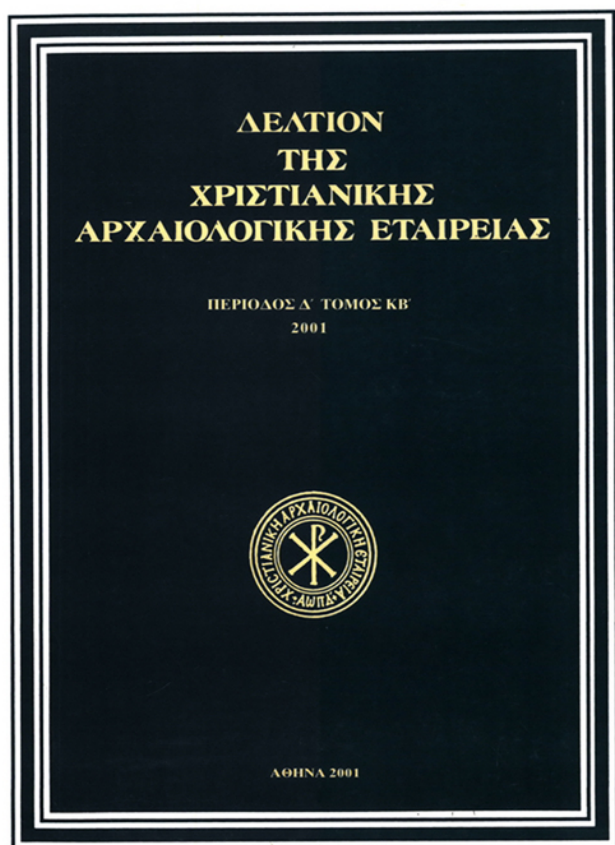


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Στροφάδες κέλευθοι. Εικονογραφικές όψεις του προσκαίρου στη μεταβυζαντινή τους σύνθεση

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.292](https://doi.org/10.12681/dchae.292)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Η. (2011). Στροφάδες κέλευθοι. Εικονογραφικές όψεις του προσκαίρου στη μεταβυζαντινή τους σύνθεση. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 61-76. <https://doi.org/10.12681/dchae.292>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Στροφάδες κέλευθοι. Εικονογραφικές όψεις του
προσκαίρου στη μεταβυζαντινή τους σύνθεση

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 61-76

ΑΘΗΝΑ 2001

ΣΤΡΟΦΑΔΕΣ ΚΕΛΕΥΘΟΙ. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΟΨΕΙΣ
ΤΟΥ ΠΡΟΣΚΑΙΡΟΥ ΣΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΟΥΣ ΣΥΝΘΕΣΗ*

Τοῦ κύκλου τά γυρίσματα πού ἀνεβοκατεβαίνουν
καί τοῦ τροχοῦ πού ὤρες ψηλά κι ὤρες στά βάθη πηαίνουν,
καί τοῦ καιροῦ τ' ἀλλάματα πού ἀναπαυτοῦ δέν ἔχουν,
μά στό καλό κ' εἰς τό κακό περιπατοῦν καί τρέχουν
(Βιτσέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος, στ. 1-4)

Γιὰ νά συλλάβουμε στό ἱστορικό βάθος καί τήν ποικιλία της τήν παρουσία τῆς σύνθεσης τοῦ τροχοῦ σέ μνημεῖα πού ἐγγράφονται στή συνέχεια τῆς βυζαντινῆς παραδόσης, χρειάζεται νά ἀνατρέξουμε σέ ἀρχαιότερους χρόνους, σέ ἀναζήτηση προδρόμων, γραπτῶν ἢ/καί εἰκαστικῶν διατυπώσεων, καί νά διακρίνουμε τούς δυναμικούς παράγοντες πού συνέβαλαν, ἐμμέσως ἢ ἀμέσως, στήν ἀρτίωση τῆς μεταγενέστερης σύνθεσης (Εἰκ. 2). Ἐπισημαίνουμε ἐξαρχῆς ὅτι ὁποιαδήποτε διάθεση ἀποκατάστασης μᾶς ὁμοιογενοῦς καί ἀδιάσπαστης συνέχειας, στή μακρά διάρκεια τῆς ὑλικῆς ζωῆς τοῦ θέ-

ματος (στήν ἐξέλιξή του), θά ἦταν ἐνδεχομένως παραπλανητική. Στίς γραμματειακές ἢ/καί τίς εἰκαστικές του δηλώσεις διαμορφώνονται ὡστόσο ἐπιμέρους συνεκτικές παραδόσεις, ὅπως λ.χ. ἐκείνη τῆς ἀρχαίας Τύχης, ἢ ἐκείνη πού εἰκονογραφεῖ, ἀπό τόν 11ο αἰῶνα καί στή Δύση, τήν προγενέστερη (6ος αἰ.) σύλληψη τοῦ Βοηθίου (*Philosophiae consolationis* II, 2, 9), ἢ ἀκόμη ἐκείνη πού ἀναπτύσσεται στή μεταβυζαντινὴ ἐπικράτεια ἀνάμεσα στό 15ο καί τό 18ο αἰῶνα (Εἰκ. 2, 7), στηριζόμενη, πάντως, σέ πολύ ἀρχαιότερες μνῆμες καί σχήματα¹. Τήν ὥρα τῆς ἐπιτυχίας παρομοιάζει ὁ ἄνθρωπος μέ

* Πρβλ. Σοφοκλέους *Τραχίνιαι* 129-131: ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν / πᾶσι κυκλοῦσιν οἷον ἄρ-/κτον στροφάδες κέλευθοι (εἰσαγ.-σχολ. Μ. Davies, Ὁξφόρδη 1991, σ. 8, 86). Ἐνα εὐχάριστο βράδι τοῦ '64 εἶχα τήν τύχη νά μοιρασθῶ ἓνα κέρασμα, γύρω ἀπὸ τό ἴδιο τραπέζι, μέ τήν Εὐγενία καί τόν Μανόλη Χατζηδάκη, καί τόν Ἀνδρέα Grabar (στήν Ἀθήνα, τότε, γιά τήν ἔκθεση, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ*). Ὅτι εἶχα γυρίσει ἀπὸ μίαν ἐκδρομὴ στή Σίφνο, καί ὁ ἐκλιπὼν δάσκαλος μέ παρακινούσε νά τοὺς πῶ τί εἶχα δεῖ. Τόν τροχὸ τοῦ χρόνου στά Γουρνιά, ἀποκρίθηκα, συνδέοντας τήν τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος (ὑποσημ. 32, παρακάτω) μέ πίνακα παρόμοιας θεματικῆς στό Βυζαντινὸ Μουσεῖο (Εἰκ. 8). Μετά ἀπὸ τριανταπέντε χρόνια τό ζήτημα ἐπιστρέφει, μέ τήν ἀνάδειξη περιοριστικὰ συγκεκριμένων ὀψεων του, *in memoriam*. Ἡ μελέτη συντάχθηκε στό φιλικὸ περιβάλλον τῆς Maison Suger. Πά τό κείμενο τοῦ Ἐρωτόκριτου (ἀρχ. 17ος αἰ.) βλ. τήν ἔκδοση μέ ἐπιμέλεια τοῦ Στ. Ἀλεξίου, Ἀθήνα 1985. Πά τοὺς τέσσερις πρώτους στίχους πρβλ. Στ. Ξανθοῦδιδης, *Βιτσέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος*, Ἡράκλειο 1915, σ. 378 κ.ἑ. Ἐ. Κριαρᾶς, *Μελετήματα περὶ τὰς πηγὰς τοῦ Ἐρωτόκριτου*, Ἀθήνα 1938, σ. 9-11. Μ. Μαντουβάλου, *Περὶ τῶν πρώτων στίχων τοῦ «Ἐρωτόκριτου»*, *Παρνασσός* 7 (1965), σ. 533-541 (= *Κείμενα καὶ μελέτες μεσαιωνικῆς καὶ νεοελ-*

ληνικῆς γραμματείας. Νέες προσεγγίσεις καὶ ἀναγνώσεις, Ἀθήνα 1990, σ. 195-207). Γ. Ζώρας, *Πένθος θανάτου, ζωὴς μάταιον καὶ πρὸς θεὸν ἐπιστροφή*, Ἀθήνα 1970, σ. 37, 92 κ.ἑ. C. Luciani, *In margine ai primi versi dell'Erotocritos, Θεσσαυρίσματα* 22 (1992), σ. 239-250.

Προέλευση φωτογραφικοῦ ὑλικοῦ: Εἰκ. 1, Νεάπολις, Ἐθν. Ἀρχαιολογ. Μουσεῖο· Εἰκ. 2-3, 5-6, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας· Εἰκ. 4, Παρίσι, Φωτοθήκη G. Millet· Εἰκ. 7, Ν. Κρικζώνης· Εἰκ. 8, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν.

1. Πά τά πρόσωπα καί τά γνωρίσματα τῆς Τύχης βλ. A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance, Vorträge der Bibliothek Warburg* II, 1 (1922-23), σ. 71-144. H.R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge Mass. 1927. P. Courcelle, *La consolation de philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Παρίσι 1967, σ. 113 κ.ἑ. I. Kajanto, «Fortuna», *RAC* 8, 1972, σ. 182-197. E. Kitzinger, *World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin, PAPS* 117 (1973), σ. 344-373. M. Schilling, *Rota Fortunae. Beziehungen zwischen Bild und Text in mittelalterlichen Handschriften, Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, Ἀμβούργο 1976, σ. 293-313. A. Miltenburg, «Fortuna», *Lex. Mittelalt.* 4, 1989, σ. 665-666. C. Cupane, *Κατέλαβες τὰ ἀμφίβολα τῆς τυφλῆς δαίμονος πρόσωπα: Π Λόγος παρηγορητικὸς περὶ*



Εἰκ. 1. Νεάπολις, Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Ἐμβλημα (47×41 ἐκ.) ψηφιδωτοῦ δαπέδου ἀπὸ τὴν Πομπηία (μέσα 1ου αἰ. μ.Χ.).

εὐεργετική τροπή τῆς τρέχουσας τύχης. Σέ ψηφιδωτὸ δάπεδο τῆς Ὀλύνθου (5ος-4ος αἰ. π.Χ.) εἰκονίζεται ἕνας τροχὸς μέ τέσσερις ἀκτίνες καὶ τῇ συνοδευτικῇ, ἀπὸ κάτω, ἐπιγραφῇ: ΑΓΑΘΗΤΥΧΗ². Πολύ ἀργότερα,

ἀπερίφραστες θανατογραφικὲς διατυπώσεις ἐγγράφονται μέ κέφι σέ συμποτικὸ περιβάλλον, δηλώνοντας τὴν ἰσότητα τῶν ἀντιθέτων, ἀρχόντων καὶ πενήτων, στοῦ δρόμο τοῦ βίου καὶ ἐνώπιον τοῦ θανάτου, καὶ τὴν εὐκαιρία μιᾶς «περίσκεπτης» ἀπόλαυσης τῆς ζωῆς – ὅσο κανεῖς τὴν ζεῖ ἀκόμη: *Carpe diem!* (Ὀρατίου *Carm.* I, 11, 8). Σέ ψηφιδωτὸ ἔμβλημα ἀπὸ τὴν Πομπηία, ἀποκείμενο στοῦ Μουσείου τῆς Νεαπόλεως (Εἰκ. 1), ἕνα ἀνθρώπινο κρανίον ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στοῦ τεταωμένου κατακόρυφα νῆμα μιᾶς τεκτονικῆς στάθμης (ἐνός ἀλφαδιοῦ), στοῦ ἄνω μέρους, καὶ ἕναν τροχὸ που στηρίζεται στοῦ ἔδαφος, μέ τὴν «ψυχὴ» (τὴν πεταλούδα) νά μεσολαβεῖ ἀνάμεσά τους. Ταυτοχρόνως, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ἐξηρημένα ἀπὸ τὰ ἄκρα τῶν σκελῶν τοῦ ἄλφα, ἀντισταθμίζονται ἐξισορροπητικὰ τὸ σκῆπτρο, τὸ διάδημα καὶ ἡ βασιλικὴ πορφύρα ἀπὸ τὴ μιὰ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ ραβδί, τὰ ράκη καὶ ὁ σάκκος τοῦ ἐπαίτη³.

Στὸ χριστιανικὸ περιβάλλον ἡ ματιὰ προσηλώνεται σέ στόχο ὑπερβατικὸ. Σέ μὴ χριστιανικὸ ἀνάγλυφο σαρκοφάγου, ἀπὸ τὴν Ἑφεσο, εἰκονίζονται τρεῖς νέοι δρομεῖς, καὶ ὁ παιδοτρίβης, μέ τὴν ἐπιγραφὴ: *δίωκε. μέχρι ποῦ; μέχρις ὧδε*. Ἀνάλογη στιχομυθία, ἀνάμεσα στὸν νεκρὸ καὶ ἕναν διαβάτη, ἐπιγράφεται στῇ θύρᾳ ὑπογείου μέ χριστιανικὴ ταφὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰῶνα, σέ χωριὸ τῆς βόρειας Συρίας (Deir Sambil, κοντὰ στὴν Ἀπάμεια): + *Τρέχης; τρέχω. Αἴως ποῦ; αἴως ὧδαι*. Σέ γειτονικὸ τάφο ἀπαντᾷ παραλλαγή τῆς προηγούμενης ἐπιγραφῆς, μέ ἀπευθείας, τώρα, βιβλικὸ παράθεμα: *Τρόχος ὁ βίος. Ματεότης ματεοτήτων, τὰ πάντα ματεότης* (Ἑκκλ. 1, 2)⁴. Ἀναδύεται, ὥστόσο, ἡ προσδοκία τῆς Ἀνάστασης. Στὴν οἰκεία στοὺς ἐθνικοὺς εἰκόνα τοῦ

δυστυχίας καὶ εὐτυχίας e la figura di Fortuna nella letteratura greca medievale, *Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Α', Βενετία 1993, σ. 413-437. F. Pomarici, «Fortuna», *Enciclopedia dell'arte medievale* 6, 1995, σ. 321-325. L. Villard, «Tyche», *LIMC* 8, 1997, σ. 115-125, πίν. 85 κ.έ. F. Rausa, «Tyche/Fortuna», ὁ.π., σ. 125-141, πίν. 90-109. Βλ., ἐξάλλου, τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Βοηθίου, σ. 20 Bieler. Πρβλ. τὴν ἐλληνικὴ μετάφραση τοῦ Μαξίμου Πλανούδη, Β' 2, 9: *Planoudes Maximos: Boethii De philosophiae consolatione in linguam graecam translata*, ἔκδ. Ἀ. Μέγας, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 113. Γιά τὴν εἰκονογραφία πού ἔχει ὡς ἀφετηρία τὸ κείμενο τοῦ Βοηθίου βλ. Courcelle, ὁ.π., σ. 141 κ.έ., πίν. 65 κ.έ.

2. D.M. Robinson, The Villa of Good Fortune at Olynthos, *AJA* 38 (1934), σ. 503-506, εἰκ. 1-2. Ὁ ἴδιος, The Wheel of Fortune, *Classical Philology* 41 (1946), σ. 208-210.

3. Τὸ ψηφιδωτὸ αὐτὸ (47×41 ἐκ.), τῆς δεύτης τεχντροπικῆς φάσης, προέρχεται ἀπὸ τὸ θερινὸ τρικλίνιον οἴκου πού μετατράπηκε ἀργότερα σέ βυρσοδεφεῖο (Reg. I, 5, 2). Βλ. O. Brendel, Unter-

suchungen zur Allegorie des pompejanischen Totenkopf-Mosaiks, *RM* 49 (1934), σ. 157-179, πίν. 10. K.M.D. Dunbabin, Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art, *JdI* 101 (1986), σ. 213-214, εἰκ. 22. Πρβλ. εἰκ. 23, στοῦ ἴδιου. Σημειώτεον ὅτι κάτω ἀπὸ τὸν τροχὸ καὶ τὴν ὑπογραφόμενη εὐχή τοῦ ψηφιδωτοῦ στὴν Ὀλυνθο διακρίνεται ἕνα Α, τὸ ὁποῖο ὁ Robinson (ὁ.π., 1946, σ. 209) συσχετίζει ἐρημνευτικὰ μέ τὴ στάθμη τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας. Βλ. ἔγχρ. εἰκόνα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας στοῦ A. Varone - E. Lessing, *Pompeii*, Παρίσι 1995, σ. 92, εἰκ. στή σ. 93.

4. Νά μεταφέρουμε τὸν τόνο στὴ λήγουσα (τροχός); Πρβλ. *Ἀνακρεόντεια* 32, 7-10 (*Elegy and Iambus ...with the Anacreontea*, ἔκδ. J.M. Edmonds, II, Λονδίνο - Cambridge Mass. 1931, σ. 60): *τροχὸς ἄρματος γὰρ οἶα / βίωτος τρέχει κυλισθεῖς, / ὀλίγη δὲ κευσόμεσθα / κόνις ὁστέων λυθέντων*. Στούς στίχους πού ἀκολουθοῦν (11-18), ὁ ποιητὴς καταλήγει (πρβλ. τὴ σύνθεση τοῦ ρωμαϊκοῦ ψηφιδωτοῦ, Εἰκ. 1): *τί σε δεῖ λίθον μυρίζειν; / τί δὲ γῇ χέειν μάταια; / ἐμὲ μᾶλλον ὥς ἔτι ζῶ / μύρισον, ῥόδοις δὲ κρᾶτα / πύκασον, κάλει δ' ἐταίρην /*

δρόμου πού καταλήγει στον τάφο, μπολιάζεται, στο έξις, ή βιβλική αντίληψη του βίου. Αντίστοιχες συλλήψεις, σε διευρυμένη και έντεχνη μορφή, έγγράφονται στη λειτουργική πρακτική. Τήν Πέμπτη του Μεγάλου Κανόνος (5η εβδομάδα των Νηστειών) ψάλλεται το προοίμιο από το κοντάκιο του Ρωμανού του Μελωδού (6ος αϊ.) για τη Σταύρωση, έγγραφόμενο στην ευρύτερη ακολουθία πού συνέθεσε ο Άνδρέας Κρήτης (7ος-8ος αϊ.): *Ψυχή μου, ψυχή μου, ανάστα· τί καθεύδεις; / Τό τέλος έγγίζει και μέλλεις θορυβείσθαι / ανάνηψον σὺν, ἵνα φείσῃται σου Χριστός ὁ Θεός, / ὁ πανταχοῦ παρὼν και τὰ πάντα πληρῶν*⁵. Ο Άνδρέας έχει παραφράσει το κείμενο του προοιμίου στην δ' ὠδή της δικής του σύνθεσης, πού ψάλλεται στο απόδειπνο της Δευτέρας, την πρώτη εβδομάδα της Σαρακοστής: *Έγγίζει ψυχή τὸ τέλος, έγγίζει και οὐ φροντίζεις, οὐχ έτοιμάζῃ· ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι έγγὺς ἐπὶ θύραις ὁ Κριτὴς ἐστίν· ὡς ὄναρ, ὡς ἄνθος ὁ χρόνος τοῦ βίου τρέχει· τί μάτην ταραπτόμεθα; // Ανάνηψον ὦ ψυχή μου, τὰς πράξεις σου, αἷς εἰργάσω, ἀναλογίζου, και ταύτας ἐπ' ὄψει προσάγαγε, και σταγόνας στάλαξον δακρῶν σου· εἰπέ παρηγοῖα τὰς πράξεις σου, τὰς ένθυμήσεις, Χριστῷ και δικαίωθι*⁶.

Ἡ μαρτυρούμενη σέ μνημεῖα και κείμενα παρομοίωση του ένθαδικού βίου μέ τροχό επιβεβαιώνεται περαιτέ-

ρω, άφενός μέν στίς γνώριμες μικρογραφίες της *Οὐρανοδρόμου Κλίμακος* του Βατικανού (κῶδ. gr. 394, φ. 7, 12), και άφετέρου μέ τή μορφή του Βίου, τήν έγγραφόμενη σέ άρχικό ὀμικρον κώδικος της Γένουας (Bibl. Franzoniana, Urbani 15, φ. 333β) πού περιέχει κείμενα του Ἰωάννου Χρυσοστόμου, στην άρετολογική ανασύνθεση πού είχε συντάξει, τό 10ο αἰώνα, ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης⁷. Άμφότερες οἱ ζωγραφικές αὐτές μαρτυρίες χρονολογούνται στον 11ο αἰώνα. Εἶχαν, ὡστόσο, προηγηθῇ οἱ ἐξελικτικές φάσεις του μετατυπούμενου σέ χριστιανική μορφή άρχαίου Καιρού. Ὁ λυσίππειος Καιρός (4ος αἰ. π.Χ.)⁸, ὅπως περιγράφεται από τόν Ἱμέριο (4ος αἰ. μ.Χ.), εμφανίζεται *σιδήρῳ τήν δεξιάν ὀπλισμένος*, νά πατεῖ σέ κυλιόμενους τροχούς (λόγ. XIII. 1: 100 Colonna). Ἐπὶ τροχῶν βαίνει, μετωπικά εἰκονιζόμενος, και ὁ Βίος του κώδικος της Γένουας, κρατώντας μάχαιρα στο δεξιό του χέρι, προκειμένου νά τονίσει τήν τρεπτότητα της βιοτῆς και τό αναπόφευκτο των έναντίων ἢ/και σταθερά φθινουσῶν φάσεων της ζωῆς του ανθρώπου, ὅπως επιγραμματικά δηλώνεται στη συνοδευτική, σταυρόσχημη επιγραφή: *οὕς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρπει, διὰ τῆς μαχαίρας σφάττει*⁹.

Ὁ μονομορφικός εἰκονισμός του τροχήλατου Βίου στον κώδικα της Γένουας κυφοροῦσε μιάν ευρύτερη ανάπτυξη σέ μεταγενέστερα ἔργα¹⁰. Στο φ. 163β (περ.

πρὶν ἐκεῖσε δεῖν μ' ἀπελθεῖν / ἐπὶ νεοτέρων χορείας / σκεδάσαι θέλω μερίμνας. Πά τίς επιτύμβιες επιγραφικές μαρτυρίες στίς ὁποῖες παραπέμπουμε, βλ. D. Feissel, Notes d'épigraphie chrétienne (X), BCH 119 (1995), σ. 386-389, εἰκ. 3-4.

5. Romanos le Mélode, *Hymnes*, ἔκδ. J. Grosdidier de Matons, IV (SC 128), Παρίσι 1967, σ. 242. Πρβλ. *Τριῶδιον*, Ἀθήνα (Μ. Σαλίβερος) 1930, σ. 291.

6. *Τριῶδιον*, ὁ.π., σ. 86· τό ἴδιο κείμενο, σ. 287 (Πέμπτη του Μεγάλου Κανόνος). Πρβλ. Romanos le Mélode, ὁ.π., σ. 234.

7. Πά τίς μικρογραφίες του βατικανού κώδικος βλ. J.R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, σ. 49-53, εἰκ. 70, 72. J.Ch. Balty, «Bios», LIMC 3, 1986, σ. 117, ἀριθ. 5. K. Corrigan, Constantine's Problems: the Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. Gr. 394, *Word and Image* 12 (1996), σ. 73, 77, εἰκ. 1, 3. Πρβλ. Ἡ. Ἀντωνόπουλος, Καιρός και Βίος: ἡ χριστιανική επιλογή ανάμεσα στην ευκαιρία και τή σωτηρία, *ΑΔ* 48-49 (1994-1995), Μελέτες, 1998, σ. 252, πίν. 57β. Πά τό ἰστορημένο πρωτόγραμμα του κώδικος της Γένουας βλ. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., σ. 253-254, 255, 259, 261, 264, πίν. 59β. Ὁ ἴδιος, Τό τίμημα της τέρησης: Βίος και ἀναβιώσεις του Καιρού στη βυζαντινή τέχνη, *ΔΧΑΕΚ* (1998-1999), σ. 201-212. 8. Τόν γνωρίζουμε ἐκ του σύννεγγυς από περιγραφή σέ κατά τι μεταγενέστερο από τό θρυλούμενο ἔργο του Λυσίππου επιγραμμα του Ποσειδῆλου (3ος αἰ. π.Χ.), πού συγκαταλέγεται στην πλαουδέια *Άνθολογία* (13ος αἰ.): *Έλληνική Άνθολογία* 16, 275· βλ.

Anthologie grecque, XIII, ἔκδ. R. Aubreton - F. Buffière, Παρίσι 1980, σ. 183-184. Ὁ Καιρός, ἔδῳ, ἀπλῶς *τροχάει*. Πά τίς μορφές του Καιρού βλ. J. Pollitt, *Ἡ τέχνη στην ἑλληνιστική ἐποχή*, Ἀθήνα 1994, σ. 85-87, εἰκ. 47. P. Moreno, «Kairos», LIMC 6, 1990, σ. 920-926, πίν. 597-598. Ρώμη (Palazzo delle Esposizioni) 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, σ. 190-195 (P. Moreno), 395-397 (S. Ensoli).

9. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1999 (ὑποσημ. 7), σ. 205, εἰκ. 3-4. Ὑποδηλώνεται τοιουτοτρόπως και τό τέρμα του βίου, ὁ θάνατος. Πρβλ. και τόν ὀπλισμένο μέ μάχαιρα Καιρό σέ μεταβυζαντινό ἄθωνικό κώδικα: Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), σ. 260, 262, σημ. 57 (ἡ μάχαιρα του θανάτου), πίν. 63α· πρβλ. στο ἴδιο, σ. 251, 264-265, σημ. 63, πίν. 57α (ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ). Πά τά σύνεργα του θανάτου, τό πικρό ποτήριο και τό ξίφος, βλ. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Βιέννη 1971, σ. 17 κ.έ., 34-37, 37 κ.έ., 67-68.

10. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998, σ. 261. Στο ἑλληνόφωνο γραμματειακό πεδίο ἡ παρουσία της σύνθεσης του τροχοῦ, μέ τούς θνητούς *κύκλωθεν ἐγκαθημένους* (χωρίς νά δηλώνονται ἡλικίες), σημειώνεται τό 12ο αἰώνα (τό 1195;) στο ποίημα ενός ἀνώτατου ἀξιωματούχου του νορμανδικού βασιλείου της Σικελίας—γραμμένο στη φυλακή (ὅπως, παλαιότερα, ἡ σύνθεση του Βοηθίου)—, του Εὐγενίου από τό Παλέρμιο, γιά τήν ἀσάθεια του ἀνθρώπινου βίου: βλ. *Eugenii Panormitani versus iambici*, ἔκδ. M. Gigante, Παλέρμιο 1964, σ. 52-53 (στ. 29-43)· σέ ἐσπέριο τουτέστι περιβάλ-

20,8×14,5 εκ.) του παρισινού κώδικος gr. 36 (14ος-15ος αἰ.) ἐγγράφεται ἡ σύνθεση τοῦ τροχοῦ, ἀποτελούμενη ἀπὸ ἰσορρημένους συγκεντρικούς κύκλους, πού δένει, στό ἄνω μέρος, σέ πλεκτό σταυρό, μέ συνιστώντα τά δύο ἄκρα τοῦ ἐξωτερικοῦ κυκλικοῦ πλαισίου (Εἰκ. 2)¹¹. Ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ διατάσσονται δένδρα

καί πουλιά, ἐνῶ στό κάτω περιθώριο, σέ δασωμένο πεδίο, ἓνα ἐντυπωσιακοῦ μεγέθους λιοντάρι ἔχει «πατή-σει» ἓνα ἄλλο, ἀσθενέστερο ζῶο¹². Ἀνάμεσα στά ἰστορημένα περιθώρια αἰωρεῖται ὁ «κοσμικός» τροχός, χωρίς νά ἐδράζεται, ὡς κατασκευή, στό ἔδαφος. Στόν κεντρικό δίσκο τῆς παράστασης ὀρθώνεται μετω-

λον, ὅπου οἱ καταγόμενες ἀπὸ τή σύλληψη τοῦ Βοηθίου καί τῆ συνέχειας τῆς μορφῆς ἦταν γνώριμες ἀπὸ τόν 11ο, τό ἀργότερο, αἰώνα. Πρβλ. Courcelle, ὁ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ὁ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 362-363, εἰκ. 13-14. Πά τό θέμα τῆς ἀστάθειας τοῦ βίου στό ἐν λόγῳ ἔργο βλ. M. Gigante, *Il tema dell'instabilità della vita nel primo carme di Eugenio di Palermo, Byzantion* 33 (1963), σ. 325-356. Ὁ Βοήθιος εἶχε ὑποτάξει τήν τύχη στήν Πρόνοια. Στό ποίημα τοῦ Εὐγενίου (στ. 1) σημειώνεται τό τῆς τύχης ἀτακτον, ἀλλά ὡς πρόσωπα προβάλλονται οἱ Μοῖρες, οἱ τρεῖς ὄνσαι χωλαί τε καί λοξαί κόραι, / [καί διευκρινίζει ὁ Εὐγένιος] πρὸς εἰκόνισμα μυθικόν πεπλασμένα, οἱ ὁποῖες ἀτρακτον ἀκάματον ἐξηρητημένα, / [μίτους πολὺπλοκους] κλώθουσιν αἰεὶ δακτύλοις ἀνενδότοις (στ. 16 κ.ε.). Πρβλ. Gigante, ὁ.π., 1963, σ. 331-334. Σέ ἰχνογράφημα μεταγενέστερου κώδικος τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκῆς ἐμφανίζεται ἡ Γῆ νά κλώθει, ἐγγραφόμενη στό δίσκο τοῦ τροχοῦ τοῦ χρόνου, μέ τίς ἐπτά ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου νά ἀναπτύσσονται τριγύρω (ἐτῶν 4, 14, 25, 48, 56, 68, ὡς τό τέλος τῆς ζωῆς) βλ. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1999, εἰκ. 7. Ἐξάλλου, στό ποίημα τοῦ «Τζαμπλάκου» (15ος αἰ.), ὁ θεώμενος τῆ στροφῆ τοῦ τροχοῦ (δέν δηλώνονται ἡλικίες) καί ὅσους ἑπείρταν κατακέφαλα στοῦ δράκοντος τὴν πόσι (στ. 65), ἐξοργίζεται μέ τόν καθήμενο εἰς τὴν μέσην τοῦ τροχοῦ «ἀνυπόστατο Χρόνο τῆς οἰκουμένης», τόν ὁποῖο ἀποκαλεῖ «δοῦλο τῆς εἰμαρμένης» (στ. 71-72). Ἐκεῖνος ἀποκρίνεται: *Βλέπεις με ἐδὼ πῶς εἴμ' ἀρματωμένος, / ἀπὸ τὴν ἄνω πρόνοιαν εἶμαι παραγγελέμενος* (στ. 85-86), κτλ. Βλ. Στ. Λαμπάκης, *Τὸ ποίημα τοῦ «Τζαμπλάκου», Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Β', Βενετία 1993, σ. 499.

11. H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Παρίσι 1883, σ. 264-265. Παρίσι (B.N.F.) 1958, *Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du Ile au XVIe siècle*, ἀριθ. 66, σ. 40-41 (14ος-15ος αἰ.: ἀπὸ τὴν Κάτω Ἰταλία; Πά τό ἰταλικὸ ὑδατόσημο τοῦ χαρτιοῦ πρβλ. Briquet, I, ἀριθ. 3112-3118). Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ὁ μικρογράφος μοναχὸς Νικόδημος, *Ἑλληνικά* 16 (1958-1959), σ. 65-69 (λίγ. 14ος-ἄρχ. 15ος αἰ.: ἀναγνωρίζονται δυτικὰ χαρακτηριστικά καί, ἀλλοῦ, ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση· ὁ κῶδιξ προέρχεται ἀπὸ ἑλληνικὴ περιοχὴ ὑπὸ δυτικὴ κατοχὴ: ἀπὸ τὴν Κρήτη; Τά Ἑπτάνησα;). Ἀθήνα (Ζάππειο Μέγαρο) 1964, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκή*, ἀριθ. 372, σ. 306, 511. Παρίσι (B.N.F.) 1982, *La médecine médiévale à travers les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, ἀριθ. 21, σ. 43 (τέλη 14ου αἰ.: ἀπὸ τὴν Καλαβρία). Παρίσι (B.N.F.), *La médecine au moyen âge à travers les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, ἀριθ. 21, σ. 66-67. Πρβλ. Xyngopoulos, παρακάτω (ὑποσημ. 21): Darrouzès, παρακάτω (ὑποσημ. 19). Πά τὴ μικρογραφία πού ἐξετάζουμε βλ. S. Davies, *The Wheel of Fortune: The Picture and the Poem, RESEE* 16 (1978), σ. 131-136, πίν. 2. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), σ. 261, πίν. 64. Προηγῶνται (φ. 162-162β) Ἑκλογαί ... τῆς

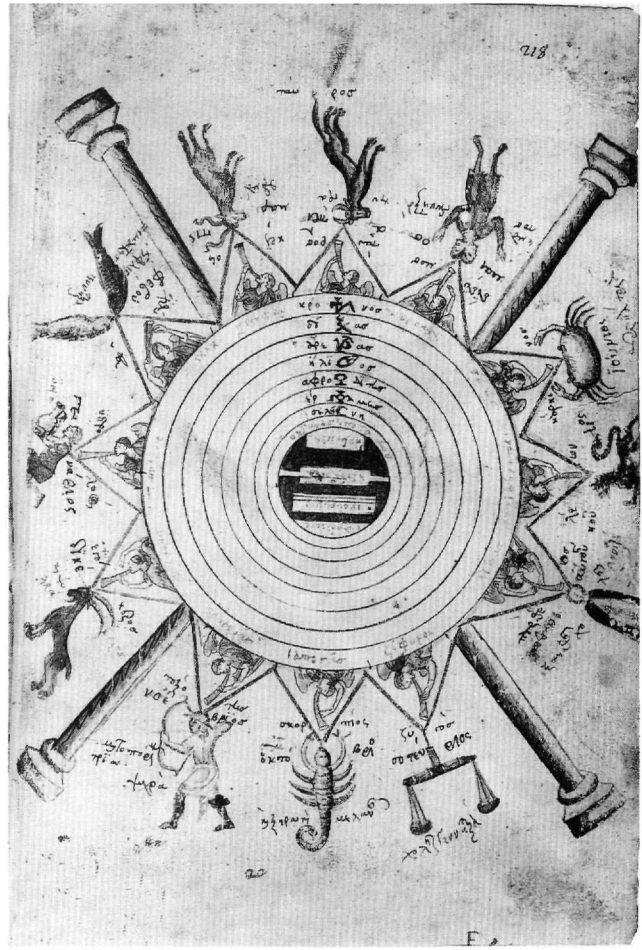
ιατρικῆς τέχνης περὶ τῶν τεσσάρων στοιχείων πού συνιστοῦν τὸν κόσμο καί τὸν ἄνθρωπο. Μεσολαβεῖ τό ἄγραφο φ. 163α καί ἀκολουθεῖ ἄλλο ἓνα (164). Ἔπεται κείμενο τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἀπλοῦ ... περὶ τῆς κατασκευῆς τοῦ ἀνθρώπου (φ. 165). Στόν ἴδιο πάντοτε κῶδικα τά τέσσερα στοιχεῖα εἰκονίζονται ὑπὸ μορφῇ δρακόντων στή σύνθεση τοῦ δένδρου τῆς ἀναλώσιμης ζωῆς (φ. 203β): Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998, σ. 261-262, πίν. 65. Πά τά περιεχόμενα τοῦ κώδικος πρβλ. H. Omont, *Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Παρίσι 1886, I, σ. 6.

12. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι στή μικρογραφία τοῦ φ. 203β, στόν ἴδιο κῶδικα, ὡς πάρισο στοιχεῖο τοῦ μονοκέρωτος (= ὁ θάνατος), τοποθετεῖται, δεξιά, ἓνα λιοντάρι, μέ στόχο τὴ συμμετρικὴ σύνταξη τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων (πού διέπει τὴν ὅλη παράσταση) καί παράγωγὸ τῆς τὸν παραλλακτικὸ τονισμό τοῦ νοήματος· βλ. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998, πίν. 65. Ἡ παρουσία τοῦ προσφέρει ἓνα ἐρμηνευτικὸ κλειδί γιὰ τὴν ἀντίστοιχη παρουσία τοῦ λέοντα στό φ. 163β. Ὡστόσο, στή μικρογραφία τοῦ φ. 203β, δεξιά, δέν σημειώνεται κάτι πού νά ἐξηγεῖ τὴν ἐμφάνισή του· τό ἀπόσπασμα κειμένου πού γράφεται στό ἴδιο ὕψος παραπέμπει στίς ἀπολαύσεις τοῦ βίου, μέσω τῶν ὁποίων ὁ κόσμος –πού ἔχει προηγουμένως ἐμφανισθεῖ αὐτοπροσώπως στό φ. 163β– ἀπατᾷ τοὺς «ἐαυτοῦ φίλους», μὴν ἀφήνοντάς τους νά προνοήσουν γιὰ τὴ σωτηρία τους (βλ. ὁ.π., σημ. 53 = PG 96, 977A). Σημειώτεον ἄλλωστε ὅτι στό πλήρες κείμενο τῆς παραβολῆς τοῦ Βαβυλῶν, πού εἰκονογραφεῖται στό φ. 203β, δέν ἀπαντᾷ ἀναφορὰ σέ λιοντάρι. Εἶναι πάντως σημαντικὴ ἡ συμπαράταξη, στόν παρισινὸ κῶδικα, τῶν δύο συνθέσεων. Τό 17ο αἰῶνα θά συμπεριληφθοῦν σέ κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, σὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, στό Ἀρματάνσι. Βλ. G. Gerov, *Izobraženieto na edna pritča v čarkvata «Roždestvo Hristovo» v Arbanasi, Problemi na Izkustvoto* 30.2 (1996), σ. 31-37. Λίγο ἀργότερα (1727), στό ναὸ τοῦ Προδρόμου, στό Ἀπόζαρι τῆς Καστοριάς, οἱ ἐν λόγῳ συνθέσεις συνδυάζονται σέ ἐνιαία παράσταση. Τὸ δένδρο τῆς παραβολῆς ἀπὸ τὴ μυθιστορία τοῦ Βαβυλῶν καί Ἰωάσαφ τοποθετεῖται πιὸ χαμηλά ἀπὸ τὸν τροχὸ τοῦ βίου, σέ ζωγραφικὸ ἐπίπεδο πλησιέστερο πρὸς τὸν θεατὴ, μέ τίς ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τό δέκατο ὡς τό ὄγδοηκοστὸ ἔτος. Βλ. Ἀ. Ὁρλάνδος, *Τά βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, ABME* 4 (1938), σ. 179-180, εἰκ. 122 (μόνο τὸ δένδρο). Ε. Σαμπανίκου, *Ἡ εἰκονογράφηση τῆς σκηνῆς τοῦ «μαινομένου μονοκέρωτος» ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα «Βαβυλῶν καί Ἰωάσαφ» στήν ἑλλαδικὴ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία, Δωδώνη* 19 (1990), Α', σ. 139, εἰκ. 11 (μόνο τὸ δένδρο). Μετά ἀπὸ ἀκριβέστερη ἀνάγνωση ἐπιγραφῆς τὸ ἔργο ἀποδόθηκε στόν ἱερωμένο Δαβὶδ. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔζησε σὸ ἴδιο δημιουργικὸ περιβάλλον μέ τὸν σύγχρονό του Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, 1, Ἀθήνα 1987, σ. 107, 235-237.



Εἰκ. 2. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κώδιξ gr. 36 (14ος-15ος αἰ.), φ. 163β (π. 20,8×14,5 ἐκ.).

πικὸς ὁ γέροντας Κόσμος, ὁ ὁποῖος παρακινεῖ, μέσω τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς τὰ δύο ἀντιπροσωπευτικά τοῦ ἀνθρώπου ἄτομα, διαφορετικῆς ἡλικίας (ἀριστερά ὁ νεότερος, ἀπὸ τὸ μέρος τῆς ἀνόδου, δεξιὰ ὁ πιὸ ἡλικιωμένος, στό μέρος τῆς καθόδου), πού τοῦ τραβοῦν, ἀπὸ τὸ πλάι, μαλλιά καί γένεια, ἀριστερά καί δεξιὰ του: *οσοι μ(αι) αγαπάται, μαδύσεται με*. Τὸ ἀπατηλὸ τῆς προτροπῆς, πού καταλήγει στό μάταιο τοῦ ἐγχειρήματος,



Εἰκ. 3. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κώδιξ gr. 36 (14ος-15ος αἰ.), φ. 218.

εἶχε ἐπισημανθεῖ σέ ἐπίγραμμα τοῦ Μανουήλ Φιλῆ (13ος-14ος αἰ.), «Εἰς μειράκιον γυμνόν, εἰκόνα φέρον τοῦ βίου»¹³. Λέγει ὁ Βίος σέ ἐκεῖνον πού (ὑποτίθεται ὅτι) σπεύδει νά θηρεύσει τὰ ἀγαθὰ του: *Φεύγω, πτερωτός εἰμι· τί λαβεῖν θέλεις; / Τὰς τρήχας; ἀλλ' ἔρῳενσαν ...* (στ. 1-2)· καί παρακάτω: *Ἀφίπταμαί σου καὶ πρὸς οὐδέν ἐκτρέχω, / Καὶ γίνομαι ῥοῦς ἂν συνέξης δακτύλοις* (στ. 8-9)¹⁴. Σημειωτέον, πάντως, ὅτι ὁ Κόσμος, τοῦ ὁποῖου τίς

13. *Manuelis Philae Carmina*, ἔκδ. M. Miller, I, Παρίσι 1855, ἀριθ. 67, σ. 32.

