

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

II-5

335α'

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
026000150547





704.909 495 3
DIE
1992
S

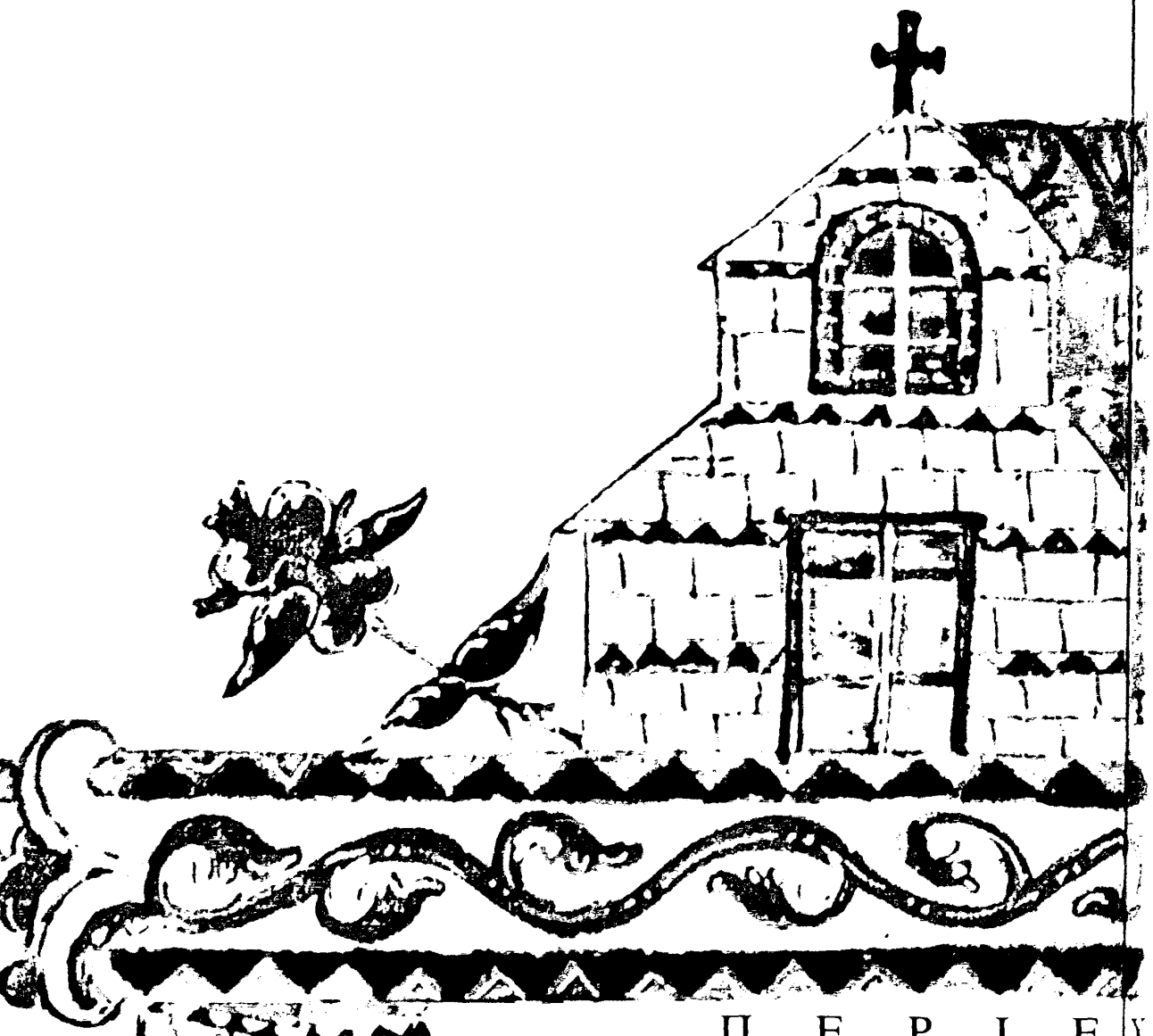
Αρ. εισ. 9248/2001

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ
Ήπειρος

ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Π Ε Ρ Ι Ε Χ

Πρόλογος Μητροπολίτου Ιωαννίνων Θεοκλήτου 9
Προλεγόμενα Επιμελητών Τόμου 10
Αφιέρωμα στους Βυζαντινολόγους Γαρίδη και Βρανούση 12
Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών 17
Σαπφώ Βαρδια, Ο κύκλος των παραβολών, Μονή Φιλανθρωπηνών 37
Νίκη Βασιλικού, Η παράσταση Αγίου Ιωάννη του εξ Ιωαννίνων .. 49
Μιλτος Γαριδης , Στενές επαφές με ρεύματα ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Μονή Φιλανθρωπηνών 65
Ευαγγελια Γεωργιτσογιαννη, Σχέσεις ζωγραφικής Φιλανθρωπηνών και Ντύμου με εργαστήρι του τέλους 15ου αι. 85
Ελενη Δελιπαννη-Δωρη, Γύρω από το εργαστήρι των Κονταρήδων 103
Λαζαρος Δεριζιωτης, Μετέωρα - Ιωάννινα. Σχέσεις πνευματικές . 151
Δημητρης Κωνσταντιος, Ο καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος στο Νησί Ιωαννίνων 161
Θεπς Λιβα-Ξανθακη, Η μονή Στρατηγοπούλου και η συμβολή της στην εικονογραφία του Θεομητορικού κύκλου 181
Αθανασιος Παλιουρας, Παραστάσεις Θεοφανειών στη μεταβυζαντινή ζωγραφική 197
Βαρβαρα Ν. Παπαδοπουλου, Η Μονή Αγίου Νικολάου Γκιουμάτων ή Ελεούσης 211
Ανδρομαχη Παπαευσταθιου, Εικονογραφία των πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπηνών 239
Αικατερινη Παναγιωτουνακου-Πατσουμα, Τα μοναστήρια του Νησιού των Ιωαννίνων ως αρχιτεκτονικές συνθέσεις 269
Ευη Δημ. Σαμπανικου, Σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του Εφραίμ με αντίστοιχες στην Καλαμπάκα και Φιλανθρωπηνών ... 275
Γιωργος Σμυρης, Ιερός Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Νησί Ιωαννίνων 301
Αγγελικη Σταυροπουλου, Παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων 315
Αναστασια Τουρτα, Μονή Προδρόμου Νήσου Ιωαννίνων, οι Αψαράδες και τα ιδρύματά τους 343

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΕΧΟΜΕΝΑ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των μονών του Νησιού Ιωαννίνων 357

ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΛΚΙΑ, Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου από τη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων 409

ΒΑΣΙΛΗΣ ΧΑΡΙΣΗΣ, Η Αρχιτεκτονική των μονών του Νησιού των Ιωαννίνων στο χώρο-χρόνο 433

ΚΩΣΤΑΣ Π. ΒΛΑΧΟΣ, Σφραγίδες Μονών της Νήσου Ιωαννίνων 443

ΕΛΕΝΗ ΓΛΥΚΑΤΖΗ-ARHWEILER, Η Ήπειρος, ακραίος αμυντικός χώρος του βυζαντίου 455

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΝΕΤΑΚΗΣ, Σχόλια πάνω σε ένα άγνωστο χάρτη του Νησιού των Ιωαννίνων 463

ΒΑΣΙΛΗΣ ΚΟΛΙΟΣ, Πληρεξούσια έγγραφα μοναστηριών της Νήσου Ιωαννίνων προς μέλη της οικογένειας Μαρούτση 475

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΡΜΑΝΤΖΗ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΟΥ, Τα μοναστήρια της Νήσου των Ιωαννίνων 493

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΥΡΜΑΝΤΖΗΣ, Οι μονές Νήσου Ιωαννίνων 505

ΚΩΣΤΑΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, Προσωπογραφικά της οικογένειας Φιλανθρωπηνών 517

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΟΥΤΣΟΣ, Το ζήτημα της «παρουσίας» των Ελλήνων σοφών στη μονή Φιλανθρωπηνών 529

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Οι συντεχνίες των Ιωαννίνων και τα μοναστήρια του Νησιού 535

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΤΖΑΝΟΥ-ΝΕΣΤΟΡΑΣ ΜΠΑΜΙΔΗΣ, Αρχεία Ιερατικής Σχολής και Μονών Νήσου Ιωαννίνων 547

