Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 20 (1999)

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998-1999), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995)

Το τίμημα της τέρψης: Βίος και αναβιώσεις του
Καιρού στη Βυζαντινή τέχνη

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.1208](https://doi.org/10.12681/dchae.1208)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ Η. (1999). Το τίμημα της τέρψης: Βίος και αναβιώσεις του Καιρού στη Βυζαντινή τέχνη. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 20, 201–212. <https://doi.org/10.12681/dchae.1208>

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Το τίμημα της τέχνης: Βίος και αναβιώσεις του
Καιρού στη Βυζαντινή τέχνη

Ηλίας ΑΝΤΩΝΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 20 (1998), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995) • Σελ. 201-212

ΑΘΗΝΑ 1999

Ἡλίας Ἀντωνόπουλος

ΤΟ ΤΙΜΗΜΑ ΤΗΣ ΤΕΡΨΗΣ: ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΑΝΑΒΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

... καθάπερ ἐν λυμένι τῷ γήρῳ καθώρμικεν,
τὰ πρότερον δυσελπιστούμενα τῶν ἀγαθῶν
ἀσφαλεῖ κατακλείσας χάριτι...

ὥσπερ ἄρτι γεγονῶς ἐκ τοῦ ζῆν ἀπέρχεται
(*Επικούρου Προσφώνησις: 17, 60)*

«Ἐξ ὄνυχος τόν λέοντα»! Μία μικροζωγραφική πρόταση πού συζεύγνυται μέ τό σχῆμα τοῦ γραμματος ὁμοκρον, ὡς ἱστορημένου ἀρχικοῦ, σέ βυζαντινό κώδικα τοῦ 11ου αἰῶνα, παραπέμπει σέ μακρά εἰκονογραφική παράδοση – ἀπό τήν ὁποία καί ἐμμέσως ἐξαρτᾶται, ἐγγραφόμενη ἰδιότυπα στό ρεῦμα τῆς –, πού κινεῖται μέ ἐνιαία δυναμική, παρ' ὅλη τήν εἰκαστική καί ἐννοιολογική τῆς πολυπροσωπία. Εἰκονίζεται ὁ Βίος, ἀπώτερα καταγόμενος ἀπό τόν ἀρχαῖο Καιρό (Εἰκ. 3). Τό ἐν λόγω πρωτόγραμμα ἀνοίγει παραστατικά ἕνα πολυσυλλεκτικό κείμενο, μέ τόν τίτλο «Περί εὐτυχίας καί δυστυχίας», πού συντίθεται «ἀπό διαφόρων λόγων», ὅπως καί οἱ ἄλλες ἐνότητες πού περιλαμβάνονται στόν ἴδιο κώδικα: πρόκειται γιά μιά μεσοβυζαντινή ἀνασύνθεση (10ος αἰ.) ἀποσπασμάτων ἀπό κείμενα τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, σέ νέες, ἐφεξῆς, ἀτομικές ἐνότητες, μέ κοινή κάθε φορά κατεύθυνση ἀρετολογικοῦ στόχου. Μετά ἀπό μιά δοκιμή ἀναγνώρισης ἐρευνητικοῦ πεδίου, προχωροῦμε στήν ἐξέταση τῆς μορφῆς πού ἐγγράφεται στό ἐσωτερικό τοῦ ἀρχικοῦ ὁμοκρον, στό γραμματειακό καί εἰκονογραφικό περιβάλλον ὅπου αὐτή ἐμφανίζεται, σχεδιά-

ζοντας παράλληλα ἕνα δίκτυο ἀνταποκρίσεων μέ ἄλλες συγγενεῖς μορφές.

Περιφέρεια καί μνήμη τοῦ ζητήματος

Ἡ ἀδιάσπαστη συνέχεια τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας καί εἰκονοποιίας μετά τήν ἐλληνική καί τήν ἐλληνιστική ἀρχαιότητα, μέσω τῆς ρωμαϊκῆς οἰκουμένης, ὄχι μόνο τοῦ ἐλληνόφωνου, ἀλλά καί τοῦ λατινόφωνου μέρους τῆς – ἐφόσον τά στοιχεῖα πού συνέρρεαν ἀπό διαφορετικές κατευθύνσεις, ἀπό τήν ἄλλοτινή περιφέρεια τοῦ στενά νοσούμενου ἐλληνικοῦ κόσμου, καί τήν τωρινή, εὐρύτερη περιφέρεια, συνεπιχειροῦσαν τή διασύνθεσή τους στόν κύριο κορμό, ἀλλά καί τή μετέπειτα παραμονή τους στήν ἐφεξῆς κοινή παράδοση –, καί στή συνέχεια τῆς βυζαντινῆς οἰκουμένης, μέ πρωτεύουσα τήν Κωνσταντινούπολη, ἐπέτρεψε τήν ἐπιβίωση λεκτικῶν ἢ εἰκαστικῶν διατυπώσεων, ἢ καί τήν ἀναβίωσή τους, μέ διάφορους, περαιτέρω, τρόπους. Ἡ ἐπιβίωση εἶναι νοητή καί σημειώνεται (ὅπως μπορούμε νά ἐξακριβώσουμε ἀπό τήν περισσότερο ἢ λιγότερο συνεκτική διαδοχή

* Ἐπίκουρος, *Ἐπιστολή πρὸς Μενοικέα. Κύριαι δόξαι. Ἐπικούρου Προσφώνησις*, ἐπιμέλ.-μτφρ. Ν. Σκουτερόπουλος, Ἀθήνα («Στιγμή»), 1994. Ἡ μελέτη ἀνατίθεται στή μνήμη τοῦ δάσκαλου καθηγητῆ Δημήτρη Πάλλα († 1995).

Ζωηρός εὐχαριστήριος χαιρετισμός ἀπευθύνεται στίς Κες Annacarla Cataldi Palau καί Suzy Dufrenne, καθώς καί στόν Κο Claudio

Paolozzi, διευθυντή τῆς Biblioteca Franzoniana. Προέλευση τοῦ φωτογρ. ὕλικου: Εἰκ. 1, Λονδίνο, Μουσεῖο Βικτωρίας καί Ἀλβέρτου· 2, Ρώμη 1995 (ὑπόσημ. 5), σ. 193· 3-4, Γένοβα, Biblioteca Franzoniana· 5, Παρίσι, Μουσεῖο τοῦ Λούβρου· 6, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, Διεύθυνση Βυζαντινῶν καί Μεταβυζαντινῶν Μνημείων· 7, Ἀθήνα, Ἐθνική Βιβλιοθήκη.

τῶν σωζόμενων/γνωστῶν ἔργων) σέ παραστάσεις πού ἐμφανίζονται κατά διαστήματα, χωρίς ἀγεφύρωτα μεταξύ τους χρονολογικά καί ὑφολογικά κενά, ἐγγραφόμενες κάποτε στό παραγωγικό ρεῦμα μιᾶς ἐνιαίας τεχνικῆς, μέ συγκεκριμένο ὕλικό ὑπόστρωμα, ὅπως δ.χ. συμβαίνει μέ τό ἐλεφάντινο φύλλο διπτύχου Barberini (6ος αἰ., Μουσείο τοῦ Λούβρου), ἢ τοὺς ἀργυροῦς δίσκους μέ τήν ἀκολουθία σκηνῶν ἀπό τόν βίο τοῦ Δαβίδ (7ος αἰ., Νέα Ὑόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο, καί Λευκωσία: Κυπριακό Μουσείο)¹. Ἡ ἀνάδυση, σέ ὅλο καί πιό ἀραιά διαστήματα, τῆς οἰκείας ἀπό παλαιότερα ἔργα μορφῆς καί ἡ μερική ἢ ὀλική ἐπανάληψη ἑνός παραστατικοῦ σχήματος πραγματοποιοῦνται στό πλαίσιο μιᾶς κοινωνικῆς ἀγορᾶς, ὅπου δέν ἔχουν λησμονηθεῖ ἡ καταγωγή καί τό ἀρχικό νόημα τῶν ἐν λόγω ἔργων. Ἀντίθετα, σέ περιπτώσεις ἀναβίωσης, ἡ εἰκονογραφική καί τεχνοτροπική γενεαλογία τοῦ παραστατικοῦ μέρους ἔργων, ὅπως, δ.χ., ἡ πυξίδα Veroli (10ος αἰ.), εἶναι πολύ λιγότερο ὁρατή – τουλάχιστον γιά τόν σημερινό μελετητή. Κάθε φορά πού ἀντικρίζει τίς εἰκονιζόμενες στίς ἐξωτερικές ὀψεις αὐτοῦ τοῦ ἔργου μορφές (Εἰκ. 1), ὁ θεατής αἰσθάνεται τό ἀπροσδόκητο τῆς παρουσίας τους, μολονότι τοῦ εἶναι ἐξαιρετικά γνώριμες

