

***Marele logofăt Theodor Metochites și schema sa iconică a Mântuitorului din
biserica***

Chora (Kariye Jami) din Constantinopol

J.A. McGuckin.

Istoria și arta bizantină i-au fost foarte dragi inimii Părintelui Profesor Aurel Jivi pe care l-am întâlnit pentru prima dată la Universitatea Leeds în 1995 și care mi-a slujit drept introducere în bogăția cercetărilor bizantine din lumea intelectuală românească, căreia el însuși i-a fost un exemplu deosebit. Pentru mine este un privilegiu să pot să ofer memoriei sale acest scurt studiu legat de o astfel de temă.

Theodor Metochites este cu siguranță cunoscut tuturor celor care au fie și numai un interes pasager pentru chestiunile bizantine drept „bărbatul cu cea mai mare pălărie din istorie”. La intrarea principală din biserica Chora din Constantinopol el este reprezentat ca purtând una dintre cele mai voluminoase dintre toate acoperitoarele de cap posibile, ceea ce la bizantini a fost numit în mod colocvial un *skiadion* sau „umbrelă de soare”, o pălărie potrivită pentru unul dintre astronomii de marcă ai generației sale. Aici, la ușa propriei sale biserici, o renovare a unei fundații ecleziale bizantine mai vechi, pe care a plătit-o din marile sale venituri ca șef al finanțelor Imperiului paleologian, el este înfățișat ca prezentând darul său lui Hristos, îmbrăcat într-un *kabbadion* sau robă foarte decorată pe exterior. El și-a exprimat în scrierile sale nădejdea că va fi amintit de generațiile care vor urma pentru marile sale activități științifice. A fost o nădejde deșartă. Exclusiv frumoasa sa biserică¹ a fost cea care a făcut ca numele său să dăinuie (așa cum fără îndoială el însuși a bănuțit). A fost, de la începutul renovării pe care a condus-o, gândită ca o lucrare de mare stil la care nu s-a făcut rabat de la niciun efort. El a reconstruit, mai mult sau mai puțin, vechea fundație pe care a descoperit-o la locul respectiv. De asemenea, se pare că nu s-a dat înapoi de la nicio cheltuială: el a fost, până la urmă, responsabil cu trezoreria imperială. La scurtă vreme după încheierea lucrării sale magnifice, el a pierdut favorurile imperiale. Probabil că a atras prea multă atenție faptului că în administrarea averii împăratului, el s-a îmbogățit foarte mult. Permiteți-mi să încep acest discurs cu privire la schema iconică a Mântuitorului din biserica Chora cu anumite remarci despre bărbatul care i-a fost patron și cu contextul

¹Bibliografie cu privire la această biserică și la ctitorul ei: HG Beck. *Theodoros Metochites: Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert.* München, 1952; R. Cormack. *The Oxford History of Art.* Oxford, 2000; R. Guiland. ‘Les poésies inédites de Théodore Métochite.’ *Byzantion.* 3. 1926. 265-302; Idem. ‘Les Logothètes.’ *Revue des Etudes byzantines.* 29. 1971. 71-75; P. Hetherington. *Byzantium City of Gold- City of Faith.* Orbis. Londra, 1983; O. Hjort. ‘The Sculpture of the Kariye Camii.’ *DOP.* 33.1979. 199-189; CG Muller & T. Kiessling (editori), *Miscellanea philosophica et historica.* Leipzig, 1821. (republicat la Amsterdam, 1966); RG Ousterhout. *The Architecture of the Kariye Camii in Istanbul.* Washington, DC, 1987; L. Rodley. *Byzantine Art and Architecture: An Introduction.* Cambridge, 1994; I. Ševcenko. *Etudes sur la polémique entre Théodore Métochite et Nicephore Choumnos.* Brussels, 1962; Idem. ‘Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of his Time.’ p. 17-91 în Underwood. (1966) vol. 4; Idem. ‘Palaiologan Learning.’ p. 284-293 în C. Mango (ed.). *The Oxford History of Byzantium.* Oxford, 2000; M. Treu (ed.). *Dichtungen des Gross-Logotheten Theodoros Metochites.* Potsdam, 1895; PA Underwood. *The Kariye Djami.* 4 vols. New York, 1966. (Princeton, 1975); E. de Vries van der Velden. *Théodore Métochite: Une ré-évaluation.* Amsterdam, 1987.

istoric în care s-a dezvoltat ca o adevărată floare de aur, *Chrysanthe*, a artei religioase bizantine târzii.

George, tatăl lui Theodor, a fost arhidiaconul Hagiei Sophia și a fost un puternic apărător al unirii cu Biserica Latină; acea mișcare a secolului al XIII-lea în favoarea unei apropieri teologice despre care mulți bizantini au sperat că va inaugura o anumită formă de ajutor militar din partea Apusului care să prevină erodarea continuă a teritoriilor imperiale de la est și sud. Nu a fost o mișcare care să fi provocat entuziasmul religios al celor mai mulți dintre bizantini, chiar dacă a fost o chestiune urgentă de politică care i-a presat pe liderii ei. Această politică eclezială a apropierii, la fel ca și efortul ecumenic care a oglindit-o la mijlocul secolului al XV-lea sub amenințarea avansării otomane, a fost un "ecumenism" desfășurat sub presiune imperială pusă în mișcare în cadrul contextual al mării invazii latine a Bizanțului și cucerirea Constantinopolului din luna aprilie a anului 1204 prin forța cruciadei a patra. Ocupația latină a orașului s-a menținut până în anul 1261.

Când Mihail VII Paleologul a reocupat regina orașelor, el a văzut imediat situația orașului după declinul din timpul generațiilor anterioare, amplificat și de ocupația latină, căci acolo se puteau vedea ruine întinse în toate părțile capitalei. Un geograf arab care a scris despre vizita sa în oraș în timpul vieții lui Metochites nota extinderea „grădinilor și a câmpurilor semănate” din chiar inima orașului și numărul de case în ruine. Lucrurile nu s-au îmbunătățit în mod substanțial până la cucerirea de către Mahomed II în anul 1453. În anul 1403, vizitatorul spaniol Ruy Gonzales de Clavijo scria:

„Peste tot în oraș există multe palate, biserici și mănăstiri mari, însăcele mai multe dintre ele sunt acum în ruină. Este evident că înainte, când Constantinopolul a fost în floare, a fost una dintre cele mai mari capitale din întreaga lume”².

Biserica lui Theodor a fost o excepție de la marea decădere care trebuie să fi fost peste tot vizibilă în capitala din zilele sale. Aceasta sătea atunci ca și acumca un simbol extraordinar al sfidării locale și particulare a tendinței generice de decadență: o expresie decisivă sau specifică a ceea ce un bizantin ar numi *kainotismos* – înnoire a vechii glorie; baza metafizică a ceea ce intelligentia Imperiului a gândit a fost întotdeauna atât din punct de vedere cultural cât și teologic. Înnoirea nu a fost pur și simplu un principiu intelectual: a fost simțită în esența „arătării” (*Epiphaneia*) care a fost centrul absolut al ceremonialului imperial bizantin; acea bază de care a depins supraviețuirea orașului, probabil tot atât de mult cât de grosimea zidurilor sale de apărare. Reînnoirea depinde de multe niveluri de resurse. Nikephoras Gregoras, discipolul lui Metochites ne-a lăsat o mărturie a încoronării împăratului Ioan al V-lea de la mijlocul secolului al XIV-lea, indicând că oficialii palatului nu au putut să găsească suficiente bijuterii să facă coroane imperiale autentice. Apoi el concluzionează:

„Într-un asemenea grad a decăzut vechea strălucire a Imperiului Roman, a trecut cu totul și a pierit. Relatez această istorisire cu rușine”³.

²Citat din Hetherington, 1983, p. 61.

³ Întreaga sa descriere este următoarea: ‘În acel timp, palatul a fost atât de sărac, încât acolo nu exista vreun pahar sau goblen de aur sau argint. Unele erau cositorite, iar restul erau făcute din ceramică. La festivități, cele mai multe dintre diademele imperiale și regalia doar arătau ca fiind din aur și cu pietre

Mișcarea unionistă (căutând reconciliere cu privire la chestiunea autorității papale, diferențele liturgice și disciplinare dintre Răsărit și Apus și chestiunea Filioque) a ajuns la capăt la cel de-al doilea sinod de la Lyon din 1274. La acest sinod, împăratul Mihail al VIII-lea Paleologul a cerut ajutorul papei să-l neutralizeze pe Carol de Anjou, despre care șia că deja planifica să pună mâna pe tron și pe oraș, aparent în numele familiei Angelilor. Împăratul a fost de acord cu toate cererile latinilor, inclusiv adaosul Filioque la recitarea Crezului. Mișcarea sa a provocat o puternică reacție, ostilă posibilității ca împăratul-eliberator să facă compromisuri cu latinii; el a și fost curând înlăturat din punct de vedere militar. Când Mihail a intrat în oraș, el aporuncit ca fostul împărat Ioan al IV-lea să fie orbit, iar pentru aceasta i s-a refuzat comuniunea (euharistia) de către Patriarhul Arsenios. Deși regimul său a făcut multe pentru a încerca să restaureze statutul militar, financiar și architectural al capitalei ⁴, la sfârșitul vieții lui, politica sa pro-papală și nevoia lui de a se alia cu trupele Hoardei de aur⁵ l-au înstrăinat radical de popor și de cler.

