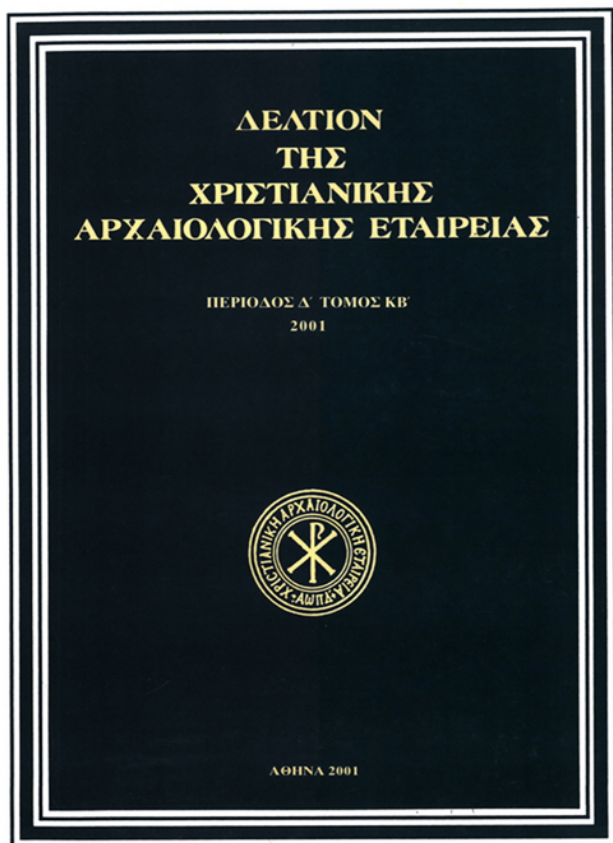


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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*

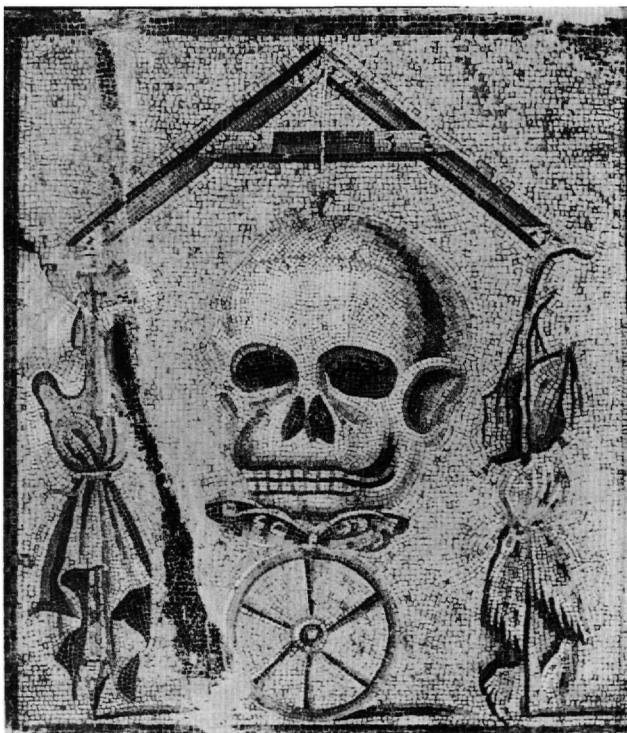
Τοῦ κύκλου τά γυρίσματα πού ἀνεβοκατεβαίνουν
καί τοῦ τροχοῦ πού ὄρες ψηλά κι ὄρες στά βάθη πηλαίνου,
καί τοῦ καιροῦ τ' ἀλλάματα πού ἀναπαημό δέν ἔχου,
μά στό καλό κ' εἰς τό κακό περιπατοῦν καί τρέχου
(Βιτσέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος, στ. 1-4)

Γιά νά συλλάβουμε στό ἱστορικό βάθος καί τήν ποικιλία της τήν παρουσία τῆς σύνθεσης τοῦ τροχοῦ σέ μνημεῖα πού ἐγγράφονται στή συνέχεια τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, χρειάζεται νά ἀνατρέξουμε σέ ἀρχαιότερους χρόνους, σέ ἀναζήτηση προδρομῶν, γραπτῶν ἢ/καί εἰκαστικῶν διατυπώσεων, καί νά διακρίνουμε τούς δυναμικούς παράγοντες πού συνέβαλαν, ἐμμέσως ἢ ἀμέσως, στή 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 ἐξέλιξη 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 αἰώνα 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 αἰώνα (Εἰκ. 2, 7), στηριζόμενη, πάντως, σέ πολύ ἀρχαιότερες μνῆμες καί σχήματα¹. Τήν ὥρα τῆς ἐπιτυχίας παρομοιάζει ὁ ἄνθρωπος μέ

* Πρβλ. Σοφοκλέους *Τραχίνια* 129-131: ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν / πᾶσι κυκλοῦσιν οἷον ἄρ-/κτου στροφάδες κέλευθοι (εἰσαγ.-σχολ. Μ. Davies, Ὁξφόρδη 1991, σ. 8, 86). Ἔνα εὐχάριστο βράδι τοῦ '64 εἶχα τήν τύχη νά μοιραστῶ 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 εὐρωπαϊκῆ*). 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 ὄψεων του, *in memoriam*. Ἡ μελέτη συντάχθηκε στό φιλικὸ περιβάλλον τῆς Maison Suger. Πιά τό κείμενο τοῦ Ἐρωτόκριτου (ἀρχ. 17ος αἰ.) βλ. τήν ἐκδοση μέ ἐπιμέλεια τοῦ Στ. Ἀλεξίου, Ἀθήνα 1985. Πιά 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»*, *Παρουασός* 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, ζωῆς 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. Πιά τὰ πρόσωπα καί τὰ 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: Ἡ 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. Σὲ ψηφιδωτὸ δάπεδο τῆς Ὀλύνθου (5ος-4ος αἰ. π.Χ.) εἰκονίζεται ἕνας τροχὸς μὲ τέσσερις ἀκτίνες καὶ τὴ συνοδευτική, ἀπὸ κάτω, ἐπιγραφή: ΑΓΑΘΗΤΥΧΗ². Πολὺ ἀργότερα,

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., ἐξἄλλου, τὸ σχετικὸ χωρίο τοῦ Βοηθίου, σ. 20 Bieler. Πρβλ. τὴν ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ Μαξιμίμου Πλανούδη, Β' 2, 9: *Planouides Maximos: Boethii De philosophiae consolatione in linguam graecam translati*, ἔκδ. Ἄ. 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 δεύτερης τεχντροποικῆς φάσης, προέρχεται ἀπὸ τὸ θερινὸ τρικλίνιον οἴκου πού μετατράπηκε ἀργότερα σὲ βυροδοχεῖο (Reg. I, 5, 2). Βλ. O. Brendel, Unter-

ἀπερίφραστες θανατογραφικὲς διατυπώσεις ἐγγράφονται μὲ κέφι σὲ συμποτικὸ περιβάλλον, δηλώνοντας τὴν ἰσότητα τῶν ἀντιθέτων, ἀρχόντων καὶ πενήτων, στό δρόμο τοῦ βίου καὶ ἐνώπιον τοῦ θανάτου, καὶ τὴν εὐκαιρία μιᾶς «περίσκεπτης» ἀπόλαυσης τῆς ζωῆς – ὅσο κανεῖς τὴν ζεῖ ἀκόμη: *Carpe diem!* (Ὁρατίου *Carm.* I, 11, 8). Σὲ ψηφιδωτὸ ἔμβλημα ἀπὸ τὴν Πομπηία, ἀποκείμενο στό Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως (Εἰκ. 1), ἕνα ἀνθρώπινο κρανίον ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στό τεντωμένο κατακόρυφα νῆμα μιᾶς τεκτονικῆς στάθμης (ἐνός ἀλφαιδιοῦ), στό ἄνω μέρος, καὶ ἕναν τροχὸ που στηρίζεται στό ἔδαφος, μὲ τὴν «ψυχὴ» (τὴν πεταλούδα) νά μεσολαβεῖ ἀνάμεσα τους. Ταυτοχρόνως, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ἐξηρημαμένα 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 σὲ στόχο ὑπερβατικὸ. Σὲ μὴ χριστιανικὸ ἀνάγλυφο σαρκοφάγου, ἀπὸ τὴν Ἔφεσο, εἰκονίζονται τρεῖς νέοι δρομεῖς, καὶ ὁ παιδοτριβῆς, μὲ τὴν ἐπιγραφή: *δίωκε. μέχρι ποῦ; μέχρις ὧδε.* Ἀνάλογη στιχομυθία, ἀνάμεσα στὸν νεκρὸ καὶ ἕναν διαβάτη, ἐπιγράφεται στὴ θύρα ὑπογείου μὲ χριστιανικὴ ταφή τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰώνα, σὲ χωριὸ τῆς βόρειας Συρίας (Deir Sambil, κοντὰ στὴν Ἀπάμεια): + *Τρέχεις; τρέχω. Αἴως ποῦ; αἴως ὧδαί.* Σὲ γειτονικὸ τάφο ἀπαντᾶ παραλλαγή τῆς προηγούμενης ἐπιγραφῆς, μὲ ἀπευθείας, τώρα, βιβλικὸ παράθεμα: *Τρόχος ὁ βίος. Ματεότης ματεοτήτων, τὰ πάντα ματεότης* (Ἐκκλ. 1, 2)⁴. Ἀναδύεται, ὠστόσο, ἡ προσδοκία τῆς Ἀνάστασης. Στὴν οἰκεία στοὺς ἐθνικοὺς εἰκόνα τοῦ

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, *Jdl* 101 (1986), σ. 213-214, εἰκ. 22. Πρβλ. εἰκ. 23, στό ἴδιο. 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 ἐριμνευτικά μὲ τὴν στάθμη τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας. Βλ. ἔγχρ. εἰκόνα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας στό 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 κεισόμεσθα / 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 γῆ χέειν μάταια; / ἐμὲ μᾶλλον ὡς ἔτι ζῶ / μύρισον, ῥόδοις δὲ κρᾶτα / πύκασον, κάλει δ' ἑταίρην /*

δρόμου πού καταλήγει στον τάφο, μπολιάζεται, στο έξις, ή βιβλική αντίληψη του βίου. Αντίστοιχες συλλήψεις, σε διευρυμένη και έντεχνη μορφή, έγγραφονται στη λειτουργική πρακτική. Την 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 θορυβεῖσθαι / ανάνησον 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 δικῆς του σύνθεσης, πού ψάλλεται στο απόδειπνο της Δευτέρας, την πρώτη εβδομάδα της Σαρακοστής: *Έγγίζει ψυχή τὸ τέλος, έγγίζει και σὺ φροντίζεις, σὺχ έτοιμάζῃ· ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι έγγὺς ἐπὶ θύραις ὁ Κριτής ἐστιν ὡς ὄναρ, ὡς ἄνθος ὁ χρόνος τοῦ βίου τρέχει· τί μάτην ταραττόμεθα; // Ανάνησον ὦ ψυχή μου, τὰς πράξεις σου, ἃς εἰργάσω, ἀναλογίζον, και ταύτας ἐπ' ὄψει προσάγαγε, και σταγόνας στάλαξον δακρῶν σου· εἰπέ παρορησῖα τὰς πράξεις σου, τὰς ἐνθυμήσεις, Χριστῷ και δικαιοῦθητῶ*⁶.

