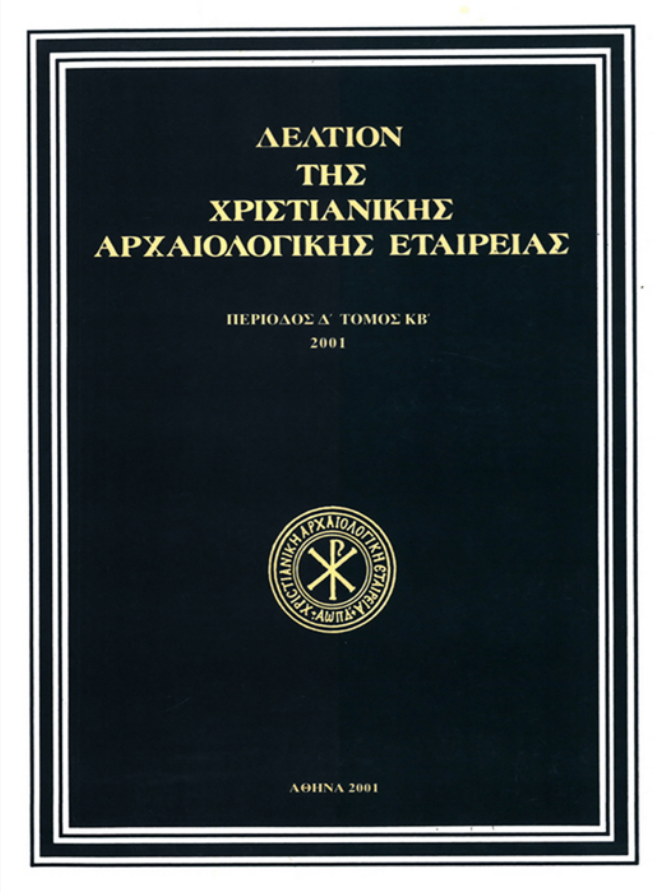
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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

www.deltionchae.org

Ἠλίας Ἀντωνόπουλος

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

Τοῦ κύκλου τά γυρίσματα πού ἀνεβοκατεβαίνου
καί τοῦ τροχοῦ πού ὧρες ψηλά κι ὧρες στά βάθη πηαίνου,
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 προδρόμων, γραπτῶν ἤ/καί εἰκαστικῶν διατυπώσεων, καί νά διακρίνουμε τούς δυναμικούς παράγοντες πού συνέβαλαν, ἐμμέσως ἤ ἀμέσως, στήν ἀρτίωση τῆς μεταγενέστερης σύνθεσης (Εἰκ. 2). Ἐπισημαίνουμε ἐξαρχῆς ὅτι ὁποιαδήποτε διάθεση ἀποκατάστασης μιᾶς ὁμοιογενοῦς καί ἀδιάσπαστης συνέχειας, στή μακρά διάρκεια τῆς ὑλικῆς ζωῆς τοῦ θέματος (στήν ἐξέλιξή του), θά ἦταν ἐνδεχομένως παραπλανητική. Στίς γραμματειακές ἤ/καί τίς εἰκαστικές του δηλώσεις διαμορφώνονται ὡστόσο ἐπιμέρους συνεκτικές παραδόσεις, ὅπως λ.χ. ἐκείνη τῆς ἀρχαίας Τύχης, ἤ ἐκείνη πού εἰκονογραφεῖ, ἀπό τόν 11ο αἰώνα καί στή Δύση, τήν προγενέστερη (6ος αἰ.) σύλληψη τοῦ Βοηθίου (*Philosophiae consolationis* II, 2, 9), ἤ ἀκόμη ἐκείνη πού ἀναπτύσσεται στή μεταβυζαντινή ἐπικράτεια ἀνάμεσα στό 15ο καί τό 18ο αἰώνα (Εἰκ. 2, 7), στηριζόμενη, πάντως, σέ πολύ ἀρχαιότερες μνῆμες καί σχήματα[1].

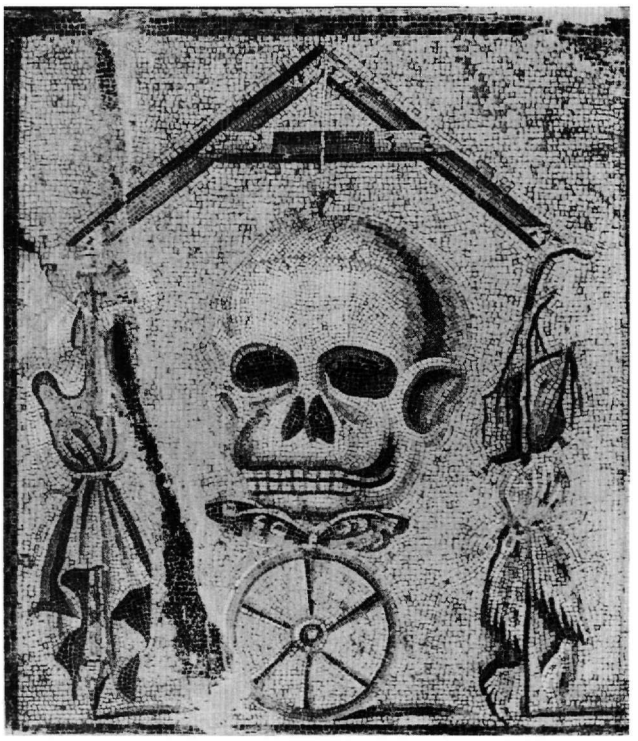
Τήν ὥρα τῆς ἐπιτυχίας παρομοιάζει ὁ ἄνθρωπος μέ

---

* Πρβλ. Σοφοκλέους *Τραχίνιαι* 129-131: *ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν / πᾶσι κυκλοῦσιν οἷον ἄρ-/κτου στροφάδες κέλευθοι* (εἰσαγ.-σχολ. M. Davies, Ὀξφόρδη 1991, σ. 8, 86). Ἕνα εὐχάριστο βράδι τοῦ '64 εἶχα τήν τύχη νά μοιραστῶ ἕνα κέρασμα, γύρω ἀπό τό ἴδιο τραπέζι, μέ τήν Εὐγενία καί τόν Μανόλη Χατζηδάκη, καί τόν Ἀνδρέα Grabar (στήν Ἀθήνα, τότε, γιά τήν ἔκθεση, *Ἡ βυζαντινή τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκή*). Ὅτι εἶχα γυρίσει ἀπό μιάν ἐκδρομή στή Σίφνο, καί ὁ ἐκλιπών δάσκαλος μέ παρακινοῦσε νά τούς πῶ τί εἶχα δεῖ. Τόν τροχό τοῦ χρόνου στά Γουρνιά, ἀποκρίθηκα, συνδέοντας τήν τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος (ὑποσημ. 32, παρακάτω) μέ πίνακα παρόμοιας θεματικῆς στό Βυζαντινό Μουσεῖο (Εἰκ. 8). Μετά ἀπό τριανταπέντε χρόνια τό ζήτημα ἐπιστρέφει, μέ τήν ἀνάδειξη περιοριστικά συγκεκριμένων ὄψεών του, *in memoriam*. Ἡ μελέτη συντάχθηκε στό φιλικό περιβάλλον τῆς Maison Suger. Γιά τό κείμενο τοῦ Ἐρωτόκριτου (ἀρχ. 17ος αἰ.) βλ. τήν ἔκδοση μέ ἐπιμέλεια τοῦ Στ. Ἀλεξίου, Ἀθήνα 1985. Γιά τούς τέσσερις πρώτους στίχους πρβλ. Στ. Ξανθουδίδης, *Βιτζέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος*, Ἡράκλειο 1915, σ. 378 κ.ἑ. Ἐ. Κριαρᾶς, *Μελετήματα περί τάς πηγάς τοῦ Ἐρωτοκρίτου*, Ἀθήνα 1938, σ. 9-11. Μ. Μαντουβάλου, Περί τῶν πρώτων στίχων τοῦ «Ἐρωτοκρίτου», *Παρνασσός* 7 (1965), σ. 533-541 (= *Κείμενα καί μελέτες μεσαιωνικῆς καί νεοελληνικῆς γραμματείας. Νέες προσεγγίσεις καί ἀναγνώσεις*, Ἀθήνα 1990, σ. 195-207). Γ. Ζώρας, *Πένθος θανάτου, ζωῆς μάταιον καί πρός θεόν ἐπιστροφή*, Ἀθήνα 1970, σ. 37, 92 κ.ἑ. C. Luciani, In margine ai primi versi dell'Erotocritos, *Θησαυρίσματα* 22 (1992), σ. 239-250.

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

1. Γιά 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, στ. 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*, Ἀμβοῦργο 1976, σ. 293-313. A. Miltenburg, «Fortuna», *Lex. Mittelalt.* 4, 1989, στ. 665-666. C. Cupane, *Κατέλαβες τὰ ἀμφίβολα τῆς τυφλῆς δαίμονος πρόσωπα*: Il *Λόγος παρηγορητικὸς περὶ*



Εἰκ. 1. Νεάπολις, Ἐθνικό Ἀρχαιολογικό Μουσεῖο. Ἔμβλημα (47×41 ἑκ.) ψηφιδωτοῦ δαπέδου ἀπό τήν Πομπηία (μέσα 1ου αἰ. μ.Χ.).

εὐεργετική τροπή τῆς τρέχουσας τύχης. Σέ ψηφιδωτό δάπεδο τῆς Ὀλύνθου (5ος-4ος αἰ. π.Χ.) εἰκονίζεται ἕνας τροχός μέ τέσσερις ἀκτίνες καί τή συνοδευτική, ἀπό κάτω, ἐπιγραφή: *ΑΓΑΘΗΤΥΧΗ*[2]. Πολύ ἀργότερα, ἀπερίφραστες θανατογραφικές διατυπώσεις ἐγγράφονται μέ κέφι σέ συμποτικό περιβάλλον, δηλώνοντας τήν ἰσότητα τῶν ἀντιθέτων, ἀρχόντων καί πενήτων, στό δρόμο τοῦ βίου καί ἐνώπιον τοῦ θανάτου, καί τήν εὐκαιρία μιᾶς «περίσκεπτης» ἀπόλαυσης τῆς ζωῆς – ὅσο κανείς τήν ζεῖ ἀκόμη: *Carpe diem*! (Ὁρατίου *Carm.* I, 11, 8). Σέ ψηφιδωτό ἔμβλημα ἀπό τήν Πομπηία, ἀποκείμενο στό Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως (Εἰκ. 1), ἕνα ἀνθρώπινο κρανίο ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στό τεντωμένο κατακόρυφα νῆμα μιᾶς τεκτονικῆς στάθμης (ἑνός ἀλφαδιοῦ), στό ἄνω μέρος, καί ἕναν τροχό που στηρίζεται στό ἔδαφος, μέ τήν «ψυχή» (τήν πεταλούδα) νά μεσολαβεῖ ἀνάμεσά τους. Ταυτοχρόνως, ἀριστερά καί δεξιά, ἐξηρτημένα ἀπό τά ἄκρα τῶν σκελῶν τοῦ ἄλφα, ἀντισταθμίζονται ἐξισορροπητικά τό σκῆπτρο, τό διάδημα καί ἡ βασιλική πορφύρα ἀπό τή μιά, καί ἀπό τήν ἄλλη τό ραβδί, τά ράκη καί ὁ σάκκος τοῦ ἐπαίτη[3].

