

## 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\*

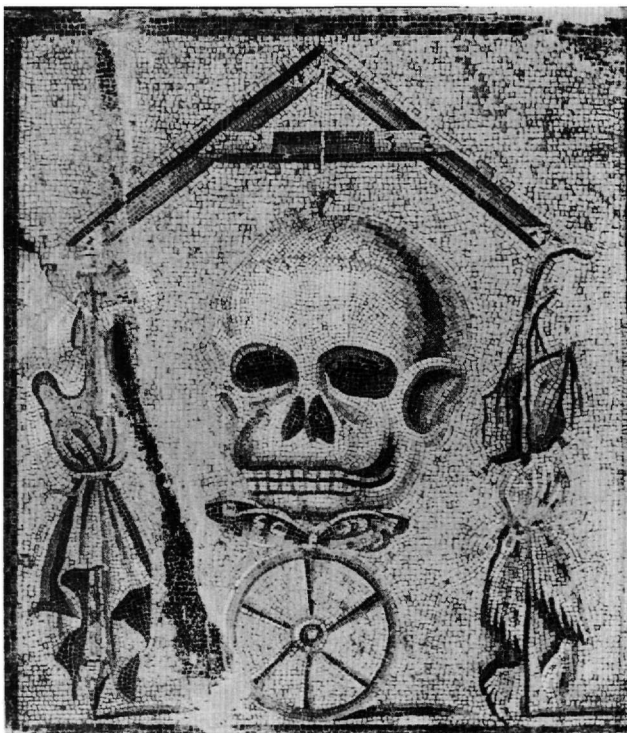
Τοῦ κύκλου τά γυρίσματα πού ἀνεβοκατεβαίνουν  
καί τοῦ τροχοῦ πού ὄρες ψηλά κι ὄρες στά βάθη πηλαίνου,  
καί τοῦ καιροῦ τ' ἀλλάματα πού ἀναπαημό δέν ἔχου,  
μά στό καλό κ' εἰς τό κακό περιπατοῦν καί τρέχου  
(Βιτσέντζου Κορνάρου Ἐρωτόκριτος, στ. 1-4)

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, στήν ἀρτίωση τῆς μεταγενέστερης σύνθεσης (Εἰκ. 2). Ἐπισημαίνουμε ἐξαρχῆς ὅτι ὁποιαδήποτε διάθεση ἀποκατάστασης μᾶς ὁμοιογενοῦς καί ἀδιάσπαστης συνέχειας, στή μακρά διάρκεια τῆς ὑλικῆς ζωῆς τοῦ θέ-

ματος (στήν 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 σχήματα<sup>1</sup>. Τήν ὥρα τῆς ἐπιτυχίας παρομοιάζει ὁ ἄνθρωπος μέ

\* Πρβλ. Σοφοκλέους *Τραχίνια* 129-131: ἀλλ' ἐπὶ πῆμα καὶ χαρὰν / πᾶσι κυκλοῦσιν οἷον ἄρ-/κτον 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 Δευτερευόντος (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»*, *Παρουσῆς* 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: ΑΓΑΘΗΤΥΧΗ<sup>2</sup>. Πολὺ ἀργότερα,

δοστυχίας καὶ ἐντυχίας 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 ἑλληνική μετάφραση τοῦ Μαξιμίμου Πλανούδη, Β' 2, 9: *Planoudes 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, στὸ δρόμο τοῦ βίου καὶ ἐνώπιον τοῦ θανάτου, καὶ τὴν εὐκαιρία μιᾶς «περίσκεπτης» ἀπόλαυσης τῆς ζωῆς – ὅσο κανεῖς τὴν ζεῖ ἀκόμη: *Carpe diem!* (Ὀρατίου *Carm.* I, 11, 8). Σὲ ψηφιδωτὸ ἔμβλημα ἀπὸ τὴν Πομπηία, ἀποκείμενο στὸ Μουσεῖο τῆς Νεαπόλεως (Εἰκ. 1), ἕνα ἀνθρώπινο κρανίον ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στὸ τεντωμένο κατακόρυφα νῆμα μιᾶς τεκτονικῆς στάθμης (ἐνὸς ἀλφαιδιοῦ), στὸ ἄνω μέρος, καὶ ἕναν τροχὸ που στηρίζεται στὸ 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 ἐπαίτη<sup>3</sup>.