Ἡ μαρτυρούμενη σέ μνημεῖα και κείμενα παρομοίωση του ένθαδικου βίου μέ τροχό έπιβεβαιώνεται περαιτέ-

ρω, ἀφενός μέν στίς γνώριμες μικρογραφίες της *Οὐρανοδρόμου Κλίμακος* του Βατικανού (κῶδ. gr. 394, φ. 7, 12), και ἀφετέρου μέ τή μορφή του Βίου, τήν έγγραφόμενη σέ ἀρχικό ὄμικρον κώδικος της Γένουας (Bibl. Franzoniana, Urbani 15, φ. 333β) πού περιέχει κείμενα του Ἰωάννου Χρυσοστόμου, στήν ἀρετολογική ἀνασύνθεση πού εἶχε συντάξει, τό 10ο αἶώνα, ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης⁷. Ἀμφότερες οἱ ζωγραφικές αὐτές μαρτυρίες χρονολογούνται στον 11ο αἶώνα. Εἶχαν, ὡστόσο, προηγηθεῖ οἱ ἐξελικτικές φάσεις του μετατυπούμενου σέ χριστιανική μορφή ἀρχαίου Καιροῦ. Ὁ Λυσίππειος Καιρός (4ος αἶ. π.Χ.)⁸, ὅπως περιγράφεται ἀπό τόν Ἰμέριο (4ος αἶ. μ.Χ.), ἐμφανίζεται *σιδήρω τήν δεξιάν ὀπλισμένος*, νά πατεῖ σέ κυλιόμενους τροχοῦς (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 ἀναπόφευκτο των ἐναντίων ἢ/και σταθερά φθινουσῶν φάσεων της ζωῆς του ἀνθρώπου, ὅπως ἐπιγραμματικά δηλώνεται στή συνοδευτική, σταυρόσχημη ἐπιγραφή: *σὺς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρει, διὰ τῆς μαχαίρας σφάττει*⁹.

Ὁ μονομορφικός εἰκονισμός του τροχήλατου Βίου στον κώδικα της Γένουας κυοφοροῦσε μίαν ευρύτερη ἀνάπτυξη σέ μεταγενέστερα ἔργα¹⁰. Στο φ. 163β (περ.

πρὶν ἐκεῖσε δεῖν μ' ἀπελθεῖν / ἐπὶ νεοτέρων χορείας / σκεδάσαι θέλω μερίμνας. Πά τίς ἐπιτύμβιες ἐπιγραφικές μαρτυρίες στις 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 ἐπιλογή ἀνάμεσα στήν εὐκαιρία και τή σωτηρία, *ΑΔ* 48-49 (1994-1995), Μελέτες, 1998, σ. 252, πίν. 57β. Πά τό ἴστορημένο 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 Καιροῦ στή βυζαντινὴ τέχνη, *ΔΧΑΕΚ'* (1998-1999), σ. 201-212.

8. Τόν γνωρίζουμε ἐκ του σύννεγγυς ἀπό περιγραφή σέ κατά τι μεταγενέστερο ἀπό τό θρυλούμενο ἔργο του Λυσίππου ἐπιγραμμα του Ποσειδίππου (3ος αἶ. π.Χ.), πού συγκαταλέγεται στήν πλανούδεια *Ἀνθολογία* (13ος αἶ.): *Ἑλληνική Ἀνθολογία* 16, 275· βλ.

Anthologie grecque, XIII, ἔκδ. R. Aubreton - F. Buffière, Παρίσι 1980, σ. 183-184. Ὁ Καιρός, ἔδῶ, ἀπλῶς *τροχάει*. Πά τίς μορφές του Καιροῦ βλ. J. Pollitt, *Ἡ τέχνη στήν 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 τέμα του βίου, ὁ θάνατος. Πρβλ. και τόν ὀπλισμένο μέ μάχαιρα Καιρό σέ μεταβυζαντινό ἀθωνικό 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 αἶώνα (τό 1195;) στο ποίημα ενός ἀνώτατου ἀξιωματοῦχου του νορμανδικού βασιλείου της Σικελίας -γραμμένο στή φυλακή (ὅπως, παλαιότερα, ἡ σύνθεση του Βοηθίου)-, του Εὐγενίου ἀπό τό Παλέρμιο, για 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 παρισινοῦ 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 συν- νέχεια τῆς μορφῆς ἦταν γνώριμες ἀπὸ τόν 11ο, τό ἀργότερο, αἰώνα. Πρβλ. Sourcelle, ὁ.π. (ὑπόσημ. 1), σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ὁ.π. (ὑπόσημ. 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 carne di Eugenio di Palermo, *Byzantion* 33 (1963), σ. 325-356. Ὁ Βοήθιος εἶχε ὑποτάξει τήν τύχη στήν Πρόνοια. Στό ποίημα τοῦ Εὐγένιου (στ. 1) σημειώνεται τό τῆς τύχης ἀτακτον, ἀλλά ὡς πρόσωπα προβάλλονται οἱ Μοῖρες, οἱ τρεῖς ὄνσαι χωλαί τε καί λο- ξαί κόραι, / [καί διευκρινίζει ὁ Εὐγένιος] πρὸς εἰκόνημα μυθικόν πεπλασμένα, οἱ ὁποῖες ἀτρακτον ἀκάματον ἐξηρημένα, / [μίτους πολύπλοκους] κλώθουσαν αἰεὶ δακτύλοις ἀνευδότης (στ. 16 κ.έ.). Πρβλ. Gigante, ὁ.π., 1963, σ. 331-334. Σέ ἰχνογράφημα μεταγενέστε- ρου κώδικος τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης ἐμφανίζεται ἡ Γῆ νά κλώ- θει, ἐγγραφόμενη στό δίσκο τοῦ τροχοῦ τοῦ χρόνου, μέ τίς ἐπτὰ 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 θεώ- μενος τῆ στροφή τοῦ τροχοῦ (δέν δηλώνονται ἡλικίες) καί ὅσους Ἐπέτασαν κατακέφαλα στοῦ δράκοντος τήν πόσι (στ. 65), ἐξοργί- ζεται μέ τόν καθήμενο εἰς τήν μέσην τοῦ τροχοῦ «ἀνυπόστατο Χρόνο τῆς οἰκουμένης», τόν ὁποῖο ἀποκαλεῖ «δοῦλο τῆς εἰμαρμέ- νης» (στ. 71-72). Ἐκεῖνος ἀποκρίνεται: *Βλέπεις με ἐδῶ πῶς εἴμ' ἀρματωμένος, / ἀπὸ τήν ἄνω πρόνοιαν εἴμαι παραγγελμένος* (στ. 85-86), κτλ. Βλ. Στ. Λαμπάκης, *Τό ποίημα τοῦ «Τζαμπλάκου», Ἀρ- χές 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 Xe au XVIe siècle*, ἀριθ. 66, σ. 40-41 (14ος-15ος αἰ.· ἀπὸ τήν Κάτω Ἰταλία; Πά τό ἰταλικό ὑδατόσημο τοῦ χαρτιοῦ πρβλ. Briquet, I, ἀριθ. 3112-3118). Ἀ. Εὐγγόπουλος, Ὁ μικρογράφος μοναχός Νικόδημος, *Ἑλληνικά* 16 (1958-1959), σ. 65-69 (λίγ. 14ος- ἄρχ. 15ος αἰ.· ἀναγνωρίζονται δυτικά χαρακτηριστικά καί, ἀλλοῦ, ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση· ὁ κώδιξ προέρχεται ἀπὸ ἑλληνικὴ περιοχὴ ὑπὸ δυτικὴ κατοχὴ· ἀπὸ τήν Κρήτη; Τά Ἐπτάνη- σα;). Ἀθήνα (Ζάππειο Μέγαρο) 1964, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκῆ*, 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 τήν Καλαβρία). Παρίσι (B.N.F.), *La médecine au moyen âge à travers les manuscrits de la Bibliothèque nationale*, ἀριθ. 21, σ. 66-67. Πρβλ. Χηγοπούλος, παρακάτω (ὑπόσημ. 21)· Dar- rouzes, παρακάτω (ὑπόσημ. 19). Πά τῆ μικρογραφία πού ἐξετάζου- με βλ. S. Davies, The Wheel of Fortune: The Picture and the Poem, *RESEE* 16 (1978), σ. 131-136, πίν. 2. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998 (ὑπο- σημ. 7), σ. 261, πίν. 64. Προηγῶνται (φ. 162-162β) Ἐκλογαί ... τῆς

