

## Deltion of the Christian Archaeological Society

Vol 9 (1979)

Deltion ChAE 9 (1977-1979), Series 4. In memory of Maria Georgiou Sotiriou (1888-1979)



### Du nouveau sur l'histoire et sur l'art de la Métropole de Mistra (pl. 37-60)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

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

#### To cite this article:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1979). Du nouveau sur l'histoire et sur l'art de la Métropole de Mistra (pl. 37-60). *Deltion of the Christian Archaeological Society*, 9, 143-179. <https://doi.org/10.12681/dchae.874>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 ὀρισμένα σημεῖα. Συνάμα εἶναι τὸ μνημεῖο τὸ πιὸ πλούσιο σὲ ἐπιγραφικὲς 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 ὀρισμένου κύκλου τοιχογραφιῶν σὲ ἐποχὴ παλαιότερη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἶχαμε παραδεχθεῖ ὡς τώρα.

### I.

#### ΤΑ ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

1. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας τοῦ Ἱεροῦ, ἡ παράσταση τῆς ὀλόσωμης ὄρθιας Παναγίας ἦταν ὀλόκληρη ἐπιζωγραφισμένη μὲ τὴν ἴδια παράσταση ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ εἶχαν γίνεи καὶ οἱ ἄλλες μεταγενέστερες τοιχογραφίες στὴν κόγχη τῆς ἀψίδας. Ἡ ἀφαίρεση τῆς ἐπιζωγράφησης ἀποκάλυψε ὄχι μόνον τὴ γνήσια μορφή τῆς Παναγίας ἀλλὰ καὶ τὴ μορφή ἱεράρχη σὲ στάση ἐδαφιαίας προσκύνησης, ἀριστερὰ — γιὰ τὸ θεατὴ — ἀπὸ τὴν Παναγία (Πίν. 37α)<sup>1</sup>. 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. Ζί α ς, ΑΔ 24 (1969) Β1, Χρον. 169. Ὁ ἴδιος, ΑΑΑ, 1/3 (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 έντύπωση ότι πρόκειται για *damnatio memoriae*<sup>2</sup>.

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 θέματα<sup>3</sup>.

3. Στὸ Διακονικό, ἀφιερωμένο στοὺς ἁγίους ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανὸ καὶ σὲ ἄλλους θεραπευτὲς ἁγίους, παριστάνονται ὀλόσωμοι 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 Πολυέλαιο, 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).

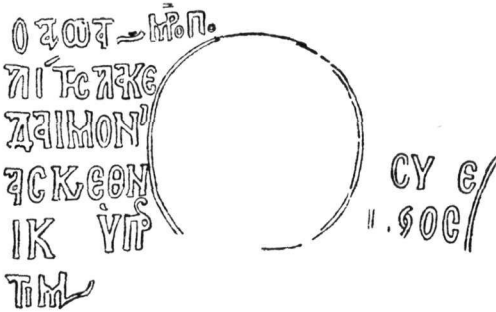
Μετὰ τὸν καθαρισμὸ ἀποκαλύφθηκε καθαρότερη ἢ ἐπιγραφή που πλαι-

2. Στὴ δεύτερη κολόνα που εἶναι ἀπέναντι περίπου ἀπὸ τὴ βόρεια εἴσοδο τοῦ ναοῦ καὶ στὴν ὄψη τῆς τῆ 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 σταυρὸ. 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. Ὁμολογᾷ ὅτι δὲν κατόρθωσα νὰ ἐλέγξω τὴν ἀκρίβεια τῆς μεταγραφῆς. Ἀπὸ τὸ δημοσιευμένο ἀποσπασματικὸ κείμενο μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἀφορισμὸ προσώπου (Ἰωάννην τὸν .....λίδην) που ἔγινε μετὰ τὸ μητροπολίτη Νεῖλο, δηλαδὴ μετὰ τὸ 1339 (βλ. πῶς κάτω σημ. 3). Ἡ ἐξάλειψη τῆς ἐπιγραφῆς μὲ τὸν ἀφορισμὸ δὲν ξέρομε πότε ἔγινε.

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



σιώνει δεξιά και αριστερά το κεφάλι του ιεράρχη, με άσπρα κεφαλαία, ή όποια διαβάζεται, νομίζω, με λίγα κενά, έτσι:



(Σχέδιο G. Millet)

Ο ΑΓΙΩΤΑ(τος) Μ(ητρ)ΟΠΟ  
 ΛΙΤΗΣ ΛΑΚΕ  
 ΔΑΙΜΟΝΙ  
 ΑΣ Κ(αι) ΕΘΝ  
 ΙΚ[ΩΝ] ΥΠ(ερ)  
 ΤΙΜΟΣ

Ο ΕΥΓΕ  
 ΝΕΙΟΣ

‘Ο άγιώτατος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας και έθνικων υπέρτιμος ό Εὐ-  
 γένειος

‘Ο G. Millet είχε προτείνει διστακτικά τὸ όνομα Εὐσέβιος, αλλά μετά τὸν καθαρισμό δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία στὴν ἀνάγνωση<sup>4</sup>. Τὸ νέο στοιχεῖο καί, ὅσο ξέρω, μοναδικὸ σὲ «φήμη» μητροπολίτη Λακεδαιμονίας εἶναι ὁ εἰ-  
 δικὸς προσδιορισμὸς τῆς δικαιοδοσίας του καί στοὺς «έθνικούς», πὸν δὲν  
 μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλοι ἀπὸ τοὺς Μηλιγγοὺς τοῦ Ταυγέτου<sup>5</sup>.

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

5. ‘Ο Millet διάβαζε *έθνικ[οῦ]*, πὸν δὲν παρέχει ἱκανοποιητικὸ νόημα. Γιὰ τὴν ἔν-  
 νοια τῶν «έθνικων» ὡς τῶν ἀλλοφύλων κατοίκων τοῦ «δρόγγου τοῦ Μελιγκοῦ» καί ὄχι  
 ὡς εἰδωλολατρῶν, βλ. Σ. Κ ο υ γ έ α ς, Περὶ τῶν Μελιγκῶν τοῦ Ταυγέτου κλπ., Πραγμ.  
 Ἐκαδ. Ἀθηνῶν, τ. 15, ἀρ. 3, Ἀθήνα 1950, 13 - 15. Πρβλ. Δ. Ζ α κ υ θ η ν ὀ ς, Οἱ Σλά-  
 βοι ἐν Ἑλλάδι (12ος αἰ.): *τῶν τὴν χώραν λαχόντων τῶν έθνικῶν, οὗς δὴ καί Μηλιγγοὺς  
 καλεῖν εἰώθασιν*. Πρβλ. D. G e o r g a k a s, The mediaeval Names of Melingi and Ezeritae,  
 BZ 43 (1950), 301 - 327, ἰδ. 305 - 307 καί H. A h r w e i l e r - G l y k a t z i, Une inscription  
 méconnue sur ler Mélinges du Taygète, BCH 86 (1962), 1 - 10.

4. Μετά τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν διαπιστώθηκε ὅτι στὸ δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ τὰ πλάγια ἀνοίγματα πρὸς τὸ νότιον 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 ἔπιανε τὸ τύμπανο ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ τόξο<sup>6</sup>. Στὸ στενὸ τμήμα τοίχου ἀνάμεσα στὸ βόρειο ἐσωράχιο καὶ στὸ βόρειο τοῖχο ἀποκαλύφθηκε κάτω ἀπὸ ἐπίχρυσμα, 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

+Μνήστητι Κ(ύρι)ε τὴν  
ἐξοδον τοῦ δούλου  
σου Θεράποντος (μον)αχ(οῦ) τοῦ  
[.....] Ἰτη τοῦ Εὐγε -  
νίου<sup>7</sup>

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 λογαριάσομε 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.

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

Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ πρέπει νὰ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ χορηγὸ γιὰ τὶς τοιχογραφίες γιατί, εἶναι γραμμὴν 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 ἄδεια νὰ χρησιμοποιήσω τὴν ἐπιγραφὴν, ποὺ δὲν εἶχε μνημονευεῖ.

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

τῆ «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 θετικὰ 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 ἐπιγραφή τοῦ Νικηφόρου Μοσχόπουλου στὴν κολόνα τοῦ ναοῦ ὡς ἰδιοκτῆτης γειτονικῶν στὴ Μητρόπολη σπιτιῶν πού ἀγοράστηκαν ἀπὸ τὸ Νικηφόρο<sup>8</sup>. Ὁ Εὐγένιος ὅμως αὐτὸς ἦταν «σακελλάριος καὶ χαρτοφύλαξ» τῆς μητροπόλεως καὶ ἀργότερα ἔγινε ἐπίσκοπος Ἀμύκλης, χειροτονημένος ἀπὸ τὸν Λακεδαιμονίαν Γρηγόριο Βουτᾶ περὶ τὸ 1324<sup>9</sup>. Ὁ εἰκονιζόμενος στὸ διακονικὸ ὑπέρτιμος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος πρέπει νὰ εἶναι ἄλλο πρόσωπο, ἄγνωστο, ἂν δὲν κάνω λάθος, ἕως τώρα. Τὰ μόνα πού μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε χωρὶς ἀμφιβολία εἶναι πρῶτο ὅτι ὅταν ἔγινε 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 ἐμφαντικὸ: 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 Χωνιάτη<sup>10</sup>. 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 ἐπιγραφή, αὐτοπροσδιορίζεται μόνον μὲ τὴ σχέση του μὲ τὸν Εὐγένιο ὁ ὁποῖος, ὅπως θὰ ἰδοῦμε, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ὁ «ὑπέρτιμος» μητροπολίτης. Ἀλλὰ

8. Millet, ἔ.ἀ. «ἠγόρασα δὲ καὶ τὰ σύνεγγυς 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, Βυζαντινὸς Α' (1909), 86 - 87.

9. Βέης, ἔ.ἀ.

10. Α. Ὁρλάνδος, ΕΕΒΣ 21 (1951), 210 - 214. Ντ. Μουρίκη, Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν 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 XIIIe siècle, Soporani 1965, 166 καὶ σημ. 80.

Θεράπων μοναχός δὲν εἶναι ἄγνωστος στὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας. Στὸ Συνοδικὸ τῆς Ἐκκλησίας Λακεδαιμονίας τοῦ κώδικα τῆς Ὁξφόρδης τὸν ὁποῖο εἶχε ἀφιερώσει στὴ Μητρόπολη ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος μνημονεύεται 24ος μητροπολίτης: *Θεράποντος τοῦ μοναχοῦ*<sup>11</sup>.

Θὰ προσπαθήσομε τώρα νὰ τοποθετήσομε χρονολογικὰ τὰ νέα αὐτὰ πρόσωπα. Ἐπειδὴ εἶχαν προκύψει διαφωνίες ὡς πρὸς τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τοῦ Θεράποντα καὶ γιὰ νὰ εὐκολύνομε τὴν πάρα πέρα ἔκθεση, 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 του Jenkins-Mango καὶ V. Laurent<sup>12</sup>.

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 μοναχός (πρὸ τοῦ 1207)	26. Θεράπων - Θεοδό- σιος (1272)
	25. Ἰωάννης-Ἰωσήφ πρὸ τῶν Φράγκων)	
	26. Θεοδόσιος -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΄<sup>13</sup>. Ἡ διαπίστωση αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ θεωρήσομε 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 Guillard, 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 του 'Ανδρόνικου Β', αντίθετη με την ένωτική πολιτική του πατέρα του Μιχαήλ Η', καί, σέ συνέχεια, ότι οι διαφορές που διαπιστώνομε εμείς ανάμεσα στο Συνοδικό και στη μαρτυρία του μνημείου, δηλαδή ότι παραλείπεται σ' αυτό ο Εὐγένιος, δέν μπορεί παρά νά όφείλεται στον ίδιο λόγο, ότι δηλαδή ήταν και αυτός λατινόφρων. Γι' αυτό θυμίζομε μερικέσ χρήσιμες χρονολογίες τής περιόδου αυτής.

1274. 'Ο Μιχαήλ Η' ό Παλαιολόγος (1261 - 1282) ύπογράφει τήν 'Ενωση τών εκκλησιών στη Λυόν μετά από μακροχρόνιες διαπραγματεύσεις, έξω και μέσα.
- 1275 - 1282. Πατριάρχης ό 'Ιωάννης Βέκκος, όπαδός τής 'Ενώσεως.
1282. 'Ο 'Ανδρόνικος Β' ό Παλαιολόγος (1282 - 1328) έγκαινιάζει πολιτική αντίθετη με του πατέρα του Μιχαήλ Η' <sup>14</sup>.
- 1283 - 1289. Πατριάρχης Γρηγόριος Β' ό Κύπριος, πολέμιος τής 'Ενώσεως.
1283. Πρώτη Σύνοδος καταδικάζει τούς ένωτικούς με πατριαρχική άπόφαση.
1285. Δεύτερη Σύνοδος Βλαχερνών καταδικάζει τούς ένωτικούς<sup>15</sup>.
- 1286 - 1289 - 1315. Στο διάστημα αυτό ό Νικηφόρος Μοσχόπουλος, μητροπολίτης Κρήτης, έχει διοριστεί και πρόεδρος Λακεδαιμονίας.

