ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 9 (1979)

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

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

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: 10.12681/dchae.874

Βιβλιογραφική αναφορά:

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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 23/05/2026 01:15:26

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

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

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

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

ΑΘΗΝΑ 1979

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

ΝΕΩΤΕΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΗΣ ΤΟΥ ΜΥΣΤΡΑ

(ΠΙΝ. 37 - 60)

Ἡ Μητρόπολη, τὸ ἀρχαιότερο μνημεῖο τοῦ Μυστρᾶ, ξεχωρίζει μὲ τὴν ποικιλία στὶς τεχνοτροπίες τῆς ζωγραφικῆς της διακόσμησης, καθὼς καὶ μὲ τὴν κάποια ἀκαταστασία ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, σὲ ὁρισμένα 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 ὁρισμένου κύκλου τοιχογραφιῶν σὲ ἐποχὴ παλαιότερη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἴχαμε παραδεχθεῖ ὡς τώρα.

Ι.

ΤΑ ΝΕΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ

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

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

ρίας γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ μνημείου ἀλλὰ καὶ τῆς μητρόπολης τῆς Λακεδαιμονίας δίδει τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ damnatio memoriae [2].

2. Ἀνάλογη σκόπιμη καταστροφή, ποὺ δὲν ἔχει σημειωθεῖ 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 πιάσει τὸ κονίαμα. Ἡ ζωγραφιστὴ αὐτὴ ἐπιγραφή, ποὺ ἔχει καταστραφεῖ συστηματικά, εἶναι πιθανὸ νὰ ἀναφερόταν στὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ ἐνῶ οἱ ἄλλες, ποὺ βρίσκονται στὶς γειτονικὲς κολόνες, οἱ χαρακτές, ἀναφέρονται κυρίως σὲ οἰκοδομικὰ ἔργα μητροπολιτῶν καὶ σὲ κτηματικὰ θέματα [3].

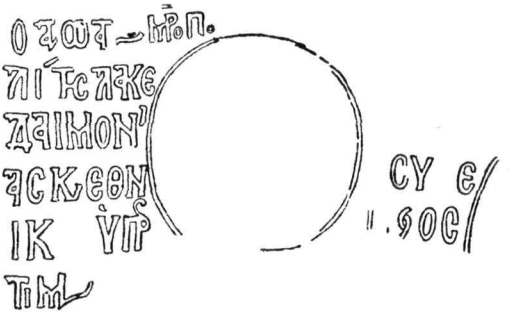
3. Στὸ Διακονικό, ἀφιερωμένο στοὺς ἁγίους ἀναργύρους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανὸ καὶ σὲ ἄλλους θεραπευτὲς ἁγίους, παριστάνονται ὁλόσωμοι στὸ βόρειο τοῖχο, ἀνάμεσα στὸ ἄνοιγμα πρὸς τὸ Ἱερὸ καὶ στὸ τέμπλο, ὁ ἅγιος Παντελεήμονας καὶ δίπλα ἕνας ἱεράρχης μὲ φωτοστέφανο, γυρισμένος κατὰ τὰ τρία τέταρτα πρὸς τὴν κόγχη, μὲ τὰ δυὸ χέρια ἑνωμένα 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 ἡ ἐπιφάνεια μὲ τὰ χρώματα. Ἐντούτοις φαίνεται ἀκόμη ὅτι ἡ εἰκόνα εἶχε ἔντονο προσωπογραφικὸ χαρακτήρα (Πίν. 39α). Ἀντίθετα, ἡ διπλανὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Παντελεήμονα διατηρεῖται πολὺ καλύτερα (Πίν. 39γ).

Μετὰ τὸν καθαρισμὸ ἀποκαλύφθηκε καθαρότερη ἡ ἐπιγραφὴ ποὺ πλαι-

2. Στὴ δεύτερη κολόνα ποὺ εἶναι ἀπέναντι περίπου ἀπὸ τὴ βόρεια εἴσοδο τοῦ ναοῦ καὶ στὴν ὄψη της τὴ γυρισμένη πρὸς αὐτὴν ὥστε νὰ διαβάζεται ἀπὸ ὅποιον μπαίνει ἀπὸ τὴ βορεινὴ πόρτα, ἔχει ἐπίσης ἐξαλειφθεῖ μὲ προσεκτικὸ σφυροκόπημα κάθε γράμματος μιὰ μεγάλη χαρακτὴ ἐπιγραφὴ σὲ 19 σειρὲς ποὺ σχημάτιζαν σταυρό. Ὁ G. Millet, Inscriptions byzantines de Mistra, BCH 23 (1899), 126 - 127, ἀρ. XVI (ὁ Κ. Ζησίου, Ἐπιγραφαὶ χριστιανικῶν χρόνων, Μέρος Α΄, Βυζαντίς, Α΄ (1909) καὶ ἀνάτυπο 51 - 56, ἀρ. 127 - 129, δὲν τὴ μνημονεύει) εἶχε κατορθώσει νὰ διαβάσει ἀρκετὲς σειρὲς ἢ λέξεις μοναχικὲς ἀπὸ τὴ χαλασμένη αὐτὴ ἐπιγραφή. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν κατόρθωσα νὰ ἐλέγξω τὴν ἀκρίβεια τῆς μεταγραφῆς. Ἀπὸ τὸ δημοσιευμένο ἀποσπασματικὸ κείμενο μπορεῖ κανεὶς νὰ συμπεράνει ὅτι πρόκειται γιὰ ἀφορισμὸ προσώπου (Ἰωάννην τὸν .....λίδην) ποὺ ἔγινε μετὰ τὸ μητροπολίτη Νεῖλο, δηλαδὴ μετὰ τὸ 1339 (βλ. πιὸ 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 Λουκᾶς καὶ αἱ ἐπιγραφαὶ Ἁγίου Δημητρίου Μυστρᾶ, Byz.-Neugr. Jahrb. 13 (1935), 158 - 160 (= ΔΧΑΕ, περ. Γ, τ. 3, 1935 - 1936).

σιώνει δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τὸ κεφάλι τοῦ ἱεράρχη, μὲ ἄσπρα κεφαλαῖα, ἡ ὁποία διαβάζεται, νομίζω, μὲ λίγα κενά, ἔτσι:



(Σχέδιο G. Millet)

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

Ὁ ἁγιώτατος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας καὶ ἐθνικῶν ὑπέρτιμος ὁ Εὐγένειος

Ὁ G. Millet εἶχε προτείνει διστακτικὰ τὸ ὄνομα Εὐσέβιος, ἀλλὰ μετὰ τὸν καθαρισμὸ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία στὴν ἀνάγνωση[4]. Τὸ νέο στοιχεῖο καί, ὅσο ξέρω, μοναδικὸ σὲ «φήμη» μητροπολίτη Λακεδαιμονίας εἶναι ὁ εἰδικὸς προσδιορισμὸς τῆς δικαιοδοσίας του καὶ στοὺς «ἐθνικούς», ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ἄλλοι ἀπὸ τοὺς Μηλιγγοὺς τοῦ Ταϋγέτου[5].

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

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

4. Μετὰ τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν διαπιστώθηκε ὅτι στὸ δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ τὰ πλάγια ἀνοίγματα πρὸς τὸ νάρθηκα εἶχαν μεγαλώσει κάποια ἐποχή, ἴσως στὸν καιρὸ τοῦ Ματθαίου, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν ἀδιαφορία ποὺ τὸν χαρακτήριζε γιὰ τὴν καταστροφὴ τῶν τοιχογραφιῶν. Στὸ βόρειο ἄνοιγμα, 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[6]. Στὸ στενὸ τμῆμα τοίχου ἀνάμεσα στὸ βόρειο ἐσωράχιο καὶ στὸ βόρειο τοῖχο ἀποκαλύφθηκε κάτω ἀπὸ ἐπίχρισμα, στὸ ὕψος τῆς κεφαλῆς τοῦ παρακείμενου στρατιωτικοῦ ἁγίου, ὑπόλειμμα ἐπιγραφῆς ἀπὸ πέντε γραμμές, μὲ μαῦρα κεφαλαῖα, σὲ ἀνοικτόχρωμο κάμπο μέσα σὲ πλαίσιο, ὅπου ἔχουν χαθεῖ περίπου τέσσερα γράμματα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κάθε γραμμῆς (Πίν. 37β). Διαβάζομε

[+ΜΝΗ]ΣΤΥΤΙ $\overline{\text{ΚΕ}}$ ΤΗΝ	*+Μνήστυτη Κ(ύρι)ε τὴν*
[ΕΞΟΔ]ΟΝ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ	*ἔξοδον τοῦ δούλου*
[ΣΟΥ ΘΕ]ΡΑΠΟΝΟΣ $\overline{\text{ΑΧ}}$ ΤΟΥ	*σου Θεράπονος (μον)αχ(οῦ) τοῦ*
[.....] ΙΤΗ ΤΟΥ ΕΥΓΕ	*[.....]ιτη τοῦ Εὐγε-*
[ΝΙ]ΟΥ	*νίου*[7]

Τὸ πλάτος τοῦ τοίχου εἶναι 35 ἑκ. καὶ τὸ πλάτος τοῦ σωζομένου τμήματος τῆς ἐπιγραφῆς στὸ ἐπάνω μέρος εἶναι 15 ἑκ. καὶ τὸ πλαίσιο ἀφήνει περιθώριο πρὸς τὸν τοῖχο 3 ἑκ. 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 ἑκ. περίπου. Τὸ ὕψος τοῦ πλαισίου εἶναι 24,5 ἑκ.

Ἐπισημαίνομε τὴ λιτότητα στὴ διατύπωση, τὴν ἀδιαφορία γιὰ τὴν ὀρθογραφία καὶ γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοση τῶν φθόγγων (*μνήστυτι*) καὶ τῆς κλήσης τῶν ὀνομάτων (*Θεράπονος*) ποὺ ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς λογιότατες ἐπιγραφὲς τοῦ Νικηφόρου καὶ τῶν ἄλλων μητροπολιτῶν τοῦ 14ου αἰώνα. Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ πρέπει νὰ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὸ χορηγὸ γιὰ τὶς τοιχογραφίες γιατί, εἶναι γραμμένη στὸ ἴδιο στρῶμα καὶ στὴν ἴδια καὶ συνεχὴ χρωματικὴ ἐπιφάνεια μὲ τὶς τοιχογραφίες τῶν ἁγίων Σαράντα καὶ μὲ τοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους τοῦ Β. τοίχου. Παρέχει δηλαδὴ τὸ ὄνομα τοῦ ἀφιερω-

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

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

τῆ «Θεράπονος μοναχοῦ» ποὺ ὡς μόνο τίτλο του παρουσιάζει κάποια σχέση ἐξάρτησης μὲ ἕναν Εὐγένιο, πρόσωπο βέβαια γνωστὸ στὴν ἐποχή του.

Γιὰ νὰ μπορέσομε νὰ συσχετίσομε τὰ τέσσερα νέα αὐτὰ στοιχεῖα καὶ μεταξύ τους καὶ μὲ ὅσα ἤδη ξέραμε, ὥστε νὰ φθάσομε σὲ συμπεράσματα κάπως θετικὰ ποὺ νὰ διαφωτίζουν τὴν πρώτη φάση στὴν οἰκοδόμηση καὶ στὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση τῆς Μητρόπολης, θὰ πρέπει πρῶτα νὰ ἐξακριβώσομε ἀνατρέχοντας στὴν ἱστορία τῆς μητρόπολης ἂν τὰ ἀναφερόμενα πρόσωπα εἶναι γνωστὰ γιὰ νὰ μπορέσομε νὰ ἐντοπίσομε καὶ νὰ ἐκμεταλλευθοῦμε τὰ νέα στοιχεῖα.

Τὸ νέο πρόσωπο ποὺ ἐμφανίζεται τώρα δυὸ φορὲς εἶναι ὁ μητροπολίτης Εὐγένιος. Τὸ ὄνομα δὲν εἶναι ξένο τὴν ἐποχὴ αὐτὴ στὸ Μυστρᾶ. Μνημονεύεται στὴν ἐπιγραφὴ τοῦ Νικηφόρου Μοσχόπουλου στὴν κολόνα τοῦ ναοῦ ὡς ἰδιοκτήτης γειτονικῶν στὴ Μητρόπολη σπιτιῶν ποὺ ἀγοράστηκαν ἀπὸ τὸ Νικηφόρο[8]. Ὁ Εὐγένιος ὅμως αὐτὸς ἦταν «σακελλάριος καὶ χαρτοφύλαξ» τῆς μητροπόλεως καὶ ἀργότερα ἔγινε ἐπίσκοπος Ἀμύκλης, χειροτονημένος ἀπὸ τὸν Λακεδαιμονίας Γρηγόριο Βουτᾶ περὶ τὸ 1324[9]. Ὁ εἰκονιζόμενος στὸ διακονικὸ ὑπέρτιμος μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος πρέπει νὰ εἶναι ἄλλο πρόσωπο, ἄγνωστο, ἂν δὲν κάνω λάθος, ἕως τώρα. Τὰ μόνα ποὺ 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 ἐμφαντικό: εἶναι ὁ μόνος ἱεράρχης ποὺ παριστάνεται στὸ Διακονικὸ καὶ εἶναι ὁλόσωμος. Ἀνάλογη τιμητικὴ ἐκδήλωση βλέπομε καὶ σὲ δύο ναοὺς τῆς Ἀττικῆς στὰ μέσα τοῦ 13ου αἰώνα γιὰ τὴ μνήμη τοῦ μακαριστοῦ μητροπολίτη τους Μιχαὴλ Χωνιάτη[10]. Ἑπομένως ὁ μητροπολίτης Εὐγένιος πάντως προηγεῖται ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ.

Ὁ Θεράπων ὁ μοναχὸς ποὺ συνδέεται ὡς χορηγὸς μὲ ὁρισμένες τοιχογραφίες, καὶ μάλιστα τοῦ βόρειου κλίτους, χάρη στὴ νέα ἐπιγραφή, αὐτοπροσδιορίζεται μόνο 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, Βυζαντὶς Α' (1909), 86 - 87.

9. Βέης, ἔ.ἀ.

10. Α. Ὀρλάνδος, ΕΕΒΣ 21 (1951), 210 - 214. Ντ. Μουρίκη, Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 7 (1973 - 1974), 107. N. 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 μνημονεύει ὁ V. Djurić, στὸ La peinture au XIIIe siècle, Sopoćani 1965, 166 καὶ σημ. 80.

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

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[12].

α. Συνοδικὸ Ὀξφόρδης	β. Jenkins-Mango	γ. V. Laurent
23. Νικολάου ἢ Νικήτα	23. Νικήτας (πιθανῶς τέλος 12ου)	25. Νικόλαος (Νικήτας) (τέλη 12ου - ἀρχὲς 13ου)
24. Θεράποντος τοῦ μοναχοῦ	24. Θεράπων μοναχὸς (πρὸ τοῦ 1207)	26. Θεράπων - Θεοδόσιος (1272)
	25. Ἰωάννης-Ἰωσὴφ πρὸ τῶν Φράγκων)	
	26. Θεοδόσιος -1272	
25. Ἰωάννου-Ἰωσὴφ	27. Ἰωάννης 1285	27. Ἰωάννης-Ἰωσὴφ (1285)
26. Νικηφόρου Κρήτης	28. Νικηφόρος Μοσχόπουλος	28. Νικηφόρος Μοσχόπουλος

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 ὀπαδὸς τῆς ἑνωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Μιχαὴλ Η΄[13]. 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 Lacédémonie, REB 19 (1961 = Mélanges R. Janin), 209 - 226. Ὁ Gouillard, Le Synodicon de l'Orthodoxie, Travaux et Mémoires 2 (1967), 277 - 278, συμφωνεῖ μὲ τὸν Laurent γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν Νικολάου καὶ Θεράποντα.