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 ὧδα*. Σὲ γειτονικὸ τάφο ἀπαντᾷ παραλλαγή τῆς προηγούμενης ἐπιγραφῆς, μὲ ἀπευθείας, τώρα, βιβλικὸ παράθεμα: *Τρόχος ὁ βίος. Ματεότης ματεοτήτων, τὰ πάντα ματεότης* (Ἐκκλ. 1, 2)<sup>4</sup>. 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, στὸ 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 ἐριμνευτικὰ μὲ τὴν στάθμη τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας. Βλ. ἔγχρ. εἰκόνα τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Πομπηίας στὸ 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*. Στὸς 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 αι.) για τη Σταύρωση, έγγραφόμενο στην ευρύτερη ακολουθία πού συνέθεσε ο Άνδρέας Κρήτης (7ος-8ος αι.): *Ψυχή μου, ψυχή μου, ανάστα· τί καθεύδεις / Τό τέλος έγγίζει και μέλλεις θορυβεῖσθαι / ανάνησον σὺν, ἵνα φείσῃται σου Χριστὸς ὁ Θεός, / ὁ πανταχοῦ παρὼν και τὰ πάντα πληρῶν*<sup>5</sup>. 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 έτοιμάζη· ὁ καιρὸς συντέμνει, διανάστηθι έγγὺς ἐπὶ θύραις ὁ Κριτῆς ἐστίν 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 παρορησά τὰς πράξεις σου, τὰς ἐνθυμήσεις, Χριστῷ και δικαιοῦθητῶ*<sup>6</sup>.

Ἡ μαρτυρούμενη σε μνημεῖα και κείμενα παρομοίωση του ένθαδικου βίου με τροχὸ ἐπιβεβαιώνεται περαιτέ-

ρω, ἀφενὸς μὲν στίς γνώριμες μικρογραφίες της *Οὐρανοδρόμου Κλίμακος* του Βατικανού (κῶδ. gr. 394, φ. 7, 12), και ἀφετέρου με τή μορφή του Βίου, τήν έγγραφόμενη σε ἀρχικό ὄμικρον κώδικος της Γένουας (Bibl. Franzoniana, Urbani 15, φ. 333β) πού περιέχει κείμενα του Ἰωάννου Χρυσοστόμου, στην ἀρετολογική ἀνασύνθεση πού εἶχε συντάξει, τό 10ο αἶώνα, ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης<sup>7</sup>. Ἀμφότερες οἱ ζωγραφικές αὐτές μαρτυρίες χρονολογούνται στον 11ο αἶώνα. Εἶχαν, ὡστόσο, προηγηθεῖ οἱ ἐξελικτικές φάσεις του μετατυπούμενου σε χριστιανική μορφή ἀρχαίου Καιροῦ. Ὁ Λυσίππειος Καιρός (4ος αι. π.Χ.)<sup>8</sup>, ὅπως περιγράφεται ἀπό τόν Ἰμέριο (4ος αι. μ.Χ.), ἐμφανίζεται *σιδήρω τήν δεξιὰν ὀπλισμένος*, νά πατεῖ σε 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 στη συνοδευτική, σταυρόσχημη ἐπιγραφή: *σὺς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρει, διὰ τῆς μαχαίρας σφάττει*<sup>9</sup>.

Ὁ μονομορφικός εἰκονισμὸς του τροχήλατου Βίου στον κώδικα της Γένουας κυοφοροῦσε μίαν ευρύτερη ἀνάπτυξη σε μεταγενέστερα ἔργα<sup>10</sup>. 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 στην 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 στη βυζαντινὴ τέχνη, *ΔΧΑΕΚ'* (1998-1999), σ. 201-212.

8. Τόν γνωρίζουμε ἐκ του σύνεγγυς ἀπό περιγραφή σε κατά τι μεταγενέστερο ἀπό τό θρυλούμενο ἔργο του Λυσίππου ἐπιγραμμα του Ποσειδίππου (3ος αι. π.Χ.), πού συγκαταλέγεται στην πλανούδεια *Ἀνθολογία* (13ος αι.): *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 στην ἑλληνιστική ἐποχή*, Ἀθήνα 1994, σ. 85-87, εἰκ. 47. P. Moreno, «Kairos», LIMC 6, 1990, σ. 920-926, πίν. 597-598. Ρώμη (Palazzo delle Esposizioni) 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, σ. 190-195 (P. Moreno), 395-397 (S. Ensoli).

9. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1999 (ὑποσημ. 7), σ. 205, εἰκ. 3-4. Ὑποδηλώνεται τοιουτοτρόπως και τό τέμα του βίου, ὁ θάνατος. Πρβλ. και τόν ὀπλισμένο με μάχαιρα Καιρὸ σε μεταβυζαντινὸ 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 πικρὸ 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 γραμματειακὸ πεδίο ἡ παρουσία της σύνθεσης του τροχοῦ, με τούς θνητοῦς *κύκλωθεν ἐγκαθημένους* (χωρὶς νά δηλώνονται ἡλικίες), σημειώνεται τό 12ο αἶώνα (τό 1195;) στο ποίημα ενός ἀνώτατου ἀξιωματοῦχου του νορμανδικου βασιλείου της Σικελίας -γραμμένο στη 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)· σε 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)<sup>11</sup>. Ἐκατέρωθεν τοῦ σταυροῦ διατάσσονται δένδρα

καί πουλιά, ἐνῶ στό κάτω περιθώριο, σέ δασωμένο πεδίο, ἓνα ἐντυπωσιακοῦ μεγέθους λιοντάρι ἔχει «πατή-σει» ἓνα ἄλλο, ἀσθενέστερο ζῶο<sup>12</sup>. Ἀνάμεσα στά ἰστορημένα περιθώρια αἰωρεῖται ὁ «κοσμικός» τροχός, χωρίς νά ἐδράζεται, ὡς κατασκευή, στό ἔδαφος. Στόν κεντρικό δίσκο τῆς παράστασης ὀρθώνεται μετω-

λον, ὅπου οἱ καταγόμενες ἀπὸ τή σύλληψη τοῦ Βοηθίου καί τῆ συνέχειας τῆς μορφῆς ἦταν γνώριμες ἀπὸ τόν 11ο, τό ἀργότερο, αἰώνα. Πρβλ. 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 Εὐγενίου (στ. 1) σημειώνεται τό τῆς τύχης ἀτακτον, ἀλλά ὡς πρόσωπα προβάλλονται οἱ Μοῖρες, οἱ τρεῖς ὄνσαι χωλαί τε καί λοξαί κόραι, / [καί διευκρινίζει ὁ Εὐγενίος] 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 μεταγενέστερον κώδικος τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκῆς ἐμφανίζεται ἡ Γῆ νά κλώθει, 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 θεώμενος τῆ στροφῆ τοῦ τροχοῦ (δέν δηλώνονται ἡλικίες) καί ὅσους Ἐπέτασαν κατακέφαλα στοῦ δράκοντος τήν πόσι (στ. 65), ἐξοργίζεται μέ τόν καθήμενο εἰς τήν μέσην τοῦ τροχοῦ «ἀνυπόστατο Χρόνο τῆς οἰκουμένης», τόν ὁποῖο ἀποκαλεῖ «δοῦλο τῆς εἰμαρμένης» (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», Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Β', Βενετία 1993, σ. 499.

11. H. Bordier, *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale*, Παρίσι 1883, σ. 264-265. Παρίσι (B.N.F.) 1958, *Byzance et la France médiévale. Manuscrits à peintures du Ile au XVIe siècle*, ἀριθ. 66, σ. 40-41 (14ος-15ος αἰ.: ἀπὸ τήν Κάτω Ἰταλία; Πά τό ἰταλικό ὑδατόσημο τοῦ χαρτιοῦ πρβλ. Briquet, I, ἀριθ. 3112-3118). Ἄ. Ευγγόπουλος, 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 Ἐπτάνησα;). Ἀθήνα (Ζάππειο Μέγαρο) 1964, *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ*, 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. Χυγγοπούλος, παρακάτω (ὑπόσημ. 21)· Darrouzes, παρακάτω (ὑπόσημ. 19). Πά τῆ μικρογραφία πού ἐξετάζουμε βλ. S. Davies, The Wheel of Fortune: The Picture and the Poem, *RESEE* 16 (1978), σ. 131-136, πίν. 2. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998 (ὑπόσημ. 7), σ. 261, πίν. 64. Προηγῶνται (φ. 162-162β) Ἐκλογαί ... τῆς

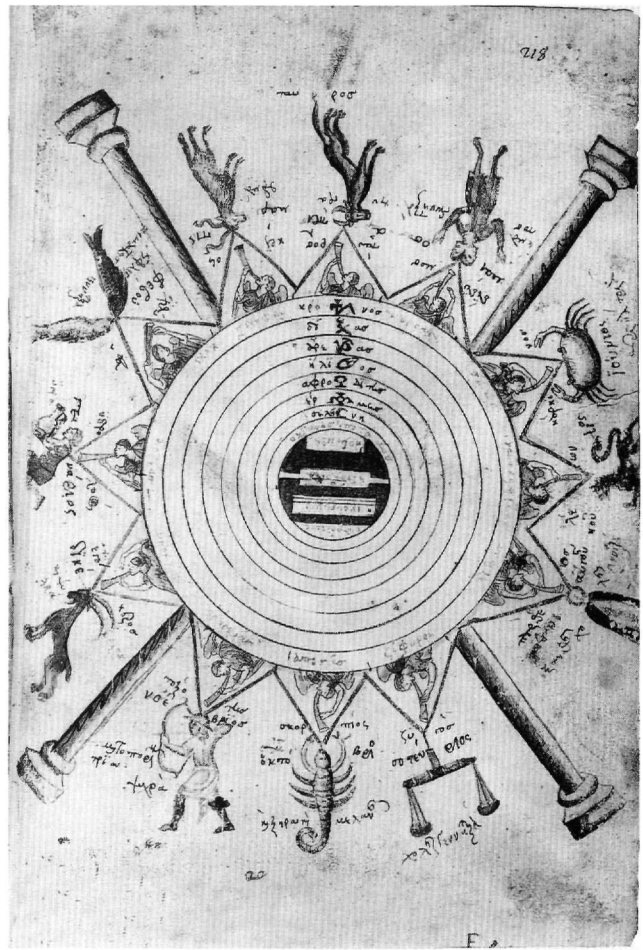
ιατρικῆς τέχνης περί τῶν τεσσάρων στοιχείων πού συνιστοῦν τόν κόσμο καί τόν ἀνθρώπο. Μεσολαβεῖ τό ἄγραφο φ. 163α καί ἀκολουθεῖ ἄλλο ἓνα (164). Ἔπεται κείμενο τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἄπλου ... περί τῆς κατασκευῆς τοῦ ἀνθρώπου (φ. 165). Στόν ἴδιο πάντοτε κώδικα τά τέσσερα στοιχεῖα εἰκονίζονται ὑπὸ μορφῆ δρακόντων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

12. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι στή μικρογραφία τοῦ φ. 203β, στόν ἴδιο κώδικα, ὡς πάριο στοιχεῖο τοῦ μονοκέρωτος (= ὁ θάνατος), τοποθετεῖται, δεξιά, ἓνα λιοντάρι, μέ στόχο τῆ συμμετρικῆ σύνταξη τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων (πού διέπει τήν ὅλη παράσταση) καί παράγωγῳ τῆς τόν παραλλακτικὸ τονισμό τοῦ νοήματος· βλ. Ἀντωνόπουλος, ὁ.π., 1998, πίν. 65. Ἡ παρουσία του προσφέρει ἓνα ἐρμηνευτικὸ 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– ἀπατᾷ τούς «ἐαυτοῦ φίλους», μὴν ἀφήνοντάς τους νά προνοήσουν γιά τῆ σωτηρία τους (βλ. ὁ.π., σημ. 53 = PG 96, 977A). Σημειώτεον ἄλλωστε ὅτι στό πλήρες κείμενο τῆς παραβολῆς τοῦ Βαβυλῆ, πού εἰκονογραφεῖται στό φ. 203β, δέν ἀπαντᾷ ἀναφορὰ σέ λιοντάρι. Εἶναι πάντως σημαντικὴ ἡ συμπαρατάξη, στόν παρισινὸ κώδικα, τῶν δύο συνθέσεων. Τό 17ο αἰώνα θά συμπεριληφθοῦν σέ κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, στόν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, στό Ἀρματωσαί. 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 Βαβυλῆ καί Ἰωάσαφ τοποθετεῖται πιὸ χαμηλά ἀπὸ τόν τροχὸ τοῦ βίου, σέ ζωγραφικὸ ἐπίπεδο πλησιέστερο πρὸς τὸν θεατῆ, μέ τίς ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τό δέκατο ὡς τό ὀγδοημιστὸ ἔτος. Βλ. Ἄ. Ὁρλάνδος, Τά βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, *ABME* 4 (1938), σ. 179-180, εἰκ. 122 (μόνο τό δένδρο). Ε. Σαμπανίκου, Ἡ εἰκονογράφηση τῆς σκηνῆς τοῦ «μαινομένου μονοκέρωτος» ἀπὸ τό μυθιστόρημα «Βαβυλῆ καί Ἰωάσαφ» στήν ἑλλαδικὴ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία, *Δωδώνη* 19 (1990), Α', σ. 139, εἰκ. 11 (μόνο τό δένδρο). Μετά ἀπὸ ἀκριβέστερη ἀνάγνωση ἐπιγραφῆς τὸ ἔργο ἀποδόθηκε στόν ἱερωμένο Δαβίδ. Ὁ ζωγράφος αὐτὸς ἔζησε στό ἴδιο δημογραφικὸ περιβάλλον μέ τὸν σύγχρονό του Διονύσιο ἐκ Φουρνᾶ. Βλ. Μ. Χατζηιδάκης, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν 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 πιὸ ἡλικιωμένος, στό μέρος τῆς καθόδου), πού τοῦ τραβοῦν, ἀπό τὸ πλάι, μαλλιά καί γένεια, ἀριστερά καί δεξιά του: ὅσοι μ(αι) αγαπάται, μαδύσεται με. Τὸ ἀπατηλὸ 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»<sup>13</sup>. 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)<sup>14</sup>. 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 καὶ οἱ ἐποχικοὶ Καιροί, προσφέρει σέ ἀφθονία τὰ ἀγαθὰ του, χωρὶς νὰ προϋποτίθεται γιὰ τὴν ἀντλήσῃ τους ἡ ἐγρηγόρηση ὅσων τὸν «ἀγαποῦν», ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ὁ παρερχόμενος Καιρός<sup>15</sup>. Ὁ δίσκος περιβάλλεται ἀπὸ κυκλική ταινία ὅπου ἐγγράφεται, μὲ σφάσματα καὶ σέ συμπεπτυγμένη μορφή, ἐπίγραμμα σέ δωδεκασύλλαβους στίχους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ: *Τροχός(ς) τις ἐστὶν ἄστατος πεπλεγμένο(ς) / ὁ πικρὸς κ(αι) πολὺπλανο(ς) βίος / ἄνω κοινεῖται κ(αι) περισπατ(αι) κάτω / εἵκει καθέλκει τὴ κοινήσῃ τῃ στάσῃ / ὡς οὐδὲν εἶναι τ(ὸν) βίον διαγράφο(ς)*<sup>16</sup>.

