

ΘΕΩΝΗ ΜΠΑΖΑΙΟΥ-BARABAS

ΤΟ ΕΝΤΟΙΧΙΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ ΤΗΣ ΓΗΣ
ΣΤΟ ΙΕΡΟ ΠΑΛΑΤΙΟ ΚΑΙ ΟΙ «ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ»
ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΑΝΑΣΣΗ
ΚΑΙ ΜΑΝΟΥΗΛ ΦΙΛΗ: ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΡΗΤΟΡΕΙΑ

Η πρόσφατη έκδοση στον τόμο του *JÖB* 41 (1991) του πλήρους κειμένου της *Ἐκφράσεως γῆς* του Κωνσταντίνου Μανασσή (1130-1187) από τον Οδυσσέα Λαμψίδη¹ παρέχει στον ερευνητή την άρτια παρουσίαση ενός ιδιαίτερα σημαντικού ρητορικού έργου των μέσων του 12ου αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Μανασσής περιγράφει τα εντοίχια ψηφιδωτά (σειρά 36 και σειρά 49) που διακοσμούσαν τον κοιτώνα στο βασιλικό παλάτι (σειρά 30-31). Τα εικονογραφικά θέματα που παρουσιάζει αρκετά διεξοδικά ο συγγραφέας της *Ἐκφράσεως* αποκτούν πρόσθετο ενδιαφέρον γιατί επαναλαμβάνονται σ' ένα μακροσκελές επίγραμμα σαράντα στίχων που αποδίδεται στον γνωστό επιδέξιο επιγραμματοποιό του 14ου αιώνα, Μανουήλ Φιλή (1275-1345)².

Πρέπει να σημειωθεί ότι στον Cod. Vatic. 1126, fol. 146^v από τον οποίο έγινε η έκδοση του επιγράμματος αυτού από τον E. Miller το 1857 αναφέρεται ως συγγραφέας κάποιος Μανουήλ Μελισσηνός (ή Μελιστός κατά τον C. B. Stark), που αυτόματα ταυτίστηκε με το Μανουήλ Φιλή. Στο *PLP* το όνομα «Μανουήλ Μελισσηνός» αποδίδεται με αβεβαιότητα σε πρόσωπο του 13ου ή 14ου αιώνα ή και

1. O. LAMPSIDIS, «Der vollständige Text der *Ἐκφρασις γῆς* des Konstantinos Manasses», *JÖB* 41 (1991), σελ. 189-205.

2. E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, τόμ. 2, Παρίσι 1855-1857 (φωτομηχανική ανατύπωση, Ἄμστερνταμ 1967), σελ. 267-268. Βλ. επίσης H. HUNGER, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, τόμ. 1, Μόναχο 1978, σελ. 183. Γενικά για τον Μανουήλ Φιλή βλ. G. STICKLER, *Manuel Philes und seine Psalmenmetaphrase*, Βιέννη 1992.

ενωρίτερα, που θεωρείται συγγραφέας ενός επιγράμματος προς τον Πυθαγόρα³. Βέβαια τόσο το περιεχόμενο όσο και η μορφή του ποιήματος που εξετάζουμε καθιστούν ιδιαίτερα πιθανή την απόδοσή του στο Μανουήλ Φιλή που είναι συγγραφέας χιλιάδων παρόμοιων επιγραμμάτων με κοσμικά και εκκλησιαστικά θέματα. Πάντως παρόλη την αναγκαστική ασάφεια σχετικά με την ακριβή ταύτιση του δημιουργού του, το ποιητικό αυτό κείμενο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αν αξιοποιηθεί σε σύγκριση με την Έκφραση του Μανασσή. Η ποιητική του μορφή επιβάλλει τη συρρίκνωση και αποσιώπηση των λεπτομερειών που άφθονες ενυπάρχουν στο πεζό κείμενο της Έκφρασης. Είναι χαρακτηριστικό ότι ακόμα και ο εντοπισμός της παράστασης διαφέρει από εκείνον του πεζού κειμένου. Η γραφή που περιγράφει ο Μανουήλ Μελισσηνός (δεν γίνεται δηλαδή άμεση αναφορά σε ψηφιδωτή παράσταση) βρίσκεται στα ανάκτορα, αποδίδεται στον Απελλή και εικονίζει την «*τράπεζαν τοῦ Ἀλεξάνδρου*»: *Μανουήλ τοῦ Μελισσηνοῦ εἰς τὴν ἐν τοῖς ἀνακτόροις τοῦ Ἀπελλοῦ γραφήν, ἣν ὡς λόγος ἔχει καὶ τράπεζαν εἶναι τοῦ Ἀλεξάνδρου*. Η αναφορά του ονόματος του διασημότερου ζωγράφου της αρχαιότητας που έζησε τον 4ο π.Χ. αιώνα πρέπει βέβαια να τοποθετηθεί στα πλαίσια υπέρμετρης εξύμνησης του έργου που περιγράφεται και να ελεγχθεί ως ανακριβής. Τείνει κανείς να υποθέσει ότι το ίδιο το εικονογραφικό θέμα υπαγόρευσε στον επιγραμματοποιό το συνειρμικό συνδυασμό ανάμεσα στην εξάισια γυναικεία μορφή της Γης από τη μια μεριά που απεικονίζεται κατά το Μανασσή *μέχρι γαστροῦ καὶ λαγόνων* (σειρά 94-95) και σ' εκείνη της Αναδύομενης Αφροδίτης, που προβάλλει μόνο με το μισό της σώμα από τη θάλασσα και θεωρείται το περιφημότερο έργο του Απελλή.

Τη σύγκριση των δύο Εκφράσεων με στόχο την αξιολόγηση των πληροφοριών τους από την Ιστορία της Τέχνης επιχειρεί για πρώτη φορά το έτος 1902 ο Leo Sternbach⁴. Σκοπός της ανάλυ-

3. C. B. STARK, *De Tellure Dea deque eius imagine a Manuele Phile descripta*, Λένα 1848. Βλ. επίσης *PLP*, τεύχ. 7 (Μαάτη - Μιτωνάς), Βιέννη 1985, σελ. 199, αρ. 17822.

4. L. STERNBACH, «Beiträge zur Kunstgeschichte», *Jahreshefte des österreichi-*

σης που ακολουθεί είναι η ακριβής φιλολογική εξέταση των δύο κειμένων, η υπογράμμιση των διαφορών και ομοιοτήτων τους και η προσπάθεια σχεδιαστικής αποτύπωσης των εικονογραφικών δεδομένων, όπως αυτά αποκρυπτογραφούνται μέσα από την περίτεχνη λεκτική διατύπωση. Ως προς τον ακριβή προσδιορισμό του χώρου που διακοσμούσε η παράσταση μόνο υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν. Η πληροφορία του Κωνσταντίνου Μανασσή για έναν κοιτώνα βασιλικού ανακτόρου που χρησιμοποιούσαν οι παλαιότεροι βασιλείς (σειρά 31) μας οδηγεί στα ακόλουθα αρχιτεκτονικά σύνολα. Γνωρίζουμε ότι ο αυτοκράτορας Θεόφιλος έκτισε ανατολικά του Τρικόγχου τον Τρίκλινο του Μαργαρίτη και δίπλα στον Τρίκλινο τον «κοιτώνα», όπου διέμενε τη μισή χρονιά από την ισημερία της άνοιξης έως την ισημερία του φθινοπώρου⁵. Στην *Ἐκθεσιν τῆς βασιλείου τάξεως* του Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου απαντάται ο *τρίκλιнос τῆς ἁγίας σοροῦ* που χρονολογείται την εποχή της βασιλείας του Λέοντα Α' (457-474): βρισκόταν στα «κατηχουμένα» της Εκκλησίας της ἁγίας σορού και περιλάμβανε κοιτώνα και αίθουσα υποδοχής⁶. Γνωστοί είναι επίσης ο *τρίκλιнос*, ὁ *καλούμενος Δανούβιος*, ὁ *τρίκλιнос τοῦ αὐτοκράτορα Ἀναστασίου* (491-518)⁷ καθώς και ἕνας τρίκλιнос που ονομαζόταν Ὁκεανός, ἰσως ἐξαιτίας της διακόσμησής του. Σ' αυτόν τον τρίκλινο ο αυτοκράτορας παρέθετε στις 2 Φεβρουαρίου, εορτή της Ὑπαπαντής, γεύμα στους ανώτερους αξιωματούχους⁸.

Σ' όλες τις περιπτώσεις που αναφέραμε διαφαίνεται ο συνδυα-

schen Archäologischen Institutes 5 (1902), στήλ. 65-94. Βλ. επίσης C. MANGO, «Antique Statuary and the Byzantine Beholder», *DOP* 17 (1963), σελ. 70 και σημ. 89.

5. R. JANIN, *Constantinople Byzantine*, Παρίσι 1964², σελ. 114-115. Γενικά για τους Τρίκλινους, βλ. επίσης R. GUILLAND, *Études de Topographie de Constantinople byzantine*, τόμ. 1, Ἄμστερνταμ 1969, σελ. 4-40.

6. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ, *De Cerimoniis Aulae Byzantinae*, έκδ. I. I. Reiske, τόμ. Α', Βόννη 1829, σελ. 152 και 154. Επίσης τόμ. Β', σελ. 542. Βλ. επίσης R. JANIN, ὁ.π., σελ. 124.

7. R. JANIN, ὁ.π., σελ. 124-125.

8. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΡΦΥΡΟΓΕΝΝΗΤΟΥ, ὁ.π., τόμ. Β', σελ. 759. Βλ. επίσης J. TRILLING, «The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople», *DOP* 43 (1989), Απεικόνιση Α.

σμός του χώρου του Τρικλίνου (που αρχικά σημαίνει αίθουσα φαγητού με τρεις κλίνες) μ' εκείνην του κοιτώνα, ενώ ταυτόχρονα διαχωρίζεται και ο ιδιαίτερος λειτουργικός χαρακτήρας του καθένα⁹. Είναι επομένως σκόπιμο να συνδυάσουμε την πληροφορία του Μανασσή ότι πρόκειται για κοιτώνα μ' εκείνην του Φιλή για τράπεζα του Ἀλεξάνδρου και να υποθέσουμε την ύπαρξη ενός χώρου που ονομαζόταν Γῆ και που χρησίμευε ως αυτοκρατορικός κοιτώνας και πιθανώς ως χώρος παράθεσης γευμάτων προς επισήμους, όπως μαρτυρείται από τη σημασία της λέξης triclinium στην αρχαιότητα. Η δεύτερη αυτή χρήση δικαιολογεί και τον ισχυρισμό του Κωνσταντίνου Μανασσή ότι σύχναζε σ' αυτόν το χώρο και θαύμαζε την ψηφιδωτή του διακόσμηση (σειρά 33-35). Οι στενές σχέσεις του Μανασσή με κύκλους του αυτοκρατορικού παλατιού (αρκεί κανείς να αναφερθεί στον έπαινο προς τον αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνό στους στίχους 2546-2552 της *Χρονικῆς Συνόψεως*¹⁰) αποτελούν έμμεση απόδειξη για τη φιλική του προδιάθεση απέναντι στη δυναστεία των Κομνηνών, και δικαιολογούν συχνές προσκλήσεις του λόγιου συγγραφέα στο Ιερό Παλάτιο. Η σύγχρονη έρευνα υπογραμμίζει το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που εκδηλώνουν οι αυτοκράτορες αυτής της δυναστείας για το Ιερό Παλάτιο· η προσπάθεια μάλιστα του Μανουήλ Κομνηνού να αποκαταστήσει τη μοναρχική ιδέα στο παλιό οικουμενικό της κύρος συμβαδίζει με την τάση ενίσχυσης του ρόλου του Ιερού Παλατιού ως κύριου αυτοκρατορικού

9. J. EBERSOLT, *Le Grand Palais de Constantinople et le Livre des Cérémonies*, Παρίσι 1910, σελ. 14 και σημ. 2.

10. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΜΑΝΑΣΣΗ, *Constantini Manassis, Breviarum Historiae Metricum*, έκδ. I. Bekker, Βόννη 1837, σελ. 110-111: *Καὶ ταῦτα μὲν συμβέβηκε τῇ προσβυτέρῃ Ρώμῃ / ἢ δ' ἡμετέρα τέθηλεν, αὔξει, κρατεῖ, νεάζει, / καὶ μέχρι τέλους αὔξειτο, καὶ βασιλεῦ παντάναξ, / τοιοῦτον σχοῦσα τηλαυγῆ φωσφόρον βασιλέα, / μέγιστον Ἀδσονάνακτα, μυριονικηφόρον, / Κομνηνιάδην Μανουήλ, πορφύρας χρυσοῦν ὁδόν, / οὐπερ τὸ κράτος ἤλιοι μετρήσαιεν μυριοί. Σχετικά με τη σημασία της λέξης triclinium ως αίθουσας όπου παρείχοντο δώρα φιλοξενίας προς τους καλεσμένους κατά την αρχαιότητα βλ. J.-P. DARMON, «En guise de conclusion: Propositions pour une Sémantique des Xenia», *Xenia. Recherches Franco-Tunisiennes sur la Mosaïque de l'Afrique antique*, Ρώμη 1990, σελ. 108.*

παλατιού στην Κωνσταντινούπολη¹¹. Η Έκφραση του Μανασσή θα μπορούσε επομένως να εννοηθεί στα πλαίσια υποστήριξης αυτού του αυτοκρατορικού προγράμματος.

Το κείμενο του Κωνσταντίνου Μανασσή αρχίζει με μία γενικού περιεχομένου εισαγωγή (σειρά 5-29), όπου εκτίθενται οι γνωστές αισθητικές αντιλήψεις των Βυζαντινών. Στην επικεφαλίδα αναφέρεται συνοπτικά ότι στο μέσο της παράστασης απεικονίζεται μία γυναικεία προσωποποίηση της Γης που σε κυκλική διάταξη περιβάλλεται από καρπούς και θαλάσσια ζώα (σειρά 2-4, βλέπε αναπαράσταση για όλα τα θέματα που περιγράφονται). Στη συνέχεια ο συγγραφέας εξάγει τα θαυμάσια καλλιτεχνικά επιτεύγματα της γλυπτικής, της χαλκοπλαστικής, της ελεφαντοτεχνίας, της χαρακτικής σε λίθους και της ζωγραφικής (σειρά 5-9). Η ζωγραφική όμως διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες τέχνες και παρέχει τη δυνατότητα μεγαλύτερης ακρίβειας και εκφραστικής λεπτότητας στον καλλιτέχνη, με τη φωτοσκίαση και τη χρωματική απόδοση του θέματος (σειρά 10-14). Σ' επικύρωση των θεωρητικών αυτών απόψεων επιλέγονται τα ονόματα διάσημων καλλιτεχνών της αρχαιότητας: των γλυπτών Φειδία και Πραξιτέλη, του χαλκοπλάστη Λυσίππου, του ζωγράφου Παρρήσιου καθώς και ξακουστών καλλιτεχνικών επιτευγμάτων, όπως ο χάλκινος βοῦς του χαλκοπλάστη Μύρωνα και ο χάλκινος Ηρακλής, έργο του Λυσίππου (σειρά 15-22). Μπορεί κανείς να διακρίνει μία σκόπιμη αντιστοιχία καλλιτεχνών και κλάδου τέχνης που εκπροσωπούν. Ο Φειδίας είναι ξακουστός για τα χρυσελεφάντινα αγάλματα της Αθηνάς Παρθένου και του Δία της Ολυμπίας, που θεωρείται ένα από τα επτά θαύματα του κόσμου, και επομένως εκπροσωπεί επάξια τόσο τη γλυπτική όσο και την ελεφαντοτεχνία¹². Ο Πραξιτέλης διακρίνεται για

11. P. MAGDALINO, «Manuel Komnenos and the Great Palace», *Byzantine and Modern Greek Studies* 4 (1978), σελ. 101-114 (= *Tradition and Transformation in Medieval Byzantium*, Variorum Reprints, Λονδίνο 1991, αρ. V). Βλ. επίσης H. MAGUIRE, *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*, Pennsylvania State University Press 1987, σελ. 74-75.

12. Βλ. λήμμα *Pheidias*, στη *RE*, τόμος 19/2. Στουτγάρδη 1964, στήλ. 1919-1935.

τα επιτεύγματά του στη γλυπτική¹³ και ο Παρρήσιος για τη σχεδιαστική του ικανότητα στη ζωγραφική· στο διάλογο μεταξύ του ζωγράφου αυτού και του Σωκράτη που διασώζεται στα Απομνημονεύματα του Ξενοφώντα (III, X, 1) τονίζεται η ικανότητα της ζωγραφικής τέχνης να αποδίδει το ήθος και τις διάφορες ψυχικές καταστάσεις των προσώπων που απεικονίζονται¹⁴, διαπίστωση που επαναλαμβάνει και ο Κωνσταντίνος Μανασσής. Στον γνωστό χαλκοπλάστη του 5ου π.Χ. αιώνα Μύρωνα αποδίδεται η δημιουργία χάλκινων ζώων, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζει και η χαλκίνης βοῦς που κατά τον Ιωάννη Τζέτζη κοσμούσε την ακρόπολη των Αθηνών και αποδιδόταν τόσο ρεαλιστικά, ώστε εξαπάτησε κάποιο μικρό μοσχάρι, που πήγε εκεί να θηλάσει¹⁵. Για το χάλκινο άγαλμα του Ηρακλή, έργο του Λυσίππου, ο Κωνσταντίνος Μανασσής επιχειρεί μία σύντομη περιγραφή (σειρά 18-22), γεγονός που μας κάνει να υποθέσουμε ότι το έργο αυτό βρισκόταν το 12ο αιώνα ακόμα στην Κωνσταντινούπολη. Ο Ηρακλής κάθεται πάνω σε πλεκτό καλάθι και υποβαστάζει με το δεξί του χέρι το κεφάλι, σε μια στάση που προδίδει βαρυθυμία και οδυρμό για την προσωπική του τύχη¹⁶.

Στη συνέχεια ο ρήτορας τονίζει την υποχρέωσή του να εξάρει με τη φραστική του δεινότητα τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου και την απαρámιλλη ομορφιά και χάρη της παράστασης που επιδιώκει να περιγράψει με λεπτομερή ακρίβεια. Η περιγραφή του αυτή στοχεύει να κάνει γνωστό το έργο του ζωγράφου σ' όσους δεν έχουν την τύχη να το δουν με τα ίδια τους τα μάτια (σειρά 23-29). Ο συγγραφέας μ' αυτόν τον τρόπο υπαινίσσεται τον ορισμό που δίνε-

13. Βλ. λήμμα *Praxiteles*, ό.π., τόμος 22/2, Στουτγάρδη 1954, στήλ. 1787-1809.

14. Έκδ. E. H. WARMINGTON, Λονδίνο 1968⁵, σελ. 230-234. Βλ. επίσης λήμμα *Parrasios*, *RE*, ό.π., τόμος 18/4, Στουτγάρδη 1965, στήλ. 1874-1880.

15. ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΖΕΤΖΟΥ, *Ίστορίες*, έκδ. P.A.M. Leone, Νεάπολη 1968, σελ. 313, VIII, στίχ. 373-367: *Μύρων ὑπῆρχε χαλκουργός οἵπερ πολλά μὲν ἔργα, / ἐν δὲ τὸ περιθύλλητον μέχρι τοῦ νῦν τοῦ χρόνου, / ἢ πρὶν περὶ ἀκρόπολιν τῶν Ἀθηνῶν ἐστῶσα / βοῦς δάμαλις χαλκῆ καὶ τοὺς μαστοὺς σπαργῶσα / ἦν λόγος ζῶν μνηκόμενος ἤλθε θηλάσαι μόσχος.*

16. Ο HENRY MAGUIRE σχολιάζει διεξοδικά τη σωματική αυτή στάση του Ηρακλή ως έκφραση θλίψης στο άρθρο: «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP* 31 (1977), σελ. 135-136.

ται για την «Έκφραση» από τους θεωρητικούς των Προγυμνασμάτων και που συνοψίζεται στην εναργή ὑπ' ὄψιν παρουσίαση του θέματος¹⁷.

Μετά την εισαγωγή γίνεται αναφορά στο χώρο όπου βρίσκεται η ψηφιδωτή παράσταση και που είναι διακοσμημένος με μεγάλη πολυτέλεια. Το δάπεδο και οι τοίχοι καλύπτονται με πολύτιμα μάρμαρα. Τα εντοίχια ψηφιδωτά παρέχουν την αφορμή για την έκφραση απόψεων σχετικά με τις δυνατότητες της ανθρώπινης καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και για ανταλλαγή σκέψεων με κάποιο συνομιλητή. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο κύριος έπαινος της τέχνης του καλλιτέχνη συνίσταται στην επιτυχή και ρεαλιστική μίμηση της φύσης, από την οποία διαφοροποιείται μόνο ως προς την έμψυχη παράμετρο (σειρά 39-44). Η δεξιοτεχνία της καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά και η εφευρετικότητα του νου συναγωνίζονται με επιτυχία τη φύση· πρόκειται για την υιοθέτηση απόψεων που προέρχονται περισσότερο από την ελληνιστική πολιτιστική παράδοση παρά από τη χριστιανική κοσμοθεωρία¹⁸. Ο δημιουργός δηλαδή εκλαμβάνεται ως αυθύπαρκτη ύπαρξη και οι ικανότητές του δεν τίθενται αποκλειστικά και μόνο στη διάθεση της θείας πρόνοιας. Αυτή η ευρύτερη θεώρηση εντάσσεται μέσα στα πλαίσια περιγραφής ενός θέματος που προέρχεται κατεξοχήν από την ελληνιστική παρακαταθήκη με την προσωποποίηση της Γης.

Η ύπαρξη συνομιλητή, ακόμα και αν αποτελεί επινόηση του συγγραφέα, καθιστά τη διήγηση πιο ζωντανή, παρεμβάλλοντας το στοιχείο του διαλόγου που είναι πολύ συνηθισμένο στα ρητορικά κείμενα¹⁹. Παράλληλα εξάιρεται η τέχνη του καλλιτέχνη εξαιτίας της επιτυχημένης χρήσης του υλικού που χρησιμοποίησε, δηλαδή των ψηφίδων. Η αριστουργηματική προσαρμογή τους εξασφάλισε τόσο τη σχεδιαστική ακρίβεια όσο και τη χρωματική ποικιλία (σει-

17. HUNGER, *Literatur*, τόμ. 1, σελ. 116 και σημ. 99.

18. C. MANGO, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, σελ. 64-66.

19. N. B. ΤΟΜΑΔΑΚΗ, «Ο έσωτερικός διάλογος τῶν Ὑμνων», *Ἡ Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία καὶ Ποίησις ἤτοι Εἰσαγωγή εἰς τὴν Βυζαντινὴ Φιλολογίαν*, τόμ. 2, Αθήνα 1965³, σελ. 130-152.

ρά 46-53). Ως χρώματα αναφέρονται ρητά το πορφυρό (σειρά 52: *άλουργόν*), το χρυσοκίτρινο (σειρά 52: *ξανθόν*, σειρά 64-65: *ρόδον χρυσίζον*, *οἶον κυναναγές*), το πράσινο (σειρά 53: *πρασίζον*, σειρά 90: *πόα πρασίζουσα*), το γαλάζιο (σειρά 53: *κύνανον*) και το κόκκινο (σειρά 53: *μιλτόχροον*, σειρά 79: *φοινικοπάροχος*, σειρά 125: *έρυθροπάροχον*, σειρά 202: *έρυθρόδερμοι* [*τρίγλαι*], σειρά 208: *ρόδοχροιαί* [*τρίγλαι*], σειρά 209: *έρυθρόν*). Αν συνδυάσουμε τη χρωματική αυτή σκάλα με διάσπαρτες μέσα στο κείμενο αναφορές τότε μαρτυρείται και η ύπαρξη λευκών ψηφίδων (σειρά 64: *κρίνον χιονόχροον*, σειρά 82: *χιονώδεις* [*πήχεις*], σειρά 91: *νάρκισσος λευκανθής*, σειρά 182: *κατάλευκον* [*σαρκίον*]), σκουροκίτρινων (σειρά 90: *κρόκεον άνθος*, σειρά 122: *κρόκεον*), σκουροκόκκινων (σειρά 81: *υπέρυθρον* [*χειλος*], σειρά 90: *φύλλον εξέρυθρον*, σειρά 138: *εξέρυθρον* [*λέπος*], σειρά 109: *εξέρυθρα* [*μῆλα*], σειρά 190: *εξέρυθρα* [*κάλλαια*]) και μαύρων (σειρά 118 και σειρά 210: *ἐκ μέλανος λίθου*, σειρά 167: *μέλας* [*ὁ φλοῦς τοῦ ἀστακοῦ*], σειρά 189: *μελάμπτερος* [*ἀλεκτρονών*], σειρά 207: [*ἡ ἐπιδερμῖς*] *ἐμελαίνετο*, σειρά 209: *ἡμαύρου*).

Η κεντρική παράσταση, δηλαδή η προσωποποίηση της Γης, απεικονίζεται σε σχήμα μεταλλίου (σειρά 53), ενώ οι υπόλοιπες παραστάσεις την περιστοιχίζουν κυκλικά και διαχωρίζονται μεταξύ τους με μαύρες ψηφίδες (σειρά 118 και σειρά 56). Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ότι η διατύπωση: *ἡ δὲ γῆ ἐν μέσῳ ἐκάθητο καὶ τὴν ἐν μέσῳ θέσιν εἶχε κὰν τῆ μαρμάρῳ* (σειρά 58-59) δεν υποδηλώνει κατά τη γνώμη μας καθιστική στάση της κεντρικής μορφής· το ρήμα «κάθημαι» πρέπει να εννοηθεί δηλαδή με τη σημασία του «βρίσκομαι»²⁰. Η περιγραφή της Γης είναι ιδιαίτερα λεπτομερής: απεικονίζεται ως γυναίκα νεαρῆς ηλικίας (σειρά 60-61) και φορά στο κεφάλι στεφάνι από ανοιξιάτικα λουλούδια (σειρά 61-63 και σειρά 65)· ανάμεσά τους ξεχωρίζουν λευκοί κρίνοι και χρυσοκίτρινα ρόδα (σειρά 64-65)· η ανθοστόλιστη εμφάνιση της άνοιξης ταιριάζει

20. Βλ. H. G. LIDDELL - R. SCOTT, *A Greek-English Lexicon*, New ed. by H. Stuart Jones and R. Mckenzie, Οξφόρδη 1925-1940, λήμμα «κάθημαι».

ζει στη γαμήλια προετοιμασία μιας παρθένου (σειρά 68) που συνδυάζει τη χάρη της άψογης ομορφιάς με τη γλυκύτητα του ήθους (σειρά 71-74). Ο έπαινος των ευγενικών χαρακτηριστικών επεκτείνεται και στη γενικότερη έκφραση του προσώπου. Σμιλευτά φρύδια και κομψές βλεφαρίδες πλαισιώνουν τα μεγάλα μάτια που ατενίζουν με προσήνεια και γλυκύτητα το θεατή (σειρά 75-77). Η επιδερμίδα είναι τρυφερή, τα μάγουλα ροδαλά, το μέτωπο διαγράφεται καλλιγράμμο, τα χείλη λεπτά και κατακόκκινα, οι βραχίονες χυτοί και κατάλευκοι με λεπτά δάκτυλα που κρατούν στάχυα (σειρά 75-83). Ο καλλιτέχνης απέδωσε με σχολαστικότητα ακόμα και τους κόκκους και τις μεμονωμένες ακίδες στα ώριμα στάχυα (σειρά 84-87).

Η Γη απεικονίζεται *μέχρι γαστρός και λαγόνων* (σειρά 94-95) και φορά κάτω από τη μέση, πιθανώς ως ζώνη, μία γιρλάντα από διάφορα άνθη· ανάμεσά τους ξεχωρίζουν ο κρόκος, ο σκουρόχρωμος κισσός και ο λευκός νάρκισσος (σειρά 89-91). Πρέπει όμως να επισημανθούν και τα κενά που ο συγγραφέας αφήνει στην περιγραφή του: παρ' όλες δηλαδή τις αναφορές που γίνονται στο στολισμό της όμορφης κόρης δεν πληροφορούμαστε τίποτε για την ενδυμασία της. Στην προσπάθειά μας να αποκαταστήσουμε εικονογραφικά το κείμενο, γνωρίζουμε ότι σ' αυτό το σημείο αυθαιρετούμε, απεικονίζοντας τη Γη με χιτώνα. Είναι ένας αναγκαστικός συμβιβασμός που γίνεται για τεχνικούς λόγους: η Γη μπορεί δηλαδή να παρουσιαζόταν στο θεατή και γυμνή αλλά η «Έκφραση» δεν μας παρέχει ενδείξεις ούτε για τη μια ούτε για την άλλη άποψη. Η διατύπωση: *Γέγραπται και νηδύς* (σειρά 89) δεν δηλώνει κατά τη γνώμη μας ότι μπορούσε να διακρίνει κανείς γυμνή την κοιλιακή χώρα· πρέπει μάλλον να εννοηθεί ως εισαγωγή στην περιγραφή του επιγάστριου στολισμού που ακολουθεί (σειρά 89-93).

Η προσπάθεια του συγγραφέα να περιγράψει με λεπτομέρεια την προσωποποιημένη Γη ολοκληρώνεται με την εναπόθεση στο στόμα της λόγων που θυμίζουν έντονα το ρητορικό προγύμνασμα της Ηθοποιίας. Η Γη μιλά ως μητέρα όλων των καρπών, των λουλουδιών, των δένδρων και ως μητέρα και τροφός του ανθρώπινου

γένους. Στην «Έκφραση» δηλαδή του Κωνσταντίνου Μανασσή η Γη εμφανίζεται ως χορηγός της τροφής προς τους ανθρώπους, σε αντιδιαστολή μ' ένα άλλο κείμενο του 12ου επίσης αιώνα, την Ηθοποιία του Νικηφόρου Βασιλάκη, όπου ένας κηπουρός παρουσιάζεται να φροντίζει τον κήπο του, να μεταφυτεύει ένα κυπαρίσσι με την ελπίδα καρποφορίας και στο τέλος να διαψεύδεται στις προσδοκίες του²¹. Μία επίσης σημαντική διαφορά ανάμεσα στα δύο κείμενα έγκειται στο γεγονός ότι ενώ η Γη της Εκφράσεως παρέχει με αφιλοκέρδεια τους καρπούς της, ο κηπουρός της Ηθοποιίας στοχεύει στο κέρδος που θα του επιφέρει η επιμελημένη καλλιέργεια του εδάφους²².

Στη συνέχεια ο συγγραφέας της Εκφράσεως περιγράφει διεξοδικά ό,τι απεικονίζεται γύρω από την κεντρική παράσταση της Γης, αρχίζοντας από τα μήλα που βρίσκονται πάνω από το κεφάλι της (σειρά 109-110). Πρέπει να τονιστεί στο σημείο αυτό ότι κατά τη γνώμη μας δεν πρόκειται για απλή αναπαράσταση μόνο των μήλων αλλά και των δένδρων από τα οποία κρέμονται οι καρποί αυτοί, όπως έμμεσα προκύπτει από τα συμφραζόμενα: ανάμεσα δηλαδή στα κατακόκκινα μήλα φτερουγίζουν κατά το συγγραφέα αιγιθάλοι (κοινώς μελισσοφάγοι)²³ που πετούν, παίρνουν στο ράμφος τους και γεύονται το γλυκό χυμό των φρούτων (σειρά 114-117). Η εικόνα αυτή σε σύγκριση με σωζόμενες παραστάσεις δικαιολογεί μάλλον την απεικόνιση ολόκληρων δένδρων και όχι μεμονωμένων καρπών. Ακολουθεί δεύτερο διάκενο όπου απεικονίζονται ροδάκινα (πιθανώς και ροδακινιές). Οι καρποί αυτοί έχουν το μέγεθος ροδιού, είναι από τη μια μεριά κροκοκίτρινοι και από την άλλη ερυθροί (σειρά 120-125). Στο επόμενο διάκενο τα ροδάκινα διαδέχονται τα

21. ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΒΑΣΙΛΑΚΗ, *Progimnasmi e Monodie*, έκδ. Α. Pignani, Νεάπολη 1983, «Ηθοποιία 26», σελ. 225-228 και 42-43 (σχολιασμός).

22. ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΒΑΣΙΛΑΚΗ, ό.π., «Ηθοποιία 26», σελ. 225, στίχ. 6-7 και σελ. 226, στίχ. 40-45.

23. Σχετικά με την κατηγορία αυτή των πτηνών που φέρουν τη γενική ονομασία *paridae*, βλέπε *Goldener Kosmos-, Tier- und Pflanzenführer*, Στουτγάρδη 1985, σελ. 704-707.

αχλάδια (πιθανώς και αχλαδιές), που είναι μεγάλα στο μέγεθος, λίγο κιτρινωπά και σε σχήμα πυραμίδας (σειρά 128-131). Η ακριβής απεικόνισή τους επιτρέπει στο ρήτορα να διακρίνει μέχρι και το κυρτό κλαδί του δένδρου απ' όπου κρέμονται και το οποίο λυγίζει σχεδόν κάτω από το βάρος του ώριμου καρπού (σειρά 133-135). Αυτή η λεπτομέρεια επικυρώνει την εντύπωση ότι πρόκειται για παράσταση και των αντίστοιχων δένδρων εκτός από τους καρπούς. Μετά τα αχλάδια απεικονίζονται κατακόκκινα, στρογγυλά και μισάνοικτα ρόδια (πιθανώς και ροδιές), όπου διακρίνει κανείς με ευκρίνεια τους μεμονωμένους κόκκους. Ανάμεσά τους φτερουγίζουν πέρδικες (σειρά 136-143)· πρέπει εδώ να εννοήσουμε την παρουσία όχι μιας μόνον πέρδικας (όπως παραδίδει το κείμενο) αλλά περισσοτέρων, αφού κατά τον συγγραφέα ορισμένες τρέχουν και άλλες κτυπούν με το ράμφος τους το σκληρό φλοιό του ροδιού προσπαθώντας να εξασφαλίσουν κάποιο κόκκο.

Μετά τα διάκενα των καρπών ακολουθεί ένα διάκενο που μπορεί να αποκληθεί «Νεκρή φύση με κυνήγι και ψάρεμα». Εκεί διακρίνει κανείς σκέλος πέρδικας, κνήμη γερανού, ράχη λαγού αλλά και κεφάλι μπαρμπουνιού και ακανθωτά ψάρια (πιθανώς σκορπιούς) (σειρά 146-148). Τη νεκρή αυτή φύση κοιτάζει με βουλιμία και φόβο ένα ποντίκι που έλκεται ιδιαίτερα από το κεφάλι του μπαρμπουνιού (σειρά 150-156). Παρόλη όμως τη σφοδρή επιθυμία που εκφράζεται με το μισάνοικτο στόμα του ζώου, η διστακτική κάμψη στην απόδοση του σώματος δηλώνει τη δειλία και τον τρόμο ως την τελική απόκτηση του θηράματος, αφού πάντα αιωρείται η απειλή της ξαφνικής εμφάνισης ενός κατοικίδιου γάτου (σειρά 156-163). Η αντιπαράθεση ποντικού-γάτας παραπέμπει στο γνωστό θέμα της Κατομυομαχίας²⁴, ενώ η παρουσία ποντικού απαντά συχνά σε απεικονίσεις του ανθρώπινου βίου και υποδηλώνει τη ματαιότητα της ζωής του ανθρώπου πάνω στη γη. Ενδεικτικά αναφέρουμε σειρά

24. H. HUNGER, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg*, Γκρατς 1968. Βλ. επίσης J.-T. PAPADEMETRIOU, «Τὰ Σχέδη τοῦ Μυός: New Sources and Text», *Illinois Studies in Language and Literature* 58 (1969), σελ. 210-222.

επιγραμμάτων του Μανουήλ Φιλή αφιερωμένων σε *Εικόνα τοῦ βοίου*, όπου ο ποντικός εμφανίζεται να κατατρώει τη ρίζα του δένδρου της ζωής και συμβολίζει επομένως τη φθορά των ανθρώπινων πραγμάτων²⁵. Κατά τη γνώμη μας στο διάκενο αυτό ο καλλιτέχνης απεικονίζει τα υπολείμματα ενός πλουσιοπάροχου γεύματος (σειρά 144-145), και υποδηλώνει μ' αυτόν τον τρόπο τη ματαιότητα της χλιδής. Η εντύπωσή μας ενισχύεται από την τοποθέτηση του διακένου αυτού στο μέσον την παράστασης καθώς περιβάλλεται από κάθε μεριά από τέσσερα διάκενα που υπαινίσσονται την αφθονία των υλικών αγαθών.

Ακολουθεί στο επόμενο διάκενο απεικόνιση επιβλητικών θαλάσσιων ζώων, συγκεκριμένα αστακού και κάβουρα. Ο αστακός έχει μελανό κέλυφος και διακρίνονται τα διαστήματα ανάμεσα στις δαγκάνες του. Η μία δαγκάνα βρίσκεται σ' ελαφρή κάμψη υποδηλώνοντας κίνηση, ενώ η άλλη κρύβεται πίσω από κάποιο βράχο· από το μισάνοικτο στόμα προβάλλουν απειλητικά, αιχμηρά δόντια ενώ τα μάτια φρίσσουν από επιθετική ορμή (σειρά 164-176). Ο κάβουρας είναι ύπτια ακουμπισμένος στο όστρακό του, έχει συρρικνωμένα τα στραβά πόδια του και προτείνει τις δαγκάνες του σε θέση γρήγορης επίθεσης (σειρά (176-180). Ανάμεσα στον αστακό και στον κάβουρα διακρίνεται κάποιο οστρακοειδές με ανοικτά τα όστρακά του, απ' όπου διαφαίνεται το κατάλευκο εσωτερικό του με το κρέας (σειρά 180-182).

Ακολουθεί διάκενο το οποίο κατέχει η παράσταση ενός πετεινού με περήφανο παράστημα, γυαλιστερό, μελανό και κόκκινο πτέρωμα και κατακόκκινα λειριά. Στο ράμφος του κρατά κάποιο από τα πολλά σαλιγκάρια που έρπουν στο έδαφος και προσπαθεί μάταια να σπάσει το σκληρό κέλυφος. Τα υπόλοιπα σαλιγκάρια ή περπατούν αργά, έχοντας μισοβγεί από το κέλυφός τους ή προσπαθούν

25. Έκδ. E. MILLER, ό.π., τόμ. 1, σελ. 126-129, Επιγράμματα CCXLVI, CCXLVIII, CCXLIX, CCL, CCLI, CCLII. Βλ. επίσης C. MANGO, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Νέα Ιερσέη 1972, σελ. 247 και σημ. 17· επίσης SIRARPIE DER NERSESSIAN, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Παρίσι 1937, σελ. 63-68.

να ξαναμπούν στο καβούκι τους τρομοκρατημένα από την απρόσμενη επίθεση (σειρά 184-200).

Το επόμενο διάκενο κατέχεται από διάφορα ψάρια ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζουν οι δηλητηριώδεις σκορπιοί και τα κατακόκκινα μπαρμπούνια. Τα στόματα των σκορπιών είναι ανοικτά αφήνοντας να προβάλουν απειλητικά τα δόντια τους αλλά και τα βράγχιά τους· το κεφάλι τους έχει σκληρά κόκκαλα και η σάρκα τους είναι μελανή. Ερυθρό προς το μελανό είναι και το χρώμα των μπαρμπουνιών που εμφανίζουν όμως και πολλαπλά στίγματα (σειρά 201-209). Στο τελευταίο διάκενο απεικονίζονται διάφοροι νωποί μαζί με ξηρούς καρπούς, από τους οποίους κατονομάζονται καρύδια, αμύγδαλα, χουρμάδες, κεράσια και σύκα. Πρόκειται για καρπούς που τρώγονται στο τέλος του γεύματος ως επιδόρπιο και ως συνοδευτικό της απόλαυσης του ποτού, όπως προκύπτει από την ακριβή σημασία της λέξης «τραγήματα»²⁶. Από τους καρπούς αυτούς αναφέρεται ότι τα σύκα είναι τόσο ώριμα ώστε ο χυμός τους ρέει σχεδόν από το μισάνοικτο καρπό. Ανάμεσά τους φτερουγίζουν μικρά πουλιά και γεύονται το γλυκό χυμό τους (σειρά 210-219). Ως κατακλείδα της Έκφρασεως ακολουθεί ο έπαινος της τέχνης του δημιουργού και μια προσπάθεια ερμηνείας του συμβολισμού της κεντρικής παράστασης. Ο συγγραφέας θεωρεί σκόπιμο το γεγονός ότι η Γη κρατά στα χέρια της στάχια και όχι διάφορους άλλους καρπούς, υποδηλώνοντας έτσι τη χρησιμότητα και σημασία αυτού του είδους διατροφής (σειρά 222-227). Τέλος ως στόχος της συγγραφής αυτού του κειμένου θεωρείται εκτός από την *αντιγραφή* του έργου και η άσκηση των ρητορικών ικανοτήτων του ίδιου του συγγραφέα (σειρά 227-228), ισχυρισμός που υπαινίσσεται την ίδια τη φύση της Έκφρασης ως ρητορικής άσκησης στα πλαίσια του Προγυμνάσιματος.

Στο ποιητικό κείμενο της Έκφρασης του Μανουήλ Φιλή επιχειρείται η σύντομη παρουσίαση του ίδιου θέματος στα τέλη του

26. Βλ. LIDDELL - SCOTT, ό.π., λήμμα: «τραγήμα». Βλ. επίσης Φ. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμός*, Αθήνα 1952, τόμ. 5, σελ. 102-105.

13ου - αρχές του 14ου αιώνα. Ο ποιητής εξαίρει και πάλι τη ζωντάνεια και ακρίβεια της παράστασης που περιλαμβάνει την προσωποποίηση της Γης, πουλιά, ψάρια, σαλιγκάρια και ποντίκια (στίχος 1-7: *Μιμούμενος γῆς ὁ γραφεὺς καὶ τὴν φύσιν / πεπηγμένους ἔγραψεν οὓς βλέπεις τύπους. / Εἶπερ γὰρ ἦν θέλησις ἐν τῷ τεχνίτη, / κινουμένας ἂν τὰς γραφὰς εἶχες βλέπειν, / τὰ μὲν πετεινὰ πρὸς νομὰς ἔλευθέρους, / γένη δὲ νηκτῶν εἰς θαλάττης τὰ πλάτη, / καὶ κοχλίας, μῦς εἰς χαράδρας τοῦ ζόφους*). Με τη συνοπτική εξιστόρηση ο συγγραφέας του επιγράμματος επιδιώκει να κάνει κοινωνό της αισθητικής απόλαυσης τον θεατή και παράλληλα να εξακριβώσει το ιδιαίτερο νόημα της απεικόνισης (στίχοι 10-11: *Σὺ δ' ἄλλὰ τὸν νοῦν ὁ σκοπῶν τοῦ τεχνίτου / μὴ τῆς γραφῆς θαύμαζε τὴν χαρὰν μόνην*). Η προσωποποιημένη Γη με τη μορφή μιας όμορφης, σεμνῆς, νεαρῆς κοπέλλας με μακριὰ μαλλιά, κρατὰ στα χέρια ὄλους τους καρπούς που παράγει, τα κοκκινωπά μπαρμπούνια και τους σκορπιούς (στίχοι 12-17): *Τὴν γῆν γράφει γὰρ ἠδονῆ πεπηγμένην / ὠραίαν εὐπρόσωπον ἔνδροσον κόρην, / λυσιπλόκαμον, εὐπρεπῶς ἔσταλμένην, / καὶ ταῖν χεροῖν φέρουσιν οὓς τρέφει τόκους, / τρίγλας ῥοδόχρους καὶ τροφίμους σκορπίους / ξηρῶν θαλάττης κυμάτων ἀντὶ πλέον*). Είναι προφανῆς ἡ σύμπτυξη των εικονογραφικῶν θεμάτων στο ἐπίγραμμα σε σχέση με το κείμενο της («Ἐκφράσεως») του Κωνσταντίνου Μανασσῆ ὅπου ἡ Γη κρατὰ στα χέρια της μόνο στάχυα. Η συντομία ὁμως αὐτὴ δικαιολογείται ἀπὸ τις ἐπιταγές του ἴδιου του ἐπιγράμματος ὡς γραμματολογικὸ εἶδος. Ἐνα ποντίκι δελεάζεται ἀπὸ τα γευστικὰ ψάρια ἐνῶ τα πτηνὰ δοκιμάζουν τὴ γλυκύτητα των ξηρῶν σύκων και ἕνας ἀστακὸς νοσταλγεῖ τους θαλάσσιους συντρόφους του (στίχοι 18-23: *Ἴδοις δὲ τὸν μῦν πρὸς τροφὰς ἠπειγμένον· / Δουλοῖ τὸ λίχρον ἠδοναῖς τῶν ἰχθύων, / καὶ τὸ γλυκὺ δὲ τῆς τροφῆς τῶν ἰσχάδων / τὰ πτίλα δεσμεῖ τοῦ λαλοῦντος στρουθίου· / μισεῖ τὸ λυποῦν ἀστακὸς τῆς πατρίδος / βλέπων τὸ συμπλοῦν δυστυχῆς λελειμμένον*). Απεικονίζεται ἐπίσης και ἕνας πετεινὸς επιχειρώντας να συλλάβει κάποιον σαλιγκάρι που προβάλλει τὴ διχαλωτὴ προβοσκίδα του (στίχοι 30-32: *Ἀλεκτροῦν γὰρ ὡς ὄρᾳς τρέμει βλέπων / τὸν ὑγρόφυρτον δυσέλικτον κοχλίαν /*

τὴν δικροῖαν τείνοντα τῆς προβοσκίδος). Ο ποιητής παρακαλεί το θεατή να μη διαταράξει την ησυχία και την ισορροπημένη γαλήνη της παράστασης θέτοντας σε κίνηση τα επιμέρους στοιχεία της και στερώντας από τους υπόλοιπους θεατές την εξαιρετική τέχνη των «ἐμφύχων» αυτών εικόνων (στίχοι 27-29: *Σὺ γοῦν σιγῶν θαύμαζε τὴν τεχνουργίαν / μήπως ταραγμὸν ἐμβάλης ταῖς εἰκόσι, / καὶ τῆς χάριτος τὴν γαλήνην συγχέης* και στίχοι 38-40: *Τὸν δημιουργὸν τοιγαροῦν τῶν γραμμῶν / σιγῶν ἐπαίνει μὴ στέρησῃς τὸ κράτος / καὶ τοὺς θεατὰς τῶν γραφῶν τῶν ἐμφύχων*).

Από τη σύγκριση των δύο αυτών κειμένων προκύπτει η συνοπτικότητα στην απαρίθμηση των θεματικών λεπτομερειών από τον Μανουήλ Φίλη· η διαπίστωση αυτή επιτρέπει την υπόθεση ότι το επίγραμμα δεν γράφτηκε με στόχο την ακριβή κατατόπιση κάποιου πιθανού θεατή ή ακροατή αλλά μάλλον την υπενθύμιση της ύπαρξης του ψηφιδωτού καθώς και της εξαιρετικής του τέχνης. Οι συχνές αποστροφές που γίνονται προς το θεατή του έργου μας κάνουν διστακτικούς στο να αποδεχτούμε την άποψη ότι ο Μανουήλ Φιλής δεν έχει μπροστά του το ίδιο το έργο αλλά το κείμενο του Κωνσταντίνου Μανασσή²⁷. Ακόμα όμως και αν εντάξουμε τις αποστροφές αυτές στα πλαίσια μιας συνηθισμένης ρητορικής πρακτικής, πρέπει να δικαιολογήσουμε τα αίτια επιλογής ενός τέτοιου θέματος· τείνουμε δηλαδή να πιστεύσουμε ότι η τέχνη του άγνωστου ψηφοθέτη περισσότερο από τη ρητορική δεξιοτεχνία του Κωνσταντίνου Μανασσή προκαλούν παρά την πάροδο αιώνων επανειλημμένες προσπάθειες καταγραφής και εξιστόρησης.

Η σύγκριση με έργα τέχνης που έχουν ανάλογα θέματα μας επιτρέπει την καλύτερη κατανόηση των δύο κειμένων και παράλληλα ελέγχει την ακρίβεια των ισχυρισμών των συγγραφέων τους. Τα παραδείγματα που ακολουθούν, διαφωτίζουν βέβαια μόνον εικαστικές λεπτομέρειες αλλά είναι ενδεικτικά μιας θεματικής που συνηθιζόταν σε ψηφιδωτά δαπέδου και αντικείμενα καθημερινής χρήσης από τον 5ο μέχρι τον 7ο αιώνα. Από το πλήθος των παραστά-

27. HUNGER, *Literatur*, τόμ. 1, σελ. 183.

σεων με παρόμοια θέματα επιλέγονται εκείνες που κατά τη γνώμη μας προσφέρουν κατάλληλο προς σύγκριση υλικό. Η Γη προσωποποιημένη σε γυναικεία μορφή απαντά στο ψηφιδωτό δαπέδου από τη Δάφνη, το γνωστό προάστειο της Αντιόχειας· το ψηφιδωτό χρονολογείται τον 6ον αιώνα και σ' αυτό απεικονίζεται σε μετάλλιο η Γη να κρατά με τα δυο της χέρια σ' ένα μεγάλο ύφασμα διάφορους καρπούς. Την κεντρική παράσταση περιβάλλουν διάφοροι καρποί πάνω σε φύλλα²⁸.

Από το δεύτερο τέταρτο του 6ου αιώνα χρονολογείται το μωσαϊκό δαπέδου στο βόρειο κλίτος της Βασιλικής Δουμετίου στη Νικόπολη (Βασιλική Α), όπου συμβολικά εμφανίζεται η Γη που περιβάλλεται από τον Ωκεανό²⁹. Στο κέντρο της ψηφιδωτής αυτής παράστασης διακρίνονται τρία καρποφόρα δένδρα που ταυτίζονται από τους αντίστοιχους καρπούς με αχλαδιά, μηλιά και ροδιά. Πάνω από τα δένδρα πετούν μικρά και μεγάλα πουλιά (8 συνολικά), μερικά από τα οποία διακρίνονται να γεύονται τους ώριμους καρπούς (εικ. 2)³⁰. Από τα υπόλοιπα εικονιστικά θέματα ενδιαφέρον συγκριτικό υλικό μας παρέχει η απεικόνιση θαλάσσιων ζώων στα νερά του Ωκεανού που περιβάλλει τη Γη (εικ. 3)³¹.

Μηλιά, αχλαδιά και τρεις ροδιές απαντώνται στο ψηφιδωτό δαπέδου από το βαπτιστήριο της εκκλησίας στο όρος Nebo, που χρονολογείται σύμφωνα με επιγραφή στο έτος 597³². Στο μεταξωτό ύφασμα που βρέθηκε στο φέρετρο του αγίου Cuthbert στον καθεδρικό ναό του Durham (6ος-7ος αι.) απεικονίζονται σε μετάλλιο μία γυναικεία μορφή (πιθανώς η προσωποποίηση της Γης), που κρατά στην ποδιά της μήλα, αχλάδια και ρόδια. Η μορφή φαίνεται να προβάλλει από τα νερά της θάλασσας, όπου κολυμπούν διάφορα

28. D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947, τόμ. 1, σελ. 365 και τόμ. 2, Απεικ. 90 c-d. Βλ. επίσης MAGUIRE, *Earth and Ocean*, σελ. 75.

29. E. KITZINGER, «Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics», *DOP* 6 (1951), σελ. 83-122. Βλ. επίσης MAGUIRE, *Earth and Ocean*, σελ. 22-24.

30. KITZINGER, ό.π., Απεικ. 18.

31. KITZINGER, ό.π., Απεικ. 19.

32. S. J. SALLER, *The Memorial of Moses on Mount Nebo*, Ιερουσαλήμ 1941, τόμ. 2, Απεικ. 103/1, 106, 107 και τόμ. 1, σελ. 230 κ.ε. Επίσης έγχρωμη απεικόνιση της αχλαδιάς, τόμ. 1, αρ. 28.

ψάρια και πάπιες. Γύρω από την κεντρική παράσταση απεικονίζονται σε μικρότερο κύκλο και χωρίζονται μεταξύ τους με τη βοήθεια των κλάδων τους μήλα, αχλάδια, ρόδια, σταφύλια και σύκα. Το ύφασμα αυτό χρονολογείται τον 6ο-7ο αιώνα και μπορεί κατά τον Henry Maguire να δώσει μια εικονιστική εντύπωση της *Ἐκφράσεως Γῆς* του Κωνσταντίνου Μανασσή (εικ.4)³³. Τα ίδια δένδρα απεικονίζονταν ανάμεσα στα εντοιχία ψηφιδωτά που κοσμούσαν το ναό του αγίου Σεργίου στη Γάζα και περιγράφονται από το ρήτορα Χορίκιο στο εγκώμιό του προς τον επίσκοπο Γάζης Μαρκιανό (η ανέγερση της εκκλησίας τοποθετείται πριν το 536)³⁴. Η ομηρική παράδοση οπωσδήποτε επηρεάζει την επιλογή των συγκεκριμένων δένδρων, που απαντώνται πολύ συχνά και καθιερώνονται στη συνέχεια ως συνηθισμένο εικονιστικό ρεπερτόριο³⁵.

Η ακρίβεια της περιγραφής των μπαρμπουνιών, των ακανθωτών σκορπιών και των θηραμάτων μας παραπέμπει στο ψηφιδωτό δάπεδο από το βήμα της βασιλικής του όρους Nebo (6ος αιώνας), όπου ιδιαίτερα παραστατικά απεικονίζεται ένα μπαρμπούνι με μουστάκι, όπως τα ψάρια που ο Κωνσταντίνος Μανασσής περιγράφει ως *ἐρυθρόδερμοι τρίγλαι γεννηήτιδες τινες παλαιγενεῖς* (σειρά 202)³⁶. Παράλληλα πρέπει να τονιστεί η ιδιαίτερη προτίμηση του Μανασσή για την περιγραφή κνηγετικών θεμάτων, όπως προκύπτει από τις δύο εκφράσεις που σώζονται με τίτλο: «*Τοῦ Μανασσή κυροῦ Κωνσταντίνου ἔκφρασις κνηγεσίου γεράνων*»³⁷ καὶ «*Ἐκφρασις ἀλώσεως σπίνων καὶ ἀκανθίδων*»³⁸, όπου με εξαιρετική πα-

33. MAGUIRE, *Earth and Ocean*, σελ. 75 και Απεικ. 85.

34. ΧΩΡΙΚΙΟΥ ΓΑΖΗΣ, *Laudatio Marciani I*, έκδ. R. Foerster and E. Richtsteig, Λιψία 1929, σελ. 11, § 35: «*Ὀχραι καὶ ῥοαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι*. Βλ. επίσης MANGO, *The Art of the Byzantine Empire*, σελ. 63 και σημ. 40.

35. Οδύσσεια Ζ115 και ΙΑ589: «*Ὀγχραι καὶ ῥοαί, καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι*.

36. SALLER, *Memorial of Moses*, σελ. 226 και Απεικ. 99,2. Σχετικά με το συνδυασμό ζώων και τεμαχίων τροφής ενός γεύματος σε ψηφιδωτή παράσταση, πρβλ. MAGUIRE, *Earth and Ocean*, σελ. 99, σημ. 13.

37. E. KURTZ, «*Esce dva neizdannych proizvedenija Konstantina Manassi*», *Vis. Vrem.* 12 (1906), σελ. 69-96. Βλ. επίσης HUNGER, *Literatur*, τόμ. 1, σελ. 185.

38. K. HORNA, *Analekten zur byzantinischen Literatur*, Βιέννη 1905, σελ. 3-35. Βλ. επίσης HUNGER, *Literatur*, τόμ. 1, σελ. 186.

ραστατικότητα και ακρίβεια περιγράφονται οι κυνηγετικές πρακτικές και αποδίδεται με λεκτική δεξιοτεχνία όλη η αγριότητα της αιματηρής διαδικασίας. Ο ίδιος συγγραφέας περιγράφει τη μεγάλη του θλίψη για το θάνατο του όμορφου, κατοικίδιου, ωδικού πτηνού που τον ξεκούραζε με το μαγευτικό του κελήδημα, του πρόσφερε οπτική απόλαυση με το θαυμάσιο πτέρωμά του και τον συντρόφευε στις ώρες μελέτης και συγγραφής³⁹. Από τα κείμενα αυτά προκύπτει επομένως η συχνή ενασχόληση του Κωνσταντίνου Μανασσή με εκπροσώπους του ζωικού βασιλείου από τους οποίους αντλεί την έμπνευσή του. Ακόμα και ο πετεινός που περιγράφεται τόσο παραστατικά στο κείμενο της Εκφράσεως παραπέμπει σε πολλαπλές απεικονίσεις που σώζονται διάσπαρτες στα εδάφη της πρωτοβυζαντινής επικράτειας· ενδεικτικά αναφέρουμε τον πετεινό με την ιδιαίτερα τονισμένη ουρά, το κόκκινο λοφίο, τα κατακόκκινα λειριά και τα σπιρούνια, όπως απεικονίζεται στο ψηφιδωτό δάπεδο στην αψίδα της βασιλικής του όρους Nebo⁴⁰.

Η προσπάθειά μας να αναπαραστήσουμε εικονιστικά ένα ρητορικό κείμενο και ένα επίγραμμα, έργα δημιουργών διαφορετικών εποχών που αναφέρονται σε μία παράσταση κατά πολύ αρχαιότερη, δεν μπορεί από τη φύση της να ικανοποιήσει ερωτήματα σχετικά με την ακριβή χρονολόγηση του ψηφιδωτού που περιγράφεται. Η χρονολόγηση του ψηφιδωτού δαπέδου του Ιερού Παλατίου στο πρώτο μισό του 7ου αιώνα, και συγκεκριμένα την εποχή της βασιλείας του αυτοκράτορα Ηρακλείου (610-641), όπως προτείνεται από τον J. Trilling⁴¹, εκφράζει τις απόψεις της σύγχρονης έρευνας. Το γεγονός όμως ότι η δική μας παράσταση δεν σώζεται και ότι και οι δύο βυζαντινοί συγγραφείς δεν κάνουν συγκεκριμένη αναφορά χρονολόγησης, δεν επιτρέπει βάσιμες υποθέσεις. Παρόλ' αυτά εντύπωση προκαλεί η επιλογή του συγκεκριμένου ψηφιδωτού ως θέματος τόσο της Έκφρασης του Κωνσταντίνου Μανασσή όσο

39. K. HORNA, *Einige unedierte Stücke des Manasses und Italikos*, Βιέννη 1902, σελ. 3-9. Βλ. επίσης HUNGER, *Literatur*, τόμ. 1, σελ. 143.

40. SALLER, *Memorial of Moses*, σελ. 214 και Απεικ. 83/2.

41. TRILLING, «Soul of the Empire», σελ. 36-54.

και του επιγράμματος του Μανουήλ Φιλή. Στην περίπτωση του Μανασσή μία πιθανή εξήγηση παρέχεται από την έμμεση μαρτυρία στην Ιστορία του Ιωάννη Κιννάμου, ότι θέματα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα ήταν συνηθισμένα στην κοσμική τέχνη κατά την περίοδο της βασιλείας του Μανουήλ Α΄ Κομνηνού (1143-1180). Συγκεκριμένα παραδίδεται ότι ο Αλέξιος πρωτοστράτωρ, στρατηγός του Μανουήλ Α΄ και κυβερνήτης της Κιλικίας το έτος 1165, αφού επέστρεψε στη Βασιλεύουσα, ήθελε να διακοσμήσει κάποιο από τα δωμάτια του οίκου του και τότε δεν επέλεξε ως θέμα: οὔτε τινὰς Ἑλληνίους παλαιότερας ἐνέθετο πράξεις αὐτοῖς, οὔτε μὴν τὰ βασιλέως, ὅποια καὶ μᾶλλον τοῖς ἐν ἀρχαῖς εἶθισται...⁴². Η επιστροφή αυτή σε θέματα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα καθιστά επομένως ενδιαφέρουσα την προσωποποίηση της Γης που απεικονιζόταν στο ψηφιδωτό μιας αίθουσας του Παλατίου, ενώ τα συμπληρωματικά θέματα των διακένων ερεθίζουν έναν λάτρη του ζωικού και φυτικού βασιλείου που είναι παράλληλα εφοδιασμένος με ρητορική δεξιοτεχνία, όπως ο Κωνσταντίνος Μανασσής.

Ὡς προς την επιλογή του ίδιου θέματος από τον Μανουήλ Φιλή τον 14ο αιώνα αποφασιστική είναι η ύπαρξη της αριστουργηματικής Ἐκφράσεως Γῆς τοῦ Κωνσταντίνου Μανασσή αλλά παράλληλα πρέπει να τονισθεί και το γεγονός ότι ο επιγραμματοποιός εμπνέεται συχνά από θέματα της αρχαιότητας. Ενδεικτικά αναφέρεται το επίγραμμα με τίτλο: *Τοῦ αὐτοῦ μεταφραστικοὶ ἀπὸ τινος τῶν τοῦ Λουκιανοῦ λόγων εἰς εἰκόναν ἔχουσιν ἐζωγραφημένον τὸν τοῦ Ἀλεξάνδρου γάμον*⁴³. Σ' αυτό επιχειρείται μια εικονιστική αποτύπωση του γάμου του Αλεξάνδρου: η Ρωξάνη είναι ξαπλωμένη σε νυφική κλίνη και μπροστά της στέκεται ο Αλέξανδρος. Ἐνας προσωποποιημένος Ἐρωτὰς τραβά την καλύπτρα της κεφαλῆς της ενώ ένας ἄλλος αφαιρεί το υπόδημά της. Ο βασιλιάς της προσφέρει το στεφάνι του γάμου και δίπλα του στέκεται ο Ηφαιστίων. Δύο Ἐρω-

42. ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΙΝΝΑΜΟΥ, *Epitome Rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis Gestarum*, έκδ. A. Meineke, Βόννη 1836, σελ. 266, στίχ. 6-8.

43. MILLER, *Carmina*, τόμ. 2, σελ. 336.

τες παίζουν με το ξίφος του Αλεξάνδρου ενώ άλλοι δύο σέρνουν κάποιον ηττημένο ηγεμόνα μπροστά στον πανίσχυρο ηγέτη. Ένας άλλος Έρωτας τέλος φορά ανάποδα το θώρακα και τρομοκρατεί το πλήθος των υπόλοιπων Ερώτων. Απ' αυτό το επίγραμμα προκύπτει το ενδιαφέρον του Μανουήλ Φιλή όχι μόνο για τη θρησκευτική αλλά και για την κοσμική εικονογραφία με προεκτάσεις στην ευρύτερη σφαίρα της μυθολογίας.

Η όλη θεματική διάταξη της ψηφιδωτής παράστασης εκφράζει κατά τον Henry Maguire τη συνηθισμένη κοσμογραφική αντίληψη της ύστερης αρχαιότητας σύμφωνα με την οποία η Γη βρίσκεται στο μέσον του Ωκεανού ενώ η απεικόνισή της στο βασιλικό κοιτώνα υπαινίσσεται την έκταση της αυτοκρατορικής εξουσίας⁴⁴. Η ακριβής όμως εξέταση του κύκλου των παραστάσεων καθώς και η ταύτιση της αίθουσας την οποία κοσμούσαν ως χώρου ανάπαυσης και φαγητού, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για απεικόνιση διαφόρων δεσμάτων που ακολουθούν την ιεραρχία ενός γεύματος με την ευρεία έννοια. Μετά δηλαδή την παράθεση διαφόρων φρούτων ακολουθούν λιχουδιές από θηράματα καθώς και διάφορα ψαρικά (μπαρμπούνια, σκορπιοί) και ακριβά οστρακοειδή, όπως αστακός, καβούρι και στρείδια, ιδιαίτερα προσφιλή στους κατοίκους της Βασιλεύουσας⁴⁵. Δεν παραλείπεται επίσης η απεικόνιση του καλύτερου εκπροσώπου των πουλερικών, δηλαδή του πετεινού. Το γεύμα κλείνει με ξηρούς καρπούς, σύκα και κεράσια, καρπούς που οι «καλοφαγάδες» της εποχής εκτιμούσαν ιδιαίτερα⁴⁶. Εξάλλου η κεντρική παράσταση της Γης με τα ώριμα στάχυα εκφράζει σύμφωνα με τον ίδιο τον Κωνσταντίνο Μανασσή το βασικό είδος διατροφής, δηλαδή τον άρτο⁴⁷. Παράλληλα η παρεμβολή ενός διάκενου με υπολείμματα φαγητού υπαινίσσεται τη βυζαντινή αντίληψη για

44. MAGUIRE, *Earth and Ocean*, σελ. 75.

45. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμὸς*, τόμ. 5, σελ. 79-88. Βλ. επίσης J. KODER - T. WEBER, *Liutprand von Cremona in Konstantinopel*, Βιέννη 1980, σελ. 88-90.

46. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *Βυζαντινῶν Βίος καὶ Πολιτισμὸς*, Παράρτημα 6, σελ. 102-110.

47. ΚΟΥΚΟΥΛΕ, *ό.π.*, σελ. 12-31.

τη ματαιότητα του βίου και της χλιδής. Ο πλούτος δηλαδή της γης (φρούτα), του αέρα (κυνήγι) και της θάλασσας (ψάρια) παρέχεται στον αυτοκράτορα και στους πιθανούς καλεσμένους του με την υπενθύμιση όμως ότι η ανθρώπινη ευημερία είναι πρόσκαιρη⁴⁸.

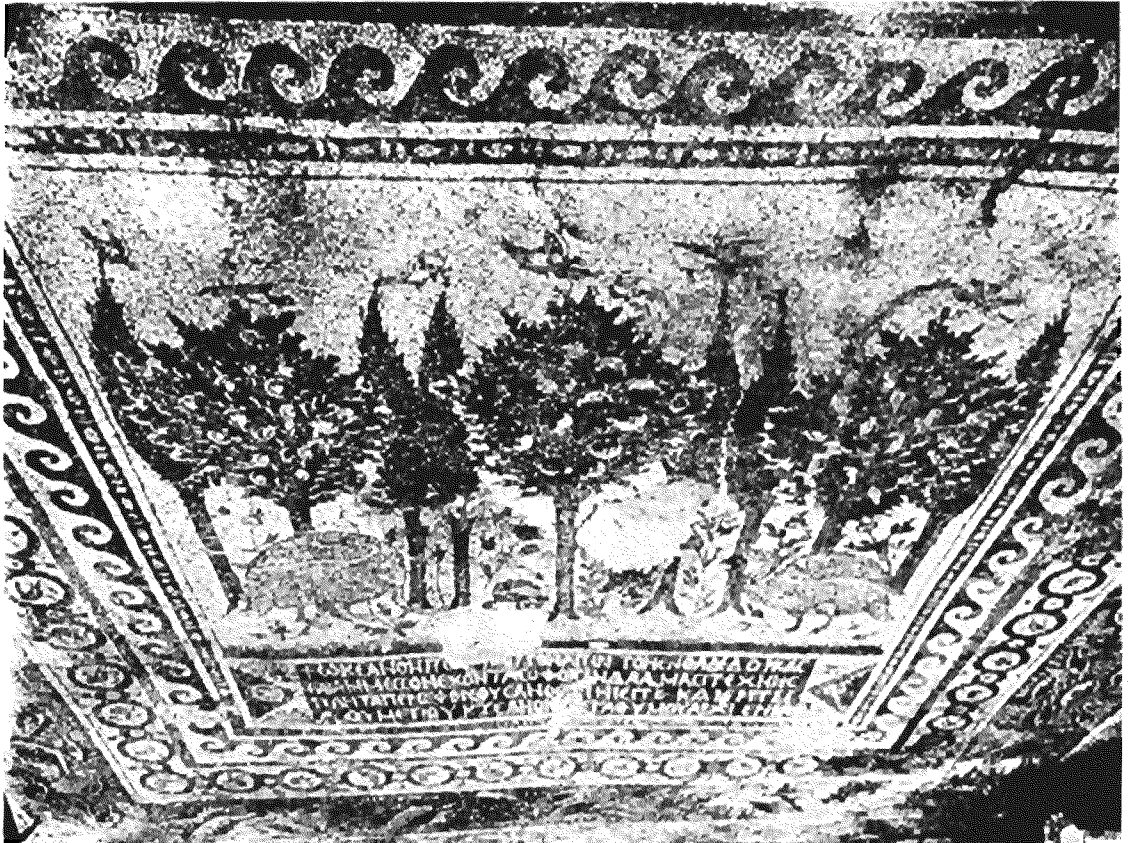
Από την ερμηνεία του ιδιαίτερου περιεχομένου της παράστασης της *Ἐκφράσεως Γῆς* προβάλλουν μπροστά μας δύο ρήτορες-δημιουργοί, που με την εξαιρετική φραστική τους τέχνη καταφέρνουν να αποδώσουν με λέξεις το χαρακτήρα και το μήνυμα ενός αριστουργηματικού ψηφιδωτού. Μπορούμε να τους φανταστούμε με τα ειλητάρια και τα σύνεργα της τέχνης τους να βρίσκονται μπροστά σ' αυτήν την παράσταση και να προσπαθούν να διατυπώσουν το θαυμασμό τους, κρατώντας ζωντανή την εντύπωση και εξασφαλίζοντας την αθανασία του έργου⁴⁹.

48. Αντίστοιχη ερμηνεία δίνει και ο J.-P. Darmon σε μωσαϊκό με απόδοση «ζενίων» από την αρχαία Αφρική, βλ. DARMON, «Propositions», σελ. 107-112.

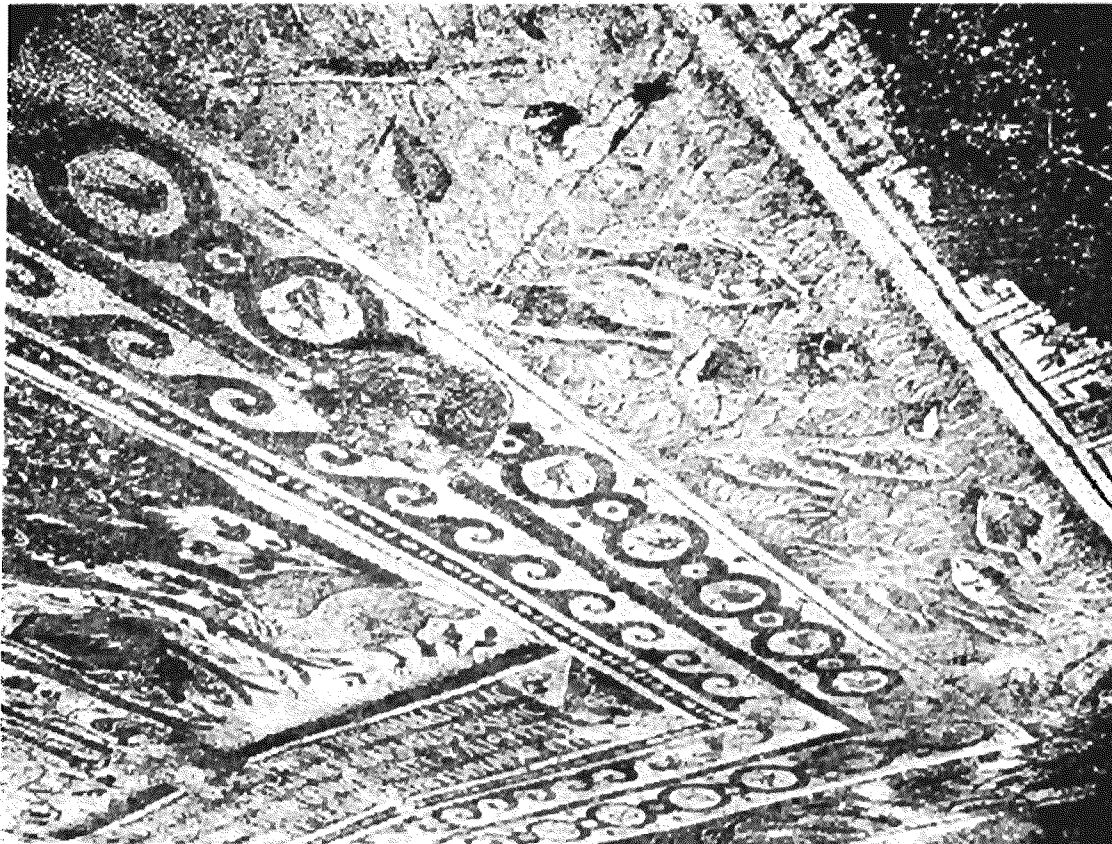
49. Σχετικά με την απεικόνιση επιδέξιων ρητόρων στη βυζαντινή εκκλησιαστική τέχνη, βλ. ALEXANDRA PÄTZOLD, *Der Athistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jh.s.*, Στουτγάρδη 1989, σελ. 34-35.



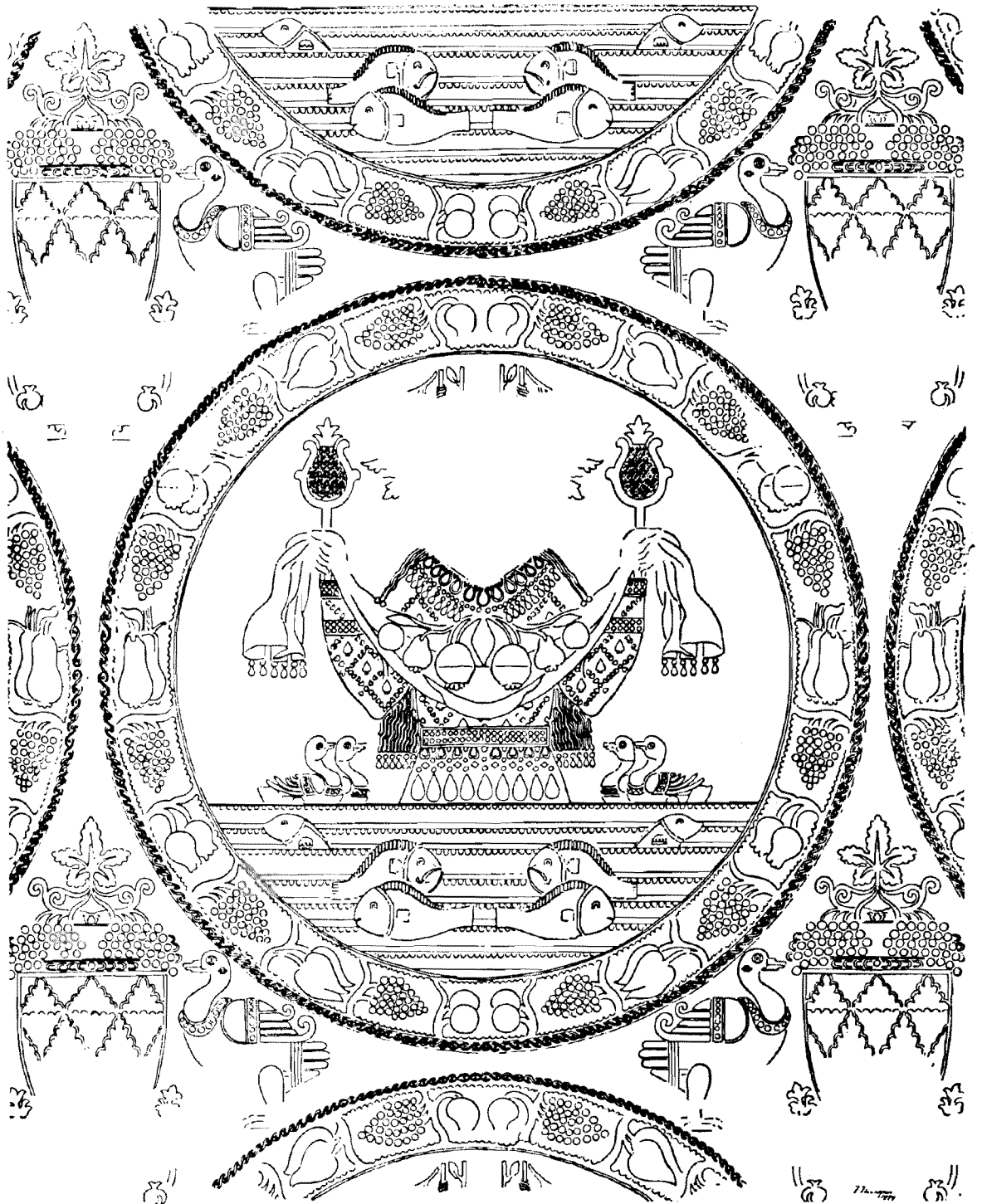
Εικ. 1. Αναπαράσταση της Έκφρασης (με τη συνεργασία του γραφίστα Ε. Ξάνθου).



Εικ. 2. Νικόπολη, Βασιλική Α, Μωσαϊκό δαπέδου.



Εικ. 3. Νικόπολη, Βασιλική Α, λεπτομέρεια μωσαϊκού δαπέδου.



Εικ. 4. Μεταξωτό ύφασμα στο φέρετρο του αγίου Cuthbert.