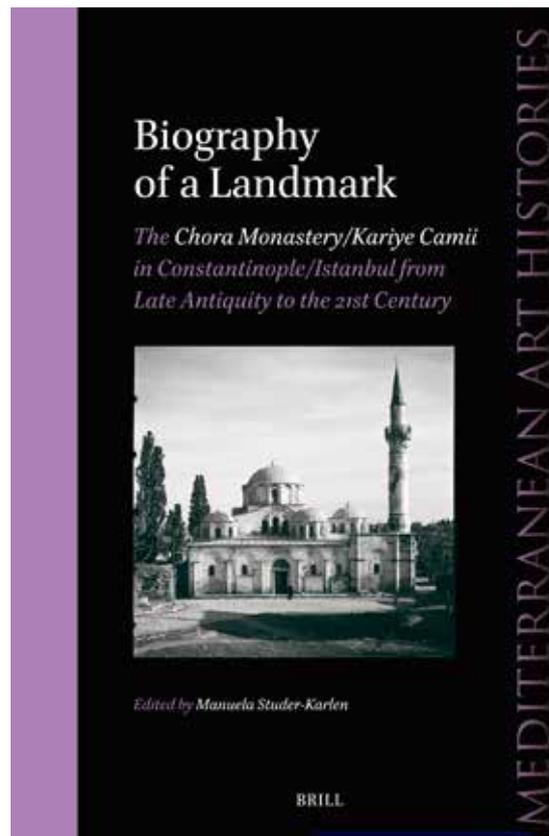


Јасмина С. Ћирић

BIOGRAPHY OF A LANDMARK: THE CHORA MONASTERY / KARIYE CAMII IN CONSTANTINOPLE/ISTANBUL FROM LATE ANTIQUITY TO THE 21ST CENTURY, ed. Manuela Studer-Karlen, Brill, Leiden–Boston 2023.

Jasmina S. Ćirić

BIOGRAPHIE D'UN LIEU EMBLÉMATIQUE : LE MONASTÈRE DE LA CHORA / KARIYE CAMII À CONSTANTINOPLE/ISTANBUL DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE AU XXIE SIÈCLE, éd. Manuela Studer-Karlen, Brill, Leiden–Boston 2023.



Зборник радова *Biography of a Landmark: The Chora Monastery/ Kariye Camii in Constantinople/ Istanbul from Late Antiquity to the 21st Century* (Биографија знаменитости: Манастир Хора / Карије џамија у Цариграду / Истанбулу од касне антике до XXI века), објављен је у издању издавачке куће Брил током јесени 2023. године као седма публикација у оквиру серије „Медитеранске историје уметности“.

Зборник садржи следећа поглавља: Introduction (Увод), Theodore Metochites between Conservatism and Innovation: Linguistic Approaches at the Chora through the Lens of the Comparison of Demosthenes and Aristides (Теодоре Метохит између конзерватизма и иновација: Лингвистички приступи у Хори кроз призму поређења дела Демостена и Аристиде), Walking through the Narthex: the Rite in the Chora (Шетња кроз нартекс: Обред у Хори), The Anastasis in the Funerary Chapel of Chora Monastery in Constantinople: Meaning and Historical Interpretations (Силазак у Ад у гробној капели Манастира Хора у Константинопољу: Значење и историјске интерпретације), Tomb G at the Chora and the Illusion of Presence (гробница Г у Хори и илузија присуства), The Adjustment of Chora Monastery to Ottoman Use (Прилагођавање манастира Хора турској употреби), Dimitri Ismailovitch's Copies of the Mosaics and Frescoes at the Kariye Camii: on the Destiny of Byzantine Artistic Heritage in Istanbul (Димитри Исмаилович и његове копије мозаика и фресака у Карије џамији: о судбини византијске уметничке баштине у Истанбулу), In the

L'ouvrage collectif *Biography of a Landmark: The Chora Monastery/ Kariye Camii in Constantinople/ Istanbul from Late Antiquity to the 21st Century* (Biographie d'un lieu emblématique: le monastère de la Chora/Kariye Camii à Constantinople/ Istanbul de l'Antiquité tardive au XXIe siècle), publié par la maison d'édition Brill à l'automne 2023, comme septième publication dans la série "Histoires de l'Art Méditerranéen".

Cet ouvrage comprend les chapitres suivants: Introduction, Theodore Metochites entre conservatisme et innovation : Approches linguistiques à la Chora à travers le prisme de la comparaison de Démosthène et Aristide; Traverser le narthex: Le rite à la Chora; L'Anastasis dans la chapelle funéraire du monastère de Chora à Constantinople : Signification et interprétations historiques; Tombeau G à la Chora et l'illusion de la présence; L'adaptation du monastère de Chora à l'usage ottoman; Les copies des mosaïques et fresques de la Kariye Camii par Dimitri Ismailovitch : sur le destin du patrimoine artistique byzantin à Istanbul; En présence de l'Autre : Les processus et problématiques de la cohabitation des sites religieux.

Ce travail offre un aperçu approfondi de l'histoire, de la signification culturelle et des changements dans l'architecture du monastère de Chora/Kariye Camii à Istanbul, mettant en évidence différents aspects de son riche passé et son importance dans le contexte contemporain.

L'éditrice du livre, Manuela Studer-Karlen, souligne dans la préface que cette publication est dédiée au célèbre professeur Robert Ousterhout, qui a exprimé sa satisfaction quelques jours avant sa mort que sa dernière publication retourne à la Chora, là où

Presence of the Other: the Processes and Problematics of Co-Habiting Religious Sites (У присуству другог: Процеси и проблематике суживота религијских места).

Ова студија пружа дубок увид у историју, културно значење и промене у архитектури манастира Хора / Карије цамије у Истанбулу, истичући различите аспекте његове богате прошлости и важност у савременом контексту.

Уредница Мануела Студер-Карлен истиче у предговору књиге да је публикација посвећена знаменитом професору Роберту Остерхуту, који је неколико дана пре своје смрти изразио своје задовољство што се његова последња публикација враћа у Хору, где је све започело. Подсећања зарад, професор Остерхут је значајан део истраживања одређених за византијску архитектуру, посветио управо манастиру Хора, о коме је написао и монографију, као и више научних радова. Истовремено публикација је уприличена и поводом обележавања 700 година од изградње манастира Хора. Овом приликом указаћемо на садржај и допринос неколико поглавља публикације.

У уводном тексту, питајући се да ли се након неколико деценија истраживања нешто ново може закључити о манастиру Хора, Роберт Остерхут закључује: „Захваљујући стручном истраживању Костиса Смирлиса, опште прихваћени датум за рестаурацију Хоре (око 1315–1321) треба померити пола деценије раније: пројекат је свакако завршен пре 1317. године, када је његов ктитор, Теодор Метохит, први пут споменут као велики логотет, што је титула коју је добио тек

тоут а commencé. Il convient de rappeler que le professeur Ousterhout a consacré une part significative de ses recherches à l'architecture byzantine, en particulier au monastère de Chora, sur lequel il a écrit une monographie ainsi que plusieurs articles scientifiques. De plus, cette publication célèbre également les 700 ans depuis la construction du monastère de Chora. À cette occasion, nous soulignerons le contenu et la contribution de plusieurs chapitres de la publication.

Dans le texte d'introduction, se demandant s'il est possible de tirer de nouvelles conclusions après plusieurs décennies de recherche sur le monastère de Chora, Robert Ousterhout conclut: „Grâce à la recherche experte de Kostis Smyrlis, la date généralement acceptée pour la restauration de la Chora (vers 1315-1321) doit être avancée de près de cinq ans: le projet a certainement été achevé avant 1317, lorsque son mécène, Théodore Métochite, est mentionné pour la première fois en tant que grand logothète, titre qu'il n'a reçu qu'après l'achèvement des travaux à la Chora“. Enfin, Ousterhout conclut qu'il y a eu beaucoup d'écrits sur la Chora, mais qu'il y a encore beaucoup à écrire. Chaque génération apporte de nouveaux regards, de nouvelles questions et de nouvelles méthodologies. L'art du monastère de Chora représente une étude de cas pour „réfléchir“ sur le monde byzantin tardif. L'église de Saint-Sauveur à Chora est un bâtiment à travers lequel nous pouvons examiner la culture byzantine - non seulement son art et son architecture, mais aussi sa littérature, sa théologie, son idéologie, voire son urbanisme. Tout aussi important,

после завршетка радова на Хори“. Напоследку, Остерхут закључује да је много написано о Хори, али још увек има много тога да се напише. Свака генерација, долази с новим погледима, новим питањима и новим методологијама. Уметност манастира Хора представља студију случаја за „размишљање“ о позновизантијском свету. Хора представља грађевину кроз коју можемо посматрати византијску културу - не само њену уметност и архитектуру, већ и њену књижевност, теологију, идеологију, чак и урбанизам. Једнако важно, богата историографија о Хори омогућава нам да поново размислимо о развоју византологије.

Текст на који би посебно требало обратити пажњу написала је уредница Мануела Студер Карлен. Реч је о тексту „Шетња кроз нартекс: ритуал у Хори“. Уз осврт на датовање и потенцијалну намену Хоре, Студер Карлен истиче да је црква изграђена за потребе спровођења различитих обреда, од дневне Литургије са часовима и мањих служби које се обављају током црквене године. Функција архитектуре је централна тема овог рада, будући да се нарочита пажња указује кретању кроз простор током Литургије.

Асиметричност општег изгледа цркве, доприноси осећају за динамику, али и осећају да се посматрач / верник креће кроз простор. Пошто су јужна фасада као и јужни портал, били украшени специфичном детаљима, Остерхут је предложио да је јужни портал по свим приликама био главни улаз предвиђен за улазак верника. Истовремено, северна врата ексонартекса вероватно су била

ла riche historiographie de la Chora nous permet de reconsidérer le développement de la byzantinologie.

Le texte sur lequel il convient de se concentrer a été rédigé par l'éditrice Manuela Studer Karlen. Il s'agit du texte "Traverser le narthex: Le rite à la Chora".

En examinant la datation et l'éventuelle destination de la Chora, Studer Karlen souligne que l'église a été construite pour répondre aux besoins de divers rituels, allant de la Liturgie des Heures quotidienne aux services mineurs célébrés tout au long de l'année liturgique. La fonction de l'architecture est au cœur de ce travail, car une attention particulière est accordée aux mouvements à travers l'espace pendant la Liturgie.

L'asymétrie de l'apparence générale de l'église contribue à un sentiment de dynamisme, mais aussi à l'impression que le spectateur/croyant se déplace à travers l'espace. Étant donné que la façade sud ainsi que le portail sud, à côté du clocher, étaient décorés avec beaucoup de détails, Osterhout a suggéré que le portail sud était l'entrée principale prévue pour les fidèles. Dans le même temps, les portes nord de l'exonarthex étaient probablement reliées à un portique de construction légère et, par ce biais, aux bâtiments monastiques. Cette entrée était donc destinée aux clercs en tant que passage pratique vers les nombreux services tenus dans l'église.

Les rituels de passage sont particulièrement analysés dans ce texte, ce qui explique pourquoi l'auteure fournit des descriptions détaillées des représentations des portes sur les mosaïques du narthex, tout en se référant à certaines études récentes qui suggèrent l'existence de reliques de la Sainte Croix dans les pectoraux

веза за пролазак према осталим манастирским објектима. Овај улаз је био предвиђен за свештенике као практичан пролаз кроз храм. Ритуали прелаза су посебно анализирани у овом тексту, тако да није изненађујуће што ауторка доноси детаљне описе представе врата на мозаицима нартекса, али се уз то осврће и на неке новије студије које указују на постојање реликвија Часног крста у пекторалима уграђеним у портал. У Хори, посматрач или верник нису само обични посматрачи уметности као посредника у уосећавању Бога, већ, штавише, надом у спасење учествују у црквеном архитектонско-сликарском „театру“.

Значајан допринос познавању живописа Хоре представља текст „Силазак у Ад у гробној капели манастира Хора: Значење и историјске интерпретације“. Текст је написао Атанасиус Семоглу који нас посебно подсећа на претходна тумачења познате иконографске теме и у великој мери препознатљиве за параклис Хоре. Семоглу се нарочито осврће на одређене личне симболе ктитора у оквиру иконографије параклиса, указујући и на везу гробних места и приказивања Силаска у Ад.

Напоследку, Семоглу посебан део текста посвећује проблему гробног места непосредно испред апсиде. Поставља питање да ли је можда реч о гробници младог принца Манојла Палеолога. Наиме, гробница је откривена 1958. године. Гробно место је компатибилно иконографији овог простора, но пошто је пљачкана нема могућности за подробније анализе.

Још један изузетан рад који је резултовао новим запажањима

intégrés au portail. À la Chora, le spectateur ou le croyant ne sont pas seulement de simples observateurs de l'art comme moyen de connaître Dieu, mais, plus encore, ils participent à l'espoir de salut en s'engageant dans le „théâtre“ architectural et pictural de l'église.

Une contribution significative à la compréhension des fresques de la Chora est le texte intitulé „La Descente aux Enfers dans la chapelle funéraire du monastère de la Chora : Signification et interprétations historiques“. Ce texte, rédigé par Athanasios Semoglou, examine en particulier toutes les interprétations précédentes du thème iconographique bien connu et largement reconnaissable de la paraklisis de la Chora. Semoglou se penche spécifiquement sur certains symboles personnels des fondateurs dans le cadre de l'iconographie de la paraklisis, en soulignant particulièrement le lien entre les lieux de sépulture et la représentation de la Descente aux Enfers.

Enfin, Semoglou consacre une partie spéciale du texte à la question du lieu de sépulture juste devant l'abside. Il se demande s'il pourrait s'agir du tombeau du jeune prince Manuel Paléologue. En effet, ce tombeau a été découvert en 1958. Le lieu de sépulture est compatible avec l'iconographie de cet espace, mais étant donné qu'il a été pillé, il n'est pas possible de mener des analyses plus approfondies.

Encore un autre travail remarquable qui a abouti à de nouvelles observations est celui de Michele Bacci, „Le tombeau G dans la Chora et l'illusion de présence“. Michele Bacci examine spécifiquement le problème du deuxième pilier du narthex. Bien qu'il s'agisse d'une

представља рад Микеле Бачија „Гробница Г у Хори и илузија присуства“. Микеле Бачи посебно разматра проблем другог травеја нартекса. Иако је реч о делу простора који је до сада подробно анализиран, Бачи указује на неке недовољно запажене детаље. Зелена позадина композиције вероватно је последица оксидације азурита (претпоставка је да је првобитно позадина била плава). Бачи подсећа читаоца на претходне закључке у вези са овом композицијом, као и на одређене закључке који начин сликања пореде са утицајима Ренесансе. Најпре даје детаљне описе одеће неког племића који се налази испред Богородице на престолу. Богородица је на црвеном јастуку који је на дрвеном престолу са наслонима за руке. Она носи дуги, љубичасти плашт који је на врло особен начин драпиран спирално, посебно наглашавајући положај њених ногу.

Укратко, Бачи закључује да се композиција донекле противи нашем поимању позновизантијске уметности која има одређене естетске и идеолошке принципе који је удаљавају од уметности италијанских уметника. Отуда је ова композиција често описивана и као „уљез“ у сликарству Цариграда. Међутим, Бачи закључује да је ово ипак једно од последњих (познатих) дела изведених у Цариграду непосредно пре пада Цариграда.

Бачи поставља читаоцу више питања за промишљање: Да ли композиција указује на то да је дошло до значајне промене у укусу међу становницима Полиса у њиховим последњим деценијама пре пада Царства? И да ли ово значи

partie de l'espace qui a été analysée en détail jusqu'à présent, Bacci souligne certains détails qui n'ont pas été suffisamment remarqués. Le fond vert de la composition est probablement le résultat de l'oxydation de l'azurite (l'hypothèse étant que le fond était initialement bleu). Bacci rappelle au lecteur les conclusions précédentes concernant cette composition, ainsi que certaines conclusions qui comparent le style de peinture aux influences de la Renaissance. Il donne d'abord des descriptions détaillées des vêtements d'un noble qui se trouve devant la Vierge sur le trône.

La Vierge est sur un coussin rouge placé sur un trône en bois avec des accoudoirs. Elle porte un manteau long et pourpre qui est drapé de manière très particulière en spirale, mettant particulièrement en valeur la position de ses pieds.

En résumé, Bacci conclut que la composition contredit quelque peu notre perception de l'art post-byzantin, qui comporte des principes esthétiques et idéologiques spécifiques qui le séparent de l'art des artistes italiens. C'est pourquoi cette composition est souvent décrite comme une „intruse“ dans la peinture de Constantinople. Cependant, Bacci conclut que c'est quand même l'une des dernières (connues) œuvres réalisées à Constantinople juste avant la chute de la ville. Bacci pose plusieurs questions au lecteur à réfléchir : Est-ce que la composition indique qu'il y a eu un changement significatif de goût parmi les habitants de la Polis dans leurs dernières décennies avant la chute de l'Empire ? Et cela signifie-t-il qu'une tendance artistique de la Renaissance aurait pu se développer localement si l'Empire avait survécu ?

да би ренесансни уметнички тренд могао да се развија локално, да је Царство опстало?

Пол Андервуд је својевремено истакао да ова композиција представља „наговештај онога што би [уметнички дијалог с Италијом] могао да буде, да је историја Цариграда текла другим током.“ Према његовом мишљењу, основни разлог за такву промену требало би потражити у интензивној размени са латинском Европом након Ферарско-фирентинског сабора (1438–39). Ову идеју је прихватила и Лиз Џејмс која је закључила да је усвајање природнијег, фирентинског стила на неки начин било повезано с проунијатском идеологијом Цркве и друштва у атмосфери сумрака Царства.

Активно укључујући читаоца у анализу проблема гробнице Г, Микеле Бачи поставља питање како објаснити чињеницу да су готово истовремено чланови високе хијерархије Цариграда доносили тако различите одлуке у вези са уобличавањем и декорацијом њихових гробних места, то јест како је могуће да се истовремено у Цариграду појављује нешто налик „италијанизирајућем“ стилу, док се у Фиренци појављују византијски утицаји?

Бачи нас подсећа да је већ средином 14. века, пре него што је настала гробница Г у нартексу, у бочној капели доминиканске цркве Св. Павла (данашња Арап џамија у Пери), локални сликар приказао сцену крунисања Богородице у којој је она приказана са готичким плавим плаштом преко белог огрча и вела, заједно са круном са љиљанима. Питање је да ли је на тај начин сепулкрални простор тако повезан

Paul Underwood а аутреfois souligné que cette composition représentait “une indication de ce que [le dialogue artistique avec l’Italie] aurait pu être si l’histoire avait pris un autre cours.” Selon lui, la raison fondamentale d’un tel changement devrait être recherchée dans l’intensification des échanges avec l’Europe latine à la suite du Concile de Ferrare-Florence (1438-1439). Cette idée a été acceptée par Liz James, qui a conclu que l’adoption d’un style plus naturaliste et inspiré de Florence était d’une certaine manière associée à l’idéologie pro-unioniste de certains secteurs de l’Église et de la société de la fin de l’Empire byzantin.

En engageant activement le lecteur dans l’analyse du problème du tombeau G, Michele Bacci pose la question de savoir comment expliquer le fait que presque simultanément, des membres de l’élite de Constantinople ont fait des choix si différents en ce qui concerne la décoration de leurs monuments funéraires, c’est-à-dire comment il est possible qu’à Constantinople, quelque chose ressemblant à un style “italianisant” émerge en même temps que des influences byzantines apparaissent à Florence? Bacci nous rappelle qu’au milieu du XIVe siècle, avant même la création du tombeau G, dans une chapelle latérale de l’église dominicaine de Saint-Paul (l’actuelle Mosquée Arap), un peintre local a représenté une scène du Couronnement de la Vierge dans laquelle elle est représentée avec un manteau bleu gothique sur un manteau blanc et un voile, ainsi qu’une couronne avec des lys.

La question est de savoir si, de cette manière, l’espace sépulcral était si étroitement lié au mécénat qu’il était un “lieu privilégié” pour l’adoption

са ктиторством, био „привилеговано место“ за усвајање неканонске иконографије, укључујући реалистично портретисање! Да бисмо разумели начин на који је приказана Богородица на престолу у другом травеју нартекса, Бачи подсећа и на три портрета у истом простору, на западном зиду, где се најпре уочава приказан текстил од којег је израђена одећа портретисаних. Реч је о три фигуре. Монограми извезени на њиховој одећи идентификују жену као члана породице Дермокаитес из породице Асан и супругу мужа из породице Палеолога. Може се претпоставити да су двоје одраслих били приказани из профила и да је реч о приказивању молитве за душу преминулог сина, испред (сада) оштећене и недовољно сачуване фреске Богородице на горњем делу зида.

Бачи на овом месту примећује да док тродимензионално обликовање неких делова текстила указује на интересовање за визуелно изазивање тродимензионалног присуства фигуре, орнаменти изведени златном бојом на црвеном кафтану мушке фигуре значајно се разликују од византијских амблема већ одговарају мотивима који су били широко распрострањени у италијанској текстилној индустрији око средине 15. века. Цариграђани 15. века нису толико били заинтересовани за „западну“ моду, колико је реч о транснационалном и трансрелигиозном разумевању рафинираних тканина као симбола друштвеног престижа. Ово је потврђено открићем тунике у Мистри у којој је сахрањена

d'une iconographie non canonique, y compris le portrait réaliste. Pour comprendre la manière dont la Vierge est représentée sur le trône dans le deuxième travée du narthex, Bacci rappelle également trois portraits dans le même espace, sur le mur ouest, où l'on remarque d'abord la manière dont est représenté le tissu des vêtements des portraits. Il s'agit de trois figures. Les monogrammes brodés sur leurs vêtements identifient la femme comme membre de la famille Dermokaites de la famille Asan et l'épouse d'un homme de la famille Palaiologos. On peut supposer que les deux adultes étaient représentés de profil et qu'il s'agissait d'une représentation de prière pour l'âme du fils décédé, devant la fresque endommagée et insuffisamment conservée de la Vierge dans la partie supérieure du mur.

Bacci remarque ici que si le modelage tridimensionnel de certaines parties du textile indique un intérêt pour évoquer visuellement la présence tridimensionnelle de la figure, les ornements dorés sur le caftan rouge de la figure masculine diffèrent considérablement des emblèmes byzantins et correspondent plutôt aux motifs largement répandus dans l'industrie textile italienne vers le milieu du 15e siècle. Les habitants de Constantinople au 15e siècle n'étaient pas tant intéressés par la „mode occidentale“ que par une compréhension transnationale et transreligieuse des tissus de luxe en tant que symboles de prestige social. Cela est confirmé par la découverte d'une tunique à Mystras dans laquelle était enterrée une princesse byzantine du 15e siècle. La soie produite en Italie au 15e siècle présentait deux motifs principaux : une décoration florale ou ce qu'on appelle griccia, comprenant des fleurs ou des

византијска принцеза из XV века. Туника је била израђена од свиле која вероватно потиче из Венеције.

Свиле произведене у Италији у XV веку садржале су два главна орнамента: цветни украс или тзв. *griccia*, који садржи извезено цвеће или границе, и тзв. *cammino*, орнаменти у којима је неретко извезен мотив нара (такав је мотив на црвеном кафтану у гробу Ф у Хори).

Имајући у виду све наведено, Бачи на крају закључује да се представа кафтана у гробници Г може протумачити другачије него што је то до сада био случај у историографији: покојник, који се прима у рајски врт, стоји испред престола Богородице са Христом. Он носи скупоцени италијански текстил који означава његово припадање елити Цариграда. Обзиром на локацију гроба у спољашњем нартексу, може се претпоставити да је био члан племићке породице Асан-Дермокаитес, али, за разлику од свих осталих слика гробног карактера у Хори, он је једини представљен у непосредном присуству Царице и Цара Небеса. Као занимљиву паралелу овој композицији Бачи наводи портрет племића Остоје Рајаковића (преминуо 1379. године) у нартексу цркве Богородице Перивлепте у Охриду (данашња Северна Македонија).

Отуда се закључује да жеља појединца (и чланова породице) да учествује у привилегованом односу са Царицом и Царем Небеса у потпуности је истакнута визуелно кроз близину портрета светима, недалеко и преко пута порталне конструкције. Физичка близина лако се може разумети и као упадљива

branches brodées, et ce qu'on appelle *cammino*, des ornements dans lesquels étaient souvent brodés des motifs de grenades (tel est le motif sur le caftan rouge dans la tombe F à Chora).

Tenant compte de tout ce qui précède, Bacci conclut finalement que la représentation du caftan dans le tombeau G peut être interprétée différemment de ce qui a été le cas jusqu'à présent dans l'historiographie : le défunt, accueilli dans le jardin paradisiaque, se tient devant le trône de la Vierge avec le Christ. Il porte un tissu italien précieux qui indique son appartenance à l'élite de Constantinople. Étant donné l'emplacement de la tombe dans le narthex extérieur, on peut supposer qu'il était membre de la famille aristocratique Asan-Dermokaites, mais, contrairement à toutes les autres images funéraires à Chora, il est seul représenté en présence directe de la Reine et du Roi des Cieux. Comme parallèle intéressant à cette composition, Bacci mentionne le portrait du noble Ostoja Rajaković (décédé en 1379) dans le narthex de l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid (actuelle Macédoine du Nord). On en conclut donc que le désir de l'individu (et de sa famille) de participer à une relation privilégiée avec la Reine et le Roi des Cieux est pleinement mis en avant visuellement par la proximité des portraits avec les saints, pas loin et de l'autre côté de la construction du portail. La proximité physique peut également être comprise comme une manifestation ostentatoire de piété, supposant que la famille soit continuellement engagée dans la prière pour le salut de l'âme du défunt.

Même si nous avons mentionné ici seulement quelques-unes des conclusions de cet ouvrage, il est un fait que l'éditrice, Manuela Studer-

манифестација побожности, која подразумева да је породица непрекидно укључена у молитву за спасење душе упокојеног.

Премда смо овде навели само неке од закључака поглавља овог тематског зборника радова, чињеница је да је уредница др Мануела Студер-Карлен начинила рафинован избор текстова који уистину бацају ново светло на одређене проблеме структуро-симболике манастира Хора. Посебно би требало указати на значај радова у којима се разматра непосредан утицај Литургије и позиције порталних конструкција, посебно уколико имамо у виду да у оквиру византолошких студија питање ритуала прелаза није разматрано у довољној мери (овде изузимамо две докторске дисертације о порталима, од којих је једна одбрањена 2014. у Београду, а друга 2021. у Паризу).

Утисак је да је реч о зборнику радова који цитираним литературом, изворима, квалитетом публикованих фотографија, луцидним запажањима аутора, интелигентно вођеним дискурсом, представља камен темељац за новија тумачења визуелног идентитета Цариграђана и њихових портрета који своје место налазе између портала (између два зида омеђених порталима). Истовремено, зборник радова *Biography of a Landmark: The Chora Monastery/ Kariye Camii in Constantinople/ Istanbul from Late Antiquity to the 21st Century* представља и базу свих будућих истраживања ритуала прелаза у храмовима живописаним у атмосфери сумрака Византије. Нека тај процес истраживања почне управо на закључцима изнетим у овом знаменитом зборнику.

Karlen, a réalisé un choix raffiné de textes qui apportent vraiment un nouvel éclairage sur certains problèmes de la structure symbolique du monastère de Chora. Il convient notamment de souligner l'importance des travaux examinant l'influence directe de la liturgie et de la position des constructions portales, surtout si l'on considère que dans le cadre des études byzantines, la question des rituels de passage n'a pas été suffisamment étudiée (nous excluons ici deux thèses doctorales sur les portails, dont l'une a été défendue à Belgrade en 2014 et l'autre à Paris en 2021).

L'impression est que cet ouvrage collectif, avec sa littérature citée, ses sources, la qualité des photographies publiées, les observations lucides des auteurs et le discours intelligemment guidé, constitue une pierre angulaire pour de nouvelles interprétations de l'identité visuelle des habitants de Constantinople et de leurs portraits situés entre les portails (entre deux murs délimités par des portails). En même temps, l'ouvrage *Biography of a Landmark: The Chora Monastery/ Kariye Camii in Constantinople / Istanbul from Late Antiquity to the 21st Century* sert également de base à toutes les futures recherches sur les rites de passage dans les églises peintes dans l'atmosphère du crépuscule de Byzance. Que ce processus de recherche commence précisément avec les conclusions exposées dans cet ouvrage renommé.