Στό χριστιανικό περιβάλλον ἡ ματιά προσηλώνεται σέ στόχο ὑπερβατικό. Σέ μή χριστιανικό ἀνάγλυφο σαρκοφάγου, ἀπό τήν Ἔφεσο, εἰκονίζονται τρεῖς νέοι δρομεῖς, καί ὁ παιδοτρίβης, μέ τήν ἐπιγραφή: *δίωκε. μέχρι ποῦ; μέχρις ὧδε.* Ἀνάλογη στιχομυθία, ἀνάμεσα στόν νεκρό καί ἕναν διαβάτη, ἐπιγράφεται στή θύρα ὑπογείου μέ χριστιανική ταφή τῶν ἀρχῶν τοῦ 5ου αἰώνα, σέ χωριό τῆς βόρειας Συρίας (Deir Sambil, κοντά στήν Ἀπάμεια): + *Τρέχις; τρέχω. Αἴως ποῦ; αἴως ὧδαι.* Σέ γειτονικό τάφο ἀπαντᾶ παραλλαγή τῆς προηγούμενης ἐπιγραφῆς, μέ ἀπευθείας, τώρα, βιβλικό παράθεμα: *Τρόχος ὁ βίος. Ματεότης ματεοτήτων, τὰ πάντα ματεότης* (Ἐκκλ. 1, 2)[4]. Ἀναδύεται, ὡστόσο, ἡ προσδοκία τῆς Ἀνάστασης. Στήν οἰκεία στούς ἐθνικούς 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.ἑ. F. Rausa, «Tyche/Fortuna», ὅ.π., σ. 125-141, πίν. 90-109. Βλ., ἐξάλλου, τό σχετικό χωρίο τοῦ Βοηθίου, σ. 20 Bieler. Πρβλ. τήν ἑλληνική μετάφραση τοῦ Μαξίμου Πλανούδη, Β΄ 2, 9: *Planoudes Maximos: Boethii De philosophiae consolatione in linguam graecam translati*, ἔκδ. Ἀ. Μέγας, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 113. Γιά τήν εἰκονογραφία πού ἔχει ὡς ἀφετηρία τό κείμενο τοῦ Βοηθίου βλ. Courcelle, ὅ.π., σ. 141 κ.ἑ., πίν. 65 κ.ἑ.

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. Τό ψηφιδωτό αὐτό (47×41 ἑκ.), τῆς δεύτερης τεχνοτροπικῆς φάσης, προέρχεται ἀπό τό θερινό τρικλίνιο οἴκου πού μετατράπηκε ἀργότερα σέ βυρσοδεψεῖο (Reg. I, 5, 2). Βλ. O. Brendel, Untersuchungen 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, στό ἴδιο. Σημειωτέον ὅτι κάτω ἀπό τόν τροχό καί τήν ὑπογραφόμενη εὐχή τοῦ ψηφιδωτοῦ στήν Ὄλυνθο διακρίνεται ἕνα Α, τό ὁποῖο ὁ Robinson (ὅ.π., 1946, σ. 209) συσχετίζει ἑρμηνευτικά μέ τή στάθμη τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας. Βλ. ἔγχρ. εἰκόνα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας στό A. Varone - E. Lessing, *Pompéi*, Παρίσι 1995, σ. 92, εἰκ. στή σ. 93.

4. Νά μεταφέρουμε τόν τόνο στή 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 ἅρματος γὰρ οἷα / βίοτος τρέχει κυλισθείς, / ὀλίγη δὲ κεισόμεσθα / κόνις ὀστέων λυθέντων.* Στούς στίχους πού ἀκολουθοῦν (11-18), ὁ ποιητής καταλήγει (πρβλ. τή σύνθεση τοῦ ρωμαϊκοῦ ψηφιδωτοῦ, Εἰκ. 1): *τί σε δεῖ λίθον μυρίζειν; / τί δὲ γῇ χέειν μάταια; / ἐμὲ μᾶλλον ὡς ἔτι ζῶ / μύρισον, ῥόδοις δὲ κρᾶτα / πύκασον, κάλει δ' ἑταίρην· /*

δρόμου πού καταλήγει στόν τάφο, μπολιάζεται, στό ἑξῆς, ἡ βιβλική ἀντίληψη τοῦ βίου. Ἀντίστοιχες συλλήψεις, σέ διευρυμένη καί ἔντεχνη μορφή, ἐγγράφονται στή λειτουργική πρακτική. Τήν Πέμπτη τοῦ Μεγάλου Κανόνος (5η ἑβδομάδα τῶν Νηστειῶν) ψάλλεται τό προοίμιο ἀπό τό κοντάκιο τοῦ Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ (6ος αἰ.) γιά τή Σταύρωση, ἐγγραφόμενο στήν εὐρύτερη ἀκολουθία πού συνέθεσε ὁ Ἀνδρέας Κρήτης (7ος-8ος αἰ.): *Ψυχή μου, ψυχή μου, ἀνάστα· τί καθεύδεις;/ Τὸ τέλος ἐγγίζει καὶ μέλλεις θορυβεῖσθαι· / ἀνάνηψον οὖν, ἵνα φείσηταί σου Χριστὸς ὁ Θεός, / ὁ πανταχοῦ παρὼν καὶ τὰ πάντα πληρῶν*[5]. Ὁ Ἀνδρέας ἔχει παραφράσει τό κείμενο τοῦ προοιμίου στήν δ' ὠδή τῆς δικῆς του σύνθεσης, πού ψάλλεται στό ἀπόδειπνο τῆς Δευτέρας, τήν πρώτη ἑβδομάδα τῆς Σαρακοστῆς: *Ἐγγίζει ψυχὴ τὸ τέλος, ἐγγίζει καὶ οὐ φροντίζεις, οὐχ ἑτοιμάζῃ· ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι· ἐγγὺς ἐπὶ θύραις ὁ Κριτής ἐστιν· ὡς ὄναρ, ὡς ἄνθος ὁ χρόνος τοῦ βίου τρέχει· τί μάτην ταραττόμεθα; // Ἀνάνηψον ὦ ψυχή μου, τὰς πράξεις σου, ἃς εἰργάσω, ἀναλογίζου, καὶ ταύτας ἐπ' ὄψεσι προσάγαγε, καὶ σταγόνας στάλαξον δακρύων σου· εἰπὲ παρρησίᾳ τὰς πράξεις σου, τὰς ἐνθυμήσεις, Χριστῷ καὶ δικαιώθητι*[6].

Ἡ μαρτυρούμενη σέ μνημεῖα καί κείμενα παρομοίωση τοῦ ἐνθαδικοῦ βίου μέ τροχό ἐπιβεβαιώνεται περαιτέρω, ἀφενός μέν στίς γνώριμες μικρογραφίες τῆς *Οὐρανοδρόμου Κλίμακος* τοῦ Βατικανοῦ (κῶδ. gr. 394, φ. 7, 12), καί ἀφετέρου μέ τή μορφή τοῦ Βίου, τήν ἐγγραφόμενη σέ ἀρχικό ὄμικρον κώδικος τῆς Γένουας (Bibl. Franzoniana, Urbani 15, φ. 333β) πού περιέχει κείμενα τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, στήν ἀρετολογική ἀνασύνθεση πού εἶχε συντάξει, τό 10ο αἰώνα, ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης[7]. Ἀμφότερες οἱ ζωγραφικές αὐτές μαρτυρίες χρονολογοῦνται στόν 11ο αἰώνα. Εἶχαν, ὡστόσο, προηγηθεῖ οἱ ἐξελικτικές φάσεις τοῦ μετατυπούμενου σέ χριστιανική μορφή ἀρχαίου Καιροῦ. Ὁ λυσίππειος Καιρός (4ος αἰ. π.Χ.)[8], ὅπως περιγράφεται ἀπό τόν Ἰμέριο (4ος αἰ. μ.Χ.), ἐμφανίζεται *σιδήρῳ τὴν δεξιὰν ὡπλισμένος*, νά πατεῖ σέ κυλιόμενους τροχούς (*λόγ.* XIII. 1: 100 Colonna). Ἐπί τροχῶν βαίνει, μετωπικά εἰκονιζόμενος, καί ὁ Βίος τοῦ κώδικος τῆς Γένουας, κρατώντας μάχαιρα στό δεξιό του χέρι, προκειμένου νά τονίσει τήν τρεπτότητα τῆς βιοτῆς καί τό ἀναπόφευκτο τῶν ἐναντίων ἤ/καί σταθερά φθινουσῶν φάσεων τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου, ὅπως ἐπιγραμματικά δηλώνεται στή συνοδευτική, σταυρόσχημη ἐπιγραφή: *οὗς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρπει, διὰ τῆς μαχαίρας σφάττει*[9].

Ὁ μονομορφικός εἰκονισμός τοῦ τροχήλατου Βίου στόν κώδικα τῆς Γένουας κυοφοροῦσε μιάν εὐρύτερη ἀνάπτυξη σέ μεταγενέστερα ἔργα[10]. Στό φ. 163β (περ.

πρὶν ἐκεῖσε δεῖν μ' ἀπελθεῖν / ἐπὶ νερτέρων χορείας / σκεδάσαι θέλω μερίμνας. Γιά τίς ἐπιτύμβιες ἐπιγραφικές 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. *Τριώδιον*, Ἀθήνα (Μ. Σαλίβερος) 1930, σ. 291.

6. *Τριώδιον*, ὅ.π., σ. 86· τό ἴδιο κείμενο, σ. 287 (Πέμπτη τοῦ Μεγάλου Κανόνος). Πρβλ. Romanos le Mélode, ὅ.π., σ. 234.

7. Γιά τίς μικρογραφίες τοῦ βατικανοῦ 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 καί Βίος: ἡ χριστιανική ἐπιλογή ἀνάμεσα στήν εὐκαιρία καί τή σωτηρία, *ΑΔ* 48-49 (1994-1995), Μελέτες, 1998, σ. 252, πίν. 57β. Γιά τό ἱστορημένο πρωτόγραμμα τοῦ κώδικος τῆς Γένουας βλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., σ. 253-254, 255, 259, 261, 264, πίν. 59β. Ὁ ἴδιος, Τό τίμημα τῆς τέρψης: Βίος καί ἀναβιώσεις τοῦ Καιροῦ στή βυζαντινή τέχνη, *ΔΧΑΕ* Κ' (1998-1999), σ. 201-212.

8. Τόν γνωρίζουμε ἐκ τοῦ σύνεγγυς ἀπό περιγραφή σέ κατά τι μεταγενέστερο ἀπό τό θρυλούμενο ἔργο τοῦ Λυσίππου ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου (3ος αἰ. π.Χ.), πού συγκαταλέγεται στήν πλανούδεια *Ἀνθολογία* (13ος αἰ.): *Ἑλληνική Ἀνθολογία* 16, 275· βλ. *Anthologie grecque*, XIII, ἔκδ. R. Aubreton - F. Buffière, Παρίσι 1980, σ. 183-184. Ὁ Καιρός, ἐδῶ, ἁπλῶς *τροχάει*. Γιά τίς μορφές τοῦ 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, ὅ.π., 1999 (ὑποσημ. 7), σ. 205, εἰκ. 3-4. Ὑποδηλώνεται τοιουτοτρόπως καί τό τέρμα τοῦ βίου, ὁ θάνατος. Πρβλ. καί τόν ὁπλισμένο μέ μάχαιρα Καιρό σέ μεταβυζαντινό ἀθωνικό κώδικα: Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), σ. 260, 262, σημ. 57 (ἡ μάχαιρα τοῦ θανάτου), πίν. 63α· πρβλ. στό ἴδιο, σ. 251, 264-265, σημ. 63, πίν. 57α (ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ). Γιά τά σύνεργα τοῦ θανάτου, τό πικρό ποτήριο καί τό ξίφος, βλ. R. Stichel, *Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen*, Βιέννη 1971, σ. 17 κ.ἑ., 34-37, 37 κ.ἑ., 67-68.

10. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, σ. 261. Στό ἑλληνόφωνο γραμματειακό πεδίο ἡ παρουσία τῆς σύνθεσης τοῦ τροχοῦ, μέ τούς θνητούς *κύκλωθεν ἐγκαθημένους* (χωρίς νά δηλώνονται ἡλικίες), σημειώνεται τό 12ο αἰώνα (τό 1195;) στό ποίημα ἑνός ἀνώτατου ἀξιωματούχου τοῦ νορμανδικοῦ βασιλείου τῆς Σικελίας –γραμμένο στή φυλακή (ὅπως, παλαιότερα, ἡ σύνθεση τοῦ Βοηθίου)–, τοῦ Εὐγενίου ἀπό τό Παλέρμο, γιά τήν ἀστάθεια τοῦ ἀνθρώπινου βίου: βλ. *Eugenii Panormitani versus iambici*, ἔκδ. M. Gigante, Παλέρμο 1964, σ. 52-53 (στ. 29-43)· σέ ἐσπέριο τουτέστι περιβάλ-

20,8×14,5 ἑκ.) τοῦ παρισινοῦ κώδικος gr. 36 (14ος-15ος αἰ.) ἐγγράφεται ἡ σύνθεση τοῦ τροχοῦ, ἀποτελούμενη ἀπό ἱστορημένους συγκεντρικούς κύκλους, πού δένει, στό ἄνω μέρος, σέ πλεκτό σταυρό, μέ συνιστῶντα τά δύο ἄκρα τοῦ ἐξωτερικοῦ κυκλικοῦ πλαισίου (Εἰκ. 2)[11]. Ἑκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ διατάσσονται δένδρα καί πουλιά, ἐνῶ στό κάτω περιθώριο, σέ δασωμένο πεδίο, ἕνα ἐντυπωσιακοῦ μεγέθους λιοντάρι ἔχει «πατήσει» ἕνα ἄλλο, ἀσθενέστερο ζῶο[12]. Ἀνάμεσα στά ἱστορημένα περιθώρια αἰωρεῖται ὁ «κοσμικός» τροχός, χωρίς νά ἑδράζεται, ὡς κατασκευή, στό ἔδαφος.

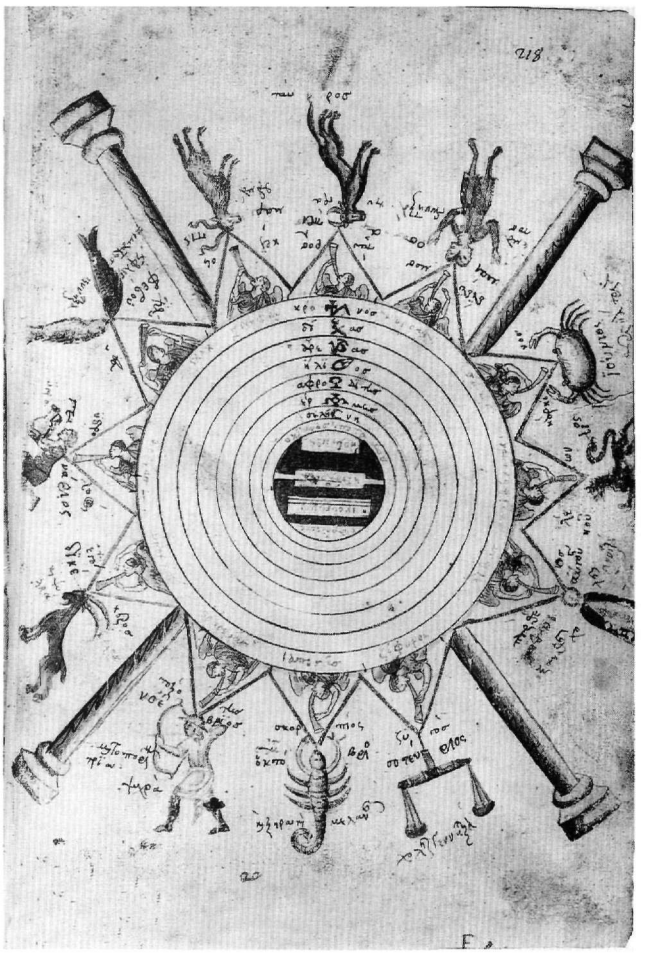
Στόν κεντρικό δίσκο τῆς παράστασης ὀρθώνεται μετω-

λον, ὅπου οἱ καταγόμενες ἀπό τή σύλληψη τοῦ Βοηθίου καί τή συνέχειά της μορφές ἦταν γνώριμες ἀπό τόν 11ο, τό ἀργότερο, αἰώνα. Πρβλ. Courcelle, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 362-363, εἰκ. 13-14. Γιά τό θέμα τῆς ἀστάθειας τοῦ βίου στό ἐν λόγω 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 *τὸ τῆς τύχης ἄτακτον*, ἀλλά ὡς πρόσωπα προβάλλονται οἱ Μοῖρες, οἱ *τρεῖς ῥυσαὶ χωλαί τε καὶ λοξαὶ κόραι*, / [καί διευκρινίζει ὁ Εὐγένιος] *πρὸς εἰκόνισμα μυθικὸν πεπλασμέναι*, οἱ ὁποῖες *ἄτρακτον ἀκάματον ἐξηρτημέναι*, / [μίτους πολύπλοκους] *κλώθουσιν ἀεὶ δακτύλοις ἀνενδότοις* (στ. 16 κ.ἑ.). Πρβλ. Gigante, ὅ.π., 1963, σ. 331-334. Σέ ἰχνογράφημα μεταγενέστερου κώδικος τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης ἐμφανίζεται ἡ Γῆ νά κλώθει, ἐγγραφόμενη στό δίσκο τοῦ τροχοῦ τοῦ χρόνου, μέ τίς ἑπτά ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου νά ἀναπτύσσονται τριγύρω (ἐτῶν 4, 14, 25, 48, 56, 68, ὥς τό τέλος τῆς ζωῆς)· βλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1999, εἰκ. 7. Ἐξάλλου, στό ποίημα τοῦ «Τζαμπλάκου» (15ος αἰ.), ὁ θεώμενος τή στροφή τοῦ τροχοῦ (δέν δηλώνονται ἡλικίες) καί ὅσους *Ἐπέφταν 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 εἱμαρμένης» (στ. 71-72). Ἐκεῖνος ἀποκρίνεται: *Βλέπεις με ἐδῶ πῶς εἶμ' ἀρματωμένος, / ἀπὸ τὴν ἄνω πρόνοιαν εἶμαι παραγγελμένος* (στ. 85-86), κτλ. Βλ. Στ. Λαμπάκης, Τό 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 IIe au XVIe siècle*, ἀριθ. 66, σ. 40-41 (14ος-15ος αἰ.· ἀπό τήν Κάτω Ἰταλία; Γιά τό ἰταλικό ὑδατόσημο τοῦ χαρτιοῦ πρβλ. Briquet, I, ἀριθ. 3112-3118). Ἀ. Ξυγγόπουλος, Ὁ μικρογράφος μοναχός Νικόδημος, *Ἑλληνικά* 16 (1958-1959), σ. 65-69 (λήγ. 14ος-ἀρχ. 15ος αἰ.· ἀναγνωρίζονται δυτικά χαρακτηριστικά καί, ἄλλοῦ, ἡ βυζαντινή εἰκονογραφική παράδοση· ὁ κῶδιξ προέρχεται ἀπό ἑλληνική περιοχή ὑπό δυτική κατοχή: ἀπό τήν Κρήτη; Τά Ἑπτάνησα;). Ἀθήνα (Ζάππειο Μέγαρο) 1964, *Ἡ βυζαντινή 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.· ἀπό 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. Xyngopoulos, παρακάτω (ὑποσημ. 21)· Darrouzès, παρακάτω (ὑποσημ. 19). Γιά τή μικρογραφία πού ἐξετάζουμε βλ. S. Davies, The Wheel of Fortune: The Picture and the Poem, *RESEE* 16 (1978), σ. 131-136, πίν. 2. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), σ. 261, πίν. 64. Προηγοῦνται (φ. 162-162β) Ἐκλογαί ... τῆς ἰατρικῆς τέχνης περί τῶν τεσσάρων στοιχείων πού συνιστοῦν τόν κόσμο καί τόν ἄνθρωπο. Μεσολαβεῖ τό ἄγραφο φ. 163α καί ἀκολουθεῖ ἄλλο ἕνα (164). Ἕπεται κείμενο τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἁπλοῦ ... περί τῆς κατασκευῆς τοῦ ἀνθρώπου (φ. 165). Στόν ἴδιο πάντοτε κώδικα τά τέσσερα στοιχεῖα εἰκονίζονται ὑπό μορφή δρακόντων στή σύνθεση τοῦ δένδρου τῆς ἀναλώσιμης ζωῆς (φ. 203β): Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, σ. 261-262, πίν. 65. Γιά 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 κώδικα, ὡς πάρισο στοιχεῖο τοῦ μονοκέρωτος (= ὁ θάνατος), τοποθετεῖται, δεξιά, ἕνα λιοντάρι, μέ στόχο τή συμμετρική σύνταξη τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων (πού διέπει τήν ὅλη παράσταση) καί παράγωγό της τόν παραλλακτικό τονισμό τοῦ νοήματος· βλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, πίν. 65. Ἡ παρουσία του προσφέρει ἕνα ἑρμηνευτικό κλειδί γιά τήν ἀντίστοιχη παρουσία τοῦ λέοντα στό φ. 163β. Ὡστόσο, στή μικρογραφία τοῦ φ. 203β, δεξιά, δέν σημειώνεται κάτι πού νά ἐξηγεῖ τήν 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– ἀπατᾶ τούς «ἑαυτοῦ φίλους», μήν ἀφήνοντάς τους νά προνοήσουν γιά τή σωτηρία τους (βλ. ὅ.π., σημ. 53 = *PG* 96, 977Α). Σημειωτέον ἄλλωστε ὅτι στό πλῆρες κείμενο τῆς παραβολῆς τοῦ Βαρλαάμ, πού εἰκονογραφεῖται στό φ. 203β, δέν ἀπαντᾶ ἀναφορά σέ λιοντάρι. Εἶναι πάντως σημαντική ἡ συμπαράταξη, στόν παρισινό κώδικα, τῶν δύο συνθέσεων. Τό 17ο αἰώνα θά συμπεριληφθοῦν σέ κοινό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, στό νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, στό Ἀρμπανάσι. 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 ναό τοῦ Προδρόμου, στό Ἀπόζαρι τῆς Καστοριᾶς, οἱ ἐν λόγω συνθέσεις συνδυάζονται σέ ἑνιαία παράσταση. Τό δένδρο τῆς παραβολῆς ἀπό τή μυθιστορία τοῦ Βαρλαάμ καί Ἰωάσαφ τοποθετεῖται πιό χαμηλά ἀπό τόν τροχό τοῦ βίου, σέ ζωγραφικό ἐπίπεδο πλησιέστερο πρός τόν θεατή, μέ τίς ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου ἀπό τό δέκατο ὥς τό ὀγδοηκοστό ἔτος. Βλ. Ἀ. Ὀρλάνδος, Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς, *ΑΒΜΕ* 4 (1938), σ. 179-180, εἰκ. 122 (μόνο τό δένδρο). Ε. Σαμπανίκου, Ἡ εἰκονογράφηση τῆς σκηνῆς τοῦ «μαινομένου μονοκέρωτος» ἀπό τό μυθιστόρημα «Βαρλαάμ καί Ἰωάσαφ» στήν ἑλλαδική μεταβυζαντινή τοιχογραφία, *Δωδώνη* 19 (1990), Α΄, σ. 139, εἰκ. 11 (μόνο τό δένδρο). Μετά ἀπό ἀκριβέστερη ἀνάγνωση ἐπιγραφῆς τό ἔργο ἀποδόθηκε στόν ἱερωμένο Δαβίδ. Ὁ ζωγράφος αὐτός ἔζησε στό ἴδιο δημιουργικό περιβάλλον μέ τόν σύγχρονό του Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ. Βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση (1450-1830)*, 1, Ἀθήνα 1987, σ. 107, 235-237.

