

Μορφές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας σε βυζαντινά εικονογραφημένα χειρόγραφα

Στεφανίδου Αλεξάνδρα
Επίκουρη καθηγήτρια, Τ.Ε.Π.Α.Ε.Σ., Παν/μιου Αιγαίου

Ήδη αμέσως μετά την έξοδο του Χριστιανισμού από το περιθώριο επικράτησε σε πολλές περιπτώσεις η τάση να περιβληθούν όλα τα αντικείμενα, που είχαν κάποια σχέση με το Θεό και τη θεία λειτουργία, με ένα ιδιαίτερα πολύτιμο ένδυμα, να δοθεί σ' αυτά ένα πολύτιμο περίβλημα. Κατά τον 5^ο αιώνα εκδηλώνονται εκείνες οι ενδιαφέρουσες μεν, κατ' αρχήν όμως παράξενες προσπάθειες των Βυζαντινών να αποδίδουν κείμενα της Βίβλου σε ομηρικό εξάμετρο. Αυτοί οι άνδρες και γυναίκες της φθίνουσας αρχαιότητας που διέθεταν κλασική μόρφωση έβλεπαν τον Όμηρο, στη γλώσσα του και στη μετρική μορφή των επών του, ως το αποκορύφωμα της ελληνικής λογοτεχνίας γενικά. Σαν καλοί και πνευματικά δραστήριοι Χριστιανοί ήθελαν να περιβάλλουν τώρα την Αγία Γραφή μ' ένα όσο το δυνατόν πιο πολύτιμο πλαίσιο¹.

Όμως η αρχαία ελληνική παιδεία δεν είχε εγκαταλειφθεί. Ήταν εγγενής στο πνεύμα των Βυζαντινών που δεν ξέχασαν ποτέ την ελληνική τους καταγωγή. Ο Όμηρος εξακολουθούσε να μαγεύει αναγνώστες και καλλιτέχνες, το ίδιο και ποιήματα για το κυνήγι, όπως τα έργα του Οππιανού, η μυθιστορηματική ζωή του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αλλά και πολλά επιστημονικά έργα, όπως ιατρικές πραγματείες, έργα βοτανικής, ακόμη και κοσμογραφίες. Τα χειρόγραφα αυτά ήταν πιστά αντίγραφα κλασικών έργων και είχαν εικόνες, απαραίτητη οπτική βοήθεια για την κατανόηση του κειμένου².

Η πρόσληψη στοιχείων της αρχαίας ελληνικής τέχνης στη βυζαντινή συντελέστηκε δια μέσου τεσσάρων τρόπων. Ο πρώτος και περισσότερο αξιοσημείωτος είναι η προσθήκη κλασικών μορφών σε χριστιανικές σκηνές, πολλές φορές με τη μορφή προσωποποιήσεων. Προσωποποιήσεις εμφανίζονταν ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή, αλλά ο αριθμός τους αυξήθηκε τεράστια μετά το τέλος του

¹ Η. HUNGER, Ο Κόσμος του Βυζαντινού Βιβλίου. Γραφή και Ανάγνωση στο Βυζάντιο, Αθήνα 1995, Σ. 51-52.

² Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, 1995, Σ. 13.

9^{ου} αιώνα και ιδιαίτερα το 10^ο αιώνα³. Αυτή η διαδικασία άρχισε από τότε που παράγονταν έργα τέχνης με χριστιανικό περιεχόμενο, και αντικατοπτρίζεται στις προσωποποιήσεις των ποταμών της Γέννησης της Βιέννης και σε άλλα μνημεία της πρώιμης χριστιανικής περιόδου. Κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο αυτή η διάδοση των κλασικών μορφών επεκτάθηκε⁴. Επίσης υπάρχει η επιβίωση των απλών επίσημων στοιχείων της αρχαίας τέχνης. Χαρακτηριστικά είναι τα περιγράμματα των μορφών, υφάσματα με σχέδια και φώτα, ιδιαιτερότητες των προσώπων των μορφών, στοιχεία τοπίων και άλλες λεπτομέρειες οι οποίες προέρχονται από την αρχαιότητα και οι βυζαντινοί καλλιτέχνες τα εφάρμοζαν όπου τους φαινόταν ότι αυτά ταίριαζαν. Απ' αυτήν την οπτική, ολόκληρη η βυζαντινή τέχνη έχει να επιδείξει μια βαθειά αποτύπωση των κλασικών μορφών, η οποία δε σταμάτησε σε καμία χρονική στιγμή να αποτελεί πηγή έμπνευσης⁵.

Ο δεύτερος τρόπος πρόσληψης κλασικών στοιχείων επηρεάζει περισσότερο την εσωτερική δομή μιάς βιβλικής εικόνας, πράγμα το οποίο δε μπορεί να είναι ορατό με την πρώτη ματιά. Όταν π.χ. ένας εικονογράφος της Μακεδονικής Αναγέννησης υιοθετεί για μία παραδοσιακή βιβλική σκηνή ένα νέο τον οποίο έχει αντιγράψει από μία μυθολογική απεικόνιση. Στη μικρογραφία ενός χειρογράφου του Άθω, το οποίο φυλλάσσεται στη Μονή της Λαύρας η Γέννηση με τις μαίες οι οποίες λούζουν το Χριστό-βρέφος μοιάζουν στενά με τις νύμφες οι οποίες πλένουν το νεογέννητο Διόνυσο⁶.

Το τρίτο είδος της πρόσληψης είναι η κλασική τεχνοτροπία γενικά. Στους αιώνες οι οποίοι προηγήθηκαν της εικονομαχίας υπήρξε μία εξαύλωση της ανθρώπινης μορφής. Η Μακεδονική Αναγέννηση είχε ως αφετηρία το τέλος του 9^{ου} αιώνα και εξελίχθηκε ολοκληρωτικά κατά το 10^ο αιώνα. Κατά τη διάρκεια της περιόδου αυτής η ανθρώπινη μορφή απεικονίστηκε με μεγαλύτερη πλαστικότητα⁷.

Το τέταρτο είδος της πρόσληψης το οποίο είναι και το πιο σημαντικό αφορά την αντιγραφή ολόκληρης σκηνής ή μιάς σειράς σκηνών χωρίς να αλλάξει η

³ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 204.

⁴ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 3-5.

⁵ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 3-5.

⁶ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 206.

⁷ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 207.

αυθεντική σύνθεση και σημασία, ενώ διατηρούνται επίσης βασικά χαρακτηριστικά της κλασικής τεχνοτροπίας. Οι μικρογραφίες προσφέρουν το εξής πλεονέκτημα ως αντικείμενα μελέτης: το κείμενο με το οποίο συνοδεύονται προσφέρει πολλές φορές τη δυνατότητα να ελεγχθεί η κατανόηση του αντιγραφέα των μορφών από την πλευρά της εικονογραφικής ακρίβειας⁸.

Κανένας άλλος χώρος δε φαίνεται να είναι πιο κατάλληλος για την επιβίωση της αρχαίας τέχνης κατά το Μεσαίωνα παρά η ίδια η πόλη της Κωνσταντινούπολης. Ήταν μία πόλη με γηγενή ελληνικό πληθυσμό ως πυρήνα, με τείχη τα οποία αντιστέκονταν απέναντι στους επιδρομείς για σχεδόν χίλια χρόνια μετά την ίδρυση της και με μία αυτοκρατορική αυλή με πολύ καλλιεργημένους κατά καιρούς αυτοκράτορες οι οποίοι ενεργά χρηματοδοτούσαν και υποστήριζαν την κλασική παιδεία μέσα από τη λογοτεχνία και την τέχνη⁹.

Δυστυχώς πρέπει όμως να συνειδητοποιήσουμε ότι τα άμεσα πρότυπα έχουν όλα χαθεί, πρότυπα τα οποία αποτελούνταν από μικρογραφίες είτε κυλίνδρους από πάπυρο ή κώδικες είτε από πάπυρο ή περγαμηνή όταν αυτή η νέα μορφή βιβλίου άρχισε να αντικαθιστά τον κύλινδρο κατά το τέλος του 5^{ου} αιώνα¹⁰.

