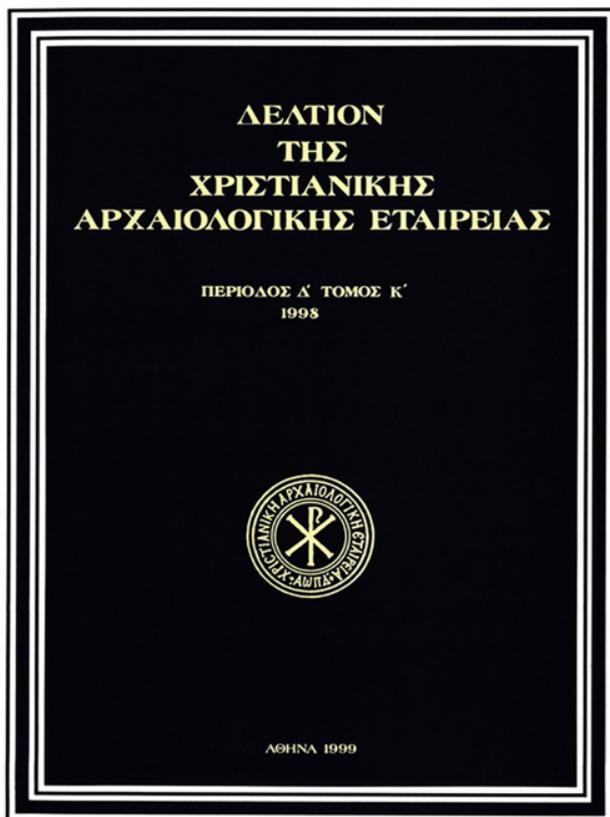


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Το τίμημα της τέραψης: 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 λμῆνι τῷ γήρα καθώρμικεν,
τὰ πρότερον δυσελπιστούμενα τῶν ἀγαθῶν
ἀσφαλεῖ κατακλείσας χάριτι...*

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

«Ἐξ ὄνουχον τόν λέοντα»! Μία μικροζωγραφική πρόταση πού συζεύγνυται μέ τό σχῆμα τοῦ γραμματός ὄμουχον, 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' ὄλη 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 ὄμουχον, 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 ἐλληνοφώνου, ἀλλά καί τοῦ λατινόφωνου μέρους τῆς – ἐφόσον τά στοιχεῖα πού συνέρρεαν ἀπό διαφορετικές κατευθύνσεις, ἀπό τήν ἄλλοτινή περιφέρεια τοῦ στενά νοοῦμένου 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, περαιοτέρω, τρόπους. Ἡ ἐπιβίωση εἶναι νοητή καί σημειώνεται (ὅπως μποροῦμε νά ἐξακριβώσουμε ἀπό τήν περισσότερο ἢ λιγότερο συνεκτική διαδοχή

* Ἐπίκουρος, *Ἐπιστολή πρὸς Μενοικέα. Κύρια δόξα. 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 Anna-clara Cataldi Palau καί Suzy Dufrenne, καθώς καί στόν Κο Claudio

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

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

άπό προηγούμενες προσεγγίσεις – του ίδιου, έννοείται, έργου. Έκπλήσει πράγματι ή μυθογραφική έννοχή-στρωση των προσώπων και ή εμπειρη άπόδοσή τους². Άνάμεσα σέ άλλα, άπαντά έδώ τό θέμα τής άπακανθιζόμενης μορφής, μέ νόημα όπωςδήποτε διάφορο άπ' ό,τι σέ χριστιανικές παραστάσεις τής μεσοβυζαντινής και πάλι περιόδου, όπως, δ.χ., στήν έλεφαντοστέινη εικόνα τής Βαϊοφόρου στο Βερολίνο³. Έντοπίζουμε λοιπόν έδώ δύο περιπτώσεις, όπου τά έν λόγω στοιχεία, ένω κατάγονται από κοινή μνημονική δεξαμενή, αλλά και επαληθεύονται από τήν καθημερινή εμπειρία όσων βαδίζουν άνυπόδητοι, έγγράφονται κάθε φορά σέ διαφορετικά περιβάλλοντα (μυθολογικό / χριστολογικό) και άποδίδονται μέ διαφορετικό τρόπο (μονο-πρόσωπο / πολυπρόσωπο). Άνάλογη έντύπωση προκαλεί και τό γυάλινο κύπελλο (10ος αϊ.) που φυλάσσεται στο Θησαυρό του Άγίου Μάρκου⁴. Και στα δύο αυτά έργα ή «άρχαιολογική» ευαισθησία είναι όλοφάνερη, παρόλο που δέν μπορούμε νά έξιχνιάσουμε μέ ακρίβεια τούς όρους και τά μέσα που συνετέλεσαν στήν εμπράγματη άποτύπωση τής. Κάποτε οι δύο αυτοί τρόποι, τής οίονεί συνεχούς παράδοσης ή τής παλιννόστησης των μορφών, ή επιβίωση

