

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

Γεώργιος Κ. Γιακουμής

**ΔΥΟ ΠΡΩΙΜΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ
ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΟΥΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ
ΣΤΟ ΠΩΓΩΝΙ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ
(αρχές 16^{ου} αιώνα)**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΙΩΑΝΝΙΝΑ, 2009

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:
Αθ. Παλιούρας, επόπτης. Ευ. Χρυσός και Νικ. Γκολές, μέλη

Η έγκριση της παρούσης Διδακτορικής Διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου των Ιωαννίνων δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέως (Ν. 53431932, άρθρο 202, παρ. 2).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	5
----------------	---

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Σύντομη ιστορική επισκόπηση.

«Το γεωιστορικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο των δύο υπό εξέταση μνημείων, 1430-1530»

1. Το παρηκμασμένο Βυζάντιο πριν την πτώση του.	9
2. Το Δεσποτάτο της Ηπείρου πριν την υποταγή του... ..	10
3. Η Πολίτειανη μέσα στην Ήπειρο, της πρώιμης κατοχής ,	11
4. Η ανάπτυξη της Πολίτειανης	15
5. Το πλαίσιο εκκλησιαστικής διοίκησης της Πολίτειανης	16

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η παρουσίαση των δύο μνημείων

Κεφάλαιο Α΄: Ο ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΑΒΒΟΥ.....	23
1. Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ	23
2. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΚΤΙΣΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗΣ ΤΟΥ	26
3. Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ.	30
4.1 Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ.....	34
4.2 ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΕΣ ΜΟΡΦΕΣ	49
5. ΤΕΧΝΙΚΗ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	53
6. Η ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ	57
7. ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΑΝΩΝΥΜΟ ΤΟΥ ΣΑΒΒΟΥ.. ..	50

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

Ο ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΑΤΖΑΡΗ

1. Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΚΑΙ Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ	61
2. Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ	65
3. ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ	67
4. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	76

5. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ	111
6. ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΑΝΩΝΥΜΟΥΣ	117

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ

Επιλογικό (Η συνεισφορά της έρευνας)

1. Ένταξη των δύο μνημείων στο γενικό κλίμα της εποχής	121
2. Τα μνημεία της Πολίτσιανης είναι σημάδια τέλους ή αρχής;	125
3. Η πιθανότητα ενός ως τώρα άγνωστου καλλιτεχνικού κύκλου	131

ΕΠΙΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

1. Εισαγωγική ενημέρωση.....	135
2. Το περιεχόμενο της υπό κρίση διατριβής.....	135
3. Η ερμηνευτική «υπόθεση εργασίας» της έρευνας.....	136
4. Τελικές εκτιμήσεις – συμπεράσματα.....	137

ABSTRACT

<i>“Two Early Post-Byzantine Monuments, in Albanian Pogon and Their Pictorial Decoration, Beginning of 16th Century</i>	<i>139</i>
---	------------

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Συνοτομογραφίες παραπομπών	143
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	
Ελληνόγλωσση	145
Ξενόγλωσση	161

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Σκοπός, στόχοι και φάσεις της εργασίας

Ηαπουσία επιτόπιων ερευνών στην Αλβανία, κατά την εμβερική 50ετία, οφειλόταν στις ειδικές πολιτικές συνθήκες και στα κλειστά σύνορα με την Ελλάδα, 1945-1990. Έτσι, τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία του άλλοτε ενιαίου χώρου της Ηπείρου, όσα βρίσκονται τώρα στην αλβανική επικράτεια, δεν ήταν κατά κανόνα επισκέψιμα από την ελληνική επιστημονική κοινότητα. Επιπλέον, ακόμα και στην προηγηθείσα πρώτη πενήκονταετία του 20^{ου} αιώνα, με εξαίρεση τη δεύτερη δεκαετία του, δεν είχαμε για τα μνημεία αυτά συστηματική επιτόπια έρευνα και αυτοψία από έλληνες επιστήμονες. Μόνο μερικές μελέτες, που περιέχουν πληροφορίες για ορθόδοξα μνημεία της Αλβανίας, έχουν δει το φως της δημοσιότητας κατά την τελευταία 20ετία χάρη στις έρευνες των Π. Βοκοτόπουλου, Μ. Γαρίδη, Αν. Τούρτα και Γ. Γούναρη· όμως οι αναφορές τους δεν είναι προϊόντα επιτόπιας κυρίως αυτοψίας — με γνωστές σε μας εξαιρέσεις το έργο του Παν. Χριστόπουλου, καθηγητή στο Ιόνιο πανεπιστήμιο, για το μοναστήρι του Κοσμά Αιτωλού στο Κολικόντασι του Φίερι, του Κ. Γιακουμή για τρία μοναστήρια Δρόπολης-Λιούτζης και τινων άλλων νεότατων ερευνητών από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Οι πρώτες, εκτεταμένες έρευνες πεδίου άρχισαν από εμάς στην πενταετία 1990-1995 και είχαν περιηγητικό χαρακτήρα. Αποτυπώθηκαν τότε φωτογραφικά και παρουσιάστηκαν αφηγηματικά, στο συναισθηματικά φορτισμένο τότε ελληνικό κοινό, αρκετά μνημεία της Βορείου Ηπείρου τα οποία γνωρίζαμε μέχρι τότε μόνον από μνημειοδιφικούς καταλόγους, δημοσιευμένους πριν το 1970. Πρώτο άξιο σχολιασμού παρατήρημα τότε ήταν ότι οι αλβανικές δημοσιεύσεις για τα μεταβυζαντινά μνημεία του Νότου αφορούσαν μόνον την αρχιτεκτονική τους πτυχή· και δεν κάλυπταν τον τοιχογραφικό διάκοσμο σε σημαντικό αριθμό μνημείων, αξιολογότερων από πλευράς ιστορίας της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, ιδίως εκείνων που περιείχαν τοιχογραφικούς διακόσμους της πρώιμης περιόδου μέχρι το 1550. Με το δεδομένο δε ότι οι πλείστες στην Αλβανία μελέτες περί μεταβυζαντινών ζωγραφικών διακόσμων άρχιζαν από τον Ονούφριο, δηλαδή από το 1550 περίπου και μετά, καταλήξαμε σε μία πρώτη διαπίστωση: ότι οι Αλβανοί ιστορικοί της τέχνης εστίαζαν την προσοχή τους σε ζωγραφημένα μεταβυζαντινά μνημεία μόνον αλβανόφωνων περιοχών, περί το Μπεράτι, την Κορυτσά, την Μουζακιά και κάποιες άλλες περιοχές, και μάλιστα από τον Ονούφριο και μετά, αφήνοντας έξω από την επιστημονική οπτική τους όσα ευρίσκονταν σε ελληνόφωνες περιοχές και είτε είχαν διακοσμηθεί πριν τον Ονούφριο, όπως στο Πωγώνι, στη Δρόπολη και στην περιοχή Δελβίνου / Αγίων Σαράντα, είτε και μετά απ' αυτόν.

Οι βιβλιογραφικές αναφορές, τότε που εμείς αρχίσαμε τις έρευνες πεδίου, ξεκινούσαν από παλιές ελληνικές δημοσιεύσεις, σχετικές με τα μνημεία που μας ενδι-

έφεραν. Συγκεκριμένα είχαμε: πρώτον, πληροφορίες, βορειο,ηπειρωτών μνημειοδιφών και λαογράφων πολύ πριν το 1970· δεύτερον, πληροφορίες ελλήνων επιστημόνων των αρχών του 20^{ου} αιώνα· τρίτον, πληροφορίες 2-3 ελλήνων ερευνητών που είχαν επισκεφθεί μερικά μνημεία της Αλβανίας μετά το 1980· και, τέταρτον, πληροφορίες κάποιων συγκεκριμένων αλβανών επιστημόνων που δημοσίευαν μετά το 1960 λιγότερες έστω αναφορές για ζωγραφικούς διακόσμους σε μνημεία του ελληνόφωτου Νότου. Τότε, μελετώντας όλες αυτές τις δημοσιεύσεις οδηγηθήκαμε στη δεύτερη διαπίστωση, ότι δηλαδή η αλβανική βιβλιογραφία, που ασχολείτο με τη ζωγραφική των μνημείων της Αλβανίας, εμφάνιζε ένα νευραλγικής σημασίας χρονικό κενό από τις αρχές του 15^{ου} ως τα μέσα περίπου του 16^{ου} αιώνα. Ιστορικοί της βυζαντινής και μεσαιωνικής ζωγραφικής στην Αλβανία, όπως οι V. Puzanova, Dh. Dhamo, Th. Popa, D. Thaci, V. Dristhi, H. Nallbani και άλλοι, είχαν μεν δημοσιεύσει πολλές εργασίες για τα, γνωστά διεθνώς, βυζαντινά μνημεία που χρονολογούνται μέχρι τα τέλη του 14^{ου} αιώνα· όμως, έκαναν ένα δυσεμψύχιο άλμα εκατόν πενήντα περίπου ετών μεταξύ 15ου και 16ου αιώνα, εντός του οποίου δεν φαίνεται να «γνώριζαν» κάποιο ζωγραφικό διάκοσμο – αφήνοντας πίσω τους ανεξέταστα τα, όχι άγνωστά τους, πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία της Αλβανίας.

Αρχική ερευνητική προσπάθειά μας ήταν, λοιπόν, να αναζητήσουμε πληροφορίες περί προγενέστερων του 1550 μνημείων στις μνημονευθείσες βιβλιογραφικές αναφορές των Π. Πουλίτσα, Th. Popa, M. Χατζηδάκη - E. Δρακοπούλου, M. Γαρίδη και Φ. Πιομπίνου, οι οποίες είναι ολοφάνερο ότι δεν είχαν αξιοποιηθεί επιστημονικά από τους αλβανούς βυζαντινολόγους. Προσωπικά, αρχικά ως υπεύθυνος μικρής αποστολής των Εκπαιδευτηρίων Δούκα, που κινήθηκε επί 4ετία στη Βόρειο Ήπειρο με χορηγική κάλυψη και σκοπό τη δημιουργία και έκδοση ενός οδοιπορικού λευκώματος μνημείων,· κατόπιν ως επικεφαλής μιας ομάδας ερευνητικής εργασίας που συνέστησε το Τμήμα Αναστηλώσεων της Αρχιεπισκοπής Τιράνων, ομάδα που εργάστηκε περιοδικώς από το 1998 με οικονομική κάλυψη της Αρχιεπισκοπής Τιράνων, και σκοπό την καταγραφή των σωζόμενων μνημείων της δικαιοδοσίας της· αλλά, προπαντός, ως επιστημονικός ερευνητής, μετά το 1995, οπότε χάρη στον καθηγητή Αθαν. Παλιούρα έγινα δεκτός στη Φιλοσοφική Σχολή Ιωαννίνων ως υποψήφιος για την εκπόνηση διδακτορικής διατριβής, αναζητούσα σωζόμενα μνημεία με τοιχογραφικούς διακόσμους ειδικά της επίμαχης πρώιμης μεταβυζαντινής περιόδου.

Πρώτος καρπός όλων αυτών των προσπαθειών, γενικών και ειδικών, ήταν η αποδελτίωση ενός συνόλου μνημείων και η κατάστρωση καταλόγου βάσει αφενός των προμνημονευθεισών βιβλιογραφικών αναφορών και αφετέρου των επιτόπιων επισκέψεων. Πρόκειται για 155 συνολικώς, άγνωστα και μη εντοπισμένα, ή εντοπισμένα και μη δημοσιευμένα, ή δημοσιευμένα αλλά σε μη επιστημονικά έντυπα, μεταβυζαντινά ζωγραφικά μνημεία της Βορείου Ηπείρου, , εκ των οποίων: τα 28 ανήκουν στον 16^ο αιώνα, τα 35 στον 17^ο αιώνα, τα 57 στον 18^ο και τα υπόλοιπα 35 στον 19^ο αιώνα.

Στη συνέχεια, εστιάσαμε στα μνημεία της περιόδου 1500 - 1525 που έσωζαν εν μέρει ή εν συνόλω τον ζωγραφικό τους διάκοσμο. Τα μνημεία εντοπίστηκαν, φωτογραφήθηκαν, μελετήθηκαν αδρομερώς και συγκρίθηκαν. Πρόκειται για τον ερειπιώνα του Αγίου Νικολάου Μπομποστίτσας, 1503, κοντά στην Κορυτσά· για τους δύο ιδιωτικούς ναΐσκους του Αγίου Αθανασίου Μάτζαρη, 1513,· και του Αγίου Δημητρίου Σάββου, 1526, μέσα στην Πολίτσιανη Πωγωνίου· για το μετόχι της I. M. Αγελάστου στη Λεσινίτσα, δηλαδή τον Άγιο Γεώργιο, 1525,· για τον κοιμητηριακό ναό του Αγίου Αθανασίου Πετσάς, 1525, στην περιοχή Δελβίνου· για τον ναΐσκο-αποθήκη σε στρατώνα, του Αγίου Αθανασίου Γορατζής Δρόπολης, 1524,· και ένα σύνολο οκτώ μνημειακών τοιχογραφιών, του 1510, που βρίσκονται επί του χτιστού τέμπλου στον μεγάλο βυζαντινό ναό της Επισκοπής Δρόπολης.

Τέλος, επικεντρώσαμε το ερευνητικό μας ενδιαφέρον σε δύο μνημεία, της Πολίτσιανης ειδικά, που ήταν τοιχογραφημένα στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, δηλαδή

πριν την εμφάνιση του θηβαιοηπειρωτικού συνεργείου· πριν τη διαμόρφωση της λεγόμενης “Σχολής” της ΒΔ. Ελλάδας· πριν την καλλιτεχνική δράση του Ονούφριου στη σημερινή Αλβανία· και, φυσικά, πριν τον ερχομό του Θεοφάνη στα κοντινά σχετικώς Μετέωρα – επομένως, πριν το 1527. Έτσι καταλήξαμε στα ενεπιγράφως χρονολογημένα μνημεία των ναών: Αγ. Αθανασίου Μάτζαρη, 1513, και Αγ. Δημητρίου Σάββου, 1526.

ΟΦΕΙΛΟΜΕΝΗ ΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗ. Ολοκληρώνοντας την ενημερωτική διαδρομή του προλόγου, ευχαριστώ εκ βάθους ψυχής

... τον Μακαριώτατο Αρχιεπίσκοπο Τιράνων και πάσης Αλβανίας **κ.κ. Αναστάσιο**, που ευλόγησε την προσπάθειά μου παρακολουθώντας την με ενδιαφέρον και ενθαρρύνοντας τις κοπιώδεις αποστολές της Ερευνητικής Ομάδας Εργασίας,

... τον καθηγητή **κ. Αθανάσιο Παλιούρα**, που υπέμεινε την μεσήλικη βραδύτητά μου και επόπτευσε με διακριτικότητα την υπερεξαετή έρευνα της διατριβής μου,

... τους βαθυγνώστες συνδιαμορφωτές τής ερευνητικής πορείας και των κοπιωδών αυτοψιών μου πανεπιστημιακούς, τον **κ. Ευάγγελο Χρυσό** και τον αείμνηστο **Μιλτ. Γαρίδη**, διότι, παρά τον φόρτο τους, είχαν αναδεχθεί, ως μέλη της τριμελούς, το επιπλέον βάρος της δικής μου εργασίας,

... τον (αντικαταστάτη του εκδημήσαντος Μ.Γ.) εγκρατέστατο και σοφό καθηγητή **κ. Νίκο Γκιολέ**, διότι, ως αυστηρός σύμβουλος και πείσμων σημειωτής των τεχνικών ελλείψεών μου στο τελικό κείμενο της διατριβής, δεν εφείσθη χρόνου και κόπου (κατά τις αλληπάλληλες συνεργασίες μας), ώστε να προκύψει το τελικό σύγγραμμά της,

...τους επιγραφολόγους **κ.κ. Αγαμέμνονα Τσελίκα** και **Διον. Μούσουρα** για τη συνδρομή τους στη σύγκριση των επιγραφών καθώς και τον καθηγητή **Παν. Χριστόπουλο** για το φωτογραφικό υλικό, τις βιβλιογραφικές και άλλες υποδείξεις του,

... τους νέους επιστήμονες σε μνημεία της Αρχιεπισκοπής Τιράνων, όπως τον αρχιτέκτονα **Ανέστη Αγόρα**, για τις μετρήσεις των μνημείων και την κατασκευή των αρχιτεκτονικών σχεδίων· τον διδάκτορα της Βυζαντινολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ **Κων/νο Γιακουμή**, για την ακούραστα υποστηρικτική συμμετοχή του στις πολυετείς αυτοψίες, τον τότε επικεφαλής του Γραφείου Αναστηλώσεων και αρχιτέκτονα της Αρχιεπισκοπής Τιράνων πανοσιολογιώτατο αρχιμανδρίτη **π. Θεολόγο Χρυσανθακόπουλο**, για τις ρυθμιστικές παρεμβάσεις και ειδικές υποδείξεις του, τον επίσης ειδικό επί αναστηλώσεων μηχανικό της I. M. Αργυροκάστρου **κ. Λεωνίδα Παππά**, τον ζωγράφο και συντηρητή εικόνων βορειοηπειρώτη **Μάνθο Βοζόρη**, τον φωτογράφο, με M.F. από το Λονδίνο, **κ. Γεώργιο Μάκκα**· και τον υποψήφιο διδάκτορα στην βυζαντινή παλαιογραφία και ιστορία αλβανό **Άντι Ρεμπέτσι**, για την κατασκευή και επεξεργασία των φωτογραφικών πινάκων και των χαρτών.....

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

Σύντομη ιστορική επισκόπηση

Το γεωιστορικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο τον δύο υπό εξέταση μνημείων (1430-1530)

1. Το παρηκμασμένο Βυζάντιο πριν την πτώση του.

Για την κατανόηση των ιστορικών συνθηκών, υπό τις οποίες δημιουργήθηκαν τα δύο υπό εξέταση μνημεία της Πολίτσειανης, απαιτείται σύντομη επισκόπηση των ιδιαίτερων πολιτικών, οικονομικών, κοινωνικών και πνευματικών συγκυριών, που επί ένα περίπου αιώνα, από το 1430 μέχρι το 1530, συνέθεσαν την ιστορική πραγματικότητα εκείνης της εποχής – δηλαδή έναν μεταβατικό για την ιστορία της βυζαντινής ζωγραφικής αιώνα.

Η γενική εικόνα, που άρχιζε να εμφανίζει το Βυζάντιο από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, προοιωνιζόταν το άδοξο τέλος του. Δεν είχε παρά ελάχιστες εδαφικές εκτάσεις έξω από την Κωνσταντινούπολη και αυτές ήταν γεωγραφικά ασυνεχείς, διοικητικά μη ελεγχόμενες από την κεντρική εξουσία και πολιτικά φυγόκεντρες¹. Μέσα δε στα απομένοντα εδάφη περιφέρονταν ανεμπόδιστα κερδαλέοι μισθοφόροι, ως πρόθυμοι υπηρέτες τυχάρπαστων ηγεμονίσκων² και φιλόδοξων σφετεριστών του αυτοκρατορικού θρόνου³. Οι περιφερειακοί πληθυσμοί ταλανίζονταν από λεηλασίες και διαρκείς μάχες, τα δε οθωμανικά στρατεύματα αλώνιζαν τις επαρχίες προελαύνοντας με ευκολία παντού όπου ήθελαν⁴.

Παράλληλα, στο εσωτερικό μέτωπο η κατάσταση έβαινε από το κακό στο χειρότερο. Οι σχέσεις αρχόντων και υπηκόων είχαν διαρραγεί από τις αυθαιρεσίες των τοπικών αξιωματούχων. Οι ιδεολογικές και θρησκευτικές αντιπαραθέσεις είχαν δημιουργήσει βαθιά διχαστική κρίση⁵. οι ισχυροί διοικητικοί παράγοντες, από

1. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 42· ακόμα, Κιτσίκης Δ., *Ιστορία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1996, σ. 196· επίσης, Λαμπруνίδης Μ., *Οι Αλβανοί κατά την κυρίως Ελλάδα και Πελοπόννησον*, εν Αθήναις 1907, σ. 6· ακόμα, Βασιλιεφ Α., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, 324-1453, μτφρ. Δ. Σαβράμη, εκδ. Μπεργκαδή, Αθήνα 1954, σσ. 726-732, 750-755, 764-766, 849 και 852· Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον από το 1071 μέχρι το 1453*, εν Αθήναις 1972, σσ. 155-160· και Λεφτσένκο Μ., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Αναγνωστίδη, χχ, σσ. 330-336.

2. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42· Κραφίτης Β., *Αρβανίτες*, σσ. 79-81· Παπαδόπουλος Ν., *Δρόπολις*, σσ. 9-10· Βασιλιεφ Α., *Ιστορία*, σσ. 759-764· και Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σσ. 40-46.

3. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42· Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 113-114· Βασιλιεφ Α., *Ιστορία*, σσ. 756-759 και 766-772· Ψιμούλη Β., *Σούλι και Σουλιώτες*, εκδ. Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1998, σσ. 34-40.

4. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42 και 45· Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σ. 57.

5. Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 135-139 και 174-182· ακόμα βλέπε και Βασιλιεφ Α.,

κοινού με δυτικούς ηγεμόνες, απεργάζονταν σχέδια φυγόκεντρων ανταρσιών ερήμην του λαού τους⁶: η ανεξέλεγκτη εμποροναυτιλιακή διείσδυση των Ιταλών και Φράγκων στη μαραθθείσα οικονομία των βυζαντινών επαρχιών είχε αποστερήσει κάθε δυνατότητά τους για οικονομική ανάκαμψη. Έτσι, ενδεχόμενο σωτηρίας δεν διαγραφόταν στον ορίζοντα.⁷

2. Το Δεσποτάτο της Ηπείρου πριν την υποταγή του...

Κατά την ίδια ιστορική συγκυρία η κατάσταση στην Ήπειρο δεν ήταν ευνοϊκότερη... Διότι, παρά την αρχική κατά τον 13ο αιώνα ισχύ των δεσποτών της Ηπείρου, η περιοχή αυτή ποτέ δεν σταθεροποίησε τη συνοριακή της φυσιογνωμία, αφού επιχωρίαζαν εκεί, ιδίως στα παράλια, διασπαστικές δυτικές δυνάμεις, που είχαν εγκαταστήσει ένα φεουδαλιστικού τύπου σύστημα κατακερματισμένης διακυβέρνησης απάτριδων ηγεμονίσκων, αλλά και φιλόδοξες τοπαρχίες, μεταξύ των οποίων δεν έπαυαν οι αλληλουπονομευτικοί ανταγωνισμοί,⁸. Κατόπιν τούτων, οι προελαύνοντες Οθωμανοί δεν δυσκολεύτηκαν να διαχωρίσουν και διαδοχικά να υποτάξουν τους αλληλοϋποβλεπόμενους εκείνους άρχοντες ή τοπάρχες⁹, αφού ούτε την αγάπη του λαού τους διέθεταν, ούτε την πρόνοια μιας κοινής επιχειρησιακής σύμπραξης προ των Τούρκων, δεν, είχαν προπαρασκευάσει...¹⁰

Δεν είναι, λοιπόν, τολμηρός ο ισχυρισμός ότι ο έλεγχος της εκεί κατάστασης από τους Οθωμανούς, ιδίως από το 1418 και μετά, ομαλοποίησε μάλλον την προϋπάρχουσα ακαταστασία¹¹, απλώνοντας τον σιδηρούν βραχίονα της σουλτανικής εξουσίας στις περιφερειακές μικροεξουσίες του νεοπαγούς Οθωμανικού Κράτους¹², εμπνέοντας αναγκαστική ευπείθεια¹³ στις σπαρασσόμενες από έριδες τοπαρχίες¹⁴, υιοθετώντας αποτε-

Ιστορία, σσ. 825-847· Ράνσιμαν Στ., *Τελευταία Βυζ. Αναγέννηση*, σσ. 27-28, 37-38 και 46-64· Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον*, σσ. 150-152· Γλύκατζη-Αρβελέρ Ε., *Η πολιτική ιδεολογία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Ψυχογιός, Αθήνα 1988, σσ. 139-142· και Ζαχαριάδου Ε., *Δέκα τουρκικά έγγραφα για τη Μεγάλη Εκκλησία, 1483-1567*, εκδ. Ινστιτούτου Βυζαντινών Ερευνών, Αθήνα 1996, σσ. 32-40.

6. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 45· Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 113-114· Κραφίτης Β., *Οι Αρβανίτες*, Αθήνα 1989, σσ. 62-64· Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 749-750 και 854· Ράνσιμαν Στ., *Η τελευταία Βυζαντινή Αυτοκρατορία*, εκδ. Δόμος, Αθήνα γχ, σσ. 44-45· Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον*, σσ. 143-150 και 176-181· βλ. ακόμα Λεφτσένκο Μ., *Ιστορία*, σσ. 338-340 και 347.

7. Ο Μωάμεθ ο Β΄ ονειρευόταν να κατακτήσει σαν άλλος Ιουστινιανός την Ιταλία. Έτσι, ο Γεδιέ Αχμέτ πασάς, διοικητής του στόλου, έπλευσε στο Ότραντο, 1480, αποβιβάσθηκε και προέβη στις πρώτες βιαιότητες σκορπίζοντας πανικό στη Ρώμη, τη Νεάπολη και τη Βενετία. Όλοι νόμιζαν ότι τότε ήρθε η σειρά της Δύσης να υποστεί την οθωμανική λαίλαπα. Βλ. σχετικά Καστελάν Ζ., *Η Ιστορία των Βαλκανίων*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1991, σσ. 127-128. Βλ. επίσης Παπαδόπουλος Ν., *Δρόπολις*, σσ. 13-16· και Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 798-803.

8. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42 και 45· Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σ. 57.

9. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42· Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 77-79 και Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 782-783.

10. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 45· Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 783-785· και Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον*, σσ. 163-167.

11. Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 25-27, 69, 80 και 83-87.

12. Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σσ. 61 και 71· Inalcik, *Timariotes*, σ. 126· και, του ίδιου, *Defter*, σ. 1.

13. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 52· και Ζαχαριάδου Ε., *Δέκα Έγγραφα*, σσ. 91-97, Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σσ. 42-43, Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σσ. 48-49 και 60· επίσης, βλ. Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 79, 108 και 186-187· Ζαχαριάδου Ε., *Δέκα Έγγραφα*, σσ. 37-61, Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σ. 110.

14. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42· Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 77-79 και Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 782-783, Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 42 και 45· Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σ. 57, Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 45· Βασίλειφ Α., *Ιστορία*, σσ. 783-785· και Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον*, σσ. 163-167.

λεσματοειδές φοροεισπρακτικό σύστημα¹⁵, κινητοποιώντας έστω και σκληρούς μοχλούς άσκησης της διοικητικής λειτουργίας¹⁶ και, τέλος, παραχωρώντας επιλεκτικά προνόμια, οικονομικά, διοικητικά, θρησκευτικά,¹⁷ όπου και όποτε έκριναν οι σουλτάνοι ότι μπορούν να διασπάσουν ψυχολογικά την ενότητα των υποδούλων αποτρέποντας έτσι εξεγερτικές συσπειρώσεις, προερχόμενες από έξωθεν δυτικούς υποκινητές...¹⁸

3. Η Πολίτσειανη μέσα στην Ήπειρο, της πρώιμης κατοχής,

Η Πολίτσειανη των έσχατων παλαιολόγειων χρόνων δεν ήταν ασήμαντο πόλισμα της Ηπείρου¹⁹. Βέβαια, η ιστορική της από την αρχαιότητα πορεία δεν έχει να μας επιδείξει πρωταγωνιστικό ρόλο στις τοπικές εξελίξεις· όμως, σύμφωνα με τα αρχαιολογικά

15. Βακαλόπουλος Κ., Ήπειρος, σσ. 51-52· Καστελάν Ζ., Βαλκάνια, σσ. 171-179· Κιτσικής Δ., Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας, σσ. 110-113· και Shkodra Ζ., 'Qytetët shqiptare gjate dy shekujve të parë të sundimit turk', Ekonomia Popullore, τ. 5, 1963, σσ. 68-72.

16. Βακαλόπουλος Κ., Ήπειρος, σσ. 50-51· Παπαδόπουλος Ν., Δρόπολις, σσ. 12, 23· ακόμα, Inalcik H., *Hicri 835 Tarihi. Suret-i defteri Sancak-i Arvanid. Arvanid sancağı timardefterine göre 1431*, Ankara 1954, σσ. 1-3, όπου παρουσιάζονται σε σχολιασμό από τους Ασδραχά Αικ.-Ασδραχάς Σπ., 'Όρια και οικισμοί της Βαγενετίας', Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, 1990, για το δεσποτάτο της Ηπείρου, εκδ. Σκουφάς, Αθήνα 1992, σσ. 243-245· επίσης, Αραβαντινός Π., Περιγραφή, μέρος Γ', σσ. 134-135, καθώς και Καστελάν Ζ., Βαλκάνια, σσ. 166-180.

17. Βακαλόπουλος Κ., Ήπειρος, σ. 45· ακόμα, Κιτσικής Δ., Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας, σσ. 23-24· και Αραβαντινός Π., Χρονογραφία, τ. Α', σ. 191.

18. Κιτσικής Δ., Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας, σ. 110, Αραβαντινός Π., Χρονογραφία, τ. Α', σσ. 21-55, Nicol D., Δεσποτάτο, σ. 26· Δρακοπούλου, Καστοριά, σσ. 151-158· Shkodra, Qytetët, σσ. 82-83· και Ζαχαριάδου Ε., Παραγωγή, σ. 93.

19. Τσελικίδης Μ., Η Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και τὸ μετόχιον αὐτῆς ἐν Πολιτσειάνῃ, *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, αρ. φ. 1925, 08.12.1904. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 7, σ. 35· και Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 94. Όμως, η πληροφορία αυτή δεν διασταυρώνεται από άμεση πηγή. Απλώς, προστίθεται ότι ο λόγιος Μ. Τσελικίδης γράφει πως "ἡ νῦν κωμόπολις ἦτο ἄλλοτε καὶ ἰδίᾳ ἐπὶ βυζαντινῆς ἐποχῆς πόλις τις", και πως "ἡ νῦν κωμόπολις Πολίτσειανη δέν διετέλει, ὡς πόλις ἐπαρχιακῆ, ἄγνωστος τῇ βασιλίδι τῶν πόλεων, ὡς ἐκ πολλῶν ἄλλων καὶ ἐκ τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ τίτλου Λογοθέτης δηλοῦται". Επιμένουν, λοιπόν, και οι τρεις προαναφερθέντες ότι "στα χρόνια του Δεσποτάτου" η Πολίτσειανη είχε 659 οικογένειες. Με τα δεδομένα αυτά συμφωνεί και ο καθ. Βακαλόπουλος Κ., Ήπειρος, σ. 402, στηριζόμενος στις ίδιες με εμάς έμμεσες πληροφορίες. Βλέπε ακόμα και Χρονικό Δρουσιτίδος, σσ. 16-18, όπου αναφέρεται ότι ο αυτοκράτορας Αλέξιος Α' Κομνηνός εκάλεσε ένα άρχοντα της Πολίτσειανης στη Κωνσταντινούπολη. Πετρίδης Αθ., *Δρουσιτίς*, σσ. 21-22, όπου παρέχεται η πληροφορία ότι κάποιος «Ιωάννης εκ Πολυανῆς» το 1081, μαζί με τον επίσκοπο Δρυϊνουπόλεως Μεθόδιο και άλλους επιφανείς άρχοντες της ευρείας περιοχής, μετέβησαν στην Κωνσταντινούπολη να προσκυνήσουν τον νέο αυτοκράτορα Αλέξιο Α' Κομνηνό. Επίσης, βλέπε σε Μυστακίδης Ν., «Παρατηρήσεις ἐπὶ τῶν χρονολογικῶν καταλόγων τοῦ Μητροπολίτου Ἀμασειᾶς κ. Ἀνθίμου Ἀλεξούδη... ὅστις παρέλειψέ τινες ἀρχιερεῖς οὓς ἡ ἱστορία μνημονεύει, ὡς τὸν Μεθόδιον», *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6816 / 1892.

Βλέπε ακόμα και Στούπης Σπ., *Πωγωνησιακά*, σ. 141· και Τσελικίδης Μ., Ὁ ναός τοῦ Μεγάλου Ἀθανασίου ἐν Πολιτσειάνῃ, εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, αρ. φ. 1879/13.10.1904, όπου μαρτυρεῖ ότι Πολιτσειανίτες πρόσφυγες, που κατέφυγαν στη Βλαχία, ίδρυσαν αποικία ονομαζομένη "Πολυάνη". Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 75 και 76· Πετρίδης Αθ., *Δρουσιτίς*, σσ. 21-29, όπου η πολίχνη αποκαλεῖται μεν "Πολυανή" αλλά σε χρονικό αμφίβολης αξιοπιστίας...· μάλιστα ο Αθ. Λέκκας, *Πολίτσειανη*, σσ. 26-27, αναφέρει ότι η Πολίτσειανη κατείχε αυτοκρατορικό χρυσόβουλο, γιατί και ο Αλέξιος Α' Κομνηνός κάλεσε το 1081 τον άρχοντα της Πολυανῆς Ιωάννη στη Βασιλεύουσα. Την πληροφορία ο Λέκκας αντλεί από Βασιλειάδη Λ., *Ημερολόγιον Μ. Οικονομίδου*, 1911, σ. 116. Παρακάτω, στη σ. 117, ο Βασιλειάδης Λ.Μ. πληροφορεῖ ότι ο αυτοκράτορας Αλέξιος Α' κάλεσε την επιτροπή, στην οποία συμπεριλαμβανόταν και ο άρχοντας της Πολυανῆς Ιωάννης, για να παρουσιάσει χρυσόβουλα προγενέστερων αυτοκρατόρων, που επικύρωναν τα κατά το παρελθόν δοθέντα προνόμια στην περιοχή Δρυϊνουπόλεως και Πωγωνίου. Αυτή η μαρτυρία πείθει τους ιστοριοδίφες να συμπεράνουν ότι η Πολίτσειανη ήταν πόλισμα υπάρχον προ του 11^{ου} αι. Βλέπε Μπετούλης Δ., *Πωγώνι*, σ. 24. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 232. Ενπροκειμένω διαφωτιστικά είναι τα πρωτευουσιάνικα επώνυμα, Σακελλάριος, Δούκας, Λογοθέτης, Κυρίτζης, Κυριακού, Οικονόμου, Κυρούσης, Έξαρχος, Γκίκας κ.ά.,

ευρήματα άγγλων και ελλήνων ερευνητών²⁰, δεν ήταν άσημος οικισμός²¹ ως χαονική Πολιτειανή²² ή Πολυανή, εκ του όρους Πολύαινος,²³ όνομα που, μετά τη σλαβική διείσδυση²⁴, εξελίχθηκε σε Πολίτ(σ)ιανή²⁵. Κατά την έσχατη βυζαντινή περίοδο είχε γύρω της δύο μοναστήρια, ένα εκ των οποίων είχε απασχολήσει από παλαιότερα την εξουσία στη Βασιλεύουσα²⁶. Ιδιαίτερα κατά την περίοδο της γενικευμένης

20. Clarke S., [Αρχαιολογικά Πολίτσιανης], Σημειωματάριο αποκείμενο στη Βρετανική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών, Ν.Β. 3, 1924, σσ. 74-96 και, για το «Παλαιόπολις» ειδικά, σ. 68. Ο Clark γράφει ότι δυτικά τής σημερινής Πολίτσιανης υπάρχει παλαιό φρούριο με πιθανή χωρητικότητα 80.000 ατόμων· γράφει ακόμα ότι στην περιοχή Αγ. Βαρβάρας βρήκε επιγραφή «ΛΥΣΙΜΑΧΕ ΦΙΛΙΠΠΟΥ», στη δε περιοχή Αγ. Αθανασίου εντόπισε άλλη επιγραφή «ΠΡΑΓΙΣΣΟΣ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ ΓΥΝΑ... ΤΙΜΟ... Υ/ ΠΕΡ ΔΙΚΑ... ΥΙΟΥ ΕΥΧΑΝ» καθώς και νομίσματα με την αναγραφή «ΗΠΕΙΡΩΤΑΝ» και άλλη επιγραφή, εντοιχισμένη στην πρόσοψη του μεγάλου ναού του Αγ. Νικολάου, στον πάνω μαχαλά, σε επιτύμβια στήλη με τις λέξεις «ΞΕΝΥΣ... ΑΡΧ... ΑΟΥ ΧΑΙΡΕ». Βλέπε επίσης και Hammond N., *Ηπειρος*, μτφρ. Ν. Γιάγκας, Αθήνα, 1991, σσ. 34-35.

Εξάλλου, ο κοντοχωριανός ερευνητής του αλβανικού Ινστιτούτου Ιστορίας και Μνημείων Dh. Beduli γράφει κατά το 1956, ότι ο Ι.Ν. Αγ. Νικολάου Πολίτσιανης «είχε κτιστεί το 1130 στα ερείπια ενός ειδωλολατρικού ναού», κοντά σε μεγάλο αριθμό πανάρχαιων, προχριστιανικών τάφων, Μπετούλης Δ., *Παγώνι*, σ. 24.

21. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 75 και 76· Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς*, σσ. 21-29, όπου η πολίχνη αποκαλείται μεν “Πολυανή” αλλά σε χρονικό αμφίβολης αξιοπιστίας...· μάλιστα ο Αθ. Λέκκας, *Πολίτσιανη*, σσ. 26-27, αναφέρει ότι η Πολίτσιανη κατείχε αυτοκρατορικό χρυσόβουλο, γιαυτό και ο Αλέξιος Α΄ Κομνηνός κάλεσε το 1081 τον άρχοντα της Πολυανής Ιωάννη στη Βασιλεύουσα. Την πληροφορία ο Λέκκας αντλεί από Βασιλειάδη Λ., *Ημερολόγιον Μ. Οικονομίδου*, 1911, σ. 116. Παρακάτω, στη σ. 117, ο Βασιλειάδης Λ.Μ. πληροφορεί ότι ο αυτοκράτορας Αλέξιος Α΄ κάλεσε την επιτροπή, στην οποία συμπεριλαμβανόταν και ο άρχοντας της Πολυανής Ιωάννης, για να παρουσιάσει χρυσόβουλα προγενέστερων αυτοκρατόρων, που επικύρωναν τα κατά το παρελθόν δοθέντα προνόμια στην περιοχή Δρυϊνουπόλεως και Παγώνιου. Αυτή η μαρτυρία πείθει τους ιστοριοδίφες να συμπεράνουν ότι η Πολίτσιανη ήταν πόλισμα υπάρχον προ του 11^{ου} αι. Βλέπε Μπετούλης Δ., *Παγώνι*, σ. 24.

22. Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. 2, σσ. 132 και ιδίως 336.

23. Ζώτος-Μολοσσός, *Δρομολόγιον*, σσ. 28 και 10. Εκτός από το “Πολυαίνη”, προστίθεται και η εκδοχή “Π ο λ υ α ι ν ο ς”, η οποία προέρχεται, καθώς μας πληροφορεί ο Ν. Hammond, που ανάμεσα στις 41 ηπειρωτικές πόλεις συγκαταλέγει και την Πολίτσιανη, από την αρχαία ονομασία τού “δήμου Πολυανίων”· βλέπε και Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 84.

Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς*, σσ. 21-22, όπου παρέχεται η πληροφορία ότι κάποιος «Ιωάννης εκ Πολυανής» το 1081, μαζί με τον επίσκοπο Δρυϊνουπόλεως Μεθόδιο και άλλους επιφανείς άρχοντες της ευρείας περιοχής, μετέβησαν στην Κωνσταντινούπολη να προσκυνήσουν τον νέο αυτοκράτορα Αλέξιο Α΄ Κομνηνό. Επίσης, βλέπε σε Μυστακίδης Ν., «Παρατηρήσεις επί τών χρονολογικών καταλόγων τού Μητροπολίτου Άμασειάς κ. Ανθίμου Αλεξούδη..... όστις παρέλειψε τινας άρχιερείς ούς ή ιστορία μνημονεύει, ως τόν Μεθόδιο», *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6816 / 1892. Βλέπε ακόμα και Στούπης Σπ., *Παγωνησιακά*, σ. 141· και Τσελικίδης Μ., ‘Ο ναός τού Μεγάλου Αθανασίου έν Πολίτσιανη, εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, αρ. φ. 1879/13.10.1904, όπου μαρτυρεί ότι Πολιτσιανίτες πρόσφυγες, που κατέφυγαν στη Βλαχία, ίδρυσαν αποικία ονομαζομένη “Πολυάνη”.

24. Βακαλόπουλος Κ., *Ηπειρος*, σ. 42· Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας*, σσ. 113-114· Βασιλιεφ Α., *Ιστορία*, σσ. 756-759 και 766-772· Ψιμούλη Β., *Σούλι και Σουλιώτες*, εκδ. Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1998, σσ. 34-40.

25. Ο γλωσσολόγος Κ. Οικονόμου, *Τοπωνυμικό Ζαγορίου*, εκδ. Παν/μιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1991, σ. 427, γράφει ότι το «polica» σημαίνει «χαμηλή, ομαλή πεδιάδα» και από αυτό θεωρεί ότι προέρχεται η «Policani στην Αλβανία, Β. Ηπέιρου». Τέλος, κατά τον Vasmer M., *Die Slaven in Griechenland*, Leipzig 1970, σ. 47, Ν. 262, το τοπωνύμιο Πολιτσάνη προέρχεται από το σλάβικο Polica. Ακόμα, βλέπε και σε Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. 2, σ. 132· και Στούπης Σπ., *Παγωνησιακά*, τ. Α΄, σσ. 106-107 και τ. Β΄, 1964, σ. 32. Ωστόσο, για τη θέση των “Κηφθών”, που οι Πολιτσιανίτες ταυτίζουν με την πατρίδα τους, βλέπε και Soustal P.-Koder S., *Nikopolis und Kephallenia*, ed. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 1981, σ. 240, όπου εκτίθενται τρεις εκδοχές για το τοπωνύμιο “Πολιτζάι”,· για το ίδιο πρόβλημα, δηλαδή τής τριπλής ύπαρξης του τοπωνυμίου “Πολιτσές”, δεξ: Αραβαντινός Π., *Περιγραφή, μέρος Α΄*, σ. 45 και Μακρής-Παπαγεωργίου, *Δίκτυο*, σσ. 183-184. Τέλος, κατά τον Κ. Οικονόμου, *Τοπωνυμικό Ζαγορίου*, σσ. 537-538, το σλάβικο Policé σημαίνει «επίπεδη τοποθεσία με σιάδα πάνω σε ύψωμα» και τέτοια ακριβώς περιοχή υπάρχει ανατολικά τής Λεσινίτσας και βορείως τής Βελλάς, με το ίδιο μάλιστα όνομα – ενώ, η Πολίτσιανη δεν παρουσιάζει αυτή τη μορφολογία εδαφικώς και επομένως δεχόμαστε ως κύρια εκδοχή προέλευσης του τοπωνυμίου μας το εκ της Πολιτειανής **Πολίτ(σ)ιανη**. Για τέτοιες ταυτωνυμίες βλέπε και Stadmüller G., ‘Το πρόβλημα της διερεύνησης της Ηπέιρου’, Η.Χ., τ. 9/1934.

26. Ζακυθηνός Δ., ‘Ανέκδοτον βυζαντινόν κτιτορικόν εκ Βορείου Ηπέιρου’, *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών*

ακυβερνησίας και των εμφυλιοπολεμικών ταραχών του 14ου αιώνα, φαίνεται ότι η Πολίτσιανη θεωρήθηκε ασφαλές καταφύγιο υστεροβυζαντινών αρχόντων-φυγάδων είτε του Δεσποτάτου²⁷ είτε της Κωνσταντινούπολης, επειδή βρισκόταν σε μία περίκλειστη, χωρίς γεωστρατηγική αξία κοιλάδα²⁸. Έτσι απέκτησε ένα μικρό μεν αλλά δυναμικό πληθυσμιακό στοιχείο αστών, εκπεσμένων αξιωματούχων που ασχολήθηκαν με το διαμετακομιστικό εμπόριο²⁹. Φαίνεται ότι αυτό το «μπόλιασμα» της Πολίτσιανης με οικογένειες που είχαν επώνυμα άκρως ελληνικά και βυζαντινά, όπως Λογοθέτης, Κυριακός, Έξαρχος, Δούκας, Σακελλάρης, Γκίκας, Κυρίτζης κ.λπ., αναβάθμισε την κοινωνική και οικονομική ζωή στην Πολίτσιανη κατά τις πρώτες δεκαετίες μετά την άλωση της Βασιλεύουσας.

Η ανάπτυξη αυτή δεν είναι άσχετη προς τις ιστορικές περιπέτειες της Ηπείρου κατά τον 15ο αιώνα. Ως γνωστόν, σχεδόν όλο το ηπειρωτικό διαμέρισμα υποτάχθηκε στους Οθωμανούς μεταξύ των ετών 1420-1470. Μέσα σ' αυτή τη δραματική πεντηκονταετία παραδόθηκαν τα Γιάννενα, 1430,³⁰ υποτάχθηκε η Άρτα, 1449,³¹ κάμφθηκε λόγω θανάτου του, 1468, η αντίσταση του Καστριώτη, έπεσε το έσχατο οχυρό της Κρούγιας, 1478,³². Όμως, μολονότι η ενδοχώρα τέθηκε υπό τον στρατιωτικό έλεγχο των Οθωμανών, τα ηπειρωτικά παράλια εξακολούθησαν να διεκδικούνται από τα δυτικά εμποροναυτικά συμφέροντα· και τούτο, επειδή τα ηπειρωτικά λι-

Σπουδών, τ. 14, 1938, σσ. 277-294· Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 101· Phillipson A., *Thessalien*, σ. 213· και Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 264. Για την ανάπτυξη της Πολίτσιανης κατά το 14^ο αι. και κατά τις αρχές τής τουρκοκρατίας, οπότε άνθισαν και άλλα χωριά τής Πωγωνιανής, βλ. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 402.

27. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 94-95· Λαμπρίδης Ιω., *Πωγωνιακά*, τ. 7, σ. 35· Πετρίδης Π., *Χρονικόν Δρυοπίδος*, σσ. 21-22· Τσελικίδης Μ., εφημ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 8.12.1904.

28. Βλέπε χάρτη, στο Β' τεύχος

29. Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς*, σσ. 21-22, όπου παρέχεται η πληροφορία ότι κάποιος «Ιωάννης εκ Πολυανής» το 1081, μαζί με τον επίσκοπο Δρυϊνουπόλεως Μεθόδιο και άλλους επιφανείς άρχοντες της ευρείας περιοχής, μετέβησαν στην Κωνσταντινούπολη να προσκυνήσουν τον νέο αυτοκράτορα Αλέξιο Α' Κομνηνό. Επίσης, βλέπε σε Μυστακίδης Ν., «Παρατηρήσεις επί τών χρονολογικῶν καταλόγων τοῦ Μητροπολίτου Ἀμασειας κ. Ανθίμου Αλεξούδη... ὅστις παρέλειψε τινὰς ἀρχιερεῖς οὓς ἡ ἱστορία μνημονεύει, ὡς τόν Μεθόδιον», *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6816 / 1892. Βλέπε ακόμα και Στούπης Σπ., *Πωγωνησιακά*, σ. 141· και Τσελικίδης Μ., Ὁ ναός τοῦ Μεγάλου Ἀθανασίου ἐν Πολιτσίανη, εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, αρ. φ. 1879/13.10.1904, όπου μαρτυρεῖ ότι Πολιτσιανίτες πρόσφυγες, που κατέφυγαν στη Βλαχία, ίδρυσαν αποικία ονομαζομένη «Πολυάνη». Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 75 και 76· Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς*, σσ. 21-29, όπου η πολίχνη αποκαλείται μεν «Πολυανή» αλλά σε χρονικό αμφίβολης αξιοπιστίας...· μάλιστα ο Αθ. Λέκκας, *Πολίτσιανη*, σσ. 26-27, αναφέρει ότι η Πολίτσιανη κατείχε αυτοκρατορικό χρυσόβουλο, γιαυτό και ο Αλέξιος Α' Κομνηνός κάλεσε το 1081 τον άρχοντα της Πολυανής Ιωάννη στη Βασιλεύουσα. Την πληροφορία ο Λέκκας αντλεί από Βασιλειάδη Λ., *Ημερολόγιον Μ. Οικονομίδου*, 1911, σ. 116. Παρακάτω, στη σ. 117, ο Βασιλειάδης Λ.Μ. πληροφορεί ότι ο αυτοκράτορας Αλέξιος Α' κάλεσε την επιτροπή, στην οποία συμπεριλαμβανόταν και ο άρχοντας της Πολυανής Ιωάννης, για να παρουσιάσει χρυσόβουλα προγενέστερων αυτοκρατόρων, που επικύρωναν τα κατά το παρελθόν δοθέντα προνόμια στην περιοχή Δρυϊνουπόλεως και Πωγωνίου. Αυτή η μαρτυρία πείθει τους ιστοριοδίφες να συμπεράνουν ότι η Πολίτσιανη ήταν πόλισμα υπάρχον προ του 11^{ου} αι. Βλέπε Μπετούλης Δ., *Πωγώνι*, σ. 24. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 232. Ενπροκειμένω διαφωτιστικά είναι τα πρωτεύουσινικά επώνυμα, Σακελλάριος, Δούκας, Λογοθέτης, Κυρίτζης, Κυριακού, Οικονόμου, Κυρούσης, Έξαρχος, Γκίκας κ.ά.,

30. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 49· Ζαχαριάδου Ε., *Παραγωγή*, σ. 93· Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. Β', σ. 315, όπου παρατίθεται η μετάφραση της τουρκικής κοινοποίησης του Μ. Βεζύρη Σινάν-πασά προς τους πολιορκούμενους Ιωαννίτες το 1431.

31. Έτσι έγινε με την Άρτα και με τις πόλεις της Αιτωλοακαρνανίας, βλ. Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος*, σ. 50· και Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 28. και επίσης σε Παλιούρας Αθ., *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία, εκδ. Παν/μίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1996, σσ. 192 κ.ε. Nicol D., *Δεσποτάτο*, σσ. 318-319· Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σ. 57· πρβλ. και Schiro G., *Το Χρονικό των Τόκκων. Τα Ιωάννινα κατά τας αρχάς του 15^{ου} αι.*, Ιωάννινα, 1965, σσ. 269 και 432· Ζαχαριάδου Ε., *Παραγωγή*, σσ. 90-91

32. Κραφίτης Β., *Αρβανίτες*, σσ. 91-93.

μάνια, της Πρέβεζας, της Πράγας, του Βουθρωτού, του Αυλώνα και του Δυρραχίου, ήταν το εφιαλτήριο κάθε προσπάθειας εμπορικού ελέγχου του ηπειρωτικού χώρου και της βαλκανικής ενδοχώρας από τη Δύση³³. Επ'αυτού δε η Δύση είχε εκεί αιωνόβια οικονομικά και γεωστρατηγικά συμφέροντα³⁴, επειδή οι όχι ευλίμενες ακτές της Ηπείρου έπρεπε να ελέγχονται αποτελεσματικά, από τους Βενετούς κυρίως, ώστε το ύψιστης αξίας θαλάσσιο δρομολόγιο του άξονα Μέση Ανατολή – Κύπρος – Κρήτη – Ιταλία – Βενετία να είναι υπό τον ασφαλή έλεγχο τους³⁵.

Έτσι, από τη μια ο σουλτάνος υιοθέτησε εκεί αναγκαστικά και διπλωματικά την πρακτική των προνομιακών μεταχειρίσεων, για να αποφύγει επαναστατικά κινήματα³⁶, και ακόμα, προχώρησε σε διομολογήσεις εμποροναυτικού ενδιαφέροντος, που δημιουργούσαν ζώνες ελεύθερου εμπορίου στα λιμάνια της Ηπείρου³⁷. Από την άλλη, οι δυτικοί παράγοντες σταθεροποίησαν τις βάσεις τους στα καστrolίμανα που είχαν εγκαταστήσει και αναπτύξει κατά μήκος των δυτικών ακτών του Ιονίου και της Αδριατικής, από τη Μεθώνη μέχρι το Δουλτσίνο, δραστηριοποίησαν πράκτορες για υποκίνηση εξεγέρσεων και αξιοποίησαν τις παραχωρηθείσες ελεύθερες ζώνες εμπορίου στα μεγάλα ηπειρωτικά λιμάνια³⁸, τα οποία βεβαίως συνδέονταν με την ενδοχώρα της Ηπείρου και της Μακεδονίας σε σημαντικό βάθος, χάρη στις ημιονηγές, πέραν της παλαιάφρατης Εγνατίας, οδούς. Μια τέτοια οδός αφορά και την Πολίτσιανη: πρόκειται για το δρομολόγιο που, ξεκινώντας και από Λεσκοβίκι και από Πρεμετή, διασχίζει μέσω της στενωπού Δέμπελης τον χιονοσκεπή Νεμέρτσικα, περνά από την Πολίτσιανη³⁹, πλησιάζει το Αργυρόκαστρο μέσα από τα απόκρημνα στενά της Σούχας, διασχίζει και το Δέλβινο από τα στενά της Μουζίνας, για να καταλήξει στο λιμάνι Βουθρωτού-Αγίων Σαράντα⁴⁰.

33. Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. Α', σσ. 21-55.

34. Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. Α', σσ. 21-55.

35. Nicol D., *Δεσποτάτο*, σσ. 318-319· Ψιμούλη Β., Σούλι, σ. 57· πρβλ. και Schiro G., *Το Χρονικό των Τόκκων*. Τα Ιωάννινα κατά τας αρχάς του 15ου αι., Ιωάννινα, 1965, στ. 269 και 432· Ζαχαριάδου Ε., *Παραγωγή*, σσ. 90-91.

36. Κραφίτης Β., *Αρβανίτες*, σσ. 91-93

37. Παλιούρας Αθ., *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία, εκδ. Παν/μίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1996, σσ. 192 κ.ε.

38. Nicol D., *Δεσποτάτο*, σ. 26· Δρακοπούλου, *Καστοριά*, σσ. 151-158· Shkodra, *Qytetët*, σσ. 82-83· και Ζαχαριάδου Ε., *Παραγωγή*, σ. 93· Δρακοπούλου Ε., *Καστοριά*, σσ. 154-156· Shkodra, *Qytetët*, σσ. 69-70.

39. Μηλιαράκης, *Οδοιπορικά Isambert*, σσ. 209-210 και, γενικά για την τοπογραφία αλλά και τα δρομολόγια της όλης περιοχής από "Βεράτιον ως Ιωάννινα", σσ. 224-255· ειδικότερα, βλέπε στις σσ. 248-249· Ευαγγελίδης, *Βόρειος Ήπειρος*, σσ. 19-24, ιδίως 20-21· Τσελικίδης Μ., εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, αρ. φ. 1879, 1904, όπου ειδικά αναφέρεται μία ημιονική οδός άγουσα "από Αγίων Σαράντα διά Σούχας και Γκρίκας - Σέλτσος εις Πρεμετήν": επίσης ο Μαντάς Χρ. στην εφ. *Πυρσός Βορείου Ηπείρου*, αρ. φ. 45, Ιούνιος 1964, γράφει ότι η Πολίτσιανη "συγκοινωνεί ανατολικάς με την Πρεμετήν διά τής στενωπού Δέμπελι, δυτικάς συγκοινωνεί μέ το Αργυρόκαστρον διά τής λίαν στενής καί μέ αποτομωτάτας παρειάς στενωπού Σούχας". Παρ' όλα αυτά, στο Ηπειρωτικό Ημερολόγιο *Δωδώνη*, 1896, του Γ. Γάγαρη ένας περιηγητής μαρτυρεί ότι οι Πολιτσιανίτες "έπιτηδεύονται τό μικροεμπόριον ανά τήν Τσοκαριάν καί τήν Λιαπουριάν". Αραβαντινός Π., *Περιγραφή*, μέρος Α', σσ. 65, 67, 68-69. Τέλος, βλέπε Μακρής Γ. - Παπαγεωργίου Στ., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή πασά Τεπελενλή*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1990, σσ. 217 κ.ε., όπου υπάρχει χάρτης τών οδών τής εποχής τού Αλή στη σ. 134, και κατάλογος των κυριότερων οδικών αρτηριών στις σσ. 131-132.

40. Για την αξία της "σκάλας" των Αγίων Σαράντα βλ. Κωστούλας Κ., "Το μεγάλο ντερβένι του Ξηροβάλτου", *Πωγωνήσια βιβλιοθήκη*, τ. 1, εκδ. Η Νέα Φωνή του Πωγωνίου, Ιωάννινα 1994, σσ. 6-7, 9-10, 11-13, 20, 24, 47, όπου περιγράφεται η καθιέρωση του σημερινού δρόμου Ιωαννίνων-Κακαβιάς-Αγίων Σαράντα, 49-52, 53. Εκεί φαίνεται ότι η Πολίτσιανη ήταν αποκλεισμένη ως προς όλα τα από τότε και μετά νεότερα, και πιο καθιερωμένα μέχρι τον 20ο αιώνα, δρομολόγια. Βλ. ακόμα τα πολύ χαρακτηριστικά σκαριφήματα των οδικών αξόνων του 19^{ου} αι. στις αυτόθι σσ. 16, 17, 34, 35, 37, 39, 40. Επίσης, για την αξία των Αγίων Σαράντα ως λιμένας,

4. Η ανάπτυξη της Πολίτσιανης

Με τα δίκτυα χερσαίων επικοινωνιών να φέρνουν την ηπειρωτική ενδοχώρα κοντά στους πυλώνες του διεθνούς εμπορίου, δηλαδή στα ηπειρωτικά λιμάνια Βουθρωτού και Αυλώνας, η Πολίτσιανη είχε έστω και μία απλή διέξοδο από το περικλειστο λεκανοπέδιό της, εφόσον κατοικούσαν πλέον εκεί άνθρωποι με επιτηδειότητα στο εμπόριο, όπως ήταν οι ευάριθμοι αστοί που είχαν καταφύγει σ' αυτήν. Δεύτερον, είχε επαρκή ασφάλεια, καθώς ήδη είχε αποδειχτεί από τους χρόνους της ακυβερνησίας, από τότε που, επειδή δεν είχε επίζηλη γεωγραφική θέση, δεν μαγνήτιζε τη σκέψη πρόσκαιρων κατακτητών, ούτε τα στρατηγικά σχέδια μεταξύ ανταγωνιστών ηγεμόνων⁴¹ – πολύ περισσότερο από τότε, που η σουλτανική εξουσία είχε επιβάλει στα ηπειρωτικά εδάφη σιδηρά πειθαρχία και εσωτερική τάξη ως προς τα φαινόμενα ληστειών και τοπικών αυθαιρεσιών. Τέλος η Πολίτσιανη είχε ενταχθεί σε ένα προνομιακό καθεστώς⁴², βάσει του οποίου όχι μόνο δεν μπορούσαν τούρκοι αξιωματούχοι να την φορολογήσουν, αλλά ούτε τα χώματά της είχαν δικαίωμα να πατήσουν, αν δεν εξασφάλιζαν άδεια της τοπικής δημογεροντίας. Πώς και γιατί συνέβη αυτό;

Το 1478 παραχωρήθηκαν από την Υψηλή Πύλη σημαντικά αυτονομιακά προνόμια στα Ζαγοροχώρια⁴³ – πιο πριν είχε δοθεί αυτοδιοίκηση και στη Χειμάρρα και, αργότερα, σε άλλες δυσπρόσιτες ή επίζηλες για τη Δύση ηπειρωτικές περιοχές ... Ειδικά τα Ζαγοροχώρια εντάχθηκαν στο καθεστώς των περιοχών που φορολογικά ανήκαν στην περιουσία του σουλτανικού χαρεμιού, διαχειριστής του οποίου ήταν η σουλτανομήτορα, =βαλιδέ-σουλτάνα. Η Πολίτσιανη, λοιπόν, μολονότι γεωγραφικά δεν ανήκε στην ενότητα των 45 περίπου χωριών του Ζαγορίου αλλά του Πωγωνίου, εντάχθηκε και καταλογογραφήθηκε στα προνομιούχα εκείνα χωριά⁴⁴ – ίσως με επιδέξιους χειρισμούς κάποιων μεταβυζαντινών αρχόντων της Κωσταντινούπολης, που είχαν επώνυμους συγγενείς-φυγάδες στην Πολίτσιανη του Πωγωνίου. Υποθέτουμε δε ότι η παραπλάνηση των σουλτανικών αρχών δεν θα ήταν δύσκολη, καθότι το Πωγωνί έχει νοτίως μεν το ένα Ζαγόρι, το ελληνικό σήμερα, βορείως δε το άλλο Ζαγόρι, την σήμερα αλβανική Ζαγοριά.

Αποδεικτικά στοιχεία της ακμής της Πολίτσιανης κατά τις αρχές του 16ου αιώνα, αλλά και πιο πριν, είναι...

βλ. και Πετρίδης Π., *Επίτομος Γεωγραφική Περιγραφή Χαονίας*, προλεγόμενα Δ. Βαγιακάκου, *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, Ιωάννινα, 1988, σ. 213· και Αρς Γκ., *Η Αλβανία και η Ήπειρος στα τέλη του ΙΗ' και στις αρχές του ΙΘ' αι.*, μτφρ. Αν. Δέλλα, εκδ. Γκούτεμπεργκ, Αθήνα 1994, σσ. 54-61.

41. Βλέπε σχετικά: Ζώτος – Μολοσσός, *Δρομολόγιο*, σσ. 79-84· και Μηλιαράκης, *Οδοιπορικά Isambert*, σσ. 241 κ.ε.· και Τσελεπή Εβλιά, *Ταξίδι στην Ήπειρο*, επιμέλεια Σπ. Εργολάβος, εκδ. Ήπειρος, Ιωάννινα 1996², σσ. 87-92· και Holland, *Ταξίδια*, σσ. 267-268. Βλέπε την ανάλυση των δρομολογίων Φιλίππου Ε' και Περσέα κατά των Ρωμαίων σε: Μηλιαράκης, *Οδοιπορικά Isambert*, σσ. 239-241 και 255 κ.ε.· Ψιμούλη Β., *Σούλι*, σσ. 35 και 51· Leake W., *Το πέραςμα του Άγγλου περιηγητή W. Leake το 1809 από το Πωγωνί*, μτφρ. Αν. Κωστούλα, *Πωγωνιακά Χρονικά*, τ. 2, Ιωάννινα 1996, σσ. 76-80, ιδίως σ. 79, όπου γίνεται αναφορά στα χωριά τού σημερινού αλβανικού Πωγωνίου. Επίσης, βλέπε τις λαϊκές περιγραφές δρομολογίων στις αρχές του 20^{ου} αι. σε: Κωστούλας Αν., *Πωγωνήσια Βιβλιοθήκη*, τ. 1, Ιωάννινα 1994, σσ. 6, 9, 12, 13, για άλλες διαδρομές εκτός Πολίτσιανης, και σσ. 20, 38, 42-43, 49, 50-51, 53, για διαδρομές που σχεδόν όλες, αν και περνούν από κοντά, όμως παρακάμπτουν αδιάφορα την Πολίτσιανη. Εκεί υπάρχουν και πολλοί τοπογραφικοί χάρτες ενδεικτικοί των καθιερωμένων δρομολογίων. Ειδικά για τις «οδικές» επικοινωνίες της Πολίτσιανης βλ. Λέκκας Αθ., *Η Πολίτσιανη*, σ. 11.

42. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 5, σ. 27.

43. Στούπης Σπ., *Ηπειρώτες-Αλβανοί*, σ. 118· και Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 5, σσ. 26-27. Βλ. και του ιδίου, *Μελετήματα*, τ. 2, σ. 6.

44. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 8, σσ. 42-43 και τ. 5, σσ. 26-28.

...το γεγονός ότι εκοσμείτο με δύο ακμαία μοναστήρια.⁴⁵

...το γεγονός ότι στο ένα από αυτά εγκαταβίωσε ο χωρεπιστάτης της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής.⁴⁶

...το γεγονός ότι λίγο πριν ή μετά την είσοδο στον 16ο αι. η Πολίτσιανη αποσπάστηκε στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως, για να ενισχυθούν τα έσοδά της.⁴⁷

...το γεγονός ότι η Πολίτσιανη ήταν ενταγμένη στο προνομιακό καθεστώς των Ζαγοροχωριών⁴⁸

...το γεγονός ότι οι Πολιτσιανίτες αστοί είχαν 24 ιδιωτικά εκκλησάκια, τα οποία θα ήταν κατάκοσμα, αν κρίνουμε από τα σωζόμενα.⁴⁹

...το γεγονός ότι οι Πολιτσιανίτες γίνονταν τότε χορηγοί για την ιστόρηση της Ι.Μ. Μολυβδοσκεπάστου, στη φάση του 1521.⁵⁰

...το γεγονός ότι υπήρχαν εκεί αστοί με αρχοντικά ονόματα, βυζαντινής προέλευσης τα περισσότερα και αρχούντως ελληνοπρεπή.⁵¹

...το γεγονός ότι εκείνα τα χρόνια εκτελούνται εκεί από τη δημογεροντία αξιόλογα δημόσια έργα.⁵²

5. Το πλαίσιο εκκλησιαστικής διοίκησης της Πολίτσιανης.

Ασάφεια υπάρχει ως προς το χρόνο διοικητικής υπαγωγής της Πολίτσιανης στην

45. Ζακυθνός Δ., 'Ανέκδοτον βυζαντινόν κτιτορικόν εκ Βορείου Ηπείρου', *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 14, 1938, σσ. 277-294· Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 101· Phillipson A., *Thessalien*, σ. 213· και Βακαλόπουλος Κ., *Ηπειρος*, σ. 264.

46. Μυστακίδης Ν., εφ. *Φωνή της Ηπείρου*, Αθήναι 1901, φ. 28-11/4-12· και Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 257.

47. Αραβαντινός Π., *Περιγραφή*, μέρος Α', σσ. 169-170. Όμως, ο ίδιος χρονικογράφος σε άλλο στίχο της ίδιας ενότητας γράφει ότι "κατά την ΙΖ' εκατονταετηρίδα τριάκοντα χωρία της Παλαιάς Πωγωνιανής έγινοντο προσάρτημα της εκκλησίας ταύτης", και εννοεί της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως. Εμείς δεχόμαστε ότι εκ παραδρομής αναγράφτηκε εδώ ο ΙΖ' αι., επειδή η πρώτη του εκδοχή διασταυρώνεται τόσο με πληροφορίες του Ιω. Λαμπρίδη όσο και με τα δεδομένα των επιγραφών, βλέπε και σημ. 167. Βλ. επίσης Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 6, σ. 12, όπου γράφει: "τό δὲ νότιον διαμέρισμα τοῦ τμήματος ἀπὸ τοῦ θρόνου τούτου, εἰς ἄγνωστον ἐποχὴν ἀποσπασθέν, εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν διοίκησιν Δρυϊνουπόλεως κατὰ τὸ πλεῖστον προσηρτήθη" και εννοεί, με βάση τα συμφραζόμενα, τουλάχιστον το πρώτο μέρος του 16^{ου} αι., διότι ο ίδιος σε άλλο χωρίο, σ. 42, ομιλεί σαφέστερα: "τουλάχιστον ἀπὸ τοῦ ΙΣΤ' αἰ., ἴσως δὲ καὶ πρὸ τῆς κατακτῆσεως τὸ Παληοπογώνι δὲν ὑπήγετο εἰς τὸν ἀρχιεπισκοπικὸν θρόνον τῆς Πωγωνιανῆς ὡς καὶ πάντα τὰ χωρία τοῦ βορείου διαμερίσματος".

48. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 5, μέρος Β', σσ. 26-27· και Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 201-202.

49. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 95-96· Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 7, σ. 35· Λέκκας Αθ., *Πολίτσιανη*, σσ. 15 κ.ε.· Clarke S., *Αρχαιολογικά Πολίτσιανης*, σσ. 75 κ.ε. και Πουκεβίλ Ν., *Ταξίδια στην Ελλάδα*, σ. 303.

50. Μυστακίδης Ν., *Φωνή της Ηπείρου*, 'Περί τῆς ἐν Πωγωνιανῇ Μολυβδοσκεπάστου Μονῆς', φ. 4-12-1901· και Λέκκας Αθ., *Πολίτσιανη*, σ. 97. Φαίνεται ότι με την Ι.Μονή Μολυβδοσκεπάστου είχαν και μεταγενέστερα πνευματικούς δεσμούς οι Πολιτσιανίτες, γιατί και μετά δύομισι αιώνες, 1788, μαρτυρούνται δωρεές τους στο μοναστήρι αυτό, *Ηπειρωτική Εστία*, τ. 1966, σ. 349· βλ. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 270. Και αυτό το γεγονός δημιουργεί ή ενισχύει την υποψία ότι η Πολίτσιανη ήταν προσωρινή ή εναλλακτική έδρα της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής.

51. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 232. Ενπροκειμένω διαφωτιστικά είναι τα πρωτευουσιάνικα επώνυμα Σακελλάριος, Δούκας, Λογοθέτης, Κυρίτζης, Κυριακού, Οικονόμου, Κυρούσης, Έξαρχος, Γκίκας κ.ά. Βλέπε κατωτέρω, τις δύο αυτές επιγραφές στο Α' Μέρος της ανά χείρας διατριβής. Επίσης, βλέπε Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί*, σ. 65 επιγρ. Ι.1. και Ι.1-2. Ονόματα βυζαντινά, που διασώθηκαν στην Πολίτσανη ως τις μέρες μας είναι: Γ. Δούκας, Γρ. Γκίκας, Αλέξιος Κυριακού, Αθ. Οικονόμου Φ., Κυρίτζης, Έξαρχος, Σακελλάριος, Λαμπίρης, Κυρούσης, Κομνηνός, Μάντζαρης κ.ά. "Η παρά τὴν Πολίτσιανην, μονή, κατέχει χρυσόβουλλον Σερμπάν βοεβόδα τοῦ Β' Καντακουζηνού" γράφει ο Ιω. Λαμπρίδης σε *Μελετήματα*, τ. 6, σ. 8. Βλέπε και τις αναλυτικές αναφορές περί αυτού σε Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 105-113.

52. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 7, σσ. 45 και 64· και Ζώτος - Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 101-102· και Μπετούλης Δ., *Πωγώνι*, 2002, σ.81.

Εκκλησία είτε της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής είτε της Επισκοπής Δρυϊνουπόλεως. Αρχικά, θα πρέπει να θεωρούμε επιστημονικώς άγνωστο πότε συστάθηκε η Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής και ποια τα όρια δικαιοδοσίας της, δεδομένου ότι οι μεν άμεσες ιστορικές πηγές δεν μας πληροφορούν, οι δε έμμεσες ιστοριοδιφικές πληροφορίες μας δεν είναι πάντα αξιόπιστες, ως μη παραπέμπουσες σε άμεσες πηγές⁵³... Έτσι, κατά τους ιστοριοδίφες, η Αρχιεπισκοπή αυτή είχε ιδρυθεί κάποτε, μεταξύ του 7^{ου} και του 14^{ου} αιώνα⁵⁴. όμως, κατά τους σοβαρούς αναδιφητές των πατριαρχικών αρχείων, όπως ο Α. Darrouzès⁵⁵ και ο μητροπολίτης Σάρδεων Γερμανός, «έν τῇ Πωγωνιανῇ Ἀρχιεπισκοπῇ οὐκ ἦτον» πριν την άλωση της Κων/πόλης από τους Τούρκους, αλλά «πρωτοπαπᾶς τις ἦν ὑποκείμενος τῷ Κωνσταντινουπόλεως Πατριάρχῃ καί καθεζόμενος ἐν τῷ σταυροπηγίῳ Πωγωνιανῆς, ἐν ᾧ ἐστὶ βασιλική μονή εἰς ὄνομα τιμώμενον τῆς Κοιμήσεως τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου»⁵⁶. Επίσης, και ο μητροπολίτης Παραμυθίας Αθηναγόρας συμφωνεί ότι η Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής συστάθηκε μετά την Άλωση και ότι πριν υπήρχε μόνο «πρωτοπαπᾶς, ὑπαγόμενος εἰς τό Οἰκουμενικόν Πατριαρχεῖον»⁵⁷.

Αναλυτικότερα, κατά τους οπαδούς της προφορικής λαϊκής παράδοσης, τους αναδιφητές των ποικίλων μοναστηριακών αρχείων και τους νεότερους μνημειοδίφες και συγγραφείς τοπικών ιστοριών ή λαογραφιών⁵⁸, η Αρχιεπισκοπή ιδρύθηκε από τον βυζαντινό αυτοκράτορα Κωνσταντίνο τον Πωγωνάτο, όταν αυτός επέστρεφε από εκστρατεία στην Ιταλία· μνημονεύονται μάλιστα και ονόματα επι-

53. Πολλοί ιστοριοδίφες μάς παραδίδουν επισκοπικούς καταλόγους, όπως ο Ν. Μυστακίδης, ο Α. Βασιλειάδης, ο Ιω. Λαμπρίδης, ο Π. Αραβαντινός, ο Β. Μπαράς, ο Σ. Γκατσόπουλος κ.ά.. Όμως αυτοί και άλλοι τινες δεν αναφέρουν από πού άντλησαν τις πληροφορίες τους, μερικές εκ των οποίων αποδεικνύουν έλλειψη βασικών ιστορικών γνώσεων τόσο, ώστε να αμφιβάλλουμε γενικότερα για την αξιοπιστία τους... Βλ. και Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σσ. 33-34.

54. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 6, σ. 10 και τ. 7, σ. 41, όπου ο συγγραφέας επικαλούμενος μεν κάποιον βυζαντινό συγγραφέα Καντακουζηνό, γράφει αρχικά ότι η Αρχιεπισκοπή ιδρύθηκε το ΙΔ΄ αι.· επικαλούμενος δε άλλου κάποια χειρόγραφη ενθύμηση των αρχών του 16^{ου} αι., που ο ίδιος ανέγνωσε σε Βίβλο τῆς Ι. Μονῆς Δρυάνου, γράφει άλλα: ότι δηλαδή “ἀρχιεπισκοπικός ἦν ὁ θρόνος τουλάχιστον ἀπό τοῦ ΙΒ΄ αι.”. Βλέπε ακόμα σε Βασιλειάδης Λ., *Η Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής και η Σταυροπηγιακή Μονή Μολυβδοσκεπάστου, Ημερολόγιον Ηπειρωτικός Αστήρ*, Αθήναι 1904, σ. 181· τέλος, Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 236.

55. Βλέπε Darrouzès Α. «*Notitiae*», σσ. 185-188 και 197-198. Αρχικά, στην υπ΄ αρ. 18 *Notitia* [που χρονολογείται στα μέσα του 14^{ου} αι. – αλλά η πρόσθετη σημείωση δεν μπορεί να είναι προγενέστερη του 1453, βλ. 188, *Recension*, στις σσ. 185-188.] η Αρχιεπισκοπή φέρεται ως 25^{ης} τάξεως σε *Not.* 18, 158, appendix 3, σ. 410. Κατόπιν,

σε άλλη, την υπ΄ αρ. 21 *Not.* [που είναι χρονολογημένη μετά το 1453, βλέπε ό.π., σσ. 197-198, 80, σ. 420], αναφέρεται η Αρχιεπισκοπή αυτή ως 4^{ης} τάξεως.

56. Γερμανός, μητροπολίτης Σάρδεων, ‘Επισκοπικοί κατάλογοι των εν Ηπείρω και Αλβανία επαρχιών του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως’, *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. ΙΒ΄, σσ. 83 κ.ε.· του ιδίου *Ορθοδοξία*, τ. 3, 1929, σ. 231 και 235. Επίσης, την ίδια άποψη προβάλλει και ο Αθηναγόρας, μητροπολίτης Παραμυθίας, ‘Εκκλησιαστική Ιστορία’, *Ηπειρωτική Εστία*, αυτοτελής τόμος, χ.χ., σ. 118.

57. Αθηναγόρας, μητροπολίτης Παραμυθίας, άρθρο του σε *ΜΕΕ*, τ. 12, σσ. 312 κ.ε., καθώς και Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σ. 34.

58. Βασιλειάδης Λ., *Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής*, σ. 181· Μυστακίδης Ν., *Επετηρίς Μεσαιωνικού Αρχείου*, τ. 4, 1952, σ. 180· Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, τ. 7, σ. 41 [αλλά και σε άλλο χωρίο, τ. 6, σ. 10, ισχυρίζεται ότι η Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής “συνέστη υπό του Πωγωνάτου”]. Βλέπε επίσης και Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σσ. 237-238 και Χατζημιχάλη Αγγ., *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. ΙΕ΄, σ. 117, όπου η λαογράφος ισχυρίζεται ότι η Ι. Μονή Μολυβδοσκεπάστου ήταν έδρα αρχιεπισκόπου “ἐπί ὀλοκλήρους ἑκατονταετηρίδας” πριν μετεγκατασταθεί στη Διπαλίτσα – αλλά γνωρίζουμε ότι στη Διπαλίτσα ανεγέρθηκε ο καθεδρικός ναός μόλις στα τέλη του 13^{ου} αι. Επιπλέον, βλέπε: Ζώτος-Μολοσσός, *Δρομολόγιον*, τ. Β΄, σ. 93· Αλεξούδης Ανθ., *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6794, 1896· Στούπης Σπ., *Πωγωνησιακά*, σ. 73· Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, τ. Β΄ σ. 138· και Σούρλας Ευρ., *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. ΙΕ΄, σ. 216, όπου διασώζεται επιτοίχια επιγραφή της Ι. Μονῆς Μολυβδοσκεπάστου.

σκόπων από το β' ήμισυ του 7^{ου} αιώνα⁵⁹. Ειδικότερα μάλιστα ο Λαμπρίδης, στηριζόμενος σε ενθύμηση των αρχών του ΙΣΤ' αι., που, καθώς μαρτυρεί, την ανέγνωσε σε ιερό βιβλίο της Ι. Μονής Ντρουάνου, ισχυρίζεται ότι «ἀρχιεπισκοπικός ἦν ὁ θρόνος τῆς Πωγωνιανῆς τουλάχιστον ἀπό τοῦ ΙΒ' αἰῶνος. Ἐδρα δε αὐτοῦ κατ' ἀρχάς μὲν ἦν ἡ σταυροπηγιακὴ μονὴ Μολυβδοσκεπάστου, περί δέ τὰ τέλη τοῦ ΙΓ' αἰῶνος ἡ Διπαλίτσα»⁶⁰. Ἐνα ὅμως εἶναι ἀπολύτως βέβαιο, ὅτι σε ἄμεσες πηγές οὐδεμία γίνεται μνεία γιὰ Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς προ τῆς Ἀλώσεως⁶¹, καί, ἐπίσης, ὅτι οἱ παραπάνω ἀναδιφητές δεν παραδίδουν ὀνόματα ἀρχιερέων ἀφορῶντα στὴν Πωγωνιανή πρὶν τὴν Ἄλωση⁶². Ἐπίσης, βέβαιο εἶναι ὅτι οἱ μετὰ τὴν Ἄλωση ἀρχιερεῖς ἀρχικά μὲν λίγο διέμεναν στὴν ἐδρα τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς τους⁶³ ἀργότερα δε καθόλου⁶⁴.

Ἀντίθετα, καμιὰ ἀβεβαιότητα δεν ὑπάρχει γιὰ τὴν παλαιότητα τῆς Ἐπισκοπῆς Δρυϊνουπόλεως, ἡ ὁποία σύμφωνα με ἐπιβεβαιωμένες πηγές προϋπήρχε τῆς Γ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, τοῦ 431, διότι ἔχουμε μαρτυρία ὅτι ὁ ἐπίσκοπός τῆς Εὐτύχιος ἔλαβε μέρος σ' αὐτήν⁶⁵. Κατὰ τὸν Συνέκδημο τοῦ Ἱεροκλέους ἡ ἐδρα τῆς, δηλαδὴ ἡ Ἀδριανούπολις, ἀναφέρεται ὡς μία ἀπὸ τὶς δώδεκα πόλεις τῆς Παλαιᾶς Ἠπείρου⁶⁶, πού υπαγόταν στὴ Μητρόπολη Νικοπόλεως μέχρι τὰ τέλη τοῦ 9^{ου} αι.⁶⁷ καί, κατόπιν, στὴ Μητρόπολη Ναυπάκτου, ὡς τὶς ἀρχές τοῦ 11^{ου} αι.⁶⁸. Κατὰ τὸ β' Διάταγμα Βασιλείου τοῦ Βουλγαροκτόνου, ἡ Ἐπισκοπὴ Δρυϊνουπόλεως ὑπήχθη, τὸ 1026, στὸν Ἀρχιεπίσκοπο Ἀχριδῶν⁶⁹. Φαίνεται, τέλος, ὅτι ἡ Ἐπισκοπὴ Δρυϊνουπόλεως ἦταν ἀκμαία, ἀν λάβουμε ὑπόψη ὅτι, ἐνῶ γειτονικῆς τῆς Ἐπισκοπῆς συγχωνεύονταν κατὰ καιροῦς με ἄλλες, ὅπως ἡ Ἐπισκοπὴ Βουθρωτοῦ⁷⁰, Χειμάρρας⁷¹ καί Φοινίκης⁷², ἡ

59. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σσ. 37-38.

60. Λαμπρίδης Ἰω., *Μελετήματα*, τ. 7, σ. 41 καὶ τ. 6, σ. 10, ὅπου προσθέτει ὅτι «(τὰ ὄρια τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς, ἐπεξέτεινε δὲ ἴσως Ἀνδρόνικος ὁ Β' ἀνακαινίσας τὴν Μονὴν Μολυβδοσκεπάστου». Ἐπίσης, βλέπε καί Λαμπρίδης Ἰω., *Παρνασσός*, τ. Α', 1888, σσ. 269-282, ὅπου ὁ συγγραφέας ἐπαναλαμβάνει τὴν ἴδια γνώμη.

61. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σ. 33· Κονιδάρης Γ., *Αἱ Μητροπόλεις καὶ αἱ Ἀρχιεπισκοπαὶ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου*, Ἀθῆναι 1937, σ. 98· Χρυσόστομος ἀρχιεπ. Ἀθηνῶν, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρίς*, Ἀθῆναι 1922, σσ. 219 καὶ 236· Γκατσόπουλος Στ., 'Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς', *Ἠπειρωτικὴ Ἐστία*, τ.... 1972, σσ. 604-617. Τέλος, βλέπε καί Darrouzès J., *Notitiae episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae*, ἐκδ. Institut Français d'Etudes Byzantines, Παρίσι 1981, σσ. 188 καὶ Not. 18¹⁵⁸, 21⁸¹.

62. Ὅπως οἱ προμνημονευθέντες : ὁ Darrouzès, σημ. 140, ὁ Σάρδεων Γερμανός, σημ. 141, ὁ Παραμυθίας Ἀθηναγόρας, 141-2, καὶ ὁ Ἄνθιμος Ἀλεξούδης, στὸ *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6796 τῆς 10.03.1892.

63. Γι' αὐτὸ ὑπάρχουν καὶ πληροφορίες ὅτι ἡ Ἀρχιεπισκοπὴ υπαγόταν, πρὶν τὸ 1685, στὴ Μητρόπολη Μπερατίου, Ἀραβαντινός Π., *Χρονογραφία*, σ. 13, σημ. 2. Βλέπε καί Λαμπρίδης Ἰω., *Μελετήματα*, τ. 6, σ. 12 καὶ τ. 7, σ. 44. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἴσως ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ ἕνα ἄλλο γεγονός: ὅτι στὸν Ι.Ν. Ἀγ. Ἀθανασίου Κ. Μερόπης Πωγωνίου, πού χτίστηκε καὶ ζωγραφήθηκε στα 1583, ἡ ἐπιγραφή δεν ἀναφέρει τοπικὸ ἐπίσκοπο, βλέπε Γιακουμῆς Γ. *Ὁ ναός τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου τῆς Κ. Μερόπης Πωγωνίου*, ἀδημοσίευτη ἐργασία, Ἰωάννινα 1996, σ. 8.

64. Ἀπὸ τὸ 1687 μέχρι τὸ 1788 οἱ ἀρχιερεῖς Πωγωνιανῆς διέμεναν στὸ Βουκουρέστι, ἀφήνοντας τὸ ποιμνιὸ τους ἀπροστάτευτο, λόγω τῶν ἰσχυρῶν ληστρικών ομάδων πού δρούσαν καὶ λυμαίνονταν τὴν περιοχὴ τους. Ἐπ' αὐτοῦ βλ. καί Λαμπρίδης Ἰω., *Μελετήματα*, τ. 6, σσ. 12 καὶ 44.

65. Βλέπε σχετικῆς πηγές, στὶς ὁποῖες παραπέμπει ὁ Φ. Οικονόμου, *Ἡ ἐν Ἠπείρῳ Ἐκκλησία Δρυϊνουπόλεως*,..., σ. 20, σημ. 1-6.

66. Ἱεροκλέους, *Συνέκδημος*, 651.8, σ. 8.

67. Κονιδάρης Γ., *Παρακμὴ Νικοπόλεως*, σσ. 159 καὶ 168.

68. Οικονόμου Φ., *Ἡ Ἐκκλησία ἐν Β. Ἠπείρῳ*, σ. 44.

69. Κονιδάρης Γ., *Συμβολαί*, σ. 27.

70. Κονιδάρης Γ., *Αἱ Μητροπόλεις*, σ. 98· καὶ τοῦ ἰδίου, *Συμβολαί*, σ. 27.

71. Γερμανοῦ, *Ἐπισκοπικοὶ Κατάλογοι*, Η.Χ., 12/1937, σ. 98.

72. Le Quien, *Oriens Christianus*, II, σ. 139-140.

ίδια παρέμενε επί αιώνες αυθύπαρκτη. Μόνο με την ίδρυση τού Δεσποτάτου τής Ηπείρου, οπότε υπήρξαν κάποιες διοικητικές μετατοπίσεις ως προς την ένταξη της Επισκοπής Δρυϊνουπόλεως σε πιο υψηλόβαθμη Εκκλησία, η, προαχθείσα σε Μητρόπολη, Εκκλησία τών Ιωαννίνων ενέταξε στους κόλπους της την επισκοπή Δρυϊνουπόλεως καθώς και άλλες επισκοπές, Βελλάς, Παραμυθιάς, Χειμάρρας,⁷³ από τις αρχές του 14^{ου} αι.

Κατά καιρούς έδρες τής Επισκοπής Δρυϊνουπόλεως διετέλεσαν η προμνημονευθείσα Αδριανούπολις, ως τα μέσα τού 6^{ου} αι., οπότε καταστράφηκε από τους Γότθους του Τωτίλα,⁷⁴ η κώμη τής Επισκοπής, ως το 1185, οπότε καταστράφηκε από τους Σταυροφόρους,⁷⁵ το κεφαλοχώρι Γαρδίκι στην Ι.Μονή Τσέπου ή Υψηλής Πέτρας, μέχρι το 1395⁷⁶, οπότε για πολιτικούς λόγους η έδρα ατόνησε, και τέλος το Αργυρόκαστρο, που παρέμεινε ως έδρα από τις αρχές τού 15^{ου} αι. μέχρι σήμερα.

Η Πολίτσιανη φαίνεται ότι πριν τον 16^ο αιώνα εντασσόταν στη διοικητική ευθύνη τής Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής. Πρέπει μάλιστα να ήταν ένα από τα σημαντικά κέντρα της μέχρι τις αρχές τού 16^{ου} αι., δηλαδή μέχρι το 1503, οπότε στο θρόνο τής Πωγωνιανής «πρωτοπαπᾶς τις έκαθέζετο». Και τούτο διότι ήδη από το 1445 μαρτυρείται διαμονή χωρεπισκόπου στην Πολίτσιανη, που ήταν τόπος πολύ ασφαλέστερος από τη Διπαλίτσα ή τη Μολυβδοσκεπάστη, επειδή είχε δύο μεγάλες μονές και βρισκόταν σε μέρος φυσικώς οχυρό για διαμονή επισήμων σε χαλεπούς καιρούς – ειδικότερα πληροφορούμαστε ότι το προμνημονευθέν 1445 «έκάθητο εις τήν μονήν Πολίτσιανης»⁷⁷ κάποιος αρχιεπίσκοπος ονόματι Κυπριανός . Και από τρίτη πηγή επίσης πληροφορούμαστε ότι το 1497 η Πολίτσιανη χρημάτισε ως έδρα κάποιου χωρεπιστάτη της Πωγωνιανής, επειδή ο Αρχιεπίσκοπός της τότε ή απουσίαζε ή δεν υπήρχε⁷⁸... Έτσι, ευλόγως ο Κυπριανός διέμενε στην Πολίτσιανη, εφόσον αφενός οι Αρχιεπίσκοποι δεν έμεναν μόνιμα στη Μολυβδοσκεπάστη, αναπληρώνονταν δε είτε από τους ηγουμένους τής εκεί Μονής είτε από τοποτηρητές διαμένοντες στο μοναστήρι τής Πολίτσιανης και αφετέρου εφόσον η Πολίτσιανη είχε λάβει εξαιρετικά προνόμια μετά το 1478, ως ανήκουσα στη δικαιοδοσία τής σουλτανομήτορας και ως ευρισκόμενη σε ασφαλέστερη θέση συγκριτικά με τη Διπαλίτσα. Εξάλλου, καθώς ήδη υποσημειώθηκε, «ή νυν κωμόπολις ήτο άλλοτε, και ίδια επί τής βυζαντινής εποχής, πόλις τις» και «ώς πόλις έπαρχιακή δεν διετέλει άγνωστος τῆ βασιλίδι τών πόλεων ως έκ πολλών άλλων και έκ του έκκλησιαστικού τίτλου Λογοθέτης δηλοῦται»⁷⁹.

Ωστόσο, κάπου στις αρχές τού 16^{ου} αι., η Πολίτσιανη μαζί με μερικά άλλα χωριά τού Πωγωνίου φαίνεται να αποσπάται διοικητικώς από την Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής· ο Π.Αραβαντινός μας πληροφορεί ότι «άπεσπάσθησαν 30 χωρία έπι-

73. Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 32 και σημ. 70-73.

74. Ζώτος-Μολοσσός, *Δρομολόγιον*, σσ. 77 και 205.

75. Αραβαντινός Π., τ. Α', σ. 71 και Βασιλειάδης Λ., *Ηπειρωτικός Αστήρ*, 1904, σ. 70.

76. Ζώτος-Μολοσσός, *Δρομολόγιον*, σσ. 79 και 205. Επίσης, βλέπε Ν. Μυστακίδης, 'Δρυϊνουπολίτικα/Αρχαιολογικά μελετήματα', περ.... σσ. 29-35.

77. Έχουμε εν προκειμένω και έτερη, όμως έμμεση, πηγή, η οποία μας πληροφορεί ότι το 1445 αρχιεπίσκοπος Πωγωνιανής ήταν ένας Κυπριανός «όστις τις οίδεν έκάθητο εις τήν Μονήν Πολιτσιανης», Γκατσόπουλος Σ., *Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής, Ηπειρωτική Εστία*, σ. 611.

78. Μυστακίδης Ν., *Φωνή της Ηπείρου*, φ. 460.

79. Τσελικίδης Μ., 'Η Μονή τής Κοιμήσεως τής Θεοτόκου και τὸ μετόχιον αὐτῆς ἐν Πολιτσιανῆ, *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, αρ. φ. 1925, 08.12.1904.

δοθέντα τῇ ἐκκλησίᾳ τῆς Δρυϊνουπόλεως κατὰ τὴν ΙΣΤ' ἑκατονταετηρίδα»⁸⁰, ἐνῶ ὁ Ἰω. Λαμπρίδης δέχεται ὅτι ἡ ἀπόσπαση αὐτὴ εἶχε γίνῃ ἤδη στὸν ΙΕ' αἰ., καθὼς συμπεραίνεται ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα διαφορετικῶν χωρίων⁸¹. Τέλος, τόσο μίᾳ ἐπιγραφῇ στὸν ὑπὸ ἐρευνα νὰ, τοῦ Αγ. Δημητρίου Σάββου Πολίτσιανης, ὅσο καὶ μίᾳ ἄλλῃ, ὑπάρχουσα στὴν, ἀδιαφιλονίκητα δρυϊνουπολίτικη, βυζαντινὴ ἐκκλησία τῆς Ἐπισκοπῆς Δρυϊνουπόλεως με χρονολογία 1510⁸², μνημονεύουν ὡς ἐπίσκοπό τοὺς τὸν Δρυϊνουπόλεως – γεγονός που σημαίνει ὅτι ἡ Πολίτσιανη ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ ΙΣΤ' αἰῶνα ἀνῆκε διοικητικὰ στὴν ἐπισκοπὴ τοῦ Ἀργυροκάστρου, προφανῶς γιὰ νὰ ἐνισχυθεῖ ἡ τελευταία στὸν ἀγῶνα τῆς κατὰ τῶν ἐκούσιων ἐξισλαμισμῶν με τὴν ἔνταξη στὴ δικαιοδοσία τῆς κάποιων εὐημερούντων χωρίων.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, οφείλουμε νὰ παραθέσουμε ἐδῶ τὰ ὀνόματα τῶν ἀρχιερατευσάντων, λίγο πρὶν καὶ λίγο μετὰ τὴν εἴσοδο στὸν ΙΣΤ' αἰῶνα, τόσο στὴν Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς ὅσο καὶ στὴν ἐπισκοπὴ Δρυϊνουπόλεως, ἐπειδὴ, καθὼς εἰπῶθηκε, ἡ Πολίτσιανη πρὶν τὶς ἀρχές τοῦ 16^{ου} αἰ. βρισκόταν ὑπὸ τὴν ἐκκλησία τῆς Πωγωνιανῆς, ἐνῶ ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 16^{ου} αἰ. ὑπάγεται στὴν ἐπισκοπὴ Δρυϊνουπόλεως. Ἔτσι...

. ...στὴ μεν Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς⁸³ ἐμφανίζονται σε πηγές τὰ ἐξῆς ὀνόματα:

- Κυπριανός, 1445,⁸⁴
- [πρωτοπαπὰς τὶς], 1503,⁸⁵
- Βησσαρίων, 1550,⁸⁶

... στὴ δε Ἐπισκοπὴ Δρυϊνουπόλεως⁸⁷ φέρονται νὰ ἀρχιερατεύουν:

80. Αραβαντινός Π., *Περιγραφή*, μέρος Α', σσ. 169-170. Ὅμως, ὁ ἴδιος χρονικογράφος σε ἄλλο στίχο τῆς ἴδιας ἐνότητος γράφει ὅτι “κατὰ τὴν ΙΖ' ἑκατονταετηρίδα τριάκοντα χωρία τῆς Παλαιᾶς Πωγωνιανῆς ἐγένοντο προσάρτημα τῆς ἐκκλησίας ταύτης”, καὶ ἐννοεῖ τῆς ἐπισκοπῆς Δρυϊνουπόλεως. Ἐμεῖς δεχόμεσθε ὅτι ἐκ παραδρομῆς ἀναγράφηκε ἐδῶ ὁ ΙΖ' αἰ., ἐπειδὴ ἡ πρώτη τοῦ ἐκδοχῆ διασταυρώνεται τόσο με πληροφορίες τοῦ Ἰω. Λαμπρίδη ὅσο καὶ με τὰ δεδομένα τῶν ἐπιγραφῶν, βλέπε καὶ σσημ. 167.

81. Λαμπρίδης Ἰω., *Μελετήματα*, τ. 6, σ. 12, ὅπου γράφει: “τὸ δὲ νότιον διαμέρισμα τοῦ τμήματος ἀπὸ τοῦ θρόνου τούτου, εἰς ἄγνωστον ἐποχὴν ἀποσπασθέν, εἰς τὴν ἐκκλησιαστικὴν διοίκησιν Δρυϊνουπόλεως κατὰ τὸ πλεῖστον προσηγήθη” καὶ ἐννοεῖ, με βάση τὰ συμφραζόμενα, τουλάχιστον τὸ πρῶτο μέρος τοῦ 16^{ου} αἰ., διότι ὁ ἴδιος σε ἄλλο χωρίο, σ. 42, ομιλεῖ σαφέστερα: “τουλάχιστον ἀπὸ τοῦ ΙΣΤ' αἰ., ἴσως δὲ καὶ πρὸ τῆς κατακτήσεως τὸ Παληοπογώνι δὲν ὑπήγετο εἰς τὸν ἀρχιεπισκοπικὸν θρόνον τῆς Πωγωνιανῆς ὡς καὶ πάντα τὰ χωρία τοῦ βορείου διαμερίσματος”.

82. Πουλίτσας Π., *Ἐπιγραφαί*, σ. 54.

83. Τὸν ἐπισκοπικὸ αὐτὸ κατάλογο διασώζει ὁ Ν. Βέης, *Κατάλογος*, σ.180, ὡς ἀκριβὲς ἀντίγραφο «ἐκ τοῦ παλαιού», που συντάχθηκε κατὰ τὸ 1920. Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι τῆς Πωγωνιανῆς παρατίθενται σε: Οικονόμου Φ., *Ἐκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σσ. 37-38· Γερμανός, *Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι*, σσ. 93-96, ὅπου, ὅμως, δὲν ὀνομάζει ἀρχιερέα γιὰ τὴν ἐπίμαχη περίοδο· Γκατσόπουλος Σπ., *Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς, Ἡπειρωτικὴ Ἐστία*, σσ. 605-617, ὅπου καὶ αὐτὸς δὲν περιλαμβάνει ὄνομα ἀρχιερέα γιὰ τὴν ἐπίμαχη περίοδο. Τέλος, ὁ Μυστακίδης Ν., στὸ *Ἡμερολόγιον Ἡπειρωτικὸς Ἀστήρ*, Ἀθήναι 1904, σσ. 132-136, καὶ στὸ *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, 06.05.1898, δημοσιεύει κατάλογο ἀρχιερέων, κατὰ πολλὰ ἐλεγχόμενον ὅμως ὡς ἀνακριβὴ καὶ πρόχειρο.

84. Μυστακίδης Ν., *Φωνὴ τῆς Ἡπείρου*, φ. 460, ‘Περὶ τῆς ἐν Πωγωνιανῇ Μολυβδοσκεπάστου Μονῆς’, 4-12-1901· καὶ Γκατσόπουλος Σ., *Ἀρχιεπισκοπὴ Πωγωνιανῆς*, σε Η.Ε., σσ. 605-617.

85. Μυστακίδης Ν., *Ἡμερολόγιον Ἡπειρωτικὸς Ἀστήρ*, Ἀθήναι 1904, σσ. 132-135.

86. ὅ.π. καὶ τοῦ ἰδίου, *Φωνὴ τῆς Ἡπείρου*, φ. 451, 02.11.1901, σ... .

87. Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι Δρυϊνουπόλεως ὑπάρχουν σε: Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς*, σσ. · Ἀλεξούδη Ἀνθ., *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6916/1892· Γερμανός, *Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι*, τ. V/1937, σσ. 11-103· Μυστακίδης Ν., *Ἐπετηρίς Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου*, τ. 4, 1952, σ. 180· Οικονόμου Φ., *Ἡ ἐν Ἡπείρῳ Ἐκκλησία Δρυϊνουπόλεως, Πωγωνιανῆς καὶ Κονίτισης ἀπὸ τῆς πρώτης διαδόσεως τοῦ χριστιανισμοῦ μέχρι τῶν καθ' ἡμᾶς χρόνων*, Ἀθήναι 1971, σσ. 23-24· Μπαράς, *Δέλβινο*, σ. 124· καὶ Βέης Ν., *Κατάλογος τῶν χειρογράφων κωδίκων τῆς ἀγιωτάτης Μητροπόλεως Ἀργυροκάστρου, Ἐπετηρίς Μεσαιωνικοῦ Ἀρχείου*, ἔτος Δ', 1951-2, σ. 180· καὶ , *Ἡπειρωτικὰ Χρονικά*, τ. 5, 1930, σσ. 53-90.

- Συμεών, 1497;⁸⁸
- Θεόκλητος, 1500,⁸⁹
- Συμεών, 1510,⁹⁰
- Ματθαίος, 1517,⁹¹
- Μακάριος, 1524;⁹²
- Συμεών, 1526,⁹³

Επομένως, ίσως από το 1510, δηλαδή τότε που ο Συμεών καταγράφεται σε επιγραφή ναού της Δρόπολης, οπωσδήποτε, όμως, από το 1526, δηλαδή από τότε που ο Συμεών αναγράφεται και σε ναό της Πολίτινης, η πολίχνη αυτή είναι ενταγμένη στην Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως, προκειμένου να συμβάλει στην κάποια οικονομική ενίσχυση του επισκόπου της, δεδομένου ότι όντως τότε ακμάζει οικονομικά.

88. Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180. Εδώ απαιτείται κάποιος σχολιασμός. Συγκεκριμένα, στον κατάλογο της σελ. 180 υπογράφει ο Ν. Μυστακίδης σε “άκριβές αντίγραφον εκ του παλαιού, υπογραφομένου υπό, Γ.Φ. Οικονομίδου, “έν Αργυροκάστρω τῆ 18ῃ 1920”.

89. Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180, όπου ο Ν. Μυστακίδης φέρεται ως συντάκτης ενός επισκοπικού καταλόγου όχι εύτακτου.

90. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σ. 23· και Garidis, *La peinture murale*, σ. 237.

91. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως*, σ. 23, για τεκμηρίωση μάλιστα ο Οικονόμου παραπέμπει στον Πουλίτσα Π., ο οποίος ωστόσο δέν γράφει κάτι σχετικό... Έτσι, μάλλον πρόκειται για λανθασμένη ανάγνωση μιας επιγραφής του 1617, λάθος που, πολύ πριν, ορθά υποπτεύθηκε ο Μ. Γαρίδης.

92. Βλέπε σημ. 167. Όμως, από άλλους καταλόγους παραδίδεται και ένας Μακάριος ως επισκοπεύων είτε το 1564 είτε το 1565, χρονιά κατά την οποία ο Ν. Μυστακίδης θεωρεί ότι λήγει η επισκοπεία του,... Ωστόσο, ο Σ. Γκατσόπουλος, ό.π., σημ. 159, ουδόλως συγκαταλέγει τέτοιο όνομα στον κατάλόγό του.

93. Βλ. σημ. 173· και, επίσης, στη διατριβή αυτή, κεφ. Α', §2.3., όπου σχετική επιγραφή στην Πολίτιση. Στο σημείο αυτό επαναλαμβάνουμε ότι ενδέχεται ο επίσκοπος Συμεών να είναι το ίδιο πρόσωπο που επισκοπεύει και κατά το 1497 και κατά το 1510 και κατά το 1526.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η παρουσίαση των δύο μνημείων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄: Ο ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΑΒΒΟΥ

1. Η αρχιτεκτονική μορφή και η ιστορία του μνημείου.

Ο ναΐσκος είναι ιδιωτικός και ανήκει στην παλιά οικογένεια των Σαββαίων, που κατοικούσε στο ΒΔ. άκρο τής Πολίτσειανης¹ – επειδή δε η χρήση του ήταν περιορισμένη σε επίπεδο «φάρας», δικαιολογείται η παρουσία στο χωριό και άλλου ομώνυμου ναού σε άλλη γειτονιά. Το κτίσμα αυτό, παρά το μικρό μέγεθός του, έχει το προνόμιο να περιέχει μία από τις δύο παλαιότερες επιτοίχιες επιγραφές τής Πολίτσειανης. Πρόκειται για την κτητορική του επιγραφή, που σωζόταν ολόκληρη μέχρι πριν 50 χρόνια², αλλά απομένει κατά το ήμισυ σήμερα, έχοντας όμως αναγνωσθεί, αφού έχει καταγραφεί ολόκληρη από αρκετούς μνημειοδίφες³.

