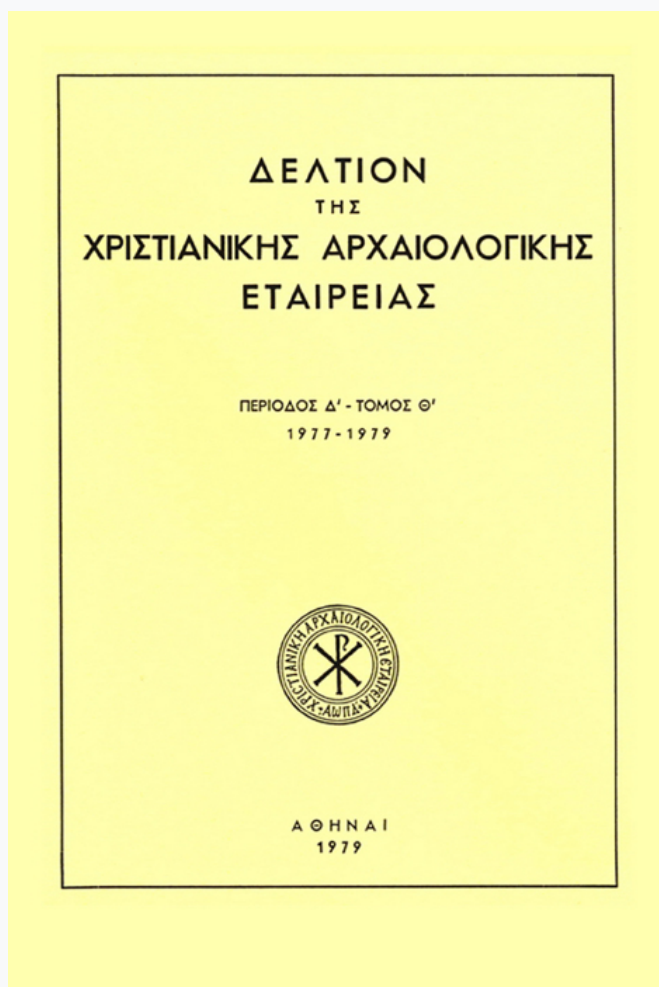


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 9 (1979)

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979)



Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά (πίν. 37-60)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.874](https://doi.org/10.12681/dchae.874)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1979). Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά (πίν. 37-60). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 9, 143-179. <https://doi.org/10.12681/dchae.874>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της
Μητρόπολης του Μυστρά (πίν. 37-60)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 9 (1977-1979), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Μαρίας Γεωργίου Σωτηρίου (1888-1979) • Σελ. 143-179

ΑΘΗΝΑ 1979

ΝΕΩΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΜΥΣΤΡΑ

(ΠΙΝ. 37 - 60)

Ἡ Μητρόπολη, τὸ ἀρχαιότερο μνημεῖο τοῦ Μυστρά, ξεχωρίζει μὲ τὴν ποικιλία στὶς τεχνοτροπίες τῆς ζωγραφικῆς τῆς διακόσμησης, καθὼς καὶ μὲ τὴν κάποια ἀκαταστασία ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, σὲ ὁρισμένα σημεῖα. Συνάμα εἶναι τὸ μνημεῖο τὸ πρὶν πλούσιο σὲ ἐπιγραφικὰ μαρτυρίες. Μετὰ τοὺς πρόσφατους καθαρισμοὺς τῶν τοιχογραφιῶν παρουσιάσθηκαν μερικὰ καινούρια στοιχεῖα, εἰκονιστικὰ καὶ ἐπιγραφικά, τὰ ὁποῖα, σὲ συνδυασμὸ μὲ νέες διαπιστώσεις ἀπὸ προσεκτικότερη ἐξέταση τοῦ μνημείου, καθὼς καὶ μὲ πληροφορίες ἀπὸ νεώτερα δημοσιεύματα γιὰ τὰ ἱστορικὰ τῆς μητρόπολης Λακεδαιμονίας, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐποχῆς, νομίζω ὅτι ἐπιτρέπουν τὴν ἀναθεώρηση τῆς ἱστορίας τῆς μητρόπολης καθὼς καὶ τοῦ μνημείου, σὲ οὐσιαστικὰ σημεῖα καί, σὲ συνέπεια, τὴν τοποθέτηση ὁρισμένου κύκλου τοιχογραφιῶν σὲ ἐποχὴ παλαιότερη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἴχαμε παραδεχθεῖ ὡς τώρα.

I.

ΤΑ ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

1. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ, ἡ παράσταση τῆς ὁλόσωμης ὁρθῆς Παναγίας ἦταν ὁλόκληρη ἐπιζωγραφισμένη μὲ τὴν ἴδια παράσταση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ εἶχαν γίνει καὶ οἱ ἄλλες μεταγενέστερες τοιχογραφίες στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας. Ἡ ἀφαίρεση τῆς ἐπιζωγράφησης ἀποκάλυψε ὅχι μόνον τὴ γνήσια μορφή τῆς Παναγίας ἀλλὰ καὶ τὴ μορφή ἱεράρχη σὲ στάση ἐδαφιαίας προσκύνησης, ἀριστερὰ — γιὰ τὸ θεατὴ — ἀπὸ τὴν Παναγία (Πίν. 37α)¹. Ἀπὸ τὴ μορφή αὐτὴ ὅμως σώζεται μόνον τὸ περίγραμμα, γιὰτὶ ἔχει ξυσθεῖ συστηματικὰ τόσο ἡ ἐπιφάνεια τῆς μορφῆς, ὅσο καὶ ἡ σχετικὴ ἐπιγραφή. Ἡ θεληματικὴ αὐτὴ ἐξάλειψη μιᾶς σημαντικῆς μαρτυ-

1. Ν. Ζίας, ΑΔ 24 (1969) Β1, Χρον. 169. Ὁ ἴδιος, ΑΑΑ, Ι/3 (1968), 238 - 240. Οἱ ἐργασίες ἔγιναν μὲ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ καλλιτέχνη συντηρητῆ κ. Φώτη Ζαχαρίου, τὸν ὁποῖο εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ ἐδῶ γιὰ ὅσες φωτογραφίες μοῦ παραχώρησε.

ρίας για την ιστορία του μνημείου αλλά και της μητρόπολης της Λακεδαιμονίας δίδει την εντύπωση ότι πρόκειται για *damnatio memoriae*².

2. Ἀνάλογη σκόπιμη καταστροφή, που δὲν ἔχει σημειωθεί ὡς τώρα, παρατηροῦμε στὴ δεύτερη κολόνα τῆς νότιας κιονοστοιχίας, δηλ. στὴ μεσαία. Στὸ ψηλότερο μέρος, φαίνονται ὑπολείμματα κονιάματος λεπτοῦ καὶ σκληροῦ, ἐνῶ χαμηλότερα, στὴ δυτικὴ ὄψη, στὰ ἐλάχιστα ὑπολείμματα τοῦ κονιάματος διακρίνονται ἴχνη γραμμάτων καὶ στὸ μάρμαρο χτυπήματα ἐλαφρὰ γιὰ νὰ πιᾶσει τὸ κονίαμα. Ἡ ζωγραφιστὴ αὐτὴ ἐπιγραφή, που ἔχει καταστραφεί συστηματικά, εἶναι πιθανὸ νὰ ἀναφερόταν στὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ ἐνῶ οἱ ἄλλες, που βρίσκονται στὶς γειτονικὲς κολόνες, οἱ χαρακτὲς, ἀναφέρονται κυρίως σὲ οἰκοδομικὰ ἔργα μητροπολιτῶν καὶ σὲ κτηματικὰ θέματα³.

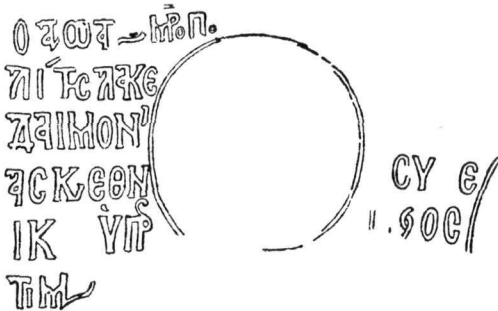
3. Στὸ Διακονικό, ἀφιερωμένο στοὺς ἁγίους ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανὸ καὶ σὲ ἄλλους θεραπευτὲς ἁγίους, παριστάνονται ὁλόσωμοι στὸ βόρειο τοῖχο, ἀνάμεσα στὸ ἄνοιγμα πρὸς τὸ Ἱερὸ καὶ στὸ τέμπλο, ὁ ἅγιος Παντελεήμονας καὶ δίπλα ἓνας ἱεράρχης μὲ φωτοστέφανο, γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν κόγχη, μὲ τὰ δυὸ χέρια ἐνωμένα σὲ παράκληση καὶ μὲ τὸ βλέμμα πρὸς τὸ Χριστὸ Πολυέλειο, τὸν εἰκονισμένο στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας. Ἡ παράσταση τοῦ ἱεράρχη εἶναι σὲ κακὴ κατάσταση, λείπει τὸ κάτω μέρος καὶ στὸ πρόσωπο ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἢ ἐπιφάνεια μὲ τὰ χρώματα. Ἐντούτοις φαίνεται ἀκόμη ὅτι ἡ εἰκόνα εἶχε ἐντονο προσωπογραφικὸ χαρακτήρα (Πίν. 39α). Ἀντίθετα, ἡ διπλανὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα διατηρεῖται πολὺ καλύτερα (Πίν. 39γ).

Μετὰ τὸν καθαρισμὸ ἀποκαλύφθηκε καθαρότερη ἢ ἐπιγραφή που πλαι-

2. Στὴ δεύτερη κολόνα που εἶναι ἀπέναντι περίπου ἀπὸ τὴ βόρεια εἴσοδο τοῦ ναοῦ καὶ στὴν ὄψη τῆς τῆς γυρισμένη πρὸς αὐτὴν ὥστε νὰ διαβάζεται ἀπὸ ὅποιον μπαίνει ἀπὸ τὴ βορεινὴ πόρτα, ἔχει ἐπίσης ἐξαλειφθεῖ μὲ προσεκτικὸ σφυροκόπημα κάθε γράμματος μιὰ μεγάλη χαρακτὴ ἐπιγραφή σὲ 19 σειρὲς που σχημάτιζαν σταυρό. Ὁ G. Millet, *Inscriptions byzantines de Mistra*, BCH 23 (1899), 126 - 127, ἀρ. XVI (ὁ Κ. Ζησίου, *Ἐπιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων, Μέρος Α', Βυζαντίς, Α'* (1909) καὶ ἀνάτυπο 51 - 56, ἀρ. 127 - 129, δὲν τὴ μνημονεύει) εἶχε κατορθώσει νὰ διαβάσει ἀρκετὲς σειρὲς ἢ λέξεις μοναχικὲς ἀπὸ τὴ χαλασμένη αὐτὴ ἐπιγραφή. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν κατόρθωσα νὰ ἐλέγξω τὴν ἀκρίβεια τῆς μεταγραφῆς. Ἀπὸ τὸ δημοσιευμένο ἀποσπασματικὸ κείμενο μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἀφορισμὸ προσώπου (Ἰωάννην τὸνλίδην) που ἐγινε μετὰ τὸ μητροπολίτη Νεῖλο, δηλαδὴ μετὰ τὸ 1339 (βλ. πρὸ κάτω σημ. 3). Ἡ ἐξάλειψη τῆς ἐπιγραφῆς μὲ τὸν ἀφορισμὸ δὲν ἔξομε πότε ἐγινε.

3. Millet, ἔ.ἀ. Ν. Βέης (Bees), *Ὁ Μητροπολίτης Σουγδαίας καὶ πρόεδρος Λακεδαιμονίας Λουκάς καὶ αἱ ἐπιγραφαὶ Ἀγίου Δημητρίου Μυστρά, Byz.-Neugr. Jahrb.* 13 (1935), 158 - 160 (= ΔΧΑΕ, περ. Γ, τ. 3, 1935 - 1936).

σιώνει δεξιά και ἀριστερά τὸ κεφάλι τοῦ ἱεράρχη, με ἄσπρα κεφαλαῖα, ἡ ὁποία διαβάζεται, νομίζω, με λίγα κενά, ἔτσι:



(Σχέδιο G. Millet)

Ο ΑΓΙΩΤΑ(τος) Μ(ητρ)ΟΠΟ

ΛΙΤΗΣ ΛΑΚΕ

ΔΑΙΜΟΝΙ

ΑΣ Κ(αι) ΕΘΝ

ΙΚ[ΩΝ] ΥΠ(ερ)

ΤΙΜΟΣ

Ο ΕΥΓΕ

ΝΕΙΟΣ

Ὁ ἀγιώτατος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας καὶ ἐθνικῶν ὑπέρτιμος ὁ Εὐ-
γένειος

Ὁ G. Millet εἶχε προτείνει διστακτικὰ τὸ ὄνομα Εὐσέβιος, ἀλλὰ μετὰ τὸν καθαρισμὸ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία στὴν ἀνάγνωση⁴. Τὸ νέο στοιχεῖο καί, ὅσο ξέρω, μοναδικὸ σὲ «φήμη» μητροπολίτη Λακεδαιμονίας εἶναι ὁ εἰ-
δικὸς προσδιορισμὸς τῆς δικαιοδοσίας του καὶ στοὺς «ἐθνικούς», πὺ δὲν
μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλοι ἀπὸ τοὺς Μηλιγγοὺς τοῦ Ταυγέτου⁵.

4. Millet, ἔ.ἀ. 129, ἀρ. XX. Στὸ ὄνομα τοῦ μητροπολίτη, μόνο του δεξιά, τὰ γράμ-
ματα Ο ΕΥ Ε ΕΙΟΣ διαβάζονται καθαρά. Ἀπὸ τὸ τέταρτο γράμμα διακρίνονται τὰ ἴχνη
ὄρθιας κεραίας. Ἀπὸ τὸ ἕκτο δύο κεραίες πὺ ταιριάζουν περισσότερο στὸ Ν. Ἀπὸ τὰ
ἄλλα ὀνόματα πὺ μποροῦσαν νὰ προταθοῦν: *Εὐμένιος* καὶ *Εὐσέβιος*, στὸ πρῶτο τὸ Μ
δὲν χωρεῖ στὴν τέταρτη θέση καὶ στὸ δεῦτερο τὸ Β δὲν ταιριάζει μετὰ τὰ ἴχνη τοῦ γράμματος
στὴν ἕκτη θέση.

5. Ὁ Millet διάβαζε *ἐθνικ[οῦ]*, πὺ δὲν παρέχει ἱκανοποιητικὸ νόημα. Γιὰ τὴν ἔν-
νοια τῶν «ἐθνικῶν» ὡς τῶν ἀλλοφύλων κατοίκων τοῦ «δρόγγου τοῦ Μελιγκοῦ» καὶ ὄχι
ὡς εἰδωλολατρῶν, βλ. Σ. Κουγέας, *Περὶ τῶν Μελιγκῶν τοῦ Ταυγέτου κλπ.*, Πραγμ.
Ἀκαδ. Ἀθηνῶν, τ. 15, ἀρ. 3, Ἀθήνα 1950, 13 - 15. Πρβλ. Δ. Ζακυθηνός, *Οἱ Σλά-
βοι ἐν Ἑλλάδι* (12ος αἰ.): *τῶν τὴν χώραν λαχόντων τῶν ἐθνικῶν, οὓς δὴ καὶ Μηλιγγοὺς
καλεῖν εἰώθασιν*. Πρβλ. D. Georgakas, *The mediaeval Names of Melingi and Ezeritae*,
BZ 43 (1950), 301 - 327, ἰδ. 305 - 307 καὶ H. Ahrweiler - Glykatz, *Une inscription
méconnue sur ler Mélinges du Taygète*, BCH 86 (1962), 1 - 10.

4. Μετὰ τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν διαπιστώθηκε ὅτι στὸ δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ τὰ πλάγια ἀνοίγματα πρὸς τὸ νάρθηκα εἶχαν μεγαλώσει κάποια ἐποχή, ἴσως στὸν καιρὸ τοῦ Ματθαίου, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία ποὺ τὸν χαρακτήριζε γιὰ τὴν καταστροφὴ τῶν τοιχογραφιῶν. Στὸ βόρειο ἀνοίγμα, γιὰ νὰ ψηλώσει, καὶ ὄχι νὰ πλατύνει ὅπως στὸ νότιο, καταστράφηκε τὸ κάτω μέρος παράστασης τῶν ἁγίων Σαράντα ποὺ ἐπιανε τὸ τύμπανο ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ τόξο⁶. Στὸ στενὸ τμήμα τοίχου ἀνάμεσα στὸ βόρειο ἐσωράχιο καὶ στὸ βόρειο τοῖχο ἀποκαλύφθηκε κάτω ἀπὸ ἐπίχρισμα, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ παρακείμενου στρατιωτικοῦ ἁγίου, ὑπόλειμμα ἐπιγραφῆς ἀπὸ πέντε γραμμές, μὲ μαῦρα κεφαλαῖα, σὲ ἀνοικτόχρωμο κάμπο μέσα σὲ πλαίσιο, ὅπου ἔχουν χαθεῖ περίπου τέσσερα γράμματα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κάθε γραμμῆς (Πίν. 37β). Διαβάζομε

[+ΜΝΗ]ΣΤΥΤΙ ΚΕ ΤΗΝ
[ΕΞΟΔ]ΟΝ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ
[ΣΟΥ ΘΕΡ]ΑΠΟΝΟΣ ΑΧ ΤΟΥ
[.....] ΙΤΗ ΤΟΥ ΕΥΓΕ
[ΝΙ]ΟΥ

+Μνήστυτη Κ(ύρι)ε τὴν
ἐξοδὸν τοῦ δούλου
σου Θεράπωνος (μον)αχ(οῦ) τοῦ
[.....] Ἰτῆ τοῦ Εὐγε-
νίου⁷

Τὸ πλάτος τοῦ τοίχου εἶναι 35 ἐκ. καὶ τὸ πλάτος τοῦ σωζομένου τμήματος τῆς ἐπιγραφῆς στὸ ἐπάνω μέρος εἶναι 15 ἐκ. καὶ τὸ πλαίσιο ἀφήνει περιθώριο πρὸς τὸν τοῖχο 3 ἐκ. Μποροῦμε νὰ λογαριάσουμε ὅτι, ἐὰν ἄφηνε τὸ ἴδιο περιθώριο καὶ πρὸς τὴν ἔξω μεριά, τότε τὸ ἀρχικὸ πλάτος τοῦ πλαισίου τῆς ἐπιγραφῆς θὰ ἦταν $(35-6) = 29$ ἐκ. περίπου. Τὸ ὕψος τοῦ πλαισίου εἶναι 24,5 ἐκ.

Ἐπισημαίνουμε τὴ λιτότητα στὴ διατύπωση, τὴν ἀδιαφορία γιὰ τὴν ὀρθογραφία καὶ γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τῶν φθόγγων (*μνήστυτι*) καὶ τῆς κλήσης τῶν ὀνομάτων (*Θεράπωνος*) ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς λογιότατες ἐπιγραφές τοῦ Νικηφόρου καὶ τῶν ἄλλων μητροπολιτῶν τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ πρέπει νὰ συνδέεται ἅμεσα μὲ τὸ χορηγὸ γιὰ τὶς τοιχογραφίες γιατί, εἶναι γραμμένη στὸ ἴδιο στρῶμα καὶ στὴν ἴδια καὶ συνεχὴ χρωματικὴ ἐπιφάνεια μὲ τὶς τοιχογραφίες τῶν ἁγίων Σαράντα καὶ μὲ τοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους τοῦ Β. τοίχου. Παρέχει δηλαδὴ τὸ ὄνομα τοῦ ἀφιερω-

6. Ν. Ζίας, ΑΔ 24 (1969), Β1 Χρον., 169. Τὸν κ. Ν. Ζία εὐχαριστῶ γιὰ τὴν ἀδεια νὰ χρησιμοποιήσω τὴν ἐπιγραφὴ, ποὺ δὲν εἶχε μνημονευτεῖ.

7. Γιὰ τὸν τύπο *μνήστυτι*, ποὺ ἀπαντᾷ ἤδη σὲ παπύρους, βλ. Ν. Α. Βέης, Βυζαντιναὶ ἐπιγραφαὶ ἐξ Ἀττικῆς, Röm. Quartalschrift 26 (1912), σελ. ἀνατ. 2. Ἡ *ἐξοδος* = δαπάνη, εἶναι ἑκφραση τρέχουσα σὲ ἐπιγραφές ἀφιερωματικές. Ἡ συμπλήρωση τῆς λέξης ποὺ λείπει στὴν τέταρτη σειρὰ ὅπου ὑπάρχει θέση γιὰ τέσσερα γράμματα δὲν εἶναι ὡς τώρα ἱκανοποιητικὴ. Ὁ τύπος *Θεράπωνος* ἀντὶ -ποντος, ταιριάζει στὴ γλωσσικὴ ἀπλότητα τοῦ κειμένου.

τῇ «Θεράπωνος μοναχοῦ» πού ὡς μόνο τίτλο του παρουσιάζει κάποια σχέση ἐξάρτησης μὲ ἕναν Εὐγένιο, πρόσωπο βέβαια γνωστὸ στὴν ἐποχὴ του.

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ συσχετίσουμε τὰ τέσσερα νέα αὐτὰ στοιχεῖα καὶ μεταξὺ τους καὶ μὲ ὅσα ἤδη ξέραμε, ὥστε νὰ φθάσουμε σὲ συμπεράσματα κάπως θετικά πού νὰ διαφωτίζουν τὴν πρώτη φάση στὴν οἰκοδόμηση καὶ στὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τῆς Μητρόπολης, θὰ πρέπει πρῶτα νὰ ἐξακριβώσουμε ἀνατρέχοντας στὴν ἱστορία τῆς μητρόπολης ἂν τὰ ἀναφερόμενα πρόσωπα εἶναι γνωστὰ γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ νὰ ἐκμεταλλευθοῦμε τὰ νέα στοιχεῖα.