1. Στο αυτοκρατορικό φύλλο διπτύχου βλ. περιοριστικά τήν Γη (κεντρ. πινακίδα) και τίς Νίκες (κεντρ., άριστ. και 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 τούς 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 χειμαρρο, στον κεντρικό δίσκο (άνω ζώνη): προσωποποιείται καθισμένος στο έδαφος, άντίκρου στον θεατή, άνάμεσα στους δύο άντιπάλους, τόν Δαβίδ και 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. και σ. 222, εικ. σ. 218, στο ίδιο. Βλ. επίσης άναπτύγματα τής έρευνας προς διάφορες κατευθύνσεις (τεχνική δεξιοότητα, τεχνοτροπία, κόσμημα και εικονογραφία, γραμματειακές πηγές, άφηγηματική άσυνέχεια): ένδεικτικώς: K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1984², 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, και 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 τής Μουρίκη, ως προς τήν άλληγορική έρμηνεία του θέματος. Για τήν Βαϊοφόρο του Βερολίνο βλ. και 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) και τίς τύχες τής 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. Πρόσεχε όστόσο και τίς άποχρώσεις στήν εκτίμηση αυτών των έργων από τούς ειδικούς. Είναι έξάλλον χαρακτηριστικές οι κατευθύνσεις που άκολουθήσαν έμπειροι έρευνητές για νά έξιχνιάσουν τήν καταγωγή των μορφών που κοσμούν τήν έξωτερική επιφάνεια του γυάλινου σκεύους, συνδέοντάς το – δοκιμαστικά – μέ τήν έρυθρόμορφη άγγειογραφία, ή – εύλογα και πειστικά – μέ καμέους τής 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 Mutherich 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 συγγέονται: κυρίως ὅταν τό εἰκαστικό μέρος ζεῖ καί διαρκεῖ πλάι σέ ἕνα ἐξίσου ἢ καί περισσό-τερο ἀναπτυγμένο φιλολογικό μέρος, ἀνταποκρινόμενο, 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 ἀναπροσανατολισμοῦ, μέ σημαντικές λοιπόν τροποποιήσεις στό νόημα, τά γνωρίσματα, τό στόχο; Ἀνάμεσα στό θρυλούμενο ἔργο τοῦ Λυσίππου (ὄψιμος 4ος αἰ. π.Χ.) καί τή μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στήν Παναγία Κρίνα τῆς Χίου (1734) μεσολαβοῦν εἰκοσιένας αἰῶνες! Τό ὄνομα ἔχει βέβαια στό μεταξύ ἀλλάξει· ἀλλά τό νῆμα τῆς συνέχειας δέν ἔχει κοπεῖ⁵. Ὅπωςδήποτε ὅμως δέν πρόκειται γιά μία διαρκή σκυταλοδρομία. Μή ἐντασσόμενοι σέ συνεχόμενες γενιές, οἱ φορεῖς αὐτῆς τῆς παράδοσης δέν γνωρίζουν πάντοτε ὁ ἕνας τόν ἄλλο, οὔτε μεταφέρουν τό ἴδιο ἀκριβῶς ἀντικείμενο. Ἀνοίγουν ὡστόσο πρός τό ἐκάστοτε σήμερα τήν κοίτη ἑνός ρεύματος, πού τήν ὑλικότητά του ἐξασφαλίζουν τά κάθε φορά διαθέσιμα κείμενα.

Ἡ ἀρχική δημιουργία ἀπηρεῖται στό κατά τι μεταγενέστερο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου. Τό εἰκονιζόμενο

πρόσωπο ἐρωτᾶται ἀπό ἕναν διαβάτη καί μέσω τῶν ἀποκρίσεων του ἀναγνωρίζουμε τή μορφή του⁶. Τρέχοντας στίς μύτες τῶν φτερωτῶν του ποδιῶν, ὁ πανδαμάτωρ Καιρός, μέ ἕνα ξυράφι στό δεξιό του χέρι, ἔχει τά μαλλιά του νά πέφτουν ἀπό μπροστά, γιά νά δυσκολεύει (ἐνεργητικά τώρα, μετά τήν προσωποποίηση του) τοὺς κυνηγούς τῆς εὐκαιρίας (καί πολύ εὐρύτερα, τόν δυσκίνητο ἢ τόν ἀνάσκητο τῆς καθημερινότητας, ἄν ὄχι τόν ἀδιάφορο), πού – ἔχοντάς τους προσπεράσει – δέν μποροῦν πιά νά τόν ἀδράξουν ἀπό τό φαλακρό, πίσω μέρος τοῦ κρανίου. Τά τρία ρωμαϊκά ἀνάγλυφα, ἀπό πεντελικό μάρμαρο (Εἰκ. 2), εἶναι οἱ κύριοι – μεταγενέστεροι, πάντως (1ος π.Χ.-2ος μ.Χ. αἰ.) – μάρτυρες τοῦ λυσίππειου ἔργου⁷.

Ἄν μετακινηθοῦμε πρός τή μεσοβυζαντινὴ ἐποχή, θά διαπιστώσουμε ὅτι – ἐπανεμφανιζόμενη τότε στήν τέχνη (11ος αἰ.), μέ τροποποιήσεις – ἢ ἀπόγονος τοῦ Καιροῦ μορφή φέρει τό ὄνομα: Βίος (μέ τό ἴδιο ὄνομα σώζεται καί στήν τοιχογραφία τῆς Χίου, σέ ἄμεση ἐδῶ σχέση μέ ἐπίγραμμα τοῦ Θεοδώρου Προδρομοῦ)· τοῦτο ὅμως δέν ἐμπόδισε σύγχρονο λόγιο (12ος αἰ.) νά ἀσκήσει κριτική ἐπάνω σέ αὐτή τή μετονομασία (Ἰωάννης 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, Μόναχο 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 Πλανούδη, 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. Πιά τό ἀνάγλυφο τοῦ Τρογίε βλ. ὁ.π., ἀριθ. (1995) 4.28.1 καί (1990) 2 ἀντιστοίχως.



