

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 ὀψίμης 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 πανηγυρική 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 ἐμπειρωμένους στὴ χριστιανικὴ φαντασία εἰκασίους 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 ἤδη 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 ἀρχική 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 γυναικεία 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 — «παρεϊσακτὴ» — 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. Ἑβδομο 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, 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 τῆς, 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.

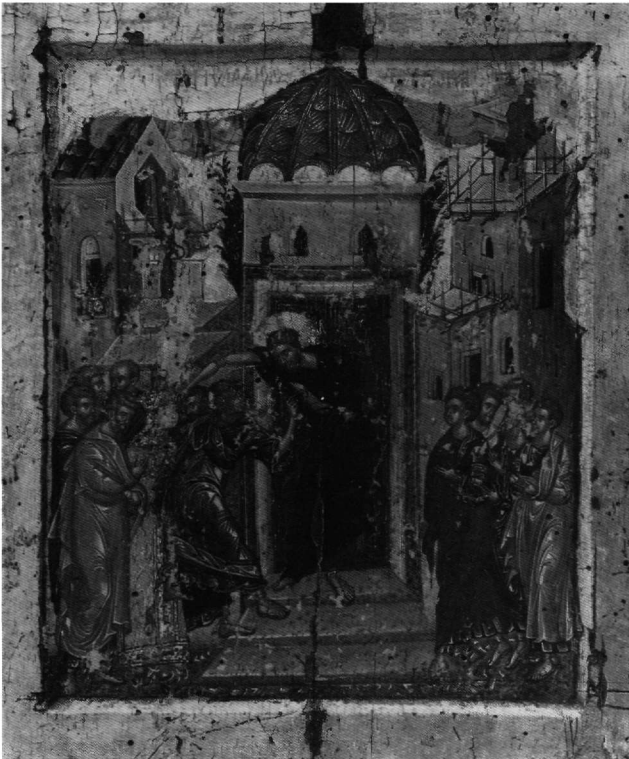
2. Τὸ παρεκκλήσιο τοῦ καθολικοῦ στὴ Μονὴ τῆς Χώρας, στὴν Κωνσταντινούπολη, μᾶς δίνει ἕνα δεῖγμα τῆς παράστασης, ὅπως αὐτὴ θὰ μπορούσε νὰ ἀρτιωθεῖ στὸ περιβάλλον τῆς Πρωτεύουσας κατὰ τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. Προβαλλόμενη ὡς κεντρικὸ θέμα, ἡ σκηνὴ διατάσσεται στὸ τεταρτοσφαιριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ, στὸ νεκρικὸ 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 δρᾶσεις πηγῆς στὴ διαμόρφωση τοῦ θέματος, βλ. A. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.



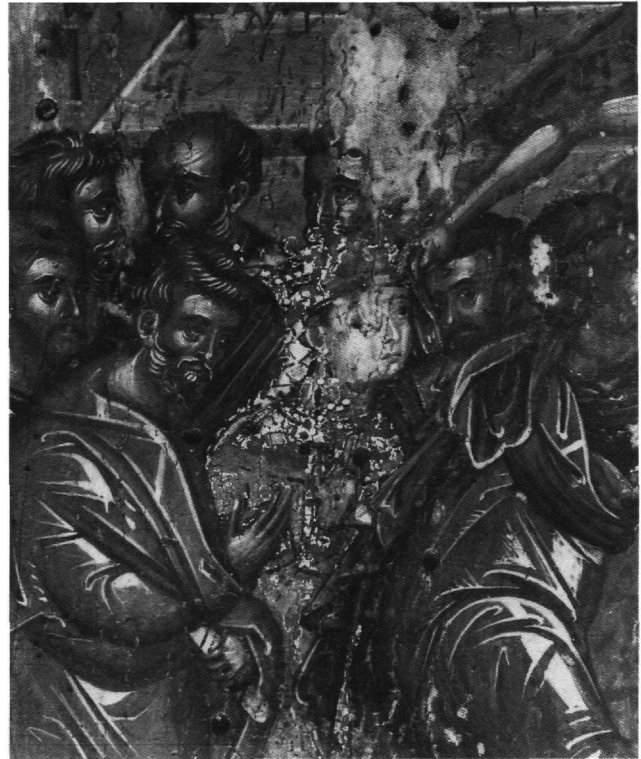
Εικ. 1. Δεζαφι, καθολικό τῆς μονῆς. Ἡ Ἀνάσταση.

