

ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΕΙΔΙΚΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ 26ου ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ  
ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ  
Αθήνα, 12-14 Μαΐου 2006

# Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΠΑΡΑΔΟΣΗ  
ΚΥΡΙΤΣΗ  
3



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΟΜΙΛΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ



ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

ΕΙΔΙΚΟ ΘΕΜΑ ΤΟΥ 26ου ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Αθήνα, 12-14 Μαΐου 2006

# Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΛΑΤΡΕΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ  
Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΟΜΙΛΟΥ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

## ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΙΔΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ ΤΟΥ 26ου ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

**Σάββατο, 13 Μαΐου 2006**

---

### ΠΡΩΙΝΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

*Προεδρεύουν: Ευθύμιος Τσιγαρίδας – Ευγενία Χαλκιά*

†Αγγελική Λαΐου: **Η θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία**

Θεώνη Κολλυροπούλου: **Η γυναίκα στα υμνογραφικά κείμενα: το προβαλλόμενο πρότυπο και η θέση της στις ακολουθίες της Εκκλησίας**

Διονυσία Μισίου: **«Καλόν ανθρώπω γυναικός μη άπτεσθαι;» η απάντηση της θρησκευτικής τέχνης και υμνογραφίας**

Λάζαρος Κωνσταντινίδης: **Ο ρόλος της γυναικείας μορφής σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές συμβολικές παραστάσεις της έννοιας του χρόνου**

Αγγελική Στρατή: **Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Σχόλια και παρατηρήσεις**

Ευτέρπη Μαρκή, Ευαγγελία Αγγέλκου, Μαρία Χειμωνοπούλου: **Δραστηριότητες, καλλωπισμός και ενδυμασία της γυναίκας στον παλαιοχριστιανικό κόσμο**

Απόστολος Μαντάς: **Παραστάσεις από τον καθημερινό βίο των γυναικών στη βυζαντινή τέχνη**

### ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ:

**Ένδυση και καλλωπισμός της γυναίκας στο Βυζάντιο**

*Συντονιστής: †Δημήτρης Κωνσταντίος*

*Ομιλήτριες: Αναστασία Δρανδάκη, Μελίτα Εμμανουήλ, Παρή Καλαμαρά, Ιωάννα Μπίθα*

## ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ

Προοδευτων: Ροδονίκη Ετζέογλου – Ισιδώρος Κακούρης

Χριστίνα Στέφαν-Καϊση: Δύο ευγενείς βυζαντινές κυρίες και το θαύμα της Μονής Λατόμου

Ελενη Σαράντη: Η γυναίκα χορηγός κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή: η προβολή ενός νέου ιδεολογικού προτύπου

Βασιλική Δημητροπούλου: Γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών και θρησκευτική χορηγία

Καλλιρρόη Λινάρδου: Η σεβαστοκρατόρισα Ειρήνη, οι ανέκδοτες επιστολές του μοναχού Ιακώβου και οι εικονογραφημένες ομιλίες του Ιακώβου της μονής Κοκκινοβάτου

## ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ:

Η εμπλοκή των γυναικών στην ίδρυση μνημείων και σε παραγγελίες έργων τέχνης στο Βυζάντιο

Συντονίστρια: Μαρία Παναγιωτίδη-Κεϊσόγλου

Ομιλητές: Χριστίνα Αγγελίδη, †Τίτος Παταμαστοράκης, Σοφία Καλοπίση-Βέρτη

## ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΤΩΝ ΑΡΘΡΩΝ\*

## ΠΗΓΕΣ

AASS	Acta Sanctorum
CIG	Corpus Inscriptionum graecarum
CIL	Corpus Inscriptionum latinarum
CFHB	Corpus Fontium Historiae Byzantinae
CSHB	Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae
GCS	Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte
IG	Inscriptiones Graecae
IGSyr	Inscriptions grecques et latines de Syrie
PG	Patrologia Graeca
PL	Patrologia Latina
SEG	Supplementum Epigraphicum Graecum
SC	Sources chrétiennes
Synaxarium CP	Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae

## ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ- ΣΕΙΡΕΣ

ABME	Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος
AD	Αρχαιολογικόν Δελτίον
ΔΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
ΕΕΒΣ	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
NE	Νέος Ελληνομνήμων
AA	Archäologischer Anzeiger
AJA	American Journal of Archaeology
AnnBoll	Annalecta Bollandiana
AnTard	Antiquité Tardive
BCH	Bulletin de Correspondance Hellénique
BMFD	Byzantine Monastic Foundation Documents, J.P. Thomas – A. Constantinides Hero (επιστ. επιμ.), 5 τόμ., DOS 35, Washington D.C. 2000
Byz	Byzantion
Bull. de CIETA	Bulletin de Centre International d'Études des Textiles Anciens
ByzForsch	Byzantinische Forschungen
BZ	Byzantinische Zeitschrift
CahArch	Cahiers Archéologiques
Corsi Rav	Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina
DOP	Dumbarton Oaks Papers
EO	Échos d'Orient
GOrThR	Greek Orthodox Theological Review
JdI (JDAI)	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JÖB	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik
JÖBG	Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft

\* Οι βραχυγραφίες των εισηγήσεων στις στρογγυλές τράπεζες ακολουθούν την κάθε ενότητα.

JRA	<i>Journal of Roman Archaeology</i>
LchrI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
MAMA	<i>Monumenta Asiae Minoris Antiqua</i>
ODB	<i>The Oxford Dictionary of Byzantium</i>
RACr	<i>Rivista di Archeologia Cristiana</i>
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
REB	<i>Revue des Études Byzantines</i>
RIASA	<i>Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte</i>
RIC	<i>Roman Imperial Coinage, H.V. Sutherland – P.A.G. Carson (επιστ. επιμ.),</i> τόμ. 7, Λονδίνο 1966
R.M.	<i>Römische Mitteilungen</i>
TAPA	<i>Transactions and Proceedings of the American Philological Association</i>
TIB	<i>Tabula Imperii Byzantini</i>
VizVrem	<i>Vizantiiskii Vremennik</i>
ZPE	<i>Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik</i>
ZRVI	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>

## Η θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία

†Αγγελική Ε. Λαΐου

Χαίρομαι που η ΧΑΕ αποφάσισε να οργανώσει ειδική ημερίδα για τη γυναίκα στο Βυζάντιο. Οι γνώσεις μας για το θέμα, αλλά και οι οπτικές γωνίες από τις οποίες το εξετάζουμε, έχουν αλλάξει πολύ στα τελευταία τριάντα ή σαράντα χρόνια. Θα επιχειρήσω κατ' αρχήν μια σύντομη επισκόπηση της εξέλιξης της έρευνας στο διάστημα αυτό. Είναι ενδιαφέρον πόσο πρόσφατη είναι η ενασχόληση με τη γυναίκα στο Βυζάντιο. Η πρώτη μου σχετική δημοσίευση έγινε το 1981, στο πλαίσιο του 16ου Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου<sup>1</sup>. Οι περισσότεροι από τους συναδέλφους προσπάθησαν τότε να με προφυλάξουν από το λάθος που επρόκειτο να διαπραξώ πραγματευομένη ένα θέμα που θεωρούσαν ελαφρύ και άνευ σημασίας – και που επομένως θα έβλαπτε τη σταδιοδρομία μου. Όταν παρουσίασα την εισήγησή μου, μια συνάδελφος, όχι Ελληνίδα, με συνεχήρη, λέγοντάς μου έκπληκτη ότι, αντίθετα από ό,τι περίμενε, η εισήγηση δεν ήταν ένα συγκινησιακό λογύδριο, αλλά είχε κάποιες επιστημονικές αξιώσεις.

Από τότε, πολλά πράγματα έχουν αλλάξει και πολλές μελέτες έχουν εκπονηθεί από ιστορικούς, φιλολόγους και ιστορικούς της τέχνης. Θυμίζω και την έκθεση που έγινε το 2002 με τίτλο *Byzantine Women and their World*<sup>2</sup>. Έχουμε μάθει πολλά για διάφορες αυτοκράτειρες, είτε διάσημες είτε παραμελημένες ως τότε<sup>3</sup>, για τις γυναίκες και την οικογένεια<sup>4</sup>, για τις γυναίκες και τον έρωτα, για τις γυναίκες και τον μοναστικό και θρησκευτικό βίο<sup>5</sup>, για την απεικόνιση των γυναικών, και κυρίως της Παναγίας, στη βυζαντινή τέχνη. Ξέρουμε περισσότερα από ό,τι στο παρελθόν, αλλά λιγότερα από όσα θα θέλαμε, για τις οικονομικές δραστηριότητες των γυναικών του Βυζαντίου – εδώ, το πρόβλημα της ένδειας των πηγών είναι οξύτατο, αλλά νομίζω ότι μπορούν ακόμη να μας δώσουν περισσότερα στοιχεία<sup>6</sup>. Κανένα από αυτά τα θέματα δεν έχει εξαντληθεί. Στο μεταξύ, έχουν εμφανιστεί και άλλες επιστημονικές προσεγγίσεις, οι οποίες ακολουθούν τους προβληματισμούς της έρευνας στη Δυτική Ευρώπη και την Αμερική, όσον αφορά τόσο τον Δυτικό Μεσαίωνα όσο και τη νεότερη εποχή. Για παράδειγμα, τονίζεται πια από ορισμένους ερευνητές ότι σημασία έχει όχι η μελέτη του ρόλου και της θέσης της γυναίκας σε μία κοινωνία, αλλά η έννοια του φύλου σ' αυτήν την κοινωνία, έννοια που περιλαμβάνει τους άντρες, τις γυναίκες και, τώρα, και τους ευνούχους, με τα κοινά αλλά και τα ξεχωριστά χαρακτηριστικά τους, κυρίως στο χώρο του ιδεατού<sup>7</sup>.

Στη σύντομη αυτή μελέτη δεν είναι δυνατόν να αναπτύξω συνολικά και με λεπτομέρειες το θέμα της θέσης της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία. Αυτό που θα ήθελα να κάνω είναι να παρουσιάσω επιλεκτικά ορισμένες όψεις του θέματος, για τις οποίες αυτά που γνωρίζουμε σήμερα διαφέρουν αισθητά από όσα μας ήταν γνωστά πριν τριάντα χρόνια. Η επιλογή είναι υποκειμενική. Κατά τη γνώμη μου, όμως, πρόκειται για ζητήματα καθοριστικής σημασίας. Θα περιορίσω, επίσης, τις παρατηρήσεις μου στη χρονική περίοδο που εκτείνεται από τον 10ο έως τις αρχές του 13ου αιώνα, για μερικούς απλούς λόγους. Είναι εποχή γρήγορης εξέλιξης της οικονομίας, που σημαίνει διαφοροποίηση των παραγωγικών δραστηριοτήτων, η οποία είναι δυνατόν να επιφέρει και διαφοροποίηση ανάλογα με το φύλο – παρόλο που αυτό δεν είναι αναγκαίο. Η κοινωνία εί-

να πιο καλλιεργημένη, πιο ανοιχτή, και η ζωή, ιδίως στις πόλεις, πολύμορφη. Είναι η εποχή που αλλάζει η δομή της άρχουσας τάξης, αποδυναμώνονται οι λίγες μεγάλες οικογένειες, σχεδόν φατρίες, της Μικράς Ασίας, ενώ εδραιώνεται η νέα αριστοκρατία που οφείλει την ίδρυσή της στον Βασίλειο Β', και φτάνει στο απόγειό της με τη δυναστεία των Κομνηνών—θα δούμε τη σημασία αυτού του παράγοντα στη συνέχεια. Περιπέ, τέλος, να πιο ότι θα αφήσω την τέχνη εκτός συζητήσεως.

Τι γνωρίζουμε για το πώς θα απαντούσαν οι ίδιοι οι Βυζαντινοί στο ερώτημα, ποια είναι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία; Εδώ, η απάντηση είναι διαχρονική. Από τον 4ο αιώνα έως τα τέλη της αυτοκρατορίας, σε γενικές γραμμές η απάντηση θα ήταν η ίδια, με κάποιες εξαιρέσεις. Γενικά, λοιπόν, ένας Βυζαντινός—άντρας, υποθέτω, αλλά και οι περισσότερες γυναίκες—θα απαντούσαν ότι η θέση της γυναίκας εξαντλείται στο πλαίσιο της οικογένειας. Προορισμός της είναι ο γάμος και η μητρότητα. Ο χώρος της είναι το σπίτι, τόσο στην κυριολεξία όσο και συμβολικά. Μια γυναίκα δεν πρέπει να βγαίνει από το σπίτι παρά μόνο για να πάει στην εκκλησία, και τότε όχι μόνη της και όχι με ακάλυπτο το κεφάλι ή, ακόμη, το πρόσωπο. Συμβολικά, το σπίτι είναι η εστία, η οικογένεια, όπου ο ρόλος της γυναίκας είναι σημαντικός. Πέρα από τη διαίωσιση του είδους, η γυναίκα φροντίζει για τις ανάγκες της οικογένειας. Μέρος της φροντίδας της είναι να υφαίνει, αλλά μόνο για τις ανάγκες της οικογένειας, είτε μάλλινα υφάσματα για ενδύματα, είτε χρυσοποικιλτα μεταξωτά για πολυτελή χρήση. Είναι το μόνο παραγωγικό επάγγελμα που θα δεχόταν ο Βυζαντινός μας, αλλά, επιμένω, μόνο για οικιακή χρήση. Το πρότυπο ανάγεται σε πολύ παλαιούς χρόνους. Στο Βυζάντιο, μία από τις πηγές είναι ο Σολομών και η «τιμία γυνή» την οποίαν εξυμνεί<sup>8</sup>. Στο σπίτι, όλοι ξέρουν ότι η γυναίκα πρέπει να υποτάσσεται στον άντρα: «ἴσμεν κεφαλὴν τῆς γυναικὸς τὸν ἄνδρα», έγραφε ο Ιωάννης Χρυσόστομος, και το αναπαρήγαν από τότε οι Βυζαντινοί. Ο άντρας, μας λέει ο Χρυσόστομος, πρέπει να φέρεται στη γυναίκα του σαν να είναι παιδί: να τη νουθετεί, να της αγριεύει όταν χρειάζεται, να της θυμίζει, όταν αυτή θέλει να ξεδεύει λεφτά σε φορέματα και χρυσαφικά, ότι την παντρεύτηκε για τη σεμνότητά της. Τον 11ο αιώνα, ο Κεκαυμένος εκφράζει τις ίδιες περίπου ιδέες με τον Χρυσόστομο<sup>9</sup>.

Διαχρονικές, λοιπόν, θα ήταν αυτές οι απαντήσεις, με διαφοροποιήσεις ως προς την αξία του γάμου. Τι, όμως, καινούργιο έχουμε μάθει γι' αυτό το μοντέλο κατά τις τελευταίες τρεις δεκαετίες; Το κυριότερο που έχουμε μάθει είναι ότι πρόκειται για ένα ιδεολόγημα, του οποίου η σχέση με τη ζωή είναι θέμα προς διερεύνηση, σε κάθε εποχή και κάθε κοινωνική τάξη. Ως ανακάλυψη, δεν μας φαίνεται, ίσως, ιδιαίτερα συγκλονιστική. Και όμως, έχει μεγάλη σημασία ως απαρχή της προσέγγισης της ιστορίας της γυναίκας στο Βυζάντιο. Όσο η ενασχόληση με αυτό το θέμα ήταν περιορισμένη, άλλοι ερευνητές παρέθεταν αυτές τις ιδεολογικές τοποθετήσεις χωρίς πολλά σχόλια<sup>10</sup> και άλλοι τις υιοθετούσαν ως, λίγο πολύ, καθρέφτισμα της πραγματικότητας<sup>11</sup>. Έχουμε, στο μεταξύ, μάθει ότι ιδεολόγημα και πραγματικότητα μπορεί να απέχουν σημαντικά και ότι το ιδεολόγημα μπορεί να οφείλεται ακριβώς σε προσπάθεια να ελεγχθεί και να χειραγωγηθεί η πραγματικότητα. Ας πάρουμε ένα παράδειγμα, την υποτιθέμενη θαλάμειση των γυναικών και μάλιστα σε ειδικούς χώρους. Ο αείμνηστος Αλέξανδρος Kazhdan έχει δείξει ότι ούτε τα κείμενα που περιγράφουν βυζαντινά σπίτια ούτε τα αρχαιολογικά τεκμήρια αφήνουν χώρο για γυναικωνίτες<sup>12</sup>. Εξάλλου, η ανθρωπολογία, αλλά και η κοινή λογική, επιβάλλει την εξής σκέψη: μόνο ένα ελάχιστο τμήμα του γυναικείου πληθυσμού είναι δυνατόν να εφαρμόσει το ιδεολόγημα της θαλάμεισης (ή, ακόμη, της γυναικείας εργασί-

ας μόνο μέσα στο σπίτι). Η τεράστια πλειονότητα, οι γυναίκες στο χωριό, οι φτωχές γυναίκες στην πόλη, δεν έχουν την πολυτέλεια να μένουν κλεισμένες στο σπίτι. Συγκεκριμένα, για το Βυζάντιο στον 10ο-13ο αιώνα γνωρίζουμε ότι οι γυναίκες αγοράζαν και πουλούσαν προϊόντα στην αγορά, αυτήν την πραγματική και συμβολική αντίθεση του ιδιωτικού χώρου που είναι το σπίτι. Γνωρίζουμε ότι δούλευαν στα χωράφια και στ' αμπέλια. Γνωρίζουμε ακόμη ότι η αυτοκράτειρα Ειρήνη Δούκαινα ακολουθούσε τον σύζυγό της Αλέξιο Κομνηνό στις εκστρατείες του—και το στρατόπεδο δύσκολα μπορεί να νοηθεί ως περικλειστος ιδιωτικός χώρος<sup>13</sup>. Οι πηγές μάς δείχνουν, βέβαια, και γυναίκες που ακολουθούν το ιδεολογικό πρότυπο: η μητέρα του Ψελλού, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος, σχεδόν δεν έβγαινε από το σπίτι της<sup>14</sup>. Η αγία Μαρία η Νέα ήταν τόσο προσεκτική, ώστε, όταν μετακόμισε από πολίχνη σε πόλη, σταμάτησε να πηγαίνει στην εκκλησία, για να μην εκτίθεται στα βλέμματα του κόσμου, και προσευχόταν στο σπίτι της<sup>15</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις, τα κείμενα είναι ιδεολογικά φορτισμένα, είναι περίπου κανονιστικά, ενώ επιπροσθέτως οι φιλοδοξίες του Ψελλού για κοινωνική ανέλιξη πιθανώς του επέβαλαν να παρουσιάσει τη μητέρα του με τρόπο ιδεολογικά άψογο.

Δεν έχουν, λοιπόν, καμία αξία τα ιδεολογήματα που ανέφερα; Αντιθέτως, έχουν αξία, αλλά όχι αυτήν που τους προσέδιδαν στο παρελθόν. Δημιουργούν ένα πλαίσιο, μέσα στο οποίο μπορεί να κινηθεί η νομοθεσία, κρατική και εκκλησιαστική, ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες. Ως τέτοιο, χρησιμεύει και στο να τίθενται περιορισμοί στο τι μπορεί να κάνει μια γυναίκα, πάντα ανάλογα με τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες. Δύσκολη να προσδιοριστεί με ακρίβεια, εφόσον η επίδραση της ιδεολογίας είναι σοβαρή. Εξάλλου, το συγκεκριμένο ιδεολόγημα που θέλει τη γυναίκα στο σπίτι και το ρόλο της αυτόν της συζύγου και μητέρας έχει βάση στην πραγματικότητα.

Στην εποχή που εξετάζουμε, ο γάμος ήταν ο προορισμός της συντριπτικής πλειονότητας των γυναικών. Η παλαιά χριστιανική αμφισβήτηση του γάμου και των συζυγικών σχέσεων είχε, εν πολλοίς, μεταβληθεί: η Εκκλησία, τουλάχιστον από τον 9ο αιώνα, είχε αποδεχτεί και ευλογήσει το γάμο, μαζί με την «παρφυσισταμένη ηρόνη»<sup>16</sup>, ενώ πάντα, βέβαια, παρέμεναν οι συντηρητικοί ηθικολόγοι που έβρισκαν επικίνδυνη και κατακριτέα τη σεξουαλική σχέση ακόμη και μέσα στο γάμο. Όπως και το κράτος, η Εκκλησία προσπαθούσε να ελέγχει τα συνοικέσια, τα οποία αποτελούσαν σπουδαία, ίσως τη σπουδαιότερη, οικογενειακή στρατηγική. Για τη γυναίκα, ο γάμος ήταν πιο σημαδιακό γεγονός από ό,τι για τον άντρα. Έφυγε από το πατρικό της σπίτι, για να κατοικήσει με τον άντρα της ή με τους γονείς του, εκτός από τις περιπτώσεις που ο άντρας έμπαινε σώγαμπρος. Όταν παντρευόταν, αποκτούσε περιουσία, με τη μορφή της προίκας. Μέσα στο πλαίσιο του γάμου έβρισκε την προστασία των νόμων. Και με την ανατροφή των παιδιών εξασφάλιζε τη συνέχεια της οικογένειας. Βέβαια, εξαιρούνται οι μοναχές, ιδίως εκείνες που μόναζαν σε νεαρά ηλικία και πριν παντρευτούν, αλλά και εκείνες που περνούσαν μέρος της ζωής τους στο μοναστήρι όταν χήρευαν ή χώριζαν. Λίγες γυναίκες έμεναν ανύπαντρες έξω από το μοναστήρι. Η οικογένεια που δημιουργείται με το γάμο είναι θεσμός περίπλοκος, με νομικές, οικονομικές και συναισθηματικές όψεις μεγάλης σημασίας. Για τη μελέτη του θεσμού, διαθέταμε στο παρελθόν σοβαρές νομικές εργασίες<sup>17</sup>. Για το γάμο, όπως αυτός επηρέαζε, ή και καθόριζε, τη νομική και οικονομική θέση της γυναίκας, αναφέρω την κλασική μελέτη του Γεωργίου Μαριδάκη, η οποία θίγει ορισμένα σημαντικά θέματα, όπως αυτό των νομικών δικαιωμάτων της συζύγου και της παλλακίδας<sup>18</sup>. Τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια η βιβλιογραφία έχει αυξηθεί

κατά πολύ, και, κυρίως, έχουν αλλάξει τα ενδιαφέροντα των ερευνητών. Έχουμε, για παράδειγμα, ανακαλύψει τη σεξουαλικότητα, τις ερωτικές σχέσεις εκτός γάμου, την παραιοφισταμένη ηδονή εντός του γάμου. Διαθέτουμε τώρα μια σειρά από μελέτες που εξερευνούν αυτή τη συνασθηματική πλευρά του θεσμού αλλά και, ευρύτερα, της σεξουαλικότητας στο Βυζάντιο<sup>19</sup>. Η Joelle Beaucamp έχει μελετήσει πολλές πλευρές του γάμου και της ζωής των γυναικών<sup>20</sup>. Αναγκαστικά, θα περιοριστώ εδώ σε εκείνες τις σχετικά πρόσφατες εξελίξεις που θεωρώ ότι ανοίγουν νέους ορίζοντες ή προσφέρουν νέες οπτικές γωνίες για να εξετάσουμε τη θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία. Αυτές μπορούν να συνοψιστούν στη θεώρηση του γάμου από την πλευρά της οικογενειακής στρατηγικής και των οικονομικών της προεκτάσεων. Την οικογενειακή στρατηγική γενικά έχει αναπτύξει με ενάρχεια και λεπτότητα σκέψης ο κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu, ο οποίος ανέδειξε τη δυναμική των αποφάσεων που καθορίζουν το ποιος και πώς αποφασίζει τα συνοικέσια και τα αποτελέσματα των αποφάσεων<sup>21</sup>. Για το Βυζάντιο, σημαντική ήταν μια μελέτη που, οφειλόμενη σε ερευνητή από διαφορετική επιστήμη (τη νομική) και διαφορετική οπτική γωνία, συνέβαλε στην ανάπτυξη παρόμοιας προοπτικής. Πρόκειται για το άρθρο του D. Simon που εξετάζει τα γαμήλια σύμφωνα και τις διαθήκες, για να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι η καθοριστική στιγμή για την ανακατανομή της περιουσίας ενός νοικοκυριού είναι όχι ο θάνατος των γονέων αλλά ο γάμος των παιδιών της οικογένειας<sup>22</sup>. Η διαπίστωση αυτή έχει ιδιαίτερα σημασία για τις γυναίκες. Αφενός, εξηγεί το ενδιαφέρον των γονιών για το γάμο των κοριτσιών, που ενίοτε τους οδηγούσε να συνάψουν συνοικέσια όταν τα κορίτσια ήταν πολύ μικρά, ακόμη και πέντε ως έξι χρονών, για να ακολουθήσει ο γάμος λίγο μετά το 13ο έτος της ηλικίας τους κατά το νόμο, ακόμη και πολύ νωρίτερα παρανόμως. Δεν είναι μόνον ότι οι γονείς ήθελαν να εξασφαλίσουν τα κορίτσια τους: έπρεπε και να διασφαλίσουν το μέρος της περιουσίας τους που περνούσε στα κορίτσια τη στιγμή του γάμου, και συγχρόνως να αυξήσουν, ίσως, τις διαπραγματευτικές δυνατότητες της οικογένειας για το επόμενο συνοικέσιο<sup>23</sup>. Αφετέρου, υπογραμμίζει το γεγονός ότι για τα κορίτσια ο γάμος είχε ιδιαίτερη σημασία, εκτός των άλλων, και γιατί αποκτούσαν περιουσία, με τη μορφή της προίκας. Αναμφισβήτητα, ορισμένες γυναίκες είχαν και άλλη περιουσία, είτε από κληρονομιά, είτε από τη δική τους εργασία, όμως η προίκα ήταν σημαντικό μέρος του μεριτικού τους στην οικογενειακή περιουσία, όταν, βεβαίως, αυτή υπήρχε.

Οι επιπτώσεις για τη γυναίκα ήταν σημαντικές. Η προίκα ήταν νομικά κατοχυρωμένη ως ιδιοκτησία της, αν και, καλώς εχόντων των πραγμάτων, ο σύζυγος είχε τη διαχείριση. Ο Πτωχοπρόδρομος μας δίνει μια λογοτεχνική έκφραση του πώς η προίκα μπορούσε να επηρεάσει τις σχέσεις μεταξύ των δύο συζύγων. Στο στόμα της δικής του συζύγου βάζει τα εξής λόγια:

*Εγώ ἤμην εὐγενική και σὺ πτωχὸς πολίτης,  
σὺ εἶσαι Πτωχοπρόδρομος καὶ ἐγὼ ἤμην Ματζουκίνη,  
σὺ ἐκοιμῶ εἰς τὴ ψιαθὴν καὶ ἐγὼ εἰς τὸ κλινάριον.  
Ἐγὼ εἶχα προίκα περισσήν, καὶ σὺ εἶχες ποδονίφτην ...  
Κάθεσαι εἰς τὸ ὀσπίτιν μου, καὶ ἐνοίκιον οὐ φροντίζεις,  
τὰ μάρμαρα ἠφανίσθησαν, ὁ πάτος συνεπτώθη...  
Τὸ τί σὲ θέλω ἐξαπορῶ, τὸ τί σὲ χορῶ οὐκ οἶδα.  
Ἄν οὐκ ἐθάρρης κολυμβάν, κολυμβητῆς μὴ ἐγένου...*

Οι ανθρωπολόγοι που έχουν μελετήσει κυρίως τις κοινωνίες των Ινδιών και της Αφρικής νότια από τη Σαχάρα συμπληρώνουν και ερμηνεύουν την εικόνα. Στις κοινωνίες που η γυναίκα παύει να είναι προίκα, μας λένε, θεωρείται ότι έχει ήδη καλύψει τη συμμετοχή της στα οικονομικά του νέου νοικοκυριού και, επομένως, δεν υπάρχει η προσδοκία ότι θα δουλέψει έξω από το σπίτι. Μάλιστα, είναι θέμα τιμής, τόσο για την οικογένεια των γονέων της, όσο και για τον σύζυγο, να μην αναγκάζεται να εργαστεί έξω από την οικογένεια και το σπίτι<sup>24</sup>. Ίδού, λοιπόν, μια οικονομική παράμετρος της ιδεολογικής θέσης που θέλει τη βυζαντινή γυναίκα στο σπίτι της. Τέλος, όταν η γυναίκα χηρεύει, ή σε περίπτωση διαζυγίου χωρίς την υπαιτιότητά της, αποκτά τη διαχείριση της προίκας, η περίπτωση διαζυγίου χωρίς την υπαιτιότητά της, αποκτά τη διαχείριση της προίκας, η οποία, όπως βλέπουμε σε έγγραφα των ύστερων αιώνων –γιατί προγενέστερα δεν υπάρχουν–, μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως κεφάλαιο για επιχειρήσεις.

Φυσικά, όπως ήδη αναφέρθηκε με άλλη αφορμή, το ιδεολόγημα μπορεί μεν να είναι γενικό, αλλά δεν είναι δυνατόν να εφαρμοστεί παρά μόνο στις οικογένειες με οικονομική άνεση, δηλαδή στη μειοψηφία.

Αυτό με οδηγεί σε μία άλλη διαπίστωση. Όσον αφορά στη θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία, η κοινωνική τάξη έχει καθοριστικό ρόλο, μερικές φορές ισχυρότερο από το ρόλο του φύλου. Η διαπίστωση ίσως μοιάζει αυτονόητη, αλλά δεν είναι, και δεν αποτελούσε σοβαρή διάσταση των παλαιότερων εργασιών. Παλαιότερα, είχαμε μελετήσει για αυτοκράτειρες, ή για εξαιρετικές περιπτώσεις όπως η Άννα Κομνηνή, ή για λίγες άλλες γυναίκες όπως η μητέρα του Θεοδώρου Στουδίτη. Σήμερα, πάλι, ορισμένες από τις πιο μοντέρνες προσεγγίσεις της ιστορίας της γυναίκας στο Βυζάντιο εστιάζονται περισσότερο στις ιδεολογικές παραμέτρους, χωρίς να υπεισέρχεται η διαφοροποίηση που επιβάλλει η κοινωνική τάξη. Και όμως, η μελέτη της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία επιβάλλει μια τέτοια διαφοροποίηση<sup>25</sup>.

Θα επιχειρήσω εδώ μια κατ' ανάγκην πολύ σύντομη επισκόπηση των κύριων σημείων που παραλλάσσουν ανάλογα με την οικονομική και κοινωνική θέση της γυναίκας. Το υποφώσκον ερώτημα είναι η πρόσβαση των γυναικών κάθε κατηγορίας στα γραμμάτια και στην οικονομική και κοινωνική εξουσία, όπως και αν έχει αυτή, πράγματα που επίσης είναι συνάρτηση της οικονομικής και κοινωνικής ιεράρχησης.

Αρχίζω με τις γυναίκες της υπαίθρου, που συνθέτουν την απόλυτη πλειονότητα του γυναικείου πληθυσμού. Δυστυχώς, μετά την Ύστερη Αρχαιότητα και έως τις αρχές του 13ου αιώνα, διαθέτουμε ελάχιστα στοιχεία. Για τον 13ο αιώνα έχουμε ποιοτικές πληροφορίες από τα γραπτά του Δημητρίου Χωματιανού και του Ιωάννη Αποκαύκου, ενώ αρχίζουμε να διαθέτουμε και στοιχεία από αρχαία μοναστηριών, τα οποία πληθαίνουν μετά τα τέλη του αιώνα και επιτρέπουν ποσοτικές προσεγγίσεις. Αυτό που μαθαίνουμε από όλες τις πηγές είναι ότι οι γυναίκες της υπαίθρου, όπως και οι γυναίκες γενικά, είχαν τα περιουσιακά δικαιώματα που τους παρέχει η εξ' ισομοιρίας διακετική κληρονομιά, η οποία διασφαλιζόταν από τη βυζαντινή νομοθεσία, έστω και αν στην πράξη δεν ετηρείτο πάντα ο κανόνας της ισομοιρίας, χωρίς όμως αυτό να γίνεται κατ' ανάγκην σε βάρος των γυναικών. Γνωρίζουμε, ακόμη, ότι οι γυναίκες, ιδίως όταν ήταν χήρες, είχαν το δικαίωμα να πουλύν την περιουσία τους<sup>26</sup>, ενώ κάθε εκποίηση της οικογενειακής περιουσίας έπρεπε να γίνει με τη σύμφωνη γνώμη της συζύγου και των άλλων κληρονόμων. Γνωρίζουμε ότι ένα σοβαρό ποσοστό (20%) των αγροτικών νοικοκυριών στον 14ο αιώνα είχαν επί κεφαλής χήρες, οι οποίες, απ' ό,τι φαίνεται, είχαν τις ίδιες φορολογικές υποχρεώσεις με τους άντρες αρχηγούς νοικοκυριών<sup>27</sup>. Άμεσες μαρτυρίες για την κα-

θημερινή τους ζωή και για την πρόσβασή τους σε οποιουδήποτε είδους εξουσία έχουμε ελαχιστες. Προφανώς, δεν είχαν καμιά απολύτως πρόσβαση στην πολιτική εξουσία, όπως ακριβώς και οι άντρες τους. Έλεγχαν τη μοίρα τους; Δύσκολα θα το έλεγε κανείς, δεδομένου του πολλαπλού ελέγχου που ασκούσαν, αυτήν την εποχή, το κράτος, η Εκκλησία και οι γαιοκτήμονες στον αγροτικό πληθυσμό, άντρες και γυναίκες. Σε αυτό πρέπει να προστεθεί ο έλεγχος εκ μέρους των γονιών πάνω στα συνοικέσια, μεγαλύτερος, όπως φαίνεται, στις γυναίκες παρά στους άντρες. Δεν γνωρίζουμε καθόλου πώς αυτός ο έλεγχος μοιραζόταν μεταξύ του πατέρα και της μητέρας. Όλα αυτά είναι θέματα που χρειάζονται περισσότερη μελέτη. Από την άλλη, γνωρίζουμε ότι ορισμένες γυναίκες της υπαίθρου κατάφεραν να χωριζούν από τους άντρες τους, επικαλούμενες συνήθως το άσβεστο μίσος ή απειλώντας με αυτοκτονία σε περίπτωση που δεν έπαιρναν διαζύγιο, αλλά ποιος ήταν αυτός ο αριθμός παραμένει άγνωστο.

Οι γυναίκες συμμετείχαν στις αγροτικές εργασίες. Διαθέτουμε συγκεκριμένες πληροφορίες για τη συμμετοχή τους στον τρύγο και τον θερό. Η συμμετοχή τους στην κατεξοχήν ανδρική εργασία, τη σπορά, παραμένει άγνωστη.

Οι γυναίκες της υπαίθρου πρέπει να ήταν εξίσου αναλφάβητες με τους άντρες. Η φτώχεια ενέτεινε την αρνητική επίδραση που ασκούσαν πάνω στη ζωή τους η ιδεολογία και η προκατάληψη. Παράδειγμα, ένα περιστατικό στην ανατολική Μακεδονία στις αρχές του 13ου αιώνα. Ένας κεραμοποιός, ονόματι Χρυσός, από την Καστοριά, έφυγε από την πόλη του, όπου είχε πέσει λιμός, και πήγε στην Αχρίδα. Τη γυναίκα του την άφησε στην Καστοριά. Στην Αχρίδα έπιασε σχέσεις με μια Βλάχα, ονόματι Τζόλα, με την οποία συνέζησε επί μερικά χρόνια. Η Τζόλα φαίνεται ότι ήταν προκομμένος άνθρωπος, και το ζευγάρι απέκτησε μια μικρή περιουσία –ζώα, ρουχισμό, ίσως μερικά χωραφάκια. Τελικά, η γυναίκα του Χρυσού τον ανακάλυψε και τον απέσπασε από την «πορνική» αγκάλη της Τζόλας, όπως λέει το σχετικό έγγραφο. Η Τζόλα, όμως, ήταν γυναίκα που υπερασπιζόταν το δικό της, κι έτσι εμφανίστηκε στο δικαστήριο για να διεκδικήσει μέρος από την κοινή περιουσία. Ο Χρυσός παραδέχτηκε ότι είχε εργαστεί και η Τζόλα για να μαζευτούν αυτά τα υπάρχοντα, και το δικαστήριο της επεδίκασε μέρος της μικρής περιουσίας, με την προϋπόθεση να μην ξαναδεί τον Χρυσό. Ο αρχιεπίσκοπος που δίκασε την υπόθεση μιλάει με τα χειρότερα λόγια για την Τζόλα. Την αποκαλεί γυναικάριο που κουβαλούσε απάνω του όλες τις αμαρτίες του κόσμου και που χρησιμοποίησε μάγια και άλλα διαβολικά μέσα για να τυλίξει τον Χρυσό. Αντίθετα, ο Χρυσός εμφανίζεται ως ένας κακομοίρης και αθώος άνθρωπος που αμάρτησε άθελά του και ήταν και γενναιόδωρος προς την Τζόλα. Κατά το νόμο, ο Χρυσός έπρεπε να μαστιγωθεί για το αμάρτημά του, αλλά, από όσο μπορούμε να δούμε, δεν τιμωρήθηκε καθόλου εκτός ίσως, από τη σύζυγό του<sup>28</sup>.

Για τις γυναίκες της πόλης, και ιδίως της Κωνσταντινούπολης, οι μαρτυρίες είναι πολύ περισσότερες. Εκτός από τους Βίους αγίων, που παρέχουν πολύτιμες πληροφορίες, έχουμε μια σειρά από άλλα κείμενα, από τις αρχές του 10ου αιώνα και εξής. Αναφερόμαστε, προς το παρόν, στις γυναίκες όχι της υψηλής αριστοκρατίας, αλλά αυτές που ανήκουν στα χαμηλά στρώματα –από οικονομική άποψη, εννοώ<sup>29</sup>. Το πρώτο σημαντικό χαρακτηριστικό τους είναι ότι η θαλάμειση δεν τις αγγίζει, σχεδόν ούτε ως ιδεολόγημα. Γυναίκες επεξεργάζονται και πωλούν στις αγορές της Κωνσταντινούπολης όλων των ειδών τιςπραμάτειες, κυρίως είδη διατροφής, αλλά και υφάσματα. Η αιδήμων σιωπή και η αποφυγή της συναναστροφής με άντρες δεν είναι, βεβαίως, δυνατή. Ενδια-

φέρον είναι ότι οι σποραδικές πληροφορίες μάς δείχνουν γυναίκες να υφαινούν υφάσματα όχι για το σπίτι αλλά για την αγορά, δηλαδή, επαγγελματικά. Η αγία Θωμαΐς, που έζησε στην Κωνσταντινούπολη στις πρώτες δεκαετίες του 10ου αιώνα και είχε παντρευτεί έναν ναυτικό, ήταν καλή υφάντρια που κατασκεύαζε και πουλούσε περίτεχνα υφάσματα<sup>30</sup>. Τον 12ο αιώνα η Θήβα είχε, όπως είναι γνωστό, μεγάλη βιοτεχνία μεταξοτόν υφασμάτων. Στα εργαστήρια της πόλης δούλευαν και γυναίκες υφάντρες, παρόλο που γενικός θεωρείται ότι αυτή ήταν αντρική δουλειά. Στην Κωνσταντινούπολη, στο *Επαρχικό Βιβλίο*, φαίνεται ότι γυναίκες ήταν εγγεγραμμένες τουλάχιστον στο σωματείο των «καταρταρίων», δηλαδή των τεχνιτών που ετοίμαζαν το μετάξι για παρατέρα επεξεργασία. Επιπλέον, μία σύντομη πραγματεία του Μιχαήλ Ψελλού περιγράφει ετήσια πομπή και τελετή, η οποία λάμβανε χώρα μία μέρα μετά το γενέθλιο της Κωνσταντινούπολεως (δηλαδή, στις 12 Μαΐου), και στην οποία έπαιρναν μέρος μόνο γυναίκες που ασχολούνταν με την κατασκευή υφασμάτων, που έξιαναν μαλλί, έβγαζαν, ή ύφαιναν. Έξω από την εκκλησία, όπου κατέληγε η πομπή, τοιχογραφίες απεικόνιζαν γυναίκες να ασχολούνται με αυτές τις εργασίες. Η όλη δομή της τελετής παραπέμπει σε γυναικεία σωματεία, προϋποθέτει, δηλαδή, επαγγελματική οργάνωση<sup>31</sup>. Κάπως έτσι καταρρίπτεται το στερεότυπο της βυζαντινής γυναίκας που έμενε κλεισμένη στο σπίτι της και δεν εμφανιζόταν σε δημόσιους χώρους –πιο δημόσιος από την αγορά δεν υπάρχει. Θυμίζω ότι στον 11ο αιώνα οι άνθρωποι της αγοράς είχαν αποκτήσει πολιτική ισχύ, που εκφραζόταν με διαδηλώσεις που έφταναν ως την επανάσταση (η περίπτωση της πτώσης του Μιχαήλ Ε΄ Καλαφάτη), ενώ οι πλουσιότεροι από αυτούς είχαν γίνει δεκτοί στη Σύγκλητο. Γυναίκες, βέβαια, δεν συμμετείχαν στη Σύγκλητο. Όμως, την άτυπη πολιτική ισχύ των ανθρώπων της αγοράς ασκούσαν και οι γυναίκες, όπως δείχνει η περιγραφή από τον Ψελλό της στάσης του 1042<sup>32</sup>.

Φαίνεται επίσης, σύμφωνα με δύο Βίους αγίων, της αγίας Θωμαΐδος που ανήκε σε οικονομικά μέση αλλά κοινωνικά κατώτερη ίσως βαθμίδα και της αγίας Μαρίας της Νέας, της οποίας ο άντρας ήταν στρατιωτικός αξιωματούχος μέσου επιπέδου (δρουγγάριος και μετά τουρμάρχης), ότι οι αστές αυτές είχαν τη διαχείριση των εξόδων του σπιτιού, ενώ η αγία Μαρία διαχειριζόταν και τη δική της προσωπική περιουσία. Το πιθανότερο είναι ότι πρόκειται για γενικευμένο φαινόμενο, το οποίο και εξηγεί εν μέρει το γεγονός ότι κύρια αρετή των αγίων γυναικών του Βυζαντίου είναι η φιλανθρωπία και η ελεημοσύνη. Είχαν, δηλαδή, οι γυναίκες τους πόρους με τους οποίους μπορούσαν να επιδοθούν στο θεάρεστο αυτό έργο.

Ελάχιστες πληροφορίες διαθέτουμε ως προς τον αλφαριθμητισμό των γυναικών της κατώτερης και μέσης αστικής τάξης (με τον όρο εννοώ απλώς τους κατοίκους της πόλης). Όπως μας έχουν διδάξει οι οικονομολόγοι που ειδικεύονται σε θέματα οικονομικής ανάπτυξης, η πρόσβαση των γυναικών στη μόρφωση αποτελεί κείμενο παράγοντα της ανάπτυξης, μάλλον όμως, νομίζω, πιο σημαντικό σήμερα παρά στον Μεσαίωνα. Σε κάθε περίπτωση, και στον Μεσαίωνα, στο βαθμό που οι γυναίκες επιδίδονταν σε οικονομικές δραστηριότητες –και όπως είδαμε αυτό γινόταν–, χρήσιμο θα ήταν να κατέχουν τις βασικές γνώσεις ανάγνωσης, γραφής και αριθμητικής. Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε αν τις είχαν. Μας είναι γνωστό όμως ότι η μητέρα του Μιχαήλ Ψελλού ήταν αυτοδίδακτη, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, και ότι η οικογένειά της ήταν άσημη. Ο ίδιος ο Ψελλός, με τις αριστοκρατικές φιλοδοξίες του, φρόντισε ώστε η κόρη του να μορφωθεί καλά, όπως ήδη γινόταν με τις γυναίκες της αριστοκρατίας. Με υπερηφάνεια αναφέρει



τη φιλομάθεια και την εξυπνάδα της. Βέβαια, ούτε θα διανοούνταν, είτε η μητέρα του είτε η κόρη του, να εμφανιστούν στην αγορά<sup>33</sup>.

Όσο για τις γυναίκες της αριστοκρατίας, αυτές είχαν πρόσβαση τόσο στη μόρφωση όσο και στην οικονομική ισχύ και την πολιτική εξουσία, μέχρι ενός σημείου. Ως προς τη μόρφωση, δεν υπάρχουν εκπλήξεις, ούτε θα επιμείνω. Είναι γνωστό σε όλους ότι η Άννα Κομνηνή ήταν από τους πιο λόγιους ανθρώπους της εποχής της, η μητέρα της, Ειρήνη Δούκαινα, ήταν, κατά την Άννα, επίσης γυναίκα με γνώσεις, ιδίως θεολογικές, ενώ η Σεβαστοκρατόρισα Ειρήνη αναδεικνύεται σε σοβαρή παρουσία στην πεπαιδευμένη κοινωνία της Κωνσταντινούπολης. Αν κρίνουμε από την αντίδραση ορισμένων λογίων της εποχής (π.χ. του Τζέτζη), η ενασχόληση των γυναικών (υποθέτω της αριστοκρατίας) με τα γράμματα ήταν διαδεδομένη αρκετά ώστε να τους προβληματίζει.

Η θέση των γυναικών της αριστοκρατίας ισχυροποιήθηκε στον 11ο και 12ο αιώνα λόγω της στρατηγικής που ακολουθούσε η νέα αριστοκρατία. Και αυτή η διαπίστωση είναι σχετικά πρόσφατη και οφείλει πολλά στις μελέτες του Kazhdan και άλλων, που θέματα είχαν όχι το ρόλο της γυναίκας αλλά την εξέλιξη της βυζαντινής αριστοκρατίας. Οι αριστοκρατικές οικογένειες που αρχίζουν να εμφανίζονται στις αρχές του 11ου αιώνα ισχυροποίησαν τη θέση τους με διάφορους τρόπους. Σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν οι μεταξύ τους επιγαμίες. Τα πολλαπλά συνοικέσια μεταξύ των Κομνηνών και των Δουκάδων, στα τέλη του 11ου αιώνα, έδωσαν τις δύο αυτές οικογένειες με ισχυρούς δεσμούς και κατέληξαν στην άνοδο δύο εκπροσώπων τους, του Αλεξίου Κομνηνού και της Ειρήνης Δούκαινας, στο θρόνο. Η δυναστεία των Κομνηνών χαρακτηρίζεται από υψηλό ποσοστό νύμφευσης—όλα σχεδόν τα παιδιά τους παντρεύτηκαν ή νυμφεύθηκαν—και η αριστοκρατία του 12ου αιώνα αποτελείται, σε μεγάλο βαθμό, από τους Δουκάδες, τους Κομνηνούς και τις οικογένειες με τις οποίες συγγενέψαν μέσω συνοικεσίων. Χαρακτηριστικά, ένας σχολιαστής των Βασιλικών, στα μέσα του 12ου αιώνα, εξηγεί την έννοια της λέξης «φαμίλια» με το εξής παράδειγμα: «ή φαμίλια των Κομνηνών πολλή ἐστίν»<sup>34</sup>. Η διαφορά είναι τεράστια μεταξύ αυτής της στρατηγικής και εκείνης της αυτοκρατορικής οικογένειας τον 10ο αιώνα, όταν οι επιγαμίες με ισχυρές οικογένειες θεωρούνταν επικίνδυνες για το θρόνο και αποφεύγονταν με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, κυρίως με τον εγκλεισμό των κοριτσιών στο μοναστήρι<sup>35</sup>.

Οι γυναίκες αυτών των αριστοκρατικών οικογενειών είχαν, λόγω θέσης, μεγάλη δύναμη, την οποία ασκούσαν τότε διακριτικά και τότε όχι. Κάτοχοι, οι ίδιες, μεγάλων περιουσιών, κληροδοτούσαν στα παιδιά τους τόσο το όνομά τους όσο και την περιουσία τους. Ήταν, δηλαδή, οι γυναίκες το μέσο, διά του οποίου διασφαλιζόταν η δύναμη και η συνέχεια της άρχουσας τάξης. Αυτή ήταν—θα μπορούσε κανείς να πει—η ισχύς που απέκτησαν αυτές οι γυναίκες, λόγω της επικράτησης μιας αριστοκρατίας με συγκεκριμένες μορφές εξουσίας και στρατηγική για τη δικαίωσή της. Στο γενικό αυτό πλαίσιο, κάποιες γυναίκες απέκτησαν ιδιαίτερα μεγάλη δύναμη και πρόσβαση ακόμη και στην πολεμική εξουσία. Δεν είναι σπάνιες στο Βυζάντιο οι αυτοκράτειρες που κατ' ουσίαν κυβερνούσαν την αυτοκρατορία. Το έκαναν όμως συνήθως επηρεάζοντας έναν άντρα, σύζυγο ή γιο. Ανάμεσα στα πολλά παραδείγματα, αναφέρω τη Θεοδώρα, σύζυγο του Θεοφίλου, που άσκησε εξουσία, και σοβαρή μάστιγα, όσο ο γιος της Μιχαήλ Γ΄ ήταν ανήλικος, και τη Θεοφανώ, μητέρα του Βασιλείου Β΄, που με τους διαδοχικούς γάμους της έφερε στο θρόνο δύο μεγάλους στρατηγούς, τον Νικηφόρο Φωκά και τον Ιωάννη Τσιμισκή. Η εποχή των Κομνηνών έχει να επιδείξει αρκετές γυναίκες που διαδραμάτι-

σαν σημαντικό ρόλο στην αυτοκρατορική πολιτική. Κατά τη γνώμη μου, η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή της Άννας Δαλασσηνής. Γυναίκα αυστηρή και ισχυρογνώμων, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πορεία των Κομνηνών προς το θρόνο. Η εγγονή της, Άννα Κομνηνή, μας λέει ότι στις αρχές της βασιλείας του Αλεξίου Α΄ η Δαλασσηνή «κυβερνούσε μαζί με τον γιο της και βασιλιά, κάποτε μάλιστα ανεξέλεγκτα και μόνη της τα ηνία...», ιδίως όταν τα πράγματα ήταν δύσκολα. Όταν, το 1081, εκστράτευσε για να αντιμετωπίσει τον Ροβέρτο Γισκάρο, ο νεαρός αυτοκράτορας με χρυσόβουλο του έδωσε όλες τις αυτοκρατορικές εξουσίες στη μητέρα του, κρατώντας μόνο τις στρατιωτικές υποθέσεις για τον εαυτό του<sup>36</sup>. Η εγγονή της, Άννα Κομνηνή, παραθέτει το σχετικό χρυσόβουλο:

«Εγώ ο αυτοκράτωρ ορίζω σαφώς με το παρόν χρυσόβουλο, εξαιτίας και της μεγάλης πείρας που διαθέτει για τα ζητήματα της ζωής, κι ως τρέφει γι' αυτά την πιο βαθιά περιφρόνηση, όσα εκείνη προστάξει εγγράφως[...] να έχουν κύρος απαράβατο σαν να είναι ρυθμίσεις που έχουν γίνει από εμένα τον αυτοκράτορα και σαν να έχουν ακουστεί τα γραφόμενα από το ίδιο μου το στόμα. Οτιδήποτε εκείνη θα αποφανθεί ή και θα προστάξει εγγράφως ή διά ζώσης, είτε λογικό είναι είτε παράλογο, θα λογίζεται ότι προέρχεται από μένα τον αυτοκράτορα, φτάνει να φέρει τη σφραγίδα της με τη Μεταμόρφωση του Σωτήρος και την Κοίμηση της Θεοτόκου καθώς και το "μηνί" γραμμένο από το χέρι του εκάστοτε μεγάλου λογοθέτη».

Και προσθέτει η Κομνηνή: «Εκείνος μεν είχε τον τίτλο του αυτοκράτορα, εκείνη δε την αυτοκρατορική εξουσία. Εκείνη θεσμοθετούσε, διοικούσε τα πάντα, πρυτάνευε, κι εκείνος επικύρωνε τις διοικητικές ρυθμίσεις της, τόσο τις έγγραφες όσο και τις προφορικές, με την υπογραφή ή με το λόγο του. Ήταν, λοιπόν, σαν να λέμε, όργανο για την άσκηση της δικής της εξουσίας κι όχι βασιλιάς. Τού άρεσαν όλες οι κρίσεις και οι προσαγωγές της και δεν την υπάκουε μόνο ως μητέρα του, αλλά και τη σεβόταν ως μεγάλο δάσκαλο της βασιλικής επιστήμης».

Η Άννα Δαλασσηνή εκπροσωπεί το κορύφωμα της ισχύος της γυναίκας της αριστοκρατίας στην εποχή που εξετάζουμε. Η περίπτωση της όμως δεν είναι εκκεντρική. Και άλλες γυναίκες της αριστοκρατίας είχαν πρόσβαση στην εξουσία με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Η οικονομική τους ισχύς είναι εμφανής. Από μεταγενέστερες εποχές γνωρίζουμε ότι οι γυναίκες της αριστοκρατίας ασχολούνταν με τα οικονομικά του οίκου τους και οι άντρες τους με τα πολιτικά και στρατιωτικά πράγματα. Το τυπικό για τη Μονή της Κεστοκρατικού οίκου αφορούσαν μεγάλες περιουσίες, ενώ μια σειρά από γυναίχαριτωμένες δείχνει εξοικείωση με τη διαχείριση περιουσίας, ενώ μια σειρά από γυναίχαρκε ήταν επιφορτισμένες με τα οικονομικά του μοναστηριού—η σκευοφυλάκισσα, η χαρκες ήταν επιφορτισμένες με τα οικονομικά του μοναστηριού—η σκευοφυλάκισσα, η δοχειαρία, και άλλες—προφανώς, η κτητόρισα το θεωρούσε δεδομένο και αυτονόητο ότι όλες αυτές οι μοναχές γνώριζαν γραφή και ήταν σε θέση να κρατούν λογαριασμούς, καθώς επίσης ότι μπορούσαν να διαχειριστούν τα χρήματα και τα αντικείμενα που είχαν στα χέρια τους.

Ποια σχέση μπορεί να έχει μια τέτοια γυναίκα με τη χωριάτισσα που έχει πάρει προίκα και ενάμισι μόδιο αμπέλι και δύο δέντρα ή, ακόμη χειρότερα, το 1/6 μιας αχλαδιάς; Το μόνο κοινό είναι το φύλο τους, που όμως προσδιορίζει τη ζωή τους πολύ λιγότερο από ό,τι η οικονομική τους ισχύς και η κοινωνική τους τάξη. Η πρόσβαση στην οικονομική δύναμη και την πολιτική εξουσία που είχε μια γυναίκα της αριστοκρατίας θα ήταν ακείνο να συγκριθεί με εκείνη ενός χωριάτη ή ενός εμπόρου ή βιοτέχνη της πόλης. Αυτά τα αυ-

τονότητα είναι ο λόγος που επιμένω ότι η θέση της γυναίκας στην κοινωνία είναι ένα σύνθετο φαινόμενο που διαφοροποιείται ανάλογα με τους παράγοντες που ανέφερα.

Υποθέτω ότι θα ήταν δύσκολο να τελειώσω χωρίς να αναφερθώ στην περίπτωση της Άννας Κομνηνής. Όχι που δεν θέλω να αναφερθώ σε αυτήν—είναι από τις προσωπικότητες που θα μαζέω και συμπάθω, όχι μόνο για τις αρετές της αλλά και για τις αδυναμίες της. Η Άννα μοιάζει με τη γαρία της Άννα Δαλασσηνή στο ότι και οι δύο ήταν φιλόδοξες—η Δαλασσηνή αρχικά για λογαριασμό του άντρα της και στη συνέχεια για τους γιους της, η Κομνηνή για τον εαυτό της. Και οι δύο θεωρούσαν ότι ήξεραν να κυβερνούν καλύτερα από τους άντρες της οικογένειάς. Εκεί που διαφέρουν είναι στον τρόπο με τον οποίο προετοιμάσαν να πραγματοποιήσουν τις επιθυμίες τους. Η Άννα Δαλασσηνή υπαίτιζε τον πατριωτικό και κοινωνικά ανεκτό ρόλο της μητέρας. Αφού κίνησε πολλά νηματα για να έρθει στην εξουσία ο Αλέξιος, στη συνέχεια κυβέρνησε για ένα διάστημα ως αντιβασιλέας. Η εξουσία όμως της δόθηκε από τον άρρενα βασιλέα. Η Κομνηνή, από την άλλη, φερόθηκε παράτολμα όταν επιχειρήσε να έρθει στο θρόνο κανονικά: το ανήκουστο, δηλαδή αλλάζοντας την τάξη της εξουσίας ώστε να παραγκωνίσει τον αδελφό της και να γίνει αυτή, μια γυναίκα, αυτοκράτορ. Στο νεκροκεφάλτο του ο Αλέξιος είτε στην Ειρήνη Δουκαινα, που τον ωθούσε να ανακηρύξει διάδοχο του τον Βρυνένιο, σύζυγο της Άννας αλλά, στην ουσία, την ίδια την Άννα, ότι, αν το δεχόταν αυτό, «γέλασε το Παρθύμαον»<sup>37</sup>. Αργότερα, η Άννα Κομνηνή παρακίνησε τον αδελφό του ενδοσπαστή σύζυγο της να επαναστατήσει εναντίον του αδελφού της Ιωάννη Β'. Όταν το κνημια αετέυχε, λόγω της χαλαρής προσπάθειας του Βρυνένιου, ο παροχολός Χωνιατής λέει ότι η Κομνηνή «έμεμφοη» τη φύση, «ώς αὐτὴ μὲν διασχούσαν τὸ ἄρθρον καὶ σφαιραίνουσιν, τῷ δὲ Βρυνένιῳ τὸ μόριον ἀποτεινάσαν καὶ σφαιρωσάσαν»<sup>38</sup>.

Αυτό το παραίτητο της καισαυρίας συνοψίζει μια πλευρά του θέματος μας: όσα χαριτωμένα και να είχε μια γυναίκα, υπήρχαν πάντα πράγματα που δεν μπορούσε να κάνει, αξιώματα που δεν μπορούσε να αποκτήσει, ιδεολογικά φράγματα που δεν μπορούσε να υπερβεί. Αλλά ποσο διαφορετικά τα φράγματα όταν πρόκειται για μια κορη αυτοκράτορα και όταν πρόκειται για μια αγράμματη και φτωχή χωριατιάσσα.

Σημειώσεις

1. A.E. Laiou, "The role of women in Byzantine society", *JOB* 31 (1981), 233-260 (= A.E. Laiou, *Gender, Society and Economic Life in Byzantium*, Aldershot 1992, αρ. D).  
2. I. Kalavritsou (επιστ. επιμ.), *Byzantine Women and their World*, καταλόγος εκθέσεως, Cambridge Mass. - New Haven - Λονδίνο 2003.  
3. U.J. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 2001, D.M. Nicol, *Medieval Byzantium*, Princeton - Οξφόρδη 1994, J. Herrin, *Women in Purprie: Rulers of Byzantium*, 1972, 124, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1990.  
4. U.J. A.E. Laiou, *Marriage, dowry and power in Byzantium and the Middle Ages*, Παρίσι 1992, της ίδιας. *Η ιστορία ενός γάμου: ο βίος της αγίας Θεοφανούς της Λεοβίας*, Ηράκλειο του Α. Μεσσηνίας, 2002, στο *Βυζαντινά Αθήνα* 1980, σελ. 23-24, της ίδιας. «Ο βίος της αγίας Θεοφανούς της Λεοβίας», στο *Ανατολική Ανατολή*, 1986, σελ. 274-288, Beaucamp - G. Dagron (επιστ. επιμ.), *La situation de la femme en Byzantium*, στο *Le monde byzantin*, 1988, σελ. 28-30.

5. A.-M. Talbot, *Women and Religious Life in Byzantium*, Aldershot 2001.  
6. Για το θέμα βλ. A. Laiou, "Women in the marketplace of Constantinople (10th-14th centuries)", στο N. Necirpöglü (επιστ. επιμ.), *Byzantine Constantinople*, Leiden - Βοστώνη - Κοζάνη 2001, σελ. 261-273, με τη βιβλιογραφία.  
7. Βλ., για παράδειγμα, L. James (επιστ. επιμ.), *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*, Λονδίνο 1997, K. Ringrose, *The Perfect Servant: The Social Construction of Gender in Byzantium*, Σικάγο 2003, G. Herdt (έκδ.), *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*, Νέα Υόρκη 1994.  
8. *Παροιμία* 29.27-31—αν και ο σοφός βασιλέας περιλαμβάνει την αγουρά και ζαλόλερμα αγρών μεταξύ των προτερημάτων της τίμιας γυναίκας. Ο Μιχαήλ Ψελλός αναφέρεται σητά στην καλή σύζυγο του *Παρομμων*: K. Σάβας (έκδ.), *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. 5, Βενετία 1876, 7, 10.  
9. Laiou, "The role of women", ό.π., σελ. 260.  
10. Βλ. το πολύ χρήσιμο έργο του Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. 2, Αθήνα 1948, σελ. 163 κ.ε., και προβλ. J. Grosdidier de Matons, "La femme dans l'empire byzantin", στο *Histoire mondiale de la femme*, τόμ. 3, Παρίσι 1967, σελ. 11-43.  
11. C. Mango, *Byzantium, the Empire of New Rome*, Λονδίνο 1980, σελ. 225-227.  
12. A.P. Kazhdan, "Women at home", *DOP* 52 (1998), 1-17.  
13. Laiou, "The role of women", ό.π., σελ. 243-250, της ίδιας, "Women in the marketplace", ό.π.  
14. Σάβας, ό.π., σελ. 24.  
15. A. Laiou (μτφρ.), "Life of St. Mary the Younger", στο A.-M. Talbot (επιστ. επιμ.), *Holy Women of Byzantium*, Washington 1996, σελ. 239-289.  
16. Νιζήτας Παφλαγών, στο L.G. Westerink (έκδ.), *Arethae Scripta Minora*, τόμ. 2, Λευκίδια 1968, σελ. 150-151.  
17. J. von Zhishman, *Das Eherecht der Orientalischen Kirche*, Βιέννη 1863 κ.ε.  
18. Γ.Σ. Μαριδάκης, *Το αστικό δίκαιον εν ταις Νεαράϊς των Βυζαντινών Αυτοκρατορών*, Αθήνα 1922.  
19. Βλ. Laiou, *Marriage*, ό.π., κεφ. III, και σελ. 91, σημ. 1 για τη βιβλιογραφία, της ίδιας, "Sex, consent and coercion in Byzantium", στο A. Laiou (επιστ. επιμ.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington 1993, σελ. 109-221.  
20. Βλ. π.χ., J. Beaucamp, "La situation juridique de la femme à Byzance", *Cahiers de civilisation médiévale* 20 (1977), 145-176.  
21. P. Bourdieu, "Stratégies de reproduction et modes de domination", *Actes de la recherche en science sociale* 105 (Δεκ. 1994), 3-12, του ίδιου, "Les stratégies matrimoniales dans le système de reproduction", *Annales ESC* 27 (1972), 1105-1127.  
22. D. Simon, "Erbvertrag und testament", *ZRVI* 24-25 (1986), 291-306.  
23. Laiou, "Marriage prohibitions", ό.π.  
24. J. Goody - S. Tambiah, *Bridewealth and Dowry*, Cambridge 1973, S. Tambiah, "Bridewealth and dowry revisited: The position of women in Sub-Saharan Africa and North India", *Current Anthropology* 30 (1989), 413-435.  
25. Βλ. και J. Herrin, "In search of Byzantine women: Three avenues of approach", στο A. Cameron and A. Kuhrt (επιστ. επιμ.), *Images of Women in Antiquity*, Λονδίνο 1983, σελ. 167-189.  
26. Παραδείγματα: J. Mueller, *Acta et diplomata graeca IV*, Βιέννη 1871, σελ. 192-194, 197-198, 393-396.  
27. A.E. Λαΐου, *Η αγροτική κοινωνία στην ύστερη βυζαντινή εποχή*, Αθήνα 2001, σελ. 124 (θέμα Θεσσαλονίκης).  
28. G. Prinzing (έκδ. - μτφρ.), *Demetrii Chomateni ponemata diaphora*, Βερολίνο 2002, αρ. 136.  
29. Το κεφάλαιο "Les byzantines devant le mariage et l'amour", στο *La vie quotidienne à Byzance au siècle des Comnènes (1081-1180)* του G. Walter, Παρίσι 1966, σελ. 195-205, λίγα έχει να προσφέρει παρόλο που ο συγγραφέας ασχολείται με γυναίκες που δεν ανήκουν στην αριστοκρατία.  
30. A. Λαΐου, «Η ιστορία ενός γάμου: ο βίος της αγίας Θεοφανούς της Λεοβίας», *Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο*, ό.π., σελ. 237-251.  
31. A.E. Laiou, "The festival of Agathe: Comments on the life of Constantinopolitan women", στο *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Ν. Στράτο*, τόμ. 1, Αθήνα 1986, σελ. 111-122 (= Laiou, *Gender*,

*Society and Economic Life*, ό.π., αφ. III).

32. E. Renauld, *Michel Psellos Chronographie*, τόμ. 1, Παρίσι 1926, σελ. 102.

33. Σάθας, ό.π., σελ. 5, 7, 65-66.

34. L. Burgmann, *Ecloga Basilicorum*, Φραγκφούρτη 1988, σελ. 59.

35. E. Patlagean, "Les débuts d'une aristocratie byzantine et le témoignage de l'historiographie", στο M. Angold (επιστ. επιμ.), *The Byzantine Aristocracy*, Οξφόρδη 1984, σελ. 33-34. Για την εποχή των Κομνηνών βλ. Κ. Βαζζού, *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, τόμ. 2, Θεσσαλονίκη 1984 και Laiou, *Marriage*, ό.π., κεφ. I.

36. D.R. Rheinsch - A. Kambylis (εκδ.), *Άννης Κομνηνής, Αλεξιάς, CFHB*, Βερολίνο 2001, III, 6-7 (= μτφρ. Αλόη Σιδέρη, *Άννα Κομνηνή Αλεξιάς, Α΄*, Αθήνα 1992, σελ. 139, 142).

37. I.A. van Dielen (εκδ.), Νικήτα Χωνιάτη, *Χρονική Διήγησις, CFHB*, Βερολίνο - Νέα Υόρκη 1975, σελ. 5-6.

38. Στο ίδιο, σελ. 10.

## Η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας. Σχόλια και παρατηρήσεις\*

### Αγγελική Στρατή

Ο δραματικός και συνάμα συναρπαστικός βίος της δημοφιλούς ερημίτισσας οσίας Μαρίας Αιγυπτίας που έδρασε κατά τον 4ο αιώνα μ.Χ. παραδίδεται σε δύο διηγήσεις. Η πρώτη, του Κυρίλλου του Σκυθοπολίτη<sup>1</sup> (6ος αιώνας μ.Χ.) που περιλαμβάνεται τόσο στο *Βίο* του αββά Κυριακού της Λαύρας του Σουκά, όσο και στο έργο του Ιωάννη Μόσχου *Λειμών ή Λεμονάριον*<sup>2</sup>, λησμονήθηκε με την πάροδο του χρόνου.

Η δεύτερη και αναλυτικότερη διήγησις, που συνέγραψε, κατά τον 7ο αιώνα μ.Χ., ο Πατριάρχης Ιεροσολύμων Σωφρόνιος, αποτελεί και τη δημοφιλέστερη εκδοχή του βίου της<sup>3</sup>. Σύμφωνα με αυτήν, η οσία Μαρία έζησε αρχικά, για δεκαεπτά περίπου χρόνια, ως πόρνη, βίο αμαρτωλό και ακόλαστο στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου, μετά όμως από ένα προσκυνηματικό ταξίδι στο ναό της Αναστάσεως στην Ιερουσαλήμ, κατά την εορτή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού και κατόπιν θαυμαστής παρέμβασης της Παναγίας, μετανόησε και αποσύρθηκε στην έρημο του Ιορδάνη ποταμού. Εκεί, συνάντησε τον αββά Ζωσιμά που μόναζε σε γειτονική μονή, ο οποίος της έδωσε το μανδύα του, μετά από παράκλησή της, για να σκεπάσει τη γύμνια της, και άκουσε με θαυμασμό και έκπληξη τη δραματική και απίθανη ιστορία της. Τον επόμενο χρόνο, κατά την περίοδο της Σαρακοστής, ο αββάς επέστρεψε στον ίδιο τόπο για να κοινωνήσει την ασκήτριά, εκπληρώνοντας την έντονη επιθυμία της να γίνει κοινωνός των αχράντων μυστηρίων. Την τρίτη χρονιά, όταν επέστρεψε πίσω όπως είχε υποσχεθεί, τη βρήκε νεκρή και την έθαψε με τη βοήθεια ενός λιονταριού.

Το περισσότερο γνωστό και δραματικό επεισόδιο της ζωής της, εκείνο της κοινωνίας της από τον αββά Ζωσιμά στην έρημο την τελευταία χρονιά πριν από το θάνατό της<sup>4</sup>, απεικονίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα στη μνημειακή ζωγραφική από τους πρώιμους μεταβυζαντινούς χρόνους, ενώ σε φορητές εικόνες απεικονίζεται από τον 14ο αιώνα και εξής. Η σκηνή συμβολίζει τη Θεία Μετάληψη και απαντά άλλοτε στο χώρο του Ιερού Βήματος άλλοτε σε άλλα μέρη του ναού, όπως στον κυρίως ναό και στο νάρθηκα ναών, αλλά και καθολικών, παρεκκλησίων και τραπεζών μοναστηριακών κτισμάτων. Απήχηση του συμβολισμού του μυστηρίου της Θείας Κοινωνίας αποτελεί και ο εορτασμός της μνήμης της που έχει καθιερωθεί από την Ορθόδοξη Ανατολική Εκκλησία δύο φορές το χρόνο, την 1η Απριλίου και την πέμπτη Κυριακή της Αγίας και Μεγάλης Τεσσαρακοστής<sup>5</sup>.

Εκτός από την απόλυτη ταύτιση ενός επεισοδίου του βίου της Μαρίας της Αιγυπτίας με το υπέρτατο μυστήριο, εκείνο της Θείας Κοινωνίας, όλος συνολικά ο βίος της οσίας αποτελεί ένα στέρεο πρότυπο της ειλικρινούς μετάνοιας και του εξαγνισμού από το πάθος της σαρκικής αμαρτίας, και για το λόγο αυτόν έχει καθιερωθεί από την Εκκλησία ως η τιμώμενη αγία της Σαρακοστής, περίοδο κατά την οποία τηρείται με ευλάβεια και κατάνυξη η αποχή και η νηστεία<sup>6</sup>. Έτσι, την ημέρα Πέμπτη της Ε΄ εβδομάδας των Νηστειών ψάλλεται, εκτός από τον Μεγάλο Κανόνα, και ο μεταγενέστερος Κανών της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, με απώτερο και καιρίο συμ-



1. Ο αββάς Ζωσιμάς και η οσία Μαρία η Αιγυπτία, Καππαδοκία, Νέα Εκκλησία Tokali Kilisse (από: A. Wharton - Epstein, *Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, εικ. 104).

βολισμό το μεγαλειώδες νόημα που εμπεριέχει τη συντριβή, την αυτοτιμωρία και τέλος, τη μεταμέλεια<sup>7</sup>.

Στις παλαιότερες σωζόμενες παραστάσεις της Μετάληψης της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας συγκαταλέγονται εκείνες των ναών της Santa Maria Antiqua (στη Ρωμαϊκή Αγορά), του 705 μ.Χ.<sup>8</sup>, όπως επίσης και της Fortuna Virile στη Ρώμη, του τέλους του 9ου με αρχές του 10ου αιώνα<sup>9</sup>. Η σκηνή αυτή ήταν ιδιαίτερα προσφιλής, όπως φαίνεται από τις πολλές σωζόμενες παραστάσεις της στον ευρύτερο χώρο της Ανατολής, και ιδιαίτερα στην Καππαδοκία, Ρωσία, Μικρά Ασία και Κύπρο. Ενδεικτικά, αναφέρουμε από το χώρο της μνημειακής ζωγραφικής: α) τη Νέα Εκκλησία του Tokali Kilisse της Καππαδοκίας (10ος αι.)<sup>10</sup> (εικ. 1), β) το ναό του Αγίου Στεφάνου Καστοριάς (9ος-αρχές 10ου αι.)<sup>11</sup> (εικ. 2), γ) την Παναγία Φορβιώτισσα Ασίνου Κύπρου (1105-1106)<sup>12</sup>, δ) το ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στο Λακκί Λέρου (περί το 1200)<sup>13</sup>, ε) το χριστιανικό ναό του Αγίου Νικολάου στο Γεράκι, του τέλους περίπου του



2. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, Καστοριά, Ναός Αγίου Στεφάνου (φωτογραφία: Ν. Σιώμκου).

13ου αιώνα<sup>14</sup> (εικ. 3), στ) το ναό του Αγίου Πέτρου Καλυβίων Κουβαρά Αττικής (13ος αι.)<sup>15</sup>, ζ) το καθολικό της Μονής Παναγίας Ολυμπιώτισσας στην Ελασσόνα Θεσσαλίας (1294/5 ή 1304/5)<sup>16</sup>, η) το καθολικό της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (1539)<sup>17</sup>, θ) τη Μονή Αγίου Νικολάου Ντίλιου (1542/1543)<sup>18</sup> (εικ. 4) και Ελεούσας (18ος αι.)<sup>19</sup> στο νησί των Ιωαννίνων, ι) το Μακρυναρικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερών (1630)<sup>20</sup> και αλλού<sup>21</sup>.

Στις φορητές εικόνες, το θέμα της Μετάληψης της οσίας απεικονίζεται: α) στην εικόνα του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών (δεύτερο μισό του 14ου αι.)<sup>22</sup> (εικ. 5), β) στο βημόθυρο του τέμπλου της Συλλογής Εικόνων του Μουσείου Recklinghausen της Γερμανίας (15ος αι.)<sup>23</sup> (εικ. 6), γ) σε εικόνες των μονών Διονυσίου (16ος αι.)<sup>24</sup> (εικ. 7) και δ) Παντοκράτορος Αγίου Όρους (τρίτο τέταρτο του 17ου αι.)<sup>25</sup> και άλλες<sup>26</sup>.

Σπανιότερα εμφανίζεται η απεικόνιση της σκηνής του ενταφιασμού της οσίας από τον αββά Ζωσιμά με τη βοήθεια ενός λιονταριού, όπως αναφέρει σχετικά και η εκτε-



3. Η οσία Μαρία η Αιγυπτία και ο αββάς Ζωσιμάς, Γεράκι, Ναός Αγίου Νικολάου, τέμπλο (από: Ν.Κ. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητροκάλλης, Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, Θεσσαλονίκη 1981, εικ. 102, 103).



4. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, Ιωάννινα, καθολικό της Μονής Ντίλιου (από: Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993, εικ. 435).

νέστερη εκδοχή του βίου της<sup>27</sup>. Η σκηνή αυτή εμφανίζεται στο νάρθηκα του ναού, γνωστού ως Jilanli Kilise, στην κοιλάδα του Περιστρέματος στην Καππαδοκία, μαζί με τη Μετάληψή της από τον αββά Ζωσιμά (11ος-12ος αι.)<sup>28</sup> και στο κλίτος του ναού της Παναγίας στη Μονή Βαλσαμονέρου Ρεθύμνης Κρήτης (τέλη του 14ου αι.) (εικ. 8)<sup>29</sup>.

Η ασκήτρια εικονίζεται άλλοτε δεομένη στη σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας μεταξύ του χορού των μακαρίων γυναικών, όπως στον Άγιο Δημήτριο στο Vladimir Ρωσίας (1195)<sup>30</sup> και στην Παναγία Ljeviška στο Prizren (Κοσσυφοπέδιο) της Σερβίας (1310-1313)<sup>31</sup>, άλλοτε στην απεικόνιση του θεομητορικού ύμνου «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...», όπως, για παράδειγμα, σε εικόνα του 1620, του ζωγράφου Δανιήλ ιερομονάχου, του καθολικού της Μονής Μεγίστης Λαύρας Αγίου Όρους<sup>32</sup>.

Στη σπανιότερη για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία σύνθεση του Κανόνος εις κοιμηθέντες στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής Γαλατάκη (1586) στην Εύβοια απεικονίζεται η οσία Μαρία η Αιγυπτία με τον αββά Ζωσιμά μεταξύ άλλων αγίων, οσίων, ασκητών, δικαίων, προφητών και μαρτύρων<sup>33</sup> (εικ. 9).

Ολοκληρωμένος εικονογραφικός κύκλος σκηνών από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας διασώζεται σε μία, σχεδόν μικρογραφική, φορητή εικόνα, διαστάσεων 25x29 εκ., του γ' τέταρτου περιόδου του 14ου αιώνα, που φυλάσσεται στον εκθεσιακό χώρο του σκευοφυλακίου της Μονής Χελανδαρίου στο Άγιον Όρος (εικ. 10). Η εικόνα, στην οποία διατάσσονται με αφηγηματικό τρόπο δεκαέξι (16) σκηνές του βίου της οσίας, δημοσιεύτηκε από τον σέρβο μελετητή Sv. Radjoić<sup>34</sup>. Η παράσταση στην εικόνα αυτή διαφοροποιείται από άλλες ανάλογες, καθώς λείπει η συνηθής απεικόνιση της οσίας στο κέντρο, η οποία πλαισιώνεται από τις σκηνές της ζωής της, όπως συνηθίζεται στο μεγαλύτερο αριθμό των βιογραφικών εικόνων των αγίων, οσίων και μοναχών της Ορθοδόξου Εκκλησίας.

Στην ελαφρά σκαφωτή επιφάνεια της εικόνας που πλαισιώνεται από διπλή ταινία, κόκκινου και χρυσού χρώματος αντίστοιχα, αναπτύσσονται σε τέσσερις ζώνες οι προαναφερθείσες δεκαέξι σκηνές, οι οποίες ακολουθούν με συνεχή ροή και τη μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα –εκτός κάποιων ελάχιστων εξαιρέσεων– τη θαυμαστή διήγηση του Σωφρονίου. Η μόνη διαφορά είναι εδώ ότι οι σκηνές δεν ακολουθούν την κανονική, σύμφωνα με τη διήγηση, σειρά. Η εικόνα, παρά τις διάσπαρτες φθορές του ξύλινου υποστρώματος, τη ρωγμή κατά μήκος της δεξιάς πλευράς και ορισμένες απολεπίσεις της χρωματικής επιφάνειας, επιτρέπει –και με τη συμβολή των σωζόμενων επιγραφών– την ταύτιση των επί μέρους σκηνών, οι οποίες διατάσσονται με την ακόλουθη σειρά από πάνω προς τα κάτω (εικ. 10, 11, 12).

1. Η Μαρία, νέα και ωραία γυναίκα με κόκκινο φόρεμα, λευκό μαντήλι και φωτοστέφανο στο κεφάλι, κάθεται σε скаμνί και γνέθει. Μπροστά της και πάνω στο δάπεδο δύο πτηνά ραμφίζουν την τροφή τους από ένα μεγάλο σκεύος. Το γεγονός, που διαδραματίζεται σε εσωτερικό κλειστού χώρου, πλαισιωμένο από ψηλά κτήρια, καφέ χρώματος, διακοσμημένα με κόκκινα παραπετάσματα, παραπέμπει στην αμαρτωλή ζωή της οσίας στο πορνείο, την εποχή του έκλυτου βίου της στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου<sup>35</sup>. Πάνω, ψηλά, υπάρχει με χρυσά γράμματα η επιγραφή *Η ΟΣΙΑ ΜΑΡΙΑ*.

2. Η Μαρία, ψηλή, λυγερόκορμη μορφή, όρθια μπροστά στην ακροθαλασσιά, ντυμένη όπως και στην πρώτη σκηνή, συνομιλεί με τρεις ναυτικούς που βρίσκονται μέσα

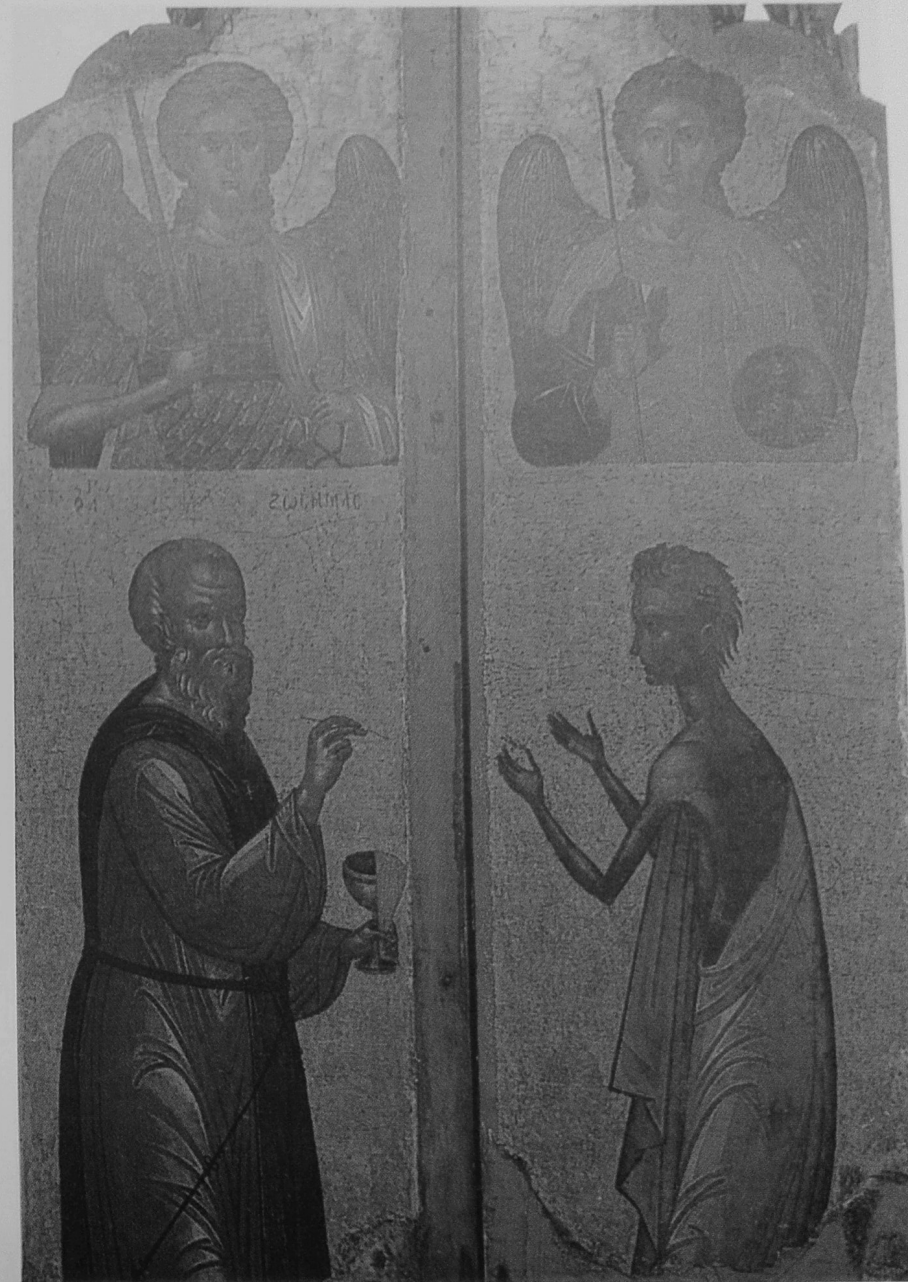


5. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, αμφιπρόσωπη εικόνα, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (από: Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, εικ. σελ. 74).

στο πλοιάριο με προορισμό το ταξίδι και το προσκύνημα στους Αγίους Τόπους<sup>36</sup>. Πάνω, ψηλά, σώζονται λίγα χρυσά γράμματα που συνθέτουν την ακόλουθη επιγραφή: ΣΩΜΑ/ΑΝΤΙ ΝΑΥ/ΑΙΟΥ ΛΑΜΒΑΝ/ΟΥ[ΣΙ] (PG, 67: 3712). Πρόκειται για το επεισόδιο της διήγησης του Σωφρονίου, όπου η Μαρία διαπραγματεύεται με τους ναυτικούς την τιμή του ναύλου του ταξιδιού, εξαγοράζοντάς την με την προσφορά του σώματός της.

3. Η Μαρία, ντυμένη όπως και στις δύο πρώτες σκηνές, όρθια μπροστά από το ναό της Αναστάσεως του Κυρίου της Ιερουσαλήμ, παρεμποδίζεται από άγγελο Κυρίου να εισέλθει για να προσκυνήσει λόγω του αμαρτωλού και άσωτου βίου της<sup>37</sup>. Ο ναός και η κόκκινη τρουλαία απόληξη του αποδίδεται πιστά, σύμφωνα με τις σωζόμενες, από τις πηγές, περιγραφές του<sup>38</sup>. Από την επιγραφή διαβάζονται μόνο οι λέξεις: ΔΙΑΚΟ/ΑΥΣΑ/ΜΕΝΗ/ΠΑΡΑ ΤΙ[ΝΟΣ] ΔΥΝΑ[ΜΕΩΣ] που ταυτίζεται με το κείμενο του Σωφρονίου<sup>39</sup>.

4. Η Μαρία, όρθια, όπως και στις προηγούμενες σκηνές, προσεύχεται, τείνοντας ψηλά το χέρι, προς μια μικρογραφική εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας που καλύπτει ψηλά το χώρο του τυμπάνου όρθιου πεσσού<sup>40</sup>. Η εν λόγω εικόνα, που μεταφέρθηκε



6. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, βημόθυρο τέμπλον, Μουσείο Recklinghausen (από: E. Hausteijn-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Recklinghausen 1995, πίν. 15).



7. Η Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, φορητή εικόνα, Άγιον Όρος, Μονή Διονυσίου (φωτογραφικό αρχείο 10ης ΕΒΑ).



8. Ο ενταφιασμός της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, Βαλσαμόνερο Ρεθύμνης, Ναός Παναγίας, νότιο κλίτος (από: ΑΔ 53 [1998], Β3, πίν. 400α).

αργότερα και τοποθετήθηκε στο ναό της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, αναφέρεται σε περιγραφές τόσο λατίνων όσο και ρώσων προσκυνητών<sup>41</sup>. Διακρίνονται επίσης τα χρυσά γράμματα [ΚΛ]ΑΙΟΥΣΑ (PG 67: 3713), τα οποία παραπέμπουν στη μετάνοια της Μαρίας.

5. Εδώ, εικονογραφείται η στιγμή κατά την οποία η Μαρία εισέρχεται σε πλοιάριο με πλήρωμα δύο ναυτιζούς, με μοναδικό σκοπό, σύμφωνα με την παρότρυνση της Θεοτόκου, το πέρασμα του Ιορδάνη ποταμού και τη μετάβασή της στην έρημο<sup>42</sup>. Πάνω, ψηλά, υπάρχουν λίγα χρυσά γράμματα που σχηματίζουν τη λέξη Η ΟΣΙΑ. Η σκηνή αυτή μοιάζει πολύ με την αντίστοιχη δεύτερη.

6. Η ασκήτρια, έχοντας περάσει πλέον τον Ιορδάνη ποταμό, σκύβει και, γονατιστή, εμβலπίζει στην ακροποταμιά έναν από τους τρεις άρτους που είχε αγοράσει την προηγούμενη ημέρα. Το γεγονός αυτό που περιγράφεται από τον Σωφρόνιο διαδραματίστηκε στην αγορά της Ιερουσαλήμ, όπου ένας άγνωστος άντρας της χάρισε τρεις φόλλεις<sup>43</sup>.

7. Η πρώην αμαρτωλή γυναίκα, φορώντας ακόμη την κοσμική της ενδυμασία (κόκκινο φόρεμα), όπως και στα προηγούμενα επεισόδια, και έχοντας μετανοήσει για την άνομη και έκλυτη ζωή της, είναι ξαπλωμένη πάνω στο έδαφος της ερήμου, χτυπώντας πόδια και χέρια από τις τύψεις<sup>44</sup>. Επάνω, υπάρχουν διάσπαρτα χρυσά γράμματα, τα οποία όμως δεν βοηθούν στην ανάγνωση κάποιας λέξης.

8. Στο τελευταίο επεισόδιο της δεύτερης ζώνης ο αββάς Ζωσιμάς, με εκτεταμένα τα χέρια του, σπεύδει προς τη γυμνή ασκήτρια, το πάνω μέρος του σώματος της οποί-



9. Σκηνή «Κανόνος εις κοιμηθέντες», Εύβοια, νόρθηκας καθολικού Μονής Γαλατάκη (από: T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur, Αθήνα 2003, πίν. 74a*).

ας είναι κρυμμένο πίσω από ένα βράχο<sup>45</sup>. Πάνω, υπάρχει η επιγραφή *Ο ΟΣ[ΙΟΣ] ΖΩΣΙΜ[ΑΣ]*.

9-13. Σε όλη την τρίτη ζώνη εκτυλίσσονται οι διαφορετικές φάσεις της συνομιλίας ανάμεσα στον Ζωσιμά και τη Μαρία. Στην πρώτη σκηνή ο αββάς, με γυρισμένη την πλάτη του, προφανώς από αίσθημα είτε δέους είτε ντροπής, τείνει το χέρι του προς τα πίσω και δίνει στη γυμνή ασκήτρια το ένδυμά του για να σκεπάσει τη γύμνια της. Στο κενό διάστημα μεταξύ των δύο μορφών σώζεται η ακόλουθη επιγραφή: *ΡΙΨΟΝ/ΜΟΙ ΤΟ ΡΑ/ΚΟΣ[Ο ΠΕΡΙΒΕΒΛΗΣΑΙ]* (PG, 67: 3705), με την οποία υπομνηματίζεται καθαρά η σκηνή. Στη συνέχεια, αποδίδεται σε δύο επεισόδια αρχικά η συνάντηση των δύο πρωταγωνιστών, γονατιστών και κατ' ενόπιον, η συνομιλία τους και η εξομολόγηση της Μαρίας. Εδώ, ο Ζωσιμάς και η Μαρία εικονίζονται στηθείσι πίσω από τα βράχια, χειρονομώντας ζωηρά. Στην επόμενη σκηνή, ο Ζωσιμάς ευλογεί τη Μαρία πριν από την αποχώρησή του και τη συμφωνία τους για την επόμενη συνάντηση, και, τέλος, στην άκρη της δεξιάς γωνίας της εικόνας, ο αββάς, όρθιος και στραμμένος προς τα δεξιά, αναχωρεί για το μοναστήρι του<sup>46</sup>.

14. Στην πρώτη σκηνή της τέταρτης ζώνης παριστάνεται το πλέον συχνά εικονιζόμενο περιστατικό του βίου της Μαρίας, εκείνο της νυκτερινής Μετάληψής της από τον γέροντα Ζωσιμά στην όχθη του ποταμού Ιορδάνη. Η σκελετωμένη ημίγυμνη

ασκήτρια, με το μισό σώμα κρυμμένο πίσω από ένα βράχο, μεταλαμβάνει τη Θεία Κοινωνία από τον σχεδόν γονατιστό μοναχό<sup>47</sup>. Η επιγραφή που παραπέμπει στη σκηνή είναι δυστυχώς πολύ φθαρμένη.

15-16. Το υπόλοιπο τμήμα της σειράς εικονογραφείται με επεισόδια του τέλους του βίου, όπως, π.χ., η επάνοδος του Ζωσιμά στην έρημο και η ταφή της Μαρίας<sup>48</sup>. Σε έναν γυμνό λόφο μέσα στην έρημο παριστάνεται ξαπλωμένη η ημίγυμνη γερόντισσα, στραμμένη προς την ανατολή και με το δεξί χέρι τεντωμένο προς το έδαφος<sup>49</sup>. Ο αββάς Ζωσιμάς, σε μεγάλη θλίψη, εικονίζεται σκυμμένος πάνω της. Στη σκηνή αυτή παραλείπεται το επεισόδιο –γνωστό από αλλού, και από τον Σωφρόνιο– με το λιοντάρι που βοήθησε στον ενταφιασμό της<sup>50</sup>. Στο πάνω μέρος, διαβάζεται η επιγραφή *Ο ΕΝΤΑΦΙΑΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΣΙΑΣ/ ΜΑΡΙΑΣ ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΙΑΣ* (PG, 67: 3725).

Από τεχνολογική άποψη, η εικόνα χρονολογείται, σύμφωνα και με τους μελετητές της, μεταξύ του γ' τέταρτου και του τέλους του 14ου αιώνα<sup>51</sup>. Όσον αφορά στα χρησιμοποιούμενα χρώματα, κυριαρχούν οι γκρι, καφέ-τεφρές και σκούρες αποχρώσεις για την απόδοση της καθαρά ασκητικής ατμόσφαιρας που αποπνέει η εικόνα, εκτός από τα πρώτα επεισόδια, όπου, αντιθέτως, υπερτερεί κυρίως το έντονο κόκκινο φόρεμα της αλεξανδρινής αμαρτωλής.

Εικονογραφικά, η διάταξη των παραστάσεων της εικόνας, σε συνδυασμό με τις μικρές διαστάσεις των μορφών που έχουν μέγεθος μόλις τεσσάρων-πέντε εκατοστών, παραπέμπει σε μικρογραφία σελίδας εικονογραφημένου χειρογράφου που μεταφέρθηκε στην ξύλινη επιφάνεια της εικόνας. Ο τρόπος καταμερισμού των σκηνών θυμίζει τα φύλλα του περιήμου εικονογραφημένου χειρογράφου των Ομιλιών του αγίου Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (879-883) που φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού (Bibl. Nat. Gr. 510)<sup>52</sup>. Ο δημιουργός της σύνθεσης, επηρεασμένος προφανώς από τη συνήθη πρακτική των εικονογραφημένων χειρογράφων, υιοθετεί τη συνεχή ροή των παραστάσεων από τα πάνω προς τα κάτω, χωρίς όμως αυτές να αποδίδονται πάντοτε με την ορθή χρονολογική σειρά. Η αναπαράσταση της σκηνής, όπου ο αββάς Ζωσιμάς πετά το μανδύα του στη γυμνή ασκήτρια, στην εικόνα της Μονής Χελανδαρίου (εικ. 12), που τη συναντάμε επίσης και σε μικρογραφία εικονογραφημένου ψαλτηρίου από το Λονδίνο του 11ου αιώνα<sup>53</sup>, υποδηλώνει προφανώς την πολύ πιθανή ύπαρξη και άλλων σκηνών του βίου της σε άλλα, άγνωστα ακόμη σε μας, εικονογραφημένα χειρόγραφα.

Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε ότι ο έλληνας ζωγράφος της εικόνας της Μονής Χελανδαρίου, εφόσον οι σωζόμενες επιγραφές είναι ελληνικές, θα μπορούσε είτε να είχε ως πρότυπο της αναλυτικής και λεπτομερούς εικονογράφησης του βίου της Μαρίας της Αιγυπτίας ένα ή και περισσότερα χαμένα σήμερα εικονογραφημένα χειρόγραφα, είτε κατά τη διαδικασία της εικονογράφησης της να ακολούθησε κατά γράμμα παραγγελία κάποιου μοναχού, ή ακόμη και λαϊκού, με εμφανή ηθικό και διδακτικό σκοπό.

Στην πρώτη δημοσίευση της μοναδικής μέχρι τώρα εικόνας βυζαντινών χρόνων με τον εικονογραφικό κύκλο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας δεν γίνεται μνεία στα μεταγενέστερα παραδείγματα εικονογράφησης του σε μεταβυζαντινές εικόνες που παραθέτουμε παρακάτω. Αναφέρονται μόνο παραστάσεις με το πλέον συνηθισμένο θέμα, εκείνο της Μετάληψης της οσίας, τόσο σε μνημεία της μεσαιωνικής Σερβίας όσο και της Γεωργίας και της Καπαδοκίας.





10. Σκηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, φορητή εικόνα, Άγιον Όρος, Μονή Χελανδαρίου (από: Σ. Πέτκοβιτς, Εικόνες Ιεράς Μονής Χελανδαρίου, Ιερά Μονή Χελανδαρίου, Άγιον Όρος 1997, πίν. 103).



11, 12. Λεπτομέρειες από τη φορητή εικόνα της εικ. 10.



13. Λεπτομέρεια από φορητή εικόνα με σκηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, Μουσείο Recklinghausen (από: E. Haustein-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen, Recklinghausen 1995*, εικ. σελ. 64).

Μετά την εκτενή ανάλυση της μοναδικής αυτής ενδιαφέρουσας εικόνας των παλαιολόγειων χρόνων, με τον εικονογραφικό κύκλο του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, παραθέτουμε έξι (6) αντίστοιχα παραδείγματα, κυρίως ρωσικών εικόνων, από τη μεταβυζαντινή εποχή, οι οποίες, άλλοτε λίγο άλλοτε πολύ, ερμηνεύουν εικονογραφικά τη διήγηση του Σωφρονίου.

Στη συλλογή εικόνων του Μουσείου του Recklinghausen στη Γερμανία υπάρχουν δύο ρωσικές εικόνες με σκηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας του 17ου και του 18ου αιώνα<sup>54</sup>, αντίστοιχα. Στο τρίτο διάχωρο κάτω αριστερά τετραμερούς, σχεδόν μικρογραφικής, εικόνας, διαστάσεων 44,5x37 εκ.<sup>55</sup> (εικ. 13), γύρω από το κεντρικό θέμα της Θείας Κοινωνίας της τιμώμενης αγίας από τον αββά Ζωσιμά, διατάσσονται σε συνεχή σειρά πέντε επεισόδια του βίου της, με φανερά αφηγηματική και επεξηγηματική διάθεση. Παρά τον ελάχιστο χώρο που υπάρχει στη διάθεση του ζωγράφου, αποδίδονται με επιτυχία τα κυριότερα, τόσο από την πλευρά του ευχαριστιακού συμβολισμού του μυστηρίου της Θείας Κοινωνίας, όσο και από την αντίστοιχη της σωματικής θυσίας, επεισόδια του βίου της μετανοημένης οσίας (πέρασμα του Ιορδάνη ποταμού, συνάντηση και εξομολόγησή της στον Ζωσιμά και ενταφιασμός της με τη βοήθεια ενός λιονταριού), με πρότυπο τη σκληρή ασκητική ζωή της στην έρημο.

Στο κεντρικό πλαίσιο εικόνας από το Palech της Ρωσίας της ίδιας συλλογής, χρονολογημένης στις αρχές του 18ου αιώνα<sup>56</sup>, εικονίζεται η οσία Μαρία η Αιγυπτία, όρθια, στον γνωστό εικονογραφικό της τύπο στην έρημο, να ευλογείται από τον Χριστό, ενώ στα πλάγια διατάσσονται δώδεκα μικρά διάχωρα με ισάριθμες σκηνές του βίου της (εικ. 14). Τα επεισόδια αυτά ερμηνεύονται εναργέστερα και με τη βοήθεια των κειμένων που καλύπτουν το πάνω και κάτω μέρος της εικόνας και προέρχονται από τη διήγηση του Σωφρονίου. Έτσι, ο πιστός μπορεί και με τη βοήθεια του γραπτού λόγου, εφόσον είναι εγγράμματος, να παρακολουθήσει βήμα προς βήμα όλες τις πτυχές του γοητευτικού και δραματικού βίου της ερημίτισσας, από την εποχή της ακόλαστης ζωής της στην Αλεξάνδρεια, τη μετάβαση με πλοίο στην Ιερουσαλήμ, τη μετάνοιά της κατόπιν της προτροπής της Θεοτόκου στο ναό, και, εν συνεχεία, την ασκητική ζωή της στην έρημο, τη συνάντησή με τον αββά Ζωσιμά, τη δωρεά του μανδύα από μέρους του, την εξομολόγηση και μετάληψή της, και, τέλος, το θάνατο και τον ενταφιασμό της στην έρημο με τη βοήθεια του λιονταριού.