Εἰκ. 2. Τρογίρ (Τραγοῦριον), Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο. Μαρμάρινο ἀνάγλυφο (45×30 ἐκ.) μετὰ παράσταση τοῦ Καιροῦ (1ος αἰ. π.Χ.).

Ὁ Βίος τοῦ κώδικος Urbani

Στὸν περγαμηνὸ κώδικα Urbani 15 (11ος αἰ.) τῆς Βιβλιοθήκης Franzoniana, στή Γένοβα⁸, περιλαμβάνονται ἀνθολογημένα χωρία «ἀπὸ διαφόρων λόγων» τοῦ Ἰωάννου Χρυσόστομου⁹, πού ἔχουν ἀνασυντεθεῖ σέ ἐνόητες μέ ἀρετολογικὸ κυρίως στόχο¹⁰. Πρόκειται γιὰ ἕναν μεσοβυζαντινὸ «ἐκσυγχρονισμό» τῶν χρυσοστο-

μικῶν λόγων, πού ὀφείλεται στὸν λόγιό ἀξιωματοῦχο Θεόδωρο Δαφνοπάτη (10ος αἰ.)¹¹. Παραπεμπτικὰ σημεῖα μετακινοῦν τὴν προσοχὴ τοῦ ἀναγνώστη ἀπὸ τὸ κείμενο πρὸς τὰ περιθώρια, ὅπου σημειώνεται ἡ καταγωγή τῶν ἐμπλεκόμενων στὴ νέα σύνθεση χωρίων. Μετὰ ἀπὸ παραπεμπτικὸ σταυρὸ, στὸ ἄνω περιθώριό τοῦ φ. 333β σημειώνεται: *λό(γος) κς' ἐνῶ*, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὴ δήλωση τῆς σειρᾶς τοῦ ὑπὸ ἐξέταση λόγου στὸ συγκεκριμένο αὐτὸ χειρόγραφο, ἐπισημαίνεται, στὴν ἴδια γραμμῇ, ὅτι τὸ ἀπόσπασμα μέ τὸ ὁποῖο ἐκκινεῖ ὁ λόγος *κς' προέρχεται ἐκ τῆς ἐρ(μηνείας)* [παρεμβάλλεται ἡ δήλωση τοῦ ἀριθμοῦ] *τ(ο)ῦ ια' ψαλμ(οῦ)*¹². Τὸ κείμενο διατάσσεται σέ δύο στήλες· τὰ ἀρχικὰ γράφονται μέ χρυσοῦ χροῶμα.

Ἡ εἰκονογραφία, ἐκτός ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, περιορίζεται σέ ἱστορημένα πρωτογράμματα στὴν ἀρχὴ κάθε λόγου. Ἐπὶ τὸ πλεῖστον, τὰ μεμονωμένα πρόσωπα ἢ οἱ συνδυασμοὶ τῶν μορφῶν σέ σκηνάκια, πού συναρμολογοῦνταί μέ τὰ πρωτογράμματα, σχετίζονται ἀντιστοίχως μέ τὰ ἀρχικὰ ἀποσπάσματα πού μετέχουν ἐκάστοτε στὴ νέα σύνθεση.

Στὸ κάτω ἀριστερὸ περιθώριό τοῦ φ. 333β, στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἀρχικοῦ ὄμικρον, μέ τὸ ὁποῖο ἐκκινεῖ ἡ ὁμιλία «Περὶ εὐτυχίας καὶ δυστυχίας», ἐγγράφεται μιὰ μικροσκοπικὴ ἀνδρική μορφή (Εἰκ. 3). Πάντοτε στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ πρωτογράμματος, ἀριστερὰ, μιὰ ἐρυθρόχρωμη μεγαλογράμματη ἐπιγραφή, ἄκρως μικροδιάστατη, ὀνομάζει τὸ ἐν λόγω ἄτομο: *Ο ΒΙΟΣ*. Ὁ νεαρὸς Βίος (Εἰκ. 4), μέ σγουρὰ σκούρα μαλλιά, ἀπεικονίζεται μετωπικά, νὰ πατεῖ ἐπάνω σέ φτερωτοὺς (πρὸς τὰ πλάγια) τροχοὺς. Φέρει κοντὸ, ὡς τὰ γόνατα, χιτῶνα, πού ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ του ὦμο (ἀριστ.), καὶ μέγα μέρος τοῦ ἔντεχνα σχεδιασμένου στέρνου. Οἱ ἀφθονες πτυχώσεις τοῦ χιτῶνα φωτίζονται μέ χρυσοῦ χροῶμα. Μέ κεκαμμένο τὸν βραχίονα, ὁ Βίος ὑψώνει ἐπιδεικτικὰ στὸ δεξιὸ του χέρι μιὰ μάχαιρα μέ ἐλαφρῶς καμπυλόγραμμη, πρὸς τὰ κάτω, λεπίδα. Μέ τὸ ἀριστερὸ του χέρι κρατεῖ ὄρθιο, ἀπὸ τὴ 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*, VI, Παρίσι 1983, ἀριθ. 24, σ. 22-23.