ἀπό προηγούμενες προσεγγίσεις – τοῦ ἴδιου, ἐννοεῖται, ἔργου. Ἐκπλήσσει πράγματι ἡ μυθογραφική ἐνορχήστρωση τῶν προσώπων καί ἡ ἐμπειρὴ ἀπόδοσή τους². Ἀνάμεσα σέ ἄλλα, ἀπαντᾷ ἐδῶ τό θέμα τῆς ἀπακτανιζόμενης μορφῆς, μέ νόημα ὅπωςδήποτε διάφορο ἀπ' ὅ,τι σέ χριστιανικές παραστάσεις τῆς μεσοβυζαντινῆς καί πάλι περιόδου, ὅπως, δ.χ., στήν ἐλεφαντοστέινη εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στό Βερολίνο³. Ἐντοπίζουμε λοιπόν ἐδῶ δύο περιπτώσεις, ὅπου τά ἐν λόγω στοιχεῖα, ἐνῶ κατάγονται ἀπό κοινὴ μνημονικὴ δεξαμενὴ, ἀλλά καί ἐπαληθεύονται ἀπό τὴν καθημερινὴ ἐμπειρία ὅσων βαδίζουν ἀνυπόδητοι, ἐγγράφονται κάθε φορά σέ διαφορετικὰ περιβάλλοντα (μυθολογικό / χριστολογικό) καί ἀποδίδονται μέ διαφορετικὸ τρόπο (μονοπρόσωπο / πολυπρόσωπο). Ἀνάλογη ἐντύπωση προκαλεῖ καί τό γυάλινο κύπελλο (10ος αἰ.) πού φυλάσσεται στό Θησαυρὸ τοῦ Ἀγίου Μάρκου⁴. Καί στά δύο αὐτὰ ἔργα ἡ «ἀρχαιολογικὴ» εὐαισθησία εἶναι ὁλοφάνερη, παρόλο πού δέν μποροῦμε νὰ ἐξιχνιάσουμε μέ ἀκρίβεια τοὺς ὅρους καί τά μέσα πού συνετέλεσαν στήν ἐμπράγματι ἀποτύπωσή της. Κάποτε οἱ δύο αὐτοὶ τρόποι, τῆς οἰοῦνται συνεχοῦς παράδοσης ἢ τῆς παλιννόστησης τῶν μορφῶν, ἡ ἐπιβίωση

1. Στό αὐτοκρατορικό φύλλο διπτύχου βλ. περιοριστικά τὴν Γῆ (κεντρ. πινακίδα) καί τίς Νίκες (κεντρ., ἀριστ. καί κάτω πινακίδα) πού συνεικονίζονται μέ τό ζευγὺς τῶν ἀγγέλων (σέ ὑψηλότερο ἐπίπεδο, ἄνω πινακίδα): E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Λονδίνο 1977, σ. 96-98, εἰκ. 176. Παρίσι (Μουσείο τοῦ Λούβρου, 3.11.1992-1.2.1993) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, ἀριθ. 20, σ. 63-66 (D. Gaborit-Chopin). Πά τοὺς ἀργυροῦς δίσκους βλ. Νέα Ὑόρκη (Μητροπολιτικό Μουσείο, 19.11.1977-12.2.1978) 1979, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, ἀριθ. 425-433, σ. 475-483 (H. Kessler). Βλ. ἐδῶ τὸν χεῖμαρρο, στὸν κεντρικό δίσκο (ἄνω ζώνη)· προσωποποιεῖται καθισμένος στό ἔδαφος, ἀντίκρου στὸν θεατή, ἀνάμεσα στοὺς δύο ἀντιπάλους, τὸν Δαβὶδ καί τὸν Γολιάθ: Νέα Ὑόρκη 1979, ἀριθ. 431· Kitzinger, ὁ.π., σ. 110-112, εἰκ. 197.

2. Νέα Ὑόρκη (Μητροπολιτικό Μουσείο, 11.3.-6.7.1997) 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, ἀριθ. 153, σ. 230-231 (A. Cutler). Βλ. καί σ. 222, εἰκ. σ. 218, στὸ ἴδιο. Βλ. ἐπίσης ἀναπτύγματα τῆς ἔρευνας πρὸς διάφορες κατευθύνσεις (τεχνικὴ δεξιότητα, τεχνοτροπία, κόσμημα καί εἰκονογραφία, γραμματικαὶ πηγές, ἀφηγηματικὴ ἀσυνέχεια)· ἐνδεικτικῶς: K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984², σ. 169 κ.ἑ., 180, 184, 191, 202. E. Simon, *Nonnos und das Elfenbeinkästchen aus Veroli*, *Jdl* 79 (1964), σ. 279-336. A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, σ. 56-57, 63, 117-119, 150, 241, 243, εἰκ. 61, 128-129.

3. Ἐκτός ἀν' ἡ παράσταση, καί στίς δύο περιπτώσεις, δέν ἀποτελεῖ κάτι ἄλλο ἀπὸ μία νηπιογραφικὴ παιδιὰ – μέ θέμα, πάντως, καταγόμενο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Βλ. D. Mouriki, *The Theme of the 'Spinario' in Byzantine Art*, *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1972), σ. 57-58, εἰκ. 20b-21· στὸ ἴδιο, σημ. 29, 65, σ. 65-66: ἀντιρῶσεις τῆς Μουρίκη, ὡς πρὸς τὴν ἀλληγορικὴ ἐρμηνεία τοῦ θέματος. Γιά τὴν Βαϊοφόρο τοῦ Βερολίνου βλ. καί Νέα Ὑόρκη 1997, ὁ.π., ἀριθ. 99, σ. 153-154· Cutler, ὁ.π., σ. 39 κ.ἑ. Γιά τὸν ὀρειχάλκινον Ἀπακτανιζόμενο τῶν Μουσείων τοῦ Καπιτωλίου (πρβλ. Mouriki, ὁ.π., σ. 53-55, εἰκ. 19a) καί τίς τύχες τῆς ἱστορικῆς του παρουσίας βλ. F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven - Λονδίνο 1982, ἀριθ. 78, σ. 308-310, εἰκ. 163.

4. Πρόσεχε ὥστόσο καί τίς ἀποχρώσεις στήν ἐκτίμηση αὐτῶν τῶν ἔργων ἀπὸ τοὺς εἰδικούς. Εἶναι ἐξάλλου χαρακτηριστικὲς οἱ κατευθύνσεις πού ἀκολούθησαν ἐμπειροὶ ἐρευνητές γιά νὰ ἐξιχνιάσουν τὴν καταγωγή τῶν μορφῶν πού κοσμοῦν τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια τοῦ γυάλινου σκεύους, συνδέοντάς το – δοκιμαστικά – μέ τὴν ἐρυθρόμορφη ἀγγειογραφία, ἢ – εὐλογία καί πειστικά – μέ καμῆους τῆς ρωμαϊκῆς ἀρχαιότητος. Βλ. A. Cutler, *The 'Mythological' Bowl in the Treasury of San Marco at Venice, Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of George C. Miles* (D. Kouymjian, ἐκδ.), Βηρυτὸς 1974, σ. 235-254. I. Kalavrezou-Maxeiner, *The Cup of San Marco and the 'Classical' in Byzantium, Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag* (K. Bierbrauer κ.ἄ., ἐκδ.), Μόναχο 1985, σ. 167-174. C. Mango - M. Mundell Mango, *Cameos in Byzantium, Cameos in Context* (M. Henig κ.ἄ., ἐκδ.), Ὁξφόρδη - Houlton, Maine, 1993, σ. 57-62.

Εἰκ. 1. Λονδίνο, Μουσείο Βικτωρίας καὶ Ἀλβέρτου (ἄλλοτε στὸν καθεδρικό ναό τοῦ Veroli). Κιβωτίδιο μέ ἐλεφαντοστέινη ἐπένδυση (μέσα-β' ἡμισυ 10ου αἰ.): πρόσθια ὄψη (11,2×40,5 ἐκ.)· στό ἀριστερό ἄκρο ἡ σκηνή τοῦ ἀπακανθισμοῦ.

καί ἡ ἀναβίωση συγχέονται· κυρίως ὅταν τό εἰκαστικό μέρος ζεῖ καί διαρκεῖ πλάι σέ ἕνα ἐξίσου ἢ καί περισσό-τερο ἀναπτυγμένο φιλολογικό μέρος, ἀνταποκρινόμε-νο, βαθύτερα, καί σέ μία φαντασιακή «κοινή».