Σε άλλη ρωσική εικόνα από ιδιωτική συλλογή στη Φραγκφούρτη, του 17ου αιώνα<sup>57</sup>, η οσία Μαρία η Αιγυπτία εικονίζεται στο μέσο, όρθια και δεομένη, διαφοροποιημένη από το γνωστό εικονογραφικό της τύπο, καθώς είναι ντυμένη με μίτιο, ενώ στα πλαϊνά μέρη παρατάσσονται τρία βιογραφικά επεισόδια: α) η Κοινωνία από τον Ζωσιμά, β) η ζωή της στην έρημο και γ) ο ενταφιασμός της με την παρουσία του αββά και τη συνδρομή του λιονταριού (εικ. 15).

Σε μία εικόνα του Εκκλησιαστικού Μουσείου Σεργών, χρονολογημένη στο 1796<sup>58</sup>, παρατάσσονται πέντε από τα κυριότερα γεγονότα που σφράγισαν τον σκληρό βίο της άσκησης και της μετάνοιας στην έρημο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας μέχρι και το θάνατο και τον ενταφιασμό της (εικ. 16). Τα επεισόδια αυτά αναπτύσσονται με αφηγηματική ροή, όπως στην εικόνα της Μονής Χελανδαρίου. Οι σκηνές διαδέχονται η μία την άλλη, μέσα σε ενιαίο και ορεινό ερημικό τοπίο, με διάσπαρτα υψώματα, βουνοκορφές και κυπαρίσσια. Κυρίαρχη, λόγω της θέσης και του συμβολισμού της, είναι

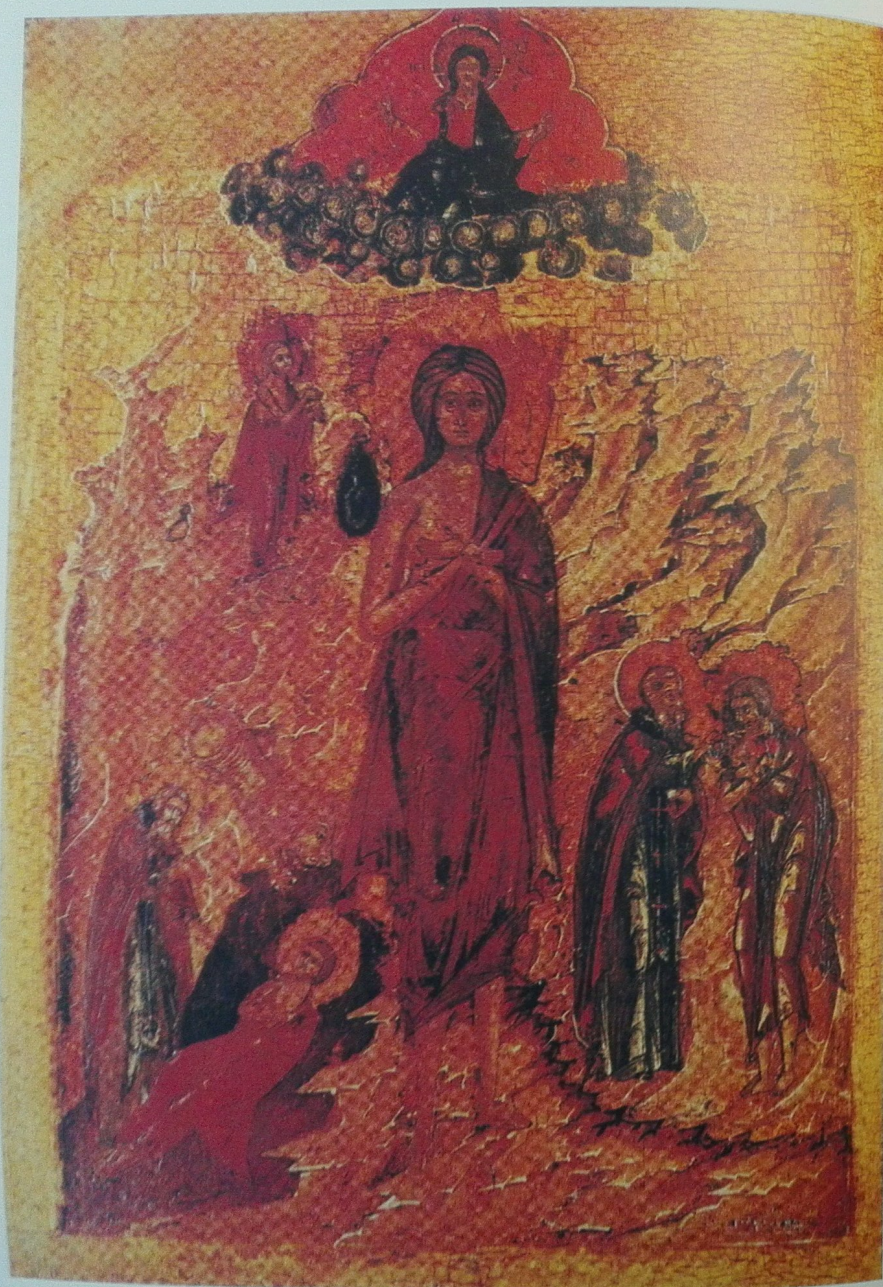


14. Σηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, φορητή εικόνα, Μουσείο Recklinghausen (από: Eixon. *Ikonen des 15.- 19. Jahr. aus deutschen Privatbesitz*, Recklinghausen 1979, ειχ. 94).

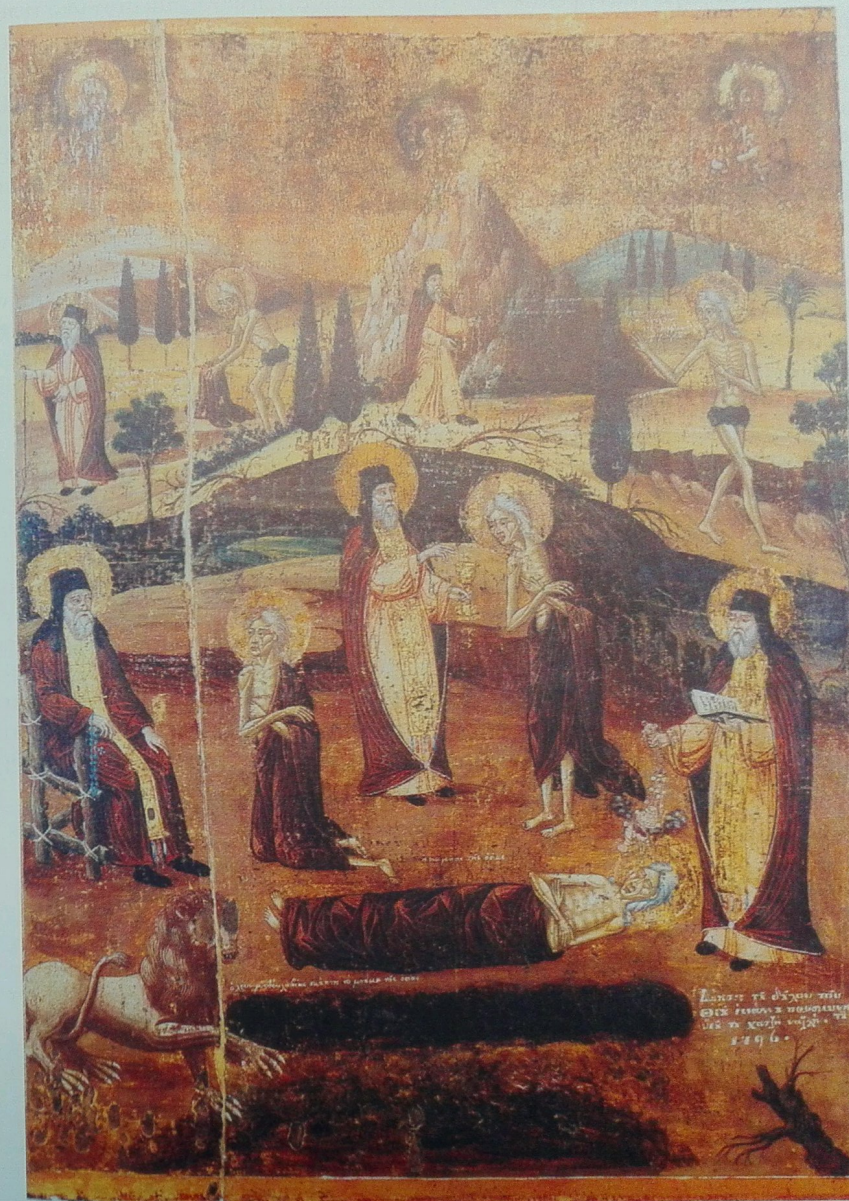
στο κέντρο της σύνθεσης η σινηή, όπου η οσία, ημίγυμνη αποσκελετωμένη γοαία, με άσπρα μαλλιά, μεταλαμβάνει τη Θεία Κοινωνία από τον αββά Ζωσιμά. Η μικρογράμματα λευκή επιγραφή «Δήσις του δούλου του Θεού Ίωάννου προσκυνητού υιού του Χατζή Ναζλή 1796» υποδηλώνει τόσο την προέλευσή της από τους Αγίους Τόπους, όσο και την αφιερωματική της υπόσταση, οφειλόμενη σε παραγγελία και τάμα κάποιου προσκυνητή στον ίδιο χώρο, όπου έδρασε και ασκήτευε η τιμώμενη αγία. Στην κατηγορία αυτή ανήκει και η ρωσική εικόνα της Ny Carlsberg Glyptotek της Κοπεγχάγης<sup>59</sup>, με διάταξη παρόμοια με την προηγούμενη και ίδια χρονολόγηση (1796).

Η ύπαρξη δραματικών βιογραφικών επεισοδίων –κατ' αντίστοιχη αναλογία και σε μεγάλο αριθμό– στη τέχνη της Δύσης, όπως, για παράδειγμα, σε κιονόκρανο του 12ου αιώνα από το αίθριο του Αγίου Στεφάνου της Τουλούζης (Γαλλία)<sup>60</sup>, σε υαλογραφίες (vitraux) του καθεδρικού ναού των γαλλικών πόλεων Chartres, Bourges και Auxerre (13ος αι.)<sup>61</sup>, στις τοιχογραφίες της Σχολής του Giotto στην κάτω εκκλησία της Ασίζης<sup>62</sup>, και σε ανάλογα επεισόδια από τη ζωή ερημιτών και αναχωρητών της ερήμου της Θηβαΐδας στο Camposanto στην Πίζα, του Buonamico Buffalmacco (1330-1345)<sup>63</sup>, συνηγορεί θετικά στην τεκμηρίωση της άποψης ότι υπάρχει καθιερωμένος ολοκληρωμένος εικονογραφικός κύκλος του βίου της αγίας ήδη από τα πρώιμα βυζαντινά χρόνια. Αυτός βασιζόταν κατ' αρχάς τόσο στις γραπτές πηγές –Βίοι και Συναξάρια– και προφορικές παραδόσεις και διηγήσεις, με προφανή διδακτικό και ηθικοπλαστικό σκοπό, όσο και –με την πάροδο του χρόνου– στη διαμορφωμένη και εδραιωμένη πλέον κυρίαρχη λατρεία της αγίας. Στο ναό του Παναγίου Τάφου Ιεροσολύμων, όπου και συντελέστηκε με θαυμαστό τρόπο η μετάνοιά της, υπάρχει παρεκκλήσιο αφιερωμένο στη μήμη της<sup>64</sup>, αλλά και ναός προς τιμήν της στην έρημο του Ιορδάνη ποταμού, ενώ σε πολλά προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων γίνεται συχνή αναφορά τόσο στο επεισόδιο, κατά το οποίο εμποδίστηκε η είσοδός της στο ναό από άγγελο Κυρίου, και στην ακόλουθη αντιφώνηση της Παναγίας «εάν τον Ιορδάνην περάσεις, ευρίσκεις ανάπαιυσιν»<sup>65</sup>, όσο και στην έρημο του Ιορδάνη<sup>66</sup>, στην περιοχή του οποίου μόνασε, πέθανε και ενταφιάστηκε με θαυματουργό τρόπο.

Η μεγάλη φήμη και διάδοση της λατρείας της, οφειλόμενη κατά κύριο λόγο στον ασκητικό και στερημένο από κάθε σαρκικό και υλικό αγαθό βίο της, δημιούργησε με το πέρασμα των αιώνων εξαιρετικά και ενδιαφέροντα πρότυπα που επικεντρώνονταν τόσο στη μετάνοια, όσο και στην πλήρη αφοσίωση του πιστού χριστιανού στο θείο. Ως το πιο γνωστό και διαδεδομένο παράδειγμα αναφέρουμε το βίο της οσίας Θεοκτίστης της Λεσβίας που έζησε και έδρασε κατά τον 9ο αιώνα στην Πάρο ως ασκήτρια, και τα οστά της οποίας, κατά την παράδοση, είναι θαμμένα στον ομώνυμο ναό της στην Ικαρία<sup>67</sup>. Οι περισσότεροι αγιολόγοι και ερευνητές συμπεραίνουν ότι ο βίος της είναι πλαστός, επισημαίνοντας ότι πρόκειται για άμεση αντανάκλαση του αντιστοίχου της Μαρίας της Αιγυπτίας, εφόσον είναι σχεδόν πανομοιότυπος με αυτόν, με εξαίρεση μόνο ορισμένα σημεία που διαφοροποιούν κάπως τη διήγησή<sup>68</sup>. Η παλαιότερη απεικόνιση της οσίας Θεοκτίστης σώζεται σε Σιναϊτικό Μηνολόγιο (αρ. 500), του 1063<sup>69</sup>, όπου εικονίζεται όρθια, λιπόσαρκη και εξαΰλωμένη, ντυμένη με πρόχειρο ρούχο, σύμφωνα με τη διήγησή του Βίου της. Στις εικόνες α) της Πάρου των μέσων του 16ου αιώνα με τον άγιο Αντώνιο<sup>70</sup> και β) του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, προερχόμενη από την Πάρο, του 17ου αιώνα<sup>71</sup>, με την Παναγία βρεφοκρα-



15. Σκηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, φορητή εικόνα, Φραγκφούρτη-  
διωτική συλλογή (από: E. von - Ph. Sers, *Les Saints Icônes. Une nouvelle interprétation*,  
Παρίσι 1990, πίν. 313).



16. Σκηνές από το βίο της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, φορητή εικόνα, Σέρρες,  
Εκκλησιαστικό Μουσείο (από: Ι. Γκερέκος - Α. Κανλής, *Θησαυροί της Ι. Μητροπόλεως*  
Σερρών και Νιγρίτης. Το Εκκλησιαστικό Μουσείο, Σέρρες 1998, ειχ. 71).

τούσα και τον άγιο Ιωάννη Θεολόγο, η αγία Θεοκτίστη απεικονίζεται στον ίδιο τύπο με τη Μαρία την Αιγυπτία, καθώς ο βίος της έχει δανειστεί και εννοτηροποιηθεί τα πολλά από τα δραματικά επεισόδια της ζωής της φημισμένης οσίας στην έρημο.

Αλλά και αυτός ο βίος της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας επίσης, με την εκτενέστερη έκδοσή του Σοφρονίου, αποτελεί κατά τον αγιολόγο ερευνητή F. Delmas ένα πιστότατο αντίγραφο του βίου του αγίου Παύλου του Θηβαίου που συντάχθηκε από τον άγιο Ιερώνυμο, δύο αιώνες νεώτερα, μα που υπάρχουν πολλές ομοιότητες και αντιστοιχίες μεταξύ τους<sup>72</sup>.

Πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Μαρίας της Αιγυπτίας υπάρχουν πανομοιότυπα και στην εικονογραφία της αγίας Μαρίας Μαγδαληνής<sup>73</sup>, με τη διαφορά ότι στη δυτική τέχνη η αγία εικονίζεται γυμνή με μακριά μαλλιά που καλύπτουν το σώμα της, κατά το πρότυπο της αγίας Αγνής, και στη θέση των τριών άρτων που χαρακτηρίζουν την αναχωρήτρια της Αιγύπτου υπάρχει το σκεύος με το μύρο, όπως, για παράδειγμα, απεικονίζεται στο πολύπτυχο –αποδιδόμενο στο εργαστήριο του Giotto, του 1305 περίπου– του καθεδρικού ναού της Santa Maria del Fiore, στη Φλωρεντία<sup>74</sup>.

Συμπερασματικά, η εικονογραφία του βίου της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, έτσι όπως απεικονίζεται εναργέστατα τόσο στη μοναδική εικόνα βυζαντινών χρόνων της Μονής Χελανδαρίου, όσο και στις υπόλοιπες βιογραφικές εικόνες μεταβυζαντινών χρόνων εμπεριέχει, εκτός από τα αυτούσια βιογραφικά επεισόδια, και αρκετά συγγενικά που αφορούν στο βίο αντίστοιχων αναχωρητών, μοναχών και ασκητών. Το ίδιο συμβαίνει και με το δημοφιλές μεμονωμένο θέμα της Θείας Κοινωνίας της από τον αββά Ζωσιμά και, επίσης σπανιότερα, όταν απεικονίζεται στη Δευτέρα Παρουσία, στον θεομητορικό ύμνο «Επί σοι χάρει» και στον «Κανόνα εις κοιμηθέντες». Η υιοθέτηση των κοινών αυτών εικονογραφικών τύπων και, εν συνεχεία, η επικράτηση και συμβολή τους τόσο στην εικονογραφία του βίου της ερημίτισσας της Αιγύπτου, όσο και στη διάδοση της λατρείας της βασιίζεται κατά κύριο λόγο στην απώτερη ανάγκη της δημιουργίας προτύπων ηθικού, εν Χριστώ, βίου.

## Σημειώσεις

\* Οφείλω να εκφράσω και από τη θέση αυτή τις ευχαριστίες μου στους φίλους συναδέλφους Κοσμά Προδρομόν, Βαγγέλη Μαλαδάκη και Στέφανο Παλιμπέτη για την πολύτιμη τους βοήθεια στην προσέγγιση της σερβικής και της γερμανικής βιβλιογραφίας αντίστοιχα, και ιδιαίτερα στον συνάδελφο Γιάννη Σίσιου στον οποίο οφείλεται η μετάφραση του άρθρου του S. Radojčić. Η φωτογραφία αρ. 7 παραχωρήθηκε ευγενικά από το φωτογραφικό αρχείο της 10ης ΕΒΑ. Η φωτογραφία αρ. 2 οφείλεται στην ευγενική παραχώρηση του συναδέλφου Ν. Σιώμκου τον οποίο και ευχαριστώ θερμά.

1. E. Schwartz, *Kyrillos von Skythopolis*, Λειψία 1939, σελ. 233-234. Για την αγγλική μετάφραση του βίου βλ. R.M. Price, *Lives of the Monks of Palestine*, Kalamazoo Michigan 1991, σελ. 256-258. Για τη μεγάλη δημοτικότητα και εξάπλωση του βίου της οσίας, τόσο στον ανατολικό όσο και στον δυτικό κόσμο, βλ. τις βιβλιοκρισίες του Fr. De Vriend στο H. Magennis, *The Old English Life of St. Mary of Egypt*, University Press, 2000 και N.K. Larsen (έκδ.), *Hidelberti Cenomanensis episcopi vita beate Mariae Egiptiacae*, Turnhout 2004, Exeter: *AnnBoll* 121 (2003), 422-424 και 123 (2005), 438-440 αντίστοιχα.

2. *PG*, 87: 3049 και *AASS Aprilis*, "De S. Maria Aegyptiaca et S. Zosima presbitero monacho", Βρυξέλλες 1968 (αναστατική έκδοση), σελ. 67-90.

3. Για το βίο της οσίας υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά F. Delmas, "Remarques sur la vie de Sainte Marie l'Égyptienne", *EO* 4 (1900-1910), 35-42 και του ίδιου, "Encore Sainte Marie l'Égyptienne", *EO* 5 (1901-1902), 15-17, E.M. Walsh, "The ascetic Mother Mary of Egypt", *GOThr* 34 (1989), 59-69, A. Kazhdan – N.P. Ševčenko, "Mary of Egypt", *ODB* 2 (1991), 1310, C.I. Connor, *Women of Byzantium*, New Haven - Λονδίνο 2004, σελ. 87-93, 198-203, 334, όπου και η νεότερη βιβλιογραφία. Για την εικονογραφία βλ. κυρίως L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, III 2.Π, Παρίσι 1958, σελ. 884-888, *LchrI* 7 (1974), 507-511 (K. Kunze), N.K. Μουτσόπουλος – Γ. Δημητροκάλλης, *Γρασι. Οικετήριος του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, σελ. 61-70, όπου και πλούσια βιβλιογραφία, και πρόσφατα Δ.Γ. Τσίφης, *Μητρώον*, τόμ. 1, Θεσσαλονίκη 2001, σελ. 350-403 και E. Dauterman Maguire – H. Maguire, *Other Icons. Art and Power in Byzantine Secular Culture*, Princeton University Press, New Jersey 2007, σελ. 103, εικ. 95, αρ. 20, 21 (στο κεφάλαιο "Byzantine art and the nude").

4. Βλ. κυρίως *PG*, 87: 3720-3721.

5. *Synaxarium CP*, 577-580, Νικόδημος Αγιορείτης, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών*, Θεσσαλονίκη 1982, σελ. 173-174, *Μέγας και υρός συνέκδημος ορθόδοξου χριστιανού*, Αθήνα 1966 (ανατύπωση), σελ. 902 (για τον εορτασμό της την Πέμπτη Κυριακή της Σαρακοστής).

6. Βλ. *L'imaginaire dello spirito. Icone dalle terre russe. Collezione Ambroveneto*, Μιλάνο 2001, σελ. 234 (J. Lindsay Orie), όπου η οσία παρουσιάζεται ως η κυριότερη εκπρόσωπος της περιόδου της Σαρακοστής.

7. Προβλεπεται για τον Μεγάλο Κανόνα που συνέθεσε ο άγιος Ανδρέας Κρήτης. Βλ. *Μέγας και υρός συνέκδημος*, ό.π., σελ. 875 και J.J. Yiannias, "The Palaeologan refectory program at Apollonia", στο S. Curić – D. Mourikis (επιστ. επιμ.), *The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, σελ. 165, 167, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

8. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jahrhundert*, I-IV, Freiburg 1916, πίν. 272:2 (=νέα έκδοση από τον W.N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV-XIII. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1976).

9. J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le Temple dit de la Fortuna Virile à Rome*, Βρυξέλλες - Ρώμη 1959, σελ. 43-45, πίν. XIV, XV, XVI (η συγγραφέας υποθέτει και την ύπαρξη άλλων σζηνών από το βίο της οσίας, εκτός από τη συνάντησή της με τον αββά Ζωσιμά και ακολουθώντας τη Μετάληψη της).

10. A. Wharton-Epstein, *Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, σελ. 25, 68, 83, εικ. 104.

11. N. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe-XIVe siècles)*, Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 85-87, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, εικ. 30.

12. M. Sacroulou, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Παρίσι 1957, σελ. 9, 19, 20, 66-68, 123, πίν. XIXa-b.

13. A. Κατωίτη, «Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα», *ΑΔ* 51-52 (1996-1997), Α'-Μελέτες, 275-276, πίν. 88α.

14. Μουτσόπουλος – Δημητροκάλλης, ό.π., σελ. 56, 61-70, όπου και πλούσια βιβλιογραφία του θέματος, εικ. 102, 103, πίν. 37, 38.

15. N. Coumbaraki-Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976, σελ. 54, 60-61 (αρ. 1), 99, πίν. 49 α-β.

16. E.C. Constantinides, *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, τόμ. 1, 2, Αθήνα 1989, σελ. 193, 195-197, 251, 348, πίν. 187a-b.

17. A. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μούσ του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001-2002), 224, σημ. 115, εικ. 30.

18. Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, εικ. 433, 435.

19. Ό.π., εικ. 466.

20. A. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Προδρομού παρὰ τας Σέρας*, Θεσσαλονίκη 1973, σελ. 74-75, πίν. 62.

21. Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα από την Κύπρο στο A. Stylianou, "The Communion of St. Mary of Egypt and her death in the painted churches of Cyprus", *Actes du XIV Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 6-12/9/1971*, Βουκουρέστι 1976, τόμ. 3, σελ. 435-441, εικ. 1-22, και τον υπόλοιπο

ελλαδικό κυρίως χώρο, στο Μουσείο Πούλος – Δημητροκάλλης, ό.π., υποσημ. 85-102. Επίσης, το θέμα ως ευχαριστιακό εικονίζεται στο Ιερό Βήμα ναού του Ωρωπού (13ος αι.): Ε. Κουνουπιόπουλου, «Ναός Αγίου Γεωργίου στο Συκάμινο. Τα νεότερα ευρήματα», στο *Θωράκιον*, Μανωλέσσο, «Ναός Αγίου Γεωργίου στο Συκάμινο», Αθήνα 2004, σελ. 319-320, πίν. 107γ, αλλά και στην *Αφιέρωση στη μνημή του Παύλου Λαζαρίδη*, Αθήνα 2004, σελ. 319-320, πίν. 107γ, αλλά και στην Τραπεζία της Μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Απολλωνία (Αλβανία) (τέλος 14ου αι.): Γιάννης, «The Palaeologan refectory program at Apollonia», στο ίδιο, σελ. 162, 165, 167, 169, εικ. 7.

22. Πρόκειται για αμφιπρόσωπη εικόνα, στην πίσω όψη της οποίας απεικονίζεται η Θεία Κοινωνία της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, Μ. Αχειμάστου-Ποταμάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μοναστηρίου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αρ. 18, 72-74, εικ. σελ. 74.

23. E. Hausstein-Bartsch, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Recklinghausen 1995, εικ. σελ. 15, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία, της ίδιας, «Zu einer kritischen Bematur des 15. Jahrhunderts im Ikonen-Museum Recklinghausen», στο G. Koch (επιστ. επιμ.), *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie. Stil. Symposium in Marburg vom 25.- 29.6.1997*, Wiesbaden 2000, σελ. 98, 101, όπου εξετάζει την όχι και τόσο συχνή τοποθέτηση του θέματος στη βασιλεία πύλη των ναών και την απόλυτη σχέση του με τη Θεία Κοινωνία (σχετικά παραδείγματα).

24. Η αδημοσίευτη εικόνα, διαστάσεων 46x32x2 εκ., φυλάσσεται στο σκευοφυλάκιο της μονής και φέρει αριθμό καταγραφής 88/1997 της 10ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων.

25. *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, αρ. 132, 240, 246, σημ. 218, πίν. σελ. 244 (Κ. Καλαμαρτζή-Καταρού).

26. Βλ. ενδεικτικά παραδείγματα α) από την Κεφαλονιά (εικόνα κρητικής τέχνης του 16ου αι.) που βρίσκεται στη Συλλογή Σ. Χαροκόπου Κορυθαλένιου Ιστορικού και Λαογραφικού Μουσείου Αργοστολίου, Γ.Ν. Μοσχόπουλος (επιστ. επιμ.), *Κεφαλονιά. Ένα Ιστορικό Μουσείο. Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμ. 1, Αργοστόλι 1989, σελ. 57, εικ. 65 (εδώ η οσία εικονίζεται σε στάση δέησης) και β) από το Μουσείο Μπενάκη (εικόνα του Ερμανουήλ Λαμπάρδου), Μ. Χατζηδάκης, Ε. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τόμ. 2, Αθήνα 1997, σελ. 143, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

27. *PG*, 87: 3724-3726.

28. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği*, Παρίσι 1963, σελ. 91-93, εικ. 21, 47, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

29. *ΑΔ* 53 (1998), Χρονικά-Β3, 901-902, πίν. 400α (Μ. Μπορμπουδάκης). Για έγχρωμη απεικόνιση βλ. I. Spatharakis, *The Pictorial Cycles of the Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden 2005, σελ. 26, 28, 148, εικ. 300.

30. Για περισσότερη ανάλυση του θέματος αλλά και της έντονης παρουσίας της ασκήτριας στη ρωσική τέχνη και λαογραφία βλ. *L'immagine dello spirito*, ό.π., σελ. 234.

31. J. Prolović, *Die kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andraea*, Βιέννη 1997, σελ. 173, όπου και σχετική βιβλιογραφία και παραδείγματα για την εξάπλωση του θέματος στην τέχνη της μεσαιωνικής Σερβίας, ιδιαίτερα κατά τη διακυβέρνηση του ηγεμόνα Stefan Decanski.

32. Θ.Χ. Αλμπράντης, *Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα ή κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2005, σελ. 47-48, εικ. 8, 8β (η αγία εικονίζεται δύο φορές ως υπέρτατο πρότυπο της μετάνοιας και του εξαγνισμού από το πάθος της σαρκικής αμαρτίας).

33. T. Kanari, *Les peintures de catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le Narthex et la Chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Αθήνα 2003, σελ. 124, πίν. 74α.

34. Η εικόνα δημοσιεύτηκε αρχικά από τον S. Radojčić, «Una Poenitentium. Marija Egipatska u Sprskoj umetnosti XIV veka», *Zbornik Narodnog muzeja IV* (1964), 255-265, εικ. 1-2. Για έγχρωμη απεικόνιση της βλ. Σ. Πέτκοβιτς, *Εικόνες Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου*, Ιερά Μονή Χιλανδαρίου, Άγιον Όρος 1997, σελ. 32, εικ. σελ. 103, 104 και G. Babić, *Icons*, Νέα Υόρκη 1988, πίν. 34, 35. Ευχαριστώ τη φίλη συνάδελφο Ιωάννα Κολτσιόδα-Μακρή για τις φωτοτυπίες των πινάκων της εικόνας από το βιβλίο της G. Babić.

35. *PG*, 87: 3709-3710.

36. *PG*, 87: 3711-3712. Πρόκειται για ομάδα αντρών λιβύων και αιγυπτίων που προγραμματίζαν προσκνηματικό ταξίδι στα Ιεροσόλυμα για την εορτή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού που γινόταν με ιδιαίτερη λαμπρότητα τη 14η Σεπτεμβρίου και διαρκούσε οκτώ ημέρες. Βλ. *PG*, 67: 1008-1009

(Σωζόμενος: *Εκκλησιαστική ιστορία*, τόμ. 2, σελ. 26). Τα ταξίδια αυτά προαλούσαν πολλές φορές πνευματική βλάβη στους πιστούς, επειδή γίνονταν αφορμή για διάφορες ηθικές εκτροπές. Για το λόγο αυτόν, ο Γρηγόριος Νύσσης προσπάθει να αποτρέψει τους συμπατριώτες του να επισκεφθούν τους Αγίους Τόπους, βλ. *PG*, 46: 1012-1013 (*Επιστολή* 2).

37. *PG*, 67: 3712-3713 (ο Σωφρόνιος αναφέρεται αόριστα σε κάποια ανώτερη δύναμη, αστοισωπό-ντας την παρουσία αγγέλου που αποτελεί επιπόνη είτε του ζωγράφου είτε του παραγγελοδότη).

38. Βλ., σχετικά, K.I. Conant, «The original buildings at the Holy Sepulchre in Jerusalem», *Speculum* XXVI, 1 (1956), 1-48, F.W. Deicmann, «Das Mausoleum der Kaiserin Helena», *Jdl* 72 (1957), 89 κ.ε.

39. *PG*, 67: 3713 (το κείμενο έχει ως εξής: «...ἀθρόα διεζώλυσεν δύναμις»).

40. *PG*, 67: 3713-3716, όπου η Θεοτόκος συγχωρεί τη Μαρία και της επιτρέπει την είσοδο στο ναό.

41. Βλ., σχετικά, S. Gius Mercati, «Santuari e reliquie constantinopolitanae secondo il Codice Ottoboniano latino 169», *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* XII (1936), 144. Πηγές των αρχών του 12ου αιώνα αναφέρουν την ύπαρξη εικόνας στον εσωνόρθο της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη, πιθανώς δεξιά της βασιλείου θύρας, με την παράσταση της Παναρίας να παρεμυδοίζει την είσοδο της Μαρίας της Αιγυπτίας στο ναό. Βλ., σχετικά, G.P. Majeska, «St. Sophia in the fourteenth and fifteenth centuries: The Russian travelers on the relics», *DOP* 27 (1973), 77.

42. *PG*, 67: 3715-3716.

43. *PG*, 67: 3716.

44. *PG*, 67: 3716-3717.

45. Από τη σκηνή αυτή (*PG*, 67: 3705) αρχίζει πραγματικά η διήγηση του Σωφρονίου, εφόσον οι προηγούμενες επτά σκηνές που αφορούσαν την αμαρτωλή ζωή και στη συνέχεια την ειλικρινή μετάνοια της Μαρίας περιγράφονται πιο κάτω. Προφανώς, ο ζωγράφος έντεχνα άλλαξε τη σειρά, παρακολουθώντας τη ζωή της αμαρτωλής από το πορνείο της Αλεξάνδρειας (πρώτη σκηνή) μέχρι το θάνατό της στην έρημο (τελευταία σκηνή). Έτσι, στην εικόνα εικονογραφούνται, για καθαρά ηθικο-διδασκαλικούς λόγους, με χρονολογική σειρά τα σημαντικότερα γεγονότα του βίου της οσίας.

46. *PG*, 67: 3705-3710, 3720.

47. *PG*, 67: 3721-3722.

48. *PG*, 67: 3723-3724.

49. Με τη λεπτομέρεια αυτή ο ζωγράφος θέλει να εξάγει την προσπάθεια της ασκήτριας να γράψει τα ακόλουθα λόγια: «...θάψον άββα Ζωσιμά, έν τούτω τώ τόπω της ταπεινής Μαρίας τό λείψανον, άπόδος τόν χόν τώ χού...» (*PG*, 67: 3724) για να μεριμνήσει ο Ζωσιμάς για την ταφή της.

50. *PG*, 67: 3724-3725.

51. Radojčić, «Una Poenitentium...», ό.π., σελ. 255, 260, Πέτκοβιτς, *Εικόνες*, ό.π., σελ. 32 και Babić, *Icons*, ό.π., σελ. 84.

52. Για το πολυτελές αυτό χειρόγραφο βλ. κυρίως S. Der Nersessian, «The illustrations of the Homilies of Gregory Nazianzenus, Paris gr. 510: A study of the connections between text and image», *DOP* 16 (1962), 196-228 αλλά και την πρόσφατη μονογραφία της L. Brubaker, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus in Paris*, Cambridge 1999, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

53. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge. II, Londres Add. 19352*, Παρίσι 1970, σελ. 33, πίν. 36, εικ. 110.

54. Hausstein-Bartsch, ό.π., σελ. 63, 64 και *Eikon. Ikonen des 15.- 19. Jahr. aus deutschen Privatbesitz*, Recklinghausen 1979, αρ. 94 αντίστοιχα.

55. Hausstein-Bartsch, ό.π., εικ. σελ. 64.

56. *Eikon*, ό.π. (H. Skrobucha).

57. E. Yon – Ph. Sers, *Les Saints Icônes. Une nouvelle interprétation*, Παρίσι 1990, αρ. 153, 313.

58. I. Γκερέκος – Α. Κανλής, *Θησαυροί της Ι. Μητροπόλεως Σερρών και Νιγρίτης. Το Εκκλησιαστικό Μουσείο*, Σέρρες 1998, αρ. 30, 70 (εικ.), 71.

59. J. Fleischer, *Catalogue. Greek and Russian Icons. Ny Carlsberg Glyptotek*, Κοπεγχάγη 1995, αρ. 31, 82, εικ. σελ. 83.

60. E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Παρίσι 1966, εικ. 163, 164.

61. *Lchri*, ό.π. (σημ. 3), 507, όπου παραδείγματα από τη δυτική τέχνη και σχετική βιβλιογραφία.

62. Réau, ό.π., σελ. 886 (πρόκειται για την απεικόνιση διπλής σκηνής: α) με την κάλυψη της

γύμνιας της από τον Ζωσιμά, β) τη Θεία Μετάληψη, και μίας τρίτης, με την ανάληψη της οσίας Μαρίας στον Ουρανό με τη συνοδεία αγγέλων).

63. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, V. La pittura del Trecento e le sue origini*, Μιλάνο 1907, σελ. 722, 725, 726 (εδώ συγγέται, εικονογραφικά, από τον μελετητή και ταυτίζεται η Μαρία η Αιγυπτία με τη Μαρία Μαγδαληνή), βλ., σχετικά, εικ. 587 (βλ. επίσης και σην. 76).

64. Βλ., σχετικά, Σ.Ν. Καδάς, *Προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων. Δέκα ελληνικά χειρόγραφα 16ου-18ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, σποραδικά, όπου σε δέκα αγιορείτικα χειρόγραφα παρέχονται χρήσιμες, τόσο ιστορικού όσο και τοπογραφικού ενδιαφέροντος, πληροφορίες σχετικές με τη ζωή αγίων, οσίων και ασκητών που έζησαν και πέθαναν στην Παλαιστίνη αλλά και για τα γεγονότα που συνέβησαν στην ασκήτριά από την παρεμπόδιση της εισόδου της στο ναό της Αναστάσεως του Κυρίου στα Ιεροσόλυμα, μέχρι και την απόσυρση και το θάνατό της στην έρημο. Για την ασκητική ζωή της Μαρίας της Αιγυπτίας στην έρημο του Ιορδάνη ποταμού βλ., γενικά, Α. Καριώτογλου, *Μήτηρ των Εκκλησιών. Ιεροσολήμ Θεού Κατοικητήριον*, Αθήνα 1996, σελ. 73-74.

65. Βλ. Καδάς, ό.π., σποραδικά, «Εικονογραφημένο Προσκυνητάριο των Αγίων Τόπων (κωδ. 159 της Μονής Γρηγορίου)», *Κληρονομία* 9 (1979), 402 (απεικόνιση ναού Παναγίου Τάφου), του ίδιου, «Το Προσκυνητάριο των Αγίων Τόπων του καλλιγράφου και μικρογράφου Χατζηγιάννη από τη Θεσσαλονίκη (Cod. Canon. gr. 127)», *Θεσσαλονίκη* 2 (1990), 184 (εικόνα της Θεοτόκου και η αντιφώνηση της Παναγίας).

66. Καδάς, «Εικονογραφημένο Προσκυνητάριο», ό.π., 407 (απεικόνιση Ιορδάνη ποταμού, ερήμου και τάφου Μαρίας της Αιγυπτίας) και του ίδιου, ό.π., 158, 190 (παράσταση ερήμου και τάφου οσίας).

67. Για το βίο της οσίας βλ. κυρίως τις μελέτες: α) Η. Delehaye, «La vie de sainte Théoctiste de Lesbos», *Byz* 1 (1924), 191-200. β) Ν.Β. Τομαδάκης, «Περί του βίου και της εορτής της Αγίας Θεοκτίστης της Λεσβίας», στο *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Κ. Ορλάνδον*, τόμ. 1, Αθήνα 1965, σελ. 107-116. γ) Ο. Karsay, «Der Jäger von Euböa», *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* 23 (1975), 9-14 και δ) Δ.Ζ. Σοφιανός, «Ο βίος της οσίας Θεοκτίστης της Λεσβίας ως πηγή ιστορική, φιλολογική και αρχαιολογική», Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου *Η Εκατονταπυλιανή και η Χριστιανική Παρος*, Πάρος 15-19/9/1996, Πάρος 1998, σελ. 253-568, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. Για την παρουσία της στην Ικαρία, όπου και ναός αφιερωμένος στη μνήμη της βλ. Α. Στρατή, «Η Οσία Θεοκτίστη η Λεσβία και η παρουσία της στην Ικαρία: ιστορικά και αρχαιολογικά στοιχεία», *Συνέδριο. Η αρχαιολογική σκαπάνη στην Ικαρία. Εβδομήντα χρόνια ανασκαφικής έρευνας και μελλοντικές προοπτικές*, Ικαρία 1-5/9/2006, Αθήνα 2010, σελ. 171-190.

68. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο Π.Γ. Ζερλέντης, «Περί του αξιοπίστου του συναξαρίου Θεοκτίστης της οσίας», *BZ* 10 (1901), 159-165, ο οποίος προσπαθεί να αποδείξει την πραγματική υπόσταση της παριανής οσίας.

69. Για τη μικρογραφία αυτή βλ. Σοφιανός, ό.π., εικ. σελ. 268.

70. Μ. Χατζηδάκης, *Ειζόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, αρ. 51, σελ. 97-98, πίν. 108.

71. Α.Κ. Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», *ΑΒΜΕ* 1 (1964), 147-149, πίν. 66.

72. Delmas, ό.π., σελ. 38-39, 15-17 αντίστοιχα, όπου παρατίθενται και αναλύονται συγκριτικά δώδεκα επεισόδια του βίου του αγίου Παύλου του Θηβαίου και της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας για να τεκμηριωθεί πλήρως η άποψη του ερευνητή.

73. Για την εικονογραφία της βλ. *LchrI* 7 (1974), 516-541 (M. Anstett – J. Janssen), όπου και σχετική βιβλιογραφία.

74. M. Burrelli – A. Caleca (επιστ. επιμ.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo lungarno Mediceo, 25/3-25/6/2005, κατάλογος έκθεσης, αρ. 86, σελ. 252, εικ. σελ. 253. Στη δυτική τέχνη οι δύο μετανοημένες πρώην αμαρτωλές γυναίκες, η Μαρία η Αιγυπτία και η Μαρία η Μαγδαληνή, ενώνονται σε κοινή λατρεία, Réau, ό.π., σελ. 885. Για παράδειγμα, η γυμνή γονατιστή γυναίκα μορφή, με μακριά μέχρι το έδαφος μαλλιά που δέχεται τη Θεία Μετάληψη με τη μορφή της όσιας από έναν ιερωμένο σε ερημικό τοπίο, του πολύπτυχου πίνακα του S. Galgano, έργο του σιενέζου ζωγράφου Giovanni di Paolo (1400-1482) στην Πινακοθήκη της Σιένας, παρατέμπεται πολύ εύστοχα στην εικονογραφία της αιγυπτίας ασκήτριας, M. Torriti, *Pinacoteca Nazionale di Siena*, Γένοβα 1987, αρ. 191bis, εικ. 29 (το θέμα ονομάζεται η Κοινωνία της Μαρίας Μαγδαληνής).

## Παραστάσεις με οικιακές εργασίες γυναικών στη βυζαντινή τέχνη. Μια πρώτη προσέγγιση

Απόστολος Γ. Μαντάς

Οι γραπτές μαρτυρίες για τον καθημερινό βίο των γυναικών στο Βυζάντιο είναι λίγες και αφορούν κατά κανόνα σε μέλη της μέσης και ανώτερης κοινωνικής τάξης. Οι γνώσεις μας για τη ζωή των γυναικών που ανήκαν σε κατώτερα στρώματα είναι περισσότερο περιορισμένες, καθώς προέρχονται κυρίως από έμμεσες πληροφορίες, στις οποίες παράλληλα είναι πολλές φορές δύσκολο να διακριθούν τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα από εκείνα που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως φιλολογικοί τόποι<sup>1</sup>. Ακόμη εντονότερη είναι η έλλειψη μαρτυριών σχετικά με τις οικιακές εργασίες των γυναικών, οι οποίες προφανώς θεωρούνταν αυτονόητες, με αποτέλεσμα κανένας βυζαντινός συγγραφέας να μην αναφερθεί διεξοδικά σε αυτές.

Στην προσέγγιση του βίου των απλών γυναικών της αυτοκρατορίας<sup>2</sup> σημαντική είναι η συμβολή των έργων τέχνης, στα οποία αποδίδονται θέματα από τη ζωή –επώνυμων ή ανώνυμων– βιβλικών κυρίως μορφών. Στις παραστάσεις αυτές έχουν αφιερωθεί αρκετές μελέτες<sup>3</sup>, και έτσι στην παρούσα εργασία θα εξεταστούν θέματα που δεν έχουν περιληφθεί ή αναφέρονται ακροθιγώς στην παλαιότερη έρευνα. Παράλληλα το πεδίο της θα επικεντρωθεί σε παραστάσεις με τις οποίες αποδίδονται εργασίες γυναικών μέσα στα όρια της οικίας, καθώς ο μεγάλος αριθμός μνημείων με απεικονίσεις εργασιών έξω από αυτά, και ταυτόχρονα οι μαρτυρίες που παρέχουν οι αντίστοιχες παραστάσεις για τη θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία, επιβάλλουν την ξεχωριστή μελέτη τους<sup>4</sup>.

Στις σελίδες που ακολουθούν θα εξεταστούν δείγματα που προέρχονται από διαφορετικές εποχές, περιοχές και είδη τέχνης, στοιχείο που θα μπορούσε να εκληφθεί ως μεθοδολογική αδυναμία. Στην ουσία όμως δεν είναι, καθώς –σύμφωνα τουλάχιστον με τις πηγές– η καθημερινή ζωή των γυναικών δεν φαίνεται να άλλαξε δραματικά στη διάρκεια του βίου της αυτοκρατορίας<sup>5</sup>. Έτσι, άσχετα με την εποχή ή την περιοχή που δημιουργήθηκαν, καθώς και το είδος της τέχνης στην οποία απαντούν, οι παραστάσεις αυτές αποτελούν σημαντικές μαρτυρίες που συμπληρώνουν εκείνες των φιλολογικών πηγών για τις οικιακές ασχολίες των βυζαντινών γυναικών. Όπως όμως συμβαίνει με τις φιλολογικές, έτσι και οι εικαστικές μαρτυρίες πρέπει να αντιμετωπιστούν με ιδιαίτερη προσοχή, καθώς είναι δύσκολο να διακριθούν τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα από εκείνα που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως εικονογραφικοί τόποι. Είναι, τέλος, απαραίτητο να επισημανθεί ότι τόσο το υλικό που συγκεντρώθηκε όσο και η μελέτη του δεν εγείρουν ουσιαστικές αξιώσεις πληρότητας. Πρόκειται για μια πρώτη προσέγγιση του θέματος, καθώς το κείμενο προέρχεται από ευρύτερη εν εξελίξει έρευνα του γράφοντα σχετικά με τις απεικονίσεις του καθημερινού βίου των γυναικών στη βυζαντινή τέχνη.

Ο γνωστός από φιλολογικές μαρτυρίες περιορισμός της βυζαντινής γυναίκας στο



1. Γνέθουσα και υφαίνουσα γυναίκα, Ιώβ, Ιερουσαλήμ, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, κώδ. Τάφου 5, fol. 234v (από: P. Huber, *Hiob. Dudler oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch von Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos, Düsseldorf 1986*, εικ. 224).



2. Εργασίες σχετικές με την κατασκευή και διακόσμηση υφασμάτων, Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, κώδ. gr. 135, fol. 222v (φωτογραφία: Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France).

σπίτι<sup>6</sup> καθόριζε –όπως ήταν φυσικό– και το είδος των ασχολιών της, οι οποίες κατά κανόνα περιορίζονταν επίσης μέσα στην οικία ή γύρω από αυτή. Η ενασχόλησή της με το γνέσιμο, την ύφανση, το κέντημα, και γενικά την κατασκευή και διακόσμηση υφασμάτων και ενδυμάτων, δεν μαρτυρείται μόνο από πηγές<sup>7</sup>. Οι εργασίες αυτές απαντούν σε μεγάλο αριθμό παραστάσεων, με ένα από τα παλαιότερα σωζόμενα δείγματα τη μικρογραφία που κοσμεί το φ. 16r της Γένεσης της Βιέννης (National-Bibliothek, κώδ. Vind. theol. gr. 1, 6ος αι.). Στη σύνθεση αυτή –εκτός άλλων θεμάτων– εικονίζονται τρεις γυναικείες μορφές που γνέθουν<sup>8</sup>. Γνέθουσα αποδίδεται κατά κανόνα και η Θεοτόκος σε παραστάσεις Ευαγγελισμού, καθώς, σύμφωνα με το απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (Γ', 1), με αυτή την εργασία τη βρήκε να ασχολείται όταν την επισκέφθηκε ο αρχάγγελος Γαβριήλ<sup>9</sup>.

Δύο γυναικείες μορφές, η μία από τις οποίες γνέθει και η άλλη υφαίνει, εικονίστηκαν επίσης σε μικρογραφίες που κόσμησαν χειρόγραφα με το Βιβλίο του Ιώβ στο σημείο που αναφέρεται (ΛΗ', 36): «Τίς δὲ ἔδωκε γυναίξιν ὑφάσματος σοφίαν ἢ ποιικιλτικὴν ἐπιστήμην;». Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί η παράσταση που φιλοτεχνήθηκε στο φ. 234v του κώδικα Τάφου 5 (εικ. 1), ο οποίος χρονολογείται στην πρώτη τριακονταετία του 14ου αιώνα και φυλάσσεται στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη των Ιεροσολύμων<sup>10</sup>. Στη σύνθεση που κοσμεί το αντίστοιχο χωρίο στο φ. 222v του κώδικα Par. gr. 135 (εικ. 2)<sup>11</sup>, ο οποίος φιλοτεχνήθηκε το 1361-1362, η μορφή που υφαίνει είναι μία, ενώ μία επιπλέον μορφή πιθανώς κεντά. Η φθορά της μικρογραφίας δεν επιτρέπει να διαπιστωθεί με ευκρίνεια η εργασία με την οποία καταγίνονται οι δύο άλλες γυναίκες της παράστασης, χωρίς να αποκλείεται η μία τουλάχιστον από αυτές να γνέθει.

Στην παράσταση του χειρογράφου των Ιεροσολύμων κάθε μορφή τοποθετείται μπροστά από ένα σχηματοποιημένο κτήριο<sup>12</sup>, ακολουθώντας τη γνωστή στη βυζαντινή τέχνη σύμβαση, γεγονός που λαμβάνουν χώρα μέσα σε ένα οικοδομήμα να εικονίζονται μπροστά από αυτό. Αντιθέτως, στον παρισινό κώδικα ο καλλιτέχνης (ή αυτός που φιλοτέχνησε το πρότυπό του) τοποθέτησε το θέμα στο ύπαιθρο, ερχόμενος έτσι σε αντίθεση με την πραγματικότητα, καθώς, τουλάχιστον η ύφανση, δεν είναι δυνατόν να λαμβάνει χώρα έξω από την οικία. Η αντίθεση αυτή εναρμονίζεται με το γεγονός ότι στις μικρογραφίες του εν λόγω χειρογράφου δεν εικονίζεται ούτε μία φορά το εσωτερικό κάποιου οικοδομήματος και ο μικρογράφος τοποθέτησε παραστάσεις οικιακών εργασιών και επίσημων γευμάτων σε «ουδέτερο» τοπίο<sup>13</sup>.

Άλλη οικιακή εργασία, με την οποία ήταν επίσης επιφορτισμένες οι γυναίκες, ήταν η ετοιμασία και το σερβίρισμα του φαγητού<sup>14</sup>. Στις εύπορες οικογένειες τις εργασίες αυτές αναλάμβαναν δούλοι, όπως καταδεικνύεται από πλήθος παραστάσεων γευμάτων. Σε μικρογραφίες που κοσμούν στο Βιβλίο του Ιώβ το χωρίο Α' 13, όπου αναφέρεται η Εορτή των παιδιών του στο σπίτι του πρεσβυτέρου, θεράποντες ετοιμάζουν το φαγητό, ενώ θεράπωνιδες το σερβίρουν μαζί με κρασί στους συνδαιτυμόνες. Ένα από τα σωζόμενα δείγματα απαντά στην παράσταση που φιλοτεχνήθηκε στο φ. 16v του κώδικα Vat. gr. 749 (α' μισό 9ου αιώνα), στην οποία εικονίζονται πέντε θεράπωνιδες (εικ. 3)<sup>15</sup>: από τις δύο στο κατώτερο τμήμα της μικρογραφίας, αυτή που βρίσκεται αριστερά κρατάει έναν αμφορέα, ενώ η άλλη στα δεξιά προσφέρει σε έναν από τους συνδαιτυμόνες ένα κύπελλο· στην ίδια ενέργεια προβαίνουν και οι δύο μορφές που βρίσκονται στο ανώτερο τμήμα της. Μία τρίτη, τέλος, μορφή στο επάνω δεξί άκρο





1. Γνέθουσα και υφαίνουσα γυναίκα, Ιώβ, Ιερουσαλήμ, Πατριαρχική Βιβλιοθήκη, κώδ. Τάφου 5, fol. 234v (από: P. Huber, *Hiob. Dudler oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch von Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986, εικ. 224).

οὐτὴ ἡ τύχη σοφὴ αὐτὴ ποικίλη



3. Η Εορτή των παιδιών του Ιώβ, Βατικανό, *Biblioteca Apostolica Vaticana*, κώδ. gr. 749, fol. 16v (από: Huber, *Hiob*, ό.π., εικ. 61).



4. Η Εορτή των παιδιών του Ιώβ, Παρίσι, *Bibliothèque Nationale de France*, κώδ. gr. 135, fol. 9v (φωτογραφία: Παρίσι, *Bibliothèque Nationale de France*).

της παράστασης μεταφέρει με τα δύο της χέρια ένα τοποθετημένο επάνω στο κεφάλι της ταψί<sup>16</sup>.

Στη μικρογραφία που κοσμεί το αντίστοιχο χωρίο στο φ. 9v του κώδικα Par. gr. 135 δύο θεραπεινίδες προσέρχονται στο εορταστικό τραπέζι από την είσοδο κτηρίων που καταλαμβάνουν τα δύο άκρα της παράστασης (εικ. 4)<sup>17</sup>. Η μορφή αριστερά κρατάει στα δύο χέρια ένα βαθύ πινάκιο (;), ενώ αυτή δεξιά έχει στο αριστερό της χέρι ένα καλάθι, και με το δεξί προσφέρει στους συνδαιτυμόνες ένα τεμάχιο από το περιεχόμενό του. Οι θεραπεινίδες στην παράσταση αυτή εικονίζονται χωρίς κάλυμμα της κεφαλής, με μακριά, ελεύθερη κόμη, στοιχείο που χαρακτηρίζει επίσης δύο από τις γυναίκες συνδαιτυμόνες, και πιθανόν οφείλεται σε δυτική επίδραση, καθώς πιστεύεται<sup>18</sup> ότι ο καλλιτέχνης που εικονογράφησε τον κώδικα, αν δεν ήταν Δυτικός, βασι- στήκε σε πρότυπα της Δύσης.

Όπως προαναφέρθηκε, σε οικογένειες χωρίς δούλους ή σε ειδικές περιπτώσεις το σερβίρισμα του φαγητού και του ποτού ήταν αρμοδιότητα της γυναίκας. Εικαστική μαρτυρία για το θέμα προσφέρουν παραστάσεις της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, με χαρακτηριστικά δείγματα τις ψηφιδωτές συνθέσεις με την Ευλόγηση του Ιακώβ από τον Ισαάκ στο Παλατινό Παρεκκλήσιο του Παλέστρου (1156-1166)<sup>19</sup> και στη Μητρόπολη του Μονρεάλε (1180-1190, εικ. 5)<sup>20</sup>. Στην εικαστική απόδοση του θέματος εντάσσεται και η Ρεβέκκα<sup>21</sup>, η παρουσία της οποίας δεν βασιζέται στο αντίστοιχο βιβλικό χωρίο. Αξιοσημείωτο είναι μάλιστα το ότι η Ρεβέκκα εικονίζεται να συμμετέχει στο σερβίρισμα του συζύγου της, παρά το ότι στο κείμενο αναφέρεται σαφώς ότι ο Ιακώβ συνάντησε μόνος τον πατέρα του, αφού η μητέρα του «έδωσε τα έδέσματα και τούς άρτους, οὐς έποίησεν, εις τὰς χείρας Ιακώβ» (Γέν. ΚΖ', 17-18)<sup>22</sup>. Η παρουσία της στην παράσταση μπορεί βέβαια να ερμηνευτεί με βάση το ρόλο της στην εξαπάτηση του τυφλού Ισαάκ, δεν αποκλείεται όμως η παρουσία μιας γυναίκας σε σηνή σερβιρίσματος να θεωρείτο από τους καλλιτέχνες αυτονόητη. Η ένταξή της στη σύνθεση είναι κατά συνέπεια πιθανόν να αντικατοπτρίζει την καθημερινή πραγματικότητα της εποχής, και με τον τρόπο αυτό να ερμηνευτεί η διαφορά μεταξύ εικόνας και κειμένου.

Με το ίδιο σκεπτικό θα μπορούσε να ερμηνευτεί και η παρουσία μιας γυναίκας μορφής στη μικρογραφία που εικονογραφεί την παραβολή του Απολωλότος Προβάτου στο φ. 141r του ευαγγελίου της Φλωρεντίας (*Biblioteca Medicea Laurenziana*, κώδ. Plut. VI 23, περί το 1100)<sup>23</sup>. Η συγκεκριμένη μορφή καταλαμβάνει το δεξί άκρο της σύνθεσης και, κρατώντας με τα δύο χέρια ένα βαθύ πινάκιο (;), κατευθύνεται προς τα αριστερά, όπου εικονίζονται τρεις συνδαιτυμόνες να λαμβάνουν μέρος στο εορταστικό τραπέζι που οργάνωθηκε από τον ποιμένα μετά την ανεύρεση του χαμένου προβάτου (εικ. 6). Στην ευαγγελική αφήγηση (Λουκ. ΙΕ', 3-10) δεν αναφέρεται κάποια γυναίκα που περιποιήθηκε τους προσκεκλημένους. Έτσι, και στην περίπτωση αυτή, η παρουσία της αποτελεί προφανώς προσθήκη του καλλιτέχνη (ή αυτού που φιλοτέχνησε το πρότυπό του), η οποία βασίστηκε στην εμπειρία της καθημερινότητας.

Στο κατώτερο τμήμα της προαναφερθείσας μικρογραφίας του κώδικα Vat. gr. 749 (εικ. 3) εικονίζεται επίσης ένας δούλος να μαγειρεύει<sup>24</sup>. Καθαυτές απεικονίσεις γυναικών που μαγειρεύουν δεν έχουν διασωθεί από τη βυζαντινή τέχνη. Δύο παραστάσεις όμως που εντάσσονται στη μικρογραφία που κοσμεί το φ. 47r του κώδικα Z 139 της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας με τα *Κυνηγητικά* του Ψευδο-Οπριανού (περί



5. Η Ευλόγηση του Ιακώβ από τον Ισαάκ, Μονρεάλε, Μητρόπολη (από: E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale, Palermo 1960, πίν. 44*).



6. Η παραβολή του Απολωλός Προβάτου, Φλωρεντία, Biblioteca Medicea Laurenziana, κώδ. Plut. VI 23, fol. 141r (φωτογραφία: Φλωρεντία, Biblioteca Medicea Laurenziana).



7. Η Μήδεια (αριστερά) και οι κόρες του Πελίας (δεξιά) μαγειρεύουν, Βενετία, Biblioteca Marciana, κώδ. Z 139, fol. 47r (από: I. Spatharakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus graecus Z 139, Leiden 2004, εικ. 99*).

το 1060) θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως εικαστικές μαρτυρίες του θέματος (εικ. 7)<sup>25</sup>. Στην πρώτη (αριστερά) εικονίζεται η Μήδεια να ανακατεύει έναν τεμαχισμένο κριό σε χύτρα τοποθετημένη επάνω σε πυροστάτη. Στη μακάβρια δεύτερη παράσταση οι κόρες του Πελίας κάνουν το ίδιο με τον πατέρα τους, ελπίζοντας μάταια (σύμφωνα με την κακόβουλη συμβουλή της Μήδειας) να του ξαναδώσουν τη νεότητά. Όπως παρατηρεί ο Ι. Σπαθαράκης<sup>26</sup>, η βυζαντινή ενδυμασία των μορφών δεν οδηγεί υποχρεωτικά στο συμπέρασμα ότι οι παραστάσεις αποτελούν προθήκη του βυζαντινού μικρογράφου στην αντιγραφή ενός προτύπου της κλασικής αρχαιότητας. Άσχετα πάντως από αυτό, στη μικρογραφία εικονίζονται γυναικείες μορφές με βυζαντινά ενδύματα να μαγειρεύουν, και έτσι –πέρα από το μυθολογικό τους υπόβαθρο ή την καταγωγή τους από κάποιο αρχαιοελληνικό πρότυπο<sup>27</sup>– παρέχουν εικαστική μαρτυρία για τη συγκεκριμένη οικιακή εργασία των βυζαντινών γυναικών.

Στο πλαίσιο της ενασχόλησης με τη μαγειρική εντάσσεται επίσης το ζύμωμα του ψωμού. Ως έμμεση εικαστική αναφορά στο θέμα θα μπορούσε να θεωρηθεί η μοναδική (από εικονογραφική άποψη) για την τέχνη της πρώτης χιλιετίας ψηφιδωτή σύνθεση με τη Φιλοξενία του Αβραάμ στο ναό της S. Maria Maggiore στη Ρώμη (432-440)<sup>28</sup>. Σε αυτήν εικονίζεται η Σάρα πίσω από ορθογώνιο τραπέζι, επάνω στο οποίο βρίσκονται ήδη ζυμωμένα τρία μικρά ψωμά (:), οι «έγχευφίες»<sup>29</sup> του βιβλικού κειμένου (εικ. 8). Αντιθέτως, άμεση είναι η μαρτυρία που παρέχουν για το ζύμωμα δύο παραστάσεις που απαντούν στον προαναφερθέντα κώδικα της Φλωρεντίας και εικονογραφούν την παραβολή της Ζύμης. Στην πολύ φθαρμένη πρώτη (φ. 27r), που κοσμεί το αντίστοιχο εδάφιο στο κείμενο του Ματθαίου (ΙΓ', 33), η μορφή στέκεται πίσω από ορθογώνιο τραπέζι, επάνω στο οποίο έχει τοποθετηθεί μια σκάφη<sup>30</sup>. Σε



8. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, Ρώμη, S. Maria Maggiore (από: C. Ceccheli, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Τορίνο 1956, πίν. XV).



9. Η παραβολή του Κόκκων Σινάπεως (αριστερά) και της Ζύμης (δεξιά), Φλωρεντία, Biblioteca Medicea Laurenziana, κώδ. Plut. VI 23, fol. 137v (φωτογραφία: Φλωρεντία, Biblioteca Medicea Laurenziana).

αυτή με την οποία εικονογραφείται στο φ. 137v το κείμενο του Λουκά (ΙΓ', 20-21), η γυναίκα χρησιμοποιεί για το ζύμμα στρογγυλή λεκάνη που βρίσκεται επάνω σε ξύλινη κατασκευή (εικ. 9, δεξιά)<sup>31</sup>.

Στις οικιακές εργασίες, με τις οποίες ήταν επιφορτισμένες οι γυναίκες, ανήκει επίσης το καθάρισμα και ο καλλωπισμός του σπιτιού. Στη μικρογραφία που εικονογραφεί στο φ. 171v την παραβολή της Χαμένης Δραχμής (Λουκ. ΙΕ', 8-10) στο συγγενές με τον κώδικα Par. gr. 74 γεωργιανό ευαγγέλιο Δζπιύι ΙΙ (Τιφλίδα, Ινστιτούτο Χειρογράφων, κώδ. Η 1667, τέλη 12ου αιώνα) εικονίζεται μια γυναίκα όρθια να κρατά στο δεξί χέρι ένα σάρωθρο, ενώ με το αριστερό δείχνει –σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση– το νόμισμα που βρήκε στις γειτόνισσές της (εικ. 10)<sup>32</sup>. Η παράσταση του γεωργιανού κώδικα παραπέμπει μεν σε μια καθημερινή πραγματικότητα, το σάρωμα της οικίας, αποτελεί όμως έμμεση μαρτυρία του θέματος<sup>33</sup>, καθώς η γυναίκα υψώνει το μεγάλο σάρωθρο, αφού έχει πλέον βρει τη δραχμή. Αντιθέτως, άμεση είναι μια άλλη μαρτυρία που προέρχεται επίσης από τη βυζαντινή περιφέρεια: πρόκειται για τη μικρογραφία που εικονογραφεί το ίδιο κείμενο στο φ. 205v του αρμενικού ευαγγελίου του Awag (Erevan, Matenadaran, κώδ. 212, 1337)<sup>34</sup>. Στην παράσταση αυτή η γυναίκα, κρατώντας μικρό σάρωθρο, εικονίζεται γονατιστή, καθώς ακόμη σαρώνει την οικία ψάχνοντας για το χαμένο νόμισμα (εικ. 11).

Ως έμμεσες απεικονίσεις καλλωπισμού της οικίας θα μπορούσαν να θεωρηθούν οι αναφερθείσες μικρογραφίες, στις οποίες εικονίζονται γυναίκες να γνέθουν, να υφαίνουν ή να κεντούν<sup>35</sup>, καθώς πολλά από τα σωζόμενα βυζαντινά υφάσματα είναι γνωστό ότι είχαν χρησιμοποιηθεί ως βήλα ή για τη διακόσμηση τοίχων. Μία άμεση απεικόνιση του θέματος απαντά στην αναφερθείσα μικρογραφία που κοσμεί το φ. 9v του κώδικα Par. gr. 135, με την οποία εικονογραφείται η Εορτή των παιδιών του Ιώβ (εικ. 4)<sup>36</sup>. Στο βάθος της παράστασης εικονίζεται στα δεξιά μια γυναικεία μορφή που κρατάει ένα βήλο, προετοιμάζοντας έτσι το χώρο της εορτής.

Στο Α' Βιβλίο των Βασιλειών (ΙΘ', 11-12) αναφέρεται η Φυγή του Δαβίδ από την οικία του εξαιτίας της καταδίωξής του από τον Σαούλ. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικαστική απόδοση του θέματος στο φ. 107v του κώδικα Par. gr. 923 του 9ου αιώνα (εικ. 12)<sup>37</sup>, καθώς και στη μία στενή πλευρά ενός κιβωτιδίου από ελεφαντοστό που φυλάσσεται στο Palazzo di Venezia στη Ρώμη και χρονολογείται στο β' μισό του 9ου αιώνα (εικ. 13)<sup>38</sup>. Στις δύο παραστάσεις εικονίζεται η Μελχόλ, σύζυγος του προφήτη, να τον φυγαδεύει από ένα παράθυρο, κατεβάζοντάς τον με ένα καλάθι που κρέμεται από σχοινί. Στο βιβλικό κείμενο αναφέρεται απλώς «κατάγει η Μελχόλ τόν Δαβίδ διά τής θυρίδος», χωρίς να γίνεται λόγος για τον τρόπο. Η επιλογή της συγκεκριμένης παράστασης οφείλεται βέβαια στις ιδιαίτερες συνθήκες της διαφυγής του προφήτη λόγω του κινδύνου που απειλούσε τη ζωή του. Αν όμως αφαιρεθεί από τη σκηνή η μορφή του Δαβίδ, η γυναίκα που κατεβάζει ή ανεβάζει ένα καλάθι από παράθυρο παραπέμπει σε μια πρακτική μεταφοράς των αγαθών στο σπίτι, η οποία ακόμη και σήμερα είναι σε χρήση σε κάποια μέρη της Ελλάδας. Έτσι, πίσω από μια παράσταση με βιβλικό περιεχόμενο, διαφαίνεται μια εικόνα από το βίο της γυναίκας, η οποία ήταν επίσης επιφορτισμένη με την αγορά των καθημερινών αγαθών. Στις γραπτές πηγές αναφέρεται ότι οι βυζαντινές γυναίκες της ανώτερης τάξης απέφευγαν να πηγαίνουν στην αγορά<sup>39</sup> και αγόραζαν τα διάφορα είδη από πλανόδιους πωλητές που περνούσαν από το δρόμο του σπιτιού τους<sup>40</sup>. Η χρήση κατά συνέπεια



10. Η παραβολή της Χαμένης Δραχμής, Τιφλίδα, Ινστιτούτο Χειρογράφων, κώδ. Η 1667, fol. 171v (φωτογραφία: Τιφλίδα, Ινστιτούτο Χειρογράφων).



11. Η παραβολή της Χαμένης Δραχμής, Erevan, Matenadaran, κώδ. 212, fol. 205v (φωτογραφία: Erevan, Matenadaran).



12. Η Φυγή του Δαβίδ, Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France, κώδ. gr. 923, fol. 107v (φωτογραφία: Παρίσι, Bibliothèque Nationale de France).

του καλαθιού για τη μεταφορά των αγαθών από το δρόμο στην οικία, ιδίως αν αυτή ήταν πολυώροφη, πρέπει να ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη.

Παρά τη σιγή των πηγών σχετικά με το θέμα, είναι κοινώς αποδεκτό<sup>41</sup> ότι η ενασχόληση με τον κήπο, ο οποίος βρισκόταν στα όρια του σπιτιού, ήταν επίσης αρμοδιότητα της γυναίκας. Η άποψη αυτή επιβεβαιώνεται από την παράσταση με την οποία αποδίδεται εικαστικά η παραβολή του Κόκκου Σινάπεως στο φ. 137v του προαναφερθέντα κώδικα της Φλωρεντίας<sup>42</sup> (εικ. 9, αριστερά). Η φράση του Χριστού «όμοια ἐστὶ [ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ] κόκκῳ σινάπεως, ὃν λαβὼν ἄνθρωπος ἔβαλεν εἰς κῆπον ἑαυτοῦ» εικονογραφήθηκε στο ευαγγέλιο του Λουκά (ΙΓ', 18-19) με την απεικόνιση μιας γυναικείας μορφής, η οποία σκύβει στο έδαφος και φυτεύει το σπόρο. Δεν φέρει κάλυμμα στην κεφαλή και το φύλο της προσδιορίζεται από τη μακριά κόμη, εικονογραφικό στοιχείο που χαρακτηρίζει και άλλες (αναμφισβήτητα γυναικείες) μορφές που εικονίζονται με ακάλυπτη κεφαλή στο ίδιο χειρόγραφο. Η αντικατάσταση της αντρικής μορφής που αναφέρεται στην ευαγγελική αφήγηση με μια γυναικεία παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς καταδεικνύει ότι στη συνείδηση του καλλιτέχνη που φιλοτέχνησε τη μικρογραφία η ενασχόληση με τον κήπο ήταν συνυφασμένη με τις εργασίες της γυναίκας. Δημιούργησε έτσι (ή αντέγραψε) μια παράσταση που δεν απέδιδε με ακρίβεια το εικονογραφούμενο κείμενο, εναρμονιζόταν όμως απόλυτα με την καθημερινή πραγματικότητα.



13. Η Φυγή του Δαβίδ, κιβωτίδιο από ελεφαντοστό, Ρώμη, Palazzo di Venezia (από: A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. - XIII. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1979, πίν. LXXI.e).



14. Μεταφορά αγαθών, οστέινο πλακίδιο, Harvard University, Arthur M. Sacler Museum (από: *Byzantine Women and their World*, Cambridge Mass. - New Haven - Λονδίνο 2003, αρ. 85).

Μια τελευταία παράσταση, η οποία θα μπορούσε επίσης να συσχετιστεί με την ενασχόληση της γυναίκας με τον κήπο, απαντά σε οστέινο πλακίδιο (Harvard University, Arthur M. Sacler Museum), το οποίο προέρχεται πιθανόν από την Αίγυπτο και έχει τοποθετηθεί χρονολογικά περίπου μεταξύ 400 και 640 (εικ. 14)<sup>43</sup>. Στο πλακίδιο εικονίζεται μια γυναικεία μορφή, η οποία μεταφέρει κάποια δύσκολα στην ταύτισή τους προϊόντα (φρούτα;) σε ένα καλάθι. Παρά το ότι πρόκειται πιθανότατα για μια αλληγορική παράσταση αφθονίας<sup>44</sup>, η εικαστική απόδοση μιας γυναίκας που μεταφέρει αγαθά σε ένα καλάθι παραπέμπει αναμφισβήτητα στην πραγματικότητα της πράξης. Τόσο το συμβολικό περιεχόμενο της σύνθεσης όσο και το ότι το πλακίδιο κοσμούσε μάλλον κάποιο οικιακό επίπλο, καθιστά πιθανότερη την άποψη ότι η μεταφορά αυτή γίνεται από τον κήπο στο σπίτι. Δεν αποκλείεται ωστόσο να πρόκειται για μεταφορά αγαθών από τον κήπο στην αγορά ή και το αντίστροφο.

Η αξία των παραστάσεων που εξετάστηκαν έγκειται κατά κύριο λόγο στο ότι παρέχουν επιπλέον μαρτυρίες για την καθημερινή ζωή των απλών γυναικών του Βυζαντίου. Μέσα από τα θέματά τους προβάλλει ζωντανή η εικόνα της γυναίκας που φροντίζει την ένδυση και τη διατροφή της οικογένειας, την καθαριότητα και τον κλωπιισμό της οικίας. Έτσι γίνεται πληρέστερη η κατανόηση του ρόλου και της προσφοράς της. Οι εικαστικές αυτές μαρτυρίες πρέπει όμως να αντιμετωπιστούν με προσοχή, καθώς είναι δύσκολο να διακριθούν τα στοιχεία που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα από εκείνα που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως εικονογραφικό τόπο. Η αναζήτηση όμως μιας τέτοιας διάκρισης θα ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια της παρούσας εργασίας.

## Σημειώσεις

1. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η φράση στο *Βίο του οσίου Φιλαρέτου* (Μ.-Η. Fourmy – Μ. Leroy, “La Vie de S. Philarète”, *Byz* 9 (1934), 139.31): «αἱ θυγατέρες ἡμῶν οὐδέποτε ἐξήλθοσαν ἐκ τοῦ κουβουκλίου αὐτῶν». Η σύγχρονη έρευνα θεωρεί ότι, καθώς πρόκειται για μελλοντική αυτοκράτειρα, η θάλαμυσση είναι επιβεβλημένη, και κατά συνέπεια είναι πιθανόν να αποτελεί φιλολογικό τόπο. Βλ. Κ. Νικολάου, *Η γυναίκα στη μέση βυζαντινή εποχή. Κοινωνικά πρότυπα και καθημερινός βίος στα αγιολογικά κείμενα*, Αθήνα 2005, σελ. 48-49.
2. Τα μεθοδολογικά προβλήματα που παρουσιάζει μια τέτοια έρευνα είναι πολλά και έχουν προ πολλού επισημανθεί. Βλ. Α. Kazhdan, “Women at home”, *DOP* 52 (1998), 1 κ.ε. (με παλαιότερη βιβλιογραφία), Νικολάου, *Η γυναίκα*, ό.π., σελ. 17.
3. Ι. Καλαβρέζου, «Εικόνες γυναικών στο Βυζάντιο», στο Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή (επιστ. επιμ.), *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, σελ. 240-249, “Women in the visual record of Byzantium”, στο Ι. Kalavrezou (επιστ. επιμ.), *Byzantine Women and their World*, κατάλογος έκθεσης, Cambridge Mass. - New Haven - Λονδίνο 2003, σελ. 13-21 (με παλαιότερη βιβλιογραφία).
4. Για το θέμα βλ. Ε. Μαργάρου, *Τίτλοι και επαγγελματικά ονόματα γυναικών στο Βυζάντιο. Συμβολή στη μελέτη για τη θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία*, Θεσσαλονίκη 2000, σποραδικά (με παλαιότερη βιβλιογραφία), Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, «Η συμμετοχή της γυναίκας στην οικονομία κατά τον ύστερο Μεσαίωνα (Η περίπτωση της Σερβίδας κλώστριας)», *Εἰσαγωγικά* 5 (2001-2003), 147-174 (ευχαριστώ την καθηγήτρια κ. Αγγελική Κωνσταντακοπούλου, η οποία έθεσε υπόψη μου το άρθρο), Μ. Fulghum Heintz, “The art and craft of earning a living”, στο *Byzantine Women*, ό.π., σελ. 139-144.
5. Η βασική αλλαγή που παρατηρείται κυρίως από τη μέση βυζαντινή εποχή σχετίζεται πρωτίτως με την έξοδό τους από το σπίτι και τη συμβολή τους στην οικονομία, όχι όμως και με τις καθη-

μυθικές οικιακές εργασίες. Για την αλλαγή αυτή βλ. Α. Laiou, "The role of women in Byzantine society", *JOB* 31/1 (1981), 249 κ.ε., Kazhdan, "Women at home", ό.π., 2 κ.ε. (με παλαιότερη βιβλιογραφία), Νικολάου, *Η γυναίκα*, ό.π., σελ. 216 κ.ε.

6. Kazhdan, ό.π., 2-8 (με παράθεση των πηγών). Πρβλ. Νικολάου, ό.π., σελ. 48, 216 (με παλαιότερη βιβλιογραφία).

7. Νικολάου, ό.π., σελ. 218-219.

8. O. Mazal, *Kommentar zur Wiener Genesis*, Frankfurt - Main 1983, σελ. 73, 92 (με παλαιότερη βιβλιογραφία), B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussagenintention*, Wiesbaden 2003, σελ. 155-160, εις. 31.

9. Για παραδείγματα, G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Παρίσι 1916, σελ. 67 κ.ε., G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, τόμ. 1, Gütersloh 1966, σελ. 44 κ.ε.

10. P. Huber, *Hiob. Daudler oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch von Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*, Düsseldorf 1986, σελ. 232, εις. 224, Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Μικρογραφίες των βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, Αθήνα - Ιεροσόλυμα 2002, σελ. 78, 90, εις. 40 (με παλαιότερη βιβλιογραφία). Για τη χρονολόγηση του κώδικα και τη σύνθεσή του με τον Θεόδορο Μετοχίτη βλ. επίσης Β.Λ. Fonkič, "O biblioteke Hori i pri Feodore Metohite", *VizVrem* 54 (1993), 39-42. Τα ίδια θέματα απαντούν και στις μικρογραφίες που κοσμούν το αντίστοιχο χωρίο στους κώδικες Par. gr. 134 (φ. 184v) και Vat. gr. 1231 (φ. 410r), οι οποίοι τοποθετούνται χρονολογικά στον 13ο αιώνα. Βλ. Huber, *Hiob*, ό.π., σελ. 232, εις. 223, 225.

11. T. Velmans, "Le Parisinus grecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues", *CahArch* 17 (1967) (= T. Velmans, *Byzance, les slaves et l'Occident: Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Λονδίνο 2001), σελ. 214, 226, εις. 23. Για τον κώδικα και τη χρονολόγησή του βλ. επίσης Huber, *Hiob*, ό.π., σελ. 251, H. Evans (επιστ. επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη 2004, αρ. 33, σελ. 63 (Ch. Förstel), P. Ετζέογλου, «Εγγράφη εν τω Μυζιθρά». Βιβλιογραφικές δραστηριότητες στον Μυστρά κατά τον 13ο και 14ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 189-190.

12. Μπροστά από σχηματοποιημένο οικοδόμημα τοποθετούνται οι δύο μορφές και στην παράσταση του κώδικα Vat. gr. 1231, ενώ στον Par. gr. 134 ένα κτήριο εικονίζεται μόνο πίσω από τη γυναίκα που γνέθει. Βλ. σημ. 10.

13. Velmans, ό.π., σελ. 227.

14. Για παραστάσεις γευμάτων στη βυζαντινή τέχνη βλ. Ι. Anagnostakis - T. Papamastorakis, "...and radishes for appetizers: on banquet, radishes, and wine", στο Δ. Παπανικόλα-Μπακιρτζή (επιστ. επιμ.), *Βυζαντινών διατροφή και μαγειρεία*, Αθήνα 2005, σελ. 147-172 (με παλαιότερη βιβλιογραφία), Α. Semoglou, "Le banquet parabolique dans l'iconographie tardive et post-byzantine. Forme et contenu", στο *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The Second Half of the 15th - Beginning of the 16th Century. 500 Years of the Mural Paintings of the Cathedral of Nativity of the Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Μόσχα 2005, σελ. 302-311.

15. Huber, *Hiob*, ό.π., σελ. 101, εις. 61 (με παλαιότερη βιβλιογραφία), M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe: Patmo, Monastero di San Giovanni Evangelista, cod. 171, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. gr. 749, Sinai, Monastero di Santa Caterina, cod. 3, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. gr. 538*, Φλωρεντία 2004, σελ. 44, εις. 3,1. Για τον κώδικα και τη χρονολόγησή του βλ. επίσης G. Cavallo, "La cultura italo-greca nella produzione libraria", στο G. Cavallo κ.ά., *I bizantini in Italia*, Μιλάνο 1982, σελ. 507, I. Oretskaja, "A stylistic tendency in ninth-century art of the Byzantine world. An example of miniatures in three Greek illuminated manuscripts: the Book of Job (Biblioteca Apostolica Vaticana, gr. 749), the Homilies of Gregory of Nazianzus (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf) and the Sacra Parallela (Bibliothèque Nationale de France, gr. 923)", *Zograf* 29 (2002-2003), 6.

16. Καθώς τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά δεν βοηθούν, ασφαλή κριτήρια για τον προσδιορισμό του φύλου των εν λόγω μορφών αποτελούν τα ενδύματα και το κόσμημα της κόμης που φέρουν όλες ανεξαιρέτως οι γυναίκες συνδαιτυμόνες. Παρόμοιο κόσμημα φέρει η θεοτραπιδά στο δεξί άκρο του καλύτερου τμήματος της παράστασης και η δεύτερη από δεξιά στο ανώτερο τμήμα της. Οι ποδήρεις, τέλος, χιτώνες με τις μακριές χειρίδες επιτρέπουν την ταύτιση των υπόλοιπων μορφών ως θεοτραπιδών, εφόσον οι θεοράπτοντες φορούν κοντούς χιτώνες με κοντές χειρίδες.

17. Velmans, ό.π., σελ. 226, 230, εις. 21.

18. Ο.π., σελ. 227. Πρβλ. Ετζέογλου, «Εγγράφη εν τω Μυζιθρά», ό.π., σελ. 189.

19. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, σελ. 45, πίν. 35b, E. Borsook, *Messages in Mosaic: The Royal Programmes of Norman Sicily*, Οξφόρδη 1990, σελ. 32, πίν. 35.

20. Demus, ό.π., σελ. 122, πίν. 107, E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Παύλομο 1960, πίν. 44, Borsook, ό.π., σελ. 62, πίν. 88-89, A. Gilendo, *Byzantinisches Sizilien und Süditalien*, Άγρια Πετρούπολη 2006, σελ. 256.

21. Η μορφή μετρείται να ταυτιστεί με ασφάλεια από την επιγραφή που υπομνηματίζει τη σύνθεση στο Παύλομο.

22. Σε απεικονίσεις του ίδιου θέματος που προέρχονται από εικονογραφημένες Οκτατεύχους, η Ρεβέκκα εικονίζεται να παρακολουθεί, απομονωμένη κατά κανόνα από τις γειτονικές μορφές της παράστασης, χωρίς να συμμετέχει στο σεβήρισμα του Ισαάκ. Βλ. K. Weitzmann - M. Bernabò, *The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint. II. Octateuch*, Princeton 1999, I, σελ. 98-99, II, πίν. 371c-374c.

23. T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne: Florence, Laur. VI 23*, Παρίσι 1971, σελ. 45, εις. 240, A.G. Mantas, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst (5.-15. Jh)*, Leiden 2010, σελ. 250, εις. 161.

24. Βλ. σημ. 15.

25. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1970, σελ. 88, εις. 72, I. Spatarakis, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus graecus Z 139*, Leiden 2004, σελ. 136-138, εις. 99 (με παλαιότερη βιβλιογραφία για το χειρόγραφο). Η Αναγνωστάκης, «Τροφικές δηλητηριώδεις στο Βυζάντιο. Διατροφικές αντιλήψεις και συμπεριφορές (6ος-11ος αι.)», στο Παπανικόλα-Μπακιρτζή, *Βυζαντινών διατροφή*, ό.π., εις. 10.

26. Spatarakis, *Cynegetica*, ό.π., σελ. 136-137.

27. Την καταγωγή αυτή τείνει να αρνηθεί ο Σταθαράκης (ό.π., σελ. 138). Αντιθέτως, ο K. Weitzmann (*Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1971, σελ. 134) έχει υποστηρίξει ότι οι εξεταζόμενες παραστάσεις παράγονται από κάποιο εικονογραφημένο χειρόγραφο με τη χαμένη σήμερα τραγωδία *Πελιάδες* του Ευριπίδη.

28. C. Ceccheli, *I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore*, Τορίνο 1956, σελ. 106-109, πίν. XV, H. Karpp, *Die frühchristlichen und mittelalterlichen Mosaiken in Santa Maria Maggiore zu Rom*, Baden-Baden 1966, πίν. 32, 35, B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, σελ. 56-61, εις. 40,1, J.G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*, Βόννη 1976, σελ. 48 κ.ε., A. Nestori - F. Bisconti, *I mosaici paleocristiani di Santa Maria Maggiore negli acquedelli della collezione Wilpert*, Βατικανό 2000, πίν. X.

29. Για την προβληματική σημασία του όρου βλ. Φ. Κουκουλές, «Ονόματα και είδη άρτων κατά τους βυζαντινούς χρόνους», *ΕΕΒΣ* 5 (1928), 47, X. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Ο Χριστός στην Ενσάρκωση και στο Πάθος*, Αθήνα 2003, σελ. 110.

30. Velmans, *Le Tétraévangile*, ό.π., σελ. 26, εις. 52, Mantas, ό.π., σελ. 56, εις. 28.

31. Velmans, ό.π., σελ. 44, εις. 233, Mantas, ό.π., σελ. 56, εις. 29.

32. Mantas, ό.π., σελ. 257 κ.ε., εις. 170. Για το χειρόγραφο και τη σχέση του με τον κώδικα Par. gr. 74 βλ. Millet, *Recherches*, ό.π., σελ. 588, Š. Amiranašvili, *Gruzinskaja Miniatura*, Μόσχα 1966, σελ. 23-24, H. Machavariani, *Georgian Manuscripts*, Tbilisi 1970, σελ. 41, G. Alibegaschvili, "L'art de la miniature géorgienne des XIe - début XIIIe siècles", *Atti del Primo Simposio Internazionale sull'arte Georgiana*, Bergamo 1974, Μιλάνο 1977, σελ. 27, 28-29, E. Matschavariani, "Die Rolle des Schreibers in den illuminierten georgischen Handschriften des Mittelalters", *JÖB* 42 (1992), 230, A. Džurova, *La miniatura bizantina. I manoscritti miniate e loro diffusione*, Μιλάνο 2002, σελ. 174, A.G. Mantas, «Άνθρωπος εν τμή ων ου συνήκε. Zu zwei Miniaturen des 48. Psalms», *ΔΧΑΕ* 26 (2005), 322 και σημ. 22.

33. Δεν αναφέρονται στο σημείο αυτό οι αντίστοιχες μικρογραφίες του κώδικα Par. gr. 74 (φ. 142v, μέσα 11ου αι.) και του ευαγγελίου του Τσάρου Ιβάν Αλεξάνδρου (Λονδίνο, British Library, κώδ. Add. 39.627, φ. 184v, 1356), καθώς το φωτοστέφανο που φέρει σε αυτές η μορφή με το σάωθρο επιβάλλει τη συμβολική ανάγνωσή τους. Για τις παραστάσεις αυτές βλ. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit grec 74 de la Bibliothèque Nationale*, Παρίσι 1908, πίν. 124, B. Filow, *Les miniatures de l'évangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Σόφια 1934, σελ. 49, πίν. 88.1, πρβλ. K. Wessel, "Gleichnisse Christi", *RbK* 2 (1971), στ. 861-862, Mantas, *Die Ikonographie*, ό.π., σελ. 257 κ.ε., εις. 169, 173.

34. Mantas, ό.π., σελ. 257, εικ. 171. Για το χειρόγραφο βλ. G. Akopian – I. Drampian – E. Korkhmazian, *La miniature arménienne XIIIe-XIVe siècles. Collection du Maténadaran, Erévan, Λένινγκραντ 1984, αρ. 18, J. Durand κ.ά. (επιστ. επιμ.), Armenia Sacra. Mémoire chrétienne des Arméniens, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι 2007, αρ. 125, σελ. 289 (T. Mathews, με παλαιότερη βιβλιογραφία). Όμοια είναι και η παράσταση που κοσμεί το ίδιο κείμενο στο φ. 427ν της Βίβλου Matenadaran 6230 και φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1356 και 1358, Mantas, ό.π., σελ. 257, εικ. 172. Για τον κώδικα βλ. G. Akopian – I. Drampian – E. Korkhmazian, ό.π., αρ. 14.*

35. Βλ. παραπάνω, σημ. 10.

36. Βλ. σημ. 11.

37. K. Weitzmann, *The Miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923*, Princeton 1979, σελ. 80, πίν. XXXIII.122. Για τη χρονολόγηση του χειρογράφου βλ. επίσης J. Osborne, "A note on the date of the Sacra Parallela (Parsinus Graecus 923)", *Byz 51* (1981), 316-317, Oretskaja, "A stylistic tendency", ό.π., σελ. 6.

38. A. Goldschmidt – K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.- XIII. Jahrhunderts*, I, Βερολίνο <sup>2</sup>1979, σελ. 64, πίν. LXXIe. Για το κιβωτίδιο και τη χρονολόγηση του βλ. επίσης A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, σελ. 201, 277, σημ. 60 (με παλαιότερη βιβλιογραφία και άλλες απόψεις), J. Ott, *Krone und Krönung. Die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz 1988, σελ. 101-102, 182, A.G. Mantas, "Die Schilderhebung in Byzanz - Historische und ikonographische Bemerkungen", *Byzantiná 21* (2000), 566-567.

39. Νικολάου, *Η γυναίκα*, ό.π., σελ. 216, 218.

40. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. Β' 2, Αθήνα 1948, σελ. 171. Το απόσπασμα από τα *Πτωχοπροδρομικά* που παρατίθεται από τον ερευνητή δεν επιτρέπει να γίνει κατανοητό αν ο πλανόδιος πωλητής καλεί τις γυναίκες να δουν τα εμπορεύματά του από κοντά ή από το παράθυρο, καθώς το σήμα προκύπτω του κειμένου μπορεί να σημαίνει είτε «κύπτω προς τὰ ἔξω, ώστε νὰ βλέπω» είτε «κύπτω ἐνώπιόν τινος». Βλ. H. Liddell – R. Scott κ.ά., *Μέγα Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσης*, τόμ. 3, σελ. 711.

41. Α. Λαΐου, «Αγροτική ζωή και οικονομία», στο Παπανικόλα-Μπακιριτζή, *Καθημερινή ζωή*, ό.π., σελ. 55, της ίδιας, "Women in the history of Byzantium", *Byzantine Women*, ό.π., σελ. 31, Fulghum Heintz, "The art and craft", ό.π., σελ. 140.

42. N.V. Pokrovskij, *Evangelie v pamjatnikach ikonografii preimuščetsvenno vizantijskich i russkich*, Αγία Πετρούπολη 1892 (Μόσχα 2001), σελ. 301, Velmans, *Le Tétraévangile*, ό.π., σελ. 44, εικ. 233, Mantas, *Die Ikonographie*, ό.π., σελ. 50-51, εικ. 29.

43. *Byzantine Women*, ό.π., αρ. 85, σελ. 168-170 (J. L. Heuser).

44. Ό.π., σελ. 168. Σύμφωνα με τη συγγραφέα του λήμματος (σελ. 170, σημ. 3) δεν πρόκειται για διονυσιακή σιγή, καθώς τα μεταφερόμενα στο καλάθι προϊόντα δεν μπορούν λόγω μεγέθους να ταυτιστούν με σταφύλια.

## Δραστηριότητες, καλλωπισμός και ενδυμασία της γυναίκας στον παλαιοχριστιανικό κόσμο

### Ευτέρπη Μαρκή, Ευαγγελία Αγγέλκου, Μαρία Χειμωνοπούλου

Μολοντί η γυναίκα<sup>1</sup> εξακολούθησε και στα παλαιοχριστιανικά χρόνια να ζει περιορισμένη στο σπίτι με κύρια απασχόληση την ανατροφή των παιδιών και τη φροντίδα της οικογένειας, οι πηγές και τα ανασκαφικά ευρήματα προσφέρουν αρκετά στοιχεία που επιβεβαιώνουν την ανάληψη πρωτοβουλιών εκ μέρους των γυναικών σε θέματα αυτοδιαχείρισης της περιουσίας και επαγγελματικής δραστηριότητας<sup>2</sup>. Διάφορες αιτίες και περιστάσεις, όπως η χηρεία, η έλλειψη άρρενα απογόνου, η ανάγκη προσφοράς βοήθειας στον σύζυγο ή τον πατέρα, αλλά και η προσωπικότητα και ικανότητα κάποιων γυναικών οδήγησαν στην υπέρβαση των κοινωνικών περιορισμών και στην ανάδειξη της γυναίκας σε θέση κοινωνικού ευεργέτη ή δυναμικού επαγγελματία<sup>3</sup>. Στην κατηγορία των ευεργετών κατατάσσεται η γνωστή από επιστολή του αγίου Ιερωνύμου δέσποινα Φαμπιόλα, που ανέλαβε την πρωτοβουλία να μετατρέψει την εξοχική της έπαυλη σε νοσοκομείο<sup>4</sup> στο τέλος του 4ου αιώνα (περίπου το 380).

Την παρουσία γυναικείας επιχειρηματικότητας τον 4ο και 5ο αιώνα βεβαιώνουν δύο αττικά εργαστήρια λυχών, εκείνα της Χιόνης (εικ. 1) και της Σωτηρίας (εικ. 2), όπως φαίνεται από τις σωζόμενες στη βάση τους επιγραφές. Η διάρκεια παραγωγής του εργαστηρίου της Χιόνης<sup>5</sup>, που κατασκεύαζε αμυγδαλόσχημα λυχνάρια με ανάγλυφο ψαροκόκαλο και χριστόγραμμα στο δίσκο, εκτείνεται από το β' μισό του 4ου μέχρι και το α' μισό του 5ου αιώνα, και της Σωτηρίας<sup>6</sup>, που κατασκεύαζε τα γνωστά λυχνάρια με το σταυρό στο δίσκο, στο α' μισό του 5ου αιώνα.

Μας διαφεύγουν ή δεν είναι γνωστές άλλες μαρτυρίες για τη γυναικεία επιχειρηματικότητα, με εξαίρεση τις αναφορές των πηγών για γυναίκες κογχίστριες (πορφυροβάφους), που ασχολούνταν με τη βαφή των πορφυρών υφασμάτων, τροφείς (παράμανες) (εικ. 3), οι οποίες – βάσει ενός συμβολαίου που σώθηκε σε αιγυπτια-



1



2

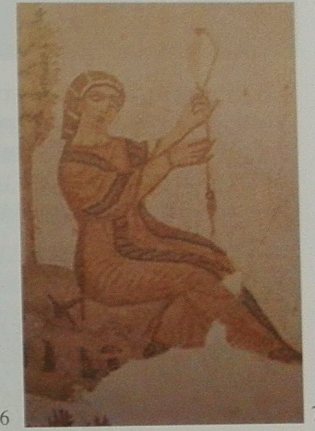
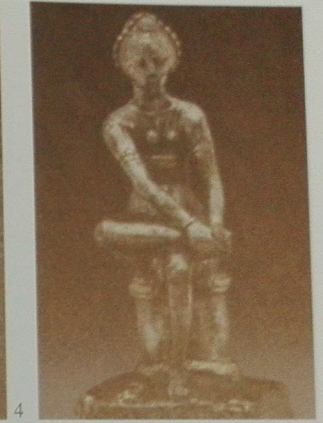
1. Λυχνάρι του εργαστηρίου της Χιόνης, β' μισό 4ου - α' μισό 5ου αι. (από: A. Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in Late Antiquity*, Ελσίνκι 1996, πίν. 6, αρ. 75, σελ. 144).

2. Λυχνάρι του εργαστηρίου της Σωτηρίας, α' μισό 5ου αι. (από: Karivieri, ό.π., πίν. 8, αρ. 88, σελ. 136).



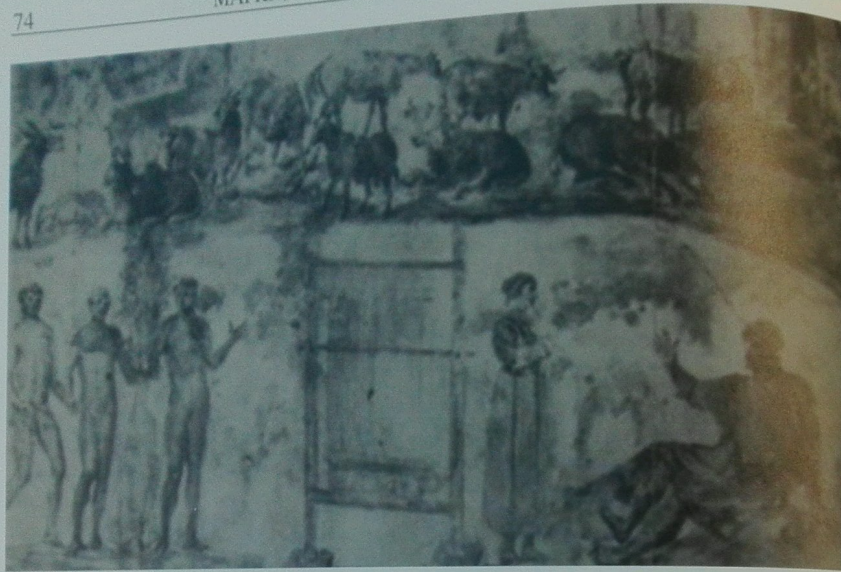


3. Ο Ιωσήφ και η γυναίκα του Ποτιφάρ, Γένεση της Βιέννης, 6ος αι. Επάνω δεξιά εικονίζεται τροφός με κουδουνίστρα. Δίπλα της, γυναίκα που γνέθει, και στην κάτω ζώνη τροφός με βρέφος στην αγκαλιά και γυναίκες που γνέθουν (από: K. Weitzmann, *Manuscripts gréco-romains et paléochrétiens*, μτφρ. από τα αγγλικά Michel Courtois, DDR 1977, εικ. 26, σελ. 83).



Στη δεξιά σελίδα:

- 4. Επιτύμβιο ανάγλυφο της μαίας Σκριβονίας, 2ος αι. μ.Χ. (από: A. Krug, *Αρχαία Ιατρική. Επιστημονική και θρησκευτική ιατρική στην αρχαιότητα*, μτφρ. Ε. Μανακίδου - Θ. Σαρτζής, Αθήνα 1997, σελ. 192-193).
- 5. Ασημένιο αγαλματίδιο χορεύτριας, 4ος αι., Βοστώνη, Museum of Fine Arts (από: I. Kalavrezou [επιστ. επιμ.], *Byzantine Women and their World*, Cambridge Mass. - New Haven - Λονδίνο 2003, εικ. 72, σελ. 149).
- 6. Ο Αδάμ και η Εύα ως γεωργοί, ελεφαντοστέινο πλακίδιο, 10ος-11ος αι., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο (από: Δ. Παπανικόλα-Μπακιουτζή [επιστ. επιμ.], *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2002, εικ. 5, σελ. 54).
- 7. Βοσκοπούλα που γνέθει, λεπτομέρεια ψηφιδωτού δαπέδου από την Tabarka, Τυνησία, Μουσείο Bardo (από: G. Fradier - A. Martin, *Mosaïques romaines de Tunisie*, Τύνιδα 1976, σελ. 60).
- 8. Ο Αδάμ και η Εύα στο σιδηροοργείο, ελεφαντοστέινο πλακίδιο, 10ος-11ος αι., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο (από: *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο*, ό.π., εικ. 8, σελ. 245).