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

*ρας δρόμον / ορ(ᾶς) τ(ὸν) ἀνδρ(α) τ(ὸν) καθήμεν(ον) ξένη / ἄνο πρὸς υψος κ(αι) βριθοντ(α) χρυσοῦν / ὦρα θεατὰ καὶ πενητ(α) τῶν κ(α)τ(ω) (κτλ.)*<sup>17</sup>. Φαίνεται ὅτι τὰ δύο αὐτὰ πρόσωπα, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἓνα εἶναι πραγματικό, ἐξαιροῦνται ἀπὸ τὴν ἐπτάδα ὅσων «περιτρέχουν» τὸν τροχό, πρὸς τὰ ἄνω ἢ/καὶ κάτω. Ἐδῶ αὐτοπροσωπογραφεῖται ὁ ζωγράφος τῆς παράστασης, ὅπως ἀποκαλύπτει, μέσω τῆς μνείας τοῦ ὀνόματός του<sup>18</sup>, ἡ ἐπιγραφόμενη (χαμηλότερα, στό χεῖλος τοῦ τροχοῦ) –καὶ διαφορούμενη, κάπως, στό νόημά της– δήλωση: *ἐπεῖρ(εν) μ(αι) ο τροχός ἐξέφνης κ(αι) καλόγερον ἐπιησεν 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)*<sup>19</sup>. Σὰν νὰ παραπονεῖται ὁ Νικόδημος ὅτι, ἐκὼν-ἄκων, σύρθηκε ἀπὸ τὸ μοιραῖο τροχό καὶ καλογέρεψε, δείχνοντας ἔτσι ὅτι (δήθεν) παραβλέπει πὼς κατευθύνεται ἀπὸ τὰ ἡνία τῆς θείας πρόνοιας: ὁ σταυρὸς τῆς κορυφῆς σφραγίζει τὰ κυλίσματα τοῦ τροχοῦ<sup>20</sup>. Νεκρωμένος, στό περιβλήμα τοῦ σχήματός του, προσεγγίζει τὸν θάνατο: στό κάτω περιθώριο, πρὸς ἀριστερά, κινεῖται τὸ καλά σχεδιασμένο λιοντάρι πού τὸν προσωποποιεῖ, ἔχοντας στρέψει τὴν κεφαλὴ πρὸς τὸν ἐπὶ τροχοῦ εἰσέτι κρεμάμενο μοναχό καὶ τὸ ἀπειλητικὸ του βλέμμα, ἐλαφρῶς, πρὸς τὸν θεατὴ τῆς παράστασης. Ἀνακαλεῖ ἐδῶ ὁ μνήμων ἓναν ἀρχαιότερο εἰκαστικὸ χειρισμό, ἐπαναλαμβανόμενο ἔκτοτε καὶ σέ μεταγενέστερα μνημεῖα (9ος-14ος αἰ.), τὸν λέοντα

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

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

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

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

17. Πρβλ. Davies, ὅ.π. (ὑποσημ. 11), σ. 134, σμ. 31. Πρβλ. τὸ ἀντιθετικὸ ζεύγος πορφυροῦ ἱμάτιου καὶ 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 τὴν ἐπιγραφή στό 15ο αἰῶνα. Ὡς πρὸς τὴν προέλευση τοῦ χειρογράφου ἡ ἐκτίμησή του κυμαίνεται ἀνάμεσα στήν Πελοπόννησο καὶ τὴν Κρήτη (ὅ.π., σ. 300).