Πῶς θά μπορούσαμε νά χαρακτηρίσουμε ἱστορικά τήν ἔμμονη ἐπανεμφάνιση τοῦ ἀρχαίου Καιροῦ, ἔστω καί μέσα σέ ἕνα ρεῦμα παλινδρομικοῦ ἀναπροσανατολι-σμοῦ, μέ σημαντικές λοιπόν τροποποιήσεις στό νόημα, τά γνωρίσματα, τό στόχο; Ἀνάμεσα στό θρυλούμενο ἔργο τοῦ Λυσίππου (ὄψιμος 4ος αἰ. π.Χ.) καί τή μετα-βυζαντινὴ τοιχογραφία στήν Παναγία Κρίνα τῆς Χίου (1734) μεσολαβοῦν εἰκοσιένας αἰῶνες! Τό ὄνομα ἔχει βέβαια στό μεταξύ ἀλλάξει· ἀλλά τό νῆμα τῆς συνέ-χειας δέν ἔχει κοπεῖ⁵. Ὅπωςδήποτε ὁμως δέν πρόκει-ται γιά μία διαρκή σκυταλοδρομία. Μή ἔντασσομένοι σέ συνεχόμενες γενιές, οἱ φορεῖς αὐτῆς τῆς παράδοσης δέν γνωρίζουν πάντοτε ὁ ἕνας τόν ἄλλο, οὔτε μεταφέ-ρουν τό ἴδιο ἀκριβῶς ἀντικείμενο. Ἀνοίγουν ὥστόσο πρὸς τό ἐκάστοτε σήμερα τήν κοίτη ἑνός ρεύματος, πού τήν ὑλικότητά του ἐξασφαλίζουν τά κάθε φορὰ διαθέσιμα κείμενα.

Ἡ ἀρχική δημιουργία ἀπηχεῖται στό κατά τι μεταγενέ-στερο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου. Τό εἰκονιζόμενο

πρόσωπο ἐρωτᾶται ἀπό ἕναν διαβάτη καί μέσω τῶν ἀποκρίσεων του ἀναγνωρίζουμε τή μορφή του⁶. Τρέ-χοντας στίς μύτες τῶν φτερωτῶν του ποδιῶν, ὁ πανδα-μάτωρ Καιρός, μέ ἕνα ξυράφι στό δεξί του χέρι, ἔχει τά μαλλιά του νά πέφτουν ἀπό μπροστά, γιά νά δυσκο-λεύει (ἐνεργητικά τώρα, μετά τήν προσωποποίησή του) τοὺς κυνηγούς τῆς εὐκαιρίας (καί πολύ εὐρύτερα, τόν δυσκίνητο ἢ τόν ἀνάσκητο τῆς καθημερινότη-τας, ἂν ὄχι τόν ἀδιάφορο), πού – ἔχοντάς τους προσπερά-σει – δέν μποροῦν πιά νά τόν ἀδράξουν ἀπό τό φαλα-κρό, πίσω μέρος τοῦ κρανίου. Τά τρία ρωμαϊκά ἀνά-γλυφα, ἀπό πεντελικό μάρμαρο (Εἰκ. 2), εἶναι οἱ κύριοι – μεταγενέστεροι, πάντως (1ος π.Χ.-2ος μ.Χ. αἰ.) – μάρ-τυρες τοῦ λυσίππειου ἔργου⁷.

Ἄν μετακινηθοῦμε πρὸς τή μεσοβυζαντινὴ ἐποχή, θά διαπιστώσουμε ὅτι – ἐπανεμφανιζόμενη τότε στήν τέ-χνη (11ος αἰ.), μέ τροποποιήσεις – ἡ ἀπόγονος τοῦ Και-ροῦ μορφή φέρει τό ὄνομα: Βίος (μέ τό ἴδιο ὄνομα σώ-ζεται καί στήν τοιχογραφία τῆς Χίου, σέ ἄμεση ἐδῶ σχέση μέ ἐπίγραμμα τοῦ Θεοδώρου Προδρόμου)· τοῦ-το ὁμως δέν ἐμπόδισε σύγχρονο λόγιο (12ος αἰ.) νά ἀσκήσει κριτική ἐπάνω σέ αὐτή τή μετονομασία (Ἰω-άννης Τζέτζης, *ἐπιστ.* σ': 100 Leone).

5. Ρώμη (Palazzo delle Esposizioni) 1995, *Lisippo. L'arte e la fortuna*, σ. 190 κ.έ. (P. Moreno). Χ. Μπούρας, Ἀλληγορική παράσταση τοῦ Βίου-Καιροῦ σέ μία μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στή Χίο, *ΑΔ* 21 (1966), Μελέτες, σ. 26-34, σχέδ. 1, πίν. 14α.

6. Ἑλλήν. Ἀνθολογία 16, 275: H. Beckby, *Anthologia graeca*, IV, Μό-ναχο 1958, σ. 448. Βλ. τώρα τήν ἔκδοση R. Aubreton - F. Buffière, *Anthologie grecque*, XIII, Παρίσι 1980, σ. 183-184. Βλ. καί ΔΧΑΕ ΙΘ' (1997), σ. 64. Πρβλ. τή νεοελληνική ἀπόδοση τοῦ Β. Λαζανᾶ, *Ἡ*

Ἀνθολογία ἀρχαίων ἐλληνικῶν ἐπιγραμμάτων τοῦ Μαξίμου Πλα-νουδῆ, Ἀθήνα 1994, σ. 160-161.

7. Ρώμη 1995, ὁ.π., ἀριθ. 4.28.1-4.28.3, σ. 192-195. *LIMC* V1, 1990, ἀριθ. 1-4, σ. 922 (P. Moreno): V2, πίν. 597. Ὅπως ἀπεικονίζεται στά ἔργα αὐτά, τό πλασματικό πρόσωπο χαρακτηρίζεται καί ἀπό ἕναν ζυγό, πού αἰωρεῖται ἐπάνω στήν κόψη τοῦ ξυροῦ. Πά τό ἀνάγλυφο τοῦ Τρογίε βλ. ὁ.π., ἀριθ. (1995) 4.28.1 καί (1990) 2 ἀντιστοιχῶς.

Εἰκ. 2. Τρογίρ (Τραγοῦριον), Ἀρχαιολογικό Μουσείο. Μαρμάρινο ἀνάγλυφο (45×30 ἐκ.) μέ παράσταση τοῦ Καιροῦ (1ος αἰ. π.Χ.).

Ὁ Βίος τοῦ κώδικος Urbani

Στόν περγαμηνό κώδικα Urbani 15 (11ος αἰ.) τῆς Βιβλιοθήκης Franzoniana, στή Γένουα⁸, περιλαμβάνονται ἀνθολογημένα χωρία «ἀπό διαφόρων λόγων» τοῦ Ἰωάννου Χρυσόστομου⁹, πού ἔχουν ἀνασυντεθεῖ σέ ἐνόητες μέ ἀρετολογικό κυρίως στόχο¹⁰. Πρόκειται γιά ἕναν μεσοβυζαντινό «ἐκσυγχρονισμό» τῶν χρυσοστο-

μικῶν λόγων, πού ὀφείλεται στόν λόγιο ἀξιωματοῦχο Θεόδωρο Δαφνοπάτη (10ος αἰ.)¹¹. Παραπεμπτικά σημεῖα μετακινοῦν τήν προσοχή τοῦ ἀναγνώστη ἀπό τό κείμενο πρός τά περιθώρια, ὅπου σημειώνεται ἡ καταγωγή τῶν ἐμπλεκόμενων στή νέα σύνθεση χωρίων. Μετά ἀπό παραπεμπτικό σταυρό, στό ἄνω περιθώριο τοῦ φ. 333β σημειώνεται: *λό(γος) κς' ἐνῶ*, ἀριστερά καί δεξιά ἀπό τή δήλωση τῆς σειρᾶς τοῦ ὑπό ἐξέταση λόγου στό συγκεκριμένο αὐτό χειρόγραφο, ἐπισημαίνεται, στήν ἴδια γραμμή, ὅτι τό ἀπόσπασμα μέ τό ὁποῖο ἐκκινεῖ ὁ λόγος *κς' προέρχεται ἐκ τῆς ἐρ(μηνείας)* [παρεμβάλλεται ἡ δήλωση τοῦ ἀριθμοῦ] *τ(ο)ῦ ια' ψαλμ(οῦ)*¹². Τό κείμενο διατάσσεται σέ δύο στήλες· τά ἀρχικά γράφονται μέ χρυσό χρώμα.

Ἡ εἰκονογραφία, ἐκτός ἀπό ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, περιορίζεται σέ ἱστορημένα πρωτογράμματα στήν ἀρχή κάθε λόγου. Ἐπί τό πλεῖστον, τά μεμονωμένα πρόσωπα ἢ οἱ συνδυασμοί τῶν μορφῶν σέ σκηνάκια, πού συναρμολογούνται μέ τά πρωτογράμματα, σχετίζονται ἀντιστοίχως μέ τά ἀρχικά ἀποσπάσματα πού μετέχουν ἐκάστοτε στή νέα σύνθεση.

