχοντα στή σκηνή πρόσωπα — κατά μέγα μέρος άναγνωρίσιμα — δέν ταυτίζονται όνομαστικά. 'Ο σύγχρονος μέ αυτό τό έργο θεατής θά ήταν, βέβαια, σέ θέση να άναγνωρίσει τις δύο βασιλικές μορφές χωρίς δυσκολία ή κίνδυνο παρανόησης: ό πληροφορημένος θεατής, όχι ό όποιοσδήποτε. 'Ο ίδιος θά μπορούσε να είναι και έπαρκής άναγνώστης τής όλης παράστασης, έστω και κατά προσέγγιση. 'Από ποιές όμως άφομοιωμένες πηγές άντλούσε τά στοιχεία πού έξασφάλιζαν μίαν άκριβή ταύτιση; 'Εννοώ, φυσικά, τις πηγές που είχαν προηγουμένως χρησιμοποιηθεί για τόν εικονισμό τών έν λόγω προσώπων.

Τά regalia μās παρακινούν να σκεφθούμε ότι οί δύο άνεπίγραφες μορφές δηλώνουν ίσως γνωρίσματα του Χριστού πού θριαμβεύει επάνω στον "Αδη"¹¹. "Αν προχωρούσαμε στήν εκτίμησή μας, έχοντας προηγουμένως έγγράψει τή σύνθεση πού έξετάζουμε στό ευρύτερο πλαίσιο τής Δευτέρας Παρουσίας, έχοντάς την δηλαδή συνειρμικά έντάξει σέ μίαν όπτική γενικευτικά έσχατολογική¹², θά μπορούσαμε, επιπλέον, να υποθέσουμε ότι οί δύο άλληγορικές βασίλισσες προσωποποιούν ιδιώματα του Χριστού, ένέργειές του, όπως, για παράδειγμα, ή 'Ελεημοσύνη και ή Δικαιοσύνη, πού εικονίζονται στό φ. 19β του κώδ. Urb. gr. 2 (10 ήμισυ δεκαετίας 1120) τής Βατικανής Βιβλιοθήκης (Εικ. 6).

'Η 'Ελεημοσύνη και ή Δικαιοσύνη (στά δεξιά και στά

άριστερά του Χριστού άντιστοίχως, ιδωμένες μέσα από τήν παράσταση), πού άντιζυγίζονται, εικονιζόμενες, κάπως, στό ρόλο του — συμβατικού — ύποβολέα (εικαστική άδεία!), φανερώνουν στον θεατή τις διαθέσεις του βασιλέα τών ουρανών άπέναντι στους επίγειους βασιλείς (τόν 'Ιωάννη Β' Κομνηνό και τόν γιό του 'Αλέξιο), τά έντυπώματα του Λόγου άποτυπωμένα στους μιμητές του, πού εικονίζονται και αυτοί στό ίδιο μετάρσιο πεδίο, αλλά όρθιοι, πλησιέστεροι προς τόν



Εικ. 7. Σινᾶ, μονή 'Αγίας Αϊκατερίνης, Βιβλιοθήκη. Κώδιξ 1186, φ. 181β.

θεατή, και σέ επίπεδο πιό χαμηλό σέ σχέση μέ τόν ένθρονο ουράνιο βασιλέα¹³. Πράγματι, λοιπόν, από τήν έξεταζόμενη παράσταση (Εικ. 1) δέν λείπουν (έμμέσως) άναλογίες πού θά μās επέτρεπαν να τή συσχετίσουμε μέ γνωστές μεσοβυζαντινές συνθέσεις, όπου ό Χριστός παρουσιάζεται συμμετρικά πλαισιωμένος από μορφές ένεπίγραφα ταυτισμένες, όπως στό βατικανό κώδικα (Εικ. 6), ή, έστω και κατά προσέγγιση άναγνωρίσιμες, όπως στό ψηφιδωτό του νάρθηκα τής 'Αγίας Σοφίας, στό τύμπανο τής βασιλείου πύλης¹⁴. Πάντως, ό τρόπος ένταξης τών βασιλικών μορφών στή σύνθεση τής 'Ανάστασης, ή από τά πλάγια έμμεση εισαγωγή τους σέ μία σκηνή κείρας και λυτρωτικής «άναστάτωσης», δέν άποδίδει τήν ιδέα τής άχρονης — αλλά ιστορικής, διαρκώς έν ισχύει, σέ σχέση μέ συγκεκριμένα πρόσωπα — συμμετρίας πού διατυπώνεται στις προγενέστερες συνθέσεις.

