



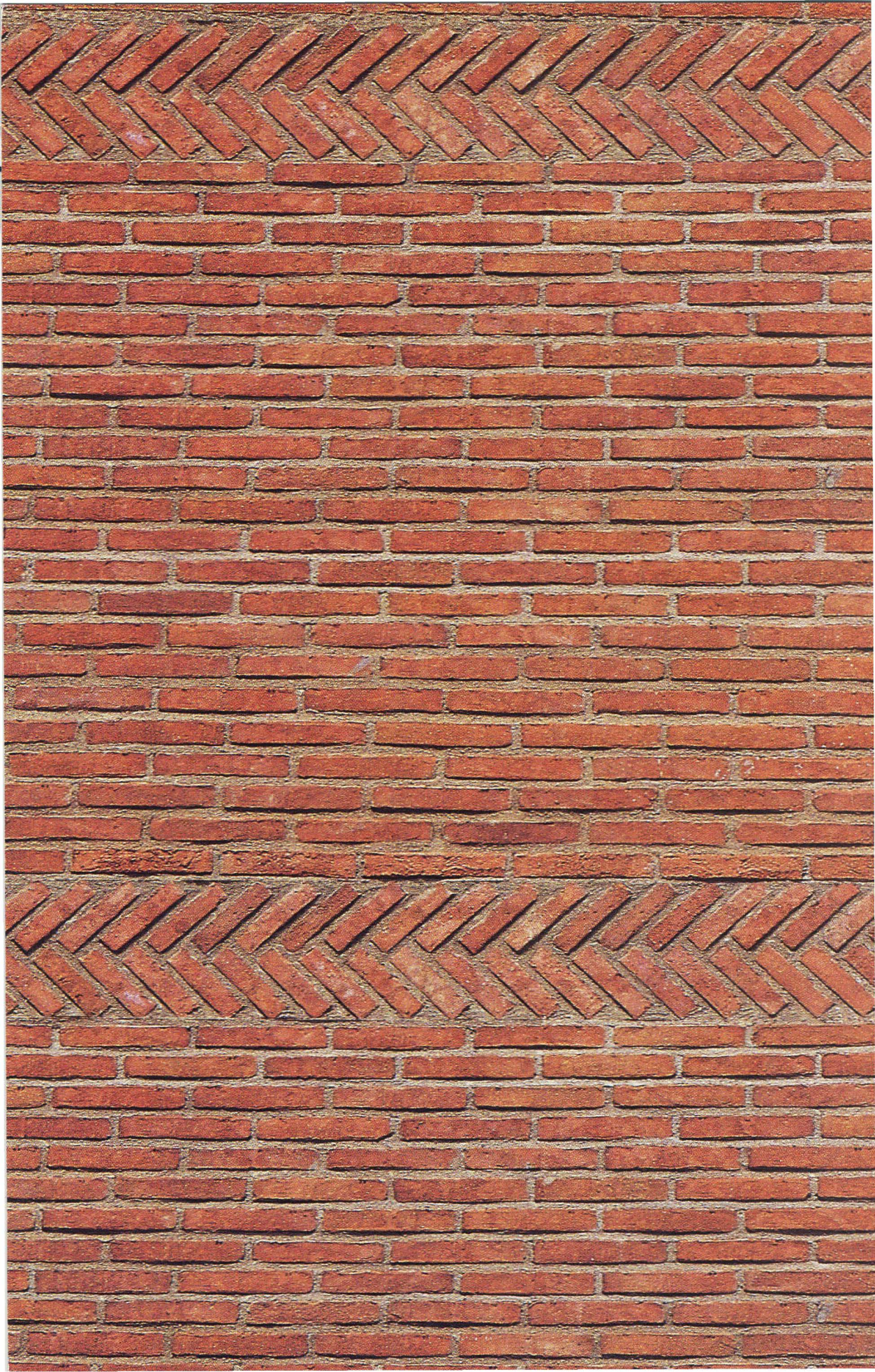
ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ



2/1995

MUSEUM
OF BYZANTINE CULTURE

MUSEE DE LA
CIVILISATION BYZANTINE





ΜΟΥΣΕΙΟ
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ
ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Υπουργείο Πολιτισμού
9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκη

ΤΕΥΧΟΣ 2 / 1995

MUSEUM
OF
BYZANTINE
CULTURE

Greek Ministry of Culture
9th Ephorate of Byzantine Antiquities
Thessaloniki

No 2 / 1995

MUSEE
DE LA
CIVILISATION
BYZANTINE

Ministère Hellénique de la Culture
9ème Ephorie des Antiquités Byzantines
Thessalonique

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ
Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου
Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή
Α. Τούρτα

EDITORIAL COMMITTEE
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou
D. Papanikola-Bakirtzi
A. Tourta

COMITE DE REDACTION
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou
D. Papanikola-Bakirtzi
A. Tourta

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ραχήλ Μισδραχή-Καπόν

DESIGN
Rachel Misdrachi-Kapon

SUPERVISION ARTISTIQUE
Rachel Misdrachi-Kapon

ISBN 960-7254-21-X
Αθήνα 1995

© Υπουργείο Πολιτισμού
9η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκη

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
PUBLISHED BY
PUBLIE PAR



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ
KAPON EDITIONS
EDITIONS KAPON

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τα νέα του Μουσείου	4
Μικρά μελετήματα	19
E. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ – Β. ΜΠΟΥΛΙΩΝΗ	
«Μητέρα ήλιος» και ο συμβολισμός της ψυχής στη Θεσσαλονίκη της ύστερης αρχαιότητας	20
E. ΜΑΡΚΗ	
Θέματα κοσμικής ζωγραφικής σε τάφο της Θεσσαλονίκης	32
I. Ο. ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ	
Δύο ενδιαφέρουσες παραστάσεις σε αγγεία από την ανασκαφή της Πλατείας Διοικητηρίου	46
A. ΤΟΥΡΤΑ	
Η τύχη των εικόνων στην τουρκοκρατούμενη Θεσσαλονίκη	54
E. ΚΑΤΣΑΝΙΚΑ-ΣΤΕΦΑΝΟΥ – Γ. ΠΑΠΑΔΕΛΗ-MARCONI	
Ο σχεδιασμός της έκθεσης «Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής»	62

CONTENTS

Museum news	12
Short studies	19
E. PELEKANIDOU – V. BOULIONI	
“Mother Sun” and the Symbolism of the Soul in Thessaloniki in Late Antiquity	26
E. MARKI	
Secular Themes in Paintings in a Tomb in Thessaloniki	40
I. O. KANONIDIS	
Two Interesting Representations on Vessels Discovered during the Excavation of Diikitiiriu Square	50
A. TOURTA	
The Fate of Thessaloniki's Icons under the Ottomans	58
E. KATSANIKI-STEFA NOU – G. PAPA DELI-MARCONI	
Byzantine Treasures of Thessaloniki. The Journey Home: Planning the Exhibition	66

TABLE DES MATIERES

Les nouvelles du Musée	15
Etudes courtes	19
E. PELEKANIDOU – V. BOULIONI	
“Mère soleil” et le symbolisme de l'âme à Thessalonique de l'antiquité tardive	29
E. MARKI	
Thèmes de peinture séculière d'une tombe de Thessalonique	43
I. O. KANONIDIS	
Deux représentations intéressantes sur des vases en provenance de fouilles de la Place Diikitiiriu	52
A. TOURTA	
Le sort des icônes à Thessalonique pendant l'occupation turque	60
E. KATSANIKI-STEFA NOU – G. PAPA DELI-MARCONI	
L'organisation de l'exposition “Trésors byzantins de Thessalonique. Le voyage de retour”	68

Τα νεα του μουσείου

ΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

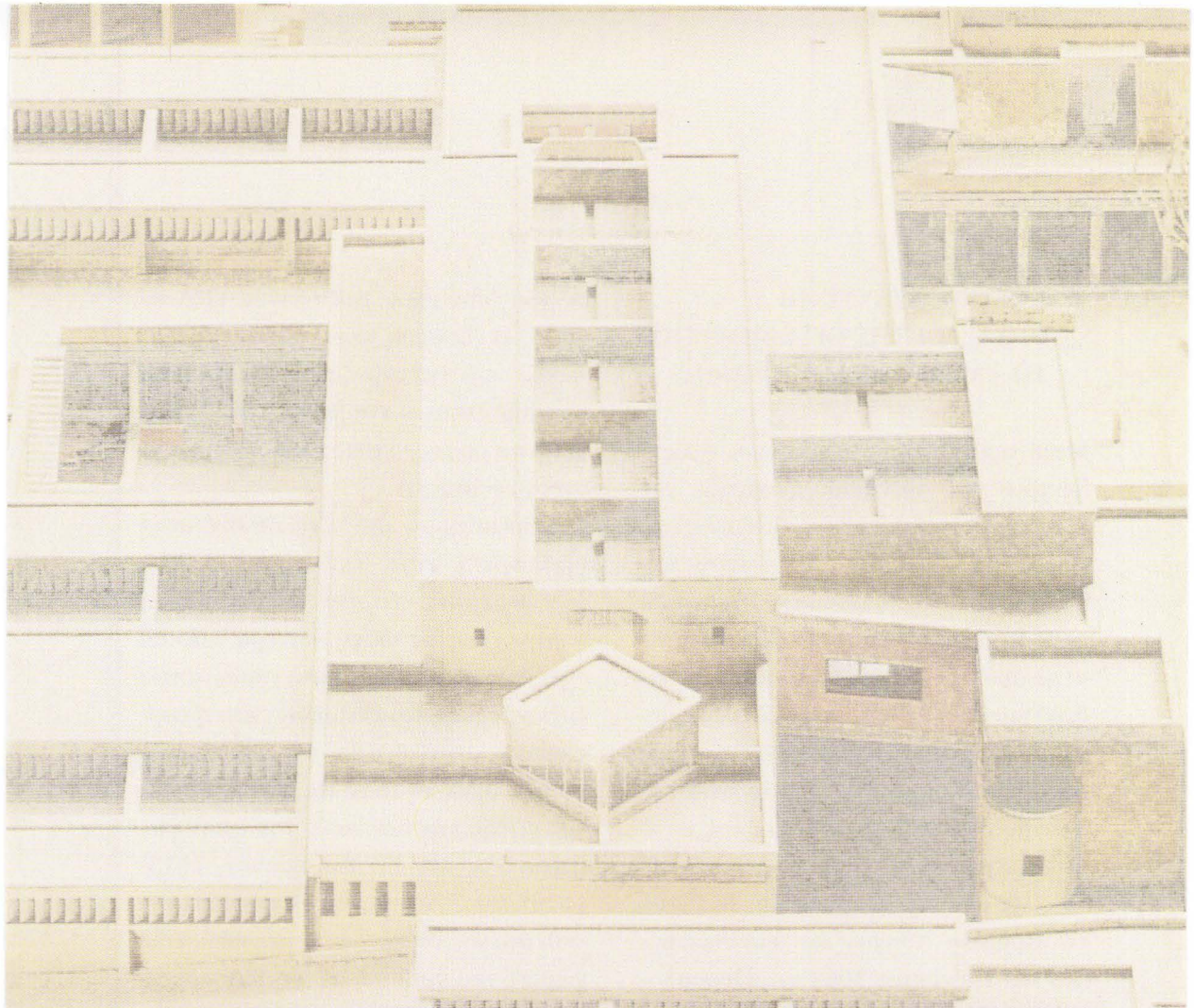
Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού εγκαινιάστηκε στις 11 Σεπτεμβρίου 1994 από τον Πρωθυπουργό κ. Ανδρέα Παπανδρέου. Την τελετή των εγκαινίων στο κεντρικό αίθριο του Μουσείου τίμησαν με την παρουσία τους πολλά μέλη της κυβέρνησης, οι τοπικές πολιτικές, εκκλησιαστικές και στρατιωτικές αρχές, οι πρόξενοι των χωρών της Ευρωπαϊκής Ένωσης, οι πρυτάνεις και εκπρόσωποι των πνευματικών ιδρυμάτων και πολλοί κάτοικοι της πόλης που με ενθουσιασμό κατέκλυσαν την αυλή και το προαύλιο του Μουσείου.

Για τη σημασία και τους στόχους του νέου Μουσείου, για τα πολιτικά πρόσωπα που συνέβαλαν αποφασιστικά στη δημιουργία του, για το μελετητή του κτιρίου και τους επιστήμονες των αρμόδιων Διευθύνσεων του Υπουργείου Πολιτισμού που προώθησαν και επέβλεψαν το έργο, για τους δωρητές και χορηγούς του Μουσείου μίλησαν ο Υπουργός Πολιτισμού κ. Θ. Μικρούτσικος, ο Υφυπουργός Πολιτισμού κ. Ν. Σηφουνάκης και η Διευθύντρια του Μουσείου κ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου. Η τελετή πλαισιώθηκε από μουσική εκδήλωση που οργάνωσε η Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη». Παρουσιάστηκε σε πρώτη παγκόσμια εκτέλεση το έργο του Μιχάλη Αδάμη *Ως θησαυρόν πάνω στο στιχηρό ιδιόμελο Ευφραΐνου πόλις Θεσσαλονίκη* του βυζαντινού υμνογράφου και μελωδού του 9ου αι. Γεωργίου Σικελιώτου.

1. Ο Πρωθυπουργός κ. Ανδρέας Παπανδρέου εγκαινιάζει το Μουσείο.

1. The Prime Minister, Mr Andreas Papandréou, opening the Museum.

1. Le Premier Ministre Mr Andréas Papandréou inaugure le Musée.



ΕΚΘΕΣΗ «BYZANTINOΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ»

Μετά την τελετή των εγκαινίων η Διευθύντρια του Μουσείου ξενάγησε τον Πρωθυπουργό και τους επισήμους στο χώρο της Έκθεσης «Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης. Το ταξίδι της επιστροφής», η οποία οργανώθηκε στην πρώτη αίθουσα του Μουσείου ειδικά για τα εγκαίνια. Στην Έκθεση αυτή παρουσιάζονται επιλεκτικά μερικές από τις πιο σημαντικές βυζαντινές και μεταβυζαντινές αρχαιότητες της Θεσσαλονίκης που είχαν μεταφερθεί από το 1916 στο Χριστιανικό και Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και επεστράφησαν τον Ιούνιο του 1994 στη Θεσσαλονίκη μετά την αποπεράτωση του κτιρί-

ου του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού. Η Έκθεση περιλαμβάνει βυζαντινές και μεταβυζαντινές εικόνες, πρωτοβυζαντινά και βυζαντινά γλυπτά και επιγραφές, καθώς και εκκλησιαστικά υφάσματα.

Ο χαρακτήρας που έχει δοθεί στην προσωρινή αυτή έκθεση υποβάλλει μια θεατρικότητα για να τονισθεί η πανηγυρική υποδοχή, ύστερα από 80 σχεδόν χρόνια, των σημαντικών αυτών έργων τέχνης και κειμηλίων και η εορταστική ατμόσφαιρα των εγκαινίων. Παράλληλα, οι μεγάλες φωτογραφίες της πόλης και των ναών της (από φωτογραφίες του Fr. Boissonnas, 1913-1919), που λειτουργούν ως πλαίσιο των εκθεμάτων, δηλώνουν υπαινικτικά τη χωρική και χρονική σχέση των αρχαιοτήτων με την πόλη.



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Με την ευκαιρία των εγκαινίων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, το Υπουργείο Πολιτισμού ανακοίνωσε την ίδρυση στη Θεσσαλονίκη, με έδρα το Μουσείο, του Ευρωπαϊκού Κέντρου Έρευνας του Βυζαντινού Πολιτισμού, που χρηματοδοτείται από την Unesco και έχει στόχο την εξειδίκευση επιστημόνων και τεχνικών για τη συντήρηση, αποκατάσταση και μελέτη βυζαντινών και μεταβυζαντινών χώρων και μνημείων, και για την έρευνα στον τομέα της μουσειολογίας και μουσειογραφίας.

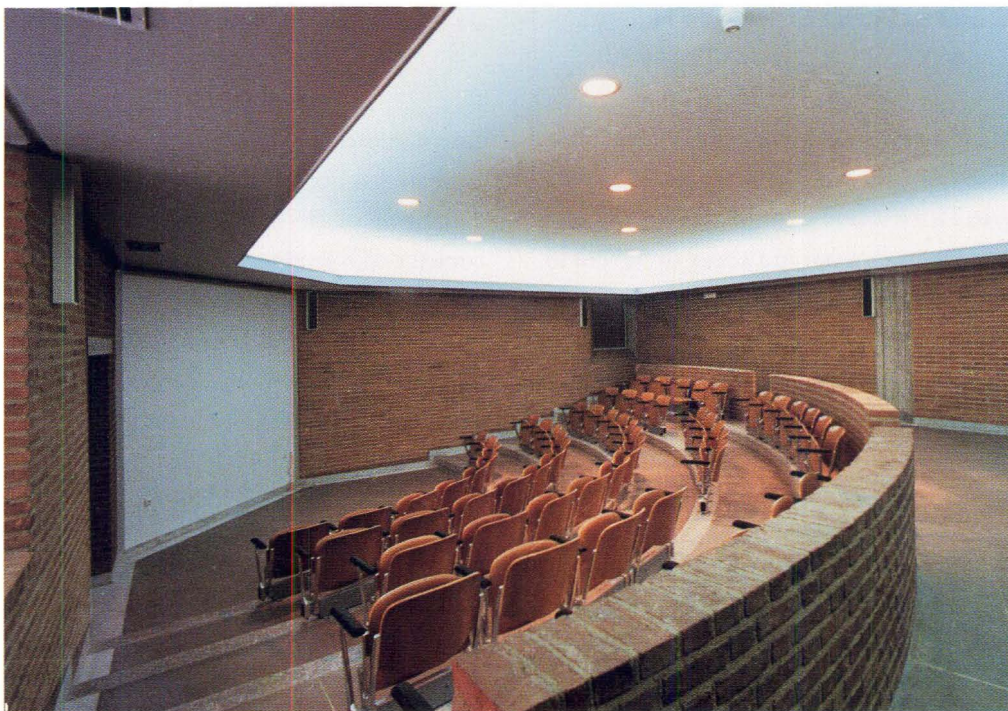
2. Ο Υφυπουργός Πολιτισμού κ. Ν. Σηφουνάκης και ο Γεν. Γραμματέας του Υπουργείου Πολιτισμού κ. Γ. Θωμάς ξεναγούνται στην έκθεση από τη Διευθύντρια του Μουσείου κ. Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου.
3. Η ηθοποιός Ειρήνη Παπά επισκέπτεται την έκθεση.

ΑΠΟ ΤΑ ΗΛΥΣΙΑ ΠΕΔΙΑ ΣΤΟ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ»

Στα πλαίσια του προγράμματος της European Science Foundation «The Transformation of the Roman World – 4th-9th century AD» σχεδιάζεται για το 1997 ένα δίκτυο εκθέσεων σε έξι ευρωπαϊκά μουσεία με διάφορες θεματικές ενότητες που αφορούν γενικά τη μετάβαση από το ρωμαϊκό στο μεσαιωνικό κόσμο.

2. The Deputy Minister for Culture, Mr N. Sifounakis, and the General Secretary of the Ministry of Culture, Mr G. Thomas, being shown around the exhibition by the Director of the Museum, Ms E. Kourkoutidou-Nikolaïdou.
3. The actress Irene Papas visiting the exhibition.
2. Le Secrétaire d'Etat à la Culture Mr N. Sifounakis et le Secrétaire Général du Ministère de la Culture Mr G. Thomas sont guidés à l'exposition par la Directrice du Musée Mme E. Kourkoutidou-Nikolaïdou.
3. L'actrice Mme Irène Papas en visite à l'exposition.





4

Οι υπεύθυνοι του προγράμματος ζήτησαν τη συμμετοχή του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού και για το σκοπό αυτό η Διευθύντρια του Μουσείου συμμετείχε, από 16-18 Δεκεμβρίου, στη συνάντηση των Διευθυντών των Μουσείων στο Στρασβούργο για το σχεδιασμό του προγράμματος. Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού θα συμμετέχει στο πρόγραμμα με την έκθεση «Από τα Ηλύσια Πεδία στο Χριστιανικό Παράδεισο» που εντάσσεται στη θεματική ενότητα «Death and Burial».

4. Το αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη».
5. Το πρόγραμμα της θεατρικής παράστασης.
4. The "Melina Mercouri" amphitheatre.
5. The programme of the play.
4. L'amphithéâtre "Melina Mercouri".
5. Le programme de la représentation théâtrale.

ΑΜΦΙΘΕΑΤΡΟ «ΜΕΛΙΝΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ»

Τιμώντας τη μνήμη της Μελίνας Μερκούρη που θεμελίωσε το 1989 ως Υπουργός Πολιτισμού το Μουσείο, το αμφιθέατρο όπου θα παρουσιάζονται οπτικοακουστικά θεάματα ονομάστηκε αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη».

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

Στο πλαίσιο των «Δημητρίων» του Δήμου Θεσσαλονίκης, φιλοξενήθηκε στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη», από 28 Νοεμβρίου έως και 5 Δεκεμβρίου 1994, η Θεατρική Λέσχη Βόλου που παρουσίασε τα *Οράματα* του στρατηγού Μακρυγιάννη σε σκηνοθεσία Σπύρου Βραχωρίτη.



ΔΩΡΕΑ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΝΤΟΡΗΣ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ

Στις 11 Νοεμβρίου 1994 έγινε η μεταφορά από την Αθήνα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού των χάρτινων εικόνων της Συλλογής Ντόρης Παπαστράτου, την οποία δώρησαν οι θυγατέρες της



6. Η Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Χαλκογραφία του 1761.

6. The Monastery of St John the Baptist, Serres. Engraving (1761).

6. Le monastère de Saint-Jean-Prodrome à Serres. Gravure (1761).

7. Η Παναγία του Κύκκου. Χαλκογραφία του 1778.

7. The Virgin of Kykkos. Engraving (1778).

7. La Vierge de Kykkos. Gravure (1778).

συλλέκτριας, κυρίες Μαρίνα Ηλιάδη και Δάφνη Παπαπαναγιώτου. Η Συλλογή περιλαμβάνει 198 ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά, τυπωμένα το 18ο και 19ο αι. κυρίως στο Άγιον Όρος, και 8 ξύλινες και χάλκινες χαραγμένες πλάκες. Δωρήθηκε επίσης η βιβλιοθήκη της συλλέκτριας, με βιβλία σχετικά με τη χαρακτηριστική και τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Πρόκειται για το βιβλιογραφικό υλικό το οποίο χρησιμοποίησε η Ντόρη Παπαστράτου κατά την εκπόνηση του μνημειώδους δίτομου έργου της που, με τον τίτλο *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά, 1665-1899*, τυπώθηκε στην Αθήνα το 1986. Το έργο αυτό κυκλοφόρησε και στην αγγλική γλώσσα.

Μέρος της Συλλογής της Ντόρης Παπαστράτου πρόκειται να εκτεθεί μόνιμα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, σε δικό της χώρο, ο οποίος βρίσκεται μετὰ ξύ της αίθουσας για την παλαιολόγεια τέχνη και αυτής με τη Συλλογή Δ. Οικονομούλου.

Ένας αριθμός χαρακτηριστικών της Συλλογής θα χρησιμοποιηθεί επίσης στην αίθουσα του Μουσείου την αφιερωμένη στην τέχνη της μεταβυζαντινής περιόδου, προκειμένου να «εικονογραφήσει» τη θεματική ενότητα που αναφέρεται στην παραγωγή των εικόνων το 19ο αι. στη Μακεδονία που, καθώς φαίνεται, επηρεάστηκε άμεσα από τα αγιορείτικα χαρακτηριστικά, τα οποία είχαν οι ζωγράφοι ως πρότυπα.

