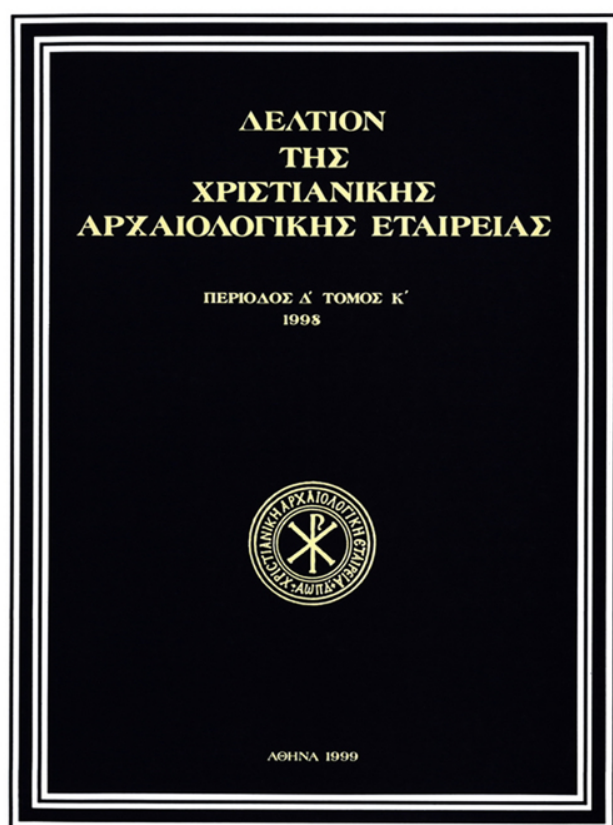


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 μεσοβυζαντινὴ ἀνασύνθεση (10ος αἰ.) ἀποσπασμάτων ἀπό κείμενα τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, σέ νέες, ἐφεξῆς, ἀτομικές ἐνότητες, μέ κοινὴ κάθε φορά κατεύθυνση ἀρετολογικοῦ στόχου. Μετά ἀπό μιά δοκιμὴ ἀναγνώρισης ἐρευνητικοῦ πεδίου, προχωροῦμε στήν ἐξέταση τῆς μορφῆς πού ἐγγράφεται στό ἐσωτερικό τοῦ ἀρχικοῦ ὁμοκρον, στό γραμματειακό καί εἰκονογραφικό περιβάλλον ὅπου αὐτὴ 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 συνέρχον ἀπό διαφορετικές κατευθύνσεις, ἀπό τήν ἄλλοτινὴ περιφέρεια τοῦ στενὰ νοσούμενου ἐλληνικοῦ κόσμου, καί τήν τωρινή, εὐρύτερη περιφέρεια, συνεπιχειροῦσαν τὴ διασύνθεσή τους στόν κύριο κορμό, ἀλλά καί τὴ μετέπειτα παραμονή τους στήν ἐφεξῆς κοινὴ παράδοση –, καί στή συνέχεια τῆς βυζαντινῆς οἰκουμένης, μέ πρωτεύουσα τὴν Κωνσταντινούπολη, ἐπέτρεψε τὴν ἐπιβίωση λεκτικῶν ἢ εἰκαστικῶν διατυπώσεων, ἢ καί τὴν ἀναβίωσή τους, μέ διάφορους, περαιτέρω, τρόπους. Ἡ ἐπιβίωση εἶναι νοητὴ καί σημειώνεται (ὅπως μπορούμε νὰ ἐξακριβώσουμε ἀπὸ τὴν περισσότερο ἢ λιγότερο συνεκτικὴ διαδοχὴ

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

Ζωηρὸς εὐχαριστήριος χαιρετισμὸς ἀπευθύνεται στίς Κες Annacarla Cataldi Palau καί Suzy Dufrenne, καθὼς καί στόν Κο Claudio

Paolozzi, διευθυντὴ 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, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη.