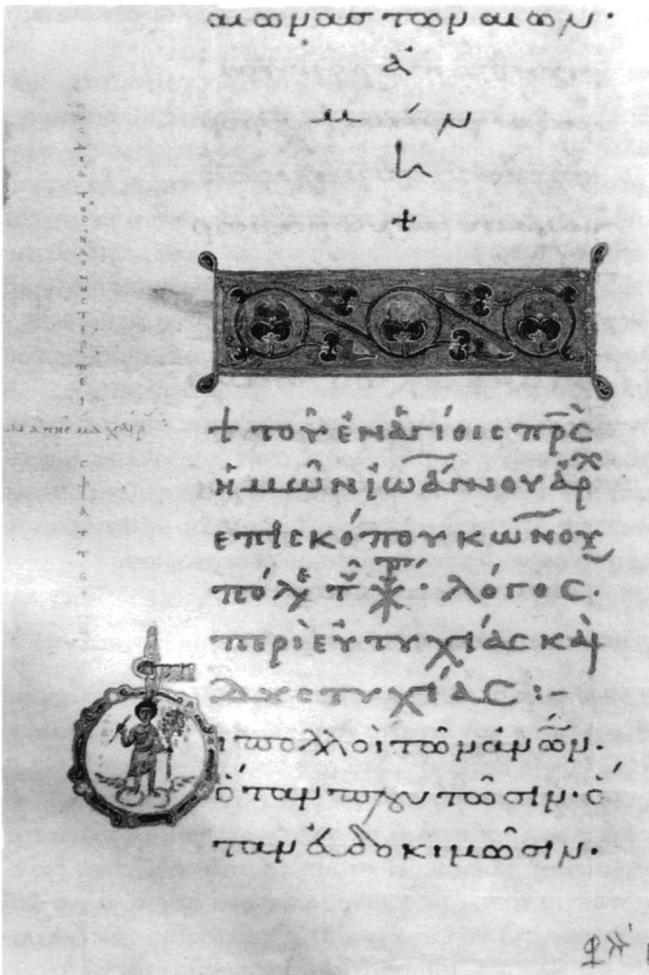
9. *Clavis PG* II, 4684. S. Haidacher, *Studien über Chrysostomus-Exlogen*, Βιέννη 1902. J.A. de Aldama, *Repertorium pseudochrysostomicum*, Παρίσι 1965, ἀριθ. 59.

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

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

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

12. Ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ: ιβ'. Βλ. τὸ κείμενο τοῦ λόγου (σύμφωνα μέ τὴν ἀριθμηση τοῦ κώδικος) *κς' PG* 63, 601-606 (ὁμιλία ε'). Πά τὸ ἴδιο κείμενο, πρβλ. Aldama, ὁ.π. (ὑπόσημ. 9), ἀριθ. 305, σ. 112 (ὅπου καὶ παραπομπές στὰ ἀντίστοιχα χρυσοστομικά κείμενα). Στὸν 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. Ἱστορημένο πρωτόγραμμα ὀμικρον (3,6x2,6 ἐκ.): ὁ Βίος.

πράσινο δενδρύλλιο (ἢ ἀνθισμένο κλάδο) μέ χρυσόγραφους καρπούς¹³.

Ὁ ζωγράφος ἔχει ἀποτυπώσει τό βλέμμα τοῦ Βίου σέ ζωηρή / ἀγρυπνη 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 μιά 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] οὖς διὰ τῆς ἡδονῆς τέρπει, [ὀριζοντίως] διὰ τῆς μαχαίρ(ας), [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 ὀμιλίας (Εἰκ. 3). Ἐδῶ ἀκριβῶς ἐκβάλλει – ἀνοδικά! – τό διακεμενικό σκοπούμενο.

Ἡ περιφέρεια τοῦ γράμματος σχηματίζεται ἀπό ἕναν φτενό κοσμητικό πλοχμό σέ χρώματα: χρυσό-γαλάζιο-

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

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

κόκκινο, πού κυκλώνει ἐν εἴδει στεφάνου τὴν παράσταση. Ἐπάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν «στέφανο» (ἀπὸ δεξιά) ἰσορροπεῖ, ὀριζόντια, μία ἡμίσωμη μορφὴ ἀγγέλου (δέν ὀλοκληρώνεται 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 ὀριζόντια γραμμμένο 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 ἐργήγορη ὑποδηλώνεται λοιπὸν ὁ ἐξ ὕψους ἀγρυπνος ὀφθαλμὸς τῆς θείας δίκης, τῆς ὁποίας, ἀκριβῶς, ὁ τιμωρὸς Βίος εἶναι τὸ ὄργανο¹⁴.

Ἡ μικροδιάστατη αὐτὴ παράσταση δέν 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 ἐπισημάνει¹⁵, τὸ πρῶτο ἀπόσπασμα πού μετέχει στὴ σύνθεση τοῦ λόγου κ' (στὸν κώδικα, φ. 333β-334) ἀποτελοῦσε ἀρχικῶς ἐρμηνευτικὸ σχόλιο στὸν ψαλμὸ ἰβ' 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 ὁμοῦς τὸ σημάδι τῆς μνήμης τοῦ θεοῦ, ἄλλο τόσο δέν ἀντιλαμβάνονται καὶ τὸ σημάδι τῆς λήθης· διότι τίποτε δέν 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 σέ ὄρες ὑλικῆς ἀφθονίας¹⁶. Στὸ παραπάνω κείμενο τίποτε δέν στηρίζει ἀπευθείας τὴν εἰκαστικὴ ἀνάδυση τῆς πλασματικῆς μορφῆς στό ἐσωτερικὸ τοῦ ὀμικρον. Ἐξάλλου, κανένα

ἴχνος εἰκονογράφησης τοῦ ἐν λόγῳ χωρίου δέν ἀπαντᾶ στὰ ἑλληνικὰ μεσαιωνικὰ ψαλτήρια.