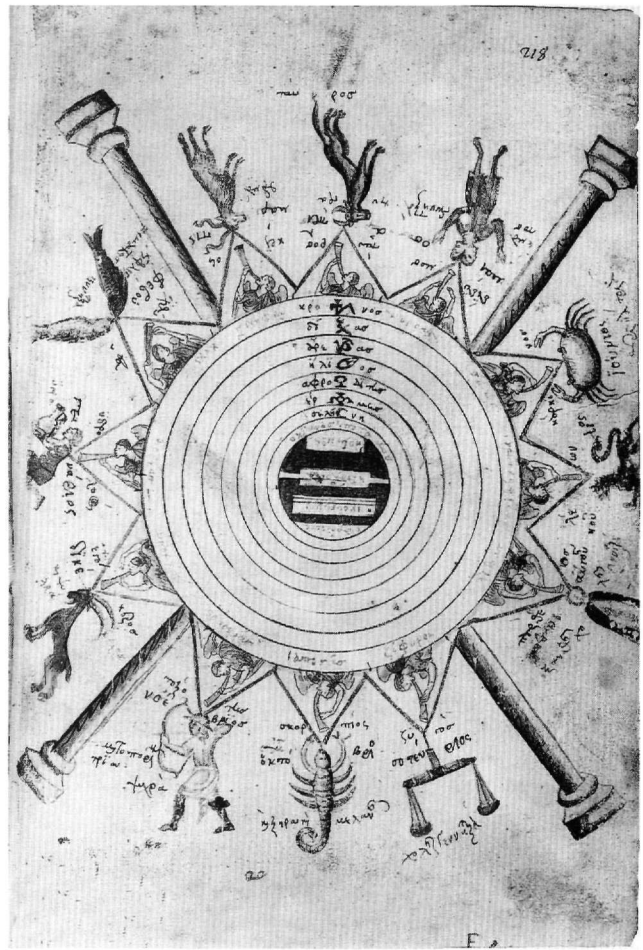
ιατρικῆς τέχνης περί τῶν τεσσάρων στοιχείων πού συνιστοῦν τόν κόσμο καί τόν ἄνθρωπο. Μεσολαβεῖ τό ἄγραφο φ. 163α καί ἀκο- λουθεῖ ἄλλο ἓνα (164). Ἔπεται κείμενο τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἄπλου ... περί τῆς κατασκευῆς τοῦ ἀνθρώπου (φ. 165). Στόν ἴδιο πάντοτε κώδικα τά τέσσερα στοιχεῖα εἰκονίζονται ὑπὸ μορφῆ δρακόντων στή σύνθεση τοῦ δένδρου τῆς ἀναλώσιμης ζωῆς (φ. 203β): Ἀνω- νόπουλος, 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 κώ- δικα, ὡς πάριο στοιχεῖο τοῦ μονοκέρωτος (= ὁ θάνατος), τοπο- θετεῖται, δεξιά, ἓνα λιοντάρι, μέ στόχο τῆ συμμετρικῆ σύνταξη τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων (πού διέπει τήν ὅλη παράσταση) καί παρά- γωγὸ τῆς τόν παραλλακτικὸ τονισμό τοῦ νοήματος· βλ. Ἀντωνό- πουλος, ὁ.π., 1998, πίν. 65. Ἡ παρουσία του προσφέρει ἓνα ἐρμη- νευτικὸ κλειδί γιά τήν ἀντίστοιχη παρουσία τοῦ λέοντα στό φ. 163β. Ὡστόσο, στή μικρογραφία τοῦ φ. 203β, δεξιά, δέν σημειώνε- ται κάτι πού νά ἐξηγεῖ τήν ἐμφάνισή του· τό ἀπόσπασμα κειμένου πού γράφεται στό ἴδιο ὕψος παραπέμπει στίς ἀπολαύσεις τοῦ βί- ου, μέσω τῶν ὁποίων ὁ κόσμος –πού ἔχει προηγουμένως ἐμφανι- σθεῖ αὐτοπροσώπως στό φ. 163β– ἀπατᾷ τούς «ἐαυτοῦ φίλους», μὴν ἀφήνοντάς τους νά προνοήσουν γιά τή σωτηρία τους (βλ. ὁ.π., σημ. 53 = PG 96, 977A). Σημειώτεον ἄλλωστε ὅτι στό πλήρες κείμενο τῆς παραβολῆς τοῦ Βαβλαάμ, πού εἰκονογραφεῖται στό φ. 203β, δέν ἀπαντᾷ ἀναφορὰ σέ λιοντάρι. Εἶναι πάντως σημαντι- κὴ ἡ συμπαρατάξη, στόν παρισινὸ κώδικα, τῶν δύο συνθέσεων. Τό 17ο αἰῶνα θά συμπεριληφθοῦν σέ κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρό- γραμμα, στόν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, στό Ἀρματωσάσι. Βλ. G. Gerov, Izobraženioto 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. Τό δένδρο τῆς παραβολῆς ἀπὸ τῆ μυθιστορία τοῦ Βαβλαάμ καί Ἰωάσαφ τοποθετεῖται πιὸ χαμηλά ἀπὸ τόν τρο- χὸ τοῦ βίου, σέ ζωγραφικὸ ἐπίπεδο πλησιέστερο πρὸς τόν θεατῆ, μέ τίς ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τό δέκατο ὡς τό ὀγδοημοσφὸ ἔτος. Βλ. Ἀ. Ὁρλάνδος, Τά βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, *ABME* 4 (1938), σ. 179-180, εἰκ. 122 (μόνο τό δένδρο). Ε. Σαμπανί- κου, Ἡ εἰκονογράφηση τῆς σκηνῆς τοῦ «μαινομένου μονοκέρω- τος» ἀπὸ τό μυθιστόρημα «Βαβλαάμ καί Ἰωάσαφ» στήν ἑλλαδικὴ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία, *Δωδώνη* 19 (1990), Α', σ. 139, εἰκ. 11 (μόνο τό δένδρο). Μετά ἀπὸ ἀκριβέστερη ἀνάγνωση ἐπιγραφῆς τό ἔργο ἀποδόθηκε στόν ἱερωμένο Δαβίδ. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔζησε στό ἴδιο δημογραφικὸ περιβάλλον μέ τόν σύγχρονό του Διο- νύσιο ἐκ Φουρνᾶ. Βλ. Μ. Χατζηιδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τήν Ἄλωση (1450-1830)*, 1, Ἀθήνα 1987, σ. 107, 235-237.



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

πικός 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, δεξιά ὁ πῖό ἡλικιωμένος, στό μέρος τῆς καθόδου), πού τοῦ τραβοῦν, ἀπό τό πλάι, μαλλιά καί γένεια, ἀριστερά καί δεξιά του: ὅσοι μ(αι) αγαπάται, μαδύσεται με. Τό ἀπατηλό τῆς προτροπῆς, πού καταλήγει στό μάταιο τοῦ ἐγγχειρήματος,



Εἰκ. 3. Παρίσι, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κῶδιξ 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 ἐκείνον πού (ὑποτίθεται ὅτι) σπεύδει νά θηρεύσει τὰ ἀγαθὰ του: Φεύγω, πτερωτός εἰμι· τί λαβεῖν θέλεις; / Τὰς τρίχας; ἀλλ' ἔρῶνσαν ... (στ. 1-2)· καί παρακάτω: Ἀφίπταμαί σου καί πρὸς οὐδέν ἐκτρέχω, / Καί γίνομαι ῥοῦς ἂν συνέξῃς δακτύλοις (στ. 8-9)¹⁴. Σημειωτέον, πάντως, ὅτι ὁ Κόσμος, τοῦ ὁποῖου τίς

13. *Manuelis Philae Carmina*, ἐκδ. M. Miller, I, Παρίσι 1855, ἀριθ. 67, σ. 32.
14. Σέ ἀντίθεση μέ τή σταθερότητα τῆς οὐρανοδρόμου Κλίμακος, σέ ἐπίγραμμα πού συνοδεύει τὴν περιγραφὴ αὐτῆς τῆς παράστασης ἢ ρευστότητα τοῦ βίου ἐπισημαίνεται καί στήν Ἑρμηνεῖα τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (στ. 1-4): *Βλέπων κλίμακα πρὸς πόλον*

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

τρίχες μαδοῦν οἱ παραστεκάμενοι, ὅπως καί οἱ ἐποχικοί Καιροί, προσφέρει σέ ἀφθονία τά ἀγαθά του, χωρίς νά προϋποτίθεται γιά τήν ἀντλήση τους ἡ ἐγρηγόρηση ὅσων τόν «ἀγαποῦν», ὅπως τό ἀπαιτεῖ ὁ παρερχόμενος Καιρός¹⁵. Ὁ δίσκος περιβάλλεται ἀπό κυκλική ταινία ὅπου ἐγγράφεται, μέ σφάλματα καί σέ συμπεπτυγμένη μορφή, ἐπίγραμμα σέ δωδεκασύλλαβους στίχους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ: *Τροχός(ς) τις ἐστίν ἄστατος πεπλεγμένο(ς) / ὁ πικρός κ(αι) πολύπλανο(ς) βίος / ἄνω κοινεῖται κ(αι) περισπατ(αι) κάτω / εἵκει καθέλκει τῆ κοινήσ τη στάσι / ὡς οὐδὲν εἶναι τ(όν) βίον διαγράφο(ς)*¹⁶.