των σωζόμενων/γνωστών έργων) σέ παραστάσεις που εμφανίζονται κατά διαστήματα, χωρίς αγεφύρωτα μεταξύ τους χρονολογικά και ύφολογικά κενά, έγγραφόμενες κάποτε στο παραγωγικό ρεύμα μιας ένιαίας τεχνικής, μέ συγκεκριμένο ύλικό υπόστρωμα, όπως δ.χ. συμβαίνει μέ τό έλεφάντινο φύλλο διπτύχου Barberini (6ος αϊ., Μουσείο του Λούβρου), ή τους άργυρούς δίσκους μέ τήν άκολουθία σκηνών από τόν βίο του Δαβίδ (7ος αϊ., Νέα Ύόρκη: Μητροπολιτικό Μουσείο, καί Λευκωσία: Κυπριακό Μουσείο)<sup>1</sup>. Η άνάδυση, σέ όλο καί πιό άρραιά διαστήματα, της οικείας από παλαιότερα έργα μορφής καί ή μερική ή όλική επανάληψη ενός παραστατικού σχήματος πραγματοποιούνται στο πλαίσιο μιας κοινωνικής άγοράς, όπου δέν έχουν λησμονηθεί ή καταγωγή καί τό άρχικό νόημα των έν λόγω έργων. Αντίθετα, σέ περιπτώσεις άναβίωσης, ή εικονογραφική καί τεχνοτροπική γενεαλογία του παραστατικού μέρους έργων, όπως, δ.χ., ή πυξίδα Veroli (10ος αϊ.), είναι πολύ λιγότερο όρατή – τουλάχιστον γιά τόν σημερινό μελετητή. Κάθε φορά που άντικρίζει τίς εικονιζόμενες στίς έξωτερικές όψεις αυτού του έργου μορφές (Εικ. 1), ό θεατής αισθάνεται τό άπροσδόκητο της παρουσίας τους, μολονότι του είναι έξαιρετικά γνώριμες

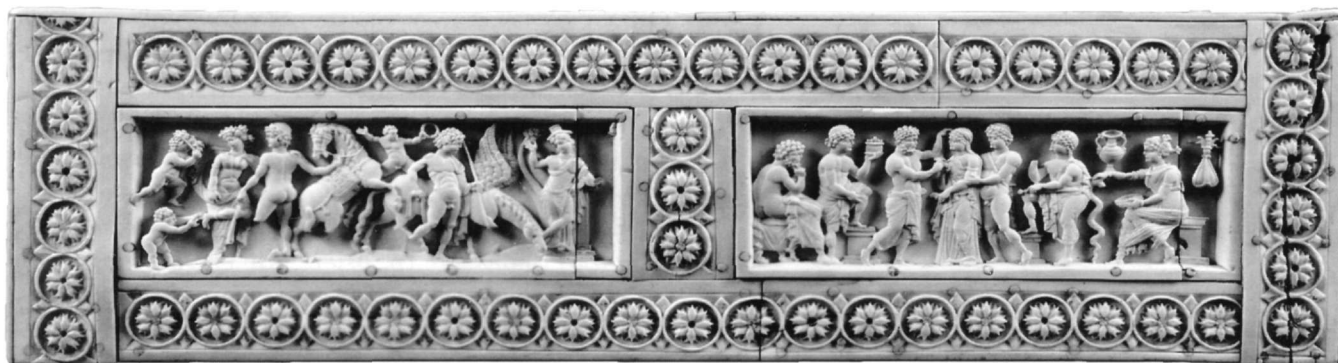
άπό προηγούμενες προσεγγίσεις – του ίδιου, έννοείται, έργου. Έκπλήσσει πράγματι ή μυθογραφική ένορχήστρωση των προσώπων καί ή έμπειρη άπόδοσή τους<sup>2</sup>. Άνάμεσα σέ άλλα, άπαντά έδώ τό θέμα της άπακανθιζόμενης μορφής, μέ νόημα όπωςδήποτε διάφορο άπ' ό,τι σέ χριστιανικές παραστάσεις της μεσοβυζαντινής καί πάλι περιόδου, όπως, δ.χ., στην έλεφαντοστέινη εικόνα της Βαϊοφόρου στο Βερολίνο<sup>3</sup>. Έντοπίζουμε λοιπόν έδώ δύο περιπτώσεις, όπου τά έν λόγω στοιχεία, ένω κατάγονται από κοινή μνημονική δεξαμενή, αλλά καί επαληθεύονται από τήν καθημερινή έμπειρία όσων βαδίζουν άνυπόδητοι, έγγράφονται κάθε φορά σέ διαφορετικά περιβάλλοντα (μυθολογικό / χριστολογικό) καί άποδίδονται μέ διαφορετικό τρόπο (μονοπρόσωπο / πολυπρόσωπο). Άνάλογη έντύπωση προκαλεί καί τό γυάλινο κύπελλο (10ος αϊ.) που φυλάσσεται στο Θησαυρό του Άγίου Μάρκου<sup>4</sup>. Καί στά δύο αυτά έργα ή «άρχαιολογική» ευαισθησία είναι όλοφάνερη, παρόλο που δέν μπορούμε νά έξιχνιάσουμε μέ ακρίβεια τους όρους καί τά μέσα που συνετέλεσαν στην εμπράγματη άποτύπωσή της. Κάποτε οί δύο αυτοί τρόποι, της οίονεί συνεχούς παράδοσης ή της παλιννόστησης των μορφών, ή επιβίωση