Το βυζαντινό εικονογραφημένο βιβλίο έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διάδοση κειμένων και μορφών της ελληνικής αρχαιότητας. Εκτός από τις μοναστικές βιβλιοθήκες υπήρχαν και ιδιωτικές, όπως η περίφημη βιβλιοθήκη του πατριάρχη Φωτίου, αλλά και αυτοκρατορικές βιβλιοθήκες. Στις μεγάλες βιβλιοθήκες, στα σημαντικά μοναστήρια και στο Μέγα Παλάτιον της Κωνσταντινούπολης υπήρχαν ειδικοί χώροι, τα *scriptoria*, γνωστά σήμερα ως βιβλιογραφικά "εργαστήρια", στα οποία γραφείς-μοναχοί, κληρικοί και λαϊκοί – δούλευαν συντονισμένα για την αντιγραφή χειρογράφων, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία, τόσο στο σχεδιασμό του βιβλίου όσο και στην καλαισθησία της γραφής, την καλλιγραφία, τέχνη αγαπητή και ελκυστική ακόμη και για τους αυτοκράτορες. Όπως μας πληροφορούν τα Τυπικά διαφόρων μονών, η λειτουργία των βιβλιογραφικών εργαστηρίων τους ρυθμιζόταν με ακρίβεια από αυστηρούς κανόνες¹¹.

⁸ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 3-5.

⁹ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 3-5.

¹⁰ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 189.

¹¹ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, 1995, Σ. 11.

Οι χριστιανοί συνέχισαν να αντιγράφουν και να εικονογραφούν τους Έλληνες κλασικούς, την ελληνική μυθολογία και τα επιστημονικά βιβλία της Αρχαιότητας, χάρη σ' αυτή την αντιγραφή διασώθηκαν έως τις μέρες μας πολλά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Και στην εικονογράφηση των χριστιανικών κειμένων ακολούθησαν την ίδια μέθοδο με την εικονογράφηση των αρχαίων, στην οποία αναζήτησαν πηγές έμπνευσης, πρότυπα συνθέσεων, ακόμη και θέματα¹².

Στα κοσμικά εικονογραφημένα χειρόγραφα ανήκει ο Βιργίλιος του Βατικανού ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 400 και προέρχεται πιθανόν από τη Ρώμη. Έχει γραφτεί στη λατινική γλώσσα και το περιεχόμενο του αποτελούν αποσπάσματα από τα Γεωργικά, ένα διδακτικό ποιήμα για την ζωή στην ύπαιθρο, και η Αινειάδα ένα έπος σε στίχους για την προϊστορία της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας. Συγγραφέας του έργου είναι ο Βιργίλιος (70-19 π.Χ.). Πρόκειται για χειρόγραφο σε περγαμηνή, αποτελεί έναν από τους παλαιότερους εικονογραφημένους κώδικες και βρίσκεται σήμερα στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού στη Ρώμη.

Όσον αφορά το περιεχόμενο και τη μορφή του είναι προϊόν μίας ειδωλολατρικής Αναγέννησης στο μέσο ενός χριστιανικού περιβάλλοντος. Σε μία από τις μικρογραφίες του απεικονίζεται ένα από τα πιο σημαντικά γεγονότα της Αινειάδας, δηλαδή η δραματική αυτοκτονία της Διδούς. Η βασίλισσα της Καρχηδόνας η οποία απορρίφθηκε από τον ήρωα της Τροίας Αινεία απεικονίζεται σε μία αποθήκη, πάνω ψηλά έχει ετοιμαστεί η πυρά, στην οποία μόνο με τη βοήθεια μίας κλίμακας θα μπορούσε να ανέβει (εικ. 1). Συγχρόνως πρόκειται να καρφώσει το σπαθί στο γυμνό της στήθος.

Σε αυτήν τη μικρογραφία, μόλις πριν το θάνατο και το άναμμα της φωτιάς, ο καλλιτέχνης διαμόρφωσε τη σκηνή χωρίς καμία λογική απεικονίζοντας ένα μεγαλοπρεπές δωμάτιο παλατιού με επένδυση μαρμάρου¹³.

Σε μία άλλη μικρογραφία στο χειρόγραφο του Βιργιλίου της Ρώμης απεικονίζεται ο ίδιος ο ποιητής Βιργίλιος (70-19 π.Χ) ο οποίος είχε ταφεί στη Νεάπολη όπου η επιτύμβια επιγραφή του τάφου του αναφέρει για το μεγάλο ποιητή

¹² Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Βυζαντινή Ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της, Αθήνα 2000, σ. 116.

¹³ I.F. WALTHER, Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600, Köln 2005, Σ. 50-51.

της κλασικής λατινικής λογοτεχνίας: "Εξυμνούσα τους βοσκούς, τη γεωργία και τις μάχες των ηρώων". Αυτά τα θέματα ενώνονται στο συγκεκριμένο χειρόγραφο¹⁴.

Ο Διοσκουρίδης της Βιέννης χρονολογείται γύρω στο 512, και προέρχεται πιθανόν από την Κωνσταντινούπολη. Σήμερα φυλλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης. Είχε γραφεί στα ελληνικά. Είναι συλλογικό χειρόγραφο με έξι φαρμακολογικά έργα και έργα των φυσικών επιστημών, ένα Βιβλίο βοτανικής, μικρότερα φαρμακευτικά έργα και ένα βιβλίο πουλιών¹⁵.

Συγγραφείς του ήταν ο Πεάνιος Διοσκουρίδης (1^{ος} αιώνας μ.Χ.), ο Κρατεύας γύρω στο 100 π.Χ. και ο Γαληνός της Περγάμου (129-199)¹⁶. Το έργο περιέχει 392 ολοσέλιδες μικρογραφίες, 66 απεικονίσεις δηλητηριωδών ζώων και 47 απεικονίσεις πουλιών.

Η παλαιότερη αφιερωματική μικρογραφία έχει διασωθεί στο συγκεκριμένο χειρόγραφο και παριστάνει την πριγκήπισσα Ιουλιάνα Ανικία, εγγονή του αυτοκράτορα Βαλεντινιανού Γ', σε επίσημη λειτουργική στάση και με κωδίκελλο στο αριστερό της χέρι, χαρακτηριστικό οικογενειών πατρικίων, να διανέμει νομίσματα. Στα δεξιά της, η Μεγαλοψυχία έχει χρυσά νομίσματα στην ποδιά της, ενώ η Φρόνηση, στην αντίθετη πλευρά, κρατάει έναν κώδικα, σύμβολο μάθησης. Μια τρίτη μορφή, που προσωποποιεί τις ευχαριστίες των τεχνών γονατίζει στα πόδια της Ανικίας και μαζί με έναν ερωτιδέα, που της προσφέρει τον κώδικα, εκφράζει την ευγνωμοσύνη των κατοίκων ενός προαστίου της Κωνσταντινούπολης για την εκκλησία που ίδρυσε εκεί η πριγκήπισσα μεταξύ 512-513 (εικ. 2). Οι ερωτιδείς που απεικονίζονται σε διάφορες ασχολίες στο εξωτερικό πλαίσιο τη μικρογραφίας, θυμίζουν πομπηιανές τοιχογραφίες. Η σύνθεση, πρωτότυπη δημιουργία, φανερώνει την τεχνοτροπία της Κωνσταντινούπολης, που νωρίς συνδύασε το αυτοκρατορικό τελετουργικό τυπικό με την κλασική παράδοση την οποία εκφράζουν οι τρεις προσωποποιήσεις¹⁷.

¹⁴ I.F. WALTHER, *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600*, Köln 2005, Σ. 52-53.

¹⁵ I.F. WALTHER, *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600*, Köln 2005, Σ. 54-56.

¹⁶ I.F. WALTHER, *Codices illustres. Die schönsten illuminierten Handschriften der Welt, 400 bis 1600*, Köln 2005, Σ. 54-56.

¹⁷ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, *Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων*, Αθήνα 1995, Σ. 213, αρ. 1.

Η διδασκαλία των Ομηρικών επών είχε ενταχθεί σε όλα τα επίπεδα της εκπαίδευσης στο Βυζάντιο¹⁸. Τα Ομηρικά ποιήματα, η Ιλιάδα πολύ περισσότερο από ότι η Οδύσσεια ήταν τα περισσότερο συχνά εικονογραφημένα κείμενα στην κλασσική αρχαιότητα διατηρώντας την αρχαία εικονογράφηση βιβλίου. Η εξέλιξη της εικονογραφημένης Ιλιάδας μπορεί ακόμη να γίνει κατανοητή σε κάποια από τα στάδια της από τα μεγαρικά κύπελλα της πρώιμης ελληνοιστικής περιόδου, δια μέσου των αναθηματικών πλακών της Ιλιάδας του 1^{ου} αιώνα, μέχρι τον ύστερο κλασικό κώδικα της Αμβροσιανής Βιβλιοθήκης στο Μιλάνο και τη σκηνή της Ιλιάδας σε ένα τμήμα παπύρου στο Μόναχο το οποίο μαρτυρεί την άμεση μαρτυρία για την ύπαρξη των ομηρικών εικονογραφήσεων σε κυλίνδρους παπύρου¹⁹.