La moartea lui Mihail în decembrie 1282, i s-au refuzat ritualurile Bisericii. Răzbunarea s-a îndreptat repede și către suporterii lui, printre care se număra și arhidiaconul George Metochites. În 1283 i s-a confiscat întreaga avere, a fost caterisit și a fost trimis în prizonierat și exil în Asia Mică⁶. Theodor, fiul său, avea la acea vreme de 13 ani și și-a urmat familia în exil. Succesorul împăratului Mihail, fiul său Andronic al II-lea Paleologul, care era co-împărat din 1272, dar ca și aspirant la tron a trebuit să se distanțeze public de politica pro-latină a tatălui său, deși s-a temut să reabiliteze membri ai unor familii căzute în disgrație. Probabil că aceasta a contat pentru patronajul său asupra tânărului. După numai șapte ani, Theodor, când a fost prezentat împăratului la Niceea, ca un aspirant om de știință, a fost chemat înapoi în capitală și a fost repede promovat în administrația lui Andronic.

Teodor a fost readmis în serviciul imperial în 1290 ca și om de știință la curte. În câțiva ani, el a fost promovat în poziția de *Logothetes Ton Agelon*⁷, șef al departamentului guvernamental pentru război. În anul 1295 el a fost din nou promovat ca *Logothetes Ton Oikeiakon* sau ministru al afacerilor interne, care de fapt a efectuat politica externă de la centrul administrației imperiale. În această funcție, în anul 1298 el a negociat mariajul de stat al prințului bizantin Mihail al IX-lea ⁸ cu prințesa Rita Maria a Armeniei, și cea a prințesei Simonis (fiica de cinci ani a lui Andronic) cu regele sârb Ștefan Uros II Milutin ⁹. În anul 1305 Teodor a devenit *Logothetes Tou Genikou*. Acest titlu a însemnat inițial șef al

prețioase; în realitate ele erau de piele și erau doar aurite, așa cum uneori fac tăbăcarii, sau altele erau făcute din sticlă care reflecta în diferite culori. Doar în mod ocazional și doar uneori puteau fi văzute pietre prețioase care aveau o strălucire autentică și luciu de pietre reale care nu înșeală ochiul. Într-o asemenea măsură a decăzut, a dispărut cu totul și a pierit. Relatez această istorisire cu rușine. ‘

⁴ Inclusiv o încercare majoră din anul 1282 de a destabiliza regula neobositului său predator Carol de Anjou -în orchestrarea a ceea ce acum este cunoscut sub numele de ‘vecerniile siciliene.’

⁵ După învingerea armatei bizantine în anul 1264 de către Berke, care conducea Hoarda de Aur, împăratul a trebuit să încheie un tratat de alianță.

⁶ A murit în exil în anul 1328.

⁷ Șeful hergheliilor de cai. A fost un birou important în secolul al XIII-lea, de vreme ce de-a lungul stăpânirii lui Andronic al II-lea au existat tensiuni militare cu otomanii și sârbii. Efectivele de cai și catări au fost destinate în special pentru utilizare militară (cf. R. Guillard (1971)).

⁸ Fiul cel mai mare al lui Andronic al II-lea. A murit în anul 1320.

⁹ Această căsătorie a fost o încercare de a stopa războiul pe care regele sârb îl ducea împotriva Bizanțului după ce sârbii au ocupat cu succes cea mai mare parte a Macedoniei în detrimentul Imperiului.

trezoreriei, însă în secolul al XIV-ea a fost un titlu de onoare oferit intelectualilor de prim rang ai vremii. Remarcăm faptul că acesta este titlul pe care el l-a ales să fie inscripționat pe tabla de donator din biserica Chora. În anul 1308 el a fost avansat, devenind *Mesazon*-ul palatului. Aceasta a fost o funcție prim-ministerială pe care a luat-o de la rivalul său intelectual, politicianul Nicephor Choumnos¹⁰. În anul 1321 steaua în creștere a lui Theodor a fost confirmată și a fost reconfirmată de un alt titlu când a devenit *Megas Logothetes*, administrator suprem al palatului și guvernului și cel mai important om din Imperiu după împărat și prințul de coroană (moștenitor).

Metochites ne spune că el a fost un politician în timpul zilei și un om de știință în timpul nopții, petrecându-și timpul în mijlocul unui grup de erudiți, din care făcea parte și protejatul său Nikephor Gregoras, și scriind numeroase lucrări literare. Propria sa producție este considerabilă și el se prezintă drept unul dintre scriitorii de marcă ai vremii sale. Cea mai mare parte a lucrărilor sale, cu excepția corpului de *scrisori*, au supraviețuit, chiar dacă doar foarte puține dintre ele au fost publicate în ediții moderne. El a scris comentarii la Aristotel, eseuri cu privire la stilul literar și viața contemporană, cuvântări, poezii hexametrice și *enkomia* hagiografice. Lucrarea sa cea mai notabilă este o extinsă *Introducere în astronomie*, pasiunea de bază a vieții lui. Opera sa ne relevă ceva din abordarea sa cu privire la re-construirea vechii biserici mănăstirești de la Chora. Atunci când el studiază lucrările celor vechi (celor dinaintea lui), el spune cititorilor săi că este apăsător de mărimea lor. Ei au acoperit aria de cunoaștere într-un mod atât de extins și inclusiv, încât doar puțin a mai rămas de făcut pentru un „om de știință modern.” În ceea ce privește astronomia, marele Ptolemeu a spus mai tot ceea ce era nevoie să se spună, gândea el, legat de subiectul corpurilor cerești. Și totuși, tablele sale astronomice, care reprezintă în orice societate o nevoie de bază în scopuri de calcul, au încetat de multă vreme să mai fie actuale. Teodor își fixează drept sarcină actualizarea tabelor ptolemeice – ceea ce pentru el a însemnat până în anul 1283, adică începutul domniei lui Andronic. Din punct de vedere instructiv, el nu simte că este imperativ să actualizeze „cu adevărat” aceste table.

El nu simte deloc nevoia de a-și fundamenta rezumatele sale astronomice pe vreo observare actuală a cerului. Astrolabul, desigur, a fost deja inventat, iar arabii cercetau în acest domeniu cu instrumente radical avansate în cercetarea astronomică, care într-adevăr a funcționat și care a avut relevanță pentru calcul și navigație. În anul 1309 a fost publicată deja în traducere grecească la Constantinopol o explicație despre cum a funcționat astrolabul¹¹. Este Metochites pe cale să permită aceasta spre a face nesigură metoda ptolemaică? Pe scurt: nu. Alți oameni de știință din generația de după el vor începe să ia seama la noua știință, iar în viitoarele ediții ale tabelor ptolemaice, precum cea publicată în 1352 de către Theodor Melitionotes, alături de tablele ptolemaice vor fi publicate

¹⁰Nicephor Choumnos a fost mare Mesazon al lui Andronic al II-lea. În anul 1309 el s-a retras din capitală spre a fi guvernator al Tesalonicului, post din care a urmat retragerea (pensionarea) sa. Pe parcursul anilor 1320, el și Metochites au purtat o lungă serie de pamflete unul împotriva celuilalt cu privire la chestiunea adevăratului stil literar. Choumnos l-a criticat aspru pe tânărul bărbat pentru obscuritate înflorită, în vreme ce Metochites l-a parodiat ca fiind obsedat de fizici, neglijând în schimb adevărata ‘regină a științelor’ care (după părerea sa) a fost astronomia. În anul 1326 Choumnos s-a retras la mănăstirea Hristos Philanthropos unde a și murit, trăindu-și ultimii ani sub numele de călugărul Natanael.

¹¹Șevcenko (2000), p. 289.

modernele „table persane”, care au reprezentat o nouă cunoaștere și aveau datele exacte, astronomic derivate. Bizantinii, chiar și după toate acestea, au făcut puțin efort pentru a reconcilia diferitele scheme, iar scriitorii pur și simplu au pus la dispoziția unui om de știință avid al vremii cunoștințele cele clasice precum și pe cele noi, precum propriul lor act de *Kainotismos*.