1. Στο αυτοκρατορικό φύλλο διπτύχου βλ. περιοριστικά τήν Γη (κεντρ. πινακίδα) καί τίς Νίκες (κεντρ., άριστ. καί κάτω πινακίδα) που συνεικονίζονται μέ τό ζευγος των άγγέλων (σέ ύψηλότερο επίπεδο, άνω πινακίδα): E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making. Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century*, Λονδίνο 1977, σ. 96-98, εικ. 176. Παρίσι (Μουσείο του Λούβρου, 3.11.1992-1.2.1993) 1992, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, άριθ. 20, σ. 63-66 (D. Gaborit-Chopin). Πά τους άργυρούς δίσκους βλ. Νέα Ύόρκη (Μητροπολιτικό Μουσείο, 19.11.1977-12.2.1978) 1979, *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, άριθ. 425-433, σ. 475-483 (H. Kessler). Βλ. έδώ τόν χείμαρρο, στόν κεντρικό δίσκο (άνω ζώνη)· προσωποποιείται καθισμένος στο έδαφος, άντίκρυ στόν θεατή, άνάμεσα στους δύο άντιπάλους, τόν Δαβίδ καί τόν Γολιάθ: Νέα Ύόρκη 1979, άριθ. 431· Kitzinger, ό.π., σ. 110-112, εικ. 197.

2. Νέα Ύόρκη (Μητροπολιτικό Μουσείο, 11.3.-6.7.1997) 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, άριθ. 153, σ. 230-231 (A. Cutler). Βλ. καί σ. 222, εικ. σ. 218, στο ίδιο. Βλ. επίσης άναπτύγματα της έρευνας προς διάφορες κατευθύνσεις (τεχνική δεξιότητα, τεχνοτροπία, κόσμημα καί εικονογραφία, γραμματειακές πηγές, άφηγηματική άσυνέχεια)· ένδεικτικώς: K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984<sup>2</sup>, σ. 169 κ.έ., 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, εικ. 61, 128-129.