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



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

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 αποκλείεται 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 αριθμητικά



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

στην (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 γραμματείας<sup>22</sup>, αλλά και τής ευρύτερης –και διαρκέστερης– λαϊκής παράδοσης), μέ αρχικό του, έμμεσο έρεισμα τό κείμενο του Βοηθίου και

21. M. Ščepkina - I. Dujčev, *Miniaturi 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 ... ως 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 αιώνα<sup>23</sup>, άλωνεται βαθμηδόν, μετά την εισαγωγή του στην (άρχικά, την υπό δυτική κυριαρχία, και αργότερα την τουρκοκρατούμενη) έλληνόφωνη επικράτεια, από την ιδέα της διαρκούς και σταθερής «περιστροφής» του χρόνου, αναπτυσσόμενο περαιτέρω σε καταληκτική σύνθεση που περιλαμβάνει τις εποχές με τους κατά καιρούς καρπούς και στάσεις, τον άνθρωπο από τη γέννηση ως το θάνατο, τα ζώδια, τον ήλιο και τη σελήνη, την Νύκτα και την Ήμερα, τον τάφο, και τον προηγούμενος έντοπιζόμενο στην παραβολή του Βαρλαάμ και την ουρανοδρόμο Κλίμακα θηριόμορφο Άδη (Εικ. 7)<sup>24</sup>.

Η παράλληλη παρουσία, στον παρισινό κώδικα, του τροχού (Εικ. 2) και της εικαστικής απόδοσης της παραβολής του Βαρλαάμ, που επαναλαμβάνεται σε νεότερα μνημεία –όπως δ.χ., σε κοινή σύνθεση, σε τοιχογραφία της Καστοριάς (ναός του Προδρόμου στο Άποζαρι) ή, ξεχωριστά/συνδυαστικά, στο Άρμπανάσι (ναός της Γεννήσεως)–, διασταυρώνεται, στον ίδιο πάντοτε κώδικα, με μίαν ξέσισυ παράλληλη παρουσία του έν λόγω

τροχού με τον κοσμικό κύκλο (Εικ. 3), που επρόκειτο αργότερα να συντεθούν σε κοινή παράσταση του τύπου που περιγράφει η Έρμηνεία του Διονυσίου (Εικ. 7). Οί καταγόμενοι από ξεχωριστές παραδόσεις δεικτικοί κύκλοι συντίθενται τώρα σε έναίο συγκρότημα. Η πρακτική του εικονισμού των ζωδίων επιβεβαιώνει προγενέστερα δείγματα –όχι άπαραιτήτως κοινής τυπολογίας–, όπως εκείνα του παρισινού κώδικος gr. 2243 (26×18 εκ.), γραμμένου στην Άθήνα τό 1339<sup>25</sup>, όπου σημειώνεται και μία διακριτική, προσωποποιημένη εμφάνιση του ζεύγους των ουρανίων φωστήρων (Εικ. 5-6)<sup>26</sup>. Στή μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και του Άγίου Βασιλείου Άγκύρας στη Ρεντίνα των Άγραφων, σε ευρύτερο εικονογραφικό πρόγραμμα (18ος αι.), τό όποιο διατάσσεται, εκατέρωθεν της εισόδου, στη στεγασμένη πρόσοψη (τόν ανοικτό έξωνάρθηκα) του καθολικού, περιλαμβάνεται και ή παράσταση του κοσμικού τροχού στην πληρέστερη γνωστή μορφή της (Εικ. 7)<sup>27</sup>. Προηγούνται, από άριστερά προς δεξιά, ή θεία και ουρανοδρόμος Κλίμαξ του άγίου Ίωάννου, ό Καιρός, ό έσταυρωμένος μοναχός, και άκολουθούν ό θάνατος

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

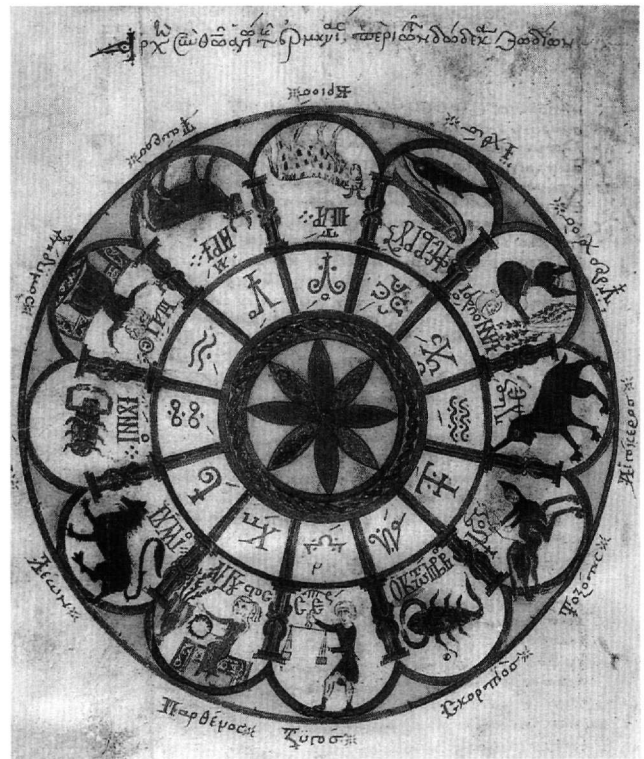
24. Άπαιτείται προσεκτική άνίχνευση της ύποτιθέμενης αϋτής μετακίνησης. Στή διευρυμένη παράσταση ένσωματώνονται και αναπτύσσονται περαιτέρω διάφορα στοιχεία, που άποτελούν στή σύνθεσή τους ένα είδος ροϊκού κατόπτρου του κόσμου. Σημειώτεον ότι ό συνδυασμός του τροχού της Τύχης και του κύκλου του βίου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

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

26. Μέσω πλησιέστερων φορέων (μεσαιωνικά χειρόγραφα) τά έν λόγω δείγματα άνάγονται σε πρότυπα της άρχαιότητας, όπου ένιοτε περιλαμβάνεται και ή τετράδα των προσωποποιημένων εποχών. Η σύνθετη σφαιρά του φ. 218 (Εικ. 3) συμπεριλαμβάνει τους έπτά πλανήτες: τους φτερωτούς άνέμους, *comantes*, έγγραφόμενους σε τριγωνικά διάχωρα στήν έξωτερική περιφέρεια των όμόκεντρων πλανητικών κύκλων: τά σημεία των ζωδίων, συνδυάζόμενα με τά όνόματα των μηνών (κ.ά. ένδείξεις). Προς τά άκρα του φύλλου εκτείνονται οι κιονόσχημοι άντίποδες. Στόν κεντρικό δίσκο χαρτογραφούνται σχηματικώς ό παράδεισος, ή οικουμένη, ή θάλασσα και ή έρημος. Πά τις τοιχογραφίες στήν Καστοριά και τό Άρμπανάσι βλ. ύποσημ. 12, παραπάνω. Εϊδικότερα για τήν πα-

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

27. Έχουμε μετακινηθεί στο άλλο άκρο της χρονολογίας γένεσης –σε έλληνικό περιβάλλον– και άρτίωσης της παράστασης. Βλ. Όρλάνδος - Θεοχάρη, ό.π. (ύποσημ. 14), σ. 9. Οικονόμου, ό.π. (ύπο-



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

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

τοῦ δικαίου –μεσολαβεῖ ἡ θύρα τοῦ νάρθηκα–, ὁ θάνατος τοῦ ἀδίκου, ὁ ὑποκριτής, ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Μὲ τὰ ἴδια εἰκαστικά καὶ ἐπιγραφικά στοιχεῖα ἡ σύνθεση τοῦ τροχοῦ ἔχει καταγραφεῖ στὴν Ἐρμηνεία τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ<sup>28</sup>. Στόν ἴδιον ἄλλωστε ἀπέδιδε αὐτό τό σύνολο παλαιότερη παράδοση.

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

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

σημ. 14), σ. 99, εἰκ. 43. Κ. Κανέλλος, *Τὸ μοναστήρι καὶ οἱ 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 τό ἐκφραστικό ἐπιγράμμα τῆς τοιχογραφίας (Εἰκ. 7). Ἐπαναλαμβά-

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

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

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 *Ἑρμηνεία*), 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*<sup>30</sup>. Στήν εὐρύτερη ταινία τοῦ ἐπόμενου ὁμόκεντρου κύκλου ἐγγράφονται τὰ σπιτόπουλα καί ἐν αὐτοῖς τὰ δώδεκα ζώδια τῶν δώδεκα μηνῶν καί στοχάσου καλά [τονίζεται στήν *Ἑρμηνεία*] *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 ἐπαιρεται: «Ποῖος ὑπάρχει ὡς ἐμέ καί τίς ὑπέρτερός μου;» (5) Ὁ ὄξυγένης ἀνήρ (ἐτῶν 48), *κειμένος ἀνάσκελα καί βλέπων ἄνω*: «Ἔαρ, ὦ χρόνε, ὡς ὄρω παρῆλθε 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*<sup>31</sup>.

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 *Ἑρμηνείας*: 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 Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης (ὑποσημ. 10, παραπάνω) καί σέ τοιχογραφίες στό Ἀρμπανάσι, τῆ Ρεντίνα καί τήν Τσαρίτσανη, δέν καταγράφεται στό σύγγραμμα τοῦ Διονυσίου. Πά τό θάνατο καί τὸν τάφο πρβλ. Stichel, ὁ.π. (ὑποσημ. 9), σποράδην.