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



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

πικός ὁ γέροντας Κόσμος, ὁ ὁποῖος παρακινεῖ, μέσω τῆς συνοδευτικῆς ἐπιγραφῆς τά δύο ἀντιπροσωπευτικά τοῦ ἀνθρώπου ἄτομα, διαφορετικῆς ἡλικίας (ἀριστερά ὁ νεότερος, ἀπό τό μέρος τῆς ἀνόδου, δεξιά ὁ πιό ἡλικιωμένος, στό μέρος τῆς καθόδου), πού τοῦ τραβοῦν, ἀπό τό πλάι, μαλλιά καί γένεια, ἀριστερά καί δεξιά του: *ὅσοι μ(αι) αγαπάται, μαδύσεταί με*. Τό ἀπατηλό τῆς προτροπῆς, πού καταλήγει στό μάταιο τοῦ ἐγχειρήματος, 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 τά ἀγαθά του: *Φεύγω, πτερωτός εἰμι· τί λαβεῖν θέλεις; / Τὰς τρίχας; ἀλλ' ἔῤῥευσαν ...* (στ. 1-2)· καί παρακάτω: *Ἀφίπταμαί σου καὶ πρὸς οὐδὲν ἐκτρέχω, / Καὶ γίνομαι ῥοῦς ἂν συνέξῃς δακτύλοις* (στ. 8-9)[14]. Σημειωτέον, πάντως, ὅτι ὁ Κόσμος, τοῦ ὁποίου τίς

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

14. Σέ ἀντίθεση μέ τή σταθερότητα τῆς οὐρανοδρόμου Κλίμακος, σέ ἐπίγραμμα πού συνοδεύει τήν περιγραφή αὐτῆς τῆς παράστασης ἡ ῥευστότητα τοῦ βίου ἐπισημαίνεται καί στήν *Ἑρμηνεία* τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ (στ. 1-4): *Βλέπων κλίμακα πρὸς πόλον τεταμένην / ὀρθῶς νόει μοι ἀρετῶν ἀναβάσεις. / Ῥευστοῦ βίου οὖν ἐκφυγὼν ὅσον τάχος / ἴθι πρὸς αὐτὴν καὶ ἄνελθε ἐμπόνως*. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Πετρούπολις 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 ἄντλησή τους ἡ ἐγρήγορση ὅσων τόν «ἀγαποῦν», ὅπως τό ἀπαιτεῖ ὁ παρερχόμενος Καιρός[15]. Ὁ δίσκος περιβάλλεται ἀπό κυκλική ταινία ὅπου ἐγγράφεται, μέ σφάλματα καί σέ συμπεπτυγμένη μορφή, ἐπίγραμμα σέ δωδεκασύλλαβους στίχους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ: *Τροχό(ς) τις εστὶν ἄστατος πεπιγμένο(ς) / ὁ πικρὸς κ(αὶ) πολύπλανο(ς) βίος / ἄνω κοινεῖται κ(αὶ) περισπατ(αι) κάτω / εἴκει καθέλκει τη κοινήση τη στάση / ὡς οὐδὲν εἶναι τ(ὸν) βίον διαγράφος*[16].

Τήν περιφέρεια τῆς κυκλικῆς ταινίας πού περιβάλλει, μέ τό περιγραφόμενο ἐπίγραμμα, τήν ἐμβληματική ἐμφάνιση τοῦ Κόσμου, διατρέχουν ἑπτά, κατά τό μᾶλλον ἤ ἧττον ἀδιαφοροποίητα μεταξύ τους ἄτομα. Τά πρῶτα τρία, ἀριστερά καί πρός τά ἄνω, ἀναρριχῶνται πρός τόν καθήμενο, ἐστεμμένο καί σκηπτροφόρο βασιλέα, πού κατέχει τήν κορυφαία θέση, στήν ἀκμή τῆς περιστροφῆς. Τά τέσσερα ἑπόμενα, δεξιά καί πρός τά κάτω, καταπίπτουν πρός τόν μοναχό, μέ τό ἐπανωκαλύμαυχο 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: *ὁρᾶς τροχοῦ κοινημ(α) κ(αὶ) σφαίρας δρόμον / ορ(ᾶς) τ(ὸν) άνδρ(α) τ(ὸν) καθήμεν(ον) ξένε / ἄνο πρὸς υψος κ(αὶ) βρίθοντ(α) χρυσίου / ὦρα θεατὰ και πενητ(α) τὸν κ(α)τ(ω)* (κτλ.)[17]. Φαίνεται ὅτι τά δύο αὐτά πρόσωπα, ἐκ τῶν ὁποίων τό ἕνα εἶναι πραγματικό, ἐξαιροῦνται ἀπό τήν ἑπτάδα ὅσων «περιτρέχουν» τόν τροχό, πρός τά ἄνω ἤ/καί κάτω. Ἐδῶ αὐτοπροσωπογραφεῖται ὁ ζωγράφος τῆς παράστασης, ὅπως ἀποκαλύπτει, μέσω τῆς μνείας τοῦ ὀνόματός του[18], ἡ ἐπιγραφόμενη (χαμηλότερα, στό χεῖλος τοῦ τροχοῦ) –καί διφορούμενη, κάπως, στό νόημά της– δήλωση: *ἐπείρ(εν) μ(αι) ο τροχός ἐξὲφνης κ(αὶ) καλόγερον ἐπιησεν μ(αι) κ(αὶ) ως νέον ἠδικησ(έν) μ(αι), κὰν θελων κὰν μή θελω· Νικόδιμος καλοῦμ(αι), εγῶ δέ ο ταπινος ταχα εις ελπίδας ειμ(αι)*[19]. Σάν νά παραπονεῖται ὁ Νικόδημος ὅτι, ἑκών-ἄκων, σύρθηκε ἀπό τό μοιραῖο τροχό καί καλογέρεψε, δείχνοντας ἔτσι ὅτι (δῆθεν) παραβλέπει πώς κατευθύνεται ἀπό τά ἡνία τῆς θείας πρόνοιας: ὁ σταυρός τῆς κορυφῆς σφραγίζει τά κυλίσματα τοῦ τροχοῦ[20]. Νεκρωμένος, στό περίβλημα τοῦ σχήματός του, προσεγγίζει τόν θάνατο: στό κάτω περιθώριο, πρός ἀριστερά, κινεῖται τό καλά σχεδιασμένο λιοντάρι πού τόν προσωποποιεῖ, ἔχοντας στρέψει τήν κεφαλή πρός τόν ἐπί τροχοῦ εἰσέτι κρεμάμενο μοναχό καί τό ἀπειλητικό του βλέμμα, ἐλαφρῶς, πρός τόν θεατή τῆς παράστασης. Ἀνακαλεῖ ἐδῶ ὁ μνήμων ἕναν ἀρχαιότερο εἰκαστικό χειρισμό, ἐπαναλαμβανόμενο ἔκτοτε καί σέ μεταγενέστερα μνημεῖα (9ος-14ος αἰ.), τόν λέοντα

θοῦνται οἱ ὁδηγίες τῆς *Ἑρμηνείας*, τό ἐν λόγω ἐπίγραμμα περιλαμβάνεται στή ζωγραφική ἀπόδοση τῆς παράστασης. Βλ. Ἀ. Ὀρλάνδος - Μ. Θεοχάρη, Αἱ ἐπί τῆς Πίνδου ἱεραί μοναί Βράχας καί Ρεντίνης, *ΑΕ* 1958, Ἀρχαιολ. Χρον., σ. 8. Γ. Οἰκονόμου, *Ἡ Ρεντίνα τῶν Ἀγράφων καί τά μεταβυζαντινά της μνημεῖα*, Ἀθήνα 1997, σ. 97. Ἐνῶ στό βατικανό κώδικα, φ. 12 (ὑποσημ. 7, παραπάνω), τοῦ 11ου αἰώνα, ὁ μοναχός εἰκονίζεται ἀνάμεσα στόν ροϊκό, γυμνό καί τροχήλατο Βίο, καί τήν πρώτη βαθμίδα τῆς κλίμακος, πρός τήν ὁποία κατευθύνεται (καί ἐπάνω στήν ὁποία, στή συνέχεια, σταθεροποιεῖται), στήν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνας ἡ Κλῖμαξ συνδυάζεται μέ τόν Καιρό (Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998, ὑποσημ. 7, πίν. 62β) καί συνοδεύεται ἀπό τόν Τροχό τοῦ βίου (Εἰκ. 7).

15. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., σημ. 2 καί σποράδην. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι οἱ Καιροί/ἐποχές τριγυρίζουν τόν κεντρικό δίσκο τῆς σύνθεσης, στίς μεταβυζαντινές της διατυπώσεις, ὡς πρόσωπα πού ἱππεύουν ζώδια (Τσαρίτσανη) ἤ ὡς κατά καιρούς σκηνές (Ρεντίνα, Μηλιές Πηλίου).

16. Βλ. τήν πλήρη μορφή τοῦ ἐπιγράμματος, *Ἔπη ἠθικά* I 2, 19 (*PG* 37, 787-788): *Τροχός τίς ἐστιν ἀστάτως πεπηγμένος, / Ὁ μικρὸς οὗτος καὶ πολύτροπος βίος. / Ἄνω κινεῖται, καὶ περισπᾶται κάτω. / Οὐχ ἵσταται γάρ, κἂν δοκῇ πεπηγέναι. / Φεύγων κρατεῖται, καὶ μένων ἀποτρέχει. / Σκιρτᾷ δὲ πολλά, καὶ τὸ φεύγειν οὐκ ἔχει. / Ἕλκει, καθέλκει τῇ κινήσει τὴν στάσιν. / Ὡς οὐδὲν εἶναι τὸν βίον διαγράφων. / Ἢ καπνόν, ἢ ὄνειρον, ἢ ἄνθος χλόης.* Θά ἦταν καταχρηστικό νά θεωρήσουμε ὅτι τό γρασίδι τοῦ ἐδάφους, στόν κεντρικό δίσκο τῆς μικρογραφίας, παραπέμπει στό *ἄνθος χλόης* τοῦ Γρηγορίου. Ἄλλωστε, ὁ τελευταῖος στίχος τοῦ ἐπιγράμματος δέν ἀναγράφεται στή σύνθεση τοῦ φ. 163β.

17. Πρβλ. Davies, ὅ.π. (ὑποσημ. 11), σ. 134, σημ. 31. Πρβλ. τό ἀντιθετικό ζεῦγος 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. Ὀρλάνδον*, Α', Ἀθήνα 1965, σ. 303-304. Ὁ Darrouzès χρονολογεῖ τὴν ἐπιγραφή στό 15ο αἰώνα. Ὡς πρός 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 στόν κώδικα τῆς Γένουας: παραπάνω καί ὑποσημ. 7, 9.

πού ἀποδίδει, σέ μεσαιωνικά ψαλτήρια, τόν ψαλμό 7, 3: *μήποτε ἁρπάσῃ ὡς λέων τὴν ψυχήν μου* (Εἰκ. 4)[21].
Δηλώνει ὡστόσο, ὁ Νικόδημος, πώς ὁ ἐπικείμενος θάνατος εἶναι γι' αὐτόν ἀφετηρία ἐλπίδων. Ἡ ἀναγνωστική μας κατεύθυνση δέν θά ἦταν ἀπολύτως ἀσφαλής ἄν θεωρούσαμε ὅτι ὁ τελευταῖος στίχος τῶν –κατά τήν ἐκτίμησή μας (παρασύρει ὁ Darrouzès!)– λεγομένων του ἐκφράζει τό ἀμέσως μετά ἀπό ἐκεῖνον ἀνερχόμενο ἄτομο. Τοῦτο ἐνισχύεται ἀπό τήν παρότρυνση πού ἀπευθύνει πρός τόν ἴδιο ὁ τελευταῖος κατερχόμενος πρός τή θέση του: *ἀνάβενε π(άτ)ερ σ(υν)τομότερον*. Δέν ἀποκλείεται πάλι, ὁ ἐν λόγω στίχος νά ἀνακαλεῖ παλαιότερη καί ὑποτιθέμενη ἐγκόσμια προσδοκία τοῦ Νικοδήμου (ὅταν κατεῖχε αὐτή τήν ἀφετήρια θέση στήν κλίμακα τῶν ἡλικιῶν), καί, ταυτοχρόνως, «τωρινή» του σωτηριολογική ἐλπίδα, ἀλλά καί συνάμα νά ἐκφράζει τό ἀμέσως μετά ἀπό ἐκεῖνον ἀνερχόμενο ἄτομο. Ἐν πάση περιπτώσει, ἡ φαινομενική σύγχυση τῶν δύο κατευθύνσεων: τῆς κατά κόσμον –πού ἀκολουθοῦν οἱ ἀνερχόμενοι πρός τόν *βρίθοντα χρυσίου* βασιλέα, ἀλλά καί ὑποκείμενοι στήν ἀστάθεια τῆς τύχης καί τή φθίνουσα πρόοδο τῶν ἡλικιῶν, ἔχοντας ταυτοχρόνως ἀπατηθεῖ ἀπό τήν προτροπή τοῦ Κόσμου–, καί τῆς κατά Χριστόν, προδίδει τήν πρωιμότητα τῆς σύνθεσης, ἀλλά καί τήν εἰκονογραφική της διαχείριση ἀπό συγκεκριμένο, αὐτοπροβαλλόμενο ἄτομο.
Πάντως, ἡ μνεία τοῦ τροχοῦ στό ἐπίγραμμα τοῦ Ναζιανζηνοῦ –θά τό ξαναδοῦμε ἐγγεγραμμένο σέ πολύ μεταγενέστερο ἔργο (Εἰκ. 8)–, ἀλλά καί στά λεγόμενα τοῦ Νικοδήμου (καί στόν προτελευταῖο στίχο τοῦ δεύτερου ἐπιγράμματος, τῆς ἐξωτερικῆς ζώνης), μαρτυρεῖ ἀπευθείας τό νόημα τῆς παράστασης· πρόκειται γιά τόν «τροχό» τοῦ ἄστατου βίου. Ὑπονοοῦνται ταυτοχρόνως (στή μικρογραφία· ὄχι στό ἐπίγραμμα) οἱ σταθμοί τῶν ἡλικιῶν, χωρίς νά προσδιορίζονται ἀριθμητικά

Εἰκ. 4. Μόσχα, Κρατικό Ἱστορικό Μουσεῖο. Ἑλληνικός κῶδιξ 129Δ (ψαλτήρι Χλουντόφ), φ. 5β (9ος αἰ.).

στήν (ἐπαναλαμβανόμενη) γραμμικότητά τους. Ἡ εἰκαστική βούληση δείχνει νά παρασύρεται ἀπό τό κυρίαρχο, στή δυτική εἰκονογραφία, θέμα τῶν τυχῶν τοῦ βίου – τά σκαμπανεβάσματα τῆς ζωῆς. Ὡστόσο, τό σκαρωμένο στή Δύση εἰκονογραφικό σχῆμα (μέ ὅλο, ἐξάλλου, τό προηγούμενο χρονολογικό βάθος πού διέθετε, σέ διατυπώσεις τῆς ἑλληνικῆς καί τῆς λατινικῆς, ἀρχαίας καί χριστιανικῆς γραμματείας[22], ἀλλά καί τῆς εὐρύτερης –καί διαρκέστερης– λαϊκῆς παράδοσης), μέ ἀρχικό του, ἔμμεσο ἔρεισμα τό κείμενο τοῦ Βοηθίου καί

21. M. Ščepkina - I. Dujčev, *Miniatjuri Chludovskoj Psaltyri: Grečeskij illjustrirovannyj kodeks IX veka*, Μόσχα 1977. Πρβλ. τόν ψαλμό 21, 14 καί 22· ἐδῶ, μέ τό «στόμα τοῦ λέοντος» προβάλλουν ἀπειλητικά καί τά «κέρατα τῶν μονοκερώτων» (πρβλ. ὑποσημ. 12, παραπάνω). Τό πραγματικό πρόσωπο τοῦ λέοντα ἀναγνωρίζεται σαφέστερα στήν *Α΄ Πέτρου* 5, 8, ὅπου ὁ διάβολος, *ὡς λέων ὠρυόμενος περιπατεῖ ζητῶν τινα καταπιεῖν*. Πρβλ. τίς μεταμορφώσεις τοῦ Θανάτου ἀπό τήν περιγραφή τοῦ θανάτου τῆς Θεοδώρας στόν *Βίο* τοῦ ὁσίου Βασιλείου τοῦ Νέου: Stichel, ὅ.π. (ὑποσημ. 9), σ. 43. Ἐξάλλου, ὅπως διατυπώνεται στό ἐπίγραμμα 250 τοῦ Μανουήλ Φιλῆ (ὅ.π., ὑποσημ. 13, σ. 128), «Εἰς εἰκόνα τοῦ βίου», *Ὁ θάνατος ... ὡς θρασὺς θὴρ ἐγγίσας, / Βαλεῖν ἀπειλεῖ, σὺ δ' ἀναισθήτως ἔχεις* (στ. 3-4). Ὡς πρός τό ἀπειλητικό τοῦ βλέμματος, πρβλ. τούς στ. 67-68 τοῦ *Τζαμπλάκου*, ὅ.π. (ὑποσημ. 10): *Καὶ ἀφόντις τοὺς ἐχώνευσεν ἡ κεφαλὴ τοῦ δράκου / ἐγύρισε τὸ βλέμμα του σ' ἐμένα τοῦ τζαμπλάκου*. Ἐκτός ἀπό ἐκεῖνες τῶν φ. 163β (Εἰκ. 2) καί 203β (ὑποσημ. 12, παραπάνω), λέοντες εἰκονίζονται καί στίς μικρογραφίες τῶν φ. 94β καί 187β. Γιά ἐκείνην τοῦ φ. 94β βλ. A. Xyngopoulos, Fortitudo, *Zograf* 10 (1979), σ. 92-93, εἰκ. 1. Στή σημ. 2 τοῦ ἄρθρου του ὁ Ξυγγόπουλος εἶχε ἀναγγείλει τή δημοσίευση (πού δέν πραγματοποιήθηκε) μελέτης γιά τήν εἰκονογράφηση τοῦ παρισινοῦ κώδικος.
22. Πρβλ. Gigante, ὅ.π., 1963 (ὑποσημ. 10), σ. 334-348. Courcelle, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 127-134.

τούς γραμματειακούς του ἀπογόνους, καί ὑλικά μαρτυρούμενο τουλάχιστον ἀπό τόν 11ο αἰώνα[23], ἁλώνεται βαθμηδόν, μετά τήν εἰσαγωγή του στήν (ἀρχικά, τήν ὑπό δυτική κυριαρχία, καί ἀργότερα τήν τουρκοκρατούμενη;) ἑλληνόφωνη ἐπικράτεια, ἀπό τήν ἰδέα τῆς διαρκοῦς καί σταθερῆς «περιστροφῆς» τοῦ χρόνου, ἀναπτυσσόμενο περαιτέρω σέ καταληκτική σύνθεση πού περιλαμβάνει τίς ἐποχές μέ τούς κατά καιρούς καρπούς καί στάσεις, τόν ἄνθρωπο ἀπό τή γέννηση ὥς τό θάνατο, τά ζώδια, τόν ἥλιο καί τή σελήνη, τήν Νύκτα καί τήν Ἡμέρα, τόν τάφο, καί τόν προηγουμένως ἐντοπιζόμενο στήν παραβολή τοῦ Βαρλαάμ καί τήν οὐρανοδρόμο Κλίμακα θηριόμορφο Ἅδη (Εἰκ. 7)[24].

Ἡ παράλληλη παρουσία, στόν παρισινό κώδικα, τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 2) καί τῆς εἰκαστικῆς ἀπόδοσης τῆς παραβολῆς τοῦ Βαρλαάμ, πού ἐπαναλαμβάνεται σέ νεότερα μνημεῖα –ὅπως δ.χ., σέ κοινή σύνθεση, σέ τοιχογραφία τῆς Καστοριᾶς (ναός τοῦ Προδρόμου στό Ἀπόζαρι) ἤ, ξεχωριστά/συνδυαστικά, στό Ἀρμπανάσι (ναός τῆς Γεννήσεως)–, διασταυρώνεται, στόν ἴδιο πάντοτε κώδικα, μέ μιάν 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 ἑνιαῖο συγκρότημα. Ἡ πρακτική τοῦ εἰκονισμοῦ τῶν ζωδίων ἐπιβεβαιώνει προγενέστερα δείγματα –ὄχι ἀπαραιτήτως κοινῆς τυπολογίας–, ὅπως ἐκεῖνα τοῦ παρισινοῦ κώδικος gr. 2243 (26×18 ἑκ.), γραμμένου στήν Ἀθήνα τό 1339[25], ὅπου σημειώνεται καί μία διακριτική, προσωποποιημένη ἐμφάνιση τοῦ ζεύγους τῶν οὐρανίων φωστήρων (Εἰκ. 5-6)[26]. Στή μονή τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου καί τοῦ Ἁγίου Βασιλείου Ἀγκύρας στή Ρεντίνα τῶν Ἀγράφων, σέ εὐρύτερο εἰκονογραφικό πρόγραμμα (18ος αἰ.), τό ὁποῖο διατάσσεται, ἑκατέρωθεν τῆς εἰσόδου, στή στεγασμένη πρόσοψη (τόν ἀνοικτό ἐξωνάρθηκα) τοῦ καθολικοῦ, περιλαμβάνεται καί ἡ παράσταση τοῦ κοσμικοῦ τροχοῦ στήν πληρέστερη γνωστή μορφή της (Εἰκ. 7)[27]. Προηγοῦνται, ἀπό ἀριστερά πρός δεξιά, ἡ θεία καί οὐρανοδρόμος Κλῖμαξ τοῦ ἁγίου Ἰωάννου, ὁ Καιρός, ὁ ἐσταυρωμένος μοναχός, καί ἀκολουθοῦν ὁ θάνατος

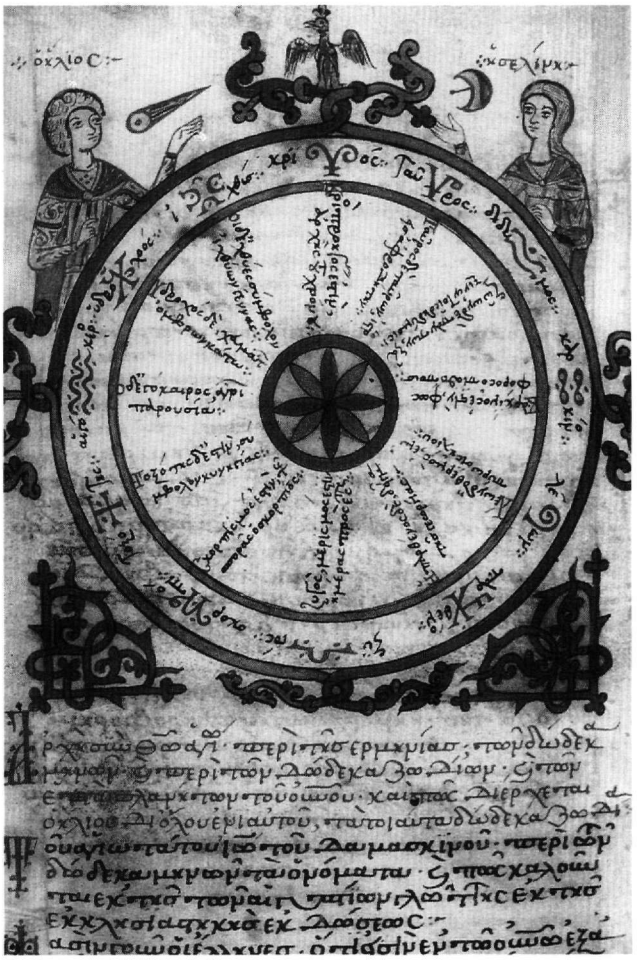
23. Courcelle, ὅ.π., σ. 141-143, πίν. 65. Kitzinger, ὅ.π. (ὑποσημ. 1), σ. 362-363, εἰκ. 13-14.

24. Ἀπαιτεῖται προσεκτική ἀνίχνευση τῆς ὑποτιθέμενης αὐτῆς μετακίνησης. Στή διευρυμένη παράσταση ἐνσωματώνονται καί ἀναπτύσσονται περαιτέρω διάφορα στοιχεῖα, πού ἀποτελοῦν στή σύνθεσή τους ἕνα εἶδος ροϊκοῦ κατόπτρου τοῦ κόσμου. Σημειωτέον ὅτι ὁ συνδυασμός τοῦ τροχοῦ τῆς Τύχης καί 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.