3. Έκτός άν ή παράσταση, καί στίς δύο περιπτώσεις, δέν άποτελεί κάτι άλλο από μία νηπιογραφική παιδιά – μέ θέμα, πάντως, καταγόμενο από τήν άρχαιότητα. Βλ. D. Mouriki, *The Theme of the 'Spinario' in Byzantine Art*, *ΔΧΑΕ ΣΤ* (1972), σ. 57-58, εικ. 20b-21· στο ίδιο, σημ. 29, 65, σ. 65-66: άντιρρήσεις της Μουρίκη, ως προς τήν άλληγορική έρμηνεία του θέματος. Για τήν Βαϊοφόρο του Βερολίνου βλ. καί Νέα Ύόρκη 1997, ό.π., άριθ. 99, σ. 153-154· Cutler, ό.π., σ. 39 κ.έ. Για τόν όρειχάλκινο Άπακανθιζόμενο των Μουσείων του Καπιτωλίου (πρβλ. Mouriki, ό.π., σ. 53-55, εικ. 19a) καί τίς τύχες της ίστορικής του παρουσίας βλ. F. Haskell - N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, New Haven - Λονδίνο 1982, άριθ. 78, σ. 308-310, εικ. 163.

4. Πρόσχευε όστόσο καί τίς άποχρώσεις στην έκτίμηση αυτών των έργων από τους είδικούς. Είναι έξάλλον χαρακτηριστικές οί κατευθύνσεις που άκολούθησαν έμπειροι έρευνητές γιά νά έξιχνιάσουν τήν καταγωγή των μορφών που κοσμοϋν τήν έξωτερική επιφάνεια του γυάλινου σκεύους, συνδέοντάς το – δοκιμαστικά – μέ τήν έρυθρόμορφη άγγειογραφία, ή – εύλογα καί πειστικά – μέ καμέους της ρωμαϊκής άρχαιότητας. 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, εκδ.), Βηρυτός 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 Mütherich zum 70. Geburtstag* (K. Bierbrauer κ.ά., εκδ.), Μόναχο 1985, σ. 167-174. C. Mango - M. Mundell Mango, *Cameos in Byzantium, Cameos in Context* (M. Henig κ.ά., εκδ.), Όξφόρδη - 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 ἓνα ἐξίσου ἢ καί περισσό-τερο ἀναπτυγμένο φιλολογικό μέρος, ἀνταποκρινόμε-νο, βαθύτερα, καί σέ μία φαντασιακή «κοινή».

Πῶς θά μπορούσαμε νά χαρακτηρίσουμε ἱστορικά τήν ἔμμνη ἐπανεμφάνιση τοῦ ἀρχαίου Καιροῦ, ἔστω καί μέσα σέ ἓνα 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 κοπεῖ<sup>5</sup>. Ὅπωςδήποτε ὁμως δέν πρόκει-ται γιά μία διαρκή σκυταλοδρομία. Μή ἐντασσόμενοι σέ συνεχόμενες γενιές, οἱ φορεῖς αὐτῆς τῆς παράδοσης δέν γνωρίζουν πάντοτε ὁ ἓνας 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 ἀπηρεῖται στό κατά τι μεταγενέ-στερο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου. Τό εἰκονιζόμενο

πρόσωπο ἐρωτᾶται ἀπό ἓναν διαβάτη καί μέσω τῶν ἀποκρίσεων του ἀναγνωρίζουμε τή μορφή του<sup>6</sup>. Τρέ-χοντας στίς μύτες τῶν φτερωτῶν του ποδιῶν, ὁ πανδα-μάτωρ Καιρός, μέ ἓνα 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 ἔργου<sup>7</sup>.

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 ἓναν 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 Γένουα<sup>8</sup>, περιλαμβάνονται ἀνθολογημένα χωρία «ἀπό διαφόρων λόγων» τοῦ Ἰωάννου Χρυσόστομου<sup>9</sup>, πού ἔχουν ἀνασυντεθεῖ σέ ἐνόητες μέ ἀρετολογικό κυρίως στόχο<sup>10</sup>. Πρόκειται γιά ἕναν μεσοβυζαντινό «ἐκσυγχρονισμό» τῶν χρυσοστο-

μικῶν λόγων, πού ὀφείλεται στόν λόγιο ἀξιωματοῦχο Θεόδωρο Δαφνοπάτη (10ος αἰ.)<sup>11</sup>. Παραπεμπτικά σημεῖα μετακινοῦν τήν προσοχή τοῦ ἀναγνώστη ἀπό τό κείμενο πρὸς 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 ὑπὸ 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)*<sup>12</sup>. 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. Ἐπὶ 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 (πρὸς τά πλάγια) τροχούς. Φέρει κοντό, ὥς τά γόνατα, χιτῶνα, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τόν δεξιό του ὦμο (ἀριστ.), καί μέγα μέρος τοῦ ἔντεχνα σχεδιασμένου στέρνου. Οἱ ἄφθονες 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.