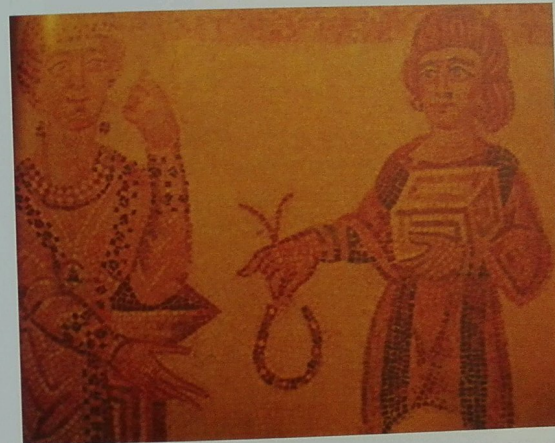
9. Τοιχογραφία, όπου παριστάνεται αργαλειός, Ρώμη, Υπόγειο των Aurelii (από: D. Strong – D. Brown [επιστ. επιμ.], *Roman Crafts*, Λονδίνο 1976, εικ. 274).



10. Ο Τερέντιος ο νέος με τη σύζυγό του, υπεύθυνη για την οικονομική διαχείριση του σπιτιού, καθώς κρατά πλάκες με λογαριασμούς, τοιχογραφία από την Πομπηία, 55-79 μ.Χ. (από: Angela Donati [επιστ. επιμ.], *Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Rimini 1998, εικ. 136, σελ. 229).



11. Έξοδος για λουτρό, Σικελία, ψηφιδωτό από τη βίλα της Piazza Armerina, τέλη 4ου αι. (από: G. Valdes, *Art and History of Sicily*, Φλωρεντία 2001, σελ. 120).



12. Δούλη επιδεικνύει στην κυρία της κόσμημα, λεπτομέρεια ψηφιδωτού από την Tabarka, αρχές 5ου αι., Τυνησία, Μουσείο Bardo (από: A. Ben Abed Ben Khader, *Mosaics of the Bardo Museum*, σελ. 31).

ακό πάπυρο<sup>7</sup>, εκτός από χρηματική αμοιβή, έπαιρναν και δύο κοτύλες λαδιού το μήνα, νοσοκόμους, γιατρούς<sup>8</sup>, μαίες (εικ. 4), σαπωνίστριες (πλύστρες), υφάντριες, καλαμπολέκτριες, κεντήτριες, κεραμίστριες, αρωματοποιούς, μυροπώληδες, στιπ-πουργούς (εργάτριες), κριβανείς (μυλωνούδες), ζωγράφους, καπήλους, πόρνες, σκλάβ-ρες, μαγειρίσσες, αρτοποιούς, πωλήτριες γεωργικών προϊόντων, βαλανεύτριες, εμπό-τριες<sup>10</sup>, αυλητρίδες, κροταλίδες<sup>11</sup> (εικ. 5) υπέγραφαν συμβόλαια για τις υπηρεσίες τους, όπου αναφέρονταν οι ημέρες εργασίας, η υποχρέωση διαφύλαξης των ενδυμά-των τους από εκείνον που τους προσέλαβε και η αμοιβή τους σε χρήμα και τρόφιμα, δηλαδή άρτους, κεράμια οίνου και όξους, αρτάβες κριθής. Στην Αίγυπτο συνήθιζαν

να προσλαμβάνουν τον 4ο -5ο αιώνα αυλητρίδες<sup>12</sup> για να συνοδεύουν με τη μουσική τους τον τρύγο και τη ληνοβασία. Γυναικεία εκκλησιαστικά επαγγέλματα ασκούσαν οι διακόνισσες, οι ασκήτριες (γυναίκες που ασχολούνταν με την τουαλέτα του νεκρού), οι κανονικές (ψάλτριες), και οι ακόλουθες (μοιρολογίστριες). Στις γυναίκες με εργασιακή απασχόληση πρέπει να προστεθούν οι δούλες και μυριάδες ανώνυμες που, μαζί με τα μέλη της οικογένειάς τους, εργάζονταν στα χωράφια (εικ. 6, 7), όπως και οι γυναίκες εκείνων που είχαν εργαστήρια (σιδηρουργοί, εικ. 8), κεραμίστες, μυρεψοί, κ.ά.

Η εργασιακή ενασχόληση στο πλαίσιο της οικογένειας με κανένα τρόπο δεν απο-μάκρυνε τη γυναίκα από τον κύριο ρόλο της που ήταν η ανατροφή των παιδιών και

η φροντίδα του σπιτιού. Οι καθημερινές ασχολίες μιας γυναίκας της μέσης τάξης ήταν, όπως αναφέρει ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος στην ομιλία του *Περί του ποίας αγαθών η γυναίκα*<sup>13</sup>, η επιμέλεια των διακονουμένων, η εριουργία (εικ. 3, 7), η ύφανση (εικ. 9), η παρασκευή του αρίστου, η φροντίδα για την ευσημιοσύνη των ιματίων και τα ταμεία, δηλαδή η διαχείριση του σπιτιού (εικ. 10), ασχολίες που ταυτίζονται με τις αντίστοιχες μιας σύγχρονης μας νοικοκυράς, με εξαίρεση βέβαια το γνέσιμο και την ύφανση των ρούχων και τον σκεπασμάτων. Στις ανώτερες τάξεις οι μέρες περνούσαν με καθοδήγηση και επίβλεψη των εργασιών του υπηρετικού προσωπικού, εξόδους για λουτρά (εικ. 11) και παρακολούθηση θρησκευτικών τελετών, ανταλλαγές επισκέψεων, μουσικές ακροάσεις, κέντημα και φροντίδα για την εμφάνιση και τον καλλωπισμό (εικ. 12).

Ο καλλωπισμός περιλάμβανε τρεις τομείς: Τη βελτίωση της εικόνας του προσώπου (εικ. 13) με καλλυντικά, τη φροντίδα για την κόμμωση και την επιλογή της ενδυμασίας και της υπόδησης. Όπως μας πληροφορούν οι συγγραφείς της εποχής και κυρίως ο φιλόσοφος του 3ου αιώνα Κλήμης από την Αλεξάνδρεια στο κεφάλαιο «Ότι ου χρή ο καλλωπίζεσθαι» του βιβλίου του *Παιδαγωγός*, αλλά και ο Μέγας Βασίλειος και ο Χρυσόστομος, οι ακολουθούμενες μέθοδοι γυναικείου καλλωπισμού στους παλαιο-Χριστούς, οι ακολουθούμενες μέθοδοι γυναικείου καλλωπισμού στους παλαιο-Χριστιανικούς χρόνους ήταν οι εξής: Για την *εύχροια και στίλβωση του προσώπου*<sup>14</sup> η χρήση αποπατημάτων σαύρας ή *αφρών σηπεδόνων*<sup>15</sup> και τα καταπλάσματα (δηλαδή χρήση αποπατημάτων) με φυράματα, χία γη (κιμωλία) ή Σικυώνειον έλαιον<sup>16</sup>. Για τη βαφή και τον εξωραϊσμό του συνηθιζόταν η χρήση επιτριμμάτων –όπως η κάλυψη του προσώπου με αραιωμένο ασβέστη (είδος make-up), το τρίψιμο στα μάγουλα της ρίζας έγγουσας, ώστε να πάρουν κόκκινο χρώμα, και γι' αυτό, όσες έβραζαν κοκκινάδι, αποκαλούνταν *εγγουσιζόμεναι*–, το βάνισμο των φρυδιών με ασβόλη, για να δείχνουν μαύρα, και το κόκκινο για τα χείλη (εικ. 14). Για να γίνουν τα βλέφαρα γραπτά έβραζαν σε τσουνάλι φρέσκο καρύδι που στη συνέχεια το κοπανούσαν και παρα-

13. Γυναίκα που καθρεφτίζεται, τοιχογραφία από το παλάτι του Κωνσταντίνου στο Trier, 4ος αι. (από: J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Οξφόρδη 1998, εικ. 91, σελ. 132).

14. Γυναίκα με κοσμήματα, Ρώμη, τοιχογραφία από την κατακόμβη της Vigna Massimo, 4ος αι. (από: A. Grabar, *Le premier art chrétien*, Παρίσι 1966, εικ. 16).

15. Η Αφροδίτη βάφει τα μάτια της με οτογλυφίδα και καθρέφτη, λυχνοστάτης από την Αίγυπτο, 5ος-6ος αι., Kansas City, Missouri, The Nelson-Atkins Museum of Arts (από: *Byzantine Women*, ό.π., αρ. 111, σελ. 198-199).

16. Οτογλυφίδες, Πόρτο Ράφτη, 4ος-5ος αι. (από: Καθημερινή ζωή, ό.π., αρ. 635-636, σελ. 467).

17. Νόμισμα ανγουστάς Ελένης, 324-329 (από: R.A.G. Carson, *Principal Coins of the Romans*, τόμ. 3, *The Dominate AD 294-498*, Λονδίνο 1981, αρ. 1301, σελ. 35).

18. Νόμισμα ανγουστάς Ενδοξίας, 393-404 (από Carson, ό.π., αρ. 1575, σελ. 89).

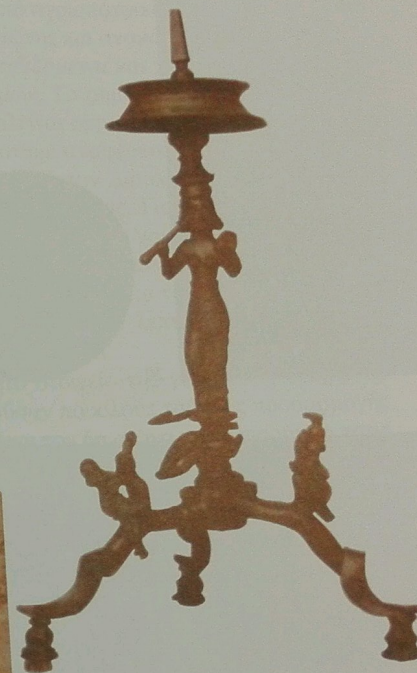
19. Νόμισμα ανγουστάς Πουλχερίας, 414-453 (από Carson, ό.π., αρ. 1617, σελ. 96).



13



14



15



17



18



19



16



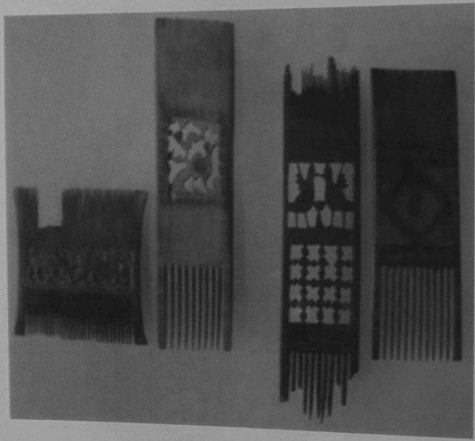
20



21



22



23



24



25

σκεύαζαν με αυτό μια κρέμα με μέλι και λίπος από αγριοκάτσικο. Για το βάνιμο των ματιών (υπογραφάς οφθαλμών) έκαμαν ξύλο δάφνης και ανακάτευαν τη στάχτη του με λάδι. Επειδή οι γυναίκες οιστηλατούνται σπιβιζόμενες και χρωματιζόμενες προκαλούν την αγανάκτηση του Κοσμά Ιεροσολύμων. Το ρήμα σπιβίζομαι προέρχεται από το στίμμ, το θειούχο αντιμόνιο, που αποκαλείται ομματογράφος ή καλλιβλέφαρον και χρησιμοποιε για τη βαφή των ματιών. Το στίμμ αναφέρεται στα κείμενα και ως κόχλος, χολάς, ή λαχάς, και παρασκευαζόταν κατά τον Διοσκουρίδη εκ λιγνύος ή στροβίλων πίτυος, ή υγρής πίσσης ή και αμπελίτιδος γης. Για την εφαρμογή των βαφών (εικ. 15) χρησιμοποιούσαν οτογλυφίδες (ligulae) από χρυσό, ασήμι ή ορείχαλκο, στο σχήμα λεπτού επιμήκους στελέχους κυκλικής διατομής με απόληξη αιχμηρή στο ένα άκρο και στο άλλο σπάτουλα ή κυαθίσκο (εικ. 16). Για την αφαίρεση των τριχών των φρυδιών, που η αισθητική της εποχής τα ήθελε λεπτά, χρησιμοποιούσαν λαβίδες (τριχολάβια), όμοιες με τα σημερινά τσιμπιδάκια.

Καθώς τα μακριά μαλλιά ήταν απαραίτητο στοιχείο της γυναικείας ομορφιάς, στις κομμώσεις τους οι γυναίκες χρησιμοποιούσαν ποικίλους τρόπους προσαρμογής της μακριάς κόμης στο κεφάλι. Από τον 4ο μέχρι τον 6ο αιώνα παρατηρούνται τρεις τύποι γυναικείας κόμμωσης<sup>17</sup>: Στον πρώτο, τα μαλλιά, με χωρίστρα στη μέση –μερικές φορές χωρίζονται σε δύο κοτσίδες– είτε μαζεύονται στη βάση του λαιμού είτε στερεώνονται στην κορυφή του κεφαλιού. Την κόμμωση αυτή φέρει η αυτοκράτειρα Ελένη<sup>18</sup>, μητέρα του Μ. Κωνσταντίνου (εικ. 17) σε 14 διαφορετικές παραλλαγές, η Ευδοξία (393-404)<sup>19</sup> (εικ. 18) και η Πουλχερία<sup>20</sup> (414-453) (εικ. 19). Στον δεύτερο τύπο, που δημιουργήθηκε από τη Γαλερία Βαλερία<sup>21</sup>, τα μαλλιά χωρίζονται στη μέση και πλέκονται με δύο βαριές πλεξίδες που γυρίζουν και στεφανώνουν το κεφάλι σαν στέμμα (εικ. 20), ενώ σε μια άλλη παραλλαγή τα μαλλιά μπροστά στο μέτωπο κόβονται κοντά, όπως στο γυναικείο πορτρέτο που ταυτίζεται με τη Θεοδώρα στο Castello Sforzesco του Μιλάνου<sup>22</sup> (εικ. 21). Ο τρίτος τύπος είναι ο γνωστός από την κλασική αρχαιότητα κότσος (κρηδεμνον), με τα μαλλιά μαζεμένα γύρω από τον αυχένα, κόμμωση που συνηθίζουν οι αυτοκράτειρες<sup>23</sup> Ελένη και Φαύστα<sup>24</sup> (εικ. 21). Ο Κλήμης αναφέρει και πλοκάμων ενουλισμούς, τη μετατροπή δηλαδή των ίσιων μαλλιών σε

20. Κεφαλή αυτοκράτειρας, πιθανόν της Θεοδώρας, περ. 530, Μιλάνο, Castello Sforzesco (από: M. Emmanuel, "Hairstyles and headdresses of empresses, princesses and ladies of the aristocracy in Byzantium", ΔΧΑΕ 17 [1993-1994], εικ. 3, σελ. 115).

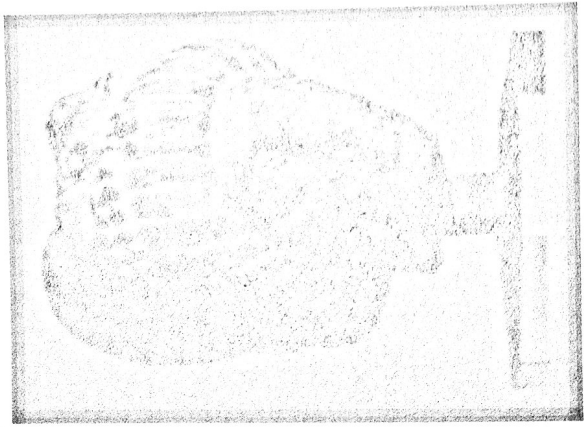
21. Χάλκινο νόμισμα της Φαύστας, έτος κοπής 325 (από: Carson, ό.π., αρ. 1284, σελ. 31).

22. Κοπτικό ύφασμα, όπου εικονίζεται προσωποποίηση της Γης ως γυναίκας με «πλοκάμων ενουλισμούς», 3ος αι., Αγία Πετρούπολη, Μουσείο Ερμιτάζ (από: A. Grabar, L'âge d'or de Justinien de la mort de Théodose à l'Islam, Παρίσι 1966, εικ. 380, σελ. 323).

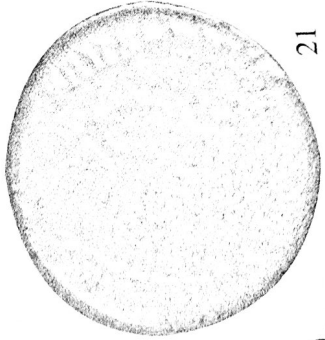
23. Ξύλινα χτένια από την Αίγυπτο, 6ος-7ος αι., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη (από: Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, ό.π., αρ. 632, σελ. 464-465).

24. Η λεγόμενη «Σαπφώ» ή «ποιήτρια», τοιχογραφία από την Πομπηία, 55-79 μ.Χ. (από: Romana Pictura, ό.π., εικ. 138, σελ. 231).

25. Η Θεοδώρα και η ακολουθία της, Ραβέννα, ψηφιδωτό από τον Άγιο Βιτάλιο, 6ος αι. (από: Ravenna Felix, Ραβέννα 1977, σελ. 72-73).



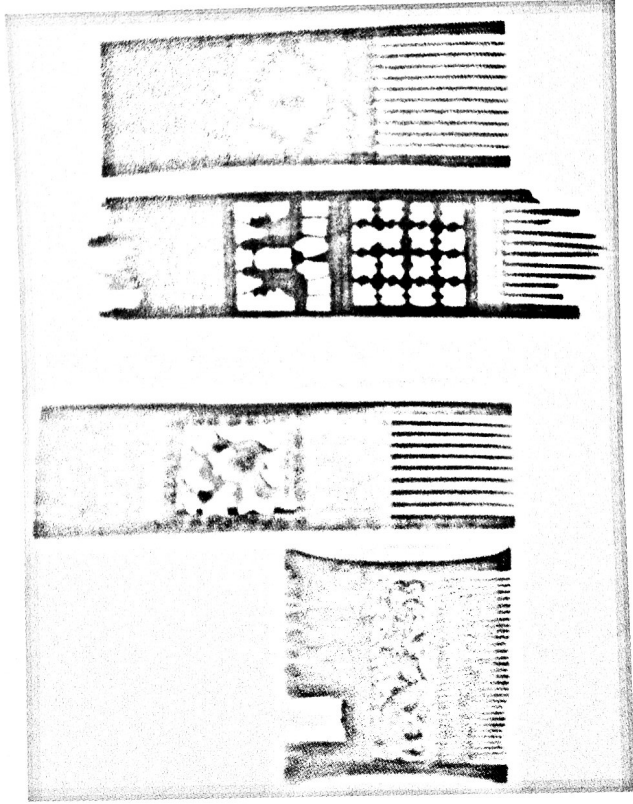
20



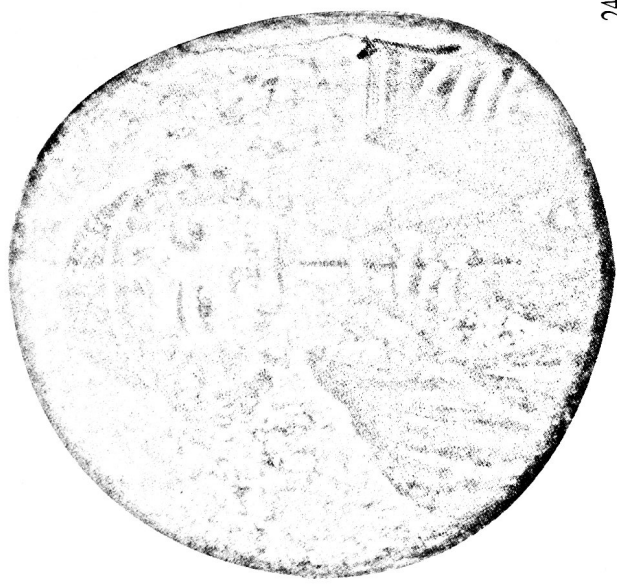
21



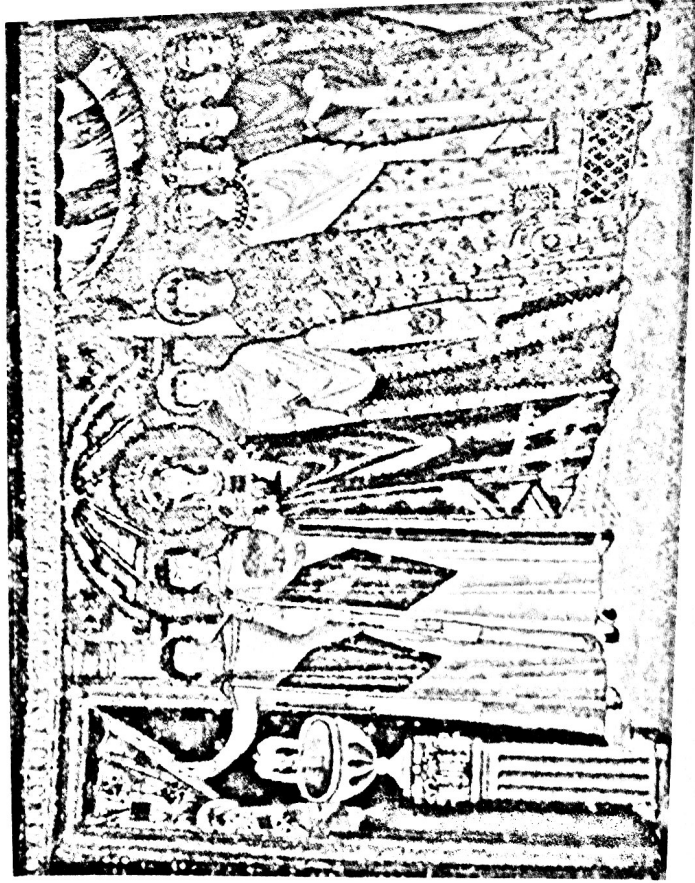
22



23



24



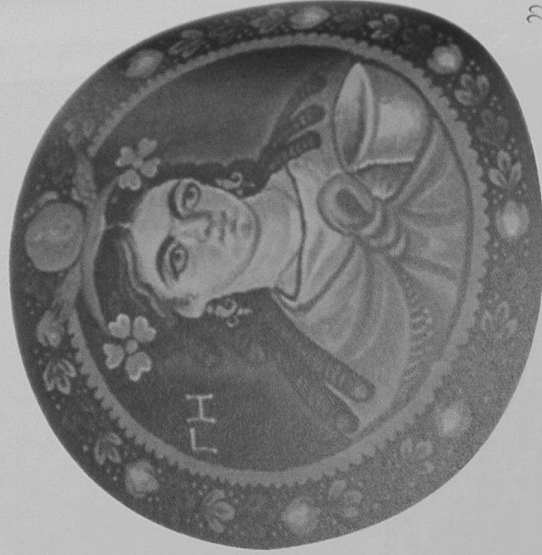
25



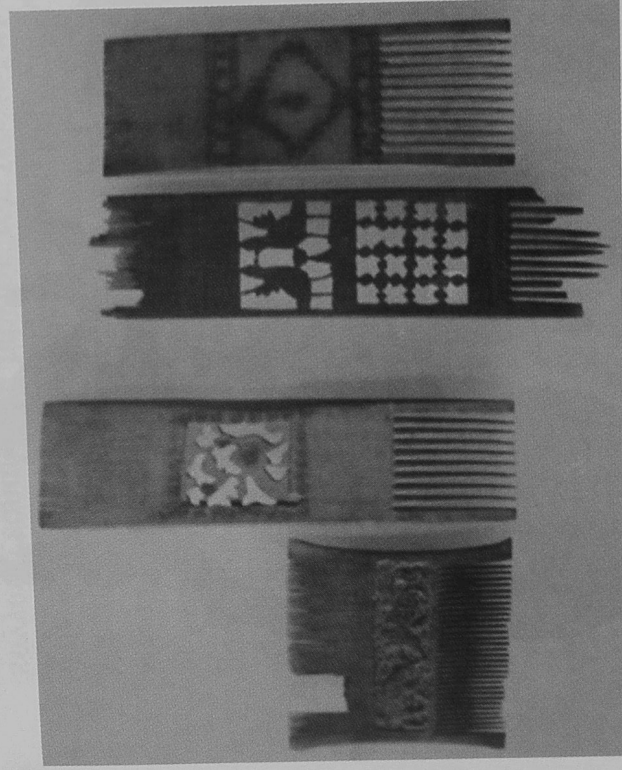
20



21



22



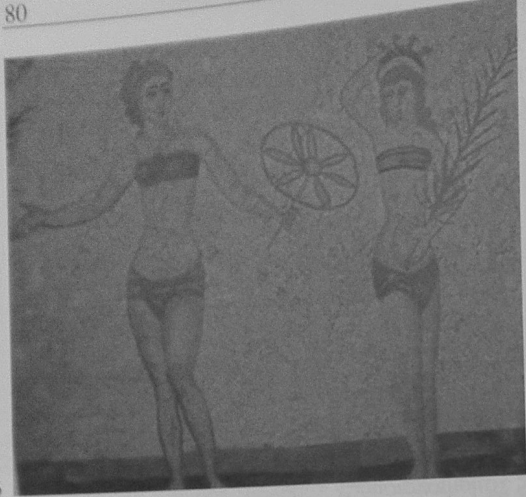
23



24



25



26

26. Ψηφιδωτό από τη βίβλα της Ριάτσα Armerina, Σικελία, τέλη 4ου αι. (από: Valdes, ό.π., σελ. 124).

27. Τοιχογραφία από τον τάφο της Ανρηλίας Πρόκλας, 4ος αι., Θεσσαλονίκη (από: Ε. Μαρκή, Η νεκρόπολη της Θεσσαλονίκης στους υστερορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους, από τα μέσα του 3ου ως τα μέσα του 8ου αι., Αθήνα 2006, πίν. 5α).

28. Τοιχογραφία της Σωσάνας από τάφο, 5ος αι., Θεσσαλονίκη (από: Μαρκή, ό.π., πίν. 24α).

29. Γυάλινα μυροδοχεία από τάφους, 4ος αι., Θεσσαλονίκη (από: Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, ό.π., αρ. 643-647, σελ. 470-471).

30. Ασημένιο κιβωτίδιο με αρώματα, 4ος αι., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (από: Byzantine Women, ό.π., εικ. 22, σελ. 237).

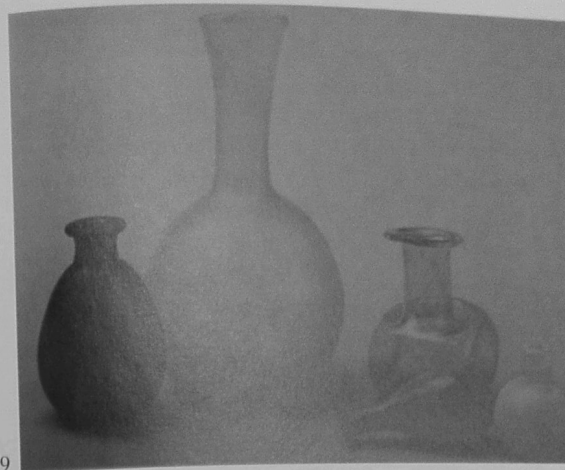
31. «Το κορίτσι με τα κοσμήματα», πορτρέτο Φαγιούμ από την Αρσινόη, περ. 110-117 μ.Χ., Εδιμβούργο, Βασιλικό Μουσείο Σκωτίας (από: Ε. Δοξιάδη, Τα πορτρέτα του Φαγιούμ, Αθήνα 1995, εικ. 72, σελ. 79).

32. Χρυσά κοσμήματα, 6ος αι., Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery (από: Α. Γερούλιανου, Τα διατήρητα χρυσά κοσμήματα από τον 3ο στον 7ο αιώνα, Αθήνα 1999, εικ. 254, σελ. 141).

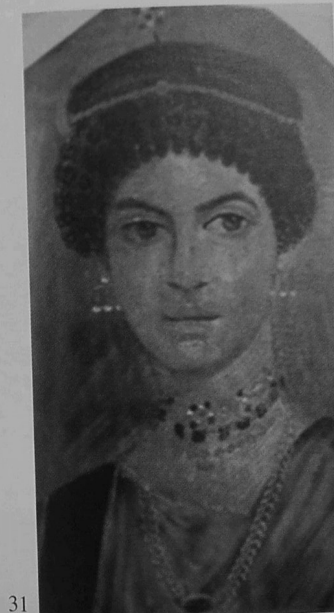
33. Η κοσμηματοθήκη της Projecta, 4ος αι., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο (από: Byzantine Women, ό.π., εικ. 20, σελ. 234).

28

29



30



31



32



33

απαστά με τη χρήση μαλαίας (εικ. 22). Αναφέρονται επίσης στις πηγές νόθοι πλόκαμοι (προσθετική μαλλίων, extension) αλλά και πλόκαμοι σφιγγόμενοι χρυσώ. Για το χτένισμα χρησιμοποιούσαν χτένες διπλές ή μονές από χρυσό, ασήμι, ελεφαντόδοντο, μπρονζό, οστό ή ξύλο<sup>25</sup> (εικ. 23). Στις διπλές χτένες η σειρά με τα χοντρά και τα λεπτά αραιά δοντάρια χρησιμοποιείται για το ξέπλεγμα των μαλλιών και η αντίστοιχη με τα λεπτά και πυκνά για τον καθαρισμό και το γυάλισμά τους. Οι χτένες, μαζί με τις περόνες, συντελούσαν στη σταθεροποίηση της κόμμωσης και μαζί με το διάδημα στόλιζαν τα μαλλιά. Οι περόνες συγκρατούσαν τα μαλλιά στον αυχένα, κατά το «σεμνόν έθος», ενώ ο στολισμός της κεφαλής με πολλές περόνες που ήταν κατασκευασμένες από ελεφαντοκόκαλο, κέλφος χελώνας και μερικές φορές στολισμένες με μαργαριτάρια φέγγετα από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς<sup>26</sup>. Οι πηγές μάς πληροφορούν ακόμη και για τη συνήθεια της βαφής των μαλλιών με ίκνα ή μαύρο χρώμα.

Μια αξιοπρεπής κυρία έπρεπε κατά τις εξόδους της να έχει καλυμμένο το κεφάλι με μαφόριο ή μαφόρη, κάτω από το οποίο συγκρατούσαν τα μαλλιά με mitella, με μαντήλι από μετάξι, τραχύ ή λεπτό λινό ύφασμα, ή δίχτυ (εικ. 24), που οι συγγραφείς αποκαλούν κεκροφάλον, κεφαλόδεσμο<sup>27</sup>, φακιόλι ή γυρί<sup>28</sup>. Το μαντήλι αυτό φέρουν οι ακόλουθες της Θεοδώρας στο ψηφιδωτό του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα<sup>29</sup> (εικ. 25) και η Serena στο ελεφαντοστέινο δίπτυχο του καθεδρικού ναού της Monza<sup>30</sup>.

Η γυναικεία ενδυμασία<sup>31</sup> περιλάμβανε περισκελίδα (βράκειον ή tunica), στηθόδεσμο<sup>32</sup> (εικ. 26), κνημίδες και μακρύ χιτώνα, χειριδωτό το χειμώνα και αχειριδωτό το καλοκαίρι, που σφιγγόταν με ζώνη κάτω από το στήθος και διακοσμούσαν με όρθια σημάτα στην όψη και οριζόντια στα μανίκια. Ο χειμερινός χιτώνας χαρακτηρίζεται στα κείμενα πεπλεγμένος και τριβακός και ο θερινός λινός, άγναφος και ημιτριβής. Οι δούλες και οι αργότερες έφεραν κολόβιο, κοντό αμάνικο χιτώνα, σκιάδι, καπέλο ή σκούφια και λεντίον (ποδιά). Για την κάλυψη των σωματικών ατελειών χρησιμοποιούσαν διάφορες μεθόδους που ισχύουν μέχρι σήμερα, όπως το έρραμμα, είδος φουρού, με το οποίο κάλυπταν την έλλειψη ισχύων, και τα τιθία, περιζώμα (λαστέξ), ενισχυμένο με ξύλινες βέργες. Για να αποκτήσουν ύψος, φορούσαν φελλούς εν ταίς βανκίσι και, αν ήταν ψηλές, διάβαθρα λεπτά, ίσιες παντόφλες. Επάνω από το χιτώνα φορούσαν το ιμάτιο, που, ανάλογα με το υλικό κατασκευής του, ήταν απλό, βαρύ (τριβών) ή λεπτό (ημιτριβές). Στα πολυτελή ιμάτια κατατάσσονται τα συριακά, πορφύρα (ολόβηρα), τα χρυσοστόλιστα και η δαλματική, είδος πανωφοριού με γούνα στις παρυφές<sup>33</sup> (εικ. 27, 28). Τη μερίμνα για την εμφάνιση συμπλήρωνε ο καλλωπισμός των νυχιών, τα οποία έκοβαν με ειδικό όργανο, τον ονυχιστήρα, ή τα άφηναν μακριά, και η επιλογή των αρωμάτων και των κοσμημάτων.

Τα αρώματα<sup>34</sup> (μύρα) ήταν, ανάλογα με τη σύνθεσή τους, βαριά ή ελαφρά, και πολλά είδη τους εισάγονταν από την Ανατολή (Ινδίες, Περσία, Αραβία, Αίγυπτο), αν και πολλές φορές παρασκευάζονταν από τις ίδιες τις χρήστριες, όπως μας παραδίδει ο Χρυσόστομος<sup>35</sup>. Τα γνωστά αρώματα της αρχαιότητας ήταν το σούσινον μύρον (αιθέριο έλαιο κρινού), το μύρσινο (από μύρτο και μύρρινα), η νάρδος, το ρόδον (αιθέριο έλαιο από φύλλα τριαντάφυλλου), η στακτή (από σμέρνα και κινάμωμον), το οινάνθιον (από άνθη άγριου σταφυλιού), το γάλαιον, η σμέρνα, το βηρύλλιον και ο μόσχος. Η αίσθηση που άφηνε στο διάβα της μια αρωματισμένη γυναίκα περιγράφεται στο βίο της Αγίας Πελαγίας<sup>36</sup>, η οποία υπήρξε αρχικά διάσημη εταίρα που έζησε στα μέσα του 4ου αιώνα και ονομαζόταν Μαργαριτώ: «Διελθοῦσα δι' ήμών τόν άερα

όλον έπλήρωσεν της εὐδορίας τοῦ μόσχου καὶ τόν μύρον τόν ἐπ' αὐτή». Τα αρώματα τοποθετούνταν σε ειδικά φυαλίδια με ψηλό στενό λαϊμό και πόμα, τα μυροδοχεία<sup>37</sup> (εικ. 29), πολλά από τα οποία κατασκευάζονταν από πολύτιμα μέταλλα (εικ. 30).

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της γυναικείας εμφάνισης συνιστούσαν τα κοσμήματα<sup>38</sup> (εικ. 31), τα οποία, ανάλογα με την οικονομική κατάσταση κάθε γυναίκας, ήταν σιδερένια, χάλκινα, γυάλινα, ασήμενα ή χρυσά και ήταν διακοσμημένα με χαράξεις, περίτεχνους κόμβους και πολύτιμες πέτρες<sup>39</sup> (εικ. 32). Αποτελούσαν, μαζί με τα ενδύματα, μέρος της γυναικείας προίγιας και περιλαμβάνοντα, μεταξύ άλλων, και στις διαθήκες. Πρόκειται για δαχτυλίδια<sup>40</sup>, ενώπια ή σχολαρίγια, για την εφαρμογή των οποίων προέβριαν και σε διάτρηση των λοβίων, ψέλλια<sup>41</sup> ή δεξιάοια, αλλά και ποδοπέλλια, μανιάκια ή μνησκους (περιδέοια στα οποία δένονταν πολύτιμοι λίθοι –αμέθυστος, ίασπις, τοπάζιον, σμάραγδος και κεραννίτης). Στα περιδέοια συγκαταλέγεται και ο καθετήρ που είναι γνωστός και ως κάθεμα, κόσμος αλύσεων, αλύσιον ή αλυσειδίων. Τα κοσμήματα, τα οποία φυλάγονταν σε ειδικά πολυτελή κιβώτια από ελεφαντόδοντο<sup>42</sup> ή ασήμι –τις πυξίδες–, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την ασήμενη πυξίδα της Projecta<sup>43</sup> (εικ. 33), στην οποία εικονίζεται ο κάλλωπισμός της Αφροδίτης με τη συνοδεία Νηρηίδων, καθώς και ο κάλλωπισμός μιας αρχόντισσας με τη βοήθεια των υπηρετιών της. Άλλα κοσμήματα ήταν τα εποίδια, οι περόνες και οι φίμπολες.

Από όσα παρουσιάστηκαν συνοπτικά παραπάνω προκύπτουν τα εξής:

Την περίοδο που μας απασχολεί αρκετές γυναίκες αναγκάστηκαν από τις συγκυρίες να ξεπεράσουν τις περιοριστικές αντιλήψεις της εποχής και να συνεχίσουν την επαγγελματική δραστηριότητα του συζύγου ή του πατέρα, ενώ κάποιες που διέθεταν χρήματα και παιδεία ανέπτυξαν πρωτοβουλίες σε θέματα κοινωνικά (Φαμπιόλα)<sup>44</sup> και πνευματικά (Ιουλιανή Ανικία)<sup>45</sup>.

Η φροντίδα για την εμφάνιση και τον κάλλωπισμό αποτελούσε ανέκαθεν στοιχείο της γυναικείας φύσης και όλοι σχεδόν οι εφαρμοζόμενοι μέχρι σήμερα τρόποι κάλλωπισμού ανάγονται στην αρχαιότητα.

Παρά την απαγόρευση και την καταδίκη από πλευράς της Εκκλησίας, οι συγγραφείς της οποίας κατέγραψαν και διέσωσαν πολύτιμες πληροφορίες για τον γυναικείο κάλλωπισμό, οι γυναίκες εξακολούθησαν να βάφονται, να μυρώνονται, να φέρουν περίτεχνα κοσμήματα, να περιποιούνται την κόμη τους και να ντύνονται με ιδιαίτερη φροντίδα.

## Σημειώσεις

1. Κ. Νικολάου, *Η θέση της γυναίκας στη βυζαντινή κοινωνία*, Αθήνα 1993. Επίσης, G. Clark, *Women in Late Antiquity, Pagan and Christian Lifestyles*, Οξφόρδη 1993, A. Laiou, "The role of women in Byzantine society", *JÖB* 31/1 (1981), 233-260 και I. Kalavrezou (επιστ. επιμ.), *Byzantine Women and their World*, κατάλογος έκθεσης, Cambridge Mass. - New Haven - Λονδίνο 2003.
2. Α. Μουτζάλη, «Ο ρόλος των γυναικών στο Βυζάντιο. Δεκέμβριος 1998», 10-21. καθημερινή πραγματικότητα», *Αρχαιολογία* 69 (Δεκέμβριος 1998), 10-21.
3. Κ. Μέντζου-Μειμάρη, «Η παρουσία της γυναίκας στις ελληνικές επιγραφές από τον Δ' έως τον Γ' μ.Χ. αι.», *Παρουσία* 1 (1982), για τα επαγγέλματα 241-243.
4. Jerome, *Epistolae*, ep. 77 ad Oceanum.



5. J. Perzlweig, *Lamps of the Roman Period. The Athenian Agora*, τόμ. 7, Princeton 1961, για το εργα-  
στηριο 55-57 και Α. Karivieri, *The Athenian Lamp Industry in Late Antiquity*, Ελσίνκι 1996, σελ. 143-146.
6. Karivieri, ο.π., σελ. 135-137.
7. *Select Papyri*, A.S. Hunt – C.C. Edgar (έκδ.), Harvard Univ. Press, τόμ. 1 (στο εξής: *Select Papyri*),  
no 16.
8. Κ. Μπουράδα, «Η άσκηση του ιατρικού επαγγέλματος από τη γυναίκα στο Βυζάντιο και η  
νομική της κατοχύρωση». Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου *Η Καθημερινή Ζωή στο Βυζάντιο*,  
Αθήνα 1989, σελ. 121-134. Επίσης, *The Transformation of the Roman World*, Death on the Rhine, Λονδίνο  
1997, σελ. 161 και Α. Krug, *Αρχαία Ιατρική. Επιστημονική και θρησκευτική ιατρική στην αρχαιότη-*  
*τα*, Ε. Μανωλάδου – Θ. Σαφίτης (μτφρ.), Αθήνα 1997, σελ. 192-193.
9. H.J. Magoulias, "Bathhouse, inn, tavern, prostitution and the stage as seen in the lives of the saints of  
the 6th and 7th centuries", *ΕΕΒΣ* 38 (1971), 246 κ.ε.
10. Α. Μουτζάλη, «Ο χορός ως κοινωνική πράξη στην καθημερινή ζωή των Βυζαντινών»,  
*Αρχαιολογία* 91 (2004), 20-28 και R. Webb, "Salome's sisters: Rhetoric and realities of dance in Late  
Antiquity and Byzantium", στο L. James (επιστ. επιμ.), *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*,  
Λονδίνο 1997, σελ. 119-148.
11. *Select Papyri*, no 20.
12. Ο.π., no 21.
13. Χρυσόστομος, *PG*, 51: 225-242.
14. Διοσκουρίδου, *Περί απλών φαρμάκων*, 1, 104.
15. Κλήμης Αλεξανδρείας, *Παιδαγωγός*, *PG*, 8: 564.
16. Διοσκουρίδου, *Περί ύλης ιατρικής*, 1, 30, 5.
17. M. Emmanuel, "Hairstyles and headdresses of empresses, princesses, and ladies of aristocracy in  
Byzantium", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τόμ. ΙΖ' (1993-1994), 113-114.
18. Για νομίσματα Ελένης βλ. R.A.G. Carson, *Principal Coins of the Romans*, τόμ. 3, *The Dominate*  
*AD 294-498*, Λονδίνο 1981, σελ. 35, αρ. 1301, 1305. Επίσης, P.M. Bruun, *Constantine and Licinius A.D.*  
*313-337*, στο *RIC*, σελ. 689, αρ. κατ. 67.
19. Για νόμισμα Ευδοξίας βλ. Carson, ο.π., σελ. 89, no 1575.
20. Για νόμισμα Πουλχερίας βλ. ο.π., σελ. 96, no 1617.
21. Βλ. νόμισμα Γαλερίας Βαλερίας βλ. ο.π., σελ. 25, no 1258.
22. K. Wessel, "Das Kaiserinnenportrait im Castello Sforzesco zu Mailand", *Jdl* 77 (1962), 243 κ.ε.
23. A.St. Clair, "Imperial virtue: Questions of form and function in the case of four Late Antique  
statuettes", *DOP* 50 (1996), 147-162.
24. Βλ. νόμισμα Φαύστας στο Carson, ο.π., σελ. 31, no 1284. Επίσης, για τα πορτρέτα Ελένης και  
Φαύστας βλ. και *RIC*, σελ. 383, αρ. κατ. 177, 182 και σελ. 505, αρ. κατ. 50.
25. Δ. Πατανικόλα-Μπακιτζή (επιστ. επιμ.), *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο, κατάλογος έκθε-*  
*σης*, Θεσσαλονίκη, Λευκός Πύργος, Οκτώβριος 2001 - Ιανουάριος 2002, Αθήνα 2002 (Ι.Δ. Βαράλης,  
λήμ. 631-632, σελ. 462-466).
26. Μ. Βασίλειος, *PG*, 30: 821.
27. Μ. Εμμανουήλ, «Γυναίκες κομμώσεις και κεφαλόδεσμοι στο Βυζάντιο», *Αρχαιολογία* 83  
(2002), 14-20. Βλ. και Κ. Κορρέ-Ζωγράφου, *Νεοελληνικός κεφαλόδεσμος*, Αθήνα 1991.
28. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινών Βίος και Πολιτισμός*, τόμ. 4, Η Κόμμως, Αθήνα 1951, σελ. 342-  
394.
29. *Ravenna Felix*, Ραβέννα 1977, σελ. 70-73.
30. W.F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz am Rhein 1976,  
αρ. 63, σελ. 55, πίν. 35.
31. P. Kalamara, *Le système vestimentaire à Byzance du IVe jusqu'à la fin du XIe siècle*, Παρίσι 1997.  
Επίσης, Ι. Παπαντωνίου, *Η ελληνική ενδυμασία από την αρχαιότητα ως τις αρχές του 20ού αι.*,  
Αθήνα 2000, Μ. Houston, *Ancient Greek, Roman and Byzantine Costume and Decoration*, Λονδίνο 1966,  
και Μ.-Η. Ruyschowskaya, "Le vêtement de la période copte", στο *Tissu et Vêtement. 5000 ans de savoir-*  
*faire*, Guiry-en-Vexin 1986.
32. Βλ. απεικονίσεις στην Piazza Armerina στο Α. Garandini – Μ. Ricci – Μ. de Vos, *Filosofiana. The*  
*Villa of Piazza Armerina. The Image of Roman Aristocrat at the Time of Constantin*, Παλέρμιο 1982.

33. Για απεικονίσεις γυναικών με δαλματική βλ. και Ε. Μαρκή, *Η νεορόπλη της Θεσσαλονίκης*  
*στους νοσηρορωμαϊκούς και παλαιοχριστιανικούς χρόνους, από τα μέσα του 3ου ως τα μέσα του 8ου*  
*αι.*, Αθήνα 2006, πίν. 5α, 24α και 67α.
34. Κουκουλές, ο.π., σελ. 348.
35. Χρυσόστομος, *PG*, 62: 513.
36. P. Petimengin etc., *Pélagie la pénitente, Métamorphoses d'une légende*, Παρίσι 1981.
37. Βλ. γυάλινα μυροδοχεία στο Μαρκή, ο.π., πίν. 69β και γ.
38. *Το ελληνικό κόσμημα. 6000 χρόνια παράδοση, κατάλογος έκθεσης*, Θεσσαλονίκη, Βύα  
Bianca, 21 Δεκεμβρίου 1997 - 21 Φεβρουαρίου 1998, Αθήνα 1997. Επίσης, I. Baldini-Lippolis, *L'ore-*  
*ficeria nell' impero di Constantinopoli tra IVe-VIe secolo*, Μπάρι 1999.
39. Α. Γερουλάνου, *Διάτρητα. Τα διάτρητα χρυσά κοσμήματα από τον 3ο στον 7ο αιώνα μ.Χ.*,  
Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1999.
40. Α. Γερουλάνου, «Παλαιοχριστιανικά καλυκόμορφα δακτυλίδια», στο *Θρησκεία στη μνηση*  
*της Λαοσακρινίας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τόμ. 1 (κείμενα), σελ. 101-105, τόμ. 2 (πίνακες), πίν. 59-61 και  
XIV.
41. C. Lepage, "Les bracelets de luxe romains et byzantins du IIe au VIe siècle. Étude de la forme et de  
la structure", *CahArch* 21 (1971), 1-23.
42. A. Cutler, "On Byzantine boxes", *Journal of the Walters Art Gallery* 42/43 (1984-1985), 32-47.
43. M.T. Tozzi, "Il Tesoro di Projecta", *RACr* 9 (1932), 279 κ.ε.
44. Όπως σημ. 4.
45. W.E. Kaegi, "Anicia Juliana", *ODB* 1 (1991), 99-100.

# Zwei byzantinische Damen und das Gottesbild des Klosters Latomou in Thessaloniki: Neues zum Mosaik von Hosios David und der Ikone von Poganovo

Christine Stephan-Kaissis

Eine wichtige Aufgabe der byzantinischen Kunstgeschichte besteht in der Erforschung der Frage, welche Rolle Frauen als Stifterinnen von Werken der byzantinischen Kunst zugewiesen werden muss. Ist ihr Beitrag auf diesem Gebiet dem der männlichen Stifter vergleichbar oder zeichnet sich weibliche Stiftertätigkeit durch spezifische Eigenarten aus? Lassen die erhaltenen Artefakte Rückschlüsse auf die Idiosynkrasie der Auftraggeberinnen zu? Mein Beitrag zu diesem Thema ist zwei byzantinischen Damen gewidmet, die ein Zeitraum von fast 1000 Jahren trennt. Die eine der beiden lebte in der Frühzeit des byzantinischen Reiches, die andere kurz vor dem Untergang von Byzanz. Beide traten als Stifterinnen von Bildern auf, die zu den bedeutendsten ihrer Art zählen. Diese Bilder sind das Band, welches die beiden Frauen trotz des großen zeitlichen Abstands, der zwischen ihnen liegt, verknüpft. Das ist darauf zurückzuführen, dass die jüngere der beiden Stifterinnen in einem bewussten Akt der Wiederholung auf das Werk der älteren Bezug nimmt und dadurch mit ihrer Vorgängerin in einen Dialog durch die Jahrhunderte tritt. Die Besonderheit unseres Falls liegt darin, dass die beiden Bilder ein äußerst seltenes Sujet aufweisen, welches in dieser Form auf byzantinischem Boden sonst nie wieder zur Darstellung kam. Die Tatsache, dass eines der Werke in frühbyzantinischer Zeit entstand während das andere der Spätzeit von Byzanz zuzuordnen ist, erlaubt konkrete Aussagen darüber, auf welche Weise religiöse Werke in Byzanz künstlerisch tradiert wurden. Zugleich demonstriert der Vergleich der Bilder, wie es den hinter den Objekten stehenden Auftraggeberinnen gelang, sich mit Hilfe der theologischen Botschaft der Bilder auf höchst individuelle Weise zu artikulieren.

Bei der Stiftung der ersten Dame handelt es sich um das Apsismosaik des Latomouklosters von Thessaloniki, eines kleinen frühchristlichen Baus aus dem 5. Jahrhundert, welcher heute auch unter dem Namen «Hosios David» bekannt ist<sup>1</sup> (Abb. 1). Die fragmentierte und schwer leserliche Mosaikinschrift in silberner Majuskel unterhalb der Darstellung lässt zwar noch die Feststellung zu, dass hier eine Frau als Auftraggeberin auftrat, gibt aber sonst keine genaueren Informationen zu ihrer Identität: «+ ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ ΔΕΚΤΙΚΗ ΘΡΕΠΤΙΚΗ ΨΥΧΩΝ ΠΙΣΤΩΝ Ο ΠΑΝΕΝΤΙΜΟΣ ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ + (ΕΥΞΑΜΕ)ΝΗ ΕΠΕΤΥΧΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΥΧΟ(ΥΣ)Α ΕΠΛΗΡΩΣΑ + ΥΠΕΡ ΕΥΧΗΣ (ΗΣ ΟΙΔΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ) + »<sup>2</sup>. Die Wahl des kostspieligen Materials und die außerordentliche künstlerische Qualität des Mosaiks lassen darauf schließen, dass es sich bei der Stifterin des Mosaiks um eine wohlhabende Dame der höchsten Gesellschaft gehandelt haben muss.

Rund 1000 Jahre später entschloss sich eine zweite byzantinische Dame zur Stiftung einer großformatigen bilateralen Ikone, welche auf der einen Seite das frühchristliche Bildmotiv des Mosaiks im Latomoukloster in einer zeitgenössischen Variante wiederholt<sup>3</sup> (Abb. 2). Es ist bedeutsam, dass sich der in Gold geschriebene Titel der Darstellung «Ο ΕΝ ΤΩ ΛΑΤΟΜΟΥ ΘΑΥΜΑ» ausdrücklich auf das Apsismosaik in Thessaloniki bezieht. Die



1. Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David (E. Kourkoutidou – A. Tourta, *Spaziergänge durch das byzantinische Thessaloniki*, Athen 1997, p. 92).



2. Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057) (M. Vassilaki [ed.], *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Athens 2000, Nr. 86, p. 490, 491).

andere Seite der paläologischen Tafel (Abb. 3) zeigt in ganzfiguriger Darstellung die Gottesmutter, welche als «ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(Ε)Ω(Υ)Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ» bezeichnet ist, sowie den Evangelisten Johannes, der anhand der Inschrift «Ο ΑΓ(Ι)ΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ» identifiziert werden kann. Zwischen den beiden Figuren war eine Widmungsinschrift zu lesen, die heute in wesentlichen Teilen zerstört ist (Abb. 4). Erkennbar sind nur noch die Worte «+...ΙΝ Χ(ΡΙΣΤ)Ω ΤΩ Θ(Ε)Ω [ΠΙΣ]ΤΗ ΒΑΣΙ[ΔΙ]ΣΣΑ+». Im Jahre 1959 unterzog T. Gerasimov die noch schwach sichtbaren Farbspuren am Anfang der Inschrift einer eingehenden Untersuchung. Er kam zu dem überzeugenden Ergebnis, das hier ursprünglich der Name «ΕΛΕΝΗ» stand<sup>4</sup>. Der lange Verbleib der Ikone in der Gegend von Poganovo bot Gerasimov und in der Folge weiteren Forschern Anlass, die Stifterin der Tafel mit Helene Dragaš, der Tochter des serbischen Fürsten Konstantin Dragaš und Gattin des byzantinischen Kaisers Manuel II. Paläologos zu identifizieren. Diese Zuschreibung brachte eine Datierung des Werks um 1392 mit sich<sup>5</sup>. Andererseits wurde als Stifterin der Tafel aber auch Helene, die Tochter des Kaisers Johannes VI. Kantakouzenos und Gattin von Kaiser Johannes V. Paläologos genannt, was zu einer etwas früheren Datierung führte<sup>6</sup>. Schließlich brachte eine dritte Meinung als Stifterin der Bildtafel Helene Uglješa ins Spiel<sup>7</sup>.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass in keinem der Fälle gesicherte Daten existieren, welche Auskunft über die Identität unserer beiden Damen, bzw. die Beweggründe ihrer Stiftungen geben können, scheint die Befragung der Werke ein gangbarer Weg, um etwas über die Umstände ihrer Entstehung zu erfahren.

Im ersten Teil dieser Arbeit soll daher der Versuch unternommen werden, die visuelle Botschaft des Apsismosaiks von Latomou zu entschlüsseln. Der zweite Teil ist der Untersuchung der paläologischen Ikone gewidmet. Dabei soll insbesondere die Frage beantwortet werden, warum die Stifterin Interesse daran gehabt haben könnte, das Bildmotiv des frühchristlichen Mosaiks auf ihrer Tafel zu wiederholen.

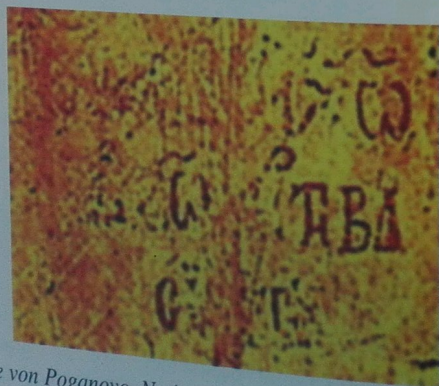
Eine wichtige Rolle für die Erforschung der historischen Zusammenhänge spielt ein mittelalterlicher Wunderbericht über das Gottesbild von Latomou, welcher sich in zwei byzantinischen Handschriften erhalten hat. Auf der Grundlage des Textes kann rekonstruiert werden, dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt zu einer höchst spezifischen Interpretation der ursprünglichen Bildaussage kam. Diesem Umstand trägt die doppelseitige Bildtafel durch formale und ikonographische Anpassung ihrerseits Rechnung<sup>8</sup>. Eine Neuerung aus der Paläologenzeit dürfte die Hinzufügung der Figuren von Maria und Johannes auf der zweiten Bildseite der Tafel darstellen. Anhand der Neuerungen lässt sich das spätbyzantinische Werk als kreative Paraphrase des Mosaiks von Latomou ansprechen. Es liegt nahe, dahinter eine durchaus eigenständige theologische Botschaft der paläologischen Stifterin zu suchen.

### 1. Das Mosaik

Die Komposition in der halbrunden Apsisnische des Latomouklosters wird von der kunsthistorischen Forschung als «Maiestas Domini» bezeichnet<sup>9</sup> (Abb. 1). Dargestellt ist die in vielfarbigem Licht erstrahlende, über die darunter liegende Welt erhobene jugendliche Figur eines thronenden Gottes<sup>10</sup>. Schwerelos schwebt die göttliche Gestalt auf dem immateriellen Thron des kosmischen Regenbogens. Von der thronenden Lichtgestalt gehen irisierende Strahlen



3. Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(*Mother of God*, op. cit., Nr. 86, p. 490, 491).



4. Detail, Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057)  
(*Mother of God*, op. cit., Nr. 86, p. 490, 491).

aus, die sich an den Rändern eines durchsichtigen Kreises brechen. Das jugendliche Antlitz des Dargestellten ist bartlos und wird von langen, in der Mitte gescheitelten Haaren umrahmt (Abb. 5). Ein goldener Nimbus, dem ein rotes, Gemmen besetztes Siegeskreuz eingeschrieben ist, identifiziert den Thronenden als Jesus Christus. Als Zeichen seines erhabenen Standes trägt der himmlische Herrscher eine mit breiten goldenen *clavi* und Goldmanschetten besetzte purpurfarbene Tunika und ein dunkelblaues Pallium, das seinen linken Arm und Unterkörper verhüllt. Goldene Sandalen erhöhen die Pracht der antiken Gewänder. Der intensive Blick des jugendlichen Erlösers fixiert den Betrachter des Apsismosaiks, welchem er mit der Geste seiner erhobenen rechten Hand ein vieldeutiges Zeichen zu geben scheint. In seiner linken Hand hält Christus einen geöffneten Rotulus, der ein an die spezielle Stiftungssituation adaptiertes Zitat nach Isaias aufweist: «+ ΙΔΟΥ Ο Θ(Ε)Σ ΗΜΩΝ ΕΦ' Ω ΕΛΠΙΖΟΜΕΝ Κ(ΑΙ) ΗΓΑΛΛΙΩΜΕΘΑ ΕΠΙ ΤΗ ΣΩΤΗΡΙΑ ΗΜΩΝ + ΟΤΙ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ ΔΩΣΕΙ ΕΠΙ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ ΤΟΥΤΟΝ +»<sup>11</sup>. Der Text operiert mit einer Begrifflichkeit, die das zukünftige Kommen des Herrn in Vorfreude auf die damit verbundene Auferstehung der Gläubigen antizipiert, wobei aus der eher privaten Bitte, dem hiesigen Gotteshaus bis zum Tag des Jüngsten Gerichts selige Ruhe zu spenden, möglicherweise der Schluss zu ziehen ist, dass die frühchristliche Stifterin das Mosaik im Zusammenhang eines (ihres?) Funeralbaus in Auftrag gab<sup>12</sup>. Das einleitende Wort des Zitats («ΙΔΟΥ...») verweist auf die Gabe des inspirierten Sehers/ Propheten, sich die unsichtbare Gestalt Gottes vor Augen zu rufen. Damit ist das Generalthema umrissen, welches das Mosaik dem Betrachter in einer Vielzahl subtil verschränkter visueller Metaphern präsentiert. Es geht um die Möglichkeit und Bedingungen der menschlichen "Gottesschau", ein Problem, mit welchem sich die byzantinische Kirche seit frühester Zeit intensiv beschäftigte, und welches in späteren Jahrhunderten zu heftigen Kämpfen um die Bilder führte.

Bekanntlich lehnte schon die frühchristliche Kirche Christusbilder im Hinblick auf das zweite Gebot generell mit dem Argument ab, dass die göttliche Natur Christi im Bild nicht darstellbar sei und seine menschliche Natur nicht darstellungswürdig<sup>13</sup>. Wie war es dann möglich, dass im Mosaik des Latomouklosters in Thessaloniki trotz des expliziten biblischen Bildverbots eine monumentale Darstellung Gottes angefertigt werden konnte? Eine Antwort darauf gibt das dem Nimbus eingeschriebene Kreuzzeichen des thronenden Kosmokrators. Der Kreuznimbus dient als visuelle Vokabel für eine grundlegende biblische Wahrheit, welche in dem Mensch gewordenen Sohn Jesus Christus das Abbild Gottvaters erkannte. Nach Ansicht der bilderfreundlichen Theologen war es durch die Inkarnation Christi möglich geworden, Gottesbilder herzustellen. Das Mosaik des Latomouklosters beließ es allerdings nicht bei der wortwörtlichen visuellen Umsetzung dieses theologischen Arguments, sondern führte mit Hilfe der Gemmen, mit denen das Kreuzzeichen besetzt ist, eine zweite Bedeutungsebene in das Bild ein, welche an den Sieg Christi über den Tod erinnert. In Verbindung mit dem Isaiaszitat des Rotulus gesehen, manifestiert sich demnach in der dargestellten Gottesfigur der zukünftig – am Ende aller Tage – zu erwartende Christus, welcher die Auferstehung der Gläubigen durch seine historische Heilstat garantiert. Das jugendliche Antlitz Christi darf in diesem Zusammenhang als Sinnbild des göttlichen Ewigkeitsaspekts ("ohne Anfang und ohne Ende") gelesen werden, was im endzeitlichen Kontext des zentralen Gottesbildes als künstlerisch konsequente visuelle Lösung erscheint<sup>14</sup>. Der Blick auf das unsichtbare himmlische Universum, welches dem Betrachter im Latomoukloster gewährt wird, schließt auch die überirdischen Lebewesen ein, welche am

Thron Gottes versammelt sind. Mächtige, mit unzähligen Augen bedeckte Schwingen tragen die kreisförmige Lichtgloriole, welche Christus umhüllt. Die Flügel scheinen von einem Punkt hinter den Füßen Christi auszugehen, der von der durchsichtigen Sphäre verdeckt ist. Zwei weitere, mit vielen Augen besetzte Schwingen sind auf räumlich-illusionistische Weise links und rechts, bzw. "hinter" der Lichtscheibe zu sehen. Sie bilden eine Einheit mit den vier geflügelten Lebewesen, charakterisiert als Mensch, Adler, Stier und Löwe, welche als Halbfiguren hinter der Lichtscheibe auftauchen und als Attribute rote, Gemmen besetzte Bücher tragen. Das vom Künstler verwendete Bildformular für die überirdischen Wesen greift nicht nur auf alttestamentliche Textvorgaben unterschiedlicher Gottesvisionen zurück, wie sie in den Propheten von Ezechiel, Isaias und Habakuk überliefert sind. Mit Hilfe der vier Juwelen geschmückten Codices ist auch ein deutlicher Hinweis auf die vier Evangelien des Neuen Testaments gegeben, was die Zodia zu Symbolen der vier Evangelisten macht. Umstritten ist bis heute die These, dass das Mosaik auf die apokalyptischen Zodia der Johannesoffenbarung<sup>15</sup> hinweist, da die Vorbehalte der frühbyzantinischen Kirche gegen die Authentizität des Textes hinlänglich bekannt sind<sup>16</sup>. Während sich die Forschung bisher weitgehend auf die Identifikation der biblischen Textquellen konzentrierte, welche der Darstellung zu Grunde liegen und dabei konkurrierende, aber leider hinsichtlich der Bildlogik der konkreten Darstellung nicht verifizierbare Interpretationsmodelle entwickelte, möchte ich der symbolischen Bedeutung der mit Augen besetzten Schwingen mehr Beachtung schenken, als man dies bisher tat<sup>17</sup>. Das Bildmotiv symbolisiert bekanntlich die geistige Gottesschau, bzw. Gottesanbetung, mit welcher nach kirchenväterlicher Auffassung die Lebewesen am Thron Gottes beauftragt sind<sup>18</sup>. Dazu scheint zunächst im Widerspruch zu stehen, dass sich die vier Lebewesen der zentralen Gottesgestalt nicht in anbetender Haltung zuwenden<sup>19</sup>. Der vordergründige Widerspruch lässt sich leicht als wohldurchdachte Bildstrategie des Künstlers auflösen. Der ikonographische Schlüssel liegt in der Bildformel der vier Gemmen geschmückten Evangelien, deren Botschaft die vier Wesen in die Welt zu tragen scheinen. Die auffordernde Geste Christi beinhaltet nicht nur ihren Sendeauftrag, sondern ist zugleich auch als deutliche Empfehlung an den Betrachter adressiert, durch das Studium der Heiligen Schrift zu wahrer Gotteserkenntnis, bzw. Gottesschau zu gelangen.

Die Wahrheit der göttlichen Botschaft wird im Mosaik vorbildhaft von der weißgekleideten sitzenden Figur am rechten Bildrand illustriert (Abb. 6). In der tradierten Pose des antiken Denkers und Schriftgelehrten blickt der Mann auf die göttliche Erscheinung vor seinen Augen. Die nachdenklich zum Kinn geführte Hand lässt darauf schließen, dass er in tiefe Kontemplation der Textstelle versunken ist, welche in dem geöffneten Buch auf seinen Knien zu sehen ist. Der Spruch, den er aufgeschlagen hat, lautet: «+ ΠΗΓΗ ΖΩΤΙΚΗ ΔΕΚΤΙΚΗ ΘΡΕΠΤΙΚΗ ΨΥΧΩΝ ΠΙΣΤΩΝ Ο ΠΑΝΕΝΤΙΜΟΣ ΟΙΚΟΣ ΟΥΤΟΣ +». Die Heilige Schrift ist die Quelle seiner Gottesschau, welche sich – bedingt durch die andächtige Versenkung in das Buch (*θεωγία*) – vor seinem inneren Auge abspielt.

Der theologische Sachverhalt, den der aufgeschlagene Spruch formelhaft zusammenfasst, wird im Mosaik mit visuellen Mitteln detailliert dargestellt. Die thronende Gottesgestalt im Zentrum ist die "lebendige Quelle" und der Ursprung der Erkenntnis, welche die Heilige Schrift dem sitzenden Denker gewährt. Die vier Ströme, die zu Füßen Christi am unteren Bildrand entspringen, korrespondieren in ihrer symbolischen Aussage mit den vier rotgebundenen Evangelienbüchern im oberen Teil der Komposition. Die Wassermetapher deutet auf die Evangelisten als "Christi lebendige Ströme"<sup>20</sup> hin, was das Johannesevangelium mit fol-

genden Worten ausdrückt: "Aus seinem Inneren werden Ströme von lebendigem Wasser fließen. Damit meinte er den Geist, den alle empfangen sollten, die an ihn glauben" (Joh 7: 38-39)<sup>21</sup>. Ein weiteres Bildmotiv scheint sich auf die vorausgehenden Worte des Johannesevangeliums zu beziehen: "Wer Durst hat, komme zu mir, und es trinke, wer an mich glaubt" (Joh 7:37). In den Gewässern am unteren Bildrand tummeln sich Fische als Symbole der getauften Seelen<sup>22</sup>, deren Glaube in Christus ihre Rettung am Jüngsten Tag garantiert. Eine weitere Stelle des Johannesevangeliums, welche in diesem Zusammenhang in den Sinn kommt, schildert das Gespräch Christi mit der Samariterin am Brunnen. Christus belehrt die Frau, dass das Wasser des Lebens, welches er spendet, in den Menschen zur "sprudelnden Quelle" (πηγή ὑδατος) wird, welche das ewige Leben schenke (Joh 4:14f): "(...) Da sagte die Frau zu ihm: Herr gib mir dieses Wasser, damit ich keinen Durst mehr habe". Der inhaltliche Bezug zur Darstellung des Latomouklosters ist evident<sup>23</sup>. Anhand der Widmungsinschrift der Stifterin, welche in ihrem ersten Teil die Worte im Buch des sitzenden Denkers genau wiederholt, lässt sich die Meinung erhärten, dass die unbekannte Auftraggeberin auf diesen biblischen Dialog Christi mit einer Frau anspielte. Die speziell weibliche Komponente dieser Episode dürfte für gläubige Frauen einen besonderen Reiz gehabt haben.

Der weitere Verlauf des Gesprächs Christi mit der Samariterin ist der Frage der richtigen Gottesanbetung gewidmet (Joh 4:23-24). Der Forderung Christi, Gott "im Geist und in der Wahrheit" anzubeten, konnte man durch mystische Kontemplation der heiligen Schrift (*νοερά ὄρασις*) nachkommen. Im Mosaik führt der sitzende Denker die innere Schau exemplarisch vor. Nach Meinung vieler Christen boten daneben aber auch materielle Gottesbilder die Möglichkeit, das Gebot, das Christus im Gespräch mit der Samariterin formuliert hatte, umzusetzen. Diesem Sachverhalt verleiht das Mosaik durch die weißgekleidete stehende Figur am linken Bildrand bildlichen Ausdruck (Abb. 7). Wie bei der sitzenden Figur auf der rechten Bildseite, die formal und inhaltlich als Gegenpart konzipiert ist, handelt es sich auch bei dem stehenden Mann um einen von Gott erleuchteten "Seher"<sup>24</sup>. Seine Gottesschau ist allerdings nicht auf kontemplative Lektüre der Heiligen Schrift zurückzuführen, sondern auf eine momentane Vision, die sich vor seinen leiblichen Augen abspielt. Mit Hilfe einer expressiven Geste weist der Seher auf die "körperliche" Art seiner Gottesschau hin. Der auserwählte Augenzeuge der göttlichen Erscheinung hat beide Hände in Höhe seiner Augen dicht zum Kopf erhoben, was den Eindruck intensiven leiblichen Sehens gestisch mitteilt. Der Anblick der Figur bestätigte dem Betrachter des Mosaiks eine biblische Wahrheit, welche vornehmlich, aber nicht ausschließlich in der visionären Gottesschau Ezechiels ihre Textquelle hatte. Mit Blick auf das Alte Testament ließ sich die Möglichkeit der körperlichen Gottesschau rechtfertigen, was in Byzanz als theologisches Argument für die visuelle Verehrung materieller Gottesbilder zu allen Zeiten (vor allem aber in der Zeit des byzantinischen Bilderstreits) eine wichtige Rolle spielte<sup>25</sup>.

Ein Echo der eindringlichen Geste, die den stehenden Visionär auszeichnet, findet sich – quasi *ex negativo* – bei der schwärzlichen Halbfigur, welche aus den Tiefen des Gewässers am unteren Bildrand des Mosaiks die Manifestation des Licht umfluteten Gottes in der Gloriole mitverfolgt (Abb. 1/Abb. 8). Während Versuche scheitern müssen, die Identität der Figur zu bestimmen, scheint eines klar: es geht auch hier um die momentane Gottesschau, denn die dunkle Wasserfigur hat ihren Kopf nach oben gedreht, und starrt aus großen Augen, visuell verstärkt durch die schon erwähnte Geste intensiver Schau, auf die himmlische Erscheinung<sup>26</sup>.



5. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)



6. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, *op. cit.*)

Wie ich zu zeigen versuchte, ist es zentrales Anliegen des Apsismosaiks von Latomou, die religiösen Bedingungen und Formen möglicher Gottesschau zur Darstellung zu bringen. Es gibt gute Gründe, im biblischen Dialog Christi mit der Samariterin den religiösen Anlass der Stiftung zu suchen. Das Gespräch über das Thema der richtigen Gottesanbetung beinhaltet für gläubige Frauen in der Tat eine besondere Verpflichtung, welcher die anonyme Auftraggeberin des Mosaiks von Latomou mit ihrer Stiftung nachkam. Die Errichtung eines materiellen Gottesbildes, das durch seinen lehrhaften Charakter zur richtigen Gottesanbetung anleitete, und zugleich selbst im Zentrum der kultischen Verehrung stand, war ein idealer Weg, dem Gebot Christi an die Frau nachzukommen. Mit dem religiösen Bild vor Augen konnte sich die frühchristliche Stifterin in mystischer Kontemplation ihrer persönlichen Gottesschau "im Geist und in der Wahrheit" hingeben. Das kann man aus dem frommen Schlusssatz am Ende ihrer Widmungsinschrift schließen, welcher den religiösen Erfolg ihrer gläubigen Bemühungen bestätigt: «+...(ΕΥΞΑΜΕ)ΝΗ ΕΠΕΤΥΧΑ ΚΑΙ ΕΠΙΤΥΧΟ(ΥΣ)Α ΕΠΛΗΡΩΣΑ<sup>27</sup> + ΥΠΕΡ ΕΥΧΗΣ (ΗΣ ΟΙΔΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΤΟ ΟΝΟΜΑ) +».

Der Ehrfurcht erregende Eindruck göttlicher Präsenz, den das Apsismosaik von Latomou dem frommen Betrachter vermittelt, rief in den nachfolgenden Jahrhunderten Legenden ins Leben, die seine wunderbare Entstehung bezeugten. Ein aus mittelbyzantinischer Zeit überlieferter Bericht, die so genannte *Διήγησης του Ιγνατίου*<sup>28</sup>, hielt für die Nachwelt die übernatürlichen Ereignisse fest, welche das Bild als wahren Sitz Gottes auswiesen. Da sich der Titel der Ikone, die im Folgenden zu untersuchen ist, explizit auf das "Wunder von Latomou" bezieht, sei die Legende kurz zusammengefasst und kommentiert.

Das erste Wunder, welches der Text beschreibt, ereignet sich bei der Herstellung des Mosaiks. Nach dem Muster hagiographischer Texte, die das willentliche Eingreifen Gottes in den Entstehungsprozess von Bildern schildern<sup>29</sup>, wird dem Leser die erstaunliche Tatsache mitgeteilt, dass ein von der Stifterin<sup>30</sup> für die Kirche ursprünglich bestelltes und fast vollendetes Marienbild durch himmlisches Eingreifen über Nacht in ein Bild Gottes transformiert wird.

Die Intervention Gottes, von der Ignatios erzählt, bewies Zeitgenossen den herausragenden Status des Mosaiks von Latomou. Man hatte das Bild dadurch zu den «εκτελώματα»<sup>31</sup>, also zur Gruppe der von Gott selbst hergestellten Christusbilder zu zählen, wie sie etwa im Hl. Mandylion von Edessa überliefert sind – mit dem Unterschied allerdings, dass das Mosaik von Latomou proleptisch die erst künftig zu erwartende Gestalt Christi am Tag des Jüngsten Gerichts zeigte<sup>32</sup>. Der singuläre Gnadenakt, durch welchen Gott sich in dem Apsismosaik zu erkennen gab, legte für Byzantiner den Gedanken nahe, dass Christus im Latomoukloster kontinuierliche Wohnstätte genommen hatte, was nicht nur das Bild sondern auch den Ort heiligte, da es sich hierbei um den seltenen Fall eines Gnadenbildes handelte, welches am Ort seiner Entstehung im festen Verband mit dem Kirchenbau fixiert blieb<sup>33</sup>.

Im weiteren Verlauf der Legende wird zunächst das zeitweilige "Verschwinden" des Gottesbildes geschildert: aus Angst, dass dieses im Verlauf der Christenverfolgungen möglicherweise zerstört werde, verbergen Gläubige das Mosaik vorsorglich hinter einer schützenden Mauer, weswegen es in Vergessenheit gerät. Erst zur Zeit des Bilderstreits kommt das Bild durch himmlisches Eingreifen wieder zum Vorschein. Zum Augenzeugen der neuerlichen Erscheinung Christi im Mosaik von Latomou erwähnt Gott einen frommen Asketen aus Ägypten. Dem Anliegen des Mönchs, vor seinem Ableben das Antlitz Christi am Jüngsten Tag erblicken zu dürfen, gibt der himmlische Souverän statt und erteilt ihm in einer nächtlichen



7. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, op. cit).



8. Detail: Thessaloniki, Apsismosaik Hosios David  
(Kourkoutidou-Nikolaidou – Tourta, op. cit).

Vision die Mission, nach Thessaloniki zu pilgern, wo er ihm erscheinen werde. Dort stürzt durch himmlisches Zutun die Mauer ein, welche das Mosaik Jahrhunderte lang verdeckt hatte, und es offenbart sich den Augen des frommen Betrachters die göttliche Gestalt des Herrn.

Bewusst bildet die Epoche des byzantinischen Bilderstreits den Hintergrund des zweiten Wunders. Daraus kann man entnehmen, dass der gelehrte Verfasser des Texts die Botschaft des Mosaiks sehr wohl verstand, und mit einer ganz bestimmten theologischen Debatte des 8. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen wusste. In Zusammenhang mit dem Streit um die Ikonen hatte das ikonoklastische Konzil von Hieria 754 n. Ch. die Frage nach der Anbetung Gottes "im Geist und in der Wahrheit" aufgeworfen<sup>34</sup>. Wie wir wissen, war dies der Gegenstand des Gesprächs Christi mit der Samariterin am Brunnen, bzw. das Thema, welches – wie ich im ersten Teil der Untersuchung zu zeigen versuchte – die Stifterin zum Gegenstand der Darstellung im Latomoukloster gemacht hatte. Im Gegensatz zu der frühchristlichen Dame kam das ikonoklastische Konzil im 8. Jahrhundert zu dem Schluss, dass wahre Anbetung Gottes, also geistige Gottschau, nicht mit materiellen Bildern vollzogen werden könne, da eine Schau des Göttlichen mit menschlichen Augen gar nicht möglich sei. Hingegen vertrat die Partei der Bilderfreunde die Meinung, dass materielle Kultbilder in einem Analogieprozess<sup>35</sup> sehr wohl zur geistigen Schau Gottes führen konnten. Das Apsismosaik von Latomou lieferte der ikonophilen Partei im Medium des Bildes Argumente für ihre Position und dürfte für die Ikonoklasten daher ein großes Ärgernis gewesen sein. Darüber hinaus lieferte es durch sein hohes Alter den materiellen Beweis, dass schon die frühbyzantinische Kirche mit der Möglichkeit der visionären Gottschau gerechnet hatte. Die mittelbyzantinische Legende bekräftigte den einmal dargestellten Sachverhalt: das zweifache Wunder Gottes an dem Bild war als himmlische Empfehlung zu verstehen. Da Gott den Augen der Gläubigen seine Gestalt im Mosaik willentlich offenbarte und damit der Verehrung zugänglich machte, räumte er den Menschen die Möglichkeit der immateriellen Gottschau ein.

### Die Ikone

Wenn die spätbyzantinische Ikone (Abb. 2 / Abb. 3), die im Folgenden untersucht werden soll, sich mit ihrem Titel auf das "Wunder von Latomou" bezieht, ist damit der zweifache göttliche Gnadenbeweis am Apsismosaik gemeint, den der Wunderbericht des Ignatios schildert. Aus dem mittelbyzantinischen Text übernahm der Maler der Ikone auch die Namen der beiden Seher. Die Legende identifiziert sie als die Propheten Ezechiel und Habakuk. Warum Wunderbericht und Ikone als zweiten Augenzeugen der himmlischen Vision gerade Habakuk anführen, ergibt sich – so möchte ich behaupten – aus der griechischen Version seines prophetischen Buches. Im Gegensatz zur hebräischen Bibel enthält das Buch Habakuk in der Septuaginta einen Vers (Hab. 3: 2c), der von seiner visionären Schau Gottes zwischen zwei Lebewesen berichtet<sup>36</sup>.

Der kurze Hinweis auf die genannten inhaltlichen Varianten genügt bereits um festzustellen, dass die spätbyzantinische Ikone keineswegs als direkte Kopie des Apsismosaiks anzusprechen ist<sup>37</sup>. Der systematische Vergleich von Mosaik und Ikone ergibt, dass noch viele weitere formale und ikonographische Abweichungen bei grundsätzlich gleicher Bildstruktur eine Akzentverschiebung in der Aussage der Ikone bewirkten. Im Unterschied zu dem



9. Detail: Ikone von Poganovo, Nationalmuseum Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057) (Mother of God, op. cit, Nr. 86, p. 490, 491).

Mosaik, wo Gott noch mitten in der Welt – wenn auch in einer eigenen Sphäre – präsent ist, wird auf der Bildtafel klar zwischen zwei getrennten Bereichen geschieden. Vor der konzentrisch in sieben blaue Streifen unterteilten kreisförmigen Aureole thront auf einem immateriellen goldenen Regenbogen der jugendliche bartlose Christus, mit kurzen Locken im Typus des Christus Emmanuel dargestellt (Abb. 9). Außer dem goldenen Kreuznimbus erinnern die Wundmale an Händen und Füßen an seinen irdischen Kreuzestod. Die göttliche Gestalt ist in eine lange rotbraune Tunika gehüllt. Ein feines Netz aus goldenen Lichtern taucht Christi Gewand in außerirdisches Licht. Die Haltung seines erhobenen rechten Arms und die nach unten zeigende linke Hand, welche eine offene Schriftrolle mit dem Zitat aus Isaias 25: 9-11 hält, erinnern noch deutlich an das frühchristliche Mosaik. Das gilt auch hinsichtlich der vier halbfigurigen Lebewesen, welche Bücher vor sich her tragen. Dagegen fehlt das Motiv der mit Augen besetzten Flügel, welches im Mosaik eine wichtige symbolische Bedeutung besaß. Verschieden vom Mosaik zeigt sich der untere Bildbereich der Ikone. Zwar bewahrte der Maler die eindrucksvollen Posen des stehenden Sehers, den die Bildlegende als Ezechiel ausweist, sowie des sitzenden Propheten, hier als Habakuk bezeichnet. Doch sind sie vor einer kargen, vegetationslosen Felslandschaft dargestellt, welche im Zentrum den Blick auf ein mit bleigrauem Wasser gefülltes Becken freigibt. Wie im Apsisbild von Latomou schwimmen Fische als Symbole der gläubigen Seelen darin. Aber zwei der Tiere richten in senkrechter, verkraupfter Körperhaltung ihre geöffneten Mäuler zur Wasseroberfläche. Auf der Ikone fehlt

das Motiv der lebensspendenden Ströme, welche im frühchristlichen Bild die Gewässer speisten und den Fischen als Symbol der gläubigen Seelen Nahrung und Heim boten. Ebenfalls fehlt die dunkle Gestalt des Wasserdämons.

Im Zuge des Verzichts auf bedeutungstragende Bildelemente des Apsismosaiks wurde auch die ursprüngliche Botschaft des sitzenden Propheten gegen eine neue ausgetauscht. Auf der Ikone enthält das geöffnete Buch Habakuks den Spruch: «+YIE ANΘΡΩΠΟΥ ΚΑΤΑΦΑΓΕ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΔΑ ΤΑΥΤΗΝ+». Der Satz lässt sich aus zwei Büchern der Bibel herleiten. Er erscheint im Alten Testament in der Berufungsvision des Ezechiel (Ez.:3:1), die an dessen Vision Gottes zwischen den vier Lebewesen anschließt. In Zusammenhang mit der im Bild dargestellten Episode hat die Inschrift durchaus Berechtigung, doch fragt man sich, warum der Maler sie dem stehenden Ezechiel nicht direkt beordnete, sondern Habakuk zuwies.

Der prophetische Spruch kann ebenfalls mit dem Buch der Apokalypse des Johannes Theologos in Verbindung gebracht werden. Im Kontext seiner endzeitlichen Gottesschau erhält Johannes – wie Ezechiel im Alten Bund – die göttliche Aufforderung, den Menschen die ihm offenbarte Weisheit zu übermitteln (OffbJoh 10: 9). Beiden Propheten erschien Gott als thronender Richter der zweiten Parousie zwischen den vier Lebewesen (OffbJoh 4: 7). Der Spruch ermöglicht beide Lesarten, auch wenn nur Ezechiel, nicht aber Johannes Theologos auf dieser Bildseite der Tafel *in persona* vertreten ist. Unter diesem Aspekt betrachtet dürfte es kein Zufall sein, dass die Figur des Johannes Theologos auf der zweiten Bildseite der Ikone an prominenter Stelle neben der Gottesmutter Maria erscheint (Abb. 2).

Es ist meiner Ansicht nach ein typischer Wesenszug bilateraler byzantinischer Ikonen, dass zwischen Vorder- und Rückseite ein enger semantischer Verweiszusammenhang besteht, wobei beide Bildseiten von ihrer Bedeutung her als gleichwertig betrachtet werden müssen<sup>38</sup>. Dieses Prinzip gilt auch für die hier untersuchte Ikone. Was die Darstellungen der Gottesmutter Maria und des Johannes Theologos betrifft, lassen sich in beiden Fällen enge Verbindungslinien zur Darstellung des “Wunders von Latomou” auf der Rückseite der Tafel ziehen. Im Falle von Johannes Theologos gewährleistet der schon genannte Bibelspruch die Anbindung an die endzeitliche Gottesvision auf der anderen Seite. Man kann daraus schließen, dass Johannes auf der Tafel primär in seiner Rolle als apokalyptischer Visionär gesehen werden soll<sup>39</sup>. Das ist auch der Grund, warum Johannes keinen Codex hält, wie es sonst für ihn als Autor des Evangeliums üblich ist. Er ist vielmehr Zeuge und Vermittler der Gottesschau, welche sich auf der Rückseite der Tafel abspielt. Sein eindringlicher Blick sucht den direkten Kontakt zum gläubigen Beter, um ihn zur Teilnahme an der visionären Gottesschau von Latomou einzuladen. Mit der Geste seiner rechten Hand und seinem zum rechten Bildrand gedrehten Körper leitet er den Blick des Betrachters zur anderen Seite der Ikone weiter, wo dieser die Gottesvision nicht nur im Rekurs auf die beiden durch den Ikonentitel konnotierten Gnadenakte der christlich-byzantinischen Zeit oder ihre beiden alttestamentlichen Versionen, sondern auch im Hinblick auf die Offenbarung des Johannes kontemplieren kann<sup>40</sup>.

Gleichzeitig lenkt Johannes Theologos durch eine leichte Neigung seines Kopfes die Aufmerksamkeit auf die links neben ihm stehende Gottesmutter Maria. Die in ein tiefblaues, goldumsäumtes Maphorion gehüllte Jungfrau hat die Hände unter dem Mantel zum Kinn erhoben und wendet sich in Blick und Haltung seitlich zu Johannes. Die Pose, die Maria einnimmt, wiederholt in allen Einzelheiten einen Figurentypus, der in paläologischer Zeit häufig für die Gottesmutter in Szenen der Kreuzigung Christi Verwendung fand<sup>41</sup>. Daraus schloss die



Forschung, dass durch die Figur Marias der nicht dargestellte, aber gedachte Bedeutungs-zusammenhang der Kreuzigung evoziert werden sollte. Als zu diesem „imaginierten Bild“ der Kreuzigung gehörig wurde auch die Figur des Johannes Theologos daneben interpretiert<sup>42</sup>. Gegen letztere Vermutung ist einzuwenden, dass der hier verwendete Figurentyp des Johannes keinerlei Ähnlichkeit zu dem jugendlichen trauernden Jünger Christi unterm Kreuz hat, sondern – wie oben beschrieben – sehr genau auf die Rolle des Johannes als Autor der Apokalypse verweist, um mit diesem visuellen Mittel den inhaltlichen Zusammenhang zwischen dem neutestamentlichen Visionär und der rückseitig dargestellten Gottesschau von Latomou zu klären.

Analog möchte ich die These postulieren, dass sich auch die Figur der Gottesmutter Maria unmittelbar an das „Wunder von Latomou“ anschließen lässt. Das hängt mit ihrer Rolle bei der Menschwerdung Christi zusammen. In einem Akt der Selbstoffenbarung war Christus durch Maria als seine menschliche Mutter in die Welt gekommen. Erst die Inkarnation hatte es den Menschen ermöglicht, Gott in Christus zu erkennen und anzubeten. Die Figur der Gottesmutter, welche an die zentrale Bedeutung der Inkarnation als erste Parousie Gottes erinnert, bereichert die Aussage der rückseitig dargestellten Szene der Gottesschau von Latomou dadurch um einen wichtigen Aspekt.

Es ist vermutlich kein Zufall, dass gerade zur Zeit der Entstehung der Ikone die theologische Kontroverse zwischen Gregorios Palamas und Barlaam dem Kalabrier bezüglich der Möglichkeit der menschlichen Erkenntnis Gottes ihren Höhepunkt erreichte. Palamas hatte in seinen Schriften wiederholt darauf hingewiesen, dass den Menschen durch die Inkarnation eine direkte Schau Gottes, bzw. ein direkter Zugang zu Gott möglich geworden war<sup>43</sup>. Genau diesen Punkt nahm die Ikone auf, indem sie der Szene der visionären Gottesschau von Latomou auf der Rückseite die Figur der Jungfrau Maria beifügte. Es liegt nahe, in der Stifterin des Tafelbilds eine Anhängerin des Palamas zu sehen. Mit dieser Feststellung ist allerdings noch nicht die Frage beantwortet, warum Maria mit ihrer Pose auf die Klage unterm Kreuz anspielt.

Im Kontext von Christi Leiden am Kreuz und Marias Mitleiden, welche in Byzanz seinen literarischen Ausdruck bekanntlich in der rituellen Marienklage fand, wird als zentraler Punkt die seelische Läuterung der Gottesmutter geschildert, welche sich in ihrem tiefen Schmerz zunächst der Einsicht in die Notwendigkeit der Passion verschließt, dann aber – in Antizipation der zukünftigen Rettung der Menschen – ihre Trauer überwindet und dem göttlichen Heilsplan zustimmt<sup>44</sup>. Aus dem narrativen Zusammenhang herausgelöst und isoliert vor das Auge des Betrachters gestellt, rückten der seelische Kampf und die innere Läuterung Marias in den Vordergrund der geistigen Kontemplation. Was man an ihrer Haltung ablesen konnte, waren seelische Qualitäten, die gerade Frauen als Vorbild dienten. Es scheint daher nicht ausgeschlossen, dass die Stifterin der Tafel, «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ», der Gottesmutter in besonderer kultischer Verehrung zugetan war. Marias demütig geneigter Kopf, die gerundeten Schultern, auf denen eine Bürde zu liegen scheint, der keusch vor das Gesicht gezogene Schleier, und vor allem ihr ergebener Blick, der gläubig und voller Geduld auf Johannes Theologos ruht, zeichnen exemplarisch eine tugendhafte weibliche Verfassung nach, welche es in hoffnungsvoller Erwartung der zweiten Wiederkunft Christi zu erringen galt. Daraus wird verständlich, warum die Stifterin auf der Ikone zur Klagefrau Maria als «Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ» seelische Zuflucht nahm<sup>45</sup>. In Zeiten eigener psychischer Not und Bedrängung konnte sie Glauben und Hoffnung aus der Geduld schöpfen, mit der die Gottesmutter ihre eigenen

Leiden einst ertrug. Das „Wunder von Latomou“ in der Version der paläologischen Ikone bot der frommen Dame darüber hinaus eine andere Variante desselben Themas zur geistigen Kontemplation an. Als Echo auf Marienklage und Läuterung findet man in der aquatischen Landschaft im unteren Bildteil der Komposition eine trostlose Sicht der Welt, welche mit der Klage des Propheten Habakuk zu erklären ist: (...) «ἵνα τί ἐπιβλέπεις ἐπὶ καταφρονούντας; παρασιωπήσῃ ἐν τῷ καταπίνειν ἀσεβῆ τὸν δίκαιον; καὶ ποιήσεις τοὺς ἀνόμοιους ὡς τοὺς ἰχθύας τῆς θαλάσσης...»<sup>46</sup> (Hab. 1:13-14). Bekanntlich schöpft Habakuk aus der Vision des zukünftig zu erwartenden Weltenrichters Mut und verheißt den in Geduld ausharrenden Gläubigen die Errettung am Tag des Gerichts: («ὕπομεινον αὐτόν, ὅτι ἐρχόμενος ἤξει καὶ οὐ μὴ χρονίσῃ (...)) ὁ δὲ δίκαιος ἐκ πίστεώς μου ζήσεται»<sup>47</sup> (Hab. 2:4). In dieser Weise ergänzten sich die theologischen Botschaften beider Tafelseiten und riefen in der freudigen Sicht der Wiederkunft Christi die fromme Stifterin zu Geduld und Glauben auf.

Aufgrund der oben angestellten Betrachtungen sehe ich die Funktion des bilateralen Tafelbilds daher nicht im Rahmen eines rituellen Memorialdienstes an den Gräbern von Verstorbenen<sup>48</sup>. Vielmehr dürfte die Ikone in ihrer Eigenschaft als Gnade vermittelndes Wunderbild primär für die private Andacht und Verehrung benutzt worden sein. Ob die Tafel zu diesem Zweck in den Privatgemächern des Palasts der «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ» aufgestellt, oder möglicherweise für die Kirche ihres Eigenklosters bestimmt war, ist ungewiss.

Es gibt viele Indizien dafür, dass die Stifterin der Ikone Kaiserin Helene Kantakouzene Paläologina war<sup>49</sup>. Als gelehrte Tochter des Kaisers Johannes VI. Kantakouzenos, eines der treuesten Anhänger des Palamismus, kann man ihr durchaus ähnliche theologische Neigungen unterstellen. Ihre engen Bindungen zu Thessaloniki, wo sie zeitweise über mehrere Jahre lebte, und wo die Tafel entstanden sein muss, sind zur Genüge bekannt<sup>50</sup>. Blickt man auf die schwierige dynastische Situation nach der Machtergreifung Johannes VI. Kantakouzenos im Jahre 1341, erhält der Titel «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ» möglicherweise seine Erklärung. Im Hinblick auf die Tatsache, dass Anna von Savoyen rechtmäßige Kaiserin von Byzanz war, bekam die Mutter Helenes, Kaiserin Irene Asenina Kantakouzene (1347-1354), ab 1341 bis zu ihrer sechs Jahre später erfolgenden Krönung bekanntlich nur den Titel «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ»<sup>51</sup>. Wie es mit den Titeln ihrer drei Töchter in diesem Zeitraum stand, muss die Forschung noch genauer klären. Mir scheint die Möglichkeit aber keineswegs ausgeschlossen, dass die Ikone im Zeitraum vor Helenes Krönung zur byzantinischen Kaiserin im Jahre 1347<sup>52</sup> entstand. Die politischen Verhältnisse, welche sie im Laufe ihres Lebens immer wieder in tiefe Konflikte mit den engsten Mitgliedern ihrer Familie stürzten, dürften Grund genug für Helenes Wunsch gewesen sein, sich in Zeiten tiefer Bedrängnis an die Gottesmutter Kataphyge, bzw. den rettenden Gott am Ende der Tage wenden zu können. Ihr persönliches Exemplar des Gnade vermittelnden Wunderbildes von Latomou gab ihr – unabhängig von dem Original in Thessaloniki aber ebenso wirksam – die Möglichkeit hierzu. Von Familie und Zeitgenossen wegen ihrer hervorragenden weiblichen Tugenden und hohen geistigen Fähigkeiten gelobt und geehrt, trat Helene nach einem bewegten Leben am Hof von Konstantinopel in die Ruhe ihres Eigenklosters Kyra Martha ein<sup>53</sup>. Es ist aufschlussreich, sich im Zusammenhang mit den oben beschriebenen weiblichen Tugenden Marias auf der Ikone den monastischen Namen in Erinnerung zu rufen, den Helene wählte: am Ende ihres Lebens nannte man sie *Υπομονή* (Geduld)<sup>54</sup>.

## Anmerkungen

1. Das Mosaik, das lange Zeit unter Putz verborgen war, wurde bei der Wiederherstellung der Kirche in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts freigelegt. Vgl. A. Xyngopoulos, «Το Κεραμεντίμ Τζαμί Θεσσαλονίκης», *ΑΔ* 6 (1920-21), Appendix, 190-194, id., «Το Καθολικόν της μονής Λατόμου εν Θεσσαλονίκης», *ΑΔ* 12 (1929), 142-180, P. Grumel, «La mosaïque du 'Dieu Sauveur' au monastère de 'Latome' à Salonique», *BZ* 31 (1931), 194-195 und 33 (1933), 211-215, Ch. Diehl, «À Sauveur au monastère de Latome à Salonique», *Byz* 7 (1932), 333-338, Ch.R. Morey, «A note on the propos de la mosaïque d' Hosios David à Salonica», *Byz* 7 (1932), 339-346, S. Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία Θεσσαλονίκης. Αχειροποίητος, Μονή Λατόμου*, Thessaloniki 1949, 45-68, F. Gerke, «Il mosaico absidale di Hosios David di Salonico», *Corsi Rav* 11 (1964), 179-199, N. Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις στο μωσαϊκό της Μονής Λατόμου στη Θεσσαλονίκη», *Parousia* 2 (1984), 83-94, J.-M. Spieser, *Thessalonique et ses monuments du IVe au VIe siècle*, Paris 1984, E. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Thessaloniki 1986, 11-23, id., *Latomou Monastery (The Church of Hosios David)*, Thessaloniki 1988, J.-M. Spieser, «Remarques complémentaires sur la mosaïque de Osios David», in *Βυζαντινή Μακεδονία*, Thessaloniki 1995, 295-306.

2. Christliche Demut scheint der Grund dafür gewesen zu sein, dass die fromme Dame ihren Namen verschwieг. Demgegenüber ist die Tatsache auffallend, dass die für Thessaloniki im 5. Jahrhundert gut dokumentierte Weiheformel «ὕπερ εὐχῆς...», welche sich in mehreren Beispielen erhalten hat, regelmäßig durch den Namen des Bittstellers ergänzt wird. Siehe E. Tsigaridas – K. Lovedou-Tsigarida, *Κατάλογος χριστιανικῶν ἐπιγραφῶν στα μνημεία της Θεσσαλονίκης*, Thessaloniki 1979, 29f., 86-90, Nr. 59-62 (mit Abbildungen). Zur Rekonstruktion der Inschrift siehe Xyngopoulos, «Το Καθολικόν», op.cit., 160, Grumel, «La mosaïque», op.cit., 161, Pelekanides, «Παλαιοχριστιανικά μνημεία», op.cit., 68, D. Feissel, *Recueil des inscriptions chrétiennes de Macédoine du IIIe au VIe siècle*, Paris 1983, 97-99, Tsigaridas, «Latomou Monastery», op.cit., 40f.

3. Die Tafel (Tempera und Gold auf Holz) misst 93x61, 5x3 cm. Die spätbyzantinische Ikone befindet sich aufgrund einer Schenkung seit 1920 im Besitz des Nationalmuseums von Sofia, Bulgarien (Inv. Nr. 2057). Davor wurde sie lange in einem alten Kloster bei Poganovo aufbewahrt, weswegen sie oft als «Ikone von Poganovo» bezeichnet wird. Vgl. T. Gerasimov, «L'icône bilatérale de Poganovo au Musée archéologique de Sofia», *CahArch* 10 (1959), 279-285.

4. Gerasimov, «L'icône bilatérale», op.cit., 279-285, insb. 282-284 und figs. 3, 4. Zur Ikone und dem Zustand der Inschrift neuerdings E. Bakalova, «Two-sided icon: A. The Virgin Kataphyge and St. John the Theologian. B. The Vision of Ezekiel and Habbakuk», in M. Vassilaki (ed.), *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art, Ausstellungskatalog Benaki Museum, Oktober 2000-Januar 2001*, Athen 2000, 490-492.

5. So auch A. Grabar, «À propos d'une icône byzantine du XIVe siècle au musée de Sofia», *CahArch* 10 (1959), 289-304, id., «Sur les sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles», *CahArch* 12 (1962), 341-350.

6. Vgl. A. Xyngopoulos, «Sur l'icône bilatérale de Poganovo», *CahArch* 12 (1962), 341-350, insb. 348, wo er die Meinung vertritt, dass die beiden Seiten der Ikone nicht zeitgleich seien. Zu diesem Problem siehe auch E. Voordeckers, «L'interprétation liturgique de quelques icônes byzantines», *Byz* 53,1 (1983), 52-68, insb. 58ff.

7. G. Babić, «Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène», in *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle: Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec* (Institut et les fondateurs du monastère de Poganovo», *Saobstenha* 25 (1993), 25-40, M. Vassilaki, «Two-sided icon with the Virgin Kataphyge and the Vision of Ezekiel», in Helen C. Evans (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557), Ausstellungskatalog Metropolitan Museum of Art*, New York 2004, 198-199.