Χειρόγραφο της Ιλιάδας του Ομήρου το οποίο χρονολογείται στα τέλη 5^{ου} – αρχές 6^{ου} αιώνα και φυλλάσσεται στην Αμβροσιανή Βιβλιοθήκη του Μιλάνου αποτελείται από 58 μικρογραφίες, σπαράγματα ενός κώδικα ο οποίος, στην αρχική του κατάσταση, υπολογίζεται ότι θα είχε γύρω στις 240 μικρογραφίες. Σήμερα θεωρείται ως το παλαιότερο σωζόμενο εικονογραφημένο χειρόγραφο του Ομήρου και σημαντική πηγή για τη μελέτη του εικονογραφημένου βιβλίου στην αρχαιότητα. Επίσης αποτελεί ακλόνητη μαρτυρία ότι οι Χριστιανοί συνέχισαν την αντιγραφή και εικονογράφηση των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων²⁰.

Στις μικρογραφίες απεικονίζονται πολύπλοκες μάχες Ελλήνων και Τρώων (εικ. 3). Σε μία από αυτές οι Έλληνες οι οποίοι έχουν πάρει κουράγιο, επιτίθενται. Στα αριστερά δύο Έλληνες, ίσως ο Τεύκρος, ο ετεροθαλής αδελφός του Αίαντα και ο σπουδαιότερος τοξότης των Ελλήνων στην Τροία συνομιλεί με τον Αγαμέμνονα. Στα δεξιά, πολυάριθμοι Τρώες υψώνουν τα δόρατα. Στον ουρανό, μισοσβησμένη σήμερα απεικονίζεται η Ήρα ανάμεσα στην Αθηνά και την φτερωτή Ίριδα. Σε μία άλλη παράσταση οι Έλληνες κρατώντας ψηλά στην αιχμή ενός δόρατος μια αρκετά μεγάλη κεφαλή καταδιώκουν τους Τρώες. Ίσως οι σκηνές αυτές να αντιγράφουν μνημειακές τοιχογραφίες ή ψηφιδωτά. Τόπος καταγωγής του πολυτελούς αυτού χειρογράφου θεωρείται η Αλεξάνδρεια ή η Κωνσταντινούπολη²¹.

¹⁸ Λήμμα: Homer, LM 5 (2003), σ.110.

¹⁹ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, Σ. 190.

²⁰ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 213.

²¹ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 213-214, αρ. 3-4.

Η εικονογράφηση²² στα σχόλια ορισμένων Ομιλιών²³ του Γρηγορίου Ναζιανζηνού²⁴, τα οποία γράφθηκαν από κάποιον Νόννο²⁵, ο οποίος γενικά αναφέρεται ως Ψευδο-Νόννος, οι μυθολογικές μικρογραφίες των Κυνηγετικών του Ψευδο-Οππιανού σε ένα χειρόγραφο της Βενετίας και ένας αξιοσημείωτος αριθμός πλακών από ελεφαντόδοντο αποτελούν το κύριο υλικό στο οποίο συναντάμε σκηνές οι οποίες σχετίζονται με την αρχαία μυθολογία²⁶.

Οι μικρογραφίες στα σχόλια του Ψευδο-Νόννου μπορούν να χωριστούν σε δύο κατηγορίες: Η πρώτη περιλαμβάνει αυτές οι οποίες προέρχονται από την κλασική εικαστική παράδοση και επομένως τα πρότυπα τους είναι παλαιότερα από το βυζαντινό κείμενο. Οι μικρογραφίες που ανήκουν σε αυτήν την ομάδα είναι παραδείγματος χάριν οι εξής: Ο Ακταίων κομματιασμένος από τα σκυλιά του, η Γέννηση του Δία, Η Γέννηση του Διονύσου και η Γέννηση της Αθηνάς.

Αυτές οι μικρογραφίες ανάγονται σε κλασικά πρότυπα αλλά την ίδια στιγμή έχουν μεταμορφωθεί δια μέσου της βυζαντινής τεχνοτροπίας. Στη δεύτερη και ευρύτερη κατηγορία ανήκουν οι ακόλουθες μικρογραφίες στις οποίες ανιχνεύονται

²² Κ. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, Σ. 11 Υπάρχουν δύο χειρόγραφα με εικονογράφηση στα σχόλια του Ψευδο-Νόννου. Το πρώτο είναι ο κώδικας Τάφου 14 στην Πατριαρχική Βιβλιοθήκη της Ιερουσαλήμ το οποίο με βάση την τεχνοτροπία των μικρογραφιών μπόρει να χρονολογηθεί στο β μισό του 11^{ου} αιώνα. Το δεύτερο χειρόγραφο είναι ο κώδικας 1947 του Βατικανού²². Επίσης εικονογράφηση παρουσιάζουν ο κώδικας 6 της Μονής Παντελεήμονα του Αγίου Ορους και ο παρισινός κώδικας Coislin 239.

²³ Λήμμα: *Homilie*, LM V(2003), σ. 111: Οι Ομιλίες αποτελούν χειρόγραφα με μία συλλογή κηρυγμάτων γνωστών εκκλησιαστικών πατέρων.

²⁴ Λήμμα: *Gregor von Nazianz*, LM IV (2003), σ. 1684 και Λήμμα: *Gregory of Nazianzos*, ODB 2 (1991), σ. 880-881: Επίσκοπος Κωνσταντινούπολης (27 Νοεμβρίου 380-381), επίσκοπος Ναζιανζού (382-384) και άγιος, γεννήθηκε το 329/330 στην Αριανζό, κοντά στη Ναζιανζό και πέθανε στην Αριανζό περίπου το 390. Υπάρχουν πολυάριθμα εικονογραφημένα αντίγραφα των Ομιλιών του τα οποία τονίζουν τη σημασία του Γρηγορίου σε μεταγενέστερες περιόδους.

²⁵ Κ. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, Σ. 6: Σε τέσσερις από τις Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού έχει γραφεί ένας σχολιασμός ο οποίος φέρει τον τίτλο: *Συναγωγή και εξήγησις των εμνήσθη ιστοριών των αγίων πατέρων ημών Γρηγόριος*. Το όνομα του Νόννου εμφανίζεται για πρώτη φορά σε κώδικα του Λονδίνου, Βρετανικό Μουσείο 18231, χρονολογείται το έτος 972 και φέρει τον τίτλο: *Του αββά Νόννου συναγωγή*.

²⁶ Κ. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, Σ. 3-5.

αποκλειστικά κλασικά χαρακτηριστικά: Η λατρεία της Ίσιδος, η λατρεία του Άπι και η λατρεία διαφόρων αιγυπτίων ζωόμορφων θεών²⁷.

Ο Ψευδο-Νόννος μας λέει πρώτος ότι η Άρτεμη ονομαζόταν ελαφηβόλος εξαιτίας της ικανότητας της να κυνηγά ελάφια επιτυχώς. Στη συνέχεια προσπαθεί να συνδέσει τις ατυχίες του Ακταίωνα²⁸ και του Ορίωνα²⁹, οι οποίοι καταδιώχθηκαν από την Αρτεμιδα εξαιτίας των επιθέσεων εναντίον της. Για την ιστορία του Ακταίωνα λέγει ο Ψευδο-Νόννος τα εξής: "Ο Ακταίων ήταν ένας κυνηγός που είδε την Αρτεμη γυμνή. Επειδή θεωρούσαν έγκλημα να δουν οι θνητοί τους θεούς γυμνούς, ειδικά τις παρθένους, η θεά οργισμένη προκάλεσε τη λύσσα των σκυλιών του Ακταίωνα και τα σκυλιά θεώρησαν ότι ήταν ελάφι και τον ξέσκισαν".

Στη μικρογραφία του χειρογράφου της Ιερουσαλήμ η μυθολογική σκηνή τοποθετείται μπροστά από ένα πλούσιο τοπίο με μία σειρά από βουνά. Στα αριστερά στέκεται η γυμνή θεά η οποία φορά ένα ψηλό κάλυμμα κεφαλιού και κρατά τόξο στο ένα της χέρι, και στα δεξιά ο Ακταίων δέχεται την επίθεση τριών σκυλιών. Στον Ακταίωνα ως κυνηγό ανήκει επίσης άλογο με σέλλα το οποίο βρίσκεται στο δεξί άκρο της εικόνας. Παρόλο που η σύνθεση έχει τις ρίζες της στην κλασική αρχαιότητα, πολλές αλλαγές σκιάζουν τον κλασικό πυρήνα της εικόνας. Χαρακτηριστική είναι η σχεδόν ολοκληρωτική μεταμόρφωση του Ακταίωνα σε ελάφι, μόνο το κεφάλι και ο λαιμός έχουν ανθρώπινη μορφή. Στην κλασική τέχνη ο Ακταίωνας παρουσιάζεται σχεδόν πάντα ως νεαρός άνδρας. Ένα άλλο παράξενο χαρακτηριστικό είναι η γύμνια της Αρτέμη στη σκηνή της τιμωρίας του Ακταίωνα. Στην κλασική τέχνη η κυνηγός απεικονίζεται στη συγκεκριμένη σκηνή είτε με κοντό χιτώνα, είτε με μακρύ ένδυμα. Φαίνεται ότι η γυμνή Άρτεμη δεν είναι επινόηση των βυζαντινών μικρογράφων, αλλά αποτέλεσμα της ανάμιξης δύο σκηνών με την Άρτεμη, της σκηνής του μάνιου και του κυνηγιού. Υπάρχει επίσης ένα άλλο στοιχείο το άλογο με σέλλα. Εδώ πρόκειται για βυζαντινό νεωτερισμό. Ο βυζαντινός μικρογράφος ίσως εμπνεύστηκε από μία χριστιανική σκηνή κυνηγιού³⁰.