Στό κάτω ἀριστερό περιθώριο τοῦ φ. 333β, στό ἐσωτερικό τοῦ ἀρχικοῦ ὅμικρον, μέ τό ὁποῖο ἐκκινεῖ ἡ ὁμιλία «Περὶ εὐτυχίας καί δυστυχίας», ἐγγράφεται μιά μικροσκοπική ἀνδρική μορφή (Εἰκ. 3). Πάντοτε στό ἐσωτερικό τοῦ πρωτογράμματος, ἀριστερά, μιά ἐρυθρόχρωμη μεγαλογράμματη ἐπιγραφή, ἄκρως μικροδιάστατη, ὀνομάζει τό ἐν λόγω ἄτομο: *Ο ΒΙΟC*. Ὁ νεαρός Βίος (Εἰκ. 4), μέ σγουρά σκούρα μαλλιά, ἀπεικονίζεται μετωπικά, νά πατεῖ ἐπάνω σέ φτερωτούς (πρός τά πλάγια) τροχούς. Φέρει κοντό, ὡς τά γόνата, χιτῶνα, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό του ὦμο (ἀριστ.), καί μέγα μέρος τοῦ ἔντεχνα σχεδιασμένου στέρνου. Οἱ ἀφθονες πτυχώσεις τοῦ χιτῶνα φωτίζονται μέ χρυσό χρώμα. Μέ κεκαμμένο τόν βραχίονα, ὁ Βίος ὑψώνει ἐπιδεικτικά στό δεξιό του χέρι μιά μάχαιρα μέ ἐλαφρῶς καμπυλόγραμμη, πρὸς τά κάτω, λεπίδα. Μέ τό ἀριστερό του χέρι κρατεῖ ὄρθιο, ἀπό τή μέση τοῦ κορμοῦ, ἕνα χρυσο-

8. 27,8×21 ἐκ. A. Cataldi Palau, *Catalogo dei manoscritti greci della Biblioteca Franzoniana (Genova) (Urbani 2-20)*, Ρώμη 1990, σ. 88-92. R. Carter, *Codices chrysostomici graeci*, V1, Παρίσι 1983, ἀριθ. 24, σ. 22-23.

9. *Clavis PG* II, 4684. S. Haidacher, *Studien über Chrysostomus-Exlogon*, Βιέννη 1902. J.A. de Aldama, *Repertorium pseudochrysostomicum*, Παρίσι 1965, ἀριθ. 59.

10. «Περὶ ἀγάπης», «Περὶ ὑπομονῆς καί μακροθυμίας», «Περὶ

ἐλεημοσύνης», κλπ. Βλ. *PG* 63, 567 κ.ἑ.

11. *ΘHE* 4, 1964, 985-986 (V. Laurent). Théodore Daphnopatès, *Correspondance*, ἔκδ. J. Darrouzès - L. Westerink, Παρίσι 1978, σ. 6.

12. Ἀντί τοῦ ὀρθοῦ: ἰβ'. Βλ. τό κείμενο τοῦ λόγου (σύμφωνα μέ τήν ἀρίθμηση τοῦ κώδικος) *κς' PG* 63, 601-606 (ὁμιλία ε'). Πά τό ἴδιο κείμενο, πρβλ. Aldama, ὁ.π. (ὑπόσημ. 9), ἀριθ. 305, σ. 112 (ὅπου καί παραπομπές στά ἀντίστοιχα χρυσοστομικά κείμενα). Στόν κώδικα: φ. 333β-340β.

Εἰκ. 3. Γένονα, Biblioteca Franzoniana, κώδιξ Urbani 15 (11ος αἰ.), φ. 333β: ἀριστερή στήλη, κάτω μέρος.

Εἰκ. 4. Λεπτομέρεια τῆς Εἰκ. 3. Ἰστορημένο πρωτόγραμμα ὁμικρον (3,6×2,6 ἐκ.): ὁ Βίος.

πράσινο δενδρύλλιο (ἢ ἀνθισμένο κλάδο) μέ χρυσόγραφους καρπούς¹³.

Ὁ ζωγράφος ἔχει ἀποτυπώσει τό βλέμμα τοῦ Βίου σέ ζωνερή / ἄγρυπνη ἐγρήγορη, νά στρέφεται πρὸς τ' ἀριστερά (δεξ. ὡς πρὸς τόν θεατή), πρὸς τήν παρακείμενη δηλαδή στήλη τοῦ κειμένου.

Ἐξω καί ἐπάνω ἀπό τό πρωτόγραμμα, στό ἀριστερό πάντοτε περιθώριο, γράφεται μιὰ πύ ἀναπτυγμένη, ἐπεξηγηματική τώρα ἐπιγραφή, πού γεφυρώνει τήν ἀπόσταση ἀνάμεσα στό εἰκαστικό ἐρέθισμα καί τό κείμενο,

ἐγγράφοντας τό πρῶτο, ἀφαιρετικά, στήν προβληματική τοῦ δευτέρου: [καθέτως] οὗς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρπει, [ὀριζοντίως] διὰ τῆς μαχαίρας), [καθέτως] σφάττει. Ἡ ἐπιγραφή σχηματίζει σταυρό, μέ βραχύτερη ἀπό τήν κάθετη τήν ὀριζόντια κεραία – στό ὕψος τῆς ἀρχόμενης δήλωσης τοῦ ὀνόματος τοῦ συγγραφέα, πού ἀκολουθεῖται ἀπό τόν τίτλο τῆς ὁμιλίας (Εἰκ. 3). Ἐδῶ ἀκριβῶς ἐκβάλλει – ἀνοδικά! – τό διακεκεμενικό σκοπούμενο.

Ἡ περιφέρεια τοῦ γράμματος σχηματίζεται ἀπό ἕναν φτενὸ κοσμητικὸ πλοχμὸ σέ χρώματα: χρυσό-γαλάζιο-

13. Palau, ὁ.π. (ὑπόσημ. 8), σ. 91. Πρὸβλ. τὰ ἄνθη ὡς χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς προσωποποιημένης ἀπόλαυσης σέ ψηφιδωτό τῆς Ἀντιόχειας: D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947,

Ι, σ. 305-306· ΙΙ, πίν. 67d, 168b. Ἄνθη ἐξάλλου κρατεῖ καί ὁ Κόσμος στήν τοιχογραφία τῆς Χίου: Μπούρας, ὁ.π. (ὑπόσημ. 5), σ. 26-27, 32.

κόκκινο, πού κυκλώνει ἐν εἵδει στεφάνου τὴν παρὰ-
σταση. Ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν «στέφανο» (ἀπὸ δε-
ξιά) ἰσορροπεῖ, ὀριζόντια, μία ἡμίσωμη μορφὴ ἀγγέλου
(δὲν ὀλοκληρῶνεται πρὸς τὰ κάτω ἄκρα). Ὁ ἄγγελος,
μέ χρυσό φωτοστέφανο, θέτει τὰ τεταμένα πρὸς τὰ κά-
τω χέρια του ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ πλασματικοῦ προσώ-
που: ἀφήνεται μέ αὐτό τὸν τρόπο νά διαφανεῖ ἡ κι-
νοῦσα δύναμη πού ἐνεργεῖ δικαιοπρακτικά πίσω ἀπὸ
τὰ δρώμενα τοῦ «βίου». Τὰ φτερά του ὑψώνονται κα-
τακόρυφα (κάθετα πρὸς τὴν ῥάχη), προκειμένου νά
σχηματίσουν, μέ τὸν ὀριζόντια γραμμένο κορμό, τὴν δα-
σεῖα πού πέφτει νά στέφει τὸ ἰῶτα τοῦ ἀρχικοῦ
ἄρθρου. (Σημειώνουμε ἐδῶ τίς διαστάσεις τοῦ πρωτο-
γράμματος πού ἐξετάζουμε· διάμ. κύκλου: περ. 26 χιλ.
συνολ. ὕψος: 36 χιλ.).

Ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Βίου, τὸ βλέμμα τοῦ,
ἀκόμη πιό μικροσκοπικοῦ, ἀγγέλου χαρακτηρίζεται
ἀπὸ τὴν ἴδια ἐργήγορση· ὑποδηλώνεται λοιπὸν ὁ ἐξ ὕ-
ψους ἀγρυπνος ὀφθαλμὸς τῆς θείας δίκης, τῆς ὁποίας,
ἀκριβῶς, ὁ τιμωρὸς Βίος εἶναι τὸ ὄργανο¹⁴.