Τήν περιφέρεια τῆς κυκλικῆς ταινίας πού περιβάλλει, μέ τό περιγραφόμενο ἐπίγραμμα, τήν ἐμβληματική ἐμφάνιση τοῦ Κόσμου, διατρέχουν ἐπτὰ, κατά τό μᾶλλον ἢ ἥττον ἀδιαφοροποίητα μεταξύ τους ἄτομα. Τά πρῶτα τρία, ἀριστερά καί πρὸς τά ἄνω, ἀναρριχῶνται πρὸς τόν καθήμενο, ἐστεμμένο καί σκηπτροφόρο βασιλέα, πού κατέχει τήν κορυφαία θέση, στήν ἀκμή τῆς περιστροφῆς. Τά τέσσερα ἐπόμενα, δεξιά καί πρὸς τά κάτω, καταπίπτουν πρὸς τόν μοναχό, μέ τό ἐπανωκαλύμμανο νά καλύπτει τό ὡσάν νεκροῦ ἄτριχο πρόσωπό του, πού μόλις συγκρατεῖται στό κάτω μέρος τοῦ «τροχοῦ»: σέ διαμετρικά ἀντίθετο σημεῖο ἀπό ἐκεῖνο τοῦ κορυφαίου βασιλέα. Τοῦτο τονίζεται καί στούς στίχους, στήν ἴδια κυκλική ζώνη, πού ἐπιγράφονται κατά μῆκος τῆς ράχης τῶν περιστρεφόμενων προσώπων, ἀπό ἄνω δεξιά, μετά τόν βασιλέα: *ὄρας τροχοῦ κοινήμ(α) κ(αι) σφαι-*

*ρας δρόμον / ορ(ᾶς) τ(όν) ἀνδρ(α) τ(όν) καθήμεν(ον) ξένη / ἄνο πρὸς υψος κ(αι) βριθοντ(α) χρυσίου / ὦρα θεατὰ καὶ πενητ(α) τῶν κ(α)τ(ω) (κτλ.)*¹⁷. Φαίνεται ὅτι τά δύο αὐτά πρόσωπα, ἐκ τῶν ὁποίων τό ἓνα εἶναι πραγματικό, ἐξαιροῦνται ἀπό τήν ἐπτάδα ὅσων «περιτρέχουν» τόν τροχό, πρὸς τά ἄνω ἢ/καί κάτω. Ἐδῶ αὐτοπροσωπογραφεῖται ὁ ζωγράφος τῆς παράστασης, ὅπως ἀποκαλύπτει, μέσω τῆς μνείας τοῦ ὀνόματός του¹⁸, ἡ ἐπιγραφόμενη (χαμηλότερα, στό χεῖλος τοῦ τροχοῦ) –καί διαφορούμενη, κάπως, στό νόημά της– δήλωση: *ἐπείρ(εν) μ(αι) ο τροχός ἐξέφνης κ(αι) καλόγερον ἐπισησεν μ(αι) κ(αι) ως νέον ἡδίκησ(έν) μ(αι), κὰν θελων κὰν μὴ θελω Νικόδημος καλοῦμ(αι), ἐγὼ δέ ο ταπινος ταχα εἰς ἐλπίδας ἐμ(αι)*¹⁹. Σάν νά παραπονεῖται ὁ Νικόδημος ὅτι, ἐκὼν-ἄκων, σύρθηκε ἀπό τό μοιραῖο τροχό καί καλογέρεψε, δείχνοντας ἔτσι ὅτι (δήθεν) παραβλέπει πὼς κατευθύνεται ἀπὸ τά ἡνία τῆς θείας πρόνοιας: ὁ σταυρός τῆς κορυφῆς σφραγίζει τά κυλίσματα τοῦ τροχοῦ²⁰. Νεκρωμένος, στό περιβλήμα τοῦ σχήματός του, προσεγγίζει τόν θάνατο: στό κάτω περιθώριο, πρὸς ἀριστερά, κινεῖται τό καλά σχεδιασμένο λιοντάρι πού τόν προσωποποιεῖ, ἔχοντας στρέψει τήν κεφαλή πρὸς τόν ἐπὶ τροχοῦ εἰσέτι κρεμάμενο μοναχό καί τό ἀπειλητικό του βλέμμα, ἐλαφρῶς, πρὸς τόν θεατή τῆς παράστασης. Ἀνακαλεῖ ἐδῶ ὁ μνήμων ἓναν ἀρχαιότερο εἰκαστικό χειρισμό, ἐπαναλαμβανόμενο ἔκτοτε καί σέ μεταγενέστερα μνημεῖα (9ος-14ος αἰ.), τόν λέοντα

θοῦνται οἱ ὀδηγίες τῆς *Ἐρμηνείας*, τό ἐν λόγῳ ἐπίγραμμα περιλαμβάνεται στή ζωγραφική ἀπόδοση τῆς παράστασης. Βλ. Ἄ. Ὁρλάνδος - Μ. Θεοχάρη, Αἰ ἐπὶ τῆς Πίνδου ἱεραὶ μοναὶ Βράχας καί Ρεντίνης, *ΑΕ* 1958, Ἀρχαιολ. Χρον., σ. 8. Γ. Οἰκονόμου, *Ἡ Ρεντίνια τῶν Ἀγράφων καὶ τὰ μεταβυζαντινὰ τῆς μνημεῖα*, Ἀθήνα 1997, σ. 97. Ἐνῶ στό βατικανό κώδικα, φ. 12 (ὑποσημ. 7, παραπάνω), τοῦ 11ου αἰῶνα, ὁ μοναχός εἰκονίζεται ἀνάμεσα στὸν ροϊκό, γυμνό καί τροχήλατο Βίο, καί τήν πρώτη βαθμίδα τῆς κλίμακος, πρὸς τήν ὁποία κατευθύνεται (καί ἐπάνω στήν ὁποία, στή συνέχεια, σταθεροποιεῖται), στήν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνης ἡ Κλίμαξ συνδυάζεται μέ τόν Καιρό (Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, ὑποσημ. 7, πίν. 62β) καί συνοδεύεται ἀπὸ τόν Τροχό τοῦ βίου (Εἰκ. 7).

15. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., σμ. 2 καί σποράδην. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι οἱ Καιροί/ἐποχές τριγυρίζουν τόν κεντρικό δίσκο τῆς σύνθεσης, στίς μεταβυζαντινῆς τῆς διατυπώσεις, ὡς πρόσωπα πού ἱππεύουν ζῶδια (Τσαρίτσανη) ἢ ὡς κατά καιρούς σκηνές (Ρεντίνια, Μηλιές Πηλίου).

16. Βλ. τήν πλήρη μορφή τοῦ ἐπιγράμματος, *Ἐπη ἠθικά* I 2, 19 (*PG* 37, 787-788): *Τροχός τις ἐστίν ἀστάτως πεπλεγμένος, / Ὁ μικρός οὗτος καὶ πολὺτροπος βίος. / Ἄνω κινεῖται, καὶ περισπάται κάτω. / Οὐχ ἴσταται γάρ, κὰν δοκῆ πεπηγμένοι. / Φεύγων κρατεῖται, καὶ μένων ἀποτρέχει. / Σκιρτᾷ δὲ πολλὰ, καὶ τό φεύγειν οὐκ ἔχει /*

Ἐλκει, καθέλκει τῆ κινήσει τὴν στάσιν. / Ὡς οὐδὲν εἶναι τὸν βίον διαγράφων. / Ἡ καινόν, ἡ ὄνειρον, ἡ ἄνθος χλόης. Θὰ ἦταν καταχρηστικό νά θεωρήσουμε ὅτι τό γρασιδί τοῦ ἐδάφους, στὸν κεντρικό δίσκο τῆς μικρογραφίας, παραπέμπει στό ἄνθος χλόης τοῦ Γρηγορίου. Ἄλλωστε, ὁ τελευταῖος στίχος τοῦ ἐπιγράμματος δὲν ἀναγράφεται στή σύνθεση τοῦ φ. 163β.

17. Πρβλ. Davies, ὅ.π. (ὑποσημ. 11), σ. 134, σμ. 31. Πρβλ. τό ἀντιθετικό ζεύγος πορφυροῦ ἱμάτιου καί σάκκου τοῦ ἐπαίτη, πού ἐξισορροπεῖ ὁ θάνατος (Εἰκ. 1).

18. Ξυγγόπουλος, 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, Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον*, Α', Ἀθήνα 1965, σ. 303-304. Ὁ Darrouzès χρονολογεῖ τήν ἐπιγραφή στό 15ο αἰῶνα. Ὡς πρὸς τήν προέλευση τοῦ χειρογράφου ἡ ἐκτίμησή του κυμαίνεται ἀνάμεσα στήν Πελοπόννησο καί τήν Κρήτη (ὅ.π., σ. 300).

20. Πρβλ. ὑποσημ. 10, παραπάνω. Βλ. καί τόν ἄγγελο πού στέφει τό ἀρχικό ὄμικρον στὸν κώδικα τῆς Γένουας: παραπάνω καί ὑποσημ. 7, 9.

πού αποδίδει, σέ μεσαιωνικά ψαλτήρια, τόν ψαλμό 7, 3: *μήποτε άρπάση ώς λέων τήν ψυχήν μου* (Εϊκ. 4)²¹.

Δηλώνει ώστόσο, ό Νικοδήμος, πώς ό έπικείμενος θάνατος εΐναι γι' αυτόν άφετηρία έλπίδων. Ή άναγνωστική μας κατεύθυνση δέν θά ήταν άπολύτως άσφαλής άν θεωρούσαμε ότι ό τελευταίος στίχος τών –κατά τήν εκτίμησή μας (παρασύρει ό Daigouzès!)– λεγομένων του εκφράζει τό άμέσως μετά από εκείνον άνερχόμενο άτομο. Τοϋτο ένισχύεται από τήν παρότρυνση πού άπευθύνει πρός τόν ίδιο ό τελευταίος κατερχόμενος πρός τή θέση του: *ανάβενε π(ά)τερ σ(υ)ντομότερον*. Δέν άποκλείεται πάλι, ό έν λόγω στίχος νά άνακαλεί παλαιότερη και ύποτιθέμενη έγκόσμια προσδοκία του Νικοδήμου (όταν κατείχε αυτή τήν άφετηρία θέση στην κλίμακα τών ήλικιών), και, ταυτοχρόνως, «τωρινή» του σωτηριολογική έλπίδα, αλλά και συνάμα νά εκφράζει τό άμέσως μετά από εκείνον άνερχόμενο άτομο. Έν πάση περιπτώσει, ή φαινομενική σύγχυση τών δύο κατευθύνσεων: τής κατά κόσμον –πού άκολουθοϋν οί άνερχόμενοι πρός τόν *βρίθοντα χρυσίου* βασιλέα, αλλά και ύποκείμενοι στην άσάθεια τής τύχης και τή φθίνουσα πρόοδο τών ήλικιών, έχοντας ταυτοχρόνως άπατηθεί από τήν προτροπή του Κόσμου–, και τής κατά Χριστόν, προδίδει τήν πρωιμότητα τής σύνθεσης, αλλά και τήν εικονογραφική της διαχείριση από συγκεκριμένο, άυτοπροβαλλόμενο άτομο.