Ἡ παρουσία τοῦ ζωγραφικοῦ αὐτοῦ σχολίου στὴν κωδικὴ ἀφιετηρία τῆς ὀμιλίας, ὡς ἀπόπειρα ἐμβληματικῆς, ἀλλὰ καὶ ἀπλουστευτικῆς συνάμα συμπύκνωσης – νοηματικὰ ἔμμεσης, πάντως, καὶ παραπεμπτικῆς σέ ὄμορο πεδίο – τῆς προβληματικῆς τοῦ κειμένου, μέσω τῆς προβολῆς ἐνός ἄλλοτε παρόντος (σέ ἄλλα περιβάλλοντα / ἔργα) καὶ τώρα ἐπανεμφανιζόμενου συμβολικοῦ «προσώπου», προδίδει ἐνδεχομένως ἓνα περίσσειμα λογιουσύνης· ὅπως δὴποτε ὁμοῦς, ἢ λογιουσύνῃ αὐτῇ, 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 δέν ἀπαντοῦν στοιχεῖα πού νὰ συνδέουν τὴν εἰκαστικὴ μνήμη τοῦ ζωγράφου μὲ θέματα τοῦ εὐρύτερα νοούμενου κλασικοῦ ρεπερτορίου.

Διασυνδέσεις καὶ ἐξέλιξη τῆς εὐρύτερης θεματικῆς

Ὁ λυσιπείιος Καιρὸς, σύμφωνα μὲ τὸν Ποσειδίππο, *ἀεὶ τροχάει καὶ ἵπταται ὑπηνέμιος* (*Ἑλλην. Ἀνθολογ.* 16, 275: 448 Beckby)¹⁷. Στὰ ρωμαϊκὰ ἀνάγλυφα, ἢ πλευρικά εἰκονιζόμενη θεότητα ἔχει ἐκτείνει τὰ κάτω ἄκρα σέ ἀπλωτὴ δρασκελία, μὲ ἀνασηκωμένη τὴ φτέρνα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ. Ἡ στάση του πάντως εἶναι διαφορετικὴ: τρέχει μὲ γυμνά, φτερωτά πόδια, ἀλλὰ καὶ στέκεται, γιὰ νὰ ζυγίσει «ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς». Σέ ἔκφραση τοῦ 4ου μ.Χ. αἰῶνα, ὁ ἴδιος περιγράφεται νὰ στέκει *ἐπὶ τινος σφαίρας ἐπ' ἄκρων τῶν ταρσῶν βεβηκῶς ἐπτερωμένος τῶ πόδε* (Καλλιστράτου *Ἐκφράσεις* 5: 428 Kayser). *Ἐπὶ σφαίρας εὐδρόμου τινὸς τὸν εἰκονίζει ἀργότερα καὶ ὁ Ἰωάννης Τζετζης: μεταρομπιάζων αὐτοῦ τοῖς ποσσὶν ἐκείνην ὀξυκινήτως, ὡς ἡ τῶν ποδῶν ὑπαινίττεται πτέρωσις* (ἐπιστ. ο': 100 Leone). Σύγχρονη ἐξάλλου μὲ τὸν Καλλιστράτο πηγὴ – γνωρῆμη καὶ στὸν μεταγενέστερο Φώτιο (9ος αἰ.) – τὸν περιγράφει *πτερωτὸν τὰ σφυρά, οὐχ ὡς μετάρσιον ὑπὲρ γῆς ἄνω κομφίζεσθαι, ἀλλ' ἵνα δοκῶν ἐπιψαύειν τῆς*

14. Πρβλ. ἀνάλογη παρατήρηση σέ προγενέστερο κείμενο μὲ παραπλήσιο στόχο: ΔΧΑΕΙΘ' (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 ῥοῦν ἅπαντα φέρηται, ὅταν τῶν ἐχθρῶν κρατῶσι, τότε μεμνησθαι νομίζουσιν αὐτῶν τὸν Θεὸν διὰ τοῦτο οὐτε, ὅταν αὐτῶν ἐπιλανθάνηται, ἴσασιν. Οἱ γὰρ τῆς μνήμης τὸ σημεῖον οὐκ εἰδότες, οὐδὲ τὸ τῆς λήθης ἐπίστανται. Μνήμη*

γὰρ οὐδὲν οὕτω ποιεῖ παρά τῷ Θεῷ, ὡς τὸ τῆς ἀρετῆς ἐπιμελεῖσθαι ὡσπερ οὖν λήθην οὐδὲν ἕτερον, ἢ τὸ ἐν ἁμαρτίαις εἶναι. Καὶ σὺ τοίνυν ὅταν ἐν συμφοραῖς ἦς, ἀνθρώπε, μὴ λέγε, ὅτι Ἐπελάθητό μου ὁ Θεός, ἀλλ' ὅταν ἐν ἁμαρτίαις ἦς, κἂν πάντα σοι κατὰ ῥοῦν φέρηται, τότε μᾶλλον. Ὁ Θεόδωρος Δαφνοπάτης ἔχει ἐλαφρῶς συντομεύσει τὸ χρυσοστομικὸ ἀπόσπασμα: πρβλ. τὸ ἴδιο κείμενο στὴν ἀρχικὴ του μορφὴ καὶ θέση: PG 55, 149.13-150.8.