Η μεγάλη σειρά των ανεπιθύμητων ειδωλολατρικών θεοτήτων αρχίζει με τη γέννηση του Δία: Τα ενδιαφέροντα στοιχεία, γράφει ο Γρηγόριος, δεν εντοπίζονται

²⁷ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, Σ. 74-75.

²⁸ *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, I, 1, 1981, Σ. 454.

²⁹ *Lexicon Iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, VIII, 1, 1994, Σ. 78-79.

³⁰ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 15-17.

στις γεννήσεις και τις κλοπές του Δία, του τυράννου των Κρητών (παρόλο που οι Έλληνες μπορούν να δυσαρεστηθούν με αυτόν το χαρακτηρισμό), ούτε στους θορύβους των Κουρήτων και στους ήχους και στους χορούς τους με όπλα τα οποία εγκαταλείπουν λόγω πλημμύρας από το κλάμα του μικρού θεού. Ο Ψευδο-Νόννος όμως περιγράφει το μύθο της γέννησης του Δία με αξιοσημείωτη γνώση των κλασικών πηγών ως εξής: Οι "θεολόγοι" των Ελλήνων λένε ότι ο Δίας ήταν παιδί, απόγονος του Κρόνου και σώθηκε έπειτα από τη γέννηση του κατά τον εξής τρόπο: Ο Κρόνος ο οποίος είχε παντρευτεί τη Ρέα, συνήθιζε να της παίρνει τα παιδιά και να τα καταβροχθίζει. Όταν η Ρέα γέννησε το Δία φόβηται μήπως το νεογέννητο μωρό είχε την ίδια τύχη με τα προηγούμενα. Έτσι έδωσε στον Κρόνο μία πέτρα τυλιγμένη σε ρούχα να επρόκειτο για το νεογέννητο μωρό. Μετέφερε το Δία στην Κρήτη και τοποθέτησε το βρέφος γύρω από τους Κουρήτες και τους Κουρήβαντες. Έτσι θα μπορούσαν να χορεύουν και να κουδουνίζουν και να αντηχούν τα όπλα τους και θα παραγόταν όσο το δυνατό μεγαλύτερος θόρυβος ώστε να μην ακουστεί το κλάμα του βρέφους. Ο Κρόνος δε θα μάθαινε το μέρος στο οποίο ήταν κρυμμένο το βρέφος για να το πάρει και να το καταβροχθίσει. Τέσσερα χειρόγραφα απεικονίζουν αυτό το χωρίο σε δύο σκηνές: Η πρώτη απεικονίζει τη στιγμή κατά την οποία ο Κρόνος είναι έτοιμος να καταβροχθίσει την πέτρα η οποία είναι τυλιγμένη με ρούχα, την οποία του προσφέρει η Ρέα. Η δεύτερη παριστάνει το Δία παιδί περιβαλλόμενο από μουσικούς και χορευτές οι οποίοι δημιουργούν θόρυβο (εικ. 4)³¹.

Δεν εντοπίζονται ενδιαφέροντα στοιχεία μας λέει ο Γρηγόριος στους ακρωτηριασμούς των Φρυγίων και στα φλάουτα και τους Κορύβαντες και πως συμπεριφέρονται οι άνδρες μέσα στην τρέλα τους γύρω από τη Ρέα, εκτελώντας τις ιεροτελεστίες της μητέρας των θεών και εισάγοντας τέτοια μυστήρια όπως αρμόζουν σε μητέρα τέτοιων θεών. Το χειρόγραφο της Ιερουσαλήμ δε μας διασώζει ούτε κείμενο ούτε εικόνα σε αυτήν την παράγραφο, το χειρόγραφο του Βατικανού έχει και τα δύο. Το χωρίο αυτό αναφέρει τα εξής: Στη Φρυγία λατρευόταν η μητέρα των θεών, ο Δίας, ο Ποσειδώνας, ο Πλούτωνας και η Ηρα, η οποία ήταν γυναίκα του Κρόνου. Στη Φρυγία λάμβαναν χώρα τέτοιες μύσεις και οι συμμετέχοντες, φτάνοντας μέχρι την τρέλα, κόβονταν με τα ξίφη χωρίς να αντιλαμβάνονται το κακό. Τα φλάουτα υποκινούσαν αυτούς οι οποίοι ήταν ακρωτηριασμένοι. Μέχρι σήμερα υπάρχουν

³¹ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 38.

συγκεκριμένα μέρη στα οποία οι Έλληνες ακρωτηριάζονταν χωρίς σκέψη, επειδή τηρούν την παλιά συνήθεια.

Η μικρογραφία του χειρογράφου του Βατικανού παρουσιάζει δύο ομάδες πιστών της μητέρας των θεών. Στα αριστερά δύο ζευγάρια πολεμιστών μάχονται μεταξύ τους με ασπίδες και μαχαίρια. Είναι οι Κουρήτες, οι οποίοι στο κείμενο του Ψευδο-Νόννου ονομάζονται Φρύγιοι. Στα αριστερά απεικονίζονται τέσσερις Κορύβαντες³².

Ο Γρηγόριος συνεχίζει: Δε μας αφορά ούτε ο Διόνυσος και ο τοκετός στο μηρό με το μη ολοκληρωμένο έμβρυο, ούτε ο θηλυπρεπής θεός και ο χορός των μεθυσμένων και η τρέλα των Θηβαίων οι οποίοι τον τιμούσαν και το αστροπελέκι εναντίον της Σεμέλης.

Ο Ψευδο-Νόννος λέει για τη γέννηση του Διονύσου: Η Σεμέλη ήταν κόρη του Κάδμου, βασιλιά της Θήβας, ο Δίας ο οποίος την ερωτεύτηκε, και ήρθε σε επαφή μαζί της, προκάλεσε τη ζήλια και την αγανάκτηση της γυναίκας του, της Ήρας. Η Ήρα πήγε στη Σεμέλη και της είπε: Πραγματικά σε εξαπάτησε. Όταν έρχεται σε επαφή μαζί μου, ακούγονται αστραπές και βροντές. Όταν ο Δίας έλθει σε εσένα, ζήτησε του να έλθει σε επαφή μαζί σου με τον ίδιο τρόπο όπως και με την Ήρα. Και εάν αυτό γίνει με τη συνοδεία αστραπών και βροντών τότε θα είναι πραγματικά ο Δίας. Όπως η Ήρα το προέβλεψε, όταν ο Δίας πήγε στη Σεμέλη, και θέλησε να ενοποιηθεί με εκείνη, εκείνη του ζήτησε αυτό να γίνει, όπως και με την Ήρα. Έτσι και έγινε, αλλά η Σεμέλη όμως δεν άντεξε τις βροντές και πέθανε. Ο Δίας τότε γρήγορα πήρε το έμβρυο από τη μήτρα της Σεμέλης, το τοποθέτησε και το έραψε στο μηρό του μέχρι να συμπληρωθούν εννέα μήνες. Έτσι γεννήθηκε ο Διόνυσος από ένα μη ολοκληρωμένο έμβρυο.

Στο χειρόγραφο της Ιερουσαλήμ η ιστορία έχει εικονογραφηθεί σε τρεις φάσεις: Στην πρώτη η ημίγυμνη Σεμέλη είναι ξαπλωμένη σ' έναν καναπέ, ενώ έχει χτυπηθεί από τη βροντή. Ο Δίας ο οποίος σε όλες τις σκηνές φέρει φωτοστέφανο και φέρει ενδυμασία ενός βυζαντινού αυτοκράτορα γονατίζει μπροστά στον καναπέ και απομακρύνει το ανολοκλήρωτο έμβρυο από τη μήτρα της πεθαμένης μητέρας του. Στην επόμενη σκηνή ο Δίας κάθεται σε μία καρέκλα, ράβοντας το έμβρυο στο μηρό

³² K. WEITZMANN, greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 41-42.