Στο μεταξύ, για το φθινόπωρο του 1995, προγραμματίζεται μια πρώτη παρουσίαση ολόκληρης της Συλλογής στην αίθουσα περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου.

ΝΕΕΣ ΔΩΡΕΕΣ ΚΑΙ ΧΟΡΗΓΙΕΣ

Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού εμπλουτίστηκε πρόσφατα με δύο νέα σημαντικά εκθέματα χάρη σε δύο νέες δωρεές.

Το Ίδρυμα Γιάννη Φ. Κωστοπούλου της Τράπεζας Πίστεως δώρησε μία χάλκινη ενεπίγραφη κανδήλα παλαιохριστιανικής περιόδου, ενώ ο κ. Γιάννης Μπουτάρης δώρησε ένα χάλκινο ενεπίγραφο σταυρό.

Τα δύο νέα αποκτήματα, που διατηρούνται σε πολύ καλή κατάσταση, θα αποτελέσουν μέρος της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου, ενταγμένα στις ανάλογες χρονολογικές και θεματικές ενότητες.

Η κ. Άννα Χριστοφορίδη δώρησε στη βιβλιοθήκη του Μουσείου πανομοιότυπη έκδοση του εικονογραφημένου ελληνικού χειρογράφου MS Griego R.I. 19 με τον Ακάθιστο Ύμνο, που φυλάσσεται στη βιβλιοθήκη του Escorial.

Ο Δήμος Θεσσαλονίκης με γενναία χορηγία συνέβαλε στη δαπάνη μεταφοράς των αρχαιοτήτων που επεστράφησαν από το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών στη Θεσσαλονίκη τον Ιούνιο του 1994.

Με χορηγία στη μνήμη της Μελίνας Μερκούρη εκ μέρους της Τράπεζας Μακεδονίας-Θράκης εξοπλίστηκε με οπτικοακουστικό σύστημα το αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» του Μουσείου. Ο Κωνσταντίνος Φυλακτός, ο οποίος διατηρεί εργαστήριο επεξεργασίας μαρμάρου, προσέφερε για τις ανάγκες της έκθεσης των εγκαινίων του Μουσείου δύο μαρμάρινες βάσεις για γλυπτά.

Museum news

THE OFFICIAL OPENING OF THE MUSEUM

The Museum of Byzantine Culture was opened on 11st September 1994 by the Prime Minister, Mr Andreas Papan-dreou. The ceremony was held in the main atrium and attended by many members of the government, local civic, ecclesiastical and military authorities, the consuls of the European Union countries, the rectors and other representatives of local educational establishments, and many ordinary citizens, who enthusiastically crowded the courtyard and forecourt.

The Minister for Culture Mr Thanos Mikroutsikos, the Deputy Minister for Culture Mr Nikos Sifounakis, and the Director of the Museum Ms Eutychia Kourkoutidou-Nikolaïdou spoke about the significance and the aims of the new Museum, the political figures who played a major part in its birth, the designer of the building, and the members of the relevant departments of the Ministry of Culture who promoted and supervised the construction of the Museum. The ceremony also included a musical event organized by the "Tehni" Macedonian Artistic Association: the first ever performance of Mihalīs Adamīs' *Os Thisavron* (Like a Treasure), based on the hymn *Efrainou polis Thessaloniki* (Rejoice, City of Thessaloniki) by the ninth-century Byzantine hymnographer and melodist Georgios Sikeliotēs.

THE INAUGURAL EXHIBITION "BYZANTINE TREASURES OF THESSALONIKI THE JOURNEY HOME"

After the opening ceremony the Director of the Museum showed the Prime Minister and other dignitaries round the inaugural exhibition in the first room. The exhibition, titled "Byzantine Treasures of Thessaloniki. The Journey Home", presents a selection of some of Thessaloniki's most important Byzantine and post-Byzantine antiquities, which were transferred to the Christian and Byzantine Museum in Athens in 1916 and came "back home" to Thessaloniki in June 1994 as soon as the Museum of Byzantine Culture was ready to receive them. It includes Byzantine and post-Byzantine icons, proto-Byzantine and Byzantine sculptures, inscriptions, and church vestments.

The grand nature of this temporary exhibition demanded a certain theatricality in its organization to emphasize the festive welcome extended to these major works of art and local heirlooms after their eighty-year absence, and the celebratory atmosphere of the opening ceremony. The enormous enlargements of F. Boissonnas' photographs of the city and its churches (taken between 1913 and 1919) set the exhibits in their natural context and affirm their spatial and temporal relationship with Thessaloniki.

THE EUROPEAN CENTRE FOR BYZANTINE CULTURAL RESEARCH

On the occasion of the opening of the Museum of Byzantine Culture, the Ministry of Culture also announced the opening of the European Centre for Byzantine Cultural Research. The Centre, located in the Museum, is funded by Unesco, and its purpose is to train specialists in the conservation, restoration and study of Byzantine and post-Byzantine sites and monuments, and in museological and museographical research.

“FROM THE ELYSIAN FIELDS TO THE CHRISTIAN PARADISE”

As part of the European Science Foundation's programme “The Transformation of the Roman World – 4th-9th century AD”, a network of exhibitions is scheduled for 1997 in six European museums. The various themes will all have a general bearing on the transition from the Roman to the mediaeval world.

The people in charge of the programme invited the Museum of Byzantine Culture to take part, and so, on 16-18 December, the Director attended a meeting in Strasbourg with the directors of the other participating museums in order to plan the programme. The Museum of Byzantine Culture will mount an exhibition titled “From the Elysian Fields to the Christian Paradise” illustrating the theme of “Death and Burial”.

THE “MELINA MERCOURI” AMPHITHEATRE

The amphitheatre in which audio-visual events will be held has been named in honour of the late Melina Mercouri, who, as Minister for Culture, laid the foundation stone in 1989.

THEATRICAL PERFORMANCE

As part of the Municipality's “Demetria” festival, the Volos Drama Society, directed by Spyros Vrahorit, performed General Makriyannis' *Oramata* (Visions) in the “Melina Mercouri” amphitheatre between 28 November and 5 December 1994.

PRINCETON AT THE MUSEUM

During the last winter semester, the Department of Art and Archaeology and the Program for Hellenic Studies of the University of Princeton, USA, organized a seminar on the subject of “Thessaloniki: A Mediterranean City between East and West”. Professor Slobodan Ćurčić was in charge of the seminar, part of which involved a visit to Thessaloniki by sixteen students from 22 to 30 October 1994. During their stay, they were given a guided tour of the city's monuments and attended a series of lectures by archaeologists, historians, architects and other scientists on subjects connected with their specialities. The Princeton group also visited the Museum of Byzantine Culture and was shown round

the inaugural exhibition "Byzantine Treasures of Thessaloniki. The Journey Home". A number of talks on historical and archaeological subjects were given in the "Melina Mercouri" amphitheatre. The fact that the Museum was able to receive the members of the programme on its premises justifies our expectations that it will be able to play its part as a centre for the study of Byzantine culture at an international level.

THE DORI PAPASTRATOU COLLECTION

On 11st November 1994 the collection of paper icons assembled by Dori Papastratou was transferred from Athens to the Museum of Byzantine Culture. The collection was donated to the Museum by Ms Papastratou's daughters, Marina Iliadi and Daphne Papapanayotou. It consists of 198 Orthodox religious engravings printed in the eighteenth and nineteenth centuries, chiefly on Mount Athos, and eight engraved wood and copper plaques. Ms Papastratou's library, a collection of books about engraving and Byzantine and post-Byzantine art, has also been donated. It comprises the literature Dori Papastratou referred to when she was writing her monumental two-volume work *Paper Icons: Orthodox Religious Engravings, 1665-1899* (Greek and English versions, Athens, 1986). Part of the Dori Papastratou collection will be on permanent display in a room of its own between the room of Palaeologan art and the room containing the Ikonomopoulos Collection. A number of the engravings will also be hung in the room de-

voted to post-Byzantine art in order to illustrate the theme of icon production in Macedonia in the nineteenth century, which was apparently directly influenced by Athonite engravings. (The painters in fact used them as their models.)

Meanwhile, we plan to display the whole collection in autumn 1995 in the room reserved for temporary exhibitions.

NEW DONATIONS AND BEQUESTS

The Museum has recently received two important donations: an inscribed copper suspended oil-lamp of the early Christian period from the Yannis F. Kostopoulos Foundation, which belongs to the Credit Bank; and an inscribed copper cross from Mr Yannis Boutaris. Both are in excellent condition and will take their allotted places in the Museum's permanent exhibition.

Ms Anna Christoforidis has also presented the museum library with a facsimile edition of the illuminated Greek manuscript MS Griego R.I. 19, the original of which is in the Escorial Library and contains the *Acatistos Hymn*. The Municipality of Thessaloniki generously contributed to the cost of transporting the antiquities returned by the Byzantine Museum of Athens to Thessaloniki in June 1994. The Bank of Macedonia and Thrace made a financial donation in memory of Melina Mercouri, which has been used to equip the "Melina Mercouri" amphitheatre with an audio-visual system. And for the inaugural exhibition Mr Konstandinos Fylaktos, who has a marble workshop, donated two marble bases for sculptures.

Les nouvelles du Musée

L' INAUGURATION DU MUSÉE

Le Musée de la Civilisation Byzantine fut inauguré le 11 septembre 1994 par le Premier Ministre Mr Andréas Papan-dréou. La cérémonie d' inauguration dans la cour centrale du Musée a été honorée de la présence de plusieurs membres du gouvernement, ainsi que de celle des autorités politiques, ecclésiastiques et militaires locales, d' ambassadeurs des pays de l' Union Européenne, des recteurs et des représentants des établissements culturels, ainsi que d' un grand nombre de Thessaloniens qui ont rempli avec ravissement la cour du Musée.

Le Ministre de la Culture Mr Th. Mikroutsikos, le Secrétaire d' Etat à la Culture Mr N. Sifounakis et la Directrice du Musée Mme E. Kourkoutidou-Nikolaïdou se sont prononcés sur l' importance et les objectifs du nouveau Musée, et ont rappelé l' action des hommes politiques ayant contribué efficacement à sa création, du concepteur du bâtiment et des ingénieurs des Directions compétentes du Ministère de la Culture qui ont promu et supervisé le travail, des donateurs et fournisseurs du Musée.

La cérémonie comportait une représentation musicale donnée par la Compagnie Artistique Macédonienne "Techni". Y fut présentée en première mondiale l' oeuvre de Michalis Adamis *Comme un trésor*, basée sur l' idiome en vers de l' hymnographe byzantin et mélodiste du 9^e siècle Georgios Sikeliotis, *Réjouis-toi, O Ville de Thessalonique*.

L' EXPOSITION "TRESORS BYZANTINS DE THESSALONIQUE LE VOYAGE DE RETOUR"

Après la cérémonie d' inauguration, la Directrice du Musée a fait visiter au Premier Ministre et aux officiels l' espace de l' exposition "Trésors Byzantins de Thessalonique. Le voyage de retour", qui fut organisée, spécialement à l' occasion de l' inauguration, dans la première salle du Musée. Cette exposition présente quelques unes des antiquités byzantines et postbyzantines parmi les plus importantes de Thessalonique, réservées depuis 1916 aux visiteurs du Musée Chrétien et Byzantin d' Athènes et de retour à Thessalonique en juin 1994, à l' achèvement des bâtiments du Musée de la Civilisation Byzantine. L' exposition propose des icônes byzantines et postbyzantines, des sculptures protobyzantines et byzantines, des inscriptions et des étoffes ecclésiastiques. Le caractère théâtral donné à cette exposition temporaire souligne l' accueil panégyrique, près de 80 ans plus tard, de ces oeuvres d' art et reliques majeures, ainsi que l' ambiance de fête de l' inauguration. Parallèlement, les grandes photos de la ville et de ses églises (photographies de Fr. Boissonnas, 1913-1919) qui servent de cadre aux objets exposés, sous-tendent la relation territoriale et temporelle entre les antiquités et la ville.

L E CENTRE EUROPEEN DE RECHERCHE SUR LA CIVILISATION BYZANTINE

A l'occasion de l'inauguration du Musée de la Civilisation Byzantine, le Ministère de la Culture a annoncé la fondation à Thessalonique du Centre Européen de Recherche sur la Civilisation Byzantine, qui siégera au Musée et qui sera financé par l'UNESCO. Son rôle sera de former des ingénieurs et des techniciens spécialistes de la conservation, de rénover et étudier les sites et monuments byzantins et postbyzantins, ainsi que de faire de la recherche dans les domaines de la muséologie et de la muséographie.

"DES CHAMPS ELYSEES AU PARADIS CHRETIEN"

Dans le cadre du programme de la Fondation Européenne des Sciences "The transformation of the Roman World – 4th-9th century AD", un ensemble d'expositions est planifié pour 1997 dans six musées européens avec des unités thématiques diverses qui concernent généralement la transition du Monde Romain au Moyen Age.

Les responsables du programme ont sollicité la participation du Musée de la Civilisation Byzantine, et c'est à cette occasion que la Directrice du Musée a assisté, du 16 au 18 décembre, à la réunion des directeurs des Musées à Strasbourg, dont l'ordre du jour portait sur la planification du programme. Ainsi, le Musée de la Civilisation Byzantine participera au programme

avec l'exposition "Dès Champs Elysées au Paradis Chrétien", qui s'intègre dans l'unité thématique "Death and Burial".

L' AMPHITHEATRE "MELINA MERCOURI"

C'est en l'honneur de Mélina Mercouri, qui en 1989, alors Ministre de la Culture, avait fondé l'amphithéâtre où seraient présentés des spectacles audiovisuels, que ce dernier fut appelé Amphithéâtre "Mélina Mercouri".

R EPRESENTATION THEATRALE

Dans le cadre des "Dimitria" de la ville de Thessalonique, le Club de Théâtre de Volos s'est produit du 28 novembre au 5 décembre 1994 dans l'amphithéâtre "Mélina Mercouri" en y présentant les *Visions* du Général Makriyannis, mise en scène par Spyros Vrachoritis.

P RINCETON AU MUSEE

Le Département d'Art et d'Archéologie de l'Université de Princeton aux Etats Unis et le Programme d'Etudes Helléniques (Program for Hellenic Studies) de cette même université ont organisé, pendant le premier semestre de 1994, un séminaire intitulé "Thessalonique: une ville méditerranéenne entre l'Orient et l'Occident". Dans le cadre de ce séminaire, réalisé par le Professeur Slobodan Ćurčić, 16

étudiants ont visité Thessalonique du 22 au 30 octobre dernier.

Durant leur séjour, les étudiants ont effectué des visites guidées des monuments de la ville et ont suivi une série de conférences d'archéologues, historiens, architectes et autres scientifiques, sur des sujets de leur spécialité. L'équipe de Princeton a également visité le Musée de la Civilisation Byzantine et l'exposition temporaire "Trésors Byzantins de Thessalonique. Le voyage de retour". Quelques conférences sur des sujets historiques et archéologiques ont eu lieu dans l'amphithéâtre "Mélina Mercouri". L'accueil de ce programme dans l'enceinte du Musée justifie les espoirs nourris quant au rôle que ce dernier entend jouer en tant que centre d'études de la civilisation byzantine sur un plan international.

DONATION DE LA COLLECTION DE DORI PAPASTRATOU

Le 11 novembre 1994 sont parvenues au Musée de la Civilisation Byzantine, en provenance d'Athènes, les icônes en papier de la Collection de Dori Papastratou, léguées par les filles de la collectionneuse, Mesdames Marina Eliadi et Daphné Papapanagiotou. La collection comporte 198 gravures religieuses orthodoxes imprimées aux 18^e et 19^e siècles, surtout au Mont Athos, et 8 tablettes gravées en bois et cuivre. La bibliothèque de la collectionneuse contenant des livres sur l'art de la gravure byzantine et postbyzantine fut également léguée au Musée. Il s'agit de la bibliographie utili-

sée par Dori Papastratou lors de l'élaboration de son oeuvre monumentale, qui fut imprimée à Athènes en 1986 sous le titre *Icônes en papier, Gravures religieuses orthodoxes, 1665-1899*. Cette oeuvre a également été traduite en anglais.

Une partie de la collection de Dori Papastratou sera exposée en permanence au Musée de la Civilisation Byzantine dans un espace réservé, situé entre la salle de l'Art des Paléologues et celle de la Collection D. Ikonomopoulos. Par ailleurs, quelques gravures de la Collection seront exposées dans la salle du Musée consacrée à l'art de la période postbyzantine, afin d'illustrer l'unité thématique qui concerne la production des icônes au 19^e siècle en Macédoine. Ces icônes furent apparemment directement influencées par les gravures du Mont Athos servant de modèles aux peintres.

En attendant, une première présentation de la collection dans son ensemble est programmée pour l'automne 1995, dans la salle des expositions périodiques du Musée.

NOUVELLES DONATIONS ET SUBVENTIONS

Le Musée de la Civilisation Byzantine fut récemment enrichi de deux oeuvres d'art majeures, exposées grâce à deux nouvelles donations.

La Fondation Yannis F. Kostopoulos de la Banque de Crédit a offert une lampe à huile (*candela*) en cuivre portant une inscription d'époque paléochrétienne,

alors que Mr Yannis Boutaris a offert une croix en cuivre portant également une inscription.

Ces deux nouvelles acquisitions parfaitement conservées feront partie de l'exposition permanente du Musée, et seront intégrées dans les unités chronologiques et thématiques correspondantes.

Mme Anne Christoforides a offert à la bibliothèque du Musée une édition facsimilée du manuscrit illustré en grec MS Griego R.I. 19 avec l'*Hymne Akathistos* gardé à la bibliothèque d'Escorial.

La municipalité de Thessalonique, grâce

à une généreuse donation, a contribué aux dépenses de transport des antiquités qui, se trouvant jusqu' alors au Musée Byzantin d' Athènes, sont rendues à Thessalonique en juin 1994.

Grâce à la subvention allouée à la mémoire de Mélina Mercouri par la Banque de Macédoine-Thrace, l' amphithéâtre du Musée fut équipé d' un système audiovisuel. Pour les besoins de l' exposition inaugurale, Mr Konstantinos Fylaktos qui a un atelier de travail du marbre a offert au Musée deux socles de marbre, destinés à y recevoir des sculptures.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ – ABBREVIATIONS – ABRÉVIATIONS

ACIAC	<i>Actes du Congrès International d'Archéologie Chrétienne</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
ASA	<i>American School of Archaeology</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
BIFAO	<i>Bulletin de l'Institut Français de l'Antiquité Orientale</i>
CA	<i>Cahiers Archéologiques</i>
DACL	<i>Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie</i>
ΕΕΘΣ	<i>Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής</i>
MonPiot	<i>Monuments et Mémoires, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Fondation E. Piot</i>
ΠΑΕ	<i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
RACr	<i>Rivista di Archeologia Cristiana</i>

***Μικρα
μελετηματα***

Short studies

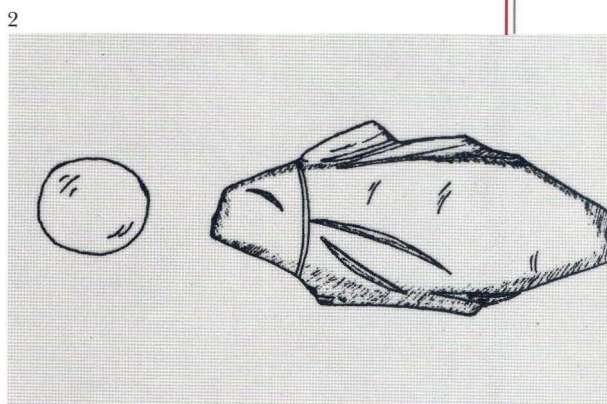
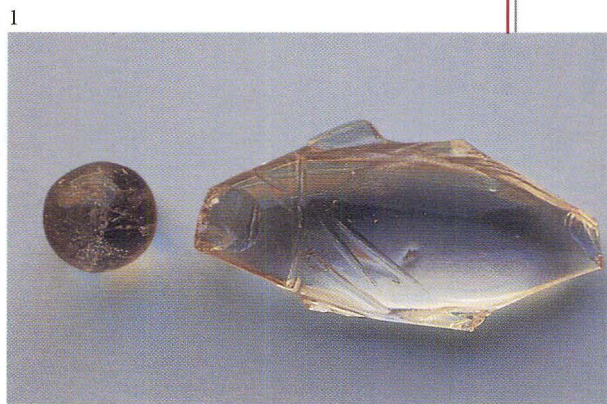
Etudes courtes

«ΜΗΤΕΡΑ ΗΛΙΟΣ» ΚΑΙ Ο
ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΤΗΣ
ΥΣΤΕΡΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ

Το λατρευτικό ειδώλιο που προστέθηκε τελευταία στη συλλογή των ταφικών ευρημάτων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη είναι ένα μικρό ομοίωμα ψαριού από ορεία κρύσταλλο, το οποίο συνοδεύεται από ένα σφαιρίδιο από το ίδιο υλικό (εικ. 1).

Το ειδώλιο αυτό αποκαλύφθηκε στο λακκοειδή τάφο T 122, προσανατολισμού Α-Δ, που έχει μήκος 2 μ., πλάτος 0,47 μ. και βάθος 0,50 μ. Ανήκει σε γυναικεία ταφή, κτερισμένη με ένα πήλινο αγγείο, 4 γυάλινα μυροδοχεία, 1 χρυσό ενώτιο, 1 χάλκινο ενώτιο, ψηφίδες από ήλεκτρο και 2 οστέινες περόνες. Ο τάφος αυτός βρίσκεται στο νεκροταφείο που ανασκάφηκε έξω από τα ανατολικά τείχη της πόλης και σε μικρή απόσταση από αυτά, μέσα στο χώρο του Κοιμητηρίου της Ευαγγελίστριας. Στο αρχαίο αυτό νεκροταφείο ερευνήθηκαν 240 τάφοι διαφόρων τύπων που χρονολογούνται από το 2ο ως και τον 7ο μ.Χ. αιώνα.

Το γυάλινο ειδώλιο της συλλογής του Μουσείου έχει σχήμα ατρακτοειδές, μήκος 0,058 μ., πλάτος 0,026 μ. και πάχος 0,014 μ. Σώζεται σχεδόν ακέραιο με μερικές αποτιμήσεις στην ουρά, στο στόμα, καθώς και στα ραχιαία και κοιλιακά πτερύγια. Οι λεπτομέρειες που καθορίζουν το όριο του σώματος και του κεφαλιού, καθώς και τα πλάγια πτερύγια αποδίδονται εγχάρακτα. Το σφαιρί-



διο που συνοδεύει το ειδώλιο έχει διάμετρο 0,016 μ. (εικ. 2).

Πρόκειται για ένα λατρευτικό ειδώλιο που ταυτίζεται με το ψάρι *Tilapia Nilotica*, αφορά ταφικές λατρευτικές συνήθειες και σχετίζεται με αιγυπτιακές θεότητες. Όπως είναι γνωστό, στην Ελλάδα¹ έχουν αποκαλυφθεί ιερά αφιερωμένα στους αιγυπτιακούς θεούς, όπως το Σεραπείον Θεσσαλονίκης², το Ισείον Δίου³, και το Ιερό αιγυπτιακών θεοτήτων στους Φιλίππους⁴, τα οποία χρονολογούνται μέχρι και τις αρχές του 4ου αιώνα και σε πολλές περιπτώσεις συνυπάρχει η χριστιανική θρησκεία με τη λατρεία αιγυπτιακών θεοτήτων.