Τὸ νέο πρόσωπο πού ἐμφανίζεται τώρα δυὸ φορές εἶναι ὁ μητροπολίτης Εὐγένιος. Τὸ ὄνομα δὲν εἶναι ξένο τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὸ Μυστρά. Μνημονεύεται στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ Νικηφόρου Μοσχόπουλου στὴν κολόνα τοῦ ναοῦ ὡς ἰδιοκτῆτης γειτονικῶν στὴ Μητρόπολη σπιτιῶν πού ἀγοράστηκαν ἀπὸ τὸ Νικηφόρο⁸. Ὁ Εὐγένιος ὅμως αὐτὸς ἦταν «σακελλάριος καὶ χαρτοφύλαξ» τῆς μητροπόλεως καὶ ἀργότερα ἐγίνε ἐπίσκοπος Ἀμύκλης, χειροτονημένος ἀπὸ τὸν Λακεδαιμονίας Γρηγόριο Βουτᾶ περὶ τὸ 1324⁹. Ὁ εἰκονιζόμενος στὸ διακονικὸ ὑπέρτιμος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος πρέπει νὰ εἶναι ἄλλο πρόσωπο, ἄγνωστο, ἂν δὲν κάνω λάθος, ἕως τώρα. Τὰ μόνα πού μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι πρῶτο ὅτι ὅταν ἐγίνε ἡ προσωπογραφία του ὁ Εὐγένιος ἦταν ἤδη κεκοιμημένος, ὅπως δηλώνει ὁ φωτοστέφανος, καὶ ἔπειτα ὅτι οἱ ἐπίγονοι ἤθελαν νὰ τιμήσουν τὴ μνήμη του καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ἐμφαντικό: εἶναι ὁ μόνος ἱεράρχης πού παριστάνεται στὸ Διακονικὸ καὶ εἶναι ὁλόσωμος. Ἀνάλογη τιμητικὴ ἐκδήλωση βλέπομε καὶ σὲ δύο ναοὺς τῆς Ἀττικῆς στὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνα γιὰ τὴ μνήμη τοῦ μακαριστοῦ μητροπολίτη τους Μιχαὴλ Χωνιάτη¹⁰. Ἐπομένως ὁ μητροπολίτης Εὐγένιος πάντως προηγεῖται ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ.

Ὁ Θεράπων ὁ μοναχὸς πού συνδέεται ὡς χορηγὸς μὲ ὀρισμένες τοιχογραφίες, καὶ μάλιστα τοῦ βόρειου κλίτους, χάρις στὴ νέα ἐπιγραφὴ, αὐτοπροσδιορίζεται μόνο μὲ τὴ σχέση του μὲ τὸν Εὐγένιο ὁ ὁποῖος, ὅπως θὰ ἴδουμε, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ὁ «ὑπέρτιμος» μητροπολίτης. Ἀλλὰ

8. Millet, ἑ.ἀ. «ἡγόρασα δὲ καὶ τὰ σύγγενος τῆς ἐκκλησίας ὀσπήτια τοῦ χαρτοφύλακος Εὐγενίου». Γιὰ τὸν Εὐγένιο αὐτὸν βλ. Ν. Α. Βέης, Τὸ περὶ κτίσεως τῆς Μονεμβασίας Χρονικόν, αἱ πηγαὶ καὶ ἡ ἱστορικὴ σημαντικότης αὐτοῦ, Βυζαντίς Α' (1909), 86 - 87.

9. Βέης, ἑ.ἀ.

10. Α. Ὁρλάνδος, ΕΕΒΣ 21 (1951), 210 - 214. Ντ. Μουρίκη, Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 7 (1973 - 1974), 107. Ν. Coumbaraki - Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta, Θεσσαλονίκη 1976, 67 κέ., πίν. 11 - 12. Ἀνάλογες προσωπογραφίες μητροπολιτῶν στὴ Σερβία μνημονεῖται ὁ V. Djurić, στὸ La peinture au XIII^e siècle, Sopotani 1965, 166 καὶ σημ. 80.

Θεράπων μοναχὸς δὲν εἶναι ἄγνωστος στὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας. Στὸ Συνοδικὸ τῆς Ἐκκλησίας Λακεδαιμονίας τοῦ κώδικα τῆς Ὁξφόρδης τὸν ὁποῖο εἶχε ἀφιερῶσει στὴ Μητρόπολη ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος μνημονεύεται 24ος μητροπολίτης: *Θεράποντος τοῦ μοναχοῦ*¹¹.

Θὰ προσπαθήσουμε τώρα νὰ τοποθετήσουμε χρονολογικὰ τὰ νέα αὐτὰ πρόσωπα. Ἐπειδὴ εἶχαν προκύψει διαφωνίες ὡς πρὸς τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τοῦ Θεράποντα καὶ γιὰ νὰ εὐκολύνουμε τὴν πάρα πέρα ἐκθεση, παραθέτομε ἀπὸ τοὺς καταλόγους τῶν μητροπολιτῶν Λακεδαιμονίας τὰ ὀνόματα αὐτῶν ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, α) ὅπως τοὺς παραδίδει τὸ Συνοδικὸ καὶ β-γ) ὅπως τοὺς συμπληρώνουν καὶ τοὺς χρονολογοῦν οἱ ἐκδότες τοῦ Jenkins-Mango καὶ V. Laurent¹².

α. Συνοδικὸ Ὁξφόρδης	β. Jenkins-Mango	γ. V. Laurent
23. Νικολάου ἢ Νική- τα	23. Νικήτας (πιθανῶς τέλος 12ου)	25. Νικόλαος (Νική- τας) (τέλη 12ου - ἀρχὲς 13ου)
24. Θεράποντος τοῦ μοναχοῦ	24. Θεράπων μοναχὸς (πρὸ τοῦ 1207) 25. Ἰωάννης-Ἰωσήφ πρὸ τῶν Φράγκων) 26. Θεοδόσιος -1272	26. Θεράπων - Θεοδό- σιος (1272)
25. Ἰωάννου-Ἰωσήφ	27. Ἰωάννης 1285	27. Ἰωάννης-Ἰωσήφ (1285)
26. Νικηφόρου Κρή- της	28. Νικηφόρος Μο- σχόπουλος	28. Νικηφόρος Μο- σχόπουλος

Ἀπὸ τὴν παραβολὴ τῶν τριῶν πινάκων φαίνεται ποῦ οἱ ἐκδότες διαφωνοῦν στὴ χρονικὴ τοποθέτηση μερικῶν μητροπολιτῶν καὶ τὸ σπουδαιότερο, ὅτι ἀνάμεσα στὸν κατάλογο τοῦ Συνοδικοῦ καὶ στοὺς ἄλλους δύο καταλόγους, συμπληρωμένους ἀπὸ ἄλλες πηγές, ὑπάρχουν διαφορές: παραλείπεται στὸ Συνοδικὸ ὁ ἱστορικὰ τεκμηριωμένος τὸ 1272 ἱεράρχης Θεοδόσιος, ὑπέρτιμος, προφανῶς ὡς δηλωμένος ὁπαδὸς τῆς ἐνωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Μιχαήλ Η΄¹³. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θεωρήσουμε ὅτι στὸ

11. Πρόκειται γιὰ τὸ χειρόγραφο MS Holkham gr. 6 (172), βλ. R. J. H. Jenkins and C. Mango, A Synodicon of Antioch and Lacedaemonia, DOP 15 (1961), 225 - 242 καὶ V. Laurent, La liste épiscopale du Synodicon de la Métropole de Lacédémone, REB 19 (1961 = Mélanges R. Janin), 209 - 226. Ὁ Gouillard, Le Synodicon de l'Orthodoxie, Travaux et Mémoires 2 (1967), 277 - 278, συμφωνεῖ μὲ τὸν Laurent γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν Νικολάου καὶ Θεράποντα.

12. Jenkins - Mango, ἔ.ἀ. καὶ 241. Laurent, ἔ.ἀ. 226.

13. Jenkins - Mango, 241. Laurent, 222.

Συνοδικό εκφράζεται όρισμένη πολιτική τοῦ Ἀνδρόνικου Β', ἀντίθετη μὲ τὴν ἐνωτική πολιτική τοῦ πατέρα του Μιχαὴλ Η', καί, σὲ συνέχεια, ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ διαπιστώνουμε ἐμεῖς ἀνάμεσα στὸ Συνοδικό καὶ στὴ μαρτυρία τοῦ μνημείου, δηλαδὴ ὅτι παραλείπεται σ' αὐτὸ ὁ Εὐγένιος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὀφείλεται στὸν ἴδιο λόγο, ὅτι δηλαδὴ ἦταν καὶ αὐτὸς λατινόφρων. Γι' αὐτὸ θυμίζουμε μερικὲς χρήσιμες χρονολογίες τῆς περιόδου αὐτῆς.

1274. Ὁ Μιχαὴλ Η' ὁ Παλαιολόγος (1261 - 1282) ὑπογράφει τὴν Ἐνωση τῶν ἐκκλησιῶν στὴ Λυὸν μετὰ ἀπὸ μακροχρόνιες διαπραγματεύσεις, ἔξω καὶ μέσα.

1275 - 1282. Πατριάρχης ὁ Ἰωάννης Βέκκος, ὁπαδὸς τῆς Ἐνώσεως.

1282. Ὁ Ἀνδρόνικος Β' ὁ Παλαιολόγος (1282 - 1328) ἐγκαινιάζει πολιτικὴ ἀντίθετη μὲ τοῦ πατέρα του Μιχαὴλ Η' ¹⁴.

1283 - 1289. Πατριάρχης Γρηγόριος Β' ὁ Κύπριος, πολέμιος τῆς Ἐνώσεως.

1283. Πρώτη Σύνοδος καταδικάζει τοὺς ἐνωτικούς μὲ πατριαρχικὴ ἀπόφαση.

1285. Δεύτερη Σύνοδος Βλαχερνῶν καταδικάζει τοὺς ἐνωτικούς ¹⁵.

1286 - 1289 - 1315. Στὸ διάστημα αὐτὸ ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος, μητροπολίτης Κρήτης, ἔχει διοριστεῖ καὶ πρόεδρος Λακεδαιμονίας.

Μέσα στὰ χρονικὰ αὐτὰ πλαίσια εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ κινηθοῦμε καὶ νὰ ἐντάξουμε τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ παρέχει τὸ μνημεῖο. Ἐὰν δεχθοῦμε τὴν ταύτιση τοῦ Θεράποντος μοναχοῦ τῆς ἐπιγραφῆς μὲ τὸν 24ο μητροπολίτη τοῦ Συνοδικοῦ, ὑπόθεση ποὺ εἶναι πολὺ ἐλκυστική, ἐπειδὴ τὸ ὄνομα εἶναι ἐλάχιστα συνηθισμένο καὶ ἐπειδὴ καὶ στίς δύο περιπτώσεις τονίζεται ἡ ιδιότητα τοῦ μοναχοῦ, ἴσως ἀπορήσουμε γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ δὲν μνημονεύεται ὁ ἀρχιερατικὸς τίτλος του καὶ περιορίζεται στὴν ἀναφορὰ στὸν Εὐγένιο, ποὺ βεβαιώνει πάντως ὅτι ὁ Εὐγένιος ἦταν γνωστὴ καὶ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μυστρά. Ἡ λιτότητα στὴ διατύπωση ἐπιτρέπει δύο ἐρμηνεῖς. Ἡ μία εἶναι ὅτι ὅταν γραφόταν ἡ ἐπιγραφὴ ὁ

14. Βλ. G. Ostrogorski, *Geschichte des byzantinischen Staates*, ἔκδ. 3η, Μόναχο 1960, 329 - 332. Γιὰ τὴν ἱστορικὴ ἀξία τῶν Συνοδικῶν βλ. Jenkins - Mango, 236.

15. Γιὰ τὶς ἀντιενωτικὲς συνόδους: Petrides, *Sentence synodique contre le clergé unioniste* (1283), *Échos d'Orient* 14 (1911), 133 - 136. V. Grumel, *En Orient après le Concil de Lyon*, *Échos d'Orient* 24 (1925), 321 κέ. V. Laurent, *Les signatures du second Synode de Blachernes* (1285), *Échos d'Orient* 30 (1927), 129 - 147. Πρβλ. Hefele, *Histoire des Conciles*, VI, 1934, 133 κέ., 168 κέ. Γιὰ τὸ Ν. Μοσχόπουλο, Μ. Μανούσακας, *Νικηφόρου Μοσχόπουλου ἐπιγράμματα σὲ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης του*, Ἑλληνικά 15 (1957), 232 - 246. Πρβλ. Jenkins - Mango, 241 κέ. Πρβλ. V. Laurent, *Les régestes du Patriarcat de Constantinople de 1208 - 1309*, τόμ. I, τεύχ. IV, Παρίσι 1971, ἀρ. 1463, σ. 252 - 253 (τοῦ 1283) καὶ ἀρ. 1485 (τοῦ 1285). Στὸ ἴδιο, τόμ. I, τεύχ. V (Darrouzès) de 1310 à 1376, Παρίσι 1977, ἀρ. 2044: στὸ τέλος τοῦ 1315 ἡ ἔδρα τῆς μητροπόλεως εἶναι κενὴ καὶ παραχωρεῖται στὸν Πατρῶν.

Θεράπων δὲν εἶχε ἀκόμη προαχθεῖ σὲ μητροπολίτη. Στὴν περίπτωση αὐτή, πὺ εἶναι πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη, γεννιέται τὸ ἐρώτημα: ποίος θὰ ἦταν μητροπολίτης ὅταν ὁ Θεράπων ἔκανε τὴν «ἐξοδον» γιὰ τὶς τοιχογραφίες, ἀφοῦ ὁ Εὐγένιος εἶχε ἤδη πεθάνει; Ἀπάντηση ἔτοιμη δὲν ἔχομε στὸ ἐρώτημα αὐτό. Πρέπει νὰ συλλογιστοῦμε ὅτι ὁ ἀμέσως προηγούμενος ἀπὸ τὸ Θεράποντα μνημονεύμενος στὸ Συνοδικὸ μητροπολίτης, ὁ Νικόλαος ἢ Νικήτας, ὁμόφωνα τοποθετεῖται ἀπὸ τοὺς ἐκδότες τοῦ Συνοδικοῦ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ ὅτι, ὅπως σημειώσαμε, γιὰ τοὺς Jenkins-Mango ὁ Θεράπων εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ἀνήκει καὶ αὐτὸς στὴν πρὶν ἀπὸ τοὺς Φράγκους ἐποχή, ἐνῶ γιὰ τὸν Laurent ἀνάμεσα στὸ Νικόλαο καὶ τὸ Θεράποντα ὑπάρχει τὸ κενὸ τῆς Φράγκικης κατοχῆς τῆς Λακεδαιμονίας (1207 - 1263)¹⁶. Ἀκόμη, ὅτι ἐὰν παραδεχθοῦμε τὴν ἄποψη Laurent δὲν εἶναι εὐλογο νὰ δεχθοῦμε ὡς αὐτονόητη τὴν προτεινόμενη ἐπίσης ἀπὸ τὸν Laurent ταύτιση τοῦ Θεράποντα μὲ τὸ Θεοδόσιο τοῦ 1272, ἀφοῦ τὰ δύο ὀνόματα μνημονεύονται χωριστὰ σὲ ἐπίσημα κείμενα διαφορετικοῦ ὅμως πολιτικοῦ προσανατολισμοῦ, καί, ἐπὶ πλέον, ὅτι ἡ ταύτιση δὲν λύνει κανένα πρόβλημα. Ἐπομένως πρέπει νὰ τοὺς θεωρήσουμε ὡς δύο χωριστὰ πρόσωπα.

Ὁ μητροπολίτης λοιπὸν Θεράπων, ὁ ὁποῖος μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς ἐπιγραφῆς ἔχει ἀκόμη λιγότερες πιθανότητες νὰ ἀνήκει στὴν πρὸ τῶν Φράγκων ἐποχή, ὅπως εἶχαν προτείνει μὲ ἐπιφυλάξεις οἱ Jenkins - Mango, πρέπει τώρα νὰ τοποθετηθεῖ στὴ μετὰ τὸ Μιχαὴλ Η' ἐποχή, ἀφοῦ γίνεται ἀποδεκτὸς στὸ ἀντιενωτικὸ Συνοδικό, δηλαδὴ μετὰ τοὺς δύο «ὕπερτιμους» μητροπολίτες πὺ ἔχουν παραλειφθεῖ ἀπὸ αὐτό: τὸν Εὐγένιο, πὺ εἰκονίζεται στὸ Διακονικό, καὶ τὸ Θεοδόσιο, μαρτυρημένο τὸ 1272¹⁷. Ἀπὸ τοὺς χρονολογικοὺς αὐτοὺς συσχετισμοὺς ὅπου μᾶς ὀδηγοῦν τὰ πράγματα, συνάγεται ὅτι, τὸν καιρὸ πὺ ὁ ἐνδεχόμενος ἀπλὸς μοναχὸς Θεράπων θὰ ἐξόδευε γιὰ τὶς τοιχογραφίες, ὁ πιθανότερος μητροπολίτης θὰ ἦταν ὁ Θεοδόσιος. Ὡς πρὸς τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τοῦ τελευταίου, τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ εἶχε καταλάβει τὴν ἔδρα Λακεδαιμονίας πρὶν ἀπὸ τὸ 1272, καθὼς καὶ νὰ ἔμεινε σ' αὐτὴν ἴσως καὶ ἕως τὸ τέλος τοῦ 1282, ὁπότε πεθαίνει ὁ Μιχαὴλ Η'. Ὅπωςδὴποτε πρόκειται γιὰ ἀπλὴ δυνατότητα. Τὴν ἐρμηνεία τῆς τοιχογράφησης ἀπὸ τὸν ἀπλὸ μοναχὸ Θεράποντα, εὐνοεῖ ἡ σκέψη ὅτι ἡ μνεῖα τοῦ Εὐγένιου στὴν ἐπιγραφή, πὺ χαρακτηρίσαμε ὡς ἐνωτικὸ, θὰ ἦταν δύσ-

16. Jenkins - Mango, 241. Laurent, 222.

17. Μ. Μ. IV, 379. Μέλος τῆς πατριαρχικῆς συνόδου τοῦ 1272. Πρβλ. Zakythinos, *Le despotat*, II, 1953, 284. Νομίζουμε ὅτι προηγείται ὁ Εὐγένιος, ἐπειδὴ εἶναι ἤδη μετὰ τῶν νεκρῶν ὅταν γίνεται ἡ τοιχογράφηση, ὁ ὁποῖος εἶναι ἴσως καὶ ὁ πρῶτος μητροπολίτης πὺ ὀρίζεται μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Λακεδαιμονίας, ἀπὸ τὸ Μιχαὴλ Η', καὶ ὅτι ἀκολουθεῖ ὁ Θεοδόσιος, πὺ εἶναι δύσκολο νὰ εἶναι ὁ πρῶτος.

κολο νὰ γίνεῖ ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β΄ — ὅταν δηλαδὴ θεωροῦμε ὅτι ὁ Θεράπων ἔγινε μητροπολίτης.

Ἡ ἄλλη ἐρμηνεία τῆς ἐπιγραφῆς εἶναι νὰ θεωρήσουμε ὅτι ὁ μητροπολίτης Θεράπων, μᾶλλον ἀγράμματος καὶ σεμνὸς καλόγερος, δὲν θέλησε νὰ μνημονεύσει τοὺς ἀρχιερατικούς τίτλους του, ὅπως δὲν μνημονεύει καὶ τοὺς ἀντίστοιχους τίτλους τοῦ Εὐγένιου. Ἡ ἀντίρρηση ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὴ μνεία τοῦ Εὐγένιου θὰ μπορούσε νὰ ξεπεραστεῖ μὲ τὴ σκέψη ὅτι δὲν κατορθώσαμε νὰ διευκρινίσουμε τὴ σχέση αὐτῇ καὶ πρὸ πάντων, ὅτι εἶναι πιθανότερο νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ξοδεύει γιὰ τοιχογραφίες ἕνας μητροπολίτης παρὰ ἕνας ἀπλὸς καλόγερος.

Πάντως ἐνδιαφέρει νὰ ὀρισθεῖ ἀκριβέστερα ὁ χρόνος τῆς θητείας τοῦ Θεράποντα στὴν ἔδρα τῆς Λακεδαιμονίας. Σημειώσαμε ὅτι αὐτὴ περιορίζεται στὰ χρόνια μετὰ τὸ 1282, ἀλλὰ, προσθέτομε, καὶ στὰ πρὶν ἀπὸ τὸ 1285, χρονιὰ ποὺ κατέχει τὴν ἔδρα ὁ Ἰωάννης, ἔπειτα μοναχὸς Ἰωσήφ. Αὐτὸς μνημονεύεται στὸ Συνοδικὸ ἀμέσως μετὰ τὸ Θεράποντα καὶ ταυτίζεται μὲ τὸ δηλωμένο ὁπαδὸ τῆς νέας ἀντιενωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄, αὐτὸν ποὺ ὑπογράφει τὸ 1285 τὴν καταδίκη τοῦ «λατινόφρονος» πατριάρχῃ Ἰωάννῃ Βέκκου¹⁸. Δηλαδὴ μένουν γιὰ τὸ Θεράποντα τὰ χρόνια 1283 - 1284 καὶ γιὰ τὸν Ἰωάννη 1285 - 1288(:). Τὸ 1289 εἶχε ἤδη ὀρισθεῖ πρόεδρος Λακεδαιμονίας ὁ Κρήτης Νικηφόρος.

Σύμφωνα μὲ αὐτοὺς τοὺς συλλογισμούς, ἡ σειρὰ τῶν μητροπολιτῶν ποὺ προτείνουμε ὡς πολὺ πιθανὴ εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

23. Νικόλαος ἢ Νικήτας, τέλος 12ου.

24. Εὐγένιος, 1263(:) - πρὸ τοῦ 1272

25. Θεοδόσιος, 1272 - 1282(:)

26. Θεράπων ὁ μοναχός, 1283 - 1284.

27. Ἰωάννης, ὁ ἔπειτα μοναχὸς Ἰωσήφ, 1285 - 1288(:).

28. Νικηφόρος Μοσχόπουλος, 1288(:) ἕως τὸ 1315.

} παραλείπονται ἀπὸ τὸ Συνοδικό.

Ἐὰν τὸ σχῆμα αὐτό, ποὺ περιέχει ἐλάχιστα ὑποθετικὰ στοιχεῖα, εἶναι σωστό, μπορούμε νὰ ταυτίσουμε τὸν ἱεράρχη ποὺ ἡ μορφή του ἐξαλείφθηκε στὴν παράσταση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ μὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο μητροπολίτες ποὺ τὸ ὄνομά τους παραλείφθηκε ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Συνοδικοῦ. Αὐτὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ὁ Θεοδόσιος καὶ ὄχι ὁ Εὐγένιος, γιὰ αὐτόν, ὅπως σημειώσαμε, δὲν ζεῖ τὸν καιρὸ τῆς τοιχογράφησης, ἐκτὸς ἐὰν πρόκειται γιὰ τρίτον, ἄγνωστο γιὰ τὴν ὥρα, ἐξοβελιστέο μητροπολίτη. Πάντως ἔχει σημασία ὅτι ὁ εἰκονιζόμενος στὸ τεταρτοσφαίριο τοῦ Ἱεροῦ — καὶ ξυσμένος — δὲν εἶναι πιθανὸς κτήτωρ τοῦ ναοῦ, γιὰ τὴν ἐνδεχόμενη κρατεῖ ὁμοίωμά του.

18. Laurent, Les signataires, Échos d'Or. 30 (1927), 146. Ὁ Ἰδιος, Liste, 223. Jenkins - Mango, 241. Βλ. V. Laurent - J. Darrouzès, Dossier grec de l'Union de Lyon (1273 - 1277), Παρίσι 1976.

Ἐξάλλου ἡ διατήρηση τῆς μορφῆς τοῦ Εὐγένιου μέσα στοῦ Διακονικό, καὶ ταυτόχρονα ἡ παράλειψή του ἀπὸ τὸ Συνοδικό, ἐπιδέχεται δύο ἐρμηνεῖες α) ἐπειδὴ ἡ θητεία του στὴν ἔδρα ἀνάγεται στὴν ἐποχὴ πρὶν ἀπὸ τὸ μητροπολίτη Θεοδόσιο (1272), δηλαδὴ πρὶν ἐπισημοποιηθεῖ ἡ ἐνωτικὴ πολιτικὴ τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου μετὰ τὴ συμφωνία τῆς Λυών (1274) δὲν θὰ εἶχε προσωπικὰ καταδικασθεῖ, ἢ β) ὥς ὅπως ὁποῦντε συνδεόμενος μετὰ τὴ διοίκηση τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου ἦταν ἐξοβελιστέος (Συνοδικό), ἀλλὰ ἐπειδὴ ἡ εἰκόνα του δὲν βρισκόταν σὲ θέση περίοπτη ἀπὸ τὸ ἐκκλησίασμα, δὲν τὴ χάλασαν ἐντελῶς, ἀλλὰ ὅπως ὁποῦντε τὴν ταλαιπώρησαν (Πίν. 39α). Θεωροῦμε τὴ δεύτερη ὡς πιθανότερη.

Σύμφωνα μετὰ τὰ παραπάνω ἡ καθιερωμένη ἕως τώρα ἱστορία τοῦ μνημείου καὶ τῆς παλιότερης ζωγραφικῆς διακόσμησης θὰ πρέπει νὰ ἀναθεωρηθεῖ. Προτείνουμε ὥς πιὸ πιθανές, μετὰ τὰ σημερινὰ δεδομένα, τὶς ἀκόλουθες φάσεις. Ἡ ἐκκλησία κτίζεται στὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1263, ἴσως ἀπὸ τὸν Εὐγένιο, καὶ οἱ παλιότερες τοιχογραφίες γίνονται α) ἀπὸ τὸ Θεοδόσιο ἢ ἀπὸ ἄλλον ἄγνωστον ὥς τώρα μητροπολίτη στοῦ Ἱεροῦ, στοῦ Διακονικό καὶ σὲ μέρος τοῦ νότιου κλίτους καὶ β) ἀπὸ τὸ Θεράποντα στοῦ βόρειο κλίτος, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν Πρόθεση, εἴτε ἐπὶ Θεοδοσίου, περὶ τὸ 1272, εἴτε ἐπὶ Θεράποντα, περὶ τὸ 1283 - 1284, ὅλες πάντως πρὶν ἀπὸ τὸ 1285. Ἐὰν δεχθοῦμε ὅμως ὅτι ἓνα μικρὸ μέρος τοιχογραφιῶν στοῦ νότιο κλίτος (ὅπου παρουσιάζεται κάποια ἀταξία στὴ συνέχεια καὶ στὴ διάταξη τῶν παραστάσεων) ὀφείλεται στίς ἀλλεπάλληλες ἀλλαγές μητροπολιτῶν στὰ χρόνια 1283 - 1289 (Θεράπων-Ἰωάννης-Νικηφόρος) καὶ ὅτι ἓνα μέρος εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ὀφείλεται στοῦ μητροπολίτη Ἰωάννη - Ἰωσήφ (1285), δὲν ἀλλάζει οὐσιαστικὰ ἡ χρονολόγησις (βλ. πιὸ κάτω σ. 173).

Ἐννοεῖται ὅτι οἱ προτάσεις αὐτὲς ἀπαιτοῦν πρῶτα συντονισμό μετὰ τὶς γνωστὲς ὥς τώρα ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες καὶ ἔπειτα ἐπαλήθευσή ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ ἴδιου τοῦ μνημείου, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτησις τῶν τοιχογραφιῶν, μόνο ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα. Ἡ ἐξέτασις τοῦ τελευταίου θέματος θὰ ἀποτελέσει τὸ δεύτερο κεφάλαιο αὐτῆς τῆς μελέτης.

Πραγματικά, τὰ συμπεράσματα αὐτὰ ἔρχονται σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεσις μετὰ ὅσα ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος βεβαιώνει σὲ τρεῖς ἐπιγραφὰς στὴν ἐκκλησία καὶ σὲ ἀφιερωτικὸ σημείωμα. Θυμίζουμε τὶς σχετικὲς περικοπές:

α. Ἐπιγραφὴ στοῦ νότιο ἐξωτερικὸ τοῖχο, τοῦ 1291 - 92, χαρακτὴ ¹⁹:

*Τὸν θεῖον οἶκον τόνδε καινουργεῖ πόθῳ
Κρήτης πρόεδρος εὐτελής Νικηφόρος (κλπ.)*

19. Βλ. τὴ σωστὴ χρονολόγησις Μ. Μανούσακας, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 1 (1959), 72, 79.

β. Στο μαρμάρινο υπέρθυρο της δυτικής πόρτας επιγραφή χαρακτή²⁰ :

*Τόνδε δόμον πόδεσι, φίλος, ἐμβεβαὼς ἀγανοῖσι
μνώεο Νικηφόροιο δομήτορος ἀρχιερέως*

γ. Στην πρώτη κολόνα δεξιά μπαίνοντας από δυτικά, μεγάλη επιγραφή χαρακτή, τοῦ 1312, ποῦ ἀρχίζει ἔτσι²¹ :

*+ Ἐγὼ ὁ ταπεινὸς μητροπολίτης
Κρήτης καὶ πρόεδρος Λακεδαιμονίας
Νικηφόρος ὁκοδόμησα τόνδε τὸν ναὸν (κλπ.)*²³

δ. Στὸν κώδικα τῆς Ὁξφόρδης ποῦ περιέχει τὸ Συνοδικὸ βιβλίον τῆς Λακεδαιμονίας, στὸ ἀφιερωματικὸ σημεῖωμα τοῦ Νικηφόρου ἀναφέρεται ρητὰ²² :

*Τὸ παρὸν συνοδικὸν βιβλίον ἀφιερῶθη καὶ ἀνετέθη παρ' ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ
χρηματίσαντος μητροπολίτου Κρήτης Νικηφόρου τῇ ἀγνωτᾷ μητροπόλει
Λακεδαιμονίας ἐν τῷ παρ' ἐμοῦ δομηθέντι ναῷ τοῦ ἀγίου ἐνδόξου (κλπ.)*²³

Δὲν εἶναι διόλου εὐκόλο νὰ παραδεχθεῖ κανεὶς ὅτι οἱ πανηγυρικὲς αὐτὲς διαβεβαιώσεις τοῦ ἱεράρχη ἦταν πέρα γιὰ πέρα ἀνακριβεῖς. Ἐὰν δεχθοῦμε, ὅμως, τὶς μαρτυρίες τοῦ Νικηφόρου ὡς πέρα γιὰ πέρα εἰλικρινεῖς, τότε προκύπτουν δυσκολίες, ποῦ δὲν βλέπομε πῶς μποροῦν νὰ ξεπερασθοῦν. Δηλαδή, ἂν κτήτωρ καὶ χορηγὸς τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητρόπολης ἦταν ὁ Νικηφόρος, δὲν βλέπομε ἐναντίον τίνος — μεταγενέστερου ἀπὸ αὐτὸν — ἱεράρχη στρέφεται ἡ *damnatio*, ἡ ὁποία πάντως δὲν στρέφεται ἐναντίον του. Ἐπομένως, ὁ σβησμένος ἱεράρχης - ἀφιερωτὴς τοιχογραφιῶν στὴν κόγχη τοῦ Ἱεροῦ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ Νικηφόρος, ὥστε, τουλάχιστον αὐτὲς τὶς τοιχογραφίες δὲν τὶς ἔκαμε οὕτως ἢ ἄλλως ὁ Νικηφόρος. Ἐπιβεβαίωση

20. Millet, ἔ.ἀ. ἀρ. 12. Κ. Ζησίου. Ἐπιγρ. Χριστ. χρόνων τῆς Ἑλλάδος, Α' Πελοπόννησος, Βυζαντίς Α' (1909), 50 ἀρ. 123.

21. Millet, ἔ.ἀ. 112. Ζησίου, ἔ.ἀ. 51, ἀρ. 127. Ἴσως δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ὅτι γιὰ τὴν ἐκκλησία χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη *ὁκοδόμησα, καινουργεῖ*, ἐνῶ γιὰ τοὺς «μύλωνας» ποῦ ἀναφέρονται στὴν ἴδια ἐπιγραφή λέει: *ἀνήγειρα δὲ ἐκ βάθρων*.

22. Jenkins - Mango, 225 - 226.

23. Στὸ ἴδιο, 230. Στὴν ἴδια τὴ Μητρόπολη ὁ μητροπολίτης Ματθαῖος τοῦ 15ου, ποῦ ἀπλῶς πρόσθεσε στὴν ἀρχικὴ τρίκλιτη βασιλικὴ τὴν ὑπάρχουσα ἀνωδομή, διατυπώνει τὴν κτητορικὴ του ἐπιγραφή: *ὁ κτήτωρ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Ματθαῖος*, καὶ τὴν τοποθετεῖ καὶ αὐτὸς ἐπάνω στὸ δικό του κτίσμα. Βλ. Millet, *Inscriptions*, 127 - 128 καὶ Μ. Χατζηδάκης, Μυστράς. Ἱστορία - μνημεῖα - τέχνη, β' ἔκδ., Ἀθήνα 1956, 36 κέ.

αὐτῆς τῆς ἄποψης διαβλέπομε στὴ διαπίστωση ὅτι στὶς ἐμφαντικὲς διακηρύξεις τῶν ἔργων τοῦ ὁ Νικηφόρος ἀναφέρεται μόνο σὲ οἰκοδομικά ἔργα α) *καινοουργεῖ*, β) *δομήτορος*, γ) *ῥυκοδόμησα*, δ) *ἐν τῷ παρ' ἐμοῦ δομηθέντι ναῷ*. Ζωγραφικὴ διακόσμηση δὲν ὑπονοεῖται κατὰ κανένα τρόπο. Ἀλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ δεχθοῦμε ὅτι, ἀφοῦ ὁ κτήτωρ Νικηφόρος δὲν ἔκαμε τοιχογραφίες, — βλ. μέρος II — οἱ παλαιότερες τοιχογραφίες θὰ ἔγιναν μετὰ τὴ χάραξη τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Νικηφόρου τοῦ 1312, ἂν ὅχι μετὰ τὴν ἀποχώρησή του ἀπὸ τὸ Μυστρά (1315). Ἡ ἄποψη ὅμως αὐτὴ παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες. Μερικὲς σημειώσαμε πιὸ πάνω. Θυμίζομε ὅτι ἐπώνυμος ἀφιερωτὴς τοιχογραφιῶν εἶναι γνωστὸς ὡς τώρα μόνο ὁ μοναχὸς Θεράπων. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ δεχθοῦμε ὅτι μετὰ τὴν ἀποχώρησιν τοῦ Νικηφόρου ἀπὸ τὴ μητρόπολιν Λακεδαιμονίας (1315) ἕνας ἄγνωστος, μισητὸς ἀργότερα, ἱεράρχης — πάντως κανένας ἀπὸ ὅσους μνημονεύονται στὶς κολόνας — ἄρχισε τὴν τοιχογράφηση ἀπὸ τὸ Ἱερό, ὁ ὅποιος τιμᾷ καὶ ἕνα παλιότερο, ἁγιασμένο πιά μητροπολίτη, τὸν Εὐγένιο, καὶ αὐτὸν μεταγενέστερο ἀπὸ τὸ Νικηφόρο, ἀφοῦ δὲν περιλαμβάνεται στὸ Συνοδικό του. Αὐτὸς ὁ ἀνώνυμος μητροπολίτης θὰ εἶχε τὴν ἰδέαν νὰ παραστήσῃ τὸν ἑαυτοῦ σὲ προσκύνησιν στὰ πόδια τῆς Παναγίας τοῦ Ἱεροῦ, ἡ μορφή του ὅμως ἀφανίσθηκε ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους. Τὴν τοιχογράφηση θὰ συνέχισε ἕνας ἀπλοϊκὸς καλὸγερος, ὁ Θεράπων, στὴν Πρόθεση καὶ στὸ βόρειο κλίτος, τιμώντας ἰδιαίτερα ὅχι τὸν ἐπίσημο κτήτορα Νικηφόρο, ἀλλὰ τὸν ξεχασμένο — ἄγνωστο γιατί — Εὐγένιο. Οἱ εἰκασίες αὐτὲς δὲν φαίνονται πολὺ λογικὲς στὴν πρακτικὴ τους ἀντιμετώπιση, γιατί σύμφωνα μὲ τοὺς συλλογισμοὺς αὐτοὺς, ἡ τοιχογράφηση θὰ ἔγινε πολὺ ἀργότερα καὶ ἀφοῦ μεσολάβησαν τουλάχιστο δύο μητροπολίτες — ὁ Εὐγένιος καὶ ὁ ἀνώνυμος σβησμένος — καὶ αὐτὸ εἶναι ἀπαράδεκτο ὅχι μόνο ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας (βλ. μέρος III) ἀλλὰ καὶ γιατί στὸν κατάλογο τῶν μητροπολιτῶν Λακεδαιμονίας τοῦ 14ου αἰῶνα δὲν χωροῦσαν στὴν πρώτη πενήνταετία δύο ἀκόμη σημαντικοὶ μητροπολίτες²⁴.

Τέλος, τὴν ἀνωμαλία στὸ θέμα τῆς τοιχογραφίας ὑποστηρίζει ἡ δευτέρα ἀπὸ τίς διαπιστώσεις μας (βλ. πιὸ πάνω, σ. 144), δηλαδὴ ὅτι ἔχει καταστραφεῖ συστηματικὰ ἐπιγραφὴ στὴ δευτέρα κολόνα, ζωγραφιστὴ αὐτὴ καὶ ὅχι χαρακτὴ ὅπως οἱ ἄλλες, ἡ ὁποία ἐπομένως ἀναφερόταν στὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση. Καὶ ἐδῶ θέλησαν ἴσως νὰ ἐξαλείψουν τὴ μνήμην ἐνὸς ἱεράρχη-ἀφιερωτῆ τοιχογραφιῶν. Γιὰ νὰ ξεπεραστοῦν αὐτὲς οἱ δυσκολίες, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἐπανέλθωμε στὰ ἱστορικὰ συμπεράσματα, ὅπως διατυπώθηκαν πιὸ πάνω, σύμφωνα μὲ τὰ ὁποῖα ὅλα βρίσκουν μιὰ λογικὴ ἐξήγηση: ὁ Νικηφόρος οὔτε ἔκτισε οὔτε ζωγράφησε τὴ Μητρόπολιν.

Τὸ εἰδικότερο συμπέρασμα τώρα εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαία

24. Βλ. τὸν κατάλογο τῶν μητροπολιτῶν, Z a k y t h i n o s, Le despotat, II, 285.

ή παράλειψη του Νικηφόρου να μνημονεύσει τη διακόσμηση του ναού με τοιχογραφίες, γιατί ένα μέρος από αυτές πρέπει να υπήρχαν πριν και άλλες να έγιναν μετά από αυτόν. Και επειδή είμαστε από τα πράγματα υποχρεωμένοι να δεχθούμε ότι ο Νικηφόρος ηύρε την εκκλησία κτισμένη και, εν μέρει τουλάχιστον, τοιχογραφμένη όταν ήρθε στη μητρόπολη Λακεδαιμονίας, δεχόμαστε ότι ο Νικηφόρος, λέγοντας τη μισή αλήθεια στις επιγραφές του, δεν αποκλείεται να έκαμε και αυτός πραγματικά οικόδομικά έργα, δηλ. να πρόσθεσε στην τρίκλιτη βασιλική το νότιο τμήμα μαζί με τη δυτική στοά που σχηματίζουν οι τρεις (τέσσερις αρχικά) κατά τον άξονα καμάρες. Ένδεικτική για την άποψη αυτή είναι η θέση, όπου τοποθέτησε ο Νικηφόρος τις δύο βασικές κτητορικές επιγραφές: και οι δύο στο νότιο τμήμα, (πιο πάνω, α και β), στο νότιο εξωτερικό του τοίχου και κοντά στη δυτική γωνία, ή μία, ή άλλη επάνω από τη δυτική πόρτα (βλ. σημ 23).

Με τα μέσα αυτά ο Νικηφόρος Μοσχόπουλος, εκπρόσωπος της νέας εκκλησιαστικής πολιτικής του Ανδρόνικου Β', όταν φθάνει στην έδρα του στο Μυστρά, φαίνεται ότι φροντίζει, σβήνοντας και γράφοντας, να εξαλείψει συστηματικά τη μνήμη των μητροπολιτών εκείνων που είχαν κατά κάποιον τρόπο συνδεθεί με την ένωτική πολιτική του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου και στη θέση τους να προβάλει το δικό του — ορθόδοξο — έργο. Ο φανατισμός της εποχής για το θέμα της Ένωσης με τη Δυτική Έκκλησία είχε ένταθεί με τις τρομακτικές διώξεις του Μιχαήλ για τους αντιπάλους και αυτές πάλι είχαν προκαλέσει τις αντίστοιχες σε ένταση διώξεις των «λατινοφρόνων» όταν ήρθε ο γιός του Ανδρόνικος²⁵. Το κλίμα αυτό του φανατισμού καθώς και η όχι ανιδιοτελής επίδειξη νομιμοφροσύνης²⁶ εξηγούν ως ένα βαθμό την ανορθόδοξη για μās παραποίηση της πρόσφατης ιστορίας που επιχειρεί ο Νικηφόρος. Άλλωστε ο Νικηφόρος δεν έγραφε ιστορία. Διάλεγε και όριζε μόνον ποιούς πρέπει να μνημονεύουν στις προσευχές τους οι χριστιανοί. Είναι χαρακτηριστικό ότι στον κώδικα με το Συνοδικό που χαρίζει ο ίδιος στη μητρόπολή του, ο Νικηφόρος βρίσκει φυσικό να αφανίσει και εκεί όχι μόνο τη μνήμη τουλάχιστο δύο μητροπολιτών, αλλά και του ίδιου του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η'²⁷.

25. Βλ. πιο πάνω, σημ. 14 και 15.

26. Ο Νικηφόρος πετυχαίνει ετήσια επιχορήγηση από τον αυτοκράτορα *διακοσίους χρυσίνους*. Μανουσάκας, Έλληνικά 15 (1957), 242. Ο Νικηφόρος είχε υπογράψει την καταδίκη του αίρετικού πατριάρχη Ίω. Βέκκου το 1285 ως πρόεδρος Κρήτης.

27. Jenkins - Mango, 235: «the list were compiled in the reign of Andronikus II, whose father Michael VIII is omitted as heretical». Ο Νικηφόρος φροντίζει στην ίδια αφιέρωση να μην πάθει τα ίδια ο ίδιος στο μέλλον και αφορίζει προκαταβολικά: *εἴ τις δὲ βουληθεὶ τὰ παρόντα ἀπαλεῖψαι καὶ ἀφανίσαι γράμματα ἵνα ἐπισπάται (sic) τὰς ἀράς κλπ.*

II.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Είχε προταθεί και είχε γίνει δεκτή ή διάκριση τῶν τοιχογραφιῶν στὴ Μητρόπολη σὲ «σχολές» ἀπὸ τὶς ὁποῖες παλαιότερη θεωρήθηκε ἡ «σχολὴ Α» ποὺ χαρακτηρίσθηκε τοπικὴ καὶ «ἀρχαῖζουσα». Σ' αὐτὴν εἶχαν ἀποδοθεῖ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἱεροῦ καὶ τοῦ βόρειου κλίτους, τῆς Πρόθεσης καθὼς καὶ τοῦ Διακονικοῦ μὲ μέρος ἀπὸ τὸ νότιο κλίτος²⁸. Ἡ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῆς συντηρητικῆς αὐτῆς σχολῆς γενικὰ στὶς ἀρχές τοῦ 14ου αἰῶνα ἔγινε ἐπειδὴ ἦταν φυσικὸ νὰ θεωρεῖται δεμένη χρονολογικὰ μὲ τὸ κτίσιμο τῆς Μητροπόλεως ἀπὸ τὸ Νικηφόρο. Μετὰ τὴ σωστὴ χρονολόγηση τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς στὰ 1291/2²⁹ ὅλοι συμφώνησαν ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς «σχολῆς Α» πρέπει νὰ ἀνήκουν στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα³⁰.

Ἐὰν τὰ ἱστορικὰ συμπεράσματά μας, βασισμένα στὰ νέα στοιχεῖα, εἶναι σωστά, τότε θὰ πρέπει ἡ χρονία τοῦ κύκλου αὐτοῦ τῶν τοιχογραφιῶν (Α) νὰ ἀνεβεῖ περίπου κατὰ μία ἕως δύο δεκαετίες.

Οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν ἐνταχθεῖ στὴ σχολὴ Α ἀποτελοῦνται ἀπὸ μικρότερα σύνολα, ὀριζόμενα ἀπὸ τὸ ὥρο ποὺ διακοσμοῦν καὶ αὐτὰ θὰ ἐξετάσουμε χωριστά, μὲ τὴ σειρά: α) τεταρτοσφαῖριο Ἱεροῦ, β) Διακονικὸ καὶ ἀνατολικὸ μέρος νότιου κλίτους καὶ γ) Πρόθεση μὲ τὸ βόρειο κλίτος.

α. Τὸ Ἱερό. Στὶς τοιχογραφίες ποὺ σκεπάζουν τὸ ὥρο τοῦ Ἱεροῦ πρέπει νὰ ξεχωρίσουμε τοὺς πλάγιους τοίχους ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαῖριο τῆς κόγ-

28. Μ. Χατζηδάκης, Μυστράς, 40 κέ. Ὁ ἴδιος, Ἡ ζωγραφικὴ στὸ Μυστρά, Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση, 6 τεύχ. I (1953), 52 - 54. Πρβλ. H. Belting, στὸ R. Naumann - H. Belting, Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Βερολίνο 1966, 167. Τὴ διάκριση, πὺ ἀόριστη, εἶχε ἤδη ἐπισημάνει ὁ G. Millet, στὴν Histoire de l'art τοῦ A. Michel, τ. III, Παρίσι 1909, 944 κέ., ἀπὸ ὅπου ὁ Ch. Diehl, Manuel de l'art byzantin², Παρίσι 1926, II, 807.

29. Βλ. πὺ πάνω σημ. 19.

30. M. Chatzidakis, στὴν Propyläen Kunstgeschichte, τ. 3, Βερολίνο 1968, 239, εἰκ. 182. S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970, 5 - 6. V. Djurić, La peinture murale byzantine. XIIe et XIIIe siècles, XVe Congrès Intern. d'Études byzantines, Rapports et co-rapports, III, Art et Archéologie, Ἀθήνα 1976, 73. Α. Ξυγγόπουλος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 8 (1975 - 76), 6. Ο. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Milano 1967, 380, ἐνῶ γνῶριζε τὴ σωστὴ χρονολόγηση, θεωροῦσε τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἀρχῶν 14ου, «prima del 1312». Ἐντούτοις, ἡ M. Sotiriou, Mistra, Ἀθήνα 1956, 21, νόμιζε ὅτι τὸ κτήριο καὶ ὀρισμένες τοιχογραφίες ἀνήκουν στὸ τέλος τοῦ 12ου ἢ ἀρχές τοῦ 13ου αἰῶνα, χωρὶς νὰ δικαιολογήσει τὴν ἄποψη αὐτή. Καὶ ὁ Α. Κ. Ὁρλάνδος, ABME, Θ' (1961), 34, χρονολογεῖ τὸ ναὸ «μέσων ἢ τέλους 12ου» χωρὶς ἄλλη ἀνάλυση.

χης. Στους πλάγιους τοίχους, από κάτω έως και την καμάρα, παριστάνονται κάτω ολόσωμοι ιεράρχες συλλειτουργούντες, έπειτα ζώνη με στρογγυλά στηθάρια επισκόπων, πιό πάνω δύο επάλληλες ζώνες με σκηνές: ή αρχή και τὸ τέλος τοῦ κύκλου τοῦ Δωδεκαόρτου και τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ πού περιτρέχει τὸ μεσαῖο κλίτος. Ἐπάνω, σειρά προφητῶν ἀπὸ τοὺς ὁποῖους διατηροῦνται μόνο τέσσερις³¹. Θεωροῦμε τὸ στρώμα μετὰ τὴ διακόσμηση αὐτὴ πὸν δὲν ἔχει ἀκόμη ἀπαλλαγῇ ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀσβεστικά ἄλατα, και τὸ ὁποῖο προχωρεῖ και στὴν κάτω ζώνη τοῦ Ἱεροῦ, ὡς μεταγενέστερο ἀπὸ τοῦ τεταρτοσφαίριου πὸν μᾶς ἐνδιαφέρει³².

Ἐκεῖ παριστάνεται ἡ Παναγία ὁλόσωμη, ὄρθια, κρατώντας μετὰ τὰ δύο τῆς χέρια ἐμπρὸς στοῦ στήθους τῆς τὸ μικρὸ Χριστό, πὸν εὐλογεῖ μετὰ τὸ δεξι χέρι³³. Ἡ Παναγία Νικοποιὸς ἢ Κυριώτισσα στέκει μόνη τῆς σὰν στήλη στὸν κάμπο τῆς εὐρύχωρης κόγχης, μετὰ τὸ κεφάλι σχετικὰ μεγάλο (Πίν. 38). Ἀριστερά τῆς — γιὰ μᾶς — παριστανόταν, ὅπως σημειώσαμε πιό πάνω, ἡ μορφή ἱεράρχη σὲ προσκύνηση. Διατηρεῖται καθαρὸ τὸ περίγραμμα τῆς ἀκάλυπτης κεφαλῆς, τῶν δύο χεριῶν σὲ δέηση πὸν δὲν κρατοῦν τίποτε καθὼς και τῆς γραμμῆς τῆς ράχης ἕως τὰ πόδια³⁴ (Πίν. 37α).

Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας δὲν ἀπέχει ἀπὸ τὸν προσωπογραφικὸ ρεαλισμὸ πὸν θὰ βροῦμε και ἄλλοῦ. Αὐγόσχημο, μετὰ μάτια ἀρκετὰ κοντὰ στὴ ρίζα τῆς μύτης, μετὰ τὴ χαρακτηριστικὴ τριγωνικὴ σκιά ἀνάμεσα στὰ φρύδια και τὰ καλογραμμένα βλέφαρα, μετὰ τὸ πλάγιο βλέμμα, μετὰ τὴν κοντυλένια μύτη και τὸ καλοσχεδιασμένο μικρὸ στόμα, μετὰ τὰ πλατιά φωτεινὰ μάγουλα, βρίσκει τὰ πλησιέστερα παράλληλά τῆς σὲ δύο μορφές τοῦ Διακονικοῦ, τόσο ἀπὸ ἄποψη προσωπογραφικῆς ἀναζήτησης και ἐκφραστικῆς ἔντασης, ὅσο και ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς τεχνικῆς στοῦ πλάσιμο: στοῦ ἀγένειο νεανικὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα και στοῦ Χριστοῦ Πολυέλαιο τῆς κόγχης (Πίν. 39γ και Πίν. 43β). Ὁ σβησμένος ἱεράρχης πὸν παριστανόταν στοῦ ἐπιφανέστερο σημεῖο τοῦ ναοῦ πρέπει νὰ ἦταν ὁ υπεύθυνος γιὰ τὴν τοιχογράφηση τῆς κόγχης, τοῦ Ἱεροῦ, τοῦ Διακονικοῦ, καθὼς και ἑνὸς μέρους τοῦ νότιου κλίτους, πὸν συγγενεῦουν τεχνοτροπικὰ περισσότερο.

31. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 5, ἀρ. 18, 21 - 42, 53 - 54, 76 - 77. Millet, Mistra, 66.1,3, 84.1,4.

32. Διαπιστώσαμε ὅτι στὴν κάτω ζώνη τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ ὑπάρχουν δύο στρώματα, πάλιότερα ἀπὸ τὴν ἐπιζωγράφηση τῆς Τουρκοκρατίας.

33. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 5, ἀρ. 1, εἰκ. 8 (πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ).

34. Ὅλη ἡ κάτω ζώνη τοῦ τεταρτοσφαίριου τῆς ἀψίδας εἶχε ὑποφέρει ἀπὸ ὑγρασία και γι' αὐτὸ τὸ κάτω μέρος τῆς Παναγίας — τῆς ἐπιζωγραφισμένης — εἶχε πέσει. Μετὰ τὴ συστηματικὴ ἀφαίρεση τῆς ἐπιζωγράφησης φάνηκε ὅτι ἔλειπαν ἐντελῶς ἀπὸ τὴν Παναγία μόνο μικρὸ μέρος ἀπὸ τὰ πόδια, ἀπὸ τὴ μέση τῆς κνήμης και κάτω, ἐνῶ ἡ μορφή τοῦ ἱεράρχη σὲ πολὺ ψηλότερο σημεῖο, εἰδειχνε καθαρά ὅτι εἶχε ξυσθεῖ μέσα στοῦ περιγράμματός τῆς. Πρβλ. Ν. Ζία, ἔ.ἀ. (δπως σημ. 1).

β. Τὸ Διακονικὸ καὶ μέρος τοῦ Ν. κλίτους. Ἡ διακόσμηση τοῦ Διακονικοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς χωριστὲς ζῶνες, ἀπὸ κάτω ἕως τὴν κοιλότητα τῆς καμάρας. Στὴν πρώτη κάτω ζώνῃ μὲ λίγες διαθέσιμες ἐπιφάνειες, παριστάνονται οἱ θεραπευτὲς ἅγιοι Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος (Πίν. 37β) καὶ Παντελεήμονας (Πίν. 39γ) καθὼς καὶ ὁ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος (Πίν. 37α). Ἡ δεύτερη ζώνη, ποὺ περιλαμβάνει καὶ ὁλόκληρη τὴν κόγχη τῆς ἀψίδας, εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, ποὺ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι στὸ ἡμικυλινδρικό μέρος τῆς κόγχης, γυρισμένοι, μὲ τὰ χέρια ἐνωμένα σὲ δέηση, πρὸς τὸ Χριστὸ Πολυέλειο ποὺ παριστάνεται στηθαῖος πιὸ ψηλά, στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας (Πίν. 42α - 43β). Τὸ παράθεμα τοῦ ἀνοικτοῦ βιβλίου «ἀσθενούντας θεραπεύετε, νεκροὺς ἐγείρετε, λεπροὺς καθαρίζετε, δαιμόνια ἐκβάλετε» κλπ. (Ματθ. 10, 8) καθορίζει τὸ νόημα τῆς εἰκονογράφησης τοῦ Διακονικοῦ μὲ θεραπευτὲς ἁγίους. Καὶ ἡ παρουσία τοῦ ἁγιασμένου μητροπολίτη Εὐγένιου, γυρισμένου σὲ δέηση πρὸς τὸ Χριστὸ Πολυέλειο, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχει τὸ νόημα ὅτι δέεται γιὰ τὴ θεραπεία τῶν «ἀσθενούντων». Στὴν ἴδια ζώνη, στοὺς πλάγιους τοίχους παριστάνονται τέσσερα θαύματα ἀπὸ τὸ συναξάρι τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 40α - β, 41α - β). Στὴν τρίτη καὶ ψηλότερη ζώνη καθὼς καὶ στὴν καμάρα παριστάνονται δύο θέματα ὑψηλοῦ συμβολισμοῦ μὲ ἐσχατολογικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀναφέρονται δηλαδὴ καὶ τὰ δύο στὴ Δευτέρα Παρουσία. Στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα παριστάνεται ὁ Χριστὸς ἔνθρονος «ἐν δόξῃ» καὶ στοὺς δύο πλάγιους τοίχους, δεκαοκτὼ ἄγγελοι ποὺ προσκυνοῦν τὸ Χριστὸ (Πίν. 42α, 44, 47)³⁵. Ἡ μεγάλῃ αὐτῇ σύνθεση θυμίζει τὸ χωρίο τοῦ Ματθαίου 25, 31: «ὅταν δὲ ἔλθῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ καὶ πάντες οἱ ἄγγελοι, τότε καθίσει ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ». Τὸ Χριστὸ παραστέκουν δύο μεγάλα ἑξαπτέρυγα μὲ τὴν ἐπιγραφή *πολιόματα σεραφεῖμ* καὶ *ἑξαπτέρυγα χερουβείμ*. Κάτω ἀπὸ τὸ θρόνο οἱ τέσσερις «τροχοὶ» καὶ στὶς κάτω ἄκρες γωνίες τοῦ τυμπάνου δύο ἀντικριστοὶ στηθαῖοι προφῆτες, ὁ Ἰεζεκιήλ (Πίν. 42β) καὶ ὁ Ἰωήλ, προσβλέπουν πρὸς τὸ Χριστὸ κρατώντας ἀνοικτὰ εἰλητάρια [Ἰεζεκιήλ 1, 4 (= Ματθ. 24, 30) Ἰωήλ III, 12 (= Ματθ. 25, 32)]. Ἀνάμεσά τους ἐπιγραφή σὲ τρεῖς σειρὲς μὲ ἄσπρα κεφαλαῖα μὲ κείμενο ἀπὸ τὸν Β' Κανό-

35. Στὸ διάγραμμα τῆς D u f r e n n e, ἔ.ἀ. πίν. 7, στὸ Διακονικὸ οἱ ἀρ. 1 - 15 νὰ διορθωθοῦν ἢ συμπληρωθοῦν: 3 καὶ 4: Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός. 11: Ἅγιος Ἰωάννης ὁ θαυματουργός. 12: ἅγιος Ρωμανός ὁ νέος. 13: ὁ Λακεδαιμονίας Εὐγένιος. 15: ὁ ἅγιος Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος. Ὁ ἀρ. 5 Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου, νὰ περιορισθεῖ στὴν ὁροφή, ἐνῶ στὸν τοίχο, συνέχεια ὁ ἀρ. 1. Στὸ νότιο κλίτος, οἱ ἀρ. 16 - 23, 40 - 48. Νὰ συμπληρωθεῖ: 23: Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος. Στοῦ G. Millet, Mistra, πίν. 64.2, 65.1, 73.2 - 3, 74.1, 2, 3, 75.1 - 4 86.1, 3, 4. Χρωματιστὴ εἰκόνα τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ στὸ P. K a n e l l o p o u l o s, Mistra, Μόναχο 1962, 5.

να, ὡδὴ Ἡ' στὴ Σύναξη τῶν Ἀσωμάτων, στὶς 8 Νοεμβρίου, παραφράζοντας κείμενο τοῦ Δανιὴλ (7, 9) παρέχει τὸ νόημα ποὺ θέλησαν νὰ δώσουν στὴν παράσταση: *ὡς φοβερὰν τὴν ἔλευσιν τῆς δευτέρας Καθέδρας σου ἐκδηλοποιῶν ὁ Δανιὴλ προέλεγεν ὡς θρόνοι / ἐταίθησαν καὶ ὁ Παλαιὸς ἐκάθησε*³⁶. Ἀναγωγή τῆς παράστασης στὴ Β' Παρουσία σημαίνουν καὶ οἱ χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ: τὸ δεξι, σὲ θέση ὑποδοχῆς — *δεῦτε οἱ εὐλογημένοι* (Ματθ. 23, 34) καὶ τὸ ἀριστερὸ σὲ θέση ἀποτροπῆς: *πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ κατηραμένοι* (Ματθ. 25, 41). Εἶναι οἱ τυπικὲς χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ Δίκαιου Κριτῆ στὴν παράσταση τῆς Β' Παρουσίας.

Οἱ δεκαοκτὼ ἄγγελοι στοὺς πλάγιους τοίχους, ὄρθιοι, μὲ βῆμα ἀνοικτό, σκύβοντας ἐλαφρά, ὅλοι γυρισμένοι πρὸς τὸ Χριστό, ἔχουν διαταχθεῖ, ἀπὸ ἐννέα σὲ κάθε πλευρά, σὲ τρεῖς στίχους πρὸς τὰ μέσα καὶ ἐπάνω. Στὴ Ν. πλευρά, φθαρμένες οἱ ἐπιγραφὰς ΑΓΓΕΛΟΙ, ΔΥΝΑΜΕΙΣ, ΑΡΧΑΙ καὶ στὴ Β. ΘΡΟΝΟΙ, ΕΞΟΥΣΙΑΙ, ΚΥΡΙΟΤΗΤΕΣ (Πίν. 44 καὶ 47).

Ἡ σύνθεση αὐτὴ ποὺ ἀπλώνεται σὲ τρεῖς τοίχους δὲν χωρίζεται μὲ τὴ συνεχόμενη παράσταση τῆς Ἑτοιμασίας τοῦ Θρόνου, ποὺ πιάνει ὅλη τὴν κοίλη ἐπιφάνεια τῆς καμάρας (Πίν. 44, 45): ὁ φωτεινὸς κυκλικὸς οὐρανός, μὲ διαβαθμίσεις γαλάζιου χρώματος σὲ τέσσερα δακτυλίδια μὲ τὸ τελευταῖο καὶ φωτεινότερο ἑναστρο, περικλείνει χαμηλὰ θρόνο ὀγκώδη, χωρὶς ράχη, σχεδιασμένο μὲ κάπως τολμηρὴ προοπτικὴ ἀντίληψη, ὅπου τονίζεται τὸ τρισιδιάστατο ἐνὸς στραβὰ τοποθετημένου ἐξάπλευρου ὀρθογώνιου ὑποποδίου. Ὁ θρόνος σκεπάζεται μὲ τὸ πλούσιο κόκκινο ὕφασμα τῆς χλαμύδας τοῦ Ἰησοῦ. Ἐπάνω ἀπὸ τὸ θρόνο μέσα σὲ φωτεινὸ ρόμβο τὸ λευκὸ περιστέρι, τὸ βιβλίο, ἡ στάμνα καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸ ρόμβο, πάντα στὸν κεντρικὸ ἄξονα, ὑψώνεται ὁ σταυρὸς βαθύχρωμος ἀνάμεσα στὴ λόγχη καὶ στὸ σπόγγο. Ἀπὸ κάθε μεριὰ τοῦ θρόνου ἀπὸ τρεῖς ἄγγελοι — τὸ ὅλον ἔξι — μικρότεροι ἀπὸ τοὺς κάτω, ἀλλὰ τοποθετημένοι στὸν ἄξονα τῆς μεσαίας τους σειρᾶς. Ἀριστερά: ΑΓΓΕΛΟΙ, δεξιά: ΑΡΧΑΙ.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι κάθε ομάδα τῶν τριῶν ἀγγέλων στοιχημένη πρὸς τὰ μέσα, δὲν ἔχει τίς τρεῖς μορφές στὴν ἴδια στάση: κάθε ἐπόμενη μορφή εἶναι πιὸ ὀρθία ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἶναι μπροστά της, ὥστε ἡ τρίτη καὶ τελευταία νὰ εἶναι ἐντελὼς ὀρθία καὶ νὰ φαίνεται γι' αὐτὸ μεγαλύτερη ἀπὸ τίς δύο προηγούμενες (Πίν. 45 - 46). Ἡ ἀνάπτυξη αὐτὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὴ βυζαντινὴ ἀνάστροφη προοπτικὴ καὶ ἐπιτρέπει τὸ ἅπλωμα τῶν ἐπαναλαμβανόμενων ρυθμικῶν σχημάτων σὲ συγκλίνουσα πρὸς τὸ θρόνο διάταξη. Ἐξάλλου μὲ τὴ ρυθμικὴ καὶ συνθετικὴ συσχέτιση τῶν δύο ἐπάλληλων ομάδων ἀγγέλων δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση μεγάλης ἐνιαίας σύνθεσης ποὺ

36. Ὁλόκληρη τὴ διπλὴ παράσταση ὑπομνημάτισε ὁ G. Millet, *La dalmatique du Vatican*, Παρίσι 1945, 38 - 42. Πρὸβλ. Dufrenne, ἔ.ἀ. 7,32. Χρωματιστὴ λεπτομέρεια ἀγγέλων, Kanellopoulos, ἔ.ἀ. εἰκ. 7.

παρέχει έντονη τήν αίσθηση αὐστηρῆς τελετουργικῆς τάξης, σοφῆς ρυθμικῆς διάταξης, ἀντίστοιχης ποικιλίας στή χρωματική διαβάθμιση, ἀλλά καί ἁρμονίας, δηλαδή ἐνιαίας σκέψης γιά τήν ἐντυπωσιακή ἀπόδοση τῶν δύο ἐσχατολογικῶν συγγενικῶν θεμάτων. Οἱ ἀρετῆς τοῦ ἔργου, τόσο στοῦ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος ὅσο καί τῆς τέχνης, πρέπει νά ὀφείλονται σέ ἓνα ἔμπειρο καί σοφὸ καλλιτέχνη, κάθε ἄλλο ἀπὸ ἐπαρχιώτη (Πίν. 42α καί 44), σέ συνεργασία μὲ θεολογικά σκεπτόμενο καί κάτοχο τῶν λειτουργικῶν κειμένων ἱεράρχη-παραγγελιοδότη.

Ἐν τούτοις, οἱ ἐπάνω ἔξι ἄγγελοι εἶναι ὁλότελα διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς κάτω δεκαοκτὼ ἄγγέλους, τόσο στοῦ προσωπογραφικὸ μέρος ὅσο καί στήν πτυχολογία. Τὰ πρόσωπα τῶν ἔξι εἶναι ἄβρά, μὲ κάποια κλασικὴ εὐμορφία, ἐνῶ τὰ φωτεινὰ φορέματα ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ συνοπτικὴ πτυχολογία, ὅπου οἱ ἀραιὲς πτυχῆς διαγράφονται μὲ γραμμὲς εὐθεῖες, μὲ καμπύλες καί μὲ γωνιώδη σχήματα, ἐνῶ οἱ ὁμαλὲς διαβαθμίσεις τοῦ φωτὸς τονίζουν τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος (Πίν. 44). Ἄσχετοι μὲ τὴν «κυβιστικὴ» αὐτὴ ἀντίληψη τῆς μορφῆς, οἱ δεκαοκτὼ κάτω ἄγγελοι, ἔχουν στὰ φορέματα τίς πτυχῆς βαθιὲς καί πυκνές, μὲ γραμμὲς ποὺ διαγράφουν πολλὰς καμπύλες καί μερικὰ γωνιώδη τσακίσματα, ἀλλὰ ρέουν σέ ἀδιάσπαστες συνέχειες, ἐνῶ κρέμονται ἀπὸ τοὺς βραχίονες «ἀποπτύγματα» κυματιστὰ καί πλούσια σέ βαθιὲς σκιές (Πίν. 48). Στὰ πρόσωπα ὑπάρχουν διαφορές: στοῦ δεξιὸ ὄμιλο τὰ μάγουλα εἶναι πλατιά, τὰ μέτωπα χαμηλὰ καί δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀναζήτηση πνευματικότητος, εὐγένειας ἢ ἀπλῶς ἐφηβικῆς ἀβρότητας (Πίν. 48α). Ἀντίθετα στοὺν ἀριστερὸ ὄμιλο τὰ πρόσωπα τῆς τελευταίας σειρᾶς εἶναι πλησιέστερα στοὺς ἔξι ἄγγέλους.

Ἄν βρῖσκαμε τίς διαφορετικὲς αὐτὲς μορφὲς σέ διαφορετικὰ μνημεῖα, θὰ ἀρκοῦσαν τέτοιες παρατηρήσεις γιά νά διαφοροποιήσουμε ὄχι μόνο τὸ ζωγράφο ἀλλὰ καί τὴν ἐποχή. Ἐδῶ ἡ μόνη πραγματικὴ διαφοροποίηση ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν τεχνικὲς παρατηρήσεις εἶναι ὅτι τὸ στρώμα τοῦ σοβᾶ, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ κάτω δεκαοκτὼ ἄγγελοι, δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ ἐπάνω, ἀλλὰ σχηματίζει ἐλαφρὸ ἀναβαθμὸ στὴν ἐπάνω γραμμὴ ὅπου χωρίζονται οἱ δύο ζῶνες, ὁ ὅποιος εἶναι ἀρκετὸς γιά νά ἀλλοιώσει τὴν καμπύλη τῆς ἄκρης τοῦ τόξου τῆς καμάρας (Πίν. 42α). Πρόκειται ἄραγε γιά μεταγενέστερη προσθήκη τῆς κάτω ζώνης μὲ τοὺς δεκαοκτὼ ἄγγέλους, ἢ ἀπλῶς γιά ἄλλο «μεροκάματο», δηλ. γιά ἄλλη στρώση σοβᾶ ποὺ ἔγινε ἐπόμενη ἐργάσιμη ἡμέρα, κάπως ἄτεχνη ὥστε νά δημιουργηθεῖ διαφορὰ ἐπιπέδου; Ἐπειδὴ διαπιστώνομε ὅτι καί στοῦ μνημεῖο αὐτοῦ μποροῦν νά συνυπάρχουν παράλληλα διαφορετικὲς τεχνοτροπίες μέσα στὴν ἴδια σύνθεση ἢ μέσα στὴν ἴδια ἐνότητα μιᾶς ἐπιφάνειας τοῦ κτηρίου, προτιμοῦμε τὴ δεύτερη λύση. Ἀλλωστε τὰ σχέδια στὰ ἄκρα πόδια τῶν ἐπάνω ἀγγέλων συνεχίζονται ὁμαλὰ στὴν κάτω ζώνη, σὰν νά μὴν ὑπάρχει διακοπὴ ἢ ἀνακατασκευὴ, καί ἡ ἐπιφάνεια στοῦ

στρώμα αυτό μεταβαίνει όμαλά σ' εκείνη τής πιό κάτω ζώνης (Πίν. 46).

Τήν τεχνοτροπία «τῶν ἑξὶ ἀγγέλων» θὰ τὴ βροῦμε στὰ τέσσερα θαύματα τῶν ἁγίων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ: τὰ κοντὰ σώματα μὲ τὶς γερεὲς πατοῦσες, τὴ λιτὴ «κυβιστικὴ» πτυχολογία, τὶς λίγες ἐκφραστικὲς χειρονομίες (Πίν. 40α - β). Ἐδῶ τὰ μεγάλα κεφάλια τῶν ἁγίων μὲ τὰ ἔντονα χαρακτηρισμένα πρόσωπα θ' ἀποκτήσουν ἰδιαίτερη σημασία μέσα στὸν πίνακα, ἐνῶ μόνο δευτερεύοντα νεανικὰ πρόσωπα θὰ κρατήσουν τὴν οὐδέτερη ἀβρότητα τῶν ἀγγέλων (Πίν. 41α - β).

Στὴ συνέχεια δὲν θὰ φανεῖ περίεργο ὅτι οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ Διακονικοῦ, ποὺ βρίσκονται στὸν ἴδιον ἄξονα, δὲν εἶναι ταυτόσημες. Ζωγραφισμένες σὲ διαφορετικὴ κλίμακα, ὄχι μόνο ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ ἀνθρώπινο τύπο, ἀλλὰ καὶ διαφέρουν τεχνοτροπικὰ καὶ μεταξὺ τους καὶ μὲ τὶς ἄλλες μορφὲς ποὺ ἀνήκουν στὴν ἴδια παράσταση. Ὁ κάτω Χριστός, στηθαῖος, μὲ τὴν ἐπιγραφή «Ὁ Πολυέλειος» ἔχει τὸ πρόσωπο αὐγόσχημο, τὸ μέτωπο ψηλὸ, τὸ πλάσιμο γλυπτικὸ, μὲ πλατιεὲς καὶ καθαρὲς φωτεινὲς ἐπιφάνειες στὰ μάγουλα καὶ τὶς σκιεὲς σὲ καθαρὰ σχήματα, ὅλα ἀπαρτίζουν ἥθος σοβαρὸ καὶ περήφανο³⁷ (Πίν. 43β). Ἀντίθετα, ὁ ἐνθρονος Χριστός «ἐν δόξῃ» ἔχει τὸ πρόσωπο πλατὺ, τὸ μέτωπο χαμηλὸ, τὸ πλάσιμο μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες ποὺ τονίζονται μὲ συστήματα ἀπὸ λεπτόγραμμα φῶτα (Πίν. 43α). Μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἔργο τοῦ πρωτομάστορα καὶ νὰ ὑπερέχει σὲ ποιότητα, θεωροῦμε ὅτι συνδέεται μὲ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς γύρω του μορφὲς τῶν Ἀναργύρων, ἀλλὰ καὶ μὲ ἁγίους στὶς πιό κάτω ζώνες ἰδιαίτερα μὲ τὸν ἅγιο Σαμψῶν τὸν ξενοδόχο (Πίν. 42β) καθὼς καὶ ὁ ἐπάνω Χριστός συνδέεται μὲ τοὺς δεκαοκτῶ ἀγγέλους ποὺ τὸν περιβάλλουν. Δὲν εἶναι περίεργο, ὅτι ἡ πυκνὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου του διαφέρει ἀπὸ τὴν κάπως πλαδαρὴ ἔκφραση τῶν ἀγγέλων.

Ἀνάλογες τεχνοτροπικὲς διαφορὲς θὰ βροῦμε πιὸ πέρα στὸ νότιο κλίτος, ὅπου ἡ ἐπιλογὴ καὶ ἡ διάταξη τῶν εἰκόνων παρουσιάζει κάποια περιέργη ἀκαταστασία. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πέντε σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας, ἀρχίζουν καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ (Γάμος Κανᾶ) ἀλλὰ ἡ συνέχειά τους στὸ δυτικὸ τμήμα τῆς καμάρας ἀνήκει σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ. Οἱ εἰκόνες τῶν ἁγίων εἶναι ἐπίσης ἀκατάστατες, καὶ ἡ κάτω σειρὰ μὲ τὶς δώδεκα ὁλόσωμες μορφὲς τῶν ἀποστόλων, ποὺ ἀνήκουν καὶ αὐτὲς σὲ ἄλλη ἐποχὴ, ἀρχίζουν κάτω ἀπὸ τὶς παλιότερες σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας (Πίν. 59). Ἡ ἐντύπωση ποὺ παρέχεται εἶναι ὅτι κάπου ἐδῶ σταμάτησε ἀπότομα ἡ πρώτη φάση τῆς τοιχογράφησης τοῦ ναοῦ.

Φόρμα καὶ πτυχολογία «κυβιστικὴ», θὰ βροῦμε στὶς μόνες καλὰ διατηρη-

37. Γιά τὸν καθαρισμὸ βλ. πιὸ πάνω, σημ. 1.

μένες μορφές από τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, μεγάλη σύνθεση στὸν ὄρθιο νότιο τοῖχο: ὁ ἄγγελος καὶ ἡ Παναγία στὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων (Πίν. 49α) καθὼς καὶ στὴ Γέννηση τῆς Παναγίας, ἰδιαίτερα στὴν κοντὴ κλειστὴ μορφὴ τῆς ἀνακαθισμένης Ἄννας, τῆς ὁποίας τὸ πρόσωπο μοιάζει ἀκόμη μὲ τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 49β) ἐνῶ στὸν Εὐαγγελισμό τῆς Ἄννας τὸ πρόσωπό της ἔχει τὴν εὐγένεια τῶν ἀγγέλων τῆς Ἑτοιμασίας. Ἀκόμη τὴν πτυχολογία αὐτὴ βρίσκουμε στὴν Εὐλόγηση τῶν Ἱερῶν, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς καμάρας, ὅπου διατηροῦνται καλύτερα οἱ κοντὲς βαριεὲς μορφές τῆς Ἄννας καὶ τοῦ Ἰωακείμ, ποὺ κρατεῖ στὰ σκεπασμένα χέρια τὴ μικρὴ Παναγία, ἐνῶ οἱ τρεῖς ἱερεῖς κάθονται πίσω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι μπροστὰ σὲ βαρὺ οἰκοδόμημα: κοῖλος τοῖχος σὰν ἐξέδρα μὲ δύο προβόλους στηριγμένους σὲ κολόνα³⁸ (Πίν. 48α). Ἐντύπωση κάνει ὁ τονισμὸς τοῦ ὄγκου τῶν προβόλων μὲ τὴν ἀνάστροφη προοπτικὴ, ἀκριβῶς ὅπως στὸ ὑποπόδιο τοῦ Θρόνου (Πίν. 43). Αὐτὸν τὸν τρόπο ἀπόδοσης τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, ποὺ δημιουργεῖ ὡς μέσα στὸν ὁποῖο κινοῦνται τὰ πρόσωπα καὶ ποὺ ἀνταποκρίνεται στὸν ἀντίστοιχο τρόπο ἀπόδοσης τοῦ ὄγκου τῶν σωμάτων, θὰ τὸν βροῦμε στὴ σειρὰ αὐτὴ τῶν παραστάσεων μόνον στὰ Εἰσόδια καὶ ἀκόμη στὸ Γάμο τοῦ Κανᾶ, ἐνῶ στίς ἄλλες σκηνές, ἀκόμη καὶ στὸ Χριστὸ διδάσκοντα στὸ ναό, τὰ κτήρια, ἀπλούστερα, ἔχουν τὴ μορφὴ ὀπτικά ἐπίπεδη καὶ χρησιμεύουν ὡς βάθος στὴν παράσταση (Πίν. 50β), ὅπως συμβαίνει καὶ στὰ θαύματα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 40α - β).

Συμπεραίνοντας θὰ λέγαμε ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Διακονικοῦ καὶ ἀπὸ τὸ νότιο κλίτος οἱ παραστάσεις τοῦ βίου τῆς Παναγίας μαζί μὲ τὸ Χριστὸ διδάσκοντα καὶ τὸ Γάμο τοῦ Κανᾶ, παρουσιάζουν διαβαθμίσεις στὴν ποιότητα καθὼς καὶ σὲ τεχνοτροπικὲς ἀντιλήψεις, μὲ χαρακτηριστικὸ ὅμως συγκερασμό τους εἴτε στὴν ἴδια ἐπιφάνεια (Διακονικὸ) εἴτε στὴν ἴδια σκηνή (τὰ βαριὰ σώματα μπροστὰ σὲ κτήρια ἐπίπεδα ἢ τριδιάστατα—μορφές «ρεαλιστικές» ἢ ἰδανικές). Σημάδια πὼς οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀνήκουν σὲ ἐποχὴ μεταβατικὴ, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ δούλεψαν ζωγράφοι διαφορετικῆς γενιᾶς.

γ. Ἡ Πρόθεση μὲ τὸ Β. κλίτος. Τὸ βόρειο κλίτος μαζί μὲ τὴν Πρόθεση, ἀφιερωμένα στὸν ἅγιο Δημήτριο, παρέχουν μιὰ μεγάλη ἐνότητα ἐπιφανειῶν—κόγχη, βόρειος τοῖχος, καμάρα—ὅπου διαπιστώνουμε ἐνότητα προγράμματος καὶ συνάμα σημαντικὴ ποικιλία παραλλαγῶν τῆς τεχνοτροπίας, ὅμως μέσα σὲ ὀρισμένα πλαίσια ποὺ ὀρίζει ἡ ἐποχὴ καὶ σὲ στενὴ σχέση μὲ ὅσες τοιχογραφίες εἶδαμε ὡς τώρα. Θὰ μπορούσαμε νὰ

38. Στὴν εἰκονογραφία τῶν σκηνῶν αὐτῶν ἀναφέρεται ἡ J. Lafontaine - Dossogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident*, I, Βρυξέλλες 1964, 131, 158. Βλ. Millet, Mistra, πίν. 73,4 (φωτογρ.), 74,1 (σχέδιο), 75,1-4 (σχέδια).

πούμε ότι κάθε κατηγορία θεμάτων έχει τις τεχνοτροπικές της ιδιομορφίες. Οί έντεκα σκηνές του συναξαρίου του αγίου Δημητρίου στο άνατολικό τμήμα της καμάρας με τον άγιο στηθαίο στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης³⁹ (Πίν. 40α - β), καθώς και τὰ πέντε θαύματα στο δυτικό τμήμα⁴⁰, έχουν τή στοιχειώδη απλότητα στην αφήγηση που βρίσκομε σέ παλιότερα χειρόγραφα ή τοιχογραφημένα μηνολόγια, αὐτήν που συναντήσαμε και στα τέσσερα θαύματα τῶν άγιών Ἀναργύρων στο Διακονικό (Πίν. 40α - β). Στις σκηνές παίρνουν μέρος λίγα πρόσωπα, όλα στο ίδιο επίπεδο, μπροστά από αρχιτεκτονήματα ή βουνά, όλα στο ίδιο περίπου δεύτερο επίπεδο (Πίν. 51-52). Τὰ πρόσωπα, με χαρακτηριστικά ελάχιστα εὐγενικά, ιδιαίτερα ὅσα παριστάνονται από τὸ πλάγι, που εἶναι πολλά, χωρίς έντονη πλαστικότητα, έχουν τήν έκφραση κάπως οὐδέτερη, τήν κίνηση συχνά ζωηρή αλλά γενικά αδέξια, τις κορμοστασιές κοντές, βαριές και άχαρες (Πίν. 51α - β, 52α - β). Οί φορεσιές τῶν δημίον, όταν δέν εἶναι φράγκικες πανοπλίες, εἶναι άπλές σύγχρονες άστικές φορεσιές με άνοιχτά χρώματα.

Ὑπάρχουν ὅμως διαφορές και μέσα στην ίδια κατηγορία παραστάσεων, γιατί όλες οί σκηνές του αγίου Δημητρίου δέν πρέπει νά έχουν γίνει από τὸν ίδιο ζωγράφο. Χωριστή ομάδα αποτελοῦν σκηνές, ὅπως εἶναι ὁ Δημήτριος στο Μάξιμιανό (Πίν. 51α), ὁ Δημήτριος διδάσκει, ὁ Δημήτριος στη φυλακή (Πίν. 52α) και τὸ μαρτύριο του Νέστορα, ὅπου τὰ κτήρια εἶναι ψηλόστενοι πύργοι με πολλά μικρά στενά παράθυρα, σέ προοπτική γοτθίζουσα και σέ πυκνούς συνδυασμούς που δημιουργοῦν φανταστικές προσόψεις. Ξεχωρίζει τὸ Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (Πίν. 52β), ὅπου τὸ μοναδικό κτήριο πλαισιώνει τὸν άγιο, ένῶ τὸ βουνό έχει άσυνήθιστη διαμόρφωση με έντονη κυβιστική σχηματοποίηση (βλ. σημ. 47), και άκόμη ή σύνθεση διατηρεῖ πολλά στοιχεῖα άρχαϊκά στην τεχνοτροπία: αναλογίες, πτυχολογία, φυσιογνωμίες, καθώς και ή ιδιαίτερα έντυπωσιακή διαφορά στα μεγέθη ανάμεσα στις κύριες και στις δευτερεύουσες μορφές, ὅπως παρατηροῦμε και στην παράσταση του Χριστου που διδάσκει στο ναό στο νότιο κλίτος (Πίν. 50β). Στις άλλες σκηνές, ὅσες σώζονται καλύτερα, ὅπως ή πάλι του Νέστορα με τὸ Λυαῖο, τὰ κτήρια εἶναι λιγότερα, άραιότερα, χαμηλότερα, παραμένουν ὅπως πάντοτε σέ ένα ενιαῖο δεύτερο επίπεδο, όλες οί μορφές εἶναι πιὸ ψηλές και πιὸ ραδινές και, ὡς πρὸς τὰ μεγέθη, εξισώνονται. Τὰ πέντε θαύματα στο ίδιο κλίτος ταιριάζουν περισσότερο με τή δεύτερη αὐτή ομάδα (Πίν. 53α).

Χωριστή κατηγορία αποτελοῦν οί εἰκοσιτέσσερις προσωπογραφίες-εἰκόνες τῶν μαρτύρων και άγιών που αποτελοῦν τήν πρώτη από επάνω πρὸς τὰ

39. Dufrenne, ε.ά. πίν. 8, άρ. 63 - 74. Millet, Mistra, πίν. 45.1, 68.2,3, 69.1-4, 70.1-4.

40. Dufrenne, ε.ά. πίν. 8, άρ. 58 - 62. Millet, Mistra, πίν. 71.1,2, 72.1, 2, 73.1

κάτω σειρά παραστάσεων του βόρειου και του νότιου τοίχου επάνω από τὰ τόξα⁴¹: μέσα σὲ ὀριζόμενα ἀπὸ τέσσερες γωνίες πλαίσια, μὲ καλογραμμένα λευκὰ κοσμήματα ποὺ μοιάζουν νὰ μιμοῦνται ἐνθετική τεχνική (τὰ φυτευτά), περικλείνονται στρογγυλὰ στηθάρια ἁγίων, «ἐνοπλοὶ εἰκόνες» μὲ τὴν ἄντυγα ὀδοντωτὴ σὲ ἀνάγλυφο, μὲ τὸν κάμπο διαδοχικὰ βαθυγάλαζο ἢ κόκκινο (Πίν. 53β). Οἱ περίτεχνες αὐτὲς εἰκόνες δὲν ὑποβάλλουν μόνο μὲ τὸ σχῆμα καὶ μὲ τὴν πλαισίωσή τους ζωηρὴ τὴν ἀνάμνηση τῆς ἀρχαίας εἰκονιστικῆς προσωπογραφίας, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ἀκρίβεια στὸ σχέδιο καὶ στὴ φωτοσκίαση τῶν χαρακτηριστικῶν, γιὰ τὴ σωστή, χωρὶς ὥραιοποίηση, διαγραφή τοῦ χαρακτήρα τοῦ κάθε προσώπου. Ἡ πτυχολογία, ὅπου φαίνεται, εἶναι καὶ ἐδῶ ἔντονα γωνιώδης καὶ δὲν λείπει σ' αὐτὴν ἡ μίμηση τῆς χρυσογραφίας τῶν φορητῶν εἰκόνων. Μὲ τὸ εἶδος αὐτὸ συγγενεύουν καὶ ὡς πρὸς τὸ πλάσιμο, ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ τὶς καλύτερα διατηρημένες μορφές, σφικτὸ καὶ στιλπνὸ, μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες, μὲ τὶς μικρὲς δέσμες ἀπὸ λευκὰ φῶτα (Πίν. 54α)⁴². Θυμίζουμε ὅτι στὸ Διακονικὸ ἀνάλογο χαρακτηριστικὰ τεχνικῆς καὶ ὕφους βρήκαμε στὸ «Χριστὸ ἐν δόξῃ» (Πίν. 43α).

Μὲ ἀνάλογο πνεῦμα προσωπογραφικοῦ ρεαλισμοῦ ἔχει ἐκτελεσθεῖ καὶ ἡ ἐπόμενη σειρά ἁγίων ὁλόσωμων ἀπὸ τοὺς ὁποίους σώζονται εἰκοσιένας⁴³. Μέσα στὴν Πρόθεση παριστάνονται ἐπίσκοποι, ποὺ μᾶς παρέχουν μιὰ σειρά ἐντυπωσιακῶν πορτραίτων ἐπιβλητικῶν γερόντων, στὰ ὁποῖα κυριαρχεῖ τὸ ζωγραφικότερο πλάσιμο, μὲ ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ μὲ ἰδιαίτερα τονισμένα μεγάλα καὶ σαρκώδη αὐτιά (Πίν. 54β). Οἱ στάσεις εἶναι μετωπικές, οἱ χειρονομίες τυπικές, ἡ πτυχολογία ὅμως τῶν ἀμφίων καὶ τῶν στολῶν τῶν μαρτύρων καὶ ἁγίων εἶναι διαφοροποιημένη. Στους ὁλόσωμους ἐπίσκοπους, ποὺ ὑπερέχουν στὴν ποιότητα ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἁγίους τῆς σειρᾶς, ἡ πτυχολογία εἶναι σοφότερη, χωρὶς νὰ χάνει τὴ γεωμετρικότητά της. Στὸν ἅγιο Βαβύλα, τὸ πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ φελονίου ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, δημιουργεῖ μὲ τὶς βαθιὲς πτυχές καὶ τὰ σκιερά του ἀναδιπλώματα ζωηρὴ πλαστικὴ αἴσθηση τρίτης διάστασης (Πίν. 57), ποὺ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸ μεγάλο πλάγιο βιβλίο (βλ. πρὶς κάτω, τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ὑποπόδιο τοῦ θρόνου). Σὲ ἄλλον ἀνώνυμο ἱεράρχη, ἡ πτυχολογία εἶναι γεω-

41. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 82 - 86, 96 - 114, εἰκ. 9. Millet, Mistra, πίν. 81.1, 2.

42. Βλ. εἰκόνες ἀπὸ τῆ Μ. Μεγ. Λαύρας τῆς ἐποχῆς Μ. Chatzidakis, *L'icone byzantine*, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, Istituto G. Cini, Βενετία, τ. II, 1959 (=Studies in Byz. Art and Archaeology, Λονδίνο 1972, XVI), εἰκ. 18, ὁ ἅγιος Δημήτριος καὶ τοῦ Ἰδίου (ὅπως πρὶς κάτω στὴ σημ. 64) ὁ ἅγιος Στέφανος, εἰκ. 5 καὶ ὁ ἅγιος Μάμας τοῦ Μυστρά, εἰκ. 4.

43. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 87 - 92, 115 - 129 καὶ εἰκ. 9. Millet, Mistra πίν. 83. 1, 2. 84.3, 85.3-4.

μετρικότερη, οί πτυχές άραιότερες και πιο βαθιές⁴⁴ όπως του προφήτη 'Ησαΐα στο Διακονικό (Πίν. 39β). Στους άλλους άγίους — όσους διατηρούνται καλύτερα — ή πτυχολογία είναι συνοπτική, συνοψίζεται δηλαδή σε μεγάλα σχήματα (Πίν. 53β). Θυμίζουμε ότι τη χαρακτηριστική αυτή πτυχολογία την ηύραμε και στο νότιο κλίτος, όπου μερικά πορτραίτα ιεραρχών — από άλλο ζωγράφο — πλαισιωμένα σαν φορητές εικόνες, έχουν ανάλογα χαρακτηριστικά με τὰ πρόσωπα των ιεραρχών του βόρειου κλίτους (Πίν. 56α - β, 59). Πρέπει να θεωρήθηκε ότι οί άγιοι στις δύο αυτές ζώνες αντικαθιστούν κρεμασμένες φορητές εικόνες⁴⁵.

Τέλος, ή τελευταία προς τὰ κάτω σειρά όλόσωμων στρατιωτικών άγίων, σε κακή κατάσταση, έχει χαρακτήρα διαφορετικό. Μεγαλόσωμοι — διπλάσιοι από τους όλόσωμους άγίους της επάνω σειράς⁴⁶, με πόδια λεπτά και με σώματα ραδιανά, παριστάνονται σε στάσεις κινημένες, ή σε κινήσεις ήρεμες, με άπαλό πλάσιμο στα πρόσωπα (Πίν. 58).

Παρ' όλες αυτές τις διαφορές, όταν περιδιαβάσει κανείς τις τοιχογραφίες του βόρειου κλίτους, έχει καθαρή την εντύπωση ότι πρόκειται για έναίιο πρόγραμμα που έχει εκτελεσθεί από μιὰ ενιαία ζωγραφική «σχολή», με ποικιλία στους τεχνικούς και έκφραστικούς τρόπους και με άνισες αισθητικά επιδόσεις.

Δύσκολο να καθορίσουμε τώρα τὸ συγκεκριμένο ρόλο του αφιερωτή των τοιχογραφιών Θεράποντα του μοναχού στην επιλογή και κατανομή αυτής της άνθολογίας από τεχνοτροπίες. 'Η θέση της επιγραφής στο δυτικό τέλος του κλίτους και δίπλα στους στρατιωτικούς άγίους σημαίνει όπωσδήποτε ότι σχετίζεται άμέσως τουλάχιστον με τη σειρά αυτή των παραστάσεων.

'Από την επισκόπηση — όχι όσο λεπτομερειακή θά επιθυμούσαμε — των τοιχογραφιών στο 'Ιερό και στα δύο πλάγια κλίτη θά μπορούσε να συναχθεί τὸ συμπέρασμα ότι κάθε ένότητα χώρου έχει κάποια ιδιομορφία — άφού βρήκαμε άνάμεσα στους χώρους αυτούς τεχνοτροπικές διαφορές, διαπιστώσαμε όμως και τεχνοτροπικές συγγένειες — και άκόμη ότι και μέσα στη διακόσμηση κάθε χώρου ξεχωρίσαμε ομάδες παραστάσεων με κάπως ιδιαίτερα για την κάθε μία χαρακτηριστικά. Προτείνουμε ως καθοριστική για τις παραλλαγές αυτές τη σημασία της κατηγορίας των παραστάσεων, χωρίς να απο-

44. Εικόνα άνώνυμου άγιου, βλ. Lazarev, *Storia*, εικ. 546 και Ν. Δραυδάκης, 'Ο ναός των 'Αγίων Θεοδώρων της Λακωνικής Τρύπης, ΕΕΒΣ 25 (1955), 62 - 63, εικ. 19.

45. Βλ. στο Βαčkovo, και στη Ζίτσα, π.χ., σειρά ζωγραφισμένες εικόνες στηθαίων ιεραρχών με τὰ καρφιά και τους κρίκους. T. Velmans, *Rayonnement de l'icone au XIIIe siècle et au debut du XIIIe siècle*, XVe Congrès Intern. d'Études byzantines, Rapports et co-rapports, 'Αθήνα 1976, 202 κέ., πίν. XLII 3. Lazarev, *Storia*, εικ. 346 και 351.

46. Dufrenne, ξ.ά. πίν. 8, άρ. 130 - 134. Millet, *Mistra*, πίν. 83.1,2, και 87.9 (σχέδιο).

κλείσομε καὶ τὸ ρόλο τῆς ἀλλαγῆς τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ συνεργείου. Εἰδικότερα, συνοψίζομε: ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἀποτελεῖ ἐνότητα μὲ τὸ Διακονικό, πὺν συνδέεται στενὰ μὲ τὸ ἀνατολικότερο τμήμα τοῦ νότιου κλίτους. Διαπιστώσαμε ὅτι μὲ τὴν ὁμάδα αὐτὴ τῶν χώρων οἱ τοιχογραφίες τῆς Πρόθεσης καὶ τοῦ βόρειου κλίτους παρουσιάζουν διαφορὲς ποιοτικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς, πὺν εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ ἔχουν σχέση μὲ τὴν πάντως ὄχι μεγάλη χρονικὴ διαφορὰ τῶν ἀφιερωτῶν πὺν προτείναμε (Θεοδόσιος-Θεράπων). Πέρα ὅμως ἀπὸ τὶς παραλλαγὲς αὐτὲς ὑπάρχει μιὰ οὐσιαστικότερη ἐνότητα σὲ ὅλους αὐτοὺς τοὺς κύκλους παραστάσεων, ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ καλλιτεχνικοὺς τρόπους καὶ σὲ τεχνικὲς συνήθειες πὺν δεσπάζουν ὀρισμένη χρονικὴ περίοδο. Μένει νὰ καθορίσομε ἀκριβέστερα, ἂν εἶναι δυνατόν, ποιά εἶναι αὐτὴ ἡ χρονικὴ περίοδος.

III.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Γιὰ τὶς τοιχογραφίες, ὡς τελευταῖο ὄριο (*terminus ante*) προέκυψε τὸ ἔτος 1285 - (1288;), ἐνῶ τὸ ἀρχικὸ ὄριο (*terminus post*) δὲν εἶναι τόσο συγκεκριμένο, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ προηγεῖται, ὄχι πολὺ, ἀπὸ τὸ 1272. Τὸ χρονικὸ πλαίσιο πὺν μᾶς παρέχουν δηλαδὴ τὰ ἱστορικὰ πράγματα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μεγαλύτερο ἀπὸ 10 - 15 χρόνια. Πρέπει λοιπόν, τώρα πὺν σημειώθηκαν τὰ κυριότερα χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν, νὰ ἐξακριβωθεῖ, ἂν πραγματικὰ αὐτὲςμποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν στὰ χρονικὰ αὐτὰ ὄρια, τὰ ὁποία στὸ μεγαλύτερο μέρος ἀνήκουν στὴ βασιλεία τοῦ Μιχαὴλ Η'.

Τὰ κυριότερα χαρακτηριστικὰ πὺν ἀποτελοῦν τὸν κοινὸ παρονομαστὴ στὶς τοιχογραφίες πὺν εἶχαμε ἀποδώσει στὴ «σχολὴ Α» εἶναι ἡ παράλληλη παρουσία διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν ἢ τρόπων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους μερικοὶ εἶναι «ἀρχαῖκοι», ἐνῶ, ὅπως διαπιστώσαμε, στὶς ἀξιολογότερες παραστάσεις κυριαρχεῖ ἡ κυβιστικὴ ἀντίληψη τῆς φόρμας, πὺν προσδίδει στὶς μορφὲς κάποιο βάρος καὶ ὄγκο, καί, σύμφωνα μὲ αὐτήν, ὄχι μόνο ἡ πτυχολογία διατυπώνεται μὲ πτυχὲς συχνὰ στερεομετρικῆς τομῆς καὶ μὲ τὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν τσακισμένες σὲ γωνίες ἀλλὰ καὶ τὸ τοπίο διαρθρώνεται μὲ τμήματα κύβων. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι διάχυτη σὲ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιχαὴλ Η' ⁴⁷ καὶ ἔχει χαρακτηρισεῖ, ὄχι πολὺ πετυχημένα, *heavy style*.

47. O. Demus, *The style of the Kariye Djami and its place in the Development of Palaeologan Art*, στὸ P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, 4, Princeton 1975, 145 (γραμμένο τὸ 1960). Εἰδικότερα, τὴν καθαρὰ «κυβιστικὴ» διαμόρφωση τῶν βράχων πὺν σημειώσαμε στὸ Μαρτύριο τοῦ ἀγίου Δημητρίου (πὺν πάνω σ. 163, πίν. 52β) τὴν βρίσκουμε στὴ σερβικὴ Morača τοῦ 1252, βλ. πρόχειρα O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, Μόναχο 1958, 46, πίν. 5, ὁ προφήτης Ἡλίας.

Θεωρείται ότι την τελευταία δεκαετία του 13ου αιώνα, οι τοιχογραφίες του Ἁγίου Κλήμεντα στην Ἀχρίδα (1295) ὀδηγοῦν τὴν κυβιστικὴ τάση στὶς ἔσχατες συνέπειές της⁴⁸ καὶ αὐτὴ τὴ φάση βέβαια δὲν τὴ γνώρισαν οἱ τοιχογραφίες τοῦ Μυστρά.

Οἱ τοιχογραφίες μας ἔχουν ἤδη συνδεθεῖ με μνημεῖα τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἀλλὰ ἡ χρονολογία ποὺ τοὺς εἶχε δοθεῖ με βάση τὴν παλιότερη σφαλερὴ χρονολόγηση τῆς θεωρούμενης κτητορικῆς ἐπιγραφῆς, ὀδηγοῦσε στὴν ἄποψη ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ «ἀρχαῖζουσα» σχολὴ ἢ γιὰ ἐπαρχιακὲς ἐπιβιώσεις τέχνης τοῦ 13ου στὸ 14ο αἶώνα. Εἰδικότερα, ὁ Belting θεωροῦσε — καὶ αὐτὸ εἶναι σημαντικό — ὅτι ὁρισμένες ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἐπιβίωση ἐνὸς στάδιου ἐξέλιξης τῆς κωνσταντινουπολίτικης ζωγραφικῆς προγενέστερου ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἀντιπροσώπευαν οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Εὐφημίας — τὶς ὁποῖες χρονολόγησε γύρω στὰ 1290⁴⁹ — ἐνῶ ὁ Lazarev, θεωρώντας καὶ αὐτὸς τὴν τεχνοτροπία στὴ Μητρόπολη ὡς ἐπιβίωση τοῦ 13ου μέσα στὸν 14ο αἶώνα, σχετίζει τὶς ἀγιολογικὲς εἰδικότερα σκηνὲς με ἐκεῖνες τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ Bojana (1259) καὶ ἀναγνωρίζει ἐντονο «ρομανικὸ» χαρακτήρα στὶς σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου⁵⁰.

Τώρα νομίζω ὅτι μπορούμε ἐμεῖς νὰ προτεῖνομε ὅτι δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ ἐπιβιώσεις οὔτε γιὰ ἀρχαῖσμούς, ἀλλὰ γιὰ τρέχουσα στὴν ἐποχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς γλώσσα καὶ μάλιστα ὄχι με τρόπο ἐπαρχιακό, ἀλλὰ, καθὼς ἡ ποιότητα τοῦ ἔργου μᾶς ἔδειξε, με ἀντιστοιχία ἰσοτιμίας με ἔργα τῆς μεγάλης τέχνης.

Θὰ ἐπιχειρήσουμε τὴ σύντομη ἔρευνα, με συσχετίσεις κατὰ τὸ δυνατόν συγκεκριμένες με ἔργα ζωγραφικῆς, κατὰ προτίμηση χρονολογημένα, μικρογραφίες ἢ τοιχογραφίες, ἀδιάφορο, ἀλλὰ καὶ με τὶς γενικότερες ροπὲς τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς, πάντοτε σὲ ἔργα ὁρισμένου ἐπιπέδου. Με τὸν τρόπο αὐτὸ ἴσως κατορθώσουμε νὰ τοποθετήσουμε τὴν ὁμάδα τῶν τοιχογραφιῶν μας σὲ κάπως στενότερα χρονικὰ πλαίσια μέσα στὴν τελευταία τριανταετία τοῦ 13ου αἶώνα.

Ἡ συσχέτιση τῶν σκηνῶν τοῦ μαρτυρίου τοῦ Δημητρίου καὶ τοῦ Νέστορα

48. W. Grape, *Zum Stil der Mosaiken in der Kilise Camii in Istanbul*, *Pantheon* 32, 1. T. (1974) 3 κέ. Demus, ἔ.ἀ. H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, *Dumbarton Oaks Studies Fifteen*, Washington D.C. 1978, 95, 103 κέ., 110 (Belting). Πρβλ. M. Chatzidakis, *Byz. Zeit.* 61 (1968), 107: «il y a [...] une conception stéréométrique de la forme exprimée aussi bien sur les figures humaines que dans les paysages. Ils sont décomposés à des surfaces découpées d'une manière géométrique avec des contours souvent anguleux, avec des plis cassés. On pourrait reconnaître dans ces caractéristiques plutôt l'aboutissement d'un style, la fin d'une époque, comme l'a déjà fait A. Frolov».

49. Belting, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 28).

50. Lazarev, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30).

— τῶν ἑξὶ δυτικότερων ἀπὸ τὶς ἑνδεκα — μὲ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ βίου τοῦ Νικολάου στὴ Bojana (1259) καὶ θὰ προσθέταμε, καὶ μὲ ἐκεῖνες στὸ Manastir (1271)⁵¹ σημαίνει ὅτι στὴ σειρά αὐτὴ διατηροῦνται τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀφηγηματικῆς αὐτῆς κατηγορίας, ὅπως διαμορφώθηκαν ἤδη ἀπὸ τὸ 10ο αἰῶνα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι εἶναι κοινὴ καὶ ἡ συσχέτιση μὲ δυτικὰ ἔργα «ρομανικά» κατὰ τὸ Λάζαρεφ ἢ «γοτθίζοντα» ὅπως θὰ λέγαμε, γιὰ τὶς πέντε πρῶτες σκηνές, ὅπως σημειώθηκε πιὸ πάνω. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς δέχονται διαφόρων εἰδῶν δυτικὲς ἐπιδράσεις, καθὼς συνηθίζεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, κατ' ἐξοχὴν, στίς ἑλληνικὲς χῶρες τὶς κατεχόμενες ἀπὸ τοὺς Φράγκους, ἀλλὰ ὄχι μόνο σ' αὐτές⁵².

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα πραγματιστικὰ στοιχεῖα, ποὺ σημειώσαμε πιὸ πάνω στίς φυσιογνωμίες, στίς κινήσεις καὶ στὰ ἐνδυματολογικὰ τῶν μορφῶν, καθὼς καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ τῶν κτηρίων, ὅλα ἀναμφισβήτητα ἀποτελέσματα συνάφειας μὲ δυτικούς τρόπους ζωγραφικῆς, προσθέτομε ἐδῶ ἀκόμη καὶ τὸ συμβατικὸ τρόπο νὰ παριστάνεται ἓνα πρόσωπο στὸ ἐσωτερικὸ κτηρίου, κάτω ἀπὸ ἓνα ἢ περισσότερα τόξα, σὰν νὰ πρόκειται γιὰ τομὴ τοῦ κτηρίου, γιὰ τοξοστοιχία ποὺ προβάλλεται στὸν ἀέρα, ἐνῶ σύγχρονα παριστάνεται ἡ στέγη τοῦ κτηρίου γιὰ νὰ δηλωθεῖ τὸ εἶδος τοῦ ἀρχιτεκτονήματος — φυλακὴ, λουτρό, ἐκκλησίαι κλπ. — αὐτὸν δηλαδὴ ποὺ βρίσκομε στὴ Φυλακὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου καθὼς καὶ στὸ Μαρτύριό του (Πίν. 52α - β) θὰ τὸν βροῦμε καὶ στὸ σιναΐτικο Ψαλτήρι τοῦ 1274 (gr. 61) καὶ σὲ φύλλο ἄλλου ψαλτηρίου ἀπὸ τὸ ἴδιο μοναστήρι, τώρα στὸ Λένινγκραντ (gr. 269) ποὺ ἀποδίδεται στὸν καιρὸ τοῦ Μιχαὴλ Η' ⁵³, καὶ πολὺ συχνὰ στίς μικρογραφίες τοῦ γνωστοῦ κώδικα τοῦ Σκυλίτζη τῆς Μαδρίτης, ὅπου θεωρήθηκε στοιχεῖο ἰταλικό ⁵⁴. Ἐξάλλου ἡ χρωματικὴ κλίμακα, μὲ τόνους φωτεινοὺς,

51. Τῆς Bojana, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, πίν. XVII, XIX. Γιὰ τὴ μονὴ Ἀγίου Νικολάου Manastir, στὴν περιοχὴ Μορίοβο, βλ. D. Koco-P. Miljković-Perek, *Manastir*, Σκόπια 1958, σχ. 113, 114. Χρήσιμη εἶναι ἡ παραβολὴ μὲ τὶς σκηνές τοῦ βίου καὶ μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὴν Ἐπισκοπὴ Μάνης, χωρὶς χρονολογικὴ ἔνδειξη. Ὁ Ν. Δρανδάκης, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία Μέσα Μάνης*, Ἀθήνα 1964, 103 κέ. πίν. 85 - 89, τὶς τοποθετεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰῶνα.

52. Βλ. M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture du XIIIe siècle en Grèce* (1965) στὸ *L'art byzantin du XIIIe siècle* (Sopocani 1965), Βελιγράδι 1967, 68, 73. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Πόλιν διακοσμοῦν ἓνα παρεκκλήσι ἀφιερωμένο στὸν ἅγιο Φραγκίσκο στὸ Kalenderhane Djami (Κυριώτισσα; Ἀκαταλήπτου;) μὲ τοιχογραφίες σημαντικὲς γιὰ τὴν τέχνη στὴν Πόλιν τὸν καιρὸ τῆς φράγκικης κατοχῆς. Βλ. C. Striker and Y. Dogan Kuban, *DOP* 22 (1968), 189 - 192, εἰκ. 19 - 26. Πρβλ. Djurić, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30), 48 - 49. Βλ. γιὰ τὶς φράγκικες ἐπιδράσεις καὶ Demus, ἔ.ἀ. 136 - 139.

53. Γιὰ τὸ 61, βλ. H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyz. Gesellschaft*, Χαϊδελβέργη 1970, πίν. XIII, εἰκ. 19. Γιὰ τὸ 269, Lazarev, ἔ.ἀ. εἰκ. 415. Βλ. K. Weitzmann, στὸ *Jahrb. d. Ost. Byz. Ges.* 1957, 128 κέ. Πρβλ. Demus, ἔ.ἀ. 146.

54. Βλ. Πρόχειρα A. Grabar, *Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzes*.

μέ έντονες κηλίδες κόκκινες και άσπρες, δέν εΐναι ή συνηθισμένη στις βυζαντινή ζωγραφική τής εποχής. Ή άφθονία αὐτῆ τῶν φραγκικῶν ἐπιδράσεων περιορίζεται αἰσθητά στή διάρκεια τοῦ 14ου αἰώνα.

Μποροῦμε νά ἐπισημάνομε ἐνδεικτικά, ἀρκετά παράλληλα πρὸς τὰ ποικίλα μοτίβα ἢ πρὸς τοὺς ποικίλους καλλιτεχνικοὺς καὶ τεχνικοὺς τρόπους ποὺ ἤδη ξεχωρίσαμε. Π.χ. σημειώσαμε στήν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου τοῦ Διακονικοῦ ἓνα μοτίβο ποὺ δίδει τὴν ἐντύπωση μιᾶς «μοντέρνας» ἀντίληψης: ἐννοοῦμε τὸ ὀγκῶδες, ἔντονα τριδιάστατο ὀρθογώνιο ὑποπόδιο ποὺ εἶναι ἐπιδεικτικά καὶ ἀδικαιολόγητα τοποθετημένο στραβά, σὲ θέση δηλαδὴ λοξή ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω, ὥστε ν' ἀποτελεῖ μικρὸ στοιχεῖο ἀταξίας στήν ισόρροπη, ἐπίπεδη καὶ ἡρεμὴ σύνθεση (Πίν. 45). Ἐν τούτοις, ἀνάλογη τοποθέτηση τοῦ ὑποπόδιου θρόνου, περισσότερο ἢ λιγότερο λοξή, βρίσκομε σὲ μιὰ σειρά εἰκόνων μετωπικῶν εὐαγγελιστῶν σὲ ὀρισμένα χειρόγραφα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως τὸ Ἰβήρων 5, τὸ Παρισ. 54, τὸ Garret 2, τὸ Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Σμύρνης ποὺ εἶναι χρονολογημένο στὰ 1298, ἡ χρονία τῶν ἄλλων χειρογράφων ἀλλάζει θέση μέσα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα, κατὰ τὸ συγγραφέα⁵⁵. Ἀλλὰ τὸ λοξὸ ὑποπόδιο θὰ τὸ βροῦμε καὶ σὲ τοιχογραφία, τεράστιο καὶ ὀγκῶδες, στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων — Τί σοι προσενέγκωμεν — στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας (1295), τὸ παλιότερο γνωστὸ ἔργο τῶν Μιχαὴλ καὶ Εὐτύχιου Ἀστραπᾶ, ποὺ ἔχει χαρακτηριθεῖ ὡς ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα δείγματα τῆς «βαριάς» τεχνοτροπίας⁵⁶. Μὲ τίς ἴδιες τοιχογραφίες βρίσκομε καὶ ἄλλη, ἐξίσου ἐπεισοδιακὴ σχέση ποὺ ἐκφράζει ὁμως καὶ ἀνάλογη διάθεση. Στὸ νότιο κλίτος, στήν παράσταση τῆς Εὐλόγησης τῶν ἱερέων σημειώσαμε τὸ βαρὺ ἀρχιτεκτόνημα — ἐξέδρα ὅπου ἐκφράζεται αἰσθησι τοῦ ὄγκου ἀνάλογη μὲ τοῦ θρόνου — ὑποπόδιου (Πίν. 50). Τὸ ἴδιο κτήριο μὲ τὴν ἴδια διάρθρωση καὶ μὲ ἀνάλογη αἰσθησι τοῦ ὄγκου βρίσκομε στήν ἴδια σκηνὴ στὸν Ἅγιο Κλήμεντα⁵⁷. Ἀλλωστε, ἡ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῆς παρά-

C. Arch. 21 (1971), εἰκ. 16. Ὁ G r a b a r, 205, θεωρεῖ τὸν τρόπο αὐτὸ ὡς ἰταλικὸ γιὰτὶ βρίσκεται σὲ Exultet τοῦ 1200.

55. Βλ. πρόχειρα γιὰ τίς μικρογραφίες: Ἰβήρων 5 (μέσα 13ου), Παρισ. 54 (τέλος 13ου;) L a z a r e v, Storia, εἰκ. 384 καὶ 390, Garret 2 (περὶ τὸ 1300) K. W e i t z m a n n, Constantinopolitan Book Illumination, Gaz. des Beaux-Arts 86 (1944) 193 - 214 (= Studies on Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Σικάγο καὶ Λονδὶνο 1971, εἰκ. 311 καὶ 312). Πρβλ. B e l t i n g, Das illuminierte, 35. Γιὰ τὸ Σμύρνης: Σ. Π α π α δ ά κ η - O e k l a n d, Οἱ μικρογραφίες ἐνὸς χαμένου χειρογράφου τοῦ 1298, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 8 (1975 - 76), πίν. 29. Πρβλ. καὶ πίν. 32, τὸ Φιλοθέου 5. Βλ. καὶ σὲ εἰκόνες τῆς εποχῆς (Παναγία τῆς Washington) L a z a r e v, ἔ.ἀ. εἰκ. 445.

56. Millet - F r o l o w, III, πίν. 14,1. Τὸ μοτίβο ἔχει πολὺ παλαιότερη καταγωγή, ἀλλὰ ἐδῶ ἐνδιαφέρει νά ἐντοπισθεῖ στὸ 13ο αἰώνα. Βλ. πρὶ πάντω σ. 166 - 167.

57. Στὸ ἴδιο, πίν. 1,3.

στασης αυτής στα δύο μνημεῖα ἔχει ἤδη σημειωθεί⁵⁸. Φυσικά στὴ Μητρόπολη, ὁ περιορισμένος χώρος προσδίδει στὴν παράσταση κλίμακα διαφορετική καὶ ἡ προσήλωση στὴ «βαριά» τεχνοτροπία εἶναι πολὺ πιὸ φανερή. Εἶναι περιττὸ νὰ ὑπογραμμισθεῖ ὅτι ἡ ἔξαρση αὐτὴ τῆς τρίτης διάστασης στὰ ἀρχιτεκτονήματα δὲν ἀποτελεῖ γνώρισμα ἰδιαίτερο μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα. Θυμίζουμε μόνο τὴ Σοπότσανη (1263 - 68)⁵⁹.

Ἀξίζει ὅμως νὰ τονισθεῖ ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς παράστασης ἀρχιτεκτονημάτων ποὺ ἐκφράζει αὐξημένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου, ὅπως διαπιστώσαμε καὶ στὰ Εἰσόδια καὶ στὴν Εὐλόγηση τῶν ἱερέων, στὸ νότιο κλίτος (Πίν. 49α καὶ 50α), εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετος πρὸς ἐκεῖνον ποὺ βλέπομε στὶς ἄλλες σκηνές ἀπὸ τὸ βίο τῆς Παναγίας, στὸ Χριστὸ διδάσκοντα (Πίν. 50β), καθὼς καὶ στὶς ἀγιολογικὲς σκηνές τῶν Ἀναργύρων καὶ τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Σ' αὐτὲς τὰ κτήρια εἶναι οὐσιαστικὰ ἐπίπεδα, ἂν καὶ «κυβιστικά», τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἀπλά, μὲ στέγες ὀριζόντιες ἢ ἀετωματικές — στοιχεῖα «ρομανικά», κατὰ τὸν Λάζαρεφ — ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση τὸ σκοπὸ νὰ πλαισιώνουν ἢ νὰ ἀπομονώνουν τὰ κύρια πρόσωπα. Τὸν ἐπίπεδο αὐτὸ τρόπο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς πλαισίωσης θὰ τὸν βροῦμε νὰ ἐπιξεῖ καὶ σὲ τοιχογραφίες τοῦ 1275 στὴ Μάνη (Ἐνω Μπουλαριοί)⁶⁰ καὶ συχνὰ σὲ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς, στὸ Εὐαγγέλιο Burney 20 τοῦ Λονδίνου τοῦ 1285, στὴν Ὀκτάτευχο Βατοπεδίου⁶¹, κ.ά. Ἡ ἀμφίρροπη αὐτὴ στάση ἀπέναντι σὲ ἓνα τόσο καίριο τεχνοτροπικὸ στοιχεῖο, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀντιπροσωπεύει στάδιο μεταβατικὸ.

Εἰδικότερες σχέσεις μὲ ὀρισμένες τοιχογραφίες τοῦ Β. κλίτους μποροῦμε ἀκόμη νὰ βροῦμε στὶς σκορπισμένες μικρογραφίες ἐνὸς χειρογράφου τοῦ 13ου αἰώνα⁶². Ἐννοοῦμε τὸ ἄτονο πλάσιμο στὰ πλατιά, μᾶλλον ἀνεκφραστα, πρόσωπα, τὴ γραμμικὴ ἀπλὴ πτυχολογία μὲ τὶς συνεχόμενες πτυχές, στοιχεῖα στὶς σκηνές τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὸ βόρειο κλίτος καὶ κυρίως στὰ Θαύματα (Πίν. 53α). Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὸ τόξο ποὺ πλαισιώνει τοὺς εὐαγγελιστὰς αὐτοὺς μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κυμάτιο, τὸ βρίσκομε ὅμοιο στὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β).

Ἐξάλλου, ἡ συνοπτικὴ πτυχολογία, μὲ τὶς ἀραιές, γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, γραμμικὲς πτυχές ποὺ διαπιστώσαμε στὴν ομάδα τῶν ἑξὶ ἀγγέλων τοῦ

58. Lafontaine - Dosogne, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 38) 131, πίν. VII, 21.

59. Anka Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII^e siècle, Sopotani 1965, Βελιγράδι 1967, 175 κέ.

60. Δραγδάκης, ἔ.ἀ. πίν. 49.

61. Γιὰ τὸ Burney 20, Lazarev, Storia, εἰκ. 395 - 996. Γιὰ τὴν Ὀκτάτευχο, Βατοπέδι 602, στὸ ἴδιο, πίν. 412.

62. Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, ed. G. Vikan, Exhibition in Honour of Kurt Weitzmann, Princeton 1973, ἀρ. 48 - 49.

Θρόνου με τὰ ὀγκώδη σώματα (Πίν. 46), καθὼς καὶ σὲ ἁγίους καὶ μάρτυρες τῆς δευτέρας σειρᾶς τοῦ βόρειου κλίτους (Πίν. 53β) δὲν εἶναι ξένη σὲ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς. Στὸ Gradač (1276) θὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε σὲ ὀγκώδεις καὶ «βαριές» μορφές, ὅπως οἱ ἀπόστολοι στὴν Κοίμηση, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι μετὰ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς πτυχολογίας τυλίγονται ὅλες οἱ μορφές στὸ ναὸ ⁶³ — ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ στὴ Μητρόπολη — καθὼς καὶ στὸ Arilje (1296), στὶς μορφές τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ βοσκοῦ στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ ⁶⁴.

Ἀντίθετη τάση ἐκφράζεται στὶς παραστάσεις τῶν ὁλόσωμων ἱεραρχῶν, στὸ ἴδιο κλίτος καὶ στὴν ἴδια σειρά. Τὴν πτυχολογία, μετὰ πτυχῆς ποὺ τσακίζουν σὲ γωνίες καὶ κολπώνονται βαθιά, σχηματίζοντας μεγαλύτερα γεωμετρικὰ σχήματα καὶ περικλείοντας μικρότερα (Πίν. 57), τὴν ἀναγνωρίζουμε σὲ εὐαγγελιστὲς τῶν γνωστῶν χειρογράφων τοῦ 13ου αἰῶνα ποὺ σημειώσαμε, προσθέτοντας τὸ εὐαγγέλιο Φλωρεντίας VI.28 τοῦ 1285 καθὼς καὶ τὸ Εὐαγγέλιο Σμύρνης τοῦ 1298 ⁶⁵. Τὶς βρίσκουμε καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Εὐφημίας στὴν Πόλη (περὶ τὸ 1290) ⁶⁶ καθὼς καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀττικῆς (τελευταία εἰκοσαετία 13ου αἰῶνα) ⁶⁷, ἀκόμη καὶ στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζούντας (1260) ⁶⁸. Οἱ στερεές, ἐπιβλητικὲς αὐτὲς κορμοστασιεῖς τοῦ Μυστρά στηρίζουν σύμμετρα κεφάλια μετὰ ἐντυπωσιακὰ πορτραῖτα (Πίν. 54β καὶ 55α-β). Ἀναγνωρίζουμε σ' αὐτὰ παράδοση ριζωμένη στὴν ὑψηλὴ τέχνη τοῦ πρώιμου 13ου αἰῶνα (Mileševa, Ὠρωπός) ⁶⁹. Πιλησιὰ-

63. Millet - Frolov, II, 58, 3 - 4.

64. Στὸ ἴδιο, πίν. 72, 2. Ἡ καταγωγή τοῦ τρόπου αὐτοῦ μποροῦσε ν' ἀναχθεῖ τουλάχιστο στὴ Soročani. Βλ. V. Djurić, Soročani, Βελιγράδι 1963, πίν. IX. Ὁ τρόπος αὐτὸς μεταφέρεται σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα ὅπως στὸν Ἀγ. Γεώργιο Ἀποδόλου στὴν Κρήτη. Βλ. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Actes du XIVe Congrès Intern. des Études Byzantines, I, Βουκουρέστι 1974, εἰκ. 7. Πρβλ. μετὰ τοὺς ἀγγέλους, στὸ ἴδιο, εἰκ. 6.

65. Βλ. πρὸ πάνω, σημ. 53. Τὸ Εὐαγγέλιο τῆς Φλωρεντίας, H. Belting, Das illuminierte, πίν. XXVI, 38, τῆς Σμύρνης, Σ. Παπαδάκη - Oekland, ἔ.ἀ. (ὅπως στὴ σημ. 55) πίν. 25.

66. Ὁ Belting, (ὅπως στὴ σημ. 28) 169, πίν. 26 - 28, θεωρεῖ ὅτι οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀνήκουν σὲ στάδιο παλιότερο ἀπὸ τῆς Ἁγίας Εὐφημίας.

67. Α. Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, πίν. 16.

68. D. T. Rice and others, The church of Hagia Sophia at Trebizond, Ἐδιμβούργο 1968.

69. S. V. Radojčić, Mileševa, Βελιγράδι 1963, π. XXIV, XXIX. Πρβλ. Djurić, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30) 63. Μ. Χατζηδάκης, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 4 (1960) (= M. Chatzidakis, Studies in Byzantine Art and Archaeology, Λονδίνο 1972, XIV) 87 κέ. πίν. 36, 37, 39. Πρβλ. Djurić, ἔ.ἀ. 69. Σχετικὰ εἶναι καὶ τὰ πορτραῖτα στὴν Κάτω Παναγιά Ἀρτας. Βλ. Chatzidakis, (ὅπως στὴ σημ. 52), εἰκ. 1.

ζουν όμως ως προς την έκφραστική ένταση, διατυπωμένη με αντίστοιχους ζωγραφικούς τρόπους για την απόδοση έντονης πλαστικότητας, με έμφαση στα σαρκώδη αὐτιά, στη Σοπότσανη (1265), περισσότερο από άλλου⁷⁰. Στο ίδιο μνημείο θ' αναγνωρίσουμε, ιδιαίτερα στην παράσταση του εὐαγγελιστῆ Ματθαίου⁷¹ τὴν καταγωγή τῆς πυκνῆς, γραμμικῆς, καὶ με ὀργανικὴ διάρθρωση πτυχολογίας ποὺ ξεχωρίζει στοὺς δεκαοκτὼ ἀγγέλους τοῦ Διακονικοῦ (Πίν. 45). Πλησιέστερη ἀκόμη εἶναι ἡ πτυχολογία αὐτὴ με τῆς Ὁκτατεύχου 602 στὸ Βατοπέδι, ποὺ ἀποδίδεται καὶ αὐτὴ στὰ χρόνια τοῦ Μιχαήλ Η' ⁷². Ἐξάλλου τὰ πλατιά βαλκανικὰ πρόσωπα τῆς ἰδία ὁμάδας ἀγγέλων, με τὴν κάπως πεζὴ ἔκφραση, θὰ βροῦμε σ' ἓνα μνημείο κατεξοχὴν συντηρητικὸ τῆς ἐποχῆς (1271), στὸ Manastir ⁷³ (Πίν. 48α - β), ἐνῶ τὴν ἄμεση καταγωγή τους θὰ τὴ βροῦμε σὲ παλιότερα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στὴν Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας ⁷⁴.

Σημαντικὴ χρονολογικὴ ἔνδειξη μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει ἡ παραβολὴ με τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Θεοδώρων στὸ Μυστρά, καθὼς ἔχουν ἤδη σχετισθεῖ οἱ μεγάλοι στρατιωτικοὶ ἅγιοι τῆς κάτω σειρᾶς τοῦ βόρειου κλίτους τῆς Μητροπόλης με τὶς ἀντίστοιχες μορφές στοὺς Ἀγίους Θεοδώρους, γύρω στὰ 1290. Χαρακτηρίζονται καὶ αὐτὲς ἀπὸ στάσεις ἀνάλογες, ἀπὸ τὰ ἴδια λιγνὰ πόδια, ἀπὸ ὅμοιες λιγερὲς κορμοστασιές, ἀλλὰ ἡ σχέση αὐτὴ νομίζομε ὅτι εἶναι σχέση ἐξάρτησης, καθὼς οἱ μορφές τῶν Ἀγίων Θεοδώρων εἶναι ζωγραφισμένες κάπως συνοπτικὰ καὶ πρόχειρα, με κάποια ἀστάθεια καὶ χωρὶς ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν ⁷⁵ (Πίν. 60β). Γι' αὐτὸ θὰ δίναμε ὄχι μόνο τὸ ποιοτικὸ ἀλλὰ καὶ τὸ χρονολογικὸ προβάδισμα στὶς εἰκόνες τῆς Μητροπόλης.

Ἐξάλλου, στὸ ἴδιο συμπέρασμα μᾶς ὁδηγεῖ ἡ καλύτερα διατηρημένη μορφὴ καθιστοῦ ἀποστόλου ἀπὸ τὴν πολὺ φθαρμένη Πεντηκοστή, στὴν ἴδια

70. V. Djurić, Sopoćani, πίν. III - VI, XLIV. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μορφῆς τοῦ αὐτιοῦ βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγ. Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον, ΑΕ 1957 (Ἀθήνα 1961), 21 - 23. Τὰ σαρκώδη αὐτιά με τάση νὰ σχηματοποιηθοῦν εἶναι χαρακτηριστικὸ παλιότερο ἀπὸ τὴ Σοποćani. Πάντως ἀξιόλογη ἡ συγγένεια με ἱεράρχες στὴν Πόρτα - Παναγιά, τοῦ 1282. ΑΔ, 22 (1967). πίν. 36.

71. Djurić, Sopoćani, εἰκ. στή σελ. 57.

72. Lazarev, ἔ.ἀ. εἰκ. 411 - 413. K. Weitzmann, Aus den Bibliotheken des Athos, Ἀμβούργο 1963, 21 κέ. Ἡ πτυχολογία τοῦ Ματθαίου στὴ Σοποćani δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ κυριαρχεῖ στὸ μνημείο αὐτό.

73. Manastir, (ὅπως στή σημ. 51), πίν. XVI, XVII.

74. M. Chatzidakis, στὸ La peinture byzantine au XIII^e siècle, Sopoćani 1965, Βελιγράδι 1967, 62 - 63, εἰκ. 4 - 6. Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες — Κατάλογος Ἐκθεσης, Ἀθήνα 1976, 27 - 37 (κείμενο Μ.Χ.).

75. Βλ. Millet, Mistra, πίν. 83.1,2. Dufrenne, ἔ.ἀ. εἰκ. 2 - 5. Πρβλ. Χατζηδάκης, Μυστράς, σ. 53 καὶ Ὁ Ἰδιός, Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση 6 (1953), 53.

ἐκκλησία, ὅπου ἀναγνωρίζουμε τὴ γωνιώδη πτυχολογία ποὺ σχηματίζει πυκνὰ τριγωνικὰ σχήματα, χωρὶς τὶς βαθεῖς σκιές ποὺ συναντήσαμε συχνὰ στὴ Μητρόπολη (Πίν. 60α).

Ἐνάλογη χρονολογικὴ ἔνδειξη παρέχουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Χρυσაφίτισσας, ὅχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Μυστρά, τοῦ 1292⁷⁶. Μιὰ σειρὰ στρογγυλὰ στηθάρια ἱεραρχῶν μέσα σὲ τετράγωνα πλαίσια μοιάζει νὰ μιμεῖται τὴ σειρὰ μὲ τὰ ἀνάλογα στηθάρια ἀγίων στὸ βόρειο τοῖχο τῆς Μητρόπολης, ἐνῶ ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰκόνων τῆς Χρυσαφίτισσας εἶναι γραμμικότερη καὶ πιὸ ἐπίπεδη, θάλεγες ὅτι τὸ θέμα ἔχει μεταφερθεῖ ἀπὸ τοπικὸ ζωγράφο. Καὶ ἐδῶ τὸ χρονολογικὸ – καὶ καλλιτεχνικὸ – προβάδισμα φαίνεται νὰ ἀνήκει στὴ Μητρόπολη.

Θὰ μπορούσαμε νὰ συνεχίσουμε, ἐὰν χρειάζοταν ἀκόμη, ν' ἀποδείξουμε αὐτὸ ποὺ ἐλπίζουμε ὅτι ἔχει γίνει φανερό, ὅτι, λίγο πολὺ, τὰ μοτίβα, οἱ ζωγραφικοὶ τρόποι, οἱ τάσεις ποὺ ἐκφράζονται ἢ ὑποδηλώνονται στὶς διαφορὲς ομάδες τοιχογραφιῶν ποὺ μᾶς ἀπασχόλησαν στὴ Μητρόπολη, ὅχι μόνο βρίσκουν τὴν ἀντιστοιχία τους εὐκολὰ στὰ ἔργα τοῦ τελευταίου τρίτου τοῦ 13ου αἰ., ἀλλὰ καὶ πάντως προηγοῦνται ἀπὸ τοπικὰ ἔργα τοῦ 1290 (Ἅγιοι Θεόδωροι, Χρυσαφίτισσα). Θὰ λέγαμε ἀκόμη ὅτι τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ τοποθετηθοῦν ὀρισμένες τοιχογραφίες πρὶν ἀπὸ τὸ 1280, ἀφοῦ βρίσκουν παράλληλα σὲ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιχαὴλ Η'. Θὰ ἦταν ἐντούτοις παράτολμο, στὸ σημερινὸ στάδιο τῆς ἔρευνας, ν' ἀναζητήσουμε μόνο μὲ τεχνοτροπικὰ κριτήρια ἐγγύτερη χρονολογικὴ διαβάθμιση ὁμάδων τοιχογραφιῶν μὲ τόση ποικιλία ἐκφραστικῶν τρόπων. Οἱ τρόποι αὐτοὶ ἀντιστοιχοῦν ἐνδεχόμενα σὲ διαφορετικὰ στάδια καλλιτεχνικῆς ἐξέλιξης, ἡ παρουσία τους ὅμως δὲν ἀνταποκρίνεται ἀναγκαστικὰ σὲ ἀντίστοιχες χρονολογικὲς φάσεις — καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ σημάδι γιὰ μιὰ ἐποχὴ πού, γιὰ διαφορὸς λόγους, δὲν παρουσιάζει ἐνιαία ἐξελικτικὴ γραμμὴ. Ἄλλωστε καὶ ἡ ἴδια ἡ ποικιλία τῶν τρόπων ποὺ ἐναλλάσσονται τόσο συχνὰ στοὺς ἴδιους χώρους καὶ στὶς ἴδιες σειρὲς ἢ περιχαρακωμένες ἐπιφάνειες, ἡ ὁποία παρέχει τὴν ἐντύπωση μεταβατικῆς ἐποχῆς, νομίζω ὅτι μπορεῖ ν' ἀποτελέσει γιὰ τὸ μνημεῖο μας χρονολογικὸ κριτήριον ἀξιόλογο, ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει πολὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα, γιατί, ὅσο πλησιάζουμε πρὸς τὸ 1300, τόσο ἡ τάση πρὸς τὴν ἐνότητα δυναμώνει καὶ ἐγκαταλείπονται βαθμιαῖα ἀλλὰ ὀριστικὰ οἱ παραδόσεις ποὺ εἶχαν τὶς ρίζες τους στὴν τέχνη τοῦ 12ου αἰῶνα. Μὲ σταθερὲς διαδικασίες ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀποκτᾷ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ θὰ τῆς προσδώσουν τὴν ταυτότητά της. Ἀνάμε-

76. Djurić, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30) πίν. XVII. Γιὰ τὴ Χρυσαφίτισσα, Χατζηδάκης, Ἑλληνιστ. Ἐπιθεώρηση 6 (1953), 53 εἰκ. 4. Ν. Δρανδάκης, Εἰκονογραφικὰ τοῦ Ὁσίου Νίκωνος, Πελοποννησιακὰ 5 (1962), 315, εἰκ. 9. Πρβλ. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, 49.

σα σ' αὐτές, στοιχεῖο σημαντικό καὶ γιὰ τὴν ἀρτίωση τῆς ἐνότητας, ἀποτελεῖ ἡ ἀναβίωση καὶ ἡ καλλιέργεια τῆς «κλασικῆς τάσης» στὴ ζωγραφικὴ, ποὺ παίρνει τὴ μορφή ἐμπλουτισμοῦ τοῦ θεματολογίου τῶν στάσεων καὶ τῶν κινήσεων, τῶν σχέσεων τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ τὸ χῶρο ὅπου στέκεται ἢ κινεῖται, τῶν τύπων τῶν κτηρίων ἢ τοῦ τοπίου. Θάλεγες ὅτι εἰσάγεται, καὶ ἀκόμη ὅτι ἀπλώνεται βαθμιαῖα σὲ πλατύτερους κύκλους μιὰ νέα ὄραση τοῦ κόσμου, μὲ διάθεση εὐγενική, χαριτωμένη ἢ δραματική, ἰδωμένου ὅμως μέσα ἀπὸ ἀρχέτυπα ποὺ εἶχαν κληρονομηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ εἶχαν φθάσει ὥς τὰ χρόνια αὐτὰ μὲ διαδικασίες ἀρκετὰ πολὺπλοκες ποὺ ἔχουν ὀνομασθεῖ, ὑπερβάλοντας, «ἀναγεννήσεις», καλύτερα νὰ ποῦμε «ἀναβιώσεις». Τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα προπάντων μεταφέρουν, ἀντιγράφοντας ἀπὸ παλιότερα, μοτίβα καὶ τρόπους, κοινούς τόπους τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀρχαιότητος⁷⁷.

Θυμίσαμε γνωστὰ πράγματα γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ τονίσουμε πόσο ἔξω ἀπὸ τὸ νέο πνεῦμα αὐτὸ εἶναι ὁ κύκλος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητρόπολης ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε, πόσο ἀπόλυτα ἀντικλασικὸ εἶναι τὸ πνεῦμα ποὺ τὶς ἐμπνέει. Οἱ σκόρπιες ἀναφορὲς στὴν κλασικὴ παράδοση — τὰ πορτραῖτα καὶ τὰ στρογγυλὰ στηθάρια στὸ βόρειο τοῖχο — ἀποτελοῦν νομίζω τυποποιημένους ἀπόηχους ἀπὸ ὀρισμένες παλιότερες φάσεις στὸ 13ο αἰῶνα, ὅπου ἀναβιώνουν οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν κλασικὴ παράδοση, ὅπως μαρτυροῦν μνημεῖα πρώτης σειρᾶς πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Πόλης (1261), σὰν τὰ ἔξοχα πορτραῖτα τῶν ἁγίων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ, καθὼς καὶ τῆς μητέρας τῶν Θεοδότης, στηθάριο στρογγυλὸ, «ἐνοπλος εἰκὼν» μὲ περίτεχνη ἄντυγα, ἀπὸ τὴ χαμένη Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας⁷⁸, καὶ μετὰ τὸ 1261, στὴ Σοπὸτσανη ἢ στὴν Ἀγία Σοφία στὴν Τραπεζούντα, ἐνῶ ἀργότερα φαίνεται ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ ἀτονεῖ (Gradač 1276, Arilje 1296 καὶ ἄλλα).

Ἡ ἀντικλασικὴ αὐτὴ ροπή, ποὺ ἐκφράζεται καὶ μὲ τὸ «heavy style» εἶναι ἰδιαίτερα αἰσθητὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου στὸ 13ο αἰῶνα καὶ αὐτὴν εἶχαμε συσχετίσει μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις τὶς ὁποῖες βρήκαμε ἄφθονες καὶ στὶς τοιχογραφίες μας. Ἡ ἀπόσταση τῶν τοιχογραφιῶν μας ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη τὴ λεγόμενη «δεύτερη» φάση τόσο τῆς κλασικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς ἀντικλασικῆς τάσης, τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς ἀποτελεῖ ἀκόμη μία χρονολογικὴ ἔνδειξη ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει πολὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰῶνα⁷⁹.

77. Βλ. Μ. Chatzidakis, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 64) 177 - 182. Demus, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 47) 134 - 136.

78. Μ. Chatzidakis, Aspects (ὅπως στὴ σημ. 74), 63, εἰκ. 6 καὶ Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, Κατάλογος Ἐκθεσης, 31, πίν. VI - IX (χρῶμ.) (κείμενο Μ. Χ).

79. Μ. Chatzidakis, ἔ.ἀ. (ὅπως στὴ σημ. 64) 183 - 186. Ὁ Ρ. Kanellopoulos (ὅπως στὴ σημ. 35) 19 - 20 διαπιστώνει τὸν ἀντικλασικὸ χαρακτῆρα τῆς «σχολῆς Α» ἀλλὰ ἀμφι-

Συμπερασματικά τὸ σύνολο τῶν γενικῶν καθὼς καὶ τῶν εἰδικῶν παρατηρήσεων καὶ ἐνδεικτικῶν συσχετίσεων τόσο στὸ τυπολογικὸ ὅσο καὶ στὸ τεχνολογικὸ ἐπίπεδο, ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ κύκλος τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ ἄνετα σὰν σύνολο, στὰ χρονικὰ πλαίσια ποὺ μᾶς καθόρισαν οἱ ἱστορικὲς συσχετίσεις : 1270 - 1285. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος ἐπαλήθευσης τῶν προτάσεών μας καί, σὲ συνέπεια, ἐὰν θεωρηθοῦν οἱ προτάσεις αὐτὲς ὡς ἱστορικὰ στοιχεῖα πολὺ πιθανά, θὰ μπορούσαν νὰ βοηθήσουν, αὐτὰ πλεον, γιὰ νὰ διαβαθμισθοῦν χρονολογικὰ οἱ μικρότερες ομάδες τοιχογραφιῶν μέσα σὲ ὀριζόμενα χρονολογικὰ πλαίσια σὲ συνάρτηση μὲ τοὺς πιθανοὺς ἀφιερωτές τους: Θεοδόσιο, Θεράποντα, Ἰωάννη-Ἰωσήφ. Ἡ ἐργασία ὅμως αὐτὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς ἐρευνας, ποὺ ἔχει ὅπωςδὴποτε προκαταρκτικὸ χαρακτήρα καὶ δὲν ἀποβλέπει στὴν ὀριστικὴ ἐνταξὴ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς των.

Ἐξάλλου, οἱ ἴδιες συσχετίσεις φέρνουν τὶς τοιχογραφίες μας κοντὰ σὲ κύκλο μνημείων ποὺ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς ἐποχῆς, σὲ ὕψηλὸ ἐπίπεδο, καθὼς συνδέονται μὲ ἡγετικοὺς κύκλους Ἑλληνικοὺς καὶ ἄλλους. Ἡ τέχνη δηλαδὴ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τοῦ εὐρύτερου βυζαντινοῦ χώρου, συνδέεται, κατὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Θεσσαλονίκη, καὶ κάθε ἐξέταση τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητροπόλεως θὰ πρέπει νὰ γίνεται σὲ συσχέτιση μὲ κέντρα αὐτοῦ τοῦ ἐπιπέδου, γιὰ νὰ εἶναι ἀποτελεσματικὴ. Πάντως, στὸν κύκλο αὐτό, ἐὰν οἱ προτάσεις μας γίνουν δεκτές, οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς στὴ Μητρόπολη ἐρχονται νὰ προσθέσουν μαρτυρία πολὺτιμη γιὰ τὴν τέχνη μᾶς κρίσιμης ἐποχῆς, ἰδιαίτερα στὴν Ἑλλάδα, καὶ μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴ χρονικὴ τοποθέτηση καὶ ἄλλων ἀξιόλογων μνημείων.

M. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ

Φωτογραφίες :

Φωτ. Ἀρχ. Ἐθν. Ἰδρ. Ἐρ. (Βυζαντινὸ Μουσεῖο), Πίν. 45, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 56, 60.

Φ. Ζαχαρίου, Πίν. 37α, 38, 39β, 49 α - β, 41 α - β, 42α, 54 α - β, 44, 47, 50 α - β, 51, 52 α - β, 53 α - β, 58, 59.

Τοῦ συγγραφέα, Πίν. 37β, 39α καὶ γ, 42β.

βάλλει ἐὰν ὁ ὅρος μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ, γιὰτὶ νομίζει ὅτι ὁ χαρακτήρας αὐτὸς ὀφείλεται σὲ «ἀγνοία» (Unkenntnis) τῆς κλασικῆς παράδοσης καὶ ὄχι σὲ ἀντίθεση σὲ αὐτήν. Νομίζω ὅτι ἡ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ὁδηγεῖ σὲ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἄγνοια. Διδακτικὴ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἡ παραβολὴ τοῦ Μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β) μὲ τὴν ἴδια παράσταση στοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, γύρω στὰ 1315. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἀγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 8 (1975 - 76), 1 κέ., πίν. 1 - 4 καὶ φορητὴ εἰκόνα, πίν. 5. Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970.

R É S U M É

DU NOUVEAU SUR L'HISTOIRE ET SUR L'ART DE LA MÉTROPOLE DE MISTRA

(PL. 37 - 60)

Le nettoyage récent des peintures murales de la Métropole (note 1), la publication de certains documents ainsi que des observations plus attentives sur le monument même ont apporté un certain nombre de nouvelles données. Leur examen a amené l'auteur à procéder à une reconsidération aussi bien de l'histoire de la métropole de Lacédémone que de la datation de la partie la plus ancienne des peintures murales de l'église, étroitement liées à l'histoire de ce siège. Les nouvelles données sont les suivantes:

a) la découverte d'une inscription dédicatoire mutilée, auprès des peintures de la nef nord où le moine Thérapon apparaît comme donateur se réclamant d'un certain Eugénios (Pl. 37β).

b) dans la demi-coupole de l'abside a apparu la figure originale de la Vierge du type Nikopios, et à côté d'elle la silhouette d'une figure soigneusement effacée d'un prélat en proskynèse (Pl. 37α).

c) une lecture attentive d'une autre inscription dans le diaconicon, connue depuis longtemps et accompagnant le portrait nimbé et plutôt détériorée (v. le dessin p. 145 et Pl. 39α) d'un métropolitain hypertime de Lacédémone et des "ἐθνικοί" (=Mélings) nous a donné le nom d'Eugénios, qui devait être une personnalité importante, puisque sanctifié après décès (notes 4 et 5).

d) il a été constaté que la deuxième colonne à droite portait une inscription peinte dont le crépi a été soigneusement détruit.

Une contribution précieuse à la tâche de préciser la place de ces deux personnages nouveaux, Thérapon - Eugénios, dans l'histoire de la métropole de Lacédémone, ainsi que d'identifier le prélat de l'abside, condamné à une "damnatio memoriae" (note 3) est apportée par le Synodicon de la métropole de Lacédémone publié en 1966 (note 11), dans la liste duquel paraît comme 24^e métropolitain *Thérapon le moine*, tandis

qu'Eugénios n'est pas mentionné. La recherche s'appuyant a) sur les données du Synodicon, b) sur les listes épiscopales complétées par les éditeurs du Synodicon Jenkins-Mango et V. Laurent et c) sur les données épigraphiques de l'église, a abouti aux résultats suivants: le Synodicon, volume offert par le métropolite de Crète et proèdre de Lacédémone Nikiphoros Moschopoulos (1289(?) - 1315), exprime l'esprit de la réaction contre la politique unioniste de Michel VIII Paléologue (1261 - 1282), réaction inaugurée par son fils Andronic, car toute personnalité ayant participé à cette politique est effacée de la liste: le métropolite Théodose, qui avait participé au Synode de 1272, pour l'Union des églises, et l'empereur Michel lui-même ne sont pas mentionnés dans le Synodicon. Donc, Eugène, qui ne figure pas dans cette liste, a dû avoir occupé le siège pendant le règne de Michel VIII mais avant Théodose (1272). Tandis que Thérapon, mentionné dans le Synodicon, a dû obtenir le siège après le décès de Michel et l'avènement d'Andronic II (1282 - 1328), mais avant 1285, année où le métropolite Jean, 25e sur la liste du Synodicon, signe à Constantinople un acte contre l'Union. Le métropolite Thérapon le moine, présumé identique avec le donateur des peintures de la nef nord, lié d'une manière ou d'une autre avec Eugénios, ne doit pas donc être le même avec le prélat effacé de l'abside, qui doit être un "latinophron". Le prélat condamné ne peut pas être Eugénios non plus, puisqu'au moment de l'exécution des fresques du diaconicon — qui appartiennent au même groupe que celles de l'abside — ce prélat était mort, car son portrait était nimbé. Il ne reste donc que Théodose, ou alors un prélat inconnu, appartenant toujours au règne de Michel VIII.

En tout cas, le seul qui ne peut pas être représenté dans l'abside, c'est Nikiphoros, dont le nom figure dans plus d'une inscription gravée de l'église. En effet, d'après ces données, difficilement discutables, l'église n'a été ni bâtie, ni décorée de peintures par Nikiphoros, malgré ses assertions. Il ne faut pourtant pas exclure que ce prélat ait ajouté le narthex, puisque deux des inscriptions gravées qui le mentionnent sont placées sur cette partie de l'église. D'autre part dans toutes les inscriptions qui le concernent (notes 19 - 22) il n'est question que de bâtiment, et pas de peintures. Donc, d'après toute probabilité, les prélats responsables pour les peintures qui nous occupent seraient Théodose(?) autour des années 1272 (abside-diaconicon) et Thérapon, 1283 - 1284 (nef nord). Pourtant, puisque d'autres éventualités ne sont pas exclues (p. ex. si le moine Thérapon avait fait sa donation avant son érection au siège, ou si le prélat effacé n'était pas Théodose mais un autre, in-

connu, du règne toujours de Michel VIII), nous acceptons que l'ensemble de ce groupe de peintures ("l'école A") ne pourraient être exécutées qu'entre les dates approximatives 1270 - 1286.

Dans la deuxième partie de l'étude, l'analyse des peintures groupées d'après les parties de l'église amène aux conclusions suivantes:

L'analyse iconographique de la grande composition qui couvre la partie supérieure et la voûte du diaconicon (le Christ trônant entouré de 18 anges et l'Hétimasie du trône entourée de 6 anges) (Pl. 42a, 44, 45), déjà faite par G. Millet (note 36) indique une haute pensée théologique, et l'analyse de la composition grandiose amène à la conclusion qu'il s'agit d'un maître de grande envergure, ni archaïsant, ni provincial. Il y aurait pourtant à faire des distinctions de traitement entre les diverses parties: les anges de l'Hétimasie sont de tout point de vue différents de ceux du Christ trônant (Pl. 46 et 47), le Christ Polyélaïos de la conque n'est pas traité de la même manière que le Christ trônant (Pl. 43a - β), saint Pantéléimon (Pl. 39γ) ressemble à la Vierge de l'abside (Pl. 38), etc. D'autre part, des liens étroits sont constatés entre les peintures de la partie est de la nef sud (scènes de la Vie de la Vierge, le Christ enseignant, les Noces de Cana) (Pl. 49, 50 et 59) et celles du diaconicon, qui se rapportent au "heavy style": la plupart des statures sont trapues de caractère "cubique" (Pl. 46), d'autres sont plus élancées. Les draperies sont de caractère tantôt géométrique, tantôt plus fluides, plus denses et plus profondes (Pl. 47). Les architectures sont figurées tantôt plates (Pl. 41 et 50β), tantôt en perspective (Pl. 50a). Les ressemblances et les divergences aussi bien quant à la qualité que quant au traitement ou à la facture, correspondant à des phases différentes de l'évolution de la peinture, sont signalées dans des scènes qui se trouvent l'une à côté de l'autre, ce qui indique non seulement que plusieurs mains y ont travaillé, mais aussi que ce groupe de peintures doit appartenir à une période de transition.

On pourrait faire les mêmes remarques sur les peintures de la Prothèse et de la nef nord, qui forment un groupe à part, exécutées par une autre équipe de peintres. Dans la voûte se développent onze scènes de la vie et du martyre de saint Démètre et cinq miracles du Christ. Certaines scènes sont plus archaïsantes (Pl. 52β), d'autres sont moins attachées au "heavy style", ainsi que les Miracles (Pl. 52a et 53a). Pourtant le caractère différent de chaque série d'images: les scènes hagiologiques, des icônes du type d'"imago clipeata" (Pl. 53β et 54a), la série suivante avec des images de saints sur pied (Pl. 53β, 54a, 55a - β et 57) et la dernière série (de haut en bas) des saints militaires (Pl. 59) de propor-

tions et de facture différentes pourrait être expliqué par le caractère différent de chacune des séries d'images; la collaboration de plusieurs peintres aurait aussi joué un certain rôle.

Pour vérifier jusqu'à un certain point les résultats chronologiques de la recherche historique, des sondages sont effectuées dans les monuments de peinture les plus importants et les mieux datés du dernier tiers du 13^e siècle. On constate que chacune des manières et des "topoi" s'y retrouve aisément: les scènes hagiographiques trouvent leur pendant à Bojana (1259) et à Manastir (1271) avec les mêmes influences occidentales; en plus, les motifs de la figure isolée sous un arc en profil, surtout dans des manuscrits (Pl. 52a - β, notes 49 - 51). Le motif du soupied posé de travers dans l'Hétimasie (Pl. 45) se retrouve dans une série de miniatures et d'autres peintures de la seconde moitié du 13^e siècle (notes 53 - 54), où se manifeste en même temps le rendu des architectures en trois dimensions (Pl. 50a) signalé déjà à Sopoćani (notes 55 - 57). D'autres part, la manière archaïsante aux architectures plates est encore courante dans des monuments aussi bien du Magne (1275) que dans des manuscrits de l'époque (notes 58 - 59). Des comparaisons sont faites avec d'autres manuscrits (note 60) pour les draperies des Miracles, ainsi qu'avec des peintures murales, pour constater que la manière "cubique" des six anges de l'Hétimasie (Pl. 46, 49a - β) est plutôt courante à Gradač (1276) ainsi qu'à Arilje (notes 61 - 62). Les draperies plus élaborées des autres anges (Pl. 47) et des prélats de la nef nord (Pl. 57) se trouvent dans des peintures de Sainte-Euphémie (1280) et ailleurs (notes 63 - 70) ainsi que les visages prosaïques des anges (Pl. 48a - β). D'autre part, des peintures comme celles des Saints-Théodores de Mistra (Pl. 60a - β) et de Chrysaphitissa (1292) sont nettement postérieures, dépendant de la Métropole.

L'ensemble donc du groupe des peintures qui a été le sujet de cette étude préliminaire peut se placer aisément dans la période 1270 - 1285 et leur caractère, considéré dans l'ensemble non périphérique et en même temps nettement anticlassique, confirme leur éloignement de la fin du siècle, car à cette époque, les caractéristiques propres à la peinture des Paléologues sont déjà cristallisés (notes 75 - 77).

MANOLIS CHATZIDAKIS



Κόγχη Ἱεροῦ. α. Ἡ Παναγία Νικοποῖος. Ἀριστερά κάτω, μορφή ἱεράρχη σὲ προσκύνηση, σβησμένη. β. Ἡ ἐπιγραφή τοῦ Θεράποντα στὸ Β. κλίτος.



Ἡ Παναγία μετὸ βρέφος (λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 37).



Διακονικό. α. Ὁ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος. β. Ὁ προφήτης Ἰεζεκιήλ. γ. Ὁ ἅγιος Παντελεήμων.



Διακονικό. Νότιος τοίχος. α. Θαύμα των αγίων Κοσμά και Δαμιανού.
β. Θαύμα των αγίων Κοσμά και Δαμιανού.



α. Λεπτομέρεια από τὸν Πίν. 40α. β. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸν Πίν. 40β.



Διακονικό. α. "Αποψη από τὸ ὕψος τῆς δεύτερης ζώνης. β. Ὁ ἅγιος Σαμψὼν ὁ ξενοδόχος.



Διακονικό. α. Ὁ Χριστὸς ἐν δόξῃ (λεπτ.). β. Ὁ Χριστὸς Πολυέλαιος (λεπτ.).



Διακονικό. "Άνοψη καμάρας.



Διακονικό. Ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου.





Διακονικό. "Αγγελοι του Χριστου εν δόξη.

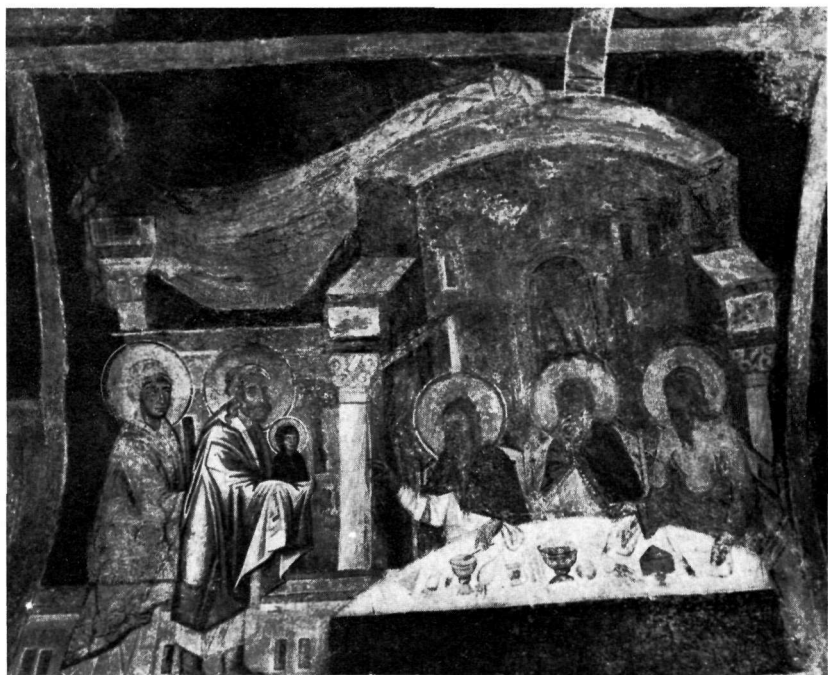


Διακονικό. α. "Άγγελος τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ (λεπτ.). β. Manastir "Άγγελος τοῦ 1271 (λεπτ.).

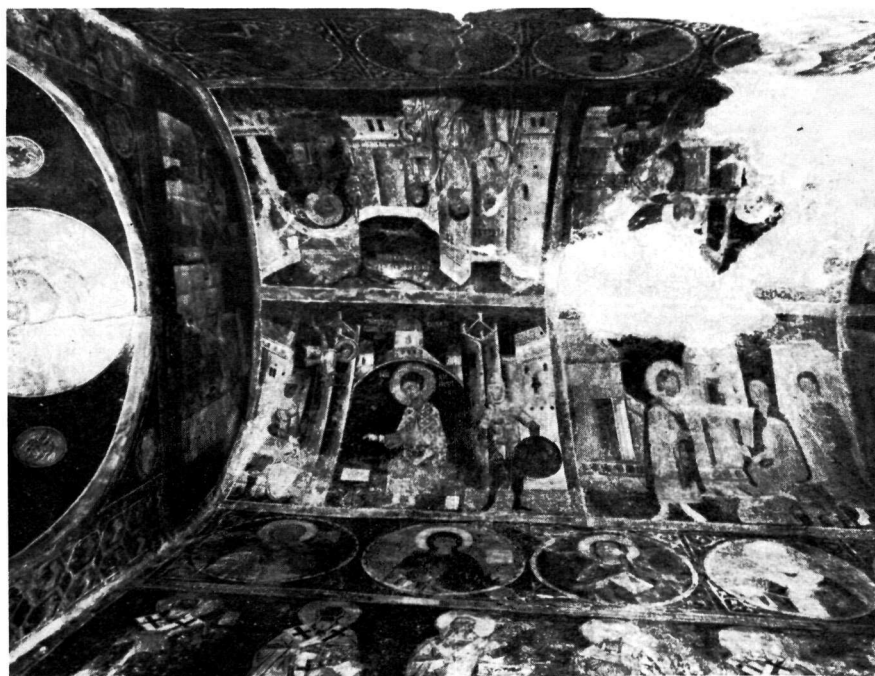


Νότιο κλίτος. α. Εισόδια τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).
β. Ἡ Ἄννα στή Γέννηση τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).





Νότιο κλίτος. α. Εὐλόγηση τῶν ἱερέων. β. Ὁ Χριστὸς διδάσκει στὸ ναό.



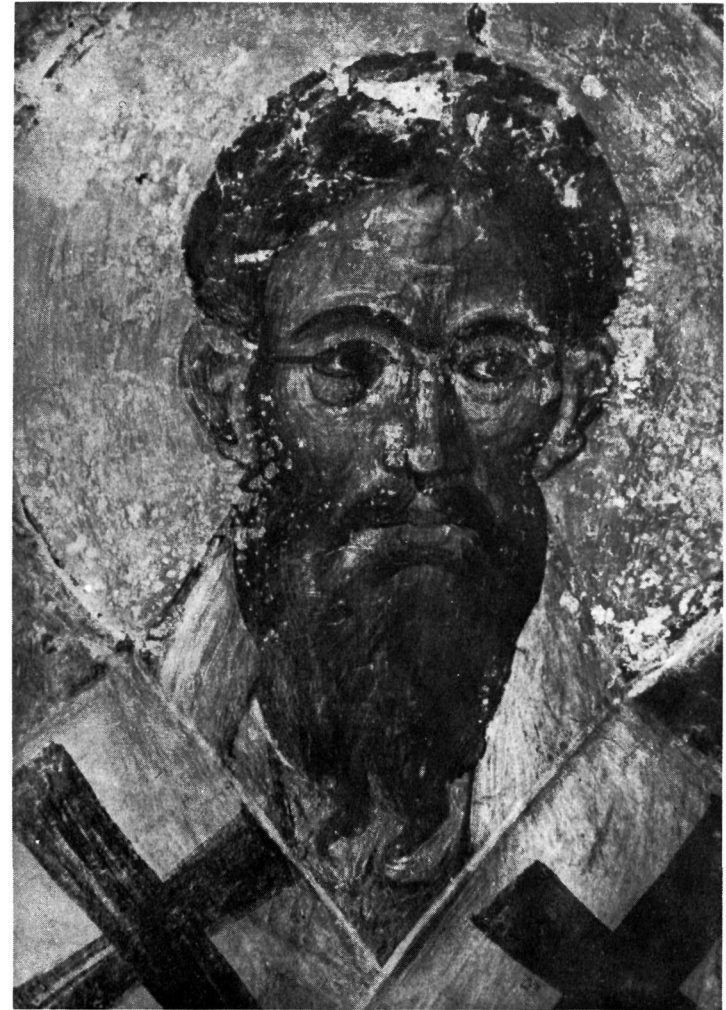
Βόρειο κλίτος. α. Ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης μετὸν ἅγιο Δημήτριο, τὸ τύμπανο μετὸν ἅγιο στο Μαρξιμιλιανὸ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς καμάρας. β. Ἀνοψη τῆς καμάρας.



Βόρειο κλίτος. α. Ὁ ἅγιος Δημήτριος στὴ φυλακὴ. β. Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου.



Βόρειο κλίτος. α. Ἡ Θεραπεία τῶν λεπρῶν, δυτικὸ τύμπανο. β. Οἱ δύο ἐπάνω
σειρὲς ἁγίων Β. τοίχου.



Βόρειο κλίτος. α. Ὁ ἅγιος Μάμας. β. Ὁ ἅγιος Βαβύλας (βλ. Πίν. 57).



Βόρειο κλίτος. α. Ίεράρχης ἀδιάγνωστος. β. Ὁ ἅγιος Ἀνθίμος (βλ. Πίν. 57).



Νότιο κλίτος, νότιος τοίχος. α. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος. β. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος (βλ. Πίν. 59).



Βόρειο κλίτος. Πρόθεση, βόρειος τοίχος. Οί άγιοι Βαβύλας και Άνθιμος.



Βόρειο κλίτος, βόρειος τοίχος (δυτικό τμήμα).



Νότιο κλίτος, νότιος τοίχος (ἀνατολικό τμήμα) (βλ. Πίν. 56).



Μυσταράς. "Άγιοι Θεόδωροι. α. "Απόστολος από τὴν Πεντηκοστή. β. "Ο ἅγιος Γεώργιος (λεπτ.).