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

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

Συνοδικὸ ἐκφράζεται ὁρισμένη πολιτικὴ τοῦ Ἀνδρόνικου Β΄, ἀντίθετη μὲ τὴν ἑνωτικὴ πολιτικὴ τοῦ πατέρα του Μιχαὴλ Η΄, καί, σὲ συνέχεια, ὅτι οἱ διαφορὲς ποὺ διαπιστώνομε ἐμεῖς ἀνάμεσα στὸ Συνοδικὸ καὶ στὴ μαρτυρία τοῦ μνημείου, δηλαδὴ ὅτι παραλείπεται σ' αὐτὸ ὁ Εὐγένιος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὀφείλεται στὸν ἴδιο λόγο, ὅτι δηλαδὴ ἦταν καὶ αὐτὸς λατινόφρων. Γι' αὐτὸ θυμίζομε μερικὲς χρήσιμες χρονολογίες τῆς περιόδου αὐτῆς.

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

1275 - 1282. Πατριάρχης ὁ Ἰωάννης Βέκκος, ὀπαδὸς τῆς Ἑνώσεως.

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

1283 - 1289. Πατριάρχης Γρηγόριος Β΄ ὁ Κύπριος, πολέμιος τῆς Ἑνώσεως.

1283. Πρώτη Σύνοδος καταδικάζει τοὺς ἑνωτικοὺς μὲ πατριαρχικὴ ἀπόφαση.

1285. Δεύτερη Σύνοδος Βλαχερνῶν καταδικάζει τοὺς ἑνωτικούς[15].

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

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

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

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

Θεράπων δὲν εἶχε ἀκόμη προαχθεῖ σὲ μητροπολίτη. Στὴν περίπτωση αὐτή, ποὺ εἶναι πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη, γεννιέται τὸ ἐρώτημα: ποιός θὰ ἦταν μητροπολίτης ὅταν ὁ Θεράπων ἔκανε τὴν «ἔξοδον» γιὰ τὶς τοιχογραφίες, ἀφοῦ ὁ Εὐγένιος εἶχε ἤδη πεθάνει; Ἀπάντηση ἕτοιμη δὲν ἔχομε στὸ ἐρώτημα αὐτό. Πρέπει νὰ συλλογιστοῦμε ὅτι ὁ ἀμέσως προηγούμενος ἀπὸ τὸ Θεράποντα μνημονευόμενος 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 ἐποχή, ἐνῶ γιὰ τὸν Laurent ἀνάμεσα στὸ Νικόλαο καὶ τὸ Θεράποντα ὑπάρχει τὸ κενὸ τῆς Φράγκικης κατοχῆς τῆς Λακεδαιμονίας (1207 - 1263)[16]. Ἀκόμη, ὅτι ἐὰν παραδεχθοῦμε τὴν ἄποψη Laurent δὲν εἶναι εὔλογο 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. Ἑπομένως 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 ἐποχή, ὅπως εἶχαν προτείνει μὲ ἐπιφυλάξεις οἱ Jenkins - Mango, πρέπει τώρα νὰ τοποθετηθεῖ στὴ μετὰ τὸ Μιχαὴλ Η΄ ἐποχή, ἀφοῦ γίνεται ἀποδεκτὸς στὸ ἀντιενωτικὸ Συνοδικό, δηλαδὴ μετὰ τοὺς δύο «ὑπέρτιμους» μητροπολίτες ποὺ ἔχουν παραλειφθεῖ ἀπὸ αὐτό: τὸν Εὐγένιο, ποὺ εἰκονίζεται στὸ Διακονικό, καὶ τὸ Θεοδόσιο, μαρτυρημένο τὸ 1272[17].Ἀπὸ τοὺς χρονολογικοὺς αὐτοὺς συσχετισμοὺς ὅπου μᾶς ὁδηγοῦν τὰ πράγματα, συνάγεται ὅτι, τὸν καιρὸ ποὺ ὁ ἐνδεχόμενος ἁπλὸς 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 ἕδρα Λακεδαιμονίας πρὶν ἀπὸ τὸ 1272, καθὼς καὶ νὰ ἔμεινε σ' αὐτὴν ἴσως καὶ ἕως τὸ τέλος τοῦ 1282, ὁπότε πεθαίνει ὁ Μιχαὴλ Η΄. Ὁπωσδήποτε πρόκειται γιὰ ἁπλὴ δυνατότητα. Τὴν ἑρμηνεία τῆς τοιχογράφησης ἀπὸ τὸν ἁπλὸ μοναχὸ Θεράποντα, εὐνοεῖ ἡ σκέψη ὅτι ἡ μνεία τοῦ Εὐγένιου στὴν ἐπιγραφή, ποὺ χαρακτηρίσαμε ὡς ἑνωτικό, θὰ ἦταν δύσ-

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

17. M. M. IV, 379. Μέλος τῆς πατριαρχικῆς συνόδου τοῦ 1272. Πρβλ. Zakythinos, Le despotat, II, 1953, 284. Νομίζομε ὅτι προηγεῖται ὁ Εὐγένιος, ἐπειδὴ εἶναι ἤδη μεταξὺ τῶν νεκρῶν ὅταν γίνεται ἡ τοιχογράφηση, ὁ ὁποῖος εἶναι ἴσως καὶ ὁ πρῶτος μητροπολίτης ποὺ ὁρίζεται μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Λακεδαινομίας, ἀπὸ τὸ Μιχαὴλ Η΄, καὶ ὅτι ἀκολουθεῖ ὁ Θεοδόσιος, ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ εἶναι ὁ πρῶτος.

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

Ἡ ἄλλη ἑρμηνεία τῆς ἐπιγραφῆς εἶναι νὰ θεωρήσομε ὅτι ὁ μητροπολίτης Θεράπων, μᾶλλον ἀγράμματος καὶ σεμνὸς καλόγερος, δὲν θέλησε νὰ μνημονεύσει τοὺς ἀρχιερατικοὺς τίτλους του, ὅπως δὲν μνημονεύει καὶ τοὺς ἀντίστοιχους τίτλους τοῦ Εὐγένιου. Ἡ ἀντίρρηση ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὴ μνεία τοῦ Εὐγένιου θὰ μποροῦσε νὰ ξεπεραστεῖ μὲ τὴ σκέψη ὅτι δὲν κατορθώσαμε νὰ διευκρινίσομε τὴ σχέση αὐτὴ καὶ πρὸ πάντων, ὅτι εἶναι πιθανότερο νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ ξοδεύει γιὰ τοιχογραφίες ἕνας μητροπολίτης παρὰ ἕνας ἁπλὸς καλόγερος.

Πάντως ἐνδιαφέρει νὰ ὁρισθεῖ ἀκριβέστερα ὁ χρόνος τῆς θητείας τοῦ Θεράποντα στὴν ἕδρα τῆς Λακεδαιμονίας. Σημειώσαμε ὅτι αὐτὴ περιορίζεται στὰ χρόνια μετὰ τὸ 1282, ἀλλά, προσθέτομε, καὶ στὰ πρὶν ἀπὸ τὸ 1285, χρονιὰ ποὺ κατέχει τὴν ἕδρα ὁ Ἰωάννης, ἔπειτα μοναχὸς Ἰωσήφ. Αὐτὸς μνημονεύεται στὸ Συνοδικὸ ἀμέσως μετὰ τὸ Θεράποντα καὶ ταυτίζεται μὲ τὸ δηλωμένο ὀπαδὸ τῆς νέας ἀντιενωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρόνικου Β΄, αὐτὸν ποὺ ὑπογράφει τὸ 1285 τὴν καταδίκη τοῦ «λατινόφρονος» πατριάρχη Ἰωάννη Βέκκου[18]. Δηλαδὴ μένουν γιὰ τὸ Θεράποντα τὰ χρόνια 1283 - 1284 καὶ γιὰ τὸν Ἰωάννη 1285 - 1288(;). Τὸ 1289 εἶχε ἤδη ὁρισθεῖ πρόεδρος Λακεδαιμονίας ὁ Κρήτης Νικηφόρος.

Σύμφωνα μὲ αὐτοὺς τοὺς συλλογισμούς, ἡ σειρὰ τῶν μητροπολιτῶν ποὺ προτείνομε 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 μοναχὸς Ἰωσήφ, 1285 - 1288(;).
28. Νικηφόρος Μοσχόπουλος, 1288(;) ἕως τὸ 1315.

Ἐὰν τὸ σχῆμα αὐτό, ποὺ περιέχει ἐλάχιστα ὑποθετικὰ στοιχεῖα, εἶναι σωστό, μποροῦμε νὰ ταυτίσομε τὸν ἱεράρχη ποὺ ἡ μορφή του ἐξαλείφθηκε στὴν παράσταση τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ μὲ ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο μητροπολίτες ποὺ τὸ ὄνομά τους παραλείφθηκε ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Συνοδικοῦ. Αὐτὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ὁ Θεοδόσιος καὶ ὄχι ὁ Εὐγένιος, γιατὶ αὐτός, 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, γιατὶ στὰ χέρια του δὲν κρατεῖ ὁμοίωμά του.

18. Laurent, Les signataires, Échos d'Or. 30 (1927), 146. Ὁ ἴδιος, 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 στὸ Διακονικό, καὶ ταυτόχρονα ἡ παράλειψή του ἀπὸ τὸ Συνοδικό, ἐπιδέχεται δύο ἑρμηνεῖες α) ἐπειδὴ ἡ θητεία του στὴν ἕδρα ἀνάγεται στὴν ἐποχὴ πρὶν ἀπὸ τὸ μητροπολίτη Θεοδόσιο (1272), δηλαδὴ πρὶν ἐπισημοποιηθεῖ ἡ ἑνωτικὴ πολιτικὴ τοῦ Μιχαὴλ Παλαιολόγου μὲ τὴ συμφωνία τῆς Λυὼν (1274) δὲν θὰ εἶχε προσωπικὰ καταδικασθεῖ, ἢ β) ὡς ὁπωσδήποτε συνδεόμενος 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 δεύτερη ὡς πιθανότερη.

Σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω ἡ καθιερωμένη ἕως τώρα ἱστορία τοῦ μνημείου καὶ τῆς παλιότερης ζωγραφικῆς διακόσμησης θὰ πρέπει νὰ ἀναθεωρηθεῖ. Προτείνομε ὡς πιὸ πιθανές, μὲ τὰ σημερινὰ δεδομένα, τὶς ἀκόλουθες φάσεις. Ἡ ἐκκλησία κτίζεται στὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1263, ἴσως ἀπὸ τὸν Εὐγένιο, καὶ οἱ παλιότερες τοιχογραφίες γίνονται α) ἀπὸ τὸ Θεοδόσιο ἢ ἀπὸ ἄλλον ἄγνωστον ὡς τώρα μητροπολίτη στὸ Ἱερό, στὸ Διακονικὸ καὶ σὲ μέρος τοῦ νότιου κλίτους καὶ β) ἀπὸ τὸ Θεράποντα στὸ 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 ἕνα μικρὸ μέρος τοιχογραφιῶν στὸ νότιο κλίτος (ὅπου παρουσιάζεται κάποια ἀταξία στὴ συνέχεια καὶ στὴ διάταξη τῶν παραστάσεων) ὀφείλεται στὶς ἀλλεπάλληλες ἀλλαγὲς μητροπολιτῶν στὰ χρόνια 1283 - 1289 (Θεράπων-Ἰωάννης-Νικηφόρος) καὶ ὅτι ἕνα μέρος εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ ὀφείλεται στὸ μητροπολίτη Ἰωάννη - Ἰωσὴφ (1285), δὲν ἀλλάζει οὐσιαστικὰ ἡ χρονολόγηση (βλ. πιὸ κάτω σ. 173).

Ἐννοεῖται ὅτι οἱ προτάσεις αὐτὲς ἀπαιτοῦν πρῶτα συντονισμὸ μὲ τὶς γνωστὲς ὡς τώρα ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες καὶ ἔπειτα ἐπαλήθευση ἀπὸ τὴ μαρτυρία τοῦ ἴδιου τοῦ μνημείου, δηλαδὴ ἀπὸ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν, μόνο ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα. Ἡ ἐξέταση τοῦ τελευταίου θέματος θὰ ἀποτελέσει τὸ δεύτερο κεφάλαιο αὐτῆς τῆς μελέτης.

Πραγματικά, τὰ συμπεράσματα αὐτὰ ἔρχονται σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεση μὲ ὅσα ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος βεβαιώνει σὲ τρεῖς ἐπιγραφὲς στὴν ἐκκλησία καὶ σὲ ἀφιερωτικὸ σημείωμα. Θυμίζομε τὶς σχετικὲς περικοπές:

α. Ἐπιγραφὴ στὸ νότιο ἐξωτερικὸ τοῖχο, τοῦ 1291 - 92, χαρακτή[19]:

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

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

β. Στὸ μαρμάρινο ὑπέρθυρο τῆς δυτικῆς πόρτας ἐπιγραφὴ χαρακτή[20]:

Τόνδε δόμον πόδεσι, φίλος, ἐμβεβαὼς ἀγανοῖσι
μνώεο Νικηφόροιο δομήτορος ἀρχιερῆος

γ. Στὴν πρώτη κολόνα δεξιὰ μπαίνοντας ἀπὸ δυτικά, μεγάλη ἐπιγραφὴ χαρακτή, τοῦ 1312, ποὺ ἀρχίζει ἔτσι[21]:

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

δ. Στὸν κώδικα τῆς Ὀξφόρδης ποὺ περιέχει τὸ Συνοδικὸ βιβλίο τῆς Λακεδαιμονίας, στὸ ἀφιερωματικὸ σημείωμα τοῦ Νικηφόρου ἀναφέρεται ρητά[22]:

Τὸ παρὸν συνοδικὸν βιβλίον ἀφιερώθη καὶ ἀνετέθη παρ' ἐμοῦ τοῦ ταπεινοῦ χρηματίσαντος μητροπολίτου Κρήτης Νικηφόρου τῇ ἁγιωτάτῃ μητροπόλει Λακεδαιμονίας ἐν τῷ παρ' ἐμοῦ δομηθέντι ναῷ τοῦ ἁγίου ἐνδόξου (κλπ.)[23]

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

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

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

22. Jenkins - Mango, 225 - 226.

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

αὐτῆς τῆς ἄποψης διαβλέπομε στὴ διαπίστωση ὅτι στὶς ἐμφαντικὲς διακηρύξεις τῶν ἔργων του ὁ Νικηφόρος ἀναφέρεται μόνο σὲ οἰκοδομικὰ ἔργα α) *καινουργεῖ*, β) *δομήτορος*, γ) *ᾠκοδόμησα*, δ) *ἐν τῷ παρ' ἐμοῦ δομηθέντι ναῶ*. Ζωγραφικὴ διακόσμηση δὲν ὑπονοεῖται κατὰ κανένα τρόπο. Ἀλλὰ τότε θὰ ἔπρεπε νὰ δεχθοῦμε ὅτι, ἀφοῦ ὁ κτήτωρ Νικηφόρος δὲν ἔκαμε τοιχογραφίες, — βλ. μέρος ΙΙ — οἱ παλαιότερες τοιχογραφίες θὰ ἔγιναν μετὰ τὴ χάραξη τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Νικηφόρου τοῦ 1312, ἂν ὄχι μετὰ τὴν ἀποχώρησή του ἀπὸ τὸ Μυστρᾶ (1315). Ἡ ἄποψη ὅμως αὐτὴ παρουσιάζει μεγάλες δυσκολίες. Μερικὲς σημειώσαμε πιὸ πάνω. Θυμίζομε ὅτι ἐπώνυμος ἀφιερωτὴς τοιχογραφιῶν εἶναι γνωστὸς ὡς τώρα μόνο ὁ μοναχὸς Θεράπων. Θὰ ἔπρεπε λοιπὸν νὰ δεχθοῦμε ὅτι μετὰ τὴν ἀποχώρηση τοῦ Νικηφόρου ἀπὸ τὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας (1315) ἕνας ἄγνωστος, μισητὸς ἀργότερα, ἱεράρχης — πάντως κανένας ἀπὸ ὅσους μνημονεύονται στὶς κολόνες — 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, ἡ μορφή του ὅμως ἀφανίσθηκε ἀπὸ τοὺς μεταγενέστερους. Τὴν τοιχογράφηση θὰ συνέχισε ἕνας ἁπλοϊκὸς 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 λογικές στὴν πρακτική τους ἀντιμετώπιση, γιατὶ σύμφωνα μὲ τοὺς συλλογισμοὺς αὐτούς, ἡ 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 ΙΙΙ) ἀλλὰ καὶ γιατὶ στὸν κατάλογο τῶν μητροπολιτῶν Λακεδαιμονίας τοῦ 14ου αἰώνα δὲν χωροῦσαν στὴν πρώτη πενηνταετία δύο ἀκόμη σημαντικοὶ μητροπολίτες [24].