Ἡ μικροδιάστατη αὐτὴ παρὰστασις δὲν παρέχει ἱκανά
στοιχεῖα γιὰ τὴν πλήρη ἀναγνώριση τῆς πηγῆς τῶν εἰ-
καστικῶν συστατικῶν της. Εἶναι πιθανὸ νά ἀπηχοῦν-
ται ἐδῶ περισσότερες ἀπὸ μία παραδόσεις. Ὅπως
ἔχουμε ἤδη ἐπισημάνει¹⁵, τὸ πρῶτο ἀπόσπασμα πού
μετέχει στὴ σύνθεσι τοῦ λόγου κ' (στὸν κώδικα, φ.
333β-334) ἀποτελοῦσε ἀρχικῶς ἐρμηνευτικὸ σχόλιο
στὸν ψαλμὸ ιβ' 2 (*Ἔως πότε, Κύριε, ἐπιλήση μου εἰς τέ-
λος*). Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι – ἐξηγεῖ τὸ χρυσοστο-
μικὸ χωρίο – θεωροῦν ὅτι ὁ θεὸς τοὺς θυμᾶται μονάχα
ὅταν εὐημεροῦν. Μέ τὸ νά ἀγνοοῦν ὅμως τὸ σημάδι τῆς
μνήμης τοῦ θεοῦ, ἄλλο τόσο δὲν ἀντιλαμβάνονται καὶ
τὸ σημάδι τῆς λήθης· διότι τίποτε δὲν δυναμώνει τὴ
μνήμη τοῦ θεοῦ ὅσο ἡ καλλιέργεια τῆς ἀρετῆς. Τότε
λοιπὸν νά θεωρεῖ ὁ ἄνθρωπος ὅτι τὸν ἔχει ὁ θεὸς ξεχά-
σει, ὅταν ζεῖ στὴν ἁμαρτία, ἀκόμη καὶ σέ ὥρες ὑλικῆς
ἀφθονίας¹⁶. Στὸ παραπάνω κείμενο τίποτε δὲν στηρί-
ζει ἀπευθείας τὴν εἰκαστικὴν ἀνάδυση τῆς πλασματικῆς
μορφῆς στοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ ὁμικρον. Ἐξάλλου, κανένα

ἴχνος εἰκονογράφησης τοῦ ἐν λόγῳ χωρίου δὲν ἀπαντᾷ
στὰ ἑλληνικὰ μεσαιωνικὰ ψαλτήρια.

Ἡ παρουσία τοῦ ζωγραφικοῦ αὐτοῦ σχολίου στὴν κω-
δικὴ ἀφετηρία τῆς ὁμιλίας, ὡς ἀπόπειρα ἐμβληματικῆς,
ἀλλὰ καὶ ἀπλουστεντικῆς συνάμα συμπύκνωσης – νοη-
ματικά ἔμμεσης, πάντως, καὶ παραπεμπτικῆς σέ ὁμορο-
πεδίο – τῆς προβληματικῆς τοῦ κειμένου, μέσω τῆς
προβολῆς ἐνός ἄλλοτε παρόντος (σέ ἄλλα περιβάλλον-
τα / ἔργα) καὶ τώρα ἐπανεμφανιζόμενου συμβολικοῦ
«προσώπου», προδίδει ἐνδεχομένως ἓνα περίσσειμα
λογιολογίας· ὅπως δὲ ὅμως, ἡ λογιολογία αὐτή, πού
ὑποθέτουμε ὅτι θά διέθεταν – ἔστω καὶ ἐμμέσως – ὁ
γραφέας ἢ/καὶ ὁ ζωγράφος, ἐγγράφεται ἀπολύτως στὴ
χριστιανικὴ ὀπτική. Ἄλλωστε, στὴν ἐν γένει εἰκονογρα-
φία τοῦ κώδικος δὲν ἀπαντοῦν στοιχεῖα πού νά συνδέ-
ουν τὴν εἰκαστικὴ μνήμη τοῦ ζωγράφου μέ θέματα τοῦ
εὐρύτερου νοούμενου κλασικοῦ ρεπερτορίου.

Διασυνδέσεις καὶ ἐξέλιξη τῆς εὐρύτερης θεματικῆς

Ὁ λυσιπείιος Καιρὸς, σύμφωνα μέ τὸν Ποσειδίππο,
ἀεὶ τροχάει καὶ ἵπταται ὑπὸνέμιος (*Ἑλλην. Ἀνθολογ.*
16, 275: 448 Beckby)¹⁷. Στὰ ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, ἡ πλευ-
ρικὰ εἰκονιζόμενη θεότητα ἔχει ἐκτείνει τὰ κάτω ἄκρα
σέ ἀπλωτὴ δρασκειά, μέ ἀνασηκωμένη τὴ φτέρνα τοῦ
ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Ἡ στάση του πάντως εἶναι διφο-
ρούμενη: τρέχει μέ γυμνά, φτερωτά πόδια, ἀλλὰ καὶ
στέκεται, γιὰ νά ζυγίσει «ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς». Σέ ἐκφρα-
ση τοῦ 4ου μ.Χ. αἰῶνα, ὁ ἴδιος περιγράφεται νά στέκει
ἐπὶ τινος σφαίρας ἐπ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκῶς
ἐπτερωμένος τῷ πόδε (Καλλιστράτου *Ἐκφράσεις* 5:
428 Kayser). *Ἐπὶ σφαίρας εὐδρόμου τινὸς τὸν εἰκονίζει*
ἀργότερα καὶ ὁ Ἰωάννης Τζέτζης: μεταρριπτάζων
αὐτοῦ τοῖς ποσσὶν ἐκείνην ὀξυκινήτως, ὡς ἡ τῶν
ποδῶν ὑπαινίττεται πτέρωσις (ἐπιστ. ο': 100 Leone).
Σύγχρονη ἐξάλλου μέ τὸν Καλλιστράτο πηγὴ – γνώ-
ριμη καὶ στὸν μεταγενέστερο Φώτιο (9ος αἰ.) – τὸν πε-
ριγράφει *πτερωτὸν τὰ σφυρὰ, οὐχ ὡς μετάρσιον ὑπὲρ*
γῆς ἄνω κομφίζεσθαι, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιψαύειν τῆς

14. Περβλ. ἀνάλογη παρατήρηση σέ προγενέστερο κείμενο μέ πα-
ραπλήσιο στόχο: ΔΧΑΕ ΙΘ' (1997), σ. 77-78, εἰκ. 8.

15. Ὑποσημ. 12, παραπάνω.

16. PG 63, 601.1-12: *Οἱ πολλοὶ τῶν ἀνθρώπων ὅταν πλουτῶσιν, ὅταν εὐδοκίμῶσιν, ὅταν αὐτοῖς κατὰ ῥοὴν ἅπαντα φέρεται, ὅταν τῶν ἐχθρῶν κρατῶσι, τότε μεμνησθαι νομίζουσιν αὐτῶν τὸν Θεόν διὰ τοῦτο οὐτε, ὅταν αὐτῶν ἐπιλανθάνηται, ἴσασιν. Οἱ γὰρ τῆς μνή-
μης τὸ σημεῖον οὐκ εἰδότες, οὐδὲ τὸ τῆς λήθης ἐπίστανται. Μνήμην*

*γὰρ οὐδὲν οὕτω ποιεῖ παρὰ τῷ Θεῷ, ὡς τὸ τῆς ἀρετῆς ἐπιμελεῖ-
σθαι ὥσπερ οὐδὲν λήθην οὐδὲν ἕτερον, ἢ τὸ ἐν ἁμαρτίας εἶναι. Καὶ*
σὺ τοίνυν ὅταν ἐν συμφοραῖς ᾖς, ἄνθρωπε, μὴ λέγε, ὅτι Ἐπελάθετό
μου ὁ Θεός, ἀλλ' ὅταν ἐν ἁμαρτίας ᾖς, κἂν πάντα σοι κατὰ ῥοὴν
φέρεται, τότε μᾶλλον. Ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης ἔχει ἐλαφρῶς
συντομεύσει τὸ χρυσοστομικὸ ἀπόσπασμα· περβλ. τὸ ἴδιο κείμενο
στὴν ἀρχικὴ του μορφὴ καὶ θέση: PG 55, 149.13-150.8.

17. Περβλ. ὑποσημ. 6, παραπάνω.

γῆς λανθάνη κλέπτων τὸ μὴ κατὰ γῆς ἐπερείδεσθαι (Ἱμερίου λόγ. XIII.1: 100 Colonna)¹⁸.

Ἀρχαῖες μαρτυρίες εἰκονίζουν καὶ τὸν Βίο ὡς δρομέα ἢ/καὶ τροχήλατο. Στούς μεσοβυζαντινούς χρόνους, σέ μικρογραφίες (11ος αἰ.) τῆς *Οὐρανοδρομὸν Κλίμακος*, στὸν ἑλληνικὸ κώδικα 394 τοῦ Βατικανοῦ (φ. 7, 12), ὁ γυμνός, ἄπτερος Βίος κινεῖται καὶ ἐκεῖνος ἐπάνω σέ τροχούς¹⁹. Ἡ μετωπικὴ, στατικὰ ἀποδιδόμενη, τώρα, συναφῆς μορφὴ στὸν κώδικα τῆς Γένουας, στέκει ἐπάνω σέ φτερωτοὺς (πρὸς τὰ πλάγια, ἐντὸς πάντοτε τοῦ ὀμικρον) τροχοὺς, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ λίγο-πολύ σύγχρονός της Καιρός/Βίος τοῦ Torcello· μόνο πού ὁ δεύτερος εἰκονίζεται πλευρικά, νὰ τρέχει²⁰. Στὰ μεταβυζαντινά, τέλος, ζωγραφικά «μετεικάσματα» τοῦ μυθολογικοῦ ἀτόμου ἀπαντοῦν τὰ φτερά, τώρα στίς κνήμες (Ρεντίνα, ὅπου καὶ τὸ συγγραφόμενο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου), ἢ καὶ ὁ συνδυασμός φτερῶν καὶ τροχῶν (Παναγία Κρίνα, ὅπου καὶ τὸ α' ἥμισυ τοῦ προδρομικοῦ ποιήματος· κῶδιξ Λαύρας, ὅπου, στό συνοδευτικὸ κείμενο, παραφράζεται ἀπλουστευτικά τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου)²¹. Εἶναι ὀλοφάνερη ἐδῶ ἡ δρῶσα μαρτυρία δεδομένων πού διέθεταν, ἀνακεφαλαιωτικά, οἱ λόγιοι τῆς παλαιολόγειας περιόδου: πηγές σύγχρονες (Μ. Φιλῆς), τοῦ ὕστερου μέρους τῆς προηγούμενης μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς (Θ. Πρόδρομος, Ἱ. Τζέτζης), ἀλλὰ καὶ τῆς ἀρχαιότητος (τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, μέσω τῆς *Ἀνθολογίας Μαξίμου τοῦ Πλανούδη* = *Ἑλλην. Ἀνθολογ.* 16)²².

Ὁ Βίος τοῦ κώδικος τῆς Γένουας διὰ τῆς *μαχαίρας σφάττει* (Εἰκ. 3). Ὁ ξυρός πού κρατοῦσε ὁ λυσίππειος Καιρός εἶχε ἤδη μετατραπῆ σέ «σίδηρο» στὴν περιγραφὴ τοῦ ἴδιου (ὑποτίθεται) ἔργου ἀπὸ τὸν Ἱμέριο (4ος μ.Χ. αἰ.): *σιδήρῳ τὴν δεξιὰν ὠπλισμένον*. Εἶχαν κίολας περάσει, στό μεταξὺ, γύρω στοὺς ἐπτὰ αἰῶνες· κάτι πού δέν ἐκτιμᾶται πάντοτε ὅσο ἀπαιτεῖται. Ἀποτελεῖ ἄραγε ἡ μετατροπὴ αὐτὴ μιὰ τεχνολογικὴ «ἀνορθογραφία»; Ἡ μήπως σημασιοδοτεῖ διαφοροτρόπως τὴν εἰκόνα;

Πολὺ ἀργότερα, ἀλλὰ καὶ σέ μεταγενέστερη ἀπὸ τὴ μικρογραφία πού ἐξετάζουμε μαρτυρία (12ος αἰ.), ὁ Ἱωάννης Τζέτζης (ὀ.π.) ἀπορρίπτει τὴν ταύτιση τῆς γνώριμης μορφῆς μέ τὸν Βίο καὶ προχωρεῖ σέ ἐρμηνευτικὴ ἀνακάθαρση τῆς ταυτότητάς της, θεωρώντας τὴν εἰκόνα τοῦ Χρόνου: *ὁ δὲ παρέρχεται τε καὶ οἷχεται... μάχαιραν δὲ ὀρέγει πρὸς τὸ κατόπιν ἐπανατείνων τὴν χεῖρα, κατακαρδίους πληγὰς αἰνιττόμενος, αἵπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνους καθυστερίζουσιν*. Ἡ περιγραφή θυμίζει μέρος τῆς σύνθεσης στό ἀνάγλυφο τοῦ Torcello²³. Ἡ ἀπειλή ἀναφέρεται πάντως στὴν κοσμικὴ ζώνη τῆς ἐμπειρίας· δέν ἔχει, βέβαια, τὸ τρομερὸ βάρος τῆς προερχόμενης ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἐσχατολογικῆς εἰδοποίησης (Εἰκ. 3). Εἰσάγεται ὡστόσο ἡ τιμωρὸς διάσταση στὴ μεταβλητὴ ἀντίληψη τῶν ἔστω καὶ μακρινῶν ἀπογόνων τοῦ ἀρχαίου ἔργου. Εἶναι πιθανὸ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ νὰ ἐξαρθᾶται, στὴν ἀφετηρία του, ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Ἱμερίου (ὀ.π.): φαίνεται ὅτι ὁ Τζέτζης τὴν ἐγνώριζε, ὅπως καὶ ἐκείνην τοῦ Καλλιστράτου. Μᾶλλον ὁμως δέν ἐγνώριζε τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, πού ἐπιστρέφει ἀργότερα στὸν δῆμο τῶν ἐνεργῶν εἰκόνων. Ἐξάλλου, ἀντὶ τοῦ εἰδικοῦ «καιρός», γράφοντας μάλιστα σέ ἕναν ἱερωμένο, ὁ Τζέτζης προτιμᾷ τὸ γενικότερο «χρόνος». Ἡ ἀμβλυνση τῆς ἀκρίβειας τοῦ ὀνόματος μπορεῖ, ἐν μέρει τουλάχιστον, νὰ ὀφείλεται στὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη τῆς λέξης *καιρός*²⁴. ἐνδεχομένως, καὶ στὴ μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Κεδρηνοῦ (11ος-12ος αἰ.)²⁵. Δέν ἀποκλείεται πάλι, ὀρισμένα ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῆς ἐν λόγω μορφῆς (ὁ «σίδηρος») νὰ εἶχαν ἐνσωματωθεῖ στὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ νὰ δροῦσαν περαιτέρω, ἐρήμην τῶν πηγῶν· ἢ νὰ εἶχαν συμμορφωθεῖ, στὴν ἐξέλιξή τους, μέ ἄλλες δεικτικές σκοπιμότητες (ἢ «μάχαιρα»).

Ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά, ἐγγραφόμενα στὴν παράδοση τοῦ Καιροῦ/Βίου: τὰ φτερά (Ποσειδίππος), ὁ ζυγός (ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, Ἱμέριος), ὁ τροχός (ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο: ἀνάγλυφη πλάκα στό Torcel-

18. Πρβλ. Photius, *Bibliothèque*, VI, ἔκδ. R. Henry, Παρίσι 1991, σ. 109.

19. J.R. Martin, *The Illustrations of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, σ. 49-52, εἰκ. 70· σ. 51-52, 52-53, εἰκ. 72.

20. A. Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age, II (XIe-XIVe siècle)*, Παρίσι 1976, ἀριθ. 112, σ. 115, εἰκ. 91a. R. Polacco, *La cattedrale di Torcello*, Βενετία 1984, σ. 35-37, εἰκ. 38. P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven - Λονδίνο 1996, σ. 3-6, εἰκ. 1-3.

21. Μπούρας, ὀ.π. (ὑπόσημ. 5), πίν. 18, σχέδ. 1 καὶ πίν. 17 ἀντιστοιχῶς.

22. Βλ. σχετικὲς μέ τὸν Καιρὸ βυζαντινὲς πηγές: V. Grecu, *Die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern*, SBN 6 (1940) (= *Atti del V Congr. intern. di studi bizantini*, Ρώμη 1936, II), σ. 147-154.

23. Βλ. ὀ.π., ὑπόσημ. 20.

24. Πρβλ. Lampe, *PGL*, σ. 693.

25. *Σύνοψις ἱστοριῶν*, I, CB (1838), σ. 564.15-17. Πρβλ. C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, DOP 17 (1963), σ. 58.

Εἰκ. 5. Παρίσι, Μουσείο τοῦ Λούβρου. Ἀναθηματική στήλη (78×32 ἐκ.), ἀπό τόν Πειραιά, μέ παράσταση τῆς Νεμέσεως (2ος αἰ. μ.Χ.).

26. Ὑπενθυμίζουμε ὅτι στήν ἐκφραση τοῦ Καλλιστράτου ὁ Καίρὸς παρουσιάζεται νά κινεῖται ἐπάνω σέ κυλιόμενη σφαίρα· πρβλ. ἀναπαράσταση τοῦ λυσίππειου ἔργου ἀπὸ τὸν Moreno: *LIMC*, ὅ.π. (ὑπόσημ. 7), ἀριθ. 1, σ. 922. Ὅπως καὶ προηγουμένως ἔχουμε σημειώσει, παρομοίως περιγράφεται καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Τζέτζη.

