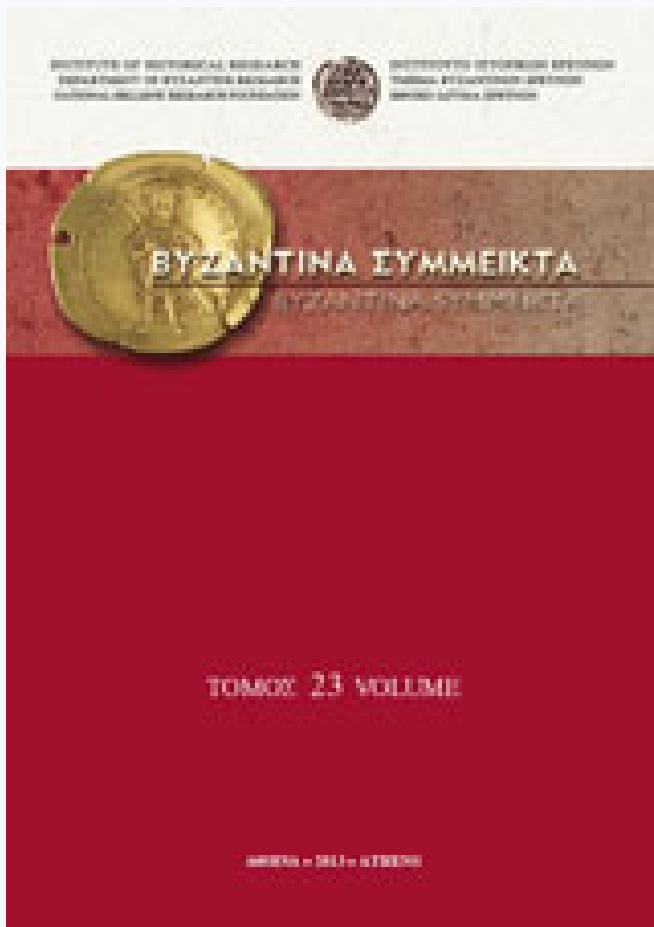


## Byzantina Symmeikta

Vol 23 (2013)

BYZANTINA SYMMEIKTA 23



**Βιβλιοκρισία: E. BRAOUNOU-PIETSCH, Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen, Wien: Verlag der Österr. Ak. der Wissenschaften, 2010.**

Μανόλης Σ.. ΠΑΤΕΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/byzsym.1103](https://doi.org/10.12681/byzsym.1103)

Copyright © 2014, Μανόλης Σ.. ΠΑΤΕΔΑΚΗΣ



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### To cite this article:

ΠΑΤΕΔΑΚΗΣ Μ. Σ. (2014). Βιβλιοκρισία: E. BRAOUNOU-PIETSCH, Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen, Wien: Verlag der Österr. Ak. der Wissenschaften, 2010. *Byzantina Symmeikta*, 23, 305–315. <https://doi.org/10.12681/byzsym.1103>

EFTHYMIA BRAOUNOU-PIETSCH, *Beseelte Bilder. Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010 [Denkschriften der phil.-hist. Klasse, 416. Veröffentlichungen zur Byzanzforschung, 26], σσ. 1-304, + 66 εικ. ISBN 978-3-7001-6889-8

Η κ. Eftymia Braounou-Pietsch ήδη από τον τίτλο του βιβλίου, *Beseelte Bilder* (Εμψυχες εικόνες)<sup>1</sup>, και την εικόνα του εξωφύλλου με τον ανάγλυφο Χριστό

1. Αξίζει εξ αρχής, ως πιο κοντινό συνώνυμο, βεβαιωτικό της επιλογής του τίτλου του βιβλίου, να εντοπισθεί η φράση, *ἔμψυχος γραφή*, σε ένα από τα υπό έκδοση ποιήματα του Φιλί (επίγρ. 44, στ. 2), εν χρήσει και σε άλλα έργα του ίδιου. Βλ. E. MILLER (εκδ.), *Manuelis Philae Carmina*, τ. 1-2, Παρίσι 1855-1857; ανατ. 1967, τ. 2, σ. 130, στ. 87 και τ. 2, σ. 209, στ. 12. Πρβλ. το σχόλιο για τον ίδιο όρο στον παρόντα τόμο, σ. 48, σημ. 85, όπως και για τον όρο *ἔμψυχος ἀνδριάς*, σ. 44, σημ. 67. Περισσότερο αξίζει να σχολιασθεί ο κατά λέξη όρος *ἔμψυχος εἰκόν*, που πέρα από την ανθρωπολογική χρήση, όσον αφορά τη σημασία του σε σχέση με τη δημιουργία του ανθρώπου κατά τον χριστιανισμό (βλ. παρακάτω σημ. 6), χρήση που υπάρχει ήδη στην πατερική γραμματεία (βλ. Γρηγόριος Νύσσης, *Περὶ κατασκευῆς ἀνθρώπου*, PG 44.136C-D: ... ἡ ἀνθρωπίνη φύσις, ... οἷόν τις ἔμψυχος εἰκὼν ἀνεστάθη, κοινωνοῦσα τῷ ἀρχετύπῳ καὶ τῆς ἀξίας καὶ τοῦ ὀνόματος και Βασίλειος Σελευκείας, εἰς τὸν Ἀδάμ, PG 85.37B: ... οὕτως, οἶμαι, καὶ οἱ τὸν ἀνθρώπον ἐν μέσῃ τῇ κτίσει, καθάπερ ἔμψυχον εἰκόνα τοῦ πλάσαντος φιλοτίμως ἐκτορνευθεῖσαν ὀρόντες, ... πβλ. Ιωάννης Δαμασκηνός, *Τερὰ παράλληλα*, PG 95.1101.B-C), συναντάται και σε άλλα σχετικά μεταξύ τους, αλλά και σημαντικά για τον πολιτισμό της Κωνσταντινούπολης συμφραζόμενα. Στον ορισμό της βασιλείας και της ιερωσύνης, ζωντανή εικόνα του αρχέτυπου θεού είναι ο αυτοκράτορας (βλ. λ.χ. ήδη πολύ πρόωμα, S. JÄKEL, *Menandri sententiae*. Leipzig 1964, 264: *Εἰκὼν δὲ βασιλεὺς ἐστὶν ἔμψυχος θεοῦ*, και στη μελέτη του Κ.Δ.Σ. ΠΑΪΔΑ, *Η θεματική των βυζαντινών «Κατόπτρων Ηγεμόνων» της πρώιμης και μέσης περιόδου (398-1085). Συμβολή στην πολιτική θεωρία των Βυζαντινών*, Αθήνα 2005, 33, 66), ενώ ο πατριάρχης επίσης είναι η *ἔμψυχος εἰκὼν* του Χριστοῦ - βλ. στην *Επαναγωγή* (P. ΖΕΡΟΣ, *Leges Imperatorum Isaurorum et Macedonum*, JGR, τ. 2, Αθήνα 1931, 3.1): *Πατριάρχης ἐστὶν εἰκὼν ζῶσα Χριστοῦ καὶ ἔμψυχος*. Στο πλαίσιο της εικονολατρικής και της εν γένει θεωρίας των εικόνων (E.A. FISHER, *Michaelis Pselli orationes hagiographicae*, Stuttgart, 1994, 3b.843-879), στη θεολογία του τριαδικού θεού (B. LAOURDAS-L.G. WESTERINK, *Photii patriarchae Constantinopolitani Epistulae et Amphilochia*, τ. 5, Leipzig 1986, επ. 187.56-57: *Ναὶ δὴ καὶ διότι σοφία καὶ εἰκὼν ἔμψυχος καὶ ἀπαράλλακτος τοῦ πατρὸς ὁ υἱός, ...*), και στο ίδιο πλαίσιο αποκτώντας ιδιαίτερα αγιολογική ή ευρύτερα λογοτεχνική σημασία (βλ. J. FEATHERSTONE, *Nicephori Patriarchae Constantinopolitani Refutatio et Eversio Definitionis Synodalis Anni 815*, Turnhout 1997, κεφ. 108.42-57 και 111.23.40- G. ANRICH, *Hagios Nikolaos. Der Heilige*

Παντοκράτορα, κεντρίζει το ενδιαφέρον του αναγνώστη, όπως ενδεχομένως και ο Μανουήλ Φιλής (περ. 1270-1332), έμπρακτα, με την συνεκφορά λόγου και εικόνας, πραγμάτωνε την ποιητική τεχνική του. Με τη μελέτη της, αποτελούμενη από μία περιεκτική εισαγωγή, και, στο κύριο μέρος, την κριτική έκδοση και μετάφραση στα γερμανικά για επιλογή επιγραφμάτων του Φιλή, συνεχίζονται οι εξαιρετικές και θεμελιώδεις επιστημονικές συμβολές στον χώρο του βυζαντινού επιγράμματος από τις εκδόσεις του Πανεπιστημίου της Βιέννης<sup>2</sup>.

Ο παρών τόμος περιλαμβάνει αρχικά (σσ. 11-15) πίνακα από επεξηγηματικές λεζάντες και τη σχετική βιβλιογραφία για τις 66 εικόνες οι οποίες πολύ εύστοχα έχουν επιλεγεί στο τέλος του (σσ. 251-304)<sup>3</sup>, για να επεξηγήσουν συμπληρωματικά τα εκδοθέντα επιγράμματα. Μετά από τις ευχαριστίες της συγγραφέως (σ. 17) και την παράθεση της πλούσιας και άριστης σε ενημέρωση βιβλιογραφίας (σσ. 19-31) ακολουθεί η εισαγωγή σε πέντε υποκεφάλαια (σσ. 33-55).

Ο αναγνώστης πράγματι θαυμάζει την ικανότητα της κ. Β.-Ρ. στην τόσο άρτια και περιεκτική πραγμάτευση των εισαγωγικών ζητημάτων που αφορούν την έρευνά της. Για τον λόγο αυτόν θα παρουσιασθεί αναλυτικότερα το περιεχόμενο της εξαιρετικής εισαγωγής, που αναδεικνύει στην ουσία τα κριτήρια επιλογής αλλά και τις παραμέτρους ερμηνείας των επιγραφμάτων στην έκδοσή της.

Στο αρχικό υποκεφάλαιο (σσ. 33-35: 1.1 Epigramme des Manuel Philes auf bildliche Darstellungen und das Stilmittel des "beseelten Bildes") η συγγραφέας αρχίζει με την περιγραφή της ιδιαίτερης ποιητικής παραγωγής του Φιλή, στο ευρύτερο πλαίσιο της παλαιολόγιας εποχής, και διακρίνει τις δύο βασικές κατηγορίες (αφιερωτικά και περιγραφικά), εντός των οποίων αναπτύσσεται η ομάδα με τα ιδιαίτερα γνωρίσματα που αφορούν στις «έμπυχες εικόνες» (βλ. και πίνακα I, σσ. 202-213). Η έκδοση, η μετάφραση και ουσιαστικά η ερμηνεία 119 επιγραφμάτων (βλ. και πίνακα II, σσ. 214-217) που ζωντανεύουν τις ίδιες τις εικόνες (μέσα από την κίνηση, τις ομιλητικές και ηχητικές εκδηλώσεις) θα αποτελέσει τον καινοτόμο στόχο της παρούσας μελέτης. Με αυτόν τον τρόπο η κ. Β.-Ρ. προτίθεται να προσεγγίσει τη λογοτεχνική αξία του έργου του Φιλή, ανασκευάζοντας τις απαξιωτικές κρίσεις παλαιότερων μελετητών -με οδηγό και εξαίρεση τη ματιά του επίσης παλαιού μελετητή Muñoz που πρώτος αναγνώρισε την ψυχή, την κίνηση, τον λόγο, τις θείες εμφανίσεις μέσα στην ομάδα των εν

*Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*, τ. 1. Berlin 1913, 4, 7-11. P.B. KOTTER, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, τ. 2, Berlin 1973, 88.60-62), η φράση εκφράζει την έννοια της απεικόνισης που μετέχει στο πρωτότυπο.

2. Βλ. τις σχετικές βιβλιοκρισίες στα *Βυζ Σύμμ* 19 (2009), 315-322 20 (2010), 311-314 22 (2012), 349-355.

3. Η ποιότητα αναπαραγωγής για πολλές απ' αυτές (αφ. 13, 21, 26, 29, 32, 36, 37, 39, 42, 50, 51) δεν ανταποκρίνεται στη συνολική ποιότητα του εν λόγω τόμου.

λόγω επιγραμμάτων-, αλλά και ξεφεύγοντας από αγκυλώσεις του παρελθόντος που αφορούν την εκτίμηση της βυζαντινής λογοτεχνίας γενικότερα.

Το δεύτερο υποκεφάλαιο (σσ. 35-40: 1.2 Epigramme auf Bilder und die literarische Form der Ekphrasis) θέτει το σημαντικό ζήτημα, σε σχέση με τη θεωρία του αρχαίου ρητορικού υποείδους της έκφρασης, και τη χρήση του είτε σε ευρύτερες ρητορικές κατασκευές, είτε την καθιέρωσή του ως αυτόνομου έργου<sup>4</sup>. Οι θεωρητικές διακρίσεις, ήδη κατά την ύστερη αρχαιότητα, για τα ποικίλα είδη εκφράσεων, δεν αφορούσαν μόνον έργα τέχνης, ενώ ο ίδιος ο ορισμός της έκφρασης τόνιζε την ενάργεια, χωρίς η λειτουργία της να περιορίζεται μόνο ως περιγραφή, αλλά και να αναπτύσσεται ως αφήγηση. Κατανοώντας την πραγματική ρητορική διάσταση της έκφρασης, και τη μετατόπιση από τη στατική περιγραφή στην κινούμενη-ζωντανή αφήγηση, ο μελετητής μπορεί να προσεγγίσει πιο ξεκάθαρα την κατηγορία των βυζαντινών επιγραμμάτων σε έργα τέχνης. Η ενάργεια και στον λόγο του επιγράμματος, προσφέρει όχι μόνο την οπτική επαφή αλλά κυρίως κινητοποιεί το βίωμα στον θεατή / αναγνώστη / ακροατή, ξεπερνώντας τα όρια του έντεχνου λόγου, μέσα από την εσωτερική αναπαραγωγή για τον δέκτη, και τελικά τη ζωντανή παρουσία του αντικειμένου. Η εμπειρία για το κοινό μέσα από την ενάργεια της περιγραφής του θέματος κινητοποιεί φαντασία, μνήμη, σκέψεις και συναισθήματα<sup>5</sup>.

Στο τρίτο υποκεφάλαιο (σσ. 41-49: 1.3 Das “beseelte Bild” als Stilmittel der Ekphrasis) η συγγραφέας ξεχωρίζει την ειδικότερη τεχνική της έκφρασης που, όπως και στις «έμπυχες εικόνες», αναπτύσσει μία λεπτομέρεια μέσα από το σύνολο της αφήγησης. Εξίσου διαδραστικά προς τον θεατή λειτουργεί η έλλειψη ρεαλισμού στην απεικόνιση, καθώς ακριβώς αναπληρώνεται από την φαντασία

4. Πολύ χρήσιμη προς την ίδια κατεύθυνση είναι η διάκριση που επιχειρεί η E. JEFFREYS, ανάμεσα σε “free-standing” και “embedded compositions”, στο γενικό άρθρο της για τη βυζαντινή ρητορική. Βλ. Rhetoric, στο E. JEFFREYS-J. HALDON - R. CORMACK (εκδ.), *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Οξφόρδη-Νέα Υόρκη 2008, 831-835.

5. Αξίζει να προστεθεί μία επιπλέον αναφορά σε σχέση με την αντίληψη για τη λειτουργία της μνήμης από το έργο του Ιωάννη Καμινιάτη για την Άλωση της Θεσσαλονίκης το 904: Ἄλλὰ πῶς ἄν σοι τοῦ λοιποῦ τὴν καθ’ ἡμᾶς συμφορὰν, ὃ ἄνδρῶν λογιώτατε, ἢ τὴν ἐπαλληλίαν τῶν τοσοῦτων ἀνιαρῶν διαγράψωμαι; Ποῖον τούτων πρῶτον εἰπὼν τοῖς ἄλλοις δευτερεύειν παραχωρήσω; Ἐπὶ τίμιν τὴν γλῶτταν κινήσω ἢ τὴν χεῖρα πρὸς γραφὴν ἐξενέγκω; Ἐξίστ᾽ ἀγαθὸν μου τὸν νοῦν ἢ μνήμην τῶν γεγονότων, καὶ οἷον ὄραν ἄλλιν δοκῶν τῶν λεχθησομένων τὰ πράγματα δυσπεριερίητον τὴν περὶ τούτων ἐξήγησιν ἐπαισθάνομαι. Ἡ γὰρ ἀνατύπωσις τῶν γεγονότων ὡς ἄρτι πραττομένων τῆ ψυχῇ διὰ τῆς μνήμης τὸν κίνδυνον εἰκονίζουσα καὶ διαμορφούσα τῆ φαντασίᾳ τὰ πράγματα, τὴν ὁρμὴν τοῦ λέγειν ἐπέχειν βιάζεται. Οἷα γὰρ ἦν τὰ τελούμενα τότε! (Καμινιάτης, εκδ. BÖHLIG [CFHB 4], κεφ. 37.1-5). Αντίστοιχα σχόλια έχουν προηγηθεί στο σημείο του έργου, ακριβώς πριν ξεκινήσει η έκφραση της πόλεως της Θεσσαλονίκης: πεποίηκε δὲ τοῦτο ὁ περὶ τὴν πατρίδα πόθος, ἠδέως τῆ τε μνήμης συνεφελέμενον, καὶ ταῖς ἀνατυπώσεσιν οἷον δοκῶν συνεῖναι τοῖς λεγομένοις, ... (Καμινιάτης, εκδ. BÖHLIG, κεφ. 7.2 πρβλ. κεφ. 7.4).

των Βυζαντινών. Η διαδικασία της ζωντανής πρόσληψης μίας κατά τα λοιπά χωρίς ρεαλισμό απεικόνισης, ειδικά στην περίπτωση των λατρευτικών εικόνων, συντελείται σχεδόν με νατουραλιστική προοπτική, μετατρέποντας το αντικείμενο σε υποκείμενο. Αυτό γίνεται σαφέστερο μέσα από τον ίδιο τον πολιτισμό της εικόνας στο Βυζάντιο. Εφόσον η πλειονότητα των βυζαντινών επιγραμμάτων σε εικόνες έχουν ως θέμα τους ιερές μορφές του χριστιανισμού, για τον λόγο αυτόν ακριβώς η συγγραφέας επιχειρεί σύντομα να ανατρέξει στη θεολογία της εικόνας, η οποία, ειδικά μετά την εικονομαχία, τεκμηριώθηκε και θεωρητικά<sup>6</sup>. Η εικόνα στη λειτουργική πράξη, ως ενδιάμεσο ανάμεσα στο θεϊκό και το γήινο, δεν παρεμβαίνει μόνον εικαστικά, αλλά θεωρείται ζωντανό σκεύος της θείας χάριτος, δεχόμενη τις προσευχές και την λατρεία των πιστών. Η κ. Β.-Ρ. πολύ εμπνευσμένα επιλέγει να αφηγηθεί σύντομα το πεδίο της θεωρητικής διαμάχης κατά την εικονομαχία και τις βασικές θέσεις που δικαίωσαν τους εικονολάτρες: τη λατρεία του απεικονιζόμενου πρωτοτύπου, μέσα από την εικόνα και την υλική του απεικόνιση. Θεωρητικές εμφάσεις, όπως η άμεση επαφή της εικόνας με τον πιστό, η θαυματουργία των εικόνων, η αλληλεπίδραση ανάμεσα στην αρχέτυπη θεία μορφή και τον άνθρωπο-δέκτη-θεατή μέσω της εικόνας, πήραν σαφή μορφή κατά τους επόμενους αιώνες (10ος-12ος). Το βίωμα της σχέσης ενεργοποιούνταν ειδικά μέσα από το σύνολο των λατρευτικών εκδηλώσεων που κινητοποιούσαν όλες τις αισθήσεις και «ενσάρκωναν» σχεδόν την εικόνα, και μέσα από την σωματική επαφή.

Ως παράλληλη λογοτεχνική τάση, μέσα από το βυζαντινό επίγραμμα αναπτύχθηκε το μοτίβο της «έμψυχης εικόνας» (βλ. και πίνακες III-IV, σσ. 221-235), όπως περιγράφεται στο επόμενο κεφάλαιο (σσ. 49-52: 1-4 *Das Stilmittel des "beseelten Bildes" in der byzantinischen Epigrammatik*). Η ποιητική παραγωγή του Φιλί και η εν λόγω λογοτεχνική τεχνική της «έμψυχης εικόνας», φανερώνουν την επαφή του ποιητή τόσο με τις παλαιότερες συλλογές επιγραμμάτων, όσο

6. Ο θεολογικός ορισμός της εικόνας και η τεκμηρίωση των λόγων αποδοχής της λατρείας της, ίσως εμπεριέχει ως αρχική έννοια την ίδια την δημιουργία του ανθρώπου ως *κατ' εικόνα και καθ' όμοίωσιν* του δημιουργού θεού (Γένεση, 1.26). Το πλάσμα (ύλη) μέσα από την εικόνα του πλάστη ομοιώνεται με αυτόν. Ανάλογα στη λατρευτική εικόνα η ύλη μέσα από το σχήμα της απεικονιζόμενης μορφής αναφέρεται σε άλλη υπόσταση. Ειδικά σε σχέση με τα επιγράμματα που αφορούν τις *Beseelte Bilder* αξίζει να σημειωθεί άλλο ένα χωρίο από τη Γένεση (2.7): *και έπλασεν ο Θεός τὸν ἄνθρωπον χοῦν καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν*. Αν συνδυαστούν τα δύο παραπάνω χωρία, ο άνθρωπος ως δημιουργήμα φαίνεται να αποτελεί την *έμψυχο εικόνα* του Θεού. Είναι τουλάχιστον ενδιαφέρον ότι η θεωρία της λατρευτικής εικόνας, όπως και η τέχνη των αντίστοιχων επιγραμμάτων που αναφέρονται σε εικόνες, μοιάζουν να διέπονται από την ίδια αρχή της δημιουργίας του ανθρώπου. Πρβλ. και στην παρούσα έκδοση, επίγρ. 13, στ. 4: *πνοῆς ἔλκων χύσιν, καὶ επίγρ. 34, στ. 3-4: πνοῆς ἄδῆλον ἐγγέας τόνον, / γλυφῆς χάριν ἔδειξεν ἐψυχωμένην*.

και με αυτές της εποχής του. Η χρήση της από τον ίδιο ως επί το πλείστον για λατρευτικές εικόνες, τον διαφοροποιεί από την παράδοση των παλαιότερων συλλογών επιγραμμάτων. Η «έμψυχη εικόνα» παραμένει δρώσα ως αντικείμενο και υποκειμένο σε λατρευτική επαφή με τους πιστούς, ενώ από την αρχαιότητα μέσω της δημιουργικής μίμησης, παραδίδεται ως κοινός τόπος και τεχνική αφήγησης, χωρίς να απέχει θεωρητικά και από τον ορισμό της σύμφωνα με τη βυζαντινή θεολογία της εικόνας.

Στο τελευταίο υποκεφάλαιο της εισαγωγής (σσ. 52-55: Zur Konstitution des Textes) περιγράφεται η χειρόγραφη παράδοση των ποιημάτων του Φιλί, ενώ διαγράφονται οι βασικές μεθοδολογικές επιλογές και αρχές της παρούσας έκδοσης. Αξίζει να σημειωθεί η υπο-κατηγοριοποίηση των σχετικών επιγραμμάτων μέσα στην έκδοση, ξεκινώντας από την «έμψυχη εικόνα», το στοιχείο της κίνησης της «έμψυχης εικόνας», το ακουστικό στοιχείο της «έμψυχης εικόνας» και την επέμβαση μίας υπερφυσικής δύναμης μέσω της υλικής διάστασής της.

Ακολουθεί η έκδοση, η μετάφραση και ο σχολιασμός των 119 επιγραμμάτων του Φιλί που εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία επιγραμμάτων με βάση την τεχνική της «έμψυχης εικόνας» (σσ. 57-199), ενώ βοηθητικά στο τέλος δίνονται τρεις αλφαβητικοί πίνακες, αρχικών φράσεων των ποιημάτων, κυρίων ονομάτων και πηγών. Η συγγραφέας μεθοδολογικά ανταποκρίνεται με μεγάλη επιτυχία στο εγχείρημα του καταρτισμού όλων των παραμέτρων που αφορούν στην έκδοσή της. Χρήσιμη ενδεχομένως θα ήταν η σύνταξη και υπομνήματος πηγών, παρόλο που αυτές μνημονεύονται αρκούντως στα σχόλια, όπου η κ. Β.-Ρ. με μεγάλη επιμέλεια προσπαθεί να εντοπίσει συνδέσεις και κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στα ίδια τα επιγράμματα του Φιλί, ενώ αναδεικνύει τις οφειλές τους σε κείμενα των Γραφών αλλά και σε βυζαντινούς συγγραφείς. Παράλληλα τεκμηριώνει βιβλιογραφικά με πολύ αναλυτικό τρόπο και παρουσιάζει κάθε φορά τους αντίστοιχους εικονογραφικούς τύπους και τις παραστάσεις στις οποίες αναφέρονται τα ποιήματα, επεξηγεί επιπλέον τα πιο δυσνόητα σημεία τους, ενώ δίνει ιδιαίτερη έμφαση σε σχόλια που αφορούν σε χαρακτηριστικά της ίδιας της τεχνικής της «έμψυχης εικόνας» στον λόγο του κάθε επιγράμματος.

Στο παραπάνω πολύ επαρκές πρόγραμμα που ακολουθείται με συνέπεια στον σχολιασμό, ίσως κάποια συμπληρωματικά εργαλεία να έδιναν ακόμη μεγαλύτερη διαύγεια στον τελικό στόχο: την ανάδειξη της τεχνικής της «έμψυχης εικόνας» στα επιγράμματα του Φιλί. Πιο συγκεκριμένα ενδεχομένως μία περισσότερο ενδελεχής εξέταση-καταγραφή και μέσα στα σχόλια των ποιημάτων για ζητήματα τα οποία είτε έχουν συζητηθεί είτε όχι στην εισαγωγή, θα διέγραφε ακόμη πιο ξεκάθαρα επιμέρους σημεία της ποιητικής του τέχνης. Δ.χ. ενώ εισαγωγικά γίνεται ακροθιγώς συζήτηση για το μέτρο, στον σχολιασμό

συναντώνται επίσης μόνο σποραδικές αναφορές σε χαρακτηριστικά, όπως ο διασκελισμός (βλ. σχόλιο στο επίγρ. 30, στ. 1-2)<sup>7</sup>, ή ο τελευταίος τόνος του στίχου στην προπαράλληλωση (βλ. σχόλιο στο επίγρ. 82, στ. 14)<sup>8</sup>. Σαφώς τα μετρικά χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να έχουν παρουσιασθεί συνολικότερα. Επίσης η κ. Β.-Ρ. επισημαίνει σε αρκετές περιπτώσεις σχήματα λόγου ή λογοτεχνικά χαρακτηριστικά (βλ. για το οξύμωρο, επίγρ. 108, στ. 1· για την αναφορά, επίγρ. 25, στ. 1-2)<sup>9</sup>. Σημαντικά εργαλεία που προσθέτουν ζωντάνια, στην υπηρεσία της εν λόγω τεχνικής του ποιητή αποτελούν ακόμη ο διάλογος<sup>10</sup>, η εναλλαγή στη χρήση των γραμματικών προσώπων και ειδικά του β' ενικού, οι αποστροφές<sup>11</sup>, σίγουρα αξίζει να μελετηθεί η χρήση τους στον Φιλή συνολικά, παρόλο που σε αρκετά σημεία έχουν γίνει ειδικότερες αναφορές. Η διεξοδική καταγραφή τους θα ήταν σκόπιμο να έχει γίνει, ενδεχομένως σε πίνακες, στο τέλος της έκδοσης.

Ένα πεδίο που δεν έχει αξιοποιηθεί αφορά τη θεωρητική τοποθέτηση του Φιλή όπως αυτή φανερώνεται τόσο μέσα από συγκεκριμένους ήσσονες μηχανισμούς στον ποιητικό του λόγο, όσο και μέσα από την ορολογία που αφορά συγκεκριμένες έννοιες σε σχέση με την «έμψυχη εικόνα». Η θεολογική συζήτηση, είτε αφορά την εικόνα είτε όχι<sup>12</sup>, τα νοηματικά παιχνίδια με κάποιες βασικές έννοιες στην εικονοποιία (όπως την πνοή στο επίγρ. 71), η αυτο-αναφορά στην ίδια την τεχνική της εικονογραφικής αξιοποίησης του λόγου, μέσα από παρατιθέμενα κείμενα ειληταρίων που τα κρατούν αρκετές εικονιζόμενες μορφές<sup>13</sup>, ή γνωστά χωρία που ως επιγραφές συνοδεύουν τις παραστάσεις<sup>14</sup>,

7. Βλ. επίσης επίγρ. 39, στ. 2-3· επίγρ. 40, στ. 1-2· επίγρ. 41, στ. 1-2· επίγρ. 62, στ. 1-2· επίγρ. 70, στ. 1-2· επίγρ. 76, στ. 1-2· επίγρ. 90, στ. 2-3· επίγρ. 103, στ. 1-2.

8. Βλ. επίσης επίγρ. 65, στ. 15· επίγρ. 81, στ. 9.

9. Βλ. επίσης για την αναφορά (επίγρ. 54, στ. 1-3· επίγρ. 90, στ. 4), για την αντίθεση (επίγρ. 70, στ. 3-4), για το οξύμωρο (επίγρ. 25, στ. 4· επίγρ. 39, στ. 2· επίγρ. 77, στ. 3· επίγρ. 78, στ. 4· επίγρ. 81, στ. 7· επίγρ. 83, στ. 4· επίγρ. 104, στ. 4· επίγρ. 106, στ. 2· επίγρ. 108, στ. 1· επίγρ. 108, στ. 4), για την παρήχηση (επίγρ. 25· επίγρ. 26· επίγρ. 51· επίγρ. 77, στ. 4), για το πολύπτωτο (επίγρ. 39, στ. 1-2).

10. Βλ. επίγρ. 12, επίγρ. 29, επίγρ. 66, επίγρ. 96.

11. Σε αρκετές περιπτώσεις το σημείο αλλαγής προσώπου ή αποστροφής μέσα στο επίγραμμα σηματοδοτεί και το σημείο χωρισμού στο νόημα ή την αλλαγή του τόνου αφήγησης στη ροή του. Βλ. επίγρ. 68, στ. 9· επίγρ. 84, στ. 3.

12. Για παράδειγμα βλ. επίγρ. 6, και επίγρ. 112.

13. Βλ. επίγρ. 73, στ. 2· επίγρ. 92, στ. 4· επίγρ. 97, στ. 2· επίγρ. 98, στ. 2· επίγρ. 106, στ. 3-5· επίγρ. 110, στ. 10· βλ. και παρακάτω το σχόλιο για το επίγρ. 106, στ. 3-5.

14. Για παράδειγμα στο επίγρ. 60 που αναφέρεται στην Ανάσταση του Λαζάρου, και τον στ. 2, ο ζωγράφος *μόνην παρήκε την φωνήν του δεσπότου*, ενώ στο επίγρ. 61, στ. 4, με το ίδιο θέμα, *Χριστός σιωπά και ο Λάζαρος δεν μπορεί να αναστηθεί*. Πράγματι οι ερμηνείες της αδελφής του Λαζάρου Μάρθας, *κύριε, ἤδη ὄζει*, και του Ιησού *Λάζαρε, δεῦρο ἔξω* (Ευ. Ιωάννη 11.39, 43), συνήθως συνοδεύουν τις απεικονίσεις της εν λόγω παράστασης. Βλ. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ (εκδ.), *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Πετρούπολη 1909, 101· Ι. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings*



αποτελούν μερικά τέτοια παραδείγματα προς συζήτηση. Ποικίλοι όροι και τα παράγωγά τους που συναντώνται συχνά στα ποιήματα της έκδοσης, όπως *ἀρχέτυπον, γραφή, δύναμις, ἐκτρέπω, ἔμφασις, ἔμψυχος, ἔνστασις, ζωή, κίνησις, κτύπος, λίθος, λόγος, μυστική, νοῦς, ξέσις, ὀλκή, πνεῦμα, πνοή, σάοξ, σκιά, σιωπή, τύπος, ὕλη, φύσις, χάρις, ψυχή, ὠχρός*, θα ήταν επίσης χρήσιμο να συγκεντρωθούν στο σύνολό τους, ίσως σε πίνακα ὀρων και εννοιῶν στο τέλος του βιβλίου. Πολλοί από αυτούς τους ὀρους αφορούν στη συνολική θεώρηση που ἔχει ο Φιλῆς για τη χρήση του επιγράμματος στην αφήγηση εικόνων με ιερές μορφές· ἄλλοι αποτελούν μόνο μερικές «εμφάσεις», ὅπως θα ἔλεγε και ο ἴδιος, του θεωρητικῶς κόσμου της «ἐμψυχῆς εικόνας», ο ὁποῖος αξίζει να περιγραφεῖ λεπτομερέστερα.

Παρά την ἐπισημάνση των παραπάνω στοιχείων, ο συνολικὸς σχολιασμὸς των ποιημάτων κρίνεται επαρκέστατος και ὡς ιδιαίτερα πρωτότυπη συμβολή προς μία καινούργια κατεύθυνση στον χώρο της μελέτης της βυζαντινῆς ποιήσης.

Στο τελευταῖο μέρος της παρούσας μελέτης θα γίνουν σχόλια ἢ προσθήκες για ἐπιμέρους σημεῖα των ἐκδεδομένων ποιημάτων, κυρίως ὅσον ἀφορᾷ τη σχέση τους με ἄλλα κείμενα:

Ἡ προτροπή στον θεατὴ του ἐπιγρ. 8, στ. 3 *σῆθι μακρόθεν βλέπων*, εἶναι δυνατόν να ἀνακαλεῖ το ἀντίστοιχο χωρίο ἀπὸ την παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου (Ευ. Λουκά, 18.13): *ὁ δὲ τελώνης μακρόθεν ἔστως ...*

Το οὐξύμωρο της ταυτοχρόνης συνύπαρξης της παρθενικῆς και της μητρικῆς ιδιότητος στο πρόσωπο της Παναγίας, ὅπως ἐμφανίζεται στο ἐπίγρ. 23, στ. 6, ἔχει ἴσως αρκετές ἀναλογίες με ἀντίστοιχο χωρίο ἀπὸ ομιλία του Φωτίου, ἡ ὁποία ὡς ἔκφραση περιγράφει τη μορφή της Θεοτόκου ὅπως τεχνουργήθηκε στην ἀψίδα του ναοῦ της Αγίας Σοφίας: *Παρθένος μήτηρ, παρθένον ἄμα καὶ μητρικὸν ὀρώσα καὶ πρὸς ἅμφω τὰς σχέσεις ἐν ἀμερίστῳ σχήματι μεριζομένη τὸ βούλημα καὶ μηδέτερον μέρος τῷ ἀτελεῖ ἐξυβρίζουσα*. Ο πατριάρχης Φώτιος μάλιστα ἐξηγεῖ περαιτέρω την ἐγγενή ἀντίφαση στο πρόσωπό της<sup>15</sup>. Μέρους της ὀρολογίας που χρησιμοποιεῖται στο ἴδιο ἐπίγραμμα (στ. 2, *σκιογράφος νόμος*), ἐπίσης ἀνακαλεῖ στον ἀναγνώστη

*of Crete. v. III, Amari Province*, Leiden 2012, σ. 52, εἰκ. 132. Μ.Σ. ΠΑΤΕΔΑΚΗΣ, Στοιχεῖα ἐπιγραφικῆς σε τοιχογραφημένους ναοὺς της Κρήτης κατὰ τον 13ο και τον 14ο αἰῶνα, *Πεπραγμένα Γ Διεθνούς Κρητολογικῶς Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, τ. Β2, Χανιά 2011, σ. 219, εἰκ. 13.

15. Βλ. Φώτιος, Ομιλία 17 (εκδ. ΛΑΟΥΡΑΣ), 167.6-22: *Ἐπόκρισις ἄρα τῆς ἄνωθεν ἐπιπνοίας ἡ ζωγράφος τέχνη οὕτως ἀκριβῶς εἰς φύσιν τὴν μίμησιν ἔστησε. Καὶ γὰρ οἶονεῖ τῇ μὲν στοργῇ τῶν σπλάγγων τὴν ὄψιν πρὸς τὸ τεχθὲν συμπαθῶς ἐπιστρέφουσα, οἷα δὲ τῷ ἀπαθεῖ καὶ ὑπερφνεῖ τοῦ τόκου εἰς ἄσχετον ἄμα καὶ ἀτάραχον ἀρμοζομένη κατάσταση διαθέσεως παραπλησίως φέρει τὸ ὄμμα σχηματιζόμενον. Εἴποις ἂν αὐτὴν (μηδ' εἴ τις ἐπερωτῶ, πῶς δὲ παρθενεύεις καὶ τέτοκα;) μηδ' ἂν τὸ φθέγγασθαι παραιτήσασθαι.*



την αρχή του ειρμού της θ' ωδής του κανόνα του όρθρου στην εορτή της Υπαπαντής, *έν νόμω, σκιαῖ καὶ γραμματι, τύπον κατίδωμεν οἱ πιστοί, ...*<sup>16</sup>, τροπάριο στο οποίο διακρίνονται οι τρόποι προεικόνισης, ή απεικόνισης (τύπος) της Παναγίας: με τα χωρία των προεικόνισεων της Παλαιάς Διαθήκης (νόμος), τη ζωγραφική τέχνη (σκιά) και την υμνογραφία (γράμμα).

Στο επίρρ. 53, στ. 1, η μεταφορά για την Παναγία, ως *ἀδιόδευτος πύλη*, πέρα από το γεγονός ότι προεικονίζεται με αντίστοιχους συμβολισμούς στην Παλαιά Διαθήκη, επίσης διατυπώνεται ακριβώς με την ίδια φράση στο πολύ γνωστό αναστάσιμο θεοτοκίο του πλ. α' ήχου<sup>17</sup>. Στο ίδιο επίγραμμα αναρωτιόμαστε αν σύμφωνα με το χωρίο (Ευ. Ιωάννη 10.9) που παρατίθεται στα σχόλια για τον στ. 4, η γραφή *μονὰς* στον στ. 6, πρέπει να διορθωθεί σε *νομάς*.

Αξίζει να σημειωθεί η σύνδεση του επιρρ. 63 με αντίστοιχο που περιέχεται στην επιστολή ογ' του Μαξίμου Πλανούδη. Εκεί ο αποστολέας στέλνει στον παραλήπτη, μοναχό Μελχισεδέκ, κατά παραγγελία, σε δακτυλικό εξάμετρο στίχο, επίγραμμα σε τρεις ενότητες, ως επιγραφές (τίτλους) για εικόνες<sup>18</sup>. Παρατίθεται ο συνολικός τίτλος του επιγράμματος, *Στίχοι εἰς εἰκόνημα ἔχον τὴν δευτέραν παρουσίαν*, ενώ οι τρεις υποενότητες χωρίζονται *εἰς τὸν Χριστόν, εἰς τὰς κολάσεις και εἰς τοὺς ἁγίους πάντας*, δηλαδή τα τρία μέρη της ευρύτερης παράστασης<sup>19</sup>. Ο τελευταίος στίχος από το παρόν επίγραμμα του Φιλί μοιάζει ιδιαίτερα με τον τελευταίο της πρώτης ενότητας του Πλανούδη: *οὐ ῥυθμίζεις, ἄνθρωπε, τὸν βίον. ὧδε γὰρ ἤξει*<sup>20</sup>.

Το επίρρ. 79, όπως φαίνεται μέσα από τους πρώτους δύο στίχους, σχολιάζει εικόνα του αγίου Στεφάνου που περιέχει μία σκηνή, μόνο με το μαρτύριό του, όπως επισημαίνει η κ. Β.-Ρ. Πιο πιθανό πρόκειται για εικόνα στον τύπο της αντίστοιχης του αγίου Γεωργίου στο τέλος του παρόντος τόμου (υπ. αρ. 3, σ. 253), εξ ου και, *Καυχίσεως στέφανον εὐρὼν τὸν βίον / τούτου μεταξὺ μάρτυς ὠχρὸς ἐγράφη*: δηλαδή οι σκηνές από τον βίο του στεφανώνουν τον άγιο Στέφανο της κεντρικής απεικόνισης, έτσι δικαιολογείται και η φράση *τούτου μεταξύ*.

Στο επίρρ. 86, στ. 4, το λεγόμενο «χέρι του θεού», κρατά τις ψυχές των δικαίων, ενώ απεικονίζεται συνήθως σε σύνδεση με την παράσταση της Δευτέρας

16. Πρβλ. την αντίστοιχη ορολογία στο επιρρ. 56, στ. 1.

17. *Χαίρε πύλη Κυρίου ἡ ἀδιόδευτος, χαίρε τείχος καὶ σκέπη τῶν προστρεχόντων εἰς σέ, χαίρε ἀχείμαστε λιμὴν καὶ Ἀπειρόγαμε, ἡ τεκοῦσα ἔν σαρκὶ τὸν Ποιητὴν σου καὶ Θεόν, ...*

18. Βλ. επ. 73, σ. 111.21-22 (εκδ. LEONE): *Ἄς γε μὴν κελεύετε τῆς εἰκόνης ἐπιγραφάς, πεπόμφαμεν ἤδη ποιήσαντες*. Βλ. και Η. ΤΑΞΙΔΗΣ, *Μάξιμος Πλανούδης: Συμβολή στη μελέτη του βίου του. Το corpus των επιστολῶν του* [Βυζαντινά κείμενα και Μελέτες 58], Θεσσαλονίκη 2012, 45-46.

19. Επ. 73 εκδ. LEONE, σ. 112, στ. 8-9, 14, 18.

20. Επ. 73 εκδ. LEONE, σ. 112, στ. 13. Πρβλ. και με άλλα δύο επιγράμματα του Φιλί για την Δευτέρα Παρουσία στην έκδοση του E. MILLER, *Manuelis Philae Carmina*, τ. 1, σσ. 353-354.

Παρουσίας<sup>21</sup>. Φυσικά η αναφορά του ονόματος του Σολομώντος (στ. 1) μαζί με το «χέρι του θεού» υπάρχει επειδή το σχετικό χωρίο προέρχεται από το βιβλίο της Π.Δ., *Σοφία Σολομώντος* (3:1): *Δικαίων δὲ ψυχὰ ἐν χειρὶ θεοῦ, καὶ οὐ μὴ ἄψηται αὐτῶν βάσανος*. Δευτερευόντως στο παρόν επίγραμμα, ο θαυμασμός του Σολομώντος ατενίζοντάς το (στ. 4), μπορεί να σημαίνει την οπτική επαφή ανάμεσα στις δύο απεικονίσεις, τον προφήτη και το «χέρι του θεού».

Στο επίγρ. 106, στ. 3-5, για τον αμνό του θεού που καρτερεί την κοσμοτρόφο σφαγή, υπάρχει σαφής αναφορά στο χωρίο από το Ευαγγέλιο του Ιωάννη (1.29), *ἶδε ὁ ἄμνος τοῦ Θεοῦ ὁ αἴρων τὴν ἁμαρτίαν τοῦ κόσμου*, τη φράση που είτε ο Ιωάννης αντικρίζοντας τον Ιησού. Η ίδια μάλιστα φράση συνοδεύει την απεικόνιση του Προδρομίου σε ειλητήριο που κρατάει, όπως στην εικόνα 27 στο τέλος του παρόντος τόμου, κάτι που δεν επισημαίνεται από την συγγραφέα<sup>22</sup>.

Στο επίγρ. 110, στ. 100, το ανοιχτό βιβλίο του Χριστού Ευεργέτη ενδεχομένως περιείχε κάποιο από τα χωρία, όπως αυτά αναφέρονται μεταγενέστερα στον οδηγό ζωγραφικής τέχνης από τον Διονύσιο εκ Φουρνά (1670-1745 περ.)<sup>23</sup>.

Η κ. Β.-Ρ. στην εισαγωγή της πολύ ευσύνοπτα, τεκμηριωμένα αλλά και εποικοδομητικά για τη συνέχεια της συζήτησης εξετάζει τις έμψυχες εικόνες μέσα από τη θεωρητική παράδοση της αρχαιότητας, των ίδιων των βυζαντινών, αλλά και των σύγχρονων μελετητών. Ταυτόχρονα επιχειρεί την εξέταση των εν λόγω ζητημάτων, αναλυτικά μέσα από τα επιγράμματα του Φιλί. Η τεχνική της έμψυχης εικόνας -που τόσο εύστοχα έχει επιλεγεί ως τίτλος της παρούσας μελέτης- στον χώρο του βυζαντινού επιγράμματος, αλλά και ευρύτερα ως λογοτεχνικό φαινόμενο, θα τολμούσαμε να πούμε, σαν να ορίζει, σε μία πρόμη εποχή, τον κινηματογραφικό τρόπο, συνδέοντας την «κινούμενη» εικόνα με τον λόγο. Ενώ δηλαδή η ακίνητη εικαστική δημιουργία, η εικόνα εν προκειμένω, δεν μπορεί να αποδώσει από μόνη της την ανθρώπινη στιγμή, εφόσον δεν περιέχει τη ζωή (επίγρ. 85.3), την πνοή (επίγρ. 46.3), την κίνηση (επίγρ. 104.3)<sup>24</sup>, τον ήχο-τον θόρυβο (επίγρ. 77.4, 83.3),

21. Για μια επεξήγηση της προέλευσης του εικονογραφικού τύπου, αλλά και σωζόμενα παραδείγματα από την παλαιολόγια περίοδο βλ. I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, v. II: Mylotopotamos Province*, Leiden 2010, σσ. 102, 114-115, 306, και εικ. 138.

22. Στα σχόλια για το επίγρ. 94 που αφορούν την ίδια εικόνα, πρέπει να διορθωθεί το Abb. 21 σε Abb. 27.

23. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, 228.

24. Χαρακτηριστικά παραθέτουμε την αναφορά στους έφιππους στρατιωτικούς αγίους από το επίγρ. 82, στ. 11-12: *αἱ γὰρ ἐναλλάξ τῶν ποδῶν ὑπερβάσεις μισοῦσιν τὴν γῆν, ...* Ο θεατὴς ἔχοντας την εικόνα των αλόγων που τρέχουν, χωρίς να πατάνε στη γη, μπορεί να καταλάβει και ως αναγνώστης του κειμένου και να οπτικοποιήσει την εναλλαγή από τα διαδοχικά καρέ του καλπασμού τους. Πρβλ. με τις φωτ. 1, 2 στην επόμενη σελίδα, και I. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete, v. II*, 150-165, εικ. 234.



Φωτ. 1. Οι έφιπποι άγιοι Γεώργιος, Θεόδωρος και Δημήτριος (ναός Αγ. Ιωάννη Προδρομού στο Δισκούρι Μυλοποτάμου περίπου στα 1400). Φωτογραφία του συγγραφέα.



Φωτ. 2. Λεπτομέρεια της φωτογραφίας 1.  
Από το αρχείο της 28ης ΕΒΑ με άδεια της οποίας δημοσιεύονται οι φωτογραφίες.

ενδεχομένως το καταφέρνει, όταν μέσα από τον ποιητικό «έμψυχο» λόγο του επιγράμματος ενεργοποιεί τη φαντασία· τότε αποκτά αρθρωμένο λόγο, με το επίγραμμα που τη συνοδεύει, συχνά ως επιγραφή για φωναχτή ανάγνωση από τον θεατή-αναγνώστη. Η έλλειψη ρεαλισμού (που υπόκειται στον χρόνο και την αίσθηση), αναπληρώνεται από τον λόγο που αφορά το αρχέτυπο της εικόνας κάθε φορά· η επαφή της με τον θεατή ενεργοποιεί μία αισθητική, τόσο δυναμική, ώστε να υπερβαίνει ακόμη και τη νατουραλιστική περιγραφή -που αναφέρει στην εισαγωγή η κ. Β.-Ρ.-, ενώ μυεί τον πιστό σε ζωντανή συναλλαγή με την εικόνα (επίγρ. 107.3), κατανοητή μόνο στον χώρο του μυστηρίου (επίγρ. 109.4). Με αυτόν τον ευφυή τρόπο ο συνδυασμός εικόνα-λόγος παύει να λειτουργεί στατικά, ως μία και μοναδική φωτογραφική λήψη του αφηγούμενου θέματος, ενώ «γεννά» περισσότερα κινηματογραφικά καρέ μέσα στον νου του θεατή και πλέον αναγνώστη της:

*Οὐκ ἦν ἐφικτὸν καὶ πνοὴν παρεγγέειν  
καὶ πνευμόνων δύναμιν ἐν τύποις γράφειν.  
εἰ τοῦτο γὰρ ἦν, εἶδες ἂν δεῦρο, ξένε,  
**τέχνην γραφικὴν ἐν σκιαῖς κινουμένην.** (επίγρ. 42)*

ΜΑΝΟΛΗΣ Σ. ΠΑΤΕΔΑΚΗΣ  
Πανεπιστήμιο Κρήτης