8. Eine neue Sicht auf die Ikone bietet der wichtige Aufsatz von B.V. Pentcheva, «Imagined images: visions of Salvation and Intercession in a double-sided icon from Poganovo», *DOP* 54 (2000), 139-156.

9. F. van der Meer, «Maestas Domini: Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien», *Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Rome - Paris 1938, Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen*

*Apsismalerei vom vierten bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, 2. Aufl. Wiesbaden 1992, Grabar, «À propos», op.cit. (Anm. 5), 291f., J. Snyder, «The meaning of the 'Maestas Domini' in Hosios David», *Byz* 37 (1967), 143-152, G. Hellemo, *Adventus Domini*, Leiden 1989, Spieser, «Thessalonique», op.cit. (Anm. 1), 158, Spieser, «Remarques», op.cit. (Anm. 1), 295f. Siehe hierzu neuerdings auch T.F. Mathews, *The Clash of Gods - A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993, 116.

10. Zur Problematik der Gottesdarstellung siehe infra Seite 155.

11. Die verwendete Formel beruht auf einer Stelle aus Isaia (25:9-11), wo der Prophet in einer apokalyptischen Vision auf die letzten Dinge zu sprechen kommt. Zur Veränderung der alttestamentlichen Stelle im Mosaik von Latomou siehe Grumel, «La mosaïque», op.cit. (Anm. 1), 159-160. Vgl. neuerdings R. Wisskirchen, «Zum Apsismosaik der Kirche Hosios David/Thessalonike, Stimuli. Exegese und ihre Hermeneutik in Antike und Christentum», in G. Schöllgen – C. Scholten (eds.), *Festschrift für E. Dassmann*, Münster 1996, 588f., und 590-591.

12. Zum Begriff *anapausis* (Ruhe), d. h. dem Zwischenzustand, in dem die Seelen der Gläubigen vor dem jüngsten Gericht verbleiben, siehe A. Stuiber, *Refrigerium interim: Die Vorstellungen vom Zwischenzustand und die frühchristliche Grabeskunst*, Bonn 1957. Welche Funktion die kleine Kirche ursprünglich erfüllte, ist noch nicht geklärt. Die im Verlauf des 20. Jahrhunderts durchgeführten Bauuntersuchungen brachten keinen definitiven Aufschluss darüber, ob es sich bei dem Bau um eine Grabkirche handelte. Vgl. hierzu P. Grossmann, «Zur typologischen Stellung der Kirche von Hosios David in Thessalonike», *Felix Ravenna*, Ser. 4 (1984) (5) 253/60. Zum eschatologischen Charakter des Mosaiks Spieser, «Thessalonique», op.cit. (Anm. 1), 158, 159.

13. H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, passim und zu Bischof Eusebius insb. 165f.

14. Da es zu dieser Zeit noch keinen festgelegten ikonographischen Typus für Christus gab, kann man über die symbolische Bedeutung des jugendlichen Antlitzes allerdings nur spekulieren. Zur Problematik der Unterscheidung siehe A. Grabar, *Iconographie de l'art chrétien*, Princeton 1968, 119. Die von Mathews, *Clash of Gods*, op.cit., 137, 138, geäußerte Meinung, dass man den "femininen" Christustypus möglicherweise mit der weiblichen Stiftungssituation in Verbindung bringen sollte, lässt sich m. E. nicht durch konkrete Argumente am spezifischen Objekt untermauern.

15. Snyder, «The Meaning», op.cit. (Anm. 9), 151, Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 88, unentschieden Spieser, «Thessalonique», op.cit. (Anm. 1), 158, Wisskirchen, «Zum Apsismosaik», op.cit., 583, 584, geht neuerdings davon aus, dass die Johannesoffenbarung wegen der engen Westbindung Thessalonikis hier zu keiner Zeit umstritten gewesen sei, ein Punkt, der allerdings weiterer Forschung bedarf.

16. Zur Überlieferung siehe G. Podskalsky, *Byzantinische Reichseschatologie*, München 1972, P.J. Alexander, *The Byzantine Apocalyptic Tradition*, Berkeley 1985. Einen konzentrierten Überblick über die Problematik bietet das Lemma «Apocalypse», *ODB* 1 (1991), 131.

17. Der Vergleich mit zeitgenössischen Bildparallelen zeigt, dass es sich in Thessaloniki um einen einzigartigen Fall handelt. Das Motiv der mit Augen besetzten Flügel kam interessanterweise bei anderen zeitgenössischen Darstellungen nicht zur Darstellung. Weder das Apsismosaik von Sta. Pudenziana, Rom (frühes 5. Jahrhundert) noch das Kuppelmosaik des sog. Mausoleums der Galla Placidia, Ravenna (nach 425 entstanden) verwendet die Bildformel. Auch im Mosaik von Sta. Maria in Capua Vetere (5. Jahrhundert?) erscheint das Motiv der mit Augen besetzten Flügel nicht.

18. Vgl. *ODB* 1 (1991), 419, Lemma «Cherubim», mit besonderem Hinweis auf Johannes Chrysostomus, *PG*, 48:724.55. Bekanntlich wurde der Name Cherubim als «Fülle der Erkenntnis» interpretiert. Aufgrund ihres Dienstes wurden die Cherubim (χερουβείμ) daher *πολυόμματα* genannt. In den Dienst der Anbetung und Gottesschau sind auch die vier Lebewesen einbezogen.

19. So schon Spieser, «Remarques», op.cit. (Anm. 1), 300.

20. Op. cit., mit weiterführender Literatur.

21. Vgl. auch Offenbarung 22:1ff.: «Und er zeigte mir einen Strom, das Wasser des Lebens, klar wie Kristall; er geht vom Thron Gottes und des Lammes aus».

22. Zur Symbolik der Fische (*pisciculi*) als Zeichen der auf Christus Getauften siehe G.B. Ladner, *Handbuch der frühchristlichen Symbolik*, Stuttgart - Zürich 1992, 147ff., Spieser, «Remarques», op. cit. (Anm. 1), 300.

23. Schon Mathews, *The Clash of Gods*, op.cit. (Anm. 9), 137, 138 und Wisskirchen, «Zum Apsismosaik»,

op.cit. (Anm. 11), 590, erwähnen diese Episode in einem allgemeinen Zusammenhang, ziehen aber keine weiterreichenden Schlüsse.

24. Grabar, "À propos", op.cit. (Anm. 5), 291-299, Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 159, 160, Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 88f. Ganz bewusst scheint die Identifizierung der beiden Figuren durch Bildlegenden vermieden, da es bei dem Mosaik nicht um die Darstellung einzelner biblischen Episode ging, sondern vielmehr um die lehrhafte Vermittlung einer allgemeinen christlichen Wahrheit. Vgl. hierzu auch Spieser, "The Representation of Christ", op.cit. (Anm. 18), 70.

25. Siehe infra, Seite 161.

26. Grabar, "À propos", op.cit. (Anm. 5), 291 identifiziert die Gestalt als "Jordan", ebenso Gioles, «Εικονογραφικές παρατηρήσεις», op.cit. (Anm. 1), 90. Diskussion bei Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 158f. und ausführlich id., "Remarques", op.cit. (Anm. 1), 302-304.

27. Zur mystischen "Erfüllung" siehe Evagrius vom Pontos mit dem Terminus «πληροφορία». Ähnlich bei Maximus dem Bekenner (als «πλήρωμα» bezeichnet). Vgl. die ausführliche Analyse bei H.-G. Beck, *Das byzantinische Jahrtausend* (Taschenbuchausgabe), München 1982, 195, 199.

28. Zur Legende ausführlich Grumel, "La mosaïque", op.cit. (Anm. 1), 161ff., Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία*, op.cit. (Anm. 1), 48-55.

29. Belting, *Bild und Kult*, op.cit. (Anm. 13), 64ff.

30. Zur Stifterin in der Legende siehe Grumel, "La mosaïque", op.cit., 161, Pelekanides, *Παλαιοχριστιανικά μνημεία*, op.cit., 49f.

31. Belting, *Bild und Kult*, op.cit. (Anm. 13), 64ff.

32. Grumel, "La mosaïque", op.cit., 161, 172ff.

33. Im Gegensatz zu anderen byzantinischen Wunderbildern, die üblicherweise als transportable Ikonen zirkulierten. Ungewöhnlich für ein Wunderbild ist auch das monumentale Format, was beim Wunderbild von Latomou allerdings die Möglichkeit bot, Christus in lebensgroßer Gestalt zu verehren.

34. T. Krannich – Chr. Schubert – Cl. Sode, *Die ikonoklastische Synode von Hiereia 754*, Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, Studien und Texte zu Antike und Christentum, Bd. 15, Tübingen 2002, 9-11.

35. Ebda., 11.

36. Vgl. *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Rahlfs Alfred (ed.), Stuttgart 1935: ... «ἐν μέσῳ δύο ζώων γνωσθήσῃ, ἐν τῷ ἐγγίξειν τὰ ἔτη ἐπιγνωσθήσῃ, ἐν τῷ παρῆναι τὸν καιρὸν ἀναδειχθήσῃ»... (Hab 3:2a-e) (... "Inmitten zweier Lebewesen wirst du dich offenbaren; wenn die Jahre genaht, wirst du erkannt; wenn die Zeit gekommen, wirst du erscheinen"...), Grabar, "À propos", op.cit. (Anm. 5), 299, und Spieser, "Thessalonique", op.cit. (Anm. 1), 159.

37. Grabar, "À propos", op.cit., 290-294, Xyngopoulos, "Sur l'icône bilatérale", op.cit. (Anm. 6), 341ff.

38. Vgl. hierzu die Forschungen Hans Beltings zu neuen Existenzformen der Bilder im Mittelalter, welche er zwar hauptsächlich an Diptychen durchführte, die aber auch für doppelseitige byzantinische Ikonen Geltung beanspruchen können. Vgl. H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981. Anders dagegen Grabar, "Sur les sources", op.cit. (Anm. 5), 366-372, und Voordeckers, "L'interprétation liturgique", op.cit. (Anm. 6), 59-62.

39. Vgl. Voordeckers, "L'interprétation liturgique", op.cit., 60, und Pentcheva, "Imagined Images", op.cit. (Anm. 8), 147, die allerdings nicht zwischen diesen beiden Rollen differenzieren.

40. Da sich der christliche Osten bekanntlich viele Jahrhunderte schwer damit tat, die Autorität dieses Buchs anzuerkennen, können Aspekte, die mit der Apokalypse des Johannes verknüpft waren, erst in spätbyzantinischer Zeit Einzug ins Bild gehalten haben. Zur Stellung der Apokalypse in Byzanz Podskalsky, *Reichschatologie*, op.cit. (Anm. 14), 77ff., D. Mouriki – N. Ševčenko, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα. Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Athen 1988, 296, N. Ševčenko, "The Cave of the Apocalypse", *Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Η Μονή Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου, Εταιρεία Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μελετών*, Athen 1989, 169-180.

41. Vgl. die etwa zur gleichen Zeit entstandene Kreuzigungssikone im Byzantinischen Museum, Inv. Nr. BXM 1354, *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Byzantisches Museum Athen (ed.), Athen 2004, 148-149, Abb. 118.

42. Grabar, "À propos", op.cit. (Anm. 5), 300, Xyngopoulos, "Sur l'icône bilatérale", op.cit. (Anm. 6),

343, Grabar, "Sur les sources", op.cit. (Anm. 9), 371, Voordeckers, "L'interprétation liturgique", op.cit. (Anm. 6), 61, Pentcheva, "Imagined images", op.cit. (Anm. 8), 141-142 und insb. 146-148.

43. J. Meyendorff, "Spiritual trends in Byzantium in the Late 13th and 14th centuries", in *Art et Société sous les Paléologues*, Venedig 1971, 55-71, insb. 69.

44. D.I. Pallas, *Passion und Bestattung Christi in Byzanz, der Ritus – das Bild* (Miscell. Byz. Monacensia 2, 1965), Belting, *Bild und Kult*, op.cit., 1981, 157, M. Vassilaki – N. Tsironis, "Representations of the Virgin and their association with the Passion of Christ", in *Mother of God, Representations of the Virgin in Byzantine Art*, op. cit., 453-462, insb. 456, 459.

45. Mit Recht warf Grabar einst die Frage auf, wie es zu diesem Paradox kommen konnte. Siehe Grabar, "À propos", op.cit., 303.

46. (...) "Warum siehst du den Treulosen zu und schweigst, wenn der Ruchlose den Gerechten verschlingt? Warum behandelst du die Menschen wie die Fische im Meer, wie das Gewürm das keinen Herrn hat?"

47. (...) "Denn es drängt zum Ende und ist keine Täuschung; wenn es sich verzögert, so warte darauf; denn es kommt, es kommt und bleibt nicht aus. (...) Der Gerechte aber bleibt wegen seiner Treue am Leben".

48. Siehe Zusammenfassung bei Bakalova, "Two-sided Icon", op.cit. (Anm. 4), 491f. Siehe auch Pentcheva, "Imagined images", op.cit. (Anm. 8), 148ff.

49. D.M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos ca. 1100-1460*, Washington D.C. 1968, 135ff.

50. H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur des Byzantiner*, München 1978, I, 53, 466, 474, G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, München 1980, 452ff., F. Kianka, "The Letters of Demetrios Kydones to Empress Helena Kantakouzene Palaiologina", *DOP* 46 (1992), 155-165.

51. Vgl. Nicol, op.cit., 104. Zu diesem Punkt siehe insbesondere den wichtigen Aufsatz von F. Dölger, "Zum Kaisertum der Anna von Savoyen", in H. Hunger (ed.), *Das byzantinische Herrscherbild*, Darmstadt 1975, welcher auf S. 52 bezüglich der staatsrechtlichen Stellung Annas von Savoyen in den Jahren 1341-1347 auf die "...unbestreitbare Tatsache [hinweist], dass Anna vor dem Jahre 1347 (...) eine Zeitlang formell und effektiv das Hauptkaisertum ausgeübt haben muss".

52. Vgl. Nicol, op.cit., 135f.

53. Nicol, op.cit., 137.

54. Siehe J. Chrysostomides, *Manuel II Palaeologus: Funeral Oration on his Brother Theodore*, Übers. und ed., Thessaloniki 1985, 102 (Anm. 20), Nicol, op.cit., 137.

## Η γυναίκα χορηγός κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή. Η προβολή ενός νέου ιδεολογικού προτύπου

Ελένη Γ. Σαράντη

*Writers on women in the ancient world should try to steer between the Scylla of polemic and the Charybdis of apologetic. Here I have indicated the folly of making snap judgments about women's image or status in any culture of antiquity, considered in isolation, before all the evidence is in<sup>1</sup>.*

Η γυναικεία χορηγία προς την Εκκλησία κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή έχει συχνά τονιστεί με έμφαση, αφενός μεν στα μεγέθη των δωρεών των γυναικών της ανώτερης τάξης, και αφετέρου στη νέα θρησκεία ως δημιουργό της νέας ιδεολογίας του χριστιανού δωρητού και δωρήτριας. Είναι αλήθεια ότι οι δωρεές γυναικών της αριστοκρατίας που αναφέρουν οι πηγές είναι εντυπωσιακές είτε προορίζονταν για την ανέγερση και οικονομική ενίσχυση εκκλησιών και μοναστηριών, είτε για τη μέριμνα των πτωχών και των ασθενών<sup>2</sup>. Στην πραγματικότητα όμως, οι μαρτυρίες των πηγών στο σύνολό τους δείχνουν ότι ο ρόλος της αριστοκρατίας στη χριστιανική χορηγία δεν ήταν μεγαλύτερος από αυτόν των αντρών<sup>3</sup>. Από την άλλη μεριά βέβαια, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ιδεολογικοί λόγοι που πρόβαλε η νέα θρησκεία ενεθάρρυναν τη γυναικεία χορηγία στην πρωτοβυζαντινή εποχή. Η χριστιανική γυναικεία χορηγία όμως, ως κοινωνικό φαινόμενο, δεν πρέπει να θεωρηθεί –πράγμα που συνήθως συμβαίνει– ότι εμφανίστηκε και διαμορφώθηκε κάτω από την επίδραση του Χριστιανισμού και μόνο. Πρόκειται για ένα σύνθετο φαινόμενο που αναπτύχθηκε και προσέλαβε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στο πλαίσιο της παράδοσης του ελληνορωμαϊκού και ιουδαϊκού κόσμου και μέσα σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες της εποχής. Έτσι, για παράδειγμα, έχει υποστηριχθεί ότι αλλαγές στην παραδοσιακού τύπου χορηγία στις ελληνορωμαϊκές πόλεις ενίσχυσαν τη χριστιανική χορηγία: η αποσύνδεση της χορηγίας από την άσκηση υψηλών αξιωμάτων στο ελληνορωμαϊκό σύστημα διοίκησης των πόλεων από τον 4ο αιώνα μ.Χ. λόγω των διοικητικών αλλαγών έδωσε νέο προσανατολισμό στη χορηγία των χριστιανών γυναικών<sup>4</sup>. Στην παρούσα μελέτη θα δοθούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα γυναικών χορηγών και θα εξεταστούν τα πρότυπα της χριστιανικής γυναικείας χορηγίας ως ένα σύνθετο φαινόμενο, η δυναμική του οποίου θα αναζητηθεί στις πολύπλοκες αλληλοεπιδράσεις της νέας θρησκείας, από τη μία πλευρά, και της ιδεολογικής παράδοσης και των κοινωνικών θεσμών του αρχαίου κόσμου, από την άλλη.

Ήδη από την ελληνιστική εποχή, οι γυναίκες της ανώτερης τάξης που δραστηριοποιούνταν στον κοινωνικό και πολιτικό χώρο των πόλεων αναλαμβάνοντας δημόσια αξιώματα και προβαίνοντας σε χορηγίες καθιστούσαν τον δημόσιο ρόλο τους πιο εμφανή στις πηγές<sup>5</sup>. Κατά τους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς αιώνες ο δημόσιος ρόλος των γυναικών εμφανίζεται εντονότερος στις επιγραφές και εκ πρώτης όψεως έρχεται σε αντίθεση με τους περιορισμούς που επέβαλαν το ρωμαϊκό δίκαιο και η αρχή της αδυναμίας του γυναικείου φύλου (*infirmitas sexus*) και της γυναικείας υπο-

ταγής που τονίζουν άλλες πηγές. Γυναίκες χορηγοί, ιέρειες και αξιωματούχοι στις πόλεις μνημονεύονται συχνά μόνες τους χωρίς άρρενα μέλη της οικογένειάς τους και εγκωμιάζονται σε επίσημα κείμενα για τις αγαθοεργίες τους<sup>6</sup>. Στον νέο αυτό ρόλο των γυναικών συνέβαλαν η μεγάλη οικονομική ευμάρεια που απολάμβανε η ανώτερη τάξη της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, η έξαρση του θεσμού της χορηγίας στη ζωή των ελληνορωμαϊκών πόλεων, η ενισχυμένη θέση της γυναίκας στο ιδιωτικό δίκαιο και η μεγαλύτερη δύναμη που απολάμβαναν οι γυναίκες της αυλής των Σεβήρων<sup>7</sup>. Στο σύνολό τους όμως οι γυναίκες χορηγοί δεν φαίνεται να ξεπερνούσαν το 10% των αντρών χορηγών που μαρτυρούνται στις πηγές την ίδια εποχή<sup>8</sup>. Έχει υποστηριχτεί ότι η προβολή και η ενίσχυση της θέσης της γυναίκας στη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία οφείλεται και σε λόγους ιδεολογικούς, δηλαδή στην αμφισβήτηση των διακριτών ρόλων των γυναικών και αντρών την ίδια εποχή<sup>9</sup>. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο αριθμός των γυναικών που κατείχαν δημόσια αξιώματα και προέβαιναν σε δημόσιες δωρεές της λατινικής Δύσης. Είναι προφανές ότι ο ρωμαϊκός νόμος που απαγόρευε στις γυναίκες να κατέχουν δημόσια αξιώματα δεν εφαρμόζόταν στην Ανατολή προ της *constitutio antoniana* που επέβαλε το ρωμαϊκό δίκαιο και στις ανατολικές επαρχίες<sup>10</sup>.

Σπάνιες είναι οι μαρτυρίες γυναικείας χορηγίας για κοσμικά κτήρια κατά την πρωτοβυζαντινή εποχή. Είναι γνωστή η περίπτωση της Σχολαστικής που ανακαίνισε τα δημόσια λουτρά στον Έμβολο της Εφέσου, πίσω από το ναό του Αδριανού. Η ανακαίνιση έγινε στα τέλη του 4ου αιώνα. Το άγαλμα της Σχολαστικής τοποθετήθηκε μέσα σε μια κόγχη στο αποδυτήριο, διακοσμημένο με λευκά μάρμαρα, δίπλα από την είσοδο (εικ. 1). Η εγκωμιαστική επιγραφή του εξυμνούσε την ευσέβειά της, τη σοφία της και τη γενναιοδωρία της<sup>11</sup>.

Οι επιγραφές που καταγράφουν δωρεές σε ειδωλολατρικά ιερά, μια παμπάλαια συνήθεια, είναι πολύ περισσότερες από αυτές που μνημονεύουν δωρεές για κοσμικά κτήρια. Στον ειδωλολατρικό κόσμο οι πιστοί εκδήλωναν την πίστη τους προς το θείο και εξέφραζαν την ευγνωμοσύνη τους για αγαθά τα οποία απολάμβαναν ή ζητούσαν να τους δοθούν από τους θεούς με δωρεές. Οι αρχαίοι ναοί ήταν γεμάτοι από αφιερωματικούς θησαυρούς<sup>12</sup>. Στην πρωτοβυζαντινή εποχή δωρεές προς την χριστιανική Εκκλησία αναφέρονται σε κάθε είδους κείμενα και ήταν, όπως και παλαιότερα στον ειδωλολατρικό κόσμο, ποικίλες: ακίνητα – κτήματα, καταστήματα και σπίτια – και κινητά, όπως χρήματα, πολύτιμα αντικείμενα, σκεύη, κοσμήματα και ενδύματα, ζώα και δούλοι. Οι δωρεές ακινήτων και κινητών στις εκκλησίες της Ρώμης καταγράφονται στο *Liber Pontificalis* με λεπτομέρειες για τα ακίνητα, συνοπτικά και χωρίς περιγραφή για τα κινητά<sup>13</sup>. Χωρίς αμφιβολία, ο Προκόπιος δεν υπερέβαλλε όταν περιγράφει τους θησαυρούς των εκκλησιών των



Το άγαλμα της Σχολαστικής, λουτρά στον Έμβολο της Εφέσου (φωτογραφία: <http://www.flickr.com/photos/distan/4965135508/>).

Αριανών: θησαυροί από χρυσό, ασήμι και πολύτιμους λίθους, σπίτια και χωριά, τεράστιες εκτάσεις γης και κάθε είδους πλούτος<sup>14</sup>. Μέσα στις εκκλησίες ο πλούτος των αντικειμένων, κιβωρίων, πολυκανδήλων, λειτουργικών σκευών και λειψανοθηκών από χρυσό και ασήμι ήταν αμύθητος. Ιδιαίτερα η αγία τράπεζα, το ιερότερο σημείο της εκκλησίας, στολίζόταν με πολύ ασήμι. Ο Ιουστινιανός αφιέρωσε και διακόσμησε την Αγία Σοφία με κειμήλια από χρυσό, ασήμι και πολύτιμους λίθους. Ο χρυσός στο ιερό θυσιαστήριο εκτιμήθηκε από τον Προκόπιο σε τέσσερις μυριάδες λίτρες<sup>15</sup>. Αρχαιολογικά ευρήματα συμπληρώνουν την εικόνα του πλούτου των εκκλησιών από δωρεές, ακόμα και σε εκκλησίες αγροτικών περιοχών<sup>16</sup>. Αριστοκράτες δώριζαν, ανάλογα με την περιουσία τους, μεγάλα ποσά για την ανέγερση, τη διακόσμηση εκκλησιών, και για τη δημιουργία ακινήτου περιουσίας που θα εξασφάλιζε μακροπρόθεσμα έσοδα στις εκκλησίες.

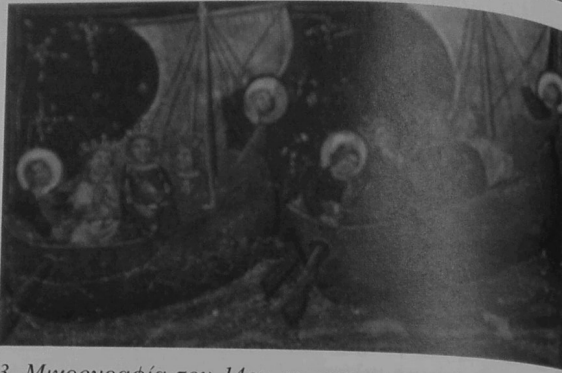
Στην αρχαία Ελλάδα, επιγραφές και άλλες πηγές περιγράφουν τις θρησκευτικές δωρεές γυναικών που ήταν είτε προσφορές αναθημάτων σε ιερά είτε ανοικοδόμηση ιερών. Στην ελληνιστική εποχή οι μαρτυρίες πληθαίνουν και οι δωρεές γίνονται περισσότερο εντυπωσιακές από πριν. Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, παρόλο που η θέση των γυναικών στην κοινωνία δεν ήταν ίση με αυτή των αντρών, η θρησκευτική και μυθολογική παράδοση τούς είχε αναγνωρίσει το δικαίωμα να ιδρύουν λατρείες και ιερά<sup>17</sup>. Η ανοικοδόμηση ιερών από γυναίκες είχε προσλάβει τέτοιες διαστάσεις, ώστε ο Πλάτωνας στους *Νόμους* σημειώνει έντονα την αντίθεσή του γι' αυτή την πρακτική<sup>18</sup>.

Οι πρώτες διακεκριμένες χριστιανές χορηγοί που αναφέρουν οι πηγές είχαν πρόσφατα προσηλυτιστεί στον Χριστιανισμό. Το θέμα του «εύλογου» προσηλυτισμού των γυναικών και οι ερμηνείες που έχουν προταθεί δεν μας απασχολούν εδώ<sup>19</sup>. Σημειώνεται μόνο ότι μπορεί εν μέρει να φωτίσει τον εξαιρετικό ζήλο των γυναικών να ανταποκριθούν στο αίτημα της Εκκλησίας και των επισκόπων για δωρεές, να συντρέξουν με ελεημοσύνη τους πτωχούς και αδυνάτους και να συμβάλουν με οικονομικές προσφορές στην ανέγερση και συντήρηση εκκλησιών και εκκλησιαστικών ιδρυμάτων. Από την άλλη πλευρά, οι επίσκοποι και οι μοναχοί ασκούσαν ιδιαίτερη επιρροή στις γυναίκες, και ιδίως στις χήρες, παρακινώντας τις να μεταβιβάζουν την περιουσία τους στην Εκκλησία. Ο Παλλάδιος στο *Βίο* του Ιωάννη Χρυσόστομου, γραμμένο σε μορφή διαλόγου, καταγγέλλει τον επίσκοπο Αλεξανδρείας Θεόφιλο ότι πολλές φορές φίλησε τα πόδια της Ολυμπιάδας με την ελπίδα ότι θα της αποσπούσε χορηγίες<sup>20</sup>. Οι αυτοκράτορες εξέφραζαν κατά καιρούς την ανησυχία τους για τις κοινωνικές συνέπειες του φαινομένου και προσπαθούσαν να αποτρέψουν με νομοθετικά μέτρα τις ασφυκτικές πιέσεις που ασκούσαν μοναχοί στις πλούσιες χήρες<sup>21</sup>.

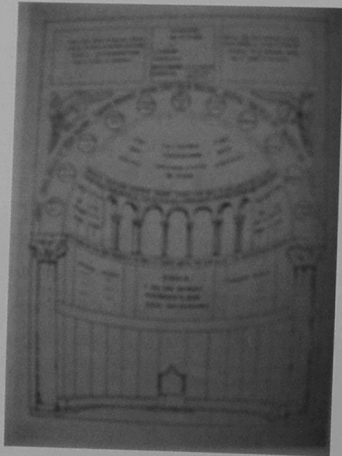
Η πρώτη αυτοκράτειρα που, σύμφωνα με την παράδοση, προέβη σε χορηγίες εκκλησιών ήταν η Αγία Ελένη, η οποία αποτέλεσε πρότυπο και για άλλες αυτοκράτειρες και λαμπρές αριστοκράτισσες<sup>22</sup>. Στο *Βίο* του Μεγάλου Κωνσταντίνου, ο Ευσέβιος αφηγείται πως η αυγούστα Ελένη ταξίδεψε στους Αγίους Τόπους για να προσκυνήσει τα μέρη όπου έζησε και σταυρώθηκε ο Χριστός. Εκεί έχτισε τις βασιλικές της Γέννησης στη Βηθλέμ και στο Όρος των Ελαιών και αφιέρωσε πολλές δωρεές. Στον εγκωμιαστικό λόγο όμως για τα τριάντα χρόνια της βασιλείας του Κωνσταντίνου (*Τριακονταετηρητικός*), ο Ευσέβιος αποδίδει την οικοδόμηση των εκκλησιών αυτών στον αυτοκράτορα. Είναι πολύ πιθανό ότι κατά την επίσκεψή της



2. Η Galla Placidia σε χρυσό μετάλλιο, Χάγη, Koninklijk Penningkabinet (από: C. Rizzardi, *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, Modena* 1996, εικ. 6, σελ. 114).



3. Μικρογραφία του 14ου αι. που απεικονίζει τη Galla Placidia και τα παιδιά της στο καράβι, όταν σώθηκαν από τρικυμία, Ραβέννα, Biblioteca Classense, cod. 406, n. 138, ord. B, lettera O (από: Rizzardi, ό.π., εικ. 14, σελ. 121).



4. Διακόσμηση της αψίδας του Αγίου Ιωάννου Ευαγγελιστή, Ραβέννα (σχέδιο του Corrado Ricci) (από: Rizzardi, ό.π., εικ. 13, σελ. 120).

στους Αγίους Τόπους η Ελένη επέβλεψε μόνο την ανοικοδόμηση των εκκλησιών και αφιέρωσε δωρεές. Σύντομα όμως δημιουργήθηκε η παράδοση ότι η πρωτοβουλία ήταν δική της<sup>23</sup>.

Άλλη φημισμένη αυτοκράτειρα ήταν η Aelia Galla Placidia, ανούστα της Δυτικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (421-450) (εικ. 2). Ήταν κόρη του Θεοδοσίου Α΄ και μητέρα του Βαλεντινιανού Γ΄, και χορηγός πολλών εκκλησιών<sup>24</sup>. Σύμφωνα με μια ευχή που έκανε επειδή σώθηκε από ναυάγιο μαζί με τα παιδιά της, τον Placidus Valentinianus Augustus και την Iusta Grata Honoria Augusta, και έφτασε σώα στην Ιταλία, έχτισε το ναό του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή στη Ραβέννα (*liberationis periculum [sic] maris votum solvent*)<sup>25</sup>. Η εκκλησία ήταν ένα παρεκκλήσι του παλατιού (426-430). Μέσα στο ναό, μωσαϊκά, τα οποία είναι γνωστά μόνο από την περιγραφή του G. Rossi τον 16ο αιώνα, απεικονίζαν τη διάσωσή της στη θάλασσα<sup>26</sup>, καθώς και πορτρέτα μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας (εικ. 3, 4). Η επιγραφή, την οποία κατέγραψε ο Rossi, δήλωνε ότι η Galla Placidia, με την ανοικοδόμηση

του ναού του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή, πραγματοποίησε την ευχή της για τον εαυτό της και όλους αυτούς που απεικονίζονταν στο ναό. Στην αψίδα απεικονίζονται μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας: στα δεξιά ο Κωνσταντίνος, ο Θεοδόσιος, ο Αρκάδιος, ο Ονώριος και ο Θεοδόσιος Νέπος, και στα αριστερά ο Βαλεντινιανός, ο Γρατιανός, ο Κωνσταντίνος, ο Γρατιανός Νέπος και ο Ιωάννης Νέπος<sup>27</sup>. Η Galla Placidia έχτισε επίσης και ανακαίνισε πολλές άλλες εκκλησίες, όπως την εκκλησία του

Αγίου Παύλου στην Ρώμη (S. Paolo fuori le Mura) με τον πάπα Λέοντα Α΄, την εκκλησία του Τιμίου Σταυρού, συνδεδεμένη με το Μανσωλείο της στη Ραβέννα, και δίπλα το ναό του Αγίου Ζαχαρία, τη βασιλική του Αγίου Πέτρου στην Classe και την εκκλησία του Αγίου Στεφάνου στο Ρίμνι.

Ο Μάρκος Διάκονος στο *Βίο* του Πορφυρίου, επισκόπου Γάζας, παρουσιάζει με σπάνια γλαφυρότητα τα κίνητρα της χορηγού αυτοκράτειρας Ευδοξίας, συζύγου του Αρκαδίου, την προσωπική της αγωνία για την απόκτηση διαδόχου, καθώς και τις ειλικρινείς της προσπάθειες και μεθόδους που σοφίστηκε, προκειμένου να μεταπεισει τον αυτοκράτορα να υποστηρίξει την Εκκλησία της Γάζας. Η επίσκεψη του Πορφυρίου στην αυτοκρατορική αυλή της Κωνσταντινούπολης για να ζητήσει υποστήριξη από τον αυτοκράτορα για την επισκοπή του, συνέπεσε με την εγκυμοσύνη της ανούστας. Η Ευδοξία ζήτησε από τους αγίους άνδρες να προσευχηθούν στον Θεό να γεννήσει διάδοχο, και υποσχέθηκε ότι θα αντάμειβε τον Πορφόριο γενναϊόδωρα<sup>28</sup>. Η αυτοκράτειρα, όταν συνάντησε στο παλάτι τον επίσκοπο και τους κληρικούς που τον συνόδευαν, προσέφερε στον καθένα από τρεις χούφτες χρυσά νομίσματα «... καὶ λαβούσα ἀνά τρεῖς δράκας δέδωκεν τοῖς ὀσιωτάτοις ἐπισκόποις»<sup>29</sup>. Ο Πορφόριος της υποσχέθηκε ότι για τους κόπους που κατέβαλε να πείσει τον αυτοκράτορα, ο Χριστός θα της χάριζε έναν γιο, τον οποίο θα έβλεπε να βασιλεύει και θα τον χαϊρόταν για πολλά χρόνια<sup>30</sup>. Η αυτοκράτειρα ζήτησε από τον Πορφόριο και τους αγίους συνόδους του να προσευχηθούν να γεννήσει αγόρι. Αν πραγματοποιείτο η ευχή της, θα τους αντάμειβε με ό,τι της είχαν ζητήσει, δηλαδή θα έπειθε τον Αρκάδιο να προστατέψει τους χριστιανούς της Γάζας, και επί πλέον θα τους προσέφερε και κάτι που δεν είχαν ζητήσει, δηλαδή θα έχτιζε ένα ναό στο κέντρο της Γάζας<sup>31</sup>. Η Ευδοξία γέννησε διάδοχο, τον μέλλοντα Θεοδόσιο Β΄, διεμήνυσε στους αγίους άνδρες την ευχαριστία της και τους ζήτησε να προσευχηθούν για τη ζωή του διαδόχου και τη δική της, προκειμένου να εκπληρώσει τις υποσχέσεις της<sup>32</sup>. Η ανούστα μάλιστα έπεισε τον αυτοκράτορα να συναινέσει στην υποστήριξη των χριστιανών της Γάζας, έδωσε στον Πορφόριο «δύο κεντηνάρια», δηλαδή δύο λίτρες χρυσού, για να οικοδομήσει μία εκκλησία στο κέντρο της πόλης της Γάζας, και του ζήτησε να την ενημερώσει αν χρειάζονταν περισσότερα χρήματα. Επίσης, του ζήτησε να οικοδομήσει και ξενώνα για να φιλοξενεί τους αδελφούς που πήγαιναν στην πόλη και να τους συντηρεί για τρεις μέρες. Επί πλέον, έδωσε 1.000 χρυσά νομίσματα στον επίσκοπο Καισαρείας της Παλαιστίνης, Ιωάννη, που συνόδευε τον Πορφόριο στην Κωνσταντινούπολη. Τους δώρισε τίμια σκεύη και από 100 χρυσά νομίσματα για τα έξοδά τους. Ο Ιωάννης μάλιστα πέτυχε να αποσπάσει από τον Αρκάδιο και προνόμια για την Εκκλησία του<sup>33</sup>. Ο αυτοκράτορας τους χάρισε από 20 λίτρες χρυσού από τα δημόσια έσοδα της Παλαιστίνης, και για τα έξοδά τους από μία χούφτα νομίσματα που αντιστοιχούσαν σε 50 νομίσματα στον καθένα<sup>34</sup>. Μετά την καταστροφή του ειδωλολατρικού Μαρνείου της Γάζας, ο Πορφόριος έλαβε επιστολή από την Ευδοξία με την οποία του ζητούσε τις ευχές του γι' αυτήν, τον άνδρα της και τον γιο της. Η επιστολή περιείχε και το σχέδιο της εκκλησίας που θα ανοικοδομείτο στη θέση του κατεστραμμένου Μαρνείου, σε σχήμα σταυροειδές. Η Ευδοξία υποσχέθηκε επίσης ότι θα έστελνε στη Γάζα πολύτιμους κίονες και μάρμαρα για την ανοικοδόμηση της νέας εκκλησίας<sup>35</sup>. Είναι αξιοσημείωτο ότι και η Galla Placidia και η Ευδοξία προέβησαν σε χορηγίες ως ένδειξη ευγνωμοσύνης προς τον Θεό για την εκπλήρωση ευχής τους.







από τον Θεό. Η Ιουλιανή Ανικήα κατέθεσε όλα της τα πλούτη στην εκκλησία του Αγίου Πολυεγκτου με τη μορφή χρυσών πλακών τοποθετημένων στην οροφή, για να εμπροδισί τον Ιουστινιανό να τα κατασχεσει. Δεν φαίνεται να πρόκειται για μεμονωμένη περίπτωση, αφού παρόμοια αναφορά γίνεται και για το ναό του Αγίου Σεργίου στη Σεργιούπολη, τη σημερινή Rusafa της Παλαιστίνης<sup>57</sup>.

Όταν η Μελανία με τον άνδρα της Valerius Pinianus εγκατέλειψαν τα εγκόσμια για τον μοναχικό βίο και πούλησαν την τεράστια περιουσία τους στις επαρχίες της Βορείου Αφρικής, διένειμαν χρήματα σε μοναστήρια για να χρησιμοποιηθούν για ελεημοσύνες στους φτωχούς και για την απελευθέρωση αιχμαλώτων. Οι επίσκοποι της Βορείου Αφρικής, ο άγιος Αυγουστίνος, επίσκοπος της Hippo Regius, ο αδελφός του Αλίπιος, επίσκοπος Θαγασιτής, και ο Αυρήλιος, επίσκοπος Καρχηδόνας, επεσήμαναν στο ζεύγος ότι αυτοί του είδους οι δωρεές προς τα μοναστήρια θα αναλώνονταν σε σύντομο χρονικό διάστημα. Αν όμως ήθελαν η μνήμη τους να μείνει αλησμόνητη και στον ουρανό και στη γη, έπρεπε να δωρίσουν σε κάθε μοναστήρι ακίνητη περιουσία και εισόδημα: «Άπερ νύν παρέχετε τοῖς μοναστηρίοις νομίματα, εἰς ὀλίγον ἀναλίσκονται χρόνον· εἰ δὲ βούλεσθε ἄλλοτον ἔχειν μνήμην ἐν οὐρανῷ καὶ ἐπὶ γῆς, δωρήσασθε ἕκαστῳ μοναστηρίῳ καὶ οἰκίαν καὶ πρόσοδον»<sup>58</sup>. Ὅπως είδαμε, σε κάποια κεφάλαια του *Bioi*, ο αργογράφος τονίζει ότι στόχος των χορηγιών της Μελανίας ήταν η ελπίδα ότι θα απολάμβανε αιώνια ανταμοιβή στη μετά θάνατο ζωή. Παράλληλα, σε άλλα χωρία, όπου αναφέρεται η ανέγερση εκκλησιών, περιγράφεται με ιδιαίτερη ευαισθησία η δωρεά για την ανάπαυση της ψυχής μελών της οικογένειάς της. Η αγία αντιδρά στο θάνατο αγαπητών της προσώπων με έντονο συναισθηματισμό, που απηχεί την ψυχική λεπτότητα της ρωμαίας ματρώνας και συνδυάζεται με τη χριστιανική ιδεολογία. Είναι χαρακτηριστικό ότι ζήτησε να τοποθετηθούν τα οστά της μητέρας της και του συζύγου της στο μοναστήρι που έχτισε στον τόπο της Ανάληψης του Χριστού, ώστε να αναπαύονται από την ψαλμωδία των μοναχών («τὰ ὀστά τῆς ἐμῆς μητρὸς καὶ τοῦ ἐμοῦ κυρίου ἀναπαυόμενα διὰ τῆς αὐτῶν ψαλμωδίας»), και στο μικρό μαρτύριο που έχτισε στους Αγίους Τόπους, στο οποίο ὄρισε, μετά το θάνατό της, να τελείται η λειτουργία υπέρ της ψυχῆς της και υπέρ της ψυχῆς της μητέρας της και του συζύγου της<sup>59</sup>.

Ομιλητική, *Bioi* αγίων και αφιερωματικές επιγραφές αναφέρουν τα κίνητρα των χορηγιών. Αν και τα περισσότερα κείμενα προσδιορίζουν τις χορηγίες φιλτραρισμένες μέσα από την επίσημη ιδεολογία της Εκκλησίας και ένα ανάλογο διαμορφωμένο λεξιλόγιο, αφήνουν όμως να διαφαίνονται οι προσωπικές προτιμήσεις και οι ευαισθησίες των δωρητών, καθώς και τα προσωπικά τους κίνητρα. Το μεγαλύτερο μέρος από τους ὄρους και τις εκφράσεις σχετικά με τις δωρεές, καθώς και τα κίνητρα των δωρητών αποτελούν συνέχεια καθιερωμένων αντιλήψεων και λεξιλογίου από τον ειδωλολατρικό κόσμο. Βρίσκονται όμως επίσης και σε εβραϊκές επιγραφές εξελληνισμένων Εβραίων γραμμένες στην ελληνική<sup>60</sup>.

Η ιδέα ότι ο δωρητής προβαίνει στη δωρεά μετά από μια ευχή που είχε κάνει, και οι εκφράσεις «ἔπειθ' εὐχῆς» ή «εὐχὴν» ή «εὐχῆς χάριν» ή «εὐξάμενος» ή «εὐξαμένη» είναι συνηθισμένες στην αρχαία Ελλάδα και στους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς χρόνους. Για παράδειγμα, μία γυναίκα της ρωμαϊκής Εφέσου στην εποχή των Αντωνίωνων, ἔχοντας κάνει ευχή, προσέφερε με δική της χρήματα ἀγάλμα και βωμό στην Εφέσια Ἀρτέμιδα, καθώς και ὅλη του τη διακόσμηση: «Ἀρτέμιδι Ἐφεσῖα ἰ

Κομνία Ἰουνία εὐχὴν Ἰάναθεισα τὸ ἀγάλμα ἔξ τῶν ἰδίων σὺν παντὶ τῷ ἱερῷ αὐτὸ κόσμῳ καὶ τὸν ἱβωμόν ἀνέθηκεν»<sup>61</sup>. Στις περισσότερες αναθηματικές επιγραφές στον Θεό Ὑψιστο που χρονολογούνται στον 2ο και 3ο αιώνα μ.Χ. απαντά η έκφραση «εὐχὴν», ιδιαίτερα μάλιστα στις επιγραφές του ἱεροῦ στην Πύνα των Αθηνών, σχεδόν ὅλες αφιερωμένες γυναικῶν<sup>62</sup>. Σε επιγραφές του 1ου-2ου αιώνα μ.Χ. στην Ἀγροα διαβάζουμε: «Κυρία Ἰοῖδι Φλ (αἰῖος) Οὐζίριος ἸΑφροδεῖσιος Ἰεὐχῆς χάριν ἰ ἀνέστησα» καὶ «Φλαμνία Πρόκιλλα Ἰ Γαῖου Ποντίου Ἀπολλῆμνασίου γυνὴ Μητροῖ Ἰ Θεῶν εὐχὴν»<sup>63</sup>. Η ευχή απαντά και σε ελληνικές εβραϊκές επιγραφές, ὅπως σε σειρά δέκα αφιερωματικῶν επιγραφῶν γυναικῶν (ca. 391), με τις οποίες καθεμία δήλωνε ότι είχε δωρίσει στη Συναγωγή της Απάμειας μέρος του μωσαϊκοῦ δαπέδου ἐκπληρώνοντας μία ευχή: «Ἀλεξάνδρα εὐξαμένη ὑπὲρ σωτηρίας πάντων τῶν εἰδίων ἰ ἐποίησεν πό(δας) ρ'», «Κολωνίς εὐξαμένη ὑπὲρ σωτηρίας ἰ αὐτῆς καὶ τῶν ἰ τέκνων αὐτῆς ἰ ἐποίησεν πό(δας) οε'», «Εὐπίθις εὐξαμένη ἰ ὑπὲρ σωτηρίας αὐτῆς καὶ τοῦ ἀνδρός ἰ καὶ τῶν τέκνων ἰ καὶ παντὸς τοῦ οἴκου ἰ αὐτῆς τὸν τόπον ἐποίησεν»<sup>64</sup>. Αναφέρθηκε πιο πάνω ότι η Galla Placidia και η Ευδοξία ανοικοδόμησαν ἐκκλησίες ὡς ἔκφραση ευγνωμοσύνης προς τον Θεό, γιατί είχε εκπληρωθεί μια προσωπική τους ευχή. Οι πατέρες της Εκκλησίας ενίσχυαν αυτήν την παμπάλαια αντίληψη. Ο Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς συμβούλευε τους πλουσίους να εγκαταλείψουν τα πλούτη τους για να σώσουν την ψυχή τους και τους διαβεβαίωνε ότι ο Θεός θα τους ανταπέδιδε ὅτι ζητούσαν «ἐν πνεύματι ὁσιότητος»<sup>65</sup>. Η βεβαιότητα ότι προσφορές προς τον Θεό και την Εκκλησία αποτελούσαν εγγύηση για την πραγματοποίηση μιας ευχῆς διαφαίνεται σε διάφορες αφηγήσεις της χριστιανικής γραμματείας. Για παράδειγμα, στο *Bioi* του Ιωάννη του Ελεήμονα διαβάζουμε ότι ένας πλοιοκτήτης προσέφερε στον πατριάρχη επτά και μισή λίτρες χρυσού, λέγοντάς του ότι είχε κρατήσει για τον εαυτό του μόνον ένα νόμισμα. Τον παρακάλεσε με πολλές γονυκλισίες να προσεύχεται να σώσει ο Θεός τον δεκαπεντάχρονο γιο του και να φέρει το πλοίο του σώο από την Αφρική<sup>66</sup>. Ενίοτε, η επιγραφή «εὐπρόσδεκτα» δηλώνει την ελπίδα του δωρητοῦ ότι η δωρεά του θα γινόταν δεκτή από τον Θεό και τους αγίους και συνεπώς η ευχή του θα εισακούετο<sup>67</sup>.

Όταν η χορηγία εξέφραζε την ευγνωμοσύνη του χορηγοῦ επειδή κάποια ευχή του είχε βρει ανταπόκριση από τον Θεό και τους αγίους, τούτο δηλωνόταν ρητά με εκφράσεις, ὅπως «εὐχαριστοῦντες», «εὐχαριστῶ». Για παράδειγμα, στην Ανδρόνα της Συρίας, σήμερα El-Anderin, στο υπέρθυρο ἐκκλησίας η επιγραφή του δωρητοῦ τονίζει την ευχαριστία του προς τον Θεό, διότι πραγματοποιήθηκε ευχή του: «+Εὐξάμενος ἐγὼ Ἰωάννης ἐπέτυχᾶ ἰ καὶ εὐχαρο(υ)στῶν τῷ Θ(ε)ῷ προσ+ ἰ ἐνῖκα ὑπὲρ τῶν ἁμαρτιῶν μου+»<sup>68</sup>. Ἀπὸ την ειδωλολατρική εποχή οι ευχές στις αφιερωματικές επιγραφές αφορούσαν θέματα υψίστης σημασίας για τη ζωή των ἀνθρώπων ὅλων των κοινωνικῶν τάξεων, ὅπως η υγεία και ευτυχία των δωρητῶν και μελών της οικογένειάς τους, προβλήματα σχετικά με τα ζῶα και την παραγωγή των ἀγρῶν<sup>69</sup>. Η ἔκφραση ευχαριστίας προς τις θεότητες στις αφιερωματικές επιγραφές απαντά ἀπὸ 2ο αἰώνα μ.Χ. και συχνότερα τον 3ο αἰώνα<sup>70</sup>, και είναι πολύ συχνή και σε εβραϊκές επιγραφές, ὅπως «προσευχή εὐξάμενος καὶ ἐπιτυχῶν ἀνέθηκα [...] εὐχαριστήριον»<sup>71</sup>.

Η ἔκκληση βοήθειας προς τον Θεό (βοήθει) απαντά συχνά στις χριστιανικές επιγραφές. Είναι γνωστή και ἀπὸ ειδωλολατρικά κείμενα, σπανιότερα επιγραφές<sup>72</sup>,

καθώς και από εβραϊκές επιγραφές<sup>73</sup>. Στα Ευαγγέλια η ευχή «ὕπερ σωτηρίας», «ὕπερ σωτηρίας καὶ μακροημερεύσεως» αναφέρεται συχνά, κατ' αρχάς σε υλικά αγαθά, όπως υγεία του σώματος<sup>74</sup>, ασφάλεια από επιθέσεις εχθρών<sup>75</sup>, και γενικά «ὕπερ σωτηρίας» στην επίγεια ζωή<sup>76</sup>. Πρόκειται για μια γήινη, υλική αντίληψη της σωτηρίας. Την ευχή αυτού του είδους τη συναντάμε σε όλες τις αρχαίες κοινωνίες και αναφέρεται σε επίγεια προβλήματα. Είχε τη μορφή ανταπόδοσης προς τους θεούς για μια ευχή που έγινε σε στιγμή κινδύνου και αβεβαιότητας και η οποία πραγματοποιήθηκε, ή η πραγματοποίησή της αναμενόταν. Αυτή η έννοια της δωρεάς προς το θείο προϋποθέτει μια θρησκεία, όπου ο θεός παρέχει ευεργεσίες, στις οποίες ο άνθρωπος ανταποκρίνεται με συναίσθημα ελκρινούς ευγνωμοσύνης. Ο Ηρόδοτος ονομάζει τη δωρεά που προσφέρεται ως ένδειξη ευγνωμοσύνης προς το θείο «σώστρα» και ο Ξενοφών «σωτήρια»<sup>77</sup>. Οι πιο συνήθεις όροι στην αρχαία Ελλάδα ήταν «σωτήρια» και «χαριστήρια». Το είδος αυτό της δωρεάς απαντά και σε ιουδαϊκές επιγραφές πριν από την κατάκτηση της Ιουδαίας από τους Ρωμαίους<sup>78</sup>. Στους ρωμαϊκούς αυτοκρατορικούς χρόνους, από τον 1ο μέχρι τον 3ο αιώνα μ.Χ., υπερτερούν αριθμητικά οι επιγραφές για τη σωτηρία του αυτοκράτορα, ενώ οι επιγραφές για την προσωπική σωτηρία είναι λιγότερες. Όμως, από τον 4ο μέχρι τον 6ο αιώνα μ.Χ. τα ποσοστά αντιστρέφονται: οι αφιερωματικές επιγραφές για τη σωτηρία των αυτοκρατόρων μειώνονται και τελικά εξαφανίζονται, ενώ επικρατούν οι επιγραφές για την προσωπική σωτηρία<sup>79</sup>. Η σειρά των χριστιανικών αφιερωματικών επιγραφών για την προσωπική σωτηρία του δωρητού και μελών της οικογένειάς του στη Μέση Ανατολή αρχίζει στα τέλη του 4ου αιώνα, ενώ οι περισσότερες από αυτές τις χρονολογημένες αφιερωματικές επιγραφές ανάγονται στα μέσα του 6ου αιώνα<sup>80</sup>. Εβραϊκές αφιερωματικές επιγραφές συνδέουν πάντα την έννοια της σωτηρίας με την ευτυχία του δωρητού ή της δωρήτριας: «Θ(εὸς) β(οήθει) κυρὰ Δόμνα Ιου[λιανού καὶ κῆ]ρ(ος)... εὐχαρ[ιστοῦντες] προσφέρωμεν... [εὐχαριστῶν] τῷ Θ(ε)ῷ κ(αὶ) τῷ ἀγ[ί]ω τόπῳ προσήνεγκ]α ὑπὲρ σωτηρ(ίας)... ὑπὲρ σωτηρ(ίας) [καὶ] ζοήν» (604 μ.Χ.)<sup>81</sup>. Εβραϊκές επιγραφές δωρητών στην ελληνική περιλαμβάνουν και την ευχή «Κύριε Θεὸς βοήθει καὶ σώσον»<sup>82</sup>.

Η συριακή λειτουργία των Ιακωβιτών τελειώνει με την ευχή του ιερέα για όσους έλαβαν μέρος στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας να δεχτεί ο Θεός τις ευχές τους, να τους ευλογήσει, να τους προστατεύσει, να τους δώσει ανάπαυση και καλή μνήμη των νεκρών τους και ελπίδα και σωτηρία των ζώντων<sup>83</sup>. Όλες οι λειτουργίες των Εκκλησιών της Ανατολής περιέχουν προσευχές για την ανάπαυση των νεκρών και τη σωτηρία των ζώντων. Μόνον όμως στη λειτουργία των Ιακωβιτών οι δύο αυτές ευχές βρίσκονται με αυτή τη σειρά και στην ίδια πρόταση<sup>84</sup>. Μαζί με άλλα συμπραζόμενα, η ευχή «ὕπερ σωτηρίας» έχει χριστιανικό πνευματικό περιεχόμενο και αναφέρεται στη σωτηρία της ψυχής στη μέλλουσα ζωή<sup>85</sup>. Αυτή η ευχή απαντά κυρίως στις επιγραφές της Συρίας και Παλαιστίνης: «ὕπερ σωτηρίας» των χορηγών και των τέκνων τους, και «ὕπερ ἀναπαύσεως τῆς ψυχῆς» των αποθανόντων γονέων<sup>86</sup>.

Η ευχή να μνημονεύονται οι δωρητές για τη δωρεά τους στις επόμενες γενεές θα τους εξασφάλιζε διαρκή δόξα και τιμή. Στις επιγραφές η ευχή αυτή απαντά με τη λέξη «μνησθή»<sup>87</sup>. Αναφέρθηκε πάρα πάνω ότι η αυτοκράτειρα Ευδοξία, όταν έδωσε χρήματα στον επίσκοπο Πορφύριο για να οικοδομήσει εκκλησία στο κέντρο της Γάζας, του ζήτησε να τη μνημονεύουν πάντα μαζί με τον γιο της Θεοδόσιο Β': «διὰ παντός μνημονεύσατέ μου καὶ τοῦ ἐμοῦ τέκνου»<sup>88</sup>. Ένας αρχιτέκτονας, ο οποίος έχτι-

σε ένα ξενοδοχείο στο δρόμο που οδηγούσε στη Μονή του Αγίου Συμεών Στυλίτη, ευχήθηκε στην αναμνηστική επιγραφή «μνησθή»<sup>89</sup>. Η παράδοση ήταν βαθιά ριζωμένη στον αρχαίο ειδωλολατρικό κόσμο, καθώς τέτοιες χορηγίες θα διαίωνιζαν τη μνήμη προσφιλών προσώπων και θα πρόβαλλαν το όνομα της οικογένειας των δωρητών<sup>90</sup>. Αυτού του είδους η ευχή είναι πάρα πολύ κοινή στις επιτύμβιες ειδωλολατρικές επιγραφές<sup>91</sup>. Απαντά και σε αφιερωματικές εβραϊκές επιγραφές στην ελληνική: π.χ. «ὕπερ μνίας τοῦ ἀδελφοῦ» τοῦ χορηγοῦ, «εἰς Θεὸς ὁ βοειθῶν' ἰ μνησθή Θεάνομου», «[ὁ δείνα] ἡ [τοῦ δεινός] μ[νισθ]ι εἰς ἀ[γ]αθὸν κὲ ἡ(ς) εὐλογίαν»<sup>92</sup>.

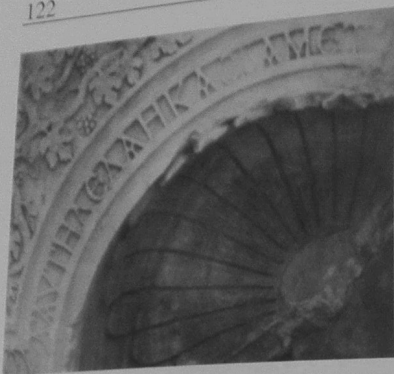
Το άλλο μέλημα των χριστιανών δωρητών αφορούσε στη μέλλουσα ζωή και εκφραζόταν με την ευχή να τους θυμηθεί ο Θεός στην ημέρα της Κρίσης. Η ευχή «μνησθή ὁ Θεός» ήταν συχνή ήδη στον ειδωλολατρικό κόσμο. Σε ειδωλολατρικά «προσκυνήματα» δηλώνονταν η επιθυμία του δωρητού να τον θυμηθεί ο Θεός και να τον βοηθήσει στην επίγεια ζωή του<sup>93</sup>. Στις χριστιανικές αφιερωματικές επιγραφές υπάρχουν εκφράσεις όπως «μνήσθητι» ή «ὕπερ μνήμης» αποθανόντων προσφιλών μελών της οικογένειας με εύλογη αναφορά στη μετά θάνατο ζωή. Τούτο γίνεται σαφέστερο όταν η ευχή «ὕπερ μνήμης» συνοδεύεται από την ευχή «ὕπερ ἀναπαύσεως». Στον κύριο ναό του Σινά επιγραφή μνημονεύει την αυτοκράτειρα Θεοδώρα που είχε ήδη πεθάνει «+ Ὑπὲρ μνήμης κ(αὶ) ἀναπαύσεως τῆς γεναιμένης ἡμῶν βασιλίδος ἰ Θεοδώρας+», ενώ για τον Ιουστινιανό ο οποίος ήταν ακόμα στη ζωή η ευχή εκφράζεται με τη φράση «+ Ὑπὲρ σωτηρίας ἰ τοῦ εὐσεβ(εστάτου) ἡμῶν ἰ βασιλέως ἰουστινιανού+»<sup>94</sup> (εικ. 6).

Η χριστιανική χορηγία διέφερε ριζικά από αυτήν του ελληνορωμαϊκού κόσμου ως προς τα πνευματικά οφέλη τα οποία ανέμεναν οι χριστιανοί από τη δωρεά τους<sup>95</sup>. Ο χριστιανός ευεργέτης θα απολάμβανε την ανταπόδοση της ευεργεσίας του μετά θάνατον με τη συγχώρηση των αμαρτιών του και τη σωτηρία της ψυχής του την ημέρα της Κρίσης. Κάθε είδους κείμενα φωτίζουν την ιδεολογία της χορηγίας, όπου τα πνευματικά κίνητρα και τα ψυχικά οφέλη του χορηγοῦ προσδιορίζονται με χριστιανικές εκφράσεις από προσευχές από τη λειτουργία: «ὕπερ συγχωρῶνται με χριστιανικές εκφράσεις από προσευχές από τη λειτουργία: «ὕπερ συγχωρῶνται με χριστιανικές εκφράσεις από προσευχές από τη λειτουργία: «ὕπερ ἀφέσεως τῶν ἀμαρτιῶν», ή «συγχώρησον τὰς ἀμαρτίας». Η ευχή αυτή είναι καθαρά χριστιανικού περιεχομένου και πηγάζει από την Καινή Διαθήκη<sup>96</sup>. Οι περισσότερες ευχές αυτού του είδους ανάγονται στην εβραϊκή ιδεολογία και δεν έχουν σχέση με την έννοια της χορηγίας του αρχαίου ελληνορωμαϊκού κόσμου. Για παράδειγμα, αφιερωματική επιγραφή μιας γυναίκας χορηγοῦ του 6ου αιώνα από την Ταρόσ χαρακτηρίζεται από καθαρά χριστιανικό πνεύμα: «...ἐκόσμη-



6. Σινά, οροφή του κυρίου ναού από το νόρθηκα (λεπτομέρεια). Φαίνονται οι ξύλινοι δοκοί με την επιγραφή (από: G.H. Forsyth, K. Weitzmann, I. Ševčenko, F. Anderegg, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*, Ann Arbor 1973, εικ. XLIII).





8,9. Τμήματα του κεντρικού επιστυλίου του Αγίου Πολυεύκτου με μέρος του στίχου 31 (αριστερά) και 30 (δεξιά) του επιγράμματος (από: Harrison, ό.π., εικ. 34, σελ. 41, εικ. 31, σελ. 37).

Παλαιστίνης, σήμερα Bet Shean στο Ισραήλ, αποκαλύπτουν τις ποικίλες όψεις, επίγειες και πνευματικές, της ιδεολογίας της χριστιανής χορηγού. Όλες οι επιγραφές αναφέρονται σε μέλη της ίδιας οικογένειας. Το μοναστήρι ιδρύθηκε από μία γυναίκα της ανώτερης τάξης, ονόματι Μαρία. Στη μία επιγραφή δηλώνεται ότι η χορηγία, «προσφορά, ἔγινε ὑπὲρ μνήμης κ(αί) τελ(ε)ίας ἐν Χ(ριστ)ῷ ἀναπαύσεως» του ἰλλούστρου Ζώσιμου, καὶ «ὑπὲρ σωτηρίας κ(αί) ἀντίληψης» του Ἰωάννου, του ἐνδοξοτάτου πρώην ἐπάρχου, και των κομήτων Πέτρου και Αναστασίου «κ(αί) παντός τοῦ εὐλογ(η)μέν(ου) αὐτῶν οἴκου». Σε ἄλλη επιγραφή η δωρήτρια ζητάει την προστασία του Θεοῦ («Χ(ριστ)ὲ ὁ Θε(ε)ὸς ἡμῶν, σκέπη κ(αί) ἀντίληψις γενοῦ») για τον ἀπὸ ἐπάρχων Ἰωάννη και τον εὐλογημένο οἶκο του «εὐ(χα)ίς τῶν ἀγίων», ἐνῶ σε μια ἄλλη εκφράζεται ἐπίκληση για συγχώρηση και σωτηρία («ἐλέησον») της ἰδίας της Μαρίας και του γιου της Μάξιμου και ἀνάπαυση των γονέων τους<sup>118</sup>. Το θέμα της ευχής για το καλὸ της οικογένειας της χριστιανής χορηγού ἀπαντᾷ και στο ἐπιγράμμα 10 του πρώτου Βιβλίου της *Ελληνικῆς Ανθολογίας* που ἐγκωμιάζει την ἀνακαίνιση του ναοῦ του Αγίου Πολυεύκτου ἀπὸ την Ἰουλιανή Ἀνικία (524-527). Κόρη του ρωμαίου αυτοκράτορα Οὐλβρίου και της Πλακιδίας, κόρης του αυτοκράτορα Βαλεντινιανού Γ', η οικογένειά της ἦταν ἀπὸ τις πιο ἐνδοξες της αυτοκρατορίας (εικ. 7). Το ἐπίγραμμα εἶναι γραμμένο σε θριαμβευτικὸ τόνο ως ἐγκώμιο της Ἰουλιανῆς και της συγκλητικῆς οικογένειας των Ἀνικίῃ, ἀπὸ τις πιο ἐνδοξες και ἰσχυρές οικογένειες ἀπὸ τον 4ο αἰῶνα και ἐξῆς<sup>119</sup>. Η δόξα των προγόνων της και των ἀπογόνων της Ἰουλιανῆς προβάλλεται ως κύριος στόχος της χορηγίας, θέμα στο οποίο θα ἐπανέλθουμε πιο κάτω. Στο τέλος του πρώτου μέρους του ἐπιγράμματος (στ. 1-41) που ἦταν χαραγμένο στο ἐσωτερικὸ της ἐκκλησίας, η ἀριστοκράτισσα χορηγὸς εὐχεται ὅλοι οι ἅγιοι, στους οποίους προσέφερε δωρεές και ἐχτισε ἐκκλησίες, να της χαρίζουν σωτηρία στη ζωὴ μαζί με τον γιο της και τις κόρες της, και η ἀμέτρητη δόξα της ευεργέτιδος οικογένειας να ἐπιζέῃ ὅσο ο ἥλιος ὀδηγεῖ το λαμπρὸ του ἄρμα: «τοῦνεκά μιν θεράποντες ἐπουρανίου βασιλῆος, Ἰ ὅσοις δῶρα δίδωσιν, ὅσοις δωμήσατο νηοῦς, Ἰ προφρονέως ἐρέυσθε σὺν υἱεί, τοῖό τε κούρας Ἰ μῖνοι δ' ἄσπετον εὐχος ἀριστοπόνοιο γενέθλης, Ἰ εἰσόκεν ἥλιος πυρὸλαμπέα δίφρον ἐλαύνει»<sup>120</sup>. Το δεύτερο μέρος του ἐπιγράμματος, που

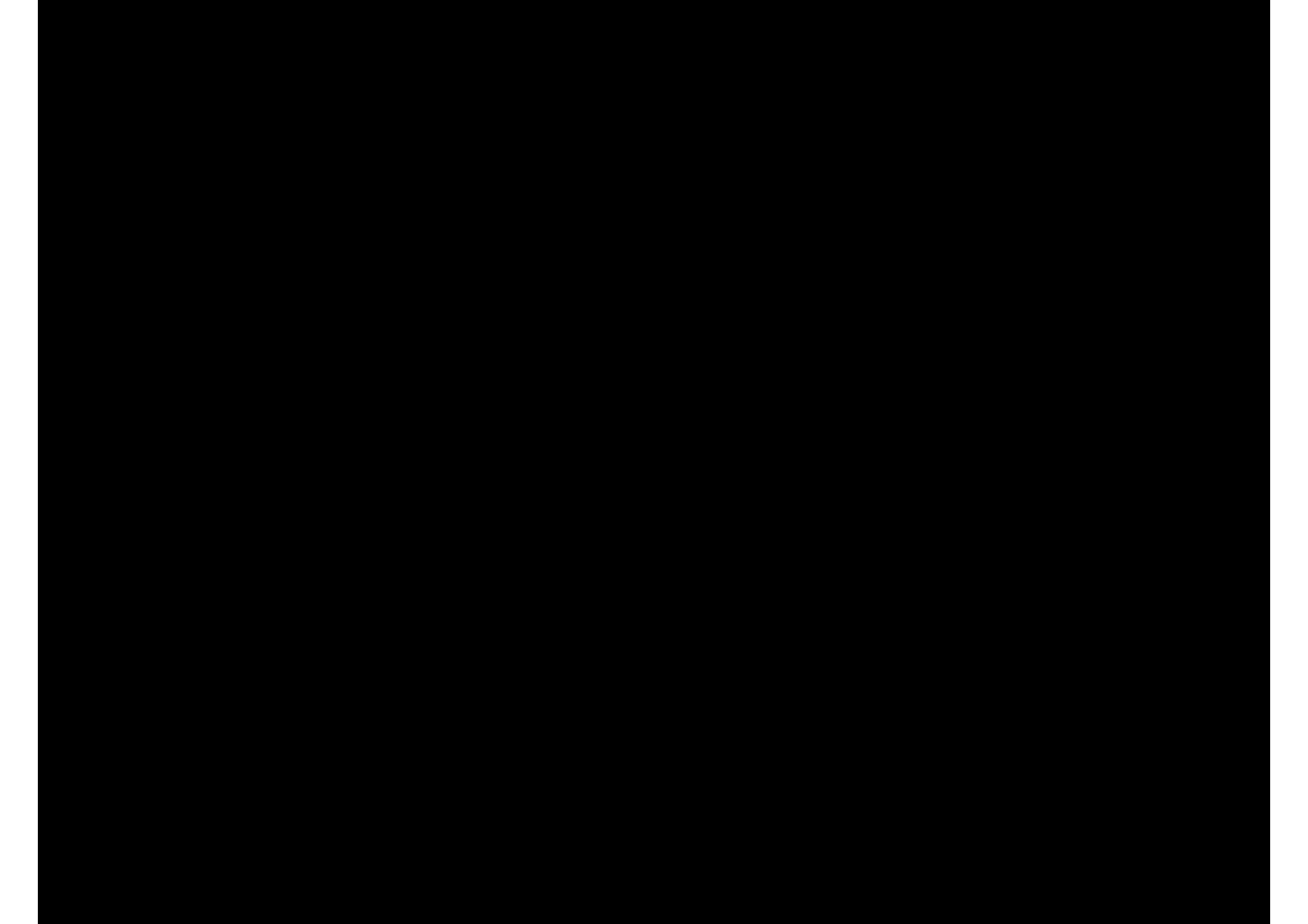
ἦταν λαξευμένο στην εἴσοδο του κυρίως ναοῦ (στ. 42-76), τελειώνει με τη χριστιανικὴ ευχή ὅτι το ἔργο της πραγματοποιήθηκε με μύριους κόπους «ὑπὲρ ψυχῆς» των γονέων της και για τη δική της ζωὴ («καὶ σφετέρου βιότοιου») και για τα μέλλοντα και παρόντα μέλη της οικογένειάς της («καὶ ἔσσομένων καὶ ἔόντων») (εικ. 8, 9)<sup>121</sup>.

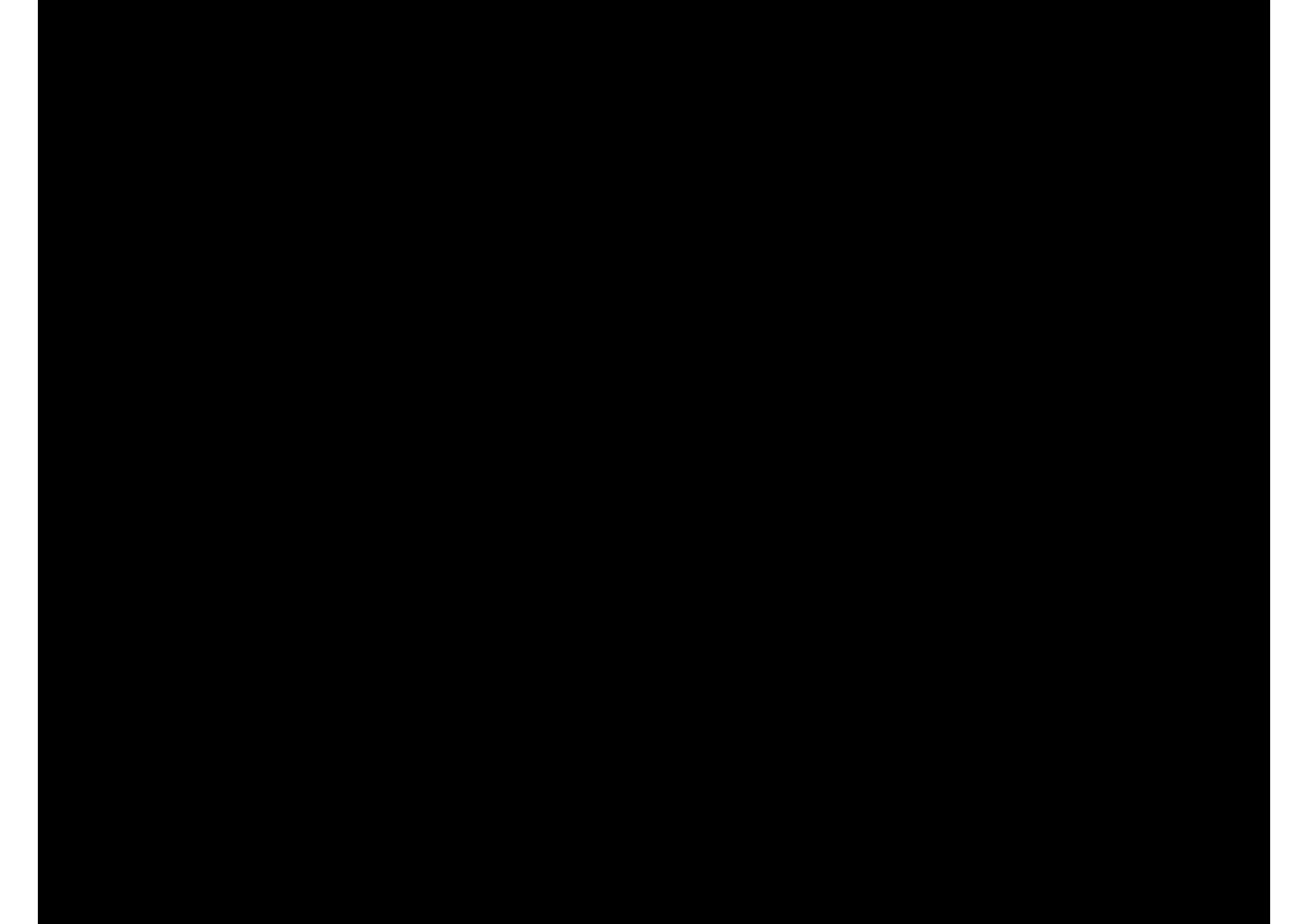
Τέλος, σε αφιερωματικές ἐπιγραφές και σε πολύτιμα λειτουργικὰ ἀντικείμενα προβάλλεται με παρόμοιες εκφράσεις η ἔριμνα της γυναίκας χορηγού για τη δική της σωτηρία και για τη σωτηρία προσφιλῶν μελῶν της οικογένειάς της<sup>122</sup>.

Ἐκ πρώτης ὄψεως, δημιουργεῖται η ἐντύπωση ὅτι η σύνδεση της γυναικείας χριστιανικῆς χορηγίας με την εὐλογία της οικογένειας της δωρήτριας ἀποτελεῖ ἕνα καθαρὰ χριστιανικὸ πρότυπο που διαμορφώθηκε κάτω ἀπὸ την ἐπίδραση της χριστιανικῆς ιδεολογίας. Η μελέτη ὁμως των πηγῶν προωμότερων αἰῶνων δείχνει ὅτι το θέμα εἶναι πολὺ πιο περίπλοκο. Η σύνδεση της γυναικείας χορηγίας με την οικογένεια πρέπει μάλλον να ἐρμηνευτεῖ ως ἐπιβίωση της προϋπάρχουσας παράδοσης των στενῶν οικογενειακῶν δεσμῶν στην ἀρχαία ἐλληνικὴ και ρωμαϊκὴ κοινωμία και ως προβολὴ και ἐνίσχυση του κύρους και των συμφερόντων της ἀνώτερης τάξης. Ἢδη, για την ἀνάμιξη των γυναικῶν στα κοινὰ και τη γυναικεία χορηγία της ἐλληνιστικῆς εποχῆς ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι κινήτρια δύναμη ἦταν τα οικογενειακὰ συμφέροντα των ἰσχυρῶν οικογενειῶν των πόλεων, προκειμένου οι γυναῖκες να συνεχίσουν την οικογενειακὴ παράδοση των ἀντρῶν χορηγῶν και να φανοῦν ἰσες με τους ἀντρες προγόνους τους σε γενναιόδωρες χορηγίες<sup>123</sup>. Και στη ρωμαϊκὴ ἐποχῆ, η συμμετοχὴ των γυναικῶν στο σύστημα των δημόσιων δωρεῶν συνέβαλε στην προβολὴ των ἀριστοκρατικῶν οικογενειῶν, οι οποίες, μέσω των χορηγιῶν των γυναικῶν, ἐπιβεβαίωσαν τη συνέχειά τους και τη δύναμή τους<sup>124</sup>. Η Λιβία, σύζυγος του Αυγούστου, ἀνοικοδόμησε το ναὸ της Concordia που προστάτευε το γάμο, τη μητρότητα και τις παραδοσιακές ἀξίες της οικογένειας<sup>125</sup>. Η πρωτοβουλία ἀντὶ εἶχε πολιτικὸ χαρακτήρα, ἀφοῦ πρόβαλλε τις ἀρχές που στήριζε ο Αὐγούστος. Και σε ἄλλες περιπτώσεις, στις ἐπαρχίες, δωρεές γυναικῶν ἐνίσχυαν τη δημόσια εικόνα του συζύγου τους. Σύζυγοι ἐπαρχιακῶν διοικητῶν προέβαιναν σε δωρεές στις ἐπαρχιακές πόλεις, ὅπου οι σύζυγοι τους ἀσκούσαν το διοικητικὸ τους ἔργο και ἀπολάμβαναν δημόσιες τιμές<sup>126</sup>.

Οι στενοὶ συναισθηματικοὶ δεσμοὶ μέσα στην οικογένεια με κέντρο τη μητέρα-σύζυγο προβάλλονται ἐντονα στις λατινικές πηγές. Πλήθος ἐπιτύμβιων ἐπιγραφῶν τονίζουν και ἐγκωμιάζουν τη συζυγικὴ ἀγάπη και την ἀγάπη για τα παιδιά. Το ἰδεώδες του συναισθηματικῶν δεσμῶν μεταξύ συζύγων και μεταξύ συζύγων και παιδιῶν ἀπὸ την ὕστερη *res publica* και η δύναμη των συναισθηματικῶν σχέσεων της ρωμαϊκῆς οικογένειας εἶναι ἕνα θέμα πολὺ ἀγαπητὸ στη λατινικὴ λογοτεχνία<sup>127</sup>. Τα λόγια του Κικέρωνα εἶναι χαρακτηριστικά: «οι γονεῖς μας εἶναι ἀγαπητοί, ἀγαπητὰ εἶναι και τα παιδιά μας, διότι η φύση ἐμφυτεύει στον ἄνθρωπο πάνω ἀπ' ὅλα μια δυνατὴ και τρυφερὴ ἀγάπη για τα παιδιά του»<sup>128</sup>. Στις λατινικές πηγές ἀναγνωρίζεται ἰδιαίτερα ο ρόλος της μητέρας στην ἀνατροφή των παιδιῶν τους. Ο Τάκιτος τονίζει ὅτι οι μητέρες των Γράκχων, του Καίσαρα και του Αυγούστου ἐπέβλεψαν την παιδεία των γιων τους και ἀνέθρεψαν τους σπουδαιότερους ἀντρες<sup>129</sup>.

Αυτοὶ οι στενοὶ συναισθηματικοὶ δεσμοὶ των μελῶν της οικογένειας και ἰδίως της μητέρας με τα ἄλλα μέλη της οικογένειας ἀπέτελεσαν το ἰδεολογικὸ ὑπόβαθρο της ἰδιαιτερότητας και των συναισθηματικῶν ἀποχωρήσεων που προσέλαβε η γυναικεία χορηγία. Εἰδωλολατρικές αφιερωματικές ἐπιγραφές συνδέουν τη γυναικεία χορηγία







10. Η Ιουλιανή Ανικία έθρονος, ανάμεσα στις προσωποποιήσεις της Μεγαλοψυχίας και της Σωφροσύνης. Η εικόνα διακοσμεί το ιατρικό εγχειρίδιο του Διοσκοουρίδη που αντιγράφηκε με εντολή της, Βιέννη, Εθνική Βιβλιοθήκη (Nationalbibliothek), Cod. Vind. Med. Gr. 1. (από: K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, Νέα Υόρκη 1977, εικ. 15, σελ. 61).

νική χορηγία και η διακήρυξη του ονόματος του χορηγού στις μέλλουσες γενεές τονίζονται ιδιαίτερα στις χορηγίες γυναικών της ανώτερης τάξης. Τον 6ο αιώνα η πιο φημισμένη χορηγός εκκλησίας ήταν η Ιουλιανή Ανικία, της οποίας οι πρόγονοι κατάγονταν από μία από τις λαμπρότερες αριστοκρατικές οικογένειες της Ρώμης. Το μακροσκελές επίγραμμα 10 του πρώτου Βιβλίου της *Ελληνικής Ανθολογίας* τονίζει τη γενναιοδωρία της Ιουλιανής στην κατασκευή του ναού του Αγίου Πολυεύκτου (εικ. 8, 9), στη θέση όπου είχε χτίσει παλαιότερα μια άλλη εκκλησία η αυτοκράτειρα Ευδοκία, γιαγιά της Ιουλιανής<sup>169</sup>. Το κεντρικό θέμα του επιγράμματος<sup>170</sup> είναι η προβολή και εξύμνηση της δόξας της ίδιας της Ιουλιανής και της οικογένειάς της. Οι ιδέες και η ορολογία που χρησιμοποιούνται είναι γνωστές από τις εγκωμιαστικές επιγραφές του 6ου αιώνα που χρησιμοποιούνται για να αναδείξουν τον επαναστασιακό χαρακτήρα της Ιουλιανής ξεπέρασε τους προγόνους της, γνωστός τόπος στις παλαιότερες ειδωλολατρικές πηγές<sup>171</sup>. Η Ιουλιανή με το έργο της αύξησε τη δόξα των προγόνων της και ξεπέρασε τους γονείς της. Ακολουθώντας τα βήματα των γονέων της, κατέστησε τη φήμη της γενιάς της αθάνατη, πάντα περπατώντας στο μονοπάτι της ευσέβειας<sup>172</sup>. Τα έργα της θα τα θυμούνται αιωνίως σε ολόκληρη τη γη, διότι τα έργα της ευσέβειας δεν κρύβονται, και λημονία δεν μπορεί να καλύψει τους κόπους της ευεργέτιδος αρετής<sup>173</sup>. Γι' αυτό, η αριστοκρατίσσα χορηγός εύχεται όλοι οι άγιοι, στους οποίους αφιέρωσε δώρα ή για τους οποίους έχτισε εκκλησίες, να την προστατεύουν μαζί με τον γιο της και τις κόρες της, και η αμέτρητη δόξα της πιο ευεργέτιδος οικογένει-

ας να παραμένει όσο ο ήλιος οδηγεί το φλογερό του άρμα<sup>174</sup>.

Μόνο στις τρεις τελευταίες γραμμές στην είσοδο της εκκλησίας περιγράφεται η ευεργεσία της Ιουλιανής από καθαρά χριστιανική σκοπιά, δηλαδή σε σχέση με τα αναμενόμενα πνευματικά οφέλη μετά θάνατον: «Τέτοιο είναι το έργο που επετέλεσε η Ιουλιανή με αναρίθμητους κόπους για την ψυχή των γονέων της και για την ίδια της τη ζωή και για τα παρόντα και τα μέλλοντα μέλη της οικογένειάς της»<sup>175</sup>.

Η δόξα, προσωπική και της οικογένειάς του, την οποία ο αριστοκράτης ευεργέτης θα κέρδιζε χτίζοντας εκκλησίες ήταν ένα από τα κυριότερα κίνητρα τέτοιων δωρεών. Η Ιουλιανή, στο επίγραμμα του Αγίου Πολυεύκτου, τονίζει τη βασιλική της καταγωγή υπονοώντας έτσι τις βλέψεις και τα δικαιώματα του γιου της στο θρόνο. Στο γνωστό χειρόγραφο του Διοσκοουρίδη της Βιέννης (fol. 6v) η Ιουλιανή απεικονίζεται με αρχαιοπρεπή εμφάνιση, καθώς της αποδίδονται αρχαίες αρετές: είναι καθισμένη ανάμεσα στις προσωποποιήσεις της *Σωφροσύνης* που κρατάει έναν κώδικα και της *Μεγαλοψυχίας* που κρατάει χρυσά νομίσματα στα γόνατά της (εικ. 10). Στο κάτω αριστερό μέρος, η προσωποποίηση της *ευχαριστίας των τεχνών* γονατίζει στα πόδια της και η προσωποποίηση του *λόθου της φιλοκτίστου* κρατά ένα ανοικτό βιβλίο, μέσα στο οποίο η Ιουλιανή ρίχνει χρυσά νομίσματα. Ο στίχος 30 του επιγράμματος της *Ελληνικής Ανθολογίας* που μνημονεύει το ευεργετικό χέρι της Ιουλιανής αντιστοιχεί με τη χειρονομία της στη μικρογραφία του χειρογράφου. Τα εξωτερικά τμήματα του περιγράμματος, που σχηματίζει ένα οκτάγωνο αστέρι εγγεγραμμένο σε κύκλο, περιέχουν παραστάσεις ερώτων ως ξυλουργών και λιθοξών<sup>176</sup>. Σύμφωνα με την αφιερωματική επιγραφή, το χειρόγραφο παρουσίασαν οι κάτοικοι ενός προαστίου της Κωνσταντινούπολης, όπου έχτισε μία εκκλησία (512/3). Η απεικόνιση της ευεργέτιδος και των αρετών που την κοσμούσαν είναι παρόμοιες με αυτές που επικαλείται η εγκωμιαστική επιγραφή της Σχολαστικής στην Έφεσο στα τέλη του 4ου αιώνα: ευσέβεια, σοφία και γενναιοδωρία. Ας σημειωθεί ότι στο επίγραμμα του Αγίου Πολυεύκτου η Ιουλιανή εγκωμιάζεται γιατί ξεπέρασε τη σοφία του Σολομώντα<sup>177</sup>.

Παρόμοιο λεξιλόγιο χρησιμοποιείται στο επίγραμμα για τη διακόσμηση του ναού της Αγίας Ευφημίας του Ολυβρίου από την Ιουλιανή. Το ναό είχε χτίσει η κόρη του Θεοδοσίου Β', Ευδοξία, ως ευχαριστήριο για τη σωτηρία της από τους πολέμους και τους βαρβάρους, στη συνέχεια τον ανακαίνισε η κόρη της Πλακιδία, και τέλος η Ιουλιανή, η οποία αποκαλείται «ὀλβιόδωρος». Στόχος της χορηγίας της Ιουλιανής ήταν να τιμήσει τη μνήμη των γονέων της («ὕπερ μνήμης γενετήρων») και να προσφέρει την ὑψιστη δόξα («ὕπερτατον ὤπασε κύδος») στη μητέρα της, στον πατέρα της και στη γιαγιά της<sup>178</sup>. Ένα άλλο επίγραμμα της ίδιας εκκλησίας διακηρύσσει ότι το κάλλος που προσέλαβε η εκκλησία από την Ιουλιανή την έκανε να ανταγωνίζεται με τα άστρα<sup>179</sup>. Ένα άλλο πάλι εγκωμιάζει τη χορηγία τονίζοντας την αιώνια δόξα που της χάρισε η γενναιοδωρή κατασκευή εκκλησιών: «Μην θαυμάζεις πλέον για τη δόξα αυτών που έχουν φύγει από αυτόν τον κόσμο. Με την τέχνη τους δεν άφησαν τόσο μεγάλη φήμη όση είναι η δόξα (κύδος) της σοφής Ιουλιανής η οποία με το έργο της ξεπέρασε τα πάνσοφα σχέδια των προγόνων της»<sup>180</sup>.

Τα μέλη της ανώτερης τάξης, ακόμα και όταν προσχωρούσαν στον κλήρο<sup>181</sup>, διατήρησαν για μακρύτερο χρονικό διάστημα το μέλημα για την αρχαία αρετή της δόξας της οικογένειας. Έτσι, για παράδειγμα, σε μια πρόμη επιτύμβια επιγραφή από σαρτηνούς αφιέρωσε δώρα ή για τους οποίους έχτισε εκκλησίες, να την προστατεύουν μαζί με τον γιο της και τις κόρες της, και η αμέτρητη δόξα της πιο ευεργέτιδος οικογένει-

στο 340 μ.Χ. ο επίσκοπος προβάλλεται ως πρόωγ μέλος της βουλής, στρατιωτικός στο γραφείο του επαρχιακού διοικητού της Παιδίας και σύζυγος της κόρης ενός ρωμαίου συγκλητικού. Έχοντας αντιταθεί στην πίεση να θυσιάσει στους θεούς, ανοικοδόμου συγκλητικού. Έχοντας αντιταθεί στην πίεση να θυσιάσει στους θεούς, ανοικοδόμου συγκλητικού. Έχοντας αντιταθεί στην πίεση να θυσιάσει στους θεούς, ανοικοδόμου συγκλητικού.

Οι περισσότερες επιγραφές του βου αιώνα που εγκωμάζουν χορηγίες σε εκκλησίες παρουσιάζουν τη χριστιανική χορηγία με καθαρά χριστιανικούς όρους, τονίζοντας τη σωτηρία της ζωής και της ψυχής των δωρητών και διαφοροποιούνται από πολλές απόψεις από την αρχαία ελληνορωμαϊκή χορηγία των πόλεων. Χαρακτηριστικό των ιδεολογικών αλλαγών που είχαν προκύψει κάτω από την επίδραση του Χριστιανισμού είναι το νέο περιεχόμενο που προσέλαβε η λέξη *φιλοτιμία* από τον 4ο μέχρι τον 6ο αιώνα και το οποίο εκφράζει τις αντιλήψεις των ευεργετών. Ενώ στον αρχαίο ειδωλολατρικό κόσμο ο όρος *φιλοτιμία* δήλωνε *αγάπη για την τιμή*, στις χριστιανικές επιγραφές δηλώνει απλώς τη *δωρεά*<sup>183</sup>. Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, μία σημαντική διαφορά με τον ειδωλολατρικό κόσμο είναι ότι οι δωρητές, κυρίως των κατώτερων τάξεων, επιθυμούσαν να παραμείνουν ανώνυμοι. Οι χορηγίες των γυναικών διαφοροποιούνται από αυτές των αντρών ως προς την ιδιαίτερη έμφαση στη μέριμνα για τα προσφιλή μέλη της οικογένειας. Με την ανοικοδόμηση και επισκευή εκκλησιών και με κάθε άλλου είδους δωρεές, οι δωρήτριες της ανώτερης τάξης τόνιζαν την ελπίδα της θείας προστασίας που θα εξασφάλιζε η χορηγία τους στην οικογένειά τους. Ταυτόχρονα, η χορηγία της πρωτοβυζαντινής αριστοκράτισσας πρόβαλε και τη φήμη της οικογένειάς της διατηρώντας επί μακρότερο χρόνο από άλλες κοινωνικές ομάδες την αρχαία παράδοση.

## Σημειώσεις

1. J.P. Wegner, "Philo's portrayal of women - Hebraic or Hellenic", στο A.-J. Levine (επιστ. επιμ.), *Women like this: New Perspectives on Jewish Women in the Greco-Roman World*, Atlanta Ga. 1991, σελ. 66.
2. Βλ., π.χ., P. Brown, *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Νέα Υόρκη 1988, σελ. 344, K.J. Torjesen, "In praise of noble women: asceticism, patronage and honour", *Semeia* 57 (1992), 41-64, J. Bremmer, "Pauper or patroness? The widow in the Early Christian Church", στο I. Bremmer - L. van den Bosch (επιστ. επιμ.), *Between Poverty and the Pyre: Moments in the History of Widowhood*, Νέα Υόρκη 1995, σελ. 31-57, A.-M. Talbot, "Byzantine women, saints' lives and social welfare", στο E.A. Hanawalt - C. Lindberg (επιστ. επιμ.), *Through the Eye of a Needle: Judeo-Christian Roots of Social Welfare*, Kirksville Montana 1994, σελ. 105-122 (=Var. Repr., *Women and Religious Life in Byzantium*, Aldershot 2001, II).
3. M.R. Salzman, *The Making of a Christian Aristocracy. Social and Religious Change in the Western Roman Empire*, Cambridge Mass. - Λονδίνο 2002, σελ. 174-175.
4. E.A. Clark, "Patrons, not priests: gender and power in Late Ancient Christianity", *Gender and History* 2 (1990), 254-261, κυρίως 256-258.
5. A. Bielman, *Femmes en public dans le monde hellénistique: IVe-Ier s. av. J.-C.*, Παρίσι 2002, σελ. 152-181, 289-291.
6. R. MacMullen, "Woman in public in the Roman Empire", *Historia* 29 (1980), 208-218, S. Dixon, "A family business: women's role in patronage and politics at Rome 80-44 B.C.", *Classica et Mediaevalia* 34

- (1983), 91-112, J. Nicols, "*Patrona civitatis: gender and civic patronage*", στο C. Deroux (επιστ. επιμ.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, V, Collection Latomus 206, Βρυξέλλες 1989, σελ. 117-142.
- R. van Bremen, "Women and wealth", στο A. Cameron - A. Kuhrt (επιστ. επιμ.), *Images of Women in Antiquity*, Λονδίνο 1983, Λονδίνο 21993, σελ. 223-242, M.T. Boatwright, "Plancia Magna of Pergae: Women's roles and status in Roman Asia Minor", στο S.B. Pomeroy (επιστ. επιμ.), *Women's History and Ancient History*, Chapel Hill, Λονδίνο 1991, σελ. 249-272, G.M. Rogers, "The constructions of women at Ephesos", *ZPE* 90 (1992), 215-223, R. van Bremen, *The Limits of Participation. Women and Civic Life in the Greek East in the Hellenistic and Roman Periods*, Αμστερνταμ 1996, σελ. 194-195: δωρεές για ανοικοδόμηση δημόσιων κτηρίων με σημαντικά ποσά που με βιβαδιότητα δεν συνδέονταν με υποχρεώσεις προς την πόλη (λειτουργίες). Αντιθέτως, ο K. Mantas, "Independent women in the Roman East: widows, benefactresses, patronesses, office-holders", *Eirene* 33 (1997), 81-95, ιδίως 92, τονίζει τη γενική εντύπωση που δίνουν οι επιγραφές ότι οι γυναίκες που κατείχαν αξιώματα ήταν αυτές που είχαν κληρονομήσει τον πλούτο τους από τον πατέρα τους και ταυτόχρονα και τις δημοσιές υποχρεώσεις τους, τις λειτουργίες. M.-Th. Raepsaet-Charlier, "Les activités publiques des femmes sénatoriales et équestres sous le haut-empire romain", στο W. Eck - M. Heil (επιστ. επιμ.), *Senatores populi Romani. Realität und mediale Präsentation einer Führungsschicht. Kolloquium der Prosopographia Imperii Romani von 11.-13. Juni 2004*, Στουτγκάρδη 2005, σελ. 169-212, κυρίως σελ. 202-203, M. Kajava, "A new city patroness?", *Tyche* 5 (1990), 27-36 τονίζει τον μικρό αριθμό γυναικών δωρητριών στις δυτικές επαρχίες της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας σε αντίθεση, όπως θα δούμε, με την Ανατολή (σελ. 28-29).
7. S.B. Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves. Women in Classical Antiquity*, Νέα Υόρκη 1975, σελ. 126, Bremen, "Women and wealth", ό.π., σελ. 234, Nicols, ό.π., σελ. 122-125.
8. Bremen, "Women and wealth", ό.π., σελ. 230, της ίδιας, *The Limits*, ό.π., σελ. 196, Rogers, "The constructions", ό.π., σελ. 216. Παρόμοιο ποσοστό παρουσιάζεται να έχουν και οι γυναίκες χορηγοί στις αφιερωματικές εβραϊκές επιγραφές στην ελληνική. Από τις 102 επιγραφές από όλες τις περιοχές της αυτοκρατορίας μόνο δώδεκα είναι γυναικών, B. Lifshitz, *Donateurs et fondateurs dans les Synagogues juives. Répertoire des dédicaces grecques relatives à la construction et à la réfection des synagogues*, Παρίσι 1967, αρ. 5, 30, 33, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 54, 55.
9. W. Meeks, "The image of the androgyne: Some uses of a symbol in Earliest Christianity", *History of Religions* 13 (1974), 165-208. Βλ. και τον αντίλογο Av. Cameron, "Neither male nor female", στο I. McAuslan - P. Walcot (επιστ. επιμ.), *Women in Antiquity*, Οξφόρδη 1996, σελ. 26-35. Βλ. επίσης E. Cantarella, *Pandora's Daughters. The Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*, Βαλτιμόρη - Λονδίνο 1991, σελ. 135-170.
10. Mantas, ό.π., 95.
11. C. Foss, *Ephesus after Antiquity: A Late Antique, Byzantine and Turkish City*, Cambridge 1979, σελ. 70, *Die Inschriften von Ephesos*, τόμ. 2, Βόννη 1979, αρ. 453: «Τύπον γυναικός εὐσεβούς λίαν ἰσοφῆς Σχολαστικίας μοι τούτον ἰὼ ξένη βλέπεις ἢ καὶ κλιθέντος ἐνθαδὶ τινος μέρους χρυσοῦ παρόσχε πλήθος ἔς καινουλιγίαν».
12. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό του C. Vibius Salutaris, ο οποίος αφιέρωσε 29 αγάλματα στην Άρτεμη Εφεσία, το βράχο και το μέταλλο των οποίων αναφέρεται ρητά, G.M. Rogers, *The Sacred Identity of Ephesos: Foundation Myths of a Roman City*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1991, σελ. 159-165, J.-P. Caillet (επιστ. επιμ.), *Les trésors de sanctuaires, de l'antiquité à l'époque romaine: communications présentées au Centre de Recherches sur l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Âge de l'Université de Paris X présentées au Centre de Recherches sur l'Antiquité Tardive et le Haut Moyen Âge de l'Université de Paris X - Nanterre (1993-1995)*, Nanterre 1996, F. Baratte, "Les trésors de temples dans le monde roman: Une expression particulière de la piété", στο S.A. Boyd - M. Mundell Mango (επιστ. επιμ.), *Ecclesiastical Silver expression particulière de la piété*, στο S.A. Boyd - M. Mundell Mango (επιστ. επιμ.), *Ecclesiastical Silver Plate in Sixth-Century Byzantium. Papers of the Symposium Held May 16-18, 1986 at The Walters Art Gallery, Baltimore and Dumbarton Oaks, Washington, D.C., organized by S.A. Boyd, M. Mundell Mango, and G. Vikan*, Washington D.C. 1992, σελ. 111-121, E. Künzl, "Römische Tempelschätze und Sakralinventare: Votive, Horte, Beute", *Antiquité Tardive* 5 (1997), 57-81.
13. R.E. Leader-Newby, *Silver and Society in Late Antiquity. Functions and Meanings of Silver Plate in the Fourth to Seventh Centuries*, Aldershot 2004, σελ. 62-66.
14. Προκόπιος *Ανέκδοτα* XI, 16-18. Βλ. επίσης Υπέρο των πολέμων II.11.24, II.20.7, II.9.15. M. Mundell Mango, "The monetary value of silver revetments and objects belonging to churches, A.D. 300-700", στο Boyd - Mundell Mango, *Ecclesiastical Silver*, ό.π., σελ. 123-136, D. Janes, *God and Gold in Late*



Antiquity, Cambridge 1998, κυρίως σελ. 48-60. Για τη χρήση ασημένιων αντικειμένων στις εκκλησίες βλ. Leader-Newby, *Silver and Society*, ό.π., σελ. 61-122.

15. *Περί πτωμάτων*, I.1.65.

16. M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium: The Kaper Koraon and Related Treasures*, Βαλτιμόρη, Madison 1986, της ίδιας, "The origins of the Syrian ecclesiastical silver treasures of the sixth-seventh centuries", στο F. Baratte (επιστ. επιμ.), *Argentierie romaine et byzantine. Actes de la Table Ronde, Paris 11-13 octobre* 1983, Παρίσι 1988, σελ. 163-184, Boyd - Mundell Mango, *Ecclesiastical Silver*, ό.π.

17. U. Kron, "Priesthoods, dedications and euergetism. What part did religion play in the political and social status of Greek women?", στο P. Hellström - B. Alroth (επιστ. επιμ.), *Religion and Power in the Ancient Greek World. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993 (Boreas 24)*, Ουψάλα 1996, σελ. 139-182.