του και στην τρίτη δίνει ζωή στο Διόνυσο, ο οποίος παριστάνεται ως βρέφος (εικ. 5)³³.

Οι λογοτεχνικές πηγές τις οποίες είχε στη διάθεση του ο Ψευδο-Νόννος είχαν σχέση με τη μυθολογία. Κατά περίπτωση αναφέρει ως πηγή του τον Πλάτωνα, και ορισμένες φορές τον Ηρόδοτο. Από τον τελευταίο αντλεί τις πληροφορίες του για τις λατρείες και τα οράματα. Το μοναδικό βιβλίο της κλασικής αρχαιότητας με θέμα τη μυθολογία το οποίο έχει φτάσει σε εμάς σε σχεδόν ολοκληρωμένη κατάσταση είναι η Βιβλιοθήκη η οποία αποδίδεται στον Απολλόδωρο τον Αθηναίο, το μεγάλο γραμματιστή του 2^{ου} π.Χ. αιώνα. Αυτό το βιβλίο περιέχει μία περίληψη των ελληνικών μύθων και των ηρωϊκών ιστοριών από τη Θεογονία μέχρι την επιστροφή του Οδυσσέα³⁴.

Στη συζήτηση για τα βιβλία των αρχαίων Ελλήνων πάνω στη θεολογία και την ηθική, ο Γρηγόριος παρατηρεί υποτιμητικά για τη Θεογονία του Ησίοδου και τους Ύμνους του Ορφέα: Άφησε τον Ορφέα να έλθει μπροστά με τη λύρα του και με τα ελκυστικά του τραγούδια, άφησε τον να εκφράσει στο Δία μεγάλες και θαυμάσιες λέξεις και σκέψεις για τη θεολογία ... Αυτό το χωρίο συνοδεύεται με μία απεικόνιση του Ορφέα η οποία τιτλοφορείται ΟΡΦΕΥΣ ΜΕΤΑ ΤΗΣ ΚΙΘΑΡΑΣ, κάθεται σε ένα βραχώδες τοπίο, φορά ένα φρυγικό σκούφο και παίζει λύρα. Ο Ψευδο-Νόννος σχολιάζει με λεπτομέρεια το γεγονός: Ο Ορφέας ήταν μουσικός από τη Θράκη ο οποίος λεγόταν ότι τραγουδούσε τόσο τρυφερά και αρμονικά ώστε παρέσυρε περισσότερο με το τραγούδι τους παρά με τη μαγική του ικανότητα τα δέντρα, τα ζώα τα οποία δεν μιλούσαν, τις πέτρες και τα ποτάμια. Σε συμφωνία με αυτό το κείμενο οι μικρογραφίες των χειρογράφων του Παντελεήμονα και του Βατικανού δείχνουν τον Ορφέα να περιβάλλεται από πλήθος ζώων (εικ. 6). Στο ίδιο φύλλο απεικονίζεται μία μορφή του Ομήρου με τον τίτλο ΟΜΗΡΟΣ και απεικονίζεται με έναν αντικλασικό τρόπο ως νέος άνδρας με μακρὰ μαλλιά και σε κίνηση ομιλίας σα να απευθυνόταν στον Ορφέα. Ο Όμηρος είναι ο τρίτος από του ειδωλολάτρης συγγραφείς της "θεολογίας" στους οποίους επιτίθεται ο Γρηγόριος λέγοντας: "Και που θα τοποθετήσεις τον Όμηρο, το μεγάλο κωμικό συγγραφέα για τους θεούς, ή πρέπει να πω τραγικό; Θα μπορούσεις να βρεις τα δύο στοιχεία στα θαυμάσια ποιήματα του

³³ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 46-49.

³⁴ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, S. 78.

μερικά γεμάτα δυστυχία και άλλα αξίζουν τα γέλια". Η ανάλογη παράγραφος του Ψευδο-Νόννου δεν αναφέρει τίποτα για την εξήγηση της μορφής³⁵.

Μικρογραφίες με θέμα τους θεούς της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας εντοπίζονται σε επιστημονικές πραγματείες και σε διδακτικά ποιήματα όπως τα Κυνηγετικά του Οππιανού, ο οποίος περιγράφει με ποιητική γλώσσα το θέμα των διαφόρων τεχνικών κυνηγιού με σκυλιά. Το έργο αυτό γράφτηκε από τον Ψευδο-Οππιανό, ο οποίος προερχόταν από την Απάμεια της Συρίας και χωρίζεται σε τέσσερα βιβλία και αφιερώθηκε στον αυτοκράτορα Καρακάλλα με βάση τους εισαγωγικούς στίχους. Πιθανότατα κυκλοφόρησε το έτος 215 όταν ο αυτοκράτορας έμεινε για να περάσει το χειμώνα στην Αντιόχεια. Τρία από τα χειρόγραφα μας έχουν σωθεί με πλούσια εικονογράφηση. Το παλαιότερο είναι ο κώδικας της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης 479 ο οποίος ανήκε στη φημισμένη βιβλιοθήκη του καρδινάλιου Βησσαρίωνα³⁶ και χρονολογείται στα μέσα του 11^{ου} αιώνα και είναι το παλιότερο και μοναδικό διασωζόμενο εικονογραφημένο χειρόγραφο των Κυνηγετικών. Περιέχει 167 μικρογραφίες, οι οποίες παρουσιάζουν σκηνές από τη ζωή των ζώων, το κυνήγι και τη μυθολογία. Ο μεγαλύτερος αριθμός των μικρογραφιών μαζί με την υψηλή τους ποιότητα και τη σπανιότητα των παραστάσεων τις οποίες απεικονίζουν, καθιερώνουν το χειρόγραφο της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης ως ένα από τα πιο σημαντικά εικονογραφημένα χειρόγραφα της βυζαντινής περιόδου και του Μεσαίωνα γενικά.³⁷

Το έργο, είναι ένα διδακτικό ποιήμα σε εξάμετρο, περιγράφει άλογα και σκυλιά, τα ζώα τα οποία κυνηγούν και τις μεθόδους οι οποίες ταιριάζουν για να τα αιχμαλωτίσουν. Η βασική περιγραφή του κυνηγιού αναζωογονείται με μυθολογικές παρεκβάσεις, οι οποίες αντικατοπτρίζουν τη γνώση του συγγραφέα πάνω στην κλασική λογοτεχνία.

Το πρώτο βιβλίο ξεκινά με μία επίκληση του αυτοκράτορα Καρακάλλα και της Άρτεμης. Η βασική διάκριση του κυνηγιού – κυνήγι πουλιών, κυνήγι ζώων και ψάρεμα – παρουσιάζεται, και οι φυσικές ποιότητες, ενδυμασία και εργαλεία του κυνηγού απαριθμούνται.

³⁵ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, σ. 89.

³⁶ K. WEITZMANN, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, σ. 93.

³⁷ I. SPATHARAKIS, The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139, Leiden 2004, σ. 3-4.

Το δεύτερο βιβλίο ανακαλεί τους επινοητές του κυνηγιού και περιγράφει διάφορες ράτσες ταύρων, το ελάφι, την αντιλόπη, τη γαζέλλα, την άγρια κάτσικα και τα άγρια πρόβατα, τους ελέφαντες και το ρινόκερο. Καταπιάνεται με τον πάνθηρα, την αγριόγατα, τον τυφλοπόντικα, το σκίουρο και άλλα. Το τρίτο βιβλίο περιγράφει το λιοντάρι, τη λεοπάρδαλη, το άγριο άλογο, το λύκο, την ύαινα, την τίγρη. Το τέταρτο βιβλίο καταπιάνεται με το κυνήγι του λιονταριού, της λεοπάρδαλης, και της αλεπούς³⁸.

Ο Ψευδο-Οππιανός περιγράφοντας τις διάφορες ικανότητες των αλόγων κάνει μία αναδρομή στη μυθολογία: Πριν από τη μάχη ένα άλογο σπάζει τους δεσμούς της σιωπής, υπερπηδά την ίδια τη φύση του και παίρνει τη μορφή και την ομιλία ενός άνδρα. Υπαινίσσεται το φημισμένο Ξάνθο, το άλογο εκείνο το οποίο στο 19^ο βιβλίο της Ιλιάδας προφήτευσε ότι ο Αχιλλέας θα πεθάνει πριν μπει στη μάχη εναντίον του Έκτορα (εικ. 7). Ο μικρογράφος απεικονίζει τον ήρωα οπλισμένο και στέκεται πάνω από το άρμα του και κλίνει με το δεξί του χέρι στο δόρυ του. Το όνομα του είναι χαραγμένο στο γαλάζιο βάθος άχιλλεύς. Το αριστερό του χέρι απλώνεται με μία κίνηση λόγου μπροστά στο αριστερό άλογο το οποίο γέρνει το κεφάλι του και πρέπει να είναι ο Ξάνθος³⁹.