17. Πρβλ. 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 *Οὐρανοδρομίου Κλίμακος*, στὸν ἑλληνικό κώδικα 394 τοῦ Βατικανοῦ (φ. 7, 12), ὁ γυμνός, ἄπτερος Βίος κινεῖται καὶ ἐκεῖνος ἐπάνω σέ τροχούς¹⁹. 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 τρέχει²⁰. Στά 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 ἀ΄ ἥμισυ τοῦ προδρομικοῦ ποιήματος· κῶδιξ Λαύρας, ὅπου, στό συνοδευτικό κείμενο, παραφράζεται ἀπλουστευτικά τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου)²¹. Εἶναι ὀλοφάνερη ἐδῶ ἡ δρῶσα μαρτυρία δεδομένων πού διέθεταν, ἀνακεφαλαιωτικά, οἱ λόγοι τῆς παλαιολόγιας 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» στήν περιγραφή τοῦ ἴδιου (ὑποτίθεται) ἔργου ἀπὸ τὸν Ἱμέριο (4ος μ.Χ. αἰ.): *σιδήρω τὴν δεξιὰν ὠπλισμένον*. Εἶχαν κίολας περάσει, στό μεταξύ, γύρω στούς ἐπτὰ αἰῶνες· κάτι πού δέν ἐκτιμᾶται πάντοτε ὅσο ἀπαιτεῖται. Ἀποτελεῖ ἄραγε ἡ μετατροπὴ αὐτὴ μιά τεχνολογικὴ «ἀνορθογραφία»; Ἡ μήπως σημασιοδοτεῖ διαφοροτρόπως τὴν εἰκόνα;

Πολύ ἀργότερα, ἀλλὰ καὶ σέ μεταγενέστερη ἀπὸ τὴ μικρογραφία πού ἐξετάζουμε μαρτυρία (12ος αἰ.), ὁ Ἰωάννης 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 οἴχεται... μάχαιραν δὲ ὀρέγει πρὸς τὸ κατόπιν ἐπανατείνων τὴν χεῖρα, κατακαρδίους πληγὰς αἰνιττόμενος, αἵπερ ἐγγίνονται τοῖς χρόνον καθυστεροῦσιν*. Ἡ περιγραφή θυμίζει μέρος τῆς σύνθεσης στό ἀνάγλυφο τοῦ Torcello²³. 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 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. Ἐξᾶλλου, 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*²⁴. ἐνδεχομένως, καὶ στή μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Κεδρηνοῦ (11ος-12ος αἰ.)²⁵. 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 δεικτικὲς σκοπιμότητες (ἢ «μάχαιρα»).

Ἰδιάζοντα χαρακτηριστικά, ἐγγραφόμενα στήν 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 ἔκφραση τοῦ Καλλιστράτου ὁ Καιρός παρουσιάζεται νά κινεῖται ἐπάνω σέ κυλιόμενη σφαίρα· πρβλ. ἀναπαράσταση τοῦ λυσιπέλου ἔργου ἀπό τόν Moreno: *LIMC*, ὅ.π. (ὑποσημ. 7), ἀριθ. 1, σ. 922. Ὅπως καί προηγουμένως ἔχουμε σημειώσει, παρομοίως περιγράφεται καί ἀπό τόν Ἰωάννη Τζέτζη.
27. Πρβλ. *Ἑλλην. Ἀνθολογία* 16, 224· Aubreton - Buffière, ὅ.π. (ὑποσημ. 6), σ. 165: *Ἡ Νέμεσις πῆχυν κατέχω. Τίνος οὐνεκα; λέξεις. / Πᾶσι παραγγέλλω μηδέν ὑπὲρ τὸ μέτρον.* Βλ. καί τὸ ἐπίγρ. 223, καί πρόσεξε τῆ διατύπωση: *ἠλλάχθην μορφὴν καίριον εἰς Νέμεσιν*, τοῦ ἐπίγρ. 222 (ὅ.π., σ. 164). Πά τὴν εἰκονογραφία τῆς Νεμέσεως

λο, εἰκονογραφημένος κῶδιξ τῆς Κλίμακος)²⁶, ἔχουν ἀποδοθεῖ καί σέ κυρίαρχη πρὸς τὴν περίοδο τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος θεότητα, πού ἐνσωματώνει καί γνωρίσματα τῶν Νικῶν (Εἰκ. 5): ἡ Νέμεσις χαρακτηρίζεται καί ἀπὸ τὸν πῆχυν πού κρατεῖ ὡς σύμβολο τοῦ μέτρου· εἰκονίζεται ἐξάλλου νά πατεῖ τὸν ὕβριστὴ πού τὸ προσέβαλε²⁷.

