

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΓΛΕΖΟΥ ΣΤΗ ΜΕΣΑ ΜΑΝΗ*

Ο ναός του Αγίου Νικολάου βρίσκεται στη Μέσα Μάνη, σε απόσταση μισῆς ώρας ἀπὸ τὸν οἰκισμό τοῦ Γλέζου, ἀνατολικά τοῦ Πύργου Διροῦ (πίν. 1).

Εἶναι χτισμένος στὴν πλαγιὰ ἐνὸς χαμηλοῦ λόφου. Ο ναός ἔχει ἀρκετὲς φθορὲς καὶ δὲν ἔχουν γίνει ὡς σήμερα οὔτε κἂν στοιχειώδεις ἐργασίες γιὰ τὴ συντήρησή του. Ο ἀρχιτεκτονικὸς τύπος, μονόχωρος, δρομικὸς, καμαροσκέπαστος, εἶναι κοινὸς στὴ Μάνη¹.

Δυτικά, σὲ ἀπόσταση λίγων μέτρων, σώζεται ὁ ἐρειπωμένος σήμερα ναὸς τῆς Ἀγίας Βαρβάρας, ποὺ ἀνήκει στὸν ἴδιο ἀρχιτεκτονικὸ τύπο, καὶ νοτιοδυτικὰ ὁ σταυροειδὴς ναὸς τῶν Ταξιάρχων (β' μισὸ τοῦ 11ου αἰώνα) ποὺ ἀναστηλώθηκε τελευταῖα².

* Εὐχαριστῶ πολὺ τὸν καθηγητὴ Νικόλαο Δρανδάκη ποὺ μοῦ ἔδωσε τὸ θέμα ἐπίσης εὐχαριστῶ πολὺ τὸν καθηγητὴ Μίλτο Γαρίδη γιὰ τὴ βοήθειά του. Γιὰ τὰ σχέδια καὶ τίς φωτογραφίες ποὺ συνοδεύουν τὴν ἐργασία εὐχαριστῶ τοὺς φίλους ἀρχιτέκτονες Καλλιόπη Θεοχαρίδου καὶ Πλούταρχο Θεοχαρίδη.

1. Χρησιμοποιήθηκε ὁ ὅρος «μονόχωροι δρομικοὶ» ναοὶ ποὺ ἔχει ἐπικρατήσει στὴν πρόσφατη βιβλιογραφία. Βλ. παραδείγματα Ν. Νικονάνος, Βυζαντινοὶ ναοὶ τῆς Θεσσαλίας. Ἀπὸ τὸ 10ο αἰὼνα ὡς τὴν κατάκτηση τῆς περιοχῆς ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1393. Συμβολὴ στὴ Βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονική, Ἀθῆναι 1979, σ. 146, σημ. 516.

Ἄρκετοὶ μονόχωροι δρομικοὶ ναοὶ καμαροσκέπαστοι ἔχουν ἐπισημανθεῖ καὶ καταγραφεῖ ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Ν. Δρανδάκη, βλ. ἐνδεικτικὰ Ν. Β. Δρανδάκη, Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, ἐν Ἀθήναις 1964, σ. 71 σημ. 1, σ. 72-73 σημ. 3, σ. 89-90, τοῦ Ἰδίου, Ἅγιος Παντελεήμων Μπουλαριῶν, ΕΕΒΣ ΑΖ' (1969-1970), σ. 437-458, τοῦ Ἰδίου, Ὁ Ναὸς τοῦ Ἀΐ-Λέου εἰς τὸ Μπρίκι τῆς Μάνης, ΔΧΑΒ, περ. Δ' τόμ. ΣΤ' 1970-1972, Ἀθῆναι 1972, σ. 156, πίν. 46β, τοῦ Ἰδίου, Νικήτας Μαρμαρᾶς (1075), Δωδώνη, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, τόμ. Α' Ἰωάννινα 1972, σ. 37 σημ. 3, τοῦ Ἰδίου, Ἀνάγλυπτος παράστασις βυζαντινοῦ μύθου, «Λειμῶν», Προσφορὰ εἰς τὸν καθηγητὴν Ν. Β. Τωμαδάκη, ΕΕΒΣ ΑΘ'-Μ' (1972-1973), σ. 659 καὶ κυρίως τοῦ Ἰδίου, Ἐρευνᾶ εἰς τὴν Μάνη, ΠΑΕ 1974, σ. 119 κ.έ.

2. H. M e g a w, Byzantine architecture in Mani, BSA XXXIII (1932-1933), σ. 139, 151-152, 162, πίν. 20c.

α. Τὸ Μνημεῖο

Ὁ Ἅγιος Νικόλαος Γλέζου σχηματίζει στὴν κάτοψη (σχ. 1) ὀρθογώνιο μὲ ἡμικυκλικὴ ἀψίδα στὴν ἀνατολικὴ πλευρά. Στὴν ἀνωδομὴ σιγαλάζεται μὲ καμάρια πού βαίνει κατὰ μῆκος τοῦ ναοῦ. Στὸ μέσον περίπου τῶν μακρῶν πλευρῶν τὴ διακόπτει μιὰ ἐνισχυτικὴ ζώνη - σφενδόνιο¹ πού στηρίζεται σὲ κιλλίβαντες.

Στὸ δάπεδο ἰσοϋψεῖς λίθοι βαλμένοι πλάι-πλάι σχηματίζουν χαμηλὸ πεζούλι στὶς μακρὲς πλευρὲς². Πλάκες, ἄτακτα βαλμένες, λιθοστρώνουν ἓνα μέρος τοῦ ναοῦ.

Ἐξωτερικὰ ἡ τοιχοδομία παρουσιάζει ἀκανόνιστη μορφή (πίν. 1α-β, σχ.3). Ὁ ναὸς εἶναι χτισμένος κυρίως μὲ ντόπιες σταχτιᾶς πέτρες λαξευμένες ἀδρὰ καὶ ἀσύμμετρα τοποθετημένες. Τὸ κονίαμα εἶναι λευκωπὸ κουρασάνι μὲ ἄφθονα κομμάτια πλίνθων πού παρεμβάλλονται ἄτακτα ἀνάμεσα στοὺς δόμους³. Στὴ βάση τοῦ δυτικοῦ τοίχου καὶ στὶς γωνίες τῶν τεσσάρων πλευρῶν χρησιμοποιήθηκαν κατὰ κανόνα μεγάλοι δόμοι μὲ ἀκανόνιστα σχήματα. Μεγαλύτερη ἐπιμέλεια διακρίνομε στὴν πρόσοψη, ὅπου λαξευμένοι πωρόλιθοι χτίζουν τὸ ἀέτωμα τῆς πλευρᾶς αὐτῆς μὲ χαλαρὸ πλινθοπερίκλειστο σύστημα.

Στὴ δυτικὴ καὶ νότια πλευρὰ ἀνοίγονται θύρες μὲ πώρινα διπλὰ πεταλόμορφα τόξα⁴. Μονόλοβη θυρίδα μὲ τόξο ἀπὸ ἀκτινωτὰ βαλμένους πλίνθους καὶ ὀδοντωτὴ ταινία διατρυπᾷ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ.

1. Γιά τὰ σφενδόνια βλ. Ἄ. Ὁρλάνδος, Σφενδόνιον, ΕΕΒΣ ΚΗ' (1958), σ. 401-405, Γ. Δημητρώκαλλη, Ὁ εἰς Πρωτόρια Πάρου βυζαντινὸς ναῖσκος, ΕΕΚΜ 8 (1970), σ. 294-297.

2. Γιά τὴν ἀρχιτεκτονικὴ λεπτομέρεια τοῦ «θρανίου» βλ. Ἄ. Ὁρλάνδου, Εὐλόστεγος παλαιοχριστιανικὴ βασιλικὴ τῆς μεσογειακῆς λεκάνης, τ. Β' Ἀθῆναι 1954, σ. 435 κ.ἑ.

3. Μὲ διαφορετικὴ τοιχοδομία εἶναι κτισμένοι οἱ λεγόμενοι «μεγαλιθικοὶ» ναοὶ τῆς Μάνης πού εἶναι ἐπίσης μονόχωρα δρομικὰ κτίσματα, καμαροσκέπαστα, κτισμένα ὅμως μὲ ὀγκόλιθους χωρὶς πηλὸ καὶ πλίνθους. Βλ. σχετικὰ Η. Megaw, Mani, σ. 152, Ν. Β. Δρανδάκη, Ἀ'ἰ-Δέος, σ. 153, Ν.τ. Μουρίκη, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης, Ἀθῆναι 1975, σ. 20.

4. Στὴ Μέσα Μάνη παρόμοιο τόξο ἀπὸ ἀβσεστόλιθο ἐλαφρὰ πεταλόμορφο ἔχει ἡ θύρα τῆς νότιας πλευρᾶς τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Καφιδάς (Ν. Β. Δρανδάκη, Ἀ'ἰ-Δέος, πίν. 46). Στοὺς ναοὺς τῆς περιοχῆς αὐτῆς συναντᾶμε πῶς συχνὰ ἀνακουφιστικὰ πεταλόμορφα τόξα πάνω ἀπὸ θύρες. (Βλ. παραδείγματα Ν. Β. Δρανδάκη, Μέσα Μάνη, σ. 66 σημ. 1. Ἄς προσθεθεῖ ἐδῶ ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁχιάς 12ου αἰώνα, Ν. Β. Δρανδάκη, ΠΑΕ 1974, σ. 112-13, πίν. 91α, 93δ). Τὰ γνωστὰ παραδείγματα πεταλόμορφων τόξων στὴν Ἑλλάδα χρονολογοῦνται μετὰ τοῦ 1000 καὶ 1200 (Ἄ. Ὁρλάνδου, Τὸ πεταλόμορφο τόξο ἐν τῇ Βυζαντινῇ Ἑλλάδι, ΕΕΒΣ 11 (1935), σ. 414-415· ἄλλα παραδείγματα βλ. στὴ μελέτῃ τοῦ Χ. Μπούρα, Βυζαντινὰ σταυροθόλια μὲ νευρώσεις, 1965, σ. 48 σημ. 190). Ὡστόσο τὰ πεταλόμορφα τόξα δὲν μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν χρονολογικὸ κριτήριον γιατί τὸ στοιχεῖο αὐτὸ συναντᾶται καὶ μετὰ τὸ 12ο αἰὼνα (Ν. Νικονάνος, δ.π. σ. 41 σημ. 122).

Τὴν κεραμοπλαστικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ χαρακτηρίζει γραφικὴ ἐλευθερία. Ὁδοντωτὴ ταινία περιβάλλει τὰ πεταλόμορφα τόξα τῆς δυτικῆς καὶ νότιας θύρας καὶ περιτρέχει στὸ ὕψος τῆς γένεσης καὶ τῆς κλείδας τοῦ τόξου τῆ δυτικῆ καὶ νότια πλευρᾶ, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι καθῶς διακόπτεται ἀπὸ τοὺς ἀκρογωνιαίους λίθους δὲν βρίσκεται στὸ ἴδιο ὕψος καὶ στὶς δύο πλευρές¹.

Στὴ δυτικὴ πλευρᾶ, ποὺ εἶναι ἡ πρόσοψη, ὑπάρχει μιὰ ἰδιομορφία ὡς πρὸς τὴν κεραμοπλαστικὴ διακόσμηση. Τὸ διάστημα ποὺ ὀρίζουν οἱ δύο ὀριζόντιες ὀδοντωτὲς ταινίες στὴ νότια πλευρᾶ τοῦ τόξου γεμίζει μὲ πλίνθους ποὺ διαγράφουν χαλαρὰ βαθμιδωτὰ σχήματα². Ἡ ἀντίστοιχη βόρεια πλευρᾶ εἶναι ἀκόσμητη καὶ γεμίζει μὲ λαξεμένες πέτρες συνεχίζοντας τὴν τοιχοδομίαν τοῦ ἀετώματος. Ἡ ἰδιόμορφη αὐτὴ λεπτομέρεια δὲν εἶναι ἐπιλογή τοῦ τεχνίτη³, ἀλλὰ μᾶλλον ὀφείλεται σὲ ἐπισκευὴ ποὺ ἔγινε σὲ κάποια μεταγενέστερη οἰκοδομικὴ φάση⁴ (πίν. 1α).

Πρέπει νὰ ὑπογραμμιστεῖ τὸ γεγονός, ὅτι στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου συνδυάζονται ἡ ἀκανόνιστη μορφή τοιχοδομίας μὲ ἓνα ἀτελὲς πλινθοπερίκλειστο σύστημα, ἐνῶ στοὺς μονόχωρους δρομικοὺς ναοὺς τῆς Μέσα Μάνης οἱ ἐξωτερικὲς ἐπιφάνειες εἶναι, κατὰ κανόνα, ἐπίπεδες, χωρὶς κεραμοπλαστικὴ διακόσμηση καὶ ἡ τοιχοδομία ἔχει ἀκανόνιστη μορφή. Τὸ γεγονός πρέπει, νομίζω, νὰ συνδυαστεῖ μὲ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ γειτονικοῦ τρουλλαίου ναοῦ τῶν Ταξιάρχων ποὺ εἶναι χτισμένος μὲ ἐπιμελημένη τοιχοδομία καὶ κεραμοπλαστικὰ κοσμήματα καὶ φαίνεται νὰ ἐπηρεάσῃ τὸ χτίσιμο τοῦ Ἀγίου Νικολάου.

Τὴ διακόσμηση τῆς δυτικῆς πλευρᾶς συμπληρώνει μιὰ ὀριζόντια ταινία μὲ πλίνθινα δεξιόστροφα καὶ ἀριστερόστροφα κάπα.

Τὸ ναὸ διακοσμοῦσαν καὶ σκυφία⁵, σήμερα σώζονται μόνον οἱ κοιλότητες ὅπου ἦταν τοποθετημένα. Στὴ δυτικὴ πλευρᾶ τρία σκυφία πλαισίωναν συμμετρικὰ τὸ πεταλόμορφο τόξο τῆς θύρας. Στὸ ἀέτωμα τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς καὶ πάνω ἀπὸ τὸ τόξο τῆς νότιας θύρας ὑπῆρχε ἀπὸ ἓνα.

1. Ἡ ὀριζόντια ὀδοντωτὴ ταινία ποὺ ὀργανώνει τὶς πλευρὲς βρίσκεται σὲ συχνὴ χρῆση τόσο στὸ 12ο ὥς καὶ στὸ 13ο αἰῶνα (N. N i k o ν ἄ ν ο ς, ὁ.π. σ. 41 καὶ σημ. 123).

2. Τὰ βαθμιδωτὰ σχήματα ποὺ συναντᾶμε ἀπὸ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 11ου αἰῶνα καὶ στὴ Μάνη (βλ. N. N i k o ν ἄ ν ο ς, ὁ.π. σ. 162 σημ. 607) συνήθως διακοσμοῦν τοὺς τοίχους τῶν ναῶν μεμονωμένα σὲ ζωφόρους (ὁ.π. εἰκ. 22β, 23α-β). Στὸν Ἀγιο Νικόλαο ἡ διάταξή τους εἶναι λιγότερο διακοσμητικὴ, τὰ σχήματα αὐτὰ περιπλέκονται γεμίζοντας τὸ νότιο τμήμα τοῦ τοίχου.

3. Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ βυζαντινὸ τεχνίτη διακρίνει μεγάλη ἐλευθερία, ἐξάλλου ἡ φύση τῆς βυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι ἀτεκτονικὴ (Π. Μ i χ ε λ ῆ, Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης, Ἀθήνα 1946, σ. 44).

4. Φαίνεται ὅτι ἀντικατέστησαν στὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ τοίχου τοὺς δόμους, ποὺ σὲ κάποια φάση καταστράφηκαν, μὲ κεραμοπλαστικὰ.

5. Γιά τὰ σκυφία βλ. A. H. S. M e g a w, Glazed bowls in byzantine churches, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Δ' 1964-1965, Ἀθῆναι 1966, σ. 145-162.

Ο ναός είχε μαρμάρινο τέμπλο. Στη θέση τους βρίσκονται μόνον οι βατῆρες. Τὰ υπόλοιπα μέλη πού ἔχουν διασωθεῖ, ἓνα τεμάχιο πεσίσκου καί δύο τεμάχια ἀπό τό λοξότμητο γεῖσο τοῦ τέμπλου, βρίσκονται σκορπισμένα στό ἔδαφος μέσα καί ἔξω ἀπό τό ναό¹. Τὰ μαρμάρια αὐτά μέλη εἶναι δουλεμένα σέ χαμηλό ἀνάγλυφο πού συνδυάζεται μέ ἔξεργα στοιχεῖα. Ἡ τεχνική αὐτή εἶναι διαδομένη στή γλυπτική τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς, ἰδιαίτερα ὅμως τοῦ 12ου καί 13ου αἰώνα².

Τὰ θέματα πού διακοσμοῦν τὰ γλυπτὰ εἶναι ἐπίσης σέ χρήση τήν ἴδια ἐποχή καί ἰδιαίτερα στό χώρο τῆς Μάνης. Συγκεκριμένα τό πλατὺ ἀκανθόφυλλο πού τὰ ἄκρα του κάμπτονται πρὸς τὰ ἔξω³, ὁ ἰσοσκελὴς σταυρὸς μέ τὰ ἐλικόμορφα ἄκρα τῶν κεραίων πού τὰ κενά τους γεμίζουν τρίφυλλα⁴ καί τέλος τὰ ἔξεργα «κομβία»⁵, ἀνήκουν σ' ἓνα κύκλο θεμάτων πού ἐναλλάσσεται σὰ πολυ-ἀριθμὰ γλυπτὰ τέμπλα τῆς Μάνης.

Οἱ παρατηρήσεις πού προηγήθηκαν, γιὰ τήν τεχνική καί τήν τεχνοτροπία τῶν γλυπτῶν, δὲν ἐπιτρέπουν ἀκριβή χρονολόγηση. Ὡστόσο εἶναι φανερό, ὅτι μποροῦμε νὰ ὀρίσουμε, κατὰ προσέγγιση, τό χρονικὸ πλαίσιο κατασκευῆς τῶν γλυπτῶν τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἀνάμεσα στό 12ο καί 13ο αἰώνα.

Ὁ ἀρχιτεκτονικὸς τύπος τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Γλέζου εἶναι κοινὸς στή Μέσα Μάνη, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς τρουλλαίους ναοὺς μέ τήν προσεγμένη τοιχοδομία, τήν κεραμοπλαστική διακόσμηση καί τὰ ἀξιώλογα γλυπτὰ ὑπάρχει στήν περιοχή ἓνας μεγάλος ἀριθμὸς μονόχωρων δρομικῶν κτισμάτων⁶. Πρόκειται γιὰ καμαροσκέπαστα κτίσματα, μικρῶν κατὰ κανόνα διαστάσεων, μέ ἡμικυκλικὴ ἀψίδα σὰ ἀνατολικά. Στόν τύπο αὐτὸν εἶναι συχνή ἡ χρήση ἐγκάρσιων ἐνισχυτικῶν τόξων. Ἡ ἔλλειψη συστηματικῆς μελέτης τῶν ναῶν αὐτῶν δὲν ἐπιτρέπει τήν ἀκριβή χρονολογική τους τοποθέτηση. Ὅπως διαπιστώνουμε λοιπὸν τὰ τυπολογικὰ χαρακτηριστικὰ δὲν μᾶς βοηθοῦν στό νὰ προσδιορίσουμε χρονικὰ τήν κατασκευὴ τοῦ μνημείου⁷. Οὔτε ἄλλωστε τὰ μορφο-

1. Τὰ μαρμάρια μέλη τοῦ τέμπλου τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἔχουν καταγραφεῖ καί μετρηθεῖ ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Ν. Δραχνάκη γιὰ νὰ συμπεριληφθοῦν σὲ προσεχὴ μελέτη του γιὰ τὰ μαρμάρια βυζαντινὰ τέμπλα τῆς Μάνης.

2. Ν. τ. Μουρίκη, ὁ.π. σ. 22 καί σημ. 53, 54.

3. Στὸ ἴδιον, σ. 21-22 σημ. 48-50. Τὸ συναντᾶμε ἐπίσης σὲ τεμάχιο ἀπὸ τό ἐπιστύλιο τοῦ τέμπλου τοῦ μεσαίου κλίτους στή Μονὴ Βλαχερνῶν τῆς Ἀρτας, θέμα πού συνηθίζεται στό 12ο καί 13ο αἰώνα, βλ. Ἀ. Ὁρλάνδου, Ἡ παρὰ τὴν Ἀρταν μὴ τῶν Βλαχερνῶν, ABME τόμ. Β' 1936, σ. 23 εἰκ. 18.