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

τροπολιτικό ναό του Torcello<sup>32</sup>. 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 Ἀρμπανάσι καί τὴν Τσαρίτσανη, καί σέ μεταγενέστερες συνθέσεις τοῦ τροχοῦ (Εἰκ. 8)<sup>33</sup>.

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 ἢ τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος Σίφνου, στά Γουρνιά) ἢ πῶς περιορισμένης ἐπιφάνειας (ὅπως, δ.χ., σέ κώδικα τῆς Ὁξφόρδης καί σέ εἰκόνα τῆς Πάτμου)<sup>34</sup>, ἡ σύνθεσις ἀποβάλλει τό κεντρικό τῆς ἔμβλημα, τοὺς δευτερεύοντες,

παράλληλους κύκλους καί τὰ κοσμολογικά τῆς ἀναπτύγματα, ἀρκοῦμενη σέ ὅ,τι ἀμεσότερα ἀφορᾶ στὸν ἄνθρωπο: τὴ μέτρηση τοῦ χρόνου ἀπὸ τὴ γέννησι ὡς τὸ θάνατο, τὴν ἀπάτη τῆς δυνάμης καί τοῦ πλούτου, τὴν ὑλικὴ του ἐκμηδένισι στὸ χωνί τοῦ Ἄδη. Ἡ παράστασι τοῦ τροχοῦ ὡς ἀλληγορικῶς μηχανισμοῦ κερδίζει πάντως σέ τεχνολογικὴ ἀκρίβεια. Στὸν πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Εἰκ. 8), ὁ ἀριστερόστροφα κινούμενος τροχὸς ὀρθώνεται στὸ ἄνω μέρος τῆς σύνθεσις, σπριζόμενος ἀνάμεσα σέ δύο τετράπλευρες δοκοὺς, μέ τὸν ἐξηρητημένο στρόφαλο νά ἐξέχει πρὸς τὰ ἔξω<sup>35</sup>. Κάτω, μέσα ἀπὸ ὑπόγειο χάσμα, ὁ φολιδωτὸς δράκοντας τεντώνει πρὸς τὰ πίσω τὴν κεφαλὴ του γιὰ νά ὑποδεχθεῖ τὸν ἐκπρόσωπο τῆς ἔσχατης ἡλικίας. Ἡμέρα καί Νύκτα κινοῦν τὰ νήματα τοῦ χρόνου, περασμένα μέσα ἀπὸ προσηλωμένους στὴν περιφέρεια τοῦ τροχοῦ κρίκους. Ἐκτός ἀπὸ τὸν βασιλέα τῆς κορυφῆς (ὁ *αὐτοκράτωρ*), τοῦ ὁποῖου τὰ πόδια πατοῦν σέ μετωπικά καί προοπτικά προβαλλόμενη βάση, οἱ ἐπτὰ (ἀνὰ 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 κατὰ δεκάδες, ἀπὸ τὰ δέκα ὡς τὰ ἑβδομήντα ἔτη. Δεξιά, ἀνάμεσα στοὺς βραχιόνες 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, ὅ.π., 1998 (ὑποσημ. 7), πίν. 65 καί 61β ἀντιστοιχῶς. Πά τὴν τοιχογραφία τοῦ Δευτερεύοντος Σίφνου στὸ ναὸ τῆς Παναγίας στά Γουρνιά (1823), πρβλ. Ἰ. Ράμφορ, Ὁ Δευτερεύων Σίφνου, *Κιμωλιακά* 3 (1973), σ. 282-283. Ζώρας, ὅ.π. (ἀνάριθμη ὑποσημ.), σ. 28, πίν. 7. Πά τὸν ζωγράφο καί τὸ ἔργο του πρβλ. Χατζηδάκης, ὅ.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 ἠπειρωτικὸ κώδικα τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης, βλ. ὑποσημ. 10, παραπάνω. Πά τὸ Ἀρμπανάσι καί τὴν Τσαρίτσανη βλ. ὑποσημ. 12 καί 26, παραπάνω.

34. Πά τὸ ὑποτυπῶδες σχέδιον τοῦ «τροχοῦ τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων» ἀπὸ τὸ *Βιβλίον καλούμενον Ἀστρονομικόν*, σ. 111, τῆς Taylor Institution Library (Ὁξφόρδη), βλ. Davies, ὅ.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 κεντρικὸ χῶρο τῆς ἐν μέρει φθαρμένης ἐπιφάνειας (στὸ 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 ἀριστερὸ 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, τροχῆλατου Βίου καί Κλίμακος, μαρτυρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν 11ο αἰῶνα· 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 βᾶθος, 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 ἡλικίες<sup>36</sup>.

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 χειροῦ 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 ὁμῆλογο 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· τό 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 ἐντοπίζονται 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<sup>e</sup> 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).