Ο Ψευδο-Οππιανός επαινεί τη δύναμη του έρωτα η οποία κυριαρχεί όχι μόνο πάνω στα ζώα, αλλά επίσης και στους θεούς του Ολύμπου (εικ. 8). Βλέπουμε το θεό του Έρωτα (ο οποίος τιτλοφορείται έρως) ιπτάμενο να πλησιάζει μία ομάδα θεών με το τρωτό όπλο του. Αυτοί οι θεοί οι οποίοι μπορούν να ταυτιστούν προέρχονται από αρχαία πρότυπα. Δίπλα στον Έρωτα στέκεται η Αθηνά, ντυμένη με μακρύ χιτώνα. Αυτός ο τύπος μπορεί να συγκριθεί με την Αθηνά σε μία από τις μικρογραφίες της Αμβροσιανής Ιλιάδας, όπου στέκεται σε παρόμοια στάση, αλλά εκεί σηκώνει το δεξί της χέρι για να μιλήσει⁴⁰.

Η αρχή του τρίτου βιβλίου του Ψευδο-Οππιανού καταπιάνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, με τα λιοντάρια. Αλλά πριν ο συγγραφέας ασχοληθεί με κάθε είδος κάνει τις συνηθισμένες του μυθολογικές αναφορές. Οι Κουρήτες ήταν οι τροφοί του παιδιού Δία, ισχυρού γιού του Κρόνου, όταν η Ρέα απέκρυψε τη γέννηση του και

³⁸ I. SPATHARAKIS, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139*, Leiden 2004, σ. 1.

³⁹ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 98-99.

⁴⁰ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 122-123.

μετέφερε μακριά από τον Κρόνο το νεογέννητο παιδί και το τοποθέτησε στις κοιλάδες της Κρήτης. Και όταν ο γιός του Ουρανού εντόπισε το χαρούμενο νέο παιδί μεταμόρφωσε τους πρώτους δοξασμένους του φύλακες τους Κουρήτες σε άγρια ζώα. Έτσι άλλαξαν την ανθρώπινη μορφή τους και πήραν τη μορφή λιονταριού. Το χωρίο απεικονίζεται σε δύο μικρογραφίες, η πρώτη από τις οποίες απεικονίζει τη Ρέα με το Δία παιδί, τον οποίο κρατάνε οι Κουρήτες. Ο τόπος είναι ένα νησί το οποίο περιβάλλεται από νερό από όλες τις πλευρές και υποδηλώνει την Κρήτη. Οι Κουρήτες παριστάνονται σα λιοντάρια. Και στο κείμενο του Ψευδο-Νόννου υπάρχει μία απεικόνιση του Δία όπου οι Κορύβαντες δεν απεικονίζονται μόνοι, αλλά κρατούν ακριβώς τα ίδια εργαλεία, φλάουτα και κύμβαλα⁴¹.

Επίσης απεικονίζεται ο ποιητής και η Άρτεμη σε μία ομάδα ζώων, οι οποίοι κουβεντιάζουν. Η θεά δεν είναι ντυμένη ως κυνηγός αλλά ως ρωμαία κυρία. Ανάμεσα στην Άρτεμη και τον ποιητή ο καλλιτέχνης απεικόνισε αυτό που μπορεί κανείς να ονομάσει κατάλογο των ζώων. Τα ζώα που απεικονίζονται δεν αναφέρονται στο κείμενο, έχουν αντιγραφεί από αλλού. Κατάλογοι ζώων ήταν συχνά θέματα της κλασικής τέχνης και πολύ πιθανότερα είχαν εμπνευστεί από τα βασιλικά πάρκα, όπου ύστερα από πρόσθεση των δέντρων με φρούτα, των φυτών, των λουλουδιών και των εξωτικών πτηνών απεικόνιζαν και άγρια ζώα. Πάρκα με αυτό το φυσικό τοπίο καλλιεργούνταν από τους Πέρσες βασιλιάδες, και αναφέρονταν ως παράδεισοι. Ο Ξενοφών είναι ο πρώτος έλληνας συγγραφέας ο οποίος χρησιμοποιεί τη λέξη παράδεισος για να περιγράψει τα βασιλικά πάρκα του Πέρση βασιλιά. Είναι εκεί όπου αναφέρει ότι ο Κύρος μάθαινε πώς να κυνηγά άγρια ζώα. Ο Μέγας Αλέξανδρος και οι διάδοχοι του είχαν τους δικούς τους παραδείσους σε μίμηση με εκείνους των περσών βασιλιάδων. Οι κάτοικοι της Αλεξάνδρειας μπορούσαν να δουν έναν τεράστιο αριθμό άγριων ζώων στο ζωολογικό κήπο και οι πομπές, τις οποίες οργάνωναν οι κυρίαρχοι και τις οποίες μιμήθηκαν στη συνέχεια οι Ρωμαίοι. Η μνημειακή ζωγραφική της Αλεξάνδρειας έχει σχεδόν ολοκληρωτικά χαθεί, αλλά επιδράσεις της βρίσκουμε στη ρωμαϊκή ζωγραφική. Οι τοιχογραφίες στους κήπους της Πομπηίας δείχνουν όχι μόνο το κυνήγι των άγριων ζώων, αλλά και ζώα στις φυσικές τους κατοικίες⁴².

⁴¹ K. WEITZMANN, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton 1951, S. 127-128.

⁴² I. SPATHARAKIS, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139*, Leiden 2004, σ. 17-18.

Ο Αχιλλέας απεικονίζεται όρθιος. Μπροστά του παριστάνεται ο ηνίοχος ο Αυτομέδων, ο οποίος απεικονίζεται ως αγόρι. Ένα από τα άλογα του στρέφει το κεφάλι του προς τον Αχιλλέα. Στη μικρογραφία εντάσσεται και η επιγραφή Αχιλλεύς. Ο μικρογράφος κατανόησε τον υπαινιγμό του ποιητή και απεικόνισε τα άλογα έμμεσα στο κείμενο το οποίο αναφέρονται ο Ξάνθος και ο Βάλιος, παιδιά του Ζέφυρου. Ο Ξάνθος γυρνά το κεφάλι του για να προφητεύσει το θάνατο του Αχιλλέα. Ο Weitzmann υποστήριξε ότι η μικρογραφία αντιγράφηκε από μία εικονογραφημένη Ιλιάδα⁴³. Η θεά Άρτεμη παριστάνεται όρθια μπροστά από ένα κτίριο, το οποίο πιθανόν είναι ο ναός της. Στα αριστερά ο ποιητής απευθύνεται σε αυτήν και εντοπίζεται η επιγραφή Άρτεμις, ό ποιητής⁴⁴.

Το εικονογραφημένο χειρόγραφο της Βενετίας φαίνεται να είναι ένα αντίγραφο από ένα χειρόγραφο της ύστερης αρχαιότητας και όχι μία αυθεντική βυζαντινή δημιουργία. Ο Weitzmann υποστήριξε ότι τα ζώα και οι σκηνές του κυνηγιού οι οποίες χαρακτηρίζονται ως επιστημονικές μικρογραφίες ήταν αρχαίες και οι μυθολογικές σκηνές προστέθηκαν κατά το δέκατο αιώνα⁴⁵.

Ένα άλλο έργο του 10^{ου} αιώνα το οποίο παρουσιάζει επιδράσεις από την αρχαιότητα είναι τα Θηριακά και Αλεξιφάρμακα του Νίκανδρου Κολοφώνιου. Ένα ακόμη δείγμα του τρόπου ερμηνείας της αρχαιότητας από τους καλλιτέχνες του 10^{ου} αιώνα, που αντλούσαν είτε από εικονογραφημένα φιλολογικά ή επιστημονικά κείμενα, τα οποία είχαν συλλεγεί, είτε από κάποιο εγχειρίδιο ελληνικής μυθολογίας, που κυκλοφορούσε. Το χειρόγραφο, κατά πάσα πιθανότητα κωνσταντινουπολίτικο αντίγραφο κειμένου που γράφτηκε το 2^ο αι. π.Χ., έχει 18 περίπου μικρογραφίες στο περιθώριο, που παριστάνουν δηλητηριώδη φίδια, σκορπιούς, φίδια κτλ.