Μέσα στα χρονικά αυτά πλαίσια είμαστε ύποχρεωμένοι νά κινηθοϋμε και νά έντάξομε τά νέα στοιχεία που παρέχει τό μνημείο. 'Εάν δεχθοϋμε τήν ταύτιση του Θεράποντος μοναχου τής έπιγραφής με τον 24ο μητροπολίτη του Συνοδικου, ύπόθεση που είναι πολϋ έλκυστική, επειδή τό όνομα είναι έλάχιστα συνηθισμένο και επειδή και στις δύο περιπτώσεις τονίζεται ή ιδιότητα του μοναχου, ίσως άπορήσομε γιατί στην έπιγραφή δέν μνημονεύεται ό άρχιερατικός τίτλος του και περιορίζεται στην άναφορά στον Εὐγένιο, που βεβαιώνει άντως ότι ό Εὐγένιος ήταν γνωστή και σημαντική προσωπικότητα τής εκκλησίας του Μυστρα. 'Η λιτότητα στη διατύπωση επιτρέπει δύο έρμηνείες. 'Η μία είναι ότι όταν γραφόταν ή έπιγραφή ό

14. Βλ. G. Ostrogorski, *Geschichte des byzantinischen Staates*, έκδ. 3η, Μόναχο 1960, 329 - 332. Για τήν ιστορική άξία τών Συνοδικών βλ. Jenkins - Mango, 236.

15. Για τις άντιενωτικές 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. Για τό Ν. Μοσχόπουλο, Μ. Μανούσακας, *Νικηφόρου Μοσχόπουλου έπιγράμματα σέ χειρόγραφα τής βιβλιοθήκης του*, *Έλληνικά* 15 (1957), 232 - 246. Πρβλ. Jenkins - Mango, 241 κέ. Πρβλ. V. Laurent, *Les régestes du Patriarcat de Constantinople de 1208 - 1309*, τόμ. I, τεϋχ. IV, Παρίσι 1971, άρ. 1463, σ. 252 - 253 (του 1283) και άρ. 1485 (του 1285). Στο ίδιο, τόμ. I, τεϋχ. V (Dargouzes) de 1310 à 1376, Παρίσι 1977, άρ. 2044: στο τέλος του 1315 ή έδρα τής μητρόπολης είναι κενή και παραχωρείται στον Πατρών.

Θεράπων δὲν εἶχε ἀκόμη προαχθεῖ σὲ μητροπολίτη. Στὴν περίπτωση αὐτῆ, πὺ εἶναι πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη, γεννιέται τὸ ἐρώτημα: ποῖος 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 αἰώνα καὶ ὅτι, ὅπως σημειώσαμε, γιὰ τοὺς Jenkins-Mango ὁ Θεράπων εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ἀνήκει καὶ αὐτὸς στὴν πρὶν ἀπὸ τοὺς Φράγκους ἐποχῆ, ἐνῶ γιὰ τὸν Laurent ἀνάμεσα στὸ Νικόλαο καὶ τὸ Θεράποντα ὑπάρχει τὸ κενὸ τῆς Φράγκικης κατοχῆς τῆς Λακεδαιμονίας (1207 - 1263)<sup>16</sup>. Ἀκόμη, ὅτι ἐὰν παραδεχθοῦμε τὴν ἄποψη Laurent δὲν εἶναι εὐλόγο 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 θεωρήσομε 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 ἐποχῆ, ὅπως εἶχαν προτείνει μὲ ἐπιφυλάξεις οἱ Jenkins - Mango, πρέπει τώρα νὰ τοποθετηθεῖ στὴ μετὰ τὸ Μιχαὴλ Η' ἐποχῆ, ἀφοῦ γίνεται ἀποδεκτὸς στὸ ἀντιενωτικὸ Συνοδικό, δηλαδὴ μετὰ τοὺς δύο «ὀπέρτιμους» μητροπολίτες πὺ ἔχουν παραλειφθεῖ ἀπὸ αὐτό: τὸν Εὐγένιο, πὺ εἰκονίζεται στὸ Διακονικό, καὶ τὸ Θεοδόσιο, μαρτυρημένο τὸ 1272<sup>17</sup>. 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, ὅποτε πεθαίνει ὁ Μιχαὴλ Η'. Ὅπωςδὴποτε πρόκειται γιὰ ἀπλὴ δυνατότητα. Τὴν ἐρμηνεία τῆς τοιχογράφησης ἀπὸ τὸν ἀπλὸ μοναχὸ Θεράποντα, εὐνοεῖ ἡ σκέψη ὅτι ἡ μνεία τοῦ Εὐγένιου στὴν ἐπιγραφή, πὺ χαρακτηρίσαμε ὡς ἐνωτικὸ, θὰ ἦταν δύσ-

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

17. M. M. IV, 379. Μέλος τῆς πατριαρχικῆς συνόδου τοῦ 1272. Πρβλ. Z a k y t h i n o s, *Le despotat*, II, 1953, 284. Νομίζομε ὅτι προηγεῖται ὁ Εὐγένιος, ἐπειδὴ εἶναι ἤδη μετὰ τὸν νεκρὸν 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 να γίνει ἐπὶ Ἀνδρονίκου Β' — ὅταν δηλαδὴ θεωροῦμε ὅτι ὁ Θεράπων ἔγινε μητροπολίτης.

Ἡ ἄλλη ἐρμηνεῖα 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 πού σημειώσαμε γιὰ τὴ μνεῖα τοῦ Εὐγένιου θὰ μπορούσε νὰ ξεπεραστεῖ μὲ τὴ σκέψη ὅτι δὲν κατορθώσαμε νὰ διευκρινίσουμε τὴ σχέση αὐτῆ 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 πού κατέχει τὴν ἔδρα ὁ Ἰωάννης, ἔπειτα μοναχὸς Ἰωσήφ. Αὐτὸς μνημονεύεται στὸ Συνοδικὸ ἀμέσως μετὰ τὸ Θεράποντα καὶ ταυτίζεται μὲ τὸ δηλωμένο ὀπαδὸ τῆς νέας ἀντιενωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρονίκου Β', αὐτὸν πού ὑπογράφει τὸ 1285 τὴν καταδίκη τοῦ «λατινόφρονος» πατριάρχου Ἰωάννη Βέκκου<sup>18</sup>. 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 συλλογισμοὺς, ἡ σειρὰ τῶν μητροπολιτῶν πού προτεινομε ὡς πολὺ πιθανὴ εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

- |  |                                  |
|--|----------------------------------|
| 23. Νικόλαος ἢ Νικήτας, τέλος 12ου.                  |                                  |
| 24. Εὐγένιος, 1263(:) - πρὸ τοῦ 1272                 | } παραλείπονται ἀπὸ τὸ Συνοδικό. |
| 25. Θεοδόσιος, 1272 - 1282(:)                        |                                  |
| 26. Θεράπων ὁ μοναχός, 1283 - 1284.                  |                                  |
| 27. Ἰωάννης, ὁ ἔπειτα μοναχός Ἰωσήφ, 1285 - 1288(:). |                                  |
| 28. Νικηφόρος Μοσχόπουλος, 1288(:) ἕως τὸ 1315.      |                                  |

Ἐὰν τὸ σχῆμα αὐτό, πού περιέχει ἐλάχιστα ὑποθετικὰ στοιχεῖα, εἶναι σωστό, μπορούμε νὰ ταυτίσουμε τὸν ἱεράρχη πού ἡ μορφή του ἐξαλείφθηκε στὴν παράσταση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ μὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο μητροπολίτες πού τὸ ὄνομά τους παραλείφθηκε ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Συνοδικοῦ. Αὐτὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ὁ Θεοδόσιος καὶ ὄχι ὁ Εὐγένιος, γιὰ αὐτὸς, 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 ἰσχυρὰ κρατεῖ ὁμοίωμά του.

18. Laurent, Les signataires, Échos d'Or. 30 (1927), 146. Ὁ Ἰδίοϛ, 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, καί 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 μὲ τὴ συμφωνία τῆς Λυῶν (1274) δὲν θὰ εἶχε προσωπικὰ καταδικασθεῖ, ἢ β) ὡς ὁπωσδήποτε συνδεδεμένος μὲ 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 ὁπωσδήποτε τὴν ταλαιπώρησαν (Πίν. 39α). Θεωροῦμε τὴ δευτέρη ὡς πιθανότερη.

Σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω ἢ καθιερωμένη ἕως τώρα ἱστορία τοῦ μνημείου καί τῆς παλιότερης ζωγραφικῆς διακόσμησης θὰ πρέπει νὰ ἀναθεωρηθεῖ. Προτείνουμε ὡς πιὸ πιθανές, μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα, τὶς ἀκόλουθες φάσεις. Ἡ ἐκκλησία κτίζεται στὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1263, ἴσως ἀπὸ τὸν Εὐγένιο, καί οἱ παλιότερες τοιχογραφίες γίνονται α) ἀπὸ τὸ Θεοδόσιο ἢ ἀπὸ ἄλλον ἄγνωστον ὡς τώρα μητροπολίτη στοῦ Ἱερό, στοῦ Διακονικό καί σὲ μέρος τοῦ νότιου κλίτους καί 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 καί στὴ διάταξη τῶν παραστάσεων) ὀφείλεται στὶς ἀλλεπάλληλες ἀλλαγές μητροπολιτῶν στὰ χρόνια 1283 - 1289 (Θεράπων-Ἰωάννης-Νικηφόρος) καί ὅτι ἓνα μέρος εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ ὀφείλεται στοῦ μητροπολίτη Ἰωάννη - Ἰωσήφ (1285), δὲν ἀλλάζει οὐσιαστικὰ ἢ χρονολόγησι (βλ. πιὸ κάτω σ. 173).

Ἐννοεῖται ὅτι οἱ προτάσεις αὐτὲς ἀπαιτοῦν πρῶτα συντονισμό μὲ τὶς γνωστὲς ὡς τώρα ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες καί ἔπειτα ἐπαλήθευσή ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ ἴδιου τοῦ μνημείου, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτησι τῶν τοιχογραφιῶν, μόνον ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα. Ἡ ἐξέτασι τοῦ τελευταίου θέματος θὰ ἀποτελέσει τὸ δεύτερο κεφάλαιο αὐτῆς τῆς μελέτης.

Πραγματικά, τὰ συμπεράσματα αὐτὰ ἔρχονται σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεσι μὲ ὅσα ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος βεβαιώνει σὲ τρεῖς ἐπιγραφὲς στὴν ἐκκλησία καί σὲ ἀφιερωτικὸ σημεῖωμα. Θυμίζουμε τὶς σχετικὲς περικοπές:

α. Ἐπιγραφὴ στοῦ νότιο ἐξωτερικὸ τοῖχο, τοῦ 1291 - 92, χαρακτῆ<sup>19</sup>:

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

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



β. Στο μαρμάρινο υπέρθυρο της δυτικής πόρτας επιγραφή χαρακτή<sup>20</sup> :

*Τόνδε δόμον πόδεσι, φίλος, έμβεβαώς άγανοῖσι  
μνώεο Νικηφόροιο δομήτορος άρχιερεῆος*

γ. Στην πρώτη κολόνα δεξιά μπαίνοντας από δυτικά, μεγάλη επιγραφή χαρακτή, τοῦ 1312, πού άρχίζει έτσι<sup>21</sup> :

*+ Έγώ ό ταπεινός μητροπολίτης  
Κρήτης και πρόεδρος Λακεδαιμονίας  
Νικηφόρος ώκοδόμησα τόνδε τόν ναόν (κλπ.)*

δ. Στόν κώδικα τῆς Όξφόρδης πού περιέχει τό Συνοδικό βιβλίό τῆς Λακεδαιμονίας, στό άφιερωματικό σημείωμα τοῦ Νικηφόρου αναφέρεται ρητά<sup>22</sup> :

*Τό παρόν συνοδικόν βιβλίον άφιερώθη και άνετέθη παρ' έμοῦ τοῦ ταπεινοῦ  
χρηματίσαντος μητροπολίτου Κρήτης Νικηφόρου τῆ άγιωτάτη μητροπόλει  
Λακεδαιμονίας έν τῷ παρ' έμοῦ δομηθέντι ναῷ τοῦ άγίου ένδόξου (κλπ.)*<sup>23</sup>

Δέν εἶναι διόλου εύκολο νά παραδεχθεῖ κανεῖς ότι οἱ πανηγυρικές αὐτές διαβεβαιώσεις τοῦ ἱεράρχη ἦταν πέρα γιά πέρα άνακριβεῖς. Έάν δεχθοῦμε, όμως, τίς μαρτυρίες τοῦ Νικηφόρου ώς πέρα γιά πέρα εἰλικρινεῖς, τότε προκύπτουν δυσκολίες, πού δέν βλέπομε πώς μποροῦν νά ξεπερασθοῦν. Δηλαδή, άν κτήτωρ και χορηγός τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητρόπολης ἦταν ό Νικηφόρος, δέν βλέπομε έναντίον τίνος — μεταγενέστερου από αὐτόν — ἱεράρχη στρέφεται ἢ *damnatio*, ἢ όποία πάντως δέν στρέφεται έναντίον του. Έπομένως, ό σβησμένος ἱεράρχης - άφιερωτής τοιχογραφιῶν στην κόγχη τοῦ Ἱεροῦ δέν μπορεῖ νά εἶναι ό Νικηφόρος, ώστε, τουλάχιστον αὐτές τίς τοιχογραφίες δέν τίς ἔκαμε οὔτως ἢ άλλως ό Νικηφόρος. Έπιβεβαίωση

20. Millet, έ.ά. άρ. 12. Κ. Ζησίου. Έπιγρ. Χριστ. χρόνων τῆς Έλλάδος, Α΄ Πελοπόννησος, Βυζαντίς Α΄ (1909), 50 άρ. 123.

21. Millet, έ.ά. 112. Ζησίου, έ.ά. 51, άρ. 127. Ίσως δέν εἶναι χωρίς σημασία ότι γιά τήν εκκλησία χρησιμοποιεῖ τῆ λέξη *ώκοδόμησα, καινουργεῖ*, ένῶ γιά τοῦς «μύλωνας» πού αναφέρονται στην ἴδια επιγραφή λέει: *άνήγειρα δέ εκ βάθρων*.