Πολύ ἀργότερα, στή χριστιανικὴ τέχνη, εἰκονιστικὰ στοιχεῖα τῆς ἄλλοτε λειτουργικῆς ἰδιομορφίας τῆς Νεμέσεως, ἀλλά, ἐν μέρει, καί τῆς μυθογραφικῆς παράδοσης τοῦ Καιροῦ: τὰ φτερά, ὁ ζυγός, ὁ «σίδηρος», ἡ θωράκιση (πού ἀπαντᾷ σέ ἕναν ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικούς τύπους τῆς θεᾶς), τὸ πάτημα τοῦ ὕβριστῆ, 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 Ἀντιβουნიώτισσας (ἀ' ἡμισυ 17ου αἰ.), ἀνάμεσα στὸν Γαβριήλ (ἀριστερά· πατεῖ στὴ γῆ: ἐπάνω σέ βραχῶδες ὕψωμα πού ἀπολήγει, στήν κορυφὴ του, σέ ἀκανόνιστο ὀριζόντιο πλάτωμα) καί τὸν Ραφαήλ (δεξιά· σάν νά πλέει στὴ θάλασσα: μέ ὀλισθηρὸ στήριγμα τὸ δεξιό πλευρὸ ἑνὸς μεγάλου ψαριοῦ), ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ξιφηφόρος, εἰκονίζεται νά πατεῖ ἐπάνω στοῦ τσακισμένο, στοῦ ἔδαφος, ἡμίγυμνο σῶμα ἑνὸς ἠλικιωμένου, «ἀγγελόκρουστου» νεκροῦ· στήν παλάμη τοῦ ὕψωμένου ἀριστεροῦ χεριοῦ του φέρει τὴν γυμνὴ ψυχὴ τοῦ σωριασμένου στοῦ ἔδαφος ἀτόμου. Ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι τοῦ ἀρχαγγέλου κρέμεται, ἀνάστατος, ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης: οἱ δίσκοι του κλυδωνίζονται γιὰ νά καταδειχθεῖ τὸ *καίριο* τῆς εἰκονιζόμενης στιγμῆς – προδίδοντας συνάμα καί τὴν ὀρμὴ τῆς πτήσης, πού ἔχει ἀνακόψει ὁ ἀρχάγγελος γιὰ νά πάρει τὴν ψυχὴ –, ἐνῶ ταυτόχρονα ξετυλίγεται πρὸς τὰ ἄνω καί τὸ εἰλητό, ὅπου (ὑποτίθεται ὅτι) γράφονται τὰ λεγόμενα τοῦ νεκροῦ: *φρῖξον ψυχὴ μου τὰ ὀρόμενα*²⁸.

Τὸ θέμα ἀπαντᾷ ὅλο καί πιό συχνά στὴ 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 τόν 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 καί ἔμμεσα νοήματα – ἐξασφαλίζοντας, πάντως, τὴ σύνδεση τῶν εἰκαστικῶν στοιχείων μέ τίς βιβλικές πηγές.



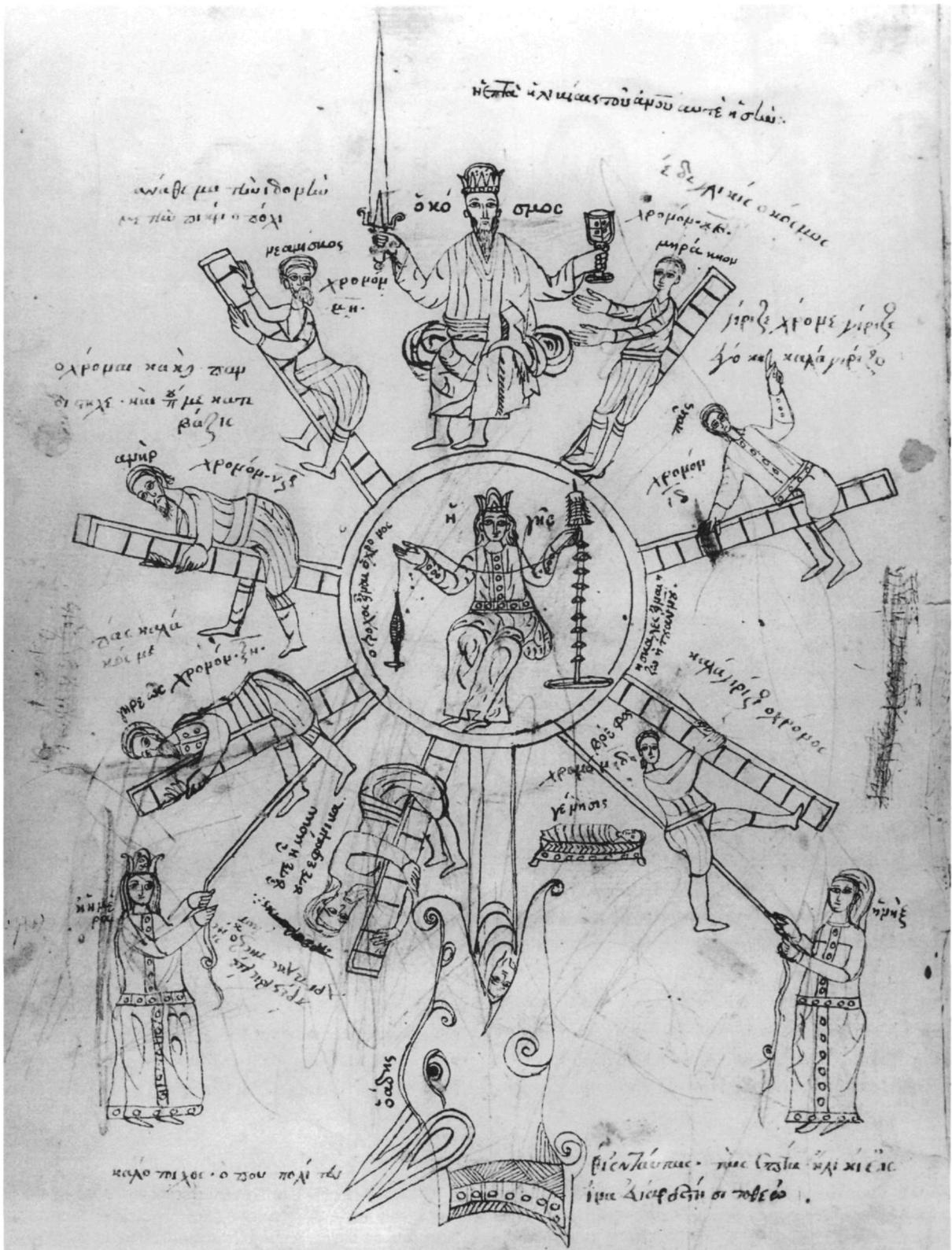
Εἰκ. 6. Κέρκυρα, Μουσείο Ἀντιβοννιατίσσης. Γεωργίου Κορτεζᾶ (17ος αἰ.), Εἰκόνα τῶν ἀρχόντων Μιχαήλ (στό μέσον), Γαβριήλ καί Ραφαήλ (22,2×24,8 ἐκ.).