4. Ν. Β. Δραχνάκη, Ὁ Ταξιάρχης τῆς Χαροῦδας καί ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφὴ του, Αἰωνικαὶ Σπουδαί, τόμ. Α' (Ἀθῆναι 1972), πίν. ΙΕ'β.

5. Ν. τ. Μουρίκη, ὁ.π. σ. 21.

6. Βλ. παραπάνω, σ. 299 σημ. 2.

7. H. Megaw, The Chronology of some Middle-Byzantine Churches, BSA XXXII (1931-1932), σ. 100.

λογικά στοιχεῖα, ὅπως ἐξετάστηκαν παραπάνω, ἔχουν καθοριστικὴ σημασία γιὰ τὴ χρονολόγηση, ἀπλῶς μᾶς ὁδηγοῦν σὲ ἐπιμέρους συμπεράσματα. Ὡστόσο εἶναι δυνατὸ νὰ ὀρίσουμε ἓνα *terminus ante quem*, γιατί οἱ τοιχογραφίες ποὺ ἔχουν διασωθεῖ στοῦ ἐσωτερικοῦ ἀνάγονται, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω, στὰ χρόνια μετὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰώνα.

β. Ζωγραφικὴ

Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἦταν κατάγραφος. Δυστυχῶς ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν τοιχογράφησίν του ἔχει καταστραφεῖ. Σήμερα οἱ τοιχογραφίες ποὺ σώζονται φέρουν ἔντονη τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Τμήματῃ τοῦ κονιάματος ἔχουν πέσει κι ἔτσι σώζονται ἀποσπασματικὰ καὶ μὲ ἀλλοιωμένα τὰ χρώματά τους ἀπὸ τὰ ἄλλα καὶ τὴ μούχλα.

Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδας εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα πλαισιωμένη ἀπὸ ἐγκόλπια δύο ἀγγέλων¹ (πίν. 2). Τὴν παράσταση περιγράφει πλατιά ταινία μὲ καστανοβυσσινί χρώμ. Ἡ Παναγία φορᾷ χιτῶνα βαθύ γαλάζιο καὶ μαφόρι καστανοβυσσινί. Οἱ πλάμες ἀποδίδονται μὲ ἐνιαία σκοῦρα ὠχρα, ἡ σκιά τοῦ ἀντίχειρα ροδίζει λίγο τὸ ἐσωτερικὸ (πίν. 3). Καστανὲς πινελιὲς ὀρίζουν τὰ μακροδάχτυλα ποὺ ἀνοίγονται σὰν φτεροῦγες. Ὁ Χριστὸς φέρει ἐνσταυρο φωτοστέφανο σὲ χρώμα ὠχρας. Δεξιὰ στοῦ πλάι του τὰ ἀρχικά γράμματα Ο ΕΜ(MANOYHA) μέσα σὲ γαλάζιο κύκλο. Τὰ μολλιά του εἶναι καστανὰ σκοῦρα, τὸ μέτωπο ζεστὴ ὠχρα.

Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ τῆς Παναγίας εἰκονίζονται οἱ προτομὲς δύο ἀγγέλων σὲ μετάλλια μεγαλύτερα σὲ μέγεθος ἀπὸ αὐτὸ τοῦ Χριστοῦ. Οἱ ἄγγελοι σκύβουν σεβίζοντες πρὸς τὴν Παναγία πλαισιωμένοι ἀπὸ τὴν κυκλικὴ φορὰ τῶν φτερῶν τους ποὺ ἀποδίδονται λευκά. Ὁ ἀριστερὸς διατηρεῖται ἱκανοποιητικὰ (πίν. 4). Κρατᾷ σφαῖρα μὲ τὸ ἀριστερὸ χερὶ ἐνῶ μὲ τὸ δεξιὸ συμπληρώνει τὴν κίνηση σεβασμοῦ. Ὁ χιτῶνας του σὲ χρώμα ὠχρας χαλκὶ στολίζεται μὲ πολύτιμες πέτρες. Τὸ πρόσωπο, τριγωνικόν, στεφανώνεται ἀπὸ καστανὰ σγουρὰ μαλλιά. Ἡ λεπτὴ ἄσπρη ταινίᾳ ποὺ τὰ συγκρατεῖ πάνω ἀπὸ τὸ μέτωπο διαγράφει στίς ἐλεύθερες ἄκρες τῆς μιᾶς κίνηση σὲ σχῆμα S. Ἡ μὴ ζωγραφίστηκε γαμψή. Σκούρα σκιά στὴ δεξιὰ πλευρὰ τονίζει ἔντονα τὴν καμπύλῃ της. Ἀπὸ τὴ διχαλωτὴ βάση τῆς μύτης ξεκινοῦν τὰ φρύδια, λεπτὲς τοξωτὲς πινελιὲς, ποὺ σκιάζουν τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Τὸ πάνω βλέφαρο δηλώνεται μὲ διπλὸ περίγραμμα, ἐνῶ τὸ κάτω συμπληρώνει σκουρόχρωμη πινελιά ποὺ ἀνοίγεται πρὸς τὸν κρόταφο. Τὸ στόμα εἶναι μικρό. Ἡ σάρκα ἀποδίδεται μὲ

1. Διατηροῦνται οἱ ἀνοιχτὲς σὲ στάση δέησης παλάμες τῆς, μέρος τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ τὰ ἐγκόλπια μὲ τοὺς ἀγγέλους. Ἡ διατήρηση εἶναι πολὺ κακὴ, ἔχι μόνον ἔχουν ἀπολεπιστεῖ σὲ μερικὰ σημεῖα τὰ χρώματα, ὅπως στοῦ δεξιῦ ἀγγέλου, ἀλλὰ ἔχει πέσει καὶ μεγάλο μέρος τοῦ σοβᾶ.

ζεστή ὥχρα καὶ πράσινες σκιές, ρόδινη κηλίδα τονίζει τὴν παρειά. Τὸ λαίμω ἀλακῶνει καμπύλη σκιά πού τὴν πλαισιώνουν δυὸ πινελιές σὰν γλῶσσες.

Ὁ δεξιὸς ἄγγελος - διατηρεῖται μόνο τὸ κεφάλι του¹ - ἔχει τὰ ἴδια πλούσια καστανὰ μαλλιά, ἐνῶ στὴν ἐνιαία ὥχρα τοῦ προσώπου τὰ χαρακτηριστικὰ ἔχουν τελείως ἐξαλειφθεῖ.

Στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ ἡ Θεοτόκος, πρώτη μετὰ τὸ Χριστὸ στὴν οὐράνια ἱεραρχία, ἀπεικονίζει τὸ μυστήριο τῆς Ἑνσάρκωσης². Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Βλαχερνίτισσας εἶναι παρμένος ἀπὸ τὴν ἐπίσημη εἰκονογραφία καὶ σχετίζεται μὲ τὸ ναὸ τῆς Θεοτόκου στὶς Βλαχέρνες τῆς Κωνσταντινουπόλεως³. Ὁ τύπος, γνωστὸς ἀπὸ τὸν 9ο αἰῶνα⁴, εἶναι διαδομένος καὶ γνωρίζει μεγάλη ἐξάπλωση στὰ χρόνια τῶν Κομνηνῶν. Στὴ Μάνη συναντᾶμε συχνὰ τὸ θέμα στὶς ἀψίδες τῶν ναῶν ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα⁵. Ἡ Βλαχερνίτισσα σὲ προτομή καὶ ὄχι ὁλόσωμη εἶναι μὲ εἰκονογραφικὴ παραλλαγή περισσότερο γνωστὴ στὸ 13ο αἰῶνα. Στὰ χρόνια τῶν Κομνηνῶν, ἀλλὰ καὶ παλιότερα, συνηθίζονται πρὸ ἀρχαῖκοι εἰκονογραφικοὶ τύποι, πού ἀπεικονίζουν τὴ Θεοτόκο ὁλόσωμη ἢ ἐνθρονῇ⁶.

Οἱ ἄγγελοι χωροστάτες ποικίλλουν ἀνάλογα μὲ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Θεοτόκου⁷. Στὴν παράσταση πού ἐξετάζουμε οἱ ἄγγελοι εἰκονίζονται σὲ προτομή μέσα σὲ ἐγκόλπια δηλώνοντας ἔτσι τὴν ἀόρατη παρουσία τους⁸ στὸ μυστήριο τῆς Ἑνσάρκωσης.

1. Ἀπὸ τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τοῦ ἔχει πέσει ὁ σοβάς.

2. A. G r a b a r, L' Iconoclasme byzantin, Dossier Archéologique, Paris 1957, σ. 255, S. D u f r e n n e, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra, Paris 1970, σ. 50-51.

3. A. G r a b a r, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, C. A. 26 (1977), σ. 170.

4. A. G r a b a r, Iconoclasme, σ. 253-255.

5. Ν. Β. Δ ρ α ν δ ά κ η, Μέσα Μάνη, σ. 71 σημ. 1, σ. 74, σημ. 5, σ. 80 σημ. 2, σ. 89 σημ. 2, σ. 95 σημ. 1.

6. Βλ. ἐνδεικτικὰ L. H a d e r m a n n-M i s g u i c h, Kurbinovo, Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, τόμ. I, Bruxelles 1975, σ. 57 κ.έ. παραδείγματα βλ. κυρίως στὶς σημ. 63, 67, 81. Ὁ τύπος τῆς ὄρθιας Θεοτόκου ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνα ἀρχίζει νὰ γίνεται σπάνιος βλ. J. L a f o n t a i n e-D o s o g n e, L' évolution du programme décoratif des églises, III. Art et Archéologie. Byzance de 1071 à 1261. XVe Congrès International d' Études Byzantines, Athènes 1976, σ. 143.

7. Εἰκονίζονται ὁλόσωμοι ὅταν ἡ Θεοτόκος εἶναι ἐνθρονῇ ἢ ὀρθή· βλ. παραδείγματα M. P a n a y o t i d i, L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos. Ses peintures primitives, C.A. 23 (1974), σ. 110 σημ. 12.

8. Γιὰ τὴν ἀπεικόνιση σὲ μετάλλιο πού ὑποδηλώνει τὴν ἀόρατη παρουσία βλ. A. G r a b a r, L' imago clipeata chrétienne, Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Juin 1951, πού ἔχει ἐπανεκδοθεῖ στὸ L'art de la fin de l'Antiquité et Moyen Age, Paris 1968, τ. 1, σ. 612. Παρόμοια ἀπεικόνιση τῶν ἀγγέλων ἔχουμε σὲ εἰκόνες τῆς Παναγίας τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰῶνα βλ. V. L a z a r e v, Storia della pittura Bizantina (Edizione italiana rielaborata e ampliata dall' autore), Torino 1967, εἰκ. 329, 441, 444-445.

Γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ τοίχου τῆς ἀψίδας δὲν μπορεῖ νὰ γίνεи λόγος γιατί δὲν σώζονται ἔχνη τοιχογράφησης.

Στὸ τοξωτὸ μέτωπο τῆς καμάρας ἐμπρὸς ἀπὸ τὸ ἱερὸ εἰκονίζονται μέσα σὲ μετάλλια οἱ μορφές τῆς Δέησης καὶ ἀνὰ δύο στηθάρια ἁγίων (πίν. 2). Ἡ «προσωπογραφικὴ γιρλάντα» προβάλλεται σὲ βάθος σκοῦρο γαλάζιο πλαισωμένη μὲ φυτικὸ κόσμημα¹.

Στὴν κορυφὴ τοῦ τόξου εἰκονίζεται ἡ προτομὴ τοῦ Χριστοῦ μέσα σὲ σκουρόχρωμο μετάλλιο (πίν. 5). Φέρει ἑνσταυρο φωτοστεφανο διακοσμημένο στὶς κεραῖες μὲ ἀκτινωτοὺς σταυροὺς. Τὸ κόσμημα αὐτὸ εἶναι διαδομένο σὲ ἔργα μικροτεχνίας ἀπὸ τὸ 10ο αἰώνα². Ὁ χιτώνας τοῦ ἔχει ζωγραφιστεῖ μὲ σκούρο βυσσινί, τὸ ἱμάτιο ὠχρόλευκο, μὲ ρόδινες πινελιές γιὰ σκιές· στὸ δεξιὸ ὤμο ἀπολὴγει σὲ γλώσσα³. Στὴν ἐνιαία ὠχρα τῆς σάρκας ἔντονα ρόδινες κηλίδες τονίζουν τὰ μάγουλα. Σταθερὲς πινελιές διαγράφουν τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ ἀκριβεία γεωμετρικῇ.

Ἀριστερὰ ἡ Παναγία τῆς Δέησης, στὸν τύπο τῆς Ἀγιοσορίτισσας⁴, φέ-

1. Ἡ παράσταση διατηρεῖται ἀρκετά. Φθορὲς ἔχουν ὑποστεῖ οἱ δύο ἅγιοι ποὺ βρίσκονται ἀντίστοιχα στὸ ἀριστερὸ καὶ στὸ δεξιὸ πόδι τῆς καμάρας. Ἀλατα ἔχουν καταστρέψει καὶ τμήματα τῶν ἄλλων μορφῶν.

2. Βλ. σχετικὰ T. Velmans, *Deux églises byzantines au début du XIVe siècle en Eubée*, C.A. 18 (1968), σ. 199-200. Παρόμοιο κόσμημα μὲ μικροὺς ἀκτινωτοὺς σταυροὺς ὅπου ἐγγράφονται ἄλλοι μικρότεροι φέρουν στὸ ναὸ ποὺ ἐξετάζουμε ὁ Χριστὸς στὸ ἅγιο Κεράμιο καὶ ὁ Χριστὸς τῆς Ἀνάληψης. Τὸ βρίσκουμε ἐπίσης στὸ ναὸ τῆς Ἐπισκοπῆς τῆς Μάνης στὸ ἅγιο Κεράμιο καὶ στὸν Παντοκράτορα (N. B. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, σ. 91 σημ. 8,9). Τὸ ἴδιο κόσμημα συναντᾶμε στὰ Κύθηρα στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Βλασίου στὰ Πέντε Πηγὰδια (Α.Δ. 20 1965, Μέρ. Β, Χρονικά, πίν. 194β) καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου (N. B. Δρανδάκης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασιάς*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Θ' 1977-1979, Ἀθῆναι 1979, πίν. 10β, 11α, β, 13α.

Τὴ διακόσμηση αὐτὴ συναντᾶμε ἐπίσης στὸ περίγραμμα τοῦ φωτοστεφανοῦ σὲ ναοὺς τοῦ 13ου αἰώνα στὴν Ἀττικὴ, στὸν Ἅγιο Γεώργιο καὶ στὸν Ἅγιο Πέτρο στὰ Καλύβια τοῦ Κουβαρᾶ (D. Mouriki, *An unusual Representation of the Last Judgement in a thirteenth century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Η' 1975-1976, Ἀθῆναι 1976, πίν. 72, 77, N. Coumbarakis-Panselinos, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Θεσσαλονίκη 1976, πίν. 7, 9). Ἐπίσης παρατηρεῖται συχνὰ μετὰ τὸ 13ο αἰώνα σὲ ναοὺς τῆς Εὐβοίας βλ. ἐνδεικτικὰ Τ. Λιάπη, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθῆναι 1971, πίν. 62, 65, 69, 70. Τὸ κόσμημα αὐτό, σὲ πῶς σύνθετη παραλλαγή, συναντᾶται ἀπὸ τὸν 11ο αἰώνα μὲ τὴ μορφή διακοσμητικῆς ταινίας (N. B. Δρανδάκης, Ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Θεοδώρων τῆς Λακωνικῆς Τρύπης, ΕΕΒΣ 25 (1955), σ. 83 σημ. 1, 2, εἰκ. 27 καὶ τὸ Ὑδίου, Δεόμενοι ἅγιοι ἐπὶ τοῦ τεταρτοσφαιρίου ἀψίδος εἰς ἐκκλησίαις τῆς Μέσα Μάνης, ΑΑΑ τόμ. IV, τεύχ. 2 1972, εἰκ. 4 σ. 237.

3. Ἡ λεπτομέρεια παρατηρεῖται στὸ 12ο αἰώνα (N. B. Δρανδάκης, *Μέσα Μάνη*, σ. 58).

4. S. Der Nersessian, *Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Colleciton*, D.O.P. 14 (1960), σ. 69-86, εἰδικὰ σ. 77 κ.ε.

ρει βυσσινόχρωμο μαφόρι με τεφρά φῶτα. Δεξιά δὲ Πρόδρομος φορᾷ γαλάζιο ιμάτιο καὶ ἔχει τὴ σάρκα σκούρα καστανή. Τὸ ἴδιο βαθύχρωμα εἶναι καὶ τὰ μαλλιά του ποὺ καταλήγουν στὸ περίγραμμα τῆς κεφαλῆς σὲ σχηματοποιημένες ἀπολήξεις.

Τὴ διακόσμηση συμπληρώνουν στηθάρια ἁγίων, ἀνὰ δύο σὲ κάθε ἄκρο (πίν. 6). Οἱ ἅγιοι, γηραιές μορφές με λευκὰ μαλλιά καὶ γενειάδα, φέρουν ὁμοφορία με σταυροὺς καὶ ἄνθινα κοσμήματα. Τὰ πρόσωπα τυποποιημένα δὲν διαφέρουν φυσιογνωμικά. Τὰ περιγράμματα, καθὼς καὶ τὰ χαρακτηριστικά τους, ἀποδίδονται με σχηματοποίηση. Ἡ ταύτιση τῶν μορφῶν δὲν εἶναι δυνατὴ γιατί ἔχει καταστραφεῖ τὸ βάθος τοῦ ἐγκολπίου, ὅπου συνήθως ἀναγράφεται τὸ ὄνομα τοῦ εἰκονιζόμενου. Μόνο στὸν πρῶτο μετὰ τὴν Παναγία ἅγιο διακρίνεται τὸ ὄνομα Βλάσιος (ΒΛΑΧΟC). Φυτικὸ κόσμημα παρεμβάλλεται πλκισιώνοντας τὰ μετάλλια. Φύλλα πράσινα καὶ κόκκινα με σκουρόχρωμες νευρώσεις ἀνοίγονται σὲ ἡμικύκλιο· στὴ μέση ἓνα φύλλο, σὲ χρῶμα γαλάζιο φωτεινό, θυμίζει «κοχύλι»¹.

Εἰκονογραφικά, στὸ σύνολό της, ἡ παράσταση, δηλαδὴ μορφές μέσα σὲ μετάλλια, ἀποτελεῖ γνωστὸ θέμα σὲ ἀψίδες ἢ σὲ ἐσωράχια τόξων ἀπὸ τὰ πχλαιοχριστιανικά χρόνια². Αὐτὸ ποὺ παρυσιάζει ἐνδιαφέρον εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τῶν στηθαρίων σὲ συνδυασμὸ με τὸ Τρίμορφο.

Ἡ Δέηση περιλαμβάνεται συχνὰ στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ λόγω τοῦ ἐσχολογικοῦ της χαρακτῆρα: ἡ ἀναφορά της στὴ Δευτέρα Παρουσία τὴ συνδέει με τὸ συμβολισμὸ τοῦ χώρου³. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Γλέζου ἡ παράσταση ἔχει ἀπεικονιστεῖ στὸ τοξωτὸ μέτωπο τῆς κόγχης⁴. Ἀνάλο-

1. Τὸ φύλλο με τὴ μορφή «κοχυλίου» εἶναι ἓνα διακοσμητικὸ στοιχεῖο ποὺ συναντᾶται στὰ μεσοβυζαντινὰ χρόνια (G. Nikonovici Logvin, Sofija Kievskaja, Kiev 1971, εἰκ. 12, 104). Συχνὰ με τὴ μορφή ἀνθεμωτοῦ τρίφυλλου ἢ τετράφυλλου στολίζει ναοὺς τῆς Καππαδοκίας (M. Restle, Byzantine Wall painting in Asia Minor, 1967, plates II, εἰκ. 161, 181, 191, 194, 205, 233).