Πάντως, ή μνεία του τροχοϋ στό έπίγραμμα του Ναζιανζηνου –θά τό ξαναδοϋμε έγγεγραμμένο σέ πολύ μεταγενέστερο έργο (Εϊκ. 8)–, αλλά και στα λεγόμενα του Νικοδήμου (και στόν προτελευταίο στίχο του δεύτερου έπιγράμματος, τής έξωτερικής ζώνης), μαρτυρεί άπευθείας τό νόημα τής παράστασης: πρόκειται γιά τόν «τροχό» του άστατου βίου. Ύπονοϋνται ταυτοχρόνως (στή μικρογραφία: όχι στό έπίγραμμα) οί σταθμοί τών ήλικιών, χωρίς νά προσδιορίζονται άριθμητικά



Εϊκ. 4. Μόσχα, Κρατικό Ίστορικό Μουσείο. Έλληνικός κώδιξ 129Α (ψαλτήρι Χλονντόφ), φ. 5β (9ος αϊ.).

στήν (έπαναλαμβανόμενη) γραμμικότητά τους. Ή εϊκαστική βούληση δείχνει νά παρασύρεται από τό κυρίαρχο, στή δυτική εικονογραφία, θέμα τών τυχών του βίου –τά σκαμπανεβάσματα τής ζωής. Ώστόσο, τό σκαρωμένο στή Δύση εικονογραφικό σχήμα (μέ όλο, έξάλλου, τό προηγούμενο χρονολογικό βάθος πού διέθετε, σέ διατυπώσεις τής έλληνικής και τής λατινικής, αρχαίας και χριστιανικής γραμματείας²², αλλά και τής ευρύτερης –και διαρκέστερης– λαϊκής παράδοσης), μέ αρχικό του, έμμεσο έρεισμα τό κείμενο του Βοηθίου και

21. M. Ščepkina - I. Dujčev, *Miniatury Chludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirannyj kodeks IX veka*, Μόσχα 1977. Πρβλ. τόν ψαλμό 21, 14 και 22: έδω, μέ τό «στόμα του λέοντος» προβάλλον άπειλητικά και τά «κέρατα τών μονοκερώτων» (πρβλ. ύποσημ. 12, παραπάνω). Τό πραγματικό πρόσωπο του λέοντα άναγνωρίζεται σαφέστερα στην *Α΄ Πέτρον* 5, 8, όπου ό διάβολος, *ώς λέων ώρνούμενος περιπατεί ζητών τινα καταπιείν*. Πρβλ. τίς μεταμορφώσεις του Θανάτου από τήν περιγραφή του θανάτου τής Θεοδώρας στόν *Βίο* του όσιου Βασιλείου του Νέου: Stichel, ό.π. (ύποσημ. 9), σ. 43. Έξάλλου, όπως διατυπώνεται στό έπίγραμμα 250 του Μανουήλ Φιλή (ό.π., ύποσημ. 13, σ. 128), «Εϊς εϊκόνα του βίου», *Ό θάνατος ... ώς θρασύς θήρ έγγίσας, / Βαλείν άπειλεί, σν δ' άναισθητός έχεις*

(στ. 3-4). Ώς πρός τό άπειλητικό του βλέμματος, πρβλ. τούς στ. 67-68 του *Τζαμπλάκου*, ό.π. (ύποσημ. 10): *Και άφόντις τούς έχώνευσεν ή κεφαλή του δράκον / έγύρισε τό βλέμμα του σ' έμένα του τζαμπλάκου*. Έκτός από εκείνες τών φ. 163β (Εϊκ. 2) και 203β (ύποσημ. 12, παραπάνω), λέοντες εικονίζονται και στίς μικρογραφίες τών φ. 94β και 187β. Για εκείνην του φ. 94β βλ. Α. Χυγοπουλος, Fortitudo, *Zograf* 10 (1979), σ. 92-93, εϊκ. 1. Στή σημ. 2 του άρθρου του ό Ευγγόπουλος εϊχε άναγγείλει τή δημοσίευση (πού δέν πραγματοποιήθηκε) μελέτης γιά τήν εικονογράφηση του παρισιοϋ κώδικος.

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

τούς γραμματειακούς του απογόνους, και ύλικά μαρτυρούμενο τουλάχιστον από τον 11ο αιώνα²³, άλωνεται βαθμηδόν, μετά την εισαγωγή του στην (ἀρχικά, την υπό δυτική κυριαρχία, και ἀργότερα την τουρκοκρατούμενη) ἑλληνόφωνη ἐπικράτεια, ἀπό την ἰδέα τῆς διαρκούς και σταθερῆς «περιστροφῆς» τοῦ χρόνου, ἀναπτυσσόμενο περαιτέρω σέ καταληκτική σύνθεση πού περιλαμβάνει τίς ἐποχές μέ τούς κατά καιρούς καρπούς και στάσεις, τόν ἄνθρωπο ἀπό τή γέννηση ὡς τό θάνατο, τά ζώδια, τόν ἥλιο και τή σελήνη, τήν Νύκτα και τήν Ἡμέρα, τόν τάφο, και τόν προηγουμένως ἐντοπιζόμενο στην παραβολή τοῦ Βαρλαάμ και τήν οὐρανοδρόμο Κλίμακα θηριόμορφο Ἄδη (Εἰκ. 7)²⁴.

Ἡ παράλληλη παρουσία, στόν παρισινό κώδικα, τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 2) και τῆς εἰκαστικῆς ἀπόδοσης τῆς παραβολῆς τοῦ Βαρλαάμ, πού ἐπαναλαμβάνεται σέ νεότερα μνημεῖα –ὅπως δ.χ., σέ κοινή σύνθεση, σέ τοιχογραφία τῆς Καστοριάς (ναός τοῦ Προδρόμου στό Ἀπόζαρι) ἢ, ξεχωριστά/συνδυαστικά, στό Ἀρμπανάσι (ναός τῆς Γεννήσεως)–, διασταυρώνεται, στόν ἴδιο πάντοτε κώδικα, μέ μίαν ἐξίσου παράλληλη παρουσία τοῦ ἐν λόγω

τροχοῦ μέ τόν κοσμικό κύκλο (Εἰκ. 3), πού ἐπρόκειτο ἀργότερα νά συντεθοῦν σέ κοινή παράσταση τοῦ τύπου πού περιγράφει ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου (Εἰκ. 7). Οἱ καταγόμενοι ἀπό ξεχωριστές παραδόσεις δεικτικοί κύκλοι συντίθενται τώρα σέ ἐνιαῖο συγκρότημα. Ἡ πρακτική τοῦ εἰκονισμοῦ τῶν ζωδίων ἐπιβεβαιώνει προγενέστερα δείγματα –ὄχι ἀπαραιτήτως κοινῆς τυπολογίας–, ὅπως ἐκεῖνα τοῦ παρισινοῦ κώδικος gr. 2243 (26×18 ἐκ.), γραμμένου στην Ἀθήνα τό 1339²⁵, ὅπου σημειώνεται και μία διακριτική, προσωποποιημένη ἐμφάνιση τοῦ ζεύγους τῶν οὐρανίων φωστήρων (Εἰκ. 5-6)²⁶. Στή μονή τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου και τοῦ Ἁγίου Βασιλείου Ἀγκύρας στή Ρεντίνα τῶν Ἀγραφῶν, σέ εὐρύτερο εἰκονογραφικό πρόγραμμα (18ος αἰ.), τό ὁποῖο διατάσσεται, ἐκατέρωθεν τῆς εἰσόδου, στή στεγασμένη πρόσοψη (τόν ἀνοικτό ἐξωνάρθηκα) τοῦ καθολικοῦ, περιλαμβάνεται και ἡ παράσταση τοῦ κοσμικοῦ τροχοῦ στην πληρέστερη γνωστή μορφή τῆς (Εἰκ. 7)²⁷. Προηγούνται, ἀπό ἀριστερά πρὸς δεξιὰ, ἡ θεία και οὐρανοδρόμος Κλίμαξ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ὁ Καιρός, ὁ ἐσταυρωμένος μοναχός, και ἀκολουθοῦν ὁ θάνατος

23. Courcelle, ὁ.π., σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ὁ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 362-363, εἰκ. 13-14.