Πρόκειται για μία μονόχωρη, δρομική βασιλική, καμαροσκέπαστη άλλοτε και ξυλόστεγη τώρα, χτισμένη αμελώς με λογάδες λίθους και κονίαμα. Η στέγη τώρα είναι δίρριχτη, καλυμμένη με σχιστολιθικές πλάκες. Στο παραλληλόγραμμο της κάτοψης⁴ εμφανίζονται εκτός από τον κυρίως ναό ο, γκρεμισμένος τώρα, νάρθηκας και η ημικυκλική αφίδα τού Ιερού.

Οι διαστάσεις τού μνημείου, μετρημένες εξωτερικά, είναι οι εξής: συνολικό μήκος τού κτίσματος, μη προσμετρώμενης της αφίδας, 10,15 μ. και πλάτος 3,95 μ. Ο κυρίως ναός εκτείνεται σε μήκος 5,70 μ. και ο νάρθηκας στα 4,45 μ. Νάρθηκας και κυρίως ναός είναι ισοπλατείς, με εμβαδόν 8,50 μ² και 13,48 μ² αντίστοιχα. Η αφίδα έχει ακτίνα (= βάθος) 0,90 μ. και άνοιγμα (διάμετρο Β.-Ν.) 2,40 μ., κατά δε το ύψος εμφανίζεται ταπεινωμένη σε σχέση με το ναΐσκο και φέρει χαμηλότερη στέγη, κωνοειδή και ημικυκλική.

Εξωτερικά οι μακροί τοίχοι είναι αδιάρθρωτοι, πλην ενός παραθύρου που

1. Ζώτος - Γιάνναρος, *Πολύτσηνη*, σ. 265.

2. Λέκκας Αθ., *Πολίτσηνη*, σ. 39 αλλά και Τσελικίδης Μ., «Ο πύργος Γουλά εν Πολιτσήνη», εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 1872, 05.10.1904· Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 7, σ. 35· Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί*, σ. 65· Clarke S., *Αρχαιολογικά Πολίτσηνης*, σ. 76· και Popa Th., *Mbishkrimët në monumentet Kishtarë të vendit*, *B.U.S.T.* 1/1958, σ. 218 κ.μ.

3. Όπως οι Μεν. Ζώτος, Αθ. Λέκκας, Μ. Οικονομίδης, Λ. Βασιλειάδης, κ.ά., των οποίων η αναλυτική παραπομπή εδώ παρέλκει.

4. Βλ. αρχιτεκτονικό σχέδιο 1 του αρχιτέκτονα Αν. Αγόρα.

ανοίγεται ψηλά, στο μέσο περίπου τής νότιας πλευράς. Αντίθετα, οι στενοί τοίχοι, προς ανατολάς και δυσμάς, φέρουν εξωτερικά κάποιον, απλό έστω, διάκοσμο: ο ανατολικός προβάλλει την ημικυκλική αψίδα του Ιερού, που ποικίλλεται με, εγχώρηγα σποράδην, πλίνθινα διακοσμητικά στοιχεία καθώς και ένα κεραμικό κόσμημα ψηλά, στο μέσο και στην κορυφή τού αετώματος. Προσεκτικότερη παρατήρηση εδώ μας οδηγεί στην υποψία ότι, το τμήμα τού ανατολικού τοίχου, που έχει τον στοιχειώδη αυτόν διάκοσμο, ανήκε σε αρχαιότερο τοίχο χαμηλότερου αρχικού κτίσματος⁵, το οποίο σε δεύτερη φάση ανυψώθηκε, για να μετασκευασθεί σε υψηλότερο καμαροσκέπαστο. Στον δυτικό τοίχο ανοίγεται μικρή θύρα εισόδου, χαμηλή (ύψους 1,60 μ.) και στενή (πλάτους 1,02 μ.). Πάνω δε απ' αυτήν υπάρχει εξωτερικά μία αβαθής κυκλική κόγχη έχουσα επίπεδο τύμπανο και ίχνη ζωγραφικής απεικόνισης του Αγ. Δημητρίου. Και αυτή η πλευρά εμφανίζει σποράδην κάποια τεμάχια εγχώρηγων πλίνθων, που, καθώς βρίσκονται 0,70 μ. χαμηλότερα από την κορυφή τής αετωματικής απόληξης της σημερινής στέγης, δημιουργούν την υποψία αετώματος μιας παλαιότερης και πιο ταπεινής στέγης, τού πιθανολογούμενου ως στενότερου και μικρότερου αρχικού πυρήνα.

Ακολουθεί δυτικά ο νάρθηκας, που σήμερα δεν σώζεται παρά μόνο ως προς τους γρεμισμένους τοίχους περιμετρικά. Αξιόλογο εδώ, χαμηλά στο δυτικό τοίχο, είναι ένα δίλοβο παράθυρο, το οποίο επιτρέπει την υπόθεση ότι το δάπεδο του νάρθηκα αρχικά ήταν, λόγω και του πρανού εδάφους, σαφώς χαμηλότερο, αλλά έχει επιχωματωθεί και ανυψωθεί προφανώς με τα οικοδομικά υλικά της κατάπτωσης. Από το σημειωματάριο του S. Clarke⁶ πληροφορούμαστε ότι «στον περίβολο του ναού υπήρχε πανάρχαιο νεκροταφείο», το οποίο θα έχει επιχωματωθεί. Δεν αποκλείουμε δε ως περίβολο ο Clark να εννοεί τον οιονεί «περιμανδρωμένο» σήμερα χώρο του νάρθηκα, στον οποίον ως «μάνδρα» λειτουργούν οι πλάγιοι μισογκρεμισμένοι τοίχοι.

Την εκδοχή τής μετασκευής ενός αρχικού κτηριακού πυρήνα⁷ σε καμαροσκέπαστη, μονόχωρη βασιλική την υπαγορεύουν τα εξής ευρήματα: πρώτον, η εμφάνιση, στην τοιχοποιία τού ανατολικού και δυτικού τοίχου, μεταγενέστερη ανύψωση του αρχικού κτίσματος⁸. δεύτερον, οι ρηγματώσεις που υπέστησαν παράλληλα οι (ΝΔ. και ΒΔ.) γωνίες τού ναού σε συνδυασμό με την ύπαρξη τεμαχίων κεράμου μόνο στο μέσο τού ανατολικού και δυτικού τοίχου, δηλαδή εκεί όπου παρέμεινε η παλαιά τοιχοποιία· τρίτον, η στάθμη δαπέδου τού νάρθηκα, που ανυψώθηκε σημαντικά σε κάποια φάση, αν κρίνουμε από το ύψος τού διμερούς δυτικού παραθύρου⁹. τέταρτον, η ανύπαρκτη πλέον επιγραφή κάτω από την εξωτερική, αβαθή κόγχη του νάρθηκα, πάνω από τη θύρα εισόδου, την οποία ο Π. Πουλίτσας ανέγνωσε

5. Βλέπε σχετικά και την υπ' αρ. 5 φωτογραφία.

6. Βλ. Clarke S., *Αρχαιολογικά Πολίτσιανης*, σ. 74.

7. Τόσο ο Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 7, σ. 35, όσο και ο Λέκκας Αθ., *Πολίτσιανη*, σ. 38, υποστηρίζουν ότι ο ναΐσκος είναι αρχαιότερος του 1500, ότι ανακαινίστηκε το 1513, και ότι εγκαινιάστηκε το 1523.

8. Βλ. φωτ. 2-3 του παρόντος. Η υπόθεση ότι ο ναΐσκος ήταν καμαροσκέπαστος, μετά το 1513, επαληθεύεται από τις αποκεκομμένες τοιχογραφίες ψηλά στο εσωτερικό των πλάγιων τοίχων. Υποθέτουμε ότι οι δαπανηρές, παρά το μικρό μέγεθος του μνημείου, εργασίες τής φάσης εκείνης οφείλονται σε αργή ανακατασκευή τού αρχικού πυρήνα που ολοκληρώθηκε το 1538, οπότε χρονολογείται η διακόσμηση του νάρθηκα, σύμφωνα με άλλη επιγραφή που διέσωσε ο Π. Πουλίτσας, *Επιγραφαί*, σ. 65.

9. Βλ. φωτ. 5 του παρόντος. Το παράθυρο αυτό, κατά τις αυτοψίες μας, μετρήθηκε ότι βρίσκεται μόνο 0.50 μ., εσωτερικά, πάνω από το δάπεδο, στοιχείο που επιβεβαιώνει τη μεταγενέστερη ανύψωση του δαπέδου στο νάρθηκα.

το 1914 ως εξής¹⁰:

«(ΤΟ ΣΤΕΡΕΩΜΑ, ΤΩΝ ΕΠΙ ΣΟΙ ΠΕΠΟΙΘΩΤΟΝ ΣΤΕ
(ΡΕΩΣΟΝ ΚΥΡΙΕ, ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΗΝ ΕΚΤΥΣΑΤΟ
(ΤΩ ΤΙΜΙΩ ΣΟΥ ΑΙΜΑΤΙ, ΕΤΟΥΣ ΖΜΣΤ» [=1538]

Η χρονολογική διαφορά μεταξύ των ετών 1513¹¹, 1523¹², 1526¹³, και του 1538 της παραπάνω επιγραφής, οπότε υποθέτουμε ότι ζωγραφήθηκε ο νάρθηκας, μας επιτρέπει την υποψία ότι ο αρχικός πυρήνας τού ναυδρίου θα δεχόταν επί πολλά χρόνια επισκευές, για να ολοκληρωθεί στην περίπου σημερινή του μορφή, την οποία διατήρησε από το 1538 ως το 1925-1930 περίπου, οπότε, σύμφωνα με ιστοριοδιφικές ενδείξεις, κατέπεσε ο ημικύλινδρος της οροφής¹⁴ το δε απομείναν κτήριο καλύφθηκε με ξύλινη δίρριχτη στέγη μόνο ως προς τον κύριο ναό – και όχι ως προς τον ταπεινότερου ύψους νάρθηκα, γιαυτό και εγκαταλείφθηκε ως «αύλειος χώρος». Οι ενδείξεις για ανακαινιστικές εργασίες ανάμεσα στα έτη 1513-1538 ενισχύονται και από τη ντόπια προφορική παράδοση, που θέλει το μνημείο ως βυζαντινό, «αρχαίο»,¹⁵ αλλά και από τις πληροφορίες τού Λαμπρίδη, που γράφει ότι ο ναΐσκος ανακαινίστηκε το 1513¹⁶ και εγκαινιάστηκε το 1523¹⁷ – συμπληρώνοντας μάλιστα ότι ως κτίσμα «έκοσμείτο δι' αφίδων»¹⁸, αν και εμείς δεν εντοπίσαμε παρά μόνον την αφίδα/κόγχη τού Ιερού, εκτός αν θεωρήσουμε ότι ο λόγιος εκείνος άνδρας εξέλαβε τυχόν υπάρχοντα ενισχυτικά τόξα/ποδαρικά τού νάρθηκα ως αφίδες...

Εσωτερικά, ο ναΐσκος είναι σήμερα γυμνός και ρυπαρός. Τέμπλο ή άλλα λατρευτικά αντικείμενα δεν υπάρχουν – το κτίσμα εχρησιμοποιείτο μέχρι το 1990 ως χορταποθήκη τού αλβανικού ιππικού και, μέχρι πρότινος, ως αποθηκευτικός χώρος τής οικογένειας Σάββου... Ευλόγως η εγκατάλειψη αυτή ολοκλήρωσε την εκ τού χρόνου φθορά, δεδομένης μάλιστα της μαρτυρίας ότι μετά το 1924-5 οι τοιχογραφίες είχαν σχεδόν καταστραφεί¹⁹ – αλλά η μαρτυρία αυτή μάλλον θα αναφερόταν στις τοιχογραφίες του γκρεμισμένου ημικύλινδρου και του νάρθηκα.

Στο Ιερό, η εφαπτόμενη και εγγεγραμμένη στην αφίδα Αγία Τράπεζα είναι

10. Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί*, σ. 65.

11. Το 1513 ο Λαμπρίδης Ιω. θεωρεί ως έτος ανακαίνισης, βλ. σημ. 7.

12. Το 1523 ο Λαμπρίδης Ιω. θεωρεί ως έτος εγκαινίασης του ναΐσκου, βλ. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 6, σ. 11.

13. Το 1526 είναι το έτος, με το οποίο ταυτίζεται η αναγνωσθείσα από τον Π. Πουλίτσα επιγραφή, μολονότι ο ίδιος χρονολόγησε την επιγραφή μεταγράφοντας τη χρονολογία της σε 1551 εκ παραδρομής, αν και ορθώς αντέγραψε το «ΖωΛΔ» της επιγραφής. Τη χρονολογία 1526 δέχονται και οι Αλβανοί μελετητές: βλ. σχετικά Meksi-Thomo, *Monumentet*, 11, σ. 120, Meksi-Thomo, 19, σ. 90α και A. Baçe-A. Meksi-E. Riza-Gj. Karaiskaj-P. Thomo, *Historia e Arkitekturës Shqiptare, nga fillimet deri në v. 1912*, Tiranë, σ. 369α.

14. Λέκκας Αθ., *Πολίτεια*, σ. 39.

15. Ο Ιω. Λαμπρίδης, *Μελετήματα*, 7, σ. 33, ισχυρίζεται ότι στις αρχές τού 16ου αιώνα ανακαινίζεται η « β υ ζ α ν τ ι ν ή », όπως γράφει, εκκλησία του Αγίου Δημητρίου. Βλέπε επιπλέον και Λέκκας Αθ., *Πολίτεια*, σ. 38.

16. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 7, σ. 35.

17. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 6, σ. 11.

18. Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα*, 7, σ. 35. Στο ίδιο χωρίο ο Λαμπρίδης Ιω. θεωρεί την εκκλησία ως «ανακαινισθείσα τῷ 1513 συνδρομή Παπᾶ Κυριακού τινος καί του ἀδελφοῦ τοῦ Γεωργόπουλου» – πληροφορίες που περιέχονται κατά λέξη και στην επιγραφή.

19. Λέκκας Αθ., *Πολίτεια*, σ. 39.

δυτικά κτιστή, ευθύγραμμη μπροστά και ημικυκλική πίσω στ' ανατολικά – ακολουθούσα το σχήμα τής αφίδας· αριστερά, στο ανατολικό άκρο τού βόρειου τοίχου, ανοίγεται ένα αφανές εξωτερικά κογχίδιο, η Πρόθεση· ψηλότερα, δεξιά και αριστερά τής κεντρικής κόγχης, προβάλλουν τα στόμιά τους ηχητικά αγγεία. Ο χώρος φωτίζεται μόνον από τη μικρή θύρα εισόδου στα δυτικά και από ένα παράθυρο ψηλά στο νότιο τοίχο. Σήμερα οι τοιχογραφίες τής δεύτερης ζώνης, ψηλά, έχουν κατ' ολίγον αποκοπεί λόγω της κατάπτωσης του ημικυλίνδρου τής οροφής.

Το δάπεδο ήταν άλλοτε στρωμένο με ακανόνιστες πέτρες· όμως δεν σώζεται σήμερα παρά μόνον σε λίγα σημεία τού κυρίως ναού.

Για το μεταβυζαντινό αυτό μνημείο οι Αλβανοί επιστήμονες γράφουν μόνον τα εξής²⁰: «*Η εκκλησία του Αγ. Δημητρίου στην Πολίτσιανη, του Αργυροκάστρου, είναι ένας ναΐσκος με ορθογώνιο σχήμα, που παλαιότερα είχε νάρθηκα, ο οποίος σήμερα έχει καταστραφεί. Από τον ανατολικό τοίχο προβάλλει μία τοξωτή αφίδα. Η κύρια είσοδος είναι κατασκευασμένη με ξύλινη δοκό στο ανώφλι και πάνω απ' αυτήν υπάρχει μία κόγχη με, ημι,κυκλικό τόξο. Η στέγη είναι δίρριχτη και καταλήγει μετωπικά στην ανατολική και δυτική πλευρά. Ένα παράθυρο βρίσκεται ψηλά στο νότιο τοίχο, χαρακτηριστικό αυτό για πολλές εκκλησίες. Ο ναΐσκος είναι χτισμένος με ασχημάτιστες πέτρες και λάσπη από ασβέστη. Το δάπεδο είναι στρωμένο με ακανόνιστες πέτρες. Με βάση την επιγραφή η εκκλησία χρονολογείται στο 1526*».

2. Η χρονολόγηση του κτίσματος και της διακόσμησής του

Υπάρχουν τρία δεδομένα για τη χρονολόγηση του μνημείου ως κτίσματος: τα αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά του, η επιγραφή του και οι έμμεσες πηγές τών βιβλίων, που εδώ και 80-100 χρόνια αναφέρονται σ' αυτό. Ακόμα και αν σήμερα η επιγραφή του ήταν πλήρης, θα υπήρχε ανάγκη να ανατρέξουμε πέραν αυτής στα άλλα δύο δεδομένα χρονολόγησης, πολύ περισσότερο διότι στην εν λόγω, έστω και κολοβωμένη, επιγραφή αναγράφονται τα ρήματα «*ανεκαινίσθη*» και «*ανιστορήθη*», που ενίοτε σημαίνουν ότι το κτίσμα επανακατασκευάστηκε επί παλαιότερου κτηριακού πυρήνα – γεγονός που συμφωνεί με τα περί τούτου δεδομένα τής αυτοψίας και των ιστοριοδικικών αναφορών, καθώς ήδη εκτέθηκε.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος τού, μετασκευασμένου στις αρχές του 16^{ου} αι., ναού, ως καμαροσκεπούς, μονόχωρου, δρομικού ναού, δεν προσφέρει βοήθεια ένταξής του σε αιώνα, δεδομένου ότι τέτοιου τύπου ναοί απαντώνται από τον 7^ο αιώνα ως την υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο της τουρκοκρατίας²¹. Επίσης οι αναλογίες τού ναού δεν αποτελούν πειστικό κριτήριο χρονολόγησης, καθώς η σχέση μήκους-πλάτους τόσο των βυζαντινών μονόχωρων όσο και των μεταβυζαντι-

20. Meksi - Thomo, *Monumentet*, 19, σ. 90.

21. Για τη χρονολόγηση αυτών των αρχιτεκτονικών τύπων βλ. Α. Meksi, 'Periodizimi e tipologjia e ndërtimeve të kultit në shekujt VII-XV', *Monumentet*, 2, 1986, σ. 39α-β και 43α· Π. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον από του τέλους του 7ου μέχρι του τέλους του 10ου αιώνας*, Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 105-106· επίσης, Α. Meksi, 'Τα δεδομένα για την τεχνική οικοδομής των ναών του 7^{ου} -15^{ου} αι. στην Αλβανία', μτφρ. Δ. Κομμάτα, *Βυζαντινά*, 15, 1995, σσ. 57-70· Αν. Ορλάνδος, *Η εν Ελλάδα εκκλησιαστική αρχιτεκτονική επί Τουρκοκρατίας*, εκδ. Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήναι 2000· του ιδίου, *Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, εκδ. Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήναι 1998· Μπούρας Χ., *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, εκδ. Παν/μίου Θεσ/νίκης, Χ.Χ. και Μπούρας Χ., *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1453-1830, εκδ. ΕΜΠ., Αθήνα 1998, ερανιστικά.

νών ναών δεν διαφοροποιείται στην Ελλάδα και στη σημερινή Αλβανία²². Τέλος, το εδώ υλικό κατασκευής δεν μπορεί να θεωρηθεί αδιάσειστο στοιχείο χρονολόγησης, επειδή κυριαρχεί μεν η ακανόνιστη/απελέκτη πέτρα, υπάρχουν όμως και τμήματα με εγχώρηγες πλίνθους ως διακοσμητικό υλικό σε επιλεγμένα σημεία, στοιχείο που το συναντάμε όλο και λιγότερο, όσο η τουρκοκρατία διαρκεί²³. Μένουν λοιπόν τα στοιχεία της αυτοφίας, δηλαδή τα ίχνη, ανακατασκευής τού ναυδρίου, από τα οποία προκύπτει η βεβαιότητα πως ένα προγενέστερο, βυζαντινό κτίσμα ανυψώθηκε και διευρύνθηκε στις αρχές του 16ου αιώνα.

Πιο αναλυτικές, μη επιγραφικές πληροφορίες για τη χρονολόγηση του μνημείου λαμβάνουμε από τέσσερις έμμεσες πηγές: τον Ιω. Λαμπρίδη, τον Μ. Τσελικίδη, τον Π. Πουλίτσα και τον άγγλο αρχαιολόγο S. Clarke. Ο πρώτος είδε το μνημείο πριν το 1881 και γράφει πως, με βάση την επιγραφή που είδε, χρονολογείται στα 1513²⁴. ο ίδιος, όμως, σε άλλο σημείο ισχυρίζεται ότι εγκαινιάστηκε το 1523²⁵. Ο δεύτερος επισκέφθηκε το μνημείο, ή το γνώριζε ως, το 1904, δηλαδή τότε που και αυτός έγραψε ότι ανακαινίστηκε το 1513²⁶. Όμως, ο τρίτος, που επισκέφθηκε το μνημείο κάπου στα 1914-15, είναι ο πρώτος που όχι μόνον είδε ή ανέγνωσε αλλά μετέγραψε και δημοσίευσε όλη την επιγραφή ως εξής²⁷:

«ΑΝΑΚΕΝΙΣΤΙ ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ | ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΜΥΡΟΒΛΗΤΟΥ | ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΟΠΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΗ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΑΥΤΟΥ | ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ | [ΛΟΓΟΘΕΤΗ - ΑΡΧΙΗΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟ[ΠΟΥ ΔΡΥΙΝΟΥΠΟΛΕΟΣ] ΚΥΡΟΥ ΣΙΜΕΩΝ. ΕΝ ΕΤΟΙ, ΖΩΛΔ, ΙΑ ΑΠΡΙΛΙΩ Κ», 1551,²⁸

Σήμερα, 1996-7, από όλην εκείνη την επιγραφή-ταυτότητα του μνημείου σώζονται ατυχώς μόνον οι δύο πρώτοι στίχοι και μικρό μέρος του τρίτου:

+ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΤΙ ΚΑΙ ΑΝΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΜΥΡΟΒΛΗΤΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚ ΚΑΙ

22. Γ. Γιακουμής - Κ. Γιακουμής, Ο Άγιος Νικόλαος Δούβιανης και οι μονόχωροι ξυλόστεγοι μεταβυζαντινοί ναοί στην Αλβανία, μελέτη υπό δημοσίευση.

23. Meksi - Thomo, ό.π. 11, σ. 128α και Meksi - Thomo, ό.π. 19, σ. 90α-95α. Βλέπε ακόμα Ε. Δεληγιάννη - Δωρή, Εισαγωγή στη Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη, τ. Α', σημειώσεις πανεπιστημιακών διαλέξεων β' εξαμήνου 1987-88, Αθήνα 1987, σ. 49· Χ. Μπούρας, Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής, Θεσσαλονίκη, σ. 637-638 και 641.

24. Λαμπρίδης Ιω., Μελετήματα, 7, σ. 35.

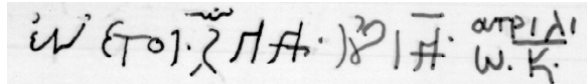
25. Λαμπρίδης Ιω., Μελετήματα, 6, σ. 11.

26. Τσελικίδης Μ., 'Ο πύργος Γουλᾶ ἐν Πολιτσάνη', εφ. Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως, φ. 1872/05.10.1904.

27. Πουλίτσας Π., Επιγραφαί, σ. 65. Το ίδιο ανέγνωσε και ο Th. Pora, ο οποίος χρονολογεί το μνημείο στα 1526, βλέπε και σημ. 20.

28. Όμως, καθώς και στη σημ. 13 σημειώνεται, βέβαιο είναι ότι ο Π. Πουλίτσας είδε μεν ως χρονολογία το Ζ' ΛΔ, το δημοσίευσε, όμως, προφανώς εκ παραδρομής, ως 1551. Ωστόσο, οι δύο αλβανοί αρχιτέκτονες που επισκέφθηκαν το μνημείο μετά το 1970, όπως και ένας ερευνητής του Ινστιτούτου Μνημείων το 1956, μετέγραψαν σωστά την χρονολογία ως 1526. Βλέπε Meksi - Thomo, Monumentet, 19, σ. 90 και Beduli Dh., Nje Veshtrim mbi Kishat dhe manastirët ë Pogonit, Tiranë 1956.

Σχολιάζοντας καταρχήν την επιγραφή επαναλαμβάνουμε ότι από τα δύο ρήματα, *ανακαινίσθη* και *ανιστορήθη*, μπορούμε έμμεσα, και σε συνδυασμό με τα δεδομένα τής αυτοψίας του κτίσματος, να συμπεράνουμε ότι ο ναός προϋπήρχε, διότι η επιγραφή δεν γράφει ότι ο ναός «ηγέρθη» ή «ανηγέρθη» μόνον. Επομένως τίποτα δεν μας εμποδίζει να δεχτούμε ότι ένα παλαιότερο κτίσμα ανακαινίστηκε το 1513, καθώς μας πληροφορούν οι δύο μνημειοδίφες. Τέλος, ο S. Clarke, που πέρασε από την Πολίτσιανη το 1924 κρατώντας σημειώσεις για τους ναούς της, αντέγραψε μόνο την επίμαχη χρονολόγηση της επιγραφής ως εξής²⁹:



Αυτό σημαίνει ότι η χρονολογία, αν όχι ανέγερσης τουλάχιστον ανακαινίσης ή ζωγράφησης του ναΐσκου είναι το 1526, ακριβώς όπως το «είδε» παλαιογραφικά ο Πουλίτσας. Και τούτο, διότι με τη βοήθεια τού φωτογραφημένου χειρογράφου Clarke «βλέπουμε» και εμείς σήμερα, το επίμαχο και απωλεσθέν τμήμα τής κολοβωμένης επιγραφής, όπως το παραδίδει ο Πουλίτσας: «έν έτοι ΖΛΑ – Ινδ(ί)κτ, ου ΙΔ άπριλιω Κ». Συγκρίνοντας λοιπόν το τεκμήριο αυτό με τη μεταγραφή Πουλίτσα, διαπιστώνουμε ότι ο τελευταίος είχε δει και αναγνώσει με δύο διαφορετικούς τρόπους το αυτό παλαιογραφικό στοιχείο, δηλαδή το # : στη μεν χρονολογία ως Δ, στη δε Ινδικτιώνα ως Α. Κατά την γνώμη μας πρόκειται για Δ, γιαυτό και δεν συμφωνούμε με την παράδοση Λαμπρίδη, 1523. Έτσι η αποκατάσταση της κατά Πουλίτσα επιγραφής έχει ως εξής: 20 Απριλίου 1526, έτος που συμπίπτει με την ιδ' ινδικτιώνα.

[Ωστόσο, σε μία όλως πρόσφατη δημοσίευση της επιγραφής αυτής από το αλβανικό Ινστιτούτο Επιστημών, 1999, το μεν μεταγεγραμμένο κείμενο της επιγραφής αναφέρει τη χρονολογία 1526 και ακριβέστερα: «έν έτοι, Ζ°ΛΔ·ΙΑ άπριλίω Κ», η δε φωτογραφία της φαίνεται ότι επιβεβαιώνει ευδιάκριτα τη χρονολογία που διά χειρός αντέγραψε ο Clarke. Η χρονολόγηση αυτή επιβεβαιώνεται έστω και δύσκολα, αν θελήσουμε να διασταυρώσουμε τα επιγραφικά δεδομένα με τους επισκοπικούς καταλόγους³⁰].

Ακριβώς δε για λόγους διασταύρωσης στοιχείων, προστρέξαμε στους επισκοπικούς καταλόγους Πωγωνιανής αλλά και Δρυϊνουπόλεως, στηριζόμενοι στο όνομα του επισκόπου που φέρει η επιγραφή. Στην Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής από το 1503 δεν ονομάζεται κανένας αρχιερέας· μόνο «πρωτοπαπᾶς τις έκαθέζετο»³¹. Ο επόμενος επίσκοπος δε, που περιέχεται στον ίδιο κατάλογο, χρονολογείται στα 1550. Αντίθετα, στην Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως³², στην οποία, καθώς είδαμε, είχε υπαχθεί η Πολίτσιανη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα³³, υπάρχουν αποδείξεις ότι ποιμαίνει, τουλάχιστον από

29. Αυτήν εμείς «αντιγράψαμε» φωτογραφικά από το αδημοσίευτο χειρόγραφο του S. Clarke, όπως ακριβώς ο ίδιος την έγραψε· το ιδιόγραφο σημειωματάριο, που φωτογραφήθηκε, απόκειται στη Βρετανική Αρχαιολογική Σχολή, Ν.Β. 3, από σ. 76 κ.μ.

30. Βλέπε Popa, *Mbishkrime*, σ. 221. Στην ίδια σελίδα ο Popa καταχωρίζει και τη χρονολογία του νάρθηκα προσομοιώνοντάς την ως άλλος Clarke, προφανώς επειδή δεν τη φωτογράφησε, ως: «ζΜφ».

31. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία εν Ηπείρω*, σ. 37.

32. Οικονόμου Φ., *Εκκλησία εν Ηπείρω*, σ. 23· Γερμανός, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, σ. 93· Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180.

33. Βλ. σημ. 111-116 του εισαγωγικού μέρους.

το 1510, ένας Συμεών³⁴ – λέμε δε «τουλάχιστον», επειδή σε άλλον, όχι εξαιρετικά επιμελημένο, επισκοπικό κατάλογο Δρυϊνουπόλεως, εμφανίζεται Συμεών να αρχιερατεύει από το 1497³⁵. Επίσης σε έναν τρίτο επισκοπικό κατάλογο³⁶ αναφέρεται ως επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως το 1517 ένας Ματθαίος³⁷. όμως, η επιγραφή που τον ονομάζει, στον ναό του Αγίου Μηνά στην Τρανοσίστα Λιούτζης, εκ λάθους έχει χρονολογηθεί στο 1517, και ορθό είναι να αποδοθεί ως 1617, αφού ζωγράφος εκεί είναι ο Αλεβίζος Φωκάς,³⁸.

Κατόπιν τούτων συμπεραίνουμε ότι η επισκοπεία τού Συμεών, που εμφανίζεται στα 1510, θα συνεχίστηκε τουλάχιστον ως το 1526, οπότε μνημονεύεται στην επιγραφή τού Αγίου Δημητρίου του Σάββου – λέμε δε πάλι «τουλάχιστον», διότι στον ως ανωτέρω αμελή επισκοπικό κατάλογο εμφανίζεται κατά το 1524 ως επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως ένας Μακάριος³⁹. Όλα αυτά σημαίνουν ότι από το 1497, ίσως, ή κατά το 1510, οπωσδήποτε, αρχιερατεύει στην επισκοπή Δρυϊνουπόλεως κάποιος Συμεών και επιβεβαιώνεται η θέση του αυτή το 1523, Λαμπρίδης, το 1524, Μυστακίδης, και το 1526, επιγραφή, εκτός αν συνέπεσε κάποια σπάνια συνωνυμία.

Προσπαθώντας να αξιοποιήσουμε κάθε επιπλέον δυνατότητα διασταύρωσης δεδομένων, ακόμα και βάσει έμμεσων εκ των επιγραφών συμπερασμάτων, καταφύγαμε στην επικουρία τής παλαιογραφίας. Μελετήθηκαν συγκριτικά αφενός λειτουργικές επιγραφές τού γειτονικού μνημείου τού Αγ. Αθανασίου, που επιβεβαιωμένα ανιστορήθηκε, τουλάχιστον κατά ένα μέρος του, το 1513⁴⁰, και αφετέρου η επίμαχη κτητορική επιγραφή τού Αγ. Δημητρίου. Κατά τη γνωμοδότηση των ειδικών, ο γραφικός χαρακτήρας στις επιγραφές τών δύο μνημείων θεωρήθηκε τόσο όμοιος, ώστε να εγγίζει τη βεβαιότητα ταύτισής τους⁴¹. Τοιουτοτρόπως διασταυρώνεται ως ακριβής και βεβαία μια άλλη πληροφορία τού Τσελικίδη, ότι τα δύο αυτά μνημεία φέρουν επιγραφές «του αὐτοῦ χρωστήρος»⁴². Κατόπιν τούτου υποθέτουμε ότι τουλάχιστον ο επιγραφέας τών δύο μνημείων συγκαταλέγεται στα μέλη κάποιου συνεργείου καλλιτεχνών, που δούλεψε στην Πολίτσειανη από το 1513 και μετά, γιατί θεωρούμε ως όχι αναξιόπιστους μάρτυρες τόσο τον Λαμπρίδη όσο και τον Τσελικίδη, όταν ομιλούν για 1523.

Με βάση όλα αυτά τα δεδομένα, εμείς πιστεύουμε ότι η από τον Πουλίτσα μεταγραμμένη, από τον Clarke χειρογραφή και από τον Ρορα φωτογραφημένη, επιγραφή μάς οδηγεί στη χρονολόγηση μόνον της διακόσμησης μέρους του μνημείου, δηλα-

34. Ο Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί*, σ. 54, παραδίδει ότι στο διάστημα του χριστού τέμπλου τού βυζαντινού ναού Επισκοπής Δρόπολης ανέγνωσε επιγραφή, στην οποία μνημονεύεται ένας Συμεών ως επίσκοπος Δρυϊνουπόλεως το 1510 – μάλιστα, ο Πουλίτσας ολισθαίνει εδώ και σ' ένα άλλο λάθος, αφού τη χρονολογία «ετους ΖΙΘ, Σεπ. ΙΒ» μεταγράφει σε 1501 και όχι 1510. Ωστόσο, το γεγονός ότι το 1510 αρχιερατεύει ο Συμεών πιστοποιείται ως εξής: «ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΕΙ ΤΟ ΠΑΡΩΝ ΔΙΑΣΤΗΛΟΝ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΕΙΣ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΤΑΤΟΥ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΔΡΙ/ΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΚΥΡΟΥ ΣΥΜΕΩΝ ΔΙΑ ΨΥΧΙΚΗΝ ΑΥΤΟΥ ΣΩΤΗΡΙΑΣ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΖΙΘ, 7019=1510, ΣΕΠΤΕΒΡΙΟΥ ΙΒ».

35. Τον επισκοπικό αυτό κατάλογο διασώζει ο Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180, ως «ακριβές εκ τού παλαιού αντίγραφον», συντεταγμένο κατά το 1920.

36. Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180 και Garidis M., *La peinture murale ...*, σ. 238.

37. Σάρδεων Γερμανός, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, σ. 56.

38. Το λάθος όχι μόνον υποπτεύθηκαν αλλά και επεσήμαναν άλλοι, όπως ο Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, σ. 40· αλλά και ο Garidis M., *La peinture murale*, σ. 238.

39. Βέης Ν., *Κατάλογος*, σ. 180.

40. Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί*, σ. 65.

41. Συγκεκριμένα, δόθηκαν σε ειδικούς παλαιογράφους, τον επιγραφολόγο καθηγητή κ. Αγαμ. Τσελίκι και τον διδάκτορα Διον. Μούσουρα, φωτογραφίες επιγραφών από τους δύο ναούς. Μετά από μελέτη, διαβεβαιώθηκαν προφορικά ότι θεωρούν όχι απλώς πιθανότητα αλλά έως και βεβαιότητα το γεγονός ότι τουλάχιστον ο επιγραφέας είναι ίδιος και στους δύο ναούς της Πολίτσειανης. Με βάση αυτή τη διάγνωση, μπορούμε να δεχθούμε ότι και στους δύο ναούς δούλεψε τουλάχιστον ο ίδιος επιγραφέας με διαφορά 10-13 χρόνων...

42. Μ. Τσελικίδης, 'Ο πύργος Γουλά εν Πολιτσίανη', εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 1872, 05.10.1904.

δή στο 1526 – με ενδεχόμενο οι πληροφορίες των Λαμπρίδη-Τσελικίδη να αναφέρονται είτε στον χρόνο έναρξης εργασιών ανάπτυξης και ανακαίνισης του κυρίως ναού (1513) είτε στο χρόνο εγκαινίασης του ανακαινισμένου μα όχι ολοκληρωτικά ιστορημένου ναΐσκου (1523). Τέλος, είναι αναμφισβήτητο ότι η άλλη επιγραφή, δηλαδή αυτή που μετέγραψε ο Πουλίτσας από τον, γκρεμισμένο σήμερα, νάρθηκα, αναφέρεται στην ιστόρηση μόνο του νάρθηκα (1538). Έτσι διαπιστώνουμε ότι ένα, οπωσδήποτε πρό του 1500, αρχικό κτίσμα άρχισε να ανακαινίζεται το 1513, εγκαινιάστηκε το 1523, διακοσμήθηκε το 1526 και αποπερατώθηκε, διακοσμημένο συνολικά και ως προς τον νάρθηκα, το 1538, δηλαδή μετά από 15 χρόνια – γεγονός που δείχνει τη μάλλον συνεχή στοργή των χορηγών του οι οποίοι, παρά τον ιδιωτικό χαρακτήρα τού ναυδρίου τους, ήθελαν να το καταστήσουν λαμπρό και ευρύχωρο, ιδίως με τον προσκτισθέντα ισομήκη και ισοπλατή νάρθηκά του, όπου θα θέλησαν ίσως να συμπεριλάβουν τα αρχαία» μνήματα, που εντόπισε ο Clarke στον, μισογρεμισμένο εντωμεταξύ, «αύλειο χώρο»-νάρθηκα.

3. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του μνημείου και το Εικονογραφικό του Πρόγραμμα.

Με βάση τις σωζόμενες τοιχογραφίες, το μνημείο φαίνεται ότι διακοσμήθηκε σε τρειςπάλληλες ζώνες, διαχωριζόμενες με κόκκινες ταινίες. Δυστυχώς, τόσο η τρίτη (οροφιαία κάποτε) ζώνη που κατέπεσε μαζί με την καμάρα, όσο και πολλές συνθέσεις τής δεύτερης και πρώτης ζώνης έχουν καταστραφεί πια. Ωστόσο, έστω και με τις απομένουσες τοιχογραφίες, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ο καλλιτέχνης ακολουθεί τη μάλλον τυπική παλαιολόγια διάταξη στο εικονογραφικό του πρόγραμμα, με λίγες εξαιρέσεις που δικαιολογούνται λόγω της ιδιωτικής χρήσης τού ναυδρίου⁴³.

Ο χριστολογικός κύκλος, που σχεδόν μονοπωλεί το ενδιαφέρον μας λόγω καταστροφής και μεγάλου μέρους τής κάτω ζώνης, είναι ζωγραφημένος στην υψηλότερη, όπως απομένει σήμερα, ζώνη. Οι σκηνές αρχίζουν από το ανατολικό άκρο τού νότιου τοίχου με τη Γέννηση, για να καταλήξουν στο ίδιο άκρο τού βόρειου τοίχου με την Ανάσταση ακολουθώντας τη χρονολογική τους σειρά και, ταυτόχρονα, προσφέροντας ισορροπία παραστάσεων του χριστολογικού κύκλου τόσο στους πλάγιους τοίχους (βόρεια 4 + 4 νότια) όσο και στους στενούς (ανατολικό και δυτικό) τοίχους, με τις αετωματικού σχήματος παραστάσεις της Ανάληψης (Α.) και του Χριστού ως Εμμανουήλ (Δ.). Από τις δέκα αυτές σκηνές οι περισσότερες εντάσσονται στο Δωδεκάορτο. Έτσι, γίνεται φανερό ότι ο ζωγράφος διέταξε το ως προς τον χριστολογικό κύκλο πρόγραμμά του ισορροπημένα και με προσεκτική επιλογή των δημοφιλέστερων λατρευτικά θεμάτων τού ετήσιου εορτολογίου, χωρίς προτίμηση σε σκηνές παθών.

Το γεγονός ότι από τον λειτουργικό κύκλο καμία σχετική τοιχογραφία δεν υπήρχε, εν όλω ή εν μέρει, μας οδήγησε στην αναζήτηση ιχνών έστω στο χώρο του Ιερού. Έτσι εντοπίστηκαν δύο απομένοντα μικρά κομμάτια σοβά, το ένα στο νότιο τοίχο, με σπάραγμα ιεράρχη, όπου ελάχιστα διασώζεται το όνομά του. Πρόκειται για τον άγιο Ελευθέριο, τον μόνο συλλειτουργούντα που η αυτοψία επιβεβαίωνε την ύπαρξή του. Δυτικότερα, υπάρχει κι' άλλο σπάραγμα κεφαλιού αδιάγνωστου

43. Επαληθεύεται εδώ ο Μ. Γαρίδης, *La peinture murale...*, σ. 15 και 129-130 κυρίως σε σ. 201, που κάνει λόγο για πολλούς μικρούς άρχοντες, εκκλησιαστικούς και λαϊκούς, οι οποίοι ασχολούνται από κοινού για την ανέγερση και διακόσμηση ναών, γεγονός που προϋποθέτει μια νέα αστική ή αρχοντική τάξη χριστιανών υπό την εύνοια του οθωμανικού παράγοντα.

αγίου, το οποίο ανήκε, σύμφωνα με γραπτή μόνο μαρτυρία του Δ. Μπεντούλη, στον άγιο Βλάσιο· ο ανωτέρω ερευνητής διασώζει επίσης κι' άλλη πληροφορία, ότι δίπλα και ανατολικότερα από τον άγιο Ελευθέριο είχε εντοπίσει το 1956 το κεφάλι του αγίου Σ π υ ρ ί δ ω ν α⁴⁴. Ακριβώς απέναντι, εκεί όπου βρίσκονται ακόμα μερικά τμήματα σοβά στον βόρειο τοίχο, εμείς διακρίναμε ελάχιστο μέρος μορφής προσώπου, το οποίο θα ανήκε σε άλλον ιεράρχη, πάνω από το κογχίδιο της Πρόθεσης, πιθανότατα στον άγιο Πέτρο Αλεξανδρείας. Η επιλογή του αγίου Ελευθερίου οπωσδήποτε οφείλεται στο γεγονός ότι αυτός περιλαμβάνεται στους μεγάλους πατέρες της τοπικής πρωτοχριστιανικής Εκκλησίας, με σκοπό να υπογραμμιστεί ο οικουμενικός της χαρακτήρας, καθώς σημειώνει ο καθηγητής Ν. Γκολές για άλλους συλλειτουργούντες πατέρες της πρωτοχριστιανικής εποχής⁴⁵. Εξάλλου, η επιλογή, πάνω από το κογχίδιο της Πρόθεσης, του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, ο οποίος απεικονίζεται συνήθως στο βόρειο τοίχο του Ιερού, εκεί όπου σήμερα βρίσκονται τα σπαράγματα τοιχογραφίας, έχει οπωσδήποτε «*λειτουργικό περιεχόμενο και υπογραμμίζει την πραγματική παρουσία του ομοουσίου στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας*»⁴⁶. Υποθέτουμε ακόμη ότι η Πλατυτέρα θα καταλάμβανε χώρο στο τεταρτοσφάιριο της αφίδας, πάνω, και ότι οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες ή θα ήταν στηθαίοι κάτω, λόγω της ενσωματωμένης στην αφίδα Αγίας Τράπεζας, ή θα είχαν ζωγραφιστεί ολόσωμοι αλλά σε μικρή κλίμακα. Στο αέτωμα του ανατολικού τοίχου, πάνω ακριβώς από την αφίδα του θυσιαστηρίου, ζωγραφίζεται η σκηνή της Ανάληψης, για να δηλωθεί ότι με την ανάληψή Του ο Χριστός ανύψωσε στους ουρανούς την ανθρώπινη σάρκα, που προσέλαβε με την θεία Του ενσάρκωση⁴⁷.

Και, με πολύ επιτυχημένο επίσης τρόπο ο αγιογράφος τοποθέτησε στο δυτικό αέτωμα, απέναντι από την Ανάληψη, τον Χριστό-Εμμανουήλ, παραπέμποντας έτσι στην ίδια «*σχέση της Θείας Ευχαριστίας με την Θεία Ενσάρκωση*», οπότε απεικονίζεται ο θριαμβευτής Χριστός και ως κυρίαρχος του ουρανού και ως νικητής του θανάτου⁴⁸, αφού πιο κάτω αποδίδεται ο Θεάνθρωπος, στη σκηνή της Κοίμησης, να παραλαμβάνει την ψυχή της μητέρας Του, για να τιμηθεί η Παναγία ως θεοτόκος, ως δοχείον τού ενσαρκωμένου Χριστού και ως εν γαστρί χώρα τού Αχωρήτου, ο οποίος καταβαίνει και «*αναλαμβάνει*» την ψυχή της στους ουρανούς.

Στην υπόλοιπη κάτω ζώνη τού κυρίως ναού διασώζονται μερικοί ολόσωμοι άγιοι και αγίες. Όμως από τις τοιχογραφίες αυτές λίγα τμήματα μόνο δεν έχουν καταστραφεί. Ειδικά στο νότιο τοίχο δεν σώθηκε άλλη, εκτός από την παράστα-

44. Βλέπε Dh. Beduli, *Έκθεση*, σ. 7.

45. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, σ. 16.

46. Ο.π., σ. 25.

47. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, σ. 20 και 36. Επίσης, βλέπε Ξυγγόπουλος, 'Η τοιχογραφία της Ανάληψης εν τη αφίδι τού Αγίου Γεωργίου Θεσ/νίκης', *Α.Ε.*, 1938, σ. 32 κ.μ.. Στα μνημεία τού 15^{ου} αι. στην περιοχή Αχρίδας, όπως της Ελεούσας Μ. Πρέσπας, του Προφήτη Ηλία Dolgaeč, της Παναγίας Velestovo και της Ανάληψης Leskoč, ο αναλαμβανόμενος Χριστός ζωγραφίζεται στον «ουρανό» τού Ιερού, πάνω από την Αγία Τράπεζα, ενώ η υπόλοιπη παράσταση της Ανάληψης ζωγραφίζεται στο ανατολικό αέτωμα, πάνω από την αφίδα της Πλατυτέρας, βλέπε σχετικά Subotič, *L' école*, σσ. 37, 53, 69, 77, 100. Στο ανατολικό επίσης αέτωμα τοποθετείται η σκηνή της Ανάληψης σε πολλούς μεταβυζαντινούς ναούς, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών, φάση 1542, επιμ. Μ.Γαρίδης, Αθ.Παλιούρας, *Μοναστήρια στο Νησί Ιωαννίνων*, π.11, στη Βελτισίστα, Stavropoulou - Makri, *Veltsista*, σ. 88, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες στην Καστοριά*, σ. 139, σε ναούς της Αιανής, όπως του Αγ. Δημητρίου, μέσα 15^{ου} αι., του Μιχαήλ και του Αγίου Νικολάου, μέσα 16^{ου} αι., και αλλού, βλέπε σχετικά Πελεκανίδης, *Άνω Μακεδονία*, πιν. 16α', 20 και 29α'.

48. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, σ. 22

ση της Δέησης, που περιέργως υπάρχει σχεδόν κατά το μεγαλύτερο μέρος της. Αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι η θέση τής Δέησης, που εμφανίζεται στο νότιο τοίχο όπως και στο ναό της Πετσάς, απέναντι από τον φερώνυμο άγιο Δημήτριο, αντιστοιχεί σε χώρο, όπου οι μη ιδιωτικές εκκλησίες έχουν συνήθως τοποθετημένη την καθέδρα του αρχιερέα. Εδώ ο ένθρονος Χριστός-Αρχιερεύς, προφανώς «αντικαθιστά» τον θρόνο του τοπικού επισκόπου, που απουσιάζει από ένα ιδιωτικό ναύδριο. Πάνω δε ακριβώς από τον ένθρονο Χριστό της Δέησης ζωγραφίζεται κατ'εξαίρεση ο μόνος μεμονωμένος άγιος της δεύτερης ζώνης, ο Άγ. Νικήτας – προφανώς για να αξιοποιηθεί στη ζώνη αυτή ο λίγος χώρος που άφησε το παράθυρο, με μία μορφή που έντονα παραπέμπει στο πρόσωπο του Χριστού. Στους άλλους τοίχους, με βάση τα λίγα τμήματα των σοβάδων που απέμειναν χαμηλά, κατορθώσαμε να διαγνώσουμε τις επτά από τις δεκατρείς συνολικά μορφές, που ζωγραφίστηκαν ολόσωμες σ' αυτή τη ζώνη – πλην, φυσικά, της τριπρόσωπης Δέησης. Από τα λίγα αναγνωσθέντα ονόματα αγίων διαπιστώνουμε ότι ο καλλιτέχνης προτιμά να απεικονίζει τις πιο δημοφιλείς και με διαδεδομένη λατρευτική παράδοση στον ευρύτερο ηπειρωτικό και μακεδονικό χώρο μορφές, όπως είναι ο αρχάγγελος Μιχαήλ, δίπλα στη θύρα εισόδου, ως ακοίμητος και ξιφήρης συνήθως φρουρός,⁴⁹ οι αυτοκρατορικοί άγιοι Κων/νος και Ελένη, πάλι κοντά στην είσοδο του ναού και ιδίως κάτω από την σκηνή της Κοίμησης με το σταυρό ανάμεσά τους, ένα σταυρό-τρόπαιο κατά του θανάτου που αποκτά στη θέση αυτή σωτηριολογικό χαρακτήρα⁵⁰, οι έφιπποι ή ένστολοι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος ως προστάτες κατά των πολεμίων, ιδιαίτερα κατά την πρώτη φάση της Τουρκοκρατίας⁵¹, τέλος δε, η εξαιρετικά διαδεδομένης λατρείας στη γύρω περιοχή αγία Βαρβάρα ως θεράπουσα αγία με αρχοντική καταγωγή, που εκτός από τον ιαματικό της ρόλο υπενθυμίζει ίσως στους εκπεσμένους φυγάδες τής Πολίτσιανης τη μεγαλοαστική τους προέλευση⁵². Έτσι, προβάλλονται στη κάτω ζώνη τα ηθικά πρότυπα που παιδαγωγούν εις Χριστόν, με τις μορφές των ολόσωμων αγίων, άλλοι από τους οποίους στηρίζουν τις ελπίδες των ραγιάδων κατά του δυνάστη, όπως οι στρατιωτικοί άγιοι, άλλοι παραπέμπουν στα απολεσθέντα βυζαντινά μεγαλεία, όπως οι αυτοκρατορικοί άγιοι, και άλλοι λειτουργούν ιαματικά προς χάρη των πιστών, όπως η αγία Βαρβάρα, ή αποτροπαϊκά κατά ποικίλων κινδύνων, όπως ο αρχάγγελος Μιχαήλ.

Έτσι, από το σωζόμενο μέρος του εικονογραφικού προγράμματος, διαπιστώνουμε ότι ο ζωγράφος του ναυδρίου γνώριζε πώς να ικανοποιεί τις προτιμήσεις των ιδιωτών χορηγών του, αλλά και πώς να μην παρεκκλίνει σοβαρά από τα κανονισμένα. Αναλυτικότερα, η διάταξη του σωζόμενου εικονογραφικού προγράμ-

49. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ συνηθίζεται κοντά στην είσοδο του ναού σε όλη τη Β. Ήπειρο, όπου περιοδεύσαμε, αλλά και στην ελληνική πλευρά, όπως στον Ι.Ν. Αγ. Αθανασίου Κ. Μερόπης, 1583. Ενδεικτικά, αναφέρονται ο Αγ. Αθανάσιος Πετσάς, 1525, οι Ι.Μονές Δούβιανης, 1588, Βάνιστας, 1617, Δρουβουνίου, 1603, κ.λπ.

50. Όπως επίσης και στον Αγ. Αθανάσιο Μάτζαρη, 1513, στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, και σε μνημεία της Αχρίδας, όπως στη Lečani, Subotič, *L' école*, σχ. 35, στη Βεύη, ό.π., σχ. 71, στο Leçkoes, ό.π., σχ. 80. Βλ. ακόμα Ν. Γκολές, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού της Μονής του Οσίου Λουκά*, σ. 152.

51. Οι άγιοι αυτοί ζωγραφίζονται άλλοτε στο δυτικό τοίχο, όπως στον Αγ. Αθανάσιο Πετσάς, 1525, άλλοτε στον βόρειο, όπως στη Λεσινίτσα, 1525, άλλοτε αντικριστά στο βόρειο και νότιο τοίχο, όπως στου Μάτζαρη, 1513. Βλ. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, σ. 46 ...

52. Και η αγία Βαρβάρα απαντάται σε: Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, Αγ. Αθανάσιο Πατσάς, 1525, Αγ. Αθανάσιο Μάτζαρη, 1513, και αλλού. Ν. Γκολές, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του καθολικού της Μονής του Οσίου Λουκά*, σ. 154.

ματος, έτσι όπως χωροθετείται στο προοπτικό ανάπτυγμα άνοψης του ναυδρίου, έχει ως εξής:

- 1. Η Ανάληψη
- 2. Αδιάγνωστο σήμερα. Κατά τον Δ. Μπεντούλη, 1956, ο άγιος Σπυρίδων.
- 3. Ο Άγιος Ελευθέριος
- 4. Η Μήτηρ Θεού,
- 5. Ο Ιησούς Χριστός εν θρόνω,
- 6. Ο Αγ. Ιωάννης, ο Πρόδρομος,
- 7., αδιάγνωστο,
- 8., αδιάγνωστο,
- 9., αδιάγνωστο,
- 10. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ
- 11. Ο Άγιος Κων/νος*
- 12. Η Αγία Ελένη*
- 13., αδιάγνωστο,
- 14. Η Αγία Βαρβάρα
- 15. Ο Άγιος Γεώργιος
- 16. Ο Άγιος Δημήτριος*
- 17., αδιάγνωστο,
- 18. Η εις Άδου Κάθοδος
- 19. Ο Λίθος του μνήματος
- 20. Ο επιτάφιος Θρήνος
- 21. Η Σταύρωση του Χριστού
- 22. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
- 23., αδιάγνωστο,
- 24. Ο Χριστός - Εμμανουήλ
- 25., αδιάγνωστο,
- 26. Η Βαΐοφόρος
- 27. Η Έγερση του Λαζάρου
- 28. Η Μεταμόρφωση του Χριστού
- 29. Ο Άγιος Νικήτας
- 30. Η Ύπαπαντή
- 31. Η Γέννηση του Χριστού
- 32. Επιγραφή

[* αυτές οι τοιχογραφίες, το χειμώνα τού 2003, βρέθηκαν σχεδόν κατεστραμμένες]

Το όνομα του ζωγράφου απουσιάζει, κατά μία συνήθεια της περιοχής⁵³. όμως, ονομάζονται οι χορηγοί, που ήσαν επίσημοι παράγοντες του τόπου, με επώνυμο ιδιαίτερος βυζαντινοπρεπή και ελληνικά⁵⁴: ο παπα - Κυριακός, ο Γεωργ. Παπαγεωργόπουλος, ο Γεωργ. Παπαβασιλείου και ο Γεωργ. Λογοθέτης. Τα ονόματα αυτά ενισχύουν την πεποίθησή μας ότι στην Πολίτσιανη είχαν καταφύγει βυ-

53. Βλέπε επιγραφές από Β. Ήπειρο σε Pora, *Mbishkrime*, σσ. 20-21.

54. Ζώτος - Γιάνναρος, *Πολύτσανη*, σ. 229 κ.ε. Πάντως, η επιγραφή του Αγίου Δημητρίου είναι η πρώτη ως σήμερα σωζόμενη, άρα και η αρχαιότερη με πολιτσανίτικα ονόματα τόσο ελληνικά, ώστε ο Λαμπρίδης Ιω. να σχολιάζει με έμφαση ότι τέτοια ονόματα ήταν διαδεδομένα μόνον στην Κωνσταντινούπολη. Βλ. σχετικά και στην Εισαγωγή της διατριβής τη σημ. 134.

ζαντινοί άρχοντες ή τιτουλάριοι είτε από την Κων/πολη, πριν ή μετά το 1453, είτε από το Δεσποτάτο τής Ηπείρου, μετά το 1341 ή το 1431,⁵⁵. Έτσι, υποθέτουμε ότι οι τέσσερις αυτοί χορηγοί ήσαν και αρκετοί και ικανοί να καλέσουν έναν άξιο καλλιτέχνη προς διακόσμηση του μνημείου. Την υπόθεση αυτή ενισχύει και η μη πλήρως σωζόμενη, πλέον, επιγραφή στην εξωτερική κόγχη τού δυτικού τοίχου, όπου εικονίζεται ο Άγ. Δημήτριος ως «ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ»⁵⁶ – όπου ο τίτλος «Μέγας δουξ» απηχεί βυζαντινές συνήθειες και επικλήσεις.

4. Εικονογραφική ανάλυση.

Η Γέννηση (12). Κατέχουσα την ακραία ανατολική θέση τού νότιου τοίχου βρίσκεται μέσα στο Ιερό, στην άνω ζώνη. Επειδή το πλάτος της σκηνής είναι περιορισμένο, το θέμα αναπτύσσεται σε στενό χώρο⁵⁷ που λειτουργεί σαν στοιχειώδες σκηνικό μάλλον, όπου τοποθετούνται τα περί το Σπήλαιο γεγονότα.

Η σύνθεση εκτυλίσσει την αφήγησή της σε τρία επίπεδα. Πάνω, αριστερά στον αιχμηρό βράχο⁵⁸, απεικονίζονται στηθαίοι τρεις άγγελοι, και τα φωτοστέφανα άλλων πίσω, που ανυμνούν· δεξιότερα, σχηματίζεται το τυπικό ημικύκλιο του ουρανού, από το οποίο εξακτινώνεται μια δέσμη φωτός που διατρυπά το βράχο και φθάνει μέσα στο σπήλαιο· ακόμα πιο δεξιά ξεπροβάλλει από μία βραχώδη πλαγιά άλλος άγγελος⁵⁹, που ευαγγελίζεται τον εκστατικό ποιμένα.

Στο μέσο αριστερά, αναφαίνονται από μία πτύχωση του εδάφους στηθαίοι οι τρεις Μάγοι με τα δώρα, παρατεταγμένοι κατά διαγώνια ισοκεφαλία και σε σειρά ηλικίας. Δεξιότερα, ακριβώς στο μέσο τής σκηνής, κυριαρχεί με τον όγκο Της

55. Αναφερόμαστε σε εποχές, κατά τις οποίες ιστορείται έξοδος αξιωματούχων από τα μεγάλα διοικητικά κέντρα τού βυζαντινού ελληνισμού προς περιφέρειες πιο ασφαλείς ως καταφύγια. Βλ. και Πατρινέλης, *Ελληνισμός*, σ. 35β, και Garidis M., *La peinture murale*, σ. 15-16 και 93 ειδικά για την Αλβανία.

56. Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσηνη*, σ. 264· Μ. Τσελικίδης, Ο πύργος Γουλά εν Πολιτσάνη, εφ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 1872/5.10.1904. Επίσης, βλέπε και Ευγγόπουλος, 'Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δουξ Απόκαυκος', *Ελληνικά*, 15, 1957, σσ. 122-140, όπου πληροφορούμαστε ότι ο τίτλος «μέγας δουξ» είναι γνωστός στην εικονογραφία τού αγίου από το 15^ο αι. και σχετίζεται με το ενύπνιο του Γρηγορίου Παλαμά. Ο άγιος Δημήτριος, λοιπόν, στηθαίος, όπως εικονίζεται στο σχεδόν σβησμένο σήμερα τύμπανο της τυφλής υπέρθυρης κόγχης, είναι θέμα παλαιολόγιο, εκτός του γεγονότος ότι η προσωνομία «μέγας δουξ» απηχεί κατά τον Ευ. Τσιγαρίδα, την τάση για υιοθέτηση ενδυμάτων και τίτλων αυτοκρατορικής αυλής, που απαντάται από το 1350 και μετά στην Καστοριά, βλέπε *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, σ. 306.

57. Είναι γεγονός ότι στον νότιο τοίχο το εικονογραφικό πρόγραμμα προέβλεψε την ανάπτυξη πολλών, σε σχέση με το μήκος του τοίχου, σκηνών τού χριστολογικού κύκλου, γιατί η κατανομή τών πλαισίων υπολογίστηκε με εξαιρετική φειδώ, το δε εύρος κάθε πίνακα μετρήθηκε με ισομέρεια. Αυτό όμως αδίκησε τις πολυπρόσωπες παραστάσεις, όπως η Γέννηση, όπου η αφήγηση απαιτούσε την απεικόνιση δευτερευόντων επεισοδίων σε περισσότερο χώρο.

58. Η αιχμηρή, βραχώδης κορυφή πάνω από το μικρό σπήλαιο, συνδυαζόμενη με το ήπιο και ανοιχτά καμπύλο γράψιμο των χαμηλότερων πρσανών τού λόφου, συναντάται και σε βυζαντινούς μικρογραφημένους κώδικες, όπως σε κώδικα του 14^{ου} αι. στο Βατοπέδι, αρ. 937, φ. 15^α, όπου οι Μάγοι καλύπτονται ενμέρει, και περισσότερο ο πρώτος, από μία πτύχωση του εδάφους. Η ίδια αυτή εικόνα τού τοπίου εντοπίζεται και σε άλλους κώδικες του 12^{ου} αι., βλέπε *Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Β', εικ. 305, όπου η αναεκλιμένη Παναγία βρίσκεται εντός ευρέος σπηλαίου, ή του 11^{ου} αι., ο.π., τ. Γ', εικ. 7, κ.λπ. Επομένως, ενδέχεται οι μεταγενέστεροι καλλιτέχνες να είχαν αντλήσει στοιχεία και τεχνικές τοπιογραφίας από μικρογραφημένους κώδικες, πριν ακόμα έρθουν τα δυτικά πρότυπα της Αναγέννησης...

59. Στην παράσταση όλοι οι άγγελοι πρώτου πλάνου είναι τέσσερις, δηλαδή οι αναγκαίοι για τη λιτή αφήγηση των γεγονότων. Σε εκκλησίες του 15^{ου} αι. της περιοχής Αχρίδας είναι αλλού μόνο δύο, 1+1, όπως στον Προφήτη Ηλία Dolgaec, αλλού τρεις, 2+1, όπως στην Παναγία Velestovo, και αλλού πέντε, 4+1, όπως στη μονή Matka· βλέπε σχετικά Subotič, *L' école*, σχ. 33,111,78. Αντίθετα, σε παλαιολόγιες συνθέσεις απεικονίζονται τουλάχιστον οχτώ άγγελοι, Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, σσ. 172 και 176. Επομένως, οι πολλοί άγγελοι πρέπει να θεωρηθούν στοιχείο νεοτερικότητας και οι λίγοι στοιχείο συντηρητικότητας, Καλοκύρης, *Η Γέννησις*, σ. 37 και 38.

η Θεοτόκος, ανακεκλιμένη ελαφρά, με την πλάτη στραμμένη προς τη φάτνη⁶⁰, απ' όπου φαίνεται το θείο βρέφος και δύο αντωπά ζώα που το θερμαίνουν. Ακόμη δεξιότερα, στέκεται αμφιρρεπής άλλος βοσκός, με την πλάτη στραμμένη προς τα έξω αλλά με το κεφάλι κατά κρόταφο· φορεί λαϊκότροπο πίλο⁶¹ και έχει υψωμένο σε στάση έκπληξης το ένα χέρι, αναβλέποντας προς τον άγγελο.

Στο κατώτερο μέρος της σκηνής αριστερά, σώζεται μερικώς το επεισόδιο του λουτρού⁶². εικονίζεται η μαία που, καθιστή με το βρέφος στην αγκαλιά, προετοιμάζει τη λούση δοκιμάζοντας με το δεξί τη θερμοκρασία τού νερού τού λουτήρα, ενώ μία θεραπαινίδα χύνει νερό από ένα λεπτόσχημο λαγήνι⁶³.

Τέλος, ψηλά, στον ελάχιστο χώρο του σκουρόχρωμου νυχτερινού ουρανού, αναγράφεται η επιγραφή «ΧΡΙΣΤΟΥ-ΓΕΝΝΑ».

Η όλη σύνθεση εικονογραφικά προσεγγίζει, πρώτον τη σκηνή της Γέννησης στο καθολικό τού μοναστηριού Matka της Αχρίδας⁶⁴, δεύτερον μία ομάδα κρητικών εικόνων τού 15^{ου} αι., όπως η Γέννηση της Βενετίας⁶⁵ και της Πάτμου⁶⁶, και τρίτον ένα εικονίδιο του 15^{ου} αι. από το επιστύλιο τέμπλου που απόκειται στο αρχαιολογικό μουσείο Βεροίας⁶⁷. Μεταξύ των κοντινών έργων, που εικονογραφικά συγγενεύουν, κατατάσσονται η Γέννηση στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525,⁶⁸ στην Πετσά Δελβίνου, 1525,⁶⁹ και στον Αναπαυσά, 1527⁷⁰.

Η Υπαπαντή (19). Η σκηνή βρίσκεται αμέσως μετά τη Γέννηση και σώζεται σχεδόν κατά το ήμισυ, από τη μέση και πάνω και λίγο προς τα κάτω αριστερά. Με δεδομένα τη θέση τού Ιησού στα χέρια τού Συμεών, την παρουσία τής προφήτιδας μεταξύ Ιωσήφ-Μαρίας και, τέλος, τη θέση και την κίνηση του παιδιού, δεχόμαστε ότι η Υπαπαντή αυτή ανήκει στον τύπο Ε και το πρότυπό της ανάγεται σε

60. Η θέση αυτή τής Παναγίας, με την πλάτη προς το θείο βρέφος, είναι στοιχείο αρχαιότητας, δεδομένου ότι έτσι εμφανίζεται και κατά τον 11^ο αι. σε μικρογραφίες και σε παλαιότερες τοιχογραφίες, καθώς βλέπε σε παραπομπές παρακάτω. Για την ιδιότυπη αυτή θέση και στάση, βλέπε σχετικά Λίβα-Ξανθάκη, *Η μονή Ντιλίου*, σσ. 38-39, και Γούναρης, *Ρασσιώτισσα*, σσ. 37-39. Η Παναγία δεν προσβλέπει προς το θείο βρέφος στους Αγ. Αποστόλους Θεσ/νίκης, Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, πιν. 11, στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό, Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, πιν. 19, στη Μονή Χώρας, Underwood, *Kariye 2*, πιν. 166, στην Περιβλεπτο Μυστρά, Millet, *Mistra*, πιν. 118.1, στην Παντάνασσα Μυστρά, ο.π., πιν. 139.2, στο Βατοπέδι, Millet, *Athos*, πιν.82.2, στον Αγ. Νικήτα Cucer, Millet-Frolow, III, πιν. 36.1, στο Dolgaeč, Subotič, *L' école*, σχ. 7, και στον Αγ. Νικόλαο Αιανής, Πελεκανίδης, *Έρευναί*, πιν. 31α. Την ίδια αυτή θέση και στάση τής Παναγίας εντοπίζουμε πάλι σε περιγραμμένο κώδικα του 14^{ου} αι., βλέπε *Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Β', εικ. 166, και σε περιγραμμένο κώδικα της Μ. Διονυσίου, υπ'αρ. 61, φ. 70α, που χρονολογείται στον 11^ο αι.,

61. Είναι ενδεχόμενο ο πίλος να κρέμεται πίσω στην πλάτη. Το δεδομένο αυτό εντάσσεται στην τάση των καλλιτεχνών τού 15^{ου} και 16^{ου} αι. να δανείζονται από την πραγματικότητα ρεαλιστικά στοιχεία. Βλέπε σχετικά Ευ. Γεωργιτσόγιαννη, *Ένα εργαστήριο...*, Η.Χ. 1988-9, τ.29, σσ. 145-172.

62. Η απεικόνιση του λουτρού αριστερά, στη φάση τής προετοιμασίας, είναι στοιχείο κυρίως μακεδονικών έργων, όπως οι Αγ. Απόστολοι Θεσ/νίκης, οι Αγ. Ανάργυροι Σερβίων, το επιστύλιο Βεροίας κ.λπ., αλλά και ηπειρωτικών, όπως τα μεταγενέστερα έργα Βελτσίστας, Stavropoulou, *Veltsista*, σ. 46, εικ. 14α, Αγ. Μηνά Μονοδενδρίου, Τούρτα, *Βίτσα*, πιν. 43β, κ.ά.

63. Το αγγείο αυτό και οι ελαφρές, χυτές ενδυμασίες τών δύο γυναικών παραπέμπουν σε αρχαιοελληνικά πρότυπα και με τη λυγρή κορμοστασιά μάς υπενθυμίζουν τις κλασικίζουσες στάσεις τών πρώτων παλαιολόγιων χρόνων και των ουμανιστών, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 163.

64. Subotič, *L' école*, σχ. 111.

65. Χατζηδάκη Ν., *Από το Χάνδακα στη Βενετία*, σσ. 62-64, εικ. 12.

66. Χατζηδάκης Μ., *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 88., έκδοση 77, αρ. 39, πιν. 55 και αρ. 53, πιν. 111.

67. Βοκοτόπουλος Π., *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 126.

68. Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σσ. 28-29.

69. Αδημοσίευτη. Απόκειται στο φωτογραφικό αρχείο τού ερευνητή.

70. Chatzidakis M., *Theophanis*, εικ. 8.

έργο του 14^{ου} ή 15^{ου} αι.⁷¹. Ειδικότερα, αναζητώντας ένα πρότυπο για τον ζωγράφο, νομίζουμε ότι του προσιδιάζει η Ύπαπαντή από το μοναστήρι της Matka⁷², επειδή: πρώτον, ο Χριστός παραδίδεται από τον Συμεών στα χέρια της Μαρίας· δεύτερον, υπάρχει χαμηλή τράπεζα ανάμεσα στον όμιλο και τον ιερέα και, τρίτον, δεν προτάσσεται βημόθυρο. Αλλά περίπου τους ίδιους εικονογραφικούς ισχυρισμούς θα είχαμε να προβάλουμε και για την εικόνα της Ύπαπαντής που απόκειται στην μονή της Πάτμου, έργο του 15^{ου} αι.⁷³. Η ίδια παράσταση του Αγ. Γεωργίου Λεσινίτσας (1525)⁷⁴ εικονογραφικά σχεδόν ταυτίζεται με του Σάββου και μόνο μορφολογικά παρουσιάζονται διαφορές, που οφείλονται στο καλλιτεχνικό χέρι, στον διαθέσιμο χώρο και στο ταλέντο.

Η Μεταμόρφωση (20). Δυτικότερα της Ύπαπαντής ακολουθεί η παράσταση της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, που σώζεται αποσπασματικά και αυτή. Όπως οι προηγούμενες, και η σκηνή αυτή πάσχει από στενότητα χώρου. Ο σκουρόχρωμος ουρανός μόλις που βρίσκει κάποια κενά να ζωγραφιστεί, το δε έδαφος δεν έχει ίχνος βλάστησης. Πρόκειται για μία σκηνή λιτή και συνοπτική⁷⁵, ισορροπημένη και αυστηρή.

Σε ασαφές φυσικό σκηνικό, που παρέχει την εντύπωση όρους, ο Χριστός ίσταται μετωπικά, περιβεβλημένος διπλή δόξα⁷⁶, μία «τετράκτινη» και μία ελλειψοειδή σε φαιό φόντο· δεν πατεί στην κορυφή του Θαβώρ, το οποίο ανυψώνεται ακόμα πίσω από Αυτόν, και έχει δεξιά και αριστερά Του ισοϋψώς τους Ηλία και Μωϋσή – οι οποίοι δεν φαίνεται να πατούν σε άλλες βουνοκορφές αλλά μάλλον στις κατωφέρεις της ίδιας κορυφής⁷⁷. Οι προφήτες απεικονίζονται ολόσωμοι, είτε κατά κρόταφον, ο Ηλίας,⁷⁸ είτε ελαφρά πλάγια, ο Μωϋσής⁷⁹, που αναβλέπει και προσκλί-

71. Ευγγρόπουλος, Ύπαπαντή, ΕΕΒΣ, ΣΤ 1929, σσ328 κ.μ. Ενδεικτικά παραπέμπουμε και: στη φορητή εικόνα της μονής Θεολόγου Πάτμου του 15^{ου} αι., βλέπε *Οι θησαυροί της Πάτμου*, εικ. 25, σε σχόλια Μ. Χατζηδάκη· στη μικρογραφική εικόνα του Ρίτζου του Σεράγεβο, τέλος 15^{ου} αι., Χατζηδάκης, *Θησαυροί Πάτμου*, πιν. 202· και σε άλλη εικόνα της παραπάνω μονής, ό.π., σ. 78 και πιν. 24.

72. Subotič, *L' école*, σχ. 111.

73. Κομίνης Αθ., *Θησαυροί Πάτμου*, σ. 152 και εικ. 25.

74. Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σσ. 31-32.

75. Τον απλότυπο τύπο (χωρίς τα επεισόδια ανόδου και καθόδου στο Θαβώρ) ακολουθούν κάποια από τα περί την Αχρίδα μνημεία του 15^{ου} αι., όπως ο Προφήτης Ηλίας στο Dolgaeč, Subotič, *L' école*, σχ. 35, και το Lečani, ό.π., σχ. 50, ο Αγ. Δημήτριος Αιανής, Πελεκανίδης, *Έρευναι*, σ. 394, πιν. 14, ο Αγ. Γεώργιος Λεσινίτσας του 1525, Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 34 και 69, κ.ά.

76. Για τη δόξα του Χριστού στη σύνθεση της Μεταμόρφωσης βλέπε Γκιολές Ν., *Ανάληψις*, σ. 106 και σσ. 291 κ.μ. Πάντως, κατά την Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 99, ο συνδυασμός τετράκτινης και ρομβοειδούς δόξας, που είναι παρεμφερής προς την ελλειψοειδή, ριζώνει στους 14^ο – 15^ο αιώνες και επιδίδεται κατά τον 16^ο αι.

77. Ως προς το σκηνικό του φυσικού χώρου, το τοπίο συνηθίζεται να οικονομείται, τόσο στις τοιχογραφίες όσο και στις φορητές εικόνες, υπό τη μορφή τρίκορφου όρους, βλέπε σχετικά Millet, *Recherches*, fig. 187-194. Επίσης βλέπε και Georgitsoyanni E., *Transfiguration aux Meteores*, pl. 563, 559 κ.ά.. Στο υπό εξέταση μνημείο δεν προτιμάται η λύση του τρίκορφου, αλλά ενός λοφώδους υψώματος σύμφωνα με τη νέα τεχνική αντίληψη που σχολιάζει ο Γαρίδης ως επηρεασμένη από τη Δύση, Garidis, *La peinture murale*, σ. 81.

78. Ο Ηλίας δεν διασώζεται ευκρινώς. Τα αξιοσημείωτα εδώ είναι η έλλειψη μηλωτής, <φαινόμενο που έχει προηγούμενα: στο Πρωτάτο, Millet, *Athos*, πιν. 11.3, στο Χελανδάρι, ό.π., πιν. 67.2, στη Γαλάτα Κύπρου, έργο του 1513, Garidis, *La peinture murale*, εικ. 226, στη μονή Μυρτιάς, φάση 1491 του Ξένου Διγενή, ό.π., εικ. 119, κ.λπ.> και το ταχούνι από οπλή αλόγου που υπάρχει στο υπόδημα του Ηλία, στοιχείο δυτικό, κατά Γαρίδη, βλέπε φωτ. 86β και Τσιγαρίδας, *Θησαυροί Αγ. Όρους*, σ. 63, εικ. 2.7, και Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, εικ. 165 και σ. 519.

79. Ο Μωϋσής απεικονίζεται γενειοφόρος, λεπτόκορμος, με ελαφρά κάμψη της μέσης. Κατά τον Ε. Τσιγαρίδα, *Θησαυροί Αγ. Όρους*, σ. 63, θα πρέπει να θεωρήσουμε ασυνήθιστη την απεικόνιση του Μωϋσή ως μεσήλικα, γενειοφόρου άνδρα – στοιχείο υστεροκομνηνείο κατ' αυτόν, αφού έτσι απαντάται στους Αγ. Αναργύρους

νει ελαφρά τη μέση προς τον Ιησού κρατώντας ευλαβικά τις πλάκες του Νόμου⁸⁰.

Οι μαθητές παρακάτω ελάχιστα διακρίνονται – εκεί όπου οι πτώσεις των σοβάδων άφησαν λίγα μόνο σπαράγματα. Ο Πέτρος, αριστερά, μισοφαίνεται γονατιστός να απευθύνεται προς τον Ιησού εγείροντας προς Αυτόν το αριστερό χέρι· στο μέσο, μόλις διακρίνεται τμήμα του Ιωάννη, που έχει πέσει μπρούμυτα με κατεύθυνση προς τα κάτω· δεξιότερα η σύνθεση είναι εντελώς κατεστραμμένη και ο Ιάκωβος δεν σώζεται. Πάνω, ψηλά στον ουρανό, δεξιά του μεταμορφωμένου Χριστού, διαβάζεται η επιγραφή «(H META-) ΜΟΡΦΩΣΙC».

Το σχήμα αυτό υιοθετήθηκε κατά τον 15^ο αι. από την Κρητική Σχολή, με τοιχογραφίες και φορητές εικόνες. Ειδικά δε στην περίπτωση της Πολίτσιανης και των άλλων επαρχιακών περί το Δέλβινο και την Αχρίδα έργων, θα πρέπει να δεχτούμε ότι επιχωρίαζε σχετικό εικονογραφικό πρότυπο του λεγόμενου συνοπτικού τύπου ή ότι το πλησιέστερο γνωστό μας πρότυπο βρίσκεται είτε στην περιοχή Δελβίνου⁸¹ είτε στην εικονογραφία του Ξένου Διγενή⁸² – και αυτό, επειδή θα ήταν πολύ παρακινδυνευμένο να παραπέμφουμε στην παράσταση της Μεταμόρφωσης, που ζωγράφησε ο Συμεών Αυξέντης, 1513, στον Αγ. Σωζόμενο της Γαλάτας Κύπρου, η εικονογραφία της οποίας, με εξαίρεση το φυσικό τοπίο και την ακτινωτή δόξα του Χριστού, είναι κοινή με την Μεταμόρφωση του Σάββου⁸³.

Η Έγερση του Λαζάρου (21). Δυτικότερα της Μεταμόρφωσης ο σοβάς είναι καταπεσμένος κατά 85-90%. Αρκούν όμως τα απομένοντα σπαράγματα, για να διαπιστώσουμε κατ' αρχήν την ταύτιση των υπολειμμάτων της παράστασης με την Έγερση του Λαζάρου και, δεύτερον, για να εξαγάγουμε δύο εικονογραφικά δεδομένα: ο τάφος του φίλου του Ιησού ήταν στο δεξί άνω άκρο της σκηνής, όπου μόλις διασώζεται η άκρη ορούγματος, το οποίο θα ήταν λαξευμένο κάθετα σε βραχώδεις πρσανές⁸⁴, αριστερότερα, σε σκούρο ουράνιο φόντο αναγιγνώσκεται ακέφαλη η

Καστοριάς, τέλη 12^{ου} αι., και στον Αγ. Γεώργιο Curbinovo, τέλη 12^{ου} αι., βλέπε Hadermann-Misguich, *Curbinovo*, σ. 146, εικ. 67-68. Όμως, γενειοφόρος είναι ο Μωϋσής και σε μεταγενέστερα δημοφιλή έργα, όπως στη μονή Μ. Λαύρας, Millet, *Athos*, πιν. 123.1, στη μονή Σταυρονικήτα, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 87, στη μονή Φιλανθρωπηνών, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 48, αλλά και σε μη γνωστά μνημεία, όπως της Λεσινίτσας, 1525, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 34-35, της Πετσάς Δελβίνου, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 76, του Αγ. Αθανασίου Μάτζαρη Πολίτσιανης κ.λπ.

80. Η κίνηση αυτή και η θέση της κεφαλής του Μωϋσή, που, ενώ κάμπει ελαφρά τη μέση, όμως δεν σεβίζει κλίνοντας και το κεφάλι, αλλά αναβλέπει με θάμβος θεοπτείας, συναντάται στη μονή Μυρτιάς του Ξένου Διγενή, Ορλάνδος, ABME, Θ'/1961, πιν. 6, στη μονή Φιλανθρωπηνών, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 48, στη Λεσινίτσα του 1525, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 34, και στη συνομήλικη Πετσά Δελβίνου, Γ. Γιακουμής, ό.π., σ. 76.

81. Ο ανώνυμος ζωγράφος, που ιστόρησε το ναϊδριο της Λεσινίτσας, 1525, είχε υπόψη του το ίδιο εικονογραφικό προηγούμενο με τον Ανώνυμο του Σάββου, 1526, και η μόνη ουσιώδης διαφορά εντοπίζεται στη δόξα του Χριστού. Βλέπε και Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 34.

82. Παλιούρας, Βυζ. Αιτωλοακαρνανία, σ. 24 και Αχειμάστου Μ. Η Μονή Φιλανθρωπηνών, πιν. 70α' και ακόμα, Ορλάνδος, ABME, Θ'-1961, σσ. 87-103 και, κυρίως, στη σ. 94.

83. Βλέπε Μ. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 226 και, κυρίως, Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, σσ. 137-146. Εκεί διατυπώνεται η εκτίμηση ότι ο ζωγράφος Αυξέντης εμφανίζεται σε μια περίοδο, κατά την οποία οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις στον ορθόδοξο χώρο «έχουν φτάσει στο σημείο που πρόκειται να δώσουν σε λίγο τους ώριμους καρπούς με τον Θεοφάνη τον Κρήτα», γιατί «στις αρχές του 16^{ου} αι. όλα είναι έτοιμα για ν' ανεβεί η τέχνη της ζωγραφικής μερικά σκαλοπάτια». Εξάλλου και στην Κύπρο «είναι ολοφάνερη η επίδραση της, κρητικής, εικόνας» και η τέχνη αυτή ήταν «η ενδιάμεση φάση, μέχρι να αποκρυσταλλωθεί πιο ύστερα στα Μετέωρα και στο Αγ. Όρος με το Θεοφάνη και τη σχολή του» η υψηλή μεταβυζαντινή ζωγραφική, Garidis, *La peinture murale*, σσ. 716-17.

84. Κατά την Παϊσίδου Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 104 και σημ. 993, εφόσον στην παράσταση το μνήμα είναι ανοιχτό σαν σαρκοφάγος και όχι λαξευμένο στο βράχο, η σύνθεση δεν έχει μακε-

επιγραφή «(H E) ΓΕΡCIC, ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ» στο άνω αριστερό τού πίνακα φαίνεται να καταλήγουν οξυγώνιες, πλάγιες κορυφές λόφου⁸⁵. τέλος, λίγο κάτω από τη μέση, πάντα στο αριστερό τμήμα τού πίνακα, μισοφαίνονται 3-4 κεφάλια μαθητών, συνοπτικά αποδοσμένα με μαύρες πινελιές, όπως και το φωτοστέφανο του Χριστού⁸⁶.

Η μόνη απόπειρα σύγκρισης, που θα μπορούσε να γίνει εδώ, αναφέρεται στο ομοιόχρωμο ύψωμα πάνω από τον όμιλο τού Χριστού, το οποίο πιθανότατα θα επαναλαμβάνει ένα ανάλογο εικονογραφικό δεδομένο τού σύγχρονου του Αγίου Γεωργίου Λεσινίτσας, 1525,⁸⁷.

Η Βαΐοφόρος (22). Βρίσκεται στο νότιο άκρο τού δυτικού τοίχου κατεστραμμένη σε μεγάλο βαθμό. Ανήκει στη λιγότερο συνηθισμένη κατηγορία Βαΐοφόρων, κατά την οποία ο Χριστός βαίνει από δεξιά προς τα αριστερά⁸⁸. έτσι, δεξιά μεν βρίσκονται η ύπαιθρος με τους λόφους και το βουνό, αριστερά δε η Ιερουσαλήμ με τα τείχη και το ναό τού Σολομώντα. Πρώτος στην πομπή είναι ο Χριστός με φαιόλευκο⁸⁹ ιμάτιο, καθήμενος «γυναικείω τῷ τρόπῳ» επί πώλου όνου – που είναι σταχτής με κατεβασμένο τον μακρύ λαιμό του. Πίσω του ακολουθεί πυκνωμένος ο όμιλος των μαθητών⁹⁰. προηγούνται ο Πέτρος αριστερά και ο Ιωάννης δεξιά, που ακουμπά το αριστερό του χέρι στα καπούλια τού ζώου⁹¹. Αυτός ο όμιλος Χριστού-

δονική καταγωγή.

85. Εάν η παράσταση ακολουθεί το γνωστό μας τύπο, δεξιότερα του λόφου θα πρέπει να υπάρχουν τα τείχη της Βηθανίας και, αμέσως μετά, ο βραχύδης λόφος όπου βρισκόταν ο λαξευτός τάφος τού Λαζάρου.

86. Λογικά ο Χριστός, έτσι όπως είναι ζωγραφισμένο το φωτοστέφανο, θα πρέπει να προηγείται τού όμιλου τών μαθητών Του – στον οποίο πρώτος διακρίνεται ο νεαρός Ιωάννης με το κεφάλι στραμμένο πλάι και δεξιά Του.

87. Βλέπε αντίστοιχη παράσταση σε Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 34.

88. Κατά τον Π. Βοκοτόπουλο (βλέπε: 'Μία πρώιμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου στην Λευκάδα', *Δ.Χ.Α.Ε.*, τ. 9, 1977-79, σσ. 309-312), η παραλλαγή τού από δεξιά προς τα αριστερά βαίνοντος με την πομπή Του Χριστού είναι σπάνια και απαντάται, κατά τη γνώμη του, σε «άλλες επτά εικόνες και δύο τοιχογραφίες». Η αντιστροφή τής πομπής, όμως, εντοπίζεται τόσο από τον ίδιο (βλέπε ό.π., σ. 312 και σημ. 15), όσο και από τρίτους ερευνητές σε αρκετές ακόμα άλλες περιπτώσεις, όπως στον Δαφνί, στα ψαλτήρια Lond. Add. 19352, στους Αγίους Αποστόλους Νερομάννας, στην Παναγία Σμιλέ Αμαρίου, στον Αγ. Νικόλαο Σγουροκεφάλου Κρήτης, στην Κουντουριώτισσα Πιερίας και, φυσικά, στα δύο έργα τού Ξένου Διγενή στη Μυρτιά και στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, (Ορλάνδος, *ABME*, Θ'-1961, σσ. 87-103 και, κυρίως, στη σ. 94). Σ' αυτά τα μνημεία εμείς προσθέτουμε τον Αγ. Δημήτριο Σάββου τής Πολίτσιανης, και την Αγία Άννα Βεροίας. (βλέπε Παπαζώτος Β., *Η Βέροια και οι ναοί*, σ. 280 και πιν. 78α). Επιπλέον στις επτά εικόνες τής Βαΐοφόρου, που σχολιάζει στο άρθρο του ο καθηγητής Βοκοτόπουλος, πρέπει να προστεθεί και η Βαΐοφόρος στο τετράπτυχο του β' μισού τού 14^{ου} αι. (βλέπε Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 128 για την εικόνα, και σ. 216) .

89. Αυτό το φαιόλευκο σε τεχνική μονοχρωμίας ιμάτιο φαίνεται ότι έχει χρησιμοποιηθεί από τα χρόνια τών Μακεδόνων και των Κομνηνών αυτοκρατόρων, επεκτάθηκε δε στα χρόνια τών Παλαιολόγων. Βλέπε σχετικά, Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, σ. 23.

90. Οι δύο όμιλοι δείχνουν συμπίεσμένοι αλλά ήρεμοι και στυλιζαρισμένοι. Αυτό δεν συμφωνεί με την παλαιολόγεια παράδοση της Μακεδονίας, που θέλει ζωηρότητα, κινήσεις και φυσικότητα – γεγονός που σημαίνει ότι εδώ το πρότυπο είναι μάλλον κρητικό, όπου η στατικότητα και η ακαμψία τών πτυχών των ενδυμάτων απηχούν την τάση τής αυστηρής κρητικής σχολής για κλασική ηρεμία (βλέπε Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 313 και Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες στην Καστοριά*, σ. 41, αλλά και Millet, *Recherches*, σσ. 255-284). Εξάλλου, σύμφωνα με την Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι.*, σ. 96, τα μακεδονικά πρότυπα της παράστασης μειώνουν τον αριθμό τών προσώπων κατά τον 15^ο αι. Αυτό φαίνεται και από παραστάσεις όπως στην Παναγία Ελεούσα (Subotič, *L' école*, σχ. 18, στο Dolgaeč, ό.π., σχ. 34, στη Lečani, ό.π., σχ. 46, και αλλού – όπως ακριβώς και στου Σάββου).

91. Στο έργο τής Λευκάδας φαίνεται κάποιος άλλος απόστολος να χτυπά μαλακά τα καπούλια τού ζώου, για να επιταχύνει ίσως το βήμα του· και δίπλα του στέκει ο Πέτρος. Εδώ, ο Πέτρος βρίσκεται στην ίδια θέση, όμως είναι ο Ιωάννης εκείνος που ακουμπά το χέρι του στον πώλο. Στην παράσταση της Μυρτίας ο Πέτρος, ίσως από παρανόηση, φαίνεται όχι να ακουμπά την παλάμη του στο ζώο αλλά να την κινεί σε ένδειξη ομιλίας, Ορλάνδος, *A.B.M.E.*, Θ' 1961, σσ. 87 κ.μ..

μαθητών, μάλλον 11 στον αριθμό, δεν φαίνεται να ξεπροβάλλει από κάποια πτώχωση του εδάφους⁹². παράλληλα, είναι εμφανές ότι το ζώο δεν πατεί στο έδαφος, αλλά φαίνεται σα να μένει μετέωρο⁹³... Πίσω τους υψώνεται βουνό, στο πρηνές τού οποίου προβάλλει δέντρο φουντωτό, πάνω στους κλάδους τού οποίου διακρίνεται ένα εβραϊόπουλο. Απέναντι εικονίζεται ο όμιλος των Εβραίων, που αναμένουν τον Χριστό έξω από τα τείχη τής ιερής πόλης. Σε πρώτο πλάνο φαίνονται εκεί δύο παιδιά· το ένα κρατεί το χέρι τού γονιού του· το άλλο θα πρέπει να προσφέρει στο γαϊδουράκι ένα φυλλωμένο κλαδί. Πίσω από τους, αποκεφαλισμένους εξαιτίας της πτώσης τών επιχρισμάτων, Εβραίους υψώνονται αρχιτεκτονήματα της Ιερουσαλήμ, τείχος με επάλλξεις και ο τρουλωτός ναός τού Σολομώντα με έντονο κόκκινο χρώμα. Τέλος, στο κορυφαίο σημείο τής σύνθεσης αναγράφεται στον σκούρο/μπλε ουρανό: «*Η ΒΑΙΟΦΟΡΟΣ*».

Η συνοπτική απεικόνιση λίγων σωμάτων και πολλών κεφαλών, η διακριτική έως ανύπαρκτη συμμετοχή τους στα δρώμενα, τα παιδιά που είναι λαϊκό στοιχείο υιοθετημένο από την τάση ρεαλισμού τών παλαιολόγειων χρόνων, το αρχιτεκτονικό βάθος και ιδιαίτερα ο τρουλοειδής ναός που είναι ιδιαίτερα ραδινός, τέλος, η κοφτή προβολή τού όρους απηχούν ποικίλα πρότυπα που εικονογραφικά μάς παραπέμπουν τόσο σε κρητικές εικόνες τού 15^{ου} όσο και σε μακεδονικές τοιχογραφίες του ίδιου αιώνα⁹⁴. Κατόπιν τούτου, με ισχυρό το δεδομένο γειτνίασης της Πολίτσειανης με την Παναγία τής Κάτω Μερόπης, της κοντινής χρονικά απόστασης των δύο έργων και, τέλος, κατόπιν του γεγονότος ότι ο Ξένος Διγενής ως ο ζωγράφος μιας τέχνης που δύνει και μίας άλλης που ανατέλλει⁹⁵ έχει ζωγραφίσει «ανάποδα» τη Βαϊοφόρο τόσο στη μονή Μυρτιάς όσο και στην Κρήτη, απ' όπου προφανώς υιοθέτησε αυτό τον τύπο, πιστεύουμε ότι η Βαϊοφόρος τού Αγ. Δημητρίου Σάββου έχει ως πλησιέστερο πρότυπό της το έργο τού Ξένου Διγενή.

Η Σταύρωση του Χριστού (27). Η σκηνή βρίσκεται στο δυτικό άκρο τού βόρειου τοίχου και δεν έχει αποφύγει τις καταστροφές. Στο μέσον της δεσπόζει ο κάθετος άξονας του Σταυρού με τις μεγάλες οριζόντιες κεραιές⁹⁶, τοποθετημένου σε έξαρμα του εδάφους. Ο Εσταυρωμένος εκτείνεται επί του Σταυρού με ελαφρά κεκαμμένη οσφύ, που φέρει πορτοκαλόχρωμο περίζωμα. Δεξιά στο πλευρό Του, μόλις διακρίνεται η πληγή της λόγχης, απ' όπου ρέει αίμα. Στο κάτω μέρος τής

92. Στην αντίστοιχη παράσταση του Ξένου Διγενή στην Κάτω Μερόπη, ό.π., σ. 104, αριθμούνται σε ένδεκα οι μαθητές και φέρουν φωτιστέφανο. Για πιο εκτενή αναφορά στο θέμα αυτό βλέπε: Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση*, σ. 25 και πιν. 22. Για την τεχνική αυτή αναφέρεται διεξοδικά και ο Γαρίδης σε σχέση με τα καλλιτεχνικά συνεργεία μετά την Άλωση, βλέπε Garidis, *La peinture murale*, σ. 82-83, βλέπε σχετικά και Βοκοτόπουλος, *Πρώμη κρητική εικόνα*, σε Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. Θ', 1977-79, σσ. 309-312.

93. Αυτή την «αφύσικη», περπατησιά τού ζώου τη συναντάμε και αλλού, όπως σε τετραευαγγέλιο της Bibliotheque Nationale του Παρισιού, Millet, *Recherches*, εικ. 267, σε άλλες συνθέσεις του 11^{ου} και 12^{ου} αι., Millet, *Recherches*, εικ. 244, σε φορητές εικόνες τού 14^{ου} αι., Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, εικ. 107 και σχόλια στη σ. 126, αλλά και του 15^{ου} αι. στην περιοχή τής Αχρίδας, Subotič, *L' école*, σχ. 18, σ. 41, μα και του 16^{ου} αι. στα Γιάννενα, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπητών*, εικ. 47ά.

94. Η Αγία Άννα, με φάσεις τοιχογραφιών μεταξύ 1500-1520, δηλαδή περίπου σύγχρονη των μνημείων τής Πολίτσειανης, στην οποία η Βαϊοφόρος απεικονίζεται με φορά στραμμένη προς τα αριστερά, με τον Χριστό να μην ιππεύει ανδρικά αλλά «γυναικείω τῷ τρόπῳ», με τον απόστολο να ακουμπά το χέρι στα καπούλια του ζώου κ.λπ., όπως ακριβώς και στου Σάββου (βλέπε Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί*, πιν. 78α). Αυτό σημαίνει ότι ο ανεστραμμένος τύπος δεν είναι κυρίως κρητική μίμηση και επανάληψη, αλλά ίσως και μακεδονική. Βλέπε σχετικά και σημ. 99.

95. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 116.

96. Οι μεγάλες οριζόντιες κεραιές μαρτυρούν ενδεχομένως την ανησυχία τού καλλιτέχνη για την προοπτική απόδοση του ογκώδους Σταυρού. Βλέπε και Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, σ. 83.

σύνθεσης, υπάρχουν πέντε πρόσωπα: αριστερά η παρθενομήτορα που αναβλέπει τείνοντας ελαφρά το δεξί χέρι και δυο στριμωγμένες πίσω της γυναίκες που της συμπαραστέκονται. Στο δεξιό μέρος ίστανται ο Ιωάννης, που κλείνοντας τα μάτια⁹⁷ φέρει το δεξί χέρι στο μάγουλό του, και ο Λογγίνος που αναβλέπει προς τον Σταυρό έχοντας σηκώσει το δεξί χέρι σε ενδειξη έκπληξης.⁹⁸ Κάτω από το σημείο πάκτωσης του Σταυρού φαίνεται μαύρο όρυγμα με κρανίο του Άδη. Πίσω από τα πρόσωπα εκτείνονται τα τείχη τής Ιερουσαλήμ⁹⁹, με δύο πύργους και ένα χαρακτηριστικό διακοσμητικό στοιχείο. Ακόμα πιο πάνω φαίνεται μαύρος ουρανόσ, με προσωποποιημένο σκουροκόκκινο ήλιο και σκουρογάλανη σελήνη¹⁰⁰. ψηλά δε στα άκρα, η επιγραφή: «*Η ΣΤΑΥ-ΡΩΣΙΣ*».

Ερχόμενοι στο θέμα ενός προγενέστερου προτύπου με πέντε συνολικά πρόσωπα, με σφιχτό όμιλο γυναικών και ανδρών, δίπυργο αρχιτεκτόνημα πίσω, όχι έντονα σιγμοειδή στάση τού Εσταυρωμένου, πλησιάζουμε τόσο στη Σταύρωση του Μάντζαρη, στην Πολίτσιανη το 1513, όσο και στην Ι.Μ. Μυρτιάς, Ξένος Διγενής, 1491. Οι εικονογραφικές και τυπολογικές ομοιότητες είναι έντονες, ιδιαίτερα με το έργο τού Διγενή: ο Εσταυρωμένος, οι δύο πυργίσκοι τού τείχους, η κίνηση και η έκφραση Παναγίας και Ιωάννη, η στάθμη ύψους τών κεφαλών των παρισταμένων ως προς το περίζωμα του Χριστού, η σχηματοποίηση του Κρανίου τού Ο Π. Βοκοτόπουλος, σχολιάζοντας μία μεταγενέστερη εικόνα Σταύρωσης από τη Σπηλαιώτισσα της Κέρκυρας, ισχυρίζεται ότι όντως οι παραστάσεις στο Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος, στα Α. Φλώρια Σελήνου, 1470, και στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου, μαζί με μία Σταύρωση στον τοίχο τής Αγ. Παρασκευής Αμαρίου, 1516, έχουν κοινό τύπο, που μπορεί να αναχθεί ως τον 11^ο αι., αλλά διαμορφώθηκε πλήρως στο 14^ο αι.¹⁰¹ – χωρίς να γνωρίσει διάδοση σε άλλα τοπικά εργαστήρια, όπως των Θηβών, της Κύπρου, της Ηπείρου κ.λπ.

Ο Επιτάφιος Θρήνος (30). Στο μέσο τού βόρειου τοίχου απεικονίζεται η μάλλον πολυπρόσωπη σύνθεση της προετοιμασίας για τον ενταφιασμό τού Ιησού. Σε πρώτο πλάνο εκτείνεται οριζοντίως το μονόλιθο βάθρο, πιθανόν ο «πορφυρίτης λίθος»¹⁰² πάνω στον οποίο έχει απλωθεί λευκή σινδόνα¹⁰³. Εκεί απόκειται το σώμα

97. Κατά τους μελετητές, αυτή η κίνηση του Ιωάννη είναι βυζαντινή, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 45, σημ. 1, όπου και άλλες παραπομπές. Βυζαντινό είναι επίσης και το περίγραμμα όλης της μορφής, που πλαταίνει στη περιοχή των μηρών, ενώ στενεύει χαμηλότερα, εκεί όπου το δεξί πόδι είναι μισοκρυμμένο από το αριστερό, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, σσ. 11-13. Βλέπε και σημ. 164, κάτω.

98. Κατά τον Millet, *Recherches*, σ. 449, η κίνηση αυτή μαρτυρεί δυτική επίδραση. Ο Λογγίνος στο μνημείο μας φέρει φωτοστέφανο – και αυτό επικυρώνει τη λαϊκή αντίληψη, που τον φέρει ως πρώτον ομολογητή τής θεότητας του Εσταυρωμένου. Βλέπε Ξυγγόπουλος, *Λογγίνος*, σ. 60. Στην παράστασή μας ο Λογγίνος είναι μισοκρυμμένος πίσω από τον Ιωάννη και αυτό δημιουργεί πυκνότητα και στον ανδρικό όμιλο.

99. Καρακατσάνη, Πατρινέλης, Θεοχάρη, *Μ. Σταυρονικήτα*, αρ. 12.

100. Οι προσωποποιημένοι Ήλιος και Σελήνη συνηθίζονται πολύ στα μνημεία της Αχρίδας, βλέπε Subotić, *L' école*, σχ. 18, 34, 9, 43, 50.

101. Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, σσ. 11-13· επίσης, για τον 11^ο αι. παραπέμπουμε στο υπ' αρ. 762 χειρόγραφο της Μ. Βατοπεδίου.

102. Το άχραντο σώμα τού Ιησού απλώνεται όχι σε μονόλιθο σαρκοφάγου αλλά σε «πορφυρίτη λίθο», όπως το θέλει η Παράδοση, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπητών*, σ. 89, σημ. 725. Ωστόσο, υπάρχουν αρχαιότεροι τύποι τής παράστασης, όπου ο Χριστός δεν τοποθετείται σε πορφυρίτη λίθο αλλά καταγής πάνω στη σινδόνα – βλέπε σχετικά και Σωτηρίου, *Ενταφιασμός*, σ. 142 κ.μ. και Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 113 και Millet, *Recherches*, σ. 498 κ.μ.

103. Η «σινδόνα» άλλοτε αναφέρεται στο σεντόνι, εντός του οποίου ο Ιωσήφ αποκαθήλωσε και τύλιξε το άχραντο σώμα, άλλοτε σε κάποιο ύφασμα που είχε στρωθεί πάνω στο μονόλιθο. Σε μερικές τοιχογραφίες υπάρχει ύφασμα πεσμένο κάτω, μπροστά στην σκηνή, όπως στους Αγ. Κων/νο και Ελένη Αχρίδας, Subotić,

τού Ιησού ημίγυμνο, με κάτισχνα άκρα όπου σημειώνονται και τα σημάδια τών ήλων. Περί την οσφύ το σώμα καλύπτεται από πτυχωτό περίζωμα. Στην αριστερή άκρη η Παναγία κάθεται σε σκαμνί¹⁰⁴ και κρατεί το ήρεμο κεφάλι του Υιού Της. Πίσω και αριστερά από την Παναγία ο θρήνος είναι έκδηλος σε μία από τις πέντε γυναίκες, η οποία έχει ξέπλεκα μαλλιά και σπαρακτικά υψωμένα τα χέρια. Πίσω ακριβώς από τον μονόλιθο με τον Ιησού, σε αφύσικη, μάλλον παρανοημένη, στάση ο Ιωάννης, σχεδόν πρηγής, σκύβει πάνω από το λείψανο και κοιτάζει σιωπηλός τον Διδάσκαλο. Το έντονα κόκκινο ιμάτιό του κάπου συμφύρεται οπτικά με το πορφυρό του λίθου, πριν και μετά τον από Αριμαθαίας Ιωσήφ, ο οποίος τείνει να καλύψει ευλαβικά με σινδόνα τα πόδια τού αποκαθηλωμένου Χριστού¹⁰⁵. Πιο πίσω, όρθιος και μελαγχολικά ακουμπισμένος σε μία άσπρη σκάλα, ο Νικόδημος προσβλέπει προς τον Ιησού. Σε τρίτο πλάνο ορθώνονται δύο αποκλίνοντα βουνά¹⁰⁶, και εκ του σημείου τομής τους ανυψώνεται, στον μαύρο ενδιάμεσο κάμπο τού σκοτεινού ουρανού, ο Σταυρός με τα σύμβολα του πάθους, το σπόγγο και τη λόγχη. Δεξιά δε και αριστερά τού Σταυρού αναγράφεται: «Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ».