2. M. S a c o p o u l o, La Théotokos à la Mandorle de Lythrankomi, Paris 1975, σ. 41, πίν. V εἰκ. 10, XIX εἰκ. 36-37, XX εἰκ. 38-39. Στηθάρια ἁγίων συναντᾶμε ἐπίσης στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδας στοὺς ἀρχαῖκούς ναοὺς τῆς Καππαδοκίας, στοὺς ναοὺς τοῦ 9ου αἰῶνα τῆς Ἰταλίας (βλ. Μ. Γ ε ω ρ γ ο π ο ὕ λ ο υ - Μ ε λ ὸ δ ῖ ν η, Ναὸς Ἁγίου Ἀνδρέου Κυθήρων, AAA, τόμ. VIII τεύχ. 2, 1975, σ. 184 σημ. 7, 8, 9) καὶ στὸ Monreale τὸ 12ο αἰῶνα (E. Kitzinger, I mosaici di Monreale, Palermo 1960, εἰκ. 53).

3. A. G r a b a r, Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d' Ochrid, C.A. 15 (1965), σ. 264 καὶ H. B e l t i n g, C. M a n g o, D. M o u r i k i, The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul, Dumbarton Oaks Studies Fifteen, Washington 1978, σ. 58.

4. Ἀνάλογη θέση, στὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ ναοῦ, κατέχει ἡ Δέηση στὰ ἐπιστύλια τῶν τέμπλων ὅπου ἡ παρουσία της παραδίδεται ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα βλ. Μ. Χ α τ ζ η δ ὰ κ η, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τόμ. Δ' 1964-1965, Ἀθῆναι 1966 (Ἀφιέρωμα εἰς Γ. Σωτηρίου), σ. 380 κ.ε.

γο παράδειγμα, στην ίδια θέση, έχουμε στην 'Αγία Σοφία του Κιέβου (11ος αι.)¹, στην 'Αγία Σοφία της 'Αχρίδας (11ος αι.)², στο νότιο παρεκκλήσι της σπηλιᾶς Πεντέλης και στα δύο στρώματα³ και στο Kiliçlar Kuşluk στο Göreme της Καππαδοκίας (πρώτο μισό του 11ου αι.)⁴.

Μιά ιδιομορφία στη μορφολογική απόδοση των μεταλλίων παρατηρούμε σε δύο άλλα παραδείγματα. Στο Καθολικό της Μονῆς του Σινᾶ τὰ στηθάρια του Προδρόμου και της Θεοτόκου πλαισιώνουν τη σκηνή της Μεταμορφώσεως ἐνῶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὡς 'Αμνός⁵. Στη Nereditza στὸ ναὸ τοῦ Σωτῆρος, ὁ Πρόδρομος καὶ ἡ «'Αγία Μάρθα» (;) σὲ μέταλλα πλαισιώνουν τὴν ὁλόσωμη μορφή τοῦ Χριστοῦ στὴν ἀψίδα, παράδειγμα ποὺ παραμένει προβληματικό ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴ του ταύτιση⁶. Στὸ Bezirana Kilisesi ἀντίθετα ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μέσα σὲ μέταλλιο ἐνῶ οἱ μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου εἶναι ὁλόσωμες⁷.

Στὴν καμάρα ἐμπρὸς ἀπὸ τὴν ἀψίδα εἰκονίζεται ἡ 'Ανάληψη μὲ σημαντικές φθορές. Σῶζεται στὸ κέντρο τῆς καμάρας ὁ ἀναλαμβανόμενος Χριστὸς μέσα σὲ δόξα ποὺ κρατοῦν τέσσερις ἄγγελοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας ἔχει καταστραφεῖ. Στὴ βόρεια πλευρὰ τῆς καμάρας διατηρεῖται μὲ ἀρκετὲς φθορές ὁμιλος ἀποστόλων μὲ τὸν ἄγγελο ποὺ προηγεῖται. 'Απὸ τὸν ἀντίστοιχο ὁμιλο στὴ νότια πλευρὰ τῆς καμάρας σῶζεται μόνον ὁ ἄγγελος καὶ ὁ πρῶτος ἀπόστολος. Τὴν παράσταση πλαισιώνει ταινία σὲ χρῶμα καστανοβυσσινί.

Στὸ κέντρο τοῦ θόλου ὁ Χριστὸς κάθεται σὲ τόξο μέσα σὲ κυκλικὴ δόξα

1. Gr. Nikonovič Logvin, *Čofija Kievskaja*, εἰκ. 12, 45-48.

2. 'Εδῶ οἱ μορφές τῆς Δέησης εἶναι προτομές χωρὶς μέταλλα, πλαισιώνονται δὲ ἀπὸ ἀγγέλους, R. Hamann-Mac Lean καὶ H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert*, Giessen 1963, εἰκ. 13 καὶ A. Grabar, *Sainte-Sophie d'Ochrid*, σ. 264.

3. Οἱ μορφές εἰκονίζονται ὡς τὴ μέση στὸ νεώτερο στῶμα, ἀπὸ τὸ παλιότερο σώζονται μόνο σπαράγματα (Ντ. Μουρίκη, *Οἱ Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Ζ' 1973-74, 'Αθήναι 1974, σ. 84-85 καὶ 92-93).

4. Τὸ Τρίμορφο ἐδῶ εἰκονίζεται μέσα σὲ μέταλλα, σὲ τύμπανο τοῦ βόρειου κλίτους. 'Ο Χριστὸς εἶναι σὲ μεγαλύτερη κλίμακα βλ. M. Restle, *Byzantine wall painting in Asia Minor*, plates II, εἰκ. 287.

5. H. Forsyth καὶ K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine*, πλν. CIII, CLXXIV καὶ Ντ. Μουρίκη, *Οἱ Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης*, σ. 93 σημ. 37.

6. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics (from the XI to the XVI century)*, London 1966, σ. 124, 217 σημ. 141. Τοῦ Ἰδίου, *Drevnerysskie mozaiki i freski XI-XV P.C.* Moskva 1973, εἰκ. 243.

7. J. Lafontaine-Dosogne, *Une église inédite de la fin du XII siècle en Cappadoce: La Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma*, B.Z. 61 (1968), σ. 297-298.

ἀπὸ μεγάλους καὶ μικρότερους ὁμόκεντρος κύκλους σὲ ἀποχρώσεις ἀνοιχτοῦ καὶ σκούρου πράσινου (πίν. 7). Ἡ μορφή εἶναι κοντόχοντρη, δυνανάλογη¹. Τὸ δεξιὸ πόδι στέκει ἴσια μπροστὰ ἐνῶ τὸ ἄλλο κλείνει πλάγια πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἔτσι ὥστε νὰ προεξέχει ἔντονα τὸ γόνατο². Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ κλειστὸ εἰλητάρι. Φορᾷ χιτῶνα καστανοκόκκινο μὲ ἐπιμανίκιο διακοσμημένο³ καὶ ἱμάτιο χαλὶ μὲ σκιές σκούρες καστανές. Φέρει ἐνσταυρο φωτοστέφανο μὲ κοσμήματα⁴. Στὸ πρόσωπο διατηρεῖται μόνον ἡ ὥχρα τῆς σάρκα, τὰ χαρακτηριστικὰ ἔχουν ἐξαλειφθεῖ.

Τέσσερις ἄγγελοι πετοῦν ὁλόγυρα ἀπὸ τῆς δόξας καὶ τὴν κρατοῦν μὲ τὰ ψιλόλιγνα χέρια τους· τὰ φτερά τους πλαισιώνουν τὸν κύκλο τῆς (πίν. 8, 9). Οἱ μορφές τῶν ἀγγέλων εἶναι πλούσιες σὲ χρωματικὴ κλίμακα. Ἀποχρώσεις τοῦ ρόδινου, γαλάζιου καὶ ἀνοιχτοῦ πράσινου μὲ βαθύχρωμες σκιές ἀποδίδουν τοὺς χιτῶνες καὶ τὰ ἱμάτια· ἰῶδες, ἀνοιχτὸ πράσινο καὶ σκούρο καστανὸ τίς φτεροῦγες. Φοροῦν ὑποδήματα στολισμένα μὲ πολύτιμες πέτρες⁵. Στὰ πρόσωπα τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται σχηματοποιημένα. Τὸ μικρὸ «φτιασιδωμένο» στόμα εἶναι ἀνάμνηση ἀπὸ τὰ καππαδοκικὰ μνημεῖα⁶ (πίν. 9).

Στῇ βόρεια πλευρᾷ τῆς καμάρας εἰκονίζονται οἱ ἔξι ἀπόστολοι μὲ τὸν ἄγγελο. Ἀνάμεσά τους ὑπάρχει ἓνα δέντρο (πίν. 10, 11, 12). Οἱ ἀπόστολοι διατάσσονται σὲ δύο ἐπίπεδα, στὸ πρῶτο εἰκονίζονται οἱ τέσσερις καὶ στὸ δεῦτερο οἱ κεφαλές τῶν ἄλλων δύο. Οἱ στάσεις, οἱ χειρονομίες καὶ ἡ κλίση τῶν σωμάτων ἐκφράζουν τὴν ἔνταση τῆς ἱερῆς στιγμῆς. Ἀπὸ δεξιὰ πρῶτος ξεχωρίζει ὁ Πέτρος μὲ λευκὰ μαλλιά σὲ στάση σεβασμοῦ (πίν. 13). Ὁ Ἀνδρέας μὲ μαλλιά πλεγμένα σὲ «πλεξίδα»⁷ φέρνει τὸ χέρι μπροστὰ στὸ στόμα ἐνῶ συγ-

1. Οἱ ἀναλογίες τῆς μορφῆς θυμίζουν τὸ Χριστὸ τῆς Ἀνάληψης στὴν Ἀγία Σοφία Θεσσαλονίκης, A. G r a b a r, Iconoclasme, εἰκ. 125.

2. Ἡ συνηθισμένη στάση τοῦ Χριστοῦ στὴν Ἀνάληψη εἶναι ἡ πρὸς τὰ δεξιὰ κλίση τοῦ σώματος, βλ. Ν. Γ κ ι ο λ έ, Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης, (Ἀνάτυπον ἐκ τῶν Λακωνικῶν Σπουδῶν τ. Γ'), Ἐν Ἀθήναις 1977, σ. 45 σημ. 1.

3. Παρόμοιο κόσμημα ἀπὸ ἐλικόμορφο βλαστὸ φέρει ὁ ἄγγελος στὸ χειρόγραφο τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἱ. Χρυσοστόμου Cloisin 79 (11ος αἰ.), D. T a l b o t - R i c e, Art Byzantin, πίν. XXII.

4. Βλ. παραπάνω, σ. 305 σημ. 2.

5. «Μαργαριτοκόσμητα κόκκινα βασιλικά ὑποδήματα (τζαγκία)» φέρουν οἱ ἄγγελοι καὶ στὸ παρεκκλησί τῆς Πάτμου (Ἀ. Ὁ ρ λ ά ν δ ο υ, Ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, ἐν Ἀθήναις 1970, σ. 131 σημ. 2).

6. Βλ. Τὴν Παναγία καὶ τὸν ἄγγελο στὸ Ayvali Kilise, N. καὶ M. T h i e r r y, Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere, Église inédite de Cappadoce, C.A. 15(1965), σ. 109 εἰκ. 7, σ. 140 εἰκ. 30, σ. 153 εἰκ. 12.

7. Τὸ πορτραῖτο τοῦ ἀπόστολου Ἀνδρέα διατηρεῖ πολλὰ στοιχεῖα ὁμοιότητος μὲ τὸν ἴδιο ἀπόστολο τῆς Ἀνάληψης στὴν Ἀγία Σοφία Θεσσαλονίκης, στὸν τρόπο πού ἔχουν ἀποδοθεῖ τὰ μαλλιά καὶ ἀκόμη στὴ χιαστὴ διάταξη τῶν πτυχώσεων τοῦ χεριοῦ (A. G r a b a r, Iconoclasme, εἰκ. 132).

χρόνως κρατᾷ τὸ μάγουλο μὲ τὸ δείχτη τοῦ χειριοῦ¹. Ὁ Λουκάς μὲ «παπαλή-θρα» εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ μὲ τὸ δεξιὸ κρατᾷ εὐαγγέλιο μὲ πολύτιμες πέτρες. Τέλος ὁ Φίλιππος νέος, ἀγένειος μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια στὸν οὐρανὸ δείχνει πρὸς τὸ Χριστὸ (πίν. 14). Στὰ πρόσωπά τους τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ λεπτομέρειες ζωγραφίζονται σχηματοποιημένα, μὲ σταθερὲς πινελιές· ἡ σάρκα μὲ λεπτὴ ὥχρα καὶ οἱ παρειές μὲ ἐρυθρὲς κηλίδες. Τὰ χρώματα στὰ ἱμάτια καὶ στοὺς χιτῶνες τοὺς εἶναι ἀνοιχτόχρωμα καὶ ψυχρά, ρόδινα, πράσινα, σὲ δύο τόνους, τεφρογάλαζα καὶ σκουῖρα μπλέ. Πλάι τους στέκει ὁ ἄγγελος μὲ τὶς φτεροῦγες του διάπλατα ἀνοιχτές. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι δείχνει ψηλά, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ μακρὸ λεπτὸ σταυρό. Τὰ ροῦχα του εἶναι γαλάζια καὶ ρόδινα καὶ οἱ φτεροῦγες του βαθύχρωμες βυssινὶ μὲ τεφρὰ φῶτα.

Ὁ ἀντικριστὸς ὄμιλος τῶν ἀποστόλων, στὴ νότια πλευρὰ τῆς καμάρας, ἔχει σχεδὸν καταστραφεῖ τελείως. Σώζεται μόνον ἡ φιγούρα τοῦ πρώτου ἀποστόλου ποὺ κινεῖται μὲ σεβασμὸ πρὸς τὸν ἄγγελο. Εἶναι ὁ Παῦλος² (πίν. 15). Ὁ ἄγγελος, σὲ ἐντονὴ κίνηση, βηματίζει ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους, ἐνῶ βλέπει πρὸς αὐτοὺς. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι δείχνει πρὸς τὸ Χριστὸ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ σταυρό. Τὰ χρώματα τῶν ρούχων του εἶναι πλούσια σὲ ἀποχρώσεις τοῦ ρόδινου καὶ τεφροκύανου. Ἀνοιχτὸ πράσινο μὲ ἰῶδες καὶ λευκὸ ζωγραφίζει τὶς φτεροῦγες. Ἡ χρωματικὴ ποικιλία στὰ ροῦχα τῶν ἀγγέλων τοὺς ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ ἀφηγηματικὸ κείμενο - τὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων - ποὺ τοὺς ἀναφέρει λευκοντυμένους³.

Ἡ ὅλη σκηνὴ ἐκτυλίσσεται στὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν ποὺ ἐδῶ ἀποδίδεται συμβατικὰ μὲ τοὺς λεπτοὺς κορμούς τῶν δέντρων καὶ τὸ ἔδαφος σὲ τόνους ἀνοιχτοὺς καὶ σκούρους πράσινους.

Ἡ εἰκονογράφηση τῆς παράστασης⁴, σύμφωνα μὲ τὸ κείμενο τῶν Πράξεων, δὲν ἀπεικονίζει τὴν Παναγία, ἀντίθετα μὲ τὸν καθιερωμένον τύπο ποὺ ἀπαντᾷ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ μέχρι καὶ τὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο⁵.

1. Ἡ χειρονομία τοῦ Ἀνδρέα, ποὺ ἐκφράζει σεβασμὸ καὶ σιωπὴ καθὼς φέρνει τὰ δάχτυλα τοῦ χειριοῦ μπροστὰ στὸ στόμα, δηλώνει συγχρόνως καὶ θλίψη, στὴν παράσταση τοῦ ναοῦ τῆς Μάνης, μὲ τὸ νὰ ἀκουμπᾷ τὸ δείχτη τοῦ χειριοῦ στὸ μάγουλο. Γιά τὶς χειρονομίες τῶν ἀποστόλων βλ. σχετικὰ Μ. Παναγιωτίδης, Ἡ παράσταση τῆς Ἀνάληψης στὸν τροῦλλο τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εἰκονογραφικὰ προβλήματα, ΕΕΠΣ τ. Στ'-2 1974, σ. 70 σημ. 5, 7.

2. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Παύλου καθὼς καὶ τοῦ Πέτρου ἔχουν καθοριστεῖ ἀπὸ τὸν 3ο αἰῶνα καὶ ἡ θέση τους ἀπὸ τὸν 6ο αἰῶνα (βλ. τὸ Ἱδίο, σ. 70 σημ. 9,10).

3. Πράξ. Ἀπ., 1,9-11.

4. Γιά τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς βλ. Ντ. Μουρίκη, Οἱ Τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθήνα 1978, σ. 30 σημ. 131 ὅπου ὑπάρχει ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ὑπὸ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Ἐν Πετροπόλει 1909, σ. 112-113.

Στὸ βόρειο τοῖχο, κάτω ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Νικόλαος στὴ σκηνὴ τοῦ Ἐνυπνίου. Ἡ θέσις εἶναι τυπικὴ στοὺς μονόκλιτους ναοὺς, γιὰ τὸν ἅγιο στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός¹.

Ἡ διατήρηση τῆς παράστασης εἶναι πολὺ κακὴ, σώζεται μόνον ἡ κεφαλὴ τοῦ ἁγίου, τοῦ Χριστοῦ καὶ τμήμα τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας. Ἡ σκηνὴ τοποθετεῖται σὲ τοξωτὸ πλαίσιο. Ἀνθέμια κοσμοῦν τὸ μέτωπο αὐτοῦ τοῦ τόξου, στὴν ἀριστερὴ του πλευρά². Ὁ ἅγιος Νικόλαος, σὲ φυσικὸ μέγεθος³, εἰκονίζεται μετωπικός. Τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια εἶναι λευκά, ἡ σὰρκα ἐνιάια ὡχρα μὲ πολλὰ μικρὰς δουλεμένες πινελιὲς ποὺ ἀποδίδουν τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὰς ρυτίδες (πίν. 17). Στὰ δεξιὰ του, σὲ πολὺ μικρότερη κλίμακα, ὁ Χριστός, μὲ κοκκινωπὰ μαλλιά καὶ γένεια τοῦ προσφέρει τὸ εὐαγγέλιο (πίν. 18). Ἀριστερά του ἡ Παναγία, στὴν ἴδια κλίμακα μὲ τὸ Χριστό⁴, φορᾷ μαφόρι σκουρο ἰώδες.

Ἡ παράσταση εἰκονίζει τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ ὁράματος τοῦ ἁγίου Νικολάου⁵, ἐδῶ ὅμως πρόκειται μᾶλλον γιὰ μίμηση εἰκόνας τοῦ ἁγίου παρὰ γιὰ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῆς σκηνῆς τοῦ ὁράματος. Τὸ διακοσμητικὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου μὲ τὸ τόξο καὶ τὰ ἀνθέμια στὶς ἄκρες θυμίζει ἀνάλογες ἀνάγλυφες διακοσμήσεις ἀπὸ μνημειακὰς εἰκόνες τοῦ ἐπώνυμου ἁγίου ἢ ἀκόμα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ⁶ ποὺ πλακισιώνουν τὸ τέμπλο ἢ ἀνήκουν σ' αὐτό⁷.

1. Μ. Σωτηρίου. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Βυζαντινοῦ ναυδρίου τῶν Ταξιάρχων Δεσφίνης, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Γ' 1962-1963, Ἀθῆναι 1964, σ. 177.

2. Παρόμοιο διακοσμητικὸ πλαίσιο βρίσκουμε στὴ μνημειακὴ παράσταση τοῦ ἐπώνυμου ἁγίου καὶ τοῦ Χριστοῦ στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Κουρμπινοβο (L. Hadermann-Misguich, Kurbinovo, εἰκ. 114, 116, 158) καὶ στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους τοῦ Θεοδώρου Λημνιώτου στὴν Καστοριά (Στ. Πελικανίδης, Καστοριά, Βυζαντιναὶ Τοιχογραφίαι, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 26α).

3. Σὲ ὑπερφυσικὸ μέγεθος ἀποδίδεται ὁ ἅγιος Νικόλαος στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Μονεμβασίας (N. Β. Δρανδάκης, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας, σ. 38, πίν. 10α) καὶ στὸ ναὸ τῆς Κωστανίανης στὴν Ἡπειρο. Στὸ ἴδιο μέγεθος ζωγραφίζει ἐπίσης τὸν ἅγιο Νικόλαο ὁ Παγωμένος σὲ ναοὺς τῆς Κρήτης.