'Οπωσδήποτε, αποκλείεται να εικονίζονται στά μετάλλια τής 'Ανάστασης (Εικ. 2) ό "Ήλιος και ή Σελήνη"¹⁵. Οί ουράνιοι αυτοί φωστήρες είναι συχνά παρόντες στή Σταύρωση (πρβλ. Λουκ. 23, 44-45); και στό μνημείο πού έξετάζουμε, επάνω άκριβώς από τήν παρά-

10. Πρβλ. Petković - Bošković, δ.π. (ύποσημ. 1), τ. 2, αντίστ. πίν. 73, 80, 93, 249 και πίν. 99, 101, 140. Ἡ κόμμωση τῶν βασιλισσῶν (Εἰκ. 2) θά μπορούσε, σέ ὀρισμένες περιπτώσεις, νά παραβληθεῖ μέ τήν κόμμωση νεαρῶν ἀγένειων ἀγίων (δ.π., πίν. 141.1, 151.2, 152.2, 162.2). Πρβλ. ἐπίσης τό στέμμα καί τά ἐνδύματα τοῦ Κόσμου (δ.π., πίν. 183), γιά μία συμβατική ἀπόδοση γνωρισμάτων πλασματικῆς μορφῆς. Οἱ ἀταύτιστες μορφές πού ἐξετάζουμε δέν δηλώνουν ξεκάθαρα τό γένος τους, ὅπως οἱ ἱστορικές βασιλίσσες, μέσω τοῦ τονισμοῦ τῶν στοιχείων τῆς γυναικείας βασιλικῆς κόσμησις: ἀκόμη καί τό στέμμα ἀνακαλεῖ παλαιότερους τύπους.

11. Τήν ὑπόθεση αὐτή ἔχει διατυπώσει ἡ L. Porovich στήν διδακτορική της διατριβή: *Personifications in Paleologan Painting* (1261-1453), Bryn Mawr College 1963, σ. 200-201, 465-466.

12. Ἡ συνάφεια, καί ἡ συνέχεια, ἀνάμεσα στήν Ἀνάσταση καί τή Δευτέρα Παρουσία, εἶναι μέν δεδομένη στά νοήματα καί τά μηνύματα, ἀλλά δέν ἀποδεικνύεται μέ μιάν ἀντίστοιχη σχέση τῶν δύο συνθέσεων στό χώρο — ὅπως στό Torcello: πρβλ. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 370.

13. Σέ αὐτή τήν εἰκονογραφική περίπτωση, ἐκεῖνο πού εἶχε ἐντυπώσει ὀρισμένους μελετητές ἦταν ἡ ἐμφάνιση τῶν — ἀποδεδειγμένα — πλασματικῶν μορφῶν στά πλάγια τοῦ Χριστοῦ, ἀριστερά καί δεξιά του. Εἰκονίζεται ἐδῶ ἡ συμβολική στέψη τοῦ Ἰωάννη Β' Κομνηνοῦ (1118-1143) καί τοῦ γιοῦ του Ἀλέξιου. Βλ. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Στρασβούργο 1936, σ. 119-120 (ἐσφαλμένη ταύτιση), πίν. 24.2. Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 12), σ. 192, 251 σημ. 36, εἰκ. 251. I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σ. 79-83, πίν. 46. Εἶχα διεξοδικά ἐξετάσει αὐτή τήν παράσταση στήν 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.ἐ. Ἡ Porovich, δ.π. (ύποσημ. 11), ἀναφέρεται στήν ἐν λόγω μικρογραφία χωρίς νά προχωρεῖ σέ μία σαφέστερη — ἐντεῦθεν — ἀναγνώριση τῶν ἀνεπίγραφων μορφῶν πού μᾶς ἀπασχολοῦν. Ὁ Χριστός, βέβαια, δέν εἰκονίζεται ὅπως οἱ θνητοί βασιλεῖς, πού χρειάζονται τήν περιβολή τοῦ ἀξιώματος γιά νά ξεχωρίσουν καί νά προβάλλουν, παράλληλα μέ τήν ἐνεπίγραφη προσωπική τους ὑπόσταση, τό «πρόσωπο» τῆς ἐνθαδικῆς, ὑπατης ἐξουσίας. Σέ μεταγενέστερους χρόνους, «μετά τό Βυζάντιο», ἐπικρατεῖ ὁ μεικτός τύπος τοῦ Βασιλέως τῶν Βασιλευόντων καί Μεγάλου Ἀρχιερέως.

14. Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 12), εἰκ. 152. Ἀναφέρομαι ἀποκλειστικά στόν ἐδῶ εἰκονιζόμενο ἀρχάγγελο. Πάντως, ὁ τρόπος ἐνταξης τῶν βασιλικῶν μορφῶν στή σύνθεση τῆς Ἀνάστασης, ἡ ἀπό τά πλάγια ἔμμεση εἰσαγωγή τους σέ μία σκηνη καίριας καί λυτρωτικῆς «ἀναστάσεως», δέν ἀποδίδει τήν ἰδέα τῆς ἀχρονῆς — ἀλλά ἱστορικῆς, διαρκῶς ἐν ἰσχύει, σέ σχέση μέ συγκεκριμένα πρόσωπα — συμμετρίας, πού διατυπώνεται στίς προγενέστερες συνθέσεις.

15. Περί τοῦ ἀντιθέτου, ἄν καί μέ ἐπιφυλάξεις, βλ. J. Radovanović, *Iconografiske zabeleške iz Dečana*, Zograf 9 (1978), σ. 22-25, 26. Πρβλ. Petrović - Bošković, δ.π. (ύποσημ. 1), τ. 2, σ. 62. Ἡ πλούσια γραμματειακή τεκμηρίωση τοῦ Ραντοβάνοβιτς δέν ἀνταποκρίνεται ἀπευθείας στήν πρόκληση πού θέτουν γιά τόν ἐρμηνευτή οἱ στηθαῖες μορφές (ὁ Ραντοβάνοβιτς στηρίζει τήν ἐδῶ ἐμφάνισή τους σέ ἐσχατολογικές συλλήψεις πού συνδέονται μέ τή Δευτέρα Παρουσία, γιά τήν ὁποία γίνεται λόγος στήν Καινή Διαθήκη — πρβλ. Ματθ. 24, 29 —, καί στήν ὕμνογραφία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καί τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα).

Εἰκ. 8. Παρίσι, Ἐθνική Βιβλιοθήκη. Κῶδιξ Coislin gr. 239, φ. 26.

Εἰκ. 9. Ἱεροσόλυμα, Ἑλληνορθόδοξο Πατριαρχεῖο. Κῶδιξ Ἁγίου Τάφου 14, φ. 34.



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

Ὡστόσο, ὁ Ἡλιος καί ἡ Σελήνη, ἀλλά καί τὰ ἄλλα οὐράνια σώματα, φερόμενα ἀπὸ ἀγγέλους — ὄχι ἐγγεγραμμένα σέ δίσκους, ἀλλά 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, θεθεῖ στὴν ὑπηρεσία τῶν ἀνθρώπων. Τοῦτο ἀκριβῶς ὑπονοώντας ἡ θεία Γραφή, ἐξηγεῖ ὁ Κοσμᾶς, μᾶς λέγει πὼς ἡ κτίσις ὑποτάχθηκε στὴ «ματαιότητα», ὄχι ἀπὸ μόνη της, ἀλλά συμμορφούμενη μέ τὸ θέλημα του ὑποτάξαντος, γιὰ νὰ μπορέσει καί αὐτὴ 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 αὐτὴ 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 δεξί τους χέρι. 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/ὠθούμενος ἀπὸ νεαρές ἀνδρικές μορφές, χωρὶς φτερά, μέ ὑπερυψωμένα πρὸς τὰ ἐπάνω χέρια, ὁ «ἥλιος ἀνατέλων» καί «...δύων». 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, ἀλλά καί τὸ δι-
 ἀρκῶς ἐπικείμενο τῆς συντέλειαι τοῦ κόσμου, φαίνεται μάλλον ἀπίθανο τὸ νὰ θέλησε ὁ προγραμματιστὴς τῆς παράστασης νὰ ἀποδοθεῖ ζωγραφικά αὐτὴ ἡ πτώση τῶν ἑτεροκινήτων οὐρανίων σωμάτων, πού θὰ εἶχε ὡς αἰτία τὸ ὅτι οἱ φέρουσες 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 αὐτὴ χρῆση.