Αυτή η σκηνή, κατά μίαν άποψη πρέπει να ενταχθεί από πλευράς εικονογραφίας στην παραλλαγή εκείνη, όπου η Παναγία καταφιλεί το πρόσωπο του Υιού Της καθισμένη μπροστά μεν στο βάθρο αλλά πίσω από το κεφάλι του Ιησού¹⁰⁷ -- και όχι στην παραλλαγή εκείνη κατά την οποία η Παναγία βρίσκεται πίσω από το βάθρο, σκυφτή πάνω στο ά Σε κάθε περίπτωση όμως, ο αριθμός των προσώπων, που πλαισιώνουν τη σκηνή πίσω από τον μονόλιθο, είναι αυτός ο οποίος μάλλον καθορίζει την αρχαιότητα της παράστασης, παρά η θέση τής Παναγίας. Στον τύπο, λοιπόν, στον οποίον εντάσσεται και ο Επιτάφιος Θρήνος τού Σάββου, ανήκουν αντίστοιχες παραστάσεις παλαιότερων και νεότερων μνημείων, όπως στο παλαιό Καθολικό Μεγ. Μετεώρου, 1483,¹⁰⁸ στον Αγ. Νικόλαο Μαγαλειού¹⁰⁹, στην Αχρίδα τού 15^{ου} αι.¹¹⁰, όπως στον Άγιο Κων/νο και Ελένη¹¹¹, στους ναούς Αγ. Νικολάου Θρόνου Αμαρίου και Ξυδά¹¹², στον Αγ. Αθανάσιο Μάτζαρη Πολίτσιανης (1513)¹¹³,

Saint Constantin et Hélène, σχ. 4, και στον Αγ. Νικόλαο Μαγαλειού, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 171β', στοιχείο που, κατά την Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι.* σ. 69, αποτελεί εικονογραφικό δεδομένο τής Μακεδονίας. Αλλού όμως απουσιάζει το σεντόνι αυτό, αν και είναι καθιερωμένο από τον 11^ο αι., βλέπε Σωτηρίου Μ., *Ενταφιασμός*, σ. 141.

104. Η Παναγία εμφανίζεται καθήμενη άλλοτε σε βραχύδες έξαρμα και άλλοτε σε σκίμποδα, όπως εδώ, βλέπε και Millet, *Athos*, πιν. 83.1-2, και Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 67.1, και Kalokyris, *Wall Paintings*, εικ. 59, και στον Αγ. Κων/νο και Ελένη Αχρίδας, Subotič, *L'église*, σχ. 4, και αλλού.

105. Σε άλλες παραστάσεις ο Ιωσήφ, στο κάτω μέρος τού μονολιθικού βάθρου, έχει σκεπασμένα τα χέρια του με το ένδυμά του, όπως στη μονή Ντίλιου, Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 35, και, έτσι ή αλλιώς, δείχνει πως θέλει να ακουμπήσει με ευλάβεια τα πόδια τού Ιησού ή τα κατασπάζεται. Βλέπε σχετικά Subotič, *L' école*, σχ. 18, 80, 112. Αλλού ο Ιωσήφ βρίσκεται πίσω από το βάθρο, στη θέση όπου συνηθίζεται ο Ιωάννης, και κατασπάζεται το χέρι του Ιησού, βλέπε Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux Catholicon*, πίν. 52.

106. Η Ερμηνεία, σ. 109, αναφέρει ότι τα βουνά αυτά δηλώνουν τον Γολγοθά. Ο δε Millet, *Recherches*, σ. 516, γράφει ότι σε πολλά μνημεία τα βουνά αντικαταστάθηκαν από το Σταυρό, ως φόντο. Σε αρκετά μνημεία, όπως στη Μονή Φιλανθρωπηρών, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηρών*, πίν. 57α, υπάρχουν μαζί και τα βουνά και ο Σταυρός και, πίσω ξέμακρτα, τα τείχη τής Ιερουσαλήμ.

107. Βλέπε σχμ. 104.

108. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux Catholicon*, πίν. 52.

109. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, εικ. 171β.

110. Subotič, *L' école*, σχ. 18, 80, 112 κ.ά.

111. Subotič, *Saint Constantin et Hélène*, σχ. 4.

112. Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, σ. 88.

113. Βλέπε παρακάτω στην παρούσα διατριβή.

αλλά και στη Μολυβοκκλησιά τού Αγ. Όρους, 1536,¹¹⁴, στη Μ. Λαύρα, (1535)¹¹⁵, στη Μ. Διονυσίου (1547)¹¹⁶, στη μονή Φιλανθρωπηνών¹¹⁷ κ.λπ.

Αναζητώντας το κοντινότερο πρότυπο, παραπέμπουμε στον Αγ. Νικόλαο στο Prilep¹¹⁸ και σε κάποιον, άγνωστό μας, πρότυπο, βάσει του οποίου φιλοτεχνήθηκε μία κρητική εικόνα τού 1500 π., που απόκειται στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Θήρας¹¹⁹ – μάλιστα, εκτός αυτής, άλλες δύο μεταγενέστερες εικόνες τού Βυζαντινού Μουσείου Αθήνας, μία τού Λαμπάρδου¹²⁰ και άλλη μία άγνωστου κρητικού ζωγράφου του 1616¹²¹, φαίνεται ότι έχουν το ίδιο, άγνωστό μας, πρότυπο.

Ο Λίθος του μνήματος (34). Ανατολικότερα ζωγραφίζεται στον βόρειο τοίχο η επίσης πολυπρόσωπη αλλά όχι θορυβώδης και δραματική σύνθεση που επιγράφεται «Ο ΛΗΘΩΣ ΤΟΥ ΜΝΗΜΑΤΟΣ». Στη σύνθεση δεσπόζει κεντρικά ο άγγελος¹²², που φορεί λευκά ρούχα. Κάθεται στον αποκυλισμένο λίθο τού μνήματος¹²³. Με το αριστερό χέρι φαίνεται να δείχνει προς το κενό μνήμα, ενώ το κεφάλι του στρέφεται προς τα δεξιά, όπου στέκονται τρεις μυροφόρες¹²⁴. Δεξιότερα, στην πλευρά τού ενός βράχου, απεικονίζεται ένα μνήμα σκαμμένο σαν λάρνακα βαθέος μπλε χρώματος με γεωμετρικές διακοσμήσεις εξωτερικά¹²⁵, το οποίο περιέχει εσωτερικά τα εντάφια σπάργανα του Χριστού¹²⁶. Κάτω από το μνήμα και τον λίθο δι-

114. Millet, *Athos*, πίν. 154.2.

115. Millet, *Athos*, πίν. 127.4.

116. Millet, *Athos*, πίν. 199.2/195(,;

117. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 57α.

118. Millet-Frolow, III, πιν. 26.1 και Constandinides, *Olympiotissa*, σ. 243.

119. Βλέπε Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, σ. 124, εικ. 126,.

120. *Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών*, εκδ. Απόλλων, με εισαγωγή Μ. Χατζηδάκη, σσ. 40-41 και «Θησαυροί Ορθοδοξίας από την Ελλάδα», Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, εκδ. Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα 1994, πιν. 9.

121. Βλέπε *Θησαυροί του Αγ. Όρους*, σ. 149, εικ. 2.82, όπου ο Νικόδημος έχει περασμένο στη σκάλα το κεφάλι και δεν φορεί κοντά ρούχα: ο Ιωσήφ κρατεί με τα δύο χέρια το σεντόνι· ο Ιωάννης ακουμπά τον δεξιό αγκώνα στο μονόλιθο, ενώ στην παλάμη τού ίδιου χεριού στηριζεί το μάγουλό του, χωρίς να κρατεί ή να φιλεί το χέρι τού Ιησού· έξι γυναίκες, 4+2, βρίσκονται πίσω από το λίθο και η μία υψώνει τα χέρια της. Πιστεύουμε λοιπόν ότι υπάρχει και για τα δύο έργα κοινό πρότυπο των Παλαιολόγειων χρόνων.

123. Συνήθως, όταν είναι ένας ο άγγελος, κάθεται «ἐπί τόν λίθον τού μνήματος», όπως στην παράσταση του Σάββου ή του Velestovo, Subotič, *L' école*, σχ. 43, κ.λπ. Ωστόσο, καθόλου σπάνιο δεν είναι να κάθεται «ἐπί τού μνημείου, οὔ ἔθηκαν Αὐτόν», όπως στο Μάλιγκραντ, Millet, *Recherches*, σ. 532, σχ. 576.

124. Κατά τον Ματθαίο, ΚΗ, 1, οι μυροφόροι γυναίκες ήσαν δύο. Κατά τον Μάρκο, 16.3-5, ήταν τρεις: Μαρία η Μαγδαληνή, Μαρία η του Ιακώβου και η Σαλώμη. Κατά τον Λουκά, ΚΔ, 1-2, οι γυναίκες είναι «λίγες», μερικές. Τέλος, κατά τον Ιωάννη, Κ, 1, μία ήταν η γυναίκα που ήλθε στο μνήμα. Στα μνημεία τού 15^{ου} αι., στην περιοχή Αχρίδας, οι παραστάσεις τού Λίθου απεικονίζουν τρεις τουλάχιστον γυναίκες, όπως στο Velestovo, Dolgaeč, Lečani, Ελεούσα Πρέσπας και αλλού, βλέπε αντίστοιχα σε Subotič, *L' école*, σχ. 18, 34, 43, 50, 79 κ.λπ. και γι' αυτό εδώ είναι τρεις.

125. Η σαρκοφάγος αποτελεί μεν στοιχείο τής μέσης βυζαντινής περιόδου, 10^{ου} αι., αλλά γενικεύθηκε η χρήση της κατά τον 14^ο αι. Το ταφικό αυτό μνημείο είναι λακκοειδής ή λαξευτός τάφος ή λαρνακοειδής «λάκκος» στα πλευρά τού βουνού, όπως του Αγ. Δημητρίου Σάββου και της μονής Σταυρονικήτα, βλέπε Χατζηδάκης Μ, *Ο Θεοφάνης*, εικ. 101. Το τελευταίο είδος η Μουρίκη Ντ. το παρουσιάζει ως «λάρνακα στο βράχο», δηλαδή στην κοιλότητα του βράχου, βλέπε Μουρίκη Ντ., *Αλεποχώρι*, πιν. 30, και συναντάται στην Τράπεζα της μονής Πάτμου, έργο τού τέλους του 13^{ου} αι., σε *Θησαυροί Πάτμου*, σ. 97, εικ. 38. Χαρακτηριστικός εδώ στου Σάββου είναι ο Λίθος, επί του οποίου κάθεται ο λαμπροφορεμένος άγγελος: είναι σαφώς μεγαλύτερος του ταφικού μνημείου και δεν έχει σχήμα ορθογώνιας πλάκας αλλά σχεδόν κυβόλιθου, μπροστά και κάτω από τον οποίο κοιμούνται οι Ρωμαίοι στρατιώτες.

126. Εμείς δεχόμαστε ότι το μνημείο μας ζωγραφίζεται στη βάση βουνού υπό μορφή λάρνακας, και όχι εντός κοιλότητας λαξευμένης σε βράχο, για να φαίνονται ανετότερα τα εντάφια σπάργανα που δείχνει ο άγγελος στις μυροφόρες. Βλέπε και Μουρίκη Ντ., *Αλεποχώρι*, σσ. 26-27, Επίπεδο, ορθογώνιο παραλληλόγραμμο σχήμα κυβόπλακας έχει ο Λίθος στην Όμορφη Εκκλησιά της Αίγινας, 1289, όπου βρίσκεται και ο άγγελος, Millet, *Recherches*, εικ. 571.

ακρίνονται ρωμαίοι στρατιώτες προφανώς υπνώττοντες¹²⁷. Στο άλλο άκρο μία από τις μυροφόρες γυναίκες προτείνει μυροδοχείο προς τον απαστράπτοντα άγγελο¹²⁸.

Αναζητώντας πρότυπα της σκηνης κρίνουμε ότι βρίσκεται στον μείζονα χώρο της Μακεδονίας και απηχεί τις εικονογραφικές και καλλιτεχνικές προτιμήσεις των συνεργείων της Καστοριάς στα τέλη του 14^{ου} αι., τότε που παρατηρείται μία σημαντικότητα και ξηρότητα στο ζωγραφικό ύφος¹²⁹. Παράλληλα, όμως, η ζωγραφική αυτή δεν παύει να είναι παλαιολόγεια και στην τεχνοτροπία της και στην εικονογραφία¹³⁰.

Η Ανάσταση(35). Στο ανατολικότερο σημείο του βόρειου τοίχου τοιχογραφείται «*H ANASTASIC*»¹³¹, μία σύνθεση κατεστραμμένη στο κάτω και δεξιό τμήμα της. Στο κεντρικό τμήμα της παράστασης επιβάλλεται με την παρουσία του ο αναστημένος Χριστός¹³², ο οποίος φορεί ανοιχτόχρωμο ιμάτιο και ομοιόχρωμον αλλά σε πιο βαθείς τόνους χιτώνα. Περιβάλλεται από αμυγδαλόσχημη δόξα ανοιχτού φαιού χρώματος τριών τόνων¹³³ και πατεί στις συντριμμένες πύλες του Άδη¹³⁴ – ο οποίος δεν γνωρίζουμε, λόγω των καταστροφών, αν απεικονίζεται εδώ. Ο Χριστός στρέφει το κεφάλι δεξιά, ανασύροντας από τη λάρνακα τον Αδάμ, αλλά το σώμα του τείνει σε ελαφρά αντικίνηση, ιδίως με το γόνατο προς τα αριστερά υποβοηθώντας ταυτόχρονα την Εύα να εγερθεί¹³⁵. έτσι η σκηνή ζωντανεύει από την πρόθεση

127. Η ύπαρξη των στρατιωτών της κουστωδιάς σημαίνει συναίρεση και σύμπτυξη δύο παραστάσεων: του Λίθου και της «*Εν τῷ τάφῳ κουστωδιάς*». Σε μνημεία του 15^{ου} αι., στην περιοχή Αχριδών, παρατηρείται συναίρεση των δύο συνθέσεων σε μία, όπως για παράδειγμα στην Ελεούσα Μ. Πρέσπας, Subotič, *L' école*, σ. 18, στον Πρ. Ηλία Dolgaec, ό.π., σ. 34, στην Παναγία Velestovo, ό.π., σ. 43, και στο μοναστήρι Lečani, ό.π., σ. 50. Βλέπε σχετικά και Λίβα - Ξανθάκη, *Η μονή Ντίλιου*, σ. 96. Βλέπε Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 96, και Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 163α, όπου συμφύρονται τα δύο θέματα.

128. Βλέπε Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 163^α, Millet, *Athos*, πιν. 93.2, Γούναρης, *Αγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πιν. 14β, στην Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας, Subotič, *L' école*, εικ. 12, κ.ά. Όμως, σε άλλες παραστάσεις εμφανίζονται μόνον οι 2-3 μυροφόρες να κρατούν, μία ή δύο, μυροδοχείο, όπως στου Σάββου, βλέπε και Subotič, *L' école*, στο σ. 9, όπου οι γυναίκες κρατούν δύο μυροδοχεία και στο σ. 34, στον Προφήτη Ηλία Dolgaec, όπου μία μόνο κρατεί μυροδοχείο.

129. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 300 και 340.

130. Βλέπε Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 95, σημ. 317.

131. Κατά τον Γούναρη, *Ρασιώτισσα*, σ. 56 και σημ. 3, η συνύπαρξη στο ίδιο μνημείο δύο παραστάσεων που αποδίδουν την Ανάσταση, δηλαδή εκείνες του Λίθου και της Εις Άδου Καθόδου είναι συνήθης. Απαντάται δε συχνά σε μνημεία της Κρήτης, Καλοκύρης, *Αι βυζαντινά τοιχογραφία Κρήτης*, σ. 77, της Καστοριάς, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 126α, 163, 207, και του Άθω, Millet, *Athos*, πιν. 63, 73, 92, 93, δηλαδή στις μονές Χελανδαρίου και Βατοπεδίου. Η εξήγηση είναι ότι με το Λίθο η Ανάσταση δηλώνεται «*επί το εμπειρικότερον*» και με την Κάθοδο «*επί το πνευματικότερον*». Πάντως η εικονογραφία του θέματος υπάρχει σε: Ευγγόπουλος Α., 'Ο ύμνολογικός και εικονογραφικός τύπος της εις τόν Άδην Καθόδου του Ιησού', *ΕΕΒΣ*, ΙΖ', 1941, σ. 113 κ.μ.· Kartsonis A., *Anastasis*, σ. 8-9· Hadermann - Misguich, *Kurbino*, σ. 162-167· Schiller, *Ikonographie*, III, σ. 41 κ.μ.

132. Βλέπε, Αχειμάστου, *Εικόνες Ζακύνθου*, σ. 85· την ίδια παρατήρηση κάνουμε και για την εικόνα του Μ. Δαμασκηνού, βλέπε *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 100.

133. Για τη δόξα του αναστημένου Χριστού, βλ. Μπορμπουδάκης, *Ευφρόσυνον*, σ. 386 και εικ. 200α, και Subotič, *L' école*, σ. 18, και Χατζηδάκης, *Θεοφάνης ο Κρητικός*, εικ. 104.

134. **The Museum of Chora, εκδ. Aksit, Κων/πολη 1997, σ. 65**, όπου ο Χριστός «πατεί μετέωρος» σε ακαθόριστο χώρο, όπως στο Κουρμπίνοβο, Hadermann-Misguich, *Curbino*, εικ. 79, όπου φαίνεται να πατεί εντός της στρογγυλής, ακτινωτής δόξας Του, όπως επίσης στην Παναγία την Περιβλεπτο της Αχρίδας, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 101, εικ. 81, ή στην εικόνα της Βαλτιμόρης του 14^{ου} αι., Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 133, εικ. 112, όπου αιωρείται πάνω από τη μαύρη οπή του Άδη. Βλ. και *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 197 και 1, όπου η «αρχετυπική» εικόνα του Ερμιτάζ.

135. Βλ. Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης ...*, σ. 31· και, του ίδιου, *Ο ύμνολογικός και εικονογραφικός τύπος ...*, σ. 113-129. Στου Σάββου είναι και η Εύα γονατιστή, όπως στη μονή Φιλανθρωπηών, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηών*, εικ. 58β, και στη Ρασιώτισσα Καστοριάς, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πιν. 32β, και αλλού

κίνησης των τριών, Αδάμ, Χριστού, Εύας,¹³⁶. Ο Αδάμ ζωγραφίζεται κατά κρόταφο ως γενειοφόρος, ασπρομάλλης γέροντας· αντίθετα, η Εύα αποδίδεται κατά τα τρία τέταρτα σαν μία ασφαλώς νεαρότερη γυναίκα, με κόκκινα ενδύματα¹³⁷. Και οι δύο προσβλέπουν με ένταση προς το Χριστό. Πίσω από τους πρωτόπλαστους δύο αιχμηροί βράχοι υψώνονται, αλλά στα πλευρά τους ανοίγονται ισάριθμες ευρύχωρες σπηλαιώδεις οπές, από τις οποίες ξεπροβάλλουν βασιλείς και προφήτες, στα δεξιά του Χριστού, και άλλοι κεκοιμημένοι δίκαιοι στ' αριστερά.

Τυπολογικά χαρακτηριστικά τής σύνθεσης είναι: η όρθια στάση και η διακριτική αντικίνηση του Χριστού που κρατεί ένθεν και ένθεν τον Αδάμ και την Εύα· η λάρνακα μέσα στην οποία πατούν ο προπάτορας, ο Δαβίδ, ο Σολομών και, μπροστά τους, ο Πρόδρομος¹³⁸ και η κλειστότητα του χώρου¹³⁹, Αναζητώντας ένα πειστικό πρότυπο του ζωγράφου τής Πολίτσιανης, προσεγγίζουμε περισσότερο προς την αντίστοιχη σύνθεση του Προφήτη Ηλία Dolgaeč¹⁴⁰, έργο του 15^{ου} αι. στην περιοχή Αχρίδας, ή προς την άλλη σύνθεση τής γειτονικής Κάτω Λαφίστας, έργο του 1508,¹⁴¹ και την αρκετά προγενέστερη του Αγ. Ανδρέα Ρουσούλη Καστοριάς, 1430,¹⁴² επειδή και τα τρία αυτά έργα έχουν πολλά κοινά εικονογραφικώς στοιχεία, όπως : τον Χριστό σε αμφίπλευρη κίνηση¹⁴³· την Εύα και τον Αδάμ σε αντι-

– ιδίως όπου ακολουθείται ο συμμετρικός τύπος. Όταν υπάρχουν οι λάρνακες, συμβαίνει να πατούν σε αυτές όχι μόνον οι προπάτορες αλλά και οι όρθιες μορφές που τους πλαισιώνουν – όπως βλέπουμε στην παράσταση του Σάββου και της Κ. Λαφίστας, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 92.

136. Η συμμετρική παράσταση, όπου ο Χριστός κρατεί από τα χέρια τόσο τον Αδάμ, αριστερά, όσο και την Εύα, δεξιά, εντοπίζεται για πρώτη φορά κατά τον 13^ο αι., Der Nersessian, *Program and Iconography of Parecclesion*, σ. 321, και αναπτύσσεται στο ναό του Χριστού Βεροίας, αρχές 14^{ου} αι., Αχειμάστου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, σ. 142, εικ. 121· στη μονή της Χώρας, αρχές 14^{ου} αι., ό.π. σσ. 148-9, εικ. 127· και στα Μετέωρα, στη μονή Βαρλαάμ, 1548, Garidis, *La peinture murale*, εικ. 34· στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό Θεσ/νίκης, Ευγγόπουλος, *Ορφανός*, εικ. 27-28· στο Χελανδάρι, Millet, *Athos*, πιν. 69.3· στον Αγ. Ανδρέα Ρουσούλη, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 163β, και στην Περιβλεπτο Μυστρά, Millet, *Mistra*, πιν. 116.3. **Κατά την Α. Καρτσώνη, ο τύπος αυτός είναι υστεροβυζαντινός και μεθοδολογικά θεωρείται «τύπος IV», Kartsonis, Anastasis, σσ. 8-9.**

137. Το πρόσωπο της Εύας είναι νεαρό στο Πρωτάτο, Αχειμάστου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, σ. 127, εικ. 104, στο Χριστό Βεροίας, ό.π., σ. 142, εικ. 121, στη μονή τής Χώρας, ό.π., σ. 148, εικ. 127, στο Μ. Μετέωρο, φάση 1483, ό.π., σ. 183, εικ. 162, στη μονή Μυρτιάς φάση 1539, Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 130, εικ. 121, στον Αγ. Ανδρέα Ρουσούλη, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 323, εικ. 180, και αλλού.

138. Η θέση αυτή του Προδρόμου ως πρώτου στην τάξη των προφητών και βασιλέων Δαβίδ κ.ά., παρατηρείται και σε εικόνες όπως της Αντιβουνιώτισσας, Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, εικ. 335, του Ερμιτάζ, έργου του Ανδρέα Ρίτζου, Piatnisky, *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 1, και της Βαλτιμόρης, που βρίσκεται στην Walters Art Gallery, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 133, εικ. 112.

139. Ο φυσικός χώρος, ως σκηνικό όπου συντελείται η Εις Άδου Κάθοδος, ποικίλλει από παράσταση σε παράσταση, αδιακρίτως τύπου – βλέπε *The museum of Chora*, σ. 70 *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 197, Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 58β'.

140. Στην περιοχή αρχιεπισκοπής Αχριδών του 15^{ου} αι. τα μνημεία ακολούθησαν άλλοτε αυτόν τον, συμμετρικό, τύπο, όπως σε Dolgaeč, Lečani, Bolnica, και άλλοτε τον άλλο, ασύμμετρο τύπο, όπως σε Ελεούσα Πρέσπας, Velesnovo, Vevi, Leskoeč, Matka, γεγονός που φανερώνει ότι στην περιοχή έχουν μεν αποκραυγαλωθεί ως γνωστοί και οι δύο αυτοί τύποι, αλλά δεν έχει επικρατήσει κανείς. Βλέπε πάλι Subotič, *L' école*, σσ. 18, 34, 43, 50, 80, 111.

141. Τη φωτογραφία αυτής της παράστασης δεν κατέστη δυνατό να προσεγγίσουμε, επειδή το μνημείο φέρεται ως μελετώμενο από την κ. Αχειμάστου επί 10ετίες... Ότι συγκρίνουμε εδώ προκύπτει κατά συμπερασμό από τα γραφόμενα της ανωτέρω, βλέπε Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, σσ. 91-92 και σημ.. Προσωπικώς επισκεφθήκαμε το μνημείο, αλλά δεν μας επιτράπηκε η φωτογράφιση.

142. Βλέπε Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 323, εικ. 180.

143. Η μόνο προς τον Αδάμ κίνηση του αναστημένου Χριστού, καθ'όν χρόνον η Εύα βρίσκεται στην άλλη πλευρά και περιμένει, συναντάται στην Εις Άδου Κάθοδο της Βαλτιμόρης, 14^{ος} αι., Walters Art Gallery· Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σ. 133, εικ. 112, στην Αγία Φωτίδα Βέροιας, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 192, εικ. 104, στη μονή Βατοπεδίου, Millet, *Athos*, πιν. 92.2, και αλλού – χωρίς να συνηθίζεται. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 130, εικ. 121, στην Περιβλεπτο του Μυστρά, Millet, *Mistra*, πιν. 116.2, και, εν-

κριστές θέσεις δεξιά και αριστερά του Χριστού¹⁴⁴. προφήτες και βασιλείς και τον Πρόδρομο πίσω από τον Αδάμ· δίκαιους δε πίσω από την Εύα· ακόμα, την ωοειδή δόξα και το πάτημα του Ιησού στις συντριμμένες πύλες του Άδη· τέλος, τα δύο συγκλίνοντα βουνά στο φόντο – από τα πλευρικά έγκατα των οποίων ξεπροβάλλουν οι δίκαιοι και οι προφήτες.

Η Ανάληψη (39). Στο ανατολικό αέτωμα και πάνω από την κόγχη τού Ιερού απομένει το, μόνο μη καταπεσμένο, άνω ήμισυ της παράστασης. Κύριο χαρακτηριστικό της είναι η ευρυχωρία τού σκηνηκού χώρου, που καταλαμβάνει όλο το πλάτος και το ύψος τού αετώματος, εντός του οποίου οι ιερές μορφές κατέχουν μικρότερο, από όσο θα τους αναλογούσε, χώρο – με αποτέλεσμα η σκηνή, τουλάχιστον ως προς την πρόθεση του ζωγράφου, να παραπέμπει κάπως στο ευρύ ειδυλλιακό τοπίο πολλών παραστάσεων τής Παντάνασσας και της Περιβλέπτου τού Μυστρά¹⁴⁵, μολονότι εδώ δέντρα και άνθρωποι προβάλλονται πάνω στις πλαγιές του βουνού, εκτός του εν δόξη Χριστού, που αναλαμβάνεται στον ουρανό.

Το όρος των ελαιών¹⁴⁶ είναι χρωματικά πυροκόκκινος, αποδίδεται με μαλακές, καμπυλωτές πτυχώσεις τού ξηρού και αδιακόσμητου εδάφους -- το οποίο εδώ κι εκεί ποικίλλεται μόνο με ελαιόδεντρα¹⁴⁷. Αξονικά, στο μέσο τού πίνακα, απεικονίζεται μετωπική η Θεοτόκος¹⁴⁸ φορώντας μαφόριο που διπλώνεται από τον αριστερό ώμο προς το δεξί μπράτσο¹⁴⁹. Φαίνεται απόμακρη αποστασιοποιημένη από

διάμεσα, στα περί την Αχρίδα μνημεία τού 15^{ου} αι. Για το θέμα αυτό γενικότερα βλέπε και Chatzidakis, *Icons*, σ. 28.

144. Ο εικονογραφικός τύπος τής Εις Άδου Καθόδου στη μονή Φιλανθρωπηνών είναι ίδιος κατά την Αχειμάστου - Ποταμιάνου με την αντίστοιχη παράσταση του Αγ. Γεωργίου Κ. Λαφίστας, 1508, την οποία θεωρεί ως πρότυπο, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σσ. 91-92. Όμως, στην Κ. Λαφίστα οι όρθιες μορφές πίσω από τον Αδάμ, πατούν μέσα στη σαρκοφάγο και ο Πρόδρομος είναι μπροστά από τους βασιλείς – ενώ στη μονή των Φιλανθρωπηνών μόνον ο προπάτορας πατεί σε λάρνακα και ο Πρόδρομος βρίσκεται πίσω από τους Δαβίδ και Σολομώντα... Αυτό σημαίνει ότι η παράσταση στου Σάββου τής Πολίτσιανης, 1526, είναι πολύ εγγύτερη προς την Κ. Λαφίστα, 1508, αφού εικονογραφικά, ακόμα και στα παραπάνω δεδομένα στοιχεία, τα μνημεία Λαφίστας - Πολίτσιανης συμπίπτουν. βλέπε Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 92 και σημ. 753-754. και σσ. 91-92 και σημ. 753 κ.μ., Προσχωρούμε στο ενδεχόμενο να είναι η παράσταση της Κ. Λαφίστας, 1508, να είναι πρότυπο του Αγ. Αθανασίου Μάτζαρη Πολύτσιανης, που ελαχίστως σώζεται και είναι έργο τού 1513 και του Σάββου.

145. Χατζηδάκης, *Μυστράς*, σ. 103, εικ. 64· και Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, σ. 178, εικ. 157, εικ. 156, αν και το θέμα της τοιχογραφίας αυτής δεν είναι η Ανάληψη, εικ. 151-2, στις σκηνές Βάπτισης και Γέννησης, και Ασπρά-Εμμανουήλ, *Παντάνασσα*, σ.

146. Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 151-152. Βλέπε παράλληλα σε Garidis, *La peinture murale*, πιν. 51, 86 και 206, έργα του 15^{ου} αι. και του άμισού τού 16^{ου} αι. Subotič, *L' école*, φωτ. 49-50 και σχ. 48, 32, 78 κ.ά..

147. Τα ελαιόδενδρα ζωγραφίζονται από τον 9^ο αι., Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 261. Η *Ερμηνεία* υποδεικνύει «βουνόν μέ πολλές έλαιες...», σ. 112. Το τοπίο τού όρους των Ελαιών αλλού είναι γυμνό και ξηρό, όπως στον Αγ. Νικόλαο Ευπραξίας- Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 179α' και 180α'- β', αλλού είναι ειδυλλιακό, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, εικόνα σ. 172-8, εικ. 151, 152, 155, 156, 157, από Μυστρά, Παντάνασσα και Περίβλεπτο.

Στις περισσότερες παραστάσεις Ανάληψης, όπως στην Παντάνασσα του Μυστρά, βλέπε Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, εικ. 157, ή σε φορητές εικόνες τού 15^{ου} αι. του Βυζαντινού Μουσείου, βλέπε *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 205, και του Α. Ρίτζου στο Τόκιο, Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πιν. 201, Μάλιστα, για την εμφάνιση ενός ανάλογου με του Σάββου τοπίου σε φορητή εικόνα τού 16^{ου} αι. του Ερμιτάζ, βλέπε *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 22, η Ν. Ριβοναρονα, ό.π., σ. 368.

148. Οι πηγές, που μιλούν για το γεγονός, εκτός από το Πεντηκοστάριο, το οποίο αναφέρεται και στην παρουσία τής Παναγίας, η οποία όμως απουσιάζει κατά την Καινή Διαθήκη από το γεγονός της Ανάληψης, είναι οι ευαγγελιστές: Λουκάς, ΚΔ, 51-52, Μάρκος, ΙΣΤ, 19, και οι Πράξεις, Α, 9-10.

149. Μολονότι για την παρουσία τής Παναγίας στο γεγονός τής Ανάληψης δεν γίνεται λόγος στην Κ. Διαθήκη, *Πράξεις*, Η.9-12· Μάρκος, ΙΔ.19· Λουκάς, ΚΔ.51-52, όμως η Παναγία εικονογραφείται ήδη από τον 6^ο αι. μ.Χ. σε μικρογραφία τής Rabulla, Grabar, *La peinture Byzantine*, Geneve 1953, σ. 164. Μάλιστα, για τη μετωπική, ιε-

το γεγονός, σαν ένθετο στη σκηνή πρόσωπο¹⁵⁰. Δεξιά και αριστερά Της, δύο λευκοφορεμένοι άγγελοι στρέφονται προς τα ημιχόρια των μαθητών και δείχνουν με το ένα χέρι τους προς τον ουρανό. Σε κάπως χαμηλότερο επίπεδο, δεξιά και αριστερά των αγγέλων, απεικονίζονται οι εκθαμβωμένοι μαθητές σε διαγώνια ισοκεφαλία, με ποικιλία εκφράσεων και στάσεων¹⁵¹ – από τους δύο αυτούς ομίλους μαθητών σώζονται σήμερα μόνον οι κεφαλές τους. Αρκετά υψηλότερα, στο τρίγωνο του αετώματος, αποδίδεται ο Χριστός ολόσωμος¹⁵², καθισμένος σε ουράνιο τόξο¹⁵³, μέσα σε σφαιρική, σχεδόν ανάγλυφη δόξα¹⁵⁴ που την ανακρατούν δύο ιπτάμενοι άγγελοι¹⁵⁵. Το βαθύ κυανό χρώμα τής σφαίρας υπογραμμίζει το ανοιχτό κίτρινο του πολύπτυχου ιματίου τού Χριστού, που καθιστός ευλογεί με τα δύο χέρια απλωμένα. Τέλος, η δυσδιάκριτη επιγραφή βρίσκεται κάτω από τη σφαιρική δόξα τού Χριστού, μέσα στο σκούρο μπλε φόντο, και αναγράφει: «*Η ΑΝΑΛΗΨΙΣ*».

Το πρότυπο του αγιογράφου είναι οπωσδήποτε παλαιολόγιο – καθώς επιβεβαιώνει η όλη εικονογραφία τής παράστασης¹⁵⁶, η αξιοπρόσεκτη επιτυχία τών πορ-

ρατική στάση Της βλέπε σχετικά σε: Γκιολές, *Η Ανάληψις*, σ. 164. Η άλλη στάση της, δηλαδή η στροφή τής Παναγίας σε στάση 3/4 πρωτοεμφανίζεται μεν από τον 12^ο αι., Dewald, *The Iconography of the Ascension*, σσ. 277 και 292, συνηθίζεται δε από τον 16^ο αι. με πρότυπα από την Κρήτη ή το Δωδεκάροτο της μονής Μ. Λαύρας και Σταυρονικήτα, Chatzidakis, *Theophane*, εικ. 43.

150. Η στάση αυτή της Παναγίας, η μετωπική, ψυχρή και σαν αποστασιοποιημένη, η υπερβατική και ταυτόχρονα «απαθής» και «ιερατική» (Μουρίκη Ντ., *Αλεποχώρι*, σ. 30-31) αντιροπεί τις ανοιχτές χειρονομίες θάμβους, έκπληξης, αμηχανίας και ταραχής τών μαθητών. Βλέπε Αχειμάστου, *Εικόνες κρητικής τέχνης*, εικ. 205, σχόλια σσ. 555-556 και Ξυγγόπουλος, *Η τοιχογραφία της Αναλήψεως ...*, σ. 39.

151. Οι μαθητές εκπροσωπούν τον ανθρώπινο παράγοντα στο υπερβατικό γεγονός (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 106). Πάντως, οι κινήσεις και εκφράσεις αυτές, προ της ιστορικής θεοφάνειας, ανθρωποποιούν το θέμα, ενώ η ιστορικά αδύνατη, παρουσία του Παύλου συμμετέχει στην κωδικοποίηση του δυοφυστικού δόγματος για την καταπολέμηση, και μέσω της ζωγραφικής, του μονοφυστικού δόγματος αλλά και για τη στήριξη του εσχατολογικού περιεχομένου τής Ανάληψης, Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 161 και 164. Έτσι, το θέμα «απομακρύνθηκε από τη βιβλική αφήγηση και πρόσθεσε τη μη ιστορική παρουσία της Παναγίας και του Αποστόλου Παύλου στο όρος των Ελαιών», Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 164.

152. Ο Χριστός συνήθως εικονίζεται ολόσωμος αλλά όχι ολόρθος να ευλογεί με τα δύο χέρια ανοιχτά στα πλάγια, σύμφωνα με όσα υπαγορεύει μία σχετική συνήθεια σε υστεροβυζαντινά έργα, Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 282, σημ. 24. Έτσι ζωγραφίζεται και σε διακόσμους τού 15^{ου} αι. στη γειτονική περιοχή τής Αχρίδας, Subotić, *L' école*, σ. 37, 53, 69, 77, 100 κ.λπ..

153. Η δόξα, που περιβάλλει τον Χριστό σε ορισμένες εμφανίσεις Του, όπως στη Μεταμόρφωση, στην Κοίμηση, στην Εισ Άδου Κάθοδο, στην Ανάληψη, έχει σχήμα άλλοτε κυκλικό, άλλοτε ελλειψοειδές και άλλοτε αμυγδαλόσχημο ή ωοειδές, με ή χωρίς ποικιλόσχημες ακτίνες. Εδώ είναι στρογγυλή, περίπου σαν σφαίρα και ανακρατείται από 2 αγγέλους. Το ουράνιο τόξο εμφανίζεται από τον 9^ο αι., Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 106, σημ. 360, και συμβολίζει βεβαίως τη νεφέλη, η οποία «υπέλαβεν Αὐτόν ἀπὸ τῶν ὀφθαλμῶν αὐτῶν», *Πράξεις*, Α. 9.

154. Η κυκλική δόξα τού Χριστού, που φέρει τρεις επάλληλους / ομόκεντρους κύκλους διαφορετικών φαιών τόνων, με την παρεμβολή τής άσπρης γραμμής, καθώς και η κατ' άμφω ανοιχτή ευλογία τού αναλαμβανόμενου Χριστού εντοπίζεται έτσι ακριβώς και στην αντίστοιχη τοιχογραφία της Αγίας Φωτίδας Βεροίας, 15^{ου} αι., Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 202-203. Δόξα με ομόκεντρους κύκλους απεικονίζεται συχνά και σε χειρόγραφα, Σαμπανίκου, *Ζωγραφικός διάκοσμος 17^{ου} αι.*, σ. 137, και σε μεταβυζαντινές μονές όπως στα καθολικά Διονυσίου, Millet, *Athos*, πιν. 196.1, Ντίλιου, Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 40, Μεταμόρφωση Μετεώρων, Χατζηδάκης - Σοφριανός, *Μετέωρα*, εικ. σ. 147, κ.ά.

155. Ο αναλαμβανόμενος σε δόξα Χριστός υποβασιτάζεται εδώ από δύο μόνον αγγέλους, που περιίπτανται, εδώ αντωποί, καθώς γράφουν οι Πράξεις των Αποστόλων, *Πράξεις*, Α. 9-11, και επειδή οι περισσότερες φορητές εικόνες παρουσιάζουν δύο αγγέλους, βλέπε *Εικόνες κρητικής τέχνης* τού 15^{ου} αι. στις σσ. 22 και 205, όπως και οι μικρογραφίες (*Θησαυροί*, τ. Δ', εικ. 257), του 15^{ου} αι., δεχόμαστε ότι η ύπαρξη μόνο δύο αγγέλων, που ανακρατούν τη δόξα τού Ιησού, όπως στο μνημείο τού Σάββου, συνιστά αρχαϊσμό αναγόμενο στη μεσοβυζαντινή παράδοση, που δεν συνηθίζταν σε μακεδονικά μνημεία τού 15^{ου} αι. της μέσης και κάτω Μακεδονίας.

156. Η εικονογραφία τής σύνθεσης είναι παλαιολόγεια, καθώς προκύπτει από τις συγκρίσεις με κρητικές εικόνες τού 15^{ου} αι. Βλέπε Τσιγαρίδας, σε *Θησαυροί*, σ. 136, και Αχειμάστου, σε *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 556, και Παϊσίδου *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, σσ. 102-103.

τρέτων σε σχεδόν μικρογραφική απόδοση¹⁵⁷ και η περίοπτη θέση όπου είναι τοποθετημένη η σκηνή. Θα πρέπει δε αυτό να αναζητηθεί ανάμεσα σε μνημεία του ευρύτερου χώρου που τοιχογραφήθηκαν στο β' μισό του 14^{ου} αι.¹⁵⁸, ένα εκ των οποίων, έμμεσα γνωστό σε μας χάρη στο γειτονικό μνημείο του 1503, στη Μπομποστίτσα τής Κορυτσάς, παρουσιάζει την Ανάληψη στο ανατολικό αέτωμα με κοινά εικονογραφικά, όχι όμως και τεχνοτροπικά, χαρακτηριστικά ως προς την Ανάληψη του Σάββου¹⁵⁹.

Δεν οδηγούμαστε εντούτοις στην ένταξη της παράστασης αυτής στον τύπο Ανάληψης που συναντάμε στα περί την Αχρίδα μακεδονικά μνημεία, διότι εικονογραφικά δεν συνδέεται με το Άγιο Μανδήλιο και την εκεί τάση να τοιχογραφείται ο αναλαμβανόμενος Χριστός στην καμάρα τής οροφής του Ιερού¹⁶⁰.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (24). Πάνω από τη μοναδική θύρα εισόδου, δυτικά,¹⁶¹ απεικονίζεται η πολυπρόσωπη σύνθεση της Κοίμησης. Σε πρώτο πλάνο ζωγραφίζεται η νεκρική κλίνη, επί της οποίας έχει αποθεθεί το ιερό σκηνώμα της Θεοτόκου, που είναι ενδεδυμένο με μαφόριο και ποδήρη χιτώνα. Η στρωμνή είναι κόκκινη και φέρει ποδέα. Την κλίνη περιβάλλουν ένθεν και ένθεν οι απόστολοι, πέντε συν έξι τον αριθμό¹⁶². Πίσω δε από αυτούς προβάλλουν ανά δύο αρχιερείς με φωτοστέφανο¹⁶³. Στο μέσο τής σύνθεσης δεσπόζει ο κάθετος άξονας αφενός «του έν δόξη Χριστού» και αφετέρου του συστήματος των αγγέλων γύρω Του. Ο Ιησούς ζωγραφίζεται μετωπικά, χωρίς κλίση του κορμιού, με ευθυτενή ακαμψία κρατώντας τήν σπαργανωμένη ψυχή τής Θεοτόκου¹⁶⁴. Την αμυγδαλόσχημη, τριών φαίων τόνων, δόξα του Χριστού περιβάλλει το σύστημα τεσσάρων αγγέλων σε μονοχρωμία¹⁶⁵. Τέλος, πάνω από όλα αυτά τα πρόσωπα, εκτείνεται οικοδόμημα έντο-

157. Βλέπε τα σχόλια του Τσιγαρίδα Ε. σε *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 87 και τη σύνθεση τής Ανάληψης, εικόνα 44, στο παρεκκλήσι Αγ. Δημητρίου της μονής Ξενοφώντος, το οποίο χρονολογείται στο β' μισό του 14^{ου} αι.
158. Βλέπε Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σσ. 87-88.

159. Πρόκειται για τον δισπύστατο ναό Αγ. Νικολάου - Αγ. Παντελεήμονα Μπομποστίτσας, ο οποίος τοιχογραφήθηκε το 1503 με τη χορηγία κάποιου Πέτρου Χαρτοφύλακος, Garidis, *Le peinture murale*, σ. 239.

160. Βλέπε Subotič, *L' école*, σχ. 14, 29, 45, 52, 76.

161. Η καθιερωμένη από τη μεσοβυζαντινή εποχή θέση τής παράστασης είναι το μέσο του δυτικού τοίχου, Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, σ. 91.

162. Ακολουθείται το συνηθισμένο στη Μακεδονία εικονογραφικό πρότυπο του 14^{ου} και 15^{ου} αι. Οι απόστολοι δεν βρίσκονται σε έντονη κίνηση αλλά σε δηλωτικές εκφράσεις και στάσεις πλαισιώνοντας την νεκρική κλίνη από τρεις πλευρές, όπως στη Dečani, στο Lesnovo και στο Čučer, Wratislaw Mitrovic-Okuner «*La dormition*», πιν. XI, XIV.1, XIV.2, στις τοιχογραφίες δεύτερου στρώματος στον Αγ. Δημήτριο Αιανής Κοζάνης, 15^{ος} αι., Πελεκανίδης, *Έρευναι*, σ. 390, στον Αγ. Γερμανό Πρέσπας, Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία*, σ. 46, πιν. XI, στην Ελεούσα Πρεσπών, Subotič, *L' école*, σχ. 17, σ. 40. Βλέπε και Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 51, 76.

163. Για την ταύτηση των τεσσάρων βλ. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.100. Οι ιεράρχες που παρίστανται στην Κοίμηση της Θεοτόκου μετά τον 13^ο αι., είναι πάνω από δύο· βλέπε Ορλάνδος, 'Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς', *ΑΒΜΕ*, Δ'(1938). Εμείς εντοπίσαμε και σε παλαιότερη μικρογραφία του 11^{ου} αι., Ευαγγελιστάριο Σκευοφυλακίου μονής Μ. Λαύρας, φ. 134β, τους δύο μόνον επισκόπους.

164. Η ψυχή-βρέφος στα χέρια του Χριστού εντοπίζεται από τις αρχές του 12^{ου} αι. στον Αγ. Νικόλαο Κασνίτζη και στην Παναγία Μαυριώτισσα της Καστοριάς, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 51, 76. Βλέπε και Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες στην Καστοριά*, σ. 60, σημ. 2. Εμείς εντοπίσαμε το θέμα αυτό και σε μικρογραφίες του 11^{ου} αι., *Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Γ', εικ. 8 και τ. Β', εικ. 6. Βλέπε και Ξυγγόπουλος, 'Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου', *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΣΤ, 1970-2, σ. 1 κ.μ.

165. Οι άγγελοι σε μονοχρωμία, που περιστοιχίζουν τον Χριστό μέσα στην ομοιόχρωμη δόξα, εγκαινιάζονται κατά τον 14^ο αι. Κατάγονται από την ελληνιστική ζωγραφική παράδοση, Λίβα-Ξανθάκη, *Η μονή Ντίλιου*, σ. 157, σημ. 184. Όμως η τεχνική αυτή, με τη χρωματική αντίθεση μεταξύ περιβάλλοντος-περιβαλλομένου, συναντάται και σε μικρογραφίες, βλέπε *Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Α', εικ. 428· τ. Δ', εικ. 209-210, του 11^{ου} αι.. Χαρακτηριστικό δείγμα δόξας και αγγέλων σε μονοχρωμία συναντήσαμε σε φύλλο τετράπτυχου του

νου κόκκινου χρώματος με δύο πυργίσκους· πάνω δε από αυτό, στο μαύρο φόντο, γράφεται «*Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ*».

Εικονογραφικά η παράσταση μας παραπέμπει σε βυζαντινό πρότυπο, κοινής εικονογραφίας με την αντίστοιχη σκηνή της Μονής της Χώρας στην Κων/πολη. Μόνο δευτερεύοντα τυπολογικά στοιχεία διαφοροποιούνται σε σχέση με την βυζαντινή εκείνη Κοίμηση του 14^{ου} αι., την «κλασική στην απόδοσή της», την ισόροπη και περίτεχνη¹⁶⁶. Οι ομοιότητες είναι ισχυρές: οι άγγελοι που περιβάλλουν μονόχρωμα τον εντός ελλειψοειδούς δόξας Χριστό, η σπαργανωμένη ψυχή της Παναγίας, οι φέροντες άμφια και φωτοστέφανο αρχιερείς, ο θυμιατίζων Πέτρος¹⁶⁷ με τον υποκλινόμενο Παύλο, στην κορυφή και στην κάτω άκρη της κλίνης αντίστοιχα, η απουσία του επεισοδίου του Ιεφωνία, η μνημειακού τύπου διάπλαση των σωμάτων κάποιων αποστόλων, παρά τη μικρή εδώ κλίμακα, όλα αυτά συνηγορούν ότι το απώτερο πρότυπο για τον ζωγράφο της Πολίτσιανης ήταν αν όχι η μονή της Χώρας, πιθανότητα, κάποια κρητική φορητή εικόνα του 15ου αι., όπως η Κοίμηση του Μουσείου Πούσκιν¹⁶⁸, ή η Κοίμηση της Παναγίας Οδηγήτριας της Κιμώλου¹⁶⁹ και η Κοίμηση της Δέησης του Σεράγεβο, έργο του Νικ. Ρίτζου¹⁷⁰. Στις εικόνες αυτές και στις μεταγενέστερες του 16^{ου} αι., που είχαν ως πρότυπα τις παραπάνω ή άλλες σύγχρονές τους εικόνες, παρατηρούμε την ίδια περίπου διάταξη των προσώπων, την απουσία του Ιεφωνία¹⁷¹, τα κηροπήγια, την τεχνική της μονοχρωμίας, τους αποστόλους γύρω από τη νεκρική κλίνη, τους τρεις ή περισσότερους αρχιερείς¹⁷², την ίδια λιτή ατμόσφαιρα,

Η άποψή μας συμμερίζεται τη γνώμη πως κυρίως τα μακεδονικά συνεργεία, από το 15^ο αι. και μετά, είναι αυτά που έτειναν προς το συνοπτικό τύπο Κοίμησης¹⁷³. Όσο για τη βορειοδυτική Ελλάδα, όπως στην Κάτω Μερόπη, στη Μυρτιά, στη Πολίτσιανη και αλλού, πιστεύουμε ότι οι φορητές εικόνες, ο Ξένος Διγενής, αλλά και τα μακεδονικά μνημεία του 15^{ου} αι. είναι αυτά που μπορεί να συνέβαλαν, ώστε να εισαχθεί ο συνοπτικός αυτός τύπος. Έτσι, δεχόμαστε ότι το άμεσο και πλησιέστερο πρότυπο του ζωγράφου του Σάββου είναι η Παναγία στα Παλαιοφραστανά(=Κάτω Μερόπη) Πωγωνίου, που απέχει λίγα χιλιόμετρα νοτιότερα από την Πολίτσιανη και χρονικά προηγείται κατά 34 χρόνια της διακόσμησης

14^{ου} αι. της μονής Σινά, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 129. Κατά την Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 109 και σημ. 1050, η μονοχρωμία σημαίνει ότι το γεγονός, ως υπερφυσικό, συντελείται εκτός φυσικού χώρου.

166. Παλιούρας Αθ., *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο*, εκδ. Ορθόδοξο Κέντρο Οικουμενικού Πατριαρχείου, Αθήνα 1989, σ. 242 και εικ. 309.

167. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.100 και σημ. 468, όπου σχόλιο για το θυμιάζειν.

168. *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, πιν. 87.

169. *Byzantine Art*, 1986, σ. 120-121, αρ. εικ. 120.

170. Babič-Chatzidakis, *The Icons of the Balkan*, σσ. 311 και 321.

171. Το επεισόδιο του Ιεφωνία εμφανίζεται στην Κοίμηση κατά τα τέλη του 12^{ου} αι., Μαυριώτισσα, βλέπε Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σσ. 67, 72, 78 και εικ. 12· ακόμα, βλέπε Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 74 και, του ίδιου, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία*, σ. 45, σημ. 110. Έκτοτε θεωρείται αρχαϊσμός η απουσία αυτού του επεισοδίου από τις συνθέσεις της Κοίμησης.

172. Οι τέσσερις ιεράρχες πρέπει να είναι: ο άγιος Ιερόθεος, ο άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, ο άγιος Τιμόθεος και ο άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, βλέπε Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 61 και σημ. 4, και Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 84, σημ. 450.

173. Βλέπε Subotič, *L' école*, σχ. 17.35, 158, όπου είναι χαρακτηριστική η ολιγοπροσωπία και όπου, στο κυρίως γεγονός της Κοίμησης, δεν προστίθενται άλλα επεισόδια .

του Σάββου ή 21 περίπου από τη διακόσμηση του Μάντζαρη¹⁷⁴.

4.2. Μεμονωμένες μορφές

Ο Χριστός-Εμμανουήλ (57) απεικονίζεται ψηλότερα από την Κοίμηση, επάνω στο δυτικό αέτωμα. Πρόκειται για μία μορφή του Χριστού δυσανάγνωστη εξαιτίας της καπναιθάλης και των άλλων ρύπων. Όμως διακρίνεται ένας νεός Χριστός, αγένειος και ντυμένος με υπόλευκο χειριδωτό ένδυμα. Έχει φωτοστέφανο, παρουσιάζεται μέχρι την οσφύ και ευλογεί με τα δύο χέρια απλωμένα δεξιά-αριστερά. Η τοποθέτηση του Χριστού Εμμανουήλ στη θέση αυτή, που είναι κορυφαία μαζί με τη θέση της Ανάληψης, πάνω ψηλά στα αετώματα Α. και Δ., απαντάται στον Αγ. Νικόλαο Bolnica (1480/81) όπου όμως, εκτός από την ομοιότητα της μορφής, υπάρχουν επιπλέον δύο άγγελοι, οι οποίοι τοποθετούνται στις δύο κάτω γωνίες του αετώματος. Δεχόμαστε λοιπόν ως πρότυπο αυτή τη μορφή της Bolnica, έστω και αν η ρύθμιση του χώρου εκεί επιτρέπει την προσθήκη των δύο στηθαίων αγγέλων, επειδή και εκεί ο Χριστός εικονίζεται χωρίς δόξα ή σύμβολα ευαγγελιστών και χωρίς ευαγγέλιο ή συμπαρουσία αγγέλων παραμένοντας έτσι περισσότερο ανθρώπινος και λιγότερο εσχατολογικός ή ευχαριστιακός¹⁷⁵.

Ο Άγιος Νικήτας (73). Ως μοναδική εξαίρεση στην άνω ζώνη, όπου απεικονίζονται θέματα του χριστολογικού μόνο κύκλου, εμφανίζεται σε προτομή η μορφή του Αγίου Νικήτα¹⁷⁶, η οποία ζωγραφήθηκε προφανώς κατ' οικονομία εκεί, προκειμένου να αξιοποιηθεί ο λίγος χώρος που απέμεινε κάτω από το παράθυρο του νότιου τοίχου μέχρι την τριπρόσωπη Δέηση – το δε πλάτος της καθορίστηκε από το πλάτος του παραθύρου.

Ίσως δεν είναι τυχαίο, ότι ο ζωγράφος επέλεξε να τοποθετηθεί η μορφή αυτή στην άνω ζώνη του κύκλου των περί τη ζωή του Χριστού γεγονότων, επειδή φυσιογνωμικά ο άγιος αυτός ομοιάζει με το Χριστό¹⁷⁷: έχει ξανθό γένειο, λεπτό μύστακα, ξανθά, μακριά προς τα πίσω μαλλιά με μαύρη γραφή της πλεξούδας τους¹⁷⁸. τα μάτια και ιδίως το στόμα και η μύτη έχουν καταστραφεί· όμως φαίνεται πολύ καλά η ποικιλήμενη φορεσιά του, δηλαδή: ένας ερυθρός επενδύτης εξωτερικά με άσπρες στιγμές στα σειρήτια και άσπρες - μαύρες πτυχές που δείχνουν να πορπώνεται το ύφασμα μπροστά στο στήθος, ενώ εσωτερικά φαίνεται ένας χιτώνας σε καστανή ωχρή απόχρωση, που στο λαιμό έχει παρυφή με μαύρες αστεροειδείς διακοσμή-

174. Η εκκλησία του Αγ. Αθανασίου Μάντζαρη διακοσμήθηκε το 1513, βλέπε στο Β' Μέρος της διατριβής, και πάνω από τη δυτική θύρα εισόδου έχει ζωγραφιστεί η Κοίμηση εικονογραφικώς όμοια με του Σάββου.

175. Τα σύμβολα και η δόξα, όπως και οι άγγελοι (Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.120) πιστεύουμε ότι ανάγουν τη μορφή στην ανθρώπινη φύση της κυρίως

176. Πρόκειται για στρατιωτικό άγιο, που όμως εδώ δεν φέρει καμία ενδεικτική του στρατιωτικού αξιώματος στολή ή άλλη εξάρτηση. Εικονίζεται επομένως ως μάρτυρας· αλλά και πάλι δεν φαίνεται να κρατεί κάποιο σύμβολο του μαρτυρίου ή σταυρό. Ως μάρτυρας επίσης ο Αγ. Νικήτας εμφανίζεται στο παρεκκλήσιο της μονής Μ. Λαύρας, βλέπε Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 99 και σημ. 876.

177. Η *Ερμηνεία*, σ. 157, υπογραμμίζει την ομοιότητα κάποιων αγίων με το πρόσωπο του Χριστού. Εδώ μάλιστα η ομοιότητα είναι πιο έκδηλη, επειδή δεν υπάρχει η στρατιωτική εξάρτηση. Την ίδια άποψη διατυπώνει για την ομώνυμη τοιχογραφία της μονής Ντίλιου η Λίβα-Ξανθάκη, βλέπε Λίβα -Ξανθάκη, *Η μονή Ντίλιου*, σ. 110.

178. Αυτά τα πυρόξανθα μαλλιά, τα μακριά με πλεξούδα πίσω που φαίνονται να πέφτουν κυρίως στην αριστερή ωμοπλάτη, είναι κοινό χαρακτηριστικό και σε προγενέστερες απεικονίσεις, βλέπε Millet-Frollow, III, πιν. 47.4, πώς ζωγραφίζεται ο άγιος στον φερώνυμο ναό του Čučer, έργο του 15^{ου} αι., αλλά και σε μεταγενέστερες τοιχογραφίες, βλέπε Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 152, σημ. 1128.

σεις¹⁷⁹. Τα δύο χέρια τού αγίου έρχονται μπροστά στο στήθος και το μεν αριστερό φαίνεται, με ανοιχτή προς τα έξω παλάμη, σε κίνηση προσευχής· το δεξί δε ίσως εμφανίζεται σε κίνηση ευλογίας, γεγονός που δεν συνηθίζεται καθόλου σε μάρτυρες – εκτός εάν ως πρότυπο του ζωγράφου λειτούργησε εδώ το αντίβολο του προσώπου τού Χριστού τής Δέησης ή άλλου Χριστού από φορητή εικόνα της Κρήτης¹⁸⁰, με εξαίρεση τον κουμπωμένο στο στήθος επενδύτη και τον διάκοσμο του χιτώνα¹⁸¹.

Ιεράρχες. Στο νότιο τοίχο του Ιερού, υπάρχει σπάραγμα τού κεφαλιού και κυρίως του ώμου ενός ιεράρχη, του οποίου διακρίνεται τμήμα της επιγραφής: «(ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘ)ΕΡΙΟΣ» (53), και δυτικότερα άλλο σπάραγμα κεφαλιού αδιάνγνωστου αγίου, το οποίο ανήκει, σύμφωνα με τον Δ. Μπεντούλη¹⁸², στον άγιο Βλάσιο· στον απέναντι βόρειο τοίχο απομένουν ελάχιστα κομμάτια σοβά, πάνω από το κογχίδιο της Πρόθεσης, όπου σώζονται σπαράγματα κεφαλής ίσως του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (56).

Η Δέησης (45). Στην κάτω ζώνη, η μόνη σύνθεση που σώζεται από τη μέση και πάνω είναι η Δέηση. Η θέση της, στο νότιο τοίχο¹⁸³, είναι ίσως επιθυμία των χορηγών και αυτό είναι μια απόπειρα ερμηνείας, επειδή παραστάσεις Δείσεων συνηθίζονται στο βόρειο τοίχο τόσο σε έργα τής Καστοριάς, πριν και μετά τη δράση τού γνωστού συνεργείου της¹⁸⁴, όσο και σε έργα τής ΒΔ. Σχολής, όπως στη μονή Φιλανθρωπηνών¹⁸⁵. Από την παράσταση μόλις διακρίνεται το κεφάλι της Παναγίας. Πρόκειται για μία συντηρητικού χαρακτήρα παράσταση¹⁸⁶ στον τριπρόσωπο τύπο, με τον Χριστό ένθρονο και ολόσωμους δεξιά – αριστερά την Παναγία και τον

179. Τα ενδυματολογικά αυτά δεδομένα πόρρω απέχουν από άλλες γνωστές παραστάσεις τού αγίου σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία, βλέπε σημ. 1019, στη σ. 170 της Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, όπου είναι φανερό το πρόβλημα σύγχυσης του Αγίου Νικήτα με άλλους στρατιωτικούς αγίους, όπως τον Μαρτύριο, τον Ευστάθιο, τον Ιάκωβο τον Πέρση κ.λπ.

180. Προβάλλονται ως τεκμήρια αυτής της άποψης τα εξής δεδομένα: πρώτον η χαρακτηριστική ομοιότητα των δύο μορφών από πλευράς φυσιογνωμικής και τεχνοτροπικής, σύμφωνα με το γνωστό και από την *Ερμηνεία*, σ. 157, και από τους ερευνητές δεδομένο ότι ο Αγ. Νικήτας αποδίδεται «όμοιος τῷ Χριστῷ» «δεύτερον, η χαρακτηριστική επίσης για την κεφαλή τού Χριστού ξανθή κόμη και η πλεξούδα που πέφτει στον αριστερό ώμο, βλέπε, εν προκειμένω, και εικόνες τού μετωπικού Χριστού σε: *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, πιν. 12, 76, 79, 85, 93, 116, 119, 140, 162 κ.λπ.· τρίτον, οι χρωματισμοί και η τεχνική ζωγράφησης των γενειών και του μύστακα, οι χυτοί ώμοι και στις δύο παραστάσεις· και, τέταρτον, το ιδιαίρον διακοσμητικό φόντο πίσω από την πλάτη και των δύο μορφών, βλέπε σημ. 100, στο τέλος, και 289.

181. Για άλλες παρόμοιες απεικονίσεις του αγίου βλ. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ. 145 και σημ. 935.

182. Βλέπε Dh. Beduli, *Έκθεση*, σ. 7.

183. Η τριπρόσωπη με ένθρονο Χριστό Δέηση συνηθώς απεικονίζεται σε φορητές εικόνες τού τέμπλου αλλά και σε τοιχογραφίες – όπου και όταν παρεμβαίνουν άλλες σκοπιμότητες, όπως π.χ. η απαθανάτιση του χορηγού. Βλέπε σχετικά, για την τρίμορφη Δέηση ειδικά της μονής Φιλανθρωπηνών, σε Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 21 και 22 και 24. Επίσης, βλέπε και Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 17 και 18. Τέλος, βλέπε και Παϊσίδου Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, σσ. 203-4, 242, όπου επαναλαμβάνεται η παλαιότερη παράδοση που θέλει τη Δέηση στο βόρειο τοίχο, κοντά σε στρατιωτικούς αγίους, ώστε να εξαρθούν οι πρεσβείες τους. Για εδραίωση αυτής της πληροφορίας βλέπε πάλι Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, σσ. 116-132.

184. Δρακοπούλου Ε., *Η Καστοριά*, σσ. 114-116 και 118-120. Βλέπε και ειχ. 103, 106. Στη *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, του Αθ. Παλιούρα, σε άρθρο για τον κύριο ζωγράφο Συμεών Αυξέντη, σσ. 138-146, παρουσιάζεται ομοιότυπη Δέηση με επιγραφή και τους κτίτορες, πίναξ 1, σ. 147. Έτσι ίσως ερμηνεύεται εδώ η ισοκεφαλία τών τριών μορφών τής Δέησης στου Σάββου. Επίσης, κτήτορες παρουσιάζονται σε Δείσεις της Σερβίας, της Βλαχίας, της Μακεδονίας, Κρήτης και νησιών, Καζαμία-Τσέρνου, *Δέηση*, σσ. 173-178.

185. Αχειμάστου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, σσ. 21-24. Η Α. Τούρτα, σε *Βίτσα*, σ. 193, ισχυρίζεται ότι η τοιχογραφημένη Δέηση δεν είχε ιδιαίτερη διάδοση στον ΒΔ. ελλαδικό χώρο κατά τον 16^ο αι. Και όμως, εμείς μόνον εντοπίσαμε, σε περιορισμένο γεωγραφικά χώρο, τουλάχιστον τρεις Δείσεις των αρχών του 16^{ου} αι., όπως σε Αγ. Αθανάσιο Μάτζαρη, 1513, Αγ. Δημήτριο Σάββου, 1526, και Αγ Αθανάσιο Πετσάς, 1525.

186., Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 218 και σημ. 16. Πάντως με την ίδια συντηρητική απεικόνιση η Δέηση εμφανίζεται και σε άλλους ναούς, όπως στον Αγ. Νικόλαο Τζώτζα, ό.π., ειχ. 164.

Πρόδρομο σε κίνηση και στάση ικεσίας δεξιά. Ο λεπτοφυής Χριστός κάθεται μετωπικός, σε επίσημη στάση, κρατώντας με το αριστερό χέρι ανοιχτό Ευαγγέλιο και ευλογώντας με το δεξί¹⁸⁷. Ο θρόνος είναι διακοσμημένος με γλυφές· οι δύο ορθοστάτες του ερεισίνωτου καταλήγουν σε γραμμωτά αναβλαστήματα, που μάλλον είναι σχηματοποίηση ανθεμωτών ακροκεράμων¹⁸⁸. Η Παναγία αριστερά δεν φαίνεται να προβάλλει πίσω από το θρόνο αλλά ζωγραφίζεται ακριβώς δίπλα, όπως και ο Ιωάννης, σε στάση τριών τετάρτων. Αλλά, η μεν «MP ΘΟΥ» δεν σώζεται ειμή μόνον κατά τον φωτοστέφανο· ο Ιωάννης ωστόσο σώζεται ως τη μέση, και βλέπουμε ότι φορεί κόκκινο χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο, έχει δε τα δύο χέρια του σε στάση δέησης. Οι δύο αυτές μορφές συνθέτουν την «μεσιτεία» των χριστιανών προς τον Κριτή και Διδάσκαλο και Σωτήρα.

Λεπτομερέστερα στοιχεία, ως προς το κεντρικό πρόσωπο, θεωρούμε τον με διπλή περιφέρεια πορτοκαλόχρωμο φωτοστέφανο του Χριστού, όπου εγγράφεται, μέσα σε στικτό σταυρό, το: «Ο ΩΝ»¹⁸⁹, την ευλογούσα χείρα με τη συγκεκριμένη διάταξη/θέση των δακτύλων¹⁹⁰, τον κλασικίζοντα φυσιογνωμικό τύπο του Χριστού που υιοθετείται¹⁹¹, αντίθετα με άλλα γειτονικά μνημεία¹⁹² όπου συνηθίζεται ο αντικλασικός Χριστός¹⁹³.

Κατακλείνοντας προκρίνουμε την εκδοχή ότι ο ζωγράφος του Σάββου έχει υπόψη του ένα από τα πολλά κρητικά έργα Δέησης, που κυκλοφορούσαν ευρέως σε φορητές εικόνες στα ηπειρωτικά παράλια¹⁹⁴, στο πρότυπό του ο ζωγράφος εκδήλωσε τη λιτή και απλουστευτική καλλιτεχνική του τάση, γιαυτό και δεν εκζήτησε να μιμηθεί το φόρτο των κρητικών προτύπων φανερώνοντας έτσι περισσότερο τον τοπικό χαρακτήρα του.

Ολόσωμοι άγιοι. Στον δυτικό τοίχο και βορείως της θύρας απομένουν ελάχιστα τμήματα σοβάδων, ικανά μόνο προκειμένου να διαγνώσουμε ότι πρόκειται για δύο μορφές, τα θέματα των οποίων εντοπίζονται συνήθως κοντά στην θύρα

187. Βλέπε εικ. 12 στις *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, και σχόλια του J. Piatnisky, σ. 347-348.

188. Βλέπε Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σσ. 496-7.

189. Εικόνες του Χριστού ως Παντοκράτορα και Κριτή, προ του 1526, όπου στο φωτοστέφανο εγγράφονται ο σταυρός και η φράση «Ο ΩΝ» δεξιά δε και αριστερά του το μονόγραμμα ΙC ΧC – όπως ακριβώς στη Δέηση του Αγ. Δημητρίου Σάββου – υπάρχουν πολλές ως προηγούμενα, σε συνδυασμό μάλιστα με την κλασικίζουσα μορφή του Χριστού, το χρώμα των ενδυμάτων και την ευλογούσα χείρα. Ενδεικτικά βλέπε σε *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, εικ. 76, 92, 93, 116, 130, 140, 148, 170, 179 κ.ά.

190. Την ίδια θέση των δακτύλων της «ευλογούσης χειρός» διαπιστώνουμε και σε πολλές προ του 16^{ου} αι. απεικονίσεις Χριστού ως Κριτή-Παντοκράτορα, όπως σε φορητές εικόνες του Ερμιτάζ, εικ. 12 σε *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, του Μουσείου Πούσκιν, εικ. 85, ό.π., του Ι.Ν. Εισοδίων Μαλίων Κρήτης, εικ. 130, ό.π., της Ανατολής Σφακίων, εικ. 148, ό.π., της Ι.Μ. Γωνιάς Κισσάμου, εικ. 162, ό.π., κ.λπ.

191. Βλέπε: Μπορμπουδάκης, 'Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης', *Κρητικά Χρονικά*, 23, 1971, τ. II, πιν. ΠΣΤ', αρ. 157 κατ..

192. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σσ. 523-524, επίσης, βλέπε και το Χριστό-Παντοκράτορα από τα Πηγαϊδάκια, σε *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, σσ. 529-531.

193. Βλέπε σχετικά Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 84, πιν. 94 και *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, εικ. 170 με σχόλια του Μ. Μπορμπουδάκη στη σ. 523 και 524 και Chatzidakis M., *Classicisme et tendances populaires au XIV siecle*. Actes du XIVe Congres International des Etudes Byzantines. Bucuresti, 1974, σσ. 184-188. Εν προκειμένω, προβάλλουμε τον ισχυρισμό της Δρακοπούλου Ευγ., ότι δημιουργήθηκε στην Καστοριά ένα τοπικό, μακεδονικό ρεύμα κατά τον 14^ο και αρχές 15^{ου} αι. με αντικλασικές τάσεις, που εμφανίζεται τόσο σε τοιχογραφίες, Άγιοι Τρεις Καστοριάς, όσο και σε φορητές εικόνες, Δρακοπούλου Ε., *Καστοριά*, σσ. 114-115.

194. Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η πληροφορία ότι στην όχι μακρινή Καστοριά έχουν εισαχθεί ιταλοκρητικές εικόνες από τις βενετοκρατούμενες περιοχές, Κέρκυρα, Δαλματία, ή απευθείας από τη Βενετία – στοιχείο που φανερώνει τις εμπορικές και άλλες σχέσεις της Μακεδονίας και της κοντινότερης, προς τις βενετοκρατούμενες περιοχές, Ηπείρου με τον διεσπαρμένο Ελληνισμό της επικράτειας της Βενετίας, Τσιγαρίδας Ε., *Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης*, σ. 165. Θεωρούμε λοιπόν βέβαιο ότι ο καλλιτέχνης του Σάββου έχει έρθει σε επαφή με τέτοιες εικόνες.

τού ναού, δηλαδή του αρχάγγελου Μιχαήλ¹⁹⁵ (48, 51) και των ισαποστόλων αγίων Κων/νου και Ελένης¹⁹⁶ (50)– δυστυχώς, όμως, και αυτά τα υπολείμματά τους καταστράφηκαν μεταξύ 1992-1998 και δεν υπάρχει δυνατότητα παρατηρήσεων εικονογραφικού ενδιαφέροντος.

Στον βόρειο τοίχο σώθηκαν κάπως περισσότεροι αλλά διάσπαρτοι σοβάδες. Έτσι, διαγνώσαμε από τα πέντε θέματα αυτού του τοίχου τα τρία: την αγία Βαρβάρα, τον έφιππο άγιο Γεώργιο και τον, επίσης έφιππο, άγιο Δημήτριο, στον οποίον είναι αφιερωμένο το μνημείο.

• Η αγία Βαρβάρα (52) εμφανίζεται με έντονη σωματικότητα, μετωπικότητα και αδρό ύφος. Φέρει καλύπτρα με στικτή σταυροειδή διακόσμηση στο κεφάλι, χωρίς στέμμα¹⁹⁷. Η επιγραφή μόλις διακρίνεται «*Η ΑΓΙΑ, ΒΑΡ(ΒΑΡΑ)*».

• Ο άγιος Γεώργιος (54) είναι έφιππος¹⁹⁸ και από τα μέλη του σώζονται: το δεξί του χέρι, έτσι όπως σηκώνει το κοντάρι για να πλήξει τον δράκοντα· το φωτοστέφανο με το μισό κεφάλι· και κάποια σημεία της χλαμύδας του. Δεξιά και αριστερά της κεφαλής του αναγιγνώσκεται σαφώς: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩ(ΡΓΙΟΣ)*». Τέλος, στην τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου (55), σχεδόν απέναντι από τη Δέηση του νότιου τοίχου, αχνοφαινεται μέρος της κεφαλής και της επιγραφής του: «*(Ο ΑΓΙΟ)C, ΔΗΜ(ΗΤΡΙΟΣ)*». Από τη θέση της κεφαλής και την ισοκεφαλία με τον παραπλήσιο Άγιο Γεώργιο, συμπεραίνουμε ότι και αυτός ο άγιος θα ήταν έφιππος¹⁹⁹.

• Εντέλει, αναφορά αξίζει να γίνει για το σπάραγμα μορφής προφήτη, που σώζεται πάνω από την Σταύρωση, μία γεροντική μορφή η οποία, με βάση την επιγραφή του ειληταρίου του, *ΚΕ [CΤΗ] ΚΑΝ ΤΑΤΡΙΑΚΟΝΤΑ ΑΡΓΥ...*, μάλλον ανή-

195. Subotič, *L' école*, σχ. 44, στο ναό Αγ. Κων/νου και Ελένης, ό.π., σχ. 64, και σε πολλά μεταγενέστερα ηπειρωτικά μνημεία. Στον Αγ. Αθανάσιο Πετσάς, 1525, είναι τοποθετημένος στη μέση του βόρειου τοίχου, δίπλα στον φερώνυμο άγιο. Όμως, στον κοντινό Μάτζαρη δεν εντοπίστηκε θυροφύλαξ αρχάγγελος.

196. Για τη θέση των δύο αγίων βλέπε σε Ν. Γιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου...*, σ. 16; . Στην ίδια θέση ζωγραφίζονται και στο Dolgaeč, Subotič, *L' école*, σχ. 35, στο Velestovo, ό.π., σχ. 44, στο ναό Αγ. Κων/νου και Ελένης Αχρίδας, ό.π., σχ. 63, στον Αγ. Νικόλαο Βεύης, ό.π., σχ. 71, στην Ανάληψη Leskoëč, ό.π., σχ. 79, και στο μοναστήρι της Matka, ό.π., σχ. 115. Επομένως, η θέση αυτή επιχωριάζει στην Αχρίδα. Συνηθίζεται όμως και στη Βόρειο Ήπειρο, αφού την εντοπίσαμε στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, και σε πολλούς μεταγενέστερους ναούς.

197. Στέμμα φέρει η αγία Βαρβάρα στους ναΐσκους Αγ. Γεωργίου Λεσινίτσας, 1525, και Αγ. Αθανασίου Πετσάς, 1525, [Γ. Γιακουμή, *Λεσινίτσα*, σ. 48]. Αντίθετα στον Αγ. Αθανάσιο Μάτζαρη Πολίτσανης, 1513, η αγία Βαρβάρα φέρει στικτή καλύπτρα με την ίδια διακόσμηση – μάλιστα εκεί φαίνεται καθαρότερα αυτό που μόλις διακρίνεται εδώ, στου Σάββου: ότι δηλαδή η λευκόχρωμη αυτή καλύπτρα με τις ερυθρές, κατάστικτες διακοσμητικές ταινίες απλώνεται άνετα στους ώμους της αγίας. Φυσιολογικά οι δύο αυτές μορφές παρουσιάζονται ως να έχουν κοινό πρότυπο, αφού ζωγραφίζεται και στις δύο ακόμα και η πλεξούδα των μαλλιών, που η καλύπτρα δεν σκεπάζει, από το κεφάλι ψηλά ως τις παρειές.

198. Σε όλα τα μνημεία της γύρω περιοχής, Αγ. Γεώργιος Λεσινίτσας, 1525· Αγ. Αθανάσιος Πολίτσανης, 1513· Αγ. Αθανάσιος Πετσάς, 1525· Αγ. Γεώργιος Κ. Λαψίστας, 1508, Κωλέττας Στ., Ένα βυζαντινό μνημείο στην Κ. Λαψίστα Ιωαννίνων, εικ. 15, ο άγιος Γεώργιος παρουσιάζεται έφιππος – όπως και σε μνημεία της Αχρίδας του 15^{ου} αι., όπως στο Velestovo, Subotič, *L' école*, σχ. 43, κατά πάσα πιθανότητα, και οπωσδήποτε στο μοναστήρι της Matka, ό.π., σχ. 101, όπου ο έφιππος Αγ. Γεώργιος παρουσιάζεται μέσα σε ξεχωριστό γραπτό αφίδωμα, ένθεν και ένθεν, μέσα σε τετράγωνα πλαίσια, απεικονίζονται οι Άγιοι Δημήτριος και Μερκούριος. Σε μνημεία της μέσης Αλβανίας επίσης εντοπίσαμε έφιππο τον Αγ. Γεώργιο, όπως στο καθολικό της Ι. Μονής Υπαπαντής στις Δρυμάδες Χειμάρρας, έργο 15^{ου} ή 16^{ου} αι., φωτογραφικό αρχείο του γράφοντος. Αντίθετα, στα μνημεία του Νησιού Ιωαννίνων ο άγιος Γεώργιος παρουσιάζεται ως πεζός, ολόσωμος στρατιωτικός άγιος, Λίβα-Ξανθάκη, Ντίλιου, εικ. 46, και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Φιλανθρωπηνών, πιν. 16 β'.

199. Σύμφωνα με τα καθιερωμένα μακεδονικά εικονογραφικά προγράμματα η θέση του επώνυμου αγίου βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, δίπλα στην παράσταση της Δέησης. Εδώ, όμως, είναι μεν στο βόρειο τοίχο αλλά τοποθετείται αντικριστά απέναντι της Δέησης. Επ' αυτού βλέπε και Τσέρνου-Καζαμία Μ., Δέηση, σ. 116, όπου θεωρεί ότι η νότια θέση της Δέησης απαντάται σε αρκετά μνημεία του βαλκανικού χώρου, ιδίως Αχρίδα, Αλβανία, Σερβία, Βουλγαρία, απ' όπου ονομάζει παραδείγματα, – αν και, ειδικά στη Μακεδονία, Καστοριά, Πρέσπα, Γρεβενά, διαπιστώνει ότι η Δέηση βρίσκεται στο βόρειο τοίχο, βλέπε και ό.π., σ. 124, όπως και σε 2-3 ηπειρωτικά μνημεία.

κει στον προφήτη Μιχαία²⁰⁰ (10)

5. Τεχνική και τεχνοτροπική ανάλυση

Η τεχνική επεξεργασία των τοιχογραφιών. Η υποδομή της επιφάνειας των σκηνών κατασκευάστηκε με την τεχνική μέθοδο της *νωπογραφία*, *in fresco*. Επί της υλικής αυτής βάσης σύρθηκαν αρχικά οι αφετηριακές μαύρες γραμμές της σχεδίασης· κατόπιν, τοποθετήθηκαν τα χρώματα του προπλασμού. Οι πρώτες σχεδιαστικές λειτουργίες, ο ορισμός των πλαισίων, η περιγραφή των σχημάτων, ο σχηματισμός των όγκων, η ιχνογράφιση των μελών και τα χρώματα των προπλασμών έχουν απομείνει ανεξίτηλα χάρη στη νωπογραφική τεχνική. Έτσι, οι βασικές γραμμές και οι προπλασμοί διασώζονται ακέραιοι και σαφείς επί των τοιχογραφιών, παντού όπου ο λεπτός ή παχύς σοβάς δεν έχει αποτοιχισθεί. Επίσης αρτιμελείς παραμένουν για τον ίδιο λόγο και οι μορφές.

Όμως, μετά την ξήρανση του λεπτού σοβά φαίνεται ότι απλώθηκαν επίθετα χρώματα και σύρθηκαν πολλές σκουρόχρωμες γραμμές επί του αρχικού προπλασμού. Έτσι, όπου οι υγρασίες, η έλλειψη συντηρητικών καθαρισμών και οι καταστροφές στην στέγη επέδρασαν επί μακρό χρόνο, εκεί τα επίθετα χρώματα του σκιοφωτισμού, των πλασιμάτων, των πτυχώσεων και των φωτισμάτων αποσαθρώθηκαν ή απολεπίστηκαν. Απέμειναν δε επί των τοιχογραφιών μόνον όσα εξίτηλα χρώματα δεν δοκιμάστηκαν από άλατα και υγρασίες — έστω και αν ατόνησαν χρωματικά λόγω της πολυχρόνιας εγκατάλειψης του μνημείου...

Όπου έχουν διασωθεί τόσο τα ανεξίτηλα χρώματα των προπλασμών, όσο και τα επίθετα χρώματα των πλασιμάτων, έχουμε τη δυνατότητα να μελετήσουμε σαφώς την τεχνική του καλλιτέχνη: η αφετηριακή γραμμή του σχεδιασμού αποτυπώνει σχήματα και μορφές· περιγράμματα, ιχνογραφήσεις αρχιτεκτονημάτων, τοπίων και πλατέων ή λείων ενδυμάτων γίνονται από την αδρή μαύρη γραμμή, που παραμένει σώα κάτω από τα εξουθενωμένα επίθετα χρώματα· επίσης, απείραχτοι παραμένουν οι προπλασμοί και οι πλατιές πινελιές των σκουρόχρωμων γραμμών, αυτών που ορίζουν τα μέρη του προσώπου, τα μαλλιά ή τα γένεια, τις τραχιές πτυχώσεις, τα άκρα του ανθρώπινου σώματος, τις διακοσμήσεις των κτηρίων, τις κολπώσεις των τοπίων.

Φαίνεται ωστόσο ότι, επειδή τα χέρια δεν ήταν πολλά, ο ζωγράφος προχώρησε λίγο στα πλατιά και περισσότερο στα λεπτά πλασίματα επί ξηρού στρώματος επιφανείας. Εντούτοις, αυτή η έλλειψη περισσότερων χεριών είναι βέβαιο ότι προσέδωσε στον διάκοσμο τεχνική και τεχνοτροπική ενότητα. Κατά την άποψή μας όλες οι τοιχογραφίες σχεδιάστηκαν, χρωματίστηκαν και πλάστηκαν από δύο χέρια με δύο διαδικασίες: τη συνοπτική διαδικασία των λείων ή ευρέων χρωματικών επιπέδων και την αναλυτική διαδικασία των πινελιών που διαβαθμίζουν τους χρωματικούς τόνους σε στενά επίπεδα, παράλληλα και διαδοχικά, με σκοπό τη γλυπτική απόδοση σχημάτων, όγκων και φωτισμένων επιφανειών.

Σχετικά με την προσωπογραφία των σκούρων προπλασμών και των λευκών γραμμικών φώτων, μετά τον διαβαθμισμένο σκιοφωτισμό ως προς τα προεξέχοντα σημεία του προσώπου, πρέπει να αναδράμουμε στις προσωπογραφίες της Κάτω

200. Η γνώμη ανήκει στον διδάκτορα της επιγραφολογίας Διον. Μούσουρα, ο οποίος συμβουλευτήκε και τον κ. Αγαμ. Τσελίκα.

Μερόπης και του Αγίου Νικολάου Ζαρνάτας Μάνης, έργα του Ξένου Διγενή, ή, ακόμη παλαιότερα, σε τοιχογραφίες των μέσων του 15^{ου} αιώνα της Κρήτης, όπου εκτελέστηκαν έργα με την τεχνική επεξεργασία των φορητών εικόνων του 15^{ου} αιώνα²⁰¹. Από αυτή τη συναίρεση προέκυψαν τα έργα του Διγενή και άλλων ανώνυμων νεωτέρων του.

Η σκηνογραφία των συνθέσεων (24,27,30,34,39). Επειδή παρατηρείται μία στενότητα χώρου ως προς τη διάταξη των σκηνών και ως προς τη διάταξη των πρωταγωνιστών εντός κάθε σκηνής, είναι εξ ανάγκης δεδομένη η πύκνωση των προσώπων στο πρώτο σκηνικό επίπεδο, όπου εκτυλίσσεται η δράση. Πιο πίσω και πιο πάνω απομένει λίγος μόνο χώρος για «σκηνικό βάθος», το οποίο κλιμακώνεται καθ' ύψος με τοπία (Γέννηση, Μεταμόρφωση, Θρήνος, Λίθος, Ανάσταση, Ανάληψη), ή αρχιτεκτονήματα (Ύπαπαντή, Σταύρωση, ή και τα δύο, Βαϊοφόρος, Έγερση). Συνηθέστατα, στο πρώτο σκηνικό πλάνο συντελείται το κυρίως δρώμενο²⁰², που δεν μειώνεται από κάποια υποδεέστερη δράση περιθωριακών προσώπων. Αν υπάρχουν κι άλλα πρόσωπα πίσω από τους πρωταγωνιστές, αυτά συμμετέχουν με τον τρόπο τους στο κύριο δρώμενο, χωρίς να αφηγούνται κάποιο άλλο δευτερεύον «επεισοδιακό» γεγονός.

Τα αρχιτεκτονικά ή τοπιογραφικά σκηνογραφικά στοιχεία, με εξαίρεση την Ανάληψη, υπάρχουν πάντα αλλά ποτέ δεν δεσπόζουν στην σκηνή. Σε μία περίπτωση (Βαϊοφόρος) κτίσματα και τοπίο υψώνονται ένθεν και ένθεν της σκηνής για λόγους συμμετρίας, ενώ σε μία άλλη σκηνή, τη Μεταμόρφωση, οι ανθρώπινες μορφές υπερυψώνονται πάνω από τις θαβώριες βουνοκορφές, για να υπομνηματισθεί έτσι το υπερφυές γεγονός — και μάλιστα σε ένα τυπικά δεύτερο μεν αλλά ουσιαστικά πρώτο και καθ' ύψος αναδεικνυόμενο και κλιμακούμενο πλάνο της σκηνής. Ειδικότερα, αρχιτεκτονήματα υπάρχουν σε τέσσερις σκηνές, Ύπαπαντή, Βαϊοφόρο, Κοίμηση και Σταύρωση. Σ' αυτές τα κτήρια σχεδιάζονται διακριτικά σύμφωνα με τη δυτική προοπτική αντίληψη, χωρίς όμως να ενέχεται ο κίνδυνος της οφθαλμαπάτης, δηλαδή της ψευδαίσθησης φυγής προς το βάθος της σκηνής ως μία τρίτη διάσταση, αλλά προς το ύψος, δεδομένου ότι προς το ύψος εκφεύγει η όποια προοπτική²⁰³, όπως στη Μεταμόρφωση, στη Σταύρωση και στην Κοίμηση. Τα κτήρια άλλοτε υψώνονται πάνω από τα ανθρώπινα σώματα, (Κοίμηση, Ύπαπαντή, Βαϊοφόρος) και άλλοτε όχι (Σταύρωση).

Το τοπίο στο μνημείο του Σάββου ακολουθεί κατά βάση τα βυζαντινά πρότυπα (Θρήνος, Λίθος, Γέννηση, Μεταμόρφωση, Ανάληψη, Βαϊοφόρος): όμως είναι ορατή και η επίδραση του τρόπου, με τον οποίο σχεδιάζει τα πρανή των βουνών το καστοριανό συνεργείο (Ανάληψη, Γέννηση)²⁰⁴. Συνήθως υπερβαίνει σε ύψος τα πρόσωπα της σκηνής, άλλοτε ένθεν και ένθεν (Θρήνος, Λίθος, Ανάσταση) άλλοτε σε όλο το πλάτος της σκηνής, (Ανάληψη) και άλλοτε σε ένα μόνο σημείο (Γέννηση, Έγερση Λαζάρου). Την κυρίως βυζαντινή τεχνική των πολυεπίπεδων πλάγιων βράχων, που κορυφώνονται, την εντοπίζουμε κυρίως στο υψηλότερο μέρος των βουνών

201. Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήναι 1957, σ.67

202. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.160.

203. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.159-160.

204. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 179α' και 180α' - β', και Γαρίδης Μ., 'Η μεταβυζαντινή Ζωγραφική. 15ος - 17ος αι.,

και εκεί ατελώς, ενώ στα πρανή το τοπίο σχεδιάζεται ακόμα χαλαρότερα, με μαλακά/ήπια εξάρματα βράχων, με χαλαρές καμπυλώσεις και πλαγιές που παραπέμπουν είτε στο καστοριανό συνεργείο είτε, κατ' εμάς, στην τοπιογραφία των μικρογραφιών του 12^{ου} αιώνα.

Η ανθρώπινη μορφή στις συνθέσεις (42-46,58-70). Ο άνθρωπος. Το μνημείο του Σάββου υιοθετεί τον πρωταρχικό ρόλο της ανθρώπινης μορφής καθιστώντας όλα τα άλλα ζωγραφικά καθέκαστα κάθε σκηνής (αντικείμενα, χώρους, κτίσματα, τοπία) απλά σκηνογραφικά στοιχεία. Έτσι οι τοιχογραφίες αποκτούν ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα και κάποια αίσθηση μνημειακότητας²⁰⁵— όπως αυτά προπαρασκευάστηκαν από ορισμένους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα ή από μεμονωμένους ζωγράφους όπως ο Ξένος Διγενής. Η ισορροπία ανάμεσα στο ανθρωποκεντρικό και στο μνημειακό υπογραμμίζεται σαφώς χάρη στον τρόπο που κατανέμονται, στο «βυζαντινό βάθος» των σκηνών, τα πρόσωπα πρώτης και δεύτερης γραμμής, τα οποία αφηγούνται με τον τρόπο τους τα τεκταινόμενα, που εκτυλίσσονται σχεδόν οριζόντια μπροστά μας, χωρίς «ανοίγματα» προς το βάθος της σκηνής, αποκλείοντας έτσι κάθε περίπτωση διαφυγής της προσοχής του πιστού σε δευτερεύουσας σημασίας λεπτομέρειες²⁰⁶.

Θέσεις, σχέσεις και ρόλοι των μορφών. Οι αναλογίες των σωμάτων είναι καλώς υπολογισμένες ιεραρχικά σε σχέση με το ρόλο που οι διάφορες μορφές διαδραματίζουν επί του προσκηνίου και σε σχέση με την καταλληλότητα των θέσεων που κατέχουν εντός του πλαισίου της σκηνής. Παντού πρωταγωνιστεί η μορφή του Χριστού. Τα άλλα πρόσωπα ανήκουν στο στενό μόνο περιβάλλον του Χριστού λόγω της ολιγοπροσωπίας των σκηνών, παρατεταγμένα σε πολύ πυκνούς ομίλους, όπως Βαϊοφόρος, Ανάσταση, ή ημιχόρια (Ανάληψη, Κοίμηση), ή σε οριζόντια σειρά, όπως σε Θρήνο, Υπαπαντή. Πάντα οι μορφές του πρώτου πλάνου λαμβάνουν στάσεις και εμφανίζουν κινήσεις με τις οποίες εκφράζουν το βιούμενο ιερό γεγονός, κατά την ιεραρχική τάξη²⁰⁷: ο Συμεών της Υπαπαντής σεβίζει· ο Μωυσής της Μεταμόρφωσης δείχνει με διακριτικότητα τις πλάκες του Νόμου· οι τρεις μαθητές της ίδιας σκηνής θα δείξουν, έστω μέσα από τα ελάχιστα σπαραγμάτα, τον εκπληγμό τους· η Παναγία στη Σταύρωση μαζί με τις φίλες της αναβλέπει προς τον Εσταυρωμένο με αυτοκυριαρχημένο σπαραγμό έχοντας ορθώσει ελαφρά το ένα χέρι, ενώ ο Ιωάννης απέναντί της κλαίει σιωπηλά κρατώντας το ένα του μάγουλο· οι μαθητές στην Ανάληψη, παρατεταγμένοι κατά διαγώνια ισοκεφαλία, εκπλήττονται με ποικιλία εκδηλώσεων, στάσεων και μετέωρων ή σταματημένων κινήσεων.

Το σώμα. Το ανθρώπινο σώμα παρουσιάζεται μάλλον ραδινό, με αναλογία κεφαλής – σώματος: 1 προς 8 και κάτι παραπάνω. Ο κορμός από τους ώμους μέχρι τη μέση είναι διπλάσιος της κεφαλής· και το υπόλοιπο σώμα, από τη μέση ως τα πόδια, είναι δύομισι φορές μεγαλύτερο του κορμού. Αυτό σημαίνει ότι τα σώματα έχουν ύψος και όχι πλάτος, χάρη κυρίως στις διαστάσεις από τη μέση και κάτω. Εξάλλου το πλάτος των ανδρών, από ώμο σε ώμο, είναι κάτι λιγότερο από το μήκος δύο κεφαλών. Αλλά, σε περιπτώσεις σωμάτων εντόνως μνημειακού χαρακτήρα, όπως ο Νικόδημος του Θρήνου ή ένας μαθητής στη σκηνή της Κοίμησης,

205. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.159

206. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.159-160

207. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.160

η σχέση αυτή μεγαλώνει και τότε το πλάτος των σωμάτων είναι έκδηλο παρά τη στροφή των κεφαλών στα $\frac{3}{4}$. Γενικώς, η τάση είναι να παρουσιάζονται τα σώματα γυναικών, νέων ανδρών και αγγέλων λεπτότερα και ραδινότερα συγκριτικά με τα σώματα των μεγαλύτερων σε ηλικία μαθητών, που εμφανίζονται ογκωδέστερα και πλατύτερα. Ιδιαιτέρως λεπτοφυής απεικονίζεται παντού ο Χριστός, είτε είναι σχεδόν γυμνός, όπως σε Σταύρωση και Θρήνο, είτε ενδεδυμένος όπως σε Κοίμηση, Ανάσταση.

Το πρόσωπο (13,15,25,26,34β,36,42,41,58-60,61,64,77,78). Το μέτωπο και οι παρειές πλάθονται πάνω σε σκουρόχρωμο προπλασμό που φωτίζεται διαδοχικά και διαβαθμισμένα με σταρένιο χρώμα και, στα πιο φωτεινά και προεξέχοντα σημεία με ροδαλό βερυκοκί. Ακόμα και γεροντικές μορφές, όπως του από Αριμαθαίας Ιωσήφ στον Θρήνο, τα πρόσωπα πλάθονται με αυτό το ροδαλό χρώμα αποκτώντας μία ευσυμπάθητη όψη μη καταβεβλημένου γέροντα, την προχωρημένη ηλικία του οποίου δηλώνουν κυρίως σε δύο λευκούς τόνους, εκτός του μαύρου και σκούρου καφέ, μαλλιά και γένεια του. Κατόπιν, τα τελικά λάματα εκτελούνται με τις λευκές ψιλοκοντυλιές στο λαιμό, στο πηγούνι και σε αφτιά ηλικιωμένων μορφών. Έτσι, οι λευκές γραμμίτσες χαρακτηρίζουν όλα τα πρόσωπα αδιακρίτως ηλικίας — μόνο που στις γεροντικές είναι παχύτερες και εντονότερες. Όπου τα ζυγωματικά είναι έντονα, όπως στο σπάραγμα του γέροντα προφήτη Ιερεμία, πάνω από τη Σταύρωση ή στον πρώτο γέροντα-Μάγο της Γέννησης με τα μακριά γένεια και τα ξέπλεκα λευκάζοντα μαλλιά, εκεί μια σκουρόχρωμη μαυροκαφετιά κηλίδα τριγωνικού σχήματος υπογραμμίζει τον όγκο. Αντίθετα, στα νεανικά πρόσωπα, όπως των αγγέλων γενικώς, το πλάσιμο των ζυγωματικών γίνεται με ζωγραφικότερο τρόπο, ώστε να φανούν ανάγλυφα και χυμώδη τα μάγουλα αυτών των μορφών.

Το ένδυμα και η πτυχολογία του (24,34,38,65,79-81). Η περιβολή των περισσότερων μορφών είναι ενιαία: πρόκειται για «ένδυμα», που περιλαμβάνει χιτώνα και ιμάτιο. Τα ενδύματα γενικώς είναι ακόσμητα. Η σχεδιάσή τους και οι πτυχώσεις τους υπογραμμίζουν συνήθως οργανικά αλλά χωρίς ιδιαίτερες περιελίξεις τους σωματικούς όγκους, τις κινήσεις και τις στάσεις των φορέων. Η όλη σχεδίαση των ενδυμάτων δείχνει να πάσχει σχεδιαστικά σε δυο-τρεις περιπτώσεις: του Ιωάννη, στο Θρήνο, που είναι άτονη και υπερβολικά τεντωμένη, ενός μαθητή στο αριστερό άκρο, της Κοίμησης, που είναι αφύσικα διογκωμένη, του Ιωάννη, στη Σταύρωση, που είναι άτεχνη ειδικά στην περιοχή του δεξιού ώμου, και των προφητών της Μεταμόρφωσης, που είναι υπερβαλλόντως συνοπτικά σχεδιασμένη.

Η περιβολή των ιερών μορφών στις σκηνές διαμορφώνει δύο σωματότυπους: έναν ογκηρό και πλατύ με έντονα μνημειακά χαρακτηριστικά, όπως κάποιων μαθητών στην Κοίμηση, του Νικόδημου στο Θρήνο, η Υπαπαντή κλπ., και έναν δεύτερο, λυγρό και ραδινό, σαν του Χριστού, του μαθητή Ιωάννη, της Παναγίας, των προφητών και όλων των γυναικών σε σκηνές όπως η Σταύρωση, ο Λίθος, κ.ά.. Κάπως αφύσικα πλαδαρή εμφανίζεται η πτυχολογία τον προφήτη Ηλία στη Μεταμόρφωση — ίσως διότι είναι συνοπτική και δεν είναι οργανική ή φυσική ως προς τη διαγραφή των σωματικών μερών, τη στιγμή που αυτός ίσταται όρθιος και ακίνητος. Ανόργανες είναι οι πτυχώσεις στο βαρύ και αφύσικο σώμα του Ιωάννη, στο Θρήνο. Στυλιζαρισμένες και απλουστευτικά χυτές γίνονται οι πτυχές στα ενδύματα του Ιωάννη (Βαϊοφόρος), επίσης του Ιωάννη (Σταύρωση και Θρήνου), του αγ. Ελευθερίου, των μαθητών, στη Βαϊοφόρο. Όλα αυτά δείχνουν ομολογουμένως ή ότι τα ενδύματα σχεδιάστηκαν από δύο διαφορετικά χέρια ή ότι ο ίδιος καλλιτέχνης

δούλεψε αλλού συνοπτικά ή βιαστικά και διεκπεραιωτικά, αλλού δε σχολαστικά και επιμελημένα, δηλαδή καθώς ήξερε και μπορούσε.

6. Τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του ζωγράφου.

Από τα προεκτεθέντα τεχνικά στοιχεία επιβεβαιώνεται ότι οι τοιχογραφίες προσλαμβάνουν έντονο ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα, αφού δεσπόζει ο Άνθρωπος και όχι τα καθέκαστα γεγονότα: εξάλλου, η μεγέθυνση της ανθρώπινης παρουσίας προσδίδει κάποια μνημειακότητα στα πρόσωπα, που εξαίρονται ιδιαίτερα λόγω της ολιγοπροσωπίας των σκηνών και του όχι μικρού, συγκριτικά με το μνημείο, μεγέθους των σκηνών. Η οιονεί μνημειακότητα και ο ανθρωποκεντρισμός, ως γνωρίσματα και του θεοφάνειου έργου στο Άγιον Όρος²⁰⁸, φαίνεται ότι προετοιμάστηκαν κυρίως από ένα ρεύμα επιτοίχιας ζωγραφικής της Καστοριάς και της Μακεδονίας του 14^{ου} αιώνα, που στρεφόταν προς εικονογραφικά σχήματα της μεσοβυζαντινής περιόδου, καθώς επίσης από ορισμένους κρητικούς ζωγράφους του 15^{ου} αιώνα²⁰⁹, αλλά και από εμπνευσμένους μεμονωμένους καλλιτέχνες του ύψους του Ξένου Διγενή, στοιχεία που λειτούργησαν ως πρότυπο για τον Ανώνυμο του Σάββου. Τεχνοτροπικά ωστόσο, εκφράζουμε την άποψη ότι το μνημείο του Σάββου περισσότερο έλκει την καταγωγή του από το καλλιτεχνικό ρεύμα της «πρωτευουσιάνικης» Κρήτης.

Η δομή σύνθεσης κάθε σκηνής οργανώνεται με βάση έναν απλά μελετημένο σκελετό, λιτό και συμμετρικό. Οι μελετημένοι οριζόντιοι και κατακόρυφοι άξονες αντι-συστοιχούνται με άλλους διαγώνιους και αντίρροπους που, χωρίς να ταράσσουν τις συνθέσεις, τις κινούν ή τις αντικινούν με διακριτική δράση, όπως συμβαίνει στην Ανάσταση, όπου: οι κινήσεις είναι συγκρατημένες ή σταματημένες, εναλλάσσονται δε με στάσεις αντίρροπες

Υπό τις προϋποθέσεις αυτές οι τοιχογραφίες εμψυχώνονται από ανθρώπινες παρουσίες αυτοκυριαρχημένες, με εσωτερική αξιοπρέπεια που εκπέμπεται ακόμα και εν μέσω βασάνων· όλα συνθέτουν μία καλλιτεχνική ατμοσφαιρικότητα που απέχει από τον μακεδονικό ρεαλισμό²¹⁰ και προσεγγίζει την κλασικίζουσα αυστηρή χάρη της Κρήτης, που τείνει προς τον πρωτευουσιάνικο ουμανισμό τον μεταφερμένο στο νησί κατά τον 15^ο αιώνα²¹¹. Με άλλα λόγια: το μνημείο του Σάββου απομακρύνεται τεχνοτροπικά από τη μακεδονική τάση, επειδή εκφράζεται ιδεαλιστικά²¹²· όμως, δεν ταυτίζεται με τη μεταγενέστερα κυριαρχήσα φιλομοναστική κρητική τάση, γιατί εξαίρει με τις μορφές του τον ουμανισμό των παλαιολόγειων κύκλων²¹³· δεν προοιωνίζεται τη βορειοδυτική σχολή, αφού δεν επηρεάζεται εμφανώς από το καστοριανό συννεγείο²¹⁴ ούτε επιδιώκει την αφηγηματικότητα που χα-

208. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.159, όπου και παραπομπή σε Χατζηδάκη.

209. Ευγγόπουλος Α., Σχεδιάγραμμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσις, Αθήναι 1957, σ.67

210. Γεωργιτσόγιαννη Ευ., Ένα εργαστήριο, σ. 145-172

211. Ευγγόπουλος Α., Σχεδιάγραμμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσις, Αθήναι 1957, σ.

212. ό. π.

213. Μπορμπουδάκης Μ., Βυζαντινή-Μεταβυζαντινή Τέχνη, Αθήνα, Π. Πανεπιστήμιο, κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1985.