4. Οἱ μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας εἰκονίζονται συνήθως σὲ προτομή, σπάνια εἶναι ὁλόσωμες ὅπως π.χ. στὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κακοπετριάς στὴν Κύπρο (A. Parageorgiou, Icônes de Chypre, Genève 1969, πίν. 35).

5. Α. Μαράβα-Χατζηνικολάου, Ἡ ψηφιδωτὴ εἰκόνα τῆς Πάτμου, ΔΧΑΕ, περ. Δ'-τόμ. Α' 1959, Ἀθῆναι 1960, σ. 127-134 ὅπου ἐξετάζεται ἡ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς.

6. Παράδειγμα ὁ ἐπώνυμος ἅγιος στὸν Ἅγιο Παντελεήμονα στὸ Nerezi (R. Hamann-MacLean καὶ H. Hallensleben Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, εἰκ. 32), ἡ Παναγία καὶ ὁ Χριστὸς στὸ ναὸ τῆς Θεοτόκου στὸ Σαμάρι Μεσσηνίας (H. Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, C.A. 20 (1970), σ. 186 εἰκ. 7).

7. Βλ. σχετικὰ A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, Recueil de Travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines, 7 (1961), Beograd 1961, σ. 22.

Ἀριστερὰ τοῦ ἁγίου Νικολάου σώζονται τὰ ἔχνη μιᾶς καταστραμμένης μορφῆς. Εἶναι ἓνας δεόμενος ἄγιος. Ἡ παρουσία δεόμενων ἁγίων εἶναι συχνὴ στοὺς ναοὺς τῆς Μάνης¹. Ἡ μορφή εἶναι τελείως ἐξίτηλη, τὸ μόνο ποὺ διακρίνεται εἶναι τὸ ἔνδυμα. Εἶναι σκοῦρο καστανὸ μὲ λευκὴ ἐσωτερικὴ ἐπένδυση καὶ δέν εἰς μπροστὰ στὸ λαϊμὸ σὲ κόμπο. Φαίνεται νὰ εἶναι μοναχικό².

Στὸ βόρειο ἐπίσης τοῖχο εἰκονίζεται τὸ ἅγιο Κεράμιο (πίν. 19). Σὲ βάθος γαλάζιο λουλακί εἰκονίζεται τὸ καστανοκόκκινο Κεράμιο μὲ τὴν κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ³. Τὸ ἔνσταυρο φωτοστέφανο ζωγραφίζεται σὲ χρῶμα ὠχρας μὲ μικροὺς διακοσμητικοὺς σταυρούς⁴. Τὸ τμήμα τοῦ προσώπου ποὺ διατηρεῖται φανερώνει ἔντονη διάθεση γιὰ σχηματοποίηση. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται μὲ τονισμένη γραμμικότητα. Τὰ χρώματα εἶναι τολμηρά, τὰ μαλλιά κοκκινωπά, γιὰ τὸ πλάσιμο χρησιμοποιεῖται ὠχρα καὶ γιὰ τὶς ρυτίδες ποὺ ἀλλοιώνουν τὸ πρόσωπο γαλάζιο.

Τὸ ἅγιο Κεράμιο, εἰκονίζεται ἀπὸ τὸ 12ο αἰώνα στὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα τῶν ναῶν μὲ τὸ ἅγιο Μανδῆλιο. Ἡ θέση του εἶναι ἀπέναντι ἀπὸ αὐτό⁵. Παρ' ὅλο ποὺ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τὸ ἅγιο Μανδῆλιο εἶναι σχεδὸν καταστραμμένο ἀπὸ τὰ ἔχνη τῶν χαρακτηριστικῶν,μποροῦμε νὰ διακρίνουμε τὴ φυσιογνωμικὴ ὁμοιότητα ποὺ ἔχουν οἱ μορφές τοῦ Χριστοῦ στίς δύο ἀπεικονίσεις, γεγονὸς ποὺ δὲν συμβαίνει πάντοτε⁶.

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου εἰκονίζεται πάνω ἀπὸ τὸ Κεράμιο. Ὁ ἅγιος Νικολάος χειροτονεῖται ἐπίσκοπος (πίν. 20). Ἐπιγραφὴ ταυτίζει τὴν παράσταση Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΕ(Ι)ΡΟΤΩΝΟΥ(ΜΕΝΟΣ) ΕΠΙΣΚ(ΟΠΟΣ). Διατηρεῖται ἱκανοποιητικὰ παρὰ τὶς φθορές. Στὸ βάθος εἰκονίζονται ἀρχιτεκτονήματα σὲ φωτεινὲς ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου καὶ πορτοκαλί. Ἀποδίδονται χωρὶς προοπτικὴ καὶ καταλήγουν σὲ ἐπίπεδο γεῖσο ποὺ στὸ δεξιὸ θυμίζει μαίανδρο. Ἀνάμεσά τους ὑψώνεται κουβούκλιο μὲ πυραμιδοειδὴ ἀπόληξή ποὺ στεγάζει τὴν Ἀγία Τράπεζα⁷.

1. Βλ. παραδείγματα Ν. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, Δεόμενοι ἄγιοι, σ. 232-240.

2. Παρόμοιο ἔνδυμα φοροῦν οἱ μοναχοὶ στὴν Κρύπη τοῦ Ὁσίου Λουκά (M. Chantzidakis, A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc, C.A. 19(1969), εἰκ. 16, σ. 138). Ἰδια λευκὴ ἐπένδυση φέρουν τὰ ρούχα μοναχῶν στὴν Καπαδοκία στὸ Ayvali Kilise, Ν. καὶ Μ. Thierry, Ayvali Kilise, εἰκ. 18 σ. 126, εἰκ. 20 σ. 128.

3. Ἡ φθορὰ εἶναι μεγάλη, σώζεται μόνο τὸ ἐπάνω μέρος τῆς κεφαλῆς.

4. Βλ. παραπάνω, σ. 305 σημ. 2.

5. Ν. Β. Δ ρ α ν δ ά κ η ς, Μέσα Μάνη, σ. 90-91

6. A. Grabar, La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe, Sem. Kondakovianum, Ζωγραφικὰ 3, Prague 1931, σ. 35.

7. Ἡ ἀνάστροφος προοπτικὴ μὲ τὴν ὅποια ἀποδίδεται τὸ κουβούκλιο στὸ ναὸ τῆς Μάνης εἶναι χαρακτηριστικὴ ὡς πρὸς τὴ λεπτομέρεια: ὁ πρῶτος καὶ ὁ τρίτος κίονας στηρίζουν τὸ τοξωτὸ ἄνοιγμα ποὺ βρίσκεται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ ὁ δεύτερος καὶ ὁ τέταρτος στηρίζουν τὰ ἀνοίγματα στίς πλάγιες πλευρὲς καὶ στὴν πίσω. Ἀντίθετα στὴ βάση τους οἱ κίονες

Στο πρώτο επίπεδο εικονίζονται οι μορφές, άριστερά ο άγιος Νικόλαος, γηραιός, με λευκά μαλλιά και γένια. Φορά φελόνι ανοιχτό πράσινο και ώμοφορι λευκό. Σκύβει με σεβ: σμό. Δεξιά ο επίσκοπος, μορφή σε μεγαλύτερη κλίμακα, εύλογεί με τὸ δεξιὸ χέρι. Φορά ανοιχτόχρωμα ένδύματα σε τόνους ρόδινου και πορτοκαλί και φέρει επιτραχήλιο δυσκοσμημένο και επιγονάτιο.

Η εικονογραφική απόδοση τῆς σκηνῆς παρουσιάζεται λιτή, εικονίζονται μόνο τὰ κύρια πρόσωπα, ο άγιος και ο επίσκοπος. Απουσιάζουν οι ιερείς που σύμφωνα με τὸ τυπικὸ τῆς χειροτονίας επισκόπου οδηγοῦν στὸ Βῆμα τὸν ά-γιο¹, αντίθετα πρὸς τοὺς ἔως τώρα γνωστοὺς βιογραφικοὺς κύκλους τῆς μεσο-βυζαντινῆς και πλακιολόγειας ἐποχῆς, ὅπου ἡ εικονογραφία τῆς σκηνῆς παρουσιάζεται περισσότερο αναπτυγμένη. Τῇ χειροτονία πλαισιώνουν ἕνα ἡ και περισσότερα πρόσωπα στὸ τρίπτυχο τῆς Μονῆς Σινᾶ (11ου αἰ.)², στὴν εἰκόνα τοῦ άγίου Νικολάου τῆς ἴδιας μονῆς (12ου αἰ.)³, στὴν εἰκόνα τοῦ Άγίου Νικολάου Κακοπετριάς Κύπρου (1300)⁴, στὸν Άγιο Νικόλαο στὴν Curtéa de Arges (14ου αἰ.)⁵, στὸν Άγιο Νικόλαο Όρφανὸ στὴ Θεσσαλονίκη⁶, και στὴν εἰκόνα τοῦ άγίου Νικολάου στὸ Σινᾶ (15ου αἰ.)⁷. Τῇ λιτότητα τῆς σκηνῆς, ὡς πρὸς τὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα, βρίσκουμε σε μιὰ εἰκόνα τοῦ άγίου Νικολάου στὴν Πάτμο (1430-1460)⁸. Ο άγιος και ο επίσκοπος εἶναι τὰ μόνα πρόσωπα που εἰκονίζονται. Ο περιορισμένος χῶρος δημιουργεῖ συχνά τὴν ἀνάγκη νὰ ἀποδι-

λλάζουν επίπεδα, ο δεύτερος στηρίζεται εμπρός, σε πρώτο δηλαδὴ επίπεδο, ένῳ ο τρίτος καταλήγει πίσω προφανῶς γιὰ νὰ μὴν ἐμποδίζει τὴν ἀπεικόνιση τοῦ εὐαγγελίου που ἀποτελεῖ ἕνα ἀπαραίτητο στοιχεῖο τῆς χειροτονίας. Ο ζωγράφος, γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ στὴ βυζαντινὴ τέχνη, ένδιαφέρεται νὰ τονίσει ἕνα στοιχεῖο που ἔχει γι' αὐτὸν σημασία παρὰ νὰ σχεδιάσει ὀρθὰ μιὰ λεπτομέρεια. Βλ. χαρακτηριστικὰ στὸ Εὐαγγέλιο τοῦ Rossano (fol. 8r.) ἀνάλογη λεπτομέρεια: ο κίονας ἑνὸς κουβουκλίου στηρίζεται στὸ κενὸ προκειμένου νὰ μὴν ἐμποδίζει τὴν ἀπεικόνιση ἑνὸς κύριου προσώπου (D. Diringer, *The illuminated book its History and production*, London 1967, πίν. II 6α).

1. J. G o a r, *Εὐχολόγιον*, Venetiis 1730 (ἀνατύπωση Graz 1960), σ. 251, 252.

2. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Icônes*, Béograd 1977, πίν. 25, K. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas triptych on Mount Sinai*, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Δ' 1964-1965, Άθήναι 1966, σ. 1-23.

3. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, τόμ. Α', Β', Άθήναι 1956, 1958, σ. 144-147, εἰκ. 165.

4. A. P a p a g e o r g i o u, *Icônes de Chypre*, πίν. 35. Οι σκηνές εἶναι πολὺ καταστραμμένες, διακρίνονται ὅμως οι πολλὲς μορφές.

5. O. T a f r a l i, *Monuments Byzantins de Curtéa de Arges*, texte, atlas, Paris 1931, σ. 200, πίν. CII, CVI.

6. Ά. Ξυγοπούλου, *Οι Τοιχογραφίες τοῦ Άγίου Νικολάου Όρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Άθήνα 1964, εἰκ. 110.

7. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Σινᾶ*, σ. 155-157, εἰκ. 170.

8. Μανόλης Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, 1977, σ. 51-52, πίν. 5.

δεται συνοπτικά μιὰ παράσταση· ὁ ζωγράφος ὁμως τοῦ 'Αγίου Νικολάου Γλέζου, ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ τὶς παρχστάσεις ποὺ σώζονται, ἐκφράζεται μὲ λιτότητα.

Ἐνα ἀκόμη στοιχεῖο ποὺ πρέπει νὰ σημειωθεῖ εἶναι μιὰ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια, ὁ ἅγιος εἰκονίζεται συμβατικά ἀσπρομάλλης στὸ τελευταῖο αὐτὸ στάδιο τῆς ἱερωσύνης. Στὸν ἴδιο νὰ στῇν παράσταση τῆς χειροτονίας τοῦ ἁγίου ὡς διακόνου, ἂν καὶ ἡ μορφή εἶναι ἐξίτηλη, διακρίνονται τὰ μαῦρα μαλλιά τοῦ ἁγίου ποὺ δηλώνουν τὸ νεαρότερο τῆς ἡλικίας του. Συχνὰ στοὺς βιογραφικούς κύκλους τοῦ ἁγίου Νικολάου συμβαίνει νὰ προσαρμόζεται ἡ ἡλικία μὲ τὸν «ἱστορικό» χρόνο τῆς κάθε σκηνῆς¹.

Συμπερασματικά θὰ λέγαμε, ὅτι ἡ χειροτονία τοῦ ἁγίου ὡς ἐπισκόπου στὸ νὰ τῆς Μάνης ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρόωγα καὶ λιτὰ παραδείγματα τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ.

Στὸ νότιο τοῖχο κάτω ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη εἰκονίζεται ἡ Δέηση (πίν. 21). Οἱ μορφές εἶναι πολὺ καταστραμμένες, σώζονται μόνο οἱ κεφαλές. Ἀραιὰ τοποθετημένες ἡ μιὰ μορφή ἀπὸ τὴν ἄλλη δίνουν στὴν παράσταση ἓνα μνημειακὸ χαρακτήρα.

Στὴ μέση ὁ Χριστὸς ἔνθρονος, φέρει φωτοστέφανο μὲ κόκκινο σταυρὸ στὴ μέση (πίν. 23). Τὰ μαλλιά του καστανὰ μὲ ἀνοιχτὰ φῶτα. Τὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου ἀποδίδει ζεστὴ ὥχρα μὲ ρόδινες σκιές ποὺ σβύνουν μαλακά. Κάθεται σὲ θρόνο μὲ ὀρθογώνιο ἐρεισίνωτο, στολισμένο μὲ πολύτιμες πέτρες καὶ λευκὸ ὕφασμα². Στὰ δεξιὰ του στέκει ἡ Παναγία, κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητᾶρι μὲ τὴν ἐπιγραφή «ΤΙ ΜΕΤΕΡ ΑΙΤΗC ΚΑΙ Η(Π)ΕΡ ΤΙΝΟC (Δ)ΕΗCΕ ΤΩΝ (Β)Ρ(Ο)ΤΟΝ CΟΤΗΡΙΑ...ΜΕCΗΝΙΑΘΙC(ΟΝ)» (πίν. 22). Φορᾷ σταχτὶ μαφόρι, ζεστὴ ὥχρα πλάθει τὸ λεπτὸ νεανικὸ πρόσωπό της. Τὸ στόμα εἶναι μικρό, ἡ μύτη λεπτὴ, τὰ μάτια τεράστια μελαγχολικά (πίν. 24). Στὰ ἀριστερὰ τοῦ Χριστοῦ στέκει ὁ Πρόδρομος, κρατᾷ καὶ αὐτὸς εἰλητᾶρι μὲ τὴν ἐπιγραφή ΗΚΟΥCΑC (ΜΗΤ)Ρ(ΟC)...Ε...ΟΥ...Β...³. Ἡ μορφή εἶναι τελείως ἐξίτηλη.

Εἰκονογραφικὴ ἰδιομορφία ἀποτελοῦν στὴν παράσταση αὐτὴ τὰ εἰλητάρια μὲ τὶς ἐπιγραφές ποὺ κρατοῦν ἡ Παναγία καὶ ὁ Πρόδρομος. Ἡ Παναγία μὲ τὸ

1. Ν τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου Πλάτσας, σ. 46.

2. Παρόμοιος εἶναι ὁ θρόνος τῆς Θεοτόκου στὴν ἀψίδα τοῦ "Α' - Στράτηγου στοὺς Μπουλαριοὺς μὲ τὴ διαφορά ὅτι τὸ ἐρεισίνωτο εἶναι περίπου λυρόσχημο (Ν. Β. Δ ρ α ν - δ ᾱ κ η, Μέσα Μάνη, πίν. 28). Ἡ ἀπεικόνιση αὐτὴ τοῦ θρόνου συνηθίζεται ἐπίσης στὸ Γεράκι, στὸ νὰ τῆς Εὐαγγελίστριας καὶ στὸν "Αγιο 'Αθανάσιο (Ε. Κ ο υ ν ο υ π ι ὡ τ ο υ, Γεράκι: Συντήρησης τοιχογραφιῶν, ΑΑΑ τ. IV, τεύχ. 2 1971, εἰκ. 5 σ. 157, εἰκ. 10 σ. 159). Τὸν συναντᾶμε ἐπίσης στὸν "Αγιο Γεώργιο στὰ Καλύβια Κουβαρᾷ (D. Μ ο υ ρ ι κ ι, An unusual Representation of the Last Judgement, πίν. 72).

3. «Ἦκουσας μητρὸς ἱκετηρίαν Σῶτερ ἄκουσον καμοῦ τοῦ Βαπτιστοῦ σου Λόγε».

ειλητάρι είναι μιὰ παραλλαγή τῆς 'Αγιοσορίτισσας¹. Τὸ πρόβλημα τῆς συγχώνευσης τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου μετὰ τὴ Δέηση μελετήθηκε πρόσφατα². Παραμένει ὅμως πρόβλημα ἡ διπλὴ ἀπεικόνιση τῆς Δέησης στὸ ναὸ τοῦ Γλέζου. Εἶναι γνωστό, ὅτι ὁ 'Αγιος Νικόλαος, στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός, συχνὰ παριστάνεται μαζί με τὰ πρόσωπα τοῦ τριμόρφου γιατί μετὰ τὸν Πρόδρομο αὐτὸς μεσιτεύει πρῶτος γιὰ τὴν ἀνθρώπινη σωτηρία³.

Στὸ νότιο τοῖχο εἰκονίζεται καὶ τὸ ἅγιο Μανδῆλιο (πίν. 25). 'Η παράσταση ἔχει μεγάλες φθορές, τὰ χρώματα εἶναι ἐξίτηλα καθὼς καὶ τὰ περιγράμματα, μόλις ποὺ διακρίνονται τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστοῦ.

'Η παράσταση ἀπεικονίζει ὅπως εἶναι γνωστό τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ ἐπάνω στὸ Μανδῆλιο ποὺ ὁ ἴδιος ἔστειλε στὸν 'Αβγαρο, βασιλιὰ τῆς 'Εδέσσης⁴. 'Η θέση του στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν, λόγῳ τοῦ συμβολικοῦ του χαρακτήρα, ἦταν στὰ ψηλότερα μέρη⁵. Στὸν 'Αγιο Νικόλαο Γλέζου ἡ τοποθέτησή του στὸ νότιο τοῖχο εἶναι τυχαία. Τὸ ἅγιο Μανδῆλιο ἐδῶ εἰκονίζεται τετνωμένο σὲ σκούρο λουλακὶ βάθος. Εἶναι λευκὸ μετὰ ἐλικοειδὲς κόσμημα καὶ κρόσσια στίς ἄκρες⁶. 'Η μορφή τοῦ Χριστοῦ στὴ μέση εἶναι ἐξίτηλη, διακρίνονται μόνο ἴχνη τῶν χαρακτηριστικῶν. 'Ο καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ τὴν παλιότερη εἰκονογραφικὴ παράδοση. 'Απεικονίζει τὸ Μανδῆλιο τετνωμένο ὅπως αὐτὸ τοῦ βασιλιᾶ 'Αβγάρου τὴν ἐποχὴ ποὺ βρισκόταν στὴν Κωνσταντινούπολη, δηλαδὴ ἀπὸ τὸ 944-1204⁷. Μετὰ τὸ 13ο αἰῶνα, ὅπως εἶναι γνωστό, εἰκονίζεται ἀναρτημένο μετὰ πτυχὲς καὶ χωρὶς κρόσσια⁸. 'Ενδιαφέρον παρουσιάζει, στὸ ναὸ τοῦ Γλέζου, τὸ κόσμημα μετὰ τὸν ἐλικοειδὲς βλαστό. Οἱ συνηθισμένες δια-

1. S. Der Nersessian, *Two images of the Virgin*, σ. 77 κ.έ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, München 1965, σ. 125-128.