27. Πρβλ. *Ἑλλην. Ἀνθολογία* 16, 224· Aubreton - Buffière, ὅ.π. (ὑπόσημ. 6), σ. 165: Ἡ Νέμεσις πῆχυν κατέχω. Τίνος οὕνεκα; λέξεις. / Πᾶσι παραγγέλλων μηδὲν ὑπὲρ τὸ μέτρον. Βλ. καὶ τὸ ἐπίγρ. 223, καὶ πρόσθετε τὴ διατύπωση: ἡλλάχθην μορφὴν καίριον εἰς Νέμεσιν, τοῦ ἐπίγρ. 222 (ὅ.π., σ. 164). Πά τὴν εἰκονογραφία τῆς Νεμέσεως

λο, εἰκονογραφημένος κῶδιξ τῆς Κλίμακος)²⁶, ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ σέ κυρίαρχη πρὸς τὴν περίοδο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος θεότητα, πού ἐνσωματώνει καὶ γνωρίσματα τῶν Νικῶν (Εἰκ. 5): ἡ Νέμεσις χαρακτηρίζεται καὶ ἀπὸ τὸν πῆχυν πού κρατεῖ ὡς σύμβολο τοῦ μέτρου· εἰκονίζεται ἐξάλλου νά πατεῖ τὸν ὕβριστή πού τό προ-σέβαλε²⁷.

Πολύ ἀργότερα, στή χριστιανικὴ τέχνη, εἰκονιστικὰ στοιχεῖα τῆς ἄλλοτε λειτουργικῆς ἰδιομορφίας τῆς Νεμέσεως, ἀλλὰ, ἐν μέρει, καὶ τῆς μυθογραφικῆς παράδοσης τοῦ Καιροῦ: τὰ φτερά, ὁ ζυγὸς, ὁ «σίδηρος», ἡ θωράκιση (πού ἀπαντᾷ σέ ἓναν ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς θεᾶς), τό πάτημα τοῦ ὕβριστή, συγκλίνουν, ἀπὸ ἔμμεσους δρόμους, γιὰ νά ἐνσωματωθοῦν στήν εἰκονογραφία τῶν Ταξιαρχῶν: εἰδικότερα τοῦ Μιχαήλ. Σέ μιὰ τριαδικὴ διεύρυνση τοῦ θέματος τῶν ἀρχαγγέλων (Εἰκ. 6), στήν ἐνυπόγραφη εἰκόνα τῆς Ἀντιβουνιώτισσας (ἀ' ἡμισυ 17ου αἰ.), ἀνάμεσα στὸν Γαβριήλ (ἀριστερά· πατεῖ στή γῆ: ἐπάνω σέ βραχῶδες ὕψωμα πού ἀπολήγει, στήν κορυφή του, σέ ἀκανόνιστο ὀριζόντιο πλάτωμα) καὶ τὸν Ραφαήλ (δεξιά· σάν νά πλέει στή θάλασσα: μέ ὀλισθηρὸ στήριγμα τό δεξιό πλευρὸ ἑνὸς μεγάλου ψαριοῦ), ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ξιφηφόρος, εἰκονίζεται νά πατεῖ ἐπάνω στοῖς τσακισμένο, στοῖς ἔδαφος, ἡμίγυμνο σῶμα ἑνὸς ἡλικιωμένου, «ἀγγελόκρουστου» νεκροῦ· στήν παλάμη τοῦ ὕψωμένου ἀριστεροῦ χεριοῦ του φέρει τὴν γυμνὴ ψυχὴ τοῦ σωριασμένου στοῖς ἔδαφος ἀτόμου. Ἀπὸ τό δεξιὸ χερί τοῦ ἀρχαγγέλου κρέμεται, ἀνάστατος, ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης: οἱ δίσκοι του κλυδωνίζονται γιὰ νά καταδειχθεῖ τό *καίριον* τῆς εἰκονιζόμενης στιγμῆς – προδίδοντας συνάμα καὶ τὴν ὁρμὴ τῆς πτήσης, πού ἔχει ἀνακόψει ὁ ἀρχάγγελος γιὰ νά πάρει τὴν ψυχὴ –, ἐνῶ ταυτόχρονα ξετυλίγεται πρὸς τὰ ἄνω καὶ τό εἰλητό, ὅπου (ὑποτίθεται ὅτι) γράφονται τὰ λεγόμενα τοῦ νεκροῦ: *φρῖξον ψυχὴ μου τὰ ὁρόμενα*²⁸.

Τό θέμα ἀπαντᾷ ὅλο καὶ πιό συχνά στή μεταβυζαντι-

βλ. *LIMC* VII, 1992, σ. 733 κ.έ.· VI2, πίν. 431 κ.έ. (P. Karanastassi - F. Rausa). Εἰδικότερα γιὰ τὴν ἀναθηματικὴ στήλη τοῦ Λούβρου (78×32 ἐκ.), ἀπὸ τὸν Πειραιά (Εἰκ. 5), βλ. F. Baratte, Une statue de Némésis dans les collections du Louvre, *La Revue du Louvre et des musées de France* 31 (1981), σ. 174, 176, εἰκ. 13· *IG II/III2*, 4792. Πρβλ. *LIMC*, ὅ.π., ἀριθ. 162, σ. 748, πίν. 440.

28. Π. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990, ἀριθ. 58, σ. 88, εἰκ. 44. Σέ αὐτὴ τὴ σύνθεση ὁ ζωγράφος προβάλλει καὶ ἔμμεσα νοήματα – ἐξασφαλίζοντας, πάντως, τὴ σύνδεση τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων μέ τίς βιβλικές πηγές.

Εἰκ. 6. Κέρκυρα, Μουσείο Ἀντιβουνιώτισσας. Γεωργίου Κορτεζᾶ (17ος αἰ.), Εἰκόνα τῶν ἀρχόντων Μιχαήλ (στό μέσον), Γαβριήλ καί Ραφαήλ (22,2×24,8 ἐκ.).

νή τέχνη, μέ τίς ἀπεικονίσεις τοῦ ἀρχαγγέλου-φύλακα τῆς πύλης ἢ/καί «λογιστῆ» τοῦ πρακτικοῦ βίου²⁹. Παράλληλα, στούς μεταβυζαντινούς χρόνους, προχω-

ρεῖ στήν εἰκαστική ἀντίληψη μιά ἄλλη σύνθεση, μέ κέντρο – τώρα – διάταξης τῶν ζωγραφικῶν στοιχείων ἕναν τροχό· ἀναφέρεται καί αὐτή στόν ἀνθρώπινο βίο

29. Πρβλ. Μ. Ἐμμανουήλ, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Δημητρίου στό Μακρονήρι καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στόν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας*, Ἀθήνα 1991, σ. 91-92, πίν. 32. Στούς μεταβυζαντινούς χρόνους τό θέμα ἀπαντᾷ τακτικά σέ ἐκκλησίες τῶν Κυκλάδων, στό θυρόφυλλο τῆς πρόθεσης· πρβλ. Ἀ. Ὁρλάνδος, *Οἱ μεταβυζαντινοί ναοί τῆς Πάρου*, *ΑΒΜΕ* 10 (1964), σ. 70-71, πίν. 35.

σ. 92-93. Ἀθήνα (Παλιό Πανεπιστήμιο, 26.7.1985-6.1.1986) 1986, *Βυζαντινὴ καί μεταβυζαντινὴ τέχνη*, ἀριθ. 157-158, σ. 154-157 (Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου). Ἡ παράσταση τοῦ Βίου στήν Παναγία Κρίνα τῆς Χίου συνδυάζεται (ἀντικριστά, στήν ἀπέναντι παραστάδα) μέ τόν ἀρχάγγελο Μιχαήλ, φύλακα τῆς εισόδου: Μπούρας, ὁ.π. (ὑπόσημ. 5), σ. 26.

ὅπως αὐξο-φθίνει μέ τήν περιστροφή τοῦ χρόνου. Ἀπώτερα, ἡ σύνθεση αὐτή ἔχει δυτικές εἰκονογραφικές καταβολές. Ἡ Τύχη μέ τόν τροχό της, ὅπως ἀπεικονίζεται σέ μεσαιωνικά εἰκονογραφήματα τῆς ἀρχαίωσης σύλληψης τοῦ Βοηθίου (6ος αἰ.), ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία τῆς μετεξέλιξης τοῦ θέματος στόν μεσαιωνικό τροχό τοῦ βίου³⁰. Ἡ ὕλική ἀνάδυση τῆς παράστασης πραγματοποιεῖται ἀργότερα στόν βαλκανικό χῶρο, μετά ἀπό ἐκτεταμένη ἐπεξεργασία στό γραμματειακό πεδίο, ὡς τήν ἔγκυρη κωδικοποίησή της στήν *Ἑρμηνεία* τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ³¹. Χαρακτηριστική ἀπόδοση ἀποτελεῖ τό ἱχνογράφημα στόν πολυμεγῆ κώδικα 2174, φ. 1β (1674-1680) τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης (Εἰκ. 7). Μετεωριζόμενη ἐπάνω ἀπό τό ἀνοικτό στόμα τοῦ δράκοντα-ἄδη, κάθε στροφή τοῦ τροχοῦ διανύει τούς ἐπτά σταθμούς τῶν ἡλικιῶν τοῦ ἀνθρώπου³².