Ἰχνηλατώντας τὸ ἰδεογραφικὸ δυναμικὸ τῆς ἐνδοχώρας τῆς σκηνῆς, ἀναζητοῦμε περαιτέρω μαρτυρίες γιὰ νὰ στηρίξουμε μιάν ἐρμηνεία 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 Κυριακῆ) στὴ λειτουργικὴ ἐπικαιρότητα. Σέ αὐτές τίς πηγές ἀνευρίσκονται, κατὰ πᾶσα πιθανότητα, τὰ ζητούμενα στοιχεῖα²³. Στὴν ὕμνογραφία τῆς πρώτης μετὰ τὸ Πάσχα Κυριακῆς (πού ἔρχεται ἐπικεφαλῆς τῶν ἄλλων Κυριακῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ), ἀπαντοῦμε μιάν ἐκφραστικὴ διατύπωση πού θὰ μπορούσε νὰ ἀποδειχθεῖ εἰκονογραφικά εὐγλωττη (τροπάρια): *Σήμερον ἔαρ ψυχῶν· ὅτι Χριστὸς ἐκ τάφου, ὡσπερ ἥλιος ἐκλάμπας τριήμερος, τὸν ζοφερὸν χειμῶνα ἀπήλασε τῆς ἁμαρτίας ἡμῶν (...)* / *Ἡ βασιλὶς τῶν ὠρῶν, τῆ λαμπροφῶρῳ ἡμέρα, ἡμερῶν τε βασιλίδι φανότατα, δορυφοροῦσα τέρπει, τὸν ἔγκριτον τῆς Ἐκκλησίας λαὸν ἀπαύστως ἀνυμνοῦσα, τὸν ἀναστάντα Χριστόν*²⁴. Ἡλιος εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Χριστὸς (πρβλ. Μαλαχ. 4, 2). Τὸ ζευγάρι τῶν βασιλισσῶν, ἡ Ἄνοιξη καί ἡ «Καينὴ Κυριακῆ», λαμπρύνει πανηγυρικά τὴν ἀνανέωση τοῦ κόσμου²⁵. Ἄναγό-

16. S. Djurić, The Representations of Sun and Moon at Dečani, στον τόμο Dečani, 1989 (βλ. ὑποσημ. 1), σ. 339-346. Πρβλ. Petković - Bošković, ὁ.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 ἀστρῶν 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, ὁ.π. (ὑποσημ. 17), σ. 62, εἰκ. 179.

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

22. Πρβλ. τὴν πολὺ μεταγενέστερη ἀπόδοση τοῦ ἴδιου θέματος σέ κώδικα τῆς μονῆς τῆς Ἁγίας 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 αὐτῆ μιᾶς ἐξελικτικῆς ἀνασυστάσεως τῆς προβληματικῆς τοῦ θέματος δέν ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς μέ τίς φάσεις πού ἀκολούθησε ἡ ἔρευνα. Ἡ σπονδύλωση ἐπιχειρεῖται ὅταν πλέον εἶναι δεδομένα ὅλα τὰ προηγουμένως ζητούμενα στοιχεῖα. Ἄλλωστε, τὸ «εὐρημα» (τὸ ἐρμηνευτικὸ ἐργαλεῖο) εἶναι κάποτε διαθέσιμο πρὶν ἀπὸ τὴ θέση τοῦ προβλήματος — μέ ἀφετηρία, ἐννοεῖται, μιάν αἰνιγματικὴν παράσταση.

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

25. Πρβλ. ὁ.π., σ. 30: (ὠδή ζ' ...Τροπάρια) Ὡς πρώτη ὑπάρχει, ἡμερῶν καὶ κυρία, ἡ λαμπροφῶρος αὐτή, ἐν ἡ ἀγάλλεσθαι ἄξιον, τὸν καινὸν καὶ θεῖον λαόν· ἐν τρόμῳ φέρει γάρ, καὶ αἰῶνος τὸν τύπον, ὡς ὀδοῦς τελοῦσα τοῦ μέλλοντος. Εἶναι φανερὴ ἡ ἔσχατολογικὴ διάσταση στὸ «δυναμικόν» τῆς ἡμέρας.



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

μενοι καί σέ άλλα, 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.έ.). Πρός τό τέλος (617C κ.έ.), ἀναπτύσσεται μία ἔκφρασις γιά τήν ἑαρινή ἀνανέωση τοῦ φυσικοῦ κόσμου (ὁρατή συνέπεια τῆς κατάλυσης τοῦ κράτους τοῦ θανάτου), ὅταν πάντα... εἰς καλόν τῆ πανηγύρει συντρέχει καί συναγάλλεται. Ἐδῶ ἐμφανίζονται οἱ δύο κορυφαῖες (617C): ἡ βασίλισσα τῶν ἐποχῶν, τό ἔαρ· καί ἡ βασιλίς τῶν ἡμερῶν, ἡ Καινή Κυριακή (ἡ Κυριακή τοῦ Θωμᾶ), σωτηρίας γενέθλιον (612C), ἔγκαινισμός τῆς Λαμπρῆς· ἀλλά καί ὄγδοη ἡμέρα — τύπος τοῦ μέλλοντος αἰῶνος —, ἡμέρα πού χορεύει ἡ Καινή Κτίσις: Ἡ βασίλισσα τῶν ὥρῶν τῆ βασιλίδι τῶν ἡμερῶν πομπεύει, καί δωροφορεῖ παρ' ἑαυτῆς πᾶν ὅ τι κάλλιστον καί τερπνότατον²⁶.

Ἡ πολυφραστική ἀνάπτυξη τοῦ γρηγοριανοῦ κειμένου δέν θά μπορούσε νά ἔχει εἰκονογραφική ἀπήχηση, σέ ὅλη της τήν ἔκταση, παρά μόνο σέ ἕνα χειρόγραφο, ὅπως, δ.χ., ὁ κῶδιξ Ἁγίου Τάφου 14 (2ο ἡμισυ 11ου αἰ.), τῆς Πατριαρχικῆς Βιβλιοθήκης Ἱεροσολύμων (Εἰκ. 9)²⁷. Ζωγραφικές «φλυαρίες» αὐτοῦ τοῦ τύπου δέν ἔχουν θέση σέ σκηνές ὅπως αὐτή τῆς Ἀνάστασης. Διέθετε ὁ Γρηγόριος, ὡς πρότυπο τῆς δικῆς του ἐκφράσεως, τό ἀμέσως προηγούμενο σχετικό κείμενο τοῦ Λιβανίου²⁸; Ἡ ρητορική καί τῶν δύο τρέφεται ἀπό ἕνα σύγχρονό τους κόσμο μορφῶν πού δέν μπορούσε νά ἐπιβιώσει αὐτούσιος σέ ἔργα χριστιανικά. Ἡ «βασίλισσα τῶν ὥρῶν» στήν, ἄλλωστε, πολύ μεταγενέστερη εἰκονογράφηση τῆς ὁμιλίας τοῦ Γρηγορίου, ἀκολουθώντας τήν «βασίλιδα τῶν ἡμερῶν», προσωποποιεῖται ὄχι μέ τόν τρόπο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος (Εἰκ. 10), σέ ἑλληνοφώνες περιοχές: στήν ἴδια τήν Ἀντιόχεια²⁹, ἀλλά μέ τήν ἀμφίεση μεσαιωνικῆς βασίλισσας (Εἰκ. 8). Ἐφόσον πρόκειται γιά χριστιανικά μεγέθη, ὁ φυσιογραφικός ἀνθρωπομορφισμός τῆς ἀρχαίας τέχνης δέν ταιριάζει μέ τά — ἀναγκαστικῶς — μεγαλοπρεπή καί βαρύτιμα κελύφη τῶν βυζαντινῶν μορφῶν.

Πράγματι, λοιπόν, οἱ δύο μορφές δέν εἶναι εἰκονογραφικά ἄγνωστες. Ἐμφανίζονται, σέ μία μοναδική, εἶναι ἀλήθεια, περίπτωση, κάτω ἀπό τό ἴδιο χωρίο τοῦ Γρηγορίου, στόν κώδικα Coislin gr. 239 (λήγ. 11ος αἰ.), τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης στό Παρίσι³⁰. Ἡ παράσταση (3,8 × 5,3 ἐκ.) ἐγγράφεται στή δεξιά στήλη, ὅπου, καθ' ὕψος, ξετυλίγεται καί τό σχετικό κείμενο (φ. 26). Τά βλέμματα, τά σχήματα καί οἱ στάσεις συνδυάζονται ὥστε νά δείχνουν ὅτι οἱ δύο βασιλικές μορφές ἀποτελοῦν ἕνα ἀξεχώριστο ἐννοιο-χρονικό ζευγάρι. Ἐστεμμένες, φέρουν λῶρο, θωράκιο, πορφυρά ὑποδήματα, καί κρατοῦν σφαίρα. Ἡ κάτω ἀπό τή μικρογραφία

ἐπιγραφή δηλώνει τήν ταυτότητά τους: + Ἡ βασίλισσα τ(ῶν) ὥρῶν τὸ ἔαρ· τ(ῶν) (δὲ) ἡμερ(ῶν)/ ἡ Καινή Κυ(ριακή). Κινησιογραφικά καί «ψυχογραφικά» ὑποδεικνύεται ἡ προτεραιότητα τῆς πρὸς τὰ ἀριστερά, προηγούμενης μορφῆς, τῆς μόνης πού τό θωράκιο φέρει σταυρό, μέ διπλή ὀριζόντια κεραία (Εἰκ. 8)³¹.

Ἄν γιά τή βασίλισσα τῶν ὥρῶν προσφέρεται, σέ μεταγενέστερο κώδικα, τουλάχιστον ἄλλο ἕνα δείγμα ἐστεμμένης γυναικείας μορφῆς, εἰκονισμένης κατά κρόταφον καί ἐγγεγραμμένης σέ μετάλλιο, σχετικά μέ το ταίρι της δέν θα εἴχαμε παρά νά παραπέμψουμε στήν ἴδια τήν Κυριακή³².

Συμπερασματικά, θά μπορούσαμε νά υποθέσουμε ὅτι στήν τοιχογραφημένη Ἀνάσταση (Εἰκ. 1), ὁ ζωγράφος, ἐπιθυμώντας νά παραστήσει πολυφωνικά τήν ἀνανέωση τοῦ κόσμου πού θεμελιώνει τό σωτήριο συμβάν, συνδύασε στή σύνθεσή του δύο διαφορετικούς χρόνους, πού ὁ ἕνας ἀκολουθεῖ τόν ἄλλο: τήν ἴδια τήν Ἀνάσταση (Κυριακή τοῦ Πάσχα), ὅταν σημειώνεται τό καίριο γεγονός, μέ τήν πρώτη δοξαστική της ἀναβίωση, τήν Καινή Κυριακή. Αὐτή ἡ συνάντηση τοῦ σωτηριολογικοῦ χρόνου μέ τό λειτουργικό, ἀλλά καί μέ τό φυσικό, τόν ἀνακυκλούμενο χρόνο (Εἰκ. 2), συνέχει τήν ἐκκλησιαστική διάρκεια. Στή μνήμη τοῦ περιστατικοῦ σημειώνεται καί 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, ἀλλά ἡ ἑαρινή ὥρα, πού συμφωνεῖ μέ τή βασιλική ἡμέρα. Ἀνάλογες ἀναδιανομές ρόλων, ἀνασυντάξεις στοιχείων πού ἀπευθείας ἀφοροῦν σέ ἕνα θέμα, μέ συναφή στοιχεῖα πού ὀλισθαίνουν πρὸς τό ἴδιο θέμα — ἀλλά πού προέρχονται ἀπό ἄλλες εἰκονογραφικές περιοχές —, σημειώνουμε καί σέ ἄλλες περιπτώσεις: ὅταν, δ.χ., ἡ προσωποποίηση τῆς ἐκκλησίας, ἀρχικά παρούσα στή σκηνή τῆς Σταύρωσης, μεταφέρεται, σέ μεταβυζαντινές συνθέσεις, ἀπό τή Σταύρωση στήν Ἀνάσταση³³.

Στή μελέτη τοῦ τῆς εἰκόνας τῶν Μετεώρων (Εἰκ. 3), ὁ Ευγγόπουλος εἶχε ἐπισημάνει ὅτι «ἡ παρουσία γυναικός καί μάλιστα βασίλισσας εἰς τήν εὐαγγελικήν αὐτήν σκηνήν ἀποκλείεται ἀπολύτως»³⁴. Ἄν εἴχαμε ἀποκλείσει τήν πιθανότητα παρουσίας μιᾶς ὀλόσωμης, γυναικείας βασιλικῆς μορφῆς, πού παρεμβάλλεται «αὐθαίρετα» στόν εὐαγγελικό χρόνο καί χώρο, σέ μία φορητή εἰκόνα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα, ἔτι μᾶλλον θά θεωρούσαμε ἀπίθανη μιάν ἀνάλογη παρουσία στήν τοιχογραφία τοῦ σερβικοῦ μνημείου (Εἰκ. 1), παρόλο πού ἐδῶ οἱ δύο παρένθετες μορφές περιορίζονται σέ μετάλλια — κερδίζοντας ὡστόσο, μέ αὐτό τόν τρόπο, σέ συμβολική συντομία καί παραστατικότητα. Ὅμως, καί στίς 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· εἶτε, δηλαδή, νά τίς θεωρήσουμε ὡς καθαρῶς ἱστορικές εἶτε 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 ὀλόσωμη 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 — ποιητικῆ ἀδεία — τήν Καινή Κυριακή ἐπί τῆ βάσει τῆς γνώριμης μορφῆς τῆς Μαρίας Ἀγγελίνας; Ἄλλωστε, 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 ὡστόσο 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 πρωτοφανέστες 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.ἔ. 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 ἀνοιξιῆς, ξαπλωμένοι ἀναπαυτικά ἐπάνω σέ στρωσίδια, κάτω ἀπό τή ζωογόνο πνοή ἐνός ἄλλου. Πρβλ. τό ἀντίστοιχο χωρίο τῆς ὁμιλίας τοῦ Γρηγορίου (PG 36, 620B): *Ἄρτι δὲ καλιᾶν ὄρνις πῆγνυται, καὶ ὁ μὲν ἐπανέρχεται, ὁ δὲ εἰσοικίζεται, ὁ δὲ περιίπταται, καὶ καταφωνεῖ τὸ ἄλλος, καὶ περιλαλεῖ τὸν ἄνθρωπον. Πάντα Θεὸν ὑμνεῖ καὶ δοξάζει φωναῖς ἀλάλητοις*. Βλ. Galavaris, ὁ.π., σ. 156 κ.ἔ., εἰκ. 108. Πρβλ. H. Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton 1981, σ. 42-44, εἰκ. 30.

28. Galavaris, ὁ.π., σ. 161 κ.ἔ.

29. Ἡ φτερωτή, ἀνθοστεφής ἐαρινή Ὦρα 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 ψηφιδωτό αὐτό, πού προέρχεται ἀπὸ τήν αὐλή(;) τῆς «κωνσταντινιανῆς ἐπαυλῆς» (π. 325-330) στή 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. (ὑποσημ. 12), σ. 213, 261 σημ. 132.

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

32. Πρβλ. ἀντιστ. τή μικρογραφία τοῦ κώδικα gr. 516, φ. 160, τῆς Μαρκεσιανῆς 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, 1, σ. 561-568). Γιά τίς ἀγίες-βασίλισσες, βλ. A. Chatziniokolau, *Heilige, RbK*, 2, 1971, σ. 1084 κ.ἔ. Πρβλ. στό ἴδιο, σ. 1087-1088, γιά τήν ἁγία Κυριακή. Γιά τήν ἰδιοτυπία τῆς εἰκονογραφικῆς ἀπόδοσης τῆς ἀγίας Κυριακῆς σέ κυπριακές τοιχογραφίες, βλ. S. Gabeliç, *St. Kyriaki in Wallpainting of Cyprus*, *Archaeologia Cypria*, I (1985), σ. 115-119. Πρβλ. A. καί J. Stylianos, *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. (ὑποσημ. 6), σ. 55. Γιά τίς μεταγενέστερες ἐπανεμφανίσεις τῆς ἴδιας μορφῆς, στήν ἴδια σκηνή, βλ. M. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, Ἡ μονή τῶν Φιλανθρωπῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθήνα 1983, σ. 174-175, εἰκ. 78α.

Elias Antonopoulos

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. XIVe 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 XIe 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 XIVe 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?