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

Τὸ εἰδικότερο συμπέρασμα τώρα εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τυχαία

24. Βλ. τὸν κατάλογο τῶν μητροπολιτῶν, Zakythinos, Le despotat, II, 285.

ἡ παράλειψη τοῦ Νικηφόρου νὰ μνημονεύσει τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ μὲ τοιχογραφίες, γιατὶ ἕνα μέρος ἀπὸ αὐτὲς πρέπει νὰ ὑπῆρχαν πρὶν καὶ ἄλλες νὰ ἔγιναν μετὰ ἀπὸ αὐτόν. Καὶ ἐπειδὴ εἴμαστε ἀπὸ τὰ πράγματα ὑποχρεωμένοι νὰ δεχθοῦμε ὅτι ὁ Νικηφόρος ηὗρε τὴν ἐκκλησία κτισμένη καί, ἐν μέρει τουλάχιστον, τοιχογραφημένη ὅταν ἦρθε στὴ μητρόπολη Λακεδαιμονίας, δεχόμαστε ὅτι ὁ Νικηφόρος, λέγοντας τὴ μισὴ ἀλήθεια στὶς ἐπιγραφές του, δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔκαμε καὶ αὐτὸς πραγματικὰ οἰκοδομικὰ ἔργα, δηλ. νὰ πρόσθεσε στὴν τρίκλιτη βασιλικὴ τὸ νάρθηκα μαζὶ μὲ τὴ δυτικὴ στοὰ ποὺ σχηματίζουν οἱ τρεῖς (τέσσερις ἀρχικὰ) κατὰ τὸν ἄξονα καμάρες. Ἐνδεικτικὴ γιὰ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἡ θέση, ὅπου τοποθέτησε ὁ Νικηφόρος τὶς δύο βασικὲς κτητορικές ἐπιγραφές : καὶ οἱ δύο στὸ νάρθηκα, (πιὸ πάνω, α καὶ β), στὸ νότιο ἐξωτερικό του τοῖχο καὶ κοντὰ στὴ δυτικὴ γωνία, ἡ μία, ἡ ἄλλη ἐπάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ πόρτα (βλ. σημ 23).

Μὲ τὰ μέσα αὐτὰ ὁ Νικηφόρος Μοσχόπουλος, ἐκπρόσωπος τῆς νέας ἐκκλησιαστικῆς πολιτικῆς τοῦ Ἀνδρόνικου Β΄, ὅταν φθάνει στὴν ἕδρα του στὸ Μυστρᾶ, φαίνεται ὅτι φροντίζει, σβήνοντας καὶ γράφοντας, νὰ ἐξαλείψει συστηματικὰ τὴ μνήμη τῶν μητροπολιτῶν ἐκείνων ποὺ εἶχαν κατὰ κάποιο τρόπο συνδεθεῖ μὲ τὴν ἑνωτικὴ πολιτικὴ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου καὶ στὴ θέση τους νὰ προβάλει τὸ δικό του — ὀρθόδοξο — ἔργο. Ὁ φανατισμὸς τῆς ἐποχῆς γιὰ τὸ θέμα τῆς Ἕνωσης μὲ τὴ Δυτικὴ Ἐκκλησία εἶχε ἐνταθεῖ μὲ τὶς τρομακτικὲς διώξεις τοῦ Μιχαὴλ γιὰ τοὺς ἀντιπάλους καὶ αὐτὲς πάλι εἶχαν προκαλέσει τὶς ἀντίστοιχες σὲ ἔνταση διώξεις τῶν «λατινοφρόνων» ὅταν ἦρθε ὁ γιός του Ἀνδρόνικος [25]. Τὸ κλίμα αὐτὸ τοῦ φανατισμοῦ καθὼς καὶ ἡ ὄχι ἀνιδιοτελὴς ἐπίδειξη νομιμοφροσύνης [26] ἐξηγοῦν ὡς ἕνα βαθμὸ τὴν ἀνορθόδοξη γιὰ μᾶς παραποίηση τῆς πρόσφατης ἱστορίας ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Νικηφόρος. Ἄλλωστε ὁ Νικηφόρος δὲν ἔγραφε ἱστορία. Διάλεγε καὶ ὅριζε μόνον ποιούς πρέπει νὰ μνημονεύουν στὶς προσευχές τους οἱ χριστιανοί. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὸν κώδικα μὲ τὸ Συνοδικὸ ποὺ χαρίζει ὁ ἴδιος στὴ μητρόπολή του, ὁ Νικηφόρος βρίσκει φυσικὸ νὰ ἀφανίσει καὶ ἐκεῖ ὄχι μόνο τὴ μνήμη τουλάχιστο δύο μητροπολιτῶν, ἀλλὰ καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ αὐτοκράτορα Μιχαὴλ Η΄ [27].

25. Βλ. πιὸ πάνω, σημ. 14 καὶ 15.

26. Ὁ Νικηφόρος πετυχαίνει ἐτήσια ἐπιχορήγηση ἀπὸ τὸν αὐτοκράτορα *διακοσίους χρυσίνους*. Μανούσακας, Ἑλληνικὰ 15 (1957), 242. Ὁ Νικηφόρος εἶχε ὑπογράψει τὴν καταδίκη τοῦ αἱρετικοῦ πατριάρχη Ἰω. Βέκκου τὸ 1285 ὡς πρόεδρος Κρήτης.

27. Jenkins - Mango, 235: «the list were compiled in the reign of Andronikus II, whose father Michael VIII is omitted as heretical». Ὁ Νικηφόρος φροντίζει στὴν ἴδια ἀφιέρωση νὰ μὴν πάθει τὰ ἴδια ὁ ἴδιος στὸ μέλλον καὶ ἀφορίζει προκαταβολικά: *εἴτις δὲ βουληθεῖ τὰ παρόντα ἀπαλεῖψαι καὶ ἀφανίσαι γράμματα ἵνα ἐπισπᾶται* (sic) *τὰς ἀρὰς* κλπ.

II.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ

Εἶχε προταθεῖ καὶ εἶχε γίνει δεκτὴ ἡ διάκριση τῶν τοιχογραφιῶν στὴ Μητρόπολη σὲ «σχολὲς» ἀπὸ τὶς ὁποῖες παλαιότερη θεωρήθηκε ἡ «σχολὴ Α» ποὺ χαρακτηρίσθηκε τοπικὴ καὶ «ἀρχαΐζουσα». Σ' αὐτὴν εἶχαν ἀποδοθεῖ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἱεροῦ καὶ τοῦ βόρειου κλίτους, τῆς Πρόθεσης καθὼς καὶ τοῦ Διακονικοῦ μὲ μέρος ἀπὸ τὸ νότιο κλίτος[28]. Ἡ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῆς συντηρητικῆς αὐτῆς σχολῆς γενικὰ στὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰώνα 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[29] ὅλοι συμφώνησαν ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς «σχολῆς Α» πρέπει νὰ ἀνήκουν στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 13ου αἰώνα[30].

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

Οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν ἐνταχθεῖ στὴ σχολὴ Α ἀποτελοῦνται ἀπὸ μικρότερα σύνολα, ὁριζόμενα ἀπὸ τὸ χῶρο ποὺ διακοσμοῦν καὶ αὐτὰ θὰ ἐξετάσομε χωριστά, μὲ τὴ σειρὰ : α) τεταρτοσφαίριο 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 ξεχωρίσομε τοὺς πλάγιους τοίχους ἀπὸ τὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγ-

28. Μ. Χατζηδάκης, Μυστρᾶς, 40 κέ. Ὁ ἴδιος, Ἡ ζωγραφικὴ στὸ Μυστρᾶ, Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση, 6 τεῦχ. I (1953), 52 - 54. Πρβλ. Η. Belting, στὸ R. Naumann - H. Belting, Die Euphemia Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken, Βερολίνο 1966, 167. Τὴ διάκριση, πιὸ 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[2], Παρίσι 1926, II, 807.

29. Βλ. πιὸ πάνω σημ. 19.

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

χης. Στοὺς πλάγιους τοίχους, ἀπὸ κάτω ἕως καί τὴν καμάρα, παριστάνονται κάτω ὁλόσωμοι ἱεράρχες συλλειτουργοῦντες, ἔπειτα ζώνη μὲ στρογγυλὰ στηθάρια ἐπισκόπων, πιὸ πάνω δύο ἐπάλληλες ζῶνες μὲ σκηνές: ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος τοῦ κύκλου τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ τοῦ Πάθους τοῦ Χριστοῦ ποὺ περιτρέχει τὸ μεσαῖο κλίτος. Ἐπάνω, σειρὰ προφητῶν ἀπὸ τοὺς ὁποίους διατηροῦνται μόνο τέσσερις[31]. Θεωροῦμε τὸ στρῶμα μὲ τὴ διακόσμηση αὐτὴ ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμη ἀπαλλαγεῖ ἐντελῶς ἀπὸ τὰ ἀσβεστικὰ ἄλατα, καὶ τὸ ὁποῖο προχωρεῖ καὶ στὴν κάτω ζώνη τοῦ Ἱεροῦ, ὡς μεταγενέστερο ἀπὸ τοῦ τεταρτοσφαίριου ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει[32].

Ἐκεῖ παριστάνεται ἡ Παναγία ὁλόσωμη, ὄρθια, κρατώντας μὲ τὰ δυό της χέρια ἐμπρὸς στὸ στῆθος της τὸ μικρὸ Χριστό, ποὺ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξὶ χέρι[33]. Ἡ Παναγία Νικοποιὸς ἢ Κυριώτισσα στέκει μόνη της σὰν στήλη στὸν κάμπο τῆς εὐρύχωρης κόγχης, μὲ τὸ κεφάλι σχετικὰ μεγάλο (Πίν. 38). Ἀριστερά της — γιὰ μᾶς — παριστανόταν, ὅπως σημειώσαμε πιὸ πάνω, ἡ μορφὴ ἱεράρχη σὲ προσκύνηση. Διατηρεῖται καθαρὸ τὸ περίγραμμα τῆς ἀκάλυπτης κεφαλῆς, τῶν δύο χεριῶν σὲ δέηση ποὺ δὲν κρατοῦν τίποτε καθὼς καὶ τῆς γραμμῆς τῆς ράχης ἕως τὰ πόδια[34] (Πίν. 37α).

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

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

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

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

34. Ὅλη ἡ κάτω ζώνη τοῦ τεταρτοσφαίριου τῆς ἀψίδας εἶχε ὑποφέρει ἀπὸ ὑγρασία καὶ γι' αὐτὸ τὸ κάτω μέρος τῆς Παναγίας — τῆς ἐπιζωγραφισμένης — εἶχε πέσει. Μετὰ τὴ συστηματικὴ ἀφαίρεση τῆς ἐπιζωγράφισης φάνηκε ὅτι ἔλειπαν ἐντελῶς ἀπὸ τὴν Παναγία μόνο μικρὸ μέρος ἀπὸ τὰ πόδια, ἀπὸ τὴ μέση τῆς κνήμης καὶ κάτω, ἐνῶ ἡ μορφὴ τοῦ ἱεράρχη σὲ πολὺ ψηλότερο σημεῖο, ἔδειχνε καθαρὰ ὅτι εἶχε ξυσθεῖ μέσα στὸ περίγραμμά της. Πρβλ. Ν. Ζίας, ἔ.ἀ. (ὅπως 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 ζώνη μὲ λίγες διαθέσιμες ἐπιφάνειες, παριστάνονται οἱ θεραπευτὲς ἅγιοι Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος (Πίν. 37β) καὶ Παντελεήμονας (Πίν. 39γ) καθὼς καὶ ὁ μητροπολίτης Λακεδαιμονίας Εὐγένιος (Πίν. 37α). Ἡ δεύτερη ζώνη, ποὺ περιλαμβάνει καὶ ὁλόκληρη τὴν κόγχη τῆς ἁψίδας, εἶναι ἀφιερωμένη στοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, ποὺ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι στὸ ἡμικυλινδρικὸ μέρος τῆς κόγχης, γυρισμένοι, μὲ τὰ χέρια ἑνωμένα σὲ δέηση, πρὸς τὸ Χριστὸ Πολυέλαιο ποὺ παριστάνεται στηθαῖος πιὸ ψηλά, στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἁψίδας (Πίν. 42α - 43β). Τὸ παράθεμα τοῦ ἀνοικτοῦ βιβλίου «ἀσθενοῦντας 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 Πολυέλαιο, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχει τὸ νόημα ὅτι δέεται γιὰ τὴ θεραπεία τῶν «ἀσθενούντων». Στὴν ἴδια ζώνη, στοὺς πλάγιους τοίχους παριστάνονται τέσσερα θαύματα ἀπὸ τὸ συναξάρι τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 40α - β, 41α - β). Στὴν τρίτη καὶ ψηλότερη ζώνη καθὼς καὶ στὴν καμάρα παριστάνονται δύο θέματα ὑψηλοῦ συμβολισμοῦ μὲ ἐσχατολογικὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀναφέρονται δηλαδὴ καὶ τὰ δύο στὴ Δευτέρα Παρουσία. Στὸ τύμπανο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, ἐπάνω ἀπὸ τὴν ἁψίδα παριστάνεται ὁ Χριστὸς ἔνθρονος «ἐν δόξῃ» καὶ στοὺς δύο πλάγιους τοίχους, δεκαοκτὼ ἄγγελοι ποὺ προσκυνοῦν τὸ Χριστὸ (Πίν. 42α, 44, 47)[35]. 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 ἑξαπτέρυγα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ *πολιόματα σεραφεὶμ* καὶ *ἑξαπτέρυγα χερουβείμ*. Κάτω ἀπὸ τὸ θρόνο οἱ τέσσερις «τροχοὶ» καὶ στὶς κάτω ἀκραῖες γωνίες τοῦ τυμπάνου δύο ἀντικριστοὶ στηθαῖοι προφῆτες, ὁ Ἰεζεκιὴλ (Πίν. 42β) καὶ ὁ Ἰωήλ, *προσβλέπουν πρὸς τὸ Χριστὸ κρατώντας ἀνοικτὰ εἰλητάρια* [Ἰεζεκιὴλ 1, 4 (= Ματθ. 24, 30) Ἰωὴλ ΙΙΙ, 12 (= Ματθ. 25, 32)]. Ἀνάμεσά τους ἐπιγραφὴ σὲ τρεῖς σειρὲς μὲ ἄσπρα κεφαλαῖα μὲ κείμενο ἀπὸ τὸν Β' Κανό-

35. Στὸ διάγραμμα τῆς Dufrenne, 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 Ρωμανὸς ὁ νέος. 13: ὁ Λακεδαιμονίας Εὐγένιος. 15: ὁ ἅγιος Σαμψὼν ὁ Ξενοδόχος. Ὁ ἀρ. 5 Ἑτοιμασία 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 Η΄ στὴ Σύναξη τῶν Ἀσωμάτων, στὶς 8 Νοεμβρίου, παραφράζοντας κείμενο τοῦ Δανιὴλ (7, 9) παρέχει τὸ νόημα ποὺ θέλησαν νὰ δώσουν στὴν παράσταση: *ὡς φοβερὰν τὴν ἔλευσιν τῆς δευτέρας Καθέδρας σου ἐκδηλοποιῶν ὁ Δανιὴλ προέλεγεν ὡς θρόνοι / ἐταίθησαν καὶ ὁ Παλαιὸς ἐκάθησε*[36]. Ἀναγωγὴ τῆς παράστασης στὴ Β΄ Παρουσία σημαίνουν καὶ οἱ χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ: τὸ δεξί, σὲ θέση ὑποδοχῆς — *δεῦτε οἱ εὐλογημένοι* (Ματθ. 23, 34) καὶ τὸ ἀριστερὸ σὲ θέση ἀποτροπῆς: *πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ κατηραμένοι* (Ματθ. 25, 41). Εἶναι οἱ τυπικὲς χειρονομίες τοῦ Χριστοῦ Δίκαιου Κριτῆ στὴν παράσταση τῆς Β΄ Παρουσίας.

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

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

Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι κάθε ὁμάδα τῶν τριῶν ἀγγέλων στοιχημένη πρὸς τὰ μέσα, δὲν ἔχει τὶς τρεῖς μορφὲς στὴν ἴδια στάση: κάθε ἑπόμενη μορφὴ εἶναι πιὸ ὄρθια ἀπὸ αὐτὴν ποὺ εἶναι μπροστά της, ὥστε ἡ τρίτη καὶ τελευταία νὰ εἶναι ἐντελῶς ὄρθια καὶ νὰ φαίνεται γι' αὐτὸ μεγαλύτερη ἀπὸ τὶς δύο προηγούμενες (Πίν. 45 - 46). Ἡ ἀνάπτυξη αὐτὴ εἶναι σύμφωνη μὲ τὴ βυζαντινὴ ἀνάστροφη προοπτικὴ καὶ ἐπιτρέπει τὸ ἅπλωμα τῶν ἐπαναλαμβανόμενων ρυθμικῶν σχημάτων σὲ συγκλίνουσα πρὸς τὸ θρόνο διάταξη. Ἐξάλλου μὲ τὴ ρυθμικὴ καὶ συνθετικὴ συσχέτιση τῶν δύο ἐπάλληλων 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 ἔντονη τὴν αἴσθηση αὐστηρῆς τελετουργικῆς τάξης, σοφῆς ρυθμικῆς διάταξης, ἀντίστοιχης ποικιλίας στὴ χρωματικὴ διαβάθμιση, ἀλλὰ καὶ ἁρμονίας, δηλαδὴ ἑνιαίας σκέψης γιὰ τὴν ἐντυπωσιακὴ ἀπόδοση τῶν δύο ἐσχατολογικῶν συγγενικῶν θεμάτων. Οἱ ἀρετὲς τοῦ ἔργου, τόσο στὸ ἐπίπεδο τοῦ νοήματος ὅσο καὶ τῆς τέχνης, πρέπει νὰ ὀφείλονται σὲ ἕνα ἔμπειρο καὶ σοφὸ καλλιτέχνη, κάθε ἄλλο ἀπὸ ἐπαρχιώτη (Πίν. 42α καὶ 44), σὲ συνεργασία μὲ θεολογικὰ σκεπτόμενο καὶ κάτοχο τῶν λειτουργικῶν κειμένων ἱεράρχη-παραγγελιοδότη.

Ἐν τούτοις, οἱ ἐπάνω ἕξι ἄγγελοι εἶναι ὁλότελα διαφορετικοὶ ἀπὸ τοὺς κάτω δεκαοκτὼ ἀγγέλους, τόσο στὸ προσωπογραφικὸ μέρος ὅσο καὶ στὴν πτυχολογία. Τὰ πρόσωπα τῶν ἕξι εἶναι ἁβρά, μὲ κάποια κλασικὴ εὐμορφιά, ἐνῶ τὰ φωτεινὰ φορέματα ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ συνοπτικὴ πτυχολογία, ὅπου οἱ ἀραιὲς πτυχὲς διαγράφονται μὲ γραμμὲς εὐθεῖες, μὲ καμπύλες καὶ μὲ γωνιώδη σχήματα, ἐνῶ οἱ ὁμαλὲς διαβαθμίσεις τοῦ φωτὸς τονίζουν τὴ στρογγυλότητα τοῦ σώματος (Πίν. 44). Ἄσχετοι μὲ τὴν «κυβιστικὴ» αὐτὴ ἀντίληψη τῆς μορφῆς, οἱ δεκαοκτὼ κάτω ἄγγελοι, ἔχουν στὰ φορέματα τὶς πτυχὲς βαθιὲς καὶ πυκνές, μὲ γραμμὲς ποὺ διαγράφουν πολλὲς καμπύλες καὶ μερικὰ γωνιώδη τσακίσματα, ἀλλὰ ρέουν σὲ ἀδιάσπαστες συνέχειες, ἐνῶ κρέμονται ἀπὸ τοὺς βραχίονες «ἀποπτύγματα» κυματιστὰ καὶ πλούσια σὲ βαθιὲς σκιές (Πίν. 48). Στὰ πρόσωπα ὑπάρχουν διαφορές: στὸ δεξιὸ ὅμιλο τὰ μάγουλα εἶναι πλατιά, τὰ μέτωπα χαμηλὰ καὶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀναζήτηση πνευματικότητας, εὐγένειας ἢ ἁπλῶς ἐφηβικῆς ἁβρότητας (Πίν. 48α). Ἀντίθετα στὸν ἀριστερὸ ὅμιλο τὰ πρόσωπα τῆς τελευταίας σειρᾶς εἶναι πλησιέστερα στοὺς ἕξι ἀγγέλους.

Ἂν βρίσκαμε τὶς διαφορετικὲς αὐτὲς μορφὲς σὲ διαφορετικὰ μνημεῖα, θὰ ἀρκοῦσαν τέτοιες παρατηρήσεις γιὰ νὰ διαφοροποιήσομε ὄχι μόνο τὸ ζωγράφο ἀλλὰ καὶ τὴν ἐποχή. Ἐδῶ ἡ μόνη πραγματικὴ διαφοροποίηση ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν τεχνικὲς παρατηρήσεις εἶναι ὅτι τὸ στρῶμα τοῦ σοβᾶ, ὅπου εἶναι ζωγραφισμένοι οἱ κάτω δεκαοκτὼ ἄγγελοι, δὲν εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸ ἐπάνω, ἀλλὰ σχηματίζει ἐλαφρὸ ἀναβαθμὸ στὴν ἐπάνω γραμμὴ ὅπου χωρίζονται οἱ δύο ζῶνες, ὁ ὁποῖος εἶναι ἀρκετὸς γιὰ νὰ ἀλλοιώσει τὴν καμπύλη τῆς ἄκρης τοῦ τόξου τῆς καμάρας (Πίν. 42α). Πρόκειται ἄραγε γιὰ μεταγενέστερη προσθήκη τῆς κάτω ζώνης μὲ τοὺς δεκαοκτὼ ἀγγέλους, ἢ ἁπλῶς γιὰ ἄλλο «μεροκάματο», δηλ. γιὰ ἄλλη στρώση σοβᾶ ποὺ ἔγινε ἑπόμενη ἐργάσιμη ἡμέρα, κάπως ἄτεχνη ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ διαφορὰ ἐπιπέδου; Ἐπειδὴ διαπιστώνομε ὅτι καὶ στὸ μνημεῖο αὐτὸ μποροῦν νὰ συνυπάρχουν παράλληλα διαφορετικὲς τεχνοτροπίες μέσα στὴν ἴδια σύνθεση ἢ μέσα στὴν ἴδια ἑνότητα μιᾶς ἐπιφάνειας τοῦ κτηρίου, προτιμοῦμε τὴ δεύτερη λύση. Ἄλλωστε τὰ σχέδια στὰ ἄκρα πόδια τῶν ἐπάνω ἀγγέλων συνεχίζονται ὁμαλὰ στὴν κάτω ζώνη, σὰν νὰ μὴν ὑπάρχει διακοπὴ ἢ ἀνακατασκευή, καὶ ἡ ἐπιφάνεια στὸ

στρῶμα αὐτὸ μεταβαίνει ὁμαλὰ σ' ἐκείνη τῆς πιὸ κάτω ζώνης (Πίν. 46).

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

Στὴ συνέχεια δὲν θὰ φανεῖ περίεργο ὅτι οἱ δύο εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ Διακονικοῦ, ποὺ βρίσκονται στὸν ἴδιον ἄξονα, δὲν εἶναι ταυτόσημες. Ζωγραφισμένες σὲ διαφορετικὴ κλίμακα, ὄχι μόνο ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ ἀνθρώπινο τύπο, ἀλλὰ καὶ διαφέρουν τεχνοτροπικὰ καὶ μεταξύ τους καὶ μὲ τὶς ἄλλες μορφὲς ποὺ ἀνήκουν στὴν ἴδια παράσταση. Ὁ κάτω Χριστός, στηθαῖος, μὲ τὴν ἐπιγραφή «ὁ Πολυέλαιος» ἔχει τὸ πρόσωπο αὐγόσχημο, τὸ μέτωπο ψηλό, τὸ πλάσιμο γλυπτικό, μὲ πλατιὲς καὶ καθαρὲς φωτεινὲς ἐπιφάνειες στὰ μάγουλα καὶ τὶς σκιὲς σὲ καθαρὰ σχήματα, ὅλα ἀπαρτίζουν ἦθος σοβαρὸ καὶ περήφανο[37] (Πίν. 43β). Ἀντίθετα, ὁ ἔνθρονος Χριστὸς «ἐν δόξῃ» ἔχει τὸ πρόσωπο πλατύ, τὸ μέτωπο χαμηλό, τὸ πλάσιμο μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες ποὺ τονίζονται μὲ συστήματα ἀπὸ λεπτόγραμμα φῶτα (Πίν. 43α). Μὲ τὴν προϋπόθεση ὅτι ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἔργο τοῦ πρωτομάστορα καὶ νὰ ὑπερέχει σὲ ποιότητα, θεωροῦμε ὅτι συνδέεται μὲ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὶς γύρω του μορφὲς τῶν Ἀναργύρων, ἀλλὰ καὶ μὲ ἁγίους στὶς πιὸ κάτω ζῶνες ἰδιαίτερα μὲ τὸν ἅγιο Σαμψὼν τὸν ξενοδόχο (Πίν. 42β) καθὼς καὶ ὁ ἐπάνω Χριστὸς συνδέεται μὲ τοὺς δεκαοκτὼ ἀγγέλους ποὺ τὸν περιβάλλουν. Δὲν εἶναι περίεργο, ὅτι ἡ πυκνὴ ἔκφραση τοῦ προσώπου του διαφέρει ἀπὸ τὴν κάπως πλαδαρὴ ἔκφραση τῶν ἀγγέλων.

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

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

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

μένες μορφὲς ἀπὸ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου, μεγάλη σύνθεση στὸν ὄρθιο νότιο τοῖχο: ὁ ἄγγελος καὶ ἡ Παναγία στὰ Ἅγια τῶν Ἁγίων (Πίν. 49α) καθὼς καὶ στὴ Γέννηση τῆς Παναγίας, ἰδιαίτερα στὴν κοντὴ κλειστὴ μορφὴ τῆς ἀνακαθισμένης Ἄννας, τῆς ὁποίας τὸ πρόσωπο μοιάζει ἀκόμη μὲ τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων (Πίν. 49β) ἐνῶ στὸν Εὐαγγελισμὸ τῆς Ἄννας τὸ πρόσωπό της ἔχει τὴν εὐγένεια τῶν ἀγγέλων τῆς Ἑτοιμασίας. Ἀκόμη τὴν πτυχολογία αὐτὴ βρίσκομε στὴν Εὐλόγηση τῶν Ἱερέων, στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς καμάρας, ὅπου διατηροῦνται καλύτερα οἱ κοντὲς βαριὲς μορφὲς τῆς Ἄννας καὶ τοῦ Ἰωακείμ, ποὺ κρατεῖ στὰ σκεπασμένα χέρια τὴ μικρὴ Παναγία, ἐνῶ οἱ τρεῖς ἱερεῖς κάθονται πίσω ἀπὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι μπροστὰ σὲ βαρὺ οἰκοδόμημα: κοῖλος τοῖχος σὰν ἐξέδρα μὲ δύο προβόλους στηριγμένους σὲ κολόνα[38] (Πίν. 48α). Ἐντύπωση κάνει ὁ τονισμὸς τοῦ ὄγκου τῶν προβόλων μὲ τὴν ἀνάστροφη προοπτική, ἀκριβῶς ὅπως στὸ ὑποπόδιο τοῦ Θρόνου (Πίν. 43). Αὐτὸν τὸν τρόπο ἀπόδοσης τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, ποὺ δημιουργεῖ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο κινοῦνται τὰ πρόσωπα καὶ ποὺ ἀνταποκρίνεται στὸν ἀντίστοιχο τρόπο ἀπόδοσης τοῦ ὄγκου τῶν σωμάτων, θὰ τὸν βροῦμε στὴ σειρὰ αὐτὴ τῶν παραστάσεων μόνο στὰ Εἰσόδια καὶ ἀκόμη στὸ Γάμο τοῦ Κανᾶ, ἐνῶ στὶς ἄλλες σκηνές, ἀκόμη καὶ στὸ Χριστὸ διδάσκοντα στὸ ναό, τὰ κτήρια, ἁπλούστερα, ἔχουν τὴ μορφὴ ὀπτικὰ 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 μαζὶ μὲ τὸ Χριστὸ διδάσκοντα καὶ τὸ Γάμο τοῦ Κανᾶ, παρουσιάζουν διαβαθμίσεις στὴν ποιότητα καθὼς καὶ σὲ τεχνοτροπικὲς ἀντιλήψεις, μὲ χαρακτηριστικὸ ὅμως συγκερασμό τους εἴτε στὴν ἴδια ἐπιφάνεια (Διακονικὸ) εἴτε στὴν ἴδια σκηνὴ (τὰ βαριὰ σώματα μπροστὰ σὲ κτήρια ἐπίπεδα ἢ τριδιάστατα—μορφὲς «ρεαλιστικὲς» ἢ ἰδανικές). Σημάδια πὼς οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀνήκουν σὲ ἐποχὴ μεταβατική, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ δούλεψαν ζωγράφοι διαφορετικῆς γενιᾶς.

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

38. Στὴν εἰκονογραφία τῶν σκηνῶν αὐτῶν ἀναφέρεται ἡ J. Lafontaine - Dosogne, 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).

ποῦμε ὅτι κάθε κατηγορία θεμάτων ἔχει τὶς τεχνοτροπικές της ἰδιομορφίες. Οἱ ἕντεκα σκηνὲς τοῦ συναξαρίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὸ ἀνατολικὸ τμῆμα τῆς καμάρας μὲ τὸν ἅγιο στηθαῖο στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης[39] (Πίν. 40α - β), καθὼς καὶ τὰ πέντε θαύματα στὸ δυτικὸ τμῆμα[40], ἔχουν τὴ στοιχειώδη ἁπλότητα στὴν ἀφήγηση ποὺ βρίσκομε σὲ παλιότερα χειρόγραφα ἢ τοιχογραφημένα μηνολόγια, αὐτὴν ποὺ συναντήσαμε καὶ στὰ τέσσερα θαύματα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων στὸ Διακονικό (Πίν. 40α - β). Στὶς σκηνὲς παίρνουν μέρος λίγα πρόσωπα, ὅλα στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, μπροστὰ ἀπὸ ἀρχιτεκτονήματα ἢ βουνά, ὅλα στὸ ἴδιο περίπου δεύτερο ἐπίπεδο (Πίν. 51-52). Τὰ πρόσωπα, μὲ χαρακτηριστικὰ ἐλάχιστα εὐγενικά, ἰδιαίτερα ὅσα παριστάνονται ἀπὸ τὸ πλάγι, ποὺ εἶναι πολλά, χωρὶς ἔντονη πλαστικότητα, ἔχουν τὴν ἔκφραση κάπως οὐδέτερη, τὴν κίνηση συχνὰ ζωηρὴ ἀλλὰ γενικὰ ἀδέξια, τὶς κορμοστασιὲς κοντές, βαριὲς καὶ ἄχαρες (Πίν. 51α - β, 52α - β). Οἱ φορεσιὲς τῶν δημίων, ὅταν δὲν εἶναι φράγκικες πανοπλίες, εἶναι ἁπλὲς σύγχρονες ἀστικὲς φορεσιὲς μὲ ἀνοιχτὰ χρώματα.

Ὑπάρχουν ὅμως διαφορὲς καὶ μέσα στὴν ἴδια κατηγορία παραστάσεων, γιατὶ ὅλες οἱ σκηνὲς τοῦ ἁγίου Δημητρίου δὲν πρέπει νὰ ἔχουν γίνει ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο. Χωριστὴ ὁμάδα ἀποτελοῦν σκηνές, ὅπως εἶναι ὁ Δημήτριος στὸ Μαξιμιανό (Πίν. 51α), ὁ Δημήτριος διδάσκει, ὁ Δημήτριος στὴ φυλακὴ (Πίν. 52α) καὶ τὸ μαρτύριο τοῦ Νέστορα, ὅπου τὰ κτήρια εἶναι ψηλόστενοι πύργοι μὲ πολλὰ μικρὰ στενὰ παράθυρα, σὲ προοπτικὴ γοτθίζουσα καὶ σὲ πυκνοὺς συνδυασμοὺς ποὺ δημιουργοῦν φανταστικὲς προσόψεις. Ξεχωρίζει τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β), ὅπου τὸ μοναδικὸ κτήριο πλαισιώνει τὸν ἅγιο, ἐνῶ τὸ βουνὸ ἔχει ἀσυνήθιστη διαμόρφωση μὲ ἔντονη κυβιστικὴ σχηματοποίηση (βλ. σημ. 47), καὶ ἀκόμη ἡ σύνθεση διατηρεῖ πολλὰ στοιχεῖα ἀρχαϊκὰ στὴν τεχνοτροπία: ἀναλογίες, πτυχολογία, φυσιογνωμίες, καθὼς καὶ ἡ ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὴ διαφορὰ στὰ μεγέθη ἀνάμεσα στὶς κύριες καὶ στὶς δευτερεύουσες μορφές, ὅπως παρατηροῦμε καὶ στὴν παράσταση τοῦ Χριστοῦ ποὺ διδάσκει στὸ ναὸ στὸ νότιο κλίτος (Πίν. 50β). Στὶς ἄλλες σκηνές, ὅσες σώζονται καλύτερα, ὅπως ἡ πάλη τοῦ Νέστορα μὲ τὸ Λυαῖο, τὰ κτήρια εἶναι λιγότερα, ἀραιότερα, χαμηλότερα, παραμένουν ὅπως πάντοτε σὲ ἕνα ἑνιαῖο δεύτερο ἐπίπεδο, ὅλες οἱ μορφὲς εἶναι πιὸ ψηλὲς καὶ πιὸ ραδινὲς καί, ὡς πρὸς τὰ μεγέθη, ἐξισώνονται. Τὰ πέντε θαύματα στὸ ἴδιο κλίτος ταιριάζουν περισσότερο μὲ τὴ δεύτερη αὐτὴ ὁμάδα (Πίν. 53α).

Χωριστὴ κατηγορία ἀποτελοῦν οἱ εἰκοσιτέσσερις προσωπογραφίες-εἰκόνες τῶν μαρτύρων καὶ ἁγίων ποὺ ἀποτελοῦν τὴν πρώτη ἀπὸ ἐπάνω πρὸς τὰ

39. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 63 - 74. Millet, Mistra, πίν. 45.1, 68.2,3, 69.1-4, 70.1-4.

40. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 58 - 62. Millet, Mistra, πίν. 71.1,2, 72.1, 2, 73.1

κάτω σειρὰ παραστάσεων τοῦ βόρειου καὶ τοῦ νότιου τοίχου ἐπάνω ἀπὸ τὰ τόξα[41]: μέσα σὲ ὁριζόμενα ἀπὸ τέσσερες γωνίες πλαίσια, μὲ καλογραμμένα λευκὰ κοσμήματα ποὺ μοιάζουν νὰ μιμοῦνται ἐνθετικὴ τεχνική (τὰ φυτευτά), περικλείνονται στρογγυλὰ στηθάρια ἁγίων, «ἔνοπλοι εἰκόνες» μὲ τὴν ἄντυγα ὀδοντωτὴ σὲ ἀνάγλυφο, μὲ τὸν κάμπο διαδοχικὰ βαθυγάλαζο ἢ κόκκινο (Πίν. 53β). Οἱ περίτεχνες αὐτὲς εἰκόνες δὲν ὑποβάλλουν μόνο μὲ τὸ σχῆμα καὶ μὲ τὴν πλαισίωσή τους ζωηρὴ τὴν ἀνάμνηση τῆς ἀρχαίας εἰκονιστικῆς προσωπογραφίας, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ἀκρίβεια στὸ σχέδιο καὶ στὴ φωτοσκίαση τῶν χαρακτηριστικῶν, γιὰ τὴ σωστή, χωρὶς ὡραιοποίηση, διαγραφὴ τοῦ χαρακτήρα τοῦ κάθε προσώπου. Ἡ πτυχολογία, ὅπου φαίνεται, εἶναι καὶ ἐδῶ ἔντονα γωνιώδης καὶ δὲν λείπει σ' αὐτὴν ἡ μίμηση τῆς χρυσογραφίας τῶν φορητῶν εἰκόνων. Μὲ τὸ εἶδος αὐτὸ συγγενεύουν καὶ ὡς πρὸς τὸ πλάσιμο, ὅσο μπορεῖ κανεὶς νὰ κρίνει ἀπὸ τὶς καλύτερα διατηρημένες μορφές, σφικτὸ καὶ στιλπνό, μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες, μὲ τὶς μικρὲς δέσμες ἀπὸ λευκὰ φῶτα (Πίν. 54α)[42]. Θυμίζουμε ὅτι στὸ Διακονικὸ ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ τεχνικῆς καὶ ὕφους βρήκαμε στὸ «Χριστὸ ἐν δόξῃ» (Πίν. 43α).

Μὲ ἀνάλογο πνεῦμα προσωπογραφικοῦ ρεαλισμοῦ ἔχει ἐκτελεσθεῖ καὶ ἡ ἑπόμενη σειρὰ ἁγίων ὁλόσωμων ἀπὸ τοὺς ὁποίους σώζονται εἰκοσιένας[43]. Μέσα στὴν Πρόθεση παριστάνονται ἐπίσκοποι, ποὺ μᾶς παρέχουν μιὰ σειρὰ ἐντυπωσιακῶν πορτραίτων ἐπιβλητικῶν γερόντων, στὰ ὁποῖα κυριαρχεῖ τὸ ζωγραφικότερο πλάσιμο, μὲ ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ μὲ ἰδιαίτερα τονισμένα μεγάλα καὶ σαρκώδη αὐτιά (Πίν. 54β). Οἱ στάσεις εἶναι μετωπικές, οἱ χειρονομίες τυπικές, ἡ πτυχολογία ὅμως τῶν ἀμφίων καὶ τῶν στολῶν τῶν μαρτύρων καὶ ἁγίων εἶναι διαφοροποιημένη. Στοὺς ὁλόσωμους ἐπίσκοπους, ποὺ ὑπερέχουν στὴν ποιότητα ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἁγίους τῆς σειρᾶς, ἡ πτυχολογία εἶναι σοφότερη, χωρὶς νὰ χάνει τὴ γεωμετρικότητά της. Στὸν ἅγιο Βαβύλα, τὸ πλούσιο ἀπόπτυγμα τοῦ φελονίου ποὺ κρέμεται ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ βραχίονα, δημιουργεῖ μὲ τὶς βαθιὲς πτυχὲς καὶ τὰ σκιερά του ἀναδιπλώματα ζωηρὴ πλαστικὴ αἴσθηση τρίτης διάστασης (Πίν. 57), ποὺ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸ μεγάλο πλάγιο βιβλίο (βλ. πιὸ κάτω, τὰ σχετικὰ μὲ τὸ ὑποπόδιο τοῦ θρόνου). Σὲ ἄλλον ἀνώνυμο ἱεράρχη, ἡ πτυχολογία εἶναι γεω-

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

42. Βλ. εἰκόνες ἀπὸ 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 καὶ στοῦ ἴδιου (ὅπως πιὸ κάτω στὴ σημ. 64) ὁ ἅγιος Στέφανος, εἰκ. 5 καὶ ὁ ἅγιος Μάμας τοῦ Μυστρᾶ, εἰκ. 4.

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

μετρικότερη, οἱ πτυχὲς ἀραιότερες καὶ πιὸ βαθιὲς[44] ὅπως τοῦ προφήτη Ἠσαΐα στὸ Διακονικό (Πίν. 39β). Στοὺς ἄλλους ἁγίους — ὅσους διατηροῦνται καλύτερα — ἡ πτυχολογία εἶναι συνοπτική, συνοψίζεται δηλαδὴ σὲ μεγάλα σχήματα (Πίν. 53β). Θυμίζομε ὅτι τὴ χαρακτηριστικὴ αὐτὴ πτυχολογία τὴν ηὕραμε καὶ στὸ νότιο κλίτος, ὅπου μερικὰ πορτραῖτα ἱεραρχῶν — ἀπὸ ἄλλο ζωγράφο — πλαισιωμένα σὰν φορητὲς 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 ζῶνες ἀντικαθιστοῦν κρεμασμένες φορητὲς εἰκόνες[45].

Τέλος, ἡ τελευταία πρὸς τὰ κάτω σειρὰ ὁλόσωμων στρατιωτικῶν ἁγίων, σὲ κακὴ κατάσταση, ἔχει χαρακτήρα διαφορετικό. Μεγαλόσωμοι — διπλάσιοι ἀπὸ τοὺς ὁλόσωμους ἁγίους τῆς ἐπάνω σειρᾶς[46], μὲ πόδια λεπτὰ καὶ μὲ σώματα ραδινά, παριστάνονται σὲ στάσεις κινημένες, ἢ σὲ κινήσεις ἤρεμες, μὲ ἁπαλὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα (Πίν. 58).

Παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς διαφορές, ὅταν περιδιαβάζει κανεὶς τὶς τοιχογραφίες τοῦ βόρειου κλίτους, ἔχει καθαρὴ τὴν ἐντύπωση ὅτι πρόκειται γιὰ ἑνιαῖο πρόγραμμα ποὺ ἔχει ἐκτελεσθεῖ ἀπὸ μιὰ ἑνιαία ζωγραφικὴ «σχολή», μὲ ποικιλία στοὺς τεχνικοὺς καὶ ἐκφραστικοὺς τρόπους καὶ μὲ ἄνισες αἰσθητικὰ ἐπιδόσεις.

Δύσκολο νὰ καθορίσομε τώρα τὸ συγκεκριμένο ρόλο τοῦ ἀφιερωτῆ τῶν τοιχογραφιῶν Θεράποντα τοῦ μοναχοῦ στὴν ἐπιλογὴ καὶ κατανομὴ αὐτῆς τῆς ἀνθολογίας ἀπὸ τεχνοτροπίες. Ἡ θέση τῆς ἐπιγραφῆς στὸ δυτικὸ τέλος τοῦ κλίτους καὶ δίπλα στοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους σημαίνει ὁπωσδήποτε ὅτι σχετίζεται ἀμέσως τουλάχιστον μὲ τὴ σειρὰ αὐτὴ τῶν παραστάσεων.

Ἀπὸ τὴν ἐπισκόπηση — ὄχι ὅσο λεπτομερειακὴ θὰ ἐπιθυμούσαμε — τῶν τοιχογραφιῶν στὸ Ἱερὸ καὶ στὰ δύο πλάγια κλίτη θὰ μποροῦσε νὰ συναχθεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι κάθε ἑνότητα χώρου ἔχει κάποια ἰδιομορφία — ἀφοῦ βρήκαμε ἀνάμεσα στοὺς χώρους αὐτοὺς τεχνοτροπικὲς διαφορές, διαπιστώσαμε ὅμως καὶ τεχνοτροπικὲς συγγένειες — καὶ ἀκόμη ὅτι καὶ μέσα στὴ διακόσμηση κάθε χώρου ξεχωρίσαμε ὁμάδες παραστάσεων μὲ κάπως ἰδιαίτερα γιὰ τὴν κάθε μία χαρακτηριστικά. Προτείνομε ὡς καθοριστικὴ γιὰ τὶς παραλλαγὲς αὐτὲς τὴ σημασία τῆς κατηγορίας τῶν παραστάσεων, χωρὶς νὰ ἀπο-

44. Εἰκόνα ἀνώνυμου ἁγίου, βλ. Lazarev, Storia, εἰκ. 546 καὶ Ν. Δρανδάκης, Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, ΕΕΒΣ 25 (1955), 62 - 63, εἰκ. 19.

45. Βλ. στὸ Bačkovo, καὶ στὴ Zića, π.χ., σειρὰ ζωγραφισμένες εἰκόνες στηθαίων ἱεραρχῶν μὲ τὰ καρφιὰ καὶ τοὺς κρίκους. T. Velmans, Rayonnement de l'icone au XIIe 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. Dufrenne, ἔ.ἀ. πίν. 8, ἀρ. 130 - 134. Millet, Mistra, πίν. 83.1,2, καὶ 87.9 (σχέδιο).

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

III.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

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

Τὰ κυριότερα χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀποτελοῦν τὸν κοινὸ παρονομαστὴ στὶς τοιχογραφίες ποὺ εἴχαμε ἀποδώσει στὴ «σχολὴ Α» εἶναι ἡ παράλληλη παρουσία διαφορετικῶν τεχνοτροπιῶν ἢ τρόπων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους μερικοὶ εἶναι «ἀρχαϊκοί», ἐνῶ, ὅπως διαπιστώσαμε, στὶς ἀξιολογότερες παραστάσεις κυριαρχεῖ ἡ κυβιστικὴ ἀντίληψη τῆς φόρμας, ποὺ προσδίδει στὶς μορφὲς κάποιο βάρος καὶ ὄγκο, καί, σύμφωνα μὲ αὐτήν, ὄχι μόνο ἡ πτυχολογία διατυπώνεται μὲ πτυχὲς συχνὰ στερεομετρικῆς τομῆς καὶ μὲ τὶς ἀκμὲς τῶν πτυχῶν τσακισμένες σὲ γωνίες ἀλλὰ καὶ τὸ τοπίο διαρθρώνεται μὲ τμήματα κύβων. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ εἶναι διάχυτη σὲ ἔργα τῆς ἐποχῆς τοῦ Μιχαὴλ Η'[47] καὶ ἔχει 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 (γραμμένο τὸ 1960). Εἰδικότερα, τὴν καθαρὰ «κυβιστικὴ» διαμόρφωση τῶν βράχων ποὺ σημειώσαμε στὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου (πιὸ πάνω 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 Ἠλίας.

Θεωρεῖται ὅτι τὴν τελευταία δεκαετία τοῦ 13ου αἰώνα, οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Κλήμεντα στὴν Ἀχρίδα (1295) ὁδηγοῦν τὴν κυβιστικὴ τάση στὶς ἔσχατες συνέπειές της[48] καὶ αὐτὴ τὴ φάση βέβαια δὲν τὴ γνώρισαν οἱ τοιχογραφίες τοῦ Μυστρᾶ.

Οἱ τοιχογραφίες μας ἔχουν ἤδη συνδεθεῖ μὲ μνημεῖα τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἀλλὰ ἡ χρονολογία ποὺ τοὺς εἶχε δοθεῖ μὲ βάση τὴν παλιότερη σφαλερὴ χρονολόγηση τῆς θεωρούμενης κτητορικῆς ἐπιγραφῆς, ὁδηγοῦσε στὴν ἄποψη ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ «ἀρχαΐζουσα» σχολὴ ἢ γιὰ ἐπαρχιακὲς ἐπιβιώσεις τέχνης τοῦ 13ου στὸ 14ο αἰώνα. Εἰδικότερα, ὁ Belting θεωροῦσε — καὶ αὐτὸ εἶναι σημαντικὸ — ὅτι ὁρισμένες ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἐπιβίωση ἑνὸς στάδιου ἐξέλιξης τῆς κωνσταντινουπολίτικης ζωγραφικῆς προγενέστερου ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ἀντιπροσώπευαν οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Εὐφημίας — τὶς ὁποῖες χρονολόγησε γύρω στὰ 1290[49] — ἐνῶ ὁ Lazarev, θεωρώντας καὶ αὐτὸς τὴν τεχνοτροπία στὴ Μητρόπολη ὡς ἐπιβίωση τοῦ 13ου μέσα στὸν 14ο αἰώνα, σχετίζει τὶς ἁγιολογικὲς εἰδικότερα σκηνὲς μὲ ἐκεῖνες τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ Bojana (1259) καὶ ἀναγνωρίζει ἔντονο «ρομανικὸ» χαρακτήρα στὶς σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου[50].

Τώρα νομίζω ὅτι μποροῦμε ἐμεῖς νὰ προτείνομε ὅτι δὲν πρόκειται οὔτε γιὰ ἐπιβιώσεις οὔτε γιὰ ἀρχαϊσμούς, ἀλλὰ γιὰ τρέχουσα στὴν ἐποχή της καλλιτεχνικὴ γλώσσα καὶ μάλιστα ὄχι μὲ τρόπο ἐπαρχιακό, ἀλλά, καθὼς ἡ ποιότητα τοῦ ἔργου μᾶς ἔδειξε, μὲ ἀντιστοιχία ἰσοτιμίας μὲ ἔργα τῆς μεγάλης τέχνης.

Θὰ ἐπιχειρήσομε τὴ σύντομη ἔρευνα, μὲ συσχετίσεις κατὰ τὸ δυνατὸν συγκεκριμένες μὲ ἔργα ζωγραφικῆς, κατὰ προτίμηση χρονολογημένα, μικρογραφίες ἢ τοιχογραφίες, ἀδιάφορο, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς γενικότερες ροπὲς τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς, πάντοτε σὲ ἔργα ὁρισμένου ἐπιπέδου. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἴσως κατορθώσομε νὰ τοποθετήσομε τὴν ὁμάδα τῶν τοιχογραφιῶν μας σὲ κάπως στενότερα χρονικὰ πλαίσια μέσα στὴν τελευταία τριανταετία τοῦ 13ου αἰώνα.

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. Frolow».

49. Belting, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 28).

50. Lazarev, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30).

— τῶν ἕξι δυτικότερων ἀπὸ τὶς ἕνδεκα — μὲ τὶς ἀντίστοιχες τοῦ βίου τοῦ Νικολάου στὴ Bojana (1259) καὶ θὰ προσθέταμε, καὶ μὲ ἐκεῖνες στὸ Manastir (1271)[51] σημαίνει ὅτι στὴ σειρὰ 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 «ρομανικὰ» κατὰ τὸ Λάζαρεφ ἢ «γοτθίζοντα» ὅπως θὰ λέγαμε, γιὰ τὶς πέντε πρῶτες σκηνές, ὅπως σημειώθηκε πιὸ πάνω. Οἱ παραστάσεις αὐτὲς δέχονται διαφόρων εἰδῶν δυτικὲς ἐπιδράσεις, καθὼς συνηθίζεται τὴν ἐποχὴ αὐτή, κατ' ἐξοχήν, στὶς ἑλληνικὲς χῶρες τὶς κατεχόμενες ἀπὸ τοὺς Φράγκους, ἀλλὰ ὄχι μόνο σ' αὐτές[52].

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 δυτικοὺς τρόπους ζωγραφικῆς, προσθέτομε ἐδῶ ἀκόμη καὶ τὸ συμβατικὸ τρόπο νὰ παριστάνεται ἕνα πρόσωπο στὸ ἐσωτερικὸ κτηρίου, κάτω ἀπὸ ἕνα 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 — φυλακή, λουτρό, ἐκκλησία κλπ. — αὐτὸν δηλαδὴ ποὺ βρίσκομε 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, τώρα στὸ Λένινγκραντ (gr. 269) ποὺ ἀποδίδεται στὸν καιρὸ τοῦ Μιχαὴλ Η'[53], καὶ πολὺ συχνὰ στὶς μικρογραφίες τοῦ γνωστοῦ κώδικα τοῦ Σκυλίτζη τῆς Μαδρίτης, ὅπου θεωρήθηκε στοιχεῖο ἰταλικό[54]. Ἐξάλλου ἡ χρωματικὴ κλίμακα, μὲ τόνους φωτεινούς,

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

52. Βλ. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture du XIIIe siècle en Grèce (1965) στὸ L'art byzantin du XIIIe siècle (Sopoćani 1965), Βελιγράδι 1967, 68,73. Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴν Πόλη διακοσμοῦν ἕνα 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. Striker and Y. Dogan Kuban, DOP 22 (1968), 189 - 192, εἰκ. 19 - 26. Πρβλ. Djurić, ἔ.ἀ. (ὅπως σημ. 30), 48 - 49. Βλ. γιὰ τὶς φράγκικες ἐπιδράσεις καὶ Demus, ἔ.ἀ. 136 - 139.

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

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

μὲ ἔντονες κηλίδες κόκκινες καὶ ἄσπρες, δὲν εἶναι ἡ συνηθισμένη στὶς βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς. Ἡ ἀφθονία αὐτὴ τῶν φραγκικῶν ἐπιδράσεων περιορίζεται αἰσθητὰ στὴ διάρκεια τοῦ 14ου αἰώνα.

Μποροῦμε νὰ ἐπισημάνομε ἐνδεικτικά, ἀρκετὰ παράλληλα πρὸς τὰ ποικίλα μοτίβα ἢ πρὸς τοὺς ποικίλους καλλιτεχνικοὺς καὶ τεχνικοὺς τρόπους ποὺ ἤδη ξεχωρίσαμε. Π.χ. σημειώσαμε στὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου τοῦ Διακονικοῦ ἕνα μοτίβο ποὺ δίδει τὴν ἐντύπωση μιᾶς «μοντέρνας» ἀντίληψης: ἐννοοῦμε τὸ ὀγκῶδες, ἔντονα τριδιάστατο ὀρθογώνιο ὑποπόδιο ποὺ εἶναι ἐπιδεικτικὰ καὶ ἀδικαιολόγητα τοποθετημένο στραβά, σὲ θέση δηλαδὴ λοξὴ ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ ἀπὸ μέσα πρὸς τὰ ἔξω, ὥστε ν' ἀποτελεῖ μικρὸ στοιχεῖο ἀταξίας στὴν ἰσόρροπη, ἐπίπεδη καὶ ἤρεμη σύνθεση (Πίν. 45). Ἐν τούτοις, ἀνάλογη τοποθέτηση τοῦ ὑποπόδιου θρόνου, περισσότερο ἢ λιγότερο λοξή, βρίσκομε σὲ μιὰ σειρὰ εἰκόνων μετωπικῶν εὐαγγελιστῶν σὲ ὁρισμένα χειρόγραφα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως τὸ Ἰβήρων 5, τὸ Παρισ. 54, τὸ Garret 2, τὸ Εὐαγγελιστάριο Σμύρνης. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Σμύρνης ποὺ εἶναι χρονολογημένο στὰ 1298, ἡ χρονία τῶν ἄλλων χειρογράφων ἀλλάζει θέση μέσα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰώνα, κατὰ τὸ συγγραφέα[55]. Ἀλλὰ τὸ λοξὸ ὑποπόδιο θὰ τὸ βροῦμε καὶ σὲ τοιχογραφία, τεράστιο καὶ ὀγκῶδες, στὸ Στιχηρὸ τῶν Χριστουγέννων — Τί σοι προσενέγκωμεν — στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας (1295), τὸ παλιότερο γνωστὸ ἔργο τῶν Μιχαὴλ καὶ Εὐτύχιου Ἀστραπᾶ, ποὺ ἔχει χαρακτηρισθεῖ ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα δείγματα τῆς «βαριᾶς» τεχνοτροπίας[56]. Μὲ τὶς ἴδιες τοιχογραφίες βρίσκομε καὶ ἄλλη, ἐξίσου ἐπεισοδιακὴ σχέση ποὺ ἐκφράζει ὅμως καὶ ἀνάλογη διάθεση. Στὸ νότιο κλίτος, στὴν παράσταση τῆς Εὐλόγησης τῶν ἱερέων σημειώσαμε τὸ βαρὺ ἀρχιτεκτόνημα — ἐξέδρα ὅπου ἐκφράζεται αἴσθηση τοῦ ὄγκου ἀνάλογη μὲ τοῦ θρόνου — ὑποπόδιου (Πίν. 50). Τὸ ἴδιο κτήριο μὲ τὴν ἴδια διάρθρωση καὶ μὲ ἀνάλογη αἴσθηση τοῦ ὄγκου βρίσκομε στὴν ἴδια σκηνὴ στὸν Ἅγιο Κλήμεντα[57]. Ἄλλωστε, ἡ εἰκονογραφικὴ συγγένεια τῆς παρά-

C. Arch. 21 (1971), εἰκ. 16. Ὁ Grabar, 205, θεωρεῖ τὸν τρόπο αὐτὸ ὡς ἰταλικὸ γιατὶ βρίσκεται σὲ Exultet τοῦ 1200.

55. Βλ. πρόχειρα γιὰ τὶς μικρογραφίες: Ἰβήρων 5 (μέσα 13ου), Paris. 54 (τέλος 13ου;) Lazarev, Storia, εἰκ. 384 καὶ 390, Garret 2 (περὶ τὸ 1300) K. Weitzmann, Constantinopolitan Book Illumination, Gaz. des Beaux-Arts 86 (1944) 193 - 214 (= Studies on Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Σικάγο καὶ Λονδίνο 1971, εἰκ. 311 καὶ 312). Πρβλ. Belting, Das illuminierte, 35. Γιὰ τὸ Σμύρνης: Σ. Παπαδάκη - Oekland, Οἱ μικρογραφίες ἑνὸς χαμένου χειρογράφου τοῦ 1298, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 8 (1975 - 76), πίν. 29. Πρβλ. καὶ πίν. 32, τὸ Φιλοθέου 5. Βλ. καὶ σὲ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς (Παναγία τῆς Washington) Lazarev, ἔ.ἀ. εἰκ. 445.

56. Millet - Frolow, III, πίν. 14,1. Τὸ μοτίβο ἔχει πολὺ παλαιότερη καταγωγή, ἀλλὰ ἐδῶ ἐνδιαφέρει νὰ ἐντοπισθεῖ στὸ 13ο αἰώνα. Βλ. πιὸ πάνω σ. 166 - 167.

57. Στὸ ἴδιο, πίν. 1,3.

στασης αὐτῆς στὰ δύο μνημεῖα ἔχει ἤδη σημειωθεῖ[58]. Φυσικὰ στὴ Μητρόπολη, ὁ περιορισμένος χῶρος προσδίδει στὴν παράσταση κλίμακα διαφορετικὴ καὶ ἡ προσήλωση στὴ «βαριὰ» τεχνοτροπία εἶναι πολὺ πιὸ φανερή. Εἶναι περιττὸ νὰ ὑπογραμμισθεῖ ὅτι ἡ ἔξαρση αὐτὴ τῆς τρίτης διάστασης στὰ ἀρχιτεκτονήματα δὲν ἀποτελεῖ γνώρισμα ἰδιαίτερο μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰώνα. Θυμίζομε μόνο τὴ Σοπότσανη (1263 - 68)[59].

Ἀξίζει ὅμως νὰ τονισθεῖ ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς παράστασης ἀρχιτεκτονημάτων ποὺ ἐκφράζει αὐξημένο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ χώρου, ὅπως διαπιστώσαμε καὶ στὰ Εἰσόδια καὶ στὴν Εὐλόγηση τῶν ἱερέων, στὸ νότιο κλίτος (Πίν. 49α καὶ 50α), εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετος πρὸς ἐκεῖνον ποὺ βλέπομε στὶς ἄλλες σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τῆς Παναγίας, στὸ Χριστὸ διδάσκοντα (Πίν. 50β), καθὼς καὶ στὶς ἁγιολογικὲς σκηνὲς τῶν Ἀναργύρων καὶ τοῦ ἁγίου Δημητρίου. Σ' αὐτὲς τὰ κτήρια εἶναι οὐσιαστικὰ ἐπίπεδα, ἂν καὶ «κυβιστικά», τὰ ἀρχιτεκτονικὰ μέλη ἁπλά, μὲ στέγες ὁριζόντιες ἢ ἀετωματικὲς — στοιχεῖα «ρομανικά», κατὰ τὸν Λάζαρεφ — ποὺ ἔχουν μέσα στὴ σύνθεση τὸ σκοπὸ νὰ πλαισιώνουν ἢ νὰ ἀπομονώνουν τὰ κύρια πρόσωπα. Τὸν ἐπίπεδο αὐτὸ τρόπο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς πλαισίωσης θὰ τὸν βροῦμε νὰ ἐπιζεῖ καὶ σὲ τοιχογραφίες τοῦ 1275 στὴ Μάνη (Ἄνω Μπουλαριοὶ)[60] καὶ συχνὰ σὲ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς, στὸ Εὐαγγέλιο Burney 20 τοῦ Λονδίνου τοῦ 1285, στὴν Ὀκτάτευχο Βατοπεδίου[61], κ.ἀ. Ἡ ἀμφίρροπη αὐτὴ στάση ἀπέναντι σὲ ἕνα τόσο καίριο τεχνοτροπικὸ στοιχεῖο, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἀντιπροσωπεύει στάδιο μεταβατικό.

Εἰδικότερες σχέσεις μὲ ὁρισμένες τοιχογραφίες τοῦ Β. κλίτους μποροῦμε ἀκόμη νὰ βροῦμε στὶς σκορπισμένες μικρογραφίες ἑνὸς χειρογράφου τοῦ 13ου αἰώνα[62]. Ἐννοοῦμε τὸ ἄτονο πλάσιμο στὰ πλατιά, μᾶλλον ἀνέκφραστα, πρόσωπα, τὴ γραμμικὴ ἁπλὴ πτυχολογία μὲ τὶς συνεχόμενες πτυχές, στοιχεῖα στὶς σκηνὲς τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὸ βόρειο κλίτος καὶ κυρίως στὰ Θαύματα (Πίν. 53α). Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι τὸ τόξο ποὺ πλαισιώνει τοὺς εὐαγγελιστὲς αὐτοὺς μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ κυμάτιο, τὸ βρίσκομε ὅμοιο στὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β).

Ἐξάλλου, ἡ συνοπτικὴ πτυχολογία, μὲ τὶς ἀραιές, γεωμετρικοῦ χαρακτήρα, γραμμικὲς πτυχὲς ποὺ διαπιστώσαμε στὴν ὁμάδα τῶν ἕξι ἀγγέλων τοῦ

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

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

60. Δρανδάκης, ἔ.ἀ. πίν. 49.

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

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

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

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

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

64. Στὸ ἴδιο, πίν. 72, 2. Ἡ καταγωγὴ τοῦ τρόπου αὐτοῦ μποροῦσε ν' ἀναχθεῖ τουλάχιστο στὴ Sopočani. Βλ. V. Djurić, Sopoćani, Βελιγράδι 1963, πίν. IX. Ὁ τρόπος αὐτὸς μεταφέρεται σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα ὅπως στὸν Ἅγ. Γεώργιο Ἀποδούλου 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. μὲ τοὺς ἀγγέλους, στὸ ἴδιο, εἰκ. 6.

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

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

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

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

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

ζουν ὅμως ὡς πρὸς τὴν ἐκφραστικὴ ἔνταση, διατυπωμένη μὲ ἀντίστοιχους ζωγραφικοὺς τρόπους γιὰ τὴν ἀπόδοση ἔντονης πλαστικότητας, μὲ ἔμφαση στὰ σαρκώδη αὐτιά, στὴ Σοπότσανη (1265), περισσότερο ἀπὸ ἀλλοῦ[70]. Στὸ ἴδιο μνημεῖο θ' ἀναγνωρίσομε, ἰδιαίτερα στὴν παράσταση τοῦ εὐαγγελιστῆ Ματθαίου[71] τὴν καταγωγὴ τῆς πυκνῆς, γραμμικῆς, καὶ μὲ ὀργανικὴ διάρθρωση πτυχολογίας ποὺ ξεχωρίζει στοὺς δεκαοκτὼ ἀγγέλους τοῦ Διακονικοῦ (Πίν. 45). Πλησιέστερη ἀκόμη εἶναι ἡ πτυχολογία αὐτὴ μὲ τῆς 'Οκτατεύχου 602 στὸ Βατοπέδι, ποὺ ἀποδίδεται καὶ αὐτὴ στὰ χρόνια τοῦ Μιχαὴλ Η'[72]. 'Εξάλλου τὰ πλατιὰ βαλκανικὰ πρόσωπα τῆς ἴδια ὁμάδας ἀγγέλων, μὲ τὴν κάπως πεζὴ ἔκφραση, θὰ βροῦμε σ' ἕνα μνημεῖο κατεξοχὴν συντηρητικὸ τῆς ἐποχῆς (1271), στὸ Manastir[73] (Πίν. 48α - β), ἐνῶ τὴν ἄμεση καταγωγή τους θὰ τὴ βροῦμε σὲ παλιότερα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα, ὅπως στὴν 'Επισκοπὴ Εὐρυτανίας[74].

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

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

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

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

72. Lazarev, ἔ.ἀ. εἰκ. 411 - 413. K. Weitzmann, Aus den Biblioteken des Athos, 'Αμβοῦργο 1963, 21 κέ. 'Η πτυχολογία τοῦ Ματθαίου στὴ Sopoćani δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ κυριαρχεῖ στὸ μνημεῖο αὐτό.

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

74. M. Chatzidakis, στὸ La peinture byzantine au XIIIe siècle, Sopoćani 1965, Βελιγράδι 1967, 62 - 63, εἰκ. 4 - 6. Βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες — Κατάλογος 'Εκθεσης, 'Αθήνα 1976, 27 - 37 (κείμενο Μ.Χ.).

75. Βλ. Millet, Mistra, πίν. 83.1,2. Dufrenne, ἔ.ἀ. εἰκ. 2 - 5. Πρβλ. Χατζηδάκης, Μυστρᾶς, σ. 53 καὶ 'Ο ἴδιος, 'Αγγλοελληνικὴ 'Επιθεώρηση 6 (1953), 53.

ἐκκλησία, ὅπου ἀναγνωρίζομε τὴ γωνιώδη πτυχολογία ποὺ σχηματίζει πυκνὰ τριγωνικὰ σχήματα, χωρὶς τὶς βαθιὲς σκιὲς ποὺ συναντήσαμε συχνὰ στὴ Μητρόπολη (Πίν. 60α).

Ἀνάλογη χρονολογικὴ ἔνδειξη παρέχουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Χρυσαφίτισσας, ὄχι μακριὰ ἀπὸ τὸ Μυστρᾶ, τοῦ 1292[76]. Μιὰ σειρὰ στρογγυλὰ στηθάρια ἱεραρχῶν μέσα σὲ τετράγωνα πλαίσια μοιάζει νὰ μιμεῖται τὴ σειρὰ μὲ τὰ ἀνάλογα στηθάρια ἁγίων στὸ βόρειο τοῖχο τῆς Μητρόπολης, ἐνῶ ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰκόνων τῆς Χρυσαφίτισσας εἶναι γραμμικότερη καὶ πιὸ ἐπίπεδη, θάλεγες ὅτι τὸ θέμα ἔχει μεταφερθεῖ ἀπὸ τοπικὸ ζωγράφο. Καὶ ἐδῶ τὸ χρονολογικὸ – καὶ καλλιτεχνικὸ – προβάδισμα φαίνεται νὰ ἀνήκει στὴ Μητρόπολη.

Θὰ μπορούσαμε νὰ συνεχίσομε, ἐὰν χρειαζόταν ἀκόμη, ν' ἀποδείξομε αὐτὸ ποὺ ἐλπίζομε ὅτι ἔχει γίνει φανερό, ὅτι, λίγο πολύ, 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 εὔκολα στὰ ἔργα τοῦ τελευταίου τρίτου τοῦ 13ου αἰ., ἀλλὰ καὶ πάντως προηγοῦνται ἀπὸ τοπικὰ ἔργα τοῦ 1290 (Ἅγιοι Θεόδωροι, Χρυσαφίτισσα). Θὰ λέγαμε ἀκόμη ὅτι τίποτε δὲν ἐμποδίζει νὰ τοποθετηθοῦν ὁρισμένες 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 πού, γιὰ διάφορους λόγους, δὲν παρουσιάζει ἑνιαία ἐξελικτικὴ γραμμή. 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 κριτήριο ἀξιόλογο, ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει πολὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα, γιατί, ὅσο πλησιάζομε πρὸς τὸ 1300, τόσο ἡ τάση πρὸς τὴν ἑνότητα δυναμώνει καὶ ἐγκαταλείπονται βαθμιαῖα ἀλλὰ ὁριστικὰ οἱ παραδόσεις ποὺ εἶχαν τὶς ρίζες τους στὴν τέχνη τοῦ 12ου αἰώνα. Μὲ σταθερὲς διαδικασίες ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀποκτᾶ τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ θὰ τῆς προσδώσουν τὴν ταυτότητά της. Ἀνάμε-

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

σα σ' αὐτές, στοιχεῖο σημαντικὸ καὶ γιὰ τὴν ἀρτίωση τῆς ἑνότητας, ἀποτελεῖ ἡ ἀναβίωση καὶ ἡ καλλιέργεια τῆς «κλασικῆς τάσης» στὴ ζωγραφική, ποὺ παίρνει τὴ μορφὴ ἐμπλουτισμοῦ τοῦ θεματολογίου τῶν στάσεων καὶ τῶν κινήσεων, τῶν σχέσεων τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ τὸ χῶρο ὅπου στέκεται ἢ κινεῖται, τῶν τύπων τῶν κτηρίων ἢ τοῦ τοπίου. Θάλεγες ὅτι εἰσάγεται, καὶ ἀκόμη ὅτι ἁπλώνεται βαθμιαῖα σὲ πλατύτερους κύκλους μιὰ νέα ὅραση τοῦ κόσμου, μὲ διάθεση εὐγενική, χαριτωμένη ἢ δραματική, ἰδωμένου ὅμως μέσα ἀπὸ ἀρχέτυπα ποὺ εἶχαν κληρονομηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ εἶχαν φθάσει ὡς τὰ χρόνια αὐτὰ μὲ διαδικασίες ἀρκετὰ πολύπλοκες ποὺ ἔχουν ὀνομασθεῖ, ὑπερβάλοντας, «ἀναγεννήσεις», καλύτερα νὰ ποῦμε «ἀναβιώσεις». Τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα προπάντων μεταφέρουν, ἀντιγράφοντας ἀπὸ παλιότερα, μοτίβα καὶ τρόπους, κοινοὺς τόπους τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἀρχαιότητας[77].

Θυμίσαμε γνωστὰ πράγματα γιὰ νὰ μπορέσομε νὰ τονίσομε πόσο ἔξω ἀπὸ τὸ νέο πνεῦμα αὐτὸ εἶναι ὁ κύκλος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μητρόπολης ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε, πόσο ἀπόλυτα ἀντικλασικὸ εἶναι τὸ πνεῦμα ποὺ τὶς ἐμπνέει. Οἱ σκόρπιες ἀναφορὲς στὴν κλασικὴ παράδοση — τὰ πορτραῖτα καὶ τὰ στρογγυλὰ στηθάρια στὸ βόρειο τοῖχο — ἀποτελοῦν νομίζω τυποποιημένους ἀπόηχους ἀπὸ ὁρισμένες παλιότερες φάσεις στὸ 13ο αἰώνα, ὅπου ἀναβιώνουν οἱ δεσμοὶ μὲ τὴν κλασικὴ παράδοση, ὅπως μαρτυροῦν μνημεῖα πρώτης σειρᾶς πρὶν ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Πόλης (1261), σὰν τὰ ἔξοχα πορτραῖτα τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, καθὼς καὶ τῆς μητέρας των Θεοδότης, στηθάριο στρογγυλό, «ἔνοπλος εἰκὼν» μὲ περίτεχνη ἄντυγα, ἀπὸ τὴ χαμένη Ἐπισκοπὴ Εὐρυτανίας[78], καὶ μετὰ τὸ 1261, στὴ Σοπότσανη ἢ στὴν Ἁγία Σοφία στὴν Τραπεζούντα, ἐνῶ ἀργότερα φαίνεται ὅτι τὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ ἀτονεῖ (Gradać 1276, Arilje 1296 καὶ ἄλλα).

Ἡ ἀντικλασικὴ αὐτὴ ροπή, ποὺ ἐκφράζεται καὶ μὲ τὸ «heavy style» εἶναι ἰδιαίτερα αἰσθητὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου στὸ 13ο αἰώνα καὶ αὐτὴν εἴχαμε συσχετίσει μὲ δυτικὲς ἐπιδράσεις τὶς ὁποῖες βρήκαμε ἄφθονες καὶ στὶς τοιχογραφίες μας. Ἡ ἀπόσταση τῶν τοιχογραφιῶν μας ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη τὴ λεγόμενη «δεύτερη» φάση τόσο τῆς κλασικῆς ἀλλὰ καὶ τῆς ἀντικλασικῆς τάσης, τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς ἀποτελεῖ ἀκόμη μία χρονολογικὴ ἔνδειξη ποὺ μᾶς ἀπομακρύνει πολὺ ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 13ου αἰώνα[79].

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

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

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

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

Ἐξάλλου, οἱ ἴδιες συσχετίσεις φέρνουν τὶς τοιχογραφίες μας κοντὰ σὲ κύκλο μνημείων ποὺ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἀντιπροσωπεύουν τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση τῆς ἐποχῆς, σὲ ὑψηλὸ ἐπίπεδο, καθὼς συνδέονται μὲ ἡγετικοὺς κύκλους Ἑλληνικοὺς καὶ ἄλλους. Ἡ τέχνη δηλαδὴ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τοῦ εὐρύτερου βυζαντινοῦ χώρου, συνδέεται, κατὰ τὸν ἕνα 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 ἀποτελεσματική. Πάντως, στὸν κύκλο αὐτό, ἐὰν οἱ προτάσεις μας γίνουν δεκτές, οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς στὴ Μητρόπολη ἔρχονται νὰ προσθέσουν μαρτυρία πολύτιμη γιὰ τὴν τέχνη μιᾶς κρίσιμης ἐποχῆς, ἰδιαίτερα στὴν Ἑλλάδα, καὶ μποροῦν νὰ βοηθήσουν στὴ χρονικὴ τοποθέτηση καὶ ἄλλων ἀξιόλογων μνημείων.

Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Φ ω τ ο γ ρ α φ ί ε ς :

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

Φ. Ζ α χ α ρ ί ο υ, 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.

Τ ο ῦ σ υ γ γ ρ α φ έ α, Πίν. 37β, 39α καὶ γ, 42β.

βάλλει ἐὰν ὁ ὅρος μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ, γιατὶ νομίζει ὅτι ὁ χαρακτήρας αὐτὸς ὀφείλεται σὲ «ἄγνοια» (Unkenntnis) τῆς κλασικῆς παράδοσης καὶ ὄχι σὲ ἀντίθεση σὲ αὐτήν. Νομίζω ὅτι ἡ ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ὁδηγεῖ σὲ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἄγνοια. Διδακτικὴ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἡ παραβολὴ τοῦ Μαρτυρίου τοῦ ἁγίου Δημητρίου (Πίν. 52β) μὲ τὴν ἴδια παράσταση στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, γύρω στὰ 1315. Βλ. Α. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, 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. Ξ υ γ γ ό π ο υ λ ο ς, Ὁ εἰκονογραφικὸς κύκλος τῆς ζωῆς τοῦ ἁγίου Δημητρίου, Θεσσαλονίκη 1970.

RÉSUMÉ

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 métropolite 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 24e métropolite *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 donnation 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. 42α, 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'agît d'un maître de grande envergure, ni archaïsant, ni provincial. Il y aurait pourtant à faire des distinctions de traitement entre les diverses parties: les anges de l'Hétimasie sont de tout point de vue différents de ceux du Christ trônant (Pl. 46 et 47), le Christ Polyélaios de la conque n'est pas traité de la même manière que le Christ trônant (Pl. 43α - β), saint Pantéleimon (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. 50α). 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. 52α et 53α). Pourtant le caractère différent de chaque série d'images: les scènes hagiologiques, des icones du type d'"imago clipeata" (Pl. 53β et 54α), la série suivante avec des images de saints sur pied (Pl. 53β, 54α, 55α - 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 13e 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. 52α - 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 13e siècle (notes 53 - 54), où se manifeste en même temps le rendu des architectures en trois dimensions (Pl. 50α) 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, 49α - β) est plutôt courante à Gradać (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. 48α - β). D'autre part, des peintures comme celles des Saints-Théodores de Mistra (Pl. 60α - 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 crystallisés (notes 75 - 77).

MANOLIS CHATZIDAKIS

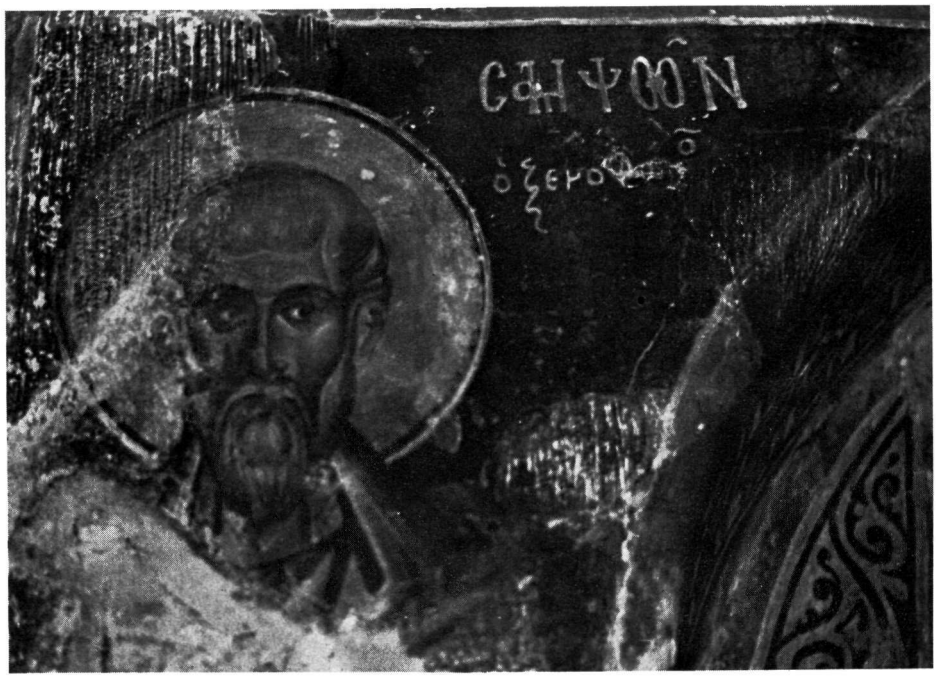
Κόγχη Ἱεροῦ. α. Ἡ Παναγία Νικοποιός. Ἀριστερὰ κάτω, μορφὴ ἱεράρχη σὲ προσκύνηση, σβησμένη. β. Ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Θεράποντα στὸ Β. κλίτος.

Ἡ Παναγία μὲ τὸ βρέφος (λεπτομέρεια τοῦ Πίν. 37).

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

Διακονικό. Νότιος τοῖχος. α. Θαῦμα τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ.
β. Θαῦμα τῶν ἁγίων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ.

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



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

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

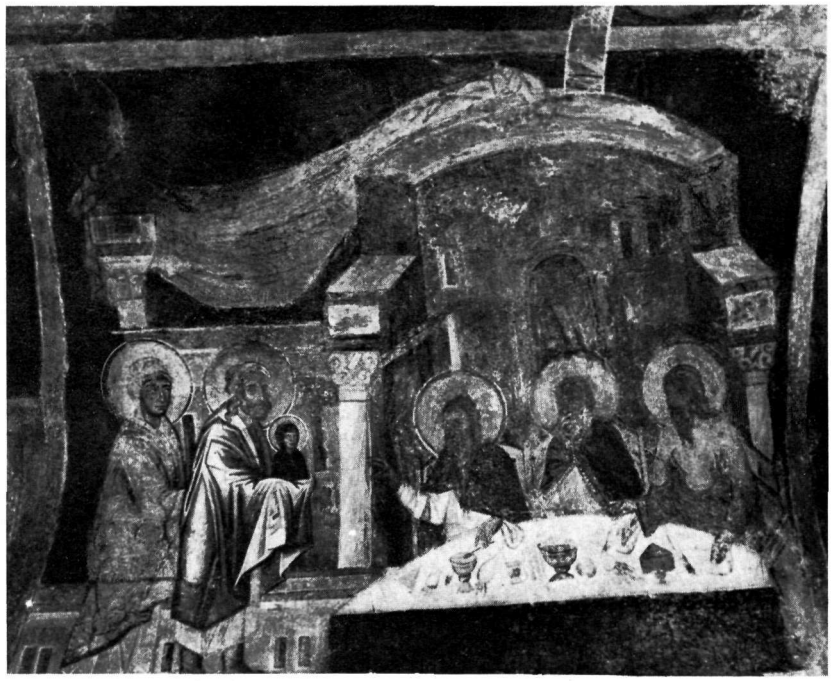
Διακονικό. Ἄνοψη καμάρας.

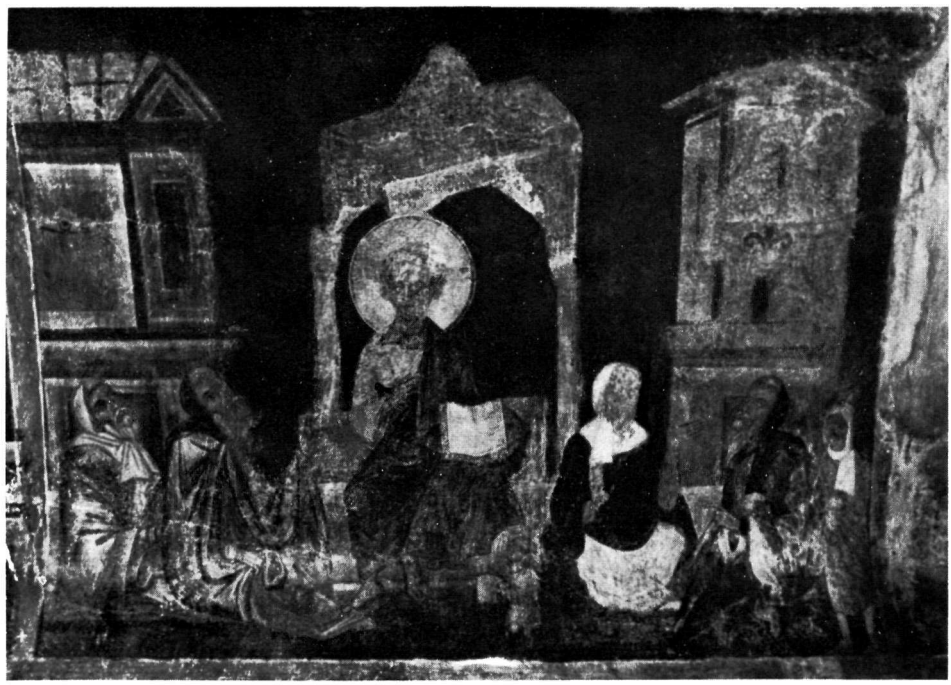
Διακονικό. Ἡ Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου.

Διακονικό. Ἄγγελοι τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ.

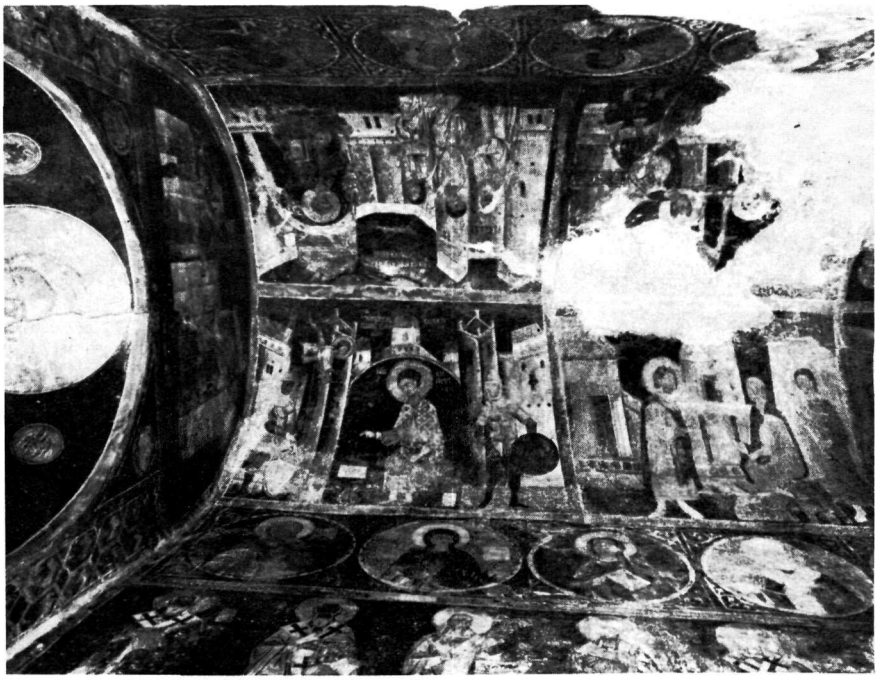
Διακονικό. α. Ἄγγελος τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ (λεπτ.). β. Manastir Ἄγγελος τοῦ 1271 (λεπτ.).

Νότιο κλίτος. α. Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).
β. Ἡ Ἄννα στὴ Γέννηση τῆς Θεοτόκου (λεπτ.).





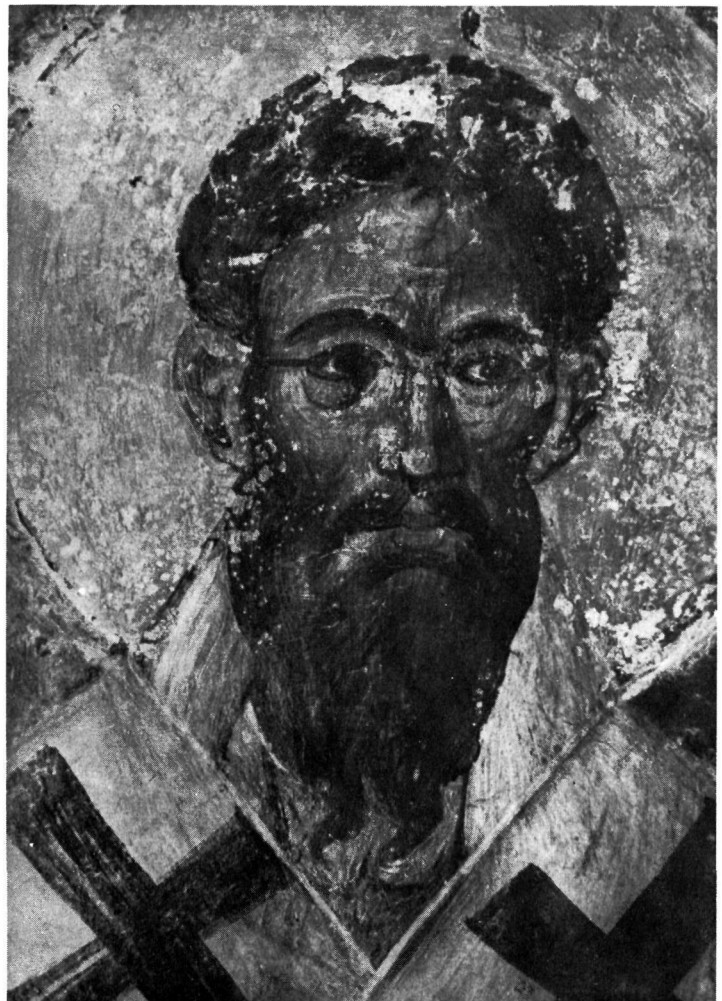
Νότιο κλίτος. α. Εὐλόγηση τῶν ἱερέων. β. Ὁ Χριστὸς διδάσκει στὸ ναό.



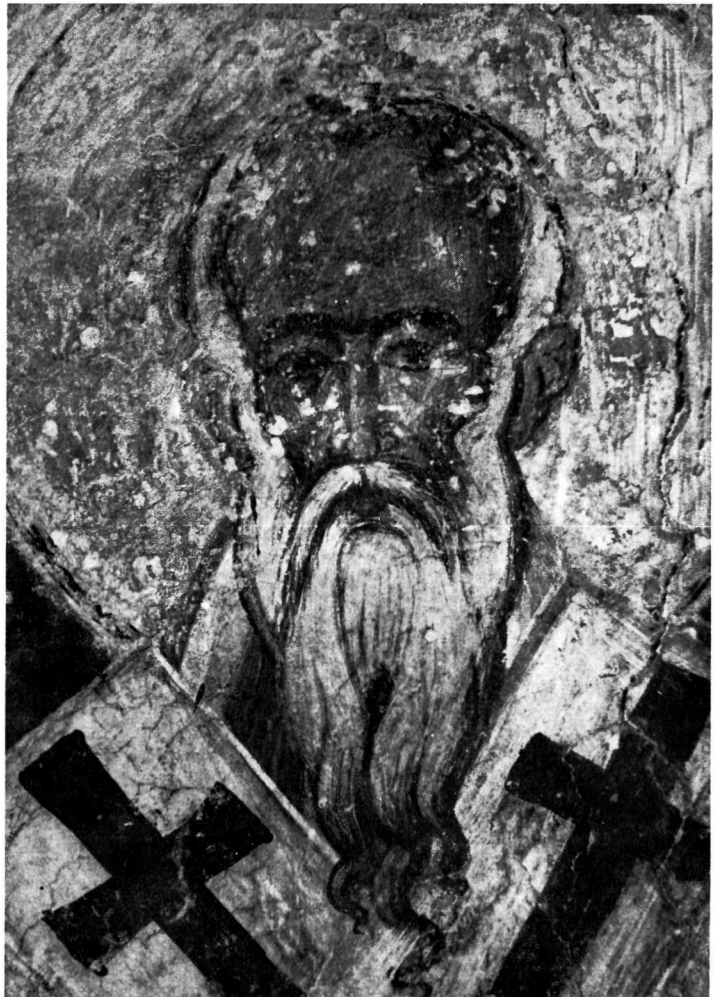
Βόρειο κλίτος. α. Ἡ κόγχη τῆς Πρόθεσης μὲ τὸν ἅγιο Δημητριο, τὸ τύμπανο μὲ τὸν ἅγιο στὸ Μαξιμιλιανὸ καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς καμάρας. β. Ἄνοψη τῆς καμάρας.

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

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



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

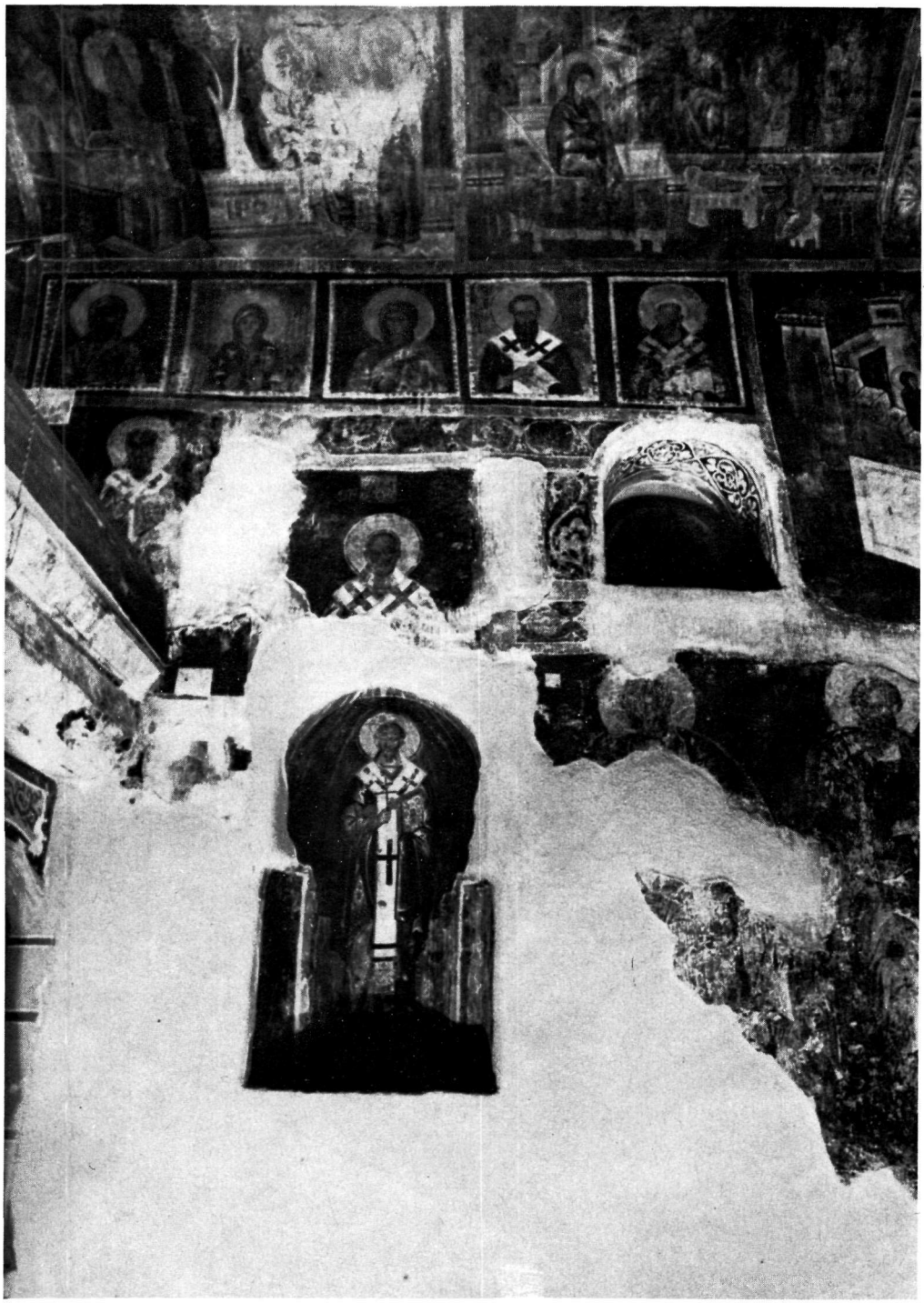


Βόρειο κλίτος. α. Ἱεράρχης ἀδιάγνωστος. β. Ὁ ἅγιος Ἄνθιμος (βλ. Πίν. 57).

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

Βόρειο κλίτος. Πρόθεση, βόρειος τοῖχος. Οἱ ἅγιοι Βαβύλας καὶ Ἄνθιμος.

Βόρειο κλίτος, βόρειος τοῖχος (δυτικὸ τμῆμα).



Νότιο κλίτος, νότιος τοῖχος (ἀνατολικὸ τμῆμα) (βλ. Πίν. 56).

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