18. Πλάτων, *Νόμοι* 10.909e-910a: «Ἰερὰ καὶ θεοὺς οὐ ῥάδιον ἰδρῦσθαι, μεγάλης δὲ διανοίας τινὸς ὀρθῶς δεῖν τὸ τοιοῦτον, ἔθος τε γυναιξί τε δὴ διαφερόντως πάσαις καὶ τοῖς ἀσθενοῦσι πάντη καὶ κινδυνεύουσι καὶ ἀποροῦσιν, ὅπη τις ἂν ἀπορῇ, καὶ τουναντίον ὅταν εὐπορίας τινὸς λάβωσιν, καθιεροῦν τε τὸ παρὸν αἰεὶ καὶ θυσίας εὐχέσθαι καὶ ἰδρῦσεις ὑποχνεῖσθαι θεοῖς καὶ δαίμοσι καὶ παισὶ θεῶν...».

19. Ἐχει υποστηριχθεὶ ὅτι οἱ γυναῖκες ἦταν εὐκόλα θηράματα σε κάθε ξένη θρησκεία. Οἱ περισσότεροι ερευνητές ὁμως θεωροῦν ὅτι ὁ Χριστιανισμὸς ἔλκυε τις γυναῖκες, διότι μέσα σε αὐτὸ τὸ θρησκευτικὸ σύστημα ἀπολαμβάναν υψηλότερη θέση απ' ὅ,τι στον ἐλληνορωμαϊκὸ κόσμο. Βλ. R.L. Fox, *Pagans and Christians*, Νέα Υόρκη 1987, σελ. 310-311, G. Cloke, "Women, worship and mission: the Church in the household", στο Ph. Esler (επιστ. επιμ.), *The Early Christian World*, τόμ. 1, 2, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 2000, I. σελ. 422-451.

20. Palladius, *Dialogue sur la Vie de Jean Chrysostome*, A.-M. Malingrey (ἐκδ.), Παρίσι 1988, SC 341, κεφ. XVI.211-214 (σελ. 322): «Ποσάκις δὲ θέλεις καὶ τὰ γόνατα ταύτης ἐφίλησεν, ἐλπίδι τοῦ ἀργυρίου, ἢν νῦν ληϊδορεῖ, ἐκείνης χαμαὶ πτωχούσης ἐπὶ τῷ πράγματι καὶ δάκρυα ῥαινοῦσης, ἐπισκόπου ταῦτα ποιοῦντος;».

21. Fox, *Pagans and Christians*, ό.π., σελ. 310.

22. L. Brubaker, "Memories of Helena: patterns in imperial female matronage in the fourth and fifth centuries", στο L. James (επιστ. επιμ.), *Women, Men and Eunuchs: Gender in Byzantium*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1997, σελ. 52-75.

23. Ευσέβιος, *Εἰς τὸν βίον τοῦ μακαρίου Κωνσταντίνου βασιλέως*, F. Winkelmann (ἐκδ.), *Eusebii Werke, I,1: Über das Leben des Kaisers Konstantin (GCS 7)*, Βερολίνο 1975, III, κεφ. 41: ἡ ἀπόφαση να χριστοῦν οἱ πρῶτοι ναοὶ στους Ἁγίους Τόπους ἦταν του Κωνσταντίνου, ἐνὸς στο κεφ. 43 ἡ Ελένη ἀναφέρεται ὡς χορηγὸς των ναῶν της Γέννησης στη Βηθλεὲμ καὶ στο Ὅρος των Ελαιῶν, καὶ στα κεφ. 44-45 περιγράφονται δωρεές της σε ομάδες πολιτῶν καὶ πτωχούσ, ἡ ἀπελευθέρωση φυλακισμένων καὶ δούλων λατομείων, ἡ ἐπαναφορὰ ἐξορίστων, καὶ δωρεές της σε ἐκκλησίες ἀκόμα καὶ στις πιο μικρές πόλεις, J.W. Drijvers, *Helena Augusta. The Mother of Constantine the Great and the Legend of her Finding of the True Cross*, Leiden - Νέα Υόρκη - Κοπεγχάγη - Κολονία 1992, σελ. 63-65.

24. Για τὴν Galla Placidia βλ. S.I. Oost, *Galla Placidia Augusta: A Biographical Essay*, Σικάγο 1968, V.A. Sirago, *Galla Placidia la Nobilissima (392-450)*, Μιλάνο 1996.

25. Agnellus, *Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis*, 42, O. Holder-Egger (ἐκδ.), *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum langobardicarum et italicarum saec. VI-IX*, Hannover 1878, σελ. 307.

26. Ἡ ἀπεικόνισή της στη θάλασσα εἶναι γνωστή ἀπὸ μικρογραφία μεσαιωνικοῦ χειρογράφου: C. Rizzardi, *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Modena 1996, σελ. 121.

27. G. Rossi, *Historiarum Ravennatum libri decem*, Βενετία 1572, σελ. 85-86, C. Davis-Weyer (μτφρ.) *Early Medieval Art 300-1150*, Englewood Cliffs 1971, σελ. 16-17.

28. H. Grégoire - M.-A. Kugener, *Marc le diacre. Vie de Porphyre évêque de Gaza*, Παρίσι 1930, κεφ. 39.11-12 (σελ. 34).

29. Ό.π., κεφ. 40.15-17 (σελ. 34).

30. Ό.π., κεφ. 42.11-14 (σελ. 36): «Κοπώθητι, δέσποινα, διὰ τὸν Χριστόν, καὶ αὐτὸς ἔχει χαρίσασθαι σοὶ ἀντὶ τοῦ κόπου σου νῦν ὅστις ζήσει καὶ βασιλεύσει σοῦ ὀρώσης καὶ ἀπολαύσης ἐπὶ ἐπὶ πολλά».

31. Στο ἴδιο, κεφ. 43.4-11 (σελ. 36): «Καὶ ἄλλο δὲ ὃ οὐκ αἰτήσαθε μέλλω ποιεῖν, Χριστοῦ ἐπενεῦ-

οντος: ἁγίαν γὰρ ἐκκλησίαν κτίζω ἐν Γάζῃ εἰς τὸ μεσώτατον τῆς πόλεως. Ἀπέλθατε οὖν μετ' εἰρήνης καὶ ἠσυχάσατε εὐχόμενοι συνεχῶς ὑπὲρ ἐμοῦ ἵνα μετὰ φιλοφροσύνης τέζω: οὗτος γὰρ ἐστὶν ὁ μῆν' ὃ ἔνατος καὶ ἐγγύς ἐστὶ τοῦ πληρώσα. Συνταξάμενοι οὖν οἱ ἐπισκοποὶ καὶ παρθεμένοι αὐτῇ τῷ Θεῷ ἐξήλθον τοῦ παλατίου. Ἦν δὲ εὐχὴ ἵνα τέκη τὸν ἄρρενα». Τὴν προσευχὴ ἐπισκόπου ὑπὲρ τοῦ δωρητοῦ περιγράφει γλαφυρὰ ὁ Βίος τοῦ ἁγίου Ἰωάννη του Ελεήμονα. Ὅταν ὁ ἄριστος ἔλαβε δωρεὰ ἀπὸ πλοιοκτῆτη με αἴτημα να προσευχηθεῖ για τον γιο του καὶ για το πλοῖο του, ἐβίβλε το «ἀποζόμβιν» του κάτω ἀπὸ τὴν αγία τράπεζα του προσοπικοῦ του ευκτηρίου καὶ κάλεσε καὶ τους ἄλλους ιερεῖς να προσευχηθοῦν ὑπὲρ του δωρητοῦ, A.J. Festugiére - L. Rydén, *Leontios de Néapolis. Vie de Syméon le Fou et Vie de Jean de Chypre*, Παρίσι 1974, κεφ. 25 (σελ. 376). Για τὴν μνημόνευση των δωρητῶν στα δῆπτυχα τῆς ἐκκλησίας που διαβάζονταν κατὰ τὴ λειτουργία βλ. J.-Ch. Picard, *Le souvenir des évêques. Sépultures, listes épiscopales et culte des évêques en Italie du Nord des origines au Xe siècle*, Ρώμη 1988, σελ. 525.

32. *Vie de Porphyre*, ό.π., κεφ. 44.10-15 (σελ. 37).

33. Ό.π., κεφ. 53 (σελ. 43-44).

34. Ό.π., κεφ. 54.7-11 (σελ. 44).

35. Ό.π., κεφ. 75.25-36 (σελ. 60).

36. D. Gorsc, *Vie de Sainte Mélanie. Texte grec, introduction, traduction et notes*, Παρίσι 1962, κεφ. 10-11 (σελ. 144-146).

37. Ό.π., κεφ. 13 (σελ. 154).

38. Ό.π., κεφ. 14 (σελ. 154-156). B. Brenk, "La cristianizzazione della Domus dei Valerii sul Celio", στο W. V. Harris (επιστ. επιμ.), *The Transformations of Urbs Roma in Late Antiquity (JRA suppl. 33)*, Portsmouth, Rhode Island 1999, σελ. 69-84, F. Guidobaldi, "Le domus tardoantiche di Roma come 'sensori' delle trasformazioni culturali e sociali", στο ἴδιο, σελ. 65-68.

39. *Vie de Sainte Mélanie*, ό.π., κεφ. 17 (σελ. 160). Οἱ λέξεις αὐτές ἀτιχούν τὴν ιστορία των Ευαγγελίων (Ματ. 19.21, Λουκ. 18.18-22, Μάρκ. 10.21), ὅπου ὁ πλοῦσιος που θα πουλοῦσε τα υπάρχοντά του θα κέρδιζε το θησαυρὸ τῆς βασιλείας των Ουρανῶν, καὶ τις παραινήσεις του Κλήμεντα στον *Παιδαγωγό*, PG, 8: 608A: «... ἡ ψυχὴ μόνη θησαυρὸς αὐτοῦ: κτήμα τῷ κεκτημένῳ ἄριστον, μακάριον τῇ ἀληθείᾳ παρεχόμενον τὸν ἄνθρωπον...».

40. *Vie de Sainte Mélanie*, ό.π., κεφ. 18 (σελ. 162).

41. Ό.π., κεφ. 19 (σελ. 162-164).

42. Ό.π., κεφ. 21 (σελ. 172): «τσοῦτον ἐκόσμησεν τὴν ἐκκλησίαν τοῦ ἁγίου τούτου ἀνδρὸς ἔν τε προσόδοις καὶ ἀναθήμασιν κειμηλίων χρυσῶν τε καὶ ἀργυρῶν καὶ βήλων πολιτικῶν, καὶ ταῦτα πενιχρὰν οὐσαν σφόδρα τὸ πρότερον, ὥστε φθόνον ἐγεῖραι τῷ ἀνδρὶ ἀπὸ τῶν λοιπῶν ἐπισκόπων τῆς ἐπαρχίας ἐκείνης».

43. Βλ. F.E. Consolino, "Sante o patrone? Le aristocratiche tardoantiche e il potere della carità", *Studi storici* 30 (1989), 969-991.

44. *Vita Olympiadis* 5, 13, 15 (SC 13bis), A.-M. Malingrey, "Vie d'Olympia", στο *Jean Chrysostome. Lettres à Olympias*, Παρίσι 1968, σελ. 393-449. Βλ. M. Alexandre, "Early Christian women", στο P. Schmitt Panter (επιστ. επιμ.), *A History of Women in the West. I. From Ancient Goddesses to Christian Saints*, A. Goldhammer (μτφρ.), Cambridge Mass. - Λονδίνο 1992, σελ. 440-444.

45. John of Ephesus, *Lives of the Eastern Saints*, Syriac, E.W. Brooks (ἐκδ. καὶ μτφρ.), *Patrologia Orientalis* 19 (1925), 191-196.

46. P. Petitmengin et al. (επιστ. επιμ.), *Pélagie la Pénitente: Métamorphoses d'une légende*, τόμ. 1, Παρίσι 1981, κεφ. 36-37 (σελ. 89, 120).

47. E. Wipszycka, *Les ressources et les activités économiques des églises en Égypte du IVe au VIIIe siècle*, Βρυξέλλες 1972, σελ. 64-92.

48. Mundell Mango, *Silver*, ό.π., αρ. 83. Το βάρος τῆς πιξίδας εἶναι μισὸ ἀπὸ αὐτὸ που αναγράφεται, καὶ ἐπομένως μάλλον ἀναφέρεται καὶ στις δύο πιξίδες.

49. Ό.π., αρ. 73.

50. Ό.π., αρ. 15.

51. Ό.π., αρ. 41. Το ὄνομά του νεκροῦ συζύγου εἶναι ἀραμαϊκὸ.

52. Ἰωάννης Χρυσόστομος, PG, 60: 147: «Εὐχαὶ ἐκεῖ διηνεκέεις διὰ σε, ὕμνοι καὶ συνάξεις διὰ σε, προσφορὰ καθ' ἑκάστην Κυριακῇ. Οἶόν ἐστιν εἰς θαῦμα μείζον τούσ τάφους μὲν ἐτέρους οἰκο-

δομήσια λαμπρούς, ἵνα οἱ μετὰ ταῦτα ἀκούωσιν, ὅτι ὁ δεῖνα ὀικοδόμησε, σὲ δὲ ἐκκλησίας ἀναστήσῃ!... Οἷον ἔστιν ἀπελθεῖν καὶ εἰσελθεῖν εἰς τὸν οἶκον τοῦ Θεοῦ, καὶ εἰδέναι, ὅτι αὐτὸς αὐτὸν ὀικοδόμησε...». Για τὴν ἀντιθέση των πατέρων τῆς Ἐκκλησίας στις κοσμικὲς λειτουργίες βλ. R. Defosse, Delmaire, "Évergétisme et liturgies au Bas-Empire: le témoignage des Pères de l'Église", στο P. Defosse, Delmaire, *Évergétisme et liturgies au Bas-Empire. V - Christianisme et Moyen Âge, Néo-latin et survivance de la latinité*. Collection Latomus 279, Βρυξέλλες 2003, σελ. 75-86.

53. «Οὕτως ἔσται αὐτοῖς ἰσχὺς σώματος, οὕτως ἔσται ἡ γεωργία πολλή, οὕτω πάντα ἔκτος ἔσται τὰ κακά»: στ. 149.

54. στ. 146-148.

55. *Vie de Sainte Mélanie*, ὁ.π., κεφ. 17, 30, 35 (σελ. 160, 184, 192-194).

56. Ὁ.π., κεφ. 30 (σελ. 184-186).

57. Γρηγόριος τῆς Τουρ, *De Gloria Martyrum*, κεφ. 103, 97, *PL*, 71: 793-795, 790.

58. *Vie de Sainte Mélanie*, ὁ.π., κεφ. 20 (σελ. 170). Ἀντίθετα, ὁ Ἱερώνυμος, σε ἐπιστολή του πρὸς ρωμαία ἀριστοκρατίσση, τὴ συμβουλεύει νὰ χρησιμοποιεῖ τὸν πλοῦτο τῆς γιὰ φιλανθρωπίες παρὰ γιὰ κτήρια: ἐπιστ. 130.14.

59. *Vie de Sainte Mélanie*, ὁ.π., κεφ. 49 (σελ. 222), κεφ. 57 (σελ. 240): «Οὗτός ἐστιν ὁ τόπος, ἐν ᾧ ἔστησαν οἱ πόδες τοῦ Κυρίου. Κτίσωμεν οὖν ἐνταῦθα σεμνὸν ἐνκτήριον, ἵνα μετὰ τὴν ἐμὴν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου πρὸς Κύριον ἐκδημιᾶν ἢ προσφορὰ ὑπὲρ τῆς ἐμῆς ψυχῆς καὶ τῶν ἐμῶν κυρίων ἀδι-αίεττος μέλλει καὶ ἐν τῷ τόπῳ τούτῳ ἐπιτελεῖσθαι».

60. Για τὴν προσέγγιση τῆς ἰουδαϊκῆς με τὴν ἐλληνορωμαϊκὴ ἰουδαϊκὴ παράδοση σε ἐπίπεδο θεολογίας καὶ θεολογικῆς γραμματείας, τέχνης καὶ λειτουργικῆς πρακτικῆς βλ. τὴν ἐπισκόπηση καὶ βιβλιογραφία τοῦ J.K. Aitken, "Jewish tradition and culture", στο Esler, *The Early Christian World*, ὁ.π., τόμ. 1, σελ. 80-110, S. Sahin, *Katalog der antiken Inschriften des Museums von Iznik (Nikaia)*, II, 1, Βόννη 1981, ἀρ. 1082: «κατὰ εὐχὴν ἀνέθηκα», J.S. Park, *Conceptions of Afterlife in Jewish Inscriptions with Special Reference to Pauline Literature*, Tübingen 2000. Καὶ ἀντιστρόφως, ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν Κοινὴ Διαθήκη πάνω σε εσχατολογικὲς ἀντιλήψεις ἔχουν ἐπισημανθεῖ σε ὑστερὲς εἰδωλολατρικὲς ἐπιγραφές στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα, I. Peres, *Griechische Grabinschriften und neutestamentliche Eschatologie, Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament* 157, Tübingen 2003. Κοινὸ λεξιλόγιο ὑπάρχει καὶ στα ἐπιθετα ποὺ προσδιορίζουν τὸ θεῖο σε εἰδωλολατρικὲς ἀφαιρεματικὲς ἐπιγραφές τῶν ὑστερῶν ρωμαϊκῶν χρόνων, C. Marek, "Der höchste, beste, grösste, allmächtige Gott. Inschriften aus Nordkleinasien", *Epigraphica Anatolica* 32 (2000), 129-146.

61. *Die Inschriften von Ephesos*, τόμ. 4, Βόννη 1980, ἀρ. 1266.

62. S. Mitchell, "The cult of Theos Hypsistos between pagans, Jews, and Christians", στο P. Athanassiadi – M. Frede (ἐπιστ. ἐπιμ.), *Pagan Monotheism in Late Antiquity*, Οξφόρδη 1999, σελ. 128 κ.ε.

63. D. French, *Roman, Late Roman and Byzantine Inscriptions of Ankara*, Αγκυρα 2003, ἀρ. 27, 30, σελ. 126, 130.

64. Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 41-46, 51, 55. Βλ. ἐπίσης ἐπιγραφές ἀρρῶνον δωρητῶν ἐνίοτε μᾶζι με μέλη τῆς οἰκογένειάς τους: ἀρ. 18, 35, 40, 47, 52, 53, 57, 65, 76. Ἄλλες ἐκφράσεις στις ἐλληνικὲς ἐβραϊκὲς ἐπιγραφές εἶναι «ἐπὶ προσευχῆ»: ἀρ. 3, «τὴν προσευχὴν»: 11, «τὴν προσευχὴν ἔποιεν»: ἀρ. 86, «εὐχὴν, εὐχὴν ἐτέλεσα, ἐπλήρωσα τὴν εὐχὴν»: ἀρ. 4, 5, 7, 17, 19, 23, 24, 25, 89, «ὑπὲρ εὐχῆς»: ἀρ. 14, 30, 34, κ.λπ. Βλ., ἐπίσης, Mundell Mango, *Silver*, ὁ.π., ἀρ. 11, 12 ἐπιγραφή σε δύο ψηλές βάσεις ἀσημένιων τριπόδων γιὰ λυχνάρια: «Εὐξάμενοι ἰ τὴν εὐχὴν ἀπέδωκαν τῷ ἁγίῳ Σεργίου (καὶ) Βάχχου +».

65. Κλήμης, *Παιδαγωγός*, PG, 8: 608A: «ἀλλὰ καὶ ὧν ὁσίως ἐφίεται, ταῦτα αἰτούμενον λαμβάνειν παρὰ τοῦ Θεοῦ, πὸς οὗτος οὐ πολυκτῆμων, καὶ παγκτῆμων, θησαυρὸν ἔχων αἰώνιον, τὸν Θεόν: τῷ αἰτοῦντι, φησί, δοθήσεται, καὶ τῷ κρούοντι ἀνογήσεται.» Εἰ μὴδὲν ἀρνεῖται ὁ Θεός, τὰ πάντα τοῦ θεοσεβοῦς γίνεται».

66. *Vie de Jean de Chypre*, ὁ.π.

67. Mundell Mango, *Silver*, ὁ.π., ἀρ. 72b-72h, 72n (ἀφαιρεματικὰ πλακίδια).

68. *IGSy* IV, 1684.

69. *SEG* 37 (1987), 142: «[Δι] ὑψίστω | [εὐχὴν] Ζωσίμῃ θ]εραπευ[θεῖ]σα». *IG* II 2, 4782: «... Ἀσκληπιανῆ| Θεῶ ὑψίστω ὑπέ[ρ] | Μαξίμου τοῦ υἱ[οῦ] | εὐχαριστήριον ἀνέθ[η]κεν». *IG* X 2, 67: «... καὶ σωθεὶς ἐκ μεγάλου κινδύνου τοῦ κατὰ θάλασσαν εὐχαριστήριον...». *IG* XII 2, 119: «χειμασθέντες ἐν ἰ πελάγει Θεῶ ὑψίστω χρηστήριον» [sic], L. Robert, *Hellenica. Recueil d'épigraphie, de numismatique*

*et d'antiquités grecques*, τόμ. 10, Παρίσι 1955, σελ. 28-33: «... ὑπὲρ δισποτῶν καὶ ἰ τῶν θεμάτων καὶ τῶν κυνῶν ἰ Μητρὶ Μαλινῆ εὐχὴν», τόμ. 6 (1948), σελ. 107: «εὐξάμενη ὑπὲρ τοῦ ἡμίονου εὐχὴν», *Katalog...* *Iznik*, ὁ.π., II, 1, ἀρ. 1064: «ὑπὲρ πά[σης] οἰκίας καὶ ἰ καρπῶν», ἀρ. 1153: «... κόμη ὑπὲρ τῶν κληρῶν». Στο ἴδιο, II, 2, Βόννη 1982, ἀρ. 1505, 1506, 1514.

70. Robert, *Hellenica*, ὁ.π., σελ. 55-58: Εὐχαριστήριον σε εἰδωλολατρικὲς ἐπιγραφές: π.χ. *Die Inschriften von Anazarbos und Umgebung*, τόμ. 1, Βόννη 2000, ἀρ. 40, *Katalog...* *Iznik*, ὁ.π., II, 1, ἀρ. 1084, Mitchell, *The Cult*, ὁ.π., σελ. 128 κ.ε.

71. Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 35, 70 (εὐχαριστοῦντες προσφέρωμεν), 72, 88.

72. L. Robert, *Hellenica*, 6 (1948), 109-110.

73. Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 70: «Θ(εὸς) β(οήθει)».

74. Π.χ. *Πράξ.* 27.34: «διὸ παρακαλῶ ὑμᾶς μεταλαβεῖν τροφῆς τούτου γὰρ πρὸς τῆς ὑμετέρας σωτηρίας ὑπάρχει».

75. Λουκ. 1.71.

76. Π.χ., Β' Κορ. 1.6, Λουκ. 1.77.

77. Ἡρόδοτος, I.118, Ξενοφών, *Κύρον Ανάβασις*, III.2.9.

78. J.W. Hewitt, "On the development of the thank-offering among the Greeks", *TAPA* 43 (1912), 95-111, J. Moralee, "For salvation's sake". *Provincial Loyalty, Personal Religion, and Epigraphic Production in the Roman and Late Antique Near East*, Νέα Υόρκη - Λονδίνο 2004, σελ. 19-21, 69, 79, Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 32, 39, 41-46, 51, 55, 56, 62, 67, 70, 71, 72, 77b, 77c, 91.

79. Moralee, "For salvation's sake", ὁ.π., σελ. 8-9 καὶ πίν. 6-10 (σελ. 12-16).

80. Ὁ.π., πίν. 6 (σελ. 12), καὶ σελ. 80. Για τὴς εἰδωλολατρικὲς, χριστιανικὲς καὶ ἰουδαϊκὲς ἐπιγραφές ἀπὸ τὴ Μέση Ἀνατολή, ὅπου προβάλλεται ἡ προσωπικὴ σωτηρία, βλ. στο ἴδιο, σελ. 69-93.

81. Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 70.

82. Ὁ.π., ἀρ. 84, 89.

83. F.E. Brightman, *Liturgies Eastern and Western*, τόμ. 1, Οξφόρδη 1896, 105-106: "Ye, o Lord, and all the faithful who have taken part in this eucharist which was brought in and uplifted and set in its place on this holy altar, may God who accepted the offerings of the holy fathers himself accept their offerings and vows and tithes, and bless them that are afar off and protect them that are nigh and grant rest (anapausis) and a good memorial to their dead and a blessed hope and preservation (soteria) to their living". Ἐχει σημειωθεῖ ἡ ἐπίδραση τῆς χριστιανικῆς λειτουργίας, ἰδίως τοῦ ἁγίου Ἰακώβου, στὴ χρήση τῆς φράσης «ὑπὲρ σωτηρίας» κυρίως στὴ Μέση Ἀνατολή, G. Downey, "The inscription on a silver chalice from Syria in the Metropolitan Museum of Art", *AJA* 55 (1951), 350-351. Ἀντιθέτως, ὁ P. Baumann, *Spätantike Stifter im Heiligen Land*, Wiesbaden 1999, σελ. 293-295, υποστηρίζει ὅτι ἡ ἐκφραση προέρχεται ἀπὸ τὸν εἰδωλολατρικὸν κόσμον καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν χριστιανικὴν λειτουργία. Για ἐπίδραση καὶ ἀπὸ τὴς παραδόσεις καὶ τὴς ἰδωλολατρικὲς ἀντιλήψεις καὶ τῶν δύο κόσμων βλ. Moralee, "For salvation's sake", ὁ.π., σελ. 87-90.

84. Downey, "The inscription", ὁ.π., σελ. 350.

85. Π.χ., Ρωμ. 13.11. Βλ. καὶ W. Foerster – G. Fohrer, *Theological Dictionary of the New Testament*, 7 (1971), 965-1024.

86. K. Weitzmann – I. Ševčenko, "The Moses Cross at Sinai", *DOP* 17 (1963), 394-395, D. Feissel, "Notes d'épigraphie chrétienne", *BCH* 100 (1976), 277-281.

87. Βλ. K. Scherling, "Gemmen mit der Inschrift MNHΞΘH", *Hermes* LIII (1918), 88-93.

88. *Vie de Porphyre*, ὁ.π., κεφ. 52.18-19 (σελ. 43).

89. *IGSy*, 416.

90. Π.χ., *IGSy*, 230, 359, 393.

91. Π.χ., *Μνήμης χάριν: Die Inschriften von Anazarbos*, ὁ.π., ἀρ. 115 κ.ε.

92. Lifshitz, *Donateurs*, ὁ.π., ἀρ. 28, 61, 69 καὶ 59, 77.

93. Π.χ., *IGSy*, 278 (158-160).

94. I. Ševčenko, "The early period of the Sinai Monastery in the light of the inscriptions", *DOP* 20 (1966), 262 (ἀρ. 4, 5).

95. Για τὴν ἰδεολογία τῆς χριστιανικῆς χορηγίας κατὰ τοὺς πρωτοβυζαντινοὺς αἰῶνες βλ. H. Saradi, *The Byzantine City in the Sixth Century: Literary Images and Historical Reality*, Αθήνα 2006, σελ. 412-422. Για τὴ Δύση βλ. J.-P. Caillat, *L'évergétisme monumental chrétien en Italie et à ses marges d'après l'épigraphie des pavements de mosaïque (IVe-VIIIe s.)*, Ρώμη 1993, σελ. 450 καὶ σποραδικὰ.

96. Π.χ., Ματ. 26.28. Βλ. Brightman, *Liturgies*, ὁ.π., σελ. 386, 7-9.





179. Ο.π., 1.15.3-4: «ἀγλαῆς προτέρης ἐς ὑπέρτερον ἤγαγε κάλλος ἰ τόσσον Ἰουλιανῆ, ὅσον ἄστρατον ἀντιφεροῦσιν».

180. Ο.π., 1.17: «Οὐδέτι θαυμάζεις προτέρον κλέος· οὐ διὰ τέχνης ἰ εὐχος ἐν ὀνηγόνους λίπον ἄσπετον, ὁσοῦτον περ ἰ κῦδος Ἰουλιανῆς πινυτόφρονος, ἢ χάριν ἔργων ἰ ἀρχηγόνων νίκησε νοήματα πάνσοφα φωτῶν».

181. F.D. Gilliard, "Senatorial bishops in the fourth century", *The Harvard Theological Review* 77 (1984), 153-175, C. Rapp, "The elite status of bishops in Late Antiquity in ecclesiastical, spiritual, and social contexts", *Arethusa* 33/3 (2000), 379-399, της ίδιας, *Holy Bishops in Late Antiquity: The Nature of Christian Leadership in an Age of Transition*, Barclay 2005, σελ. 183-207.

182. *MAMA* 1 (1928), αρ. 170, G.J. Johnson, *Early-Christian Epitaphs from Anatolia*, Ατλάντα 1995, σελ. 88-91. Βλ. W. Wischmeyer, "M. Iulius Eugenius: Eine Fallstudie zum Thema Christen und Gesellschaft im 3. und 4. Jhd.", *Zeitschrift für Neutestamentliche Wissenschaft* 81 (1990), 225-246. Παρόμοιες επιγραφές από τη λατινική Δύση εγχωμάζουν επισκόπους με ένα λεξιλόγιο και μια ιδεολογία που ταυριάζει σε χορηγούς του αρχαίου κόσμου, C. Lepelley, "Évergétisme et épigraphie dans l'antiquité tardive: les provinces de langue latine", στο M. Christol - O. Masson (επιστ. επιμ.), *Actes du Xe Congrès international d'épigraphie grecque et latine, Nîmes, 4-9 octobre 1992*, Παρίσι 1997, σελ. 347-352.

183. Νεαρά 147.2 (α. 553).

## Θρησκευτική χορηγία και οι γυναίκες της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών

### Βασιλική Δημητροπούλου

Ἐπειδὴ δὲ καὶ τοῖς ἔτι περὶ τὰς κάτω στορεφομένοις καὶ ζῶσι κατ' ἀνθρώπων ἀμήχανον θειοτέρας τισὶν ἀπαρχαῖς καὶ ὑπὲρ τὴν ὕλην τὸ τῆς περὶ σέ πιστεως ἴξεν ἐνδείκνυσθαι, σοὶ τε τῆ τοῦ Λόγου μητοῖ, τὸ τοῦ Λόγου συγκαταβατικόν τε καὶ μέτριον, διὰ ζήλου τε καὶ μιμήσεως ἐκ τῶν παρ' ἡμῶν τε καὶ καθ' ἡμᾶς εὐαγγῆ καὶ αὐτὴ ναὸν δευμαμένη τῷ ἀγίῳ ναῷ σοὶ καὶ ἐν δικαιοσύνη κατὰ τὸν σὸν προπάτορα...<sup>1</sup>

Το απόσπασμα αυτό προέρχεται από το Τυπικό της Μονής της Θεοτόκου Κεχαριτωμένης, την οποία η αυτοκράτειρα Ειρήνη Δούκαινα, σύζυγος του αυτοκράτορα Αλέξιου Α΄ Κομνηνού (1081-1118) ίδρυσε στις αρχές του 12ου αιώνα στην Κωνσταντινούπολη και αφιέρωσε στην Παναγία. Η ίδια αυτοκράτειρα συμμετείχε επίσης, με τον σύζυγό της, στην ίδρυση της Μονής του Φιλανθρώπου Σωτήρος<sup>2</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη την έντονη χορηγική δραστηριότητα σημαντικού αριθμού γυναικών της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών, σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διατυπώσει κάποιες παρατηρήσεις σχετικές με τις πράξεις αυτές χορηγίας των γυναικών, καθώς και με τα κίνητρα που υπαγόρευσαν τη δράση τους. Κυρίως γραπτές αλλά και αρχαιολογικές μαρτυρίες, αν και αποσπασματικές, αποκαλύπτουν μια συνέχεια όσον αφορά στο ρόλο των γυναικών της αυτοκρατορικής οικογένειας ως θρησκευτικών χορηγών κατά την Κομνηνική περίοδο. Εκτός από την ίδρυση ή ανακαίνιση αντιστοίχων γυναικείων μονών στην πρωτεύουσα της αυτοκρατορίας, οι γυναίκες αυτές προσέφεραν χρήματα ή ακίνητη περιουσία σε μοναστήρια, ευεργέτησαν κληρικούς και δώρισαν πολυτελή αφιερώματα σε ναούς.

Εκτός από την Ειρήνη Δούκαινα, δύο ακόμη αυτοκράτειρες της δυναστείας των Κομνηνών υπήρξαν κτήτορες μονών. Η Ειρήνη Πιρόσκα, σύζυγος του αυτοκράτορα Ιωάννη Β΄ Κομνηνού (1118-1143), ίδρυσε στην Κωνσταντινούπολη το μοναστηριακό συγκρότημα του Παντοκράτορος κατά την περίοδο 1118-1136 με τη συμβολή του συζύγου της<sup>3</sup>. Εξάλλου, η δεύτερη σύζυγος του αυτοκράτορα Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1185), η Μαρία της Αντιοχείας, ανέλαβε να μετατρέψει τον οίκο του Ιωαννίτζη σε μονή αφιερωμένη στην Παντάνασσα<sup>4</sup>.

Με την ίδρυση ή την ανακαίνιση μονών ασχολήθηκαν και άλλες γυναίκες μέλη της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών. Η μητέρα του αυτοκράτορα Αλέξιου Α΄ Κομνηνού, η Άννα Δαλασσηνή, ίδρυσε τη Μονή του Χριστού Παντεπότη<sup>5</sup> μεταξύ 1081-1087, μμούμενη έτσι τη δράση της αντιπάλου της Μαρίας Δούκαινας, η οποία είχε ήδη ανακαινίσει ριζικά τη Μονή της Χώρας μεταξύ 1077-1081<sup>6</sup>. Χαρακτηριστική είναι επίσης η σύμπραξη συζύγων στην ίδρυση μονών. Η Ζωή Χαρακτηριστική είναι επίσης η σύμπραξη συζύγων στην ίδρυση μονών. Η Ζωή Δούκαινα (μοναχή Άννα)<sup>7</sup>, από κοινού με τον σύζυγό της Αδριανό Κομνηνό (μοναχός Ιωάννης), ίδρυσαν τη Μονή της Θεοτόκου Παμμακαρίστου, όπως μαρτυρεί η

χαμένη πλέον επιγραφή στην κόγχη του βήματος της εκκλησίας<sup>8</sup>. Επιπλέον, η Ευδοκία Κομνηνή (1142-), μαζί με τον σύζυγό της Θεόδωρο Στυπλιώτη, ίδρυσαν δύο ναούς μέσα στον οίκο τους προς τιμήν του Αγίου Δημητρίου<sup>9</sup>. Όπως έχει επισημάνει ο Paul Magdalino, η ίδρυση ναών μέσα στους αριστοκρατικούς οίκους δεν ήταν ασυνήθιστο φαινόμενο, καθώς η μεγαλοπρέπεια των κατοικιών των μελών της άρχουσας τάξης ήταν σύμβολο του αριστοκρατικού τους status<sup>10</sup>. Ως εκ τούτου, είναι πολύ πιθανό η ίδρυση ναού μέσα στον οίκο της σεβαστοκρατόρισσας Ειρήνης, συζύγου του αδελφού του αυτοκράτορα Μανουήλ Α΄ Κομνηνού<sup>11</sup>, να οφείλεται σε δική της πρωτοβουλία, δεδομένης της ενεργού δράσης της ως χορηγού<sup>12</sup>.

Επίσης, γραπτές μαρτυρίες καταδεικνύουν ότι οι γυναίκες της οικογένειας των Κομνηνών προέβησαν σε δωρεές χρημάτων και ακίνητης περιουσίας για τη συντήρηση μονών. Για παράδειγμα, η Ευδοκία Κομνηνή, ανιψιά του αυτοκράτορα Αλέξιου Α΄ Κομνηνού, επιχορήγησε οικονομικά τη Μονή του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου του Φοβερού, στο Τυπικό του οποίου αποκαλείται «δευτέρα κτητόρισα» της Μονής<sup>13</sup>. Η Μαρία Κομνηνή, κόρη της αυγούστας Ειρήνης Πιρόσκα, ευεργέτησε οικονομικά τη Μονή Ξηροποτάμου του Αγίου Όρους, δώρισε γη στη Μονή Ζωγράφου, επίσης του Αγίου Όρους, και επιβεβαίωσε τα δικαιώματα της Μονής σε ένα μετόχι κοντά στην Ιερισσό<sup>14</sup>.

Η ευεργεσία κληρικών αποτελούσε ένα άλλο είδος χορηγίας. Γραπτές πηγές μαρτυρούν την προσφορά χρημάτων ή προνομίων σε κληρικούς, προκειμένου να ιδρυσουν ή να ανακαινίσουν μονές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Άννα Δαλασσηνή που επιχορήγησε οικονομικά τον Ιωάννη Νηστευτή, ο οποίος ανακαίνισε τη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή στην Πέτρα<sup>15</sup>. Το όνομα της Άννας συνδέθηκε επίσης και με τον άγιο Χριστόδουλο, τον ιδρυτή της Μονής του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στην Πάτμο. Η σχέση της με τον Χριστόδουλο είναι επαρκώς τεκμηριωμένη, και στις πηγές η Άννα αναφέρεται ως μεσολαβήτρια μεταξύ του Χριστόδουλου και του Αλέξιου Α΄ Κομνηνού<sup>16</sup>.

Τέλος, οι γυναίκες των Κομνηνών αναμίχθηκαν και σε μικρότερης κλίμακας χορηγικές δραστηριότητες. Κυρίως γραπτές μαρτυρίες που προέρχονται από τα σωζόμενα αφιερωματικά επιγράμματα φανερώνουν ότι ένας μεγάλος αριθμός πολυτελών αφιερωμάτων παραγγέλθηκαν από αυτές τις γυναίκες και αφιερώθηκαν σε εκκλησίες της Κωνσταντινούπολης, ενώ το Τυπικό της Μονής της Κεχαριτωμένης μάς πληροφορεί ότι τουλάχιστον είκοσι εικόνες και έξι σταυροί προσφέρθηκαν στη Μονή της Κεχαριτωμένης από την Ειρήνη Δούκαινα<sup>17</sup>. Επρόκειτο για ένα είδος διπλής προσφοράς, εφόσον τα αφιερώματα συνοδεύονταν και από επιγράμματα.

Τα αίτια που ώθησαν τις χορηγούς σε τέτοιου είδους δραστηριότητες είναι πολλαπλά. Τα μοναστηριακά Τυπικά<sup>18</sup> κατ' αρχάς διαφωτίζουν ορισμένους από τους λόγους που υπαγόρευαν την ίδρυση μονών. Η ανέγερση μιας μονής αποτελούσε ένα είδος αντιδώρου, μια ευχαριστήρια προσφορά προς τον Θεό, όπως αποκαλύπτει το Τυπικό της Μονής της Κεχαριτωμένης που χρονολογείται μεταξύ 1110-1116<sup>19</sup>. Ο πρόλογος του Τυπικού είναι ένας πανηγυρικός λόγος της κτητόρισσας Ειρήνης Δούκαινας προς την Παναγία, την οποία ευχαριστεί για την επιτυχημένη ζωή της<sup>20</sup>.

Επιπλέον, η ίδρυση μιας μονής είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τις μεταθανάτιες ανησυχίες των κτητορυσσών<sup>21</sup>. Η ανέγερση ενός μοναστηριού ήταν ένα είδος επένδυσης της χορηγού στη μέλλουσα ζωή. Τα Τυπικά μαρτυρούν τις προσδοκίες

των ιδρυτριών για τη μεσολάβηση του Χριστού, της Παναγίας ή των αγίων κατά την Ημέρα της Κρίσης, καθώς και την πεποίθησή τους ότι οι προσευχές των μοναχών ως πνευματικών λειτουργιών θα ήταν ιδιαίτερα αποτελεσματικές για τη σωτηρία της ψυχής των ιδρυτριών και των οικογενειών τους<sup>22</sup>. Ταυτόχρονα, η ίδρυση μιας μονής συνιστούσε πράξη, η οποία, έχοντας απώτερο σκοπό να μιμηθεί τον φιλόδοξο Θεό, εθεωρείτο ότι μπορούσε να αποφέρει θετικά αποτελέσματα για τη σωτηρία της ψυχής των χορηγών<sup>23</sup>. Οι μοναστικές κοινότητες ήταν κέντρα φιλοξενίας φτωχών, ορφανών, προσκυνητών, ταξιδιωτών, αλλά και χώροι θεραπείας ασθενών<sup>24</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Μονή του Παντοκράτορος που συντηρούσε νοσοκομείο, γηροκομείο και ίδρυμα για λεπρούς<sup>25</sup>.

Επίσης, με την ίδρυση μιας μονής οι χορηγοί διέσωζαν και ισχυροποιούσαν τους οικογενειακούς τους δεσμούς. Η μονή λειτουργούσε ως υλικός και αιώνιος δεσμός μεταξύ της ιδρύτριας και των συγγενών της, όπως κάνουν σαφές οι ρυθμίσεις στο Τυπικό της Κεχαριτωμένης<sup>26</sup>. Η Ειρήνη Δούκαινα προσέφερε στα γυναικεία μέλη της οικογένειάς της ένα καταφύγιο που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί όχι μόνο για πνευματική άσκηση αλλά και σε κάποια κακοτυχία ή στο ενδεχόμενο ενός πολιτικού κινδύνου, καθώς και ως τόπος φιλοξενίας κατά την τρίτη ηλικία. Η ίδια προνόησε για τη διατήρηση εκτεταμένων προνομίων για τα μέλη της οικογένειάς της, εξασφαλίζοντάς τα έτσι οικονομικά διά βίου<sup>27</sup>. Για το λόγο αυτό, είχε προσαρτηθεί στη μονή τεράστια ακίνητη περιουσία, είχαν επιβληθεί περιορισμοί στην απασχόληση της περιουσίας της και είχε διασφαλιστεί η φορολογική ατέλεια καθώς και νομικές διευκολύνσεις<sup>28</sup>.

Επιπρόσθετα, μια μονή δεν αποτελούσε μόνο καταφύγιο για τους εν ζωή συγγενείς αλλά και αιώνια κατοικία για τους νεκρούς<sup>29</sup>. Ο κοινός τόπος ταφής εθεωρείτο ότι προσέφερε τη δυνατότητα διατήρησης ενός δεσμού τόσο μεταξύ των νεκρών όσο και μεταξύ των νεκρών και ζωντανών μελών της οικογένειας<sup>30</sup>. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της Παμμακαρίστου, όπου οι ιδρυτές Ζωή Δούκαινα και ο σύζυγός της παρείχαν κοινό τόπο ταφής στην οικογένειά τους μέσα στο ναό<sup>31</sup>, καθώς και οι ρυθμίσεις για την ταφή των απογόνων της Ειρήνης Δούκαινας<sup>32</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι αυτό το ζωντανό ενδιαφέρον για την οικογένεια απαντά και σε Τυπικά μονών που είχαν ιδρυθεί από άντρες κτήτορες, όπως καταδεικνύει το Τυπικό του Γρηγορίου Πακουριανού, για παράδειγμα<sup>33</sup>. Το έντονο οικογενειακό συναίσθημα ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της νοοτροπίας των Κομνηνών και δεν ήταν περιορισμένο μόνο στις γυναίκες χορηγούς<sup>34</sup>.

Ο ανταγωνισμός, εξάλλου, ανάμεσα στις γυναίκες των ισχυρών οικογενειών που επιδίδονταν σε τέτοιες πράξεις συνιστούσε σημαντικό κίνητρο για την ίδρυση μονών αλλά και τη θρησκευτική χορηγία γενικότερα. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η Μαρία Δούκαινα ανακαίνισε πρώτη τη Μονή της Χώρας για να ακολουθήσει λίγο αργότερα η Άννα Δαλασσηνή με τη Μονή του Χριστού Παντεπόπτη. Είναι γνωστή η αντιπαλότητα ανάμεσά τους, καθώς αποτελούσαν μέλη των δύο ισχυρότερων αριστοκρατικών οικογενειών, των Δουκών και των Κομνηνών<sup>35</sup>. Ο ανταγωνισμός τους στο πολιτικό επίπεδο φαίνεται να αναπαράγεται και στη σφαίρα της θρησκευτικής χορηγίας.

Όσον αφορά στους λόγους που υπαγόρευαν τις προσφορές μαρτυρούν ότι σημασία ναούς, τα επιγράμματα που συνόδευαν αυτά τα αντικείμενα ψυχής τους, η άφεση νηκτικά κίνητρα των δωρητριών αποτελούσαν η σωτηρία της ψυχής τους, αλλά και αμαρτιών, η ένδειξη ευσέβειας, η έκφραση ευχαριστίας προς τον Θεό, αλλά και



σελ. 71-101, M. Ahunbay – Z. Ahunbay, "Restoration work at the Zeyrek Camii, 1997-1998", στο N. Necirpoglu (επιστ. επιμ.), *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leiden 2001, σελ. 117-132, R. Ousterhout, "Architecture, art and Komnenian ideology at the Pantokrator Monastery", στο ίδιο, σελ. 133-150.

4. «Ο δὲ γε βασιλεύς Ἰσαάκιος [...] τὸν τοῦ Ἰωαννίτζη λεγόμενον οἶκον εἰς γυναικεῖον μετασευέωσας πολλοὺς ἀνακόμασιν φροντιστήριον (τοῦτο δὲ καὶ ἡ βασιλὶς Ξένη ποιεῖν ἐπεβέβαλετο μετὰ μόρον τοῦ ταύτης ξυνεῖνου καὶ βασιλέως Μανουήλ)», *Χρονικὴ Δύγησις, Nicetae Choniatae historia*, J.-L. van Dieten (ἐκδ.), *CFHB*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη 1975, σελ. 419.

5. «τὴν τοῦ Παντεπόππου μονήν, ἣν ἐκείνη ἐδείματο, κατοικίαν ποιησαμένη, παρ' ἣ καὶ τινὰς ἐν-αυτοῦς παροικήσασα ἐντίμως τε καὶ βασιλικῶς ἐς γηράς τε βαθύ κατανήσασα μετήλλαξε τὴν ζοήν», Ioannis Zonaras, *Epitome Historiarum*, M. Pinder – Th. Büttner-Wobst (ἐκδ.), 3 τόμ., *CSHB*, Βόνη 1897, 3, XVIII, 24. Για τὴ Μονὴ τοῦ Παντεπόππου που ἔχει ταυτιστεῖ με το σημερινό Eski Imaret Camii βλ. Van Millingen, ὁ.π., σελ. 212-218, Ebersolt καὶ Thiers, ὁ.π., σελ. 171-182, Janin, *La géographie*, ὁ.π., σελ. 513-515, Mathews, ὁ.π., σελ. 59-70, W. Müller-Wiener, *Bildlexikon Zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977, σελ. 120-122, R. Ousterhout, "Some notes on the construction of Christos Ho Panteroptes (Eski Imaret Camii) in Istanbul", *ΔΧΑΕ* 16 (1991), 47-56. Η ταύτιση τῆς Μονῆς τοῦ Παντεπόππου με το σημερινό Eski Imaret Camii ἔχει ἀμφισβητηθεῖ πρόσφατα ἀπὸ τον C. Mango, C. Mango, "Where at Constantinople was the Monastery of Christos Panteroptes?", *ΔΧΑΕ* (1998), 87-88.

6. Η Μαρία Δούκαινα ἦταν ἡ μητέρα τῆς αὐγούστας Εἰρήνης Δουκαίνας, Nikephoros Gregoras, *Byzantina Historia*, IX.13, L. Schopen (ἐκδ.), 3 τόμ., *CSHB*, Βόνη 1829, I, 458-459. Ἐπίσης, βλ. *PG*, 148: 653 C. Για τὴ Μονὴ τῆς Χώρας (σήμερα γνωστὴ ὡς Kariye Camii) βλ. Van Millingen, ὁ.π., σελ. 288-331, D. Oates, "A summary report on the excavations of the Byzantine Institute in the Kariye Camii: 1957 and 1958", *DOP* 14 (1960), 223-231, P. Underwood, *The Kariye Djami*, 3 τόμ., Νέα Υόρκη 1966, τόμ. 1, σελ. 8-10, Janin, *La géographie*, ὁ.π., σελ. 531-538, Mathews, ὁ.π., σελ. 40-58, R. Ousterhout, *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul*, Washington D.C. 1987.

7. Για τὴν ταύτιση τῶν κτητόρων βλ. Κ. Βαρζός, *Η γενεαλογία των Κομνηνών*, Βυζαντινὰ κείμενα καὶ μελέτες 20, 2 τόμ., Θεσσαλονίκη 1984, τόμ. 1, σελ. 276, D.I. Polemis, *The Doukai: A Contribution to Byzantine Prosopography*, Λονδίνο 1968, ἀρ. 20, 54-55, J.C. Cheynet – J. F. Vannier, *Études prosopographiques*, Παρίσι 1986, σελ. 149-151.

8. «Ἰωάννου φρόντισμα Κομνηνοῦ τὸδε/ Ἄννης τε ὀρίξης Δουκικῆς τῆς συζύγου/ οἷς ἀντιδοῦσα πλοῖσιαν, ἀγνή, χάριν/ τάξαις ἐν οἴκῳ τοῦ θεοῦ μονοτρόπους», Η. Belting – C. Mango, κ.ά., *The Mosaics and Frescoes of St Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington D.C. 1978, σελ. 5. Για τὴ Μονὴ τῆς Παμμακαρίστου (σήμερα γνωστὴ ὡς Fethiye Camii) βλ. Van Millingen, ὁ.π., σελ. 138, Ebersolt – Thiers, ὁ.π., σελ. 225-247, Underwood, "Notes on the work", ὁ.π., 291-300, 298-299. Ἐπίσης, τοῦ ἴδιου "Notes on the work of the Byzantine Institute in Istanbul: 1957-59", *DOP* 14 (1960), 205-223, 215-219, C. Mango – E. Hawkins, "Report on field work in Istanbul and Cyprus, 1962-1963", *DOP* 18 (1964), 319-333, Janin, *La géographie*, ὁ.π., σελ. 208-213, Mathews, ὁ.π., σελ. 346-365.

9. «Ὁ Μαρκιανὸς Κῶδιξ 524», Σ. Λάμπρος (επιστ. επιμ.), *NE* 8 (1911), 1-59, 123-192, 31-32, ἀρ. 65.

10. P. Magdalino, "The Byzantine aristocratic Oikos", στο M. Angold (επιστ. επιμ.), *The Byzantine Aristocracy: IX to XIII Centuries*, Οξφόρδη 1984, σελ. 92-111, 96.

11. E. Miller, "Poésies inédites de Théodore Prodrome", *Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études grecques en France* 17 (1883), 18-64, ἀρ. 72-74.

12. E.M. Jeffreys, "The Sebastokratorissa Eirene as literary patroness: The monk Iakovos", *JÖB* 32/3 (1982), 63-71, E.M. Jeffreys – M. Jeffreys, "Who was Eirene the Sevastokratorissa?", *Byz* 64 (1994), 40-68, J.C. Anderson, "The illustrated sermons of James the Monk: Their dates, order, and place in the history of Byzantine art", *Viator* 22 (1991), 69-120.

13. «Δευτέρα ἡμῖν κτητόρισα ἀνεδείχθη ἣ ἐν σεβασταῖς σεβαστῇ καὶ ἐν μοναχαῖς μοναχῇ κυρά Εὐδοκία ἡ Κομνηνῆ, ἣ θυγάτηρ τοῦ αἰοδῖμου σεβαστοκράτορος κυρί Ἰσαακίου, ἣ καὶ Ξένη μετονομάσθησιν καὶ πολλὰς καὶ πολλὰς ἐν ἡμῖν καὶ τῇ καθ' ἡμᾶς μονῇ τὰς δωρεὰς καὶ εὐεργεσίας ἐνεδείξαστο», Α.Ι. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (ἐκδ.), *Noctes Petropolitanae*, Αγία Πετρούπολη 1913, Λειψία 1976, σελ. 1-88, 62-63.

14. Για τὴ χορηγία στὴ Μονὴ Ζωγράφου βλ. *Actes de Zografou*, W. Regel – E. Kurtz – B. Korabiev (ἐκδ.), *VizVrem* 13 (1907), Suppl.1 (επανέκδ. Ἀμστερνταμ 1969), 12-16. Για τὴ χορηγία στὴ Μονὴ

Ξηροποτάμου βλ. S. Binon, *Les originines legendaires et l'histoire de Xéropotamou et de Saint Paul de l' Athos*, Louvain 1942, σελ. 103-108, F. Dölger, *Aus den Schatzkammern des Heiligen Berges*, Μόναχο 1948, ἀρ. 33, 90-93.

15. Ambocianus E 9 sup (Martini, 270), f. 179-188v, J. Darrouzès, "Le mouvement des fondations monastiques au XIe siècle", *Travaux et Mémoires* 6 (1976), 159-176, 161, σημ. 2, P. Magdalino, "The Byzantine holy man in the twelfth century", στο S. Hackel (επιστ. επιμ.), *The Byzantine Saint*, Λονδίνο 1981, σελ. 51-66, 52.

16. F. Miklosich – J. Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, 6 τόμ., Βιέννη 1860-1890, τόμ. 6, 44-53, 55-59, 65, *BMFD*, σελ. 583, R. Morris, *Monks and Laymen in Byzantium, 843-1118*, Cambridge 1995, σελ. 47-50, τῆς ἴδιας, "Divine diplomacy in the late eleventh century", *Byzantine and Modern Greek Studies* 16 (1992), 147-156, B. Hill, *Imperial Women in Byzantium 1025-1204: Power, Patronage and Ideology*, Λονδίνο 1999, σελ. 161-165.

17. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 152-155.

18. Για τὰ τυπικά τῶν μονῶν βλ. M. Mullett, "Founding a monastery and writing it down", στο Z. Shkirtladze (επιστ. επιμ.), *Desert Monasticism: Gareja and the Christian East*, Tbilisi 2001, σελ. 63-76, M. Mullett (επιστ. επιμ.), *Founders and Refounders of Byzantine Monasteries*, Belfast Byzantine Texts and Translations 6.3, Belfast 2007, M. Mullett – A. Kirby (επιστ. επιμ.), *The Theotokos Evergetis and Eleventh Century Monasticism*, Belfast Byzantine Texts and Translations 6.1, Belfast 1994, M. Angold, "Were Byzantine monastic typika literature?", στο R. Beaton – C. Roueche (επιστ. επιμ.), *The Making of Byzantine History. Studies Dedicated to Donald M. Nicol on his 70th Birthday*, Aldershot 1993, σελ. 46-70, τοῦ ἴδιου "The autobiographical impulse in Byzantium", *DOP* 52 (1998), 225-257, C. Galatariotou, "Byzantine ktitorika typika: A comparative study", *REB* 45 (1987), 77-138, τῆς ἴδιας, "Byzantine women's monastic communities: The evidence of the typika", *JÖB* 38 (1988), 263-290, J.P. Thomas, *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire*, Washington D.C. 1987, E. Congdon, "Imperial commemoration and ritual in the typikon of the Monastery of Christ Pantokrator", *REB* 54 (1996), 161-199, C. Barber, "The monastic typikon for art historians", στο *The Theotokos Evergetis and Eleventh-Century Monasticism*, ὁ.π., σελ. 198-214.

19. Το τυπικό τῆς Μονῆς Κεχαριτωμένης φυλάσσεται σε χειρόγραφο τῆς Εθνικῆς Βιβλιοθήκῆς στο Παρίσι (Parisinus graecus 384).

20. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 19-29.

21. Morris, *Monks and Laymen*, ὁ.π., κεφάλαιο 5, Galatariotou, "Byzantine ktitorika typika", ὁ.π., 91-95.

22. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 19-29, τοῦ ἴδιου, "Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator", *REB* 32 (1974), 26-31, 29, 14-22, 31, 39-41, 129, 1628-1651.

23. Για τὴ φιλανθρωπία βλ. D. Constantelos, *Byzantine Philanthropy and Social Welfare*, New Brunswick - New Jersey 1968.

24. Στο τυπικό τῆς Μονῆς Κεχαριτωμένης ὑπάρχουν διατάξεις που ορίζουν τὴ δωρεὰν διανομὴ φαγητοῦ σε φτωχοῦς, Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 109, 1590-111, 1639, 110, 1618-1620, 111, 1640-1644, 119, 1760-125, 1877.

25. Gautier, "Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator", ὁ.π., 29, 32-31, 41.

26. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 123, 1821-1823, 145, 2240, 37, 299-39, 358, 137, 2088-143, 2226.

27. Ὁ.π., 37, 299-39, 358, 137, 2088-143, 2226.

28. Ὁ.π., 145, 2243-2247, C. Galatariotou, "Uses of religion in Byzantium", *Sophia* 1 (1991), 31-43.

29. Galatariotou, "Byzantine ktitorika typika", ὁ.π., 91-95.

30. Βλ. τὴν ἐπισημάνση τῆς R. Morris: "the establishment of a group of family tombs and the ceremonies undertaken by the monks consolidated the presence of the ruling dynasty and it established a framework of family loyalty. It was considered the final stage of the localisation of the family sentiment" – "The Byzantine aristocracy and the monasteries", στο *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*, ὁ.π., σελ. 112-129, 123.

31. Belting – Mango, κ.ά., ὁ.π., σελ. 3-10, Mathews, ὁ.π., σελ. 346-347.

32. Gautier, "Le typikon de la Théotokos Kecharitōménē", ὁ.π., 131, 1984 - 133, 2006.

33. P. Gautier, "Le typikon du sebasto Grégoire Pakourianos", *REB* 42 (1984), 5-145.

34. Hill, ὁ.π., σελ. 175. Ἀντίθετη ἀπόψη ἔχει ἐκφράσει ὁ Paul Magdalino στο "Innovations in Government", στο *Alexios I Komnenos*, ὁ.π. (σημ. 2), σελ. 146-166, 151.



35. Nicéphore Bryennios, *histoire*, P. Gautier (έκδ.), *CFHB* 9 (Βρυξέλλες 1975), III, 6.
36. Β. Δημητροπούλου, *Kommenian Imperial Women as Patrons of Art and Architecture* (αδημοσ. διδακτ. διατριφή), University of Sussex 2004, σελ. 165-193.
37. Για μια λεπτομερή παρουσίαση της χορηγικής δραστηριότητας των γυναικών της αυτοκρατορικής οικογένειας των Κομνηνών βλ. Δημητροπούλου, ό.π.
38. A. Cutler, "Uses of luxury: On the function of consumption and symbolic capital in Byzantine culture", στο A. Guillou – J. Durand (επιστ. επιμ.), *Byzance et les images: cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le service culturel du 5 Octobre au 7 Décembre 1992*, Παρίσι 1994, σελ. 287-327, 302.
39. Hill, ό.π., σελ. 178.
40. A. Laiou, "The role of women in Byzantine society", *JÖB* 31/1 (1981), 233-260, 241, 243.
41. Hill, ό.π., σελ. 178-179.
42. Anne Comnène: *Alexiade*, B. Leib (έκδ.), τόμ. 3, Παρίσι 1945, επανέκδ. 1967, II, 10.
43. L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, Λονδίνο 2001, σελ. 159, A. Weingrod, "Patronage and power", στο E. Gellner – J. Waterbury (επιστ. επιμ.), *Patrons and Clients in Mediterranean Societies*, Λονδίνο 1977, σελ. 41-52, 43.
44. Magdalino, "The Byzantine holy man", ό.π., σελ. 64.
45. Η μνήμη της Ειρήνης εορταζόταν στις 13 Αυγούστου στη Μονή του Παντοκράτορα, Mullett, "The missing Jezebel", ό.π.
46. James, ό.π., σελ. 153-154.

## ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

### Ένδυση και καλλωπισμός της γυναίκας στο Βυζάντιο

Συντονιστής: † Δημήτρης Κωνσταντίος

Κοσμήματα και καλλωπισμός  
Αναστασία Δρανδάκη

Η γυναικεία κόμμωση στα χρόνια του Βυζαντίου  
Μελίτα Εμμανουήλ

Η βυζαντινή γυναικεία ενδυμασία  
Παρή Καλαμαρά

Η γυναικεία ενδυμασία της περιόδου της Φραγκοκρατίας  
Ιωάννα Μπίθα

ΣΥΖΗΤΗΣΗ

## Κοσμήματα και καλλωπισμός

Αναστασία Δρανδάκη

Είναι ίσως ειρωνικό να σημειώσει κανείς ότι, εκτός από τα σημαντικά υλικά κατάλοιπα, οι πιο σαφείς πληροφορίες για τον γυναικείο καλλωπισμό προέρχονται από τη σκληρή πολεμική των εκκλησιαστικών πατέρων και από άλλα θρησκευτικά κείμενα που, στην προσπάθειά τους να ωθήσουν το σώμα –πηγή αμαρτιών και δεινών– στην αφάνεια, μας άφησαν λεπτομερέστερες περιγραφές των διαδεδομένων πρακτικών ανάδειξής του.

Έτσι, γνωρίζουμε με σχετική ακρίβεια ότι, μέχρι και την υστεροβυζαντινή περίοδο, οι γυναίκες, με τη χρήση «ψιμυθίων και επιτριμμάτων» έκαναν το πρόσωπό τους λευκότερο, τα μάγουλά τους πιο ρόδινα, τα φρύδια τους πιο γραμμένα, το περίγραμμα των ματιών τους πιο έντονο. Οι λίγες αναλύσεις που έχουν γίνει στο περιεχόμενο φιαλιδίων έχουν επιβεβαιώσει την ύπαρξη ελαιωδών καταλοίπων από μύρο και μελανόχρωμη θειούχο γαλένα, που αποτελεί τη βάση για την παραγωγή του Kohl –κόχλα ή γολά στις βυζαντινές πηγές– που τη χρησιμοποιούσαν για το περίγραμμα των ματιών (Κουκούλης 1948, 209-213). Για την ανάμιξη και εφαρμογή τους χρησιμοποιούνταν εργαλεία που παρομοιάζουν τόσο μεγάλη ομοιότητα με τα ιατρικά, ώστε συχνά μόνο η εύρεσή τους μέσα σε συγκεκριμένα κιβωτίδια ή σε γυναικείους τάφους επιτρέπει την ταύτιση του καλλωπιστικού τους προορισμού.

Απαραίτητα αντικείμενα καλλωπισμού αποτελούσαν οι καθρέπτες, τα πολυάριθμα έσοπτρα ή κάτοπτρα των πηγών, που συχνά καταγράφονται και ως δίπτυχα ή τρίπτυχα σε παπύρους του 4ου-6ου αιώνα, αν και δεν είναι γνωστά αντίστοιχα παραδείγματα. Πολύ γνωστοί είναι οι πολυτελείς μεγάλοι καθρέπτες (Mundell Mango 2003). Ακόμη πιο διαδεδομένοι όμως ήταν ευτελείς μικροί καθρέπτες, σε υλικά όπως ο πηλός, ο χαλκός και ο μόλυβδος που κατασκευάζονταν μαζί και χωρίς μεγάλες φιλοδοξίες (*Art and Holy Powers* 1989, αρ. 137, σελ. 218). Με χτένια, ελεφαντοστέινα και οστέινα, αλλά και απλούστερα ξύλινα, οι γυναίκες φρόντιζαν τα μαλλιά, με την πυκνότερη πλευρά τους χρησιμοποιεί και για το ξεψείρισμα, όπως έχουν αποδείξει σχετικές αναλύσεις (*Καθημερινή ζωή* 2002, 463-465). Η περιποίηση του σώματος περιλάμβανε επίσης εξειδικευμένα εργαλεία για το καθάρισμα των αυτιών και των δοντιών (*Byzance* 1992, 137, αρ. 93).

Στα απαραίτητα αντικείμενα καλλωπισμού πρέπει οπωσδήποτε να ενταχθούν και τα σκεύη του λουτρού. Εικονίζονται σταθερά σε παραστάσεις στολισμού γυναικών, όπως το πασίγνωστο κιβωτίδιο της Projecta (Elsner 2003) και περιλάμβαναν απαραίτητως τον ξέστη, το χέρνιβο και τον κάδο ή σίτουλα ή σίτλα. Πρέπει να σημειωθεί ότι τα περισσότερα από τα σκεύη αυτά, αν δεν προέρχονται από συγκεκριμένο αρχαιολογικό περιβάλλον, δεν είναι εύκολο να τα χαρακτηρίσουμε ως γυναικεία ή αντρικά, εκτός αν είναι ενεπίγραφα. Εξάλλου, η μελέτη του αιμίνηστου Νίκου Οικονομίδη για το περιεχόμενο της οικίας κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο κατέδειξε ότι σε πολλές περιπτώσεις τα σκεύη αυτά δεν ήταν ατομικά αλλά οικογενειακά (Oikonomides 1990). Ανάλογη οικογενειακή χρήση διαφαίνεται, επίσης, από ορισμένες επιγραφές σε κάδους λουτρού της ύστερης αρχαιότητας, στις οποίες μνημονεύονται όλα τα μέλη μιας οικογένειας (Drandaki 2002). Πέρα από τα σκεύη του νερού, που κινούνται ανάμεσα στα όρια επιτραπέζιων και



1. Το κιβωτίδιο των Μουσών από το θησαυρό του Esquiline, Ρώμη, 4ος αι., Λονδίνο, Βρετανικό Μουσείο M & ME 1866, 12-29, 2 (© Trustees of the British Museum).



2. Χρυσά διάτρητα κοσμήματα, 6ος-7ος αι., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 1810, 1835-1836 (φωτογραφία: Μουσείο Μπενάκη).

καλλωπιστικών σκευών, τα πιο συχνά σκεύη καλλωπισμού είναι τα φιαλίδια για μύρο—είτε μεμονωμένα, είτε τοποθετημένα σε ειδικά κιβωτίδια—, όπως το διάσημο ασημένιο κιβωτίδιο με τις Μούσες (εικ. 1) από το θησαυρό του Esquiline (Shelton 1981).

Η αγάπη για τα αρώματα δεν μαρτυρείται μόνο από τα πολυπληθή φιαλίδια, αλλά και από τις γραπτές πηγές. Οι πάπυροι καταγράφουν «μυροθήγια», ενώ εξίσου ενδιαφέρουσες είναι σε προσωπικές επιστολές οι παραγγελίες για την αγορά αρωμάτων. Εξάλλου, οι αρωματικές ουσίες δεν είχαν μόνο καλλωπιστικό, αλλά και θεραπευτικό και προστατευτικό προορισμό.

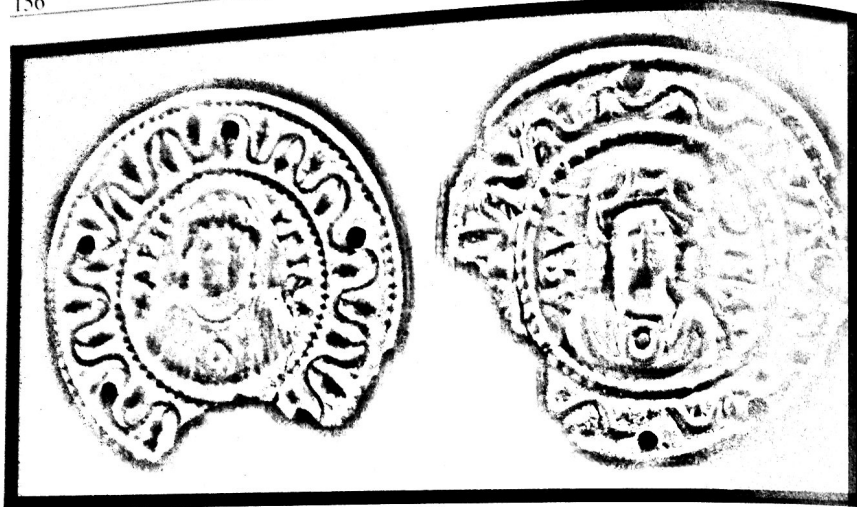
Περνώντας στα κοσμήματα, μία πρώτη παρατήρηση είναι ότι το σύστημα στολισμού της γυναίκας παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό όμοιο με αυτό της ρωμαϊκής περιόδου. Ως προς τις κατηγορίες των κοσμημάτων, εκείνα που προορίζονταν για την κεφαλή περιλάμβαναν περόνες, διαδήματα και, κυρίως, σκουλαρίκια. Για το λαιμό και τον κορμό χρησιμοποιούσαν περιδέρια και αλυσίδες με περιάπτα, και πιο σπάνια πολυτελείς αλυσίδες σώματος περασμένες χιαστί από τους ώμους, ενώ ζώνες, περόνες και πόρτες χρησιμοποιούσαν για τη στερέωση των ενδυμάτων και επιρράμματα για τη διακόσμησή τους. Στα χέρια φορούσαν βραχιόλια και δακτυλίδια, ενώ γνωρίζουμε, τόσο από τις ιστορικές πηγές όσο και από αργιογραφικά κείμενα, όπως ο *Bios* της αγίας Πελαγίας, την ύπαρξη ποδοψελλίων ή περισκελιδίων, δηλαδή βραχιολιών για τα πόδια, που συχνά φοριούνταν ως ζεύγη, όπως και τα ψέλλια για τα χέρια (Δετοράκης 1989, 582, Russo 1999, σποραδικά).

Ανατρέχοντας στους παπύρους, διαπιστώνουμε ότι ένα σχετικά συνηθισμένο σύνολο κοσμημάτων που ανήκε σε μια νύφη, από την προίκα και τα δώρα του γαμπρού, περιλάμβανε ένα ζευγάρι χρυσά σκουλαρίκια, ένα χρυσό περιδέριο, ένα ή περισσότερα χρυσά δακτυλίδια και ένα ή περισσότερα βραχιόλια, συχνά ασημένα. Πρέπει να σημειωθεί ότι η εικόνα αυτή αναφέρεται στην Αίγυπτο της υστερορωμαϊκής-προτοβυζαντινής περιόδου, μέχρι τον 7ο δηλαδή αιώνα, και επιβεβαιώνεται από τις λίγο προωμότερες αιτικονίσεις των νεκρικών προσωπογραφιών του 2ου-3ου αιώνα (Russo 1999, σποραδικά).

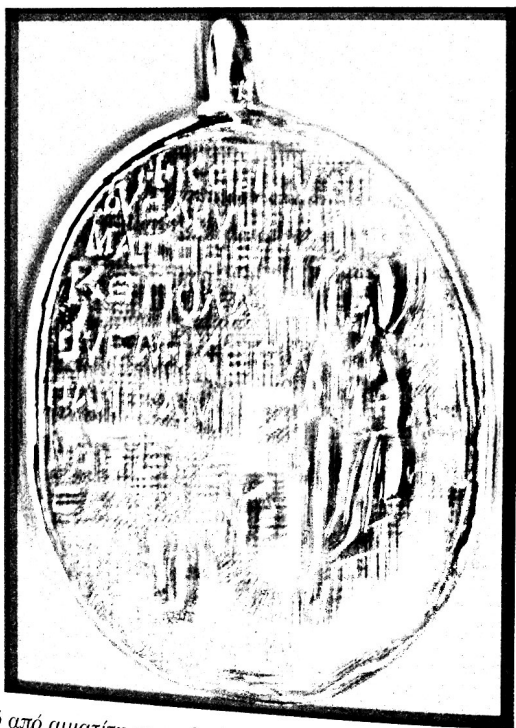
Η τεχνική των διάτρητων (*opus interasile*) (εικ. 2) κυριάρχησε στην κοσμηματοτεχνία έως τον 7ο αιώνα και επέτρεπε την εκτέλεση περιτέχνων εικονογραφικών θεμάτων, με τη χρήση μικρής ποσότητας πολύτιμης πρώτης ύλης (Γερούλανου 1999). Ένα δεύτερο στοιχείο που κυριαρχεί στα κοσμήματα της περιόδου είναι η τάση για πολυχρωμία που εκφράζεται με το συνδυασμό ποικίλων λίθων και χρωματιστής υαλόμαζας. Από τις μαρτυρίες των παπύρων επιβεβαιώνεται επίσης η μεγάλη αγάπη για τα μαργαριτάρια, αφού συχνά αναφέρονται κοσμήματα «σινωτά, αληθινόπινα, ή ολοπίναρα» (εικ. 3) (Russo 1999, 257 κ.ε.). Ενδεικτικό επίσης είναι το χωρίο από το *Bio* της αγίας Μαρίας της Νέας του 10ου αιώνα, σύμφωνα με το οποίο ο άντρας της, μετά το θάνατό της, ψάχνει για τα σκουλαρίκια της με τα μαργαριτάρια, τα οποία δεν βρίσκει γιατί η αγία τα είχε βέβαια διαθέσει στους φτωχούς. Τα περισσότερα σωζόμενα σκουλαρίκια έχουν θέση για κρεμαστά μαργαριτάρια αλλά διατηρούν λίγα από τα αρχικά, γιατί δυστυχώς τα μαργαριτάρια είναι οργανική ύλη που υφίσταται μεγάλη διάβρωση στο χρόνο (Laiou 1996, 267).

Οι ίδιες τάσεις που χαρακτηρίζουν την πολυτελή κοσμηματοτεχνία εκφράζονται και στα κοσμήματα από φτηνά υλικά. Η μίμηση του κυρίαρχου γούστου αποκαλύπτεται στην όμοια σχεδίαση και τις τεχνικές των ευτελών κοσμημάτων, στην ίδια αγάπη για πολυχρωμία που εκφράζεται συχνά με ευρηματικούς τρόπους, όπως η ένθεση κράματος χαλκού σε σιδερένια κοσμήματα για να μιμηθούν αργυρεπίχρυσα (εικ. 4) ή, ακόμη, η χρήση κεραμικών επιχρυσωμένων πλακιδίων με ένθετες υαλόμαζες για την κατασκευή





5. Ορειγάλκινα επιτοράμματα, 5ος-6ος αι., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 18299, 18298 (φωτογραφία: Μουσείο Μπενάκη).



6. Φυλακτό από αιματίτη με το θαύμα της αιμορροούσας, από την Αίγυπτο, 10ος-12ος αι., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, αρ. 17, 190, 46 (από: Kalavrezou 2003, αρ. 165).

πολύπλοκο συρματερό και κοκκιδωτό διάκοσμο. Η μορφή τους είναι τόσο συγγενική με τα σύγχρονα ισλαμικά, ώστε πολλές φορές είναι αδύνατον να τα ξεχωρίσουμε. Εξίσου ενδεικτικές είναι οι ομοιότητες ανάμεσα στα χαρακτηριστικά στρογγύλια ισλαμικά σκουλαρίκια του θησαυρού της Τιβεριάδος (11ος αιώνας) και τα όμοια σχήματος από τον Μυστρά, που φέρουν το μονόγραμμα των Παλαιολόγων (13ος αιώνας) (Πορέκα-Αλεξανδρή 1992-1993, 201, πίν. 40.2, *The Glory of Byzantium* 1997, αρ. 275α, *Καθημερινή ζωή* 2002, αρ. 568).

Η νοερή εικόνα της αρωματισμένης και στολισμένης με κοσμήματα γυναίκας αποτέλεσε το στόχο οξείας κριτικής από τους πατέρες της Εκκλησίας. Στα κείμενά τους χρησιμοποιήθηκε ως εμβληματική μορφή της ματαιοδοξίας, της αμαρτωλής σεξουαλικής πρόκλησης και της κενής ενασχόλησης με τα εγκόσμημα. Παγιώθηκε έτσι το στερεότυπο της ματαιόδοξης στολισμένης γυναίκας ως η απόλυτη αντίθεση στις πνευματικές αρετές και την αληθινή ομορφιά που εκπορεύεται από τον ενάρετο και λιτό χριστιανικό βίο. Η εικόνα αυτή διατηρήθηκε σε μεταγενέστερα αγιολογικά και άλλα κείμενα και εκκλησιαστικές ομιλίες μέχρι την όψιμη βυζαντινή περίοδο.

Πόσο πραγματική όμως είναι αυτή η ιδεολογική προβολή; Πώς λειτουργούσε στην πράξη για τον θεατή της εποχής η εικόνα της στολισμένης γυναίκας, ποιες αναφορές γεννούσε;

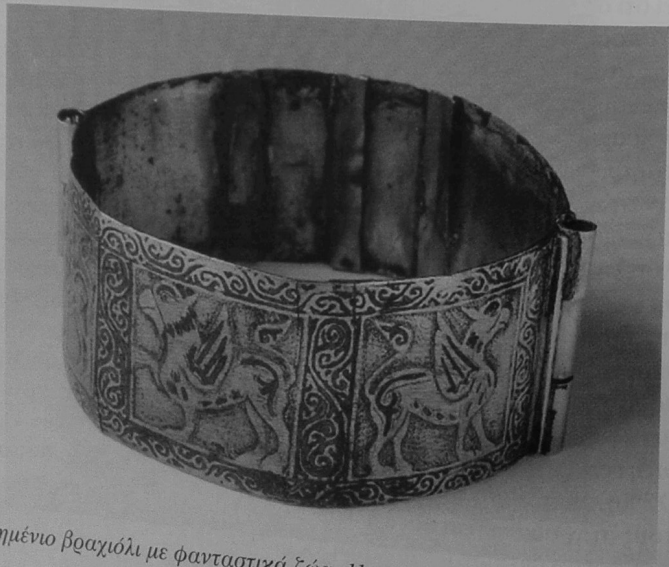
Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, σε ιδεολογικό επίπεδο, είναι η συμβολική χρήση των στολισμένων γυναικών στην εικονογραφία. Αντί για απωθητικές εικόνες ματαιοδοξίας, οι πλούσια κοσμημένες γυναικείες μορφές που αφθονούν μέχρι τον 7ο αιώνα, συνδυάζονται με την ευγονία, την αφθονία, τον πλούτο και την καλή τύχη (*Art and Holy Powers* 1989, 13-14).

Από την άλλη πλευρά, η σταθερή παρουσία σκευών καλλωπισμού και κοσμημάτων σε γυναικείες ταφές αλλά και σε συμβολικές παραστάσεις γυναικείων δραστηριοτήτων υποδεικνύει ότι στα μάτια του θεατή συμψύκνωναν την ταυτότητα, τον προορισμό και τα όρια του αποδεκτού γυναικείου προτύπου της εποχής.

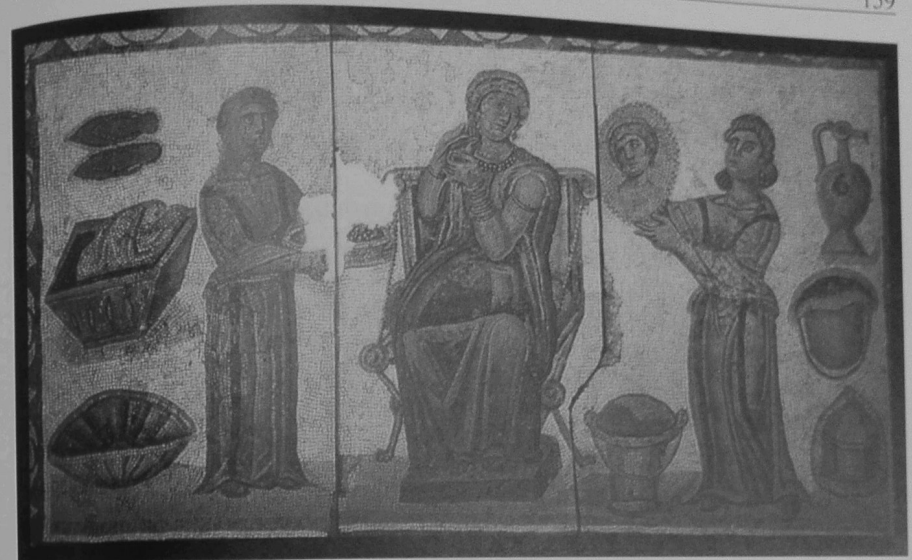
Οι εικόνες στολισμένων βυζαντινών γυναικών στη σφαίρα του πραγματικού κόσμου αντιπροσωπεύουν τελικά το αναμενόμενο: την κοινωνική θέση, την οικονομική επιφάνεια και την κοσμική εξουσία της εικονιζόμενης. Αυτοκράτειρες και γυναίκες της αυλής, εύπορες δωρητρίες, ζωντανές ή νεκρές, απεικονίζονται με τα κοσμήματά τους, όχι απλώς γιατί έβαλαν τα καλά τους για να τους κάνουν το πορτρέτο, αλλά γιατί, μαζί με την ενδυμασία, τα κοσμήματα αποτελούσαν στοιχεία αναπόσπαστα της ταυτότητάς τους. Εξάλλου, τα πολυτελή κοσμήματα ήταν, κατά κύριο λόγο, όχι προσωπικά αντικείμενα της συλλογής, αλλά αναπόσπαστο τμήμα της οικογενειακής περιουσίας. Βασιγκεκριμένης γυναίκας, αλλά αναπόσπαστο τμήμα της οικογενειακής περιουσίας, το οποίο κό μέρους της προίκας, οικονομικό και συμβολικό κεφάλαιο για την οικογένεια, το οποίο κληρονομείτο και δεν μεταβιβαζόταν ανεξέλεγκτα. Ως τέτοιο δεν βρισκόταν στην απόλυτη δικαιοδοσία της άμεσης χρήστριάς τους, δηλαδή της γυναίκας, και οι δύο πρώτοι Αξίζει να αναφερθούν ενδεικτικά δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, και οι δύο πρώτες. Η πρώτη είναι νομική: σύμφωνα με τον Θεοδοσιανό κώδικα (*Codex Theodosianus* 16.2.27, AD 390), οι γυναίκες που ήθελαν να γίνουν διακόνισσες έπρεπε να δώσουν τα κοσμήματά τους στην οικογένεια και όχι στην εκκλησία. Στη δεύτερη περίπτωση, ο άγιος Ιερώνυμος αναφέρει σε επιστολή του ότι η Μαρκέλλα, με εντολή της μητέρας της και πατέρα της, παρέδωσε τα κοσμήματά της στους πλούσιους συγγενείς της και όχι στην εκκλησία (Clark 1994, 116). Από διαφορετική σκοπιά, εξίσου χαρακτηριστική



7. Ισλαμικό περιάπτο με ένθετο βυζαντινό σμάλτο, 11ος αι., Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο, αρ. 30.95.37 (από: *The Glory of Byzantium* 1997, αρ. 278).



8. Ασημένιο βραχιόλι με φανταστικά ζώα, 11ος αι., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, αρ. 11455 (φωτογραφία: Μουσείο Μπενάκη).



9. Παράσταση καλλωπιζόμενης γυναίκας, ψηφιδωτό από λουτρό στο Sidi Grib της Τυνησίας, 5ος αι. (από: Kalavrezou 2003, αρ. 236).

κή νομίζω ότι είναι η παντελής απουσία αναφορών σε ευτελή κοσμήματα από όλο το σώμα των αιγυπτιακών παπύρων, όπου κατά τα άλλα αναφορές, συχνά λεπτομερέστατες, σε πολυτελή κοσμήματα αφθονούν. Αν και χρησιμοποιούν ως στοιχεία στολισμού, είχαν προφανώς μηδαμινή οικονομική αξία, αντίθετα από τα σημαντικά για την οικογενειακή οικονομία χρυσά (Drandaki 2005).

Εντέλει, παρά τις αντίθετες παραινέσεις των πατέρων της Εκκλησίας, δεν είναι νομίζω άτοπο να δει κανείς στον πολυτελή στολισμό της κυρίας του σπιτιού όχι την αντιχριστιανική ματαιοδοξία της Γυναίκας, η οποία προβάλλεται ως γονιδιακή εγγραφή και εγγενής αδυναμία του φύλου της, όσο την απόδειξη και επίδειξη της κοινωνικής θέσης της οικογένειας, στην οποία ανήκουν τα κοσμήματα και η γυναίκα μαζί, τον αντικατοπτρισμό της ευμάρειας, της μόδας και του γούστου που συνιστούν την ταυτότητα της οικογενειακής μονάδας.

# Η γυναικεία κόμμωση στα χρόνια του Βυζαντίου

Μελίτα Εμμανουήλ

Τα γυναικεία μαλλιά ήταν από αρχαιοτάτων χρόνων ένα από τα κύρια συστατικά της ομορφιάς και της γοητείας, αλλά και από τα κατεξοχήν σύμβολα της θηλυκότητας. Οι γυναίκες ξόδευαν πάντοτε πολύ χρόνο για την περιποίηση και τη διαμόρφωση της κόμμωσής τους, αλλά και για την επιλογή του υφάσματος με το οποίο στη συνέχεια θα στόλιζαν το κεφάλι. Με τη σειρά τους οι καλλιτέχνες όλων των εποχών ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την απόδοση αυτού του θέματος, άλλοτε με λεπτομέρειες –όπως στη ρωμαϊκή περίοδο ή στην Ιταλική Αναγέννηση– και αργότερα πιο αφαιρετικά, καθιστώντας το ως κύριο μέσο για την ανάδειξη του κάλλους, της κοινωνικής τάξης ή του χαρακτήρα του γυναικείου προσώπου. Ο συμβολισμός και η σημασία που έχουν πάρει τα γυναικεία μαλλιά ανά τους αιώνες στην τέχνη συνεχίζεται μέχρι την εποχή μας. Για παράδειγμα, τα τελευταία χρόνια του 20ού αιώνα οι γυναίκες καλλιτέχνιδες αντιμετωπίζουν τα γυναικεία μαλλιά ως σύμβολο της γυναικείας σεξουαλικότητας, όπως δείχνει άλλωστε και το προδρομικό από αυτή την άποψη έργο της Frida Kahlo «Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά» (1940) (εικ. 1), στο οποίο η ίδια η ζωγράφος, μετά από μια δραματική κρίση στο γάμο της, έχει κόψει τα μαλλιά της και είναι ντυμένη με αντρικά ρούχα (Herrera <sup>2</sup>1992, 255). Χαρακτηριστικός όμως είναι και ο πίνακας του Γερμανού Anselm Kiefer με τον τίτλο «Τα χρυσά σου μαλλιά Μαργαρίτα» (1980) (εικ. 2), όπου μία δέσμη άχρωα κολλημένα στον πίνακα συμβολίζει την ξανθή Γερμανίδα και συσχετίζεται με τις τραγικές ιστορίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (Κοκκινίδης 2004, 90 κ.ε.). Η μελέτη αυτού του ζητήματος με τη βοήθεια νόμων της ύστερης αρχαιότητας ή κειμένων των πατέρων της Εκκλησίας, αλλά και μέσα από τα νομίσματα, τα έργα γλυπτικής ή ζωγραφικής που πραγματοποιήθηκαν κατά την παλαιοχριστιανική και βυζαντινή εποχή, αποδεικνύει ότι το θέμα της εμφάνισης έπαιξε και τότε εξίσου σημαντικό ρόλο τόσο στο χώρο του συμβολισμού, όσο και σε ατομικό ή κοινωνικό επίπεδο (Emmanuel 1993-1994 και 1995, Εμμανουήλ 2002).

Δύο νόμοι που εκδόθηκαν κατά την ύστερη αρχαιότητα αφορούσαν τις γυναίκες που είχαν κόψει τα μαλλιά τους: ο ένας προερχόταν από τον Θεοδοσιάνειο κώδικα (438 μ.Χ.) (16, 2, 27) και ο άλλος από τη νομοθεσία των Βουργουνδίων (leges Burgundionum, LB 33) (Kennell 1991, 526-536). Σύμφωνα με τον Θεοδοσιάνειο κώδικα, στις γυναίκες που με αφορμή κάποια αίρεση έκοβαν τις κοτσίδες τους απαγορευόταν η είσοδος στις εκκλησίες, ενώ, σύμφωνα με το νόμο των Βουργουνδίων, οι γυναίκες με κομμένα μαλλιά θεωρούνταν θύματα κάποιας εγκληματικής πράξης, η οποία με στόχο είχε να τις στερήσει από τα νομικά τους δικαιώματα. Και στις δύο περιπτώσεις, το αποτέλεσμα ήταν η ατίμωση. Θα πρέπει εδώ να προστεθεί ότι στη Βουργουνδία τότε οι άντρες ορκίζονταν στα γένια τους και οι γυναίκες στις πλεξούδες τους. Ακόμη, η Οικουμενική Σύνοδος της Γάγκρας στην Παφλαγονία, στα μέσα του 4ου αιώνα, καταδίκασε με πολύ αυστηρό τρόπο την αίρεση των Ευσταθιανών, η οποία, μεταξύ άλλων, προέτρεπε τις γυναίκες να κόβουν τα μαλλιά τους και να μην παντρεύονται, με πολύ αυστηρό τρόπο: «Εἴ τις γυναικῶν διά τήν νομιζομένην ἀσκησιν ἀπο-



1. Frida Kahlo, Αυτοπροσωπογραφία με κομμένα μαλλιά, 1940  
(από: Prignitz-Poda 2007, πίν. 19).



2. Anselm Kiefer, «Τα χονσά σου μαλλιά Μαργαρίτα», 1980 (από: Κοκκινίδης 2004, εικ. σελ. 91).

κείροιο τās κόμας, ἄς ἔδωκεν ὁ θεός εἰς ὑπόμνησιν τῆς ὑποταγῆς, [...] ἀνάθεμα ἔστω!». Απόφαση, ἐξάλλου, τῆς ἰδίας συνόδου ὅριξε ὅτι ὁ ἐπίσκοπος που θα ἐπέτρεπε σε μια γυναίκα με κοντά μαλλιά να εἰσέλθει στο ναό θα ἐπρεπε να αὐτομακρυνθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπισκοπική του ἐδρα. Εἶναι γεγονός ὅτι τὴν ἐποχή αὐτὴ τὸ κόψιμο τῶν μαλλίων τῶν γυναικῶν θεωρήθηκε ὡς μία ἀπὸ τὶς ἀφορμές που θα μπορούσαν να οδηγήσουν στὴν ἀνατροπὴ τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος.

Ὁ ἀπόστολος Παῦλος, στὴν Α΄ πρὸς Κορινθίους ἐπιστολή του, ἀναφέρθηκε στο ἴδιο θέμα (παρ. 11) καὶ υποστήριξε, πρῶτον ὅτι ἡ γυναίκα οφείλει να ἔχει μακριὰ μαλλιά, γιατί αὐτὰ τῆς ἔχουν δοθεῖ γιὰ τὴν κάλυψή τῆς, καὶ, δεύτερον, ὅτι θα πρέπει να προσεύχεται στὸν Θεὸ με καλυμμένο τὸ κεφάλι. Ἀλλά, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μακριὰ μαλλιά, ἡ γυναίκα ἐπρεπε να ἔχει πάντοτε καλυμμένο τὸ κεφάλι κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους. Σε ἀντίθετη περίπτωση, θα μπορούσε να προβαίνει μόνο εἰς «πράξεις μωσαρωτάτας», ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ Ευφροσύνη, σύζυγος τοῦ αυτοκράτορα Ἀλεξίου Γ΄ τοῦ Ἀγγέλου (1195-1203), ἡ ὁποία φαίνεται ὅτι δῆγε ζωὴ ὅμοια με αὐτὴν τῆς Μεσσαλίνας καὶ, ὅπως ἔγραφε ὁ Νικήτας Χωνιάτης «εἰς πράξεις μωσαρωτάτας χωρεῖ ἀνακεκαλυμμένη κεφαλὴ» (Κουκουλῆς 1930, Κουκουλῆς 1951, 326 κ.ε., Brown 1988, 52, 288 κ.ε.).

Ἡ σημασία που ἀπέκτησαν τὰ γυναικεῖα μαλλιά καὶ ἡ κάλυψη τοῦ γυναικεῖου κεφαλοῦ κατὰ τοὺς παλαιοχριστιανικοὺς καὶ βυζαντινοὺς χρόνους ἀντανακλοῦν μια ευρέως διαδεδομένη πεποίθηση που ἦταν βαθιὰ ριζωμένη τόσο στὴν ἐβραϊκὴ παράδοση, ὅσο καὶ στὴν ἐλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ἡ Παλαιὰ Διαθήκη, ἀπὸ τὴ μία πλευρὰ, καὶ τὰ κείμενα τῆς ἀρχαιότητος ἀπὸ τὸν Ἀριστοφάνη μέχρι καὶ τὸν Λουκιανό, ἀπὸ τὴν ἄλλη, μας παρέχουν πολλές πληροφορίες γιὰ τὸ θέμα αὐτό.

Γιὰ τὴν πρῶτη χριστιανικὴ καὶ τὴ βυζαντινὴ περίοδο πληροφορίες γιὰ τὴ γυναικεῖα κόμμωση, γιὰ τοὺς τρόπους με τοὺς ὁποίους ἡ γυναίκα κάλυπτε τὸ κεφάλι καὶ, γενικότερα, γιὰ τὴ σημασία τῆς ἐξωτερικῆς τῆς ἐμφάνισης, παρέχουν τὰ ἐπιγράμματα τῆς Παλατινῆς Ἀνθολογίας, καθὼς καὶ οἱ λόγοι τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας, κυρίως τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου καὶ τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ. Ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν πατέρων μαθαίνουμε ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες που ἐρχονται ὁμως σε ἐμὰς με ἀρνητικὸ τρόπο, γιατί περιέχουν τὴν ἐννοια τῆς ἀπαγόρευσης! Πληροφορίες παρέχουν ἀκόμη διάφορα κείμενα διδασκτικῶν χαρακτήρα, ὅπως εἶναι οἱ Βίοι τῶν ἁγίων, ἀποκαλυπτικά κείμενα, ἀλλὰ καὶ ἱστορίες ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ δημώδη λογοτεχνία.

Ἀπὸ τὰ ἐπιγράμματα που ἀναφέρθηκαν καὶ ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας διαπιστώνεται ὅτι οἱ γυναῖκες κατὰ τὴν παλαιοχριστιανικὴ καὶ βυζαντινὴ ἐποχὴ εἶχαν κατὰ κανόνα μακριὰ μαλλιά, τὰ ὁποία ἀφῆναν συχνὰ να πέφτουν ἐλεύθερα στους ὤμους. Ἀφέλειες, βόστρυχοι καὶ κοτσιδὲς ἦταν οἱ καθημερινοὶ τρόποι γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς κόμμωσῆς τους. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς κοτσιδὲς, καὶ ὁ κότσος ἦταν ἡ πιο συνηθισμένη κόμμωση ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα.

Γιὰ να δώσουν σχῆμα στα μαλλιά τους, οἱ γυναῖκες μεταχειρίζονταν ἓνα εργαλεῖο, ὡς τὸ σημερινὸ «σίδερο» τῶν κομμωτηρίων, τὸ ὁποῖο ἦταν γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὴν Ῥωμαϊκὴ ἐποχὴ με τὴν ὀνομασία *calamistrum* (Emmanuel 1995, 770). Τὰ «κρυφίλεκτα βόστρυχια», ἀπὸ τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ἀντιφίλου τοῦ Βυζαντινοῦ (1ος αἰ. μ.Χ.) φανερώ- νουν ὅτι οἱ βόστρυχοι σχηματίζονταν με πυρωμένο σίδερο. Ἐνα ἐπίγραμμα τοῦ Παύλου Σιλεντιαρίου (6ος αἰ. μ.Χ.) μὰς πληροφορεῖ ὅτι αὐτὲς οἱ τεχνητὲς μπουκλὲς μπορούσαν να κρατήσουν μόνο τρεῖς ἡμέρες (*Anthologia graeca*, V, 281, 3-4 καὶ XI, 66,



3-4). Το βιάψιμο των μαλλιών ήταν πολύ συνηθισμένο, τόσο κατά την ύστερη αρχαιότητα, όσο και στη βυζαντινή εποχή. Φαίνεται μάλιστα ότι, σύμφωνα με τα βυζαντινά έθιμα, η νύφη έβαφε τα μαλλιά της κόκκινα κατά την παραμονή του γάμου της (Emmanuel 1993-1994, 120). Εκτός από την περιποίηση της κόμης τους, οι γυναίκες στόλιζαν το κεφάλι με διάφορα πολύτιμα αντικείμενα, π.χ. χτένες από χρυσό, ασήμι και ελεφαντοστό, ή με καρφίτσες από διάφορα υλικά. Συχνά χρησιμοποιούσαν και περούκες για να φαίνονται πιο πλούσια τα μαλλιά: η «χρήσις άλλοτρίων πλοκάμων» περούκες για να φαίνονται πιο πλούσια τα μαλλιά: η «χρήσις άλλοτρίων πλοκάμων» ήταν μία συνήθεια που προερχόταν από την αρχαιότητα και διατηρήθηκε και καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, όπως μας ανακινώνει ο Μιχαήλ Ψελλός τον 11ο αιώνα, αλλά και ο Νικήτας Χωνιάτης τον 13ο αιώνα (Κουκουλές 1930, Emmanuel 1995, 770, σημ. 14).

Ο Κλήμης Αλεξανδρείας τον 2ο αιώνα, στον *Παιδαγωγό*, αναφέρει ότι ο πλέον σόφρων τρόπος να χτενίζεται μια γυναίκα είναι να μαζεύει τα μαλλιά της στο πίσω μέρος του κεφαλιού και να τα συγκρατεί με μια φτηνή περόνη στον αυχένα. Ο ίδιος συγγραφέας απορρίπτει τις περούκες και τις ψεύτικες κοτσίδες, επικαλούμενος ένα πολύ πειστικό επιχείρημα: όταν μία γυναίκα με ψεύτικα μαλλιά πάει στην εκκλησία για να πάρει την ευλογία, τότε θα δημιουργηθεί το εξής πρόβλημα: ο ιερέας δεν θα ευλογήσει την ίδια τη γυναίκα, βάζοντας το χέρι του στο κεφάλι της, αλλά τα ξένα μαλλιά και μέσα από αυτά το κεφάλι κάποιας άλλης! (Emmanuel 1995, 770).

Πληροφορίες διαφορετικής φύσης μάς παρέχουν οι *Βίοι* των αγίων, διάφορα αποκαλυπτικά κείμενα, καθώς και τα λογοτεχνικά έργα, όπως π.χ. τα μυθιστορήματα της εποχής των Παλαιολόγων. Τα κείμενα αυτά φανερώνουν κυρίως τον διαφορετικό ρόλο –κοινωνικό ή και συμβολικό– που έπαιζαν τα γυναικεία μαλλιά. Για παράδειγμα, το κρέμασμα της γυναίκας από τα μαλλιά, ως είδος σκληρής τιμωρίας, αναφέρεται σε *Βίους αγίων* γυναικών και σε αποκαλυπτικά κείμενα, όπως στην *Αποκάλυψη* του αποστόλου Πέτρου, όπου σημειώνεται ότι τις γυναίκες που ήταν καταδικασμένες λόγω μοιχείας, τις κρεμούσαν από τα μαλλιά τους επάνω από το βόρβορο. Είναι όμως γνωστό και το παράδειγμα της αγίας Βαρβάρας, την οποία ο ασεβής πατέρας της άρπαξε άσπλαχνα από τα μαλλιά και, σέρνοντάς την, την έφερε και την παρέδωσε στον άρχοντα, ενώ πιο άγριο ήταν το μαρτύριο της Ιουλιανής, την οποία κρέμασαν από τις τρύχες της κεφαλής της, μέχρι που ξεκόλλησε το δέρμα από τα κόκαλα. Στο μυθιστόρημα *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη* του 14ου αιώνα ο Καλλίμαχος, όταν αντίκρισε για πρώτη φορά την αγαπημένη του στο άντρο του δράκοντα, ήταν κρεμασμένη από τα μαλλιά. Ωστόσο, στο βυζαντινό μυθιστόρημα τα μακριά μαλλιά των ηρώων επαινούνται ιδιαίτερα και θεωρούνται ως το κατεξοχήν ερωτικό θέλγητρο. «Βοστρύχους είχαν ποταμούς, ερωτικούς πλοκάμους», γράφει ο συγγραφέας του *Καλλίμαχος και Χρυσορρόη*, αναφερόμενος στη Χρυσορρόη. Πρέπει ακόμη να αναφερθεί ότι οι περισσότερες ηρωίδες των βυζαντινών μυθιστορημάτων έχουν ονόματα, των οποίων το πρώτο συνθετικό είναι η λέξη χρυσο- δηλαδή έχουν ξανθά μαλλιά (Emmanuel 1995, 772, Βασιλάκη 1986, 41 κ.ε.).