Το κείμενο αναφέρεται σε δηλητηριώδη ερπετά που γεννήθηκαν από το αίμα των Γιγάντων. Έτσι ο εικονογράφος παρουσιάζει μια περιληπτική Γιγαντομαχία, όπως στα ψηφιδωτά δάπεδα του 4^{ου} αιώνα στη Piazza Armerina στη Σικελία, την

⁴³ . SPATHARAKIS, The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139, Leiden 2004, σ. 42-44.

⁴⁴ I. SPATHARAKIS, The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139, Leiden 2004, σ. 71.

⁴⁵ I. SPATHARAKIS, The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z139, Leiden 2004, σ. 206.

οποία αντέγραψε από ένα εικονογραφημένο βιβλίο μυθολογίας, που κυκλοφορούσε στο Βυζάντιο⁴⁶.

Ένα πολυτελέστατο ψαλτήριο του πρώτου μισού του 10^{ου} αιώνα, έχει 14 ολοσέλιδες μικρογραφίες και είναι έργο του αυτοκρατορικού εργαστηρίου της Κωνσταντινούπολης, μαζί με το περίφημο Ειλητάριο του Ιησού του Ναυή στο Βατικανό, αποτελεί το πιο φημισμένο δείγμα αναβίωσης του κλασικού στο Βυζάντιο κατά την εποχή του Κωνσταντίνου Ζ' Πορφυρογέννητου. Οι αρχαιοπρεπείς μορφές, τα κλασικά αρχιτεκτονήματα και οι αρχαίες προσωποποιήσεις ξαναζωντανεύουν κλασικά πρότυπα σε πρωτότυπες συνθέσεις ενώ στα πλαίσια των μικρογραφιών ανακαλούν έργα χρυσοχοΐας.

Ο Δαβίδ, περιστοιχισμένος από το ποίμνιο του, καθισμένος σε ένα βράχο παίζει τη λύρα του, ενώ πίσω του το συνοδεύει η Μελωδία, προσωποποίηση που θυμίζει μυθολογικές μορφές σε τοιχογραφίες της Πομπηίας (εικ. 9). Στο βάθος δεξιά, πίσω από κίονα που επιστέφεται με αγγείο (αγαπημένο μοτίβο στη διακόσμηση κήπων στην Πομπηία), προβάλλει η κεφαλή μιας νύμφης, που έχει ερμηνευτεί ως η Ήχω και απαντά επίσης σε τοιχογραφίες της Πομπηίας. Κάτω δεξιά απεικονίζεται ο θεός του όρους Βηθλεέμ, μορφή που θα πρέπει να κατάγεται από αρχαία προσωποποίηση ποταμού⁴⁷.

Το Ειλητάριο του Ιησού του Ναυή είναι ένα από τα ωραιότερα δημιουργήματα της μακεδονικής αναγέννησης που φιλοτεχνήθηκε για τον Κωνσταντίνο Ζ' τον Πορφυρογέννητο σε αυτοκρατορικό εργαστήριο στην Κωνσταντινούπολη. Η μεγάλη επίδραση του στα ελεφαντοστά του 10^{ου} αιώνα αποδεικνύει ότι το χειρόγραφο αυτό θεωρήθηκε αριστούργημα κατά τη βυζαντινή περίοδο.

Ο Ιησούς του Ναυή συναντά τον αρχάγγελο Μιχαήλ μπροστά στην Ιεριχώ

Η πλαστικότητα των μορφών, το παραστατικό αρχιτεκτονικό βάθος, οι λεπτές χρωματιστές σκιάσεις και η σχέση των μορφών με το χώρο αναδεικνύουν το έργο αυτό ως αριστούργημα. Η προσωποποίηση της πόλης της Ιεριχούς, που κάθεται σκεπτική με σταυρωμένα πόδια ανάγεται σε κάποιο αρχαίο άγαλμα Τύχης. Αντίθετα

⁴⁶ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 222, αρ. 43.

⁴⁷ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 218.

τα ενδύματα του Ιησού του Ναυή και η σκηνή της προσκύνησης αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη με το χειρόγραφο ζωή των Βυζαντινών⁴⁸.

Η λειτουργική έκδοση των Ομιλιών του Γρηγορίου κυκλοφόρησε κατά πάσα πιθανότητα τον 10^ο αιώνα, αλλά τα πρωιμότερα χειρόγραφα που έχουν διασωθεί χρονολογούνται στον 11^ο αιώνα. Κωνσταντινουπολίτικο αντίγραφο αυτής της έκδοσης, ο κώδικας είναι σημαντικός, μεταξύ άλλων και για τη μελέτη της ελληνικής μυθολογίας στη βυζαντινή τέχνη.

Στην Ομιλία για τη Νέα Κυριακή, την Κυριακή των Εγκαινίων, ο Γρηγόριος περιγράφει τις ομορφίες της φύσης την άνοιξη, τις ασχολίες των ανθρώπων με τη γη και τον εορτασμό τη γης από τους ανθρώπους. Οι ποιμένες παίζουν τους αυλούς τους, τα κοπάδια βόσκουν αμέριμνα, ο κηπουρός κλαδεύει τα δέντρα, οι κυνηγοί ετοιμάζονται, το ψάρεμα είναι πλούσιο. Η μέλισσα μαζεύει τη γύρη από τα λουλούδια, τα πουλιά χτίζουν φωλιές, τα άλογα χαίρονται τα νερά του ποταμού και ο άνθρωπος απολαμβάνει τα δώρα του Δημιουργού. Ο καλλιτέχνης αντέγραψε αρχαίες βουκολικές σκηνές, ίσως από ένα βιβλίο του Ψευδο-Οππιανού που κυκλοφορούσε στη μεσοβυζαντινή εποχή. Αυτές οι μικρογραφίες εκφράζουν την αναγεννησιακή κίνηση του 10^{ου} αιώνα.

Η μικρογραφία ιστορεί κείμενο του Γρηγορίου στη δεύτερη Ομιλία του Πάσχα, το οποίο αναφέρει την πτώση του Εωσφόρου που μετατράπηκε σε σκότος. Η ασυνήθιστη παράσταση του γυμνού, η σχεδόν γλυπτική απόδοση του όγκου προδίδουν την κλασική καταγωγή της μορφής πιθανόν μια αρχαία παράσταση του μύθου του Ικάρου, όπως απεικονίζεται στην Πομπηία. Ο βυζαντινός καλλιτέχνης θα άντλησε μάλλον από κάποιο εικονογραφημένο βιβλίο ελληνικής μυθολογίας που κυκλοφορούσε στο Βυζάντιο, όπως η Βιβλιοθήκη του Απολλοδώρου⁴⁹.

Η πρόσληψη στοιχείων της κλασικής αρχαιότητας εντοπίζεται όχι μόνο στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, αλλά και στην εντοίχια ζωγραφική.

Ένα μοτίβο κλασικής έμπνευσης στις τοιχογραφίες του Μυστρά είναι η μάσκα, ένα από τα πιο δημοφιλή θέματα κλασικών λεπτομερειών στα αρχιτεκτονικά υπόβαθρα στα έπιπλα ή στη γεωμετρική διακόσμηση ή τη διακόσμηση με λουλούδια. Το μοτίβο της μάσκας, το πιο παγανιστικό όλων των κλασικών χαρακτηριστικών

⁴⁸ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 218-219.

⁴⁹ Γ. ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ, Ζωγραφική Βυζαντινών Χειρογράφων, Αθήνα 1995, Σ. 235, αρ. 108-109.

συναντάται στις τοιχογραφίες του Μυστρά ή με τη μορφή ζώου, ή λιονταριού ή ως ανθρώπινη μάσκα⁵⁰.

Το γνωστό από την Αρχαιότητα θέμα του απακανθιζομένου⁵¹ περιλαμβάνεται στην εικονογραφία της Βαϊοφόρου ήδη από τον 10^ο αιώνα καθώς και σε αρκετά παραδείγματα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής εποχής. Η εμφάνιση λοιπόν του σπιναρίου⁵² στη σκηνή της Βαϊοφόρου απεικονίζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον της βυζαντινής συνήθειας απέναντι στην κλασική παράδοση. Η απεικόνιση των παιδιών στις παραστάσεις της Βαϊοφόρου βασίζεται σε ένα χωρίο του Ευαγγελίου του Ματθαίου που αναφέρεται αμέσως μετά την είσοδο στα Ιεροσόλυμα. Όμως η εικονογραφία αυτής της τέχνης επηρεάστηκε από τις τελετές υποδοχής των ηγεμόνων, όπως αντικατοπτρίζονται στην αρχαία λογοτεχνία και τέχνη. Υποστηρίχτηκε ωστόσο ότι η παρουσία πολυάριθμων παιδιών επηρεάστηκε από την αρχαία συνήθεια της ενεργής συμμετοχής των παιδιών του σχολείου στις επίσημες υποδοχές των ηγεμόνων των ελληνιστικών πόλεων⁵³.