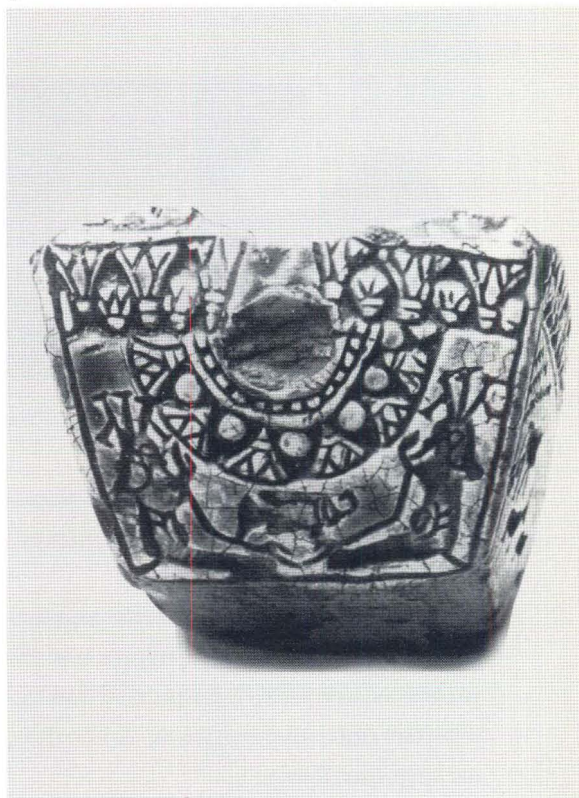
Οι αρχαίοι Αιγύπτιοι είχαν πάντα την αγωνία της μεταθανάτιας ύπαρξης.

Ήλπιζαν ότι θα επιστρέψουν στην επίγεια ζωή, αφού ακολουθήσουν την πορεία που καθημερινά ακολουθεί ο ήλιος –ανώτατη αιγυπτιακή θεότητα– ο οποίος ανένα ανατέλλει και δύει. Ο ήλιος, που ταυτίζεται με το νεαρό θεό Ώρο-Ρα, είναι ένας ζεστός κίτρινος δίσκος που κολυμπά στα νερά του Νείλου, ο οποίος αντιπροσωπεύει την κύρια πηγή ζωής στην Αίγυπτο και είναι θεός.

Μέσα στον υγρό κόσμο του θεού Νείλου βρίσκουν προστασία ζώα και φυτά, τα οποία έχουν ταυτιστεί με τη θεϊκή παρουσία του ηλιακού δίσκου.

Το λευκό νούφαρο –*naneferet* στα αρχαία αιγυπτιακά– με τους κίτρινους στήμονες, παίζει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στη θρησκευτική μυθολογία των Αιγυπτίων⁵. Ο κύκλος της ζωής του υδρόβιου αυτού φυτού έχει ταυτιστεί με τη «μητέρα ήλιο», γιατί την ώρα που ο ήλιος δύει τα πέταλα κλείνουν ερμητικά γύρω από τον κίτρινο δίσκο και βυθίζεται το νούφαρο στο Νείλο. Με το πρώτο φως της μέρας αναδύεται, ανοίγει τα πέταλα αφήνοντας να φανούν οι χρυσοί στήμονες, σκορπώντας παράλληλα το μεθυστικό άρωμα, που θα βοηθήσει ώστε οι νεκροί εισπνέοντάς το να έρθουν ξανά στη ζωή.

Μέσα στους τάφους απεικονίζονται συχνά μαζί με το νούφαρο –λωτός– και το ψάρι *Tilapia Nilotica*. Και τα δύο είναι «μητέρα ήλιος» και έχουν την ίδια έννοια ως προς την ταφική λατρεία των νεκρών. Το ψάρι αυτό, που ζει στα νερά του Νείλου, όταν γεννούσε τα αυγά του, τα περιέκλειε σε μια σφαιρική μεμβράνη. Όταν παρουσιαζόταν κίνδυ-



Εικ. 1. Ομοίωμα ψαριού από ορεία κρύσταλλο.

Εικ. 2. Σχεδιαστική αποτύπωση του ψαριού της εικ. 1.

Εικ. 3: Ξύλινο αγγείο ψιμυθίων.

Fig. 1. Fish made of rock-crystal.

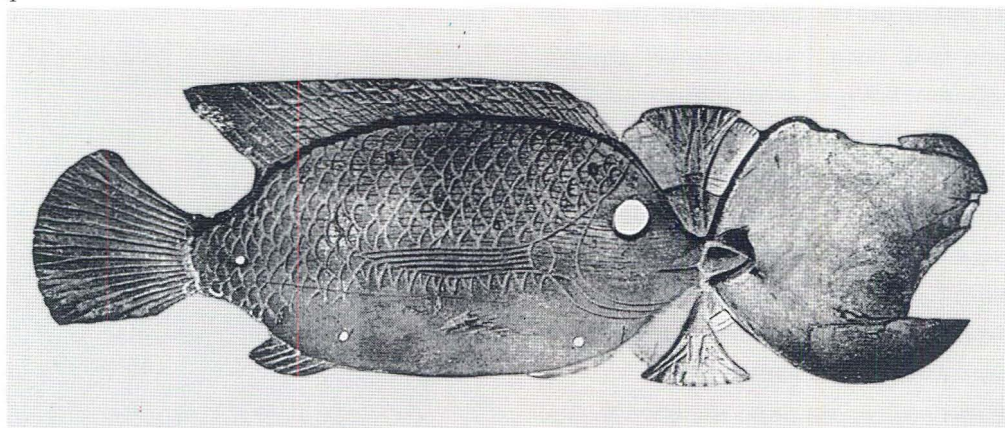
Fig. 2. Drawing of the fish of fig. 1.

Fig. 3. Wooden cosmetics box.

Fig. 1. L' ex-voto en forme de poisson en crystal de roche.

Fig. 2. Reproduction dessinée du poisson de la fig. 1.

Fig. 3. Godet en bois à fards.



νος, έκλεινε στο στόμα του το σφαιρίδιο και το ελευθέρωνε όταν απομακρυνόταν ο κίνδυνος.

Επομένως, οποιοσδήποτε ζων οργανισμός έφερε στον κόσμο ή περιέκλειε μέσα του ως κύημα το σφαιρικό σχήμα θεωρείται από τους αρχαίους Αιγυπτίους ως «μητέρα ήλιος».

Στην αιγυπτιακή εικονογραφία συναντάται συχνά το ψάρι *Tilapia*, το οποίο ονομάζεται και *Ouadj Nefer*, *Ouadj Decher*, *Decher*, *Inet* και *Abdjou*. Έχουν καταγραφεί πολλά παραδείγματα κινητών ευρημάτων που προέρχονται από τάφους και απεικονίζουν το ψάρι αυτό, όπως τα κοχλιάρια ψιμυθίων, με μορφή ψαριού που κρατά στο στόμα του άνθη λωτού⁶ (εικ. 4), ο σκύφος Thoutii⁷, το ξύλινο αγγείο ψιμυθίων⁸ (εικ. 3), μια σειρά από χρυσά περιάπτα⁹, των οποίων η αλυσίδα κοσμεύεται με μικρά ψαράκια του τύπου *Tilapia* κ.ά., ευρήματα που ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου του Λούβρου.

Η τόσο συχνή χρήση της *Tilapia Nilotica* ως διακοσμητικού θέματος σημαίνει ότι έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο στη

θηρσκευτική μυθολογία των Αιγυπτίων και είχε χαρακτήρα προστατευτικό και ευεργετικό. Στο εσωτερικό των αιγυπτιακών τάφων έχουν αποκαλυφθεί τοιχογραφίες που μπορούν να δώσουν ερμηνεία ως προς το συμβολισμό τους.

Στον τάφο 2b (τάφος του Khabekhnt) στο Deir el Medinet¹⁰ (εικ. 5) διατηρείται μια τοιχογραφία, όπου πάνω στο νεκρικό κρεβάτι και στη θέση του οσιριακού νεκρού εικονίζεται ένα μεγάλο ψάρι του τύπου *Tilapia*, το οποίο πρόκειται να μομιοποιηθεί από το θεό Άνουβι που παριστάνεται με τη μορφή τσακαλιού. Σε μια άλλη παράσταση, που προέρχεται από μια σαρκοφάγο από το Gamhòud¹¹, παριστάνεται πάνω από τη νεκρική κλίνη και τη μούμια ένα ψάρι, το οποίο θεωρείται ως απεικόνιση της ψυχής¹² (εικ. 6).

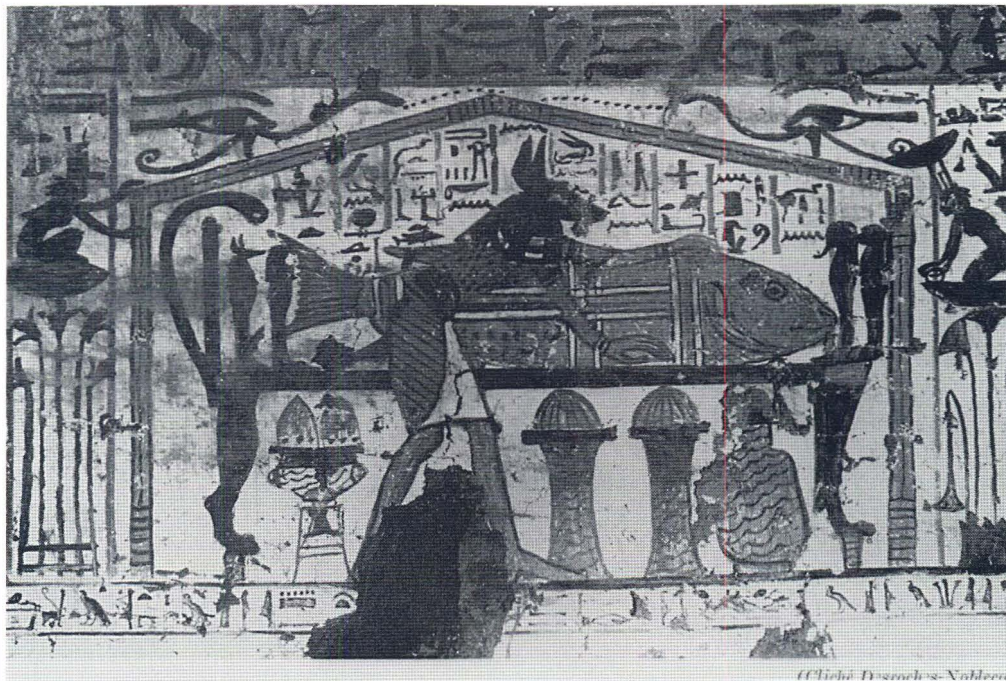
Η παρουσία του ψαριού στη νεκρική κλίνη, πάνω από τη μούμια του νεκρού ή ακόμη μπροστά από την ηλιακή βάρκα¹³, θα πρέπει να παραλληλισθεί με το νεκρό που ταυτίζεται με τον Όσιρι. Ο νεκρός θα ξαναγεννηθεί και θα ζει αιωνίως, σαν τον ανατέλλοντα ήλιο, τον

Ώρο, γιο του Όσιρι και της Ίσιδας, που ξαναγεννιέται για να αντικαταστήσει το νεκρό πατέρα του. Τα αιγυπτιακά κείμενα συνδέουν πολλές φορές τη γέννηση του Ώρου με ένα αυγό που επωάζεται στο στήθος της Ίσιδας¹⁴.

...είμαι η Ίσις... που θρηνεί τον Όσιρι... ο σπόρος του βρίσκεται στο στήθος μου. Δημιούργησα το σώμα ενός θεού σε σχήμα αυγού... Ω Θεοί, ελάτε, προστατέψτε το στο εσωτερικό του στήθους μου... ώστε ο εχθρός

ο οποίος μεταμορφώνεται και επανέρχεται στην αιώνια ζωή. Το ψάρι είναι μεσολαβητής, που επιβεβαιώνει την αναγέννηση στην αιωνιότητα με τη μεταμόρφωση: νεκρός-μούμια-ψάρι-ψυχή-αναγέννηση.

Ξαναβρίσκουμε λοιπόν το αιώνιο θέμα της μεταφυσικής ανησυχίας των αρχαίων ανθρώπων, οι οποίοι πίστευαν πως, όπως ο νεαρός ήλιος, ο Ώρος, θα ξαναγεννηθεί αφού περάσει από τον κόσμο



5

που θανάτωσε τον πατέρα του δεν θα έρθει να θρηνματίσει το νεαρό αυγό...

*Είμαι ο Ώρος που η Ίσιδα επώασε και προστατέυσε μέσα στο αυγό...*¹⁵.

Το ψάρι *Tilapia*, που τα αυγά του προστατεύονται μέσα στη σφαιρική μεμβράνη, κολυμπά μέσα στο υγρό στοιχείο της ζωής του Νείλου και μπορεί να ταυτιστεί με τον Ώρο και το νεαρό ήλιο,

Εικ. 4. Κοχλιάριο ψυμνθίων.

Εικ. 5. Τοιχογραφία του τάφου 2b στο Deir el Medinet.

Fig. 4. Cosmetics spoon.

Fig. 5. Wall-painting in tomb 2b at Deir el Medinet.

Fig. 4. Cuillère à fards.

Fig. 5. Fresques en provenance du tombeau 2b de Deir el Medinet.

των νεκρών, έτσι και αυτοί θα μεταμορφωθούν και θα ξαναγεννηθούν χάρη στη φροντίδα και την προστασία των θεών Άνουβι, Ίσιδας, Θωτ κ.ά. ή των θεϊκών συμβολικών παραστάσεων, όπως άνθη λωτού, ψάρι *Tilapia* και φυτό μανδραγόρας, που θεωρείται από τους αρχαίους Αιγυπτίους μαγικό και ταυτίζεται με τη μεταθανάτια ύπαρξη.

Πώς θα μπορούσε όμως να ταυτισθεί το εύρημα της ανασκαφής του κοιμητηρίου της Ευαγγελίστριας μ' αυτή τη γοητευτική θεολογική αντίληψη των αρχαίων Αιγυπτίων; Είναι βέβαιο ότι η παρουσία ενός ειδωλίου σε σχήμα ψαριού σ' ένα

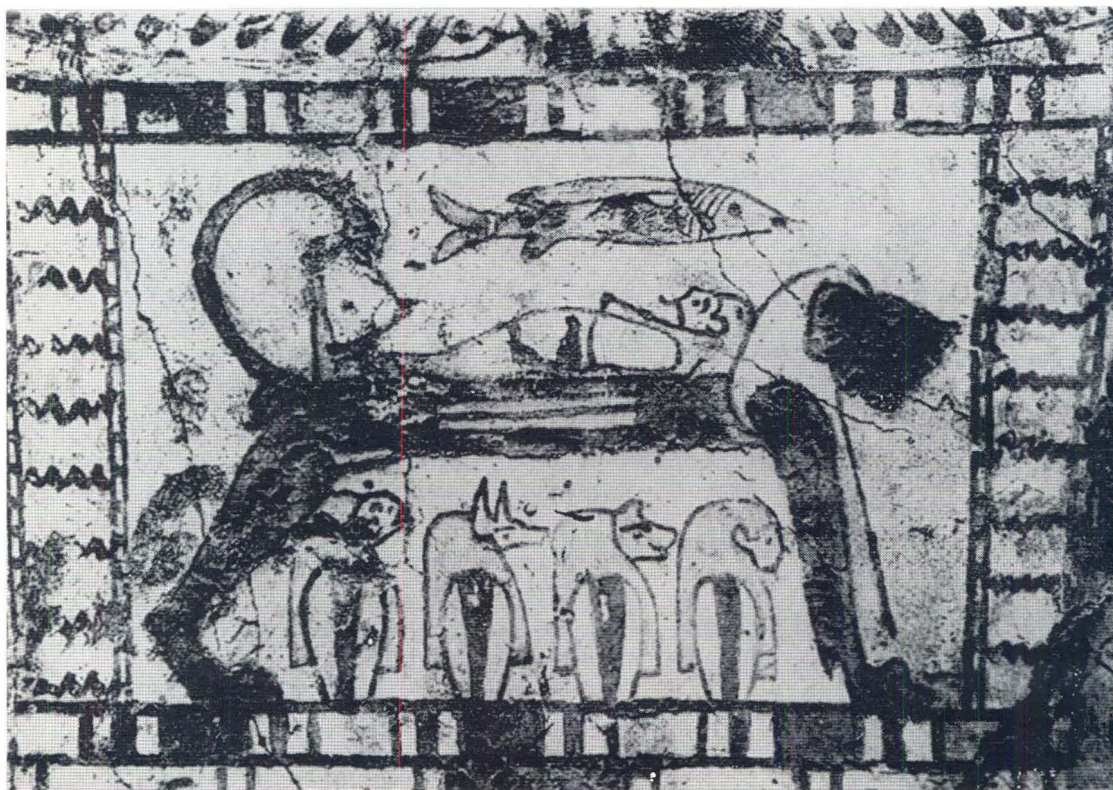
τάφο της ύστερης αρχαιότητας θα ήταν δυνατόν να παραπέμψει σε μια εικονογραφική απεικόνιση συμβόλου χριστιανικής λατρείας¹⁶. Η συνύπαρξη όμως του ιχθύος με το σφαιρίδιο από το ίδιο υλικό, που χρονολογείται στον 3ο αιώνα μ.Χ., επέβαλε την ταύτιση του ψαριού με ειδώλιο αιγυπτιακής λατρείας που χρησιμοποιήθηκε στον τάφο της νεκρής για να δηλώσει την προστασία της και να επισφραγίσει με την παρουσία του την αναγέννηση και τη μετά θάνατον ανάσταση, όπως ακριβώς πίστευαν ότι συνέβαινε στην αρχαία Αίγυπτο.

Ε. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ – Β. ΜΠΟΥΛΙΩΝΗ

Fig. 6. Representation of a fish on the Gamhoud sarcophagus.

Fig. 6. Représentation de poisson sur le sarcophage de Gamhoud.

Εικ. 6. Απεικόνιση ψαριού στη σαρκοφάγο του Gamhoud.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. F. Dunand, *Le culte d' Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée*, II, Leiden 1973, R. Witt, *Isis in the Greek-Roman World*, London 1971, του ίδιου, *The Egyptian Cults in Ancient Macedonia*, 1970.
2. C. Edson, *Harvard Studies in Classical Philology* 51, 1940, 126, εικ. 5, X. Μακαρόνας, *Μακεδονικά*, 1934, 34 κ.ε.
3. Δ. Παντερμανλής, *ΠΑΕ* 1981, 62-63, 1982, 66-68, εικ. 50β, 51α, του ίδιου *Αρχαιολογία* 1989, τεύχ. 33.
4. P. Collard, *Philipptes*, Paris 1937 και *BCH* 1929, 70-100, P. Collard - P. Ducrey, *BCH suppl.* II, 1975.
5. *Nymphaea Caerulea*. A. Moret, Le lotus et la naissance des dieux en Egypte, *Journal Analytique* 1917, H. Varga, *Contribution au problème de la cosmogonie égyptienne du lotus*, 1962, J. Youotte, La naissance du monde selon l' Egypte ancien, *Sources Orientales* 1959.
6. G. Benedite, Objets de toilette, *Catalogue du Musée du Caire*, πfv. XLIII και LVII.
- 7, 8, 9. Ch. Desroches Noblecourt, Un lac de turquoise, *Mon Piot* XLVII, 1953, 1-34.
10. B. Brugère, *BIFAO* 28, 1929, 41-48.
11. Ahmed Bey Kamal, *ASA* 1908, 8-30.
12. F. Spiegelberg, *Archiv für Religionswissenschaft* XII, 575.
13. F. Wiedeman, Der Fisch Ant und seine Bedeutung, *Sphinx* XIV 6, 231-244.
14. E. Drioton, La naissance et l' apothéose d' Horus, *Revue du Caire* 1942, 57-58.
15. E. Drioton, La naissance et l' apothéose d' Horus, *Revue du Caire* 1942, 60.
16. Fr. Dölger, *Das Fischsymbol in frühchristlichen Zeit* (I, Bd., 10), F. Scheffelewitz, Das Fischsymbol im Judentum und Christentum, *Archiv für Religionswissenschaft* XIV, 1-53 και 321-392, Ed. Mahler, Das christliche Fischsymbol, *Zeitschrift der deutschen morgenlandischen Gesellschaft* 1913, B1 67, 42-48.

MOTHER SUN” AND THE
SYMBOLISM OF THE SOUL
IN THESSALONIKI IN
LATE ANTIQUITY

The cult figurine that has recently joined the collection of grave finds in the Museum of Byzantine Culture is a small crystal fish accompanied by a little sphere of the same material (fig. 1).

It was found in a pit-grave, No T 122, which is 2 m long, 0.47 m wide, and 0.50 m deep and has an East-West orientation. The occupant was a woman and the grave goods consisted of one earthenware vessel, four glass unguentaria, one gold earring, one bronze earring, some amber tesserae, two bone fibulae, and the cult figurine of the fish and the sphere. This grave is situated in a cemetery which has been excavated just outside the city's east wall in what is now the Evangelistria cemetery. Two hundred and forty graves of various types, dating from the second to the seventh century AD, have been explored in this ancient cemetery.

The spindle-shaped glass figurine is 0.058 m high, 0.026 m wide, and 0.014 m deep. It is almost intact, with only some tiny fragments missing from the tail, the mouth, and the dorsal and abdominal fins. The details defining the dividing line between body and head, as also the lateral fins, are engraved. The sphere has a diameter of 0.016 m (fig. 2).

This is a cult figurine identified as the fish *Tilapia Nilotica* and associated with funerary customs of Egyptian deities.

* For notes and figures see the Greek text.

Sanctuaries of the Egyptian gods dating from up to the early fourth century have been discovered in Greece¹, such as the Sarapium in Thessaloniki², the Temple of Isiac Zeus in Dion³, and the Sanctuary of the Egyptian Gods at Philippi⁴. In many cases their cults co-existed with Christianity.

The ancient Egyptians were always deeply concerned about life after death. They hoped they would return to earthly life after following the course of the perpetually rising and setting sun, their supreme deity. The sun, identified with the young god Horus-Ra, was a hot golden disc floating in the waters of the Nile, which latter represented the principal source of life in Egypt and was also a god. This watery world sheltered creatures and plants that were associated with the divine presence of the solar disc.

The white water-lily –*naneferet* in ancient Egyptian– with its yellow stamens played a major part in the Egyptians' religious mythology⁵. The life-cycle of this aquatic plant was associated with the “mother sun”, because at sunset its petals close tightly round the central yellow disc and the flower sinks into the Nile. At daybreak it emerges and opens its petals, revealing the golden stamens and releasing the intoxicating perfume that helped the dead to return to life when they inhaled it.

Tilapia Nilotica and the water-lily, or lotus, were frequently depicted together in tombs. Both represented the “mother sun” and had the same significance in

the cult of the dead. When this Nile fish laid its eggs it would enclose them in a spherical membrane, and when danger threatened it would conceal the ball of eggs in its mouth, releasing it when the danger was past.

Consequently, the ancient Egyptians regarded any living thing that brought forth or internally incubated a spherical embryo as “mother sun”.

Tilapia Nilotica, also known as *Ouadj Nefer*, *Ouadj Decher*, *Decher*, *Inet*, and *Abd-jou*, is frequently seen in Egyptian iconography. It is depicted on numerous recorded movable finds from tombs, including cosmetics spoons in the shape of a fish holding lotus flowers in its jaws (fig. 4)⁶, the *Thoutii* scyphus⁷, a wooden cosmetics box (fig. 3)⁸, a number of gold amulets⁹ whose chains were decorated with tiny *Tilapia Nilotica*, and various other finds now in the Louvre.