214. Γεωργιτσόγιαννη Ευ., Ένα εργαστήριο, σ. 145-172

ρακτηρίζει τον Κατελάνο και τους Κονταρήδες²¹⁵. Πιο συγκεκριμένα,

Α) Όντως, μπορεί ο Ανώνυμος του Σάββου να διαχειρίστηκε με αφέλεια κάποιες νέες τεχνοτροπικές αντιλήψεις και ιδέες από την Ιταλία ως προς την τοπιογραφία και την προοπτική υπό την οποία κατασκεύασε τα κτίσματά του. Επίσης, είναι φανερό ότι γνωρίζει καλά τις περί την Καστοριά υιοθετήσεις δυτικών λεπτομερειακών στοιχείων, όπως τα κωνικά κράνη των στρατιωτών και τα υποδήματα με οπλή αλόγου σαν τακούνι και εκφράζεται τεχνικά με κάποιους καστοριανούς τρόπους επεξεργασίας στο τοπίο, στο πλαδαρό σχέδιο μερικών μορφών και στο άτονο πλάσιμο αρκετών ενδυμάτων – τα οποία ο Μ. Γαρίδης θεωρεί υστερογοτθικά μιμήματα. Όμως, εικονογραφικά δεν μιμήθηκε, τουλάχιστον στις σκηνές του Δωδεκαόρτου, ούτε τις επιδράσεις της Δύσης ούτε τις επιδράσεις της Καστοριάς. Στη σχεδιάσή του δεν επαναλαμβάνει μηχανικά τα πρότυπά του· πουθενά δεν εντοπίστηκε κάποια, δευτερεύουσα έστω, εξωτική ή αλλόκοτη μορφή. **Το έργο του, λοιπόν, δεν πρέπει να ενταχθεί στο πλαίσιο του καστοριανού συνεργείου²¹⁶.**

Β) Παράλληλα, ο Ανώνυμος του Σάββου αρνείται να ενδώσει άνευ όρων στις παλιές και νέες τάσεις της Μακεδονίας. Τεχνικά και τεχνοτροπικά δεν συμπαθεί το πλατύ σχέδιο, αρνείται τα πλαδαρά σώματα, αποφεύγει τα φαρδιά ενδύματα με τις λείες, απτύχωτες επιφάνειες· δεν πλάθει τα πρόσωπα με πλατιές φωτεινές επιφάνειες και λίγες σκιές· το έσχατο του ρεαλισμού του είναι κάποια φυσικότητα και αυτή επενδεδυμένη με έναν ιδεαλισμό στις μορφές· φαίνεται να μην συγκινείται από τις λεπτομέρειες επεισοδιακών μικροσυμβάντων. Δεν είναι ίσως τυχαίο ότι ο Ανώνυμος αρνείται γενικώς τη χρήση του πράσινου χρώματος, που τόσο πολύ χρησιμοποιούσαν για τις λαδοπράσινες σκιές στη σάρκα οι μακεδόνες ζωγράφοι, αλλά δεν διστάζει ταυτόχρονα να χρησιμοποιήσει τις διαβαθμίσεις του σκούρου καφέ, κατά τον κρητικό τρόπο, για να επιτύχει το ίδιο αποτέλεσμα· επίσης, δεν απαρέσκεται την ανάδειξη του σωματικού όγκου μέσω της γραμμικότητας, αλλά δεν δυσκολεύεται να το αποδώσει και με τονικό τρόπο· υιοθετεί δε και κάποια ελληνίζουσα τάση ζωγραφίζοντας τη μία μαία με ημι-χειριδωτό χιτώνα, ενώ παράλληλα αποφεύγει συστηματικά να θερμάνει τα νεανικά πρόσωπα με κόκκινες κηλίδες στα μάγουλα, όπως οι μακεδόνες ζωγράφοι. **Δεν είναι, λοιπόν, ούτε μονόπλευρος εκφραστής της Μακεδονικής σχολής²¹⁷.**

Γ) Επίσης, ο Ανώνυμος του Σάββου δεν φαίνεται να προσκολλάται στην «Κρητική» σχολή, μολονότι τεχνοτροπικά αυτή ταιριάζει στο καλλιτεχνικό του ύφος. Καταρχήν, τηρεί πιστά την τάση των Κρητών για λιγόλογες και αυστηρές συνθέσεις, για μετρημένες και σταματημένες χειρονομίες, για μάλλον κλειστές και συγκρατημένες κινήσεις, για ισορροπημένο και ρυθμικό στη δομή του σχέδιο, για πλάσιμο μορφών επηρεασμένο από τις φορητές εικόνες. Όμως, ο Ανώνυμος του Σάββου είναι εξ ενστίκτου (και όχι εκ θεωρίας) εκλεκτικός: υιοθετεί όσο το μπορεί, την αριστοκρατική φινέτσα, τον κλασικίζοντα φυσιογνωμικό τύπο και την ιδεώδη ωραιότητα του Χριστού, όπως έφτασε στην Κρήτη μαζί με

215. Αχειμάστου, *Η Μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 43

216. Γεωργιτσόγιαννη Ευ., *Ένα εργαστήριο*, σ. 145-172

217. Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σ. 67

τους καλλιτέχνες της Κωνσταντινούπολης· ταυτόχρονα αρνείται το φιλομοναστικό ρεύμα της αυστηρότητας και ασκητικότητας, γιατί οι μορφές του είναι ωραίες και έχουν ημερότητα και ευγένεια· δεν διστάζει, μαζί με την τεχνική των φορητών εικόνων που χειρίζεται με ικανότητα, να χρησιμοποιήσει και τη «μακεδονική» γραμμική τεχνική ή την τεχνική των λείων χρωματικών επιφανειών· σχεδιάζει ραδινές και λεπτόκορμες μορφές, όμως επιλέγει συχνά να ιχνογραφήσει στον πίνακά του μια πλατιά σιλουέτα, όπως τον προφήτη Ηλία της Μεταμόρφωσης ή ένα ογκώδες σώμα, όπως του μαθητή της Κοίμησης, ή ένα ρωμαλέο μνημειακό τύπο με έντονη σωματικότητα, όπως του Νικοδήμου στο Θρήνο· ο Ανώνυμος του Σάββου ποτέ δεν προδίδει τα γεροντικά του πρόσωπα παραδίδοντάς τα στη φθορά της σάρκας αλλά τα εξωραΐζει με το κάλλος του πνεύματός τους, γιαυτό από κανένα δεν λείπει το κάλλος της μορφής. Κατόπιν τούτων, **πρέπει να δεχτούμε ότι ο καλλιτέχνης μας δεν είναι πιστός ακόλουθος ούτε της «Κρητικής» σχολής**²¹⁸.

Δ) Τέλος, γεννάται ένα ερώτημα: μήπως ο Ανώνυμος του Σάββου είναι πρόδρομος εκείνου του ρεύματος που ονομάστηκε πρόσφατα «Σχολή της ΒΔ. Ελλάδας» ή Ηπειρωτική σχολή; Στο σημείο αυτό οφείλουμε εξ αρχής και απερίφραστα να απαντήσουμε αρνητικά. Διότι το μνημείο που φιλοτέχνησε περιέχει κλασικίζοντες τύπους (όπως του Χριστού της Δέησης, όπως των αγγέλων της Κοίμησης και της Ανάληψης, όπως των μαιών της Γέννησης)· διότι δεν διαπραγματεύεται τίποτα με φιλομοναστική αυστηρότητα, στο εικονογραφικό του πρόγραμμα δεν προτιμά θέματα αρεστά στους κύκλους των μοναστηριών (όπως τα περί τα Πάθη του Χριστού γεγονότα και οι μορφές μοναχών αγίων), δεν καινοτομεί εικονογραφικά προτιμώντας ή εισάγοντας κύκλους από μαρτυρολογία ή αποκαλυπτικά θέματα που αγαπούν οι φιλομοναστικοί Ανώνυμοι άλλων ηπειρωτικών διακόσμων. Μένει αδιάφορος για τα ανεκδοτολογικά καθέκαστα που συγχινούν τους Κονταρήδες και τους περί τον Κατελάνο ζωγράφους· αποστρέφεται τη σφοδρότητα των απεικονίσεων και τη δραματικότητα των πολλών μικροπρωταγωνιστών· ενδιαφέρεται για την εσωτερική ουσία και όχι για την οπτική ελκυστικότητα των εικόνων του· αντί της κίνησης και της χειρονομίας, προτιμάται η στάση και η έκφραση. Μένει αδιάφορος για τα ανεκδοτολογικά καθέκαστα που συγχινούν τους Κονταρήδες και τους περί τον Κατελάνο ζωγράφους· είναι αντίθετος στη διάσπαση της θεματικής ενότητας κάθε πίνακα εν ονόματι της αψη

218. Μπορμπουδάκης Μ., *Βυζαντινή-Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα, Π. Πανεπιστήμιο, κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1985.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄: Ο ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, ΜΑΝΤΖΑΡΗ

1. Η ιστορία του μνημείου και η αρχιτεκτονική μορφή του (1-8).

Σε απόσταση όχι περισσότερη των 100μ. νοτιοανατολικά τού ναΐσκου των Σαββαίων, βρίσκεται ο κομψός ναός τού Αγίου Αθανασίου, που άλλοτε ήταν οικογενειακός χώρος λατρείας τών Μαντζαραίων, χτισμένος σε ένα καλοσχηματισμένο αλωνάκι, δίπλα σε κάποιο τάφο βυζαντινού άρχοντα – κατά μία παράδοση που ενδεχομένως να ευσταθεί, καθώς δίπλα, στο νοτιοανατολικό άκρο τού ναού, υπάρχει μία ευμεγέθους επίπεδη πλάκα, που δεν δικαιολογείται εκεί από τον χλοερό υπόλοιπο χώρο¹. Η σύμμετρη χάρη και η γραφικότητα του κτίσματος δικαιολογεί την υπερηφάνεια των εντοπίων. Μάλιστα, ο λόγιος Μ. Τσελικίδης το περιέγραψε κατά το 1904 ως εξής: «Εἰς τὰ κράσπεδα τῆς κωμοπόλεως, ἐν τῷ μέσῳ καταφύτων κήπων καὶ περιβολιῶν ναΐσκος τῆς, λείψανον ἀρχαῖον καὶ δεῖγμα βαθείας θρησκευτικῆς ἐκδηλώσεως, ἐχρησίμευε ὡς ἰδιωτικόν ἐντευκτήριον πλουσίας τινὸς οἰκογενείας. Κρίνων τις ἐκ τῆς ὄλης τοῦ οἰκοδομήματος κατασκευῆς ἄγεται εἰς τὸ σὺμπέρασμα ὅτι ὁ ναός οὗτος τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου ἐκτίσθη ἐπὶ τῶν χρόνων τοῦ Ἰουστινιανοῦ... Ἄξια σημειώσεως εἶναι ἡ ὑπερκειμένη κατὰ μῆκος ἀψιδωτὴ στέγη καθ' ἡμᾶς ἡ στέγη παριστᾷ ἀετόν ἀναπεπταμένας ἔχοντα τὰς πτερυγὰς»².

Φυσικά, το μνημεῖο δεν εἶναι τῆς εποχῆς τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ὅπως ἡ ντόπια παράδοση θέλει, ἀνήκει ὅμως ὡς ἀρχιτεκτονικός τύπος σε μία κατηγορία πολὺ περιορισμένης χρήσης³, γεγονός που κάνει τὸ κτίσμα ἐξαιρετικὰ σπάνιο: εἶναι ρυθμοῦ τρίκλιτης, με υπερυψωμένο τὸ μεσαῖο κλίτος, τρουλαίας καὶ καμαροσκέπαστης βασιλικῆς – χαρακτηριστικὰ που εἶναι σπάνια γιὰ τὶς ἀρχές τοῦ 16^{ου} αἰώ-

1. Clarke S., *Αρχαιολογικά Πολίτσιανης*, σ. 24, ὅπου ἀναφέρει καὶ τὴν ὑπαρξὴ νεκρῆς στήλης με ἐπιγραφή. Βλέπε καὶ Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολίτσιανη*, σ. 85.

2. Μ. Τσελικίδης, ἐφ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 1842 / 5-10-1904.

3. Ἀναζητήσαμε παρόμοιο τύπο τρίκλιτης, τρουλαίας βασιλικῆς, καμαροσκέπαστης εσωτερικὰ καὶ με υπερυψωμένο τὸ μεσαῖο κλίτος τόσο εσωτερικὰ ὅσο καὶ ἐξωτερικὰ, ἀλλὰ χωρὶς φωταγωγούς ἢ παράθυρα καὶ με τρούλο, ὅμως, σε: Μπούρας Χ., ἐπιμ., *Ἐκκλησίες στὴν Ελλάδα μετὰ τὴν Ἄλωση, 1453-1850*, Πανεπιστημιακὲς ἐκδόσεις Ε.Μ.Π., Ἀθήνα 1998 καὶ Ἀν. Ορλάνδος, *Ἡ ἐν Ελλάδι Ἐκκλησιαστικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ ἐπὶ Τουρκοκρατίας*, ἐκδ. Α.Ε., Ἀθήνα 2000, σσ. 29-31, καὶ Γ. Σωτηρίου *Ἐκκλησιαστικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ*, σε π. *Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία*, τ. Α', σσ. 493-505, οὐδεμία ἀναφορὰ γίνεται σε τέτοιο τύπο ναοῦ.

να⁴. Εξωτερικά, η τοιχοποιία είναι αμελής, με λογάδες λίθους και ασβεστοκονίαμα μόνο στις ακμές των γωνιών παρατηρείται επιμελέστερο κτίσιμο με γωνιοτετμημένους λίθους και κονίαμα. Κεραμικός διάκοσμος υπάρχει μόνον κάτω από τα αετώματα, πάνω από τα δίλοβα παράθυρα και στον ανατολικό τοίχο χαμηλά, πάνω από τους επιθεμέλιους δόμους⁵. Η στέγη έχει στρωθεί με σχιστόπλακες και διαρθρώνεται σε δύο επίπεδα: το ανώτερο, που είναι δίρριχτο με αετωματικές απολήξεις ανατολικά-δυτικά· και το χαμηλότερο επίπεδο, στα πλευρικά κλίτη, που είναι μονόρριχτο είτε προς βορρά είτε προς νότο. Στο μέσο περίπου τής στέγης σχηματίζεται τετράγωνη χτιστή βάση- έξαρμα, από την οποία ανυψώνεται ο τρούλος. Καθώς φαίνεται στην κάτοψη, οι εξωτερικές διαστάσεις τού κτίσματος είναι 8.60, μαζί με την κόγχη του Ιερού, x 5.10 μ. και συνολικού ύψους 6.60 μ.

1.3. Εξωτερικά, οι τοίχοι έχουν χτιστεί με λίγες πλίνθινες διακοσμήσεις σε κάθε όψη. Δυτικά στον τοίχο, πάνω από τη, διαστάσεων 1.05 x 2.05μ. θύρα εισόδου, ανοίγεται αβαθής κόγχη, στο τύμπανο της οποίας υπάρχουν ίχνη τοιχογραφίας· υπεράνω τής κόγχης ο τοίχος διατρυπάται από δίλοβο παράθυρο, του οποίου ο πώρινος κιονίσκος καταλήγει σε απλό κιονόκρανο με κυματοειδείς αύλακες. Ο νότιος τοίχος στο ύψος τής θύρας διαρθρώνεται με πέτρινο, τοξοειδές προστώο, διαστάσεων 2.12 x 1.44μ. Ο ανατολικός τοίχος βυθίζεται κατά ένα μέτρο περίπου μέσα στο χώμα, που εκεί είναι πρानές· διαρθρώνεται δε από μία χαμηλή ημικυκλική αψίδα, η οποία φέρει επίσης δίλοβο παράθυρο και καλύπτεται από χαμηλή σχιστολιθική στέγη, υπέρ την οποία έχει εντοιχισθεί πήλινος σταυρός ως κόσμημα του ανατολικού αετώματος. Κατά την προτελευταία επίσκεψή μας αποσύραμε εξωτερικά, στο σημείο εκείνο, όγκους χωμάτων τού πρானούς και εμφανίστηκε μία ταινία πλίνθινης διακόσμησης σε σχήμα φαροκόκαλου, η οποία περιθέει όλο τον ανατολικό τοίχο. Η ύπαρξή της εκεί φανερώνει ότι η στάθμη του εδάφους θα ήταν πολύ πιο χαμηλή πριν μερικούς αιώνες⁶. Στον βόρειο τοίχο είχε κάποτε ανοιχθεί ένα παράθυρο, φραγμένο ήδη εσωτερικά. Ο τοίχος αυτός, ωστόσο, φέρει εξωτερικά ίχνη παλαιότερων τοιχογραφιών⁷ – στοιχείο που μας οδηγεί στην υποψία ότι πολύ παλαιότερα ο χώρος εκεί θα ήταν στεγασμένος με χαγιάτι, του οποίου όμως ίχνη πάκτωσης ή θεμελίωσης δεν εντοπίζονται. Τέλος, το ευρύ κυκλικό τύμπανο του τρούλου, ύψους 1.90μ. και εσωτερικής διαμέτρου 1.60μ., φέρει τέσσερα δίλοβα παράθυρα, πάνω από τους κιονίσκους των οποίων εντοιχίζονται ισάριθ-

4. Ο Σωτ. Βογιατζής, με διδακτορικό στην «Ιστορία της εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής κατά τον 16^ο αι.», ισχυρίζεται ότι το καθολικό της μονής Βητουμά αποτελεί unicum, για την εποχή που χτίστηκε, και δέχεται ότι «οι σπάνιες αυτές και πρωτότυπες λύσεις (δηλαδή τα χαρακτηριστικά της σημ.3, πλην του τρούλου, που δεν έχει) σηματοδοτούν μία εποχή μεγάλης οικονομικής και πολιτικής άνθισης, που όμως με το γύρισμα του αιώνα, 16^{ου}, φθάνει στο τέλος της». Πολύ περισσότερο, λοιπόν, η περίπτωση του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη, που είναι τρίκλιτη βασιλική, καμαροσκέπαστη, με υπερυψωμένο το μεσαίο ημικυλινδρικό κλίτος, με τρούλο και με πλάγια κλίτη καλυπτόμενα από ταπεινότερη τεταρτοκυλινδρική στέγη, αποτελεί ένα άλλο unicum των αρχών του 16^{ου} ή, έστω, του 15^{ου} αι.

5. Βλέπε σχετικά τη φωτ. 6. Το γεγονός ότι η διακοσμητική ταινία είναι τόσο χαμηλά μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι εξωτερικά ο χώρος ανατολικά του ναού έχει δεχθεί επιχωματώσεις, γιατί σήμερα η ταινία αυτή βρίσκεται χαμηλότερα από τη στάθμη του εκεί εξωτερικού εδάφους, όπως και το εξωτερικό επίπεδο/πλατύσκαλο του τοξωτού υπόστεγου προπύλου προ της νότιας εισόδου στο ναό.

6. Το πρானές αυτό του εδάφους, μετά από πρόσφατο ευτρεπισμό του αύλειου χώρου και μικρή αποχωμάτωση στα ανατολικά, για να περιφραχθεί το μνημείο με τη φροντίδα του τοπικού εφημερίου, ιερέα π.Ευθύμιου Καλαμά, διαμορφώθηκε σε χαμηλότερο επίπεδο, με αποτέλεσμα να φανεί η αναφερθείσα διακοσμητική πλίνθινη ταινία, σε σχήμα φαροκόκαλου, της σημ. 5.

7. Για τα ίχνη αυτών των φωτογραφιών βλέπε φωτ. 6 και 8.

μοι πήλινοι σταυροί· καλύπτεται δε με κωνοειδή στέγη από σχιστόπλακες που καταλήγει σε ευρύ γείσο.

Εσωτερικά, ο ναός είναι κατάγραφος· αλλά σε ευρέα τμήματα οι σοβάδες έχουν καταπέσει και πολλές σημαντικές τοιχογραφίες έχουν σχεδόν καταστραφεί από την υγρασία, τη διάβρωση ή τις κακότεχνες επισκευές τής στέγης, οι οποίες, όταν κατέπεσε η αρχική, εκτελέστηκαν χωρίς ειδική φροντίδα για την προστασία των τοιχογραφιών. Στο μεσαίο κλίτος είναι υπερυψωμένη η καμάρα· στα πλευρικά κλίτη αντικαταστάθηκε προ πολλών δεκαετιών από ξύλινη στέγη. Δύο τοξοστοιχίες εσωτερικά δημιουργούν τα τρία κλίτη. Το κεντρικό κλίτος έχει πλάτος 1.51 μ. και μήκος 7.00 μ. από τον δυτικό τοίχο μέχρι το αναβαθμισμένο κράσπεδο του Ιερού. Το νότιο κλίτος έχει πλάτος 1.00 μ. και καταλήγει ανατολικά σε αδιευκρίνιστης χρήσης, αλλά μεταγενέστερης κατασκευής, τυφλό δωμάτιο, που ίσως χρησίμευε ως φυλακτήριο ιερών σκευών. Το βόρειο κλίτος έχει πλάτος μόλις 0.87 μ. και καταλήγει ανατολικά στην Πρόθεση του Ιερού. Ξύλινοι ελκυστήρες συνδέουν τα τόξα τόσο με τους κίονες όσο και με τα τέσσερα υποστυλώματα του τρούλου, τα οποία στηρίζουν ψηλά τετράγωνο έξαρμα-βάση, επί της οποίας εδράζεται αδέξια ο κύλινδρος του τρούλου, που ανυψώνεται στα 1.90μ. μέχρι το σημείο της θολωτής στέγασής του. Το Ιερό είναι υπερυψωμένο κατά μία βαθμίδα, η οποία καμπυλώνεται ημικυκλικά προ της Ωραιάς Πύλης. Τέμπλο σήμερα δεν υπάρχει⁸. Ο χώρος τής Αγίας Τράπεζας, που είναι χτιστή μέσα στην διαστάσεων 1.30 x 0.75μ. αφίδα του Ιερού, επικοινωνεί διαμέσου τοξωτού ανοίγματος με την Πρόθεση· εκεί ανοίγονται δύο αφανείς εξωτερικά κόγχες: μία ανατολικά, διαστάσεων 0.80 x 1.00 x 0.50μ., και μία βόρεια, 0.80 x 0.80 x 0.40μ.. Από την Αγία Τράπεζα προς τη νότια πλευρά του Ιερού υπάρχει ξύλινος φραγμός του τυφλού, μεταγενέστερου δωματίου, του οποίου η ΒΔ. γωνία/ακμή ενώνεται με τον εκεί υπάρχοντα πεσσό.

Το δάπεδο του ναού είναι πέτρινο, ημικατεστραμμένο σε αρκετά σημεία. Κατά τον Μ. Τσελικίδη, το κτίσμα στην εποχή του (1904) «εκαλύπτετο δια πλινθίων πλακών»⁹· αλλά μάλλον θα εννοούσε πως ήταν λιθόστρωτο, εκτός εάν εντωμεταξύ οι καταστραφείσες πλινθόπλακες αντικαταστάθηκαν από λίθινες.

Καθώς προελέχθη, ο ναός έχει επισκευαστεί μετά την πτώση ή καταστροφή τής στέγης στα πλάγια κλίτη – η επισκευή δε, κατά τις προφορικές πληροφορίες των γερόντων, έγινε στη δεκαετία του 1930. Μία νέα παρέμβαση έγινε, κατά τη μαρτυρία του κ. Μάνθου Βοζόρη¹⁰, στη δεκαετία του '80 και αφορούσε εργασίες στερέωσης (στεφανώματα) τοιχογραφιών στον τρούλο, στο Ιερό, στο δυτικό

8. Δημ. Μπεντούλης, «Δοκίμιο για εκκλησίες και μοναστήρια του Πωγωνίου», που υποβλήθηκε το 1956 στο αλβανικό Ινστιτούτο Μνημείων, υπό την ιδιότητά του ως περιοδεύοντος επιθεωρητή μνημείων. Ο ανωτέρω θεωρεί το κτίσμα ως έργο του 15^{ου} αι. και το περιγράφει ως: «κτίσμα από άσπρη πέτρα, με τριμερή στέγη, χτισμένο με ασβεστόλασπη, με θόλο/τρούλο από ελαφρόπετρα και τέσσερα διπλά παράθυρα. Το Ιερό Βήμα είναι σπάνιο, γιατί είναι χωρίς τέμπλο και νότια έχει ένα κλειστό παράβημα. Η ημικυλινδρική του αφίδα εξέχει εξωτερικά. Η όλη εργασία είναι δεύτερης ποιότητας, χωρίς φινέτσα και χωρίς διακόσμηση εξωτερικά». Βλέπε Beduli Dh., *Një vështrim mbi Kishat dhe manastirët e Pogonit*, εκδ. Neraida, Τίρανα 1996. Η γνώμη του ανωτέρω κρίνεται ως βεβιασμένη, δεδομένου ότι ακόμα και στη μέτρηση του μνημείου, η διαδικασία μάλλον έγινε με το μάτι, αφού «μέτρησε» διαστάσεις 7 x 4 x 2,60 μ..

9. Τσελικίδης Μ., εφ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 1872 / 5-10-1904.

10. Ο Μάνθος Βοζόρης ως διπλωματούχος της Σχολής Καλών Τεχνών των Τιράνων και ως υπεύθυνος συντηρητής μνημείων στην Αρχαιολογική Υπηρεσία Αργυροκάστρου μέχρι το 1992, με πληροφόρηση ότι κατά τη δεκαετία του '80 όντως επισκευάστηκε εκ νέου ο ναός μετά τις εκεί επισκέψεις των αρχιτεκτόνων A. Meksi και P. Thomo.

τοίχο και αλλού, ιδιαίτερα στην κορυφαία οριζόντια κατάληξη των πλευρικών τοίχων, δηλαδή εκεί όπου εδράζονται τώρα τα δοκάρια της νεότερης ξύλινης στέγης των πλάγιων κλιτών· στα σημεία αυτά οι τοιχογραφίες είναι αποκεκομμένες. Ο Μ. Τσελικίδης έβλεπε στα 1904 την κεντρική στέγαση, «ύψουμένην κατὰ ἕνα πῆχυν» να τέμνεται κατὰ μήκος από «τοξοειδή στέγη» – δηλαδή μάλλον από την τεταρτοκυλινδρική, συνεπτυγμένη, καμαροσκέπαστη οροφή των πλάγιων κλιτών – ενώ θεωρούσε την κεντρική, στέγη, ως «έτέραν ἀψιδωτήν στέγην». Η μαρτυρία αυτή του Τσελικίδη επιβεβαιώνει τη διαπίστωση της αυτοψίας, ότι αρχήθεν ο ναός δεν ήταν ξυλόστεγος ως προς τα πλάγια κλίτη αλλά διετηρείτο, όπως αρχικά κατασκευάστηκε, τουλάχιστον ως το 1904¹¹.

Για το μνημείο αυτό οι Αλβανοί επιστήμονες είχαν σποράδην γράψει σε ευρύτερα άρθρα τους σχετικά με την τυπολογία των αρχιτεκτονικών θρησκευτικών μνημείων τῆς Αλβανίας. Εκτενέστερη κάπως αναφορά, με δημοσίευση μίας κάτοψης, μίας τομῆς και μίας φωτογραφίας τού κτίσματος, έγινε από τους Al. Meksi και P. Thomo σε μισή περίπου σελίδα του περιοδικού, *Monumentet* όπου καταχωρούνται οι εξής πληροφορίες¹²: «*Η εκκλησία του Αγίου Αθανασίου του Μάντζαρη, στην Πολίτσιανη Αργυροκάστρου, έχει αρκετές ομοιότητες με την προηγούμενη εκκλησία [εννοεί της Βραχογοραντζής, που τη χρονολογεί στα 1622]. Η εκκλησία αποτελείται από τον κυρίως ναό και το Ιερό. Στο εσωτερικό της έχουμε δύο πεσσούς και δύο κολόνες· επάνω τους περνούν τριπλές αψίδες, =τόξα, από ανατολικά προς τα δυτικά· αυτές χωρίζουν ξεκάθαρα την εκκλησία σε τρία κλίτη και της δίνουν την όψη βασιλικής. Το κεντρικό κλίτος, που είναι πλατύτερο, καλύπτεται με κυλινδρική καμάρα στον άξονα Α. - Δ.. Τα πλάγια κλίτη είναι σήμερα καλυμμένα με ξύλινη σκεπή, αν και κάποτε καλύπτονταν με κυλινδρική καμάρα σε τομή 1/4 του κύκλου – τα ίχνη της οποίας διατηρούνται στις «φτέρνες», =στα άκρα επάνω, των πλάγιων τοίχων.*

Πάνω στις κολόνες και στους πεσσούς σηκώνεται το ψηλό τύμπανο του τρούλου. Το τύμπανο αυτό υψώνεται πάνω στα φέροντα τόξα και τις καμάρες του κεντρικού κλίτους με όχι κανονικό τρόπο, με σχεδόν σφαιρικά τρίγωνα, μαρτυρία αυτή μιας περιορισμένης ικανότητας των οικοδόμων. Εξωτερικά, πάνω στη δίρριχτη δύο επιπέδων στέγη, το ψηλότερο από τα οποία ανήκει στο κεντρικό κλίτος, προβάλλει, καλυμμένη με σχιστολιθικές πλάκες, η τετράγωνη βάση του τρούλου, η οποία στη νότια και βόρεια όψη εμφανίζει, τυφλά, αψιδώματα. Ο κυλινδρικός τρούλος φωτίζεται από τέσσερα διπλά παράθυρα, που έχουν το καθένα μία λίθινη κολόνα από στρογγυλό λίθο, =*çmersi*, ...

Ο χώρος του Ιερού χωρίζεται σήμερα από το ναό μόνο μέσω ενός επιπρόσθετου, μεταγενέστερου, κτίσματος μεταξύ πεσσού και νότιου τοίχου. Γι αυτό πειθόμαστε από τα ίχνη ενός όψιμου τόξου, που δημιούργησε ένα κενό/ανοιχτό μέρος, που σήμερα είναι κλεισμένο με τοίχο. Στην ανατολική πλευρά υπάρχει η ημικυκλική αψίδα, που έχει για φωτισμό ένα διπλό παράθυρο σαν του τρούλου. Πιο νότια, (;), έχουμε έναν πεσσό στον τοίχο για τη βόρεια αψίδα και δύο κυκλικές κόγχες για την Πρόθεση.

Και σ' αυτό το μνημείο έχουμε τη χρήση (=υιοθέτηση) μιας κλιμάκωσης/δι-

11. Τσελικίδης Μ., ό.π.

12. Βλέπε Meksi - P. Thomo, *Monumentet*, τ.1 / 1981, σσ. 100 1-2 και tab II. Αγ. Δημ. 19/1980, σ. 906 και σχ. σ. 99.

αβάθμισης, καλυμμένη με τόξο στην αρχή της αψίδας – πράγμα που συναντήσαμε και στην εκκλησία της Βραχογοραντζής.

Στην εκκλησία μπαίνει κανείς από τη δυτική πόρτα, που σήμερα είναι κλειστή με τοίχο και με μία κόγχη από πάνω της, καθώς επίσης και από τη νότια πόρτα, της οποίας προηγείται ένα μικρό πρόπυλο»¹³.

2. Η χρονολόγηση του ναού του Αγίου Αθανασίου

Με βάση τα επιγραφικά ευρήματα των Ιω. Λαμπρίδη¹⁴, Μ. Τσελικίδη¹⁵ και Π. Πουλίτσα¹⁶ ο ναός ίσως τοιχογραφήθηκε το 1513· εκ τούτου όμως δεν συνάγεται ότι και το κτίσμα ανεγέρθηκε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Ο Π. Πουλίτσας βεβαίως αντέγραψε την επιγραφή πάνω από τη, νότια;, είσοδο, όπως σωζόταν κατά την επίσκεψή του: «...ΘΗ Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΘΑΝΑΚΙΟΥ ΕΝ ΕΤΙ ΖΑΚ Μ...»¹⁷, όμως το πρόβλημα είναι αν ο ναός «(ανηγέρ-)θη» ή «(ανιστορή-)θη» το 1513. Ο Μ. Τσελικίδης, ίσως παρασυρόμενος από τον Ιω. Λαμπρίδη, ή ίσως από τον πολλακώς υπερβάλλοντα Ν. Μυστακίδη, ή ίσως και από άλλο πιθανό στοιχείο που είχε υπόψη του στα 1904, γράφει τα εξής: «... Όμως, ό Ιω. Λαμπρίδης θεωρεί τήν έκκλησίαν ως τò δεύτερον ζωγραφηθεϊσαν τῶ 1513»¹⁸... Οι Αλβανοί επιστήμονες αποφεύγουν να χρονολογήσουν το κτίσμα¹⁹. Μία άλλη επιγραφή επίσης, που δεν εντόπισε ο Π. Πουλίτσας αλλά υπάρχει στο δυτικό μέτωπο της χτιστής Αγίας Τράπεζας, ατυχώς δεν μας παρέχει ειμή 2-3 σποραδικές λέξεις μη αναγνώσιμες, μολονότι η όλη επιγραφή κατέχει έκταση ενός περίπου τετραγωνικού μέτρου, εκεί όπου ζωγραφίζεται συνήθως η ποδέα, λόγω κατάπτωσης της μεγαλύτερης επιφάνειας των σοβάδων. Επιπλέον, η δική μας αυτοψία εντόπισε ένα πρώτο στρώμα τοιχογράφησης του ναού, γεγονός που μας παραπέμπει όχι μόνον στο 1498 των Μυστακίδη-Μπετούλη²⁰, αλλά πολύ προγενέστερα, διότι λογικώς θα ήταν απίθανο να επαναζωγραφηθούν τοιχογραφίες μίας 15ετίας □ εκτός αν υποθέσουμε ότι η δεύτερη δι-

13. Το 1999 κυκλοφορήθηκε από την Αρχιεπισκοπή της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας το έργο ζωής του P. Thomo, *Kishat Pashbizantine në Shqipërinë e Jugut*, Tiranë. Εκεί ο συγγραφέας επαναλαμβάνει απλώς αυτά που είχε με τον Al. Meksi συγγράψει στο Monumentet, βλέπε σημ. 12, παραθέτοντας φωτογραφία και αρχιτεκτονικά σχέδια του μνημείου, σσ. 100-101. Εκεί οι δύο αρχιτέκτονες ισχυρίζονται ότι τυπολογικά ο ναός του Μάτζαρη είναι παρόμοιος με τον γνωστό ναό της Βραχογοραντζής. Ωστόσο, εμείς επιμένουμε ότι η βασιλική της Βραχογοραντζής τυπολογικά διαφοροποιείται σαφώς, διότι η στέγαση είναι ενιαία και δίρριχτη. Εσωτερικά δεν στηρίζεται ο τρούλος σε πεσούς και ο πλίνθινος διάκοσμος με την όλη διάθρωση του κυκλικού τρούλου παρέχει στοιχεία μεταβυζαντινού κτίσματος.

14. Ιω. Λαμπρίδης, *Μελετήματα...*, τ. 7^ο, σ. 35.

15. Τσελικίδης Μ., εφ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 1872 / 5-10-1904.

16. Π. Πουλίτσας, *Επιγραφαί...*, σ. 65.

17. Βλέπε παραπομπή στην υπ' αρ. 28 σημείωση.

18. Ιω. Λαμπρίδης, *Μελετήματα...*, τ. 7^ο, σ. 35.

19. Βλέπε σημ 12 και 13. Στα δημοσιεύματά τους δεν ασχολήθηκαν καθόλου με το πρόβλημα της χρονολόγησης του κτίσματος.

20. Το 1956 κατατέθηκε, βλέπε σημ.8, στο Ινστιτούτο Μνημείων ένα «Δοκίμιο για τις εκκλησίες και τα μοναστήρια του Παγονίου» από τον ερευνητή του Ινστιτούτου μνημείων Dhimitri Beduli μη διασωθέν παρά από μεταφρασμένη επανέκδοση των εκδόσεων Νεράιδα το 1996, βλέπε και σημ. 30, – ένα αντίτυπο της οποίας μας έστειλε από την Αλβανία ο π. Θεολόγος Χρυσανθακόπουλος. Ο Beduli λοιπόν ισχυρίζεται πως γνωρίζει σημείωση του Ν. Μυστακίδη, η οποία αναφέρει ότι «η εκκλησία του Αγ. Αθανασίου ζωγραφήθηκε το 1498». Σε νεώτερη δε έκδοση βιβλίου του για τους Σχωριάδες με επιμέλεια του γιού του [Δ. Μπετούλης, *Σχωριάδες*, εκδ. Κυριακίδης, Θεσ/νίκη 2002, σ. 76] ο Beduli ισχυρίζεται ότι το μνημείο ως κτίσμα χρονολογείται στον 15^ο αι. . Τέλος, ο Ρορα πιστεύει ότι η ζωγραφική του διακόσμηση, τουλάχιστον κατά ένα μέρος της, αν δεν είναι του 14^{ου}, είναι οπωσδήποτε του 15^{ου} αι.

ακόσμηση έμεινε ημιτελής και ολοκληρώθηκε το 1513²¹.

Πάντως, πολλά αρχιτεκτονικά δεδομένα χρονολόγησης, που θα απαριθμηθούν παρακάτω, συνηγορούν υπέρ της μετριοπαθούς άποψης ότι το κτίσμα είναι έργο του β' μισού του 14^{ου} αιώνα. Ένα είναι το υπερυψωμένο, τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά, μεσαίο κλίτος, φαινόμενο εξαιρετικά δυσεύρετο για τις αρχές τού 16^{ου} αιώνα, δεδομένου ότι κατά τις πολυετείς περιόδεις μας στις περιοχές Πωγωνίου, Δρόπολης, Πρεμετής, Δελβίνου, Ρίζας και Αγ. Σαράντα τής Αλβανίας δεν συναντήσαμε ανάλογο τύπο²². Επίσης, βιβλιογραφικά αναζητώντας τρίκλιτη τρουλαία βασιλική, με υπερυψωμένο εσωτερικά και εξωτερικά το μεσαίο κλίτος, δεν εντοπίσαμε αλλού στον ευρύτερο χώρο, χρονολογημένη στους 15^ο ή 16^ο αιώνες²³. Εξάλλου, στοιχεία παλαιότητας είναι: τα «spolia» των δίλοβων παραθύρων, δηλαδή οι πρώτοι κιονίσκοι με τις κυματοειδείς ραβδώσεις²⁴, οι αετωματικές, χωρίς απότμηση στα ανατολικά και δυτικά, απολήξεις τής κεντρικής στέγης: η τριγωνική, από δυτικά και ανατολικά, προβολή της στέγης πάνω στην ευρεία τετράγωνη βάση τού τρούλου, προβολή η οποία δημιουργεί την εντύπωση εγκάρσιας συνεπτυγμένης στέγης στην κατεύθυνση Β.Ν., – που μας παραπέμπει ατελώς, και με τη συνδρομή τού τυφλού τοξωτού αφιδώματος (βλ. φωτο), σε πλάγια κεραία σταυρού²⁵. Εντέλει, υπενθυμίζουμε και το τοιχογραφικό δεδομένο, που επικυρώνει την πληροφορία του Ιω. Λαμπρίδη, ότι ο ναΐσκος ιστορήθηκε «εκ νέου» το 1513, δηλαδή την ύπαρξη ενός πρώτου στρώματος τοιχογραφημένου σοβά, που είναι εμφανής σε σημεία όπου έχει καταστραφεί ο σοβάς τής διακόσμησης του 1513²⁶. Με όλα αυτά θέλουμε να προτείνουμε ως χρόνο ανέγερσης του κτίσματος τον 14^ο αιώνα, επειδή από τους 11^ο μέχρι και 13^ο αι. αναβίωσε στην ευρεία περιοχή η συνήθεια ανέγερ-

21. Η άποψη του Ιω. Λαμπρίδη, βλέπε σημ. 18, επομένως, μπορεί να συνδυαστεί αφενός με τη μαρτυρία του Ν. Μυστακίδη, κατά Beduli, βλέπε σημ. 20, αφετέρου με την εκδοχή Popa ότι ένα μέρος τοιχογραφιών ανάγεται στον 14^ο ή 15^ο αι., βλέπε Th. Popa, Pictorët mesjetarë Shqiptarë, σ. 29, αλλά κυρίως με τα ευρήματα της αυτοψίας, κατά την οποία εμφανίζεται στρώμα τοιχογράφησης κάτω από τις σωζόμενες τοιχογραφίες της φάσης 1513.
22. Βλέπε σχετικά σε «Monumentet» τ. 1 / 1981, σσ. 98 κ.μ., τ. 19 και 20/1980, σσ. 88 κ.μ., όπου γίνεται γενική παρουσίαση σχεδόν όλων των μεταβυζαντινών αρχιτεκτονικών μνημείων της Αλβανίας, καθώς και σε P. Thomo, ό.π..

23. Κατά την φυλλομέτρηση των τόμων «Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση, 1453-1850,» σε επιμ. Χ. Μπούρα, εκδ. ΕΜΠ και των τόμων του «Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων εν Ελλάδι» του Α. Ορλάνδου δεν επισημάνθηκε παρόμοιο κτίσμα κάπου αλλού, εκτός των περιπτώσεων των σημ. 2 και 3. Οι τρίκλιτες βασιλικές, γράφει ο Π. Βοκοτόπουλος σε *Η Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον*, τέλη 7^{ου} μέχρι τέλη 10^{ου} αι., εκδ. κέντρο Βυζαντινών Ερευνών, Θεσ/κη 1992, σ. 99- 103, «αποτελούν μικρόν ποσοστόν των κατά την μέσην και υστέραν βυζαντινήν περίοδον κτισθέντων ναών». Και «αι βασιλικαί της δυτικής Ελλάδος... ήσαν ως επί το πλείστον ξυλόστεγοι με υπερυψωμένον φωταγωγόν, εν αντιθέσει προς τας βασιλικάς του Αιγαίου και της Μ. Ασίας, αι οποίαι ήσαν σχεδόν όλοι θολωταί ή εστερούντο φωταγωγού».

24. Κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή δίλοβα παράθυρα έχουν, κατ' εξαίρεση, μόνον οι βορειοηπειρωτικοί ναοί Επισκοπής και Λαμπόβου, Π. Βοκοτόπουλος, *Εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική*, ό.π., σ. 162-163. Όμως, ο χωρισμός των λοβών διά αρχαίων ραβδωτών κιονίσκων, όπως συμβαίνει στον υπό μελέτη ναό, σπάνια συναντάται κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, επειδή ο χωρισμός των λοβών γινόταν: είτε με κοινή τοιχοποιία, είτε με πλίνθινους πεσσούς είτε με μαρμάρινους αμφικιονίσκους, Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 167. Το στοιχείο αυτό, επομένως, ανάγει το κτίσμα τουλάχιστον σε μεσοβυζαντινή εποχή, δηλαδή εποχή κατά την οποία παρατηρείται αναβίωση στην ανέγερση εκκλησιών κατά τα πρότυπα τω παλαιοχριστιανικών με υπερυψωμένο μεσαίο κλίτος, όπως συμβαίνει στην καστοριά, Κουμπελίδικη, κατά τον 12^ο και 13^ο αιώνα — αν απορίψουμε το ενδεχόμενο ότι το spoliium πάρθηκε από παλαιότερο μνημείο...

25. Μολονότι όλες οι εξωτερικές επιφάνειες του ναού είναι επίπεδες, υπάρχουν: μία μικρή κόγχη πάνω από τη δυτική πύλη, μία μεγάλη μέσα στο νότιο προστώ και, τέλος, δύο αβαθείς κόγχες στη βάση του τρούλου βόρεια και νότια, δηλαδή επί του μετώπου του τετραγώνου εξάρματος που στηρίζει τον τρούλο. Κατά τον Π. Βοκοτόπουλο τα αφιδώματα επιχωριάζουν στην πρωτεύουσα, στη Μακεδονία και στην Ιταλία, ό.π., σ. 174..

26. Βλέπε σχετικά την υπ' αρ. 18 σημείωση, σε συνδιασμό με Th. Popa, Pictorët..., σ. 29

σης ναών στον τύπο κάποιων παλαιοχριστιανικών εκκλησιών. Πλην όμως, οι τεχνικές ατέλειες του Μάτζαρη και ορισμένα αρχιτεκτονικά δεδομένα μας επιτρέπουν να ανέλθουμε στο β΄μισό του 14^{ου} αι.

Εξάλλου, η κτητορική, που ανέγνωσε το 1914 ο Π.Πουλίτσας, δεν σώζεται πλέον. Οι μνημειοδίφες και οι ερευνητές τών αρχών τού 20^{ου} αιώνα μαρτυρούν ότι πάνω από τη (νότια;) θύρα εισόδου²⁷ υπήρχε επιγραφή αποκεφαλισμένη, ή και κολοβωμένη στις αρχές του 20^{ου} αι., που όμως δεν ανέγραφε ονόματα κτιτόρων ή κτητόρων και δωρητών, ζωγράφων και άλλων συντελεστών. Η αυτοψία μας, καθώς προελέχθη, δεν εντόπισε τέτοια επιγραφή στη νότια θύρα· αλλά ούτε και στη δυτική, εξαιτίας τής ευρείας κατάπτωσης σοβάδων που υπέστη η τοιχογραφία τής Κοίμησης πάνω και κάτω από αυτήν. Όμως, αντί εκείνης εντοπίσαμε την επί του μετώπου τής Αγίας Τράπεζας σπαραγμένη επιγραφή, η οποία δεν είναι αναγνώσιμη και αξιοποιήσιμη – καθώς φαίνεται και στο φωτογραφικό τεκμήριο. Υποθέτουμε δε ότι αυτή δεν την εντόπισε ο πολύ παρατηρητικός Πουλίτσας, επειδή στα 1914 η Αγία Τράπεζα θα καλυπτόταν από υφασμάτινη ποδέα ή ενδυτή.

Τέλος, διατηρούμε όχι αδύναμη την άποψη ότι υπάρχει σχέση μεταξύ τών καλλιτεχνών των δύο συνομήλικων περίπου μνημείων της Πολίτσιανης²⁸, και αναφέρουμε μόνο την «έν παρόδω» πληροφορία τού Μ. Τσελικίδη ότι η επιγραφή τού Αγίου Αθανασίου, που δεν σώζεται, είναι «τοῦ αὐτοῦ χρωστήρος» με εκείνη που υπάρχει «ἄνωθι και ἔσωθεν τῆς δυτικῆς εἰσόδου ἑτέρου ναΐδριου, τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Δημητρίου τοῦ μυροβλήτου, ἀκεραίας σωζομένης» τότε²⁹. Ο «αὐτός χρωστήρ» υποθέτουμε ότι θα είναι ο ίδιος γραφικός χαρακτήρας τών επιγραφών· και αυτό το πρόβλημα το αντιμετώπισαν οι δύο επιγραφολόγοι στους οποίους απευθυνθήκαμε³⁰.

3. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του μνημείου (Σχ.σ. 8-9)

Το συνεργείο τών ζωγράφων δεν πρέπει να είναι χαμηλῆς μόρφωσης, αν κρίνει κανείς από την ορθογραφική τους επίδοση στις επιγραφές, που έχουν τον ίδιο βαθμό γραμματικών γνώσεων με τον ανώνυμο καλλιτέχνη τού Αγίου Δημητρίου του Σάββου. Επίσης, είναι εξίσου αποτελεσματικοί καλλιγράφοι και χρησιμοποιούν

27. Μ. Τσελικίδης, εφημ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, φ. 1872/5-10-1904. Την ίδια αυτή επιγραφή επάνω από την «κυρίαν είσοδον», αλλά ποια εννοεί ως «κυρίαν είσοδον»;, ανέγνωσε και ο Π. Πουλίτσας στα 1914 και εξ αυτού την αντέγραψαν όλοι οι μεταγενέστεροι. Κατά την αυτοψία, η βεβαιότητά μας είναι ισχυρή ότι επιγραφή δεν θα ήταν δυνατόν να υπάρχει στη δυτική θύρα εισόδου, αν αυτήν ο Πουλίτσας θεωρεί «κυρίαν είσοδον», διότι όλος ο εκεί χώρος καταλαμβάνεται από την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Επομένως πιστεύουμε ότι ως κύρια είσοδο μάλλον εννοούσε τη νότια με το προστώο, όπου ο εσωτερικός τοίχος δεν σώζει σήμερα σοβάδες σε όλη σχεδόν την έκτασή του.

28. Βλέπε την υπ' αρ. 28 σημείωση/παραπομπή στην οποία ο Τσελικίδης και παλαιότερα από αυτόν ο Ιω. Λαμπρίδης θεωρούν ότι οι επιγραφές των δύο ιδιωτικών ναών ανήκουν στον ίδιο χρωστήρα. Πάντως, για διασταύρωση και μόνον αναφέρουμε ότι ο Dh. Beduli σε *Një vështrim mbi Kishat dhe manastirët e Pogonit*, Neraida 1996, σ. 9, κρίνει πως «ένα τμήμα των τοιχογραφιών, του Αγ. Δημητρίου Σάββου, έχει κοινά χαρακτηριστικά με τις τοιχογραφίες του Μάντζαρη».

29. Μ. Τσελικίδης, ό.π., σημ. 28.

30. Όντως, μέσω του διδάκτορος Διον. Μούσουρα, που έχει ειδικευτεί στην παλαιογραφία, ρωτήσαμε τον επιγραφολόγο Αγαμ. Τσελίκα. Επ' αυτού βλέπε και τη σημ. 41 του Β' μέρους, κεφ. Α' — όπου οι δύο προμνημονευθέντες επιγραφολόγοι διατύπωσαν την άποψη ότι όντως, μετά από συγκριτική μελέτη τής κτητορικής επιγραφής του Αγ. Δημητρίου Σάββου και άλλων λειτουργικών επιγραφών του Αγ. Αθανασίου Μάντζαρη, προκύπτει η βεβαιότητα πως τουλάχιστον ο, επι-γραφέας είναι ένα και το αυτό πρόσωπο. Σημειωτέον και πάλιν εν προκειμένω ότι η μαρτυρούμενη από τους Τσελικίδη και Πουλίτσα κτητορική επιγραφή δεν σώζεται πλέον.

γράμματα, τα οποία συναντούμε σε επιγραφές του 14^{ου}, 13^{ου} και 12^{ου} αιώνα³¹. Ακόμα, έχουν καλή ενημέρωση σε βασικά λειτουργικά θέματα, γιατί οι επιγραφές τους περιέχουν συνήθως σωστά ή και σπάνια αποσπάσματα, τα οποία κατά παγία τακτική αποδίδονται στις ιερές μορφές που κρατούν τα ειλητάρια³². Διακόσμησαν δε το μνημείο: σε δύο οριζόντιες ως προς τους πλευρικούς τοίχους ζώνες· σε μία ως προς τους τεταρτοκυλίνδρους της οροφής των πλάγιων κλιτών· σε δύο ως προς την κεντρική καμάρα της οροφής· και σε τρεις ως προς τον τρούλο και την υποδομή του. Παντού οι τοιχογραφίες διαχωρίζονται με οριζόντιες και κάθετες κόκκινες ταινίες. Στηθάρια αγίων υπάρχουν επίσης σε όλα τα εσωράχια και στις παρειές των τόξων. Τέλος, τοιχογραφίες κοσμούν την αψίδα του Ιερού, το χώρο της Πρόθεσης και τους πεσσούς. Όπου ο χώρος δεν επαρκούσε για ζωγράφηση – όπως στους κίονες, στους ξύλινους ελκυστήρες, στη βάση του τρούλου και αλλού – η επιφάνεια καλυπτόταν με διακοσμητικά μοτίβα, καλώς αφομοιωμένα από τη βυζαντινή παράδοση.

Στον θόλο του τρούλου εικονίζεται στηθαίος και επιβλητικός ο Παντοκράτορας, κάτω από τον οποίον ζωγραφίζονται οκτώ ολόσωμοι προφήτες με ανοιχτά ειλητάρια, όπου αναγράφονται εσχατολογικές προρρήσεις• ανάμεσα στα φωτεινά παράθυρα του τυμπάνου ζωγραφίζονται ασώματες αγγελικές δυνάμεις, ανθρωπόμορφες και μη, αλλά σε μικρότερη κλίμακα λόγω στενότητας του χώρου μεταξύ των παραθύρων. Στη βάση του τρούλου, κάτω από τη στεφάνη του και επί μετώπων που σχηματίζουν τα άτεχνα σφαιρικά τρίγωνα, ζωγραφίζονται το Άγιο Μανδύλιο και το Άγιο Κεράμιο, ο Χριστός ως Παλαιός των Ημερών και ως Εμμανουήλ --σε ασυνήθη διάταξη σε σχέση με τον κανόνα που ήταν καθιερωμένος από τον 12ο αιώνα³³ και ιδίως μετά την Δ΄ Σταυροφορία, οπότε, εξαιρετικά οι δύο αχειροποίητες εικόνες λατρεύτηκαν ως σύμβολα της θείας ενανθρώπησης³⁴. Πρόκειται για ένα σύστημα αποτελούμενο από την παράσταση του τα πάντα ορώντος κριτού, του εξ ύψους επιβλέποντος και δικαίως κρίνοντος τους ανθρώπους³⁵, περιβαλλόμενου από αγγελικές δυνάμεις και προφήτες της ενανθρώπησης του στη γη μα και «βασιζόμενου» σε εικονοποιήσεις δογματικών αληθειών, όπως συμβαίνει με τις αχειροποίητες εικόνες, που απεικονίζονται παρακάτω ως σύμβολα της ενσάρκωσής του. Διατυπώνεται έτσι εικαστικά το δυοφυσιτικό δόγμα της Ορθόδοξης Εκκλησίας³⁶, όπως το κατέγραψαν θεοπνεύστως οι τέσσερις Ευαγγελιστές, οι οποίοι εικονίζονται ακόμα πιο κάτω, στα σφαιρικά τρίγωνα, να συγγράφουν καθιστοί τα ευαγ-

31. Προβήκαμε σε σύγκριση γραμμάτων σε λειτουργικές επιγραφές του Μάντζαρη με βάση έναν σχηματικό και χρονολογικό πίνακα γραμμάτων από ναούς της Καστοριάς του 12^{ου} έως και 16^{ου} αι., που θησαυρίζεται σε Ευγ. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή, 12^{ος}-16^{ος} αι.*, εκδ. ΧΑΕ, Αθήνα 1997, σσ. 145-149. Εντοπίσαμε λοιπόν σχήματα γραμμάτων του Μάντζαρη, που χρησιμοποιούνται από το 12^ο, 13^ο και 14^ο αι., όπως το μικρογράμματο μ. Επίσης συναντήσαμε στην επιγραφή του ειληταρίου του Ιω. Δαμασκηνού και το σλαβικό Η ως Ν.

32. Για παράδειγμα αναφέρουμε τις επιγραφές των συλλειτουργούντων ιεραρχών, των δύο ποιητών αγίων Κοσμά και Ιωάννη του Δαμασκηνού, των επιγραφών των αγγέλων στην Ανάληψη και άλλων, τις οποίες δώσαμε προς εξέταση και σύγκριση διά του διδάκτορος Διον. Μούσουρα στον επιγραφολόγο Αγαμ. Τσελίκα. Αμφότεροι συμφώνησαν ότι επιγραφές των δύο ναΐσκων γράφτηκαν από ίδιο χέρι...

33. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 31.

34. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 32.

35. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγ. Διονυσίου*, σ. 29 και του ίδιου, *Ο βυζ. τρούλος*, σ.55-56 και Αθ. Παλιούρας, *Βυζ. Αιτωλοακαρνανία*, σ..95.

36. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 32

γελιά τους, οι δε κολόνες, επί των οποίων στηρίζονται, αποτελούν τους τέσσερις ακρογωνιαίους στύλους της εκκλησίας³⁷, επί των οποίων εδράζεται η σωτήρια πίστη των ορθόδοξων χριστιανών. Γιαυτό θεωρούμε ότι τα σφαιρικά τρίγωνα των τεσσάρων υπό τον τρούλο κιόνων γεφυρώνουν τα επίγεια με τα επουράνια, τα θεϊκά με τα ανθρώπινα – σύμφωνα με την κοσμολογική σημασία των μερών του ναού ως μικρόκοσμου εννοουμένου³⁸.

Στους τοίχους και στους θόλους του Ιερού Βήματος, δηλαδή εκεί όπου τελείται το μυστήριο της μεταβολής του άρτου και του οίνου σε σώμα και αίμα Χριστού, ζωγραφίζονται στο μεν τεταρτοσφαίριο της αφίδας η Πλατυτέρα, στο δε τύμπανό της οι συλλειτουργούντες ιεράρχες• η μεν Πλατυτέρα ως ανθρώπινο φύραμα που προσέφερε σάρκα για την ενανθρώπηση του θείου λόγου³⁹, οι δε αρχιερείς διότι επαναλαμβάνουν αυτήν την ενσάρκωση μεταβάλλοντας τα τίμια δώρα σε σώμα και αίμα Χριστού, και οδηγούν έτσι τους πιστούς στη μέθεξη⁴⁰ – άλλωστε και τα ανοιχτά ειλητάρια εκεί ακριβώς παραπέμπουν• του Ιωάννη Χρυσοστόμου, «**ο Θεός, ο των ουράνιων άρτον, την τροφή παντός κόσμου...**», του μεγάλου Βασιλείου, «**ουδείς άξιος των συνδεδεμένων ταις σαρκικαίς ηδοναίς...**», του αδελφόθεου Ιακώβου, «**ο ευλογών τους ευλογούντας σε Κύριε, σώσον...**».

Στο τοξωτό άνοιγμα, προς το βόρειο παράβημα της Πρόθεσης, υπάρχει «άγγελος Κυρίου» και δύο πρωτοδιάκονοι (Ρωμανός ; και Στέφανος) για να υπογραμμιστεί ο ρόλος τους στη προετοιμασία των τίμιων δώρων⁴¹• στον δε χώρο της Πρόθεσης σώζονται, έστω μισοκατεστραμμένοι, κάποιοι αδιάγνωστοι και μη ιεράρχες, μεταξύ των οποίων ο Άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας πάνω από την Πρόθεση και ο Άγιος Βλάσιος. Ειδικά για το όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, που έχει λειτουργικό περιεχόμενο, τονίζουμε ότι συμβολίζει την παρουσία του ομοούσιου πνεύματος στο μυστήριο της θείας ευχαριστίας⁴². Πρόβλημα γεννά η απεικόνιση ενός άλλου ιεράρχη, του Αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας, ο οποίος έχοντας μετωπική στάση βρίσκεται στο βόρειο κλίτος, επί του δυτικού τοίχου – θέση όχι συνήθη για ιεράρχη, την οποία πήρε ίσως για τον λόγο που επικαλείται ο Φώτης Κόντογλου⁴³.

Στο ημικύλινδρο της οροφής του Ιερού Βήματος ζωγραφίζονται: στο μεν βόρειο σκέλος η Ανάληψη, στο δε νότιο η Γέννηση και η Υπαπαντή. Η Ανάληψη τοποθετείται στον χώρο του Ιερού, για να προτυπώσει τον «πρώτον ουρανόν» και την ανύψωση της ανθρώπινης σάρκας στον ουρανό, με άλλα λόγια την θέωση του ανθρώπου, της οποίας πρόγευση είναι η Ανάληψη⁴⁴. Περίπου στον ίδιο λόγο οφείλεται και η τοποθέτηση της Γέννησης στο Ιερό Βήμα, διότι δια της Γεννήσεως αρχίζει το μυστήριο της θείας ενσάρκωσης, ενώ δια της Υπαπαντής, που υπάρχει δίπλα στη Γέννηση, υπογραμμίζεται η προφητική τεκμηρίωσή του δια στόματος του θεόπτη Συμεών, «**ότι είδον οι οφθαλμοί μου το Σωτήριόν σου, ο ητοίμασας...**»,⁴⁵.

Στους θόλους των οροφών και στα υψηλότερα μέρη των κάθετων τοίχων του

37. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 32-33.

38. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 13 και 33.

39. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 21-22 και 39.

40. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 20-21.

41. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 24.

42. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 25.

43. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 135-136, του Ατόμου

44. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 20 και σ.

45. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 21-23.

κυρίως ναού παρατίθενται σκηνές από τον Χριστολογικό κύκλο καθώς και μία σκηνή από τον Θεομητορικό. Πιο συγκεκριμένα, ο δυτικός ημικύλινδρος της οροφής του κεντρικού κλίτους, στο νότιο σκέλος του, αφηγείται αρχικά τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, έπεται η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση. Ο Διαμερισμός των Ιματίων, πιθανόν, η Κρίση του Χριστού ενώπιον των αρχιερέων και η Σταύρωση βρίσκονται στο βόρειο σκέλος. Η επιλογή αυτών των σκηνών είναι φανερό ότι αποφεύγει απεικονίσεις τραγικών δοκιμασιών του Χριστού, όπως η μαστίγωση κ.λπ., και αποδίδει επιλεκτικά και άλλες εκτός του Δωδεκαόρου σκηνές, αποφεύγοντας πλήρως τα θαύματα του Χριστού – μάλλον από έλλειψη χώρου στα ανώτερα σημεία του ναού --τουλάχιστον σε αυτά που σώζονται. Επίσης, παρατηρείται ότι η σειρά παράταξης των θεμάτων αυτών δεν είναι ιδεώδης, αφού διασαλεύεται η τάξη στην εκτύλιξη των ιστορικών γεγονότων του Χριστού. Εξάλλου, η άλλη σκηνή της Κρίσης του Πιλάτου τοποθετείται όχι στον ημικύλινδρο, αλλά στον βόρειο τοίχο και μάλιστα δίπλα στον Αναπесόντα, που ως θέμα καθαρά δογματικό θα έπρεπε να βρίσκεται σε πιο περίοπτη θέση του ναού και πάντως όχι στριμωγμένος στο βορειοδυτικό άκρο του στενού βόρειου κλίτους. Επιχειρώντας να εξηγήσουμε τη θέση αυτή της παράστασης του αναπесόντος Χριστού⁴⁶ στηριζόμαστε στον συμβολισμό της παράστασης, που εξυπνοεί την ενσάρκωση και τη θυσία Του,⁴⁷ και υποθέτουμε ότι τοποθετήθηκε στη θέση αυτή, επειδή η σκηνή της Σταύρωσης βρίσκεται μακριά και ψηλά, στο μεσαίο κλίτος, ενώ η σκηνή του Θρήνου βρίσκεται εκεί κοντά, στον βόρειο τοίχο □ γεγονός που σημαίνει ότι ο Ανώνυμος αγιογράφος του Μάντζαρη προσπάθησε να καλύψει το αφηγηματικό «κενό» με τη συμβολική παράσταση του Αναπесόντος, πριν την «αφήγηση» της Αποκαθήλωσης και του Θρήνου. Επιπλέον, στην άνω ζώνη του βόρειου τοίχου, μετά τον Ιησού κρινόμενον υπό Πιλάτου, δεν ακολουθεί η Σταύρωση, επειδή την είδαμε ψηλά στον δυτικό ημικύλινδρο του μεσαίου κλίτους, αλλά ο Επιτάφιος Θρήνος και, κατόπιν, η Εις Άδου Κάθοδος. Η μόνη ερμηνεία, που χωράει εδώ, είναι ότι ο Ανώνυμος Β διέταξε το πρόγραμμά του σεβόμενος το προϋπάρχον σωζόμενο τμήμα του εικονογραφικού προγράμματος του Ανώνυμου Α, γεγονός που θα τον υποχρέωσε να ανατρέψει τις δικές του επιλογές – εκτός αν υποθέσουμε ότι αυτές ήταν επιλογές των χορηγών του. Παρατηρούμε, ωστόσο, ότι υλοποιείται η ερμηνεία για τη θέση που έχει η σκηνή της Ανάστασης στο βόρειο τοίχο αμέσως πριν την Πρόθεση. Την δίδει ο καθηγητής Ν. Γκολές γράφοντας ότι το χαροποιό αυτό θέμα ζωγραφίστηκε εδώ, ως τελευταίο στη σειρά των αφηγήσεων του χριστολογικού κύκλου, διότι ως αναστάσιμο έχει εσχατολογικό περιεχόμενο και ταυτόχρονο ευχαριστιακό, «γιατί με τη θεία κοινωνία “έσχομεν θανάτου σου την μνήμη, είδομεν της αναστάσεώς σου τον τύπον, ενεπλήσθημεν της ατελευτήτου σου ζωής” και έτσι ο πιστός γίνεται μέτοχος της ανάστασης και της αιώνιας ζωής, εκεί κοντά όπου προετοιμάζεται η διαδικασία μετουσίωσης των Τίμιων Δώρων σε σώμα και αίμα Χριστού “εις άφεςιν αμαρτιών και ζώην την αιώνιον” για κάθε μεταλαμβάνοντα...»⁴⁸.

Δυστυχώς, μας είναι άγνωστο τι περιείχε η άνω ζώνη του νότιου τοίχου, όπου έχει πλήρως καταστραφεί και καταπέσει ο σοβάς. Απομένει όμως η σκηνή της

46. Grabar, *Bulgarie*, I, σ. 256 κ.μ.· Pallas, *Passion*, σ. 181 κ.μ.· Ευγγόπουλος, *Εικόνες Μπενάκη*, σ. 71· Σωτηρίου Γ., *Θεοτόκος η Αρακιώτισσα*, Α.Γ./1954, σσ. 87-91.

47. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ομορφοκλησιά*, σ. 69.

48. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 22-23.

Κοίμησης, δεξιά και αριστερά της οποίας έχουν ζωγραφιστεί, επί του Β. και Ν. μετώπου των πεσσών, οι δύο υμνητές της Θεοτόκου, ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός και ο Άγιος Κοσμάς ο υμνογράφος εκ Μαΐουμά. Με τη σκηνή αυτή, που βρίσκεται διαμετρικά απέναντι από την Πλατυτέρα Βρεφοκρατούσα, κλείνει όχι τυχαία το Δωδεκάορτο. Η αντικριστή αυτή θέση των δύο σκηνών της Θεομήτορος παραπέμπει «στην αρχή και στο τέλος της Θείας Ενσαρκώσεως», σκεύος της οποίας ήταν η Παναγία, και, ακόμα, «στο στενό δεσμό του Χριστού με την μητέρα Του και κατ' επέκταση στην αποτελεσματικότητα του μεσολαβικού Της ρόλου»⁴⁹.

Υπάρχει ακόμα στον προ του Ιερού χώρο, εκεί όπου θα έπρεπε να είχε στηθεί τέμπλο, η ζωγραφική σύνθεση της Δέησης, της οποίας το ένα πρόσωπο, η Παναγία ως «Ελπίς των χριστιανών», απεικονίζεται στο ΒΑ. πεσσό, ενώ τα άλλα δύο πρόσωπα ζωγραφίζονται στον τοίχο που μεταγενέστερα ένωσε το ΝΑ. πεσσό με το νότιο τοίχο. Η θέση αυτή της τριπρόσωπης Δέησης μάλλον αναπληρώνει την ανυπαρξία τέμπλου, εκριβώς διότι τοποθετήθηκε εκεί όπου θα έπρεπε να λάβουν θέση η δεσποτική μορφή του Χριστού στη μέση, δεξιά της Ωραίας Πύλης, και, ένθεν και ένθεν, οι μορφές της Θεοτόκου και του Προδρόμου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με τις μεμονωμένες μορφές, που υπάρχουν στις κάτω ζώνες των κάθετων τοίχων, και με τα ημίσωμα πορτρέτα των αγίων, που τοποθετούνται είτε στα εσωράχια είτε στα μέτωπα των τόξων. Η παράταξη των μεμονωμένων αυτών μορφών σε όλη την κάτω ζώνη «αποτελεί βασική αρχή στο διάκοσμο του βυζαντινού ναού»⁵⁰. Αρχίζοντας από το δυτικό τμήμα του νότιου τοίχου, διότι σε όλο το προηγούμενο τμήμα έχει καταστραφεί η τοιχογράφηση, βλέπουμε τον έφιππο και ένστολο Άγιο Δημήτριο ακριβώς απέναντι και αντικριστά προς τον άλλο στρατιωτικό άγιο, τον επίσης έφιππο Άγιο Γεώργιο που απεικονίζεται σε συστοιχία με τον επίσης ένστολο Άγιο Θεόδωρο Τύρων. Οι στρατιωτικοί αυτοί άγιοι συνηθίζονται από την μεσοβυζαντινή εποχή, αλλά η τωρινή παρουσία τους μάλλον έχει «χαρακτήρα αποτροπαϊκό και εθνικοαπελευθερωτικό στη δύσκολη περίοδο της ξένης κατοχής», στην οποία βρίσκονταν οι ραγιαδες Έλληνες, γιαυτό και θεωρούνται υπερασπιστές τόσο του ναού, όσο και των υπόδουλων πιστών, στα μάτια των οποίων η δρακοντοκτονία ή εχθροκτονία ταυτίζονται με «νίκας κατά βαρβάρων»⁵¹. Στο δυτικό άκρο του νότιου και σε όλο τον δυτικό τοίχο του ναού παρατάσσονται τρεις ιαματικές αγίες, οι Βαρβάρα, Αναστασία η φαρμακολύτρα και Παρασκευή, οι οποίες απεικονίστηκαν κατά χρονολογική σειρά με βάση το εορτολόγιό τους και φυσικά τοποθετήθηκαν εκεί, διότι σ' αυτό το μέρος του ναού παρέμεναν κυρίως οι γυναίκες πιστές, που ιδιαίτερα σέβονταν και επικαλούνταν τις δημοφιλέστερες αυτές αγίες, οι οποίες ως παρθενομάρτυρες και ενδεδυμένες με βαρεία φορέματα αστικής αισθητικής, φανερώνουν την αρχοντική καταγωγή τους – μια αρχοντική καταγωγή που ισχυριζόμαστε, καθ' υπερβολήν ίσως, ότι παρέπεμπε τους εκκλησιαζόμενους στο βυζαντινό αρχοντολόι και στους εκπεσόντες αξιωματούχους που κατέφυγαν παλαιότερα στη Πολίτσιανη, και των οποίων οι απόγονοι χορήγησαν για την διακόσμηση του ναυδρίου⁵².

49. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 44

50. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 45.

51. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 46.

52. Ν. Γκολές, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Οσίου Λουκά...*, σ. 154. Για τους «εκπεσόντες» της Πολίτσιανης βλ. Άκεφάλαιο, όπου γίνεται λόγος για την ύπαρξη υστεροβυζαντινού αρχοντολογίου

Στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου ζωγραφίζεται η συζυγία των αυτοκρατορικών αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, που παραπέμπει στο ένδοξο παρελθόν του Βυζαντίου και κυρίως στον προστατευτικό ρόλο του Τίμιου Σταυρού, που απεικονίζεται ανάμεσά τους και συνδέεται με την αγιαστική επενέργειά του αλλά και με την ακολουθία του Αγιασμού για τον αναβαπτισμό των χριστιανών⁵³. Ανατολικότερα, και χωρίς να βρίσκεται σε παράταξη με τις άλλες αγίες, βρίσκεται η Αγία Μαρίνα αρχοντοφυμένη και μετωπική. Η θέση της κοντά στην Αγία Ελένη οφείλεται όχι τόσο στις ιαματικές ιδιότητές της, διότι μάλλον, κατά τη γνώμη μας, συνδέεται με το γεγονός ότι είναι διαδεδομένη η λατρεία της στη Κωνσταντινούπολη, στοιχείο που μπορεί και να υπονοεί τις σχέσεις των χορηγών με την Βασιλεύουσα...⁵⁴

Εντέλει, υπάρχουν και οι μορφές στα μετάλλια των τοξοστοιχιών. Πρόκειται για σειρά προφητών στα εξωτερικά μέτωπα των τόξων, βορείως και νοτίως, και για χορούς αγίων που συνιστούν την θριαμβεύουσα Εκκλησία και αποτελούν υποδείγματα και πρότυπα ζωής για τη στρατευόμενη Εκκλησία⁵⁵ και τους πιστούς που θεώνται τις ωραίες μορφές τους, καθώς εναλλάσσονται δεξιόστροφα ή αριστερόστροφα άνωθεν, σαν αστέρες φωταυγείς, στα εσωράχια των τοξοστοιχιών, συμμετέχοντας με τη σειρά τους εικαστικά, από κοινού με την αρχιτεκτονική των ανοδικών θόλων στον συμβολισμό των κεκλιμένων ουρανών.

Αυτού του εικονογραφικού προγράμματος η διάταξη έχει ως εξής, με βάση το παρακάτω προοπτικό ανάπτυγμα του ναΐσκου:

1. Η Πλατυτέρα
2. [κατεστραμμένο] *
3. Ιωάννης ο Χρυσόστομος
4. Ο Μέγας Βασίλειος
5. [κατεστραμμένο]
6. Η ποδέα με τα λείψανα επιγραφής
7. Ιάκωβος ο αδελφόθεος ή Γρηγόριος ο Νύσσης
8. Ο Χριστός/Δίκαιος Κριτής
9. Ο Πρόδρομος
10. [κατεστραμμένο]
11. Ο άγιος Δημήτριος
12. Η αγία Βαρβάρα
13. Η αγία Αναστασία, φαρμακολύτρια,
14. Η αγία Παρασκευή
15. Ο άγιος Κύριλλος
16. Οι άγιοι Κων/νος και Ελένη
17. Η αγία Μαρίνα
18. Ο άγιος Θεόδωρος Τύρων
19. Ο άγιος Γεώργιος
20. [κατεστραμμένο]
21. Μήτηρ Θεού, η ελπίς των χριστιανών,
22. Ο άγιος Στέφανος

στην Πολίτσειανη.

53. Ν. Γκολές, *Εικονογραφικό πρόγραμμα νάρθηκα οσίου Λουκά*, σ. 152.

54. Ν. Γκολές, *ό.π.*, σ. 154.

55. Ν. Γκολές, *Οι τοιχογραφίες Αγίου Διονυσίου*, σ. 49-50

23. Άγγελος Κυρίου
24. Ιωάννης ο Ελεήμων, ;,
25. Η Ανάληψη
26. (Αδιάγνωστο,
27. Η Υπαπαντή
28. Η Γέννηση
29. [κατεστραμμένο]
30. Διακοσμητικό μοτίβο
31. Διακοσμητικό μοτίβο
32. Ο Νιπτήρας, ;,
33. Ο άγιος Κοσμάς
34. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
35. Ο άγιος Δαμιανός
36. Ο Αναπεσών
37. Ο Ιησούς Κρινόμενος υπό...
38. Ο Επιτάφιος θρήνος
39. Η Εις Άδου Κάθοδος
40. [κατεστραμμένο]
41. Ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας
42. (Δύο αδιάγνωστοι Ιεράρχες,
43. Ο άγιος Ορέστης
44. Ο άγιος Αυξέντιος
45. Ο άγιος, Ευγένιος ή, Αρσένιος,
46. Ο άγιος Ευστράτιος,
47. Ο άγιος Μαρδάριος,
48. Η αγία Ιουλίττα,
49. [κατεστραμμένο]
50. Ο άγιος Νικηφόρος
51. (Αδιάγνωστος άγιος ...Γουρ...,
52. Ο άγιος Πορφύριος
53. Ο άγιος Ανδρόνικος
54. Ο άγιος Κήρυκος
55. Ο άγιος Ανδρόνικος, άλλος,
56. Ο άγιος Τάραχος
57. Ο άγιος Πρόβος
58. Ο άγιος Τρύφωνας
59. Ο άγιος Ευδόκιμος
60. Ο άγιος Ζωτικός
61. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός
62. Ο άγιος Κοσμάς, ο ποιητής,
63. Ο άγιος Μαρτύριος
64. Ο άγιος Μα_ρ_κυ(ανός, Μαυρικιος;
65. Ο άγιος Φωτεινός,
66. Ο άγιος Σώζων
67. (Αδιάγνωστο,
68. Ο άγιος Άβιβ(ος,
69. (Αδιάγνωστος άγιος ...MOC,

70. Ο άγιος Νικήτας
71. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου
72. Η Βάπτιση
73. Η Μεταμόρφωση
74. Διακοσμητικά σχέδια
75. → α, β., Αδιάγνωστοι άγιοι,
76. Ο διαμερισμός, των ιματίων, ή ο Εμπαιγμός;
77. [εξηλειμμένο] **
78. Η Σταύρωση
79. Ο ευαγγελιστής Λουκάς, ; κατεστραμμένος,
80. Ο Παλιός των Ημερών ;
81. Το άγιο Μανδύλιον
82. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος
83. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης; κατεστραμμένος,
84. Ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος, ;
85. (Αδιάγνωστο,
86. Ο ευαγγελιστής Μάρκος; κατεστραμμένος,
87. Προφήτες [κατεστραμμένοι]
88. Προφήτες [κατεστραμμένοι]
89. Οι προφήτες Ιωνάς και Ησαΐας
90. Οι προφήτες Αββακούμ και Σαμουήλ;
91. Ο Παντοκράτορας
92. (Αδιάγνωστος άγιος,
93. (Αδιάγνωστος άγιος,
94. Ο άγιος Βλάσιος
95. (Αδιάγνωστος άγιος,
96. (Αδιάγνωστος άγιος,
97. Ο άγιος Θεοδόσιος
98. Ο προφήτης Σοφονίας
99. (Αδιάγνωστος άγιος,

* όπου υπάρχει [κατεστραμμένο], έχει καταπέσει ο σοβάς.

** όπου υπάρχει [εξηλειμμένο], έχει εξαλειφθεί πλήρως το χρώμα και έχει απομείνει ελάχιστα το σχέδιο.

Ειδικά οι εντός μεταλλίων προτομές αγίων (αρ. 46-60 και 64-70) ζωγραφίζονται ανά τρεις σε κάθε σκέλος τόξου, ώστε να προσανατολίζονται τρεις προς ανατολάς και τρεις προς δυσμάς· επίσης, κάθε μορφή στρέφεται εναλλάξ είτε προς βορρά είτε προς νότο εξασφαλίζοντας έτσι ένα ρυθμό· ο ρυθμός αυτός εξασφαλίζεται όχι μόνον από την αισθητή στροφή των μορφών εναλλακτικά προς τα δεξιά ή τα αριστερά, αλλά και από μία αντικίνηση κεφαλών και σωμάτων. Έτσι εξασφαλίζεται μία πολύ διακριτική και ρυθμική κινητικότητα, που σπάζει τη μονοτονία των αλληπάλληλων μεταλλίων, που έτσι 'κινούνται' προς κάθε κατεύθυνση, δηλαδή: ανατολικά (οι έξι συν έξι) ή δυτικά (οι άλλοι έξι συν έξι) και βόρεια (έξι συν έξι) ή νότια (οι άλλοι έξι συν έξι) χάρη τόσο στον προσανατολισμό της κεφαλής τους, όσο και στην κλίση $\frac{3}{4}$, του κορμού τους, τέλος, χάρη στον προσανατολισμό του κάθε σκέλους- άντυγας των τόξων. Έτσι, επιτυγχάνεται αρμονία, ισορ-

ροπία και ρυθμικότητα στις εναλλαγές όλων των ιερών μορφών στις τοξοστοιχίες. Κρίνουμε μάλιστα ότι η απουσία εδώ ενδιάμεσου διακόσμου, τον οποίο αλλού ο καλλιτέχνης αποδεικνύει πόσο καλά μπορεί να χρησιμοποιεί, οφείλεται στη διάθεσή του να διασκορπίσει στο χώρο τις ήρεμες και ωραίες αυτές μορφές, χωρίς τη μεσολάβηση διακοσμητικών «παρεμβολών», στην προσπάθειά του να διαχύσει προς κάθε κατεύθυνση, δηλαδή «*εἰς τὰ πέρατα τῆς οἰκουμένης*», το διαπεραστικό τους βλέμμα, «*τὰ ῥήματα*» και το παράδειγμά του μαρτυρίου τους. Δεν είναι τυχαίο εν προκειμένω το γεγονός ότι ο προσεκτικός καλλιτέχνης εναλλάσσει ρυθμικά τις ανοιχτές/δηλωτικές με τις κλειστές/υποδηλωτικές κινήσεις των χειρών τῆς κάθε μορφῆς, που απεικονίζεται όχι στηθαία, όπως συνηθίζουν ως την Άλωση, αλλά μέχρι το ισχίο, όπως συνηθίζεται έκτοτε στη ΒΔ. Ελλάδα⁵⁶

Από τη γενική διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, παρά την εύτακτη κατά τα κεκανονισμένα γενική εικόνα, εμφανίζεται κάποια μικρή απόκλιση, ως προς την χωροθέτηση κάποιων θεμάτων του δογματικού, χριστολογικού και ιστορικού κύκλου⁵⁷, ίσως λόγω των δύο ετεροχρονισμένων διακοσμήσεων του μνημείου και των δύο διαφορετικών προγραμμάτων που υλοποίησαν οι δύο ζωγράφοι. Τέτοια είναι:

α. ο Αναπεσών, που ζωγραφίζεται στο βορειοδυτικό άκρο του ναού και σε θέση όχι περίοπτη, όπως αρμόζει στον συμβολισμό δογματικού χαρακτήρα που έχει αυτό το θέμα⁵⁸.

β. ο ιεράρχης Κύριλλος Αλεξανδρείας, που εκτοπίζεται μακράν του Ιερού, δηλαδή στο δυτικό τοίχο, δίπλα σχεδόν στην είσοδο⁵⁹ και πλάι σε γυναικεία μορφή, όταν οι υπόλοιποι ένστολοι αρχιερείς βρίσκονται στον χώρο του Ιερού.

γ. η σκηνή του Ευαγγελισμού, που δεν βρίσκεται ένθεν και ένθεν της αψίδας του Ιερού αλλά στη δυτική καμάρα του μεσαίου κλίτους, δίπλα στη Βάπτιση και μακράν ή μετά την Γέννηση.

δ. η Βάπτιση, στη δυτική καμάρα του κεντρικού κλίτους, που γειτονεύει με τη Μεταμόρφωση και όχι με την Υπαπαντή.

ε. ίσως η σκηνή της Σταύρωσης, επειδή ζωγραφίζεται στη δυτική καμάρα του κεντρικού κλίτους, κοντά στη Βάπτιση και μακριά από τον Θρόνο, ο οποίος απει-

56. Η μέχρι τα ισχία παρουσίαση των εντός μεταλλίων άγιων μορφών συνιστά κατά τον Μ. Γαρίδη υστερογοθτική εικαστική αντίληψη, Garidis, *La peinture murale*, σ. 178. Ωστόσο, ο Ονούφριος, που αναδείχτηκε στυλίστας στο είδος αυτό, δεχόμαστε ότι είχε και από την καθ' ημάς Ανατολή έργα-πρότυπα να μιμηθεί, όπως για παράδειγμα: τον προφήτη Ησαΐα του Παλαιού Καθολικού Μεταμόρφωσης Μετεώρων, Georgitsoyanni, *La peinture murale*, σχ. 66, όπως ορισμένα μετάλλια στον Προφήτη Ηλία του Dolgaec, Subotic, *L' école*, σχ. 33-34, ή του μοναστηρίου της Lecani, ο.π., σχ. 49 και 50, ή όπως τα μετάλλια του Μάντζαρη, τον Αγ. Κήρυκο, Ευδόκιμο, Ζωτικό, Νικήτα, κλπ., ή της Μολυβοκλησιάς, Millet, *Athos*, πιν. 158.2, τα οποία απεικονίζουν τους αγίους μέχρι τα ισχία. Φρονούμε δε ότι και τα υπόλοιπα μετάλλια του υπό εξέταση μνημείου μας δεν παρουσιάζουν μόνο στηθαίους τους αγίους αλλά έχουν την σαφή τάση να τους εμφανίζουν μέχρι τη μέση τουλάχιστον – γι' αυτό εμείς τα θεωρήσαμε ως πρωτόλεια δείγματα μιας τάσης που ανέδειξε σε περιωπή αργότερα ο πρωτομάστορας του Μπερατίου, όπως γράψαμε και στην προηγούμενη, 273, σημείωση.

57. Και ο Dh. Beduli, για παραπομπή βλέπε στη σημ. 30, θεωρεί ότι οι τοιχογραφίες τοποθετούνται «κατά προτίμηση, χωρίς σύστημα». Προφανώς γιατί και αυτός στα 1956 θα είδε ίσως πολύ περισσότερες τοιχογραφίες απ' όσες διασώζονταν ως το 1992, οπότε εμείς πρωτοφωτογραφίσαμε το μνημείο...

58. Ο Χριστός ως Αναπεσών τοποθετείται σε παρόμοια σχεδόν θέση και στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας. Βλέπε Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 25.

59. Σύμφωνα με τον Φουρνά Διονύσιο, *Ερμηγεία*, σ. 222-3 και 267, ο ιεράρχης αυτός «ιστορίζεται» «με οσιακά στολάς» ανάμεσα στους επίσημους ιεράρχες γύρω από την αγία Τράπεζα. Στην ίδια θέση τοποθετεί τον ιεράρχη ο Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ.128 και 399.

κονίζεται στο βόρειο τοίχο, δίπλα στην Κρίση·

στ. στο βόρειο τοίχο, ανάμεσα στους αυτοκρατορικούς Κων/νο και Ελένη⁶⁰ και στους στρατιωτικούς αγίους, Θεόδωρο και Γεώργιο, παρεμβάλλεται η αγία Μαρίνα, μακράν των άλλων αγίων γυναικών Βαρβάρας, Αναστασίας και Παρασκευής, που χωροθετούνται, μάλλον με βάση τη σειρά του εορτολογίου⁶¹ τους·

ζ. οι ιαματικοί άγιοι Ανάργυροι δεν απεικονίζονται δίπλα-δίπλα, ενώ από το άλλο καθιερωμένο ζεύγος αγίων, των Θεοδώρων, λείπει ο ένας·

η. ο άγιος Γεώργιος, στο μέσο του βόρειου τοίχου, είναι μακράν του αγίου Δημητρίου, μολονότι έφιπποι αμφοτέροι, αλλ' όμως ζωγραφίζεται αντικριστά απέναντί του, στο νότιο τοίχο, δίπλα στην αγία Βαρβάρα·

θ. τέλος, σοβαρή θα είναι η παράλειψη, αν ανάμεσα στις κατεστραμμένες τοιχογραφίες δεν περιλαμβάνεται ο τιμώμενος άγιος Αθανάσιος, ο οποίος θα έπρεπε να εικονίζεται σε περίοπτη θέση του ναού, είτε κοντά στη Δέηση, όπου βέβαια υπάρχουν κατεστραμμένες τοιχογραφίες και εκτεταμένες πτώσεις σοβάδων οπότε, ενδεχομένως εκεί να είχε απεικονισθεί, είτε στη μέση του βόρειου τοίχου, όπου, όμως, δεν υπάρχει χώρος,⁶².

Ιδιαίτερη εξάλλου φαίνεται να είναι η επίδοση των ζωγράφων στην ανεικονική διακόσμηση του ναού. Ο δυτικός τοίχος, ο τρούλος, οι κίονες, οι πεσσοί, τα παράθυρα, ακόμα και οι ξύλινοι ελκυστήρες δείχνουν όχι μόνο η διάθεση να καλυφθεί διακοσμητικά κάθε κενό, αλλά αποδεικνύουν και ικανό βαθμό κατανόησης των διακοσμητικών μοτίβων που τους κληροδότησε η βυζαντινή παράδοση⁶³.

4. Εικονογραφική ανάλυση

A. Ο λειτουργικός και ευχαριστιακός κύκλος.

Η Πλατυτέρα (23). Η Πλατυτέρα καταλαμβάνει το τεταρτοσφαίριο της αφίδας⁶⁴, που χωρίζεται ως προς το τύμπανο με κόκκινη φαρδιά ταινία. Η Παναγία ζωγραφίζεται ως την μέση στον τύπο τής Βλαχερνίτισσας⁶⁵ με τα χέρια απλωμένα σε δέηση. Φορεί μαφόριο, και το πρόσωπό της είναι αυστηρό⁶⁶. Ο Χριστός-παιδίο φαί-

60. Στα γύρω μεταβυζαντινά μνημεία οι αυτοκρατορικοί άγιοι ζωγραφίζονται στο δυτικό τοίχο: Αγ. Δημήτριος Σάββου, 1526, Αγ. Αθανάσιος Γορατζής, 1524, Αγ. Γεώργιος Λεσινίτσας, 1525. Βλέπε σχετικά και: Γ. Γιακουμής, *Μεταβυζαντινά μνημεία, σε Εκθέσεις-πεπραγμένα Ερευνητικής Ομάδας, αποκείμενα στο Αρχείο Αναστηλώσεων της Αρχιεπισκοπής Τιράνων, Τίρανα 2000-2001.*

61. Η Αγ. Βαρβάρα εορτάζει στις 4 Δεκεμβρίου, η Αγ. Αναστασία στις 22 Δεκεμβρίου, η Αγ. Παρασκευή στις 26 Ιουλίου, οι Αγ. Κων/νος και Ελένη στις 21 Μαΐου και η αγία Μαρίνα στις 17 Ιουλίου. Βλέπε Σωφρ. Ευστρατιάδης, *Αγιολόγιο της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, εκδ. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, ανατύπωση Αθήνα 1995, σελίδες κατά αλφαβητική σειρά αγίων.

62. Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 24-25. Στον Άγιο Γεώργιο είναι βέβαιη η έλλειψη του τιμώμενου αγίου στη Λεσινίτσα. Επίσης, βλέπε Τσέρνου-Καζαμιά Μ., *Δέηση*, σ. 116, όπου υιοθετείται η άποψη ότι «η σκηνή της Δέησης, εικονίζεται στο ανατολικό τμήμα των πλευρικών τοίχων σε αντιστοιχία με τον επώνυμο άγιο στον απέναντι τοίχο».

63. Ειδικά για τα τετράλοβα ανθίδια ως κοσμήματα βυζαντινής προέλευσης βλ. Τσιγαρίδας Ευθ., *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου*, ΕΜΣ, Θεσ/νίκη 1986, σ.78-79.

64. Τη θέση αυτή κατέχει από τα βυζαντινά χρόνια, Τούρτα, Βίτσα, σσ. 58-59.

65. Σε τύπο Βλαχερνίτισσας απαντάται σε κοντινά μνημεία, όπως στην Αγία Παρασκευή Βίκου, Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπών*, σ. 44, στην Κ. Λαφίστα, 1508, Κωλέττας, *Αγ. Γεώργιος*, εικ. 14, στη Μυρτιά Αιτωλίας, 1491, Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ*, Θ' / 1961, πιν. 4, στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 27, και στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά, Αλμπάνη Τζ. - Χούλια Σ., *Μετέωρα*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1999, σ. 30.

66. Το σοβαρό αυτό και ρεμβώδες πρόσωπο με το αυστηρό ήθος ταιριάζει στα έργα των Κρητών ζωγράφων του 15^{ου} αι. και ιδίως του Ρίζου — ως προς τη σοβαρή, πυκνή έκφραση της μορφής της, που είναι απαλλαγμένα από προσωπογραφικά στοιχεία, Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπών*, σ. 45 και σημ. 21-

νεται όρθιος κάπως δεξιότερα ως προς τον άξονα προ του στήθους τής Θεοτόκου, με απλωμένα χέρια σε στάση αμφοτερόχειρης ευλογίας· φέρει χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο στον αριστερό Του ώμο. Άγγελιο ένθεν και ένθεν δεν υπάρχουν· υπάρχει μόνον μία επιγραφή «Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ», γραμμένη στο σκούρο μπλε φόντο τής τοιχογραφίας, και η συντομογραφία «MP/ΘΟΥ», δεξιά και αριστερά τού φωτοστέφανου της Θεοτόκου.

Την Πλατυτέρα με τον Χριστό εκτός μεταλλίου και χωρίς τους δύο αγγέλους συναντούμε στο ναό Παντοκράτορος Βεροίας, ζωγραφημένο τον 16^ο αι., ενώ με αγγέλους και με τον Χριστό εκτός μεταλλίου τη συναντούμε στη μονή Μυρτιάς, στο έργο τού Ξένου Διγενή, 1491,⁶⁷ – μάλιστα η Θεοτόκος, ο Ιησούς και η επιγραφή τής Μυρτιάς θα μπορούσε να είναι το πρότυπο, που αντέγραψε με επιτυχία και ακρίβεια ο άγνωστος καλλιτέχνης τού Μάντζαρη. Χωρίς αγγέλους εντοπίζουμε την Πλατυτέρα σε προγενέστερα αλλά και μεταγενέστερα μνημεία – όπου, όπως και εδώ, είναι εμφανής η έλλειψη χώρου για να ζωγραφιστούν⁶⁸. Πάντως, με δεδομένο ότι μετά τον 12^ο αι. επικρατεί γενικώς η ένθρονη Παναγία με το Χριστό και τους αγγέλους ένθεν και ένθεν, επιτρέπεται να θεωρήσουμε τον τύπον αυτόν της Βλαχερνίτισσας ως αρχαϊσμό και ως όχι στοιχείο μακεδονικό⁶⁹.

Αναζητώντας εντέλει και άλλα πρότυπα αναγόμαστε σε μνημεία τής ευρύτερης περιοχής από τον 14^ο μέχρι τον 15^ο αι. Τυπολογικά έχουμε ταυτότητα με την Πλατυτέρα τών Αγίων Αποστόλων Νερομάνας, 1372/3,⁷⁰ καθώς και με εκείνη της μονής Παντοκράτορος, μέσα 14^ο αι.. Ωστόσο, η Πλατυτέρα χωρίς αγγέλους, στον τύπο τής Βλαχερνίτισσας, με τον Χριστό χωρίς μετάλλιο να ευλογεί εκτεινώντας τα δύο χέρια, έχει εντοπισθεί και σε μνημεία τού 15^ο αι. περί την Αχρίδα⁷¹, στον Αγ. Γεώργιο Κ. Λαφίστας, 1508,⁷² στην ομώνυμη εκκλησία τής Λεσινίτσας, 1525, στο Παρεκκλήσι του Πρωτάτου, φάση 1512,⁷³ και στον Αγ. Αθανάσιο Πετσάς Δελβίνου, 1525,⁷⁴ – στα δύο τελευταία μνημεία δε ο Χριστός ευλογεί κατ' άμφω, αλλά βρίσκεται σε οριζοντίως αμυγδαλόσχημη σπάνια δόξα, που παρόμοια βρήκαμε μόνο στο Προδρομούδι Σερρών, έργο και αυτό τών αρχών τού 16^ο αι.,⁷⁵.

Οι Συλλειτουργούντες (24-30) ιεράρχες, θέμα λειτουργικό μαζί με το Μελισμό, βρίσκονται κάτω από την Πλατυτέρα, στο ημικύκλιο της αφίδας, μα

ακόμα, Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, πιν. 12, 14, 88, 203α, 204α-β. Γιακουμής Γ., Λεσινίτσα, σσ. 26-27. Βλέπε επιπλέον και την Πλατυτέρα του παρεκκλησίου Αγ. Ιωάννου Πρωτάτου, 1512, φωτ. αρχείο του συγγραφέα, και του Προδρομούδιου Σερρών, Στρατή Α., Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου..., σε Δ.Χ.Α.Ε., τ.10, 1996-97, σ. 239.

67. Για το πρώτο βλέπε Παπαζώτος Θ., *Ναοί Βεροίας*, πιν. 94α για το δεύτερο βλέπε Παλιούρας Αθ. *Βυζαντινή Αιτωλοακ.*, σ. 82.

68. Παλιούρας Αθ. *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 82 και 84.

69. Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^ο αι. στην Καστοριά*, τ. Β., ειχ. 23β' και, κυρίως, σ. 41 του Α' τόμου. Επίσης, βλέπε Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 58, σημ. 174. Άλλωστε η Βλαχερνίτσα, στηθαία, όπως εδώ, ή ολόσωμη, δέεται τῷ βασιλεϊ την σωτηριάν απλώνοντας τα χέρια σε ικεσία και δεν πρέπει να κάθεται σε θρόνο ως δεόμενη...

70. Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, ειχ. 76, σ. 98, όπου η σύνθεση της Πλατυτέρας δεν έχει αγγέλους.

71. Subotič, *L' école*, σχ. 15, 32, 41, Αγ. Ελεούσα Πρέσπας 1409, Προφ. Ηλίας Dolgaeč 1454/5 και Παναγία Velestovo αντίστοιχα.

72. Κωλέττας Γ., *Αγ. Γεώργιος Κ. Λαφίστας*, σ. 35, ειχ. 13-14.

73. Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 27, Βλέπε και από το φωτ. αρχείο του γράφοντος.

74. Γιακουμής Γ., ό.π., σ. 17.

75. Στρατή Α., 'Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου...', *Δελτίον Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 10, 1996-97, σ. 239.

και αλλού: στις εσωτερικές παρειές των πεσσών του Ιερού· στη βόρεια παρειά του αριστερού πεσσού, προ της Πρόθεσης και πάνω από την κόγχη της Πρόθεσης· στο ανατολικό άκρο του βόρειου τοίχου· στην ανατολική κατάληξη της εξωτερικής παρειάς της βόρειας τοξοστοιχίας· και, τέλος, στο βόρειο άκρο του δυτικού τοίχου. Πρόκειται για τους ιεράρχες Μέγα Βασίλειο, Ιωάννη Χρυσόστομο, Γρηγόριο Νύσσης, ή αδελφόθεο Ιάκωβο, Ιωάννη Ελεήμονα, ;, άγιο Βλάσσιο, αγίους Κύριλλο και Πέτρο Αλεξανδρείας καθώς και έναν αδιάγνωστο. Δυστυχώς, οι καταπτώσεις των σοβάδων στο τύμπανο της αφίδας δεν άφησαν ειμή μόνον δύο ασώματα κεφάλια εκ των τεσσάρων ιεραρχών της αφίδας, ένθεν και ένθεν του παραθύρου, δηλαδή του **Ιωάννου Χρυσοστόμου** αριστερά [που επιβεβαιώνεται με την επιγραφή του ειλητού, όπου αναγράφεται «(Ο Θεός, ο Θεός ήμων, ΤΟΝ ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΑΡΤΟΝ, τήν τροφήν παντός κόσμου,)»⁷⁶] και πιθανότατα του **Μεγάλου Βασιλείου** δεξιά, άποψη που στηρίζεται κυρίως σε μία λέξη του ειλητού «(Οὐδέεις, ΑΞΙΟΣ, τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἡδοναῖς,....)»⁷⁷. Τα άλλα δύο σώματα είναι ακέφαλα και εκτενώς κατεστραμμένα. Επίσης, στην εσωτερική παρειά του δεξιού πεσσού βρίσκεται αποκεφαλισμένο το σώμα του Γρηγορίου Νύσσης ή Ιακώβου του Αδελφόθεου, καθώς συμπεραίνουμε από την επιγραφή του ειλητού «Ο ΕΥΛΟΓΩΝ ΤΟΥΣ ΕΥΛΟΓΟΥΝΤΑΣ ΣΕ ΚΥΡΙΑ...»⁷⁸, στη δε απέναντι πλευρά, επί του αριστερού πεσσού, υπάρχει και άλλος ιεράρχης, που τον αναγράφει η μεγάλη επιγραφή συντομογραφικά «ΙΩΑΝΝΗC» χωρίς όμως να γνωρίζουμε ποιος ακριβώς Ιωάννης είναι, δεδομένου ότι η επιγραφή του ειλητού δεν είναι όλη αναγνώσιμη, αλλά και το τμήμα που αναγνώσαμε δεν μας παραπέμπει σε ιεράρχη με γνωστή επιγραφή, αφού το ειλητό γράφει «ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΕΝ..... ΙΟΥΡΓΕΙ..... ΜΗΤΗΡ..... ΠΑΝΣΕΠΤΩ ΤΡΙΑΔΑ.....ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΙ..... ΣΥΝ ΔΟΞΑΖΕCΘΩCΑΝ»,⁷⁹ επιπλέον, τα χαρακτηριστικά του προσώπου του, γέρων, μακρυγένης, λεπτόσωμος, δεν μας υποδεικνύουν γνωστά δεδομένα άλλου ιεράρχη, πλην ίσως του Ιωάννη του Ελεήμονα – του οποίου όμως η επιγραφή θα έπρεπε να είναι άλλη⁸⁰. Ακόμα, πίσω ακριβώς από αυτόν τον αταύτιστο Ιωάννη, στη βόρεια δηλαδή όψη του ίδιου πεσσού και στο χώρο τής Πρόθεσης, υπάρχει ένας άλλος ιεράρχης, ο Άγιος Βλάσιος. Ακόμα, πάνω από την κόγχη τής Πρόθεσης υπάρχουν τα ίχνη του έβδομου ιεράρχη, που υποθέτουμε ότι φυσιολογικά ανήκουν στον Άγιο Πέτρο Αλεξανδρείας, επειδή διακρίνονται σπαράγματα αρχιερατικών αμφίων, φωτοστέφανου και κάποια σημεία κεφαλιού «γέροντος στρογγυλογένη». Ακόμα, υπάρχει ένας επιπλέον αταύτιστος, ακέφαλος και ημικατεστραμμένος αρχιερέας στο χώρο της Πρόθεσης, από τον οποίο σώζονται μόνο οι αδρές σχεδιαστικές πινελιές. Τέλος, απεικονίζεται ο Αγ. Κύριλλος στο δυτικό τοίχο. Σε όλους αυτούς τους ιεράρχες ο ζωγράφος αποδίδει λειτουργικό ρόλο με την κοινή στάση $\frac{3}{4}$, την κοινή κλίση της κεφαλής και του

76. Ερμηνεία, σ. 154.

77. Ερμηνεία, ό.π.

78. Ερμηνεία, ό.π., σ. 154 και 268 συνδυαστικά.

79. Για τη επιγραφή αυτή η Ερμηνεία ουδεμία κάνει μνεία στις σσ. 154, 267, 279, όπου γίνεται αναφορά στους συλλειτουργούντες ιεράρχες και στα «επιγράμματά» τους. Οι δε ερωτηθέντες από εμάς επιγραφολόγοι, Δ. Μούσουρας, Αγ. Τσελίκας, δεν κατόρθωσαν να την αναγνώσουν μετά τινος νοήματος.

80. Ερμηνεία, σ. 154, όπου τον χαρακτηρίζει ως «γέροντα ασπρομαυρογένη»! Βάσει αυτής, η επιγραφή του Ιωάννη του Ελεήμονα θα έπρεπε να ήταν: «μετά τούτων και ήμεις τῶν μακαρίων δυνάμεων, βοῶμεν και λέγομεν,». Εξάλλου, και βάσει άλλης ερμηνείας του Φ. Κόντογλου, ο Ιωάννης ο Ελεήμων κρατεί ειλητάρι που αναγράφει πάλι το «Μετά τούτων τῶν μακαρίων δυνάμεων... βοῶμεν και λέγομεν», Φ. Κόντογλου, Έκφρασις, σ. 312.

κορμιού.

Οι τέσσερις ενμέρει σωζόμενοι ιεράρχες τής αφίδας κρατώντας ειλητάρια, που ανοίγονται προς τα επάνω, φαίνονται μάλλον να προσκλίνουν προς το κέντρο της, εκεί όπου υπάρχει δίλοβο παράθυρο. Παράλληλα, οι ιεράρχες που ζωγραφίστηκαν στους πεσσούς στρέφονται προς την Αγία Τράπεζα. Οι άλλοι τρεις, που απεικονίζονται στο χώρο της Πρόθεσης, δεν είναι δυνατόν να προσβλέπουν προς κοινή κατεύθυνση. Σύμφωνα με τα σωζόμενα τεμάχια σοβά, όλοι οι ιεράρχες φορούν φαιλόνιο και ωμοφόριο, όπως συμβαίνει στη μονή Μυρτιάς, 1491,⁸¹ και αλλού, Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας και Αγ. Αθανάσιο Πετσάς,⁸² – το φαιλόνιο δε στους αρχιερείς κατά μίαν άποψη αντλείται από παλαιολόγεια πρότυπα⁸³. αν μάλιστα και ο ιεράρχης που εικονίζεται στον αριστερό πεσσο είναι όντως ο εικαζόμενος Ιωάννης ο Ελεήμων, τότε έχουμε ένα αρεστό θέμα του 15^{ου} αι. αλλά και των προγενέστερων παλαιολόγειων χρόνων⁸⁴. Λίγο πιθανό θεωρείται κάτω από το παράθυρο της αφίδας να εικονιζόταν το θέμα του Μελισμού.