Ωστόσο η πρόσληψη της αρχαιότητας από το Βυζάντιο δεν είναι δυνατό να καλυφθεί στη συγκεκριμένη εργασία, καθώς παρατηρείται όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και σε άλλες πτυχές του βυζαντινού πολιτισμού. Επιπλέον η στάση των Βυζαντινών απέναντι στην αρχαιότητα διέφερε σε κάθε χρονική περίοδο. Ωστόσο εκείνο που μπορεί να διαπιστωθεί από τα παραπάνω παραδείγματα είναι ότι η θρησκευτική λατρεία ορισμένες φορές συνδεόταν με την επίσημη άρνηση της αρχαιότητας. Η στάση αυτή είχε κωδικοποιηθεί από τους εκκλησιαστικούς πατέρες, οι οποίοι καταδίκασαν τον παγανισμό, τη μυθολογία, την πολυτέλεια και την ιδεολογία της επιτυχίας, αλλά πρακτικά είχαν διατηρήσει τα περισσότερα στοιχεία του ελληνικού

⁵⁰ D. MOURIKI, The mask motif in the wall paintings of Mistra. Cultural Implications of a classical feature in late Byzantine painting, DCHAE I (1980-81), Σ. 308.

⁵¹ Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα, Αθήνα 2005, Σ. 127-128.

⁵² D. MOURIKI, The theme of the spinario in Byzantine art, DCHAE (1970-72), Σ. 55: Το παλαιότερο παράδειγμα αποτελεί το μπρούτζινο άγαλμα στο Palazzo dei Conservatori στη Ρώμη, το οποίο γενικά χρονολογείται στον 5^ο ή τον 4^ο αιώνα π.Χ.

⁵³ D. MOURIKI, The theme of the spinario in Byzantine art, DCHAE (1970-72), Σ. 65 Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα, Αθήνα 2005, Σ. 126.

πολιτισμού, ως ισχυρά μέσα παιδείας και πνευματικής άσκησης⁵⁴. Αναφέραμε παραπάνω ότι ο Γρηγόριος τοποθετήθηκε αρνητικά απέναντι στους Ύμνους του Ορφέα⁵⁵. Ωστόσο στη βυζαντινή τέχνη ο Ορφέας μετατράπηκε σε Χριστό, όπως για παράδειγμα στο μωσαϊκό δάπεδο από την Ιερουσαλήμ, το οποίο βρίσκεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κωνσταντινούπολης και παριστάνει τον Ορφέα-Χριστό⁵⁶. Επίσης στα Σχόλια των Ομιλιών του Γρηγορίου, όπως ήδη αναφέρθηκε, γίνεται λόγος για το θεό του κρασιού το Διόνυσο⁵⁷. Πρέπει εδώ να τονιστεί ότι το ενδιαφέρον και η ελπίδα της μελλοντικής ευδαιμονίας, ένα από τα κύρια θέματα που απασχόλησαν εξ αρχής τον άνθρωπο και την τέχνη, αποδόθηκαν με τη χρήση θεμάτων-δανείων από τη διονυσιακή λατρεία. Η πίστη στις σωτήριες δυνάμεις του Διονύσου και η φήμη του ως θεού-σωτήρα, στην οποία οφειλόταν η δημοτικότητα του, όπως και η συχνή του απεικόνιση στην εθνική τέχνη, είχε ως αποτέλεσμα την υιοθέτηση, από τη χριστιανική συμβολική σκηνών της εικονογραφίας του, από τον 4^ο αιώνα, προκειμένου να αποδοθούν νοήματα με χριστιανικό περιεχόμενο, όπως ο συμβολισμός του νοητού τρύγου και ο υπαινιγμός στην Αμπελο του Κυρίου και στη Θεία Ευχαριστία. Τόσο η συλλογή σταφυλιών όσο και η μεταφορά τους στο πιεστήριο από νεαρά παιδιά ανήκουν στις παραστάσεις με βακχικές αποχρώσεις, πολύ δημοφιλείς και ευνοϊκά αποδεκτές από την χριστιανική κοινότητα, στην οποία άλλωστε η ευαγγελική ρήση "Εγώ ειμί η άμπελος" ήταν οικεία. Στην κληματίδα, σύμβολο με θριαμβικό και αναστάσιμο χαρακτήρα, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση. Θεωρήθηκε δέντρο πνευματικού οίνου και ταυτίστηκε με το Χριστό και με τον αμπελώνα του Κυρίου, γεγονός που δικαιολογεί την ευρύτατη χρήση της ως συμβόλου και ως διακοσμητικού⁵⁸.

Συμπληρωματικά πρέπει να τονιστεί ότι και στη βυζαντινή φιλολογία και συγκεκριμένα στη βυζαντινή επιστολογραφία, μια σειρά τόπων έχει παρθεί από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Ενδεικτικά ας αναφερθεί, η Τύχη, μια μορφή του αρχαίου κόσμου των θεών, η οποία από τους ελληνιστικούς χρόνους είχε γίνει μια δύναμη και ζωής και έτσι μετά τη νίκη του χριστιανισμού προφυλάχτηκε από το

⁵⁴ Λήμμα: Antiquity, ODB 1 (1991), σ. 120-121.

⁵⁵ Βλ. εδώ σ. 10.

⁵⁶ Ν. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Βυζαντινή Ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της, Αθήνα 2000, σ. 53, 117, εικ. 14.

⁵⁷ Βλ. εδώ σ. 9.

⁵⁸ Μ. ΣΚΛΑΒΟΥ ΜΑΥΡΟΕΙΔΗ, Συμβολική παράσταση στην πλάκα Τ. 175 του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ ΙΖ (1993-1994), Σ. 39-40.

ξεθώριασμα και τον αφανισμό, μπαίνοντας στον τεχνητό κόσμο των λόγιων αναμνήσεων. Παντού λοιπόν στη βυζαντινή φιλολογία συναντά κανείς τον κοινό τόπο ότι ο άνθρωπος είναι κατά βάθος έρμαιο της Τύχης και πρέπει κάθε στιγμή να περιμένει βίαιες μεταβολές των συνθηκών της ζωής του, που προέρχονται από την ισχυρή θεά⁵⁹. Τέλος πρέπει να προσθέσουμε ότι οι Βυζαντινοί αυτοπροσδιορίζονταν καθ' όλη τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, ως "Ρωμαίοι"⁶⁰.

⁵⁹ Η. HUNGER, Βυζαντινή Λογοτεχνία. Η λόγια κοσμική γραμματεία των Βυζαντινών, τ. Α, Αθήνα 1991, σ. 340-341.

⁶⁰ J. KODER, Το Βυζάντιο ως χώρος. Εισαγωγή στην Ιστορική Γεωγραφία της Ανατολικής Μεσογείου στη Βυζαντινή Εποχή, Θεσσαλονίκη 2005, Σ. 23.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: Εικόνες



1. Βυζάντιο, Βυζαντινά ημερολόγια π. 400, Μικρογραφία π. 70, σελίδα 114, folio, p. 67 (P. Walther, N. Wolf, Codices Illustri: The illuminated Manuscripts of the World, 400 bis 1400, Köln 2007, n. 90)

Εικ. 1



4. Διακοσμητικό της Βιβλίου (παρίσω. no 512), Μικρογραφία της ημερολογιακής εκδόσεως Άνωκαι, με τις προσκομιματικές της, Μικρογραφία και της Φοβήσεως, n. 6' (P. Walther, N. Wolf, Codices Illustri: The illuminated Manuscripts of the World, 400 bis 1400, Köln 2007, n. 54)

Εικ. 2



4. Μύθος Κόκορας και Τυτάν. Βυζάντιο, Ομηρία, Μύθος, λαϊκή μυθολογία Βυζαντίου, σελ. 104, "αρχαία ελληνική", Τετάρτη, Σχολιαστής (επισημασμένη εικόνα), Αθήνα 1991, σελ. 104.

Εικ. 3



7. Μικρογραφία Ερωτοπέλαγος, Κώδικας Πενταγών Τόμου 14, p. 310'. Η Γέννηση του Διού (K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1971, σελ. 36)

Εικ. 4



9. Μικρογραφία Ερωτοπέλαγος, Κώδικας Πενταγών Τόμου 14, p. 310'. Η Γέννηση του Διού (K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1971, σελ. 36)

Εικ. 5



12. Έκδοξη, Εθνική Βιβλιοθήκη, Κώδικας Γεσίλη 210, f. 122'. Ομοίως (K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1971, σελ. 84)

Εικ. 6



Εικ. 7



Εικ. 8



Εικ. 9