Από την εξέταση των τύπων των κομμώσεων που επικρατούν στις παραστάσεις γυναικείων μορφών από τον 4ο αιώνα και εξής, διαπιστώνει κανείς τα ακόλουθα: Στα ελάχιστα πορτρέτα απλών γυναικών με ακάλυπτο κεφάλι που σώζονται από την παλαιοχριστιανική εποχή, διαπιστώνεται ότι οι γυναίκες είχαν ως πρότυπα για τη διαμόρφωση της κόμμωσής τους κυρίως τα πορτρέτα της αυτοκράτειρας, τα οποία γνώ-

ρίζαν από τις προτομές και τις παραστάσεις τους σε νομίσματα. Δύο παλαιά άρθρα, το ένα του Klaus Wessel (Wessel 1946-1947) και το άλλο του R. Delbrück (Delbrück 1913) μάς δίνουν τους τύπους των χτενισμάτων των ρωμαίων αυτοκρατειρών από το τέλος του 2ου μέχρι και τον 4ο αιώνα. Τα πιο γνωστά είναι η «κόμμωση κρόνος» και η «κόμμωση φωλιά» (Helmfrisur και Nestfrisur). Στην «κόμμωση κρόνος», τα μαλλιά, ελαφρά κατσαρά, μαζεύονταν πίσω σε ένα πολύ μεγάλο και πλατύ κότσο που καλύπτει όλο το πίσω μέρος του κεφαλιού (εικ. 3), ενώ στην «κόμμωση φωλιά» τα μαλλιά μαζεύονταν σε ένα στρογγυλό κότσο είτε χαμηλά, στον αυχένα, είτε πιο ψηλά (εικ. 4). Της τελευταίας κόμμωσης υπάρχουν περισσότερες παραλλαγές.

Από τον πιο περίπλοκο τύπο της «κόμμωσης-φωλιάς» εμφανίζεται η «κόμμωση με χωρίστρα και κοτσίδα» (Scheitelzopf-Frisur): αντί δηλαδή τα μαλλιά να είναι μαζεμένα πίσω δημιουργώντας έναν κότσο στο πίσω μέρος του κεφαλιού σαν φωλιά, πλεγμένα σε μία φαρδιά κοτσίδα, ξεκινούσαν από τον αυχένα και έφταναν μέχρι την κορυφή του κεφαλιού, συχνά και μέχρι το μέτωπο. Ο τύπος αυτός της κόμμωσης ήταν εξαιρετικά δημοφιλής σε όλη τη διάρκεια του 3ου αλλά και του 4ου αιώνα μ.Χ., όπου μόνο τα πορτρέτα της Ελένης, της μητέρας του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε νομίσματα εμφάνιζαν δεκατέσσερις παραλλαγές του ίδιου τύπου! Τέλος, κατά τον 4ο αιώνα, ένας άλλος δημοφιλής τρόπος χτενίσματος ήταν η «κόμμωση στεφάνι» (Haarkranz-Frisur), με την κοτσίδα ή τις κοτσίδες πλεγμένες σαν στεφάνι γύρω από το κεφάλι (εικ. 5). Και κατά τον 5ο αιώνα μ.Χ. η επίσημη κόμμωση σε νομίσματα δεν διέφερε από αυτήν των προηγούμενων εποχών. Εμφανίζεται κυρίως η κόμμωση με τη χωρίστρα και την κοτσίδα που φτάνει ως την κορυφή του κεφαλιού.

Μετά τον 5ο αιώνα, γυναικείες μορφές με ακάλυπτο κεφάλι παριστάνονται μόνο σε λίγες περιπτώσεις και αποτελούν χαρακτηριστικούς εικονογραφικούς τύπους, όπως είναι, για παράδειγμα, οι προσωποποιήσεις της Γης και της Θάλασσας σε παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας, ή η Εύα στις σπηνές της Παλαιάς Διαθήκης.



3. Η αυτοκράτειρα Ελένη, 4ος αι., Παρίσι, Cabinet des Medailles (φωτογραφικό αρχείο Σπουδαστηρίου Ιστορίας της Τέχνης ΕΜΠ).



4. Η αυτοκράτειρα Ελένη, 319, Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο (φωτογραφικό αρχείο, ό.π.).



5. Γυναικείο κεφάλι, 4ος αι., Βερολίνο, Αρχαιολογικό Μουσείο (φωτογραφικό αρχείο, ό.π.).

Μεμονωμένες μορφές αγίων γυναικών, όπως είναι η οσία Μαρία η Αιγυπτία (εικ. 6), καθώς και άγιες στο μαρτύριό τους παριστάνονται επίσης με τα μαλλιά λυτά και χωρίς κάλυμμα στο κεφάλι. Με ακάλυπτο κεφάλι και ξέπλεκα μαλλιά παριστάνονται συχνά και οι γυναικείες μορφές που πενθούν, όπως η Μαρία η Μαγδαληνή στη σκηνή του Επιτάφιου Θρήνου. Η συνήθεια, άλλωστε, να αποκαλύπτουν τα μαλλιά τους οι γυναίκες και να τα τραβούν για να εκφράσουν τη θλίψη τους είναι γνωστή από την αρχαιότητα.

Στη Δευτέρα Παρουσία εικονίζονται συχνά γυναίκες με μακριά ξέπλεκα μαλλιά



6



7



8



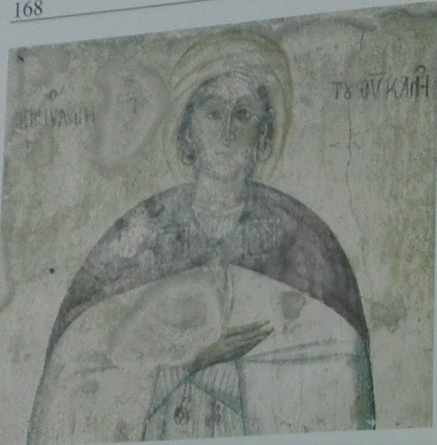
9

6. Οσία Μαρία Αιγυπτία (λεπτομέρεια), τοιχογραφία, 14ος αι., Γεράκι, Άγιος Νικόλαος. (φωτογραφία: Μαρία Παναγιωτίδη). 7. Τα Εισόδια της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), ψηφιδωτό, 11ος αι., Καθολικό Μονής Δαφνίου (από: Χατζηδάκη 1996, πίν. 103). 8. Δίχτυ για τα μαλλιά, κοπτικής τέχνης, λινό, τεχνική Sprang, Παλαιοχριστιανική εποχή, Παρίσι, Μουσείο του Λούβρου (από: Renner 1982, πίν. 56, αρ. 99). 9. Νεαρό κορίτσι, τοιχογραφία Πομπηίας, 1ος αι. π.Χ., Νάπολη, Εθνικό Μουσείο (από: Kraus-von Matt 1975, εικ. 213).

και με δεμένα τα χέρια τους πίσω. Εδώ, τα μακριά μαλλιά λειτουργούν ως σύμβολο της αμαρτίας και, ειδικότερα, της μοιχείας, της πορνείας ή της μαγείας, σύμφωνα πάντοτε με τις επιγραφές που τις συνοδεύουν. Τέλος, οι χορεύτριες είναι μία ακόμη κατηγορία γυναικών που παριστάνονται με τα μαλλιά ξέπλεκα στους ώμους και με μια κορδέλα να τα συγκρατεί.

Στις παραστάσεις με επεισόδια από το Βίο της Παναγίας, όπως είναι η Γέννηση της Παναγίας ή τα Εισόδια, εμφανίζονται κατά κανόνα νεαρές κοπέλες με το κεφάλι ακάλυπτο. Η κόμμωση εδώ είναι σχεδόν πάντοτε τυποποιημένη. Τα μαλλιά μαζεύονται εν μέρει πίσω και ένα τμήμα τους πέφτει σε μπούκλες επάνω στους ώμους. Σχεδόν πάντα το κεφάλι στολίζεται με μια (όπως στο ψηφιδωτό του καθολικού στο Δαφνί, 11ος αι.) (εικ. 7) ή με δύο λευκές ταινίες, οι οποίες, τότε, τοποθετούνται χιαστί. Αυτή η κόμμωση, που είναι τυπική και για τις μορφές των αγγέλων στη βυζαντινή τέχνη, χαρακτηρίζει επίσης τις κοπέλες που βοηθούν τη μαία στο Λουτρό στην παράσταση με τη Γέννηση του Χριστού. Πρόκειται για ένα χτένισμα νεαρών γενικά μορφή με τη Γέννηση αυτής της κόμμωσης θα μπορούσαν να θεωρηθούν παραστάσεις του Απόλλωνα σε αγάλματα της κλασικής αρχαιότητας, καθώς και πορτρέτα νεαρών γυναικών της ρωμαϊκής περιόδου.

Από τις γραπτές πηγές μαθαίνουμε και τους τρόπους με τους οποίους κάλυπταν το κεφάλι τους οι γυναίκες. Για παράδειγμα, τα μαλλιά τους τα μάζευαν με ένα ύφασμα ή με δίχτυ. Στα επιγράμματα της Παλατινής Ανθολογίας και σε κείμενα των πατέρων της Εκκλησίας, το αντικείμενο αυτό εμφανίζεται με διάφορες ονομασίες, όπως «μίτρα» (μα λουρίδα υφάσματος που τυλιγόταν γύρω από το κεφάλι σαν τουρμπάνι), «κεκρύφαλος», «εμπλόκιον», δηλαδή κάτι που είναι πλεγμένο μαζί με τα μαλλιά, «κεφαλοδέσιμον» και «φακιόλη». Τον 12ο αιώνα χαρακτηρίζεται και με τη λέξη «κούφια» που αντιστοιχεί στη σημερινή σκούφια. Οι κεφαλόδεσμοι αυτοί θα πρέπει να ήταν συχνά στολίδι για το γυναικείο κεφάλι. Λέξεις, όπως «λιθόβλητος» ή «λιθοκόλλητος» ή «πορφύρεον», φανερώνουν πόσο ωραία θα πρέπει να ήταν αυτά τα δίχτυα για τα μαλλιά. Ο Θεόδωρος Στουδίτης (759-826) ομείει για χρυσά «εμπλόκια» και ο Ιωάννης Χρυσόστομος τα ονομάζει χρυσό κόσμημα γύρω από το κεφάλι. Με τη βοήθεια των κειμένων δεν μπορεί κανείς πάντοτε να γνωρίζει πώς ήταν η πραγματικότητα. Προφανώς, υπήρχαν διάφορα είδη από κεφαλοδέσμους, όπως δίχτυα, σκούφιας που ήταν έτοι ραμμένες, ώστε να καλύπτουν όλα τα μαλλιά ή ένα τμήμα τους, και υφάσματα με τα οποία οι γυναίκες τύλιγαν το κεφάλι. Τέτοια δίχτυα έχουν σωθεί από τη ρωμαϊκή περίοδο και από την παλαιοχριστιανική εποχή, όπως με το πορτρέτο κοπτικής τέχνης, από λινό (τεχνική Sprang) που βρίσκεται στο Μουσείο του Λούβρου (εικ. 8). Χαρακτηριστική από αυτή την άποψη είναι και η τοιχογραφία με το πορτρέτο του νεαρού κοριτσιού από την Πομπηία που βρίσκεται στη Νάπολη, στο Εθνικό Μουσείο (εικ. 9). Εκτός από το δίχτυ και τη σκούφια, οι γυναίκες μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν επίσης κεφαλοδέσμους που αποτελούνταν από ένα μακρύ ύφασμα τυλιγμένο πολλές φορές γύρω από το κεφάλι, σαν τουρμπάνι, το «φασκόλιον» κατά τον Αρέθα, μητροπολίτη της Καισάρειας (850-944). Με αυτόν τον τρόπο οι γυναίκες έδειχναν πιο ψηλές, και τα μαλλιά τους φαίνονταν να έχουν όγκο. Ο Μιχαήλ Ψελλός (1018-1079;) και ο Γρηγόριος ο Θεολόγος τα χαρακτήριζαν, αντίστοιχα, με τις εκφράσεις «κρηδέμωνν πυργώματα», δηλαδή πυργοειδείς κεφαλοδέσμους και με σκηνές



10



12



13



11

10. Η «δούλη του Θεού Καλή», τοιχογραφία, Παναγία Κερά Καρδιώτισσα, Κρήτη, 14ος αι. (φωτογραφία: Μελίτα Εμμανουήλ).

11. Αγία, τοιχογραφία, Άγιος Πέτρος, Καλύβια Κουβαρά, Αττική, 13ος αι. (φωτογραφία: Μελίτα Εμμανουήλ).

12. Ζεύγος δωρητών με την Παναγία, 14ος αι., τοιχογραφία, Περιβλεπτος, Μυστράς (φωτογραφία: Μελίτα Εμμανουήλ).

13. Μαία, λεπτομέρεια από τη Γέννηση του Χριστού, τοιχογραφία, Παναγία του Άρακα στα Λαγονδερά, Κύπρος, 1192 (φωτογραφία: Μελίτα Εμμανουήλ).

ή λόφους που μοιάζουν με περικεφαλαία (Κουκουλές 1951). Από ό,τι φαίνεται, οι γυναίκες θα μπορούσαν να φορούν τόσο το δίχτυ, όσο και το τουρμπάν από πάνω. Χαρακτηριστικό, από αυτήν την άποψη, είναι το παράδειγμα με τη δούλη του Θεού Καλή, από την Παναγία Κερά την Καρδιώτισσα στην Κρήτη (14ος αι.) (εικ. 10). Επάνω από το δίχτυ ή τη σκούφια οι βυζαντινές γυναίκες έριχναν και ένα άλλο, μεγαλύτερο ύφασμα, το οποίο ήταν ως επί το πλείστον λευκό. Στα κείμενα το ύφασμα αυτό ονομάζεται «οθόνη», «κρήδεμνον» και «καλύπτρα». Χαρακτηρίζεται ως ένα ύφασμα που τοποθετείται στο κεφάλι και καλύπτει ένα τμήμα από τις παρειές. Ο Ευστάθιος της Θεσσαλονίκης, τον 12ο αιώνα, επεξηγεί τη λέξη «κρήδεμνον» με τη λέξη «μαφόριο», η οποία όμως φαίνεται να δηλώνει ένα μεγαλύτερο ύφασμα που καλύπτει όλο το σώμα. Αυτός ο τρόπος κάλυψης του κεφαλιού φαίνεται ότι ήταν και ο πιο συνηθισμένος για τις απλές γυναίκες καθ' όλη τη βυζαντινή περίοδο. Είναι ενδιαφέρον ότι με ακριβώς τον ίδιο τρόπο κάλυπτε το κεφάλι της και η Ανδρομάχη στην *Ιλιάδα* (XXII, στ. 469 κ.ε.) (Marinatos 1967, Β 21, 22).

Στο Βυζάντιο, το ύφασμα που κάλυπτε το κεφάλι και το σώμα θα μπορούσε να γίνει και στολίδι για τη γυναικεία εμφάνιση, όπως μας αποδεικνύει και η άγνωστη αγία από τον Άγιο Πέτρο στα Καλύβια Κουβαρά (13ος αι.) (εικ. 11). Από την άλλη πλευρά, το λευκό μαντίλι, η οθόνη των πηγών, που καλύπτει τα μαλλιά και φτάνει μέχρι τους ώμους παρατηρείται σε αρκετές παραστάσεις γυναικών που προέρχονταν από τις λαϊκές τάξεις (Μυλοποταμιτάκη 1987α, πίν. 52β), όσο και αυτών που προέρχονταν από κάποια τοπική οικογένεια προυχόντων, όπως συμβαίνει με τη δωρητριά που εικονίζεται στην τοιχογραφία του ναού της Περιβλέπτου στον Μυστρά, του 14ου αιώνα (εικ. 12).

Από τις απλές γυναίκες του λαού, ένας εικονογραφικός τύπος που εντυπωσιάζει σχεδόν πάντοτε στη βυζαντινή ζωγραφική είναι αυτός της μαμής! Η μαία ήταν ένα ιδιαίτερα αξιοσέβαστο πρόσωπο στη βυζαντινή κοινωνία. Η συνεργασία της στη γέννηση, στην είσοδο στον κόσμο ενός νέου ανθρώπου, εθεωρείτο έργο κατέξοξην ιερό και σεβάσιμο, γι' αυτό και συχνή είναι η αναφορά της στις διάφορες προβαπτισματικές ακολουθίες. Ακόμη, είναι γνωστό ότι η παρουσία της ήταν απαραίτητη και κατά την τέλεση του μυστηρίου της βάπτισης. Ο κεφαλόδεσμος είναι κατά κανόνα το στοιχείο που διαφοροποιεί το πρόσωπο αυτό (Emmanuel 1995, 778). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, για παράδειγμα, παρουσιάζει η απεικόνιση της μαίας στην τοιχογραφία με τη Γέννηση του Χριστού στο ναό της Παναγίας του Άρακα στα Λαγονδερά της Κύπρου (1192) (εικ. 13), με το μεγάλο λευκό μαντίλι που στερεώνεται με χρυσή, διακοσμημένη ζώνη, και με την κατακόκκινη σκούφια που φαίνεται από κάτω, καθώς και η μαία νη ζώνη, και με την κατακόκκινη σκούφια που φαίνεται από κάτω, καθώς και η μαία από το ναό του Αγίου Γεωργίου στο Σταυρό στην Κρήτη (14ος αι.) με το τεράστιο ριγυτό τουρμπάνι και τις μπούκλες που φτάνουν μέχρι τους ώμους της (εικ. 14).

Όσον αφορά στις γυναίκες της αριστοκρατίας, τις αυτοκράτειρες και τις πριγκίπισσες, θα πρέπει να προστεθεί ότι, ενώ οι πηγές είναι πολύ φειδωλές ως προς την πραγματική εμφάνισή τους, σε κτητορικές απεικονίσεις οι κυρίες αυτές συχνά παρουσιάζονται χτενισμένες και στολισμένες με μεγάλη πολυτέλεια, και θα έλεγε κανείς ότι διατηρούν έναν ατομικό χαρακτήρα (Emmanuel 1993-1994, 113, Μπίθα 2000). Κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο έχουν το κεφάλι καλυμμένο με μία σκούφια –τον κεκρύφαλο. Το διάδημα ή το στέμμα, αν πρόκειται για αυτοκράτειρα, το τοποθετούν σαν από πάνω. Αργότερα, και ορισμένες μόνο φορές, παρατηρείται και η οθόνη, το

κοντό ύφασμα που καλύπτει τη σκούφια και είναι συνήθως κεντημένο με πολύτιμους λίθους, ή ένα στενότερο ύφασμα σαν πέπλο με δύο πλατιές άκρες που τυλίγονται γύρω από το λαιμό. Είναι ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι μετά την Δ' Σταυροφορία και τη διάλυση της αυτοκρατορίας σε πολλά μικρά κρατίδια, οι παραστάσεις των κυριών της τοπικής αριστοκρατίας φανερώουν ότι δημιουργείται ένα είδος τοπικής μόδας που τα χαρακτηριστικά της μπορούμε να τα διακρίνουμε μέχρι και σήμερα στις τοπικές λαϊκές φορεσιές (Emmanuel 1993-1994, 119, Κορρέ-Ζωγράφου <sup>2</sup>1991, 153, 155).



14. Μαία, λεπτομέρεια από τη Γέννηση του Χριστού, τοιχογραφία, Άγιος Γεώργιος στο Στανρό, Κρήτη, 14ος αι. (φωτογραφία: Μαίρη Ασπρά-Βαρδαβάκη).

## Η βυζαντινή γυναικεία ενδυμασία

### Παρή Καλαμαρά

Η μελέτη της γυναικείας ενδυμασίας στο Βυζάντιο παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για το ρόλο και τη θέση της γυναίκας κατά την αντίστοιχη χρονική περίοδο. Για να είναι, ωστόσο, αποτελεσματική, πρέπει εξ αρχής να αναγνωρίσει ότι η γυναικεία ενδυμασία, μολονότι συνιστά έναν από τους σαφώς διακριτούς πόλους του βυζαντινού βεστιαρίου, συλλειτουργεί στη διαδικασία διαμόρφωσης μη λεκτικού μηνύματος με τα άλλα επιμέρους στοιχεία (π.χ. αντρικό βεστιαριο, ενδυματολογικές συνήθειες ανώτερων κοινωνικών ομάδων, κ.λπ.) ενός ενιαίου ενδυματολογικού συστήματος και, κατά συνέπεια, είναι σκόπιμο να συνεξετάζεται με αυτά.

### Οι πηγές

Ένα από τα βασικά ζητήματα που τίθενται αφορά στο είδος των πηγών που μας παρέχουν στοιχεία για τη γυναικεία ενδυμασία και στο πώς αυτές μπορούν να αξιοποιηθούν.

Όσον αφορά στις γραπτές πηγές, παρατηρείται ότι οι αναφορές είναι μάλλον ασαφείς –ή αφορούν συγκεκριμένα στοιχεία της ενδυμασίας– και μπορούν να χρησιμοποιηθούν κυρίως για την εξαγωγή συμπερασμάτων για τις ιδεολογικές τοποθετήσεις των Βυζαντινών περί της φύσης και της θέσης της γυναίκας, ή –πρωτοβαθμώς– για την τεκμηρίωση της άποψης ότι υπήρχε σαφώς διακριτή γυναικεία ενδυμασία. Ο Ιωάννης Χρυσόστομος, για παράδειγμα, αναδεικνύει την υποχρέωση της γυναίκας να φέρει κάλυμμα κεφαλής κατά την ώρα της προσευχής, αλλά και σε κάθε κοινωνική της εμφάνιση, ως σύμβολο της υποταγής της (PG, 61: 217, 218), στοιχείου κατά τους Βυζαντινούς της γυναικείας φύσης της και της κοινωνικής της θέσης. Επίσης, ο Ιωάννης Χρυσόστομος μιλά για «γυναικών υποδήματα» (PG, 57: 502), ο Αγαθίας για «θηλυπρεπές ποίκιλμα» (Αγαθίας, 121), ενώ ο ανώνυμος συγγραφέας του *Βίου* της αγίας Μαρίας της Νέας αναφέρει ότι ο σύζυγός της μετέτρεψε το χιτώνα του σε γυναικείο, προκειμένου να φορεθεί από τη νεκρή γυναίκα του στην τελευταία της κατοικία (AASS Nov. 4, 697). Γενικόλογες αναφορές σε γυναικεία ενδύματα εντοπίζονται συχνά στις πηγές (PG, 63: 487, Maspéro 6 II, 80, Maspéro 340 verso, 32, Mansi, II, στ. 1101, *Synaxarium CP*, στ. 460, 22-23).

Τα αρχαιολογικά δεδομένα είναι, επίσης, ελάχιστα. Βεβαιωμένα γυναικεία ενδύματα γνωρίζουμε ελάχιστα, με δεδομένο μάλιστα ότι το πλούσιο υλικό των κοπτικών ενδυμάτων δεν συσχετίζεται εύκολα με ένα από τα δύο φύλα, καθώς έχει αποσπαστεί από το ανθρωπολογικό υλικό που συνόδευε. Από την παλαιοχριστιανική περίοδο ενδιαφέρον παρουσιάζει γυναικείο ένδυμα του β' μισού του 5ου αιώνα από ταφή στη Μασσαλία, το οποίο, μολονότι προέρχεται από τη Δύση και χρονολογείται σε περίοδο κατά την οποία έχουν ήδη γίνει οι επιδρομές των βαρβαρικών φύλων, μοιάζει με τα κοπτικά ενδύματα από την Αίγυπτο (L'Abbé – Boyer 1977). Στην υστεροβυζαντινή περίοδο (αρχές 15ου αι.) ανάγεται μεταξωτή γυναικεία ενδυμασία από τον Μυστό,

η οποία συνόδευε στον τάφο βυζαντινή αρχόντισσα (Το ένδυμα μιας βυζαντινής πριγκίπισσας 2000, στοραδικιά).

Σε κατεξοχήν λοιπόν πηγή πληροφοριών για το θέμα αναδεικνύεται η εικονογραφία, μολοντί η αξιοποίησή της με φερέγγυα αποτελέσματα προϋποθέτει ανστηρές μεθοδολογικές αρχές (Kalamará 1995, 5-25). Η εικονογραφία παρέχει καλή εικόνα του ενδυματός και των επιμέρους στοιχείων του, και ταυτόχρονα τη δυνατότητα άμεσης σύνδεσής του με συγκεκριμένο πρόσωπο, για το οποίο συχνά μας δίδει και άλλα στοιχεία της ταυτότητάς του –σπάνια όνομα, συχνότερα κοινωνική θέση, απασχόληση, ηλικία, κ.λπ.

Θεωρείται, ωστόσο, σκόπιμο κατά τη χρήση των εικονογραφικών πηγών να διακρίνουμε δύο μεγάλες ομάδες απεικονιζόμενων γυναικείων μορφών, οι οποίες δίνουν στον μελετητή διαφορετικού τύπου πληροφορίες. Η πρώτη περιλαμβάνει τα υπαρκτά και σύγχρονα του καλλιτέχνη πρόσωπα, δηλαδή τα πορτρέτα επώνυμων γυναικών ή ιδεαλιστικές απεικονίσεις συγκεκριμένων κοινωνικών τύπων γυναικών, όπως οι αγρότισσες, οι υφάντρες, κ.λπ. Στη δεύτερη εντάσσονται μορφές, για τις οποίες ο καλλιτέχνης δεν μπορούσε να έχει προσωπική εικόνα: πρόσωπα της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, ιστορικές μορφές παλαιότερων εποχών (μεταξύ των οποίων και οι άγιοι), μυθολογικές μορφές, προσωποποιήσεις, κ.λπ. Η πρώτη ομάδα αναμφισβήτητα παρέχει στοιχεία για το πραγματικό γυναικείο βεστιαίο και, κατά συνέπεια, για πτυχές της βυζαντινής κοινωνίας (στη μελέτη αυτού του υλικού βασίζονται και οι πληροφορίες που παρέχονται παρακάτω για ειδικά ζητήματα που αφορούν το γυναικείο βυζαντινό βεστιαίο). Η δεύτερη, πάλι, από τη μία πλευρά αναπαράγει ορισμένα πάγια χαρακτηριστικά του βεστιαρίου αυτού, συμπληρώνοντας τις γνώσεις μας γύρω από συγκεκριμένα ενδυματολογικά στοιχεία και τη μορφή τους, και, από την άλλη, φωτίζει τον φαντασιακό κόσμο των Βυζαντινών (Kalamará 1995, 220-259). Πιο συγκεκριμένα, ο τρόπος ένδυσης αυτών των κατηγοριών προσώπων, η τυποποίηση ή μη της φορεσιάς τους και η τυχόν διαχρονική της εξέλιξη παρέχουν πολυεπίπεδη πληροφορία. Για παράδειγμα, η ένδυση σε πολλές περιπτώσεις των αγγέλων –άφυλων όντων– με αρχαίο ένδυμα, ποδήρη χιτώνα, μάτιο και σανδάλια, παραπέμπει στην εικονογραφική τους σχέση με τις προσωποποιήσεις των αυτοκρατορικών νικών της αρχαιότητας αλλά και στη συνέχεια των ίδιων τρόπων έκφρασης σε μακρά διάρκεια, ενώ, παράλληλα, η επιλογή του αντρικού αρχαίου ενδυματός προς αντικατάσταση του γυναικείου των νικών είναι συμβατή με τη θέση των αγγέλων στην ουράνια εξουσία, θέση που στη βυζαντινή κοινωνία αποκλειόταν για τις γυναίκες. Με τον άφυλο πάντως χαρακτήρα τους μπορεί να συσχετιστεί η χρήση ταινιών στην κόμη τους, ενός καθαρά γυναικείου ενδυματολογικού στοιχείου. Ιδιαίτερα αποκαλυπτική για την πληροφορία που μπορεί να παράσχει για το ένδυμα και τα επιμέρους στοιχεία του η απεικόνιση προσώπων του φαντασιακού των Βυζαντινών είναι η σκηνή των μορφών (IV) ο ζωγράφος ενδύει τις σώφρονες γυναίκες με λευκά φορέματα και τις μορφές με ενδύματα διαφόρων χρωμάτων. Με τον τρόπο αυτό το λευκό χρώμα αξιολογείται ιδιαιτέρως και ανάγεται σε σύμβολο αγνότητας και σοφίας-σωφροσύνης, ιδιότητα που αποδίδουν στα κείμενά τους και οι πατέρες της Εκκλησίας. Παράλληλα, ο ζωγράφος, ενδύοντας με αυτό τον Χριστό, διαφυλάσσει ξεχωριστή θέση για το σκούρο μπλε, χρώμα που συνδέεται συχνά με την αυτοκρατορική εξουσία (σημειώνεται

ότι είναι ένα από τα χρώματα που δίνει η πορφύρα, η πολυτιμότερη βαφική ύλη στο Βυζάντιο). Η πραγματική λοιπόν θέση των διαφόρων χρωμάτων στο σύστημα αξιών των Βυζαντινών προβάλλεται και μέσω της απεικόνισης μη πραγματιζών προσώπων.

Τέλος, για την κατανόηση των ορίων της εικονογραφίας ως πηγής πληροφοριών, είναι αναγκαίο να σημειωθεί η παντελής σχεδόν απουσία απεικονίσεων ιδιωτικών καθημερινών στιγμών από τη βυζαντινή τέχνη, κάτι που πλήττει ιδιαίτερα τη δυνατότητα πρόσβασης του μελετητή στον κόσμο των γυναικών, αφού η δημόσια παρουσία τους ήταν περιορισμένη.

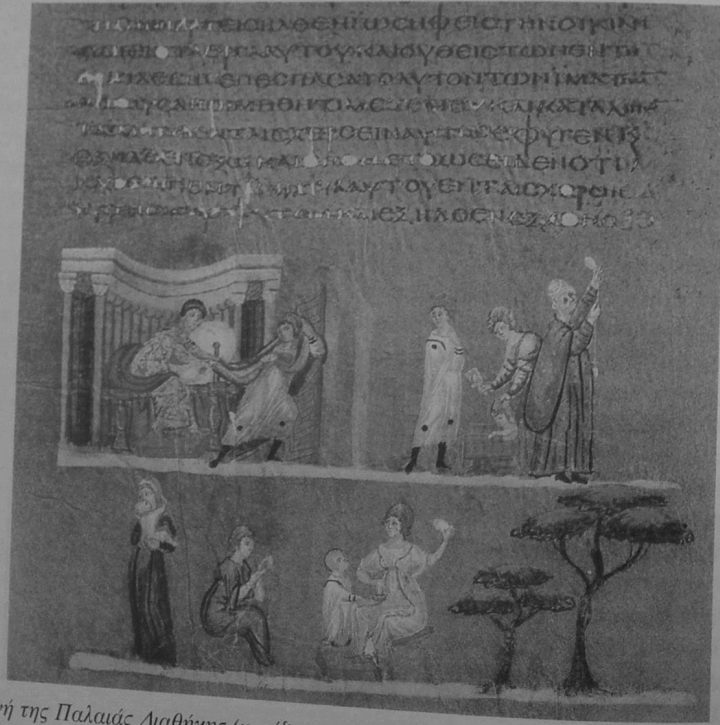
### Τα πάγια χαρακτηριστικά της γυναικείας ενδυμασίας

Στο Βυζάντιο, η γυναικεία ενδυμασία εμφανίζεται διαχρονικά να μεριμνά πρωτίστως για τη διασφάλιση και ανάδειξη του ήθους της γυναίκας (PG, 61: 217, 218, PG, 37: 1370, L.P., τόμ. 1, 121). Με το γυναικείο ήθος, έτσι όπως το επιτάσσει η χριστιανική θρησκεία, συνδέονται στην ουσία όλα εκείνα τα στοιχεία του γυναικείου βεστιαρίου που διασφαλίζουν την κάλυψη του γυναικείου σώματος για λόγους σεμνότητας και προς αποφυγή της γύμνιας –π.χ. το μαφόριο, ο πλέον διαδεδομένος τύπος γυναικείου επενδύτη, οι κεφαλόδεσμοι αλλά και το μήκος του χιτώνα, που σε όλη τη διάρκεια της περιόδου αγγίζει το έδαφος, πλην ελάχιστων περιπτώσεων, οι οποίες πρέπει να αποδοθούν στην κοινωνική θέση της γυναίκας ή σε συγκεκριμένη απασχόλησή της. Για το συσχετισμό της αρετής με την κάλυψη του γυναικείου σώματος ιδιαίτερα αποκαλυπτικός είναι ένας λόγος του αγίου Αθανασίου, επισκόπου Αλεξάνδρειας, προς τις μοναχές, με τον οποίο τις παροτρύνει να φορούν γάντια, μαντίλα, κουκούλιο και σάλι, να καλύπτουν το πρόσωπό τους όταν συναντούν κάποιον, να προσεύχονται φορώντας τα υποδήματά τους και να φορούν τα ρούχα τους ακόμα και στον ύπνο (PG, 28: 264).

Επίσης, στο γυναικείο βεστιαίο μαρτυρείται η ύπαρξη μικρότερου αριθμού βιασικών ενδυματολογικών μονάδων (ή και παραλλαγών τους) από ό,τι στο ανδρικό –με εξαίρεση τα καλύμματα της κεφαλής και τα κοσμήματα. Ως παράδειγμα αναφέρονται οι ελάχιστοι τύποι υποδημάτων (κυριαρχούν τα χαμηλά κλειστά υποδήματα από μαλακό υλικό, που αγκαλιάζουν το πόδι καλύπτοντας και τον αστράγαλο τουλάχιστον, ενώ σπανιότερα οι γυναίκες φορούν χαμηλά ανοιχτά υποδήματα, τύπου γόβας, ή σανδάλια), η μικρή ποικιλία επενδυτών (κυριαρχεί το μαφόριο, κυρίως στην πρωτοβυζαντινή περίοδο, και ο μανδύας, όσον αφορά στις γυναίκες της αριστοκρατίας), των οποίων η μορφή παραπέμπει και σε αντρικά ενδύματα, και η παρουσία ενός μόνο τύπου γυναικείου καπέλου τον 11ο αιώνα, έναντι τριών αντρικών (Kalamará 2004, 272-275, Κιουσοπούλου 2004, 187-196). Η ένδεια αυτή των μορφών στα ενδύματα μπορεί πιθανότατα να συσχετιστεί με την ένδεια των κοινωνικών ρόλων της γυναίκας και την ομοιογένεια των δραστηριοτήτων της. Σπάνια άλλωστε οι γυναίκες φορούν ενδυματολογικά στοιχεία τα οποία συνιστούν διακριτικά αξιώματος –όπως η Πατριζία Ζωστή και η Κουβικουλαρία στη μεσοβυζαντινή περίοδο (Περί Βασιλείου Τάξεως [Vogt], 63, 64 και Περί Βασιλείου Τάξεως [Reiske], 623, 624)–, ή στολές –από τις σχετικές φράσεις, μόνο το «μοναστικό σχήμα» (Kalamará 1995, 72-78, όπου έχουν ανθολογηθεί αναφορές στο μοναχικό σχήμα) και την «πορική στολή» (Synaxarium CP,



1. Η μετάβαση στο λουτρό. Οι απεικονιζόμενες γυναίκες ενδυμασίες είναι οι συνηθείς για την πρώιμη βυζαντινή περίοδο. Ψηφιδωτό από τη ρωμαϊκή βίλα της Piazza Armerina, Σικελία, 4ος αι. (από: Valdes 2001, σελ. 120).



2. Σκηνή της Παλαιάς Διαθήκης (η σύζυγος του Ποτιφάρ), όπου απεικονίζεται μια όψη της γυναικείας καθημερινότητας. Τα ενδύματα –πλην αυτού της ηλικομένης άνω δεξιά– είναι χαρακτηριστικά για την εποχή, χειρόγραφο της Γενέσεως της Βιέννης, 6ος αι. (από: Γαλάβαρης 1995, ειχ. 6, σελ. 39).

στ. 461). Στην περίπτωση αυτή πιθανώς ο όρος δηλώνει απλώς ένα πολυτελές ένδυμα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που στα μάτια των ανθρώπων της εποχής συνδέεται με τις πόρνες, παρά στολή με τη σημερινή έννοια, δηλαδή φορεσιά με σαφώς περιγεγραμμένη μορφή. Μόνο έμμεσες, εξάλλου, πληροφορίες διαθέτουμε για την ύπαρξη ιδιαίτερης ενδυμασίας των καλλιτεχνιδών (χορευτριών, ηθοποιών), της οποίας βασικά χαρακτηριστικά είναι η πολυτέλεια και η κομψότητα.

Η πολυτέλεια και η κομψότητα συνιστούν πάντως, με βάση την εικονογραφία και τις γραπτές πηγές, γενικότερα χαρακτηριστικά της γυναικείας ενδυμασίας διαχρονικά στο Βυζάντιο. Η ροπή των γυναικών για πολυτέλεια και στολισμό εκφράζεται με ποικίλους τρόπους –με την προτίμηση στις πολύτιμες πρώτες ύλες (μετάξι, πορφύρα, πολύτιμοι λίθοι), με την επιλογή πλούσια διακοσμημένων ενδυματολογικών στοιχείων (υφάσματα περιτέχνα στολισμένα, πορφύρα υποδήματα) και με την ευρεία χρήση κοσμημάτων και άλλων αξεσουάρ– και ψέγεται ιδιαίτερα από τους πατέρες της Εκκλησίας (PG, 63: 198-200, PG, 58: 501, 502, PG, 53: 149, PG, 35: 800 και Δετοράκης 1989, 573-585). Ταυτόχρονα, ωστόσο, η νομοθεσία, η οποία δεν περιγράφει απαραίτητα την πραγματικότητα, αλλά αντικατοπτρίζει την ισχύουσα ιδεολογία, φαίνεται να αναγνωρίζει περισσότερο από ό,τι στους άντρες το δικαίωμα των γυναικών για πολυτελή αμφίεση. Συγκεκριμένα, με βάση τον Ιουστινιάνειο κώδικα (Codex Justinianus XI 12.1) απαγορεύεται στους ιδιώτες να χρησιμοποιούν κοσμήματα και αξεσουάρ από χρυσό και πολύτιμους λίθους, διότι αυτά προσιδιάζουν στον αυτοκράτορα<sup>4</sup> εξαιρούνται μόνο οι παντρεμένες γυναίκες, ενώ και στα δύο φύλα επιτρέπονται μόνο τα δακτυλίδια με πολύτιμους λίθους. Διαφορετική είναι επίσης η αντιμετώπιση των γυναικών όσον αφορά στη χρήση ορισμένου είδους μεταξωτών. Από την εποχή του Ιουστινιανού ήδη, οι γυναίκες μπορούν –όπως και ο αυτοκράτορας– να φορούν ολομέταξα ενδύματα ή μεταξωτά κεντημένα με χρυσοκλωστές (Codex Theodosianus X 21.1, Codex Justinianus XI 9.1, Heichelhiem 1953, 1608, Starencier 1985, 80). Την ίδια περίοδο, μόνο οι γυναίκες επιτρέπεται να φορούν πορφύρα μεταξωτά, ενώ άντρες και γυναίκες μπορούν να φορούν μάλλινα βαμμένα κατά 50% με πορφύρα (Reinhold 1970, 68). Η χρήση ολομέταξων από όλους απελευθερώνεται την περίοδο των Μακεδόνων (Heichelhiem 1953, 1608).

Τέλος, τα γυναικεία ενδύματα συμβάλλουν σε αρκετές περιπτώσεις στην υπογράμμιση περιοχών του γυναικείου σώματος που συνδέονται με τον ιδιαίτερο ρόλο του φύλου της γυναίκας. Σε αυτό βοηθά συνήθως η χρησιμοποίηση της ζώνης. Ενώ στους άντρες η ζώνη τοποθετείται πάντα στη μέση, στις γυναίκες παρατηρείται ποικιλία στη θέση της ζώνης: κατά την πρώιμη περίοδο σφίγγει συχνά κάτω από το στήθος και κατά την ύστερη γύρω από τους γοφούς. Το πώς ο ζωμένος κάτω από το στήθος γυναικείος χιτώνας προσελκύνει τα βλέμματα περιγράφει με γλαφυρό τρόπο ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος (PG, 62: 542). Τα φαρδιά, επίσης, γυναικεία μανίγια επιτρέπουν τη στιγμιαία εμφάνιση του (γυμνού;) χεριού ή ενός εσωρούχου γενικά απαγορευμένου στο βλέμμα των τρίτων (Kalamara 1995, 46-48). Το σώμα αποκαλύπτουν και τα πιο εφαρμοστά ενδύματα που πρωτοεμφανίζονται τον 11ο αιώνα (Καλαμαρά 2004, 275, 278, 279, ειχ. 7).

### Τομές στην εξέλιξη του γυναικείου βεστιαρίου

Στη διάρκεια των αιώνων, το γυναικείο βεστιαριο εξελίσσεται με ρυθμό ανάλογο του

αντρικού. Σημαντικές δηλαδή αλλαγές σε επιμέρους στοιχεία της γυναικείας ενδυμασίας ή και στις μεταξύ τους σχέσεις συντελούνται από τον 7ο έως τον 9ο αιώνα –οπότε η νέα κατάσταση παγιώνεται–, στον 11ο αιώνα –εποχή που γυναικείο και αντρικό βεστιάριο των ανώτερων κοινωνικών τάξεων προσεγγίζουν–, και από τον 13ο αιώνα, μετά την εγκατάσταση των Λατίνων στα εδάφη της αυτοκρατορίας.

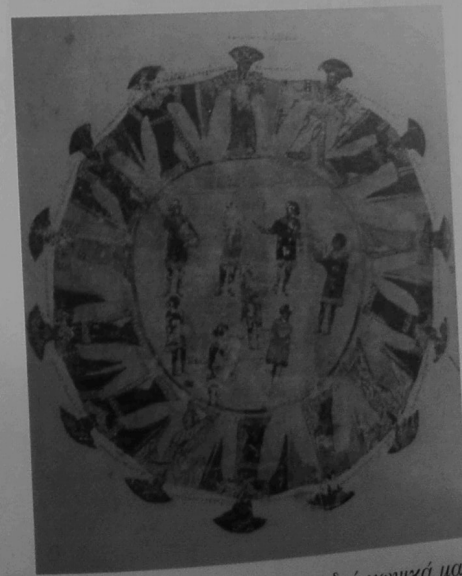
Η εξέλιξη του γυναικείου βεστιαρίου παρακολουθείται με επαρκή ακρίβεια και πληρότητα μόνο στους κόλπους της ανώτερης κοινωνικής τάξης των Βυζαντινών, δεδομένου ότι μόνο γι' αυτή διαθέτουμε εικονογραφικά δεδομένα από όλες τις περιόδους. Οι αλλαγές δεν αφορούν τόσο στον τύπο της βασικής ενδυματολογικής μονάδας, που διαχρονικά παραμένει ο ποδήρης χιτώνας, αλλά επιμέρους μορφολογικά στοιχεία αυτού (π.χ. τα μανίκια), δευτερεύουσες ενδυματολογικές μονάδες (π.χ. τα καπέλα), τη διακόσμηση και τα χρώματα της φορεσιάς.

Όσον αφορά στον ίδιο το χιτώνα, παρατηρείται κατ' αρχάς σημαντική μείωση του φάρδους του κατά τον 11ο αιώνα (Καλαμαρά 2004, 279), ενώ κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο εμφανίζεται ένα ιδιαίτερα μακρύ φόρεμα που φοριέται αναδιπλούμενο στη μέση, σχηματίζοντας ένα είδος «κόλπου» (Παπαντωνίου 2000, 118-127, εικ. 143-152), αλλά και αρκετές παραλλαγές εφαρμοστού στο μπούστο φορέματος με φαρδιά φούστα. Ο τελευταίος τύπος ενδύματος υπάγεται στη σφαίρα της δυτικής «μόδας» και ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί το φόρεμα γυναίκας που απεικονίζεται σε τοιχογραφία της Οδηγήτριας στον Μυστρά (Καλαμαρά 2001, εικ. 161). Παράλληλα, από τον 11ο αιώνα και έπειτα, αντί των απλών σωληνόμορφων, εφαρμοστών ή φαρδιών, μανικιών των προηγούμενων περιόδων (για τους τύπους μανικιών που επικρατούν κατά την πρωτοβυζαντινή περίοδο [Rinaldi 1964-1965, 252, εικ. 43, Carandini-Ricci-De Vos 1982, 331-334, πίν. LV, 135]), επικρατούν τα ιδιαίτερα φαρδιά τριγωνικού σχήματος μανίκια (εικ. 3, 4, 5). Τα στενά σωληνόμορφα μανίκια σε ποικίλες παραλλαγές –τα οποία μάλιστα συχνά μπορούν να αποσπώνται από το φόρεμα–, όπως και το βαθύ ντεκολτέ κυριαρχούν μετά τον 13ο αιώνα, καθώς την περίοδο αυτή εισρέουν στα βυζαντινά εδάφη στοιχεία του δυτικοευρωπαϊκού βεστιαρίου. Διαφορές παρατηρούνται διαχρονικά και στη θέση της ζώνης, η οποία επηρεάζει εμφανώς τον τρόπο που φοριέται το φόρεμα. Κατά την πρωτοβυζαντινή περίοδο η τοποθέτησή της κάτω από το στήθος αναδεικνύει τις πτυχώσεις του ενδύματος. Από τον 9ο αιώνα η ζώνη τοποθετείται στη μέση και αργότερα, μετά τον 13ο αιώνα, –στα φορέματα με «κόλπο»– στο ύψος των γοφών.

Η διακόσμηση των ενδυμάτων, η οποία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο κατασκευής και βαφής των υφασμάτων, παρουσιάζει αλλαγές ανάλογες αυτών που παρατηρούνται στο αντρικό βεστιάριο, καθώς τα ίδια υφάσματα, δηλαδή η ίδια πρώτη ύλη, χρησιμοποιείται και από τους άντρες και από τις γυναίκες (Καλαμαρά 1995, 61, 62, 139-158). Συγκεκριμένα, μέχρι τον 7ο αιώνα κυριαρχούν τα ενδύματα με μονόχρωμο, κυρίως λευκό, κάμπο και δίχρωμο ή πολύχρωμο εικονιστικό ή γεωμετρικό διάκοσμο, ο οποίος περιορίζεται σε κάποιες ζώνες (clavi, segmenta, orbiculi) πρόκειται για ενδύματα υφασμένα στην τελική τους μορφή στον αργαλειό και διακοσμημένα με την τεχνική της ταπισερί (για αντιπροσωπευτικά παραδείγματα Wilpert 1903, πίν. 58.2, 138.2, 174.2). Σπανιότερα απαντούν ενδύματα από υφάσματα διακοσμημένα με επαναλαμβανόμενα μοτίβα σε ολόκληρη την επιφάνειά τους, τα οποία έχουν παραχθεί με διαφορετική υφαντική τεχνολογία, όπως αυτά που



3. Η σύζυγος του πατριείου Γαβρά, Ειρήνη, φορά χιτώνα με φαρδιά κωνικά μανίκια και ψηλό καπέλο, τύπου διαδεδομένου στις γυναίκες της αριστοκρατίας κατά τον 11ο αι., χειρόγραφο Leningr. gr. 291, 11ος αι. (από: Spatharakis 1976, εικ. 28, σελ. 59, 60).



4. Γυναίκες χορεύουν φορώντας φορέματα με φαρδιά κωνικά μανίκια και ψηλό καπέλο, τύπου διαδεδομένου στις γυναίκες της αριστοκρατίας κατά τον 11ο αι., χειρόγραφο Vat. gr. 752, 11ος αι. (από: Spatharakis 1981, εικ. 123).

Μυστρά (Martini-Reber 2000, 94-98).

Έχει, τέλος, ενδιαφέρον να αναφερθεί ότι από τον 11ο αιώνα και έπειτα, και ιδιαίτερα κατά την περίοδο της λατινικής παρουσίας στην ανατολική Μεσόγειο, επιταχύνεται ο ρυθμός των αλλαγών στους κόλπους του γυναικείου –όπως άλλωστε και του αντρικού– βεστιαρίου, ενώ παράλληλα αυξάνονται οι παραλλαγές των ενδυματολογικών μονάδων ή επιμέρους στοιχείων τους. Πρόκειται ίσως για μια δευτερεύουσα της έννοιας της μόδας, η οποία καλλιεργείται στους κόλπους των ηγεμονικών αυλών της Ευρώπης.

### Γυναικείο βυζαντινό βεστιαριο και πολιτική πραγματικότητα

Η εξέταση ορισμένων πλευρών του γυναικείου βεστιαρίου –αναμφισβήτητη και η εξέταση αντίστοιχων πτυχών του αντρικού–, όπως η γεωγραφική διαφοροποίηση, η εσωτερική ενότητα του βυζαντινού ενδυματολογικού συστήματος, η αποδοχή ή όχι επιρροών από άλλες πολιτισμικές περιοχές, επιτρέπει να κατανοήσουμε ότι οι ενδυματολογικές συνήθειες συναρτώνται έντονα με την πολιτική πραγματικότητα κάθε περιόδου, της οποίας και αποτελούν έναν από τους καθρέπτες.



6. Αρχόντισσα του Μυστρά ντυμένη σύμφωνα με τη δυτική μόδα, φαινόμενο συνηθισμένο κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο. Φορά φόρεμα εφαρμοστό στο μπούστο με χαμηλό ντεκολτέ και φαρδιά, πτυχωτή φούστα, Μυστράς, Μονή Βροντοχίου, β' μισό 14ου αι. (φωτογραφικό αρχείο 5ης ΕΒΑ).

φορούν οι ακόλουθες της αυτοκράτειρας Θεοδώρας (Deichmann 1958, εικ. 358). Ο τελευταίος αυτός τύπος υφάσματος με ενυφασμένο από άκρη σε άκρη διάκοσμο συνδέεται πιθανώς –τουλάχιστον στις περιπτώσεις μεγάλων διακοσμητικών μοτίβων– με τη χρήση του αργαλειού ανεκλύσεως στο Βυζάντιο, και κυριαρχεί στο βεστιαριο των ανώτερων κοινωνικών ομάδων από τον 11ο αιώνα και έπειτα (Spatharakis 1981, 22, 23, εικ. 123). Ήδη από τον 9ο αιώνα έχει, επίσης, υποχωρήσει η χρήση των λευκών υφασμάτων, τα οποία συνιστούσαν συρμό μέχρι τον 7ο αιώνα, προς όφελος άλλων χρωμάτων. Κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο η χρήση μονόχρωμων ενδυμάτων, ακόμα και από μέλη της ανώτερης κοινωνικής ομάδας, κερδίζει και πάλι έδαφος. Η προτίμηση για μονόχρωμα υφάσματα είναι ιδιαίτερα αισθητή την περίοδο αυτή στις λατινοκρατούμενες περιοχές. Προς το παρόν μένει αναπάντητο το ερώτημα εάν η επικράτηση των μονόχρωμων είναι απόρροια οικονομικών συνθηκών ή καθαρά αισθητικών επιλογών (Kalamara 2004, 122). Πάντως, τα πολύτιμα με ενυφασμένο διάκοσμο υφάσματα εξακολουθούν να χαρακτηρίζουν την αυτοκρατορική αυλή. Την περίοδο αυτή εισάγονται και υφάσματα από τη Δύση, με αποτέλεσμα να εμπλουτίζονται τα διακοσμητικά μοτίβα που είναι σε χρήση. Έχει υποστηριχτεί ότι από την Ιταλία και την Ισπανία προέρχονταν τα υφάσματα, από τα οποία ράφτηκαν τα φορέματα μιας αρχόντισσας στη βυζαντινή καστροπολιτεία του



5. Η Ευδοκία Δούκαινα Κομνηνή Συναδινή, με ένδυμα τυπικό για τη βυζαντινή αυλή της υστεροβυζαντινής περιόδου: φόρεμα μακρύ, ζωσμένο στους γοφούς (;) με απόπνυγμα και υπερβολικά μακριά κωνικά μανίκια, χειρόγραφο gr. 35 της Bodleian Library, 14ος αι. (από: Γαλάβαρης 1995, εικ. 226, σελ. 198).



Κατά τους αιώνες, λοιπόν, που η αυτοκρατορία απλωνόταν γύρω από τη λεκάνη της Μεσογείου, η κυρίαρχη γυναικεία μόδα ως προς το σχήμα των ενδυμάτων (τα πατερόν), τη διακόσμηση των υφασμάτων, τις τεχνικές ύφανσης και βαφής, κ.λπ., στην Αίγυπτο, την Ιταλία ή τη Δαλματία δεν διαφοροποιείται (Kalamara 1995, 184-194). Το μαρτυρούν τα κοπτικά υφάσματα (Lorquin 1992, όπου αναφέρεται η προγενέστερη σχετική βιβλιογραφία) που σώθηκαν σε μεγάλο αριθμό, σε συνδυασμό με τις απεικονιστικές γυναικείων φορεσιών στην τέχνη των αντίστοιχων περιοχών. Με βάση την εικονογραφία, ομοιογένεια παρουσιάζει το γυναικείο βεστιάριο και κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, χωρίς ενδιάκριτες τουλάχιστον γεωγραφικές διαφορές. Τόσο κατά την προίμη όσο και κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο η έκταση της αυτοκρατορίας, η οποία συνεπάγεται ποικίλες κλιματολογικές συνθήκες, και ο πολυεθνικός της χαρακτήρας μάς καθιστούν σχετικούς ως προς την αλήθεια μιας τόσο ομοιογενούς εικόνας. Ωστόσο, τυχόν διαφορετικές ενδυματολογικές τάσεις φαίνεται ότι παρέμειναν περιθωριακές και δεν μπόρεσαν να βρουν τη θέση τους στην καλλιτεχνική παραγωγή, η οποία εκφράζει κατεξοχήν την κυρίαρχη κουλτούρα και την άρχουσα τάξη των Βυζαντινών.

Μετά τη λατινική κατάκτηση, η αποδυνάμωση της βυζαντινής αυτοκρατορικής αυλής, που συνυπάρχει πλέον στα πρώην εδάφη της αυτοκρατορίας με τους δυτικούς ηγεμόνες, καθώς και η στενή επικοινωνία Βυζαντινών και Λατίνων, οδηγούν στην εισαγωγή στα εδάφη της αυτοκρατορίας, κυρίως στο βεστιάριο της ανώτερης κοινωνικής τάξης, «ξένων», δυτικών στοιχείων (εικ. 6), τα οποία, ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι δεν ανατρέπουν στις βασικές του αρχές το βυζαντινό ενδυματολογικό σύστημα, ένα σύστημα δηλαδή που ανάγει το ένδυμα σε ταυτότητα, η οποία σαφώς διαφοροποιεί το φύλο και την κοινωνική θέση, και σε ό,τι αφορά ειδικότερα στη γυναίκα δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην προβολή του ήθους και του ερωτικού ρόλου της. Πλάι στα παραδοσιακά βυζαντινά ενδύματα εμφανίζονται φορεσιές δυτικής προέλευσης ή τύπου, οι οποίες συνδέονται στη συντριπτική τους πλειονότητα με γυναίκες (για τη χρήση αυτού του τύπου ενδυμάτων και από τους ντόπιους βλ. Kalamara 2004, 107-137, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία για την ενδυμασία των φραγκοκρατούμενων περιοχών). Η χρήση τους κατεξοχήν από γυναίκες (Καλαμαρά 2001, 143-151 και λήμματα αρ. 1, 2) οφείλεται ίσως στο ότι η γυναίκα δεν κατέχει τίτλους και αξιώματα (παρά μόνο μέσω του συζύγου της), και κατά συνέπεια διατηρεί την ελευθερία να ντύνεται κατά βούληση, πέρα από τις επιταγές των τυπικών της αυλής που καθορίζουν αποκλειστικά το αντρικό βεστιάριο της βυζαντινής αυλής (για το βασικό τυπικό της ύστερης περιόδου, *Ψευδο-Κωδινός*), δεδομένου ότι αυτό δεν θίγει την ταυτότητα του ίδιου του κράτους. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ό,τι απέμεινε από τη Βυζαντινή Αυτοκρατορία μετέχει διά της ενδυμασίας σε μια νέα «παγκοσμιοποιημένη» πραγματικότητα, όπου η βυζαντινή αυτοκρατορική αυλή παράγει / προτείνει μοντέλα ενδυμασίας, όπως όλες οι βασιλικές αυλές της Δύσης, και βρίσκεται σε διαρκή αλληλεπίδραση και ανταλλαγή μαζί τους όσον αφορά στον πολιτισμό του ενδύματος.

## Η γυναικεία ενδυμασία της περιόδου της Φραγκοκρατίας

Ιωάννα Μπίθα

«...η κόραις οπού είπαμεν, της Ρόδου η κουρτέσας / μιαν είχαι την φορεσιάν, Φράγκισσας και Ρωμέσας ...», έτσι χαρακτηρίζει ο Εμμανουήλ Γεωργιάδης, ροδίτης στιχουργός του τέλους του 15ου αιώνα, μέσα στη *λαίλαπα του μεγάλου λοιμού*, τις συντοπίτισσές του. Στις ξενοκρατούμενες περιοχές του Βυζαντίου, οι κάτοικοι συναναστρέφονταν τους εποίκους που έφεραν μαζί τις συνήθειες των τόπων καταγωγής τους. Μακριά από την εξουσία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας και του δικτύου διοίκησης της, η σύνθεση των νέων κοινωνιών, με βάση τη φεουδαρχική οργάνωση της άσκησης ελέγχου, χαρακτηρίζεται από την αυξανόμενη δύναμη και παρουσία της τάξης των ευπόρων, αστών και εμπόρων. Αυτό οδήγησε στην ανάζητηση διακριτών τρόπων έκφρασης του νέου *status* τους στην κοινωνία, ακόμη και μέσω της εμφάνισής τους, μακριά από τους περιορισμούς ιεραρχικής τάξης που όριζε η βυζαντινή εξουσία, και όλο και λιγότερο ενοχικοί στις εντολές της Εκκλησίας.

Αυτό γίνεται άμεσα φανερό στις απεικονίσεις αφιερωτών στους τοιχογραφικούς διακόσμους των ναών, οι οποίες αυξάνονται εντυπωσιακά αυτή την περίοδο. Τώρα, οι κτήτορες και οι αφιερωτές εικονίζονται όρθιοι, σχεδόν ισότιμοι με τους παραζέμενους αγίους, παρέχοντάς μας έτσι τη δυνατότητα να μελετήσουμε καλύτερα την αμφιέσή τους. Η επιζήτηση και ο βαθμός της καλαισθησίας των εικονιζομένων αναδεικνύονται με σχετική ευκολία σε αυτές τις μάλλον συνοπτικά αποδιδόμενες ενδυμασίες. Αν και οι πληροφορίες που αποκομίζουμε δεν μπορούν να συγκριθούν με τα λεπτομερειακά στοιχεία αντίστοιχων απεικονίσεων σε έργα ζωγραφικής στη δυτική Ευρώπη, είναι παρ' όλα αυτά ιδιαίτερα σημαντικές, γιατί οι απεικονίσεις αυτές είναι μοναδικές πηγές άντλησης στοιχείων για την αμφίση των Βυζαντινών, συνεπιζουόμενες βέβαια από τις γραπτές μαρτυρίες, καθώς δεν έχουν διασωθεί παρά λίγα αυθεντικά ενδύματα. Επίσης, σχετικές πληροφορίες μπορούν να αντληθούν συμπληρωματικά και από τις θρησκευτικές σκηνές, αλλά, λόγω της φύσης της βυζαντινής τέχνης, χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή για να απομονωθούν με ασφάλεια στοιχεία που αποτελούν απεικονίσεις της σύγχρονης ζωής, οι οποίες έχουν παρεισφύσει στις παραστάσεις. Γι' αυτόν το λόγο, οι απεικονίσεις των αφιερωτών και η ποικιλία με την οποία εμφανίζονται πιστεύουμε ότι αποδίδουν, ανάλογα με τη δεινότητα του ζωγράφου, την εικόνα της εποχής των χορηγών, που προτιμούν τώρα να εμφανίζονται φορώντας τα «κυριακάτικα» τους ρούχα και να προσφέρουν οι ίδιοι τη δωρεά τους, εικονοποιώντας τις απρόσωπες «ανεικονικές» παρακλητικές ή αφιερωτικές και κτητορικές επιγραφές των περασμένων αιώνων. Πάνω από 100 είναι οι περιπτώσεις που μας προσφέρουν οι τρεις μεγάλες ξενοκρατούμενες περιοχές του ελλαδικού χώρου, δηλ. η βενετοκρατούμενη από το 1207/11 Κρήτη, η ιπποτοκρατούμενη από το 1306/9 έως το 1522 Ρόδος και φυσικά η φραγκοκρατούμενη από το 1191 έως το 1489 (δυναστεία Lusignan) Κύπρος (και στη συνέχεια βενετοκρατούμενη έως το 1571, περίοδο με την οποία δεν θα ασχοληθούμε στην παρούσα προσέγγιση). Η παράθεση και η

παράλληλη εξέταση της εξωτερικής εμφάνισης της Βυζαντινής στις ξενοκρατούμενες αυτές περιοχές της αυτοκρατορίας μάς οδηγεί σε ορισμένες διαπιστώσεις σχετικά με τα κοινά και τα διακριτά σημεία των ενδυματολογικών συνηθειών αμφίσεως των γυναικών κατά την υστεροβυζαντινή εποχή.

Πριν προχωρήσω όμως σε αυτές τις ίδιες τις απεικονίσεις, πρέπει να σημειωθεί ότι οι παρατηρήσεις μας θα περιοριστούν κυρίως στα εξωτερικά ενδύματα της βυζαντινής γυναικείας ενδυμασίας, δηλ. στους διάφορους τύπους φορέματος και στο μανδύα, χωρίς να εξεταστούν τα εσωτερικά, συνήθως δύο, ενδύματα, δηλ. το καμίσιο και το υποκαμίσιο, τα οποία, όταν απεικονίζονται, αποδίδεται μόνο η άκρη τους στην τραχηλιά, στα μανίκια και στην παρυφή (Φραγκάκι 1960, 16-24, Μυλοποταμιτάκη 1986, 49-50, Μυλοποταμιτάκη 1987α, 112-117, Parani 2003, 72-80, Ball 2005, 57-59, 75-77, 98-100).

Το βασικό γυναικείο ένδυμα αποτελεί πάντα ο διαχρονικός μακρύς άνετος χιτώνας, φόρεμα με άνετα αλλά όχι εφαρμοστά μανίκια, το οποίο συνήθως ζώνεται χαλαρά στη μέση ή και χαμηλότερα (κόττα: Φραγκάκι 1960, 18 σημ. 6). Αυτό φορούν σε διάφορα χρώματα, απλό ή πλούσια διακοσμημένο στην τραχηλιά και την παρυφή, στους ώμους και στα επιμάνικα, γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων, κυρίως σε θρησκευτικές παραστάσεις, αλλά και οι αρχόντισσες αφιερώτριες. Η γυναικεία αμφίεση συμπληρώνεται με το μανδύα, συνήθως από πολύτιμο ύφασμα, ο οποίος απαντά σε διάφορα μήκη. Παράλληλα, εκτός από το απλό σχέδιό του αυτό φόρεμα συνηθίζεται από τις γυναίκες της αριστοκρατικής τάξης μια πολυτελής μορφή φορέματος, φαρδιού και ιδιαίτερα μακριού, ώστε να φέρει οριζόντιες αναδιπλώσεις, χαρακτηριστικό του οποίου είναι τα ποδήρη μανίκια και η διακόσμηση με διάφορου τύπου επιρράμματα.

### Γρανάτζα

Ειδικότερα, μελετώντας τα ενδυματολογικά δεδομένα που μας παρέχουν οι αφιερώτριες των ξενοκρατούμενων περιοχών κατά τους δύο τελευταίους αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, παρατηρούμε ότι πιο πιστές στη βυζαντινή παράδοση εμφανίζονται οι κρητικές αφιερώτριες, αν και συχνά εικονίζονται δίπλα στους δυτικοφορεμένους άντρες τους (Μυλοποταμιτάκη 1987α, 111-112, Μυλοποταμιτάκη 1987β, 146-147). Η προτίμησή τους εστιάζεται στην αρχοντική βυζαντινή ενδυμασία, με τα φαρδιά άνετα ρούχα, με τα μελετημένα ανοίγματα, ώστε να φαίνεται ο αριθμός και η ποιότητα των υποκείμενων ενδυμάτων (Μυλοποταμιτάκη 1987α, 113-114). Το βασικό ένδυμα της κρητικής αρχόντισσας είναι σχήματος «Τ» –εξέλιξη του χιτώνα και της δαλματικής–, λευκό και μακρύ, με ποδήρη μανίκια που φέρουν μεγάλα ανοίγματα. Η Κατερίνα Μυλοποταμιτάκη που έχει μελετήσει την ενδυμασία στην Κρήτη το σχετίζει με τη γρανάτζα, ανατολικής καταγωγής ένδυμα που συνηθιζόταν στη βυζαντινή αυτοκρατορική αυλή σε πολυτελέστερη βέβαια μορφή. Λόγω του μεγάλου μήκους της η γρανάτζα αναδιπλώνεται μία ή και περισσότερες φορές. Στολίζεται κατά μήκος με μια υφασμάτινη ταινία κοσμημένη με κέντημα ή κρόσσια, η οποία ταυτίζεται με εξελιγμένη μορφή της πορφύρας που αναφέρει ο Αρέθας Καισαρείας (850-932) ως ίδιο της γυναικείας ενδυμασίας και ευπρέπειας (Φραγκάκι 1960, 16 σημ. 3, Μυλοποταμιτάκη 1987α, 117). Τα μεγάλα ανοίγματα των μανικιών της γρανάτζας, τα οποία

έχουν μεταφορικά παραλληλιστεί κατά τον Μεσαίωνα με «τύλες της κολάσεως» λόγω της υπαινικτικής προκλητικότητάς τους (Μυλοποταμιτάκη 1987α, 114), αφήνουν να φαίνονται οι εφαρμοστές χειρίδες του υποκείμενου ενδύματος, του καμσιού, συχνά στολισμένου με σειρά κομβίων, ή με επιμάνικα διαφορετικού χρώματος. Η ενδυμασία συμπληρώνεται με το μανδύα που κλείνει στο ύψος του λαιμού με μικρές πόρτες, περόνες, κρίκους, ή στερεώνεται με ένα κορδόνι. Συνήθως, ο μανδύας φέρει εσωτερική επένδυση που δηλώνεται συχνά με διαφορετικό χρώμα, κόκκινο ή πράσινο, ενώ στολίζεται με τα επιρράμματα ή ταβλία πάνω από το στήθος, στο ύψος των ώμων, δηλ. μικρά κεντήματα με φυτικά ή άλλα σχέδια, π.χ. με τον δικέφαλο αετό. Την αμφίεση συμπληρώνουν κεφαλοκαλύμματα διαφόρων τύπων, δηλ. κεφαλομάντιλα, τυμπάνια (τυρμπάν), σκούφοι και άλλα.

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτού του τύπου ενδυμασίας, τον οποίο η Κατερίνα Μυλοποταμιτάκη θεωρεί ακόμη και ως την «εθνική» ενδυμασία των κρητικών αφιερωτριών (Μυλοποταμιτάκη 1986, 49, Μυλοποταμιτάκη 1987α, 117-118), αποτελεί η φορεσιά της συμβίας του Γεωργίου Μαζηζάνη, στο βόρειο κλίτος (κλίτος Αγίου Αντωνίου) της Παναγίας Κεράς στην Κριτσά Μιραμπέλλου Λασηθίου, των μέσων περίπου του 14ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 50, σελ. 339, πίν. 15.2, Μυλοποταμιτάκη 1986, 49, εικ. 8, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 94, Μυλοποταμιτάκη 2005, 87, 90,



1. Ο Γεώργιος Μαζηζάνης με τη συμβία του και τη θυγατέρα τους, Παναγία Κερά στην Κριτσά Μιραμπέλλου Λασηθίου Κρήτης, μέσα 14ου αι.  
2. Η συμβία του Γεωργίου Μαζηζάνη (λεπτομέρεια εικ. 1).



3. «Η δούλη του Θεού Καλή», Παναγία Κερά Καρδιώτισσα, Κρήτη, τέλη 14ου αι. (από: Μυλοποταμιτάκη 1986, εικ. 1). 4. Η Καλή (λεπτομέρεια εικ. 3).

εικ. 60) (εικ. 1, 2). Φορεί λευκή γρανάτζα με αναδίπλωση στο κάτω μέρος και ποδήρη μανίκια, η οποία κοσμεύεται κατά μήκος με πορφύρα που έφερε δύο οριζόντιες κεντητές ταινίες, εξίτηλες σήμερα. Από το μεγάλο άνοιγμα των μανικιών της γρανάτζας προβάλλουν τα επιμάνικα του λευκού καμισίου που κλείνουν με μικρά κουμπιά. Από επάνω φορεί μανδύα κόκκινο με σκουρόχρωμη επένδυση εσωτερικά, διακοσμημένο στο ύψος των ώμων με ταβλία από πολυτελές υλικό με υφασμένα καρδιόσχημα σχέδια, τυπικό βυζαντινό διακοσμητικό θέμα. Την αμφιέσή της συμπληρώνει, εκτός από τα μαύρα υποδήματα, λευκό μαντίλι που καλύπτει τα μαλλιά, πέφτοντας πίσω από τους ώμους, αφήνει όμως ελεύθερα τα αυτιά ώστε να φαίνονται τα μεγάλα κυκλικά ενώτια. Την ίδια ενδυμασία φορεί και η θυγατέρα της.

Το ίδιο ενδυματολογικό σχήμα επαναλαμβάνεται από την αφιερώτρια Καλή στην μονή Παναγίας Καρδιώτισσας ή της Κεράς στην Κερά Πεδιάδος Ηρακλείου, στα τέλη του 14ου αιώνα (Μυλοποταμιτάκη 1986, εικ. 1, Μυλοποταμιτάκη 1987α, 112-113, πίν. 49, 50α) (εικ. 3, 4). Διαφέρει ως προς το πτυχωτό στην τραχηλιά και στα επιμάνικα καμισιο, τη γρανάτζα που φέρει τριπλή αναδίπλωση και τον μακρύ κόκκινο μανδύα με ταβλία στο ύψος των ώμων, διακοσμημένα με κεντημένο δικέφαλο αετό, και ο οποίος συγκρατείται με δύο κυκλικές μικρές πόρπες και μακρύ μαύρο κορδόνι. Τα μαλλιά της καλύπτονται από μια φαρδιά υφασμάτινη ταινία που τυλίγεται γύρω από το κεφάλι σχηματίζοντας ένα είδος χαλαρού τυμπανίου.

Στο ίδιο ύψος κινούνται οι ενδυμασίες των περισσότερων αφιερωτριών της Κρήτης, όλες με μικρές παραλλαγές, π.χ. στον τρόπο στερέωσης του μανδύα, στα κεντήματα των καμισίων και της πορφύρας, στα επιρράμματα, στα κεφαλοκαλύμματα από υφαντό ύφασμα. Αναφέρονται ενδεικτικά: η αφιερώτρια στο ναό της Παναγίας στον Αλίκαμπο Αποκόρωνα Χανίων, του 1315/6 (με τυμπάνιο από υφαντή ταινία, της οποίας η άκρη πέφτει πίσω από τον ώμο, Gerola 1908, αρ. 7, σελ. 330, πίν. 8.2, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 100)· οι συμβίες των Κότζη, Μελισσηνού, Μελισσουργού και Σίδεου στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Καβαλλαριανά Καντάνου Σελίνου Χανίων, του 1326/7 (Gerola 1908, αρ. 19, σελ. 333, πίν. 10.2-4, Gallas - Wessel - Borboudakis 1983, εικ. 169, Μυλοποταμιτάκη 1987, πίν. 52α, Μαδεράκης 1988, 42, εικ. 4, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 93, 95, 98, Spatharakis 2001, 74-75) (εικ. 5)· η συμβία του Γεωργίου Κοντολέου στον Προφήτη Ηλία στη Σκαλωτή Σφακίων Χανίων, του 1336 (Gerola 1908, αρ. 28, σελ. 334, Μυλοποταμιτάκη 1986, εικ. 2, Μυλοποταμιτάκη 1987α, πίν. 51)· η συμβία του Εμμανουήλ Σκουληκαύθη στην Παναγία Τζεβρεμανά στον Κάντανο Σελίνου Χανίων, του 14ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 17, σελ. 331, πίν. 10.2, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 91)· η αφιερώτρια στον Άγιο Γεώργιο στις Καρίνες Αμαρίου Ρεθύμνου, του 14ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 38, σελ. 335, πίν. 13.1)· η Ανίτζα Κουδουμνή στον Σωτήρα στα Ακούμα Αγίου Βασίλειου Ρεθύμνου, του 1389 (Gerola 1908, αρ. 37, σελ. 335, πίν. 12.2, Φραγκάκι 1960, 16, Σπαθαράκης 1999, 105, εικ. 126) με μαύρο καμίσιο με εφαρμοστά μανίκια που



5. Μανουήλ Μελισσουργός, Νικήτας Σίδερος και συμβία, Δημήτριος, Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Καβαλλαριανά Καντάνου Σελίνου Χανίων Κρήτης, 1326/7.



6. Ο Ιωάννης Μοχιώτης και συμβία, Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια Μιραμπέλλου Λασηθίου Κορήτης, 1431/2.

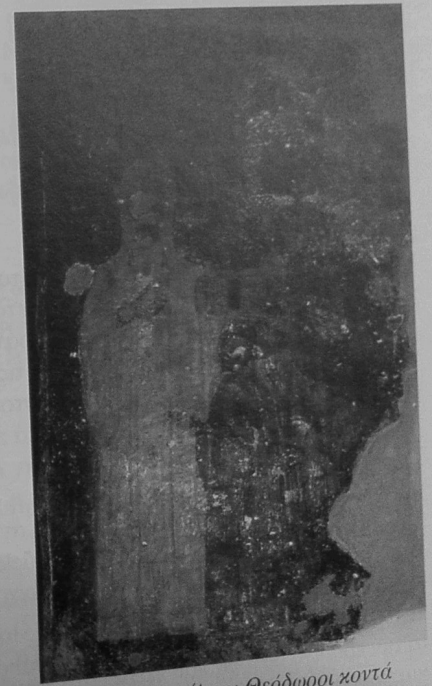
κλείνουν με σειρά μικρών χρυσών κομβίων και κόκκινο μανδύα· η αφιερώτρια στον Άγιο Γεώργιο Κεφαλιώτη στο Αμαργιανό Πεδιάδος Ηρακλείου, του 15ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 47, σελ. 338, πίν. 15.1)· η συμβία του Ιωάννη Μοχιώτη στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα Έξω Λακώνια Μιραμπέλλου Λασηθίου, του 1431/2 (σε μια παραλλαγή χωρίς μανδύα, με ανασηλωμένα τα μανίκια της γροανάτζας και τυμπάνιο, Gerola 1908, αρ. 48, σελ. 338, πίν. 16.3, Φραγκάκι 1960, 16, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 92, 97) (εικ. 6)· η δωρήτρια στην Αγία Άννα και τον Άγιο Νικόλαο στο Δραπέτι Μονοφατισίου Ηρακλείου, στις αρχές του 15ου αιώνα (το βαθύχρωμο καμίσιο έχει εφαρμοστά μανίκια που κλείνουν με κομβία, Gerola 1908, αρ. 53, σελ. 339, Gallas – Wessel – Borboudakis 1983, 391, εικ. 361)· η συμβία του ιερέα Ιωάννη στην Αγία Άννα στο Ανισαράκι, Καντάνου Σελίνου Χανίων, του 1457 (με καστανό μανδύα που κλείνει με κυκλική πόρπη, δικέφαλους στα ταβλία και λευκή μαντίλα που πέφτει πάνω στους ώμους, Gerola 1908, αρ. 20, σελ. 333, πίν. 16.3, Μυλοποταμιτάκη

1987α, 116, πίν. 52β, Μαδεράκης 1988, 46, εικ. 7, Καρποδίνη-Δημητριάδη 1995, εικ. 96, Spatharakis 2001, 210, εικ. 181).

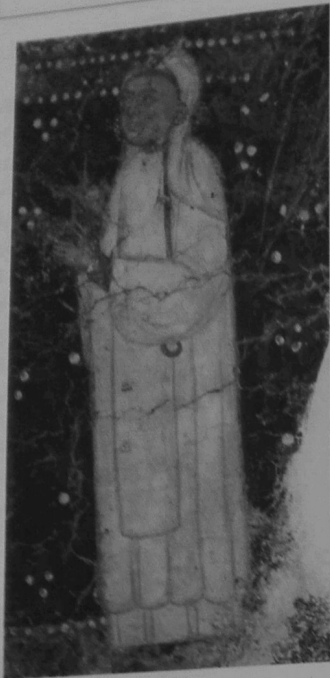
Ο τύπος αυτής της αμφίσεσης, λιγότερο διακοσμημένος, απαντά επίσης στη Ρόδο. Το 1372, η *κτητόρισσα* Ειρήνη Ατούμισσα, σύζυγος Κωνσταντίνου Μαύδη, στους Άγιους Θεοδώρους κοντά στον Αρχάγγελο, φορεί λευκή γροανάτζα, λευκό μαντίλι που αφήνει ακάλυπτα τα αυτιά για να φαίνονται τα κυκλικά ενώτια και πράσινο μανδύα (Μπίθα 2000, 440, πίν. 170β, σχέδ. εικ. 1:στ., Μπίθα 2002, 47, εικ. 4) (εικ. 7). Τον ίδιο τύπο φορεσιάς φορεί η *κτητόρισσα* Ειρήνη στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο στον Αρχάγγελο, η οποία χρονολογείται προ του 1428 (Μπίθα 2000, 440, πίν. 172β, σχέδ. εικ. 2:γ, Μπίθα 2002, 47, εικ. 5) (εικ. 8). Πάνω από φαιόχρωμο εσωτερικό ένδυμα φορεί λευκή αναδιπλούμενη γροανάτζα με φαρδιά μανίκια, στην οποία διαγράφεται η ακόσμητη πορφόρα. Η κόμη καλύπτεται με λευκό μαντίλι που πέφτει ελεύθερο πίσω στην πλάτη. Το πιθανότερο, θα φορούσε καστανοκόκκινο μανδύα, όπως διακρίνεται αριστερά. Ανάλογα είναι ντυμένη η αφιερώτρια Ειρήνη στην Παναγία Καθολική Λάρδου, στα μέσα του 15ου αιώνα (Μπίθα 2000, 440, πίν. 170γ, σχέδ. εικ. 2:ιδ, Μπίθα 2002, 47, εικ. 9) (εικ. 9). Η Ειρήνη δεν φορεί μανδύα αλλά ένα μακρύ λευκό μαντίλι που καλύπτει τους ώμους. Το μαντίλι αφήνει ακάλυπτα τα αυτιά για να φαίνονται τα διπλά μαργαριταρένια σκουλαρίκια, όπως και η μακριά πλεξούδα



7. Η Ειρήνη Ατούμισσα, σύζυγος Κωνσταντίνου Μαύδη, Άγιοι Θεόδωροι κοντά στον Αρχάγγελο Ρόδου, 1372.



8. Η Ειρήνη, Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος στον Αρχάγγελο Ρόδου, προ του 1428.



9. Η Ειρήνη, Παναγία Καθολική Λάρδου Ρόδου, μέσα 15ου αι.



10. Η Μαρία Βαρδοάνη, Άγιος Νικόλαος στο Φουντουκλί Ρόδου, τέλη 15ου αι.

που στεφανώνει το μέτωπό της. Στα τέλη του 15ου αιώνα συνεχίζεται η χρήση αυτού του τύπου ενδυμασίας, όπως διαπιστώνεται στην απεικόνιση της πρόωρα χαμένης Μαρίας, θυγατέρας του Νικολάου Βαρδοάνη στον Άγιο Νικόλαο στο Φουντουκλί, η οποία φορεί μανδύα με στρουγγυλεμένες τις άκρες (Μπίθα 2000, 441, πίν. 173, σχέδ. εικ. 2:ιστ. Μπίθα 2002, 48, εικ. 11, Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2004, 255, πίν. 82) (εικ. 10).

Ο τύπος αυτής της ενδυμασίας απαντά πολύ λιγότερο στην Κύπρο. Στα τέλη του 13ου αιώνα χρονολογείται η αφιερωτήρια Αναστασία Σαραμαλύνα στην Παναγία Φορβιώτισσα της Ασίνου στο Νικητάρι, η οποία, αν και ακολουθεί τις βυζαντινές συνήθειες ως προς τη φορεσιά, υποκρύπτει στη γοητεία ενός δυτικότερου κεφαλοκαλύμματος (Stylianou 1960, 106, εικ. 5, Hatfield Young 1983, 338-339, 341-342, Stylianou 1997, εικ. 71, Connor 1999, εικ. 8, 10 και έγχρ. εικ. 21, Χριστοφοράκη 1999, 14, εικ. 2, Semoglou 2001, 488-489, εικ. 1) (εικ. 11, 12). Πάνω από το εσωτερικό σκουρόχρωμο ένδυμα φορεί την παραδοσιακή γρανάτζα, με αναδίπλωμα χαμηλά, και πάνω από αυτήν πράσινο μανδύα που κλείνει στο λαιμό με μικρό χρυσό κόσμημα με κουνδουνάκια προσαρρισμένο πάνω σε κόκκινο επίρραμμα. Το κεφαλοκάλυμμα έχει ως πρότυπο αντίστοιχο τρόπο κάλυψης της κεφαλής που προτιμάται από τον 13ο αιώνα στη Γαλλία. Κατ' αρχάς, το κεφάλι και ο λαιμός καλύπτονται με λευκό ύφασμα (*barbette*),



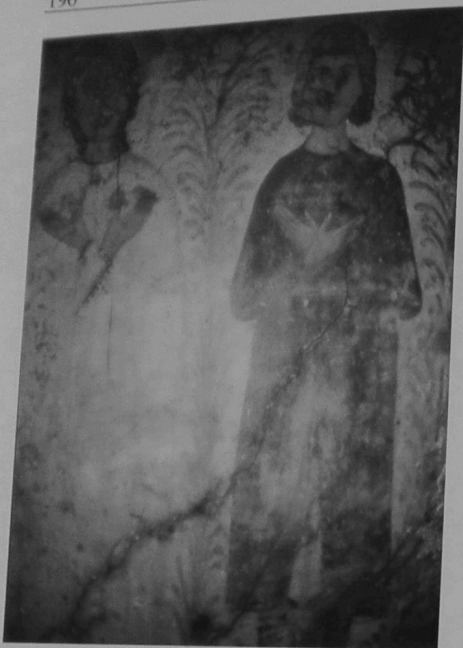
11. Η Αναστασία Σαραμαλύνα, Παναγία Φορβιώτισσα της Ασίνου στο Νικητάρι Κύπρου, τέλη 13ου αι. (από: Stylianou 1997, εικ. 71).

12. Η Αναστασία Σαραμαλύνα (λεπτομέρεια εικ. 11).

ενώ τα μαλλιά είναι μαζεμένα σε ένα τετράγωνο μάλλον σχήματος κατέλο (*cre[s]pine*), γύρω από το οποίο τυλίγεται μια λευκή υφασμάτινη ταινία που στερεώνεται στο πίσω μέρος της κεφαλής (εικ. 12) (πρβλ. Viollet le Duc, 498, Pinasa 1992, 99, εικ. σελ. 98).

### Φόρεμα - κόττα

Το διαχρονικό φόρεμα τύπου χιτώνα, με την πάροδο του χρόνου λαμβάνει τη μορφή ενός απλού σχεδιασμένου λειτουργικού άνετου φορέματος που στη γιορτινή μορφή του φέρει κόσμημα στην τραχηλιά, στον ποδόγυρο και στα επιμάνικα. Πολλές φορές είναι ζωσμένο στη μέση ή κάτω από το στήθος. Στα τέλη του 13ου, και κυρίως από τον 14ο αιώνα, κάνουν την εμφάνισή τους παραλλαγές αυτού του φορέματος, στις οποίες είναι αφομοιωμένα στοιχεία τόσο από το βυζαντινό ενδυματολογικό κώδικα, όσο και από τον αντίστοιχο δυτικό που κάνει πια αισθητή την παρουσία του στις τοπικές κοινωνίες. Το φόρεμα αυτό, αν και προτιμάται παράλληλα με τη γρανάτζα, σταδιακά την αντικαθιστά στους επόμενους αιώνες. Πρόκειται για ένα φόρεμα που φοριέται πάνω από το εσωτερικό ένδυμα, ελαφρά εφαρμοστό στον κορμό, το οποίο



13



14



15

13. Αφιερωτές, Άγιος Ιωάννης στο Δισκούριο  
Μυλοποτάμου Ρεθύμνου Κρήτης, τέλη 14ου αι.

14. Μοσχάννα και Γεώργιος Γαδανολέος,  
Παναγία Καλομοιριανή στο Ροδοβάνι Σελίνου  
Χανίων Κρήτης, τέλη 13ου αι.

15. Αφιερώτρια, Άγιος Φανούριος  
στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, 1336.

φαρδαίνει στα ισχία. Διακρίνεται για τη στρογγυλή λαιμόκοψη-τραχηλιά, ενώ τις περισσότερες φορές έχει στενές χειρίδες. Παράλληλίζεται με τη δυτική κόττα, η οποία λαμβάνει την τελική της μορφή στη Δύση τον 13ο αιώνα και στη συνέχεια κυριαρχεί ως βασικό ένδυμα στους επόμενους αιώνες (Viollet le Duc, 522-525, Pinasa 1992, 77, σχέδ. D, εικ. 81, Aubry 1998, 19-20, Φραγκάκι 1960, 20, 22, Μυλοποταμίτση 1987α, 113, Καλαμαρά 2001, 144-145, Καλαμαρά 2002, 11).

Στην Κρήτη και τη Ρόδο απαντά σε λίγες περιπτώσεις, πάντα σε χρώμα λευκό και σε διάφορες παραλλαγές. Παρ' όλη την κακή διατήρηση της παράστασης ως το πιο απλό παράδειγμα κόττας πρέπει να θεωρηθεί η λευκή ενδυμασία με τη σειρά κομβίων στα επιμάνικα της αφιερώτριας στον Άγιο Ιωάννη στο Δισκούριο Μυλοποτάμου Ρεθύμνου Κρήτης στα τέλη του 14ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 32, σελ. 334, πίν. 11.2, Μυλοποταμίτση 1987α, πίν. 50β) (εικ. 13). Το πρωιμότερο παράδειγμα στο οποίο διαπιστώνονται δυτικές επιδράσεις αποτελεί η ενδυμασία της αφιερώτριας Μοσχάννας Γαδανολέου στην Παναγία Καλομοιριανή στο Ροδοβάνι Σελίνου Χανίων που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο ή στα τέλη του 13ου αιώνα (Gerola 1908, αρ. 22, σελ. 333, πίν. 9.4, Μυλοποταμίτση 1987α, 114, Μυλοποταμίτση 1987β, 139, εικ. 1, Μαδεράκης 1988, 41, εικ. 2, Kalopissi-Verti 1992, 109-110) (εικ. 14). Το λευκό της φόρεμα έχει μακριά σειρά μικρών κομβίων κατά μήκος στον κορμό και στενές χειρίδες, ενώ η αμφιέση της συμπληρώνεται με κόκκινο μανδύα επενδεδυμένο εσωτερικά με λευκό ύφασμα και έχει τα μαλλιά της τυλιγμένα σε αραχνούφαντο κεφαλόδεσμο.

Ανάλογο λευκό ένδυμα ζωσμένο κάτω από το στήθος και με ποδήρη μανίκια φορά η κεκοιμημένη αφιερώτρια στον Άγιο Φανούριο στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου των μέσων του 14ου αιώνα (1336) (Μπίθα 2000, 440, πίν. 170α, σχέδ. εικ. 1:γ, Μπίθα 2002, 47, εικ. 3, Αχειμάστου-Ποταμάνου 2004, 251 σημ. 15) (εικ. 15). Και αυτής η ενδυμασία συμπληρώνεται με κόκκινο μανδύα, ο οποίος κλείνει ψηλά στο λαιμό με στρογγυλή πόρπη, από την οποία κρέμεται μακριά αλυσίδα. Μέσα από τα ανοίγματα των μανικιών διακρίνονται τα κόκκινα επιμάνικα του εσωτερικού ενδύματος. Αυτό που δίδει δυτικό ύφος στην αμφιέση της είναι ο κόκκινος ημισφαιρικός σκούφος που καλύπτει το επάνω μέρος της κεφαλής, αφήνοντας ακάλυπτα τα μάλλον ανοιχτόχρωμα μακριά μαλλιά της που πέφτουν πλεγμένα πίσω από τους ώμους. Τα αυτιά της κοσμούν ρομβοειδή ενώτια.

Το ένδυμα αυτό είναι πολύ αγαπητό στην Κύπρο, όπου απαντά και σε άλλα χρώματα, πράσινο, γαλάζιο ή κόκκινο, με πιο έντονες τις δυτικές επιδράσεις. Ειδικά στην Κύπρο, η αμφιέση συμπληρώνεται με ένα είδος μανδύα-πέπλου, σε διάφορα χρώματα, στον τύπο του μαφορίου, που στερεώνεται με κόσμημα πάνω από το μέτωπο και το οποίο έλκει την καταγωγή του από συροπαλαιστινιακά και αρμένικα πρότυπα (Talbot Rice 1937, 103-104, Hatfield Young 1983, 345-346 σημ. 74). Επίσης, στην Κύπρο παρατηρείται μεγάλη ποικιλία στους τρόπους κάλυψης της κεφαλής.

Το πρωιμότερο παράδειγμα καταγράφεται στην ενδυμασία της κητόρισσας Ειρήνης Μουτουλλά στην Παναγία Μουτουλλά, του 1280 (Talbot Rice 1937, 100, εικ. 8, Stylianou 1960, 103, εικ. 4, Stylianou 1997, 325, εικ. 192, Hatfield Young 1983, 249-250, 309, Mouriki 1984, 182, εικ. 11, Χριστοφοράκη 1999, 14, Semoglou 2001, 489) (εικ. 16). Το απλό ημίλευκο-ανοιχτοπράσινο, με τις ήμερες πτυχές που δηλώνονται με κόκκινες γραμμές και τις εφαρμοστές χειρίδες, συμπληρώνει μανδύας γαλαξοπράσινο που κλείνει χαμηλά στο λαιμό με ορθογώνια πόρπη. Την κόμη της καλύπτει δυτικό κεφα-

λοκάλυμμα ανάλογο με της Αναστασίας Σαραμαλύνας (βλ. πιο πάνω εικ. 12).

Καλύτερα διακρίνεται το φόρεμα στην απεικόνιση της συμβίας Κατζουρούμπου στον Άγιο Δημητριανό στο Δάλι, του 1317 (Stylianou 1960, 104, εικ. 6, Stylianou 21997, 425-426, εικ. 256, Χριστοφοράκη 1999, 15, Semoglou 2001, 488) (εικ. 17). Στην περίπτωση αυτή είναι σε χρώμα πράσινο ζωσμένο στη μέση, υπερβολικά μακρύ ώστε να σκεπάσει με πλούσιες πτυχές τα υποδήματα. Χαμηλά, φαίνεται η λευκή άκρη, ίσως από το εσωτερικό πουκάμισο. Τα μανίκια είναι εφαρμοστά, ενώ η λαιμόκοψη με το μικρό άνοιγμα στολίζεται με μαύρο σιρτί. Πέπλος-μανδύας κόκκινος με ωχροκίτρινη εσωτερική επένδυση. Στο ύψος των ώμων στερεώνεται πόρπη-τετράγωνο κόσμημα με θηλιές, από όπου περνάει λεπτό ωχροκίτρινο κορδόνι που πέφτει χαλαρά στο στήθος.

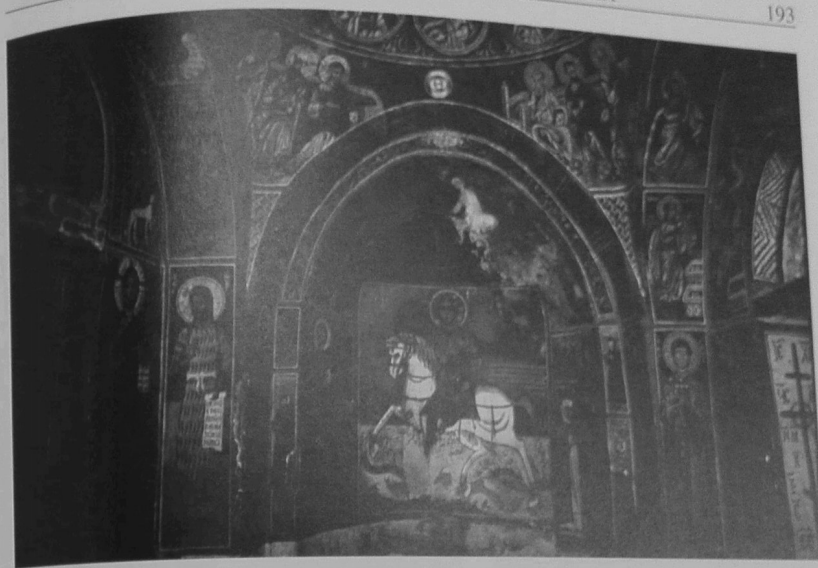
Χαρακτηριστικό για την ποικιλία αλλά και την όμοιση αφομοιωμένων πλέον των διάφορων στοιχείων που απαντούν στην Κύπρο κατά την περίοδο των Lusignan αποτελεί το σύνολο των αφιερωτριών, περίπου από το 1300-1340, που είναι συναθροισμένο στη νότια κόγχη του νάρθηκα της Παναγίας Φορβιώτισσας της Ασίνου στο Νικητάρι, όπου στην ίδια επιφάνεια απαντούν ενδύματα διαφορετικής καταγωγής, επηρεασμένα από τη δυτική μόδα και τις τοπικές συνήθειες, καθώς και διαφόρου τύπου κεφαλοκαλύμματα (Stylianou 1960, 104-106, Stylianou 21997, 136-140, Connor 1999, έγχρ. εικ. 21, Χατζηχριστοδούλου - Μυριανθούς 2002, εικ. σελ. 31) (εικ. 18, 19). Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης εικονίζεται σε προσκύνηση στην Παναγία μια όμορφη νέα



16. Η Ειρήνη Μοντουλλά, Παναγία Μοντουλλά Κύπρου, 1280.



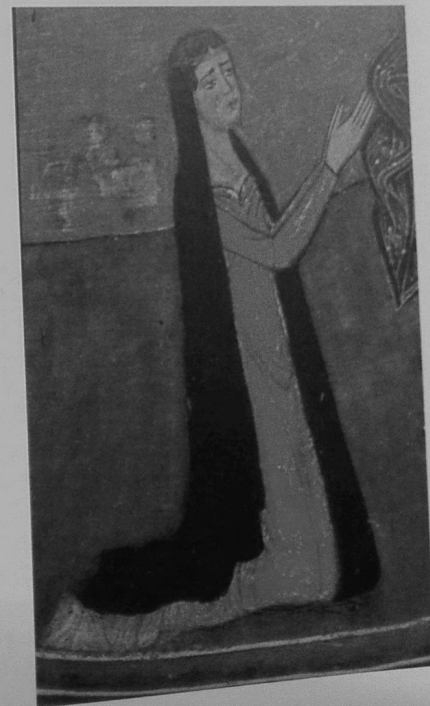
17. Το ζεύγος Κατζουρούμπου, Άγιος Δημητριανός στο Δάλι Κύπρου, 1317.



18. Αφιερωτές, Παναγία Φορβιώτισσα της Ασίνου στο Νικητάρι Κύπρου, περ. 1300.  
19. Φράγκισσα αφιερώτρια (λεπτομέρεια εικ. 18) (από: Ρίζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, εικ. 31).

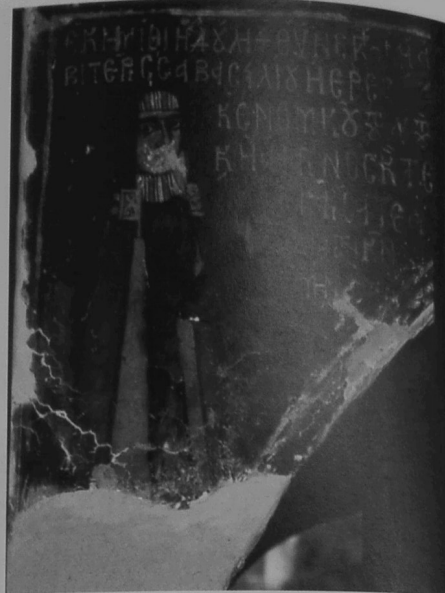
φράγκισσα αφιερώτρια με την οικογένειά της, που χρονολογικά τοποθετείται στο 1300 (Stylianou 1960, 106, εικ. 7, Hatfield Young 1983, 345-346, Ρίζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, 70, εικ. 31, Χριστοφοράκη 1999, 16-17, εικ. 4, Weyl Carr 2001, 605, εικ. 12) (εικ. 19). Φορεί κόκκινο φόρεμα τύπου δυτικής κόττας ελαφρά εφαρμοστό ώστε να σχηματίζει κομψές πτυχώσεις στο χαλαρό άνοιγμα του λαιμού και στους γοφούς. Είναι αρκετά μακρύ στο πίσω μέρος και φέρει «ουρά», όπου αφήνει να φανεί και το πολύ μακρύ επίσης εσωτερικό λευκό ένδυμα (Spatharakis 1976, 47-48, Hatfield Young 1983, 345).

Την ενδυμασία συμπληρώνει μαύρος μανδύας-πέπλο, ο οποίος στερεώνεται στην κεφαλή με λεπτό διάφανο κόσμημα (υφασμάτινη ταινία;), αφήνοντας ακάλυπτα τα καλοχτενισμένα μαλλιά της.





20



21

20. Η Άννα, Παναγία Φορβιώτισσα της Ασίνου στο Νικητάρι Κύπρου, 1332.

21. Η Νεγκομία, Σταυρός στο Πελέντρι Κύπρου, 1350-1375.



22

22. Η αφιερώτρια της οικογένειας Lusignan, στην παράσταση της Απιστίας του Θωμά, Σταυρός στο Πελέντρι Κύπρου, 1350-1375.

Στην ίδια ζώνη με την ηλικιωμένη Αναστασία Σαραμαλίνα που προτιμά τη βυζαντινή γρανάτζα (βλ. πιο πάνω εικ. 11), εικονίζεται το 1332 η Άννα με την εφαρμογή στο τοπικό αισθητήριο του φλογάτου κόκκινου φορέματος της φράγκισσας αφιερώτριας, εδώ λευκό με αναδίπλωμα στο κάτω μέρος (Coppot 1999, εικ. 8, 11, έγχρ. εικ. 21, Χριστοφοράκη 1999, 16, 17, εικ. 5) (εικ. 20). Είναι στολισμένο στην τραχηλία και στα επιμάνικα με υφαντό κέντημα βυζαντινής καταγωγής, δηλ. πλέγμα ρόμβων που περικλείουν τετράφυλλο ανθέμιο ή σταυρόσχημο θέμα σε κόκκινο ή μαύρο χρώμα εναλλάξ. Η κόμη και ο λαιμός καλύπτονται κατά τα δυτικά πρότυπα με ριγυτό ύφασμα, υφαντού τύπου, σε διαβαθμίσεις του κόκκινου. Μαύρος μανδύας-πέπλο στερεωμένος στην κορυφή της κεφαλής συγκρατείται στο ύψος των ώμων με κόκκινο κορδόνι που δένει σε κόμπο.