2. Στ. Παπαδάκης - Oekland, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς 'Αγίας 'Αννας στὸ 'Αμάρι, ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τόμ. Ζ' 1973-1974, 'Αθῆναι 1974, σ. 31-54, ὅπου καὶ ἡ βιβλιογραφία τοῦ θέματος. Γιά τὴ βιβλιογραφία τῆς Δέησης βλ. καὶ Ντ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 'Αγίου Νικολάου Πλάτσας*, σ. 81 σημ. 9.

3. Ντ. Μουρίκη, *Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησιῶν τῆς Σπηλιᾶς Πεντέλης*, σ. 98-99.

4. Γιά τὴν εἰκονογραφία τοῦ 'Αγίου Μανδηλίου βλ. A. Grabar, *La Sainte Face*, σ. 16 κ.έ., D. I. Pallas, *Die Passion*, σ. 134 κ.έ., γιά τὴν ἱστορία του βλ. K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos*, C. A. 11 (1960), σ. 163 κ.έ.

5. A. Grabar, *δ.π.* σ. 26.

6. Μόνο τὸ δεξιὸ ἄκρο του ἐπιτρέπει τὴν παρατήρηση, τὸ ἀριστερὸ εἶναι καταστραμμένο.

7. A. Grabar, *δ.π.* σ. 16-17.

8. Στὴν 'Επισκοπὴ τῆς Μάνης, σὲ χρόνους δηλαδὴ πρὶν ἀπὸ τὴν ἄλωση, τὸ Μανδῆλιο εἰκονίζεται ἀναρτημένο. Τετνωμένο, ὅπως στὴν παράστασή μας, «κατάκοσμον», παριστάνεται στὸν 'Αγιο Πέτρο στὸν Πύργο Διροῦ (13ος αἰ.) βλ. Ν. Β. Δρανδάκη, *Μέσα Μάνη*, σ. 89 κ.έ.

κοσμήσεις του ἁγίου Μανδηλίου εἶναι τὰ ρομβοειδῆ σχήματα ἢ τὰ ἀπλὰ ἀραιὰ μοτίβα. Σὲ μικρογραφία ἑνὸς γεωργιανοῦ Εὐαγγελίου τοῦ 1054, στὴν παράσταση τοῦ Μανδηλίου, στίς ἄκρες ὑπάρχει κουφικὴ ψευδοεπιγραφή¹. Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἡ λεπτομέρεια τῆς ἐπιγραφῆς αὐτῆς δὲν ἐπαναλαμβάνεται σὲ ἄλλη παράσταση Μανδηλίου στὴν ἴδια θέση². Ἡ ταινία μὲ τὸν ἐλικοειδῆ βλαστὸ ποὺ ἔχουμε στὴν παράστασή μας, δὲν περιλαμβάνει κουφικὰ σημεῖα βρίσκεται ὁμως πολὺ κοντὰ στὴ διακοσμητικὴ ἀντίληψη τοῦ γεωργιανοῦ Εὐαγγελίου³. Συμπερασματικὰ ἄς σημειωθεῖ, ὅτι ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Μανδηλίου στὸ ναὸ τοῦ Γλέζου ἀποτελεῖ, ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη, μιὰ ἀρχαϊκὴ ἀπόδοση.

Ἐπάνω ἀπὸ τὸ ἅγιο Μανδῆλιο εἰκονίζεται μιὰ ἄλλη σκηνὴ ἀπὸ τὸ βίο τοῦ ἁγίου Νικολάου. Ὁ ἅγιος χειροτονεῖται διάκονος. Ἡ παράσταση ποὺ εἶναι σχεδὸν ἐξίτηλη ταυτίζεται μὲ ἐπιγραφή: Ο ΑΓΙΟC (X)Ε(Ι)ΡΟΤΩ(ΝΕΙΤΑΙ) ΔΗΑ(ΚΟΝΟC). Ἡ ὅλη διάταξη τῆς σκηνῆς δὲν διαφέρει ἀπὸ αὐτὴν τῆς χειροτονίας τοῦ ἁγίου σὲ ἐπίσκοπο. Στὸ σκούρο γαλάζιο βάθος παριστάνονται τὰ ἀρχιτεκτονήματα, ἐπίπεδα, χωρὶς προοπτικὴ ἀπόδοση, σὲ χρώματα ἀνοιχτὰ τεφρὸ γαλάζιο, λευκὸ καὶ ἰώδες. Ὁ ἅγιος Νικόλαος καὶ ὁ ἐπίσκοπος εἰκονίζονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀνάμεσά τους ἡ ἁγία Τράπεζα. Οἱ μορφές διακρίνονται ἀμυδρά. Ὁ ἅγιος φορᾷ ἀνοιχτὸ πράσινο φελόνι, ὁ ἐπίσκοπος κρατᾷ εὐαγγέλιο καὶ εὐλογεῖ.

Ἡ σκηνή, βιογραφικὴ, ἀκολουθεῖ τὸ ἴδιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα μὲ αὐτὴν τῆς χειροτονίας τοῦ ἁγίου σὲ ἐπίσκοπο. Παρατηροῦμε καὶ ἐδῶ περιορισμένο ἀριθμὸ προσώπων ἀντίθετα ἀπὸ τὴ γνωστὴ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ποὺ παρουςιάζεται περισσότερο ἀναπτυγμένη⁴, τόσο στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ⁵ ὅσο καὶ στίς φορητὲς εἰκόνες⁶. Ἡ λιτότητα τῆς παράστασης ὡς πρὸς τὰ εἰκονίζο-

1. A. G r a b a r, Iconoclasme, εἰκ. 68.

2. Ἀπὸ τὸν Grabar θεωρεῖται σὰν ἀπόηχος τῆς χώρας ἀπ' ὅπου προέρχεται τὸ ἅγιο Μανδῆλιο καὶ τῶν ἐπιδράσεων ποὺ δέχτηκε ὁ Χριστιανισμὸς ἀπὸ τὸ Ἰσλάμ, (A. G r a b a r δ.π., σ. 20-21).

3. Διακοσμητικὴ ταινία μὲ κουφικὰ ποὺ βρίσκεται ὁμως κάτω ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ ἁγίου Μανδηλίου στὴν Ἐπισκοπὴ τῆς Μάνης, θέτει τὸ πρόβλημα μήπως ἀποτελεῖ ἀνάμνηση τῆς προέλευσης τῶν ἱερῶν λειψάνων ἀπὸ τὴ Συρία (N. B. Δ ρ α ν δ ᾱ κ η, Μέσα Μάνη, σ. 90).

4. Δ ι ο ν υ σ ί ο υ τ ο ὕ ε κ Φ ο υ ρ ν ᾱ, Ἑρμηνεία, σ. 180

5. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ τῇ σκηνῇ πλαισιώνουν τρία πρόσωπα (Ἅ. Ξ υ γ γ ο - π ο ὕ λ ο υ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ, πίν. 108), ἐνῶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Πλάτσας τέσσερα (N τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Πλάτσας, σ. 45-46, εἰκ. 72).

6. Σὲ εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς Μονῆς Σινᾶ, 15ου αἰῶνα (Γ. κ α ι Μ. Σ ω - τ η ρ ί ο υ, Σινᾶ, εἰκ. 170, σ. 155-157) καὶ τῆς Πάτμου, 1430-1460 (Μ α ν ὄ λ η ς Χ α τ - ζ η δ ᾱ κ η ς, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, σ. 51-52, πίν. 5) μόνο ἓνα πρόσωπο παραβρίσκεται στὴ σκηνὴ τῆς χειροτονίας.

μενα πρόσωπα παραμένει, ανάμεσα στὰ γνωστά τουλάχιστον παραδείγματα, μοναδική¹.

Στὸ ἐσωράχιο τοῦ σφενδονίου στὸ νότιο τμήμα του εἰκονίζεται ὁ προφήτης Σολομών· ταυτίζεται μὲ τὴν ἐπιγραφή COLOM(Ω)N. Ἡ μορφή εἶναι ἐξίτηλη, διακρίνεται μόνο τὸ περιγράμματά της. Ὁ προφήτης Σολομών εἰκονίζεται ὁλόσωμος, στραμμένος ἑλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Φορᾷ στέμμα καὶ αὐτοκρατορική στολή πού εἶναι διακοσμημένη μὲ πολύτιμους λίθους καὶ ἐλικοειδεῖς βλαστούς, ὅπως δείχνουν τὰ ἔγχνη πού σώζονται στὸ κάτω μέρος τῶν ρούχων. Κρατᾷ ἀνοιχτὸ εἰλητάρι μὲ ἐπιγραφή πού ἔχει τελείως ἐξαλειφθεῖ.

Στὸ βόρειο τμήμα τοῦ σφενδονίου εἰκονίζεται ὁλόσωμη μορφή προφήτη πού κλείνει ἑλαφρὰ πρὸς τὰ ἀριστερά. Διατηροῦνται μόνο τὰ λευκὰ μαλλιά, τὸ στέμμα, κοσμήματα ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορική στολή καὶ τμήμα τοῦ εἰληταρίου πού φέρει τὴν ἐπιγραφή EK TOY OYRANOU... Ὁ εἰκονογραφικός του τύπος καὶ ἡ θέση τῆς ἀπεικόνισής του πού εἶναι ἀντίστοιχη μὲ αὐτὴ τοῦ Σολομῶντος ταυτίζουν τὴ μορφή μὲ τὸν προφήτη Δαβὶδ παρ' ὅλο πού δὲν σώζεται ἡ ἐπιγραφή.

Στὴν κορυφή τοῦ σφενδονίου, εἰκονίζονται σὲ σκοῦρο λουλακὶ βάθος, δύο προφῆτες σὲ προτομή (πίν. 26). Ἡ διατήρησή τους δὲν εἶναι καλή. Ὁ προφήτης Ἰεφωνίας (ΠΡΟΦΗΤΗΣ [ΙΕ]ΦΟΝΙΑΣ) εἶναι σχεδὸν καταστραμμένος ἀπὸ τὶς λειψῆνες, κρατᾷ εἰλητάρι μὲ ἐπιγραφή ἀδιάγνωστη. Ὁ προφήτης Μωυσῆς (ΜΩΗΣΗΣ), νέος ἀγένειος, εἰκονίζεται μετωπικὸς νὰ κρατᾷ εἰλητάρι μὲ τὴν ἐπιγραφή + EN APXH EPOIHSEN OΘ(EO)C TON OY(PA)NON KAI THN GHN HΔE GH HN AQPATOC (Γεν., 1,1). Τὸ πρόσωπό του εἶναι πλατύ, ἡ σάρκα ἐνιαία ὥχρα καὶ οἱ παρειές τονισμένες μὲ ρόδινες τριγωνικὲς σκιές. Τὰ μαλλιά του σκοῦρα καστανὰ πέφτουν στοὺς ὤμους. Φορᾷ γαλαζωπὸ χιτῶνα καὶ ρόδινο ἱμάτιο μὲ πλατιὲς πτυχές.

Στὸ τμήμα τοῦ ναοῦ πού εἶναι δυτικὰ τοῦ σφενδονίου δὲν σώζονται τοιχογραφίες παρὰ μόνο σπαράγματα. Στὸ βόρειο τοῖχο εἰκονίζόταν ἡ Γέννηση. Ἡ παράσταση εἶναι καταστραμμένη, διακρίνεται στὴ μέση ἡ κτιστὴ φάτνη καὶ ἡ Παναγία μὲ σκοῦρο βυσσινὶ μαφόρι.

Κάτω ἀπὸ τὴ Γέννηση σώζεται μικρὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ μὲ ἀρκετὲς φθορές (πίν. 27). Ἀπὸ τὴ μορφή τῆς Θεοτόκου πού τὸν κρατοῦσε μετωπικὰ διακρίνεται μόνο τὸ σχέδιο τῆς κεφαλῆς. Τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ ζωγραφίζεται πλατύ, σχεδὸν στρογγυλό, ἡ σάρκα σκοῦρα ὥχρα μὲ ρόδινες μαλακὲς κηλίδες στὶς παρειές καὶ τὰ αὐτιά σὲ σχῆμα φύλλου.

Στὸ νότιο τοῖχο ἡ Ὑπαπαντὴ εἶναι ἐπίσης πολὺ καταστραμμένη. Γυναι-

1. Τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς μελέτησε ἡ N. Patterson - Sevčenko, *Cycles of the Life of St. Nicholas in Byzantine Art* (unpublished Ph. D. Thesis) Columbia University 1972, δὲν κατάφερα ὅμως νὰ τὸ βρῶ.

κεία μορφή πού μόλις διακρίνεται κρατᾷ εἰλητᾶρι μετὰ τὴν ἐπιγραφή ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΠΑΙΔΗ (Ο)ΥΡΑ(NON)...¹

Κοσμήματα: Ταινίες μετὰ γεωμετρικά καὶ φυτικά κοσμήματα διατρέχουν τὸ ναὸ καὶ τονίζουν τὰ ἀρχιτεκτονικά στοιχεῖα. Στὴ δυτικὴ στενὴ πλευρὰ τοῦ σφενδονίου τὸ γνωστὸ γεωμετρικὸ κόσμημα μετὰ τὴν πτυχωτὴ ταινία πού διαγράφει «ζίκ-ζάκ» συνηθίζεται ἰδιαίτερα στὸν 11ο καὶ 12ο αἰώνα². Στὸ ἀνατολικὸ τμήμα τοῦ ναοῦ, σὲ θέση ἀντίστοιχη μετὰ αὐτὴν τοῦ σφενδονίου, διακοσμητικὴ ταινία διατρέχει τὴν καμάρα. Τὴν ἀποτελοῦν κοσμήματα πού μοιάζουν μετὰ καλᾶθια (πίν. 28): τὰ χρώματά τους εἶναι ἰδιαίτερα φωτεινά: πράσινο, γαλάζιο, κίτρινο καὶ πορτοκαλί. Ἡ ὅλη ἀντίληψη τοῦ σχεδίου καθὼς καὶ τὰ χρώματα θυμίζουν τὸ γνωστὸ διακοσμητικὸ θέμα τῶν καλαθίων τῆς Galla Placidia³.

Παρ' ὅλο πού δὲν σώζεται ὁλόκληρος ὁ διάκοσμος τοῦ Ἀγίου Νικολάου Γλέζου, ἡ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυση πού προηγήθηκε ἔδειξε πῶς ὁ ζωγράφος δὲν ἀκολουθεῖ στὸ σύνολό του τὸ τυπικὸ γιὰ τοὺς μονόχωρους ναοὺς εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, εἶναι δὲ συντηρητικὸς καὶ ἐκλεκτικὸς συγχρόνως. Ἐκτὸς ἀπὸ ὁρισμένα βασικά καὶ κεντρικά στοιχεῖα προγράμματος, ὅπως ἡ Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα στὴν ἀψίδα, ἡ Ἀνάληψη στὴν καμάρα, οἱ δύο σκηνές τοῦ Δωδεκαόρτου στὸ δυτικὸ μέρος τοῦ ναοῦ, τὰ ὑπόλοιπα θέματα ἐπιλέγει ἐλεύθερα χωρὶς νὰ προσαρμόζεται σ' ἓνα ὀργανωμένο πρόγραμμα π.χ. ἀπὸ τὸ βίβ. τοῦ Ἀγίου Νικολάου εἰκονογραφεῖ μόνο δύο ἐπεισόδια, τὴ χειροτονία του ὡς διακόνου καὶ ὡς ἐπισκόπου, τὴ Δέηση ἀπεικονίζει δύο φορές μέσα στὸ ναό. Ἀκόμα ἡ θέση πού ἐπιλέγει γιὰ ὁρισμένα θέματα π.χ. τὸ ἅγιο Μανδύλιο καὶ Κεράμιο, δὲν εἶναι ἡ καθιερωμένη.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῶν σκηνῶν φανερώνει τὴν τάση τοῦ ζωγράφου νὰ μένει πιστὸς σὲ παλιότερα εἰκονογραφικὰ σχήματα. Μετὰ μνημεῖα τοῦ 11ου αἰώνα συνδέεται ἡ Δέηση στὸ μέτωπο τοῦ τόξου, τὰ δὲ στηθάρια στὴ θέση αὐτὴ καθὼς καὶ τὰ κοσμήματα πού θυμίζουν «καλᾶθια», εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὰ παλαιοχριστιανικὰ χρόνια. Ἀρχαϊκὴ ἐπίσης εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἁγίου Μανδύλιου.

Ἐκλεκτικὸς φανερώνεται ὁ ζωγράφος τοῦ Γλέζου σὲ εἰκονογραφικὲς λε-

1. «Τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐστερέωσεν» (Λουκ. Β' 22-38).

2. Βλ. παραδείγματα L. H a d e r m a n n - M i s g u i c h, Kurbinovo, σ. 296-297, συμπληρωματικά βλ. ἐπίσης Ν. Γ κ ι ο λ έ, 'Ο Ἅγιος Ἰωάννης Γαρδενίτσας, σ. 70 σημ.

6. Ἡ λεπτομέρεια μετὰ τὸ λευκὸ τρίφυλλο πού γεμίζει τίς ἄκρες τῆς πτυχωτῆς ταινίας συναντᾶται καὶ σὲ ναοὺς τῆς Μάνης βλ. σ τ ὸ Ἰ δ ι ο, σ. 70-71.

3. P. L. Z o v a t t o, Il Mausoleo di Galla Placidia, architettura e decorazione, Ravenna 1968, πίν. III. Στὸ ναὸ τοῦ Γλέζου ὅμως τὸ θέμα ἀποδίδεται μετὰ περισσότερη σχηματοποίηση, ἔτσι τὰ φύλλα καὶ οἱ καρποὶ τῶν καλαθίων τῆς Galla Placidia ἐδῶ ἔχουν τὴ μορφή «κοχυλίου».

πτομέρειες όπως στη Δέηση που οι μορφές εικονίζονται να κρατούν ειλητάριο και στις βιογραφικές σκηνές του αγίου Νικολάου που αποδίδονται πολύ συνοπτικά και είναι από τα πιο πρώιμα παραδείγματα στη μνημειακή ζωγραφική.

Η διατήρηση των τοιχογραφιών στο μικρό ναό του Αγίου Νικολάου της Μάνης δεν είναι καλή, ώστε να μπορούμε να αξιολογήσουμε στο σύνολό της την ποιότητα της ζωγραφικής του μνημείου. Πρόσθετη δυσκολία είναι ότι η μελέτη της τεχνοτροπίας περιορίζεται κυρίως στις μορφές, γιατί οι σκηνές που έχουν σωθεί είναι λίγες και από αυτές, συχνά, διατηρούνται μόνο τα πρόσωπα.

Στον Άγιο Νικόλαο της Μάνης έχουμε μια καλλιτεχνική δημιουργία που διαμορφώνεται μέσα σε αντίρροπες τεχνοτροπικές τάσεις, στη μακρινή αυτή περιοχή, με την έμπνευση ενός ικανού καλλιτέχνη. Οι τοιχογραφίες που σώζονται δεν παρουσιάζουν ομοιογένεια. Είναι πιθανό οι διαφορετικές τάσεις να εκφράζονται από τον ίδιο ζωγράφο στην προσπάθειά του να μιμηθεί και να αντιγράψει διαφορετικά πρότυπα. Στο γεγονός αυτό άλλωστε όφειλεται και η δυσκολία για την ακριβή χρονολόγηση των τοιχογραφιών.

Οι σκηνές που διατηρούνται (Ανάληψη και χειροτονίες του αγίου Νικολάου σε επίσκοπο και διάκονο)¹ μας δίνουν ένα δείγμα της αντίληψης του καλλιτέχνη για τη δομή των συνθέσεων. Υπάρχει πνεύμα λιτότητας. Στις παραστάσεις της χειροτονίας του αγίου εικονογραφούνται μόνο δύο πρόσωπα, φαινόμενο που αποτελεί σπάνιο δείγμα στη μνημειακή ζωγραφική, ενώ από την Ανάληψη απουσιάζει ή Θεοτόκος.

