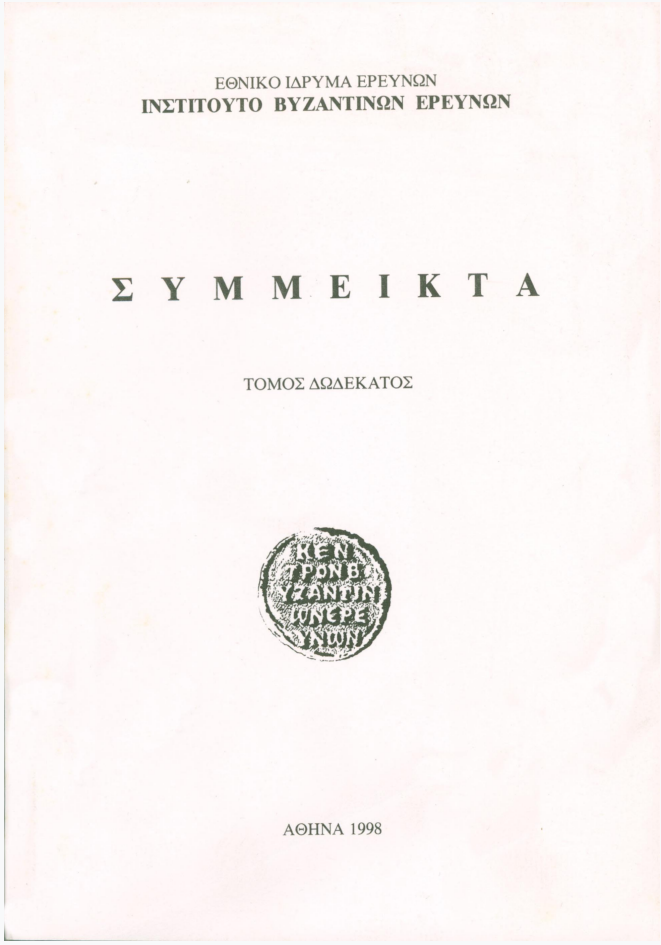
ePublishing

Byzantina Symmeikta

Vol 12 (1998)

SYMMEIKTA 12


ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

Σ Υ Μ Μ Ε Ι Κ Τ Α

ΤΟΜΟΣ ΔΩΔΕΚΑΤΟΣ

ΑΘΗΝΑ 1998

Μιχαήλ Ψελλός: η ματιά του φιλότεχνου

Χρ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ

doi: 10.12681/byzsym.848

Copyright © 2014, Χρ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

To cite this article:

ΑΓΓΕΛΙΔΗ Χ. (1998). Μιχαήλ Ψελλός: η ματιά του φιλότεχνου. *Byzantina Symmeikta*, *12*, 75–85. https://doi.org/10.12681/byzsym.848

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 18/12/2024 22:47:08

ΧΡΙΣΤΙΝΑ Γ. ΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΜΙΧΑΗΛ ΨΕΛΛΟΣ: Η ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΦΙΛΟΤΕΧΝΟΥ*

Η τέχνη της ρητορικής και η ρητορική για την τέχνη είναι ένας εξαιρετικά ελκυστικός συνδυασμός, που συνήθως πραγματώνεται σε αυστηρά καθορισμένο είδος λόγου: τις εκφράσεις. Και είναι κοινός τόπος ότι οι εκφράσεις έργων τέχνης επιτρέπουν συχνά πειστικές αναπλάσεις των αντικειμένων ή των εικονογραφικών συνόλων που περιγράφονται, κυρίως εκείνων που έχουν οριστικά χαθεί. Η εργασία που απαιτείται, ώστε η πολύπλοκη και νεφελώδης διατύπωση να δώσει τη θέση της σε συγκεκριμένες πληροφορίες, είναι ιδιαίτερα επίπονη. Χρειάζεται υπομονή, επιμέλεια και μεγάλη εικαστική εμπειρία. Η Θεώνη είχε όλες αυτές τις αρετές και επιπλέον φιλολογική οξύνοια και καλλιτεχνική ευαισθησία. Οι μελέτες της για τον εικονογραφικό διάκοσμο των Αγίων Αποστόλων σύμφωνα με τον Μεσαρίτη και για τα έργα τέχνης που περιγράφονται από τον Φιλή αποτελούν υποδείγματα λεπτομερούς ανάλυσης και διακρίβωσης των μαρτυριών. Πέραν, όμως, από τα έργα τέχνης, η Θεώνη μελέτησε τις ιστορικές διαστάσεις των κειμένων και αναζήτησε τον πολιτιστικό τους περίγυρο. Στη μνήμη της Θεώνης παρουσιάζω μια πρώτη ανάλυση ενός εξαιρετικού κειμένου: την *Ἔκφρασιν εἰς Ἔρωτα ἐγγεγλυμμένον λίθῳ* του Μιχαήλ Ψελλού, που νομίζω ότι συμπυκνώνει ό,τι την ενδιέφερε.

Η άνθηση των εκφράσεων έργων τέχνης κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή αντικατοπτρίζει κατά κάποιο τρόπο την συνεχώς αυξανόμενη πρωτότυπη εκκλησιαστική εικαστική παραγωγή από τα μέσα του 9ου αιώνα, δηλαδή μετά την αναστήλωση των εικόνων το 843, και εξής. Πράγματι, οι περιγραφές

* Ανακοίνωση στην ημερίδα στη μνήμη της Θεώνης Μπαζαίου-Barabas με θέμα «Αμφίδρομες σχέσεις λογοτεχνίας και τέχνης στο Βυζάντιο» που οργανώθηκε από το Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών του ΕΙΕ στις 30 Ιανουαρίου 1998. Ο ανώνυμος κριτής υπέδειξε τις αβλεψίες μου· τον ευχαριστώ.

εκκλησιαστικών κτισμάτων, εκκλησιαστικών αντικειμένων, εικόνων και εικονογραφικών συνόλων κυριαρχούν σ' αυτό το είδος του λόγου. Από τον όγκο των ρητορικών περιγραφών ξεχωρίζουν λίγες μόνον αυτοτελείς εκφράσεις· στις περισσότερες περιπτώσεις οι κάθε είδους περιγραφές εντάσσονται σε άλλα κείμενα, κυρίως ομιλίες με την ευκαιρία εγκαινίων εκκλησιών. Η λειτουργικότητά τους στα κείμενα αυτά περιορίζεται στην υποστήριξη των θεωρητικών, και βεβαίως θεολογικών, αναλύσεων των συγγραφέων[1]. Ωστόσο, σε όλες τις περιπτώσεις τα ίδια τα έργα τέχνης προσφέρουν στους συγγραφείς μόνο τα πραγματολογικά τους στοιχεία. Απούσα πάντοτε είναι η αισθητική απόλαυση που θα όφειλε να αισθάνεται ο θεατής-συγγραφέας από τα αντικείμενα της περιγραφής του.

Ο διδακτικός σκοπός, των περισσότερων εκφράσεων άφησε στη σκιά ένα άλλο μεγάλο μέρος της παραγόμενης τέχνης κατά την ίδια εποχή. Και εννοώ την κατασκευή έργων μικροτεχνίας με σαφή δάνεια από παγανιστικά εικαστικά πρότυπα, που οι καλλιτέχνες χειρίζονται με άνεση και συχνά χωρίς αναστολές. Χωρίς λογοτεχνικό αντίκρυσμα παρέμεινε και η ζωγραφική των χειρογράφων, για το εικαστικό πρόγραμμα των οποίων οι δημιουργοί αντλούν θέματα, σκηνές και μορφές, από αρχαία καλλιτεχνήματα[2]. Όσα ιστορούνται στην μικρο-τεχνία και στα εικονογραφημένα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα δεν απασχολούν καθόλου τους σύγχρονούς τους λογίους. Είναι, βέβαια, αμφίβολο αν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες έδιναν ένα κάποιο αισθητικό περιεχόμενο στις αρχαίες μορφές των έργων τους. Αντίθετα, φαίνεται, σε ό,τι κυρίως αφορά τη ζωγραφική των χειρο-

1. Αρκούμαι σε δύο παραδείγματα: την έκφραση για τον ψηφιδωτό διάκοσμο της Αγίας Σοφίας, που παρεντίθεται στην ομιλία του Φωτίου για τα εγκαίνια της Μεγάλης Εκκλησίας το 867 (Φωτίου, 17η Ομιλία, έκδ. Β. ΛΑΟΥΡΔΑΣ, *Φωτίου Ὁμιλίαι*, Θεσσαλονίκη 1959, 167 [Ἑλληνικά. Παράρτημα 12]· πρβλ. C. MANGO, *The Homilies of Photius*, Cambridge Mass. 1958, 290- 292 και C. MANGO - E. J. W. HAWKINS, The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, *DOP* 19, 1965, 113-114) και την περιγραφή από τον αυτοκράτορα Λέοντα ς΄ του εικονογραφικού διακόσμου της εκκλησίας που έκτισε ο Στυλιανός Ζαούτζης (ΑΚΑΚΙΟΣ Ἱερομόναχος, *Λέοντος τοῦ Σοφοῦ πανυγηρικοί* (sic) *λόγοι*, Αθήνα 1868, 275-278).

2. Εξαίρεση αποτελεί για τη ζωγραφική του 10ου αιώνα η συνεργασία του καλλιτέχνη με εκείνον που παραγγέλλει το έργο. Πρόκειται για τη Βίβλο του σακελλαρίου Λέοντα, ο οποίος συνέθεσε σειρά επιγραμμάτων ειδικά ως εικαστικό οδηγό για τις μικρογραφίες που διακοσμούν το κείμενο. Στη σπάνια αυτή περίπτωση ο καλλιτέχνης οφείλει να δώσει μορφή στο κείμενο. Για το χειρόγραφο και τα επιγράμματα του Λέοντα, βλ. T. F. MATHEWS, The Epigrams of Leo Sacellarius and an Exegetical Approach to the Miniatures of Vat. Reg. Gr. 1, *OCP* 43, 1977, 94-133.

γράφων, ότι τα μυθολογικά πρόσωπα αναγνωρίζονται μόνον ως αλληγορίες ή προσωποιήσεις με ιδιότητες προσαρμοσμένες στο θεολογικό λεξιλόγιο[3].

Αμηχανία ως προς την αισθητική απόλαυση των καλλιτεχνημάτων, κυρίως ελληνιστικής και αυτοκρατορικής τέχνης, αποκαλύπτουν και τα ολίγιστα εκείνα κείμενα που καταπιάνονται με το παγανιστικό οικιστικό παρελθόν της Κωνσταντινούπολης. Αρκεί να σημειώσουμε την περιγραφή των θαυμάτων της Βασιλεύουσας από τον Κωνσταντίνο Ρόδιο[4] για να διαπιστώσουμε ότι ο θεατής και συνεκδοχικά ο συγγραφέας δεν επενδύει τίποτε στο αντικείμενό του. Ακόμη και η λεπτομερής όσο και καλλιεπής περιγραφή του γλυπτού διακόσμου των λουτρών του Οικονομείου από τον Λέοντα Χοιροσφάκτη[5], δεν αλλάζει ουσιαστικά το τοπίο. Για τους συγγραφείς μας τα έργα της αρχαίας τέχνης αποτελούν αφορμές φιλολογικής επίδειξης· είναι προφανές ότι δεν λειτουργούν δίαυλοι επικοινωνίας ανάμεσα στα έργα τέχνης και τους θεατές, τους προφανείς δέκτες των αισθητικών τους μηνυμάτων.

Η εικόνα διαφοροποιείται ουσιαστικά στα μέσα του 11ου αιώνα. Μεταξύ των ρητορικών έργων του Μιχαήλ Ψελλού διασώζονται τρεις Εκφράσεις που αφορούν τρία διαφορετικά αρχαία έργα τέχνης. Τα δύο είναι ανάγλυφα: στο ένα εικονίζεται μια αλληγορική παράσταση της Ομόνοιας(;)[6] και στο δεύτερο η σκηνή της μεταμόρφωσης των συντρόφων του Οδυσσέα κατά την παραμονή τους στο βασίλειο της Κίρκης[7]. Εδώ θα αρκεσθώ στην τρίτη κατά σειρά Έκφραση και θα επικεντρωθώ στις αναλυτικές κατευθύνσεις που υποδεικνύει το ίδιο το κείμενο: την περιγραφή, την ένταξη του έργου στα θεωρητικά συμ-

3. Για τα αρχαία εικαστικά πρότυπα και τον εκχριστιανισμό τους στη ζωγραφική και τη μικροτεχνία βλ. K. WEITZMANN, The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconography, *DOP* 14, 1960, 43-68. Ειδικότερα για τα παγανιστικά πρότυπα σε μεσοβυζαντινά χειρόγραφα βλ. ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951.

4. Έκδ. E. LEGRAND, Description des œuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres de Constantinople, *REG* 9, 1896, 36-49.

5. P. MAGDALINO, The Bath of Leo the Wise, *Maistor: Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning*, Canberra 1984, 225-240 και Ο ΙΔΙΟΣ, The Bath Leo the Wise and the «Macedonian Renaissance» Revisited: Topography, Iconography, Ceremonial, Ideology, *DOP* 42, 1988, 97-118 (το κείμενο 116-118). Για τη χρονολόγηση των γλυπτών στον 5ο αιώνα βλ. C. MANGO, The Palace of Marina, the Poet Palladas and the Bath of Leo VI, *Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στόν Μανόλη Χατζηδάκη*, τόμ. 1, Αθήνα 1991, 326-327.

6. Έκδ. A. LITTLEWOOD, *Michaelis Pselli, Oratoria minora*, Στουτγάρδη 1985, αρ. 32. Για την ανάλυση της Έκφρασης ως προς το επιγραφικό της περιεχόμενο βλ. G. DAGRON, Psellos épigraphiste, *Okeanos. Studies presented to Ihor Ševčenko on his Sixtieth Birthday by his Colleagues and Students* (=*Harvard Ukrainian Studies* 7, 1983), 117-124.

7. Έκδ. LITTLEWOOD, *ό. π.*, αρ. 33.

φραζόμενα του δημιουργού του και την ερμηνεία του θεατή. Επειδή, όμως, και η Έκφραση αποτελεί καθεαυτή έργο τέχνης θα προσπαθήσω με τη σειρά μου να αποτιμήσω τα θεωρητικά της συμφραζόμενα και να ερμηνεύσω συνοπτικά την επιλογή του αντικειμένου από τον συγγραφέα.

Το περιγραφόμενο έργο είναι ένα μαρμάρινο γλυπτό που εικονίζει τον Έρωτα να κοιμάται, με διπλωμένες φτερούγες και λυμένη φαρέτρα[8].

Παραφράζω το κείμενο του Ψελλού: Τα σγουρά του μαλλιά κυματίζουν σχεδόν και αφήνουν ξεσκέπαστο το πρόσωπο. Τα βαριά του βλέφαρα μοιάζουν να κινούνται σαν να βρίσκεται στο ενδιάμεσο στάδιο ανάμεσα στον ύπνο και την εγρήγορση (*οὔπω δὲ οὐδ' οὗτος ἀκρατής ἐστιν οὐδ' ἀκριβῶς κατεχόμενος*). Αλλά και τα χέρια του δεν μένουν άπρακτα ενόσω κοιμάται (*πράττουσί τι καθεύδοντι*): το ένα στηρίζει το κεφάλι· το άλλο μοιάζει να κρατά κάτι. Το σώμα του είναι γυμνό έτσι ώστε να φαίνεται καθαρά από κάθε πλευρά. Καθώς ο υπνώττων στρέφεται ελαφρά προς το ένα πλευρό, το ένα μέρος του σώματός του, εκείνο δηλαδή πάνω στο οποίο αναπαύεται, μοιάζει άσαρκο, ενώ στο αντίθετο, ο στρομπουλός γλουτός και ο μηρός, που συνέχονται με τη χαλαρωμένη κοιλιά, επιτείνουν την εικόνα της άφθονης σάρκας (*δαψιλεῖ περικέχυται τῇ σαρκί*). Η κίνηση του ύπνου είναι εμφανής και στα πόδια, που εικονίζονται έξω από τους συνήθεις γλυπτικούς κανόνες το ένα χαλαρά σταυρωμένο κάτω από το άλλο. Τα φτερά βρίσκονται πίσω του αφημένα, αλλά έτοιμα να ενεργοποιηθούν μόλις χρειαστεί.

Η αξιοσημείωτη ενάργεια της περιγραφής υποδεικνύει, νομίζω, ασυνήθιστα λεπτομερή προσωπική παρατήρηση[9], αλλά και εξαίρετη οπτική ικανότητα: τα μέρη του σώματος σχηματίζουν ένα αρμονικό σύνολο και το σύνολο αυτό δεν είναι στατικό. Κάθε επιμέρους στάση υποδηλώνει τη στιγμιαία παύση μιας συνεχούς κίνησης που η αίσθηση της συνέχει το γλυπτό και αποδίδεται με ακρίβεια από την περιγραφή του Ψελλού.

Ο κοιμώμενος Έρως αποτελεί προσφιλές θέμα της αυτοκρατορικής τέχνης, της ποίησης και της λογοτεχνίας. Πιθανό πρότυπο των παραστάσεων αποτελεί το χάλκινο ολόγλυφο, προερχόμενο ίσως από τη Ρόδο, που χρονολο-γείται μεταξύ του 250 και 150 π.Χ. και βρίσκεται σήμερα στο Metropolitan Museum of

8. *Ο. π.*, αρ. 34.

9. Ότι ο Ψελλός στηρίζεται σε αυτοψία και δεν επεξεργάζεται απλώς ένα φιλολογικό θέμα συνάγεται από σειρά στοιχείων μεταξύ των οποίων υπογραμμίζω τη λεκτική ακρίβεια της περιγραφής. Σημειώνω επίσης ότι τόσο προκειμένου για τον κοιμώμενο Έρωτα (βλ. την επόμενη σημ. καθώς και τη σημ. 14) όσο και για τη δεύτερη Έκφραση με θέμα τη μεταμόρφωση των συντρόφων του Οδυσσέα, οι περιγραφές αντιστοιχούν με σωζόμενες ζωγραφικές και γλυπτικές παραστάσεις.

Art της Νέας Υόρκης (43.II.4). Στις παραλλαγές της παράστασης καταλέγεται σημαντικός αριθμός γλυπτών, που χρονολογούνται κατά την αυτο-κρατορική εποχή. Παράσταση του κοιμωμένου Έρωτα σώζεται ακόμη και σε νόμισμα του τρίτου αιώνα μ.Χ. [10].

Ο μαρμάρινος υπνώττων Έρως που περιγράφεται από τον Ψελλό ανήκει στον ίδιο θεματικό κύκλο και αποτελούσε, πιθανότατα, αντίγραφο της αυτοκρατορικής εποχής ενός παλαιότερου χάλκινου έργου. Είναι, βέβαια, άγνωστο αν το γλυπτό ανήκε στην αυτοκρατορική συλλογή, όπως ενδεχομένως το ανάγλυφο της Ομόνοιας, την ερμηνεία του οποίου ζητά από τον Ψελλό ο αυτοκράτορας[11], ή αν ανήκε στην προσωπική συλλογή του Ψελλού. Ας σημειώσουμε παρενθετικά ότι εκτός από τη συλλογή εικόνων[12], ο Ψελλός αναζητούσε και έργα αρχαίας τέχνης. Αυτό τουλάχιστον συμπεραίνω από μιαν επιστολή του προς τον κριτή(;) Ελλάδος, στον οποίο υπενθυμίζει τη δέσμευσή του να στείλει στην Κωνσταντινούπολη, προφανώς από την Ελλάδα, *ἀγάλματα*, πιθανότατα έργα αρχαίας γλυπτικής[13]. Πρέπει επίσης να υπογραμμίσω ότι η *Ἔκφρασις* του Ψελλού είναι ένα σπάνιο κείμενο της βυζαντινής γραμματείας για τρεις τουλάχιστον λόγους: πρόκειται για μιαν ακριβέστατη περιγραφή καλλιτεχνήματος ελληνιστικής εποχής[14], ο συγγραφέας χρησιμοποιεί για την αισθητική

[10]. Για την παιδικότητα ως ένα από τα κυρίαρχα θέματα της ελληνιστικής γλυπτικής με τις συναφείς παραστάσεις του Έρωτα και των ερωτιδέων βλ. J. J. POLLITT, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, 127-130. Ειδικά για τα γλυπτά του κοιμώμενου Έρωτα βλ. A. HERMANY - Hélène CASSIMATIS - R. VOLLKOMMER, λήμμα «Eros/Cupido», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* III/1, 916. Τον χάλκινο Έρωτα του Μουσείου της Νέας Υόρκης βλ. *ό. π.*, III/2, εικ. 780. Σημειώνω ότι οι παραλλαγές του βασικού θέματος χρονολογούνται όλες στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες. Για τον κοιμώμενο Έρωτα στην ποίηση βλ. *Ελληνική Ανθολογία*, βιβλίο 16 (= *Ανθολογία Πλανούδη*), αρ. 210-212 (το πρώτο από τα επιγράμματα προσγράφεται από τον λημματιστή στον Πλάτωνα). Το λογοτεχνικό μοτίβο του κοιμώμενου Έρωτα και της ερωτευμένης Ψυχής βλ. κυρίως στην επεξεργασία του από τον ΑΠΟΥΛΗΙΟ, *Μεταμορφώσεις* 5. 22-23. Εδώ ο Έρωτας συμπλέκεται συνεκδοχικά με τον Ύπνο και/ή τον Ενδυμίωνα.

[11]. Σύμφωνα με το λήμμα η ερμηνεία του αναγλύφου απευθύνεται στον *βασιλέα τὸν Δούκα*, δηλαδή τον Κωνσταντίνο Ι΄· βλ. DAGRON, *ό. π.*, 118.

[12]. Πρβλ. Επιστολή αρ. 129, έκδ. E. KURTZ - F. DREXL, *Michaelis Pselli. Scripta Minora*, τόμ. II, Μιλάνο 1941, 152.

[13]. Επιστολή αρ. 141, έκδ. Κ. ΣΑΘΑΣ, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. Ε΄, 383-384: *Δυοῖν δὲ ὄντοιν περὶ ὧν ἠξίωκά σε, τοῦ τε συγγενοῦς μου καὶ τῶν ἀγαλμάτων, τὸ μὲν ἀπέδωκας. πρὸς δὲ τὸ λοιπὸν εἰσέτι τυγχάνεις ὑπόχρεως.*

[14]. Η ακρίβεια στη διατύπωση του Ψελλού επιτρέπει όχι μόνο την αναπαράσταση του έργου που περιγράφεται, αλλά και την επισήμανση εκείνων των στοιχείων που εντάσσουν το γλυπτό στην ελληνιστική τέχνη, κυρίως μετά τη συστηματοποίηση των χαρακτηριστικών της από τον Λύσιππο και τη σχολή του. Ιδιαίτερα υπογραμμίζω το νατουραλισμό της παράστασης και την έμφαση στη

και την κριτική ανάλυση του αντικειμένου του εξαιρετικά πρωτότυπες αναλυτικές κατηγορίες και επιπλέον προσδιορίζει κατά κάποιο τρόπο τη σχέση του Ψελλού με τα πλατωνικά έργα.

Η σημασία της έκφρασης του Ψελλού δεν περιορίζεται, συνεπώς, στην οξύτατη ματιά που προδίδει η περιγραφή. Δεν περιορίζεται ούτε στην ικανότητά του συγγραφέα να εκτιμήσει την επιλογή του μαρμάρου που επρόκειτο να φιλοξενήσει την παράσταση: *μᾶλλον δὲ καὶ ἀπὸ τοῦ λίθου τὸν τεχνίτην θαυμάσομαι· οὐ γὰρ τὸν ποικίλον ὑπέθετο τῇ ἑαυτοῦ τέχνῃ (οὐ τὸν ἐκ Προικοννήσου οὐδὲ τὸν ἐκ Πεντέληθεν), ἀλλὰ τὸν ἐς ἄκρον λευκότατον* (στίχοι 33-36).

Η παρατήρηση αυτή εισάγει σε μια δεύτερη πτυχή του κειμένου: την αποτίμηση του δημιουργικού έργου του καλλιτέχνη. Πράγματι, επισημαίνει ο Ψελλός, η επιλογή του λευκού μαρμάρου δεν ήταν τυχαία. Ο γλύπτης επελέξε αυτή τη σπάνια πέτρα, επειδή επιθυμούσε η άσπιλη λευκότητα του Έρωτα να αποδίδεται ήδη από την υφή και το χρώμα του υλικού, πριν δηλαδή ακόμη το μάρμαρο αρχίσει να αποκτά μορφή[15]. Άλλωστε, τονίζει πάντοτε ο Ψελλός, η σύλληψη του θέματος από τον καλλιτέχνη προηγείται από την υλοποίησή του. Ο γλύπτης είχε ήδη στο μυαλό του την «Ιδέα» του Έρωτα και εν συνεχεία προσπάθησε να αναπλάσει μια από τις μορφές του θεϊκού δαίμονα[16]. Έτσι, στο ολοκληρωμένο καλλιτέχνημα ο Ψελλός διακρίνει την πλήρη διαδρομή που από το θεωρητικό σχήμα, την Ιδέα, καταλήγει στο φαινόμενο, το έργο.

Στο σημείο αυτό ο Ψελλός μοιάζει να αποδέχεται, έστω σιωπηρά, την αριστοτελική αρχή της εντελέχειας, την εσωτερική εκείνη διεργασία που επιτρέπει τη μεταμόρφωση των πρώτων αρχών σε υλικά σχήματα και μορφές[17]. Ωστόσο, νομίζω ότι ο κρίκος μεταξύ του αριστοτελικού έργου και του Ψελλού εντοπίζεται στη χρήση μιας κοινής βυζαντινής θεωρίας για την απεικόνιση, που είχε ήδη διατυπωθεί από τον Βασίλειο Καισαρείας, αναπτύχθηκε από τον Ιωάννη Δαμασκηνό και συστηματοποιήθηκε από τον πατριάρχη Νικηφόρο. Η αρχή της εντελέχειας βοήθησε, βέβαια, στην πρόσληψη και την αφομοίωση της αριστοτελικής λογικής από τους χριστιανούς λογίους και θεμελίωσε σε φιλοσοφική βάση το ζήτημα της απεικόνισης του θείου. Επέτεινε όμως την

στιγμιαία παύση της κίνησης, η οποία υποδηλώνεται με τη συστροφή του εικονιζόμενου σώματος. Βλ. POLLITT, *Art in the Hellenistic Age*, 47-48 και 53-54 (για τη χρήση της αλληγορίας και του συμβολισμού στα έργα του Λυσίππου).

15. *ἵνα αὐτόθεν τὸ χρῶμα ἔχῃ τοῦ Ἔρωτος καὶ μὴ παρὰ τῆς τέχνης τοῦτο βιάζοιτο* (στίχοι 36-37).

16. *ὁ γάρ τοι πλάσας τὸν λίθον καὶ εἰς ἰδέαν τεχνιτεύσας τὸν Ἔρωτα* (στίχος 5).

17. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, *Φυσικά* 201a 11 και 201a 29-34, *Φυσικὴ Ἀκρόασις* 257b 7, *Περὶ οὐρανοῦ* 311a 4, *Μετὰ τὰ Φυσικὰ* 1047a 30, 1050a 23.

απομάκρυνσή τους από την πλατωνική θεωρία των Ιδεών, που αποδέχεται μεν ότι το Ωραίο ενυπάρχει στο έργο τέχνης, αλλά απορρίπτει τη μορφοποίηση των Ιδεών στα φαινόμενα, στην περίπτωσή μας στα καλλιτεχνήματα. Ο Ψελλός πάντως δεν φαίνεται να διαπιστώνει κάποια αντίφαση ανάμεσα στο εγκώμιό του προς την καλλιτεχνική δημιουργία και την απαξία της εργασίας του ίδιου του χειρώνακτα καλλιτέχνη, που ο Πλάτων υποστηρίζει με λογική συνέπεια[18].

Περνώντας, έτσι, στο τρίτο μέρος της κριτικής ανάλυσης του έργου τέχνης ο Ψελλός στηρίζεται αποκλειστικά στο πλατωνικό έργο και ειδικότερα σε μιαν ισορροπημένη σύνθεση του Συμποσίου και του Φαίδρου. Από το πρώτο έργο συγκρατεί ορισμένα βασικά σημεία: τη δαιμονική ιδιότητα του Έρωτα, που ορίζεται ως μέση κατάσταση μεταξύ των θεών και των ανθρώπων, τη διαρκή κίνηση που του επιβάλλει η ιδιότητα του ως δαίμονα, την παιδική του μορφή και το τρυφερό του σώμα[19]. Για να ερμηνεύσει τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά και να αποτιμήσει τη σημασία της συγκεκριμένης μορφής που επέλεξε να εικονίσει ο καλλιτέχνης, τον Έρωτα κοιμώμενο, ο συγγραφέας προστρέχει στο Φαίδρο.

Εντάσσει, λοιπόν, το έργο στα φιλοσοφικά του συμφραζόμενα και υπογραμμίζει ιδιαίτερα την ερμηνευτική λειτουργικότητα της θεωρίας περί ψυχών, όπως αναπτύσσεται από τον Σωκράτη. Συνοψίζοντας όσα με λεπτομέρεια εκτίθενται στον Φαίδρο, ο Ψελλός σχολιάζει τέσσερα σημεία: την αλληγορική αφήγηση για τις φτερωτές ψυχές[20], την κατάταξη των ψυχών ανάλογα με την ποιότητα των φτερών τους[21], την κάθετη πορεία τους από τον κατώτερο στον ανώτερο κόσμο και αντίστροφα[22] και, τέλος, την κινητήρια δύναμη του Ωραίου, με τις δύο ιδιότητές του, ως Ιδέας και ως Ανάμνησης[23]. Στον ιεραρχημένο αυτό ιδεατό κόσμο ο δαίμων-Έρως λειτουργεί ως ενδιάμεσος

18. Για το Ωραίο στο πλατωνικό έργο και τη διάκρισή του ως Ιδέας από τη μορφοποίησή του σε έργο τέχνης βλ. E. CASSIRER, Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen, *Vorträge der Bibliothek Warburg* 2, 1924, 1-27. Για μια σύνοψη των πλατωνικών αντιλήψεων σχετικά με τα ίδια θέματα βλ. E. PANOFSKY, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Παρίσι 1983, 17-22.

19. *Συμπόσιο* 195b-196a, 202d-e.

20. *Φαίδρος* 246a-d. Λεπτομερέστερη ανάλυση του χωρίου με ευρεία χρήση των σχολίων του Ερμία στο πλατωνικό κείμενο από τον Ψελλό, *Ἐξήγησις τῆς Πλατωνικῆς ἐν τῷ Φαίδρῳ διφρείας τῶν ψυχῶν καὶ στρατείας τῶν θεῶν*, *Michaelis Pselli, Philosophica Minora II. Opuscula psychologica, theologica, daemonologica*, έκδ. D. J. O'MEARA, Λιψία 1989, αρ. 7. Για τα σχόλιά του στις πλατωνικές και τις νεοπλατωνικές αντιλήψεις σχετικά με την ψυχή, *ό. π.*, αρ. 4, 9, 11, 14, 16.

21. *Φαίδρος* 246e, 248a-e.

22. *Φαίδρος* 248e-249e.

23. *Φαίδρος* 250b-251a.

φορέας κίνησης, που από την ανάμνηση του Κάλλους τείνει προς το ίδιο το Κάλλος. Ο Έρωτας ενεργοποιεί την πορεία της ψυχής από το πραγματολογικό κάλλος προς την υπερβατική ηδονή: είναι ο ίμερος, ο πόθος του Ωραίου[24], που οι φιλοσώματες ψυχές, οι ψυχές με τα σπασμένα φτερά, ταυτίζουν με την Ιδέα του Ωραίου. Όμως, τονίζει ο Ψελλός, η διαρκής επιθυμία για την ένωση με το υπερβατικό Ωραίο είναι εκείνη που χαρακτηρίζει τον φιλόκαλο, τον αληθινό εραστή του Ωραίου. Αυτός άλλωστε, καταλήγει ο Ψελλός, είναι ο ακριβής ορισμός του πλατωνικού εραστή[25].

Επιστρέφοντας προς το έργο τέχνης που περιγράφει, ο Ψελλός υποστηρίζει ότι πρόκειται για απεικόνιση μιας κατώτερης μορφής του Έρωτα[26], εφόσον η κινητήρια του δύναμη, τα φτερά, μένουν διπλωμένα και ο ίδιος αναπαύεται με κλειστά μάτια. Όμως, με την εξαίρετη ικανότητά του ο καλλιτέχνης έχει προσδώσει στο δημιούργημά του τη φευγαλέα εντύπωση μιας στιγμιαίας στάσης. Ο Έρωτας είναι κάθε στιγμή έτοιμος να προετοιμάσει τις ψυχές στο ταξίδι τους προς την ηδονή του ωραίου[27].

Ωστόσο, αναγνωρίζουμε την επίδραση του πλατωνικού έργου και των σχολιαστών του και στους θεμέλιους λίθους του κειμένου μας. Καταρχήν η επιλογή του θέματος: Ο υπνώττων Έρως είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως ένα καλό παράδειγμα για να εικονογραφηθεί παραστατικά η νάρκη της ψυχής έως τη στιγμή που θα ανταποκριθεί στο κάλεσμα του θεϊκού λόγου. Στον χριστιανικό χαρακτήρα αυτής της ανάγνωσης του συγκεκριμένου καλλιτεχνήματος ανταποκρίνεται η ερμηνεία των εδαφίων της πλατωνικής Πολιτείας[28], όπου γίνεται λόγος για την ιδεατή, την αισθητή και την εικαστική κλίνη, σε συνδυασμό με τον κοσμογονικό μύθο που διατυπώνεται στον Τίμαιο[29]. Πλατωνική καταγωγή έχει και η εξέχουσα θέση που ο Ψελλός αποδίδει στην αίσθηση της όρασης, μια έννοια που διατρέχει όλη την *Ἔκφρασιν εἰς Ἔρωτα*. Ασυνείδητα ίσως, ο συγγραφέας αποκαλύπτει μιαν επιπλέον συνάφειά του με

24. *Φαίδρος* 251c.

25. *οὕτω δὲ διατακτέον ὡς εἰ μέν τις ἰδὼν κάλλος ἐν σώματι ἐναπομείνοι τῷ ὑποκειμένῳ καὶ τὸ εἴδωλον μόνον ἐναγκαλίσαιτο, φιλοσώματος οὗτος ἀλλ' οὐ φιλόκαλος· εἰ δ' ἐκεῖθεν ἐπιστραφείη πρὸς τὸ ἀναγωγὸν εἶδος, οὗτός ἐστιν ὁ Πλατωνικὸς ἐραστὴς οὗ τὸν λόγον οἱ ἀγνοήσαντες βάλλουσι σκώμμασιν* (στίχοι 26-30).

26. *Εἰ δέ γε τῶν Ἐρώτων τὸν ἥττω ἐν λίθῳ γλύφειν ὁ πλάστης ἠδύνατο νήφοντα* (στίχοι 15-16).

27. *τὸ δὲ πτερὸν ὄπισθεν ἀφῆκε ... οὗτος μὲν ἀνακεκλίσθω καὶ κεχαλάσθω... πρὸς θεὸν ὅμως τετάσθω πρὸς τὴν ἀναγωγὴν ἐσαεί* (στίχοι 53-55).

28. *Πολιτεία* 596b-597e.

29. Π. ΚΑΛΛΙΓΑΣ, Οἱ ἰδέες ὡς ἐννοήματα τοῦ δημιουργοῦ: Μιὰ μεσοπλατωνικὴ ἑρμηνεία τοῦ Τίμαιου, *Δευκαλίων* 15/2, 1997, 330-331 και σημ. 6.

το πλατωνικό κοσμολογικό σχήμα και ειδικά εκείνο που αναλύεται στον Τίμαιο, όπου η όραση ιεραρχείται ως πρώτη μεταξύ των αισθήσεων καθώς αυτή επιτρέπει στο νου να ελέγχει τα φαινόμενα και να ανοίγει μέσω αυτού του ελέγχου το δρόμο προς τη φιλοσοφία[30]. Στα συμφραζόμενα του κειμένου μας, η θέαση του έργου τέχνης είναι εκείνη που οδηγεί στην ερμηνεία του καλλιτεχνήματος και αποκαλύπτει το αυτόνομο περιεχόμενό του.

Για τον Ψελλό ο μαρμάρινος Έρωτας αποτελεί μια πρώτης τάξεως αφορμή για συντάξει ένα σύντομο ρητορικό κείμενο, με πολλαπλές υπόρρητες στοχεύσεις. Η επιλογή του συγκεκριμένου θέματος με οδηγεί στη σκέψη ότι ο συγγραφέας επεδίωξε να πραγματώσει ένα ακόμη πλατωνικό αξίωμα: Καθένας ορίζει το αντικείμενο του πόθου του για το Κάλλος. Αυτό το αντικείμενο επενδύει, στη συνέχεια, με θεϊκές ιδιότητες, το δομεί ανάλογα, το κοσμεί και το λατρεύει[31]. Τα εργαλεία του Ψελλού είναι φιλολογικά και η *Ἔκφρασις εἰς Ἔρωτα* ο ωραιότερος τρόπος για να συγκεράσει το περιεχόμενο με τη μορφή και να προχωρήσει στη συνοπτική και συγχρόνως συνθετική έκθεση της αντίληψής του για την προσέγγιση της τέχνης. Το ίδιο κείμενο έχει, ωστόσο, και προφανή παιδαγωγικό χαρακτήρα. Η *Ἔκφρασις* απευθύνεται σε ένα ανώνυμο *μειράκιον*, που ο συγγραφέας επιθυμεί, προφανώς, να εξοικειώσει με τη σύνθετη ματιά με την οποία οφείλει ο θεατής να αντιμετωπίζει κάθε έργο τέχνης. Από τη ματιά αυτή ξεκινώντας ανάγεται στην ερμηνεία, τη σύνοψη δηλαδή των προσωπικών του απόψεων για το Ωραίο, μέσα από μια σειρά συνθετικών σχολίων στις πλατωνικές αντιλήψεις.

Πόσο πιστός πλατωνιστής υπήρξε ο Ψελλός; Πόσο προσάρμοσε τα αναγνώσματά του, τα αυθεντικά πλατωνικά κείμενα και τα μεταγενέστερα σχόλιά τους, κυρίως τα σχόλια του Πρόκλου, στις προσωπικές του ανάγκες; Πόσο τον απασχολούσε η σωματικότητα ως απόλαυση της αισθητικής και των αισθήσεων; Είχε, εντέλει, αποκρυσταλλωμένη άποψη για το περιεχόμενο μιας παιδικότητας, με πλατωνικές ρίζες και συνειρμικές προεκτάσεις;

Ένα δεύτερο κείμενο του Ψελλού μας δίνει τη δυνατότητα να συναγάγουμε μερικές προσωρινές απαντήσεις σε μερικά από τα ερωτήματά μας. Πρόκειται για το Εγκώμιο προς τον εγγονό του, που χρονολογείται πιθανότατα στις αρχές της δεκαετίας του 1070[32]. Και στο έργο αυτό συναντούμε ορισμένες

[30]. *Τίμαιος* 46e-47c.

[31]. *Φαίδρος* 252d. Για τις ερμηνείες του εδαφίου βλ. A. W. PRICE, *Love and Friendship in Plato and Aristotle*, Οξφόρδη [3] 1997, 101.

[32]. *Εἰς τὸν αὐτοῦ ἔκγονον ἔτι νήπιον ὄντα*, έκδ. LITTLEWOOD, *ό. π.*, αρ. 38. Για τη χρονολόγηση ακολουθώ τα συμπεράσματα της Alice LEROY-MOLINGHEN, La descendence adoptive de Psellos, *Byzantion* 39, 1969, 293.

από τις ουσιώδεις αναλυτικές κατηγορίες, που χρησιμοποιεί ο Ψελλός στην περιγραφή του αρχαίου έργου τέχνης: λεπτομερής ανάλυση του βρεφικού βλέμματος, έμφαση στην απαλότητα του γυμνού παιδικού σώματος, εμμονή στη συνεχή κίνηση του βρέφους που παύει μόνο στιγμαία ή δια της βίας.

Ότι τα δύο κείμενα αποπνέουν την ίδια ατμόσφαιρα ως προς τη στάση του συντάκτη τους σχετικά με την αξία του βλέμματος, τη σωματικότητα, την ιεραρχία των αισθήσεων και την πλήρη σύνδεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου είναι αναμφισβήτητο. Είναι, όμως, δυνατόν να συσχετίσουμε χρονικά τη σύνταξη τους; Και ακόμη περισσότερο: μπορούμε να υποθέσουμε ότι το ανώνυμο *μειράκιον* στο οποίο απευθύνεται η *Ἔκφρασις εἰς Ἔρωτα* ταυτίζεται με τον εγγονό του Ψελλού, που ο παππούς επιθυμεί να εξοικειώσει με την τέχνη και το περιεχόμενό της, διδάσκοντάς τον παράλληλα τη σημασία του άσπιλου σώματος ως φορέα της απολυτρωτικής προσέγγισης προς το Ωραίο και το καλό;

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, είναι σαφές ότι η διδασκαλία του Ψελλού αποκλίνει από τις κοινές παραδοχές του αυστηρά χριστιανικού περίγυρού του. Είναι επίσης σαφές ότι τα δύο αυτά αυτά κείμενά του συγκλίνουν ως προς την έμφασή τους στην παιδική ηλικία και τα χαρακτηριστικά της. Ήδη από την άποψη αυτή αποτελούν μια τομή στην τρέχουσα βυζαντινή γραμματεία. Νομίζω, όμως, ότι είναι και κάτι περισσότερο: αποτελούν ενδείξεις για μια ολιστική θεώρηση του κόσμου, όπου ο φυσικός κόσμος αποδεικνύεται άρρηκτα συνδεδεμένος με τον υπερβατικό, όπου οι ψυχές διαπεραιώνονται στο ταξίδι τους προς το Ωραίο με τη συνεχή αναγωγή της συνείδησης από τα φαινόμενα προς τις αιώνιες Ιδέες.

Christine G. ANGELIDI, Michael Psellos: The Eye of the Connoisseur

The descriptions of works of art of the middle Byzantine period are more or less accurate in regard to the reconstruction of the objects as perceived by their authors. However, whatever literary genre they belong to, the *ekphraseis* usually concentrate on specific parts of religious works of art and their theological explanation. Thus, the artistic product is never perceived as a whole nor do the authors investigate the connexion between the accomplished creation and its conceptual background. As for the descriptions of antique sculptures dating from the same period, the authors seem to have used those particular themes only in an attempt to stress their own literary skills.

An interesting exception is, once again, provided by the *ekphraseis* of Michael Psellos and namely his 'Description of a sculpture representing the resting Cupid'. In this brief article we argue that Psellos' text marks out an important shift from the traditional perception and commentary of the work of art and specifically of an antique one. Not only does he describe in detail this marble sculpture (probably a marble copy of a hellenistic or imperial bronze sculpture), but also deals with the choice of the material as well as the choice of this particular type of Cupid. Furthermore, he stresses the perfection of the artist's achievement, which enables the connection between the form of the sculpture and its theoretical content. For his commentary, Psellos draws material from Plato's dialogues, combining platonic concepts in order to define his own theory of Beauty and Love.

Two more points of Psellos' *ekphrasis* are discussed: the value of the sight as the first of the senses leading to philosophy, and the importance of the infant's body as a symbol of purity. Those two characteristics connect our text to the brief praise Psellos dedicated to his grandson ca. 1070.