Τον ίδιο τύπο ενδυμασίας, αλλά πιο απλό και άλλου χρώματος, φορά η κεκοιμημένη Νεγκομία, σύζυγος ιερέα, στο Σταυρό στο Πελέντρι, μεταξύ των ετών 1350-1375 (Talbot Rice 1937, 113, εικ. 18, Stylianos 1960, 108, εικ. 9, Christoforaki 1996, 242, Χριστοφοράκη 1999, 16, 17, εικ. 6, σχέδ. iii) (εικ. 21). Συγκεκριμένα, φορεί φαιόχρωμη-βαθυκόκκινη κόττα και κόκκινο με επένδυση στο χρώμα της ώχρας μανδύα-πέπλο, ο οποίος στερεώνεται στο ύψος των ώμων με μεταλλικό κόσμημα. Κεφαλοκάλυμμα από λευκό ύφασμα με ρίγες στο χρώμα της κίτρινης ώχρας καλύπτει την κόμη και το λαιμό. Στο «λατινικό» παρεκκλήσι της ίδιας εκκλησίας εικονογραφείται στην παράσταση της Απιστίας του Θωμά δεόμενη μία δυτική αφιερώτρια, η σύζυγος του Jean de Lusignan κατά τον Camille Enlart (1899, II, 468-469, σχέδ. εικ. 305, πρβλ. Weyl Carr 1995, 345 σημ. 40, 41) με παρεμφερή ενδυμασία με την άγνωστη φράγκισσα της Ασίνου -διαφέρουν στα χρώματα και στο μανδύα που καλύπτει ολόκληρο το κεφάλι: βαθυκόκκινη κόττα και κόκκινος μανδύας-πέπλο με επένδυση σε ώχρα (Stylianos 1960, 109, Weyl Carr 1995, 345, εικ. 11) (εικ. 22).

Το χαρακτηριστικό στοιχείο της αμφίσεσης αυτής, ο μανδύας-πέπλο, προτιμάται και τον επόμενο, 15ο αιώνα, στερεωμένος στο πάνω μέρος της κεφαλής με μακριές λευκές ταινίες, όπως φαίνεται στον Αρχάγγελο Μιχαήλ Πεδουλά το 1474, ανοιχτόχρωμος και κεντημένος με τη ζωντάνια της παραδοσιακής υφαντικής τέχνης για τις νεαρές κόρες του ιερέα Βασίλειου Χαμαδού, σε αντίθεση με αυτό της μητέρας τους (Stylianos 1960, 113, εικ. 11, Stylianos 2007, 331, εικ. 196, Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, 159, εικ. 143, Χριστοφοράκη 1999, 18, εικ. 9, Semoglou 2001, 495-496, εικ. 6, Frigerio-Zeniou 2003-2004, 256, σχέδ. εικ. 28) (βλ. πιο κάτω εικ. 30).

### Μαρία Ξηρού

Διακόπτοντας αυτή την απαρίθμηση, ας γυρίσουμε λίγο πίσω χρονολογικά, για να αναφερθούμε σε μία άλλη πολυτελή ενδυμασία από χρυσοϋφαντα βαρύτιμα υφάσματα που φορεί η κεκοιμημένη Μαρία Ξηρού το 1356 στη νεκρική εικόνα της, από το τα που φορεί η κεκοιμημένη Μαρία Ξηρού το 1356 στη νεκρική εικόνα της, από το τα που φορεί η χρυσαλινώτισσας στη Λευκωσία, τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (Talbot Rice 1937, αρ. 6, 100-104, 195-196, πίν. I, σκόπου Μακαρίου Γ' στη Λευκωσία (Talbot Rice 1937, αρ. 6, 100-104, 195-196, πίν. I, Xb, Παπαγεωργίου 1991, 62, εικ. 39, Weyl Carr 1995, 340-341, εικ. 4, 5, Weyl Carr 2001, 601, 603-604, εικ. 1-3, πρβλ. και εικ. 8, 9, Semoglou 2001, 493, εικ. 3-4) (εικ. 23). Φορεί ιδιαίτερα μακρύ εσωτερικό λευκό φόρεμα, με εφαρμοστά μανίκια, από ύφασμα πλούσια κεντημένο με κόκκινα και μαύρα τετράγωνα και ρόμβους που περικλείουν



23α-β. Η Μαρία Ξηρού και οι γονείς της Μανουήλ και Ευφημία στη νεκρική εικόνα της, Λευκωσία, Βυζαντινό Μουσείο Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ', 1356.



σταυρόσχημα θέματα. Από επάνω φορεί ένα κόκκινο φόρεμα, εξίσου μακρύ, με τετράγωνο άνοιγμα στο λαιμό και ανοίγματα στη θέση των μανικιών, έτσι ώστε να φαίνονται τα μανίκια του υποκείμενου φορέματος. Το φόρεμα ανήκει στον τύπο να τα μακριά αποσπώμενα μανίκια (*manches à coudières*) –εδώ διακρίνονται να πέφτουν ελεύθερα πίσω από τους αγκώνες των σε θέση δέησης χεριών. Εντυπωσιάζει η υψηλή ποιότητα του υφάσματος, πολύτιμα κεντημένου με πλέγμα ρόμβων, οι οποίοι σχηματίζονται από αντικριστά τοποθετημένα χρυσά ψάρια, και οι οποίοι περιζελούν οκτάκτινο αστέρι (ή ίσως κάποιο εραλδικό θέμα, π.χ. της οικογένειας Dampierre, βλ. σχετική Weyl Carr 2001, 601 σημ. 10). Ένα κεντημένο μαντίλι είναι στερεωμένο χαμηλά στη μέση δεξιά της. Η ενδυμασία συμπληρώνεται με ένα βαρύτιμο πορφύρεο με φυλλοφόρα σχέδια μανδύα με εσωτερική υπόλευκη επένδυση, ο οποίος στερεώνεται στην άκρη των ώμων και πέφτει προς τα πίσω κατά το δυτικό αισθητήριο. Η πολυτελής και ξεχωριστή ενδυμασία της νεαρής Ξηρού, η οποία έχει χαρακτηριστεί ως η νυφική της, συμπληρώνεται με περίτεχο χρυσό μαργαριτοκόσμητο διάδημα με περιπλοκώδη στα ξανθά μαλλιά της. Ανάλογο κόσμημα αγκαλιάζει το ραδινό λαιμό της καταλήγοντας σε σταυρό. Τόσο τα βαρύτιμα υφάσματα όσο και τα κοσμήματα υποδεικνύουν την τοπική παραγωγή για την οποία φημιζόταν η Κύπρος.

Αντίστοιχα, η μητέρα της είναι ενδεδυμένη όπως η σύζυγος Lusignan στο Σταυρό στο Πελέντρι, με καστανέρυθρο φόρεμα το οποίο στολίζεται με μαργαριτοκόσμητα επιμάνικα και ζώνη. Φορά επίσης μαύρο μανδύα-πέπλο στερεωμένο στην κορυφή της κεφαλής. Η κόμη καλύπτεται με κόκκινη ταινία (σκούφο), της οποίας διακρίνεται το τμήμα επάνω από το μέτωπο.

### Δυτικές ενδυμασίες

Οι αμιγώς δυτικού τύπου ενδυμασίες αποτελούν μια μικρή κατηγορία. Στην Κρήτη απαντά μια τολμηρή εκδοχή δυτικού φορέματος ιταλικής καταγωγής, που αφήνει ακάλυπτο το λαιμό ή και τους ώμους, και το οποίο έχει εφαρμοστές χειρίδες με μικρά κομβία κατά μήκος, για λόγους λειτουργικούς. Έχει παραλληλιστεί με τη βενετσιάνικη *gonella* ή με ανάλογο ένδυμα φλωρεντινής μόδας (Βασιλάκη 2000, σημ. 8, 14). Πιο διακριτική μορφή του φορούν το 1394 η Μοσχάνα και η Άννα στον Άγιο Αθανάσιο στο Κεφάλι Κισιάμου Χανίων (Gerola 1908, αρ. 1, σελ. 328, πίν. 8.1, Φραγκάκι 1960, 26-27 σημ. 2, Μυλοποταμιάκη 1986, 49-50, εικ. 3, Μαδεράκης 1988, 46, Βασιλάκη 2000, 61 σημ. 8, εικ. 3) (εικ. 24). Πρόκειται για φόρεμα εφαρμοστό στον κορμό με τετράγωνη λαιμόκοψη και φαρδιά φούστα σε χρώμα βαθυκόανο με κόκκινο σιρίτι και ρόδινο με σκουρόχρωμο σιρίτι, αντιστοίχως. Η κόμη της Μοσχάνας είναι καλυμμένη εντελώς με ένα είδος λευκής σκούφιας, ενώ της Άννας μερικώς με ανάλογο κεφαλόκάλυμμα. Μεγάλοι κροίκοι στολίζουν τα αυτιά τους. Ο ίδιος τύπος ενδύματος σε κόκκινο απαντά σε ταφικό πορτρέτο στην Οδηγήτρια στο Μυστρά του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα (Etzeoglou 1982, 517, εικ. 16, Καλαμαρά 2001, εικ. 161, Καλαμαρά 2002, 11, εικ. 4) (εικ. 25). Αργότερα, το 1430-1440 ή πρώτο μισό του 15ου αιώνα, στην Αγία Ειρήνη στη Μαλάθυρο Κισιάμου (Μαδεράκης 1988, 46, εικ. 9-10, Βασιλάκη 2000, 63 σημ. 14, εικ. 5-6, Μαδεράκης 2008, εικ. 70), το άνοιγμα είναι περισσότερο τολμηρό στο βαθυκόανο φόρεμα της συμβίας του Λέου Μουσούρου (εικ. 26) και στο λευκό



24



25

24. Η Μοσχάνα (λεπτομέρεια), Άγιος Αθανάσιος στο Κεφάλι Κισάμου Χανίων Κρήτης, 1394.

25. Αφιερώτρια, Οδηγήτρια, Μυστράς, β' μισό 14ου αι.



26

26. Η συμβία του Λέου Μουσοῦρου (λεπτομέρεια), Αγία Ειρήνη στη Μαλάθυρο Κισάμου Κρήτης, α' μισό 15ου αι.



27

27. Οι δεόμενες στην Παναγία Σκέπη των αματωολών (λεπτομέρεια), Αγία Ειρήνη στη Μαλάθυρο Κισάμου Κρήτης, α' μισό του 15ου αι.

28. Η δεόμενη στην ένθρονη Παναγία, Άγιος Φανούριος στη μεσαιωνική πόλη Ρόδου, 14ος αι. (σχέδιο: Αγγελική Μαχάων).

29. Ζεύγος δεομένων στους αγίους Πέτρο και Παύλο, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος στον Κουφά Παραδεισίου Ρόδου, 15ος αι.



28

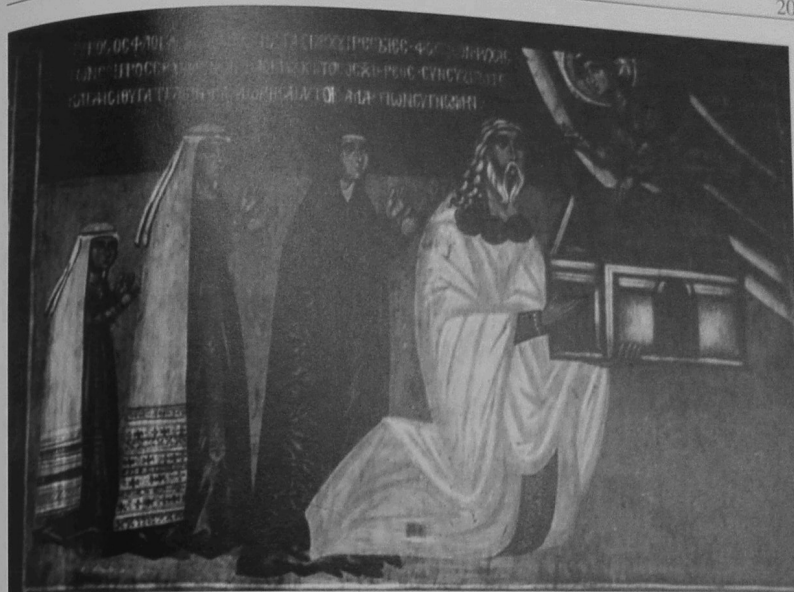


29

φόρεμα με τις πράσινες πινελιές των νεαρών προστατευομένων της Παναγίας της Σκέπτης των αμαρτωλών, αφήνει δηλαδή ακάλυπτο το επάνω τμήμα του κορμού έως το στήθος, το οποίο και διαγράφεται ανατομικά (εικ. 27). Και σε αυτή την περίπτωση η κόμη τους καλύπτεται με σκούφο.

Αντίστοιχα, στη Ρόδο προτιμάται ένα φόρεμα συνηθισμένο στη Γαλλία από τον 14ο έως τον 16ο αιώνα που καλείται *corset*. Χαρακτηριστικά του αποτελούν ο εφαρμοστός κορμός με το βαθύ τριγωνικό άνοιγμα που κλείνει με κορδόνια και η φαρδιά φούστα. Όταν έχει μανίκια, αυτά είναι προσαρμοζόμενα ή κοντά για να φαίνεται το υποκείμενο φόρεμα (Viollet le Duc, 516-518, 575-576, εικ. σελ. 576, Boucher 1965/1983, 198, 447, εικ. 366, 384, Pinasa 1992, 82, Aubry 1998, 20. Πρβλ. Φραγκάκι 1960, 26). Παράλλαγές αυτού του ενδύματος βρίσκουμε στη Ρόδο από τον προχωρημένο 14ο μέχρι και τον 15ο αιώνα. Εντυπωσιακή φαίνεται ότι ήταν η φορεσιά της δεόμενης στην παράσταση της βρεφοκρατούσας Παναγίας δίπλα στο τέμπλο του Αγίου Φανουρίου στη μεσαιωνική πόλη της Ρόδου, του 14ου-15ου αιώνα (Μπίθα 2000, 442, πίν. 169β, σχέδ. εικ. 1:δ) (εικ. 28). Φορεί εφαρμοστό στον κορμό με φαρδιά φούστα φόρεμα από πολύτιμο βαρύ πράσινο ύφασμα, το οποίο φέρει στο στήθος τριγωνικό άνοιγμα που κλείνει με κορδόνι πλεγμένο χιαστί. Κάτω από το τριγωνικό άνοιγμα διακρίνεται το λευκό λεπτούφασμένο καμίσιο. Τα εφαρμοστά μανίκια στολίζονται στα επιμάνια με μαργαριτάρια. Τα μαλλιά της είναι καλυμμένα με έναν σκούφο στολισμένο με ταινίες. Ένας σταυρός και αλυσίδα με ρομβοειδή κοσμήματα στολίζουν το λαιμό της. Αντίστοιχα, το φόρεμα της κεκοιμημένης αφιερώτριας στην παράσταση των αγίων Πέτρου και Παύλου στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο στον Κουφά Παραδεισίου, του 15ου αιώνα, είναι λευκό, ζωσμένο στη μέση, με κοντά μανίκια, για να φαίνεται το υποκείμενο κόκκινο φόρεμα με τα εφαρμοστά μανίκια που κλείνουν κατά μήκος με σειρά μικρών κομβίων (Μπίθα 2000, 442, πίν. 171α, σχέδ. εικ. 1:θ, Μπίθα 2002, 48, εικ. 8) (εικ. 29). Στο στήθος έχει βαθύ άνοιγμα που φτάνει μέχρι τη μέση και το οποίο κλείνει με πράσινα κορδόνια που περνούν παράλληλα μέσα από μεταλλικές υποδοχές. Η μέση τονίζεται με φαρδιά πράσινη διάλιθη ζώνη, η οποία κλείνει με απλή πόρτη. Η ζώνη είναι μακριά έως το μέσο της κνήμης, όπου καταλήγει σε αλυσίδα.

Στην Κύπρο, παραλλαγή αυτού του ενδύματος, εμπλουτισμένη με στοιχεία από την τοπική παράδοση, φορούν οι δύο θυγατέρες του ιερέα Βασιλείου Χαμαδού στον Αρχάγγελο Μιχαήλ στον Πεδουλά του 1474, ενώ η μητέρα τους φορά ένα απλό καστανέρυθρο φόρεμα από βαρύτιμο ύφασμα κάτω από το βαθυκύανο μανδύα-πέπλο που σκεπάζει την καλυμμένη με λευκό σκούφο κόμη της (Stylianou 1960, 113-114, εικ. 11, Stylianou 2000, 331, εικ. 196, Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, 159, εικ. 143, Χριστοφοράκη 1999, 18, εικ. 9, Semoglou 2001, 495-496, εικ. 6) (εικ. 30). Εσωτερικά φορούν κόκκινο φόρεμα, του οποίου τα εφαρμοστά μανίκια στολισμένα με κομβία και μαργαριτάρια προβάλλουν από το εξωτερικό βαθυκύανο στη μεγάλη κόχη και κλείνει με κορδόνι πλεγμένο χιαστί. Συνοδεύεται από μακριά φαρδιά ζώνη πλούσια διακοσμημένη. Η αμφιεσή τους συμπληρώνεται με το μανδύα-πέπλο. Μια απλή παραλλαγή αυτού του φορέματος φορούν οι δύο αφιερώτριες στον Άγιο Μάμα στο Λουβαρά, του 1495 (Stylianou 1960, 110-111, εικ. 11, Stylianou 2000, 247, εικ. 140, Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, εικ. 89, Χριστοφοράκη 1999, 17-18, εικ. 8, Semoglou



30. Η οικογένεια του ιερέα Βασιλείου Χαμαδού, Αρχάγγελος Μιχαήλ στον Πεδουλά Κύπρου, 1474.



31. Αφιερώτρια, Άγιος Μάμας στο Λουβαρά Κύπρου, 1495 (από: Ριζοπούλου-Ηγουμενίδου 1996, εικ. 89).



ρούχα. Άρα λοιπόν, όταν στο ίδιο το μνημείο βρούμε μια τέτοια αντίφαση, προφανώς καταλήγουμε σε σύγγραμα συμπεράσματα. Ευχαριστώ πάρα πολύ.

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Για το θέμα της πολυτέλειας και της κόσμησης της γυναίκας, πέρα από τους πατέρες, εκφράζονται και κάποια νομικά κείμενα. Με βάση τον Ιουστινιάνειο κώδικα, είναι εντυπωσιακό ότι οι μόνοι που επιτρέπεται να φορούν χρυσά κοσμήματα με πολύτιμους λίθους, πέραν του αυτοκράτορα και της οικογένειάς του, είναι οι γυναίκες. Και στα δύο φύλα επιτρέπεται ο συνδυασμός χρυσού και πολύτιμων λίθων αποκλειστικά και μόνο στα δακτυλίδια. Ήδη λοιπόν το θέμα είναι ότι στη γενική συνείδηση η γυναίκα κοσμεύεται και δικαιούται να κοσμεύεται περισσότερο. Πέραν των κοσμημάτων, και τα υποδήματα των γυναικών, που από μια περίοδο και πέρα είναι σχεδόν πάντα κόκκινα, πορφυρά, αντίστοιχα με τα αυτοκρατορικά, οδηγούν πάλι στο ίδιο συμπέρασμα, ότι δηλαδή στις γυναίκες είναι επιτρεπτό να κοσμούνται. Εξάλλου, στον μόνο τομέα του γυναικείου βεστιαρίου που βλέπουμε μεγαλύτερο πλούτο και ποικιλία από το αντίστοιχο αντρικό είναι τα κοσμήματα και οι κεφαλόδεσμοι, δηλαδή τα αξεσουάρ γενικότερα.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Να σας ρωτήσω κάτι πάνω στο θέμα. Υπάρχουν στοιχεία του γυναικείου βυζαντινού ενδύματος που αντανακλούν εμφανώς την κοινωνική θέση της γυναίκας;

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Με βάση την εικονογραφία, τα στοιχεία αυτά είναι κατεξοχήν τα κοσμήματα αλλά και η υπέρθεση περισσότερων ενδυματολογικών μονάδων. Το να φοράει δηλαδή κάποια δύο χιτώνες και επενδύτη συνήθως αντικατοπτρίζει την ανώτερη κοινωνική της θέση.

**ΜΕΛΙΤΑ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ:** Στις βυζαντινές παραστάσεις το πρόσωπο που διαφοροποιείται συστηματικά είναι αυτό της μαίας, και αυτό όσον αφορά τους κεφαλόδεσμούς. Η μαία αναφέρεται σε ακολουθίες προβαπτισματικές. Αναφέρεται στην ευχή που δίνει ο ιερέας στη λεχώνα όταν πηγαίνει μετά από σαράντα ημέρες στην εκκλησία. Είναι το πρόσωπο το οποίο μπορεί να αντικαταστήσει τον πατέρα και τη μητέρα σε όλα τα θέματα που αφορούν το νεογέννητο βρέφος, και η παρουσία της είναι απαραίτητη κατά τη διάρκεια της βαπτίσεως. Αυτό το γεγονός δείχνει ότι η θέση της μαίας στη βυζαντινή κοινωνία ήταν πολύ σημαντική και πολύ σεβάσμιμα, και βλέπουμε ότι σε όλες τις παραστάσεις με τη γέννηση του Χριστού η μαία, παρόλο που εικονίζεται σε πολύ μικρή κλίμακα, στο κεφάλι της έχει έναν ιδιαίτερο κεφαλόδεσμο, κάτι το ιδιαίτερο.

**ΝΙΚΟΣ ΚΑΣΤΡΙΝΑΚΗΣ:** Μία παρατήρηση για την αντίφαση που φαίνεται να υπάρχει ανάμεσα στα κειμήλια της Εκκλησίας και στην πραγματικότητα: Η Εκκλησία δηλαδή λέει ότι δεν πρέπει να φέρουν κοσμήματα γιατί είναι αμαρτία, ενώ η πραγματικότητα η εικονογραφική – αυτή τουλάχιστον που έχουμε στη διάθεσή μας – μας δείχνει κάτι άλλο. Μην ξεχνάμε μια σημαντική παρατήρηση που πάνω από μία φορές έκανε η κυρία Λαϊού το προεί. Έχει μεγάλη σημασία η κοινωνική θέση της γυναίκας, δεν αρκεί μόνο να σκεπτόμαστε τη διαφοροποίηση του φύλου άντρας-γυναίκα, αλλά

και την κοινωνική θέση μέσα σε αυτή τη διαφοροποίηση, και εκεί νομίζω θα μπορούσε κανείς να βρει μια διέξοδο και να λύσει την αντίφαση. Κάνω μια σκέψη, η οποία μπορεί να είναι και λανθασμένη: Σε ποιες γυναίκες απευθύνεται η Εκκλησία, κάνοντας αυτή την παρατήρηση; Απευθύνεται σε όλες τις γυναίκες; Απευθύνεται σε όλες τις γυναίκες αλλά στις γυναίκες εκείνες που δεν μπορούν – ή που βρίσκονται σε κατώτερη κοινωνική τάξη –, να έχουν τη δυνατότητα να ντύνονται όπως οι πολύ πλούσιες κυρίες της ανώτερης τάξης. Αυτό φαίνεται να προκύπτει από τις παραστάσεις που έχουμε στη διάθεσή μας. Η γνώμη μου είναι ότι πάντα πρέπει να σκεπτόμαστε και με τέτοιους όρους, προκειμένου να διαλευκάνουμε τις αντιφάσεις αυτές.

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ:** Μία φράση μόνο: Αυτή την ίδια παρατήρηση έχει κάνει στη μελέτη της για τις γυναίκες στην ύστερη αρχαιότητα η G. Clark, υποστηρίζοντας ακριβώς το ίδιο πράγμα, ότι δηλαδή την περίοδο εκείνη που γράφονται οι λόγοι όντως το εκκλησιαστικό να μην είχε τη δυνατότητα να αγοράσει αυτά τα περιφραγμένα υπερπολυτελή κοσμήματα που περιγράφουν οι πατέρες. Το θέμα είναι ότι αυτό περνάει μετά ως στερεότυπο και συνεχίζει να χρησιμοποιείται μέχρι το τέλος του Βυζαντίου. Ακόμα και στο κείμενο του Τορνίκη για την Άννα Κομνηνή τονίζεται το πόσο αυτή δεν αγαπούσε τα κοσμήματα, δεν ήθελε τις πολυτέλειες. Και μιλούμε για την Άννα Κομνηνή. Είναι πια στερεότυπο αυτό.

**ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ:** Θέλω να κάνω μια σχετική παρατήρηση, και δεν συμφωνώ με αυτά που νομίζω ότι είτε ο κύριος Καστρινακίης. Προφανώς οι πατέρες της Εκκλησίας απευθύνονται στις γυναίκες που έχουν τη δυνατότητα να αγοράσουν τα κοσμήματα. Αν δεν έχεις τη δυνατότητα να τα αγοράσεις, τι να σου πουν; Ότι δεν πρέπει να τα αγοράσεις; Επίσης, μην ξεχνάμε ότι ειδικά ο Χρυσόστομος ήρθε σε σχέση με αυτές τις γυναίκες της ανώτατης κοινωνίας, άρα να υποθέσουμε ότι σε αυτές πρέπει να απευθύνεται. Επίσης, οι κτητόρισες είναι γυναίκες που έχουν χρήματα, είναι επίλεκτα μέλη της κοινωνίας, άρα δεν μπορούμε να βγάλουμε συμπεράσματα για τη βυζαντινή κοινωνία στο σύνολό της. Θα βγάλουμε συμπεράσματα μόνο για την κοινωνική τάξη στην οποία αυτές ανήκουν. Πώς ντύνονται, πώς δεν ντύνονται, κλπ. Νομίζω ότι ένα υλικό που θα έπρεπε κανείς κάποια στιγμή να ανασύρει, το οποίο σχολιάστηκε λίγο στις παρουσιάσεις, είναι οι κολαζόμενες γυναίκες. Με πολύ βάρβαρο τρόπο η Εκκλησία, σε χαμηλό επίπεδο, απευθύνεται σε αυτές τις «χαμηλής τάξεως» γυναίκες και τους λέει τι θα πάθουν αν ξεφύγουν από τη «νόρμα» στην οποία θέλει να τις βάλει. Αυτό το υλικό που παλιότερα είχα ερευνήσει με σαφή φεμινιστική προοπτική θα ήθελα να το ξανακοιτάξω μέσα σε αυτό το πλαίσιο, και μάλιστα είχα σκοπό να κάνω σχετική ανακοίνωση, αλλά δεν πρόλαβα την προθεσμία υποβολής.

**ΝΑΝΩ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ:** Εγώ θέλω να θέσω ένα ερώτημα αρχαιολογικής φύσης: Ήταν πολύ ενδιαφέρουσες οι παρουσιάσεις, αλλά αναφέρθηκαν και πολλές γενικεύσεις: Πώς ήταν η γυναίκα στο Βυζάντιο, πώς ήταν η κόμμωση στο Βυζάντιο, σαν να θεωρούμε δεδομένο ότι στις βυζαντινές εικονογραφίες απεικονίζεται η πραγματικότητα. Θέλω να θέσω ένα ερωτηματικό που αφορά το θέμα της επανάληψης προτύπων. Είναι το θέμα της επικαιρότητας και σε ποιο βαθμό μπορεί να έχει επικαιρότητα

τα μια δεύτερη απεικόνιση αποκομίστηκε θέματος. Αν αυτό ισχύει στις παραστάσεις των πορτρέτων, είναι κάτι πολύ ενδιαφέρον, και ισχύει σε μεγάλο βαθμό, αλλά είναι κάτι που αξίζει να επισημανθεί, για να μη θεωρούμε ότι παντοτε στις βυζαντινές παραστάσεις υπάρχει η επικαιρότητα. Το Βυζάντιο, όπως παρουσιάστηκε, είναι στο τελεφεύχιστο της εποχής μέχρι την υστερή μια ενιαία περίοδος που περιλαμβάνει αρκετούς αιώνες. Διαφοροποίηση στην ενδυμασία δεν μπορούμε να δούμε προφανώς, και αυτό κάτι σημαίνει ως προς την επικαιρότητα και το κατά πόσο είναι αντιπροσωπευτικές αυτές οι ενδυμασίες.

Μια άλλη παρατήρηση για τις ενδυμασίες των αιερωτών. Με τη δική μου λογιική θεωρώ ότι σε ένα αποκεκομμένο πορτρέτο οι αιερωτές φορούν τα καλά τους, όπως λέγε, απλά δεν ξέρω σε τι συμπεράσματα μπορούμε να οδηγηθούμε σε σχέση με την καθημερινή ενδυμασία στο Βυζάντιο και γενικότερα στο θέμα της αντιπροσωπευτικότητας.

Και μια τρίτη παρατήρηση για τη μαία, για την οποία σωστά αναφερθήκατε στο τουρμπάνι που φορεί στο κεφάλι. Παντοτε η μαία είναι μια ηλικιωμένη γυναίκα και τη βοηθάει μια άλλη, που είναι νέα και ωραία ντυμένη. Η ηλικιωμένη φορεί ένα χιτώνα με ρυτίδα τα χέρια της. Είναι πολύ άσχημη συνήθως, ενώ η νέα είναι μια ωραία κοπέλα. Αυτό δεν θεωρώ ότι ανταποκρίνεται σε μια πραγματικότητα. Είναι ένα εικονογραφικό στοιχείο με άλλη καταγωγή.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Ευχαριστώ κυρία Χατζηδάκη. Πάνω σε αυτό θέλει να απαντήσει η κυρία Καλαμαρά, ενώ εγώ θα κάνω πιο συγκεκριμένη την ερώτηση. Σε σχέση με αυτό που είπε η κυρία Χατζηδάκη, κυρία Καλαμαρά, πραγματικά δεν υπάρχουν διαφοροποιήσεις μεταξύ του 10ου και 15ου ή μεταξύ του 4ου και του 15ου αιώνα;

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Υπάρχουν σαφώς διαφοροποιήσεις, πέρα όμως από αυτό, αξίζει να σημειώσουμε από το μεθοδολογικό ζήτημα. Γι' αυτό επισήμανα στην αρχή ότι πρέπει να διακρίνουμε λίγο τους τύπους των απεικονίσεων στην εικονογραφία, να κάνουμε δηλαδή μια διάκριση ανάμεσα στα πορτρέτα και στις απεικονίσεις ανώνυμων γυναικών που συνδέονται με συγκεκριμένα επαγγέλματα, εργασίες και δραστηριότητες, και σε πρόσωπα φορισμένα ιδεολογικά, όπως τα πρόσωπα της Παλαιάς, της Καινής Διαθήκης, οι άγιοι, οι προσοποποιήσεις, κ.λπ. Στις τελευταίες περιπτώσεις, το εικονογραφικό υλικό μπορεί να χρησιμοποιηθεί για την άντληση πραγματολογικών λεπτομερειών, και πάντα συγκρίνοντας με τα αρχαιολογικά δεδομένα που διαθέτουμε. Στην πρώτη περίπτωση πάλι πρέπει να επιβεβαιωνόμαστε με βάση κείμενα και αρχαιολογικά ευρήματα, αλλά έχουμε ένα μεγάλο ατού στα χέρια μας, ότι εδώ είναι η μόνη φορά που έχουμε και σαφώς περιγεγραμμένο μέσω της εικόνας το ένδυμα και κάποια περισσότερα στοιχεία για το πρόσωπο.

Υπάρχουν εικονογραφικά παραδείγματα στα οποία διακρίνουμε τους δύο βασικούς τύπους ενδυμάτων της πρώιμης περιόδου: τα παλαιότερα ρωμαϊκά, που συνεχίζουν να φοριούνται ακόμα, δηλαδή τα τυλιχτά λεγόμενα ενδύματα, καθώς και ο κλασικός τύπος ενδύματος που κυριαρχεί από τον 3ο αιώνα και έπειτα, που είναι τα ραμμένα ενδύματα. Φυσικά, εδώ πρόκειται για την αυτοκρατορική αυλή, αλλά, αν δείτε τον τύπο διακόσμησης σε ζώνες και κυρίως τους αντρικούς χιτώνες που επίσης κοσμούνται με τα τετράγωνα, τα *segmenta*, χαμηλά μπροστά και στους ώμους, και

αντίστοιχα τα ευρήματα από την Αίγυπτο, όπου έχει σωθεί ο μεγάλος όγκος ενδυμάτων αυτής της περιόδου, θα διαπιστώσετε ότι ο στολισμός τους είναι αντίστοιχος.

Επίσης, από άλλες παραστάσεις, βλέπουμε ότι σε μικρότερο αριθμό τα διακοσμημένα με μικρά μοτίβα σε όλη τους την επιφάνεια φορέματα (δείχνω άλλη μια απεικόνιση εδώ ενδεικτικά), χρησιμοποιούνταν, και πράγματι έχουν σωθεί υφάσματα με τέτοιου τύπου διάκοσμο από αυτή την περίοδο. Έχουν διασωθεί λιγότερα, ενώ ο κυρίαρχος τύπος είναι αυτά τα απλά που βρίσκουμε στην Αίγυπτο με τις εστιασμένες σε ορισμένες ζώνες διακοσμήσεις. Από τη μεσοβυζαντινή περίοδο δεν σώζονται πολλά ενδύματα. Θεωρώ όμως και πάλι ότι, αν κρατήσουμε την προαναφερθείσα μεθοδολογική διάκριση, μπορούμε να φτάσουμε σε ένα αποτέλεσμα.

Τελικώς, στην υστεροβυζαντινή περίοδο υπάρχουν στοιχεία από το δυτικό βεστιαρίο, καθώς από τις δυτικές αυλές έρχονται στην Ανατολή ενδυματολογικά στοιχεία, για τα οποία διαθέτουμε πλούσιες πληροφορίες, πολλές από τις οποίες αντλούνται και πάλι από την εικονογραφία. Για την άρχουσα τάξη, τουλάχιστον, αντιπροσωπεύεται η πραγματικότητα.

Το βεστιαρίο των κατώτερων κοινωνικών ομάδων δεν διαφοροποιείται δραστικά μετά τον 10ο αιώνα στις απεικονίσεις. Προσωπικά θεωρώ ότι μέχρι τον 7ο αιώνα οι απεικονίσεις είναι αρκετά ρεαλιστικές για τα βυζαντινά δεδομένα, ως προς στοιχεία της πραγματικότητας. Μετά αρχίζει, πιο έντονα, η επανάληψη τυποποιημένων μοτίβων στην εικονογραφία.

**ΕΛΕΝΗ ΣΑΡΑΝΤΗ:** Όσον αφορά το κοινωνικό *status* που αναφέρθηκε πριν σε σχέση με τα κοσμήματα και την ενδυμασία, αναμφισβήτητα στη ρωμαϊκή εποχή, στους αυτοκρατορικούς χρόνους και στην πρωτοβυζαντινή εποχή έχουμε γραπτές μαρτυρίες που αναφέρουν σαφώς ότι το τάδε κόσμημα – πόρτες, δακτυλίδια της υψηλής αριστοκρατίας – δήλωνε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό *status*, όπως και τα ενδύματα. Αυτό μας το αναφέρει ο Αμμωνός Μαρκελλίνος (Βίοι αγίων, κ.λπ.), επομένως δεν υπάρχει καμία αμφιβολία. Έχουμε γραπτές πηγές που αναλύουν το θέμα. Ήθελα να ρωτήσω, σε σχέση με τις επιδράσεις από την Ανατολή στην πρωτοβυζαντινή εποχή, για το είδος των παπουτσιών: Αυτό, π.χ., το γυριστό προς τα επάνω – με τη μύτη προς τα επάνω –, το καθαρά ανατολίτικου τύπου, που απαντά ακόμα σε επισκόπους στην εικονογραφία. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, για παράδειγμα, στο θέατρο της Αφροδιτιάδας έχει το παπούτσι γυριστό, καθαρά αραβικού τύπου. Και στο τέλος θέλω να κάνω και μία ερώτηση στην κυρία Μπίθα.

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Στην εικονογραφία τα ενδύματα επιτρέπουν να δούμε τα παπούτσια πολύ λίγο. Εγώ έχω διακρίνει τρεις ομάδες, από τις οποίες, η μία είναι η πλέον διαδεδομένη. Σανδάλια φοριούνται ελάχιστα, σε σπάνιες στιγμές. Είναι κάποια που είναι πολύ μαλακά, δεν γυρνάνε, είναι κάπως μυτερά όμως, καλύπτουν όλο το πόδι και φαίνεται να ανεβαίνουν προς τον αστράγαλο ή πιο πάνω, ωστόσο τα καλύπτει ο χιτώνας και δεν διακρίνονται καλά. Υπάρχει και ένας άλλος τύπος που είναι σαν γοβάκια χαμηλά, ανοιχτά, καλοκαιρινά, αλλά γι' αυτά που αναφέρατε δεν γνωρίζω να σας πω.

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ:** Στην Αίγυπτο έχουν σωθεί τέτοια υποδήματα. Ένα ερώτημα που έχει ενδιαφέρον είναι αν τα συγκεκριμένα υποδήματα αποτελούν, όπως



θος από καθρέφτες από πολύ ευτελή υλικά. Έδειξα έναν πήλινο και έναν μολύβδινο. Έχουμε και χάλκινα και ξύλινα παραδείγματα. Έχουμε και μήτρες. Έτυχε στο Μουσείο Μπενάκη να έχουμε μια μήτρα, από την οποία κατασκευάζονται ίδιοι καθρέφτες με αυτούς που έδειξα από το Μουσείο του Λούβρου. Επίσης, στις πηγές είναι πάρα πολλές οι αναφορές –μιλώ για τους παπύρους, είναι το υλικό που ξέρω καλύτερα γι' αυτό αναφέρομαι συνέχεια σε αυτούς– σε έσοπτρα και κάτοπτρα. Επίσης, σε ανασκαφές στην Αίγυπτο και τη Συρία –και εδώ θα με ενδιέφερε πάρα πολύ αν γνωρίζουν οι συνάδελφοι αντίστοιχα παραδείγματα. Στην Αίγυπτο και τη Συρία βρισκόμαστε πολύ συχνά γυναικείες ταφές με μικρά καθρεφτάκια στα χέρια των γυναικών, δηλαδή σε αυτή τη συγκεκριμένη θέση και όχι ως σκεύη καλλωπισμού γύρω γύρω από τη νεκρή. Έχει θεωρηθεί ότι ο καθρέφτης –νομίζω βάσιμα– είχε και μια αποτροπαϊκή λειτουργία, μια απώθηση δηλαδή του κακού.

**ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΙΣΣΙΟΥ:** Δεν θα πρέπει να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι για πρώτη φορά έχουμε απαγόρευση του γυναικείου καλλωπισμού από τους πατέρες της Εκκλησίας. Όλη η αρχαιότητα η οποία ασκούσε έλεγχο επάνω στη γυναίκα ασκούσε και έλεγχο επάνω στην εμφάνισή της. Με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα το νόμο του δημάρχου της Ρώμης, Όπιου, ο οποίος απαγόρευσε στις Ρωμαίες να φορούν κοσμήματα, χρωματιστά ρούχα και να κυκλοφορούν με άμαξες. Αργότερα, ο νόμος αυτός καταργήθηκε, επειδή ακριβώς οι γυναίκες των συγκλητικών κατέβηκαν και έκαναν διαδήλωση έξω από τη Σύγκλητο. Όσο για τις απαγορεύσεις των πατέρων της Εκκλησίας, ισχύουν όχι μόνο για τις γυναίκες αλλά και για τους άντρες, καθώς απευθύνουν εντολές και προς τους άντρες και απαγορεύουν τη συνήθεια του ξυρίσματος.

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Επανερχόμενη στο θέμα των απαγορεύσεων των πατέρων της Εκκλησίας, επισημαίνω ότι δεν αναφέρονται μόνο σε θέματα πολυτέλειας αλλά και σε θέματα προκλητικής εμφάνισης. Και θα σας διαβάσω το χωρίο, όπου ο Χρυσόστομος αναφέρεται στην τοποθέτηση της ζώνης κάτω από το στήθος, λέγοντας πως μπορεί ένας κυανός χιτώνας σφιγμένος κάτω από το στήθος να είναι πιο προκλητικός και να δαλεάζει πιο πολύ από τα σηρικά, δηλαδή τα μεταξωτά, τα πλούσια μεταξωτά, και απαγορεύει και αυτό. «Όταν γάρ σφόδρα ή κυανός ο χιτών και τη ζώνη συνεσταλμένος μετά πολλής ακριβείας περι τὸ στήθος, καθάπερ τούτων τῶν ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὀρχομένων, ὥστε μήτε εἰς πλάτος ἐκβαίνειν ἐξωγκωμένον, μήτε εἰς ἰσχνότητα συστέλλεσθαι, ἀλλ' ἀμφοτέρων εἶναι μέσον, καὶ πολλὰς ἔχειν περὶ τὰ στέγνα τὰς ὀυτίδας, πόσων σηρικῶν οὐχ ἰκανὸν τοῦτο δαλεάσαι μᾶλλον;» Η περίπτωση αυτή δίνει και μία άλλη διάσταση των απαγορεύσεων, που δεν άπτεται της οικονομικής δυνατότητας ή της κοινωνικής θέσης αυτού που φορά το ένδυμα.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Κυρία Καλαμαρά τι ήταν η στολή των καλλιτεχνών; Ποια ήταν η πορνική στολή;

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Η πορνική στολή αναφέρεται στις πηγές χωρίς περαιτέρω στοιχεία. Σας έδειξα μία καλλιτέχνηδα που κατ' εμέ ντύνεται όπως μία αριστοκράτισσα. Δηλαδή, οι απεικονίσεις των χορευτριών και των καλλιτεχνών από τον 11ο αιώνα είναι αντίστοιχες με τις απεικονίσεις των γυναικών της ανώτερης κοινωνικής τάξης.

**ΒΑΣΩ ΠΕΝΝΑ:** Εμένα, από όλη αυτή τη συζήτηση, και ως αρχαιολόγος στην Αρχαιολογική Υπηρεσία, μου έχει μείνει απλώς μια απορία: Κάτι πρέπει να κάνουμε. Το αρχαιολογικό υλικό –όλοι απευθυνόμαστε στο αρχαιολογικό υλικό– θέλει στατιστική μελέτη κατά τύπους και κατά εποχή. Να δούμε ποια αντικείμενα είναι σε συλλογές με άγνωστη προέλευση, ποια με προέλευση, και ανάλογα να κατηγοριοποιηθούν κατά ομάδες και κατά υλικό. Αναφέρομαι στα κοσμήματα, γιατί αυτά έχουν διατηρηθεί περισσότερο, έτσι ώστε με τη γεωγραφική κατανομή των αντικειμένων και των υλικών και με κατηγοριοποίηση σε κοινωνικές τάξεις, να έχουμε κάτι πιο θετικό. Γιατί η αρχαιολογική επιστήμη είναι θετική επιστήμη, δεν είναι θεωρητική. Δηλαδή, το αρχαιολογικό υλικό πρέπει να έχει κάποια στατιστική έρευνα, την οποία μπορούμε να οριοθετήσουμε σε μια άλλη τράπεζα. Τώρα δεν θέλω να μαζουρορήσω, έχω στο μυαλό μου κάτι συγκεκριμένο. Να δούμε δηλαδή τι μπορεί να μας αποδώσει αυτή η έρευνα, πέρα από την εικαστική εικόνα που έχουμε για τα έργα τέχνης, τα οποία βέβαια είναι ανοιχτά σε διάφορες αμφισβητήσεις.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Έχετε νομίζω απόλυτο δίκιο κυρία Πέννα. Και τώρα, η τελευταία ερώτηση πριν από τη δική μου.

**ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΣΤΕΦΑΝ-ΚΑΪΣΗ:** Με τα λίγα ελληνικά που κατέχω θέλω να προσεγγίσω το θέμα που έθεσε η κυρία Χατζηδάκη παρά πολύ σωστά, από μια άλλη πλευρά. Νομίζω ότι αυτό που μπορούμε να επισημάνουμε στις παραστάσεις που είδαμε μέχρι τώρα είναι κάποιες κυρίες σε κάποιους κοινωνικά αποδεκτούς ρόλους. Αναρωτιέμαι αν πρέπει να δούμε αυτές τις παραστάσεις σαν ένα είδος *image*, θα λέγαμε σήμερα, από τις γυναίκες που είναι αποδεκτές από τη βυζαντινή κοινωνία. Βλέπουμε από τη Ραβέννα, από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια ακόμα, γυναίκες που είναι κοσμικές που ανήκουν στην πολιτεία και στην αυτοκρατορική αυλή. Βλέπουμε όμως ακόμα γυναίκες που είναι ντυμένες μοναχές ή διακόνισσες, που ήταν επίσης πλούσιες αλλά με το ντύσιμό τους έδειχναν μια άλλη θέση στην κοινωνία. Αυτό δεν το παρατηρούμε μόνο στους παλαιοχριστιανικούς χρόνους αλλά μέχρι το τέλος του Βυζαντίου, όπως βλέπουμε στο Τυπικό της Βεβιαίας Ελπίδας. Τη γυναίκα από τη μία πλευρά ως ευγενή που με στο Τυπικό της Βεβιαίας Ελπίδας. Τη γυναίκα από τη μία πλευρά ως μοναχή. Αυτό κυρία της αυτοκρατορικής αυλής, και από την άλλη, την ίδια κυρία ως μοναχή. Αυτό δείχνει δύο διαφορετικές θέσεις της ίδιας κυρίας, και είναι νομίζω πολύ σημαντικό να δούμε ως προς το ρόλο που είχε η κυρία, ενώ η τέχνη το δείχνει με τις παραστάσεις.

**ΜΕΛΙΤΑ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ:** Είναι πολύ ενδιαφέρουσα η εικόνα της γυναίκας στο μυθιστόρημα το βυζαντινό, αυτό που δεν το θίξαμε καθόλου. Εκεί υπάρχει μια ελευθερία τρομερή. Πώς περιγράφονται οι ερωτικές περιπτώσεις και πώς περιγράφεται η ίδια η γυναίκα. Ως προς τα μαλλιά, οι περισσότερες ηρωίδες έχουν χρυσά μαλλιά, ίδια η γυναίκα. Ως προς τα μαλλιά, οι περισσότερες ηρωίδες έχουν χρυσά μαλλιά, όλες έχουν πλοκάμους ελεύθερους που σείονται με τον αέρα, δηλαδή ξανθά μαλλιά, όλες έχουν πλοκάμους ελεύθερους που σείονται με τον αέρα, δηλαδή και αυτό ίσως δείχνει μια εικόνα της καθημερινότητας.

**ΔΙΑΜΑΝΤΩ ΡΗΓΑΚΟΥ:** Μιας και είπατε χρυσά μαλλιά, χρησιμοποιούσαν περούκες οι Βυζαντινές;



**ΜΕΛΙΤΑ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ:** Οι περούκες ήταν μια πρακτική των γυναικών από την Αίγυπτο. Στη ρωμαϊκή περίοδο και καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου ήταν επίσης συνήθης πρακτική, μάλιστα ήταν κάτι που το καταδίκαιζαν οι πατέρες της Εκκλησίας. Ο Κλήμης, νομίζω, τον 2ο αιώνα, όπως ήδη αναφέρθηκε, έλεγε ότι η γυναίκα δεν πρέπει να φοράει περούκα, γιατί, όταν πάει στην εκκλησία και θα την ευλογήσει ο ιερέας, την ώρα που θα ακουμπήσει το χέρι του στο κεφάλι της θα ευλογησει κάποια άλλη και όχι την ίδια.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Μετά από όλα αυτά έρχεται η τελευταία ερώτησή μου και απευθύνεται και στις τέσσερις εισηγήτριες: Τελικώς, μπορούμε να μιλάμε για μόδα στο Βυζάντιο; Έχουμε τέτοιες ενδείξεις; Τι λέτε κυρία Εμμανουήλ;

**ΜΕΛΙΤΑ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ:** Είναι μια δύσκολη ερώτηση. Ως προς τα χτενίσματα, εγώ είδα ότι υπάρχει μια μόδα στην πρώιμη εποχή. Δηλαδή, αυτά τα χτενίσματα, η κοτσίδα που γίνεται στεφάνη ήταν μια μόδα που κρατούσε. Πιστεύω ότι ήταν μόδες που κρατούσαν για πολλά χρόνια, δηλαδή για ένα δύο αιώνες. Στη συνέχεια, παρατήρησα πάλι για τους κεφαλόδεσμους ότι στη μεσοβυζαντινή περίοδο, στον 11ο αιώνα, υπήρχε ένα καπέλο που ήταν πολύ μεγάλο, το είτε και η κυρία Καλαμαρά. Από τον 12ο αιώνα και μετά τα καπέλα των γυναικών ήταν μικρά σαν καμηλαύχια. Στο τέλος, στην τελευταία περίοδο, υπάρχει κάποια τοπική μόδα. Σίγουρα υπάρχει, γιατί τη βλέπουμε μετά στους κεφαλόδεσμους τους νεοελληνικούς, στις νεοελληνικές λαϊκές φορεσιές.

**ΙΩΑΝΝΑ ΜΠΙΘΑ:** Η μόδα όπως την εννοούμε σήμερα είναι κάτι που πρωτοξεκίνησε στη δυτική Ευρώπη, από τον 13ο, 14ο αιώνα, με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ανά περιοχές. Η εξέλιξη της αρχικά χαρακτηρίζεται από αργούς ρυθμούς, οι οποίοι, στη συνέχεια, επιταχύνονται. Όντως, υπήρχαν ενδυματολογικές συνήθειες που κρατούσαν πολλά χρόνια, αιώνες, αλλά η μόδα σχετίζεται και καθορίζεται και από το προσωπικό αισθητήριο. Ναι, υπήρχε επιλογή, γιατί είχαν να επιλέξουν, ανάλογα με την κοινωνική τάξη, το ήθος και την προσωπικότητα, αλλά και με την εκδήλωση στην οποία θα εμφανίζονταν, κατά τη Φραγκοκρατία ιδιαίτερα, από πολλά πρότυπα, πολύ περισσότερα από ό,τι φανταζόμαστε. Η μόδα είναι ένας συνδυασμός πολλών παραμέτρων. Πιστεύω ότι, ιδιαίτερα από την εποχή της Φραγκοκρατίας και μετά, υπάρχουν κάποιες σταθερές ενδυματολογικές συνήθειες που μπορούν να θεωρηθούν ως εκδήλωση μόδας, οι οποίες χαρακτηρίζονται από το συγκεκριμένο διαφόρων στοιχείων. Αυτή η όσωση των ανατολικών και των δυτικών στοιχείων που διαπιστώνεται θα αποτελέσει μελλοντικά τη βάση για την παραδοσιακή φορεσιά των Ελλήνων κατά περιοχές, όπως αυτή εμφανίζεται στα μεταβυζαντινά χρόνια.

**ΠΑΡΗ ΚΑΛΑΜΑΡΑ:** Εγώ πιστεύω ότι θα πρέπει να μιλήσουμε για το μεγαλύτερο μέρος της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας για συνήθειες με μακρά διάρκεια. Η μόδα για μας σήμερα έχει δύο βασικά χαρακτηριστικά: την ταχύτητα της αλλαγής στη λεπτομέρεια και το ότι είναι κατευθυνόμενη. Σήμερα, είναι κατευθυνόμενη από το εμπόριο, από την οικονομία. Αυτά τα χαρακτηριστικά πρωτοεμφανίζονται –είναι αλήθεια– στις αυλές της δυτικής Ευρώπης, την εποχή που μας απασχολεί, όταν η κάθε αυλή

αρχίζει και λανσάρει κάποια πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που μετά αποκοτούν μεγάλη διάδοση και στις άλλες αυλές. Στο Βυζάντιο, μια πρώτη αρχή θεωρώ ότι έγινε τον 11ο αιώνα, όταν ξεκινούν αυτά τα καπέλα και οι περιεργοί γιακάδες. Όμως, αυτό μετά μπλέκεται, γιατί εισρέουν και τα δυτικά στοιχεία και δεν μπορούμε να πούμε αν είναι μια φυσική εξέλιξη της βυζαντινής ενδυμασίας ή αν εντάσσονται πια σε ένα γενικότερο σύνολο που αφορά και τη δυτική Ευρώπη.

**ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΔΡΑΝΔΑΚΗ:** Ίσως δεν μπορώ να απαντήσω σε αυτήν την ερώτηση. Τι είναι μόδα σε μια κοινωνία σαν αυτή; Τι είναι μόδα μέχρι τον 7ο αιώνα και τι είναι η μόδα στο μεσαιωνικό Βυζάντιο; Σήμερα το αντιλαμβάνομαστε (το θέμα της μόδας) ως ένα πράγμα που δεν μπορεί να εφαρμοστεί –και ούτε έχει νόημα να αναζητήσουμε εφαρμογές στο Βυζάντιο. Το βέβαιο είναι ότι υπάρχει ένα κυρίαρχο γούστο, το οποίο σε ορισμένες περιόδους μπορούμε να το πούμε οικουμενικό, και που εφαρμόζεται σε πάρα πολλές περιοχές. Υπάρχει ομοιομορφία στα κοσμήματα και πολύ συνειδητή προσπάθεια αντιγραφής του κυρίαρχου γούστου, ενώ όντως, σε περιόδους πολιτικού κατακερματισμού, αναπτύσσονται τοπικά ρεύματα.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΗΣ:** Ευχαριστώ πολύ τις εισηγήτριες. Ευχαριστώ πολύ και εσάς που λάβατε μέρος σε αυτή τη συζήτηση.

## ΣΤΡΟΓΓΥΛΗ ΤΡΑΠΕΖΑ

Η εμπλοκή των γυναικών στην ίδρυση μνημείων και σε παραγγελίες έργων τέχνης στο Βυζάντιο\*

Συντονίστρια: Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου

Δωρεές γυναικών κατά την πρόμνη βυζαντινή εποχή  
Χριστίνα Αγγελίδα

Δωρεές γυναικών από τον 8ο στον 12ο αιώνα  
†Τίτος Παπαμastoράκης

Δωρεές γυναικών στην υστεροβυζαντινή περίοδο  
Σοφία Καλοπίση-Βέριη

Σχόλια και παρατηρήσεις στο φαινόμενο  
της εμπλοκής των γυναικών σε δωρεές  
Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

---

\* Ο αρχικός τίτλος ήταν: *Γυναίκες χορηγοί μνημείων και έργων τέχνης στο Βυζάντιο*, που τροποποιήθηκε μετά από τη συζήτηση που επακολούθησε και σύμφωνα με τον αρχικό σχετικό προβληματισμό των ομιλητών.

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΡΙΑ:** Αγαπητοί συνάδελφοι, η σημερινή απογευματινή Τράπεζα θα εστιάσει στο φαινόμενο της ίδρυσης μνημείων και της παραγγελίας έργων τέχνης με γυναικεία πρωτοβουλία στο Βυζάντιο. Η κυρία Χριστίνα Αγγελίδη, ιστορικός, διευθύντρια ερευνών στο ΕΙΕ, θα επικεντρωθεί στην παλαιοχριστιανική περίοδο. Τα στοιχεία που έχουμε για την περίοδο αυτή βσιίζονται σε μεγάλο βαθμό σε επιγραφικές μαρτυρίες και σε κείμενα ιστοριογραφικά, αγιολογικά κ.ά.

Περισσότερες είναι οι μαρτυρίες που δίνουν τα ίδια τα μνημεία, σε συνδυασμό πάντα με τις πηγές για την πρώτη, τη μέση και την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Ο αν. καθηγητής κύριος ΉΤίτος Παπαμαστοράκης θα αναφερθεί στην πρώτη και στη μέση βυζαντινή περίοδο και η καθηγήτρια κυρία Σοφία Καλοπίση-Βέρτη θα εξετάσει τη γυναίκα ως δωρήτρια κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο.

Κατ' αρχήν, σε έναν πρώτο γύρο συζήτησης, θα πρότεινα να εξετάσουμε τις πληροφορίες που έχουμε για τις δωρεές που γίνονται από γυναίκες κατά τις περιόδους αυτές και στη συνέχεια το χαρακτήρα που έχουν οι δωρεές αυτές. Αναμφισβήτητα, εκτός από την έκφραση πίστης, ευσέβειας, ελπίδας και παράκλησης για τη σωτηρία, υπάρχει και κοινωνική διάσταση τόσο στην πραγματοποίηση όσο και στη μορφή κάθε δωρεάς.

## Δωρεές γυναικών κατά την πρώιμη βυζαντινή εποχή

### Χριστίνα Αγγελίδη

Για τις ανάγκες μας σύντομης επισκόπησης της γυναικείας χορηγίας κατά την πρώιμη βυζαντινή ή υστερορωμαϊκή εποχή θεώρησα χρήσιμο να ομαδοποιήσω τις διαθέσιμες πληροφορίες και εντέλει να παρουσιάσω ένα κάπως γενικό σχήμα, που θα υποστηρίξει, ικανοποιητικά ελπίζω, μερικά ευρύτερα ερωτήματα. Επισημάνω, πρώτον, ότι τα παραδείγματα που ακολουθούν είναι απλώς επιλεκτικά και, δεύτερον, ότι αφορούν αποκλειστικά χριστιανικά μνημεία. Προκαταρκτικά, επίσης, οφείλω να σημειώσω ότι η αρχαιολογική μαρτυρία για το θέμα, με εξαίρεση τις επιγραφές, είναι περιορισμένη, κάποτε τυχαία και οπωσδήποτε αποσπασματική. Αντίθετα, οι πληροφορίες των αφηγηματικών πηγών είναι πλουσιότερες, όμως όχι μόνο δεν είναι απαραίτητα ακριβείς, αλλά και συχνά παραπλανητικές.

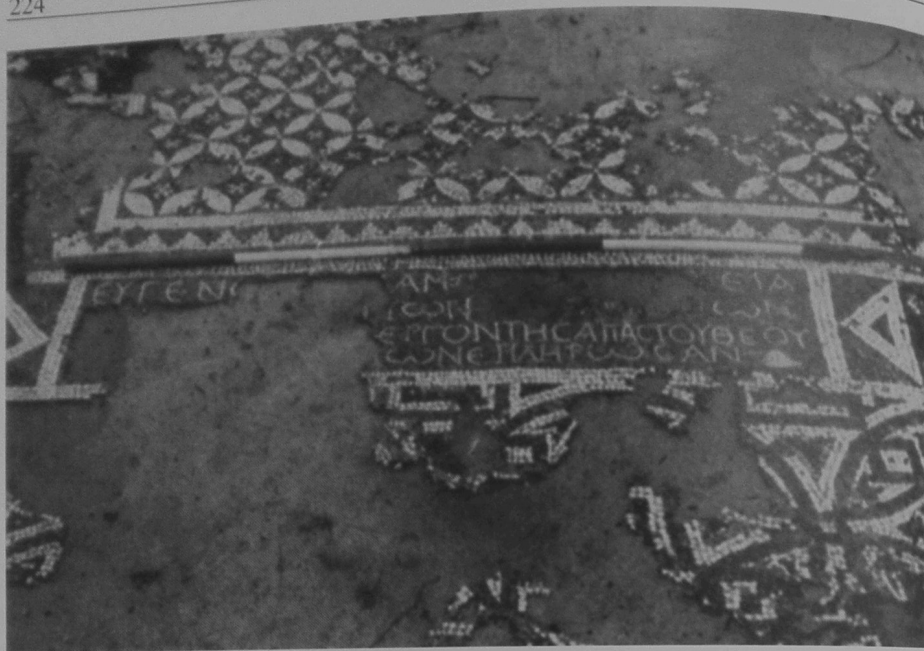
Διάχυτα στο χρόνο –από τα τέλη του 4ου μέχρι τον προχωρημένο 6ο αιώνα– ενεπίγραφα ευρήματα από τον ελλαδικό χώρο αναδεικνύουν την εμπλοκή γυναικών σε δύο τύπους δωρεών για την κατασκευή έργων μικρής κλίμακας. Πρόκειται για μια σχετικά μικρή ομάδα, η οποία, ωστόσο, παρέχει τις ακριβέστερες πληροφορίες ως προς τη χρονολόγηση, τη θέση και το είδος των μνημείων που χρηματοδοτήθηκαν – και– από γυναίκες.

Ως πρώτο τύπο εννοώ τις οικογενειακές δωρεές, οι οποίες άλλωστε είναι και στατιστικά οι ισχυρότερες. Με εξαίρεση την επιγραφή των Δαφνουσίων (εικ. 1), όπου σαφώς δηλώνεται η εκ βάθρων οικοδόμηση ναού –άλλωστε ο pater familiae φέρει τον τιμητικό τίτλο του λαμπροτάτου, δηλαδή του clarissimus–, ζεύγη, οικογένειες και ίσως αδέρφια, παρέχουν μεγαλύτερα ή μικρότερα ποσά αποκλειστικά για τον καλλοπισμό ναών, δηλαδή την ψηφοθέτηση δαπέδων. Οι δωρεές πραγματοποιούνται σταθερά «ὑπὲρ εὐχῆς καὶ σωτηρίας».

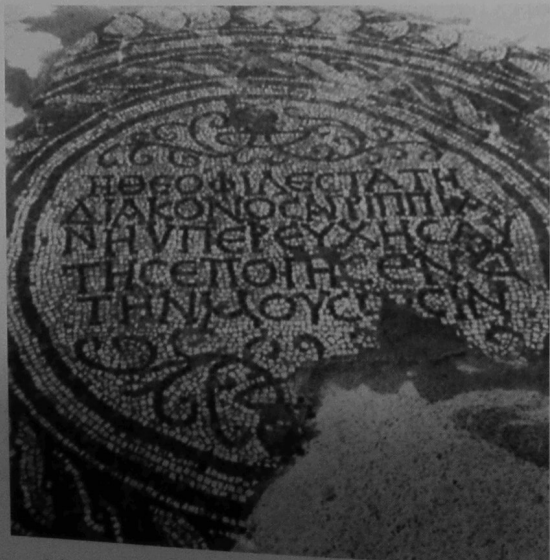
Ο δεύτερος τύπος είναι σπανιότερος. Σε σύνολο 60 περίπου επιγραφών, τέσσερις μόνο μνημονεύουν ονόματα γυναικών που χρηματοδότησαν την ψηφοθέτηση. Η διάκονος Αγριππιανή (εικ. 2), η Μαξιμμανή, η Αστερία και η ναυκλήρισα Ευστοχιανή (εικ. 3) είχαν τη νομική ικανότητα να διαχειρίζονται χρηματικά ποσά. Πρόκειται, πιθανότατα, για χήρες ή ανύπαντρες γυναίκες μεγάλης σχετικά ηλικίας, για τις οποίες ο νόμος προέβλεπε την υπό όρους χειραφέτηση.

Η επόμενη ομάδα συγκροτείται από γυναίκες χορηγούς που ανήκαν στη ρωμαϊκή αριστοκρατία της εποχής. Για την ομάδα αυτή οι πληροφορίες προέρχονται σχεδόν αποκλειστικά από αγιολογικά και ιστοριογραφικά κείμενα, καθώς και τις επιστολές που απηύθυναν προς αυτές οι πνευματικοί τους πατέρες ή/και εκκλησιαστικοί αξιωματούχοι.

Η Μελάνη η γραία και η συνονόματη εγγονή της, Μελάνη η νέα, είναι emblematicές μορφές της αριστοκρατικής χορηγίας που ενεπλάκησαν σε δωρεές στον προχωρημένο 4ο και τις πρώτες δεκαετίες του 5ου αιώνα. Θυμίζω ότι μετά τη χηρεία τους, οι δύο Μελανίες ρευστοποιήσαν την περιουσία που τους αναλογούσε, αποσύρθηκαν από τα εγκόσμια και ταξίδεψαν από τη Ρώμη στην Παλαιστίνη, όπου εγκαταστάθηκαν



1. Ψηφιδωτή κτητορική επιγραφή στο κεντρικό κλίτος βασιλικής στα Δαφνούσια Λοκρίδος, τέλη 4ου-αρχές 5ου αι. (από: Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, πίν. 295δ, σελ. 175).



2. Ψηφιδωτή επιγραφή από κτήριο (ίσως βασιλική) στην Πάτρα, οδός Κορίνθου, τέλη 5ου-πρώτες δεκαετίες 6ου αι. (από: Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987, πίν. 121α, σελ. 87).

μαζί με τις πιστές –κατά τα κείμενα– απελεύθερες ακολούθους τους. Κατά τη διαβίωσή τους στους Αγίους Τόπους συγκρότησαν μοναστικές μονάδες ιδιωτικού τύπου, για τις οποίες δεν ήταν επιβεβλημένη ούτε η κουρά ούτε η υποταγή σε αυστηρούς κανόνες. Και οι δύο Μελανίες συμμετείχαν ενεργητικά στα εκκλησιαστικά ζητήματα και οι δαψιλείς χρηματικές δωρεές τους κατευθύνονταν σε έργα επέκτασης μονών και ιδρύματα που διαχειρίζονταν οι τοπικές Εκκλησίες (Angelidi 1996, 107-111). Ο βίος και η πολιτεία τους δηλώνει τη μεταφορά στη χριστιανική Ανατολή ηθών και συμπεριφορών που μας είναι γνωστά από τα μέσα του 4ου αιώνα στους αριστοκρατικούς και χριστιανικούς γυναικείους κύκλους της Ρώμης (Cooper 1996, σποραδικά).

Στην ίδια ομάδα γυναικών χορηγών, που αποτάσσονται τα εγκόσμια και θέτουν την περιουσία τους στη διάθεση της Εκκλησίας, εντάσσω και την Ολυμπιάδα, που με προτροπή του πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Ιωάννη Χρυσσοτόμου μετέτρεψε την έγγειο ιδιοκτησία της κοντά στην Αγία Σοφία στην πρώτη γυναικεία μονή της Βασιλεύουσας. Εκεί εγκαταστάθηκε η ίδια και οι απελεύθερες δούλες της. Η βραχύβια μονή της Ολυμπιάδας δεν κατέλιπε υλικά ίχνη. Η θέση της, ωστόσο, με οδηγεί στην υπόθεση ότι μέρος τουλάχιστον της έκτασης που καταλάμβανε η περιουσία της Ολυμπιάδας στην Κωνσταντινούπολη ενσωματώθηκε στη θεμελίωση της εκτεταμένης ιουστινιάνειας Αγίας Σοφίας (Dagron 1974, 500-503).

Οι δύο Μελανίες και η Ολυμπιάδα εγκωμιάστηκαν από τους βιογράφους τους ως αριστοκρατικά παραδείγματα που ακολούθησαν κατά γράμμα την πατερική επιταγή και απεκδύθησαν παντός υλικού αγαθού και, κυρίως, επειδή οι πράξεις τους συνέβαλαν στο θρίαμβο της Εκκλησίας. Ωστόσο, στο βαθμό τουλάχιστον που τα κείμενα μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε, οι χορηγικές δραστηριότητες των όψμων αυτών εκπροσώπων της ρωμαϊκής αριστοκρατίας δεν φαίνεται ότι δημιούργησαν πρότυπα συμπεριφοράς.

Από τα τέλη του 4ου αιώνα, οι αφηγηματικές πηγές αναδεικνύουν μια τρίτη ομάδα γυναικών χορηγών –τις αυτοκράτειρες. Το αχρευτικό παράδειγμα της πρώτης χριστιανής αυγουστάς, της αγίας Ελένης, είναι απολύτως ενδεικτικό για τα προβλήματα που προκαλούν στην έρευνα η έλλειψη της αρχαιολογικής μαρτυρίας και η συνεχώς διευρυνόμενη ιστοριογραφική μυθολογία γύρω από τις χορηγίες των αυτοκρατειρών. Είναι γνωστό ότι τα σχετικά με την ανεύρεση του Τιμίου Ξύλου από την Ελένη κατά την επίσκεψή της στους Αγίους Τόπους είναι ένα θυλλούμενο που καταγράφεται για πρώτη φορά στα τέλη του 4ου αιώνα. Με την ίδια επίσκεψη, που ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους χαρακτηρίζεται ως «προσκύνημα», ποικίλα κείμενα συνδέουν την ανέγερση πλήθους εκκλησιών –τις μεγάλες κωνσταντινείες βασιλικές, αλλά και τουλάχιστον άλλες εξήντα μόνο στην Παλαιστίνη.

Στην πραγματικότητα, η έρευνα έχει δείξει ότι η Ελένη συμμετείχε στο μεγάλο αυτοκρατορικό πρόγραμμα ανέγερσης εκκλησιαστικών μνημείων στην περιοχή μόνο σε δύο περιπτώσεις –τις βασιλικές της Βηθλεέμ και του Όρους των Ελαιών. Παραμένει όμως ασαφές αν η συνεισφορά της περιλάμβανε τη σύλληψη, επιχορήγηση και μάτωση του έργου ή περιορίστηκε στην παρουσία της κατά τα θυρανοίξια και δωρεά πολυτίμων λειτουργικών σκευών σε αυτούς τους δύο και σε άλλους ναούς της περιοχής (Drivers 1992, 55-70).

Μεταγενέστερες πηγές αποδίδουν, βέβαια, στην Ελένη την ανέγερση και άλλων ναών. Στη Ρώμη, έξω από τα τείχη, την εκκλησία των Αγίων Μαρκελλίνου και

3. Ψηφιδωτή επιγραφή στο βόρειο κλίτος του Αγίου Ιωάννη στο Μαστιχάρι της Κω, 525-550 (από: Πελεκανίδης 1974, πίν. 44α, σελ. 73).



4α-β. Λεπτομέρειες από πεσσούς του Αγίου Πολυεύκτου, Βενετία, Piazzetta di San Marco (από: Harrison 1989, εικ. 123).



Πέτρου, στο μαυσολείο της οποίας και τάφηκε (Drivers 1992, 31). Τα Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, που συντάχθηκαν στον προχωρημένο 10ο αιώνα, της αποδίδουν σειρά εκκλησιών έξω από τα κωνσταντινεία τείχη της πρωτεύουσας: την Βηθλεέμ και τα Γαστρία, τον Άγιο Θεόδωρο των Κλαυδίου και το μαρτύριο Κάρπου και Πατύλα, στη μείζονα περιοχή των Υψωμαθείων, τον Άγιο Ρωμανό κοντά στην ομώνυμη πύλη του θεοδοσιανού τείχους (Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως, 215, Berger 1988, 656-658). Ο κατάλογος μεταφέρει τους ιδρυτικούς μύθους που κυκλοφορούσαν στην Κωνσταντινούπολη τον 10ο αιώνα στον πυρήνα του, ωστόσο, διακρίνονται μερικές πραγματικότητες: η διαπιστωμένη παλαιότητα ορισμένων από αυτές τις εκκλησίες, η μορφολογική ομοιότητα με κωνσταντινεία κτίσματα στους Αγίους Τόπους, το γεγονός ότι ιδρύθηκαν σε χώρους που ανήκαν στην προσωπική – αυτοκρατορική – περιουσία της Ελένης (McClanan 2002, 15-17, Brubaker 1997, 52-75).

Οι εικόνες της Πουλχερίας και της Ευδοκίας, όπως καταγράφονται στις πηγές του 5ου και του 6ου αιώνα, παρουσιάζουν μια ενδιαφέρουσα διάσταση της αρχετυπικής αυγούστας Ελένης. Στην Ευδοκία ανατίθεται η αποστολή στη Συρία και στην Παλαιστίνη, όπου επιμελείται την ανακατασκευή των τειχών της Ιερουσαλήμ και «οικίζει τήν ἔρημον», κατά τη φρασεολογία των πηγών. Στην αθηναία Ευδοκία αποδίδεται, επίσης, η οικοδόμηση στην Αθήνα του μνημειακού συγκροτήματος, που, εκτός από την κατοικία αυτοκρατορικών αξιωματούχων, περιλάμβανε και το γνωστό «τετράκογχο» της ρωμαϊκής Αγοράς.

Η Πουλχερία, αντίθετα, αναλαμβάνει να υποστηρίξει ιδεολογικά την αυτοκρατορική πολιτική στη Βασιλεύουσα. Δεν μας ενδιαφέρει εδώ το ζήτημα της προώθησης της λατρείας της Θεοτόκου από την εστεμμένη παρθένο. Στην Πουλχερία, όμως, αποδίδεται η ίδρυση δύο θεομητορικών εκκλησιών της Κωνσταντινουπόλεως: των Οδηγών και των Βλαχερνών. Έχω ήδη υποστηρίξει αλλού τους μηχανισμούς μέσω των οποίων από τον 9ο αιώνα και εξής προφορικές διηγήσεις και θρύλοι συγκρότησαν σταδιακά το πορτραίτο αυτής της πρώτης «Νέας Ελένης». Εδώ, αρκούμεται απλώς να σημειώσω ότι από την έρευνα των πηγών κατέληξα στο συμπέρασμα ότι η Πουλχερία δεν υπήρξε κήτωρ ούτε των Βλαχερνών ούτε των Οδηγών που της αποδίδονται παραδοσιακά από τη βιβλιογραφία.

Πιθανότερη φαίνεται η απόδοση στην Πουλχερία έργων υποδομής και κοινωνικής πρόνοιας, που οι πηγές χρονολογούν στα τελευταία χρόνια της ζωής της, μετά το γάμο δηλαδή με τον αυτοκράτορα Μαρκιανό. Πρόκειται για την κινστέρινα στην περιοχή του domus Pulcheriae, δηλαδή σε έκταση της προσωπικής της εγγείου περιουσίας, και τον ξενώνα στα Πράσινα (Angelidi 1996, σποραδικά).

Γύρω στο 425, η Galla Placidia, θυγατέρα του Θεοδοσίου Α' και μητέρα του αυτοκράτορα της Δύσης Βαλεντιανού Γ', αφιέρωσε στο ναό του Ευαγγελιστή της Ραβέννας ψηφιδωτή παράσταση, όπου σε μέταλλα εικονίζονταν οι δύο κλάδοι της αυτοκρατορικής οικογένειας, σε Δύση και σε Ανατολή (Angelidi 1996, 23-24). Η παράσταση της Πλακιδίας είναι το εικαστικό σημείο όπου η υστερορωμαϊκή, κωνσταντινεία αντίληψη για τη νομιμότητα της δυναστείας μεταφέρεται από τον δημόσιο και κοσμικό, στον δημόσιο χώρο που αφιερώνεται στον επουράνιο δεσπότη. Περισσότερο από άλλα δημόσια έργα, το ψηφιδωτό της Πλακιδίας, σηματοδοτεί νομίζω με τον καλύτερο τρόπο τη λειτουργικότητα των νέων, χριστιανικών ηθών στο πλαίσιο της διεκδίκησης της εξουσίας.

Το παράδειγμα της Ανικίας Ιουλιανής, τον 6ο αιώνα, τελευταίο στην επισκόπησή





Η δεύτερη μονή που οργανώθηκε ως οικογενειακό μαστωλείο με γυναικεία πρωτοβουλία είναι η Μονή των Γαστριών. Μολονότι ο οίκος ανήκε αρχικά στον εικονόφιλο ευνούχο πατριό Νικήτα από την Παφλαγονία, οι ιστοριογραφικές πηγές του 10ου αιώνα περιπλέκουν τα πράγματα, αποδίδοντας την ίδρυση της μονής σε διάφορες εικονολάτρισσες κυρίες περί τον Θεόφιλο: στην πεθερά του Θεοκτίστη (*Συνέχεια Θεοφάνη*, 90, 103), στη θετή του μητέρα Ευφροσύνη (*Συνέχεια Θεοφάνη*, 628), ακόμα Θεοφάνη, 90, 103), στη θετή του μητέρα Ευφροσύνη (*Συνέχεια Χροική*, 143). Όπως και να έχει το πράγμα, και στη σύζυγό του Θεοδώρα (*Σύνοψις Χροική*, 143). Όπως και να έχει το πράγμα, η μονή τον 10ο αιώνα ήταν συνδεδεμένη με τις τρεις πρωταγωνίστριες στη ζωή του Θεόφιλου, αφού στη μονή είχαν ταφεί, εκτός από τη Θεοκτίστη, οι γιοι της Πετρονάς και Βάρδας, η θυγατέρα του τελευταίου Άννα, η Θεοδώρα και οι κόρες της από τον Θεόφιλο, Θέκλα, Αναστασία και Πουλχερία (*Συνέχεια Θεοφάνη*, 658, 823, Herrin 2002, 466-468). Τα πρόσωπα που είχαν ταφεί στη μονή υποδηλώνουν ότι το ίδρυμα είχε περισσότερη σχέση με την πεθερά του Θεοκτίστη, παρά με τη θετή του μητέρα Ευφροσύνη.

Με τα εκκλησιαστικά ιδρύματα της Ειρήνης και τις μονές που οργανώθηκαν από την Ευφροσύνη και τη Θεοκτίστη κατά την περίοδο της δεύτερης εικονομαχίας κλείνει ένας ιστορικός κύκλος, μέσα στον οποίο οι γυναίκες είχαν τη δυνατότητα να συλλαμβάνουν την ιδέα και να πραγματοποιούν οικοδομήματα και ιδρύματα με δημόσια προβολή.

Ο κύκλος της γυναικείας χορηγίας θα ανοίξει ξανά, δειλά, στο πρώτο μισό του 11ου αιώνα, όταν η αγουστα Ζωή, κόρη του τελευταίου Μακεδόνα αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Η', ακολουθώντας το παράδειγμα του θείου της Βασιλείου Β', αντί να ιδρύσει, όπως οι σύζυγοί της, ένα μνημείο προορισμένο να φυλάξει το σώμα της μετά θάνατον, θα μετατρέψει ένα παλαιότερο ιερό σε μαστωλείο: την εκκλησία του Αντιφωνητή στα Χαλκοπρατεια (Papamastorakis 2003). Δεν πρόκειται όμως για την ίδρυση, αλλά για τον εξωραϊσμό ενός ήδη υπάρχοντος ναού, οπωσδήποτε προγενέστερου του έτους 1028.

Στο β' μισό του 11ου αιώνα τα πράγματα αλλάζουν: η αριστοκρατία αποτελεί ήδη μια ξεχωριστή κοινωνική κατηγορία, αποκτά συνείδηση της ύπαρξής της και της υπεροχής της (Laiou 1981). Είναι η εποχή, κατά την οποία η δυνατότητα των γυναικών να ιδρουν μνημεία επανέρχεται στο προσκήνιο. Η αγουστα Ευδοκία Μακροεμβολίτισσα θα ιδρύσει τη Μονή Πιπερουδίου στο Στενό (*Συνέχεια Σκυλίτση*, 152). Η Άννα Δαλασσηνή, μητέρα του αυτοκράτορα Αλεξίου Κομνηνού, θα ιδρύσει στην Κωνσταντινούπολη μια αντρική μονή, αφιερωμένη στον Χριστό Παντεπόπτη μετά την ανάρρηση του γιου της στο θρόνο το έτος 1081 και οπωσδήποτε πριν το έτος 1087. Η Δαλασσηνή, εγκαταλείποντας τα ανάκτορα, μετακόμισε στη Μονή του Παντεπόπτη, όπου και έζησε ως μοναχή έως στο τέλος της ζωής της (Rodley 1996, 354). Η συμπεθέρα της, Μαρία Δούκαινα, η μητέρα της Ειρήνης Δούκαινας, θα ανακαινίσει με τη σειρά της ένα παλαιότερο ίδρυμα αφιερωμένο επίσης στον Χριστό, τη Μονή της Χώρας (1077-1081) (Rodley 1996, 355).

Η κόρη της τελευταίας, η αυτοκράτειρα Ειρήνη Δούκαινα, θα ιδρύσει τη Μονή της Κεχαριτωμένης, για τη λειτουργία της οποίας θα συντάξει το πιο σπουδαίο, ίσως, ως προς τις λεπτομέρειες και την οργάνωση της μονής, Τυπικό (Gautier 1985). Μετά το θάνατό του συζύγου της Αλεξίου Α', η Ειρήνη θα εγκαταλείψει τα ανάκτορα και θα

ζήσει βασιλικά έως στο τέλος της ζωής της στα πολυτελή ιδιωτικά της διαμερίσματα που είχε χτίσει στη μονή, σε ένα περιβάλλον δηλαδή που θύμιζε περισσότερο μικρό ανάκτορο παρά μοναστήρι. Μολονότι στο χώρο της μονής επιτρέπει την ταφή και τη μνημόνευση θηλέων και αρρένων μελών της οικογένειάς της, άφησε τη διαχείριση της μονής κατά αποκλειστικότητα στους θηλυκούς της απογόνους (Laiou 1985, 75-76).

Η επένδυση κύρους στο γυναικείο φύλο φαίνεται και από το γεγονός ότι οι «γυναίκες» του άμεσου περιβάλλοντος του Αλεξίου Κομνηνού κατέχουν λείψανα του Τιμίου Σταυρού, τα οποία σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους ήταν λείψανα του Τιμίου Σταυρού, τα οποία σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους ήταν άροητα συνδεδεμένα με την εξουσία των αρρένων, σύμβολο δύναμης, σε συσχετισμό κυρίως με εκστρατείες και μάχες. Δεν πρέπει να μας διαφεύγει, ωστόσο, ότι η εύρεση του Τιμίου Σταυρού οφείλεται σε μία γυναίκα, αυτοκράτειρα βεβαίως, την αγία Ελένη.

Στον κατάλογο, λοιπόν, των πολυτελών έργων τέχνης που η Ειρήνη με δική της πρωτοβουλία παράγγειλε και χάρισε στη Μονή της Κεχαριτωμένης προτάσσονται τρεις πολυτελείς σταυροθήκες με τμήματα του Τιμίου Σταυρού, καθώς και μια λειψανοθήκη με λείψανα του αγίου Δημητρίου (Gautier 1985, 152). Στην πρώτη από αυτές ήταν χαραγμένο το ακόλουθο δίστιχο επίγραμμα:

*Ἄνασσα δῶρον Εἰρήνη σταυροῦ ξύλον  
Μονῆ βραβεύη σὴ Κεχαριτωμένη*

Το τετράστιχο επίγραμμα που ήταν χαραγμένο στη δεύτερη λειψανοθήκη που περιλάμβανε, εκτός από τμήμα του Τιμίου Σταυρού, και άλλα λείψανα δεν διασώζεται ολόκληρο:

*Ἦθροισε πίστις Εἰρήνης βασιλίδος,  
σκέπην ἑαυτῆ, συζύγῳ τε καὶ τέκνοις,  
πάθη τὰ σεπτὰ τοῦ παθῶ ...  
...μαρτύρων πάντιμα λειψάνων.*

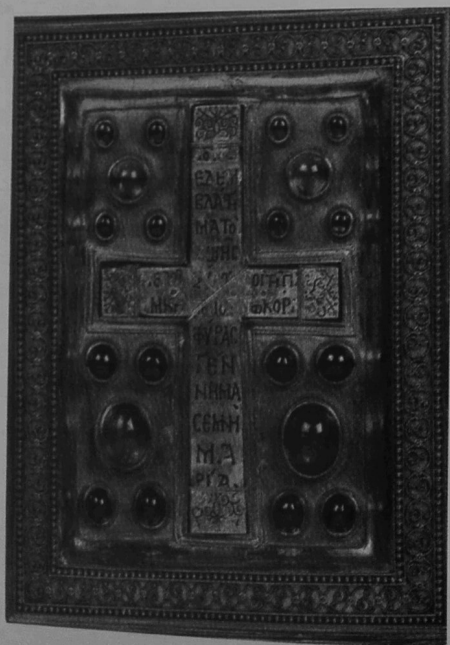
Σε κάποιαν από τις σταυροθήκες της Ειρήνης (η οποία πρέπει να φιλοτεγήθηκε στο διάστημα 1118-1133 ή 1138) ανήκε πιθανότατα ο σταυρός (εικ. 1) που σώζεται σήμερα στο Θησαυρό του Αγίου Μάρκου, όπως φανερώνει το αφιερωτικό επίγραμμα που έχει χαραχτεί στα ασημένια ελάσματα των κεραιών του (Guillou 1996, 91-93). Ένα άλλο επίγραμμα με λήμμα «Εἰς τὸ καλὸν ξύλον τὸ κοσμηθὲν ὑπὸ τῆς Δεσποίνης» αναφέρεται σε ακόμη μια σταυροθήκη που είχε στην κατοχή της η Ειρήνη (Romano 1980, αρ. 6, 81, Frolov 1961, αρ. 241, 281):

*Οὐ ταῦτα δρυμὸς οὐδὲ 'κρανίου τόπος',  
ἐν οἷς ἐπάγη τοῦτο τὸ ξύλον πάλαι,  
ἀλλ' ἔστι 'λιθόστρωτος' ἢ χρυσοῦς τόπος,  
ἀνθεὶ δὲ λευκὸν ἄνθος ἐκ τῶν μαργάρων.  
Τούτοις φντεῦει σέ, 'ξύλον' ζωηφόρον,  
Δουκῶν ὁ λαμπτήρ, ἢ βασιλὶς Εἰρήνη,  
'καρπὸν γλυκὺν' τρυγῶσα τὴν σωτηρίαν.*





1. Σταυρός της Ειρήνης Δούκανας, Βενετία, Θησαυρός του Αγίου Μάρκου  
(από: Guillou 1996, πίν. 94).



2. Σταυρός της Μαρίας Κομνηνής (λεπτομέρεια), Βέλγιο, Eine St-Eloi  
(από: Cutler 2008, εικ. 24, σελ. 116).

Η Ειρήνη είναι η πρώτη γνωστή αυτοκράτειρα που κατέχει μέρος του σπουδαιότερου λειψάνου των Βυζαντινών, του Τιμίου Σταυρού, και αναδεικνύεται σε νέα Ελένη. Ανάλογες σταυροθήκες είχαν και οι δύο πορφυρογέννητες θυγατέρες της, η Μαρία και η Ευδοκία. Τμήμα της σταυροθήκης της Μαρίας αποτελεί ο μικρός σταυρός που βρίσκεται σήμερα στο Eine St-Eloi του Βελγίου (εικ. 2) (Lafontaine-Dosogne 1987, 33) και φέρει το ακόλουθο αφιερωτικό επίγραμμα, πιθανότατα στη Μονή της Κεχαριτωμένης:

*Τὸ τῆς Ἐδέμ βλάστημα τὸ ζωῆς ξύλον  
Τὸ πορφύρας γέννημα σεμνῆ Μαρίας  
Ἄφιεροῖ σοὶ τῆ παννυμνήτῳ κόρη.*

Η σταυροθήκη της Ευδοκίας Κομνηνής δεν σώζεται, είναι όμως γνωστή από το επίγραμμα με λήμμα «Εἰς τὸν καλὸν σταυρὸν τὸν κοσμηθέντα παρὰ τῆς πορφυρογεννήτου κυρῆς Εὐδοκίας» που συντάχθηκε για να τη συνοδέψει (Romano 1980, αρ. 27, 105, Frolov 1961, 317-318):

*Ἐκ τοῦ ξύλου τρυγῶ σε τὴν ζωὴν, Λόγε,  
κἂν Εὐὰ τρυγᾷ τὴν φθορὰν ἀπὸ ξύλου,  
καὶ προσκυνούσα σὼν παθῶν τὴν εἰκόνα  
εἰς ἀπαθῶν αἰτῶ σε λιμένα φθάσαι,  
σὸν συζύγῳ τὲ καὶ τέκνοις τηρουμένη.  
Ἐξ Εὐδοκίας ταῦτα, πορφύρας κλάδου.*

Ένα άλλο επίγραμμα αναφέρεται στη χρυσή θήκη σε σχήμα χειρός που φιλοτεχνήθηκε με πρωτοβουλία μιας άλλης θυγατέρας της Ειρήνης και του Αλεξίου, της πορφυρογέννητης Άννας Κομνηνής, στην οποία θήκη φυλασσόταν ένα τμήμα από τον καρπό του Ιωάννη Προδρόμου, μέρος ενός από τα σημαντικότερα λείψανα του Ιερού Παλατιού (Παλατινή Ανθολογία, αρ. 416):

*Ὁ καρπὸς ὀστοῦν, ἡ δὲ χεὶρ χρυσῆ πόθεν;  
— Ἐκ τῆς ἐρήμου καρπὸς, ἐκ Παλαιστίνης.  
— Χρυσῆ παλαιστὴ χρυσοδάκτυλος ξένον.  
— Ὅστοῦν ὁ καρπὸς ἐκ φυτοῦ τοῦ Προδρόμου·  
τὴν χεῖρα δ' ὠργάνωσε τέχνη καὶ πόθος  
Ἄννης ἀνάσσης ἐκγόνον τῆς πορφύρας.*

Νομίζω ότι η τραυματική εμπειρία της πρώτης σταυροφορίας εξώθει τον Αλέξιο Κομνηνό να ταυτίσει τον εαυτό του με τον Μεγάλο Κωνσταντίνο και να μετατρέψει τη σύζυγό του και τις θυγατέρες του σε νέες Ελένες. Ιδού πώς παραλληλίζει η Άννα Κομνηνή τον πατέρα της στην Αλεξιάδα: «Καὶ ἔγωγε τοῦτον τρισκαδέκατον ἂν ἀπόστολον ὀνομάσαιμι, καίτοι τινὲς Κωνσταντίνῳ τῷ μεγάλῳ τοῦτο τὸ κλέος προσάπτουσιν, ἐμοὶ δὲ δοκεῖ ἢ σὺν τῷ Κωνσταντίνῳ τῷ αυτοκράτορι τετάχθαι τοῦτον, ἢ εἰ τις φιλονεικεῖη, ἔστω μετὰ γε Κωνσταντίνον ἀπόστολος ἅμα καὶ βασιλεὺς Ἀλέξιος» (Άννα Κομνηνή, κεφ. XIV 8, § 8.17-21).



3. Αργυρεπίχρυση στάχωση κώδικα της μαγίστριας Μαρίας (λεπτομέρεια), Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη (από: *Il tesoro di San Marco* 1986, σελ. 134).

Σημαντική παραμένει πάντοτε, στην περίοδο που μας ενδιαφέρει, η προσωπική και βιωματική σχέση των γυναικών με τα θεία, στην οποία οφείλεται ένα αξιόλογο μέρος των έργων τέχνης που διασώζονται ή μαρτυρούνται από τις πηγές.

Ένα από αυτά είναι η αργυρεπίχρυση στάχωση του λατινικού Επιστολαρίου της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης (εικ. 3), που χρονολογείται στα τέλη του 9ου ή στις αρχές του 10ου αιώνα, και αποδίδεται στη Μαρία μαγίστρια, σύμφωνα με την επιγραφή που αναγράφεται στις κεραιές του σταυρού με τη μορφή της δεόμενης Παναγίας: «Θεοτόκε βοήθει τῇ σῇ δούλῃ Μαρία Μαγίστρια» (Παπαμαστοράκης 2006, 397). Η Μαρία, μητέρα του πατρικίου Ταράσιου, έφερε στο ναό της Παναγίας της Πηγῆς τον άρρωστο γιο της, ο οποίος θεραπεύθηκε με θαυμαστό τρόπο. Έκτοτε, διακήρυξε σε όλους την πίστη της στο πρόσωπο της Παναγίας και χωρίς δισταγμό προέτρεπε όσους μπορούσε να επισκεφτούν το ναό της Ζωοδόχου Πηγῆς και να δουν με τα μάτια τους το πλήθος των παραδόξων θαμάτων. Επειδή η έκφραση «δούλος/ῃ τῆς Θεοτόκου» έχει θεωρηθεί ότι αναφέρεται σε πρόσωπα που συνδέονται με υπουργήματα εκκλησιών (Oikonomides 1995, 162-165), πιθανότατα η μαγίστρια Μαρία να ανήκε στην αδελφότητα (διακονία) της Παναγίας Πηγῆς, όπου και θα είχε αφιερώσει το βιβλίο και το πολυτελές του κάλυμμα.

Όμως και η αυγούστα Ζωή, τον 11ο αιώνα, είχε μια προσωπική σχέση με τον Χριστό Αντιφωνητή, μια μαγική εικόνα του οποίου είχε φιλοτεχνήσει η ίδια (Papamastorakis 2003). Σύμφωνα με την αφήγηση του Ψελλού (Ψελλός, *Χρονογραφία*,

κεφ. 6), η Ζωή «Ἀμέλει τοι καὶ τὸν ἐκείνης, ἴν' οὕτως εἴποιμι, Ἰησοῦν διαμορφώσασα ἀκριβέστερον, καὶ λαμπροτέρῃ ὕλῃ ποικίλασα, μικροῦ δεῖν ἔμπνουν εἰργάσατο τὸ εἰκόνησμά· ἐπεσημαίνετο γὰρ τοῖς χρώμασι τὰ αἰτούμενα, καὶ ἐδήλου τὰ μέλλοντα ἢ χροιά· πολλὰ γοῦν ἐκείνη ἐντεύθεν τῶν ἐσομένων κατεμαντεύετο· εἴ τε γοῦν τι θυμῆρες προσεγεγόνει αὐτῇ, εἴ τε δυσχερές τι προσεπεπτόκει, εὐθὺς ἀφικνεῖτο πρὸς τὴν εἰκόνα, τὰ μὲν ἀνθομολογουμένη, τὰ δὲ ἐξίλουμένη».

Η αδελφή της, η αυγούστα Θεοδώρα, είχε επίσης παραγγείλει μια εικόνα με τη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ, όπως μας πληροφορεί ένα επίγραμμα του Ιωάννη Μαυρόποδα (Bolling de Lagarde 1882, αρ. 74, 38):

*Ἐχουσα θερμὸν προστάτην ἐνταῦθά σε  
ἢ πανσέβαστος Ἀυγούστα Θεοδώρα,  
ἐκεῖ πλέον σε προστατεῖν αὐτῆς θέλει,  
ἀρχιστράτηγε τῶν ἄνω στρατευμάτων,  
ὅταν βασιλεὺς οὐρανῶν κρῖνων κάτω  
τοὺς γῆς βασιλεῖς εἰς κρίσιν φοικιτὴν ἄγη.  
ὅθεν παρ' αὐτῆς νῦν λαβὼν δῶρον τόδε,  
θερμῶς τότε πρόστηθι τῆς δωρουμένης.*

Ὡς προς τη σχέση που διαμορφώνεται ανάμεσα στις γυναίκες και τις εικόνες κατά την Κομνήνεια περίοδο είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς τα ακόλουθα στατιστικά στοιχεία. Από τις πενήντα πολυτελείς εικόνες που γνωρίζω ότι παραγγέλθηκαν τον 12ο αιώνα με πρωτοβουλία επώνυμων μελών της αριστοκρατίας, σαράντα μία φιλοτεχνήθηκαν με αντρική πρωτοβουλία και εννέα με γυναικεία. Από τις τελευταίες, οι έξι εικόνιζαν τη μορφή του Χριστού και άλλων αγίων και μόνον οι τρεις εικόνιζαν την Παναγία και την αγία Άννα. Αντίθετα, από τους δεκαεννέα πέπλους που γνωρίζουμε ότι υφάνθηκαν τον 12ο αιώνα για να καλύψουν σπουδαίες λατρευτικές εικόνες της Παναγίας και του Χριστού στην Κωνσταντινούπολη, οι έξι έγιναν με πρωτοβουλία αντρών και οι δεκατρείς με πρωτοβουλία γυναικών. Ενώ δηλαδή το ποσοστό της εμπλοκής των γυναικών στη δημιουργία εικόνων περιορίζεται στο 20% της μαρτυρούμενης παραγωγής, το ποσοστό της εμπλοκής τους στη δημιουργία ενδυμάτων για τις εικόνες ανέρχεται στο 75%. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι οι άντρες παραγγέλλουν πολυτελείς λατρευτικές εικόνες, κυρίως για ιδιωτική χρήση, οι οποίες παραμένουν στην κατοχή τους ως οικονομικό και συμβολικό κεφάλαιο, ενώ οι γυναίκες επικουρούν τις δημόσιες λατρευτικές εικόνες της Κωνσταντινούπολης, ντύνοντάς τις με πολυτελή υφάσματα.

Και μια παρατήρηση εδώ ως προς το λόγο που αρθρώνουν οι παραπάνω αριστοκράτες δωρητές: Εάν με την προσφορά πέπλων στις λατρευτικές εικόνες οι άντρες ζητούν αποκλειστικά τη συνεχή προστασία του ατόμου τους, οι γυναίκες ζητούν την προστασία ή την κοινωνική ανέλιξη των ανδρών και των τέκνων τους, ταυτίζουν δηλαδή τα προσωπικά τους συμφέροντα με αυτά των αντρών και της οικογενείας τους.

Η ανάγκη για εξασφάλιση της οικογενειακής συνέχειας και η σημασία που απέκτησαν οι απόγονοι ανεξαρτήτως φύλου τον 12ο αιώνα, μπορεί να εξηγήσει γιατί η Παναγία και η μητέρα της Άννα, ως σύμβολα μητρότητας, αποτελούν αντικείμενα



4α-β. Λειψανοθήκη-εγκόλπιο της Ειρήνης Συναδηνής, Maastricht, Θησαυροφυλάκιο του ναού της Παναγίας (από: Stiegemann 2001, σελ. 295 IV. 14).

ιδιαίτερης λατρείας των γυναικών της Κομνήνειας περιόδου. Ιδού πώς απευθύνεται η αυγούστα Μαρία, σύζυγος του αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνού, στην αγία Άννα, σύμφωνα με το αφιερωτικό επίγραμμα το οποίο συνόδευε την εικόνα της αγίας όπως τεκμαίρεται από το λήμμα του «Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς ἁγίας Ἄννης» (Λάμπρος 1911, αρ. 100, 57):

*Αἰτῶ τοῖνυν, πριγκίπων παῖς Μαρία,  
Ῥώμης νέας ἄνασσα, ὀηγῶν ἐκγόνη  
κουφισμὸν εὐρεῖν τῆς βίας τῶν ὠδίνων,  
ῥας καλοῦσης ἐπτεκεῖν ἐν πορφύρα  
καὶ καινοχαρμόσνον ἐκβρῦειν τόκον  
ἄνακτι δέξει Μανουήλ τῷ συζύγῳ.*

Η λειψανοθήκη-εγκόλπιο που φυλάσσεται σήμερα στο Maastricht (*The Glory of Byzantium* 1997) (εικ. 4α-β) με τη μορφή της δεόμενης Παναγίας σε σμάλτο στην πρόσθια όψη και την παράσταση του Ευαγγελισμού σε έκτυπο ανάγλυφο στην οπίσθια, καθρεφτίζει αυτή την τάση. Οι τέσσερις στίχοι του επιγράμματος γύρω από τη μορφή της Παναγίας, αναφέρονται στην Ειρήνη Συναδηνή ως παραγγελιοδότρια του εγκολπίου: «[τ]ίσις νεουργει [τ]αῦτα θερμῶς Εἰρήνης τῆς Συναδηνῆς...». Πρόκειται, όχι για την ανώνυμη Συναδηνή που παντρεύτηκε τον βασιλιά της Ουγγαρίας Géza Α΄ τον

11ο αιώνα, αλλά για την Ειρήνη Συναδηνή που έζησε στον 12ο αιώνα, σύζυγο του πανσεβαστου Μανουήλ Βοτανειάτη (Hannick-Schmalzbauer 1976, 130), της οποίας σώθηκε και μία σφραγίδα με τη μορφή της Παναγίας Οδηγήτριας στη μία όψη και την επιγραφή «Σφραγίς σεβαστῆς Συναδηνῆς Εἰρήνης» στην ἄλλη (Jupicova 1973, 221-226).

Η επιλογή της παράστασης της δεόμενης Παναγίας στην πρόσθια όψη του εγκολπίου και της παράστασης του Ευαγγελισμού στην οπίσθια εικονογραφεί το μεγάλο πρόβλημα της Ειρήνης, όπως αυτό περιγράφεται στο επίγραμμα με λήμμα «Εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Συναδηνῆς» που συνόδευε την επιτύμβια παράστασή της (Λάμπρος 1911, αρ. 75, 40):

*Ἐκ τῆς σκιάς ἄνθρωπε καὶ τῶν γραμμάτων  
τὴν κειμένην γνούς τις, πόθεν, τίνων ἔφν  
σκιὰν ἀληθῶς ἐκδιδάσκον τὸν βίον  
καὶ ροῦν ποταμοῦ καὶ πνοῆς ἄστασιαν.  
Αὕτη προήλθε Συναδηνῶν ἐκ γένους,  
εἰρηνικῆς δ' ἔλαχε κλήσεως χάριν.  
Καιροῦ δὲ καλέσαντος αὐτὴν εἰς γάμον  
Τῷ πανσεβάστῳ Μανουήλ συνεζύγῳ,  
Βοτανειατῶν ἐκ φυλῆς προηγμένῳ.  
Μακρὸν δὲ συζήσασα τοῦτῳ τὸν χρόνον  
Οὐκ ἔσχε μητρὸς κλήσιν εὐτυχκέναι,  
Οὐ χερσὶ συσχεῖν ἐνσπαρὲν ταύτῃ βρέφος.  
Ὅσων ὀδυνῶν αἴτιον τοῦτο κρίνεις;*

Μια άλλη ευγενής κυρία, η Θεοδώρα Κομνηνή, εγγονή της πορφυρογέννητης Θεοδώρας Κομνηνῆς και σύζυγος του σεβαστού Ανδρονίκου Λαπαρδά, θα αφιερώσει μια εικόνα στην Παναγία, παρακαλώντας να σταθεί πιο τυχερή, όπως μας πληροφορεί ένα επίγραμμα με λήμμα «Ἐπὶ εἰκόνι τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου» (Λάμπρος 1911, αρ. 334, 177):

*...Σὺ δ' ἄλλα κόσμον λιθομάγαρον, κόρη,  
Θεοδώρας δῶρημα Κομνηνῆς δέχου,...  
Τῆς καρδίας μου τὸν πολὺν οἶδας ὄρον  
Στείρα πρὶν Ἄννα· σὺ δὲ τεχθεῖσα ξένως  
Στειρώσεως τὴν θλίβιν ἐξήρας κόρη,  
Θεὸν δὲ τίκεις τὸν πλάσαντα τὴν φύσιν,  
Αἰτῶ σὲ καμὲ δεῖξον, ὡς Δαβνὶδ γράφει,  
Ἐπὶ τέκνῳ χαίρουσαν ὄντως μητέρα,  
Αἰτῶ σε δίδου τῇ δεήσει μου πέρας.*

Εν κατακλείδι, στις αφιερωτικές επιγραφές των έργων τέχνης του 12ου αιώνα οι άντρες προσδιορίζονται κοινωνικά κυρίως από τις μεταξύ τους σχέσεις, ενώ αντίθετα οι γυναίκες προσδιορίζονται κοινωνικά με βάση την τάξη και το φύλο τους, σε σχέση, όμως, με τους δεσμούς που έχουν με τους άνδρες ως κόρες, σύζυγοι και μητέρες.

### Ο χαρακτήρας των δωρεών

Μετά την Εικονομαχία, οι εικόνες βγαίνουν νικήτριες, ενώ οι γυναίκες, η δράση των οποίων ήταν πολύ σημαντική όπως γνωρίζουμε ως προς την αναστήλωση των εικόνων, ηττώνται κατά κράτος, αφού η αποκραυστάλωση της πυρηνικής οικογένειας οδήγησε στην υποβάθμιση ουσιαστικά του δημόσιου ρόλου τους, με αποτέλεσμα και τον αποκλεισμό τους από την ίδρυση μνημείων σε όλη τη διάρκεια της βασιλείας των αργένων Μακεδόνων αυτοκρατόρων. Με άλλα λόγια, οι γυναίκες στη Μακεδονική Δυναστεία, για χάρη του άρρενα κληρονόμου, καταδικάζονται σε αγασία και εγκλεισμό μέσα σε οίκους, χρυσά κλουβιά –οι Βυζαντινοί τα λένε μοναστήρια. Ενδεικτικά αναφέρω ότι ο Μιχαήλ Γ' περιόρισε τις αδελφές του αρχικά στα ανάκτορα του αναφέρει ότι τις προσφέρει ως δώρο στον Θεό. Στο ίδιο μοναστήρι περιορίστηκε η αναφέρει ότι τις προσφέρει ως δώρο στον Θεό. Στο ίδιο μοναστήρι περιορίστηκε η αυτοκράτειρα Ζωή Καρβονοψίνα από τον Ρωμανό Λακαπηνό και λίγο αργότερα η Πορφυρογέννητη Θεοδώρα από την αδελφή της, την αυγουστα Ζωή, η οποία στην περίπτωση αυτή ακολουθεί σαφέστατα ένα αντρικό μοντέλο. Στη Μονή ή βασιλικό οίκο του Κανικλίου περιορίστηκαν με τη βία και οι πέντε αδελφές του Ρωμανού Β'.

Οι γυναίκες, κατά την περίοδο της Μακεδονικής Δυναστείας, εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων, εμφανίζονται σιωπηλές και άναρθρες, γιατί υπό τη σκέψη του κυρίαρχου αντρικού ρόλου αδυνατούν να αρθρώσουν δικό τους λόγο. Στην ουσία, μετατρέπονται σε αργό κεφάλαιο. Από τον 11ο αιώνα και εξής η άνοδος της στρατιωτικής αριστοκρατίας –η οποία αξιοποιεί τις ενδογαμίες, ούτως ώστε γυναίκες και ιδιοκτησίες να διακινούνται μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα–, οι γαμήλιες στρατηγικές και η αξία που αποδίδεται στην απόκτηση των απογόνων συντέλεσαν να γίνουν οι γυναίκες ενεργό κεφάλαιο, και με αυτή τη φάση συμπίπτει το γεγονός της συμμετοχής των γυναικών της αριστοκρατίας στη δημόσια ζωή, εν προκειμένω στην ίδρυση μνημείων και στις παραγγελίες έργων τέχνης.

Η οργάνωση των μαυσωλείων της Ευφροσύνης και της Θεοκτίστης τον 9ο αιώνα, όσο και της Δαλασσηνής και της Ειρήνης Δούκαινας, κάνουν φανερό ότι οι γυναίκες, επιζώντας μετά το θάνατο των αντρών συμβίων τους και συχνά αναλαμβάνοντας την ευθύνη της πατρογονικής κληρονομιάς, επιφορτίζονται το ρόλο των θεματοφυλάκων της μνήμης κατά τη διάρκεια της μακρόχρονης χηρείας τους, η οποία κατά τα φαινόμενα τους δίνει την ελευθερία να διαχειρίζονται τόσο το κύρος όσο και τα χρήματα της οικογένειας.

Σχετικά με το θέμα της προτεραιότητας της τάξης του φύλου, θα ήθελα να κάνω την εξής επισήμανση: Στην εποχή των Κομνηνών –γι' αυτήν και μόνο θα μιλήσω– οι διαφορές των φύλων εκφράζονται κατά κύριο λόγο μέσα στο πλαίσιο της τάξης, τουλάχιστον στα ανώτατα κοινωνικά στρώματα –επαναλαμβάνω, μόνο στην εποχή των Κομνηνών. Γυναίκες και άντρες θα προσδιορίσουν τη γενεαλογία τους ανεξάρτητα από το βιολογικό φύλο των εξευγενισμένων τους προγόνων.

Στην αντρική Μονή του Παντεόπτη θα μονάσει μια γυναίκα, η Άννα Δαλασσηνή, ενώ στο γυναικείο μοναστήρι της Ειρήνης, στην περιβόητη βασιλική εστία, όπως αποκαλείται, θάπτονται και μνημονεύονται τόσο τα θήλεα όσο και τα άρρενα μέλη της οικογένειάς της, αφού, όταν το αίμα εξευγενίζεται, το φύλο υποχωρεί. Και ως

προς αυτή την κατεύθυνση, θα ήθελα να αναφέρω ένα πολύ ενδιαφέρον αφηροματικό επίγραμμα του Μαρκιανού κώδικα 524 που ήταν προορισμένο να γραφεί σε μια πολυτελή εικόνα της Παναγίας και που νομίζω ότι διαφορίζει την έρευνα αργετιά. Το έχω αναλύσει και αλλού αλλά θα το αναφέρω εν συντομία. Σε αυτό το επίγραμμα, ο καίσαρας Ιωάννης Ρογήρος Δαλασσηνός δηλώνει ότι χρησιμοποίησε για την κόσμηση της εικόνας της Πορφυρογέννητης Μαρίας Κομνηνής, πρωτότοκης θυγατέρας του αυτοκράτορα Ιωάννη Κομνηνού, ζητώντας σε αντάλλαγμα τη σωτηρία των ψυχών τους και βέβαια μια θέση στον παράδεισο. Η κόσμηση μας εικόνας της Παναγίας επιλέχθηκε με βάση το όνομα της γυναίκας του Μαρίας. Τα πολύτιμα κοσμήματα που δηλώνει ότι με δυσκολία αποχωρίζεται είναι ένα μέρος του πλούτου, ο οποίος του είχε μεταβιβαστεί μετά το θάνατο της συζύγου του. Επειδή το αίμα της ήταν εξευγενισμένο, χάρη στην αυτοκρατορική του προέλευση φυσικά, τα αγαθά που εκείνη του κληροδοτεί είναι ευγενέστερα από ό,τι αν είχαν αποκτηθεί από τον ίδιο. Σε αυτό το επιχείρημα ο ιταλικής καταγωγής από τον πατέρα του Ιωάννης Ρογήρος Δαλασσηνός προσδιορίζει την κοινωνική του θέση με βάση το γάμο του, όχι με βάση τα προσωπικά του κοινωνικά επιτεύγματα, όπως κατά κανόνα πράττουν οι άντρες παραγγελιοδότες έργων τέχνης του 12ου αιώνα. Αναγνωρίζει, με άλλα λόγια, ότι ο γάμος αυτός τον αναβάθμισε και διατρανώνει το γεγονός ότι στην περίοδο των Κομνηνών το ισχυρό φύλο υποχωρεί μπροστά στο ασθενές, όταν αυτό είναι γαλαζοαίματο.

## Δωρεές γυναικών στην υστεροβυζαντινή περίοδο

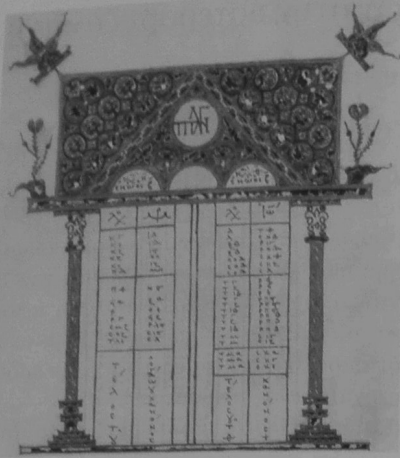
Σοφία Καλοπίση-Βέρτη

Το γεωγραφικό πλαίσιο της σύντομης αυτής εισήγησης περιορίζεται στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία, όπως αυτή διαμορφώθηκε κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, και δεν περιλαμβάνει τις περιοχές υπό λατινική ή βενετική κυριαρχία ούτε τα άλλα ανεξάρτητα κράτη που δημιουργήθηκαν στους κόλπους του Βυζαντίου μετά την Δ' Σταυροφορία. Ξεκινώντας από την Κωνσταντινούπολη, η προσοχή θα εστιαστεί στη συνέχεια στις μικρότερες πόλεις και την υπαίθρο χώρα με αναφορές τόσο στην αυτοκρατορική και την αριστοκρατική δωρεά όσο και στην προσφορά της απλής «άσημης» γυναίκας στην επαρχία και το χωριό.

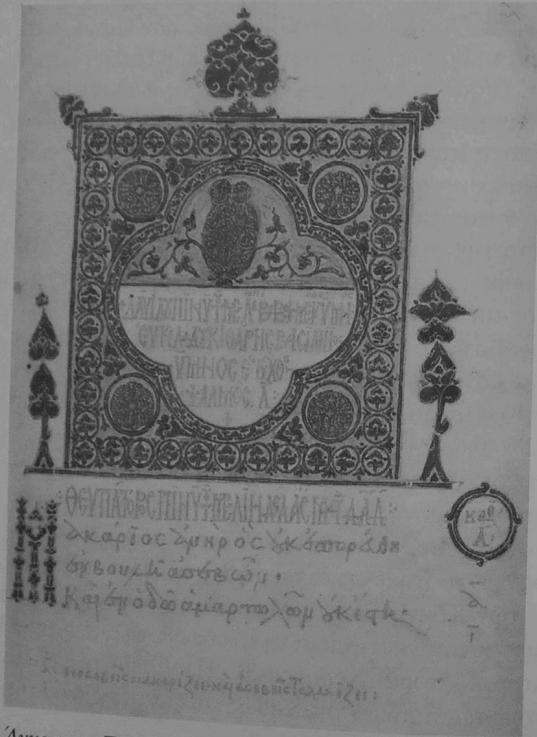
Σύμφωνα με στατιστικά στοιχεία που βασίζονται στις μελέτες του Βασίλη Κυδωνόπουλου (Kidonopoulos 1994) και της Alice-Mary Talbot (Talbot 2001), από τις 17 μονές που ανακαινίστηκαν και τις 14 που χτίστηκαν εκ βάθρων στην Κωνσταντινούπολη στο διάστημα 1261-1328, από ένα σύνολο δηλαδή 31 μονών, οι 12, επομένως πάνω από το ένα τρίτο –ποσοστό σχετικά υψηλό– οφείλονται σε γυναικεία δωρεά. Οι γυναίκες κτητόρισσες είναι γόνοι γνωστών αριστοκρατικών οικογενειών, όπως των Δουκών, των Αγγέλων, των Κομνηνών, των Ραούλ, κ.ά., και συνδέονται, οι περισσότερες, με τη βασιλεύουσα δυναστεία των Παλαιολόγων, είτε εξ αίματος είτε εξ αγχιστείας. Οι πιο πολλές είναι σύζυγοι υψηλόβαθμων αξιωματούχων του στρατιωτικού ή διοικητικού τομέα, όταν προβαίνουν ωστόσο σε δωρεές, βρίσκονται κατά κανόνα σε κατάσταση χηρείας. Οι περισσότερες μονές που ανακαινίζουν ή ιδρύουν είναι γυναικείες και λιγότερες είναι αντρικές και μία, του Φιλανθρώπου Χριστού, είναι και γυναικεία και αντρική.

Ξεκινώντας από την αυτοκρατορική χορηγία, δεσπόζουσα θέση ανάμεσα στις γυναίκες-κτητόρισσες κατά την Παλαιολόγεια περίοδο κατέχει η αυτοκράτειρα Θεοδώρα, σύζυγος του Μιχαήλ Η' (Talbot 1992, Talbot 2001a, V). Λίγα χρόνια μετά το θάνατο του συζύγου της το 1282, η Θεοδώρα ανακαίνισε τη Μονή Λιβός και εγκαθίδρυσε γυναικεία μονή αφιερωμένη στη Θεοτόκο. Πρόσθεσε επίσης μία δεύτερη εκκλησία στη νότια πλευρά, την οποία αφιέρωσε στον Ιωάννη τον Πρόδρομο και έχτισε ξενώνα 12 κλινών για την περίθαλψη λαϊκών γυναικών. Είναι μία ευτυχής συγκυρία το γεγονός ότι έχει σωθεί ως σήμερα όχι μόνο το κτηριακό συγκρότημα αλλά και το Τυπικό της μονής που συντάχθηκε μεταξύ των ετών 1294 και 1301 και προέβλεπε 50 μοναχές (Delehaye 1921, *BMF* 3 [2000], 1254-1286, Talbot 1992, 298-300). Ο νέος ναός σχεδιάστηκε ως τόπος ταφής των Παλαιολόγων κατά το πρότυπο του μασωλείου των Κομνηνών στη Μονή Παντοκράτορα. Μάλιστα, στο Τυπικό ορίζονται οι θέσεις ταφής για την ίδια τη Θεοδώρα, τη μητέρα της, την κόρη της και το γιο της, τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β'. Προβλέπονταν μάλιστα τάφοι και για τους ή τις συζύγους των παιδιών της, καθώς και για τα εγγόνα της που όλοι θα μνημονεύονταν από τις μοναχές στο διημερές.

Μία δεύτερη, μικρότερη, γυναικεία μονή, των Αγίων Αναργύρων, που προοριζόταν για 30 μοναχές, ανακαινίστηκε επίσης από τη Θεοδώρα, που όρισε μάλιστα να



1. Μονόγραμμα της Παλαιολογίνας, Τετραευάγγελο, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, κώδ. gr. 1158, φ. 6α, κανόνες αντιστοιχίας, τέλη 13ου αι.  
(από: Γαλάβαρης 1995, εικ. 204).



2. Ψαλτήρι Άννας της Σαβοΐας, Άθως, Μονή Ιβήρων, κώδ. 1384, φ. 1α, 1346  
(από: Γαλάβαρης 2000, εικ. 57).



3. Σταυρός Ελένης Παλαιολογίνας, Άθως, Μονή Διονυσίου, β' τέταρτο 15ου αι.  
(από: Θεσανυροί του Αγίου Όρους<sup>2</sup> 1997, αρ. 9.23, σελ. 346).

γίνονται μνημόσυνα και σε αυτό το μοναστήρι για τα μέλη της οικογένειας των Παλαιολόγων. Το σύντομο Τυπικό της μονής που παλαιότερα είχε ταυτιστεί με το Atik Mustafa Camii, σώθηκε ως επίμετρο του Τυπικού της Μονής Λιβός (BMFD 3 [2000], 1287-1294). Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Ακροπολίτη, η Θεοδώρα ανακαίνισε και τη Μονή της Θεοτόκου στα Μικρά Ρωμαίον (Talbot 1992, 300-301).

Η Θεοδώρα συνδέεται ακόμα με την παραγγελία σημαντικού αριθμού χειρογράφων. Ένα σύνολο πολυτελών εικονογραφημένων κωδίκων, που μάλλον προέρχονται από το ίδιο κωνσταντινουπολίτικο εργαστήριο και χρονολογούνται στις τελευταίες δεκαετίες του 13ου αιώνα, ομαδοποιήθηκαν γύρω από τον κώδικα gr. 1158 της Βατικανής Βιβλιοθήκης που φέρει μονογράμματα μιας Παλαιολογίνας (εικ. 1) και αποδόθηκαν παλαιότερα στη Θεοδώρα Ραούλαϊνα, ανηψιά του Μιχαήλ Η' και κτητόρισα της Μονής του Αγίου Ανδρέα εν τη Κρίσει (BuchtaI - Belting 1978, 6, 100-101, Nicol 1994, 33-47). Νεότερες μελέτες, ωστόσο, θεώρησαν ως πιθανότερο παραγγελιοδότη τη Θεοδώρα Παλαιολογίνα, χήρα του Μιχαήλ Η' (Nelson - Lowden 1991, Talbot 1992, 302). Τα βιβλία αυτά είναι λειτουργικού περιεχομένου και προφανώς προορίζονταν για τις μονές που ίδρυσε η Θεοδώρα.

Τα υπόλοιπα σωζόμενα δείγματα αυτοκρατορικών δωρεών, με την εξαίρεση ίσως της Μονής Ακαπνίου στη Θεσσαλονίκη που έχει ταυτιστεί με το ναό του Προφήτη Ηλία και έχει αποδοθεί στην Άννα Παλαιολογίνα ή στον Μανουήλ Β' (Papazotos 1991), είναι πολύ μικρότερης κλίμακας και έχουν χαρακτηριστικά ελεγκτών ιδιωτικών αφιερωμάτων που εκφράζουν προσωπική ευλάβεια. Για παράδειγμα, ένα εικονογραφημένο ψαλτήρι στη Μονή Ιβήρων, που γράφτηκε στη Μονή Οδηγών της Κωνσταντινούπολης το 1346, παραγγέλθηκε από την Άννα της Σαβοΐας μετά το θάνατο του συζύγου της, Ανδρόνικου Γ' (Γαλάβαρης 2000, 84-87, εικ. 57-58) (εικ. 2).



4. Ο Κωνσταντίνος Ακροπολίτης και η Μαρία Κομνηνή Τορνίκινα Ακροπολίτισσα σε αργυρή επένδυση εικόνας, Μόσχα, Πανακοθήκη Τρετιακόν, τέλος 13ου-αρχές 14ου αι. (από: *Byzantium: Faith and Power* 2004, αρ. 4, σελ. 29).



5. Το επίγραμμα της Μαρίας/Μάρθας, συζύγου του Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη, στο μέτωπο της αιτίδας του παρεκκλησίου της Μονής Παμμακαρίστου, Κωνσταντινούπολη, περ. 1310-1315 (φωτογραφία: Άννα Τακούμη).

247

Ακόμα, ένας ασημένιος ανάγλυφος σταυρός, που βρισκόταν σήμερα στη Μονή Διονυσίου, αποτελεί αφιέρωμα της Ελένης Παλαιολογίνας, συζύγου του Μανουήλ Β' και μητέρας του τελευταίου βυζαντινού αυτοκράτορα, Κωνσταντίνου ΙΑ' (Θησαυροί Αγίου Όρους 2<sup>1997</sup>, 346-347, αρ. 9.29) (εικ. 3).

Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμμετοχή των γυναικών της αριστοκρατίας σε δωρεές την εποχή των Παλαιολόγων (Talbot 2001). Η γυναίκα αριστοκράτισσα εμφανίζεται κατά κανόνα στο πλευρό του συζύγου της. Αυτό αποτελεί το συνηθέστερο σχήμα δωρεάς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση γύρω στο 1300 ενός αριστοκρατικού ζεύγους αφιερωτών, του Κωνσταντίνου Ακροπολίτη, μεγάλου λογοθέτη του Ανδρονίκου Β', και της συζύγου του Μαρίας, στην ασημένα επένδυση μίας μεταγενέστερης (τέλος 15ου αιώνα) εικόνας της Θεοτόκου στην Πανακοθήκη Τρετιακόν της Μόσχας (Grabar 1975, 45-46, αρ. 18, *Byzantium: Faith and Power* 2004, Weyl Carr 2006) (εικ. 4).

Από τις γυναίκες που έδρασαν μόνες ως χορηγοί μνημείων και μας είναι γνωστές από τις πηγές, σημαντικό είναι το παράδειγμα της Ειρήνης/Ευλογίας Χούμναινας Παλαιολογίνας, κόρης του Νικηφόρου Χούμνου (Nicol 1994, 59-70). Η τραγική Ειρήνη, παντρεμένη με τον δεσπότη Ιωάννη Παλαιολόγο, γιο του Ανδρονίκου Β', χήρεψε στα 16 της χρόνια και αποσύρθηκε στη Μονή του Χριστού Φιλανθρώπου, την οποία ανακαίνισε (BMFD 4 [2000], 1383-1388). Το μοναστήρι αυτό ήταν διπλό, γυναικείο και αντρικό. Αν σκεφτεί κανείς ότι μόνο η γυναικεία μονή περιλάμβανε 100 μοναχές, ενώ η Μονή Λιβός, αυτοκρατορικό καθίδρυμα, αριθμούσε μόνο 50, παίρνει μια ιδέα για το μέγεθος της φιλόδοξης αυτής αριστοκρατικής χορηγίας.

Ένα από τα χαρακτηριστικότερα σωζόμενα παραδείγματα γυναικείας δωρεάς είναι το παρεκκλήσι της Μονής Παμμακαρίστου, που διακόσμησε μεταξύ 1310 και 1315 η Μαρία/Μάρθα στη μνήμη του συζύγου της, Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη (Belting – Mango – Mouriki 1978, Effenberger 2006-2007, Rhoby 2009, 307-310). Προσαρτημένο στη νότια πλευρά του καθολικού της Μονής Παμμακαρίστου, χτίστηκε για να συμπεριλάβει τον τάφο του. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου έχει ερμηνευτεί ως μία μεγάλη δέηση που απευθύνει το σύνολο των απεικονιζόμενων αγίων προς τον Χριστό Υπεράγαθο, ο οποίος παριστάνεται στην αιτίδα ανάμεσα στους κατεξοχήν μεσολαβητές, την Παναγία και τον Πρόδρομο. Εκτός από την εξαιρετική ποιότητα και την εκλεπτυσμένη πολυτέλεια του μνημείου, εντύπωση προξενούν οι τρόποι με τους οποίους η χήρα του Μιχαήλ προβάλλει τον σύζυγό της: με τα μονογράμματα του ονόματος και αξιώματός του στην εξωτερική πλίνθινη επιγραφή («Μιχαήλ Δούκας Γλαβάς Ταρχανειώτης ὁ πρωτοστράτωρ καὶ κήτωρ»), με το επίγραμμα του Μανουήλ Φιλί που περιτρέχει εξωτερικά το ναό, πιθανόν επίσης του γραμμα ζωγραφισμένο πάνω στον εσωτερικό κοσμήτη του ναού, πιθανόν επίσης του Φιλί. Επιπρόσθετα, σε μία ψηφιδωτή έμμετρη επιγραφή στο μέτωπο του τόξου της αιτίδας, πάνω από τον Χριστό Υπεράγαθο, αναγράφεται πρώτα το όνομα και αξίωμα του τιμωμένου και ακολουθεί το όνομα της δωρήτριας (εικ. 5). Με μία λέξη –«σώστρον»– συνοψίζεται και ο σκοπός της ανέγερσης του ταφικού παρεκκλησίου από τη χήρα του Γλαβά, η σωτηρία δηλαδή της ψυχής του νεκρού συζύγου (Mango, στο Belting – Mango – Mouriki 1978, 20-21, Talbot 1999, 77-79, Rhoby 2009, 402-403). Η Μαρία Παλαιολογίνα, νόθη κόρη του Μιχαήλ Η', που είχε σταλεί στην Περαία το 1265 για να παντρευτεί τον χάνο των Μογγόλων, όταν επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη



6. Η μοναχή Μελάνη, κυρά των Μουγουλιών/Μογγόλων, στην παράσταση της Δέησης στον εξωνάρθηκα της Μονής της Χώρας, Κωνσταντινούπολη, περ. 1315-1321.



7. Οι μοναχές Θεοδούλη/Θεοδώρα Κομνηνή Παλαιολογίνα και η κόρη της Ευφροσύνη Κομνηνή Δούκαινα Παλαιολογίνα, κητόρισσες της Μονής της Θεοτόκου της Βεβαίας Ελπίδος στην Κωνσταντινούπολη, Oxford, Lincoln College, gr. 35, φ. 11, περ. 1330-1335 (από: Hutter 1997, έγχρωμος πίν. 16).

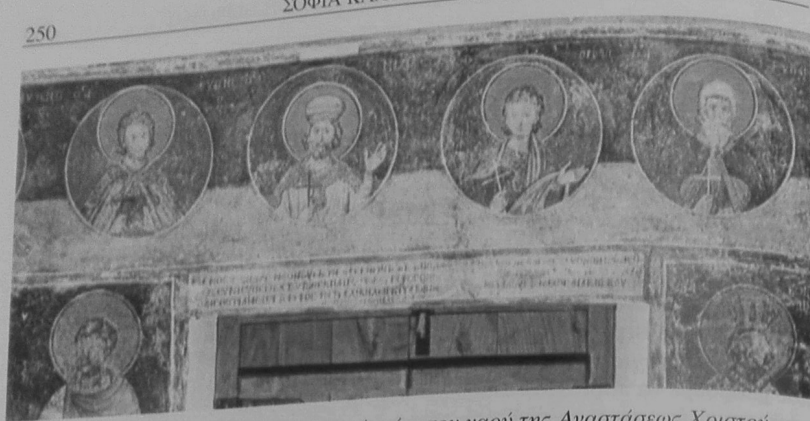
249

ντινούπολη το 1283, μετά το θάνατο του συζύγου της, αγόρασε για 4.000 υπέρπυρα μία εκκλησία και εγκαθίδρυσε εκεί τη γυναικεία Μονή της Παναγιώτισσας ή των Μαγουλιών, η οποία ταυτίζεται με το σωζόμενο ναό του 11ου αιώνα, γνωστό ως Παναγία Μουχλιώτισσα (Μπούρας 2005). Η Μαρία αυτή έχει ταυτιστεί με τη μοναχή Μελάνη, την κυρά των Μουγουλιών, που απεικονίζεται στην παράσταση της Δέησης στον εξωνάρθηκα της Μονής της Χώρας (εικ. 6). Η Μαρία είναι γνωστό ότι δώρισε στη Μονή της Χώρας χρυσοϋφानτα υφάσματα και ένα ευαγγέλιο του 11ου αιώνα με πολυτελή στάχωση, ωστόσο η απεικόνισή της στη Μονή της Χώρας, μαζί με τον Ισαάκιο Κομνηνό, κτήτορα της μονής τον 12ο αιώνα, υποδηλώνει μάλλον μία πολύ πιο γενναϊόδωρη δωρεά υπέρ της μονής του Μετοχίτη (Kidonopoulos 1994, 88-90, Teteriatnikov 1995, Talbot 2001, 334-336).

Η Μονή της Βεβαίας Ελπίδος στην Κωνσταντινούπολη είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα γυναικείας αριστοκρατικής δωρεάς οικογενειακού χαρακτήρα που μπορούμε να παρακολουθήσουμε για έναν τουλάχιστον αιώνα, από την αρχική κητόρισσα έως τη διασεγγονή της. Ιδρύθηκε στα τέλη του 13ου αιώνα (περ. 1295-1300) από τη Θεοδώρα Συναδηνή, ανιψιά του Μιχαήλ Η', που έγινε μετά το θάνατο του συζύγου της μοναχή με το όνομα Θεοδούλη (εικ. 7). Η μονή δεν έχει διατηρηθεί, διασώζεται όμως το περίφημο Τυπικό της στο Lincoln College της Οξφόρδης (MS. Graecus 35) (Delehaye 1921, 18-105, BMFD 4 [2000], 1512-1578), ένα πολυτελέστατο χειρόγραφο που περιλαμβάνει τις προσωπογραφίες της Θεοδώρας-Θεοδούλης και του συζύγου της μεγάλου στρατοπεδάρχη Ιωάννη-Ιωακείμ Συναδηνού, των γονέων της Κωνσταντίνου Παλαιολόγου και Ειρήνης, της κόρης της Ευφροσύνης που την ακολούθησε στη μονή, τριών παιδιών της και τεσσάρων εγγονών της με τους συζύγους τους (Cutler – Magdalino 1978, Hutter 1995, Hutter 1997, 56-62, εικ. 201-221, πίν. 6-18, Brooks 2006, 237-248). Τη Θεοδώρα διαδέχτηκε η κόρη της Ευφροσύνη που πρόσθεσε ένα συμπληρωματικό Τυπικό. Αργότερα, αναφέρεται η εγγονή της, Ξένη Φιλανθρωπινή, που ανακαίνισε τη μονή το 1392, ενώ η διασεγγονή της ανέλαβε επισκευές γύρω στο 1400. Ο οικογενειακός χαρακτήρας της μονής φαίνεται όχι μόνο από τη διαδοχή της ιδρύτριας από κατιόντες συγγενείς της και τις προσωπογραφίες που συμπεριλήφθηκαν στο Τυπικό, αλλά και από την εξασφάλιση τόπου ταφής για όλους τους παραπάνω και, ακόμα, από τον ορισμό στο Τυπικό της υποχρέωσης των μοναχών να επιτελούν μνημόσυνα για όλα τα προαναφερθέντα πρόσωπα, καθώς και για άλλα συγγενικά άτομα που εξασφάλιζαν το προνόμιο αυτό σε αντάλλαγμα δωρεών προς τη μονή.

Αναμφισβήτητα, οι μεγάλες αριστοκρατικές δωρεές και αφιερώσεις, και κατά συνέπεια και η γυναικεία αριστοκρατική δωρεά, συγκεντρώνονται ιδιαίτερα στα χρόνια των δύο πρώτων Παλαιολόγων, στην Κωνσταντινούπολη. Ωστόσο, και στις μικρότερες πόλεις του Βυζαντίου διαπιστώνονται ανάλογες δραστηριότητες, μικρότερης βέβαια έκτασης και πολυτέλειας, από γυναίκες της αριστοκρατίας που εμφορούνται από την ίδια ιδεολογία. Έτσι, στη Βέροια η χήρα του Ξένου Ψαλιδά ολοκλήρωσε το ναό της Αναστάσεως του Χριστού (1315) που είχε ανεγείρει ο σύζυγός της (εικ. 8). Για να τιμήσει μάλιστα τον άντρα της, ανέθεσε, σύμφωνα με την κητοτική επιγραφή (Rhoby 2009, 157-160), στον Καλλέργη, άριστο ζωγράφο «όλης Θετταλίας», να διακοσμήσει το ναό με παραστάσεις σύμφωνες με τον ταφικό χαρακτήρα του μνημείου και την αφιέρωσή του στην Ανάσταση (Πελεκανίδης 1973, Tsitouridou-Turbié 2000).





8. Η κτητορική επιγραφή στον δυτικό τοίχο του ναού της Αναστάσεως Χριστού, Βέροια, 1315 (φωτογραφικό αρχείο 11ης ΕΒΑ).



9. Η δωρήτρια Καλή/Καλλινίκη Καβαλασέα ως λαϊκή και ως μοναχή με τα παιδιά της εκατέρωθεν της Παναγίας βρεφοκρατούσας, Μυστράς, Ατ-Γιαννάκης, περ. 1375 (από: Δρανδάκης 1987-1988, εικ. 27).

10. Στη δεξιά σελίδα:  
Η δωρήτρια μοναχή Θεοτίμη, Ψαλτήριο της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης Σινά, gr. 61, φ. 256β, περ. 1274 (φωτογραφία: Ιερά Μονή Αγίας Αικατερίνης Σινά).

Διαφορετικό χαρακτήρα παρουσιάζει η Μονή της Παναγίας Περιβλέπτου στον Μυστρά που θεωρείται ότι ιδρύθηκε από την Ισαβέλλα Lusignan, σύζυγο του πρώτου δεσπότη του Μυστρά, Ιωάννη Καντακουζηνού, μεταξύ 1365 και 1374, ζώντος δηλαδή του Ιωάννη. Όπως έχει παρατηρηθεί (Λούβη-Κίζη 2003), μετά το θάνατο του Καντακουζηνού το 1380 και την επικράτηση, λίγα χρόνια αργότερα, των Παλαιολόγων, απολαξεύτηκαν τα εμβλήματα της Ισαβέλλας και του συζύγου της σε μια πράξη *damnatio memoriae*. Πιθανότατα τότε απαλείφθηκε και η προσωπογραφία της Ισαβέλλας στο εσωτερικό του ναού και το μνημείο περιήλθε σε νέους κτήτορες, τοπικούς αριστοκράτες, που απεικονίστηκαν δεόμενοι προς την Παναγία με το ομοίωμα του ναού ανάμεσά τους. Είναι αξιοπρόσεκτο ότι τα δυτικά μορφολογικά και διακοσμητικά στοιχεία του ναού της Περιβλέπτου και κυρίως του πύργου της μονής δεν συνάδουν με τις τοιχογραφίες του μνημείου που από άποψη εικονογραφίας και τεχνολογίας ακολουθούν καθαρά κωνσταντινουπολίτικα πρότυπα.

Στην Ισαβέλλα αποδόθηκε πρόσφατα και το νοτιοανατολικό παρεκκλήσι του ναού της Αγίας Σοφίας, ο οποίος ανεγέρθηκε από τον δεσπότη Ιωάννη Καντακουζηνό μετά το 1366. Είναι από τις λίγες περιπτώσεις γυναικείας δωρεάς που στο εικονογρα-



φικό πρόγραμμα είναι ευδιάκριτος ένας «γυναικείος» χαρακτήρας. Συγκεκριμένα, οι μνημειακές παραστάσεις του Γενεσίου της Θεοτόκου και των Εισοδίων που δεσπόζουν μεταξύ των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου συνδέθηκαν με την επιθυμία της Ισαβέλλας να αποκτήσει παιδί (Εμμανουήλ 2003).

Την ελάχιστονα αριστοκρατία του Μυστρά συναντάμε στον μικρό ναό του Αι-Γιαννάκη (περ. 1375), όπου η κτητόρισσα Καλή/Καλλινίκη Καβαλασέα απεικονίζεται με τα παιδιά της, δύο φορές, ως λαϊκή, προφανώς χήρα, και ως μοναχή, σε μια διπλή προσωπογραφία νεκρικού χαρακτήρα (Δρανδάκης 1987-1988, Παπαμπασιούρη 1996-1997, 298) (εικ. 9).

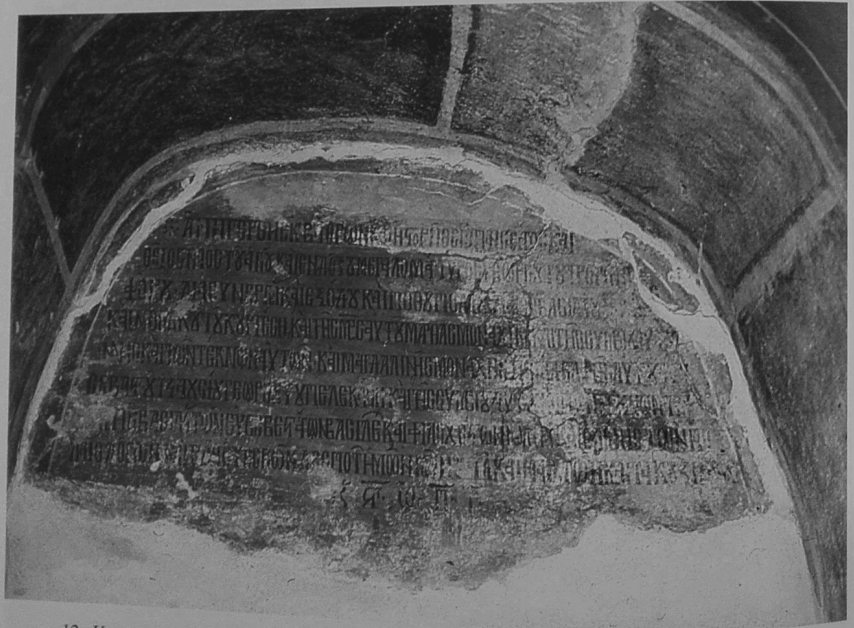
Στο πλαίσιο των αριστοκρατικών θρησκευτικών δωρεών θα πρέπει να ενταχθεί και το Ψαλτήρι αρ. 61 της Μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά (περ. 1274), στο οποίο παριστάνεται η άγνωστη από άλλου μοναχή Θεοτίμη να προσκυνά την ένθρονη Παναγία, αφού η παραγγελία εικονογραφημένων θρησκευτικών βιβλίων προϋποθέτει την οικονομική άνεση και παιδεία που διέθεταν κατά κανόνα οι αριστοκρατίσσοι (Byzantium: Faith and Power 2004, 343-344, αρ. 202, Προσκύνημα στο Σινά 2004, 176, αρ. 34) (εικ. 10).

Στη συνέχεια, θα γίνει σύντομη αναφορά στη γυναικεία δωρεά στην ύπαιθρο χώρα και τα χωριά. Το σχήμα που επικρατεί στην επαρχιακή τοπική αριστοκρατία είναι πάλι της γυναίκας μαζί με τον σύζυγό της ή την πυρηνική οικογένεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Παναγία Χρυσάφτισσα στα Χρύσαφα της Λακωνίας που ανακαινίστηκε το 1289/90 με δωρεά του σεβαστού Μιχαήλ και της συζύγου του Ζωής, οι οποίοι απεικονίζονται στο νάρθηκα προσφέροντας ομοίωμα του ναού. Στην αφιερωτική επιγραφή μάλιστα αναφέρεται το ζεύγος των κτητόρων μαζί με τα παιδιά τους. Πρόκειται για ένα έργο φιλόδοξο με αρκετά στοιχεία που θυμίζουν ή αντιγράφουν κωνσταντινουπολίτικα πρότυπα αριστοκρατικής χορηγίας, σε πολύ ταπεινότερη βέβαια κλίμακα, όπως ανακαίνιση ναού, έμμετρη κτητορική επιγραφή σε λόγια γλώσσα, κ.λπ. (Albani 2000, Rhoby 2009, 217-220). Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται πολλά άλλα παραδείγματα δωρεών από ζεύγη τοπικών αρχόντων, όπως ο ναός της Αγίας Κυριακής στο Μάραθο της Μέσα Μάνης, γύρω στο 1300 (Kalopissi-Verti 2006, 85, εικ. 52) (εικ. 11), και ο ναός του Αγίου Δημητρίου στα Καμπιάνικα, των τελευταίων δεκαετιών του 13ου αιώνα (Χατζηδάκης, Μπίθα 1997, 146-148, εικ. 6-8), όπου το ζεύγος των αφιερωτών απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εκατόπου της Παναγίας στο πρώτο παράδειγμα και του αγίου Δημητρίου στο δεύτερο. Χαρακτηριστική είναι επίσης η απεικόνιση τριών ζευγαριών, κτητόρων του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Γεράκι (περ. 1430), που η μεταξύ τους σχέση ή συγγένεια παραμένει αδιευκρίνιστη (Δημητροζάκης 2001, 29, εικ. 43-51).

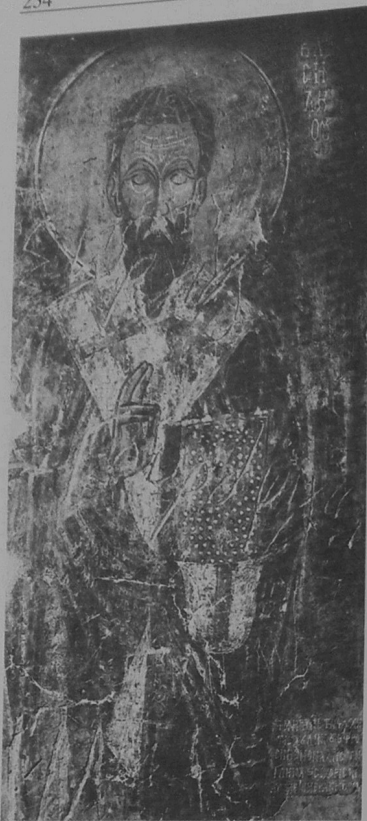
Το ίδιο βασικό σχήμα –γυναίκας με τον σύζυγό της και τα παιδιά της– απαντά και στις ομαδικές ή συλλογικές χορηγίες χωρικών, δηλαδή στις περιπτώσεις που συμπράττει μικρότερος ή μεγαλύτερος αριθμός οικογενειών, μελών μιας αγροτικής κοινότητας για την ανέγερση και διακόσμηση ενός ναού, όπως στους Αγίους Αναργύρους στην Κηπούλα της Μάνης το έτος 1265 (Kalopissi-Verti 1992, 67-69, αρ. 19). Σε άλλη περίπτωση, συγκεκριμένα στην επιγραφή του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μάνης (1278), απαριθμούνται περίπου 30 ονόματα αντρών δωρητών και στο τέλος γίνεται μια συνοπτική αναφορά στις συζύγους τους, χωρίς αναγραφή του ονόματός τους (Kalopissi-Verti 1992, 71-75, αρ. 21).



11. Ζεύγος δωρητών στην αψίδα, εκατέρωθεν της Παναγίας, Αγία Κυριακή στο Μάραθο, Μέσα Μάνη, περ. 1300.



12. Κτητορική επιγραφή, Άγιος Γεώργιος Λογανίκου, Λακωνία, 1374-1375.



13. Αφιερωτική επιγραφή της μοναχής Ευφροσύνης δίπλα στην παράσταση του αγίου Βασίλειου, Άι-Γιαννάκης Ζούπενας, Λακωνία, τελευταίο τέταρτο 13ου αι. (από: Δρανδάκης 1985-1986, εικ. 19).



14. Αφιερωτική επιγραφή της Καλής του Αλύπη δίπλα στην παράσταση της αγίας Αικατερίνης, Άι-Γιαννάκης Ζούπενας, Λακωνία, τελευταίο τέταρτο 13ου αι. (από: Δρανδάκης 1985-1986, εικ. 22).

Η γυναίκα που συμμετέχει σε δωρεά δεν αναφέρεται μόνο ως σύζυγος του κτήτορα αλλά, πολύ σπανιότερα βέβαια, και ως μητέρα ή αδελφή. Ενδεικτική είναι εδώ η επιγραφή του Αγίου Γεωργίου στο Λογκανίκο Λακωνίας (1374/75), όπου γίνεται μνεία της μητέρας και της αδελφής του ενός από τους δύο κτήτορες, οι οποίες ήταν και οι δύο μοναχές (Chassoura 2002, 18-24, εικ. 24) (εικ. 12).

Γυναίκα, αποκλειστική δωρήτρια στα χωριά, εμφανίζεται κατά κύριο λόγο η μοναχή, όπως, για παράδειγμα, στον Άγιο Θεόδωρο στην Άνω Πούλα Κηπούλας της Μέσα Μάνης, στο στρώμα του 13ου αιώνα (Gerstel – Talbot 2006, 486) ή η χήρα

(Gerstel – Kalopissi-Verti 2012). Πολύ συχνά μάλιστα φαίνεται να συμπύκνουν οι δύο ιδιότητες. Γυναίκα μόνη αφιερώτρια εμφανίζεται συχνότερα σε δεητικές επιγραφές που συνοδεύουν μια παράσταση αγίου, φανερώνοντας κατά πάσα πιθανότητα δωρεά πολύ μικρής κλίμακας, το χρηματικό ποσό δηλαδή που καλύπτει την εκτέλεση μιας μόνο παράστασης, πρακτική που συνεχίζεται ως σήμερα στους ενοριακούς κυρίως ναούς. Χαρακτηριστικές είναι και οι δύο σωζόμενες επιγραφές στο σπηλαιώδη γαό του Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα τη Λακωνίας, στο στρώμα του προχωρημένου 13ου αιώνα. Στη μία, η μοναχή Ευφροσύνη καταγράφει και το κίνητρο της δωρεάς της, τη συγχώρεση δηλαδή κατά την ημέρα της κρίσεως («Μνήσθητι Κύριε τήν ψυχὴν τῆς δούλης σου Εὐφροσύνης μοναχῆς τῆς Γλύκα καὶ συγχώρησον αὐτῇ ἐν ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως») (εικ. 13). Στην άλλη, παρατηρείται μια σπάνια αντιστροφή του συνήθους σχήματος και τον πρώτο λόγο έχει η λαϊκή γυναίκα-σύζυγος, ακολουθούμενη από τον άντρα και τα παιδιά τους: «Κύριε βοήθει τὴν δούλην σου Καλὴν τοῦ Ἀλύπη, ἅμα συμβίῳ καὶ τέκνοις, ἀμήν» (Δρανδάκης 1985-1986, 81-82, εικ. 22) (εικ. 14).

### Ο χαρακτήρας των δωρεών

Πολλαπλές και πολυεπίπεδες είναι οι ερμηνείες που μπορεί κανείς να δώσει στη γυναικεία δωρεά στο πλαίσιο του κτητορικού δικαίου, όπως αναπτύχθηκε κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο (Thomas 1987, 244-269). Σε πολιτικό επίπεδο, το χορηγικό έργο της αυτοκρατίστρας Θεοδώρας και των γυναικών της υψηλής αριστοκρατίας στην Κωνσταντινούπολη εντάσσεται αναμφίβολα στο πρόγραμμα ανασυγκρότησης που ακολούθησαν οι πρώτοι Παλαιολόγοι αυτοκράτορες μετά την περίοδο της λατινικής κατοχής. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Θεοδώρα, στο Τυπικό της Μονής Αγίων Αναργύρων (BMFD 3 [2000], 1291), αναφέρεται στην ερήμωση της μονής κατά τη διάρκεια της Λατινοκρατίας και στην ανάγκη αποκατάστασής της. Πράγματι, στις τριάντα περίπου μονές που ανακαινίστηκαν ή ανεγέρθηκαν εκ θεμελίων επί Μιχαήλ Η΄ και Ανδρονίκου Β΄, η συμβολή των γυναικών, κυρίως της υψηλής αριστοκρατίας, υπήρξε σημαντική, τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά (Talbot 2001). Αξιοσημείωτο είναι ότι οι δωρεές της υψηλής αριστοκρατίας συναγωνίζονται επάξια τις αυτοκρατορικές σε πλούτο και πολυτέλεια.

Σε επίπεδο κοινωνικό, οι μονές αποτέλεσαν καταφύγιο για τις γυναίκες, τις απλές μοναχές, που ήθελαν να αφιερωθούν στο μοναχισμό είτε από θρησκευτική ευλάβεια είτε για προσωπικούς λόγους –επειδή, για παράδειγμα, έμειναν χήρες ή είχαν κάποια άλλη ατυχία στη ζωή τους ή δεν διέθεταν οικονομικούς πόρους για την επιβίωση. Οι άλλες ατυχίες στη ζωή τους ή δεν διέθεταν οικονομικούς πόρους για την επιβίωση. Οι μονές επιτελούσαν επιπλέον έργο φιλανθρωπικό, είτε ευρύτερο, όπως στη Μονή Λιβός, όπου λειτουργούσε ξενώνας για τη φιλοξενία και περίθαλψη λαϊκών γυναικών (BMFD 3 [2000], 1281 [50]), είτε πιο περιορισμένο, όπως στη Μονή της Βεβαίας Ελπιδος, όπου γινόταν διανομή φαγητού (BMFD 4 [2000], 1521, 1549 [89]).

Σε επίπεδο οικογενειακό, παρατηρείται ότι η οικογένεια παίζει πολύ σημαντικό ρόλο (Galatariotou 1988). Οι μεγάλες μονές που ιδρύθηκαν από τις αριστοκρατίσες στην Κωνσταντινούπολη των Παλαιολόγων ήταν ουσιαστικά οικογενειακές. Η ιδρύτρια εξασφάλιζε ένα καταφύγιο όχι μόνο για τον εαυτό της αλλά και για όλα τα

γυναίκα μέλη της οικογένειάς της και έκανε πρόβλεψη και για τις μελλοντικές γενιές. Συχνά όριζε μάλιστα τα άρρενα μέλη της οικογένειας ως *εφόρους*. Εξασφάλιζε επίσης εναν οικογενειακό τόπο ταφής, διατηρώντας τους δεσμούς συγγένειας στη ζωή και στο θάνατο. Διασφάλιζε επίσης τα περιοριστικά στοιχεία της οικογένειας που ως μοναστικά δεν ήταν πλέον απαλλοτριώσιμα.

Σε επίπεδο προσωπικό, η ίδρυση μονής, εκτός από το κοινωνικό κύρος που ασφαλώς προσέδιδε στην ιδρύτρια, της πρόσφερε και μία λύση κοινωνικά αποδεκτή για την περίοδο της χηρείας, παράλληλα με μια άνετη διαβίωση, γιατί, όπως φαίνεται από τα Τυπικά, η ιδρύτρια και τα μέλη της οικογένειάς της απολάμβαναν ξεχωριστόν προνομίων μέσα στη μονή – στον τρόπο διαμονής, διατροφής, εξόδου, εξυπηρέτησης, κ.λπ. – που δεν τα μοιράζονταν με τα άλλα κοινά μέλη της μοναστικής κοινότητας.

Σε επίπεδο σχέσεων των δύο φύλων θα πρέπει να τονιστεί ότι η γυναίκα όλων των κοινωνικών τάξεων συμπτύσσεται σε δωρεές στο πλευρό άρρενος μέλους της οικογένειάς της, κατά κανόνα του συζύγου και σπανιότερα του γιου ή του αδελφού. Σε προσωπικές δωρεές προβαίνει μόνο ως χήρα, όταν δηλαδή διαχειρίζεται μόνη την περιουσία της (Laiou 1981, 243, 247). Ωστόσο, και στις περιπτώσεις προσωπικής της εμπλοκής, η γυναίκα φροντίζει να προβάλλει κατεξοχήν τον σύζυγο, όπως στη Μονή Παμμακαρίστου και στη μονή Βεβαίας Ελπίδος στην Κωνσταντινούπολη (BMFD 2000, 4, 1556 [116]).

Σε επίπεδο, τέλος, θρησκευτικό/ιδεολογικό, η ίδρυση μονής ήταν αναμφίβολα έκφραση βαθύτατης προσωπικής ευσέβειας. Όπως τονίζεται στα Τυπικά, αποτελούσε κατ' αρχάς ευχαριστία και ανταπόδοση προς τον Θεό για τα αγαθά που είχε ως τότε παράσχει προς την ιδρύτρια. Συγχρόνως, ήταν μια προσπάθεια εξασφάλισης συγχώρεσης και σωτηρίας κατά την ημέρα της κρίσεως και σε αυτό συνέβαλλαν οι προσευχές των μοναχών που με πολλή ακριβεία οριζόταν στα Τυπικά τότε θα μνημονεύουν την ιδρύτρια και τα μέλη της οικογένειάς της. Η διαδικασία της δωρεάς και οι προσδοκίες των δωρητών εκφράζουν μια αντίληψη αμοιβαίας ανταλλαγής – δώρου/αντίδωρου, προσφοράς και αντιπροσφοράς – μεταξύ δωρητή και Θεού. Η επιδίωξη της σωτηρίας της ψυχής έπαιξε βασικό ρόλο για οποιαδήποτε θρησκευτικού χαρακτήρα δωρεά, όπως συνάγεται τόσο από τα Τυπικά όσο και από τις αφιερωτικές επιγραφές, και αφορούσε όλες τις κοινωνικές τάξεις. Η Μαρία/Μάρθα Γλάβαινα Ταρχανειώτισσα ανέθεσε το λαμπρό ταφικό παρεκκλήσι της Παμμακαρίστου ως «σώστρον» για την ψυχή του νεκρού συζύγου της και η απλή άσημη μοναχή στον στηλαιώδη ναό του Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα της Λακωνίας αφιέρωσε μια γραπτή παράσταση, ζητώντας συγχώρεση «έν ημέρα τής κρίσεως». Σε επίπεδο ιδεολογίας δεν φαίνεται συνεπώς να υφίστανται διαφορές ανάμεσα στη μητρόπολη και την περιφέρεια, ή ανάμεσα στα αστικά κέντρα και τα χωριά.

Σημ.: Οι φωτογραφίες, των οποίων η προέλευση δεν αναφέρεται, οφείλονται στη συγγραφέα.

## Σχόλια και παρατηρήσεις στο φαινόμενο της εμπλοκής των γυναικών σε δωρεές

Μαρία Παναγιωτίδη-Κεσίσογλου

Όπως φάνηκε, και στις τρεις περιόδους η γυναίκα εμπλέκεται, λιγότερο ή περισσότερο, στη διαδικασία της δωρεάς μνημειακών και φορητών έργων τέχνης. Οπωσδήποτε, βασιζόμαστε πάντα στην τύχη της διάσωσης των στοιχείων, και λαμβάνουμε ως γεγονός ότι πολλές πληροφορίες οφείλονται σε σύμπτωση.

Για μια ευσύννοπη αντίληψη των δεδομένων διακρίναμε τις γυναικείες δωρεές σε αυτοκρατορικές, σε αριστοκρατικές και σε δωρεές των απλοϊκών γυναικών, που πάντως δεν διαφέρουν ως προς τους μηχανισμούς που τις υποκινούν (Cutler 1981). Ωστόσο, δεν είναι πάντα εύκολη η διάκριση ανάμεσα στις αριστοκρατικές δωρεές και σε εκείνες των απλοϊκών γυναικών, εφόσον και μόνο το γεγονός της απεικόνισης, ή έστω και της μνείας σε κτητορικές επιγραφές κάποιων ατόμων, αποτελεί μαρτυρία, κατά τη γνώμη μου, κάποιας οικονομικής επιφάνειας και κοινωνικής θέσης των ατόμων αυτών, που θα πρέπει τις περισσότερες φορές να απαρτίζουν την τοπική, τη «μικρή» αριστοκρατία.

Όπως είδαμε από την εισήγηση της κυρίας Αγγελίδη, σχετικά με τις αυτοκρατορικές δωρεές για την παλαιοχριστιανική περίοδο, οι πληροφορίες που έχουμε (Πουλχερία, Αθηναΐς, Ευδοκία) δεν είναι τόσο σαφείς, εφόσον δεν επιβεβαιώνονται και από τα μνημεία. Αξίζει να τονιστεί όμως, όπως αναφέρθηκε από τον κύριο Παπαμαστοράκη, ότι, ενώ για τον 8ο και το α' μισό του 9ου αιώνα – από τις πηγές τουλάχιστον – έχουμε πληροφορίες για αυτοκρατορικές δωρεές, στη συνέχεια απολυνθεί σιωπή. Σαφείς ενδείξεις για γυναικείες αυτοκρατορικές δωρεές διαθέτουμε και πάλι από τα μέσα και κυρίως από το τέλος του 11ου αιώνα. Είναι γνωστές όχι μόνο από την ίδρυση και ανακαίνιση μονών αλλά και από παραγγελίες φορητών πολυτελών αντικειμένων λατρείας, όπως σταυροθήκες, εικόνες, κ.ά.

Θα ήθελα, ωστόσο, να προσθέσω και κάποια στοιχεία που παρέχονται από τις μαρτυρίες που προσφέρει η μνημειακή ζωγραφική. Στα μέσα του 11ου αιώνα σώζονται παραστάσεις που υποδεικνύουν τη γυναικεία αυτοκρατορική εμπλοκή σε δωρεές, τις οποίες δεν θέλησε να θίξει ο εισηγητής επειδή ήταν μέσα στο πλαίσιο του ζεύγους αλλά που κατά τη γνώμη μου είναι ενδεικτικές. Στον αυτοκρατορικό πίνακα του νότιου υπερώου της Αγίας Σοφίας εικονίζεται η αυτοκράτειρα Ζωή (Hill 1999, 42-55), προσφέροντας στον Χριστό ειλητάριο, στο οποίο αναγράφονται οι αγαθότητες της, παράλληλα με τον εκάστοτε σύζυγό της, ο οποίος προσφέρει αποκόμβιο, όπως ο εικονιζόμενος Κωνσταντίνος Θ' Μονομάχος (1042-1055) (Whittemore 1942, 9-20, πίν. II-XIX) (εικ.1). Είναι πολύ πιθανό ότι ήταν η ίδια δωρητρια του πίνακα, τον οποίο φρόντιζε να αναπροσαρμόζει, όταν άλλαζε ο αυτοκράτορας. Η ίδια, επίσης, όπως επεσήμανε ο κύριος Παπαμαστοράκης, φρόντισε για τον εξωραϊσμό της εκκλησίας του Αντιφωνητή στα Χαλκοπρατεία.

Στην παράσταση που σώζεται δίπλα στον προηγούμενο πίνακα, από το α' μισό του 12ου αιώνα, εικονίζεται η συνετή αυτοκράτειρα Ειρήνη, που ήταν συγγαρέα



1. Ο Κωνσταντίνος Θ' Μονομάχος και η αυτοκράτειρα Ζωή, Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη, 1044 (από: Χατζηδάκη 1994, εικ. 36).



2. Ο Ιωάννης Β' Κομνηνός και η αυτοκράτειρα Ειρήνη, Αγία Σοφία, Κωνσταντινούπολη, περ. 1118 (από: Χατζηδάκη 1994, εικ. 39).

πριγκίπισσα, κρατώντας με τον ίδιο τρόπο, όπως η Ζωή, ελιθάριο, στο οποίο αναγράφονται οι αγαθοεργίες της (εικ. 2). Μαζί με τον σύζυγό της Ιωάννη Β' (1118-1143), που κρατεί, όπως ο Κωνσταντίνος Θ', αποκόμβιο, προσφέρει στην Παναγία Βρεφοκρατούσα τις δωρεές της. Πλάι της εικονίστηκε λίγο αργότερα ο πρωτότοκος γιος τους Αλέξιος, ο βασιλεύς (1122) (Whittemore 1942, 20-28, πίν. XX-XXXV). Και για αυτό τον πίνακα επίσης δεν είναι γνωστό αν η Ειρήνη, η οποία συνδέεται και με την ίδρυση της Μονής Παντοκράτορος, εμπλέκεται, και ως ποιο βαθμό, ως δωρήτρια. Αυτό που είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, είναι ότι η Ζωή, την εποχή πριν τα μέσα του 11ου αιώνα, εικονίζεται μαζί με τον σύζυγό της, αριστερά του Χριστού, στη δεύτερη θέση δηλαδή, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που εικονίζεται και η Ειρήνη το 1118, παρόλο ότι η σχέση με την εξουσία των δύο γυναικών είναι διαφορετική, εφόσον η πρώτη είναι κατευθείαν απόγονος της Μακεδονικής Δυναστείας, ενώ η δεύτερη συνδέεται με τους Κομνηνούς εξ αγχιστείας (Βαζός 1984, 219-221, 227-228, Hill 1999, 170-171, 180).

Όπως αναφέρθηκε στην εισήγηση της κυρίας Καλοπίση, και στην ύστερη περίοδο είναι επίσης γνωστή η γυναικεία αυτοκρατορική δραστηριότητα, όχι μόνο για την ανέγερση και ανακαίνιση μονών αλλά και για δωρεές φορητών πολυτελών αντικειμένων λατρείας, εικονογραφημένων χειρογράφων, εικόνων, σταυρών, κ.ά.

Οι χορηγίες γυναικών της αριστοκρατίας κατά την πρώιμη παλαιοχριστιανική περίοδο, όπως υλοποιούνται από τις δύο Μελανίες και από την Ολυμπιάδα, δεν φαίνεται να έχουν συνέχεια. Σε αυτή την περίπτωση πρόκειται για πλούσιες γυναίκες που αποσύρονται από τα εγκόσμια, προσφέροντας την περιουσία τους στην υπηρεσία της Εκκλησίας, με στόχο το θρίαμβό της. Χαρακτηριστική, όπως φάνηκε στην εισήγηση της κυρίας Αγγελίδη, είναι η δωρεά της Γάλλας Πλακιδίας, τον 5ο αιώνα, και πολύ περισσότερο τον 6ο αιώνα, της Ιουλιανής Ανικίας. Και οι δύο ανήκουν στην υψηλή αριστοκρατία και άμεσα στην αυτοκρατορική οικογένεια του Θεοδοσίου. Οι αριστοκράτισσες αυτές τονίζουν την καταγωγή τους με τη χορηγία τους, διακρίνοντας την ευσέβειά τους, με στόχο την κοινωνική τους καταξίωση.

Θα ήθελα να προσθέσω ότι και σε ορισμένα ψηφιδωτά δάπεδα της παλαιοχριστιανικής περιόδου μνημονεύονται –με τον τίτλο μάλιστα της «κυρίας»– ή σπανιότερα εικονίζονται ως δωρήτριες γυναίκες που ανήκαν ίσως στην τοπική άρχουσα τάξη με οικονομική επιφάνεια. Και στις περιπτώσεις αυτές της «μικρής» αριστοκρατίας, οι γυναίκες προέβαιναν σε δωρεές, όχι μόνο από ευσέβεια, αλλά και για την κοινωνική τους προβολή (Ασημακοπούλου-Ατζακά 1990, 233-234, 237, 238-240, 260).

Οι αριστοκρατικές δωρεές που συντείνουν στην προβολή της κοινωνικής θέσης των κτητόρων συνεχίζονται και στη μέση βυζαντινή περίοδο και γίνονται σαφέστερες στον 12ο αιώνα. Όπως ανέφερε στην εισήγησή του ο κύριος Παπαμαστοράκης, δωρεές γυναικών της αριστοκρατίας σχετίζονται με φορητά πολυτελή αντικείμενα, κυρίως από τον 12ο αιώνα, ενώ υπάρχει μια μαρτυρία γυναικείας εμπλοκής σε τέτοιου τύπου δωρεά περί το 900.

Γενικότερα για το θέμα της ύπαρξης κτητόρων, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός, που ως τώρα δεν έχει ιδιαίτερα επισημανθεί ότι διαφαίνεται αξιολογική σχετική δραστηριότητα σε όλη τη μέση βυζαντινή περίοδο, όχι μόνο στις πόλεις (Τσιτουριδού 1975) αλλά και στις επαρχίες της αυτοκρατορίας, όπως μαρτυρούν επιγραφικές



3. Η δωρήτρια Ευδοκία και η αγία Αικατερίνη, Canavar (Yilanli Kilise), Σόανδος, Καππαδοκία, λίγο μετά τα μέσα 11ου αι. (φωτογραφία: Νότα Καραμασούνα).



4. Η δωρήτρια Ερον(ι)κή αριστερά και ο σύζυγός της Νίκανδρος δεξιά, Περιστερέωνας του Kiliçlar (Maryemana kilisesi-Κόραμα, αρ. 33), Κόραμα, Καππαδοκία, περ. 1000 (φωτογραφία: Νότα Καραμασούνα).

μαρτυρίες και παραστάσεις στη Νότια Ιταλία (Falla-Castelfranchi 1991, 45-88), στην Καππαδοκία (Jolivet-Lévy 2001, 55-82) και στον ηπειρωτικό και ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο (Kalopissi-Verti 2003, 339-354, Μητσάνη 2006, 2006, 2006). Οι δωρεές αυτές, κατά τη γνώμη μου, αποτελούν μαρτυρίες κάποιας οικονομικής επιφάνειας και κοινωνικής θέσης των ατόμων, τα οποία θα πρέπει να ανήκουν στην τοπική, τη «μικρή» αριστοκρατία.

Μέσα στο παραπάνω πλαίσιο, φαίνεται ότι υπάρχει και αντίστοιχη γυναικεία δραστηριότητα της «μικρής» αριστοκρατίας, κατά τη μέση βυζαντινή περίοδο (843-1204), και κυρίως από τα μέσα του 11ου αιώνα, όταν οι μαρτυρίες πληθαίνουν (Νικολάου 2005, 236-239). Υπάρχουν και μόνες γυναίκες που αναφέρονται ή εικονίζονται ως δωρήτριες. Είναι ενδεικτικό ότι στη διαθήκη του Ευστάθιου Βοΐλα (1059) αναφέρεται ως «εκκλησία της νεκρής μητέρας του» η εκκλησία του Αγίου Μοδέστου στην Καππαδοκία (Thomas 1987, 172-174). Λίγο μετά τα μέσα του 11ου αιώνα, στην εκκλησία Canavar, στη Σόανδο, η δωρήτρια Ευδοκία, με πλούσια ενδυμασία, συνοδεύει την παράσταση της αγίας Αικατερίνης, τοποθετημένη μάλιστα δεξιά της (Jerphanion 1925-1942, II, 363, 368, εικ. 106, Restle 1967, 163, Jolivet-Lévy 2001, 75) (εικ. 3).

Πιο συνηθισμένη είναι η περίπτωση που οι γυναίκες απεικονίζονται ή αναφέρονται και οι ίδιες ως δωρήτριες μαζί με τον σύζυγο, αν και πιθανότατα δεν πρόκειται για αυτόνομη διαχείριση των χρημάτων αλλά για ουσιαστική ηθική ή (ίσως και οικονομική) συμβολή της συζύγου. Στον Ταξιάρχη της Μεσαριάς στην Άνδρο (1158), π.χ., σε εγγράφη επιγραφή αναφέρονται ως κτήτορες οι σύνευνοι Κωνσταντίνος Μοναστηριώτης και Ειρήνη Πρασίνη (Ορλάνδος 1955-56, 28-30, εικ. 19, Μητσάνη 2006, 418-419). Σε άλλες περιπτώσεις, γυναίκες αναφέρονται ως δωρήτριες μαζί με τον σύζυγο και τα τέκνα, όπως συνέβαινε, π.χ., με το ναό του 12ου αιώνα (1144-1145) των Αγίων Θεοδώρων στην Καφιόνα της Μάνης (Drandakis 1984, 164, Kalopissi-Verti 2003, 346). Από τις σωζόμενες απεικονίσεις ζευγών δωρητών, αξίζει να αναφερθούν ο Νίκανδρος και η Ερον(ι)κή που εικονίζονται με πολυτελή ενδύματα στην εκκλησία, γνωστή ως Περιστερέωνας του Kiliçlar (Maryemana kilisesi-Κόραμα, αρ. 33) στο μεταίχμιο του 10ου ή στις αρχές του 11ου αιώνα (Jerphanion 1925-1942, I, 246, πίν. 59/2 Restle 1967, 135, εικ. 300-301, Thierry 2002, fiche 38) (εικ. 4). Το ζεύγος αυτό, που αντιπροσωπεύει μια τάξη εύπορων ντόπιων ατόμων, δωρίζει ένα ιδιωτικό παρεκκλήσι, το οποίο θα προοριζόταν ίσως και ως ταφικό, διακοσμημένο σύμφωνα με τις προσωπικές επιθυμίες όχι μόνο του άντρα αλλά και της γυναίκας-δωρήτριας(ς), όπως δείχνει ο ικανός αριθμός αγίων γυναικών που έχουν απεικονιστεί (Jolivet-Lévy 2001, 74).

Στην τοπική αριστοκρατία της ευρύτερης περιοχής της Καππαδοκίας θα πρέπει να ανήκει και η οικογένεια που διακόσμησε εκ νέου την εκκλησία Karabas στην κοιλάδα της Σοάνδου (1060-1061), για να χρησιμεύσει και ως ταφική. Η κτητορική επιγραφή, εκτός από τον πρωτοσπαθάριο Μιχαήλ Σκεπίδη και τον μοναχό Νίφωνα, αναφέρει και τη μοναχή Αικατερίνα. Σε ένα από τους αναθηματικούς πίνακες που κοσμούν την εκκλησία, η κτητόρισα μοναχή Αικατερίνη θύει δηλαδή (εικ. 5), ενώ ο σύζυγός της (ς), με πλούσια ενδυμασία, κρατώντας λόγχη και ξίφος, έχει τοποθετηθεί αριστερά. Πλάι στην αγία εικονίζονται τα δύο τους παιδιά, Ειρήνη και Μαρία. Όπως έχει υποστηριχτεί, η μοναχή και δωρήτρια Αικατερίνα είναι η αρχόντισσα που θα είχε το κατά κόσμον όνομα Ευδοκία. Ως λαϊκή εκπρόσωπος της τοπικής αριστοκρατίας,



5. Η μοναχή Αικατερίνα, Karabas kilise, Σόανδος, Καππαδοκία, 1060-1061  
(φωτογραφία: Νότα Καραμαούνα).



6. Η δωρήτρια Ευδοκία, Karabas kilise, Σόανδος, Καππαδοκία, 1060-1061  
(φωτογραφία: Νότα Καραμαούνα).

920 ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ 263

η κατά κόσμον Ευδοκία εικονίζεται στη γειτονική εκκλησία Canavar, που σχολιάστηκε παραπάνω (εικ. 3), δεόμενη στην αγία Αικατερίνη, της οποίας πήρε το όνομα όταν ασπάστηκε το μοναχισμό. Ο μοναχός Νίφων, που αναφέρεται στην ίδια κτητορική επιγραφή της εκκλησίας Karabas, εικονίζεται γονυπετής και δεόμενος, σε μικρή κλίμακα, αριστερά από τον αρχάγγελο Μιχαήλ μαζί με τη σύζυγό του (:) Ευδοκία, που εικονίζεται επίσης δεόμενη (εικ. 6). Έχει και αυτή, όπως η Αικατερίνα, τη δεξιά του προσάτη αγίου θέση (Jerphanion 1925-1942, II, 337-339, πίν. 202/2-3, Restle 1967, 162, Rodley 1985, 198-201, εικ. 38d, Jolivet-Lévy 2001, 74-75). Όσον αφορά στις κτητορικές επιγραφές, στα περισσότερα παραδείγματα ο σύζυγος αναφέρεται ως κτήτορας και οι γυναίκες φέρονται ως ισότιμα δεόμενοι συνοδοί του (Kalopissi-Verti 2003, Μητσάνη 2006, σποραδικά). Και στα παραπάνω παραδείγματα επίσης δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα ως ποιο βαθμό οι γυναίκες συμμετέχουν στη διαχείριση των χρημάτων ή απλώς συνοδεύουν τον κτήτορα.

Προς το τέλος του 12ου αιώνα φαίνεται πολύ καθαρά η διάσταση των δωρεών ως μέσου προβολής των ατόμων. Σώζονται παραστάσεις, όπου απεικονίζονται ζεύγη κτητόρων σε ναούς της πόλης της Καστοριάς. Σε αυτήν την παράμετρο της δωρεάς, ως μέσου δηλαδή κοινωνικής προβολής που εκδηλώνεται με επίδειξη της ευσέβειας, φαίνεται καθαρά ότι ουσιαστικό ρόλο έχει και η γυναίκα, και ακόμη περισσότερο εφόσον έχει σημαντική κοινωνική θέση από την οικογένειά της. Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη (περ. 1170), δεξιά και αριστερά από την κόγχη με την παράσταση του επώνυμου αγίου εικονίζεται το ζεύγος των δωρητών του ναού. Στο ίδιο μέγεθος με τον κτήτορα Νικηφόρο, αριστερά από τον άγιο Νικόλαο, όπως συνηθίζεται κατά κανόνα, εικονίζεται η σύζυγός του Άννα, ντυμένη αρχοντικά (εικ. 7). Όπως φαίνεται και από τις επιγραφές που τους συνοδεύουν, η σύζυγος μετέχει στη δωρεά αλλά ως σύνευνος του κτήτορα (Δρακοπούλου 1997, 31-32, 37-38, 41-44, Παναγιωτίδη 2006, 157-159, 161-163).

Στην ίδια πόλη της Καστοριάς, ο Θεόδωρος Λιμνιώτης με τη σύζυγό του Άννα Ραδηνή (εικ. 8) που εικονίζονται, αρχοντικά ντυμένοι, μαζί με τον γιο τους Ιωάννη, στο βόρειο κλίτος προσέφεραν τη διακόσμηση της δεύτερης φάσης του ναού των Αγίων Αναργύρων. Η Άννα Ραδηνή, με ενδυμασία και κόμμωση όπως οι αριστοκράτισσες της κωνσταντινουπολίτικης αυλής (Parani 2003, 283) και στολισμένη με πολλά κοσμήματα, εικονίζεται στην πιο τιμητική θέση, δεξιά από την Παναγία, σε ελαφρά μεγαλύτερη κλίμακα από τον κτήτορα σύζυγό της. Η αρχική επιγραφή που τη συνόδευε δήλωνε το όνομά της, το αριστοκρατικό οικογενειακό της επώνυμο από την Κωνσταντινούπολη και την ιδιότητά της ως συζύγου του κτήτορα. Στη νεότερη επιγραφή –που ξαναγράφηκε πολύ σύντομα–, μετά την καθιερωμένη δεητική έκφραση: «Δέησις τῆς δούλης τοῦ θεοῦ», αντί του οικογενειακού της ονόματος, αναγράφεται η ιδιότητά της ως κτητορίσσας, παράλληλα με τον σύζυγό της που απεικονίζεται ως κτήτορας. Η δεύτερη αυτή επιγραφή φαίνεται ότι γράφηκε σε μικρό χρονικό διάστημα μετά την προηγούμενη, όταν η Άννα ασπάστηκε πιθανότατα το μοναχισμό, όπως φαίνεται από μετατροπές που έγιναν στην αρχική παράσταση, της ίδιας και του Θεόδωρου. Του τελευταίου μάλιστα σώζεται και απεικόνιση ως μοναχού και κτήτορα με το όνομα Θεόφιλος (Κυριακούδης 1981) στο νότιο κλίτος της εκκλησίας, μπροστά σε υπερμεγέθη παράσταση του Χριστού, όπου φαίνεται ότι εικονίζόταν εξίσου ταπεινά και η Άννα.



7. Η Άννα, σύζυγος του Νικηφόρου Κασνίτζη, Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη, Καστοριά, περ. 1170. 8. Η Άννα Ραδηνή, Άγιοι Ανάργυροι, Καστοριά, 1180-1190.

Στον κτητορικό πίνακα των Αγίων Αναργύρων δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην αριστοκρατορική καταγωγή της γυναίκας-συζύγου, της Άννας, από την οποία ο ντόπιος Θεόδωρος Λιμνιώτης αντλεί κύρος. Η προβολή του μάλιστα στην κοινωνία της Καστοριάς, μέσω της επίδειξης της ευσέβειας της οικογένειάς του, της σημαντικής γυναίκας του και του γιου τους, τον ενδιαφέρει, παράλληλα με την έκφραση ευγνωμοσύνης προς τους προστάτες του αγίους, όπως φαίνεται από το σύνολο της διακόσμησης και τις μαρτυρίες των επιγραφών (Παναγιωτίδη 2006, 161-162).

Αφήνοντας τις αναθηματικές ταφικές επιγραφές, που το πιθανότερο είναι να έγιναν μετά θάνατον, το θέμα των νεκρικών προσωπογραφιών παραμένει αδιευκρίνιστο ως προς τον δωρητή. Για κάποιες περιπτώσεις, δεν μένει αμφιβολία ότι θα έγιναν μετά το θάνατο του εικονιζόμενου, από τους απογόνους, όπως, για παράδειγμα, στο βόρειο ταφικό παρεκκλήσι της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννη στο Güllü Dere, αρ. 4 (Thierry 1965, 128, εικ. 20, Restle 1967, 139-140, Rodley 1985, εικ. 41b, 211-213, Jolivet-Lévy 2001, 58), στο βόρειο μικρό νεκρικό παρεκκλήσι της εκκλησίας της Παναγίας Θεοτόκου (Eğri Taş Kilisesi) του 10ου αιώνα (Thierry 1963, 71-72, πίν. 36c, Jolivet-Lévy 2001, 70) (εικ. 9), ή στο παρεκκλήσι του Δανιήλ (Κόραμα, αρ. 10) του 11ου αιώνα (Jerphanion 1925-1942, I, 173-174, πίν. 39/4, Jolivet-Lévy 2001, 80), κ.α. Άλλες φορές όμως δεν μπορεί να φανεί αν κάποιο πρόσωπο φρόντισε για την παράσταση του

νεκρού ή αν κήτορας είναι ο ίδιος ο εικονιζόμενος, που φρόντισε για την υστεροφημία του (Παπαμαστοράκης 1996-1997, 303). Στη δεύτερη περίπτωση, ο ίδιος ο αναθέτης, όσο ζούσε, θα συνέβαλε στην ανέγερση ή στη διακόσμηση μιας εκκλησίας ή στη δημιουργία της συγκεκριμένης αναθηματικής παράστασης σε ένα ναό που προσοριζόταν για να φιλοξενήσει τον τάφο του (πρβλ. πρόχειρα τις περιπτώσεις της Κοσμοσώτειρας στις Φέρρες, ή του τάφου στην Εγκλείστρα του οσίου Νεοφύτου στην Κύπρο, Panayotidi 2004, 146-154, Τσικνόπουλος 1969, 102-103).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, αξίζει να αναφερθεί ότι υπάρχουν νεκρικές απεικονίσεις μόνων γυναικών, όπως στην εκκλησία Yusuf Κος στη Ματιανή/Κόραμα (Rodley 1985, 152-157, εικ. 29b, Jolivet-Lévy 2001, 78) προς το τέλος του 11ου αιώνα (Thierry 2002, fiche 43). Μια γυναίκα επίσης, η Άννα, εικονιζόταν τον 11ο αιώνα, γονυπετής μπροστά στην αγία Αικατερίνη, στον ομώνυμο πιθανότατα ναό της, στα Κόραμα, αρ. 21 (Jerphanion 1925-1942, I, 475, Restle 1967, 127, Jolivet-Lévy 2001, 79). Είναι αξιοσημείωτο ότι στην εκκλησία, γνωστή ως derviş Akin, του 11ου αιώνα, στο χωριό Selme βόρεια της κοιλάδας του Περιστρέμματος, η δωρήτρια εικονίζεται δύο φορές: τη μία στο ναό όρθια δίπλα στον άγιο Δημήτριο και τη δεύτερη φορά προστατευόμενη από την Παναγία στον ταφικό χώρο του νάρθηκα (εικ. 10) (Thierry 1992, 583-585, πίν. 328-330, Jolivet-Lévy 2001, 81). Σώζονται επίσης απεικονίσεις γυναικών με



9. Νεκρική προσωπογραφία αφιερώτριας(ς), Eğri Taş Kilisesi, Περιστρέμμα, Καρπαδοκία, 10ος αι. (φωτογραφία: Νότα Καραμασιόνα).



τα τέκνα τους, όπως στην εκκλησία Kubbeli, αρ. 2, στη Σόανδο της Καππαδοκίας (Jerphanion 1925-1942, II, 295, Jolivet-Lévy 2001, 58), ή γυναικών μαζί με την οικογένειά τους, τον σύζυγο και τα παιδιά, όπως στην οικογενειακή εκκλησία Karabulut στη Ματιανή / Κόραμα, του 11ου αιώνα (εικ. 11) (Jolivet-Lévy 1991, 80, Jolivet-Lévy 2001, 79). Τέλος, σώζονται νεκρικές απεικονίσεις γυναικών με τους συζύγους τους, που – σε αυτές τουλάχιστον τις περιπτώσεις, με πιθανότητα περίπου 50% – υπεύθυνες για τη δημιουργία τους είναι οι γυναίκες. Μαζί με τον σύζυγό της εικονίζεται μια δωρήτρια σε τάφο στα Κόραμα, που ονομάζεται εκκλησία Karlik, και στο βράχο αρ. 2 της νεκρόπολης στα Κόραμα, του 10ου αιώνα (Thierry 1992, 587-591, εικ. 3-4, πίν. 333, Jolivet-Lévy 2001, 59). Στις εκκλησίες Ayı, στην κοιλάδα του Erdemli (Αρτεμισίου;), μια γυναίκα και ένας άντρας με πλούσια ενδυμασία εικονίζονται στο τύμπανο ενός αρκοσολίου με την παράσταση της Δέησης. Η γυναίκα στα δεξιά της σύνθεσης δέεται πίσω από την Παναγία και ο άντρας στα αριστερά δέεται πίσω από τον Πρόδρομο (Thierry 1992, 591, Jolivet-Lévy 2001, 80). Είναι αξιοσημείωτο, εξάλλου, ότι σε μία βραχώδη εκκλησία του συμπλέγματος Çanlı, στη δυτική Καππαδοκία, σώζεται η παράσταση ενός ζεύγους δωρητών, του 11ου αιώνα, που πλαισιώνουν την



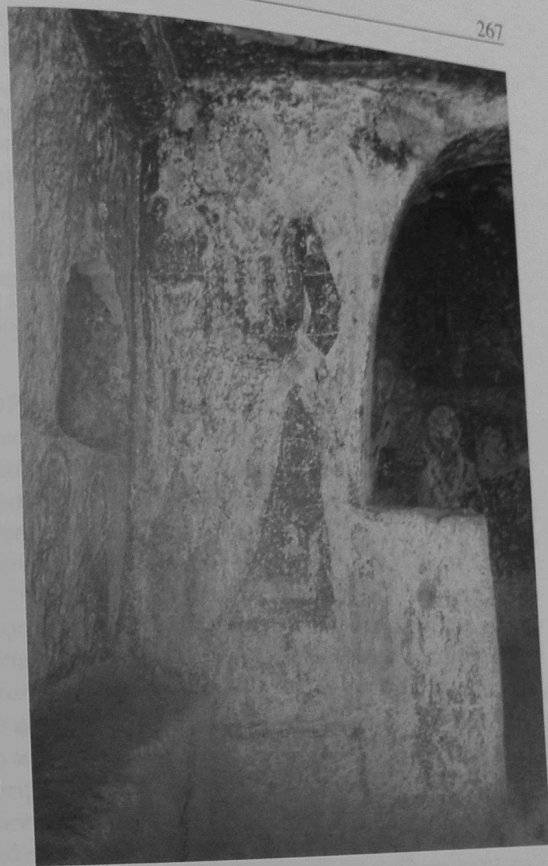
10. Νεκρική προσωπογραφία αφιερώτριας (:), εκκλησία derviş Akin, Περίστρεμμα, Καππαδοκία, 11ος αι. (φωτογραφία: Νότα Καραμασούνα).

παράσταση των Τριών Παίδων στην Κάμνο, όπου η γυναίκα, και πάλι, έχει τοποθετηθεί στη δεξιά πλευρά της σκηνής (Ousterhout 2005, 131, πίν. 19, εικ. 226, Jolivet-Lévy 2001, 81-82).

Η νεκρική παράσταση της Παναγίας «της Κρήνας» στη Χίο, στο μεταίχμιο του 12ου προς το 13ο αιώνα (1197), που σώζεται στο αρκοσόλιο του νότιου τμήματος του νάρθηκα, περιλαμβάνει το ζεύγος των κτητόρων. Και στην απεικόνιση αυτή η αριστοκράτισσα σύζυγος, από τη γνωστή κωνσταντινουπολίτικη οικογένεια των Πεπαγωμένων, διατηρεί το πατρικό της όνομα Παγωμένη και εικονίζεται στην πιο τιμητική θέση, δεξιά από την Παναγία, ενώ ο σύζυγός της και κτήτορας της εκκλησίας έχει τοποθετηθεί αριστερά (Pennas 1991, 66). Η αξιοσημείωτη αυτή παρουσία των γυναικών, όπως φάνηκε στα παραπάνω παραδείγματα, νεκρικά και μη, δείχνει ενδεχομένως ουσιαστική γυναικεία συμβολή στις δωρεές.

Μετά τη διάσπαση της κεντρικής εξουσίας, το 1204, όπως είναι φυσικό, η αριστοκρατικές δωρεές γνώρισαν ιδιαίτερη ανάπτυξη, κατά την ύστερη περίοδο. Όπως αναφέρθηκε από την κυρία

Καλοπίση, είναι γνωστές χορηγίες γυναικών για την ίδρυση και ανακίνηση μονών, για τη δημιουργία αφιερωματικών προσωπογραφιών νεκρικού χαρακτήρα, αλλά και για δωρεές φορητών πολυτελών αντικειμένων λατρείας. Η Καππαδοκία, που όμως βρίσκεται έξω από τα σύνορα της αυτοκρατορίας αυτή την εποχή, δίνει ενδιαφέροντα παραδείγματα γυναικείων δωρεών της «μικρής» αριστοκρατίας (Uyar – Karamaouna – Peker, υπό έκδοση), που όμως διαφέρουν, ως ένα σημείο, ως προς τους στόχους τους, εφόσον οι πολιτικοκοινωνικές συνθήκες είναι τελείως διαφορετικές στην περιοχή (Vryonis 1971, 193-213).



11. Η δωρήτρια με την οικογένειά της δεξιά και αριστερά από τον αρχάγγελο Μιχαήλ, Karabulut kilise, Ματιανή / Κόραμα, Καππαδοκία, 11ος αι. (φωτογραφία: Νότα Καραμασούνα).

Η μορφή της απλοϊκής προσφοράς ταπεινών γυναικών-δωρητριών, που δεν φαίνεται να είχαν κάποια σημαίνουσα θέση ή οικονομική ευμάρεια κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο, είναι γνωστή από επιγραφές σε ψηφιδωτά δάπεδα, με τη μορφή της οικογενειακής δωρεάς ή κάποιων γυναικών μεγάλης ηλικίας που είχαν τη νόμιμη δυνατότητα να διαχειρίζονται χρήματα, όπως μας είπε η κυρία Αγγελίδη. Για την πρώτη και μέση βυζαντινή περίοδο δεν φαίνεται να υπάρχουν πολλές σχετικές πληροφορίες για την απλή γυναίκα, εφόσον, όπως αναφέρθηκε, και μόνο η ύπαρξη ταφικών προσωπογραφιών και αφιερωματικών παραστάσεων προδίδει σχετική οικονομική ευμάρεια εκ μέρους του εικονιζόμενου ή μνημονευόμενου προσώπου που ξεφεύγει από τις δυνατότητες ενός ατόμου το οποίο, παρά τη μεγάλη του ευσέβεια, δεν διαθέτει σχετική οικονομική επιφάνεια και κοινωνική θέση. Ίσως ορισμένες δεητικές επικλήσεις χωρίς παραστάσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν ότι αποτελούν δείγματα απλοϊκής γυναικείας δωρεάς, όπως της Κρεμαυής (στην εκκλησία πίσω από το χωριό Köy ensesi), κοντά στο Göğçe

(Mamasan), στη δυτική Καππαδοκία, του 10ου αιώνα, που διατυπώνει, όπως και άλλοι δωρητές σε άλλους αγίους, τη δέησή της μπροστά στη αγία Μαρίνα (Jolivet-Lévy 2001, 57).

Στην ύστερη περίοδο, η απλοϊκή γυναίκα, όπως αναφέρθηκε από την κυρία Καλοπίση, εμφανίζεται μέσα στο πλαίσιο οικογενειακής και ίσως ομαδικής δωρεάς. Μπορεί επίσης ως μοναχή να συμβάλει με μια προσφορά ή να δωρίσει μια μικρή αφιερωματική παράσταση.

*Σημ.* Ευχαριστώ τη μεταπτυχιακή φοιτήτρια Νότα Καραμαίου για τις φωτογραφίες 3-6, 9-11 και γενικά για τη βοήθειά της. Οι φωτογραφίες, των οποίων η προέλευση δεν αναφέρεται, οφείλονται στη συγγραφέα.

## ΣΥΖΗΤΗΣΗ

**ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΡΙΑ:** Και τώρα, παρακαλούμε και τους ακροατές να κάνουν ερωτήσεις, για να προχωρήσουμε στη συζήτηση.

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΣΚΑΜΠΑΒΙΑΣ:** Μία ερώτηση για την κυρία Αγγελίδα και μία για τον κύριο Παπαμαστοράκη: Κυρία Αγγελίδα, αναφερθήκατε στο τετράκι της Αγοράς. Εννοείτε της Βιβλιοθήκης του Αδριανού; Ο κύριος Παπαμαστοράκης αναφέρθηκε στην ανδροκρατία σχετικά με τη χορηγία της εποχής των Μακεδόνων. Η Νέα Μονή της Χίου, όμως, άρχισε την εποχή του Κωνσταντίνου, αλλά τελείωσε με τις χορηγίες της Ζωής και της Θεοδώρας.

**ΓΙΩΤΟΣ ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ:** Ανέφερα ότι αυτό συνέβη αποκλειστικά στους άρχοντες Μακεδόνες αυτοκράτορες. Δηλαδή, εννοώ μέχρι την εποχή του τελευταίου, του Κωνσταντίνου Η'. Από τα μέσα του 11ου αιώνα τα πράγματα αλλάζουν. Μέσα σε αυτή την αλλαγή εντάσσεται και η αποπεράτωση της Νέας Μονής. Στην ουσία, όταν μιλήσαμε για τη γυναικεία χορηγία, αναφερθήκαμε κυρίως σε έργα τα οποία συνέλαβαν και υλοποίησαν αποκλειστικά γυναίκες.

**ΜΑΡΙΑ ΒΑΣΙΛΑΚΗ:** Κρατάω αυτή την πολύ ενδιαφέρουσα επισήμανση που έκανε ο κύριος Παπαμαστοράκης. Δηλαδή, όπως μας είπε, από τις 50 γνωστές εικόνες του αυτοκρατορικού οίκου των Κομνηνών, μόνο οι εννέα είναι αποτέλεσμα γυναικείας πρωτοβουλίας, και αυτό φέρνει στην επιφάνεια ένα πολύ ενδιαφέρον στοιχείο που τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότερο το επισημαίνουν μελέτες. Δηλαδή, όταν η Liz James αναφέρθηκε στη σχέση γυναικών της αυτοκρατορίας με τη Θεοτόκο, επισήμανε εν ολίγοις ότι δεν είχαν και τόσο μεγάλη σχέση. Έχουμε στερεότυπα στο μυαλό μας: με βάση αυτά τα στερεότυπα καταλήγουμε σε συμπεράσματα. Βεβαίως, η Παναγία σχετίζεται με το γυναικείο φύλο, άρα η Παναγία σχετίζεται με τις γυναίκες αυτοκράτειρες. Αυτό, σε σχέση τουλάχιστον με την περίπτωση των εκκλησιών, όπως η Liz James το ανέλυσε, δεν ισχύει. Επίσης, στην περίπτωση των εικόνων υπάρχει από παλιά αυτή η μεγάλη διένεξη μεταξύ Judith Herrin και Robin Cormack. Πραγματικά, η Judith Herrin, επηρεασμένη και η ίδια από αυτή την άποψη, λέει ότι αποκλείεται να μη συνδέονται οι γυναίκες με τις εικόνες της Παναγίας και το έχει υποστηρίξει σε μια σειρά από άρθρα της. Αντίθετα, ο Cormack –ο οποίος θα ήταν πολύ ευτυχής αν ήταν εδώ σήμερα– επαναλαμβάνει συνεχώς ότι αυτό δεν αποδεικνύεται από πουθενά.

**ΟΛΓΑ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΟΥ:** Δεν θέλω να κάνω ακριβώς ερώτηση, αλλά, καθώς παρασύρθηκα από το σχόλιο της κυρίας Βασιλάκη, θα ήθελα να προσθέσω και εγώ ότι οι γυναίκες δεν συνδέονται αναγκαστικά πάντα με την Παναγία, αν λάβουμε υπόψη αυτό που μας δείχνουν οι σφραγίδες, σύμφωνα με μελέτη που έκανε ο J.C. Cheynet πριν από δύο χρόνια. Προσπάθησε να εξετάσει τις παραστάσεις που υπάρχουν στα μολυβδόβουλλα ζευγαριών και να διαπιστώσει εάν το θέμα που επιλέγει ο σύζυγος ήταν το ίδιο με αυτό που είχε επιλέξει και η σύζυγος. Είδε ότι σε πολλές σφραγίδες γυναικών δεν επιλεγόταν η Θεοτόκος. Οι γυναίκες επιλέγουν να διακοσμήσουν τη



Συμπερασματικά φαίνεται:

1. Γυναικεία εμπλοκή σε δωρεές υπάρχει σε όλες τις περιόδους.
2. Οι τροποί της γυναικείας εμπλοκής σε δωρεές αποτελούν έκφραση των ευρύτερων πολιτισμικών και κοινωνικών διαφοροποιήσεων κατά περιόδους.
3. Από τον 12ο αιώνα κ.ε. τονίζεται με σαφήνεια, μέσω της δωρεάς, η σημασία της κοινωνικής προέλευσης της γυναίκας, ως παράγοντα προβολής του συζύγου.
4. Δεν φαίνεται να υπάρχει μεγάλη διαφοροποίηση ως προς την ιδεολογική σύλληψη της γυναικείας χορηγίας ανάμεσα στο κέντρο και την επαρχία, ή και ανάμεσα στη «διάσημη» και στην «άσημη» γυναίκα χορηγό.

Με τη λήξη της συζήτησης έληξε και η ημερίδα μας που ήταν αφιερωμένη στη γυναίκα στο Βυζάντιο. Θα ήθελα να ευχαριστήσω εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου όλους τους ομιλητές και όλους όσους έλαβαν μέρος στη συζήτηση, γιατί η συζήτηση είναι αυτή που προάγει γόνιμους προβληματισμούς. Οι συντελεστές της τελευταίας τράπεζας θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε τον κύριο Λάμπρο Τραυλό, μεταπτυχιακό φοιτητή του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας, στον οποίο οφείλεται η διαμόρφωση του *power point*.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Πηγές

- AASS: *Acta Sanctorum*.  
 Άννα Κομνηνή: Reinsch D. – Kambylis A. (έκδ.), *Άννης Κομνηνής, Αλεξιάς*, [CFHB 40] Series Berolinensis], Βερολίνο 2001.  
 Παλατινή Ανθολογία: Coughy E. (έκδ.), *Epigrammatum anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova, Anthologiae Graecae Appendix, Epigrammata demonstrativa*, τόμ. 3, Παρίσι 1890.  
 Πάτρια Κωνσταντινουπόλεως: Preger Th. (έκδ.), *Scriptores originum Constantinopolitanarum*, III, Λειψία 1907 (ανατ. 1975).  
 Περί Βασιλείου Τάξεως: Reiske J.J. (έκδ.), *Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου, Έκθεσις της Βασιλείου Τάξεως*, 2 τόμοι, Βόννη 1829-1830.  
 SEG: *Supplementum Epigraphicum Graecum*.  
 Συνέχεια Θεοφάνη: Bekker I. (έκδ.), *Συνεχιστής Θεοφάνους* [CFHB], Βόννη 1838.  
 Συνέχεια Σκυλίτζη: Τσολάκης Ε.Τ. (έκδ.), *Συνέχεια της χρονολογίας του Ιωάννου Σκυλίτζη*, [Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου 105], Θεσσαλονίκη 1968.  
 Σύνοψις Χρονική: [Θεόδωρου Σκουταριώτου] «Σύνοψις Χρονική», στο Σάβας Κ.Ν. (έκδ.), *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη Ζ'*, Βενετία-Παρίσι 1894.  
 Ψελλός, *Χρονολογία*: Renauld É. (έκδ.), *Μιχαήλ, Ψελλού, Χρονολογία*, Παρίσι 1926-1928.

### Βιβλία - Άρθρα\*

- Ασημακοπούλου-Ατζακά 1987: Ασημακοπούλου-Ατζακά Π. με συνεργασία της Ε. Πελεκανίδου, *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών δαπέδων της Ελλάδος, II Πελοπόννησος - Στερεά Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη 1987.  
 Ασημακοπούλου-Ατζακά 1990: Ασημακοπούλου-Ατζακά Π., «Οι δωρητές στις ελληνικές ασφυρματικές επιγραφές του ανατολικού κράτους στην όριμη ασχμιότητα», στο *Αθμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, τόμ. 1, Αθήνα 1990, σελ. 227-267.  
 Βαρζός 1984: Βαρζός Κ., *Η Γενεαλογία των Κομνηνών*, τόμ. 1, Θεσσαλονίκη 1984.  
 Γαλάβαρης 1995: Γαλάβαρης Γ., *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1995.  
 Γαλάβαρης 2000: Γαλάβαρης Γ., *Ιερά Μονή Ιβήρων, Άγιον Όρος 2000*.  
 Δημητροκάλλης 2001: Δημητροκάλλης Γ., *Γεράκι. Οι τοιχογραφίες των ναών του Καστρού*, Αθήνα 2001.  
 Δρακοπούλου 1997: Δρακοπούλου Ευγ., *Η πόλη της Καστοριάς (12ος-16ος αι.)*, Αθήνα 1997.  
 Δρανδάκης 1985-1986: Δρανδάκης Ν.Β., «Ο σπηλαιώδης ναός του Άι-Γιαννάκη στη Ζούπενα», *ΔΧΑΕ* 13 (1985-1986), 79-92.  
 Δρανδάκης 1987-1988: Δρανδάκης Ν.Β., «Ο Άι-Γιαννάκης του Μυστρά», *ΔΧΑΕ* 14 (1987-1988), 61-82.  
 Εμμανουήλ 2003: Εμμανουήλ Μ., «Η Αγία Σοφία του Μυστρά: Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες και στο εικονογραφικό πρόγραμμα», στο *Μύθος Γαριδής (1926-1996). Αφιέρωμα*, Ιωάννινα 2003, σελ. 153-186.

\* Βλ. βραχυγραφίες των σειρών και των περιοδικών στις σελ. 17-18.