Στην παράσταση της Ανάληψης υπάρχει η τάση να αποδοθεί η έννοια του βάθους, έτσι όπως εμφανίζεται από τις αρχές του 13ου αιώνα. Στη διάταξη των προσώπων, καθώς συμπλέκονται η χειρονομούν μεταξύ τους, ή μία μορφή κρύβει μέρος της άλλης. Για παράδειγμα, ο απόστολος Φίλιππος, καθώς ύψώνει τα χέρια προς τον ουρανό, κρύβει ένα μέρος της κεφαλής του προηγούμενου απόστολου (πίν. 14). Αντίθετα στη σκηνή της χειροτονίας του αγίου Νικολάου σε επίσκοπο, παρ' όλο που ο ζωγράφος τοποθετεί τα αρχιτεκτονήματα σε δεύτερο επίπεδο, δεν καταφέρνει να δηλώσει την έννοια του βάθους. Σ' αυτό βέβαια συμβάλλει και το γεγονός ότι τα κτήρια είναι τελείως επίπεδα· αποδίδεται μόνο η πρόσοψή τους, χωρίς καμιά προσπάθεια προοπτικής απόδοσης και χωρίς αντιθέσεις φωτισμού στην επιφάνειά τους (πίν. 20)². Θυμίζουν επίπεδο «σκηνικό» που δεν συνδέεται οργανικά με την παράσταση. Έχουν τη

1. Η σκηνή της χειροτονίας του Αγίου Νικολάου σε διάκονο δεν προσφέρεται για τεχνοτροπικές παρατηρήσεις γιατί έχει μεγάλες φθορές.

2. A. Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle, L'art Byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 169-178, ειδικά σ. 171 κ. έ.

διακοσμητική λειτουργία τῶν ἀρχιτεκτονημάτων στὰ ἔργα τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰώνα ποὺ ὅμως ἐπιβιώνει καὶ μέσα στὸ 13ο¹.

Στὶς παραστάσεις τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ μορφές. Οἱ ἀναλογίες τους εἶναι σωστές, μὲ ἐξάιρεση τὸ Χριστὸ τῆς Ἀνάληψης ποὺ εἶναι μορφὴ κοντόχοντρη καὶ δυσανάλογη, παρόμοια μὲ τὸ Χριστὸ στὴν ἴδια παράσταση τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης. Αἰσθητὰ μικρόσωμη εἶναι ἐπίσης ἡ μορφὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴ χειροτονία του ὡς ἐπισκόπου.

Κάτι ἄλλο ποὺ πρέπει νὰ σημειωθεῖ εἶναι οἱ στάσεις ποὺ ἔχουν οἱ μορφές μέσα στὸ χῶρο. Στὴν Ἀνάληψη στὶς περισσότερες μορφές διαγράφεται ἔντονα ἡ κίνηση. Οἱ ἀπόστολοι βηματίζουν, γέρνουν τὰ σώματα, χειρονομοῦν (πίν. 10, 11). Ὁ ἄγγελος τοῦ νότιου ὀμίλου σάν νὰ ἀποτυπώνει ἓνα διασκελισμὸ, μὲ τὸ δεξιὸ πόδι μπροστὰ σὲ ἔντονη κάμψη, βαδίζει ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους (πίν. 15). Ἡ κίνησή του θυμίζει τὴ στάση τοῦ ἀγγέλου στὸ χειρόγραφο τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Γρηγορίου Νανζιανζηνοῦ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Παρισιοῦ (867/886)². Στὴν ἴδια παράσταση τοῦ Γλέζου ἄλλες μορφές ἀποδίδονται μὲ στατικότητα, οἱ ἄγγελοι π.χ. ποὺ κρατοῦν τὴ δόξα. Καθὼς τὸ σῶμα τους κάμπτεται ἔντονα πρὸς τὰ πίσω διαγράφοντας ἓνα κλειστὸ σχῆμα, δὲν καταφέρνουν νὰ δηλώσουν τὴν κίνησή τους στὸ κενὸ (πίν. 8, 9). Κάτι ἀνάλογο παρατηροῦμε καὶ στὴ σκηνὴ τῆς χειροτονίας. Ὁ ἅγιος καὶ ὁ ἐπίσκοπος εἶναι μορφές στάσιμες (πίν. 20).

Ἡ πτυχολογία τῶν ρούχων εἶναι κατὰ κανόνα γραμμική³. Στὴν Ἀνάληψη πολλὲς σταθερὲς σκουρόχρωμες πινελιὲς δηλώνουν πάνω στὰ ρούχα μὲ ἔντονη σχηματοποίηση τὶς ἀκμές καὶ τοὺς βασικοὺς ὄγκους μὲ ἀποτέλεσμα νὰ διαλύονται τὰ σώματα κάτω ἀπὸ τὴ διακοσμητικὴ ὀργάνωση τῶν γραμμῶν. Οἱ μορφές τῆς Ἀνάληψης εἶναι ἓνα δείγμα τῆς ἀντίληψης αὐτῆς ποὺ μᾶς φέρνει κοντὰ στὴν ὑστεροκομνήνεια ἐποχή⁴, ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ πτυχολογία τοῦ ἀγγέλου τοῦ νότιου ὀμίλου (πίν. 16).

Κύρια γεωμετρικὰ σχήματα ποὺ χρησιμοποιοῖ ὁ ζωγράφος στὴν ἀπόδοση

1. Ν. τ. Μουρίκη, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα*, σ. 52-53, Μ. Χατζηδάκης, *Νεώτερα γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν τέχνη τῆς Μητρόπολης τοῦ Μυστρά*, ΔΧΑΕ, περ. Δ'-τόμ. Θ' 1977-1979, Ἀθῆναι 1979, σ. 170 καὶ Ν. Β. Δρανδάκης, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, σ. 57, πίν. 11αβ, 13β.

2. D. Talbot-Rice, *Art Byzantin*, πίν. I, VII.

3. Ἀναλυτικὰ γιὰ τὴ μορφὴ τῆς πτυχολογίας βλ. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, σ. 392 κ. ε.

4. Γιὰ τὴν ὑστεροκομνήνεια ζωγραφικὴ καὶ τὶς προεκτάσεις της στὸ 13ο αἰώνα βλ. L. Hadermann-Misguich, *La peinture monumentale tardo-Comnène et ses prolongements au XIIIe siècle*, III *Art et Archéologie. Byzance de 1071 à 1261*, XVe Congrès International d'Etudes Byzantines, Athènes 1976, σ. 97-127, δείγμα ἀπὸ τὴ μελέτη αὐτὴ ἡ πτυχολογία ἀποστόλου ἀπὸ τὸ Nerezi, πίν. XXI,1.

τῆς πτυχολογίας εἶναι, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς εὐθεῖες, ὁ κύκλος καὶ ἡ σταγόνα, στοιχεῖο ἀπὸ τῆ ρωμανικῆ τέχνης ποὺ συναντᾶμε συχνὰ στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν 9ο αἰώνα¹. Ἀλλοτε πάλι οἱ γραμμὲς τῶν πτυχώσεων δημιουργοῦν ἀσυνήθιστα σχήματα, ὅπως τὴν «πλεξίδα» στὸ χέρι τοῦ ἀπόστολου Ἀνδρέα στὴν Ἀνάληψη (πίν.11).

Μιὰ ἄλλη τάση εἶναι αὐτὴ ποὺ ἀποτυπώνεται στὴν πτυχολογία τῶν μορφῶν τῆς χειροτονίας καὶ τοῦ προφήτη στὸ τόξο. Ἡ ὅλη διάρθρωση τῶν ρούχων εἶναι βαριὰ χωρὶς πολλὲς πτυχώσεις. Ὁ καλλιτέχνης ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς ζωγραφικοὺς τρόπους τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα ἀποφεύγοντας τὴ διακοσμητικὴ χρῆση τῶν γραμμῶν. Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως δὲν ἀποδίδει τοὺς ὄγκους.

Τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου δὲν παρουσιάζουν ὁμοιογένεια, ποικίλλουν ἀνάλογα μὲ τὰ πρότυπα. Θὰ λέγαμε ὅτι ξεχωρίζουν δύο τάσεις: τὴν πρώτη καὶ πιὸ συντηρητικὴ ἀντιπροσωπεύουν οἱ μορφὲς τῆς Ἀνάληψης (πίν. 13, 14), τῆς «προσωπογραφικῆς γιορλάντας» στὸ μέτωπο τῆς καμάρας (πίν. 5, 6), τοῦ ἁγίου Κεραμίου (πίν. 19), τῆς χειροτονίας (πίν. 20) καὶ ὁ ἄγγελος τῆς ἀψίδας (πίν. 4). Τὴ δεύτερη, ποὺ ἐκφράζει τὶς νέες ἀναζητήσεις, ἀντιπροσωπεύουν οἱ μορφὲς τῆς Δέησης τοῦ νότιου τοίχου (πίν. 21, 23, 24), τῆς παράστασης τοῦ Ἐνυπνίου (πίν. 17, 18) καὶ τὸ μικρὸ κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στὸ βόρειο τοῖχο (πίν. 27).

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ στὰ πρόσωπα τῆς πρώτης ομάδας εἶναι ἡ σχηματοποίηση στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Ἡ γραμμὴ παίζει ἐδῶ ἕνα κυρίαρχο ρόλο, σταθερὴ καὶ δοσμένη μὲ ἀκρίβεια γεωμετρικῇ. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ διαφοροποιεῖ τὴ σχηματοποίηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Μάνης ἀπὸ αὐτὴν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κέρκυρας τοῦ 11ου αἰώνα². Ἡ γραμμὴ ἐκεῖ παρ' ὅλο ποὺ εἶναι σταθερὴ μοιάζει πιὸ εὐέλικτη καὶ δὲν ἔχει τὴ γεωμετρικότητα ποὺ ἔχει στὸ ναὸ ποὺ ἐξετάζουμε. Ἐδῶ τὰ περιγράμματα τῶν προσώπων καθὼς καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται μὲ σκουρόχρωμες πινελιές. Καθαρὰ διακοσμητικὲς οἱ γραμμὲς δηλώνουν στὸ πρόσωπο στοιχεῖα ποὺ δὲν ἀνταποκρίνονται σὲ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες, ὅπως π.χ. ἡ ρυτίδα στὸ ἐπάνω μέρος τῆς μύτης ποὺ μαζὶ μὲ τὴν κάθετὴ αὐλακία ζωγραφίζονται στὸ μέτωπο ἕνα Τ³ (παράδειγμα οἱ ἀπό-

1. Ν. καὶ Μ. Thierry, Ayvali kilise, σ. 148-149, ὅπου ἀναφέρονται παραδείγματα ἀπὸ τὴ ρωμανικὴ τέχνη.

2. P. L. Vocotopoulos, Fresques du XI^e siècle à Corfu, C.A. 21 (1971), σ. 156 εἰκ. 7, 8, σ. 158 εἰκ. 10, σ. 165 εἰκ. 17.

3. Ξαναβρίσκουμε τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ, ὅχι πάντα μὲ τὴν ἴδια γεωμετρικότητα, σὲ μνημεῖα τοῦ 12ου αἰώνα ὅπως στὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Νεοφύτου στὴν Πάφο, στὸν Ἅγιο Ὀνούφριο (Α. καὶ J. Stylianoou, The painted Churches of Cyprus, Cyprus 1964, εἰκ. 60, σ. 129) καὶ στὴν Παναγία Ἀράκου στὸν προφήτη Ἰεζεκιὴλ καὶ Ἥλια (E. Pargiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, πίν. XXVI 1-2). Ἐπίσης σὲ μνημεῖα τοῦ 13ου αἰώνα ὅπως στὸν Ἅγιο Νικόλαο στὸ Varos Prilep, στὸν πάτερωνα τῆς ἐκκλησίας (P. Miljković - Pepek, Contribution aux recherches sur l'évolu-

στολοι τῆς Ἀνάληψης, ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ στο ἅγιο Κεράμιο, ὁ Χριστὸς ἀπὸ τὴ Δέηση τῆς καμάρας). Ἀλλοτε πάλι μετριάζεται ἡ ἔντονα γραμμικὴ ἐντύπωση. Στὸν ἅγγελο τῆς ἀψίδας, συγκεκριμένα, σκουρόχρωμη πινελιὰ πού λειτουργεῖ σὰν σκιά, τονίζει τὶς γραμμὲς τῶν χαρακτηριστικῶν ἀκολουθώντας τὴ φορά τους (πίν. 4).

Ὁ προπλάσμος στὰ πρόσωπα δίνεται μὲ σκούρα ἐνιαία ὥχρα. Οἱ ρόδινες κηλίδες στὶς παρεῖς¹ δὲν σβύνουν μαλακὰ, ἔτσι τὸ σύνολο δὲν κερδίζει σὲ πλαστικότητα, χαρακτηριστικὸ πού θυμίζει τὴν ἐπίπεδη τεχνοτροπία τοῦ 11ου αἰώνα.

Τὰ μάτια στὶς μορφὲς τῆς πρώτης ομάδας ζωγραφίζονται ἀμυγδαλόσχημα μεγάλα. Τὸ πάνω βλέφαρο δηλώνεται μὲ διπλὸ περιγράμμα.

Τὸ αὐτὸ ἀποδίδεται μὲ τὸ γνωστὸ διακοσμητικὸ τρόπο, φυλλόμορφο μὲ μία ἢ δύο ἑλικες στὴν ἐσωτερικὴ σκιά. Τὸ σχέδιο αὐτὸ πού χρησιμοποιήσαν οἱ καλλιτέχνες ἀπὸ τὸν 11ο ἕως τὸ 13ο αἰώνα, ἐπιβιώνει συχνά σὲ ἐπαρχιακὰ μνημεῖα².

Ὁ λαιμὸς ἀποδίδεται λεπτὸς μὲ μιὰ σκούρα καμπύλη πινελιὰ στὴ μέση γιὰ σκιά καὶ δύο μικρὲς γλῶσσες στὰ πλάγια³ (ἀπόστολοι τῆς Ἀνάληψης καὶ ἅγγελος τῆς ἀψίδας).

Τὰ μαλλιά στὴν ομάδα αὐτὴ ἀποδίδονται μὲ τὸν ἴδιο γραμμικὸ τρόπο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς διαφοροποιήσεις στὰ χτενίσματα, πού ὀφείλονται στο συγκεκριμένο εἰκονογραφικὸ τύπο τῶν προσώπων⁴, ἡ συνηθέστερη ἀπόδοση εἶναι νά

tion de la peinture en Macédoine au XIII^e siècle, L'art Byzantin au XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani, Beograd 1967, σ. 189-196, εἰκ. 19), στὴν Ἀγ. Τριάδα στο Κρανίδι, στὸν ἅγγελο τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, (S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244) Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien, München 1975, εἰκ. 20).

1. Γιὰ τὶς ρόδινες κηλίδες στὶς παρεῖς βλ. Ἀ. Ξυγγούλου, Αἱ Τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποιήτον τῆς Θεσσαλονίκης, Α.Ε. 1957 (1961), σ. 19 κ. ἑ., P. Miljković - Pepek, La formation d'un nouveau style monumental au XIII^e siècle. Actes du XII^e Congrès International d'Etudes, Byzantines, Ochride 1961, III, Beograd 1964, σ. 310. Ἐπίσης Ἀ. Ὀρλάνδου, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου, σ. 128 καὶ σημ. 1, 2, 3.

2. Ἀ. Ξυγγούλου, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα, σ. 21-23, Ἀ. Ὀρλάνδου, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, σ. 161 δ-που ἀναφέρονται καὶ παραδείγματα καὶ L. Hadermann - Misguich, Kurbinovo, σ. 358 κ. ἑ.

3. Ν. Γκιολέ, Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης Γαρδενίτσας, σ. 77-78.

4. Παράδειγμα ὁ ἀπόστολος Ἀνδρέας στὴν Ἀνάληψη ἀπεικονίζεται ὅπως συνήθως «γέρων κατ'ξαρομμάλης», μὲ ἄτακτα μαλλιά (Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία, σ. 151) πού ἐδῶ ὅμως ὑπακούοντας στὴν ὅλη σχηματοποίηση ἀποδίδονται σὰν «πλεξιδα» γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Οἱ πεταχτὲς ἀπολήξεις ὀλόγυρα ἀπὸ τὰ μαλλιά φαίνεται νά συνηθίζονται κυρίως στὴ μορφή τοῦ Προδρόμου, βλ. ἐνδεικτικὰ μερικὰ παραδείγματα τῆς με-

ζωγραφίζονται με λεπτές παράλληλες γραμμές βασικά σε τρεις λωρίδες, μία πάνω από το μέτωπο και από μία ριζωμένη στους κροτάφους (ἀπόστολοι της 'Ανάληψης, ἄγιοι στο μέτωπο της ἀψίδας) (πίν. 14, 6). "Ομοια ἀπόδοση συναντᾶμε σε μνημεῖα τοῦ 11ου αἰώνα στήν Καππαδοκία¹.

Σε γενικές γραμμές ὁ τρόπος πού ἀποδίδονται τὰ πρόσωπα στήν πρώτη ὁμάδα με τήν ἔντονη λειτουργία τῆς γραμμῆς, κρατᾷ πολλά κοινὰ στοιχεῖα ἀπό τήν «ἐκφραστική» τεχνοτροπία τοῦ 11ου αἰώνα², ἐνδεικτικό παράδειγμα ὁ ἀπόστολος Φίλιππος τῆς 'Ανάληψης (πίν. 14).

Στά πρόσωπα τῆς δεύτερης ὁμάδας ὁ ζωγράφος ἀποτυπώνει τίς νέες τάσεις τῆς ἐποχῆς. Ἡ κυριαρχία τῆς γραμμῆς δὲν εἶναι τόσο ἔντονη, μόνο στο πρόσωπο τοῦ ἁγίου Νικολάου καί στο κεφάλι τοῦ Χριστοῦ στήν ἴδια παράσταση οἱ φωτοσκιώσεις ἀποδίδονται με πολλές λεπτές πινελιές (πίν. 17, 18). Τό πρόσωπο τοῦ 'Αγίου Νικολάου εἶναι δουλεμένο με περισσότερη λεπτομέρεια ἀπ' ὅ,τι οἱ ἄλλες μορφές. Τά λευκά φῶτα στή σάρκα, καλλιγραφικά ἀποδομένα, θυμίζουν τεχνική εἰκόνας. Φαίνεται ὅτι τό πρότυπο ἦταν συγκεκριμένη φορητή εἰκόνα, ἀφοῦ μάλιστα πρόκειται γιά τό πορτραῖτο τοῦ τιμώμενου ἁγίου³.

Τό πλάσιμο στίς ἄλλες μορφές εἶναι πιό ζωγραφικό. Οἱ ρόδινες κηλίδες στίς παρειές σβύνουν μαλακά πάνω στή σκούρα ὠχρα τῆς σάρκας. Τό πλατύ πρόσωπο τοῦ μικροῦ Χριστοῦ (πίν. 27) στο βόρειο τοῖχο με τό ζεστό πλάσιμο θυμίζει μορφές ἀπό τήν 'Αχειροποίητο⁴. Ὡστόσο διατηρεῖ ὅπως καί ἐκεῖνες τή γνωστή σχηματοποίηση στήν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν πού συναντᾶμε στή ζωγραφική τοῦ 11ου αἰώνα.

Ἡ παράσταση τῆς Δέησης μᾶς προσφέρει δύο ἀπό τὰ καλύτερα πορτραῖτα τοῦ ναοῦ. Ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, μνημειακή, ἀπηχεῖ πρότυπα τῆς μεγάλης τέχνης (πίν. 23). Θά μπορούσε νά συγκριθεῖ με τήν ἀνάλογη μορφή τῆς Δέησης τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ὁ τύπος τοῦ προσώπου, τὰ χαρακτηριστικά καί τό διακριτικό πλάσιμο παρουσιάζουν ἐνδιαφέρουσες ὁμοιότητες. Ἡ κεφαλή τοῦ Χριστοῦ εἶναι τό καλύτερο ποιοτικά δεῖγμα τοῦ ζωγράφου τοῦ Γλέζου. Θά μπορούσε νά προσθεθεῖ στά παραδείγματα τῆς «ἀναγέννησης» αὐτῆς τῆς ἐπο-

σοβυζαντινῆς περιόδου T h é a n o C h a t z i d a k i s, *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide*, C. A. 22 (1972), σ. 110 εἰκ. 22, σ. 111 εἰκ. 24 καί N. T h i e r r y, *Un style byzantin schématique de Cappadoce daté du XI siècle d'après une inscription*, *Journal des Savants* 1968, σ. 56 εἰκ. 15, 16 καί σ. 53. Ἡ λεπτομέρεια συναντᾶται ἐπίσης σε τοιχογραφίες τῆς Κύπρου τοῦ 12ου αἰώνα, σ τ ὁ Ἰ δ ι ο, σ. 53 σμ. 11.