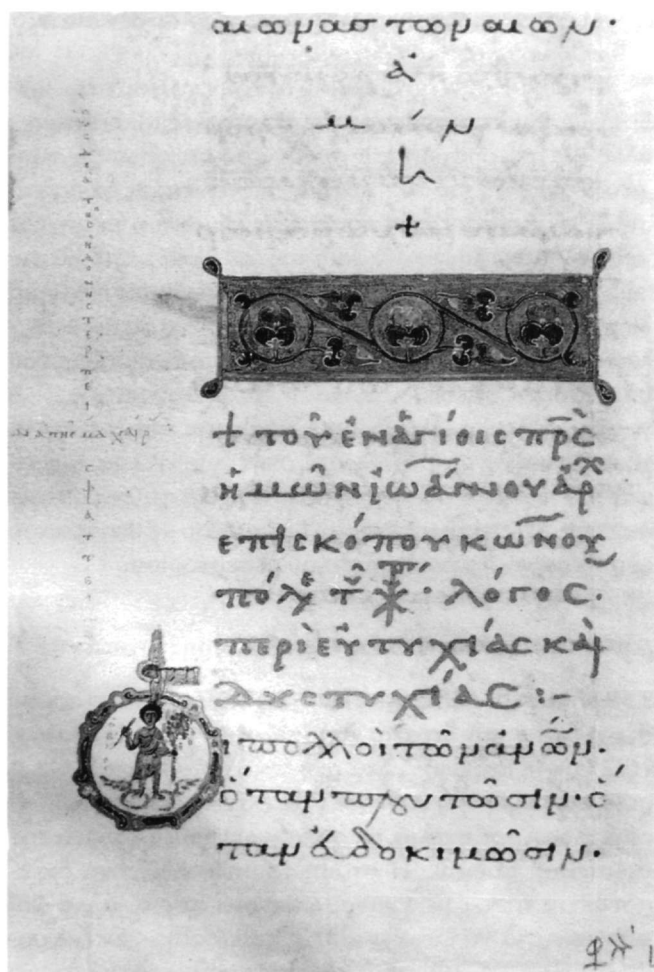
9. *Clavis PG* II, 4684. S. Haidacher, *Studien über Chrysostomus-Exlogen*, Βιέννη 1902. J.A. de Aldama, *Repertorium pseudochrysostomicum*, Παρίσι 1965, ἀριθ. 59.

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

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

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

12. Ἀντὶ τοῦ ὁρθοῦ: 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 ὁμοκρον (3,6×2,6 ἐκ.): ὁ Βίος.

πράσινο δενδρύλλιο (ἢ ἀνθισμένο κλάδο) μέ χρυσόγραφους καρπούς<sup>13</sup>.