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 αρχαίος 'Αδάμ, «άνταποκρίνεται» στην κίνηση τών αγγέλων, 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 αγγέλων, δεξιά, αντιζυγίζεται, στο ίδιο περίπου ύψος, μέ 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 κλίπει φερόμενα από άγγέλους), προδίδει, κατά τήν κρίση μου, και τήν πλασματικότητά τους. Ωστόσο, ό,τι φαίνεται άπίθανο νά συμμετέχει στη ζωγραφι-

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 δέσμιος, 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, μέ ανοιχτή τήν παλάμη, προς τόν Χριστό (ή κίνηση δηλώνει μάλλον κατάπληξη, ή προσδοκία;)· και ένα τρίτο, μισόγυμνο (όπως και τό προηγούμενο), περίλυπο πρόσωπο, μέ τά νώτα στραμμένα προς τά δρώμενα, τόν άριστερό άγκώνα επάνω στο δρθωμένο άριστερό γόνατο και τό κεφάλι στηριγμένο στην παλάμη. Σωριασμένα κατάχαμα, εικονίζονται τριγύρω τά σύνεργα του δεσμοτηρίου, 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 δι 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 ἑνός ἱστορικοῦ προσώπου, δέν ἱκανοποιεῖται 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 Ἄνδρέα 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 (ἐκπληξῆς καί προσευχῆς/κατάνυξης) μέ τήν ὁποία ἐκδηλώνονται καί οἱ ἀπόστολοι. Πρόκειται, σύμφωνα μέ τόν Ξυγγόπουλο, γιά τήν Δέσποινα τῶν Ἰωαννίνων Μαρία Ἀγγελίνα, Κομνηνή, Δούκαινα, Παλαιοολογίνα⁷.



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 ακολουθήσουμε δύο κατευθύνσεις: θά συσχετίσουμε ἀναδρομικά, ἀναφερόμενοι σέ παλαιότερα ἔργα, ὡς τήν ὕστερη 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 ἀέτο 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 μέ ὄλη τή χρονική απόσταση ανάμεσα στα δύο ἔργα, είναι τό ὅτι ἔνα φτερωτό, δευτερευόν — και συμβολικό, ἔδω — άτομο, ἐπιδεικνύει στό θεατή (ἐνώ οἱ ἄγγελοι τόν ἀγνοοῦν) τήν εἰκόνα ἐνός ἄλλου προσώπου. Ὁ μετωπικά, σε προτομή εἰκονιζόμενος Βασίλειος, ἀποτελεῖ τό μοναδικό ἱστορικό, ἀλλά και τό κύριο πρόσωπο αὐτῆς τῆς ὄψης τοῦ διπτύχου· κάτι πού δέν συμβαίνει μέ τίς δύο βασίλισσες τῆς τοιχογραφίας. Πάντως, οἱ ὅροι τῶν εἰκονογραφικῶν διατυπώσεων στίς δύο παραστάσεις, τά συμβολικά τους συμφραζόμενα και ὁ μηχανισμός τῶν ἀλληγορικῶν παραπομπῶν, δέν παύουν νά ἐγγράφονται σε ἕνα πεδίο διαχρονικά συγγενῶν μορφῶν (μέ ἀπώτερη ἀφετηρία τήν ὕστερη ἀρχαιότητα) — παρά τίς ἐκάστοτε τροποποιήσεις και τίς ἔμμεσες/ληθαργικές διασυνδέσεις. Τίποτε ὅμως δέν προκύπτει πού νά φωτίζει τήν ταυτότητα τῶν δύο βασίλισσῶν, εἰκονικῶν προσώπων πού δείχνουν νά ἀνήκουν σε ἕναν ἄλλο κόσμο.

Ἀναλογίες θά μπορούσε κανείς νά ἀναζητήσει και σε μεταγενέστερα ἔργα, πλησιέστερα πρὸς τήν ἐξεταζόμενη παράσταση, μέ ἀμιγῶς χριστιανική εἰκονογραφία ἔργα, πού τήν ἀποδεικτική τους κινοῦν παραπλήσιοι μηχανισμοί, ὅπως τό πλακίδιο ἀπό σταετίτη (11ος-12ος αἰ.) τοῦ Μουσείου Bardini (Fiesole), ὅπου ὁ ἀρχάγγελος Γαβριήλ, ὀλόσωμος, μέ αυτοκρατορική ἀμφίεση, φέρει στό δεξί του χέρι μέταλλο μέ τήν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ⁹.