1. Σ τ ὁ Ἰ δ ι ο, σ. 53, εἰκ. 10, 11, 12.

2. P. L. V o c o t o p o u l o s, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, σ. 178 κ. ἐ.

3. 'Ανάλογο παράδειγμα ἔχουμε στόν 'Αγιο Γεώργιο στο Κούνει (Σ τ. Π α π α δ ᾶ κ η, 'Ἡ κυρά τῆς Κριτσᾶς, Α.Δ. 22 (1967) Α' Μελέτες, σ. 98).

4. 'Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὐ λ ο υ, *Αἱ τοιχογραφίαι τῶν 'Αγίων Τεσσαρξάνων*, πίν. 31, 41.

χής στην 'Ελλάδα που μάς δείχνουν ότι οι νέες αυτές τάσεις έγιναν κοινός τόπος ακόμη και στις πιο ταπεινές εκκλησίες της επαρχίας¹.

Η Παναγία, ζωγραφικά αποδομένη, με τα μεγάλα μελαγχολικά μάτια πλάθει ένα «ψυχογραφικό» πορτραίτο, που αντιπροσωπεύει ίσως το πιο προχωρημένο τεχνοτροπικά δείγμα του ζωγράφου (πίν. 24). Η όλη αντίληψη της μορφής, χωρίς να υπάρχει ιδιαίτερη φυσιογνωμική όμοιοτητα, μάς θυμίζει την Παναγία της Δέησης από τη Νάξο². Όσοτόσο δεν εγκαταλείπεται η ανάμνηση της γραμμικότητας που έδω τονίζεται με τα λευκά φώτα γύρω από τα μάτια.

Κάτι ακόμη που πρέπει να σημειωθεί είναι η αγάπη του ζωγράφου για τα διακοσμητικά θέματα. Το ναό διατρέχουν ταινίες με φυτικά και γεωμετρικά κοσμήματα· ή διάταξή τους, στο βόρειο τοίχο, ανάμεσα από τις σκηνές θυμίζει παλαιοχριστιανικά μνημεία (πίν. 28). Κοσμήματα στολίζουν επίσης τα ρούχα, τα επιμανίκια του Χριστού (πίν. 7), τις στολές και τα υποδήματα των αγγέλων (πίν. 4, 16), τις βασιλικές στολές των προφητών, καθώς και τα επιπλά, την Τράπεζα της χειροτονίας (πίν. 20), τον μαργαριτοκόσμητο θρόνο του Χριστού της Δέησης (πίν. 21, 22). Η τάση αυτή για τα στολίσια μαρτυράει τις επιδράσεις από την παλιότερη παράδοση και συνηθίζεται ιδιαίτερα σε έργα επαρχιακά του 13ου αιώνα³.

Η ακριβής χρονολόγηση των τοιχογραφιών που εξετάζουμε είναι δύσκολη, επειδή οι τοιχογραφίες του Γλέζου δεν συνδέονται τεχνοτροπικά με άλλα επαρχιακά μνημεία, αλλά ούτε και με τα ως τώρα γνωστά μνημεία της Μάνης παρουσιάζουν ιδιαίτερη τεχνοτροπική συγγένεια⁴. Περισσότερο συνδέονται με την παράδοση μιας σειράς μνημείων στην Κάτω 'Ιταλία που χαρακτηρίζονται από έντονη γραμμικότητα. Τα πρόσωπα των αποστόλων της 'Ανάληψης με τα σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά, το γραμμικό φωτισμό και την επίπεδομορφία θυμίζουν μορφές που βρίσκονται στην κρύπτη του San Nicola dei Greci στη Matera (13ου αί.)⁵ και στην κρύπτη του San

1. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce, L'art Byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani 1965, Beograd 1967, σ. 69.

2. Στο ίδιο, σ. 70, εικ. 19.

3. Ντ. Μουρίκη, Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα, σ. 54.

4. Στο ναό της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι παρατηρούμε στη σκηνή της 'Ανάληψης παρόμοια διάθρωση της πτυχολογίας των αποστόλων, μόνο που στο Γεράκι η όλη απόδοση είναι πιο ζωγραφική. (Η παράσταση άδημοσίευτη). Για τις τοιχογραφίες του ναού της Ευαγγελίστριας έχει προταθεί, τελευταία, να τοποθετηθούν «κοντά στο 1200». Βλ. Ντ. Μουρίκη, 'Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του 'Αγίου 'Ιερόθεου κοντά στα Μέγαρα, AAA τόμ. XI τεύχ. 1, 1978, σ. 135-136 όπου και η βιβλιογραφία του ναού.

5. A. Rizzi, Monachesimo Bizantino e chiese rupestri in Basilicata. Aspetti e problemi, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τόμ. Ε' 1966-1969, 'Αθήνα 1969, πίν. 65α-β.

Nicola στο Faggiano που χρονολογούνται στα τέλη του 13ου αιώνα¹.

Στην προσπάθεια να προσδιορίσουμε το τεχνοτροπικό ιδίωμα του ζωγράφου του Γλέζου έγινε φανερό, ότι πρόκειται για ένα συντηρητικό κατά κανόνα καλλιτέχνη που άναζητά τα τεχνοτροπικά πρότυπά του σε παλιότερα έργα. Έτσι οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Γλέζου θα μπορούσαν με πρώτη όψη να τοποθετηθούν και στο 12ο αιώνα. Η κυριαρχία της γραμμής, τα επίπεδα αρχιτεκτονήματα, ή σχηματική πτυχολογία, το πλάσιμο των προσώπων με τις έντονες έρυθρές κηλίδες πάνω στη σκούρα ένιαία όχρα της σάρκας, αντιπροσωπεύουν τις κυρίαρχες τάσεις της ζωγραφικής στην ύστεροκομνηνεια περίοδο². Ο άγγελος της άψίδας με το τριγωνικό πρόσωπο (πίν. 4) θυμίζει τους άγγέλους από τον τρούλλο της Παναγίας του Άρακα κοντά στα Λαγουδερά της Κύπρου (1192)³. Χωρίς ή γραμμή να παίζει κυρίαρχο ρόλο, ό άγγελος του Γλέζου, με τις δυνατές αντιθέσεις των χρωματικών τόνων που πλάθουν τη σάρκα, παραμένει πιο σχηματοποιημένος από τον άγγελο της Κύπρου.

Ωστόσο πλάι στις συντηρητικές αυτές τάσεις υπάρχει ή αναζήτηση του καινούργιου και είναι φανερό πώς ό ζωγράφος του Γλέζου ξέρει να άφομοιώνει παλιούς και νέους ζωγραφικούς τρόπους⁴. Ακριβώς τα πρόσωπα της δεύτερης ομάδας εκφράζουν την έξοικείωση του καλλιτέχνη με τις νέες αυτές μορφές, γι' αυτό και προσφέρονται σαν δείγματα για χρονολόγηση. Εξάλλου ή έπιμονή στην παράδοση του 12ου αιώνα σε συνδυασμό με τις νέες τάσεις χαρακτηρίζει πολλά σύνολα του 13ου αιώνα και ιδιαίτερα τα έπαρχιακά⁵. Δυστυχώς ή διατήρηση των τοιχογραφιών είναι κακή και δέν σώζονται τα σώματα όλων των μορφών. Έτσι δέν μπορούμε να ξέρουμε αν ανταποκρίνονταν στις άπαιτήσεις του 13ου αιώνα για πλατιές φόρμες και άπόδοση της σωματικότητας.

Τό πλατύ πρόσωπο του μικρού Χριστού συνδέεται με έργα του 13ου αιώ-

1. A l b a M e d e a, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, Roma 1939, Albo εικ. 117, 118, 123, σ. 187.

2. O. D e m u s, The style of the Kariye Djami and its place in the development of Palaeologan Art, The Kariye Djami, volume 4, Princenton 1975, σ. 128 κ.έ. και κυρίως L. H a d e r m a n n - M i s g u i c h, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle, σ. 99 κ.έ.

3. A. H. S. M e g a w, Twelfth century frescoes in Cyprus, Actes du XII Congrès International d'Etudes Byzantines, Ochride 1961, Beograd 1964, III εικ. 11 και A. H. S. M e g a w - A. S t y l i a n o u, Chypre mosaïques et fresques byzantines, Paris 1963, πίν. XIV.

4. Για την ποικιλία της καλλιτεχνικής έκφρασης στο 13ο και 14ο αιώνα βλ. A. G r a b a r, Byzance, L'art Byzantin du Moyen Age (Du VIIIe au XVe siècle), Paris 1963, σ. 166 κ.έ.

5. Ν. τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της Σπηλιᾶς Πετιέλης, σ. 106-107 και Ν. C o u m b a r a k i - P a n s é l i n o u, Saint - Pierre de Kalyvia - Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 119.

να¹. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ τῆς Δέησης, συγγενεῦει μὲ τὴν ἀντίστοιχη μνημειακὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ποὺ τοποθετεῖται στὰ χρόνια τοῦ Μιχαὴλ Η΄². Αὐτὸ ποὺ προσφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ χρονολόγηση εἶναι τὸ «ψυχογραφικὸ» πορτραῖτο τῆς Παναγίας, γιατί ἀντανάκλᾳ τὶς νέες τάσεις τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς ποὺ θὰ φορτίσει τὶς μορφές μὲ συναισθηματικὸ περιεχόμενο. Οἱ ἀναζητήσεις αὐτές, φανερὲς ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰώνα, ἐντάσσουν, κατὰ τὴ γνώμη μας, τὶς τοιχογραφίες τοῦ Γλέζου στὸ πρῶμο αὐτὸ στάδιο τῆς παλαιολόγειας ζωγραφικῆς ποὺ συνδυάζει τὴν αἴσθηση τῆς πλαστικότητος μὲ τὴ γραμμικὴ ἀντίληψη.

* *

Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου Γλέζου ποὺ ἐξετάσαμε παραπάνω, παρὰ τὴν καλλιτεχνικὴ του προσφορά καὶ τὴ συμβολὴ του στὴ γνώση μας γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς Μάνης, καθὼς στερεεῖται ἐπιγραφῆς καὶ χρονολόγησης, δὲ μᾶς προσφέρει ἰδιαίτερα ἱστορικὰ στοιχεῖα. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ἐξετάσουμε τὸ μνημεῖο καὶ μέσα στὸ ἱστορικὸ πλαίσιο τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου.

Ὅπως ἤδη παρατηρήθηκε, σὲ ὅλη τὴ βυζαντινὴ περίοδο στὴ Μάνη συναντιέται ἀπὸ τὴ μιὰ ἑνας συντηρητισμὸς ποὺ τὸν ὑπαγορεύει ἡ ντόπια λαϊκὴ παράδοση καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ἀναζήτηση τοῦ καινούργιου, τῶν νέων δηλαδὴ τάσεων³. Ἐτσι βλέπουμε νὰ συνυπάρχουν στὴ Μάνη διαφορετικὲς τεχνотροπίες⁴. Αὐτὸς ὁ τεχνотροπικὸς διῆσμός, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ βυζαντινὴ τέχνη γενικὰ, εἶναι ἐμφανὲς καὶ στὰ μνημεῖα τῆς Μάνης.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ Μάνη ἔχει σωθεῖ ἕνας μεγάλος ἀριθμὸς μνημείων, μιὰ μεγάλη καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴ γλυπτικὴ μὲ σημαντικὴ ποιότητα, θέτουν τὸ εὐλόγο ἐρώτημα κάτω ἀπὸ ποιὲς συνθῆκες καὶ γιατί σ' αὐτὸν τὸν ἄγονο καὶ ἀπομακρυσμένο τόπο δημιουργεῖται ὅλη αὐτὴ ἡ ἀξιόλογη καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ, ποὺ περιορίζεται κυρίως στὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο.

Τὸ πρόβλημα αὐτὸ ἔχει ἤδη τεθεῖ ἀπὸ τοὺς μελετητὲς τῶν μνημείων τῆς Μάνης καὶ ἔχουν δοθεῖ διάφορες ἐρμηνεῖες⁵. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ προσεγ-

1. Τὸ ὅλο πλάσιμο τῆς μορφῆς θυμίζει τὸν ἅγιο Γάτιο ἀπὸ τὴν Ἀχειροποίητο τῆς Θεσσαλονίκης, Ἀ. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα, πίν. 41.

2. Ο. D e m u s, Kariye Djami, σ. 145.

3. Βλ. H. M e g a w, Mani, σ. 153 ὅπου παρατηρεῖ τὶς τάσεις αὐτὲς καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ Ν τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Πλάτσας, σ. 69.

4. Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Γλέζου παρατηροῦμε αὐτὴ τὴ συνύπαρξη διαφορετικῶν τεχνотроπιῶν τόσο στὴ ζωγραφικὴ ὅσο καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Βλ. Ν. Β. Δ ρ α ν δ ά κ η, Μέσα Μάνη, σ. 60-61 ὅπου μιλά γιὰ ἀνάλογες τάσεις στὸν Ἀν' - Στράτηγο στοὺς Μπουλαριοὺς.

5. Ν. Β. Δ ρ α ν δ ά κ η, Μέσα Μάνη, σ. 115-117 καὶ Ν τ. Μ ο υ ρ ί κ η, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Πλάτσας, σ. 69.

γίσουμε και από άλλες πλευρές, με βάση τις γραπτές πηγές και τα μνημεία.

Είναι γνωστό ότι από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια στη Μάνη υπήρχε μια αξιόλογη οικοδομική δραστηριότητα που τεκμηριώνεται από τα ίδια τα μνημεία, τις βασιλικές δηλαδή αυτής της εποχής¹ που έθεσαν σε άμφισβήτηση τις πληροφορίες του Πορφυρογέννητου σχετικά με τον εκχριστιανισμό της Μάνης².

Μια σημαντική δημογραφική μεταβολή αναφέρεται στα χρόνια μετά την εισβολή και εγκατάσταση των σλάβων στη δυτική Πελοπόννησο κατά τον 7ο κυρίως αιώνα³. Οι σχέσεις των σλάβων με τους βυζαντινούς γίνονταν προβληματικές, γι' αυτό η κεντρική έξουσία έλαβε άμεσα δραστικά μέτρα και με άλλοπάλληλες στρατιωτικές επιχειρήσεις έναντιόν τους κατάφερε την ύποταγή τους στις αρχές του 10ου αι.⁴. Στο χρονικό αυτό διάστημα δεν έχουμε δείγματα καλλιτεχνικής ζωής⁵. Παρ' όλο που οι σλάβοι υπεταγήσαν στη βυζαντινή κυριαρχία, δεν αφομοιώθηκαν ωστόσο τελείως και μέχρι το 14ο αιώνα οι σλάβοι του Ταυγέτου, Μελιγγοί και Έζερίτες, διατηρούσαν τον έθνικό τους χαρακτήρα⁶. Οι βυζαντινοί προσπάθησαν επίσης να αντιμετωπίσουν το πρόβλημα της αφομοίωσης των σλάβων και με τον εκχριστιανισμό⁷.

1. Βλ. Ν. Β. Δραχνάκης, Σκαφικαί έρευναι έν Κυπαρίσσω Μάνης, ΠΑΕ 1958, Έν Αθήναις 1965, σ. 199-219, το υ ίδιου, Άνασκαφή έν Κυπαρίσσω, ΠΑΕ 1960, έν Αθήναις 1966, σ. 233-245, το υ ίδιου, Άνασκαφή εις τό Τηγάνι της Μάνης, ΠΑΕ 1964, έν Αθήναις 1966, σ. 121-135.

2. Ν. Β. Δραχνάκης, Σκαφικαί Έρευναι, σ. 216-219 όπου και οι πηγές.

3. Βιβλιογραφία για τό θέμα των σλαβικών έποικήσεων βλ. Ρ. Charanis, The chronicle of Monemvasia and the question of the slavonic settlements in Greece, DOP 5 (1950), σ. 139-166, Η. Ahrweiler - Glycatzi, Une inscription méconnue sur les Melingues du Taygète, Bulletin de Correspondance Hellénique 86 (1962), σ. 1 σημ. 1. Κύρια πηγή για την περιοχή είναι τό Χρονικό της Μονεμβασίας. Η βιβλιογραφία για τό κείμενο αυτό είναι πλούσια και συχνά οι απόψεις για την αξιοπιστία του άλλοσυγκρούονται βλ. κυρίως, Ρ. Charanis, ό.π., Ρ. Lemerle, La Chronique improprement dite de Monemvasia: Le contexte historique et légendaire, R.E.B. 21 (1963), σ. 5-49, και I van Du j e v, Cronaca di Monemvasia, Palermo 1976.

4. Διον. Α. Ζακυθινόυ, Βυζαντινή Ιστορία 324-1071, Έν Αθήναις 1977, σ. 281 όπου πηγές και βιβλιογραφία.

5. Α. Bon, Péloponnèse Byzantine, Paris 1951, σ. 50.

6. Στο ίδιο, σ. 63, Η. Ahrweiler - Glycatzi, Une inscription méconnue, σ. 10.

7. Οι βυζαντινοί αυτοκράτορες δέχτηκαν στο παρελθόν εγκαταστάσεις στα έδάφη τους ακόμη και βαρβάρων λαών, προκειμένου από τη μια να επαναποικήσουν μια έρημωμένη περιοχή και από την άλλη να ενισχύσουν τό στρατό οργανώνοντας με αυτούς τάγματα Ρ. Charanis, The transfer of Populations as a Policy in the Byzantine empire, Comparative Studies in Society and History, τ. III, No. 2. The Hague 1961, σ. 140-154 και Η. Glycatzi - Ahrweiler, Recherches sur l'administration de l'empire byzantin aux IXe - XIe siècles. Index, Bulletin de Correspondance Hellénique, σ. 33-34. Α. Bon, Péloponnèse, σ. 70.

Μακροπρόθεσμα στὸν ἴδιο σκοπὸ ἀπέβλεπε καὶ ἓνα ἀκόμα μέτρο στὸ ὁποῖο κατέφυγαν οἱ βυζαντινοί, ἡ μεταφορὰ δηλαδὴ καὶ ἐγκατάσταση πληθυσμῶν ἀπὸ μιὰ περιοχὴ τῆς αὐτοκρατορίας σὲ ἄλλη πού παρουσίαζε πρόβλημα¹. Συγκεκριμένα στὴ δυτικὴ Πελοπόννησο, τὸν 9ο αἰώνα, σύμφωνα μὲ τὶς πηγές, ἔγιναν ἐποικισμοὶ ἑλληνοφώνων τῆς Μ. Ἀσίας καὶ Ἀρμενίας, πού συνέβαλαν στὸ νὰ ἀφομοιωθοῦν καὶ νὰ ἐκχριστιανιστοῦν οἱ σλάβοι πού βρισκόνταν στὴν περιοχὴ². Ἡ δημιουργία στὰ χρόνια αὐτὰ τῆς ἐπισκοπῆς Μαΐνης³ βεβαιώνει τὴν ὑπαρξὴ πυκνοῦ πληθυσμοῦ στὴν περιοχὴ. Λίγο ἀργότερα ἡ δράση τοῦ Νίκωνα τοῦ Μετανοεῖτε ἐντάσσεται καὶ αὐτὴ στὸ γενικότερο πρόγραμμα τοῦ ἐκχριστιανισμού⁴.

Μετὰ τὸ τέλος τῶν στρατιωτικῶν ἐπιχειρήσεων, στὶς ἀρχές τοῦ 10ου αἰώνα καὶ τὸ διορισμὸ βυζαντινοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ ἀποκαθίσταται ἡ ἱστορικὴ ζωὴ στὴ Μάνη. Μάρτυρες αὐτοῦ τοῦ γεγονότος εἶναι τὰ ἴδια τὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς⁵. Ἡ οἰκοδομικὴ δραστηριότητα συνεχίστηκε μὲ πῶς ἔντονο ρυθμὸ στοὺς αἰῶνες πού ἀκολούθησαν μέχρι τὰ παλαιολόγεια χρόνια, γεγονὸς πού μαρτυράει τὴν παρουσίαν σ' αὐτὸν τὸν ἀπομακρυσμένο τόπο πυκνοῦ χριστιανικοῦ πληθυσμοῦ πού δημιουργεῖ.