Ἐπιλεγόμενα

Κάθε στοιχεῖο προσδοκᾷ νά κινητοποιηθεῖ, μέ ταξινομική ἐπιμέλεια, σέ ξεχωριστή κοίτη· διαφορετικά, ἀτροφεῖ ἡ τεκμηριωτική ἀκρίβεια καί πληρότητα. Ὡστόσο, τά ἐπιμέρους μορφοπλαστικά ρεύματα, ἀνταποκρινόμενα κατά καιρούς καί τόπους σέ ἀνακύπτουσες λειτουργικές ζητήσεις, διασταυρώνονται κάποτε, δημιουργικά, χωρίς ταυτόχρονα νά τό ἐπιδεικνύουν· διευρύνοντας τό ὀπτικό του πεδίο, ἐπισημαίνει ἐδῶ ὁ ἀναγνώστης ὀρισμένους «τόπους» διαπλοκῆς καί ἀντίστοιχες ἀφετηρίες μιᾶς νέας πορείας. Ὅπως δὲ, σέ περιορισμένο χῶρο καί χρόνο ἐξαντλούμενο πολλά ξεφεύγουν ἀπό τήν ἐρευνητική σαγήνη· *οἶον... πηλαμύς*, ὅπως θά ἔλεγε ὁ Ἀρτεμίδωρος ὁ Δαλδιανός (*Ὀνειροκριτικόν* β' 14: 132 Pack).

Ἰόνιο Πανεπιστήμιο, 1997

30. E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton 1986, σ. 144-151.

31. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909, σ. 213-215. Πά τήν Τύχη καί τόν τροχό βλ. διεξοδικές ἀναλύσεις καί γερή τεκμηρίωση στά ἄρθρα τῆς C. Cuperne (*Κατέλαβες τὰ ἀμφίβολα τῆς τυφλῆς δαίμονος πρόσωπα: Π Λόγος παρηγορητικός περὶ δυστυχίας καί εὐτυχίας e la figura di Fortuna nella letteratura greca medievale*) καί τοῦ Στ. Λαμπάκη (*Τό ποίημα τοῦ Τζαμπλάκου*) στόν τόμο *Ἀρχές τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας* (Πρακτικά τοῦ Δευτέρου Διεθνοῦς Συνεδρίου *Neograeca medii aevi*), Βενετία 1993, Α', σ. 413-437, καί Β', σ. 485-500 ἀντιστοίχως.

32. Λ. Πολίτης, *Κατάλογος χειρογράφων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, ἀριθ. 1857-2500, Ἀθήνα 1991, σ. 196. Στό κώδικα 2174 (28,5×21 ἐκ.) περιέχονται ὁ Νομοκάνων τοῦ Μιχαήλ Μαλαξοῦ καί ἄλλα κείμενα πού χρησιμοποιοῦν ἱερεῖς. Στό ἱχνογράφημα τοῦ φ. 1β συνεικονίζονται: στό ἐσωτερικό τοῦ τροχοῦ, καθημένη, ἐστεμμένη, ἡ γῆς, νά κλῶθει· στό ἄνω μέρος, ἔξω ἀπό τόν κύκλο, ὡς ἐπόπτης, κάθεται ὁ ἐστεμμένος Κόσμος, μέ ὑψωμένο σπαθί (στό δεξιό) καί ποτήριο (στό ἀριστερό του χέρι)· στό κάτω μέρος, ἡ

κεραία πού στηρίζει τόν τροχό βυθίζεται στό ἀνοικτό στόμα τοῦ δράκοντομόρφου Ἀδῆ· οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἡλικιῶν ἰσορροποῦν ἢ ἐπιχειροῦν νά σκαρφαλώσουν ἐπάνω στίς ἐπτά κλίμακες πού ἐξακτινώνονται γύρω ἀπό τόν ἀριστερότροφα κινούμενο τροχό. Ἀριστερά καί δεξιά, εἰκονίζονται ἀντιστοίχως, ὄρθιες, ἡ *ἡμέρα*, ἐστεμμένη, καί ἡ *νῆξ*, μέ κεφαλόδεσμο, νά κινοῦν τόν τροχό. Πρβλ. Λαμπάκης, ὁ.π., σ. 493. Ἄλλες, παραπλήσιες συνθέσεις, ἀπαντοῦν στό καθολικό τῆς μονῆς Ρεντίνας – ὅπου καί ὁ Καιρός μέ τό συγγραφόμενο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδῆ: Μπούρας, ὁ.π. (ὑπόσημ. 5), πίν. 18 –, στόν τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκα: Γ. Οἰκονόμου, *Ἡ Ρεντίνα τῶν Ἀρχαίων καί τὰ μεταβυζαντινά της μνημεῖα*, Ἀθήνα 1997, σ. 99, εἰκ. 43· σέ πίνακα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (69×46 ἐκ.): G. Sotiriou, *Guide du Musée Byzantin d'Athènes*, Ἀθήνα 1955, πίν. 32a· καί ἄλλου (μνημεῖα δημοσιευμένα καί ἀδημοσίευτα). Στή Ρεντίνα, ὅπου ὁ μεσαιωνικός καί νεότερος κύκλος τοῦ βίου συναντᾷ τόν ἀρχαῖο Καιρό – στήν ὑπηρεσία, τώρα, τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας – σέ κοινό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ἡ ἐν λόγω σύνθεση ἀπηχεῖ τῇ σχετικῇ περιγραφῇ τῆς *Ἑρμηνείας*. Ἄλλωστε, σύμφωνα μέ παράδοση πού δέν ἔχει ἐπαληθευθεῖ, οἱ συνθέσεις στόν τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκα ἀποδίδονται στόν Διονύσιο.

LE PRIX DU PLAISIR: *Bios* ET RÉAPPARITIONS DU *Kairos* DANS L'ART BYZANTIN

Dans le codex Urbani 15 (f. 333v) de la Biblioteca Franzoniana, à Gênes (Cataldi Palau, n. 8 *supra*), au commencement d'une homélie *De prosperitate et adversitate* (PG 63, 601-606), resurgit la figure familière du *Bios* (Fig. 3-4), avatar de l'antique *Kairos* (Fig. 2). Ce codex du XI^e siècle reprend un ensemble de *logoi*, recomposé au siècle précédent par le patricien Théodore Daphnopatès, à partir de choix opérés dans les oeuvres de Jean Chrysostome. Le personnage fictif en question s'inscrit à l'intérieur de l'initiale omicron (sur la partie inférieure de la colonne gauche), qui ouvre le texte de l'homélie. Vu de face, le jeune *Bios* se tient sur des roues ailées. Il est vêtu d'une tunique courte, qui laisse découverte son épaule droite. Il tient, de la main gauche, un rameau fleuri (ou un arbrisseau à fruits), tandis que de la droite il brandit ostensiblement un couteau. Une inscription, à l'intérieur de l'initiale historiée (à gauche de la figure), identifie ce personnage minuscule: *O BIOG*, tandis qu'une autre, en forme de croix (plus haut, sur la

marge gauche), précise le sens de son apparition picturale: «Il égorge d'un couteau ceux qu'il réjouit par le plaisir». Ayant posé ses mains sur la tête du *Bios*, un ange, encore plus minuscule que lui, voltige sur le bord supérieur de l'omicron, formant ainsi l'esprit rude de la lettre historiée. L'inscrivant dans le cadre des diverses survivances et/ou réactivations de variantes de figures antiques – qui servent, désormais, à la démonstration chrétienne –, nous considérons, *lato sensu*, ce type d'illustration, dans un examen rapide, à plusieurs étapes, qui mène de l'antique *Kairos* (Fig. 2) aux diverses manifestations médiévales ou post-byzantines du *Bios* (Fig. 4), en passant par la Némésis justicière, figure redoutable de l'antiquité tardive (Fig. 5), et l'archange Michel (Fig. 6), et jusqu'à la composition postérieure de la roue du temps (Fig. 7). Là se consume un long chemin démonstratif, qui rend manifeste la précarité de la vie humaine, et qui dirige le spectateur/fidèle, de l'occasion fugitive, et temporaire, à la quête du ciel.