B. Τοιχογραφίες στον τρούλο.

Ο Παντοκράτορας (45-52) δεσπόζει στην οροφή του τρούλου, μέσα σε ένα μεγάλο μετάλλιο, που ορίζεται από κυκλική κόκκινη ταινία. Η επιβλητική Του τοιχογραφία σώζεται μόνο κατά 60-70 % . Απομένει σήμερα αδρομερώς μόνο το σχέδιο στο κεφάλι, στο πρόσωπο, στον δεξιό ώμο και το σκούρο μπλε φόντο που διασώζει την επιγραφή: «Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ - Ο ΚΡ(ΙΤΗΣ)». Μνημειακή η κατενώπιον εμφάνιση του Παντοκράτορα ως το στήθος. Οι ώμοι δείχνουν ογκηροί κάτω από το υπόλευκο ιμάτιο· το αριστερό χέρι κάμπτεται και κρατεί στο ύψος τής καρδιάς κλειστό ευαγγέλιο⁸⁵. το δεξιό χέρι δεν σώζεται. Εκ των δύο εικονογραφικών τύπων του Παντοκράτορα επιλέγεται εδώ ο τύπος του μετωπικού σε προτομή Χριστού, ως Κριτή και Σωτήρα⁸⁶, ο οποίος δεν εποπτεύει μόνον τα πάντα, αλλά «και σώζει και καλεί εις λύτρωσιν τον επί της γης προσευχόμενον άνθρωπον»⁸⁷ – αυτό εξάλλου επιβεβαιώνεται αφενός με το επιγραφικό δεδομένο πάνω από τον αριστερό Του ώμο «(Ο ΚΡ)ΙΤΗΣ,», αφετέρου με το κλειστό ευαγγέλιο που κρατεί στην αριστερή χείρα, ευαγγέλιο το οποίο είναι «η μόνη οδός σωτηρίας των ανθρώπων»⁸⁸.

81. Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 118, εικ. 104.

82. Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σσ. 23, 19, 28, 63-64 και 73.

83. Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17^{ου}*, σ. 46.

84. Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, πιν. 7. Βλέπε και Παϊσίδου, ό.π., στη σημ. 56, σ. 46.

85. Η ύπαρξη ευαγγελίου, ή κλειστού/ανοιχτού «κώδικα», είναι γνωστή από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 55 και Παπαμαστοράκης Τ., *Τρούλοι της παλαιολόγειας περιόδου*, σ.65.

86. Κατά τον Γκιολέ δύο βασικές εικονογραφικές «παραλλαγές» Παντοκράτορα υπάρχουν: εκείνη του στηθαίου σε προτομή Χριστού και εκείνη του ολόσωμου και έθρονου Χριστού, Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 55-56. Όμως, ο Αθ. Παλιούρας, θεωρώντας τον Παντοκράτορα όχι μόνον εικονογραφικά αλλά ταυτόχρονα και εικονολογικά, ομιλεί για πολλούς «τύπους»: του Κριτή, του Παλαιού των Ημερών, του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, του Σωτήρα, της Κ.Δ., κλπ., βλέπε Παλιούρας Αθ., *Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, σ. 43.

87. Παλιούρας Αθ., ό.π., σ. 44 και Παπαμαστοράκης Τ., *Τρούλοι της παλαιολόγειας περιόδου*, σ. 66-71.

88. Σε πολλές παραστάσεις, όπως στους τρούλους του Αγίου Όρους, εκτός από τον Χριστό - Παντοκράτορα συναντούμε συνήθως τα γνωστά περί Αυτόν θέματα: τις ουράνιες αγγελικές δυνάμεις, τους προφήτες, τους Αποστόλους, τους ευαγγελιστές, ενίοτε τη θεία Λειτουργία, την Παναγία, τον Πρόδρομο, την ετοιμασία του θρόνου κ.λπ., Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., σ. VIII. Όμως, εδώ ο χώρος δεν επαρκεί και αντί της «ετοιμασίας του θρόνου» ο καλλιτέχνης ίσως θεώρησε αρκετό το ευαγγέλιο, που κρατεί στο αριστερό ο Χριστός, για να συμβολίζει το βιβλίο του Λόγου του Θεού, ως βιβλίο ορθό, κλειστό και σταχωμένο, βλέπε το θέμα τής «προετοιμασίας του θρόνου» σε Παλιούρα Αθ., ό.π., σσ. 47-49.

Ασώματες δυνάμεις (48-50). Κάτω από το μεγάλο μέταλλο του Παντοκράτορα, επί του τυμπάνου τού τρούλου και στο χώρο που μεσολαβεί από το άνω μέρος τών παραθύρων μέχρι τη στεφάνη τού θόλου⁸⁹, ζωγραφίζονται εναλλάξ πλαισιωμένα με κόκκινη τετράγωνη ταινία, αφενός εξαπτέρυγα⁹⁰ αφετέρου θρόνοι⁹¹. Στο μέσο τών έξι πτερύγων καθενός Σεραφείμ υπάρχει ρομβοειδές «πρόσωπο» με δύο οφθαλμούς, μύτη και στόμα· δύο πτέρυγες αναπετάννυνται χιαστί προς τα πάνω, δύο προς τα κάτω, ενώ οι δύο πλευρικές μένουν σε θέση οριζόντια· υπάρχουν ακόμα σχηματοποιημένα εκ γονάτων πόδια, που βλαστάνουν από τις δύο κάτω χιαστές πτέρυγες και είναι ενωμένα, ενώ τα πέλματά τους σχηματίζουν ανοιχτή γωνία· τέλος, από τα πλάγια πτερύγια εκφύονται παλάμες, οι οποίες κρατούν σε όρθια θέση δύο ριπίδια επί κοντού, όπου γράφονται συμπιλήματα λέξεων, που πρέπει να είναι το «ΑΓΙΟΣ», «ΑΓΙΟΣ», «ΑΓΙΟΣ»....

Οι «θρόνοι», εξάλλου, παρουσιάζονται όπως η Ερμηνεία τους περιγράφει. Είναι δύο «πύρινοι τροχοί έχοντες γύροθεν πτερά και μέσον τών πτερύγων έχοντες ὄμματα»⁹². Οι δύο αυτοί τροχοί εφάπτονται καθέτως, για να παράσχουν μάλλον την εντύπωση θρόνου βασιλικού – που εδώ αφαιρετικά μόνον μπορεί να εννοηθεί⁹³.

Οι προφήτες (49-51). Ανάμεσα στα τέσσερα παράθυρα του τυμπάνου παρεμβάλλονται, ανά δύο, οκτώ προφήτες που κοσμούν το τύμπανο του τρούλου περιμετρικά σε ενιαία ζωγραφική ζώνη⁹⁴. Είναι ολόσωμοι, σε φυσικό ανθρώπινο μέγεθος, περίπου 1.70 μ., όρθιοι σε ποικίλες στάσεις τριών τετάρτων που συνθέτουν χορό ή ζεύγη αντωπών μορφών που με κινήσεις διακριτικές στρέφοντας οιονεί προς το κέντρο και συνομιλούν κατά ροπήν ανθρωπιστική και παλαιολόγεια, όπως το όμοιο παράδειγμα της Περιβλέπτου του Μυστρά. Πρόκειται για μορφές επιβλητικές, ενδεδυμένες με χιτώνες και πολύπτυχα ιμάτια, διάφορων ηλικιών, που κρατούν προς τα κάτω ανοιχτά ειλητάρια με αποσπάσματα προφητειών τους – εξαι-

89. Κατά τον 12^ο αι. γίνεται επιτακτική η ανάγκη απεικόνισης, πάνω από τα παράθυρα του τρούλου και γύρω από τον Παντοκράτορα, των ασώματων αγγελικών δυνάμεων, ώστε να υπογραμμιστούν τα μυστηριακά δρώμενα της θείας Λειτουργίας. Έτσι οι προφήτες ζωγραφίζονταν πλέον στο τύμπανο, Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 66. Όμως, στο υπό εξέταση μνημείο διευθετήθηκαν αλλιώς αυτά τα καθέκαστα, χωρίς ωστόσο να συνιστούν εκτροπή... Πάντως η έλλειψη χώρου στερήσε από τον τρούλο τους ανθρωπόμορφους αγγέλους η «ανιπροσώπηση» των οποίων περιορίστηκε στους «θρόνους» και στα «εξαπτέρυγα», περί των οποίων βλέπε σε Παπαμαστοράκης Τ., *ό.π.*, σ. 114.

90. Τα «εξαπτέρυγα/Σεραφίμ», κατά την *Ερμηνεία*, σ. 45, «ίστορίζονται με έξι πτέρυγας, με τας άλλας δύο πετώμενα και βαστάζοντα εις τας χείρας των ριπίδια με τοιαύτα γράμματα: ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος». Για την παράστασή τους βλέπε και Παπαμαστοράκης Τ., *ό.π.*, σ. 115.

91. Οι «θρόνοι», κατά την *Ερμηνεία*, *ό.π.*, «ίστορίζονται ως τροχοί πύρινοι έχοντες γύροθεν πτερά και μέσον τών πτερύγων έχοντες ὄμματα, περιπλεγμένοι ἀλλήλοις και σχηματιζόμενοι ως θρόνος βασιλικός». Επίσης, βλέπε και Παπαμαστοράκης Τ., *ό.π.*, σ. 115 και σσ. 124-128, σχετικά με τις θέσεις τους στον τρούλο

92. Οι «θρόνοι» αυτοί στη μονή Κουτλουμουσίου, 1540, δεν εφάπτονται απλώς, αλλά τέμνονται καθέτως, Millet, *Athos*, σχ. 159.1. Κατά τον Ν. Γκιολέ «οι παραστάσεις αυτές είναι θεοφάνειες λειτουργικού περιεχομένου, ένας ιδιότυπος συνδυασμός βιβλικών προφητικών οραμάτων», Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 58 και 59.

93. Βλέπε *Ερμηνεία*, σ. 45. Υποθέτουμε δε ότι ο καλλιτέχνης του Μάτζαρη ίσως τα χρησιμοποίησε για διακοσμητικούς κυρίως λόγους ανάμεσα στα παράθυρα, σε σημεία δυσκολοχώρητα και ταυτόχρονα δογματικώς πρέποντα. Έτσι θα ικανοποίησε και τον παλαιολόγιο ανθρωπιστικό του τόνο, τον αντι-οραματικό και αντι-ανεικονικό, λόγω αδυναμίας ίσως να κατανοήσει το συμβολικό ρόλο των αγγέλων για την αυτοκρατορική ιδεολογία του Βυζαντίου, Παπαμαστοράκης Τ., *ό.π.*, σ. 132, όπου σχολιάζονται επιγραφές περί ανθρωπόμορφων αγγέλων.

94. Οι προφήτες έλαβαν την περίοπτη αυτή θέση χάρη στα οράματά τους, στα οποία ο θεολογικός μυστικισμός ενέμενε, ιδιαίτερα δε ο ανατολικός μοναχισμός, στην Καππαδοκία και αλλού. Βλέπε σχετικά Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 58-60 και Παπαμαστοράκης Τ., *ό.π.*, σσ. 167-168.

ρετικά δυσανάγνωστων πια... Επειδή από τον κύλινδρο του τυμπάνου έχει αποτοιχισθεί το 40-50 % των σοβάδων, απομένουν σήμερα μόνο τρεις, και αυτοί σε όχι καλή κατάσταση, συν ένας, σε πολύ καλή κατάσταση, προφήτες⁹⁵.

Με βάση αφενός το περιεχόμενο των αναγραφόμενων προφητειών⁹⁶ και αφετέρου τις επιγραφές ονομάτων, επιβεβαιώσαμε τον «στρογγυλογένη και φαλακρόν» Ιωνά, τον ευσταλή και δυναμικό, «μεγαλοφωνότατο και μακρογένη», γέροντα Ησαΐα, τον λεπτόκορμο «νέον και αγένειον» Αββακούμ και έναν τέταρτο Σαμαέλ, ίσως τον αρχιερέα Σαμουήλ.⁹⁷ Οι υπόλοιποι τέσσερις προφήτες βρίσκονται σε μη διαγνώσιμη κατάσταση λόγω των καταπεσμένων σοβάδων – τα δε σποράδην απομένοντα σπαράγματα τους δεν κατέστη δυνατόν να αξιοποιηθούν μέσω των «Εκφράσεων»⁹⁸.

Εκ των τεσσάρων σωζόμενων προφητών μόνον ο Ησαΐας είναι επαρκώς αναγνώσιμος. Έχει κανονικό ύψος, εμφανίζεται ως γέρον σε όρθια στάση 3/4 κοιτάζει πάνω προς τα δεξιά του, ενώ το δεξί πόδι είναι κεκαμμένο προς τα εμπρός σε τάση κίνησης. Φορεί σκούρο καστανό χιτώνα και βαθυγάλανο ιμάτιο, πτυχωμένο με άσπρες ακμές έτσι, ώστε το σώμα να αποκτά δυναμικό μνημειακό χαρακτήρα. Το πρόσωπό του είναι εκφραστικά γεροντικό, με ζωηρούς οφθαλμούς, λευκά και πλούσια γένια, λευκή μα όχι μακριά κόμη. Γύρω από το κεφάλι φέρει βαθύ χρυσασφί φωτοστέφανο. Στο αριστερό χέρι κρατεί ανοιχτό ειλητάρι με επιγεγραμμένη προφητεία...

Οι ευαγγελιστές (59-60). Η στεφάνη τού τυμπάνου εδράζεται αδεξίως επί τετράγωνου εξάρματος, στο οποίο σχηματίζονται μάλλον κακότεχνα τα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα. Εκεί έχουν ζωγραφιστεί οι τέσσερις ευαγγελιστές. Η σωστή θέση τους, κάτω από τους προφήτες και πλάι στις «αχειροποίητες εικόνες», είναι ερμηνεύσιμη είτε στο πλαίσιο των θεολογικών συζητήσεων της μεσοβυζαντινής περιόδου⁹⁹ είτε στη βάση ενός τεχνικού προβλήματος που δημιούργησε στο ζωγράφο η άτεχνη κατασκευή των σφαιρικών τριγώνων επί της τετράγωνης βάσης του τρούλου. Οι ευαγγελιστές φαίνεται να είναι μάλλον καθιστοί, η θέση τους ορίζεται από αρχιτεκτονήματα βάθους και έχουν μπροστά τους χρηστικά αντικείμενα, όπως υποπόδιο, τραπέζι, κλειστά ειλητάρια, υλικά γραφής, αναλόγιο κ.ά.. Στο ΒΑ. σφαιρικό τρίγωνο απεικονίζεται ο Μάρκος· κάθεται σε ευρύ θρόνο και έχει στα γόνατά του ανοιχτό βιβλίο, όπου διακρίνεται η επιγραφή «ΒΙΒΛΟς»· χάμω μπροστά του υπάρχουν υποπόδιο, κοντάκια με κυλίνδρους βιβλίων, αναλόγιο και κάτω αριστερά φαίνεται οικοδόμημα σε μικρογραφία. Το δεξί του χέρι κρατεί γραφίδα και το αριστερό ακουμπά επάνω στο ανοιχτό επί των γονάτων του βιβλίο. Στο ΒΔ. σφαιρικό τρίγωνο ο σοβάς έχει πλήρως καταπέσει, όπως στο ΝΑ. και στο ΝΔ. – επομέ-

95. Ο αριθμός των εικονιζόμενων στον τρούλο προφητών δεν είναι σταθερός, αλλά εξαρτάται από τον διατιθέμενο χώρο, Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 136.

96. Από τις επιγραφές των ειληταρίων και μόνο δεν είναι δυνατό να επιβεβαιωθούν τα ονόματα όλων των προφητών, επειδή «δύο ή τρεις φορές γράφονται στίχοι εκ τού βιβλίου τού ίδιου προφήτου», Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, σ. 56 – και αυτό βεβαίως δεν ισχύει μόνο για τον τρούλο τού Αγίου Γεωργίου Βενετίας.

97. Βλέπε Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., σ. VIII και IX.

98. *Ερμηνεία*, σσ. 261-262 και Παπαμαστοράκης Τ., ό.π., σσ. 170-181

99. Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 71-78. Η θέση των ευαγγελιστών κάτω από τους προφήτες, εκεί όπου προ του 11^{ου} αι. ζωγραφίζονταν ασώματες ουράνιες δυνάμεις, σημαίνει ότι η ιδεολογία και η αισθητική αντίληψη της Κων/πολης αρχίζουν να εκφράζουν το ανθρωποκεντρικό πνεύμα των αριστοκρατών σύμφωνα με ένα αφηγηματικό πνεύμα που διευκολύνει τη σύνδεση του ανθρώπου με το θεό, Γκιολές Ν., ό.π., σ. 197.

νωσ, εικάζουμε, με βάση πολύ λίγα σπαράγματα που έχουν απονείνει, ότι σ' αυτά υπήρχαν ο Λουκάς, ο Ιωάννης και ο Μάρκος, ...

Το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι, εξαιτίας τής παραπάνω κακοτεχνίας στην κατασκευή των σφαιρικών τριγώνων, οι τέσσερις ευαγγελιστές ευρίσκονται σε μάλλον υψηλότερο επίπεδο ως προς τις δύο «αχειροποίητες εικόνες»-σύμβολα της θείας ενσάρκωσης που συνιστούν απεικονίσεις και αισθητοποιήσεις τού μυστηρίου τής θείας Ευχαριστίας¹⁰⁰, επειδή η αρχιτεκτονική ρύθμιση του εκεί χώρου δεν άφηγε περιθώρια επιτυχέστερης αξιοποίησής του. Έτσι, οι «αχειροποίητες εικόνες» βρίσκονται χαμηλότερα, αλλά ακριβώς κάτω από τον τρούλο.

Το Άγιο Μανδήλιο (56). Στον τρούλο τού Μάντζαρη ακολουθείται ο τύπος εκείνος, όπου το ζωγραφισμένο ύφασμα δένεται στις δύο στενές πλευρές του και οι κόμποι πέφτουν ελεύθερα κάτω, ενώ το υπόλοιπο ύφασμα λαμβάνει σχήμα ωοειδές· εκεί εγγράφεται το πρόσωπο του Χριστού. Μακριά μαλλιά που ξεφεύγουν γραφικά από την περιφέρεια του μεταλλίου, κοντό γένι, νεανικό πρόσωπο μέσα σε μετάλλιο είναι τα χαρακτηριστικά τού Χριστού στο Άγιο Μανδήλιο¹⁰¹ – που σκοπό έχει να δώσει μία εικαστική μαρτυρία και απόδειξη της θείας Ευχαριστίας, επομένως της ενανθρώπησης τού Χριστού. Η θέση του εδώ, δηλαδή στη βόρεια πλευρά της τετράγωνης βάσης-εξάρματος, δεν είναι η συνηθισμένη, δεδομένου ότι οικειότερη θέση του θα ήταν στο ανατολικό μέτωπό της, ανάμεσα στο ΒΑ. και ΝΑ. σφαιρικό τρίγωνο¹⁰². Όμως, στο μνημείο μας το μέτωπο αυτό, πιθανώς ως μη αξιοποιήσιμο προς τοιχογράφηση, φέρει απλώς διακοσμητικά μοτίβα.

Άλλα θέματα (53,54,60). Στον ίδιο επίπεδο χώρου ζωγραφίζονται επιπροσθέτως τρία ακόμα θέματα, που σχετίζονται με τις θεολογικές συζητήσεις τής μεσοβυζαντινής περιόδου¹⁰³. πρόκειται για τις άλλες απεικονίσεις τού Χριστού σε μετάλλια: ως ασπρομάλλη «Παλαιού των Ημερών», ο οποίος τοποθετείται στο δυτικό μέρος τής εσωτερικής πλευράς της τετράγωνης βάσης του κυλίνδρου του τρούλου, που πατεί επί της βόρειας τοξοστοιχίας,¹⁰⁴ του Αγίου Κεραμίου, αν η διάγνωσή μας είναι σωστή – το οποίο απεικονίζεται στο ανατολικό μέρος τής εσωτερικής πλευράς της βάσης του τρούλου που πατεί επί της νότιας τοξοστοιχίας,¹⁰⁵ και του Χριστού ως νεαρού και αγένειου Εμμανουήλ, στο δυτικό άκρο της ίδιας πλευράς

100. Απεικονίσεις του Χριστού, για λόγους δογματικούς, υπάρχουν ποικίλες. Πέραν τούτων, για λόγους λατρευτικούς και μυστηριακούς δημιουργήθηκαν επιπλέον οι απεικονίσεις τού Αγίου Μανδηλίου και του Κεραμίου, ως οι δύο «αχειροποίητες εικόνες» του Χριστού, Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 181. Αυτές τις απεικονίσεις του Χριστού μαζί, ως Παλαιού των Ημερών, ως Εμμανουήλ, ως Παντοκράτορα και ως Μεγάλης Βουλής Άγγελου, συναντήσαμε στον κοντινό Ι.Ν. Αγ. Αθανασίου Μερόπης, 1581, σειραϊκά επί της καμάρας της στέγης, βλ. Γιακουμής Γ., *Ο Ι.Ν. Αγ. Αθανασίου Μερόπης*, αδημ., φωτ. πίνακες.

101. Η απεικόνισή της περί το Άγιο Μανδήλιον εικονογραφίας διαδόθηκε μετά το 1204, οπότε οι Λατίνοι το ανήρπασαν. Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 184.

102. Στα παρέμβλητα μεταξύ σφαιρικών τριγώνων θέματα η θέση δεν είναι σταθερή, γιαιυτό και η ποικιλία είναι ευρεία ως προς το περιεχόμενό τους. Τη θέση που κατέχουν στου Μάντζαρη το Άγιο Μανδήλιο και το Κεράμιο, τη συναντούμε για πρώτη φορά στο ναό τού Djurdjevi Stuponi της Γιουγκοσλαβίας, 12^{ος} αι., – αλλά η θέση αυτή δεν συνηθίζεται έκτοτε. Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 181.

103. Βλέπε Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 73-78.

104. Περί του Χριστού ως Πατρός «Παλαιού των Ημερών» βλέπε Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 72-74.

105. Το Άγιο Κεράμιο δεν συνηθίζεται στην περιοχή της πρωτεύουσας, για προληπτικούς κατά των αιρέσεων λόγους, μέχρι τον 13^ο αι. Αρχίζει δε να απεικονίζεται από τις σλαβόφωνες περιοχές, Γκιολές Ν., ό.π., σ. 186, και γενικεύεται μετά την Δ' Σταυροφορία για ιστορικούς λόγους. Για τη θέση του Αγίου Κεραμίου υπό τον τρούλο βλέπε ό.π. σ. 181.

– αν, και πάλι, η διάγνωση είναι σωστή,¹⁰⁶. Όμως, αν οι διαγνώσεις μας δεν ευσταθούν, λόγω του εξαιρετικώς δυσδιάκριτου και σχεδόν κατεστραμμένου εκεί χώρου, κρίνουμε ότι αυτές οι δύο εντός μεταλλίων μορφές θα είναι προφήτες, επομένως πρόσωπα σχετικά με τη θεματολογία του χώρου κάτω από τον τρούλο¹⁰⁷.

Γ. Σκηνές του χριστολογικού κύκλου

Οι κυριότερες συνθέσεις του χριστολογικού κύκλου τοποθετούνται καταρχήν στην καμάρα του Ιερού (Γέννηση, Υπαπαντή, Ανάληψη), δεύτερον στη δυτική/κεντρική καμάρα του κυρίως ναού (Ευαγγελισμός, Βάπτισμα, Μεταμόρφωση, Σταύρωση, συν δύο αδιάγνωστες) και, τρίτον, στην άνω ζώνη του δυτικού και βόρειου τοίχου (Κοίμηση, Αναπεσών, Κρίση, Επιτάφιος Θρήνος, Ανάσταση). Στο νότιο τοίχο δεν σώζεται καμία παράσταση της άνω ζώνης.

Ο Ευαγγελισμός (61). Στο δυτικό τμήμα τής κεντρικής καμάρας η παράσταση του Ευαγγελισμού τής Θεοτόκου¹⁰⁸ παρουσιάζει εικόνα πλήρους αποσάθρωσης. Με δυσκολία διακρίνεται, μέσα σε κλειστό χώρο ο οποίος ορίζεται από αρχιτεκτονήματα, η σιλουέτα της Παναγίας ορθής¹⁰⁹, που φορεί κόκκινο μαφόριο και κλίνει το κεφάλι προ του αγγέλου. Απέναντι ο έμπτερος Γαβριήλ τείνει το δεξί του χέρι προς τη Μαρία με σπεύδουσα κίνηση λόγου και μια κλίση τού έχοντος ανοικτές αλλά όχι υψωμένες τις φτερούγες σώματός του προς τα δεξιά. Και στις δύο μορφές τα κεφάλια στρέφονται αντωπά σε τρία τέταρτα. Η ιδιαιτερότητα στην ιχνογράφηση της κίνησης του Γαβριήλ εντοπίζεται στο γεγονός ότι ο άνω κορμός ζωγραφίζεται σε κατατομή ενώ η μέση και τα πόδια σε τρία τέταρτα, για να δειχτεί έτσι η έντονη περπατησιά και η συστροφή του, ενώ η Παναγία προσκλίνει την κεφαλή φέροντας το δεξί χέρι προς το πρόσωπο σε μία δυσδιάκριτη κίνηση υποταγής, «*ίδού ἡ δούλη Κυρίου, γένοιτο κατά το ρήμα σου*»,¹¹⁰. Πάνω από τις δύο μορφές μόλις διακρίνονται οι παράλληλες γραμμές και τα αετώματα δύο αρχιτεκτονημάτων, που διαρθρώνουν εσωτερικά τον χώρο.

Η παράσταση πρέπει να ανήκει σε τύπο, κατά τον οποίο η Παναγία βρίσκεται

106. Για τη δογματική πτυχή τού Εμμανουήλ βλέπε Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σσ. 76-79. Μάλιστα, «με την τοποθέτηση του Εμμανουήλ, μορφή που κατεξοχήν αποδίδει τον ενανθρωπίσαντα Λόγο, στο σημείο εκείνο τού ναού που συμβολίζει τον ουρανό, τον τρούλο, τονίζεται η ίση συμμετοχή στη θεότητα του επίγειου Χριστού με τον επουράνιο Παντοκράτορα», Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 84.

107. Βλέπε Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος*, σ. 132 και ειδικά στη σ. 134, όπου εκτίθεται η άποψη ότι ιερές μορφές όπως προφήτες, απόστολοι και άγιοι θα μπορούσαν να βρίσκονται «εκτός τρούλου και σφαιρικών τριγώνων, στις γύρω απ' αυτόν επιφάνειες τής οροφής τού ναού και κυρίως στα εσωράχια των τόξων που ανέχουν την οροφή και τον τρούλο».

108. Συνήθως, στα μνημεία της Αχρίδας και των γύρω περιοχών ο Ευαγγελισμός τοποθετείται στο Ιερό, δεξιά και αριστερά της αφίδας, επί των μετώπων του ανατολικού τοίχου. Βλέπε Subotič, *L' école*, σχ. 15, Ελεούσα Πρέσπας, 32, Πρ. Ηλίας Dolgaeč, 41, Παναγία Velestovo, 48, Lecani, 77 Ανάληψη Leskoeč, κλπ. Βλέπε επίσης για τα μνημεία της περιοχής σε Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 24, Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας και Αγ. Αθανάσιο Πετσάς, 1525.

109. Συμπεραίνουμε ότι η Παναγία είναι ορθή, εκ του γεγονότος ότι οι κεφαλές τών δύο μορφών είναι σχεδόν ισοϋφείς στην σκηνή. Αυτός ο τύπος απαντάται και σε κοντινά μνημεία, όπως της Λεσινίτσας [(1525, προσωπικό φωτογραφικό αρχείο του ερευνητή] και των Πρεσπών. Subotič, *L' école*, σχ. 18, 68, και σε άλλα μακεδονικά/σερβικά μνημεία, όπως στο Bobosevo, Piquet-Panayotova, *Recherches*, εικ. 4, ή στη Gracanica, Petcovič, *Peinture Serbe*, I, pin. 47b, στον Αγ. Νικόλαο Ευπραξίας, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 182 α.β., και αλλού.

110. Η μάλλον έντονη, σχεδόν ορμητική προς τα εμπρός κίνηση του αρχαγγέλου [και όχι το συνεσταλμένο βάδισμα που μόνο λίγα βυζαντινά μνημεία έχουν, Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. II και Millet, *Mistra*, πιν. 139 από την Παντάνασσα.] απηχούν παλαιότερα πρότυπα. Αντίθετα, τα περισσότερα μνημεία της Αχρίδας δείχνουν στάσιμο τον άγγελο, Subotič, *L' école*, σχ. 15, 43, 47, 53, 77, και δύο μόνον τον παρουσιάζουν με συνεσταλμένο βάδισμα, ό.π., σχ. 32 και 109.

εντός κλειστού χώρου και προβάλλεται σε ισοκεφαλία με τον αρχάγγελο. Βέβαιο είναι ότι ελλείπει χώρου θρόνος δεν υπάρχει¹¹¹ – εκτός ίσως από ένα μικρό κάθισμα χαμηλά. Τέλος, ο καλλιτέχνης δεν δείχνει να έχει στο σχέδιό του διακοσμητικές προθέσεις, πέραν των δύο δωρικής απλότητας αρχιτεκτονημάτων με αετωματική στέγη, που αποδίδονται μάλιστα από διαφορετική οπτική γωνία το καθένα¹¹².

Έτσι, ο συνδυασμός τού σπυδροντος Γαβριήλ και της ορθής Παρθένου, της λιτότητας των εικονογραφικών μέσων και της ανάδειξης του κυρίαρχου γεγονότος, μέσα από την αμνηχανία τής Μαρίας και τη σπουδή τού αρχαγγέλου, μας οδηγεί σε δείγματα κρητικής τέχνης¹¹³ αλλά και σε δείγματα πρωιμότερης τέχνης¹¹⁴. Με βάση λοιπόν τα δεδομένα αυτά η σύνθεση μας ανάγει σε παλαιολόγεια πρότυπα¹¹⁵, δηλαδή: Παναγία καθιστή ή όρθια, έντονη κάπως κίνηση του αρχαγγέλου, εσωτερικός χώρος και ύπαρξη αρχιτεκτονημάτων.

Η **Γέννηση** (43) βρίσκεται στο νότιο σκέλος της κεντρικής καμάρας και είναι σχεδόν κατεστραμμένη. Διασώζονται μόνο τα περιγράμματα των αγγέλων, το άκρο αριστερά τού Σπηλαίου, το κεφάλι και οι ώμοι ενός Μάγου μαζί με κάποια διάσπαρτα στοιχεία τοπίου. Όμως, ακόμα και αυτές οι λίγες πληροφορίες είναι ξεθωριασμένες ή εξουθενωμένες ως προς τους χρωματισμούς τους σε βαθμό σχεδόν μη αναγνώσιμο. Ωστόσο διαπιστώνουμε ότι το θέμα αναπτύσσεται κυρίως στον κατά πλάτος άξονα λόγω στενότητας του χώρου ως προς το ύψος. Εν πάση περιπτώσει, με βάση τα λίγα αυτά στοιχεία, διαπιστώνουμε ότι το τοπίο είναι λοφώδες, απλά καμπυλούμενο σε δύο πλαγιές αριστερά, αλλά απότομα ανυψούμενο στο μέσο τής σκηνής. Αυτό το απλό τοπίο δείχνει να χωρίζει νοερά τα επίγεια από τα επουράνια: πάνω από την οριογραμμή τής γης, αριστερά, κοιτάζοντας προς το σπήλαιο τρεις άγγελοι σε πρώτο πλάνο και άλλοι δύο σε δεύτερο μόλις διακρίνονται¹¹⁶. φέρουν φωτοστέφανο, φτερά και χιτώνε. Κάτω από τη γραμμή τής γης ζω-

111. Ο θρόνος, όταν υπάρχει, παραπέμπει και σε καστοριανό συνεργείο κατά μια άποψη, Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 100. Η ένθρονη Παναγία είναι αγαπητό θέμα του καστοριανού εργαστηρίου του 15^{ου} αι. και, κατά άλλη άποψη, Χατζηδάκη-Σοφριανού, *Μ. Μετέωρα*, σ. 71, ερμηνεύεται ως πολυτελής, με διακοσμητική διάθεση και τάση.

112. Η κατασκευή κτηρίων από διαφορετική οπτική γωνία το καθένα είναι, κυρίως βυζαντινή ζωγραφική συνήθεια. Βλέπε Sakota Mir., *Studenica Monastery*, Βελιγράδι, 1987, πιν. 27, 19 κλπ· Rice T. *Byzantine frescoes*, εκδ. Collins-Unesco, Milano 1963, πιν. 5, 19 κλπ· Ευγγόπουλος Α., *Ορφανός*, πιν. 37-38 στη σ. 20· Γ. Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, εικ. 13· Μαυροπούλου Χρ., *Μονή Βλατάδων*, εκδ. Ι.Μ.Χ.Α., Θεσ/νίκη 1987, εικ. 28 και 30. Επίσης, παρατηρείται ότι, όπου υπάρχει έλλειψη χώρου, τα αρχιτεκτονήματα λιγοστεύουν. Μάλιστα στα μνημεία όπου η παράσταση μοιράζεται ένθεν και ένθεν της Αψίδας του Ιερού, τα πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα απλουστεύονται ή είναι ανύπαρκτα, όπως σε μνημεία της Αχρίδας, για παράδειγμα βλέπε: Subotić, *L' école*, σχ. 109, 68, 48, και της γύρω από την Πολίτσιανη περιοχή, Αγ. Αθανάσιος Πετσάς, 1525, προσωπικό αρχείο ερευνητή.

113. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, σ. 64. Βλέπε και σχετική παράσταση του παρεκκλησίου του Θεολόγου στην Παναγία Μαυριώτισσα Καστοριάς, Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, εκδ. Πουρναρά, Θεσ/νίκη 1987, εικ. 29.

114. Γούναρης, *Μαυριώτισσα*, ό.π., εικ. 11· Ευγγόπουλος, *Ορφανός*, εικ. 5· Χατζηδάκης, επιμ., *Ψηφιδωτά, Τοιχογραφίες· Νάξος*, εκδ. Μέλισσα 1989, όπου παρουσιάζεται ο Αγ. Νικόλαος Σαγκρί, 13^{ος} αι., σε κείμενο Ν. Ζία, σ. 84, εικ. 4 και σ. 85, εικ. 5. Βλέπε επίσης σε Millet, *Recherches*, σ. 76 και εικ. 24.

115. Βλέπε σημ. 179 στο τέλος και Millet, *Recherches*, σ. 73 κ.μ. και σσ. 86-87. Επίσης, δεξ Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. Β' και Μπορομπουδάκης, *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 482.

116. Οι 3+2, πίσω, άγγελοι συνιστούν μία μάλλον λιτή αφήγηση — αν και υπάρχουν στη γύρω περιοχή παραστάσεις με ακόμα λιγότερους αγγέλους, δύο στον Προφ. Ηλία Dolgaeč, τρεις στην Παναγίας Velestovo κλπ. Βλέπε Subotić, *L' école*, σχ. 33 και 111. Στο σωζόμενο σπάραγμα του Αγ. Γεωργίου Λεσινίτσας, 1525, υπάρχει μόνον ένας άγγελος. Στον Αγ. Αθανάσιο Πετσάς εικονίζονται μόνον δύο, βλέπε Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 29 Τέλος, στο γειτονικό ναό του Σάββου υπάρχουν επίσης 3 έμπτεροι με φωτοστέφανο και σε προτομή άγγελοι. Αυτά τα δεδομένα άγουν στο συμπέρασμα ότι οι 2-3 άγγελοι είναι μακεδονική και ηπειρωτική συνήθεια.

γραφίζονται οι Μάγοι. Όμως, μόνον ένας σώζεται· είναι γέρων με μακριά μαλλιά, άσπρα γένια και ταινία στο κεφάλι, ενώ κρατεί στα χέρια το δώρο του· ό,τι απομένει μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε ότι η κλίμακα του συστήματος των Μάγων πρέπει να είναι σαφώς μικρότερη¹¹⁷. Τέλος, μόλις διακρίνεται ένα τμήμα τής επιγραφής: «*Η Χ(PICT)ΟΥ, ΓΕΝΝΗCIC*»,». Όλο το άλλο μέρος τής σύνθεσης έχει καταστραφεί. Ωστόσο, με βάση τα λίγα σωζόμενα σπαράγματα, μπορούμε να κατατάξουμε τη σκηνή σε έναν εικονογραφικό τύπο κοινό για τα περί την Αχρίδα μνημεία, που απεικονίζει πεζούς από αριστερά τούς Μάγους και τρεις αγγέλους επάνω σε προτομή, έμπτερους με φωτοστέφανο¹¹⁸.

Η Υπαπαντή (44). Και η σύνθεση αυτή, που στριμώχεται μαζί με τη Γέννηση στο νότιο σκέλος της καμάρας, είναι σχεδόν κατεστραμμένη. Σώζεται μόνο το αριστερό τμήμα της, όπου ο Ιωσήφ και η Μαρία εικονίζονται με φωτοστέφανο σε μία κίνηση διστακτικής προχώρησης. Φορούν κόκκινα ενδύματα και έχουν προτεταμένα τα χέρια – προφανώς, η μεν Θεοτόκος για να παραλάβει τον Ιησού-βρέφος, ο δε Ιωσήφ για να παραδώσει τα περιστέρια. Πάνω από το κεφάλι τού Ιωσήφ μόλις σκιαγραφείται ένα πυργωτό οικοδόμημα και δεξιά από αυτό φαίνεται αγνά η επιγραφή «*Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ*». Δεξιότερα, μπροστά και πάνω από το κεφάλι τής Παναγίας, υψώνεται μάλλον ένα κιβώριο. Άλλα εικονογραφικά στοιχεία είναι κατεστραμμένα... Όμως, εύκολα συμπεραίνεται ότι η παράσταση ανήκει στον τύπο εκείνο τής Υπαπαντής, κατά τον οποίο ο Χριστός βρίσκεται στα χέρια τού Συμεών¹¹⁹. Μπορούμε, σε συνδυασμό με τον εικονογραφικό τύπο τού πίνακα, να θεωρούμε ότι παλαιολόγειο του 15^{ου} αι. είναι το πρότυπο του καλλιτέχνη μας – και τέτοια έργα υπάρχουν πάλι στην περιοχή τής Αχρίδας, όπως στην Παναγία Ελεούσα Πρέσπας, στο μοναστήρι της Lečani, στην Ανάληψη του Leskoeč, και αλλού¹²⁰.

Η Βάπτιση (62) βρίσκεται στη μέση του νότιου σκέλους της κεντρικής/δυτικής καμάρας· είναι μία παράσταση σχεδόν κατεστραμμένη, επειδή σημαντικά τμήματα σοβά έχουν καταπέσει και στα υπόλοιπα το μεγαλύτερο μέρος τών χρωματισμών έχει εξαλειφθεί. Απομένει προς παρατήρηση μόνον η αδρομερής σχεδίαση: ο Ιησούς στο μέσο, σε μετωπική άκαμπτη στάση μέσα στον Ιορδάνη¹²¹, με χέρια λεπτά που κάμπτονται στο ύψος τού στομάχου, χωρίς κάποιον από τα δύο να ευλογεί· φορεί λέντιο στην οσφύ¹²². αριστερά, ο Ιωάννης χωρίς μηλωτή αλλά με υπόλευ-

117. Οι πεζοί μάγοι εμφανίζονται από τον 11^ο αι. και δεν λείπουν κατά τους παλαιολόγειους χρόνους, όπως στο Βατοπέδι, Millet, *Athos*, πιν. 82.2, στον Χριστό Βέροιας, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 27 και εικ. 14, και αλλού. Πεζοί εμφανίζονται επίσης στον γειτονικό Αγ. Δημήτριο Σάββου, 1526, βλέπε φωτο 12, και στα προγενέστερα μνημεία της Αχρίδας, Βλέπε ενδεικτικά σε Subotič, *L' école*, σχ. 33, 16 48, 111. Περί των μάγων βλέπε και Καλοκύρης, *Η Γέννησις*, σσ. 29-32.

118. Βλέπε Subotič, ό.π.

119. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.59. Πρόκειται για τον τύπο Υπαπαντής Ε κατά Ξυγγόπουλο, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ*, ΣΤ/1929, σσ. 328

120. Βλέπε Subotič, *L' école*, σχ. 18, 50, 80.

121. Βλ. για μετωπικότητα σε Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.61..

122. Σε αυτή τη θέση και στάση βρίσκεται ο Χριστός και στη Λεσινίτσα, 1525, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 33. Το γεγονός ότι δεν ευλογεί με το δεξί του χέρι κρίνουμε ως ασυνήθιστο στα μεταβυζαντινά μνημεία, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 151, πολύ συνηθισμένο όμως στα μνημεία του 15^{ου} αι. στις Πρέσπες, Subotič, *L' école*, σχ. 78, 16, 33, 42, 111, όπου μάλιστα ο Χριστός έχει ελεύθερα τα χέρια Του προς τα κάτω και ανοιχτά έξω από το σώμα του. Το περίζωμα εξάλλου άλλοτε υπάρχει σε μνημεία των Πρεσπών, Subotič, *L' école*, σχ. 31, 78, 111, και άλλοτε όχι, ό.π., σχ. 33, 42. – ωστόσο, η γυμνότητα του Ιησού είναι, ως γνωστόν, μία προπαλαιολόγεια παράδοση που δεν υιοθετήθηκε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 20.

κο χιτώνα και λαδοπράσινο ιμάτιο¹²³ διακρίνεται να απλώνει το χέρι πάνω από το κεφάλι τού Ιησού πατώντας σε βράχους· δεξιά φαίνονται 3-4 άγγελοι σεβίζοντες¹²⁴. Η παράσταση είναι εξαιρετικά λιτή. Αυτός ο τύπος Βάπτισης υπάρχει σε μνημεία τής Καστοριάς, σε μνημεία τής Αχρίδας¹²⁵ και σε άλλα μακεδονικά μνημεία¹²⁶ – γιαντό κάποιιοι μελετητές τον θεωρούν ως «μακεδονικό τύπο»¹²⁷. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι τέτοιοι τύποι Βάπτισης δεν συναντώνται και στην Ήπειρο, όπως φερειπείν στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525,¹²⁸ ή όπως εδώ στην Πολίτσιανη, όπου μάλιστα είναι έντονος ο κατακορυφισμός τού ποταμού, της παράταξης των αγγέλων, της στάσης τού Ιησού – μα όχι και της κεφαλής τού Προδρόμου. Κατά τον Π. Βοκοτόπουλο αυτή η παραλλαγή τής Βάπτισης διαδόθηκε στα τέλη τών παλαιολόγειων χρόνων και γνώρισε ευρεία χρήση κατά τον 15^ο αι.¹²⁹.

Η Μεταμόρφωση (63). Όπως οι περισσότερες συνθέσεις που βρίσκονται στο δυτικό τμήμα τής κεντρικής καμάρας, έτσι και η Μεταμόρφωση είναι γενικώς κατεστραμμένη. Γιαντό διακρίνουμε με δυσκολία τρεις σιλουέτες: στη μέση τον Χριστό εν δόξη σε μετωπική στάση φορώντας υπόλευκο χιτώνα και ιμάτιο, ευλογεί με το δεξί χέρι· ένθεν και ένθεν σε στάση σεβίζουσα τους Μωυσή και Ηλία που στρέφονται ευλαβώς σε κατατομή προς τον Ιησού· φορούν πτυχωτά ιμάτια και φέρουν φωτοστέφανο, ο δε Μωυσής κρατεί τις πλάκες τού νόμου. Κάτω από τους τρεις αυτούς άνδρες φαίνεται να υπάρχουν έκπληκτοι μαθητές, δεδομένου ότι δεν διακρίνεται η γνωστή πλατιά οριζόντια κόκκινη ταινία, η οποία πάντα αποτελεί τη βάση κάθε σκηνής – ωστόσο, ο χώρος εκεί είναι χρωματικά σχεδόν πλήρως εξουθενωμένος λόγω επικάθισης παχέος στρώματος ασβέστη, που επί αιώνες ρέει εκεί μαζί με όμβρια ύδατα, γεγονός που δεν επιτρέπει να παρατηρήσουμε λεπτομερέστερα τους άλλους μαθητές· το σύνολό της παρουσιάζει μία λιτότητα στερημένη ακόμα και από πρόσωπα ή γεγονότα απολύτως απαραίτητα στη σκηνή. Το φυσικό τοπίο είναι σχεδόν ανύπαρκτο¹³⁰. επομένως, το γνωστό τρίκορφο του Θαβωρείου απουσιάζει· απλώς οι τρεις άνδρες πατούν σε βράχους· μάλιστα ο Χριστός δεν πατεί ουδέ καν σε υψηλότερο έξαρμα του εδάφους, γιαντό βρίσκεται σε ισοκεφαλία ως προς τον Ηλία, ενώ ο Μωυσής φαίνεται λίγο χαμηλότερα. Η δόξα τού Χριστού είναι διπλή: ωσειδής και τετράκτινη, υπό μορφή τετράκις καμπυλούμενου τετραπλεύρου, χωρίς να σώζονται οι χρωματισμοί. Τέτοια δόξα¹³¹ απαντάται και

123. Χωρίς μηλωτή ο Βαπτιστής απεικονίζεται σε δύο μνημεία των Πρεσπών, Subotič, *L' école*, σχ. 50 στη Lečani και σχ. 110 στη Matka. Επομένως αυτή η εκδοχή είναι σπάνια, διότι μηλωτή ο Ιωάννης φορεί από τον 12^ο αι., Millet, *Recherches*, σ. 183, και μετά, Λίβα – Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 171, σημ. 260. Η θέση του στην αριστερή όχθη είναι βυζαντινή, όπως στους Αγ. Αποστόλους Θεσ/νίκης, Ξυγγόπουλος, *Ορφανός*, εικ. 17, και στο Χριστό Βεροίας, Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. Ε, – έστω και αν δε φορεί μηλωτή.

124. Δύο άγγελοι βρίσκονται σε εικόνες του Σινά του 12^{ου} αι., Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, σσ. 58, εικ. 33 και 65, εικ. 42· τρεις άγγελοι υπάρχουν σε μνημεία των Πρεσπών, Subotič, *L' école*, σχ. 33, 42, 111· και Παϊσίδου, *Εκκλησίες του 17^{ου} αι.*, σ. 61.

125. Βλέπε Subotič, *L' école*, σχ. 31, 16, 33, 42, 49, 78, 111.

126. Βλέπε Millet, *Athos*, πιν. 11.2, 123.3, 82.1, 172.3 κλπ., Ξυγγόπουλος, *Έρευναι*, πιν. 12, 32 και, του ιδίου, *Σέρβια*, Πιν. 20.2.

127. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι.*, σ. 75.

128. Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 33.

129. Βοκοτόπουλος Π., *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 161

130. Ο χώρος στην σκηνή είναι ασφυκτικός! Το έδαφος ανάμεσα στα τρία πρόσωπα μόλις ιχνογραφείται. Υποθέτουμε, όμως, ότι κάτω από υτά η γραφή του τοπίου θα ήταν ανετότερη.

131. Για τη δόξα αυτή βλ. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ. 62.

στον γειτονικό Αγ. Δημήτριο Σάββου, 1526 και στον Αναπαυσά, 1527,¹³² και στη Μυρτιά, 1491,¹³³ και στα Καπετανιανά, κοντά στο Σκλαβεροχώρι Κρήτης, β' μισό 14^{ου} αι.,¹³⁴ και αλλού. Ένα άλλο αξιολογούμενο εικονογραφικά στοιχείο θα είναι η ενδεχόμενη απουσία μαθητών. Το φαινόμενο απαντάται στο Παλαιό Καθολικό Μετεώρων¹³⁵. Έχουμε, επομένως, ένα συνοπτικό τύπο Μεταμόρφωσης.

Η Κρίση του Χριστού ενώπιον του Πιλάτου (67). Αριστερά, στην πάνω ζώνη του βόρειου τοίχου βρίσκεται η σύνθεση *Ο Ιησούς κρινόμενος, υπό Πιλάτου*, που σώζεται μόνο ως προς το κατώτερο τμήμα της, λόγω της κατάρρευσης των σοβάδων μετά την κατάρρευση της οροφής. Διακρίνεται η βαρύτιμη καθέδρα του Πιλάτου,¹³⁶ εκεί κάθεται ο ηγεμόνας, που φορεί ιμάτιο με λώρο που πέφτει σαν πετραχήλι ως κάτω από τα γόνατα. Δεξιά του θρόνου αποδίδεται μία γυναικεία μορφή σε μικρότερη κλίμακα· τα πέλματά της φαίνονται μετέωρα, πάνω από το δάπεδο όπου ακουμπούν τα πόδια του θρόνου και του Πιλάτου· Πιθανόν απεικονίζει την υπηρέτρια της γυναίκας του Πιλάτου¹³⁷... Προ της ογκώδους καθέδρας φαίνονται επίσης τα κράσπεδα ενός υποκίτρινου ιματίου και δύο γυμνά πέλματα· προφανώς θα είναι του Χριστού ιστάμενου προ του Πιλάτου¹³⁸. Ακόμα πιο πίσω διακρίνονται και άλλα κράσπεδα ιματίων και άλλα πέλματα με σανδάλια· προφανώς θα είναι Γραμματέων και Φαρισαίων¹³⁹... Δεχόμαστε την εκδοχή ότι πρόκειται για την παράσταση της υπό του Πιλάτου και όχι της υπό του Ηρώδη κρίσης του Ιησού¹⁴⁰, επειδή ο θρόνος φαίνεται να δηλώνει ηγεμόνα, ο λώρος του είναι δείγμα ηγεμονικής στολής και η μισή γυναικεία φιγούρα, που βρίσκεται μετάρσια στα δεξιά του θρόνου, μάλλον προσωποποιεί το ενύπνιο της συζύγου του Πιλάτου ή ταυτίζεται με την παιδίσκη που του μετέφερε την περί ονείρου είδηση...

Η Σταύρωση (64). Ακόμα χειρότερη είναι η κατάσταση της Σταύρωσης στη δυτική/κεντρική καμάρα. Με πολλή δυσκολία διακρίνονται οι μισές σχεδιάσεις: ο σταυρωμένος Ιησούς από το περίζωμα και κάτω, το κεφάλι και το κορμί της Θεομήτορος από τη μέση και πάνω, ολόκληρος ο ηγαπημένος μαθητής και, πίσω του, το κεφάλι και το σώμα του Λογγίνου. Διακρίνεται επίσης η ξύλινη βάση, όπου ακουμπούν τα πόδια του Εσταυρωμένου και το σπηλαιώδες στόμιο του βράχου, απ' όπου προβάλλει το κρανίο του Άδη. Έχουμε την αίσθηση ότι οι τρεις αυτές σιλουέτες πατούν σε βραχώδη βάση, χαμηλότερη από εκείνη όπου έχει πακτωθεί ο Σταυρός – ιδιαίτερα η Παναγία, που έχει απλώσει το χέρι της προς τον Εσταυρωμένο.

Πρόκειται για συνοπτικό, λιτό τύπο Σταύρωσης, που παρουσιάζει μόνον τα

132. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηρών*, πιν. 70α, όπου μόνον η εξωτερική δόξα είναι τετράκτινη, σαν καμπυλόγραμμο τετράπλευρο.

133. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 119 και Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 214, σχ. Β.

134. Μπορμπουδάκης, *Σκλαβεροχώρι*, σ. 388 και πιν. 196 β.

135. Georgitsoyanni, *Les peintures murales*, σσ. 120-123 και πιν. 39.

136. Ο αποχρωματισμός δεν επιτρέπει εδώ τη βεβαιότητα και εξαιτίας της γενικότερης καταστροφής της παράστασης.

137. Βλ. περί της μορφής σε Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.81 και Κατά Μάρκον Ευαγγέλιον, κεφ. κζ' εδάφιο 5 κ.μ.

138. Η υπόθεσή μας στηρίζεται σε απεικονίσεις άλλων παραστάσεων

139. Και για την υπόθεση αυτή στηριζόμαστε στο εδάφιο του ευαγγελιστή Μάρκου: «ο δέ Ιησούς ειστήκει έμ π ρ ο σ θ ε ν του ηγεμόνος».

140. Εξάλλου, ήδη στη δυτική καμάρα έχει εντοπισθεί σκηνή μιας άλλης Κρίσης, που αποκλείεται να είναι του Πιλάτου...Βλ. θέση 77 του αναπτύγματος διάταξης του εικονογραφικού Προγράμματος.

απολύτως αναγκαία για τη σκηνή πρόσωπα¹⁴¹. Εικονογραφικά είναι τύπος που παρουσίασε ιδιαίτερη άνθιση στα κρητικά έργα των παλαιολόγειων χρόνων, μολονότι εμφανίζεται συχνά και στα μεσοβυζαντινά χρόνια¹⁴². Τον ίδιο αυτόν τύπο συναντούμε σε φορητές εικόνες του 14^{ου} και 15^{ου} αιώνα¹⁴³, σε μνημεία περί την Αχρίδα του 15^{ου} αιώνα¹⁴⁴ και σε γειτονικά μνημεία του 16^{ου} αιώνα¹⁴⁵ – απ’ όπου, καθώς πιστεύουμε, αντλήθηκε το εικονογραφικό πρότυπο.

Ο Επιτάφιος Θρήνος¹⁴⁶ (68). Στο μέσο του βόρειου τοίχου σώζεται μόνο το κατώτερο τμήμα τής παράστασης, εκεί όπου το μεν άψυχο σώμα του Εσταυρωμένου έχει οριζοντιωθεί πάνω στην λευκή σινδόνη¹⁴⁷, η δε περίλυπη Παναγία, καθισμένη σε ένα σκαμνί¹⁴⁸ πίσω από τον κόκκινο μονόλιθο, έχει αγκαλιάσει το κεφάλι του Υιού Της ασπαζόμενη τον αριστερό Του κρόταφο¹⁴⁹. Το σώμα του Χριστού είναι γυμνό, με περίζωμα περί την οσφύ· τα σημάδια των ήλων αποτυπώνονται με έντονες κόκκινες βούλες· το πρόσωπο είναι ήρεμο, χωρίς ίχνος ανθρώπινου πόνου,¹⁵⁰. Πάνω ακριβώς από το άπνοο σώμα του Εσταυρωμένου φαίνεται το μισό κεφάλι του ηγαπημένου μαθητή, που έχει σκύψει και κοιτάζει τον Διδάσκαλο. Όλα τα άλλα στοιχεία τής σκηνής έχουν απολεσθεί, Σίμων/Ιωσήφ, Νικόδημος, γυναίκες κ.λπ.¹⁵¹. Απουσιάζει επίσης το σκηνικό του χώρου¹⁵². Επομένως, δεν είναι δυνατόν να κατατάξουμε εικονογραφικά την παράσταση – παρά μόνον με βάση τη θέση τής Παναγίας πρό του μονόλιθου¹⁵³ και τη θέση του σώματος του Ιησού.

141. Κατά τη συνοπτικότητα εικονογραφικώς ταιριάζει με τη Σταύρωση του Σάββου, 1526.

142. Όπως σε εικονίδιο επιστυλίου του 12^{ου} αι. που απόκειται στη Μ. Βατοπεδίου, *Θησαυροί*, σ. 58-59, όπου και σχόλια του Ε. Τσιγαρίδα.

143. Chatzidakis, 'Recherches sur peintre Theofan le cretois', *DOP*, 23-24, 1969-70, σσ. 311-352, εικ. 40 και 75. Επίσης, βλέπε και Chatzidakis κ.ά., *Icons*, σ. 72 και Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες παλαιολόγειων*, σ. 297 και, για Χριστό Βεροίας, σ. 298.

144. Subotič, *L' école*, σχ. 18, 34, 43, 50 για την Παναγία Ελεούσα, το Dolgaec, το Velestovo κλπ.

145. Αγ. Δημήτριο Σάββου, 1526, Παναγία Κ. Μερόπης, 1492;, Μονή Μυρτιάς, 1491, και αλλού· βλέπε Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 214 σχ. Β.

146. Διατυπώνουμε με κάθε επιφύλαξη τον ισχυρισμό, λόγω της καταστροφής που έχει υποστεί η σκηνή στο σημείο αυτό. Αναφερόμαστε στη Σταύρωση της Παναγίας Κ. Μερόπης, Φωτ. 69 της ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ.

147. Το θέμα αυτό συναντούμε σε δύο μνημεία της Αχρίδας, Subotič, *L' école*, σχ. 112. Πράγματι, ούτε σε άλλα κοντινά και περίπου συνομήλικα μνημεία, Λεσινίτσας, Πετσάς, Γορατζής 1524, υπάρχει η σκηνή του Θρήνου. Απλώς, μετά τη Σταύρωση ακολουθεί η Αποκαθήλωση [όπως σε Λεσινίτσα, Γοραντζή, και σε πολλά μνημεία της Αχρίδας, Subotič, *L' école*, σχ. 70, 50, 43, 34, 9,]. Πάντως το σεντόνι είναι καθιερωμένο ήδη από τον 11^ο αι., Σωτηρίου Μ., *Ενταφιασμός*, σ. 141.

148. Βλέπε σημ. 171 του Α' κεφαλαίου. Εδώ η Παναγία κάθεται σε σκαμνί, μα όχι πίσω από το Λίθο ούτε και μπροστά σ' αυτόν, περίπου όπως στην Ανάληψη Lescoec, Subotič, *L' école*, σχ. 78, και στο μοναστήρι της Matka, ό.π., σχ. 112. Κάπως μπροστά ή δίπλα στο μονόλιθο βλέπουμε την Παναγία και στο Άγιο Νικόλαο Μαγγαλειού Καστοριάς, 15^{ος} αι., στον Αγ. Νικόλαο Θρόνου Αμαρίου Κρήτης και στον Αγ. Νικόλαο Ξυδά Κρήτης, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 48.

149. Για τη χειρονομία αυτή βλ. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.88.

150. Για τον συμβολισμό αυτής της πράξης «εκφραστικότητα του θανάτου» βλέπε Παλιούρας Αθ., *Η υπέρβαση του εφήμερου...*, Ιωάννινα, 1992, σ. 28-29.

151. Εδώ δεν φαίνεται ο Ιωάννης να κρατεί στο χέρι του τον Ιησού. Όπως και στου Σάββου, έχει σκύψει προς το άχραντο Σώμα μάλλον για να θρηνησει. Η ίδια στάση παρατηρείται και στο Χριστό Βεροίας, Γούναρης, *Χριστός Βεροίας*, εικ. 9, και σε μνημεία της Θήρας.

152. Κατόπιν τούτου μόνον υποθέσεις μπορούν να γίνουν, κατά τη γνώμη μας, με βάση το χώρο που περισεύει πάνω από το μονόλιθο, όπου έχει αποθεθεί ο Χριστός. Και είναι βέβαιο ότι ο υπάρχων χώρος θα επέτρεπε την υπαρκτή τοπίου. Απλώς η καταστροφή του σοβά δεν αφήνει σήμερα ούτε υπόθεση να κάνουμε για τη διαρρύθμισή του.

153. Εδώ το σώμα του Ιησού απλώνεται σε «πορφυρίτη λίθο», όπως και στου Σάββου. Αντίθετα στο Νερέζι, ο Ιησός κείται καταγής, Αχειμάστου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, σ. 65, ενώ στους Αγ. Αναργύρους Καστοριάς, ό.π., σ. 73, βρίσκεται μετέωρος στα χέρια των οικείων Του προσώπων και, κυρίως, στην αγκαλιά της Θεοτόκου.

Η **Ανάσταση** (69) βρίσκεται δεξιότερα στο βόρειο τοίχο και είναι τελείως κατεστραμμένη. Μόνον ένα σπάραγμα σώζεται μαρτυρώντας ότι στο χώρο εκείνο είχε ζωγραφιστεί η Εις Άδου Κάθοδος. Πρόκειται για το κεφάλι και ένα μέρος του σώματος του Αδάμ, ο οποίος κοιτάζει σε κατατομή προς τον αναστάντα Χριστό, που φαίνεται ότι έχει απλώσει το δεξί χέρι για να τον υποβαστάσει, ώστε να βγει από τη λάρνακα, όπου θα είναι γονατιστός, κατά πάσα πιθανότητα. Δυστυχώς, δεν είναι δυνατόν με μόνον αυτό το δεδομένο να εικάσουμε την εικονογραφία τού πίνακα. Οπωσδήποτε όμως αυτός ο Αδάμ μας παραπέμπει στον Αδάμ τού Σάββου, διότι φαίνεται να έχουν τα ίδια φυσιογνωμικά στοιχεία, και φανερώνουν την πρόθεση του καλλιτέχνη να μιμηθεί βυζαντινά πρότυπα του β' μισού τού 14^{ου} αι.¹⁵⁴.

Η **Ανάληψη** (38-42). Βρίσκεται ψηλά στο βόρειο σκέλος της καμάρας τού Ιερού, αντικριστά τής Υπαπαντής και της Γέννησης· σώζεται τμήμα μικρότερο από το 70% της σύνθεσης, που όμως απλώνεται σε χώρο αρκετά ευρύτερο από αυτόν της Γέννησης και της Υπαπαντής¹⁵⁵. Αξονας τής σύνθεσης είναι η Παναγία, η οποία ίσταται μετωπικά ορθή, με τα χέρια μπροστά στο στήθος και τις παλάμες ανοιχτές όχι σε στάση δέησης αλλά επιφύλαξης¹⁵⁶. Φορεί μαφόριο και σθήτα, με πτυχώσεις που δείχνουν ελαφρά προβολή τού αριστερού ποδιού. Δεξιά και αριστερά Της δύο λευκοφορεμένοι άγγελοι, δείχνουν διακριτικά επάνω, προς το σημείο όπου αναλαμβάνεται ο Χριστός στους ουραμούς. Με το άλλο χέρι κρατούν ειλητάρια. Το ειλητάρι τού αγγέλου δεξιά γράφει με μαύρα γράμματα «οὗτος ἐστίν ἰς ὃ ἀναλιφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς τῶν οὐρανῶν»· του άλλου αγγέλου, που κοιτάζει αριστερά αλλά ρέπει προς τα δεξιά, το ειλητάρι φέρει με κόκκινα γράμματα μίαν αποκεφαλισμένη επιγραφή, που καταλήγει «...ΒΛΕΠΩΝΤΕC ΕΙC·ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ...»¹⁵⁷. Δεξιά και αριστερά τών αγγέλων δεν φαίνεται να υπάρχει χώρος για ανάπτυξη των μα-

¹⁵⁴ Όμως, στα μνημεία της Αχρίδας, όπου υπάρχει η παράσταση αυτή, το Σώμα κείται επίσης επί του λίθου, Subotič, *L' école*, σχ. 18, 78, 80.

154. Αχειμάστου, *Βυζαντινές τοπογραφίες*, σ. 126, που είναι γονατιστός σε κατατομή, με αδρά χαρακτηριστικά προσώπου, όπως και στο Βατοπέδι. Βλέπε επίσης άλλο μνημείο σε Χατζηφώτης Ιω., *Μακεδονική Σχολή*, εκδ. Εθνικό Ίδρυμα Νεότητας, Αθήνα 1995, σ. 110. Αυτόν τον τύπο Αδάμ υιοθέτησαν κατά τον 16^ο αιώνα όλα τα γνωστά μνημεία στην Μυρτιά, 1539, στη Μ. Βαρλαάμ, στη Ρασιώτισσα Καστοριάς, στη Dečani, στην Φιλανθρωπητών και άλλου [Semoglou Ath., *Le décor mural de la chapelle Athonite se Saint-Nicolas*, 1560,...., εκδ. Septettrion, Acheré d' imprimer sur les presses de l' A.N.A.T., 1999]. Ωστόσο το πιο κοντινό παλαιολόγειο και σχεδόν ομοιότυπο πρότυπο βρίσκεται στον Αγ. Ανδρέα Ρουσούλη Καστοριάς, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγειων*...., σ. 32 και εικ. 182..

155. Είναι γεγονός ότι η θέση της Ανάληψης κατά την εποχή αυτή βρίσκεται κυρίως υπέρ το τεταρτοσφαίριο της Πλατυτέρας, στο ανατολικό αέτωμα — διότι οι ναοί της εποχής είναι κατά βάση ξυλόστεγοι με αφάντωντη οροφή, όπως σε μνημεία της Αχρίδας, στη Μπουμποσίτσα, στη Γοραντζή, στη Λεσινίτσα, στην Πετσά, αλλά και στον ελλαδικό ηπειρωτικό χώρο. Ενδεικτικά βλέπε σε Ευγγόπουλο, Η τοιχογραφία της Ανάληψης εν τη αφίδι του Αγ. Γεωργίου Θεσ/νίκης, *A.E.* 1938, σ. 32 κ.μ. Στον ίδιο επίσης χώρο η παράσταση της Ανάληψης υπάρχει σε πολλούς μεταβυζαντινούς ναούς, βλέπε σημ. 247, του Α' κεφαλαίου Ωστόσο, στα μνημεία της Αχρίδας, που είχαν καμάρα υπέρ το Ιερό, η λύση που δόθηκε είναι πιο επιτυχημένη: στις άντυγες του ημικυλίνδρου ζωγραφίζονται τα ημιχόρια των μαθητών και, ψηλά, στην κλειδα, ο Αναλαμβάνόμενος, Subotič, *L' école*, σχ. 76-77.

156. Υποθέτουμε ότι η στάση της μετωπικά προσευχόμενης Παναγίας είναι παλαιολόγειο πρότυπο, όπως στον Χριστό Βερούσιας, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 39, εικ. 35, ή στο Αλεποχώρι Μεγάρων, Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σσ. 30-31, ή στην εικόνα της Ανάληψης που βρίσκεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, έργο του 15^{ου} αι., *Ζωγραφικής Εγκώμιον*, εκδ. του Μουσείου στη μνήμη Δ. Πάλλα, Αθήνα 2001, σ. 30, ή στον Αγ. Νικόλαο Κασνίτζη, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 210, ή στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό, Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Ορφανού*, εικ. 29, κ.λπ. Όμως, η στάση αυτή, όσο «εξωγήνη» κι αν φαίνεται κατά τον Γ. Γούναρη, *Ρασιώτισσα*, σ. 139, έχει βαθιά δογματική σημασία μαρτυρίας σ' αυτή τη θεοφάνεια, Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σ. 30-31. Την ίδια στάση έχει η Παναγία στον Αγ. Δημήτριο Σάββου, 1526, στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, και σε προγενέστερα μνημεία της Πρέσπας, όπως στο Velestovo του 1444, Subotič, *L' école*, σχ. 41.

157. Για το κείμενο του ειλητού βλ. Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου*, σ.95.

θητών σε ημιχόρια. Έτσι, μόνον ένας μνημειακής διάπλασης μαθητής διακρίνεται δεξιά σε πρώτο πλάνο και πιθανώς άλλος ένας με σηκωμένο χέρι σε δεύτερο πλάνο· ίσως δε μόνον ένας είναι στην αντίστοιχη θέση αριστερά¹⁵⁸. Μένει επομένως λίγος χώρος να φανεί ένα βουνίσιο τοπίο με καμπυλωτή κορυφογραμμή και διάσπαρτα ίχνη χαμηλής βλάστησης¹⁵⁹. Κανένα δένδρο δεν υψώνεται στον ορίζοντα, πάνω από την κορυφογραμμή, μα ούτε και προβάλλεται μπροστά-μέσα στο βουνό, όπως στο Σάββου¹⁶⁰. Πάνω από την ήπια καμπύλη τής βουνοκορφής¹⁶¹, στο χώρο τού ουρανού, η σύνθεση γεμίζει από το σύστημα τριών μορφών τής κυρίως Ανάληψης¹⁶²: του εν δόξη Χριστού, του οποίου σώζεται μόνο το δεξιό ήμισυ με τη δόξα, και των δύο ιπτάμενων αγγέλων, που ανακρατούν την κατάλευκη κυκλική δόξα¹⁶³. Ο Χριστός είχε ζωγραφηθεί ολόσωμος, καθιστός, με πλούσιο πορτοκαλόχρωμο ιμάτιο· σήμερα φαίνεται να κρατεί στο αριστερό χέρι ειλητάριο. Σχεδόν όλο το δεξιό ημικύκλιο μιας ολόφωτης νεφέλης το αγκαλιάζει, σε πλάγια θέση ιπτάμενος, ένας άγγελος με ανεμίζοντα ενδύματα στο φόντο τού ουρανού¹⁶⁴.

Οπωσδήποτε η παράσταση αυτή είναι αντιαφηγηματική και συνοπτική σε βαθμό ελλειπτικότητας¹⁶⁵. Η αφαίρεση όχι μόνο παράπλευρων επεισοδίων¹⁶⁶ αλλά και των περισσότερων μαθητών είναι από σπάνια έως μοναδική περίπτωση, γιατί δεν οφείλεται σε έλλειψη χώρου, τουλάχιστον ως προς τα αριστερά¹⁶⁷... Η σύγκρισή της δε με άλλα γνωστά μνημεία τής ευρείας περιοχής, Αχρίδα, Βέροια, Καστοριά, Μετέωρα, Γιάννενα, Δέλβινο, δεν μας οδηγεί σε αναγωγή γνωστού προτύπου –

158. Το φαινόμενο, αν δεν συνιστά εικονογραφικό νεωτερισμό, είναι δύσκολο μάλλον να ερμηνευθεί ως ιδιαιτέρως ασυνήθιστο — δεδομένου ότι δεν μπορεί εδώ να ευσταθήσει η αιτιολογία για έλλειψη χώρου στη σύνθεση.

159. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στα γειτονικά μνημεία του Σάββου, 1526, της Λεσινίτσας και της Πετσάς, 1525, βλέπε Γ. Γιακουμής, *Μεταβυζαντινά Μνημεία σε Εκθέσεις-Πεπραγμένα 2000-2001*.

160. Το ίδιο ακριβώς φαινόμενο παρατηρείται και στα περί το Δέλβινο μνημεία του 1525, ό.π.. Γυμνό τοπίο υπάρχει επίσης και στον Αγ. Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 179 α-β, 180 α-β.

161. Για το ποιόν αυτής της κορυφογραμμής βλέπε Garidis M., *La peinture murale*, σ. 66, όπου οι μαλακές και όχι πολυεπίπεδες κορυφώσεις του βουνού θεωρείται ότι έλκουν την καταγωγή τους από το εργαστήριο της Καστοριάς και τη Δύση. Φυσικά, τέτοια σχεδίαση συναντάμε και στο Θεοφάνη τού Αναπαυσά, Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, σ. 186, και σε πρωιμότερη εικόνα της Κοίμησης Εφραίμ του Σύρου, *Θησαυροί Αγίου Όρους*, σσ. 98-100. Σχετικά χαρακτηριστικά του εργαστηρίου Καστοριάς βλέπε και σε Γεωργιτσιγιάννη Ε., *Σχέσεις ζωγραφικής Φιλανθρωπικών και Ντιλίου με το εργαστήριο του τέλους του 15^{ου} αι. σε Πρακτικά Συνεδρίου για τα Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σ. 87.

162. Δύο είναι οι άγγελοι που ανακρατούν τη δόξα στα κοντινά μνημεία Λεσινίτσας και Πετσάς, Γ. Γιακουμής, *Μεταβυζαντινά Μνημεία σε Εκθέσεις-Πεπραγμένα 2000-2001*.

163. Βλέπε σημ. 258 του Α' κεφαλαίου. Εδώ, όπως και στην Πετσά, ό.π., η δόξα τού αναλαμβανόμενου Χριστού είναι τρίχρωμη, με διαβάθμιση από τον λευκό εξωτερικό κύκλο προς τον φαιό τρίτο εσωτερικά ομόκεντρο κύκλο.

164. Υποθέτουμε ότι οι άγγελοι που ανακρατούν τη δόξα είναι δύο, επειδή λείπει το απέναντι τμήμα του σοβά. Δες συγκριτικά και τη σημ. 259 του Α' κεφαλαίου, καθώς και την σημ. 86, παραπάνω.

165. Θεωρούμε αντιαφηγηματική έως ελλειπτική την παράσταση, επειδή, μολονότι υπάρχει χώρος, απεικονίζονται μόνο τρεις παρόντες μαθητές. Έτσι η παράσταση τείνει να υπογραμμίζει το υπερφυσικό γεγονός και παραμερίζει τις ανθρώπινες αντιδράσεις των περισσότερων μαθητών. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και σε μνημεία της Αχρίδας του 15^{ου} αι. [Subotič, *L' école*, σχ. 32, από τον Προφήτη Ηλία Dolgaeč, όπου υπάρχουν 8 μαθητές, σχ. 4 από την Παναγία Velestovo, όπου υπάρχουν μόνον 4 μαθητές, σχ. 78 από την Ανάληψη Lescoeč, όπου υπάρχουν πάλι 8 μαθητές, σχ. 84 από τον Αγ. Νικόλαο Bolniča, όπου υπάρχουν μόνον 1+2 μαθητές, ακριβώς όπως και στο Μάντζαρη].

166. Τέτοια «επεισόδια» μπορεί να είναι το Ιερό Μανδύλιο που υπάρχει στις περισσότερες Αναλήψεις των μνημείων της Αχρίδας, 15^{ου} αι., Subotič, *L' école*, σχ. 32 από Προφήτη Ηλία Dolgaeč κ.λπ.. Βλέπε και σημ. 268 του Α' κεφαλαίου, όπου υπογραμμίζεται η απουσία χερουβείμ, προφητών επί νεφελών κ.λπ.

167. Ομολογουμένως, η πολύ κακή κατάσταση της τοιχογραφίας λόγω των εκεί καταπεσμένων σοβάδων δεν μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε με κατηγορηματικό τρόπο την απουσία μαθητών στο αριστερό ημιχόριο. Εν πάση περιπτώσει, αν υπάρχουν εκεί μαθητές, αυτοί δεν μπορεί να είναι περισσότεροι από έναν ή δύο...

εκτός από τη θέση-στάση τής Παναγίας, που απαντάται σε πολλά μνημεία του 15^{ου} αι. στην Αχρίδα¹⁶⁸ και σε άλλα μνημεία των αρχών του 16^{ου} αι. στη γύρω περιοχή, Άγιο Δημήτριο Σάββου¹⁶⁹ και Άγιο Αθανάσιο Πετσάς¹⁷⁰.

Ο Αναπεσών (65). Στην επάνω ζώνη του βόρειου κλίτους και ακριβώς πάνω από την τοιχογραφία των αγίων Κων/νου και Ελένης, έχει ζωγραφηθεί σε θέση μάλλονόχι περίοπτη ο αναπεσών Χριστός. Στο μέσο της σύνθεσης απλώνεται κατακόκκινη στρωμνή σε σχήμα πλαγίως ωσειδές, που ανακλίνεται σαν προσκεφάλι στη μία πλευρά. Πάνω σ' αυτήν ανακάθεται ο μικρός Χριστός ως αναπεσών. Φορεί λευκή χειριδωτή εσθήτα, που κοσμεείται στο στήθος, στη μέση και στην κάτω παρυφή με λώρους καφετιούς, κατάστικτους από άσπρες κουκίδες. Το δεξί του χέρι φέρεται προς το πρόσωπο· το αριστερό κατεβαίνει ως τα γόνατα· και τα λεπτά πόδια σταυρώνονται σε χαλαρή στάση. Το κεφάλι έχει καταστραφεί, διότι η τοιχογραφία είναι καταπεσμένη στο πάνω μέρος. Γιαυτό και κάποια άλλη αγγελική μορφή, που φορεί ποδήρη λευκό χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο και στέκεται όρθια προ της στρωμνής, σώζεται από τη μέση και κάτω.. Έχει χυτή, λεπτή κορμοστασιά και προφανώς είναι στραμμένη προς τον Αναπεσόντα¹⁷¹. Τα πόδια της όμως δεν πατούν κατά τρόπο φυσικό μπροστά στη στρωμνή, αλλά φαίνονται σα να είναι μετέωρα.

Από εικονογραφικής πλευράς πρέπει η παράσταση να ενταχθεί στον Β τύπο, που χρονολογείται από τον 13^ο αι.¹⁷². Αναζητώντας δε ένα έργο/πρότυπο του καλλιτέχνη πιστεύουμε ότι κατά τον 14^ο αι. υπήρχε στη Μακεδονία κατά μίμηση έργων του 13^{ου} αι. Πόπως ο Αναπεσών της Ομορφοκλησιάς Γαλατσίου¹⁷³, όπου ειδικά ο αναπεσών Χριστός, και μόνο, είναι μορφή όμοια με αυτήν του Μάντζαρη.

Η Κοίμηση (70-73) έχει ζωγραφιστεί στον δυτικό τοίχο, πάνω από τη θύρα εισόδου. Η τοιχογραφία αυτή έχει διασχισθεί εξαιτίας μεγάλης ρωγμής στο μέσο της από πάνω έως κάτω, στην περιοχή όπου ζωγραφίζονται ο κορμός τής Παναγίας, ο Χριστός και οι άγγελοι. Ωστόσο, τα τμήματα που διασώζονται, δεξιά και αριστερά τής καταστροφής, μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε γνώμη και εικόνα περί του έργου. Η σύνθεση είναι λιτή και αναπτύσσεται σε περιορισμένο χώρο. Δεξιά και αριστερά τής κλίνης, όπου το σκήνωμα της Θεοτόκου εκτείνεται μέσα σε σκούρο κόκκινο μαφόριο με την κεφαλή ελαφρώς ανεγερμένη, υπάρχουν δύο ημιχόρια Αποστόλων, 5 + 4 τον αριθμό¹⁷⁴. Λόγω όμως του πιο περιορισμένου στα αριστερά χώρου, εκτός εκείνου τού Πέτρου, τα κεφάλια δύο Αποστόλων μόλις διακρίνονται, προκειμένου να ζωγραφιστούν στον απομένοντα χώρο τα πρόσωπα δύο σεβάσμι-

168. Βλέπε σημ. 252-253 του Α' κεφαλαίου, και Subotič, *L' école*, σχ. 32, 41, 48, 78 κ.λπ.

169. Βλέπε σημ. 252 του Α' κεφαλαίου και σχετική φωτογραφία.

170. Βλ. Γ. Γιακουμής, *Μεταβυζαντινά Μνημεία σε Εκθέσεις-Πεπραγμένα 2000-2001*.

171. Υπάρχουν και εικόνες, στις οποίες η Παναγία κρατεί στα χέρια της τον Αναπεσόντα Χριστό. Βλέπε Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ομορφοκλησιά*, σ. 70· Σωτηρίου, *Σινά I*, πιν. 146-147, όπου ο Χριστός δεν ανακάθεται ως αναπεσών, και Chatzidakis, *Icons de S.G.* πιν. II.

172. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ομορφοκλησιά*, σ. 70.

173. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ομορφοκλησιά*, πιν. 45β'. Η στάση, τα λεπτά πόδια, η πλοκή τους στο ύψος των γονάτων, το δεξί και το αριστερό χέρι ως προς τις κινήσεις τους, η στροφή του κεφαλιού, το σχήμα της στρωμνής, ο κοντός και χειριδωτός χιτώνας, η διάλιθη ταινία στις παρυφές είναι κοινά. Μόνον η διακόσμηση στο στήθος διαφέρει.

174. Κατά τον 10^ο αι. εμφανίζονται οι σε δύο ομάδες χωρισμένοι Απόστολοι, ένας στην κεφαλή και ένας στους πόδας του Ιερού λειψάνου, Λίβα-Ξανθάκη, *Ντίλιου*, σ. 157. Εμείς τους εντοπίσαμε σε μικρογραφίες του 11^{ου} αι., όπως στην Κοίμηση που βρίσκεται στο Ευαγγελιστάριο Σκευοφυλακίου της Ι.Μ. Μεγ. Λαύρας, φ. 134β', *Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Γ', εικ. 8, και σε άλλη που απόκειται στην Ι.Μ. Ιβήρων εντός περγαμηνού κώδικα, 1, φ. 300α'.

ων Ιεραρχών με φωτοστέφανο. Δεξιά, στο άλλο ημιχόριο, ο χώρος είναι λίγο ευρύτερος· έτσι, εκτός από τα κεφάλια φαίνονται εκεί κάπως περισσότερο τα σώματα τεσσάρων Αποστόλων και δύο αρχιερέων με φωτοστέφανο. Στο μέσο τής σύνθεσης σώζονται μόνο τα άκρα τής δόξας του Χριστού και δύο κεφάλια αγγέλων σε σκούρο φαιό/σταχτί χρώμα. Λόγω χαμηλού ύψους της σκηνής, υποθέτουμε ότι ο κάθετος άξονάς του Χριστού θα αποδιδόταν ως τη μέση σαν σε προτομή. Ψηλά, στην άκρη τής τοιχογραφίας, δεν υπάρχουν κτήρια. Υπάρχει μόνο μία επιγραφή σε σκούρο γαλάζιο φόντο «*Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ*»· επίσης, πάνω στο κόκκινο προσκεφάλι τής κλίνης επιγράφεται συντομογραφικά το «*MHP/ΘΟΥ*».

Ομοιότητες με τη σύνθεση της Κοίμησης του Αγίου Δημητρίου του Σάββου υπάρχουν πολλές ως προς την εικονογραφία: η κλίση και η έκφραση της Θεοτόκου, η νεκρική κλίση, ο θυμίων απόστολος Πέτρος αριστερά, ο σε κατατομή απόστολος Παύλος δεξιά που φαύει αμήχανα το γένειό του, ο κάθετος σε μονοχρωμία άξονας των αγγέλων που περιστοιχίζουν το Χριστό, ο λευκασμένος απόστολος που ακουμπά μελαγχολικά το χέρι του στη δεξιά του παρειά και οι τέσσερις ιεράρχες, δύο δεξιά, δύο αριστερά, φαίνεται να ακολουθούν κοινό πρότυπο. Επίσης η απουσία δευτερευόντων επεισοδίων, όπως του Ιεφωνία,¹⁷⁵ είναι κοινό εικονογραφικό στοιχείο των δύο έργων – μάλιστα αυτό του Μάντζαρη ούτε την παιδίσκη έχει, ενδεχομένως ούτε τα κηροπήγια ούτε τα αρχιτεκτονήματα βάθους. Οπωσδήποτε ακολουθείται και εδώ ένα δοκιμασμένο εικονογραφικά πρότυπο, όπως αυτό του Καχριέτζαμί¹⁷⁶.

Οι ποιητές άγιοι (72-73): Δεξιά και αριστερά της Κοίμησης, στον εγκάρσιο τριγωνικό χώρο που σχηματίζουν οι δύο κιονοστοιχίες καταλήγοντας και ακουμπώντας στο δυτικό τοίχο, ζωγραφίζονται επί των δύο εσωτερικών, προς το κεντρικό κλίτος, παρειών τους οι ιερές μορφές των ποιητών που ύμνησαν τη Θεοτόκο, δηλαδή του αγίου Ιωάννη του Δαμασκηνού, νότια, και του αγίου Κοσμά Μαΐουμά, βόρεια.¹⁷⁷ Ως γνωστόν, τις δύο αυτές μορφές σε άλλες παραστάσεις συναντούμε μέσα στη σκηνή της Κοίμησης. Όμως εδώ, λόγω της ασφυκτικής στενότητας του χώρου, ο καλλιτέχνης βρήκε την κατάλληλη θέση τους ακριβώς δίπλα, και μάλιστα σε εγκάρσια ως προς την Κοίμηση θέση, ώστε οι δύο ποιητές να φαίνεται ότι προσβλέπουν προς την υμνηθείσα Θεοτόκο από τρίτο επίπεδο χώρου, αντικριστά όπως και οι πιστοί Π γιαυτό τα πρόσωπά τους στρέφονται κατά $\frac{3}{4}$ προς τη σκηνή της Κοίμησης¹⁷⁸.

175. Το επεισόδιο του Ιεφωνία εμφανίζεται στην Καστοριά κατά τον 12^ο αι., Μαυριώτισσα, από τον ζωγράφο Β', βλέπε Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σσ. 67, 72, 78 και εικ. 12· ακόμα, του ιδίου, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσ/νίκη 1960, σ. 45, σημ. 110. Όμως, μετά την καθιέρωση του επεισοδίου αυτού κατά τους παλαιολόγειους χρόνους, μέχρι και τον 16^ο αι., η απουσία του από τις παραστάσεις σε μνημεία των αρχών του 16^{ου} αι. θεωρείται αρχαϊσμός.

176. Ο τύπος αυτός της Κοίμησης εμφανίζεται κατά τον 14^ο αι. σε φορητή εικόνα της Galleria del' Academia της Φλωρεντίας, μόνο που το ιερό σκήνωμα είναι τοποθετημένο αντίστροφα, Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, σ. 353 κ.μ.. Στη συνέχεια, ο τύπος έγινε συνοπτικότερος σε μνημεία της Αχρίδας του 15^{ου} αι., Subotić, *L' école*, σχ. 17, 35, 44, – αν και σε μερικά υπάρχουν επιπλέον αφηγηματικά στοιχεία, ό.π. σχ. 71, 79, 115.

177. Οι δύο μελωδοί της Θεοτόκου διαχωρίζονται από τη σύνθεση της Κοίμησης κατά τον 12^ο αι. Βλέπε Ξυγγόπουλος, *Τα ψηφιδωτά των Αγ. Αποστόλων*, σσ. 137-138. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και σε φορητή εικόνα Κοίμησης των αρχών του 15^{ου} αι., που βρίσκεται στο μουσείο Κανελλοπούλου, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 161, εικ. 142 και σχόλια στις σσ. 221-2. Επιπλέον βλέπε και Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, σ. 22.

178. Η τοποθέτηση των δύο υμνωδών όχι μέσα στην παράσταση της Κοίμησης αλλά σε εικαστικά συναφείς χώρους, ώστε ουσιαστικά να μην εξαιρούνται από τη συνολικώς θεολογικότερη συνύπαρξη των υμνητών με τη σύνθεση της Κοίμησης συμβαίνει και στη συνομήλικη Παναγία Πορφύρας στην Πρέσπα, Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντι-*

Ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός είναι γενειοφόρος, με ανατολίτικη καλύπτρα, σαρίκι, στο κεφάλι, λευκή με κόκκινες και μαύρες ρίγες. Φορεί επί του χιτώνα φαρδιά κόκκινη χλαμύδα, που πορπώνεται ψηλά στο στήθος, και κρατεί στο αριστερό χέρι ειλητό ανοιγμένο προς τα πάνω, το οποίο επιγράφει «NENIKHNTE TO(IC, ΦΥΣΕΩC ΟΙ ΟΡΟΙ ΕΝ...»^{179α}. Το σώμα έχει μνημειακή διάπλαση και μετωπική στάση, αποδίδεται δε μέχρι ύψους γονάτων περίπου, διότι μέχρις εκεί επαρκούσε ο χώρος που δημιουργείται στην παρειά του τόξου ως το σημείο, όπου κάθεται πάνω στον πεσσο^{179β}. Αξιοπαρατήρητη στην τοιχογραφία είναι η επιγραφή του ειλητού, ένα σημείο της οποίας παρουσιάζει ενδιαφέρον. Πρόκειται για το δεύτερο «N» της αρχικής λέξης «NENIKHNTE», το οποίο είναι σλαβικό και επιτρέπει την ασταθή έστω υπόθεση ότι ο Ανώνυμος καλλιτέχνης ίσως είχε εργαστεί σε περιοχές της Σερβίας, όπου θα είχε στοιχεωδώς εξοικειωθεί στην κυριλλική γραφή, γιαυτό έγραψε εδώ εκ παραδρομής το γράμμα αυτό.

Και ο άγιος Κοσμάς ο ποιητής απέναντι είναι γενειοφόρος, με ανατολίτικη λευκή καλύπτρα, (= κουκκούλιον) στο κεφάλι. Φορεί και αυτός πάνω από τον χιτώνα φαρδιά, ριχτή χλαμύδα, που πορπώνεται όπως και στον Δαμασκηνό κάτω από τον λαιμό¹⁸⁰. Κρατεί ειλητό που ξετυλίγεται προς τα κάτω και επιγράφει: «EN TH METACTACEI COY MHTHP ΘEOY PIXOPOTATON». Το σώμα ζωγραφίζεται κατενώπιον, έχει μνημειακή διάπλαση, προβάλλει δε το δεξί χέρι με την παλάμη ανοιχτή προς τον θεατή, ενώ το πρόσωπο στρέφεται κατά τα $\frac{3}{4}$ προς τη σκηνή της Κοίμησης.

Έτσι τα δύο ιερά πρόσωπα, ζωγραφημένα ως έγγιστα δίπλα στην Κοίμηση, συμμετέχουν ουσιαστικά στην πολυπρόσωπη παράσταση της Κοίμησης, όπως αυτή δομήθηκε ευφυώς σε φορητή εικόνα Κοίμησης του Μουσείου Κανελλοπούλου¹⁸¹

νάμνημεία της Πρέσπας, Θεσ/νίκη 1960, 102, πιν. xxxv. Εικονογραφικά ο τύπος αυτός καθιερώθηκε μέσω βυζαντινών παλαιολόγειων απεικονίσεων, όπως στο παρεκκλήσι της Ι.Μ. της Χώρας, Underwood, *Kariyé* 3, πιν. 426, και στο Χριστό Βεροίας, Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. 51-52. Βλ και Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ. 100 για άλλη θέση εντός της τοιχογραφίας.

179α. *Υμνολογία της Κοιμήσεως*, Α' Κανόνας στην Κοίμηση της Θεοτόκου, ειρμός της 9ης ωδής Καταβασιών (Μ. Συνέκδημος, εκδ. ΦΩΣ, Σ.1028.

179 β. Ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός περιγράφεται με στρογγυλό γένη, κοντό και λευκό, ενδύματα μοναχού, με ριγωτό μαντήλι δεμένο γύρω από το κεφάλι σαν σαρίκι, ένα δεόμενο ή ευλογούν χέρι και άλλο που κρατεί το ειλητό. Η φορεσιά του παραπέμπει στην Συρία, όπως και του Κοσμά. Κατά τον εκ Φουρνά Διονύσιο είναι «γέρον διχαλογένης, φορών σκέπασμα», *Ερμηνεία*, σ. 166. Το σαρίκι που φορεί ο Δαμασκηνός στον Άγ. Νικόλαο Καλοκρατά Βεροίας, 1566, είναι παρόμοιο με του Μάντζαρη, αλλά δεν απλώνεται στους ώμους, Παπαζώτος, *Ναοί Βεροίας*, πιν. 93.

180. Ο εξ υιοθεσίας αδελφός του Ιωάννη Κοσμάς, επίσκοπος Μαΐουμά, βλέπε Wratissaw-Mitronič - Okunen, ό.π. 171 και Grabar, *Bulgarie*, σ. 79, περιγράφεται από τον εκ Φουρνά Διονύσιο ως «γέρον φαλακρός οξυγένης», *Ερμηνεία*, σ. 166, αλλά διαχρονικά δεν παρουσιάζεται τυποποιημένος, γιατί άλλοτε εμφανίζεται φαλακρός, στο Πρωτάτο, Millet, *Athos*, πιν. 41.2 ή στην Ι.Μ. Προδρόμου Σερρών, Ξυγγόπουλος, πιν. 12, άλλοτε σγουρογένης, όπως στο Χριστό Βεροίας, Πελεκανίδης, πιν. 53, και άλλοτε με ανατολίτικο κάλυμμα στην κεφαλή όπως εδώ, και όπως στο παρεκκλήσι της Μονής της Χώρας, Underwood, *Kariyé*, πιν. 428-429.

181. Στην προαναφερθείσα Κοίμηση της φορητής εικόνας, που απόκειται στη συλλογή/μουσείο Κανελλοπούλου, του 15^{ου} αι., υπάρχουν πολλές ομοιότητες με τη σύνθεση του Μάντζαρη. Οι δύο υμνωδοί τοποθετούνται εκτός συνθέσεως, αλλά κοντά, μέσα σε ξεχωριστό διάχωρο ο Κοσμάς, αριστερά, και ο Ιωάννης, δεξιά. Μάλιστα η καλύπτρα καλογερικού τύπου, που φορεί εκεί ο Κοσμάς, η οποία περνώντας από τους ώμους έρχεται και πέφτει σαν πετραχήλι μπροστά, τυπολογικά είναι κοινή με το ανάλογο κάλυμμα του Μάντζαρη και η άλλου είδους καλύπτρα/σαρίκι ανατολίτικου τύπου, που φορεί ο Δαμασκηνός του Μάντζαρη μοιάζει επίσης με την καλύπτρα της συλλογής Κανελλοπούλου που περιδέεται γύρω από το κεφάλι και, κοντή καθώς είναι, απλώνεται μόνο στους ώμους. Τέλος, και στις δύο παραστάσεις ο επενδύτης, που πορπώνεται κάτω από τον λαιμό, δεν είναι ποδήρης. Βλέπε σχετικά Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές εικόνες*, σ. 10, 220-221 και εικ. 142.

των αρχών του 15^{ου} αι. □ όπου οι δύο αυτοί άγιοι ποιητές συμμετέχουν μεν στην Κοίμηση, όμως κείνται έξω από την κυρίως σκηνή, σε ξεχωριστά πλαίσια -πτυχές.

Δ.Μεμονωμένες μορφές

Δύο ιαματικοί άγιοι. Στην επάνω ζώνη του δυτικού τοίχου, βόρεια και νότια, εκεί όπου καταλήγουν τα ακραία κλίτη, απεικονίζονται μετωπικά οι δύο ιαματικοί ασιάτες άγιοι Ανάργυροι¹⁸²: ο Κοσμάς, στο νότιο κλίτος, και ο Δαμιανός, στο βόρειο κλίτος. Το αξιοσημείωτο είναι επίσης ότι ούτε ολόσωμοι εμφανίζονται ούτε στηθαίοι· αλλά ζωγραφίζονται μέχρι κάτω από την οσφύ σε δίχρωμο κάμπο και μέσα σε καμπυλωτά τριγωνικό πλαίσιο¹⁸³.

Ο άγιος Κοσμάς (84) απεικονίζεται με έντονη σωματικότητα¹⁸⁴, μετωπικός, φορώντας πλούσια ενδύματα: κόκκινο χιτώνα και αναδιπλούμενο ιμάτιο με διάλιθη/μαργαριτοπερίκλειστη παρυφή στην τραχηλιά. Το πρόσωπό του είναι ωοειδές, και φέρει λεπτό μύστακα με λεπτή γενειάδα. Στα χέρια κρατεί μακρόστενο φαρμακευτικό κιβωτίδιο λευκού χρώματος.

Ο άγιος Δαμιανός (85) έχει πιο ογκώδη σωματική διάπλαση· παρουσιάζεται μετωπικός και φορεί κόκκινα ενδύματα, φαρδιά, με πλατιές, μάλλον άτονες πτυχωσεις. Στα χέρια κρατεί ένα λεπτό εγχειρίδιο ή κοχλιάριο, στο δεξί, και ένα μακρόστενο φιαλίδιο ή κιβωτίδιο λευκό, στο αριστερό,¹⁸⁵.

Δεξιά και αριστερά των κεφαλών των δύο Αναργύρων υπάρχουν επιγραφές, Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ, Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ, ο δε κάμπος πίσω τους είναι διπλός: από πάνω μέχρι τους ώμους μονόχρωμος σκούρος μπλε· από τους ώμους και κάτω σκουρόχρωμος με υπόλευκες ρέουσες παχιές και ακαθόριστου σχήματος γραμμές □ σε τύπο πιθανώς ορθομαρμάρωσης.

Η τριπρόσωπη Δέηση (74-75). Η παράσταση περιέχει τα τρία πρόσωπα, μοιρασμένα όμως λόγω ελλείψεως ενιαίου χώρου προ του Ιερού Βήματος¹⁸⁶ σε δύο θέ-

182. Τους θεωρούμε «ασιάτες», επειδή βάσει του Διονυσίου εκ Φουρνά, *Έκφρασις*, σ. 161, οι εξ Ασίας άγιοι Ανάργυροι είναι «νεοι αρχιγένειοι» – και όχι «οξυγένειοι» όπως οι εκ Ρώμης. Βεβαίως, ο Διονύσιος αλλού, ό.π., σ. 270, τους περιγράφει ως «τάς τρίχας έχοντες άνωθεν τών ώτιών, φαλακρίζοντες, ολιγότριχοι και σγουρακίζοντες». Αυτή η περιγραφή δύσκολα προσομοιάζει με τους αγίους του μνημείου, που μόνον «ολιγότριχοι» δεν είναι στην κεφαλή ή «φαλακρίζοντες» – εκτός αν το «ολιγότριχοι» αναφέρεται στην ψιλή γενειάδα και τον λεπτό μύστακά τους. Ωστόσο, ο άγιος Κοσμάς, του οποίου το κεφάλι ευκρινώς φαίνεται, όντως έχει τα μαλλιά του «άνωθεν των ωτιών», αλλά δεν πρέπει η κόμη του να «σγουρακίζει»...

183. Απλώς σημειώνουμε τον συνειρμό, που μας δημιουργείται εν προκειμένω, με τη γνωστή ιδιαιτερότητα των μεταλλίων του Ονούφριου, τα οποία απεικονίζουν τους αγίους περισσότερο από ημίσωμους, δηλαδή μέχρι κάτω από την οσφύ. Βλέπε σχετικά σε Garidis M., *La peinture...*, σ. 202.

184. Οι Άγιοι Ανάργυροι στα μνημεία Ιωαννίνων και Καστοριάς σχεδιάζονται, αντίθετα προς τους ίδιους Αγίους του Μάντζαρη, δηλαδή λεπτόκορμοι και μάλλον λυγεροί. Βλέπε Ποταμιάνου, *Η μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 15· Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, π. 39β· Λίβα-Ξανθάκη, *μονή Ντίλιου*, πιν. 43· το ίδιο συμβαίνει και στο συνομήλικο μνημείο της Λεσινίτσας, 1525, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 50. [Για τους εικονογραφικούς τύπους των Αγίων Αναργύρων βλέπε Ξυγγόπουλος, 'Το ανάγλυφο των Αγίων Αναργύρων', *Α.Δ.* 2^ο, 1965, και *Μελέται* σ. 84 κ.μ.]. Αντίθετα, με σωματικότητα εμφανίζονται οι άγιοι αυτοί, έτσι, όπως και στου Μάντζαρη, αλλά χωρίς μετωπικότητα, στο Πρωτάτο, Millet, *Athos*, πιν. 52i και 53i, στο Χριστό Βεροίας, Πελεκανίδης-Καλλιέργης, πιν. 82, στο μοναστήρι της Αχρίδας Matka, Subotič, *L' école*, σχ. 113, και αλλού. Έτσι δεχόμαστε ότι η εμφάνιση των Αγίων Αναργύρων με έντονη σωματικότητα προσιδιάζει περισσότερο σε παλαιολόγια μακεδονικά πρότυπα.

185. Στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας, στην Καστοριά, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 187 α-β, ο Άγιος Κοσμάς κρατεί λαβίδα οριζοντίως προτεταμένη όπως εδώ ο Άγιος Δαμιανός. Βλέπε και Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 279.

186. Για τη θέση αυτή της Δέησης, βλέπε Καζαμία-Τσέρονου, *Δέηση*, σσ. 102-115. Ωστόσο, θα πρέπει εδώ να δεχτούμε ότι η θέση αυτή της Δέησης αντιβαίνει προς τις δύο καθιερωμένες θέσεις, όπου συνηθέστατα ζωγραφί-

σεις. Η μεν «*ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ, Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ*» βρίσκεται στη δυτική πλευρά του ΒΑ. πεσσού, στο ύψος του τέμπλου· ο δε Ιησούς με τον Πρόδρομο έχουν ζωγραφιστεί στον δυτικό τοίχο του χτιστού τέμπλου.

Η Παναγία ζωγραφίζεται ολόσωμη, ορθή, με μία αριστερόστροφη στάση $\frac{3}{4}$ και τις παλάμες των χεριών της προτεταμένες σε δέηση. Έχει το κεφάλι ελαφρά κεκλιμένο και στραμμένο προς τον Ιησού που βρίσκεται στον άλλο πεσσο, προκειμένου έτσι να υπάρξει ένας οπτικός δεσμός που θα «ενώνει» τα δύο μέρη της παράστασης της Δέησης. Το σώμα της είναι ενδεδυμένο με ιμάτιο και μαφόριο, κροσσωτό στους ώμους. Η κορμοστασιά της είναι λυγερή και σεμνή¹⁸⁷. Κάτω χαμηλά ο κάμπος φαίνεται κόκκινος και μας οδηγεί στην υποψία ότι η Παναγία πατεί σε μαξιλάρι. Πάνω υπάρχουν οι επιγραφές «*ΜΡ ΘΟΥ*» και «*Η ΕΛΠΙΣ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ*».

Ο Χριστός ως Δίκαιος Κριτής και ο Πρόδρομος είναι επίσης ολόσωμοι. Ο Χριστός στέκεται όρθιος, ευθυτενής¹⁸⁸, φορεί κόκκινο χιτώνα με μαύρες ή κίτρινες ακμές, εξωτερικά δε φέρει γαλάζιο ιμάτιο που πέφτει μονόπλευρα από τον αριστερό ώμο¹⁸⁹. Με το δεξί χέρι ευλογεί¹⁹⁰ και στο αριστερό κρατεί κλειστό ευαγγέλιο. Τέλος, ευρύς ερυθροκίτρινος φωτοστέφανος με άσπρο περίγραμμα κυκλώνει τον αντικλασικό χαρακτήρα της μορφής Του. Στα αριστερά του Χριστού σεβίζει διακριτικά ο Πρόδρομος, ολόσωμος σε στάση $\frac{3}{4}$. Η κορμοστασιά του είναι ραδινή, τα ενδύματα χυτά, η μορφή του ήμερη. Τα χέρια του, σε ορθή γωνία με ανοιχτές τις παλάμες, δίδουν την έκφραση της ικεσίας προς τον Δεσπότη. Φορεί κόκκινο εσωτερικά ένδυμα και ελαιόχρωμο ιμάτιο. Συγκριτικά με τη Δέηση του Σάββου η παράσταση αυτή παρουσιάζει τα εξής κοινά και διαφορετικά, στοιχεία: α, κοινά χαρακτηριστικά μπορούν να θεωρηθούν η μορφή του Ιωάννη, η ευλογούσα χείρα, το κλειστό Ευαγγέλιο, η επιγραφή του Χριστού και η απόπειρα διακοσμητικού φόντου κάτω· β, διαφορετικά χαρακτηριστικά είναι ο φυσιογνωμικός τύπος του Χριστού, που, καθώς είπαμε ήδη, είναι μάλλον αντικλασικός, η έλλειψη θρόνου και, επομένως, η όρθια στάση Του.

Ο Άγιος Δημήτριος (76-77). Στο νότιο τοίχο οι καταστροφές είναι σχεδόν καθολικές σε όλη την έκτασή του. Μόνο προς δυσμάς σώζεται ένα τμήμα της τοιχογραφίας του έφιππου αγίου Δημητρίου, αποχρωματισμένη και αυτή εξαιτίας των υγρασιών και καταπτώσεων των σοβάδων¹⁹¹.

ζεται η παράσταση στη Μακεδονία και στην Ήπειρο. Για περισσότερα ως προς τη θέση των Δεήσεων βλέπε και Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας*, σ. 218.

187. Σε κοινό τύπο αποδίδεται, με την ίδια κλίση, στάση και θέση των χεριών, φορητή εικόνα Δέησης, γύρω στα 1400, στην Ι.Μ. Οδηγήτριας της Ιεράς Μητρόπολης Γορτύνης Κρήτης, Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής τέχνης*, σσ. 472-3, και Χατζηδάκης, *Ιστορία Ε.Ε.*, τ. Ι, σ. 421.

188. Όρθιος και όχι ένθρονος είναι ο Χριστός στην προμνημονευθείσα εικόνα της Δέησης της Μονής Οδηγήτριας Γορτύνης Κρήτης που χρονολογείται γύρω στα 1400, Μπορμπουδάκης, ό.π., εικ. 116.

189. Τις ίδιες περίπου αποχρώσεις έχουν τα ενδύματα του Χριστού και στην προμνημονευθείσα Δέηση του 1400· λείπει μόνο το «σημείο», ενώ τα χρώματα είναι πιο σκούρα, βλ. ό.π..

190. Η ευλογούσα χείρα, με ορθωμένο το μικρό δάκτυλο, δεν προσιδιάζει στον αντικλασικό τύπο Χριστού ως δίκαιου Κριτή. Εξάλλου, η επιγραφή «*Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΚΡΙΤΗΣ*» που υπάρχει ένθεν και ένθεν της κεφαλής του Χριστού, συναντάται και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά – όπου ο Χριστός-Βασιλεύς της Δέησης ονομάζεται και δίκαιος κριτής, Garidis, *La peinture murale*, σ. 68-69.

191. Η θέση αυτή, μακριά από τους άλλους στρατιωτικούς αγίους του ναού, και μάλιστα όχι απέναντί τους, δεν είναι γενικώς δόκιμη, δεδομένου ότι ακριβώς δίπλα του στο δυτικό τοίχο εικονίζεται η αγία Βαρβάρα. Στο διπλανό μνημείο του Σάββου οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος ζωγραφίζονται δίπλα-δίπλα στο μέσο του βόρειου τοίχου. Επίσης, στο μνημείο της Λεσινίτσας, 1525, και στην Μονή Ύπαπαντής Δρυμάδων Χειμάρρας, 16^{ος}

Από τα τμήματα του σοβά που υπάρχουν στον τοίχο συμπεραίνουμε ότι ο άγιος πλαισιωνόταν από κόκκινη ταινία, η οποία επάνω σχημάτιζε γραπτή αφίδα – συνήθεια που ήταν διαδεδομένη κατά τον 15^ο αι. σε μνημεία της περιοχής¹⁹². Ο άγιος ιππεύει σε κόκκινο άλογο με φορά προς τα αριστερά¹⁹³. Η κεφαλή του στρέφεται προς τα πίσω και το υψωμένο δεξί χέρι του κρατεί κοντάρι. Στον αριστερό ώμο είναι περασμένη στρογγυλή ασπίδα. Η κόμη του αχνοφαίνεται πλούσια, το πρόσωπο ωοειδές, η χλαμύδα ανεμίζουσα. Δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου μόλις διακρίνεται επιγραφή: «(Ο ΑΓΙ)ΟΣ (ΔΗΜΗΤ)ΡΙΟΣ». Η παράσταση είναι κατεστραμμένη πλήρως από το στήθος και κάτω· έτσι ως προς το άλογο παρουσιάζεται μόνο ένα μικρό τμήμα του λαιμού, όσο χρειάζεται για να επιβεβαιώσουμε τη φορά του και το κόκκινο χρώμα του. Από τα λίγα αυτά στοιχεία πάντως συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για ένα κλασικό δείγμα παλαιολόγειας εικονογραφίας¹⁹⁴.

Η Αγία Βαρβάρα (78). Στο νότιο άκρο του δυτικού τοίχου απεικονίζεται η Αγία Βαρβάρα, κατεστραμμένη από το στέρνο και κάτω, λόγω καταπτώσεων των σοβάδων και της υγρασίας¹⁹⁵. Πρόκειται για μία μορφή μετωπική, ολόσωμη σε φυσικό μέγεθος, με κανονική σωματικότητα. Στο κεφάλι φέρει λευκή καλύπτρα που πέφτει και απλώνεται στους ώμους¹⁹⁶. Η σοβαρή και άκαμπτη αυτή μορφή ενδύεται πορφυρή δαλματική με διάκοσμο εκ τετραγώνων, εντός των οποίων εγγράφονται υπόλευκα ανθίδια. Δεξιά και αριστερά τού ευρέος φωτοστέφανου αναγράφεται πάνω σε σκούρο, βαθύ μπλέ φόντο/κάμπο: «*Η Α(ΓΙΑ) –(Β)ΑΡΒΑΡΑ* η μεγαλο-μάρτυ(ς)». Το πρόσωπο, τέλος, είναι ωοειδές, με προεξέχουσες, από το μέτωπο μέχρι κάτω στο λαιμό, δύο ξανθές πλεξούδες των μαλλιών της, που δεν σκεπάζονται από την καλύπτρα¹⁹⁷.

Τυπολογικά η μορφή αυτή μάς παραπέμπει στην αντίστοιχη των Αγίων Αποστόλων Νερομάνας, 14^{ος} αι.,¹⁹⁸ η καλύπτρα, η πολυτελής και πορφυρή δαλματική, το σχήμα του προσώπου, η σωματικότητα, ακόμα και η τεχνική των λεπτών/λευκών πινελιών πάνω στην υπέρυθρη σάρκα των παρειών και του λαιμού,

αι., ο άγιος Δημήτριος τοποθετείται στη μέση του βόρειου τοίχου. Στη γειτονική Πετσά, όμως, έργο σύγχρονο, ο άγιος απεικονίζεται έφιππος στον δυτικό τοίχο. Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 107, σημ. 128.

192. Η γραπτή αφίδα-πλαίσιο πάνω από ολόσωμους αγίους απαντάται όχι σε όλες τις ολόσωμες μορφές στα γειτονικά μνημεία Σάββου, Λεσινίτσας, Πετσάς της Δούβιανης και αλλού. Κατά τον Μ. Γαρίδη η ύπαρξη γραπτών αφίδων μεταξύ των αγίων της κατώτερης σειράς είναι συνήθεια άγνωστη για τους βυζαντινούς καλλιτέχνες και, αντίθετα, γνωστή στους δυτικούς που διακοσμούν έτσι σε απομίμηση των τοξοστοιχιών των ρομανικών εκκλησιών – με ανάλογα παραδείγματα σε Γερμανία, Τρανσυλβανία και αλλού. Γαρίδης Μ., *La peinture murale*, σσ. 121-123.

193. Για τη φορά και το χρώμα των αλόγων των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου, βλέπε Ορλάνδος Α., 'Μεταβυζαντινοί ναοί ...', *Αρχαία Βυζ. Μνημείων Ελλάδας*, τ. Ι, τ. 1-2, σσ. 29-30 και σε Subotić, *L' école*, σσ. 101, 104.

194. Την άποψη στηρίζουμε κυρίως στο νεανικό ωοειδές πρόσωπο του αγίου και στην πλούσια πανοπλία της οποίας ο μανδύας ανεμίζει πίσω από τον άγιο. Μπορμπουδάκης, *Σκλαβεροχώρι*, πιν. 205^α, σε συνδυασμό με Χατζηδάκη Μ., *Μ. Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 18.

195. Στον δυτικό επίσης τοίχο απεικονίζεται η Αγία Βαρβάρα και στο μνημείο της Λεσινίτσας, Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 48, ενώ κοντά σε αυτόν τοποθετείται στο γειτονικό μνημείο του Σάββου. Πάντως η αγία δεν λείπει από πουθενά, σε όλα τα μνημεία του 16^{ου} αι. που περιηγηθήκαμε στη Β. Ήπειρο, λόγω της υψηλής δημοτικότητάς της. Βλέπε και Παϊσίδου Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι.*, σ. 289.

196. Σχεδόν ομοιότυπη υπάρχει και στην Αγία Βαρβάρα των Αγ.Αποστόλων Νερομάνας, Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 98.

197. Οι πλόκαμοι που ξεφεύγουν από την καλύπτρα και ρέουν από το μέτωπο προς τις παρειές, κατά Παϊσίδου, ό.π. σ. 295, αν μεν είναι ξανθοί, φανερώνουν κρητική επίδραση αν είναι καστανοί όμως, μαρτυρούν συνήθεια του χερσαίου ελλαδικού χώρου. Εδώ οι πλόκαμοι τώρα φαίνονται λευκοί με καφετί περιγράμμα.

198. Παλιούρας ό.π., σ. 98, φωτ. 78.

μας επιτρέπουν να αναχθούμε σε κοινό πρότυπο, πολύ περισσότερο διότι αυτή η καλύπτρα εμφανίζεται σε πολλά μνημεία της δυτικής Ελλάδας και της κεντρικής Βαλκανικής¹⁹⁹.

Στο δυτικό τοίχο, επίσης, αλλά επί της επιφανείας του πεσσού που συνάπτεται με τον τοίχο, διατηρείται σαφώς καλύτερα η τοιχογραφία της Αγίας Αναστασίας, δεξιά για τον εισερχόμενο θύρα,²⁰⁰ και η άλλη της Αγίας Παρασκευής, αριστερά.

– Η αγία Αναστασία (80-81) ίσταται μετωπική και άκαμπτη. Έχει λεπτότερη κορμοστασιά συγκριτικά με την Αγία Βαρβάρα, αλλά φορούν και οι δύο καλύπτρα²⁰¹, που πέφτει απλωτά στους ώμους, με έμφαση δε στο δεξί μπράτσο της. Το κατακόκκινο ιμάτιο χύνεται χωρίς πτυχώσεις, με μόνο διάκοσμο τη διάλιθη παρυφή του. Το δεξί χέρι κρατεί σταυρό προ του στήθους, το δε αριστερό δείχνει την παλάμη..... Και, το μεν ένδυμα είναι στολισμένο με διάσπαρτη τριφυλλωτή διακόσμηση, το δε πρόσωπο φανερώνει μια νεανική γυναικεία μορφή: παρειές με ερυθρές κηλίδες, ωοειδές σχήμα προσώπου και κυλινδρικό λαιμό²⁰². Το σώμα της αγίας καταλαμβάνει όλο το πλάτος του πεσσού και στο σκούρο, βαθύ μπλε φόντο, που φαίνεται μόνο από τους ώμους και πάνω, επιγράφεται: «*Η ΑΓΙΑ-ΑΝΑΚΤΑΚΙΑ η φαρμακο-λύτριά*».

– Στον αριστερό, βόρειο πεσσό, που συνάπτεται με τον δυτικό τοίχο, ιστορείται η «*ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ*»²⁰³ (79). Φορεί σκούρο πορφύρο μαφόριο μοναχής, που έχει λευκή, ριγωτή παρυφή στην καλύπτρα προς το μέτωπο²⁰⁴. Η κορμοστασιά της, η μετωπικότητα, η στατικότητα και η σοβαρότητα που αποπνέει το νεαρό της ηλι-

199. Παρόμοιες καλύπτρες εντοπίσαμε σε πάρα πολλά μνημεία της Β. Ηπείρου και της δυτικής Ελλάδας, όπως σε Πετσά, Λεσινίτσα, Δούβιανη, Γοραντζή, Πολίτσιανη, Θεσ/νίκη, Ορφανό, Σέρρες, Ι.Μ. Προδρόμου. Βλέπε δειγματικά σε Ξυγγόπουλος, Ορφανός, πιν. 82, Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές Εικόνες Βέροιας*, εκδ. Ακρίτας, Αθήνα 1995, πιν. 115· Garidis, *La peinture murale*, πιν. 107· Constantinides, *Olympiotissa*, τ. II, πιν. 105, όπου εικονίζεται η Αγία Βαρβάρα, Τσιγαρίδας Ευ., *Τοιχογραφίες Λατόμου*, πιν. II και VI και 22.

200. Η Αγία Αναστασία η φαρμακολύτριά δεν έχει συναντηθεί σε άλλο ναό της περιοχής, ναό που ζωγραφήθηκε κατά τον 16ο αι. Ως εορτάζουσα την 22α Δεκεμβρίου, Ερμηνεία, σ. 169, τοποθετήθηκε μετά την Αγία Βαρβάρα, που εορτάζει στις 4 Δεκ.. Ο καλλιτέχνης, προκειμένου να αποφύγει τη σύγχυση με τη συνώνυμη ρωμαία οσιομάρτυρα, που εορτάζει στις 29 Νοεμβρίου, Ερμηνεία, σ. 195, διευκρίνισε γραπτώς τον «επίτιτλό» της. Όμως, κατά τον Διονύσιο εκ Φουρνά, η αγία αυτή θα έπρεπε να ιστορηθεί στο αριστερό μέρος του ναού, ανάμεσα σε άλλες μεγαλομάρτυρες, όπως: Αικατερίνα, Κυριακή, Μαρίνα, Παρασκευή, Ερμηνεία, σ. 273.

201. Η Ερμηνεία, σ. 300, συμβουλεύει να ζωγραφίζεται η αγία ως «φορούσα κουκούλιον», ενώ η συνώνυμή της ρωμαία ως «μεγαλόσχημος».

202. Αυτός ο τύπος προσώπου είναι επηρεασμένος από παλαιολόγια μακεδονικά πρότυπα, όπως το έργο που παρουσιάζει ο Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές Εικόνες της Βέροιας*, σ. 72 και πιν. 117 αναφερόμενος σε πορτρέτο της Αγίας Παρασκευής του 15ου αι., ή όπως του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου της Μονής Ξενοφώντος, 1570, όπου, καθώς σχολιάζει ο Ευ. Τσιγαρίδας, παρουσιάζοντας πρόσωπα της Ανάληψης, οι μορφές «έλκουν την καταγωγή τους από τη Θεσ/νίκη των αρχών του 14ου αι., με τον περιορισμένο ρόλο της γραμμής στην απόδοση των χαρακτηριστικών και στο ζωγραφικό πλάσιμο μικρογραφικού χαρακτήρα, τους θερμούς χρωματισμούς... των κόκκινων κηλίδων στην απόδοση της σάρκας του προσώπου», αλλά και τη «λιτή, γραμμική, άκαμπτη πολλές φορές πτυχολογία, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Παλαιολόγων*, σσ. 87-88 και κυρίως φωτ. 44, όπου η Παναγία εμφανίζεται ομοιοτύπως προς την Αγία Παρασκευή.

203. Κατά την Βυζαντινή περίοδο η θέση της αγίας Παρασκευής βρίσκεται αυστηρά στον δυτικό τοίχο ή στο νάρθηκα, Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αι. στην Καστοριά*, σ. 289. Στο δυτικό τοίχο επίσης βρίσκεται και στο μνημείο της Λεσινίτσας, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σσ. 49-50.

204. Κατά τον ίδιο τρόπο καλύπτεται η αγία Παρασκευή και στη Λεσινίτσα, ό.π., και στην Πετσά, αδημοσίευτη και στο Κουρμπίνοβο, Hadermann-Minguish, εικ. 132, και στο Κρεμικόφσκι, Grabar, *Bulgaria*, πιν. XXXIX, και στην Αχρίδα, Subotic, *L' école*, σχ. 78 και 114. Σε φορητή εικόνα της Κρήτης επίσης, του 15ου αι., η αγία «φορεί βυσσινί μαφόριο..... οι ώμοι είναι γεροί προς τα κάτω και η μορφή με το πολύ ωραίο μακρόστενο πρόσωπο... εκφράζει μία γαλήνια, ιδανική γυναικεία νεανική ομορφιά λεπτού γούστου, Μπορμπουδάκης, σε *Εικόνες της Κρήτης*, Η Αγία Παρασκευή, σ. 409 και εικ. 112.

κίας της φαίνεται, όπως και στην αγία Αναστασία, ότι ακολουθεί κοινό τύπο²⁰⁵. Το μαφόριο πέφτει άκαμπτο στο σώμα, χωρίς πτυχώσεις – οι οποίες περιορίζονται μόνο στη σχεδίαση των ώμων. Το αφύσικο και στυλιζαρισμένο αυτό ένδυμα, όμως, στρέφει όλη την προσοχή του θεατή στο λεπτοκαμωμένο πρόσωπο της αγίας, που αποδίδεται με κόκκινες θερμές κηλίδες στις παρειές και στα χείλη²⁰⁶.

Από πλευράς προτύπου μάλλον πρέπει να αναχθούμε στην Αχρίδα του 15^{ου} αι. και ιδιαίτερα στην αντίστοιχη παράσταση του μοναστηριού Matka²⁰⁷, στο οποίο ακολουθείται τυπολογικά το πρότυπο μιας ευθυτενούς Αγίας Παρασκευής με σεμνό παράστημα, κλειστές χειρονομίες και χυτή φορεσιά, με σοβαρό νεανικά γυναικείο πρόσωπο, έτσι όπως αυτό παρουσιάζεται στο προγενέστερο Κουρμπίνοβο²⁰⁸ – τύπο που αντιτίθεται στην κεφαλοφόρο και αντικλασική αγία Παρασκευή πολλών μεταβυζαντινών μνημείων²⁰⁹.

Ο αγίος **Κύριλλος Αλεξανδρείας**²¹⁰ (33). Ο άγιος παρουσιάζεται μετωπικά, με σωματικότητα φυσικού μεγέθους, ολόσωμος και άκαμπτος. Η κεφαλή του ζωγραφίζεται σύμφωνα με τις Εκφράσεις: μιξαιπόλιος, βουρλογένης, μακροδιχαλογένης, φορώντας ετερόχρωμον, ιδιόρρυθμο σκούφο²¹¹. Το πρόσωπό του δεν καλοδιακρίνεται λόγω αποχρωματισμού του. Φορεί πολυσταύριο φαιλόνιο και ωμοφόριο διακοσμημένο με σταυρούς. Το δεξί χέρι του ευλογεί με κλειστή κίνηση, ενώ το αριστερό κρατεί κλειστό ευαγγέλιο. Χαμηλά φαίνεται κάπως το υπόλευκο, απλό στιχάριο, αδιακόσμητο. Στον σκουροπράσινο μονόχρωμο κάμπο επιγράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΑ(ΛΟΣ),».

205. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος προτυπώνεται σε ολόσωμη εικόνα της Αγίας Παρασκευής της συλλογής Δ. Οικονομοπούλου, του τέλους του 14ου αι.. Ενδυματολογικά, λιγότερο, ζωγραφικά, ιδίως στην τεχνική του προσώπου, και τεχνοτροπικά φαίνεται ότι ο παραπάνω τύπος επηρέασε παράλληλα με εκείνον που συναντάμε στο Κουρμπίνοβο, στη Matka, στην Πολίτσανη, στη Λεσνίτσα και αλλού, Μπορμπουδάκης, ό.π., σ. 469 και Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Συλλογής Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, εικ. 1.

206. Κατά τον Μπορμπουδάκη, το πρόσωπο αυτό δεν εκφράζει τόσο το μοναχικό σχήμα όσο την παρθενική χάρη και το σεμνό κάλλος της γυναικείας μορφής, Μπορμπουδάκης, ό.π., σ. 470 και Γ. Γιακουμής, *Λεσνίτσα*, σ. 49 και 60.

207. Subotič, *L' école*, σχ.114.

208. Τυπολογικά κοινά χαρακτηριστικά ως προς μεν το ευθυτενές, μετωπικό παράστημα πρέπει να αναζητήσουμε αφενός στο Κουρμπίνοβο, και αφετέρου στην Αχρίδα, ό.π.. Ως προς τις κλειστές, σεμνές κινήσεις και το χέρι που κρατεί σταυρό ή το άλλο που δέεται διακριτικά, πρέπει να ανατρέξουμε πάλι στο Κουρμπίνοβο και στη Matka, επειδή στο Leskoec της Αχρίδας οι κινήσεις της Αγίας Παρασκευής είναι ανοιχτές, ιδίως του χεριού που κρατεί το σταυρό, βλέπε παραπομπή σε Subotič, ό.π.

209. Θεωρούμε την κεφαλοφόρο Αγία Παρασκευή αντικλασική, εξπρεσιονιστική και αντιουμανιστική. Τη συναντούμε στην Αχρίδα στο Dolgaec, Subotic, *L' école*, εικ. 25, και στην Καστοριά, Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 294 και σημ. 2864.

210. Θεωρούμε ότι είναι ο Αλεξανδρείας, και όχι ο Ιεροσολύμων, επειδή, σύμφωνα με την Έκφραση, σ. 154, 261, 291, είναι «φαλακρός, μιξαιπόλιος, βουρλογένης/μακροδιχαλογένης εις δύο χωρισμένα τα γένια του, φορών εις την κεφαλήν σκέπασμα με σταυρούς», περιγραφή με την οποία συμφωνεί η απεικόνιση του αγίου στο ναό του Μάντζαρη. Εξάλλου, σύμφωνα με άλλη Έκφραση, Κόντογλου, σσ. 133-136, ο Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας «παριστάται μεσόκοπος, μακρογένης με στακτιάς τρίχας εις τα πλάγια και τον πώγωνα, με μακράν και διχαλωτήν γενειάδα, γρυπήν μύτην. Φορεί εις την κεφαλήν σκούφιαν με πολυσταύριον κεντημένην».

211. Κατά τον Φ. Κόντογλου «εις εν χειρόγραφον βιβλίον της εικονογραφικής τέχνης» εκτίθεται το ιστορικό που ερμηνεύει την ιδιόρρυθμη, πολυσταύρια σκούφια του αγίου Κυρίλλου: ο άγιος Κύριλλος κατηγόρησε κάποτε επιπόλαια τον ιερό Χρυσόστομο επί αιρέσει. Κατελήφθη όμως υπό πονοκεφάλου και ενυπνιάστηκε τον Χρυσόστομο. Θαυματουργικώς εννόησε το σφάλμα του ενυπνιαζόμενος, ζήτησε ταπεινά συγχώρηση και κράτησε κατ' όναρ μέρος του φαιλονίου του Χρυσόστομου. Μόλις ξύπνησε, διαπίστωσε ότι κρατούσε στο χέρι του τεμάχιο αρχιερατικού φαιλονίου, το οποίο απέθεσε αμέσως στην αλγούσα κεφαλή του. Έτσι ιάθηκε. Έκτοτε μετέτρεψε το τμήμα του φαιλονίου σε «καλουπάκιον» και το φορούσε συνεχώς, Κόντογλου, *Έκφρασις*, τ. Ι, σσ. 135-136.

Στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου²¹², δηλαδή ακριβώς μετά τον Αλεξανδρείας Κύριλλο, ζωγραφούνται οι αυτοκρατορικοί άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη έχοντας ανάμεσά τους τον Τίμιο Σταυρό. Παρουσιάζονται σε φυσικό μέγεθος, μετωπικοί²¹³, με ιερατική σοβαρότητα. Τα ενδύματά τους είναι αυτοκρατορικά²¹⁴: πεποικιλμένοι λώροι²¹⁵, διακοσμητικές ταινίες, χρυσά λιθόστικτα στέμματα, δαλματικές, διάλιθες παρυφές²¹⁶ κ.ά.

Ο άγιος Κωνσταντίνος κρατεί με το αριστερό του χέρι τον λεπτό, στεφανωμένο στο ύψος του ώμου του Σταυρό²¹⁷, ενώ η αγία μητέρα του ακουμπά με το δεξί τον Σταυρό στο ύψος της οσφύος²¹⁸. Οι άγιοι φέρουν τα άλλα τους χέρια προ του στήθους χαμηλά. Και οι δύο φορούν περιώμιο φαρδύ, κοσμημένο στις παρυφές με σειρίτια και μικρές λευκές κουκίδες. Μολονότι τα πρόσωπά τους έχουν αποχρωματισθεί, περισσότερο της αγίας Ελένης, μπορούμε να διακρίνουμε τα εξογκωμένα με μικρές άσπρες κοντυλιές ζυγωματικά, τον λεπτό μύστακα με το καστανόλευκο γένειο του αυτοκράτορα και τα πλούσια λευκά μαλλιά της μητέρας του, που πέφτουν χυτά και αδιακόσμητα ως κάτω και μπροστά στους ώμους²¹⁹. Η όλη σύνθεση φέρει δύο επιγραφές ψηλά στο βαθύ σκούρο φόντο της σηκής: «Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝ/ ΝΟC», «Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ».

Η Αγία Μαρίνα (86). Ανατολικότερα των αυτοκρατορικών αγίων, επί του βόρειου τοίχου²²⁰, ιστορείται η, σχεδόν κατεστραμμένη σήμερα, τοιχογραφία της ολόσωμης και μετωπικής αγίας Μαρίνας. Πρόκειται για μορφή με έντονη σωματικότητα, σε τύπο μάλλον ασυνήθιστο – εφόσον δεχόμαστε ως «συνηθισμένο τύπο» την απεικόνιση εκείνη, σύμφωνα με την οποία η νεαρή αγία σε στάση $\frac{3}{4}$ υψώνει απο-

212. Η θέση των αυτοκρατορικών αγίων στα μνημεία της ευρύτερης περιοχής είναι στο δυτικό τοίχο και στα δυτικά του εισερχομένου, Λίβα-Ξανθάκη, *I.M. Ντίλιου*, σ. 113. Έτσι συμβαίνει και στη Λεσινίτσα, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 46-47, και στον Σάββου. Όμως στην *I.M. Μολυβδοσκέπαστου*, 1521, οι αυτοκρατορικοί άγιοι τοποθετούνται αριστερά της εισόδου.

213. Η στροφή κατά $\frac{3}{4}$ ή λιγότερο προς το Σταυρό είναι χαρακτηριστικό των μεταβυζαντινών μακεδονικών συνεργείων, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πιν. 37α, και Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, πιν. 1992. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 24.

214. Είναι γνωστή η τάση των μακεδονικών μνημείων του 15^{ου} αι. για πολυτελή διάκοσμο στους αυτοκρατορικούς αγίους, στις Δεήσεις, αλλά και σε βασιλόπαιδες αγίους. Subotic, *L' école*, σχ. 35, 63, 80, 115.

215. Οι λώροι στα μνημεία της Αχρίδας είναι κυρίως χιαστοί, Subotic, *L' école*, σχ. 35, 63, 71, 115. Όμως εδώ και στη Λεσινίτσα, Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 47, είναι ριχτοί.

216. Ανάμεσα στα άλλα αυτοκρατορικά εξαρτήματα διακρίνεται στα αριστερά της Ελένης το επιγονάτιο θωράκιο σε σχήμα ωοειδές ή καρδιόσχημο. Το θέμα τείνει να εξαφανιστεί στα παλαιολόγια χρόνια αλλά επανακάμπει κατά τον 16^ο αιώνα, όπως εδώ, στη Λεσινίτσα, Γ. Γιακουμής, *Λεσινίτσα*, σ. 47, στο Balinesti, Stefanescu, *Bucovine et Moldavie*, πιν. XXXVLI, στον Αναπαυσά, Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 71β', στη Μονή Φιλανθρωπηνών, ό.π., πιν. 63, στη Ρασιώτισσα, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πιν. 35α, και ίσως αλλού.

217. Η λεπτομέρεια του ακάνθινου στεφανιού που είναι περασμένο στον Τίμιο Σταυρό, γνωστή σε μεσοβυζαντινά και υστεροβυζαντινά μνημεία, είναι χαρακτηριστικό κυρίως των μακεδονικών και ηπειρωτικών ναών, όπως στο Κουρμπίνοβο, Hedermann-Misguich, *Courbinovo*, πιν. 129, στην Αχρίδα, Subotic, *Saint Constantin et Hélène*, σχ. 2, 35, 80, 115, στην Κουμπελίδιχη και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς, Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 73, στη Λεσινίτσα κ. α.

218. Milosevo, Millet-Florow, *I.2* πιν. 79, Matka, Subotic, *L' école*, σχ. 115, Μουζάκη, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 154β', Μολυβδοσκέπαστη, 1521, προσωπικό φωτ. αρχείο, Αναπαυσά, Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 71β'.

219. Βλέπε επίσης και Παϊσίδου, *Οι ναοί του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 231, όπου διατυπώνεται η άποψη ότι όχι μόνο τα λευκά μαλλιά αλλά και οι ρυτίδες των γηρατειών, ως αντικλασικά στοιχεία, μαζί με το σφιχτό κράτημα του Σταυρού από την αγία Ελένη, συνιστούν χαρακτηριστικό των μακεδονικών εργαστηρίων.

220. Η θέση της αγίας Μαρίνας μεταξύ των αγίων Κων/νου+Ελένης και του ένστολου Θεοδώρου στον βόρειο τοίχο πρέπει να θεωρηθεί εξαιρετικά αδόκιμη.

φασιστικά το δεξί χέρι κρατώντας σφυρί, για να πλήξει έτσι το Σατανά²²¹. Η αγία Μαρίνα εδώ απεικονίζεται σε τυπική στάση μάρτυρος, βάσει παλαιότερου τύπου²²² με ένδυμα σχηματοποιημένο τόσο, που να εξαφανίζει μέσα του το ανθρώπινο σώμα και σχήμα, αφού δεν υπάρχουν πτυχές που να ακολουθούν, στοιχειωδώς έστω, τα ανθρώπινα μέλη και τους όγκους τους. Πρόκειται για ένα είδος μελανόχρωμου «σάκκου», πολυτελούς μεν αλλά πλήρως στυλιζαρισμένου ως είδους απτόχωτης χυτής επιφάνειας. Το κεφάλι της σκεπάζεται με λευκή καλύπτρα, που απλώνεται ευρέως επί των ώμων τής εύσωμης αγίας. Η καλύπτρα αυτή φέρει γραπτό σταυρόσχημο διάδημα. Το πρόσωπό της είναι αδρό, με προεξέχοντα ελαφρώς τα ζυγωματικά – μα χωρίς να χάνει τη νεανικότητά του λόγω της καστανής πλεξούδας που περιτρέχει το πρόσωπο ξεφεύγοντας από την κάλυψη τής μανδήλας. Δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου, πάνω στον μαυρομέλανο κάμπο επιγράφεται: «*Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ η μεγαλομάρτυς*».

Ανατολικότερα ιστορείται ο Άγιος Θεόδωρος Τήρων (89). Απορίας άξιον είναι πώς δε ζωγραφήθηκε δίπλα του, αντί της προηγούμενης αγίας, ο Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, δεδομένου ότι στα γειτονικά μνημεία οι δύο αυτοί άγιοι τιμώνται δίπλα-δίπλα²²³. Ο άγιος εικονίζεται ένστολος²²⁴, μετωπικός, σε φυσικό μέγεθος – που ώζεται σε όχι καλή κατάσταση μέχρι τη μέση. Εκτός της, αποχρωματισμένης και, κατόπιν τούτου, δυσδιάκριτης στρατιωτικής του φορεσιάς, φέρει στο δεξί χέρι διαγωνίως όρθιο γυμνό σπαθί²²⁵ και με το αριστερό κρατεί ημικυλινδρική ασπίδα²²⁶. Υποθέτουμε, από τα ίχνη της σχεδίασης που σώζεται, ότι στο σώμα φορεί θώρακα πάνω από τον χιτώνα και, χλαμύδα. Τέλος, δεξιά και αριστερά του φωτοστέφανου, πάνω στο μελανό φόντο, επιγράφεται: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ Ο ΤΗΡΩΝ*».

221. Βοκοτόπουλος, *Fresques*, σ. 161-162 και σημ. 13-14. Κατά την Έκφραση, σ. 283, ο «συνήθης τύπος» θέλει μετά τον 12° αι. την αγία «κρατούσαν τον διάβολον εκ των τριχών και σφύρα τύπτουσαν», όπως συναντάται πριν τον 14° αι., στο Κουρμπίνοβο, βλ. Grosdanov, *Courbinovo*, σ. 42 σχήμα, αλλά και κατά τον 15° αι. Όμως ο νεότερος Φ. Κόντογλου, Έκφρασις, τ. Ι, σ. 352, την περιγράφει πιο λιτά ως «νέαν με ενδυμασίαν μοναχής» μόνο, χωρίς να προσθέτει άλλα στοιχεία στην εικονογραφία της.

222. Ο παλαιότερος τύπος [που τον επιλέγει ο Κόντογλου στην Έκφρασή του, σ. 352.] έλκει την καταγωγή του από τις φορητές εικόνες. Ο τρόπος αυτός, ως πιο παραδοσιακός για τον 14° και 15° αι., βλ. I. Kyzlasova, *Εικόνες κρητικής τέχνης*, σ. 394, αποδίδει την αγία νεαρή, με πρόσωπο ευγενικό και λεπτό, με τα χέρια σε συνήθη κλειστή χειρονομία, μετωπική, σοβαρή, να κρατεί ένα σταυρό στο δεξί χέρι. Φορεί μοναχικό ένδυμα. Έτσι συναντάται σε Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη, Πελακανίδης, *Καστοριά*, πιν. 55β, στο παρεκκλήσι της Αγίας Παρασκευής του Ναού Αγ.Κων/νου+Ελένης, Subotic, *Saint Constantin et Hélène*, σχ.8, στο Velestovo και στην Βεύη, Subotic, *L' école*, σχ.42 και 69, ακόμα και στη μεσσηνιακή μονή Βουλκάνου, Καλοκύρης, *Βυζ. Ναοί Μεσσηνίας*, πιν. 94^α.

223. Πρόκειται για τα μνημεία του Δελβίνου, 1526. Βλέπε Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 51.

224. Κατά κανόνα ως προς τους Αγίους Θεοδώρους διατηρούνται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο τα παλαιολόγια εικονογραφικά πρότυπα, Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 107. Ο ένστολος, με ασπίδα, ξίφος εκτός κολεού, θώρακα κ.λπ., τύπος του Αγίου Θεοδώρου είναι διαδεδομένος κατά τον 14° και 15° αι. στη Μακεδονία, βλέπε Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 119 και Παϊσίδου, *Οι ναοί του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 248, αλλά και εκτός αυτής στη Βουλγαρία, Grabar, *Bulgaria*, σ. 115, στη Σερβία, Grabar, *ο.π.*, σ. 336, στη Ρουμανία και, φυσικά στη Βόρεια Ήπειρο, σε γειτονικά μνημεία, Λεσινίτσα, Πετσά– όπου μάλιστα συναντάται ως ένστολος και έφιππος, βλ. Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 51.

225. Το διαγωνίως όρθιο γυμνό σπαθί προφανώς αντικαθιστά δόρυ, που υπάρχει τόσο σε βυζαντινά μνημεία, Πρωτάτο, Millet, *Athos*, πιν. 49.2, όσο και σε μεταβυζαντινά, όπως των Ιωαννίνων, μονές Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου, των Μετεώρων, Αναπαυσάς, της Καστοριάς, Ρασιώτισσα, της Βορείου Ηπείρου κ.ά. Βλέπε: Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πιν. 67^α-Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πιν. 46-Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πιν. 40-41-Γιακουμής Λεσινίτσα, σ. 51.

226. Κυρτή ασπίδα έχει ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης στο Χιλανδάρι, Millet, *Athos*, πιν. 74.3, και στην Ολυμπιώτισσα, Constantinides, *Olympiotissa*, σημ. 153.

Ανατολικότερα του αγίου Θεοδώρου, εντός ξεχωριστού πλαισίου με τοξύλλια²²⁷ όπως και του Αγίου Δημητρίου απέναντι, ζωγραφίζεται ο άγιος Γεώργιος έφιππος. Η στάση του είναι ημιμετωπική²²⁸. Η σκηνή σώζεται μόνο κατά το ένα τρίτο, πάνω και αριστερά. Έτσι σήμερα υπάρχει το σώμα του αγίου ως τη μέση και ένα μικρό μέρος τού, με φολιδωτή ιπποσκευή, λαιμού του αλόγου του²²⁹. Είναι ενδεδυμένος με κοντό, ημιχειριδωτό χιτώνα, ενστόλιστο με ταινία θώρακα και κόκκινη χλαμύδα. Φορεί στον αριστερό του ώμο κυκλική ασπίδα και κρατεί με το αριστερό τα ηνία, ενώ στο ορθωμένο δεξί φέρει δόρυ. Φαίνεται ότι το άλογο βρίσκεται σε κίνηση καλπασμού, επειδή η πορπωμένη στο λαιμό του αγίου χλαμύδα ανεμίζει πίσω από την πλάτη του. Στον μέλανα κάμπο, πέραν της επιγραφής, «Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ», δεν σώζονται στοιχεία για το σκηνικό βάθος της σκηνής – εκτός από ένα σημείο, εκ του σχήματος του οποίου εικάζουμε ότι εκεί ήταν ίσως μεταγενεστερώς ζωγραφημένο ένα τείχος με έπαλξη. Τυπολογικά, η τοιχογραφία θα πρέπει να ενταχθεί στον απλό τύπο του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου²³⁰, που έλκει την καταγωγή του από την Ανατολή και αποτελεί εικονογραφική διαιώνιση του αρχαίου έφιππου ήρωα²³¹. Τα στυλιστικά του γνωρίσματα, ιδίως τα προσωπογραφικά, μας ανάγουν σε κρητικές εικόνες του 15^{ου} αι.²³²

Τελειώνοντας τις μορφές που υπάρχουν στην κάτω ζώνη των κάθετων τοίχων, οφείλουμε να μνημονεύσουμε μία σειράτοιχογραφιών, μερικές από τις οποίες ανήκουν σε αδιάγνωστους αγίους. Η μία μορφή αναγράφει το όνομα «ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΣΙΟΣ» (97) και βρίσκεται στη νότια πλευρά του βόρειου κλίτους, στο τρίγωνο που σχηματίζει η βόρεια τοξοστοιχία δηλαδή, αντίκρυ στον άγιο, ανάργυρο, Δαμιανό. Η ενδυμασία είναι αρχαία και στο αριστερό χέρι κρατεί κλειστό ειλητό.

Μεταξύ πρώτου και δεύτερου τόξου της ίδιας τοξοστοιχίας, στο ενδιαμέσα σχηματιζόμενο τρίγωνο, επί της εξωτερικής επιφάνειας της τοξοστοιχίας, δηλαδή στη νότια πλευρά του βόρειου κλίτους, ψηλά, απεικονίζεται δυσδιάγνωστη μορφή,

227. Βλέπε σημ. 218 και Γαρίδης, *La peinture murale*, σσ. 121-123.

228. Ημιμετωπική είναι κατά κανόνα η θέση του έφιππου αγίου, όπως συνηθίζεται και σε άλλα μνημεία της περιοχής, Πετσά, Σάββου, Δρουμάδων, Χειμάφρας, Δούβιανης, κλπ. όλα του 16^{ου} αι. Βλέπε σχετικά σε Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα*, σ. 107, σημ. 118 και Dharmo Dh., *La peinture murale*, σ. 48. Επίσης ο άγιος δεν στρέφεται προς τα πίσω αλλά κοιτάζει ελαφρώς μπροστά και κάτω. [Όπως και στον γειτονικό άγιο Αγ. Δημήτριο του Σάββου, βλ. σημ. 294 του Α' κεφαλαίου της διατριβής, στον Αγ. Αθανάσιο Πετσάς, 1525, καθώς και στο Velestovo ή στο μοναστήρι της Matka, βλ. Subotic, *L' école*, σσ. 43, 101, 104.].

229. Το άλογο είναι, ως συνήθως, λευκό και έχει φορά προς τα δεξιά. Βλ. Ορλάνδος Α., 'Μεταβυζαντινοί ναοί', *Αρχείο Βυζαντινών Μεσαιωνικών Μνημείων*, τ. Ι, τ. 1-2, σσ. 29-30 και Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, σσ. 42-43. Όσο για την φολιδωτή ιπποσκευή, στο λαιμό του αλόγου, υιοθετούμε την εκδοχή ότι προκύπτει από μίμηση δυτικού ιπποτικού στοιχείου.

230. Αυτό ενισχύει την άποψη ότι είχαμε έναν απλό τύπο δρακοντοκτόνου Αγ. Γεωργίου, αφού ο σύνθετος τύπος, που εμφανίζεται από τον 14^ο αι. και μετά, Myslivec, *Saint Georges*, σσ. 373-4, όπως στην Καστοριά, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 32α-β, περιέχει και άλλα θαύματα, το θαύμα με την παιδική μορφή στη σέλα, το τείχος και την πόλη, τη βασιλοπούλα και το βασιλικό ζεύγος επί των επάλξεων κ.ά. Επ' αυτού βλ. Ματθαίου Μ., *Συναξαριστής*, τ. Δ', σσ. 401-408 και Παϊσίδου, *Οι ναοί του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 260.

231. Βλέπε Grabar, *Bulgarie*, σσ. 299-300.

232. Για την αναγωγή σε κρητικά πρότυπα βλ. Grabar, ό.π. και Καλοκώρης, *Crete*, 138, 44. Β 112, Παϊσίδου, *Οι ναοί του 17^{ου} αι. στην Καστοριά*, σ. 258· Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρήτης*, σ. 501, για τα χαρακτηριστικά της κρητικής ζωγραφικής αντίληψης του 15^{ου} αι.· Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 145-146· Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κέρκυρας*, σ. 99, ως προς τις δυτικές επιδράσεις κ.ά.· Εντέλει, δεχόμαστε ότι η σκηνή έχει ως πρότυπο έναν έφιππο δρακοντοκτόνο με γνωρίσματα κρητικά του 15^{ου} αι. λόγω: των προσωπογραφικών στοιχείων, της αβρής κίνησης με το κοντάρι που καρφώνει, του απλού τύπου της παράστασης, της ασπίδας πίσω στην πλάτη, του κόκκινου, αναπετάριν, μανδύα που εκτείνεται πίσω και του καλπασμού, ενδεχομένως. Βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, σσ. 75-76.

σχεδόν εξηλειμμένη από τα άλατα και κατεστραμμένη κατά το $\frac{1}{3}$ από τις αποτοιχίσεις των σοβάδων.

Επίσης, εντός μεταλλίου και επί της εξωτερικής παρειάς της νότιας τοξοστοιχίας, στο νότιο κλίτος, υπάρχει στηθαίος νεαρός άγιος, που πιθανόν κρατεί σταυρό στο δεξί και προβάλλει το αριστερό χέρι με ανοικτή την παλάμη. Επί του τριών τόνων μεταλλίου αναγράφεται επιγραφή που ονομάζει την άγια μορφή και τελειώνει σε «.....ΜΟC».

Ακόμα, στο επόμενο τρίγωνο, που σχηματίζουν τα σκέλη ανατολικού και δυτικού τόξου της νότιας τοξοστοιχίας, δηλαδή εντός του νότιου κλίτους, απεικονίζεται επίσης στηθαία μορφή, που φορεί χιτώνα και κρατεί στο αριστερό χέρι ειλητό ανοικτό προς τα κάτω, του οποίου η επιγραφή είναι ευανάγνωστη: «ΧΑΙΡΕ CΦΟΔΡΑ ΘΥΓΑΤΕΡ CΥΝΟΝ ΚΥΡΙCΕ ΘΥΓΑΤΕΡ Ι(ΕΡΟΥCΑ,ΛΗΜ...». Με βάση αυτή την επιγραφή εικάζουμε ότι η μορφή ανήκει στον προφήτη Σοφονία, επειδή το χωρίο αυτό αποδίδεται στον Σοφονία (96) ή στον προφήτη Ζαχαρία, ως απόσπασμα αναφερόμενο στη Βαϊοφόρο. Κλίνουμε όμως προς τον Σοφονία, επειδή, σύμφωνα με το Τριώδιο, κατά το Σάββατο του Λαζάρου το εσπέρας, αυτό το απόσπασμα, που περιλαμβάνεται στην αρχή του Β' Αναγνώσματος του Εσπερινού, αποδίδεται στον δεύτερον αυτόν προφήτη (Σοφ., κεφ. Γ', 14 - 19).

Ε. Μεμονωμένες μορφές σε μετάλλια

Η ζωγραφική διακόσμηση του ναΐσκου ολοκληρώνεται στις παρειές και στα εσωράχια των δύο κιονοστοιχιών. Στις εσωτερικές, προς το κεντρικό κλίτος, παρειές, κάτω από τα υποστηρίγματα του τρούλου, απεικονίζονται, σε πολύ κακή κατάσταση, αδιάγνωστοι πλέον προφήτες και άγιοι. Μόνη διαγνωσμένη μορφή στη βόρεια, εσωτερική, παρειά της νότιας τοξοστοιχίας, διακρίνεται σε καλή σχετικά κατάσταση ο στηθαίος άγιος **Νικήτας (116)**, ακριβώς πάνω από τη ΝΔ κολώνα, ενώ στις παρειές των δύο κιονοστοιχιών διατηρούνται μόνο ημίμβεστες μορφές, περί των οποίων βλ. παραπάνω.

Για τα μετάλλια των εσωραχίων²³³ αξίζει να γίνει μία συνολική αναφορά, επειδή όλα όσα σώζονται είναι δημιουργήματα αξιοπρόσεκτης επιδεξιότητας στη διάταξη, στη σχεδίαση και, ιδιαίτερα, στη ζωγράφιση των προσώπων που δεν έγινε καθόλου συνοπτικά. Εκ των αγίων μορφών οι οποίες βρίσκονται εντός των μεταλλίων, 24 τον αριθμό, ανά 12 σε κάθε κιονοστοιχία και, επομένως, ανά 6 σε κάθε εσωράχιο τόξου, οι 23 είναι νέοι ή ώριμοι ή ηλικιωμένοι άνδρες και μία μορφή είναι γυναικεία.

Το πρώτο μέταλλο της βόρειας τοξοστοιχίας, στο εσωράχιο του ανατολικού της τόξου, αναγράφει ο «ΑΓΙΟC ΟΡΕCΤΗC» (99), που κατά την «Ερμηνεία»²³⁴ του Διονυσίου εκ Φουρνά πρέπει να παρουσιάζεται «νέος αγένειος» και κατά τον Φ. Κόντογλου²³⁵ απλώς «νέος» απεικονίζεται νέος και αγένειος σε στάση $\frac{3}{4}$ να κρατεί

233. Τα μετάλλια καθιερώθηκαν, ως γνωστόν, από τους παλαιολόγειους χρόνους. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. 5-10 Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 108-109 Τσιτουρίδου, *Ορφανός*, πιν. 4-6 κ.ά. Αρχικά μάλιστα υπήρξε τάση εναλλαγής με τετράγωνα πλαίσια και μετάλλια, όπως στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό, ό.π., ή εγγραφής στηθαίων μορφών ή προτομών σε τετράγωνα πλαίσια, Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 94, 97 και εικ. 7, κυρίως για να «γемίσουν» χώρους μικρούς και άλλως αναξιοποίητους. Εδώ παρατηρούμε ότι τα μετάλλια δεν υπάρχουν για να καλύπτουν δύσκολα «κενά» ή μικρούς χώρους. Λειτουργικά καλύπτουν τα εσωράχια εμπλουτίζοντας με ημίσωμες μορφές σε μικρή κλίμακα το όλο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού.

234. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σσ. 159, 196, 271, 278, και 275.

235. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 321. Στο βουλγαρικό μοναστήρι Kremikovski, 1493, ο άγιος Ορέστης σε με-

στο δεξί χέρι σταυρό που τον υψώνει μέχρι το στήθος. Ο μενεξελής χιτώνας φέρει περιώμια ταινία με λευκές, ευθείες και κηλιδωτές, διακοσμήσεις. Ο μανδύας του, σε χρώμα πορτοκαλί, φέρεται από τον αριστερό ώμο προς τον δεξιό βραχίονα²³⁶.

Ακολουθεί σε πορτοκαλόχρωμο μετάλλιο τριών τόνων ο «ΑΓΙΟΣ ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ» (99). Βάσει των «Ερμηνειών»²³⁷ πρέπει να εικονίζεται «γέρων οξυγένης, σγουροκέφαλος», αλλά εδώ εμφανίζεται ως ευειδής ώριμος, αν όχι νέος, άνδρας με ωραίο μύστακα και κοντό γένι· αξιόλογο είναι ότι έχει στροφή $\frac{3}{4}$ προς τα δεξιά το κεφάλι του και ταυτόχρονα στάση προς τα αριστερά το σώμα του²³⁸. Τοποθετεί το δεξί του χέρι με ανοικτή προς τα μέσα παλάμη στο ύψος του στήθους, φέρει και αυτός μενεξελή χιτώνα με διάλιθη παρυφή στο λαιμό και λευκό μανδύα από τον δεξιό ώμο που πέφτει χωρίς να περνάει στον άλλο ώμο. Ίσως με αυτή τη σχεδίαση θέλει ο καλλιτέχνης να δώσει κάποια κίνηση στον άγιο²³⁹.

Με βάση τον συνεορτασμό των «άγιων τεσσάρων ἐν Ἀνατολῇ μαρτύρων»²⁴⁰ και τμήμα της σωζόμενης επιγραφής, υποθέτουμε ότι πρώτος είναι ο άγιος Ευγένιος²⁴¹ και, κατόπιν, οι άγιοι Ευστράτιος και Μαρδάριος (99-102). Ο πρώτος άγιος απεικονίζεται ως γέρων γενειοφόρος και λευκάζων σε στάση $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά. Φορεί λευκό, κλειστό μιάτιο· με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό, του οποίου η παλάμη καλύπτεται από το φαρδύ μιάτιο, κρατεί βιβλίο ή τετράγωνο κιβωτίδιο. Ομολογουμένως ο ζωγράφος θα παρενόησε και αντέστρεψε τη μορφή του με εκείνη του συναθλητού του αγίου Ευστρατίου, ο οποίος είναι «μεσήλιξ» ή «γέρων», «οξυγένης» και «μαυρογένης περιβεβλημένος ἀρχοντικὴν στολήν»²⁴² ή του αγίου Μαρδαρίου. Αυτή ακριβώς η τρίτη στηθαία μορφή ακολουθεί, που θα ανα-

τάλλιο παρουσιάζεται με εξαιρετικά αβρή, νεανική κίνηση και χαριτωμένη κλίση του κεφαλιού, Gerov G., 'La peinture en Bulgarie', σε *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, σ. 169, f. 21.

236. Ο άγιος Ορέστης και όλη η γνωστή πεντάδα των μαρτυρησάντων αγίων είναι ιδιαίτερος προβεβλημένη εικονογραφικώς σε πολλούς βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς – βλέπε δε για ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ τους σε Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.148. Για βιβλιογραφία τους, όμως δεξ σε Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος*, σσ. 216-217 και σημ. 988-999.

237. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σσ. 119, 271, 278, 295.

238. Αυτή η απόπειρα αντιστροφής ή αντίστροφης κίνησης κεφαλής - κορμού θα εξελιχθεί αργότερα από τον Ονούφριο, ο οποίος θα αποδειχθεί στυλίστας στο είδος. Βλέπε Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πιν. 16β, όπου ο άγιος Ορέστης εμφανίζει τη ροπή αυτή με εξαιρετική ικανότητα και χάρη, αντίθετα προς τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς όπου ο άγιος Αυξέντιος παρουσιάζεται με έντονα γεροντικά χαρακτηριστικά, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 56β και 83α. Για το φαινόμενο της σύγχυσης χαρακτηριστικών βλ. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.148

239. Για την τάση να αποδοθεί κίνηση σε άγιες μορφές μεταλλίων, όπως απεικονίζεται και στο Δαφνί, βλέπε σημ. 272 προς το τέλος και 275, 278.

240. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 325.

241. Σύμφωνα με τον Διονύσιο εκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 159 και 201, ένας άγιος Ευγένιος, ο συναθλητής άλλων τεσσάρων εξ Ανατολής μαρτυρησάντων, εορτάζει στις 13 Δεκεμβρίου και είναι «νέος αγένειος» [ή «νέος με κοντό γένειον» κατά Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 325.]. Υπάρχει όμως και άλλος Ευγένιος, ο οποίος συνεμαρτύρησε μαζί με άλλους τέσσερις ιερομάρτυρες και εορτάζει στις 7 Μαρτίου. Αυτός ο δεύτερος Ευγένιος είναι «μακρυγένης» και εικαστικά ταιριάζει τούτο το στοιχείο με την απεικόνισή του στου Μάντζαρη. Εξάλλου, στους Αγίους Αποστόλους Ελεούσας Καστοριάς, απεικονίζεται ως ασπρομάλλης και στρογγυλογένης γέροντας, *Καστοριανά μνημεία*, σ. 193. Ωστόσο εδώ και το πρόσθετο πρόβλημα γεννάται και το πρόβλημα αν αντί αυτού, του Αγ. Ευγενίου, απεικονίζεται ο Άγ., Αρσένιος, φαινόμενο, για το οποίο βλ. πάλι Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.148.

242. Για το πρόβλημα της πιθανής παρανόησης ή της χρήσης άλλου αντιβόλου αντί άλλου, με αποτέλεσμα να εμφανίζονται άγιοι υπό διαφορετικά χαρακτηριστικά από όσα τους αποδίδονται στις Ερμηνείες ή Εκφράσεις, βλέπε Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.148 και σε Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 71 και σημ. 3. Για τα χαρακτηριστικά του αγίου Ευστρατίου βλ. *Ερμηνεία*, σσ. 159, 271, 278 και 295. Για μια ώριμη απεικόνισή του στο Δαφνί, βλ. Connortar, *Art and Miracles*, πιν. 63.

φέρεται κατά πάσα πιθανότητα στον «γέροντα ὄξυγένη καὶ σγουροκέφαλο» ἅγιο Μαρδάριο²⁴³ – ο οποίος, ὁμως, εμφανίζεται στο μετάλλιο ὡς νεαρός με πλούσια κόμη. Είναι αγένειος και φορεῖ πολυτελὴ και κομψὰ διακοσμημένο πορτοκαλόχρωμο χιτῶνα· ἔχει ριχτὸ και στους δύο ὠμους ανοιχτὸ μανδύα, κρατεῖ δε στο αριστερό, υψωμένο σε ανοικτὴ κίνηση χέρι, ἓνα μακροσκελὴ σταυρὸ, ἐνῶ φέρει το δεξί σε θέση δέησης προ του στήθους²⁴⁴.

Το τόξο αὐτὸ κλείνει την ἱστορήσῃ του με το μετάλλιο της μοναδικῆς νεαρῆς αγίας, που φορεῖ μαφόριο πορφυρὸ και ἐρμητικὰ κλειστὸ. Ἡ αγία προσκλίνει το κεφάλι και στρέφεται κατὰ $\frac{3}{4}$ προς τα δεξιὰ της. Στο δεξί κλειστὰ υψωμένο χέρι κρατεῖ το σταυρὸ της μάρτυρος και με το αριστερὸ ανοίγει την παλάμη προ του στήθους. Ἡ ἐπιγραφή ἔχει ἀποτοιχισθεῖ μαζί με το σοβὰ· υποθέτουμε, ὁμως, ὅτι μάλλον πρόκειται για την **αγία Ιουλίττα**²⁴⁵ (103), της ὁποίας ο υἱός, ἅγιος, Κήρυκος (108) ἀπεικονίζεται στο ἀπέναντι ἐσωράχιο²⁴⁶. Πρόκειται για μια «νέα», της ὁποίας ο υἱός πρώτος «λακτισθεὶς κατὰ γαστρὸς» μαρτύρησε «θλασθεὶς τὴν κάραν» και ὕστερα ἡ ἴδια ξίφει τελειώθηκε.

Στο ἐσωράχιο του ἀνατολικοῦ τόξου της νότιας τοξοστοιχίας ἀπεικονίζονται ἄλλοι ἔξι ἅγιοι. Το πρώτο κατὰ σειρά, ἀπὸ ἀνατολὰς, μετάλλιο εἶναι κατεστραμμένο. Στο δεύτερο ἱστορεῖται ο ἐπιγραφόμενος «**ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ**» (105), ο ὁποῖος, ἀντίθετα προς τις «Ἐκφράσεις» που τον θέλουν «νέο στρογγυλογένη»²⁴⁷, ἀπεικονίζεται ὡς μεσήλικας γενειοφόρος σε στάση $\frac{3}{4}$ προς τ' αριστερά του²⁴⁸. Φορεῖ λευκὸ χιτῶνα με διακοσμητικὴ ταινία περὶ τον λαιμό, ἐνῶ ἀπὸ τον αριστερὸ ὠμο φέρεται ἀπὸ την πλάτη προς τον δεξιὸ βραχίονα κόκκινος μανδύας. Το δεξί χέρι με κλειστὴ προς το στήθος κίνηση υψώνει σταυρὸ²⁴⁹.

243. Βλ. Γκιολές Ν., Μονὴ Διονυσίου, σ.147-48 και σημ.968-972. Επίσης βλ. *Ἐκφράσεις*, σ. 159. Ὅμως, ὅπως στου Μάντζαρη υπάρχουν και ἄλλα μνημεῖα που τον παρουσιάζουν ὡς νέο, ἔστω και με κοντὸ γένι ἢ πῖλο, Πελεκανίδης, *Καλλιέρης*, σ. 83, ἐγγρ. πιν. IB'. Επιπλέον για μία ἄλλη σύγκριση βλ. ἐπόμενη σημ. 284 και Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 71, σημ. 1.

244. Ο Μαρδάριος φέρεται ὡς «μῆξαιπόλιος» με ἀνατολίτικα φορέματα και περσικὸ κάλυμμα στο κεφάλι, κατὰ Κόντογλου, *Ἐκφράσεις*, σ. 325· ἐπομένως εἶναι ἀσχετος προς τον εικονιζόμενο ἀπὸ πλευρὰς χαρακτηριστικῶν και σχετικὸς με ἐκεῖνον των Αγ. Αποστόλων Ἐλεούσης, 1547, βλ. *Καστοριανὰ μνημεῖα*, σ. 193. Ἰσχύει, λοιπόν, και ἐδῶ ὅτι παρατηρεῖ ο Γούναρης, βλ. σημ. 282.

245. Στους Αγ. Αποστόλους Νερομάνας, Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία*, εικ. 77, ἡ αγία Ιουλίττα κρατεῖ στην ἀγκάλη της τον γιο της «στον τύπο της Παναγίας Ὁδηγήτριας» κατὰ την Παῖσιδου. Σε ἄλλο βυζαντινὸ μνημεῖο, Ἅγιοι Ἀπόστολοι Καστοριάς, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 40β, ἡ αγία ἀκουμπά τρυφερά το χέρι της στον ὠμο του αγίου Κηρύκου – ο ὁποῖος, ὁμως, δεν ἐπιδεικνύει το τραῦμα της κεφαλῆς του.

246. Ἡ ἐνδεχόμενη ἐκασταχοῦ ἀπομάκρυνση της αγίας μητέρας ἀπὸ τον μάρτυρα γιο της συνιστὰ μεταβυζαντινὴ παραλλαγὴ, Παῖσιδου, *Οἱ ναοὶ του 17^{ου} αἰ. στην Καστοριά* σ. 299, – βέβαια, ἐδῶ ἡ ἀπομάκρυνση εἶναι πιο μεγάλη, δεδομένου ὅτι ο ἅγιος Κήρυκος ἀπεικονίζεται ἀκριβῶς στην ἀπέναντι τοξοστοιχία και μόνον ἡ στροφὴ $\frac{3}{4}$ των δύο αὐτῶν μορφῶν προς ἄλληλες ἀναδεικνύει ὀπτικά τη συσχέτιση τους. Ἡ αγία Ιουλίττα πάντως τιμὰτα ιδιαίτερα τόσο στη Μακεδονία, Παῖσιδου, ὁ.π., σ. 300, ὅσο και στη Β. Ἡπειρο, ὅπου υπάρχει μάλιστα και μοναστήρι ἀφιερωμένο στο ὄνομά της, Δούβιανη Δρόπολης, I.M. Αγ. Ιουλίττας, βλ. στον Πρόλογο της ἀνά χεῖρας διατριβῆς, ὅπου ο κατάλογος των σωζόμενων ζωγραφικῶν διακόσμων.

247. Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 158 και Κόντογλου, *Ἐκφράσεις*, σ. 320.

248. Για το φαινόμενο σύγχυσης χαρακτηριστικῶν βλ. Γκιολές Ν., Μονὴ Διονυσίου, σ.148-49 και σημ. 978. Βλ. ἐδῶ και την σημ. 242.

249. Προγενέστερες ἀπεικονίσεις του αγίου Νικηφόρου υπάρχουν στις μονές Decani, Roganovo, βλ. Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 169. Ὅμως σε ὅλες αὐτές εμφανίζεται ὅπως τον θέλουν οἱ Ἐρμηνεῖς, ἐνῶ ἐδῶ εικονίζεται ὡς «γέρον» γενειοφόρος – ὁπότε ἢ ἰσχύει ὅτι στη σημ. 282 παρατηρεῖται ἢ πρέπει να υποθέσουμε ὅτι πρόκειται για ἄλλον ὁμώνυμο ἅγιο, ὅπως ο Νικηφόρος Κων/πόλεως, «γέρον βουρλογένης» κατὰ την *Ερμηνεία*, σ. 156, ἢ ἓνας τρίτος Νικηφόρος μάρτυς, που εορτάζει ὄχι μόνον στις 9 Φεβρουαρίου ἀλλὰ και στις 12 Ἰανουαρίου, *Ερμηνεία*, σ. 328. Ὅμως και αὐτὸς θεωρεῖται «νέος» ἀπὸ τον Διονύσιο ἐκ Φουρνά, *Ερμηνεία*, σ. 196.

Ακολουθούν ένας αδιάγνωστος άγιος και οι άγιοι Πορφύριος²⁵⁰, Ανδρόνικος και Κήρυκος. Πιο ευανάγνωστα είναι τα μετάλλια των αγίων Ανδρονίκου²⁵¹ και Κηρύκου, που είναι ίσως τα καλύτερα σωζόμενα και τα πιο εκφραστικά ιερά πρόσωπα των εσωραχίων.

Ο άγιος Ανδρόνικος (107,109) παρουσιάζεται ώριμος, ωραίος άνδρας με ξανθά, μακριά ως τους ώμους μαλλιά και παχιά, επίσης μακριά, ξανθή γενειάδα. Το στραμμένο κατά $\frac{3}{4}$ προς τα δεξιά πρόσωπό του ομοιάζει σαφώς με τη μορφή του Χριστού σε δυτική απόδοση²⁵². Είναι μακροπρόσωπος, φέρει ξανθό και λεπτό μύστακα, με το αριστερό χέρι κρατεί υψωμένο σε ανοικτή κίνηση ένα λευκό διπλό, αποτροπαϊκού χαρακτήρα, σταυρό, ενώ το δεξί χέρι, με ανοικτή προς τα μέσα την παλάμη, φαίνεται να δείχνει προς το σταυρό που κρατεί. Φορεί λαδοπράσινης απόχρωσης εσθήτα με ωραία περιώμια διακόσμηση, φαρδιά ταινία με λευκά και κόκκινα ποικίλματα, στον δε αριστερό ώμο αναρτάται κόκκινη χλαμούδα που διπλώνεται στο αριστερό του χέρι. Στο τριπλό χρωματικά φόντο του μεταλλίου γράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ».

Ο άγιος Κήρυκος (108) παρουσιάζεται ως έφηβος σε στάση $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά του. Φέρει μόνον λευκή εσθήτα με καλαίσθητη πεποικιλμένη περιώμια ταινία. Στο δεξί χέρι κρατεί σταυρό και με το αριστερό, όρθιο σε γωνία δείχνει προς το μέτωπό του, απ' όπου ρέει αίμα. Κατά τις Ερμηνείες είναι «παιδί-

250. Σύμφωνα με την Διονυσίου του εκ Φουρνά *Ερμηνεία*, σσ. 156, 196, 269 και 296, υπάρχουν δύο ομώνυμοι άγιοι: ο «γέρων γυμνοπώγων οξυγένης» Πορφύριος που εορτάζει στις 26 Φεβρουαρίου και ένας «νέος» Πορφύριος που εορτάζει μαζί με τον Ονησιφόρο στις 7 Νοεμβρίου. Ο εικονιζόμενος άγιος είναι ασπρομάλλης και πυκνοστρογγυλογένης, μη ταυτιζόμενος περιγραφικά με κανένα. Η Παϊσίδου, ό.π., σ. 303, με βάση το Συναξάρι Νικόδημου του Αγιορείτη, αναφέρει πέντε συνώνυμους αγίους – υποθέτει δε ως «νέον αγένειον» τον από μίμων Πορφύριο που μαρτύρησε επί Αυρηλιανού. Αν λάβουμε υπόψη την εκδοχή τής Παϊσίδου, ως προς την σπανιότητα απεικόνισης του αγίου Πορφυρίου, τότε θα πρέπει να δεχτούμε ότι το μετάλλιο του στου Μάντζαρη συνιστά προτερόχρονο δείγμα εκείνου που ζωγραφήθηκε στον Άγιο Νικόλαο Θωμανού Καστοριάς – ίσως δε για τον λόγο αυτόν ο Φ. Κόντογλου δεν τον περιλαμβάνει στην *Έκφρασή* του. Όμως, στη μονή Φιλανθρωπικών υπάρχει «νέος αγένειος» με πλούσια φορέματα και κοσμημένα στο στήθος ταινία με το όνομα του Πορφυρίου, Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, σ. 100. Επίσης, στον Ταξιάρχη Καστοριάς υπάρχει εντός τετράγωνου πίνακα στηθαίος άγιος Πορφύριος έτσι όπως η *Ερμηνεία* τον περιγράφει, σγουρομάλλη, νέο. Επομένως, ο άγιος Πορφύριος του Μάντζαρη, ως γέρων λευκάζων και στρογγυλογένης ή συνιστά παρονομασία ή ζωγραφήθηκε με βάση άλλο αντίβολο εκ παρανοήσεως.

251. Στην ίδια, νότια, τοξοστοιχία υπάρχουν δύο απεικονίσεις με την ίδια ονομασία. Ο ένας άγιος είναι ώριμος, με μακριά ξανθή γενειάδα· ο άλλος είναι νεότερος, με λιγότερα γένια. Η μεν *Έκφρασις* του Φ. Κόντογλου αναφέρει δύο Ανδρόνικους μάρτυρες, έναν όσοι και έναν εκ των εβδομήκοντα αποστόλων, ό.π., σ. 458· η δε *Ερμηνεία* του Διονυσίου αναφέρει τον απόστολο και ένα μάρτυρα, ό.π. σ. 306. Κατά τον Κόντογλου ο απόστολος Ανδρόνικος είναι «νέος σπανός», ό.π. σ. 306. Έτσι ακριβώς τον περιγράφει και ο εκ Φουρνά, ό.π., σ. 152. Ο όσιος Ανδρόνικος κατά τον Κόντογλου, ό.π., σ. 342, είναι «μεσόκοπος, λιπόσαρκος λίαν». Οι δύο, ή ένας, μάρτυρες είναι «νέοι αμούστακοι». Όλα αυτά σημαίνουν ότι ο άγιος Ανδρόνικος του Μάντζαρη μακράν απέχει από τις περιγραφές των Εκφράσεων

252. Υποθέτουμε ότι το πρότυπο ενός τέτοιου προσώπου βρίσκεται σε δυτικόφερτα σχέδια σαν αυτά που μιμούνται κρητικοί ζωγράφοι του 15^{ου} και 16^{ου} αι., ιδίως σε παραστάσεις όπως η «Μη μου άπτου» ή «Ο Χριστός και η μοιχαλίσ», οι οποίες μιμούνται μοντέλα σχεδίων χαλκογραφιών του ιταλικού κύκλου της Βενετίας και Φλωρεντίας, Μανουσάκας – Παλιούρας, *Οδηγός*, πιν. 1Δ' και σ.35. Τα ξανθοκάστανα πλούσια μαλλιά που ρίχνονται πίσω από τους ώμους σχεδόν πλεγμένα σε πλεξούδα, το αβρό πρόσωπο με το στοχαστικό βλέμμα, το λεπτό μουστάκι και το πλούσιο, καλοχτενισμένο γένειο που στρογγυλεύει κάτω, όπως του Χριστού των δυτικών αναγεννησιακών εικόνων, μας ωθούν να υποπτευθούμε αυτή την εκδοχή. Η εντύπωσή μας επιτείνεται εκ του γεγονότος ότι η τεχνική που πλάστηκε το πρόσωπο αυτό υιοθετεί τις μαλακές μεταβάσεις από τα πιο σκούρα στα πιο ανοιχτά φωτίσματα. Εξάλλου, το γράψιμο της μύτης, των φρυδιών και η φειδωλή παρουσία των άσπρων ψιμυθιών κάτω από τα μάτια προς τις παρειές διαφέρουν συγκριτικά με τα άλλα πρόσωπα. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες Κερκύρας*, σ.18 και 19, όπου παρατίθεται απαρίθμηση τεχνοτροπικών και εικονογραφικών χαρακτηριστικών αυτής της τάσης.

ον τριετές»²⁵³, τέκνο της αγίας Ιουλίττας, που ενδεχομένως να ταυτίζεται με τη μόνη αγία, η οποία απεικονίζεται σε αντίστοιχη θέση στην απέναντι τοξοστοιχία,²⁵⁴ και την οποία προσβλέπει. Ο μικρός άγιος «κάτω τῶν βαθμίδων τοῦ παλατίου ριφθεις καὶ τὴν κάραν θλασθεις τελειοῦται»²⁵⁵, γιναυτό στις απεικονίσεις του φαίνεται αιμόφυρτος στην κεφαλή, την οποία μάλιστα με συγκινητική αφέλεια επιδεικνύει²⁵⁶. Στον τριπλό, κοκκινωπιζόντων τόνων φόντο του μεταλλίου αναγράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΚΟΣ».

. Ακολουθούν άλλοι έξι στηθαίοι άγιοι στο δυτικό τόξο της νότιας τοξοστοιχίας. Πρώτος είναι ο «άρχιγένης»²⁵⁷ άγιος Ανδρόνικος (107,109), άνδρας ίσως χωρίς γένια και λεπτό μύστακα. Στρέφεται κατά $\frac{3}{4}$ προς τα δεξιά, φορεί ανοιχτόχρωμο χιτώνα με διακοσμητική ταινία στο λαιμό και επί του αριστερού ώμου του φέρει σκουρόχρωμο ανάρριχτο επενδύτη. Στο δεξί κρατεί σταυρό προ του στήθους. Συγκριτικά, οι δύο Ανδρόνικοι διαφέρουν και ως προς την ενδυμασία και ως προς την τεχνοτροπία²⁵⁸ – όμως οι επιγραφές τους είναι σαφέστατες και ευδιάκριτες: «Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ».

Δίπλα τους απεικονίζεται ο άγιος Τάραχος (110), όχι όμως ως «νέος» όπως τον υποδεικνύει η Ερμηνεία²⁵⁹. Βρίσκεται σε ώριμη έως προβεβηκυία ηλικία, στρέφεται κατά $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά του, φορεί πορτοκαλόχρωμο χιτώνα με πεποικιλμένη ταινία γύρω από τους ώμους και κόκκινο, ανάρριχτο στον αριστερό ώμο επενδύτη. Το δεξί χέρι κρατεί σταυρό προ του στήθους και με το αριστερό δέεται έχοντας ανοικτή κίνηση. Στο τριπλό διαφορετικών τόνων φαιοκύανο φόντο επιγράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΧΟΣ».

Ο «γέρων» άγιος Πρόβος (112) ακολουθεί, χωρίς όμως να διακρίνεται άλλως παρά μόνον από την επιγραφή που αναγράφει «Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΒΟΣ».

Στο δυτικό σκέλος του δυτικού τόξου της νότιας κιονοστοιχίας ζωγραφίζονται

253. Ερμηνεία, σ. 159, 271 και 278.

254. Βλέπε σημ. 285 και 286.

255. Ερμηνεία, σ. 206.

256. Η κίνηση αυτή του νηπιάζοντος, βάσει του συναξαρίου, πλην ηβάσκοντος, βάσει της απεικόνισης εδώ, αγίου Κηρύκου θεωρείται μεταβυζαντινή παραλλαγή. Τούρτα, Βίτσα, σ. 168. Το γεγονός ότι ζωγραφίζεται ξεχωριστά από την αγία Ιουλίττα πρωτοπαρουσιάζεται στον Αγ. Νικήτα Cucer, Millet-Frolow, *Yougoslavie*, III, πιν. 49i, και έκτοτε επιδίδεται, Τούρτα, Βίτσα, σ. 168. Ωστόσο, με βάση την όχι ευδιάκριτη φωτο 8 της σ. 114 του λευκώματος των Πελεκανίδη-Χατζηδάκη, Καστοριά, στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη οι δύο άγιοι τοποθετούνται ξεχωριστά, σε διαφορετικά μετάλλια, ο δε άγιος Κήρυκος επιδεικνύει την πληγή στο κεφάλι του. Το ίδιο, νομίζουμε, κάνει ο, όντως τριετής, άγιος των Αγ. Αποστόλων Νερομάνας, μόνο που σηκώνει προς το κεφαλάκι του το δεξί, και όχι το αριστερό, χέρι – βλέπε Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, σ. 98, ειχ. 77. Επομένως, αφού δύο μνημεία του 14^{ου} αι. απεικονίζουν τον μικρό άγιο Κήρυκο σε αυτή την παραλλαγή, την οποία συναντούμε άλλωστε και στα μνημεία του 15^{ου} αι., περί την Αχρίδα, εικάζουμε ότι η παραλλαγή αυτή έλκει την καταγωγή της από παλαιολόγειους χρόνους, Subotic, *L' école*, σχ. 33 κάτω μετάλλια δεξιά, και 70 αριστερά.

257. Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία, σ. 158, 194, 271, 296 συγκριτικά με 152, 263, 298, δεδομένου ότι οι πρώτες σελίδες αναφέρονται σε μάρτυρα και οι δεύτερες σε απόστολο, εκ των εβδομήκοντα. Σε αυτές πρόσθεσε από Κόντογλου, *Έκφρασις*, τ. I, σσ. 320, 321, 306 και 342, όπου αναφέρεται επιπλέον και ένας όσιος Ανδρόνικος.

258. Βλέπε σημ. 291 και 292.

259. Διονυσίου εκ Φουρνά, Ερμηνεία, σσ. 158, 194, 271 και 296, που αναφέρονται στον μάρτυρα. Σ' αυτόν επίσης αναφέρεται και ο Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 321. Όμως, κατά τον δεύτερο υπάρχει και έτερος Τάραχος μάρτυρας, *Έκφρασις*, σ. 321.: ο ένας είναι «νέος σγουρομάλλης» και ο άλλος «γέρων οξυγένης». Επομένως, ως μην δεχτούμε εδώ την εκδοχή του λανθασμένου αντιβόλου, βλ. σημ. 282, αλλά της ηθελημένης επιλογής, μοιλονότι η επιλογή αυτή έχει ως αρνητικό και ισχυρό μάλιστα στοιχείο, το γεγονός ότι οι παραπλήσιοι άγιοι Πρόβος και Ανδρόνικος, ο μεν ως «γέρων» ο δε ως «νέος», συνεμαρτύρησαν στις 20 Οκτωβρίου, Ερμηνεία, σ. 158, «μαχαίραις κοπέντες».

στηθαίοι οι άγιοι Τρύφων, Ευδόκιμος και Ζωτικός.

Ο άγιος Τρύφων (113) είναι «νέος άγένειος, κατζαρομάλλης»²⁶⁰, αλλά στο μνημείο δεν διακρίνεται το τελευταίο χαρακτηριστικό. Έχει στάση ημιμετωπική με στροφή προς τα αριστερά του. Φορεί καστανόχρωμο χιτώνα με πολυτελή παρυφή στο λαιμό και πορφυρό επενδύτη. Το αριστερό χέρι υψώνεται κάπως ανοιχτά μέχρι τον ώμο σε στάση δέησης, μάλλον κρατώντας σταυρό. Στο μελανό φόντο του μεταλλίου επιγράφεται: «Ο ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ»²⁶¹.

Ακολουθεί ο άγιος Ευδόκιμος (114), ο οποίος είναι μεν «νέος άρχιγέννης» έχει, όμως, επιπλέον μύστακα και στρέφεται ημιμετωπικά, $\frac{3}{4}$, προς τα δεξιά του. Φορεί καστανοκίτρινο χιτώνα διακοσμημένο με ταινία και μανδύα λευκό, ριγμένο επί των δύο ώμων. Τα χέρια είναι κλειστά προ της κοιλίας και το δεξί κρατεί, αποτροπαϊκού τύπου, σταυρό. Στο μικρό κιτρινωπών αποχρώσεων φόντο ο άγιος επιγράφεται ως: «Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΔΟΚΙΜΟΣ»²⁶².

Τέλος, το εσωράχιο καταλήγει με το τρίχρωμο μετάλλιο που φέρει την επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩΤΙΚΟΣ» (). Και αυτό είναι από τα πιο καλά διατηρημένα μετάλλια ως προς τη μορφή του αγίου, που μαρτύρησε στην Κρήτη μαζί με άλλους εννέα συναθλήσαντες. Είναι «νέος όξυγέννης»²⁶³ κατά τις Ερμηνείες αλλά στην τοιχογραφία μας δεν φέρει γένειο ως πολύ νέος. Το μετάλλιο εγγράφει ομοκέντρως τρεις κύκλους διαφορετικών φαιοκύανων τόνων, ενώ ο άγιος Ζωτικός είναι στραμμένος προς τα αριστερά του. Φορεί υποκίτρινο χειριδωτό χιτώνα με επιμάνικα και καλύπτεται με πορφυρό μανδύα που κουμπώνεται στο λαιμό και φέρει διάλιθες παρυφές. Το δεξί χέρι φαίνεται μόνον ως προς την παλάμη, ενώ το αριστερό υψώνεται κρατώντας λευκό σταυρό²⁶⁴.

Στο δυτικό τόξο της βόρειας τοξοστοιχίας και επί του εσωραχίου ζωγραφίζονται άλλοι έξι άγιοι. Πρόκειται για τους αγίους **Μαρτύριο**, **Μαυρίκιο** [ή Πατρίκιο; ή Μαρκιανό;], **Αδιάγνωστο**, **Σώζοντα**, άλλον **Αδιάγνωστο** και **Άβιβο**.

Ο άγιος Μαρτύριος (104) είναι «νέος βαστάζων καλαμάριον» κατά την

260. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σσ. 162, 199, 270 και 297.

261. Ο εκ Φρυγίας άγιος του μνημείου μας παρουσιάζεται φυσιογνωμικά πολύ πιο νέος και γλυκός συγκριτικά με τον «γκατζαρομάλλη» άγιο του Ταξιάρχη Καστοριάς, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 137β, τύπος, ο οποίος ακολουθήθηκε από τους περισσότερους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες, όχι όμως και από τον Ανώνυμο του Μάντζαρη.

261. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σ. 168.

262. Τον άγιο Ευδόκιμο θεωρούμε σπάνιο εικονογραφικά πρόσωπο, ίσως διότι απέσπασαν τη δημοφιλία άλλοι στρατιωτικοί άγιοι στην περιοχή Ηπείρου και Μακεδονίας. Για τη στρατιωτική του ιδιότητα βλ. Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 164 και σημ. 1386, που παραπέμπει μόνο στη Studenica.

263. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σ. 160. Σύμφωνα με τον εκ Φουρνά, υπάρχουν ένας μάρτυρας Ζωτικός που εορτάζει στις 19 Οκτωβρίου, άλλος ένας που εορτάζει στις 23 Δεκ., ένας τρίτος «πρεσβύτερος» που εορτάζει στις 30 Δεκεμβρίου, σ. 138, «εις ημιόνους δεθείς και συρθείς». Ο πρώτος, μαζί με έναν Γάιο και Δάσιο, είναι «νέοι και γέροντες», ό.π. σ. 195. Ο δεύτερος είναι «νέος όξυγέννης», ό.π. σ. 160. Ο ίδιος Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., σ. 172, μας πληροφορεί ότι ο άγιος Ζωτικός μαζί με άλλους εννέα συναθλητές του μαρτύρησε στην Κρήτη. Την ίδια πληροφορία παρέχει και ο Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 324, συμφωνώντας και αυτός ότι ο άγιος Ζωτικός είναι «νέος όξυγέννης». Το πρόβλημα είναι ότι ο Ανώνυμος στου Μάντζαρη τον απεικονίζει χωρίς να έχει συμπεριλάβει και κάποιον από τους συμμαρτυρήσαντες Γεράσιμο, Θεόδουλο, Εύπορο, Αγαθόποδα, Ευάρεστο, Σατωρνίνο, Ευνικιανό, Βασιλίσκο και Πόμπιο.

264. Υποθέτουμε ότι η πρόκριση ενός κρητικού αγίου, σχεδόν άγνωστου στην περιοχή, δεδομένου ότι δεν υπέπεσε βιβλιογραφικώς στην αντίληψή μου άλλη απεικόνισή του σε μνημεία της γύρω περιοχής, σημαίνει την ύπαρξη ανθιβόλου ή ρεπερτορίου εκ Κρήτης, το οποίο κατείχε ο Ανώνυμος. Το γεγονός αυτό ενισχύει την άποψή μας για καλή γνώση κρητικών προτύπων εκ μέρους του.

Έκφραση²⁶⁵, αλλά κατά την τοιχογραφία ο νέος άγιος βαστάζει κόκκινο σταυρό προ του στήθους με το δεξί χέρι. Το κεφάλι στρέφεται προς τα δεξιά του και προσκλίνει ελαφρά, ενώ το κορμί δείχνει να κινείται προς τα αριστερά του. Έτσι δίνεται η εντύπωση της κίνησης. Φορεί πορτοκαλόχρωμο χιτώνα με ευρεία ποικιλοστόλιστη λωρίδα περί τον λαιμό, στον δεν αριστερό του ώμο αναρτάται πορφυρή χλαμύδα. Τέλος, στον τριών τόνων φαιοκύανο φόντο επιγράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΥΡΙΟΣ».

Πιο πάνω, στο ίδιο εσωράχιο, ακολουθεί το μετάλλιο του αγίου Μαρκιανού, ενδεχομένως (ή Μαυρικίου; ή Πατρικίου;)²⁶⁶ (115). Πρόκειται για ένα λευκάζοντα γενειοφόρο και ηλικιωμένο άνδρα με παχύ λευκό μουστάκι και καστανόλευκα μαλλιά. Στρέφεται προς τα αριστερά του κατά $\frac{3}{4}$, φορεί φαιοπράσινο χιτώνα με διακοσμητική ταινία γύρω από το λαιμό και κόκκινο-μοβ μανδύα περασμένο στους δύο ώμους. Με το αριστερό χέρι υψώνει λευκό σταυρό. Στο κιτρινωπών αποχρώσεων τριπλό φόντο επιγράφεται «(Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑ) ΡΚΥ (ΑΝΟC;)». Ωστόσο, η επιγραφή θα μπορούσε να αναγνωσθεί όχι μόνον ως ΜΑΥΡΙΚΙΟΣ αλλά και ως ΠΑΤΡΙΚΙΟΣ. Κατά την Ερμηνεία ο άγιος Μαυρίκιος (115) είναι «μιξαιπόλιος στρογγυλογένης»²⁶⁷, ενώ ο άγιος Πατρικίος είναι «νέος όλιγογένης»²⁶⁸. κατά τον Φ. Κόντογλου²⁶⁹ εξάλλου ο Μαυρίκιος είναι «μεσήλιξ στρογγυλογένης», γεγονός που θα μας οδηγούσε στην εκδοχή ότι αυτόν απεικονίζει η τοιχογραφία, αν δεν κρίναμε ισχυρότερη την υπόθεση ότι ήταν συνήθεια να απεικονίζονται ή μαζί ή κοντά οι δύο άγιοι Μαρτύριος και Μαρκιανός²⁷⁰.

Έπεται το μετάλλιο ενός αδιάγνωστου νεαρού αγίου στρεφομένου κατά $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά του. Φορεί κοκκινοκάστανο χιτώνα με διακοσμητική ταινία στο λαιμό και πορφυρό μανδύα ριγμένο στους δύο ώμους, που είναι ανοικτός μπροστά. Επιγραφή δεν σώζεται. Όμως, αν συνεχίσουμε τη υπόθεση παραπάνω, ότι δηλαδή ενδέχεται ο ως Μαρκιανός εκληφθείς άγιος να είναι ο άγιος Μαυρίκιος και επειδή «οί ἅγιοι Μαυρίκιος καὶ οἱ σὺν αὐτῷ εἰς πάλους δεθέντες, ἵνα ὑπὸ τῶν σφηκῶν βρωθῶσιν, προσευξάμενοι τῷ Θεῷ τὰς ψυχὰς παραδίδουσι»²⁷¹ και, ακόμα, επειδή ο Διονύσιος εκ Φουρνά τους θεωρεί όλους «μιξαιπολίους» πλην του υιού του Φωτεινού, που τον θεωρεί ως «νέον ἀγένειον»²⁷², διατυπώνουμε την υποψία μήπως περί αυτού πρόκειται.

Ακολουθεί το μετάλλιο ενός ημιδιαγνωσμένου αγίου σε στάση $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά του. Φαίνεται νεαρός, με λεπτό μουστάκι, πορτοκαλόχρωμο χιτώνα και κα-

265. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σ. 158, 271, 296 όπου επαναλαμβάνεται το «νέος με καλαμάριον». Όπως και στα βυζαντινά προηγούμενα, βλ. Petkovic – Baskovic, *Decani*, τ. II, πιν. CLVII, και Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, πιν. 33.2, έτσι και εδώ ο άγιος δεν κρατεί καλαμάρι αλλά σταυρό. Σταυρό επίσης κρατεί ο άγιος Μαρτύριος, ως νοτάριος και αναγνώστης, και στο Nagoricino, Millet – Frolow, *Yougoslavie*, III, πιν. 103.3.

266. Συνήθως ζωγραφίζονται μαζί ή δίπλα οι άγιοι Μαρτύριος και Μαρκιανός, καθώς υπαγορεύεται και από την *Ερμηνεία* του εκ Φουρνά, σ. 158, αλλά και από την συνήθεια των ζωγράφων, Petkovic – Boskovic, *Decani*, τ. II, πιν. CLVII.1· βλέπε Kaster 6, Marcianus και Martirius, *LCI*, τ. 7, σ. 493. Μεταβυζαντινό δείγμα δεσ σε Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πιν. 21.

267. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σ. 159.

268. ό.π., σ. 156.

269. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 321.

270. ό.π., σ. 324. Βλέπε και σημ. 307.

271. Διονυσίου, *Ερμηνεία*, σ. 200.

272. ό.π. Εντούτοις, δεν κρύβουμε την επιφύλαξή μας για την υπόθεση αυτή, δεδομένου ότι υπάρχουν και άλλοι Μαυρίκιοι εορτάζοντες στις 27 Δεκεμβρίου, 21 Φεβρουαρίου και 10 Ιουλ., ό.π., σ. 326.

τάλευκο μανδύα που πορπώνεται μπροστά στο λαιμό. Στο υψωμένο αριστερό του χέρι κρατεί είδος κλειστού ειληταρίου. Στον τριών ροδαλών αποχρώσεων κάμπο του μεταλλίου επιγράφεται «(Ο ΑΓΙΟΣ, ICA...ZON». Υιοθετούμε την άποψη ότι πρόκειται για τον **άγιο Σώζοντα**²⁷³ (119), μολονότι ο καλλιτέχνης δεν διαπράττει συνήθως τέτοια επιγραφικά λάθη²⁷⁴ ...

Τα μετάλλια συνεχίζονται με άλλον ένα νεαρό και ευειδή άγιο, Αδιάγνωστο, που στρέφεται κατά $\frac{3}{4}$ προς τα δεξιά του. Φορεί λευκό χιτώνα με περιλαίμια διακοσμητική ταινία και ροδαλόχρωμο ιμάτιο. Είναι μάλλον εμφανές ότι με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί προ του στήθους σταυρό ή κάτι δυσδιάκριτο. Η επιγραφή θα αναγνωσθεί, εάν το μέταλλο καθαρισθεί από τα άλατα. Πάντως, επειδή ακολουθεί διάκονος και επειδή ο λευκός χιτώνας σε συνδυασμό με το χέρι που δείχνει να ευλογεί, αν και αυτό είναι κατά κανόνα αδόκιμο, μας παραπέμπουν σε πρωτοβάθμιο ιερωμένο, υποθέτουμε ότι είναι ένας από τους πρώτους διακόνους²⁷⁵.

Τέλος, τα μετάλλια ολοκληρώνονται με τον **άγιο Άβιβο (121)**, τον «στρογγυλογένη» διάκονο²⁷⁶, που στρέφεται κατά $\frac{3}{4}$ προς τα αριστερά του. Φορεί λευκά ενδύματα και με το δεξί χέρι προ του στήθους φαίνεται να ευλογεί, ενώ το κεφάλι αναβλέπει εν προσευχή. Είναι στρογγυλογένης και φέρει καστανό μύστακα. Στον ροδαλό κάμπο του μεταλλίου επιγράφεται «Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΙΒΟΣ»²⁷⁷.

ΣΤ. Διακοσμητικά μοτίβα.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη ολοκληρώνεται με γραπτά κοσμήματα που ζωγραφίζονται στα διάχωρα των παραθύρων, στους ελκυστήρες²⁷⁸, στις κενές γωνίες που δημιουργούνται σε διάφορα αρχιτεκτονικά μέλη, στην περιφέρεια των κιόνων, στα εσωράχια θυρωμάτων και παραθύρων και, ενίοτε, στη βάση κάποιων σημείων των τοίχων. Ακόμα και τα διάκενα, μεταξύ πινάκων, ιδίως περί τον τρούλο και τις παρειές των τοξοστοιχιών, καλύπτονται από την διακοσμητική φροντίδα του ζωγράφου. Εντύπωση μάλιστα δημιουργούν το επαναλαμβανόμενο, στο δυτικό τοίχο αλλά και στο μέτωπο πάνω από την αψίδα τού Ιερού, θέμα διακόσμησης που θυμίζει στήμονες κρίνων, κρινάνθεμους,

273. Δεν κρύβουμε την ανησυχία για την εκδοχή αυτή, διότι υπάρχει άγιος Ίσαυρος διάκονος, ο οποίος κατά τον Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 146, είναι «νέος» αγένειος ή αρχιγένειος.

274. Τον άγιο Σώζοντα δεν τον περιλαμβάνει στην Έκφρασή του ο Φ. Κόντογλου, ενώ ο εκ Φουρνά δεν περιλαμβάνει τον Ίσαυρο ούτε στους διακόνους, *Ερμηνεία*, σ. 157. Ούτως ή άλλως πρόκειται για απεικόνιση κάποιου σπάνιου αγίου, που δεν συνηθίζεται στην ευρύτερη περιοχή. Βλέπε και σημ. 317.

275. Ίσως έτσι έχει κάποια βάση η προηγούμενη υπόθεσή μας, βλ. σημ. 314. Βλέπε και σημ. 317.

276. Ο Διονύσιος, *Ερμηνεία*, σ. 157, τον θεωρεί διάκονο, όμως δεν τον εντάσσει στους 8 και τον θεωρεί ως «ολίγον» στρογγυλογένη· όμως αλλού, σ. 196, τον περιγράφει ως «αγένειο» και αλλού, σ. 270, πάλι «διάκονο στρογγυλογένη». Ο Κόντογλου, *Έκφρασις*, σ. 320, τον παραδίδει «διάκονο νέο στρογγυλογένη».

Συνηγορεύει δε με τους αγίους Γουρία και Σαμωνά στις 17 Νοεμβρίου. Κατόπιν τούτου διερωτώμαστε: μήπως ο αδιάγνωστος άγιος προηγουμένως είναι ο άγιος Γουρίας και ο πριν, Ίσαυρος; δεδομένου ότι κρατεί κλειστό κώδικα, ο Σαμωνάς; Πάντως οι συνοροτάζοντες άγιοι, Μηναίο, 15 Νοεμβρίου, συναπεικονίζονται όπως στη μονή της ώρας, Underwood, *Kariye Djami*, τ. II, 307-8, πιν. 328α και 307α-β, στο Χριστό Βερούας, Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πιν. ΙΒ' και σσ. 6-7, σ. 63-64, στον Ταξιάρχη Καστοριάς, Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 135β και 138β, και στη μονή Φιλανθρωπικών, Αχειμάστου, ό.π. σσ. 99-100.

277. Άγιος Άβιβος υπάρχει κατά πάσα πιθανότητα και στο μοναστήρι του Αγίου Παύλου, παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου, μαζί με τους άλλους δύο μάρτυρες με τους οποίους συνοροτάζει, Millet, Athos, πιν. 189, ως νέος αγένειος που κρατεί σταυρό.

278. Για τις διακοσμημένες δοκίδες /ελκυστήρες, συνήθεια μεταγενέστερη και του Θεοφάνη, βλ. Χατζηδάκη, Θεοφάνης, σ. 117.

σε ημικυκλικές ή κυκλοειδείς αναπτύξεις²⁷⁹, η σειρά των τετράλοβων ανθιδίων στο μέτωπο και στην ημικυκλική ακμή της κόγχης του Ιερού και άλλα υστεροβυζαντινής εποχής διακοσμητικά θέματα, που ανάγουν την πρώτη φάση ζωγράφισης του μνημείου στον 14^ο αι..

Τα κυριότερα διακοσμητικά θέματα είναι: τετράγωνα πλαίσια με περιελισσόμενους πλοχμούς, στα επίκρανα των κιόνων, σπειροειδείς σχηματισμοί κάτω από τα τετράγωνα επίκρανα των κιόνων, και κάποιες απομιμήσεις πεποικιλμένων αραβικών ή ελίσσόμενων ελληνικών γραμμάτων. Οι δοκοί των ελκυστήρων επίσης διακοσμούνται στις τέσσερις πλευρές με τετράγωνα κόκκινα πλαίσια σήμανσης των ορίων τους, ενώ μέσα σ' αυτά εγγράφονται εναλλασσόμενα κόκκινα και πράσινα πλοχοειδή σχήματα σαν φυτικοί βλαστοί. Όπου υπάρχουν μεγαλύτερες επιφάνειες, μη αξιοποιούμενες ζωγραφικά, σχεδιάζονται ανθικά κοσμήματα, ιδίως κρινάνθεμων με μακριούς στήμονες σε κιτρινωπές αποχρώσεις. Σε μικρές επιφάνειες υιοθετούνται γεωμετρικά σχήματα, όπως ετερόχρωμα και αλληπαλλήλως εγγεγραμμένα τετράγωνα ή τρίγωνα – ανάλογα με το χώρο που διακοσμείται. Αξιόλογη, και όχι συνήθης, είναι μία διακοσμητική προσπάθεια κάλυψης κενών: πρόκειται για ένα είδος διακόσμησης βάθους που εκτελείται με μαύρες, ακανόνιστες και κυματοειδείς γραμμές μικρού μήκους, οι οποίες δεν συναπαρτίζουν κάποιο γενικότερο σχήμα. Το αξιόλογο είναι ότι αυτή η ρέουσα διακοσμητική διάθεση συναντάται τόσο στο γειτονικό μνημείο του Σάββου, όσο και σε άλλα σύγχρονα μνημεία της ευρύτερης ηπειρωτικής περιοχής, όπως στον Αγ. Γεώργιο Λεσινίτσας, 1525, Αγ. Γεώργιο Κ. Λαφίστας, 1508, Μονή Μολυβδοσκεπάστης, 1521, στο τέμπλο Επισκοπής Δρόπολης, 1510, ακόμα και στη διακόσμηση του παρεκκλησίου Αγ. Ιωάννου στο Πρωτάτο, 1512.

Η **οδοντωτή ταινία (130)**, δηλαδή μακρόστενο πλαίσιο, που ακολουθεί το εσωράχιο του περίθυρου, εντός του οποίου τρέχουν σχηματίζοντας κόκκινα και μαύρα τρίγωνα, γραμμές οδοντωτές οι οποίες όμως δεν έχουν κοφτές γωνίες αλλά μικρούς και παχείς κυματισμούς σαν κόμπους, η θέα των οποίων εκ του μακρόθεν παρέχει την εντύπωση αλληπάλληλων γωνιωδών ζίγκ-ζάγκ. Το είδος αυτού του διακόσμου συναντήσαμε και στο κοντινό μνημείο του Σάββου.

Ο **κυματοειδής βλαστός (126,133)** διακοσμεί τυπικά τις δοκούς των ελκυστήρων και τα επίκρανα των κιόνων. Πρόκειται για ελικόσχημες ή σπειροειδείς εκβλαστήσεις που συστρέφονται με κοκκοειδείς, φυλλόμορφες αποφύσεις και καταλήγουν άλλοτε σε μικρό τριγωνικό ανθίδιο, άλλοτε σε κλειστό κύκλο. Το σύστημα αυτό των βλαστών εγγράφεται εντός υπόλευκου πλαισίου που ακολουθεί το σχήμα του διακοσμούμενου χώρου. Δύο είναι τα χρώματα των κυματοειδών βλαστών: κεραμιδί και βαθύ πράσινο. Κρίνουμε ότι η διακόσμηση αυτή έλκει την καταγωγή της από την μεσοβυζαντινή εποχή, καθώς αποτελεί μία γεωμετρικότερη εκδοχή του ίδιου διακόσμου που παρουσιάζεται στη μονή Λατόμου της Θεσ/νίκης (βλ. *ένθετη φωτογραφία αριστερά*).

Το **ιδιόμορφο «μανιτάρι» (132 και 140)**. Σε κίονες προτιμήθηκε ιδιαίτερος αναπτυγμένο το μοτίβο καλυκόμορφου «μανιταριού», που περιβάλλεται από διάσπαρτα γραμμικά σχέδια, τα οποία εν συνόλω δεν σχηματίζουν καμία γεωμετρική αντίληψη, παρά μόνο μία σχηματοποιημένη και γραμμικά αποδοσμένη

279. Βλέπε και φωτο.(135,136,138,139)

υπόνοια κυπαρισσοειδούς δένδρου, όρθιου ή πλαγιασμένου. Το φαιοκίτρινο και σκουροκόκκινο μοτίβο φέρει κεραιές που προβάλλουν έξω από τους κάλυκες. Πρόκειται προφανώς για παρανοημένη προσπάθεια επανάληψης σε επίπεδο διακόσμησης ενός θέματος παρμένου από ειδυλλιακό τοπίο. Η διατριβή ως τέτοιο προτείνει μία σκηνή από το ναό της Αναστάσεως στη Μπόρια της Κορυτσάς, **καθώς η σχετική φωτογραφία (140) τεκμηριώνει**. Η όλη επιφάνεια του διακοσμητικού θέματος έχει καλυφθεί με μακρόστενους στήμονες, κόκκινες και μαύρες γραμμές, το σύνολο των οποίων δεν δημιουργεί επίσης κανένα γεωμετρικό σχήμα, αλλά μία διάθεση κάλυψης κενού --λεπτομερέστερα βλ. τις φωτογραφίες της επόμενης σελίδας.

Τα **τετράφυλλα ανθίδια** (138) απλώνονται σειραϊκά στις παρυφές τής ημικυκλικής ακμής της αφίδας, εγγεγραμμένα το καθένα σε τετράγωνο πορτοκαλόχρωμα πλαίσια επί του μετώπου της ανατολικής κόγχης, πάνω από την Πλατυτέρα. Αρχικά παρέχουν την εντύπωση σειραϊκά τοποθετημένων ισοσκελών σταυρών με φυλλόμορφες κεραιές[σε σχήμα²⁸⁰]. Κατά τον Ευ. Τσιγαρίδας²⁸⁰ τα τετράλοβα κοσμήματα «συνηθίζονται κυρίως στην τέχνη των χειρογράφων του 11^{ου} και 12^{ου} αι.», αλλά απαντώνται και στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς και στο Κουρμπίνοβο, μάλιστα δε σε ανάλογη θέση, δηλαδή επί μετώπου τόξου, όπου όμως είναι γεωμετρικά τυποποιημένα (καθώς φαίνεται στην ένθετη φωτογρ. πάνω αριστερά) – ενώ στο μνημείο του Μάτζαρη είναι αναγνωρίσιμα ως τετράφυλλα ανθίδια, χωρίς μάλιστα την πυκνότητα των εν σειρά απλαισίων των τετράλοβων κοσμημάτων που υπάρχει στα άλλα δύο μεταβυζαντινά μνημεία. Η ύπαρξη ενός τέτοιου διακόσμου στην Πολίτσιανη μαρτυρεί, κατά τη γνώμη μας, ισχυρή βυζαντινή επίδραση· ενδεχομένως δε είναι στοιχείο υστεροβυζαντινής προέλευσης του όλου διακόσμου.

5. Η τεχνική επεξεργασία των τοιχογραφιών.

Και στον Μάτζαρη, η υποδομή τής επιφάνειας των τοιχογραφιών κατασκευάστηκε με την τεχνική μέθοδο της *νωπογραφίας*, fresco. Επί της λεπτής και νωπής επιφάνειας έγινε το αρχικό σχέδιο και επ' αυτού απλώθηκαν οι προπλασμοί. Στη συνέχεια, η κυρίως ζωγράφηση έγινε αλλού με τη γραμμική τεχνική και αλλού με τη ζωγραφική τεχνική τής φωτοσκίασης. Φαίνεται ότι ο καλλιτέχνης δεν έθεσε επ' αυτών ή επί ξηρής επιφάνειας πολλά επίθετα χρώματα, γιαυτό και, παρά την εγκατάλειψη, τις καταστροφές και τις υγρασίες, δεν παρατηρούνται απολεπίσεις τέτοιων χρωματισμών, όπως στου Σάββου – απλώς, όπου η διάβρωση έχει σαφώς υπονομεύσει την τοιχογραφία, όλα γενικώς τα χρώματα έχουν εξαλειφθεί εκτός των αρχικών σχεδίων, δηλαδή της περιγραφής σχημάτων, του σχηματισμού όγκων και της σχεδίασης μελών. Φυσικά, εκεί όπου οι σοβάδες έχουν καταπέσει, οι τοιχογραφίες είναι αφανισμένες, όπως συμβαίνει στο Ιερό, στον τρούλο, στο νότιο τοίχο και αλλού.

Οι αφετηριακές σχεδιαστικές γραμμές αποτυπώνονται συνήθως με σκούρο καφέ χρώμα, όπως στον άγιο Βλάσιο, ή, στις λιγότερες περιπτώσεις, με μαύρο, όπως στον Ησαΐα και στην αγία Αναστασία. Η γραμμή αυτή είναι λεπτή και στα-

280. Ευ. Τσιγαρίδας *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12^{ου} αιώνα*, Ε.Μ.Σ., Θεσ/νίκη 1986, σ. 78-80.

θερή, στα όριά της δε οι πλατιές/φαρδιές πινελιές του καστανού ή υποκίτρινου ή κοκκινοκίτρινου προπλάσμου χρωματίζουν τα διάφορα μέρη των σχεδιασμένων μορφών, των ενδυμάτων, των τοπίων και των λίγων κτηρίων.

Με βάση την τεχνική εκτέλεση των προσώπων είμαστε βέβαιοι ότι δύο επικεφαλής καλλιτέχνες δούλεψαν στο μνημείο με τα ολιγομελή συνεργεία τους: ο παλαιότερος πρέπει να αναχθεί στο πρώτο μισό του 15^{ου} αιώνα ή και πιο πριν, προς το τέλος του 14^{ου} αιώνα· ο δεύτερος είναι αυτός που εργάστηκε μέχρι το 1513 με πολύ σεβασμό για τα σωζόμενα έργα του προκατόχου του και με ειλικρινή προσπάθεια να μην απομακρυνθεί, κατά δύναμη, από την τεχνική και τεχνοτροπική αντίληψη εκείνου.

Το έργο του Ανώνυμου Α, του 14^{ου} προς 15ο αι., απομένει: στον τρούλο, σε αρκετά μετάλλια των τοξοστοιχιών, σε ολόσωμους αγίους και στην Κοίμηση, με κύρια χαρακτηριστικά από πλευράς τεχνικής εκτέλεσης των προσωπογραφιών, τα εξής: (βλ. φωτο 141-148) καστανόμαυρο ή μαύρο γράψιμο φρυδιών, βλεφάρων, κόρης οφθαλμού και λευκό μισοφέγγαρο σαν ανταύγεια δίπλα στην ίριδα· μύτη λεπτή που παχαίνει λίγο στο μέσο, με σκουροκαφετιά ή μαύρη γραμμή στη ράχη και ενίοτε λευκές ανταύγειες, όπου σώζονται, στις ακμές· παρειές κοκκινοκαφετιές, με λευκά γραμμικά φώτα καμπυλούμενα κάτω από τα μάτια· χείλη κόκκινα· πηγούνι με σβηστή καμπυλωτή σκιά κάτω από το στόμα, ώστε να προβάλλεται σαν ανάγλυφο πάνω στο σκούρο καφετί του προπλάσμου, που γίνεται υπόλευκο στην κορυφαία επιφάνειά του· δύο κατακόκκινες κηλίδες επί των παρειών των νεανικών προσώπων ή λευκά γραμμικά φωτίσματα πάνω και μεταξύ των φρυδιών των γεροντικών μορφών· τέλος, παχιά σκιά κάτω από τη μύτη, εκεί όπου δεν υπάρχουν γένηια, σκιά η οποία τελειώνει στη λευκή και κυματιστά οριζόντια γραμμή που ορίζει το πάνω χείλος.