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



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

5. Εὐλάβεια ἢ ὕβρις; Οἱ σκόρπιες σκέψεις πού διατυπώνουμε μέ τήν εὐκαιρία αὐτῆς τῆς ζήτησης, θά μπορούσαν, σε μιά διεξοδικότερη ἀνασύνταξη τους, νά δώσουν ἕνα πληρέστερο — χρονολογικά και εἰκονογραφικά — και ἀκριβέστερο συγκριτικό πῖνακα, δηλαδή μία σαφέστερη εἰκόνα τῆς δυναμικῆς, τῆς χρονολογίας, ἀλλά και 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· και θά προσέθετα: ἀποκαλυπτικά ὕπαινικτικῆς) προσωπογράφησης μελῶν τῆς οἰκογένειας τῶν Κομνηνῶν. Βλ. Δέκατο τρίτο Συμπόσιο βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς ἀρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εἰσηγήσεων και 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 και τοῦ Θωμᾶ Πρελιούμποβιτς, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. Δ' (1966), σ. 53-70. Πρβλ. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφινός, Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία και τέχνη, Ἀθήνα 1990, σ. 33, εἰκ. 53. Ἡ βυζαντινή τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκή, Ἐνάτη ἐκθεσις ὑπό τήν

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

7. Ἐνεπίγραφα ταυτισμένες εἶναι οἱ — σε δραστικά περιορισμένη τῶρα κλίμακα και σε στάση συντριβῆς, στά πόδια τῆς Βρεφοκρατούσας — προσωπογραφίες τῆς Μαρίας Ἀγγελίνας στό σωζόμενο φύλλο διπτύχου, στήν ἴδια μονή, και στό ἕνα ἀπό τά φύλλα τοῦ παρόμοιου διπτύχου στήν Cuenca. Βλ. Ξυγγόπουλος, ὀ.π., πίν. 21 β-γ. Ἀθήνα 1964, ἀριθ. 211-212: Χατζηδάκης - Σοφινός, ὀ.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 Ἰόρκη 1979, ἀριθ. 46-47.

9. Ἄ. Grabar, L'Iconoclasme byzantin, Παρίσι 1984², σ. 263-264, εἰκ. 137. Κ. 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, ἀριθ. 30 (σ. 119-122· τ. 2, πίν. 17).

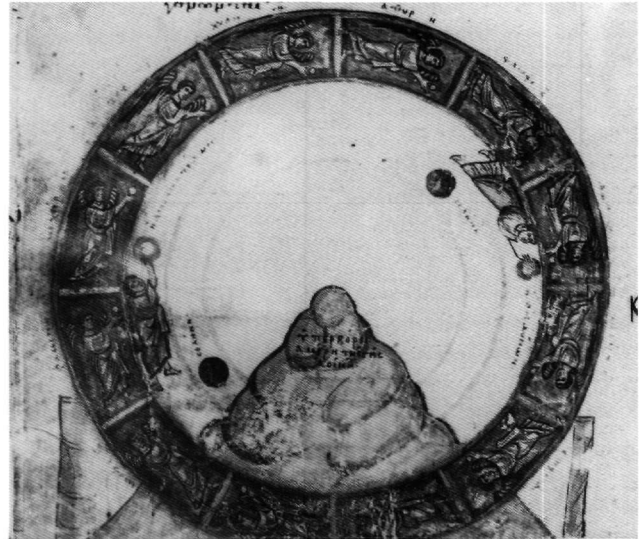
έξεταζόμενη σύνθεση, για να διαπιστώσουμε ότι, ἀφ' ενός μὲν, παραβαλλόμενες πρὸς τὶς δυναστικές — ὁλόσωμες ἢ σὲ προτομή — προσωπογραφίες, στὸ ἴδιο μνημεῖο, οἱ στηθαῖες βασιλίσσες (Εἰκ. 2) δὲν ἀποκαλύπτουν μίαν ἀπευθείας σχέση, στή φυσιογνωμία ἢ στὸ ἔνδυμα, μὲ τὰ ἐκεῖ ἀπεικονισμένα ἱστορικά πρόσωπα· ἀφ' ἑτέρου δέ, οἱ βασιλικές, ἱερές μορφές, πού μετέχουν στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, ἐντάσσονται σὲ μία διαφορετικὴ — ὄχι πάντοτε ὁμοιογενή — τυπολογία¹⁰.

Συνεπῶς, ἡ πλασματικότητα τῶν βασιλικῶν μορφῶν δὲν βρῖσκει τὸ συγκριτικὸ τῆς ἀνάλογο μετὰ ἀπὸ τὸ συσχετισμὸ τους μὲ τὶς ἄλλες προσωπογραφικές διατυπώσεις πού περιλαμβάνονται στὸ πρόγραμμα τοῦ ἴδιου μνημείου· οὔτε καὶ ὁ τρόπος τῆς σκηνικῆς τους παρουσίας ἀπαντᾶται σὲ ἄλλη περίπτωση. Ἐκεῖνο λοιπὸν πού μᾶς στηρίζει — καὶ ἐπαρκῶς — στὴν πρότασή μας, ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι τὸ ὅτι οἱ ἐν λόγῳ μορφές εἰσάγονται στὸ ζωγραφικὸ πεδίο φερόμενες ἀπὸ ἀγγέλους: «εἰσάγονται» σάν κάποιο εἶδος ρητορικοῦ ἐπιχειρήματος, γιὰ τὴ ζωγραφικὴ κραταίωση τοῦ χαρμόσυνου καὶ λυτρωτικοῦ μηνύματος τῆς Ἀνάστασης. Ὅπως δὲ, ἡ ἀπουσία ἐπιγραφῶν δὲν στηρίζει, ἀλλὰ οὔτε καὶ ἀκυρώνει τὴν ὑπόθεσή μας, ἐφόσον, ἐκτός ἀπὸ τὸν Χριστό, ὅλα τὰ ἄλλα μετέχοντα στὴ σκηνὴ πρόσωπα — κατὰ μέγα μέρος ἀναγνωρίσιμα — δὲν ταυτίζονται ὀνομαστικά. Ὁ σύγχρονος μὲ αὐτὸ τὸ ἔργο θεατῆς θὰ ἦταν, βέβαια, σὲ θέση νὰ ἀναγνωρίσει τὶς δύο βασιλικές μορφές χωρὶς δυσκολία ἢ κίνδυνο παρανόησης: ὁ πληροφορημένος θεατῆς, ὄχι ὁ ὀποιοσδήποτε. Ὁ ἴδιος θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ ἐπαρκῆς ἀναγνώστης τῆς ὅλης παράστασης, ἔστω καὶ κατὰ προσέγγιση. Ἀπὸ ποιῆς ὅμως ἀφομοιωμένες πηγές ἀντλοῦσε τὰ στοιχεῖα πού ἐξασφάλιζαν μίαν ἀκριβῆ ταύτιση; Ἐννοῶ, φυσικά, τὶς πηγές πού εἶχαν προηγουμένως χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὸν εἰκονισμό τῶν ἐν λόγῳ προσώπων.

Τὰ regalia μᾶς παρακινοῦν νὰ σκεφθοῦμε ὅτι οἱ δύο ἀνεπίγραφες μορφές δηλώνουν ἴσως γνωρίσματα τοῦ Χριστοῦ πού θριαμβεῦει ἐπάνω στὸν Ἄδη¹¹. Ἄν προχωρούσαμε στὴν ἐκτίμησή μας, ἔχοντας προηγουμένως ἐγγράψει τὴ σύνθεση πού ἐξετάζουμε στὸ εὐρύτερο πλαίσιο τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἔχοντάς τιν δηλαδὴ συνειρμικά ἐντάξει σὲ μίαν ὀπτική γενικευτικὰ ἐσχατολογικὴ¹², θὰ μπορούσαμε, ἐπιπλέον, νὰ ὑποθέσουμε ὅτι οἱ δύο ἀλληγορικές βασιλίσσες προσωποποιοῦν ἰδιώματα τοῦ Χριστοῦ, ἐνέργειές του, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ Ἐλεημοσύνη καὶ ἡ Δικαιοσύνη, πού εἰκονίζονται στὸ φ. 19β τοῦ κώδ. Urb. gr. 2 (10 ἡμισυ δεκαετίας 1120) τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης (Εἰκ. 6).