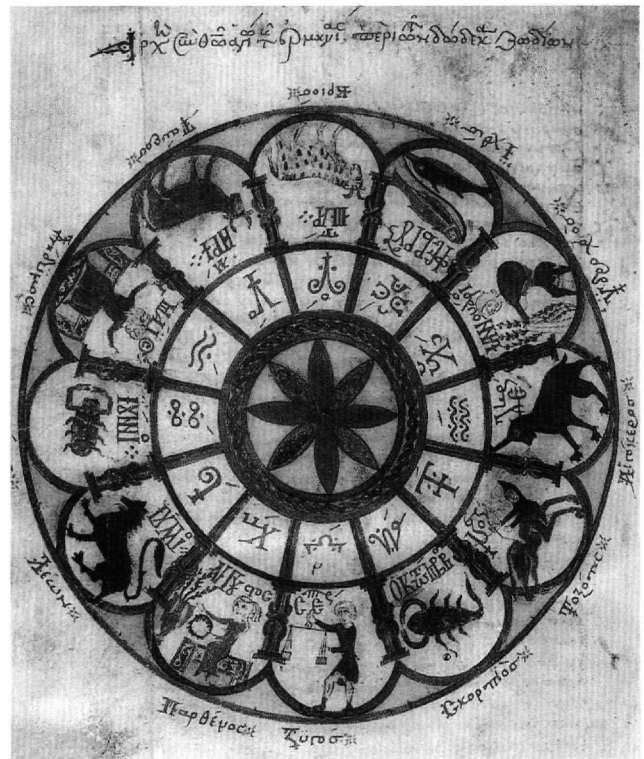
24. Ἀπαιτεῖται προσεκτική ἀνίχνευση τῆς ὑποτιθέμενης αὐτῆς μετακίνησης. Στή διευρυμένη παράσταση ἐνσωματώνονται και ἀναπτύσσονται περαιτέρω διάφορα στοιχεῖα, πού ἀποτελοῦν στή σύνθεσή τους ἕνα εἶδος ροϊκοῦ κατόπτρου τοῦ κόσμου. Σημειωτέον ὅτι ὁ συνδυασμός τοῦ τροχοῦ τῆς Τύχης και τοῦ κύκλου τοῦ βίου εἶχε ἤδη σημειωθεῖ στή Δύση. Βλ. E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986, σ. 144 κ.ἑ.

25. Γραφολογικά και εἰκαστικά χαρακτηριστικά κατευθύνουν πρὸς τή μεσημβρινή Ἰταλία: εἶχε ὁ ἀντιγραφέας λάβει ἐκεῖ τήν τεχνική του κατάκτηση; Βλ. Παρίσι (Μουσείο τοῦ Λούβρου) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ἀριθ. 350, σ. 454-455 (B. Mondrain). Ὁ κώδιξ περιέχει τό ἀντιδοτάριο τοῦ Νικολάου Μυρεψοῦ (*Μέγα Δυναμερόν*) και ἄλλα ἱατρικά κείμενα, ἕνα βοτανολογικό λεξικό και, στό τέλος, ἀστρολογικές πραγματεῖες.

26. Μέσω πλησιέστερων φορέων (μεσαιωνικά χειρόγραφα) τά ἐν λόγω δείγματα ἀνάγονται σέ πρότυπα τῆς ἀρχαιότητος, ὅπου ἐνίοτε περιλαμβάνεται και ἡ τετράδα τῶν προσωποποιημένων ἐποχῶν. Ἡ σύνθετη σφαῖρα τοῦ φ. 218 (Εἰκ. 3) συμπεριλαμβάνει τούς ἐπτά πλανήτες: τούς φτερωτούς ἀνέμους, *comantes*, ἐγγραφόμενους σέ τριγωνικά διάχωρα στην ἐξωτερική περιφέρεια τῶν ὁμόκεντρων πλανητικῶν κύκλων: τά σημεῖα τῶν ζωδίων, συνδυαζόμενα μέ τά ὀνόματα τῶν μηνῶν (κ.ἄ. ἐνδείξεις). Πρὸς τά ἄκρα τοῦ φύλλου ἐκτείνονται οἱ κιονόσχημοι ἀντίποδες. Στόν κεντρικό δίσκο χαρτογραφοῦνται σχηματικῶς ὁ παράδεισος, ἡ οἰκουμένη, ἡ θάλασσα και ἡ ἔρημος. Πά τίς τοιχογραφίες στην Καστοριά και τό Ἀρμπανάσι βλ. ὑποσημ. 12, παραπάνω. Εἰδικότερα γιά τήν πα-

ράσταση τοῦ τροχοῦ στό Ἀρμπανάσι, στό βορειοανατολικό ἄκρο τοῦ νάρθηκα (σέ σχῆμα ἀνεστραμμένου Γ), ἀριστερά ἀπό τήν εἰσοδο πρὸς τό παρεκκλήσιο τοῦ Προδρόμου, βλ. A. Boschkov, *Die bulgarische Malerei, von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert*, Recklinghausen 1969, εἰκ. 174. Συνολικά γιά τό μνημεῖο βλ. L. Praškov, *Cărkvata «Roždestvo Hristovo» v Arbanasi*, Σόφια 1979. Ὁ ζωδιακός κύκλος συμπεριλαμβάνεται και στην εἰκονογράφηση τῶν Αἰνῶν, ἀπό τούς ψαλμούς 148-150. Πρβλ. Ἄ. Τουρτα, *Οἱ ναοί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Βίτσα και τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στό Μονοδένδρι. Προσέγγιση στό ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπό τό Λινοτόπι*, Ἀθήνα 1991, σ. 131 κ.ἑ., πίν. 17-18. Οἰκονόμου, ὁ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 122-124, εἰκ. 57. Ν. Ζίας - Σ. Καδάς, *Τερά Μονή Ὁσίου Γρηγορίου Ἁγίου Ὁρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ*, Ἄγιον Ὄρος 1998, σ. 75, εἰκ. 220, 225. Βλ. και τά σχετικά ἄρθρα τοῦ G.P. Schiemenz στό *CahBalk* 27 (1997), σ. 38-81. Ὁ κόσμος τῶν φαινομένων συντάσσεται ἐδῶ μέ τόν κόσμο τῶν ἀοράτων γιά νά ὑμνήσουν ἀπό κοινῶν τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο τῆς σύνθεσης Παντοκράτορα. Οἱ δύο τροχοί, ὁ οὐράνιος και ὁ βιοτροπικός, μέ μικτή σύνθεση ὁ καθένας, συμμετέχουν ἐνίοτε σέ κοινό εἰκονογραφικό πρόγραμμα: ὅπως, δ.χ., στό νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Τσαρίτσανης: Κ. Μακρῆς, *Ἡ Τσαρίτσάνη και τά μνημεῖα τῆς*, Ἀθήνα 1967, σ. 17-21, εἰκ. 5, 7. Ὁ ἴδιος, *Βήματα*, Ἀθήνα 1979, σ. 205-208. Πρβλ. ἐγγρ. φωτογρ. τοῦ «καιροῦ τοῦ χρόνου» (τοῦ 1753), μέ τό προσωπεῖο τοῦ ἡλίου στόν κεντρικό δίσκο και ἐνδεκα σταθμούς ἡλικίων στην περιφέρεια: Αἰκ. Κουμαριανοῦ - Λ. Δρούλια - E. Layton, *Τό ἑλληνικό βιβλίον, 1476-1830*, Ἀθήνα 1986, εἰκ. 88 (σ. 117).

27. Ἐχομε μετακινήθει στό ἄλλο ἄκρο τῆς χρονολογίας γένεσης –σέ ἑλληνικό περιβάλλον– και ἀρτίωσης τῆς παράστασης. Βλ. Ὁρλάνδος - Θεοχάρη, ὁ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 9. Οἰκονόμου, ὁ.π. (ὑπο-



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 Ἐρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ²⁸. Στόν ἴδιον ἄλλωστε ἀπέδιδε αὐτὸ τὸ σύνολο παλαιότερη παράδοση.

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

κυκλικό ἔμβλημα, εἰκονίζεται μετωπικά καθήμενος ὁ ἔστεμμένος Κόσμος (ὁ στρογγυλογένης γέροντας μὲ τὴν κορώνα καὶ τὰ βασιλικά φορέματα), ὡς ὁ κόσμος ὑποκάτω τῶν ἀποστόλων εἰς τὴν Πεντηκοστὴν γύρωθεν δὲ τοῦ τροχοῦ [παραγγέλλεται στὴν Ἐρμηνεία, ἀλλὰ δὲν γράφεται στὴν τοιχογραφία] γράψον ταῦτα «Ὁ μάταιος καὶ πλάνος καὶ ἀπατεῶν κόσμος»²⁹. Ἐδῶ πατοῦμε σὲ στέρεο ἔδαφος. Τὸ εἰκαστικό αὐτὸ συστατικό μεταφέρεται ἀπὸ ἄλλη, ἀρχαιότερη σύνθεση. Ἀντί

σημ. 14), σ. 99, εἰκ. 43. Κ. Κανέλλος, *Τὸ μοναστήρι καὶ οἱ ἐκκλησίες 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. Ἄ. Σακελλαρίου, «Ἐκφρασις» τοῦ ἐν Μηλεαῖς τοῦ Πηλίου Ὁρους ναοῦ τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν καὶ τῶν Ἁγίων Πάντων, Ἀθήνα 1995, σ. 99 κ.έ.

28. Ἐρμηνεία, ὁ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 213-215. Λείπει ὠστόσο τὸ ἐκφραστικό ἐπιγράμμα τῆς τοιχογραφίας (Εἰκ. 7). Ἐπαναλαμβά-

νω ὄρους καὶ διατυπώσεις, καὶ παραθέτω ὁδηγίες ἀπὸ αὐτὸ τὸ κείμενο, πού ἀπαντοῦν καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνας. Πά τὸν Διονύσιο, πρβλ. Χατζηδάκης, ὁ.π. (ὑποσημ. 12), σ. 106, 276-277.