Ο Ανώνυμος Β, του 1513, ζωγράφησε το κατεστραμμένο πριν το 1513 Ιερό, τη Δέηση, σκηνές του Χριστολογικού κύκλου στη δυτική καμάρα και στον βόρειο τοίχο, ορισμένα μετάλλια των εσωραχιών των τόξων και μερικές μορφές ολόσωμων αγίων. Κύρια χαρακτηριστικά του, από πλευράς τεχνικής εκτέλεσης των προσωπογραφιών, είναι τα εξής (βλ. φωτο 140, 147, 149, 164, 159 κ.λπ.): η απουσία της μαύρης πινελιάς στο γράψιμο φρυδιών, ματιών, μύτης· η πύκνωση της γραμμικής τεχνικής, με πλέγματα άσπρων πινελιών κάτω από τα μάτια και στα μάγουλα, που δεν καμπυλώνονται αλλά σχηματίζουν γωνία υπό τους άξονες των οφθαλμών· ο προπλάσμος είναι καφετής και το πλάσιμο με ωχροκίτρινο είναι πλατύτερο· τα φρύδια φαίνονται πιο καμπυλωτά και παχιά· μεταξύ αυτών και των βλεφάρων παρεμβάλλεται μία καστανή παχυλή πινελιά, που επαναλαμβάνεται, καμπυλωτή ή τριγωνική, κάτω από τα μάτια· το πηγούνι είναι στρογγυλεμένο με αρκετή επιτυχία, αλλά χωρίς την ανάγλυφη υφή της φωτισμένης επιφάνειάς του· τα χείλη είναι καλλιγραφικά, δεν βράφονται όμως κόκκινα τόσο αυτά όσο και τα μάγουλα, όπου η γραμμική εκτέλεση τα κάνει στεγνά και επίπεδα. Με κάποια επιφύλαξη, λόγω της κακής κατάστασης των μορφών, διατηρούμε την εντύπωση ότι κοινό δείγμα και των δύο καλλιτεχνών είναι η παράσταση των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης – όπου είναι σαφής η τεχνική διαφορά στη σχεδίαση, στο πλάσιμο και στα φωτίσματα των μορφών αφενός του αγίου Κων/νου, που τον αποδίδουμε στον Ανώνυμο Α, και αφετέρου της αγίας Ελένης, που υποθέτουμε ότι την επαναζωγράφησε ο Ανώνυμος Β. Επίσης, η απόδοση των προσωπογραφικών στοιχείων του αγίου Θεοδώρου Τύρωνος μας παραπέμπει σε δεδομένα και των δύο τεχνικών μεθό-

δων, ενώ αντίθετα, το πρόσωπο του αγίου Βλασίου, που σώζεται καλά είναι αμιγές δείγμα εκτέλεσης του χεριού Β, όπως και του Χριστού τής Δέησης.

Μία σύγκριση των μορφών του Αγ. Κων\σταντίνου και Αγ. Ελένης, παρά το πρόβλημα της έλλειψης στοιχειώδους έστω καθαρισμού, δείχνει, νομίζουμε, τη διαφορά των δύο τεχνικών όχι μόνο από πλευράς προσωπογραφικής αλλά και ενδυματολογικής. Ωστόσο, πρέπει να επαναληφθεί εδώ η εμφανής προσπάθεια του μεταγενέστερου καλλιτέχνη να αφομοιώσει στοιχεία ύφους και τεχνοτροπίας του Ανώνυμου Α, μολοντί δεν διέθετε το ανάλογο ταλέντο.

Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο πρώτος καλλιτέχνης είναι οπωσδήποτε πιο θερμά: κόκκινο σε όλους τους τόνους, βαθύ καστανό, καστανικότρινο, πορτοκαλί, ώχρα· δεν λείπουν βεβαίως και τα κάπως ψυχρά, όπως το σκουροπράσινο, το μελιτζανί και το βαθύ κυανό. Ο δεύτερος καλλιτέχνης μεταχειρίζεται κάπως ανοιχτότερα χρώματα με έμφαση στο καστανοκίτρινο, το κόκκινο, το γαλάζιο, το πορτοκαλί και το βαθύ πράσινο ή γαλαζοπράσινο, ιδίως σε φόντο. Τα φωτοστέφανα αποδίδονται συνήθως με διπλή περιφέρεια: άσπρη και καφετιά ή άσπρη και κοκκινωπή. Όσο για το φόντο των μεταλλίων, αυτό είναι τριών τόνων: είτε φαιών, είτε κοκκινωπών, είτε ερυθροκίτρινων και φαιοπράσινων.

A) Η σκηνογραφία των συνθέσεων. Με βάση τις σωζόμενες σκηνές συμπεραίνουμε ότι ο καλλιτέχνης επιλέγει ως λύση όχι τη σμίκρυνση της κλίμακας των σκηνών, προκειμένου να αποδοθεί άνετα το σκηνικό βάθος, τοπίου ή αρχιτεκτονημάτων, αλλά την πρωτοστασία της ανθρώπινης μορφής σε βάρος του σκηνογραφικού υλικού, το οποίο έτσι λειτουργεί ως φόντο μάλλον παρά ως σκηνικό²⁸¹. Στη Γέννηση, στη Σταύρωση, στη Βάπτιση, στην Ανάληψη το τοπίο ελλείπει χώρου είναι υποτυπώδες και υπάρχει μόνον ως πλαίσιο ατμοσφαιρικότητας της σκηνής και των δρωμένων της. Αυτό σημαίνει ότι κυριαρχεί «επεκτατικά» το πρώτο πλάνο δράσης με τα αναγκαία προς τούτο πρόσωπα· το δεύτερο πλάνο δράσης ή κάποιος σκηνικός χώρος απλώς υποδηλώνεται και αποδίδεται σχηματικά ή συνοπτικά, στην Ανάληψη, στη Βάπτιση, στη Σταύρωση, είτε ως υπόνοια τοπίου που οπτικά συνθλίβεται και εξουδετερώνεται από τα κυριαρχούντα πρόσωπα, είτε ως στοιχειώδης χάραξη αρχιτεκτονικών γραμμών μάλλον παρά αρχιτεκτονημάτων.

Γιαυτό σε σκηνές που ξετυλίγονται σε κλειστό χώρο, όπως ο Ευαγγελισμός, η Ύπαπαντή, η Κοίμηση και η Κρίση, τα αρχιτεκτονήματα αδρομερώς διακρίνονται, φερειπείν στον Ευαγγελισμό, ή δεν υπάρχουν, όπως στην Ύπαπαντή, την Κοίμηση, την Κρίση. Ειδικά στον Ευαγγελισμό ιχνογραφούνται δύο κτίσματα με βυζαντινή προοπτική, που μόλις χαράσσονται σχεδιαστικά. Τέλος, στη σκηνή της Κρίσης, που δυστυχώς σώζεται μόνον κατά ένα μικρό τμήμα της, απεικονίζεται μισός ο βαρύτιμος ηγεμονικός θρόνος του Πιλάτου, με ξύλινο υποπόδιο και торνευμένα πόδια σε βυζαντινή πάλι προοπτική, αλλά και με διακοσμητικές απόπειρες που παραπέμπουν σε ιταλοκρητικές εικόνες.

B) Η ανθρώπινη μορφή. Οι τοιχογραφίες του Μάτζαρη εμφανίζουν, έτσι όπως σήμερα υπάρχουν, έναν ανθρωποκεντρισμό και μία μετρημένη μνημειακότητα, επειδή κυριαρχούν ανθρώπινες μορφές φυσικών διαστάσεων²⁸², όπου τυχόν είναι ολόσωμες, όπως στον τρούλο και στους κάθετους τοίχους, με εξαιρετική ευγένεια

281. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.159-60

282. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.160-61

νεια και ομορφιά, όπου τυχόν είναι προτομές, όπως στα μέταλλα, στην παράσταση της Κοίμησης και στους στηθαίους προφήτες των παρειών των τοξοστοιχιών.

Το ανθρώπινο σώμα παρουσιάζεται εύρωστο συνήθως, ή, σε πολύ λίγες περιπτώσεις, λεπτοφυές και ραδινό, όπως στον Πρόδρομο και στη Θεοτόκο της Δέησης, στις αγίες Παρασκευή και Αναστασία, και σε ορισμένες νεανικές μορφές εντός μεταλλίων. Η αναλογία κεφαλής – σώματος μοιράζεται από 1 προς 7 μέχρι 1 προς 9· ο κορμός, από τους ώμους μέχρι τη μέση, είναι περίπου το διπλάσιο της κεφαλής· ενώ από τη μέση ως τα πέλματα είναι το διπλάσιο της προηγούμενης διάστασης, γεγονός που σημαίνει ότι τα σώματα έχουν κανονικές αναλογίες ύψους – με δύο εξαιρέσεις: μία της Θεοτόκου στη Δέηση, η οποία έχει εξαιρετική ραδινότητα με αναλογίες 1 προς 9, στη σχέση της κεφαλής και ολόκληρου του σώματος, ή 1 προς 2 περίπου, στη σχέση της κεφαλής με τον άνω κορμό, δηλαδή από ώμους μέχρι μέση, και 1 προς 6, στη σχέση της κεφαλής με το σώμα από μέση μέχρι τα πέλματα· μία άλλη εξαίρεση είναι του νεκρού Ιησού του Θρήνου, του οποίου η σχέση κεφαλής – κορμού φτάνει το 1 προς 10. Γενικότερα, το πλάτος ανδρών και γυναικών από ώμο σε ώμο είναι 1 προς 2 περίπου κεφάλια, όπως στην αγία Μαρίνα, γεγονός που κάνει τα σώματα κανονικά και ευσταθή, δυνατά και εύρωστα. Έντονη σωματικότητα εμφανίζουν τα σώματα των μαθητών στην Κοίμηση, των δύο ποιητών-αγίων, του αγίου Κοσμά του Ανάργυρου, της αγίας Μαρίας, του προφήτη Ησαΐα στον τρούλο κ.ά. Κατά το ύψος, ωστόσο, όλοι οι άγιοι της κάτω ζώνης δείχνουν να έχουν φυσικό μέγεθος. Πέραν αυτού, είναι ευδιάκριτη και μία άλλη τάση: τα σώματα αγγέλων και νεαρών αγίων να φαίνονται ραδινότερα, όπως και του Χριστού στην Αποκαθήλωση, στη Βάπτιση, όπως των αγίων Αναστασίας, Παρασκευής κ.λπ..

Το ήθος, που αποπνέουν οι μορφές στο μνημείο του Μάτζαρη, σε σχέση με την εφαρμοζόμενη τεχνική πλησιάζουν περισσότερο προς την αρχαιότερη μακεδονική υφολογία ως προς την απόδοση των προσώπων των ολόσωμων αγίων. Οι κινήσεις, οι στάσεις και οι εκφράσεις πειθαρχούν σε μία συντηρητική αντίληψη, που προσιδιάζει περισσότερο στις κρητικές μορφές της εποχής της ακμής, δηλαδή του 16^{ου} αιώνα. Μία πνοή ιδεαλισμού διαπερνά τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά των περισσότερων μορφών. Εξάλλου, κινήσεις διακριτικές, όπως του Προδρόμου και της Θεοτόκου στη Δέηση, ή στάσεις από σοβαρές μέχρι άκαμπτες, όπως των ολόσωμων γυναικών, ή εκφράσεις αυτοκυριαρχημένου πόνου, όπως των μαθητών της Κοίμησης, και καρτερικής αθωότητας, όπως του αγίου Κηρύκου, επιβεβαιώνουν μία καλλιτεχνική διάθεση, που συναρθρώνει την ιερότητα με ένα ήθος ελεγχόμενα υπαινικτικό και συγκρατημένα εκφραστικό²⁸³.

Γ) Η προσωπογραφία. Οι δύο Ανώνυμοι, που φιλοτέχνησαν τις προσωπογραφίες στο μνημείο του Μάτζαρη, ήταν οπωσδήποτε επιδέξιοι τόσο στη σχεδίαση όσο και στο πλάσιμο των μορφών. Αφενός ο Ανώνυμος Α ζωγραφίζει πρόσωπα θερμά, ευειδή, εύπλαστα, με σταθερό σχέδιο στις αποδόσεις φυσιολογικών χαρακτηριστικών και με λιτή εκφραστικότητα. Αφετέρου ο Ανώνυμος Β ζωγραφίζει πρόσωπα αδρά, μάλλον ξηρά, αυστηρά ή σεβάσμια, με σωστές αναλογίες και σταθερό επίσης χέρι, που μιμείται καλά τις φυσιολογικές τάσεις του προκατόχου του.

Το κεφάλι είναι στρογγυλό στις ώριμες μορφές έως ωοειδές στους μεσήλικες

283. Γκιολές Ν., Μονή Διονυσίου, σ.161

και τριγωνικό σε νέους άνδρες και σε δύο γυναίκες. Στρογγυλά κεφάλια εντοπίσαμε σε τρεις αντρικές μορφές, στο δεξιό ημιχόριο της Κοίμησης, και ένα σε γυναίκα, της αγίας Μαρίνας. Όσο για την κατά κρόταφο παρουσίαση, όπως του Αδάμ στην Ανάσταση και ενός μαθητή στην Κοίμηση, φαίνεται ότι υπάρχει κάποιο πρόβλημα επιδεξιότητας στη γραφή της οφθαλμικής χώρας, ιδίως ως προς το σχήμα και τη θέση της ίριδας και της κόρης – στοιχεία που αποδίδονται όπως στο μισό τής κατά μέτωπο παρουσίας. Αξιοσημείωτη όμως είναι η σταθερότητα σχεδίασης της κεφαλής στη στροφή των $\frac{3}{4}$: η απόσταση από τη ρίζα μέχρι το άκρο της μύτης στους ρώθωνες είναι ίση με την απόσταση από εκεί μέχρι το άκρο του πηγουνιού· ενώ η απόσταση από τη ρίζα της μύτης μέχρι την κορυφή της κεφαλής είναι λιγότερο από διπλάσια.

Στις ημιμετωπικές προσωπογραφίες η σχέση του ημισφαιρίου που φαίνεται και του άλλου που μισοφαίνεται είναι από 1 προς 3 μέχρι 1 προς 4· ενώ σε κεφάλια που παρουσιάζονται κατά μέτωπο ποτέ η απόσταση από το αυτί μέχρι τη μύτη και από τη μύτη μέχρι το άλλο αυτί δεν είναι 1 προς 1, διότι πάντα το αριστερό μέρος του προσώπου είναι πλατύτερο από το δεξιό, Χριστός Δέησης, Άγιος Θεόδωρος, Αγία Μαρίνα, Αγία Παρασκευή κ.λπ., γεγονός που αναδεικνύει είτε τη συνειδητή στροφή τής κεφαλής κατά μερικές μοίρες είτε την ασυνείδητη τάση του καλλιτέχνη να αποδίδει ανισομερώς τα δύο ημισφαίρια της κεφαλής στην κατά μέτωπο παρουσιάσή τους. Χαρακτηριστική είναι επίσης η ιδιαιτερότητα να ζωγραφίζονται τα κεφάλια των γυναικών με πολύ περισσότερο όγκο από την κορυφή τής κεφαλής μέχρι την παρυφή του μετώπου – του οποίου η σχέση με το υπόλοιπο κρανίο είναι 1 προς 3, ενώ στους περισσότερους άνδρες είναι μόνον 1 προς 1 ή 1 προς 2.

Τα πρόσωπα ζωγραφίζονται πάντα με επιτυχία και με τέτοια τεχνική δεξιότητα, ώστε μπορούμε να ισχυριστούμε ότι και μόνο χάρη στις προσωπογραφικές τους αρετές οι δύο Ανώνυμοι δικαιούνται μία καλή θέση στη χορεία τής υστερο-μεταβυζαντινής περιόδου μεταξύ 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα. Το περίγραμμα της κεφαλής και ειδικά του προσώπου είναι σκούρο καφετί ή κοκκινοκάστανο. Ο προπλασμός, όπως φαίνεται στα σκιερά μέρη των προσώπων, είναι αντίστοιχης απόχρωσης: σκούρος καστανός ή σκούρος κοκκινοκάστανος· στα γυναικεία πρόσωπα, όπως στης αγίας Παρασκευής, ο προπλασμός είναι σταρένιος. Έτσι, οι σκιές των παρειών, της μύτης, των οφθαλμών, των χειλιών, του πηγουνιού, της παρυφής των μαλλιών και των φρυδιών είναι ομοιόχρωμες. Στα εξέχοντα μέρη του προσώπου, μέτωπο, ράχη μύτης, μήλα, πηγούνι, ο γλυκασμός είναι ανοιχτότερος και φωτίζεται πάντοτε από λευκές γραμμίτσες. Τέλος, ο Ανώνυμος Α δεν παραλείπει να θερμαίνει τα μάγουλα και τα χείλη όλων των προσώπων, γυναικείων, ανδρικών, νεανικών, γεροντικών, με κόκκινες κηλίδες ή ροδαλότερες αποχρώσεις.

Από σχεδιαστική άποψη η μύτη, τα βλέφαρα και οι κόρες των οφθαλμών γράφονται από τον Ανώνυμο Α με λεπτή μαύρου χρώματος πινελιά. Ένα πιο παχύ γράψιμο στη σχεδίαση της μύτης, των φρυδιών, των ματιών, του στόματος και του πηγουνιού ακολουθεί πιστά αλλά όχι ομοιόχρωμα και ο Ανώνυμος Β – αλλά οι πινελιές του είναι πιο αδρές, διότι δεν διαθέτει ίσως τη λεπτή σχεδιαστική ικανότητα του προκατόχου του. Μία άλλη διακριτή διαφορά μεταξύ των δύο καλλιτεχνών ως προς την απόδοση της οφθαλμικής μοίρας είναι ότι ο μεν Ανώνυμος Α επιθέτει πάντα λευκή, ημικυκλική κηλίδα μέσα στον βολβό του οφθαλμού και δίπλα στην ίριδα, ενώ ο Ανώνυμος Β επιθέτει μερικές φορές μία λευκή στρογγυλή κηλίδα μόνο μέσα στην κόρη της ίριδας – όπου τυχόν αυτή έχει διασωθεί, όπως στο Χριστό της

Δέησης.

Γενικά, ως προς το πλάσιμο των προσώπων πρέπει να δεχτούμε ότι η τεχνική του βαθμιαίας τονικότητας σκιοφωτισμού είναι κρητικής απήχησης και την διαχειρίζεται επιδεξιότερα ο Ανώνυμος Α, όπως στην Παναγία της Κοίμησης στον άγιο Νικήτα και στον προφήτη Ησαΐα, ενώ ο Ανώνυμος Β αφήνει πιο πλατιά τα φωτισμένα μέρη πάνω στα πρόσωπα των μορφών του, ταυτόχρονα δε με ένα πλέγμα λευκών γραμμών φωτίζει τα προεξέχοντα μέρη τους, όπως στον άγιο Αυξέντιο, στο Χριστό και στον Πρόδρομο της Δέησης, στην Θεοτόκο, στον Ιησού του Θρήνου και αλλού, σύμφωνα με τα μακεδονικά πρότυπα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι σε θέση να καλλιγραφεί πρόσωπα με εξαιρετική επιτυχία στην κριτική τεχνική των φορητών εικόνων, όπως η Παναγία της Δέησης.

Δ) Το ένδυμα και η πτυχολογία. Στη συντριπτική πλειοψηφία τους οι μορφές φέρουν ιμάτιο και χιτώνα, χωρίς να λείπουν τα κατάκοσμα ενδύματα, όπως των αυτοκρατορικών αγίων, ή οι στρατιωτικές στολές, όπως διακόσμου²⁸⁴. Λιτότητα, ολιγοπροσωπία και αρχαΐζουσα εικονογραφία υπηρετούν με αυτόν τον τρόπο τη σπουδαιότητα του κεντρικού γεγονότος κάθε σκηνής²⁸⁵. Πουθενά δεν υπάρχει η παραμικρή αφηγηματική εκτροπή σε παράπλευρα επεισοδιακά συμβαίνοντα – είναι δε τόσο αυστηρά οριοθετημένος ο σκηνικός χώρος, ώστε στο κάτω άκρο των σκηνών της Ανάληψης, της Σταύρωσης, του Ευαγγελισμού, της Κρίσης κ.ά., τα πέλματα των μορφών σχεδόν εφάπτονται με τα όρια της κόκκινης διαχωριστικής ταινίας· στον Ευαγγελισμό, μάλιστα, τα νώτα της Παναγίας σχεδόν ακουμπούν την οριζόντια διαχωριστική ταινία. Αυτή η αυστηρότητα και η δυναμική επικέντρωση στο κυρίαρχο γεγονός επιβεβαιώνουν την πρόθεση του καλλιτέχνη, με την οποία κάθε παράσταση λακωνίζει δωρικά αλλά και αυθεντικά το μήνυμά της, ως αλήθεια που δεν χρειάζεται τα μικροσυμβάντα για να στολιστεί ή να κατανοηθεί. .

Β. Ιδιαίτερα, τα χαρακτηριστικά που υλοποιούν αυτή την τεχνοτροπική αντίληψη και συνθέτουν την καλλιτεχνική ατμόσφαιρα στο μνημείο, είναι: (α) Τα σώματα των μορφών είναι εύρωστα ή λεπτά και πολλά εξ αυτών ραδινά, ιδίως των νέων αγίων, χωρίς να λείπουν και κάποια με έντονη σωματικότητα και ευρύτητα, που όμως δεν καταλήγει σε ογκηρότητα. (β) Η πτυχολογία των ενδυμάτων είναι γενικώς λιτή αλλά εύκαμπτη, αν και λιτή. Γιαυτό το λόγο, το ένδυμα τυλίγει με φυσικότητα τα σώματα και ως ένα βαθμό συμμετέχει στην υποδήλωση των μελών και των κινήσεων (γ) Τα αρχιτεκτονήματα ή τα τοπία των σκηνών, όπου τυχόν σώζονται, απλώνονται σε όλο το πλάτος της σκηνής περισσότερο ως ατμοσφαιρικά στοιχεία παρά ως απαρτιωμένος σκηνικός χώρος με τελεστική λειτουργία στην σκηνή. (δ) Ο τρόπος απόδοσης των προσώπων, από τεχνική άποψη, επιτυγχάνεται με λευκά γραμμικά και τριγωνικά ή ευθύγραμμα φωτίσματα, που σαν δίχτυ απλώνονται στα μάγουλα θυμίζοντας ζωγραφικούς τρόπους των αρχών του 14^{ου} αιώνα. Ιδιαίτερα οι κόκκινες κηλίδες στα μάγουλα και στα χείλη, που θερμαίνουν τη σάρκα ακόμα και των όχι νέων αγίων, μας ανάγουν σε πρότυπα παλαιότερα του 14^{ου} αιώνα, εντονότερα δε σε περιπτώσεις, όπου η λαδοπράσινη σκιά είναι σαφέστερη. Δεν λείπουν βέβαια και οι περιπτώσεις, κατά τις οποίες τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται με ζωγραφικό πλάσιμο σχεδόν μικρογραφικού χαρακτήρα, όπως στην Παναγία του Θρήνου. Δαμασκηνού, στην αρχοντική φορεσιά του αγίου Κων/νου, ή στο ευρύχωρο και με πτυχωτές αναδιπλώσεις ένδυμα του προφήτη Ησαΐα και αλλού.

7. Υποθέσεις και συμπεράσματα για τους Ανώνυμους.

Οι δύο Ανώνυμοι καλλιτέχνες του μνημείου αποτελούν μία αγαθή σύμπτωση για το άτυχο μνημείο. Διότι, ένα μεγάλο μέρος του έργου τού πρώτου διέσωσε ο δεύτερος με δύο τρόπους: πρώτον διότι το σεβάστηκε και δεν το επιζωγράφησε, όπου είχε διασωθεί· δεύτερον, διότι το μιμήθηκε όσο του ήταν δυνατόν έτσι, ώστε το μνημείο να μη χάσει την όποια αισθητική του ενότητα. Εξάλλου, ό,τι παρήγαγε ο καλλιτέχνης του 1513 συνιστά μία πολύ σημαντική απόδειξη του πόσο οι πρώιμοι μεταβυζαντινοί καλλιτέχνες μπορούν να εμπνεόνται και να εκτελούν, τεχνικά και τεχνοτροπικά, έργα αντάξια --αλλά όχι βεβαίως και ισάξια-- των προτύπων τους. Ο προτυπικός ζωγράφος του 14^{ου} -15^{ου} αι. είναι φανερό ότι παρέσυρε τον διάδοχό του σε δημιουργία εμπνευσμένη από αυτόν.

Ως προς την προέλευση του Ανώνυμου Α από πλευράς καλλιτεχνικής, πρέπει να δεχτούμε ότι οι ρίζες του βρίσκονται στα μακεδονικά μνημεία του β' μισού του 14^{ου} αιώνα, τα οποία με τη σειρά τους μιμούνται πρότυπα του προηγούμενου αιώνα -- όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα άλλα μνημεία της Μπόριας, του Μάλιγκραντ, της Καστοριάς και της Αχρίδας, ως ένα δε βαθμό, και της Παντάναςσας του Μυστρά. Ο Ανώνυμος Β εξάλλου εμπνέεται από τον προκάτοχό του και, επομένως, από κοινά πρότυπα, αν και φαίνεται, εδώ και εκεί, να γνωρίζει την κρητική άποψη για τον σκιοφωτισμό -- και το τονίζουμε αυτό, διότι έχουμε δεχτεί ήδη την υπόθεση εργασίας ότι είτε ο ίδιος είτε κάποιος του συνεργείου του θα εργάστηκε ίσως μετά 10 περίπου χρόνια στο γειτονικό μνημείο των Σαββαίων, καθώς επιγραφικά, τεχνικά και τεχνοτροπικά στοιχεία συνηγορούν επ' αυτού. Σε άλλη σελίδα του Β' Μέρους της διατριβής, υποθέτουμε ότι αυτός ο ζωγράφος πρέπει να είχε καλώς μελετήσει το έργο του Ξένου Διγενή, ο οποίος 20 χρόνια πριν βρισκόταν στο Πωγώνι και ζωγράφιζε στη γειτονική Κάτω Μερόπη. Αποδεικτικά στοιχεία της καλλιτεχνικής σχέσης μαστόρων που δούλεψαν στο Μάντζαρη με τον Ανώνυμο του Σάββου υπάρχουν: η εγγύτητα του χρόνου, 1513-1523, οι πηγές ντόπιων μνημειοδιδών που μιλούν για «κοινό χρωστήρα», πηγές που επαληθεύονται από την επιγραφολογική διερεύνηση Τσελίκα, η ύπαρξη τεχνικών και τεχνοτροπικών στοιχείων που επιτρέπουν την ταύτιση ενός καλλιτέχνη του Μάντζαρη με τον Ανώνυμο του Σάββου, όπως σε ό,τι αφορά στο χρωματολόγιο, στο πλάσιμο αρκετών μορφών, στα ψιλά φώτα, στη ραδινότητα μερικών σωμάτων, στη «ζωγραφική» τεχνική, κλπ., οι εικονογραφικές ομοιότητες, στον τύπο της Σταύρωσης, της Ανάστασης, στους έφιππους αγίους, στη Μεταμόρφωση, στην Κοίμηση, καθώς και η έντονη τάση να αποφεύγονται θέματα που αρέσουν στους μοναστικούς κύκλους, όλα αυτά μάς επιτρέπουν την υποψία ότι εξέχον μέλος του συνεργείου τού Μάντζαρη προσκλήθηκε να εργασθεί και εργάστηκε μετά επί χρόνια στο Σάββου.

Ειδικότερα, διαπιστώνουμε ότι η λιτή και ολιγοπρόσωπη σκηνικά εικονογραφία του Ξένου Διγενή απηχείται και στο μνημείο του Μάτζαρη. Μελετώντας εξάλλου τις προσωπογραφίες τόσο στον Άγιο Νικόλαο Κάστρου Ζαρνάτας στη Μάνη, η πρώτη φάση διακόσμησης του οποίου αποδίδεται πλέον στον Ξένο Διγενή, όσο και στην εκκλησία της Παναγίας της Κάτω Μερόπης Πωγωνίου, έργο επίσης του ίδιου περιφερόμενου ζωγράφου, διαπιστώνουμε μίμηση σε τεχνικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, όπως ο τρόπος που γράφονται τα παχιά καμαρωτά φρούδια, τα άσπρα γραμμικά φώτα που απλώνονται σα δίχτυ κάτω από τα μάτια, ο τρόπος που γράφονται τα μαλλιά, το στόμα, το πηγούνι, τα ευειδή νεανικά πρόσωπα, το

πλατύ πρόσωπο που άλλοτε φωτίζεται πλατιά και άλλοτε σκιάζεται έντονα. Όλα αυτά αποτελούν όχι αβάσιμες ενδείξεις ότι ο καλλιτέχνης του 1513 είχε εικόνα ή εμπειρία και μαθητεία στο έργο του Ξένου Διγενή. Η σύγκριση δύο γυναικείων μορφών, της αγίας Ιουλίττας του Μάτζαρη και μιας αδιάγνωστης μορφής στα Παλαιοφραστανά συνηγορούν για το κοινό ήθος, τα κοινά φυσιολογικά χαρακτηριστικά και ορισμένα κοινά τεχνικά στοιχεία στην πτυχολογία, στο γράψιμο των φρυδιών, της μύτης, του στόματος και του πηγουνιού. Ωστόσο, είναι επίσης φανερό ότι ο Ανώνυμος Β μιμείται κυρίως τα μακεδονικά τεχνικά χαρακτηριστικά, ίσως διότι τον ενδιαφέρει να μην αποκλίνει από την τεχνική και τεχνοτροπική αντίληψη του προκατόχου του στο μνημείο.

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι τεχνικά και τεχνοτροπικά οι καλλιτέχνες του Μάτζαρη δουλεύουν με περισσότερη άνεση τις μακεδονικές λύσεις, αν και ο Ανώνυμος Α δείχνει εξίσου ικανός στην εφαρμογή της τεχνικής της φορητής εικόνας και των σκούρων προπλασμών, όπως η προσωπογραφία της Κοίμησης μαρτυρεί. Όμως, η μακεδονική τεχνική του πλέγματος των πολλών γραμμικών φώτων και της κόκκινης κηλίδας στα ζυγωματικά υπερισχύει καταφανώς. Το γεγονός επίσης ότι με μερικές εξαιρέσεις, όπως της Παναγίας και του Προδρόμου στη Δέηση, οι μορφές δεν στερούνται σωματικότητας και επιπλέον αρκετές από αυτές χαρακτηρίζονται ως μνημειακές, συντελεί ώστε το μνημείο να εκπέμπει περισσότερο μακεδονικό φως και λιγότερη κρητική φινέτσα ή ραδινότητα. Εξάλλου η επιτοίχια τοπική διαβάθμιση των μακεδονικών προτύπων υπερισχύει του κρητικού λεπτοδουλεμένου σκιοφωτισμού. Το ένδυμα είναι πλατύ και ευρύχωρο. Οι φωτιζόμενες επιφάνειες είναι ευρύτερες στα πρόσωπα. Όμως ο μακεδονικός ρεαλισμός απουσιάζει, όπως και η εκδήλωση σφοδρών συναισθημάτων. Οι μορφές είναι περισσότερο ιδεαλιστικές και το κάλλος των νεαρών αγίων εγγίζει τον παλαιολόγειο ουμανισμό. Αντισταθμιστικά, η διακριτική αρχαιότητα της εικονογραφίας, ιδίως των σκηνών όπου απουσιάζει κάθε αφηγηματική τάση, και η απάρνηση κάθε ρεαλιστικού προσδιορισμού ισορροπούν την γενική αίσθηση ότι έχουμε ένα μνημείο με διάκοσμο αυτονομημένο σε σχέση με τα εργαστήρια της Αχρίδας, της Καστοριάς, της ευρύτερης Μακεδονίας και της Κρήτης. Είναι πραγματικά μεταϊχμιακό, χωρίς να είναι έργο παρακμιακό.

Με τις διαπιστώσεις αυτές καταλήγουμε ότι κατ' ευτυχή συγκυρία το μνημείο του Μάτζαρη απηχεί αντιπροσωπευτικότερα **«τη Μακεδονική σχολή που σβήνει»**, ενώ το μνημείο του Σάββου απηχεί περισσότερο **«την Κρητική σχολή που ανατέλλει»** έχοντας μέσα στις σκηνές και των δύο έναν απόγονο του Διγενή και έναν πρόγονο του Ονούφριου. Βεβαίως, περιέχουν περιορισμένα δάνεια από την Καστοριά, απηχούν κάποιες δυτικές τεχνικές διακοσμητικής ή σκηνογραφικής υφής, παρουσιάζουν εδώ κι εκεί κάποια λαϊκότροπα απηχήματα ως προς τη σχεδίαση και την εικονογραφική πνοή των δογματικού κυρίως περιεχομένου παραστάσεων, γνωρίζουν καλά και χειρίζονται στο βαθμό των ικανοτήτων τους τις μακεδονικές τεχνικές θαυμάζοντας παράλληλα το ήθος, την αισθητική και την τεχνοτροπία της Κρήτης, επειδή αυτή κουβαλάει με διαφορετικό τρόπο τον εγκαταλελειμμένο στην Μακεδονία παλαιολόγειο ουμανισμό –όχι όμως και τα ισχυρά στοιχεία για την ένταξη των δύο μνημείων στον κύκλο της Αχρίδας ή στο εργαστήριο της Καστοριάς και χωρίς να προοιμιάζονται τη σχολή της ΒΔ. Ελλάδας. Γιαυτό γενικά οι δύο καλλιτέχνες του Μάτζαρη παραμένουν μεταβατικοί - ούτε επιλογικοί ούτε εισαγωγικοί άλλων Σχολών.

Τελικά, με αυτή τη σύνθεση χαρακτηριστικών από τη Μακεδονία και την Κρήτη παράγεται μία αντίληψη περισσότερο αστική παρά φιλομοναστική για έναν ορθόδοξο μεταβυζαντινό Ρωμιό που είναι περισσότερο ένας ψύχραιμος και προβληματισμένος υπήκοος μέσα σε μία νέα πολιτική πραγματικότητα παρά ένας προδομένος ραγιάς που καταφεύγει στην περίφοβη και σκυθρωπάζουσα εσχατολογία ή στον αποκρυφισμό, προκειμένου να ανταλλάξει το μαρτυρικό του παρόν με την ελπίδα της επουράνιας βασιλείας. Αυτό τουλάχιστον επιβεβαιώνουν η έμφαση στους έφιππους αγίους-προστάτες, η καταστόλιστη παρουσία αυτοκρατορικών αγίων ή αγίων γυναικών με αρχοντικά ρούχα, η απουσία κουρασμένων ή άσχημων μορφών, η έλλειψη κάθε μοναχού αγίου εκτός των αρχιερέων με τα πολυσταύρια άμφια, η χορεία των αποπνεόντων χάρη και ευγένεια αγίων σε στηθάρια, η αποφυγή δογματικά δυσνόητων παραστάσεων και η προτίμηση αγίων του πλέον δημοφιλούς εορτολογίου. Πρόκειται λοιπόν για αντιπροσωπευτικό δείγμα αστικής λατρευτικότητας σε μια ιστορική φάση που οι διασκορπισμένοι εδώ κι εκεί απόγονοι των παλαιών μεγαλοαστών ανασυγκροτούν τις δυνάμεις τους και διεκδικούν μία έγκυρη παρουσία στα νέα κοινωνικά τους καταφύγια.

ΜΕΡΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟ
ΕΠΙΛΟΓΙΚΟ
(Η συνεισφορά της Έρευνας)

1. Ένταξη των δύο μνημείων στο γενικό κλίμα της εποχής.

Η παρούσα έρευνα συντάσσεται με την τελευταίως διατυπωμένη άποψη ότι η επιστημονική έρευνα, όσον αφορά τον πρώτο μετά την υποδούλωση της Ηπείρου στους Οθωμανούς αιώνα, δηλαδή πριν τη μεταφύτευση της Κρητικής Σχολής στον ελλαδικό χώρο και πριν την εμφάνιση της λεγόμενης ΒΔ. Ελλαδικής Σχολής, μόλις τώρα έχει αρχίσει· και τα μεν μνημεία αυτής της φάσης είναι πολλά, οι δε μελέτες επ' αυτών ελάχιστες. Μόλις δε κατά την τελευταία 20ετία, ή και λιγότερο, άρχισαν να έρχονται σε φως ζωγραφημένα μνημεία τής επίμαχης αυτής περιόδου (1430-1530) από τη μελέτη των οποίων θα προκύψουν αναθεωρήσεις σημαντικές για την ιστορία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής· αναθεωρήσεις που δικαιώνουν τις υποψί-ες του Μ. Γαρίδη, του Δ. Τριανταφυλλόπουλου κ.ά., οι οποίοι ισχυρίζονται ότι τα καλλιτεχνικά ρεύματα, που παρουσιάστηκαν μετά το (1527 ή το 1532 ή) το 1542 ή και το 1547, ριζώνουν σε δεδομένα, που θα γίνουν γνωστά όταν μελετηθούν τα δημιουργήματα της μεταβατικής αυτής περιόδου, μεταξύ 1430 – 1530, η οποία διέπεται από καινοφανείς κοινωνικοοικονομικές, πολιτικές, ιδεολογικές και καλλιτεχνικές συνθήκες. Αυτές ακριβώς τις συνθήκες συνοψίζουμε στις εξής γενικώς αποδεκτές διαπιστώσεις :

Ιστοριοπολιτικά δεσπόζει η καθιδρυμένη πλέον, από το 1430, στην περιοχή τουρκοκρατία, οργανωμένη και επιβεβλημένη κατά τον 15^ο αι. σε Μακεδονία, Θεσσαλία και Ήπειρο· ωστόσο, ειδικά για την Ήπειρο δεν έχουν ακόμα κοπάσει οι αντιοθωμανικοί συνασπισμοί και δεν έχουν καμφθεί οι τελευταίες εστίες αντίστασης, που κρατούν κάπως αποσταθεροποιημένα τα ηπειρωτικά παράλια και την ενδοχώρα· είναι δε ακόμα διάχυτος ο απόηχος από τον προηγηθέντα στρατιωτικοπολιτικό προσανατολισμό των Ελλήνων του Δεσποτάτου προς μίαν αντιαλβανική συσπείρωση με τους Τούρκους· και τέλος, συγκλονιστική είναι η αίσθηση από την τελική κατάρρευση της Κων/πολης και την κατάλυση των άλλων ορθόδοξων κρατικών πυρήνων της Βαλκανικής.

Κοινωνικοοικονομικά δεδομένα αυτής της περιόδου θεωρούμε: την παραχώρηση προνομιακού καθεστώτος σε μεμονωμένες κοινότητες ή καθεστώτος αυτονομίας και αυτοδιοίκησης σε «συνασπισμούς» κοινοτήτων, όπως το Ζαγόρι, σαν αντικίνητρο για τον μαζικό εκπατρισμό Ελλήνων και ελληνίζόντων ορθόδοξων Αλβανών σε μέρη ασφαλέστερα· επίσης, θεωρούμε αναμφισβήτητη την αναζωπύ-

ρωση της οικονομικής ζωής, μάλιστα δε στους άξονες Αυλώννα-Μπεράτι-Καστοριά και Γιάννενα-Θεσσαλία-Μακεδονία που μας αφορούν· ιδιαίτερη σημασία έχουν ακόμα οι εμποροναυτικές επικοινωνίες των βενετοκρατούμενων παραλίων με την τουρκοκρατούμενη ηπειρωτική και μακεδονική ενδοχώρα· τέλος, ως υπογραμμιστεί η αύξηση του πληθυσμού στην περιοχή από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα λόγω της ολοκλήρωσης των οθωμανικών κατακτήσεων και της σχετικής ηρεμίας που ακολούθησε.

Ιδεολογικά κυριαρχούν πλέον η σαφής μετά το 1454 αντιδυτική στροφή τού Πατριαρχείου, ο εθναρχικός του ρόλος ως κιβωτού διαφύλαξης της ελληνορθόδοξης βυζαντινής παρακαταθήκης και η έμφαση στην παραδοσιακή ορθοδοξία της Ανατολής, που εκφράζεται κάπως αντιφατικά αφενός σε επίσημο επίπεδο με τον συμβιβασμό μεταξύ Εκκλησίας – κατακτητή, αφετέρου σε λαϊκό επίπεδο με την ιδιότυπη αντίσταση διά των Νεομαρτύρων, τη γενική συσπείρωση των ραγιάδων γύρω από την ενορία του χωριού και την οραματική σχεδόν ελπίδα του «*πάλι με χρόνους με καιρούς, πάλι δικά μας θά 'ναι*»· παράλληλα, η φυγή των λογίων στην Εσπερία, η σίγηση των μεγάλων παιδευτικών και καλλιτεχνικών κέντρων, η ανάδειξη μικρών περιφερειακών πυρήνων πνευματικής ζωής, όπως τα μοναστήρια και οι λίγες βιοτεχνικού ή εμπορικού χαρακτήρα πόλεις, μαζί και η αμυδρή έστω ακτινοβολία της αναγεννώμενης Ευρώπης στη συνείδηση του κατακτημένου Ρωμιού συμβάλλουν στην ανάδυση τοπικών δυνάμεων ακηδεμόνευτων ή αυτοδύναμων ή και καλώς μιμητικών, που συνταιριάζουν τη λαϊκότητα με τη λογιότητα, την ορθοδοξία με τη λατρευτική εθιμολογία, τη διάθεση ευρωπαϊκών δανείων με την εμμονή στην βυζαντινή εικαστική παράδοση· τέλος, η περίοδος αυτή κρίνουμε ότι χαρακτηρίζεται αφενός από τον πόθο της απωλεσμένης θύραθεν παιδείας μέσα στην πραγματικότητα της απαιδευσίας των πρώτων δεκαετιών τής τουρκοκρατίας και αφετέρου από την ανερχόμενη κυριαρχία των μοναστικών παραγόντων, μετά την απομάκρυνση των ουμανιστικών κύκλων προς την Ιταλία, υπό την δαμόκλειο σπάθη των φορέων του ανθηνωτισμού.

Τέλος, τα καλλιτεχνικά καθέκαστα, που σημάδεψαν την υπό ανασκόπηση εποχή είναι: α) ο διαδεδομένος και βαθύς σεβασμός προς τα πολυαίωνα καλλιτεχνικά μνημεία της Μακεδονίας των παλαιολόγειων χρόνων και του Δεσποτάτου· β) τα μέσω φορητών εικόνων προανακρούσματα της Κρητικής σχολής, όπως αυτά πυκνώνουν συνεχώς στην Ήπειρο λόγω της επαφής με τα Ιόνια νησιά και τους εμπόρους τής Βενετίας· γ) τα ανοίγματα στη δυτική τέχνη με τα υστερογοτθικά και αναγεννησιακά της στοιχεία· δ) η εκ των ένδον ανανεωτική τάση της μακεδονικής ζωγραφικής διά του καστοριανού εργαστηρίου· ε) η απουσία κάθε άλλου εκτός Κρήτης καλλιτεχνικού κέντρου, γεγονός που θα συντελέσει, καθώς διαπιστώνει ο καθηγητής Αθ. Παλιούρας, στη σμίκρυνση της απόστασης μεταξύ των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων και της περιφέρειας, όπου τώρα κυκλοφορούν οι «*ακαταξίωτοι, μοναχικοί καλλιτέχνες, οι οποίοι περιφέρουν την τέχνη τους από τόπο σε τόπο, χωρίς να μονιμοποιούνται κάπου και χωρίς να επηρεάζουν κάποιους*»· στ) τέλος, κάνει την εμφάνισή της η λαϊκότεροπη ζωγραφική αντιμετώπιση κάποιων οικονομολογικών θεμάτων εξαιτίας της σίγησης των εμπνευσμένων «*σχολών*» του παρελθόντος, εξαιτίας του απορροφισμού της Ανατολής από καλλιεργημένους θεωρητικούς τού δόγματος και της λατρείας και, ακόμα, εξαιτίας της πτώσης του μορφωτικού επιπέδου κλήρου και λαού.

Όλα αυτά, εάν βεβαίως συνδυαστούν, κάθε άλλο παρά συνεπάγο-

νται ότι η εποχή, κατά την οποία δημιουργούνται τα μνημεία της Πολίτσιανης, είναι παρακμιακή καλλιτεχνικώς, μόνο και μόνον επειδή δεν έχουν εντοπισθεί ακόμα «μεγάλα έργα» και «εμπνευσμένοι ζωγράφοι» – όπως ισχυριζόταν κάποτε ο Μ. Χατζηδάκης, αντίθετα προς τον Δ. Πάλλα¹ που ανέκαθεν θεωρούσε ότι δεν πρέπει να οδηγούμαστε σε βεβαιότητες και ανεπιφύλακτους χαρακτηρισμούς για την πρώιμη μεταβυζαντινή εποχή, διότι οι όποιες γνώσεις μας προκύπτουν από πλημμελή πληροφόρηση, η οποία μάλιστα δεν έχει γεωγραφικό εύρος, δεδομένου ότι οι πληροφορίες αυτές αντλούνται από λίγα μόνον περί την Κρήτη, τα Επτάνησα και τα Ιωάννινα μνημεία, η μακρά μελέτη των οποίων επισχίασε τα «άφωνα», ίσως δε και παραμελημένα πλην σύγχρονα μνημεία, που περίμεναν και περιμένουν καρτερικά το ενδιαφέρον των ερευνητών τους. Αντίθετα, όσα μνημεία έτυχαν του επιστημονικού ενδιαφέροντος από το 1965 και μετά, αναδείχτηκαν ως «μείζονα» έργα, που συγκροτούν «καλλιτεχνικά κέντρα» όπως εκείνα στο Νησί Ιωαννίνων ή στη μεταβυζαντινή Καστοριά –τα οποία, μάλιστα, αναβαθμίστηκαν στο πλαίσιο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής γραμματείας ως ενταγμένα σε εργαστήρια ή «σχολές».

Αυτή η επιφυλακτικότητα αφορά κατεξοχήν και κυρίως την περιοχή της Ηπείρου, για την οποία τόσο ο αείμνηστος Μ. Γαρίδης όσο και άλλοι πανεπιστημιακοί ή ειδικοί ερευνητές επιμένουν ότι, αν μελετηθούν επαρκώς τα, διαρκώς εντοπιζόμενα νέα μνημεία αυτής της εποχής, θα διευρυνθούν οι γνώσεις μας ως προς τις ρίζες που έθρεψαν και τις πηγές που πότισαν τις μεταγενέστερες καλλιτεχνικές «καλλιέργειες», συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της μετέπειτα «σχολής» της ΒΔ. Ελλάδας ή, καλύτερα, της «Ηπειρωτικής σχολής» – αφού υπό τη στέγη αυτού του όρου ευλόγως δικαιούνται να συμπεριληφθούν μνημεία της «Epirus vetus» και της «Epirus nova», μερικά εδάφη των οποίων είναι σήμερα ενταγμένα στην αλβανική επικράτεια.

Εξάλλου, το γεγονός ότι σ'αυτή την εποχή, μέχρι τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, και ειδικά στην υπό μελέτη περιοχή ανεγείρονταν ή επιμελώς ανακαινίζονταν πολλά, άγνωστα έν πολλοίς ακόμα, μνημεία, μαρτυρεί την οικονομική άνθηση και τη δημογραφική ανάπτυξη της Ηπείρου, διαπίστωση που συμπίπτει απολύτως με τα επίσημα στοιχεία του οθωμανικού κράτους που διαθέτουμε².

Περισσότερο ισχύει η βεβαιότητα αυτή στην περίπτωση της αυτοδιοικούμενης, προνομιούχου και ανθηρής οικονομικά Πολίτσιανης των αρχών του 16^{ου} αιώνα, που, επιπλέον, διέθετε ανάμεσα στους κατοίκους της και παλιούς μεγαλοαστούς

1. Πάλλας Δ., 'Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη', σε *Μεγάλη Παιδαγωγική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 1, 1967, σσ. 641 κ.μ.

2. Προς επίρρωση μάλιστα της βεβαιότητας αυτής ανατρέξαμε στη «Δολοπία» του περιηγητή της Ηπείρου Πουκεβίλ. Αυτός, περιγράφοντας το βουνό Πολυανό συγκινείται περιπλανώμενος στα δάση και τις πλαγιές του, επειδή συναπαντάει εκεί ταπεινά και παμπάλαια εκκλησάκια, χτισμένα μεν με φτωχά υλικά, κοσμημένα όμως εσωτερικά με θερμές τοιχογραφίες. «Η ευσέβεια των χριστιανών», γράφει «σφράγισε αυτές τις απόμακρες περιοχές των βουνών, που κατοικούνται μόνον από χριστιανούς... Αυτές οι εκκλησούλες δεν είναι βέβαια από εκείνες που ορθώνονται αποδεικνύοντας το μεγαλείο μιας θρησκείας», αλλά είναι «σεπτοί οίκοι προσευχής, χτισμένοι από λάσπη και σκεπασμένοι με σχιστόπλακες». Βλέποντας τέτοια εκκλησάκια ο Πουκεβίλ «κυριεύεται από γλυκιά μελαγχολία και παρακλητική ευσέβεια», γιαντό και «υποκλίνεται με σεβασμό μπροστά στο αξιοσέβαστο ιερό», όπου μπορεί «να προσεύχεται έν ειρήνη και να προσφέρει θυμίαμα στον βασιλέα των βασιλέων»... Επομένως, αν το βουνό Πολυανός κοσμεύεται με τόσα ζωγραφισμένα εξωκλήσια, φαντάζεται καθένας πόσο περισσότερο οι ορθόδοξοι ραγιάδες των χωριών και των πόλεων θα φρόντιζαν, ώστε να υπάρχουν μέσα στους οικισμούς τους εκκλησίες κατάκοσμες, φιλοτεχνημένες από άξιους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες.

φυγάδες, οι οποίοι βρήκαν ασφάλεια και εγκαταστάθηκαν εκεί. Αυτοί δε αργότερα, οπότε με τις δυνατότητες που είχαν οικονομικά έγιναν χορηγοί, επέλεξαν σύμφωνα με τα κριτήριά τους τους καταλληλότερους ζωγράφους, αφού αρκετοί εργάζονταν εκείνη την εποχή γύρω από την Πολίτσειανη, όπως:

α, πριν 20 περίπου χρόνια ο Ξένος Διγενής στα Παλαιοφραστανά, όπου φιλοτεχνούσε την εκκλησία της Παναγιάς Κ. Μερόπης·

β, πριν 10 περίπου χρόνια ένας Ανώνυμος, που ζωγράφιζε στη Μπομποστίτσα της Κορυτσάς την εκκλησία του αγίου Νικολάου με χορηγία του τοπικού άρχοντα Χαρτοφύλακος·

γ, πριν 3 μόλις χρόνια κάποιος άλλος Ανώνυμος, που εικονογραφούσε το χτιστό τέμπλο της μεγαλοπρεπούς βυζαντινής εκκλησίας της Παναγιάς, στην Επισκοπή Δρυινοπούλεως, με έξοδα του τοπικού επισκόπου Συμεών·

δ, λίγο αργότερα, το 1524, στη γειτονική επίσης Γορατζή Δρυινοπούλεως, όπου κί' άλλος Ανώνυμος ξαναζωγράφιζε τον, συνεπτυγμένο βυζαντινό, ναΐσχο του Αγίου Αθανασίου·

ε, λίγο πιο μετά, το 1525, ο Ηλίας Λογγοβίτης θα διακοσμήσει με χορηγία κλήρου και ενοριτών της Πετσάς Δελβίνου τον Άγιο Αθανάσιο, οι δε τοιχογραφίες του δείχνουν επιδέξια χέρια ενός λαϊκής προέλευσης ζωγράφου, που ωστόσο γνωρίζει πολύ καλά να πλάθει τεχνικώς κρητικά και να δανείζεται εικονογραφικώς δυτικά θέματα·

στ, την ίδια, τέλος, χρονιά ένας ικανότατος και εξίσου μυημένος στα μηνύματα της Δύσης καλλιτέχνης προσκαλείται από τον ηγούμενο και τους κληρικούς της μονής Αγελάστου Δελβίνου και διακοσμεί στο μετόχι τους, το ναό Αγίου Γεωργίου Λεσινίτσας.

Οι διάκοσμοι αυτοί, μα και άλλοι ακόμα μέσα στο Πωγώνι του 16^{ου} αι., όπως η Παναγία του Χασιώτη και του Λιμποσέτσι, δείχνουν μία καλλιτεχνική δραστηριότητα στη γύρω περιοχή και έναν αριθμό ζωγράφων, που περιφέρονταν χρηματοδοτούμενοι από όχι τυχαίους χορηγούς. Αυτό σημαίνει ότι οι πολιτσειανίτες χορηγοί είχαν περιθώρια να επιλέξουν από ανάμεσά τους εκείνον ή εκείνους που ικανοποιούσαν περισσότερο τα γούστα τους. Δεν είναι δε τυχαίο ότι επέλεξαν τον κατά τα αστικά τους κριτήρια αξιότερο, δηλαδή κάποιον που μπορεί να είχε μαθητεύσει και μελετήσει τόσον επιμελώς, ώστε επιτυχώς να μιμήθηκε τον, εκ Μουχλίου / Μυστρά αστό, ζωγράφο των Παλαιοφραστανών – δηλαδή τον γερο-Διγενή ως «εκπρόσωπο της Μακεδονικής σχολής που σβήνει» και ταυτόχρονα ως «πρόδρομο της Κρητικής σχολής που μόλις γεννιέται» στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα.

Ο ισχυρισμός μας αυτός στηρίζεται σε ισχυρά συγκριτικά δεδομένα: τα δύο πρώιμα μνημεία της Πολίτσειανης απηχούν στους πίνακές τους τόσο τη Μακεδονία των Παλαιολόγων όσο και την Κρήτη του 15^{ου} αιώνα, δηλαδή είναι συνθετικά έργα, όπως και ο Ξένος Διγενής ήταν συνθετικός καλλιτέχνης· πολλά πορτραίτα του Διγενή με τον χαρακτηριστικό κρητικό τονικό σκιοφωτισμό, την αριστοκρατική ευγένεια και το αρχοντικό κάλλος επαναλαμβάνονται με ικανοποιητική επιτυχία μίμησης στην Πολίτσειανη· οι λιτές, ολιγοπρόσωπες σκηνές, όπως η Βαϊοφόρος, η Κοίμηση, η Σταύρωση του Ξένου Διγενή επαναλαμβάνονται εικονογραφικά στην Πολίτσειανη· η διακριτική δοσολογία στο μοίρασμα μακεδονικών θεμάτων, κρητικών τεχνικών, ουμανιστικών τάσεων, κλασικίζουσας αβρότητας, αντιμοναστικού θεματολογίου, καθώς και μία οσμή αστικής λατρευτικότητας που χαρακτηρίζει το έργο του Διγενή στην Κρήτη, στη Ζαρνάτα, στη Μυρτιά και στα Παλαιοφραστανά,

όλα αυτά δεν κρίνουμε ότι απουσιάζουν από τα μνημεία της Πολίτσιανης, όπου απωθείται κάθε προσχώρηση στο αυστηρό φιλομοναστικό θεματολόγιο ή στα αποκρυφιστικά, αποκαλυπτικά και δογματικώς συμβολιστικά θέματα.

2. Τα μνημεία της Πολίτσιανης είναι σημάδια τέλους ή αρχής;

Η ΕΠΟΧΗ ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ. Το άλλοτε κραταιό Βυζάντιο άρχισε να υποτάσσεται εδαφικά στους Οθωμανούς αρκετά πριν την τελική πτώση της Βασιλεύουσας. Μαζί του εξέπνευσαν και τα άλλα ορθόδοξα βαλκανικά κράτη, που είχαν βυζαντινή πολιτιστική κληρονομιά. Έτσι, με την υποδούλωση της Βαλκανικής και τις οικονομικοκοινωνικές της συνέπειες σίγησαν καλλιτεχνικώς τα μεγάλα κέντρα της ορθόδοξης βυζαντινής παράδοσης, τα οποία γεννούσαν τις νέες ιδέες και ακτινοβολούσαν στην περιφέρεια τις τότε κυκλοφορούσες αντιλήψεις και αξίες. Τέτοια μεγάλα κέντρα, όπως η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, ο Μυστράς, η Άρτα σίγησαν κατά την πρώιμη οθωμανοκρατία, γιατί απορροφίστηκαν από τους καλλιτεχνικούς πρωτεργάτες τους, που μετανάστευσαν στην Κρήτη, την Κύπρο, τα Επτάνησα, την Βενετία και γενικότερα την Ιταλία, αφήνοντας πίσω μόνο τα επιβλητικά τους μνημεία.

Ωστόσο, κατά τον μεταιχμιακό αυτόν αιώνα, και ιδίως από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, οι κατακτημένες επαρχίες γνώρισαν την ειρήνη, η τάξη επιβλήθηκε σ' αυτές, το εμπόριο άρχισε εκ νέου να αναπτύσσεται εκεί, στα κράσπεδα μεταξύ Δύσης και Ανατολής, ο πληθυσμός αυξήθηκε θεαματικά και η διοικητική ενότητα στη Βαλκανική αποκαταστάθηκε. Υπό τις συνθήκες αυτές, αντί των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων αναδύθηκαν περιφερειακά κάποιες ευνοημένες επαρχίες ή προνομιούχα και σεβαστά μοναστήρια ως νέοι καλλιτεχνικοί πυρήνες ελάσσονος ή μείζονος εμβέλειας. Στις μήτρες της πρώτης αυτής μεταβυζαντινής δημιουργίας μορφοποιήθηκαν ποικίλα επιμέρους καλλιτεχνικά ρεύματα – τα ρεύματα δηλαδή που απορροφήθηκαν και εκφράστηκαν, αλλού λιγότερο κι αλλού περισσότερο, από τους ανώνυμους ή επώνυμους ζωγράφους των λεγόμενων «ανένταχτων» μνημείων.

ΤΑ ΠΕΡΙΕ «ΑΝΕΝΤΑΧΤΑ» ΜΝΗΜΕΙΑ. Στην υπόθεση εργασίας μας, ονομάζουμε ανένταχτα τα μνημεία με ζωγραφικούς διακόσμους που παρήχθησαν στο χρονικό διάστημα από την υποδούλωση της μείζονος περιοχής της Ηπείρου στους Οθωμανούς, περίπου το 1430, μέχρι τη βαθμιαία αποκρυστάλλωση των δύο μεταβυζαντινών καλλιτεχνικών ρευμάτων, λίγο πριν και λίγο μετά το 1530. Κατά τον αιώνα που μεσολάβησε, η ζωγραφική μεταβαίνει από το Βυζάντιο στη μετά το Βυζάντιο εποχή της τουρκοκρατίας, έχει δε χαρακτήρα μεταβατικό, συναιρετικό ποικίλων τάσεων και, κυριότατα, σ υ ν θ ε τ ι κ ό: του παλιού με το νέο, του δύοντος με το ανατέλλον, του μακεδονικού με το κρητικό, του νησιωτικού-κρητικού, με το ελλαδικό του κεντροδυτικού και βόρειου <ελληνικού και όχι μόνον ελλαδικού> χώρου, του παραδοσιακά ανατολικού με το νεωτερικά δυτικό, του ακαδημαϊκού με το λαϊκό, του πρωτευουσιάνικου ή αστικού με το επαρχιακό και περιφερειακό.

Αυτές οι έξι παράμετροι χαράσσουν τη γενική συνιστώσα και τον χαρακτήρα της πρώιμης μεταβυζαντινής ζωγραφικής, που ορίζεται περίπου μεταξύ των ετών 1430 – 1530. Στον μεταιχμιακό αυτόν αιώνα, λοιπόν, εντάσσουμε ως «ανένταχτα» μνημεία της ευρείας εντός και περί την Ήπειρο ζώνης, τα εξής: την Παναγία ΚάτωΜερόπης Πωγωνίου, έργο του Ξ. Διγενή, 1492; τον Αγιο Γεώργιο Κάτω Λαφίστας, Ιωάννινα 1508, τον Αγιο Αθανάσιο Μάτζαρη, Πολίτσιανη

Πωγωνίου 1513, τη Μονή Μολυβδοσκεπάστης, Πωγωνί, φάση 1521/2, την Παναγία Πορφύρα στις Πρέσπες, 1524, τον Άγιο Γεώργιο Λεσινίτσας, περιοχής Δελβίνου 1525, τον Άγιο Αθανάσιο Πετσάς, Δέλβινο 1525, έργο του Ηλία Λογγοβίτη, τον Άγιο Δημήτριο Σάββου, Πολίτσιανη 1526, – για να περιοριστούμε μόνο στα καλλιτεχνικώς ομόρροπα έργα, δεδομένου ότι στην επίμαχη περιοχή και περίοδο αναφέρονται κι άλλοι ζωγραφικοί διάκοσμοι, όμως με σαφώς μακεδονική ροπή, όπως ο Άγιος Νικόλαος Μπομποστίτσας, Κορυτσά 1503, η Παναγία Επισκοπής, Δρόπολη 1510, και ο Άγιος Αθανάσιος Γορατζής, Δρόπολη 1524.

Η ΣΥΝΘΕΤΙΚΟΤΗΤΑ ΣΤΑ ΠΡΩΪΜΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ. Όλα τα μεταβυζαντινά μνημεία της πρώιμης τουρκοκρατίας στην Ήπειρο του αιώνα 1430 – 1530, χαρακτηρίζονται από την «πολυφωνική» τάση σύνθεσης έξι επιμέρους ρευμάτων, καθώς προείπαμε:

- του αρχικού παλαιολόγειου ρεύματος, που υιοθετούσε στοιχεία αρχαικότητας, λιτότητας και μνημειακότητας από την υστερο/μετακομνήνεια εποχή·

- του μεταγενέστερου παλαιολόγειου ρεύματος, που υιοθετούσε στοιχεία αφηγηματικότητας, κλασικισμού, ουμανισμού και δογματικής έκφρασης των ησυχαστικών ερίδων μα και των αριστοκρατικών κύκλων του 14^{ου} και 15^{ου} αι.·

- του ρομανικού και υστερογοτθικού ρυθμού, που διείσδυσε από τη Δύση στη Βαλκανική και στα νησιά φέρνοντας νέα εικονογραφικά και τεχνικά δεδομένα – τα οποία υιοθέτησε διακριτικά τόσο η περιφερειακά υστεροβυζαντινή παλαιολόγεια ζωγραφική όσο και η έχουσα συγκεκριμένο «κέντρο» εκπόρευσης μεταβυζαντινή του καστοριανού εργαστηρίου·

- του νησιωτικού κρητικού ρεύματος, που διαμορφώθηκε στην Κρήτη του 15^{ου} αιώνα και αποτελεί ιδανική σύνθεση ιδεών του παλαιολόγειου ουμανισμού, της πρωτεουσιάνικης τεχνοτροπικής αριστοκρατικότητας και της λεπταίσθητης, φίννας, τεχνικής των φορητών εικόνων·

- του μακεδονικού ρεύματος, που διαμορφώθηκε από τα τέλη του 14^{ου} και σε όλο το διάστημα του 15^{ου} αιώνα με κύρια χαρακτηριστικά την αντιαφηγηματικότητα, τα πλατιά φώτα, την έμφαση στο δραματικό στοιχείο και στον ρεαλισμό·

- τέλος, του τοπικού/λαϊκού ρεύματος, που είχε αρχίσει να αναδύεται μετά τη σίγηση των μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων, σίγηση η οποία άφησε χώρο για μία λαϊκότερη έκφραση εικονογραφικών λεπτομερειών παρμένων από την καθημερινότητα, τάσεις νατουραλισμού εκφρασμένες στην τοπιογραφία των σκηνών και στο ενδυματολογικό υλικό των περιθωριακών μορφών των σκηνών.

Στο πλαίσιο λοιπόν αυτής της μεταβατικής και αμήχανης εποχής χωρούν τα προμνημονευθέντα «ανένταχτα» μνημεία, μαζί και άλλα, περίπου σύγχρονα, της θεσσαλο/μακεδονικής ενδοχώρας, της νοτιότερης Ελλάδας και του νησιωτικού της χώρου [όπως: η Μονή Μυρτιάς Αιτωλίας, 1491,³ η Μονή Προυσσού Ευρυτανίας, 1518,⁴ ο Άγιος Νικόλαος Κάστρου Ζαρνάτας⁵, Μάνη β' μισό 15^{ου} αι., η Μονή Παναγίας στα Καλύβια Ελαφότοπου, 1512;, η Παναγία Δολίχης του 1516;, οι εκκλησίες της Βέροιας, Αγ. Γεώργιος Γραμματικού, Παναγία Κυριώτισσα, 1490, ο Αγ.

3. Μ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική...*, Σπανός, Αθήνα 2007, σσ.153-156

4. Ο. π., σσ.330-331

5. Δεληγιάννη – Δωρή Ε., *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αι. Στο κάστρο της Ζαρνάτας, Peintures du XV^e s. Dans la forteresse de Zarnata, Troisième Colloque d' Art et d' Archéologie Byzantins...*, en grec, Athènes 1983, σ. 19-20.

Νικόλαος Γουρνάς κ.ά.⁶, η Αγ. Παρασκευή Αμαρίου Κρήτης, 1516, και οι διάκοσμοι του Συμεών Αυξέντη στην Κύπρο, Αρχάγγελος 1511, Παναγία Γαλάτας 1514, Αγ.Σωζόμενος 1513.

Επίσης, υπό το φως ορισμένων κριτηρίων μπορούν να ενταχθούν στο κλίμα των «συνθετικών» έργων κάποια από τα σπουδαία μνημεία του βορειότερου βαλκανικού χώρου, όπως ο Αγ. Νικήτας Τσούτσερ, Σκόπια 1484, οι ναοί στο Πογκάνοβο, 1500, και στο Τρέσκοβατς, 1490, η Μονή στο Κρεμίκοφσκι, Σόφια 1493 κ.μ., όπως και τα μνημεία σε Μπομπότσεβο, 1488, και Όρλιτσα, 1491, καθώς και τα ρουμανικά: Ντομπραβάτς 1522, Χιρλόου 1492, Ντοροχόι 1495, Μπαλινέστι 1493.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ «ΚΕΝΤΡΩΝ». Κατά τον αείμνηστο ακαδημαϊκό Μ.Χατζηδάκη, η καλλιτεχνική παραγωγή της περιόδου πριν και μέχρι το 1527 αποτιμάται απαξιωτικά – μ' εξαίρεση τον Ξ.Διγενή – διότι έλειψαν από τη φάση εκείνη τα «μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα», που ανθούσαν κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, και τα «μεγάλα ονόματα»⁷. Ωστόσο, για λόγους ιστορικούς, πολιτικούς και κοινωνικοοικονομικούς, καθώς είδαμε, ξεπήδησαν προς τα τέλη του 15^{ου} αι. κάποια περιφερειακά αστικά κέντρα, κεφαλοχώρια και προνομιά μοναστήρια, όπου δημιουργήθηκαν ζωγραφικοί διάκοσμοι χωρίς βέβαια υψηλή ανανεωτική τόλμη, αλλά με συνθετικές διαθέσεις και όχι χαμηλή ποιότητα παραγωγής, κατά νεότερες εκτιμήσεις. Αυτό διευκόλυνε τη διασπορά των καλλιτεχνικών ιδεών στην, ενοποιημένη διοικητικώς, περιφέρεια, γεγονός που προωθήθηκε και από την ιδεολογική ενότητα, την οποία απέκτησε ο ορθόδοξος χώρος της Βαλκανικής. Έτσι ό,τι στο εξής θα ονομάζεται «καλλιτεχνικό κέντρο» είναι μάλλον ο χώρος όπου συνέβη να συγκεντρώνονται δουλεύοντας για περισσότερο χρόνο κάποιοι ικανοί καλλιτέχνες – όπως στο Νησί Ιωαννίνων ή στα Μετέωρα, τον Άθω, την Καστοριά, τη Βέροια, την Αχρίδα, το Μπεράτι κ.λπ. και όχι εκεί όπου λειτουργεί σχολή μαθητείας. Γιαυτό, ο καθηγητής Αθ. Παλιούρας υπογραμμίζει ότι είναι ανάγκη να αναθεωρηθούν οι ορισμοί μας για «κεντρικούς και περιφερειακούς καλλιτεχνικούς χώρους»⁸. Μάλιστα προσθέτει παραδειγματίζοντας επ' αυτού, ότι, όπως οι ζωγράφοι των Αγίων Αποστόλων Νερομάννας, 1372/3, δεν ήταν άσχετοι προς το μεγάλο καλλιτεχνικό ρεύμα που δημιούργησε το Πρωτάτο, το Βατοπαίδι, τον Ορφανό Θεσ/νίκης κ.ά. μνημεία, έτσι και ο Ξ. Διγενής δεν ήταν άμοιρος της τεχνοτροπίας των Αγίων Αποστόλων, τόσο μάλιστα, ώστε ο Διγενής να θεωρείται μελετητής του «Παλαιομονάστηρου» της Νερομάννας, όπου «οι ρωμαλαίες μορφές, η καθαρή γραμμή, το στερεό πλάσιμο των μορφών και οι προσεγμένες διαβαθμίσεις χρωματικών τόνων μας μεταφέρουν στον καλλιτεχνικό χώρο μιας αρχοντικής, γεμάτης κίνηση και χρώμα παλαιολόγειας τέχνης». Παραπέρα ο ίδιος παρατηρεί ότι, σε τεχνικό και τεχνοτροπικό επίπεδο, μεταξύ Θεοφάνη του Αναπαυσά, και Διγενή της Μυρτιάς, υπάρχουν κοινά στοιχεία ως προς τον σκιοφωτισμό με τις λευκές κυρτές γραμμές και την φιλοδουλεμένη τεχνική πάνω στον σκοτεινό προπλασμό – στοιχεία θεμελιακά όχι μόνο για την Κρητική σχολή, αφού, κατά τον αείμνηστο Α.Ευγγόπουλο⁹, ακόμα και σε προγενέστερα μακεδονικά έργα η τεχνική

6. Θ.Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, ΤΑΠΑ, Αθήνα 1994, σσ. 277-280.

7. Μ. Χατζηδάκης, 'Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής', *L' Hellenisme Contemporain 1453 - 1953*, αυτοτελής τόμος του περιοδικού *Νέα Εστία*, Αθήνα, Χριστούγεννα 1953, σσ. 219 - 244.

8. Α. Παλιούρας, *Βυζ.Αιτωλοακαρνανία*, σ. 106;

9. Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδίασμα...*σ. 23 κ.μ.

του πλασίματος επί σκοτεινού προπλάσμου έβαινε από τα τέλη του 14^{ου} παραλλήλως, τόσο στη ζωγραφική των τοίχων όσο και σ' εκείνη των φορητών εικόνων. Αυτά τα δύο παραδείγματα οδηγούν σε αμφισβήτηση την άποψη ότι η έλλειψη μεγάλων καλλιτεχνικών κέντρων, κατά την επίμαχη περίοδο, σημαίνει πτώση της καλλιτεχνικής ποιότητας στην περιφέρεια, όπου δεν φιλοτεχνούνται βεβαίως έργα «μεγάλων πόλεων και μοναστηριακών κέντρων», όμως τα έργα αυτά δεν είναι περιθωριακά ή «περιφερειακής τέχνης». Άλλωστε, ο κοινός οθωμανικός ζυγός είχε ενώσει ψυχικά και καλλιτεχνικά τους υποδούλους τόσο, ώστε οι ιδέες, που αναφαίνονταν εδώ, να μεταδίδονται ταυτόχρονα και σε άλλα μέρη, ακόμα και σε άλλους βαλκανικούς λαούς –γεγονός που μείωνε την ποιοτική απόσταση μεταξύ κέντρων και περιφέρειας ιδίως στον 16^ο αιώνα, αφού οι «περιφερόμενοι» ζωγράφοι μετέφεραν στο έργο τους τις γενικές τάσεις και όχι μόνο τις επιτόπιες παραδόσεις. Η περίπτωση της κρητικής φορητής εικόνας, που η διάδοσή της παρουσιάζει μεγάλη διασπορά στα δυτικά και κεντρικά Βαλκάνια, είναι χαρακτηριστική: μεταγγίζει γοργά καλλιτεχνικές ιδέες, μεταφέρει πρότυπα και προωθεί τεχνικές και τεχνοτροπικές αντιλήψεις υποκαθιστώντας το λεγόμενο «καλλιτεχνικό κέντρο μαθητείας» ή τα προτυπικά μνημεία αυτού του κέντρου. Το καλλιτεχνικό ποτάμι κυλά και αρδεύει τις περιφέρειες αλλού παρασέρνοντας προϋπάρχοντα στοιχεία και αλλού φέρνοντας δικά του, πριν καταλήξει σε δύο λίμνες: είτε στην ελλαδική Κρητική Σχολή του Θεοφάνη, 1527, είτε στην ελληνική Σχολή της ΒΔ. Ελλάδας, 1532 ή 42. Έτσι γεννιούνται δύο μεταβυζαντινά «κέντρα» στον χερσαίο χώρο, με περισσότερο συντηρητισμό και φιλομοναστικό πνεύμα, κέντρα που αντικαθιστούν εκείνα, στα οποία παλιότερα διακρινόταν περισσότερος ουμανισμός, νατουραλισμός, ρεαλισμός και κλασικισμός. Οι δύο αυτές νέες τάσεις θα επιστρέψουν μεν σε παλαιότερα ασκητικά πρότυπα και θα συντελέσουν στην απόσυρση παλαιολόγειων αριστοκρατικών μοτίβων· θα κρατήσουν όμως την παλαιολόγεια αφηγηματικότητα και θα την αξιοποιήσουν, για να αφηγηθούν νέους κύκλους μαρτυριών και βασάνων... Ως άλλο παράδειγμα, τέλος, επιστρατεύουμε την άποψη του καθηγητή Πελεκανίδη για τον Ονούφριο που, ενώ εργάζεται με την τεχνοτροπία της Κρητικής σχολής, όμως δεν λησμονεί μερικά ή πολλά στοιχεία της μακεδονικής ζωγραφικής.

Επομένως, θεωρούμε ότι τώρα λειτουργούν ως «καλλιτεχνικά κέντρα» των πρώιμων μεταβυζαντινών χρόνων είτε τα σεβάσματα μνημεία των 14^{ου} και 15^{ου} αι., βουβά και ελκυστικά ως αξιομίμητες υπενθυμίσεις του χαμένου βυζαντινού οράματος, είτε κάποια καθολικά μεγάλων μονών είτε κάποια μνημεία αστικών κέντρων, όπου παρεπιδημούσαν για περισσότερο ή λιγότερο χρόνο οι «περιφερόμενοι» καλλιτέχνες φιλοτεχνώντας διακόσμους. Όπου δε υπήρξαν περισσότεροι τέτοιοι διάκοσμοι, είτε μετά το πρώτο τέταρτο του 16^{ου} αι., όπως σε Άθω, Μετέωρα, Ιωάννινα, Μπεράτι, είτε πριν από αυτό, όπως σε Αχρίδα, Πρέσπες, Καστοριά, Βέροια, για να περιοριστούμε μόνο στη μείζονα περί την Ήπειρο περιοχή, εκεί θα πρέπει τα «κέντρα» να εκλαμβάνονται υπό την έννοια των καλλιτεχνικών εργαστηρίων και όχι της έδρας καλλιτεχνικών «Σχολών».

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΣΙΑΝΗΣ. Καθώς ήδη γνωρίζουμε, η Πολίτσιανη σ' όλο τον 16ο αιώνα αυτοδιοικείται, ακμάζει οικονομικά και ανθεί πνευματικά χάρη πρώτον στους φυγάδες, μεγαλο-,αστούς που βρήκαν εκεί καταφύγιο, δεύτερον χάρη στα οθωμανικά προνόμια, τρίτον χάρη στα δύο ακμαία μοναστήρια της, τέταρτον χάρη στους φιλοπρόδους εμπόρους και πέμπτον χάρη στην αμιγή ελληνορθόδοξη υπόστασή της. Τα δύο υπό εξέταση μνημεία της, ως φιλοτεχνημένα μετά

τον Ξένο Διγενή του 1492(;) , αλλά και μετά το καστοριανό συνεργείο του 1483, πάντως και πριν τον Θεοφάνη του 1527, είναι έργα μεταιχμιακά, πολυσυλλεκτικά και συναιρετικά τάσεων. Γιαυτό είναι « ανένταχτα » – όχι μόνον επειδή αφίστανται από τα κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα των καστοριανών μαστόρων, όχι μόνο διότι δεν προοιωνίζονται τη ΒΔ.Σχολή της Ηπείρου, αλλά επειδή δανείζονται πρότυπα από την Κρήτη του 15^{ου} αιώνα και ταυτόχρονα εμπνέονται από τη Μακεδονία του 14^{ου} αιώνα. Οι Ανώνυμοι μαστόροι της Πολίτσιανης είναι αυτό ακριβώς, πολυφωνικοί παίρνοντας ιδέες από γύρω, και πάντα πιστοί φύλακες της βυζαντινής παράδοσης. Έχουν επιλεγεί μεν ανάμεσα από περιφερόμενους ζωγράφους, αλλά αυτοί που τους επέλεξαν είχαν κριτήρια συγκεκριμένα και απαιτούσαν παραγωγή καλλιτεχνικού αποτελέσματος αρεστού σε αυτούς.

Ιδιαίτερα οι χορηγοί τους, όπως φαίνεται και από τα επώνυμά τους, πρέπει να ήσαν παλαιοί, εκπεσόντες ίσως βυζαντινοί, μα οπωσδήποτε τοπικοί, ηπειρώτες άρχοντες, ιδιαίτερα προσαρμοσμένοι στην προνομιακή κατάσταση της τουρκοκρατούμενης Πολίτσιανης. Ως Ηπειρώτες, που βρίσκονταν κοντά στον επικοινωνιακό άξονα Κρήτη–Βενετία, ως οθωμανοί υπήκοοι που εντάσσονταν στο «μιλέτι» των χριστιανών του Πατριαρχείου και ως ορθόδοξοι που φαίνεται να μην ήταν μαχητικά αντιδυτικοί, δεν ανήκαν στους φιλομοναστικούς κύκλους, και επομένως δεν εκδήλωναν λατρευτικές αντιλήψεις τείνουσες προς εσχατολογικές ή αποκαλυπτικές προρρήσεις και απεικονίσεις. Κατόπιν τούτου διαπνέονταν από μίαν αστικού τύπου λατρευτικότητα, που εκφραζόταν καλύτερα από τον παλαιολόγειο ουμανισμό και την κλασικίζουσα αβρότητα της Κρήτης. Άλλωστε, δεν δεσμεύονταν να παραδώσουν στην τοπική κοινωνία των επαρχιωτών πιστών μία εκκλησία διακοσμημένη κατά τις λαϊκές αντιλήψεις· ήθελαν απλώς να διακοσμήσουν ένα θρησκευτικό εντευκτήριο ιδιωτικής κυρίως χρήσης σύμφωνα με το δικό τους γούστο και, για τον λόγο αυτό, δεν ενδιαφέρονταν να αποσπάσουν τη συναίνεση ή την εύνοια των άλλων Πολιτσιανιτών. Θέλησαν αυτό το λατρευτικό τους ενδιαίτημα να αποπνέει τη δική τους κουλτούρα, την καλλιεργημένη και θρεμμένη στα παλαιά μεγαλοαστικά περιβάλλοντα. Γιαυτό, τα δύο πολιτσανίτικα μνημεία δεν ρέπουν προς τον λαϊκό ρεαλισμό, ούτε προς τον τοπιογραφικό νατουραλισμό ή προς τα δυτικά δάνεια. Οι τοιχογραφίες δεν απεικονίζουν βλοσυρά πρόσωπα μαυροντυμένων μοναχών, δεν αναπαριστούν σκηνές σκληρότητας, όπως ο απαγχονισμός του Ιούδα και η απειλητική Δευτέρα Παρουσία· αποφεύγονται τα βασανιστήρια μαρτύρων, όπως η Βρεφοκτονία· απουσιάζουν φοβιστικά πλάσματα δογματικού βυθού και ζωγραφικά συμβολιστικές προρρήσεις. Αντίθετα, λάμπουν οι ευειδείς νεανικές μορφές, όπως των αγγέλων ή των στηθαίων αγίων, οι ευσταλείς και κομψές γυναίκες, όπως αυτές του Λίθου, οι αγίες Παρασκευή, Αναστασία, Μαρίνα με αρχοντικά ενδύματα, οι λεπτές κινήσεις και στάσεις αβρότητας, όπως του Νικόδημου στον Θρήνο ή της Παναγίας στη Σταύρωση ή του Χριστού στην Εις Άδου Κάθοδο· ακόμα, οι στρατιωτικοί άγιοι εμφανίζονται ένστολοι, όπως ο Θεόδωρος, ή ένστολοι και έφιπποι, όπως οι Δημήτριος και Γεώργιος, για να παραπέμπουν έτσι, μαζί με τους καταστόλιστους αυτοκράτορες Κων/νο και Ελένη, στο ένδοξο βυζαντινό παρελθόν· σημειώνεται επίσης η παντελής απουσία σκηνών με πάθη τραυματικά, σε βάρος του αρχηγού της πίστης τους Χριστού, όπως η Μαστίγωση, η Προδοσία, ο Ελκόμενος, ο Διαμερισμός κ.ά· καμία μορφή δεν προωθεί την ιδέα του μοναχισμού, αφού αρχιερείς, παρθενομάρτυρες, ακόμα και υμνητές της Παναγίας μοναχοί φέρουν βαρύτερη ενδυμασία· μία γενική ατμόσφαιρα διακριτικής αρχοντιάς εκ-

πέμπεται, μία αύρα αστικής θρησκευτικής καλλιέργειας αναδύεται, που απεχθάνεται τις σκληρές αλήθειες και αρκείται στις πιο βολικές λατρευτικά λύσεις, όπως είναι το θεματολόγιο των λαμπρών αστικών εορτών: Χριστούγεννα, Ευαγγελισμός, Πάσχα, Δεκαπενταύγουστο κ.ά..

Ό,τι χάνουν οι σκηνές σε πλήθος μορφών, ή σε δευτερεύουσες γραφικές παραστάσεις και σε περίπλοκα κτήρια ή σε νατουραλιστικό, σύνθετο τοπίο και ευρύτητα σύνθεσης, το κερδίζουν σε αυστηρά συμμετρική και έρρυθμη εικονογραφική πληρότητα – καθώς παρατηρεί για τον προτυπικό διάκοσμο του Σκλαβεροχωρίου ο Μπορμπουδάκης και αναφερόμαστε στο μνημείο αυτό, επειδή ομοιάζει υφολογικά και τεχνοτροπικά με το μνημείο του Σάββου και ως προς τις τάσεις αρχαϊσμού και ως προς τον κλασικισμό και ως προς ορισμένα στοιχεία εκφραστικού ρεαλισμού και ως προς τη λιτότητα, που περιορίζει τα πρόσωπα στα απολύτως απαραίτητα για την σαφήνεια κάθε σκηνής. Παράλληλα, εκείνο που δεσπάζει ως τεχνοτροπική/καλλιτεχνική αίσθηση είναι η αντιμοναστική ατμόσφαιρα των διακόσμων της, που στηρίζεται στις προαναφερθείσες κοινωνικοοικονομικές ενδείξεις.

ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΟΧΗΣ. Κατόπιν τούτων απομένει στην έρευνα του μέλλοντος να εντοπίσει μνημεία, άγνωστα αυτή τη στιγμή, από την μελέτη των οποίων θα προκύψουν ενδεχομένως συμπεράσματα για άλλες τοιχογραφικές εργασίες των δύο Ανωνύμων της Πολίτσιανης ή για επιρροές που δέχθηκαν από προγενέστερους και άσκησαν σε μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Ως τότε θα θεωρούνται και αυτοί «μοναχικοί καλλιτέχνες, που περιφέρουν τη, συναιρετική και μεταιχμιακή, τέχνη τους», χωρίς να εγκαθίστανται κάπου και χωρίς να εξασφαλίζουν κάποιου είδους διαδοχή. [Πάντως, στο σημείο αυτό αξίζει να επαναλάβουμε τις ισχυρές ενδείξεις «διαδοχής» που εμφανίζονται σε πολιτισμικά μνημεία, όπως στην Παναγία του Χασιώτη και του Λιμποσέτσι, έργα του 16^{ου} αι. κατά την άποψη του ερευνητή του Ινστιτούτου Μνημείων των Τιράνων Dh. Beduli, που θεωρεί ότι «έχουν κοινά χαρακτηριστικά» ή «δείχνουν ίδια τέχνη» με τις τοιχογραφίες του Σάββου – γεγονός που ασφαλώς θα συνεπάγεται μαθητεία και διαδοχή. Γραφιών του Αγ. Δημητρίου έχει κοινά χαρακτηριστικά με τοιχογραφίες του γειτονικού Μάτζαρη – κατ' εμάς ένα μέρος του Μάτζαρη έχει κοινά χαρακτηριστικά με όλον τον Σάββου. Ο ίδιος ερευνητής, στην Έκθεσή του προς το Ινστιτούτο Μνημείων, 1956, εντοπίζει τοιχογραφίες του 16^{ου} αιώνα και στην Παναγία του Χασιώτη και στην Παναγία του Λιμποσέτσι, έξω από τους Σχοριάδες. Για τα δύο αυτά εκκλησάκια γράφει ότι «οι τοιχογραφίες τους δείχνουν ίδια τέχνη με του Σάββου» ή «ίδια χαρακτηριστικά με του Σάββου» αντίστοιχα. Μάλιστα για το δεύτερο ερειπωμένο μνημείο, του Λιμποσέτσι, γράφει επιπλέον ότι παλαιότερα ήταν κατάγραφο, αλλά το 1956 σώζονταν «ο άγιος Πέτρος δεόμενος προ του Χριστού βόρεια στο Ιερό» και «ο άγιος Παύλος νότια». Επίσης είδε ότι «πάνω από τον Άγιο Παύλο (μήπως τον Ιωσήφ της Γέννησης;), απεικονιζόταν γονατιστή η Παναγία και μία άλλη γυναίκα με αραβική ενδυμασία, που κρατεί τον Χριστό για να τον λούσει». Μνημονεύσαμε αυτά τα ευρήματα του Beduli όχι για την ακρίβεια των περιγραφών του, όσο για να καταγράψουμε τη διαπίστωση που μας αφορά περί «ίδιων χαρακτηριστικών» του Ανώνυμου του Σάββου αφενός με μέρος των τοιχογραφιών του Μάτζαρη και αφετέρου με τις τοιχογραφίες στου Χασιώτη και στο Λιμποσέτσι – γεγονός που σημαίνει ε π ί δ ρ α σ η του πρώτου σε λίγο μεταγενέστερους ζωγράφους μέσα και έξω από την Πολίτσιανη Πωγωνίου κατά τον 16^ο αιώνα.

Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΕΡΓΑΣΙΑΣ. Εντέλει, τι αποφαίνεται η παρούσα διατριβή για τα μνημεία της Πολίτσειανης: είναι τελευταία δείγματα μιας μεγάλης σειράς διακόσμων που δύνουν μαζί με τους δημιουργούς τους; ή προανακρούσματα της άλλης σειράς μνημείων που ανατέλλουν φωτίζοντας σαν προπομποί τους γνωστούς σε μας μεταγενέστερους καλλιτεχνικούς κύκλους/σχολές, όπως της ΒΔ.Ελλάδας και του Μπερατίου;

– *Νομίζουμε ότι είναι τα χρονικώς τελευταία, μα όχι ποιοτικώς αμελητέα δημιουργήματα ενός, άγνωστου ακόμα, κύκλου καλλιτεχνών, που φαίνεται πως θέλησαν να υπηρετήσουν μια ζωγραφική τάση σύζευξης και δημιουργικής συναίρεσης αυτού που χανόταν, δηλαδή της επιτοίχιας μακεδονικής ζωγραφικής, και αυτού που αναδυόταν, δηλαδή της επιτοίχιας κρητικής ζωγραφικής, η οποία από πιο πριν εξέπληττε το κοινό της με τις φορητές εικόνες.*

Στο σημείο αυτό, με όχι λίγους δισταγμούς, θέτουμε υπό κρίση την υπόθεση εργασίας της διατριβής: προσχωρούμε στην άποψη ότι μετά τη δύση της Μακεδονικής σχολής, και πριν ανατείλουν οι δύο μεταβυζαντινές τάσεις της ελλαδο-κρητικής, Θεσσαλίας – Άθω, και της Ηπειρωτικής, της ΒΔ. Ελλάδας σχολής, δεν εδραστηριοποιείτο μόνο το συνεργείο της Καστοριάς ως ενδιαμέσο καλλιτεχνικό ρεύμα ούτε μόνο κάποιοι περιθωριακοί, ξεμοναχιασμένοι, αυτοδίδακτοι, περιοδεύοντες και ανέστιοι ζωγράφοι. Πιστεύουμε ότι δρούσε παράλληλα και ένας μικρός αλλά πολύ καλλιεργημένος κύκλος καλλιτεχνών, την ύπαρξη του οποίου περισσότερο διαισθανόμαστε μέσα στο ημίφως των πολλών «άφωνων» μνημείων, που περιμένουν τον μελετητή τους, παρά μπορούμε να αποδείξουμε. Μάλιστα, η περίπτωση τού, «μοναχικού» στην κατάληξή του, Ξένου Διγενή μας υποδαυλίζει να υποθέσουμε ότι κάποιος κρίκος λείπει στην ιστορία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής: κάποιος κρίκος χαμένος τόσο πριν τη δράση του συνεργείου της Καστοριάς όσο και πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη των Μετεώρων. Πιθανολογούμε δε ότι ο, αδύναμος αριθμητικά αλλά όχι περιφρονητέος ποιοτικά, καλλιτεχνικός αυτός κύκλος γεννήθηκε στην Κρήτη, με τους πρώτους εκεί τοιχογραφικούς διακόσμους πριν και περί τα μέσα του 15^{ου} αιώνα, και κατά ένα μέρος του κατέληξε στη δυτική τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, όπου η ζήτηση τοιχογράφων εντεινόταν, λόγω των ειδικών κοινωνικοοικονομικών συνθηκών.

3. Η πιθανότητα ενός ως τώρα άγνωστου καλλιτεχνικού κύκλου.

Σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, λοιπόν, αυτός ο κύκλος των «τοιχογράφων» του βενετοκρατούμενου νησιού δεν θα είχε εκεί περιθώρια για αξιοπρεπή άσκηση του έργου τους – δεδομένης της εκεί άνθισης εργαστηρίων παραγωγής φορητών μόνον εικόνων και δεδομένης της ισχνής τάσης για ανέγερση νέων θρησκευτικών μνημείων με ορθόδοξη ζωγραφική διακόσμηση – οπότε αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στον οθωμανοκρατούμενο ελλαδικό χώρο, ώστε να βρει εδώ πιο γενναιόδωρη επαγγελματική απασχόληση. Προηγουμένως, όμως, είχε προλάβει να εγκλιματισθεί στην ατμόσφαιρα της κωνσταντινουπολίτικης ζωγραφικής, την οποία είχαν μεταφυτεύσει στην Κρήτη οι φυγάδες καλλιτέχνες της πρωτευουσιάνικης προσφυγιάς και θα είχε εκπαιδευτεί στις εκτεταμένες, σε επίπεδο τεχνικής, συναιρέσεις, σχετικά με τις μεθόδους πλασίματος που χρησιμοποιούσε τόσο η παλαιολόγια επιτοίχια ζωγραφική όσο και η κρητική φορητή εικόνα. Από τεχνοτροπική άποψη, τέλος, ο κύκλος αυτός θα επηρεάστηκε από τον παλαιολόγειο ουμανισμό με τις κλασικίζουσες τάσεις του, που συνεπαγόταν την ιδεολογικού χαρακτήρα ροπή της φορητής εικόνας, για ραδινότητα σωμάτων, ευγένεια μορφών, λεπτοδουλεμένη απόδοση

ενδυμάτων, ολιγοπρόσωπες σκηνές και κάποια αρχαιότητα.

Δεχόμαστε, λοιπόν, ότι ο κύκλος αυτός, ο εξαιρετικά πεπαιδευμένος σε καλλιτεχνικές συζεύξεις, υποδηλώνεται από το γεγονός ότι ανάμεσα στους «μοναχικούς ζωγράφους που περιέφεραν την τέχνη τους» εδώ κι εκεί, αφενός ο εκλεκτότερος φορέας/ εκφραστής τού εκ Κρήτης καλλιτεχνικού αυτού κύκλου θα ήταν ο Ξένος Διγενής, πεπαιδευμένος ήδη στις συνθετικές αναζητήσεις, δηλαδή σε μια πολύ διακριτική πνοή αριστοκρατικότητας, σε μία λεπτή τάση κλασικισμού, στην προτίμηση της λελογισμένης λιτότητας, στον ανθρωποκεντρισμό, στην υπό κλίμακα μνημειακή κατασκευή, στη μίξη γραμμικής και ζωγραφικής τεχνικής, ακόμα στην άνεση για επιτοίχιες «μικρές εικόνες»: αφετέρου δε πιστεύουμε ότι, αρχικά τουλάχιστον, συμπεριλαμβανόταν στον ίδιο κύκλο και ο κορυφαίος εισηγητής της Κρητικής σχολής στη χερσαία Ελλάδα, δηλαδή ο, αρχικά «μοναχικός» κι αυτός, πριν γίνει μοναχός, Θεοφάνης ο Κρής – που θα ξεκίνησε μάλλον ως «περιφερόμενος καλλιτέχνης», πριν το έργο του υιοθετηθεί ασμένως, μετά το 1527, από τις μεγάλες μοναστικές κοινότητες του Άθω, οπότε θα ενέδωσε φυσικά σε όχι λίγες από πλευράς του προσχωρήσεις προς τα ιδεώδη των μοναστικών κύκλων.

Φυσικά, θα πρέπει να δεχτούμε ότι, εκτός από την καλλιτεχνική τους σκευή, οι ζωγράφοι εκείνου του κύκλου δεν θα δίστασαν, φαίνεται, όταν ήρθαν στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, να υιοθετήσουν και κάποια ρεαλιστικά στοιχεία από τη λαϊκή ορθοδοξία και τη λατρευτική βιοτή των ραγιαδών πελατών τους: ούτε βέβαια θα αρνήθηκαν όποια δυτικά δάνεια είχαν διεισδύσει από το Ιόνιο και τα Επτάνησα στην οθωμανική ενδοχώρα – δάνεια, που με επίταση αποδεχόταν ήδη ο κύκλος της Καστοριάς. Τέλος, περιφερόμενοι τῆδε κάκεισε, θα μπορούσαν επιπλέον να μελετούν προγενέστερα και αξιοσέβαστα έργα-πρότυπα, για να επιλέγουν από αυτά όποια εικονογραφικά θέματα ή τεχνοτροπικές λύσεις ταίριαζαν στην κουλτούρα τους, στις προτιμήσεις τους και στις απαιτήσεις των χορηγών τους.

Βεβαίως, είναι γενικά γνωστό ότι ο καλλιτεχνικός κύκλος της Καστοριάς, 1483 κ.μ., γνώρισε πολύ περισσότερη διάδοση, επειδή είχε ένα γνωστό καλλιτεχνικό κέντρο και κυρίως επειδή, ως «μακεδονικός» κατά βάση, ικανοποιούσε τους μοναστικούς και συντηρητικούς κύκλους που χορηγούσαν τις νέες διακοσμήσεις μετά την άλωση. Σ' αυτές τις διακοσμήσεις δεν είχε χώρο ο παλαιολόγειος ουμανισμός, η μεγαλοαστική ατμόσφαιρα του κάλλους, οι επιλεκτικότητες και η μη υποκρυπτόμενη εκφυγή από τη φιλομοναστική θεματολογία τῆς εικονογραφίας. Επειδή δε πάνω σε αυτούς κυρίως τους άξονες μπορούσαν να δημιουργήσουν ανετότερα ο Ξ.Διγενής και ο υπόλοιπος αφανής κύκλος της ίδιας νοοτροπίας, ευεξήγητο είναι ότι δεν θα προτιμούνταν από τους υψηλούς χορηγούς της νέας συντηρητικής ηγεσίας, η οποία διαπνεόταν από τη βεβαιότητα της επικρατούσας νέας ιδεολογικής και νέας πολιτικής κατάστασης.

Ωστόσο, το σίγουρο για την περίπτωσή μας είναι ότι οι χορηγοί της Πολίτσιανης φαίνεται πως έψαχναν να βρουν κάποιους καλλιτέχνες αυτών ακριβώς των ανεπίσημων τάσεων. Και επειδή εκείνο τον καιρό δούλευαν γύρω στην περιφέρειά τους πολλά συνεργεία, καθώς είδαμε, δεν θα δυσκολεύτηκαν να εντοπίσουν τους κατά τα αστικά κριτήριά τους αξιότερους ή καταλληλότερους. Και αυτοί είτε θα ήταν κάποιοι ανώνυμοι του κύκλου των, χαμένων κρητών καλλιτεχνών, είτε κάποιοι περιπλανώμενοι μαθητές που οπωσδήποτε θα είχαν εκτιμήσει, μελετήσει και μιμηθεί δημιουργικά το έργο του Ξένου Διγενή στα Παλαιοφραστανά .

Τι να απέγινε όμως ο αφανής εκείνος κύκλος καλλιτεχνών; Η σκέψη μας είναι ότι, ανεξάρτητα από τα όσα μνημεία με διακοσμήσεις της δικής τους πνοής εντοπισθούν στο μέλλον, ο κύκλος αυτός «κλείνει» την όποια δράση του, καθώς εν παρόδω αναφέρθηκε παραπάνω, με τον, επίσης εκ Κρήτης μεταναστεύσαντα, Θεοφάνη των Μετεώρων του 1527. Ο κρητικός αυτός ζωγράφος, ο πολυγραφότερος και, καθώς πιστεύουμε, συνθετικότερος φορέας των νέων αντιλήψεων, ήλθε από την πατρίδα του, υποθέτουμε, με τις ιδέες του ολιγάριθμου εκείνου κύκλου

της Κρήτης· όμως, φαίνεται ότι, πριν ενδυθεί το ράσο του καλογήρου, είχε ενδώσει καλλιτεχνικά στις απαιτήσεις των χορηγών του – ή, καλύτερα, ως επιδεξιότερος εκτελεστής συναιρέσεων, θυσίασε ένα ιδεολογικό/ τεχνοτροπικό μέρος της κρητικής, επιτοίχιας και μη, ζωγραφικής σκευής του, για να προσαρμοστεί στην αυστηρότητα, κλειστότητα και συντηρητικότητα των μοναστηριακών κύκλων, καθώς ήδη έχουμε επισημάνει: υπομείωσε τον άλλοτε ευδιάκριτο παλαιολόγιο ουμανισμό, υποτόνισε τον πρωτευουσιάνικο κλασικισμό, υπέκρυψε με επιτυχία το αστικό γούστο των εμιγκρέδων και απέσβεσε διακριτικά κάποιους τόνους από την ωραιότητα των μορφών, χωρίς με όλα αυτά να εξαφανίσει από το έργο του όλα αυτά. Έτσι, ο μεγάλος αυτός καλλιτέχνης μάλλον συσχηματίστηκε ιδεολογικά και τεχνοτροπικά με τη συντηρητικότητα των νέων κύκλων του Πατριαρχείου, απομακρυνόμενος σε ανάλογο βαθμό από την καλλιτεχνική του μήτρα. Γιαυτό έγινε ο πατριάρχης της νέας Κρητικής Σχολής στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα – που, εν πάση περιπτώσει, δεν είναι η νησιωτική Κρητική Σχολή του 15^{ου} αιώνα, αλλά μία πιο δωρική, πιο αυστηρή και πολύ πιο συντηρητική της θυγατέρα.

Υπό τις προϋποθέσεις αυτές η παρούσα διατριβή συμπληρώνει κάπως τολμηρά την «υπόθεση εργασίας» με τον ισχυρισμό ότι, τελικά, ο Ξένος Διγενής υπήρξε ο ενδεχομένως τελειότερος εκφραστής αυτού του, άγνωστου μας ακόμα, κύκλου καλλιτεχνών, που ήταν πιο «νησιωτικός» από τον «αθωνικό» Θεοφάνη, επειδή υπηρέτησε με περισσότερη συνέπεια το καλλιτεχνικό εκείνο όραμα, στο οποίο μαθήτευσε – έστω και αν δεν έγινε εξίσου αρεστός στους μοναστηριακούς κύκλους. Γιατί ο Διγενής κράτησε με συνέπεια στο έργο του κάτι από την αρχοντιά του Μυστρά και της Κων/πολης, διατήρησε ζωρότερα τον ανθρωπιστικό ιδεαλισμό των Παλαιολόγων στην έκφραση του κάλλους, αποτύπωσε πιο ελεύθερα και άνετα τη ζωηρή σωματικότητα της μακεδονικής τοιχογραφίας – αντίθετα προς την κάπως «στημένη» και πιο δυσκίνητη του Θεοφάνη – προτίμησε την αρχαϊζουσα λιτότητα των πρώτων φορητών εικόνων της Κρήτης, τέλος, συνδύασε τη γραμμικότητα και τη γραφικότητα στο πλάσιμο των μορφών, στις οποίες μετάγγισε κάτι από τον τονικό σκιοφωτισμό των τελευταίων προ του 1450 τοιχογραφιών του νησιού.

Εν προκειμένω προσθέτουμε και την πεποίθησή μας ότι, στο βαθμό που δεν έχουν έρθει στο φως μνημεία μαθητών του Ξένου Διγενή, χρονολογικά τοποθετημένα στα τέλη του 15^{ου} και, κυρίως, στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, διατηρούμε την άποψη πως ο Ξένος Διγενής δεν μπορεί να μην είχε μαθητές. Μα, κι αν ακόμα δεν αξιώθηκε να έχει συστηματικούς μαθητές-διαδόχους, οπωσδήποτε θα είχε κατοπινούς θαυμαστές και μιμητές του έργου του. Αυτοί δεν θα διέθεταν βεβαίως τη χρωματική του παλέτα, ούτε την τεχνοτροπική σαφήνεια και το ταλέντο του ιδίως στην τεχνική εκτέλεση των παραστάσεων, όμως θα είχαν σχετικώς μνηθεί στην ικανότητα να συνταιριάζουν στοιχεία της μακεδονικής με την κρητική παράδοση, θα γνώριζαν τον τρόπο να τιμούν τόσο την επίσημη θεολογούσα και την αστικά λαϊκότερη ορθοδοξία, να συντηρούν στο έργο τους την παρακαταθήκη της χειμαζόμενης Ανατολής εμβολιάζοντάς την υποδόρια με ιδέες της αναγεννώμενης Δύσης. Τέτοιοι μιμητές ή μαθητές του Ξένου Διγενή, έστω και εξ αποστάσεως, έστω και με άβολα γίαιτους αντίβολα, θα μπορούσαν να είναι οι δύο Ανώνυμοι ζωγράφοι Σάββου και Μάτζαρη Πολίτσιανης, διότι νομίζουμε ότι ακολουθούν, με σαφώς λιγότερη επιτυχία, τη φυσιογνωμία και το αισθητικό αξίωμα, την ατμοσφαιρικότητα και τη συναιρετικότητα, ανάμεσα στις δύο «Σχολές», του Ξένου Διγενή.

Κατόπιν τούτων...

– Εκτιμούμε ότι, τα δύο μνημεία της Πολίτσιανης, που δεν εντάσσονται ούτε στα τελευταία δείγματα της Μακεδονικής, ούτε στα πρώτα δείγματα της Κρητικής Σχολής, είναι αντιπροσωπευτικά δημιουργήματα ενός ενδιάμεσου κύκλου καλλιτεχνών, ευάριθμων μα καλλιεργημένων, ενός ενδιάμεσου κρίκου που, μέσα στο ημίφως των πολλών «άφωνων» και μη επαρκώς μελετημένων μνημείων της επίμαχης μεταβατικής εποχής, υποπτευόμαστε ότι υπήρχε συνδέοντας τα κρητικά μνημεία, του 15^{ου}

αιώνα, με τα ελλαδικά μνημεία της Ζαρνάτας, της Μυρτιάς, των Παλαιοφραστανών και των Μετεώρων. Αυτός ο κύκλος έχει να επιδείξει ως πρώτον, επωνύμως γνωστό στην Ήπειρο εκπρόσωπο, τον Ξένο Διγενή, γέννημα του Μυστρά και θρέμμα της Κρήτης, και ως τελευταίο εκπρόσωπο, μα πρωτοκορυφαίο στην ελλαδική Κρητική Σχολή, τον Θεοφάνη του Αναπαυσά. Τέλος, αυτός ο Ξένος Διγενής, όντως «διγενής» καλλιτεχνικά, πιστεύουμε ότι αξιόθηκε να έχει μιμητές-καλλιτεχνικούς επιγόνους, ανάμεσα στους οποίους θα συμπεριλάβουμε τους Ανωύμους της Πολίτσιανης, 1513 – 1526, ενδεχομένως και τον Ηλία Λογγοβίτη του Δελβίνου, 1525. Ως προς τη χρονική διάρκεια αυτής της τάσης πιστεύουμε ότι φτάνει τυπικά μέχρι το 1527, δηλαδή μέχρι πριν την επιδέξια στροφή του Θεοφάνη προς τις αισθητικές εκείνες αξίες που συμπίπτουν με τις ιδεολογικές ανακατατάξεις, τις «αντιστασιακές» κατά της Δύσης αντιλήψεις και τις χορηγικές ανάγκες, οι οποίες προέκυψαν στα νέα καλλιτεχνικά κέντρα των μεγάλων, μεταβυζαντινών μοναστηριών.

ΕΠΙΛΟΓΙΚΗ ΠΕΡΙΛΗΠΤΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ

«ΔΥΟ ΠΡΩΙΜΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΑ ΜΝΗΜΕΙΑ (ΣΤΟ ΠΩΓΩΝΙ ΤΗΣ ΟΡΘΟΔΟΞΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ) ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΣ ΤΟΥΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ (αρχές 16ου αι.)

1. Εισαγωγική ενημέρωση:

Στο χώρο της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας υπάρχουν πολλά βυζαντινά, και ιδίως πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία αφώτιστα από την αλβανική και ελληνική επιστημονική έρευνα. Γιαυτό και η εν προκειμένω διατριβή επεδίωξε να συμβάλει, υπό δυσμενείς συνθήκες έρευνας και επισκεψιμότητας, μεταξύ 1992 – 2002, ώστε να φωτισθούν κάποιες πτυχές της Ιστορίας της πρώιμης Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στην Αλβανία γενικώς και στην άλλοτε ενιαία Ήπειρο ειδικώς

Κατά την υπερδεκαετή διεξαγωγή της, η έρευνα αυτή κινήθηκε σε τρία επίπεδα δράσης:

- αρχικώς εντόπισε και κατέγραψε όλα τα, βιβλιογραφικώς γνωστά και κυρίως τα άγνωστα, μεταβυζαντινά μνημεία, που είχαν ή και έχουν πλήρεις ζωγραφικούς διακόσμους χρονολογημένους μεταξύ των ετών 1503 – 1913.
- κατόπιν, εστίασε την προσοχή της στα εν μέρει ή εν συνόλω σωζόμενα πρώιμα ζωγραφικά μνημεία, της προονούφρειας και προθεοφάνειας περιόδου, δηλαδή των αρχών του 16^{ου} αιώνα — μέχρι το 1527.
- τέλος, επικέντρωσε την αναλυτική και συνθετική οπτική της σε δύο μόνο πρώιμα μνημεία της Πολίτσιανης, τον Άγιο Αθανάσιο Μάτζαρη, 1513, και τον Άγιο Δημήτριο Σάββου, 1526, τα οποία και επιμελώς εσπούδασε.

2. Το περιεχόμενο της υπό κρίση διατριβής:

► Καταρχήν, στον εκτενή πρόλογο επισημαίνεται η βαθμηδόν επικεντρούμενη πορεία των αυτοψιών από τα πολλά, 155, στα λίγα, 7, πρώιμα μεταβυζαντινά και από αυτά στα δύο, 2, πολιτσιανίτικα μνημεία, για να καταδειχθεί ένα γεγονός: ότι η ιστορία της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη γείτονα χώρα δεν αρχίζει από τον Ονούφριο, περί τα μέσα του 16^{ου} αιώνα, όπως φαίνεται στην αλβανική βιβλιογραφία, αλλά τουλάχιστον με τις απαρχές του 16^{ου} αιώνα.

► Στη συνέχεια επιχειρείται ως εισαγωγή, μία γεωμορφολογική περιγραφή της περιοχής Πωγωνίου, σε συνδυασμό με την ιστορική πορεία του γύρω χώρου μεταξύ των 14^{ου} – 16^{ου} αιώνων, ώστε να δειχθεί η ανθηρή οικονομία, η κοινωνική ευημερία και η «χρήση» της αυτοδιοικούμενης από το 1478 Πολίτσιανης ως φυσικού καταφυγίου κατά τα χρόνια των αναστατώσεων του Δεσποτάτου αλλά και μετέπειτα.

► Κατόπιν περιγράφονται εκτενώς τα δύο πρώιμα μνημεία, της, κυρίως από

πλευράς ζωγραφικών διακόσμων, εικονογραφικά, τεχνικά και τεχνοτροπικά, με συγκρίσεις και τεκμηριώσεις βάσει βιβλιογραφικών παραπομπών και σχεδιαστικού ή φωτογραφικού υλικού. Πρόκειται για δύο μνημεία μακράν απέχοντα τόσο από το καστοριανό συνεργείο της προγενέστερης εποχής όσο και από τον μεταγενέστερο κύκλο των Ιωαννίνων. Μάλιστα εξ' αυτών ο Άγιος Αθανάσιος Μάτζαρη διασώζει ένα σημαντικό μέρος βυζαντινού ζωγραφικού διακόσμου, που ανάγεται στον 14^ο αιώνα.

► Τέλος, στον επίλογο προτείνεται μία «υπόθεση εργασίας» για την ένταξη των δύο μνημείων σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον, που δεν είναι απόηχος της Μακεδονικής σχολής, μα ούτε πρόδρομος της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας, αλλά προέρχεται, κατά την εκδοχή μας, από έναν αφανή ακόμα κύκλο «μοναχικών ζωγράφων», που μετανάστευσαν από την Κρήτη του 15^{ου} αι. στη τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, μετακινούμενοι επί του δυτικού αρχικώς άξονα βάσεων/φρουρίων, τα οποία συνδέουν την Κρήτη με τη Βενετία και την εγγύς οθωμανική ενδοχώρα.

3. Η ερμηνευτική «υπόθεση εργασίας» της έρευνας:

Ο χρόνος ανακαίνισης και διακόσμησης των δύο μνημείων, 1513 – 1526, μεσολαβεί μεταξύ του τελευταίου γνωστού ζωγραφικού συνόλου του Ξένου Διγενή, στα κοντινά Παλαιοφραστανά Πωγωνίου, 1492, και της εμφανίσεως του πρώτου έργου του μεγάλου κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, στα Μετέωρα, 1527. Επομένως, η ζωγραφική των δύο μνημείων της Πολίτσιανης είναι εμφανώς αποτέλεσμα μιας μεταβατικής και μεταιχμιακής μα όχι παρακμιακής καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Προκειμένου να εξαχθούν συμπεράσματα, η διατριβή στηρίχθηκε στις εξής διαπιστώσεις:

Α', Τα δύο πολιτειακά μνημεία δεν έχουν ορατή σχέση με το καστοριανό συνεργείο, το οποίο φαίνεται ότι δεν επηρεάζει ούτε τα άλλα συνομήλικα μνημεία της γύρω περιοχής, Δρόπολης και Δελβίνου, 1510 – 1526.

Β', Ωστόσο διαπιστώνονται και στα δύο σοβαρές εικονογραφικές και τεχνικές επιδράσεις από τη μακεδονική μνημειακή τοιχογραφία των Παλαιολόγων.

Γ', Οι επιδράσεις αυτές, εντούτοις, δεν είναι ισχυρότερες από τις επιρροές της κρητικής εικονογραφίας ή της κρητικής τεχνικής και τεχνοτροπικής αντίληψης των φορητών εικόνων.

Δ', Αυτή η συναιρετική συνάντηση του μακεδονικού με το κρητικό στοιχείο στην τοιχογραφία εντοπίζεται πιο έκδηλα στις επιδέξιες και χρονικά-τοπικά πιο κοντινές δημιουργίες του Ξένου Διγενή, Παλαιοφραστανά, 1492.

Ε', Βεβαιότητα υπάρχει ότι η μεταπαλαιολόγεια συναιρετική τάση προέκυψε στην περιοχή είτε εκ προγενέστερων μακεδονικών προτύπων που εμφάνιζαν ομόροπες συνθετικές τάσεις, είτε εκ των φορητών εικόνων που διακινούνταν στα παράλια του Ιονίου λόγω του βενετσιάνικου εμπορίου, είτε εκ των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή, καθώς προείπαμε.

ΣΤ', Κύρια δε χαρακτηριστικά τους είναι: η αρχαιότητα και η ολιγοπροσωπία στις παραστάσεις, η αντιαφηγηματικότητα και η λιτότητα της εικαστικής αφήγησης, ο διακριτικός κλασικισμός και η ωραιότητα των μορφών, η μικτή τεχνική πλασίματος, η απουσία αποκαλυπτικών, εσχατολογικών και φιλομοναστικών παραστάσεων, ο κάπως λεπταίσθητος μεταπαλαιολόγειος ουμανισμός και η αστική λατρευτική αύρα.

Ζ', Αναφορικά με το μεταγενέστερο έργο των ζωγράφων του θηβαιοηπειρωτικού περί τα Ιωάννινα κύκλου, η διατριβή δεν έχει καταλήξει σε αποδοχή κάποιας προδρομικής σχέσης, επειδή οι καλλιτεχνικές ρίζες εκείνου επηρεάζονται από την Καστοριά

περισσότερο, δηλαδή από κατεύθυνση που δεν επηρέασε την Πολίτσειανη.

Η', Έτσι, τα δύο έργα της Πολίτσειανης, 1513-1526, [όπως και τα άλλα δύο, αδημοσίευτα μέχρι το 2001, μνημεία του Δελβίνου, 1525,] επιτρέπουν μάλλον την υποψία ότι ένας άγνωστος ως τώρα κύκλος «μοναχικών ζωγράφων», εξαιρετικά πεπαιδευμένος σε συναιρέσεις μεταξύ μακεδονικού και κρητικού ύφους, σε διακριτικούς δανεισμούς από την ιταλογοτθική τέχνη και σε λελογισμένες υιοθετήσεις ρεαλιστικής ή λαϊκής πνοής, μετανάστευσε από την Κρήτη στην δυτική Ελλάδα, εκεί όπου η τουρκοκρατία αμβλυνόταν λόγω της παραθαλάσσιας βενετικής παρουσίας. Στην επίμαχη αυτή περιοχή, η ζήτηση επιτοίχιων διακοσμήσεων ήταν σαφώς υψηλότερη από εκείνη της Κρήτης και γινόταν με καθοριστική πρωτοβουλία τοπικών αρχόντων ή αστών των προνομιούχων περιοχών αλλά και ολόκληρων ενοριών ή κληρικών μέσης ιεραρχικής βαθμίδας.

Θ', Τέλος, αυτός ο αφανής προς ώρας κύκλος καλλιτεχνών εμπνεόταν κυρίως από την ουμανιστική και αστική λατρευτικότητα των παλαιών οικονομικών δυνάμεων αλλά και των πρωτευουσών ζωγράφων, που είχαν μεταφυτεύσει την παλαιολόγια ζωγραφική αβρότητα στην Κρήτη του 15^{ου} αι., εκφράζοντας έτσι μίαν όχι μοναστηριοκεντρική, αυστηρή και «αντιστασιακή» ζωγραφική — όπως αυτή εξελίχθηκε σε λίγο υπό την ποδηγέτηση των μοναστηριακών παραγόντων στα πλαίσια της εμφανισθείσας, ελλαδικής, Κρητικής σχολής και της Σχολής της ΒΔ. Ελλάδας ή, καλύτερα, της Ηπείρου.

4. Τελικές εκτιμήσεις – συμπεράσματα:

Χρησιμοποιώντας μεθοδολογικές προσεγγίσεις οικονομικής, κοινωνικής και εικονολογικής κατεύθυνσης, οδηγηθήκαμε στα παραπάνω ερμηνευτικά αποτελέσματα σχετικά με την παραγωγή των ζωγραφικών διακόσμων της Πολίτσειανης, διότι θεωρούμε ότι τα έργα αυτά είναι αποτέλεσμα των εξής επικρατούσων πολιτικών, κοινωνικοοικονομικών, ιδεολογικών και καλλιτεχνικών συνθηκών:

1) το Πωγώνι και η ορεινή Ήπειρος στις αρχές του 16^{ου} αι. ζουν ειρηνικά, όπως άλλωστε το μεγαλύτερο μέρος της οθωμανικής επικράτειας·

2) ειδικότερα η Πολίτσειανη ακμάζει οικονομικά, απολαμβάνει καθεστώς αυτονομίας και ανθεί πολιτιστικά από τα τέλη του 15^{ου} και καθ' όλο τον 16^ο αι.·

3) φορείς της πολιτσειανίτικης αυτής άνθισης πρέπει να θεωρούνται, εκτός των άλλων, και παλαιοί, μεγαλο-αστοί φυγάδες, που εγκαταστάθηκαν στην απομονωμένη αυτή περιοχή για λόγους ασφαλείας κατά τους χρόνους των μεγάλων αναστατώσεων του Δεσποτάτου· τα ονόματά τους και οι ιδιωτικοί ευκτήριοι οίκοι, που ίδρυσαν, επιβεβαιώνουν ότι είναι Έλληνες Ορθόδοξοι, με κουλτούρα υστεροβυζαντινών αναφορών·

4) οι αστοί αυτοί, ως μεταβυζαντινοί Ρωμιοί περισσότερο, παρά ως τουρκοκρατούμενοι ραγιαδες, διατήρησαν στοιχεία της παλιότερης αστικής νοοτροπίας και θρησκευτικότητας, μακριά από εσχατολογικές ή αποκαλυπτικές αναζητήσεις·

5) γιαυτό ακριβώς τα μνημεία τους αφίστανται από τις φιλομοναστικές τάσεις της εποχής, δεν απεικονίζουν μορφές αυστηρές, δεν απεικονίζουν βασανιστήρια, αλλά απηχούν μίαν αστική ατμόσφαιρα λατρείας·

6) επίσης, τα δύο μνημεία της χορηγίας τους αποπνέουν μία συνθετική αντίληψη του μακεδονικού με το κρητικό ύφος της παλαιολόγιας εποχής και αποτελούν πρώιμους ενδιάμεσους σταθμούς στην πορεία της τέχνης του Βυζαντίου μετά το Βυζάντιο·

Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι τα μνημεία της Πολίτσειανης: πρώτον, δεν εντάσσονται ως τελευταία δημιουργήματα στη σειρά των μακεδονικών μνημείων· δεύτερον, δεν κατατάσσονται ως προδρομικά έργα στη σειρά των κρητικών· μα ούτε, τρίτον, προαναγγέλλουν τον κύκλο των έργων της Ηπειρωτικής σχολής. Είναι απλώς «αποκομμένοι

κρίκοι», προερχόμενοι από την ερευνητικά «σπασμένη αλυσίδα» ενός ενδιάμεσου κύκλου καλλιτεχνών, που προς ώρας τους ονομάζουμε μοναχικούς και περιφερόμενους ζωγράφους, οι οποίοι προέρχονται καλλιτεχνικά από την Κρήτη, όπως ο Ξένος Διγενής αλλά και ο Θεοφάνης του Αναπαυσά..

ABSTRACT

“TWO EARLY POST-BYZANTINE MONUMENTS, IN ALBANIAN POGON, AND THEIR PICTORIAL DECORATION, BEGINNING OF 16TH CENTURY,”

1. Introductory Note:

There is a horde of Byzantine and early post-Byzantine monuments in the jurisdiction of the Orthodox Church of Albania which remain unknown to both Greek and Albanian researchers. The present doctoral thesis has therefore attempted to contribute into lightening some of the unknown aspects of the history of post-Byzantine painting in Albania, in general, and in the once unified Epiros, in particular. To this end, extensive fieldwork was conducted in adverse conditions of accessibility and research between 1992 and 2000.

- In conducting this over-ten-year-long study, research focused in three fields of activity:
 - Initially, it recorded all bibliographically known or unknown post-Byzantine monuments bearing mural decorations dating between 1503 and 1913;
 - Thereupon, it focused on entirely or partially preserved early post-Byzantine pictorial monuments of the pre-Onouphrian and pre-Thephanean period;
 - Last but not least, it centred its analytical and synthetical reasoning into two early post-Byzantine monuments at Poliçan, Saint Athanasios of Mandjari, 1513, and Saint Demetrius of Savvou, 1526. These two monuments became the object of detailed study.

2. The content of this doctoral thesis:

- The first part deals with the course of the field visits from the many, 146, post-Byzantine to the few, 7, early post-Byzantine monuments and from the latter to the two monuments of Poliçan, thereby demonstrating that the history of post-Byzantine painting in Albania does not begin with Onouphrios, mid-16th century, as is portrayed in Albanian art historiography, but in the early 16th century at the latest.
- Thereafter, a geo-morphological description of Pogon's region is pursued in correlation with its historical course in the 14th-16th century, in order to show Poliçan's quasi-autonomous status, thriving economy and social well-being at the beginning of the 16th-century.
- The third part delves into the iconographical, technical and stylistic specimens of Poliçan's two early post-Byzantine monuments' pictorial decorations. In so

doing, this part engages comparisons with other contemporary monuments recorded in related literature or by the author's fieldwork. Research showed that the two monuments in question have too little in common to both the atelier of Kastoria and the ones of the posterior Theban-Epirote artistic milieu. One of those monuments, St. Athanasios of Mandjari, preserves a considerable part of Byzantine pictorial decorations dating 14th century.

- Finally, in the epilogue a research hypothesis is synthesized integrating the two monuments in question in an artistic environment which is neither an echo of the so-called "Macedonian" School of painting, nor a forerunner of the so-called "School of North-West Greece". The provenance of this artistic milieu, in our views, is from an unknown milieu of "single painters" who in the 15th century migrated from Crete to the Turkish-dominated Greek hinterland, moving initially in the western axis of camps/fortresses connecting Crete with Venice and the neighbouring Ottoman hinterland.

3. Interpretive research hypothesis of the thesis:

The period in which the two monuments in question were rebuilt and decorated, 1513-1526, dates between the last known pictorial artwork of Xenos Digenês, in the close-by village of Palaiophrastana, Pogoni, and the first work of the great Cretan master-painter Theophanes, in Meteora, 1527. Yet, the painting of the two Poliçan monuments is seemingly an output of not only Cretan influence, but also of Macedonian. It is, therefore, a work more of a transitional character, rather than that of a waning artistic tradition.

- In order to verify this hypothesis, this thesis was based on the following findings:
 - (I) The Poliçan monuments have no obvious relation to the atelier of Kastoria, which does not seem to have influenced other contemporary monuments of the surrounding regions, Dropull and Delvinë, 1510-1526, either.
 - (II) On the other hand, they bear explicit iconographical and technical influences from the so-called "Macedonian" monumental painting of the Palaeologan period.
 - (III) Such influences, though, are no stronger than those from Cretan iconography or Cretan technical and stylistic perceptions manifested in portable icons.
 - (IV) This amalgamation of Macedonian and Cretan elements in mural painting is more profound in the skilful, nearby, in place and time, creations of Xenos Digenês in Palaiophrastana, 1492.
 - (V) We are convinced that the mixture of post-Palaeologan composition with the Cretan spirit was made possible through prior Macedonian models displaying analogous composite trends and portable icons circulating across the Ionian coastline either following Venetian trade-routes or reflected in the frescoes of Xenos Digenês, as has already been mentioned.
 - (VI) The main features of this amalgamation are: an archaism and a minimization of scenes' persons, a clear avoidance of narrative elements and a frugality in pictorial narrative, a discrete classicism and the beauty of human figures, the mixed technique in rendering them, the absence of

apocalyptic, moral, eschatological and philomonastic subjects, a gently sensitive post-Palaeologan humanism and an urban worship spirit.

- (VII) With regard to the posterior work of painters of the Theban-Epirote milieu around Ioannina, this thesis did not conclude a possible forerunning relationship, since the artistic roots of the latter are influenced mostly from Kastoria and its artistic milieu, which exercised almost no influence on Poliçan.
- (VIII) It is for this reason that the two works of Poliçan, 1513-1526, [as well as the other two, unpublished up to 2001, monuments of Delvinë, 1526,] allow the formulation of the hypothesis that we deal with a hitherto unknown milieu of “single painters”, well acquainted in amalgamations of the Macedonian and the Cretan styles, in moderate loans from Gothic art and realistic adaptations of a popular character. This milieu’s provenance must be placed in Crete, whence painters migrated in western Greece, where the Venetian presence decreased the authority of the Turkish domination. The demand of mural paintings in these territories was certainly higher than that of Crete thanks to the crucial initiatives of local noblemen-burghers.
- (IX) Last but not least, this hitherto unknown artistic milieu was mostly inspired by the humanist and urban piety of old economic elites and by painters of the Capital. Having transferred the Palaeologan pictorial sensitivity to 15th century Crete, these painters expressed a monastic-deviating, non-austere and non-“resistant” painting, trends that were developed under the guidance of monastic factors in the, Helladic, Cretan school and the School of North-West Greece.

4. Assessment and Conclusions:

Using economic, social and iconological methodologies of art historical enquiry, we drew conclusions with regard to the production of Poliçan’s pictorial decorations. This artistic production was an outcome of the political, socio-economic, ideological and artistic conditions of the time:

1. The region of Pogon and mountainous Epiros in general lived in peace during the beginning of the 16th century, as did most parts of the Ottoman territory at that time.
2. Poliçan, in particular, enjoyed economic thriving, an autonomous regime and cultural flourishing.
3. The old, migrant bourgeois must be credited for this flourishing. Such elites settled in this remote province for security reasons in times of great turbulence for the Despotate of Epiros. Their names and the private shrines founded by them confirm their Greek Orthodox identity with seeming, late-Byzantine cultural references.
4. Such elites in their quality as post-Byzantine Romans rather than Turkish-dominated *reaya*, must have retained much of their previous bourgeois mentality and modes of religious expression.

5. It is therefore reasonable that the two monuments patronized by them consist of an amalgamation of the Macedonian and Cretan genre and are transit phases of the development of Byzantine art after Byzantium.
6. In considering that a certain distant aristocratic spirit, a classicist beauty and the mixed technique of rendering the human figures are characteristics of Xenos Digenês's style, it seems that he and the portable icons imported in numerous quantities through Venetian trade functioned as models for the anonymous painters of Poliçan.
7. It is for this reason that their monuments are distant from the philomonastic trends of their epoch, do not convey austere figures, neither do they contain apocalyptic, martyrological iconographical subjects, but rather reflect a bourgeois spiritual atmosphere.

In conclusion, the two monuments in Poliçan: first, are not classified as last creations in the series of Macedonian monuments; second, are not included in the forerunning works of Cretan monuments; thirdly, they do not betoken the upcoming cycle of works of the Epirote school. They are simply “**detached links**” from a research-wise “**broken chain**” of an “interim” artistic milieu which is temporarily called **single and itinerary painters**, whose artistic provenance is Crete, as are the cases of Xenos Digenês and of Theophanês in Anapausa.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΩΝ (ΣΕ ΑΡΘΡΑ, ΒΙΒΛΙΑ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ)

A.A.A.:	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών.
A.B.M.E.:	Αρχείον Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος.
A.Δ.:	Αρχαιολογικόν Δελτίον.
A.E.:	Αρχαιολογική Εφημερίς.
Δ.Χ.Α.Ε.:	Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.
E.E.B.Σ.:	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών.
E.H.M.:	Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών.
E.I.E.:	Ελληνικό Ίδρυμα Ερευνών.
E.M.A.:	Επετηρίς Μεσαιωνικού Αρχείου.
E.M.M.E.:	Ευρετήριο Μεσαιωνικών Μνημείων Ελλάδος.
E.M.Σ.:	Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών.
H.X.:	Ηπειρωτικά Χρονικά.
Θ.Η.Ε.:	Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία.
I.B.H.M.:	Ίδρυμα Βορειο Ηπειρωτικών Μελετών.
I.E.E.:	Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.
K.E.E.:	Κέντρο Ελληνικών Ερευνών.
K.X.:	Κρητικά Χρονικά.
M.E.E.:	Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία.
N.E.:	Νέος Ελληνομνήμων.
X.A.E.:	Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία.
A.J.A.:	American Journal of Archaeology.
ArtB.:	Art Bulletin.
ArtS.:	Art Studies.
B.N.J.:	Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher.
C.A.:	Cahiers Archéologiques.
D.O.P.:	Dumbarton Oaks Papers.
J.Ö.B.:	Jahrbuch den Österreichischen Byzantinistik.
L.C.I.:	Lexicon der Christlichen Iconographie.
P.G.:	Patrologia Graeca.
P.L.P.:	Prosopographisches Lexicon der Palaiologennzeit.
R.b.K.:	Reallexicon zur byzantinischen Kunst.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική και Ξενόγλωσση

Α. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ *

- Αθηναγόρας, μητροπολίτης Παραμυθίας, 'Εκκλησιαστική Ιστορία', *Ηπειρωτική Εστία*, αυτοτελής τόμος, χ.χ.
- Αλεξούδης Α., *Σύντομος ιστορική περιγραφή της Ιεράς Μητροπόλεως Βελεγράδων*, Κέρκυρα 1868.
- Αλεξούδης Ανθ., *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως* = Αλεξούδης Α., 'Επισκοπικοί κατάλογοι Δρυϊνουπόλεως', *Νεολόγος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 6916, 20.04.1892, και φ. 6796, 10.03.1892.
- Άμαντος Κ., 'Οι προνομιακοί ορισμοί του Μουσουλμανισμού υπέρ των χριστιανών', *Ηπειρωτική Εστία*, τ. 8, σσ. 103-166.
- Άμαντος Κ., 'Η αναγνώρισις υπό των Μωαμεθανών θρησκευτικών και πολιτικών δικαιωμάτων των χριστιανών και ο ορισμός του Σινάν πασά', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 5, 1930, σσ. 197-210.
- Αντωνιάδη - Μπιμπίκου Ελ., 'Ερμηωμένα χωριά στην Ελλάδα· ένας προσωρινός απολογισμός', *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας ιε' - ιθ' αι.*». Εισαγωγή - επιλογή κειμένων Σπ. Ασδραχά, Αθήνα 1979, σσ. 191-259.
- Αντωνόπουλος Ε., *Η Αλβανία και οι ελληνοαλβανικές σχέσεις, 1912-1944*, Εκδόσεις Ωκεανός, Αθήνα 1995.
- Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία* = Αραβαντινός Π., *Χρονογραφία της Ηπείρου των τε ομόρων Ελληνικών και Ιλλυρικών χωρών διατρέχουσα κατά σειράν τα εν αυταίς συμβάντα από του σωτηρίου έτους μέχρι του 1854*, τ. 1-2, Αθήνα 1856, επανέκδοση : 1969 από τον Ηλία Ρίζο.
- Αραβαντινός Π., *Περιγραφή* = Αραβαντινός Π., *Περιγραφή της Ηπείρου εις τρία μέρη*, επανέκδοση από τον Κ. Θ. Δημαρά, τ. 1 - 3, εκδ. Ε. Η. Μ., Ιωάννινα 1984.
- Ασδραχά Αικ. - Ασδραχάς Σπ., 1992: 'Παρατηρήσεις για τα όρια και τους οικισμούς της Βαγενετίας', ανάπτυπο από τα *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Άρτα 27-31 Μαΐου 1990.

- Ασδραχάς Σπ., *Μηχανισμοί της αγροτικής οικονομίας στην Τουρκοκρατία, ΙΕ΄-ΙΣΤ΄ αι.*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1978.
- Ασδραχάς Σπ., 'Προβλήματα οικονομικής ιστορίας της Τουρκοκρατίας', *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών, 15^{ος} - 19^{ος} αι.*, Εισαγωγή - επιλογή κειμένων: Σπύρος Ι. Ασδραχάς, Αθήνα 1979, σσ. 19-42.
- Αχειμάστου, *Η Μονή των Φιλανθρωπητών* = Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Η Μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, εκδ. Τ.Α.Π.Α., Αθήναι 1983.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα: Παλιό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1985.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., Ξανθάκη Λ. & συν., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Ύπ. Πολιτισμού, Βυζαντινό Μουσείο, Αθήνα 1986.
- Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., 'Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή', *Δ.Χ.Α.Ε.*, τ. ΙΣΤ΄, 1991-2, σσ. 13 - 31.
- Αχειμάστου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες* = Αχειμάστου - Ποταμιάνου Μ., *Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινές τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1994.
- Αχειμάστου, *Εικόνες Ζακύνθου* = Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Εικόνες της Ζακύνθου. Προλεγόμενα ιστορικά του Μανόλη Χατζηδάκη*, Ιερά Μητρόπολις Ζαντέ και Σοφάδων, Αθήνα 1997.
- Βακαλόπουλος Α., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Θεσσαλονίκη τ. Α΄ 1961, Β΄ 1964, Γ΄ 1968, Δ΄ 1973.
- Βακαλόπουλος Α., *Ιστορία της Μακεδονίας 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1976.
- Βακαλόπουλος Κ. και Αθ., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Β₁, Θεσσαλονίκη 1964.
- Βακαλόπουλος Κ., *Ήπειρος* = Βακαλόπουλος Κ., *Ιστορία του Βόρειου Ελληνισμού: Ήπειρος*, εκδ. Κυριακίδης, Θεσσαλονίκη 1992.
- Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Ομορφοκλησιά* = Βασιλάκη-Καρακατσάνη Α., *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησιάς στην Αθήνα*, εκδ. ΧΑΕ, Αθήναι 1971.
- Βασιλάκη Μ., επιμ., *Μήτηρ Θεού*, εκδ. Προυρνάρα, Skira, Μιλάνο 2004
- Βασιλάκη-Μαυρακάκη Μ., 'Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης', *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 1976, τ. Β΄, Αθήνα 1981, σσ. 550-570.
- Βασιλειάδης Λ., *Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής* = Βασιλειάδης Λ., 'Η Αρχιεπισκοπή Πωγωνιανής και η Σταυροπηγιακή Μονή Μολυβδο-σκεπάστου', *Ηπειρωτικόν Ημερολόγιον "Αστήρ"*, τ. Α΄, Αθήναι 1904, σσ. 180-183.
- Βασίλειφ Α., *Ιστορία* = Βασίλειφ Α., *Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, 324-1453*, μτφρ. Δ. Σαβράμη, εκδ. Μπεργκαδή, Αθήνα 1954.
- Βέης Ν., *Κατάλογος* = Βέης Ν., 'Κατάλογος των χειρογράφων κωδίκων της αγιωτάτης Μητροπόλεως Αργυροκάστρου', *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, τ. 4, 1951-52, σσ. 129-200 και εικ. 1-9.
- Βερσάκης Φ., 'Βυζαντιακοί ναοί της Βορείου Ηπείρου', *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρίας του έτους 1914*, Αθήνησιν 1915, σσ. 243-260.
- Βερσάκης Φ., 'Βυζαντιακοί ναοί της Βορείου Ηπείρου. Η Κοίμησις της Θεοτόκου του Άνω Λαμπόβου', *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1916, σσ. 108-117.

- Βοκοτόπουλος Π., 'Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, Δυτικόν Ζαγόρι', Α.Δ. 21, 1966,: Χρονικά, σ. 299 κ.μ.
- Βοκοτόπουλος Π., 'Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου', Α.Δ. 24, 1969,: Χρονικά, σ. 255 κ.μ.
- Π. Βοκοτόπουλος, *Η εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική* = Βοκοτόπουλος Π., *Η Εκκλησιαστική αρχιτεκτονική εις την Δυτικήν Στερεάν Ελλάδα και την Ήπειρον, από του τέλους του 7^{ου} μέχρι του τέλους του 10^{ου} αιώνας*, εκδ. Κέντρου Βυζαντινών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1975.
- Βοκοτόπουλος Π., 'Μία πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα', ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ', 1977-1979, σ. 309 κ.ε.
- Βοκοτόπουλος Π., 'Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου', Α.Α.Α., τ. XVI, 1983, / Σύμμεικτα, σσ. 142 κ.μ.
- Βοκοτόπουλος Π., στο *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Παλιό Πανεπιστήμιο, Αθήνα 1986.
- Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας* = Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1990.
- Βοκοτόπουλος Π., 'Τρεις Εικόνες του 15^{ου} αιώνα στη Ζάκυνθο', *Θυμιάμα*, Αθήνα 1994, τ. I, σσ. 347-352, том. II, πιν. 199-204.
- Βοκοτόπουλος Π., *Βυζαντινές εικόνες* = Βοκοτόπουλος Π., *Ελληνική Τέχνη. Βυζαντινές εικόνες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Βοκοτόπουλος Π., 'Η Τέχνη στην εποχή του «Δεσποτάτου»', σε Σακελλαρίου Κ. [επιμ.], 1997, *Ιστορικοί Ελληνικοί Χώροι: ΗΠΕΙΡΟΣ. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997 [2], σσ. 224-237.
- Βρανούσης Λ., 'Το χρονικόν των Ιωαννίνων κατ' ανέκδοτον δημώδη επιτομήν', *Ε.Μ.Α.*, τ. 12, 1962, σσ. 57-115.
- Βρανούσης Λ., *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*, εκδ. Εταιρίας Ηπειρωτικών Μελετών, Ιωάννινα 1962.
- Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος Εκθέσεως, Αθήνα 1986.
- Γαλάβαρης Γ., *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική Βυζαντινών χειρογράφων*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1995.
- Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Αθ., 'Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 22, 1980, σσ. 169 - 205.
- Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Αθ. (επιμ.), *Μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 1993.
- Γαρίδης Μ., 'Η μεταβυζαντινή Ζωγραφική. Οι τοιχογραφίες, 15ος - 17ος αι.,', *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τ. 56, 1995, σσ. 21 - 38.
- Γερμανός, *Επισκοπικοί κατάλογοι* = Γερμανός Σάρδεων, 'Επισκοπικοί κατάλογοι των εν Ηπείρω και Αλβανία επαρχιών του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 12, 1937, σσ. 11-103.
- Γεωργιτσόγιαννη Ευ., 'Ένα εργαστήριο = Γεωργιτσόγιαννη Ε., 'Ένα εργαστήριο ανώνυμων ζωγράφων του β' μισού του 15^{ου} αι. στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 29, 1988-9, σσ. 145-172, εικ. 1-4.

- Γιακουμής Γ. - Γιακουμής Κ., 'Δούβιανη: ο Άγιος Νικόλαος', *Δελτίον της Ηπειρωτικής Εταιρείας*, τ. 213, Ιούνιος 1994, σσ. 300-313.
- Γιακουμής Γ., *Ο Ι. Ναός Αγ. Αθανασίου Κ. Μερόπης*, πολυγραφημένο έντυπο, Ιωάννινα 1996.
- Γιακουμής Γ., 'Επιγραφές σε μνημεία της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας, Mbishkrime në monumente të Kishës Ortodokse të Shqipërisë, *Albanohellenica*, τ. 1, 1999, σσ. 43-65, εικ. 1-12, αλβανική περίληψη στις σσ. 58-60.
- Γιακουμής Γ., *Λεσινίτσα = Γιακουμής Γ., Ο Ι. Ναός Αγ. Γεωργίου Λεσινίτσας*, εκδ. Αδελφότητα Λεσινιτσιωτών, Αθήνα 2001.
- Ζώτος-Γιάνναρος, *Πολύτσανη = Γιάνναρος Χ., Πολίτσανη Πωγωνίου - Λαογραφία*, τ. Β', εκδ. Έννοια, Αθήνα 1998.
- Γκιολές Ν., *Η Ανάληψις = Γκιολές Ν., Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Άχιλιετηρίδος*, Διατριβή επί διδακτορία, Αθήναι 1981.
- Γκιολές Ν., *Ο βυζαντινός τρούλος = Γκιολές Ν., Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, εκδ. Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990.
- Γκιολές Ν., *Βυζαντινή Ναοδομία, 600 - 1204*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992.
- Γκιολές Ν., *Μονή Διονυσίου = Γκιολές Ν., Οι τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος*, εκδ. Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα 2009.
- Γκιολές Ν., *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα του Οσίου Λουκά, ανάτυπο από.....*
- Γλαβίνας Α., *Η Ορθόδοξη Αυτοκέφαλη Εκκλησία της Αλβανίας*, Θεσσαλονίκη 1992.
- Γλαβίνας Α., 'Η Εκκλησία στην Ήπειρο την εποχή της Τουρκοκρατίας, 1430-1913', *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, 1998, τ. 19, σσ. 241-268.
- Γούναρης, *Ρασιώτισσα = Γούναρης Γ., Οι τοιχογραφίες των Αγ. Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, εκδ. Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1980.
- Γούναρης, *Αγ. Ιωάννης = Γούναρης Γ., 'Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά'*, *Μακεδονικά*, τ. 21, 1981, σσ. 1 κ.ε.
- Δεληγιάννη - Δωρή Ε., *Εισαγωγή στη Μεταβυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη*, Α' σημειώσεις πανεπιστημιακών διαλέξεων β' εξαμήνου 1987-88, Αθήνα 1987.
- Δεληγιάννη - Δωρή Ε., *Η επιβίωση της βυζαντινής και νέες μορφές της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής*, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα 1993.
- Δεληγιάννη - Δωρή Ε., 'Παλαιολόγεια εικονογραφία: ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης', *Αντίφωνον*, τ., 1994, σσ. 399 - 435.
- Δεληγιάννη - Δωρή Ε., *Τοιχογραφίες του 15^{ου} αι. στο κάστρο της Ζαρνάτας, Peintures du XVe s. Dans la forteresse de Zarnata, Troisième Colloque d' Art et d' Archéologie Byzantins...*, en grec, Athènes 1983, σσ. 19-20
- Δημητριάδης Ευ., *Το βιλαέτι των Ιωαννίνων κατά το 19ο αιώνα: Γιάννενα. Από την «πόλη - παζάρι» στην «πόλη - πρακτορείο». Ιστορική χωρολογική - πολεολογική - κτιριολογική μελέτη*, εκδ. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1993.
- Δήμου Β., 'Συμβολή στην ιστορία της Αρχιεπισκοπής Πωγωνιανής και της σταυροπηγιακής μονής της Μολυβδοσκεπάστου', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 1985, τ. 27, σσ. 217-256.

- <Διαφόρων>, *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, εκδ. Τ.Α.Π.Α., τ. 1-2, Αθήνα 1991-1992.
- <Διαφόρων>, *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Άρτα, 27-31 Μαΐου 1990, Άρτα 1992.
- <Διαφόρων>, Μπορμπουδάκης Μ. [επιμ.], *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, κατάλογος εκθέσεως*, εκδ. Βικελαίας Βιβλιοθήκης, Ηράκλειο 1993.
- <Διαφόρων>, *Θησαυροί Ορθοδοξίας από την Ελλάδα*, Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, εκδ. Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα 1994.
- <Διαφόρων>, Διεθνές Συμπόσιο. *Το Άγιον Όρος: Χθές-σήμερα-αύριο*, Θεσσαλονίκη 1996, Θεσσαλονίκη 1996, εκδ. Εταιρίας Μακεδονικών Σπουδών. [Άγιον Όρος 1996]
- Διονυσίου, *Ερμηνεία = Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, επιμ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Αγία Πετρούπολις 1909, φωτ. ανατ. εκδ. Σπανός, Αθήνα 1976.
- Δρακοπούλου, *Καστοριά = Δρακοπούλου Ε., Η χριστιανική Καστοριά με βάση τις επιγραφές των ναών της, 12^{ος}-αρχές 16^{ου} αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1991.
- Δρακοπούλου Ε., *Η πόλη της Καστοριάς της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Εποχής, 12^{ος}-16^{ος} αι.. Ιστορία - Τέχνη - Επιγραφές*, εκδ. Χ.Α.Ε., Αθήνα 1997.
- Δρανδάκη Αν., *Εικόνες, 14^{ος} - 18^{ος} αι.*, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη
- Δρανδάκης Ν., 'Μεταβυζαντινές εικόνες, Κρητική Σχολή.', *Σινά'*: *Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σσ. 125-132.
- Έξαρχος Σ., *Σύντομος ιστορική ανασκόπησης της Πολίτσιανης*, Αθήναι, 1947.
- Έξαρχος Σ., *Η Πολίτσιανη και σύντομος επισκόπησης...*, Αθήναι 1974.
- Ευαγγελίδης Δ., 'Αι αρχαιότητες και τα βυζαντινά μνημεία της Βορειοδυτικής Ηπείρου', *Νέος Ελληνομνήμων* 10, 1913, σσ. 278-288 και 457-469.
- Ευαγγελίδης Δ., 'Επιγραφαί εξ Ηπείρου', *Αρχαιολογική Εφημερίς* 1914, σσ. 232-241.
- Ευαγγελίδης, *Βόρειος Ήπειρος = Ευαγγελίδης Δ., Η Βόρειος Ήπειρος*, Αθήνα 1919.
- Ευαγγελίδης Δ., 'Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω', *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ. Δ', τ. Α', 1959, σσ. 40-54.
- Ευγενίδου Δ., Κανονίδης Ι. & Παπαζώτος Θ., *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991.
- Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα ...*, βλέπε <Διαφόρων>.
- Ζακυθηνός Δ., 'Ανέκδοτον βυζαντινόν κτιτορικόν εκ Βορείου Ηπείρου', *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 1938, τ. 14.
- Ζακυθηνός Δ., 'Μελέται περί της διοικητικής διαιρέσεως και της επαρχιακής διοικήσεως εν τω βυζαντινώ κράτει', *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, 1941-1951, τ. 17, σσ. 208-274 και τ. 21, σσ. 179-209.
- Ζακυθηνός Δ., *Το Βυζάντιον = Ζακυθηνός Δ., Το Βυζάντιον από το 1071 μέχρι το 1453*, εν Αθήναις 1972
- Ζαχαριάδου Ε, 'Οι χίλιοι στίχοι στην αρχή του Χρονικού των Τόκων', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 1983, τ. 25, σσ. 158-181.

- Ζαχαριάδου Ε., *Παραγωγή* = Ζαχαριάδου Ε., 'Παραγωγή και εμπόριο στο Δεσποτάτο της Ηπείρου', *Πρακτικά διεθνούς Συνεδρίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, 1990, εκδ. Ο Σκουφάς, Αθήνα 1992.
- Ζαχαριάδου Ε., *Δέκα Έγγραφα* = Ζαχαριάδου Ε., *Δέκα Τουρκικά Έγγραφα για την Μεγάλη Εκκλησία, 1483-1567*, Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών, Αθήνα 1996.
- Ζώτος-Μολοσσός, *Δρομολόγιον* = Ζώτος - Μολοσσός Β. Δ., *Ηπειρωτικάί Μελέται... Δρομολόγιον της Ελληνικής Χερσονήσου*, τ. Δ', τχ. Α', Αθήνα 1878.
- Θεοτοκά Ν., 'Ο εικονογραφικός τύπος του Αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και έφιππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων', *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953*, Αθήναι 1955, τ. Α', 477 κ.μ.
- Θεσπρωτός Κ. - Ψαλίδας Αθ., 1830, reprint: 1964, *Γεωγραφία Αλβανίας και Ηπείρου*, εισαγωγή και σημειώσεις από τον Αθ. Παπαχαρήση, εκδ. Ι.Η.Μ., Ιωάννινα 1830, επανέκδοση 1964.
- Ι. Μ. Βατοπαιδίου, *Ιερά Μεγίστη Μονή του Βατοπαιδίου*, εκδ. Ι. Μ. Μονής Βατοπαιδίου, Άγιον Όρος 1994. [*Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου. Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, συλλογικός τόμος, διεύθ. έκδ. Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, εκδ. Ιονικής Τραπέζης, τομ. Α' - Β', Άγιον Όρος 1996.]
- Ι. Μ. Σταυρονικήτα, *Το «Δωδεκάροτο» της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, διά χειρός Θεοφάνους του Κρητός*, εκδ. Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος, χ.χ.
- Καζαμιά-Τσέρνου Μ., *Δέηση* = Καζαμιά-Τσέρνου Μ., *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις Βυζαντινές Εκκλησίες της Ελλάδας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσ/νίκη 2003.
- Καλοκύρης Κ., *Βυζαντινά μνημεία της Κρήτης, Κρητικά Χρονικά*, 1952, σσ. 211-273.
- Καλοκύρης, *Η Γέννησις* = Καλοκύρης Κ., *Η Γέννησις του Χριστού εις την Βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956.
- Καλοκύρης, *Βυζαντιναί τοιχογραφίαι Κρήτης* = Καλοκύρης Κ., *Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης. Συμβολή εις τήν Χριστιανικήν Τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1957.
- Καλοκύρης Κ., *Η προέλευσις των βυζαντινών μνημείων του γεωγραφικού χώρου της Μακεδονίας, της Σερβίας και της Βουλγαρίας, Η συμβολή της τέχνης εις την αλήθειαν*, Θεσσαλονίκη 1971.
- Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλοκύρης, *Βυζ. Εκκλησίες της Μεσσηνίας* = Καλοκύρης Κ., *Βυζαντιναί εκκλησίαι της Ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Καμαρούλιας Δ., *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. 1 - 2, εκδ. Μπάστας-Πλέσσας, Αθήνα 1997.
- Καρμίρη Ι., *Η εις Άδου Κάθοδος του Χριστού από απόψεως Ορθοδόξου*, Αθήναι 1939.
- Καστελάν Ζ., *Βαλκάνια* = Καστελάν Ζ., *Η Ιστορία των Βαλκανίων*, εκδ. Γκοβόστη, Αθήνα 1991.
- Κατάλογος του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, *Εικόνες*, κείμενο Μ Χατζηδάκη, εκδ. Απόλλων.
- Κιτσίκης Δ., *Ιστορία Οθωμ. Αυτοκρατορίας* = Κιτσίκης Δ., *Ιστορία της Οθωμανικής*

- Αυτοκρατορίας, 1280-1924, εκδ. Εστία, Αθήνα 1996.
- Koder J., 'Προβλήματα της σλαβικής εποίκησης στην Ήπειρο', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 24, Αθήνα 1982, σσ. 9-35.
- Κοκολάκης Μ., *Το ύστερο Γιαννιώτικο πασαλίκι. Χώρος, διοίκηση και πληθυσμός στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο, 1820-1913*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 1993.
- Κομίνης Αθ., *Θησαυροί Πάτμου = Κομίνης Αθ. [διευθ. εκδ.], Οι θησαυροί της Μονής Πάτμου*, συλλογικός τόμος, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.
- Κονιδάρης Γ., *Αι Μητροπόλεις = Κονιδάρης Γ., Αι μητροπόλεις καί αρχιεπισκοπαι του Οικουμενικού Πατριαρχείου καί η «τάξις αυτών»*, Αθήνα 1934.
- Κονιδάρης Γ., *Παρακμή Νικοπόλεως = Κονιδάρης Γ., 'Πότε παρήκμασε και εξέλιπε εκκλησιαστικώς ως μητρόπολις η Νικόπολις και ανεδείχθη η Ναύπακτος', Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, 1953, Β', σσ. 150-205.*
- Κόντογλου, Έκφρασις = Κόντογλου Φ., *Έκφρασις της Ορθοδόξου Αγιογραφίας*, τ. Α - Β, εκδ. Αστέρως, Αθήνα 1960.
- Κουγιτέας Π., *Πραγματεία Τοπογραφική, Ιστορική και Εθνολογική της Άνω Αλβανίας ή Ιλλυρίας, Κάτω Αλβανίας ή Μακεδονικής Ιλλυρίας και Ηπείρου*, Αθήνα 1905.
- Κούκου Ε., *Θεσμοί και προνόμια του Ελληνισμού μετά την Άλωση. Η διαμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας κατά την Τουρκοκρατία*, εκδ. Σάκουλα, Αθήνα 1988.
- Κουρμαντζής Γ., «Από τη Βυζαντινή στην Οθωμανική πόλη, 15^{ος} - 18^{ος} αι.,», *Ήπειρος, Κοινωνία - Οικονομία 15^{ος} - 20^{ος} αι., Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, Ιωάννινα 1987, σσ. 1-25.
- Κραφίτης Β., *Αρβανίτες = Κραφίτης Β., Ταξίδι στην Ήπειρο*, Αθήνα 1960.
- Κωνσταντινίδη Χ., *Ο Μελισμός, δακτυλογραφημένη διδακτορική διατριβή*, Αθήνα 1991.
- Κωνσταντουδάκη - Κιτρομηλίδου Μ., *Ο αντίκτυπος της άλωσης στη ζωγραφική. Η μεταφύτευση της παλαιολόγειας τέχνης στην Κρήτη και η εξέλιξή της*, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα.
- Κώνστας Κ., 'Βορειοηπειρωτικά', *Ηπειρωτική Εστία*, τ. 7, Αθήνα 1958, σσ. 4α - 8β.
- Κωστούλας Αν., *Πωγωνήσια Βιβλιοθήκη = Κωστούλας Κ., 'Το μεγάλο ντερβένι του Ξηροβάλτου', Πωγωνήσια Βιβλιοθήκη*, τ. 1, εκδ. Η Νέα Φωνή του Πωγωνίου, Ιωάννινα 1994.
- Λάιος Γ., εκδ., 1956: 'Περιγραφή της Β. Αλβανίας και της Β. Ηπείρου από τον Γ. Δημητρίου εξ Αργυροκάστρου, 1783, Ανέκδοτο ιστορικό ντοκουμέντο από τα Κρατικά αρχεία της Αυστρίας', *Ηπειρωτική Εστία*, τ. Ε', σσ. 641-651.
- Λαμπρίδης Ι., *Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα. Περί των εν Ηπείρω Αγαθοεργημάτων*, τόμ. Α', *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, τόμ. Β', 1880-1890, εκδ. ΕΗΜ, Ιωάννινα 1971, ανατύπ..
- Λαμπρίδης Ιω., *Μελετήματα = Λαμπρίδης Ι., Ηπειρωτικά Μελετήματα*, τ. 1-8, Ιωάννινα 1993.
- Leake W., 'Το πέρασμα του Άγγλου περιηγητή W. Leake το 1809 από το Πωγώνι', μτφρ. Αν. Κωστούλα, *Πωγωνιακά Χρονικά*, τ. 2, Ιωάννινα 1996.
- Λεφτσένκο Μ., *Ιστορία = Λεφτσένκο Μ., Ιστορία της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας*, εκδ. Αναγνωστίδη, χχ.

- Λιάπης, *Μνημεία* = Λιάπης Ιερ. αρχιμ., *Μεσαιωνικά μνημεία Εύβοιας*, Αθήναι 1971.
- Λίβα-Ξανθάκη, *Η μονή Ντιλίου* = Λίβα - Ξανθάκη Θ., *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντιλίου*, εκδ. Ι.Μ.Ι.Α.Χ., Ιωάννινα 1980.
- Μακρής-Παπαγεωργίου, *Δίκτυο* = Μακρής Γ. - Παπαγεωργίου Στ., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή πασά Τεπελενλή*, εκδ. Παπαζήση, Αθήνα 1990.
- Maksimovics L., 'Το χρονικό των Ιωαννίνων', *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, εκδ. "ο Σκουφάς", Άρτα 1992.
- Meksi A., 'Τα δεδομένα για την τεχνική οικοδομής των ναών του 7^{ου}-15^{ου} αιώνα στην Αλβανία, μτφρ. Δ. Κομμάτα,' *Βυζαντικά*, 15, Θεσσαλονίκη 1995.
- Μαμμόπουλος Α., *Ήπειρος*, τ. Α-Β, Αθήναι 1961.
- Μανάφης Κ. [διευθ. εκδ.], *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1990.
- Μανούσακας Μ. - Παλιούρας Αθ., *Οδηγός* = Μανούσακας Μ. - Παλιούρας Αθ., *Οδηγός του μουσείου των εικόνων και του ναού του Αγίου Γεωργίου*, Βενετία 1976.
- Μαντάς Χρ., εφ. *Πυρσός Βορείου Ηπείρου*, αρ. φ. 45, Ιουνίου 1964.
- Μαρίνου Γ., *Αγ. Δημήτριος, Η Μητρόπολη του Μυστρά*, εκδ. ΥΠΠΟ/ΤΑΠΑ, Αθήνα 2002.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., *Βυζαντινή Θεσσαλονίκη*, εκδ. Ρέκος, Θεσ/νίκη 1992.
- Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Μαυροπούλου - Τσιούμη Χρ., 'Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα', *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1992, σσ. 658-668.
- Μέτζιος Θ., *Ηπειρωτική Εστία*, τ. Ε', 1956, σ. 893.
- Μηλιαράκης, *Οδοιπορικά Isambert* = Μηλιαράκης Α., *Οδοιπορικά Μακεδονίας, Ηπείρου και Θεσσαλίας κατά τον Emile Isambert*, Αθήνα 1878.
- Μουρίκη, *Αλεποχώρι* = Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.
- Μουρίκη Ντ., *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής της Χίου*, Α-Β, Αθήνα 1985.
- Μπαλτογιάννη Χρ., *Εικόνες: Μήτηρ Θεού*, εκδ. Αδάμ, Αθήνα 1994.
- Μπαμίχας Θ., 'Κώδιξ του ναού της πόλεως του Δελβίνου', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 5, 1930, σσ. 56-75.
- Μπαράς Β., 'Η Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως', *Ηπειρωτική Εστία*, τ.1, 1952, Νο. 3 σσ. 233a-256b, Νο. 6, σσ. 560a-564b, Νο. 7, σσ. 673a-676b.
- Μπαράς, *Δέλβινο* = Μπαράς Β., *Το Δέλβινο της Βορείου Ηπείρου και οι γειτονικές του περιοχές*, Αθήνα 1966.
- Μπεντούλης Δημ., *Έκθεση για τα αποτελέσματα της αποστολής του Ινστιτούτου Μνημείων και Επιστημών στο Πωγώνι*, Τίρανα 1966, σελ.3 κ.μ.
- Μπορμπουδάκης Μ., *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Κρήτης*, Κρητικά Χρονικά, 23(1971), τ.ΙΙ.
- Μπορμπουδάκης Μ., *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1985.

- Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Κρητικής Τέχνης* = Μπορμπουδάκης Μ., *16 Κρητικές Φορητές Εικόνες*, εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο 1985.
- Μπορμπουδάκης Μ., *Ημερολόγιο 1985* = Μπορμπουδάκης Μ., *Ημερολόγιο 1985*, εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο 1985.
- Μπορμπουδάκης Μ., *Ημερολόγιο 1986* = Μπορμπουδάκης Μ., *Ημερολόγιο 1986*, εκδ. Δήμου Ηρακλείου, Ηράκλειο 1986.
- Μπορμπουδάκης Μ., 'Η τέχνη κατά τη Βενετοκρατία', *Κρήτη: Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ. β', Κρήτη 1988, σσ. 231-288.
- Μπορμπουδάκης Μ., 'Εικόνες από το Μετόχι της Μονής στο Ηράκλειο Κρήτης', σε Μανάφης Κ. [διευθ. εκδ.], *Σινά. Οι θησαυροί της Αγίας Αικατερίνης*, συλλογικός τόμος, Αθήνα 1990.
- Μπορμπουδάκης, *Σκλαβεροχώρι* = Μπορμπουδάκης Μ., 'Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου', *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στο Μ. Χατζηδάκη*, εκδ. Τ.Α.Π.Α., τ. 1, Αθήναι 1991, σσ. 375-399 και πίν. 205α.
- Μπορμπουδάκης Μ. [επιμ.], *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, κατάλογος εκθέσεως*, εκδ. Βικελιάς Βιβλιοθήκης, Ηράκλειο 1993.
- Μπορμπουδάκης Μ., 'Σχόλιο στις εικόνες του Πρωτάτου', *Θεοφάνης ο Κρης, Εικόνες από τον Ιερό ναό του Πρωτάτου*, Άγιον Όρος 1993.
- Μπούρας Χ., 'Η εκκλησιαστική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα μετά την Άλωση', *Αρχιτεκτονικά Θέματα*, τ. 3, 1969, σ. 164.
- Μπούρας Χ., 'Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος', *Μνημεία στην Ελλάδα μετά την Άλωση 1453 - 1850*, τ. 1, 1979, σσ. 159-168.
- Μπούρας Χ., *Δ/ντής, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, εκδ. «Εθνικού Μετσόβειου Πολυτεχνείου», Α' 1979, Β' 1982.
- Μπούρας Χ., 'Η Βυζαντινή παράδοση στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στα Βαλκάνια του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνας', *Η Βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, εκδ. του καθηγητή Ι. Γιαννιά, Αθήνα 1994, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, σσ. 147-191.
- Μπούρας Χ., *Ιστορία της Αρχιτεκτονικής: Αρχιτεκτονική στο Βυζάντιο, το Ισλάμ και τη Δυτική Ευρώπη κατά το Μεσαίωνα*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1995.
- Μπούρας Χ., *Μαθήματα Ιστορίας της Αρχιτεκτονικής*, Θεσσαλονίκη.
- Μυστακίδης Ν., 'Η Επισκοπή Δρυϊνουπόλεως', *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο «Δωδώνη»*, 1899, 2^ο έτος.
- Μυστακίδης Ν., 'Η Μητρόπολις Δρυϊνουπόλεως', *Η Φωνή της Ηπείρου*, α' μέρος στο τεύχος 429, 11.03.1901, και β' μέρος στο τεύχος 430, 18.03.1901.
- Μυστακίδης Ν., 'Περί της Επισκοπής Δρυϊνουπόλεως', *Ηπειρωτικός Αστήρ*, τ. 1, Αθήνα 1904.
- Μυστακίδης Ν., 'Σύντομος γεωγραφική και ιστορική περιγραφή του τμήματος Δρυϊνουπόλεως', στο *Ημερολόγιο « Ηπειρωτικός Αστήρ»*, Αθήνα 1904, εκδ. Λ. Βασιλειάδης, 1^ο έτος, σσ. 67 - 73.
- Μυστακίδης Ν., *Επετηρίς Μεσαιωνικού Αρχείου* = Μυστακίδης Ν., 'Επισκοπικοί κατάλογοι Δρυϊνουπόλεως', *Επετηρίς Μεσαιωνικού Αρχείου*, 1952, τ. 4, σ. 180.

- Μυστακίδης Ν., *Πραγματεία σύντομος αρχαιολογική και ιστορική περί Δροβιάνης και των εν αυτή ιερών θέσεων*, εισαγωγή- επιμέλεια Χρ. Α. Μούλια, Πάτρα 1997.
- Nicol D., *Δεσποτάτο* = Nicol, D., *Το Δεσποτάτο της Ηπείρου, 1267 - 1479*, Αθήνα 1991.
- Nicol, D., *Το Δεσποτάτο της Ηπείρου, Ηπειρωτικά Χρονικά* 1992, τ. 30, σσ. 47-59.
- Νικονάνος Ν., *Μετέωρα*, Αθήνα 1987.
- Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου Μ., *Οι Βαλκανικοί λαοί. Από την τουρκική κατάκτηση στην εθνική αποκατάσταση, 14ος-19ος αι.*, εκδ. Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1991.
- Ευγγόπουλος, *Υπαπαντή* = Ευγγόπουλος Α., 'Υπαπαντή', *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών, Ε.Ε.Β.Σ.*, τ. 6, 1929, σσ. 328 - 339.
- Ευγγόπουλος, *Τοιχογραφία Αναλήψεως* = Ευγγόπουλος Α., 'Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης', *Α.Ε.*, 1938, σσ. 32-53.
- Ευγγόπουλος Α., *Κατάλογος των εικόνων. Μουσείον Μπενάκη. Συμπλήρωμα Α'*, Εν Αθήναις 1939.
- Ευγγόπουλος Α., 'Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις Άδου Καθόδου του Ιησού', *Ε.Ε.Β.Σ.* 17, 1941, σσ. 113-129.
- Ευγγόπουλος Α., 'Αι απωλεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας Χαλκέων Θεσσαλονίκης', *Μακεδονικά*, τ. 4, 1955/60, σσ. 1-19.
- Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησις* = Ευγγόπουλος Α., *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ευγγόπουλος Α., 'Άγιος Δημήτριος ο μέγας Δουξ Απόκαυκος', *Ελληνικά*, τ. 15, 1957, σσ. 122 - 140.
- Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957.
- Ευγγόπουλος Α., *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957.
- Ευγγόπουλος Α., 'Μερικαί παρατηρήσεις εις τας Ηπειρωτικάς τοιχογραφίας', *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ. Δ', τ. Α', 1959, σσ. 108-114.
- Ευγγόπουλος Α., 'Η Παλαιολόγειος Παράδοσις εις την μετά την Άλωσιν ζωγραφικήν', *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ. Δ', τόμ. Β', 1960-61, σσ. 77-100 και πιν. 35-46.
- Ευγγόπουλος, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός* = Ευγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήναι 1964.
- Ευγγόπουλος Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*, Θεσσαλονίκη 1970.
- Ευγγόπουλος, 'Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου', *Δ.Χ.Α.Ε.*, 1970-2, περ. Δ', τ. ΣΤ.
- Ευγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μονης Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Οικονομίδης Μ., 'Ηπειρωτικό Ημερολόγιο', τ. Α', 1911, τ. Β', 1914, και *Ηπειρωτικά*, Θεσσαλονίκη 1938.
- Οικονομίδης Μ., *Η Πολίτσιανη*, ανέκδοτη εργασία αποκείμενη στο αρχείο του Μενέλαου Ζώτου, Ιωάννινα 1948.
- Οικονόμου, *Τοπωνυμικό Ζαγορίου* = Οικονόμου Κ., *Τοπωνυμικό της περιοχής Ζαγορίου*, εκδ. Παν/μιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1991.
- Οικονόμου Φ., *Η Εκκλησία εν Β. Ηπείρω* = Οικονόμου Φ., *Η Εκκλησία εν Βορείω*

- Ηπειρώ, Αθήνα 1969.
- Οικονόμου Φ., *Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως = Οικονόμου Φ., Η εν Ηπειρώ Εκκλησία Δρυϊνουπόλεως, Πωγωνιανής και Κονίτσης από της πρώτης διαδόσεως του χριστιανισμού μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, Αθήνα 1971.
- Οικονόμου Φ., *Η Ορθόδοξος Εκκλησία της Αλβανίας*, Αθήνα 1986.
- Οικονόμου Φ., *Τα σχολεία της ενιαίας Ηπείρου*, Αθήνα 1987.
- Οικονόμου Φ., *Η Ορθόδοξος Εκκλησία της Αλβανίας και η συμβολή της εις την διατήρησιν του Ελληνισμού της Βορείου Ηπείρου*, Αθήνα 1988.
- Ορλάνδος Α., 'Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς', *A.B.M.E.*, τόμ. Δ', 1938.
- Ορλάνδος Α., 'Η εν Ελλάδι εκκλησιαστική αρχιτεκτονική επί Τουρκοκρατίας', «*L' Hellenisme Contemporain 1453-1953*», Αθήνα 1953, σσ. 205-218.
- Ορλάνδος, *ABME*, Θ'/1961 = Ορλάνδος Α., 'Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας, Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς', *Αρχεῖον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, τόμ. Θ', 1961, σσ. 74-112.
- Ostrogorsky G., *Ιστορία του Βυζαντινού κράτους*, Μτφ. Ι. Παναγόπουλος, Επιστ. Εποπτεία: Ε. Κ. Χρυσός, τ. Γ', Αθήνα 1981.
- Παϊσίδου Μ., *Τοιχογραφίες 17ου αι. στην Καστοριά = Παϊσίδου Μ., Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στους ναούς της Καστοριάς*, διδακτορική διατριβή, Θεσ/νίκη 1995.
- Παλιούρας Αθ., 'Γενική θεώρηση της ζωγραφικής στην Αιτωλοακαρνανία το 16^ο αιώνα', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 24, 1982, σσ. 121-129.
- Παλιούρας Αθ., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία = Παλιούρας Αθ., Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, εκδ. Αρσινόη, Αθήνα 1985.
- Παλιούρας Αθ., 'Από την Ήπειρο στη Θεσσαλία. Ένας καλλιτεχνικός δρόμος', *Πρακτικά Γ' Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών*, τ. 2, Τρίκαλα 1993, σσ. 41-67 και ill. 1-16.
- Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική = Παλιούρας Αθ., Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, εκδ. Παν/μίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1996.
- Πάλλας Δ., 'Αι αισθητικά ιδέαι των Βυζαντινών πρό της Αλώσεως', *E.E.B.Σ.*, τ. 34, 1965, σσ. 313-331.
- Πάλλας Δ., 'Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη', σε *Μεγάλη Παιδαγωγική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 1, 1967, σσ. 641 κ.μ.
- Πάλλας Δ., 'Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκη μετά την Άλωσιν, Μεθοδολογικά ζητήματα.', *E.E.B.Σ.*, τ. 42, 1975, σσ. 101 κ.μ.
- Παναγιωτόπουλος Β., *Πληθυσμός και οικισμοί της Πελοποννήσου 13^{ος} - 18^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1985.
- Παπαγεωργίου Α., *Κύπριοι ζωγράφοι του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα*, «Report of the Department of Antiquities Cyprus», Λευκωσία 1974, σσ. 195-209.
- Παπαγεωργίου Αθ., *Βυζαντινή Κύπρος = Παπαγεωργίου Α., Βυζαντινές εικόνες της Κύπρου*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1976.
- Παπαδάκης Ν., 'Εκ της Άνω Μακεδονίας', *Μακεδονική Ιλλυρία*, τ. 25, Αθήνα 1913, σσ. 450-452.
- Παπαδόπουλος Α., *Ο αλβανικός εθνικισμός και ο οικουμενικός Ελληνισμός*, εκδ. Νέα Σύνορα, Αθήνα 1992.

- Παπαδόπουλος Γ., *Η Δερβητσάνη της Κάτω Δροπόλεως Αργυροκάστρου*, Αθήναι 1978.
- Παπαδόπουλος Ν., *Η Δούβιανη της Δροπόλεως Βορείου Ηπείρου*, Αθήνα 1970.
- Παπαδόπουλος Ν., *Δροπολίτικα*. Σειρά Α', Αθήνα 1972.
- Παπαδόπουλος Ν., *Δρόπολις = Παπαδόπουλος Ν., Η Δρόπολις της Βορείου Ηπείρου κατά την Τουρκοκρατίαν, 1430-1913*, Αθήνα 1976.
- Παπαδόπουλος Στ. [διευθ. εκδ.], *Σιμωνόπετρα Άγιον Όρος*, συλλογικός τόμος, εκδ. Ελληνικής Τραπέζης Βιομηχανικής Αναπτύξεως, ΕΤΒΑ, Αθήνα 1991.
- Παπαζώτος Θ., *Ναοί Βεροίας = Παπαζώτος Θ., Η Βέροια και οι ναοί της, 11^{ος}-18^{ος} αι.. Μία αρχαιολογική και ιστορική έρευνα στα μνημεία της πόλης*, Τ.Α.Π.Α., Αθήνα 1994.
- Παπαζώτος Θ., *Βυζαντινές Εικόνες της Βέροιας = Παπαζώτος Θ., Βυζαντινές εικόνες της Βεροίας*, Αθήνα 1995.
- Παπαμαστοράκης Τ., 'Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα', Δ.Χ.Α.Ε., περ. Δ', τ. ΙΖ', 1993-4, σσ. 67 - 76.
- Παπαμαστοράκης Τ., *Τρούλοι της παλαιολόγειας περιόδου = Παπαμαστοράκης Τ., Τρούλοι της παλαιολόγειας περιόδου,*
- Παπαχαρίσης Χ., εκδ., *Κοσμά Θεσπρωτού και Αθανασίου Ψαλίδα, Γεωγραφία Αλβανίας και Ηπείρου*, Ιωάννινα 1964.
- Πασαλή Αφρ., *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνος: Συμβολή στη μεταβυζαντινή Αρχιτεκτονική*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Αρχιτεκτονικής Πολυτεχνικής Σχολής Αριστοτέλειου Παν/μίου Θεσ/νίκης, Θεσσαλονίκη 1994.
- Πατρινέλης, Θεοχάρη, Μ. *Σταυρονικήτα = Πατρινέλης Χ. Γ. - Καρακατσάνη Αγ. - Θεοχάρη Μ., Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία, Εικόνες, Χρυσοκεντήματα*, εκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, Αθήνα 1974.
- Πατρινέλης Χ., 'Από την Άλωση ως τις απαρχές της πρώτης Αναγεννήσεως της Παιδείας', *Ι.Ε.Ε.*, τ. 10, σσ. 367-376.
- Πατρινέλης, *Ελληνισμός = Πατρινέλης Χ., 'Ο ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία, 1453-1600,'*, Δ.Χ.Α.Ε., τ. ΙΣΤ', 1991-92, Αθήνα 1992.
- Πελεκανίδης, *Καστοριά = Πελεκανίδης Στ., Καστοριά. Ι. Βυζαντινά τοιχογραφία, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Πελεκανίδης Στ., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- Πελεκανίδης, *Έρευναι = Πελεκανίδης Στ., 'Έρευναι εν άνω Μακεδονία'*, *Μακεδονικά* 5, 1961-1963, Θεσσαλονίκη 1963, σσ. 363-414.
- Πελεκανίδης, *Καλλιέργης = Πελεκανίδης Στ., Καλλιέργης, Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήναι 1973.
- Πελεκανίδης Στ. - Χρήστου Π. - Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α', Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τομ. Α', Πρωτάτον, Μ. Διονυσίου, Μ. Κουτλουμουσίου, Μ. Ξηροποτάμου, Μ. Γρηγορίου, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1973.
- Πελεκανίδου Στ. Μ., Χρήστου Π. Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ. και Καδά Σ. Ν., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Σειρά Α', Εικογραφημένα χειρόγραφα*, Αθήναι 1973, 1975.

- Πελεκανίδης Στ. - Χρήστου Π. - Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ. - Καδάς Σ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α΄, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τομ. Β΄, Μ. Βήρων, Μ. Αγίου Παντελεήμονος, Μ. Εσφιγμένου, Μ. Χιλανδαρίου, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975.
- Πελεκανίδης Στ. - Χρήστου Π. - Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ. - Καδάς Σ. - Κατσαρού Αικ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α΄, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τομ. Γ΄, Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Αγίου Παύλου, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979.
- Πελεκανίδης Στ. - Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1984.
- Πελεκάση Δ., *Βυζαντινοί Αγιογράφοι*, Αθήνα 1933.
- Πετρίδης Αθ., *Δρυοπίς* = Πετρίδης Αθ., 'Χρονικόν Δρυοπίδος', *Νεοελληνικά Ανάλεκτα Φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός»*, 1871, επανέκδοση: 1973, τ. 1, Μέρος 2^ο, σσ. 1-64.
- Πετρίδης Π., *Επίτομος γεωγραφική περιγραφή Χαονίας*, εισαγωγή και σημειώσεις από τον Δ. Βαγιάκο, εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα 1988.
- Ρινοναρονα Ν., *Εικόνες κρητικής τέχνης*, *Εικόνες της Κρήτης*, εκδ. Βικελαίας Βιβλιοθήκης, Ηράκλειο 1993.
- Πιομπίνος Φ., *Έλληνες αγιογράφοι* = Πιομπίνος Φ., *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Έκδοση της Εταιρείας Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου, Αθήνα 1984.
- Πλουμίδης Γ., *Οι Βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες μεταξύ του δευτέρου και του τρίτου τουρκοβενετικού πολέμου, 1503-1537*, Ιωάννινα 1974.
- Pollo S. - Puto A., *Ιστορία της Αλβανίας*, εκδ. Ομάδας, Θεσσαλονίκη 1976.
- Πουλίτσας Π., *Επιγραφαί* = Πουλίτσας Π., 'Επιγραφαί καί ενθυμήσεις εκ Βορείου Ηπείρου', στο *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 5, 1928, σσ. 55-99.
- Πουλίτσας Π., 'Σύνοψις του Κώδικος της Επισκοπής Δρυϊνουπόλεως και Αργυροκάστρου', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, έτος 5, 1930, σσ. 76-113.
- Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος* = Σαμπανίκου Ε., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα, 1637*, εκδ. Φ.Ι.Λ.Ο.Σ., Τρίκαλα 1997.
- Schiro G., *Το Χρονικό των Τόκκων* = Schiro G., *Το Χρονικό των Τόκκων. Τα Ιωάννινα κατά τας αρχάς του 15^{ου} αι.*, Ιωάννινα, 1965.
- Σισιλιάνου Δ., *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1935.
- Σούλης Γ., 'Περί των Μεσαιωνικών αλβανικών φύλων των Μαλακασίων, Μπουίων και Μεσαριτών', *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών*, τ. 23, σσ. 213-216.
- Σούρλας Ευρ., *Ηπειρωτικά Χρονικά* = Σούρλας Ευρ., *...Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. ΙΕ΄, σ. 216.
- Σπυρομίλιος Μ., 'Πίναξ στατιστικός των ιερών σταυροπηγιακών και ενοριακών Μονών της περιφέρειας του Β. Προξενείου Αργυροκάστρου', *Νέος Κουβαράς: Ετήσιος Ηπειρωτικός Χρονογράφος*, 3^ο έτος, Αθήνα 1966, σσ. 246-247.
- Στούπης Σπ., *Πωγωνησιακά* = Στούπης Σ., *Πωγωνησιακά και Βησσανιώτικα*, Πάτρα 1964
- Σωτηρίου Γ., *Ο Χριστός εν τη τέχνη*, Αθήνα 1914.
- Σωτηρίου Γ., 'Η Όμορφη Εκκλησιά Αιγίνης', *Ε.Ε.Β.Σ.*, τ. 2, 1925, σσ. 242-276.

- Σωτηρίου Γ., 'Η λίμνη της Πρέσπας', *Ημερολόγιο της Μεγάλης Ελλάδας* 1926, σσ. 151-160.
- Σωτηρίου Γ., *Εικόνες της Μονής Σινά* = Σωτηρίου Γ. - Σωτηρίου Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ. Α', πίνακες, Αθήναι 1956, τ. Β', κείμενο, Αθήναι 1958.
- Σωτηρίου Μ., 'Οι μετά τρουύλλου ναοί της μεταβατικής εποχής. Συμβολή εις την ιστορίαν των τύπων της βυζαντινής αρχιτεκτονικής', *Byzantinisch - Neugriechische Jahrbücher*, 1934, σσ. 263-290.
- Σωτηρίου Μ., 'Η μακεδονική σχολή και η λεγόμενη σχολή Μιλούτιν', *Δ.Χ.Α.Ε.*, Ε', 1966-9, = Σωτηρίου Μ., 'Η μακεδονική σχολή και η λεγόμενη Σχολή Μιλούτιν', *Δελτίο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, έτος Δ', τ. Ε', 1966-69, σσ. 1 - 30.
- Σωτηρίου, *Ενταφιασμός* = Σωτηρίου Μ., 'Ενταφιασμός - Θρήνος', *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ. Δ', τ. Ζ', 1973-74, σσ. 139-147.
- Τοντόροφ Ν., *Η Βαλκανική πόλη, 15^{ος}-19^{ος} αι.*, τ. Α', εκδ. Θεμέλιο, σσ. 39 και 41.
- Τούρτα, Βίτσα = Τούρτα Α., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, εκδ. Τ.Α.Π.Α., Αθήνα 1991.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., *Πρόσδος και συντήρηση στο πεδίο της Εκκλησιαστικής Ζωγραφικής, η περίπτωση του 18^{ου} αι.*, εκδ. Ιδρύματος Γουλανδρή - Χορν, Αθήνα.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., 'Μεταβυζαντινή Τέχνη, 1430-1913,' in Sakellariou K. [ed.], 1997.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., *Ιστορικοί Ελληνικοί Χώροι: ΗΠΕΙΡΟΣ. 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σσ. 318-336.
- Τσελεπή Εβλιά, *Ταξίδι στην Ήπειρο*, επιμέλεια Σπ. Εργολάβος, εκδ. Ήπειρος, Ιωάννινα 1996².
- Τσελικίδης Μ., 'Ο πύργος Γουλά εν Πολυτσάνη', εφ. *Ταχυδρόμος Κωνσταντινουπόλεως*, φ. 1872, 05.10.1904.
- Τσελικίδης Μ., 'Ο ναός του Μεγάλου Αθανασίου εν Πολιτσιάνη', εφ. *Ταχυδρόμος Κωνστα-ντινουπόλεως*, αρ. φ. 1879/13.10.1904.
- Τσελικίδης Μ., 'Η Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και τό μετόχιον αυτής εν Πολιτσιάνη', εφ. *Ταχυδρόμος Κων/πόλεως*, αρ. φ. 1925, 08.12.1904.
- Τσιγαρίδας Ευθ., *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου* = Τσιγαρίδας Ευθ., *Οι τοιχογραφίες της Ι. Μ. Λατόμου στη Θεσσαλονίκη και η βυζαντινή ζωγραφική του 12^{ου} αι.*, Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1986.
- Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Μακεδονίας* = Τσιγαρίδας Ευθ., 'Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία κατά το 15ο αι.', *Η Σύμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης: πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων. Ανακοινώσεις*, εκδ. Χ.Α.Ε., Αθήνα 1988, σσ. 17 κ.μ.
- Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες παλαιολόγειων* = Τσιγαρίδας Ευθ., *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, εκδ. Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη 1999.

- Τσιτουρίδου, Αγ. Νικόλαος Ορφανός = Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη, συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αι., διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 1986.*
- ΥΠ.Ε.Π.Θ., *Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1976.*
- Υπουργείο Πολιτισμού, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Κατάλογος Εκθέσεως, Αθήνα, Παλιό Πανεπιστήμιο, 26 Ιουλίου - 6 Ιανουαρίου 1986, Αθήνα 1986.*
- Φειδάς Βλ., *Περίγραμμα Βυζαντινής Ζωγραφικής, Αθήνα 1982.*
- Χατζηδάκη Ν., *Από το Χάνδακα στη Βενετία = Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στη Ιταλία, 15ος - 16ος αιώνας, Αθήνα 1983.*
- Χατζηδάκη Ν., *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος - 16ος αιώνας, κατάλογος εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.*
- Χατζηδάκης Μ., επιμ., *Ψηφιδωτά, τοιχογραφίες, Νάξος, εκδ. Μέλισσα 1989, σ. 84-85 [σε κείμενο του Ν. Ζία]*
- Χατζηδάκης Μ., 'Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία', *Κρητικά Χρονικά Α'*(1947, σσ. 34-36.
- Χατζηδάκης Μ., 'Τοιχογραφίες στην Κρήτη', *Κρητικά Χρονικά ΣΤ*, 1952, σσ. 59-91.
- Χατζηδάκης Μ., 'Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής', *L' Hellenisme Contemporain 1453 - 1953*, αυτοτελής τόμος του περιοδικού *Νέα Εστία*, Αθήνα, Χριστούγεννα 1953, σσ. 219 - 244.
- Χατζηδάκης Μ., 'Περί σχολής Κωνσταντινουπόλεως ολίγα', *ΑΔ*, τ. 27, 1972, σσ. 121-137.
- Χατζηδάκης Μ., 'Η μεταβυζαντινή τέχνη, 1453-1700, και η ακτινοβολία της', *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Ι', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1974, σσ. 410-437.
- Χατζηδάκης Μ. & συν., *Βυζαντινές εικόνες και τοιχογραφίες*, εκδ. Υπ. Πολιτισμού, Αθήνα 1976.
- Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου = Χατζηδάκης Μ., Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης Μ., 'Η ύστερη βυζαντινή τέχνη, 1204-1453,' σε *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Θ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1979, σσ. 423-458..
- Χατζηδάκης, *Μακεδονία, Η τέχνη κατά την ύστερη Βυζαντινές εποχή, = Χατζηδάκης Μ., Μακεδονία, 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1982, σσ. 266-271, 291-305, 338-351, 410-425, και αγγλικά, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκης Μ., *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, Παλιό Πανεπιστήμιο, κατάλογος, Αθήνα 1986.
- Χατζηδάκης Μ., *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης = Χατζηδάκης Μ., 'Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ι. Μ. Σταυρονικήτα*, σε *Ιερά Μονή Σταυρονικήτα*, εκδ. Ι. Μ. Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.
- Χατζηδάκης Μ., *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, 1450-1830, με εισαγωγή στην ιστορία της ζωγραφικής της εποχής*, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε. 33, τόμ. 1, Αθήνα 1987.

- Χατζηδάκης, Μυστράς = Χατζηδάκης Μ., Μυστράς. *Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το κάστρο*, Αθήνα 1987.
- Χατζηδάκης Μ. – Μπίθα Ιω., *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Κυθήρων*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκης-Σοφιανός, Μετέωρα = Χατζηδάκης Μ. - Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, εκδ. Interamerican, Αθήνα 1990.
- Χατζηδάκης Μ. - Δρακοπούλου Ευγ., Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση, τ. Β', Καβαλλάρος Ν. - Χωραφάς Ν., εκδ. Ινστιτούτου Βυζαντινών Ερευνών, Αθήνα 1998.
- Χατζημιχάλη Αγγ., *Ηπειρωτικά Χρονικά* = Χατζημιχάλη Αγγ., ...*Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. ΙΕ', σ. 117.
- Χατζηφώτης Ι., *Μακεδονική Σχολή, του Πανσέληνου, 1290 - 1320*, Εκδοτικό Ίδρυμα Νεότητας, Αθήνα 1995.
- Χρήστου Π. - Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ. - Καδάς Σ. - Καλαμαρτζή-Κατσαρού Αικ., *Οι θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α', Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, τ. Δ', Μ. Βατοπεδίου, Μ. Ζωγράφου, Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Ξενοφώντος, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1991.
- Χρηστοβασίλης Χρ., *Ημερολόγιον Μ. Οικονομίδου*, 1914.
- Χρυσόστομος αρχιεπ. Αθηνών, *Επιστημονική Επετηρίς*, Αθήναι 1922, σσ. 219 και 236.
- Ψιμούλη Β., Σούλι = Ψιμούλη Β., *Σούλι και Σουλιώτες*, εκδ. Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών του Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1998.

* Περιελήφθησαν στη βιβλιογραφία και τόμοι ή λευκώματα που χρησιμοποιήθηκαν μόνο για τις φωτογραφικές τεκμηριώσεις.

B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ *
(κυρίως για την εικονογραφική τεκμηρίωση,

- Arapi M., 'Le icone bizantine e post-bizantine in Albania, XII-XIX sec.', *Mostra di icone albanesi, Camera dei Deputati, 24 febbraio-8 marzo 1998*, Roma 1998, σσ. 3-4.
- Babiç G., *Les fresques de Susica en Macedoine*, CA XII, 1962, σ. 303 κ.ε.
- Babič-Chatzidakis, *The Icons of the Balkan* = Babiç G. & Chatzidakis M., 'The Icons of the Balkan Peninsula and the Greek Islands', II, *The Icon*, cd. K. Weitzmann, London 1982, σσ. 305-372.
- Babiç G., Korac V. & Cirkovic C., *Studenica*, Beograd 1986.
- Babiç G., *Icons*, Studio Ed., London 1988.
- Barkan Ö. L., 894, 1488/1489, *yili cizyesinin tahsilatina âit muhasebe bilânçolari, Belgeler*, 1964, τ. 1/1, σσ. 1-120.
- Chatzidakis, *Icons* = Chatzidakis M., *Icones de Saint-George des Grecs et de la collection de l' Institut*, Venise 1962.
- Chatzidakis M., Les débuts de l' école crétoise, *Études sur la peinture post-byzantine*, London 1976.
- Chatzidakis M., 'Classicisme et tendances populaires au XIVE siècle. Les recherches sur l' évolution du style', *Actes du XIVE Congrès International d' Études Byzantines*, 1, Rapports, Bucarest 1974, σσ. 153-188.
- Chatzidakis M., *Theophanis* = Chatzidakis M., 'Recherches sur le peintre Theophane le Cretois', *Dumbarton Oaks Papers*, v. 23 - 24, 1969-70, σσ. 309-352, εικ. 1-132.
- Chatzidakis M., 'Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce', *Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes*, II, Archéologie, Histoire de l' Antiquité, Arts, Sofia 1969, σσ. 705-714.
- Chatzidakis M., 'Contribution a l' etude de la peinture post-byzantine', *L' Hellenisme Contemporain*, Αθήνα, τ. Μάϊου 1953, σσ. 194-216.
- Chatzidakis M., 'Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans, 1300-1550', *Aspects of the Balkans, Continuity and Change, Contribution to the international Balkan Conference, held at UCLA, 1969, Paris 1972*, σ. 177 κ.ε.
- Clarke S., *Notes from expeditions in Albania*, N.B. 1 - 3, in the British School of Archaeology, Athens 1923 - 1924 [unpublished].
- Constantinides Ef., *Olympiotissa* = Constantinides E., *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa*, τ. I-II, Αθήνα 1992.
- Darrouzès J., *Notitiae Episcopatum Ecclesiae Constantinopolitanae*, Texte critique, introduction et Notes, Institut Français d' Études Byzantines, Paris 1981.
- Delehaye H., *Les légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909.
- Der Nersessian, *Program and Ikonography of Parecclesion* = Der Nersessian S., 'Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion', *The Kariye Djami 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton, New Jersey 1975, σσ. 305-349.
- Dewald, *The Iconography of the Ascension* = Dewald, *The iconography of the Ascension*, A.S.A 19/1915

- Dhamo Dh., 'L' église de Notre Dame à Maligrad', *Studia Albanica* 1964, τ. 2, σσ. 107-119 + XI πίνακες.
- Dhamo Dh., 'Piktorët shqiptare të shek. 16-18 dhe veprat e tyre në Shqipëri', *Studime Historike* 1985, τ. 3, σσ. 165-174.
- Dhamo Dh., 'Peintres albanais aux XVI-XVIIIes siècles et leurs oeuvres en Albanie et dans d' autres régions balkaniques', *Studia Albanica*, 1986, τ. 1, σσ. 145-156.
- Dhamo Dh., 'Vepra dhe tipare të pikturës në Shqipëri në shek. V-XV, Valeurs et caractéristiques de la peinture en Albanie aux V-XVe siècles,' *Studime Historike*, 1984, v. 1, σσ. 141-158, French synopsis στις σσ. 158-160.
- Dhamo Dh., 'Pasuesit e Onufrit në Berat, Les continueurs d' Onufër à Berat,' *Studime Historike*, 1987, v. 1,
- Djuriç V. J., *Sopocani*, Beograd 1963.
- Djuriç J.V. - Fresken, *Nerezi*.
- Djuriç, *Mali Grand* = Djuriç J.V., *Mali Grad - Saint Athanase a Kastoria - Borje*, Zographe 6, Beograd 1975, σ. 31 κ.μ.
- Djuriç, J.V. *Icônes de Yougoslavie*, Βελιγράδι 1961.
- Djuriç J.V., *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, εκδ. Hirmer, Munchen 1976.
- Embiricos A., *L' école crétoise, dernière phase de la peinture byzantine*, Παρίσι 1967.
- Frolow A. - Grabar A., *La peinture murale du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macédoine et Montenegro*, Δάνιβόε 1954.
- Millet-Frolow, *Yougoslavie* = Frolow A., *La peinture du moyen age en Yougoslavie, Serbie, Macedoine et Montenegro*, Fasc. I, II, III, Παρίσι 1954, 1957, 1962.
- Garidis M., *La peinture murale* = Garidis M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance, 1450 - 1600, et dans les pays sous domination étrangère*, εκδ. Σπανός, Αθήνα 1989.
- Garidis M., 'Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle', *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 22, 1980, σσ. 151 - 175.
- Gerov G., *La peinture en Bulgarie*, σε «Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής», σ. 169, f. 21
- Grabar, *Bulgarie* = Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie, texte-album*, τ. 1, Παρίσι 1928.
- Grabar, *La peinture Byzantine* = Grabar A., *La peinture Byzantine*, Γενεύη 1953.
- Grabar A., 'La Sainte Face de Laon: Le Mandylion dans l' art orthodoxe', *Sem. Kondakovianum*, *Ζωγραφικά* 3, Πράγα 1931.
- Grabar A., 'L' expansion de la peinture russe aux XVIe siècle', *L' art de la fin de l' antichité et du Moyen Age*, II, Παρίσι 1968, σσ. 43-57.
- Grigoriadou L., 'L' image de la Déesis royale dans une fresque du XIVE siècle à Castoria', *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Βουκουρέστι 1971, σσ. 45-73.
- Grozdanov Sv., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Βελιγράδι 1980.
- Grozdanov, *La peinture d' Ohrid* = Grozdanov Cv., *La peinture murale d' Ohrid au XIVE siècle*, γαλλική περίληψη, Οχρίδα 1980.
- Haderman - Misguich, *Kurbinovo* = Haderman - Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges à la peinture byzantine du XIIIe siècle*, Βρυξέλλες 1975.

- Hamann-Mac Lean R., Hallensleben, H., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, vom 11. bis zum fruhen 14. Jahr. Bildband, Giessen 1963.
- Hamann-Mac Lean R., *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, II, Ciessen 1976.
- Hamann-Mac Lean R., 'Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert', στο *Festschrift K. H. Usener*, Μελβούρνη 1967, σσ. 225-250.
- Hammond N., *Epirus*, Οξφόρδη 1967, μτφρ. Ν. Γιάγκας, Αθήνα 1991.
- Holland, *Ταξίδια* = Holland H., *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly, Macedonia during the years 1812-1813*, Λονδίνο 1815, μτφρ. Χρ. Ιωαννίδη, εκδ. Τολίδη, Αθήνα 1989.
- Holy Image. Holy Space, Icons and Frescoes from Greece*, Κατάλογος Εκθέσεως στις Η.Π.Α., από 21.01.1988 - 14.01.1990, Αθήνα 1988.
- Inalcik, *Timariotes* = Inalcik H., 'Timariotes chrétiens en Albanie au XVe siècle, d'après un registre de Timars ottomans', *Mitteilungen des Osterreichischen Staatsarchivs*, τ. 4, Βιέννη 1951, σσ. 118-138.
- Inalcik H., *Hicri 835 Tarihli. Süret-i Defter-i Sancak-i Arvanid, Arvanid sancagi timardefterine göre 1431*, Ankara 1954.
- Kalokyris, *Wall Paintings* = Kalokyris K., *The byzantine wall paintings of Crete*, New York 1973.
- Kartsonis A., *Anastasis* = Kartsonis A., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1986.
- Kiel M., *Art and Society of Bulgaria...*, Maastricht 1985.
- Koch G., 'Αλβανία, μνημεία πολιτισμού σε μία άγνωστη χώρα', *ΕΓΝΑΤΙΑ* 1990, τ. 2, σσ. 315-337.
- Koder J. - Hild Fr., *Hellas und Thessalia*, Βιέννη 1976.
- Kontis B., *Greece and Albania, 1908 - 1914*, εκδ. ΙΒΣ, Θεσσαλονίκη 1976.
- Lazarev V., *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- Le Quien M., *Oriens Christianus* = Le Quien M., *Oriens Christianus in Quatuor Patriarchatus digestus*, II, Paris 1740.
- Lear Ed., *Journals of a landscape painter in Albania, etc.*, London, 1856, : Richard Bentley Publisher.
- Ljubinkovic M., *Ravanica*, εκδ. Jugoslavija, Beograd 1966.
- Ljubinkovic R., 'L' église de l' Ascension du Village de Leskovac', *Starinar, N.S. II*, 1951, σσ. 193-216.
- Meksi A. - Thomo P., 'Arkitektura pasbizantine në Shqipëri', *Monumentet*, 1976, v. 11, σσ. 127_i - 133_{ii}, ill. 1 - 10, με περίληψη στα γαλλικά «L' architecture postbyzantine en Albanie», σσ. 142_i - 145_{ii}.
- Meksi A. - Thomo P., 'Arkitektura pasbizantine në Shqipëri: Kishat një nefshë', *Monumentet*, 1980, v. 19, σσ. 89_i - 113, περίληψη στα γαλλικά : «L' architecture postbyzantine en Albanie: les églises ÷ nef unique», σσ. 114_i - 115_{ii}.
- Meksi A. - Thomo P., 'Arkitektura pasbizantine në Shqipëri: përfundime', *Monumentet*, 1981, v. 2, 22, με περίληψη στα γαλλικά στο τέλος.
- Meksi A., 'Restaurimi i kishës së manastirit të Shën Thanasit në Polihën' περίληψη

- στα γαλλικά : *Monumentet*, 1974, v. 7 - 8, σσ. 277_i - 288_{ii}.
- Meksi A., 'Dy kisha bizantine në rreth të Gjirokastrës', *Monumentet* 1975, τ. 10, σσ. 75-98.
- Meksi A., *Arkitektura mesjetare në Shqipëri*, Tirana, 1983,: '8 Nëntori' ed.
- Miljukov P. N., 'Christianskiya drevnosti zapadnoi Makedonii', σε *Izvestiya Russkogo Archeologitseskogo Instituta v Konstantinopol*, v. IV, fasc. I, Sofia 1899, pp. 21 - 151, κυρίως σσ. 76, 78.
- Millet-Frolow = Millet G. - Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie, Serbie, Macedoine et Montenegro*, fasc. I, II, III, Paris 1954, 1957, 1962.
- Millet-Frolow = Millet G. - Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1962.
- Millet, *Mistra* = Millet G., *Monuments Byzantins de Mistra*, Paris 1910.
- Millet, *Athos* = Millet G., *Monuments de l' Athos, I. Les peintures*, Paris 1927.
- Millet G., *Recherches* = Millet G., *Recherches sur l' iconographie de l' Évangile aux XIVe, XVe et XVIe s. d' après les Monuments de Mistra de la Mocedoine et du Mont Athos*, Paris 1960.
- Millet G. - Velmans T., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, IV, Paris 1969.
- Mitrovic-Okuner «La dormition» = Mitrovic L. Wratislav - Okunev N., 'La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe', *Byzantinoslavica* 3, 1931, σσ. 134-179..
- Nallbani H., 'Të dhëna të reja për veprimtarinë e piktor Onufrit të përfituara gjatë restaurimit', *Monumentet* 1977, τ. 13, σσ. 85-93.
- Okunev N.L., 'Serbskija Srednevekovyja Stenopisi, Peintures murales serbes du Moyen-Age,' I, *Slavia* II, Πρόλογα 1923, σσ. 371-399.
- Ouspensky L., *L' icone de la Nativité du Christ*, Paris 1951.
- Pallas, *Passion* = Pallas D., 'Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus, das Bild', *Miscellana Byzantina Monacensia*, v. 2, München 1965.
- Pallas D., 'Epiros', *Reallexikon zur bysantinischen Kunst*, Stuttgart 1971, τομ. II, σσ. 207-234.
- Petkoviç S., 'Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XVth century until the end of the XVIIth century', in *Actes du Premier Congrès International des Etudes Balkaniques et sud-est europeénes*, II, Archéologie, Histoire de l' Antiquité, Arts, Sofia 1969, σσ. 715-744.
- Petkoviç V., *La peinture Serbe du moyen age*, I, II, III, Beograd 1930-1934.
- Petkoviç V., *Studenica*, Beograd 1924.
- Petkoviç-Boškoviç, *Manastir Deçani*, τ. 1-11, Beograd 1941
- Phillipson A., *Thessalien und Epirus*, Berlin, 1897.
- Pollo S. - Puto A., *Histoire de l' Albanie des origines à nos jours*, Horvath, Paris 1974.
- Popa Th., «Onufri ikonograf i shquar shqiptar», *Bul. Shk. Shoq.* 1, 1962, σσ. 54-75.
- Popa Th., *Piktorët mesjetarë shqiptarë* = Popa Th., *Piktorët mesjetarë shqiptarë*, Tiranë 1961.
- Popa Th., 'Considérations générales sur la peinture post-byzantine en Albanie', *Actes du Ier Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia 1966, v. II, Sofia 1969, pp. 767-782.

- Popa Th., *Mbishkrime* = Popa Th., *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, edited by Nestor Nepравishta - Kostandin Gjakumis, Tirana, 1998,: Akademia e Shkencave - Instituti i Historisë Ed.
- Pulaha S., «Les contrées du Sancak de Dukagjine durant le XVe siècle», *Studime Historike*, τ. 27, αρ. 3, σσ. 3-51 και αρ. 4, σσ. 167-195, Τίρανα 1973.
- Pulaha S., ‘Sur les causes des insurrections des années ’30 du XVe siècle en Albanie’, *Studia Albanica*, 1967, τ. 2, σσ. 31-42.
- Pulaha S., ‘Rreth shkaqeve të kryengjitjeve të viteve tridhjetë të shek. XV, Sur les causes des insurrections des années ’30 du XVe siècle en Albanie’, *Studia Albanica*, 1967, τ. 4, σσ. 23-33, Γαλλική περίληψη σσ. 34-36.
- Pulaha S., *Qëndresa e popullit shqiptar kundër osmane në Shqipëri nga shekulli XVI deri në fillim të shekullit XVIII, dokumente osmane*, Tiranë: Akademia e Shkencave, Instituti i Historisë, 1978.
- Pulaha S., ‘Qytetet shqiptare nën regjimin feudal ushtarak osman gjatë shekujve XV-XVI, Les villes albanaises sous le regime foedal militaire ottoman au cours des XVe et XVIe siècles’, *Monumentet*, 1984, τ. 1, σσ. 17-42, Γαλλική περίληψη σσ. 43-49.
- Pulaha S., *On the demographic and ethnic situation of the Albanian territories, 15th-16th centuries*, Τίρανα: «8 Nëntori» Publishing House 1988.
- Puzanova V., ‘Mbi punën e piktor Nikollës në kishën Vllaherna në këshjellën i Beratit’, *Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranës*, Seria Shkencat Shoqërore, τ.1, Τίρανα 1957.
- Radojic S., *Icônes de Serbie et de Macédoine*, Beograd χ.χ.
- Radojic S., ‘Jedna slikarska skola iz druge polovine XV veka. Prilog istoriji hriscanske umetnosti pod Turcima’, *Zbornik za likovne umetnosti*, τ. 1, Novi-Sad 1965, σσ. 69-104.
- Sakota M., *Studenička Riznica*, Beograd 1988
- Schiller, *Ikonographie* = Schiller G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, τόμ. 1, 2, 3, Gutersloh 1966, 1968, 1971.
- Schiller G., *Ikonographie of Christian Art*, I, II, αγγλική μτφ., London 1971.
- Shkodra Z., *Qytetet* = Shkodra Z., ‘Qytetet shqiptare gjate dy shekujve të parë të sundimit turk’, *Ekonomia Popullore*, τ. 5, 1963.
- Soustal P. - Koder J., *Nikopolis und Kephallenia*, *Tabula Imperii Byzantini*, τ. 3, Βιέννη 1981: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Stadtmüller G., «Τα προβλήματα της ιστορικής διερευνήσεως της Ηπείρου», π. *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 9, 1934, σσ. 140-169.
- Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales... Kondaris* = Stavropoulou - Makri A., *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista , 1568*, εκδ. Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1989.
- Stylianou A., ‘An italo-byzantine series of Wall-paintings in the Church of St. John Lampadistis, Kalopanayiotis, Cyprus’, *Akten des XI Internationalen Byzantinischen Kongresses*, München 1958, Munich, C.H. Beck'sche Verlags Buchhandlung, 1960, σσ. 595-598.
- Stoianovich T., ‘A route type: the Via Egnatia under Ottoman rule’, in Zachariadou E. [ed.], 1996, *The Via Egnatia under Ottoman Rule, 1380-1699*, Crete University

- Press, Πέθουμνο 1996, σσ. 203-216.
- Stransky A., 'L' église Saint-Jean de Bobostica en Albanie', *Revue des Etudes Slaves*, t. 16, fasc. I et II, Paris 1936, pp. 76 - 79.
- Subotic, *Saint Constantin et Hélène* = Subotic G., *L' église des Saints Constantin et Helene a Ohrid*, Beograd 1971.
- Subotic G., *L' école* = Subotic G., *L' école de peinture d' Ohrid au XVe siècle*, γαλλική περίληψη, Ohrid 1980.
- Subotic G., *Les débuts de vie monastique aux Meteores*, σ.127 κ.μ.
- Talbot Rice D., *Byzantine Painting, The last Phase*, London 1968.
- Talbot Rice D. & T., *Icons and their Dating*, London 1974.
- The Museum of Chora*, εκδ. Aksit, Κων/πολη 1997.
- Thomo P., *Arkitektura pasbizantine në Shqipërinë e Jugut*, = The post-Byzantine Architecture in Southern Albania, Tiranë, 1998.; Botim i Kishës Autoqefale Orthodhokse të Shqipërisë, Tirana, 1999.
- Tischendorf C., *Evangelia Apocrypha* = Tischendorf C., *Evangelia Apocrypha adhibitibus plurimis codicibus graecis et latinis partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus*, Lipsiae, εκδ. Σπανός, Αθήνα 1853.
- Todic B., *Gracanica*, Beograd 1989.
- Todorov N. - Velkov A., *Situation démographique de la Péninsule balkanique, fin du XVe s. - début du XVIe s.*, Édition de l' Académie Bulgare des Sciences, Sofia 1988, όό. 7-26
- Underwood, *Kariye* = Underwood P., *The Kariye Djami*, τ. I-III, London 1967.
- Velmans T., 'L' iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age', *Synthronon*, B.C.A. II, Paris 1968, σσ. 119 κ.μ.
- Velmans T., *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, XI, Paris 1977.
- Walter C., 'The Cycle of Saint George in the Monastery of Decani', *Decani et l' art byzantin au milieu du XIV siècle*, Beograd 1985, Beograd 1989, pp. 347 - 354.
- Weitzman K. - Chatzidakis M. - Miatev K. & Radojic S., *Frühe Ikonen*, Wien - München 1965.
- Weitzman K. - Chatzidakis M. - Miatev K. & Radojic S., *Icons: Sinai, Grèce, Bulgaric, Yougoslavie*, Belgrade 1966.
- Weitzman K. - Alibegasvili G. - Volskaja A. - Babic G. - Alpatov M. & Voinescu T., *Le icone*, ed. A Mondatori, Milano 1981.
- Weitzman K. - Chatzidakis M. & Radjic S., *Icons*, Alpine Fine Arts Collection LTD. Ed., London 1993.
- Wessel K., «Himmelfahrt», *RbK*, τ. 2, στ. 1224-1256.
- Wratislaw Mitrovic-Okuner «*La dormition*» = Wratislaw-Mitrovic L.- Okuvev N., «*La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe*», *Byz. Slav.* 3, 1931, σσ. 134-173.
- Xyngopoulos A., *Thessalonique et la peinture Macédonienne*, Athènes 1955.
- Yiannas J., 'The Palaeologan Refectory Program at Apollonia', in Curcic Sl. - Mouriki D. [ed.], 1991, *The Twilight of Byzantium*, Princeton: Princeton University Press, 1991, σσ. 161-185.

- Yiannias J., *The wall paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos: a study in eastern orthodox refectory art*, University of Pittsburgh, Ph.D. 1971, Fine Arts, 1971.
- Zamputi I., 'La potentiel d' une maison féodal albanaise au XV siècle', *Studia Albanica*, 1980, τ. 1, σσ. 209-228.
- Zamputi I., 'Të dhëna mbi potencialin ekonomik të një shtëpie feudale shqiptare në shek. XV', in Pulaha S. - Maltezi L. - Huta P., 1989, *Studime për epokën e Skënderbeut*, τ. I, 1989, Τίρανα : Akademia e Shkencave - Instituti i Historisë, σσ. 234-251.
- Zamputi I., 'Luftërat e popullit shqiptar kundër pushtimit turk në vjetet 1479-1492', in Pulaha S. - Maltezi L. - Huta P., 1989, *Studime për epokën e Skënderbeut*, 1989, τ. II, Τίρανα : Akademia e Shkencave - Instituti i Historisë, σσ. 581-603.

* Τα βιβλία που δεν είναι γραμμένα στη γαλλική και αλβανική γλώσσα, και, ενμέρει, στην αγγλική, χρησιμοποιήθηκαν μόνο για φωτογραφική τεκμηρίωση.