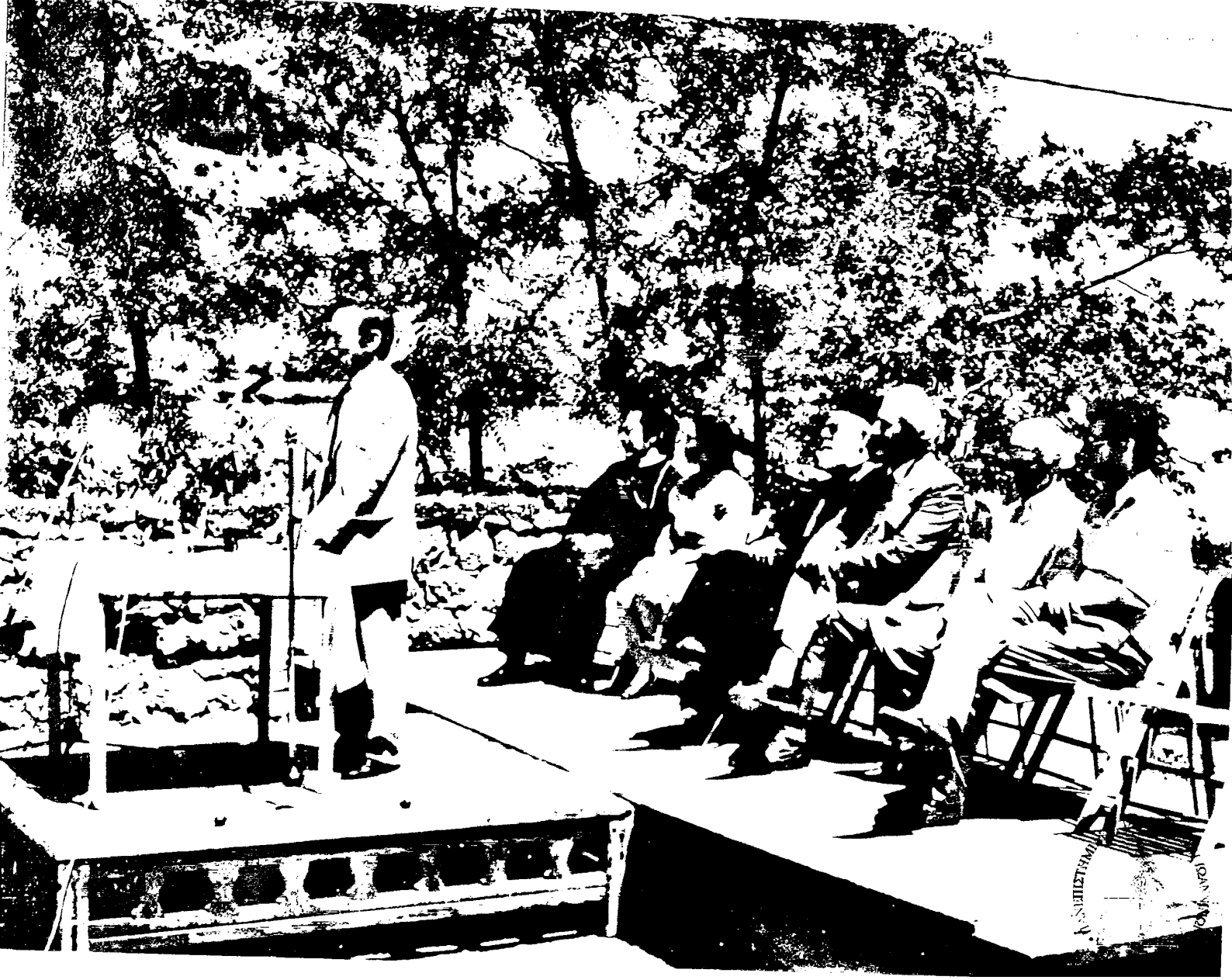
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΧΡΥΣΟΣ, Το ιστορικό πλαίσιο της πρώτης ανακαίνισης της Μονής Φιλανθρωπηνών 565

ΧΑΡΗΣ ΛΙΩΝΗΣ, Ειδικά προβλήματα συντήρησης και διατήρησης των τοιχογραφιών των μονών Νήσου Ιωαννίνων 575

ΠΕΡΟΣ ΜΠΕΧΛΗΣ, Έφη Φώτου-Jones, Αναλύσεις χρωστικών από τοιχογραφίες της μεταβυζαντινής περιόδου 597

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Αρχιτεκτονική τεκμηρίωση, αποκατάσταση και πρόταση χρήσης της ιεράς Μονής Ελεούσης 623

ΕΛΕ
ΣΑ
Ι
Γ
ΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αρ.εισ. 9248/2001

ΣΠΟΥΔΑΣΤΗΡΙΟ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΝΕΩΤΕΡΩΝ ΧΡΟΝΩΝ
Ηπείρος

ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

700 ΧΡΟΝΙΑ 1292-1992
29-31 ΜΑΪΟΥ 1992

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΟΠΤΕΙΑ
ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ - ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 1999