Such frequent use of *Tilapia Nilotica* as a decorative motif indicates that it played a very important part in Egyptian religious mythology and had a protective and beneficial function. Wall-paintings have been found inside Egyptian tombs that may explain its symbolism.

Tomb 2b (the tomb of Khabekhnt) at Deir el Medinet (fig. 5)¹⁰ contains a wall-painting in which a large *Tilapia Nilotica* is lying on the mortuary bench in the place of the Osirian dead, and the jackal-headed god Anubis is about to mummify it. In another painting, on a sarcophagus from Gamhoud¹¹, a fish depicted above the mummy on the bed is believed to represent the soul (fig. 6)¹².

A parallel may be drawn between the fish on the mortuary bench, above the mummy, or in front of the solar boat¹³ and the dead person, who is identified with Osiris. The dead will be reborn and live eternally, just as the setting sun, Horus, son of Osiris and Isis, is reborn to take the place of his dead father. The Egyptian texts frequently associate the birth of Horus with an egg hatching within Isis' breast¹⁴.

...I am Isis... mourning Osiris... his seed is within my breast. I have created the body of a god in the shape of an egg... O Gods, come, protect it inside my breast... so that the enemy that slew its father shall not come and smash the young egg...

*I am Horus, whom Isis incubated and protected inside the egg*¹⁵...

Tilapia Nilotica and its eggs, protected in their spherical membrane and living in the watery element of the Nile, may be identified with Horus and the young sun, who is metamorphosed and returns to eternal life. The fish is the intermediary, which confirms rebirth into eternity through metamorphosis: death-mummy-fish-soul-rebirth.

So we have here the age-old subject of the metaphysical apprehensions of an ancient people, who believed that, just as the young sun, Horus, would be reborn after passing through the world of the dead, so they too would be transformed and born again, through the ministrations and protection of the gods, such as Anubis, Isis and Thot, or of divine symbolic representations, such as lotus flowers, *Tilapia Nilotica*, and the mandrake,

which the ancient Egyptians believed to have magical properties and associated with life after death.

The question is, how can the find from Evangelistria cemetery be linked up with this beguiling ancient Egyptian theological concept? A fish-shaped figurine in a tomb of the Late Antiquity could, certainly, reflect an iconographical representation of a Christian symbol¹⁶. However, the association of fish and sphere in the same material, dating from the third century AD, means that it must be an Egyptian cult figurine that was placed in the dead woman's tomb as a token of protection and to confirm her rebirth and resurrection, just as was believed in ancient Egypt.

E. PELEKANIDOU – V. BOULIONI

MERE SOLEIL" ET LE SYMBOLISME
DE L' AME A THESSALONIQUE
DE L' ANTIQUITE TARDIVE

L' objet cultuel récemment ajouté à la collection des trouvailles funéraires du Musée de la Civilisation Byzantine à Thessalonique est un petit poisson en cristal de roche accompagné d' une boule de la même matière (fig. 1).

Cet ex-voto a été découvert dans le tombeau en fosse T 122, qui est orienté Est-Ouest, long de 2 m, large de 0,47 m et profond de 0,50 m. Il appartient à une sépulture de femme, ensevelie d' un vase en terre cuite, 4 flacons à parfum en verre, 1 boucle d' oreille en or, 1 boucle d' oreille en cuivre, des cailloux de succin, et 2 ardillons (agrafes) en os. Ce tombeau se situe au cimetière antique fouillé hors le mur Est de la ville, pas très loin de ceux-ci, à l' intérieur du cimetière d' Evangelistria. On y a fouillé 240 tombes de types divers datées du II^e au VII^e siècles après J.C.

Le poisson en cristal de la collection du musée est fusiforme, d' une longueur de 0,058 m, d' une largeur de 0,026 m et d' une épaisseur de 0,014 m. Il est conservé quasiment intacte, légèrement amputé à la queue, à la bouche ainsi qu' aux nageoires dorsales et abdominales. Les détails qui définissent la limite entre le corps et la tête, ainsi que les nageoires latérales, sont incisés. La petite boule qui l' accompagne est d' un diamètre de 0,016 m (fig. 2).

Cet objet cultuel s' identifie au poisson *Tilapia Nilotica*, lié aux rites funérai-

* Pour les références et les figures voir le text grec.

res des divinités égyptiennes. Il est bien connu qu'en Grèce¹ ont été mis au jour des sanctuaires dédiés aux divinités égyptiennes à noter entre autres: le Sérapeion à Thessalonique², l'Iseion à Dion³, le sanctuaire des Dieux Egyptiens à Philippes⁴. Certains fonctionnent, au moins jusqu'au IV^e siècle, en parallèle avec des lieux de culte chrétiens et dans certains cas la coexistence de la religion chrétienne avec le culte des divinités égyptiennes est quasi certaine.

Les Egyptiens ont toujours eu l'angoisse de l'existence après la mort. Ils espéraient retourner à la vie terrestre après avoir suivi le même parcours quotidien que le soleil-divinité égyptienne suprême- qui se lève et se couche perpétuellement. Le soleil, identifié au jeune dieu Horus-Ra, est un disque jaune et chaud qui nage dans les eaux du Nil, qui est la source principale de la vie en Egypte, lui-même divinisé.

Or, dans le monde liquide du dieu Nil, s'abritent des animaux et des plantes aquatiques qui sont liés à la présence divine du disque solaire.

Le lotus blanc -*naneferet* en égyptien ancien- avec ses étamines jaunes, joue un rôle très important dans la mythologie religieuse des Egyptiens⁵. Il est considéré comme "mère soleil" due à son cycle de vie, car au couché du soleil ses pétales blancs se ferment hermétiquement autour de son cœur jaune et le lotus sombre dans les eaux du Nil. A la première lueur du jour, il émerge, ouvre ses pétales en découvrant ses éta-

mines jaunes et diffuse son parfum enivrant. Les défunts reviendront à la vie après l'avoir respiré.

Dans les tombeaux on rencontre souvent des représentations du lotus et du poisson *Tilapia Nilotica*. Tous deux sont "mère soleil" et leur signification a un sens commun dans le culte funéraire. Le poisson en question, qui vit dans les eaux du Nil, protégeait ses oeufs dans une boule. En cas de danger il mettait la boule dans sa bouche pour la ressortir une fois le danger éloigné.

Par conséquent, tout être vivant qui porte ou qui enferme en soi tel un germe, soit la forme sphérique, était considéré par les Egyptiens comme "mère soleil".

Dans l'iconographie égyptienne on rencontre souvent le poisson *Tilapia*, appelé aussi *Ouadj Nefer*, *Ouadj Decher*, *Decher*, *Inet* et *Abdjou*. Il existe plusieurs exemples d'objets rituels provenant de tombes où figure ce poisson: comme les cuillères à fards, en forme de poisson tenant dans ses mandibules des fleurs de lotus⁶ (fig. 4), la coupe *Thoutii*⁷, le godet à fards⁸ du Musée du Louvre (fig. 3), une série de colliers⁹ en or, dont la chaîne est décorée de petits poissons du type *Tilapia Nilotica*, entre autres, qui font également partie de la collection du Musée du Louvre.

Cet usage fréquent de la *Tilapia Nilotica* comme motif décoratif prouve que l'animal tenait une place importante dans la mythologie égyptienne et démontre son caractère protecteur et bienfaiteur. Ainsi, les fresques découvertes à l'intérieur des tombes égyptiennes

peuvent également donner un nombre d'interprétations quant à son symbolisme.

Dans la tombe 2b (tombe de Khabekhent) de Deir el Medinet¹⁰ (fig. 5) se trouve une fresque qui représente un grand poisson du type *Tilapia* étant en train d'être momifié par le dieu Chacal Anubis, sur le lit funéraire à la place du trépané. Sur une autre fresque provenant d'un sarcophage de Gamhoud¹¹, figure au dessus du lit funéraire et de la momie, un poisson considéré comme la représentation de l'âme¹² (fig. 6).

La présence du poisson sur le lit funéraire, au dessus de la momie ou encore devant la barque solaire¹³, doit être assimilée au défunt qui s'identifie à Osiris. Il renaîtra pour vivre éternellement, tout comme le soleil levant, Horus, fils d'Osiris et d'Isis, qui renaît pour remplacer son défunt père. Aussi dans la littérature égyptienne on associe souvent la naissance d'Horus à un oeuf qui s'incube dans la poitrine d'Isis¹⁴.

...je suis Isis... qui pleure sur Osiris... sa semence se trouve dans mon sein... j'en ai formé le corps d'un dieu en oeuf... venez o Dieux, assurez sa protection à l'intérieur de mon sein... que cet ennemi qui tua son père ne vienne pas briser le jeune oeuf...

*Je suis Horus qu'Isis a infanté et assuré la protection dans l'oeuf*¹⁵...

Le poisson *Tilapia Nilotica* et ses oeufs protégés dans la membrane sphérique nageant dans l'élément liquide du Nil, peut être identifié à Horus et au jeune soleil, qui se transforme et revient à la vie éternelle. Le poisson est l'intermédiaire qui confirme la renaissance à l'éternité

par une série de transformations: mort-momie-poisson-âme-rennaissance.

Ainsi donc, nous retrouvons le sujet éternel de l'inquiétude métaphysique des hommes de l'Antiquité qui croyaient que comme le jeune soleil Horus renaît après avoir passé dans le monde des morts, eux aussi se transformeront et renaîtront grâce à la providence et à la protection des dieux Anubis, Isis, Thot entre autres, ou grâce à des représentations divines et symboliques, comme les fleurs de lotus, le poisson *Tilapia Nilotica* et la plante de mandragore qui est considérée par les Egyptiens anciens comme magique et s'identifie à l'existence posthume.

Toutefois, comment pourrait-on identifier l'ex-voto découvert pendant les fouilles dans le cimetière d'Evangelistria à cette charmante conception théologique des anciens Egyptiens? Il est certain que la présence d'un objet cultuel sous forme de poisson dans une tombe de l'antiquité tardive pourrait bien être une représentation iconographique d'un symbole du culte chrétien¹⁶. Néanmoins, la coexistence du poisson avec la petite boule de la même matière, qui est daté du IIIe siècle après J.C., nous a amené à suggérer que ceci devait être un ex-voto lié aux rites funéraires du culte égyptien. Or, il accompagnait la défunte pour la protéger au monde de l'outre-tombe, et assurait par sa présence la résurrection et la renaissance à la vie éternelle.



ΕΜΑΤΑ ΚΟΣΜΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΕ ΤΑΦΟ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Τα τελευταία χρόνια στη νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης αποκαλύπτονται αρκετοί τάφοι που σώζουν αξιόλογο γραπτό διάκοσμο. Αλληγορικές σκηνές με πτηνά και άνθη, εικόνες ευχαριστιακών νεκροδείπνων, παραστάσεις από την Παλαιά και Καινή Διαθήκη, αλλά και πίνακες που μιμούνται ορθομαρμάρωση καλύπτουν τους τοίχους των τάφων, οι ιδιοκτήτες των οποίων ήταν χωρίς αμφιβολία οι πιο εύποροι Θεσσαλονικείς.

Η γραπτή μίμηση ορθομαρμάρωσης, που απαντά στους τοίχους αρκετών ταφικών μνημείων, επιδιώκει να αποδώσει με χρώματα την πολυτέλεια των δημοσίων

Εικ. 1. Γενική άποψη της ανασκαφής. Στο βάθος διακρίνεται το ταφικό συγκρότημα.

Εικ. 2. Ο ανατολικός τοίχος του τάφου. Σχέδιο.

Fig. 1. General view of the excavation with the burial complex in the background.

Fig. 2. The east wall of the tomb. Drawing.

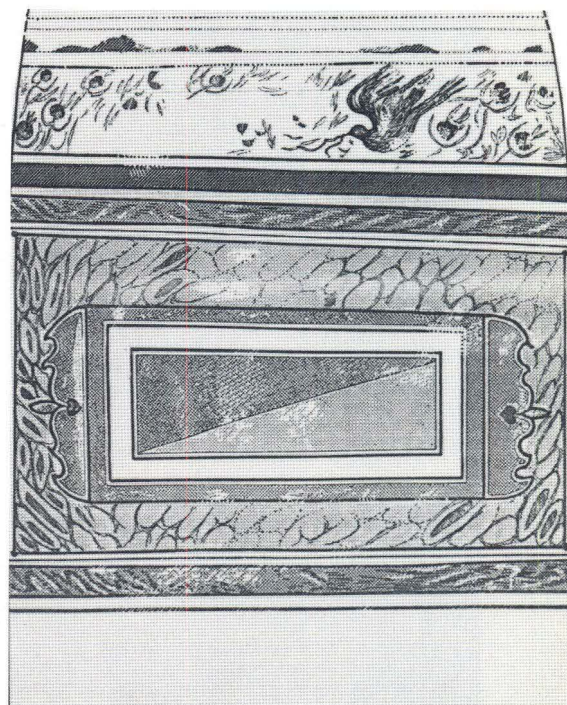
Fig. 1. Vue générale de la fouille. Au fond on distingue l'ensemble funéraire.

Fig. 2. Le mur Est du tombeau. Dessin.



κτιρίων, το εσωτερικό των οποίων κάλυπταν πλάκες πολύχρωμων μαρμάρων ή ένθετες διακοσμήσεις. Η διακόσμηση αυτή, που κατάγεται από το δεύτερο πομπηϊανό ρυθμό¹, ανήκει στο γνωστό Inkrustationsstil² της ύστερης αρχαιότητας και εκπροσωπείται στην ταφική ζωγραφική της Θεσσαλονίκης από ένδεκα τάφους, που καλύπτουν χρονικά μια περίοδο από τον 3ο μέχρι τον 5ο αιώνα.

Ένα από τα καλύτερα δείγματα της ομάδας αυτής ανασκάφηκε την άνοιξη του 1994 σε οικόπεδο της οδού Δημοσθένους 7 στο Δήμο Αμπελοκήπων, που περιλαμβάνεται στο Δυτικό νεκροταφείο. Πρόκειται για το διαστάσεων 2,75x1,35x1,75 μ. νότιο τάφο διδύμου κτιστού καμαρωτού συγκροτήματος, που βρέθηκε μπαζωμένος και συλημένος (εικ. 1). Ανήκει στον τύπο του καμαρωτού τάφου, που αποτελεί κατά τους μετά το Διοκλητιανό χρόνους το πιο χαρακτηριστικό ταφικό μνημείο της αστικής τάξης³. Έχει οριζόντια είσοδο που έκλεινε με μαρμάρινη πλάκα, πέτρα για διευκόλυνση της καθόδου στον ανατολικό και το νότιο τοίχο και δάπεδο από μαρμάρινες πλάκες που έχουν αφαιρεθεί, στο δυτικό άκρο του οποίου διαμορφώνεται κτιστό προσκέφαλο. Μεγάλο τμήμα της καμάρας και των δύο τάφων του συγκροτήματος έχει καταστραφεί. Η εξωτερική επιφάνεια του ταφικού συγκροτήματος παρουσιάζει επίπεδη διαμόρφωση, που επιτυγχάνεται με την επένδυση των τοιχωμάτων των καμαρών με τοιχοποιία, ενώ στρώση υδραυλικού κονιάματος εξασφαλίζει τη στεγανοποίησή της. Με τον τρόπο αυτό επι-

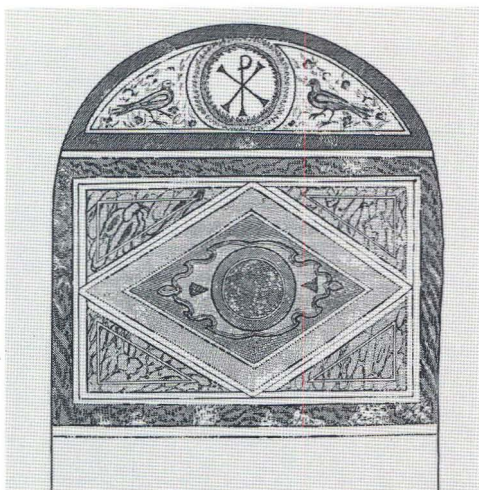


2

τυγχάνεται τόσο η προστασία των τοιχογραφιών όσο και η απρόσκοπτη τέλεση της νεκρικής λατρείας στην επιφάνεια του συγκροτήματος.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τάφου διατηρήθηκε σε αρκετά καλή κατάσταση. Για να προστατευθούν οι τοιχογραφίες αποφασίσθηκε η απόκόλληση και η μεταφορά τους στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Το έργο της απόκόλλησης ανέλαβαν οι συντηρητές της Εφορείας Γ. Κωνσταντινίδης και Γ. Γούσιας.

Μαύρη λεπτή γραμμή διατρέχει τη βάση των τοίχων του τάφου και κόκκινη ταινία, που πλαισιώνεται από μαύρη γραμμή, ορίζει τη γένεση της καμάρας του. Δύο πίνακες, που μιμούνται ένθετες διακοσμήσεις, καλύπτουν τις μακριές πλευρές και από ένας τις στενές. Τους πίνακες ορίζει εσωτερικά λευκή ταινία που διχά-



5



3



4

ζεται από κόκκινη λεπτή γραμμή, ενώ πλατύτερη ταινία, που μιμείται ορθομαρμάρωση με πράσινες κυματιστές γραμμές σε δύο αποχρώσεις, περιβάλλει τους πίνακες εξωτερικά. Τα διακοσμητικά θέματα των πινάκων αποτελούν ρόμβοι εγγεγραμμένοι σε ορθογώνια που εναλλάσσονται με ορθογώνια, εγγεγραμμένα σε άλλα μεγαλύτερα.

Στο άνω τμήμα του ανατολικού τοίχου, ακριβώς κάτω από την είσοδο του τάφου, μέσα σε πλαίσιο που ορίζεται από κόκκινη ταινία με μαύρη λεπτή γραμμή εσωτερικά, εικονίζεται κάμπος με άνθη και ρόδα και γαλάζιο πτηνό με ανοιχτά φτερά, που τσιμπά κάποιο χόρτο (εικ. 2). Η παράσταση αποτελεί μίαν αλληγορία της παραδείσιας ευδαιμονίας και βρίσκεται σε αντιστοιχία με εκείνη του τόξου του δυτικού τοίχου. Κάτω από τη ζώνη αυτή και μέσα σε κάμπος, που μι-

μεϊται κόκκινο μάρμαρο, εγγράφεται με κανόνα ορθογώνιο πλαίσιο πράσινου χρώματος, κατά μήκος των στενών πλευρών του οποίου κυματοειδείς μαύρες γραμμές διαμορφώνουν φλογωτές απολήξεις (εικ. 4), όπως σε τοιχογραφία της Εφέσου⁴. Στο παραπάνω πλαίσιο εγγράφεται άλλο ορθογώνιο, που σχηματίζει εσωτερικά, με τη βοήθεια διαγώνιας μαύρης γραμμής, δύο ορθογώνια τρίγωνα, το ένα σκούρου πράσινου χρώματος και το άλλο ανοιχτότερου⁵.

Στο βόρειο τοίχο και μέσα σε κάμπο που μιμείται κόκκινο μάρμαρο, γράφεται ρόμβος πλασιωμένος από λευκή ταινία, που διχάζεται από κόκκινη λεπτή γραμμή (εικ. 3). Ο ρόμβος εξέχει του πλασιού, όπως στην οικία κάτω από τη βασιλική των Στόβων και στις τοιχογραφίες της βασιλικής της Βραυρώνας⁶. Ακολουθεί λεπτή ταινία έντονου πράσινου χρώμα-

Εικ. 3. Ο βόρειος τοίχος του τάφου. Μίμηση ένθετης διακόσμησης με ρόμβους.

Εικ. 4. Το εσωτερικό του τάφου. Διακρίνεται ο ανατολικός τοίχος και τμήματα των μακριών πλευρών με τους εγγεγραμμένους ρόμβους.

Εικ. 5. Ο δυτικός τοίχος του τάφου. Σχέδιο.

Εικ. 6. Το εσωτερικό του τάφου. Στο τόξο του δυτικού τοίχου διακρίνεται το χριστόγραμμα.

Fig. 3. The north wall of the tomb: painted imitation of inlaid lozenges.

Fig. 4. The interior of the tomb: the east wall and parts of the long walls with their inscribed lozenges.

Fig. 5. The west wall of the tomb. Drawing.

Fig. 6. The interior of the tomb: in the arch on the west wall the chi-rho.

Fig. 3. Le mur Nord du tombeau: ornementation peinte qui imite des losanges incrustés.

Fig. 4. L'intérieur du tombeau. On distingue le mur Est et des parties des longues côtés, ornés des losanges inscrits.

Fig. 5. Le mur Ouest du tombeau. Dessin.

Fig. 6. L'intérieur du tombeau. Sur l'arc du mur Ouest on voit le christogramme.





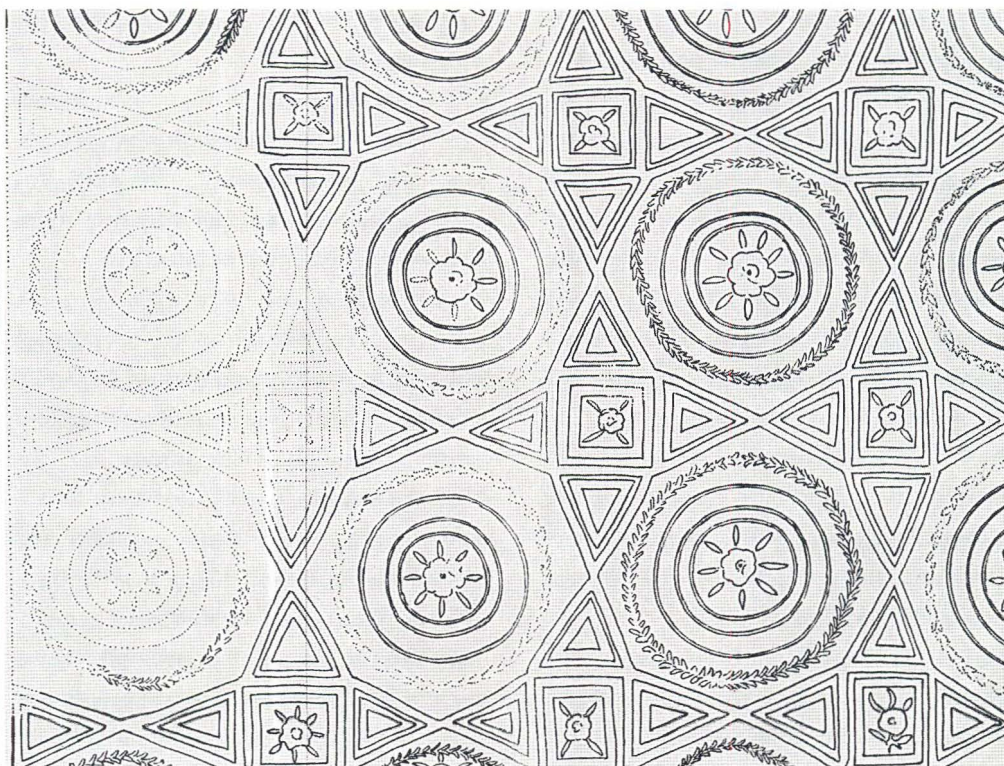
τος και ρόμβος σε σκοτεινό πράσινο, στο κέντρο του οποίου εγγράφεται κύκλος που αποδίδεται με δύο αποχρώσεις κόκκινου. Τον κύκλο περιβάλλουν καμπύλες κυματοειδείς γραμμές διακοσμητικού χαρακτήρα, όπως σε ψηφιδωτό δάπεδο της Σπάρτης και στην ορθομαρμάρωση του Αγίου Δημητρίου⁷.

Στον άλλο πίνακα του ίδιου τοίχου επαναλαμβάνεται το θέμα του ορθογώνιου, ενώ στο δυτικό τοίχο παρατηρείται και πάλι εγγεγραμμένος ρόμβος γαλάζιου χρώματος (εικ. 5). Στο τόξο του ίδιου τοίχου εικονίζεται χριστόγραμμα εγγεγραμμένο σε στεφάνι (εικ. 6), που απεικονίζεται για πρώτη φορά σε νομίσματα του Μ. Κωνσταντίνου⁸ της περιόδου 320-324 μ.Χ., καθώς και στο δυτικό τοίχο μιας ομάδας τάφων της Νίκαιας που εί-

ναι σύγχρονοι⁹. Στο κέντρο του τόξου κύκλος περιβάλλει φυλλοφόρο στεφάνι με πράσινο και γαλάζιο χρώμα, στο εσωτερικό του οποίου εγγράφεται κόκκινο χριστόγραμμα που πλαισιώνεται, δεξιά κι αριστερά, από δύο περιστέρια με γαλάζια και κόκκινα φτερά.

Στους δύο πίνακες του νότιου τοίχου επαναλαμβάνεται το θέμα του εγγεγραμμένου ορθογώνιου και του ρόμβου σε αντιστοιχία με τους πίνακες του βόρειου τοίχου.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογράφηση της οροφής του τάφου (εικ. 7 και 8), που διαμορφώνει με τη βοήθεια κόκκινων λεπτών ταινιών οκτάγωνα και ρόδακες που σχηματίζονται από τρίγωνα, στο κέντρο των οποίων υπάρχουν τετράγωνα, όπως στο δάπεδο



του τάφου Β1 της νεκρόπολης του Ανεμουρίου¹⁰. Μέσα στα οκτάγωνα εγγράφονται φυλλοφόρα στεφάνια, αντίστοιχα με αυτά της οροφής της ζώνης του Νικέρου στην κατακόμβη των αγ. Πέτρου και Μαρκελλίνου και της Via Latina¹¹. Περικλείουν κύκλους κίτρινου χρώματος στην κορυφή της καμάρας και πράσινα ημικύκλια στη γένεσή της, στο εσωτερικό των οποίων υπάρχουν ρόδακες ή φρούτα.

Όλες οι παραστάσεις του τάφου διακρίνονται για την εξαιρετική ποιότητα του σχεδίου και τη μεγάλη χρωματική τους ποικιλία και αποτελούν το καλύτερο μέχρι σήμερα παράδειγμα ζωγραφικής με μίμηση ορθομαρμάρωσης στη Θεσσαλονίκη, γιατί αποδίδουν με εξαιρετική επιτυχία την αντίστοιχη τεχνική στο μάρμαρο. Τόσο η εικονογράφηση των

Εικ. 7. Άποψη της οροφής του τάφου.

Εικ. 8. Συμπληρωμένο σχέδιο της οροφής του τάφου.

Fig. 7. The ceiling of the tomb.

Fig. 8. Restored drawing of the ceiling of the tomb.

Fig. 7. Vue de la toiture du tombeau.

Fig. 8. Plan restitué de la toiture du tombeau.

τοίχων με διάχωρα που περιέχουν ένθετα γεωμετρικά σχήματα, όσο και η θεματογραφία της οροφής με τη γεωμετρική διαίρεση της επιφάνειας κατάγονται αναμφίβολα από την κοσμική ζωγραφική του 4ου αι. Μόνη εξαίρεση στο κοσμικό περιεχόμενο της διακόσμησης αποτελούν η ζώνη του ανατολικού τοίχου και η παράσταση του τόξου, που παρέχουν ενδείξεις της θρησκευτικής ιδεολογίας των ιδιοκτητών του.

Το πτηνό που ραμφίζει φυτό μέσα σε ανθισμένο περιβάλλον παραπέμπει σε μιαν αλληγορική εικόνα της ψυχής, που απολαμβάνει ανέμελη τη γαλήνη του Παραδείσου.

Το χριστόγραμμα (*ligatura*), αρχικά δηλωτικό του ονόματος του Χριστού πριν το θρίαμβο της Εκκλησίας, κάνει την εμφάνισή του το 320-324 μ.Χ. στα νομίσματα του Μ. Κωνσταντίνου και εικονίζεται μέχρι το τέλος του 4ου αι. στην τέχνη (ζωγραφική, γλυπτική, ψηφιδωτά) ως σύμβολο θριάμβου όχι μόνο του Χριστού αλλά και της αυτοκρατορικής εξουσίας. Αυτό προκύπτει από νομίσματα του Μ. Κωνσταντίνου της περιόδου 325-326 μ.Χ., όπου εικονίζεται λάβαρο, στο άνω τμήμα του οποίου υπάρχει χρίσμα, και από το μέταλλο του Ονωρίου, που κρατεί λάβαρο με χρίσμα¹².

Αν και η διακόσμηση του τάφου δεν έχει καθαρά χριστιανικό χαρακτήρα, ωστόσο η παρουσία του πτηνού στη ζώνη και του χρίσματος στο τόξο δείχνουν, νομίζω, καθαρά τις θρησκευτικές προτιμήσεις και τάσεις των ιδιοκτητών του που, εν μέρει εθνικοί, εν μέρει χριστιανίζοντες, ακολουθούν το ρεύμα της εποχής

αποδεχόμενοι τον κυρίαρχο ρόλο του χριστιανισμού.

Ο τάφος κατασκευάστηκε και διακοσμήθηκε για μια διακεκριμένη οικογένεια της Θεσσαλονίκης, τα μέλη της οποίας διέθεταν αναμφισβήτητη πνευματική και καλλιτεχνική παιδεία.

Η ζωγραφική του είναι έργο κάποιου από τους σημαντικότερους ζωγράφους της πόλης, ο οποίος πρέπει να ζωγράφιζε και τον άλλο τάφο του ίδιου συγκροτήματος, που εικονίζει σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη. Κατάσσεται χρονικά στην περίοδο του ωραίου ρυθμού (340-370 μ.Χ.)¹³ που χαρακτηρίζεται από εκλεκτικισμό, κομπόχη και ελευθερία στην επιλογή των θεμάτων. Με βάση τη θεματογραφία της οροφής του, που παρουσιάζει αναλογίες με την οροφή του μανωλείου της S. Constanza¹⁴, της κατακόμβης της Via Latina¹⁵ και του τάφου της Silistra¹⁶, πιθανότερη φαίνεται η κατασκευή του στη δεκαετία 360-370 μ.Χ.

E. ΜΑΡΚΗ

* Ευχαριστώ τους συντηρητές Γ. Κωνσταντινίδη και Γ. Γούσα για την προσοχή και το ζήλο τους κατά την αποκόλληση των τοιχογραφιών, καθώς και το Γ. Μιλιτσακάκη για την εκπόνηση των σχεδίων του τάφου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. S. Pelekanidis, Die Malerei der konstantinischen Zeit, *Akten des VII internationalen Kongresses für christliche Archäologie*, Trier 5-11 September 1965, 213-214.
2. Θ. Παζαράς, Νέες τοιχογραφίες της ύστερης αρχαιότητας στη Θεσσαλονίκη, *ΑΔ* 30, 1975, 155-162.
3. Ε. Μαρκή, Ανίχνευση παλαιότερων επιδράσεων στην παλαιοχριστιανική ταφική αρχιτεκτονική και τη νεκρική λατρεία, Η καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα 1987, 97.
4. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Η τεχνική opus sectile στην εντοίχια διακόσμηση*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 59.
5. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, ό.π., πίν. 59β.
6. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, ό.π., πίν. 58 και 60.
7. Π. Ασημακοπούλου-Ατζακά, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος*, II, Θεσσαλονίκη 1987, πίν. 146β, της ίδιας, *Η τεχνική opus sectile*, ό.π. 1980, πίν. 39.
8. *DACL* 3, 1ère partie, 1481 κ.ε.
9. L. Mircović, La nécropole paléochrétienne de Nis, *Archaeologia Jugoslavica* II, 1956, 85-100, πίν. 6, N. Firatli, An Early Byzantine Hypogeum Discovered at Iznik, *Mélanges Mansel*, II, Ankara 1974, 919-932, F. Deichmann, *Repertorium der chrstilischen antiken Sarkophagen*, Wiesbaden 1967, πίν. 16, 19, 551 και 156. Βλ. επίσης G. Valenti Zucchini – M. Bucci, I sarcofagi a figure e a caratero simbolico, *Corpus della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna*, II, Roma 1968, 33-35, πίν. 14d και 15b-c, B. Brenk, *Spätantikes und frühes Christentum, Propyläen Kunst Geschichte*, Frankfurt am Main-Berlin 1980, 133, πίν. 39b.
10. E. Alföldi-Rosenbaum, *The Necropolis of Aene-murium*, Ankara 1971, πίν. XLI.
11. L. De Bruyne, La peinture cimenteriale Constantinienne, *ACIAC* V, εικ. 139, A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Paris 1966, πίν. 86 και 251 και A. Ferrua, Un piccolo ipogeo sull' Appia antica, *RACr* 1963, πίν. 3.
12. K. Weitzmann, *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, Nov. 19, 1977-Febr. 12, 1978, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979.
13. L. De Bruyne, L' imposition des mains dans l' art chrétien ancien. Contribution iconologique à l' histoire du geste, *RACr* 1943, 123.
14. A. Grabar, ό.π., πίν. 251.
15. A. Grabar, ό.π., πίν. 86.
16. D. Dimitrov, Le système décoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra, *CA* XII, 1962, 35-52.

SECULAR THEMES IN PAINTINGS IN A TOMB IN THESSALONIKI

In recent years a number of splendidly decorated tombs have been uncovered in the necropolis of Thessaloniki, their walls covered with allegorical scenes of birds and flowers, eucharistic scenes and funeral suppers, scenes from the Old and New Testament and also painted panels of imitation marble revetment. The occupants of the tombs were undoubtedly among Thessaloniki's wealthiest citizens. The imitation marble revetment on the walls of several funerary monuments represents an attempt to render in paint the luxurious aspect of the public buildings, whose interiors were covered with slabs of multicoloured marble or inlaid ornamentation. This form of decoration has its origins in the second Pompeiian style¹, belongs to the *Inkrustationsstyl* of late antiquity², and is represented in Thessaloniki by eleven tombs dating from the third to the fifth century.

One of the best examples in this group was excavated last spring on a building site at no 7 Dimosthenous St., Ambelokipi, which is part of the ancient west cemetery. Measuring 2.75x1.35x1.75 m, it is the south section of a double, vaulted structure that was found looted and filled in with rubble (fig. 1). It is a chamber tomb, the type of funerary monument most favoured by the bourgeois class in the period after Diocletian³. It contains a horizontal entrance sealed by a marble slab, a projecting stone in the east and the south wall to facilitate descent, and a

* I would like to thank the conservators Y. Konstantinidis and Y. Goussias for their care and enthusiasm in dismantling the wall-paintings, and Y. Miltakakis for producing the drawings of the tomb.

* For notes and figures see the Greek text.

floor of marble slabs (long since removed) with a built pillow at the west end. A large section of the barrel-vault over both tombs is destroyed. The top has been squared off outside by covering the vaults with masonry and a layer of hydraulic mortar to make it waterproof. In this way the wall-paintings were protected and it was possible comfortably to conduct ceremonies connected with the cult of the dead on top of the structure.

The painted decoration survives in good condition. In order to preserve the wall-paintings, which are of exceptional quality, the whole monument has been dismantled section by section and transferred to the Museum of Byzantine Culture, where it will be displayed in its entirety. The murals were dismantled and cleaned with the greatest care and attention by the Ephorate's conservators Yorgos Konstantinidis and Yorgos Goussias. A fine black line runs around the base of the walls, and a red band edged with black defines the springing line of the barrel-vault. Two panels of imitation inlaid decoration cover each of the long walls, and one each of the narrow walls. The inside of the panels is outlined by a white band divided by a fine red line; and a broader band of imitation marble revetment with wavy lines in two shades of green surrounds the outside of the panels. The decorative motifs in the panels consist of lozenges in rectangles alternating with rectangles inside larger rectangles.

On the upper part of the east wall, directly below the entrance, a red band outside a fine black line frames a field of flowers in

which a blue bird with spread wings is pecking at a plant (fig. 2). The scene is an allegory of celestial bliss and complements the one in the arch on the west wall. Below this zone, on a ground which imitates red marble, a green rectangle has been ruled, with wavy black lines forming flame-tips along the shorter sides (fig. 4), as in a wall-painting of a dwelling at Ephesus⁴. Inside this rectangle there is another rectangle, divided by a diagonal black line into two right-angled triangles, one dark, the other lighter green⁵.

On the north wall, on a ground of imitation red marble, is a lozenge framed by a white band divided by a fine red line (fig. 3). The lozenge projects beyond the frame, as in the decoration of the dwelling underneath the Stobi basilica and in the wall-paintings of the Brauron basilica⁶. Then comes a narrow band of bright green, followed by a dark green lozenge, in the centre of which is a circle in two shades of red. The circle is surrounded by decorative wavy lines, as in a mosaic floor from Sparta and in the marble revetment of the Church of St Demetrius⁷.

The rectangular motif is repeated in the other panel on the north wall, and the west wall displays a blue lozenge (fig. 5). In the west arch is a *chi-rho* in a wreath (fig. 6), which appeared for the first time on Constantinian coins⁸ of AD 320-324; this device also appears on the west wall of a group of tombs at Nicaea which must be contemporary⁹. In the centre of the arch a circle encloses a blue and green leafy wreath, which in turn surrounds a red *chi-rho* flanked by two doves with blue and red wings.

The two panels on the south wall repeat the motifs of rectangle and lozenge, complementing those on the north wall.

The decoration of the ceiling is particularly interesting (fig. 7-8): narrow red bands form triangles around squares and are combined into octagons and rosettes as in the mosaic floor of Tomb B1 in the Aнемurium necropolis¹⁰. Inside the octagons are depicted wreaths, similar to those on the ceiling of the Nicerus section of the catacomb of SS. Pietro e Marcellino and in the catacomb in the Via Latina¹¹. These enclose yellow circles along the top of the barrel-vault and green semicircles along the springing line. Inside the circles and semicircles are rosettes or fruit.

All the representations in the tomb are distinguished by the excellent standard of their design and their wide chromatic range. They are the best example of painted imitation marble revetment yet found in Thessaloniki, for they give an extremely convincing rendition of that marble technique. Both the decoration of the walls, with panels containing geometric shapes, and that of the ceiling, with the geometrical division of the surface, clearly have their roots in the secular painting of the fourth century. The only exception to the secular aspect of the decoration is the zone on the east wall and the representation in the arch, which give some indication of the owners' ideological beliefs.

The bird pecking at a plant amidst flowers is an allegorical image of the soul enjoying the carefree tranquillity of Paradise.

The *chi-rho*, which, before the triumph of the Church, was simply an abbreviat-

ed form of Christ's name, appeared for the first time on Constantinian coins of AD 320-324. Until the end of the fourth century it was widely used in painting, sculpture and mosaicwork, as a symbol not only of Christ's victory, but also of imperial power. This is attested by Constantinian coins of AD 325-326, which depict a banner with a *chi-rho* in the upper part, and by the medallion of Honorius, who is portrayed holding a banner with a *chi-rho*¹².

Although the decoration of the tomb is not specifically Christian in character, the presence of the bird on the east wall and the *chi-rho* in the west arch is a clear indication, I think, of the religious preferences and inclinations of the owners, who, part pagan, part Christian, followed the trend of the time and accepted the dominion of Christianity.

The tomb was built and decorated for a distinguished Thessalonikan family, whose members, apart from being economically prosperous, were also intellectually and artistically cultured.

The painting was done by one of the city's most important artists, who must also have painted the scenes from the Old and New Testament in the other tomb. It has been dated to the period of the Beau style (AD 340-370)¹³, which is characterized by eclecticism, elegance, and freedom in its choice of themes. The specific motifs used on the ceiling and its similarities with the ceilings of the Santa Constanza mausoleum¹⁴, the Via Latina catacomb¹⁵ and the Silistra tomb¹⁶ suggest a more precise dating of AD 360-70.

E. MARKI

THEMES DE PEINTURE
SECULIERE D'UNE TOMBE
DE THESSALONIQUE

Plusieurs tombes peintes, d'un admirable ornement, furent découvertes dans la nécropole de Thessalonique tout au long de ces dernières années. Les murs de ces tombes, dont les propriétaires étaient sans aucun doute les Thessaloniciens les plus aisés, sont couverts de scènes allégoriques d'oiseaux et de fleurs, d'images des scènes eucharistiques, de représentations de l'Ancien et du Nouveau Testament, ainsi que de tableaux imitant l'incrustation.

L'imitation de l'incrustation dessinée, rencontrée sur les murs de certains monuments funéraires, tente de rendre en couleurs le faste des bâtiments publics, dont l'intérieur était couvert de plaques luxueuses de marbre ou de décorations encastrées. Cette décoration, qui a son origine dans le II^e style pompéien¹, appartient au célèbre *Inkrustationsstil*² de l'antiquité tardive et est représentée dans la peinture funéraire de Thessalonique par onze tombes qui couvrent une période du III^e au V^e siècles. Un des meilleurs exemples de ce groupe fut fouillé au printemps de 1994, sur un terrain de la rue Démosthénous, de la municipalité d'Ambélokipi, compris dans le cimetière Ouest.

Il s'agit de la tombe Sud, de dimensions 2,75x1,35x1,75 m d'un ensemble voûté et maçonné de deux tombes jumelées, qui a été mis au jour pillée et remplie de gravats (fig. 1). Elle appartient au type "voûte" qui constitue le monument funéraire le plus caractéristique de la classe

bourgeoise³ durant les années après Dioclétien. L'entrée du tombeau était horizontale et s'enfermait d'une plaque en marbre. Il est munie de deux pierres de descente sur les murs Est et Sud et le sol était recouvert de plaques de marbre qui furent retirées et dont la partie Ouest forme un chevet maçonné. Une grande partie de la voûte des deux tombes est détruite. La surface extérieure de cet ensemble tombal présente un aspect plat, obtenu par un revêtement maçonné des voûtes. Une couche de mortier hydraulique rend cette surface imperméable. De cette façon est obtenue non seulement la protection des fresques, mais aussi la libre célébration des rites funèbres en son sommet.

Les ornements peints de la tombe sont relativement bien conservés. Pour que les fresques soient protégées on a décidé de les décoller et de les transporter au Musée de la Civilisation Byzantine. Pour les travaux du démontage ont été responsables les conservateurs de notre Ephorie G. Konstantinidis et G. Goussias.

Une fine ligne noire court le long de la base des murs de la tombe et une bande rouge, encadrée d'une ligne noire, définit la naissance de sa voûte. Deux tableaux imitant des décorations encastrées couvrent les longs côtés, et un seul sur chaque côté court. Les tableaux sont délimités à l'intérieur par une bande blanche, divisée en deux par une fine ligne rouge, alors qu'une bande plus large imitant l'incrustation, avec des lignes vertes ondulées en deux tons, entoure les tableaux du côté extérieur. Les sujets décoratifs des tableaux sont composés de losanges inscrits dans

des rectangles en alternance avec des rectangles inscrits dans d'autres plus grands. Sur la partie haute du mur Est, juste sous l'entrée de la tombe, dans un cadre défini par une bande rouge qui a une fine ligne noire à l'intérieur, figure un fond avec des fleurs, des roses et un oiseau bleu aux ailes déployées picorant une herbe (fig. 2). C'est une allégorie de la félicité paradisiaque et elle correspond à celle de l'arc du mur Ouest. Sous cette frise et dans un fond imité par du marbre rouge, s'inscrit un tableau rectangulaire de couleur verte (fig. 4). Au long des ces côtés courts des lignes noires ondulées forment des extrémités imitant des flammes. Des fresques de ce type furent découvertes à Ephèse⁴. Dans ce premier cadre s'inscrit un deuxième rectangle, à l'intérieur duquel sont dessinés à l'aide d'une ligne diagonale, deux triangles à angles droits et de couleur verte, l'un foncé et l'autre plus clair⁵.

Sur le mur Nord, et dans un fond imité par du marbre rouge, s'inscrit un losange formé d'une bande blanche, qui est divisée par une fine ligne rouge (fig. 3). Le losange dépasse les bords du tableau et un motif pareil a été découvert à l'intérieur de la maison sous la basilique de Stobi et sur les fresques de la basilique de Brauron⁶. Suit une bande fine d'un vert soutenu et un losange d'un vert foncé, et dans son centre s'inscrit un cercle rendu en deux tons de rouge. Le cercle est entouré par des courbes ondulées d'un caractère décoratif, comme on rencontre à des mosaïques de pavement à Sparte et au panneau des fresques à l'imitation d'incrustation à St Démétrios⁷.

Sur l'autre tableau du même mur, le thème du rectangle est répété, alors que sur le mur Ouest, on observe inscrit à nouveau un losange bleu (fig. 5). À l'intérieur de l'arc de ce même mur figure un christogramme inscrit dans une couronne (fig. 6) qu'on rencontre pour la première fois à des monnaies de l'époque de Constantin le Grand⁸ datées de la période 320-324 après J.C. La même représentation du christogramme inscrit dans une couronne figure sur le mur Ouest d'un groupe de tombeaux qui doivent être contemporaines⁹. Au centre de l'arc, un cercle entoure une couronne à feuilles vertes et bleues, à l'intérieur duquel s'inscrit un christogramme rouge, entouré de deux colombes aux plumes bleues et rouges.

Sur les deux tableaux du mur Sud se répète le même thème du rectangle inscrit et du losange, qui se trouvent en place des tableaux du mur Nord.

L'illustration du plafond de la tombe présente un intérêt particulier (fig. 7 et 8); à l'aide de fines lignes rouges sont formés des octogones et des rosaces créés par des triangles, au centre desquels on trouve des carrés. Une telle disposition on rencontre aussi au pavement du tombeau B1 de la nécropole de Anémourion¹⁰. À l'intérieur des octogones s'inscrivent des couronnes à feuilles comme ceux du plafond de la zone de Nikerus dans la catacombe de St Pierre et de St Marcellin de la Via Latina¹¹. Ils englobent des cercles jaunes au sommet de l'arc et des demi-cercles verts à sa naissance, avec, à l'intérieur, des rosaces ou des fruits.

Toutes les représentations de la tombe se distinguent par leur qualité exceptionnelle du dessin, leur grande variété de couleurs et constituent le meilleur exemple, connu jusqu' alors, de peinture avec imitation de l' incrustation à Thessalonique, pour avoir rendu avec grand succès la technique correspondante sur marbre. Tant l' illustration des murs avec des panneaux comportant des dessins géométriques insérés, autant la thématique du plafond avec la division géométrique de sa surface, trouvent sans aucun doute leurs origines dans la peinture séculière du IV^e siècle. Seule exception dans le contenu séculier de ces ornements, est la frise du mur Est et la représentation de l' arc, qui fournissent des indices sur l' idéologie culturelle des propriétaires.

L' oiseau picorant une plante dans un environnement fleuri renvoie à une image allégorique de l' âme, qui jouit insouciant de la paix du Paradis.

Le christogramme (*ligatura*) qui signifiait, avant le triomphe de l' Eglise, le nom du Christ en abrégé, fait son apparition vers 320-324 après J.C. sur les monnaies de Constantin et figure jusqu' à la fin du IV^e siècle sur plusieurs représentations (peinture, sculpture, mosaïques) comme symbole du triomphe non seulement du Christ, mais aussi du pouvoir impérial.