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

των δώδεκα ἀποστόλων (*καθήμενοι κύκλω*) εἰκονίζονται τώρα τὰ ζώδια μέ τὰ ὀνόματα τῶν ἀντιστοιχῶν μηνῶν. Τό ἴδιο εἰκονογραφικό σχῆμα χαρακτηρίζει τίς ἐποχές στήν ἀρχαία τέχνη, ἢ ἄλλες δωρητικές μορφές (πρβλ. τήν καθήμενη στό ἔδαφος Γῆ τοῦ φύλλου διπτύχου Barberini, στό Λουβρο), καί στή χριστιανική τόν καθήμενο Ἀβραάμ, στόν Παράδεισο, μέ τίς ψυχές τῶν δικαίων στόν κόλπο του. Πύρω 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 ἢ/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 κιθαρίζει ἀριστερά* (στήν τοιχογραφία, καί ὄχι στό δεξιὸν πλάγι, ὅπως ὀρίζεται στήν *Ἐρμηνεία*), τό Θέρος, ἄνθρωπος *φορῶν σκιάδιον καί βαστῶν δρεπάνι θερίζει χωράφι τό Φθινόπωρο, ἄνθρωπος ῥαβδίζων δένδρα καί ῥίπτων κάτω τούς καρπούς καί τὰ φύλλα*: δεξιά (καί ὄχι στό ἀριστερὸν πλάγι), ὁ Χεμῶνας, ἄνθρωπος *φορῶν γούνας καί κουκούλλι, καθήμενος καί ἔχων ἔμπροσθέν του πῦρ ζεσταίνεται*³⁰. Στήν εὐρύτερη ταινία τοῦ ἐπόμενου ὁμόκεντρού κύκλου ἐγγράφονται τὰ σπιτόπουλα καί ἐν αὐτοῖς τὰ δώδεκα ζώδια τῶν δώδεκα μηνῶν καί στοχάσου καλά [τονίζεται στήν *Ἐρμηνεία*] *εἰς κάθε καιρὸν νὰ βάλῃς πλησίον του τὰ ἀρμόζοντα ζώδια (...)*. Μέ τήν παράσταση τῶν ζωδίων συνδυάζονται τὰ ὀνόματά τους καί τὰ ὀνόματα τῶν μηνῶν πού τούς ἀντιστοιχοῦν, γραφόμενα στό ἐσωτερικό τοῦ οἰκείου ἐκάστοτε διαχώρου (*σπιτόπουλου*).

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

δίον (ἐτῶν 7): «Ἔαρ καί πότε διαβάς ἀνέλθω εἰς τὰ ἄνω;» (2) Ὁ παῖς (ἐτῶν 14): «Στρέφου, ὦ χρόνε, ἐν σπουδῇ ὅπως ταχὺ ἀνέλθω». (3) Τό μουστακίζον μειράκιο (ἐτῶν 21): «Ἴδου ἐγγύς ἐλήλυθα καθίσαι εἰς τὸν θρόνον». (4) Ὁ ἀρχιγένης νέος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28), *εἰς τὴν δεξιὰν βαστῶν σκῆπτρον, εἰς τὴν ἀριστερὰν σακκούλαν μέ ἀργύρια, φορῶν κορώναν καί βασιλικά φορέματα, ὁ ὁποῖος ἐπαίρεται*: «Ποῖος ὑπάρχει ὡς ἐμέ καί τίς ὑπέρτερός μου;» (5) Ὁ ὄξυγένης ἀνήρ (ἐτῶν 48), *κειμένος ἀνάσκελα καί βλέπων ἄνω*: «Ἔαρ, ὦ χρόνε, ὡς ὀρῶ παρήλθε ἡ νεότης;» (6) Ὁ ψαρομάλλης πρεσβύτες (ἐτῶν 56), *κειμένος προύμντα*: «Ἦ, πῶς ἐμέ τὸν δύστηνον ἠπάτησας, ὦ κόσμε;» (7) Ὁ ἀσπρογένης γέρον (ἐτῶν 75), φαλακρός, *κειμένος προύμντα*, μέ κρεμασμένα τὰ χέρια: «Βαβαί, βαβαί, ὦ θάνατε, τίς δύναται φυγεῖν σε;». Τό κάτω μέρος καταλαμβάνει ὁ τάφος, μιά ἀνοικτή σαρκοφάγος (ἐπιχειρεῖται νά ἀποδοθεῖ μέ τὸν ὄγκο νά ἐκτείνεται σέ βάθος), ἀπ' ὅπου προβάλλει, ἀριστερά, ἡ κεφαλή τοῦ δράκοντα (ὁ παμφάγος Ἄδης), μέ τό σῶμα ἐκείνου πού συμπλήρωσε τόν κύκλο τοῦ βίου μισοβυθισμένο κατακέφαλα στό ἀνοικτό του στόμα. Ὁ ἴδιος ἔχει προλάβει νά ἐκφράσει τήν ἀπορία του: «Οὐαί καί τίς με ῥύσεται ἐκ τοῦ παμφάγου Ἄδου;». Δεξιότερα, μόλις διακρίνεται ὁ Θάνατος, *καί αὐτὸς μέσ' τὸν τάφον βαστῶν δρεπάνι μεγάλο καί βάνει αὐτὸ εἰς τὸν τράχηλον τοῦ γέροντος [τῶν 75 ἐτῶν] καί τραβίζει αὐτὸν κάτω*³¹.

Ἀριστερά καί δεξιά, στό βάθος, σέ ἐπίπεδο χαμηλότερο ἀπό τόν τροχό, εἰκονίζονται νά τόν κινοῦν, μέ τὰ *σχοινία* πού χειρίζονται, οἱ φτερωτές Ἡμέρα καί Νύκτα. Στήν κεφαλή τους ὀρθώνονται τὰ γυάλινα *ἡμῶρια*, ὄργανα μέτρησης τοῦ χρόνου: ἀκριβέστερα διακρίνονται σέ τοιχογραφίες στίς Μηλιές τοῦ Πηλίου καί τὰ Γουρνιά τῆς Σίφνου: εἶναι τὰ ἀμμοτά, πού μετροῦν τὰ ἡμῶρια. Προσωποποιοῦνται ἐδῶ στή διαδοχική ἐναλλαγή τους τό φῶς καί τό σκοτάδι, παρόντα ἤδη, ὡσάν τρωκτικά, στό εἰκονογράφημα τῆς παραβολῆς τοῦ Βαρλαάμ, ἀλλά καί ὡς γυναικείες λαμπαδηφόροι μορφές στό μεσοβυζαντινὸ ἀνάγλυφο τοῦ Ἰξίωνος, στό μη-

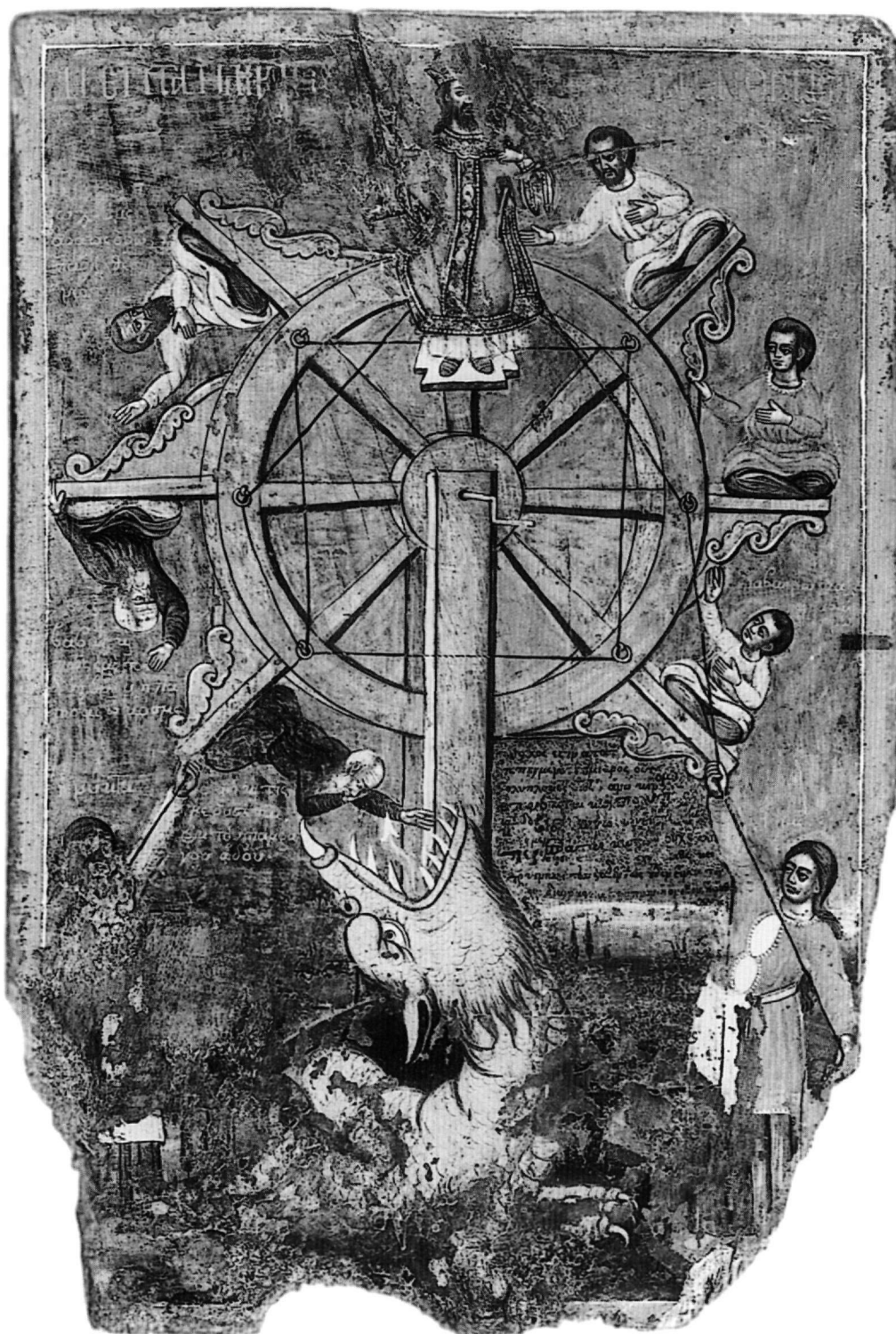
30. Σημειωτέον ὅτι οἱ θέσεις ἀριστερά καί δεξιά νοοῦνται ἰδωμένες μέσα ἀπὸ τήν παράσταση. Ἡ ἐκτέλεση εἶναι λοιπὸν συνεπής πρὸς τίς ὁδηγίες τοῦ κειμένου. Οἱ καιροί εἶναι ἤδη παρόντες στήν περιγραφή τοῦ *Τζαμπλάκου* (στ. 27-28), γύρω ἀπὸ τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο Χρόνο.

