

Η ΚΕΡΑ ΤΗΣ ΚΡΙΤΣΑΣ

Παρατηρήσεις στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών της

(Πί ν. 55-77· Σχέδ. 1-2)

Ἡ διαφορὰ στὶς ἀπόψεις πού ἐπικρατεῖ σχετικὰ μὲ τὴν οἰκοδόμηση τῆς Παναγίας τῆς Κερᾶς στὴν Κριτσᾶ Μιραμπέλλου καὶ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού δημοσιεύτηκαν οἱ δύο σχετικὲς μελέτες τῶν κκ. Μανόλη Χατζηδάκη¹ καὶ Κωνσταντίνου Καλοκύρη², καὶ ἰδιαίτερα ἡ σημασία τοῦ μνημείου γιὰ τὴ μελέτη ὁμάδας συγγενικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης, μὲ ὁδήγησαν νὰ ἐκθέσω μερικὲς παρατηρήσεις ἐπάνω στὸ θέμα, μὲ τὴν ἐλπίδα ὅτι μποροῦν νὰ βοηθήσουν θετικὰ στὴ λύση μερικῶν ἀπὸ τὰ προβλήματα.

Πρὶν περάσωμε ὅμως στὰ προβλήματα αὐτὰ, σκόπιμη εἶναι, νομίζω, μιὰ ὑπόμνηση, σὲ γενικὲς γραμμές, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς μορφῆς καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μνημείου.

Ἡ ἐκκλησία, γνωστὴ σήμερα μὲ τὸ ὄνομα Παναγία ἢ Κερά, εἶναι ἀφιερωμένη στὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου καὶ βρίσκεται λίγο βορειότερα ἀπὸ τὸ χωριὸ Κριτσᾶ, στὴ θέση Λογάρι. Κτισμένη στὸν τύπο τοῦ τρίκλιτου καμαροσκέπαστου ναοῦ, ἔχει στὸ κεντρικὸ κλίτος τροῦλλο μὲ ὑψηλὸ κυλινδρικό τύμπανο (Πί ν. 55α), πού στηρίζεται σὲ τέσσερις ὀρθογώνιες παραστάδες προσκολλημένες στοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ κλίτους.

Στὸ ἐσωτερικὸ ὅλες οἱ ἐπιφάνειες σκεπάζονται μὲ ἀξιόλογες τοιχογραφίες, πού ἀνήκουν σὲ διάφορες ἐποχὲς καὶ ἀντιπροσωπεύουν περισσότερες ἀπὸ μιὰ τεχνοτροπίες.

Εἰκονογραφικά, ἡ διάκριση καὶ ἐκλογή τῶν θεμάτων, σὲ κύκλους, ἀκολουθεῖ τὸ σύστημα πού ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καὶ ἡ ἱστορία τοῦ μνημείου ἔχουν ἐπιβάλει. Δηλαδή τὰ θέματα σὲ κάθε κλίτος ἀναπτύσσονται ἀνεξάρτητα τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἔτσι, στὸ κεντρικὸ ἔχομε τὴν εἰκονογράφηση τοῦ εὐαγγελικοῦ κύκλου, στὸ νότιο τῆς ζωῆς τῆς Ἁγίας Ἄννας καὶ στὸ βόρειο τὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος τῆς Δευτέρας Παρουσίας.

I

Τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα πού παραπάνω μόλις θίξαμε, δηλαδή: ἡ ἱστορία, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή καὶ ἡ ζωγραφικὴ διακόσμηση, καθὼς καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν, συνυφασμένα τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἀποτελοῦν ἀκριβῶς τὸ πρόβλημα ἀλλὰ συγχρόνως καὶ τὰ μόνα μέσα γιὰ τὴ λύση του.

Στὶς σύντομες παρατηρήσεις του, γιὰ τὸ ναὸ καὶ τὶς τοιχογραφίες του, τὶς ὁποῖες ὅμως ἐπισκέφθηκε πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ τους, ὁ κ. Χατζηδάκης θεωρεῖ πιθανὴ τὴν ἀρχικὴ κατασκευὴ μόνον τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, τοῦ ὁποῖου τὶς τοιχογραφίες χρονολογεῖ γύρω στὰ 1300, καὶ τοποθετεῖ σ' ἓνα δεύτερο στάδιο τὴν κατασκευὴ καὶ διακόσμηση τῶν πλαγιῶν (πρῶτῃ πενηνταετία 14ου αἰῶνα).

Ἀντίθετα πρὸς τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι τὰ συμπεράσματα, στὰ ὁποῖα καταλήγει ὁ

1. Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Κρητ. Χρον. τ. ΣΤ' (1952) σ. 59-60 καὶ 80-82.

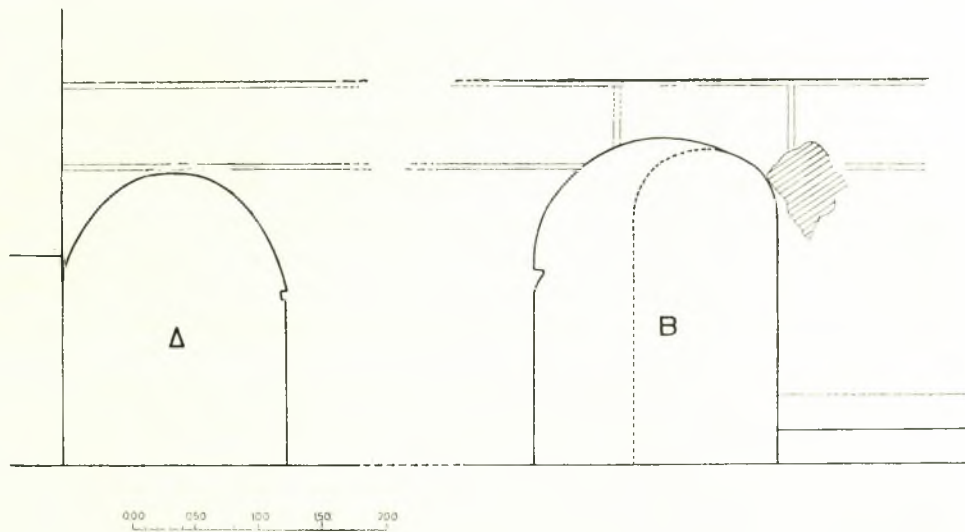
2. Κ. Καλοκύρη, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. Ἡ Παναγία τῆς Κριτσᾶς*. Κρητ. Χρον. τ. ΣΤ' (1952) σ. 211 κ.έ.

κ. Καλοκύρης στη σχετική μελέτη του, στην οποία και κυρίως θα αναφερθούμε, γιατί σ' αυτή δίνονται αναλυτικότερα τὰ στοιχεία ἀπὸ τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ ἀρχίση ἡ ἔρευνα.

Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ τοῦ κ. Καλοκύρη εἶναι τὰ ἀκόλουθα³:

1. Ὅτι ἡ ἐκκλησία δὲν κτίστηκε ὅλη συγχρόνως, ἀλλὰ πρῶτα οἰκοδομήθηκε καὶ τοιχογραφήθηκε, στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνα, τὸ νότιο κλίτος, καὶ λίγο ἀργότερα, πάντως μέσα στὸν ἴδιο αἰῶνα, ἀκολούθησε ἡ οἰκοδόμησις καὶ ἡ τοιχογράφηση τοῦ κεντρικοῦ. Αὐτὸ δείχνει ἡ καταστροφή τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κεντρικοῦ κλίτους στὸ σημεῖο τοῦ δυτικοῦ του τοξωτοῦ ἀνοίγματος (Σ χ έ δ. 1, ἀνοίγμα Δ), τὸ ὁποῖο δημιουργήθηκε μετὰ τὴν προσθήκη τοῦ σημερινοῦ κεντρικοῦ κλίτους, γιὰ τὴν ἐπικοινωνία τοῦ παλαιοῦ μὲ τὸ νέο αὐτὸ κλίτος.

2. Ὅτι τὴν κατασκευὴ τοῦ ἀπλοῦ καμαροσκέπαστου κεντρικοῦ κλίτους καὶ τὴν τοιχογράφησή του, ἀκολούθησε ἡ οἰκοδόμησις καὶ ἡ τοιχογράφηση τοῦ βόρειου, στίς



Σχέδ. 1. Παναγία ἡ Κερά. Νοτία ὄψη ἀνοιγμάτων Δ, Β

ἀρχές τοῦ 15ου αἰῶνα. Γιὰ τὴν ἐπικοινωνία τοῦ νέου τούτου κλίτους μὲ τὸ κεντρικὸ δημιουργήθηκε νέο τοξωτὸ ἀνοίγμα, ἀκριβῶς ἀπέναντι στὸ πρῶτο (Σ χ έ δ. 2, ἀνοίγμα Γ). Ἐπειδὴ ὅμως ἡ προσθήκη τοῦ τρίτου αὐτοῦ κλίτους εἶχε ἀποφασισθῆ ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πὺ οἰκοδομήθηκε τὸ κεντρικὸ, ἀφέθηκε, κατὰ τὴν τοιχογράφηση τοῦ τελευταίου αὐτοῦ, ἐλεύθερος ἀπὸ τοιχογραφίες ὁ ἀπαιτούμενος χῶρος γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ παραπάνω ἀνοίγματος ἐπικοινωνίας. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ ἀκεραιότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κεντρικοῦ κλίτους στὸ σημεῖο τοῦτο.

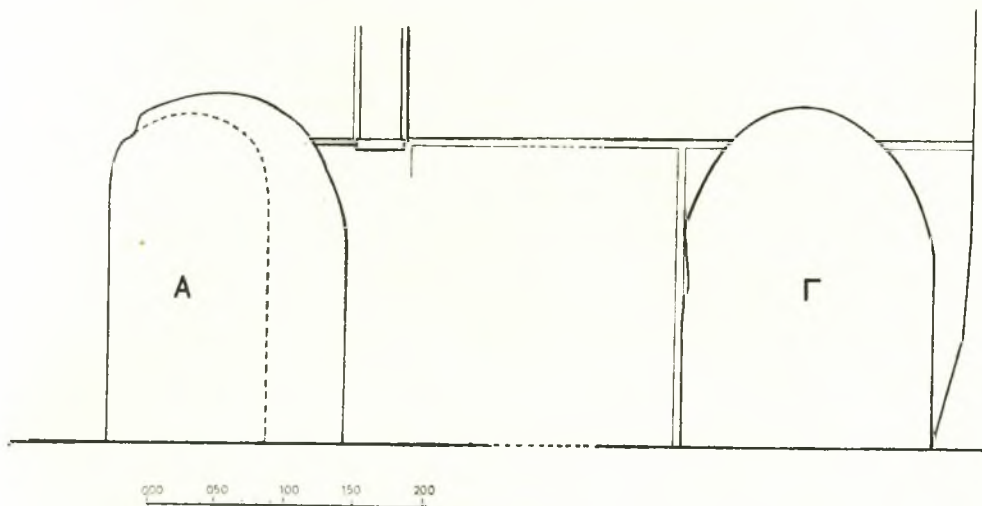
3. Ὅτι στὴν ἔτσι τμηματικὰ κτισμένη ἐκκλησία ἤλθε νὰ προστεθῆ, στὸ διάστημα τῆς πρώτης πενήνταετίας τοῦ 15ου αἰῶνα, ὁ τροῦλλος, ὁ ὁποῖος, σάν μεταγενέστερη καὶ ἀπρογραμματίστη κατασκευὴ, στηρίχτηκε σὲ τέσσερις παραστάδες, ἀκουμπισμένες στοὺς πλάγιους τοίχους τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Ὅτι ἔτσι ἔχει τὸ πρᾶγμα, ἀποδεικνύει, πάντα κατὰ τὸν κ. Καλοκύρη, ἡ ἀνόργανη σύνδεσή του μὲ τὸ ὑπόλοιπο κτήριο, ἡ ὑπαρ-

3. Κ. Καλοκύρη, Ἐ.ά. σ. 217 κ.έ.

ξη και δεύτερου στρώματος τοιχογραφιών στα κάτω από τον τρούλλο τμήματα του κλίτους και τέλος, ή έκλογη των θεμάτων — σκηνές από το Δωδεκάορτο — στη διακόσμηση του τρούλλου, ή όποια δείχνει επανάληψη των θεμάτων που προϋπήρχαν στο τμήμα της καμάρας που καταστράφηκε.

4. Ότι μετά την κατασκευή του τρούλλου, ανοίχτηκαν και τα δύο ανατολικά τοξωτά ανοίγματα επικοινωνίας των τριών κλιτών, γεγονός, που είχε σα συνέπεια, νέα αποκοπή τοιχογραφιών στα σημεία των διανοίξεων. Συγκεκριμένα, αποκόπηκαν δύο στηθάρια αγίων και ή μορφή ενός αρχαγγέλου από το νότιο κλίτος, το κατώτερο μέρος της Πεντηκοστής από το κεντρικό και οί μορφές ενός ή δύο αγίων από το βόρειο.

5. Ότι οί γυμνές επιφάνειες των τόξων αυτών ζωγραφήθηκαν από το ζωγράφο του τρούλλου ή συνεργάτη του.



Σχέδ. 2. Παναγία ή Κερά. Βόρεια δση ανοιγμάτων Α, Γ

Οί δισταγμοί για την παραδοχή των λύσεων αυτών, που δημιουργούνται άμεσα με την πρώτη επίσκεψη, ξεκινούν από τις επόμενες βασικές σκέψεις.

Και πρώτα, ή διάταξη των εικονογραφικών κύκλων μέσα στα κλίτη, δηλαδή ή ανάπτυξη του ευαγγελικού στο κεντρικό, της ζωής της 'Αγίας Άννας στο νότιο και της Δευτέρας Παρουσίας στο βόρειο, πρέπει να αποκλείη τη σκέψη της κατασκευής και διακοσμήσεως αρχικά μόνον του νότιου κλίτους. Τοδο γιατί, απ' ό,τι τουλάχιστον γνωρίζω, δεν υπάρχει παράδειγμα αυθύπαρκτης εκκλησίας της βυζαντινής εποχής, που να έχη διακοσμηθή αποκλειστικά και μόνον με θέματα από τη ζωή του αγίου, στον όποιο είναι αφιερωμένη. Άπλως, μερικές από τις παραστάσεις, που συνήθως διατάσσονται σε στενότερη ζώνη, επάνω από τη σειρά των όλόσωμων αγίων, αναφέρονται στη ζωή και στο μαρτύριο του αγίου που τιμάται, το μεγαλύτερο όμως μέρος της διακοσμήσεως αφιερώνεται στην εικονογράφηση σκηνών του ευαγγελικού κύκλου. Το σύστημα αυτό, που αποτελεί κανόνα στη διακόσμηση των βυζαντινών ναών, εφαρμόζεται και στην Κρήτη, χωρίς εξαίρεση, απ' ό,τι τουλάχιστον έχω υπ' όψη μου.

Είναι λοιπόν όπωσδήποτε δύσκολο να δεχτούμε, ότι το σημερινό νότιο κλίτος με την υπάρχουσα διακόσμηση μπορούσε να αποτελέση μίαν αυθύπαρκτη εκκλησία. Το

πιθανόν επιχείρημα, ότι ήδη από την εποχή της κατασκευής του νότιου είχε αποφασισθεί ή δημιουργία ενός δίκλιτου ή ακόμη και τρίκλιτου ναού, δέν μπορεί να σταθί, έφ' όσον δέν υπάρχει φανερός λόγος πού νά επιβάλι αὐτήν τήν άφύσικη σειρά κατασκευών.

Τά στοιχεία αὐτά έρχεται νά ενισχύσει μία δεύτερη παρατήρηση. Οί διαστάσεις του νότιου κλίτους, τó όποίο έχει έσωτερικά πλάτος 2.40 και μήκος 9.80 μ., χωρίς νά ύπολογίζεται τó βάθος τής άψίδας του ίεροϋ, δείχνουν μία κατασκευή έξαιρετικά στενόμακρη, πού δύσκολα θά μπορούσε νά έξυπηρετήσει σάν μοναδικός χώρος εκκλησιάσεως. Η άναζήτηση οικονομικών και έδαφικών λόγων σ' αὐτήν τή λύση, νομίζω ότι είναι άσκοπη, ένώ ή δικαιολογία τής προοπτικής μιās έπεκτάσεως πρέπει μάλλον νά άποκλεισθή, έφ' όσον σ' αὐτή τήν περίπτωση θά ήταν φυσικότερο νά ίδρυθή πρώτα τó κεντρικό κλίτος.

Ένα τρίτο στοιχείο, επίσης σημαντικό, πού άποκλείει μία προγραμματισμένη σταδιακή κατασκευή, ή όποία θά είχε άρχίσει από τó νότιο κλίτος, είναι ή επανάληψη και ανάπτυξη του θέματος τής Δευτέρας Παρουσίας στο βόρειο. Τó θέμα αὐτό, συνεπτυγμένο στην παράσταση του Παραδείσου και τών ποινών τής Κολάσεως, εικονίζεται στο κεντρικό κλίτος, αναπτύσσεται όμως στο βόρειο, σέ τέτοιο σημείο, ώστε νά άποτελή εκτός από τή σειρά τών όλόσωμων άγίων, τή μοναδική διακόσμηση του χώρου αὐτοϋ. Στη μελέτη στην όποία αναφερόμαστε, σημειώνεται ότι από τήν εποχή τής οίκοδομήσεως και τοιχογραφίσεως του κεντρικού κλίτους, είχε αποφασισθή ή προσθήκη και ένός βόρειου (βλ. άν. σ. 88-89). Στην περίπτωση όμως αὐτή, ποιός ó λόγος νά παρασταθή ή Δευτέρα Παρουσία στο κεντρικό, έφ' όσον έπρόκειτο νά πάρη αὐτή τήν ανάπτυξη στο βόρειο ;

Άρα ή οίκοδόμηση δέν άποκλείεται νά έγινε σταδιακά, όμως δέν φαίνεται νά ήταν προγραμματισμένη και νά άκολούθησε τή σειρά πού μās δίδεται σ' αὐτή τή μελέτη.

Οί παρατηρήσεις αὐτές, πού και μόνες, νομίζω, θά μπορούσαν νά θέσουν τουλάχιστον σέ άμφισβήτηση τήν άποψη τής άρχικης κατασκευής μόνον του νότιου κλίτους, με όδήγησαν σέ επανεξέταση τών πραγματικών στοιχείων, ή όποία έδωσε τά άκόλουθα αποτελέσματα. (Βλ. διάγραμμα τοιχογραφιών παρά Κ. Καλοκύρη, εικ. 7).

1. Η άποκοπή τοιχογραφιών παρατηρείται σέ όλα τά τοξωτά άνοίγματα και δέν όφείλεται στην άρχική διάνοιξη αλλά σέ έναν και πάντα τόν ίδιο λόγο, τή μεταγενέστερη διεύρυνση τών άνοιγμάτων αὐτών, ή όποία μάλιστα έγινε μόνον από τή μιά τους πλευρά (βλ. Σχέδ. 2). Συγκεκριμένα, τά άνατολικά Α, Β, και από τά δυτικά τó Γ, τά πλάτυναν πρós τή δυτική τους πλευρά, ένώ τó νοτιοδυτικό Δ πρós τήν άνατολική του. Τοϋτο άποδεικνύουν:

α') Η ύπαρξη τοιχογραφιών μόνο στα άνατολικά τμήματα τών έσωραχίων τών τόξων.

β') Η παρουσία του με έλικοειδείς βλαστοϋς κοσμήματος, στην πρós τó νότιο κλίτος πλευρά του τοίχου, επάνω από τó τόξο Β. Τó κόσμημα τοϋτο δείχνει ότι ή ύπαρξη άνοίγματος κάτω από αὐτό τó σημείο περιόριζε τó πλάτος τής ζώνης, άποκλείοντας έτσι τή συνεχή παράσταση όμοιων στηθαρίων (Π ί ν. 56α).

γ') Η άποκοπή μιās όλόσωμης μορφής στην πρós τó βόρειο κλίτος όψη του τοίχου, δίπλα στη δυτική πλευρά του τόξου Α, και συγκεκριμένα, άριστερά του Άγίου Εϋγενίου. Από τή χαμένη αὐτή μορφή σώζεται σήμερα ένα έλάχιστο κομμάτι και τó τέλος τής επιγραφής του εικονιζόμενου Άγίου : ΛΟΓΟΣ (Π ί ν. 56β).