Βέβαια οἱ πολυάριθμες ἐκκλησιᾶς πού χτίζονται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς

1. P. Ch a r a n i s, Nicephorus I, The Savior of Greece from the Slavs (810 AD), Βυζαντινὰ-Μεταβυζαντινὰ, τ. I, μέρ. I, New York 1946, σ. 83-84, 86 καὶ τοῦ ἴδιου, The transfer of population, σ. 145, 150-1, 154.

2. Σ τ ὁ ἴ δ ι ο, σ. 145, βλ. ἐπίσης P. Ch a r a n i s, The chronicle of Monemvasia, σ. 154. Τὸ χρονικὸ τῆς Μονεμβασίᾶς ἀναφέρει: «Τὴν δὲ Λακεδαίμονα πόλιν ἐκ βάθραν καὶ αὐτὴν ἀνεγείρας καὶ ἐνοικίσας ἐν αὐτῇ λαὸν σύμμικτον Καφῆρους τε καὶ Θρακησίους καὶ Ἀρμενίους καὶ λοιποὺς ἀπὸ διαφόρων τόπων τε καὶ πόλεων ἐπισυναχθέντας ἐπισκοπὴν καὶ αὐτὴν κατέστησε καὶ ὑποκεισθαὶ τῇ τῶν Πατρῶν μητροπόλει ἐθέσπισεν».

3. Ἡ δημιουργία μιᾶς ἐπισκοπῆς προϋποθέτει τὴν ὑπαρξὴ ὀργανωμένης ἐγκατάστασης πληθυσμοῦ ἢ κάποιας πόλης βλ. H. A h r w e i l l e r, L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations turques (1081-1317) particulièrement au XIIIe siècle, Travaux et Mémoires 1(1965), σ. 1-204, συγκεκριμένα σ. 47. Εἰδικὰ γιὰ τὴν ἐπισκοπὴ Μαΐνης, Γ ε ρ. Κ ο ν ι δ ᾶ ρ η, Ἡ παλαιότερα μνηία τῆς Μαΐνης καὶ τῆς Ἐπισκοπῆς αὐτῆς, Θεολογία 22(1951), σ. 655.

4. Μετὰ τὶς στρατιωτικὰς ἐπιχειρήσεις τῶν βυζαντινῶν καὶ τοὺς ἐποικισμοὺς τῶν πληθυσμῶν στὴν Πελοπόννησο τοποθετεῖται ἡ δράση τοῦ Νίκωνα. Εἶναι γνωστὸ ὅτι πέθανε τὸ 998. A. B o n. Péloponnèse, σ. 69-70. Στὸ βίβλ. του παραδίδεται: «Ἐἶτα τὴν Λωριῶν χώραν καταλαβὼν καὶ δύο ναοὺς ἐκέισε δειμάμενος καὶ πᾶσι τὴν μετάνοιαν κηρύξας, πρὸς Μαΐνην παρεγένετο». (Σ π. Λ ᾱ μ π ρ ο υ, Ὁ βίος Νίκωνος τοῦ Μετανοεῖτε, Νέος Ἑλληνομνήμων, 3 (1906), σ. 161).

5. Ἄγιοι Ἀσώματοι στὸ Καλό-βουνὸ στὴν Κίττα (10ος αἰ.), Ἅγιος Προκόπιος (9ος αἰ.), Ἅγιος Παντελεήμονας Μπουλαριῶν (10ος αἰ.), Ἅγιος Νικόλαος Πλάτσας (10ος αἰ.) βλ. ἐπίσης A. B o n, Péloponnèse, σ. 69-70.

Θέμα ἔρευνας ἀποτελεῖ γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Μάνης ὁ χρόνος πού ἀνοικοδομή-

μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς στὴ Μάνη, ἀποτελοῦν ὡς ἓνα βαθμὸ ἐκφραση τῆς θρησκευτικότητος τῶν κατοίκων, μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ τόπου¹, παρὰλληλα ὅμως ὑποδηλώνουν καὶ μιὰ συγκεκριμένη πολιτικὴ ποὺ ἀνάπτυσσε ἡ βυζαντινὴ ἐξουσία σὲ ὀρισμένες περιοχὲς καὶ ποὺ τὴν ὑπαγόρευαν οἱ συγκεκριμένες κάθε φορὰ, πολιτικές, κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθήκες τοῦ τόπου.

Στὴν προσπάθεια νὰ προσεγγίσουμε τὸν ἱστορικὸ περίγυρο τῆς Μάνης, μὲ ἀφορμὴ τὸ ναὸ τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ Γλέζου, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ σταθοῦμε καὶ σὲ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ θέματος γιὰ τὴν ὁποία ὅμως πάλι δὲν ἔχουμε συγκεκριμένες μαρτυρίες. Ὁ ρόλος ποὺ ἔπαιξε γενικὰ ἡ τοπικὴ ἀριστοκρατία φαίνεται πῶς ἦταν καθοριστικὸς γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ ἰδιαίτερα τοῦ 13ου αἰῶνα. Οἱ ντόπιοι δηλαδὴ «ἄρχοντες» εἶχαν τὴν εὐκαιρίαν ἰδρύοντας μικροὺς ἢ μεγάλους ναοὺς νὰ συμβάλουν οὐσιαστικὰ στὴν πολιτιστικὴ φυσιογνωμία τοῦ τόπου τους. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα οἱ δωρητὲς δὲν ἀνῆκαν ἀποκλειστικὰ στοὺς κύκλους τῆς αὐτῆς ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κοινωνικὰ στρώματα². Ἡ ἀποκέντρωση ποὺ ἐπιτυγχάνεται ἀπὸ τὸ 12ο αἰῶνα³ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα μεταξὺ τῶν ἄλλων καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη τῶν ἐπαρχιῶν. Τὸ πολιτιστικὸ κλίμα ποὺ δημιουργήθηκε εὐνόησε, ὅπως ξέρουμε, τίς τοπικὲς καλλιτεχνικὲς σχολές.

θηκαν τὰ μεγαλιθικά μνημεῖα (βλ. παραπάνω σ. 300 σημ. 3). Ἀπὸ τὸν Megaw θεωρήθηκαν σὰν κτίσματα τοῦ 9ου αἰ. ποὺ ἔγιναν δηλαδὴ μὲ ἀφορμὴ τὸν ἐκχριστιανισμὸ τῆς Μάνης στὰ χρόνια τοῦ Βασιλείου Α' (H. Megaw, Mani σ. 138-139). Ἐπειδὴ ἡ ἀπόψη αὕτη δὲν εὐσταθεῖ πιά, μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τῶν παλαιοχριστιανικῶν βασιλικῶν ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Δρανδάκη, ἡ χρονολόγησή τους παραμένει προβληματικὴ, Ν. Β. Δραδάκη, Σκαφικαὶ Ἔρευναι, σ. 216-219. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι οἱ ναοὶ αὗτοι ἔχουν μιὰ ἀρχαῖα ἐμφάνιση (Ὁ Ζίας στὸν ὁδηγὸ τῆς E v i M e l a s, Alte Kirchen und Klöster Griechenlands, Ein Begleiter zu den Byzantinischen Stätten, 1976, σ. 227 ὑποστηρίζει ὅτι δίνουν τὴν ἐντύπωση προϊστορικοῦ κτίσματος παρὰ μεσαιωνικοῦ) καὶ ἡ τεχνικὴ τους εἶναι ἀδρῆ καὶ ἀπλή, ὅτι εἶναι πολυάριθμοι καὶ τέλος τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει ἐπισημανθεῖ σ' αὐτοὺς τοιχογραφικὸς διάκοσμος πρώιμων χρόνων (παραδείγμα ὁ Ἅγιος Παντελεήμονας Μπουλαριῶν, τοῦ ὁποίου οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται μὲ ἐπιγραφὴ στὸ 991/2 μ.Χ.) προϋποθέτει μιὰ ἀνοικοδόμησή ποὺ ἔγινε στὸν ἴδιο χρόνον περίπου καὶ πιθανὸν σὲ ἀρκετὰ πρώιμη ἐποχὴ. Μήπως θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει ὅτι οἱ κατασκευὲς αὐτὲς ἔγιναν στὰ χρόνια τῶν ἐποικισμῶν τοῦ Νικηφόρου ἀπὸ τοὺς νεοφερμένους πληθυσμούς;

1. Ἀκόμα καὶ σήμερα στὰ ἀπομακρυσμένα μέρη, μέσα σὲ μικρὲς ἢ μεγάλες ἰδιοκτησίες ὑπάρχει ἓνας ναὸς εὐλαβικὸ ἀφιέρωμα τῆς οἰογένειας.

2. N. Coumbarakī - Pansélinou, Saint-Pierre de Kalyvia - Kouvara, σ. 165-166.

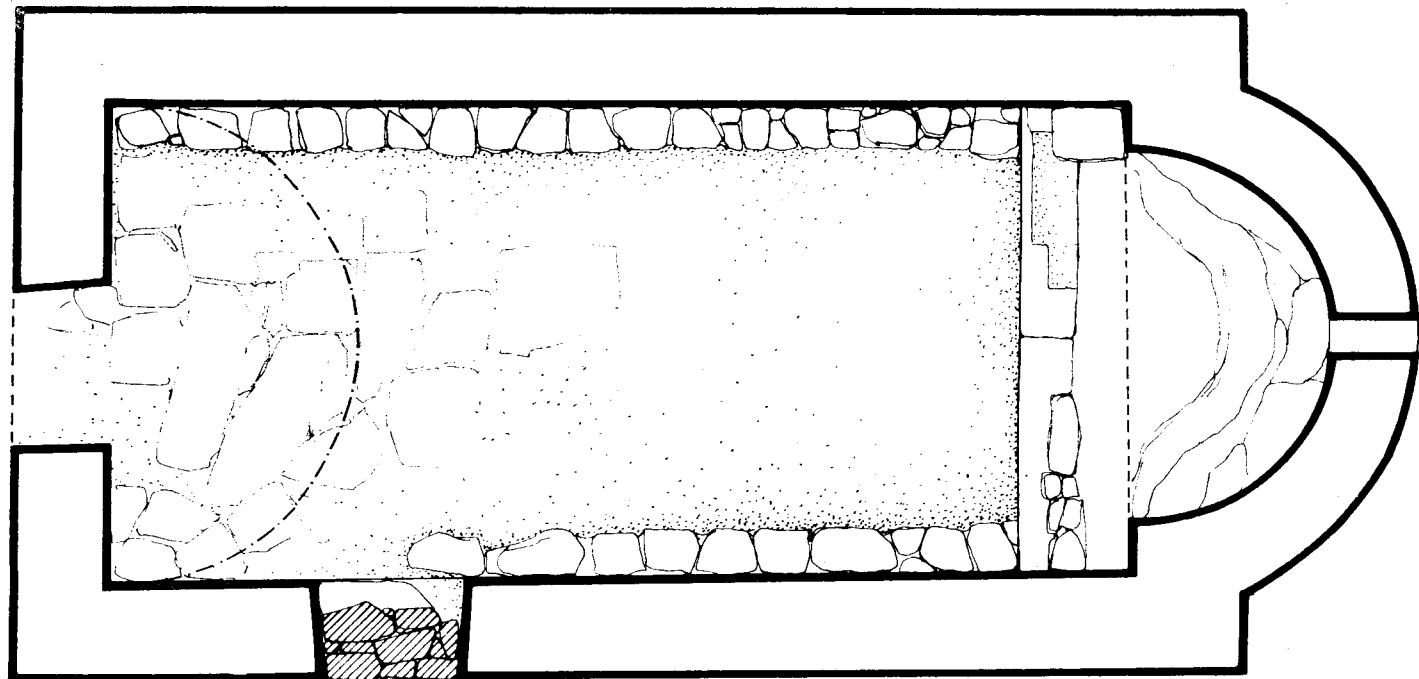
3. H. Ahrweiler, La ville byzantine, Guide International d'histoire urbaine 1 Europe, σ. 25.

Τὸ συγκεκριμένο θέμα δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ διερευνηθεῖ ἀπὸ τὶς μαρτυρίες τῶν πηγῶν γιὰ τὴν περιοχὴ ποὺ μελετᾶμε καὶ ἔτσι δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ διατυπώσουμε κάποιες ὑποθέσεις. Οἱ μεγάλες οἰκογένειες ἀπὸ τὴ Λακεδαίμονα, ποὺ ἀναφέρει ὁ καθηγητὴς Ν. Δρανδάκης¹, πιθανὸν νὰ ἀνήκουν σ' αὐτοὺς τοὺς «ἄρχοντες». Δηλαδή ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτὴ παραγωγὴ μπορεῖ νὰ ἀποδοθεῖ ὅχι μόνο σὲ ἀτομικὲς πρωτοβουλίες, ἀλλὰ κυρίως σὲ διοικητικοὺς παράγοντες.

Θὰ μπορούσαμε συμπερασματικὰ νὰ σημειώσουμε ὅτι μέσα στὶς ἀντίρροπες καλλιτεχνικὲς τάσεις τοῦ 13ου αἰῶνα ὁ ναὸς τοῦ Ἀγίου Νικολάου εἶναι ἀντιπροσωπευτικὸς γιὰ τὴν ἐποχὴ ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία του. Ἔργο ἱκανοῦ ζωγράφου, ποὺ, καὶ ἂν ἀκόμη ἀνήκει στὸ ντόπιο καλλιτεχνικὸ δυναμικό, εἶναι γνώστης τῶν ἔργων ποὺ ἐξέφραζαν τὰ νέα ρεύματα καὶ μάλιστα τῆς μεγάλης τέχνης. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ τοῦ Γλέζου ἔρχεται νὰ προστεθεῖ στὰ μνημεῖα τῆς Μάνης, τὴν Ἐπισκοπὴ καὶ τοὺς Μπουλαριοὺς, ποὺ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὴν ἴδια τάση², γεγονὸς ποὺ μαρτυρεῖ, κατὰ τὴ γνώμη μας, δεσμοὺς τοῦ ἀπομακρυσμένου αὐτοῦ χώρου μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῶν μεγάλων κέντρων.

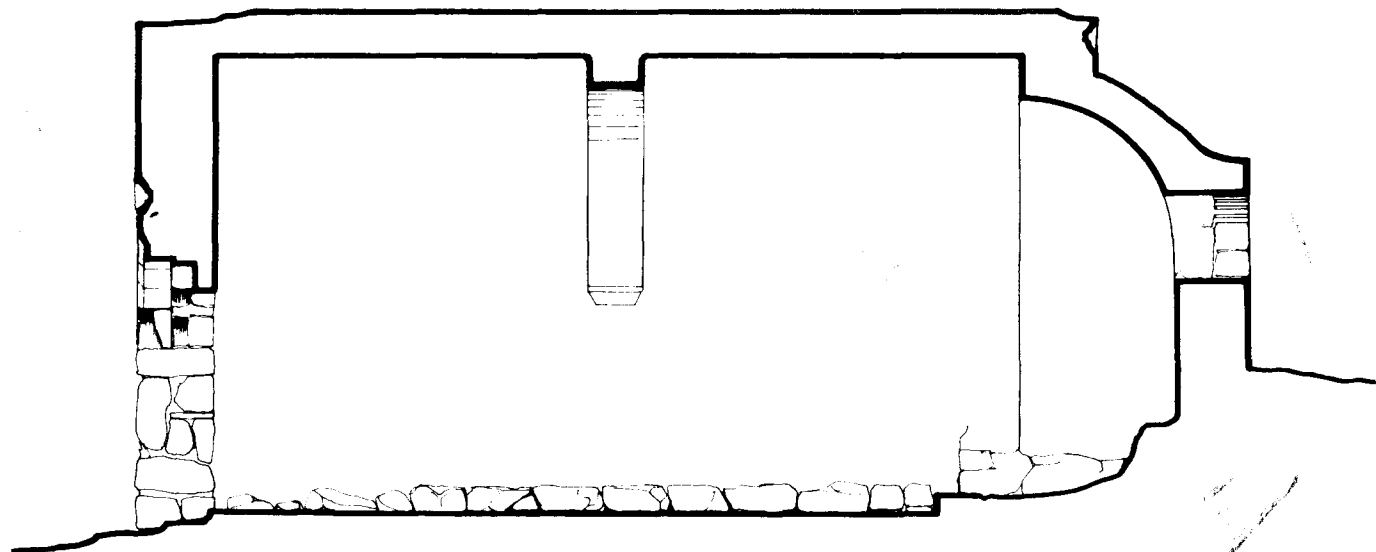
1. Ν. Β. Δρανδάκης, Μέσσα Μάνη, σ. 115 κ.ἑ. σημ. 2,3.

2. Στὸ ἴδιο, σ. 113-114.



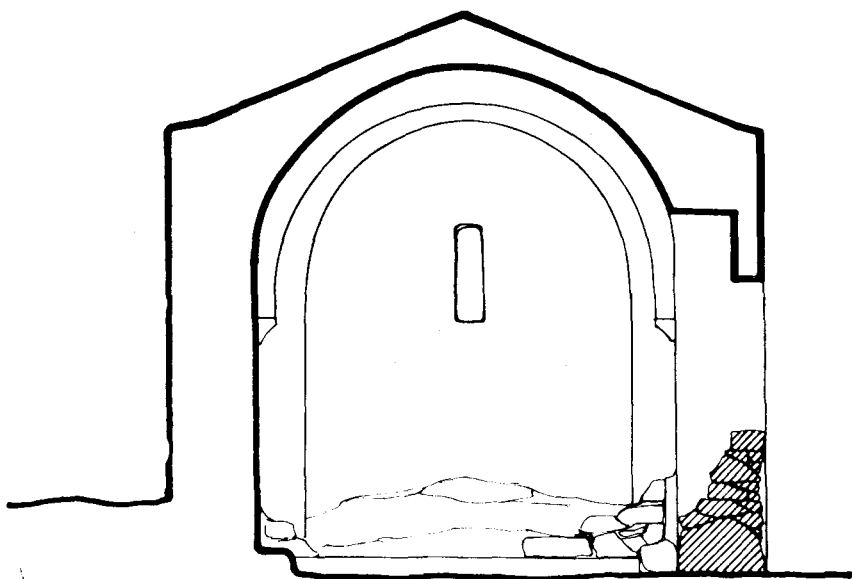
ΚΑΤΟΨΗ



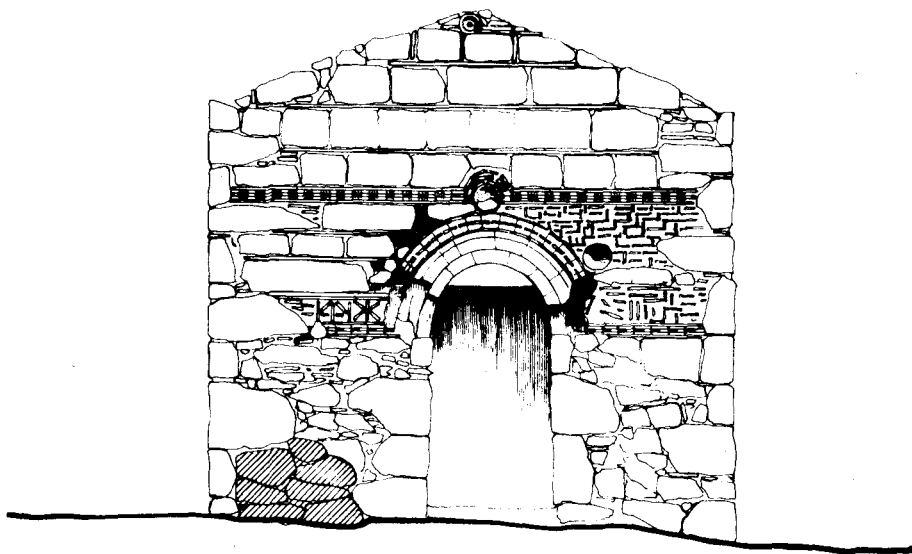


ΤΟΜΗ ΚΑΤΑ ΜΗΚΟΣ





α. ΤΟΜΗ ΚΑΤΑ ΠΛΑΤΟΣ



β. ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ

