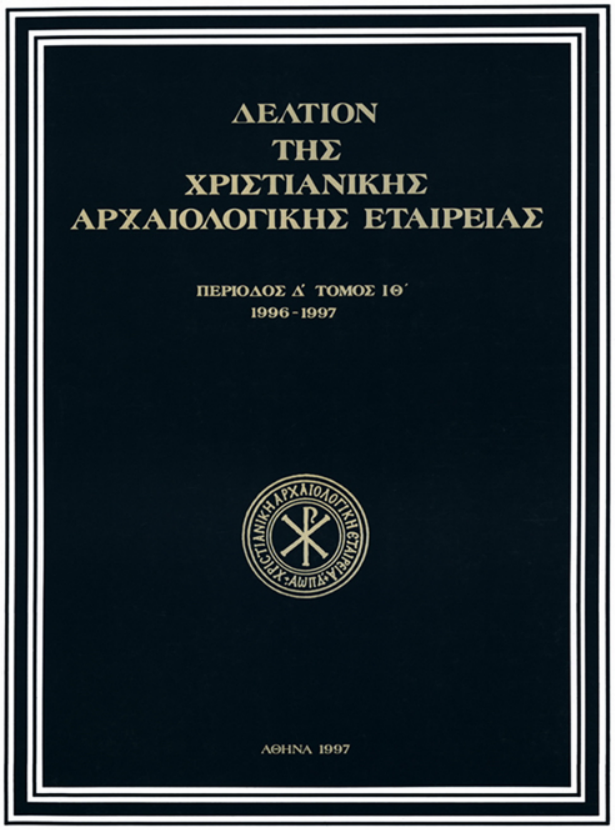
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 19 (1997)

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'



Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο

Τίτος ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

doi: 10.12681/dchae.1174

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ Τ. (1997). Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *19*, 285–304. https://doi.org/10.12681/dchae.1174

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 27/04/2024 09:07:03

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Επιτύμβιες παραστάσεις κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο

Τίτος ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'• Σελ. 285-304

ΑΘΗΝΑ 1997

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Τίτος Παπαμαστοράκης

ΕΠΙΤΥΜΒΙΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΕΣΗ ΚΑΙ ΥΣΤΕΡΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ*

«*Δύναται ὁ κτίζων τάφον καὶ στήλην ἐπιθεῖναι ἢ ἕτερον ὃν βούλεται κόσμον*». Σε αυτό το απόσπασμα από τα Βασιλικά[1] αλλά και στους σχετικούς νόμους της Ιουστινιάνειας νομοθεσίας, φανερώνεται μία αδιάσπαστη συνέχεια στην αντίληψη για τα ταφικά μνημεία και τη διακόσμησή τους από την αρχαιότητα ως τους μέσους βυζαντινούς χρόνους[2].

Στη μελέτη που ακολουθεί γίνεται φανερό ότι η ίδια αντίληψη για τα ταφικά μνημεία συνεχίζεται αναλλοίωτη έως την πτώση της αυτοκρατορίας. Για την πραγματοποίηση αυτής της μελέτης έγινε επιλεκτική χρήση του υλικού με βασικό στόχο τον προσδιορισμό των κυρίαρχων εικαστικών μορφών και των σημαντικότερων εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιήθηκαν στη διακόσμηση των επιτυμβίων μνημείων της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου, τα οποία διασώζονται στα διάφορα εκκλησιαστικά ιδρύματα είτε στην Κωνσταντινούπολη είτε στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας.

Η ίδρυση ταφικών μνημείων σε παρεκκλήσια ή νάρθηκες με ειδικά διαμορφωμένους χώρους, κατά τη μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο, σχετίζεται άμεσα με την κοινωνική θέση των ιδρυτών τους, τις ιδιαίτερες σχέσεις τους με τα εκκλησιαστικά ιδρύματα τα οποία εμπεριέχουν τα ταφικά μνημεία και με τη διαχείριση των ιδρυμάτων αυτών. Στις μονές Μυρελαίου, Φιλανθρώπου, Παντοκράτορος, Χώρας, Παμμακαρίστου, Λιβός, Κυράς Μάρθας, Αγίου Ανδρέα εν τη Κρίσει και Βεβαίας Ελπίδος, για να αναφέρω μόνον τις πιο γνωστές μονές-μαυσωλεία της Κωνσταντινούπολης, ήταν θαμμένοι σε ατομικούς ή οικογενειακούς τάφους όχι μόνον οι ιδρυτές τους με τα μέλη της οικογένειάς τους αλλά και έμμεσοι συγγενείς τους που όμως είχαν αφιερώσει το σύνολο ή ένα μέρος της περιουσίας τους στη μονή, είχαν δώσει χρήματα και έργα τέχνης[3]. Ανάλογη εικόνα ίσως όχι τόσο λαμπρή αλλά εξίσου ενδιαφέρουσα θα παρουσίαζαν και οι ναοί-μαυσωλεία εκτός Κωνσταντινούπολης στην περιφέρεια της αυτοκρατορίας, όπως αφήνουν να εννοηθούν κάποια σωζόμενα δείγματα στον Μυστρά ή ακόμη και έξω από τα σύνορα της αυτοκρατορίας στο Σερβικό βασίλειο, όπου οι σωζόμενες επιτύμβιες παραστάσεις των ηγεμόνων και της αριστοκρατίας αντιγράφουν ανάλογες παραστάσεις βυζαντινών επιτύμβιων μνημείων.

Στις πληροφορίες που παρέχουν τα σωζόμενα ταφικά μνημεία έρχονται να προστεθούν τα επιτύμβια επιγράμματα, προορισμένα τα περισσότερα να αναγραφούν σε ταφικά μνημεία. Το επίγραμμα του ανώνυμου ποιητή που χαράχτηκε στον οικογενειακό τάφο του Ανδρονί-

---

* Ανακοινώθηκε στο ΙΕ΄ Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1995, με τον τίτλο: «Δύναται ὁ κτίζων τάφον καὶ στήλην ἐπιθεῖναι». Ευχαριστώ θερμά τον φίλο αρχιτέκτονα Τάσο Τανούλα για το σχέδιο της αναπαράστασης της μαρμάρινης επιτύμβιας εικόνας από το Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης (εικ. 13) και τον φίλο και συνάδελφο Ηλία Αναγνωστάκη για τη συνεργασία του στην απόδοση των επιτύμβιων επιγραμμάτων στα σύγχρονα ελληνικά. Για την ευγενή παραχώρηση φωτογραφιών ευχαριστώ τους φίλους και συναδέλφους κ. Ρ. Ετζέογλου (εικ. 1, 6, 7, 10), κ. Μ. Μαυροειδή (15) και κ. Br. Todić (εικ. 2, 3, 12). Οι φωτογραφίες υπ' αριθ. 4, 5, 8 προέρχονται από τη φωτοθήκη του Μουσείου Μπενάκη, η φωτογραφία υπ' αριθ. 11 από τη φωτοθήκη του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, ενώ η φωτογραφία υπ' αριθ. 13 δημοσιεύεται με την ευγενή παραχώρηση της φωτοθήκης του Dumbarton Oaks.

1. *Basilicarum Liber* 59.3.6, *Lipsiae 1850,* σ. 225.

2. C. Mango, «Sépultures et épitaphes aristocratiques à Byzance», στο *Epigrafia medievale greca e latina. Ideologia e Funzione* (εκδ. G. Cavallo και C. Mango), Spoleto 1955, σ. 99-117 (στο εξής C. Mango, «Épitaphes aristocratiques»).

3. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, Première partie: *Le siège de Constantinople et de patriarchat oecumenique*, τ. III, *Les églises et les monastères*, Paris 1969, σ. 28, 158-159, 307, 324, 351-352, 417, 515, 516-518, 535. P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, τ. I-III, New York 1966, σ. 269-299, πίν. 533-553· P. Schreiner, «Eine unbekannte Beschreibung der Pammakaristoskirche (Fethiye Camii) und weitere Texte zur Topographie Konstantinopels», *DOP* 25 (1971), σ. 221-225· C. Mango - H. Belting - D. Mouriki, The Mosaics and the Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, [*DOS* XV], Washington D.C. 1978, σ. 39-42· C. Mango, «Épitaphes aristocratiques», σ. 99 κε.

κου Κοντοστεφάνου και της Θεοδώρας Κομνηνής αρχίζει ως εξής: «*Αν της ζωής θέλεις να δεις πόσο εύκολα αλλάζουνε οι όψεις γιατί είναι ένα σκιαγράφημα άνθρωπε ο βίος, δες τότε τις δικές μας τις μορφές εδώ ιστορημένες. Εγώ, η ζώσα, όμως άψυχη εικονισμένη εδώ Θεοδώρα σου μιλάω*»[4]. Είναι η Θεοδώρα Κομνηνή που αποτείνει τους λόγους αυτούς στον επισκέπτη της εκκλησίας όπου είχε στηθεί το ταφικό μνημείο του συζύγου της, ο οποίος πέθανε μετά το 1156. Και είναι πολύ εύγλωττος ο τρόπος με τον οποίο ορίζεται, τί πρόκειται να δεί αυτός που έρχεται σε έναν τέτοιο τόπο, για να μελετήσει το ευμετάβλητον του βίου μέσα από τύπους σκιών και γραφών, ζωγραφιών, δηλαδή, και λογοτεχνικών επιγραφών.

Ο μεσαιωνικός επισκέπτης των μεγάλων μονών - μαυσωλείων στην Κωνσταντινούπολη πριν από την άλωση θα βρισκόταν σε ένα χώρο συγκλονιστικό, σε μία πινακοθήκη προσωπογραφιών των πιο γνωστών μελών της βυζαντινής αριστοκρατίας, των πιο σπουδαίων υπαλλήλων του κρατικού μηχανισμού, των πιό εύρωστων οικονομικά μελών της βυζαντινής κοινωνίας, που όμως, ήταν νεκροί. Οι πίνακες αυτοί, σε ποικίλες τεχνικές, παρατεταγμένοι πάνω από τους τάφους, με τα παριστώμενα πρόσωπα όπως ήταν εν ζωή, ντυμένα με τα ρούχα που επέβαλλε η τάξη και ο τίτλος τους, μόνα ή μαζί με τα πρόσωπα του άμεσου οικογενειακού τους περιβάλλοντος, θα έδιναν την εντύπωση ενός πολυπρόσωπου θιάσου επί σκηνής.

Τα επιγράμματα συμπλήρωναν τη διακόσμηση του ταφικού μνημείου, με τρόπον ώστε οι εν ζωή προσωπικότητες των νεκρών να ανασυνιστώνται και με τον λόγο. Το περιεχόμενό τους δεν περιορίζεται μόνον στην περιγραφή της μορφής των ευϋπόληπτων πολιτών που τα παρήγγειλαν για να τα χαράξουν στους τάφους αλλά επεκτείνεται και στις κοινωνικές αξίες των οποίων ήταν φορείς αντικατοπτρίζοντας την κοινωνική τους αντίληψη για τον θάνατο. Τα βυζαντινά επιτύμβια επιγράμματα, όπως άλλωστε και εκείνα της κλασικής και ελληνιστικής αρχαιότητας, καλούν τον περαστικό να σταματήσει, συμμετέχοντας προσωρινά στην αιώνια ακινησία του νεκρού με τον οποίο καλείται να επικοινωνήσει, μέσω του επιγράμματος και των παραστάσεων, όπως το επίγραμμα το προορισμένο να χαραχτεί στο ταφικό μνημείο του Ανδρονίκου Συναδηνού που πέθανε γύρω στο 1180: «*Ξένε αν τάφους βλέποντας, σου σφίγγεται η καρδιά σου, γιατί από τη φύση σου συμπάσχεις με τους άλλους, σ' αυτόν όμως εδώ τον τάφο στάσου και απ' τα ιστορημένα μάθε ποιό είναι το γένος, η ομορφιά και η τύχη του θαμμένου*»[5]. Το επίγραμμα μπορεί να έχει τον χαρακτήρα μιας απαγγελίας του ίδιου του νεκρού, ή κάποιου μέλους της οικογένειάς του. Καμιά φορά το μνημείο καλείται να μιλήσει το ίδιο φανερώνοντας ποιόν κρύβει μέσα του, όπως στο επίγραμμα του Θεοδώρου Προδρόμου (που χρονολογείται στο διάστημα 1145-1158), που είχε χαραχτεί στο ταφικό μνημείο του πανσέβαστου σεβαστού Κωνσταντίνου Καμύτζη: «*Ξένε τι στέκεσαι και βλέπεις τα εικονιζόμενα; Θέλεις να μάθεις ποιός είναι ο νεκρός κάτω απ' την πλάκα; Εγώ ο ίδιος ο τάφος μπορώ τα πάντα να σου μάθω! Τίποτε το παράξενο αν σου μιλάει ο τάφος γιατί η γραφή κάνει τις πέτρες να μιλάνε*[6].

Τα θεία πρόσωπα φυσικά δεν απουσιάζουν από τα επιγράμματα και τη διακόσμηση των επιτύμβιων μνημείων. Μία σειρά επιτύμβιων επιγραμμάτων αναφέρονται στη μορφή της Παναγίας, στον ρόλο της και στην άμεση σχέση της με τη μορφή του νεκρού, όπως το επίγραμμα που χαράχτηκε στο ταφικό μνημείο της Ειρήνης Συναδηνής, συζύγου του πανσεβάστου Μανουήλ Βοτανειάτη, στις αρχές του 12ου αι. σε ναό της Κωνσταντινούπολης: «*Άνθρωπε από το σκιαγράφημα και τις επιγραφές μάθε ποιά είναι η νεκρή, ο τόπος και η γενιά της. Και μάθαινε πως όπως αυτή η παράσταση έτσι και η ζωή είναι είδωλο και ακόμη ρους ποταμού και άστατος άνεμος... Την δε παρθένο Θεοτόκο, που είναι μπροστά στον τάφο*

---

4. Σπ. Λάμπρος, «Ὁ Μαρκιανὸς Κῶδιξ 524», *NE* 8 (1911), σ. 154-155, επίγραμμα 242 με τίτλο «Εἰς τάφον τοῦ Κοντοστεφάνου»:
Ἂν ἐν σκιαῖς, ἄνθρωπε, καὶ γραφαῖς θέλῃς
βίου κατιδεῖν εὐμεταβλήτους χρόας,
νῦν τοὺς καθ' ἡμᾶς μάνθανε βλέπων τύπους
Ἡ ζῶσα νεκρὰ προσλαλῶ Θεοδώρα...

5. Σπ. Λάμπρος, ό.π., σ. 146-148, επίγραμμα 223 με τίτλο «Ἐπὶ τῷ τάφῳ τοῦ Συναδηνοῦ κυροῦ Ἀνδρονίκου τοῦ γαμβροῦ τοῦ δεσπότου τοῦ Ἀγγέλου»:
Ἂν τύμβον ἰδὼν καρδίαν θλιβῇς, ξένε,
ἐκ φύσεως σχὼν συμπαθεῖν ἀλλοτρίοις,
ἀλλ' ἐνθάδε στὰς καὶ μαθὼν ἐν τοῖς τύποις,
τὸν ἔνδον ὄντα τὶς γένος, κάλλος, τύχην,...

6. W. Hörandner, Theodoros Prodromos, *Historische Gedichte*, [*WBS* XI], Wien 1974, σ. 497-498, επίγραμμα LXIV με τον τίτλο «Στίχοι ἐπιτύμβιοι εἰς τὸν πανσέβαστον σεβαστὸν κῦρον Κωνσταντῖνον τὸν Καμύτζην»:
Τί τοὺς τύπους ἔστηκας ἱστορῶν ξένε,
ὡς ἂν τὸν ἐντὸς τῆς πλακὸς μάθῃς νέκυν;
ὁ τύμβος αὐτὸς πάντα σοι φράζων φθάνω,
καὶ καινὸν οὐδέν, εἰ λαλεῖ σοι καὶ τάφος·
ἡ γὰρ γραφὴ κράζοντας οἶδε τοὺς λίθους...

Εικ. 1. Επιτύμβια παράσταση του Μανουήλ Παλαιολόγου στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων του Μυστρά.

εικονισμένη, με πίστη καθαρή παρακαλεί η νεκρή στην κρίση να τη βρει θερμή πρέσβειρα»[7].

Οι επιτύμβιες παραστάσεις της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου ανήκουν κατά κανόνα στα παρακάτω είδη εικαστικών μορφών: τοιχογραφίες, φορητές εικόνες και μαρμάρινα ανάγλυφα. Από τις σωζόμενες επιτύμβιες τοιχογραφίες μια μεγάλη ομάδα συνιστούν οι παραστάσεις εκείνες όπου το παριστώμενο πρόσωπο

7. Σπ. Λάμπρος, ό.π., σ. 40-41, επίγραμμα 75 με τον τίτλο «Εἰς τάφον Εἰρήνης τῆς Συναδηνῆς»:
Ἐκ τῆς σκιᾶς ἄνθρωπε καὶ τῶν γραμμάτων
τὴν κειμένην γνοὺς τίς, πόθεν, τίνων ἔφυ
σκιὰν ἀληθῶς ἐκδιδάσκου τὸν βίον
καὶ ῥοῦν ποταμοῦ καὶ πνοῆς ἀστασίαν...
...Αὐτὴν δὲ πάλιν τὴν τοκάδα Παρθένον
πίστει καθαρᾷ καὶ πρὸ τοῦ τάφου γράφει,
αἰτοῦσα θερμὴν πρέσβιν εὑρεῖν ἐν κρίσει...

εικονίζεται σε άμεση σχέση με την Παναγία βρεφοκρατούσα, η οποία λειτουργεί ως διάμεσο πρόσωπο μεταξύ του νεκρού και του Χριστού.

Στον νότιο τοίχο του βορειοδυτικού παρεκκλησίου του ναού των Αγίων Θεοδώρων στον Μυστρά και κοντά σε τάφο υπάρχει γραπτή παράσταση με την Παναγία όρθια βρεφοκρατούσα δεξιά και τον Μανουήλ Παλαιολόγο ντυμένο με κοσμική ενδυμασία, σε στάση προσκύνησης και σε μικρότερη κλίμακα κοντά στα πόδια της αριστερά (εικ. 1)[8]. Η Παναγία χαμηλώνει το δεξί της χέρι διαγωνίως προς την κατεύθυνση του Μανουήλ με την παλάμη στραμμένη προς τον θεατή, ενώ ο Χριστός προσβλέπει προς τον Μανουήλ και του τείνει το χέρι ευλογώντας. Η μεγαλογράμματη επιγραφή που βρίσκεται πάνω από την κεφαλή του Μανουήλ Παλαιολόγου είναι χαρακτηριστική ως προς την ερμηνεία των χειρονομιών των μορφών: «*ὁ παρόμιο(ς) Μανου[ὴλ Πα]λαιόλόγος ἱκετικὸς δεόμ[ενος τὴν] ὑπεραγίαν Θ(εοτό)κον καὶ μεσητεύη α[ὐτῷ] εἰς τὸν Κ(ύριο)ν*». Μία δεύτερη επιγραφή, μικρογράμματη αυτή τη φορά, αναφέρεται στην ημερομηνία θανάτου του: «*ἐκοιμήθη ὁ δούλος τοῦ θεοῦ Μανουὴλ Παλαιολόγος μηνὶ Οκτοβριω ἰνδικτιῶνος β ετους ϛ (ϡ λ) β* (= 1423)». Οι χειρονομίες της Παναγίας και του Χριστού είναι τυπικές για όλες τις παραστάσεις αυτής της ομάδας που περιγράφονται παρακάτω.

Από τους τάφους που βρέθηκαν στην υπόγεια εκκλησία της Μονής Μυρελαίου στην Κωνσταντινούπολη μόνον εκείνος που βρίσκεται στον βόρειο τοίχο της ανατολικής πλευράς διατηρεί τμήμα επιτύμβιας παράστασης μεταξύ δύο γραπτών κιόνων που θα στήριζαν προφανώς γραπτό αψίδωμα[9]. Στην παράσταση, που χρονολογείται τον 14ο αι., απεικονίζεται γονατιστή σε στάση δέησης, γυναικεία μορφή, ντυμένη με κοσμική ενδυμασία –δυτικότροπο κόκκινο φόρεμα και διαφανές λευκό κάλυμμα στην κεφαλή– μπροστά από την όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία η οποία της απλώνει το χέρι. Η τοποθέτηση του τάφου σε ένα από τα σημαντικότερα μέρη του ναού και η πολυτελής ενδυμασία της ανώνυμης γυναικείας μορφής στην επιτύμβια παράσταση οδηγούν στο συμπέρασμα ότι αυτός προοριζόταν για σημαντικό πρόσωπο της αριστοκρατίας.

Εικ. 2. Επιτύμβια παράσταση του Ostoja Rajaković Ugarčić στην Περίβλεπτο της Αχρίδας.

Η επιτύμβια παράσταση του Ostoja Rajaković Ugarčić βρίσκεται σε τυφλό αψίδωμα στον νάρθηκα του ναού της Περιβλέπτου στην Αχρίδα και χρονολογείται το 1379 σύμφωνα με την επιγραφή στο μέτωπο του αψιδώματος (εικ. 2)[10]. Η Παναγία εικονίζεται ένθρονη στην δεξιά πλευρά της παράστασης, με τον Χριστό στην αγκαλιά της. Οι δύο μορφές στρέφουν το βλέμμα τους προς τα αριστερά όπου εικονίζεται όρθιος, στην ίδια περίπου κλίμακα και σε στάση δέησης, ντυμένος με πολυτελή ενδυμασία ο Ostoja Rajaković Ugarčić. Η Παναγία απλώνει το χέρι της δείχνοντας τον νεκρό, ενώ ο Χριστός κατευθύνει το βλέμμα του προς αυτόν και τον ευλογεί με το απλωμένο του χέρι. Η Παναγία συνοδεύεται από την επιγραφή «*Η Περίβλεπτος*», στην οποία άλλωστε είναι αφιερωμένος ο ναός.

Η Άννα-Αναστασία, σύζυγος του Στέφανου Νεμάνια, απεικονίζεται στη Studenica (1207), πάνω ακριβώς από τη σαρκοφάγο της, ως μοναχή σε στάση προσκύνησης μπροστά από την ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία (εικ. 3)[11]. Αν γίνει δεκτό ότι η μεταβυζαντινή τοιχογρα-

8. G. Millet, «Inscriptions byzantines de Mystra», *BCH* 23 (1899), σ. 121· R. Etzeoglou, «Quelques remarques sur les portraits figurés dans les églises de Mistra», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress Akten* II/5, *JÖB* 32/5 (1982), σ. 514, 515 εικ. 6.

9. C. L. Striker, *The Myrelaion (Bodrum Camii) in Istanbul*, Princeton 1981, σ. 30-31, εικ. 60, 61, 62, 63a-b.

10. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976, σ. 135, εικ. 85, σημ. 121· Cv. Grozdanov, *La peinture murale d'Ochrid au XIV siècle*, Beograd 1980, σ. 153-154, εικ. 165 (στὰ σερβικὰ μὲ γαλλικὴ περίληψη).

11. D. Popović, «Medieval Tombstones in Studenica», στο *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, σ. 491-503 (στα σερβικά με αγγλική περίληψη)· S. Ćirković - V. Korać - G. Babić, *Le monastère de Studenica*, Belgrade 1986, εικ. 125.

Εικ. 3. Επιτύμβια παράσταση της Άννας-Αναστασίας στη Studenica.

φία του 1568 αντιγράφει την αρχική παράσταση τότε πρέπει να την θεωρήσουμε ως μία από τις πρωιμότερες επιτύμβιες παραστάσεις στη Σερβία, όπου η Παναγία και ο Χριστός αντιμετωπίζουν την σε προσκύνηση μορφή με τις χειρονομίες που περιγράφηκαν παραπάνω.

Στον ναό της Κοίμησης στο Λογκανίκο της Λακωνίας[12], οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται γύρω στα τέλη του 14ου αι., η επιτύμβια παράσταση, που σώζεται στη νότια πλευρά του δυτικού τοίχου σε τυφλό αψίδωμα διακοσμημένο με ψευδοκιονίσκους, περιλαμβάνει δεξιά της όρθιας βρεφοκρατούσας Παναγίας δύο ανδρικές μορφές σε στάση δέησης (εικ. 4). Η πρώτη με μοναχικό ένδυμα και λευκό κάλυμμα στην κεφαλή –ίσως διακριτικό της θέσης του– προωθεί προς την Παναγία τη δεύτερη, που φορεί κοσμική ενδυμασία και αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα. Προφανώς πρόκειται για συγγενικά πρόσωπα, ίσως πατέρα και γιό. Το περιεχόμενο της παράστασης προσλαμβάνει θεατρικό χαρακτήρα όταν οι στάσεις των μορφών εκληφθούν ως σειρά διαδοχικών κινήσεων ανταπόκρισης και αποδοχής: Ο πατέρας παρουσιάζει το παιδί του στην Παναγία, η οποία με τη σειρά της το παρουσιάζει στο δικό της παιδί, τον Χριστό, ο οποίος το αποδέχεται ευλογώντας το (εικ. 5). Σε ανάλογη παράσταση αναφέρεται ένα από τα επιγράμματα που συνόδευε την επιτύμβια παράσταση του σεβαστού Ανδρονίκου Δούκα Παλαιολόγου στο ταφικό μνημείο των γονιών του, που είχε στηθεί στις αρχές του 12ου αι. προφανώς στον ναό του Αγίου Δημητρίου στην Κωνσταντινούπολη: «*Των σπλάχνων μου το τέκνο, που ο θάνατος έχει αρπάξει σαν το σταφύλι και το κομμένο στάχυ απ' την αρρώστια, σε σένα τώρα, πάναγνε παρθένε, εικονισμένο σου προσφέρω. Εγώ η μάνα του νεκρού, για σένα κόρη αυτά ιστορώ κοσμώντας τα μαζί με τη μορφή σου. Ω! εσύ που είσαι το κόσμημα του γένους των ανθρώπων*»[13].

Στο βορειοδυτικό παρεκκλήσι της Παναγίας Οδηγήτριας (Αφεντικό) και μέσα σε τυφλό αψίδωμα πάνω από τον τάφο του ιδρυτή του μοναστηριού Παχώμιου, διασώζονται λείψανα από την επιτύμβια παράσταση που χρονολογείται στο διάστημα 1310-1322, με τον

Εικ. 4. Επιτύμβια παράσταση στον ναό της Κοίμησης της Παναγίας στο Λογκανίκο της Λακωνίας.

κτίτορα να προσφέρει το ομοίωμα της εκκλησίας στην όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία (εικ. 6)[14]. Αξιοσημείωτο είναι το μέγεθος του ομοιώματος της εκκλησίας και η θέση του στο κέντρο της σύνθεσης. Εδώ η χειρονομία της Παναγίας μπορεί να ερμηνευθεί ως αποδοχή του ναού που προσφέρεται από τον Παχώμιο, ενώ η ευλογία του Χριστού ως αναγνώριση της προσφοράς του. Η τοποθέτηση όμως της παράστασης πάνω

12. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Βυζαντινὰ μνημεῖα τῶν κλιτύων τοῦ Ταϋγέτου», *ΕΕΒΣ* 14 (1938), σ. 480· O. Chassoura, *Les peintures murales des églises de Longanikos (Laconie) et les tendances de la peinture byzantine de la deuxième moitié du XIVe siècle dans le sud du Péloponnèse*, Paris 1991, σ. 289-294 (δακτυλ. διατριβή).

13. R. Romano, N. Callicle, *Carmi*, Bari 1980, σ. 86-87, επίγραμμα 11 με τίτλο «Εἰς τὴν εἰκόνα τὴν ἱσταμένην ἐπάνω τοῦ τάφου τοῦ σεβαστοῦ κυροῦ Ἀνδρονίκου»:
Στάχυν πάθει τμηθέντα καὶ βότρυν νόσῳ,
σπλάχνων ἐμῶν τὸ τέκνον ἁρπαγὲν βίου,
σοὶ τῇ πανάγνῳ νῦν παριστῶ παρθένῳ...
...Ἡ τοῦ πεσόντος ταῦτα μήτηρ σοί, κόρη,
τὸν σὸν τύπον κοσμοῦσα, κόσμε τοῦ γένους.

14. R. Etzeoglou, ό.π., σ. 516, εικ. 11.

Εικ. 5. Η Παναγία βρεφοκρατούσα. Λεπτομέρεια από την επιτύμβια παράσταση στον ναό της Κοίμησης της Παναγίας στο Λογκανίκο της Λακωνίας.

Εικ. 6. Σχέδιο της επιτύμβιας παράστασης του κτίτορα Παχωμίου στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο της Παναγίας Οδηγήτριας του Μυστρά (κατά G. Millet).

Εικ. 7. Σχέδιο της επιτύμβιας παράστασης στο νοτιοανατολικό παρεκκλήσι των Αγίων Θεοδώρων του Μυστρά (κατά G. Millet).

από τον τάφο του κτίτορα την εντάσσει στις επιτύμβιες παραστάσεις. Συνενώνονται δηλαδή στην παράσταση δύο διαφορετικές λειτουργίες: αυτή του αφιερωτικού πορτραίτου και αυτή του επιτυμβίου.

Σε ορισμένες επιτύμβιες συνθέσεις εντάσσονται ιερές μορφές που οδηγούν το παριστώμενο πρόσωπο μπροστά στη μορφή της βρεφοκρατούσας Παναγίας, όπως για παράδειγμα στην πολύ κατεστραμμένη παράσταση που βρίσκεται σε αρκοσόλιο πάνω από τον τάφο του ανώνυμου χορηγού, στην Αγία Ευφημία Κωνσταντινουπόλεως[15]. Ο χορηγός ντυμένος με αρχιεπισκοπικό ένδυμα εικονίζεται σε στάση προσκύνησης στα δεξιά της όρθιας βρεφοκρατούσας Παναγίας κρατώντας το ομοίωμα της εκκλησίας. Παρουσιάζεται από την αγία Ευφημία στη μνήμη της οποίας τιμάται ο ναός. Στα αριστερά της Παναγίας δύο ιεράρχες της εκκλησίας, η ταυτότητα των οποίων δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί λόγω της καταστροφής του άνω τμήματος του κορμού τους, δέονται υπέρ του ανώνυμου νεκρού αρχιεπισκόπου.

Στην παράσταση που βρίσκεται στον νότιο τοίχο του νοτιοανατολικού παρεκκλησίου των Αγίων Θεοδώρων στον Μυστρά, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται στα τέλη του 14ου αι.[16], εικονίζεται αριστερά ένθρονη η Παναγία βρεφοκρατούσα και δεξιά οι δύο άγιοι Θεόδωροι να συνοδεύουν προς αυτήν μικρότερη σε κλίμακα ανδρική μορφή ντυμένη με κοσμική ενδυμασία (εικ. 7). Η κίνηση του χεριού της Παναγίας σε συνδυασμό με την ευλογία του Χριστού και τα δύο διάμεσα πρόσωπα των αγίων στους οποίους είναι αφιερωμένος ο ναός εντάσσουν κατά τη γνώμη μου την παράσταση στην ομάδα των επιτυμβίων.

Μία δεύτερη ομάδα επιτύμβιων τοιχογραφιών συνιστούν οι παραστάσεις εκείνες όπου το κέντρο αναφοράς είναι η μορφή του ένθρονου Χριστού στα αριστερά, προς τον οποίο ο νεκρός οδηγείται από την Παναγία. Στα πιο χαρακτηριστικά δείγματα αυτής της ομάδας εντάσσονται οι γραπτές επιτύμβιες παραστάσεις σέρβων ηγεμόνων σε ναούς-μαυσωλεία που ίδρυσαν οι ίδιοι: του Στέφανου Νεμάνια στη Studenica, του Βλαδίσλαου στη Mileševa, του Uroš Α΄ στο Sopoćani και της βασίλισσας Ελένης στο Gradac.

Η επιτύμβια παράσταση του Συμεών-Στέφανου Νεμάνια, που βρίσκεται στη δυτική πλευρά του νοτίου τοίχου του κυρίως ναού στη Studenica έχει επιζωγραφισθεί το 1568[17]. Ο Συμεών εικονίζεται με το ομοίωμα της εκκλησίας και παρουσιάζεται από την Παναγία η οποία τον κρατεί από το χέρι, στον Χριστό που εικονίζεται ένθρονος και τον ευλογεί. Αν γίνει δεκτό ότι η μεταβυζαντινή τοιχογραφία αντιγράφει την αρχική παράσταση, τότε πρέπει να την θεωρήσουμε ως την πρωιμότερη παράσταση αυτής της ομάδας στη Σερβία. Στη Mileševa (1222-1228), ο κτίτορας του ναού Βλαδίσλαος εικονίζεται πάνω από τη σαρκοφάγο του, στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου του κυρίως ναού, κρατώντας το ομοίωμα της εκκλησίας με το αριστερό του χέρι[18]. Η Παναγία τον κρατεί από το δεξί του χέρι και τον οδηγεί μπροστά στον ένθρονο Χριστό, ο οποίος στηρίζει ανοικτό ευαγγέλιο στα γόνατά του με το αριστερό του χέρι και τον ευλογεί με το δεξί. Στο Sopoćani (1264-1269), στην επιτύμβια παράσταση που βρίσκεται στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου τού κυρίως ναού, κάτω από την παράσταση της Σταύρωσης, τον κτίτορα του ναού βασιλιά Uroš Α΄ οδηγούν οι ήδη νεκροί πρόγονοί του Συμεών-Στέφανος Νεμάνια και Στέφανος ο Πρωτόστεπτος κρατώντας ο ένας τον άλλο από το χέρι με επικεφαλής την Παναγία δεόμενη για να τον παρουσιάσουν στον ένθρονο Χριστό[19]. Ο θεατρικός χαρακτήρας της παράστασης είναι απολύτως εμφανής. Ο Uroš Α΄ κρατεί το ομοίωμα της εκκλησίας και ακολουθείται από τους δύο γιούς του, τον Dragutin και τον Milutin. Κάτω από τα τρία πρόσωπα της οικογενείας των Νεμανιδών βρίσκεται η σαρκοφάγος του Στέφανου Uroš Α΄. Παρόμοια είναι η επιτύμβια παράσταση στο Gradac από την οποία σώζονται σήμερα μόνο λίγα ίχνη[20]. Βρίσκεται στη δυτική πλευρά του νότιου τοίχου του κυρίως ναού και απεικονίζει τη βασίλισσα Ελένη με τον Στέφανο Uroš να κρατούν το ομοίωμα του ναού και να οδηγούνται από τον Στέφανο τον Πρωτόστεπτο με επικεφαλής την Παναγία στον ένθρονο Χριστό. Το μνημείο κτίστηκε και διακοσμήθηκε γύρω στο 1371 από την Ελένη και αποτέλεσε το μαυσωλείο της.

Πάνω από τις επιτύμβιες παραστάσεις στη Studenica

15. R. Naumann - H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und Ihre Fresken*, Berlin 1966, σ. 189-193, σχ. 48, πίν. 21, 39a-b.
16. R. Etzeoglou, ό.π., σ. 516, εικ. 7.
17. D. Popović, ό.π., σ. 491-503· S. Ćirković - V. Korać - G. Babić, ό.π. εικ. 1.
18. S. Ćurčić, «Medieval Royal Tombs in the Balkans: An Aspect of the 'East or West' Question», *GOThR* 29.2 (1984), σ. 177, σχ. 1· G. Babić, «Le portrait de Vladislav en fondateur dans le naos de l'église de Mileševa», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Beograd 1987, σ. 9-16 εικ. 1, 3 (στα σερβικά με γαλλική περίληψη). Br. Živković, «Mileševo, Les dessins de fresques», *Les Monuments de la peinture Serbe médiévale* 9 (Beograd 1992) σχ. V.3.
19. V. Djurić, *Sopoćani*, πίν. LIV, σχ. σ. 230· S. Ćurčić, ό.π., σ. 177, σχ. 2.
20. O. Kandić, *The Monastery of Gradac*, Belrade 1987, σ. 41-42, πίν. 29.

Εικ. 8. Επιτύμβια παράσταση του σεβαστοκράτορα Ιωάννη Αγγέλου Κομνηνού Δούκα, Πόρτα Παναγιά της Θεσσαλίας.

και στη Mileševa εικονίζεται ο Λίθος, ενώ πάνω από την επιτύμβια παράσταση στο Sopoćani εικονίζεται η Σταύρωση και απέναντι η Ανάσταση. Η συνάρτηση των συγκεκριμένων χριστολογικών παραστάσεων με τις επιτύμβιες παραστάσεις των σέρβων ηγεμόνων είναι προφανώς επηρεασμένη από τη διακόσμηση του μαυσωλείου του Ιωάννη Κομνηνού στη Μονή Παντοκράτορος, όπου εικονίζονταν η Σταύρωση, η Ανάσταση, ο Λίθος και η εμφάνιση του Χριστού στις Μυροφόρες[21]. Στις τέσσερεις παραπάνω επιτύμβιες παραστάσεις η κλίμακα των εν κινήσει παρισταμένων προσώπων είναι όμοια και η κατεύθυνσή τους είναι από τα δεξιά προς τα αριστερά. Οι μορφές των ιδρυτών εικονίζονται να κρατούν το ομοίωμα της εκκλησίας. Στο Sopoćani και στο Gradac, η Παναγία ηγείται μιας ακολουθίας μορφών που πιάνονται χέρι με χέρι, στο τέλος της οποίας βρίσκεται ο ιδρυτής, ενώ μεταξύ του τελευταίου και της Παναγίας παρεμβάλλονται οι πρόγονοί του Συμεών Νεμάνια και Στέφανος ο Πρωτόστεπτος.

Σε άλλες περιπτώσεις τον ρόλο της Παναγίας καταλαμβάνει ο ομώνυμος ή ο προστάτης άγιος του νεκρού προσώπου, ο οποίος το οδηγεί είτε στη βρεφοκρατούσα Παναγία είτε στον Χριστό.

Στον νότιο τοίχο του εσωνάρθηκα της Μονής των μεγάλων Πυλών στη Θεσσαλία (1283-1289)[22], διατηρείται η επιτύμβια παράσταση του ιδρυτή της μονής σεβαστο-

21. P. Gautiet, «Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator», *REB* 32 (1974), σ. 75.

22. Ἀ. Ὀρλάνδος, «Ἡ Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας», *ΑΒΜΕ* Α΄ (1935), σ. 33, εικ. 22, 23· Μ. Χατζηδάκης, *ΑΔ* 22 (1967): Χρονικά,

Εικ. 9. Ἐπιτύμβια παράσταση του Γεωργίου Ostousa Pećpal, Dečani. (I.M. Djordjević, The Wall-Paintings of the Serbian Nobility of the Nemanide Era, Beograd 1994, σ. 109, 151-152, σχ. 27.)

κράτορα Ιωάννη Αγγέλου Κομνηνού Δούκα, που μοναχός πια, οδηγείται από έναν άγγελο στην ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία (εικ. 8). Στην προκειμένη περίπτωση ο άγγελος προφανώς είναι ο προστάτης άγιος του σεβαστοκράτορα. Στις παραστάσεις όπου το νεκρό πρόσωπο οδηγείται στον Χριστό από τον ομώ-

σ. 25, πίν. 37α-β· A. Tsitouridou, «Les fresques du XIIIe siècle dans l'église de la Porta - Panaghia en Thessalie», *Actes du XVe congrès international d'études byzantines, Athènes 1976*, τ. II B, Ἀθῆναι 1981, σ. 876-877, εικ. 9.

νυμό του άγιο εντάσσεται η επιτύμβια παράσταση του σέρβου αριστοκράτη Γεωργίου Ostousa Pećpal, η οποία χρονολογείται γύρω στα 1346-1347 και βρίσκεται πάνω από τη σαρκοφάγο του στον βόρειο τοίχο του νάρθηκα της μονής Dećani (εικ. 9). Ο χώρος που βρίσκεται το ταφικό μνημείο του Pećpal έχει διαμορφωθεί σε παρεκκλήσιο από τον ίδιο αφιερωμένο στον ομώνυμο άγιό του Γεώργιο. Ο Pećpal που εικονίζεται με κοσμική ενδυμασία παρουσιάζεται από τον άγιο Γεώργιο προς τον ένθρονο Χριστό και κρατεί αποκόμβιο, δηλωτικό των χρημάτων που έδωσε προφανώς για τη διακόσμηση αυτού του τμήματος του ναού. Αξιοσημείωτη είναι η ευγλωττία και η αμεσότητα των χειρονομιών του αγίου Γεωργίου, ο οποίος με το δεξί χέρι αγκαλιάζει τον Pećpal και με το αριστερό τον παρουσιάζει στον Χριστό που με τη σειρά του τον ευλογεί. Η κλίμακα των μορφών αντιστοιχεί στη βαθμίδα που κατέχουν σε μια απόλυτη ιεραρχία. Η μορφή του Pećpal αποδίδεται μικρότερη από αυτήν του αγίου Γεωργίου, ενώ η μορφή του Χριστού αποδίδεται μεγαλύτερη από αυτήν του διάμεσου αγίου.

Αυτού του τύπου οι επιτύμβιες παραστάσεις υπήρχαν ήδη από τον 12ο αι. στο Βυζάντιο, όπως μαρτυρεί ένα επίγραμμα[23], το οποίο αναφέρεται στην επιτύμβια απεικόνιση του σεβαστού Γεωργίου Παλαιολόγου με τον προστάτη του άγιο. Το οικογενειακό ταφικό μνημείο του Γεωργίου Παλαιολόγου θα πρέπει να είχε στηθεί στον ναό του Αγίου Δημητρίου στην Κωνσταντινούπολη, που είχε ιδρύσει ο ίδιος στις αρχές του 12ου αι.[24]. Συνεπώς στην επιτύμβια παράστασή του ο σεβαστός Γεώργιος Παλαιολόγος θα είχε απεικονιστεί με τον άγιο Δημήτριο «*ἔοικε γὰρ ὁ μυροβλήτης πατρῶος εἶναι τῷ τῶν Παλαιολόγων οἴκῳ προστάτης*», όπως αναφέρει ο απόγονός του αυτοκράτορας Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος[25].

Στις περιπτώσεις εκείνες όπου στο επιτύμβιο σχήμα υπεισέρχεται και η έννοια του χορηγού, αυτό γίνεται με τρόπο που τονίζεται η προσφορά του ακριβού δώρου που έχει γίνει, με την προσδοκία μιας θέσης στην Ουράνια Ιερουσαλήμ. Η παρέμβαση της Παναγίας ή του ομώνυμου αγίου σε συνδυασμό με την αποδοχή από τον Χριστό, που εκφράζεται με την ευλογία του, φαίνεται να προεξοφλούν το γεγονός ότι οι παριστώμενοι ιδρυτές θα κερδίσουν ένα εισιτήριο για τον Παράδεισο[26].

Αναλογίες με τις επιτύμβιες παραστάσεις των δύο παραπάνω ομάδων παρουσιάζουν και ορισμένες μικρογραφίες χειρογράφων. Στην κατηγορία των μικρογραφιών που έχουν επηρεαστεί από επιτύμβιες παραστάσεις μπορεί να ενταχθεί η μικρογραφία από το Ψαλτήριο της Μονής Διονυσίου 65, φ. 12v, που χρονολογείται τον 12ο αι., με τον μοναχό Σάββα, γραφέα και κτίτορα του κώδικα, ο οποίος εικονίζεται σε στάση προσκύνησης στα πόδια της Παναγίας. Στην προκειμένη περίπτωση η Παναγία, παρόλο που παρουσιάζει με τη γνωστή χειρονομία τον, σε προσκύνηση και σε σαφώς μικρότερη κλίμακα, μοναχό στον Χριστό, στρέφει το βλέμμα της προς τον θεατή. Ο Χριστός κλίνει ελαφρά τον κορμό και την κεφαλή του προς τον μοναχό και τον ευλογεί. Η επιγραφή «*Φέρεις ἄχραντε τὸν κρατοῦντα τὴν κτίσιν*», που βρίσκεται πάνω από τη σύνθεση αναφέρεται στην Παναγία, ενώ μία δεύτερη στο κάτω τμήμα αναφέρεται στον λόγο της απεικόνισής της από τον μοναχό: «*Λύσιν πταισμάτων μῆτερ τοῦ λόγου ζητῶν ἀνιστόρησα σοῦ οἰκτρότατος καὶ ναζιραῖος*»[27]. Είναι προφανές ότι η παραπάνω μικρογραφία είναι επηρεασμένη από την εικονογραφία των επιτύμβιων παραστάσεων της πρώτης ομάδας, πράγμα που επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι οι μικρογραφίες στα φφ. 11r, 11v και 12r του κώδικα, εικονογραφούν τον θάνατο, την κρίση και την ευλογία του ίδιου μοναχού. Ένας άλλος κώδικας με μικρογραφίες σε άμεση σχέση με την εικονογραφία των επιτύμβιων παραστάσεων της δεύτερης

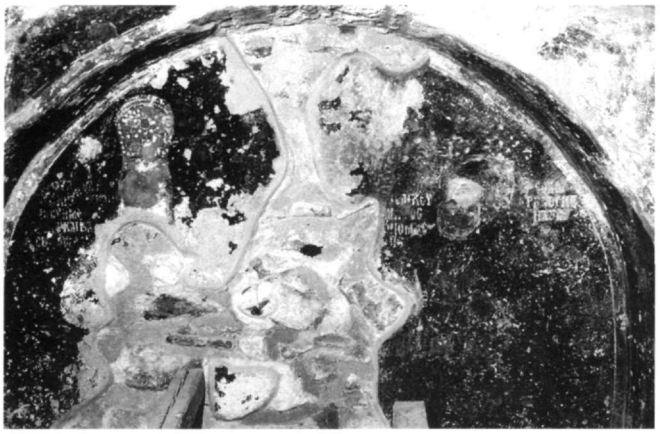
23. R. Romano, ό.π., σ. 88, επίγραμμα 13 με τον τίτλο «εἰς ἑτέραν ὁμοίως εἰκόνα»:
Καὶ ζῶν ἐγώ σε, μάρτυς, ἐμπλούτουν σκέπην,
χειρὸς δὲ τῆς σῆς καὶ θανὼν ἐδραξάμην·
σὺ σκορπιεῖς μοι 'πνεῦμα' πᾶν 'πονηρίας',
πικρούς, ἀπηνεῖς, ψυχικοὺς ὁδοστάτας·
σύ μοι σκεδάσαις πᾶν ἁμαρτίας νέφος,
σὺ τοῦ νοός μου φωτιεῖς τὴν λυχνίαν.
'Ἰσχυρὸς εἶ' τὰ πάντα, πάντα μοι γίνου,
μαρτυρικοῖς ἀγῶσιν ἑστομωμένος.

24. Για την ίδρυση του ναού του Αγίου Δημητρίου στην Κωνσταντινούπολη από τον σεβαστό Γεώργιο Παλαιολόγο πρόγονο του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου βλ. H. Grégoire, «Imperatoris Michaelis Palaeologi. De vita sua», *Byzantion* 29-30 (1959-1960), σ. 463.

25. Βλ. H. Gregoire, ό.π., σ. 463.

26. Σκαρλάτου Δ. Βυζαντίου, *Ἡ Κωνσταντινούπολις: περιγραφὴ τοπογραφική, ἀρχαιολογικὴ καὶ ἱστορική*, τ. 1, σ. 123, Ἀθήνα 1890²· R. Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons*, London 1985, σ. 213.

27. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ψαλτηρίου ἀρ. 65 τῆς Μονῆς Διονυσίου», *Κληρονομία* 7 (1975), σ. 131-171· I. Spatharakis, *The portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σ. 49-51· N. Patterson - Ševčenko, «Close Encounters: Contact between Holy Figures and the Faithful as Represented in Byzantine Works of Art» στο *Byzance et les images*, Paris 1994, σ. 279-280, εικ. 17.



Εικ. 10. Επιτύμβια παράσταση του δεσπότη Θεοδώρου Β΄ Παλαιολόγου στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο της Παναγίας Οδηγήτριας του Μυστρά.

ομάδας είναι το Ψαλτήριο της Οξφόρδης, Christ Church Arch. W. fr. 61, όπου σε δύο αντικριστά φύλλα –102v και 103r– εικονίζονται στο αριστερό φύλλο η Παναγία, που ανασύρει με δυναμική κίνηση τον παραγγελιοδότη Καλοειδά από μία σαρκοφάγο οδηγώντας τον προς τον ένθρονο Χριστό, ο οποίος χαρακτηρίζεται ως «Ελεήμων» και εικονίζεται στο δεξί φύλλο[28]. Ο κώδικας γράφτηκε και διακοσμήθηκε το 1391 στη Μονή Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη και είχε παραγγελθεί από τον Καλοειδά για προσωπική χρήση.

Σε τρίτη ομάδα εντάσσονται οι επιτύμβιες παραστάσεις όπου το παριστώμενο πρόσωπο εικονίζεται σε δύο υποστάσεις του: ως κοσμικός και ως μοναχός. Είναι γνωστό το έθος των βυζαντινών αριστοκρατών, προς τη δύση του βίου τους, όταν είχαν πλέον δρέψει κάθε απόλαυση και τιμή στην κοσμική κοινωνία, να καταφεύγουν στο μοναχικό σχήμα, προκειμένου να διευκολύνουν την είσοδό τους στον παράδεισο.

Η πρακτική σύμφωνα με την οποία οι κάτοχοι του ταφικού μνημείου απεικονίζονται και στις δύο υποστάσεις τους έχει τις ρίζες της τουλάχιστον στον 11ο αι., όπως φανερώνει το επιτύμβιο επίγραμμα του Χριστόφορου Μυτιληναίου, που αναφέρεται στον πατρίκιο και ανθύπατο Μελία[29], ο οποίος απεικόνισε στον τάφο του τον εαυτό του και ως μοναχό και ως κοσμικό ή το επίγραμμα που υπήρχε στο ταφικό μνημείο του πανσέβαστου σεβαστού Κωνσταντίνου Καμύτζη και αναφέρεται στις δύο απεικονίσεις της συζύγου του Μαρίας Κομνηνής, η οποία πέθανε στο διάστημα 1145-1158: «*Βλέπεις αυτήν την όμορφη και πλούσια που είναι σε άμφια πολυτελή ντυμένη; βλέπεις ακόμη αυτήν τη μαυροφόρα; ε! Μιάς γυναικός είναι και οι δυό οι εικόνες! Η μιά την παριστάνει στον χθεσινό της πλούτο και η άλλη πάλι δείχνει το πένθος και τη δυστυχία της*»[30]. Ο σεβαστός Αλέξιος Κομνηνός είχε απεικονιστεί και ως κοσμικός και ως μοναχός στο ταφικό του μνημείο, που είχε ιδρυθεί στην Παμμακάριστο της Κωνσταντινούπολης, τον 12ο αιώνα[31]. Στο ταφικό μνημείο του μητροπολίτη Σάρδεων Θεοδώρου Γαληνού, που κατασκευάστηκε με πρωτοβουλία του ανηψιού του διαδόχου του στη Μητρόπολη Σάρδεων Νικηφόρου Χρυσοβέργη στα τέλη του 12ου αι., υπήρχαν δύο απεικονίσεις του, μία ως αρχιεπισκόπου και μία ως μοναχού. Αυτό συμπεραίνεται από δύο επιγράμματα που ο Νικηφόρος Χρυσοβέργης είχε συνθέσει με σκοπό να αναγραφούν στο ταφικό μνημείο του θείου του[32]. Στην επιτύμβια παράστασή τους στο παρεκκλήσιο της Μονής της Χώρας, που χρονολογείται στην τρίτη δεκαετία του 14ου αι., ο Μιχαήλ Τορνίκης και η σύζυγός του εικονίζονται ως κοσμικοί και ως μοναχοί[33].

---

28. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, «Ένα ἄγνωστο χειρόγραφο τοῦ κωδικογράφου Ἰωάσαφ καὶ οἱ μικρογραφίες του: τὸ Ψαλτήριο Christ Church Arch. W. gr. 61», *ΔΧΑΕ* Η΄ (1975-1976), σ. 186-190, πίν. 101-102.

29. E. Kurz, *Die Gedichte des Christophoros Mitylenaios*, Leipzig 1903, επίγραμμα 16, σ. 9-10· C. Mango, «Épitaphes aristocratiques», σ. 108-109.

30. W. Hörandner, ό.π., σ. 497-498, επίγραμμα LXIV:
....ὁρᾶς ἐκείνην τὴν καλήν, τὴν ὀλβίαν,
τὴν ἐν χλιδῶσιν ἀμφίοις ἐσταλμένην,
ὁρᾶς ἐκείνην τὴν μελανόμορφον πάλιν·
μιᾶς γυναικός εἰσιν εἰκόνες δύο,
αὐτῆς ἐκείνης τῆς νέας χήρας λέγω,
ἡ μὲν τυποῦσα τὴν χθὲς εὐετηρίαν,
ἡ δ' αὖ τὸ πένθος καὶ τὰ τῆς δυσκληρίας· ....

31. P. Schreiner, ό.π., σ. 223. C. Mango - H. Belting - D. Mouriki, ό.π., σ. 6, 8.

32. S. G. Mercati, «Poesie giambiche di Niceforo Chrysoberges, metropolita di Sardi», *Collectanea Byzantina* I, Bari 1970, σ. 587-589. Το δεύτερο επίγραμμα με τίτλο «Τοῦ αὐτοῦ πρὸς τὸν αὐτόν»:
Ἐγείρομεν οὖν ὧδε σῆς ταφῆς τύπον,
καὶ ζωγραφοῦμεν ἐξ ὑλῶν τῶν ἀπνόων
ὃν ἀγαπῶμεν ἔμπνοον πάλιν βλέπειν
ἐκεῖθεν ἔνθεν ἱματισμῷ ποικίλῳ
ἀρχιεραρχίας τε καὶ μονοτρόπων.
Ἀλλά, βασιλεῦ βασιλευόντων Λόγε,
ὁ τοῦτον ὧδε σοὶ παρεστῶτα βλέπων,
εὔθυνον ἡμᾶς εἰς τόπον σωτηρίας.

33. P. A. Underwood, ό.π., σ. 276-280, πίν. 537-539. Στο ταφικό του μνημείο στην Παμμακάριστο είχε απεικονιστεί στις αρχές του 14ου

Με κοσμική και μοναστική ενδυμασία απεικονίζεται ο Δεσπότης Θεόδωρος Β΄ Παλαιολόγος στην επιτύμβια παράστασή του στον βόρειο τοίχο του βορειοδυτικού παρεκκλησίου του ναού της Οδηγήτριας στον Μυστρά (εικ. 10), που χρονολογείται γύρω στο 1407[34]. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης εικονίζεται όρθιος, μετωπικός, με κοσμική ενδυμασία, ενώ στη δεξιά πλευρά εικονίζεται σε στάση προσκύνησης, δεόμενος, με ενδυμασία μοναχού. Συνοδεύεται από τη μεγαλογράμματη επιγραφή: «*ο αυταδελ[φο]ς [τ]ου κρατ[αι]ου και αγίου ημ[ων α]υθεντου και βασιλεως [διά τοῦ] αγγελικου [σχη]-ματος [μετ]ονομασ[θ]εις Θεοδωρητος μοναχος*»[35].
Στο δυτικό τυφλό τόξο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη στον Μυστρά, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται στα τέλη του 14ου αι., σώζεται η διπλή απεικόνιση της κυράς Καλής Καβαλασέα ως κοσμικής και μοναχής εκατέρωθεν της όρθιας βρεφοκρατούσας Παναγίας[36]. Συνοδεύεται από τη μεγαλογράμματη επιγραφή: «*η [π]αρόμια κυρα Καλη η Καβαλασεα συν τοις τεκν(οι)ς αυτης η δι[ὰ τ]ου θείου καὶ ἀγγελικοῦ σχήμ(α)τος μετον(ο)μασθήσα Καληνικη (μον)αχ(ή)*». Μπροστά στα πόδια της εικονίζονται σε νεαρή ηλικία και σε μικρότερη κλίμακα η κόρη της Άννα Λασκαρίνα και ο γιός της Θεόδωρος Οδηγητριανός. Η Παναγία εικονίζεται στο μέσον, ψηλότερα και σε μεγαλύτερη κλίμακα, και απλώνει το χέρι της δείχνοντας προς την κοσμική απεικόνιση της Καβαλασέα, ενώ ο Χριστός απλώνει το χέρι προς την ίδια κατεύθυνση σε στάση ευλογίας. Η θέση της παράστασης σε τυφλό αψίδωμα, η απεικόνιση της μορφής σε δύο υποστάσεις της γήινης ζωής της και τέλος οι χειρονομίες της Παναγίας και του Χριστού την εντάσσουν στις επιτύμβιες παραστάσεις. Η ύπαρξη των δύο νεαρών παιδιών δεν αποτελεί αποθαρρυντικό στοιχείο, αφού βρίσκουν τα παράλληλά τους στις οικογενειακές επιτύμβιες παραστάσεις της Ειρήνης Ραούλαινας Παλαιολογίνας (τάφος Ε, 1320-1230 περίπου) και του Δερμοκαΐτη Παλαιολόγου Ασάν (τάφος F, 1330 περίπου) στη Μονή της Χώρας, όπου εκτός από τους γονείς εικονίζονται και μορφές σε νεαρή ηλικία, όπως συνάγεται από την απόδοσή τους σε διαφορετική κλίμακα[37].

Εικ. 11. Επιτύμβια φορητή εικόνα από το Μέγα Σπήλαιο με τη μορφή του Ιωάννη Ασάν.

Όπως συνάγεται από τις φιλολογικές πηγές για τη διακόσμηση του ταφικού μνημείου του σεβαστοκράτορα Ισαακίου Κομνηνού[38] στην Κοσμοσώτειρα της Θρά-

---

αι., ως κοσμικός και ως μοναχός ο μέγας παπίας Νικόλαος - Νείλος Δούκας Γλαβάς Ταρχανειώτης, βλ. P. Schreiner, ό.π., σ. 222· C. Mango - H. Belting - D. Mouriki, ό.π., σ. 17-18, 39.
34. R. Etzeoglou, ό.π., σ. 516, εικ. 12.
35. G. Millet, ό.π., σ. 119.
36. G. Millet, ό.π., σ. 132· R. Etzeoglou, ό.π., σ. 518, εικ. 19· Ν. Δρανδάκης, «Ὁ Ἅϊ Γιαννάκης τοῦ Μυστρᾶ, *ΔΧΑΕ* ΙΑ΄ (1987-1988), σ. 78, εικ. 27.
37. P. A. Underwood, ό.π., σ. 280-288, πίν. 540-541 και σ. 288-292, πίν. 546-547 αντίστοιχα.
38. Για τον τάφο του Ισαακίου Κομνηνού στην Κοσμοσώτειρα βλ. N. Patterson-Ševčenko, «The Tomb of Isaak Komnenus at Pherai»,

Εικ. 12. Επιτύμβια φορητή εικόνα στην Korsula της Σερβίας.

κης και του σεβαστού Γεωργίου Παλαιολόγου[39] στον Άγιο Δημήτριο στην Κωνσταντινούπολη είχαν χρησιμοποιηθεί εκτός των άλλων και φορητές εικόνες. Στην περίπτωση του Ισαακίου Κομνηνού το επιτύμβιο μνημείο του στην Κοσμοσώτειρα, που χρονολογείται γύρω στο 1152, διέθετε εκτός από τη σαρκοφάγο του, η οποία μεταφέρθηκε από τη Μονή της Χώρας, τις εικόνες της Παναγίας Κοσμοσώτειρας και του Χριστού καθώς και τις εικόνες των γονιών του, ενώ η δική του εικόνα δημιούργημα της νεανικής του ματαιοδοξίας, όπως ο ίδιος αναφέρει στο Τυπικό της Μονής, παρέμεινε στην αρχική της θέση στη Μονή της Χώρας[40]. Εφόσον λοιπόν οι φιλολογικές πηγές μαρτυρούν ότι εκτός από ψηφιδωτές ή γραπτές επιτύμβιες παραστάσεις, οι βυζαντινοί χρησιμοποιούσαν και φορητές εικόνες φτιαγμένες ειδικά για τη διακόσμηση των ταφικών μνημείων, αξίζει τον κόπο να διερευνήσει κανείς ποιές από τις εικόνες που σώζονται σήμερα θα μπορούσαν να είχαν αρχικά επιτύμβιο χαρακτήρα. Η έρευνα αυτή δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι δεν βρίσκονται κατά χώραν επιτύμβιες φορητές εικόνες και επιπλέον δεν διατηρούνται εικόνες με επιγραφές ή άλλα στοιχεία που να δηλώνουν αρχικό επιτύμβιο χαρακτήρα[41]. Μία σύγκριση με την εικονογραφία των επιτύμβιων παραστάσεων που αναφέρθηκαν παραπάνω μπορεί να βοηθήσει στον εντοπισμό φορητών εικόνων που με μεγάλη πιθανότητα είχαν επιτύμβιο χαρακτήρα. Συγκεκριμένα η μορφή της Παναγίας σε φορητές εικόνες που κρατεί με το ένα χέρι τον Χριστό και τείνει το άλλο προς την κατεύθυνση δεομένης μορφής, την οποία ο Χριστός με τη σειρά του ευλογεί, πρέπει να θεωρηθεί ότι χαρακτηρίζει επιτύμβιες εικόνες.

Ένα άριστο δείγμα φορητής επιτύμβιας εικόνας που συνηγορεί σε αυτήν την άποψη αποτελεί η εικόνα του Μεγάλου Σπηλαίου, διαστάσεων 1Χ0.56 μ., η οποία καταστράφηκε στην πυρκαγιά του 1934[42]. Ήταν τοξοειδής στο άνω τμήμα και παρίστανε την Παναγία ένθρονη

GOThR 29 (1984), σ. 135-139· C. Mango, «Épitaphes aristocratiques», σ. 103-104.

39. Η διακόσμηση του ταφικού μνημείου του σεβαστού Γεωργίου Παλαιολόγου περιελάμβανε εκτός από τον γραπτό ή ψηφιδωτό διάκοσμο και επιτύμβιες εικόνες, όπως συνάγεται από τα επιγράμματα του Νικολάου Καλλικλή που γράφτηκαν με στόχο να συνοδεύουν τις εικόνες αυτές. Βλ. R. Romano, ό.π., επιγράμματα 9-13, σ. 83-88.

40. H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image the Era of Art*, Chicago 1994, σ. 230-231, αγγλική μετάφραση του κειμένου σ. 518-519· N. Patterson-Ševčenko, ό.π., σ. 135-139· C. Mango, «Épitaphes aristocratiques», σ. 103-104.

41. Για παράδειγμα στην εικόνα με την παράσταση της Σταύρωσης (διαστάσεων 1.43x0.97 μ.), η οποία χρονολογείται στο πρώτο μισό του 15ου αι. και βρίσκεται σήμερα στον Μητροπολιτικό ναό (Υ. Θ. Σπηλαιώτισσα) στην Κέρκυρα (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990, σ. 11-13, εικ. 7, 78-80) παρίστανται στο κάτω μέρος τρία παιδιά σε στάση δέησης. Το εικονογραφικό θέμα της Σταύρωσης και η επιγραφή «Μνήσθητι τῶν ψυχῶν τῶν δούλων σου Εἰρήνης καὶ Εἰρήνης καὶ Φραγκίσκου», που συνοδεύει τα τρία παιδιά συνηγορούν στην υπόθεση ότι η εικόνα παραγγέλθηκε για να τοποθετηθεί σε τάφο. Είναι εξίσου πιθανόν όμως η εικόνα να παραγγέλθηκε εις μνήμην των νεκρών παιδιών για να αφιερωθεί σε κάποιο ναό. Ως εικόνες αφιερωμένες στη μνήμη των νεκρών προσώπων που απεικονίζουν θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι τέσσερεις φορητές εικόνες του δεύτερου μισού του 4ου αι., που προέρχονται από τον ναό της Παναγίας Χρυσαλινιώτισσας στη Λευκωσία, των οποίων όμως οι ασυνήθιστες διαστάσεις δεν συνηγορούν στην υπόθεση ότι αυτές ήταν αρχικά τοποθετημένες πάνω από τάφους. Βλ. Α. Παπαγεωργίου, *Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου, Κατάλογος έκθεσης Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1976, σ. 62-67, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

42. Γ. Σωτηρίου, «Ἡ εἰκὼν τοῦ Παλαιολόγου τοῦ Μ. Σπηλαίου», *ΑΔ* 4 (1918), σ. 30-44.

βρεφοκρατούσα στον εικονογραφικό τύπο που περιγράφηκε παραπάνω, και δεξιά της τον νεκρό Ιωάννη Ασάν, ανηψιό της αυτοκράτειρας Ειρήνης Καντακουζηνής, ντυμένο με κοσμική ενδυμασία (εικ. 11)[43]. Η εικόνα χρονολογείται στο διάστημα 1352-1354 και το επίγραμμα που βρισκόταν αρχικά στο πλαίσιο της εικόνας δηλώνει σαφώς τον επιτύμβιο χαρακτήρα της. Σε μια φορητή εικόνα στην Korsula της Σερβίας, διαστάσεων 1.09x0.85 μ., που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι., εικονίζεται γυναικεία δεόμενη μορφή, ντυμένη με κοσμική ενδυμασία στα δεξιά της ένθρονης Παναγίας βρεφοκρατούσας, η οποία συνοδεύεται από την επιγραφή «*Μήτηρ Θεοῦ ἡ Κυρία Ἐλεούσα*» (εικ. 12)[44]. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας που είναι όμοιος με αυτόν της εικόνας του Μεγάλου Σπηλαίου αλλά και με όλες τις παραστάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω καθώς και η προσωνυμία της Παναγίας οδηγούν στην υπόθεση ότι ο αρχικός ρόλος της εικόνας ήταν επιτύμβιος. Ανάλογος εικονογραφικός τύπος της Παναγίας βρίσκεται και σε μικροσκοπική φορητή εικόνα του Σινά, διαστάσεων 0.33x0.25 μ., που χρονολογείται στο δεύτερο μισό του 14ου αι.[45]. Εδώ η Παναγία βρεφοκρατούσα στο κέντρο της σύνθεσης πλαισιώνεται από τους γονείς της Ιωακείμ και Άννα, ενώ στα δεξιά της κάτω εικονίζεται ένας μοναχός σε στάση προσκύνησης. Και οι τρεις μορφές τείνουν το χέρι τους προς τον μοναχό και ο Χριστός τον ευλογεί. Νομίζω ότι και η εικόνα αυτή ήταν προορισμένη να τοποθετηθεί έστω και προσωρινά πάνω στον τάφο του μοναχού.

Μαρμάρινες ανάγλυφες εικόνες διακοσμούσαν σε ορισμένες περιπτώσεις το ταφικό μνημείο είτε σε συνδυασμό με τοιχογραφίες, ψηφιδωτά και φορητές εικόνες είτε παίρνοντας τη θέση τους[46]. Στο Μουσείο της Κωνσταντινουπόλεως σώζονται δύο τμήματα μίας μαρμάρινης ανάγλυφης εικόνας (αριθμ. 4020)[47], η οποία προέρχεται κατά πάσα πιθανότητα από την εκκλησία του Αγίου Ιωάννη της Μονής Λιβός και χρονολογείται στα τέλη του 13ου αι. ή στις αρχές του 14ου αι. (εικ. 13)[48].

Εικ. 13. Τμήμα μαρμάρινης ανάγλυφης επιτύμβιας στήλης με τη Μαρία Παλαιολογίνα, Αρχαιολογικό Μουσείο Κωνσταντινούπολης.

43. Τ. Παπαμαστοράκης, «Μία αυτοκρατορική εικόνα στο Μέγα Σπήλαιο», *Δέκατο Τρίτο Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 1993*, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, σ. 48.

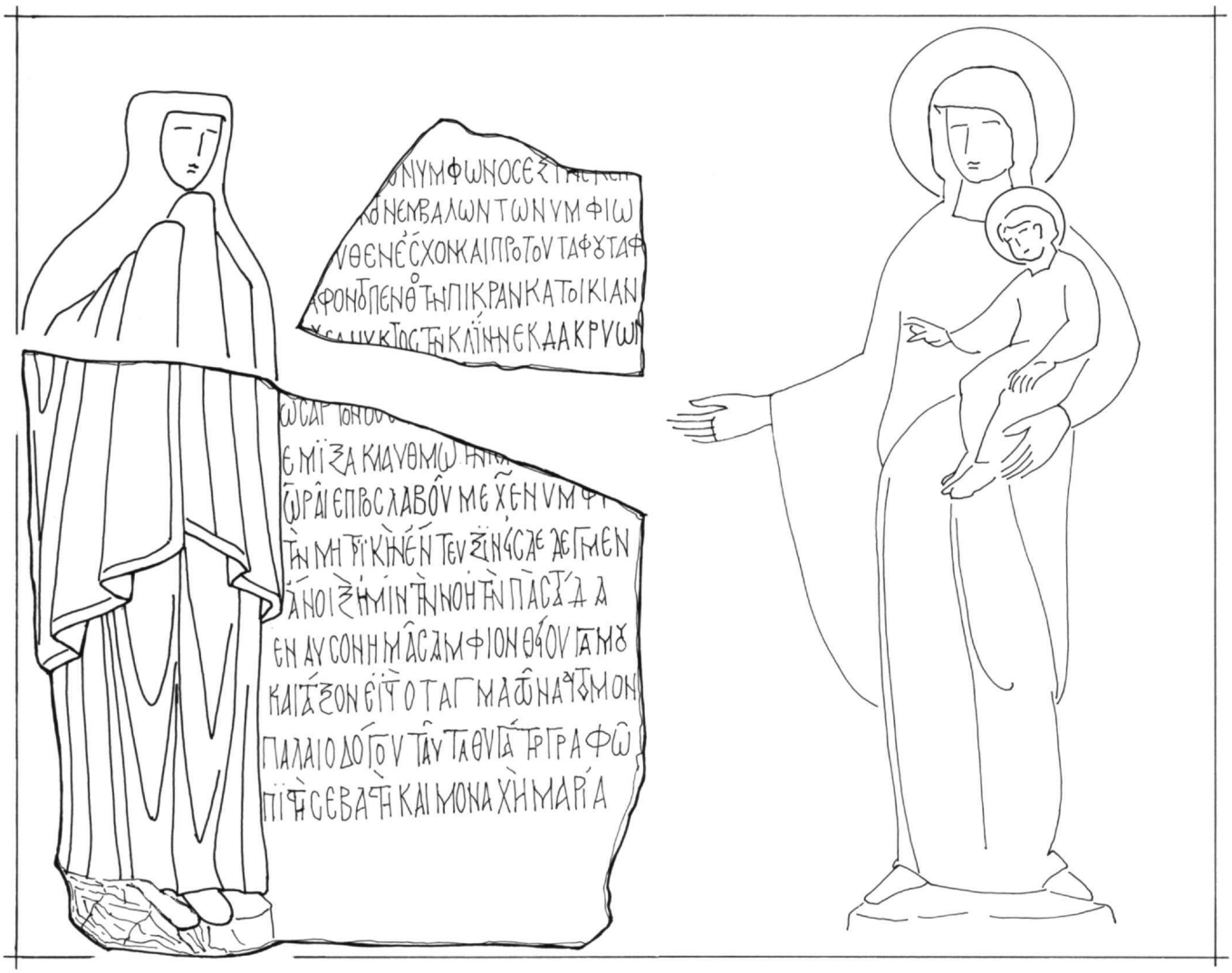
44. V. Djurić, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961, αριθμός 46, σ. 111, πίν. LXV.

45. Βλ. την πιο πρόσφατη δημοσίευση της N. Patterson-Ševčenko, «The Representation of Donors and Holy Figures on Four Byzantine Icons», *ΔΧΑΕ* ΙΖ΄ (1993-1994), τόμος αφιερωμένος στη μνήμη της Ντ. Μουρίκη, σ. 160, 162, εικ. 6.

46. Στο είδος αυτό θα μπορούσε να ενταχθεί και η μαρμάρινη επιπεδόγλυφη πρόσοψη σαρκοφάγου από το ταφικό μνημείο της αγίας Θεοδώρας, με τις δύο ολόσωμες βασιλικές μορφές που πλαισιώνουν δύο αρχάγγελοι σε προτομή, η οποία βρίσκεται στον ομώνυμο ναό της Άρτας, και χρονολογείται μετά το 1270· βλ. Θ. Παζαρά, *Ἀνάγλυφες σαρκοφάγοι καὶ ἐπιτάφιες πλάκες τῆς μέσης καὶ ὕστερης βυζαντινῆς περιόδου*, Ἀθήνα 1988, σ. 79-81, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία. Η παρουσία γλυπτού διακόσμου στα βυζαντινά ταφικά μνημεία ακολουθεί την παράδοση της αρχαιότητας· βλ. E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York 1992.

47. A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge, II (XIe-XIVe siècle)*, Paris 1976, αριθμός 128, σ. 129, πίν. CI a.

48. T. Makridy, «The Monastery of Lips (Fenari Isa Camii)», *DOP* 18 (1964), σ. 271, εικ. 69.



Εικ. 14. Σχεδιαστική αναπαράσταση του ανάγλυφου διακόσμου στο ταφικό μνημείο της Μαρίας Παλαιολογίνας.

Πρόκειται για το κάτω τμήμα ανάγλυφης επιτύμβιας στήλης στην οποία αριστερά εικονίζεται το κάτω μέρος γυναικείας μορφής στραμμένης ελαφρά προς τα δεξιά. Ένα επίγραμμα σε μεγαλογράμματη γραφή που είναι σκαλισμένο δίπλα της αναφέρει το όνομα της νεκρής: ...«*Παλαιολόγου ταῦτα θυγάτηρ γράφω, πιστὴ σεβαστὴ καὶ μοναχὴ Μαρία*»[49]. Ο W.H. Buckler στον οποίο οφείλεται η πρώτη δημοσίευση του επιτύμβιου αναγλύφου προσπάθησε να αναπαραστήσει την επιτύμβια στήλη θεωρώντας ότι το σωζόμενο κάτω μέρος της μορφής ανήκει στη νεκρή Μαρία Παλαιολογίνα[50]. Αντίθετα οι H. Belting[51] και A. Grabar[52] ταύτισαν τη μορφή

49. W. H. Buckler, «The Monument of a Palaiologina», *Mélanges M. G. Schlumberger*, Paris 1924, σ. 521-526, πίν. XLI.

50. W. H. Buckler, ό.π., σ. 522, εικ. 102· στην αναπαράστασή του όμως τοποθετεί μετωπική τη μορφή, πράγμα που δεν ισχύει, αφού η κλίση της προς τα δεξιά είναι εμφανής. Την ίδια ταύτιση κάνει και ο C. Mango, «Épitaphes aristocratiques», σ. 106, σημ. 20.

51. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg 1970, σ. 79, σημ. 267.

52. A. Grabar, ό.π., σ. 129. Ο N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, αριθμ. 115, σ. 67, εικ. 115,

με την Παναγία. Εκτός από το καμίσιο η μορφή φορεί μανδύα ο οποίος ανασηκώνεται μπροστά και οι άκρες του επικαλύπτονται σκεπάζοντας εντελώς το καμίσιο στο ύψος των μηρών. Τα χέρια της μορφής δεν διακρίνονται, γεγονός που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ήταν υψωμένα σε στάση δέησης και καλυμμένα κάτω από τον μανδύα σε ένδειξη πένθους. Η λεπτομέρεια του κλειστού μανδύα που καλύπτει τα χέρια αρκεί για να καταστήσει αδύνατη την ταύτιση της μορφής με την Παναγία, αφού σε όλες τις παραστάσεις όρθιας δεόμενης Παναγίας το μαφόριο ανοίγει μπροστά. Πρέπει λοιπόν να δεχθούμε την αρχική πρόταση του W.H. Buckler ότι η μορφή που απεικονίζεται στο σωζόμενο τμήμα του αναγλύφου είναι η Μαρία Παλαιολογίνα. Στο απόσπασμα του επιτύμβιου επιγράμματος που διατηρείται πλάι στη μορφή, οι στίχοι «*ὥραῖε προσλαβοῦ με Χριστὲ νυμφίε, τὴν μητρικὴν ἔντευξιν εἰσδεδεγμένος*» δηλώνουν ότι η σύνθεση περιελάμβανε και τις μορφές της Παναγίας και του Χριστού, προς τους οποίους η νεκρή απέτεινε τη δέησή της. Η μορφή της νεκρής στρέφεται ελαφρά προς τα δεξιά προφανώς αποτείνοντας τους λόγους και την κίνηση του σεβασμού της προς την Παναγία και τον Χριστό, οι μορφές των οποίων θα πρέπει να βρίσκονταν προς την κατεύθυνση αυτή, δηλαδή στα δεξιά του επιγράμματος (εικ. 14). Επειδή το δεξί κράσπεδο της ανάγλυφης πλάκας είναι τελειωμένο σημαίνει ότι οι μορφές αυτές εικονίζονταν σε δεύτερη ανάγλυφη πλάκα, η οποία θα πρέπει να ήταν ανάλογη ως προς την εικονογραφία της με την ανάγλυφη εικόνα που περιγράφεται παρακάτω.

Η μαρμάρινη ανάγλυφη εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας, διαστάσεων 0.633 x 1.05 μ., που βρίσκεται σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (αρ. 147), προέρχεται από τη Θεσσαλονίκη και χρονολογείται τον 12ο αι. (εικ. 15)[53]. Η όρθια βρεφοκρατούσα Παναγία, που εγγράφεται στο ημικυκλικό τόξο που διαμορφώνει το άνω μέρος της πλάκας, έχει όλα τα χαρακτηριστικά του εικονογραφικού τύπου που εντοπίστηκε παραπάνω στην πρώτη ομάδα επιτύμβιων παραστάσεων: η Παναγία τείνει το δεξί της χέρι προς τα κάτω με την παλάμη ανοικτή προς τον θεατή, ενώ ο Χριστός τείνει το χέρι ευλογώντας. Είναι η μόνη σωζόμενη ανάγλυφη εικόνα όπου παρίσταται η Παναγία βρεφοκρατούσα σ' αυτόν τον τύπο. Οι χειρονομίες της Παναγίας και του Χριστού

Εικ. 15. Μαρμάρινη ανάγλυφη επιτύμβια εικόνα, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών.

θα έκαναν πιθανή την ύπαρξη μιας μορφής τοποθετημένης στο κάτω δεξί άκρο της εικόνας που έχει αποκρουστεί, όμως ένας προσεκτικός έλεγχος αποδεικνύει ότι αυτό το τμήμα είναι πολύ μικρό για να είχε χωρέσει οποιαδήποτε μορφή όσο μικρής κλίμακας και αν ήταν αυτή. Πιστεύω ότι η ανάγλυφη εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου ήταν τοποθετημένη πάνω από τάφο και οι χειρονομίες της Παναγίας και του Χριστού λειτουργούν όπως και στην περίπτωση της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου της

χρονολογεί την επιτύμβια στήλη στα τέλη του 13ου - αρχές του 14ου αι. και θεωρεί ότι είναι αδύνατη η ταύτισή της είτε με την Παναγία είτε με τη μοναχή λόγω της αποσπασματικής της μορφής.

53. R. Lange, *Die byzantinische Reliefikone*, Verlag 1964, αριθμός 13, σ. 65, εκ. 13. A. Grabar, ό.π., αριθμός 119, σ. 122, πίν. XCIIIb.

πρώτης ομάδας των επιτύμβιων τοιχογραφιών: η Παναγία δείχνει το νεκρό πρόσωπο που βρισκόταν στη σαρκοφάγο, ενώ ο Χριστός το ευλογεί.

Η παραπάνω άποψη επιβεβαιώνεται και από το ακόλουθο επιτύμβιο επίγραμμα του 12ου αι., που περιγράφει με ακρίβεια τη συγκεκριμένη χειρονομία της Παναγίας και πρέπει να αναφέρεται σε επιτύμβια παράσταση ανάλογης μορφής: «*Ιδού γιέ του Θεού και γιέ μου, Πλάστη, Λόγε, η λάτρις σου που βρίσκεται στον τάφο εδώ θαμμένη, η Ξήραινα Μαρία απ' των Μελισσηνών το γένος, που τ' όνομα της μάνας σου απ' αγάπη έχει πάρει, εμένα προσκαλεί να μεσιτεύσω. Βλέποντας το χέρι μου που σε είχε αγκαλιασμένο, τώρα απλωμένο σε παράκληση, γιέ μου εισάκουσέ με και κάνε μου τη χάρη ως μητέρα*»[54].

Η μελέτη των επιτύμβιων παραστάσεων και των επιγραμμάτων που επιλεκτικά μόνον αναφέρθηκαν παραπάνω οδηγούν στο συμπέρασμα ότι παρά τη δεδομένη χριστιανική πίστη στη μέλλουσα κρίση, οι βυζαντινοί αριστοκράτες φαίνονται προσηλωμένοι στην επίγεια ζωή και στις αξίες της. Με την τοποθέτησή τους σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους μέσα στα εκκλησιαστικά ιδρύματα οι τάφοι των αριστοκρατών, διαφεύγουν την ισοπεδωτική ένταξη σε ένα νεκροταφείο, και εγγράφονται σε ομάδες διακεκριμένων μνημείων. Οι απεικονίσεις τους στα ταφικά μνημεία, που είχαν γίνει από τους ίδιους, όσο αυτοί ήταν εν ζωή, ή από την οικογένειά τους μετά το θάνατό τους, είχαν σκοπό να διατηρήσουν στο διηνεκές την εικόνα της φυσικής τους υπόστασης, του φύλου και της ηλικίας τους, καθώς και των συμβόλων της κοινωνικής τους θέσης και της οικονομικής τους κατάστασης. Παράλληλα τα επιγράμματα που συνόδευαν τις παραστάσεις τους, περιλάμβαναν στοιχεία που παρείχαν περαιτέρω πληροφορίες για την ακριβή ταύτιση του νεκρού και των ατομικών του χαρακτηριστικών: το όνομα με το πατρώνυμο ή και το μητρώνυμο, γεγονότα, αισθήματα και μια ζωή σχέσεων που ορίζουν την προσωπική και κοινωνική υπόσταση του ατόμου, αντίστοιχες δραστηριότητες, προτερήματα και αρετές τόσο ηθικές όσο και φυσικές, σύμφωνα πάντοτε με την κλίμακα αξιών της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής.

Ο θάνατος είναι για όλους και η γή χωρεί τους πάντες, όμως το προνόμιο της διηνεκούς μνήμης μέσα από τις χαραγμένες λέξεις και τις εικόνες, στάθηκε δικαίωμα συγκεκριμένων κοινωνικών τάξεων στο Βυζάντιο. Φτιαγμένη κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν της βυζαντινής κοινωνίας η Ουράνια Ιερουσαλήμ είναι ένας χώρος ταξικός και ως τέτοιος δεν φθάνει για όλους. Όμως η ίδρυση ενός ναού, μια παχυλή δωρεά, ένα σπουδαίο όνομα, στην ανάγκη και μια μεταμφίεση με ράσο μπορεί να αποτελέσουν το κλειδί του Παραδείσου.

---

54. Σπ. Λάμπρος, ό.π., σ. 187, επίγραμμα 369 με τίτλο «Εἰς τὸν αὐτὸν τάφον ἐν ᾧ εἰκονίσθη ἡ ὑπεραγία Θεοτόκος ἱκετεύουσα ὑπὲρ τῆς κειμένης»:

Ἰδοὺ θεοῦ παῖ, πλάστα μου, τέκνον, λόγε,
πιστὴ λάτρις σὴ τῷ τάφῳ τεθειμένη
Ξήραινα ῥίζης ἐκ Μελισσηνῶν κλάδος
μητρὸς πόθῳ σῆς Μαρία κεκλημένη
ἐμὲ προβάλλει πρὸς μεσιτείας λόγον.
Τὴν ἠγκαλισμένην σε τοιγαροῦν χέρα,
ταθεῖσαν ἰδὼν εἰς παράκλησιν, τέκνον,
ὡς μητρὸς αἰδέσθητι καὶ χάριν δίδου...

Titos Papamastorakis

FUNERARY REPRESENTATIONS IN THE MIDDLE AND LATE BYZANTINE PERIODS

«*Δύναται ὁ κτίζων τάφον καὶ στήλην ἐπιθεῖναι ἢ ἕτερον ὃν βούλεται κόσμον*». This excerpt from the Basilika, as well as other related laws of Justinian's legislation, reveal an unbroken continuity in the conception of funerary monuments and their decoration from Antiquity well into the middle years of the Byzantine Age, a conception that, as study of the texts indicates, continued unchanged until the Empire fell. The establishment of funerary monuments in specially arranged areas of chapels or narthexes during the Middle and Late Byzantine periods is associated directly with the social status of their founders, their special relationship with the ecclesiastical foundations housing such monuments and with the management of these foundations. The visitor to the great monasteries-mausolea at Constantinople before the Fall would have found himself in places reminiscent of a pinakotheke, with portraits of the most distinguished members of the higher echelons of Byzantine society, deceased aristocrats and dignitaries of the state. These pictures, in diverse techniques, ranged above the graves and portraying the figures as they were in life, dressed in garments appropriate to their rank and title, alone or together with members of their immediate family milieu, will have given the impression of a large company of actors on the imperial stage.

Epigrams complemented and completed the decoration of the funerary monument, reconstituting the personalities of the dead in word too. The epigram may be in the form of an address by the deceased him/herself or some member of his/her family, while in some cases the monument itself speaks, revealing the person concealed inside it. As a rule the funerary representations of the Middle and Late Byzantine periods are in one of the following artistic genres: wall-paintings, panel icons and marble reliefs. Of the extant funerary wall-paintings a large group comprises those representations in which the person commemorated is depicted in direct association with the Virgin and Child, who intermediates between the deceased and Christ. A second group of funerary wall-paintings are those in which the reference point is the figure of Christ enthroned on the left, to which the deceased is being led by the Virgin. In those cases in which the concept of the patron is introduced in the schema, this is achieved in a manner that emphasizes the expensive gift offered in expectation of a place in Heavenly Jerusalem. Indeed the Virgin or the homonymous saint intercedes with Christ, who expresses his acceptance by bestowing his blessing. A third group includes the funerary representations in which the deceased is depicted in his two personae: as a layman and a monk. The propensity of Byzantine aristocrats to don the monachal habit in their later years, having already enjoyed all the pleasures and honours of temporal society, in order to facilitate their entry to Paradise, is well known. The known examples of the above three groups date from the Late Byzantine period, but the funerary epigrams reveal the existence of similar monuments from the Middle Byzantine period. From the iconography of the funerary representations it is deduced that certain surviving panel icons, such as the relief marble icon in the Byzantine Museum, were placed above sepulchral monuments. Study of the funerary representations and epigrams confirms that despite their avowed Christian faith in the coming Judgement, Byzantine aristocrats were devoted to the earthly life and its values. Their placement in specially arranged spaces within ecclesiastical foundations, avoiding the equalizing effect of incorporation in a cemetery, associated them with groups of distinguished monuments. Their depictions on funerary monuments either made on their instructions when alive or by their family after death, were intended to preserve for eternity the image of their physical aspect, gender and age, as well as the insignia of their social status and economic standing. By the same token, the accompanying epigrams included elements such as name, events, sentiments, personal and social relations, corresponding activities, good qualities and virtues, always according to the scale of values of the dominant ideology of the day. Death comes to all, but the privilege of remembrance for posterity through inscribed words and images was the right of specific social classes in Byzantium. Modelled upon the ideal of Byzantine society, Heavenly Jerusalem is a class-structured kingdom not big enough to accommodate all. However, the founding of a church, a generous bequest, an illustrious name, if necessary disguise in a monk's habit, could provide the key to Paradise.