Ceci découle par les monnaies de Constantin de la période 325-326 après J.C. où figure un étendard avec un christogramme sur sa partie haute et par la médaille d' Honorius qui est représenté tenant un étendard avec un christogramme¹².

Bien que l' ornement de la tombe ne pré-

sente pas un caractère vraiment chrétien, la présence de l' oiseau sur le mur Est et du christogramme dans l' arc montrent clairement les préférences religieuses et les tendances de ses propriétaires, qui, en partie ethniques, en partie christianisants, suivent le courant de l' époque, acceptant le rôle souverain du Christianisme.

La tombe fut construite et décorée pour une famille distinguée de Thessalonique, dont les membres portaient incontestablement une instruction intellectuelle et artistique.

Sa peinture est l' oeuvre d' un des peintres les plus importants de la ville qui a dû certainement peindre également l' autre tombe de l' ensemble aux images de l' Ancien et du Nouveau Testament. Elle appartient chronologiquement à la période du beau style (340-370 après J.C.)¹³, qui se caractérise par l' éclectisme, l' élégance et la liberté quant au choix des sujets. Selon la thématique de son plafond, qui présente des similitudes avec le plafond du mausolée de S. Constanza¹⁴, de la catacombe de Via Latina¹⁵ et de la tombe de Silistra¹⁶, sa construction a probablement eu lieu entre 360-370 après J.C.

E. MARKI

** Je remercie les conservateurs Mrs G. Konstantinides et G. Goussias pour l' intérêt et l' attention qu' ils ont montrés durant les travaux du démontage des fresques et Mr G. Miltakakis qui a effectué les dessins du tombeau.*

** Pour les références et les figures voir le text grec.*

ΔΥΟ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΣΕ ΑΓΤΕΙΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΝΑΣΚΑΦΗ
ΤΗΣ ΠΛΑΤΕΙΑΣ ΔΙΟΙΚΗΤΗΡΙΟΥ

Μία από τις μεγαλύτερες σε έκταση ανασκαφές των τελευταίων χρόνων στη Θεσσαλονίκη διεξάγεται στο χώρο της Πλατείας Διοικητηρίου. Ο ανασκαφικός χώρος, όπως έχει διαμορφωθεί σήμερα, καταλαμβάνει όλη σχεδόν την παλιά πλατεία και τμήματα των οδών Ολύμπου, Βενιζέλου και Ι. Δραγούμη. Έχει συνολική έκταση 2.474,31 μ².

Τα ευρήματα της πρώτης ανασκαφικής περιόδου (1990)¹ είχαν αποτελέσει ήδη μια σοβαρότατη ένδειξη για τη σπουδαιότητα του χώρου, ενώ της δεύτερης (1993)² και της τρίτης (1994) απέδειξαν ότι βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σημαντικότατο αρχαιολογικό χώρο στο ιστορικό κέντρο της Θεσσαλονίκης. Η πυκνότητα των οικοδομικών φάσεων, που ερευνήθηκαν σ' αυτό, μας έδωσε τη δυνατότητα για επιστημονικές αναδρομές σχεδόν σ' όλες της περιόδους ζωής και πολιτιστικής έκφρασης της πόλης. Από το σύνολο των κεραμικών ευρημάτων της δεύτερης ανασκαφικής περιόδου³ της Πλατείας Διοικητηρίου επιλέξαμε για παρουσίαση δύο τμήματα αγγείων. Το πρώτο βρέθηκε στις επιχώσεις ενός πρώιμου παλαιοχριστιανικού κτιρίου και το δεύτερο στις επιχώσεις ενός βυζαντινού. Τα δείγματα αυτά αντιπροσωπεύουν δύο μακρινές μεταξύ τους ιστορικές εποχές, τη ρωμαϊκή και την παλαιολόγια περίοδο αντίστοιχα. Ως κριτήρια για την επιλογή τους δεν στάθηκαν ούτε η σπάνια φόρμα τους

Εικ. 1. Κούπα ρωμαϊκών χρόνων.

Fig. 1. Bowl of the Roman period.

Fig. 1. Coupe de l' époque romaine.

—γιατί και τα δύο είναι κούπες, κοινό σχήμα αγγείων σ' όλες τις εποχές— ούτε τα πολυτελή υλικά κατασκευής τους, αλλά τα εικαστικά στοιχεία που σώζονται στην εσωτερική τους επιφάνεια.

1. Κούπα ρωμαϊκών χρόνων (BK. 4493/18)

Υψ. 0,082 μ, δ.χ. 0,20 μ, δ.β. 0,073 μ (εικ. 1)

Συγκολλημένο ανοιχτό αγγείο. Λείπουν μερικά κομμάτια από το χείλος και το σώμα. Ο πηλός είναι λεπτόκοκκος, χρώματος καστανού-πορτοκαλί⁴. Το σώμα της κούπας είναι ημισφαιρικό. Έχει ταινιωτό χείλος. Η βάση είναι χαμηλή, δακτυλιόσχημη με πλατιά επίπεδη στεφάνη. Στο κέντρο της έχει μαστοειδή απόφυση. Σε όλη την εσωτερική και εξωτερική του επιφάνεια το αγγείο φέρει στυλινό καστανέρυθρο επίχρυσμα. Πρόκειται για αγγείο *terra sigillata* τύπου Περγάμου, που χρονολογείται στο τέλος του 1ου αι. μ.Χ. Όμοιου τύπου κούπες βρέθηκαν στην Αγορά της Αθήνας⁵ και στην Πέργαμο⁶.

Στο κέντρο του πυθμένα της κούπας υπάρχει χαραγμένη μια ανθρώπινη μορφή. Πάνω από το κεφάλι της και από διαφορετική οπτική γωνία υπάρχει μια δεύτερη μικρότερη και απλά σχεδιασμένη. Και τα δύο χαράγματα έγιναν μετά από το ψήσιμο του αγγείου. Από την πρώτη ματιά το σχέδιο χαρακτηρίστηκε παιδικό. Για την εξακρίβωση και τεκμηρίωση της αρχικής εκτίμησης του ακιδογραφήματος ως παιδικού, χρειάστηκε να προσφύγουμε στην επισημνή της παιδοψυχιατρικής.

Κύριο χαρακτηριστικό του σχεδίου,

που συνηγορεί στην κατάταξή του ως παιδικού και όχι προϊόντος «ακατέργαστης» τέχνης, είναι η «διαφάνεια»⁷, δηλαδή η απεικόνιση του σώματος της κύριας μορφής κάτω από τα ρούχα. Αυτό



το χαρακτηριστικό παρατηρείται στο σχέδιο παιδιών ηλικίας 4-10 ετών, στάδιο διανοητικού ρεαλισμού κατά τον Luquet⁸. Συγχρόνως όμως η προσπάθεια για προοπτική απόδοση, που διακρίναμε στο σχεδιασμό των χεριών —τα μακριά χέρια της μορφής που λυγίζουν προς τα κάτω σε ορθές γωνίες σχηματίζοντας μια ανοιχτή αγκαλιά— μας βοηθάει να προσδιορίσουμε την ηλικία με σχετικά μεγαλύτερη ακρίβεια, καθώς, πάλι κατά τον Luquet, από τα 12, στο στάδιο του οπτικού ρεαλισμού, το παιδί ανακαλύπτει την προοπτική⁹. Όπως συνάγεται λοιπόν, η ηλικία του μικρού

Εικ. 2. Τμήμα κούπας ύστερων βυζαντινών χρόνων.

Fig. 2. Part of a bowl of the late Byzantine period.

Fig. 2. Fragment de coupe de l' époque byzantine tardive.



καλλιτέχνη θα πρέπει να βρίσκεται στο τέλος του σταδίου του διανοητικού ρεαλισμού και στην αρχή του σταδίου του οπτικού ρεαλισμού, καθώς το σχέδιο ακολουθεί με στοιχειώδη μόνο συνέπεια τους νόμους της προοπτικής.

Τέλος η δευτερεύουσα μορφή, που εικονίζεται πάνω και δεξιά, μπορεί να παριστάνει ένα βρέφος, το οποίο θα μπορούσε να βρίσκεται στην αγκαλιά της κύριας μορφής.

2. Τμήμα κούπας ύστερων βυζαντινών χρόνων (BK. 4493/1)

Σωζ. ύψ. 0,037 μ, δ.β. 0,077 μ (εικ. 2)

Σώζεται η βάση και μέρος του πυθμένα της κούπας. Ο πηλός έχει χρώμα ανοιχτό πορτοκαλί¹⁰. Η βάση της είναι χαμηλή, δακτυλιόσχημη, με ελαφρά καμπύλη επιφάνεια στήριξης. Το επίχρισμα που καλύπτει τη σωζόμενη εσωτερική επιφάνεια είναι άσπρο και η εφυσάλωση ανοιχτοκίτρινη. Πιθανόν η εγχάρακτη διακόσμησή της, στην οποία θα αναφερθούμε εκτενέστερα παρακάτω, να εμπλουτιζόταν με πινελιές πράσινου χρώματος, ίχνη του οποίου διακρίνουμε.

Πάνω στην εσωτερική επιφάνεια του θραύσματος σώζεται εγχάρακτη ανθρωπινή μορφή σε μετωπική στάση δίπλα σ' ένα δένδρο. Είναι άνδρας, νέος και αγένειος. Έχει κοντά μαλλιά. Το κεφάλι του πλαισιώνει φωτοστέφανο. Φορά πλούσια διακοσμημένο ένδυμα. Το θραύσμα είναι σημαντικό, γιατί η σωζόμενη παράσταση στον πυθμένα του αποτελεί το πρώτο ίσως σίγουρο δείγμα απεικόνισης αγίου σε εφυσalωμένη κεραμική. Παραστάσεις αγίων είναι γνωστές στην κεραμική της παλαιοχριστιανικής περιό-

δου¹¹, ενώ στην κεραμική των βυζαντινών χρόνων μόνο κάποιες παραστάσεις κυνοκέφαλων πολεμιστών θεωρήθηκαν ως παραστάσεις του αγίου Χριστόφορου¹². Το γοητευτικό και ίσως τολμηρό συσχετισμό του αγίου της εξεταζόμενης παράστασης με τον άγιο Δημήτριο είναι δύσκολο να αποφύγουμε, μια και είναι τόσο εμφανείς οι ομοιότητές του με άλλες απεικονίσεις του πολιούχου της Θεσσαλονίκης. Η απόδοση του θέματος έγινε κυρίως με λεπτή χάραξη, ενώ η χρήση της χονδρής γραμμής είναι περιορισμένη. Από τα τεχνοτροπικά στοιχεία της παράστασης και ειδικότερα από την

απόδοση του φυλλώματος του δένδρου, που βρίσκεται δεξιά του αγίου, κρίνεται ότι πρόκειται για έργο εργαστηρίου κεραμικής της Θεσσαλονίκης¹³ των ύστερων βυζαντινών χρόνων.

I. O. ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ

* Ευχαριστώ θερμά την κ. Ξένια Χατζοπούλου, ψυχίατρο, ειδικευόμενη παιδοψυχίατρο, επιστημονική συνεργάτιδα της Β' Πανεπιστημιακής Ψυχιατρικής Κλινικής του Α.Π.Θ. για τη βοήθεια και τις υποδείξεις της στην εξέταση του παιδικού σχεδίου, που ήταν χαραγμένο στον πυθμένα της κούπας των ρωμαϊκών χρόνων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. I. O. Κανονίδης, Σωστική ανασκαφή στο χώρο της Πλατείας Κυπρίων Αγωνιστών (Διοικητηρίου), *Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 4, 1990, 259-267.
2. I. O. Κανονίδης, Σωστική ανασκαφή στο χώρο της Πλατείας Κυπρίων Αγωνιστών (Διοικητηρίου), Θεσσαλονίκη 1993, *Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 7, 1993 (υπό εκτύπωση).
3. Βλ. σημ. 2.
4. Munsell 5YR 6/4.
5. H. S. Robinson, *The Athenian Agora, V, Pottery of the Roman Period, Chronology* (Princeton, New Jersey 1959), 29, πίν. 4, 61, 73 (G13, G14), πίν. 5, 66 (G74).
6. C. Meyer-Schlichtmann, Die pergamenischen Sigillata aus der Stadtgrabung von Pergamon, *Pergamenische Forschungen* 6 (Berlin - New York 1988), 107-109, πίν. 31¹⁷⁰.
7. F. De Meridieu, *Το παιδικό σχέδιο* (ελληνική έκδοση), Αθήνα 1981, 39-43, J. Goodnow, *Ta*

παιδιά σχεδιάζουν. Εικόνα του χαρακτήρα και της πνευματικής τους ανάπτυξης (ελληνική έκδοση), Αθήνα 1988, 51-67.

8. F. De Meridieu, ό.π., 39.
9. F. De Meridieu, ό.π., 40-43.
10. Munsell 2.5 YR 6/8.
11. J. W. Hayes, *Late Roman Pottery*, London 1972, 265-266, πίν. 51.
12. V. Zelesskaya, La céramique byzantine des XIII^e-XII^e siècles de Chersonèse, *Recherches sur la céramique byzantine, Actes du colloque organisé par l' Ecole Française d' Athènes et l' Université de Strasbourg II* (Athènes 8-10 avril 1989), Athènes 1989, 143-149, ειδικά 144-145.
13. Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή, Εργαστήριο εφυαλωμένης κεραμικής στη Θεσσαλονίκη, *Αφιέρωμα στη μνήμη Στυλιανού Πελεκανίδη* (Μακεδονικά), Θεσσαλονίκη 1983, 377-388, D. Papanikola-Bakirtzis, The Palaeologan Glazed Pottery of Thessaloniki, *L' art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle, Recueil des rapports du IV^e colloque Serbo-Grec*, Belgrade 1987, 193-204.

TWO INTERESTING
REPRESENTATIONS ON VESSELS
DISCOVERED DURING THE
EXCAVATION OF DIIKITIRIOU
SQUARE

One of the most extensive excavations in Thessaloniki in recent years is being carried out in Diikitirion Square (in front of the Ministry of Macedonia and Thrace). At the moment the site of the excavation takes up almost the whole of the old square and parts of Olymbou, Venizelou, and Ionos Dragoumi Streets, covering a total area of 2,474.31 m².

The finds from the first excavation phase in 1990¹ had already clearly indicated the importance of the site, while those from the second phase in 1993² and the third in 1994 provided further confirmation that this site, in the historical centre of Thessaloniki, is of great archaeological value. The density of its building phases makes it possible to glean scientific data from almost all periods of the city's civic and cultural life. From the ceramic finds made during the second phase of excavations³ (carried out in 1993) I have selected two fragmentary vessels. The first fragment was found in the earthfill of an early Christian building and the second in the earthfill of a Byzantine structure. They represent two widely separated historical periods, the Roman and the Palaeologan. They were selected not because they are unusual in form (both are bowls, a common form in all periods), nor because they are made from expensive materials,

but because of the traces of painted decoration that survive in the interior of both.

**1. Bowl of the Roman Period
(BK. 4493/18)**

Height 0.082 m, rim diam. 0.20 m, base diam. 0.073 m (fig. 1)

This is an open vessel restored from a number of fragments. Some pieces are missing from the rim and the body. The finegrained clay is brownish-orange in colour⁴. The body is hemispherical, the rim band-shaped. The low ring base has a broad, flat foot and a nipple in the centre. The whole surface, inside and out, is covered with shiny reddish-brown slip. This is a *terra sigillata* vessel of the Pergamon type and is dated to the end of the first century AD. Bowls of the same type have been found in the Athens Agora⁵ and at Pergamon⁶.

A human figure is engraved in the middle of the bottom, with a smaller figure, drawn more simply and from a different angle, above its head. Both engravings were done after the bowl was fired. At first sight they seemed to be the work of a child, and in order to verify this initial impression, a child psychiatrist was consulted.

The salient feature that suggests it is indeed a child's handiwork, rather than being an example of crude "art", is the "transparency"⁷, i.e. the fact that the body of the larger figure is drawn underneath the clothes. This is typical of drawings produced by children between the ages of about four and ten years, which Luquet terms the stage of "intellectual

realism”⁸. At the same time, an obvious attempt at perspective in the rendition of the arms –long arms bent downwards at right angles, resembling an open embrace– makes it possible to determine the child’s age rather more closely, for, again according to Luquet, from twelve is the stage of visual realism, when a child discovers perspective⁹. Consequently our young artist must have been at the end of the stage of intellectual realism and at the beginning of the stage of visual realism, for the drawing applies the laws of perspective only in the most inconsistent and elementary way.

The smaller figure drawn above and to the right of the larger may signify a baby being held by the larger figure.

2. Part of a Bowl of the Late Byzantine Period (BK. 4493/1)

Surv. height 0.037 m, base diam. 0.077 m (fig. 2)

The base and part of the bottom survive. The clay is pale orange in colour¹⁰. The low ring base has a slightly curving foot. The slip which covers the interior surface of the surviving fragment is white and the glaze pale yellow. The engraved decoration, which is discussed below, was probably enriched with brushstrokes of green paint, traces of which are still visible.

On the interior surface of the fragment a human figure is engraved in a frontal position beside a tree. It is a young, beardless, short-haired man in elaborately decorated garb. His head is framed by a halo. This fragment is especially important because it is probably the earliest definite

example of the depiction of a saint on glazed pottery. There is evidence of representations of saints on pottery of the early Christian period¹¹, while in Byzantine pottery only certain depictions of dog-headed warriors have been interpreted as representing St Christopher¹². It is hard to avoid the temptation rather presumptuously to identify the figure as St Demetrius, because its resemblance to other portraits of Thessaloniki’s patron saint is so striking. The engraving was done mainly with a fine point, with limited use of the gouge. Certain aspects of style, notably the rendering of the foliage on the tree to the right of the saint, suggest that the item was produced by a Thessaloniki workshop in the late Byzantine period¹³.

I. O. KANONIDIS

** I would like to express my warm thanks to Mrs Xenia Chatzopoulou, a child psychiatrist and associate of the Second Psychiatric Clinic of the Aristotle University of Thessaloniki, for her assistance and comments in the examination of the child’s drawing which was found engraved in the bottom of the bowl from the Roman period.*

** For notes and figures see the Greek text.*

DEUX REPRESENTATIONS INTERESSANTES SUR DES VASES EN PROVENANCE DE FOUILLES DE LA PLACE DIKITIRIOU

Une des fouilles les plus importantes de ces dernières années à Thessalonique a eu lieu sur la place Diikiritiou. L'espace actuellement en fouilles occupe la quasi totalité de l'ancienne place et une partie des rues Olympou, Venizelou et I. Dragoumi. Au total comporte une surface de 2.474,31 m².

Les trouvailles archéologiques de la première phase de fouilles en 1990¹ nous ont amené à suggérer qu'il s'agissait d'un site important, tandis que ceux de la deuxième phase en 1993² et de la troisième en 1994 ont prouvé qu'il s'agit d'un site archéologique hautement important dans le centre historique de Thessalonique. La densité de ses phases successives de constructions nous a fourni la possibilité de rétrospections scientifiques sur presque toutes les périodes de la vie et de l'expression culturelle de la ville.

Sur l'ensemble des trouvailles en céramique de la deuxième période³ des fouilles de la place Diikiritiou, nous avons choisi de présenter deux tessons de vases. Le premier a été découvert dans les remblais d'un édifice paléochrétien tandis que le deuxième correspond à un bâtiment byzantin. Ces fragments appartiennent à deux époques éloignées entre elles, l'époque romaine et l'époque paléologue, respectivement. Les critères de leur choix n'ont rien à voir, ni avec leur forme rare – tous les deux sont des cou-

pes, forme commune de vases de toutes époques – ni avec le luxe de leur matière, mais plutôt avec les éléments figuratifs conservés sur leur surface intérieure.

1. Coupe des temps romains (BK 4493/18)

H. 0.082 m, diam. bord 0,20 m, diam. base 0,073 m (fig. 1)

Vase ouvert recollé. Il y manque quelques morceaux du bord et de la panse. L'argile est de grain fin, de couleur marron orangé⁴. La panse de la coupe est semi-sphérique. Elle a un bord avec ruban. La base est basse, annulaire avec anneau plat et large. En son centre, il y a une apophyse en forme de mamelle. Sur toute sa surface intérieure et extérieure, le vase porte un vernis d'une couleur marron-rouge. Il s'agit d'un vase *terra sigillata* de type de Pergame, daté de la fin du I^{er} siècle après J. C. Des coupes de tel type ont été découvertes à l'Agora d'Athènes⁵ et à Pergame⁶. Sur le fond, au centre de la coupe, existe gravée une figure humaine. Au dessus de sa tête, sous un angle optique différent, on observe une deuxième figure plus petite et dessinée de façon sommaire. Les deux gravures ont été faites après cuisson du vase. Au premier coup d'oeil, le dessin fut désigné comme enfantin. Pour vérification et preuve de l'évaluation initiale du dessin gravé à l'aiguille, nous avons eu recours à la pédopsychiatrie. La caractéristique principale du dessin, qui plaide en faveur de sa désignation comme enfantin et non pas comme produit d'un art "brut", est sa "transparence"⁷, c'est-à-dire la représentation du

corps de la figure principale sous les habits. C'est une caractéristique des dessins d'enfants de 4-10 ans, au stade du réalisme intellectuel, selon Luquet⁸. Parallèlement, l'effort au niveau de la perspective, qu'on a observé sur le dessin des bras – des bras particulièrement longs pliés vers le bas et dessinant des angles droits, qui restituent une personne “à bras ouverts” – nous aide à définir l'âge avec plus de précision. Or, encore selon Luquet, dès l'âge de 12 ans, au stade du réalisme visuel, l'enfant découvre la perspective⁹. Par conséquent, l'âge du jeune artiste doit se situer à la fin du stade du réalisme intellectuel et au début du réalisme visuel, puisque le dessin poursuit les lois de la perspective avec une logique rudimentaire. Enfin, la figure secondaire, qui se situe en haut à droite, peut représenter un nourrisson, éventuellement dans les bras de la figure principale.

2. Tesson des années byzantines postérieures (BK. 4493/1)

H. du tesson 0,037 m, diam. de base 0,077 m (fig. 2)
Sont conservées la base et une partie du fond de la coupe. L'argile est de couleur orangée claire¹⁰. La base est basse, annulaire, avec une surface d'appui légèrement courbée. Le vernis qui couvre la paroi intérieure est blanc et la glaçure jaune clair. Il est probable que sa décoration gravée, dont nous parlerons plus en détail plus loin, était enrichie de coups de pinceau de couleur verte, des traces restant visibles. Sur la surface intérieure du tesson est conservée une figure humaine représentée en face, à côté d'un arbre. Il s'agit d'un

homme jeune et imberbe. Il a ses cheveux courts. Sa tête est entourée d'une auréole. Il porte un habit richement décoré. Ce fragment est important, car la représentation conservée dans son fond, constitue le premier témoignage sûr, de figure de saint sur céramique en glaçure. Les peintures de saints sont connues dans la céramique de la période paléochrétienne¹¹ tandis que dans la céramique byzantine seulement quelques représentations des guerriers cynocéphales furent considérées comme étant celles de St Christophe¹². Il est difficile d'éviter le rapprochement alléchant et audacieux du saint de la représentation examinée avec St Démétrios car ses ressemblances avec d'autres représentations du Protecteur de Thessalonique sont distinctes. La restitution du sujet a été faite surtout par gravure fine, alors que l'utilisation de la ligne épaisse est limitée. D'après les éléments de style de la représentation et plus particulièrement la restitution du feuillage de l'arbre situé à droite du saint, il s'agit d'une oeuvre d'atelier de céramique de Thessalonique¹³ de l'époque byzantine tardive.

I. O. KANONIDIS

** Je remercie vivement pour son aide et ses conseils lors de l'examen de ce dessin enfantin, qui a été gravé au fond de la coupe de l'époque romaine, Mme Xenia Hatzopoulou, psychiatre, spécialisée en pédopsychiatrie, collaboratrice scientifique de la Clinique Psychiatrique II de l'Université Aristote de Thessalonique.*

** Pour les références et les figures voir le text grec.*

Εικ. 1. Ο απόστολος Ματθαίος.
Εικ. 2. Ο απόστολος Ιάκωβος.
Εικ. 3. Ο απόστολος Λουκάς.

Fig. 1. St Matthew.
Fig. 2. St James.
Fig. 3. St Luke.

Fig. 1. L'apôtre Mathieu.
Fig. 2. L'apôtre Jacques.
Fig. 3. L'apôtre Luc.



Η ΤΥΧΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΣΤΗΝ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΟΥΜΕΝΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Μεταξύ των εικόνων της Θεσσαλονίκης που επέστρεψαν τον Ιούνιο του 1994 στο νέο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού από το Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, όπου και φυλάσσονταν τα τελευταία 78 περίπου χρόνια, περιλαμβάνονται και τρεις εικόνες που απεικονίζουν τους αποστόλους Ματθαίο (BM 2079, T668), Ιάκωβο (BM 2076, T 672) και Λουκά (BM 2077, T 670) (εικ. 1-3). Η όμοια τέχνη και οι παραπλήσιες διαστάσεις τους μαρτυρούν για την κοινή προέλευσή τους από το ίδιο επιστύλιο τέμπλου. Μετά τον καθαρισμό τους, με ευχάριστη έκπληξη διαπιστώθηκε πως ταίριαζαν με δύο εικόνες αποστόλων, του Πέτρου και του Θωμά, της Συλλογής εικόνων της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης (εικ. 4-5). Οι πέντε εικόνες μπορούν να χρονολογηθούν στα τέλη του 16ου αι.¹

Ο γρίφος αρχίζει με τη διαπίστωση ότι οι εικόνες αυτές περισυλλέχθηκαν από τρεις διαφορετικούς ναούς της Θεσσαλονίκης: οι δύο εικόνες της Δημοτικής Πινακοθήκης από τον κοιμητηριακό ναό της Ευαγγελίστριας, ενώ αυτές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού από τους ναούς της Ανάληψης και του Αγίου Δημητρίου, σύμφωνα με τις σχετικές σημειώσεις στο βιβλίο καταγραφών του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Βρισκόμαστε λοιπόν μπροστά στο περίπλοκο και μάλλον αξεδιάλυτο θέμα της αρχικής προέλευσης των πέντε εικόνων του 16ου αι., γιατί είναι βέβαιο πως εναποτέ-

θηκαν στους παραπάνω ναούς από κά-
που αλλού. Αρκεί να θυμηθούμε πως ο
κοιμητηριακός ναός του νεκροταφείου
της Ευαγγελίστριας ιδρύθηκε το 1875 ή
λίγο αργότερα², ο ναός της Ανάληψης
θεμελιώθηκε το 1894³, ενώ ο ναός του
Αγίου Δημητρίου είχε μετατραπεί σε
τζαμί από το 1491 και αποδόθηκε ξανά
στη χριστιανική λατρεία μετά την απε-
λευθέρωση της Θεσσαλονίκης το 1912.
Η περίπτωση του διασκορπισμού των
πέντε εικόνων από τον αρχικό ναό στον
οποίο βρίσκονταν και η εναπόθεσή τους
σε τρεις διαφορετικές εκκλησίες, αν και
δεν είναι μοναδική, ωστόσο είναι ιδιαίτε-
ρα διδακτική για την τύχη των εικόνων
της πόλης κατά την τουρκοκρατία και
ιδιαίτερα την όψιμη. Ανάλογο παρά-
δειγμα προσφέρει η εικόνα της δεξιο-
κρατούσας Παναγίας, η οποία σήμερα

εκτίθεται στη μόνιμη έκθεση στο Λευκό
Πύργο. Η εικόνα χρονολογείται γύρω
στο 1200. Το 18ο αι. αποτέλεσε το κε-
ντρικό διάχωρο μιας νέας μεγαλύτερης
εικόνας με σκηνές του Βίου της αγίας
Παρασκευής ολόγυρα, προφανώς διότι,
λόγω της κακής κατάστασης διατήρη-
σής της, θεωρήθηκε ότι απεικονίζει την
εν λόγω αγία⁴. Για τον ίδιο λόγο μετα-
φέρθηκε και στον ομώνυμο κοιμητη-
ριακό ναό του νεκροταφείου της Αγίας
Παρασκευής, ο οποίος θεμελιώθηκε το
1897 και εγκαινιάσθηκε το 1914⁵.

Η «περιπλάνηση» αυτή των εικόνων,
τουλάχιστον κατά τον τελευταίο αιώνα
της τουρκοκρατίας, θα πρέπει να συν-
δεθεί με την απότομη αύξηση του αριθ-
μού των εκκλησιών που κτίστηκαν στην
πόλη μετά το διάταγμα Χάττι Χουμαγι-
ούν (1856) του οθωμανικού κράτους, το

2



3



οποίο επέτρεπε –σε αντίθεση με τα ως τότε ισχύοντα– να ιδρύονται εκκλησίες ακόμη και εκεί όπου δεν υπήρχαν πριν⁶. Προέκυψαν συνεπώς αυξημένες ανάγκες εφοδιασμού των νεότευκτων εκκλησιών με εικόνες για τον καλλωπισμό τους και τις τελούμενες ιερουργίες. Ένα μέρος των απαιτούμενων εικόνων φαίνεται ότι καλύφθηκε με τη μεταφορά παλαιότερων εικόνων. Για παράδειγμα, στον κοιμητηριακό ναό της Ευαγγελίστριας, που ιδρύθηκε γύρω στο 1875, μεταφέρθηκαν περί τις 18 παλαιότερες εικόνες (χρονολογούνται από το 14ο ως τα μέσα του 19ου αι.). Παρόμοιες ανάγκες πρέπει να προέκυψαν και μετά την απελευθέρωση της πόλης (1912), όταν αποδόθηκαν στη χριστιανική λατρεία οι βυζαντινοί ναοί που είχαν μετατραπεί κατά την τουρκοκρατία σε μουσουλμανικά τεμένη και φυσικά είχαν απογυμνωθεί από όλα τα κινητά τους κειμήλια.

Από πού όμως μεταφέρθηκαν οι παλαιές εικόνες στους νεότευκτους ναούς, καθώς και στους βυζαντινούς που επαναλειτούργησαν από το 1912; Μεγάλο μέρος πρέπει να προήλθε από τους ναούς που είχαν παραμείνει στα χέρια των χριστιανών κατά την τουρκοκρατία, ενώ ένας αριθμός πρέπει να οφείλεται σε δωρεές ευσεβών ενοριτών. Φαίνεται βέβαιο πως εικόνες και κειμήλια των βυζαντινών ναών της πόλης, που μετατρέπονταν σε τζαμιά κατά την πρώιμη τουρκοκρατία, περισυλλέγονταν και διαφυλάσσονταν σε ναούς που εξακολουθούσαν να λειτουργούν αλλά και σε σπήτια ενοριτών και επιτρόπων⁷. Επιστρέφοντας στις πέντε εικόνες αποστόλων από το ίδιο επιστόλιο τέμπλου του ύστερου

4



16ου αι., οι οποίες φιλοξενούνται σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και στη Δημοτική Πινακοθήκη Θεσσαλονίκης, καταλήγουμε στο μελαγχολικό συμπέρασμα πως είναι μάλλον αδύνατο να εντοπίσουμε το ναό για τον οποίο αρχικά κατασκευάστηκαν, πράγμα που δυστυχώς ισχύει για την πλειοψηφία των εικόνων της Θεσσαλονίκης. Μόνη εξαίρεση αποτελούν οι εικόνες της Ιεράς Μονής Βλατάδων που παρέμεινε σε λειτουργία σ' ολόκληρη σχεδόν την περίοδο της τουρκοκρατίας και στην οποία εναποτέθηκαν κατά καιρούς και εικόνες από τα μετόχια της⁸.

A. ΤΟΥΡΤΑ



Εικ. 4. Ο απόστολος Πέτρος.

Εικ. 5. Ο απόστολος Θωμάς.

Fig. 4. St Peter.

Fig. 5. St Thomas.

Fig. 4. L' apôtre Pierre.

Fig. 5. L' apôtre Thomas.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, Κατάλογος έκθεσης, Δημήτρια ΚΖ', Ροτόντα 19 Οκτωβρίου - 19 Νοεμβρίου 1992, Θεσσαλονίκη 1992, 70 κ.ε., αρ. 4 και 5.
2. Ε. Κακουλίδου, *Νεκροταφείον της Ελληνικής Ορθοδόξου Κοινότητος Θεσσαλονίκης, Ευαγγελίστρια, Α'*, Θεσσαλονίκη 1985. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, *Θρησκευτική αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την τελευταία φάση της τουρκοκρατίας (1839-1912)*, Θεσσαλονίκη 1989, 160 κ.ε.
3. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, ό.π., 217 κ.ε.
4. Α. Τούρτα, *Εικόνα δεξιοκρατούσας Παναγίας στη Θεσσαλονίκη, «Ευφρόσυνον», Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992, 607 κ.ε.

5. Θ. Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου, ό.π., 243 κ.ε.
6. Μ. Καμπούρη-Βαμβούκου, *Η εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στη Μακεδονία μετά την Άλωση (1453-1912)*, στο συλλογικό έργο *Μακεδονία, Αρχαιολογία-Πολιτισμός, Β'*, έκδ. Ελληνικής Εθνικής Γραμμής, Αθήνα 1993, 202 κ.ε.
7. Γ. Στογιάγλου, *Ο εν Θεσσαλονίκη ναός της Παναγούδας εξ ανεκδότων πηγών (1757-1905)*, *ΕΕΘΣ* 19, 1974, 389.
8. Α. Τούρτα, *Σκενοφυλάκιο Ιεράς Μονής Βλατάδων*, Αθήνα 1994, 11 κ.ε.

THE FATE OF THESSALONIKI'S ICONS UNDER THE OTTOMANS

Among the icons returned by the Byzantine Museum in Athens (where they have been for the last 78 years) to the new Museum of Byzantine Culture in June 1994 are three images of the Apostles Matthew (BM 2079, T 668), James (BM 2076, T 672) and Luke (BM 2077, T 670) (fig. 1-3). Their similar style and dimensions indicate that all three originally belonged to the epistyle of the same chancel screen. After they had been cleaned, it was a pleasant surprise to find that they match two icons, of Peter and Thomas, in the collection of Thessaloniki's Municipal Art Gallery (fig. 4-5). All five are dated to the end of the sixteenth century¹.

The mystery began when it was realized that the icons had been taken from three different churches in Thessaloniki: the two in the Art Gallery came from the Church of Our Lady of the Annunciation in Evangelistria cemetery, and those in the Museum from the Church of the Ascension and the Church of St Demetrius, according to notes in the register of the Byzantine Museum in Athens. So we are faced with the complex, and probably insoluble, problem of the origin of these five sixteenth-century icons. They were certainly taken to the above-mentioned churches from elsewhere, for the cemetery Church of Our Lady of the Annunciation was built in 1875 or soon afterwards², the Church of the Ascension in 1894³, and the Church of St

* For notes and figures see the Greek text.

Demetrius was converted into a mosque in 1491 and restored to Christian worship only after Thessaloniki was liberated in 1912.

The dispersal of these five icons from their original location to three different churches is not a unique case, yet it tells us a great deal about the fate of the city's icons during, and particularly towards the end of the Ottoman period. The icon of the Virgin holding the Child on her right side, which is now on permanent exhibition in the White Tower, is a similar case. Dated to c. 1200, in the eighteenth century it was used as the central panel of a newer, larger icon surrounded by scenes from the Life of St Paraskevi, the apparent reason being that, owing to its poor state of preservation, it was thought to be an icon of her⁴. For the same reason it was later transferred to the cemetery Church of St Paraskevi, which was founded in 1897 and consecrated in 1914⁵.

These peregrinations on the part of the icons towards the end of the Ottoman period must have been connected with the sudden increase in the number of churches that were built in Thessaloniki at that time. It was an effect of the *Hattı Hümayun*, a reforming decree promulgated by the Ottoman government in 1856, which permitted churches to be built where none had existed before⁶. The newly-built churches needed icons, both for decoration and to serve liturgical needs, and it seems that a partial solution was to transfer icons from other churches. The cemetery Church of Our

Lady of the Annunciation, for instance, received some eighteen old icons, dating from the fourteenth to the mid-nineteenth century. A similar need must also have arisen after the city was liberated in 1912, when the Byzantine churches that had hitherto been used as mosques (and thus stripped of their movable decoration) were restored to Christian worship.

The question is, where did the icons come from in these cases? Many must have been transferred from the churches that had remained in Christian hands during the Ottoman period; others would have been donated by pious parishioners. It seems certain that icons and other precious artefacts were collected and removed from the churches that were converted into mosques in the early days of Ottoman rule and kept in churches that were still functioning as such, and also in the homes of parishioners and churchwardens⁷.

To return to the five late sixteenth-century icons of apostles from the same chancel screen epistyle, one must sadly conclude that we shall probably never know for which church they were originally made; and the same unfortunately applies to most of Thessaloniki's icons. The only exceptions are the icons of Vlatadon Monastery, an institution which continued to function almost throughout the Ottoman period, and at various times gave a home to icons belonging to its dependencies⁸.

LE SORT DES ICONES A THESSALONIQUE PENDANT L' OCCUPATION TURQUE

Parmi les icônes de Thessalonique rendues en juin 1994 au Musée de la Civilisation Byzantine par le Musée Byzantin d' Athènes, où elles étaient gardées depuis près de 78 ans, il en existe trois qui représentent les apôtres Mathieu (BM 2079, T 668), Jacques (BM 2076, T 672) et Luc (BM 2077, T 670) (fig. 1-3). Leur style identique et leurs dimensions approchantes attestent leur origine commune, du même épistyle d' un templon. Après leur nettoyage, il fut remarqué avec surprise qu' elles s' accordaient parfaitement avec deux autres icônes d' apôtres, Pierre et Thomas, de la collection d' icônes de la Pinacothèque Municipale de Thessalonique (fig. 4-5). Les cinq icônes peuvent être datées de la fin du XVI^e siècle¹.

Dès que nous nous avons aperçu que les cinq icônes ont été recueillies de trois églises différentes de Thessalonique, a débuté notre problématique à savoir: les deux icônes de la Pinacothèque Municipale proviennent de l' église cimenteriale d' Evangelistria, tandis que celles du Musée de Civilisation Byzantine proviennent des églises d' Analypsis (Assomption) et de St Démétrios, selon les mentions portées dans le livre d' enregistrements du Musée Byzantin d' Athènes. Nous nous trouvons donc devant le problème compliqué et probablement non résolu de la provenance initiale des cinq icônes du XVI^e siècle. Car il est certain

qu' elles furent déposées dans les églises précitées mais venaient d' ailleurs. Il suffit de se souvenir que l' église du cimetière d' Evangelistria fut inaugurée en 1875 ou peu après², l' église d' Analypsis fut fondée en 1894³, alors que l' église de St Démétrios était transformée en mosquée dès 1491 et rendue au culte chrétien à nouveau, après la libération de Thessalonique en 1912.

Le cas de l' éparpillement des cinq icônes de l' église où elles se trouvaient initialement et leur dépôt en trois églises différentes n' est certes pas unique, mais reste néanmoins instructif quant au sort des icônes de la ville pendant l' occupation turque, particulièrement pendant l' époque tardive. Un exemple identique est celui de l' icône de la Vierge portant l' Enfant de son bras droit, aujourd'hui exposée dans le musée de la Tour Blanche. L' icône est datée d' environ 1200. Au XVIII^e siècle, elle a constitué le panneau central d' une nouvelle icône plus grande, qui était entourée de scènes de la vie de Sainte Paraskevi. A cause de son mauvais état de conservation l' icône a été estimée comme la représentation de la dite Sainte⁴. Pour la même raison, elle fut transportée à l' église du cimetière de Sainte Paraskevi, qui a été fondée en 1897 et inaugurée en 1914⁵.

Cette course errante des icônes, au moins durant le dernier siècle de l' occupation turque, doit être liée à l' augmentation subite du nombre d' églises construites dans la ville après le décret *Chatti Choumayoun* (1856) de l' Etat Ottoman, qui permettait – contrairement aux lois

en vigueur jusqu' alors – la fondation d' églises même là, où il n' en existait pas auparavant⁶. Il fut créé alors un besoin croissant d' approvisionnement des églises nouvellement bâties en icônes, pour leur embellissement et pour célébrer les messes. Ce besoin fut en partie comblé par le transport d' icônes plus anciennes. A l' église du cimetière d' Evangelistria, fondée en 1875, par exemple, furent transportées environ 18 icônes plus anciennes (elles sont datées du X^{IV}e au milieu du X^{IX}e siècle). Des besoins similaires ont dû être créés également après la libération de la ville (1912), quand les églises byzantines, transformées pendant l' occupation turque en mosquées musulmanes et bien sûr dépouillées de toutes leurs reliques mobiles, furent rendues au culte chrétien.

Mais d' où venaient les anciennes icônes transportées dans les nouvelles églises, ainsi que dans les églises byzantines réouvertes à partir de 1912? Une grande partie a dû provenir des églises restées entre les mains des chrétiens pendant l' occupation turque, alors qu' un certain nombre ont dû être acquises, grâce aux dons de paroissiens pieux. Il semble certain que des icônes et reliques d' églises byzantines de la ville transformées en mosquées pendant les premiers siècles de l' occupation turque étaient recueillies et gardées dans des églises toujours en fonctionnement, mais aussi dans des maisons des paroissiens et marguilliers⁷. Revenant aux cinq icônes des apôtres du même épistyle de la fin du X^{VI}e siècle, aujourd' hui exposées au

Musée de la Civilisation Byzantine et à la Pinacothèque Municipale de Thessalonique, nous concluons tristement qu' il est impossible de localiser l' église pour laquelle elles furent initialement fabriquées, conclusion certainement valable pour la majorité des icônes de Thessalonique. Seule exception à la règle, les icônes du Monastère de Vlatadès, maintenu en fonctionnement durant la quasitotalité de la période d' occupation turque, et qui a accueilli par moments des icônes en provenance de ses métochia⁸.

A. TOURTA

** Pour les références et les figures voir le text grec.*

Ο ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ «ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ. ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ»

Ο σχεδιασμός της έκθεσης εγκαινίων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού ξεκίνησε ήδη από το 1993 με την προσμονή για την επιστροφή των βυζαντινών και μεταβυζαντινών αρχαιοτήτων της Θεσσαλονίκης και την υποδοχή τους μέσα στο νέο μουσείο της πόλης. Ως χώρος φιλοξενίας της επιλέχθηκε η πρώτη από τις τυπικές αίθουσες που προορίζονται για τη μόνιμη μουσειακή έκθεση, κυρίως επειδή κάλυπτε τις ανάγκες των εγκαινίων και της πρώτης επαφής του κοινού με το νέο μουσείο, παρά για τις ιδανικές συνθήκες που προσέφερε σε μια προσωρινή έκθεση ευαίσθητων καλλιτεχνημάτων μικρής κλίμακας.

Η θεματογραφία της έκθεσης πλέκεται σαν ένας περίπατος του επισκέπτη με θέα τους θησαυρούς της Βυζαντινής Θεσσαλονίκης και φόντο την ίδια την πόλη. Η μεγάλη φωτογραφία του λιμανιού κατά το 1916, μια αναφορά στην αφετηρία του ταξιδιού, εισάγει στην έκθεση. Οι δύο φωτογραφίες των εσωτερικών των ναών Αγίου Δημητρίου και Αγίας Σοφίας κατά την ίδια εποχή δημιουργούν στάσεις και οριοθετούν την πορεία. Η οργάνωση των εκθεμάτων στο χώρο, με κριτήρια καθαρά αισθητικά, τονίζει τον προτεινόμενο «περίπατο» και τις στάσεις: στις τρεις γωνίες της αίθουσας δημιουργούνται «αγκαλιές» που φιλοξενούν περιμετρικά ομάδες εικόνων και γλυπτών. Σε επίπεδα εκτός της περιμέτρου των τοι-

Εικ. 1. Αποψη της έκθεσης.

Fig. 1. View of the exhibition.

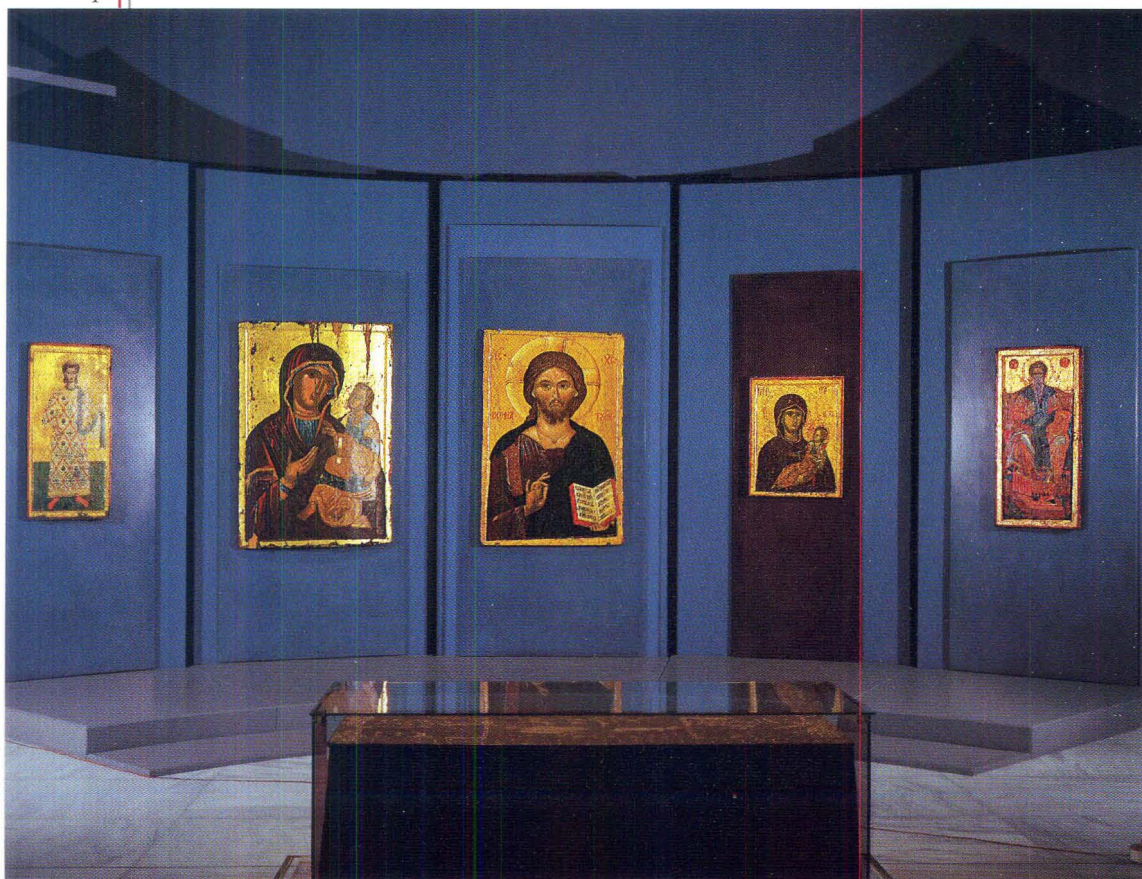
Fig. 1. Vue de l'exposition.

χωμάτων τοποθετούνται ελεύθερα μια κρυστάλλινη προθήκη και εικόνες, με σκοπό να προσδώσουν κίνηση και ζωντάνια στο χώρο. Η παρουσίαση των εκθεμάτων, με άμεσο και λιτό τρόπο, ακολουθεί αυτή τη διπλή αντιμετώπιση πορείας και στάσης: οι εικόνες και τα γλυπτά που εκτίθενται περιμετρικά στηρίζονται επάνω σε φόντα συμπαγή και θαμπα, ενώ όσα εκτίθενται ελεύθερα στηρίζονται με τρόπο κατά το δυνατόν ανάλαφρο, σαν να αιωρούνται.

Οι συνθέσεις των έργων κατά ομάδες αποβλέπουν σε ένα καλό αισθητικό αποτέλεσμα, ενώ παράλληλα επιχειρούν αναφορές σε αρχικές χρήσεις και θέσεις.

Καθώς εισέρχεται ο επισκέπτης, αντικρίζει ελεύθερες στο χώρο δύο αξιόλογες αμφιπρόσωπες εικόνες με λεπτά μπρούτζινα στηρίγματα. Παραδίπλα, μια σύνθεση με βημόθυρα και τρεις αποστολικές εικόνες επιστυλίου, μπροστά από ένα βήλο κόκκινου υφάσματος, αναφέρεται σε τέμπλο ναού. Στη μέση του τοίχου της αίθουσας επάνω σε μια ημικυκλική πλάτη, που θυμίζει κόγχη, αναπτύσσεται μια σειρά από έξοχες εικόνες με κέντρο της σύνθεσης την εικόνα του Παντοκράτορα «Η Σοφία του Θεού» (εικ. 1). Μπροστά της προβάλλεται μέσα σε μια κρυστάλλινη προθήκη ο περίφημος χρυσοκέντητος «επιτάφιος

1



της Θεσσαλονίκης». Η γωνιακή σύνθεση με εικόνες σε διάφορα επίπεδα κορυφώνεται στον άξονα με ένα σύνολο που υπαινίσσεται τέμπλο ναού –χαμηλά βημόθυρα, ψηλότερα ένα τμήμα επισυλίου τέμπλου και ακόμη πιο ψηλά ένας σταυρός με τα λυπηρά του (εικ. 2). Απέναντι, κλείνει ο κύκλος των εικόνων με μια σύνθεση επάνω σε ξύλινα φόντα, που διαμορφώνουν αφαιρετικά μια κόγχη, και μπροστά της μια εικόνα Παντοκράτορα δίπλα σε μεταξωτό χρυσαφί βήλο. Στον τοίχο ανάμεσα από τα δύο ανοίγματα της αίθουσας αναπτύσσεται η σύνθεση των γλυπτών που παρουσιάζονται με τρόπο αισθητικό, σε τέτοιες θέσεις και σχέσεις μεταξύ τους ώστε να υπαινίσσεται αφαιρετικά η πρωταρχική τους χρήση στο ναό. Οι ανάγλυφες πλάκες της παλαιοχριστιανικής βασιλικής του αγίου Μηνά τοποθετούνται ψηλά σε μια σειρά που δηλώνει υπαινικτικά την προέλευσή τους από το «ζωοφόρο» κοσμήτη του ναού. Η ανάγλυφη εικόνα της «Δεομένης» και το θωράκιο επάνω σε λιτές μαρμάρινες βάσεις, η πλάκα σαρκοφάγου και οι δύο επιγραφές επάνω σε ειδικά σχεδιασμένες κτιστές βάσεις παρουσιάζονται σε ύψος ανάλογο με την αρχική τους θέση στο ναό.

Οι εικόνες και τα χρυσοκεντήματα που εκτίθενται σε αυτή την έκθεση, έργα περιορισμένων διαστάσεων, πολύτιμα, «θερμά» και ευαίσθητα, είχαν ανάγκη από ειδικές συνθήκες παρουσίασης –όχι μόνο για τη σωστή διατήρησή τους αλλά και για την αισθητική ανάδειξή τους– αναζητούσαν ένα περιβάλλον με ποιοτικές αξίες, ανάλογες με εκείνες του πρω-

ταρχικού-αυθεντικού. Καθώς η αίθουσα του μουσείου, που κλήθηκε να τα φιλοξενήσει, προσέφερε συνθήκες όχι και πολύ κατάλληλες για τα συγκεκριμένα εκθέματα, έπρεπε να διευθετηθεί ανάλογα. Η πρώτη τάση ήταν να επιχειρηθεί μια επέμβαση ριζική που θα αντιμετώπιζε τη δεδομένη αίθουσα ως κέλυφος και θα δημιουργούσε έναν άλλο «χώρο μέσα στο χώρο». Το γεγονός όμως ότι πρόκειται για μια έκθεση, που θα λειτουργήσει εντελώς προσωρινά, οδήγησε στην απόφαση να εκτελεστούν μόνον ορισμένες απαραίτητες επεμβάσεις στο χώρο ως μια «μέση λύση», όχι οπωσδήποτε η καλύτερη. Ψευδοροφές από τεντωμένη μεμβράνη κάλυψαν στις δύο πλευρές της αίθουσας τις υπερυψωμένες οροφές με τους φεγγίτες, με σκοπό να περιορίσουν το έντονο φως ημέρας και το υπερβολικό ύψος. Πρόσθετα ελαφρά δοκάρια αλουμινίου τοποθετήθηκαν για ν' αναρτηθούν μέσα στο χώρο εικόνες και υφάσματα. Μια υψηλή ξύλινη κατασκευή δημιουργεί μια ημικυκλική κόγχη σαν αγκαλιά στη μέση της αίθουσας, για να «σπάσει» το αχανές και μονότονο του χώρου. Νέα δάπεδα ξύλινα, λίγο υπερυψωμένα, προστέθηκαν στις τρεις γωνίες και μπροστά στην «κόγχη» για να οριοθετήσουν και να ζεστάνουν το χώρο, τονίζοντας τις στάσεις της εκθεσιακής πορείας.

Στον όλο σχεδιασμό της έκθεσης με κατευθυντήρια επιδίωξη τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας εορτασμού, κύριο μέλημα παρέμεινε η ανάδειξη αυτών των θαυμαστών έργων που παρουσιάζονται και μόνον αυτών. Ο χώρος και οι κατασκευές στήριξης έπρεπε να σβήνουν

μπροστά στη λάμψη τους. Επιλέχθηκαν τρόποι στήριξης λιτοί, αφανείς – λεπτά γαντζάκια, συρματόσχοινα, προθήκες διαφανείς, πολύ απλές βάσεις. Προτάθηκαν τοιχώματα και φόντα μουντά, θαμπά και πολυτελή, με αισθητικές ποιότητες ανάλογες με τις αυθεντικές ενός ναού βυζαντινού. Το χρώμα που πλαισιώνει τα εκθέματα είναι ένα σκούρο πράσινο-μπλέ της νύχτας, χρώμα που απαντάται συχνά στα φόντα των εικόνων και των τοιχογραφιών του ναού. Μια νότα πανηγυρική, πινελιές από λάμψη και χρώμα, δίνουν τα μεταξωτά υφάσματα σε κόκκι-

νο και χρυσαφί. Ο φωτισμός, απόλυτα ελεγχόμενος ως προς την έντασή του, με δέσμη φωτεινή, τονίζει κάθε έκθεμα ξεχωριστά και προσθέτει υποβλητικότητα στην όλη ατμόσφαιρα.

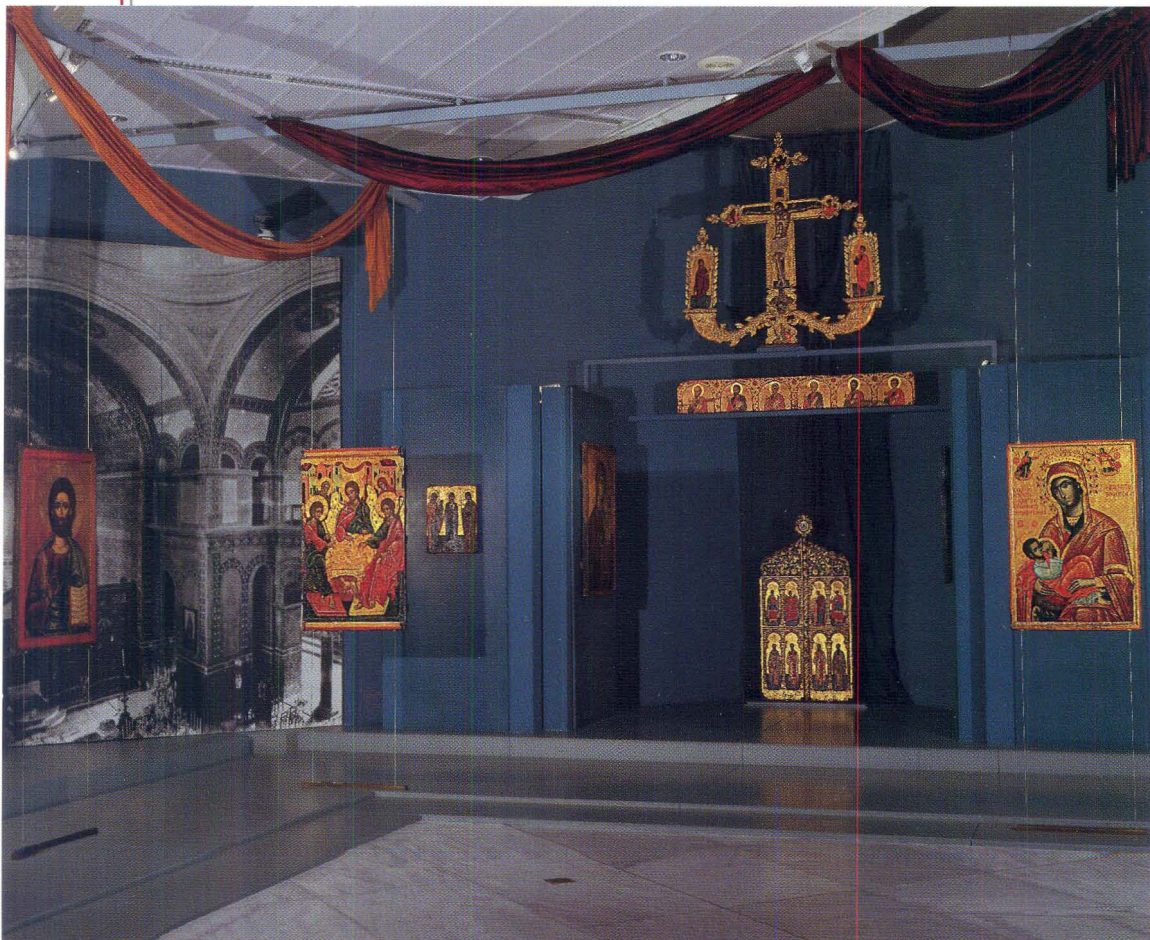
Ε. ΚΑΤΣΑΝΙΚΑ-ΣΤΕΦΑΝΟΥ

Γ. ΠΑΠΑΔΕΛΗ-MARCONI

Εικ. 2. Αποψη της έκθεσης.

Fig. 2. View of the exhibition.

Fig. 2. Vue de l'exposition.



BYZANTINE TREASURES OF THESSALONIKI THE JOURNEY HOME: PLANNING THE EXHIBITION

We started to plan the Museum of Byzantine Culture's inaugural exhibition in 1993, as soon as we learnt that Thessaloniki's Byzantine and post-Byzantine antiquities were to be returned and housed in the city's brand new museum. It was decided that the exhibition should be mounted in the first of the permanent exhibition rooms, more because it so well served the needs of the opening ceremony and the public's first contact with the new museum than because it was an ideal location for a temporary exhibition of delicate small-scale art works.

The themes of the exhibition are interwoven in such a way as to take the visitor on a tour of the treasures of Byzantine Thessaloniki against the backdrop of the city itself. An enormous photograph of the harbour, taken in 1916, marks the start of the journey and introduces the exhibition. Two photographs of the interiors of St Demetrius' church and Hagia Sophia from the same period are stops along the way which delineate the route. The spatial organization of the exhibits, based on purely aesthetic considerations, emphasizes the proposed "walk" and the stops along the way. In three corners of the room and on the walls between them, cosy little nooks are surrounded by groups of icons and sculptures. On various levels away from the perimeter of the walls, glass display

cases and icons are disposed here and there to give the space movement and life. The direct, simple presentation of the exhibits reflects the dual approach of walking and stopping. The icons and sculptures displayed around the nooks are set against a dense, dull background, while those scattered about the rest of the room are supported as lightly as possible so that they seem to be hovering in the air. The items are grouped with their aesthetic effect in mind, and in a concomitant attempt to suggest their original uses and locations. As one enters the room, one is confronted by two splendid double-sided icons on slender bronze supports. Next to them is a reference to a sanctuary screen in the form of a sanctuary door and three apostolic icons form an epistyle grouped in front of a red curtain. In the middle of the wall, against a semicircular backdrop reminiscent of an apse, are a number of exquisite icons arranged around an icon of Christ Pantocrator "The Wisdom of God" (fig. 1). In front of the group is a glass display case containing the splendid gold-embroidered epitaphios of Thessaloniki. The corner display of icons at various levels culminates in an arrangement on the axis that alludes to a sanctuary screen, with a sanctuary door at the bottom, part of the epistyle of a screen higher up, and a cross flanked by icons of the Virgin and St John at the top (fig. 2). Opposite, the icon cycle is completed by a group on wooden backdrops forming an abstract apse, in front of which is an icon of

Christ Pantocrator and a curtain of gold silk. Against the wall between the room's two openings, the sculptures are aesthetically arranged so that their positions and interrelationships create an abstract suggestion of their original purpose in the church. The relief plaques from the early Christian basilica of St Menas are positioned high up and in a row, suggesting their original place in the church's cornice-level frieze. The relief icon of the Virgin at Prayer and the closure slab on plain marble bases, the sarcophagus lid, and the two inscriptions on specially designed built bases are displayed at a height commensurate with their original position in the church.

Being relatively small, valuable, emotionally charged and delicate, the icons and the gold-embroidered items displayed in this exhibition had to be presented in a special way, both to protect them and to enhance their aesthetic qualities. The quality of their environment needed to be as similar as possible to that of their original, authentic environment. The room chosen did not offer very suitable conditions, so interventions clearly had to be made. The initial idea was a radical approach that would use the room itself as a shell for a separate "space within a space". But the fact that this was only a temporary exhibition led to the decision to limit intervention to the bare essentials, a halfway solution merely, and far from ideal. False ceilings of stretched film on two sides of the room hid the raised ceiling and sky-

lights, thereby restricting both light and height. Icons and fabrics were hung on light aluminium girders positioned about the room. A tall wooden structure created a kind of apse in the middle of the room to reduce the sense of spaciousness and relieve the monotony. Slightly raised wooden floors were added in three corners and in front of the apse to delineate the space and lend it some warmth by emphasizing the stopping points on the exhibition's walk around the city.

Throughout the planning of the exhibition our guiding principle was to create a celebratory atmosphere focusing solely on the wondrous artworks presented here. The space itself and the supporting structures had to be entirely eclipsed by their splendour. The means of support were chosen to be plain and unobtrusive: delicate hooks, wire rope, all-glass display cases, very simple bases. The walls and backdrops are opaque and dull, but luxurious and with the authentic aesthetic qualities of those in a Byzantine church. The exhibits are set against a dark blue-green, a colour frequently seen as the background of the icons and murals in a church. The silken fabrics of red and gold lend a celebratory note, joyous splashes of splendour and colour. The intensity of the lighting is carefully controlled, each exhibit having its own light source, creating a powerfully evocative atmosphere.

E. KATSANIK-STEFA NOU G. PAPADELI-MARCONI

** For figures see the Greek text.*

L' ORGANISATION DE L' EXPOSITION "TRESORS BYZANTINS DE THESSALONIQUE LE VOYAGE DE RETOUR"

L' organisation de l' exposition inaugurale du Musée de la Civilisation Byzantine a débuté dès 1993 en prévision du retour des antiquités byzantines et postbyzantines de Thessalonique afin de les installer dans le nouveau musée. La première des salles originales réservées à l' exposition permanente du musée fut surtout choisie parce qu' elle couvrait les besoins liés à l' inauguration du nouveau musée et pas tellement pour les conditions idéales qu' elle offrait à l' occasion d' expositions temporaires d' objets d' art fragiles et de tailles modestes.

La composition des thèmes de l' exposition est conçue comme une promenade, où le visiteur peut contempler les trésors de la Thessalonique Byzantine, avec la ville elle-même comme fond. La grande photo du port vers 1916 se réfère au point de départ des antiquités et introduit l' exposition. Les deux photos datant de la même époque et présentant l' intérieur des églises de Saint Démétrios et de Sainte Sophie invitent le visiteur à marquer des arrêts et bornent sa marche. Les objets exposés dans l' espace, organisés avec des critères purement esthétiques, invitent à cette "promenade" ponctuée d' escales. Aux trois coins de la salle sont formées des "niches" qui accueillent de manière circulaire des groupes d' icônes et de sculptures. Afin

** Pour les figures voir le text grec.*

de donner au lieu mouvement et vitalité, une vitrine en verre et certaines icônes sont volontairement placées à l'extérieur des limites que forment les parois. La présentation des objets, de façon directe et sobre, accompagne ce double concept de marche et de halte dans la salle: les icônes et les sculptures exposées sur le périmètre prennent appui sur des fonds compacts et obscurs, alors que les objets exposés librement comme suspendus ont un air de légèreté.

Les compositions que forment les oeuvres groupées visent à un bon rendu esthétique, tout en tentant des références à leurs usages et places primitifs. En entrant, le visiteur peut admirer deux remarquables icônes à deux visages libres dans l'espace aux fins appuis en bronze. A côté, une composition de portes de bēma et trois icônes apostoliques d'épistyle devant un velum d'étoffe rouge fait allusion aux iconostases d'églises. Au centre du mur de la salle, s'appuyant sur un dossier en demi-cercle rappelant une cavité, s'étale une série d'icônes esquissées, avec au cœur de la composition l'icône du Tout-Puissant "La Sagesse de Dieu" (fig. 1). Devant elle, mis en valeur dans une vitrine en verre, le célèbre "építaphe de Thessalonique" brodé d'or. La composition pyramidale au coin de la salle, avec des icônes présentées sur des niveaux différents, forme un ensemble figurant l'iconostase – on y voit en bas des portes de bēma, plus haut une partie d'épistyle d'iconostase et encore plus haut, une croix avec ses *lypira* (fig. 2). En face, le cercle d'icônes est terminé par

une composition sur fonds en bois faisant allusion à une cavité, et, devant elle, apparaît l'icône du Tout-Puissant près d'un velum doré en soie. Sur le mur situé entre les deux ouvertures de la salle, des sculptures forment une composition esthétique. Leurs positions et relations respectives rappellent leur place et usage initial dans l'église. Les dalles en relief de la basilique paléochrétienne de Saint Minas sont situées en hauteur dans un ordre qui indique leur provenance de la corniche "en frise" de l'église. L'icône en relief de l'"Orante" et une plaque sur socles sobres en marbre, ainsi que la dalle de sarcophage et les deux inscriptions sur des socles maçonnés sont présentés à une hauteur analogue à leur place primitive dans l'église.

Les icônes et les broderies en or présentées dans cette exposition, oeuvres précieuses, "ferventes" et fragiles, aux dimensions limitées, nécessitaient des conditions particulières de présentation, non seulement pour leur conservation correcte, mais aussi pour leur promotion esthétique. Elles se devaient d'être inscrites dans un environnement aux qualités équivalentes à celles de leur milieu authentique originel. Comme la salle du musée appelée à les recevoir n'offrait pas les conditions requises pour ces objets précis, elle fut aménagée de façon plus adéquate. La première orientation fut de tenter une intervention radicale, afin de considérer la salle donnée comme une coque créant un "espace dans l'espace". Mais le fait qu'il s'agissait d'une exposition temporaire a conduit à

la décision finale d'effectuer uniquement certaines interventions indispensables compte tenu du lieu. Des faux plafonds en membrane tendue ont recouvert sur les deux côtés de la salle les plafonds très hauts et les lucarnes, afin de modérer la lumière intense du jour et la hauteur excessive. Des poutres en aluminium d'allure légère furent ajoutées, afin d'élever dans l'espace les icônes et les étoffes. Au milieu de la pièce, une haute construction en bois forme un demi-cercle concave conçu comme une sorte d'embrassement, "rompant" ainsi l'immensité et la monotonie du lieu. Des estrades en bois, légèrement surélevées, furent ajoutées aux trois coins et devant la "niche", afin de délimiter et de réchauffer l'endroit. Elles prononcent également les haltes de la visite de l'exposition. Durant toute la phase de conception de l'exposition l'objectif directif était de reproduire l'ambiance d'une célébration. En plus le souci primordial fut surtout guidé par l'idée de mettre en relief ces oeuvres admirables qui y seraient présentées. Le lieu et les constructions de soutien devaient s'effacer devant l'éclat des oeuvres. Les moyens de support furent dès lors choisis sobres ou invisibles: crochets fins, fils de fer, vitrines transparentes, socles très simples. Dans le même esprit sont proposés des fonds sombres, opaques et luxueux, dont les qualités esthétiques se devaient d'être similaires à celles d'une église byzantine authentique. C'est pourquoi, la couleur qui entoure les objets est d'un vert foncé bleu de nuit, couleur souvent rencontrée sur

les fonds des icônes et les fresques des églises. Une note de fête, des coups de pinceaux donnant éclat et couleur, est apportée par les étoffes en soie rouge et or. L'éclairage, constitué de faisceaux lumineux dont l'intensité est parfaitement contrôlée, met en relief chacun des objets et rend l'ambiance en même temps solennelle et mystique.

E. KATSANIKI-STEFANOY

G. PAPADELI-MARCONI

ΔΩΡΗΤΕΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

Δημήτριος Οικονομόπουλος
Γεράσιμος και Μαριάννα Κοντογούρη
Σταύρος Μιχαλαριάς
Οικογένεια Κ. Καλφαγιάν
Δήμος Θεσσαλονίκης
Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού»
Γιάννης Μπουτάρης
Τράπεζα Πίστewς - Ίδρυμα Γ. Φ. Κωστοπούλου
Μ. Ηλιάδη και Δ. Παπαπαναγιώτου - Κληρονόμοι Ντόρης Παπαστράτου

DONORS OF THE MUSEUM

Dimitrios Ikononopoulos
Yerasimos and Marianna Kondogouri
Stavros Mihalarias
K. Kalfayan and Family
The Municipality of Thessaloniki
The Friends of the Museum of Byzantine Culture
Yannis Boutaris
Credit Bank - Y. F. Kostopoulos Foundation
M. Iliadi and D. Papapanayotou - The heirs of Dori Papastratou

DONATEURS DU MUSEE

Dimitrios Ikononopoulos
Gerasimos et Marianna Kontogouri
Stavros Mihalarias
La famille K. Kalfayan
La Mairie de Thessalonique
L' association "Les amis du Musée de la Civilisation Byzantine"
Yannis Boutaris
La Banque de Crédit - La Fondation de Y. F. Kostopoulos
M. Eliadi et D. Papapanagiotou - Les héritiers de Dori Papastratou



ISBN: 960-7254-21-X