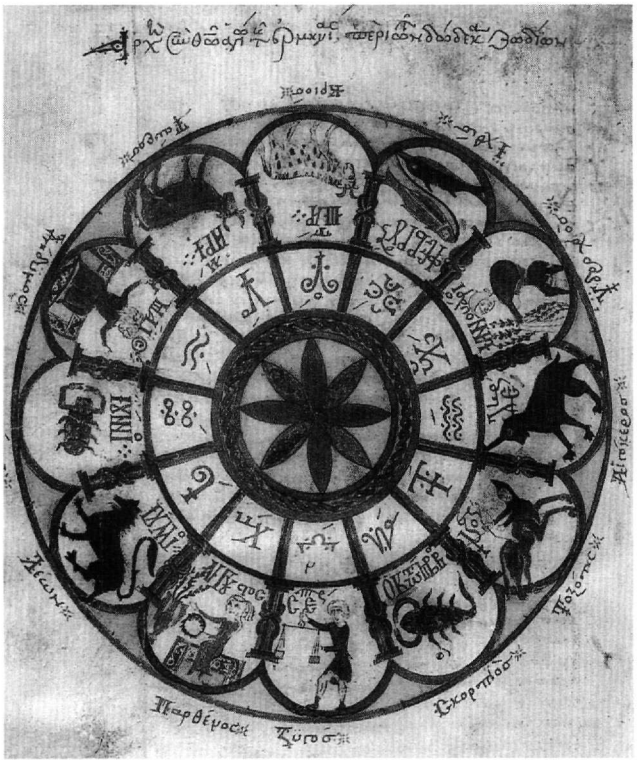
25. Γραφολογικά καί εἰκαστικά χαρακτηριστικά κατευθύνουν πρός τή μεσημβρινή Ἰταλία· εἶχε ὁ ἀντιγραφέας λάβει ἐκεῖ τήν τεχνική του κατάρτιση; Βλ. Παρίσι (Μουσεῖο τοῦ Λούβρου) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ἀριθ. 350, σ. 454-455 (B. Mondrain). Ὁ κῶδιξ περιέχει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

26. Μέσω πλησιέστερων φορέων (μεσαιωνικά χειρόγραφα) τά ἐν λόγω δείγματα ἀνάγονται σέ πρότυπα τῆς ἀρχαιότητας, ὅπου ἐνίοτε περιλαμβάνεται καί ἡ τετράδα τῶν προσωποποιημένων ἐποχῶν. Ἡ σύνθετη σφαίρα τοῦ φ. 218 (Εἰκ. 3) συμπεριλαμβάνει τούς ἑπτά πλανῆτες· τούς φτερωτούς ἀνέμους, *cornantes*, ἐγγραφόμενους σέ τριγωνικά διάχωρα στήν ἐξωτερική περιφέρεια τῶν ὁμόκεντρων πλανητικῶν κύκλων· τά σημεῖα τῶν ζωδίων, συνδυαζόμενα μέ τά ὀνόματα τῶν μηνῶν (κ.ἄ. ἐνδείξεις). Πρός τά ἄκρα τοῦ φύλλου ἐκτείνονται οἱ κιονόσχημοι ἀντίποδες. Στόν κεντρικό δίσκο χαρτογραφοῦνται σχηματικῶς ὁ παράδεισος, ἡ οἰκουμένη, ἡ θάλασσα καὶ ἡ ἔρημος. Γιά τίς τοιχογραφίες στήν Καστοριά καί τό Ἀρμπανάσι βλ. ὑποσημ. 12, παραπάνω. Εἰδικότερα γιά τήν παράσταση τοῦ τροχοῦ στό Ἀρμπανάσι, στό βορειοανατολικό ἄκρο τοῦ νάρθηκα (σέ σχῆμα ἀνεστραμμένου Γ), ἀριστερά ἀπό τήν εἴσοδο πρός 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 καί στήν εἰκονογράφηση τῶν Αἴνων, ἀπό τούς ψαλμούς 148-150. Πρβλ. Ἀ. Τούρτα, *Οἱ ναοί τοῦ Ἁγίου Νικολάου στή Βίτσα καί τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ στό Μονοδένδρι. Προσέγγιση στό ἔργο τῶν ζωγράφων ἀπό τό Λινοτόπι*, Ἀθήνα 1991, σ. 131 κ.ἑ., πίν. 17-18. Οἰκονόμου, ὅ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 122-124, εἰκ. 57. Ν. Ζίας - Σ. Καδᾶς, *Ἱερά Μονή Ὁσίου Γρηγορίου Ἁγίου Ὄρους. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ*, Ἅγιον Ὄρος 1998, σ. 75, εἰκ. 220, 225. Βλ. καί 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 κοινοῦ τόν εἰκονιζόμενο στό κέντρο τῆς σύνθεσης Παντοκράτορα. Οἱ δύο τροχοί, ὁ οὐράνιος καί 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 Τσαριτσάνη καί τά μνημεῖα της*, Ἀθήνα 1967, σ. 17-21, εἰκ. 5, 7. Ὁ ἴδιος, *Βήματα*, Ἀθήνα 1979, σ. 205-208. Πρβλ. ἔγχρ. φωτογρ. τοῦ «καιροῦ τοῦ χρόνου» (τοῦ 1753), μέ τό προσωπεῖο τοῦ ἥλιου στόν κεντρικό δίσκο καί ἕνδεκα σταθμούς ἡλικιῶν στήν περιφέρεια: Αἰκ. Κουμαριανοῦ - Λ. Δρούλια - E. Layton, *Τό ἑλληνικό βιβλίο, 1476-1830*, Ἀθήνα 1986, εἰκ. 88 (σ. 117).

27. Ἔχουμε μετακινηθεῖ στό ἄλλο ἄκρο τῆς χρονολογίας γένεσης –σέ ἑλληνικό περιβάλλον– καί ἀρτίωσης τῆς παράστασης. Βλ. Ὀρλάνδος - Θεοχάρη, ὅ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 9. Οἰκονόμου, ὅ.π. (ὑπο-



Εἰκ. 5. Παρίσι, Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κῶδιξ gr. 2243 (26×18 ἑκ.), φ. 654β (1339).



Εἰκ. 6. Παρίσι, Ἐθνική Βιβλιοθήκη τῆς Γαλλίας. Κῶδιξ gr. 2243 (26×18 ἑκ.), φ. 656β (1339).

τοῦ δικαίου –μεσολαβεῖ ἡ θύρα τοῦ νάρθηκα–, ὁ θάνατος τοῦ ἀδίκου, ὁ ὑποκριτής, ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου καί ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Μέ τά ἴδια εἰκαστικά καί ἐπιγραφικά στοιχεῖα ἡ σύνθεση τοῦ τροχοῦ ἔχει καταγραφεῖ στήν *Ἑρμηνεία* τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ[28]. Στόν ἴδιον ἄλλωστε ἀπέδιδε αὐτό τό σύνολο παλαιότερη παράδοση.

Κρατώντας ἕνα κρεμάμενο πανί (*μανδήλι*) ἀνάμεσα στά δύο ἁπλωμένα στά πλάγια χέρια του, στό κεντρικό κυκλικό ἔμβλημα, εἰκονίζεται μετωπικά καθήμενος ὁ ἐστεμμένος Κόσμος (ὁ στρογγυλογένης γέροντας μέ τήν κορώνα καί τά βασιλικά φορέματα), *ὡς ὁ κόσμος ὑποκάτω τῶν ἀποστόλων εἰς τὴν Πεντηκοστήν· γύρωθεν δὲ τοῦ τροχοῦ* [παραγγέλλεται στήν *Ἑρμηνεία*, ἀλλά δέν γράφεται στήν τοιχογραφία] *γράψον ταῦτα· «Ὁ μάταιος καὶ πλάνος καὶ ἀπατεὼν κόσμος»*[29]. Ἐδῶ πατοῦμε σέ στέρεο ἔδαφος. Τό εἰκαστικό αὐτό συστατικό μεταφέρεται ἀπό ἄλλη, ἀρχαιότερη σύνθεση. Ἀντί

σημ. 14), σ. 99, εἰκ. 43. Κ. Κανέλλος, *Τό μοναστήρι καί οἱ ἐκκλησίες τῆς Ρεντίνας*, Ἀθήνα 1993, σ. 28-29, εἰκ. 11. Παρόμοια εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ θέματος στίς Μηλιές τοῦ Πηλίου, στό νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν· πρβλ. Ἀ. Σακελλαρίου, *«Ἔκφρασις» τοῦ ἐν Μηλεαῖς τοῦ Πηλίου Ὄρους ναοῦ τῶν Παμμεγίστων Ταξιαρχῶν καί τῶν Ἁγίων Πάντων*, Ἀθήνα 1995, σ. 99 κ.ἑ.

28. *Ἑρμηνεία*, ὅ.π. (ὑποσημ. 14), σ. 213-215. Λείπει ὡστόσο τό ἐκφραστικό ἐπίγραμμα τῆς τοιχογραφίας (Εἰκ. 7). Ἐπαναλαμβάνω ὅρους καί διατυπώσεις, καί παραθέτω ὁδηγίες ἀπό αὐτό τό κείμενο, πού ἀπαντοῦν καί στήν τοιχογραφία τῆς Ρεντίνας. Γιά τόν Διονύσιο, πρβλ. Χατζηδάκης, ὅ.π. (ὑποσημ. 12), σ. 106, 276-277.

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

τῶν δώδεκα ἀποστόλων (*καθήμενοι κύκλῳ*) εἰκονίζονται τώρα τά ζώδια μέ τά ὀνόματα τῶν ἀντιστοίχων μηνῶν. Τό ἴδιο εἰκονογραφικό σχῆμα χαρακτηρίζει τίς ἐποχές στήν ἀρχαία τέχνη, ἤ 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, πρός τά ἔξω, συγκεντρική ταινία, σχηματίζονται σταυροειδῶς, ἀπό ἄνω πρός ἀριστερά καί γύρω, τέσσερα ἀμυγδαλόσχημα διάχωρα, ὅπου εἰκονίζονται οἱ καιροί τοῦ χρόνου, τέσσερις σκηνές μέ ἐποχικές ἀσχολίες ἤ/καί ἡλικιακές καταστάσεις: τό Ἔαρ, ἄνθρωπος καθήμενος *ἀνάμεσα λουλούδια καὶ πράσινα χορτάρια, φορῶν εἰς τὸ κεφάλι στέφανον ἀπὸ ἄνθη καὶ βαστῶν εἰς τὸ χέρι κιθάραν κιθαρίζει*· ἀριστερά (στήν τοιχογραφία, καί ὄχι στό *δεξιὸν πλάγι*, ὅπως ὁρίζεται στήν *Ἑρμηνεία*), τό Θέρος, ἄνθρωπος *φορῶν σκιάδιον καὶ βαστῶν δρεπάνι θερίζει χωράφι*· τό Φθινόπωρο, ἄνθρωπος *ῥαβδίζων δένδρα καὶ ῥίπτων κάτω τοὺς καρποὺς καὶ τὰ φύλλα*· δεξιά (καί ὄχι στό *ἀριστερὸν πλάγι*), ὁ Χειμώνας, ἄνθρωπος *φορῶν γούνας καὶ κουκούλλι, καθήμενος καὶ ἔχων ἔμπροσθέν του πῦρ ζεσταίνεται*[30]. Στήν εὐρύτερη ταινία τοῦ ἑπόμενου ὁμόκεντρου κύκλου ἐγγράφονται τά *σπιτόπουλα καὶ ἐν αὐτοῖς τὰ δώδεκα ζώδια τῶν δώδεκα μηνῶν· καὶ στοχάσου καλά* [τονίζεται στήν *Ἑρμηνεία*] *εἰς κάθε καιρὸν νὰ βάλῃς πλησίον του τὰ ἁρμόζοντα ζώδια* (...). Μέ τήν παράσταση τῶν ζωδίων συνδυάζονται τά ὀνόματά τους καί τά ὀνόματα τῶν μηνῶν πού τούς ἀντιστοιχοῦν, γραφόμενα στό ἐσωτερικό τοῦ οἰκείου ἑκάστοτε διαχώρου (*σπιτόπουλου*).

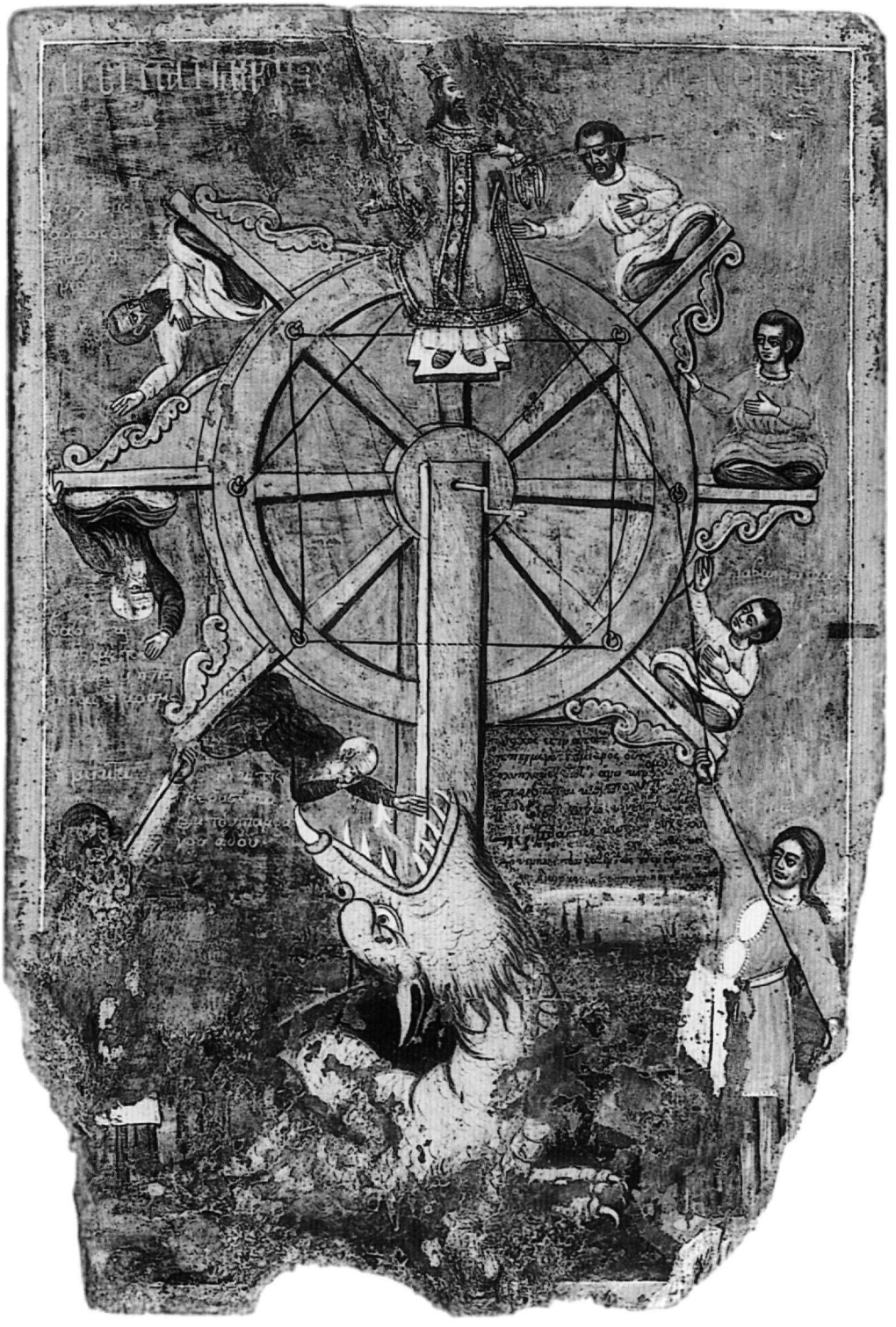
Στήν ἐξωτερική περιφέρεια τοῦ ἀενάως κινούμενου τροχοῦ προβάλλουν, ὡς ἡμίσωμες μορφές, οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἑπτά ἡλικιῶν πού, ἀπό ἀριστερά, ὑψώνει ὁ τροχός πρός τήν κορυφή, γιά νά τούς παρασύρει στή συνέχεια στόν τάφο. Διακρίνονται (ἀπό ἀριστερά πρός ἄνω, δεξιά καί κάτω), ἐκφραζόμενοι μέσω συνοδευτικῶν *πλησίον εἰς τὰ στόματα* ἐπιγραφῶν, (1) τό νήπιο παιδίον (ἐτῶν 7): «*Ἆρα καὶ πότε διαβὰς ἀνέλθω εἰς τὰ ἄνω;*» (2) Ὁ παῖς (ἐτῶν 14): «*Στρέφου, ὦ χρόνε, ἐν σπουδῇ ὅπως ταχὺ ἀνέλθω*». (3) Τό μουστακίζον μειράκιο (ἐτῶν 21): «*Ἰδοὺ ἐγγὺς ἐλήλυθα καθίσαι εἰς τὸν θρόνον*». (4) Ὁ ἀρχιγένης νέος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28), *εἰς τὴν δεξιὰν βαστῶν σκῆπτρον, εἰς τὴν ἀριστερὰν σακκούλαν μὲ ἀργύρια, φορῶν κορώναν καὶ βασιλικὰ φορέματα*, ὁ ὁποῖος ἐπαίρεται: «*Ποῖος ὑπάρχει ὡς ἐμὲ καὶ τίς ὑπέρτερός μου;*» (5) Ὁ ὀξυγένης ἀνήρ (ἐτῶν 48), *κείμενος ἀνάσκελα καὶ βλέπων ἄνω*: «*Ἆρα, ὦ χρόνε, ὡς ὁρῶ παρῆλθε ἡ νεότης;*» (6) Ὁ ψαρομάλλης πρεσβύτης (ἐτῶν 56), *κείμενος προύμυτα*: «*Ὤ, πῶς ἐμὲ τὸν δύστηνον ἠπάτησας, ὦ κόσμε;*» (7) Ὁ ἀσπρογένης γέρων (ἐτῶν 75), φαλακρός, *κείμενος προύμυτα*, μέ κρεμασμένα τά χέρια: «*Βαβαί, βαβαί, ὦ θάνατε, τίς δύναται φυγεῖν σε;*». Τό κάτω μέρος καταλαμβάνει ὁ τάφος, μιά ἀνοικτή σαρκοφάγος (ἐπιχειρεῖται νά ἀποδοθεῖ μέ τόν ὄγκο νά ἐκτείνεται σέ βάθος), ἀπ' ὅπου προβάλλει, ἀριστερά, ἡ κεφαλή τοῦ δράκοντα (ὁ παμφάγος Ἅδης), 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: «*Οὐαὶ καὶ τίς με ῥύσεται ἐκ τοῦ παμφάγου Ἅδου;*». Δεξιότερα, μόλις διακρίνεται ὁ Θάνατος, *καὶ αὐτὸς μέσ' τὸν τάφον βαστῶν δρεπάνι μεγάλο καὶ βάνει αὐτὸ εἰς τὸν τράχηλον τοῦ γέροντος* [τῶν 75 ἐτῶν] *καὶ τραβίζει αὐτὸν κάτω*[31].

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

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

31. Προηγούμενες μαρτυρίες μορφοποιοῦνται ὁριστικά μέ τόν τρόπο τῆς *Ἑρμηνείας*· ἀπ' ὅπου, ὡστόσο, ἀπουσιάζουν κάποτε διατυπώσεις πού ἀπαντοῦν σέ προγενέστερα, ἀλλά καί σύγχρονα ἔργα (17ος-18ος αἰ.). Δ.χ., ἡ ἐπιθανάτια δήλωση, στά σαγόνια τοῦ δρακοντόμορφου Ἅδη: «οὔτε ἤμουν, οὔτε ἐφάνηκα», πού ἀπαντᾶ στόν κώδικα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης (ὑποσημ. 10, παραπάνω) καί σέ τοιχογραφίες στό Ἀρμπανάσι, τή Ρεντίνα καί τήν Τσαρίτσανη, δέν καταγράφεται στό σύγγραμμα τοῦ Διονυσίου. Πά τό θάνατο καί τόν τάφο πρβλ. Stichel, ὅ.π. (ὑποσημ. 9), σποράδην.

Εἰκ. 7. Ρεντίνα (τῶν Ἀγράφων), καθολικό μονῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Τοιχογραφία στόν ἀνοικτό ἐξωνάρθηκα (18ος αἰ.).



Εἰκ. 8. Ἀθήνα, Βυζαντινό Μουσεῖο. Πίνακας (69×46 ἑκ.) μέ ἀλληγορικό/διδακτικό θέμα (λήγ. 18ος-ἀρχ. 19ος αἰ.).

τροπολιτικό ναό τοῦ Torcello[32]. Δέν ἔχουν εἰσέτι ἐγγραφεῖ σέ ὑστεροβυζαντινά τῆς ὄψιμης φάσης –παρ' ὀλίγον μεταβυζαντινά– ἔργα (Εἰκ. 2), ἀλλά στούς χρόνους πού ἀκολουθοῦν ἐμφανίζονται, νά χειρίζονται πάντοτε τόν τροχό, σέ μικρογραφία ἠπειρωτικοῦ κώδικος, τοιχογραφίες στό Ἀρμπανάσι καί τήν Τσαρίτσανη, καί σέ μεταγενέστερες συνθέσεις τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 8)[33].

Στήν πρόσθια ὄψη τῆς σαρκοφάγου γράφεται τό (μή παραδιδόμενο ἀπό τήν *Ἑρμηνεία*) ἐπίγραμμα:

ΟΥΤΟC Ο ΚΥΚΛΟC ΟΝ ΟΡΑC ΑΝΘΡΩΠΕ ΕΜΠΡΟCΘΕΝ COY
ΩCΠΕΡ ΤΡΟΧΟC ΓΑΡ CΤΡΕΦΕΤ(αι) ΠΑCΗ CΤΙΓΜΗ Κ(αὶ) ΩΡΑ
ΤΟΥC ΟΝΤΑC ΚΑΤΩ ΤΑΧΙCΤΑ ΕΙC ΥΨΟC ΑΝΟ ΦΕΡΕΙ
ΝΕΟΥC ΟΜΟΥ Κ(αὶ) ΓΕΡΟΝΤΑC ΠΛΑΝΑ Κ(αὶ) ΔΕΙΛΙΑΖΕΙ
ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ ΤΟ ΑΒΕΒΑΙΟΝ ΠΡΟΔΗΛΟC ΕΚΔΙΔΑCΚΕΙ
Ο ΧΡΟΝOC ΟΥ ΠΑΥΟΙ ΠΑΝΤΟΤΕ ΝΥΚΤΟC ΤΕ Κ(αὶ) ΗΜΕΡΑC
Κ(αὶ) ΑΥΘΙC ΤΟΥΤΟΥC ΕΝ ΒΡΑΧΕΙ ΒΙΑΙΩC ΚΑΤΩ ΦΕΡΕΙΝ
ΠΡΟC ΑΔΗΝ ΤΕ Κ(αὶ) ΘΑΝΑΤΟΝ ΤΟΥC ΑΠΑΝΤΑC ΑΠΑΓΕΙΝ

Σέ μεταγενέστερα ἔργα, εὐρύτερης (ὅπως ἡ τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος Σίφνου, στά Γουρνιά) ἤ πιό περιορισμένης ἐπιφάνειας (ὅπως, δ.χ., σέ κώδικα τῆς Ὀξφόρδης καί σέ εἰκόνα τῆς Πάτμου)[34], ἡ σύνθεση ἀποβάλλει τό κεντρικό της ἔμβλημα, τούς δευτερεύοντες, παράλληλους κύκλους καί τά κοσμολογικά της ἀναπτύγματα, ἀρκούμενη σέ ὅ,τι ἀμεσότερα ἀφορᾶ στόν ἄνθρωπο: τή μέτρηση τοῦ χρόνου ἀπό τή γέννηση ὥς τό θάνατο, τήν ἀπάτη τῆς δύναμης καί τοῦ πλούτου, τήν ὑλική του ἐκμηδένιση στό χωνί τοῦ Ἅδη. Ἡ παράσταση τοῦ τροχοῦ ὡς ἀλληγορικοῦ μηχανισμοῦ κερδίζει πάντως σέ τεχνολογική ἀκρίβεια. Στόν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 8), ὁ ἀριστερόστροφα κινούμενος τροχός ὀρθώνεται στό ἄνω μέρος τῆς σύνθεσης, στηριζόμενος ἀνάμεσα σέ δύο τετράπλευρες δοκούς, μέ τόν ἐξηρτημένο στρόφαλο νά ἐξέχει πρός τά ἔξω[35]. Κάτω, μέσα ἀπό ὑπόγειο χάσμα, ὁ φολιδωτός δράκοντας τεντώνει πρός τά πίσω τήν κεφαλή του γιά νά ὑποδεχθεῖ τόν ἐκπρόσωπο τῆς ἔσχατης ἡλικίας. Ἡμέρα καί Νύκτα κινοῦν τά νήματα τοῦ χρόνου, περασμένα μέσα ἀπό προσηλωμένους στήν περιφέρεια τοῦ τροχοῦ κρίκους. Ἐκτός ἀπό τόν βασιλέα τῆς κορυφῆς (*ὁ αὐτοκράτωρ*;), τοῦ ὁποίου τά πόδια πατοῦν σέ μετωπικά καί προοπτικά προβαλλόμενη βάση, οἱ ἑπτά (ἀνά δέκα ἔτη) ἐκπρόσωποι τῶν ἡλικιῶν, μέ ταιριαστά ὁ καθένας στήν κατάστασή του ἐκφραστικά σχήματα, κάθονται σταυροπόδι στίς προεκτάσεις τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ, πού στηρίζονται σέ περίτεχνα φουρούσια. Τά λεγόμενά τους συμφωνοῦν μέ ἐκεῖνα τῆς *Ἑρμηνείας*· οἱ ἡλικίες ὅμως προχωροῦν κατά δεκάδες, ἀπό τά δέκα ὥς τά ἑβδομήντα ἔτη. Δεξιά, ἀνάμεσα στούς βραχίονες τοῦ τροχοῦ καί τό ὑψωμένο χέρι τῆς Ἡμέρας, κάτω ἀπό τή φορά τῆς ἀνόδου, γράφονται οἱ γνώριμοι ἀπό τόν παρισινό κώδικα (Εἰκ. 2) στίχοι τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ· σώζονται

32. Πρβλ. Ἀντωνόπουλος, ὅ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), πίν. 65 καί 61β ἀντιστοίχως. Γιά τήν τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος Σίφνου στό ναό τῆς Παναγίας στά Γουρνιά (1823), πρβλ. Ἰ. Ράμφος, Ὁ Δευτερεύων Σίφνου, *Κυκλαδικά* 3 (1973), σ. 282-283. Ζώρας, ὅ.π. (ἀνάριθμη ὑποσημ.), σ. 28, πίν. 7. Γιά τόν ζωγράφο καί τό ἔργο του πρβλ. Χατζηδάκης, ὅ.π. (ὑποσημ. 12), σ. 261-263.

33. Νύκτα καί Ἡμέρα εἶναι ὡστόσο παροῦσες στήν περιγραφή τοῦ *Τζαμπλάκου* (ὑποσημ. 10, παραπάνω), στ. 61-62. Πρβλ. καί τό ζευγάρι τοῦ Ἥλιου καί τῆς Σελήνης στόν παρισινό κώδικα gr. 2243 (Εἰκ. 5). Γιά τή μεταβυζαντινή μικρογραφία στόν ἠπειρωτικό κώδικα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, βλ. ὑποσημ. 10, παραπάνω. Γιά τό Ἀρμπανάσι καί τήν Τσαρίτσανη βλ. ὑποσημ. 12 καί 26, παραπάνω.

34. Γιά τό ὑποτυπῶδες σχέδιο τοῦ «τροχοῦ τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων» ἀπό τό *Βιβλίον καλούμενον Ἀστρονομικόν*, σ. 111, τῆς Taylor Institution Library (Ὀξφόρδη), βλ. Davies, ὅ.π. (ὑποσημ. 11), σ. 131, πίν. 1. Ἀπό τήν ἁπλοποιημένη αὐτή παραλλαγή, τοῦ 1785, λείπει ἡ βασιλική μορφή τῆς κορυφῆς. Τήν εἰκόνα τῆς Πάτμου, ἀπό τό ναό τῶν Ἁγίων Γεωργίου, Κωνσταντίνου καί Σώζοντος Ἀπορθηνῶν Χώρας, γνωρίζω χάρη στήν φίλη συνάδελφο Κα Ἰωάννα Μπίθα. Τόν κεντρικό χῶρο τῆς ἐν μέρει φθαρμένης ἐπιφάνειας (στό δεξιό, κυρίως, μέρος) καταλαμβάνει ὁ γνώριμος τροχός, μέ τούς ἑπτά –συμπεριλαμβανόμενου καί τοῦ βασιλέα τῆς κορυφῆς– ἐκπρόσωπους τῶν ἡλικιῶν, καθήμενους στίς προβολές, πρός τά ἔξω, τῶν ἀκτίνων τοῦ τροχοῦ. Στό ἀριστερό μέρος ὀρθώνεται ἡ οὐρανοδρόμος Κλῖμαξ, μέ τούς ἀγγέλους νά βοηθοῦν τούς μοναχούς στήν ἀνάβασή τους πρός τόν ἀθλοθέτη Χριστό, καί τούς δαίμονες νά τήν ἐμποδίζουν. Ἀνάλογος συνδυασμός, τροχήλατου Βίου καί Κλίμακος, μαρτυρεῖται ἤδη ἀπό τόν 11ο αἰώνα· βλ. ὑποσημ. 14, παραπάνω.

35. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος εἶναι σύγχρονος μέ τόν Δευτερεύοντα Σίφνου, τόν Ἀγάπιο Πρόκο, καί ἐνδεχομένως ἐργάζεται σέ εὐρύτερα κοινό μέ ἐκεῖνον νησιωτικό περιβάλλον (λήγ. 18ος-ἀρχ. 19ος αἰ.). Γιά τήν ἀλλοτινή παρουσία τοῦ πίνακα (ἀριθ. 774, 69×46 ἑκ.) στή μόνιμη ἔκθεση τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πρβλ. G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Ἀθήνα 1955, πίν. 32α. Εὐχαριστῶ τήν συνάδελφο Κα Φαίδρα Καλαφάτη, πού μέ συνόδευσε στήν προσέγγισή μου αὐτοῦ τοῦ ἔργου.

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

Εἶναι ἐδῶ φανερή ἡ φροντίδα γιά τήν ἀκριβέστερη –ἀπ' ὅ,τι σέ προγενέστερα ἔργα– διευθέτηση τῆς σχέσης κατασκευῆς καί φερομένων προσώπων πού ὑποδύονται τίς ἡλικίες[36].

Ἐπανεκτιμώντας ἐν τάχει τά δεδομένα, θά μποροῦσε ὁ μελετητής νά ὑποστηρίξει ὅτι ἡ σύνθεση διαμορφώνεται αὐτόνομα, μέ οἰκεῖα ὑλικά, καί ἀποτελεῖ μιά γνήσια δημιουργία πού ἀκολούθησε δικό της δρόμο, στό δικό της χρόνο· ἔχοντας, ὡστόσο, δεχθεῖ στήν εἰκαστική της ἀφετηρία ὠθήσεις πού εἶχαν πηγάσει σέ ἑσπέριο περιβάλλον, καί ἔχοντας ἐκεῖθεν συγκρατήσει ὁρισμένα μείζονα ἤ ἐλάσσονα –συμβατά, πάντως, μέ δεδομένα τοῦ ὄψιμου ὑστεροβυζαντινοῦ πεδίου– στοιχεῖα, ὅπως ἡ γενική διάταξη τοῦ τροχοῦ (χωρίς, ὅμως, τεχνολογική ἀκρίβεια) ἤ ἡ παρουσία τοῦ βασιλέα, στήν κορυφή τῆς σύνθεσης.

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 1999

36. Ἡ κορυφαία βασιλική μορφή, ὁ σαραντάρης (Εἰκ. 8), μέ κεκαμμένο τόν ἀριστερό βραχίονα, τείνει τόν δείκτη τοῦ ὑψωμένου ἀριστεροῦ χεριοῦ πρός τ' ἀριστερά, ὅπου, μέ τό δεξιό χέρι, ὑψώνει χρυσό ξίφος (ἤ σκῆπτρο;). Ὑπενθυμίζουμε ἐδῶ ὅτι ὁ «βασιλεύς» τοῦ παρισινοῦ κώδικος κρατεῖ σκῆπτρο (Εἰκ. 2). Τή θέση του στήν περιγραφή τοῦ *Τζαμπλάκου* (στ. 9 κ.ἑ.) κατέχει ὁ «μάταιος Πλοῦτος»: *κι ἐκάθετον ἀόμματος ὡσὰν τυφλὸς ὁπού 'τον, / ἄνω εἰς θρόνον ὑψηλὸν στεμμένος βασιλέας.* (...) *Στό 'να του χέρι ἐβάσταζε σὰ νά 'τον σημαντήρι, / καὶ εἰς τὸ ἄλλον του καυχί, παρόμοιον ποτήρι.* Τό ὁμόλογο πρόσωπο στόν ἠπειρωτικό κώδικα (ὑποσημ. 10, παραπάνω), ὁ «Κόσμος», φέρει ὀρθωμένο ξίφος καί ποτήριο (πρβλ. ὑποσημ. 9, παραπάνω). Ὁ ἀντίστοιχος βασιλέας στό Ἀρμπανάσι χαρακτηρίζεται ὡς ὁ «Πλοῦτος τῆς δόξης». Σύμφωνα μέ τήν *Ἑρμηνεία*, ὁ ἐστεμμένος τῆς κορυφῆς (ἐτῶν 28) κρατεῖ σκῆπτρο καί «σακκούλα μέ ἀργύρια»· ὁ κορυφαῖος τῆς τοιχογραφίας στήν Τσαρίτσανη, ἀνθοδέσμη καί σκῆπτρο· στή Ρεντίνα (Εἰκ. 7), σκῆπτρο καί ποτήρι (;)· στίς Μηλιές, ξίφος καί βαλάντιο· τό ἴδιο καί στήν εἰκόνα τῆς Πάτμου. Θά ἐπανέλθω σέ αὐτές τίς μορφές, στά πρόσωπα καί τους μηχανισμούς, γιά τήν ἀκριβέστερη, καί τήν πληρέστερη ἀναγνώρισή τους.

Ἐπιστρέφοντας στήν ἀρχική φάση διαμόρφωσης τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος ὑπενθυμίζουμε ὅτι, σέ ἑλληνικό περιβάλλον, τροχοί ἐντοπίζονται καί σέ δύο ἔργα τοῦ 14ου αἰώνα, πού δέν περιλαμβάνουμε στήν προσέγγισή μας. Στό μαρκιανό κώδικα 516 (ἀρχικῶς, στήν κατοχή τοῦ Βησσαρίωνος), φ. 159β, εἰκονίζεται ἕνας 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 aggiunte 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 manuscripti Bibliothecae divi Marci Venetiarum*, II, Βενετία 1985, σ. 382. Ἐξάλλου, στό ἀλληγορικό ποίημα *Λόγος παρηγορητικός περί Εὐτυχίας καί Δυστυχίας*, στ. 232-233, 268-273, 280-285, 426-427, 435-439 (πρβλ. στ. 552-554), ὁ τροχός τῆς Τύχης, ἤ τοῦ Χρόνου, ἀναφέρεται ὡς φορητό γνώρισμα καί προγνωστικό ἐργαλεῖο, ἤ ὡς εὐρύτερη σύνθεση. Βλ. C. Cupane (ἐπιμ. - ἰταλ. μτφρ.), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Τουρίνο 1995, σ. 646 κ.ἑ. (κείμενο). Πρβλ. Cupane, ὅ.π., 1993 (ὑποσημ. 1).

Élias Antonopoulos

STROPHADÉS KÉLEUTHOI. FIGURES DE LA PRÉCARITÉ DANS LEUR SYNTHÈSE POSTBYZANTINE

Joies 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 grécoromaine (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 : *μαδύσεταί με*). 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 18e siècle (Fig. 7), enregistré dans le Manuel du peintre (*Ἑρμηνεία 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).