δ') Η άποκοπή τής επάνω όξείας γωνίας ένός τριγωνικού φυτικού κοσμήματος, πού έχει ζωγραφηθή δεξιά από τόν Άγιο Άνεμπόδιστο, δηλαδή στην πρós τó βόρειο κλίτος όψη του τοίχου, δίπλα στην άνατολική πλευρά του τόξου Γ. Τó κόσμημα τοϋτο, άνάλογο πρós τó προηγούμενο, και εκείνο του νοτιοδυτικού άνοίγματος (Π ί ν. 57α), πού

πλαισίωμε τὸ ἄνοιγμα καὶ κόπηκε, ὅταν τὸ τελευταῖο αὐτὸ μεγάλωσε καὶ σὲ ὕψος, μπορεῖ νὰ μᾶς δείξῃ τὸ ὕψος τοῦ ἀρχικοῦ τόξου.

ε') Ἡ ὑπαρξὴ ἰχνῶν τοιχογραφίας στὸ ἐσωρράχιο τοῦ ἀνατολικοῦ ποδαρικοῦ τοῦ ἴδιου τόξου, ἕως τὸ σημεῖο ποὺ ἀλλάζει ἢ φορὰ τῆς καμπύλης.

ς') Τὸ κόκκινο χρῶμα, ποὺ διατηρεῖται στὴν πρὸς τὸ βόρειο κλίτος ὄψη τῆς δυτικῆς παραστάδας τοῦ ἴδιου ἀνοίγματος, ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο μὲ τὸν κάμπο τῶν γειτονικῶν σκηνῶν τῆς κολάσεως καὶ δείχνει ὅτι ἀνάλογες σκηνὲς ὑπῆρχαν καὶ στὸ τμήμα τοῦτο.

ζ') Ἡ ὑπαρξὴ καὶ ἄλλου φυτικοῦ κοσμήματος, τριγωνικοῦ καὶ ὁμοίου πρὸς τὸ προηγούμενο, στὴν πρὸς τὸ νότιο κλίτος ὄψη τοῦ ἀνοίγματος Δ, κάτω ἀπὸ τὸ στηθάριο τοῦ Ἁγίου Ἰουστίνου, ποὺ βεβαιώνει τὸ ρόλο τοῦ προηγούμενου καὶ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἀρχικοῦ ἀνοίγματος, πρὶν ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση τοῦ κλίτους τούτου (Πί ν. 57α).

η') Ἡ παρουσία ἰχνῶν τοιχογραφίας στὸ μέτωπο τῆς μιᾶς ἀπὸ τὶς παραστάδες κάθε τοξωτοῦ ἀνοίγματος, ἕως τὸ σημεῖο ποὺ ἀλλάζει ἢ φορὰ τῆς καμπύλης, ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ διαπλάτυνση τοῦ ἀνοίγματος, ἢ ὁποῖα ἐπίσης δείχνει τὴν ὑπαρξὴ τῶν ἀνοίγμάτων τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐκτελέστηκαν οἱ τοιχογραφίες (Πί ν. 57β).

θ') Ἡ ἀποκοπὴ τῆς μορφῆς τῆς Ἁγίας Μαρίας (;) καὶ τοῦ εἰληταρίου τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα ἀπὸ κάθε ὄψη τοῦ τοίχου δίπλα στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ ἀνοίγματος Δ.

ι') Ἡ ὑπαρξὴ εἰδους παραστάδας στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ ἀνοίγματος Γ, ποὺ δείχνει πὼς δὲ θέλησαν κατὰ τὴ διαπλάτυνση, γιὰ λόγους ἀσφαλείας, νὰ φθάσουν ἕως τὸ ἐπίπεδο τοῦ τοίχου.

Ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς συνάγεται ἀκόμη ὅτι ἡ διαπλάτυνση δὲν ἔγινε σὲ ὅλα τὰ ἀνοίγματα ἀπὸ τὴν ἴδια πλευρὰ. Τὸ νοτιοδυτικὸ Δ πλάτυνε πρὸς τὴν ἀνατολική, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα πρὸς τὴ δυτικὴ τους πλευρὰ. Ὁ λόγος τῆς διαφορᾶς αὐτῆς στὴν κατεύθυνση, ποὺ ἐμφανίζει ἡ διαπλάτυνση στὰ δύο δυτικὰ ἀνοίγματα, ὀφείλεται στὸ ὅτι τὰ ἀνοίγματα αὐτὰ, ἀρχικά, δὲν ἦταν ἀντικρουστὰ στὸν ἴδιο ἐγκάρσιο ἄξονα καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ διορθώθηκε σχετικὰ αὐτὴ ἢ ἀρχικὴ ἀταξία.

Ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ καταστροφὴ τοιχογραφιῶν στὴ νότια ὄψη τοῦ τοίχου, δίπλα στὸ ἀνοίγμα Δ, δὲν ἀποτελεῖ μοναδικὸ φαινόμενο ἀλλὰ γενικὸ, ποὺ παρατηρεῖται σὲ ὅλα τὰ ἀνοίγματα καὶ ὀφείλεται στὴ μεταγενέστερη διαπλάτυνσή τους, νομίζω, ὅτι εἶναι πολὺ σημαντικὴ, γιὰτὶ ἐξαλείφει τὸ μοναδικὸ πραγματικὸ στοιχεῖο, στὸ ὁποῖο βασίστηκε ἡ ἄποψη ὅτι ἀρχικὸ καὶ μὲ τὶς παλαιότερες τοιχογραφίες κλίτος εἶναι τὸ νότιο.

Προτοῦ τελειώσωμε τὶς σχετικὲς μὲ τὰ ἀνοίγματα παρατηρήσεις, θὰ προσπαθήσωμε νὰ ἐξετάσωμε ἀκόμη, μὲ βάση τὴν παρουσία τῶν ἀνοιγμάτων Β καὶ Δ, τὶς δυνατότητες τῆς προτεινόμενης σταδιακῆς κατασκευῆς, ποὺ θὰ εἶχε ἀρχίσει ἀπὸ τὸ νότιο κλίτος. Στὴν περίπτωσι αὐτὴ θὰ ἦταν δυνατόν νὰ συμβοῦν τὰ ἑξῆς : Ἡ νὰ ὑπῆρχαν τὰ τοξωτὰ ἀνοίγματα πρὶν ἀπὸ τὴν τοιχογράφηση σὰν ἀπλὰ τυφλὰ ἀψιδώματα, ἢ νὰ δημιουργήθηκαν μετὰ τὴν προσθήκη τοῦ κεντρικοῦ κλίτους καὶ ἐπομένως τὴν τοιχογράφηση τοῦ νότιου. Ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς περιπτώσεις, τὴν πρώτη ἀποκλείουν οἱ διαστάσεις, ἢ θέση καὶ ἡ μορφή τῶν ἀνοιγμάτων, ποὺ κάθε ἄλλο παρὰ ταιριάζουν σὲ ἀψιδώματα, καὶ τὴ δεύτερη, τὸ εἶδος καὶ ἡ κατάστασι τῶν τοιχογραφιῶν σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα. Συγκεκριμένα, ἡ ἀπουσία ὁποιασδήποτε ἀνωμαλίας στὸ στρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν, στὴν πρὸς τὸ νότιο κλίτος ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ ἀνοίγματος Β καί, κυρίως, ἡ ὑπαρξὴ εἰδικοῦ κοσμήματος ἐπάνω ἀπὸ τὰ ἀνοίγματα, ποὺ ἡ παρουσία τους ἀκριβῶς εἶχε ἐπιβάλει. Βέβαια, ἡ περίπτωσι νὰ δημιουργήθηκαν ἔτσι ἀπὸ τὴν ἀρχή, μὲ τὴν προοπτικὴ μιᾶς ἐπεκτάσεως, ἢ γιὰ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἐξωτερικὸ, νομίζω ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ συζητηθῇ.

Προχωρώντας, μετά τις διαπιστώσεις αυτές, στην επανεξέταση όλων των στοιχείων που έχουμε στην διάθεσή μας, θα αρχίσουμε από την παρουσία τυφλών άψιδωμάτων στο νότιο τοίχο του νότιου κλίτους. Στη μελέτη του για τους τύπους των ναών στη Δυτική Κρήτη, ο κ. Λασιθιωτάκης δίνει σαν κύρια χαρακτηριστικά των ναών με άψιδώματα τη δημιουργία τους στους δύο πλευρικούς τοίχους και τη διάνοιξη της πόρτας εισόδου πάντα στη δυτική πλευρά του ναού⁴. Προσωπικές παρατηρήσεις έδωσαν ελάχιστες παραλλαγές στα βασικά αυτά χαρακτηριστικά, με ολιγάριθμα παραδείγματα ναών, που έχουν την είσοδο στην πλάγια πλευρά⁵, κανένα δέ με την είσοδο στον μοναδικό με άψιδώματα τοίχο. Εάν, στην έλλειψη αναλόγων παραδειγμάτων προς το δικό μας, προσθέσωμε και την πιθανότητα, ότι ή σημερινή νότια πόρτα άνοιχτηκε μεταγενέστερα, όπως δείχνει ο τρόπος που έχει κοπή το άψιδωμα που την περιβάλλει και ή μεγάλη καταστροφή τοιχογραφιών που παρατηρείται στο τμήμα αυτό, φαίνεται ελάχιστα πιθανόν, το κλίτος αυτό να αποτέλεσε κάποτε ανεξάρτητη εκκλησία.

Ένα άλλο στοιχείο, που θα μπορούσε να αποτελέσει τη βασική απόδειξη για τις σχέσεις των τοιχογραφιών των τριών κλιτών, είναι το γεγονός ότι σε όρισμένα σημεία, συγκεκριμένα στις προς τα πλάγια κλίτη άκμές των τόξων Α και Β, διακρίνεται καθαρά, ότι το στρώμα τοιχογραφιών των πλαγίων κλιτών ξερχεται και καλύπτει το στρώμα τοιχογραφιών του κεντρικού. Η σημασία της διαπιστώσεως αυτής, νομίζω ότι είναι αυτονόητη.

Τελειώνοντας τα άρνητικά στοιχεία, σχετικά προς την άποψη της αρχικής κατασκευής του νότιου κλίτους, πρέπει να προσθέσωμε ένα τελευταίο, αλλά εξαιρετικά σημαντικό. Στο τύπανο του νότιου τόξου του τρούλλου, κάτω από το νεώτερο στρώμα των τοιχογραφιών (για τα στρώματα τοιχογραφιών του κεντρικού κλίτους θα μιλήσωμε αναλυτικά παρακάτω), υπάρχει μιὰ μικρή θυρίδα στενόμακρη (Πίνακ. 58α), ή οποία έξ αιτίας του ύψους της δέν μπορεί παρά να ήταν φωτιστική. Την θυρίδα αυτή, σήμερα, φράζει απ' έξω ή καμάρα του νότιου κλίτους και έσωτερικά σκεπάζει το δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών. Αν λοιπόν το νότιο κλίτος ύπηρχε την εποχή που οικοδομήθηκε το κεντρικό, ποιός ό λόγος της δημιουργίας της, μιὰ και το ύψος της δέν της επιτρέπει άλλη χρήση; Το ότι χρησιμοποιήθηκε κατά την εποχή της πρώτης διακοσμήσεως είναι βέβαιο, γιατί υπολογίστηκε κατά την πρώτη αυτή τοιχογράφηση.

Συνοψίζομε τα συμπεράσματα των έως εδώ παρατηρήσεών μας.

Η καταστροφή τοιχογραφιών στην προς το νότιο κλίτος όψη του ανοίγματος Δ όφειλεται στη μεταγενέστερη διαπλάτυνση και όχι στην έξ αρχής δημιουργία του. Το φαινόμενο τοδτο, που παρατηρείται σε όλα τα ανοίγματα, συνδυαζόμενο με όρισμένες άλλες παρατηρήσεις, αποδεικνύει ότι τα ανοίγματα αυτά, με το αρχικό τους πλάτος, ύπηρχαν πριν από κάθε διακόσμηση (έκτός βέβαια από εκείνη του πρώτου στρώματος του κεντρικού κλίτους) και άνατρέπει το μοναδικό, σε πραγματικά στοιχεία βασισμένο, επιχείρημα για την άποψη, ότι αρχικό και με τις παλαιότερες τοιχογραφίες κλίτος είναι το

4. Κ. Λασιθιωτάκης, Οί κυριαρχούντες τύποι Χριστιανικών ναών στη Δυτική Κρήτη. Άνακοίνωση στο Α' Διεθνές Κρητολογικόν Συνέδριον, Κρητ. Χρον. τ. ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-62) τεύχος ΙΙ, σ. 177 κ.έ. Βλ. και Άν. Όρλάνδου, Αί καμαροσκέπαστοι βασιλικοί των Άθηνών έν ΕΕΒΣ τ. Β' (1925) σ. 288 κ.έ., εικ. 4-11, 15, 18 και 19. Τοδ ίδίου, Μνημεία Ρόδου, έν ΑΒΜΕ τ. ΣΤ' (1948) εικ. 50 και 51.

5. Άγιος Γεώργιος Άποδούλου (Gerola, Monum. ΙΙ, εικ. 137). Χριστός στα Μουρτζανά, Άγιος Γεώργιος στο χωριό Άγιος Γεώργιος Άραπέτρας.

νότιο. Αντίθετα, οι σχετικές με τη θέση των άψιδωμάτων του νότιου κλίτους παρατηρήσεις ή πιθανότατα μεταγενέστερη διάνοιξη της νότιας πόρτας, ή επικάλυψη σε όρισμένα σημεία του στρώματος τοιχογραφιών του κεντρικού κλίτους από εκείνα των δύο πλαγίων, ή παρουσία της φωτιστικής θυρίδας στο νότιο τοίχο του κεντρικού κλίτους, και η σχέση της με τις διαδοχικές διακοσμήσεις αποκλείουν την περίπτωση αρχικής κατασκευής του νότιου κλίτους και ενισχύουν την άποψη ότι οι τοιχογραφίες του κεντρικού είναι οι παλαιότερες. Αν σ' αυτά προστεθούν η έκλογή των εικονογραφικών κύκλων μέσα στα κλίτη, οι διαστάσεις των κλιτών και, τέλος, η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών, το πρᾶγμα γίνεται ακόμη σαφέστερο.

Πριν όμως περάσουμε στο τελευταίο κεφάλαιο της έρευνάς μας, θά πρέπει να αναζητήσωμε τη μορφή που αρχικά θά είχε ο ναός, δηλαδή αν ήταν πάντα τρικλίτος, όποτε το κεντρικό κλίτος άπλως τοιχογραφήθηκε πρώτο, ή στην περίπτωση που αρχικά ύπηρχε μόνον το κεντρικό, πόσα στάδια γνώρισαν οι υπόλοιπες κατασκευές — πλάγια κλίτη και τρούλλος.

Και σχετικά με την πρώτη υπόθεση, παρ' όλο που η μορφή του κεντρικού κλίτους την κάνει πιθανή, η παρουσία της φωτιστικής θυρίδας, που αναφέραμε, μάς συνιστά να μὴν τὴ δεχθούμε. Άρα, το κεντρικό κλίτος, για ένα διάστημα, ύπήρξε μόνο του σαν ανεξάρτητη, τουλάχιστον από τα σημερινά πλάγια κλίτη, εκκλησία. Η μορφή της όμως δυστυχώς δεν μπορεί να ορισθῆ με βεβαιότητα, γιατί τα στοιχεία, που έχουμε σήμερα στη διάθεσή μας, είναι εξαιρετικά έλλιπη. Το μόνο, που θά μπορούσαμε να ποῦμε χωρίς δισταγμό, είναι ότι δεν είχε τη μορφή της άπλης καμαροσκέπαστης και τοῦτο γιατί :

- 1) Τα πλάγια, κάτω από τον τρούλλο, τύμπανα, τα όποια είναι βέβαιο ότι αποτελοῦν τμήματα της αρχικής κατασκευής (διατηροῦν λείψανα από την αρχική διακόσμηση), δεν ακολουθοῦν την κυρτότητα της καμάρας, αλλά είναι τελείως επίπεδα (Πί ν. 58α).
- 2) Στο νότιο από τα τύμπανα αυτά, δίπλα στη μορφή της άγίας του πρώτου στρώματος, ύπάρχει κόσμημα, το όποιο ακολουθεῖ την καμπύλη του τόξου, που βαστάζει τον τρούλλο (Πί ν. 58β - γ).
- 3) Έξωτερικά, στην παρυφή του τρούλλου, πρὸς τὴ βόρεια και νότια πλευρά, παρατηροῦνται δύο μικρές εξάρσεις (Πί ν. 55β - γ), που θά πρέπει να είναι ὅ,τι ἀπόμεινε από τις παλαιές στέψεις των ὑποτυπωδῶν ἐγκαρσίων σκελῶν.

Αντίθετα, η υπόθεση ότι το αρχικό κτήριο είχε τη μορφή του μονόκλιτου με τρούλλο ναοῦ⁶ δεν φαίνεται άβάσιμη, γιατί και η καμάρα, στο ανατολικό της τμήμα, και το επάνω μέρος του τρούλλου θά πρέπει να είχαν πέσει και ανοικοδομηθῆ. Το πρώτο το συμπεραίνουμε από το γεγονός ότι η καμάρα στο ανατολικό της αυτό τμήμα και από το σημείο που αρχίζει να κυρτώνεται, δε συνδέεται κανονικά με τον ανατολικό τοίχο, αλλά έρχεται

6. Βλ. G. Millet, *L' École Grecque* σ. 99. Βλ. και Άν. Όρλάνδου, *Μεσαιωνικά μνημεία Έρωπος και Σουκαμίνου, ἐν ΔΧΑΕ, περ. Β', τ. Δ' (1927) σ. 42, όπου και παραδείγματα. Έπίσης του ίδιου, Άγιος Γεώργιος Σοφικού Κορινθίας, ἐν ΑΒΜΕ τ. Α' (1935) σ. 57-59. Μνημεία Κύπρου, βλ. Γ. Σωτηρίου, *Κύπρος, Α' (Λεύκωμα) εικ. 7, Πίν. 13Β. (Άγ. Γεώργιος Άφέντρικα), εικ. 32, Πίν. 36β (Παναγία του Κάμπου), εικ. 35, Πίν. 40α (Παναγία Καρδακιάτισσα), εικ. 36, Πίν. 41β (Παναγία Υπάτης). Έπίσης βλ. Α. Megaw - E. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes*, ἐν *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 16 (1962) σ. 277 κ. έ. Κρήτης: Άγιος Νικόλαος στο Καστέλλι Μιραπέλλου (*Gerola, Monum. II, εικ. 145*). Παναγία στην Κάτω Τόλιση (*Gerola II, εικ. 144*), Παναγία Άσσημάτων Άμαρίου (*Gerola II, εικ. 277*), Παναγία στην Κιθαριά, όπου σε κάθε ένα από τα ανατολικά συνεχόμενα τμήματα, που είναι και τα αρχικά, και ένας κυλινδρικός τρούλλος (*Gerola II, εικ. 279*).**

και άκουμπά έπάνω σ' αυτόν. Το δεύτερο, από το ότι στην έξωτερική επιφάνεια του τρούλλου διακρίνεται ή γραμμή, που διαχωρίζει το παλαιό τμήμα από τή μεταγενέστερη προσθήκη (Π ί ν. 55β - γ).

Θά μπορούσαμε λοιπόν νά δεχτούμε ότι άρχικά ύπήρχε μία μονόκλιτη με τρούλλο εκκλησία, τοιχογραφημένη (πρώτο στρώμα τοιχογραφιών), που ύστερα από μιá σοβαρή καταστροφή, κατά τήν όποία έπεσε μέρος τής καμάρας και του τρούλλου, άνοικοδομήθηκε και έπεκτάθηκε σε τρίκλιτη. Μετά τήν άνοικοδόμηση και τήν προσθήκη των πλαγιών κλιτών τοιχογραφήθηκε, για δεύτερη φορά, το κεντρικό κλίτος και ό τρούλλος. Τέλος, στο διάστημα των πενήντα χρόνων, που άκολούθησαν, με τήν τοιχογράφηση και των πλαγιών κλιτών, ό ναός πήρε τή μορφή που σε γενικές γραμμές διατήρησε έως σήμερα.

Μετά τήν αναζήτηση τής άρχικης μορφής και των διαφόρων σταδίων που γνώρισε το μνημείο τουτο τής Κριτσάς, ή έρευνα έπάνω στα προβλήματά του θά κλείση έδω με μιá σύντομη επανεξέταση των τοιχογραφιών μόνο του κεντρικού κλίτους. Τουτό, γιατί ή ομάδα αυτή συνδέεται άμεσώτερα με το κτηριακό πρόβλημα και κυρίως ένδιαφέρει στο γενικότερο πρόβλημα τής συγγενικής ομάδας μνημείων.