Ὁ ζωγράφος ἔχει ἀποτυπώσει τό βλέμμα τοῦ Βίου σέ ζωηρή / 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 πύο 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 παράστασι. Ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν «στέφανο» (ἀπὸ δεξιά) ἰσορροπεῖ, ὀριζόντια, μία ἡμίσωμη μορφὴ ἀγγέλου (δὲν ὀλοκληρῶνεται πρὸς τὰ κάτω ἄκρα). Ὁ ἄγγελος, μὲ χρυσὸ φωτοστέφανο, θέτει τὰ τεταμένα πρὸς τὰ κάτω χέρια του ἐπὶ τῆς κεφαλῆς τοῦ πλασματικοῦ προσώπου: ἀφήνεται μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ διαφανεῖ ἡ κινουῦσα δύναμη πού ἐνεργεῖ δικαιοπρακτικὰ πίσω ἀπὸ τὰ δρώμενα τοῦ «βίου». Τὰ φτερά του ὑψώνονται κατακόρυφα (κάθετα πρὸς τὴν ῥάχη), προκειμένου νὰ σχηματίσουν, μὲ τὸν ὀριζόντιο γραμμένο κορμό, τὴν δασεῖα πού πέφτει νὰ στέφει τὸ ἰῶτα τοῦ ἀρχικοῦ ἄρθρου. (Σημειώνουμε ἐδῶ τίς διαστάσεις τοῦ πρωτογράμματος πού ἐξετάζουμε· διάμ. κύκλου: περ. 26 χιλ.· συνολ. ὕψος: 36 χιλ.).

Ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Βίου, τὸ βλέμμα τοῦ, ἀκόμη πιὸ μικροσκοπικοῦ, ἀγγέλου χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἴδια ἐργήγορση· ὑποδηλώνεται λοιπὸν ὁ ἐξ ὕψους ἀγρυπνος ὀφθαλμὸς τῆς θείας δίκης, τῆς ὁποίας, ἀκριβῶς, ὁ τιμωρὸς Βίος εἶναι τὸ ὄργανο<sup>14</sup>.

Ἡ μικροδιάστατη αὐτὴ παράστασι δὲν παρέχει ἱκανὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν πλήρη ἀναγνώριση τῆς πηγῆς τῶν εἰκαστικῶν συστατικῶν της. Εἶναι πιθανὸ νὰ ἀπηχοῦνται ἐδῶ περισσότερες ἀπὸ μία παραδόσεις. Ὅπως ἔχουμε ἤδη ἐπισημάνει<sup>15</sup>, 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 τέλος*). Οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι – ἐξηγεῖ τὸ χρυσοστομικὸ χωρίο – θεωροῦν ὅτι ὁ θεὸς τοὺς θυμᾶται μονάχα ὅταν εὐημεροῦν. Μὲ τὸ νὰ 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 νὰ θεωρεῖ ὁ ἄνθρωπος ὅτι τὸν ἔχει ὁ θεὸς ξεχάσει, ὅταν ζεῖ στὴν ἁμαρτία, ἀκόμη καὶ σὲ ὥρες ὑλικῆς ἀφθονίας<sup>16</sup>. Στὸ παραπάνω κείμενο τίποτε δὲν στηρίζει ἀπευθείας τὴν εἰκαστικὴν ἀνάδυσι 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 κωδικὴ ἀφετηρία τῆς ὁμιλίας, ὡς ἀπόπειρα ἐμβληματικῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπλουστεντικῆς συνάμα συμπύκνωσης – νοηματικὰ ἔμμεσης, πάντως, καὶ παραπεμπτικῆς σὲ ὁμοροπεδίο – τῆς προβληματικῆς τοῦ κειμένου, μέσω τῆς προβολῆς ἐνός ἄλλοτε παρόντος (σὲ ἄλλα περιβάλλοντα / ἔργα) καὶ τώρα ἐπανεμφανιζόμενου συμβολικοῦ «προσώπου», προδίδει ἐνδεχομένως ἓνα περίσσειμα λογιουσύνης· ὅπως δὲ ὅμως, ἡ λογιουσὴ αὐτὴ, πού ὑποθέτουμε ὅτι θὰ διέθεταν – ἔστω καὶ ἐμμέσως – ὁ γραφέας ἢ/καὶ ὁ ζωγράφος, ἐγγράφεται ἀπολύτως στὴ χριστιανικὴ ὀπτική. Ἄλλωστε, στὴν ἐν γένει εἰκονογραφία τοῦ κώδικος δὲν ἀπαντοῦν στοιχεῖα πού νὰ συνδέουν τὴν εἰκαστικὴ μνήμη τοῦ ζωγράφου μὲ θέματα τοῦ εὐρύτερου νοούμενου κλασικοῦ ρεπερτορίου.

#### Διασυνδέσεις καὶ ἐξέλιξι τῆς εὐρύτερης θεματικῆς

Ὁ λυσιπείιος Καιρὸς, σύμφωνα μὲ τὸν Ποσειδίππο, *ἀεὶ τροχάει καὶ ἵπταται ὑπὸνέμιος* (*Ἑλλην. Ἀνθολογ.* 16, 275: 448 Beckby)<sup>17</sup>. Στὰ ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, ἡ πλευρικὰ εἰκονιζόμενη θεότητα ἔχει ἐκτείνει τὰ κάτω ἄκρα σὲ ἀπλωτὴ δρασκειά, μὲ ἀνασηκωμένη τὴ φτέρνα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Ἡ στάσις του πάντως εἶναι διφορούμενη: τρέχει μὲ γυμνά, φτερωτά πόδια, ἀλλὰ καὶ στέκεται, γιὰ νὰ ζυγίσει «ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς». Σὲ ἔκφρασι τοῦ 4ου μ.Χ. αἰῶνα, ὁ ἴδιος περιγράφεται νὰ 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 μὲ τὸν Καλλιστράτο πηγὴ – γνώριμη καὶ στὸν μεταγενέστερο Φώτιο (9ος αἰ.) – τὸν περιγράφει *πτερωτὸν τὰ σφυρὰ, οὐχ ὡς μετάρσιον ὑπὲρ γῆς ἄνω κουφίζεσθαι, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιψαύειν τῆς*

14. Περὶ ἀνάλογη παρατήρησι σὲ προγενέστερο κείμενο μὲ παραπλήσιο 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 μνήμης τὸ σημεῖον οὐκ εἰδότες, οὐδὲ τὸ τῆς λήθης ἐπίστανται. Μνήμην*

*γὰρ οὐδὲν οὕτω ποιεῖ παρὰ τῷ Θεῷ, ὡς τὸ τῆς ἀρετῆς ἐπιμελεῖσθαι 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· πρβλ. τὸ ἴδιο κείμενο στὴν ἀρχικὴν του μορφὴ καὶ θέσι: PG 55, 149.13-150.8.*

17. Περὶ λ. ὑποσημ. 6, παραπάνω.



γῆς λανθάνη κλέπτων τὸ μὴ κατὰ γῆς ἐπερείδεσθαι (Ίμερίου λόγ. XIII.1: 100 Colonna)<sup>18</sup>.

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 τροχούς<sup>19</sup>. Ἡ μετωπική, στατικά ἀποδιδόμενη, τώρα, συναφῆς μορφή στὸν κώδικα τῆς Γένουας, στέκει ἐπάνω σέ φτερωτούς (πρὸς τὰ πλάγια, ἐντὸς πάντοτε τοῦ ὀμικρον) τροχούς, ὅπως ἄλλωστε καὶ ὁ λίγο-πολύ σύγχρονός της Καιρός/Βίος τοῦ Torcello· μόνο πού ὁ δεύτερος εἰκονίζεται πλευρικά, νά τρέχει<sup>20</sup>. 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· κώδιξ Λαύρας, ὅπου, στό συνοδευτικὸ κείμενο, παραφράζεται ἀπλουστευτικά τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου)<sup>21</sup>. 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, Ἰ. Τζέτζης), ἀλλὰ καὶ τῆς ἀρχαιότητος (τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, μέσω τῆς *Ἀνθολογίας Μαξίμου τοῦ Πλανούδη* = *Ἑλλην. Ἀνθολογ.* 16)<sup>22</sup>.

Ὁ Βίος τοῦ κώδικος τῆς Γένουας διὰ τῆς *μαχαίρας σφάττει* (Εἰκ. 3). Ὁ ξυρός πού κρατοῦσε ὁ λυσίππειος Καιρός εἶχε ἤδη μετατραπῆ σέ «σίδηρο» στήν περιγραφή τοῦ ἴδιου (ὑποτίθεται) ἔργου ἀπὸ τὸν Ίμέριο (4ος μ.Χ. αἰ.): *σιδήρω 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 Ἰωάννης Τζέτζης (ὁ.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 Torcello<sup>23</sup>. Ἡ ἀπειλή ἀναφέρεται πάντως στήν κοσμικὴ ζώνη τῆς ἐμπειρίας· δέν ἔχει, βέβαια, τὸ τρομερὸ βάρος τῆς προερχόμενης ἀπὸ τὸν οὐρανὸ ἐσχατολογικῆς εἰδοποίησης (Εἰκ. 3). Εἰσάγεται ὡστόσο ἡ τιμωρὸς διάσταση στή μεταβλητὴ ἀντίληψη τῶν ἔστω καὶ μακρινῶν ἀπογόνων τοῦ ἀρχαίου ἔργου. Εἶναι πιθανὸ τὸ στοιχεῖο αὐτὸ νά ἐξαρθᾶται, στήν ἀφετηρία του, ἀπὸ τὴν περιγραφή τοῦ Ίμερίου (ὁ.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, νά ὀφείλεται στή χριστιανικὴ ἀντίληψη τῆς λέξης *καιρός*<sup>24</sup>. ἐνδεχομένως, καὶ στή μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Κεδρηνοῦ (11ος-12ος αἰ.)<sup>25</sup>. Δέν ἀποκλείεται πάλι, ὀρισμένα ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῆς ἐν λόγω μορφῆς (ὁ «σίδηρος») νά εἶχαν ἐνσωματωθεῖ στήν εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ νά δροῦσαν περαιτέρω, ἐρήμην τῶν πηγῶν· ἢ νά εἶχαν συμμορφωθεῖ, στήν ἐξέλιξή τους, μέ ἄλλες δεικτικές σκοπιμότητες (ἢ «μάχαιρα»).

Ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά, ἐγγραφόμενα στήν παράδοση τοῦ Καιροῦ/Βίου: τὰ φτερά (Ποσειδίππος), ὁ ζυγός (ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, Ίμέριος), 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, ὁ.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. ὁ.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 παραγγέλλω 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)<sup>26</sup>, 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-σέβαλε<sup>27</sup>.

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 ἕναν ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τῆς θεᾶς), τὸ 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 τὸ δεξιὸ 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 τὸ δεξιὸ χερί τοῦ ἀρχαγγέλου κρέμεται, ἀνάστατος, ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης: οἱ δίσκοι του κλυδωνίζονται γιὰ νά καταδειχθεῖ τὸ 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 τὸ εἰλητό, ὅπου (ὑποτίθεται ὅτι) γράφονται τὰ λεγόμενα τοῦ νεκροῦ: *φρῖξον ψυχὴ μου τὰ ὁρόμενα*<sup>28</sup>.

Τὸ θέμα ἀπαντᾷ ὅλο καὶ πιὸ 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 βίου<sup>29</sup>. 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 βίου<sup>30</sup>. 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 Φουρνᾶ<sup>31</sup>. 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 ἀνθρώπου<sup>32</sup>.

### 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 ὁμως, 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 ἀριστερόστροφα κινούμενο τροχό. Ἀριστερά καί δεξιά, εἰκονίζονται ἀντιστοίχως, ὄρθιες, ἡ *ἡμέρα*, ἐστεμμένη, καί ἡ *νῆξ*, μέ κεφαλόδεσμο, νά κινοῦν τόν τροχό. Πρβλ. Λαμπάκης, ὅ.π., σ. 493. Ἄλλες, παραπλήσιες συνθέσεις, ἀπαντοῦν στό καθολικό τῆς μονῆς Ρεντίνας – ὅπου καί ὁ Καιρός μέ τό συγγραφόμενο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίου: Μπούρας, ὅ.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. 32α· 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<sup>e</sup> 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.