Ἡ Ἐλεημοσύνη καὶ ἡ Δικαιοσύνη (στά δεξιὰ καὶ στά

ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ ἀντιστοίχως, ἰδωμένες μέσα ἀπὸ τὴν παράσταση), πού ἀντιζυγίζονται, εἰκονιζόμενες, κάπως, στὸ ρόλο τοῦ — συμβατικοῦ — ὑποβολέα (εἰκαστικῆ ἀδεία!), φανερώνουν στὸν θεατῆ τὶς διαθέσεις τοῦ βασιλέα τῶν οὐρανῶν ἀπέναντι στοὺς ἐπίγειους βασιλεῖς (τὸν Ἰωάννη Β' Κομνηνὸ καὶ τὸν γιό του Ἀλέξιο), τὰ ἐντυπώματα τοῦ Λόγου ἀποτυπωμένα στοὺς μιμητὲς του, πού εἰκονίζονται καὶ αὐτοὶ στὸ ἴδιο μετάρσιο πεδίο, ἀλλὰ ὄρθιοι, πλησιέστεροι πρὸς τὸν



Εἰκ. 7. Σινᾶ, μονὴ Ἁγίας Αἰκατερίνης, Βιβλιοθήκη. Κώδιξ 1186, φ. 181β.

θεατῆ, καὶ σὲ ἐπίπεδο πῶς χαμηλὸ σὲ σχέση μὲ τὸν ἔνθρονο οὐράνιο βασιλέα¹³. Πράγματι, λοιπὸν, ἀπὸ τὴν ἐξεταζόμενη παράσταση (Εἰκ. 1) δὲν λείπουν (ἐμμέσως) ἀναλογίες πού θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ τὴ συσχετίσουμε μὲ γνωστὲς μεσοβυζαντινές συνθέσεις, ὅπου ὁ Χριστὸς παρουσιάζεται συμμετρικά πλαισιωμένος ἀπὸ μορφές ἐνεπίγραφα ταυτισμένες, ὅπως στὸ βατικανὸ κώδικα (Εἰκ. 6), ἢ, ἔστω καὶ κατὰ προσέγγιση ἀναγνωρίσιμες, ὅπως στὸ ψηφιδωτὸ τοῦ νάρθηκα τῆς Ἁγίας Σοφίας, στὸ τύμπανο τῆς βασιλείου πύλης¹⁴. Πάντως, ὁ τρόπος ἐνταξης τῶν βασιλικῶν μορφῶν στὴ σύνθεση τῆς Ἀνάστασης, ἢ ἀπὸ τὰ πλάγια ἔμμεση εἰσαγωγή τους σὲ μία σκηνὴ καίριας καὶ λυτρωτικῆς «ἀναστάτωσης», δὲν ἀποδίδει τὴν ἰδέα τῆς ἄχρονης — ἀλλὰ ἱστορικῆς, διαρκῶς ἐν ἰσχύει, σὲ σχέση μὲ συγκεκριμένα πρόσωπα — συμμετρίας πού διατυπώνεται στὶς προγενέστερες συνθέσεις.

Ὅπως δὲ, ἀποκλείεται νὰ εἰκονίζονται στά μέταλλα τῆς Ἀνάστασης (Εἰκ. 2) ὁ Ἥλιος καὶ ἡ Σελήνη¹⁵. Οἱ οὐράνιοι αὐτοὶ φωστῆρες εἶναι συχνὰ παρόντες στὴ Σταύρωση (πρβλ. Λουκ. 23, 44-45): καὶ στὸ μνημεῖο πού ἐξετάζουμε, ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν παρά-

10. Πρβλ. Petković - Bošković, δ.π. (ύποσημ. 1), τ. 2, αντίστ. πίν. 73, 80, 93, 249 και πίν. 99, 101, 140. 'Η 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 κόσμησής: ἀκόμη καί τό στέμμα ἀνακαλεῖ παλαιότερους τύπους.

11. Τήν ὑπόθεση αὐτή ἔχει διατυπώσει ἡ 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 ἡ συνέχεια, ἀνάμεσα στήν 'Ανάσταση 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 ἔδῳ ἡ συμβολική στέψη τοῦ 'Ιωάννη Β' Κομνηνοῦ (1118-1143) καί τοῦ γιοῦ του 'Αλέξιου. Βλ. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Στρασβοῦργο 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 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.ε. 'Η Porovich, δ.π. (ύποσημ. 11), ἀναφέρεται στήν ἐν λόγω μικρογραφία χωρίς νά προχωρεῖ σέ μία σαφέστερη — ἐντεῦθεν — ἀναγνώριση τῶν ἀνεπίγραφων μορφῶν πού μάς ἀπασχολοῦν. 'Ο Χριστός, βέβαια, δέν εἰκονίζεται ὅπως οἱ θητοί 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 'Αρχιερέως.