22. Jenkins - Mango, 225 - 226.

23. Στο ἴδιο, 230. Στην ἴδια τῆ Μητρόπολη ό μητροπολίτης Ματθαῖος τοῦ 15ου, πού άπλῶς πρόσθεσε στην άρχική τρίκλιτη βασιλική τήν ύπάρχουσα άνωδομή, διατυπώνει τήν κτητορική του επιγραφή: *ό κτήτωρ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Ματθαῖος*, και τήν τοποθετεῖ και αὐτός επάνω στο δικό του κτίσμα. Βλ. Millet, Inscriptions, 127 - 128 και Μ. Χατζηδάκης, Μυστράς. Ίστορία - μνημεῖα - τέχνη, β΄ έκδ., Ἀθήνα 1956, 36 κέ.

αὐτῆς τῆς ἄποψης διαβλέπομε στὴ διαπίστωση ὅτι στὶς ἐμφαντικὲς διακηρύξεις τῶν ἔργων τοῦ ὁ Νικηφόρος ἀναφέρεται μόνο σὲ οἰκοδομικὰ ἔργα α) *καινουργεῖ*, β) *δομήτορος*, γ) *ῥοδοδόμησα*, δ) *ἐν τῷ παρ' ἐμοῦ δομηθέντι ναῶ*. Ζωγραφικὴ διακόσμηση δὲν ὑπονοεῖται κατὰ κανένα τρόπο. Ἄλλὰ 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 ὄχι μετὰ τὴν ἀποχώρησή του ἀπὸ τὸ Μυστρά (1315). Ἡ ἄποψη ὅμως αὐτὴ παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες. Μερικὲς σημειώσαμε πιὸ πάνω. Θυμίζομε ὅτι ἐπώνυμος ἀφιερωτῆς τοιχογραφιῶν εἶναι γνωστός ὡς τώρα μόνο ὁ μοναχὸς Θεράπων. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ δεχθοῦμε ὅτι μετὰ τὴν ἀποχώρησή τοῦ Νικηφόρου ἀπὸ τὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας (1315) ἕνας ἄγνωστος, μισητὸς ἀργότερα, ἱεράρχης — πάντως κανένας ἀπὸ ὄσους μνημονεύονται στὶς κολόνας — ἄρχισε τὴν τοιχογράφηση ἀπὸ τὸ Ἱερό, ὁ ὁποῖος τιμᾶ καὶ ἕνα παλιότερο, ἁγιασμένο πιὰ μητροπολίτη, τὸν Εὐγένιο, καὶ αὐτὸν μεταγενέστερο ἀπὸ τὸ Νικηφόρο, ἀφοῦ δὲν περιλαμβάνεται στὸ Συνοδικό του. Αὐτὸς ὁ ἀνώνυμος μητροπολίτης θὰ εἶχε τὴν ἰδέα νὰ παραστήσει τὸν ἑαυτό του σὲ προσκύνηση στὰ πόδια τῆς Παναγίας τοῦ Ἱεροῦ, ἢ μορφή του ὅμως ἀφανίσθηκε ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους. Τὴν τοιχογράφηση θὰ συνέχισε ἕνας ἀπλοϊκὸς καλόγερος, ὁ Θεράπων, στὴν Πρόθεση καὶ στὸ βόρειο κλίτος, τιμώντας ἰδιαίτερα ὄχι 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, ἢ τοιχογράφηση θὰ ἔγινε πολὺ ἀργότερα καὶ ἀφοῦ μεσολάβησαν τουλάχιστο δύο μητροπολίτες — ὁ Εὐγένιος καὶ ὁ ἀνώνυμος σβησμένος — καὶ αὐτὸ εἶναι ἀπαράδεκτο ὄχι μόνο ἀπὸ ἄποψη τεχνοτροπίας (βλ. μέρος III) ἀλλὰ καὶ γιατί στὸν κατάλογο τῶν μητροπολιτῶν Λακεδαιμονίας τοῦ 14ου αἰῶνα δὲν χωροῦσαν στὴν πρώτη πενηνταετία δύο ἀκόμη σημαντικοὶ μητροπολίτες<sup>24</sup>.

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

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 ηδρε την εκκλησία κτισμένη και, εν μέρει τουλάχιστον, τοιχογραφημένη όταν ήρθε στη μητρόπολη Λακεδαιμονίας, δεχόμαστε ότι ο Νικηφόρος, λέγοντας τη μισή αλήθεια στις επιγραφές του, δεν αποκλείεται να έκαμε και αυτός πραγματικά οικοδομικά έργα, δηλ. να πρόσθεσε στην τρίκλιτη βασιλική το νότιο μέρος 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 μέρος, (πιό 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 κάποιο τρόπο συνδεθεί με την ένωτική πολιτική του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου και στη θέση τους να προβάλλει το δικό του — ορθόδοξο — έργο. Ο φανατισμός της εποχής για το θέμα της Ένωσης με τη Δυτική Έκκλησία είχε ένταθει 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 Ανδρόνικος<sup>25</sup>. Το κλίμα αυτό του φανατισμού καθώς και η όχι ανιδιοτελής επίδειξη νομιμοφροσύνης<sup>26</sup> έξηγοούν ως ένα βαθμό την άνορθόδοξη 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 τουλάχιστον δύο μητροπολιτών, αλλά και του ίδιου του αυτοκράτορα Μιχαήλ Η'<sup>27</sup>.

25. Βλ. πιό πάνω, σημ. 14 και 15.

26. Ο Νικηφόρος πετυχαίνει έτήσια επιχορήγηση από τον αυτοκράτορα *διακοσίους χρυσίνους*. Μ α ν ο υ σ α κ α ς, Έλληνικά 15 (1957), 242. Ο Νικηφόρος είχε υπογράψει την καταδικη του αίρετικού πατριάρχη Ίω. Βέκκου το 1285 ως πρόεδρος Κρήτης.

27. J e n k i n s - M a n g o, 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: *εἴτις δὲ βουληθεὶ τὰ παρόντα ἀπαλεῖψαι καὶ ἀφανίσαι γράμματα ἵνα ἐπισπᾶται* (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 κλίτος<sup>28</sup>. 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 Μητρόπολης ἀπὸ τὸ Νικηφόρο. Μετὰ τὴ σωστὴ χρονολόγηση τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς στὰ 1291/2<sup>29</sup> ὅλοι συμφώνησαν ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς «σχολῆς Α» πρέπει νὰ ἀνήκουν στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 13ου αἰῶνα<sup>30</sup>.

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 ἔως δύο δεκαετίες.

Οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν ἐνταχθεῖ στὴ σχολὴ Α ἀποτελοῦνται ἀπὸ μικρότερα σύνολα, ὀριζόμενα ἀπὸ τὸ χῶρο 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 χῶρο 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. Η. Beltling, στὸ R. Naumann - H. Beltling, Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Βερολίνο 1966, 167. Τὴ διάκριση, πρὸ 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 byzantin<sup>2</sup>, Παρίσι 1926, II, 807.

29. Βλ. πρὸ πάνω σημ. 19.

30. Μ. 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 Μ. 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 τέσσερις<sup>31</sup>. Θεωροῦμε τὸ στρώμα με τὴ διακόσμηση αὐτὴ πὸν δὲν ἔχει ἀκόμη ἀπαλλαγεῖ ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀσβεστικά ἄλατα, και τὸ ὁποῖο προχωρεῖ και στὴν κάτω ζώνη τοῦ Ἱεροῦ, ὡς μεταγενέστερο ἀπὸ τοῦ τεταρτοσφαίριου πὸν μᾶς ἐνδιαφέρει<sup>32</sup>.

Ἐκεῖ παριστάνεται ἡ Παναγία ολόσωμη, ὄρθια, κρατώντας με τὰ δύο τῆς χέρια ἐμπρὸς στοῦ στήθος τῆς τὸ μικρὸ Χριστό, πὸν εὐλογεῖ με τὸ δεξι χέρι<sup>33</sup>. Ἡ Παναγία Νικοποιὸς ἢ Κυριώτισσα στέκει μόνη τῆς σὰν στήλη στὸν κάμπο τῆς εὐρύχωρης κόγχης, με τὸ κεφάλι σχετικὰ μεγάλο (Πίν. 38). Ἄριστερά 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 καθῶς και τῆς γραμμῆς τῆς ράχης ἔως τὰ πόδια<sup>34</sup> (Πίν. 37α).

Τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας δὲν ἀπέχει ἀπὸ τὸν προσωπογραφικὸ ρεαλισμὸ πὸν θὰ βροῦμε και ἄλλοῦ. Αὐτόσχημο, με μάτια ἄρκετὰ κοντὰ στὴ ρίζα τῆς μύτης, με τὴ χαρακτηριστικὴ τριγωνικὴ σκιά ἀνάμεσα στὰ φρύδια και τὰ καλογραμμένα βλέφαρα, με τὸ πλάγιο βλέμμα, με τὴν κοντυλένια μύτη και τὸ καλοσχεδιασμένο μικρὸ στόμα, με 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 Παντελεῖμονα 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, καθῶς και ἑνὸς μέρους τοῦ νότιου κλίτους, πὸν συγγενεῦουν τεχνοτροπικὰ περισσότερο.

31. D u f r e n n e, ἔ.ἀ. πίν. 5, ἀρ. 18, 21 - 42, 53 - 54, 76 - 77. M i l l e t, M i s t r a, 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. D u f r e n n e, 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. Ζί α ς, 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 ζῶνῃ μὲ λίγες διαθέσιμες ἐπιφάνειες, παριστάνονται οἱ θεραπευτὲς ἅγιοι Σαμψῶν ὁ Ξενοδόχος (Πίν. 37β) καὶ Παντελεήμονας (Πίν. 39γ) καθὼς καὶ ὁ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος (Πίν. 37α). Ἡ δευτέρη ζῶνῃ, ποὺ περιλαμβάνει καὶ ὀλόκληρη τὴν κόγχη τῆς ἀψίδας, εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, ποὺ εἰκονίζονται ὀλόσωμοι στὸ ἡμικυλινδρικό μέρος τῆς κόγχης, γυρισμένοι, μὲ τὰ χέρια ἐνωμένα σὲ δέηση, πρὸς τὸ Χριστὸ Πολυέλειο ποὺ παριστάνεται στηθαῖος πρὸ 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 ζῶνῃ, στοὺς πλάγιους τοίχους παριστάνονται τέσσερα θαύματα ἀπὸ τὸ συναξάρι τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 40α - β, 41α - β). Στὴν τρίτη καὶ ψηλότερη ζῶνῃ 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, δεκαοκτῶ ἄγγελοι ποὺ προσκυνοῦν τὸ Χριστὸ (Πίν. 42α, 44, 47)<sup>35</sup>. Ἡ μεγάλη αὐτὴ 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 ἐξαπτέρυγα μὲ τὴν ἐπιγραφή *πολιόματα σεραφεῖμ* καὶ *ἐξαπτέρυγα χερουβείμ*. Κάτω ἀπὸ τὸ θρόνο οἱ τέσσερις «τροχοὶ» καὶ στίς κάτω ἄκραιες 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 Σαμψῶν ὁ Ξενοδόχος. Ὁ ἀρ. 5 Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου, νὰ περιορισθεῖ στὴν ὀροφή, ἐνῶ στὸν τοῖχο, 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. Kanellopoulos, 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*<sup>36</sup>. Ἀναγωγὴ 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 δεκαοκτῶ ἄγγελοι στοὺς πλάγιους τοίχους, ὄρθιοι, μὲ βῆμα ἀνοικτό, σκύβοντας ἐλαφρά, ὄλοι 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 Ἐτοιμασίας 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 ἕναστρο, περικλείνει χαμηλὰ θρόνο ὀγκώδη, χωρὶς ράχη, σχεδιασμένο μὲ κάπως τολμηρὴ προοπτικὴ ἀντίληψη, ὅπου τονίζεται τὸ τρισδιάστατο 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 βιβλίον, ἡ στάμνα καὶ ἐπάνω ἀπὸ τὸ ρόμβο, πάντα στὸν κεντρικὸ ἄξονα, ὑψώνεται ὁ σταυρὸς βαθύχρωμος ἀνάμεσα στὴ λόγχη καὶ στὸ σπόγγον. Ἀπὸ κάθε μεριὰ τοῦ θρόνου ἀπὸ τρεῖς ἄγγελοι — τὸ ὄλον ἔξι — μικρότεροι ἀπὸ τοὺς κάτω, ἀλλὰ τοποθετημένοι στὸν ἄξονα τῆς μεσαίας τους σειρᾶς. Ἀριστερά: ΑΓΓΕΛΟΙ, δεξιὰ: ΑΡΧΑΙ.

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι κάθε ὁμάδα τῶν τριῶν ἀγγέλων στοιχημένη πρὸς τὰ μέσα, δὲν ἔχει τίς τρεῖς μορφές στὴν ἴδια στάση: κάθε ἐπόμενη μορφὴ εἶναι πιὸ ὄρθια ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἶναι μπροστὰ της, ὥστε ἡ τρίτη καὶ τελευταία νὰ εἶναι ἐντελῶς ὄρθια 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 ἄπλωμα τῶν ἐπαναλαμβανόμενων ρυθμικῶν σχημάτων σὲ συγκλίνουσα πρὸς τὸ θρόνο διάταξη. Ἐξάλλου μὲ τὴ ρυθμικὴ καὶ συνθετικὴ συσχέτιση τῶν δύο ἐπάλληλων ὁμάδων 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. Πρβλ. 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 ἀρετές 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 ὀλότελα διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς κάτω δεκαοκτῶ ἄγγελους, 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 ὀμαλῆς διαβαθμίσεις τοῦ φωτὸς τονίζουν τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος (Πίν. 44). Ἄσχετοι μὲ τὴν «κυβιστικὴ» αὐτὴ ἀντίληψη τῆς μορφῆς, οἱ δεκαοκτῶ κάτω ἄγγελοι, ἔχουν στὰ φορέματα τίς πτυχῆς βαθιῆς καί πυκνῆς, 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 βαθιῆς σκιῆς (Πίν. 48). Στὰ πρόσωπα ὑπάρχουν διαφορῆς: στοῦ δεξιὸ ὄμιλο τὰ μάγουλα εἶναι πλατιά, τὰ μέτωπα χαμηλὰ καί δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀναζήτηση πνευματικότητας, εὐγένειας ἢ ἀπλῶς ἐφηβικῆς ἀβρότητας (Πίν. 48α). Ἀντίθετα στοῦν ἀριστερὸ ὄμιλο τὰ πρόσωπα τῆς τελευταίας σειρᾶς εἶναι πλησιέστερα στοὺς ἔξι ἄγγελους.

Ἄν βρῖσκαμε τίς διαφορετικῆς αὐτῆς μορφῆς 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 τεχνικῆς παρατηρήσεις εἶναι ὅτι τὸ στρώμα τοῦ σοβᾶ, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ κάτω δεκαοκτῶ ἄγγελοι, δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ ἐπάνω, ἀλλὰ σχηματίζει ἐλαφρὸ ἀναβαθμὸ στήν ἐπάνω γραμμὴ ὅπου χωρίζονται οἱ δύο ζῶνες, ὁ ὁποῖος 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 δεκαοκτῶ ἄγγελους, 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 αὐτὸ μποροῦν νά συνυπάρχουν παράλληλα διαφορετικῆς τεχνοτροπίες μέσα στήν ἴδια σύνθεση ἢ μέσα στήν ἴδια ἐνότητα μιᾶς ἐπιφάνειας τοῦ κτηρίου, προτιμοῦμε τὴ δεύτερη λύση. Ἄλλωστε τὰ σχέδια στὰ ἄκρα πόδια τῶν ἐπάνω ἄγγέλων συνεχίζονται ὀμαλὰ στήν κάτω ζώνη, σάν 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 ἑξι ἀγγέλων» θά τή βροῦμε στά τέσσερα θαύματα τῶν ἁγίων Κοσμά καί Δαμιανοῦ: τὰ κοντά σώματα μέ τις γερές πατοῦσες, τή λιτή «κυβιστική» πτυχολογία, τις λίγες ἐκφραστικές χειρονομίες (Πίν. 40α - β). Ἐδῶ τὰ μεγάλα κεφάλια τῶν ἁγίων μέ τὰ ἔντονα χαρακτηρισμένα πρόσωπα θ' ἀποκτήσουν ιδιαίτερη σημασία μέσα στόν πίνακα, ἐνώ μόνο δευτερεύοντα νεανικά πρόσωπα θά κρατήσουν τήν οὐδέτερη ἀβρότητα τῶν ἀγγέλων (Πίν. 41α - β).

Στή συνέχεια δέν θά φανεῖ περίεργο ὅτι οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ Διακονικοῦ, πού βρίσκονται στόν ἴδιον ἄξονα, δέν εἶναι ταυτόσημες. Ζωγραφισμένες σέ διαφορετική κλίμακα, ὄχι μόνο ἀνήκουν σέ διαφορετικό ἀνθρώπινο τύπο, ἀλλά καί διαφέρουν τεχνοτροπικά καί μεταξύ τους καί μέ τις ἄλλες μορφές πού ἀνήκουν στήν ἴδια παράσταση. Ὁ κάτω Χριστός, στηθαῖος, μέ τήν ἐπιγραφή «ὁ Πολυέλιος» ἔχει τὸ πρόσωπο αὐγόσχημο, τὸ μέτωπο ψηλό, τὸ πλάσιμο γλυπτικό, μέ πλατιές καί καθαρές φωτεινές ἐπιφάνειες στά μάγουλα καί τις σκιές σέ καθαρὰ σχήματα, ὅλα ἀπαρτίζουν ἦθος σοβαρὸ καί περήφανο<sup>37</sup> (Πίν. 43β). Ἀντίθετα, ὁ ἔνθρονος Χριστός «ἐν δόξῃ» ἔχει τὸ πρόσωπο πλατύ, τὸ μέτωπο χαμηλό, τὸ πλάσιμο μέ περιορισμένες φωτεινές ἐπιφάνειες πού τονίζονται μέ συστήματα ἀπὸ λεπτόγραμμα φῶτα (Πίν. 43α). Μέ τήν προϋπόθεση ὅτι ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ πρέπει νά εἶναι ἔργο τοῦ πρωτομάστορα καί νά ὑπερέχει σέ ποιότητα, θεωροῦμε ὅτι συνδέεται μέ τεχνικά χαρακτηριστικά μέ τις γύρω του μορφές τῶν Ἀναργύρων, ἀλλά καί μέ ἁγίους στίς πιό κάτω ζώνες ιδιαίτερα μέ τὸν ἅγιο Σαμψὼν τὸν ξενοδόχο (Πίν. 42β) καθὼς καί ὁ ἐπάνω Χριστός συνδέεται μέ τοὺς δεκαοκτῶ ἀγγέλους πού τὸν περιβάλλουν. Δέν εἶναι περίεργο, ὅτι ἡ πυκνὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου του διαφέρει ἀπὸ τήν κάπως πλαδαρὴ ἔκφραση τῶν ἀγγέλων.

Ἀνάλογες τεχνοτροπικὲς διαφορὲς θά βροῦμε πιό πέρα στό νότιο κλίτος, ὅπου ἡ ἐπιλογή καί ἡ διάταξη τῶν εἰκόνων παρουσιάζει κάποια περίεργη ἀκαταστασία. Ἐκτὸς ἀπὸ τις πέντε σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας, ἀρχίζουν καί τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ (Γάμος Κανᾶ) ἀλλά ἡ συνέχειά τους στό δυτικὸ τμήμα τῆς καμάρας ἀνήκει σέ μεταγενέστερη ἐποχή. Οἱ εἰκόνες τῶν ἁγίων εἶναι ἐπίσης ἀκατάστατες, καί ἡ κάτω σειρὰ μέ τις δώδεκα ὁλόσωμες μορφές τῶν ἀποστόλων, πού ἀνήκουν καί αὐτὲς σέ ἄλλη ἐποχή, ἀρχίζουν κάτω ἀπὸ τις παλιότερες σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας (Πίν. 59). Ἡ ἐντύπωση πού παρέχεται εἶναι ὅτι κάπου ἐδῶ σταμάτησε ἀπότομα ἡ πρώτη φάση τῆς τοιχογράφησης τοῦ ναοῦ.

Φόρμα καί πτυχολογία «κυβιστική», θά βροῦμε στίς μόνες καλὰ διατηρη-

37. Γιά τὸν καθαρισμὸ βλ. πιό 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 μορφή 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 Ἐτοιμασίας. Ἀκόμη τὴν πτυχολογία αὐτὴ βρίσκουμε στὴν Εὐλόγηση τῶν Ἱερέων, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς καμάρας, ὅπου διατηροῦνται καλύτερα οἱ κοντὲς βαριῆς μορφῆς τῆς Ἄννας καὶ τοῦ Ἰωακείμ, πὺ 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 κολόνα<sup>38</sup> (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, πὺ δημιουργεῖ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο κινοῦνται τὰ πρόσωπα καὶ πὺ 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 στὶς ἄλλες σκηνές, ἀκόμη καὶ στὸ Χριστὸ διδάσκοντα στὸ ναό, τὰ κτήρια, ἀπλούστερα, ἔχουν τὴ μορφή 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 συγκερασμὸ τους εἴτε στὴν ἴδια ἐπιφάνεια (Διακονικὸ) εἴτε στὴν ἴδια σκηνὴ (τὰ βαριὰ σώματα μπροστὰ σὲ κτήρια ἐπίπεδα ἢ τριδιάστατα—μορφῆς «ρεαλιστικῆς» ἢ ἰδανικῆς). Σημᾶδια πῶς 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 πὺ 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 ανατολικό τμήμα της καμάρας με τον άγιο στηθαίο στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης<sup>39</sup> (Πίν. 40α - β), καθώς και τὰ πέντε θαύματα στο δυτικό τμήμα<sup>40</sup>, έχουν τή στοιχειώδη άπλότητα στην αφήγηση που βρίσκομε σε παλιότερα χειρόγραφα ή τοιχογραφημένα μνηολόγια, αυτήν που συναντήσαμε και στα τέσσερα θαύματα των αγίων Αναργύρων 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 όσα παριστάνονται από τὸ πλάγι, που είναι 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 των δημίον, όταν δέν είναι φράγκικες πανοπλίες, είναι άπλές σύγχρονες αστικές φορεσιές με άνοιχτά χρώματα.

Υπάρχουν όμως διαφορές και μέσα στην ίδια κατηγορία παραστάσεων, γιατί όλες οί σκηνές του αγίου Δημητρίου δέν πρέπει να έχουν γίνει από τον ίδιο ζωγράφο. Χωριστή ομάδα αποτελοῦν σκηνές, όπως είναι ο Δημήτριος στο Μαξιμιανό (Πίν. 51α), ο Δημήτριος διδάσκει, ο Δημήτριος στη φυλακή (Πίν. 52α) και τὸ μαρτύριο του Νέστορα, όπου τὰ κτήρια είναι ψηλόστενοι πύργοι με πολλά μικρά στενά παράθυρα, σε προοπτική γοθίζουσα και σε πυκνούς συνδυασμούς που δημιουργοῦν φανταστικές προσόψεις. Ξεχωρίζει τὸ Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (Πίν. 52β), όπου τὸ μοναδικό κτήριο πλαισιώνει τον άγιο, ενώ τὸ βουνό έχει άσυνήθιστη διαμόρφωση με έντονη κυβιστική σχηματοποίηση (βλ. σημ. 47), και ακόμη ή σύνθεση διατηρεῖ πολλά στοιχεία αρχαϊκά στην τεχνοτροπία: αναλογίες, πτυχολογία, φυσιογνωμίες, καθώς και ή ιδιαίτερα έντυπωσιακή διαφορά στα μεγέθη ανάμεσα στις κύριες και στις δευτερεύουσες μορφές, όπως παρατηροῦμε και στην παράσταση του Χριστού που διδάσκει στο ναό στο νότιο κλίτος (Πίν. 50β). Στις άλλες σκηνές, όσες σώζονται καλύτερα, όπως ή πάλη του Νέστορα με τὸ Λυαίο, τὰ κτήρια είναι λιγότερα, άραιότερα, χαμηλότερα, παραμένουν όπως πάντοτε σε ένα ενιαίο δεύτερο επίπεδο, όλες οί μορφές είναι πιὸ ψηλές και πιὸ ραδινές και, ως πρὸς τὰ μεγέθη, ἐξισώνονται. Τὰ πέντε θαύματα στο ίδιο κλίτος ταιριάζουν περισσότερο με τή δεύτερη αυτή ομάδα (Πίν. 53α).

Χωριστή κατηγορία αποτελοῦν οί εικοσιτέσσερις προσωπογραφίες-εἰκόνες των μαρτύρων και αγίων που αποτελοῦν τήν πρώτη από ἐπάνω 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 τα τόξα<sup>41</sup>: μέσα σε οριζόμενα από τέσσερες γωνίες πλαίσια, με καλογραμμένα λευκά κοσμήματα που μοιάζουν να μιμούνται ένθετική τεχνική (τά φυτευτά), περικλείνονται στρογγυλά στηθάρια άγιων, «ένοπλοι εικόνες» με την άντυγα όδοντωτή σε ανάγλυφο, με τον κάμπο διαδοχικά βαθυγάλαζο ή κόκκινο (Πίν. 53β). Οί περίτεχνες αυτές εικόνες δεν υποβάλλουν μόνο με το σχήμα και με την πλαισίωσή τους ζωηρή την ανάμνηση της αρχαίας εικονιστικής προσωπογραφίας, αλλά και με τη φροντίδα για την ακρίβεια στο σχέδιο και στη φωτοσκίαση των χαρακτηριστικών, για τη σωστή, χωρίς ώραιοποίηση, διαγραφή του χαρακτήρα του κάθε προσώπου. Η πτυχολογία, όπου φαίνεται, είναι και εδώ έντονα γωνιώδης και δεν λείπει σ' αυτήν ή μίμηση της χρυσογραφίας των φορητών εικόνων. Με το είδος αυτό συγγενεύουν και ως προς το πλάσιμο, όσο μπορεί κανείς να κρίνει από τις καλύτερα διατηρημένες μορφές, σφικτό και στιλπνό, με περιορισμένες φωτεινές επιφάνειες, με τις μικρές δέσμες από λευκά φώτα (Πίν. 54α)<sup>42</sup>. Θυμίζουμε ότι στο Διακονικό ανάλογο χαρακτηριστικά τεχνικής και ύφους βρήκαμε στο «Χριστό εν δόξῃ» (Πίν. 43α).

Με ανάλογο πνεύμα προσωπογραφικού ρεαλισμού έχει εκτελεσθεί και η επόμενη σειρά άγιων ολόσωμων από τους οποίους σώζονται εικοσιένιας<sup>43</sup>. Μέσα στην Πρόθεση παριστάνονται επίσκοποι, που μᾶς παρέχουν μιὰ σειρά έντυπωσιακῶν πορτραίτων επιβλητικῶν γερόντων, στὰ ὁποῖα κυριαρχεῖ τὸ ζωγραφικότερο πλάσιμο, με έντονες φωτοσκιάσεις και με ιδιαίτερα τονισμένα μεγάλα και σαρκώδη αὐτιά (Πίν. 54β). Οί στάσεις είναι μετωπικές, οί χειρονομίες τυπικές, ἡ πτυχολογία ὅμως τῶν ἀμφίων και τῶν στολῶν τῶν μαρτύρων και ἁγίων εἶναι διαφοροποιημένη. Στους ὁλόσωμους ἐπίσκοπους, που ὑπερέχουν στήν ποιότητα ἀπὸ τους ἄλλους ἁγίους τῆς σειράς, ἡ πτυχολογία εἶναι σοφότερη, χωρίς νὰ χάνει τὴ γεωμετρικότητά της. Στὸν ἅγιο Βαβύλα, τὸ πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ φελονίου που κρέμεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, δημιουργεῖ με τὶς βαθιὲς πτυχές και τὰ σκιερά του ἀναδιπλώματα ζωηρὴ πλαστικὴ αἴσθηση τρίτης διάστασης (Πίν. 57), που τονίζεται και ἀπὸ τὸ μεγάλο πλάγιο βιβλίο (βλ. πιὸ κάτω, τὰ σχετικὰ με 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 τὴ 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 και τοῦ Ἰδίου (ὄπως πιὸ κάτω στή σημ. 64) ὁ ἅγιος Στέφανος, εἰκ. 5 και ὁ ἅγιος Μάμας τοῦ Μυστρᾶ, εἰκ. 4.

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

μετρικότερη, οί πτυχῆς ἀραιότερες καὶ πιὸ βαθιῆς<sup>44</sup> ὅπως τοῦ προφήτη Ἡσαΐα στὸ Διακονικὸ (Πίν. 39β). Στὸς ἄλλους ἀγίους — ὅσους διατηροῦνται καλύτερα — ἡ πτυχολογία εἶναι συνοπτική, συνοψίζεται δηλαδή σὲ μεγάλα σχήματα (Πίν. 53β). Θυμίζομε ὅτι τὴ χαρακτηριστικὴ αὐτὴ πτυχολογία τὴν ἤψαμε καὶ στὸ νότιο κλίτος, ὅπου μερικὰ πορτραῖτα ἱεραρχῶν — ἀπὸ ἄλλο ζωγράφου — πλαισιωμένα σὰν φορητῆς εἰκόνες, ἔχουν ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ μὲ τὰ πρόσωπα τῶν ἱεραρχῶν τοῦ βόρειου κλίτους (Πίν. 56α - β, 59). Πρέπει νὰ θεωρήθηκε ὅτι οἱ ἅγιοι στὶς δύο αὐτὲς ζώνες ἀντικαθιστοῦν κρεμασμένες φορητῆς εἰκόνες<sup>45</sup>.

Τέλος, ἡ τελευταία πρὸς τὰ κάτω σειρὰ δόλωσμων στρατιωτικῶν ἀγίων, σὲ κακὴ κατάσταση, ἔχει χαρακτῆρα διαφορετικόν. Μεγαλόσωμοι — διπλάσιοι ἀπὸ τοὺς δόλωσμονους ἀγίους τῆς ἐπάνω σειρᾶς<sup>46</sup>, μὲ πόδια λεπτὰ καὶ μὲ σώματα ραδινα, παριστάνονται σὲ στάσεις κινημένες, ἢ σὲ κινήσεις ἤρεμες, μὲ ἀπαλὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα (Πίν. 58).

Παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς διαφορῆς, ὅταν περιδιαβάσει κανεὶς τὶς τοιχογραφίες τοῦ βόρειου κλίτους, ἔχει καθαρὴ τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ ἐνιαῖο πρόγραμμα ποὺ ἔχει ἐκτελεσθεῖ ἀπὸ μιὰ ἐνιαῖα ζωγραφικὴ «σχολή», μὲ ποικιλία στὸς τεχνικοὺς καὶ ἐκφραστικοὺς τρόπους καὶ μὲ ἄνισες αἰσθητικὰ ἐπιδόσεις.

Δύσκολο νὰ καθορίσομε τώρα τὸ συγκεκριμένο ρόλο τοῦ ἀφιερωτῆ τῶν τοιχογραφιῶν Θεράποντα τοῦ μοναχοῦ στὴν ἐπιλογή καὶ κατανομὴ αὐτῆς τῆς ἀνθολογίας ἀπὸ τεχνοτροπίες. Ἡ θέση τῆς ἐπιγραφῆς στὸ δυτικὸ τέλος τοῦ κλίτους καὶ δίπλα στὸς στρατιωτικοὺς ἀγίους σημαίνει ὅπως οἴομαι ὅτι σχετίζεται ἀμέσως τουλάχιστον μὲ τὴ σειρὰ αὐτῆ τῶν παραστάσεων.

Ἀπὸ τὴν ἐπισκόπηση — ὅχι ὅσο λεπτομερειακὴ θὰ ἐπιθυμούσαμε — τῶν τοιχογραφιῶν στὸ Ἱερό καὶ στὰ δύο πλάγια κλίτη θὰ μπορούσε νὰ συναχθεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι κάθε ἐνότητα χώρου ἔχει κάποια ἰδιομορφία — ἀφοῦ βρήκαμε ἀνάμεσα στὸς χώρους αὐτοὺς τεχνοτροπικῆς διαφορῆς, διαπιστώσαμε ὅμως καὶ τεχνοτροπικῆς συγγένειας — καὶ ἀκόμη ὅτι καὶ μέσα στὴ διακόσμηση κάθε χώρου ξεχωρίσαμε ομάδες παραστάσεων μὲ κάπως ιδιαίτερα γιὰ τὴν κάθε μία χαρακτηριστικὰ. Προτείνομε ὡς καθοριστικὴ γιὰ τὶς παραλλαγῆς αὐτῆς τὴ σημασία τῆς κατηγορίας τῶν παραστάσεων, χωρὶς νὰ ἀπο-

44. Εἰκόνα ἀνόνημου ἁγίου, βλ. L a z a r e v, *Storia*, εἰκ. 546 καὶ N. Δ ρ α ν δ ᾶ κ η ς, Ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, ΕΕΒΣ 25 (1955), 62 - 63, εἰκ. 19.

45. Βλ. στὸ Βαῆκονο, καὶ στὴ Ζιά, π.χ., σειρὰ ζωγραφισμένες εἰκόνες στηθαίων ἱεραρχῶν μὲ τὰ καρφία καὶ τοὺς κρῖκους. T. V e l m a n s, *Rayonnement de l'icone au XIIIe siècle et au début du XIIIe siècle*, XVe Congrès Intern. d'Études byzantines, Rapports et co-rapports, Ἀθήνα 1976, 202 κέ., πίν. XLII 3. Lazarev, *Storia*, εἰκ. 346 καὶ 351.

46. D u f r e n n e, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 130 - 134. M i l l e t, *Mistra*, πίν. 83.1,2, καὶ 87.9 (σχέδιο).

κλείσομε και τὸ ρόλο τῆς ἀλλαγῆς τοῦ ζωγράφου ἢ τοῦ συνεργείου. Εἰδικότερα, συνοψίζομε: ἡ κόγχη τοῦ Ἱεροῦ ἀποτελεῖ ἐνότητα μετὰ τὸ Διακονικόν, πὸν συνδέεται στενὰ μετὰ τὸ ἀνατολικότερο τμήμα τοῦ νότιου κλίτους. Διαπιστώσαμε ὅτι μετὰ τὴν ὁμάδα αὐτῆ τῶν χώρων οἱ τοιχογραφίες τῆς Πρόθεσης καὶ τοῦ βόρειου κλίτους παρουσιάζουν διαφορὰς ποιοτικὰς καὶ τεχνοτροπικὰς, πὸν εἶναι ἐνδεχόμενον νὰ ἔχουν σχέση μετὰ τὴν πάντως ὄχι μεγάλη χρονικὴ διαφορὰ τῶν ἀφιερωτῶν πὸν προτεῖναμε (Θεοδόσιος-Θεράπων). Πέρα ὁμως ἀπὸ τὶς παραλλαγὰς αὐτὰς ὑπάρχει μιὰ οὐσιαστικότερη ἐνότητα σὲ ὄλους αὐτοὺς τοὺς κύκλους παραστάσεων, ἢ ὅποια μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ καλλιτεχνικοὺς τρόπους καὶ σὲ τεχνικὰς συνήθειες πὸν δεσπάζουν ὀρισμένη χρονικὴ περίοδο. Μένει νὰ καθορίσομε ἀκριβέστερα, ἂν εἶναι δυνατόν, ποιά εἶναι αὐτῆ ἢ 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 πὸν μᾶς παρέχουν δηλαδὴ τὰ ἱστορικὰ πράγματα δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι μεγαλύτερον ἀπὸ 10 - 15 χρόνια. Πρέπει λοιπόν, τώρα πὸν σημειώθηκαν τὰ κυριότερα χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν, νὰ ἐξακριβωθεῖ, ἐὰν πραγματικὰ αὐτὰς μποροῦν νὰ ἐνταχθοῦν στὰ χρονικὰ αὐτὰ ὄρια, τὰ ὅποια στὸ μεγαλύτερον μέρος ἀνήκουν στὴ βασιλεία τοῦ Μιχαὴλ Η'.

Τὰ κυριότερα χαρακτηριστικὰ πὸν ἀποτελοῦν τὸν κοινὸν παρονομαστὴν στὶς τοιχογραφίες πὸν εἶχαμε ἀποδώσει στὴ «σχολὴ Α» εἶναι ἡ παράλληλη παρουσία διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν ἢ τρόπων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους μερικοὶ εἶναι «ἀρχαῖκοί», ἐνῶ, ὅπως διαπιστώσαμε, στὶς ἀξιολογότερες παραστάσεις κυριαρχεῖ ἡ κυβιστικὴ ἀντίληψη τῆς φόρμας, πὸν προσδίδει στὶς μορφὰς κάποιο βάρος καὶ ὄγκο, καί, σύμφωνα μετὰ αὐτὴν, ὄχι μόνο ἡ πτυχολογία διατυπώνεται μετὰ πτυχὰς συχνὰ στερεομετρικῆς τομῆς καὶ μετὰ τὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν τσακισμένες σὲ γωνίες ἀλλὰ καὶ τὸ τοπίο διαρθρώνεται μετὰ τμήματα κύβων. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι διάχυτη σὲ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιχαὴλ Η' <sup>47</sup> καὶ ἔχει χαρακτηρισθεῖ, 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 (γραμμμένο τὸ 1960). Εἰδικότερα, τὴν καθαρὰ «κυβιστικὴ» διαμόρφωση τῶν βράχων πὸν σημειώσαμε στὸ Μαρτύριο τοῦ ἀγίου Δημητρίου (πὸ πᾶνω σ. 163, πίν. 52β) τὴν βρίσκομε 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 της<sup>48</sup> 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 ὀρισμένες 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 1290<sup>49</sup> — 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 ἔντονο «ρομανικὸ» χαρακτήρα στὶς σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου<sup>50</sup>.

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

Θὰ ἐπιχειρήσομε 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 ὀρισμένου ἐπιπέδου. Με τὸν τρόπο αὐτὸ ἴσως κατορθώσομε νὰ τοποθετήσομε 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. (ὄπως σημ. 28).

50. Lazarev, ἔ.ἀ. (ὄπως σημ. 30).



— τῶν ἑξὶ δυτικότερων ἀπὸ τὶς ἔνδεκα — μὲ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ βίου τοῦ Νικολάου στὴ Bojana (1259) καὶ θὰ προσθέταμε, καὶ μὲ ἐκεῖνες στὸ Manastir (1271)<sup>51</sup> σημαίνει ὅτι στὴ σειρά αὐτὴ διατηροῦνται τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀφηγηματικῆς αὐτῆς κατηγορίας, ὅπως διαμορφώθηκαν ἤδη ἀπὸ τὸ 10ο αἰώνα, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι εἶναι κοινὴ καὶ ἡ συσχέτιση μὲ δυτικὰ ἔργα «ρομανικά» κατὰ τὸ Λάζαρεφ ἢ «γοθθίζοντα» ὅπως θὰ λέγαμε, γιὰ τὶς πέντε πρῶτες σκηνές, ὅπως σημειώθηκε πιὸ πάνω. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς δέχονται διαφορῶν εἰδῶν δυτικὲς ἐπιδράσεις, καθὼς συνηθίζεται τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, κατ' ἐξοχίαν, στὶς ἑλληνικὲς χῶρες τὶς κατεχόμενες ἀπὸ τοὺς Φράγκους, ἀλλὰ ὄχι μόνο σ' αὐτές<sup>52</sup>.

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα πραγματιστικὰ στοιχεῖα, ποὺ σημειώσαμε πιὸ πάνω στὶς φυσιογνωμίες, στὶς κινήσεις καὶ στὰ ἐνδυματολογικὰ τῶν μορφῶν, καθὼς καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ τῶν κτηρίων, ὅλα ἀναμφισβήτητα ἀποτελέσματα συνάφειας μὲ δυτικὸς 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, ἐκκλησία κλπ. — αὐτὸν δηλαδὴ ποὺ βρισκομε στὴ Φυλακὴ τοῦ Ἁγίου 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, τῶρα στὸ Λένινγκραντ (gr. 269) ποὺ ἀποδίδεται στὸν καιρὸ τοῦ Μιχαὴλ Η' <sup>53</sup>, καὶ πολὺ συχνὰ στὶς μικρογραφίες τοῦ γνωστοῦ κώδικα τοῦ Σκυλίτζη τῆς Μαδρίτης, ὅπου θεωρήθηκε στοιχεῖο ἰταλικό <sup>54</sup>. Ἐξάλλου ἡ χρωματικὴ κλίμακα, μὲ τόνους φωτεινοῦς,

51. Τῆς Bojana, A. G r a b a r, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, πίν. XVII, XIX. Γιὰ τὴ μονὴ Ἁγίου Νικολάου Manastir, στὴν περιοχὴ Μορίοβο, βλ. D. K o c o - P. M i l j k o v i ć - P e r e k, *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. Δ ρ α ν δ ἄ κ η ς, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία Μέσα Μάνης*, Ἀθήνα 1964, 103 κέ. πίν. 85 - 89, τὶς τοποθετεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

52. Βλ. M. C h a t z i d a k i s, *Aspects de la peinture du XIIIe siècle en Grèce* (1965) στὸ *L'art byzantin du XIIIe siècle* (Soroćani 1965), Βελιγράδι 1967, 68, 73. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Πόλη διακοσμοῦν ἓνα παρεκκλήσι ἀφιερωμένο στὸν ἅγιο Φραγκίσκο στὸ Kalenderhane Djami (Κυριώτισσα; Ἀκαταλήπτου;) μὲ τοιχογραφίες σημαντικὲς γιὰ τὴν τέχνη στὴν Πόλη τὸν καιρὸ τῆς φράγκικης κατοχῆς. Βλ. C. S t r i k e r and Y. D o g a n K u b a n, *DOP* 22 (1968), 189 - 192, εἰκ. 19 - 26. Πρβλ. D j u r i ć, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30), 48 - 49. Βλ. γιὰ τὶς φράγκικες ἐπιδράσεις καὶ D e m u s, ἔ.ἀ. 136 - 139.

53. Γιὰ τὸ 61, βλ. H. B e l t i n g, *Das illuminierte Buch in der spätbyz. Gesellschaft*, Χαϊδελβέργη 1970, πίν. XIII, εἰκ. 19. Γιὰ τὸ 269, L a z a r e v, ἔ.ἀ. εἰκ. 415. Βλ. K. W e i t z m a n n, στὸ *Jahrb. d. Öst. Byz. Ges.* 1957, 128 κέ. Πρβλ. D e m u s, ἔ.ἀ. 146.

54. Βλ. Πρόχειρα A. G r a b a r, *Les illustrations de la Chronique de Jean Skylitzes.*



μέ έντονες κηλίδες κόκκινες και άσπρες, δέν είναι ή συνηθισμένη στις βυζαντινή ζωγραφική τής εποχής. Ή άφθονία αυτή των φραγκικών επιδράσεων περιορίζεται αισθητά στη διάρκεια του 14ου αιώνα.

Μπορούμε νά επισημάνομε ένδεικτικά, άρκετά παράλληλα πρὸς τὰ ποικίλα μοτίβα ή πρὸς τοὺς ποικίλους καλλιτεχνικούς και τεχνικούς τρόπους πού ήδη ξεχωρίσαμε. Π.χ. σημειώσαμε στην Έτοιμασία του Θρόνου του Διακονικού ένα μοτίβο πού δίδει τήν έντύπωση μιᾶς «μοντέρνας» αντίληψης: έννοούμε τὸ ὀγκῶδες, έντονα τριδιάστατο ὀρθογώνιο ὑποπόδιο πού είναι επιδεικτικά και ἀδικαιολόγητα τοποθετημένο στραβά, σέ θέση δηλαδή λοξή ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω και ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω, ὡστε ν' ἀποτελεῖ μικρὸ στοιχεῖο ἀταξίας στην ισόρροπη, επίπεδη και ήρεμη σύνθεση (Πίν. 45). Έν τούτοις, ἀνάλογη τοποθέτηση του ὑποπόδιου θρόνου, περισσότερο ή λιγότερο λοξή, βρίσκομε σέ μιᾶ σειρά εικόνων μετωπικῶν εὐαγγελιστῶν σέ ὀρισμένα χειρόγραφα του 13ου αἰώνα, ὅπως τὸ Ίβήρων 5, τὸ Παρισ. 54, τὸ Garret 2, τὸ Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης. Έκτὸς ἀπὸ τὸ Σμύρνης πού είναι χρονολογημένο στὰ 1298, ή χρονία τῶν ἄλλων χειρογράφων ἀλλάζει θέση μέσα στο δεύτερο μισὸ του 13ου αἰώνα, κατὰ τὸ συγγραφέα<sup>55</sup>. Ἀλλὰ τὸ λοξὸ ὑποπόδιο θὰ τὸ βροῦμε και σέ τοιχογραφία, τεράστιο και ὀγκῶδες, στο Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων — Τί σοι προσενέγκωμεν — στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τής Ἀχρίδας (1295), τὸ παλιότερο γνωστὸ ἔργο τῶν Μιχαήλ και Εὐτύχιου Ἀστραπᾶ, πού ἔχει χαρακτηρισθεῖ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα δείγματα τής «βαριάς» τεχνοτροπίας<sup>56</sup>. Μὲ τίς ίδιες τοιχογραφίες βρίσκομε και ἄλλη, ἐξίσου ἐπεισοδιακή σχέση πού ἐκφράζει ὁμως και ἀνάλογη διάθεση. Στὸ νότιο κλίτος, στην παράσταση τής Εὐλόγησης τῶν ἱερέων σημειώσαμε τὸ βαρὺ ἀρχιτεκτόνημα — ἐξέδρα ὅπου ἐκφράζεται αἴσθηση του ὄγκου ἀνάλογη μὲ του θρόνου — ὑποπόδιου (Πίν. 50). Τὸ ἴδιο κτήριο μὲ τήν ἴδια διάρθρωση και μὲ ἀνάλογη αἴσθηση του ὄγκου βρίσκομε στην ἴδια σκηνή στὸν Ἅγιο Κλήμεντα<sup>57</sup>. Ἀλλωστε, ή εἰκονογραφική συγγένεια τής παρά-

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

55. Βλ. πρόχειρα γιὰ τίς μικρογραφίες: Ίβήρων 5 (μέσα 13ου), Παρισ. 54 (τέλος 13ου;) L a z a r e v, Storia, εἰκ. 384 και 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 και Λονδίνο 1971, εἰκ. 311 και 312). Πρβλ. B e l t i n g, Das illuminierte, 35. Γιὰ τὸ Σμύρνης: Σ. Π α π α δ ᾶ κ η - O e k - l a n d, Οἱ μικρογραφίες ἑνὸς χαμένου χειρογράφου του 1298, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 8 (1975 - 76), πίν. 29. Πρβλ. και πίν. 32, τὸ Φιλοθέου 5. Βλ. και σὲ εἰκόνες τής εποχής (Παναγία τής Washington) L a z a r e v, ἔ.ἀ. εἰκ. 445.

56. M i l l e t - F r o l o w, III, πίν. 14,1. Τὸ μοτίβο ἔχει πολὺ παλαιότερη καταγωγή, ἀλλὰ ἐδῶ ἐνδιαφέρει νά ἐντοπισθεῖ στο 13ο αἰώνα. Βλ. πιὸ πάνω σ. 166 - 167.

57. Στὸ ἴδιο, πίν. 1,3.

στασης αυτής στα δύο μνημεία έχει ήδη σημειωθεί<sup>58</sup>. Φυσικά στη Μητρόπολη, ο περιορισμένος χώρος προσδίδει στην παράσταση κλίμακα διαφορετική και η προσήλωση στη «βαριά» τεχνοτροπία είναι πολύ πιο φανερή. Είναι περιττό να υπογραμμισθεί ότι η έξαρση αυτή της τρίτης διάστασης στα αρχιτεκτονήματα δεν αποτελεί γνώρισμα ιδιαίτερο μνημείων του τέλους του 13ου αιώνα. Θυμίζουμε μόνο τη Σοπότσανη (1263 - 68)<sup>59</sup>.

Ή αξίζει όμως να τονισθεί ότι ο τρόπος αυτός της παράστασης αρχιτεκτονημάτων που εκφράζει αυξημένο ενδιαφέρον για την απόδοση του χώρου, όπως διαπιστώσαμε και στα Εισόδια και στην Ευλόγηση των ιερέων, στο νότιο κλίτος (Πίν. 49α και 50α), είναι διαμετρικά αντίθετος προς εκείνον που βλέπουμε στις άλλες σκηνές από το βίο της Παναγίας, στο Χριστό διδάσκοντα (Πίν. 50β), καθώς και στις αγιολογικές σκηνές των Άναργύρων και του αγίου Δημητρίου. Σ' αυτές τα κτήρια είναι ουσιαστικά επίπεδα, αν και «κυβιστικά», τα αρχιτεκτονικά μέλη απλά, με στέγες οριζόντιες ή αετωματικές — στοιχεία «ρομανικά», κατά τον Λάζαρεφ — που έχουν μέσα στη σύνθεση το σκοπό να πλαισιώνουν ή να απομονώνουν τα κύρια πρόσωπα. Τον επίπεδο αυτό τρόπο της αρχιτεκτονικής πλαισίωσης θα τον βρούμε να επιζει και σε τοιχογραφίες του 1275 στη Μάνη (Άνω Μπουλαριοί)<sup>60</sup> και συχνά σε χειρόγραφα της εποχής, στο Ευαγγέλιο Burney 20 του Λονδίνου του 1285, στην Όκτάτευχο Βατοπεδίου<sup>61</sup>, κ.ά. Η αμφίρροπη αυτή στάση απέναντι σε ένα τόσο καίριο τεχνοτροπικό στοιχείο, θα πρέπει να θεωρηθεί ότι αντιπροσωπεύει στάδιο μεταβατικό.

Ειδικότερες σχέσεις με όρισμένες τοιχογραφίες του Β. κλίτους μπορούμε ακόμη να βρούμε στις σκορπισμένες μικρογραφίες ενός χειρογράφου του 13ου αιώνα<sup>62</sup>. Έννοούμε το άτονο πλάσιμο στα πλατιά, μάλλον ανέκφραστα, πρόσωπα, τη γραμμική απλή πτυχολογία με τις συνεχόμενες πτυχές, στοιχεία στις σκηνές του αγίου Δημητρίου στο βόρειο κλίτος και κυρίως στα Θαύματα (Πίν. 53α). Δεν είναι τυχαίο ότι το τόξο που πλαισιώνει τους ευαγγελιστές αυτούς με το χαρακτηριστικό κυμάτιο, το βρίσκουμε όμοιο στο Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου (Πίν. 52β).

Εξάλλου, η συνοπτική πτυχολογία, με τις αραιές, γεωμετρικού χαρακτήρα, γραμμικές πτυχές που διαπιστώσαμε στην ομάδα των έξι άγγέλων του

58. Lafontaine - Dosogne, έ.ά. (όπως 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 XIIIe siècle, Sopotani 1965, Βελιγράδι 1967, 175 κέ.

60. Δραβδάκης, έ.ά. πίν. 49.

61. Για το Burney 20, Lazarev, Storia, εικ. 395 - 996. Για την Όκτάτευχο, Βατοπέδι 602, στο ίδιο, πίν. 412.

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

Θρόνου με τὰ ὀγκώδη σώματα (Πίν. 46), καθώς και 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 <sup>63</sup> — ὅπως ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ στὴ Μητρόπολη — καθώς καὶ στὸ Arilje (1296), στὶς μορφές τοῦ Ἰωσήφ καὶ τοῦ βοσκοῦ στὴ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ <sup>64</sup>.

Ἀντίθετη τάση ἐκφράζεται στὶς παραστάσεις τῶν ὀλόσωμων 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 αἰώνα ποὺ σημειώσαμε, προσθέτοντας τὸ εὐαγγέλιο Φλωρεντίας VI.28 τοῦ 1285 καθώς καὶ τὸ Εὐαγγέλιο Σμύρνης τοῦ 1298 <sup>65</sup>. Τὶς βρίσκουμε καὶ στὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Εὐφημίας στὴν Πόλη (περὶ τὸ 1290) <sup>66</sup> καθώς καὶ στὴν Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ τῆς Ἀττικῆς (τελευταία εἰκοσαετία 13ου αἰώνα) <sup>67</sup>, ἀκόμη καὶ στὴν Ἁγία Σοφία Τραπεζούντας (1260) <sup>68</sup>. Οἱ στερεές, ἐπιβλητικὲς αὐτὲς κορμοστασιές τοῦ Μυστρά στηρίζουν σύμμετρα κεφάλια μετὰ ἐντυπωσιακὰ πορτραῖτα (Πίν. 54β καὶ 55α-β). Ἀναγνωρίζουμε σ' αὐτὰ παράδοση ριζωμένη στὴν ὑψηλὴ τέχνη τοῦ πρώιμου 13ου αἰώνα (Mileševa, Ὠρωπός) <sup>69</sup>. Πλησιάζ-

63. Millet - Frolow, 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 Ἁγ. 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 - Καρακαστάνη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα, Ἀθήνα 1971, πίν. 16.

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

69. S. Radović, Mileševa, Βελιγράδι 1963, π. XXIV, XXIX. Πρβλ. Djurić, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30) 63. M. Χατζηδάκης, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπὸ, 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 Παναγιὰ Ἁρτας. 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 άλλου<sup>70</sup>. Στο ίδιο μνημείο θ' αναγνωρίσουμε, ιδιαίτερα στην παράσταση του εὐαγγελιστῆ Ματθαίου<sup>71</sup> τὴν καταγωγή τῆς πυκνῆς, γραμμικῆς, καὶ με ὀργανικὴ διάρθρωση πτυχολογίας πού ξεχωρίζει στοὺς δεκαοκτῶ ἀγγέλους τοῦ Διακονικοῦ (Πίν. 45). Πλησιέστερη ἀκόμη εἶναι ἡ πτυχολογία αὐτὴ με τῆς Ὁκτατεύχου 602 στὸ Βατοπέδι, πού ἀποδίδεται καὶ αὐτὴ στὰ χρόνια τοῦ Μιχαὴλ Η' <sup>72</sup>. Ἐξάλλου τὰ πλατιά βαλκανικὰ πρόσωπα τῆς ἴδια ὁμάδας ἀγγέλων, με τὴν κάπως πεζὴ ἔκφραση, θὰ βροῦμε σ' ἓνα μνημείο κατεξοχὴν συντηρητικὸ τῆς ἐποχῆς (1271), στὸ Manastir <sup>73</sup> (Πίν. 48α - β), ἐνῶ τὴν ἄμεση καταγωγή τους θὰ τὴ βροῦμε σὲ παλιότερα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στὴν Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας <sup>74</sup>.

Σημαντικὴ χρονολογικὴ ἔνδειξη μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει ἡ παραβολὴ με τὶς τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Θεοδώρων στὸ Μυστρά, καθὼς ἔχουν ἤδη σχετισθεῖ οἱ μεγάλοι στρατιωτικοὶ ἅγιοι τῆς κάτω σειρᾶς τοῦ βόρειου κλίτους τῆς Μητρόπολης με τὶς ἀντίστοιχες μορφές στοὺς Ἁγίους 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 Ἁγίων Θεοδώρων εἶναι ζωγραφισμένες κάπως συνοπτικὰ καὶ πρόχειρα, με κάποια ἀστάθεια καὶ χωρὶς ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν <sup>75</sup> (Πίν. 60β). Γι' αὐτὸ θὰ δίναμε ὄχι μόνο τὸ ποιοτικὸ ἀλλὰ καὶ τὸ χρονολογικὸ προβάδισμα στὶς εἰκόνες τῆς Μητρόπολης.

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

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

71. Djurić, Soroćani, 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 Σοροćani δὲν εἶναι αὐτὴ πού κυριαρχεῖ στὸ μνημείο αὐτό.

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

74. M. Chatzidakis, στὸ La peinture byzantine au XIII<sup>e</sup> siècle, Soroćani 1965, Βελιγράδι 1967, 62 - 63, εἰκ. 4 - 6. Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες — Κατάλογος Ἐκθεσης, Ἀθήνα 1976, 27 - 37 (κεῖμενο 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 ἀναγνωρίζομε τὴ γωνιώδη πτυχολογία ποὺ σχηματίζει πυκνὰ τριγωνικὰ σχήματα, χωρὶς τὶς βαθιὲς σκιᾶς ποὺ συναντήσαμε συχνὰ στὴ Μητρόπολη (Πίν. 60α).

Ἐνάλογο χρονολογικὴ ἔνδειξη παρέχουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Χρυσοφίτισσας, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Μυστρά, τοῦ 1292<sup>76</sup>. 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 Χρυσοφίτισσας 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 συνεχίσομε, ἐὰν χρειάζοταν ἀκόμη, ν' ἀποδείξομε αὐτὸ ποὺ ἐλπίζομε ὅτι ἔχει γίνει φανερό, ὅτι, λίγο πολὺ, τὰ μοτίβα, οἱ ζωγραφικοὶ τρόποι, οἱ τάσεις ποὺ ἐκφράζονται ἢ ὑποδηλώνονται στὶς διάφορες ὁμάδες τοιχογραφιῶν ποὺ μᾶς ἀπασχόλησαν στὴ Μητρόπολη, ὄχι μόνο βρίσκουν τὴν ἀντιστοιχία τους εὐκολὰ στὰ ἔργα τοῦ τελευταίου τρίτου τοῦ 13ου αἰ., ἀλλὰ καὶ πάντως προηγούνται ἀπὸ τοπικὰ ἔργα τοῦ 1290 ("Ἁγιοι Θεόδωροι, Χρυσοφίτισσα). 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' ἀναζητήσομε 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 ποῦ, γιὰ διάφορους λόγους, δὲν παρουσιάζει ἐνιαίαν 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 πλησιάζομε 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. Djuricé, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30) πίν. XVII. Γιὰ τὴ Χρυσοφίτισσα, Χατζηδάκης, Ἑλληνοελλ. 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' αυτές, στοιχειώο σημαντικώ και για τήν άρτίωση τής ένότηας, άποτελεϊ ή άναβίωση και ή καλλιέργεια τής «κλασικής τάσης» στη ζωγραφική, πού παίρνει τή μορφή έμπλουτισμοϋ τοϋ θεματολογίου τών στάσεων και τών κινήσεων, τών σχέσεων τής ανθρώπινης μορφής με τώ χώρο όπου στέκεται ή κινείται, τών τύπων τών κτηρίων ή τοϋ τοπίου. Θάλεγες ότι εισάγεται, και άκόμη ότι άπλώνεται βαθμιαία σε πλατύτερους κύκλους μιá νέα όραση τοϋ κόσμου, με διάθεση ευγενική, χαριτωμένη ή δραματική, ίδωμένου όμως μέσα από άρχέτυπα πού είχαν κληρονομηθεί από τήν άρχαιότητα και είχαν φθάσει ως τά χρόνια αυτά με διαδικασίες άρκετά πολύπλοκες πού έχουν όνομασθεί, υπερβάλλοντας, «άναγεννήσεις», καλύτερα νά ποϋμε «άναβιώσεις». Τά εικονογραφημένα χειρόγραφα προπάντων μεταφέρουν, άντιγράφοντας από παλιότερα, μοτίβα και τρόπους, κοινούς τόπους τής ζωγραφικής τής 'Αρχαιότητας<sup>77</sup>.

Θυμίσαμε γνωστά πράγματα για νά μπορέσομε νά τονίσομε πόσο έξω από τώ νέο πνεϋμα αυτό είναι ό κύκλος τών τοιχογραφιών τής Μητρόπολης πού μās άπασχόλησε, πόσο άπόλυτα άντικλασικό είναι τώ πνεϋμα πού τις έμπνέει. Οί σκόρπιες άναφορές στην κλασική παράδοση — τά πορτραίτα και τά στρογγυλά στηθάρια στο βόρειο τοίχο — άποτελοϋν νομίζω τυποποιημένους άπόηχους από όρισμένες παλιότερες φάσεις στο 13ο αιώνα, όπου άναβιώνουν οί δεσμοί με τήν κλασική παράδοση, όπως μαρτυροϋν μνημεία πρώτης σειράς πριν από τήν άπελευθέρωση τής Πόλης (1261), σαν τά έξοχα πορτραίτα τών άγιών Κοσμά και Δαμιανού, καθώς και τής μητέρας των Θεοδότης, στηθάριο στρογγυλό, «ένοπλος εικών» με περίτεχνη άντυγα, από τή χαμένη 'Επισκοπή Εδρυτανίας<sup>78</sup>, και μετά τώ 1261, στη Σοπότσανη ή στην 'Αγία Σοφία στην Τραπεζούντα, ενώ άργότερα φαίνεται ότι τώ ενδιαφέρον αυτό άτωναί (Gradač 1276, Arilje 1296 και άλλα).

'Η άντικλασική αυτή ροπή, πού εκφράζεται και με τώ «heavy style» είναι ιδιαίτερα αισθητή στη ζωγραφική τοϋ έλλαδικού χώρου στο 13ο αιώνα και αυτήν είχαμε συσχετίσει με δυτικές επιδράσεις τις όποιες βρήκαμε άφθονες και στις τοιχογραφίες μας. 'Η άπόσταση τών τοιχογραφιών μας από τή μεταγενέστερη τή λεγόμενη «δεύτερη» φάση τόσο τής κλασικής αλλά και τής άντικλασικής τάσης, τής παλαιολόγειας ζωγραφικής άποτελεϊ άκόμη μιá χρονολογική ένδειξη πού μās άπομακρύνει πολύ από τώ τέλος τοϋ 13ου αιώνα<sup>79</sup>.

77. Βλ. Μ. Chatzidakis, έ.ά. (όπως σημ. 64) 177 - 182. Demus, έ.ά. (όπως σημ. 47) 134 - 136.

78. Μ. Chatzidakis, Aspects (όπως στη σημ. 74), 63, εικ. 6 και Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, Κατάλογος 'Εκθεσης, 31, πίν. VI - IX (χρωμ.) (κειμενο Μ. Χ).

79. Μ. Chatzidakis, έ.ά. (όπως στη σημ. 64) 183 - 186. 'Ο Ρ. Kanellopoulos (όπως στη σημ. 35) 19 - 20 διαπιστώνει τόν άντικλασικό χαρακτήρα τής «σχολής Α» αλλά άμφι-

Συμπερασματικά τὸ σύνολο τῶν γενικῶν καθὼς καὶ τῶν εἰδικῶν παρατηρήσεων καὶ ἐνδεικτικῶν συσχετίσεων τόσο στὸ τυπολογικὸ ὄσο καὶ στὸ τεχνολογικὸ ἐπίπεδο, ὀδηγοῦν 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 ὁμάδες 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 ὀπωσδήποτε 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 μπορούν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς ἐποχῆς, σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο, καθὼς συνδέονται μὲ ἡγετικούς κύκλους Ἑλληνικὸς 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 Μητρόπολης 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 ἔρχονται νὰ προσθέσουν μαρτυρία πολὺτιμη γιὰ τὴν τέχνη μᾶς κρίσιμης ἐποχῆς, ἰδιαίτερα στὴν Ἑλλάδα, καὶ μπορούν νὰ βοηθήσουν στὴ χρονικὴ τοποθέτηση καὶ ἄλλων ἀξιόλογων μνημείων.

*M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ*

#### Φωτογραφίες :

Φωτ. Ἄρχ. 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 συγγράφου, Πίν. 37β, 39α καὶ γ, 42β.

βάλλει ἐὰν ὁ ὄρος μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ, γιὰτὶ νομίζει ὅτι ὁ χαρακτήρας αὐτὸς ὀφείλεται σὲ «ἀγνοια» (Unkenntnis) τῆς κλασικῆς παράδοσης καὶ ὄχι σὲ ἀντίθεση σὲ αὐτήν. Νομίζω ὅτι ἡ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ὀδηγεῖ σὲ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἀγνοια. Διδακτικὴ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἡ παραβολὴ τοῦ Μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β) μὲ τὴν ἴδια παράσταση στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, γύρω στὰ 1315. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Ἡ τοιχογραφία τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἁγίους 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" (= Mélinges) 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<sup>e</sup> 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 archaisant, 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 Νικοποιός. Ἄριστερά 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 τῶν ἁγίων Κοσμά και Δαμιανού.  
β. Θαύμα τῶν ἁγίων Κοσμά και Δαμιανού.





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



Διακονικό. α. Ἀποψη ἀπὸ τὸ ὕψος τῆς δεύτερης ζώνης. β. Ὁ ἅγιος Σαμψὼν ὁ  
ξενοδόχος.



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



Διακονικό. Ἐνοση καμάρας.





Διακονικό. Ἡ Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου.





Διακονικό. "Άγγελοι τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ.





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

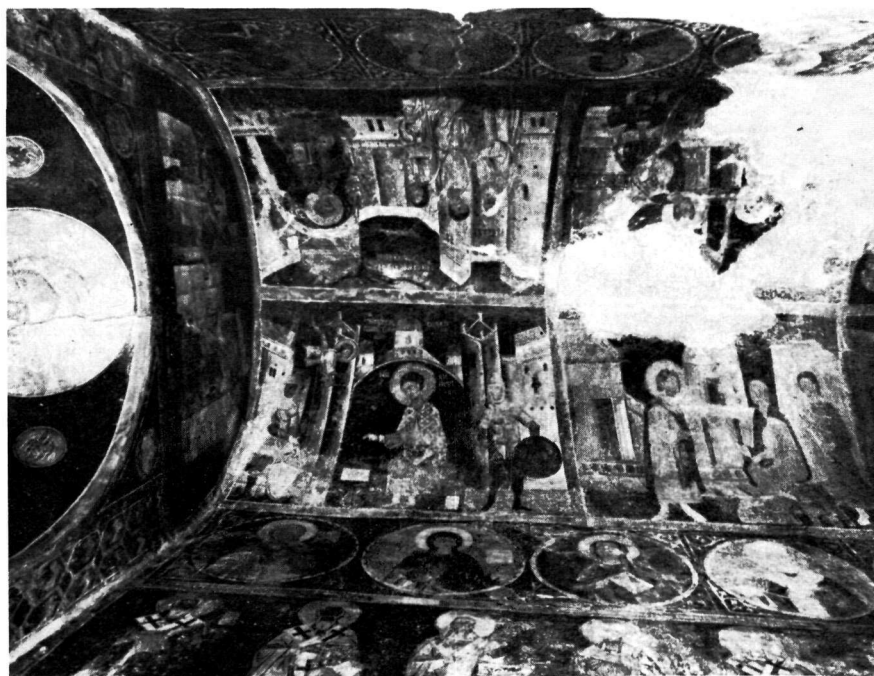


Νότιο κλίτος. α. Εισόδια τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).  
β. Ἡ Ἄννα στή Γέννηση τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).





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



Βόρειο κλίτος. α. Ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης μετὸν ἅγιο Δημήτριον, τὸ τύπανο μετὸν ἅγιο στὸ Μαξιμιλιανὸν καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς καμάρας. β. Ἄνοψη τῆς καμάρας.

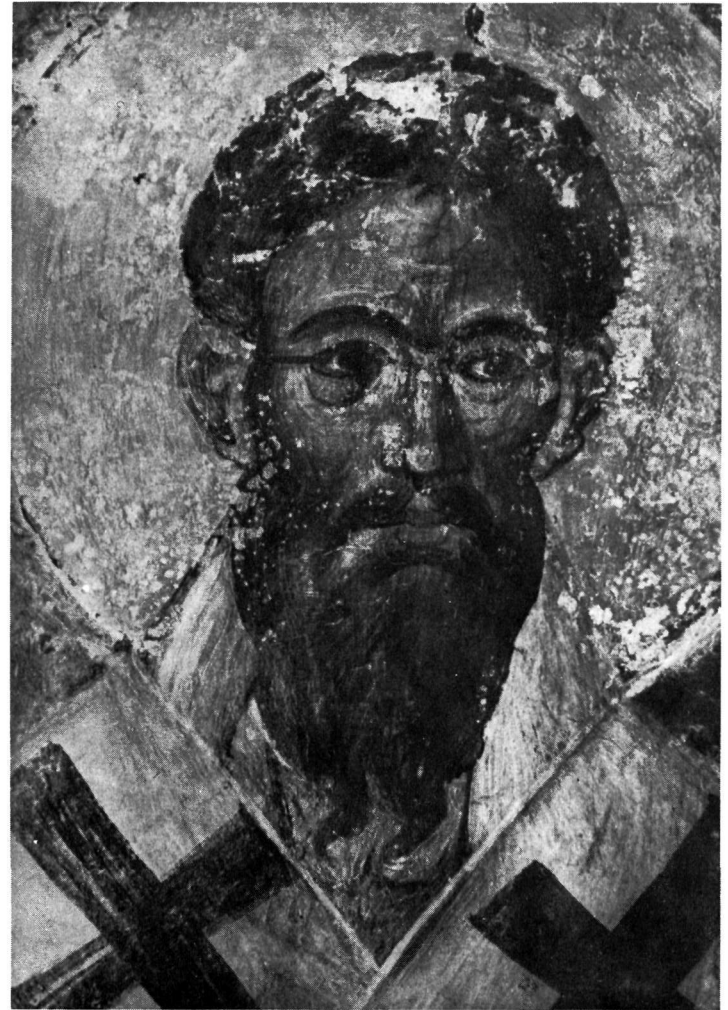




Βόρειο κλίτος. α. Ὁ ἅγιος Δημήτριος στή φυλακή. β. Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου.



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



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).

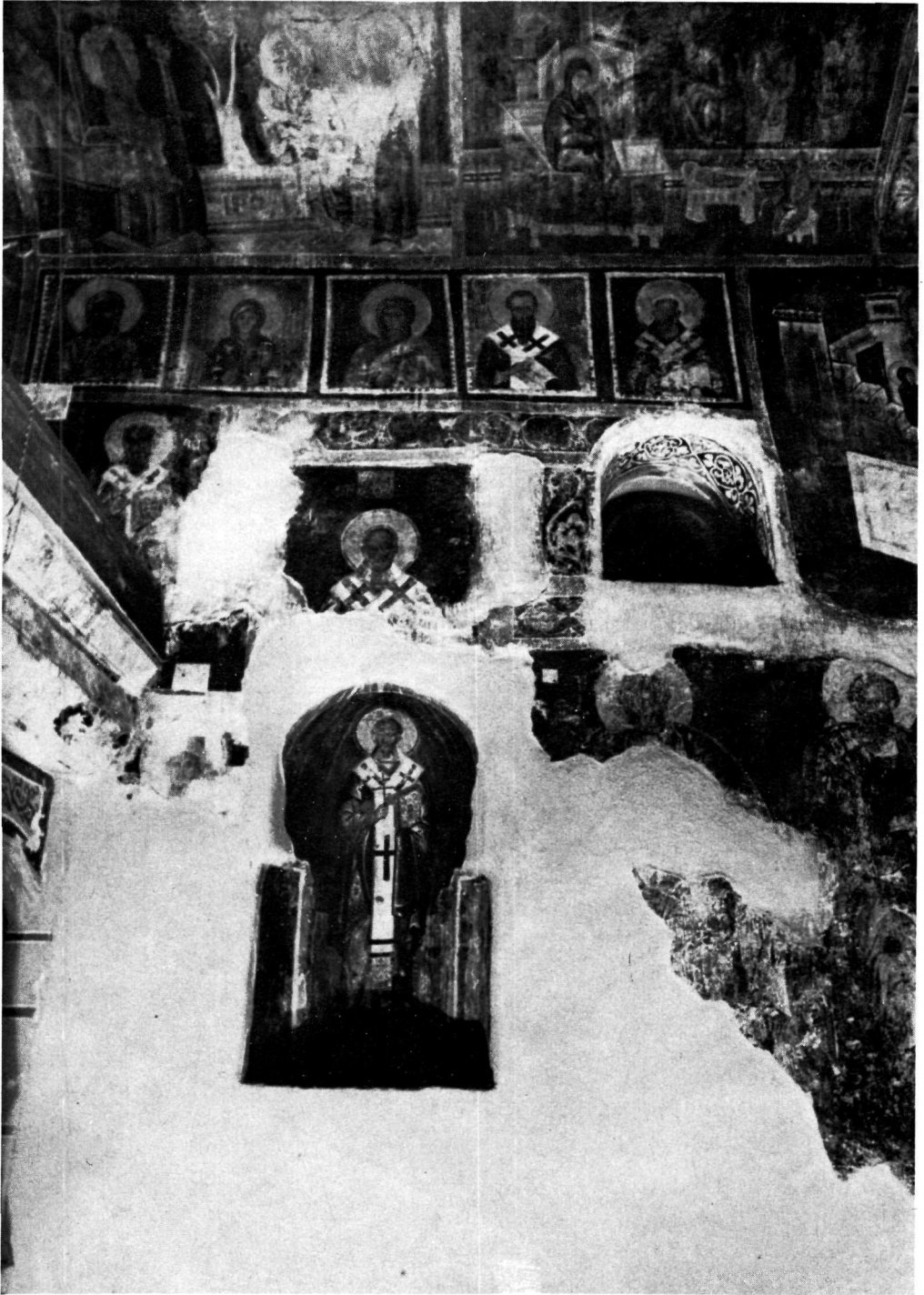


Βόρειο κλίτος. Πρόθεση, βόρειος τοίχος. Οί άγιοι Βαβύλας και Άνθιμος.



Βόρειο κλίτος, βόρειος τοίχος (δυτικό τμήμα).





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



Μυστράς. Ἅγιοι Θεόδωροι. α. Ἀπόστολος ἀπὸ τὴν Πεντηκοστή. β. Ὁ ἅγιος Γεώργιος (λεπτ.).