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

διατυπώσεις πού ἀπαντοῦν σέ προγενέστερα, ἀλλά καί σύγχρονα ἔργα (17ος-18ος αἰ.). Δ.χ., ἡ ἐπιθανάτια δήλωση, στά σαγόνια τοῦ δρακοντόμορφου Ἄδης: «οὔτε ἤμουν, οὔτε ἐφάνηκα», πού ἀπαντᾷ στόν κώδικα τῆς Ἐθνικῆς 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), καθολικό μονῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Τοιχογραφία σὸν ἀνοικτὸ ἐξωνάρθηκα (18ος αἰ.).



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

τροπολιτικό ναό του Torcello³². Δέν ἔχουν εἰσέτι ἐγγραφεῖ σέ ὑστεροβυζαντινά τῆς ὀψιμῆς φάσης –παρ’ ὀλίγον μεταβυζαντινά– ἔργα (Εἰκ. 2), ἀλλά στοὺς χρόνους πού ἀκολουθοῦν ἐμφανίζονται, νά χειρίζονται πάντοτε τόν τροχό, σέ μικρογραφία ἠπειρωτικοῦ κώδικος, τοιχογραφίες στό Ἄρμπανάσι καί τὴν Τσαρίτσανη, καί σέ μεταγενέστερες συνθέσεις τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 8)³³.

Στὴν πρόσθια ὄψη τῆς σαρκοφάγου γράφεται τό (μὴ παραδιδόμενο ἀπὸ τὴν *Ἐρμηνεία*) ἐπίγραμμα:

ΟΥΤΟΣ Ο ΚΥΚΛΟΣ ΟΝ ΟΡΑΣ ΑΝΘΡΩΠΕ ΕΜΠΡΟ-
 ΘΕΝΣΟΥ
 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 Δευτερεύοντος Σίφνου, στά Γουρνιά) ἢ πῶς περιορισμένης ἐπιφάνειας (ὅπως, δ.χ., σέ κώδικα τῆς Ὁξφόρδης καί σέ εἰκόνα τῆς Πάτμου)³⁴, ἡ σύνθεσι ἀποβάλλει τό κεντρικό τῆς ἔμβλημα, τοὺς δευτερεύοντες,

παράλληλους κύκλους καί τὰ κοσμολογικά τῆς ἀναπτύγματα, ἀρκομένη σέ ὅ,τι ἀμεσότερα ἀφορᾶ στὸν ἄνθρωπο: τὴ μέτρηση τοῦ χρόνου ἀπὸ τὴ γέννησι ὡς τὸ θάνατο, τὴν ἀπάτη τῆς δύνამης καί τοῦ πλούτου, τὴν ὑλική του ἐκμηδένισι στὸ χωνί τοῦ Ἄδη. Ἡ παράστασι τοῦ τροχοῦ ὡς ἀλληγορικῶς μηχανισμοῦ κερδίζει πάντως σέ τεχνολογική ἀκρίβεια. Στὸν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 8), ὁ ἀριστερόστροφα κινούμενος τροχός ὀρθώνεται στὸ ἄνω μέρος τῆς σύνθεσις, σπριζόμενος ἀνάμεσα σέ δύο τετράπλευρες δοκοὺς, μέ τὸν ἐξηρητημένο στρόφαλο νά ἐξέχει πρὸς τὰ ἔξω³⁵. Κάτω, μέσα ἀπὸ ὑπόγειο χάσμα, ὁ φολιδωτός δράκοντας τεντώνει πρὸς τὰ πίσω τὴν κεφαλή 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 ἐπτὰ (ἀνά δέκα ἔτη) ἐκπρόσωποι τῶν ἡλικιῶν, μέ ταιριαστά ὁ καθένας στὴν κατάστασι του ἐκφραστικά σχήματα, κάθονται σταυροπόδι στίς προεκτάσεις τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ, πού στηρίζονται σέ περίτεχνα φουρούσια. Τὰ λεγόμενά τους συμφωνοῦν μέ ἐκεῖνα τῆς *Ἐρμηνείας*: οἱ ἡλικίες ὁμως προχωροῦν κατά 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 Ναζιανζηνοῦ· σώζονται

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

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

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

Ἀπορθηνῶν Χώρας, γνωρίζω χάρι στὴν φίλη συνάδελφο Κα Ἰωάννα Μπίθα. Τὸν κεντρικό χώρο τῆς ἐν μέρει φθαρμένης ἐπιφάνειας (στό δεξιό, κυρίως, μέρος) καταλαμβάνει ὁ γνώριμος τροχός, μέ τοὺς ἐπτὰ –συμπεριλαμβανόμενον καί τοῦ βασιλέα τῆς κορυφῆς– ἐκπρόσωπους τῶν ἡλικιῶν, καθήμενους στίς προβολές, πρὸς τὰ ἔξω, τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ. Στὸ ἀριστερό μέρος ὀρθώνεται ἡ οὐρανοδόμος Κλίμαξ, μέ τοὺς ἀγγέλους νά βοηθοῦν τοὺς μοναχοὺς στὴν ἀνάβασή τους πρὸς τὸν ἀθλοθέτη Χριστό, καί τοὺς δαίμονες νά τὴν ἐμποδίζον. Ἀνάλογος συνδυασμός, τροχήλατου Βίου καί Κλίμακος, μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα· βλ. ὑποσημ. 14, παραπάνω.

35. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος εἶναι σύγχρονος μέ τὸν Δευτερεύοντα 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 ἐκθεσι τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πρβλ. G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Ἀθήνα 1955, πίν. 32a. Εὐχαριστῶ τὴν συνάδελφο Κα Φαίδρα Καλαφάτη, πού μέ συνόδευσε 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 νά 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 ὄψιμου ὑστεροβυζαντινοῦ πεδίου – στοιχεῖα, ὅπως ἡ γενική διάταξη τοῦ τροχοῦ (χωρίς, ὅμως, τεχνολογική ἀκριβεία) ἢ ἡ παρουσία τοῦ βασιλέα, στήν κορυφὴ τῆς σύνθεσης.

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 1999

36. Ἡ κορυφαία βασιλικὴ μορφὴ, ὁ σαραντάρης (Εἰκ. 8), μέ κεκαμμένο τόν ἀριστερό βραχίονα, τείνει τόν δεξιό του ὑψωμένου ἀριστεροῦ χεριοῦ πρὸς τ’ ἀριστερά, ὅπου, μέ τό δεξιό χέρι, ὑψώνει χρυσό ξίφος (ἢ σκῆπτρο;). Ὑπενθυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ «βασιλεύς» τοῦ παρισινοῦ κώδικος κρατεῖ σκῆπτρο (Εἰκ. 2). Τὴ θέση του στήν περιγραφή τοῦ *Τζαμπλάκου* (στ. 9 κ.έ.) κατέχει ὁ «μάταιος Πλοῦτος»: *κι ἐκάθετον ἄομματος ὡσαν τυφλὸς ὀπὸν ἄνον, / ἄνω εἰς θρόνον ὑψηλὸν στεμμένος βασιλέας. (...) Στό ἄνα τον χέρι ἐβάσταζε σὰ νά ἄνον σημαντήρι, / καὶ εἰς τὸ ἄλλον του κανχί, παρόμοιον ποτήρι.* Τό ὁμολογο πρόσωπο στόν ἡπειρωτικό κώδικα (ὑποσημ. 10, παραπάνω), ὁ «Κόσμος», φέρει ὀρθωμένο ξίφος καὶ ποτήριο (πρβλ. ὑποσημ. 9, παραπάνω). Ὁ ἀντίστοιχος βασιλέας στό Ἀρμπανάσι χαρακτηρίζεται ὡς ὁ «Πλοῦτος τῆς δόξης». Σύμφωνα μέ τὴν *Ἐρμηνεία*, ὁ ἐστεμμένος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28) κρατεῖ σκῆπτρο καὶ «σακκούλα μέ ἀργύρια» ὁ κορυφαῖος τῆς τοιχογραφίας στήν Τσαρίτσανη, ἀνθοδέσμη καὶ σκῆπτρο· στή Ρεντίνα (Εἰκ. 7), σκῆπτρο καὶ ποτήρι (;)· στίς Μηλιές, ξίφος καὶ βαλάντιο· τὸ ἴδιο καὶ στήν εἰκόνα τῆς Πάτιμου. Θά ἐπανέλθω σέ αὐτές τίς μορφές, στά πρόσωπα καὶ τους μηχανισμούς, γιὰ τὴν ἀκριβέστερη, καὶ τὴν

πληρέστερη ἀναγνώρισή τους.

Ἐπιστρέφοντας στήν ἀρχική φάση διαμόρφωσης τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ὑπενθυμίζουμε ὅτι, σέ ἑλληνικό περιβάλλον, τροχοὶ ἐντοπιζοῦνται καὶ σέ δύο ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα, πού δέν περιλαμβάνουμε στήν προσέγγισή μας. Στό μαρκιανό κώδικα 516 (ἀρχικῶς, στήν κατοχὴ τοῦ Βησσαρίωνος), φ. 159β, εἰκονίζεται ἓνας χρονολογικός τροχός, μέ τόν Χρόνο νά προσωπογραφεῖται στόν κεντρικό 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 Venetiarum*, II, Βενετία 1985, σ. 382. Ἐξάλλου, στό ἀλληγορικό ποίημα *Λόγος παρηγορητικός περὶ Εὐτυχίας καὶ Δυστυχίας*, στ. 232-233, 268-273, 280-285, 426-427, 435-439 (πρβλ. στ. 552-554), ὁ τροχός τῆς Τύχης, ἢ τοῦ Χρόνου, ἀναφέρεται ὡς φορητό γνώρισμα καὶ προγνωστικό ἐργαλεῖο, ἢ ὡς εὐρύτερη σύνθεση. Βλ. C. Cupane (ἐπιμ. - ἰταλ. μτφρ.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Τουρίνο 1995, σ. 646 κ.έ. (κεῖμενο). Πρβλ. Cupane, ὁ.π., 1993 (ὑποσημ. 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 ζωγράφων*) 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).