14. Lazarev, δ.π. (ύποσημ. 12), εἰκ. 152. 'Αναφέρομαι ἀποκλειστικά στόν ἔδῳ εἰκονιζόμενο ἀρχάγγελο. Πάντως, ὁ τρόπος ἐνταξης τῶν βασιλικῶν μορφῶν στή σύνθεση τῆς 'Ανάστασης, 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. Περὶ τοῦ ἀντιθέτου, ἄν καί μέ ἐπιφυλάξεις, βλ. J. Radovanović, *Iconografске 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 ἀνταποκρίνεται ἀπευθείας στήν πρόκληση πού θέτουν γιά τόν ἐρμηνευτή οἱ σθηθαῖες μορφές (ὁ Ραντοβάνοβιτς στηρίζει τήν ἔδῳ ἐμφάνισή τους σέ ἐσχατολογικές συλλήψεις πού συνδέονται μέ τή Δευτέρα Παρουσία, γιά τήν ὁποία γίνεται λόγος στήν Καινή Διαθήκη — πρβλ. Μαθ. 24, 29 —, καί στήν ὑμνογραφία τοῦ Μεγάλου Σαββάτου καί τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα).

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

Εἰκ. 9. Ἰερουσόλυμα, 'Ελληνορθόδοξο Πατριαρχεῖο. Κῶδιξ 'Αγίου 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 τῆ Χριστιανικῆ 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. Στὸν ἐσωτερικὸ κυκλικὸ χῶρο πού περικλείεται ἀπὸ τὴν ταινία σχηματίζονται ἄλλοι δύο ὁμόκεντροι κυκλικοὶ δρόμοι. Στὸν 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». Στὸν 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 μᾶλλον ἀπίθανο τὸ νὰ θέλησε ὁ προγραμματιστὴς τῆς παράστασης νὰ ἀποδοθεῖ ζωγραφικὰ 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 ἔνδεχόμενη 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 μιὰν ἐρμηνεία πού νὰ μπορεῖ νὰ ἐξηγεῖ

ἱκανοποιητικὰ 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 ὑμνογραφία τῆς πρώτης μετὰ τὸ Πάσχα Κυριακῆς (πού ἔρχεται ἐπικεφαλῆς τῶν ἄλλων Κυριακῶν τοῦ ἐνιαυτοῦ), ἀπαντοῦμε μιὰν ἐκφραστικὴ διατύπωση πού θὰ μπορούσε νὰ ἀποδειχθεῖ εἰκονογραφικὰ εὐγλωττῆ (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 ἡμέρῳ, 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 «Καινὴ Κυριακῆ», λαμπρύνει πανηγυρικὰ 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 ἀνασύστασης 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, μιὰν 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 αὐτῆ, ἐν ἡγάλλεσθαι 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 «δυναμικὸ» 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 τῇ πανηγύρει συντρέχει καί συναλλάσσεται. 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 τῇ 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 ὄλη 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 αὐτοῦσιος σέ ἔργα χριστιανικά. Ἡ «βασίλισσα τῶν ὥρῶν» στήν, ἄλλωστε, πολύ μεταγενέστερη εἰκονογράφηση τῆς ὁμιλίας τοῦ Γρηγορίου, ἀκολουθώντας τήν «βασιλίδα τῶν ἡμερῶν», προσωποποιεῖται ὄχι μέ τόν τρόπο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος (Εἰκ. 10), σέ ἑλληνόφωνες 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 δεῖγμα ἐστεμμένης γυναικείας μορφῆς, εἰκονισμένης κατά κρόταφον καί ἐγγεγραμμένης σέ μετάλλιο, σχετικά μέ το ταίρι της δέν θά εἴχαμε παρά νά παραπέμψουμε στήν ἴδια τήν Κυριακή³².

Συμπερασματικά, θά μπορούσαμε νά ὑποθέσουμε 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 Εὐγγόπουλος 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 μίαν 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 ὕμνει 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) στῆ 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. τῆ 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 ἁγίες-βασίλισσες, βλ. A. Chatziniokolaou, *Heilige, RbK*, 2, 1971, σ. 1084 κ.ἔ. Πρβλ. στό ἴδιο, σ. 1087-1088, γιά τήν ἁγία Κυριακή. Γιά τήν ἰδιότητα τῆς εἰκονογραφικῆς ἀπόδοσης τῆς ἁγίας 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. 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?