Această atitudine este tipică pentru atitudinea bizantină față de „progresul” atât intelectual cât și social. Șevcenko (1966) a fost puțin amabil cu Theodor ca un exemplu al unei „mâini-moarte” (“dead-hand”) al unui fals umanist bizantin în comparație cu ceea ce se petrecea în Renașterea italiană aflată atunci la începuturi. Pe când Theodor își angaja artiștii săi pentru biserica Chora, Giotto, pictorul izbitor de „modernist” a fost angajat să decoreze capela Arena din Padova de către Enrico Scrovegni. În vreme ce Theodor scria în Constantinopol în vechii hexametrii, Petrarca, contemporanul lui, lansa în Apus un nou stil al literelor umaniste. *Odium intellectuale* al lui Șevcenko este oricum deplasată, iar Van der Vries (1987) a emis după aceea o apreciere mult mai echilibrată a rolului lui Metochites ca patron al artelor și literelor din Bizanțul secolului al XIV-lea. Vechile probleme ale contextului și *odium occidentale* continuă să apară atunci când se evaluează canoanele bizantine cu privire la ceea ce a fost „propriu” și potrivit pentru un om de știință din lumea medievală greacă. Nu folosește la nimic lamentația că Metochites nu a fost Petrarca. Această utilizare constantă a unor criterii greșite pentru o analiză clară a atitudinilor și realizărilor Bizanțului, se aseamănă cu ceea ce am relevat în altă parte¹² drept „orientalism” omniprezent care ruinează cunoașterea europeană bizantină chiar și în rândurile generației prezente. Bizanțul a continuat, de exemplu, vechea viziune romană că inovația (*Res Novae* – cuvântul înseamnă „revoluție” într-un context politic) a fost un lucru profund ireligios. Cultura umană era gândită ca fiind dată într-o continuitate de gândire. Rupturi decisive cu trecutul și noi imaginații au fost văzute ca fiind în mod esențial efemere, centrate ideologic pe cultul unui individ sau a unui uzurpator și prin definiție o respingere a moștenirii înțelepciunii din trecut, de la consensul bizantinilor atât ca romani cât și ca noul Israel, poporul sfânt al legământului, ale cărui granițe circumscriu Împărăția pe pământ. În termeni teologici, o astfel de îndepărtare de la consensul eclesial a fost o definiție clasică a ereziei (*hairesis* în gândirea filosofică greacă și neo-testamentară însemnând, prin definiție, atitudini care au fost o ruptură cu ceea ce le-a precedat). În termeni culturali, aceasta i-a făcut pe bizantini să refuze să piardă legătura cu arhetipurile grecești și romane clasice după care ei s-au modelat în mod conștient. Desigur că ei au pierdut de multe ori legătura cu trecutul clasic și roman de-a lungul lungii lor istorii; însă ideea pe care o formulez aici se susține totuși, pentru că ei au apreciat în mod deosebit aparența (cel puțin) că tot ceea ce au făcut din punct de vedere cultural și al imaginii a fost într-o relație armonioasă de dezvoltare cu ceea ce a fost înainte (cu precedentul). În sfera religioasă, acest precedent a fost revelația apostolică și canoanele Părinților. În termeni artistici, picturile și mozaicurile bizantine, deși au trecut prin mai multe perioade de schimbare, întotdeauna păstrează elemente care corespund unor arhaisme culturale deliberate, care sunt întotdeauna „făcute noi”, potrivite pentru o sinteză bizantină distinctă. Este de folos, de exemplu, să vedem în dezvoltarea

¹²J.A. McGuckin. „Orthodoxy and Western Christianity: The Original European Culture War ?”, în V. Hotchkiss (ed). *Orthodoxy and Western Culture* (volum festiv dedicat lui Jaroslav Pelikan la împlinirea a 80 de ani), SVS Press, New York, 2004.

relativ târzie a „ciclurilor Mariei” din pictura paleologiană (pentru care biserica Chora este un exemplu prețios), revenirea la apocrifonul din secolul al II-lea al *Proto-Evangheliei lui Iacob* pentru a suplimenta detaliile narațiunii. Detaliile sunt reînscrise cu multă atenție, nu dintr-un registru generic de mozaicuri tradiționale, ci dintr-o rescriere a sursei actuale vechi. De aceea, cercetarea detaliilor ghemului de lână purpurie din mâna Mariei (neîntâlnită altundeva în arta iconică precedentă) ne trimite la scena din nartexul interior de la Chora: introdusă direct încă mai mult în cartea model a artizanilor din recitirea *apocryphon*-ului, la 11 secole după prima sa apariție literară¹³.

Pentru că societatea bizantină nu a subscris pe larg modelului unui progresivism deschis-închis de schimbare prin revoluții rapide, aceasta i-a dat întregii societăți un fel de nume (reputație) rea. Aceasta s-a realizat de către anumiți critici care au văzut bizantinismul drept sinonim pentru imobilitatea statică, bigotismul intelectual și închidere. Această viziune nu este confirmată în mod substanțial de evidența numeroaselor perioade de înnoire și dinamism care constituie adevărata istorie a Bizanțului, însă se joacă bine în mâinile unor latini mai degrabă severi și mai târziu a protestanților, hegemonii culturale care au multe motive proprii să înlăture și să caricaturizeze civilizația răsăriteană pe care au dorit atât de mult și atât de conflictual atât să o distrugă cât și să o posede.

În proprii săi termeni însă, Bizanțul are o teorie de lungă durată a înnoirii culturale și religioase fără „revoluție” care poate fi descrisă drept *kainotismos* sau renovare (*ressourciement*). Vechile arhetipuri au fost valide în mod peren, însă au trebuit să fie reînșușite în mod regulat. Ceea ce a fost uzat și incapabil să mai vorbească direct generației actuale trebuie să fie înnoit pe baza adevărului arhetipal. În termeni religioși, aceasta înseamnă că ciclul Părinților, sfinții ascetici, clerul și poporul contemporan, toți trebuie să regândească învățăturile Evangheliei în generațiile lor, învățând de la marile „autorități” care au excelat în generațiile anterioare. De aceea, patristica și hagiografia au devenit categoriile teologice supreme pentru bizantini: ei au fost modele exemplaristeale istoriei intelectuale¹⁴. În termeni tradiționali-intelectuali mai largi, a însemnat că oameni de știință, precum Teodor, au trebuit să-i reînșușească și să-i editeze pe clasici pentru o nouă generație. În termeni politici a însemnat că Împăratul și palatul său au trebuit să apere vechiul concept al Romei ca forță politică vitală, în ciuda tuturor evidențelor de creștere a refuzului internațional al mitului imperial. Îndomeniul artistic, implicațiile acestei teorii înseamnă că ar trebui să ne așteptăm să vedem exemple notabile de schimbare în cadrul canonului fixat: un proces care a determinat astfel mai multe perioade de înnoire care au caracterizat reprezentarea iconică bizantină de mai târziu. Drept urmare, *kainotismos* este principiul conducător pentru Metochites și înseamnă mult mai mult decât simpla renovare a materialelor deteriorate. În schema arhitecturală și artistică a

¹³ *Protoevangheliul lui Iacob* cap. 10: ‘Apoi a fost un sinod al templului Domnului. Iar preotul a zis: Aduceți la mine pe fecioarele curate ale seminției lui David ... și astfel le-au adus în templul Domnului și preotul a zis: Trageți la sorți înaintea mea pentru a vedea pentru care dintre voi se va țese aurul, inul cel subțire, mătasea, adevărata purpură stacojie. Și sorții de purpură adevărată și stacojie au căzut pe Maria.’ ‘Culorile regale’ semnificau pentru ea rolul ei ca mamă a lui Mesia.

¹⁴ Unul dintre primele precedente de acest gen este ‘canonizarea’ de către Grigorie Teologul a lui Atanasie al Alexandriei drept cel mai mare ‘părinte’ al secolului al IV-lea în Cuvântarea 21 (scrisă în anul 380). Sf. Chiril al Alexandriei a canonizat pentru toți bizantinii de mai târziu modalitatea căutării de precedent intelectual prin citarea ‘Părinților’ de la sinodul din Efes din 431, când a introdus acel proces acolo și a fost stabilită în tradiția canonică ulterioară.

Mântuitorului din biserica Chora, o vedem ca un plan de dezvoltare progresivă sub un alt nume: un exemplu clasic de abordare bizantină față de tradiția (*paradosis*) culturală și religioasă.

Metochites și-a îndreptat atenția spre proiectul său legat de biserică vreme de cinci ani, între 1316 și 1321. În Postul Mare al ultimului an, călugării de la mănăstirea pe care Metochites a reconstruit-o și a înzestrat-o, au luat în posesie biserica pentru serviciile pascale. Theodor a înzestrat biserica mănăstirii cu bunuri mari și a transformat-o într-o importantă fundație filantropică, adăugându-i un spital și o bucătărie publică pentru ajutorarea săracilor. El a donat colecția sa personală de cărți și manuscrise bibliotecii mănăstirii. Dintr-o dată, ea a devenit astfel singura mare colecție de cărți din capitală¹⁵. Aceasta aduce lumină în ceea ce privește costurile proiectului său de construcție, căci în acea vreme un singur volum din biblioteca unui om de știință a reprezentat aceeași investiție financiară precum este astăzi o mașină de dimensiuni medii. Cormack¹⁶ a descris întregul proiect Chora ca fiind în mod deliberat multi-media: text, frescă, mozaic și arhitectură. Aceasta este ceea ce a fost. Într-adevăr, mai mult decât aceasta; nu mai puțin decât un grand slam: liturgic, ascetic, filantropic, de cunoaștere, o chiverniseală pentru bătrânețea care se apropie și (nu în ultimul rând) o frumoasă expresie prodigioasă a vitalității artei bizantine vechi. Aceasta a fost tot ceea ce a reprezentat *kainotismos*-ul. A fost mult mai important un fulger de culoare în întunericul tot mai mare al declinului în creștere pe care Paleologii au simțit că se lărgește în jurul lor.

Întunericul în creștere, în acest caz, declanșează realizarea chiar mai spectaculos; la fel cum lumina poate lucra farmecul ei în fața unei icoane, cu mult mai bine decât un proiector. Metochites a fost neobișnuit într-un aspect, în ceea ce privește instinctele sale de cunoaștere. În vreme ce era conservator în cele mai multe privințe, în ceea ce privește istoria politică el a fost un realist pesimist, așa cum se cuvine pentru cineva care a știut adevărata istorie politică din spatele propagandei de stat. Cei mai mulți dintre bizantini au crezut în mod implicit că Imperiul „autocratului romanilor cel iubit de Dumnezeu” va dăinui cât Biserica însăși. A fost legat de Biserica lui Hristos, așa cum a fost promis de către Însuși Hristos, pentru ca să fie capabil să reziste timpului, până la venirea lui Antihrist care va inaugura Judecata, acel timp când istoria și cosmosul însuși va fi strâns asemeni unui sul din mâna unui eunuc imperial¹⁷. Metochites nu a fost de acord cu aceasta. El le-a spus cititorilor săi, aproape cu cuvintele celui mai popular poet-teolog bizantin, Grigorie de Nazianz, că situația omului este fragilă, dar imperiul nu este același lucru precum Biserica. Au existat perioade de grandoare, iar acum se află în declin. S-ar putea ca Imperiul să moară, așa cum s-a întâmplat cu multe alte imperii mondiale care nu sunt acum altceva decât amintire. În acest pesimism științific și filosofic, el oferă nădejdea că nemurirea acestuia s-ar putea să fie asigurată, nu de eforturile sale politice, ci de către strădaniile sale literare, de vreme ce realizările minții sunt mai trainice decât cele ale mâinilor. În această privință, desigur, a greșit. Biserica sa, și nu cărțile sau scrierile sale, a fost cea care i-a câștigat faima de durată; iar aceasta în principal pentru că musulmanii

¹⁵Mai multe dintre volumele lui originale se află acum în Biblioteca Vaticanului. În afară de Teodor și Nikephor Gregoras, eruditul Maximos Planudes este cunoscut să fi lucrat acolo în mod obișnuit.

¹⁶R Cormack (2000)p. 206.

¹⁷El a făcut artiștii să descrie actul imediat din scena Judecății de Apoi din paraclisul Chora: pe baza îngerului din Apocalipsa 6, 14. (legătura dintre îngeri și eunucia fost strânsă în arta bizantină).

cuceritori au găsit o nouă utilizare pentru clădirea sa și în rapida lor văruială trasă peste arta creștină, au păstrat involuntar gloriile creștinismului pentru timpul prezent.

Carierea literară, politică și patronală a lui Metochites a fost mai mult sau mai puțin completă atunci când marele dezastru l-a depășit în anul 1328. Andronic al II-lea a ajuns bătrân, iar politicile sale nu au reușit să prevină creșterea prădăciunilor din ambițiile expansive ale sârbilor, otomanilor și catalanilor, care au provocat serioase pierderi asupra Imperiului. Schimbarea a fost percepută ca fiind o necesitate presantă, iar în anul 1321 a început un război civil cu scopul de a schimba Împăratul. În anul 1328, în una din aceste „revoluții” bizantine, care desigur că nu a fost o revoluție cu adevărat, de vreme ce un astfel de lucru nu a fost de conceput, împăratul a fost în cele din urmă răsturnat de nepotul său care a devenit Andronic al III-lea. Bătrânul împărat și-a încheiat zilele ca monahul Antonios. Theodor a fost atât de strâns asociat cu vechiul regim, încât a rămas un om însemnat. Andronic al III-lea l-a arestat și într-un act de răutate deosebită a distrus până la temelii palatul său privat. Acesta a fost în vecinătatea imediată a bisericii Chora, care ea însăși era lângă palatul Vlachernae în partea de nord-vest a capitalei. Toată vasta avere și toate proprietățile lui Theodor au fost confiscate de către stat. Biblioteca lui a fost, la acea vreme, aranjată în siguranță în mănăstire și astfel a rămas neatinsă. La scurtă vreme după aceea, el a fost trimis într-un exil care l-a sărăcit, închis în fortăreața orașului trac Didymoteichon. După doi ani nenorociți petrecuți acolo, el a cerut împăratului să i se permită să revină în oraș și să intre în propria mănăstire, căci se afla pe moarte. Acest lucru i s-a permis în anul 1330 și Theodor a revenit în mănăstirea Chora ca monahul Theoleptos, murind acolo la 13 mai 1332, la vârsta de 62 de ani. Mormântul său se află în partea de nord a zidului capelei funerare (sau *parekklesion*) învecinată imediat de biserica principală. Acesta și-a pierdut toate semnele decorațiilor originale, iar coloanele false de sub arc au dispărut, dar are încă bolta sculptată, cu frunze de acanthus adânc sculptate în stil tipic paleologian. În mijlocul arcului coronamentului se află o mică icoană de mozaic a lui Hristos binecuvântând, cu îngeri întretăind parapetul pe fiecare parte. Metochites a scris o rugăciune dăruindu-se pe sine Arhanghelului Mihail și rugându-l să intervină pentru sufletul său în Ziua de Apoi. Mica figură a sufletului fiind deschisă spre Hristos de către un înger în scena Judecății de Apoi din *parekklesion* este gândită de către unii ca fiind o referință specifică la Metochites și patronul său angelic.

Atât despre om. Ce se poate spune despre construcția sa? Biserica Chora este acum transformată în Kariye Jami care înseamnă moscheia Chora. Cuvântul *Chora* a însemnat loc de la țară, și deși acum este în mijlocul unei aglomerări urbane (la Edirne Kapi), a fost la origine atât de departe în sălbăticie, lângă pereții exteriori, încât într-adevăr a fost un loc retras semi-rural al călugărilor de odinioară. Cuvântul grec *Chora* înseamnă de asemenea un „loc”, iar în timpul lui Theodor Metochites acea regiune sălbatică a loturilor de legume a devenit într-adevăr cartierul la modă pentru diplomați: „locul” (*Chora*). Într-un joc de cuvinte tipic bizantin, icoana mozaic a lui Hristos în care Theodor prezintă biserica sa Domnului Care șade pe tron și icoana Pantocrator în luneta de deasupra ușii mediane ¹⁸ din nartexul interior ¹⁹, îl descrie pe Hristos drept

¹⁸Bay III. Un plan clar al bisericii și locația icoanelor sunt indicate de Rodley (1994) p. 299.

„Chora tuturor celor care sunt în viață” (*Chora ton Zonton*). Hristos este locus-ul vieții: o dedicare potrivită pentru o mănăstire în care Theodor a dorit să se retragă și o biserică în care el a plănuțit să fie îngropat. O generație după căderea Constantinopolului, sub domnia sultanului otoman Baiazid (1481-1512), biserica a fost sechestrată ca moscheie de către marele vizir Ali Pasha, iar apoi s-a tencuit și vărut peste decoruri, fiind astfel păstrate în obscuritate pentru mai multe secole. Ele au fost în cele din urmă restaurate de un proiect al Dumbarton Oaks în 1948, condus de Thomas Whittemore și Paul Underwood, iar moscheia a fost dezafectată și transformată în muzeu.

Biserica are o istorie lungă. O legendă neverificabilă spune că a fost fondată de către Sf. Theodor în secolul al VI-lea, posibil un unchi al soției lui Justinian, Theodora. O altă tradiție pretinde că fondatorul ei a fost Krispos, ginerele împăratului Focas (602-610), care a domnit pentru scurt timp în secolul al VII-lea. În secolul al IX-lea, Chora a fost cunoscută drept un loc de rezistență la politica iconoclastă a palatului, iar două dintre partidele iconodule monastice au fost atacate în mănăstirea lui și au fost prin urmare îngropate aici: sfinții Theodor Graptos și Mihail Synkellos. În secolul al XI-lea a fost într-o asemenea situație, că avea mare nevoie să fie reparată și drept urmare a fost restaurată de către Maria Doukaina, soacra împăratului Alexios I Comnenul în 1081²⁰. A fost din nou renovată²¹, cândva în jurul anului 1120, de către nepotul ei, Isaac Comnenul Sebastocrator. Relativ scurta perioadă de timp sugerează că un cutremur a cauzat stricăciuni care trebuiau reparate. Nicephor Gregoras a cuprins detalii despre această construcție în a sa *Historia Byzantina*. Semnul concret al acesteia rămâne mozaicul Deisis al peretelui de răsărit al celui de-al patrulea²² registru al nartexului interior unde Fecioara mijlocește către Hristos²³, iar mai jos sunt mici figuri ale lui Isaac Comnenul și (regala) „Nun Melane, Doamna mongolilor.”

Cea din urmă a fost prințesa Maria Paleogina. Ea a fost fiica nelegitimă a lui Andronic al II-lea²⁴ și a trebuit să aibă vreo prezență în patronajul bisericii Chora. Ambele biserici din perioada Comnenilor au fost de tipul basilicilor cu cupolă, construite din zidărie de cărămidă încastrată după planul tradițional ecopătrat, cu o singură apșă răsăriteană mare. Acest plan a determinat în mod clar reconstrucția extensivă realizată de Theodor Metochites²⁵. Urme ale mozaicurilor comnene au supraviețuit în fereastra sudică a navei bisericii. Patru coloane sculptate din secolul al XII-lea au fost de asemenea folosite în noul Exo-Narthex²⁶, două dintre ele în registrul de sud, menite inițial să consolideze ceea ce a fost pe atunci turnul-clopotniță, însă a fost înlocuit cu un minaret. Alte două capiteluri reutilizate se află la intrarea în *parekklesion*. Pragul de jos de la

¹⁹Or sau ExoNarthexul care duce la Biserică, distins de cel exterior care duce spre exterior.

²⁰Această biserică este acum cunoscută drept faza arheologică III. Vezi Ousterhout (1987)

²¹Cunoscută drept faza arheologică IV.

²²Registrul de sud, de sub cupola lui Hristos și coastele canelate ale celor 24 de strămoși.

²³În mod neobișnuit lipsit de o figură corespondentăa lui Ioan Prodromos.

²⁴Ea nu trebuie să fie confundată cu Maria, sora împăratului Mihail VIII, care a fost trimisă să se mărite cu hanul mongol Karakorum în 1265 (deși el a murit în timp ce ea a fost pe drum, ea s-a măritat de fapt cu fiul său Aqaba). A fost acea Maria care mai târziu a fondat biserica Sfintei Maria a mongolilor la Constantinopol (mănăstirea lui theotokos Panagiotissa). c.f. Underwood (1966) vol. 1. p. 46. Monahia Melania a fost soția lui Toktay, han al Hoardei de aur la sfârșitul secolului al XIII-lea și trebuie să se fi întors la Constantinopol ca văduvă, cam în timpul în care a fost construită biserica Chora.

²⁵Planul bisericii și locația diferitelor decorații conografice sunt redată în Rodley (1994) p. 299; precum și în detaliu la Underwood (1966, 1975).

²⁶Pictures în Rodley (1994) p. 214. Este posibil ca ele să provină sau nu de la vechea clădire.

intrareaparekklesion-ului este de asemenea o bucată de piatră din secolul al VI-lea, refolosită²⁷. În timpul ocupației latine dintre 1204 și 1261, biserica Chora, precum cele mai multe dintre clădirile orașului, au căzut într-un declin abrupt.

Prin urmare, renovarea realizată de Theodor a fost una foarte extinsă. În biserica principală sau *naos*, el a păstrat fundațiile, absida de est²⁸ și părțile de jos ale zidurilor și zidul de sud de la cea de-a doua renovare comneniană, dar aproape tot restul a fost construit din nou. El a înlocuit de asemenea pridvorul existent sau *narthex*-ul cu un *narthex* exterior și interior.²⁹ Este posibil ca el să fi adăugat cele două etaje înguste sau galerie, adiacente zidului de nord al *naos*-ului. Pe peretele de sud al bisericii, el a construit un *parekklesion* larg sau o capelă mortuară. Între zidurile adiacente ale *naos*-ului și *parekklesion*-ul, care reprezintă o densitate considerabilă a zidăriei, există două camere a căror utilizare originală nu este clară, însă una dintre ele este imediat în spatele mormântului gândit spre a fi al lui Metochites, iar Rodley³⁰ presupune că se poate să fi fost oratoriu-ul lui.

Biserica principală are o cupola centrală și două cupole mai mici de cealaltă parte a absidei. Toate acestea sunt acum fără decorații. Singura icoană din *naos* care a supraviețuit este mozaicul care reprezintă figurile în picioare ale lui Hristos și ale Fecioarei de cealaltă parte a absidei. Hristos este în partea de nord, iar Fecioara în partea de sud, o ordine care în curând va fi inversată în canoanele standard ale canoanelor liturgice grecești pentru iconostase. Aceste icoane cu siguranță că par a avea vreo relație cu precursorul bizantin al iconostasului, care este templon-ul. Figura Fecioarei ține în brațe o figură mai degrabă melancolică a Pruncului Hristos. În partea de nord a absidei, fața lui Hristos de la frumoasa figură în picioare care ține Evanghelia deschisă la pagina „Veniți la Mine toți cei osteniți și împovărați” s-a pierdut. Ambele icoane mozaic sunt făcute după standardul care se potrivește profilului „Deisis cu Fecioara” din nartexul interior și într-adevăr cu cele mai fine dintre mozaicurile bizantine, marele Deisis din Galeria de sus a Hagia Sophia, care a fost realizată după expulzarea latină din capitală, cândva spre sfârșitul secolului al XIII-lea.³¹ Pe lângă aceste două piese principale, există de asemenea un mozaic minunat al Adormirii pe un panou păstrat al zidului interior vestic de deasupra intrării de la nartexul interior. O figură a lui Hristos așezat pe un fundal de aur strălucitor, vine pe pământ într-o Mandorla de purpură albastră, înconjurată de heruvimi și serafimi, și ia sufletul Fecioarei în mâinile sale, în vreme ce Apostolii și părinții se adună în jur precum două seturi de valuri ondulate pe fiecare parte a catafalcului. Chiar și în Biserica, Theodor abordează tema morții și a mijlocirii, care va deveni tot mai dominantă în *parekklesion*. Aici Adormirea și Preaslăvirea Fecioarei este secretul dezvăluit imediat ce cineva trece spre povestirea vieții Fecioarei de cealaltă parte, în nartex care în mod deliberat dezvăluie doar în parte, și nu încă pe deplin secretele ei

²⁷ Rodley (1994) p. 294.

²⁸ Ceea ce Nicephor Gregoras numește în *Byzantina Historia* „The innermost Naos” pe care Theodor Metochites singur nu l-a restaurat ‘cu mână generoasă’.

²⁹ Această remodelare a unui singur *narthex*, sau verandă, într-unul dublu este tipic pentru stilul de construcție paleologiană. Acest stil poate fi văzut cam în același timp în biserica Sfinții Apostoli din Tesalonic și la Vefa Kilise Jami din Constantinopol, biserica din secolul al XI-lea de lângă apeductul lui Valens, care a fost remodelată în secolul al XIV-lea într-un *narthex* dublu.

³⁰ Rodley (1994) p. 285.

³¹ O copie care (folosită în lucrările de restaurare din Dumbarton Oaks) este pe zidul de sus al sălii medievale a muzeului metropolitan de artă din New York.

celor inițiați; iluminatul este singurul căruia îi este permis să intre în locul cel sfânt.

Efectul copleșitor al vederii icoanei adormirii *in situ*, imediat ce cineva se întoarce spre vest, este de fapt acela al unei forțe copleșitoare a peretelui cu decorațiuni de marmură; colțurile care sunt tăiate bucăți de marmură în oglindă oferă întregii imagini a bisericii un efect de cutie de bijuterii. Ele ajung până la cincisprezece picioare sau cam așa ceva, la o bordură extrem de decorată (tipică pentru cele mai multe dintre panourile icoanelor din această biserică). Deasupra acestuia se află acum zidăria arcurilor domului. Posibil ca aceasta să fi fost partea cu mai multe lucrări în mozaic sau posibil în frescă, care ar fi făcut o paralelă cu amestecul de frescă și mozaic caracteristică pentru *parekklesion*. Planul *naos*-ului a fost cel mai probabil bazat pe programul iconic pre-existent al bisericii comnene mai vechi, care a fost construită într-o perioadă când ciclul sărbătorilor era deja stabilit și a devenit dominant. Cele „douăsprezece mari sărbători” este posibil să fi înconjurat pereții, dedesubt o imagine centrală a lui Hristos Pantocrator. Acest lucru nu este sigur, însă este de remarcat faptul că scenele Slujirii lui Hristos care se suprapun cu cele douăsprezece sărbători, precum Închinarea magilor, Botezul, Aducerea lui Iisus la templu, Schimbarea la față și Patimile lipsesc din schema evenimentelor narative din *Exo-Narthex*³².

Frescele din *parekklesion* și mai presus de toate decorația de mozaic a narthexurilor interioare și exterioare au supraviețuit cel mai bine și au realizat programul artistic dominant al bisericii Chora. Aici găsim ceea ce Rodley³³ a numit stilul „lipsit de oase” al artei paleologiene, prin care ea are în vedere, cred, nu „lipsa de caracter”, ci mai degrabă fluiditatea formei care este în mare parte furnizată de modelarea costumului. Ea notează că elementele caracteristice de stil din mozaicuri și fresce sunt „figuri înalte” „cu capuri mici și trupuri largi „lipsite de oase.” „Umbre grele,” remarcă ea, „dau expresii speriate sau sumbre fețelor așezate desupra unor gâturi întinse, iar posturile și gesturile sunt manierate.” Este un aspect neuzual al acestei biserici faptul că linia delicată dintre darul fluid și neîndemănare, ceva ce este întotdeauna prezent nu în toate, ci în unul sau două dintre mozaicuri, pare să încline spre acumularea de fluiditate, ajutat, nu în mică măsură, desigur, de liniile arhitecturale constante curgând spre arcade și lunete, iar modul obișnuit al obiceiului bizantin de a așeza pietrele mozaicului în plan variază la unghiuri ușor diferite spre a sluji ca un amplificator de lumină reflectată: un efect scilipitor de aur care slujește la sporirea sentimentelor de dinamism și energie.

Frescele însele includ cuvinte rafinate ale harului pe de o parte, precum icoana Anastasis din absida *parekklesion*-ului, unde un Hristos luminos și puternic, elegant, din Mandorla, ridică pe Adam și Eva din mormânt sau marea frescă Eleousa a Maicii Domnului, în același timp ofertantă și meditativă, care de la mărcile lumânărilor până la suprafețele ei mai mici arată că a fost un domeniu popular de devoțiune din vremurile bizantine sau chiar figurile hieratice impresionante ale doctorilor liturghiști din curba absidală de sub Anastasis. Însă,

³²Rodley (1994) p. 301.

³³Rodley (1994) p. 302. El notează că elementele caracteristice de stil sunt figuri înalte „cu fețe mici și trupuri largi lipsite de oase... umbre grele dau anxietate sau expresii sobre fețelor așezate desupra unor gâturi lungi, iar posturile și gesturile sunt manierate”. Este un aspect neuzual al Bisericii că linia fină dintre harul fluid și stângăcie este întotdeauna prezentă în mozaicuri și pare să indice în mod colectiv spre acumularea de fluiditate, ajutată desigur în parte de liniile arhitecturale curgând peste arcuri și lunete.

pe de altă parte, grija pentru pictură nu este de același nivel de rafinament artistic precum Judecata de Apoi saubustul din cupolă al Mariei cu îngeri sau imnografia din *parekklesion*, dar care chiar și atunci par să lucreze în mod colectiv în această frenezie nebună de felii de marmură cu oglinzi pe zidurile bisericii, care conspiră împreună pentru a oferi un sentiment copleșitor de vioiciune în întreaga corporațiune. Știm din mai multe relatări legate de Hagia Sophia, cu straturile sale de marmură care oglindesc, pe care credincioșii pretind uneori că le-au văzut în repetatele modele revelatoareale „icoanelor nefăcute de mâini omenești” a ceea ce ei simt a fi puteri lipsite de trup: o formă creștină, probabil al celui instinct religios geomantic care a fost pentru multă vreme parte a unei experiențe romane; însă în orice caz o abordare definitivă mistică față de arta religioasă chiar și într-un cadru arhitectural aparent static, care a avut în comun experiența departe de una statică. Percepția vizionară a credinciosului și acțiunea liturgică a clericilor și a călugărilor, toate sunt armonizate spre a forma limbajul simbolic al icoanelor Bisericii uneori foarte mult îndepărtat de atmosfera stearpă de muzeu existentă astăzi.

Dacă ne începem progresul nostru în schema iconică, la fel ca cele mai multe intrări în ExoNarthex, mișcându-ne de acolo spre EsoNarthex, și apoi în *Naos* pentru Sfânta Liturghie sau, probabil, în *Parekklesion* pentru rugăciunile monahale, vedem că suntem luați într-un tur deliberat. Acesta este făcut pentru noi în forma unui ciclu rotat de la peretele nordic în procesiunea liturgică tradițională care este inversă acelor ceasornicului. Începe în cel de-al șaptelea registru al ExoNarthex-ului care include marele centru al antecamerei spre *Parekklesion*, într-o formă de orientare spre nord, cu piciorul drept conducându-ne spre ușa *Parekklesion*-ului. Aici avem Copilăria lui Iisus în 18 episoade, de la Visul lui Iosif la Aducerea lui Iisus în templu. Această schemă este în lunetele pereților exteriori și în antecamera *Parekklesion*-ului. În scena de pe acoperișul boltit, începând din nou de la peretele de nord al Exo-Narthexului și înaintând în sensul opus acelor de ceasornic, spre răsărit spre antecamera *Parekklesion*-ului, și apoi brusc spre nord spre a ne conduce spre Narthex-ul interior, direct sub cupola lui Hristos, aflăm ciclul coerent al Slujirii lui Hristos. Ciclul slujirii are 29 de scene (unele dintre ele sunt acum pierdute). Dinamica povestirii copilăriei duce direct la Slujirea vindecării, care în turn conduce direct, precum o săgeată, spre ciclul Narthexului interior al Vieții Fecioarei.

Aceasta începe cu relatarea copilăriei Fecioarei și culminează cu implicarea ei în marile episoade ale Întrupării, începutul slujirii lui Hristos și astfel schemele iconice revin într-un program referențial mutual. Camera centrală a Exo-Narthexului rămâne un spațiu critic. Este o poziție-cheie a celui portic exterior așa cum a fost când persoana care intră ajunge față în față cu pasajul mare care duce direct la Narthexul interior, la acel punct unde se află ușa spre *Naos*. O persoană care s-ar afla acolo se poate uita în sus și vedea poziționată cu grijă Minunea din Cana și Minunea înmulțirii pâinilor și peștilor. Încă o dată, ciclul subliniază conexiunea intimă și indisolubilă dintre ciclul vieții Mariei și cel al lui Iisus, cu două semne relaționate: mijlocirea oferirii mâncării și cel al primirii mâncării. Minunea din Cana (Ioan 2, 1-12) este primul moment simbolic unde slujirea ei pătrunde în slujirea lui Hristos. În inaugurarea ei de către *Deisis*³⁴, a

³⁴Mijlocire. Cuvântul se referă în special la rolul Mariei ca mijlocitor eshatologic cu Hristos Judecătorul la Parusie. În reprezentarea iconică a acestei reprezentări a sufletelor la Judecată, ea a fost în mod regulat

slujirii publice a Fiului ei, „semnul vinului” cerut lui înainte, pare astfel că ea însăși a fost gata să inițieze kerygma sa. La cererea ei, El este solicitat în numele cuplului căsătorit și oferă lumii, în mod tipologic, noul vin al vieții. Miracolul juxtapus al minunii înmulțirii pâinilor și peștilor este de asemenea alcătuit ca o sinopsă a slujirii lui Hristos ca slujire euharistică a credincioșilor. Ambele semne – revărsarea bucuriei din Cana (o *kainotismos* a ordinii extraordinare) și minunea înmulțirii pâinilor și a peștilor (un alt *kainotismos* al hranei finite care se deschide într-o mare măsură până ce ajunge din punct de vedere liturgic la valoarea simbolică infinită) sunt transformări ale ordinii morale a realității unde viața lui Iisus și Maria sunt inextricabil împletite.

Dincolo de toate acestea (mai înalte pe zidul vestic) se află panoul revelator al Koimesis Fecioarei, o epifanie văzută numai o dată ce s-a pătruns în „sfânta sfințelor” după ușa de intrare a *Naos*-ului – aici conexiunea este făcută explicit. Iisus și Maria converg în acea taină a *kainotismos*-ului vieții care este Învierea. Mandorlalui Hristos Cel Înviat din panoul adormirii este astfel direct și imediat legată de Învierea lui Hristos absidală din *Parekklesion*. *Deisis* (intercesiunea principală unde Maria slujește ca mijlocitoare eshatologică a Bisericii) este aici cheia de legătură. Observăm, de exemplu, că în registrul *Deisis* din Narthexul interior, Maria este reprezentată stând în picioare înaintea lui Hristos, fără figura corespunzătoare a lui Ioan Prodromos. Rolul ei de mijlocitoare a fost izbitor amplificat de omisiunea Botezătorului. În mod similar, în *Parekklesion*-ul central, ea și îngerii ocupau un *locus* profund semnificativ, care este în mod normal oferit lui Hristos Pantokrator. Apariția ei în cupola nordică a Narthexului interior și *Parekklesion*-ul servesc pentru a formula cupola intermediară a lui Hristos Care conduce peste strămoși în cel de-al patrulea registru al Narthexului interior³⁵. În acest sens, cele două figuri din cupolă ale Mariei se află la fiecare dintre laturile Pantocratorului, slujind la sublinierea rolului ei ca mijlocitoare de seamă, căreia merită să i se dea o venerare mai mare (*hyperdouleia*) decât cea meritată de către fiecare sfânt (*douleia*).

În întreaga biserică, figurile lui Hristos și ale Mariei stau în fața privitorului ca ofertanți ai bunurilor (*Evergetes*), ca doi *Philanthropoi*, și bineînțeles că ne amintim că Metochites și-a dedicat în mod explicit Biserica sa lui Hristos la Chora (locul cel bun) și Binecuvântatei Fecioare a Milei. Schema iconică înfățișează aceasta. Pentru Theodor, primul beneficiar al patronilor reprezentanți, este *Zoe*: viața în înviere la care nădăjduiește în mănăstirea sa unde călugării, așa cum se cere la tipic, se vor ruga în mod peren pentru sufletul său ca ctitor trecut la cele veșnice (*ktitor*), înaintea icoanelor Domnului și a Maicii Sale, și sub icoanele Judecății de Apoi și Anastasis pe care el le-a ales ca icoane de pomenire.

Celelalte scene din narațiunea ciclului Slujirii lui Hristos transformă o temă comună a vindecării miraculoase. Leprosul, faimos aici și înduioșător, își pierde locul lui aici, sau cel puțin se află pe punctul de a-l pierde; orbul se îndreaptă spre lumină. Femeia cu scurgere de sânge este salvată în căderea ei în gol de

asociată cu Ioan Botezătorul, precum în scena mare *Deisis* din galeria de sus din Hagia Sophia. Este o noțiune de mare interes pentru Metochites când își construiește biserica lui de pomenire.

³⁵ Aici, sub mozaicul Pantocrator sunt zonele superioare, reprezentând patriarhii de la Adam la Jacob; iar în zona inferioară fiii lui Jacob și Iuda și alții. Figurile strămoșilor sunt în total în număr de 66 de portrete înghesuite într-un val de benzi înguste de aur, pentru a-și concentra atenția asupra figurii centrale a lui Hristos.

faptul că se prinde de haina lui Hristos. Vedem chiar și un sfânt cocoțat pe o creangă, scenă care nu are susținere în textul Noului Testament. El este David al Tesalonicului, un eremit dendrit care a trăit într-un cais, și la nivel local a avut o mare reputație ca sfânt tămăduitor. Ce anume leagă toate aceste scene între ele este noțiunea de intercesiune patronală. Hristos este *patronus*-ul liberal al oamenilor aflați în nevoie, donatorul filantropic al puterii lui *Zoe*, acea *energeia* care vindecă sufletul de boală. Ne aducem aminte că cuvintele pentru suflet și viață (*Psyche*) sunt sinonime în greaca bizantină, așa cum este șicuvântul pentru vindecare și mântuire (*Soteria*), iar aici mesajul este în mod clar că în cele din urmă *Philanthropos-Soter* va restaura sufletele spre viață, chiar și din morminte. Schema trebuie să fi avut o imensă atracție, în mod generic, pentru oamenii care au folosit această Biserică. Cu siguranță că Hristos a fost pentru ei „locul potrivit” pentru a fi „locul cel bun” în care să ne aflăm. Însă în particular, desigur, are o referință specifică la funcțiunea specific para-liturgică a bisericii Chora, ca un spital administrat de o comunitate monastică. Acesta a fost o caracteristică specifică, aproape o supercategorie, filantropia lui Metochites. În mod subliminal, el semnalizează vizitatorilor baza nădejdi lor pentru vindecare și semnalizează lui Hristos baza propriei lui nădejdi pentru mila divină în ziua judecării, datorită filantropiei pe care a instituit-o aici.

Dacă trecem în Narthexul interior, fie de la antecamera Parekklesion-ului, sau direct de la intrarea boltită de sub Minunea din Cana, primul lucru pe care-l vedem desupra intrării spre *Naos* este acea imagine strălucitoare a lui Metochites însuși, cu pălăria spectaculoasă, într-o implorare către Mântuitorul, prezentându-și biserica sa drept ofrandă. Suntem însă de asemenea imediat conștienți că am schimbat spații sacre și suntem acum cu un pas mai aproape de tainele care sunt celebrate în *Naos*-ul eclezial. Legătura secretă este dată tainic. Contextul imediat din jurul ciclului Vieții Mariei, desigur, este șederea ei în templul lui Dumnezeu (în special în Sfânta Sfintelor, așa cum ne învață Protoevangheliul) până la vremea când a fost luată la casa lui de Iosif care arată mai degrabă un Iosif speriat. În această parte a bisericii Chora suntem înconjurați acum de scene oferite de către Protoevanghelia apocriță a lui Iacov. Maria toarce purpură și lână cărămizie pe care ea le va folosi pentru a o țese în curtea templului. Este aceeași curte pe care Fiul ei o va călca în două când va îndeplini tainele templului celui pământesc la momentul morții trupului Său, adevăratul templu. Atunci când răul este călcat, sufletele au fost în sfârșit eliberate din iad. Vezi exemplul din absida *Parekklesion*-ului – Adam și Eva, protopărinții, din care provine întregul ciclu al strămoșilor din narthexuri – dar de asemenea și Tâlharul cel bun, care realizează o aparență în evocarea paradisului, în registrul cel mai de sus, aproape strecurându-se în liniște spre cer ca primul dintre toți dreptii, nepotrivit îmbrăcat pentru o astfel de ocazie, dar purtându-și crucea Sa. Apare încă o dată ca strânsă legătura dintre ciclul Mariei, tainele lui Iisus și iconografia Îngropării.

Dar chiar și când privim sprescenele intime din viața Mariei din Templul lui Dumnezeu, necunoscute nouă până ce nu facem în sfârșit trecerea și intrăm în Templul și Casa lui Dumnezeu (acesta este *Naos*-ul ca parte interioară a templului celui sfânt), împlinirea (*teleiosis*) destinului Mariei este reprezentat de cealaltă parte a ușii de intrare a Bisericii. Aici apare radiantă scenă a Adormirii, care, așa cum am amintit mai devreme, înfățișează transfigurarea Mariei în mijlocitor ceresc. Sfânta Sfintelor apără cu înțelepciune această taină. Doar cei inițiați pot să vadă cheia finală de legătură care leagă imagineria celor două narthexuri

gemene cu Biserica însăși și capela funerară de dincolo de aceasta. Motivul recurent al „templului lui Dumnezeu” subliniază ambele cicluri. Primul vorbește într-o manieră iohanică despre Hristos ca templu. Trupul Său distrus, înviind însă, transmite nemurire lumii, care este prefigurată în actele sale de manifestare a puterii vindecătoare. Ca adevărat „loc Sfânt” al Vieții, el îndeplinește numele însuși al bisericii – „Chora al tuturor celor care sunt în viață.” Maria însă a fost de asemenea Sfânta Sfințelor pentru că a cuprins în ea, ca *platytera*, tronul care a fost mai-necuprins-decât-cerurile, pe care lumea nu poate să-l cuprindă; iar iconograful nu uită să o înfățișeze întronizată în locul cel sfânt în această scenă-cheie a Înălțării la Marele Preot.

Narthex-ul interior de la Chora este o galerie elegantă plafonată la fiecare capăt de două cupole impresionante. În cupola nordică o avem pe Fecioara dominând peste strămoșii regali ai lui Hristos, 16 dintre ei. Pe cupola sudică, Îl avem înfățișat pe Hristos Însuși stăpânind peste alți 24 de strămoși, inclusiv profeți și patriarhi. Cei 40 sunt în parte aleși din elegantul poem al lui Grigorie de Nazianz, cel mai citit autor patristic din Bizanțul medieval, care a listat și ordonat variantele genealogiei lui Hristos³⁶, adăugând pentru cititor informația categorică că Maria însăși a fost de origine preoțească, ‘din seminția lui Aaron.’³⁷ Ciclul vieții Mariei relevă natura hieratică sacră a Născătoarei de Dumnezeu. Aceasta povestește cum anume au recunoscut părinții ei caracterul prodigios al fiicei lor, care a făcut primii ei pași la 6 luni, asemeni unui războinic.³⁸ (detaliul minunat, așa cum ne pare nouă modernilor a fi, a fost realizat mai mult în maniera unui observator vechi, potrivit-se acatistului numit *Promaches*-ul Bizanțului). Ioachim, tatăl ei, a asigurat pentru Fecioara o binecuvântare din partea preoților (șezând la masă) care poate fi înțeleasă ca o „binecuvântare spre sfârșitul altora”. În ciclul vieții Fecioarei, scene precum Bunăvestire sunt cu totul dramatice, subliniind o temă comună din aproape toate mozaicurile Bisericii, anume tendința de a scoate în relief agitația și frica protagoniștilor (uimitor mărturisită în episodul mamelor din Betleem care-și jelesc copiii măcelăriți). Tendința este probabil potrivită unui așezământ filantropic care oferă vindecare: calmarea agitațiilor fiind o parte importantă a filosofiei „redresării umorilor” sau a restaurării balanței față de săraci. Punctul culminant al acestei teme este suprema serenitate a icoanelor lui Hristos și a Fecioarei din cupolă, registrele *Deisis* și frescele *Parekklesion*-ului. Aici a dispărut orice agitație. Hristos și maica lui apar în epifanii de o grație de neegalat și putere regal-confidențială. În mod calm, însă viu, cu energie.

Dacă intrăm în *Parekklesion*, ajungem într-o zonă care a fost cu totul specială pentru Metochites, dar nu poate să fie presupusă a fi un spațiu deschis pentru toată populația. În vreme ce ei vor fi avut acces la viața liturgică din *Naos*, *Parekklesion*-ul se pare că a fost la origine locul de desfășurare al unor slujbe mai mult private pentru comunitatea monastică. Aici se țineau zilnic rugăciuni

³⁶ Grigorie de Nazianz, *Carmina*, 1.1.17. PG 37. 479-487.

³⁷ În partea de sus a cupolei, sub bustul Mariei și al lui Hristos apar regii Casei lui David, anume: David, Solomon, Roboam, Abia, Asa, Iosafat, Ioram, Osia, Ioatam, Acnaz, Iezechia, Manase, Amon, Iosia, Iehonia, Salathiel. În registrul de jos, sub ei, apar alți înaintemergători tipici ai nașterii lui Hristos, nu urmând în mod strict genealogia, ci fiind incluși ca cei care au profețit aspecte legate de Întrupare: Anania, Azaria, Misael, Daniel, Iosua, Moise, Aaron, Hur, Samuel, Iov și Melchisedec.

³⁸ Protoevaghelia lui Iacov, 6, 1: „Și zi de zi copilul creștea puternic, iar când ea a fost de șase ani, mama ei a așezat-o deasupra mării ca să vadă dacă va sta deasupra, iar ea a făcut șapte pași și apoi a revenit la sânul ei”.

pentru sufletele ctitorilor. Freca absidală a Învierii în forma Pogorârii la iad este, pe merit, considerată una dintre cele mai faimoase dintre toate imaginile bizantine. Evei îi este oferit un oarecare primat într-un gest ciudat și neobișnuit, căci Hristos se concentrează asupra ei, nu a lui Adam, cu David ieșind din mormântul ei. Din nou aceasta ne trimite la motivul dublu aparent în această biserică: al lui Hristos și al Mariei care se împletesc.

Fecioara Maria, bineînțeles, este desemnată în mod regulat ca a doua Evă în întreaga literatură patristică. De vreme ce Hristos Cel Înviat apare aici ca Noul Adam, Eva ne aduce aminte tipologic de cea de-a doua Evă, care apare în marea cupolă centrală a acestei capele, susținută de îngeri în tășurile de mai jos. De la acest *locus* iconic de o importanță centrală, ea pare să domine peste lucrareamântuitoare a Fiului ei, și apare imnul liturgic bizantin folosit în slujba mai mult mănăstirească a ceasurilor: „Ceea ce ești mai cinstită decât heruvimii și mai mărită fără de asemănare decât serafimii, carefără stricăciune pe Dumnezeu Cuvântul L-ai născut, pe Tine cea cu adevărat Născătoare de Dumnezeu te mărim”.

Sub rândurile îngerilor, pe pandantivii cupolei, apar cei patru mari imnografi ai Bisericii care au scris imnele mariale pentru liturghia bizantină³⁹. Sub ei, pe pereții de jos al cupolei sunt scenele tipologice din Vechiul Testament care prefigurează rolul Mariei în drama mântuirii. În schema iconică a capelei sunt doctorii liturgici în locul lor tradițional din jurul peretelui absidei de jos a altarului, însă plasarea icoanei Învierii în scoica absidală este dramatic inovativă, schimbând întregul focus al spațiului într-o fixație în jurul ieșirii dinamice a lui Hristos, ridicându-l pe Adam cel puternic și o Evă mai pasivă (dar mai „reliefată”) în lumina vieții paradisiace.

Fluxul picturii conduce ochii spre următorul strat al imaginilor de pe tavan pe arcul absidal care sunt două scene unde Iisus învie din morți pe cei pomeniți în Evanghelie, anume pe fiica lui Iair și pe fiul văduvei din Nain. Aceasta ne aduce într-un registru foarte larg (împarte spațiul tavanului cu cupola Fecioarei) al Judecății de Apoi. Motivul funerar este din nou evident aici, și pathosul este dat, probabil, de mica figură a unui suflet cu îngerul însoțitor (posibil a lui Theodor însuși), care se uită spre scenă. Corul sfinților înconjoară scena centrală Deisis (de această dată cu Botezătorul) în vreme ce un râu mare și dramatic de foc stacojiu se revarsă de la picioarele lui Hristos spre partea lui stângă (la stânga din perspectiva lui) care este locul celor respinși. Mai jos, în luneta nordică, este scena intrării dreptilor în rai, conduși de Petru cu a sa cheie, care intenționează în mod curajos să treacă peste paza serafimică cu flăcări. Aici ei află că au fost anticipate în mod surprinzător de către tâlharul cel bun, să fie primele suflete care să intre în rai. Acest fapt are un înțeles liturgic special și, probabil, un înțeles aparte pentru Metochites care se gândea la propria lui judecată și cum anume s-ar putea să fie aceasta „Răspuns bun la înfricoșătoarea judecată a lui Hristos” așa cum spune ectenia liturgică pentru el în fiecare duminică. Răspunsul său a fost înregistrat în liniște aici în forma unei rugăciuni pre-comuniale din Liturghia lui Ioan Gură de Aur. Aceasta era rostită, ca și acum, înaintea luării tainelor: „Cinei Tale celei de Taină astăzi Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, părtaș mă primește, căci nu voi spune vrăjmașilor Tăi taina Ta nici sărutare nu îți voi da

³⁹ Ioan Damaschinul, Joseph the Hymnographer, Cosmas, and Theophanes.

ca Iuda, ci ca tâlharul mărturisindu-mă strig Ție, pomenește-Mă Doamne, când vei veni întru împărăția Ta.”

Această temă a *anamnezei* sau a aducerii aminte este astfel perfect îmbinată cu înfricoșătoarea dramă a Judecării celor condamnați, dar îl lasă pe observator, așa cum a fost intenția, cu sensul copleșitor al nădejzii în mila iubitoare de oameni a lui Hristos, prin juxtapunerea frescei mai mult frontale a lui Anastasis, ca un comentariu major și calificativ al scenei judecării de deasupra ei. Dedesupt de toate acestea, abordând încă o dată motivul milei, se află fresca absolut frumoasă și completă *aeleousa* la capătul de sud al arcului Bema. Aceasta trebuie să fi fost cândva asociată cu figura corespunzătoare deplină a lui Hristos Philanthropos la capătul de nord, dar care acum este distrusă. Adiacent de acolo, zidurile înconjurătoare sunt pline de sfinți soldați, probabil un semn al ideii tot mai crescânde pe care o avea Metochites (el, care cândva a fost ministru de război) că iubitul său imperiu se confruntă cu amenințări la granițele sale.

Ca un bătrân care se confruntă cu propria lui moarte, mintea lui Metochites se pare că s-a îndreptat de asemenea spre amurgul culturii sale. El i-a sfătuit pe pictorii săi să adauge o mica înfloritură în cartea unuia dintre sfinții iconografi – care este aproape ilizibil de jos. Dar dacă ne uităm peste umărul figurii Sfântului Ioan Damaschin se poate vedea că el a scris în cartea de pe genunchii săi următoarele: „Ce bucurie a vieții rămâne fără actele ei de durere?” Metochites nu a putut să prevadă propriul lui act de durere care a venit curând în ultimii lui ani de viață, dar patronajul lui într-un sens real a împiedicat ruina despre care se temea că este inevitabilă. Aici, în această biserică magnifică, a fost o certificare a gloriilor Bizanțului care vor îndura, aproape miraculos, ca un testament pentru minunile care s-au pierdut. Și aici, în schema iconică a bisericii, ne vom face o idee despre lumea profund complexă a unei teologii inefabile și apofatice care vorbește mai cu putere prin simboluri tăcute, decât aria paginilor teologilor obsedați de cuvânt. Și astfel, presupun eu, o dată ce aintrodus noțiunea de *apophasis* – cel puțin autorul acestor rânduri poate, în schimb, să tacă.

Traducere din engleză de Pr. Lect. Dr. Daniel Buda