14. Σέ ἀντίθεση μέ τή σταθερότητα τῆς οὐρανοδρομίου Κλίμακος, σέ ἐπίγραμμα πού συνοδεύει τὴν περιγραφὴ αὐτῆς τῆς παράστασης ἢ ρευστότητα τοῦ βίου ἐπισημαίνεται καὶ στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (στ. 1-4): *Βλέπων κλίμακα πρὸς πόλον*

τεταμένην / ὀρθῶς νόει μοι ἀρετῶν ἀναβάσεις. / Ρενστοῦ βίου οὔν ἐκφυγῶν ὅσον τάχος / ἴθι πρὸς αὐτὴν καὶ ἀνελθε ἐμπόνως. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἄ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Πετροῦπολις 1909, σ. 211-212. Σέ τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Ρεντίνας, ὅπου ἀκολου-

τρίχες μαδοῦν οἱ παραστεκάμενοι, ὅπως καὶ οἱ ἐποχικοὶ Καιροί, προσφέρει σέ ἀφθονία τὰ ἀγαθὰ του, χωρὶς νά προϋποτίθεται γιὰ τὴν ἀντλήσῃ τους ἡ ἐργήγηση ὅσων τὸν «ἀγαποῦν», ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ὁ παρερχόμενος Καιρός¹⁵. Ὁ δίσκος περιβάλλεται ἀπὸ κυκλική ταινία ὅπου ἐγγράφεται, μέ σφάλματα καὶ σέ συμπεπτυγμένη μορφή, ἐπίγραμμα σέ δωδεκασύλλαβους στίχους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ: *Τροχός(ς) τις ἐστὶν ἄστατος πεπιγμένο(ς) / ὁ μικρός κ(αὶ) πολὺπλανο(ς) βίος / ἄνω κοινεῖται κ(αὶ) περισπατ(αι) κάτω / εἴκει καθέλκει τὴ κοινήσῃ τη στάσῃ / ὡς οὐδὲν εἶναι τ(ὸν) βίον διαγράφος*¹⁶.

Τὴν περιφέρεια τῆς κυκλικῆς ταινίας πού περιβάλλει, μέ τὸ περιγραφόμενο ἐπίγραμμα, τὴν ἐμβληματικὴ ἐμφάνιση τοῦ Κόσμου, διατρέχουν ἐπτὰ, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον ἀδιαφοροποίητα μεταξὺ τους ἄτομα. Τὰ πρῶτα τρία, ἀριστερά καὶ πρὸς τὰ ἄνω, ἀναρριχῶνται πρὸς τὸν καθήμενο, ἐστεμμένο καὶ σκηπτροφόρο βασιλέα, πού κατέχει τὴν κορυφαία θέση, στήν ἀκμὴ τῆς περιστροφῆς. Τὰ τέσσερα ἐπόμενα, δεξιὰ καὶ πρὸς τὰ κάτω, καταπίπτουν πρὸς τὸν μοναχό, μέ τὸ ἐπανωκαλύμνανχο νά καλύπτει τὸ ὡσάν νεκροῦ ἄτριχο πρόσωπό του, πού μόλις συγκρατεῖται στό κάτω μέρος τοῦ «τροχοῦ»: σέ διαμετρικὰ ἀντίθετο σημεῖο ἀπὸ ἐκεῖνο τοῦ κορυφαίου βασιλέα. Τοῦτο τονίζεται καὶ στοὺς στίχους, στήν ἴδια κυκλικὴ ζώνη, πού ἐπιγράφονται κατὰ μῆκος τῆς ράχης τῶν περιστρεφόμενων προσώπων, ἀπὸ ἄνω δεξιὰ, μετὰ τὸν βασιλέα: *ὁράς τροχοῦ κοινῆμ(α) κ(αὶ) σφαί-*

ρας δρόμον / ορ(ᾶς) τ(ὸν) ἀνδρ(α) τ(ὸν) καθήμενον ξένε / ἄνο πρὸς υψος κ(αὶ) βριθοντ(α) χρυσίου / ὦρα θεατὰ καὶ πενητ(α) τὸν κ(α)τ(ω) (κτλ.)¹⁷. Φαίνεται ὅτι τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἓνα εἶναι πραγματικό, ἐξαιροῦνται ἀπὸ τὴν ἐπτὰδα ὅσων «περιτρέχουν» τὸν τροχό, πρὸς τὰ ἄνω ἢ/καὶ κάτω. Ἐδῶ αὐτοπροσωπογραφεῖται ὁ ζωγράφος τῆς παράστασης, ὅπως ἀποκαλύπτει, μέσω τῆς μνείας τοῦ ὀνόματός του¹⁸, ἡ ἐπιγραφόμενη (χαμηλότερα, στό χεῖλος τοῦ τροχοῦ) –καὶ διαφορούμενη, κάπως, στό νόημά της– δήλωση: *ἐπεῖρ(εν) μ(αι) ο τροχός ἐξέφνης κ(αὶ) καλόγερον ἐπῆσεν μ(αι) κ(αὶ) ως νέον ἡδίκησ(έν) μ(αι), κὰν θελων κὰν μὴ θελω Νικόδημος καλοῦμ(αι), ἐγὼ δέ ο ταπινος ταχα εἰς ἐλπίδας εἰμ(αι)*¹⁹. Σάν νά παραπονεῖται ὁ Νικόδημος ὅτι, ἐκὼν-ἄκων, σύρθηκε ἀπὸ τὸ μοιραῖο τροχό καὶ καλογέρεψε, δείχνοντας ἔτσι ὅτι (δήθεν) παρὰβλέπει πὼς κατευθύνεται ἀπὸ τὰ ἡνία τῆς θείας πρόνοιας: ὁ σταυρός τῆς κορυφῆς σφραγίζει τὰ κυλίσματα τοῦ τροχοῦ²⁰. Νεκρωμένος, στό περίβλημα τοῦ σχήματος του, προσεγγίζει τὸν θάνατο: στό κάτω περιθώριο, πρὸς ἀριστερά, κινεῖται τὸ καλά σχεδιασμένο λιοντάρι πού τὸν προσωποποιεῖ, ἔχοντας στρέψει τὴν κεφαλὴ πρὸς τὸν ἐπὶ τροχοῦ εἰσέτι κρεμᾶμενο μοναχό καὶ τὸ ἀπειλητικό του βλέμμα, ἐλαφρῶς, πρὸς τὸν θεατὴ τῆς παράστασης. Ἀνακαλεῖ ἐδῶ ὁ μνήμων ἓναν ἀρχαιότερο εἰκαστικό χειρισμό, ἐπαναλαμβανόμενο ἔκτοτε καὶ σέ μεταγενέστερα μνημεῖα (9ος-14ος αἰ.), τὸν λέοντα

θοῦνται οἱ ὁδηγίες τῆς *Ἑρμηνείας*, τὸ ἐν λόγῳ ἐπίγραμμα περιλαμβάνεται στὴ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῆς παράστασης. Βλ. Ἀ. Ὁρλάνδος - Μ. Θεοχάρη, Αἱ ἐπὶ τῆς Πίνδου ἱεραὶ μοναὶ Βράχας καὶ Ρεντίνης, *ΑΕ* 1958, Ἀρχαιολ. Χρον., σ. 8. Γ. Οἰκονόμου, *Ἡ Ρεντίνια τῶν Ἀγράφων καὶ τὰ μεταβυζαντινὰ της μνημεῖα*, Ἀθήνα 1997, σ. 97. Ἐνῶ στό βατικανὸ κώδικα, φ. 12 (ὑποσημ. 7, παραπάνω), τοῦ 11ου αἰῶνα, ὁ μοναχὸς εἰκονίζεται ἀνάμεσα στὸν ροϊκό, γυμνὸ καὶ τροχήλατο Βίο, καὶ τὴν πρώτη βαθμίδα τῆς κλίμακος, πρὸς τὴν ὁποία κατευθύνεται (καὶ ἐπάνω στήν ὁποία, στὴ συνέχεια, σταθεροποιεῖται), στήν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνης ἡ Κλίμαξ συνδυάζεται μέ τὸν Καιρό (Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, ὑποσημ. 7, πίν. 62β) καὶ συνοδεύεται ἀπὸ τὸν Τροχό τοῦ βίου (Εἰκ. 7).

15. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., σημ. 2 καὶ σποράδην. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι οἱ Καιροί/ἐποχές τριγυρίζουν τὸν κεντρικὸ δίσκο τῆς σύνθεσης, στίς μεταβυζαντινὲς τῆς διατυπώσεις, ὡς πρόσωπα πού ἱππεύουν ζῶδια (Τσαρίτσανη) ἢ ὡς κατὰ καιροὺς σκηνές (Ρεντίνια, Μηλιὲς Πηλίου).

16. Βλ. τὴν πλήρη μορφή τοῦ ἐπιγράμματος, *Ἐπὶ ἡθικά* I 2, 19 (PG 37, 787-788): *Τροχός τις ἐστὶν ἄστατος πεπηγμένος, / Ὁ μικρός οὗτος καὶ πολὺτροπος βίος. / Ἄνω κινεῖται, καὶ περισπᾶται κάτω. / Οὐχ ἴσταται γάρ, κὰν δοκῇ πεπηγέναι. / Φεύγων κρατεῖται, καὶ μένων ἀποτρέχει. / Σκιρτᾷ δὲ πολλὰ, καὶ τὸ φεύγειν οὐκ ἔχει /*

Ἐλκει, καθέλκει τῇ κινήσει τὴν στάσιν. / Ὡς οὐδὲν εἶναι τὸν βίον διαγράφων. / Ἡ καπνόν, ἡ ὄνειρον, ἡ ἄνθος χλόης. Θὰ ἦταν καταχρηστικό νά θεωρήσουμε ὅτι τὸ γρασιδί τοῦ ἐδάφους, στὸν κεντρικὸ δίσκο τῆς μικρογραφίας, παραπέμπει στό *ἄνθος χλόης* τοῦ Γρηγορίου. Ἀλλωστε, ὁ τελευταῖος στίχος τοῦ ἐπιγράμματος δὲν ἀναγράφεται στὴ σύνθεση τοῦ φ. 163β.

17. Πρβλ. Davies, ὅ.π. (ὑποσημ. 11), σ. 134, σημ. 31. Πρβλ. τὸ ἀντιθετικὸ ζεύγος πορφυροῦ ἱμάτιου καὶ σάκκου τοῦ ἐπαίτη, πού ἐξισορροπεῖ ὁ θάνατος (Εἰκ. 1).

18. Σπυργόπουλος, ὅ.π. (ὑποσημ. 11). I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, σ. 77, εἰκ. 44. S. Kalopissi-Verti, *Painters' Portraits in Byzantine Art, ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), σ. 140-141, 142, εἰκ. 11.

19. Πρβλ. J. Darrouzès, *Obits et colophons, Χαρακτήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον*, Α', Ἀθήνα 1965, σ. 303-304. Ὁ Darrouzès χρονολογεῖ τὴν ἐπιγραφή στό 15ο αἰῶνα. Ὡς πρὸς τὴν προέλευση τοῦ χειρογράφου ἡ ἐκτίμησή του κυμαίνεται ἀνάμεσα στήν Πελοπόννησο καὶ τὴν Κρήτη (ὅ.π., σ. 300).

20. Πρβλ. ὑποσημ. 10, παραπάνω. Βλ. καὶ τὸν ἄγγελο πού στέφει τὸ ἀρχικὸ ὄμικρον στὸν κώδικα τῆς Γένουας: παραπάνω καὶ ὑποσημ. 7, 9.

πού αποδίδει, σέ μεσαιωνικά ψαλτήρια, τόν ψαλμό 7, 3: *μήποτε ἀρπάσῃ ὡς λέων τὴν ψυχὴν μου* (Εἰκ. 4)²¹.

Δηλώνει ὥστόσο, ὁ Νικοδήμιος, πῶς ὁ ἐπικείμενος θάνατος εἶναι γι' αὐτόν ἀφετηρία ἐλπίδων. Ἡ ἀναγνωστική μας κατεύθυνση δέν θά ἦταν ἀπολύτως ἀσφαλῆς ἂν θεωρούσαμε ὅτι ὁ τελευταῖος στίχος τῶν –κατά τὴν ἐκτίμησή μας (παρασύρει ὁ Dagouzès!)– λεγομένων του ἐκφράζει τὸ ἀμέσως μετὰ ἀπὸ ἐκεῖνον ἀνερχόμενο ἄτομο. Τοῦτο ἐνισχύεται ἀπὸ τὴν παρότρυνση πού ἀπευθύνει πρὸς τὸν ἴδιο ὁ τελευταῖος κατερχόμενος πρὸς τὴ θέση του: *ἀνάβενε π(ά)τερ σ(υν)τομότερον*. Δέν ἀποκλείεται πάλι, ὁ ἐν λόγῳ στίχος νά ἀνακαλεῖ παλαιότερη καὶ ὑποτιθέμενη ἐγκόσμια προσδοκία τοῦ Νικοδήμου (ὅταν κατεῖχε αὐτὴ τὴν ἀφετηρία θέσης στὴν κλίμακα τῶν ἡλικιῶν), καί, ταυτοχρόνως, «τωρινή» του σωτηριολογικὴ ἐλπίδα, ἀλλὰ καὶ συνάμα νά ἐκφράζει τὸ ἀμέσως μετὰ ἀπὸ ἐκεῖνον ἀνερχόμενο ἄτομο. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἡ φαινομενικὴ σύγχυση τῶν δύο κατευθύνσεων: τῆς κατὰ κόσμον –πού ἀκολουθοῦν οἱ ἀνερχόμενοι πρὸς τὸν *βρίθοντα χρυσίου* βασιλέα, ἀλλὰ καὶ ὑποκείμενοι στὴν ἀστάθεια τῆς τύχης καὶ τῆ φθίνουσα πρόοδο τῶν ἡλικιῶν, ἔχοντας ταυτοχρόνως ἀπατηθεῖ ἀπὸ τὴν προτροπὴ τοῦ Κόσμου–, καὶ τῆς κατὰ Χριστόν, προδίδει τὴν πρωιμότητα τῆς σύνθεσης, ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκονογραφικὴ διαχείριση ἀπὸ συγκεκριμένο, αὐτοπροβαλλόμενο ἄτομο.

Πάντως, ἡ μνεῖα τοῦ τροχοῦ στό ἐπίγραμμα τοῦ Ναζιανζηνοῦ –θά τὸ ξαναδοῦμε ἐγγεγραμμένο σέ πολὺ μεταγενέστερο ἔργο (Εἰκ. 8)–, ἀλλὰ καὶ στὰ λεγόμενα τοῦ Νικοδήμου (καὶ στὸν προτελευταῖο στίχο τοῦ δευτέρου ἐπιγράμματος, τῆς ἐξωτερικῆς ζώνης), μαρτυρεῖ ἀπευθείας τὸ νόημα τῆς παράστασης· πρόκειται γιὰ τὸν «τροχό» τοῦ ἄστατου βίου. Ὑπονοοῦνται ταυτοχρόνως (στὴ μικρογραφία· ὄχι στό ἐπίγραμμα) οἱ σταθμοὶ τῶν ἡλικιῶν, χωρὶς νά προσδιορίζονται ἀριθμητικά



Εἰκ. 4. Μόσχα, Κρατικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο. Ἑλληνικὸς κῶδιξ 129Α (ψαλτήρι Χλουντόφ), φ. 5β (9ος αἰ.).

στὴν (ἐπαναλαμβανόμενη) γραμμικότητά τους. Ἡ εἰκαστικὴ βούληση δείχνει νά παρασύρεται ἀπὸ τὸ κυρίαρχο, στή δυτικὴ εἰκονογραφία, θέμα τῶν τυχῶν τοῦ βίου – τὰ σκαμπανεβάσματα τῆς ζωῆς. Ὡστόσο, τὸ σκαρωμένο στή Δύση εἰκονογραφικὸ σχῆμα (μέ ὅλο, ἐξάλλου, τὸ προηγούμενο χρονολογικὸ βάθος πού διέθετε, σέ διατυπώσεις τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς λατινικῆς, ἀρχαίας καὶ χριστιανικῆς γραμματείας²², ἀλλὰ καὶ τῆς εὐρύτερης –καὶ διαρκέστερης– λαϊκῆς παράδοσης), μέ ἀρχικό του, ἔμμεσο ἔρεισμα τὸ κείμενο τοῦ Βοηθίου καὶ

21. M. Ščepkina - I. Dujčev, *Minijaturi Chludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirannyj kodeks IX veka*, Μόσχα 1977. Πρβλ. τὸν ψαλμό 21, 14 καὶ 22· ἐδῶ, μέ τὸ «στόμα τοῦ λέοντος» προβάλλουν ἀπειλητικά καὶ τὰ «κέρατα τῶν μονοκερῶτων» (πρβλ. ὑπόσημ. 12, παραπάνω). Τὸ πραγματικὸ πρόσωπο τοῦ λέοντα ἀναγνωρίζεται σαφέστερα στὴν *Α' Πέτρον* 5, 8, ὅπου ὁ διάβολος, *ὡς λέων ὠρυόμενος περιπατεῖ ζητῶν τινα καταπιεῖν*. Πρβλ. τίς μεταμορφώσεις τοῦ Θανάτου ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ θανάτου τῆς Θεοδώρας στὸν *Βίο* τοῦ ὁσίου Βασιλείου τοῦ Νέου: Stichel, ὁ.π. (ὑπόσημ. 9), σ. 43. Ἐξάλλου, ὅπως διατυπώνεται στό ἐπίγραμμα 250 τοῦ Μανουὴλ Φιλῆ (ὁ.π., ὑπόσημ. 13, σ. 128), «Εἰς εἰκόνα τοῦ βίου», *Ὁ θάνατος ... ὡς θρασὺς θῆρ ἐγγίσας, / Βαλεῖν ἀπειλεῖ, σὺ δ' ἀναυσθῆτως ἔχεις*

(στ. 3-4). Ὡς πρὸς τὸ ἀπειλητικὸ τοῦ βλέμματος, πρβλ. τοὺς στ. 67-68 τοῦ *Τζαμπλάκου*, ὁ.π. (ὑπόσημ. 10): *Καὶ ἀφόντις τοὺς ἐχώνεν-σεν ἡ κεφαλὴ τοῦ δράκον / ἐγύρισε τὸ βλέμμα του σ' ἐμένα τοῦ τζαμπλάκου*. Ἐκτός ἀπὸ ἐκεῖνες τῶν φ. 163β (Εἰκ. 2) καὶ 203β (ὑπόσημ. 12, παραπάνω), λέοντες εἰκονίζονται καὶ στίς μικρογραφίες τῶν φ. 94β καὶ 187β. Πά ἐκείνην τοῦ φ. 94β βλ. Α. Χυνοπούλου, Fortitudo, *Zograf* 10 (1979), σ. 92-93, εἰκ. 1. Στὴ σ. 2 τοῦ ἀρθροῦ του ὁ Ξυγγόπουλος εἶχε ἀναγγεῖλει τὴ δημοσίευση (πού δέν πραγματοποιήθηκε) μελέτης γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ παρισανοῦ κώδικος.

22. Πρβλ. Gigante, ὁ.π., 1963 (ὑπόσημ. 10), σ. 334-348. Courcelle, ὁ.π. (ὑπόσημ. 1), σ. 127-134.

τούς γραμματειακούς του απογόνους, καί ύλικά μαρτυρούμενο τουλάχιστον από τόν 11ο αιώνα²³, άλwνεται βαθμηδόν, μετά τήν είσαγωγή του στην (άρχικά, τήν υπό δυτική κυριαρχία, καί άργότερα τήν τουρκοκρατούμενη;) έλληνόφωνη έπικράτεια, από τήν ιδέα της διαρκούς καί σταθερής «περιστροφής» του χρόνου, άναπτυσσόμενο περαιτέρω σέ καταληκτική σύνθεση πού περιλαμβάνει τίς έποχές μέ τούς κατά καιρούς καρπούς καί στάσεις, τόν άνθρωπο από τή γέννηση ως τό θάνατο, τά ζώδια, τόν ήλιο καί τή σελήνη, τήν Νύκτα καί τήν Ήμέρα, τόν τάφο, καί τόν προηγούμενος έντοπιζόμενο στην παραβολή του Βαρλαάμ καί τήν ούρανοδόμο Κλίμακα θηριόμορφο Άδη (Εικ. 7)²⁴.

Η παράλληλη παρουσία, στόν παρισινό κώδικα, του τροχού (Εικ. 2) καί της εικαστικής άπόδοσης της παραβολής του Βαρλαάμ, πού επαναλαμβάνεται σέ νεότερα μνημεία –όπως δ.χ., σέ κοινή σύνθεση, σέ τοιχογραφία της Καστοριάς (ναός του Προδρόμου στό Άπόζαρι) ή, ξεχωριστά/συνδυαστικά, στό Άρμπανάσι (ναός της Γεννήσεως)–, διασταυρώνεται, στόν ίδιο πάντοτε κώδικα, μέ μιάν έξίσου παράλληλη παρουσία του έν λόγω

τροχού μέ τόν κοσμικό κύκλο (Εικ. 3), πού έπρόκειτο άργότερα νά συντεθούν σέ κοινή παράσταση του τύπου πού περιγράφει ή Έρμηνεία του Διονυσίου (Εικ. 7). Οί καταγόμενοι από ξεχωριστές παραδόσεις δεικτικοί κύκλοι συντίθενται τώρα σέ ένιαίο συγκρότημα. Η πρακτική του εικονισμού των ζωδίων επιβεβαιώνει προγενέστερα δείγματα –όχι άπαραιτήτως κοινής τυπολογίας–, όπως εκείνα του παρισινού κώδικος gr. 2243 (26x18 εκ.), γραμμένου στην Άθήνα τό 1339²⁵, όπου σημειώνεται καί μία διακριτική, προσωποποιημένη εμφάνιση του ζεύγους των ούρανίων φωστήρων (Εικ. 5-6)²⁶. Στή μονή της Κομήσεως της Θεοτόκου καί του Άγίου Βασιλείου Άγκύρας στή Ρεντίνα των Άγραφων, σέ ευρύτερο εικονογραφικό πρόγραμμα (18ος αϊ.), τό όποιο διατάσσεται, έκατέρωθεν της εισόδου, στή στεγασμένη πρόσοψη (τόν άνοικτό έξωνάρθηκα) του καθολικού, περιλαμβάνεται καί ή παράσταση του κοσμικού τροχού στην πληρέστερη γνωστή μορφή της (Εικ. 7)²⁷. Προηγούνται, από άριστερά προς δεξιά, ή θεία καί ούρανοδόμος Κλίμαξ του άγίου Ίωάννου, ό Καιρός, ό έσταυρωμένος μοναχός, καί ακολουθούν ό θάνατος

23. Courcelle, ό.π., σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ό.π. (ύποσημ. 1), σ. 362-363, εικ. 13-14.

24. Άπαιτείται προσεκτική άνίχνευση της ύποτιθέμενης αυτής μετακίνησης. Στή διευρυμένη παράσταση ένσωματώνονται καί άναπτύσσονται περαιτέρω διάφορα στοιχεία, πού άποτελούν στή σύνθεσή τους ένα είδος ροϊκού κατόπτρου του κόσμου. Σημειώτεον ότι ό συνδυασμός του τροχού της Τύχης καί του κύκλου του βίου είχε ήδη σημειωθεί στή Δύση. Βλ. E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986, σ. 144 κ.έ.

25. Γραφολογικά καί εικαστικά χαρακτηριστικά κατευθύνουν προς τή μεσημβρινή Ίταλία: είχε ό άντιγραφέας λάβει εκεί τήν τεχνική του κατάρτιση; Βλ. Παρίσι (Μουσείο του Λούβρου) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, άριθ. 350, σ. 454-455 (B. Mondrain). Ό κώδιξ περιέχει τό άντιδοτάριο του Νικολάου Μυρεψού (*Μέγα Δυναμερόν*) καί άλλα ιατρικά κείμενα, ένα βοτανολογικό λεξικό καί, στό τέλος, άστρολογικές πραγματείες.

26. Μέσω πλησιέστερων φορέων (μεσαιωνικά χειρόγραφα) τά έν λόγω δείγματα άνάγονται σέ πρότυπα της άρχαιότητας, όπου ένίοτε περιλαμβάνεται καί ή τετράδα των προσωποποιημένων έποχών. Η σύνθετη σφαίρα του φ. 218 (Εικ. 3) συμπεριλαμβάνει τούς έπτά πλανήτες: τούς φτερωτούς άνέμους, *comantes*, έγγραφόμενους σέ τριγωνικά διάχωρα στην έξωτερική περιφέρεια των όμόκεντρων πλανητικών κύκλων: τά σημεία των ζωδίων, συνδυάζόμενα μέ τά όνόματα των μηνών (κ.ά. ένδείξεις). Προς τά άκρα του φύλλου έκτείνονται οί κιονόσχημοι άντίποδες. Στόν κεντρικό δίσκο χαρτογραφούνται σχηματικώς ό παράδεισος, ή οίκουμένη, ή θάλασσα καί ή έρημος. Πά τίς τοιχογραφίες στην Καστοριά καί τό Άρμπανάσι βλ. ύποσημ. 12, παραπάνω. Εϊδικότερα γιά τήν πα-

ράσταση του τροχού στό Άρμπανάσι, στό βορειοανατολικό άκρο του νάρθηκα (σέ σχήμα άνεστραμμένου Γ), άριστερά από τήν είσοδο προς τό παρεκκλήσιο του Προδρόμου, βλ. A. Boschkov, *Die bulgarische Malerei, von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, Recklinghausen 1969, εικ. 174. Συνολικά γιά τό μνημείο βλ. L. Praškov, *Čarkvata «Roždestvo Hristovo» v Arbanasi*, Σόφια 1979. Ό ζωδιακός κύκλος συμπεριλαμβάνεται καί στην εικονογράφηση των Αϊνων, από τούς ψαλμούς 148-150. Πρβλ. Ά. Τούρτα, *Οί ναοί του Άγίου Νικολάου στή Βίτσα καί του Άγίου Μηνά στό Μονοδένδρι. Προσέγγιση στό έργο των ζωγράφων από τό Λινοτόπι*, Άθήνα 1991, σ. 131 κ.έ., πίν. 17-18. Οίκονόμου, ό.π. (ύποσημ. 14), σ. 122-124, εικ. 57. Ν. Ζίας - Σ. Καδάς, *Τερά Μονή Όσίου Γρηγορίου Άγίου Όρους. Οί τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 1998, σ. 75, εικ. 220, 225. Βλ. καί τά σχετικά άρθρα του G.P. Schiemenz στό *CahBalk* 27 (1997), σ. 38-81. Ό κόσμος των φαινομένων συντάσσεται έδώ μέ τόν κόσμο των άοράτων γιά νά ύμνήσουν από κοινού τόν εικονιζόμενο στό κέντρο της σύνθεσης Παντοκράτορα. Οί δύο τροχοί, ό ούράνιος καί ό βιοτροπικός, μέ μικτή σύνθεση ό καθένας, συμμετέχουν ένίοτε σέ κοινό εικονογραφικό πρόγραμμα: όπως, δ.χ., στό νάρθηκα του Άγίου Νικολάου της Τσαρίτσανης: K. Μακρής, *Η Τσαρίτσάνη καί τά μνημεία της*, Άθήνα 1967, σ. 17-21, εικ. 5, 7. Ό ίδιος, *Βήματα*, Άθήνα 1979, σ. 205-208. Πρβλ. έγχε. φωτογρ. του «καιρού του χρόνου» (του 1753), μέ τό προσωπείο του ήλιου στόν κεντρικό δίσκο καί ένδεκα σταθμούς ήλικιών στην περιφέρεια: Αϊκ. Κουμαριανού - Α. Δρούλια - E. Layton, *Τό έλληνικό βιβλίο, 1476-1830*, Άθήνα 1986, εικ. 88 (σ. 117).

27. Έχουμε μετακινηθεί στό άλλο άκρο της χρονολογίας γένεσης –σέ έλληνικό περιβάλλον– καί άρτίωσης της παράστασης. Βλ. Όρλάνδος - Θεοχάρη, ό.π. (ύποσημ. 14), σ. 9. Οίκονόμου, ό.π. (ύπο-



Εικ. 5. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κωδὶξ gr. 2243 (26×18 ἐκ.), φ. 654β (1339).

Εικ. 6. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κωδὶξ gr. 2243 (26×18 ἐκ.), φ. 656β (1339).

τοῦ δικαίου –μεσολαβεῖ ἡ θύρα τοῦ νάρθηκα–, ὁ θάνατος τοῦ ἀδίκου, ὁ ὑποκριτής, ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Μὲ τὰ ἴδια εἰκαστικά καὶ ἐπιγραφικά στοιχεῖα ἡ σύνθεση τοῦ τροχοῦ ἔχει καταγραφεῖ στὴν Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ²⁸. Στόν ἴδιον ἄλλωστε ἀπέδιδε αὐτό τό σύνολο παλαιότερη παράδοση.

Κρατώντας ἓνα κρεμάμενο πανί (μανδήλι) ἀνάμεσα στα δύο ἀπλωμένα στά πλάγια χέρια του, στό κεντρικό

κυκλικό ἔμβλημα, εἰκονίζεται μετωπικά καθήμενος ὁ ἐστεμμένος Κόσμος (ὁ στρογγυλογένης γέροντας μέ τὴν κορώνα καὶ τὰ βασιλικά φορέματα), ὡς ὁ κόσμος ὑποκάτω τῶν ἀποστόλων εἰς τὴν Πεντηκοστήν· γύρωθεν δὲ τοῦ τροχοῦ [παραγγέλλεται στὴν Ἑρμηνεία, ἀλλὰ δὲν γράφεται στὴν τοιχογραφία] γράψον ταῦτα· «Ὁ μάταιος καὶ πλάνος καὶ ἀπατεὼν κόσμος»²⁹. Ἐδῶ πατοῦμε σὲ στέρεο ἔδαφος. Τό εἰκαστικό αὐτό συστατικό μεταφέρεται ἀπὸ ἄλλη, ἀρχαιότερη σύνθεση. Ἀντί

σημ. 14), σ. 99, εἰκ. 43. Κ. Κανέλλος, *Τὸ μοναστήρι καὶ οἱ ἐκκλησίαις τῆς Ρεντίνας*, Ἀθήνα 1993, σ. 28-29, εἰκ. 11. Παρόμοια εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ θέματος στὶς Μηλιές τοῦ Πηλίου, στό νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν· πρβλ. Ἀ. Σακελλαρίου, «Ἐκφρασις» τοῦ ἐν Μηλεαῖς τοῦ Πηλίου Ὁρους ναοῦ τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν καὶ τῶν Ἀγίων Πάντων, Ἀθήνα 1995, σ. 99 κ.ἑ.

28. Ἑρμηνεία, ὅ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 213-215. Λείπει ὥστόσο τό ἐκφραστικό ἐπιγράμμα τῆς τοιχογραφίας (Εἰκ. 7). Ἐπαναλαμβά-

νω ὁρους καὶ διατυπώσεις, καὶ παραθέτω ὁδηγίες ἀπὸ αὐτό τό κείμενο, ποῦ ἀπαντοῦν καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνας. Πά τὸν Διονύσιο, πρβλ. Χατζηδάκης, ὅ.π. (ὑποσημ. 12), σ. 106, 276-277.

29. Πρβλ. Ἑρμηνεία, ὅ.π., σ. 113, τὸν Κόσμο στὴ σκηνή τῆς Πεντηκοστῆς («Ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου Πνεύματος»). Βλ. ὑστεροβυζαντινά πρότυπα: Π. Βοκοτόπουλος, *Ἑλληνικὴ τέχνη. Βυζαντινὲς εἰκόνες*, Ἀθήνα 1995, εἰκ. 86, 107, 113, 131.

τῶν δώδεκα ἀποστόλων (*καθήμενοι κύκλῳ*) εἰκονίζονται τώρα τὰ ζώδια μέ τὰ ὀνόματα τῶν ἀντιστοιχῶν μηνῶν. Τό ἴδιο εἰκονογραφικό σχῆμα χαρακτηρίζει τίς ἐποχές στήν ἀρχαία τέχνη, ἥ ἄλλες δωρητικές μορφές (πρβλ. τήν καθήμενη στό ἔδαφος Γῆ τοῦ φύλλου διπτύχου Barberini, στό Λοῦβρο), καί στή χριστιανική τόν καθήμενο Ἀβραάμ, στόν Παράδεισο, μέ τίς ψυχές τῶν δικαίων στόν κόλπο του. Γύρω ἀπό τόν Κόσμο τοῦ κεντρικοῦ ἐμβλήματος, σέ δεύτερη, πρὸς τὰ ἔξω, συγκεντρική ταινία, σχηματίζονται σταυροειδῶς, ἀπό ἄνω πρὸς ἀριστερά καί γύρω, τέσσερα ἀμυγδαλόσχημα διάχωρα, ὅπου εἰκονίζονται οἱ καιροί τοῦ χρόνου, τέσσερις σκηνές μέ ἐποχικές ἀσχολίες ἥ/καί ἡλικιακές καταστάσεις: τό Ἔαρ, ἄνθρωπος καθήμενος ἀνάμεσα λουλούδια καί πράσινα χορτάρια, φορῶν εἰς τὸ κεφάλι στέφανον ἀπό ἄνθη καί βαστῶν εἰς τὸ χέρι κιθάραν καθαρίζει ἀριστερά (στήν τοιχογραφία, καί ὄχι στό δεξιὸν πλάγι, ὅπως ὀρίζεται στήν *Ἑρμηνεία*), τό Θέρος, ἄνθρωπος φορῶν σκιάδιον καί βαστῶν δρεπάνι θερίζει χωράφι· τό Φθινόπωρο, ἄνθρωπος ῥαβδίζων δένδρα καί ῥίπτων κάτω τοὺς καρποὺς καί τὰ φύλλα· δεξιὰ (καί ὄχι στό ἀριστερὸν πλάγι), ὁ Χεμῶνας, ἄνθρωπος φορῶν γούνας καί κουκούλλι, καθήμενος καί ἔχων ἔμπροσθέν του πῦρ ζεσταίνεται³⁰. Στήν εὐρύτερη ταινία τοῦ ἐπόμενου ὁμόκεντρου κύκλου ἐγγράφονται τὰ σπιτόπουλα καί ἐν αὐτοῖς τὰ δώδεκα ζώδια τῶν δώδεκα μηνῶν· καί στοχάσας καλά [τονίζεται στήν *Ἑρμηνεία*] εἰς κάθε καιρὸν νὰ βάλλης πλησίον του τὰ ἀρμόζοντα ζώδια (...). Μέ τήν παράσταση τῶν ζωδίων συνδυάζονται τὰ ὀνόματά τους καί τὰ ὀνόματα τῶν μηνῶν πού τοὺς ἀντιστοιχοῦν, γραφόμενα στό ἐσωτερικὸ τοῦ οἰκείου ἐκάστοτε διαχώρου (*σπιτόπουλου*).

Στήν ἐξωτερική περιφέρεια τοῦ ἀενάως κινούμενου τροχοῦ προβάλλουν, ὡς ἡμίσωμες μορφές, οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἑπτὰ ἡλικιῶν πού, ἀπὸ ἀριστερά, ὑψώνει ὁ τροχὸς πρὸς τήν κορυφή, γιὰ νὰ τοὺς παρασύρει στή συνέχεια στόν τάφο. Διακρίνονται (ἀπὸ ἀριστερά πρὸς ἄνω, δεξιὰ καί κάτω), ἐκφραζόμενοι μέσω συνοδευτικῶν *πλησίον εἰς τὰ στόματα* ἐπιγραφῶν, (1) τό νήπιο παι-

δίον (ἐτῶν 7): «ἜΑρα καὶ πότε διαβάς ἀνέλθω εἰς τὰ ἄνω;» (2) Ὁ παῖς (ἐτῶν 14): «Στρέφου, ὦ χρόνε, ἐν σπουδῇ ὅπως ταχὺ ἀνέλθω». (3) Τό μουστακίζον μειράκιον (ἐτῶν 21): «Ἴδον ἐγγὺς ἐλήλυθα καθίσαι εἰς τὸν θρόνον». (4) Ὁ ἀρχιγένης νέος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28), εἰς τὴν δεξιὰν βαστῶν *σκηπτρον*, εἰς τὴν ἀριστερὰν *σακκούλαν* μέ ἀργύρια, φορῶν *κορώναν* καί βασιλικά φορέματα, ὁ ὁποῖος ἐπαίρεται: «Ποῖος ὑπάρχει ὡς ἐμὲ καί τίς ὑπέρτερός μου;» (5) Ὁ ὀξυγένης ἀνὴρ (ἐτῶν 48), *κείμενος ἀνάσκελα καί βλέπων ἄνω*: «ἜΑρα, ὦ χρόνε, ὡς ὀρῶ παρήλθε ἡ νεότης;» (6) Ὁ ψαρομάλλης πρεσβύτες (ἐτῶν 56), *κείμενος προύμντα*: «ὦ, πῶς ἐμὲ τὸν δύστηνον ἠπάτησας, ὦ κόσμε;» (7) Ὁ ἀσπρογένης γέρον (ἐτῶν 75), φαλακρός, *κείμενος προύμντα*, μέ κρεμασμένα τὰ χέρια: «Βαβαί, βαβαί, ὦ θάνατε, τίς δύναται φυγεῖν σε;». Τό κάτω μέρος καταλαμβάνει ὁ τάφος, μιά ἀνοικτὴ σαρκοφάγος (ἐπιχειρεῖται νὰ ἀποδοθεῖ μέ τὸν ὄγκο νὰ ἐκτείνεται σέ βάθος), ἀπ' ὅπου προβάλλει, ἀριστερά, ἡ κεφαλὴ τοῦ δράκοντα (ὁ παμφάγος Ἀδης), μέ τό σῶμα ἐκείνου πού συμπλήρωσε τόν κύκλο τοῦ βίου μισοβυθισμένο κατακέφαλα στό ἀνοικτό του στόμα. Ὁ ἴδιος ἔχει προλάβει νὰ ἐκφράσει τὴν ἀπορία του: «Οὐαὶ καί τίς με ῥύσεται ἐκ τοῦ παμφάγου Ἀδου;». Δεξιότερα, μόλις διακρίνεται ὁ Θάνατος, καὶ αὐτὸς μέσ' τὸν τάφον βαστῶν δρεπάνι μεγάλο καί βάνει αὐτὸ εἰς τὸν τράχηλον τοῦ γέροντος [τῶν 75 ἐτῶν] καί τραβίζει αὐτὸν κάτω³¹.

Ἀριστερά καί δεξιὰ, στό βάθος, σέ ἐπίπεδο χαμηλότερο ἀπὸ τὸν τροχό, εἰκονίζονται νὰ τὸν κινοῦν, μέ τὰ *σχοινία* πού χειρίζονται, οἱ φτερωτές Ἡμέρα καί Νύκτα. Στήν κεφαλὴ τους ὀρθώνονται τὰ γυάλινα *ἡμῶρια*, ὄργανα μέτρησης τοῦ χρόνου· ἀκριβέστερα διακρίνονται σέ τοιχογραφίες στίς Μηλίες τοῦ Πηλίου καί τὰ Γουρνιά τῆς Σίφνου: εἶναι τὰ ἀμωτά, πού μετροῦν τὰ ἡμῶρια. Προσωποποιοῦνται ἐδῶ στή διαδοχικὴ ἐναλλαγή τους τό φῶς καί τό σκοτάδι, παρόντα ἤδη, ὡσάν τρωκτικά, στό εἰκονογράφημα τῆς παραβολῆς τοῦ Βαρλαάμ, ἀλλὰ καί ὡς γυναικεῖες λαμπαδηφόροι μορφές στό μεσοβυζαντινὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἱεῖωνος, στό μη-

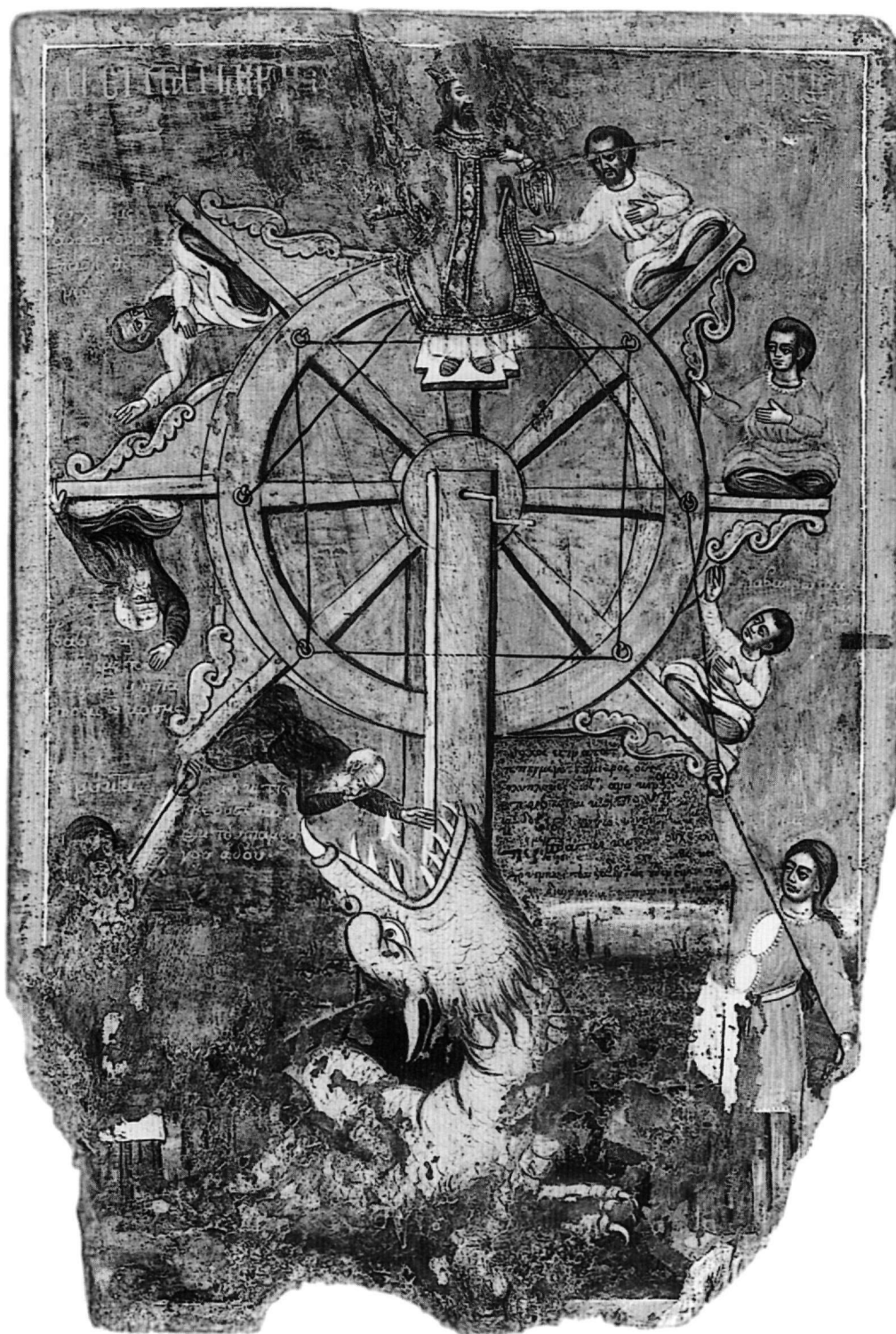
30. Σημειωτέον ὅτι οἱ θέσεις ἀριστερά καί δεξιὰ νοοῦνται ἰδωμένες μέσα ἀπὸ τὴν παράσταση. Ἡ ἐκτέλεση εἶναι λοιπὸν συνεπὴς πρὸς τίς ὁδηγίες τοῦ κειμένου. Οἱ καιροὶ εἶναι ἤδη παρόντες στήν περιγραφή τοῦ *Τζαμπλάκου* (στ. 27-28), γύρω ἀπὸ τὸν εἰκονιζόμενο στό κέντρο Χρόνο.

31. Προηγούμενες μαρτυρίες μορφοποιοῦνται ὀριστικά μέ τὸν τρόπο τῆς *Ἑρμηνείας*· ἀπ' ὅπου, ὥστόσο, ἀπουσιάζουν κάποτε

διατυπώσεις πού ἀπαντοῦν σέ προγενέστερα, ἀλλὰ καί σύγχρονα ἔργα (17ος-18ος αἰ.). Δ.χ., ἡ ἐπιθανάτια δήλωση, στά σαγόνια τοῦ δρακοντόμορφου Ἀδῆ: «οὔτε ἤμουν, οὔτε ἐφάνηκα», πού ἀπαντᾷ στόν κώδικα τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης (ὑποσημ. 10, παραπάνω) καί σέ τοιχογραφίες στό Ἀρμπανάσι, τὴ Ρεντίνα καί τὴν Τσαρίτσανη, δέν καταγράφεται στό σύγγραμμα τοῦ Διονυσίου. Πά τό θάνατο καί τὸν τάφο πρβλ. Stichel, ὁ.π. (ὑποσημ. 9), σποράδην.



Εἰκ. 7. Ρεντίνα (τῶν Ἀγράφων), καθολικὸ μὲν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Τοιχογραφία στὸν ἀνοικτὸ ἐξωνάρθηκα (18ος αἰ.).



Εἰκ. 8. Ἀθήνα, Βυζαντινὸ Μουσεῖο. Πίνακας (69×46 ἐκ.) με ἀλληγορικό/διδασκτικό θέμα (λήγ. 18ος-ἀρχ. 19ος αἰ.).

τροπολιτικό ναό του Torcello³². Δεν έχουν εισέτι έγγραφεϊ σέ ὑστεροβυζαντινά τῆς ὀψιμῆς φάσης –παρ’ ὀλίγον μεταβυζαντινά– ἔργα (Εἰκ. 2), ἀλλὰ στοὺς χρόνους πού ἀκολουθοῦν ἐμφανίζονται, νά χειρίζονται πάντοτε τόν τροχό, σέ μικρογραφία ἡπειρωτικοῦ κώδικος, τοιχογραφίες στό Ἀρμπανάσι καί τήν Τσαρίτσανη, καί σέ μεταγενέστερες συνθέσεις τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 8)³³.

Στήν πρόσθια ὄψη τῆς σαρκοφάγου γράφεται τό (μὴ παραδιδόμενο ἀπὸ τὴν *Ερμηνεία*) ἐπίγραμμα:

ΟΥΤΟΣ Ο ΚΥΚΛΟΣ ΟΝ ΟΡΑΣ ΑΝΘΡΩΠΕ ΕΜΠΡΟ-
 ΘΕΝCOY
 ΩΣΠΕΡ ΤΡΟΧΟΣ ΓΑΡ ΣΤΡΕΦΕΤ(αι) ΠΑΣΗ ΣΤΙΓΜΗ
 Κ(αι) ΩΡΑ
 ΤΟΥΣ ΟΝΤΑΣ ΚΑΤΩ ΤΑΧΙΣΤΑ ΕΙΣ ΥΨΟΣ ΑΝΟ ΦΕΡΕΙ
 ΝΕΟΥΣ ΟΜΟΥ Κ(αι) ΓΕΡΟΝΤΑΣ ΠΛΑΝΑ Κ(αι) ΔΕΙ-
 ΛΙΑΖΕΙ
 ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΤΟ ΑΒΕΒΑΙΟΝ ΠΡΟΔΗΛΟΣ ΕΚΔΙ-
 ΔΑΣΚΕΙ
 Ο ΧΡΟΝΟΣ ΟΥ ΠΑΥΟΙ ΠΑΝΤΟΤΕ ΝΥΚΤΟΣ ΤΕ Κ(αι)
 ΗΜΕΡΑΣ
 Κ(αι) ΑΥΘΙΣ ΤΟΥΤΟΥΣ ΕΝ ΒΡΑΧΕΙ ΒΙΑΙΩΣ ΚΑΤΩ ΦΕ-
 ΡΕΙΝ
 ΠΡΟΣ ΑΔΗΝ ΤΕ Κ(αι) ΘΑΝΑΤΟΝ ΤΟΥΣ ΑΠΑΝΤΑΣ
 ΑΠΑΓΕΙΝ

Σέ μεταγενέστερα ἔργα, εὐρύτερης (ὅπως ἡ τοιχογραφία τοῦ Δευτερεῦοντος Σίφνου, στά Γουρνιά) ἢ πιο περιορισμένης ἐπιφάνειας (ὅπως, δ.χ., σέ κώδικα τῆς Ὁξφόρδης καί σέ εἰκόνα τῆς Πάτμου)³⁴, ἡ σύνθεσις ἀποβάλλει τό κεντρικό τῆς ἔμβλημα, τοὺς δευτερεύοντες,

παράλληλους κύκλους καί τὰ κοσμολογικά τῆς ἀναπτύγματα, ἀρκούμενη σέ ὅ,τι ἀμεσότερα ἀφορᾷ στὸν ἄνθρωπο: τὴ μέτρηση τοῦ χρόνου ἀπὸ τὴ γέννησι ὡς τὸ θάνατο, τὴν ἀπάτη τῆς δύναμης καί τοῦ πλούτου, τὴν ὕλική του ἐκμηδένισις στό χωνί τοῦ Ἄδη. Ἡ παράστασις τοῦ τροχοῦ ὡς ἀλληγορικοῦ μηχανισμοῦ κερδίζει πάντως σέ τεχνολογική ἀκρίβεια. Στὸν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 8), ὁ ἀριστερόστροφα κινούμενος τροχός ὁρθώνεται στό ἄνω μέρος τῆς σύνθεσις, στηριζόμενος ἀνάμεσα σέ δύο τετράπλευρες δοκοὺς, μέ τὸν ἐξηρητημένο στρόφαλο νά ἐξέχει πρὸς τὰ ἔξω³⁵. Κάτω, μέσα ἀπὸ ὑπόγειο χάσμα, ὁ φοιιδωτός δράκοντας τεντώνει πρὸς τὰ πίσω τὴν κεφαλὴ του γιὰ νά ὑποδεχθεῖ τὸν ἐκπρόσωπο τῆς ἔσχατης ἡλικίας. Ἡμέρα καί Νύκτα κινοῦν τὰ νήματα τοῦ χρόνου, περασμένα μέσα ἀπὸ προσηλωμένους στὴν περιφέρεια τοῦ τροχοῦ κρίκους. Ἐκτός ἀπὸ τὸν βασιλέα τῆς κορυφῆς (ὁ *αὐτοκράτωρ*), τοῦ ὁποῖου τὰ πόδια πατοῦν σέ μετωπικά καί προοπτικά προβαλλόμενη βάση, οἱ ἑπτὰ (ἀνὰ δέκα ἔτη) ἐκπρόσωποι τῶν ἡλικιῶν, μέ ταιριαστά ὁ καθένας στὴν κατάστασή του ἐκφραστικά σχήματα, κάθονται σταυροπόδι στίς προεκτάσεις τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ, πού στηρίζονται σέ περίτεχνα φουρούσια. Τὰ λεγόμενά τους συμφωνοῦν μέ ἐκεῖνα τῆς *Ερμηνείας*: οἱ ἡλικίες ὁμως προχωροῦν κατὰ δεκάδες, ἀπὸ τὰ δέκα ὡς τὰ ἑβδομήντα ἔτη. Δεξιά, ἀνάμεσα στοὺς βραχίονες τοῦ τροχοῦ καί τὸ ὑψωμένο χέρι τῆς Ἡμέρας, κάτω ἀπὸ τὴ φορὰ τῆς ἀνόδου, γράφονται οἱ γνώριμοι ἀπὸ τὸν παρισινό κώδικα (Εἰκ. 2) στίχοι τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζινοῦ· σῶζονται

32. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998 (ὑπόσημ. 7), πίν. 65 καί 61β ἀντιστοιχῶς. Πά τὴν τοιχογραφία τοῦ Δευτερεῦοντος Σίφνου στό ναὸ τῆς Παναγίας στά Γουρνιά (1823), πρβλ. Ἰ. Ράμφος, Ὁ Δευτερεῦων Σίφνου, *Κιμωλιακά* 3 (1973), σ. 282-283. Ζώρας, ὅ.π. (ἀνάριθμη ὑπόσημ.), σ. 28, πίν. 7. Πά τὸν ζωγράφο καί τὸ ἔργο του πρβλ. Χατζηδάκης, ὅ.π. (ὑπόσημ. 12), σ. 261-263.

33. Νύκτα καί Ἡμέρα εἶναι ὡστόσο παρούσες στὴν περιγραφὴ τοῦ *Τζαμπλάκου* (ὑπόσημ. 10, παραπάνω), στ. 61-62. Πρβλ. καί τὸ ζευγάρι τοῦ Ἥλιου καί τῆς Σελήνης στὸν παρισινό κώδικα gr. 2243 (Εἰκ. 5). Πά τὴ μεταβυζαντινὴ μικρογραφία στὸν ἡπειρωτικό κώδικα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, βλ. ὑπόσημ. 10, παραπάνω. Πά τὸ Ἀρμπανάσι καί τὴν Τσαρίτσανη βλ. ὑπόσημ. 12 καί 26, παραπάνω.

34. Πά τὸ ὑποτυπῶδες σχέδιο τοῦ «τροχοῦ τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων» ἀπὸ τὸ *Βιβλίον καλούμενον Ἀστρονομικόν*, σ. 111, τῆς Taylor Institution Library (Ὁξφόρδη), βλ. Davies, ὅ.π. (ὑπόσημ. 11), σ. 131, πίν. 1. Ἀπὸ τὴν ἀπλοποιημένη αὐτὴ παραλλαγή, τοῦ 1785, λείπει ἡ βασιλικὴ μορφὴ τῆς κορυφῆς. Τὴν εἰκόνα τῆς Πάτμου, ἀπὸ τὸ ναὸ τῶν Ἀγίων Γεωργίου, Κωνσταντίνου καί Σώζοντος

Ἀπορθνήν Χώρας, γνωρίζω χάρι στὴν φίλη συνάδελφο Κα Ἰωάννα Μπίθα. Τὸν κεντρικὸ χῶρο τῆς ἐν μέρει φθαρμένης ἐπιφάνειας (στό δεξιό, κυρίως, μέρος) καταλαμβάνει ὁ γνώριμος τροχός, μέ τοὺς ἑπτὰ –συμπεριλαμβανόμενου καί τοῦ βασιλέα τῆς κορυφῆς– ἐκπρόσωπους τῶν ἡλικιῶν, καθήμενους στίς προβολές, πρὸς τὰ ἔξω, τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ. Στὸ ἀριστερὸ μέρος ὁρθώνεται ἡ οὐρανοδόρος Κλίμαξ, μέ τοὺς ἀγγέλους νά βοηθοῦν τοὺς μοναχοὺς στὴν ἀνάβασή τους πρὸς τὸν ἀθλοθέτη Χριστό, καί τοὺς δαίμονες νά τὴν ἐμποδίζουσιν. Ἀνάλογος συνδυασμός, τροχήλατου Βίου καί Κλίμακος, μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα: βλ. ὑπόσημ. 14, παραπάνω.

35. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος εἶναι σύγχρονος μέ τὸν Δευτερεῦοντα Σίφνου, τὸν Ἀγάπιο Πρόκο, καί ἐνδεχομένως ἐργάζεται σέ εὐρύτερα κοινὸ μέ ἐκεῖνον νησιωτικὸ περιβάλλον (λίγ. 18ος-ἄρχ. 19ος αἰ.). Πά τὴν ἀλλοτινὴ παρουσία τοῦ πίνακα (ἀριθ. 774, 69×46 ἐκ.) στὴ μόνιμη ἐκθεσις τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πρβλ. G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Ἀθήνα 1955, πίν. 32a. Εὐχαριστῶ τὴν συνάδελφο Κα Φαίδρα Καλαφάτη, πού μέ συνόδευσεν στὴν προσέγγισή μου αὐτοῦ τοῦ ἔργου.

ἐξάλλου, στον ἴδιο χῶρο, ὑπολείμματα μιᾶς μεταγενέστερης ἀναγραφῆς αὐτῶν τῶν στίχων σέ ἐπίπλαστη ἐπιφάνεια. Στό βάθος, στήν ἴδια περιοχὴ τῆς σύνθεσης, ἐκτείνεται χλοερό τοπίο.

Εἶναι ἐδῶ φανερὴ ἡ φροντίδα γιὰ τὴν ἀκριβέστερη –ἀπ’ ὅ,τι σέ προγενέστερα ἔργα– διευθέτηση τῆς σχέσης κατασκευῆς καὶ φερομένων προσώπων πού ὑποδύονται τίς ἡλικίες³⁶.

Ἐπανεκτιμώντας ἐν τάχει τὰ δεδομένα, θά μπορούσε ὁ μελετητὴς νὰ ὑποστηρίξει ὅτι ἡ σύνθεση διαμορφώνεται αὐτόνομα, μέ οἰκεία ὕλικά, καὶ ἀποτελεῖ μιὰ γνήσια

δημιουργία πού ἀκολούθησε δικό της δρόμο, στό δικό της χρόνο· ἔχοντας, ὡστόσο, δεχθεῖ στήν εἰκαστική της ἀφετηρία ὠθήσεις πού εἶχαν πηγᾶσει σέ ἐσπέριο περιβάλλον, καὶ ἔχοντας ἐκεῖθεν συγκρατήσει ὀρισμένα μείζονα ἢ ἐλάσσονα –συμβατά, πάντως, μέ δεδομένα τοῦ ὀψιμου ὑστεροβυζαντινοῦ πεδίου– στοιχεῖα, ὅπως ἡ γενική διάταξη τοῦ τροχοῦ (χωρίς, ὅμως, τεχνολογική ἀκρίβεια) ἢ ἡ παρουσία τοῦ βασιλέα, στήν κορυφὴ τῆς σύνθεσης.

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 1999

36. Ἡ κορυφαία βασιλικὴ μορφή, ὁ σαραντάρης (Εἰκ. 8), μέ κεκαμμένο τόν ἀριστερό βραχίονα, τείνει τὸν δείκτη τοῦ ὑψωμένου ἀριστεροῦ χεριοῦ πρὸς τ’ ἀριστερά, ὅπου, μέ τό δεξιό χέρι, ὑψώνει χρυσοῦ ξίφος (ἢ σκῆπτρο;). Ὑπενθυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ «βασιλεύς» τοῦ παρισινοῦ κώδικος κρατεῖ σκῆπτρο (Εἰκ. 2). Τὴ θέση του στήν περιγραφὴ τοῦ *Τζαμπλάκον* (στ. 9 κ.ἐ.) κατέχει ὁ «μάταιος Πλοῦτος»: *κι ἐκάθετον ἀόμματος ὡσάν τυφλὸς ὁποι’ τον, / ἄνω εἰς θρόνον ὑψηλὸν στεμμένος βασιλέας. (...) Στό ’να τον χέρι ἐβάσταξε σὰ νὰ ’τον σημαντήρι, / καὶ εἰς τὸ ἄλλον του κανχί, παρόμοιον ποτήρι*. Τό ὁμολογο πρόσωπο στὸν ἡπειρωτικὸ κώδικα (ὑπόσημ. 10, παραπάνω), ὁ «Κόσμος», φέρει ὀρθωμένο ξίφος καὶ ποτήρι (πρβλ. ὑπόσημ. 9, παραπάνω). Ὁ ἀντίστοιχος βασιλέας στό Ἀρμανάσι χαρακτηρίζεται ὡς ὁ «Πλοῦτος τῆς δόξης». Σύμφωνα μέ τὴν *Ἑρμηνεία*, ὁ ἑστεμμένος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28) κρατεῖ σκῆπτρο καὶ «σακκούλα μέ ἀργύρια» ὁ κορυφαῖος τῆς τοιχογραφίας στήν Τσαρίτσανη, ἀνθοδόσμη καὶ σκῆπτρο· στή Ρεντίνα (Εἰκ. 7), σκῆπτρο καὶ ποτήρι (;)· στίς Μηλιές, ξίφος καὶ βαλάντιο· τὸ ἴδιο καὶ στήν εἰκόνα τῆς Πάτμου. Θά ἐπανέλθω σέ αὐτές τίς μορφές, στά πρόσωπα καὶ τους μηχανισμούς, γιὰ τὴν ἀκριβέστερη, καὶ τὴν

πληρέστερη ἀναγνώρισή τους.

Ἐπιστρέφοντας στήν ἀρχικὴ φάση διαμόρφωσης τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ὑπενθυμίζουμε ὅτι, σέ ἑλληνικὸ περιβάλλον, τροχοὶ ἐντοπίζονται καὶ σέ δύο ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνα, πού δέν περιλαμβάνουμε στήν προσέγγισή μας. Στό μαρκιανὸ κώδικα 516 (ἀρχικῶς, στήν κατοχὴ τοῦ Βησσαρίωνος), φ. 159β, εἰκονίζεται ἕνας χρονολογικὸς τροχός, μέ τὸν Χρόνο νὰ προσωπογραφεῖται στὸν κεντρικὸ δίσκο. Βλ. I. Furlan, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, IV, Μιλάνο 1981, σ. 46, εἰκ. 50. E. Mioni, *Le tavole agiunte alla Geografia di Tolomeo nel cod. Marc. gr. 516, Studi bizantini e neogreci*, Galatina 1983, σ. 66, πίν. III (εἰκ. 4). Ὁ ἴδιος, *Codices graeci manuscriptorum Bibliothecae divi Marci Venetianum*, II, Βενετία 1985, σ. 382. Ἐξάλλου, στό ἀλληγορικὸ ποίημα *Λόγος παρηγορητικὸς περὶ Εὐτυχίας καὶ Δυστυχίας*, στ. 232-233, 268-273, 280-285, 426-427, 435-439 (πρβλ. στ. 552-554), ὁ τροχὸς τῆς Τύχης, ἢ τοῦ Χρόνου, ἀναφέρεται ὡς φορητὸ γνῶρισμα καὶ προγνωστικὸ ἐργαλεῖο, ἢ ὡς εὐρύτερη σύνθεση. Βλ. C. Cupane (ἐπιμ. - ἰταλ. μτφρ.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Τοῦρίνο 1995, σ. 646 κ.ἐ. (κεῖμενο). Πρβλ. Cupane, ὅ.π., 1993 (ὑπόσημ. 1).

STROPHADÉS KÉLEUTHOI. FIGURES DE LA PRÉCARITÉ DANS LEUR SYNTHÈSE POSTBYZANTINE

*J*oies et peines pour tous toujours vont alternant : on croirait voir la ronde des étoiles de l'ourse (Sophocle, *Trach.* 129-131 : 18 Dain - Mazon).

Nous essayons dans cette étude de saisir, dans son évolution mouvante, la formation d'une composition picturale, celle de la Roue du monde, nous appuyant principalement sur des documents allant des 14e-15e aux 18e-19e siècles, et surtout sur les deux bouts, antérieur et postérieur, entre lesquels s'inscrit l'évolution en question. Notons d'emblée que, d'après les documents qui nous sont connus dans l'espace hellénophone, la Roue du monde « initiale » – dans le domaine des images –, figurant dans le cod. BnF gr. 36, fol. 163v (Fig. 2), ainsi que l'un des derniers exemples de la composition, celui-ci fourni par un panneau en bois de la Collection du Musée Byzantin d'Athènes (Fig. 8), semblent fondés, rétrospectivement, sur un texte beaucoup plus ancien, une épigramme de Grégoire de Nazianze, reproduite dans les deux documents en question.

Dans un parcours rapide qui va de l'antiquité grégoromane (Olynthos, villa de la Bonne Fortune : mosaïque de pavement, 5e-4e s. av. J.-C. ; Musée de Naples : mosaïque provenant de Pompéi, m. 1er s. ap. J.-C. Voir n. 2-3, *supra*, et Fig. 1. Cf. *Anacreontea* 32, 7-10 : n. 4, *supra*) jusqu'aux 14e-15e siècles (Fig. 2), en passant par des documents sur la course de la vie et la vanité des poursuites humaines, qui témoignent d'une mutation de la vision du monde avec, en perspective (en milieu chrétien), l'imminence du Jugement (5e-8e s.), nous détectons en premier lieu les conditions de l'apparition picturale d'une composition qui fera par la suite fortune dans l'iconographie postbyzantine (Fig. 7-8).

Notons que, dépendant principalement de la vision boécienne (*Philos. consol.* II, 2, 9), la Roue de la Fortune avait déjà marquée, depuis au plus tard le 11e siècle, l'iconographie didactique de l'Occident médiéval (Courcelle 1967 : n. 1, *supra*).

La première apparition en milieu grec de la Roue du monde – ou, plus exactement, de la vie humaine – s'inscrit dans le fol. 163v du cod. gr. 36 (14e-15e s.) de la Bibliothèque nationale de France (cf. n. 11, 18, *supra*). Autour d'un noyau central, la composition se déploie en cercles concentriques,

dont les fils qui forment la périphérie extérieure se nouent sur le sommet pour tresser une croix (Fig. 2). Dans le médaillon du centre se dresse frontalement le Monde, un vieillard, dont cheveux et barbe sont arrachés, à quatre mains, par deux personnages « muets », figurant à ses côtés. Est-ce là une allusion « narrative » aux quatre éléments (le feu, la terre, l'air et l'eau), dont le monde et les humains sont composés ? Signalons toutefois que ces éléments – dont il est question dans le choix de textes qui précède la miniature (fol. 162r-162v) – sont figurés par quatre dragons, qui guettent, sous l'arbre de la vie du fol. 203v dans le même codex (cf. la parabole de la licorne, dans le Roman de Barlaam et Joasaph : Migne PG 96, 976D).

Une inscription, de part et d'autre de sa taille, transmet les paroles du Monde, incitant « ceux qui l'aiment » à exploiter ses ressources (à lui arracher les poils : *μαδύσεταιίμε*). Peut-on y reconnaître un avatar du *Kairos* antique ? Or le Monde n'exige pas que l'on saisisse l'occasion ; il offre en revanche ses biens – dénoncés comme trompeurs dans la parabole (*ibid.*, 977A) dont dérive l'illustration du fol. 203v – à tous ceux qui l'aiment (fol. 163v ; à ses amis : fol. 203v). D'ailleurs, dans l'inscription qui parcourt la zone circulaire englobant l'image emblématique du Monde, nous reconnaissons une épigramme célèbre de Grégoire de Nazianze, associée ici, pour la première fois, à une image sur l'instabilité de la vie humaine (Migne PG 37, 787-788 ; n. 16, *supra*), assimilée à une roue. Tout autour, sept personnages préfigurant les âges de la vie, « grimpent » vers le *basileus*, qui occupe le point culminant de la rotation, pour se précipiter ensuite de l'autre côté de la roue tournante. Ils s'expriment en paroles inscrites parallèlement à leur dos, en deçà du cercle extérieur. La place diamétralement opposée à celle du roi est tenue, temporairement, par le moine Nicodème, le peintre de la composition. La marge supérieure est remplie de plantes et d'oiseaux, de part et d'autre de la croix. Sur la marge inférieure, dans un paysage boisé, figure un lion personnifiant la mort (cf. le psaume 7, 3), qui terrasse un animal moins puissant, tout en tournant la tête vers le moine attaché à la partie inférieure de la roue, et son regard menaçant vers le spectateur de la scène.

La composition se construit ayant probablement reçu, à ses débuts, des poussées iconiques venant du Proche Occident. Or l'image se dessine de nouveau en milieu grec, mobilisant des moyens familiers: le Monde (provenant de la Pentecôte) et les saisons, les signes du zodiaque et les âges de la vie, le Jour et la Nuit, la Mort et la tombe – point terminal de la course. Au delà de ce nouveau départ (Fig. 2), nous suivons l'évolution de l'image jusqu'à son développement le plus ample, au 18^e siècle (Fig. 7), enregistré dans le Manuel du peintre (*Ερμηνεία τῶν ζωγραφῶν*) de Denys de Phourna

(n. 14, 27-28, *supra* ; cf. la traduction française de P. Durand, dans l'édition que Didron dédia à Victor Hugo : Paris 1845, p. 408-411, et le commentaire de Didron, p. 411-420).

La même composition, d'où sont dorénavant exclus les éléments cosmologiques (à l'exception du Jour et de la Nuit), se répercute dans des oeuvres ultérieures ; l'aspect matériel de la roue y est d'ailleurs volontairement rendu, tandis que l'on retrouve, sur la même surface, l'épigramme familière de Grégoire (Fig. 8).