νή τέχνη, μέ τίς ἀπεικονίσεις τοῦ ἀρχαγγέλου-φύλακα τῆς πύλης ἢ/καί «λογιστή» τοῦ πρακτικοῦ βίου²⁹. Παράλληλα, στούς μεταβυζαντινοῦς 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 Μακρονόρι καί τῆς Κομήσεως τῆς Θεοτόκου στόν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας*, Ἀθήνα 1991, σ. 91-92, πίν. 32. Στούς μεταβυζαντινοῦς χρόνους τό θέμα ἀπαντᾷ τακτικά σέ ἐκκλησίες τῶν Κυκλάδων, στό θυρόφυλλο τῆς πρόθεσης· πρβλ. Ἄ. 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, *Βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη*, ἀριθ. 157-158, σ. 154-157 (Μ. Ἀχεμιάστου-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.



Είχ. 7. Αθήνα, Έθνική Βιβλιοθήκη, κωδικός 2174 (28,5×21 εκ.), φ. 1β (1674-1680): ο τροχός του βίου.

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 ἀρχαιότερης 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 *Ἐρμηνεία* τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ³¹. Χαρακτηριστική ἀπόδοση ἀποτελεῖ τό ἰχνογράφημα στόν πολυμειγῆ κώδικα 2174, φ. 1β (1674-1680) τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης (Εἰκ. 7). Μετεωριζόμενη ἐπάνω ἀπό τό ἀνοικτό στόμα τοῦ δράκοντα-ἄδη, κάθε στροφή τοῦ τροχοῦ διανύει τούς ἑπτά 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 μᾶς νέας πορείας. Ὅπως δὲ ἴσως, 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, *Ἐρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἔκδ. Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 213-215. Πά τήν Τύχη καί τόν τροχό βλ. διεξοδικές ἀναλύσεις καί γερή τεκμηρίωση στά ἄρθρα τῆς C. Curane (*Κατέλαβες τά 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 Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος*, ἀριθ. 1857-2500, Ἀθήνα 1991, σ. 196. Στόν κώδικα 2174 (28,5×21 ἐκ.) περιέχονται ὁ Νομοκάνων τοῦ Μιχαήλ Μαλαξοῦ καί ἄλλα κείμενα πού χρησιμοποιοῦν ἱερεῖς. Στό ἰχνογράφημα τοῦ φ. 1β συνεικονίζονται: στό ἐσωτερικό τοῦ τροχοῦ, καθήμενη, 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 Ἄδη· οἱ ἐκπρόσωποι τῶν ἡλικιῶν ἰσορροποῦν ἢ ἐπιχειροῦν νά σκαρφαλώσουν ἐπάνω στίς ἑπτά κλίμακες πού ἐξακτινώνονται γύρω ἀπό τόν ἀριστερότροφα κινούμενο τροχό. Ἀριστερά καί δεξιά, εἰκονίζονται ἀντιστοίχως, ὄρθριες, ἡ ἡμέρα, ἐστεμμένη, καί ἡ νύξ, 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 Ποσειδίππου: Μπούρας, ὁ.π. (ὑπόσημ. 5), πίν. 18 –, στόν τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκα: Γ. Οἰκονόμου, *Ἡ Ρεντίνα τῶν Ἀρχαίων καί τά μεταβυζαντινά τῆς 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 διδασκαλῆς – σέ κοινό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ἡ ἐν λόγω σύνθεση ἀπικεῖ τή σχετική περιγραφή τῆς *Ἐρμηνείας*. Ἄλλωστε, σύμφωνα μέ παράδοση πού δέν ἔχει ἐπαληθευθεῖ, οἱ συνθέσεις στόν τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκα ἀποδίδονται στόν Διονύσιο.

Elias Antonopoulos

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 BIOC*, 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.