II

Κεντρικό κλίτος - Τοιχογραφίες. "Όπως είπαμε ήδη, οί τοιχογραφίες του κλίτους τουτου δέν άνήκουν όλες στην ίδια εποχή. Διακρίνομε δύο στρώματα ζωγραφικής και όρισμένες έπιζωγραφήσεις στα κατώτερα τμήματα.

α' στρώμα. 'Η διάκρισή του είναι σαφής στο τύμπανο του νότιου από τα τόξα που βαστάζουν τον τρούλλο, όπου, κάτω από τήν παράσταση τής Πεντηκοστής, άποκαλύφθηκε ή προτομή μιáς άγίας με το δίπλανό κόσμημα και μέρος από τήν προτομή μιáς δεύτερης (Π ί ν. 58α). 'Εκτός από το τμήμα αυτό, στην πρώτη διακόσμηση θά πρέπη νά άποδώσωμε τις τοιχογραφίες τής άψίδας του ίεροϋ, του άνατολικού τοίχου και του τυμπάνου του βόρειου τόξου, όπου μόλις διακρίνεται το κεφάλι μιáς άγίας μορφής και ίχνη από παράσταση, που δύσκολα ταυτίζεται με έστω και σχετική ασφάλεια.

β' στρώμα. Σ' αυτό άποδίδομε όλη τήν υπόλοιπη διακόσμηση (έκτός από τα έπιζωγραφημένα τμήματα) του κεντρικού κλίτους και του τρούλλου και τουτο, όχι μόνο γιατί παρατηρείται, καθαρά, συνοχή στο στρώμα ζωγραφικής τρούλλου και κλίτους, αλλά κυρίως γιατί, όπως και ό κ. Καλοκύρης άναγνωρίζει, δέ διακρίνεται διαφορά ως προς τήν τεχνική και τήν τεχνοτροπία στις δύο αυτές ομάδες τοιχογραφιών. 'Η σκέψη, που διατυπώνεται από τον ίδιο μελετητή, ότι ό μεταγενέστερος ζωγράφος για νά άποφύγη τήν άνομοιογένεια, προσπάθησε νά μιμηθί τον πρώτο, νομίζω ότι δέν πρέπει νά συζητηθί.

Σε *έπιζωγραφήσεις*, τέλος, πρέπει νά άποδοθοϋν ή μορφή του Χριστου από τήν παράσταση τής Δεήσεως, που εικονίζεται στην άνατολική παραστάδα του νοτιοανατολικού τοξωτου άνοιγματος (Π ί ν. 59α), οί δύο μορφές των άγίων γυναικών στα μέτωπα των δυτικών παραστάδων που βαστάζουν τον τρούλλο (Π ί ν. 59β), και μία τρίτη στην πρώτη ζώνη του νότιου τοίχου κάτω από τον τρούλλο. "Όλες αυτές οί μορφές έχουν έκτελεσθί σε τεχνοτροπία διάφορη από εκείνη που συναντούμε στις τοιχογραφίες του δεύτερου και πρώτου στρώματος του κεντρικού κλίτους. 'Η πτυχολογία, μαλακή, δοσμένη με παράθεση φωτεινών και σκοτεινών τόνων σε φυσική διαβάθμιση, είναι ξένη προς τή γραμμική αντίληψη που κυριαρχεί στις υπόλοιπες, πλησιάζοντας έτσι περισσότερο

πρὸς τὴν τέχνη τῶν πλάγιων κλιτῶν. Βέβαια ἐδῶ ἡ στενότητα τοῦ διαθέσιμου χώρου καὶ ἡ συνέπεια στὴν προηγούμενη διάταξη ὁδήγησε σὲ μορφές ραδινές, ἀπὸ τίς ὁποῖες λείπει ἡ ζωντάνια καὶ ἡ πλατιά κίνηση, ποὺ χαρακτηρίζει τίς τοιχογραφίες τῶν πλάγιων κλιτῶν, ὅμως τὸ πνεῦμα εἶναι τὸ ἴδιο καὶ οἱ χρωματικοὶ τόνοι ἐπίσης ὅμοιοι.

Εἰδικὰ στὴ διάκριση τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴν κύρια ὁμάδα ἐνισχύει καὶ ἡ κοντὰ στὰ πόδια του παρουσία ἀφιερωματικῆς ἐπιγραφῆς, ποὺ δυστυχῶς ἔχει σχεδὸν τελείως ἀπαλειφθῆ σήμερα, ὥστε νὰ μὴν μποροῦμε νὰ διακρίνωμε τὸ ὄνομα τοῦ ἀφιερωτοῦ, ἀλλὰ στὴν ὁποία διαβάζονται ἀκόμη οἱ πρῶτες συντομογραφημένες λέξεις : *Δέησις τοῦ δούλου*.....

Ἡ ἐπιζωγράφηση τῶν μορφῶν αὐτῶν θὰ πρέπη νὰ ὀφείλεται στὴ φθορά τους ἐξ αἰτίας τῶν θέσεων ποὺ κατέχουν — στὰ κάτω μέρη τῶν τοίχων — γιατί, χαρακτηριστικά, ἡ ἀνακαίνιση στὴ μορφή τῆς ἀγίας τῆς νοτιοδυτικῆς παραστάδας περιορίζεται μόνον στὰ ὑφάσματα, ἐνῶ τὸ κεφάλι ἔμεινε ἀνέπαφο, διατηρώντας τὴν τέχνη καὶ τὸν τύπο τῶν μορφῶν τῆς πρώτης ὁμάδας.

III

Περνώντας, μετὰ τὴ διάκριση τῶν διαφόρων ὁμάδων, στὴν ἐξέταση τῆς εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν, θὰ ἀρχίσωμε ἀπὸ τὴν ὁμάδα τοῦ δευτέρου στρώματος, ὥστε νὰ ἀποφύγωμε τίς ἐπαναλήψεις, ποὺ θὰ ἦταν ἀναπόφευκτες στὴν περίπτωση ποὺ ἡ ἔρευνα θὰ ξεκινούσε ἀπὸ τὸ πρῶτο στρῶμα.

Α. Τὸ γεγονός, ὅτι ἔχει προηγηθῆ συστηματικὴ μελέτη καὶ δημοσίευση τοῦ μνημείου, κάνει περιττὴ τὴν ἀπ' ἀρχῆς περιγραφή καὶ ἀνάλυση τῶν εἰκονογραφικῶν τύπων. Ἔτσι περιοριζόμεστε νὰ ἐπαναλάβωμε⁷ ὅτι ἡ εἰκονογραφία παραμένει παλαιικὴ, ξένη πρὸς τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, καὶ ἀναφέρομε σὰν παραδείγματα : Στὴ Γέννηση (Πί ν. 60), ἡ διάταξη τῶν ἐπεισοδίων καὶ οἱ στάσεις τῶν προσώπων ἀκολουθοῦν τὸν παλαιὸ «καππαδοκικὸ» τύπο, ὁ ὁποῖος πῆρε κύρια θέση στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνα⁸. Ἡ Παναγία, τυλιγμένη στὸ βαθύχρωμο μαφόριο στηρίζει τὸ κεφάλι της στὸ δεξιὸ χέρι, στρέφοντας πρὸς τοὺς μάγους, ποὺ ἔρχονται ἀπ' ἀριστερά, ἐνῶ ὁ Ἰωσήφ μόνος⁹, καθισμένος σὲ σαμάρι¹⁰, παριστάνεται στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνίᾳ τοῦ πίνακα. Τέλος, στὴ μέση περίπου τοῦ πίνακα, ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ, μὲ τὸν Ἰησοῦ μέσα σὲ πέτρινη κυλινδρική λεκάνη, σὰν κολυμπήθρα, καὶ οἱ βοσκοὶ στὴ δεξιὰ πλευρά¹¹. Στὴ Βάπτισμα (Πί ν. 64), ὁ Χριστός, σύμφωνα ἐπίσης πρὸς παλαιὰ πρότυπα¹², παριστάνεται σχεδὸν μετωπικὰ¹³ καὶ γυμνὸς μέσα στὸν Ἰορδάνη, τοῦ ὁποῖου

7. Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. σ. 81.

8. G. Millet, *Iconographie*, σ. 101.

9. Βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, σ. 12-13.

10. Παραδείγματα ἐν Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. σημ. 26 καὶ Π. Βοκοτόπουλου, *Αἱ Τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου Ἀνάφης*, ἐν ΔΧΑΕ, Περίοδος Δ', τ. Β' (1960-61) σ. 190, σημ. 1.

11. Τὴν ἴδια διάταξη μέσα στὸν πίνακα καὶ ἀνάλογες στάσεις συναντοῦμε σὲ σειρά κρητικῶν μνημείων τοῦ τέλους 13ου - ἀρχῶν 14ου αἰ., π.χ. Ἅγιο Ἰωάννη στὸ χωριὸ Ἅγιος Βασίλειος Πεδιάδος (Κ. Λασιθιωτάκη, *Κατάλογος*, ἀριθ. 489, Gerola, *Monumenti IV*, σ. 509, n. 1), Ἅγία Μαρίνα Καλογέρου Ἀμαρίου τοῦ 1300 (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 368, Gerola ἔ.ἀ. IV, σ. 496, n. 8), Ἅγιο Γεώργιο Κρούστα Μιραμπέλλου (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. 569).

12. G. Millet, *Iconographie*, σ. 172.

13. Ἡ στάση ἀρκετὰ ἰδιόμορφη, γιατί ἐνῶ τὰ πόδια σχεδιάζονται σχεδὸν ἀπὸ τὸ πλάι, ὁ κορμὸς

οί ὄχθες ἀνοίγουν μπροστά σχηματίζοντας εἶδος θόλου, χαρακτηριστικό ἐπίσης γνωστό ἀπὸ καππαδοκικὲς τοιχογραφίες¹⁴. Στὴ Βαϊοφόρο, ὁ Χριστὸς δὲν στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τοὺς μαθητὲς ποὺ ἀκολουθοῦν, ἀλλὰ ἀτενίζει τοὺς Ἰουδαίους, ποὺ στέκουν μπροστά στὶς πύλες τῆς Ἱερουσαλήμ¹⁵. Τέλος, στὸ Μυστικὸ Δεῖπνο (Πίν. 62α-β, 63) οἱ μαθητὲς εἰκονίζονται σὲ δύο σειρὲς πίσω ἀπὸ ἕνα ὀρθογώνιο τραπέζι, στὸ ὁποῖο ὁ Χριστὸς καὶ ὁ Πέτρος παίρνουν τὶς δύο ἀκραῖες θέσεις, ὁ πρῶτος ἀριστερά, ὁ ἄλλος δεξιά¹⁶.

Πρὶν κλείση τὸ σύντομο τοῦτο κεφάλαιο, πρέπει νὰ σημειωθῇ ἡ παρουσία ὀρισμένων δυτικῶν στοιχείων, ποὺ ἀφοροῦν στὸν τομέα τῆς εἰκονογραφίας καὶ θὰ πρέπη νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἐπίδραση τοῦ νέου κοινωνικοῦ στοιχείου ποὺ γνώρισε τὸ νησι στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα. Τὸ σημαντικότερο ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἡ παράσταση τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου, καθαρὰ δυτικοῦ ἁγίου, στὴν βορειοδυτικὴ παραστάδα ἀκόμη, τὰ ἐπιτραπέζια σκεύη στὶς σκηνὲς τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου καὶ τοῦ Δείπνου τοῦ Ἡρώδη, καὶ οἱ ἱπποτικὲς πανοπλίαι τῶν στρατιωτικῶν προσώπων. Τέλος, στὴν ἴδια αὐτὴ ἐπίδραση θὰ ἦταν δυνατόν νὰ ἀποδοθῇ ἴσως καὶ ἡ παράσταση ὀρθογώνιας τράπεζας στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς παραπάνω σκηνὲς, ἂν ὀρισμένες λεπτομέρειες δὲν κλόνιζαν μιὰ τέτοια ὑπόθεση. Ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ, ἰδιαίτερα σπάνια στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία¹⁷, συναντᾶται σὲ δυτικὰ ἔργα¹⁸ — ὅπου ὅμως συνδυάζεται συνήθως μὲ τὴ Μετάληψη τοῦ Ἰούδα — καὶ σὲ τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας¹⁹. Ἡ παρουσία τῆς στὴν Κρήτη²⁰, ὅπου σημειώνονται ἀρκετὰ παραδείγματα ἐφαρμογῆς τῆς, καὶ μάλιστα σὲ λαϊκότερης τέχνης μνημεῖα, θὰ πρέπη μᾶλλον νὰ σχετισθῇ μὲ τὴν τελευταία αὐτὴ ἀνατολικὴ περιοχὴ. Σ' αὐτὸ συνηγορεῖ ἡ πιστότητα τοῦ πίνακα, κατὰ τὶς λοιπὲς λεπτομέρειες, καὶ σὲ ὅλα τὰ παρα-

καὶ τὸ κεφάλι εἶναι μετωπικά. Ὁ τύπος μὲ εἶναι γνωστός μόνον ἀπὸ τὴν Καππαδοκία (Qaranleq Kilissé καὶ Elmale Kilissé, βλ. G. de Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, Album II, Πίν. 103, 3 καὶ 119, 2) καὶ τὴν Κρήτη (*Ἁγ. Γεώργιος στὰ Πεμόνια Ἀποκορώνου, βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 64.)

14. G. Millet, ἔ.ἀ. σ. 172 καὶ 175, εἰκ. 122 καὶ 131. Ἀκόμη στὸ Ἀρμενικὸ Εὐαγγέλιο τοῦ 1193, Βενετίας 1635 (S. Der Nersessian, *Manuscripts Arméniens illustrés*, Paris 1937, Πίν. XXVI). Ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴν Ἁγία Μαρίνα Καλογέρου, 1300 (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 58, Gerola, ἔ.ἀ. II 426 καὶ IV, σ. 426, ἀριθ. 20. Βλ. καὶ Ἄν. Ὁρλάνδου, *Δύο Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης*, ABME τ. Η' (1955-56) σ. 148-149), Ἁγίου Ὀνούφριου Γέννας Ἀμαρίου, 1329-30 (Κ. Καλοκώρη, *Αἱ Βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης*, Πίν. VI, 2. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 370 (ὅπου τοποθετεῖται στὸ χωριὸ Καρδαμιανὰ. Gerola, ἔ.ἀ. IV 495, Πίν. 7), Ἁγίου Γεωργίου Κρούστα (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 569).

15. G. Millet, ἔ.ἀ. σ. 271, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 142.

16. G. Millet, ἔ.ἀ. σ. 288 καὶ 293-294.

17. G. Millet, ἔ.ἀ. σ. 300-1 καὶ εἰκ. 286, 288, 289 καὶ 291. Ἁγ. Μάρκος Βενετίας, βλ. ἀπεικόνιση εἰς D.T. Rice, *Art of the Byzantine Era*, London 1963, Πίν. 162. Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Ἀττικῆς. Ἁγ. Ὁρλάνδου, Ὁμορφὴ Ἐκκλησιὰ Ἀττικῆς, Ἀθήναι 1921. Βροντόχι Μυστρά, βλ. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Πίν. 103, Ἀρμενικὸ χειρόγραφο τοῦ 1038, βλ. L. Dournovo, *Miniatures Arméniennes*, Paris 1960, σ. 49.

18. Σταυρὸς Museo Civico Πίζας (Cat. no 159). Βλ. R. van Marle, *The development of the Italian Schools of painting*, Hague 1923, vol. I, fig. 102 καὶ J. Ainaud, *La peinture Romane*, Πίν. 53. Βλ. παραδείγματα καὶ εἰς E. H. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, ἐν *Dumbarton Oaks Papers*, τ. 9-10, εἰκ. 14, 16, 22-25, 27-30 καὶ 37.

19. Qaranleq Kilissé, βλ. Jerphanion, ἔ.ἀ. Album II, Πίν. 101, 2.

20. Ἁγίου Γεωργίου στὸ Βαθνακὸ (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 413), Ἁγίου Ἀντωνίου στὸ Ἀβδοῦ (ἔ.ἀ. ἀριθ. 529 καὶ Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. σ. 66), Παναγία στὸ Σμιλὲ (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 378, Gerola, ἔ.ἀ. II, σ. 300, σημ. 1 καὶ Κ. Καλοκώρη, ἔ.ἀ. Πίν. XII, 2).

δείγματα τῶν κρητικῶν μνημείων πρὸς τὸ βυζαντινὸ τύπο, καὶ ἀκόμη, τὸ γεγονός ὅτι σὲ κανένα ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ δὲν ἔχει σημειωθῆ τὸ ἐπεισόδιο τῆς Μεταλήψεως τοῦ Ἰούδα, πού χαρακτηρίζει τὰ δυτικά ἔργα.

Β. Ἐστὼ καὶ σύντομη, ἡ παραπάνω θεώρηση μερικῶν ἀπὸ τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ δεύτερου στρώματος ἔδωσε ἄρκετὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ διαπίστωση ὅτι ἡ εἰκονογραφία μένει πιστὴ σὲ τύπους ἀρχαίκοις, πού ἦταν σὲ χρῆση πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων. Πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση θὰ μᾶς ὀδηγήσῃ καὶ ἡ μελέτῃ τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας.

Στὶς τοιχογραφίες πού μᾶς ἀπασχολοῦν δὲ χρησιμοποιεῖται ἡ ἴδια τεχνικὴ σὲ ὅλα τὰ μέρη τῆς ἴδιας μορφῆς. Διακρίνομε δύο εἶδη, πού ξεκινοῦν ἀπὸ δύο διαφορετικὲς ἀρχές.

Ἡ πρώτη ἐφαρμόζεται στὰ πρόσωπα καὶ γενικά στὰ γυμνὰ μέρη καὶ πηγάζει ἀπὸ τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἀπόδοση πλαστικότητας, χωρὶς ὅμως τὴν πλήρη κατάργηση τῆς γραμμῆς, ἢ ὅποια ἐξακολουθεῖ νὰ παίζῃ κάποιον ρόλο, ἰδίως στὴ σχεδίαση τῶν λεπτομερειῶν.

Ἡ ἐπιφάνεια πού προορίζεται γιὰ τὰ γυμνὰ μέρη, καλύπτεται ὀλόκληρη ἀπὸ τὸν καστανὸ προπλασμό, ἐπάνω στὸν ὅποιο, σὲ μικρότερη ἔκταση, ἀπλώνεται τὸ θερμὸ χρῶμα ὠχρας πού δηλώνει τὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες. Ἐτσι τὸ περίγραμμα καὶ οἱ ρυτίδες, ὅπως καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου δηλώνονται μὲ τὸν καστανὸ προπλασμό, ὁ ὅποιος μένει ἀκάλυπτος σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα. Παράλληλα ὅμως, τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ καμιά φορὰ καὶ τὴ σκιά κάτω ἀπὸ τὰ μάγουλα τῶν γεροντικῶν μορφῶν ἔρχονται νὰ τονίσουν καστανὲς γραμμές, ἐνῶ ἄσπρες πινελιὲς χρησιμεύουν γιὰ φῶτα. Σπανίως, καὶ αὐτὸ συνήθως στὶς νεανικὲς μορφές, ἀνάμεσα στὸν καφετῆ προπλασμό καὶ τὴ φωτεινὴ ἐπιφάνεια μπαίνει ἀμυδρὴ πράσινη σκιά.

Μὲ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ, τὰ πρόσωπα ἀποκοτῶν κάποιον ὄγκο καὶ οἱ μορφές παύουν νὰ εἶναι ἐπίπεδες, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ ἀπλὸ σχέδιο ἐπάνω σὲ μονόχρωμη ἐπιφάνεια, δὲν κερδίζουν ὅμως τόσο σὲ ἐκφραστικότητα, γιὰ τὸ πινέλο, ἐδῶ, κινεῖται χωρὶς ἐλευθερία, ἐπάνω σὲ ἕναν καθορισμένο τύπο. Ἐτσι ὅλες, λίγο πολὺ, εἶναι ὅμοιες σὲ χαρακτήρα, αὐστηρές, συγκεκριμένες καὶ κλειστές, σὰν πρόσωπα μεμονωμένα.

Ἡ δευτέρη τεχνικὴ, καθαρὰ γραμμικὴ, ἐφαρμόζεται σ' ὅλους τοὺς ἄλλους τομεῖς. Στὰ ὑφάσματα, στὰ οἰκοδομήματα, στὰ ἀντικείμενα, ὀλόκληρη ἢ ἐπιφάνεια, πού προορίζεται γιὰ τὴν παράσταση τοῦ καθενός, ὀρίζεται ἀπὸ τὸ δυνατὸ καστανὸ περίγραμμα καὶ καλύπτεται ἀπὸ τὸ τοπικὸ χρῶμα. Ἐπάνω σ' αὐτὸ μὲ καθαρές, σκοτεινὲς ἢ ἄσπρες γραμμές, σχεδιάζονται οἱ πτυχώσεις καὶ οἱ λεπτομέρειες, ἐνῶ, σπανιότερα, φωτεινὰ ἐπίπεδα, πού ἐπίσης συχνὰ ἀναλύονται σὲ γραμμές, τονίζουν τοὺς ὄγκους.

Τὴν ἴδια γραμμικὴ τεχνικὴ βρίσκομε καὶ στὰ τριχωτὰ μέρη. Ἐπάνω στὸν προπλασμό, πού στὶς περιπτώσεις τῶν γεροντικῶν μορφῶν εἶναι γκριζωπός, σχεδιάζονται μὲ ὀργανωμένες φωτεινὲς γραμμές τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένεια. Καὶ ἐδῶ, σὰ βαθύτεροι διαχωριστικοὶ τόνοι, χρησιμεύουν τὰ ἀκάλυπτα μέρη τοῦ προπλασμοῦ ἢ ἐλάχιστες σκοτεινότερες γραμμές ὁμοίου τόνου μὲ τὸ περίγραμμα.

Ἡ ἀνάμειξη αὐτῆ δύο διαφορετικῶν εἰδῶν τεχνικῆς, τῆς γραμμικῆς, πού συναντοῦμε στὰ ὑφάσματα καὶ τὰ ἀντικείμενα, μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς φωτοσκιάσεως, πού χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν γυμνῶν μερῶν, εἶναι πολὺ σημαντικὴ, γιὰ τὴν ὅπως θὰ δοῦμε, δὲν ἀποτελεῖ τὴ μόνη ἀντίθεση πού συναντοῦμε στὶς τοιχογραφίες μας — στοιχεῖο σημαντικὸ γιὰ τὴν τοποθέτησή τους ἀνάμεσα στὰ κρητικὰ μνημεῖα.

Τὸ ἀπλὸ σχέδιο ἐπάνω στὸν προπλασμό, ποὺ τὸν 11ον καὶ 12ον αἰῶνα ἀποτελεῖ τρέχουσα συνήθεια²¹, ἐφαρμόζεται καὶ στὴν Κρήτη, ἀπ' ὅ,τι ξέρομε, ἀποκλειστικά τὴν ἴδια ἐποχή²², μὲ λίγες ἐξαιρέσεις στὸν 13ον αἰ. καί, σχετικὰ συχνά, ἀκόμη καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 14ου.

Θὰ παρακολουθήσωμε ὅσο εἶναι δυνατόν αὐτὴν τὴν πορεία.

Στὰ ἐλάχιστα τμήματα τοιχογραφιῶν ποὺ ἀπομένουν ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς Ἁγίας Ἄννας στὸ Ἀμάρι Ρεθύμνου (1225)²³ ἡ τεχνικὴ εἶναι σχεδὸν ἀπόλυτα γραμμικὴ. Οἱ μορφές σχεδιάζονται μὲ καθαρές καστανές γραμμὲς ἐπάνω στὸ βασικὸ χρῶμα καὶ φαίνονται, ὅπως ἡ σκίαση εἶναι ἀμυδρὴ, τελείως ἐπίπεδες. Τὴν ἴδια ἀκριβῶς τεχνικὴ ξαναβρίσκομε στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνενι Κισάμου (1284)²⁴ (Πί ν. 72α - β) τῆς ἴδιας ἐκκλησίας στὴ Σκλαβοπούλα Σελίνου (1291)²⁵ (Πί ν. 73α - β) καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸ χωριὸ Ἅγιος Βασίλειος Πεδιάδος²⁶, ποὺ ἐπιγραφικὰ τοποθετεῖται στὴ βασιλεία τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου καί, ὅπως φαίνεται, ἀνήκει ἐπίσης στὸν 13ον αἰῶνα. Στὶς τρεῖς τελευταῖες ὁμως ἀπὸ αὐτές, παράλληλα μὲ τὴ γραμμικὴ τεχνικὴ, σὲ ὀρισμένες μορφές ἐφαρμόζεται, ἄλλοτε σὲ μεγαλύτερο καὶ ἄλλοτε σὲ μικρότερο βαθμὸ ὀλοκληρωμένη, καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκιάσεως.

Στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Κούνενι, τὸ πρόσωπο τοῦ ἐφιππου Ἁγίου Γεωργίου δὲν ἔχει δοθῆ μὲ τὰ ἴδια ἀπλά μέσα, ποὺ ἀποδόθηκαν οἱ ὑπόλοιπες μορφές. Σ' αὐτὸ διακρίνεται ἡ προσπάθεια τοῦ τεχνίτη νὰ ἀποδώσῃ τὸν ὄγκο χρησιμοποιώντας τὴν ἴδια μέθοδο μὲ τὸν τεχνίτη τῆς Κριτσᾶς. Νὰ ὑποθέσωμε ὅτι ἐδῶ τὸ πρότυπο, μιὰ καὶ πρόκειται γιὰ τὸν τιμῶμενο ἅγιο, ἦταν συγκεκριμένη φορητὴ εἰκόνα ;

Στὴ Σκλαβοπούλα, μιὰ ὀλόκληρη ὁμάδα τοιχογραφιῶν, ποὺ θὰ πρέπη νὰ ἀποδοθῶν σὲ ἓνα δευτέρω ζωγράφω, ἀλλὰ ποὺ εἶναι σύγχρονες μὲ τὶς ὑπόλοιπες, οἱ ὁποῖες ἀκολουθοῦν τὴν ἀπλοποιημένη τεχνικὴ, ἔχουν ἐκτελεσθῆ κατὰ ἓνα διττὸ ἐπίσης τρόπο. Ἐνῶ στὰ ὑφάσματα καὶ στὰ ἀντικείμενα ἡ τεχνικὴ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ἀπόλυτα γραμμικὴ, στὰ γυμνά μέρη παρατηρεῖται συχνὰ μιὰ προσπάθεια γιὰ ἀρκετὰ ἐκφραστικὴ πλαστικότητα (Πί ν. 72β, 73β).

Κλείνοντας τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὸν 13ον αἰῶνα, στὸν ὁποῖο τοποθετοῦμε καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸν Ἅγιο Βασίλειο, σημειώνομε τὴν παρουσία τῆς σύνθετης τεχνικῆς στὴ σειρά τῶν μεμονωμένων μορφῶν τοῦ νότιου τοίχου τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς.

Μὲ τὸν 14ον αἰῶνα τὰ παραδείγματα ἐφαρμογῆς τῆς σύνθετης τεχνικῆς πυκνώνουν. Θὰ ἐξετάσωμε μὲ συντομία ὅσα ἀπὸ τὰ μνημεῖα, ποὺ χρονολογοῦνται στὶς πρῶτες δεκαετίες, μᾶς εἶναι γνωστά, ἀκολουθώντας, κατὰ τὸ δυνατόν, τὴ χρονολογικὴ σειρά.

21. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπὸ, ἐν ΔΧΑΕ, περίοδος Δ', τ. Α' (1960) σ. 100-101.

22. Ἅγιος Εὐτύχιος στὸ Χρωμοναστήρι Ρεθύμνου, βλ. Ν. Δρανδάκη, ἐν Κρητ. Χρον., τ. Γ' (1956) σ. 215-236.

23. Κ. Λασιθιωτάκη, ἐ.ἀ. ἀριθ. 381 καὶ Gerola, ἐ.ἀ. IV, 497, Πίν. 11, ὁ ὁποῖος στὴν ἀρχὴ δὲν ἀπέκλειε καὶ τὴν χρονολογία 1196, ἐ.ἀ. II, σ. 299 καὶ 300 σημ. 2. Βλ. καὶ Ο. Demus, Die Entstehung des Paläostils in der Malerei, Berichte zum XI. Int. Byz. Kongress, München 1958, σ. 25.

24. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἐ.ἀ. ἀριθ. 45. Τοῦ ἴδιου, Δύο Ἐκκλησίες στὸ Νομὸ Χανίων, ἐν ΔΧΑΕ, περίοδος Δ', τ. Β' (1961) σ. 38-51.

25. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, Κατάλογος, ἀριθ. 86 καὶ Gerola, ἐ.ἀ. IV, σ. 431, Πίν. 1.

26. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἐ.ἀ. ἀριθ. 489 καὶ Gerola, ἐ.ἀ. IV, σ. 510, Πίν. 1.

Στὸ χωριὸ Καλογέρου, οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Μαρίας, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 1300²⁷, δυστυχῶς δὲ διατηροῦνται σὲ καλὴ κατάσταση. Πάντως σὲ μερικὰ πρόσωπα μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσωμε τὴν ἐφαρμογὴ τῆς σύνθετης τεχνικῆς, ἢ ὁποία ὅμως, ἀπὸ ὅ,τι εἶναι δυνατόν νὰ διακρίνη κανεῖς, ἐλάχιστα συμβάλλει στὴν πλαστικὴ ἀπόδοση τῶν ἔντονα λαϊκῶν μορφῶν. Πιο μακριὰ ὅμως, στὰ Μεσκλᾶ Κυδωνίας, οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 1303²⁸ καὶ ἔχουν ἐκτελεσθῆ ἀπὸ δύο ζωγράφους, παρουσιάζουν μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον. Ὁ ἓνας ἀπὸ τοὺς τεχνίτες συντηρητικὸς, διατηρεῖ τὸ μνημειακὸ ὕφος τοῦ 12ου αἰῶνα καὶ τὴ γραμμικὴ τεχνικὴ, ὅπως σημειώνει ὁ ἐκδότης τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν. Ὁ δεύτερος, ἀντίθετα, παρ' ὅλο ποὺ εἶναι ἐπίσης λαϊκός, «ἐμφανίζει ἀπαλὸν πλάσιμον, στρογγύλα πρόσωπα, σάρκας ροδίνου χρώματος μὲ λεπτόγραμμα φῶτα καὶ πρασίνοὺς σκιάς..... καὶ ἀκολουθεῖ τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς του, ἥτις ἐφαρμόζει τὴν φωτεινότητα καὶ τὴν μαλακὴν χρωματικὴν διαβάθμισιν».

Τὴν ἴδια ἐποχὴ, στὰ λίγα λείψανα ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς ὁραίας ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Παύλου στὸ χωριὸ Ἁγιος Ἰωάννης Μεσαρᾶς (1303 - 1304)²⁹, ἡ φωτοσκίαση καὶ ἡ γραμμὴ συνεργάζονται ἀλλή, ἐνῶ στὶς περίπου κατὰ μία δεκαετία νεώτερες τοιχογραφίες στὸν Ἀσώματο Ἀρχανῶν (1315 - 16)³⁰, τὸ πλάσιμο στὰ γυμνά μέρη γίνεται μὲ ἔντονες πράσινες σκιάς.

Στὴν ἴδια καὶ τὴν ἐπόμενη δεκαετία, στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Παγωμένου³¹, θὰ βροῦμε τὰ τελευταῖα παραδείγματα ἀπὸ τὴν ἀνάμιξη τῶν δύο τεχνικῶν, γιὰ τὸ πλάσιμο τῆς τρίτης δεκαετίας ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκίασεως γιὰ τὰ γυμνά μέρη, ἔχει πιά ἐπικρατήσει. Σημειώνομε ἀπὸ αὐτὰ τὸν Ἁγιο Γεώργιο στὸν Ξυδᾶ τοῦ 1321³² καὶ τὸν Ἁγιο Ὀνούφριο στὴ Γέννα Ἀμαρίου τοῦ 1329. Ἡ σύγκριση τῶν τοιχογραφιῶν μας μὲ τὸ τελευταῖο ἀποδεικνύεται πολὺ χρήσιμη γιὰ τὴν Γέννα, ὁ βασικὸς σκοπὸς τῆς νέας τεχνικῆς, ποὺ εἶναι νὰ πλασθῆ ἡ μορφή ἐκφραστικὴ καὶ ζωντανὴ χωρὶς ἀφαίρεση, ἔχει ἐπιτύχει, ἀφοῦ τὰ περιγράμματα ἔχουν καταργηθῆ καὶ ἡ γραμμὴ δὲν ἔχει πιά τὸν πρῶτο ρόλο³³. Ἀκριβῶς δέ, αὐτὸ τὸ «νέο πνεῦμα» εἶναι ποὺ διαφοροποιεῖ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἀπὸ τὶς δικές μας, τοποθετώντας τὶς στὴν τελευταία βαθμίδα τῆς ἐξελιξέως πρὸς τὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων, βαθμίδα ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπέχουν ἀρκετὰ οἱ τοιχογραφίες τῆς Κερᾶς.

Ἡ ἔστω καὶ σύντομη ἔρευνα, ἀνάμεσα στὰ χρονολογημένα μνημεῖα τῆς Κρήτης,

27. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 368 καὶ Gerola, ἔ.ἀ. IV, σ. 496, n. 8.

28. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 58. Ὁ Gerola διάβασε 1403: ἔ.ἀ., II, σ. 426. Βλ. καὶ Ἁν. Ὀρλάνδου, ἔ.ἀ.

29. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 585 καὶ Gerola, ἔ.ἀ. IV, σ. 538, Πίν. 7.

30. Βλ. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ., ἀριθ. 473. Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρον. τ. ΣΤ' (1952) σ. 70-71 καὶ 82-86. Τοῦ ἴδιου, Rapports, εἰς Πεπραγμένα Θ' Διεθνούς Βυζ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης 1954, τ. Α', σ. 137, καὶ Πίν. 13α. Ἐπίσης Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάγραμμα, σ. 45 καὶ τοῦ ἴδιου, Le style monastique, ἐν Πεπραγ. τοῦ ἀν. Συνεδρίου, τ. Α', σ. 515.

31. Γιὰ τὸν Παγωμένο, βλ. Κ. Καλοκέρη, Ἰωάννης Παγωμένος ὁ Βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ΙΔ' αἰ., ἐν Κρητ. Χρον. τ. ΙΒ' (1958), σ. 347-367 καὶ Κ. Λασιθιωτάκη, Ἁγ. Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης, ἐν Κρητ. Χρον. τ. ΙΓ' (1959) σ. 167.

32. Κ. Λασιθιωτάκη, Κατάλογος, ἀριθ. 519. Gerola, ἔ.ἀ. IV, σ. 515, Πίν. 17 καὶ Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες, σ. 67.

33. Βλ. ἀν. σημ. 14. Ἐπίσης Κ. Καλοκέρη, Τοιχογραφίαι, Πίν. VI 2, XVII, XXXVIII, XLV καὶ LVII.

τῆς πορείας πού ἀκολούθησε ἕως σχεδόν τὴν πλήρη ἐπικράτησή της ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκιάσεως, μᾶς ὄρισε γενικὰ μιὰ χρονικὴ περιοχὴ, μέσα στὴν ὁποία θὰ πρέπη νὰ ἀναζητήσωμε τὴ θέση τῶν δικῶν μας τοιχογραφιῶν. Θὰ ἀκολουθήσωμε τὴν ἴδια μέθοδο καὶ στὴν ἔρευνα γιὰ τὴν τεχνοτροπία, ἐπεκτείνοντάς την ὁμως, ἐφ' ὅσον θὰ εἶναι σκόπιμο, καὶ στὰ ἔξω ἀπὸ τὸ νησί μνημεῖα καὶ ἐδρύνοντας τὰ χρονικὰ πλαίσια.

Τὸ γενικὰ συντηρητικὸ πνεῦμα καὶ ἡ ἰσχυρὴ γραμμικότητα, πού ἀποτελοῦν τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν μας, δίνουν σὰν ἀφετηρία στὴν ἔρευνα τὴ σύγκρισή τους μὲ μνημεῖα ἀρκετὰ παλαιά, τοῦ 12ου αἰώνα.

Σημειώνομε τὰ ἰσχυρότερα σημεῖα ἐπαφῆς πού διακρίνομε μὲ μνημεῖα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, ἀκόμη καὶ στίς περιπτώσεις πού, ἀπὸ γενικότερη ἄποψη, δὲν ἀναγνωρίζεται στενὴ συγγένεια.

Παρὰ τὴν ἀπόσταση στὴ γενικὴ ἰδέα καὶ τίς μεθόδους, πού χωρίζει τὸ μνημεῖο μας ἀπὸ τίς ξεχωριστῆς ὁμορφιάς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Βλαδιμίρ (Ρωσία 1196)³⁴, ἡ σύγκριση ὀρισμένων μορφῶν τῶν δύο μνημείων δὲν φαίνεται ἄστοχη. Στὴ σκηνὴ τοῦ Παραδείσου τῆς Κερᾶς (Πί ν. 65β), οἱ μορφές τῶν πατριαρχῶν θυμίζουσι ζωηρὰ καὶ σὰν φυσιογνωμικοὶ τύποι, ἀλλὰ καὶ στὴ στάση καὶ στὴν πτυχολογία, τὰ ἴδια πρόσωπα ἀπὸ τὴν ὁμοία σκηνὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, παρατήρηση πού θὰ μπορούσε νὰ ἐπαναληφθῆ καὶ γιὰ τίς μορφές ὀρισμένων ἀπὸ τοὺς ἀποστόλους³⁵ (Πί ν. 63).

Τὴν ἴδια ἐποχὴ, στὴν ὁμάδα τῶν μνημείων πού ἀντιπροσώπευαν οἱ τοιχογραφίες τῆς Nereditza (1199)³⁶ θὰ βροῦμε τὴν αὐστηρότητα στὸ ὕφος καὶ τὴν ἔντονη αἴσθησι τοῦ μνημειακοῦ, πού δίνει μορφές ἀκίνητες καὶ σοβαρές, μὲ πρόσωπα σχεδόν ἀνέκφραστα, ἀλλὰ δυνατές, ἀνάλογες μ' ἐκεῖνες στὴν Κερὰ. Ἀναλογίες ἀκόμη σημειώνονται καὶ σὲ ὀρισμένες λεπτομέρειες — σχηματοποίηση χαρακτηριστικῶν προσώπου, μορφὴ περιοχῆς ματιῶν, χρῆσι τῶν τριχωτῶν μερῶν τῆς κεφαλῆς σὰ βασικῶν ἐκφραστικῶν μέσων (ρωσικὰ μνημεῖα), χαρακτηριστικὴ ἀπόδοσι οἰκοδομημάτων βάθους μὲ πολλές, συνήθως ἄσπρες, παράλληλες γραμμές, ἐπάνω στίς σκοτεινές ἐπιφάνειες (Djurjēvi Stupovi)³⁷ (Πί ν. 65α - β, 66α - β). Παράλληλα ὁμως παρατηροῦνται καὶ ἀξιοσημειώτες διαφορές. Στὸ κρητικὸ μνημεῖο, ἡ γραμμικὴ πτυχολογία ἔχει χάσει συχνὰ τὴν ἔνταση, τὴ γεμάτη ταραχὴ, πού τὴν χαρακτηρίζει στὰ μνημεῖα αὐτὰ τοῦ

34. Βλ. B. Lazaref, Ἱστορία Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), τ. II, Πίν. 188 - 194. Ph. Schweinfurth, *Geschichte der Russischen Malerei*, Haag 1930, σ. 67 κ.έ. L. Reau, ἐν *Recueil Uspenskij*, II, 1, σ. 68 κ.έ., Πίν. V-VIII. Ἐπίσης M. Χατζηδάκη, Ὁρωπός, ἔ.ἀ. σ. 101 καὶ M. Karzer, Ἀρχαῖες Ρωσικὲς Τοιχογραφίες (ρωσ.), Moscow - Leningrad 1964, Πίν. 32-41.

35. Βλ. M. Karzer, ἔ.ἀ. Πίν. 40 καὶ 32, 33, 37 καὶ 39.

36. Nereditza. Βλ. Ph. Schweinfurth, ἔ.ἀ. Πίν. 36 καὶ 37 καὶ M. Karzer, ἔ.ἀ. Πίν. 50-76. Ἐπίσης B. Lazaref, Τέχνη στὸ Νοβγορόδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, Πίν. 15, 20 καὶ 21. Ch. Amiranascrili, *Quelques remarques sur l'origine des procédés dans les fresques de Neredicy*, *Recueil Uspenskij*, II, 1, σ. 109 κ.έ. Stara Ladoga, βλ. Lazaref, ἔ.ἀ. Πίν. 10-12. Τοῦ ἰδίου, Ἱστορία Βυζ. ζωγρ., Πίν. 210 β καὶ Τοιχογραφίες τῆς Stara Ladoga (ρωσ. μὲ γαλλικὴ περίληψη). Μονὴ Miroj Pskov, βλ. Lazaref, ἔ.ἀ. Πίν. 100 καὶ 101. Τοῦ ἰδίου, Ἱστορία Βυζ. ζωγρ., Πίν. 211. Βλ. καὶ M. Karzer, ἔ.ἀ., Πίν. 80-82 καὶ γενικὰ βλ. M. Χατζηδάκη, Ὁρωπός, ἔ.ἀ. σ. 102 καὶ τοῦ ἰδίου, *La peinture Byzantine*, στὴ σειρά: *Le livre - musée*, σ. 28.

37. Millet - Frolov, *La Peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I, Πίν. 22-30. S. Radojčić, ἐν *Πεπραγμ. Θ' Διεθν. Βυζαντ. Συνεδρ. Θεσσαλονίκης*, τ. Α' (1955) Πίν. 102, 1-2. Τοῦ ἰδίου, *Les maîtres de l'ancienne peinture serbe* (σερβ. μὲ γαλλ. περίληψη). Βελιγράδι 1955, σ. 9, εἰκ. 2. Βλ. καὶ A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Ἀθήναι 1955, σ. 21-22.

12ου αιώνα, και ή πλαστικότητα τήν έκφραστική της δύναμη στήν απόδοση τών προσώπων, με τή δυναμική διάκριση και τόν τονισμό τών ὄγκων και τών φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν. Στίς τοιχογραφίες μας ή πτυχολογία είναι γραμμική, ἀλλά ήρεμη και στά πρόσωπα τὸ πλάσιμο βασίζεται στή φωτοσκίαση πού, ὅπως και στίς μορφές τοῦ Βλαδιμήρ, δὲν διασπᾶ τοὺς ὄγκους, ἀλλὰ ἐξαίρει ὁμαλὰ τὰ ἐξέχοντα σημεῖα.

Ἡ διαπίστωση αὐτή, ἀλλὰ και ή παρουσία ὀρισμένων δυτικῶν στοιχείων, πού ἤδη ἀναφέραμε, ὀδηγοῦν σὲ σύγκριση με μνημεῖα ἐπαρχιακὰ και ἄλλα πιδ προχωρημένα τοῦ 13ου αἰώνα, τὰ ὀποῖα ὀμως ἐξακολουθοῦν νὰ ἐκφράζουν παλαιότερες τάσεις.

Στή γνωστὴ ὀμάδα χειρογράφων, πού ἀποδίδονται στή Νίκαια³⁸, και στά ὀποῖα ἔχει σημειωθῆ ή ἀπουσία τών χαρακτηριστικῶν τῆς πρώιμης παλαιολόγιας τεχντροπίας, θὰ βροῦμε τήν ἴδια γενική ἀντίληψη με τίς τοιχογραφίες τῆς Κεράς. Παράδειγμα: Στὸ Mc Cormick 2400 τῆς Πανεπιστημιακῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Σικάγου³⁹, τῆς σειρᾶς αὐτῆς, ὀπως και στήν Κερά, ή σύνθεση είναι λιτή, ή διάταξη τών μορφῶν μες στὸν πίνακα αὐστηρή και τὰ ἐπεισὀδια ἐκτυλίσσονται σὲ ἕνα ἐπίπεδο. Οἱ στάσεις είναι συγκρατημένες, ἀλλὰ ἐκφραστικές, και ή κίνηση, ὀπως και ή γραμμική πτυχολογία, ρυθμική. Ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς στά περιγράμματα, στή δήλωση τών πτυχῶν, στή σχεδίαση τών λεπτομερειῶν και τών ἀντικειμένων, παρουσιάζεται και στίς δύο περιπτώσεις βασικός. Μόνες ἀξιοσημείωτες διαφορές, ὀ ἀπλοϊκότερος χαρακτήρας τών τοιχογραφιῶν τῆς Κεράς και ὀρισμένα « νεωτερικὰ » στοιχεῖα πού συναντοῦμε σ' αὐτές.

Ὁ ἀπλοϊκός αὐτὸς χαρακτήρας φέρει σὲ μίαν ἐπί πλέον σχέση τὸ μνημεῖο μας με μίαν ἄλλη ὀμάδα χειρογράφων, πού ἔρχονται ἀπὸ πιδ μακριά, τήν Ἀρμενία. Σημεῖωνομε τίς πιδ χαρακτηριστικές ἀναλογίες πού ἀναγνωρίζομε, ἀνάμεσα στίς τοιχογραφίες πού μᾶς ἀπασχολοῦν και σὲ ὀρισμένα ἀπὸ αὐτά.

Στὸ χειρόγραφο τοῦ Narek (1173), τὸ πορτραῖτο τοῦ Γρηγορίου Narekatsi⁴⁰ ἔχει τήν ἴδια γραμμικότητα και τή δυσκαμψία στή στάση, πού συναντοῦμε και στίς μορφές τῆς Κεράς. Τὸ πρόσωπο είναι ήρεμο και ἐκφραστικό, πλαστικά δοσμένο, και τὰ μάτια, ὀπως και τὰ αὐτιά, σχεδιάζονται ὀμοια με τήν Κερά. Μόνον τὰ χρώματα είναι ἐδῶ οὐδέτερα — κυριαρχοῦν διάφοροι τόνοι τοῦ καστανοῦ.

Χαρακτηριστικό είναι ὀτι σὲ μία σειρά χειρογράφων τῆς ἴδιας περιοχῆς, πού χρονολογοῦνται στὸν 13ον αἰώνα, συναντοῦμε μία ζωηρὴ τάση στήν παράσταση προσώπων ἀπὸ τὸ πλάι, τάση πού δὲν λείπει ἀπὸ τήν Κερά (Πί ν. 70 α), και ὀτι σὲ ἄλλα, συγγενικά πρὸς τὰ προηγούμενα, βρήκαμε κοσμήματα ἀνάλογα πρὸς ἐκεῖνα πού συναντοῦμε στὸ μνημεῖο μας. Π.χ. σταφύλια και τριγωνικά φύλλα σὲ σχηματοποιημένους κλάδους, με τρίλοβα φυτικά θέματα, γεμίζουν τὸν κάμπο ἐπίτιτλου σὲ Εὐαγγέλιο τοῦ 1304⁴¹. Ὁμοια σταφύλια και μπανάνες (:) ἀποτελοῦν τὸ τοπίο στή σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ σὲ Εὐαγγέλιο τοῦ 1316⁴². Τέλος, ή μορφή τών δέντρων με τὸ τρίλοβο

38. Βλ. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI. Internationalen Byzantinischen Kongress, München 1958, σ. 18. Βλ. και Hugo Buchthal, εἰς The Connoisseur, April 1964.

39. Βλ. H. R. Willoughby, The Rockefeller Mc Cormick New Testament, III, The Miniatures, Chicago 1932.

40. Matenadaram 1968. Βλ. Lydia Dournovo, Miniatures Arméniennes, Paris 1960, Πί ν. σ. 81.

41. Mat. 3722. Βλ. L. Dournovo, ἔ.ἀ. Πί ν. σ. 145.

42. Mat. 4818. Βλ. L. Dournovo, ἔ.ἀ. Πί ν. σ. 147.

φύλλωμα, πού δέν είναι άσχετη και μέ έκείνη τῶν δέντρων στό Qaranleq Kilissé Καππαδοκίας ⁴³, ξαναβρίσκειται, ακόμη πιό συγγενική μέ τῶν δικῶν μας, στό Εὔαγγέλιο τοῦ Moynna ⁴⁴.

Τή μεγαλύτερη ὅμως σχέση, ὅσον ἀφορᾷ στή γεωγραφική αὐτή περιοχή, στό γενικό πνεῦμα ἀλλά και σέ πολλές λεπτομέρειες (γραμμική πτυχολογία, λογική ἀπόδοση ἀντικειμένων και μορφῶν, συγκρατημένες ἀλλά ἐκφραστικές στάσεις, φυσιογνωμικοί χαρακτηριστές, διακοσμητικά θέματα), μέ τίς τοιχογραφίες μας, θά βροῦμε στό μέ ἀριθμό 16 ἀρμενικό χειρόγραφο τῆς Βενετίας, πού χρονολογεῖται στό 1331⁴⁵. Τό χειρόγραφο αὐτό ἤ κ. S. Der Nersessian ἀποδίδει στό καλλιτεχνικό ρεύμα τῆς Μεγάλης Ἀρμενίας, τό ὁποῖο ἔμεινε πιστό στήν παράδοση και τοῦ ὁποῖου, δυστυχῶς, λείπουν οἱ βαθμίδες μεταξύ τῶν ἀρχῶν τοῦ 12ου και τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνα, και παρατηρεῖ, ὅτι ἡ τέχνη του μᾶς θυμίζει ὄχι ἔργα βυζαντινά, πού πλησιάζουν ἄμεσα τήν πρωτεύουσα, ἀλλά τίς τοιχογραφίες τῆς Καππαδοκίας, ἡ ὀρισμένα λαϊκά ἔργα τῆς Ἑλλάδος, ὅπως οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στήν Αἴγινα ⁴⁶.

Ἔχει ἤδη σημειωθῆ ἡ σχέση τοῦ τελευταίου αὐτοῦ μνημείου μέ τήν διακόσμηση τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τῆς Κερᾶς ⁴⁷. Ἐδῶ θά παρατηρήσωμε μόνον, ὅτι παρά τή συγγένεια στή γενική ἀντίληψη και πολλά ἐπί μέρους σημεῖα, στήν Κερᾶ συναντοῦμε ὀρισμένα στοιχεῖα, πού θά μπορούσαν, στό συγκεκριμένο κύκλο μνημείων, νά θεωρηθοῦν σάν προάγγελοι τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς.

Στίς τοιχογραφίες μας τό παλαιό χρωματολόγιο ἔχει κατά τό μεγαλύτερο μέρος ἐγκαταλειφθῆ και τή θέση τῶν φωτεινῶν τόνων τῆς προηγούμενης ἐποχῆς ἔχουν πάρει τό βαθύ κόκκινο, πράσινο και γαλάζιο, πού ἐναλλάσσονται ἐπάνω στίς ἐπίπεδες ἐπιφάνειες. Στίς ἡμέρες συνθέσεις μέ τίς δυσκίνητες μορφές, δέν ἀφήνεται εὐκαιρία νά μὴν παρασταθῆ κάποια μορφή ἀπό τό πλάι ⁴⁸: οἱ στρατιῶτες στή Σφαγή τῶν νηπίων, ἡ Μαία και ἡ Σαλώμη στή Γέννηση, ὁ Ἰούδας στό Μυστικό Δεῖπνο, ἕνα ἀπό τὰ πρόσωπα στό Δεῖπνο τοῦ Ἡρώδη. Χαρακτηριστική ακόμη εἶναι ἡ προσπάθεια νά ἀποδοθῆ τό πραγματικό, ἡ ὁποία ὅμως ἐκφράζεται μέ δευτερεύοντα μέσα: οἱ στολές τῶν στρατιωτικῶν προσώπων σχεδιάζονται ὅσο τό δυνατόν λεπτομερειακά (Πί ν. 70α), ὅπως και τὰ ἐπιτραπέζια σκεύη. Στή Βάπτισμα, μέσα στόν ποταμό, ζωγραφίζεται, ὅπως στό Μεσκλᾶ ⁴⁹, ἕνα πλοῖαριο (Πί ν. 64), στό πρόσωπα, ἰδίως τῶν στρατιωτῶν, ἀναζητεῖται ἡ δυσμορφία, στή Γέννηση, ὁ Ἰωσήφ κάθεται ἐπάνω σέ σαμᾶρι.

Θά ξαναγυρίσωμε στό μνημεῖο τῆς Κρήτης, ἀφοῦ προηγουμένως ἀναφέρωμε ἕνα τελευταῖο ἀπό τήν Κεντρική Ἑλλάδα, τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στό Μακρυχώρι Εὐβοίας, τοῦ 1303 ⁵⁰, πού βρίσκονται πολὺ κοντά στίς δικές μας, μέ μόνη

43. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Album II, Πίν. 96.

44. Mat. 7736. Βλ. L. Dournovo, ἔ.ἀ. Πίν. σ. 51, 59.

45. Βλ. S. Der Nersessian, ἔ.ἀ. Πίν. LXVI-XCIII.

46. Βλ. S. Der Nersessian, ἔ.ἀ. σ. 164-166. Βλ. και Γ. Σωτηρίου, ἐν ΕΕΒΣ, τ. Β' (1925) σ. 242-276 και Ἁ. Ξυγοπούλου, Σχεδιάσμα, σ. 38, 43, 44.

47. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ. σ. 60.

48. Ὅμοια παράσταση μορφῶν σέ προφίλ πολὺ συχνή σέ ἀρμενικά χειρόγραφα τοῦ 13ου αἰ. π.χ. Εὔαγγέλιον Κιλικίας τοῦ 1287, Mat. 197 (L. Dournovo, ἔ.ἀ. σ. 131), Εὔαγγέλιον Κιλικίας, β' πενηταετίας 13ου αἰ. Mat. 9422 (L. Dournovo, ἔ.ἀ. σ. 123) Εὔαγγέλιο μέσων 13ου - 1320, Mat. 7651 (L. Dournovo, ἔ.ἀ. σ. 107, 109).

49. Βλ. Ἁν. Ὁρλάνδου, ἔ.ἀ. σ. 149.

50. Βλ. Α. Σ. Ἰωάννου, Βυζαντινές τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1959, Πίν. 14- 32.

διαφορά κάποια ισχυρότερη σχηματοποίηση της ταραγμένης γραμμικής πτυχολογίας και ηπιότερο τόν λαϊκό χαρακτήρα στις μορφές. Για τη σύγκριση αξίζει να σημειωθεί ή ομοιότητα που παρουσιάζει ή μορφή του Χριστού από την παράσταση της Δεήσεως στον Άγιο Δημήτριο με την ίδια από τη σκηνή της Αναλήψεως στην Κερά, και, ακόμη, ή χρήση σχηματοποιημένου ανθέμιου σαν διακοσμητικού, επάνω στα οικοδομήματα και στα τόξα (Πί ν. 67).

Από τα μνημεία της Κρήτης, δυστυχώς, τα πλησιέστερα μέσα στο πνεύμα του δικού μας, που θα μπορούσαν να μας βοηθήσουν άμεσα στη λύση του προβλήματος, δε σώζουν επιγραφές ούτε έχουν άποτελέσει τὸ ἀντικείμενο ειδικής μελέτης. Έννοούμε τις τοιχογραφίες του Άγιου Γεωργίου στον Κρούστα Μιραμπέλλου (Πί ν. 70 β και 71 α), της Παναγίας στο Βιγλί Βουλισμένης, της ίδιας επαρχίας, της Άγίας Παρασκευής στο Χάρακα και όρισμένες από τις μορφές στον Άγιο Γεώργιο τὸν Καβουσιώτη της Κριτσᾶς⁵¹ (Πί ν. 69). Αξίζει, νομίζω, να σημειωθεί ότι όλα τα μνημεία της ομάδας αυτής, εκτός από την Άγία Παρασκευή, βρίσκονται στην ίδια περιοχή.

Επιστρέφομε λοιπόν, ύστερα από αυτό, στη μέθοδο που εφαρμόσαμε και στον τομέα της τεχνικής — να τοποθετήσωμε τὸ μνημείο μας συγκριτικά ανάμεσα στα χρονολογημένα, εξετάζοντας σύντομα τις τάσεις και τα γενικά χαρακτηριστικά του καθενός.

Δε θα σταθούμε καθόλου στα λίγα λείψανα από τη διακόσμηση της Άγίας Άννας στο Άμάρι, αφού δεν απέχει τεχνολογικά από τα δύο επόμενα μνημεία. Πρόκειται για τις δύο εκκλησίες του Άγιου Γεωργίου στο Κούνεσι και τη Σκλαβοπούλα Χανίων, που χρονολογούνται αντίστοιχα στο 1284 και στο 1291⁵².

Είναι λυπηρό ότι και στα δύο αυτά μνημεία, τα όποια αποτελούν τα μοναδικά ασφαλή δείγματα της τέχνης του τέλους του 13ου αιώνα στην Κρήτη, ελάχιστες σκηνές από τη διακόσμηση τὼν θόλων σώζονται, και από αυτές πάλι οί περισσότερες στο Κούνεσι. Πάντως, ἔστω και λίγα, τα ὑπολείμματα αυτά μπορούν να μας βοηθήσουν αρκετά.

Στη σχετική μελέτη του κ. Λασιθιωτάκη έχει ήδη τονιστῆ ὁ συντηρητικὸς χαρακτήρας της ζωγραφικής του Κούνεσι. Έτσι ἐδῶ θα σημειώσωμε μόνο μερικά σημεία που μας ενδιαφέρουν, και, ιδιαίτερα, την παράσταση της Προδοσίας του Ίούδα (Πί ν. 74α - β).

Ανάμεσα στις σειρές τὼν μακρινῶν, ἡρεμῶν μορφῶν και ἀπέναντι στη χαρακτηριστική για τὸν ἀρχαϊσμό της σκηνῆ του Μυστικοῦ Δείπνου ἔχομε ἕναν πίνακα ἐξαιρετικά ἐκφραστικὸ σὲ σύγκριση με τὴν ὑπόλοιπη διακόσμηση, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὅμως ἐπίσης δὲν λείπουν οί ἀντιθέσεις. Πίσω ἀπὸ τὴ μορφή του Χριστοῦ, που θυμίζει με τὴν στάση και τὴν πληρότητα τὴν ἐκφραση, μορφή ἀρχαίου ἀγάλματος, και τὸ οἰκοδόμημα δίπλα του, που με τις γραμμές του δίνει με ἄλλη μορφή τὴν ἴδια ἔννοια, κινεῖται ἕνας τελείως διαφορετικὸς κόσμος. Ἡ χαρακτηριστική για τὴν ἀσχῆμια της μορφή του Ίούδα, που παριστάνεται ἀπὸ τὸ πλάι, παρουσιάζει μίαν ὀρητικότητα, τὴν ὁποία, ή γειτονία της γεμάτης ἀπὸ ἥρεμο μεγαλεῖο μορφῆς του Χριστοῦ, δίνει ἀκόμη μεγαλύτερη ἔνταση. Ἀλλὰ και ή ὁμάδα τὼν στρατιωτῶν που ἀκολουθεῖ, δὲν ὑστερεῖ καθόλου σὲ ἐκφραστικότητα. Οί στρατιῶτες αυτοί, ζωγραφισμένοι ἐπίσης ὅλοι ἀπὸ τὸ πλάι, προχωροῦν βιαστικά και με μιά ἐπιθετικότητα, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν λείπει ή προπέτεια και τὸ θράσος, που ἐκφράζονται με τὴν κάμψη του κορμοῦ και τὴν χαρακτηριστική πρόταση της κε-

51. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, ἑ.ἀ., σ. 62.

52. Βλ. ἀν. σημ. 24 και 25.

φαλῆς. Τὸ σημαντικό ἐδῶ εἶναι ὅτι ὁ ζωγράφος χρησιμοποιεῖ τὰ παλαιὰ ἀπλά μέσα γιὰ νὰ ἀποδώσῃ αὐτὴ τὴν ἐκφραστικὴ εἰκόνα. Τὸ χρῶμα ἐξακολουθεῖ νὰ περιορίζεται στοὺς οὐδέτερους τόνους, ἡ πτυχολογία εἶναι γραμμικὴ, οἱ μορφές ἐπίπεδες. Ἐφαρμόζεται καὶ ἐδῶ ἡ ἀρχὴ τῆς ἰσοκεφαλίας καὶ οἱ μορφές τῶν στρατιωτῶν παραταγμένες σὲ στοίχους, παρ' ὄλο πὺδ συνωθοῦνται, δὲν δίνουν βάθος στὸν πίνακα.

Στὸ κεφάλαιο τῆς τεχνικῆς, ἐξετάζοντας τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Σκλαβοπούλα, σημειώσαμε τὴν παρουσία δύο ζωγράφων καὶ τὴν ἐμμονὴ τοῦ πρώτου ἀπὸ αὐτοὺς στὶς παλαιές μεθόδους. Τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦτο παρατηροῦμε καὶ στὴν τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν του, οἱ ὁποῖες βρίσκονται πολὺ κοντὰ μὲ ἐκεῖνες στὸ Κούνενι. Ἀντίθετα πρὸς αὐτόν, ὁ δεύτερος, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δειλὸ, ἔστω, βῆμα, πὺδ κάνει στὸν τομέα τῶν τεχνικῶν μέσων, νεωτερίζει καὶ ὡς πρὸς τὸ γενικὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου του. Παρατηρεῖται μιὰ προσπάθεια νὰ δοθοῦν φυσικότερες οἱ μορφές καὶ τὰ ἐπεισόδια πιὸ ἀληθινά. Ἔτσι τὰ πρόσωπα πλάθονται ἐκφραστικότερα καὶ στὴν εἰκονογραφία παραβιάζεται ἡ λιτότητα. Π.χ. ἡ μορφή τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, πὺδ τυχαίνει νὰ εἶναι καὶ ὁ τιμῶμενος ἅγιος, παριστάνεται μετωπικὰ καὶ πολὺ αὐστηρότερα ἀπὸ ἐκεῖνη τοῦ Ἁγίου Θεοδώρου, πὺδ ἔχει δοθῆ πλαστικὰ καὶ σὲ πιὸ φυσικὴ στάση. Ἀκόμη στὴν Σταύρωση, οἱ στρατιῶτες εἰκονίζονται ἀπὸ τὸ πλάι ἀποτελώντας προφίλ, πὺδ συγγενεῦουν στενὰ μὲ τὰ ὅμοια τῆς Κερᾶς. Στὴν ἴδια παράσταση ἀκόμη, ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς μορφές τῆς Παναγίας καὶ μιᾶς μυροφόρου, προβάλλει τὸ κεφάλι μιᾶς ἄλλης, τὸ ὁποῖο ἔτσι ὅπως καλύπτεται, ἐν μέρει, ἀπὸ τὶς δύο γειτονικὲς μορφές, θυμίζει τὶς ὁμάδες τῶν στρατιωτῶν ἀπὸ τὴν Προδοσία τοῦ Κούνενι καὶ τῶν μαθητῶν ἀπὸ τὴν Βαῖοφόρο τοῦ Κρούστα, χωρὶς, ὅπως καὶ στὰ τελευταῖα, νὰ δίνῃ τὴν ἐπιδιωκόμενη ἐντύπωση τοῦ βάθους (Πί ν. 71β).

Ἀντίθετα πρὸς τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα, ὅπου οἱ νέες, σχετικὰ μὲ τὴν Κρήτη βέβαια, καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις ἔχουν ἀρχίσει νὰ παίρνουν κάποια θέση καὶ νὰ διασποῦν, κάθε φορὰ καὶ πρὸς ἄλλη κατεύθυνση, τὴν παραδοσιακὴ ἀσθηρότητα, στὶς σύγχρονες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη στὸν Ἅγιο Βασίλειο Πεδιάδος⁵³ καὶ τοῦ Ἁγίου Παύλου στὴ Μεσαρᾶ (1303)⁵⁴ οἱ ζωγράφοι μένουν πιστοὶ στὶς ἀρχές τῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰῶνα. Ἀξίζει νὰ σημειωθῆ ὅτι στὴν τελευταία ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς ἐκκλησίες θὰ βροῦμε στὴ μορφή τοῦ εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ, μὲ τὴν περίτεχνη διακοσμητικὴ πτυχολογία, τὴν ἐξεζητημένη τέχνη τοῦ Κουρμπινοβο. Παράλληλα ὅμως, τὴν ἴδια ἐποχὴ, στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Χριστοῦ στὰ Μεσκλη Χανίων, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθῆ, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ἀπομακρύνεται ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς τύπους καὶ ἀναζητεῖ τὴν πλαστικότητα στὶς μορφές.

Στὰ χρόνια πὺδ ἀκολουθοῦν, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Παγωμένου, ἀρχαῖκὰ καὶ «νεωτερικὰ» στοιχεῖα συνδυάζονται⁵⁵.

Ἡ παρακολούθηση ὅλης τῆς πορείας πὺδ ἀκολούθησε ἡ τέχνη στὴν Κρήτη τὸν 14ον αἰῶνα — ἔργο δύσκολο —, ξεφεύγει ἀπὸ τὸν βασικὸ μας σκοπὸ καὶ τὶς σημερινὲς δυνατότητες. Ὅμως, ἐπειδὴ ἡ κάποια γνώση μου τῶν κρητικῶν μνημείων μὲ ὀδήγησε στὴ σκέψη, ὅτι στὴ μελέτη τῶν μνημείων τοῦ νησιοῦ δὲν πρέπει νὰ ἔχῃ κανεὶς ὑπ' ὄψη του μόνον τὴ χρονολογία, ἀλλὰ καὶ τὴ θέση καὶ τὴν πιθανὴ ἐπίδραση ἀκόμη καὶ ντόπιων μνημείων, συνήθως τῆς ἴδιας περιοχῆς, θὰ ἀναφέρωμε, τελειώνοντας, δύο γει-

53. Βλ. ἀν. σημ. 24.

54. Βλ. ἀν. σημ. 26.

55. Βλ. ἀν. σημ. 29.

τονικά χρονολογημένα μνημεία τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰώνα, γιατί δείχνουν τὴν καλλιτεχνική ἐνημέρωση τῆς περιοχῆς αὐτὴν τὴν ἐποχή. Τὸ πρῶτο βρίσκεται στὸ ἴδιο χωριό, σὲ ἐλάχιστα μέτρα ἀπόσταση ἀπὸ τὴν Κερά, καὶ εἶναι ἡ μικρὴ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου. Οἱ τοιχογραφίες τῆς χρονολογοῦνται στὸ 1354 - 55 καὶ ὅπως ἔχει σημειώσει ὁ κ. Χατζηδάκης, ἡ τέχνη τους κομψὴ πλησιάζει τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου⁵⁶. Τὸ δεύτερο, λίγο ἔξω ἀπὸ τὸ χωριὸ Κρούστας, κοντὰ στὴν Κριτσά, εἶναι ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Οἱ τοιχογραφίες του χρονολογημένες, ἐπιγραφικὰ ἐπίσης, στὸ 1347 - 48⁵⁷, μποροῦν νὰ συγκριθοῦν μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ νότιου κλίτους τῆς Κεράς.

Συνοψίζουμε τὶς παρατηρήσεις μας. Βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ β' στρώματος στὸ κεντρικὸ κλίτος τῆς Κεράς θεωρεῖται ἡ ἰσχυρὴ τάση ἐμμονῆς στὴν παράδοση. Στους μεγάλους σχετικὰ μὲ τὸ χῶρο πίνακες, τὰ ἐπεισόδια παρατάσσονται σὲ διάφορα ὑπερκείμενα ἐπίπεδα, ἀποκλείοντας ἔτσι τὴν αἴσθηση τοῦ βάθους. Μπροστὰ ἀπὸ τὰ ἐπιβλητικὰ οἰκοδομήματα, ποὺ κυριαρχοῦν στὸν κάμπο τῶν εἰκόνων, οἱ χωρὶς χάρη μορφές, σὲ στάσεις δύσκαμπτες ἀλλὰ ἐκφραστικές, ἀποδίδονται ἐπίσης δυσανάλογα μεγάλες πρὸς τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο παίρνουν θέση. Ἡ σύνθεση παραμένει λιτή, συνήθως καθαρὰ λογικὴ, δογματικὴ, κατὰ τὶς παλαιότερες ἀντιλήψεις, χωρὶς τὴν ἀφηγηματικὴ διάθεση, ποὺ ἐπικρατεῖ ἀλλοῦ αὐτὴ τὴν ἐποχή. Ὁ ρυθμὸς στὴν κίνηση καὶ τὴ γραμμικὴ πτυχολογία συνδυάζεται μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἰσοκεφαλίας. Βασικὰ γνωρίσματα: μνημειακὸ ὕφος, λαϊκὸς χαρακτήρας.

Κοντὰ σὲ αὐτὰ ὅμως παρατηρεῖται κάποια διάθεση νὰ δοθῇ τὸ πραγματικὸ, ἡ ὁποία ἐκφράζεται μὲ τὴν ἐκλογή τῶν χρωμάτων, τὴν προσοχὴ στὶς λεπτομέρειες, τὰ σπάνια δείγματα γραφικότητας, τὴν παράσταση ἀπὸ τὸ πλάι μορφῶν χαρακτηριστικῆς ἀσχημίας.

Ἡ διπλὴ αὐτὴ τάση γιὰ παραμονὴ στὴν παραδοσιακὴ αὐστηρότητα, ἡ ὁποία μᾶς εἶναι γνωστὴ ἀπὸ μιὰ σειρά ἐπαρχιακῶν ἔργων καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν Κρήτη, καὶ συγχρόνως γιὰ ἀναγνώριση καὶ ἐφαρμογὴ τῶν νέων ἀντιλήψεων, τὴν ὁποία συναντοῦμε μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ καὶ μὲ τὸν ἴδιο γενικὰ χαρακτήρα σὲ κρητικὰ μνημεία, ἀποτελεῖ τὴν εἰδοποιὸν διαφορὰ, ποὺ μᾶς χρησιμεύει στὴ χρονολογικὴ τοποθέτησή τους. Ἡ παραπάνω ἔρευνα, ποὺ ἀποτελέσσει ἀκριβῶς μιὰ προσπάθεια πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, δίνει στὶς τοιχογραφίες μας θέση ἀνάμεσα στὰ μνημεία τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα, καὶ πάντως ὄχι πέρα ἀπὸ τὴν δευτέρη δεκαετία τοῦ τελευταίου.

IV

α' στρώμα τοιχογραφιῶν. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ ἱεροῦ σήμερα σώζονται μόνον οἱ μορφές τῶν τεσσάρων ἱεραρχῶν στὸ κυλινδρικό τμήμα τῆς ἀψίδας (Πί ν. 75), ἐλάχιστα λείψανα ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς κόγχης, ποὺ χωρὶς ἀπόλυτη ἀσφάλεια μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὴν παράσταση τῆς Παναγίας ἐνθρονῆς ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαγγέλους, ἡ μορφὴ τοῦ διακόνου Ρωμανοῦ στὴ νότια παραστάδα τῆς κόγχης (Πί ν. 76) καὶ τὰ κατώτερα τμήματα ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ μέτωπο τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ὑπόλοιπου κλίτους διατηροῦνται, καὶ αὐτὲς σὲ ὄχι καλὴ

56. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 567, Gerola, ἔ.ἀ. IV, 533, π. 32 καὶ Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρον. τ. ΣΤ' (1952) σ. 63.

57. Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 571 καὶ Gerola, ἔ.ἀ. 534 π. 34.

κατάσταση, οί μορφές τῶν δύο ἁγίων γυναικῶν καὶ τὸ διπλάνο κόσμημα, στὸ τύμπανο τοῦ νότιου ἀπὸ τὰ τόξα, ποὺ βαστάζουν τὸν τροῦλλο (Πί ν. 58α - γ), καὶ ἀμυδρὰ ἴχνη ἀπὸ μιὰ παράσταση, ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ταυτιστῆ μεῖς ἔστω καὶ κάποια ἀσφάλεια, στὸ ἀντικρινό.

Ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν θεμάτων, ποὺ σώζονται ἀπὸ τὴν πρώτη αὐτὴ διακόσμηση τοῦ κλίτους, καὶ ἡ κακὴ διατήρηση προσφέρουν μεῖς ἀσφάλεια στὴν εἰκονογραφικὴ ἔρευνα μόνον τὰ θέματα τοῦ κυλινδρικοῦ τμήματος τῆς ἀψίδας καὶ τοῦ νότιου τύμπανου.

Ἡ παράσταση τῶν ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ στραμμένων πρὸς τὸ κέντρο μεῖς ἀνοικτὰ εἰλητάρια στὰ χέρια — νὰ συλλειτουργοῦν — (Πί ν. 75, 77), στὸν τύπο ποὺ τὴ βρίσκομε καὶ στὴν Κερά, καὶ ποὺ ξέρομε ὅτι ὀλοκληρώθηκε στὸν 12ον αἰῶνα⁵⁸, μᾶς εἶναι γνωστὴ στὴν Κρήτη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ. Τὴ συναντοῦμε στὴν Ἁγία Ἄννα στὸ Ἀμάρι (1225), μεῖς τὴ διαφορά ὅτι ἐδῶ καὶ οἱ δύο ἀπὸ τοὺς ἱεράρχες, ποὺ σώζονται, φοροῦν μονόχρωμο φαιλόνιο καὶ ὄχι τὸ πολυσταύριο, ποὺ ἐπεκράτησε σὰν λειτουργικὸ ἄμφιο μαζί μεῖς τὸν τύπο τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν⁵⁹.

Κατὰ τὴ λεπτομέρεια αὐτὴ διαφέρει ἡ παράσταση τῆς Κεράς καὶ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνεσι, ὅπου στοὺς τέσσερις ἱεράρχες, ποὺ εἰκονίζονται στὴν ἀψίδα, τὰ πολυσταύρια φαιλόνια ἐναλλάσσονται μεῖς τὰ μονόχρωμα, καὶ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Ἁγίας Μαρίας στὸ χωριὸ Καλογέρου (1300), ὅπου καὶ τῶν δύο ἱεραρχῶν, ποὺ σώζονται, τὰ φαιλόνια εἶναι μονόχρωμα. Ἀντίθετα, στὴ σχεδὸν σύγχρονη παράσταση τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴν Σκλαβοπούλα (1290) καὶ τῶν τεσσάρων ἱεραρχῶν, ποὺ εἰκονίζονται ἐπίσης στὴ στάση τῶν συλλειτουργούντων, τὰ φαιλόνια εἶναι πολυσταύρια.

Ἀπὸ τὰ παραπάνω συνάγεται, ὅτι ὁ τύπος τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, γνωστὸς τὸν 13ον αἰῶνα στὴν Κρήτη, δὲν ἔμεινε ἀπαραβίαστος στὶς λεπτομέρειές του καὶ ὅτι στὴν Κερά μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσωμε ἓνα ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἴσως παραδείγματα μεῖς ὀλοκληρωμένη τὴ μορφή του.

Ὁ διάκονος Ρωμανός (Πί ν. 76), στὴ νότια παραστάδα τοῦ ἱεροῦ, εἰκονίζεται κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι, ποὺ σκεπάζει τὸ «μανδήλιο» ὅπως πέφτει ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ του ὄμο, τὴν πυξίδα, κυβικὴ μεῖς πυραμιδωτὸ κάλυμμα, στὸν τύπο⁶⁰ ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὸς καὶ στὴν Κρήτη αὐτὴν τὴν ἐποχὴ, ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Κούνεσι.

Τέλος, ὅπως ἀναφέραμε ἤδη, στὸ τύμπανο τοῦ νότιου ἀπὸ τὰ τόξα ποὺ βαστάζουν τὸν τροῦλλο, ἐπάνω ἀπὸ τὴ σειρά τῶν ὀλόσωμων μορφῶν, ἀποκαλύφθηκε ἡ παράσταση δύο ἁγίων γυναικῶν (Πί ν. 58α - β), ποὺ ἀπὸ τὴ στάση τους — κρατοῦν μεῖς τὸ δεξιὸ χέρι τὸν σταυρὸ καὶ τὸ ἄλλο τὸ φέρνουν στὴ θέση δεήσεως⁶¹ — συμπεραίνομε ὅτι πρόκειται περὶ μαρτύρων.

58. Μ. Χατζηδάκη, Βυζ. τοιχογραφίες στὸν Ὁρωπὸ, ἐν ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1960) σ. 96. Βλ. καὶ V. J. Djuric, Fresques du monastère de Veljusa, ἐν Περπαγμ. ΙΑ' Βυζ. Συνεδρίου Μονάχου, 1958, σ. 115-116. Ἐπίσης Α. Grabar, Bulgarie, σ. 90.

59. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, ἔ.ἀ., σ. 99.

60. Βλ. Jerphanion, L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient, ἐν La voix des monuments, σ. 283.

61. Jerphanion, La voix des monuments, Nouvelle série, Roma-Paris 1938, σ. 308.

Ἡ παράσταση μαρτύρων σὲ προτομή, χωρὶς στηθάρια, καὶ σὲ σειρά ἐπάνω ἀπὸ τὴ ζώνη τῶν ὀλόσωμων μορφῶν, στὴ θέση δηλαδὴ ποὺ ἀπὸ τὸν 14ον αἰῶνα ἀφιερώναται στὶς σειρὲς στηθαρίων μὲ ἀνάλογο θέμα⁶², καὶ τῆς ὁποίας ἡ ἐμφάνιση ἀποδίδεται στὴν Ἐνατολή καὶ σὲ μίαν ἀρκετὰ παλαιὰ ἐποχὴ⁶³, δὲν θὰ πρέπη νὰ ἦταν σπάνια στὴν Κρήτη στὴν προπαλαιολόγια περίοδο τῆς τέχνης τῆς. Ἀντίθετα, θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ ποῦμε, κρίνοντας ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὴ συναντοῦμε στὰ δύο ἀπὸ τὰ τρία χρονολογημένα μνημεῖα τοῦ 13ου αἰῶνα ποὺ προσφέρονται σὲ σχετικὴ παρατήρηση, ὅτι ἦταν πολὺ συνηθισμένη. Ἐπὶ πλέον, ἡ ἐξαφάνιση τοῦ τύπου — ἂν ἡ σχετικὰ μέτρια γνώση τῶν μνημείων ἐπιτρέπη τὴ χρῆση τοῦ ὄρου — ποὺ συνδυάζεται μὲ τὴν ἐπικράτηση ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 14ου αἰῶνα⁶⁴, ὅπως καὶ ἄλλοῦ, τοῦ συγγενικοῦ τύπου τῶν στηθαρίων, θὰ μπορούσε νὰ χρησιμεύσῃ σὰν ἓνα ἀκόμη στοιχεῖο γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν μας.

Ἐνῶ ὅμως, ὁ περιορισμένος ἀριθμὸς τῶν θεμάτων, ποὺ σώζονται, δὲν ἐξασφαλίζει στὴν εἰκονογραφικὴ ἔρευνα τὴ δυνατότητα ἑνὸς ἱκανοποιητικοῦ περιορισμοῦ τῶν χρονικῶν πλαισίων, μέσα στὰ ὁποῖα θὰ πρέπη νὰ τοποθετηθοῦν οἱ τοιχογραφίες αὐτές, ἐφ' ὅσον δίδει μόνον τὰ γενικὰ ὄρια τοῦ 13ου αἰῶνα, ἡ μελέτη τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας παρουσιάζεται νὰ προσφέρῃ μίαν περισσότερο συγκεκριμένη χρονικὴ βαθμίδα.

Τὸ ἀρχικὸ σχέδιο, σὲ ἀνοικτὸ καστανό, καὶ τὰ βασικὰ χρώματα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὰ περισσότερο φθαρμένα κομμάτια ζωγραφικῆς, εἶχαν γίνῃ σὲ εἶδος νωπογραφίας. Σὲ τοῦτο ἀκριβῶς ὀφείλεται καὶ ἡ διάσωση ὀρισμένων μορφῶν, στὶς ὁποῖες ἔχουν ἀπολεπισθῇ τὰ ἀνώτερα στρώματα τῶν χρωμάτων — μάρτυρες τυμπάνου καὶ Ἅγιος Νικόλαος κόγχης. Ἔτσι, στὰ γυμνά μέρη, ἐπάνω στὴ φωτεινὴ ὠχροκίτρινη ἐπιφάνεια σχεδιάζονται τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὸ ἴδιο καστανὸ χρῶμα, μὲ τὸ ὁποῖο καὶ τὸ περίγραμμα καὶ μπαίνει σὲ ἀρκετὰ μεγάλη ἔκταση ἡ ἀνοικτοπράσινη σκιά, ἐνῶ μὲ λεπτὸ ἄσπρο χρῶμα, ἀποδίδονται ἐλαφρὰ οἱ ρυτίδες καὶ τονίζονται τὰ «φῶτα». Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, τὰ πρόσωπα, φωτεινά, κερδίζουν σὲ ζωντάνια, ποὺ λείπει ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ β' στρώματος, ὅχι ὅμως τόσο καὶ σὲ πλαστικότητα, γιὰ τὸ περίγραμμα εἶναι σαφές καὶ δυνατὸ καὶ οἱ γραμμὲς καθαρὲς καὶ μᾶλλον σκληρές.

Τὰ τριχωτὰ μέρη πάλι, ὅπως καὶ στὸ νεώτερο στρώμα, ἀποδίδονται μὲ παράλληλα κινούμενες φωτεινὲς γραμμὲς, ἐπάνω στὸ βασικὸ σκοτεινὸ χρῶμα ποὺ ἀπλώνεται σὲ

62. Βλ. Grabar, ἔ.ἀ. σ. 65-66.

63. Grabar, ἔ.ἀ. σ. 201-202. Βλ. καὶ Ἄ. Ξυγγοπούλου, Αἱ τοιχογραφίαι τῶν Ἁγ. Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχειροποίητον τῆς Θεσσαλονίκης, ἐν ΑΕ 1957 (1961) σ. 15-16. Παραδείγματα μαρτύρων σὲ προτομὴ ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο: Ὁδηγήτρια στὶς Σπηλιές Εὐβοίας (1311), (Γ. Σωτηρίου, Die Byzantinische Malerei des XIV. Jahrh. in Griechenland, Ἑλληνικά, τ. Α' (1928) εἰκ. 10 καὶ Ἰωάννου, ἔ.ἀ. Πίν. 72-73. Γιά τὸν συντηρητικὸ χαρακτῆρα τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν, βλ. καὶ Ο. Demus, Entstehung, ἔ.ἀ. σ. 48). Ἅγιο Γεώργιο Βάρδα Ρόδου (1289). (Ἄ. Ὁρλάνδου, ἐν ΑΒΜΕ τ. ΣΤ' (1948) σ. 132-134, εἰκ. 111, 112, 114 καὶ 115). (Ἐδῶ, ὅπως πιθανόν καὶ στὴν Κερά, στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ ἡ παράσταση τῆς Παναγίας ἐνθρονης ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαγγέλους). Ἅη Στράτηγο Μπουλαριῶν. Ν. Δρανδάκη, Τοιχογραφίαι τῆς Μέσα Μάνης, Ἀθῆναι 1964, Πίν. 23α-β. Ἅγιο Νικόλαο Κασινίτζη Καστοριάς, Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Πίν. 56 α-β. Ἀκόμη Nereditza, βλ. Μ. Karzer, ἔ.ἀ. Πίν. 58.

64. Ἅγία Μαρίνα Καλογέρου (1300). Χριστὸ στὸ Κεφάλι Κισάμου (1320) (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 41), Ἅγιο Γεώργιο Καβουσιώτης (Κ. Λασιθιωτάκη, ἔ.ἀ. ἀριθ. 566 καὶ Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίαι Κρήτης, Κρητ. Χρον., τ. ΣΤ' (1952) σ. 62), ἀκόμη, νότιο κλίτος Κεράς κ.ἀ.

ολόκληρη την επιφάνεια, που προορίζεται για τη δήλωσή τους. Μόνη διαφορά, ότι εδώ γίνεται χρήση και πράσινου, όμοιου με εκείνο που βρίσκουμε και στα σκιαζόμενα μέρη.

Τέλος, στα υφάσματα, ή ίδια γραμμική τεχνική, χωρίς όμως, απ' ό,τι μπορούμε να κρίνουμε, το πλήθος εκείνο των άσπρων γραμμών, που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών του δευτέρου στρώματος.

Η χρήση φωτεινών χρωματικών τόνων, για την απόδοση των γυμνών μερών και κυρίως του πράσινου σαν πλαστικού μέσου στα πρόσωπα, αποτελούν τα πρώτα βασικά στοιχεία στη δημιουργία τύπων διαφορετικών από εκείνους του νεότερου συνόλου στο ίδιο κλίτος. Η διαγραφή των χαρακτηριστικών του προσώπου με καθαρές γραμμές και άρκετη σχηματοποίηση, επάνω στην ευαίσθητη πλατιά πλασμένη επιφάνεια, βοηθούν να αποκτήσουν οι μορφές κάποιο αίσθημα, που λείπει από την δεύτερη διακόσμηση με τα κλειστά και σαν απομονωμένα πρόσωπα. Στα άνοικτα μεγάλα μάτια με την μακριά γραμμή των βλεφαρίδων και την μεγάλη βαθύχρωμη ίριδα, επάνω στο έντονο άσπρο των βολβών, το βλέμμα στρέφεται προς τα έξω, σταθερό και συγκεντρωμένο με ένταση, στο μακρινό αντικείμενό του. Παράλληλα, ή σχηματοποίηση, που συχνά είναι ισχυρή (μορφή αυτού και μαλλιών πίσω από τον αυχένα του Ρωμανού), χωρίς όμως ή γραμμή να καταστρέφει την ισορροπία κυριαρχώντας στη μορφή και φθάνοντας στο σημείο αθύπαρξίας και διακοσμητικότητας, επιτείνει τη δύναμη και τον ιερατικό χαρακτήρα των μορφών. Τέλος, ο ρυθμός στη συγκρατημένη στάση των καλοστημένων και σε σωστές αναλογίες δοσμένων σωμάτων, μαζί με την ήρεμη γραμμική πτυχολογία, τονίζουν το μνημειακό χαρακτήρα της ζωγραφικής αυτής, τα πρότυπα της οποίας θα πρέπει νομίζω, να αναζητήσωμε όχι μόνο σε μία εποχή και μία όρισμένη καλλιτεχνική παράδοση.

Το πλατύ πλάσιμο στα γυμνά μέρη, με χρήση φωτεινής ώχρας και λαδοπράσινης σκιάς, έτσι ώστε τα πρόσωπα να αποκτούν μια ήρεμη έκφραστικότητα, χωρίς καμμία βαθιά διάκριση των όγκων, ή σαφήνεια με την οποία ξεχωρίζουν οι μορφές, επάνω στο βαθύχρωμο κάμπο, και τα χαρακτηριστικά του προσώπου, χάρι στην καθαρότητα της γραμμής, που χρησιμοποιείται για τη διαγραφή και τον τονισμό τους, ή σχηματοποίηση στα επί μέρους στοιχεία και, ακόμη, ή πνευματικότητα που προσδίδουν στις μορφές τα ύψηλα, φωτεινά μέτωπα, θυμίζουν μεθόδους και αντιλήψεις αισθητικές ιδιαίτερα οικείες στη μνημειακή ζωγραφική από τον 11ον αιώνα, εφαρμοσμένες ίσως εδώ, με κάποια άπλοϊκότητα, και προσαρμοσμένες στο λαϊκότερο αίσθημα, όπως ταιριάζει σ' ένα επαρχιακό μνημείο. Ακόμη, και το όξύ, πλάγιο βλέμμα, που προσδίδει βαθιά ψυχική ένταση και χαρακτηρίζει ιδιαίτερα τις μορφές αυτές, και το οποίο έχει αναγνωρισθή σαν ξεχωριστό χαρακτηριστικό μιās ομάδας μεγάλων έργων «μοναστικής» τέχνης της ίδιας αυτής εποχής⁶⁵, φαίνεται, κατ' αρχήν, να οδηγεί προς την ίδια κατεύθυνση και να συνιστά την ένταξη των τοιχογραφιών αυτών στο μεγάλο αυτό καλλιτεχνικό ρεύμα και την τοποθέτησή τους σε ανάλογα χρονικά πλαίσια. Ωστόσο παρά την ισχυρή αυτήν έντύπωση, για μια πρώιμη χρονολόγηση, που δημιουργεί ή πρώτη

65. Βλ. Μ. Γ. Σωτηρίου, Αί τοιχογραφίαι του Άγ. Νικολάου της Στέγης Κύπρου, ανάπτυκον εκ Χαριστηρίου εις Άν. Όρλάνδον, τ. Γ' (1965) σ. 139-141.

Βλ. και Α. Χυνοπουλος, Le style monastique, εις Πεπραγμένα Θ' Διεθν. Βυζ. Συνεδρίου Θεσσαλονίκης, τ. Ι, σ. 510.

επαφή με τη ζωγραφική τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν, ὁ γενικὰ χαμηλότερος ἐκφραστικὸς τόνος, ἢ ἀπλοῦστευση τῆς τεχνικῆς καὶ ἡ κάποια ξηρότητα ποὺ τὶς χαρακτηρίζει, δείχνουν, ὅτι πρόκειται μᾶλλον γιὰ τέχνη, ποὺ διατηρεῖ ἰσχυρὴ τὴν ἀνάμνηση παλαιῶν μεγάλων προτύπων, στὰ ὅποια προσπαθεῖ νὰ μείνη πιστή, παρὰ ἀντιγράφει μὲ ἀδεξιότητα μεγάλα σύγχρονά της ἔργα. Παράλληλα, τὸ γεγονός, ὅτι ὀρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα αὐτά, ποὺ ἀπαντοῦν ἰδιαίτερα στὸν 11ον αἰῶνα, ἐπιζοῦν ἀκόμη καὶ ἕως τὸν 13ον σὲ ἐπαρχιακά, συντηρητικὰ ἔργα, ἐνῶ ὀρισμένες ἄλλες λεπτομέρειες φαίνεται νὰ ἀντανაკλοῦν μεθόδους, ποὺ γνῶρισαν ἐφαρμογὴ κατὰ τὴν τελευταία αὐτὴ περίοδο, καὶ ἀκόμη, τὸ ὅτι οἱ ἱεράρχες τοῦ ἱεροῦ παριστάνονται κατὰ τὸν τύπο τῶν συλλειτουργούντων, μεταθέτει τὴν ἔρευνα πρὸς μία νεώτερη ἐποχὴ.

Στὶς τοιχογραφίες π.χ. τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Βάρδα στὴ Ρόδο⁶⁶, ποὺ χρονολογοῦνται στὸ 1289/90, ξαναβρίσκομε τὴν ἴδια προσήλωσι μὲ παλαιὲς μεθόδους — καθαρὰ περιγράμματα, γραμμικότητα, χρῆση φωτεινῆς ὠχρας καὶ ζωηρῆς πράσινης σκιάς στὰ γυμνὰ μέρη, ὕψηλὰ μέτωπα, σχηματικὴ ἀπόδοσι τῶν λεπτομερειῶν — μὲ τὴ διαφορὰ, ὅτι στὸ μνημεῖο τῆς Ρόδου τὸ σχέδιο εἶναι πολὺ χαλαρὸ καὶ οἱ μορφές δείχνουν κενές, χωρὶς τὴν ἐσωτερικὴ ἔντασι, ποὺ χαρακτηρίζει ἐκεῖνες τῆς Κεράς.

Ἄκόμη, ἡ τελείως σχηματικὴ μορφή, ποὺ δίδεται στὴν ἀπόληξι τῆς κόμης τοῦ Ἁγίου Ρωμανοῦ, πίσω στὸν ἀνῆνα, ἡ ὁποία παρατηρεῖται σποραδικὰ σὲ μνημεῖα τοῦ 10ου αἰῶνα⁶⁷ καὶ συνηθίζεται περισσότερο τὸν 11ον καὶ 12ον⁶⁸, παρουσιάζεται νὰ ἐπιζῇ καὶ τὸν 13ον αἰῶνα⁶⁹, σὲ μνημεῖα ἐπαρχιακά, κυρίως στὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ. Στὴν Κρήτη, σὲ ἀνάλογη μορφή, τὴ συναντοῦμε στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Σκλαβοπούλα (1290-1291), στὴν παράστασι πάλι τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ, στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ.

Ἐπίσης, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδονται τὰ μάτια, μὲ τὸ χαρακτηριστικὸ ὄξύ, πλάγιο βλέμμα, ποὺ συνδέεται μὲ μιὰ ὁμάδα ἔργων «μοναστικῆς» τέχνης, ἥ, ὅπως ἔχει τελευταία ἀναγνωρισθῆ⁷⁰, χαρακτηρίζει ἐπίσης, ἕναν κύκλο ζωγραφικῶν ἔργων, τῶν χρόνων τῶν Σταυροφόρων, μὲ ἔντονες δυτικὲς ἐπιδράσεις, συναντᾶται καὶ σὲ μνημεῖα τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰῶνα, τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι βέβαιο, ἂν μποροῦν νὰ συνδεθοῦν ἄμεσα μὲ τὴ μία ἢ τὴν ἄλλη ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς ὁμάδες.

66. Βλ. Ἄν. Ὁρλάνδου, Μνημεῖα Ρόδου, *ABME* τ. ΣΤ' (1948) σ. 114-142.

67. Π.χ. σὲ μικρογραφίες τοῦ Μηνολογίου Βασιλείου τοῦ Β' τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης, gr. 1613, (V. Lazaref, Ἱστορία, τ. II, πίν. 69 α καὶ β), στὴ μορφή ἀγνώστου Ἁγίου, στὸν Ἅγιο Στέφανο Καστοριάς, (Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, πίν. 97α) στὴ μορφή Ἀρχαγγέλου ἀπὸ τὸ ψηφιδωτὸ τοῦ τυμπάνου τῆς εἰσόδου τοῦ ἐσωνάρθηκα στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως (V. Lazaref, ἔ.ἀ., πίν. 87).

68. Π.χ. στὸν Ὅσιο Λουκᾶ Φωκίδος, (E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece*, Cambridge - Massachusetts 1931, εἰκ. 35), στὸ Δαφνί, (Diez - Demus, ἔ.ἀ., εἰκ. 64, 68 καὶ 69. Βλ. καὶ Lazaref, ἔ.ἀ., πίν. 162α), στὶς τοιχογραφίες τῆς Μαυριώτισσας Καστοριάς, (Στ. Πελεκανίδη, ἔ.ἀ., πίν. 68α) Ἁγίων Ἀναργύρων Καστοριάς, (Στ. Πελεκανίδη, ἔ.ἀ., πίν. 31α καὶ 40β) στὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Monreale (E. Kitzinger, *The Mosaics of Monreale*, Palermo 1960, εἰκ. 57 καὶ πίν. 86).

69. Βλ. π.χ. τοιχογραφίες Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, (Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ.) ψηφιδωτὰ Ἁγίου Μάρκου Βενετίας τοῦ 1240 (Diez - Demus, ἔ.ἀ., εἰκ. 133. Βλ. καὶ Skira, *I Mosaici Medioevali di S. Marco*, στὴ σειρὰ *L'Arte Raconta*, πίν. σ. 35).

70. Βλ. H. Buchthal, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Oxford 1957 καὶ K. Weitzmann, *Thirteenth century Crusader Icons on Mount Sinai*, ἐν *The Art Bulletin*, September 1963, vol. XLV, nr. 3. (Στὴν ὁμάδα αὐτὴ, τὰ μάτια διατηροῦν τὸ ὄξύ βλέμμα, ὅμως συνήθως, ἀποδίδονται μᾶλλον ἐξογκωμένα, μὲ τὸ βολβὸ ἰδιαίτερα τονισμένο, καὶ κατὰ τοῦτο διαφέρουν ἀπὸ τὸν τύπο τῆς προηγουμένης κατηγορίας μνημειῶν).

Έτσι, στις τοιχογραφίες του νότιου παρεκκλησίου του ναού της Παναγίας στη Studenitza, που χρονολογούνται στο 1233-1234⁷¹, τὰ μάτια σε όρισμένες μορφές σχεδιάζονται με τις ίδιες κλειστές γραμμές, λίγο περισσότερο στρογγυλά από της Κερᾶς, και έχουν τὸ ἴδιο ὄξυ βλέμμα. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε νὰ ἐπαναληφθῆ καὶ γιὰ όρισμένες ἀπὸ τις μορφές τοῦ Mileševo⁷², τῶν ὁποίων τὸ βλέμμα διατηρεῖ τὴ γνωστὴ ἔνταση, μετὴ διαφορά, ὅτι στις τελευταῖες αὐτὲς τὸ ἐλεύθερο σχέδιο καὶ ἡ ζωηρὴ πλαστικότητα τῶν προσώπων δημιουργοῦν φυσιογνωμίες κυρίως δυναμικές, μετὴν ψυχικὴ ἔνταση σὲ πλήρη ἔκφραση, ὄχι προσηλωμένες μετὴ συγκρατημένη δύναμη στὸ ἀντικείμενό τους, ὅπως δίδονται οἱ μορφές στὴν Κερά.

Πρὸς τὸ τελευταῖο ὅμως αὐτὸ μνημεῖο μᾶς φέρει σὲ σχέση μία ἐπὶ πλέον λεπτομέρεια, πὸν ἀποτελεῖ, νομίζω, τὸ θετικότερο στοιχεῖο στὴ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν τῆς Κερᾶς. Ἀνάμεσα στὴν ποικιλία τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων, πὸν βρίσκουν ἐφαρμογὴ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Mileševo, θὰ ἀναγνωρίσωμε τὸ μακρινὸ πρότυπο τῆς προσπάθειας τοῦ κρητικῶ καλλιτέχνη νὰ διαρθρώσῃ καὶ νὰ τονίσῃ περισσότερο τοὺς ὄγκους ἐπάνω στὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν του. Οἱ ὁμόκεντρες, ἐλαφρὰ καμπύλες, λευκὲς πινελιές, πὸν ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ βάση καὶ τὴν ἄκρη τῶν ματιῶν καὶ σβήνουν πρὶν ἐνθωοῦν, ὁ τρόπος πάλι πὸν μπαίνουν τὰ «φῶτα» ἐπάνω στὴ μύτη καὶ ἡ ἀκτινωτὴ διάταξη τῶν σχηματικῶν ρυτίδων τοῦ μετώπου, πὸν ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ τρίγωνο στὴν κορυφὴ τῆς μύτης καὶ στέφονται ἀπὸ τὴν ἀντίρροπη ἀνοικτὴ καμπύλη γραμμὴ στὴν κορυφὴ τοῦ μετώπου, ἀποτελοῦν τὴ μακρινή, — ἴσως μετὴ ἀρκετὴ παρανόηση, ἴσως καὶ ἠθελημένα χαλαρὴ — μίμηση πλαστικῶν μεθόδων, πὸν χαρακτηρίζουν όρισμένες μορφές τοῦ τελευταίου αὐτοῦ σερβικῶ μνημείου⁷³. Βέβαια ἐκεῖ, οἱ πινελιές αὐτὲς εἶναι ζωντανές καὶ πλάθουν ἐκφραστικὰ τις μορφές, ἐνῶ στὸ κρητικὸ μνημεῖο, ἰδιαίτερα οἱ γραμμὲς πὸν δηλώνουν τις ρυτίδες στὸ μέτωπο, ἔχουν χάσει τὴν πρωταρχικὴ τους σημασία καὶ δείχνουν τελειῶς συμβατικές.

Ἀκόμη ἴσως περισσότερο πειστικὴ ἀπὸ τὴ σύγκριση μετὴ τοιχογραφίες τοῦ Mileševo, γιὰ τὴ σχέση τῶν μορφῶν αὐτῶν τῆς Κερᾶς πρὸς μνημεῖα τῶν πρώτων δεκαετιῶν τοῦ 13ου αἰώνα, εἶναι ἡ παραβολὴ τους μετὴ όρισμένες μορφές ἀπὸ μνημεῖα πλησιέστερα γεωγραφικά, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη τὸν Καλυβίτη στὰ Ψαχνὰ Εὐβοίας (1245)⁷⁴ καὶ τὴν Ἅγια Τριάδα στὸ Κρανίδι (1245)⁷⁵. Στὴ μορφὴ τοῦ Ἁγίου Στεφάνου ἀπὸ τὸ πρῶτο καὶ στις μορφές Ἀρχαγγέλων ἀπὸ τὸ δεῦτερο, τὸ πινέλο κινεῖται ἐπάνω στὸν ἴδιο τύπο, ὅταν δίδῃ τις ρυτίδες στὸ μέτωπο ἢ τονίξῃ τὰ ἐξέχοντα σημεῖα, μετὴ διαφορά πάλι, ὅτι καὶ ἐδῶ τὸ πλάσιμο εἶναι πιὸ σφικτὸ καὶ οἱ ὄγκοι πιὸ στερεὰ διαρθρωμένοι.

Κλείνοντας τὴ σύντομη αὐτὴ ἔρευνα, θὰ εἶχαμε νὰ παρατηρήσωμε, ὅτι στὰ λίγα λείψανα ἀπὸ τὴν πρώτη διακόσμηση τῆς Κερᾶς ἀναγνωρίζομε, δίπλα σὲ συντηρητικὰ στοιχεῖα, τὴ γνώση καὶ ἀποδοχὴ σχετικὰ νέων εἰκονογραφικῶν τύπων (συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες ἀψίδας ἱεροῦ) καὶ τὴν ἀπόπειρα προσαρμογῆς σὲ νέους ρυθμοὺς τέχνης, πὸν μᾶς εἶναι γνωστοὶ ἀπὸ μνημεῖα ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς περιόδου 1230-1250. Κοντὰ

71. Βλ. Millet - Frolow, ἔ.ἀ., πίν. 44 - 47.

72. Βλ. Millet - Frolow, ἔ.ἀ., πίν. 682 καὶ S. Radojčić, Mileševo, Beograd 1963, πίν. XV, XXIV, XXIX, XXXIII καὶ XLVI.

73. Βλ. S. Radojčić, ἔ.ἀ., πίν. XIII, XXIV καὶ XLVIII.

74. Βλ. A. Ἰωάννου, ἔ.ἀ., πίν. 7 καὶ 8.

75. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ Ἅγια Τριάς Κρανιδίου, ἐν ΕΕΒΣ τ. Γ' (1926) σ. 13 κ. ἔ.

σ' αυτά οι ρωμαλέες μνημειακές μορφές, που δείχνουν κάποια συμμετοχή στα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και όπωσδήποτε υπερέχουν γενικά σε ποιότητα από τη ζωγραφική του δευτέρου στρώματος, θα μπορούσαν να θεωρηθούν στοιχεία ικανά, για την τοποθέτηση των τοιχογραφιών αυτών σε μια χρονική βαθμίδα, που δεν θα απέχει πολύ από τα δύο προηγούμενα μνημεία του Έλληνικού χώρου, δηλαδή στα μέσα του 13ου αιώνα. Άλλωστε το γεγονός, ότι τμήματα από την πρώτη αυτή διακόσμηση διατηρήθηκαν κατά την δεύτερη περίοδο της Ιστορίας του μνημείου, ίσως επίσης δείχνει, ότι η χρονική απόσταση ανάμεσα στις δύο αυτές διακοσμήσεις δεν είναι τόσο μεγάλη.

Ηράκλειο, Μάρτιος 1965

ΣΤΕΛΛΑ ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Ἀνατολική ὄψη, β - γ. Ἐξωτερικὲς ὀψεις βάσεως τρούλλου

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Νότια ὄψη ἀνατολικῶν ἀνοιγμάτων (Α και Β), β. Ἅγιοι νότιου τοίχου κλίτους Ἁγ. Ἀντωνίου

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



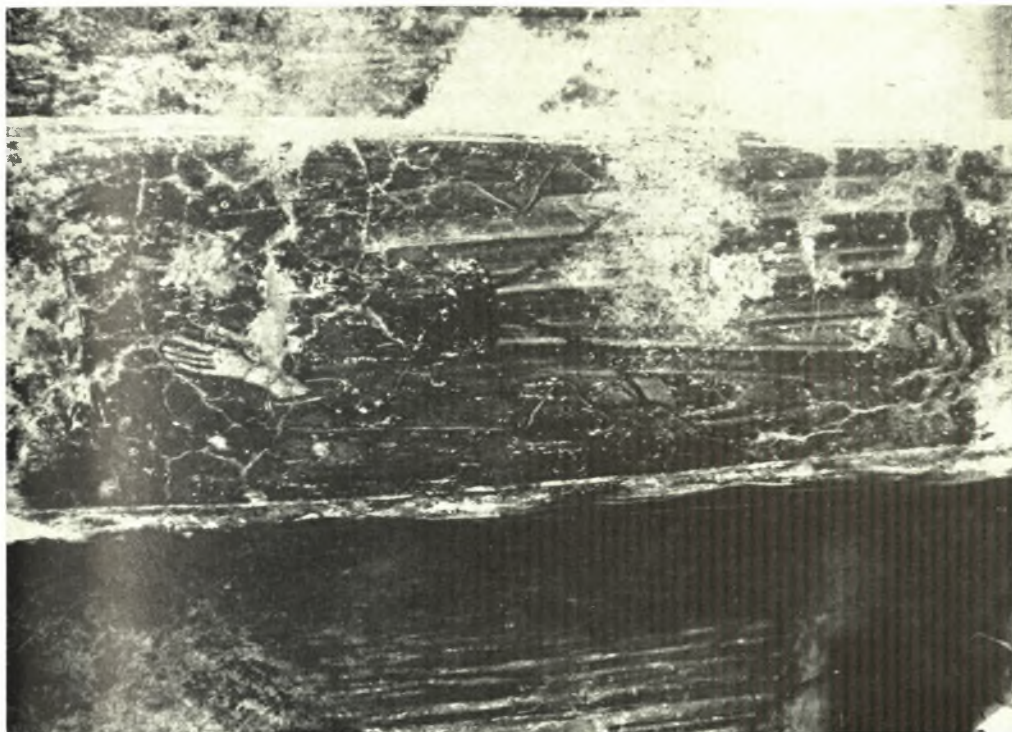
Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Νότια ὄψη νοτιοδυτικῶ ἀνοίγματος (Δ), β. Νότια ὄψη βορειοανατολικῶ ἀνοίγματος (Α)

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Τύμπανο νότιου τόξου τρούλλου (δύο στρώματα τοιχογραφιών και φωτιστική θυρίδα), β - γ. Κόσμημα τοῦ ἰδίου τυμπάνου

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Δέρση ανατολικής παραστάδος νοτιοανατολικού ανοίγματος (Β),
β. Άγια στο μέτωπο του νοτιοδυτικού πεσσού

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



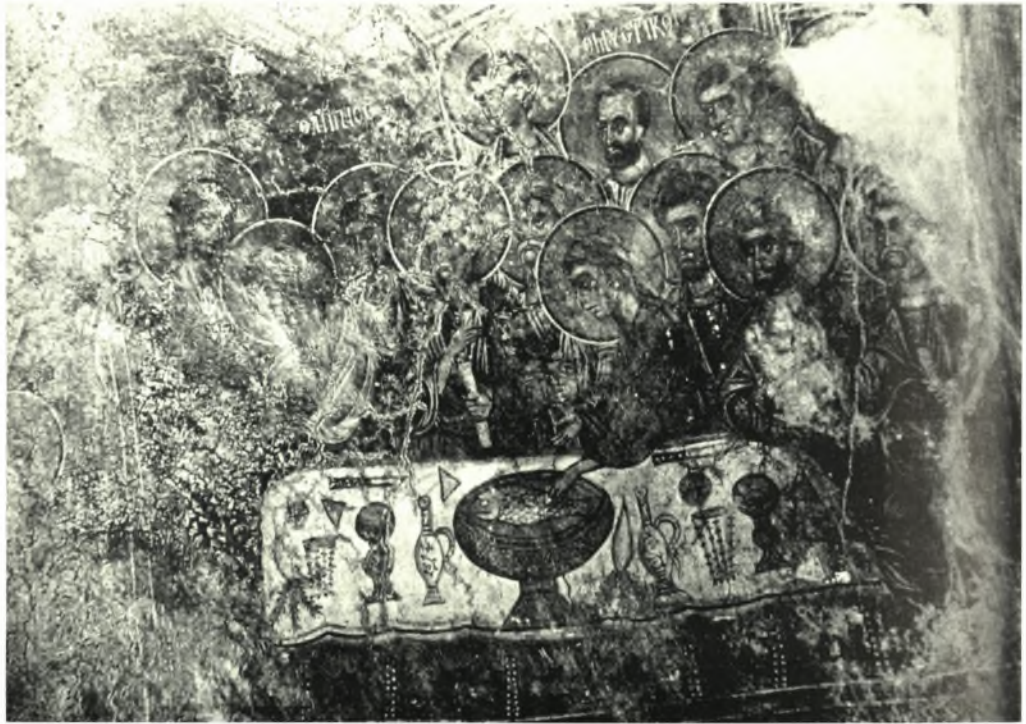
Κριτσά. Παναγία ή Κερά: Λεπτομέρεια από τη Γέννηση

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: Ὁ Πατριάρχης Ἰσαάκ ἀπό τόν Παράδεισο

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ὈΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α - β. Μυστικός Δείπνος και λεπτομέρεια από την ίδια παράσταση

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: Λεπτομέρεια τοῦ Πί ν. 62 α

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: Τρούλλος. Λεπτομέρεια από τή Βάπτιση

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND

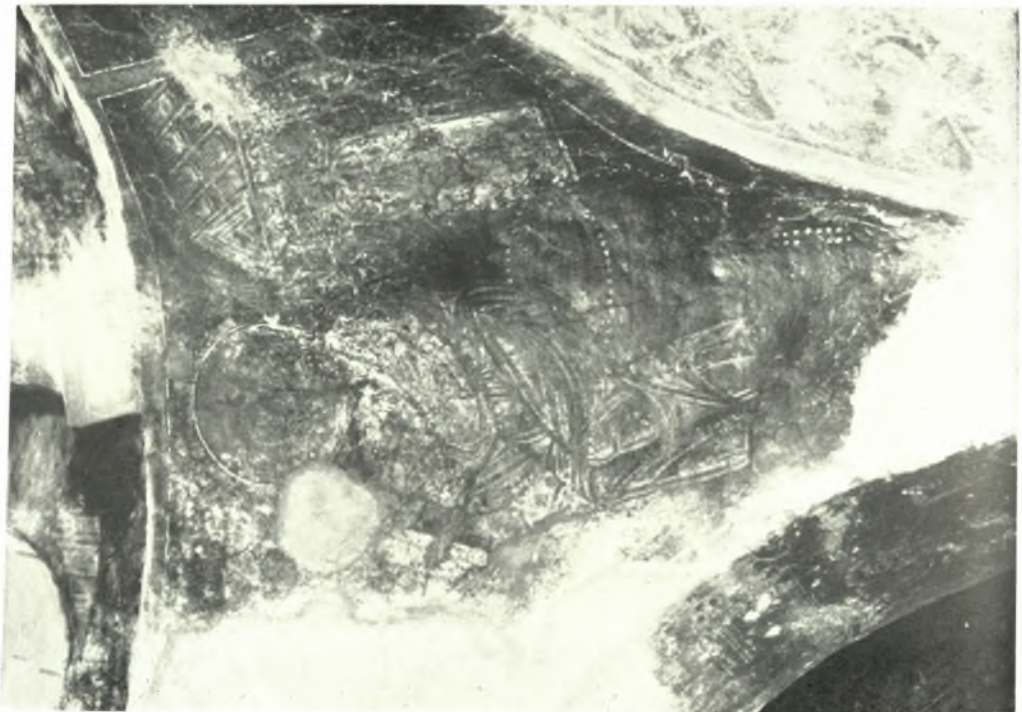


Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α. Εισόδια τής Θεοτόκου. β. Παράδεισος καί τμήμα άπό τή Βρεφoktonία

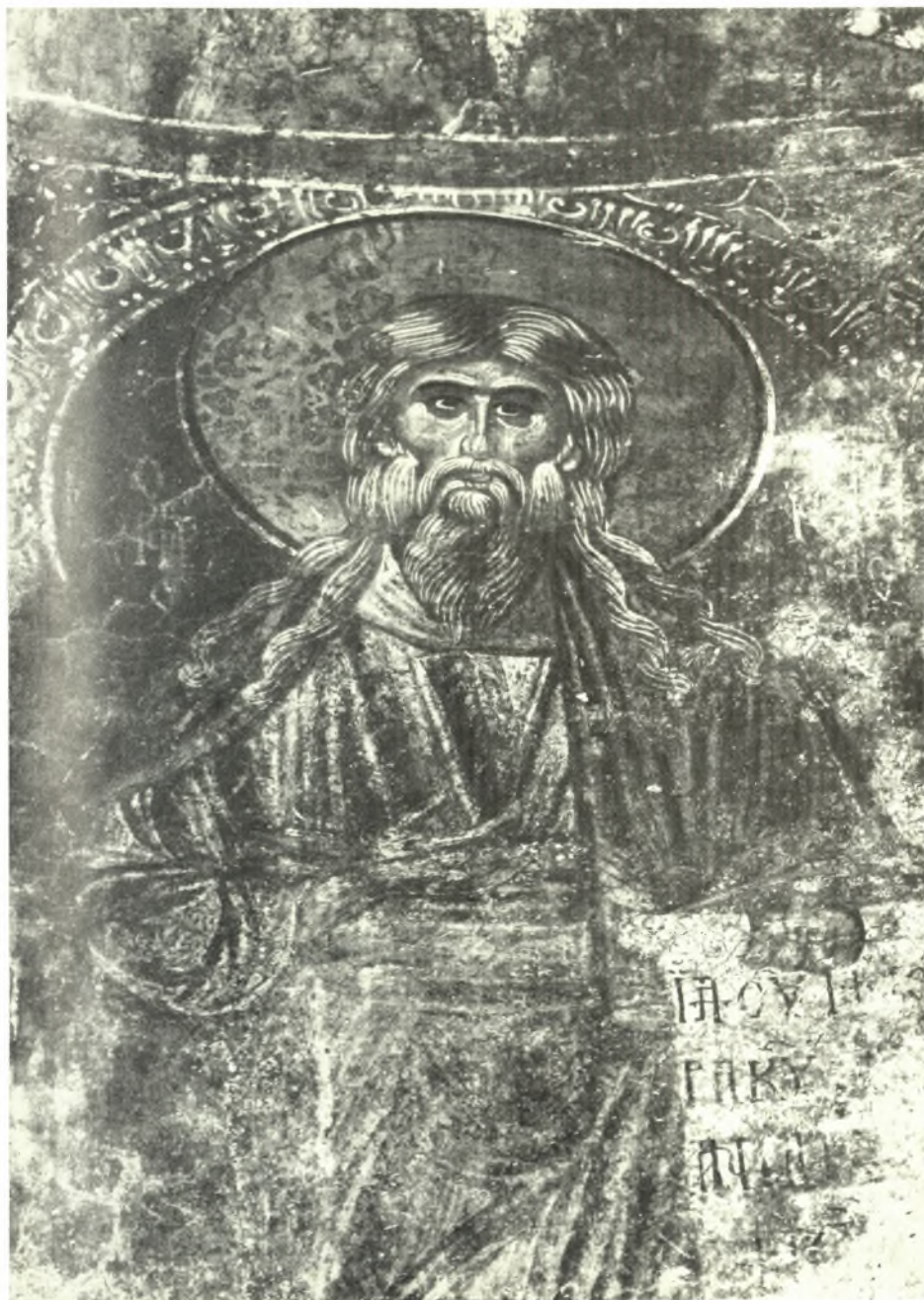
ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α - β. Εισαγγελιστές



ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: Προφήτης τρούλλου

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: "Άγιος Πολύκαρπος

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κριτσά. "Άγιος Γεώργιος ὁ Καβουσιώτης: Ἱεράρχης νότιου τοίχου ἱεροῦ

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ὈΚΛΑΝΔ



α. Κριτσά. Παναγία ή Κερά. Βρεφοκτονία (λεπτομέρεια), β. Κρούστας. Άγιος Γεώργιος.
Ίεράρχες βόρειου τοίχου ιερού

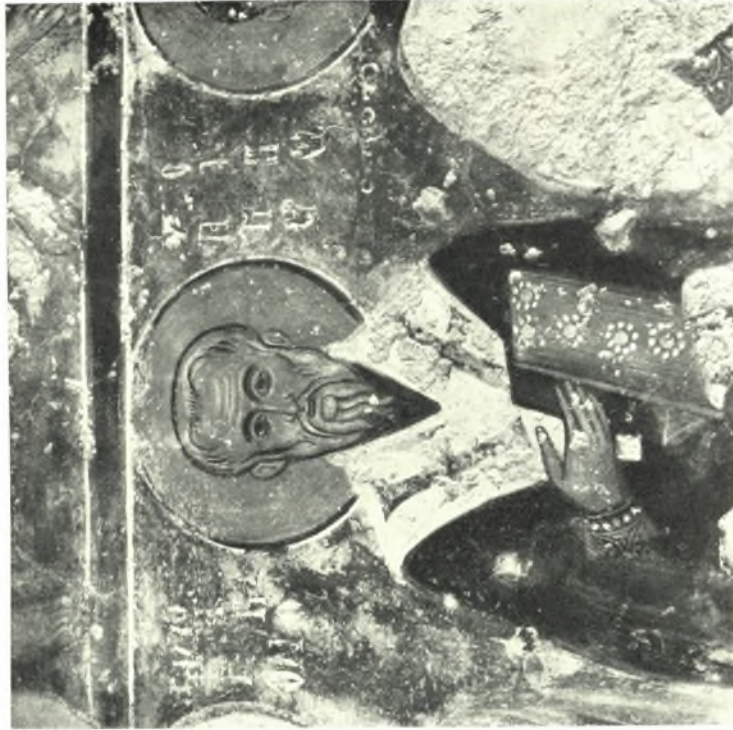
ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



α. Κρούστας, Άγιος Γεώργιος, Βαιοφόρος (λεπτομέρεια), β. Σκλάβοπούλα, Άγιος Γεώργιος (1290).
Όμιδα γυναικῶν ἀπὸ τῆ Στάυρουση

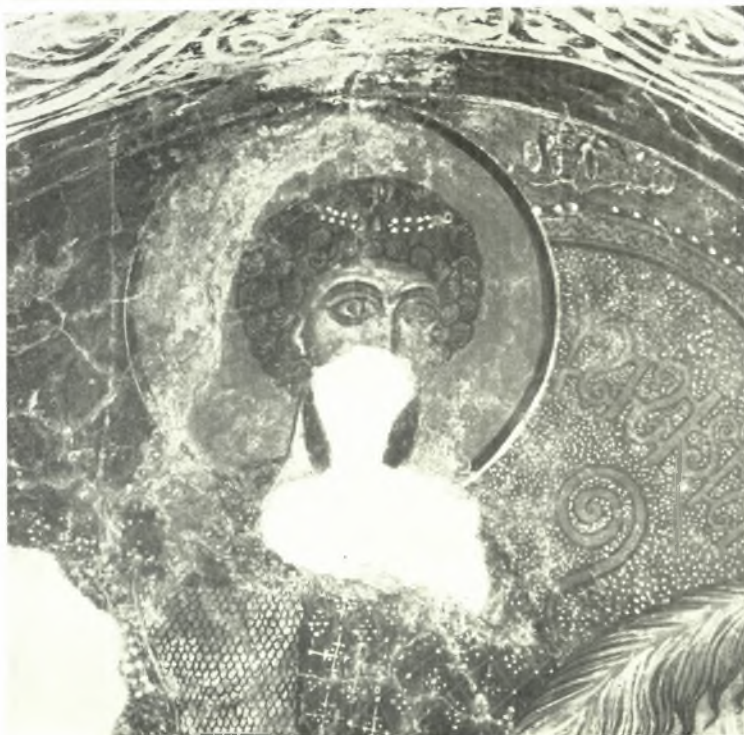


ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



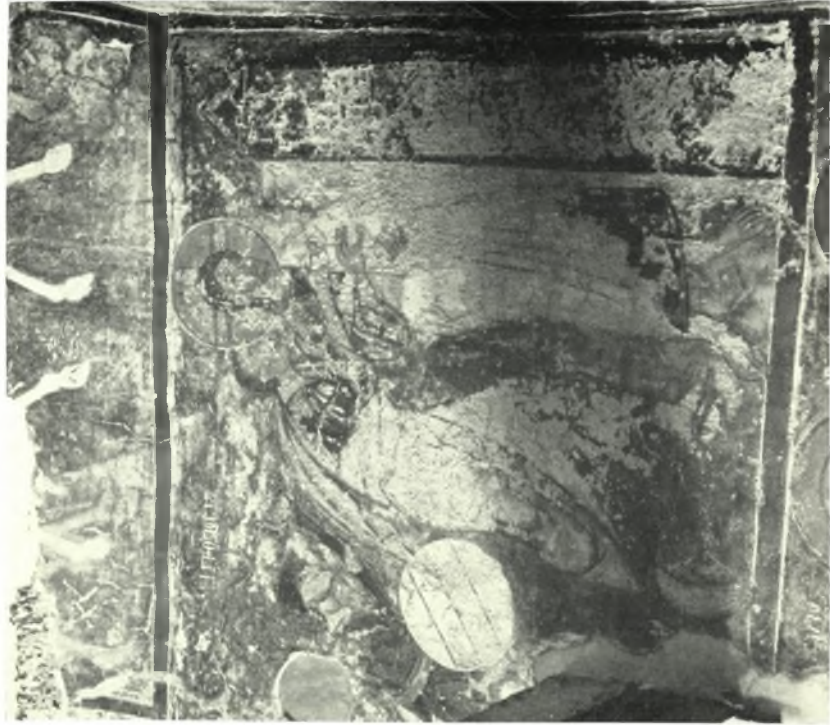
Κούνεσι. Άγιος Γεώργιος (1284): α - β. Τεράρχες Ίερού

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Σκλαβοπούλα. "Άγιος Γεώργιος (1290): α - β. Οί άγιοι Βασίλειος και Θεόδωρος

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ÖKLAND



Κούνεσι. * Άγιος Γεώργιος (1284): α - β. Προδοσία



ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α' στρώμα τοιχογραφιών μεσαίου κλίτους.
Οι ιεράρχες Βασίλειος και Γρηγόριος

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α' στρώμα τοιχογραφιών μεσαιού κλίτους. Διάκονος Ρωμανός

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ



Κριτσά. Παναγία ή Κερά: α' στρώμα τοιχογραφιών μεσαιού κλίτους. "Άγιος Γρηγόριος.
(Λεπτομ. Πί ν. 75)

ΣΤ. ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΟΚΛΑΝΔ