ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

10/2003

MUSEUM OF BYZANTINE CULTURE

MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Υπουργείο Πολιτισμού
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Θεσσαλονίκη

ΤΕΥΧΟΣ 10 / 2003

MUSEUM OF BYZANTINE CULTURE

Hellenic Ministry of Culture
Museum of Byzantine Culture
Thessaloniki

No 10 / 2003

MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Ministère Hellénique de la Culture
Musée de la Civilisation Byzantine
Thessalonique

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

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

COMITÉ DE RÉDACTION
E. Kourkoutidou-Nikolaïdou
D. Papanikola-Bakirtzi
A. Tourta

Επιμέλεια έκδοσης: Δ. Ναλπάντης
Copy editor: D. Nalpandis
Chargé de l'édition: D. Nalpandis

Αγγλική μετάφραση: Deborah Whitehouse
English translation: Deborah Whitehouse
Traduction de l'anglais: Deborah Whitehouse

Γαλλική μετάφραση: Jean-Marie Verlet
French translation: Jean-Marie Verlet
Traduction du français: Jean-Marie Verlet

Διόρθωση κειμένων: Δώρα Κομίνη-Διαλέτη
Proof-reading: Dora Comini-Dialeti
Correction des textes: Dora Comini-Dialeti

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ
Μ. Σκιαδαρέσης

PHOTOGRAPHS
M. Skiadaresis

PHOTOGRAPHIES
M. Skiadaresis

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ραχήλ Μισδραχή-Καπόν

DESIGN
Rachel Misdrachi-Kapon

SUPERVISION ARTISTIQUE
Rachel Misdrachi-Kapon

ISBN 960-7037-53-7

© Υπουργείο Πολιτισμού, 2003
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
Λεωφ. Στρατού 2, Τ.Κ. 54013, Θεσσαλονίκη
Τηλ.: 2310-868570, Fax: 2310-838597

ΠΑΡΑΓΩΓΗ
PUBLISHED BY
PUBLIÉ PAR

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ
KAPON EDITIONS
EDITIONS KAPON

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Τα νέα του Μουσείου 4

Μικρά μελετήματα 27

Α. ΤΖΙΤΖΙΜΠΑΣΗ, Μαρμάρινη λειψανοθήκη σε μορφή μικρής σαρκοφάγου 28

Μ. ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗ, Νέα αποκτήματα της νομισματικής συλλογής του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού 44

Ι. ΜΟΤΣΙΑΝΟΣ, Τροχήλατα λυχνάρια στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 58

Π. ΚΑΜΠΑΝΗΣ, Πήλινες πίπες καπνού: Τεχνολογία και διακόσμηση 80

Γ. ΠΑΠΑΔΕΛΗ-MARCONI, Έκθεση Συλλογής Οικονομόπουλου στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 101

Ποικίλα σημειώματα

Ι. ΟΡ. ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ, Μια ιστορία για το ομφάλιο της Τραπεζούντας 117

CONTENTS

Museum news 14

Short studies

A. TZITZIBASSI, A marble reliquary in the form of a small sarcophagus 34

M. POLYHRONAKI, New additions to the Museum's coin collection 51

I. MOTSIANOS, Wheel-made oil lamps in the Museum of Byzantine Culture 69

P. KAMBANIS, Clay tobacco-pipes: technology and decoration 93

G. PAPADELI-MARCONI, The Ekonomopoulos Collection: A display in the Museum of Byzantine Culture 110

Miscellanea

I. O. KANONIDIS, The story of the omphalion from Trebizond 121

TABLE DES MATIÈRES

Les nouvelles du Musée 25

Études courtes

A. TZITZIBASSI, Reliquaire en marbre en forme de petit sarcophage 39

M. POLYCHRONAKI, Nouvelles acquisitions de la collection monétaire du musée de la Civilisation byzantine 55

I. MOTSIANOS, Lampes tournées, du musée de la Civilisation byzantine 74

P. KAMBANIS, Pipes à tabac en terre cuite: techniques de fabrication et décor 97

G. PAPADELI-MARCONI, Exposition de la collection Ikonomopoulos au musée de la Civilisation byzantine 113

Brefs aperçus

I. O. KANONIDIS, Une histoire sur l'omphalio de Trébizonde 125

Τα νέα του Μουσείου

ΠΕΡΙΟΔΙΚΕΣ ΕΚΘΕΣΕΙΣ

Το Μουσείο, σε συνεργασία με το Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών και με το Μουσείο Μπενάκη, οργάνωσε έκθεση βυζαντινής εφυαλωμένης κεραμικής στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, στο πλαίσιο του διεθνούς συνεδρίου «Η τέχνη του πηλού, αναφορές στο παρελθόν, προοπτικές για το μέλλον». Τα εγκαίνια της έκθεσης, που είχε τίτλο «Γνωριμία με τη βυζαντινή εφυαλωμένη κεραμική», έγιναν στις 18 Σεπτεμβρίου 2002.

Από τις 21 Φεβρουαρίου μέχρι τις 25 Μαρτίου 2003 στην αίθουσα των περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου φιλοξενήθηκε η φωτογραφική έκθεση «Αρχαιολογίες» στο πλαίσιο της PHOTO- SYNKYRIA 2003.

Στις 12 Απριλίου 2003 εγκαινιάστηκε στην αίθουσα περιοδικών εκθέσεων του Μουσείου η έκθεση «Βενετσιάνικο γυαλί. Από την Αναγέννηση ως το 19ο αι. Χρώματα και διαφάνειες» (εικ. 1). Παρουσιάστηκαν 62 γυάλινα διακοσμητικά αντικείμενα από τις συλλογές του Palazzo Barberini της Ρώμης, που προέρχονται κυρίως από την παραγωγή της βενετσιάνικης υαλουργικής εταιρίας του 19ου αι. Compagnia de Vetri e Mosaici di Venezia e Murano. Τα εκθέματα καλύπτουν τη χρονική περίοδο από το 16ο μέχρι το 19ο

1

αι. Η έκθεση οργανώθηκε από το Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης, από το Ιταλικό Υπουργείο Πολιτισμού – Εθνική Πινακοθήκη Αρχαίας Τέχνης του Palazzo Barberini της Ρώμης και από το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Διήρκεσε μέχρι τις 11 Μαΐου 2003.

Στις 6 Φεβρουαρίου 2003 εγκαινιάστηκε στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Μαδρίτης, με την ευκαιρία της ανάληψης της προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης από την Ελλάδα για το πρώτο εξάμηνο του 2003, η έκθεση «Όψεις της καθημερινής ζωής στο Βυζάντιο», η οποία διήρκεσε μέχρι τις 15 Μαρτίου 2003. Η έκθεση οργανώθηκε από τη Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων – Τμήμα Μουσείων του Υπουργείου Πολιτισμού σε συνεργασία με το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και αποτελεί επιτομή της ομώνυμης έκθεσης, η οποία οργανώθηκε το 2001 στο Λευκό Πύργο από το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

Η ίδια έκθεση μεταφέρθηκε στη συνέχεια στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Λισαβόνας για το διάστημα 4 Απριλίου - 15 Ιουνίου 2003 (εικ. 2).

Στις 4 Σεπτεμβρίου 2003 άνοιξε στον πρώτο όροφο του Λευκού Πύργου φωτογραφική έκθεση με θέμα «Λευκός Πύργος - Το σύμβολο της πόλης μέσα στο χρόνο». Η έκθεση επιχειρεί μια αναδρο-

2

Εικ. 1. Άποψη της έκθεσης «Βενετσιάνικο γυαλί. Από την Αναγέννηση ως το 19ο αι. Χρώματα και διαφάνειες».

Fig. 1. View of the exhibition 'Venetian Glass from the Renaissance to the 19th Century: Colour and Transparency'.

Ill. 1. Vue de l'exposition "Le verre vénitien. De la Renaissance au XIXe siècle. Couleurs et transparences".

Εικ. 2. Η ομάδα εργασίας στην είσοδο της έκθεσης «Όψεις της καθημερινής ζωής στο Βυζάντιο», στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Λισαβόνας.

Fig. 2. The working team at the entrance to the exhibition 'Aspects of Everyday Life in Byzantium' in the National Archaeological Museum in Lisbon.

Ill. 2. Le groupe de travail à l'entrée de l'exposition "Aspects de la vie quotidienne à Byzance" au musée national archéologique de Lisbonne.

μή στην ιστορία του μνημείου μέσα από απεικονίσεις χαρακτικών, ταχυδρομικών δελταρίων και φωτογραφιών, που καλύπτουν μία περίοδο από το 17ο αι. μέχρι τις μέρες μας (εικ. 3).

Στις 25 Σεπτεμβρίου 2003 εγκαινιάστηκε στο Κρατικό Μουσείο της Μοραβίας, στο Brno της Τσεχίας, η μεγάλη διεθνής έκθεση «Ανατολική Χριστιανοσύνη», η οποία διοργανώθηκε από το Κρατικό Μουσείο της Μοραβίας με την ευκαιρία της 550ής επετείου της Άλωσης της Κωνσταντινούπολης. Το Υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας συμμετείχε με την έκθεση «Μεταβυζαντινές εικόνες από την Ελλάδα: ανάμεσα στην παράδοση και την ανανέωση», η οποία οργανώθηκε από το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και τη Διεύθυνση Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων – Τμήμα Μουσείων του Υπουργείου Πολιτισμού. Στην έκθεση συμμετείχαν συνολικά δώδεκα χώρες (εικ. 4).

3

4

5

ΝΕΑ ΠΡΟΣΚΤΗΜΑΤΑ

Στις 15 Δεκεμβρίου 2002 πραγματοποιήθηκε στην αίθουσα υποδοχής του Μουσείου η τελετή παράδοσης στο Μουσείο από το Σωματείο των Φίλων του δύο αξιόλογων μεταβυζαντινών εικόνων. Η πρώτη εικόνα, του 17ου αι., με παράσταση του αγίου Γοβδελαά (εικ. 5), έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, αγοράστηκε από το Σωματείο των Φίλων του Μουσείου. Στην αγορά συνεισέφεραν η οικογένεια Κ. Καλφαγιάν και οι κ.κ. Αθανάσιος, Πασκάλ και Ελισσάβετ Γιαννούκου. Η δεύτερη εικόνα, του 1788 με παράσταση του οσίου Νικάνορα, αγοράστηκε με χορηγία του κ. Γιώργου Ι. Γεωργιάδη, γενικού γραμματέα του Σωματείου των Φίλων του Μουσείου.

Με χορηγία της εταιρείας Carrefour-Μαρινόπουλος ΑΕ αγοράστηκε ένα επιμανίκιο, στο οποίο απεικονίζεται ο Γεράσιμος ο Κρης, μητροπολίτης Θεσσαλονίκης (1788-1810).

Τα νέα προσκτήματα εκτίθενται στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου για τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Εικ. 3. Άποψη της έκθεσης «Λευκός Πύργος - Το σύμβολο της πόλης μέσα στο χρόνο».
Fig. 3. View of the exhibition 'The White Tower: The Emblem of the City down the Ages'.
Ill. 3. Vue de l'exposition "La Tour Blanche, symbole de la ville à travers les siècles".

Εικ. 4. Άποψη της έκθεσης «Ανατολική Χριστιανοσύνη» στο Κρατικό Μουσείο της Μοραβίας στο Brno της Τσεχίας.
Fig. 4. View of the 'Eastern Christianity' exhibition in the State Museum of Moravia, Brno, Czech Republic.
Ill. 4. Vue de l'exposition "La chrétienté orientale" au musée national de Moravie à Brno en Tchéchie.

Εικ. 5. Αγ. Γοβδελαάς, 1655.
Fig. 5. St Gobdelaas, 1655.
Ill. 5. St Gobdelaas, 1655.

ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Συνεχίστηκε και κατά το σχολικό έτος 2002-2003 η εκπαιδευτική δραστηριότητα του Μουσείου. Παρουσιάστηκαν εναλλάξ τα προγράμματα «Το βυζαντινό κάστρο», «Στον κόσμο των βυζαντινών χειρογράφων» και «Όψεις της καθημερινής ζωής στην παλαιοχριστιανική εποχή». Συνολικά παρακολούθησαν τα προγράμματα 2215 μαθητές.

Στο πρώτο εξάμηνο του 2003 επισκέφθηκαν το Μουσείο τρεις τάξεις ειδικών σχολείων και παρακολούθησαν το εκπαιδευτικό πρόγραμμα «Όψεις της καθημερινής ζωής στην παλαιοχριστιανική εποχή», το οποίο προσαρμόστηκε στις ανάγκες των μαθητών σε συνεργασία με τους συνοδούς-καθηγητές. Πρόκειται για το Ειδικό Γυμνάσιο Ελαιώνων Πυλαίας (ΕΛΕΠΑΑΠ, παιδιά με κινητικά ή και νοητικά προβλήματα), το Ειδικό Λύκειο Ιλίου Αττικής (παιδιά με κινητικά προβλήματα) και το ΙΕΚ του Σχολείου Κωφών Θεσ/νίκης (εικ. 6).

Από τις 28 Φεβρουαρίου μέχρι τις 5 Απριλίου 2003 διοργανώθηκε στο αμφιθέατρο του Μουσείου επιμορφωτικό σεμινάριο μουσειοπαιδαγωγικής, με τίτλο «Το μουσείο συναντάει το σχολείο» για εκπαιδευτικούς πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης. Στις έξι συναντήσεις του σεμιναρίου παρουσιάστηκαν εισηγήσεις από αρχαιολόγους, μουσειολόγους, ιστορικούς της τέχνης και εκπαιδευτικούς που πραγματεύθηκαν τα ακόλουθα θέματα: γενικές αρχές μουσειοπαιδαγωγικής, εκπαιδευτικά προγράμματα, μνημεία και σχολείο, οργάνωση μιας επίσκεψης της τάξης στο μουσείο, εκπαιδευτικές δραστηριότητες με αρχαιολογικό περιεχόμενο στο σχολείο, παιδική λογοτεχνία και αφήγηση με ιστορικό ή αρχαιολογικό περιεχόμενο. Κατά τη διάρκεια του σεμιναρίου οι εκπαιδευτικοί, χωρισμένοι σε ομάδες, συμμετείχαν σε πρακτικές ασκήσεις και στο τέλος σχεδίασαν ένα εκπαιδευτικό πρόγραμμα με βάση τις μόνιμες εκθέσεις του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού.

6

Εικ. 6. Παρουσίαση του εκπαιδευτικού προγράμματος «Όψεις της καθημερινής ζωής στην παλαιοχριστιανική εποχή» στο ΙΕΚ του Σχολείου Κωφών Θεσ/νίκης στη γλώσσα της νοηματικής.

Fig. 6. Presentation in sign language of the educational programme on 'Aspects of Everyday Life in the Early Christian Period' at the Vocational Training Institute of the Thessaloniki School for the Deaf.

Ill. 6. Présentation du programme éducatif "Aspects de la vie quotidienne à l'époque paléochrétienne" à l'Institut de Formation Professionnelle de l'Ecole des malentendants de Thessalonique dans la langue des signes.

Στις 18 Ιουνίου διοργανώθηκε με πρωτοβουλία του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού ημερίδα με θέμα τις εκπαιδευτικές δραστηριότητες των μουσείων και των πολιτιστικών φορέων της Θεσσαλονίκης. Σκοπός της ημερίδας ήταν η γνωριμία όσων ασχολούνται με τα εκπαιδευτικά προγράμματα, η ανταλλαγή απόψεων και η ενίσχυση της συνεργασίας. Στο πλαίσιο της συνάντησης, που πραγματοποιήθηκε στο χώρο του αμφιθεάτρου, έγιναν σύντομες παρουσιάσεις της εκπαιδευτικής δραστηριότητας κάθε φορέα και ακολούθησε συζήτηση.

ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΕΣ ΜΕ ΞΕΝΑ ΜΟΥΣΕΙΑ

Συνεχίστηκε το πρόγραμμα συνεργασίας του Μουσείου με το Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς που αφορά τη συντήρηση 86 συνολικά εικόνων του Μουσείου της Κορυτσάς και παράλληλα την εκπαίδευση των Αλβανών συντηρητών, οι οποίοι συμμετέχουν στη συντήρησή τους.

ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Στο αμφιθέατρο «Μελίνα Μερκούρη» πραγματοποιήθηκε σειρά διαλέξεων με έγκριτους επιστήμονες, που οργάνωσε το Σωματείο των Φίλων του Μουσείου σε συνεργασία με το Μουσείο. Μίλησαν:

- Στις 9 Οκτωβρίου 2002 η κ. Θάλεια Μαντοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια της Σχολής Καλών Τεχνών στο Α.Π.Θ., με θέμα «Η ναοδομία στον 19ο αι. Από το τέλος της μεταβυζαντινής στον κλασικισμό».
- Στις 13 Νοεμβρίου 2002 ο κ. Γρηγόριος Ζιάκας, καθηγητής Θρησκειολογίας στο Α.Π.Θ., με θέμα «Ισλάμ: Ιστορία και Παρόν».
- Στις 27 Νοεμβρίου 2002 ο κ. Juan Sergio Nadal y Canellas, καθηγητής Βυζαντινής Φιλολογίας, μορφωτικός ακόλουθος της Ισπανικής Πρεσβείας στο Βατικανό, με θέμα «Η θρησκευτικότητα του ελληνορωμαϊκού κόσμου και η επίδρασή της στο χριστιανισμό».
- Στις 29 Ιανουαρίου 2003 η κ. Μαρία Καμπούρη-Βαμβούκου, επίκουρη καθηγήτρια Αρχιτεκτονικής του Α.Π.Θ., με θέμα «Η αναβίωση της βυζαντινής αρχιτεκτονικής μέσα από τα ιδεολογικά και αρχιτεκτονικά ρεύματα του 19ου αι. στη Δύση».
- Στις 13 Φεβρουαρίου 2003 ο κ. Χαράλαμπος Μπακιρτζής, έφορος Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, με θέμα «Αναζητώντας τον Μάρωνα...».
- Στις 20 Φεβρουαρίου 2003 ο κ. Νικόλαος Νικονάνος, καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης στο Α.Π.Θ., με θέμα «Μετέωρα: Ιστορία και Τέχνη».
- Στις 22 Μαΐου 2003 ο κ. Ανδρέας Γιακουμακάτος, επίκουρος καθηγητής Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής στο Α.Π.Θ., με θέμα «Η νεοκλασική αρχιτεκτονική στη Δυτική Ευρώπη».
- Στις 23 Οκτωβρίου 2003 ο κ. Ιωακείμ Παπάγγελος, αρχαιολόγος της 10ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, με θέμα «Η αγιορειτική Μονή Ζυγού. Τελευταία ανασκαφικά πορίσματα».

7

8

• Στις 6 Νοεμβρίου 2003 ο κ. Ευάγγελος Κυριακούδης, ιστορικός Τέχνης και πρεσβευτής-εμπειρογνώμων του Υπουργείου Εξωτερικών, με θέμα «Η τέχνη της Θεσσαλονίκης και η ακτινοβολία της στα Βαλκάνια».

• Στις 9 Απριλίου 2003 το Τμήμα Ιστορίας και Διεθνών Σχέσεων του Αμερικανικού Κολλεγίου Θεσσαλονίκης, το Αρμενικό Πολιτιστικό Εκπαιδευτικό Σωματείο «Χαμασκαΐν» και το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού συνδιοργάνωσαν εκδήλωση, κατά την οποία ο δρ. Ντικράν Κουϊμτζιάν, καθηγητής Αρμενικών Σπουδών «Haig and Isabel Berberian», συντονιστής του Προγράμματος Αρμενικών Σπουδών και Διευθυντής του Κέντρου Αρμενικών Σπουδών στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας στο Φρέσνο, παρουσίασε το θέμα «Η εικονογράφηση του έπους του Αλεξάνδρου στα μεσαιωνικά αρμενικά χειρόγραφα».

Εικ. 7. Ο κ. Άγγελος Δεληβορριάς, ομιλητής στην ετήσια εκδήλωση για το 2002 του Μουσείου και του Σωματείου των Φίλων του.

Fig. 7. Mr Angelos Delivorrias, the speaker at the annual event for 2002 organised by the Museum and the Friends of the Museum.

Ill. 7. M. Angélos Délivorrias, orateur lors de la manifestation annuelle pour 2002, organisée par le musée et l'Association des Amis du musée.

Εικ. 8. Ο κ. Σπύρος Βρυώνης, ομιλητής στην ετήσια εκδήλωση για το 2003 του Μουσείου και του Σωματείου των Φίλων του.

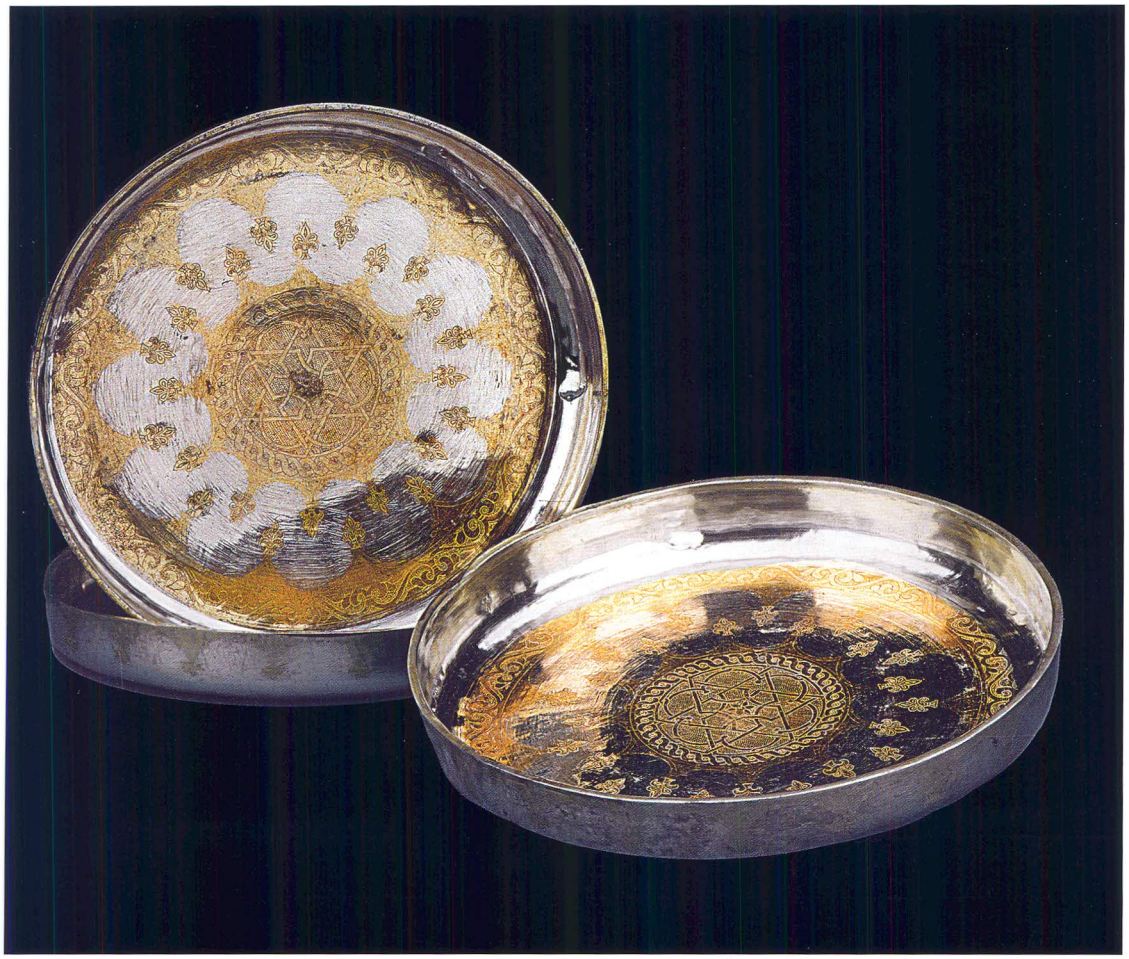
Fig. 8. Professor Spyros Vryonis, the speaker at the annual event for 2003 organised by the Museum and the Friends of the Museum.

Ill. 8. M. Spyros Vryonis, orateur lors de la manifestation anuelle pour 2003, organisée par le musée et l'Association des Amis du musée.

ΛΟΙΠΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Στο πλαίσιο της ετήσιας ομιλίας από προσωπικότητα του χώρου του πολιτισμού, η οποία αποτελεί την κορυφαία εκδήλωση του Μουσείου και του Σωματείου των Φίλων του, πραγματοποιήθηκε στις 8 Νοεμβρίου 2002 στην αίθουσα υποδοχής του Μουσείου ομιλία του διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη κ. Άγγελου Δεληβορριά (εικ. 7). Μετά το πέρας της ομιλίας επακολούθησε δείπνο με σκοπό την οικονομική ενίσχυση του Μουσείου.

Η ετήσια ομιλία για το 2003 πραγματοποιήθηκε στις 14 Δεκεμβρίου στην αίθουσα υποδοχής του Μουσείου με ομιλητή τον διακεκριμένο ιστορικό Σπύρο Βρυώνη, ομότιμο καθηγητή Ελληνικού Πολιτισμού στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (εικ. 8). Το θέμα της ομιλίας ήταν «Η κλασική Ελλάδα και το Βυζάντιο στις εκθέσεις των μουσείων των Η.Π.Α. στα τέλη του 20ού αιώνα – Η επιστημονική, οικονομική και διαχειριστική πολιτική των μουσειακών εκθέσεων». Τα έσοδα από αυτήν την εκδήλωση θα διατεθούν για την ενίσχυση της προσπά-



9

10

θειας, στην οποία συμμετέχουν το Μουσείο Μπενάκη, το Χριστιανικό και Βυζαντινό Μουσείο και το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, να αγοραστούν και να παραμείνουν στην Ελλάδα εννέα μοναδικής αξίας πινάκια του 12ου αι., τα οποία εκτέθηκαν στο Μουσείο από τις 5 μέχρι τις 18 Δεκεμβρίου 2003 (εικ. 9, 10).

Στις 14 Φεβρουαρίου 2003 στο χώρο υποδοχής του Μουσείου παρατέθηκε από το Υπουργείο Ανάπτυξης γεύμα προς τιμήν των αντιπροσωπειών που συμμετείχαν στην άτυπη Υπουργική Διάσκεψη για τις Μικρές Επιχειρήσεις και την Επιχειρηματικότητα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της ελληνικής προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Στις 22 και 23 Μαρτίου 2003 στο αμφιθέατρο του Μουσείου έγινε η Διάσκεψη για τις Νεοελληνικές Σπουδές στα ξένα πανεπιστήμια, που οργανώθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού.

Τον Απρίλιο και το Μάιο του 2003 πραγματοποιήθηκαν στο αμφιθέατρο του Μουσείου ορισμένα από τα μαθήματα του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος Μουσειολογίας της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ.

Στις 9 και 10 Μαΐου 2003 στο αμφιθέατρο του Μουσείου έγινε η ετήσια Συνάντηση της Διεθνούς Επιστημονικής Επιτροπής Τοιχογραφιών του ICOMOS με αντικείμενο τη διαμόρφωση μιας «Διεθνούς Χάρτας» προστασίας των τοιχογραφιών. Η συνάντηση διοργανώθηκε από το Ελληνικό Τμήμα του ICOMOS και από την Πανελλήνια Ένωση Συντηρητών Αρχαιοτήτων, με τη συνεργασία της Διεύθυνσης Συντήρησης Αρχαιοτήτων του ΥΠ.ΠΟ.

Στις 4 και στις 18 Μαΐου 2003 το Μουσείο συμμετείχε στον εορτασμό της «Άνοιξης των Μουσείων», που τελεί υπό την εποπτεία του Συμβουλίου της Ευρώπης, με ξενάγηση-συζήτηση με θέμα «Αποτροπαϊκά φυλακτά στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού· από τον παγανισμό στο χριστιανισμό».

Στις 20 Μαΐου 2003 στο χώρο υποδοχής του Μουσείου παρατέθηκε γεύμα από

τον υπουργό Πολιτισμού, καθηγητή κ. Ευάγγελο Βενιζέλο, προς τιμήν των υπουργών Πολιτισμού της Ευρωπαϊκής Ένωσης, στο πλαίσιο της ελληνικής προεδρίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

Στις 11 Ιουνίου 2003 στο αίθριο του Μουσείου διοργανώθηκε από το Σωματείο των Φίλων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού και από το Δήμο Θεσσαλονίκης μουσική εκδήλωση με τους Δημήτρη Σγούρο στο πιάνο και Χρίστο Γαλιλαία στο βιολί, οι οποίοι έπαιξαν έργα César Franck και Richard Strauss (εικ. 11).

Στις 12 Αυγούστου 2003 στο κεντρικό αίθριο του Μουσείου διοργανώθηκε μουσική εκδήλωση με την Τάνια Τσανακλίδου, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του Υπουργείου Πολιτισμού «Πανσέληνος 2003».

11

Εικ. 9, 10. Τα εννέα ασημένια πιάτα του 12ου αι.

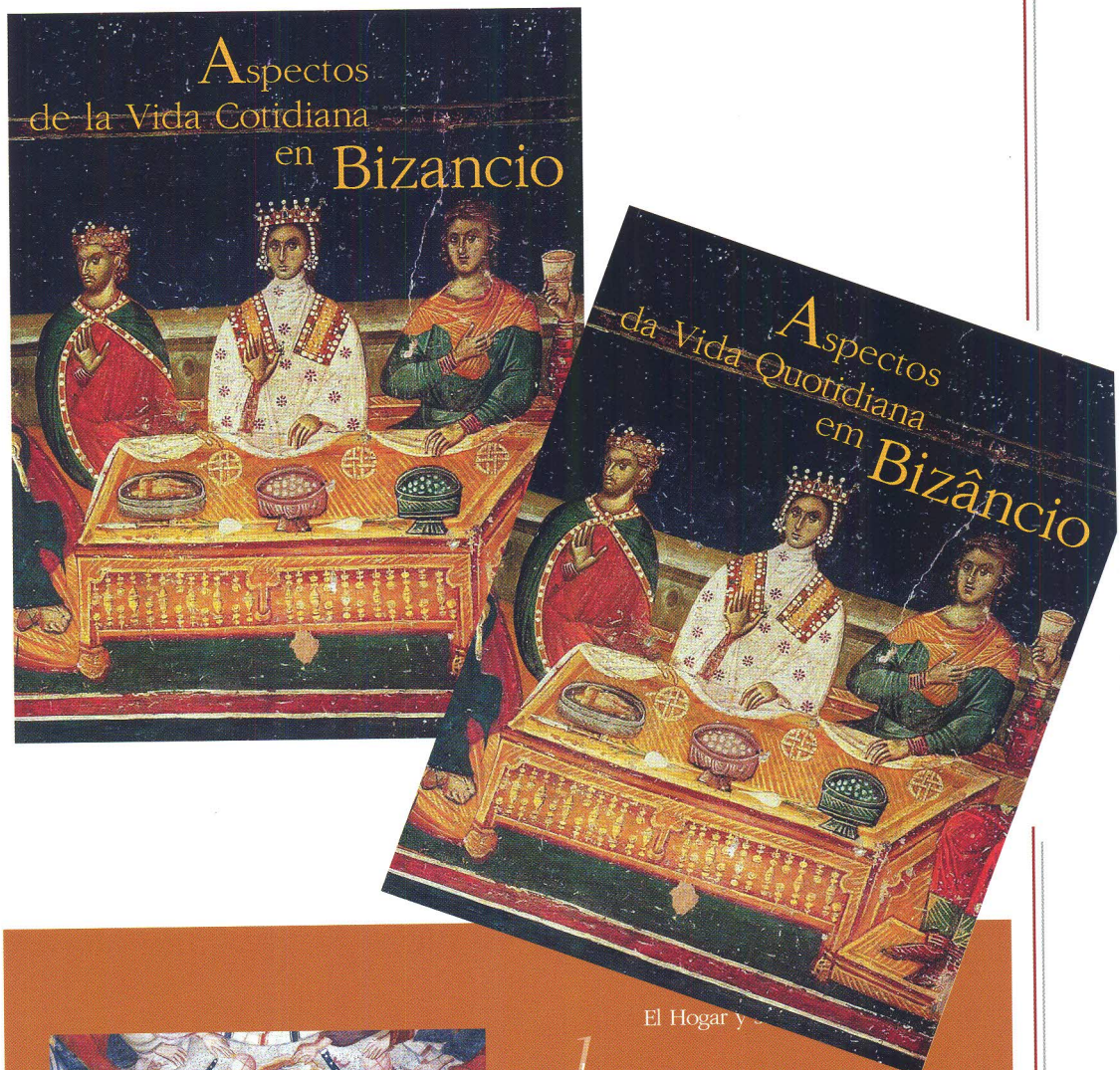
Fig. 9, 10. The nine 12th-century silver plates.

Ill. 9, 10. Les neuf assiettes en argent du XIIe siècle.

Εικ. 11. Ο Δημήτρης Σγούρος και ο Χρίστος Γαλιλαίας σε μουσική εκδήλωση στο αίθριο του Μουσείου.

Fig. 11. Dimitrios Sgouros and Christos Galilaias during a musical event in the atrium.

Ill. 11. Dimitris Sgouros et Christos Galiléas lors de la manifestation musicale dans la cour du musée.



El Hogar y

La transformación de la vivienda de la Edad Romana tardía en casa bizantina medieval afectó, como era normal, también al tipo del mobiliario doméstico. La distribución de las partes de la casa sufrió transformaciones y las habitaciones de las viviendas paleocristianas se vieron reducidas para poder alojar a más familias. Así, las amplias habitaciones se convirtieron en espacios más limitados y los muebles suntuosos de dimensiones considerables experimentaron una reducción de tamaño y de volumen. Normalmente, eran de madera y tenían las partes vistas talladas, mientras que parte de ellos debería estar cubierta de lienzos tejidos o bordados. Las grandes salas con arcos de los banquetes se vieron sustituidas por habituciones más sencillas y de menores dimensiones, predominando la costumbre de que los comensales se sentasen en poltronas y taburetes alrededor de la mesa en vez de estar echados sobre triclinios con mesitas delante.

En cuanto a los recipientes de mesa, la práctica del vidriado empieza a difundirse a partir del período bizantino medio, constituyendo un punto de partida de su carácter y forma estética, mientras que las condiciones económicas y los nuevos hábitos alimenticios que predominan en el período bizantino tardío (siglo XIII – XV) provocan cambios significativos en su forma, ya que se hacen más pequeños y hondos, apropiados para comidas líquidas baratas, como sopas y caldos. Respecto a los recipientes de cocción, la "chuka" en diversos tamaños sigue siendo el recipiente principal con su cuerpo esférico, con o sin asas y con asiento convexo o plano.

T. PAPANIKOLA-BAKIRCHI

Εκδόσεις

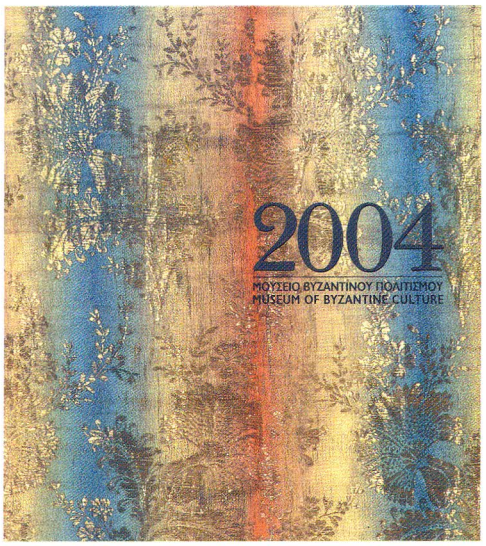
Εκδόθηκε στα αγγλικά ο κατάλογος για την έκθεση «Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο» από τις Εκδόσεις Καπόν.

Για την έκθεση «Όψεις της καθημερινής ζωής στο Βυζάντιο» που παρουσιάστηκε στη Μαδρίτη και στη Λισαβόνα εκδόθηκε από τις Εκδόσεις Καπόν κατάλογος στα ισπανικά και στα πορτογαλικά (εικ. 12).

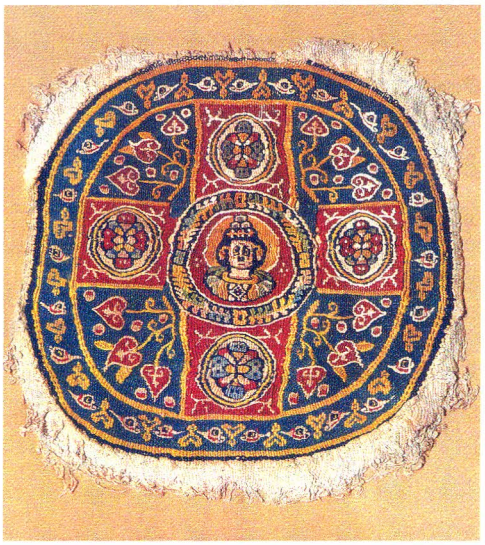
Με χορηγία του Σωματείου των Φίλων του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού εκδόθηκαν ένα επιτραπέζιο ημερολόγιο για το 2003 με θέμα τα γυάλινα αντικείμενα της συλλογής του Μουσείου και ένα για το 2004 με θέμα τα υφάσματα και τα ενδύματα από τη συλλογή του Μουσείου (εικ. 13).

Εικ. 12. Ο κατάλογος της έκθεσης «Όψεις της καθημερινής ζωής στο Βυζάντιο» στα ισπανικά και στα πορτογαλικά.
Fig.12. The catalogue of the exhibition 'Aspects of Everyday Life in Byzantium', in Spanish and Portuguese.
Ill. 12. Le catalogue de l'exposition "Aspects de la vie quotidienne à Byzance" en espagnol et en portuguais.

Εικ. 13. Το ημερολόγιο του 2004 με θέμα τα υφάσματα και τα ενδύματα της συλλογής του Μουσείου.
Fig. 13. The desk-diary for 2004 featuring the textiles and clothing in the Museum's collection.
Ill. 13. L'agenda 2004 avec pour thème les tissus et les vêtements de la collection du musée.



13



Museum news

TEMPORARY EXHIBITIONS

In association with the Byzantine and Christian Museum in Athens and the Benaki Museum, the Museum of Byzantine Culture organised an exhibition of Byzantine glazed pottery in the Byzantine and Christian Museum in connection with an international conference on 'The Art of Clay'. The exhibition, titled 'An Encounter with Byzantine Glazed Pottery', opened on 18 September 2002.

An exhibition of photographs, titled 'Archaeologies', ran from 21 February to 25 March 2003 in the Museum's temporary exhibitions room as part of the 2003 Photosynkyria Festival.

An exhibition titled 'Venetian Glass from the Renaissance to the Nineteenth Century: Colour and Transparency' opened in the Museum's temporary exhibitions room on 12 April 2003 (Fig. 1). It comprised sixty-two decorative glass objects from the collections in the Palazzo Barberini in Rome, most of them produced by the nineteenth-century Venetian glass-making company Compagnia de Vetri e Mosaici di Venezia e Murano. The exhibits represented the period between the sixteenth and nineteenth centuries, and the exhibition was organised by the Italian Cultural Institute in Thessaloniki, the Italian Ministry of Culture and the Palazzo Barberini's National Gallery of Ancient Art in Rome, and the Museum of Byzantine Culture. It closed on 11 May 2003.

An exhibition titled 'Aspects of Everyday Life in Byzantium', organised by the Ministry of Culture's Directorate of Byzantine and Postbyzantine Monuments, Museums Department, and the Museum of Byzantine Culture, opened on 6 February 2003 in the National Archaeological Museum in Madrid to mark Greece's assumption of the presidency of the European Union in the first half of 2003. Comprising a selection of exhibits from the exhibition of the same name mounted by the Museum of Byzantine Culture in the White Tower in Thessaloniki in 2001, it continued until 15 March 2003, when it was transferred to the National Archaeological Museum in Lisbon for the period 4 April - 15 June 2003 (Fig. 2).

On 4 September 2003, an exhibition of photographs illustrating the theme of 'The White Tower: The Emblem of the City down the Ages' opened on the first floor of the White Tower. The exhibition offers a review of the monument's history as reflected in engravings, postcards, and photographs from the seventeenth century to the present day (Fig. 3).

On 25 September 2003, a major international exhibition was opened in the State Museum of Moravia in Brno in the Czech Republic. Titled 'Eastern Christianity', it was organised by the State Museum of Moravia to mark the 550th anniversary of the Fall of Constantinople. The Hellenic Ministry of Culture contributed a display titled, 'Postbyzantine Icons from Greece: Between Tradition and Renewal', organised by the Museum of Byzantine Culture and the Min-

istry of Culture's Directorate of Byzantine and Postbyzantine Monuments, Museums Department. Twelve countries took part in the exhibition (Fig. 4).

NEW ACQUISITIONS

The Friends of the Museum of Byzantine Culture donated two important Postbyzantine icons to the Museum in a ceremony held in the foyer on 15 December 2002. The first, a seventeenth-century icon of St Govdelaas by Emmanouil Dzanes (Fig. 5), was purchased by the Friends with the help of members of the Kalfayan family and Athanasios, Pascal, and Elissavet Yannoukos. The second depicts St Nikanor, dates to 1788, and was purchased with a donation from Mr G. I. Georgiadis, General Secretary of the Association of Friends of the Museum.

A donation from Carrefour-Marinopoulos SA helped to purchase an epimanikion embroidered with the likeness of Gerasimos the Cretan, Metropolitan of Thessaloniki (1788-1810).

The new acquisitions are displayed in the Museum's permanent exhibition on the Postbyzantine period.

EDUCATIONAL PROGRAMMES

The Museum continued its educational activity in the 2002-2003 school year, presenting three programmes by turns: 'Byzantine Castles', 'The World of Byzantine Manuscripts', and 'Aspects of Everyday Life in the Early Christian Period'. A total of 2,215 children attended the programmes.

Three classes from special schools visited the Museum in the first half of 2003 and attended the 'Aspects of Everyday Life in the Early Christian Period' programme, which had been adapted to the children's needs with the help of their teachers. The schools represented were the Elaiones Special Junior High School in Pylaia (ELEPAAP) for children with physical and mental handicaps, the Ilion Special Senior High School in Attica for physically handicapped children, and the Thessaloniki Deaf School's Institute for Vocational Training (Fig. 6).

A seminar on museum education titled 'Museum Meets School' was held in the amphitheatre from 28 February to 5 April 2003 for primary-school educators. At the six meetings, archaeologists, museologists, art historians, and educationalists discussed such topics as general principles of museum education, educational programmes, monuments and schools, organising a class visit to a museum, archaeology-related educational activities at school, and archaeology- or history-related children's literature and narrative. In the course of the seminar those attending divided up into groups and undertook practical exercises. At the end they were required to plan an educational programme based on the permanent exhibitions in the Museum of Byzantine Culture. On the Museum's initiative, a conference

was held on 18 June on the educational activities of Thessaloniki's museums and cultural institutions. The point of the conference was to enable people involved in educational programmes to get to know each other and exchange views and to promote collaboration. The meeting was held in the amphitheatre, where each institution made a brief presentation of its educational activities, followed by a discussion.

COLLABORATION WITH OTHER MUSEUMS

The Museum of Byzantine Culture continued its programme of collaboration with the Museum of Mediaeval Art in Korçë, which involves conserving eighty-six icons belonging to the latter and training the Albanian conservators involved in the project.

LECTURES

The Museum and the Friends of the Museum organised a number of lectures, which were given by distinguished scholars in the Melina Mercouri amphitheatre.

- On 9 October 2002, Thalia Mantopoulou, Associate Professor in the Faculty of Fine Arts of the Aristotle University of Thessaloniki, spoke on 'Church Building in the Nineteenth Century: From the End of the Postbyzantine Period to Classicism'.
- On 13 November 2002, Grigorios Ziakas, Professor of Religious History in the Aristotle University of Thessaloniki, spoke on 'Islam: Past and Present'.
- On 27 November 2002, Juan Sergio Nadal y Canellas, Professor of Byzantine Literature and Cultural Attaché of the Spanish Embassy to the Vatican, spoke on 'Religious Feeling in the Greek and Roman World and its Influence on Christianity'.
- On 29 January 2003, Maria Kambouri-Vamvoukou, Assistant Professor of Architecture in the Aristotle University of Thessaloniki, spoke on 'The Revival of Byzantine Architecture through the Ideological and Architectural Trends of the Nineteenth Century in the West'.
- On 13 February 2003, Charalambos Bakirtzis, Inspector of Byzantine Antiquities, spoke on 'In Search of Maron...'
- On 20 February 2003, Nikolaos Nikonanos, Professor of Byzantine Archaeology and the History of Art in the Aristotle University of Thessaloniki, spoke on 'Meteora: History and Art'.
- On 22 May 2003, Andreas Yakoumakatos, Assistant Professor of the History of Architecture in the Aristotle University of Thessaloniki, spoke on 'Neoclassical Architecture in Western Europe'.
- On 23 October 2003, Mr Ioakeim Papangelos, archaeologist in the 10th Ephorate of Byzantine Antiquities, spoke on: 'Zygou Monastery on Mount Athos: The Latest Excavational Findings'.
- On 6 November 2003, Mr Evangelos Kyriakoudis, art historian and expert,

ambassador, and counsellor in the Ministry of Foreign Affairs, spoke on: 'The Art of Thessaloniki and its Influence in the Balkans'.

• On 9 April 2003, the Department of History and International Relations of the American College of Thessaloniki, the Hamaskain Armenian Cultural and Educational Association, and the Museum of Byzantine Culture jointly organised an event at which Dr Dickran Kouymjian, Haig and Isabel Berberian Professor of Armenian Studies, co-ordinator of the Armenian Studies Program, and Director of the Armenian Studies Center of the California State University at Fresno, spoke on 'The Iconography of the Alexander Epic in Medieval Armenian Manuscripts'.

OTHER EVENTS

The most important event hosted by the Museum and the Friends of the Museum is an annual talk by a prominent cultural figure. It took place in the Museum foyer on 8 November 2002, when the speaker was Mr Angelos Delivorrias, Director of the Benaki Museum (Fig. 7). The talk was followed by a dinner to raise funds for the Museum.

The annual talk for 2003 took place in the Museum's reception room on 14 December and the speaker was the distinguished historian Spyros Vryonis, Emeritus Professor of Greek Culture in the University of New York (Fig. 8). His subject was 'Classical Greece and Byzantium in Exhibitions in Museums in the United States at the end of the Twentieth Century: The Scientific, Economic, and Administrative Policy of Museum Exhibitions'. The proceeds from this event will be used to support a joint effort by the Benaki Museum, the Christian and Byzantine Museum, and the Museum of Byzantine Culture to purchase and keep in Greece nine unique and valuable twelfth-century silver plates with gilt decoration, which were displayed in the Museum between 5 and 18 December 2003 (Fig. 9, 10).

On 14 February 2003, the Ministry of Development hosted a dinner in the Museum foyer for the delegations taking part in the informal Ministerial Meeting on Small Businesses and Entrepreneurship held in the framework of Greece's presidency of the European Union.

On 22 and 23 March 2003, the Ministry of Culture held a conference on modern Greek studies in foreign universities in the Museum amphitheatre.

In April and May 2003, the Aristotle University's Faculty of Technology held some of the lectures connected with its Interdepartmental Postgraduate Museology Programme in the Museum amphitheatre.

On 9 and 10 May 2003, the annual meeting of the ICOMOS International Scientific Committee on Wall Paintings was held in the Museum amphitheatre for the purpose of drawing up an international charter for the protection of wall paintings. The meeting was organised

by the Greek branch of ICOMOS and the Panhellenic Association of Conservators of Antiquities in conjunction with the Ministry of Culture's Directorate of Conservation of Antiquities.

On 4 and 18 May 2003, the Museum took part in the Spring of Museums campaign, now under the auspices of the Council of Europe, with a guided tour and discussion on the subject of 'Apotropaic Amulets in the Museum of Byzantine Culture from Pagan Times to the Christian Era'.

On 20 May 2003, the Minister for Culture, Professor Evangelos Venizelos, hosted a dinner in the Museum foyer for the cultural ministers of the European Union in the framework of Greece's presidency of the EU.

On 11 June 2003, the Friends of the Museum and Thessaloniki City Council organised a musical event in the Museum atrium, with Dimitris Sgouros on piano and Christos Galilaias on violin playing works by César Franck and Richard Strauss (Fig. 11).

On 12 August 2003, a musical evening with Tania Tsanaklidou was held in the Museum's main atrium as part of the Ministry of Culture's Full Moon 2003 festival.

PUBLICATIONS

The English-language catalogue of the 'Everyday Life in Byzantium' exhibition was published by Kapon Editions.

Kapon Editions published a catalogue in Spanish and Portuguese for the 'Aspects of Everyday Life in Byzantium' exhibition in Madrid and Lisbon (Fig. 12).

The 2003 desk-diary, on the theme of glass objects in the Museum's collection, and the 2004 desk-diary, on the theme of textiles and clothing in the Museum's collection (Fig. 13), were published with funding from the Association of Friends of the Museum of Byzantine Culture.

Les nouvelles du Musée

EXPOSITIONS TEMPORAIRES

Le musée de la Civilisation byzantine, en collaboration avec le musée Byzantin et Chrétien d'Athènes et le musée Bénaki, a organisé une exposition de céramique vernissée au musée Byzantin et Chrétien d'Athènes, dans le cadre du congrès international "L'art de la céramique, références au passé, perspectives pour l'avenir". L'inauguration de l'exposition sous le titre "Connaissance de la céramique byzantine vernissée" a eu lieu le 18 septembre 2002.

Du 21 février au 25 mars 2003, la salle des expositions temporaires du musée a accueilli l'exposition de photographies "Archéologies", dans le cadre de la Photosynkyria 2003.

Le 12 avril 2003 a été inaugurée dans la salle des expositions temporaires du musée l'exposition "Le verre vénitien de la Renaissance au XIXe siècle. Couleurs et transparences" (ill. 1) où ont été présentés 62 objets décoratifs en verre des collections du Palazzo Barberini de Rome, provenant principalement de la production de la société de verre vénitien du XIXe siècle, la Compagnia de Vetri e Mosaici di Venezia e Murano. Les objets exposés couvraient une période comprise entre le XVIe et le XIXe siècle. L'exposition a été organisée par l'Institut Culturel italien de Thessalonique, le ministère italien de la Culture, ainsi que par la Pinacothèque Nationale d'Art Antique du Palazzo Barberini de Rome associée au musée de la Civilisation byzantine. L'exposition s'est prolongée jusqu'au 11 mai 2003.

Le 6 février 2003, a été inaugurée au musée National Archéologique de Madrid, à l'occasion du début de la Présidence de la Communauté Européenne par la Grèce au cours du ler semestre 2003, l'exposition "Aspects de la vie quotidienne à Byzance", qui s'est prolongée jusqu'au 15 mars 2003. L'exposition est organisée par la Direction de Monuments byzantins et postbyzantins du ministère de la culture –Département des Musées et par le musée de la Civilisation byzantine et constituait une version abrégée de l'exposition du même nom organisée à la Tour Blanche à Thessalonique en 2001 par le musée de la Civilisation byzantine. Cette même exposition a été transférée par la suite au musée National Archéologique de Lisbonne du 4 avril au 15 juin 2003 (ill. 2).

Le 4 septembre 2003, au premier étage de la Tour Blanche a ouvert une exposition de photographies sur le thème "La Tour Blanche, symbole de la ville à travers les siècles". L'exposition entreprend un parcours dans l'histoire du monument à travers des représentations, des gravures, des cartes postales et des photographies qui couvrent une pèriode du XVII siècle à nos jours (ill. 3).

Le 25 septembre 2003, a été inaugurée au musée national de Moravie à Brno en Tchéchie la grande exposition internationale "La chrétienté orientale", organisée par le musée national de Moravie à l'occasion du 550ème anniversaire de la chu-

te de Constantinople. Le ministère de la Culture de Grèce y participait avec l'exposition "Icônes post-byzantines de Grèce: entre la tradition et l'innovation", organisée par le musée de la Civilisation byzantine et par la Direction des Monuments byzantins et postbyzantins du ministère de la culture –Département des Musées. Douze pays participaient à cette exposition (ill. 4).

Nouvelles acquisitions

Le 15 décembre 2002, s'est tenue dans la salle de réception du musée la cérémonie de remise au musée par l'Association des Amis du musée, de deux remarquables icônes post-byzantines. La première icône, du XVIIe siècle, avec une représentation de saint Govdélaas (ill. 5), oeuvre d'Emmanuel Tzanès, a été acheté par l'Association des Amis du musée. La famille Kalfayian, ainsi qu'Athanassios, Pascal et Elisabeth Yiannoukou ont contribué à cet achat. La seconde icône, de 1788, avec une représentation de saint Nikanoras, a été acheté grâce à une contribution de Giorgos I. Géorgiadis, secrétaire général de l'Association des Amis du musée.

Une contribution de la société Carrefour-Marinopoulos S.A. a permis d'acheter un épimanikion sur lequel est représenté Gérasimos de Crète, métropolite de Thessalonique (1788-1810).

Les nouvelles acquisitions sont exposées dans l'exposition permanente du musée sur la période post-byzantine.

Programmes éducatifs

L'activité éducative du musée s'est poursuivie au cours de l'année scolaire 2002-2003. Les programmes "La forteresse byzantine", "Le monde des manuscrits byzantins" et "Aspects de la vie quotidienne à l'époque paléochrétienne" ont été successivement présentés. Un total de 2 215 élèves a suivi ces programmes.

Au cours du premier semestre 2003, trois classes d'écoles spécialisées ont visité le musée et ont suivi le programme éducatif "Aspects de la vie quotidienne à l'époque paléochrétienne", adapté aux besoins des élèves en collaboration avec les enseignants-accompagnateurs. Il s'agit du Collège spécialisé d'Elaiones de Pyléa (pour des enfants handicapés moteurs ou mentaux), le Lycée Ilion d'Attique (pour des enfants handicapés moteurs) et l'Institut d'Enseignement Professionnel de l'Ecole des Malentendants de Thessalonique (ill. 6).

Du 28 février au 5 avril 2003, a été organisé dans l'amphithéâtre du musée un séminaire éducatif sur l'action pédagogique dans le musée, sous le titre "Le musée rencontre l'école" pour des enseignants de l'enseignement primaire. Au cours des six rencontres du séminaire, ont été présentés des exposés par des archéologues, des muséologues, des historiens d'art et des enseignants qui ont traité des thèmes suivants: principes généraux de l'action pédagogique dans le musée, programmes éducatifs, monuments et école, organisation d'une visite d'une

classe au musée, activités éducatives avec un contenu archéologique à l'école, littérature pour enfants et narration avec un contenu historique ou archéologique. Au cours du séminaire, les enseignants, répartis en groupes, participaient à des exercices pratiques et ont conçu un programme éducatif à partir des expositions permanentes du musée de la Civilisation byzantine.

A l'initiative du musée de la Civilisation byzantine, a été organisée le 18 juin une matinée sur le thème des activités pédagogique des musées et des organismes culturels de Thessalonique. L'objectif de cette matinée était de permettre la rencontre de tous ceux qui s'occupent de programmes éducatifs, l'échange de points de vue et le renforcement de la coopération. Dans le cadre de cette rencontre qui s'est tenue dans l'amphithéâtre du musée, ont été réalisées de brèves présentations de l'activité éducative de chaque organisme, suivies d'une discussion.

Collaboration avec des musées à l'étranger

Le programme de collaboration avec le musée d'Art Médiéval de Korçë en Albanie s'est poursuivi. Ce programme concerne la restauration de 86 icônes du musée de Korçë, et parallèlement la formation des restaurateurs albanais qui participent à cette restauration.

Conférences

Dans l'amphithéâtre "Mélina Mercouri", s'est tenue une série de conférences avec d'éminents scientifiques, organisée par l'Association des Amis du musée et le musée. Les intervenants étaient les suivants :

- Le 9 octobre 2002, Mme Thaleia Mantopoulou, professeur-assistant à l'Ecole des Beaux-Arts de l'université Aristote de Thessalonique, sur le thème "L'architecture des églises au XIXe siècle. De la fin de la période post-byzantine au classicisme".
- Le 13 novembre 2002, M. Grigorios Ziakas, professeur de l'Histoire des Religions à l'université Aristote de Thessalonique, sur le thème "Islam: Histoire et Présent".
- Le 27 novembre 2002, M. Juan Sergio Nadal y Canellas, professeur de Philologie byzantine, conseiller culturel à l'ambassade d'Espagne au Vatican, sur le thème "Le sentiment religieux dans le monde gréco-romain et son influence sur le christianisme".
- Le 29 janvier 2003, Mme Maria Kambouri-Vamvoukou, Maître de Conférences à l'Ecole d'Architecture de l'université Aristote de Thessalonique, sur le thème "La revivification de l'architecture byzantine à travers les courants idéologiques et architecturaux du XIXe siècle en Occident".
- Le 13 février 2003, M. Charalambos Bakirtzis, Ephore des Antiquités byzantines, sur le thème "A la recherche de Maron...".
- Le 20 février 2003, M. Nikolaos Nikonanos, professeur d'Archéologie byzanti-

ne et d'Histoire de l'Art à l'université Aristote de Thessalonique, sur le thème "Les Météores: Histoire et Art".

• Le 22 mai 2003, M. Andréas Giakoumakatos, Maître de Conférences en Histoire de l'Architecture à l'université Aristote de Thessalonique, sur le thème "L'architecture néo-classique en Europe de l'Ouest".

• Le 23 octobre 2003, M. Ioachim Papangélos, archéologue de la Xe Ephorie des Antiquités Byzantines, sur le thème "Le monastère athonite de Zygos. Le point récent sur l'évolution des fouilles".

• Le 6 novembre 2003, Evangélos Kyriakoudis, historien d'art et ambassadeur-conseiller auprès du ministère des Affaires Etrangères, sur le thème "L'art à Thessalonique et son rayonnement dans les Balkans".

• Le 9 avril 2003, la section d'Histoire et des Relations Internationales du Collège américain de Thessalonique, l'Association Culturelle et Éducative Arménienne "Hamaskaïn", ainsi que le musée de la Civilisation byzantine ont organisé en collaboration une manifestation au cours de laquelle Dr. Dikran Kouymjian, professeur des Etudes Arméniennes "Haig and Isabel Berberian", coordinateur du programme des Etudes Arméniennes à l'université de l'Etat de Californie à Fresno a développé le thème de "L'iconographie de l'épopée d'Alexandre dans les manuscrits médiévaux arméniens".

AUTRES MANIFESTATIONS

Dans le cadre de la conférence annuelle réalisée par une personnalité du monde de la culture, manifestation la plus éminente du musée et de l'Association des Amis du musée, le 8 novembre 2002 le directeur du musée Bénaki, M. Angélos Délivorrias a tenu, dans la salle de réception du musée, une conférence suivie d'un dîner destiné à recueillir des fonds pour le musée (ill. 7).

La conférence annuel de 2003 a été prononcé le 14 décembre dans la salle de réception du musée par l'éminent historien Spyros Vryonis, professeur de Civilisation grecque à l'université de New-York (ill. 8). Le thème de sa conférence portait sur "La Grèce classique et Byzance dans les expositions des musées aux Etats-Unis à la fin du XXe siècle; La politique scientifique, économique et de gestion des expositions des musées". Les revenus tirés de cette manifestation ont été offerts en participation à la campagne entreprise par le musée Bénaki, le musée Chrétien et Byzantin et le musée de la Civilisation byzantine pour acquérir et garder en Grèce neuf assiettes en argent avec un décor doré du XIIe siècle, de très grande valeur, exposées au musée du 5 au 18 décembre 2003 (ill. 9, 10).

Le 14 février 2003, dans l'espace de réception du musée, un repas a été offert par le ministère du Développement en l'honneur des représentants qui participaient au Conseil informel des ministres sur les petites entreprises et l'esprit d'entreprise,

organisé dans le cadre de la Présidence grecque de la Communauté Européenne.
Les 22 et 23 mars 2003, dans l'amphithéâtre du musée s'est tenu le colloque sur les Etudes Néohelléniques dans les universités à l'étranger, organisé par le ministère de la Culture.
Les 9 et 10 Mai 2003, dans l'amphithéâtre du musée, s'est tenue la Rencontre annuelle de la Commission scientifique internationale des Fresques de l'ICOMOS dont l'objet était d'établir une "charte internationale" de protection des fresques. La rencontre a été organisée par la section grecque de l'ICOMOS et par l'Union grecque des Restaurateurs d'Antiquités, en collaboration avec la Direction de la Restauration des Antiquités du ministère grec de la Culture.
En avril et en mai 2003, dans l'amphithéâtre du musée, ont été donnés des cours du programme de troisième cycle de muséologie de l'Ecole Polytechnique de l'université de Thessalonique.
Les 4 et 18 mai 2003, le musée a participé à la fête du "printemps des musées" réalisée sous l'égide du Conseil de l'Europe, avec une visite-discussion sur le thème "Les talismans apotropaïques dans le musée de la Civilisation byzantine, du paganisme au christianisme".
Le 20 mai 2003, dans l'espace de réception du musée, un repas a été offert par le ministre de la Culture M. Evangélos Vénizélos en l'honneur des ministres de la Culture de la Communauté Européenne, dans le cadre de la Présidence grecque de la Communauté Européenne.
Le 11 juin 2003, dans la cour du musée a été organisé par l'Association des Amis du musée de la Civilisation byzantine et par la municipalité de Thessalonique une manifestation musicale avec Dimitris Sgouros au piano et Christos Galiléas au violon, avec des oeuvres de César Franck et Richard Strauss (ill. 11).
Le 12 août 2003, dans la cour centrale du musée, a été organisée une manifestation musicale avec Tania Tsanaklidou dans le cadre des manifestations du ministère de la Culture "Pansélinos 2003".

EDITIONS

Le catalogue de l'exposition "La vie quotidienne à Byzance" a été édité en anglais par les éditions Kapon.
A l'occasion de l'exposition "Aspects de la vie quotidienne à Byzance" présentée à Madrid et à Lisbonne, les éditions Kapon ont édité le catalogue en espagnol et en portugais (ill. 12).
Grâce à une subvention de l'Association des Amis du musée de la Civilisation byzantine, un calendrier de table a été édité pour 2003 avec pour thème les objets en verre de la collection du musée et un calendrier pour 2004 avec pour thème les tissus et les vêtements de la collection du musée (ill. 13).

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ABBREVIATIONS - ABRÉVIATIONS

AIECM2:	*Association Internationale pour l' Étude des Céramiques Médiévales Méditerranéennes*
Ath. Mitt.:	*Athenische Mitteilungen*
BAR S:	*British Archaeological Report; Series*
DOC 5:	*P. Grierson, Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks and in the Whittemore Collection, 5, Michael VIII to Constantine XI (1258-1453), 1-2, Washington D.C.1999*
DOP:	*Dumbarton Oaks Papers*
JÖB:	*Jahrbuch der Österreichishen Byzantinistik*
ΑΔ:	*Αρχαιολογικόν Δελτίον*
ΑΕ:	*Αρχαιολογική Εφημερίς*
ΑΕΜΘ:	*Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και Θράκη*
ΔΧΑΕ:	*Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*
ΕΙΕ:	*Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών*
ΕΛΙΑ:	*Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο*

Μικρά μελετήματα

Short studies

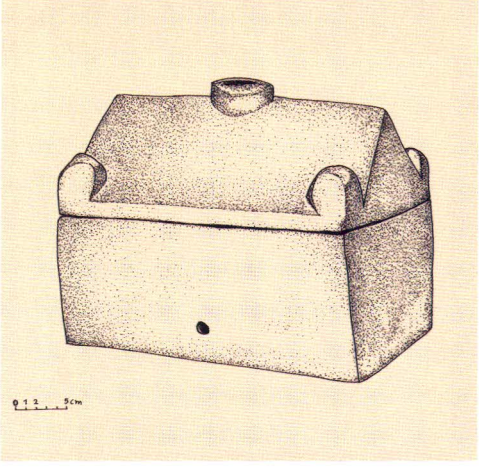
Études courtes

ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΛΕΙΨΑΝΟΘΗΚΗ ΣΕ ΜΟΡΦΗ ΜΙΚΡΗΣ ΣΑΡΚΟΦΑΓΟΥ

Στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού με τίτλο «Από την Εικονομαχία στη λάμψη των Μακεδόνων και των Κομνηνών» παρουσιάζεται μια μαρμάρινη λειψανοθήκη (αρ. ευρ. ΑΓ 722) σε σχήμα μικρής σαρκοφάγου με αετωματικό κάλυμμα το οποίο φέρει ακρωτήρια στις τέσσερις γωνίες του και με οπή παροχής στο κάλυμμα και απορροής στη μπροστινή πλευρά του κιβωτιδίου (εικ. 1, 3).

Η λειψανοθήκη βρέθηκε στο εγκαίνιο τρίκλιτου ναού που εντοπίστηκε το 1933

1

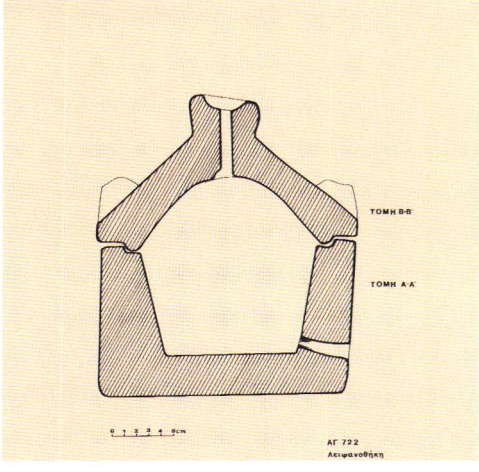


Εικ. 1. Η μαρμάρινη λειψανοθήκη ΑΓ 722 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 1. Marble reliquary ΑΓ 722 (drawn by C. Mallia).

Ill. 1. Reliquaire en marbre ΑΓ 722 (dessin Ch. Mallia).

2



Εικ. 3. Η μαρμάρινη λειψανοθήκη ΑΓ 722 (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 3. Marble reliquary ΑΓ 722 (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 3. Reliquaire en marbre ΑΓ 722 (photographie de M. Skiadaresis).

Εικ. 2. Τομή κατά πλάτος της λειψανοθήκης ΑΓ 722 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 2. Cross section of reliquary ΑΓ 722 (drawn by C. Mallia).

Ill. 2. Plan en coupe dans le sens de la largeur du reliquaire ΑΓ 722 (dessin Ch. Mallia).

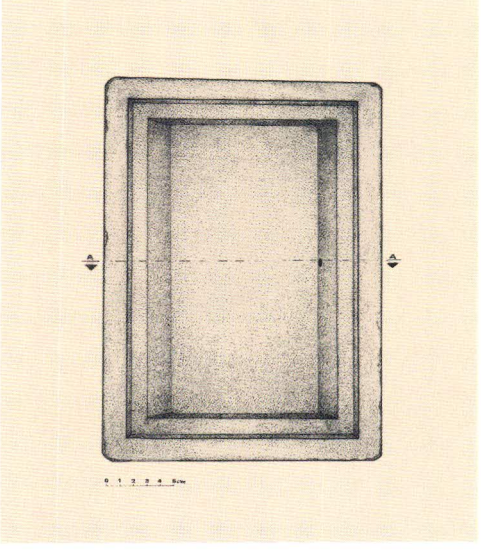
στη διασταύρωση των οδών Εγνατίας και Μητρ. Γενναδίου στη Θεσσαλονίκη, κοντά στην Αχειροποίητο. Ο Ευαγγελίδης[1], που ανέσκαψε το ναό, χρονολόγησε τον ανεικονικό ζωγραφικό του διάκοσμο[2] στα χρόνια της Εικονομαχίας (840-50). Υποστήριξε, επίσης, ότι ο ναός αρχικά ήταν μονόκλιτος, αφιερωμένος σε κάποιο μάρτυρα, τα λείψανα του οποίου τοποθετήθηκαν στο εγκαίνιο, και ότι αργότερα προστέθηκαν τα πλάγια κλίτη ως ταφικά παρεκκλήσια. Ο τρίκλιτος ναός ταυτίστηκε από τον Θεοχαρίδη[3] με το καθολικό της μονής Προδρόμου, που ιδρύθηκε το 925-50, στη θέση του παλαιότερου ναού.

Η λειψανοθήκη ήταν τοποθετημένη μέσα σε ορθογώνιο σκάμμα κάτω από την κατεστραμμένη Αγία Τράπεζα. Το όρυγμα ήταν καλυμμένο με μαρμαρόπλακες, ενώ το δάπεδό του ήταν στρωμένο με μαρμάρινη πλάκα που έφερε ανάγλυφο σταυρό και μικρή οπή στο κέντρο της. Στο εσωτερικό της λειψανοθήκης υπήρχε μικρότερη χάλκινη, ωοειδής λειψανοθήκη[4] με εγχάρακτο σταυρό, που περιείχε υπολείμματα ιερών λειψάνων τυλιγμένα σε χρυσοΰφαντο ύφασμα, που είχε όμως διαλυθεί. Από αυτήν την ανασκαφή το μόνο που σώζεται σήμερα είναι η μαρμάρινη λειψανοθήκη του εγκαινίου.

3

Κατασκευασμένη από υπόλευκο, κρυσταλλικό μάρμαρο, διατηρείται ακέραιη με μικρές μόνο απώλειες υλικού στα τέσσερα ακρωτήρια του καλύμματός της. Η λιτά σχεδιασμένη μορφή της μιμείται σε μικρογραφία τις σαρκοφάγους και τις μικρές οστοθήκες-τεφροδόχους[5], που κατασκευάζονται στην περιοχή της Ανατολικής Μεσογείου κατά την ύστερη αρχαιότητα. Έχει μήκος 29 εκατοστά, πλάτος 21 εκ., ύψος 13 εκ. (μαζί με το κάλυμμα 21 εκ.), ενώ το βάθος του κιβωτιδίου είναι 9,5 εκ. Στο μέσο του καλύμματός της υπάρχει υπερυψωμένος δακτύλιος, διαμέτρου 5 εκ., που πλαισιώνει χωνοειδή οπή παροχής, διαμέτρου 1 εκ., διά μέσου της οποίας υπήρχε επικοινωνία με το εσωτερικό του κιβωτιδίου. Η οπή βρέθηκε κλεισμένη με αδιάγνωστη κρούστα και υδραυλικό κονίαμα. Δεύτερη μικρή οπή απορροής υπάρχει χαμηλά, στο μέσο της μπροστινής πλευράς του κιβωτιδίου, διαμέτρου 1,5 εκ., που εσωτερικά στενεύει καθώς καλύπτεται εν μέρει από ασβεστοκονίαμα (εικ. 2). Πατούρα στο χείλος του κιβωτιδίου και αντίστοιχη στο κάλυμμα (εικ. 4, 5) κατασκευάστηκε για να εξασφαλίζει το κλείσιμο της λειψανοθήκης. Μικρή απώλεια υλικού, όμως, στο κάλυμμα υποδηλώνει το συχνό άνοιγμα της λειψανοθήκης ή, πιθανόν, την κακή εφαρμογή με το κιβωτίδιο. Ίχνη υδραυλικού κονιάματος εντοπίστηκαν επίσης εξωτερικά, στην επιφάνεια έδρασης του κιβωτιδίου, πιθανόν από τη στερέωσή του μέσα στο σκάμμα. Εσωτερικά τα τοιχώματά του ήταν λειασμένα, στο κάλυμμα, όμως, έχει αφαιρεθεί η πάτινα, ενώ στο κιβωτίδιο η κατά τόπους αδρή επιφάνεια οφείλεται σε βιολογικούς παράγοντες. Ο χώρος του κιβωτιδίου είναι ελαφρώς τραπεζιόσχημος, καθώς τα τοιχώματα ενισχύονται προς τον πυθμένα, ενώ η οπή του καλύμματος εσωτερικά παρουσιάζει ακανόνιστη μορφή, αποτέλεσμα κακού υπολογισμού του γλύπτη κατά τη διάνοιξή της (εικ. 5).

Η τοποθέτηση ιερών λειψάνων κάτω από το δάπεδο της Αγίας Τράπεζας των ναών, γνωστή με τον όρο *κατάθεσις* ή *εγκαίνιο*, αρχικά ήταν προαιρετική, τυπικά, όμως, καθιερώνεται στην Εκκλησία της Ανατολής τον 8ο αι. με το ζ' Κανόνα της Ζ' Οικουμενικής Συνόδου του 787 που όριζε: *Όσοι ουν σεπτοί ναοί καθιερώθησαν άνευ λειψάνων μαρτύρων ορίζομεν εν αυτοίς κατάθεσιν γίνε-*



Εικ. 4. Κάτοψη του κιβωτιδίου της λειψανοθήκης ΑΓ 722 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

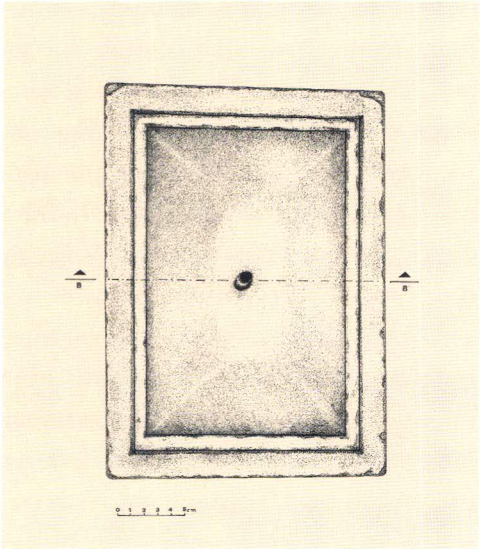
Fig. 4. Plan of the chest of reliquary ΑΓ 722 (drawn by C. Mallia).

Ill. 4. Plan du coffret du reliquaire ΑΓ 722 (dessin Ch. Mallia).

σθαι λειψάνων μετά της συνήθους ευχής[6]. Έχει αποδειχθεί, βέβαια, ότι κατάθεση λειψάνων γινόταν σχεδόν σε όλες τις εκκλησίες της Ανατολής. Φαίνεται, επομένως, πως το πνεύμα του Κανόνα δεν ήταν να επιβάλει μια γενική αρχή αλλά να προσδώσει κύρος σε μια παλιά εκκλησιαστική παράδοση[7].

Στη χριστιανική θρησκεία ιερά λείψανα (reliquae) ονομάζονται κατά κύριο λόγο τα νεκρά σώματα των μαρτύρων και των αγίων ή οι τόποι του μαρτυρίου τους και κατά δεύτερο λόγο τα μέρη του σώματός τους και κάθε είδους αντικείμενα που χρησιμοποιήθηκαν από αυτά τα πρόσωπα ενώ ζούσαν. Το κατεξοχήν ιερό λείψανο θεωρείται, ήδη από τις αρχές του 4ου αι., ο Σταυρός του Κυρίου και άλλα

5



Εικ. 5. Η εσωτερική όψη του καλύμματος της λειψανοθήκης ΑΓ 722 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 5. Interior of the lid of reliquary ΑΓ 722 (drawn by C. Mallia).

Ill. 5. La face interne du couvercle du reliquaire ΑΓ 722 (dessin Ch. Mallia).

αντικείμενα που συνδέονται με το πάθος Του[8]. Καθώς, όμως, τα σωζόμενα λείψανα ήταν λιγότερα από τις εκκλησίες, επινοήθηκε ήδη από τον 4ο αι., για την εξοικονόμηση του πράγματος, ο διαμελισμός τους. Αυτή η τακτική, με τη θεολογική υποστήριξη της Εκκλησίας, που διατύπωσε τη θέση ότι *μερισθέντος του σώματος αμέριστος η χάρις*[9], δηλαδή η υπερφυσική δύναμη των λειψάνων διατηρείται ανέπαφη και στα μικρότερα μέρη του, οδήγησε μερικές φορές και σε υπερβολές. Ο ίδιος ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος (354-407) επαινεί τους Αιγυπτίους, γιατί *παντα-χού της γης* έστειλαν λείψανα και φροντίζει ο ίδιος προσωπικά για την αποστολή λειψάνων: *Σπεύσον, ίνα προ του χειμώνος δυνηθής τας αστέγους εκκλησίας απαρτίσαι*[10], γράφει στον Ρουφίνο. Σύμφωνα με τη θεολογική ερμηνεία του κειμένου της Αποκαλύψεως, *είδον υποκάτω του θυσιαστηρίου τας ψυχάς των εσφαγμένων δια τον λόγον του θεού*[11], τα τεμάχια των ιερών λειψάνων τοποθετούνται συνήθως κάτω από την Αγία Τράπεζα, προκειμένου να θεμελιωθεί ο ναός με το αίμα των μαρτύρων, και τυλιγμένα σε πολυτελή, μεταξωτά συνήθως, υφάσματα κλείνονται σε κιβωτίδια πήλινα, μεταλλικά ή μαρμάρινα.

Μαρμάρινες λειψανοθήκες, ίδιες μ' αυτήν του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού ως προς τη μορφή[12] και τις διαστάσεις, έχουν βρεθεί σε αρκετές παλαιοχριστιανικές πόλεις, όπως στη Βάρνα[13], στις Σάρδεις[14], στην Απάμεια[15], στα Ιεροσόλυμα[16], ενώ μια ακόμη με προέλευση την περιοχή της Μ. Ασίας υπάρχει στη Συλλογή Malcove[17]. Ανάλογα παραδείγματα βρέθηκαν επί-

σης στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων[18], στη Μ. Ασία[19], στη Β. Συρία και στην Κύπρο[20]. Μερικές απ' αυτές τις λειψανοθήκες φέρουν επιγραφές[21], που μας πληροφορούν για τα λείψανα των αγίων που περιέχουν, άλλες έχουν ανάγλυφους σταυρούς, φυτικό διάκοσμο και γείσα, ενώ κάποιες έχουν μεταγενέστερες κλειδαριές και πώματα[22], σε μια προσπάθεια να διασφαλιστεί το ιερό τους περιεχόμενο. Όλα τα σωζόμενα παραδείγματα χρονολογούνται στον 5ο-6ο αι. και τεκμηριώνουν την ανάπτυξη της λατρείας των λειψάνων αυτήν την εποχή.

Ο Buschhausen, στη μελέτη του για τις παλαιοχριστιανικές λειψανοθήκες, κατέταξε αυτές της περιοχής της Β. Συρίας[23], που έχουν σχήμα σαρκοφάγου με οπές, σε έναν ιδιαίτερο τύπο, που διαφοροποιείται από τις κοινές λειψανοθήκες που τοποθετούνται συνήθως κάτω από την Αγία Τράπεζα του ναού. Η σπουδαιότητά τους συνίσταται στον ιδιαίτερα ενεργητικό ρόλο τους στη λατρεία των λειψάνων. Από την οπή που υπήρχε στο κάλυμμα αυτών των λειψανοθηκών έριχναν κάποιο υγρό, όπως λάδι, νερό ή μύρο, το οποίο περνούσε στο εσωτερικό του κιβωτιδίου, ερχόταν σε επαφή με τα ιερά λείψανα και στη συνέχεια έβγαινε καθαγιασμένο από τη μπροστινή οπή του κιβωτιδίου. Το καθαγιασμένο υγρό δινόταν στους πιστούς σε μικρές ποσότητες, όπως μας αφήνουν να υποθέσουμε δύο λίθινες λειψανοθήκες, από την περιοχή της Β. Συρίας, σε σχήμα εκκλησίας[24], που μπροστά από την οπή απορροής διαμορφώνουν μικρό δοχείο για τη συγκράτηση του υγρού. Οι πιστοί που συνέρρεαν στους ναούς που λειτουργούσαν ως προσκυνηματικά κέντρα, έφευγαν για τον τόπο τους παίρνοντας μαζί τους το καθαγιασμένο υγρό, συχνά κλεισμένο σε μικρά φιαλίδια. Τα φιαλίδια αυτά καθώς και το ιερό περιεχόμενό τους είναι γνωστά ως *ευλογίες* ή *φυλακτήρια*. Αποτελούσαν δε γι' αυτούς πνευματικό όπλο ενάντια στις αρρώστιες και στις κακουχίες της ζωής. *Λάβε έλαιον άγιον*[27] συνιστά ο Ι. Χρυσόστομος, *και κατάχρισόν σου όλο το σώμα, την γλώτταν, τα χείλη, τον τράχηλον, τους οφθαλμούς...το γαρ έλαιον δια της ευωδίας αναμιμνήσκει σε των άθλων των μαρτύρων*[25].

Η ψυχολογική βάση της παρασκευής ευλογιών με τη μέθοδο της επαφής, γνωστή και στη Δύση με κάποιες διαφορές ως *brandea*, είναι η πεποίθηση των πιστών ότι η υπερφυσική δύναμη των ιερών λειψάνων μεταδίδεται και στα αντικείμενα που έρχονται σε επαφή με αυτά. Καθαγιασμός με την επαφή αναφέρεται επίσης στην Κ. Διαθήκη (Πράξεις 19, 12). Η «ποιοτική» διαφορά ανάμεσα στα ιερά λείψανα και στις ευλογίες αυτού του τύπου είναι ότι αυτές με τη σειρά τους δεν μπορούν να εξυπηρετήσουν στην παρασκευή νέων ευλογιών[26], αποτελούν μόνο ένα πνευματικό απόθεμα της δύναμης του μάρτυρα. Η χρήση που είχαν αυτές οι λειψανοθήκες σχετίζεται άμεσα και με τη θέση τους στο ναό. Στην περιοχή της Β. Συρίας υπήρχε το έθιμο, ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι., να μην τοποθετούνται όπως οι κοινές λειψανοθήκες κάτω από την Αγία Τράπεζα, αλλά να είναι εκτεθειμένες πάνω σε

πέτρινη βάση ή σε κιονίσκους σε κάποιον οριοθετημένο χώρο του ναού, στα βόρεια ή νότια της αψίδας, ώστε να είναι ορατές και εύκολα προσεγγίσιμες. Ο αριθμός των εκτεθειμένων λειψανοθηκών, που μερικές φορές μοιάζουν με μικρές σαρκοφάγους, δεν είναι σταθερός. Μπορεί να είναι περισσότερες από μία και να περιέχουν μάλιστα τα λείψανα πολλών αγίων ή μαρτύρων[27].

Η λειψανοθήκη του ΜΒΠ φαίνεται πως λειτουργικά ανήκει στον τύπο της Β. Συρίας. Για τις λειψανοθήκες με οπές για σπονδές, που βρέθηκαν κάτω από Άγιες Τράπεζες ναών του 5ου-6ου αι., έχει διατυπωθεί η άποψη[28] ότι επίσης διαδραμάτιζαν τον ίδιο σπουδαίο ενεργητικό ρόλο με αυτές της Β. Συρίας, μπορούσαν κατά περίπτωση να εκτεθούν και η μορφολογία τους μας πείθει ότι χρησιμοποιήθηκαν επίσης για την παρασκευή ευλογιών. Λειψανοθήκες που μιμούνται τον τύπο με τις οπές, χωρίς όμως να έχουν λειτουργική χρήση, καθώς υπάρχει ο δακτύλιος στο κάλυμμα, απουσιάζουν όμως οι οπές, όπως η λειψανοθήκη της Συλλογής Malcove και αυτή από το Δυρράχιο[29], χρονολογούνται στον όψιμο 6ο αι., και υποδηλώνουν τη διάδοση και τη σπουδαιότητα που γνώρισε το συριακό έθιμο στον υπόλοιπο χριστιανικό κόσμο της Ανατολής.

Σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα η λειψανοθήκη του ΜΒΠ χρονολογείται γύρω στον 5ο αι. Πώς εξηγείται όμως η παρουσία μιας πρώιμης παλαιοχριστιανικής λειψανοθήκης με οπές στο εγκαίνιο ναού του α΄ μισού του 9ου αι.; Υποθέσεις μόνο μπορούν να διατυπωθούν σε σχέση με τα ανασκαφικά δεδομένα που παραθέτει ο Ευαγγελίδης. Πιθανόν στη θέση να υπήρχε αρχαιότερος παλαιοχριστιανικός ναός ή, αν δεν ισχύει αυτό, ίσως τα ιερά λείψανα να μεταφέρθηκαν από κάπου αλλού και να χρησιμοποιήθηκαν για τον καθαγιασμό του εικονομαχικού ναού. Ενδείξεις για την τοποθέτηση της λειψανοθήκης σε β΄ χρήση αποτελούν η διάτρητη πλάκα του δαπέδου του ορύγματος, που δεν εξυπηρετεί κάποιον πρακτικό σκοπό, αλλά και, με κάθε επιφύλαξη, η ύπαρξη κονιαμάτων που εντοπίστηκαν στις οπές της.

Πληροφορίες για την κατάθεση ιερών λειψάνων αντλούμε κυρίως από τις γραπτές πηγές. Ωστόσο, μια ελεφαντοστέινη πλάκα του 6ου αι. από την Κωνσταντινούπολη, σήμερα στο Trier[30] της Γερμανίας, που απεικονίζει τη μετακομιδή των λειψάνων του αγίου Στεφάνου στη βασιλεύουσα και συγκεκριμένα τη σκηνή της άφιξης (*adventus*), αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πλήθος κόσμου, παρουσία του αυτοκράτορα, υποδέχεται πολυτελή άμαξα, που καταφθάνει στην πόλη, με επιβάτες δύο επισκόπους της εκκλησίας, που απεικονίζονται να κρατούν ευλαβικά τα ιερά λείψανα, κλεισμένα σε μια παρόμοια, χωρίς οπές, μαρμάρινη λειψανοθήκη.

Η παραπάνω παράσταση αποτελεί μια επιπλέον μαρτυρία για τη χρονολόγηση, αλλά και για τη χρήση που είχαν αυτές οι λειψανοθήκες στην παλαιοχριστιανική περίοδο.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΤΖΙΤΖΙΜΠΑΣΗ
Αρχαιολόγος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Δ. Ευαγγελίδης, «Εικονομαχικά μνημεία εν Θεσσαλονίκη», *ΑΕ* (1937), σ. 341-51, εικ. 2. Για τις σωστικές ανασκαφές των τελευταίων ετών στο οικοδομικό τετράγωνο, βλ. Ε. Μαρκή, «Ανασκαφή στοάς Χορτιάτη», *ΑΕΜΘ* 6 (1992), σ. 327-333.

2. Ευαγγελίδης, ό.π., εικ. 5-7α. Για παρόμοια εικονογράφηση στη Θεσσαλονίκη, βλ. Δ. Μακροπούλου, Α. Τζιτζιμπάση, «Σωστική ανασκαφική έρευνα στην οδό Κασσάνδρου 90», *ΑΕΜΘ* 7 (1993), σ. 361-364, σχ. 3, εικ. 8, 10-11.

3. Γ. Θεοχαρίδης, «Μια εξαφανισθείσα μεγάλη μονή της Θεσσαλονίκης. Η μονή του Προδρόμου», *Μακεδονικά* 18 (1978), σ. 1-23 και J-P. Grélois, «À propos du monastère du Prodrome à Thessalonique», *Byzantion* LIX (1989), σ. 78-87.

4. Ευαγγελίδης, ό.π., σ. 343, εικ. 3. Πρβλ. επίσης Ε. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, «Το εγκαίνιο της βασιλικής στο ανατολικό νεκροταφείο Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* (1981), σ. 73-78, πίν. ΙΕ.

5. F. Sinn, *Die Grabdenkmäler 1. Reliefs Altäre Urnen. Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen (Monumenta Artis Romanae*, Vol XVII), Philipp von Zorbern, Mainz am Rhein 1991, ιδιαίτερα αρ. 14.

6. Ι. Μ. Μπάρνεα, *Το παλαιοχριστιανικόν θυσιαστήριον* (διατριβή υποβληθείσα εις την Θεολογικήν Σχολήν του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών), εν Αθήναις 1940, σ. 77, υποσ. 3.

7. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, ό.π., σ. 80.

8. Α. Ι. Φυτράκης, *Λείψανα και τάφοι μαρτύρων κατά τους τρεις πρώτους αιώνας*, Αθήνα 1955, σ. 5 και P. Donceel-Voûte, «Le rôle des reliquaires dans les pèlerinages», *Akten des XII Internationalen Kongresses fär Christliche Archäologie*, Bonn 22-28 September 1991, *Jahrbuch fär Antike und Christentum Ergänzungsband* 20 (1995), κεφ. 1, σ. 188.

9. Φυτράκης, ό. π., σ. 110-111.

10. Μπάρνεα, ό.π., σ. 74, υποσ. 4-5.

11. Μπάρνεα, ό. π., σ. 77-78.

12. H. Buschhausen, «Die spätrömischen metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare», 1,Teil Katalog, *Wiener byzantinistische Studien*, Band IX, Wien 1971, την κατηγορία C, στην οποία συμπεριλαμβάνεται και αυτή της Θεσσαλονίκης, βλ. C 36, πίν. 19.

13. Buschhausen, ό.π., C 32, πίν. 17.

14. Buschhausen, ό.π., C 35, πίν. 19.

15. Buschhausen, ό.π., C 54, πίν. 22.

16. Donceel-Voûte, ό.π., σ. 187, πίν. 13α.

17. S. D. Campbell (επιμ.), *The Malcove Collection. A Catalogue of the Objects in the University of Toronto*, Toronto Buffalo - London 1985, 1997², σ. 82, αρ.108.

18. Buschhausen, ό.π., C 1, πίν. 1, C 21, C 22, C 23, πίν. 15, C 25, πίν. 15, C 29, πίν. 16.

19. Buschhausen, ό.π., C 40, C 41, C 42, C 45, C 46, C 48, C 49, πίν. 21, C 50, πίν. 22.

20. V. Karageorghis - C. Vermeule, *Sculptures from Salamis*, Λευκωσία 1966, αρ. 104.

21. Buschhausen, ό.π., C 50, C 51, C 53, C 54, πίν. 22, C 60, πίν. 23.

22. Buschhausen, ό.π., C 68, πίν. 25.

23. Buschhausen, ό.π., σ. 320-321, C 74. Πρβλ. επίσης G. Vikan, *Catalogue of the Sculpture in the Dumbarton Oaks Collection from the Ptolemaic Period to the Renaissance*, Washington 1995, αρ. 30, σ. 74.

24. Buschhausen, ό.π., C 65 tafel 24. *Byzantium. Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections*, κατάλογος έκθεσης, J. Fleischer, Ö. Hjort, M. B. Rasmussen (επιμ.), NY Calsberg Glyptotek, 1 Ιουνίου-31 Αυγούστου 1996, Κοπεγχάγη 1996, σ. 65-66, αρ. 33.

25. Φυτράκης, ό.π., σ. 97.

26. Donceel-Voûte, ό.π., σ. 187-188.

27. Buschhausen, ό.π., σ. 320-1. Πρβλ. επίσης Buschhausen, ό.π, C 74, πίν. 29.

28. Donceel-Voûte, ό.π., σ. 200.

29. Buschhausen, ό.π., C 25, πίν. 15.

30. K. G. Holum–G. Vikan, «The Trier ivory, adventus ceremonial and the relics of St. Stephen», *DOP* 33 (1979), σ. 121, εικ. 1.

A MARBLE RELIQUARY IN THE FORM OF A SMALL SARCOPHAGUS

The permanent exhibition titled 'From Iconoclasm to the Splendour of the Macedonian and Komnenian Dynasties' includes a marble reliquary (inv. No. ΑΓ 722) shaped like a small sarcophagus. The pedimented lid has four acroteria and an aperture in the top, and there is another aperture in the front face of the chest (Figs. 1, 3).

The reliquary was found in the *enkainion* of a three-aisled church discovered in 1933 at the junction of Egnatia Street and Mitropolitou Gennadiou Street in Thessaloniki, not far from Acheiropoietos Church. Evangelidis[1], who excavated the church, dated it to the Iconoclast period (840-50) on the basis of its aniconic painted decoration[2]. He also argued that the church was originally a single cell dedicated to a martyr, whose relics were placed in the enkainion, and that the aisles were added later on as funerary chapels. Theoharidis[3] identifies the three-aisled church as the katholikon of the Monastery of St John the Baptist (Prodromou), which was built in 925-50 on the site of the aisleless Iconoclast church.

The reliquary was found in a rectangular pit under the ruined altar. The pit itself was covered with marble slabs and floored with a single marble slab with a relief cross and a small hole in the centre. Inside the reliquary was a smaller ovoid bronze reliquary[4] engraved with a cross and containing the remnants of sacred relics wrapped in gold-embroidered cloth, which had, however, disintegrated. The marble reliquary is all that now survives from this excavation.

Made of off-white crystalline marble, it is intact, with only slight chipping on the four acroteria on the lid. Its simple form is a small-scale imitation of the sarcophagi and the small ossuaries and cinerary urns[5] that were manufactured in the east Mediterranean in Late Antiquity. It is 29 cm long, 21 cm wide, 13 cm high (21 cm with the lid), and the chest is 9.5 cm deep. In the middle of the lid is a raised ring 5 cm in diameter surrounding a conical hole 1 cm in diameter which went through to the interior of the chest. The hole was found to be blocked with an unidentifiable crust and hydraulic mortar. Low down in the middle of the front face of the chest there is another small hole 1.5 cm in diameter, which is narrower inside, having been partially covered with lime mortar (Fig. 2). A ledge around the rim of the chest and another around the lid (Figs. 4, 5) ensured that the reliquary closed properly. However, a slight loss of material from the lid suggests that the reliquary was opened frequently or, perhaps, that the lid did not fit the chest very well. Traces of hydraulic mortar were also found on the base of the chest, probably from when it was secured inside the pit. The interior of the walls had been smoothed, though in the lid the patina has gone and the roughness in some places in the chest is due to biological fac-

tors. The interior of the chest is slightly trapezoidal, because the walls are reinforced towards the bottom; and the interior of the hole in the lid is irregularly shaped, owing to a miscalculation by the sculptor (Fig. 5).

Originally optional, the placing of holy relics in the floor beneath the altar of a church (a practice known as *katathesis* or *enkainia*) was officially established in the Eastern Church in the eighth century by the seventh canon of the seventh Oecumenical Council of 787, which stated: *We rule that in any holy churches which have been consecrated without martyrs' relics, such relics must be deposited with the customary blessing*[6]. It has been shown that the *katathesis* of relics was performed in almost all churches in the East; so it seems that the canon was not intended to impose a general principle, but to validate an old ecclesiastical tradition[7].

In the Christian religion, the term 'relics' is applied primarily to the dead bodies of martyrs and saints or the places of their martyrdom, and secondarily to their body parts and any objects used by them when they were alive. By the beginning of the fourth century, the relic par excellence was considered to be the True Cross and other objects associated with Christ's Passion[8]. But as there were more churches than surviving relics, the solution devised already in the fourth century was, for reasons of economy, to dismember them. The practice had the theological support of the Church, which asserted that *though the body be fragmented, the grace is unimpaired*[9], or in other words that the supernatural power of relics lies also in their smaller parts; but it was sometimes taken to extremes. John Chrysostom himself (354-407) praises the Egyptians for sending relics *all over the world*; and intervened personally to ensure the despatch of relics: *make haste*, he tells Rufinus, *so that before winter you may secure relics for churches which have none*[10]. In accordance with the theological interpretation of Rev. 6:9: *I saw under the altar the souls of them that were slain for the word of God*[11], fragments of relics were usually placed under the altar so that the church would be founded upon the blood of the martyrs; and, wrapped in luxurious, usually silken fabrics, they were enclosed in small clay, metal, or marble chests.

Marble reliquaries identical in shape[12] and size to this one in the Museum of Byzantine Culture, have been found in a number of Early Christian cities, such as Varna[13], Sardis[14], Apameia[15], and Jerusalem[16]; and there is another from Asia Minor in the Malcove Collection[17].

Similar examples have also been found in the wider area of the Balkans[18], in Asia Minor[19], in northern Syria and in Cyprus[20]. Some of them have inscription[21], which tell us about the saints' relics they contained; others have relief crosses, vegetal decoration, and cornices; while a few have been furnished with later locks and stoppers[22] in an effort to safeguard their sacred contents. All the surviving examples date to the fifth or sixth century and

bear witness to the rise of the cult of relics in this period.

In his study of Early Christian reliquaries, Buschhausen classified those from northern Syria[23], which take the form of sarcophagi with apertures, as a distinct type, different from the common reliquaries that were usually placed under the altar of a church. Their importance lies in the especially active role they played in the cult of relics. Through the aperture in the lids of these reliquaries, liquid (water or plain or aromatic oil) was poured into the interior of the chest, where it came into contact with the relics and then emerged, sanctified, through the hole in the front face. The sanctified liquid was given to the faithful in small quantities, as one may gather from two church-shaped stone reliquaries from northern Syria[24], each with a tiny receptacle fashioned outside the front hole to receive the liquid. The faithful who flocked to the churches that functioned as pilgrim shrines returned home with this sanctified liquid, often carrying it in tiny ampullae. The ampullae and their holy contents are known as *eulogiai* or *phylacteries*, and for the pilgrims they constituted a spiritual weapon against sickness and life's hardships. *Receive holy oil*, advises John Chrysostom, *and annoint your entire body, tongue, lips, breast, eyes . . . for its fragrance will remind you of the sufferings of the martyrs*[25].

The psychological basis for the production of *eulogiai* through contact with relics – a process also known, with some variations, in the West as *brandea* – is the believers' conviction that the supernatural power of the relics is transmitted to any object that comes into contact with them. Sanctification by contact is also mentioned in the New Testament (Acts 19:12). The 'qualitative' difference between holy relics and the *eulogiai* of this type is that the latter could not be used to produce new *eulogiai* in their turn[26], being only a spiritual deposit of the martyr's power. The purpose of these reliquaries is directly reflected in their position in the church. In northern Syria, already by the last quarter of the fifth century, rather than being placed, like ordinary reliquaries, under the altar, they were customarily displayed on a stone base or on colonnettes in some clearly defined part of the church, in the north or south of the apse, so that they were visible and easily accessible. There was no fixed number of reliquaries (some of which resembled small sarcophagi) on display. There could be more than one, and they sometimes contained the relics of several saints or martyrs[27].

Functionally, the reliquary in the Museum of Byzantine Culture seems to represent the north Syrian type. Regarding the reliquaries with apertures for libations that have been found under the altars of churches of the fifth and sixth centuries, it has been posited[28] that they also performed the same important active role as those from northern Syria, they were displayed on occasion, and their morphology persuades us that

they were also used in the preparation of *eulogiai*.

Some reliquaries, including the one in the Malcove Collection and the Dyrrachion reliquary[29], mimic the type with apertures in that they have the ring on the lid, but, lacking holes, they serve no functional purpose. They date to the late sixth century and reflect the spread and the importance of the Syrian custom in the rest of the Christian world of the East.

Judging by the surviving examples, the Museum's reliquary dates to around the fifth century. But how to explain the presence of an Early Christian reliquary with apertures in the *enkainion* of a church of the first half of the ninth century? One can only propose hypotheses based on the excavational data provided by Evangelidis. An older Early Christian church may previously have stood on the site; or, if not, the relics may have been translated from elsewhere and used to consecrate the Iconoclast church. Indications that the reliquary was re-used here are the perforated slab on the floor of the pit, which serves no practical purpose, and, possibly, the presence of the mortar in the apertures.

Information about the *katathesis* of relics is found mainly in the written sources. However, a sixth-century ivory plaque from Constantinople, now in Trier, Germany[30], is very interesting. It depicts the translation of the relics of St Stephen to Constantinople, more specifically their *adventus*, with a crowd of people, including the Emperor, welcoming a luxurious carriage that conveys two bishops reverently holding the relics enclosed in a similar marble reliquary without apertures. The scene offers further evidence for the dating and also the use of these reliquaries in the Early Christian period.

ANTIGONI TZITZIBASSI
Archaeologist
Museum of Byzantine Culture

Reliquaire en marbre en forme de petit sarcophage

Dans l'exposition permanente du musée de la Civilisation byzantine, dans la section intitulée "De la Querelle des Images à la splendeur des Macédoniens et des Comnènes", est présenté un reliquaire en marbre (No d'inv. ΑΓ 722) en forme de petit sarcophage avec un couvercle à fronton et quatre acrotères, ainsi qu'un orifice de remplissage et un orifice d'écoulement sur la face avant du coffret (ill. 1, 3).

Le reliquaire a été découvert dans l'enguénion d'une église à trois nefs mise à jour en 1933 à l'intersection des rues Egnatia et Mitropolitou Gennadiou à Thessalonique, près de l'église de l'Acheiropoiète. Evangélidis[1] qui entreprit les fouilles de l'église le data, d'après son décor peint aniconique[2], des années de la Querelle des Images (840-850). Il révéla aussi que l'église, consacrée à un saint martyr, devait être à l'origine à une seule nef, et que les nefs latérales y furent par la suite adjointes en tant que chapelles funéraires. L'église à trois nefs fut identifiée par Théocharidis[3] comme étant le catholicon du monastère du Prodrome, fondé en 925-950 sur l'emplacement d'une seule église à une nef de l'époque de la Querelle des Images.

Le reliquaire était placé à l'intérieur d'une fosse rectangulaire creusée sous l'autel détruit. Cet fossé était revêtu de plaques de marbre, tandis que son sol était recouvert d'une plaque de marbre ornée d'une

croix en relief et d'un petit orifice en son centre. A l'intérieur du reliquaire était disposé un plus petit reliquaire ovale en bronze[4] avec une croix incisée qui renfermait des reliques enveloppées dans un tissu brodé d'or qui s'était décomposé. Le reliquaire en marbre de l'enguénion reste aujourd'hui le seul élément conservé de cette fouille.

Taillé dans un marbre blanchâtre, cristallin, il a été conservé intact, à l'exception de quelques éclats aux quatre acrotères de son couvercle. Sa forme sobre reprend en modèle réduit les sarcophages et les petits ossuaires-urnes cinéraires[5] fabriqués en Méditerranée orientale à l'époque de l'antiquité tardive. Il mesure 29 cm de long, 21 cm de large et 13 cm de hauteur (21 cm avec le couvercle), tandis que l'intérieur est de 9,5 cm. Au milieu du couvercle est aménagé un anneau saillant de 5 cm de diamètre qui entoure un orifice de remplissage de forme conique de 1 cm de diamètre qui permettait la communication avec l'intérieur du coffret. L'orifice fut découvert scellé par une pâte indéfinie et un enduit hydraulique. Un second petit orifice d'écoulement était aménagé dans la partie basse, au milieu de la face avant du coffret, d'un diamètre de 1,5 cm, rétréci vers l'intérieur par un mortier de chaux (ill. 2). Une bordure marquée sur le coffret ainsi que sur le couvercle (ill. 4 et 5) fut aménagée pour assurer la fermeture du reliquaire. De légers manques sur le couvercle trahissent une fréquente ouverture du reliquaire ou éventuellement un mauvais ajustement du coffret. Des traces d'enduit hydraulique ont été relevées également à l'extérieur, à la base du coffret, vraisemblablement dû à sa consolidation dans la fosse. Ses parois intérieures étaient lisses, le couvercle ne présentant aucune trace de patine, tandis que la surface parfois rugueuse du coffret est due à des facteurs biologiques. L'intérieur du coffret est légèrement trapézoïdal, dans la mesure où les parois s'élargissent vers le fond, tandis que l'orifice du couvercle présente dans sa partie inférieure une forme irrégulière due à une maladresse du sculpteur lors de son percement (ill. 5).

Le dépôt de reliques sous le sol de l'autel dans une église, connu sous le nom de *katathésis* ou *enguénion* ne revêtait pas à l'origine un caractère systématique. L'Eglise d'Orient le consacre formellement au VIIIe siècle avec le VIIe Canon du VIIe Synode Oecuménique de 787 qui précise: *Nous demandons à ce que dans toutes les églises qui ont été inaugurées sans reliques de martyrs, soient également déposées des reliques avec les prières habituelles*[6]. Dans la mesure où le dépôt de reliques était très courant dans les églises d'Orient, il semble que l'esprit du Canon n'était pas tant d'imposer un principe général que d'officialiser une ancienne tradition ecclésiastique[7].

Dans la religion chrétienne, ce que l'on nomme reliques sont principalement constituées des corps des martyrs et des saints décédés ou des sites de leur martyre et de manière secondaire des parties de leur corps ou encore de tout objet utilisé par ces derniers de leur vivant. La

croix du Christ et d'autres objets liés à sa passion sont, dès le IVe siècle, considérés comme les reliques les plus saintes[8]. Etant donné que les reliques conservées étaient en moins grand nombre que les églises, c'est également à partir du IVe siècle qu'il fut imaginé de les fragmenter. L'appui théologique de l'Eglise à travers la formule *bien que fragmenté, le corps conserve intacte sa puissance surnaturelle*[9], certifiant ainsi que la puissance surnaturelle des reliques est conservée intacte, y compris dans leurs plus petites parties, a parfois conduit à certains excès. Saint Jean Chrysostome (354-407) fait l'éloge des Egyptiens parce qu'ils ont *sur toute la terre* envoyés des reliques et se charge lui-même d'en envoyer: *Dépêche-toi d'assurer avant l'hiver des reliques aux églises qui n'en ont pas*[10], comme il l'écrit à Rouphinos. Suivant l'interprétation théologique du texte de l'Apocalypse: *J'ai vu sous l'autel les âmes de ceux qui se sont sacrifiés pour la Parole de Dieu*[11], les fragments des reliques sont généralement placés sous l'autel pour que les fondations de l'église soient fortifiées par le sang des martyrs, et sont enveloppés dans des tissus précieux tels que la soie et enfin enserrés dans des coffrets en terre cuite, en métaux ou en marbre.

Des reliquaires en marbre, semblables à celui du musée de la Civilisation byzantine par la forme[12] et les dimensions, ont été découverts dans un certain nombre de villes paléochrétiennes, telles que Varna[13], Sardes[14], Apameia[15], Jérusalem[16], tandis qu'un reliquaire de ce type, appartenant à la collection Malcove[17], provient d'Asie Mineure.

Des exemples similaires ont également été découverts plus généralement dans les Balkans[18], en Asie Mineure[19], dans le nord de la Syrie et à Chypre[20]. Certains de ces reliquaires portent des inscriptions[21] qui nous renseignent sur les reliques des saints qu'ils renferment, tandis que d'autres présentent des croix en relief, un décor végétal et des denticules, alors que certains plus récents ont des serrures et des scellements[22] afin de préserver leur contenu sacré. Tous les exemplaires conservés datent du Ve-VIe siècle et témoignent du développement du culte des reliques à cette époque.

Buschhausen dans son étude sur les reliquaires paléochrétiens a classé en un type particulier ceux de la région du nord de la Syrie[23], en forme de sarcophage avec un orifice, qui diffèrent des reliquaires communs placés sous l'autel d'une église. Leur importance réside dans leur rôle particulièrement actif dans le culte des reliques. Par l'orifice aménagé sur leur couvercle, on faisait passer un liquide, huile, eau ou chrême qui, à l'intérieur du coffret, entrait en contact avec les reliques et ressortait sanctifié par l'orifice sur le devant du coffret. Le liquide sanctifié était distribué aux fidèles en petites quantités, comme nous permettent de le supposer deux reliquaires en pierre du nord de la Syrie, en forme d'église[24] qui, devant l'orifice d'écoulement, formaient un petit récipient destiné à recueillir le liquide. Les fidèles qui se rendaient dans les églises qui fonctionnaient comme des sites de pélerina-

ge, repartaient chez eux en emportant le liquide sanctifié, souvent conservé dans de petits flacons. Ces flacons ainsi que leur contenu sont connus sous le nom d'*eulogie* ou de *phylaktiria*. Ils constituaient une protection contre les maladies et les vicissitudes de la vie. *Prends de l'huile sainte*, conseille saint Jean Chrysostome, *et applique-la sur tout le corps, la langue, les lèvres, la nuque, les yeux... parce que l'huile par son parfum te rappelera les hautes actions des martyrs*[25].

L'utilisation des eulogies par application, connue en Occident, à quelques variantes près, sous le nom de *brandea* est basée sur la conviction des fidèles que la puissance surnaturelle des reliques est transmise aux objets qui entrent en contact avec ces dernières. La sanctification par le contact est également mentionnée dans le Nouveau Testament (Actes 19, 12). La différence "qualitative" entre les reliques et les eulogies de ce type réside dans le fait que ces dernières ne peuvent servir à leur tour à la préparation de nouvelles eulogies[26], et ne constituent qu'une réserve spirituelle de la puissance du martyr. L'utilisation faite de ces reliquaires était directement liée à leur emplacement dans l'église. Dans le nord de la Syrie, dès le dernier quart du Ve siècle, on note la présence de reliquaires non pas sous l'autel, mais exposés sur une base en pierre ou sur de petites colonnes dans un espace déterminé de l'église, au nord ou au sud de l'abside, afin qu'ils soient visibles et aisément accessibles. Le nombre des reliquaires exposés, qui ressemblent parfois à de petits sarcophages, n'est pas toujours fixe. Ils peuvent être plusieurs et contenir les reliques de quelques saints ou martyrs[27].

Le reliquaire du musée de la Civilisation byzantine semble, sur le plan fonctionnel, appartenir au type du nord de la Syrie. En ce qui concerne les reliquaires avec des orifices, découverts sous les autels des églises des Ve-VIe siècles, il est probable[28] qu'ils aient joué un rôle actif important semblable à ceux du nord de la Syrie. Ils pouvaient être exposés et leur morphologie nous confirme qu'ils pouvaient servir à la préparation d'eulogies.

Des reliquaires imitant le type avec des orifices, sans avoir toutefois un rôle fonctionnel, dans la mesure où l'on trouve un anneau sur le couvercle et que sont absents les orifices, comme le reliquaire de la collection Malcove ou celui de Dürrès[29], sont datés de la fin du VIe siècle et témoignent de la diffusion et de l'importance que connaissait le modèle syrien dans l'ensemble du monde chrétien d'Orient.

D'après les exemplaires conservés, le reliquaire du musée de la Civilisation byzantine est daté du Ve siècle. Comment expliquer toutefois la présence d'un reliquaire paléochrétien ancien avec des orifices dans l'enguénion d'une église de la première moitié du IXe siècle? On ne peut qu'émettre des hypothèses par rapport aux données des fouilles présentées par Evangélidis. Il est probable que sur l'emplacement de cette église se trouvait autrefois une église paléochrétienne ou,

si ce n'est pas le cas, que les reliques firent l'objet d'un transfert pour servir à sanctifier l'église de l'époque de la Querelle des Images. Des indices sur une réutilisation du reliquaire nous sont fournis notamment par la plaque percée du sol de la fosse qui n'obéit à aucun objectif d'ordre pratique, mais aussi, avec réserve, la présence d'enduit dans ses orifices.
Nos informations sur le placement de reliques nous sont principalement fournies par des sources écrites. Toutefois, une plaque en ivoire du VIe siècle de Constantinople, conservée aujourd'hui à Trier[30] en Allemagne, et représentant le transfert des reliques de saint Stéphane dans la capitale, et notamment la scène de l'arrivée (adventus), revêt un intérêt particulier. Une foule, en présence de l'empereur, accueille un véhicule luxueux qui arrive en ville avec pour passagers deux évêques tenant pieusement les reliques enserrées dans un semblable reliquaire en marbre sans orifices.
Cette représentation constitue un nouveau témoignage sur la datation, mais aussi sur l'usage de ces reliquaires à l'époque paléochrétienne.

ANTIGONI TZITZIBASSI
Archéologue
Musée de la Civilisation byzantine

ΝΕΑ ΑΠΟΚΤΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΝΟΜΙΣΜΑΤΙΚΗΣ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Το Μάρτιο του 2001 το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού απέκτησε με αγορά από οίκο του Λονδίνου πέντε νομίσματα παλαιολόγειας εποχής. Τα νομίσματα αγοράστηκαν με χορηγία του Ιδρύματος Ι. και Φ. Κωστόπουλου[1] και εκτίθενται στην αίθουσα 7 της μόνιμης έκθεσης του Μουσείου, η οποία με τίτλο «Το λυκόφως του Βυζαντίου 1204-1453» πραγματεύεται ποικίλες εκφάνσεις της τέχνης και του πολιτισμού της περιόδου. Τα νομίσματα αυτά εμπλούτισαν το σχετικό αρχαιολογικό υλικό, με το οποίο σκιαγραφείται η νομισματοκοπία της εποχής των Παλαιολόγων.

Πρόκειται για κοπές των αυτοκρατόρων της τελευταίας βυζαντινής δυναστείας των Παλαιολόγων, Ανδρονίκου Β′ (1282-1328), Ανδρονίκου Β′ και Μιχαήλ Θ′ (1294-1320), Ανδρονίκου Β′ και Γ′ (1325-1328), καθώς και του Ιωάννη Ε′ (1341-1391). Καλύπτουν μια χρονική περίοδο εξήντα περίπου χρόνων και μας δίνουν μια εικόνα της νομισματοκοπίας στα υστεροβυζαντινά χρόνια.

1. ΧΡΥΣΟ ΥΠΕΡΠΥΡΟ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Β′ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ (1282-1328)[2] (εικ. 1)

Αρ. ευρ. BN2353/2

Διάμ. 2,3 εκ., βάρ. 4,08 γρ.

Χρονολογία κοπής: 1282-1294

Νομισματοκοπείο: Κωνσταντινούπολης

Εμπρ.: Προτομή μετωπική της Θεοτόκου δεομένης, στον τύπο της Βλαχερνίτισσας. Έχει φωτοστέφανο, φορεί χιτώνα και μαφόριο και περιβάλλεται από τα τείχη της Κωνσταντινούπολης που

1

αποδίδονται σχηματοποιημένα με έξι πύργους. Στο πεδίο πάνω αριστερά και κάτω σύμβολα (sigla), τελείες και ϊ .

Οπισθ.: *ΑΝ/ΔΙΝ/ΙΚΟ/ΕΙΠ/ΗΟΠ* επιγραφή δυσανάγνωστη (*Ανδρόνικος εν Χριστώ Δεσπότης ο Παλαιολόγος*). Στα δεξιά ο Χριστός όρθιος κατά μέτωπο ευλογεί τον γονυπετή ικέτη αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄. Στο πεδίο δεξιά *IC/XC* και πιο κάτω τα σύμβολα (sigla) *Μ/Γ*.

1

Εικ. 1. Χρυσό υπέρπυρο Ανδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328) (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 1. Gold hyperpyron of Andronikos II Palaiologos (1282-1328) (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 1. Hyperpère en or d'Andronic II Paléologue (1281-1328) (photographie de M. Skiadaresis).

2

2. ΧΡΥΣΟ ΥΠΕΡΠΥΡΟ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Β΄ ΚΑΙ ΜΙΧΑΗΛ Θ΄ [3] (1294-1320) (εικ. 2)

Αρ. ευρ. BN2353/3

Διάμ. 2,6 εκ., βάρ. 3,88 γρ.

Χρονολογία κοπής:1294-1303

Νομισματοκοπείο: Κωνσταντινούπολης

Εμπρ.: Όμοια με το παραπάνω νόμισμα απεικόνιση της Θεοτόκου στα τείχη της Κωνσταντινούπολης. Στο πεδίο δεξιά και αριστερά στιγμές (sigla στη θέση της επιγραφής *MP ΘV*) και κάτω τα σύμβολα (sigla) *Π Ο*.

Οπισθ.: Ο Χριστός όρθιος μετωπικά ευλογεί τους γονατιστούς αυτοκράτορες Ανδρόνικο Β΄ αριστερά και Μιχαήλ Θ΄ δεξιά. Στοιχηδόν διαβάζουμε από αριστερά *M/X* και δεξιά *P/N/K* (Μιχαήλ και Ανδρόνικος). Στο πεδίο *IC XC*.

Εικ. 2. Χρυσό υπέρπυρο Ανδρονίκου Β΄ και Μιχαήλ Θ΄ (1294-1320) (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 2. Gold hyperpyron of Andronikos II and Michael IX (1294–1320) (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 2. Hyperpère en or d'Andronic II et Michel IX (1294-1320) (photographie de M. Skiadaresis).

3

3. ΧΡΥΣΟ ΥΠΕΡΠΥΡΟ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ Β΄ ΚΑΙ Γ΄ [4] (1325-1328) (εικ. 3)

Αρ. ευρ. BN2353/4

Διάμ. 2,6 εκ., βάρ. 4,47 γρ.

Χρονολογία κοπής: 1325-1328

Νομισματοκοπείο: Κωνσταντινούπολης

Εμπρ.: Όμοια με τα παραπάνω νομίσματα απεικόνιση της Θεοτόκου στα τείχη της Κωνσταντινούπολης, που αποδίδονται εδώ με τέσσερις πύργους. Πάνω αριστερά στον πύργο τα μυστικά σύμβολα (sigla) • και κάτω κρινάνθεμο.

Οπισθ.: Ο Χριστός όρθιος κατά μέτωπο ευλογεί τους γονατιστούς αυτοκράτορες Ανδρόνικο Β΄ και τον εγγονό και συμβασιλέα του Ανδρόνικο Γ΄. Δυσδιάκριτη κυκλοτερής επιγραφή *NIKI*/.....Στο πεδίο δεξιά και αριστερά *IC XC*.

Εικ. 3. Χρυσό υπέρπυρο Ανδρονίκου Β΄ και Γ΄ (1325-1328) (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 3. Gold hyperpyron of Andronikos II and III (1325-1328) (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 3. Hyperpère en or d'Andronic II et III (1325-1328) (photographie de M. Skiadaresis).

4. ΧΡΥΣΟ ΥΠΕΡΠΥΡΟ ΙΩΑΝΝΗ Ε′ (1341-1391)[5] (εικ. 4)

Αρ. ευρ. BN2353/5

Διάμ. 2,9 εκ., βάρ. 3,23 γρ.

Χρονολογία κοπής:1341-1347

Νομισματοκοπείο : Κωνσταντινούπολης

Εμπρ.: Ο Χριστός όρθιος ευλογεί με το δεξί του χέρι το γονατιστό εμπρός του αυτοκράτορα Ανδρόνικο Γ′. Αριστερά και κάθετα διαβάζουμε την επιγραφή *AN/Δ/NI/K/O* και δεξιά στο πεδίο *IC XC*.

Οπισθ.: Η σύζυγος του Ανδρόνικου Γ′ Άννα της Σαβοΐας αριστερά και ο γιός της Ιωάννης Ε′ δεξιά εικονίζονται όρθιοι μετωπικά. Φορούν στέμμα και το λώρο. Η Άννα κρατεί στο αριστερό της χέρι σκήπτρο με τριφυλλόσχημη απόληξη και έχει το δεξί της στο στήθος. Ο Ιωάννης Ε′ κρατεί στο αριστερό χέρι σταυροφόρο σκήπτρο και στο δεξί την ακακία (σύμβολο της θνητότητας των αυτοκρατόρων). Αριστερά διαβάζουμε *ANNA* και στο κέντρο *I/Ω*. Δεξιά τα γράμματα έχουν καταστραφεί.

Εικ. 4. Χρυσό υπέρπυρο Ιωάννη Ε′ (1341-1391) (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 4. Gold hyperpyron of John V (1341–1391) (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 4. Hyperpère en or de Jean V (1341-1391) (photographie de M. Skiadaresis).

Εικ. 5. Αργυρό βασιλικό Ιωάννη Ε′ (1341-1391) (φωτ. Μ. Σκιαδαρέσης).

Fig. 5. Silver basilikon of John V (1341-1391) (photographed by M. Skiadaresis).

Ill. 5. Basilikon en argent de Jean V (1341-1391) (photographie de M. Skiadaresis).

4

5. ΑΡΓΥΡΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΙΩΑΝΝΗ Ε′ (1341-1391)[6] (εικ. 5)

Αρ. ευρ. BN2353/1

Διάμ. 2 εκ., βάρ. 1,13 γρ.

Χρονολογία κοπής: 1341-1347

Νομισματοκοπείο: Κωνσταντινούπολης

Εμπρ.: Ο Χριστός εικονίζεται κατά μέτωπο καθισμένος σε θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, κρατεί ευαγγέλιο και ευλογεί· στο πεδίο πάνω αριστερά και δεξιά *IC XC*.

Οπισθ.: Αριστερά η Άννα κρατεί στο δεξί χέρι σκήπτρο με τριφυλλόσχημη απόληξη. Ο Ιωάννης δεξιά κρατεί σταυρόσχημο σκήπτρο και ακακία. Αριστερά στοιχηδόν διαβάζουμε την επιγραφή *ΑΝΝΑ*, δεξιά *ΕΝΧΩ* και στο κέντρο *Ι/Ω*.

5

Με την ανακατάληψη της Κωνσταντινούπολης το 1261 από τον Μιχαήλ Η′ και την εγκαθίδρυση της δυναστείας των Παλαιολόγων, ένα νέο κεφάλαιο, ουσιαστικά ο επίλογος, ανοίγει στην ιστορία της αυτοκρατορίας. Λόγω των μεγάλων ποσών που απαιτήθηκαν για την ανασυγκρότηση του βυζαντινού κράτους και για τη διασφάλιση των συνόρων του, τα αποθέματα χρυσού εξαντλήθηκαν. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη βαθμιαία υποτίμηση του χρυσού υπέρπυρου, αρχικά από τον Μιχαήλ Η′ και τον Ανδρόνικο Β′ στη συνέχεια[7]. Στην υποτίμηση του βυζαντινού νομίσματος συνετέλεσε, εκτός από τις αυξημένες οικονομικές ανάγκες, και η ανοδική πορεία της δυτικοευρωπαϊκής οικονομίας. Με τη λατινική κατάκτηση (1204-1261) χάθηκε πολύτιμος χρόνος για την οικονομία της αυτοκρατορίας. Οι μεγάλες πόλεις της Ιταλίας προοδευτικά συσσώρευσαν μεγάλες ποσότητες χρυσού εξ αιτίας του εμπορίου που ανέπτυξαν με την Ανατολή. Και ενώ μέχρι τότε η βάση της οικονομίας τους ήταν ο άργυρος, καθώς διέθεταν μεταλλεία αργύρου, τώρα τη θέση του παίρνει ο χρυσός και για πρώτη φορά εκδίδουν χρυσά νομίσματα. Το 1252 η Φλωρεντία και η Γένοβα εκδίδουν το *φλωρίνι* (fiorino) και το *genovino* αντίστοιχα, ενώ το 1284 η Βενετία κόβει το *δουκάτο*[8]. Η κοπή και κυκλοφορία των δυτικών χρυσών νομισμάτων επιδείνωσε την υποβάθμιση του βυζαντινού νομίσματος.

Σε γενικές γραμμές η νομισματοκοπία της εποχής των Παλαιολόγων ακολουθεί το τριμεταλλικό σύστημα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, όπως αυτό διαμορφώθηκε με τη μεταρρύθμιση του Αλεξίου Α' Κομνηνού στα 1092. Ο Ανδρόνικος Β' προχώρησε σε μια αναμόρφωση των αργυρών νομισμάτων και στα χρόνια της συμβασιλείας του με το γιο του Μιχαήλ Θ' εισήγαγε ένα νέο νόμισμα, το αργυρό *βασιλικό*, που έμοιαζε και είχε το ίδιο βάρος και καθαρότητα μετάλλου με το ενετικό *grosso*.

Τα χρυσά υπέρπυρα των Παλαιολόγων ήταν χαμηλής περιεκτικότητας σε πολύτιμο μέταλλο που φτάνει έως και τα 11 καράτια. Συχνά έχουν ακανόνιστο σχήμα και οι λεπτομέρειες του σχεδίου με τα μυστικά σύμβολα είναι δύσκολο να διαγνωσθούν, καθώς συχνά είναι δίπεστα (διπλοκτυπημένα). Χαρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι η τεράστια ποικιλία μυστικών συμβόλων που συνοδεύουν τόσο την εμπρόσθια όψη, όσο και την οπίσθια. Η ερμηνεία αυτών των συμβόλων παραμένει έως σήμερα αινιγματική[9].

Όλα τα υπέρπυρα του Ανδρονίκου Β'[10], όπως και του πατέρα του Μιχαήλ Η', απεικονίζουν στην εμπρόσθια όψη τη Θεοτόκο δεομένη στα τείχη της Κωνσταντινούπολης. Η οπίσθια όψη εχει δύο τύπους. Στον πρώτο (BN2353/2) απεικονίζεται ο αυτοκράτορας σε στάση προσκύνησης μπροστά στον όρθιο Χριστό. Στο δεύτερο τύπο εικονίζεται ο Ανδρόνικος Β' με ένα συναυτοκράτορά του. Αρχικά με το γιο του Μιχαήλ Θ' και στη συνέχεια με τον εγγονό του Ανδρόνικο Γ', ενώ ο Χριστός στέκεται ανάμεσά τους και τους ευλογεί (BN 2353/3 και BN2353/4 αντίστοιχα). Στο νόμισμα της συμβασιλείας Ανδρονίκου Β' και Μιχαήλ Θ' (BN2353/3) οι μορφές των αυτοκρατόρων είναι ανεστραμμένες (αριστερά ο Μιχαήλ Θ' και δεξιά ο Ανδρόνικος Β'), ενώ τα μυστικά σύμβολα (sigla) *Π Ο* που συνοδεύουν την εμπρόσθια όψη απαντούν για πρώτη φορά.

Μετά το 1355, περίοδο που συμπίπτει με τη βασιλεία του Ιωάννη Ε', ο όρος *υπέρπυρο* υπάρχει μόνο ως μονάδα, καθώς έπαψαν πλέον να εκδίδονται χρυσά νομίσματα. Το νομισματικό σύστημα της αυτοκρατορίας βασίζεται πλέον στον άργυρο. Το υπέρπυρο BN 2353/5 του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού ανήκει στις τελευταίες χρυσές κοπές του βυζαντινού κράτους και χρονολογείται στην πρώτη περίοδο (1341-1347) της μακράς βασιλείας του Ιωάννη Ε' με τη μητέρα του Άννα της Σαβοΐας[11].

Οι νομισματικές εκδόσεις χρυσών υπερπύρων των πρώτων Παλαιολόγων αυτοκρατόρων Μιχαήλ Η' και Ανδρόνικου Β', παρά τις οικονομικές δυσκολίες που αντιμετώπιζαν, ειναι ποσοτικά άφθονες και σήμερα απαντούν συχνά σε συλλογές. Δεν συμβαίνει όμως το ίδιο με τις νομισματικές εκδόσεις των διαδόχων τους. Το χρυσό υπέρπυρο του Ιωάννη Ε' με τη μητέρα του Άννα ανήκει στην κατηγορία των εξαιρετικά σπάνιων και η απόκτησή του αποτελεί ευτύχημα για το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

ΜΑΡΙΑ ΠΟΛΥΧΡΟΝΑΚΗ
Αρχαιολόγος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

NEW ADDITIONS TO THE MUSEUM'S COIN COLLECTION

In March 2001, the Museum of Byzantine Culture acquired five coins of the Palaiologan era from a firm in London. Purchased by means of a donation from the Costopoulos Foundation[1], they are now displayed in Room 7 as part of the Museum's permanent exhibition titled 'The Twilight of Byzantium, 1204-1453', which presents various aspects of the art and culture of the period. The coins have augmented the archaeological material relating to the coinage of the Palaiologan era.

They were issued by emperors of the last Byzantine dynasty, the Palaiologoi, namely Andronikos II (1282-1328), Andronikos II and Michael IX (1292-1320), Andronikos II and III (1325-1328), and John V (1341-1391). They cover a period of some sixty years and give us a picture of the coinage of the Late Byzantine period.

1. GOLD HYPERPYRON OF ANDRONIKOS II PALAIOLOGOS (1282-1328)[2] (Fig. 1)
Inv. No. BN2353/2
Diam. 2.3 cm, weight 4.08 g
Date struck: 1282-1294
Mint: Constantinople

Obverse. Frontal bust of the Virgin *orans* as the Blachernitissa. The haloed figure wears a chiton and a maphorion and is framed by the walls of Constantinople rendered in stylised form with six towers. In the field top left and below are sigla in the form of dots and ï.

Reverse. Almost illegible inscription *AN/*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού* 8/2001, σ. 12.
2. Πρβλ. *DOC* 5, 2, πίν. 14, class I , var.b.
3. Πρβλ. *DOC* 5, 2, πίν. 15, αρ. 245-248, class II.
4. Πρβλ. *DOC* 5, 2, πίν. 30, αρ. 493 κ.εξ., class II.
5. Πρβλ. *DOC* 5, 2, πίν. 52, αρ. 942-943.
6. Πρβλ. *DOC* 5, 2, πίν. 53-57, αρ. 966 κ.εξ. class IV, var.a, heavy series.
7. G. Ostrogorsky, *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, τ. 3, Αθήνα 1993, σ. 133-151.
8. Γ. Πλουμίδης, «Η νομισματική αγορά κατά τη Λατινοκρατία (13ος-15ος αι.)», *Μνήμη Ζακυνθηνού, Σύμμεικτα* 9 (1994), σ. 265-278.
9. *DOC* 5, 1, πίν. 12-15, σ. 132-141.
10. Β. Πέννα, «Κατάσχεση Κομοτηνής 1996: μελέτη στην κοπή και στην κυκλοφορία των υπερπύρων του Ανδρόνικου Β'», *Ο Μανουήλ Παλαιολόγος και η εποχή του*, ΕΙΕ, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, *Το Βυζάντιο σήμερα*, Αθήνα 1999, σ. 159-176 και *DOC* 5, 1, σ. 126-137.
11. *DOC* 5,1, σ. 47-48 και 175-177.

ΔΙΝ/ΙΚΟ/ΕΠΙ/ΗΟΙΙ (*Ανδρόνικος εν Χριστώ Δεσπότης ο Παλαιολόγος*: Andronikos Palaiologos, Ruler in Christ). On the right the standing frontal figure of Christ blesses the kneeling suppliant Emperor Andronikos II. In the right field *IC/XC* with the sigla *M/Γ* below.

2. GOLD HYPERPYRON OF ANDRONIKOS II AND MICHAEL IX (1294-1320)[3] (Fig. 2)
Inv. No. BN2353/3
Diam. 2.6 cm, weight 3.88 g
Date struck: 1294-1303
Mint: Constantinople
Obverse: The Virgin depicted as above against the walls of Constantinople. In the field right and left dots (sigla instead of the inscription *MP ΘV*) and below the sigla *II O*.
Reverse. The standing frontal figure of Christ blesses the kneeling emperors Andronikos II on the left and Michael IX on the right. Vertical inscriptions *M/X* (Μιχαήλ) on the left and *P/N/K* (Ανδρόνικος) on the right. In the field *IC XC*.

3. GOLD HYPERPYRON OF ANDRONIKOS II AND III (1325-1328)[4] (Fig. 3)
Inv. No. BN2353/4
Diam. 2.6 cm, weight 4.47 g
Date struck: 1325-1328
Mint: Constantinople
Obverse: The Virgin depicted as above against the walls of Constantinople, here with four towers. Above left, between two of the towers, a dot, and below left a fleur-de-lis.
Reverse. The standing frontal figure of Christ blesses the kneeling emperors Andronikos II and his grandson and co-emperor Andronikos III. Illegible circumscription *NIKI/...* In the field right and left *IC XC*.

4. GOLD HYPERPYRON OF JOHN V (1341-1391)[5] (Fig. 4)
Inv. No. BN2353/5
Diam. 2.9 cm, weight 3.23 g
Date struck: 1341-1347
Mint: Constantinople
Obverse: The standing figure of Christ extends his right hand in blessing towards Emperor Andronikos III kneeling before him. On the left the vertical inscription *AN/Δ/NI/K/O*; in the field on the right *IC XC*.
Reverse. The wife of Andronikos III, Anna of Savoy, on the left and her son John V on the right, both portrayed frontally and standing, wearing crown and *loros*. Anna holds a trefoil-headed sceptre in her left hand and puts her right hand to her breast. John V holds a cross-sceptre in his left hand and the *akakia* (symbolising the emperors' mortality) in his right. On the left we read *ANNA* and in the centre *I/Ω*. The letters on the right are ruined.

5. SILVER BASILIKON OF JOHN V (1341-1391)[6] (Fig. 5)
Inv. No. BN2353/1
Diam. 2 cm, weight 1.13 g
Date struck: 1341-1347
Mint: Constantinople
Obverse: Christ, portrayed frontally sitting on a high-backed throne, holds a gospel and blesses; in the upper field left and right *IC XC*.
Reverse: On the left Anna holds a trefoil-headed sceptre in her right hand. John on the right holds a cross-sceptre and the *akakia*. On the left the vertical inscription *ANNA*, on the right *ENXΩ*, and in the middle *I/Ω*.

With the recovery of Constantinople by Michael VIII in 1261 and the establishment of the Palaiologan dynasty, a new chapter —essentially the epilogue— opened in the history of the Empire. The vast expense of reconstructing the Byzantine state and securing its borders, exhausted the gold reserves. This led to the gradual devaluation of the gold hyperpyron, first by Michael VIII and then by Andronikos II[7]. Apart from increased economic needs at home, the rising west European economy also helped to devalue the Byzantine currency. The imperial economy lost valuable time during the Latin conquest (1204-1261). The large cities of Italy progressively accumulated quantities of gold through trade with the East. And while the basis of their economy had hitherto been silver, owing to their silver mines, its place was now taken by gold, and they began issuing gold coins for the first time. In 1252 Florence and Genoa issued the florin (*fiorino*) and the *genovino* respectively, and in 1284 Venice struck the ducat (*ducato*)[8]. The minting and circulation of the western gold coins exacerbated the devaluation of the Byzantine currency.

Broadly speaking, the coinage of the Palaiologan era followed the three-metal system of the Byzantine Empire as it took shape after Alexios Komnenos's coinage reform of 1092. Andronikos II reformed the silver currency and during his joint reign with his son Michael IX introduced a new coin, the silver *basilikon*, which resembled the Venetian *grosso* in terms of weight, fineness, and general appearance.

The Palaiologan hyperpyra had a low gold content, being no more than eleven carats fine. They are often irregular in shape and the details of the design with the mystic symbols are often difficult to discern because of overstriking. Their most distinctive feature is the vast variety of mystic symbols found both on the obverse and on the reverse. The interpretation of these sigla remains problematic[9].

All the hyperpyra of Andronikos II[10] and of his father, Michael VIII, depict the Virgin *orans* before the walls of Constantinople on the obverse. The reverse has two types: the first (BN2353/2) shows the Emperor kneeling before the standing Christ; the second shows Andronikos II and a co-emperor, initially his son Michael

IX and later his grandson Andronikos III, with Christ standing between them and blessing them (BN2353/3 and BN2353/4 respectively). On the coin struck during the joint reign of Andronikos II and Michael IX (BN2353/3), the positions of the emperors are reversed, with Michael IX on the left and Andronikos III on the right, while the sigla *Π* and *O* on the obverse appear for the first time.

After 1355, in the reign of John V, gold coins ceased to be struck and the hyperpyron became a money of account. The Empire's monetary system was now based on silver. Hyperpyron BN2353/5 was one of the last gold issues of the Byzantine state and dates to the early period (1341-1347) of John V's long reign with his mother, Anna of Savoy[11].

Despite the economic problems facing them, the first Palaiologan emperors, Michael VIII and Andronikos II, issued large numbers of gold hyperpyra, which are frequently found in collections today. The same is not true of their successors' currency issues, however. The gold hyperpyron of John V and his mother Anna is very rare and the Museum of Byzantine Culture is very fortunate to possess it.

MARIA POLYHRONAKI
Archaeologist
Museum of Byzantine Culture

NOUVELLES ACQUISITIONS DE LA COLLECTION MONÉTAIRE DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

En mars 2001, le musée de la Civilisation byzantine a acquis, lors d'une vente aux enchères à Londres, cinq pièces de monnaie de l'époque paléologue. Les monnaies ont été achetées grâce à un don de la Fondation I. et F. Kostopoulos[1] et sont exposées dans la salle 7 de l'exposition permanente du musée qui, sous le titre "Le crépuscule de Byzance, 1204-1453", présente de nombreux aspects de l'art et de la civilisation de cette époque. Ces monnaies ont permis d'enrichir la collection numismatique du musée qui concerne l'époque des Paléologues.

Il s'agit d'émissions réalisées par les empereurs de la dernière dynastie des Paléologues, Andronic II (1282-1328), Andronic II et Michel IX (1294-1320), Andronic II et III (1325-1328), ainsi que Jean V (1341-1391). Ils couvrent ainsi une période de près de soixante ans et nous donnent une image sur le monnayage à l'époque byzantine tardive.

1. HYPERPERE EN OR D'ANDRONIC II PALÉOLOGUE (1281-1328)[2] (ill. 1)

No d'inv. BN2353/2

D. 2,3 cm; poids 4,08 gr.

Frappé à Constantinople en 1282-1294

Au droit: Buste de la Vierge de front en prière, suivant le type de la Vlachernitissa. Nimbée, elle porte un chiton et un maphorion et est entourée par les murailles de Constantinople, rendues de manière schématisée avec six tours. Sur le champ en haut à gauche et en bas, sigles, points et ï.

Au revers: *AN/ΔIN/IKO/EIΠ/HOΠ* inscription difficile à lire (*Ανδρόνικος εν Χριστώ Δεσπότης ο Παλαιολόγος*). A droite, le Christ debout, de front, bénit l'empereur Andronic II agenouillé en suppliant. Sur le champ à droite *IC/XC* et plus bas les sigles *M/Γ*.

2. HYPERPERE EN OR D'ANDRONIC II ET MICHEL IX (1294-1320)[3] (ill. 2)

No d'inv. BN2353/3

D. 2,6 cm; poids 3,88 gr.

Frappé à Constantinople en 1294-1303

Au droit: Représentation de la Vierge semblable à la monnaie précédente sur les murailles de Constantinople. Dans le champ à droite et à gauche, sigles à l'emplacement de l'inscription *MP ΘV* et en bas les sigles *Π O*.

Au revers: Le Christ debout, de front, bénit les empereurs agenouillés Andronic II à gauche et Michel IX à droite. Verticalement, on peut lire à gauche *M/X* et à droite *P/N/K (Μιχαήλ et Ανδρόνικος)*. Dans le champ *IC XC*.

3. HYPERPERE EN OR D'ANDRONIC II ET III (1325-1328)[4] (ill. 3)

No d'inv. BN2353/4

D. 2,6 cm; poids 4,47 gr.

Frappé à Constantinople en 1325-1328

Au droit: Représentation de la Vierge semblable aux monnaies précédentes sur les murailles de Constantinople, rendues ici par quatre tours. En haut, à gauche, sur une tour, les symboles ou sigles mys-

tiques, point et en bas une fleur de lys.
Au revers: Le Christ debout, de front, bénit les empereurs agenouillés Andronic II et son petit-fils et co-empereur Andronic III. Inscription circulaire difficilement déchiffrable *NIKI/....* Dans le champ à droite et à gauche *IC XC*.

4. HYPERPERE EN OR DE JEAN V (1341-1391)[5] (ill. 4)
No d'inv. BN2353/5
D. 2,9 cm; poids 3,23 gr.
Frappé à Constantinople en 1341-1347
Au droit: Le Christ debout bénit de la main droite l'empereur Andronic III agenouillé devant lui. A gauche et à la verticale, on peut lire l'inscription *AN/Δ/NI/K/O* et à droite dans le champ *IC XC*.
Au revers: L'épouse d'Andronic III, Anne de Savoie à gauche et son fils Jean V à droite sont représentés debout, de front. Couronnés, ils portent le loros. Anne tient de la main gauche un sceptre tréflé et pose sa main droite sur sa poitrine. Jean V tient de la main gauche un sceptre surmonté d'une croix et de la main droite l'*akakia* (symbole de la nature mortelle des empereurs). A gauche, on peut lire *ANNA* et au centre *I/ Ω*. A droite, les lettres ont disparu.

5. BASILIKON EN ARGENT DE JEAN V (1341-1391)[6] (ill. 5)
No d'inv. BN2353/1
D. 2 cm; poids 1,13 gr.
Frappé à Constantinople en 1341-1347
Au droit: Le Christ est représenté de front assis sur un trône avec un haut dossier, tenant un évangile et bénissant. Dans le champ au dessus à gauche et à droite *IC XC*.
Au revers: A gauche, Anne tient de la main droite un sceptre tréflé. Jean, à droite, tient un sceptre surmonté d'une croix et l'*akakia*. Sur une ligne, on peut lire à gauche l'inscription *ANNA*, à droite *ENX Ω* et au centre *I/ Ω*.
Avec la reconquête de Constantinople en 1261 par Michel VIII et l'instauration de la dynastie des Paléologues, un nouveau chapitre, qui en est aussi l'épilogue, s'ouvre dans l'histoire de l'empire byzantin. En raison des sommes importantes nécessaires au rétablissement de l'état byzantin et à la défense de ses frontières, les réserves d'or s'épuisèrent rapidement. Cela eut pour résultat la dévaluation progressive de l'hyperpère en or, d'abord sous Michel VIII, puis sous Andronic II[7]. Les besoins financiers croissants et la montée en puissance de l'économie de l'Europe occidentale contribuèrent également à la dévaluation de la monnaie byzantine. La conquête latine (1204-1261) avait fait perdre un temps précieux à l'économie de l'empire. Les grandes villes d'Italie accumulèrent progressivement de grandes quantités d'or dans les relations commerciales développées avec l'Orient. Alors que l'exploitation de mines d'argent avait fait de ce matériau la base de leur économie, l'or supplante progressivement ce dernier et des pièces en or furent frappées pour la première fois. En 1252 Florence et Gênes frappent le *fiorino* et le *genovino*, et Venise le *ducat* en 1284[8]. La frappe et la circulation

des monnaies en or occidentales viennent ainsi concurrencer la monnaie byzantine.

En règle générale, le monnayage à l'époque des Paléologues suit le système trimétallique de l'empire byzantin, tel qu'il fut défini par la réforme d'Alexis I Comnène en 1092. Andronic II procéda à un remaniement des monnaies en argent et, à l'époque de sa co-régence avec son fils Michel IX, il introduisit une nouvelle monnaie en argent, le *basilikon*, qui ressemblait et avait le même poids et la même pureté de métal que le *grosso* vénitien.

Les hyperpères en or des Paléologues sont pauvres en métal précieux qui atteint à peine les 11 carats. Ces monnaies présentent souvent une forme irrégulière et les détails du dessin avec les symboles mystiques sont malaisés à déchiffrer, dans la mesure où elles sont souvent surfrappées. Leur élément caractéristique est la grande variété de symboles mystiques qu'ils présentent, aussi bien à l'endroit qu'au revers. L'interprétation de ces symboles reste toutefois encore aujourd'hui énigmatique[9].

Tous les hyperpères d'Andronic II[10], de même que de son père Michel VIII, représentent au droit la Vierge orante sur les murailles de Constantinople. Le revers présente deux types. Sur le premier (BN2353/2) l'empereur est représenté prosterné devant le Christ debout. Sur le second type, Andronic II est représenté avec un de ses co-régents. D'abord avec son fils Michel IX et par la suite avec son petit-fils Andronic III tandis que le Christ, placé entre eux, les bénit (BN 2353/3 et BN2353/4 respectivement). Sur la monnaie de la co-régence d'Andronic II et de Michel IX (BN 2353/3), les figures des empereurs sont inversées (Michel IX à gauche et Andronic II à droite), tandis que les symboles mystiques (sigles) *Π O* à l'endroit de la monnaie, se rencontrent pour la première fois.

Après 1355, époque qui coïncide avec le règne de Jean V, le terme *hyperpère* n'existe plus qu'en tant que mesure, puisqu'aucune frappe d'or n'est plus réalisée. Le système monétaire de l'empire est désormais basé sur l'argent. L'hyperpère BN 2353/5 du musée de la Civilisation byzantine appartient aux dernières frappes de monnaies en or de l'etat byzantin et est daté de la première époque (1341-1347) du long règne de Jean V avec sa mère Anne de Savoie[11].

Les émissions monétaires d'hyperpères en or des premiers empereurs Paléologues Michel VIII et Andronic II, malgré les difficultés économiques de cette époque, sont en grand nombre et se retrouvent aujourd'hui souvent dans les collections. Il n'en est pas de même avec les émissions de monnaies de leurs successeurs. L'hyperpère en or de Jean V avec sa mère Anne appartient à la catégorie des monnaies extrêmement rares et son acquisition représente une grande chance pour le musée de la Civilisation byzantine.

MARIA POLYCHRONAKI
Archéologue
Musée de la Civilisation byzantine

ΤΡΟΧΗΛΑΤΑ ΛΥΧΝΑΡΙΑ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Τα βυζαντινά τροχήλατα λυχνάρια κάνουν την εμφάνισή τους στα χρόνια από τον 7ο αιώνα και έπειτα[1], αρχικά για να υποκαταστήσουν και στη συνέχεια για να αντικαταστήσουν τα κατασκευασμένα σε μήτρα λυχνάρια της παλαιοχριστιανικής περιόδου, θεραπεύοντας ουσιαστικά τις ίδιες μ' αυτά ανάγκες: την επιθυμία για επιμήκυνση της ημέρας, την ευκολότερη και ασφαλέστερη κίνηση στο ύπαιθρο κατά τη διάρκεια της νύχτας. Επίσης, εξακολούθησαν να χρησιμοποιούνται και στις ταφικές τελετουργίες[2]. Ακριβέστερη χρονική τοποθέτηση της εμφάνισής τους είναι αρκετά δύσκολη, καθώς τα κατασκευασμένα σε μήτρα λυχνάρια των παλαιοχριστιανικών χρόνων επιβίωσαν για κάποιο χρονικό διάστημα και μετά την εμφάνιση των τροχήλατων λυχναριών. Οι μήτρες για την κατασκευή λυχναριών εξακολούθησαν να υπάρχουν και να επαναχρησιμοποιούνται για κάποιο χρονικό διάστημα, ακόμα και μετά την παύση παραγωγής τους. Αξίζει να σημειωθεί πως οι καινοτομίες δεν υιοθετούνται από τη μία μέρα στην άλλη και μάλιστα όταν σχετίζονται με τεχνικές λεπτομέρειες που καλούνται να ικανοποιήσουν κατασκευαστικές ανάγκες που για αιώνες πριν εξυπηρετούνταν με διαφορετικά μέσα και τρόπους. Συνήθως η καθυστέρηση της υιοθέτησης των νέων τεχνικών είναι μεγαλύτερη στην περιφέρεια από ό,τι στα μεγάλα αστικά κέντρα.

Η γενική σύλληψη του σχεδιασμού των τροχήλατων λυχναριών υιοθέτησε την εργονομία των λυχναριών προηγούμενων εποχών: ένα δοχείο για να συγκρατεί το υγρό καύσιμο, μια θρυαλλίδα (φιτίλι) για να το απορροφά, έτσι ώστε να μπορεί αυτό να καίγεται στον αέρα, καθώς και ένα μυκτήρα[3] για να συγκρατεί το φιτίλι, έτσι ώστε να μη στομώνει και να δημιουργεί φλόγα χωρίς καπνό. Όλα τα υπόλοιπα στοιχεία αποτελούσαν προσθήκες που απέβλεπαν κυρίως στη διακόσμηση και στην αισθητική βελτίωση των λυχναριών και σε κάποιες περιπτώσεις στην απόδοση συμβολισμών.

Ως καύσιμη ύλη συνεχίζεται η χρήση φυτικών ελαίων, κυρίως ελαιόλαδου, και στην Αίγυπτο λαδιού από σπόρους σουσαμιού[4], επιλογή που αποτελεί κληροδότημα προηγούμενων εποχών. Διαφοροποίηση ως προς την καύσιμη ύλη θα υπάρξει αιώνες αργότερα με το πετρέλαιο. Ίδια παραμένει και η πρώτη ύλη για τις θρυαλλίδες (φιτίλια) που εξακολουθούν να φτιάχνονται από πάπυρο ή κάνναβη – άλλωστε και ετυμολογικά η θρυαλλίδα[5] παραπέμπει στο θρύον, είδος βούρλου που χρησιμοποιούνταν ως ελλύχνιον[6] – ή ύφασμα, συχνά λινό, οι λωρίδες του οποίου λόγω των τριχοειδών φαινομένων (τριχοειδής δράση) τροφοδοτούσαν τη φλόγα με λάδι[7]. Τα χαρακτηριστικά αυτά γνωρίσματα των λυχναριών θα διατηρηθούν αναλλοίωτα μέχρι την αντικατάσταση του ελαίου από το πετρέλαιο στο 19ο αι. και την αντικατάσταση των θρυαλλίδων από πλεχτά φιτίλια με την εμφάνιση της γκαζόλαμπας.

Τα πήλινα λυχνάρια εμφανίζονται με μεγάλη συχνότητα στο ανασκαφικό υλικό λόγω του γεγονότος ότι το υλικό κατασκευής τους δεν ήταν δυνατόν να ανακυκλωθεί, όπως για παράδειγμα συνέβαινε με τις γυάλινες κανδήλες ή τα οξειδωμένα μεταλλικά λυχνάρια. Ωστόσο, τα τροχήλατα λυχνάρια βρίσκονται σε μικρότερες αναλογικά ποσότητες σε σχέση με τα καμωμένα σε μήτρα λυχνάρια και αυτό, σε συνδυασμό με το γεγονός πως σε πάρα πολλές περιπτώσεις σώζονται αποσπασματικά και σε θραύσματα, δυσχεραίνει τη διάκριση και την ταξινόμησή τους σε διαφορετικούς τύπους.

Τα λυχνάρια που παρουσιάζονται εδώ είναι αδημοσίευτα, προέρχονται από παλιές ανασκαφές που έλαβαν χώρα στην πόλη της Θεσσαλονίκης και σε αρκετές περιπτώσεις η απουσία λεπτομερών ανασκαφικών δεδομένων και η αδυναμία συσχετισμού τους με τα ανασκαφικά συμφραζόμενα δεν επιτρέπει την ακριβή χρονολόγησή τους. Μια προσπάθεια χρονολόγησής τους με βάση τα παράλληλά τους[8] θα ήταν παρακινδυνευμένη, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις, ακόμη και παρόμοιοι τύποι τροχήλατων λυχναριών που βρέθηκαν στο βυζαντινό κόσμο σε διαφορετικές περιοχές, απέχουν χρονικά μεταξύ τους[9]. Ωστόσο, μπορούν σε γενικές γραμμές να αποδοθούν στους μεταβυζαντινούς χρόνους με βάση το γεγονός ότι είναι καμωμένα με κοκκινωπό

Εικ. 1. Το λυχνάρι ΒΚ 224.

Fig. 1. Oil lamp BK 224.

Ill. 1. Lampe BK 224.

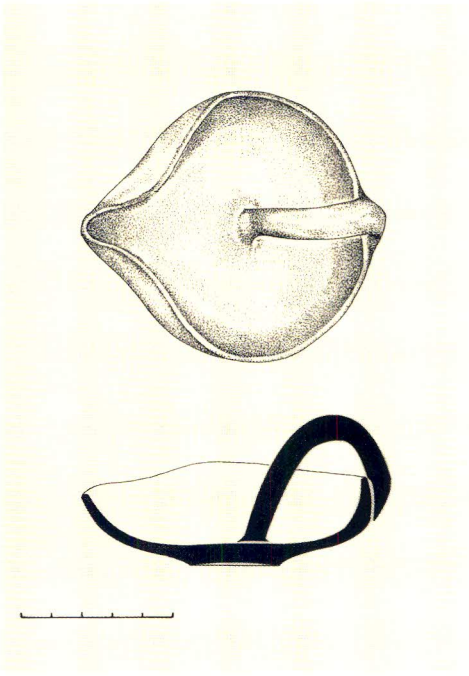
Εικ. 2. Το λυχνάρι ΒΚ 224 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 2. Oil lamp BK 224 (drawn by C. Mallia).

Ill. 2. Lampe BK 224 (dessin Ch. Mallia).

1

2



πηλό και η εφυάλωσή τους προσιδιάζει στην εφυάλωση αγγείων χρονολογημένων με βεβαιότητα στην ίδια περίοδο.

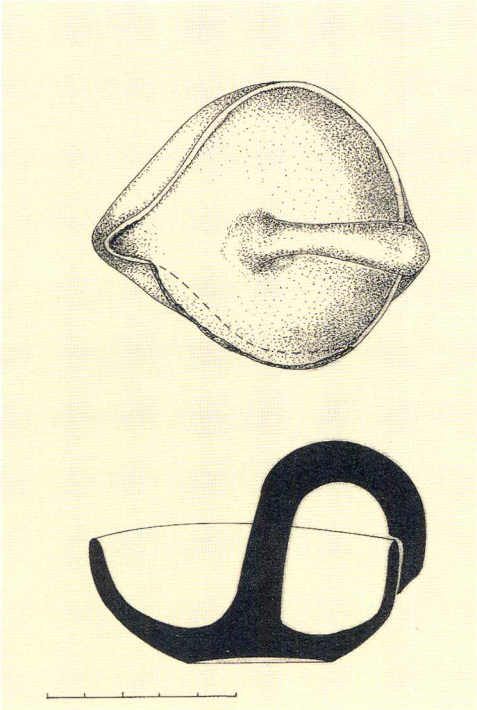
ΒΚ 224 (εικ. 1, 2)
Διαστάσεις: ύψ.(σωζ.): 3,2 εκ.,
διάμ. βάσης: 3,3 εκ.
Προέλευση: Θεσσαλονίκη
Λυχνάρι με ένα ελαιοδοχείο και υπερυψωμένη λαβή. Πηλός καστανοκόκκινος, λεπτόκοκκος με λίγες προσμείξεις. Βάση επίπεδη, κοφτή. Σώμα ημισφαιροειδές. Χείλος υπερυψωμένο. Η κυλινδρικής διατομής λαβή ξεκινά από το κέντρο του πυθμένα, υπερυψώνεται και καταλήγει στο χείλος. Σε θέση αντιδιαμετρική με την απόληξη της λαβής διαμορφώνεται ο μυκτήρας. Λευκό επίχρισμα και πράσινη εφυάλωση καλύπτουν όλη την επιφάνεια του λύχνου.

ΒΚ 225 (εικ. 3, 4)
Διαστάσεις: ύψ.: 5,6 εκ. , διάμ. βάσης: 4 εκ.
Προέλευση: Θεσσαλονίκη
Λυχνάρι με ένα ελαιοδοχείο και υπερυψωμένη λαβή. Πηλός κόκκινος με μαρμαρυγία. Βάση επίπεδη. Σώμα ημισφαιροειδές. Χείλος υπερυψωμένο. Η κυλινδρικής διατομής λαβή ξεκινά από το κέντρο του πυθμένα, υπερυψώνεται και απολήγει στο χείλος εξωτερικά. Σε θέση αντιδιαμετρική με την απόληξη της λαβής διαμορφώνεται ο μυκτήρας. Λευκό επίχρισμα και πράσινη εφυάλωση καλύπτουν όλη την επιφάνεια του λύχνου. Ανάλογο με το ΒΚ 224

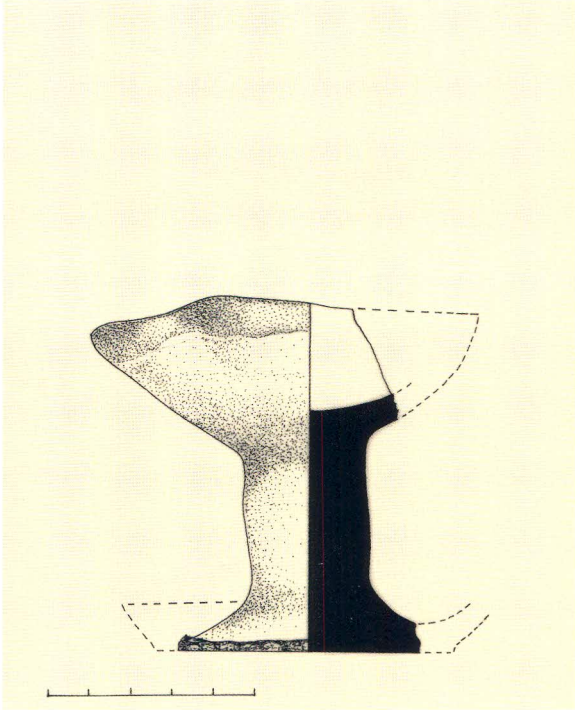
3

ΒΚ 226 (εικ. 5, 6)
Διαστάσεις: ύψ.: 8,5 εκ.
Προέλευση: Θεσσαλονίκη
Λυχνάρι, με ένα ελαιοδοχείο και ένα ακόμη κύπελλο[10], και υπερυψωμένο, ελαφρώς κωνικό, στέλεχος. Πηλός καστανόχρωμος. Βάση επίπεδη, χείλος υπερυψωμένο με κλίση προς τα έξω. Σώζεται ο μυκτήρας του ελαιοδοχείου. Το συμπαγές στέλεχος, ύψους 4,2 εκ., είναι εξογκωμένο στο μέσο του. Λευκό επίχρισμα καλύπτει την εσωτερική και εξωτερική επιφάνεια του ελαιοδοχείου καθώς και το πάνω μέρος του στελέχους. Πράσινη εφυάλωση καλύπτει το εσωτερικό του ελαιοδοχείου και βγαίνει εξωτερικά σε λεπτή ταινία. Το λυχνάρι παρουσιάζει ενδείξεις υπερόπτησης.

4



6



Εικ. 3. Το λυχνάρι ΒΚ 225.
Fig. 3. Oil lamp BK 225.
Ill. 3. Lampe BK 225.

Εικ. 4. Το λυχνάρι ΒΚ 225 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).
Fig. 4. Oil lamp BK 225 (drawn by C. Mallia).
Ill. 4. Lampe BK 225 (dessin Ch. Mallia).

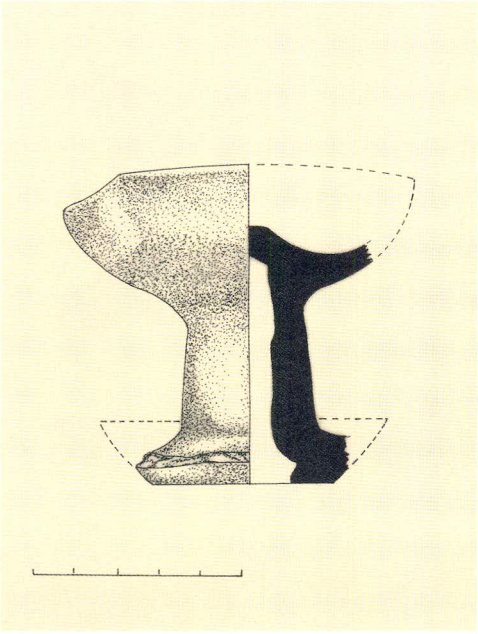
Εικ. 5. Το λυχνάρι ΒΚ 226.
Fig. 5. Oil lamp BK 226.
Ill. 5. Lampe BK 226.

Εικ. 6. Το λυχνάρι ΒΚ 226 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).
Fig. 6. Oil lamp BK 226 (drawn by C. Mallia).
Ill. 6. Lampe BK 226 (dessin Ch. Mallia).

5

Εικ. 7. Το λυχνάρι ΒΚ 909/98 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).
Fig. 7. Oil lamp BK 909/98 (drawn by C. Mallia).
Ill. 7. Lampe BK 909/98 (dessin Ch. Mallia).

Εικ. 8. Το λυχνάρι ΒΚ 909/98.
Fig. 8. Oil lamp BK 909/98.
Ill. 8. Lampe BK 909/98.



7

8

ΒΚ 909/98 (εικ. 7, 8)
Διαστάσεις: ύψος 7,7 εκ.,
σωζ. διάμ. βάσης 4,5 εκ.
Προέλευση: Θεσσαλονίκη, Αρχαία Αγορά (οδός Ολύμπου)

Λυχνάρι με ένα ελαιοδοχείο, ένα ακόμη κύπελλο, και υπερυψωμένο, κοίλο στέλεχος με οξεία απόληξη. Πηλός πορτοκαλόχρωμος με μαρμαρυγία. Σώζεται τμήμα του μυκτήρα του ελαιοδοχείου. Βάση επίπεδη, κοφτή. Το κυλινδρικό στέλεχος με ύψος 3,1 εκ. στενεύει στο επάνω μέρος του. Το χείλος του ελαιοδοχείου υπερυψωμένο. Λευκό επίχρισμα και πράσινη εφυάλωση καλύπτουν όλη την επιφάνεια του λύχνου εκτός από τη βάση, όπου διακρίνονται μόνο τρεξίματα, κυρίως του επιχρίσματος και λιγότερα της εφυάλωσης. Διακρίνεται χρωματική διαφοροποίηση της εφυάλωσης που οφείλεται είτε στο ψήσιμο είτε στο διαφορετικό κατά τόπους πάχος του επιχρίσματος. Στο χείλος του ελαιοδοχείου εξωτερικά διακρίνεται ίχνος ανεπιθύμητης συγκόλλησης με άλλο αγγείο μέσα στο καμίνι κατά τη διάρκεια της όπτησης.

9

Εικ. 9. Το λυχνάρι ΒΚ 1653.

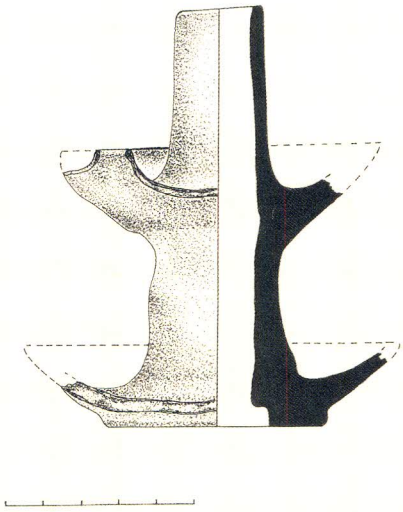
Fig. 9. Oil lamp BK 1653.

Ill. 9. Lampe BK 1653.

Εικ. 10. Το λυχνάρι ΒΚ 1653 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 10. Oil lamp BK 1653 (drawn by C. Mallia).

Ill. 10. Lampe BK 1653 (dessin Ch. Mallia).



10

ΒΚ 1653 (εικ. 9, 10)

Διαστάσεις: ύψος 11,4 εκ.

Προέλευση: Θεσσαλονίκη, Ανασκαφή οδού Ζεφύρων 3

Λυχνάρι με ένα ελαιοδοχείο, ένα ακόμη κύπελλο, και υπερυψωμένο, ελαφρώς κωνικό, κοίλο στέλεχος. Πηλός κόκκινος. Βάση επίπεδη, δισκόμορφη. Τα χείλη των κυπέλλων υπερυψωμένα. Το στέλεχος ανάμεσα στα δύο κύπελλα έχει ύψος 3,8 εκ. και υπερυψώνεται κατά 4,5 εκ. πάνω από τον πυθμένα του ελαιοδοχείου. Σώζεται τμήμα του μυκτήρα στο ελαιοδοχείο. Άσπρο επίχρισμα καλύπτει όλη την επιφάνεια του λυχναριού εκτός από τη βάση και το εσωτερικό του στελέχους. Κηλίδες καστανού χρώματος ελεύθερα τοποθετημένες. Εφυάλωση υποκίτρινη καλύπτει το επίχρισμα και το πάνω μέρος του στελέχους εσωτερικά.

ΒΚ 863/63 (εικ. 11, 12)
Διαστάσεις: ύψος 8,5 εκ.
Προέλευση: Θεσσαλονίκη, Αρχαία Αγορά (Οικία Βαρελά)

Λυχνάρι με ένα ελαιοδοχείο, ένα ακόμη κύπελλο, και υπερυψωμένο κοίλο στέλεχος. Πηλός κόκκινος. Βάση επίπεδη, δισκόμορφη. Τα χείλη των κυπέλλων υπερυψωμένα. Το στέλεχος ανάμεσα στα δύο κύπελλα έχει ύψος 2 εκ. και υπερυψώνεται κατά 4,3 εκ. πάνω από τον πυθμένα του ελαιοδοχείου. Σώζεται τμήμα του μυκτήρα στο ελαιοδοχείο. Άσπρο επίχρισμα καλύπτει όλη την επιφάνεια του λυχναριού εκτός από τη βάση και το εσωτερικό του στελέχους. Εφυάλωση πράσινη καλύπτει το επίχρισμα και το πάνω μέρος του στελέχους εσωτερικά.

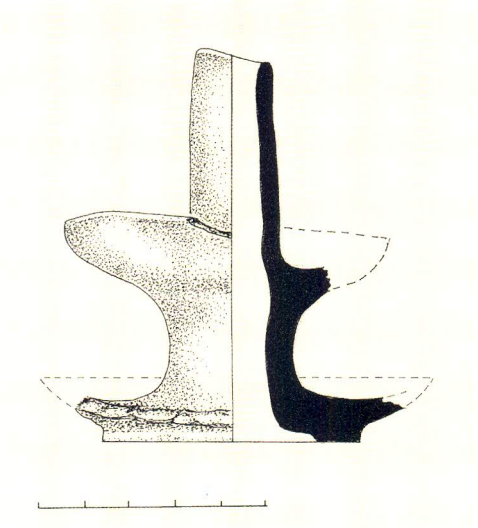
Η παρουσίαση των παραπάνω λυχναριών επιτρέπει κάποιες παρατηρήσεις που μπορούν να συμβάλουν στη μελέτη της κατηγορίας των τροχήλατων λυχναριών που δεν έτυχε μέχρι τώρα ιδιαίτερης προσοχής.

Σε σχέση με το σχήμα τους, διαπιστώνουμε πως τα ΒΚ 224 και ΒΚ 225 είναι λυχνάρια με ένα ελαιοδοχείο και υπερυψωμένη λαβή. Το κυκλικό τους σχήμα ήταν αναγκαίο επακόλουθο της κατασκευής τους στον τροχό. Τα περιθώρια για διαφοροποιήσεις ήταν ελάχιστα. Ένα ημισφαιροειδές ελαιοδοχείο συμπιεζόταν στο χείλος του από τα δάχτυλα του κεραμέα για να σχηματιστεί ο μυκτήρας. Πρόκειται για την απλούστερη κατασκευαστική μορφή τροχήλατου λυ-

Εικ. 11. Το λυχνάρι ΒΚ 863/63 (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).
Fig. 11. Oil lamp BK 863/63 (drawn by C. Mallia).
Ill. 11. Lampe BK 863/63 (dessin Ch. Mallia).

Εικ. 12. Το λυχνάρι ΒΚ 863/63.
Fig. 12. Oil lamp BK 863/63.
Ill. 12. Lampe BK 863/63.

11



12

χναριού. Στη συνέχεια, ο τεχνίτης πρόσθεσε μια λαβή τοξωτή που ξεκινούσε από το χείλος, από σημείο αντιδιαμετρικό με το μυκτήρα και κατέληγε στο κέντρο του ελαιοδοχείου. Ο τύπος αυτός των λυχναριών ακολουθεί χρονικά τα κλειστά τροχήλατα λυχνάρια με την ημισφαιρική επίστεψη[11], η οποία με το πέρασμα του χρόνου εκφυλίζεται και οδηγούμαστε έτσι στη μορφή του προγονικού κοίλου λυχναριού, γνωστού άλλωστε τόσο από τους προϊστορικούς όσο και από τους ελληνιστικούς χρόνους.

Ενταγμένα στην ίδια λογική κατασκευής, αλλά με παραλλαγές στην εκτέλεση, είναι τα υπόλοιπα λυχνάρια που παρουσιάζονται στην παρούσα μελέτη. Πρόκειται για λυχνάρια με δύο κύπελλα και υπερυψωμένο στέλεχος.

Η αποσπασματική διατήρησή τους δεν επιτρέπει να διαπιστώσουμε αν τα λυχνάρια αυτά διέθεταν λαβή[12] για την ευκολότερη μεταφορά τους ή όχι[13]· η απουσία της λαβής πρέπει να συσχετιστεί με τον περιορισμό του χρόνου κατασκευής των λυχναριών, που σήμαινε αυτόματα και αύξηση της παραγωγής, ή με τις διαφορετικές συνήθειες που ακολουθούσαν τα διαφορετικά εργαστήρια. Επίσης, δεν επιτρέπει να εξακριβώσουμε αν το χαμηλότερο από τα δύο κύπελλα αποτελούσε μια απλή βάση, με υπερυψωμένα πιθανώς τα χείλη για τη συγκράτηση του λαδιού που πιθανώς θα χυνόταν από τον υψηλότερο δίσκο[14], ή ένα δεύτερο ελαιοδοχείο με έναν τουλάχιστο επιπλέον μυκτήρα για την ενίσχυση του εκπεμπόμενου φωτός του λυχναριού. Η απουσία μυκτήρα, που θα συνηγορούσε στην πρώτη άποψη, είναι πιθανόν να οφείλεται στην αποσπασματική διατήρηση του χαμηλότερου δίσκου στα συγκεκριμένα παραδείγματα. Η παρουσία εφυάλωσης στο χαμηλότερο δίσκο αποτελεί ένδειξη πως αυτός χρησιμοποιούνταν ως ελαιοδοχείο, ενώ η απουσία της δεν πιστοποιεί απαραίτητα το αντίθετο[15]. Έτσι λοιπόν εικάζουμε πως το ΒΚ 226 διέθετε ένα ελαιοδοχείο, ενώ τα ΒΚ 909/98, ΒΚ 1653, ΒΚ 863/63 πιθανώς δύο.

Τα κατασκευασμένα σε μήτρα παλαιοχριστιανικά λυχνάρια διακρίνονται για την επιμελημένη κατασκευή τους και το λεπτόκοκκο πηλό τους, ενώ τα τροχήλατα για την πρόχειρη κατασκευή και το χοντρόκοκκο πηλό. Στα κατασκευασμένα με μήτρα λυχνάρια τόσο οι μήτρες όσο και τα ίδια ήταν φτιαγμένα με πηλό καλής ποιότητας, χωρίς προσμείξεις και καλοψημένο. Τα τροχήλατα λυχνάρια αντίθετα είναι φτιαγμένα από πηλό με πολλές προσμείξεις. Ο πηλός με τον οποίο κατασκευάζονταν τα λυχνάρια σε μήτρα έπρεπε να είναι λεπτόκοκκος, για να μπορεί να δουλευτεί καλύτερα, ενώ κάτι τέτοιο δεν ήταν απαραίτητο στα τροχήλατα λυχνάρια, όπου η παρουσία προσμείξεων στον πηλό ήταν απαραίτητη για το καλύτερο στήσιμο του λυχναριού στον τροχό. Σε σχέση με τη διακόσμησή τους, διαπιστώνουμε πως στα κατασκευασμένα σε μήτρα παλαιοχριστιανικά λυχνάρια είναι ιδιαίτερα προσεγμένη και σε αρκετές περιπτώσεις εμπλουτισμένη με χριστιανικά σύμβολα, για να δηλωθεί το θρήσκευμα του κατόχου. Χα-

ρακτηριστικό των τροχήλατων λυχναριών αποτελεί η παντελής έλλειψη διακόσμησης. Οι προαναφερθείσες διαφορές αποτελούν ενδείξεις του καθαρά χρηστικού χαρακτήρα των τροχήλατων λυχναριών, της περιορισμένης μέριμνας που επιδείκνυαν για αυτά οι τεχνίτες, καθώς και της επιθυμίας τους να περιορίσουν το χρόνο και το κόστος κατασκευής τους.

Στα τροχήλατα, χρησιμοποιείται εκτός από το επίχρισμα και εφυάλωση[16], με την επίθεση της οποίας επιτυγχάνεται η στεγανοποίησή τους, έτσι ώστε να μην απορροφάται το λάδι από το χοντρόκοκκο με προσμείξεις πηλό. Η χρησιμοποίηση εφυάλωσης στα τροχήλατα λυχνάρια και φυσικά η χρήση του τροχού για την κατασκευή τους φανερώνουν πως τα αντικείμενα αυτά κατασκευάζονταν στα ίδια εργαστήρια με τα υπόλοιπα τροχήλατα σκεύη. Αντίθετα, τα παλαιοχριστιανικά, κατασκευασμένα με μήτρα λυχνάρια παράγονταν σε εξειδικευμένα εργαστήρια που κατασκεύαζαν μόνο λυχνάρια, στοιχείο που δηλώνει τη μεγάλη σίγουρα ζήτηση των λυχναριών κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο. Οι μήτρες, ως μέσο κατασκευής, πρόσφεραν τη δυνατότητα της μαζικής παραγωγής.

Ωστόσο, το πέρασμα σε μία νέα εποχή, όπου τα λυχνάρια διαφέρουν από τα λυχνάρια της κλασικής περιόδου, τόσο όσο εκείνα διέφεραν από εκείνα της προϊστορικής περιόδου[17], πρέπει να συσχετιστεί πιθανώς με τις οικονομικές συνθήκες της εποχής αλλά και με τις γενικότερες αλλαγές στον τρόπο φωτισμού[18], καθώς στο λυκόφως της παλαιοχριστιανικής περιόδου έχουμε και την εμφάνιση των κεριών, που αρχικά χρησιμοποιούνται μόνο στις εκκλησίες[19]. Η αλλαγή των συνηθειών πρέπει να εντοπιστεί νωρίτερα από τον 7ο αιώνα, αλλά τα κατασκευασμένα σε μήτρα λυχνάρια εξακολουθούν να παράγονται λόγω της επιβίωσης καλλιτεχνικών συνηθειών αλλά και πρακτικών καθιερωμένων, όπως η ύπαρξη μητρών και η χρήση τεχνικών ικανών να παρατείνουν για λίγο ακόμα την επιβίωση των προηγούμενων τύπων, κυρίως των καμωμένων με μήτρα λυχναριών[20].

Η χρήση εφυάλωσης στα τροχήλατα λυχνάρια οδηγεί τη χρονολόγησή τους από τον 9ο αιώνα και μετά. Εξάλλου η εμφάνιση του καφέ υαλώματος στα βυζαντινά λυχνάρια είναι πρωιμότερη από αυτήν του πράσινου, το οποίο δεν χρησιμοποιείται πριν από το 10ο αιώνα[21]. Τα τροχήλατα λυχνάρια που είναι καμωμένα με άσπρο πηλό θεωρούνται επίσης από τα πρωιμότερα παραδείγματα και θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στην περίοδο από το 10ο έως και το 12ο αιώνα[22].

Ελκυστική φαντάζει η άποψη πως το κοίλο στέλεχος των λυχναριών εξυπηρετούσε την τοποθέτησή τους σε ξύλινους ή μεταλλικούς λυχνοστάτες[23], αλλά κάτι τέτοιο θα περιόριζε την ευστάθεια των λυχναριών, με κίνδυνο να χυθεί το λάδι τους.

Για να πετύχουν έναν καλύτερο φωτισμό, παρόμοιο με αυτόν που πιθανώς εξασφάλιζαν τα ψηλά χάλκινα λυχνάρια, επιχειρούν να κατασκευάσουν υπερυψωμένα πήλινα. Πρώτη απόπειρα αποτελεί η τοποθέτηση των κατασκευασμένων σε μήτρα λυχναριών σε ψηλά

τροχήλατα στελέχη[24] και αργότερα η κατασκευή λυχναριών καμωμένων εξ ολοκλήρου σε τροχό. Η επιλογή αυτή της υπερύψωσης των λυχναριών πιθανώς να καθορίστηκε και από την ανάγκη να αποτρέψουν τη βρώση του λαδιού των λυχναριών από τα ποντίκια. Ωστόσο, κάποια από τα τροχήλατα λυχνάρια έπρεπε να διατηρήσουν το μέγεθος και την ευχρηστία των κατασκευασμένων σε μήτρα λυχναριών, προκειμένου να τα υποκαταστήσουν στο εσωτερικό των λυχνούχων, που εξακολουθούν να επιβιώνουν[25], ή για να μεταφέρονται ευκολότερα στους εξωτερικούς χώρους.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΟΤΣΙΑΝΟΣ
Αρχαιολόγος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, κατάλογος έκθεσης, D. Buckton (επιμ.), British Museum, Λονδίνο 1994, σ. 18.
2. Α.Δ. Κεραμόπουλος, «Παλαιαί χριστιανικαί και βυζαντιακαί ταφαί εν Θήβαις», *ΑΔ* 10 (1926), Αθήνα 1929, σ. 130.
3. H. Liddell–R. Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 3, Αθήναι, ανατ. 1907, σ. 196.
4. *Byzantium. Treasures of Byzantine Art*, ό.π.
5. H. Liddell–R. Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 2, σ. 496 αλλά και L. Bouras, «Byzantine Lighting Devices», *Akten II/3 der XVI. internationaler Byzantinistenkongress*, Βιέννη 4-9 Οκτωβρίου 1981, *JÖB* 32/3 (1981), σ. 487
6. Α.Δ. Κεραμόπουλος, ό.π., σ. 128 και H. Liddell–R. Scott, *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας*, τ. 2, σ. 98.
7. *Byzantium*, ό.π., σ. 18 και Γ. Γουργιώτης, «Εξέλιξη του πήλινου λύχνου από την παλαιοχριστιανική εποχή ως το τέλος των βυζαντινών χρόνων», *Αρχαιολογία* 43/2 (1992), σ. 40.
8. G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, chapter six, Glazed Lamps and Lanterns (Tenth to Thirteenth centuries), London, New York 2000, σ. 134, 135 και *Le vert et le brun de Kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle*, κατάλογος έκθεσης, Μασσαλία, Παρίσι, Faenza, Valenzia, Λισαβόνα, Τύνιδα 1995-1996, Musées de Marseille-Réunion des Musées Nationaux, 1995, αρ. κατ. 60, 174, 195, 211, 259.
9. D. Orssaud, J.–P. Sodini, «Les lampes tournées de Qal'at Sem'an et leurs parallèles dans le bassin méditerranéen», στο *La céramique médiévale en méditerranée*, Actes du VIe congrès de l' AIECM2, Aix-en-Provence (13-18 novembre 1995), Aix-en-Provence 1997, σ. 70-71.

10. Ο όρος κύπελλο χρησιμοποιείται για να δηλώσει πως το συγκεκριμένο τμήμα του λυχναριού θα μπορούσε να αποτελεί είτε ελαιοδοχείο είτε ένα αβαθές πιατάκι.

11. Α. Φιλαδελφεύς, «Βυζαντινά αγγεία εκ των ανασκαφών παλαιάς Κορίνθου», *ΔΧΑΕ*, περ. Β΄, - τ. Α΄ 1924, σ. 46, O. Broneer, *Corinth*, τ. IV,II: *Terracotta Lamps*, Cabridge Mass. 1930, τύπος XXXV, σ. 122-124, πίν. XXIV, αρ. κατ. 1517-1546.

12. Bakirtzis Ch., «Didymoteichon: un centre de céramique post-byzantine», *Balkan Studies* 21 (1980), εικ. 16, πίν. 9 και 12, G. Fehérvári, *Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum*, ό.π.

13. Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή, *Μεσαιωνική εφυαλωμένη κεραμική της Κύπρου. Τα εργαστήρια Πάφου και Λαμήθου*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 137, πίν. XXIX.

14. Α.Δ. Κεραμόπουλος, ό.π., σ. 127.

15. Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή, ό.π., σ. 137, πίν. XXIX.

16. O. Broneer, ό.π, σ. 123.

17. O. Broneer, ό.π., σ. 122-123.

18. C. Mango, «Addendum to the Report on Everyday Life», *Akten II/1 der XVI. internationaler Byzantinistenkongress*, Βιέννη 4-9 Οκτωβρίου 1981, *JÖB* 32/1 (1982), σ. 255.

19. C. Mango, ό.π., σ. 255-256.

20. Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντοστόγλου, «Παλαιοχριστιανικά λυχνάρια στο Βυζαντινό Μουσείο», *ΔΧΑΕ* (1982-1983), σ. 109-125.

21. O. Broneer, ό.π, σ. 124.

22. J. W. Hayes, *Excavations at Saraçhane in Instabul*, τ. 2: *The pottery*, Princeton 1992, σ. 29.

23. *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο. Ώρες Βυζαντίου, Έργα και ημέρες*, κατάλογος έκθεσης, Λευκός Πύργος, Οκτώβριος 2001-Ιανουάριος 2002, Θεσσαλονίκη 2002, αρ. κατ. 327-330, σ. 302-303.

24. Γ. Γουργιώτης, «Εξέλιξη του πήλινου λύχνου από την παλαιοχριστιανική εποχή ως το τέλος των βυζαντινών χρόνων», ό.π, σ. 41, S. Djuric, *Ancient Lamps from the Mediterranean, The Anawati Collection*, Catalog 1, σ. 89, H. Menzel, *Antike Lampen, im Römish-Germanischen Zentralmuseum zu Mainz*, Verlag für den Nachdruck: Phillip von Zabern, σ. 95, Abb. 79, 11 και σ. 99.

25. G. Fehérvári, ό.π, σ. 142.

WHEEL-MADE OIL LAMPS IN THE MUSEUM OF BYZANTINE CULTURE

Byzantine wheel-made oil lamps appeared in the seventh century[1], at first substituting for, and later replacing, the mould-made lamps of the Early Christian period, and essentially serving the same needs: the need to lengthen the day and the need to move about more easily and more safely outdoors at night. They also continued to be used in burial ceremonies[2]. It is quite difficult to date their appearance more precisely, because the Early Christian mould-made lamps survived for some time after wheel-made lamps appeared. The moulds continued to exist and to be re-used for some time after they ceased to be manufactured. It must be remembered that innovations are not adopted from one day to the next, least of all when they pertain to technical factors that are required to meet manufacturing needs that have for centuries past been served by different means and in different ways. New techniques are usually adopted more slowly in the provinces than in large urban centres.

The general design concept of the wheel-made lamps adopted the ergonomic features of the lamps of earlier ages: a receptacle for the liquid fuel, a wick to absorb the fuel so that it could burn in the air, and a nozzle[3] to hold the wick so that it did not become saturated and to produce a flame without smoke. All the other features were additions

chiefly intended to decorate and improve the appearance of the lamps or, in some cases, to serve a symbolic purpose. Vegetable oils continued to be used for fuel, mainly olive oil and, in Egypt, sesame-seed oil[4], as in earlier times. This would change centuries later, with the discovery of petroleum. Nor was there any change in the raw material used for the wicks, which were still made from papyrus or hemp (the Greek word *thryallis*[5] 'wick' was etymologicaly related to *thryon*, a kind of rush that was used for lamp-wicks (*ellychnion*[6]) or cloth, often linen, strips of which fed the flame with oil by capillary action[7]. These characteristic features of oil-lamps remained unchanged until olive-oil was supplanted by petroleum in the nineteenth century, and traditional wicks gave way to woven wicks when petroleum lamps appeared.

Clay oil-lamps appear with great frequency in excavational material because the material from which they are made could not be recycled, unlike, for instance, glass hanging-lamps or oxidised metal oil-lamps. However, wheel-made lamps are found in smaller numbers than mould-made lamps, and this, together with the fact that they are frequently found in fragmentary condition, makes it difficult to distinguish them and to categorise them into different types.

The lamps presented here are unpublished and come from excavations conducted long ago in the city of Thessaloniki, and in many cases the absence of detailed excavational data and the impossibility of correlating them with an excavational context means that they cannot be accurately dated. It would be rash to attempt to date them on the basis of parallels[8], because even similar types of wheel-made lamps found in different parts of the Byzantine world often date from different periods[9]. However, broadly speaking, they may be ascribed to the Postbyzantine period on the basis of the fact that they are made of reddish clay and their glaze closely resembles that of vessels which have been firmly dated to that period.

BK 224 (Figs. 1, 2)

Present height: 3.2 cm; base diameter: 3.3 cm

Provenance: Thessaloniki

Lamp with one oil bowl and a high-swung handle. Fine brownish-red fabric with a few inclusions. Flat, abrupt base. Hemispherical body. Elevated rim. The cylindrical handle rises from the centre of the well and terminates at the rim, opposite the nozzle. White slip and green glaze cover the entire surface of the lamp.

BK 225 (Figs. 3, 4)

Height: 5.6 cm; base diameter: 4 cm

Provenance: Thessaloniki

Lamp with one oil bowl and high-swung handle. Red micaceous fabric. Flat base. Hemispherical body. Elevated rim. The cylindrical handle rises from the centre of the well and terminates outside the rim, opposite the nozzle. White slip and green glaze cover the entire surface of the lamp. Similar to BK 224.

BK 226 (Figs. 5, 6)
Height: 8.5 cm
Provenance: Thessaloniki
Lamp with oil bowl, dish[10], and slightly conical stem. Brown fabric. Flat base, elevated flaring rim. The nozzle on the oil bowl survives. The solid stem, 4.2 cm high, bulges in the middle. White slip covers the interior and exterior surface of the oil bowl and the upper part of the stem. Green glaze covers the inside of the oil bowl and a narrow strip around the outside. The lamp shows signs of overfiring.

BK 909/98 (Figs. 7, 8)
Height: 7.7 cm; present base diameter: 4.5 cm
Provenance: Thessaloniki, Ancient Forum (Olymbou Street)
Lamp with oil bowl, dish, and hollow stem protruding into the well of the oil bowl. Orange micaceous fabric. Part of the nozzle on the oil bowl survives. Flat, abrupt base. The cylindrical stem, 3.1 cm high, narrows towards the top. The rim of the oil bowl is elevated. White slip and green glaze cover the entire surface of the lamp, apart from the base, where only runs are apparent, mainly of slip, less of glaze. The colour of the glaze varies, owing either to the firing or to its varying thickness. On the exterior of the rim of the oil bowl is a sign of inadvertent fusion with another vessel placed next to it during firing.

BK 1653 (Figs. 9, 10)
Height: 11.4 cm
Provenance: Thessaloniki, excavation at 3, Zefyron Street
Lamp with oil bowl, dish, and hollow slightly conical stem. Red fabric. Flat, discoid base. Rim of both receptacles elevated. The stem between the two receptacles is 3.8 cm high, and it rises a further 4.5 cm above the bottom of the well of the oil bowl. Part of the nozzle on the oil bowl survives. White slip covers the entire surface of the lamp, apart from the base and the inside of the stem. Scattered patches of brown colour. Yellowish glaze covers the slip and the upper part of the inside of the stem.

BK 863/63 (Figs. 11, 12)
Height: 8.5 cm
Provenance: Thessaloniki, Ancient Forum (Varelas Building)
Lamp with oil bowl, dish, and hollow stem. Red fabric. Flat discoid base. The rims of the two receptacles are elevated. The stem between the two receptacles is 2 cm high and rises a further 4.3 cm above the bottom of the well of the oil bowl. Part of the nozzle on the oil bowl survives. White slip covers the entire surface of the lamp, apart from the base and the inside of the stem. Green glaze covers the slip and the upper part of the inside of the stem.

This description of the lamps allows us to make some comments which may assist the study of wheel-made lamps, a somewhat neglected category hitherto.

Regarding their shape, BK 224 and BK 225 are lamps with an oil bowl and a high-swung handle. Their circular shape was an inevitable consequence of their being made on the wheel. There was very little opportunity for variation. The potter would pinch the rim of a hemispherical oil bowl to shape the nozzle. This is the simplest form of wheel-made lamp. He would then add a curved handle, attaching it to the rim, directly opposite the nozzle, and the centre of the well. This type of lamp was the chronological successor of the closed wheel-made lamps with a hemispherical top[11], which gradually degenerated into the ancestral concave lamp known both in prehistoric times and in the Hellenistic period.

The same rationale underlies the structure of the rest of the lamps presented here, though with variations. They are lamps with two receptacles and a stem.

Owing to their fragmentary condition we cannot be certain whether or not they had a handle[12] to carry them by[13] (the omission of a handle would have cut down the manufacturing time, resulting in increased productivity; or it might simply have been connected with the different practices of the different workshops). Nor can we be sure whether the lower of the two receptacles was simply a base, with a raised rim perhaps to catch any spillage from the oil bowl above[14]; or whether it was a second oil bowl with at least one extra nozzle to increase the amount of light provided by the lamp. The absence of a nozzle, which would support the first hypothesis, may well be due to the fragmentary state of the lower receptacle in these specific examples. The presence of glaze on the lower receptacle suggests that it may have been a second oil bowl, though the absence of glaze does not necessarily prove that it was not[15]. Thus, we surmise that BK 226 had one oil bowl and BK 909/98, BK 1653, and BK 863/63 probably two.

The mould-made Early Christian lamps are distinguished by their meticulous manufacture and fine fabric, while the wheel-made ones are rather roughly made out of coarse clay. Both the mould-made lamps and their moulds were made of good-quality well-fired clay without inclusions; whereas the clay of the wheel-made lamps has numerous inclusions. The clay for the mould-made lamps had to be fine to make it easier to work; but this was not necessary for the wheel-made lamps, and in fact the presence of inclusions helped the clay to stand well on the wheel. As regards the decoration, it is extremely meticulous on the Early Christian mould-made lamps, and in many cases supplemented with Christian symbols to indicate the owner's religion. The wheel-made lamps are characterised by a total lack of decoration. All these differences are indicative of the purely utilitarian nature of the wheel-made lamps, of the limited care and at-

tention the potters devoted to them, as also the potters' desire to limit the time and cost of their manufacture.

The wheel-made lamps are covered both with slip and with glaze[16], the latter rendering them impermeable, so that the coarse fabric with inclusions would not absorb the oil. The use of glaze and, naturally, the use of the wheel to make them indicate that the wheel-made lamps were manufactured in the same workshops as other wheel-made wares. By contrast, the Early Christian mould-made lamps were produced in specialised workshops that made only lamps, which reflects the considerable demand for oil lamps in the Early Christian period. The use of moulds made mass production possible.

However, the transition to a new era, in which the lamps differed from those of the Classical period as much as the latter differed from those of the prehistoric period[17], should probably be correlated with the economic conditions of the time, as also with more general changes in the mode of illumination[18]; for towards the end of the Early Christian period we also have the appearance of candles, which were originally used only in churches[19]. The change in practice must have begun before the seventh century, but mould-made lamps continued to be produced because artistic customs and established practices still survived, along with existing moulds and the use of techniques that could further prolong the survival of earlier forms, most notably the mould-made lamps[20].

The use of glaze on the wheel-made lamps dates them to the ninth century and after. Furthermore, the appearance of brown glaze on Byzantine lamps predates that of green glaze, which was not used before the tenth century[21]. The wheel-made lamps of white clay are also regarded as some of the earliest examples, and could be dated to the period between the tenth and the twelfth century[22].

The suggestion that the stem was hollow so that the lamps could be placed on wooden or metal lampstands is an attractive one[23], but this would have made them less stable and liable to spill their oil.

In order to achieve better illumination, comparable to that probably obtained from the tall bronze lamps, the potters sought to produce taller clay lamps. Initially, this was done by placing mould-made lamps on tall wheel-made stems[24], and later by manufacturing the entire lamp on the wheel. The practice of making taller lamps may also have been dictated by the need to prevent mice from drinking the oil. However, some of the wheel-made lamps had to be as large and as convenient to use as the mould-made lamps, so that they could replace them inside lanterns, which continued to be used[25], or so that they could be carried outside more easily.

IOANNIS MOTSIANOS
Archaeologist
Museum of Byzantine Culture

LAMPES TOURNÉES, DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Les lampes byzantines tournées apparaissent à partir du VIIe siècle[1], à l'origine en complément et par la suite en remplacement des lampes moulées de la période paléochrétienne. Elles répondent toutefois aux mêmes besoins: le désir de prolonger la clarté du jour ainsi qu'à une circulation plus sûre et plus aisée à la campagne la nuit. Elles continuent également à être utilisées au cours des cérémonies funéraires[2]. La datation précise de ces premières pièces au tour est relativement malaisée dans la mesure où les moules des lampes à huile de la période paléochrétienne continuèrent à être utilisés durant encore un certain temps après l'apparition des lampes façonnées au tour. Les moules pour la fabrication de lampes continuèrent en effet à être utilisés, même après la fin de leur production. Il est intéressant de noter que les innovations ne sont pas adoptées du jour au lendemain, à plus forte raison lorsqu'elles sont liées à des caractéristiques techniques appelées à répondre à des besoins de fabrication qui, durant des siècles, ont été couverts par des moyens et des modes différents. D' habitude le retard dans l'adoption de nouvelles techniques est en outre plus important en province que dans les grands centres urbains.

La conception générale du dessin des lampes tournées adopte celle des lampes des époques précédentes: un récipient pour accueillir le liquide de combustion,

une mèche qui permette de la faire brûler en plein air, ainsi qu'un bec[3] pour retenir la mèche afin qu'elle ne s'émousse pas et pour obtenir une flamme sans fumée. Tous les autres éléments de ces lampes sont des rajouts à caractère principalement décoratif et esthétique et dans certains cas symbolique.

Le matériau de combustion continue à être de l'huile végétale, principalement de l'huile d'olive et en Egypte de l'huile de graine de sésame[4], choix hérité des époques précédentes. Le matériau de combustion ne sera remplacé que de nombreux siècles plus tard avec le pétrole. La matière première des mèches reste également inchangée, avec le papyrus et le chanvre (étymologiquement en grec, la mèche ou *θρυαλλίδα*[5] renvoie à *θρύον*, sorte de jonc qui était utilisé comme mèche[6]) ou encore un tissu, souvent de lin dont les bandes alimentaient la flamme en huile[7]. Ces caractéristiques des lampes à huile resteront inchangées jusqu'à ce que l'huile soit remplacée par le pétrole au XIXe siècle et les mèches naturelles par des mèches tressées et l'apparition de la lampe à pétrole.

Les lampes à huile en terre cuite apparaissent très fréquemment dans le matériau de fouilles, dans la mesure où leur matériau de fabrication ne pouvait être recyclé, comme c'était le cas pour les lampes en verre ou celles en métal. Toutefois les lampes tournées apparaissent relativement en moindre quantité que celles moulées et le fait en outre que bien souvent elles aient été conservées de manière fragmentaire permet difficilement d'établir une classification en différents types.

Les lampes à huile inédites que nous présentons ici proviennent de fouilles anciennes réalisées dans la ville de Thessalonique et l'absence assez fréquente de données archéologiques détaillées ne permet pas leur datation précise. Il serait risqué de s'efforcer de les dater en les comparant entre elles[8], dans la mesure où bien souvent des types semblables de lampes à huile tournées, trouvées dans différentes régions du monde byzantin, sont d'époques différentes[9]. Elles peuvent toutefois dans les grandes lignes être attribuées à l'époque post-byzantine à partir du fait qu'elles sont fabriquées avec une terre rouge et que leur glaçure est propre aux céramiques datées avec certitude de la même période.

BK 224 (ill. 1, 2)
Dimensions: H. (conservée) 3,2 cm;
D. de la base 3,3 cm
Provenance: Thessalonique

Lampe avec un récipient pour l'huile et une anse surélevée. Terre rouge-brune à grain fin avec quelques inclusions. Base plane, coupée. Panse semi-sphérique. Lèvre surélevée. L'anse, de coupe cylindrique, part du centre du culot, s'élève et aboutit à la lèvre. Aux antipodes de l'anse, est aménagé le bec. Engobe blanc et glaçure verte couvrent toute la surface de la lampe.

BK 225 (ill. 3, 4)
Dimensions: H. 5,6 cm; D. de la base 4 cm
Provenance: Thessalonique
Lampe avec un récipient pour l'huile et une anse surélevée. Terre rouge avec des inclusions de mica. Base plane. Panse semi-sphérique. Lèvre surélevée. L'anse, de coupe cylindrique, part du centre du culot, s'élève et aboutit à la lèvre. Aux antipodes de l'anse, est aménagé le bec. Engobe blanc et glaçure verte couvrent toute la surface de la lampe. Semblable à la BK 224.

BK 226 (ill. 5, 6)
Dimensions: H. 8,5 cm
Provenance: Thessalonique
Lampe avec un récipient pour l'huile[10], ainsi qu'une seconde coupelle et un pied surélevé. Terre de couleur brune. Base plane, lèvre surélevée tournée vers l'extérieur. Le bec du récipient à huile a été conservé. Le pied compact, de 4,2 cm de hauteur est renflé au milieu. Un engobe blanc couvre la surface extérieure et intérieure du récipient à huile, ainsi que la partie supérieure du pied. Une glaçure verte couvre l'intérieur du récipient à huile et se poursuit à l'extérieur en une fine bande. La lampe présente des signes d'une cuisson trop forte.

BK 909/98 (ill. 7, 8)
Dimensions: H. 7,7 cm; D. conservé de la base 4,5cm
Provenance: Thessalonique, Agora antique (rue Olympou)
Lampe avec un récipient pour l'huile, ainsi qu'une seconde coupelle et un pied concave surélevé avec une terminaison aigue. Terre orange avec des inclusions de mica. Une partie du bec du récipient a été conservée. Base plane, coupée. Le pied cylindrique, d'une hauteur de 3,1 cm se rétrécit dans sa partie haute. La lèvre du récipient à huile est surélevée. Un engobe blanc et une glaçure verte couvrent toute la surface de la lampe, à l'exception de la base où l'on ne distingue que des coulées, principalement de l'engobe et moins de la glaçure. Différenciation de la couleur de la glaçure dûe soit à la cuisson, soit à l'épaisseur différente par endroits de l'engobe. Sur la lèvre du récipient à huile, on distingue à l'extérieur une trace d'un collage inopportun avec un autre vase dans le four au moment de la cuisson.

BK 1653 (ill. 9, 10)
Dimensions: H. 11,4 cm
Provenance: Thessalonique, fouille au 3 rue Zéphyron
Lampe avec un récipient pour l'huile, ainsi qu'une seconde coupelle et un pied concave surélevé. Terre rouge. Base plane, en forme de disque. Les lèvres des coupelles sont surélevées. Le pied entre les deux coupelles présente 3,8 cm de hauteur et s'élève à 4,5 cm au-dessus du culot du récipient à huile. Une partie du bec du récipient à huile a été conservée. Un engobe blanc couvre toute la surface de la lampe, à l'exception de la base et de l'intérieur du pied. Taches de couleur brune librement disposées. Une glaçure jaunâtre couvre l'engobe et la partie supérieure de l'intérieur du pied.

BK 863/63 (ill. 11, 12)
Dimensions: H. 8,5 cm
Provenance: Thessalonique, Agora antique (villa Baréla)
Lampe avec un récipient pour l'huile, ainsi qu'une seconde coupelle et un pied concave surélevé. Terre rouge. Base plane, en forme de disque. Les lèvres des coupelles sont surélevées. Le pied entre les deux coupelles présente 2 cm de hauteur et s'élève à 4,3 cm au-dessus du culot du récipient à huile. Une partie du bec du récipient à huile a été conservée. Un engobe blanc couvre toute la surface de la lampe, à l'exception de la base et de l'intérieur du pied. Une glaçure verte couvre l'engobe et la partie supérieure de l'intérieur du pied.

La présentation de ces lampes à huile permet quelques remarques qui peuvent contribuer à l'étude des différentes catégories de lampes tournées, lesquelles n'ont jusqu'à présent jamais fait l'objet d'une attention particulière.
En ce qui concerne leur dessin, nous constatons que les lampes BK 224 et BK 225 sont des lampes avec un récipient à huile et une anse surélevée. Leur forme ronde était le produit attendu de leur fabrication sur un tour. Les marges de différenciation étaient réduites. Un récipient à huile de forme semi-sphérique était comprimé à la main au niveau de la lèvre pour former le bec. Il s'agit de la forme la plus simple de fabrication d'une lampe tournée. Par la suite, l'artisan a rajouté une anse arquée qui partait de la lèvre au point diamétralement opposé au bec et aboutissait au centre du récipient à huile. Ce type de lampes succède aux lampes tournées et fermées avec une couverture semi-sphérique[11] qui s'abâtardit au fil du temps, avant d'aboutir à la forme de la lampe originelle concave, connue aussi bien à l'époque préhistorique qu'hellénistique.
Les autres lampes présentées dans cette étude répondent à la même logique de fabrication, mais présentent des variantes dans leur réalisation. Il s'agit de lampes à deux coupes et pied surélevé.
Leur état de conservation fragmentaire ne permet pas de remarquer si ces lampes possédaient une anse[12] pour faciliter leur déplacement. L'absence d'une anse[13] est due soit à un temps de fabrication limité des lampes pour en accroître la production, soit à des habitudes différentes propres à chaque atelier. Enfin nous ne sommes pas non plus en mesure de déterminer si la plus basse des deux coupes constituait une simple base avec la lèvre surélevée pour retenir l'huile qui aurait pu déborder du disque le plus haut[14] ou un second récipient pour l'huile avec un bec propre pour augmenter la lumière émise par la lampe à huile. L'absence de bec qui pourrait confirmer la première hypothèse est peut-être due à la conservation fragmentaire du disque le plus bas dans les exemples en question. La présence de glaçure sur le disque le plus bas constitue une indication que ce dernier était utilisé comme récipient pour l'huile, tandis que son absence ne garantit pas né-

cessairement le contraire[15]. Nous supposons donc que la lampe BK 226 possédait un récipient à huile, tandis que les lampes BK 909/98, BK 1653, BK 863/63 en possédait vraisemblablement deux.

Les lampes à huile paléochrétiennes moulées à partir d'un moule se distinguent pour leur production soignée et leur terre fine, tandis que les lampes tournées sont caractérisées par un terre grossière et une fabrication hâtive. Les moules, de même que les lampes fabriquées à partir de ces derniers étaient fabriqués avec une terre de bonne qualité, sans inclusions et avec une cuisson attentive. La terre des lampes fabriquées à partir d'un moule devait être fine pour être travaillée plus facilement, ce qui n'était pas nécessaire pour les lampes fabriquées au tour où la présence d'inclusions dans la terre était indispensable pour une meilleure tenue de la lampe sur le tour. Les lampes paléochrétiennes moulées présentent une décoration particulièrement soignée, assez souvent enrichie de symboles chrétiens proclamant la religion de leur propriétaire. Les lampes tournées ont pour caractéristique d'être totalement dénuées de décoration. Les différences que nous avons précédemment relevées confirment le caractère essentiellement usuel des lampes tournées, le soin limité que les artisans portaient à leur fabrication, ainsi que leur volonté de limiter le temps et le coût de leur production.

Les lampes tournées présentent, outre l'engobe, une glaçure[16] dont l'application permettait une meilleure étanchéité de la terre grossière mêlée d'inclusions. L'emploi de glaçure sur les lampes au tour, ainsi que l'utilisation de ce dernier pour leur fabrication, révèlent que ces objets étaient réalisés dans les mêmes ateliers que les autres céramiques au tour. Au contraire, les lampes paléochrétiennes moulées étaient produites dans des ateliers spécialisés uniquement dans la production de lampes à huile, élément qui révèle la forte demande en lampes à l'époque paléochrétienne. Les moules, comme moyen de fabrication permettaient en effet une production de masse.

Le passage à une nouvelle époque où les lampes à huile diffèrent des lampes de l'époque classique autant que ces dernières différaient de celles de l'époque préhistorique[17] doit être vraisemblablement mis en relation avec les conditions économiques de cette époque, mais aussi avec les changements plus généraux dans le mode d'éclairage[18]. Vers la fin de l'époque paléochrétienne, se généralise en effet l'usage des bougies qui étaient à l'origine utilisées uniquement dans les églises[19]. Ce changement d'habitude doit être recherché avant le VIIe siècle, bien que les lampes moulées continuent à être produites en raison de la survivance de modes artistiques mais aussi pratiques, tels que l'existence de moules et l'emploi de techniques permettant de prolonger encore quelque temps les types précédents, notamment les lampes moulées[20].

L'emploi de glaçure sur les lampes tournées amène à les dater à partir du IXe siècle. L'apparition d'une glaçure mar-

ron sur les lampes à huile byzantines est plus ancienne que la glaçure verte qui n'est pas utilisée avant le Xe siècle[21]. Les lampes au tour, fabriquées à partir d'une terre blanche, sont également considérées comme les exemples les plus anciens et pourraient être datées entre le Xe et le XIIe siècle[22].

L'hypothèse que le pied concave des lampes servait à les placer sur des lychnostates en bois ou métalliques[23], bien qu'apparaissant séduisante, ne prend pas en compte la stabilité réduite des lampes qui en résultait, avec le risque que l'huile ne soit renversée.

Pour obtenir un meilleur éclairage, semblable à celui qu'assuraient éventuellement les hautes lampes en huile en bronze, les artisans fabriquent des lampes en terre cuite surélevées. La première tentative est obtenue en plaçant les lampes à huile moulées sur de hauts supports réalisés au tour[24] et par la suite avec la production de lampes fabriquées entièrement au tour. Ce choix de surélever les lampes était peut-être éventuellement déterminé par la nécessité d'éviter que les souris n'aient accès à l'huile. Toutefois certaines des lampes à huile tournées devaient conserver la taille et la facilité d'utilisation des lampes moulées afin de pouvoir les remplacer à l'intérieur des lanternes[25] ou pour les transporter plus facilement à l'extérieur.

IOANNIS MOTSIANOS
Archéologue
Musée de la Civilisation byzantine

1

GIPSY GIRL
GIPSY
GREEK
HINDOO
DUTCHMAN
COSSACK
BEDOUIN
CHINESE
AUSTRIAN SOLDIER
BRAZILIAN
AFRICAN
ALBANIAN
AMERICAN

ΠΗΛΙΝΕΣ ΠΙΠΕΣ ΚΑΠΝΟΥ: ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ

Στις συλλογές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, καταγράφεται σημαντικός αριθμός πήλινων λουλάδων που χρονολογούνται από το 17ο ως το 19ο αι. και αποτελούν κοινούς τύπους για όλη την οθωμανική αυτοκρατορία.

Προσωπικά αντικείμενα καθημερινής χρήσης, σε στιγμές μοναξιάς, στεναχώριας, αγωνίας, θλίψης, απογοήτευσης, αλλά και χαράς, δημιουργίας, διασκέδασης και ευτυχίας, ένωσαν ανθρώπους διαφορετικών εθνοτήτων, άνδρες και γυναίκες, πλούσιους και φτωχούς, νέους και γέρους (εικ. 1).

Το τσιμπούκι αποτελείται, ως γνωστόν, από ένα λουλά από κόκκινο πηλό και ένα μακρύ ξύλινο ματσούκι τρυπημένο από μέσα... Το πρώτο χρέος ενός τσιμπουκιού είναι να είναι πολύ μακρύ και πολύ χοντρό: στα καλά σπίτια καπνίζουν αληθινά ρόπαλα. Κάθε τσιμπούκι που σέβεται τον εαυτό του πλένεται και ξύνεται από μέσα κάθε φορά που χρησιμοποιείται. Τα επιστόμια από κεχριμπάρι ή γυαλί δεν χρησιμεύουν παρά να χαλάνε τον καπνό δίνοντάς του στυφάδα. Οι αληθινοί καπνιστές δαγκώνουν το ξύλινο μαρκούτσι από αρωματικό ξύλο. Το τσιμπούκι το φέρνει ένας υπηρέτης που καπνίζει στο δρόμο, για να το κρατάει αναμμένο. Ο καπνός που γεμίζει το λουλά πρέπει να ξεχειλίζει ολοτρόγυρα και να πέφτει σε χρυσά τσαμπιά....[1] (εικ. 2).

Σύμφωνα με την παραπάνω περιγραφή, η ανατολικού τύπου πίπα καπνού αποτελείται από τρία μέρη (εικ.3): το καμινίδιο ή λουλά (τουρκ. *lüle*), δηλ. το μικρό

2

Εικ. 1. Οι «Καπνιστές του Κόσμου», γκραβούρες, 19ος αι. (από το βιβλίο του B. Rapaport, A Complete Guide to Collecting Antique Pipes, 1979).

Fig. 1. "World Smokers", gravures, 19th c. (from B. Rapaport, A Complete Guide to Collecting Antique Pipes, 1979).

Ill 1. "Les fumeurs du monde", gravures du XIXe siècle (tirées du livre de B. Rapaport, A Complete Guide to Collecting Antique Pipes, 1979).

Εικ. 2. Ανατολίτικη σκηνή, φωτ. Ερνέστ Εμπράρ, 1913.

Fig. 2. An oriental scene, photograph by Ernest Hébrard, 1913.

Ill. 2. Scène orientale, photographie d'Ernest Hébrard, 1913.

δοχείο με σωληνοειδή προεξοχή στη μια πλευρά, μέσα στο οποίο καίγεται ο καπνός, την καπνοσύριγγα ή τσιμπουκόβεργα (τουρκ. *çubuk*), δηλ. την τρυπημένη βέργα που κατά τη χρήση εισχωρούσε και προσαρμοζόταν στη σωληνοειδή προεξοχή του λουλά, και το επιστόμιο ή

3

ιμαμέ (τουρκ. *imame*), που τοποθετείται στο άκρο της βέργας, απ' όπου ρουφιέται ο καπνός. Ο λουλάς μπορούσε να είναι από πέτρα, ξύλο ή σηπιόλιθο, αλλά τις περισσότερες φορές ήταν πήλινος. Οι τσιμπουκόβεργες κατασκευάζονταν από κλωνάρια κερασιάς, γιασεμιού, πορτοκαλιάς ή λεμονιάς, που με το άρωμά τους προσέφεραν μεγαλύτερη απόλαυση στον καπνιστή. Το μήκος τους κυμαινόταν από 1 έως 4 μ. (εικ. 4) και για τη μεταφορά τους χρειάζονταν πολλές φορές μέχρι και δύο υπηρέτες, οι λεγόμενοι τσιμπουκτσήδες, που είχαν και την ευθύνη της προετοιμασίας για το άναμμα της πίπας, την ανανέωση του καπνού, τη συντήρηση και την καθαριότητά της

Εικ. 3. Η ανατολικού τύπου πίπα καπνού (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 3. The oriental type of tobacco-pipe (drawn by C. Mallia).

Ill. 3. Pipe à tabac de type oriental (dessin Ch. Mallia).

4

Εικ. 4. Έλληνας άρχοντας, επιχρωματισμένη χαλκογραφία του Stackelberg, 19ος αι.

Fig. 4. A Greek gentleman, tinted engraving of Stackelberg, 19th c.

Ill. 4. Seigneur grec, gravure coloriée de Stackelberg, XIXe siècle.

Εικ. 5. Τυπολογία των πήλινων λουλάδων (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).

Fig. 5. Typology of clay pipe bowls (drawn by C. Mallia).

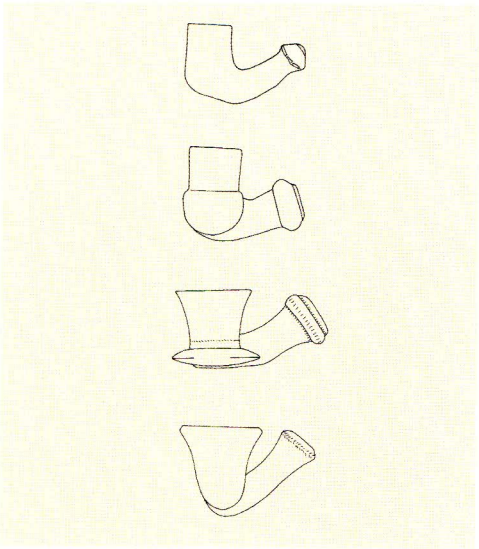
Ill. 5. Typologie des fourneaux de pipes en terre (dessin Ch. Mallia).

Εικ. 6. Σαλόνι αρχόντισσας, λεπτομέρεια λιθογραφίας του Stackelberg, 19ος αι.

Fig. 6. A lady's drawing-room, detail of a lithograph by Stackelberg, 19th c.

Ill. 6. Salon d'une Dame, détail d'une gravure de Stackelberg, XIXe siècle.

5

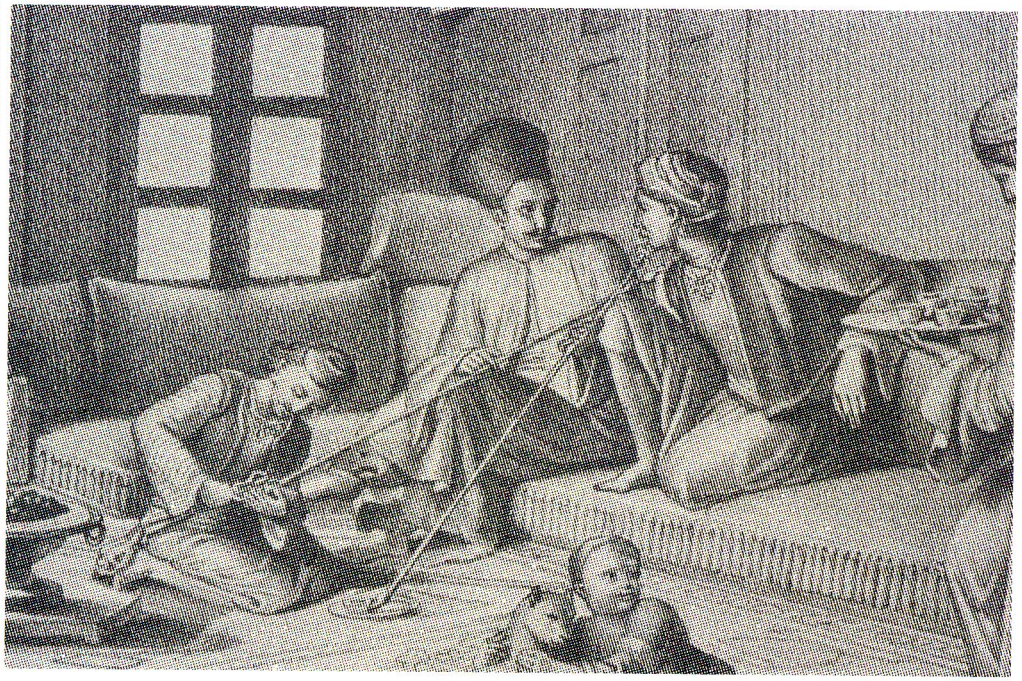


(εικ. 6). Τα επιστόμια συνήθως κατασκευάζονταν από ήλεκτρο, αλλά και από μάρμαρο, κόκαλο, ελεφαντόδοντο ή σμάλτο επιχρυσωμένο, διακοσμημένο με ημιπολύτιμους λίθους[2].

Στους τρεις αιώνες που η ανατολικού τύπου πίπα κυριάρχησε ως καπνιστικό μέσο, τέσσερις βασικοί τύποι πήλινων λουλάδων ξεχωρίζουν[3] (εικ. 5). Οι τεχνίτες, προτιμώντας τις απλές και ξεκάθαρες φόρμες, που κατά κανόνα ικανοποιούν τόσο λειτουργικά όσο και αισθητικά, κατόρθωσαν να φτιάξουν αντικείμενα που έχουν τη σφραγίδα της αρμονίας και της ομορφιάς. Το σχήμα εξυπηρετεί και εκφράζει την ειδική λειτουργία του αντικειμένου, ενώ η διακόσμηση που προστίθεται το ομορφαίνει και συγχρόνως υπογραμμίζει το σχήμα του.

Το 17ο αι., που ο καπνός είναι ακόμη ακριβός και δύσκολα διαθέσιμος, οι πίπες

6



ήταν μικρού μεγέθους. Το χείλος, η κούπα και η σωληνωτή προεξοχή ήταν συγχωνευμένα το ένα μέσα στο άλλο. Ο μονοκόμματος αυτός τύπος είχε ελάχιστη διακόσμηση και συνήθως καλυπτόταν από κόκκινο, μαύρο ή μαβί επίχρισμα (εικ. 7).

Στα τέλη του 17ου αι. εμφανίζεται ο ημισφαιρικός τύπος με προεξοχή που ενώνεται με το σώμα σε 60° γωνία και συνεχίζει στο κάτω μέρος του σώματος, σχηματίζοντας καρίνα. Ο τύπος αυτός κυριαρχεί όλο το 18ο αι. και η παραγωγή του φτάνει μέχρι τα μέσα του 19ου αι. Το μέγεθος αυξάνει σημαντικά και ο πλούτος των παραλλαγών και των διακοσμήσεων μετατρέπει σε αντικείμενο τέχνης το απλό και ταπεινό χειροτέχνημα, αντικαθρεφτίζοντας το μεράκι, την υπομονή και την ευαισθησία του λαϊκού καλλιτέχνη. Το μεγάλο μυστικό της λαϊκής τέχνης είναι πως φιλοκαλεί υπηρετώντας τη χρεία. Ομορφιά και λειτουργία όχι μόνο δεν αντιμάχονται αλλά και αλληλοβοηθούνται. Η πήλινη πίπα δεν είναι απλά ένα χρηστικό αντικείμενο αλλά και ένα στοιχείο αναγνώρισης και παρουσίας στον κοινωνικό χώρο. Το βασικό ημισφαιρικό σχήμα της δίνεται ψηλό ή χαμηλό, συμπιεσμένο σαν σακί ή πεταλλόσχημο. Το χείλος είναι ευθύ, καμπύλο, ή κοίλο. Η προεξοχή, άλλοτε λεία και άλλοτε πολυεδρική, καταλήγει σε πλούσια διακοσμημένο δακτυλίδι (εικ. 8).

Ο τρίτος τύπος, αυτός με τη δισκοειδή βάση, εμφανίζεται στα μέσα του 18ου αι. και φτάνει μέχρι τις αρχές του 19ου αι. Το σώμα έχει συμπιεστεί σ' ένα δίσκο, πάνω στον οποίο το χείλος κάθεται όπως

Εικ. 7. Πήλινη πίπα μονοκόμματου τύπου, 17ος αι.

Fig. 7. One-piece clay pipe, 17th c.

Ill. 7. Pipe en terre de type d'un seul tenant, XVIIe siècle.

Εικ. 8. Πήλινες πίπες ημισφαιρικού τύπου, 18ος αι.

Fig. 8. Hemispherical clay pipes, 18th c.

Ill. 8. Pipes en terre de type semi-sphérique, XVIIIe siècle.

7

το φλιτζάνι του καφέ στο πιατάκι. Η διακόσμηση μειώνεται αισθητά και η ομορφιά τους στηρίζεται στο βαθυκόκκινο γάνωμα της επιφάνειας. Το σχέδιο γίνεται απλό, ευκίνητο, με συνεχή γραμμή στο περίγραμμα και μικρές ελεύθερες καμπύλες για τις λιγοστές λεπτομέρειες. Ο τύπος αυτός είναι κοινός στην Κωνσταντινούπολη και αποτέλεσε έργο κατεξοχήν των κατασκευαστών του Tophane[4]. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι

πίπες αυτής της κατηγορίας παράγονταν το 19ο αι. και στο Παρίσι ως ανατολίτικη μόδα[5] (εικ. 9).

Η τελευταία κατηγορία είναι ο καλυκόσχημος τύπος που η παραγωγή του ξεκινά στις αρχές του 19ου αι. και φτάνει μέχρι τις αρχές του 20ού αι. Ο τύπος αυτός έχει δύο υποκατηγορίες: μια με ψηλό και λεπτό σώμα διακοσμημένο συνήθως στο μπροστινό μέρος, έτσι ώστε το κύριο θέμα να μένει κυρίαρχο του χώρου και να συγκεντρώνει την προσοχή (εικ. 10) και μια με κοντό και χονδρό σώμα με ποικίλα διακοσμητικά θέματα, όπου καμιά απαγόρευση και κανένας κανόνας δεν χαλινώνει την πλούσια φαντασία του καλλιτέχνη (εικ. 11).

Παρ' όλο που η πρώτη ύλη των λουλάδων είναι ο πηλός, η τέχνη της κατασκευής τους έρχεται πιο κοντά στην τέχνη των αργυροχρυσοχόων απ' ότι σ' αυτή των αγγειοπλαστών. Τα είδη των πηλών που χρησιμοποιήθηκαν ήταν εξαιρετικά και πολύ προσεκτικά επεξεργασμένα. Η άργιλος δουλευόταν με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνει λεπτή σαν σκόνη και στο ζύμωμα με το νερό ο πηλός να φτάσει στο μεγαλύτερο βαθμό της πλαστικότητάς του. Οι πρώτες πίπες του 17ου αι. κατασκευάζονταν από άσπρο ή ελαφρώς γκρι πηλό, όπως οι αντίστοιχες ευρωπαϊκές, αλλά πριν από το τέλος του 17ου αι. αντικαταστάθηκαν από κόκκινο ή κίτρινο πηλό. Ο κόκκινος πηλός, ο οποίος άρχισε να γίνεται το προτιμότερο υλικό παντού στην Ανατολή από το 18ο αι. και μετά, προερχόταν από την ανατολική Τουρκία από την περιοχή της λίμνης Βαν και ήταν γνωστός με το όνομα *gülbahar* (ανοιξιάτικο ρόδο)[6]. Όταν ο κόκκινος πηλός δεν ήταν διαθέσιμος και χρησιμοποιούνταν πηλός άλλου χρώματος, μετά την κατασκευή της η πίπα καλυπτόταν με σκουροκόκκινο χρώμα, έτσι ώστε μετά το ψήσιμο να αποκτήσει το επιθυμητό κόκκινο χρώμα.

8

Η κατασκευή της πίπας, που συνήθως έχει πολύ λεπτά τοιχώματα και μικρό μέγεθος, απαιτούσε ικανότητα και κάποια πείρα. Το σχήμα δινόταν με διπλές μήτρες από μαλακιά πέτρα, ξύλο ή μέταλλο. Αφού άλειφαν τα τμήματα της μήτρας με λάδι ή κάποια άλλη ουσία για να μην κολλάει ο πηλός, τοποθετούσαν στην αρχή ένα στρώμα αραιωμένου πηλού ώστε να εισχωρήσει σ' όλες τις λεπτομέρειες της μήτρας και κατόπιν ένα δεύτερο στρώμα, το οποίο πίεζαν με τα δάκτυλα. Στη συνέχεια, αφού στέγνωναν τα δύο μισά της πίπας στις μήτρες, αφαιρούνταν και συγκολλούνταν μεταξύ τους με ένα λεπτό στρώμα πηλού, το οποίο ομαλοποιούσαν στο σημείο ένωσης είτε με τα δάκτυλα, είτε με κάποιο εργαλείο (εικ. 12). Ένας δεύτερος τρόπος κατασκευής,

Εικ. 9. Πήλινες πίπες δισκόμορφου τύπου, 18ος αι.
Fig. 9. Discoid clay pipes, 18th c.
Ill. 9. Pipes en terre de type en forme de disque, XVIIIe siècle.

Εικ. 10. Πήλινες πίπες καλυκόσχημου τύπου, 19ος αι.
Fig. 10. Calycoid clay pipes, 19th c.
Ill. 10. Pipes en terre de type en forme de calice, XIXe siècle.

Εικ. 11. Πήλινες πίπες καλυκόσχημου τύπου, 19ος αι.
Fig. 11. Calycoid clay pipes, 19th c.
Ill. 11. Pipes en terre de type en forme de calice, XIXe siècle.

9

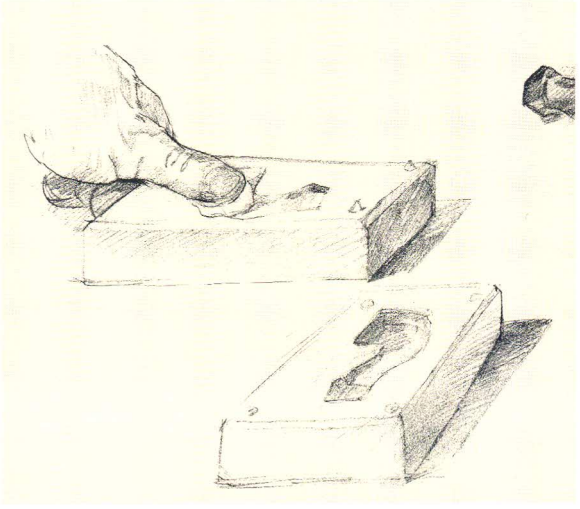
10

11

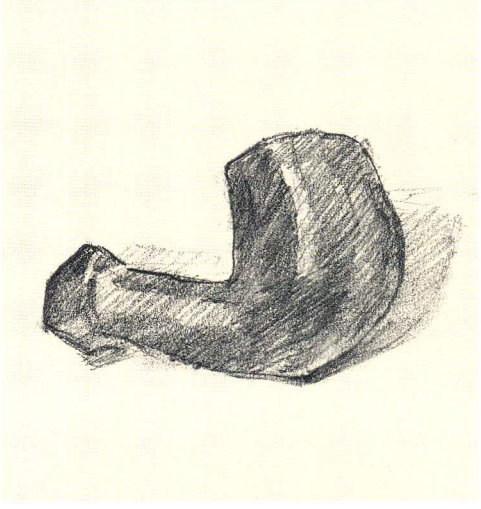
επίσης συχνός, ήταν οι πολλαπλές μήτρες. Ένα ζεύγος για το σώμα και ένα δεύτερο για τη σωληνωτή προεξοχή. Τα δύο τμήματα ενώνονταν μεταξύ τους με δακτυλίδια πηλού, αφού προηγουμένως με ειδικό εργαλείο άνοιγαν στο σώμα το «δρόμο» του καπνού[7] (εικ. 13).

Μετά την κατασκευή της φόρμας κι όσο ο πηλός ήταν ακόμα μαλακός, γινόταν η διακόσμηση της πίπας. Ο άξιος δουλευτής της πήλινης δημιουργίας γέμιζε τις κυρτές επιφάνειες των έργων του, δημιουργώντας ατέλειωτη σειρά καλαίσθητων συνδυασμών και συμπλεγμάτων που δεν έχουνε αρχή, ούτε τέλος. Η διακόσμηση γινόταν με πολλούς τρόπους: ανάγλυφη διαμορφωμένη στη μήτρα, εγχάρακτη με τη βοήθεια πολύ λεπτών εργαλείων και εμπίεστη, με μικρές κυλινδρικές σφραγίδες που πάνω στον άψητο ακόμα μαλακό πηλό άφηναν τα αποτυπώματά τους. Πιο σπάνια η γραπτή διακόσμηση εμφανίζεται στα πρώιμα δείγματα, καλύπτοντας με επιγραφές την εξωτερική επιφάνεια. Ορισμένες φορές, για να δώσουν πολυτέλεια στην ευτελή ύλη του πηλού, οι τεχνίτες χρύσωναν την επιφάνεια ανάμεσα από τα κοσμήματα, δημιουργώντας ένα οπτικό παιχνίδι έντονα εκφραστικό (εικ.14).

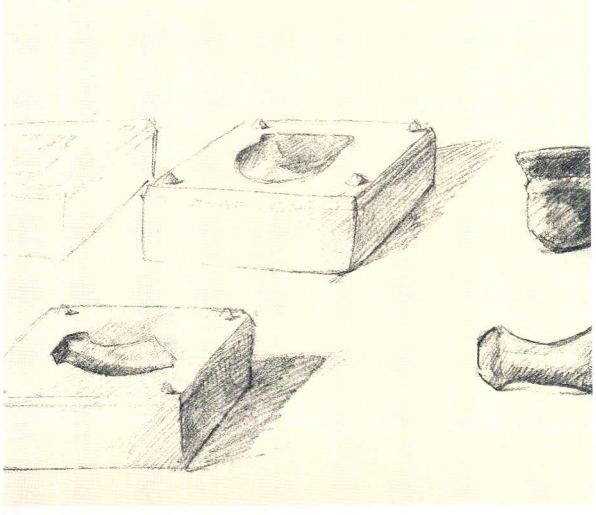
Στα λογής διακοσμητικά θέματα και στον τρόπο της σύνθεσής τους, ανιχνεύονται ελληνικές καταβολές και επισημαίνονται αφομοιωμένες επιδράσεις από Ανατολή και Δύση. Ο λαϊκός τεχνίτης επαναλαμβάνει, μεταλλάσσει και κυρίως συγχωνεύει τα στοιχεία αυτά, ώστε



12α



12β

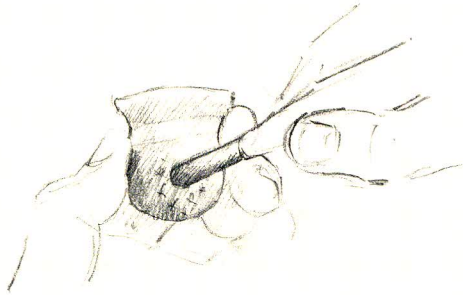


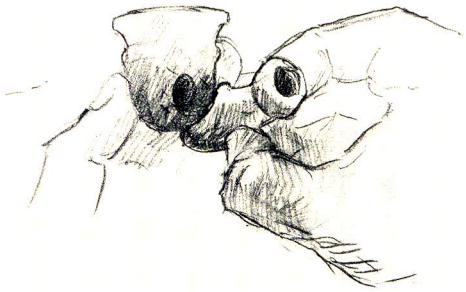
13α

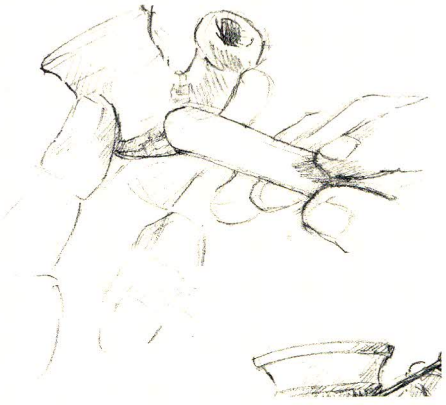
Εικ. 12. Κατασκευή με διπλή μήτρα (σχέδ. Σπ. Κόκκινος).
Fig. 12. Manufacture using a two-part mould (drawn by S. Kokkinos).
Ill. 12. Fabrication d'un moule double (dessin S. Kokkinos).

Εικ. 13. Κατασκευή με πολλαπλές μήτρες (σχέδ. Σπ. Κόκκινος).
Fig. 13. Manufacture using two pairs of moulds (drawn by S. Kokkinos).
Ill. 13. Fabrication de moules multiples (dessin S. Kokkinos).

13β 13γ







13δ 13ε

να λειτουργούν μέσα στο έργο χωρίς καθόλου να διαφαίνεται η χρονική και τοπική απόστασή τους, συνθέτοντας αρμονικά έναν ολόκληρο κόσμο που ξεδιπλώνεται παράξενα πάνω στον πηλό.

Τα πολυποίκιλα διακοσμητικά σχέδια έχουν δύναμη, κίνηση, ζωντάνια και πλούσια θεματική σύνθεση. Η απόλυτη ισορροπία των στοιχείων που αποτελούν την κάθε σύνθεση οφείλεται στη συμμετρική τους τοποθέτηση, το ένα προς το άλλο και προς τη σύνθεση ως σύνολο. Άνθη, δενδρύλλια, ανθέμια και ημιανθέμια, ελισσόμενοι βλαστοί, πέταλα και οξυκόρυφα φύλλα με νευρώσεις, κουκουνάρια, αχιβάδες, φολίδες, ακτίνες, στάλες, στίγματα, κρόσσια, κύκλοι και ημικύκλια, ρόμβοι, τρίγωνα, καρδιόσχημα, οδοντωτές και αλυσιδωτές ταινίες, σπείρες, αποτελούν τα συνηθέστερα διακοσμητικά μοτίβα (εικ.15). Η σχηματοποίηση των θεμάτων, που εκφράζεται με την αυστηρότητα της γραμμής και την απουσία προοπτικής, πηγάζει από μια διάθεση για γεωμετρική έκφραση διαμέσου απλών γραμμών και σχημάτων. Συνακόλουθη με τη σχηματοποίηση η αφαίρεση απομάκρυνε σιγά σιγά με μακροχρόνια διαδικασία τα δευτερεύοντα, τα ειδικά και επικαιρικά στοιχεία της μορφής, αφήνοντας το πυκνό της απόσταγμα που κατέληξε σε ένα παιχνίδι

14

σχημάτων που ελάχιστα θυμίζει την παράσταση από την οποία ξεκίνησε.

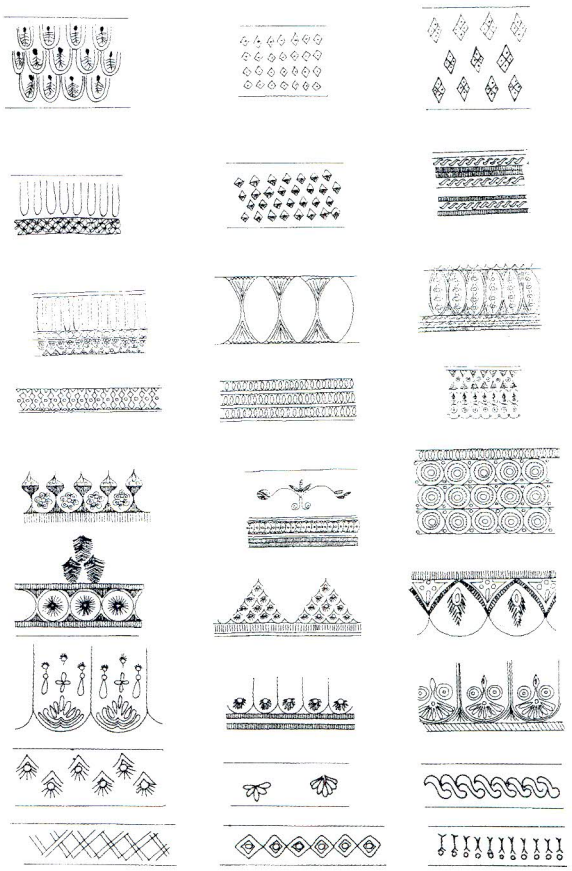
Οι πήλινες πίπες καπνού ως καθημερινά και εφήμερα αντικείμενα, από αυτά που πλαισιώνουν τη ζωή των ανθρώπων και συντελούν στη διαμόρφωση του γούστου, της καλαισθησίας και παράλληλα στην ικανοποίηση αναγκών και επιθυμιών, αποτελούν τεκμήρια εξαιρετικής σημασίας για την ανασύνθεση του καθημερινού βίου, την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΜΠΑΝΗΣ
Αρχαιολόγος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

Εικ. 14. Πήλινες πίπες με επιχρύσωση, 18ος-19ος αι.
Fig. 14. Clay pipes with gilding, 18th-19th cc.
Ill. 14. Pipes en terre avec dorure, XVIIIe-XIXe siècle.

Εικ. 15. Διακοσμητικά θέματα (σχέδ. Χρ. Μαλλιά).
Fig. 15. Decorative motifs (drawn by C. Mallia).
Ill. 15. Motifs décoratifs (dessin Ch. Mallia).

15



** Ευχαριστώ θερμά το φίλο ζωγράφο κο Σπύρο Κόκκινο για τα σχέδια των εικόνων 12 και 13, καθώς και τη διεύθυνση του εκδοτικού οίκου «Ποταμός» για την άδεια δημοσίευσης της φωτογραφίας στην εικόνα 2 από το βιβλίο των Χάρη Γιακουμή, Αλέκας Καραδήμου-Γερολύμπου και Κριστιάν Πεντελαχόρ ντε Λοντίς, «Ερνέστ Εμπράρ 1875-1933, εικόνες από τη ζωή ενός αρχιτέκτονα», Αθήνα 2001.*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Η Ιστορία του Ελληνικού Τσιγάρου*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1997, σ. 32 (Αμπού Ε., «Η Ελλάδα του Όθωνος»).

2. Κ. Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα, 1800-1810*, τ. Γ1, Αθήνα 1975, σ. 161: *ο γιος του Τούρκου Βοεβόδα Σαλώνων, ήταν 15 χρονών και δέχτηκε τους ξένους ξαπλωμένος με ραχάτι πάνω σε ένα πλουσιοκεντημένο πουπουλένιο σοφά, καπνίζοντας το διαμαντοστόλιστο τσιμπούκι*, του ιδίου, τ. Γ2, σ. 245: *...και προσέφεραν στους ξένους τσιμπούκια με κεχριμπαρένιο επιστόμιο στολισμένο με πολύτιμες πέτρες.*

3. Για τις ανατολικού τύπου πίπες καπνού, βλ. J. Hayes, "Turkish Clay Pipes: A provisional Typology", *The Archaeology of the Clay Pipe* IV *BAR S* XCII, London 1980, R. W. Robinson, "Clay Tobacco Pipes from the Kerameikos", *Ath. Mitt.* 98 (1983), σ. 265-285, της ιδίας, "Tobacco pipes of Corinth and of the Athenian Agora", *Hesperia* 54 (1985), σ. 149-203, Α. Βαβυλοπούλου-Χαριτωνίδου, «Πήλινες πίπες και ναργιλέδες από τις ανασκαφές του αρχαιολογικού χώρου της Βιβλιοθήκης Αδριανού Αθηνών», *Αρχαιολογία* 67 (1998), σ. 62-70, Π. Καμπάνης, «Πήλινες πίπες εποχής Τουρκοκρατίας», *Tobacco* 2 (1999), σ. 88-91.

4. H. Kocabaş, "Tophane Lüleciliği", *Türk etnografya dergisi* 5 (1962/63), σ. 12-13.

5. M. Stančeva, "La confection de pipes en Bulgarie", Muzej Primenjene Umetnošti, *Muzejške Zbirke* 19/20, Beograd (1975-1976).

6. R. W. Robinson, "Tobacco pipes of Corinth and of the Athenian Agora", *Hesperia* 54 (1985), σ. 153.

7. Π. Καμπάνης, «Πήλινες πίπες καπνού από τη Θεσσαλονίκη», *Θεσσαλονικέων Πόλις* 2 (2000), σ. 145-154.

CLAY TOBACCO-PIPES: TECHNOLOGY AND DECORATION

The Museum of Byzantine Culture has quite a collection of clay pipe bowls. Dating to the seventeenth to nineteenth centuries, they represent types that were common all over the Ottoman Empire. Personal objects of everyday use, they were used at times of solitude, distress, anxiety, sorrow, disappointment, and also joy, creativity, pleasure, and happiness, bringing together people of different nationalities, men and women, rich and poor, young and old (Fig. 1).

The pipe consists, as we know, of a bowl of red clay and a long wooden stem hollowed out. . . The first duty of a pipe is to be very long and very stout: in the best houses they smoke veritable cudgels. Any self-respecting pipe is washed and scraped inside each time it is used. The mouthpieces of amber or glass serve only to spoil the tobacco, rendering it acrid. Real smokers bite on the stem of aromatic wood. The pipe is brought by a servant, who smokes it on the way to keep it alight. The smoke which fills the bowl must overflow all around and fall in golden clouds[1] (Fig. 2).

According to this description, the oriental tobacco-pipe has three parts (Fig. 3): the bowl (*löle* in Turkish), in which the tobacco burns and which has a tubular projection on one side; the stem (*çubuk*), which is the hollowed out stick that fitted into the tubular projection on the bowl; and the mouthpiece (*imame*), which was attached to the other end of the stem

and through which the smoke was sucked. The bowl could be of stone, wood, or sepiolite, but was usually of clay. The stem was made from cherry, jasmine, orange, or lemon branches, the aroma of which added to the smoker's pleasure. It varied between one and four metres in length (Fig. 4) and it often took two servants or *çubukcis* to carry it. They were responsible for preparing the pipe for smoking, replenishing the tobacco, and generally maintaining the pipe and keeping it clean (Fig. 6). The mouthpieces were usually made of electrum, but also of marble, bone, ivory, or gilded enamel, decorated with semiprecious stones[2].

During the three centuries in which the oriental pipe was most widely used, four basic types of clay bowls may be distinguished[3] (Fig. 5). The craftsmen preferred plain, simple forms, which generally met the demands of both aesthetics and function, and the objects they produced bore the stamp of harmony and beauty. The shape serves and expresses the object's special function, while the decoration beautifies it and at the same time emphasises its shape.

In the seventeenth century, when tobacco was still expensive and hard to come by, the pipes were small. The rim, the bowl, and the tubular projection were a single piece. This one-piece type had minimal decoration and was usually coated with red, black, or mauve slip (Fig. 7).

The end of the seventeenth century saw the appearance of the hemispherical type with a projection that joined the body at a sixty-degree angle and continued under the body, forming a kind of keel. This type predominated throughout the eighteenth century and continued to be produced until the mid-nineteenth. The size of the bowl increased considerably, and the wealth of variations and decorative motifs transformed a plain, humble artefact into an art object, reflecting the artistry, the patience, and the sensitivity of the folk artist. The great secret of folk art is that aesthetic elegance serves need. Far from conflicting, beauty and function assist each other. The clay pipe is not merely a utilitarian object, it is an identifying feature, an indicator of social status. The basic hemispherical shape can be high or low, compressed like a bag, or petal-shaped. The rim is straight, curved, or concave. The projection, sometimes smooth, sometimes polyhedric, terminates in an elaborately decorated ring (Fig. 8).

The third type, with a discoid base, appeared in the mid-eighteenth century and was manufactured until the early nineteenth. The body has been compressed into a disc, upon which the rim sits like a coffee-cup on a saucer. There is appreciably less decoration and their beauty lies in the deep red slip that covers the surface. The decoration is simple, nimble, with solid outlines and little scattered curves emphasising the few details. This type was popular in Constantinople and was primarily produced by the craftsmen of Tophane[4]. It is especially interesting to note that this type of

pipe was also produced in Paris in the nineteenth century as part of an oriental vogue[5] (Fig. 9).

The last category is the calycoid type, which was made between the early nineteenth and early twentieth century. It has two sub-groups: one with a tall, slender body usually decorated on the front, so that the main motif dominates the space and attracts attention (Fig. 10); and one with a squat body with a variety of decorative motifs governed by no restrictions or rules to curb the artist's fertile imagination (Fig. 11).

Although the bowls were made of clay, the technique of their manufacture was closer to that of the silversmiths and goldsmiths than to that of the potters. The clay was of excellent quality and meticulously prepared. The argil was crushed until it was as fine as dust and the clay was worked with water until it reached its highest degree of plasticity. The first pipes in the seventeenth century were made of white or slightly greyish clay, as were their counterparts in Europe; but by the end of the seventeenth century this had been replaced by red or yellow clay. The red clay, which was the favoured material all over the Orient from the eighteenth century onwards, came from the area of Lake Van in eastern Turkey and was known as *gülbahar* ('spring rose')[6]. When the red clay was unavailable and clay of another colour had to be used, the pipe was covered with dark red colour to give it the requisite hue after firing.

The manufacture of the pipe, which was usually small and had very thin walls, demanded skill and a certain amount of experience. The shape was achieved with a two-part mould of soft stone, wood, or metal. Both parts of the mould were coated with oil or some other substance to prevent the clay from adhering, and then a layer of clay was applied, thinned-down so that it would penetrate all the details on the mould. This was followed by a second layer, which was pressed into place with the fingers. When the two halves of the pipe had dried in the moulds, they were removed and bonded together with a thin layer of clay, which was smoothed over the joint either with the fingers or with an implement (Fig. 12). Another, also frequent, method of manufacture was to use two pairs of moulds, one for the body and one for the tubular projection. The two parts were joined together with rings of clay, after a hole had been made in the body, using a special tool, for the smoke to pass through[7] (Fig. 13).

After the form had been made and while the clay was still soft, the pipe was decorated. The assiduous craftsman would cover the curved surfaces of his creations with elegant interweaving designs that had no beginning or end. The decoration was done in several ways: in relief in the moulds, engraved with ultrafine tools, and impressed, using tiny cylindrical stamps which left their imprint in the still soft, unfired clay. Painted decoration was more rare,

appearing on the early examples and covering the outer surface with inscriptions. Sometimes, the craftsmen would give the humble clay an air of luxury by gilding the surface between the decorative motifs, creating a highly expressive visual interplay (Fig. 14).

The various decorative motifs and the way they are composed suggest Greek origins and betray assimilated influences from both East and West. The folk craftsman repeats, permutes, and conflates these features, so that they function within the work without in any way betraying the temporal and geographical distance between them, harmoniously composing a whole world which unfolds fancifully upon the clay.

The diverse decorative designs have power, movement, vitality, and a rich structure. The absolute equilibrium of the elements of each composition is due to the fact that they are positioned symmetrically both in relation to one another and in relation to the composition as a whole. The most common decorative motifs are flowers, little trees, palmettes and half-palmettes, tendrils, petals and pointed leaves with veins, pine cones, scallops, fish-scale patterns, rays, droplets, dots, fringes, circles and semicircles, lozenges, triangles, hearts, saw-tooth bands, chain ornaments, and scrolls (Fig. 15). The stylisation of the motifs, which is reflected in the sharpness of the line and the absence of perspective, springs from a desire for geometrical expression through simple lines and shapes. Alongside the stylisation, over a long period of time abstraction gradually removed the subsidiary, the specific, and the purely contemporary features of the form, leaving behind its quintessence in an interplay of shapes and figures that bears little resemblance to the representation from which it began.

As everyday ephemeral objects of the kind that accompany people's daily lives and help to shape their taste and aesthetic sense and to fulfil needs and desires, these clay pipes constitute very important evidence for reconstructing everyday life during the period of Ottoman domination.

PANAGIOTIS KAMBANIS
Archaeologist
Museum of Byzantine Culture

** I should like to thank my friend, the artist Spyros Kokkinos, for the drawings in Figures 12 and 13, and the director of 'Potamos' Publications for permission to use the photograph in Figure 2, which comes from: Haris Yiakoumis, Alexandra Yerolympos, and Christian Pédelahore de Loddis, 'Ernest Hébrard 1875-1933: La vie illustrée d'un architecte', Athens 2001.*

PIPES À TABAC EN TERRE CUITE: TECHNIQUES DE FABRICATION ET DÉCOR

Dans les collections du musée de la Civilisation byzantine est enregistré un nombre important de pipes en terre cuite, datées du XVIIe au XIXe siècle et qui constituent des types communs à l'ensemble de l'empire ottoman.

Des objets personnels, d'usage quotidien dans des moments de solitude, d'inquiétude, de tristesse, de déception, tout autant que dans des instants de joie, de création, de divertissement et de bonheur, ont rassemblé des hommes et des femmes de différentes nationalités, riches et pauvres, jeunes et vieux (ill.1).

Le chibouk est constitué d'un fourneau en terre rouge et d'un long tuyau en bois dont l'intérieur est évidé... La première qualité d'un chibouk est d'être très long et très gros; dans les bonnes maisons, on fume avec un véritable gourdin. Tout chibouk qui se respecte est nettoyé et récuré de l'intérieur à chaque usage. Les embouchures en ambre ou en verre ne servent qu'à gâter le tabac en lui donnant de l'amertume. Les vrais fumeurs mordillent le tuyau en bois aromatique. Le chibouk est amené par un serviteur qui le fume en cours de route pour le maintenir allumé. Le tabac qui emplit le fourneau doit déborder et retomber en grappes dorées...[1] (ill. 2).

D'après cette description, la pipe à tabac de type oriental est constitué de trois parties (ill. 3): le fourneau (en turc *lüle*), c'est à dire le petit récipient avec une extrémité en forme de tuyau dans lequel brûle le ta-

bac, le tuyau (en turc *çubuk*), c'est à dire la tige creuse que l'on ajustait à l'extrémité en forme de tuyau du fourneau, et enfin l'embouchure (en turc *imame*) fixée à l'extrémité de la tige et d'où l'on aspirait le tabac. Le fourneau pouvait être en pierre, en bois ou en écume, mais la plupart du temps il était en terre. La tige était fabriquée à partir de rameaux de cerisier, de jasmin, d'oranger ou de citronnier dont le parfum augmentait le plaisir du fumeur. Sa longueur variait de 1 à 4 m (ill. 4) et son transport nécessitait parfois jusqu'à deux serviteurs, les *tsimbouktsides*, qui avaient la responsabilité de préparer et d'allumer la pipe, de renouveler le tabac, de la conserver et de la tenir propre (ill. 6). Les embouchures étaient généralement fabriquées en ambre, mais aussi en marbre, en os, en ivoire ou en émail doré, et ornées de pierres semi-précieuses[2].

Au cours des trois siècles où la pipe de type oriental s'est imposée comme mode de consommation du tabac, quatre types de fourneaux en terre sont apparus[3] (ill. 5). Les artisans, préférant les formes simples et nettes qui en règle générale apparaissaient satisfaisantes tant sur le plan fonctionnel qu'esthétique, réussirent à fabriquer des objets harmonieux et beaux. La forme sert et exprime la fonction de l'objet, tandis que la décoration est rajoutée pour l'embellir et rehausser sa forme.

Au XVIIe siècle où le tabac est encore cher et peu répandu, les pipes sont de petites dimensions. Le fourneau et sa bordure ainsi que son extrémité en forme de tuyau étaient étroitement imbriqués l'un dans l'autre. Ce type d'un seul tenant ne présentait que très peu de décoration et ne recevait généralement qu'un vernis rouge, noir ou mauve (ill. 7).

Vers la fin du XVIIe siècle, apparait un type semi-sphérique avec l'extrémité en forme de tuyau réunie au corps du fourneau suivant un angle de 60°, la base du corps dessinant une sorte de carène. Ce type s'impose au XVIIIe siècle et sa production se poursuit jusqu'au milieu du XIXe siècle. De plus grandes dimensions, la richesse de ses variantes et de ses décorations transforme en objet d'art une simple création artisanale, reflétant les soins, la patience et la sensibilité d'un artiste populaire qui met la beauté au service de la nécessité. La fonction et l'esthétique ne s'opposent pas mais se complètent. De même, la pipe en terre cesse d'être un simple objet usuel et devient un élément de reconnaissance et d'appartenance à un espace social. Sa forme semi-sphérique s'agrandit, se réduit ou est comprimée en forme de fer à cheval. La bordure du fourneau est droite, ondulante ou courbe. L'extrémité saillante, tantôt lisse, tantôt polyédrique s'achève en un anneau richement décoré (ill. 8).

Le troisième type, à la base en forme de disque, apparait au milieu du XVIIIe siècle et se poursuit jusqu'au début du XIXe siècle. Le corps du fourneau est comprimé en forme de disque sur lequel la bordure repose comme une tasse de café sur une soucoupe. La décoration

est sensiblement réduite et se limite à la beauté du vernis rouge sombre de la surface. La forme se simplifie, s'assouplit avec un contour en ligne continue et de petites courbes libres appliquées aux rares détails. Ce type est courant à Constantinople et apparait comme une création des artisans de Tophane[4]. Il est intéressant de noter que ce type de pipes était également produit à Paris au XIXe siècle, comme un élément de mode oriental[5] (ill. 9).

La dernière catégorie est un type en forme de calice dont la production apparue au début du XIXe siècle, se poursuit jusqu'au début du XXe siècle. Ce type présente deux catégories intermédiaires, l'une avec un corps de fourneau fin et élancé, généralement décoré sur la face avant afin d'attirer l'attention (ill. 10), et l'autre avec un corps court et épais avec une grande variété de thèmes décoratifs où aucun interdit et aucune règle ne viennent brider l'imagination de l'artisan (ill. 11).

Bien que la matière première des fourneaux soit la terre, l'art de leur fabrication est plus proche de l'art des orfèvres que des céramistes. Le choix de la terre et son travail minutieux faisait l'objet d'un grand soin. L'argile était travaillée jusqu'à devenir fine comme de la poussière et, mêlée à l'eau, offrir une plus grande malléabilité. Les premières pipes du XVIIe siècle étaient fabriquées avec une terre blanche ou légèrement grise, comme celles d'Europe, mais vers la fin du XVIIe apparait une terre rouge ou jaune. La terre rouge, devenue dans tout l'Orient à partir du XVIIIe siècle la matière préférée, provenait de la Turquie orientale, de la région du lac Van, et était connue sous le nom de *gülbahar* (rose printanière)[6]. Si cette terre rouge n'était pas disponible et qu'une autre couleur devait être utilisée, après sa fabrication la pipe était enduite d'une couleur rouge foncée afin d'acquérir à la cuisson le rouge désiré.

La fabrication d'une pipe aux parois généralement très fines et de petite taille nécessitait de l'expérience et une certaine dextérité. La forme était donnée par des moules doubles en pierre tendre, en bois ou en métal. Après avoir enduit le moule d'huile ou de toute autre matière grasse pour que la terre ne colle pas à ce dernier, l'artisan appliquait une première couche diluée de terre qui pénétrait dans tous les détails du moule, avant de mettre une seconde couche qu'il pressait avec les doigts. Lorsque les deux moitiés de la pipe étaient sèches, elles étaient retirées des moules et réunies entre elles par une fine couche de terre lissée avec les doigts ou un instrument quelconque (ill. 12). Un second mode de fabrication, également courant, se faisait avec plusieurs moules. Une paire pour le corps du fourneau et une seconde pour le prolongement saillant en forme de tuyau. Les deux parties étaient réunies entre elles par des anneaux de terre, après que le "chemin" de la fumée ait été ouvert par un instrument dans le corps du fourneau[7] (ill. 13).

Après la fabrication de la forme et tandis que la terre était encore tendre, était entreprise la décoration de la pipe. L'artisan remplissait les surfaces courbes d'une série interminable de combinaisons de motifs décoratifs. Ce décor pouvait être réalisé de diverses manières: en relief dès le moule, incisée à l'aide de fins instruments et au repoussé, grâce à de petits sceaux cylindriques appliqués sur la terre encore tendre. Plus rarement, notamment dans les premiers modèles, le décor consiste en inscriptions peintes sur la surface de la pipe. Pour renforcer la richesse de certains modèles, les artisans doraient parfois la surface entre les éléments de décoration, créant ainsi un saisissant effet d'optique (ill. 14).

Les motifs décoratifs et leur combinaison permettent de déceler certaines origines grecques et des influences intégrées de l'Orient et de l'Occident. L'artisan populaire reproduit, transforme et mêle en une composition harmonieuse ces éléments qui apparaissent sans que l'on puisse distinguer ni leur origine, ni leur époque.

Les motifs décoratifs variés se déploient avec grâce et vivacité en de riches compositions thématiques. L'équilibre entre les éléments de chaque composition est obtenu par leur disposition symétrique. Des fleurs, des arbustes, des palmettes et des demi-palmettes, des rinceaux, des pétales et des feuilles lancéolées avec des nervures, des pommes de pin, des coquillages, des écailles, des rayons, des gouttes, des points, des torsades, des cercles et des demi-cercles, des losanges, des triangles, des coeurs, des bandes dentelées et entrelacées, des méandres, constituent les motifs décoratifs les plus courants (ill. 15). La schématisation des motifs rendue par une ligne sévère et l'absence de perspective traduit une expression géométrique à travers des lignes et des formes simples. Parallèlement à cette schématisation, une certaine abstraction fait lentement disparaître les éléments secondaires liés à une forme particulière pour se fondre dans un jeu de formes qui ne rappelaient que très peu la représentation de départ.

Les pipes à tabac en terre, en tant qu'objets quotidiens et éphémères, partie intégrante de la vie des personnes, de même qu'éléments de formation du goût et réponse à un besoin ou à un désir, constituent des témoignages particulièrement importants pour reconstituer la vie quotidienne à l'époque de la domination ottomane.

PANAGIOTIS KAMBANIS
Archéologue
Musée de la Civilisation byzantine

** Je remercie chaleureusement le peintre et ami Spyros Kokkinos pour les dessins des illustrations 12 et 13, ainsi que la direction des éditions 'Potamos' pour l'autorisation de publication de la photographie de l'illustration 2, tirée du livre de Haris Yiakoumis, Alexandra Karadimou-Yérolympos et Christian Pédelahore de Loddis "Ernest Hébrard 1875-1933, La vie illustrée d'un architecte", Athènes 2001.*

ΕΚΘΕΣΗ ΣΥΛΛΟΓΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Η συλλογή εικόνων και άλλων αντικειμένων του Δ. Οικονομόπουλου παρουσιάζεται στην αίθουσα 9 του Μουσείου, σε άμεσο συνδυασμό με τη συλλογή χάρτινων εικόνων της Ντόρης Παπαστράτου. Οι δύο αυτές σημαντικές ιδιωτικές συλλογές που δωρήθηκαν στο μουσείο αποτελούν μια ξεχωριστή ενότητα και εκτίθενται σε δύο ιδιαίτερους χώρους που επικοινωνούν μεταξύ τους, έξω από τη θεματική πορεία του Μουσείου και ανάμεσα στις ενότητες των Παλαιολόγων και της μεταβυζαντινής εποχής.

Η συλλογή παρουσιάζει ποικιλία αντικειμένων διάφορων ειδών και ιστορικών περιόδων, αποτέλεσμα του συλλεκτικού πάθους του Δ. Οικονομόπουλου. Υπερέχουν ποσοτικά τα αντικείμενα που ανάγονται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο. Στην έκθεση παρουσιάζεται μέρος της συλλογής, σε αριθμό ανάλογο με τις δυνατότητες του χώρου της αίθουσας, με την καλλιτεχνική αξία και με την κατάσταση διατήρησης των αντικειμένων. Οι εικόνες αποτελούν τον πυρήνα της συλλογής και της έκθεσης. Χρονολογικά καλύπτουν το διάστημα από τα τέλη του 14ου έως το 19ο αι. και κατατάσσονται σε διάφορες ζωγραφικές σχολές.

Για να παρουσιαστεί μια ιδιωτική συλλογή σε μουσείο τίθεται συχνά ως όρος η εκ μέρους του δωρητή πλήρης παρου-

σίασή της όσον αφορά στην ποσότητα των αντικειμένων. Γι' αυτόν το λόγο οι εκθέσεις ιδιωτικών συλλογών χαρακτηρίζονται από μεγάλη πυκνότητα αντικειμένων στον ίδιο χώρο. Ουσιαστικά, με τη μεταβίβαση των συλλογών από την ιδιωτική χρήση στη δημόσια, τα αντικείμενα παύουν να είναι προσωπικά αγαθά του συλλέκτη που αποφασίζει για τη χρήση τους και μεταβάλλονται σε κοινωνικά αγαθά, για τα οποία πρέπει να υπάρχει η εγγύηση για μια πιο γενική απόλαυση (στο μουσείο), με τη χρησιμοποίηση κατάλληλων μουσειογραφικών κριτηρίων και πιο εξελιγμένων τεχνικών μεθόδων.

Το εκθεσιακό υλικό αποτελείται από έργα περιορισμένων διαστάσεων, πολύτιμα, θερμά και ευαίσθητα, που έχουν ανάγκη από ειδικές συνθήκες παρουσίασης, όχι μόνο για τη σωστή διατήρησή τους, αλλά και για την αισθητική ανάδειξή τους. Αναζητούν ένα περιβάλλον με ποιοτικές αξίες ανάλογες με εκείνες απ'όπου προέρχονται.

Η αίθουσα του Μουσείου που επιλέχθηκε για να παρουσιαστεί η συλλογή δεν πρόσφερε κατάλληλες συνθήκες για τα συγκεκριμένα εκθέματα. Έπρεπε να εφαρμοστεί μια ριζική αλλαγή, όπως προτάθηκε στην προμελέτη της οργάνωσης των μόνιμων εκθέσεων το 1992. Έτσι, επιχειρήθηκε μια επέμβαση που θα αντιμετώπιζε την αίθουσα ως κέλυφος, δημιουργώντας έναν άλλο χώρο μέσα στο χώρο.

Το 1998 στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού οργανώθηκε η περιοδική έκθεση των κειμηλιακών θησαυρών του Αγίου Όρους και έξι από τις εννέα αίθουσες του Μουσείου διαμορφώθηκαν ειδικά για να φιλοξενήσουν τις διάφορες θεματικές ενότητες που αποτελούσαν την έκθεση. Σε αυτήν την περίπτωση η αίθουσα που φιλοξενεί σήμερα την ιδιωτική συλλογή Οικονομόπουλου χρησιμοποιήθηκε για να εκτεθούν τότε το τέμπλο του Πρωτάτου και εικόνες από διάφορα μοναστήρια του Αγίου Όρους. Για τις ανάγκες της έκθεσης εκείνης είχε εφαρμοστεί ριζική δομική επέμβαση στην αίθουσα με πρόσθετες επενδύσεις γυψοσανίδας. Με το πέρας της έκθεσης, η χρησιμοποίηση του ήδη διαμορφωμένου χώρου φάνηκε εφικτή, διότι η δεδομένη μορφή της αίθουσας ταυτιζόταν σε μεγάλο βαθμό με τις ανάγκες και το ύφος της νέας έκθεσης.

Δεδομένου ότι οι εικόνες δεν χάνουν ποτέ το λατρευτικό τους χαρακτήρα και έχουν μια συγκεκριμένη επιρροή στο κοινό, ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε η αίθουσα δηλώνει τη φανερή πρόθεση αναφοράς σε εσωτερικό χώρου ναού. Σε όλο τον εκθεσιακό χώρο η ατμόσφαιρα είναι ιδιαίτερα γοητευτική και επιβλητική λόγω του χαμηλού και συγκεντρωτικού φωτισμού.

Καθοριστικοί παράγοντες στην οργάνωση της νέας έκθεσης ήταν: α) η αφθονία του εκθέσιμου υλικού της συλλογής και β) η μορφολογία του χώρου, όπως είχε διαμορφωθεί για να δεχτεί την έκθεση των κειμηλίων του Αγίου Όρους.

Οι στόχοι του σχεδιασμού της νέας έκθεσης, με δεδομένο ένα ρεαλιστικό βαθμό ανεκτικότητας μεταξύ χώρου και εκθέ-

ματος, ήταν: α) η διευθέτηση του χώρου με τρόπο, ώστε να προβάλλεται η αισθητική ποιότητα των εκθεμάτων, β) η πραγματοποίηση ενός τρόπου παρουσίασης που να επιτρέπει τη συνύπαρξη της συλλογής με την προσωπικότητα του προϋπάρχοντα εκθεσιακού χώρου, γ) η επινόηση εκθεσιακών συνόλων, που να συμβάλλουν στη σωστή επαφή του επισκέπτη με τα εκθέματα, έτσι ώστε να είναι φανερές και κατανοητές οι διάφορες αξίες, η ανθρώπινη διανόηση, η καλλιτεχνική ευαισθησία, η θρησκευτική πίστη και κοσμοθεωρία που δημιούργησαν τον πολιτισμό.

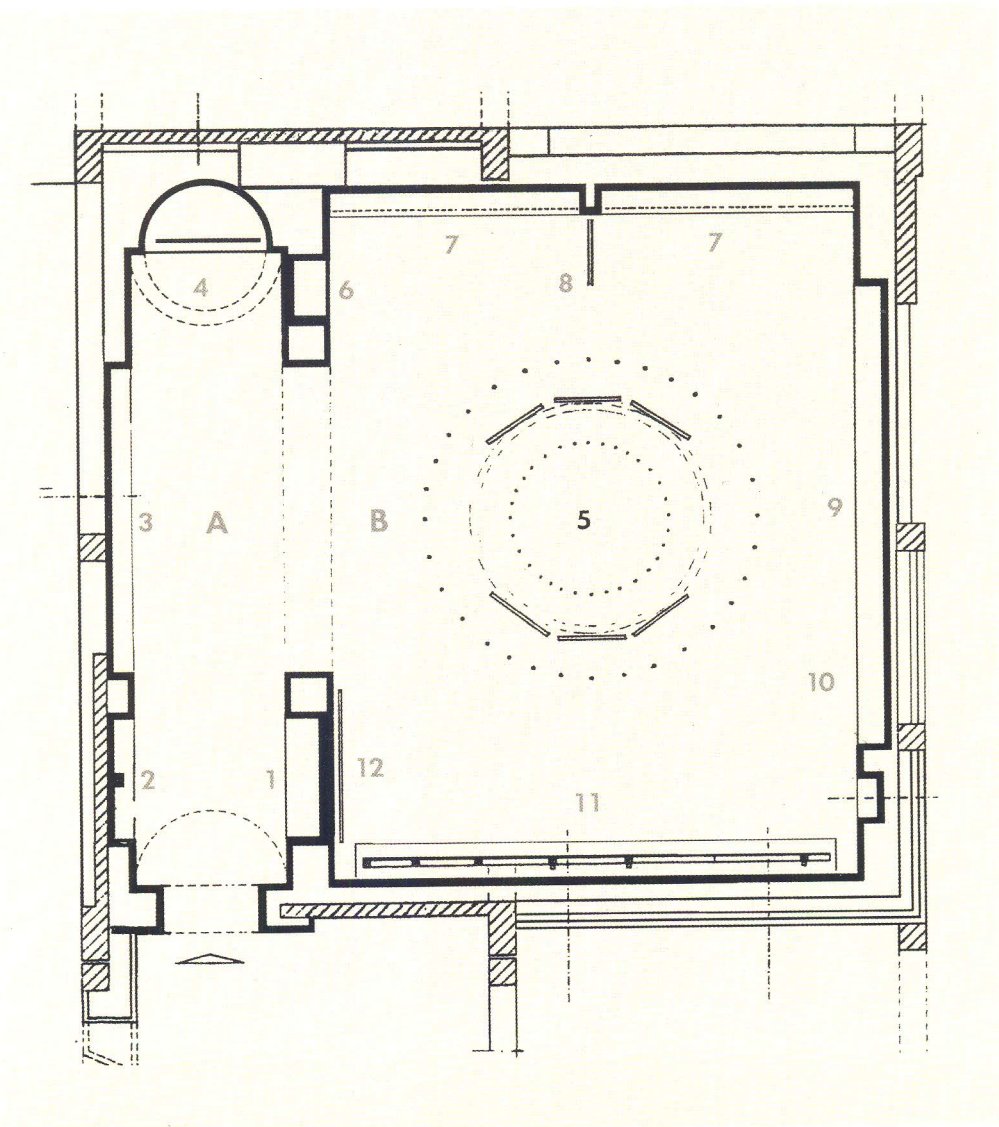
Με την έκθεση της συλλογής στο Μουσείο αναπόφευκτα διαπιστώθηκε ότι η ποσότητα των αντικειμένων που επρόκειτο να εκτεθούν ήταν δυσανάλογη με τα φυσικά μεγέθη της αίθουσας, γεγονός που πάντα δημιουργεί προβλήματα και δυσκολίες στην οργάνωση του εκθεσιακού υλικού σε σχέση με το χώρο. Για το λόγο αυτόν από μουσειολογική άποψη, αποφασίστηκε να εκτεθούν τα αντιπροσωπευτικότερα και αρτιότερα διατηρούμενα έργα από τα διάφορα είδη αντικειμένων που συνιστούν τη συλλογή, δηλαδή κεραμικά, νομίσματα, έργα μικροτεχνίας, εκκλησιαστικά έγγραφα και κυρίως εικόνες. Οι τελευταίες, οι οποίες ανήκουν σε διάφορες χρονικές περιόδους και ζωγραφικές σχολές, επιλέχθηκε να εκτεθούν ομαδοποιημένες είτε κατά εικονογραφικά θέματα – πράγμα που επιτρέπει στον επισκέπτη να παρακολουθήσει τόσο την εξέλιξη ενός θέματος διαχρονικά, όσο και το διαφορετικό χειρισμό του από ποικίλες ζωγραφικές σχολές – είτε κατά είδη εικόνων, όπως εικόνες τέμπλου ή ιδιωτικής ευλάβειας.

Στο πλαίσιο του σχεδιασμού επιδιώξαμε τη σωστή τοποθέτηση των εκθεμάτων από αισθητική και νοητική άποψη και την αποτελεσματική χρήση των αρχιτεκτονικών μέσων, τα οποία παίζουν πρωταρχικό ρόλο στη δημιουργία της ποιοτικής ατμόσφαιρας που θα συμβάλει στην ανάδειξη των εκθεμάτων, όπως: 1) γενικό και ειδικό φωτισμό, ρυθμισμένους (κατεύθυνση και ένταση) με τρόπο ώστε να προβάλλεται η χρωματική αξία της ζωγραφικής επιφάνειας, 2) αποστάσεις κατάλληλες για τη σωστή παρατήρηση των έργων και χρωματική διαφοροποίηση των επιφανειών στις οποίες προβάλλονται.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΑΙΘΟΥΣΑΣ

Η αίθουσα χωρίζεται σε δύο τμήματα, Α και Β, από ένα χοντρό τοίχο γυψοσανίδας, στον οποίο ανοίγεται πλατύ πέρασμα (εικ. 1). Ο χώρος εισόδου Α, που έχει τη μορφή θολωτού φαρδιού διαδρόμου, τερματίζει με μία κόγχη και επικοινωνεί με τον υπόλοιπο χώρο Β διαμέσου μεγάλου ανοίγματος.

1



ΧΩΡΟΣ Α (εικ. 1, 2).

Καθώς ο επισκέπτης εισέρχεται στον πρώτο χώρο της αίθουσας, αντικρίζει δεξιά μια μεγάλη προθήκη που περιέχει κεραμικά επιτραπέζια σκεύη (εικ. 1.1) και αριστερά μία μικρή με νομίσματα. Η δεύτερη προθήκη προσαρμόστηκε σε εσοχή του τοίχου (εικ. 1.2) με τρόπο ώστε τα νομίσματα που εκτίθενται σ' αυτή να έχουν σωστές συνθήκες διατήρησης, ασφάλεια και να επιτρέπεται η άνετη παρατήρησή τους. Στη συνέχεια, σε εσοχή του τοίχου (εικ. 1.3) εκτίθεται αριθμός μικρών διαστάσεων εικόνων, είτε ιδιωτικής λατρείας (τρίπτυχα) (εικ. 4), είτε ομαδοποιημένες κατά εικονογραφικά θέματα. Στο βάθος του χώρου (Α) υπάρχει μια κόγχη που διαμορφώθηκε ειδικά για να εκτεθεί μία σημαντική εικόνα μεγάλων

2

Εικ. 1. Κάτοψη της έκθεσης.

Fig. 1. Plan of the exhibition.

Ill. 1. Plan de l'exposition.

Εικ. 2. Ο χώρος Α της αίθουσας.

Fig. 2. Space A.

Ill. 2. L'espace A de la salle.

διαστάσεων. Το χρωματιστό φόντο στο οποίο προβάλλεται η εικόνα και ο ειδικός συγκεντρωτικός φωτισμός συμβάλλουν στην ανάδειξή της (εικ. 1.4, εικ. 2). Ο χώρος φωτίζεται αποκλειστικά με οπτικές ίνες. Με την εφαρμογή αυτής της τεχνολογίας επιτυγχάνεται η φωτεινή δέσμη που τονίζει κάθε έκθεμα ξεχωριστά, προσθέτοντας υποβλητικότητα στην όλη ατμόσφαιρα.

ΧΩΡΟΣ Β (εικ. 1, 3, 6)

Στους περιμετρικούς τοίχους του χώρου Β εκτίθενται αναρτημένες σε εσοχές, φόντα και ειδικές κατασκευές οι περισσότερες εικόνες της συλλογής (εικ.1.7-12). Οι σπουδαιότερες τοποθετούνται στο κέντρο, σε κυκλική διάταξη, στερεωμένες σε πανό διπλής όψεως, και αναρτώνται από την οροφή. Με αυτόν τον τρόπο είναι δυνατόν να εκτεθεί μεγάλος αριθμός εικόνων σε σχετικά περιορισμένο χώρο. Το σύνολο αυτό ξεχωρίζει από την ιδιαίτερη θέση που έχει μέσα στο χώρο και από το διαφορετικό τρόπο παρουσίασης. Για τη λύση αυτήν ακολουθήθηκε η κυκλική εσοχή της οροφής, που σε συνδυασμό με το φωτισμό από οπτικές ίνες παραπέμπει σε

3

Εικ. 3. Άποψη του χώρου Β.

Fig. 3. View of space B.

Ill. 3. Vue de l'espace B.

τρούλο ναού, τονίζοντας συγχρόνως τα εκθέματα, ώστε να επικεντρώνεται το ενδιαφέρον του κοινού (εικ. 1.5, εικ. 3, 6). Το φόντο κάθε εσοχής όπου προβάλλονται οι εικόνες είναι επεξεργασμένο με ειδικά χρώματα και τεχνική που προσφέρουν πολύτιμη υφή και ενδιαφέρουσες χρωματικές παραλλαγές. Σε δύο μικρές προθήκες εκτίθενται μεταλλικά μικροαντικείμενα και ένα εκκλησιαστικό έγγραφο (εικ 1.6, 10). Στο τέλος, σε φόντο ειδικά διαμορφωμένο, προβάλλονται δύο βημόθυρα και εικόνες τέμπλου, που αναρτημένες σε ανάλογο ύψος και συγκεκριμένη διάταξη καθιστούν κατανοητή την αναφορά στη μορφολογία του τέμπλου (εικ. 1.11, εικ. 3). Η πορεία που ακολουθείται στο χώρο της αίθουσας ολοκληρώνεται με την έκθεση ενός συνόλου εικόνων του 18ου αι. που είναι τοποθετημένες σε χρωματιστό φόντο αναρτημένο στον τοίχο (εικ. 1.12).

ΓΑΒΡΙΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΕΛΗ - MARCONI
Αρχιτέκτων
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

4

Εικ. 4. Τρίπτυχο, 1753.

Fig. 4. Triptych, 1753.

Ill. 4. Triptyque, 1753.

Εικ. 5. Η αγία Ματρώνα, 16ος αι.

Fig. 5. St Matrona, 16th century.

Ill. 5. St Matrone, XVIe siècle.

Εικ. 6. Άποψη του χώρου Β.

Fig. 6. View of space B.

Ill. 6. Vue de l'espace B.

5

6

THE EKONOMOPOULOS COLLECTION: A DISPLAY IN THE MUSEUM OF BYZANTINE CULTURE

The collection of icons and other objects assembled by Dimitrios Ekonomopoulos is displayed in Room 9, next to Dori Papastratou's collection of paper icons.

These two important private collections, which have both been donated to the museum, form a unit apart and are displayed in two interconnecting spaces that are separate from the thematic sequence of the museum's other exhibitions, specifically between the units presenting the Palaiologoi and the Postbyzantine era.

The Ekonomopoulos Collection consists of diverse objects of various kinds and from various historical periods, the result of Dimitrios Ekonomopoulos's passion for collecting. A majority of the objects belong to the Byzantine or Postbyzantine period. Only part of the collection is on display, the criteria for their selection being the amount of space available and the objects' artistic merit and state of preservation. The icons form the nucleus of both the collection and the display. Chronologically they cover the period between the late fourteenth and the nineteenth century and represent various schools of painting.

When donating a collection to a museum, the collector frequently stipulates that it must be displayed in its entirety, and displays of private collections thus tend to be very crowded. But the fact is that when a collection passes from private use to public display, the objects cease to be the personal property of a collector who decides how they should be used, and become public property, which needs a guarantee that it can be more widely enjoyed (in the museum) on the basis of appropriate museographical criteria and more advanced technical means.

The display material consists of works that are limited in size, precious, warm, and delicate. They need to be displayed in special conditions, not only so that they will be properly maintained but also so that they can be shown to their best advantage. They require an environmental quality comparable to the one from which they have come.

The room selected for displaying the collection did not offer appropriate conditions for the exhibits in question. Radical changes had to be made, as suggested in the preliminary study for organising the museum's permanent displays in 1992. Steps were thus taken to treat the room as a kind of shell and to create a space within a space.

In 1998, the Museum of Byzantine Culture hosted a temporary exhibition of the treasures of Mount Athos, and six of its nine rooms were specially configured for the various thematic units. In that case, the room which now contains the Ekonomopoulos Collection was used to display the templon of the Protaton and

icons from various Athonite monasteries. Plasterboard was used to effect some radical structural changes. When the Athos exhibition was over, it seemed feasible to use the redesigned space, as the room's modified form to a great extent matched the needs and the style of the new display.

Given that icons never lose their devotional aspect and affect the public in a very specific way, the design of the room reflects a clear intention to allude to a church interior. The atmosphere of the entire space is rendered especially fascinating and awe-inspiring by the low, focused lighting.

The determining factors in the organisation of the new display were: i) the abundance of the material and ii) the morphology of the space as configured for the Athos exhibition.

In planning the new exhibition, with a view to realistically reconciling space and exhibit, the aims were: i) to organise the space in such a way as to bring out the aesthetic quality of the exhibits; ii) to achieve a presentation that would permit the collection to co-exist with the character of the existing exhibition space; and iii) to devise groupings that would help visitors to make the correct approach to the exhibits, noting and appreciating the various qualities, the human thought, the artistic sensitivity, and the religious faith and world view that created civilisation.

When the time came to display the collection in the museum, it was immediately obvious that there were far too many objects for the room, a problem which always creates difficulties when organising an exhibition space. So museological considerations dictated that the display should comprise only the most representative and best preserved works from the various categories that make up the collection, namely pottery, coins, minor art, ecclesiastical documents, and, above all, icons. The last category represents various chronological periods and schools of painting, and it was decided to group them either by subject (allowing visitors both to trace the development of a subject over time and to observe the way it is handled by various schools of painting) or by type (e.g. templon icons or icons for private veneration).

When planning the display we also considered how best to position the exhibits from an aesthetic and a conceptual point of view, as also how to make the most effective use of the architectural features, as these contribute to the quality of the atmosphere, which in turn assists the *mise en valeur* of the exhibits. Such considerations involved: i) the use of general and specific lighting, regulated in terms of direction and intensity in such a way as to bring out the chromatic value of the painted surfaces; and ii) determining the appropriate distances for a proper appreciation of the works and the appropriate colours for the surfaces that formed the backgrounds to the pieces.

STRUCTURING THE ROOM

The room is divided into two spaces by a wall of stout plasterboard with a wide opening giving access between the two (Fig. 1). The first space, A, which takes the form of a wide vaulted passageway, terminates in an apse and communicates with space B through the wide opening in the plasterboard wall.

SPACE A (Figs. 1, 2).

As visitors enter the first part of the room, they see a large vitrine containing ceramic tableware on the right (Fig. 1.1) and a smaller one with coins on the left. The latter has been fitted into a recess in the wall (Fig. 1.2) so that the coins can be kept in a proper, safe environment and viewed in comfort. In another recess (Fig. 1.3) are displayed a number of small icons, either triptychs (Fig. 4) for private veneration or grouped by subject. At the far end of space A is an apse that was created especially to display an important large icon. The colour of the background against which the icon is set and the special focused lighting help to show it to its best advantage (Fig. 1.4, Fig. 2).

The space is illuminated exclusively with optical fibres, a system which makes it possible to direct a ray of light onto each individual exhibit, creating a highly evocative atmosphere.

SPACE B (Figs. 1, 3, 6)

Most of the icons from the collection are displayed on the walls in space B, hung in recesses, against backgrounds, and on special structures (Fig. 1.7-12). The most important ones are located in the middle, arranged in a circular formation and affixed to double-sided panels suspended from the ceiling. This solution makes it possible to display a large number of icons in a comparatively restricted area. This group is set apart by its prominent position in the space and the different way it is presented. The solution follows the circular recess in the ceiling, which, together with the fibre-optic illumination, is suggestive of the dome of a church and also draws attention to the exhibits (Fig. 1.5, Fig. 6).

The ground of the recesses, against which the icons are displayed, has been treated with special paints and techniques, producing a distinctive texture and interesting chromatic variations. Some miniature objects in metal and an ecclesiastical document are displayed in two small vitrines (Fig. 1.6, 10). Two altar doors and some templon icons are set against a specially prepared ground. Positioned at the appropriate heights and with the appropriate layout, the effect is that of a templon in a church (Fig. 1.11, Fig. 3). The display concludes with a group of eighteenth-century icons set against a coloured ground suspended from the wall (Fig. 1.12).

GABRIELLA PAPADELI-MARCONI
Architect
Museum of Byzantine Culture

EXPOSITION DE LA COLLECTION IKONOMOPOULOS AU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

La collection d'icônes et d'autres objets de D. Iconomopoulos est présentée dans la salle 9 du musée, en liaison directe avec la collection d'icônes sur papier de Dori Papastratou.

Ces deux collections privées importantes, qui ont fait l'objet d'une donation au musée, constituent une unité distincte et sont exposées dans deux espaces particuliers qui communiquent entre eux, en dehors du parcours thématique du musée et entre les unités des Paléologues et de l'époque post-byzantine.

La collection présente une variété d'objets de tous types et d'époques différentes, fruit de la passion du collectionneur D. Ikonomopoulos. On y trouve en plus grand nombre les objets qui appartiennent aux époques byzantine et post-byzantine. L'exposition présente une partie de la collection, en fonction des possibilités qu'offre l'espace de la salle et suivant la valeur artistique et l'état de conservation des objets. Les icônes constituent le coeur de la collection et de l'exposition. Elles couvrent une période entre la fin du XIVe siècle et le XIXe siècle et relèvent de différentes Ecoles de peinture.

Le donateur d'une collection privée à un musée pose souvent comme condition qu'elle soit présentée dans son entier. C'est ce qui explique que les expositions de collections privées se caractérisent par une très forte densité d'objets dans un même espace. Avec le passage d'une collection d'un usage privé à une exposition publique, les objets cessent d'être des biens personnels du collectionneur qui décide de leur usage et se transforment en biens sociaux. Il faut donc que soit garanti leur fonctionnement plus général au sein du musée avec le recours à des critères muséographiques adaptés et à des éléments techniques de pointe.

Le matériau d'exposition est constitué d'oeuvres précieuses, qui nécessitent des conditions particulières de présentation, non seulement pour garantir une bonne conservation, mais aussi pour une meilleure mise en valeur esthétique. Ces oeuvres ont besoin d'un environnement de qualité, de même valeur que celui dont elles proviennent.

La salle du musée qui a été choisie pour présenter la collection n'offrait pas les conditions adéquates pour ces objets précis d'exposition. Elle a du subir une modification radicale, comme cela fut proposé dans l'étude préliminaire de l'organisation des expositions permanentes de 1992. Ainsi l'intervention avait pour objectif d'offrir une salle aménagée comme une enveloppe, créant un autre espace au sein de l'espace proprement dit de la salle.

En 1998 a été organisée au musée de la Civilisation byzantine l'exposition temporaire des trésors du Mont Athos, et six des neuf salles du musée ont été spéciale-

ment aménagées pour accueillir les différentes unités thématiques qui composaient l'exposition. C'est ainsi que la salle qui accueille aujourd'hui la collection privée d'Ikonomopoulos fut utilisée pour exposer alors le templon du Protaton et des icônes de différents monastères du Mont Athos. Pour les besoins de cette exposition, une intervention structurelle radicale avait été entreprise dans cette salle qui avait été doublée de revêtement de plâtre. A la fin de cette exposition, il apparut possible de réutiliser cet espace déjà aménagé qui semblait répondre en grande partie aux besoins et au style de la nouvelle exposition.

Dans la mesure où les icônes ne perdent jamais leur caractère cultuel et exercent une influence particulière sur le public, la manière dont la salle fut aménagée manifeste la volonté de référence à l'espace intérieur d'une église. Dans cet espace d'exposition l'atmosphère est particulièrement impressionnante et séduisante, notamment en raison de l'éclairage bas et focalisé.

Les facteurs déterminants dans l'organisation de la nouvelle exposition furent : a) l'abondance du matériau d'exposition de la collection et b) la morphologie de l'espace, tel qu'il avait été aménagé pour recevoir l'exposition des trésors du Mont Athos.

Les objectifs de l'aménagement de la nouvelle exposition avec un niveau de correspondance réaliste entre l'espace et les objets exposés étaient : a) l'aménagement de l'espace de telle sorte que soit mise en valeur la qualité esthétique des objets exposés, b) la réalisation d'un mode de présentation qui permette la coexistence de la collection avec le caractère propre de l'espace d'exposition existant, c) l'élaboration d'ensembles d'exposition qui permettent une meilleure approche par le visiteur des objets exposés, afin que soient compréhensibles et manifestes les différentes valeurs, l'intellect, la sensibilité artistique, la foi religieuse et la vision du monde créés par une culture donnée.

Avec l'exposition de la collection dans le musée, nous avons constaté que la quantité d'objets à exposer était disproportionnée par rapport aux dimensions de la salle, ce qui posait des problèmes dans l'organisation du matériau d'exposition par rapport à l'espace. C'est pour cette raison que d'un point de vue muséologique, il fut décidé d'exposer les oeuvres les plus représentatives et les mieux conservées des différents types d'objets qui composaient la collection, à savoir les céramiques, les monnaies, les objets d'orfèvrerie, les documents ecclésiastiques et principalement les icônes. Ces dernières qui appartiennent à différentes époques et écoles de peinture, furent exposées par ensemble, soit de thèmes iconographiques – ce qui permet au visiteur de suivre aussi bien l'évolution d'un thème dans le temps, que les différentes manières dont il a été traité par diverses écoles de peinture – soit par types d'icônes, comme les icônes de templon ou de culte privé.

Dans le cadre de l'aménagement, nous nous sommes efforcés de placer le mieux possible les objets exposés d'un point de vue esthétique et conceptuel et de faire un usage efficace des moyens architecturaux qui jouent un rôle essentiel dans la création d'une atmosphère de qualité, capable de mieux mettre en valeur les objets exposés, tels que 1) l'éclairage général et particulier, réglé (direction et intensité) de telle sorte à faire ressortir la valeur chromatique de la surface peinte, 2) la distance suffisante pour mieux observer les oeuvres et la différentiation chromatique des surfaces sur lesquelles elles sont projetées.

L'AMÉNAGEMENT DE LA SALLE

La salle est séparée en deux parties A et B par un épais mur de plaques de plâtre dans lequel a été aménagé un large passage (ill. 1). L'espace d'entrée A qui a la forme d'un large couloir voûté s'achève en une conque et communique avec l'espace B par l'intermédiaire d'une large ouverture.

ESPACE A (ill. 1 et 2)
Lorsque le visiteur pénètre dans le premier espace de la salle (A), il découvre à droite une grande vitrine où sont exposées des céramiques et de la vaisselle de table (ill. 1.1) et à gauche une plus petite avec des monnaies. La seconde vitrine a été adaptée à un renfoncement dans le mur (ill. 1.2) de telle sorte que les monnaies qui y sont exposées bénéficient de bonnes conditions de conservation, de sécurité et puissent être examinées à l'aise. En continuité, dans un autre renfoncement du mur (ill. 1.3), sont exposées quelques icônes de petites dimensions, soit de culte privé (triptyques, ill. 4), soit regroupées par thèmes iconographiques. Au fond de l'espace A, on trouve une conque qui a été aménagée spécialement pour y exposer une importante icône de grandes dimensions. Le fond coloré, sur lequel est projeté l'icône et l'éclairage concentré, contribuent à sa mise en valeur (ill. 1.4, ill. 2).
L'espace A est éclairé exclusivement par des fibres optiques. L'application de cette technologie permet d'obtenir un faisceau lumineux qui souligne chaque objet exposé distinctement et crèe une atmosphère imposante.

ESPACE B (ill. 1, 3, 6)
Sur les murs du pourtour de l'espace B sont exposées dans des renfoncements et des aménagements particuliers, la plupart des icônes de la collection (ill. 1.7-12). Les plus importantes sont placées au centre, en rond, accrochées à un panneau à double face retenu au plafond. De cette manière, il est possible d'exposer un grand nombre d'icônes dans un espace relativement limité. Cet ensemble se distingue par l'emplacement particulier qu'il occupe dans l'espace et par son mode de présentation différent. Cette solution a été adoptée en suivant le renfoncement circulaire

du plafond qui, en liaison avec l'éclairage par des fibres optiques, rappelle la coupole d'une église, soulignant en même temps les objets exposés et attirant l'attention du public (ill. 1.5, ill. 6).
Le fond de chaque renfoncement où sont projetées les icônes est traité avec des couleurs particulières et une technique qui offre un aspect précieux et des variantes chromatiques intéressantes. Dans deux petites vitrines sont exposés des petits objets en métal et un document ecclésiastique (ill. 1.6, 10). A la fin, sur un fond spécialement aménagé, sont exposés deux portes de bêma et des icônes de templon qui, accrochées à une hauteur adéquate et suivant une disposition relative évoquent la morphologie d'un templon (ill. 1.11, ill. 3). Le cheminement suivi dans l'espace de la salle s'achève avec l'exposition d'un ensemble d'icônes du XVIIIe siècle placées sur un fond coloré accroché au mur (ill. 1.12).

GABRIELLA PAPADÉLI-MARCONI
Architecte
Musée de la Civilisation byzantine

ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΟΜΦΑΛΙΟ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΟΥΝΤΑΣ

Στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στη μόνιμη έκθεση με τον τίτλο «Το λυκόφως του Βυζαντίου, 1204-1453», εκτίθεται από το Μάρτιο του 2002 ένα ομφάλιο από την Τραπεζούντα (ΑΓ 775). Πρόκειται για μαρμάρινο γλυπτό, κυκλικού σχήματος (διάμ. 68 εκ., πάχ. 5 εκ.), που στην κύρια όψη του αναδεικνύεται σε χαμηλό ανάγλυφο αετός που κατασπαράσσει ένα λαγό μέσα σε αμπέλι. Η παράσταση προβάλλει μέσα σε κοκκινοβαμμένο βάθος και οι λεπτομέρειές της είναι δουλεμένες με εγχάραξη. Το γλυπτό αυτό προέρχεται από το δάπεδο του ναού της Αγίας Σοφίας της Τραπεζούντας, μνημείου του 13ου αι., η ίδρυση του οποίου αποδίδεται στον Μανουήλ Ι' Μέγα Κομνηνό (1238-1263)[1]. Στη Θεσσαλονίκη το μεταφέρουν το 1924 πρόσφυγες από την Κρώμνη του Πόντου και το παραδίδουν τον επόμενο χρόνο (1925) στην «Επιτροπή περισυλλογής των εκκλησιαστικών κειμηλίων των περισωθέντων εκ Μικράς Ασίας», η οποία συστάθηκε το 1925 και ήταν πενταμελής, με πρόεδρο τον επίσκοπο Απολλωνιάδος Ιωακείμ. Σε αυτή συμμετείχε ως τακτικό μέλος ο έφορος Αρχαιοτήτων Μακεδονίας Ε. Πελεκίδης. Η εν λόγω επιτροπή φροντίζει για τη φύλαξη του ομφαλίου, μαζί με άλλα κειμήλια των προσφύγων, στην Αρχαιολογική Συλλογή της Ροτόντας, όπως μαρτυρεί το σχετικό της έγγραφο με αρ. πρωτ. 40/4772/23.7.1925. Το πόσο άρρηκτα ήταν δεμένο το ομφάλιο της Τραπεζούντας με την ιστορική μνήμη των ποντίων προσφύγων μαρτυρεί το γεγονός ότι αποτρέπεται η μεταφορά του το 1931στην Αθήνα, δρόμο τον οποίο ακολουθούσαν συνήθως τα προσφυγικά εκκλησιαστικά κειμήλια. Με το έγγραφο αρ. πρωτ. 8448/8181/30.6.1931 το Ταμείο Ανταλλαξίμων Κοινοτικών και Κοινωφελών Περιουσιών πιστοποιεί την παραμονή του ομφαλίου στη Θεσσαλονίκη. Μόνο μία φορά αυτό μετακινήθηκε στην Αθήνα το 1964, για να φιλοξενηθεί προσωρινά στην 9η Έκθεση του Συμβουλίου της Ευρώπης[2].

Στο Αρχείο της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας Θεσσαλονίκης, ανάμεσα στα έγγραφα που σχετίζονται με το ομφάλιο της Τραπεζούντας, υπάρχει μία επιστολή με ημερομηνία 25 Ιουνίου 1925, την οποία απευθύνει ο πρόσφυγας Ιωάννης Χ" Ελ. Βαφειάδης προς *την Αυτού Σεβασμιότητα Άγιον Απολλωνιάδος, Πρόεδρον της Σεβαστής επί*

των Κειμηλίων Επιτροπής. Σ' αυτήν ο συντάκτης της ερμηνεύει το συμβολικό περιεχόμενο της παράστασης του ομφαλίου, το οποίο συνδέει με νικηφόρα μάχη των Μεγάλων Κομνηνών της αυτοκρατορίας της Τραπεζούντας, και ιστορεί το χρονικό της διαφύλαξης και διάσωσής του σε δύσκολους καιρούς. Με πλούσια συναισθήματα και γλαφυρότητα ο *ευσεβάστως καθυποβάλλων* στην επιστολή του αυτή συνδέει ένα αρχαίο και κοινό εικονογραφικό θέμα της ανατολής με την ιστορική μνήμη και τελικά την υπόσταση ενός λαού, μετατρέποντάς το από έργο τέχνης σε σύμβολο.
Στο περιθώριο των μεγάλων ιστορικών γεγονότων η ειλικρίνεια και το σεμνό ενδιαφέρον ενός απλού ανθρώπου αποτελεί μια αξιόλογη μαρτυρία, την οποία οφείλουμε να παραθέσουμε αυτούσια.

Προς
την Αυτού Σεβασμιότητα
Άγιον Απολλωνιάδος

Πρόεδρον της ενταύθα Σεβαστής επί των Κειμηλίων Επιτροπής

Το ιστορικόν του πρό οκταμήνου περίπου, εκ Τραπεζούντος του Πόντου, κομισθέντος ενταύθα μαρμαρίνου αναγλύφου. Μαρμαρίνη πλάξ συμβολίζουσα την περιφανή νίκην Αυτοκράτορος των Κομνηνών της Τραπεζούντος παρά τον τόπον ονομαζόμενον και σήμερον «Αμπέλια» απέχοντα εκ Τραπεζούντος περί τας τέσσαρας ώρας, κατά βαρβάρου επιδρομέως.
Έχει σχήμα στρογγύλον διαμέτρου περίπου 60% του μέτρου, πάχος περίπου τριών δακτύλων και παριστά εις το δεξιόν μέρος της άμπελον με σταφυλάς τας οποίας έρχεται ν' αρπάξη λαγωός (ο βάρβαρος) εις το μέσον της πλακός, έχων το στόμα του εις τον βότρυν, επί του λαγωού επέρχεται αετός (έμβλημα Αυτοκρ. Τραπεζούντος) με ανοικτάς τας πτέρυγας και εμπήγει τους μεν όνυχας εις την ράχην, το δε ράμφος εις τον ένα των οφθαλμών του λαγωού. Η πλαξ αύτη εκόσμει το εκ μωσαϊκού δάπεδον του εν Τραπεζούντι ναού της του Θεού Σοφίας, όπου ήτο τοποθετημένη εις το μέσον του ναού ακριβώς υπό τον θόλον (τρούλλον).
Περί το έτος 1860 εδόθη ώθησις υπό των Τούρκων προς επιδιόρθωσιν και καλλωπισμόν των διαφόρων τεμενών και λοιπών δημοσίων κτιρίων. Ο μακαρίτης Πατήρ μου (Χ"Μουράτ) Χ" Ελευθέριος Βαφειάδης κατείχε κατά την εποχήν εκείνην το ρεκόρ της βαφικής και κοσμηματογραφίας και ως εκ τούτου απήλαυε μεγάλης εκτιμήσεως και ευμενίας παρά τοις ανωτέροις Οθωμανικοίς κύκλοις και κυρίως παρά τω Διοικητή της πόλεως Τραπεζούντος. Προσεκλήθη λοιπόν υπ' αυτού και ανέλαβε το κονίασμα του κατά το Καβάκ Μεϊντάν τεμένους (Αεσόφια τζαμεσί), διότι ως γνωστόν πρίν ήτο ναός της του Θεού Σοφίας κατά το Σταυροειδές σχέδιον της εν Κων/πόλει Αγ. Σοφίας. Όταν δε επρόκειτο να ανανεώσουν το επί του κυρίως δαπέδου σανίδωμα, απεκαλύφθη εν τω μέσω του εκ μωσαϊκού δαπέδου το κειμήλιον τούτο, οι ξυλουργοί Οθωμανοί ουδεμίαν σημασίαν απέ-

δωσαν εις αυτό πλήν όμως τούτο εκίνησε την περιέργειαν του επιστατούντος Χότζα (μύωπος με αμυδρόν φως των οφθαλμών του) όστις το ονόμασεν Ταουσάν τασί (πέτραν λαγωού).

Ο μακαρ. πατήρ μου εκ των μάλα φανατικών χριστιανών, άμα τη θέα του κειμηλίου τούτου ενώπιον μεν των παρισταμένων έδειξε μεγίστην αδιαφορίαν προς αυτό, ενδομύχως όμως διενοείτο τίνι τρόπω θα ηδύνατο να το υπεξαιρέση, και το κατώρθωσε.

Μεταξύ των παρ' αυτώ χριστιανών εργατών υπήρχε και εις Κρωμναίος εργάτης νέος και πολύ ρωμαλέος, εις ον ενεπιστεύθη την απόφασίν του και όστις ευχαρίστως προσεφέρθη να αποκομίση το εν λόγω εύρημα με κίνδυνον της ζωής του, διότι ήτο κατάδηλον ότι αν συνελαμβάνοντο ήθελον τύχει αμφότεροι τον δι' αγχόνης θάνατον.

Τοποθετήσας λοιπόν τούτο ο μακ. πατήρ μου εις κιβώτιον υαλοπινάκων επί δε του ανοικτού μέρους θέσας μερικές βαφές, κονδύλια και πινέλα, ίνα μη γίνη αντιληπτόν, το εφόρτωσε εις τον πιστόν του εργάτην φροντίσας εκ των προτέρων να επισωρεύση εις το μέρος όπου ευρίσκετο η πλαξ αυτή, πολλήν άμμον εξ εκείνης ήν μετεχειρίζετο διά την αμμοκονίαν προς επίχρισιν των εν τοις τοίχοις της Αγ. Σοφίας εικόνων. Το εσπέρας μετά την αποπεράτωσιν της εργασίας του αποχαιρετήσας τους προϊσταμένους του τεμένους και τον Χότζαν απήλθεν ακολουθούμενος παρά των μαστόρων και εργατών μετά των εργαλείων των, ως και του κομίζοντος το πολύτιμον φορτίον εργάτου, όστις εβάδιζε χωρίς να κύπτη ουδ' ελάχιστον υπό το βάρος του αναγλύφου, ώστε να δίδη υπονοίας εις τους γύρω των. Κομίσας δε το ανάγλυφον το ετοποθέτησεν εν τω υπογείω της αποθήκης του υπό όγκους μαρμαροσκόνεως επισωρεύσας ύλας βαφικής εργασίας, ίνα μετά παρέλευσιν καιρού την μετακομίση εις την πατρίδα του Κρώμνην, ήτις κατωκείτο υπό αμιγούς Ελληνικού πληθυσμού, απέχει δε της Τραπεζούντος 13 ώρας εσωτερικώς, τμήμα της επαρχίας Χαλδίας, φοβούμενος την κατάθεσίν της εν τινι των εκκλησιών Τραπεζούντος μήπως προδοθή.

Κατά την επίστρωσιν του σανιδώματος της Αγ. Σοφίας παρετηρήθη η έλλειψις της πλακός υπό του Χότζα, όστις ανήγγειλε αμέσως τούτο εις τον Διοικητήν, Δήμαρχον και Τελώνην, οίτινες έσπευσαν επί τόπου και ερευνήσαντες το μέρος αντελήφθησαν ότι έλειπε πράγματι κατά το μέσον του τεμένους αρκετόν μέρος εκ του μωσαϊκού, ο Χότζας όμως διεμαρτύρετο ότι κάποιος πήρε το Ταουσάν τασί από την μέσην, όπου την είχεν ιδή πολλάκις, οι ξυλουργοί όμως οθωμανοί έλεγον ότι εκεί πέτραν ολόκληρον δεν είδον. Εν τούτοις τη επιμονή του Χότζα εφυλακίσθησαν οι Οθωμανοί ξυλουργοί μάστοροι και εργάται, εις πολλά μέρη έγειναν έρευναι, εδόθη δε διαταγή εις το Τελωνείον ξηράς να μη διέλθη τι άνευ λεπτομερούς ελέγχου. (Τους χρόνους εκείνους υπήρχε τελωνείον και διά το εσωτερικόν, επωλείτο δε τούτο εις ένα αγάν όστις εισέπραττεν όσα ήθελεν) και το τελωνείον θαλάσσης έλαβε διαταγήν να μη εκδώση αδείας αναχωρήσεως εις

τα πλοία επί δεκαπενθήμερον όπως υποστώσιν αυστηροτάτην εξέλεγξιν προς ανεύρεσιν του Ταουσάν τασί.

Οι φυλακισθέντες ξυλουργοί Οθωμανοί επεκαλέσθησαν την αρωγήν του μακ. πατρός μου παρά τω Διοικητή, κληθείς δε ούτος παρ' αυτώ εξέφρασε την γνώμην ότι το πλείστον των αρχαιοτήτων αποτελείται εκ ψηφιδωτών, κατά την αφαίρεσιν δε του σανιδώματος, ίσως δε και με την εκσκαφήν και μετακόμισιν της πλεοναζούσης άμμου συνεπεία απροσεξίας των εργατών να κατεστράφη το μέρος τούτο του μωσαϊκού το παριστάνον είδος λαγωού κατά το λέγειν του Χότζα, όστις πολύ πιθανόν να ηπατήθη εις την όρασιν ως μυωπάζων πολύ συνεπεία παθήσεως των οφθαλμών του, και του εφάνη ως σχήμα λαγωού το τεχνηέντος ψηφιδωτόν του καταστραφέντος μωσαϊκού. Η γνώμη αυτή του μακ. πατρός μου εθεωρήθη αρκετή λύσις προς αποφυλάκισιν των ξυλουργών μαστόρων και εργατών, η έρευνα όμως επεξετάθη με μεγαλυτέραν έντασιν έως ότου ητόνησεν.

Μετά παρέλευσιν αρκετού καιρού ο μακαρ. πατήρ μου μετά του οικογενειακού αγωγιάτου του, τη βοηθεία του οποίου κατωρθώθη τεχνηέντως και διά δωροδοκιών να διέλθη το τελωνείον ξηράς το κειμήλιον τούτο μετέφερεν τούτο εις Κρώμνην εις την ενορίαν Μαντζάντων και το ετοποθέτησεν ο ίδιος εν τη εκκλησία Γεννήσεως της Θεοτόκου, εν τω μέσω του δαπέδου προ του Δεσποτικού Θρόνου υπό τον Παντοκράτορα όπου και ευρίσκετο τοποθετημένον μέχρις εκτοπίσεως των πληθυσμών.

Προ έτους κατά την ενταύθα διαμονήν μου έγραψα τω εν Κρώμνη διαμένοντι τότε φίλω μου κ. Γ. Τσακαλωφίδη περί μετακομίσεως και περιφρουρήσεως κατά το δυνατόν του κειμηλίου τούτου, δυστυχώς ουδεμίαν είδησιν έλαβον παρ' αυτού, όστις ευρίσκεται εις τους ενταύθα γεωργικούς συνοικισμούς.

Η επιθυμία και ο μόνος πόθος του σεβαστού μου πατρός ήτο να μεταφερθή εν καιρώ ευθέτω και να τοποθετηθή εις την εις ην ανήκεν εκκλησίαν της του Θεού Σοφίας, αφού όμως τούτο πλέον είναι αδύνατον, τουλάχιστον προς το παρόν, μετεφέρθη δε ήδη ενταύθα θεία βουλήσει, εάν επιτραπή και εις ημάς να εκφέρωμεν γνώμην επί του προκειμένου παρακαλούμεν θερμώς όπως τοποθετηθή εις την εδώ επίσης Αγ. Σοφίαν εις μνήμην του πατρός μου ή εάν τούτο δεν εγκριθή να σταλή εις το αρχαιολογικόν Μουσείον των Αθηνών με αναμνηστικήν πινακίδα του πατρός μου.

Ο ευσεβάστως καθυποβάλλων
Ιωάννης Χ"Ελ. Βαφειάδης
Θεσσαλονίκη τη 25 Ιουνίου 1925

ΙΩΑΝΝΗΣ ΟΡ. ΚΑΝΟΝΙΔΗΣ
Αρχαιολόγος
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού

THE STORY OF THE OMPHALION FROM TREBIZOND

Since March 2002, an omphalion from Trebizond (ΑΓ 775) has been displayed in the permanent exhibition titled 'The Twilight of Byzantium, 1204-1453'. It is a marble sculpture, circular in shape (68 cm in diameter, 5 cm thick), the main face decorated with an eagle in low-relief devouring a hare in a vineyard. The representation stands out against a red ground and the details are engraved. The sculpture came from the floor of the Church of Hagia Sophia in Trebizond, a thirteenth-century monument believed to have been founded by Manuel I Megas Komnenos (1238–63)[1]. It was brought to Thessaloniki in 1924 by refugees from Kromne (Kurum Kale) on the Black Sea, who the following year handed it over to the Committee for Collecting Ecclesiastical Treasures Rescued from Asia Minor, a five-member body established in 1925 and chaired by Ioakeim, Bishop of Apollonias. One of the committee members was the Inspector of Antiquities for Macedonia, Efthymios Pelekidis. Document 40/4772/23.7.1925 indicates that the committee placed the omphalion, together with other treasures brought by the refugees, for safe-keeping in the Rotunda archaeological collection. Just how inseparably the Trebizond omphalion was bound up with the refugees' historical memory is attested by the fact that, unlike most of the refugees' ecclesi-

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. A. Bryer–D.Winfield, 'The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos", *DOP*, vol. I, p. 232.
2. *Byzantine Art. An European Art, Ninth Exhibition of the Council of Europe*, Athens 1964, p.132, fot. 10.

astical treasures, it was not allowed to be transferred to Athens in 1931. Document 8448/8161/30.6.1931, issued by the Fund for Exchangeable Communal and Public Welfare Property, confirms that it was to stay in Thessaloniki. Only once has it been taken to Athens, in 1964, when it was exhibited as part of the Ninth Exhibition of the Council of Europe[2].

In the archive of the Thessaloniki Archaeological Service, the documents relating to the omphalion include a letter dated 25 June 1925 written by a refugee named Ioannis Hadzieleftheriou Vafiadis to 'His Reverence, the Bishop of Apollonias, Chairman of the Venerable Committee for the Treasures'. Vafiadis explains the symbolic significance of the representation on the omphalion, which he associates with the victorious battle waged by the Great Komnenoi of the Empire of Trebizond, and recounts how it was rescued and kept safe in difficult times. He 'respectfully submits' a highly emotive, vivid account, in which he links an ancient, commonplace Eastern iconographical theme with the historical memory, and ultimately the fundamental essence, of an entire people, transforming it from a work of art into a symbol.

On the sidelines of the major historical events that were taking place at that time, the sincerity and unassuming concern of an ordinary man comes out in this remarkable account, which is reproduced in full below.

To His Reverence
the Bishop of Apollonias

Chairman of the Venerable Committee
for the Treasures

The story behind the marble relief brought here from Trebizond on the Black Sea some eight months ago.

A marble plaque symbolising the resounding victory of a Komnenian Emperor of Trebizond over a barbarian invader near the place which is still called 'Ambelia', some four hours distant from Trebizond.

It is circular in shape, approximately 60 per cent of a metre in diameter, some three fingers deep, and bears a representation on the right of a vineyard with grapes, which a hare (the barbarian) in the centre of the plaque has come to steal, its mouth upon the bunch. The hare is being attacked by an eagle (the emblem of the Emperors of Trebizond) with spread wings, plunging its talons into the hare's back and its beak into one of its eyes.

This plaque adorned the mosaic floor of the Church of the Wisdom of God [Hagia Sophia] in Trebizond, where it was laid in the centre of the church directly beneath the vault [dome].

In about the year 1860, the Turks instigated the repair and refurbishment of the various mosques and other public buildings. At that time, my late father (Hadzimurat) Hadzieleftherios Vafiadis, was the most highly regarded painter and decorator and for this reason enjoyed the es-

teem and favour of the upper echelons of Ottoman society, especially the Governor of the city of Trebizond. At the latter's invitation, then, he undertook to plaster the mosque near the Kavak Meidan (Ayesofia camesi), for, as you know, it was formerly the Church of the Wisdom of God built to the same cruciform plan as Hagia Sophia in Constantinople.

When the time came to restore the boarding on the main floor, this treasure was uncovered in the middle of the mosaic floor. The Ottoman carpenters paid it no heed, but it piqued the curiosity of the cleric who was overseeing the work (a man with very poor sight), who dubbed it the *taushan tasi* ('hare stone').

When he saw the treasure, my late father, a most fervent Christian, feigned absolute indifference before those present; but he was inwardly pondering how to appropriate it – and he was successful.

Among the Christian labourers with him, there was one young, very burly labourer from Kromne, to whom he confided his resolution and who readily offered to risk his life to carry the find away, for it was evident that if they were caught they would both be hanged.

So, placing it in a crate which had contained window glass, my father put paints, pencils, and paintbrushes on top, so that it would not be noticed, and loaded it onto his loyal labourer, first taking care to cover the site where the plaque had been with sand aplenty of the kind used for making the plaster with which the frescoes on the walls of Hagia Sophia were covered over.

In the evening, when he finished work, he took his leave of the superintendents of the mosque and the cleric and departed, accompanied by the artisans and labourers with their tools, including the labourer carrying the precious load, who walked erect not stooping at all under the weight of the relief, which might have roused the suspicion of those around him. He conveyed the relief and placed it in the cellar of his storeroom beneath quantities of marble powder and piles of painting materials, with the intention, after some time had passed, of removing it to his native town of Kromne, which was inhabited exclusively by Greeks and is thirteen hours inland from Trebizond in the province of Chaldia, fearing to leave it in any of the churches in Trebizond lest he be betrayed.

When the timber flooring was being relaid in Hagia Sophia, the cleric noticed that the plaque was missing and promptly informed the governor, the mayor, and the customs inspector, who hastened thither. Having searched the place, they perceived that some considerable part of the mosaic floor was indeed missing from the middle of the mosque. The cleric protested that someone had taken the *taushan tasi* from the very centre, where he had seen it on many occasions; but the Ottoman carpenters maintained that they had not seen an entire stone there. Nonetheless, at the cleric's insistence the Ottoman carpenters, both artisans and laboureres, were imprisoned, investigations were conducted in many places, and

orders were given at the land customs post that nothing was to be allowed through without a close search (in those days there was a customs post for the interior also, which had been sold to an aga who levied as much as he wished), and the maritime customs post received orders not to issue the ships with departure permits for a fortnight so that they could be thoroughly searched for the *taushan tasi*.

The imprisoned Ottoman carpenters asked my late father to intercede for them with the governor, so when he was summoned by the latter he expressed the opinion that most of the antiquities consisted of mosaics and that when the floorboards had been removed and possibly, also, when the superfluous sand had been dug out and removed, the labourers' might inadvertently have destroyed that part of the mosaic which looked like a kind of hare to the cleric, who, being very short-sighted owing to a malady of the eyes, might very well have been deceived into thinking that the skilfully executed mosaic in the ruined floor resembled a hare. My late father's explanation was deemed to justify the carpenters' release from prison; but the investigations intensified before they eventually flagged.

After some time had gone by, my late father and his family muleteer, with whose help he skilfully managed to bribe the treasure through the land customs post, conveyed it to Kromne in the parish of Mandzanda, and placed it with his own hands in the Church of the Nativity of the Virgin, in the centre of the floor in front of the bishop's throne and beneath the Pantokrator, where it remained until the population was displaced.

A year ago, while I was here, I wrote to my friend, Mr G. Tsakalofidis, who was then in Kromne, regarding the transportation and safekeeping, as far as possible, of the treasure; unfortunately I heard nothing from him, and he is now in the rural settlements here.

It was my respected father's wish and sole desire that it be removed in due course and placed in the Church of the Wisdom of God; but that being now impossible, at least for the time being, it has already been conveyed here by God's will, if we are permitted to express an opinion on the matter, we warmly ask that it be placed in Hagia Sophia here in memory of my father; and should this not be authorised, that it be sent to the Archaeological Museum in Athens with a plate commemorating my father.

Respectfully submitted by
Ioannis Hadzieleftheriou Vafiadis
Thessaloniki, 25 June 1925

IOANNIS O. KANONIDIS
Archaeologist
Museum of Byzantine Culture

UNE HISTOIRE SUR L'OMPHALIO DE TRÉBIZONDE

Depuis le mois de mars 2002 est exposé au musée de la Civilisation byzantine, dans la salle d'exposition permanente "Le crépuscule de Byzance, 1204-1453", un *omphalio* en provenance de Trébizonde (AΓ 775). Il s'agit d'une sculpture en marbre, de forme ronde (68 cm de diamètre et 5 cm d'épaisseur), qui présente sur sa face principale, en bas-relief, un aigle déchiquetant un lièvre dans une vigne. La scène s'inscrit sur un fond peint en rouge, tandis que les détails sont soulignés par des incisions. Cette sculpture provient du pavement de l'église Sainte-Sophie de Trébizonde, monument du XIIIe siècle dont l'édification est attribuée à Manuel I Comnène le Grand (1238-1263)[1]. Des réfugiés de Kromni dans le Pont-Euxin l'amenèrent avec eux à Thessalonique en 1924 et le remirent l'année suivante à la «Commission de Collecte des Trésors Ecclésiastiques Préservés d'Asie Mineure», constitué en 1925 par cinq membres et présidé par l'évêque d'Apolloniade, Ioachim. L'éphore des Antiquités de Macédoine E. Pélékidis était l'un des membres de cette commission qui se chargea de conserver l'*omphalio*, ainsi que d'autres trésors ramenés par les réfugiés, dans la Collection Archéologique de la Rotonde, comme en témoigne le document No 40/4772/23.7.1925. Le fait que les réfugiés du Pont empêchèrent son transfert à Athènes en 1931, sort que connurent la plupart des trésors ecclésia-

stiques ramenés par les réfugiés, témoigne du caractère particulier que revêtait cette sculpture dans la mémoire historique des réfugiés du Pont. La Caisse d'Echanges des Biens Communaux d'utilité Commune confirme dans le document No 8448/8181/30.6.1931 le maintien de l'omphalio à Thessalonique qui ne sera envoyé qu'une seule fois à Athènes en 1964, à l'occasion de la IXe exposition du Conseil de l'Europe[2].

Dans les archives du Service Archéologique de Thessalonique, parmi des documents relatifs à l'*omphalio* de Trébizonde, on trouve une lettre datée du 25 juin 1925, adressée par le réfugié Ioannis X" El. Vafiadis *à Son Excellence de Saint Apolloniade, président de l'honoré Commission des Reliques*. Le rédacteur de cette lettre interprète le caractère symbolique de la représentation de l'*omphalio* qu'il relie à une bataille victorieuse des Grands Comnènes de l'empire de Trébizonde et relate la chronique de sa préservation et de sa sauvegarde lors d'une époque troublée. Dans un style élégant et riche en sentiments le *respectueux signataire* relie dans sa lettre un thème iconographique antique et commun avec la mémoire historique et les racines d'un peuple, transformant ainsi une oeuvre d'art en symbole.

En marge d'importants évènements historiques, la sincérité et l'intérêt modeste d'un homme simple constitue un remarquable témoignage que nous avons considéré devoir transmettre dans son intégralité.

`A l'attention de Son Excellence
l' évêque d'Apolloniade
Président de l'honoré Commission des Reliques

Ceci est l'historique du bas-relief en marbre ramené ici il y a près de huit mois de Trébizonde dans le Pont-Euxin. Il s'agit d'une plaque en marbre symbolisant une importante victoire contre une incursion de barbares d'un empereur de la dynastie des Comnènes de Trébizonde sur un site appelé encore aujourd'hui "Ambelia" (le vignoble), à une distance de quatre heures de Trébizonde.

Elle est de forme ronde, d'un diamètre d'environ 60% d'un mètre, d'une épaisseur de près de trois doigts, et représente dans sa partie droite un vignoble avec des raisins dont s'empare un lièvre (le barbare) au milieu de la plaque, tenant dans sa gueule une grappe, tandis qu'un aigle (emblème de l'empire de Trébizonde) fond sur ce dernier les ailes éployées, enfonçant ses serres dans son dos et son bec dans un oeil.

Cette plaque ornait le sol en mosaïques de l'église Sainte-Sophie de Trébizonde où elle était placée au milieu de l'église, précisément sous la coupole.

En 1860, les Turcs entreprirent de restaurer et d'embellir divers sanctuaires et autres édifices publics. Feu mon père (X" Mourat) X" Elefthérios Vafeiadis était à l'époque le meilleur peintre et jouissait pour cette raison d'une grande estime et faveur auprès des Ottomans et surtout de la part du gouverneur de la ville de Tré-

bizonde. Il fut donc invité par ce dernier à entreprendre la restauration de la mosquée Kavak Meïdan, connue autrefois comme étant l'église Sainte-Sophie, de plan cruciforme, comme l'église Sainte-Sophie de Constantinople.

Losque les travaux de restauration portèrent sur le plancher recouvrant le pavement, on découvrit ce trésor précieux au centre du pavement en mosaïques. Les menuisiers ottomans ne lui accordèrent aucune attention, à l'exception du contremaître Hotza (myope et dont les yeux ne recevaient que faiblement la lumière), et qui le surnomma *la pierre du lièvre*.

Mon père, un des plus fervents chrétiens, à la vue de ce trésor fit montre d'une grande indifférence devant les personnes présentes, tandis qu'en lui-même il réfléchissait à la manière de s'en emparer, ce qu'il réussit.

Parmi les ouvriers chrétiens qui travaillaient avec lui, se trouvait un jeume ouvrier originaire de Kromni, très robuste, auquel il confia sa décision et qui, à sa grande joie, s'offrit à emporter cette trouvaille au risque de sa vie, parce qu'il était évident que si jamais ils étaient arrêtés ils seraient tous deux pendus.

Mon père plaça sa trouvaille dans une boîte qui contenait des plaques en verre, déposant sur la partie ouverte des couleurs, des pinceaux, des crayons pour la masquer, et la confia à son fidèle ouvrier, après avoir pris soin auparavant de recouvrir l'endroit où se trouvait la plaque avec une grande quantité de sable dont il se servait pour fabriquer du crépis destiné à enduire les peintures murales de Sainte-Sophie. Le soir, à la fin du travail, après avoir salué les responsables de la mosquée, ainsi que Hotza, il s'en alla suivi des autres ouvriers et artisans avec leurs outils, ainsi que de l'ouvrier chargé du précieux fardeau, lequel marchait sans ployer le moins du monde sous le poids du bas-relief, afin de ne pas attirer les soupçons.

Après avoir récupéré le bas-relief, il le plaça dans sa cave sous un tas de poudre de marbre et de matériaux pour la peinture, afin de pouvoir après un certain temps le transférer dans son village Kromni, distant de Trébizonde de 13 heures par la route dans la province de Chaldia, et où n'habitaient que des Grecs. Il craignait en effet d'être découvert s'il le déposait dans une des églises de Trébizonde.

Au cours de la réfection du plancher, Hotza découvrit la disparition de la plaque et en avertit immédiatement le gouverneur, le maire et le chef de la douane qui se rendirent immédiatement sur place et qui, après avoir entrepris des recherches, constatèrent qu'une partie de la mosaïque avait disparu au centre de la mosquée. Hotza prétendait que quelqu'un avait pris la *pierre du lièvre,* au milieu là où il l'avait déjà vu, tandis que les menuisiers ottomans affirmaient qu'ils n'avaient jamais vu à cet endroit une pierre entière. L'insistance de Hotza conduisit à faire jeter en prison les menuisiers et les ouvriers ottomans, tandis que des recherches étaient entreprises dans de nombreux endroits et que

l'ordre était donné à la douane terrestre de ne rien laisser passer sans contrôle minutieux (à cette époque, il existait une douane intérieure et on était obligé de donner à un agha tout ce qu'il demandait). De même, la douane maritime reçut l'ordre de ne laisser partir aucun bateau durant 15 jours, sans qu'il ait au préalable subi un contrôle rigoureux, à la recherche de *la pierre du lièvre*.

Les menuisiers ottomans emprisonnés en appelèrent au témoignage de mon père auprès du gouverneur. Ce dernier ayant été convoqué, émit l'opinion que la plupart des antiquités étant constituées de mosaïques, ces dernières, lors de la dépose du plancher, suivi du nettoyage et de l'enlèvement du sable, avaient pu être détruites à cet endroit à la suite d'une erreur d'inattention des ouvriers, et notamment la mosaïque représentant une sorte de lièvre, d'après les dires de Hotza. De plus, il était également possible que ce dernier ait été trompé par sa vue de myope, et que sa maladie des yeux lui ait fait paraître sous la forme d'un lièvre la partie détruite de la mosaïque. L'opinion de mon père fut considérée comme suffisamment plausible pour permettre la libération des menuisiers et des ouvriers, bien que les recherches se poursuivirent avec une plus grande intensité avant de diminuer progressivement d'intensité.

Après qu'un certain temps soit passé, mon père, avec l'aide du muletier de la famille, réussit par la ruse et en soudoyant la douane terrestre à passer le trésor précieux qu'il transporta à Kromni, dans la paroisse Manzadon et la plaça lui-même dans l'église de la Nativité de la Vierge, au centre du pavement devant le trône despotique sous le Pantocrator où elle resta jusqu'au transfert des populations.

Il y a quelques années lors de mon séjour à Thessalonique, j'écrivis à mon ami G. Tsakalofidis qui demeurait à l'époque à Kromni, à propos du transfert et du sauvetage possible de ce trésor, mais je ne reçus malheureusement aucune nouvelle de ce dernier qui se vivait aux alentours de la ville.

Le désir et la volonté de feu mon respecté père était que cette relique soit transférée et replacée dans l'église de Sainte-Sophie auquelle elle appartenait. Mais, puisque cela est désormais impossible, au moins à l'heure actuelle, et qu'elle a déjà été transférée ici par la volonté divine, s'il m'est permis d'émettre une opinion sur la question, je prierais instamment qu'elle soit placée ici dans l'église de Sainte-Sophie à la mémoire de mon père ou, si cela n'est pas accepté, qu'elle soit envoyée au musée Archéologique d'Athènes accompagnée d'une plaque commémorative sur mon père.

Le respectueux signataire
Ioannis X" El. Vafeiadis
Thessalonique, 25 juin 1925

IOANNIS O. KANONIDIS
Archéologue
Musée de la Civilisation byzantine

ΔΩΡΗΤΕΣ - ΧΟΡΗΓΟΙ

1986 Ζαφείριος Παπαγεωργίου

1987 Αναστασία, σύζυγος Δημητρίου Οικονομοπούλου

1988 Ευάγγελος Δημητριάδης

1990 Χρυσάνθη Άββοι

1991 Γεράσιμος και Μαριάνα Κοντογούρη

1992 Σταύρος Μιχαλαριάς

1993 Γιάννης Μπουτάρης

1994 Μαρίνα Ηλιάδη και Δάφνη Παπαπαναγιώτου - Κληρονόμοι Ντόρης Παπαστράτου, Γεώργιος, Χαρίλαος και Παρμενίων Μουριζίνος, Λίζα Σασαγιάννη-Στεριοπούλου

1995 Δημήτριος Αγγελίδης, Καλλιόπη Αντωνίου-Κωτούλα, Δήμος Θεσσαλονίκης, Οικογένεια Κ. Καλφαγιάν, Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού», Ηλίας Ταξίδης, Τράπεζα Μακεδονίας-Θράκης, Τράπεζα Πίστεως - Ίδρυμα Γ. Φ. Κωστόπουλου, Κώστας Φυλακτός, Άννα Χριστοφορίδη

1996 Θεοδώρα Βλαστού-Δραγούμη, Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Δωροθέα Γούδου, Ίδρυμα Α. Γ. Λεβέντη, Εταιρεία Παπαστράτος ΑΒΕΣ, Σωματείο «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού»

1997 Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης

1998 Θεόδωρος Αηδονόπουλος, Ζήνων Αθανασιάδης, Δημήτριος Αθανασόπουλος, Νέλλα Αλλαμανή, Αλίκη και Νικόλαος Άλβο, Ανδρέας Ανδρεάδης, Λυδία Βαβυλοπούλου, Μιλένα Βαβυλοπούλου, Ροζαλία Βαμβαλή, Δημήτριος Βαμβούκος, Άννα Βιδάλη, Άννα Βιλδιρίδου, Γενική τροφίμων Α. Ε., Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Κωνσταντίνος Γλεούδης, Ιωάννης Δαμπασίνας, Παναγιώτης Δεληγκάρης, Έλλη Δημητρίου, Δικηγορικός Σύλλογος Θεσσαλονίκης, Αικατερίνη Δώδου, Θέτις Εμμανουηλίδου, Ευφροσύνη Ζάλλη, Χρύσανθος Ζαμπούλης, Αντώνης Ζυγούρας, Ηλίας Ιωαννίδης, Αντωνία Ιωσηφίδου, Ισίδωρος Κακούρης, Οικογένεια Καραμπέτ Καλφαγιάν, Αλίκη Κανελλοπούλου, Μωϋσής-Μωρίς Καράσσο, Δανάη Κοκκίνη, Βίκτωρ Κοντογούρης, Αργύριος Κούμας, Ελένη Κούνουπα, Ξανθούλα Κωνσταντίνου, Ιωάννα Κωτσάκη, Γεώργιος Λάββας, Μαθητές Α' Γυμνασίου και Λυκείου Κολλεγίου «ΑΝΑΤΟΛΙΑ», Ειρήνη Μάλλη, Μαρία Μαναβή, Φωτεινή Μανδαμαδιώτου, Σέργιος Μορδώ, Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Ιωάννης Μπουτάρης, Στέλιος Νέστορας, Μανώλης Νικολαΐδης, Αναστασία Οικονομοπούλου-Ζαμίδου, Απόστολος Παπαγιαννόπουλος, Βασίλειος Παπαδόπουλος, Δημήτριος Παπαδόπουλος-Τσαγιάννης, Πέτρος Παπαϊωάννου (περιοδικό *Κτίριο*), Έλλη Πελεκανίδου, Ελένη Περιστεροπούλου, Αικατερίνη Πετράκη, Αικατερίνη Ρουσούλη, Δαβίδ Σαλτιέλ, Διογένης Σαραφίδης, Αθανάσιος Σπάσης, Συμβολαιογραφικός Σύλλογος Εφετών Θεσσαλονίκης, Μαριάνθη Τεγοπούλου, Θρασύβουλος Τεζαψίδης, Αναστασία Τιάλιου, Γεώργιος Τόντης, Μάτα Τσολοζίδη-Ζησιάδου, Δημήτριος Φατούρος, Βάνα Χαραλαμπίδου, Ερρίκος Φωτιάδης, Λίζα Χατζηχαλκιά, Ζαφείρης Χατζηχαλκιάς, Ευδοξία Χατζοπούλου

1999 Γεώργιος Ι. Γεωργιάδης, Αμαλία και Αθανάσιος Δαράς, Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης, Μάτα Τσολοζίδη-Ζησιάδου

2000 Α. και Ρ. Καλφαγιάν

2001 Εταιρεία «CARREFOUR – ΜΑΡΙΝΟΠΟΥΛΟΣ», Ίδρυμα Ι.Φ. Κωστόπουλου, Μάτα Τσολοζίδη-Ζησιάδου

2003 Εταιρεία «CARREFOUR – ΜΑΡΙΝΟΠΟΥΛΟΣ»

DONORS

1986 Z. Papageorgiou

1987 Anastasia, wife of D. Ikonomopoulos

1988 E. Dimitriadis

1990 C. Abbot

1991 G. & M. Kondogouri

1992 S. Mihalarias

1993 I. Boutaris

1994 M. Iliadi and D. Papapanagiotou; heirs of Dori Papastratou; G. H. & P. Mourtzinos; L. Sasagianni-Steriopoulou

1995 D. Angelidis; K. Antoniou-Kotoula; A. Christoforidi; Credit Bank - G. F. Kostopoulos Foundation; The Friends of the Museum of Byzantine Culture; K. Fylaktos; K. Kalfayan & family; Macedonia - Thrace Bank; Municipality of Thessaloniki; I. Taxidis

1996 The Friends of the Museum of Byzantine Culture; G. I. Georgiadis; D. Goudou; A. G. Levendis Foundation; Papastratos S.A.; T. Vlastou-Dragoumi

1997 G. I. Georgiadis

1998 T. Aïdonopoulos; N. Allamani; A.& N. Alvo; students of the 1st High School and the Senior High School of Anatolia College; A. Andreadis; Z. Athanasiadis; D. Athanasopoulos; C. Bakirtzis; I. Boutaris; I. Dabasinas; P. Deligaris; E. Dimitriou; A. Dodou; T. Emmanouilidou; D. Fatouros; E. Fotiadis; General Foods S.A.; G. I. Georgiadis; K. Gleoudis; L. Hadzihalkia; Z. Hadzihalkias; E. Hadzopoulou; V. Haralambidou; A. Ikonomopoulou-Zamidou; I. Ioannidis; A. Iosifidou; I. Kakouris; K. Kalfayan & family; A. Kanellopoulou; M.-M. Karasso; D. Kokkini; V. Kondogouris; X. Konstantinou; I. Kotsaki; A. Koumas; E. Kounoupa; G. Lavvas; Lawyer's Association of Thessaloniki; I. Malli; M. Manavi; F. Mandamadiotou; S. Mordo; S. Nestoras; M. Nikolaïdis; D. Papadopoulos-Tsagiannis; V. Papadopoulos; A. Papagiannopoulos; P. Papaïoannou (editor of *Ktirio*); E. Pelekanidou; E. Peristeropoulou; A. Petraki; A. Rousouli; D. Saltiel; D. Sarafidis; A. Spasis; M. Tegopoulou; T. Tezapsidis; Thessaloniki Notarial Association of Appeal Judges; A. Tialiou; G. Tontis; R. Vamvali; D. Vamvoukos; L. Vavylopoulou; M. Vavylopoulou; A. Vidali; A. Vildiridi; E. Zalli; H. Zamboulis; M. Tsolozidi -Zisiadou; A. Zygouras

1999 Commercial and Industrial Chamber of Thessaloniki; A. & A. Daras; G. I. Georgiadis; M. Tsolozidi -Zisiadou

2000 A. & R. Kalfayan

2001 CARREFOUR – MARINOPOULOS S.A.; G. F. Kostopoulos Foundation; M. Tsolozidi - Zisiadou

2003 CARREFOUR – MARINOPOULOS S.A.,

DONATEURS-SPONSORS

1986 Z. Papageorgiou
1987 Anastasia, épouse D. Ikonomopoulos
1988 E. Dimitriadis
1990 Ch. Abbot
1991 G. et M. Kontogouri
1992 S. Michalarias
1993 I. Boutaris
1994 M. Iliadi et D. Papapanagiotou – Les héritiers de Dori Papastratou, G., Ch., P. Mourtzinos, L. Sassayanni-Stériopoulou.
1995 D. Angelidis, K. Antoniou-Kotoula, l'Association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine", Banque de Macédoine et Thrace, Banque Pistéos-Fondation G. F. Kostopoulou, A. Christoforidi, famille K. Kalfayian, Municipalité de Thessalonique, K. Phylactos, I. Taxidis
1996 L'Association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine", G. I. Georgiadis, D. Goudou, Fondation A. G. Leventis, Société Papastratos S.A., Th. Vlastou-Dragoumi
1997 G. I. Georgiadis
1998 T. Aïdonopoulos, N. Allamani, A et N. Alvo, les élèves du 1er Lycée et Collège Anatolia, A. Andréadis, Association des Notaires et des Magistrats de Thessalonique, l'Association des Avocats de Thessalonique, Z. Athanassiadis, D. Athanassopoulos, C. Bakirtzis, I. Boutaris, L. Chatzihalkia, Z. Chatzihalkias, E. Chatzopoulou, V. Charalambidou, I. Dambassinas, P. Deligaris, E. Dimitriou, A. Dodou, T. Emmanouilidou, D. Fatouros, E. Fotiadis, S.A. Générale d'Alimentation, G. I. Georgiadis, K. Gleoudis, A. Ikonomopoulou-Zamidou, I. Ioannidis, A. Iossifidou, I. Kakouris, famille K. Kalfayian, A. Kanellopoulou, M.-M. Karasso, D. Kokkini, V. Kontogouris, X. Konstantinou, I. Kotsaki, A. Koumas, E. Kounoupa, G. Lavvas, I. Malli, M. Manavi, F. Mandamadiotou, S. Mordo, S. Nestoras, M. Nikolaïdis, D. Papadopoulos-Tsayannis, V. Papadopoulos, A. Papayannopoulos, P. Papaïoannou (la revue *Ktirio*), E. Pelekanidou, E. Peristeropoulou, A. Petraki, A. Roussouli, D. Saltiel, D. Sarafidis, A. Spassis, M. Tegopoulou, T. Tezapsidis, A. Tialiou, G. Tontis, R. Vamvali, D. Vamvoukos, L. Vavylopoulou, M. Vavylopoulou, A. Vidali, A. Vildiridou, E. Zalli, Ch. Zamboulis, M. Tsolozidi-Zissiadou, A. Zygouras
1999 Chambre de Commerce et d'Industrie de Thessalonique, A. et A. Daras, G. I. Georgiadis, M. Tsolozidi-Zissiadou
2000 A. & R. Kalfayian
2001 Société CARREFOUR – MARINOPOULOS S.A., Fondation G. F. Kostopoulos, M. Tsolozidi-Zissiadou
2003 Société CARREFOUR – MARINOPOULOS S.A.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
MUSEUM PUBLICATIONS
EDITIONS DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Τίτλος Title Titre	**Τιμή Price Prix**
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 1/1994	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 2/1995	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 3/1996	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 4/1997	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 5/1998	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 6/1999	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 7/2000	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 8/2001	6,00 €
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 9/2002	6,00 €
Από τα Ηλύσια πεδία στο χριστιανικό Παράδεισο	7,00 €
Σκευοφυλάκιο Ιεράς Μονής Βλατάδων	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Θρησκευτικά χαρακτικά από τη συλλογή της Ντόρης Παπαστράτου	5,00 €
Μεταβυζαντινά χαρακτικά (Πρακτικά επιστημονικής ημερίδας)	12,00 €
Βυζαντινοί θησαυροί της Θεσσαλονίκης- Το ταξίδι της επιστροφής	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Τόποι της ιστορίας και της μνήμης – Τα μνημεία της Θεσσαλονίκης και οι σεισμοί του 1978 (κατάλογος έκθεσης)	Εξαντλήθηκε / Out of print / Epuisé
Ημερολόγιο 2001 – Το βυζαντινό νόμισμα	15,00 €
Ημερολόγιο 2002 – Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο	15,00 €
Ημερολόγιο 2003 – Ύαλος	15,00 €
Ημερολόγιο 2004 – Υφάσματα και ενδύματα	15,00 €

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΜΕ ΤΗ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
JOINT PUBLICATIONS
EDITIONS AVEC LA PARTICIPATION DU MUSÉE DE LA CIVILISATION BYZANTINE

Τίτλος Title Titre	**Τιμή Price Prix**
The Transformation of the Roman World AD 400-900 (κατάλογος εκθέσεων)	23,00 €
Το Ελληνικό Κόσμημα – 6.000 χρόνια παράδοση (κατάλογος έκθεσης)	38,00 € & 46,00 € (πανόδετο / clothbound / cartonné)

Η έκδοση του παρόντος τεύχους πραγματοποιήθηκε με την οικονομική ενίσχυση του Σωματείου «Φίλοι του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού».

This issue was published with the financial assistance of the Association of 'Friends of the Museum of Byzantine Culture'.

La publication du présent volume a pu se faire grâce à l' aide financière de l' Association "Les Amis du Musée de la Civilisation Byzantine".

ISBN 960-7037-.....