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΣΕΒΑΣΜΙΩΤΑΤΟΥ

Τὸ σωτήριο ἔτος 1992 συμπληρώθηκαν ἑπτακόσια χρόνια ἀπὸ τὴν ἵδρυση τῆς περιπύστου Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Φιλανθρωπηνῶν στὸ Νησὶ τῆς Παμβώτιδος λίμνης τῶν Ἰωαννίνων. Στὸν ἴδιο χῶρο, στὸ Νησί, ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὸν 13ο αἰῶνα ἡ μοναστικὴ πολιτεία, ἡ ὁποία διαφέρει ἀπὸ αὐτὲς τοῦ Ἁγίου Ὄρους καὶ τῶν Μετεώρων, τόσο ὡς πρὸς τοὺς λόγους ἵδρυσης, ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν ἔκφραση καὶ βίωση τοῦ μοναχικοῦ ἰδεώδους. Τὰ Μοναστήρια τῆς Νήσου συνυφάνθηκαν μὲ τὴν παιδεία καὶ ἀπετέλεσαν σημαντικὸ κέντρο τῆς ὅλης πνευματικῆς ζωῆς στὸν χῶρο τῆς Βορειοδυτικῆς Ἑλλάδος. Ἡ σχολὴ τῶν Θηβῶν, μὲ τὸ ὁμώνυμο καλλιτεχνικὸ ἐργαστήρι τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης, ξεκινᾶ οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν Ἱερὰ Μονὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου, τὴν ἐπονομαζομένη τῶν Φιλανθρωπηνῶν.

Ἡ περίπλασις τῆς ἱστορίας καὶ ἡ ἀνάδειξις τῆς πνευματικότητος τῶν Μονῶν ἦτο ἡ διήκουσα φιλοσοφία τοῦ Διεθνοῦς Ἐπιστημονικοῦ Συμποσίου γιὰ τὶς Ἱερὲς Μονὲς τῆς Νήσου τῶν Ἰωαννίνων στὸ χρονικὸ διάστημα ἀπὸ 27 ἕως καὶ 29 Μαΐου 1992, τὸ ὁποῖο διοργάνωσε ἡ Ἱερὰ Μητρόπολίς μας μὲ τὴν πολύτιμη συνεργασία τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, τῆς Ἑταιρείας Ἠπειρωτικῶν Μελετῶν, τοῦ Δήμου Ἰωαννιτῶν, τῆς Κοινότητος Νήσου καὶ φυσικὰ τοῦ Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ.

Ὅλους αὐτοὺς εὐχαριστῶ καὶ ἀπὸ τὴν θέση αὐτή.

Αἰσθάνομαι ὅμως ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη νὰ εὐχαριστήσω ὅλως ἰδιαιτέρως τοὺς ἐκλεκτοὺς συνέδρους, ἰδίως δὲ ἐκείνους οἱ ὁποῖοι προέβησαν σὲ ἐπιστημονικὲς ἀνακοινώσεις.

Θεωρῶ, τέλος, ὑποχρέωσή μου να ζητήσω τὴν κατανόηση τῶν συνέδρων γιὰ τὴν καθυστέρηση τῆς ἐκδόσεως τοῦ παρόντος τόμου. Οἱ δύο καθηγητὲς τοῦ Πανεπιστημίου μας καὶ ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν ἔκδοση, ἐμόχθησαν πολὺ γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ τόμου τῶν Πρακτικῶν, ἐνῶ πρὶν τὸ τέλος ἔφυγε ἀπὸ κοντά μας ὁ ἀγαπητὸς φίλος καὶ σπουδαῖος πανεπιστημιακὸς δάσκαλος, ἐρευνητὴς καὶ ἄνθρωπος Μίλτος Γαρίδης. Σ'αὐτὸν καὶ στὸν ἐπιφανὴ Ἰωαννίτη ἐπιστήμονα - ἐρευνητή, μακαριστὸν καὶ αὐτόν, Λέανδρο Βρανούση, ἀφιερώνεται τιμητικά, εἶμαι βέβαιος καὶ ἐκ μέρους ὅλων τῶν συνέδρων, ὁ Τόμος αὐτός.

Ἡ παροῦσα ἔκδοσις τῶν Πρακτικῶν τοῦ Διεθνοῦς Συμποσίου μὲ θέμα τὰ Μοναστήρια τῆς Νήσου τῶν Ἰωαννίνων προστίθεται ὡς ἀξιολογώτατη μαρτυρία τῆς ἐπιστημονικῆς ἔρευνας καὶ κατατίθεται ὡς σπουδαῖο ἐργαλεῖο γνώσης στοὺς ἐπιγενόμενους «φοιτητὲς» τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος, τοῦ πλούτου τῆς θεολογίας καὶ τοῦ ἁγιογραφικοῦ κάλλους τῶν Μονῶν τῆς Νήσου μας.

Ὁ Μητροπολίτης Ἰωαννίνων
ΘΕΟΚΛΗΤΟΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Η Πρωτοβουλία για την διοργάνωση ενός Διεθνούς Συμποσίου με θέμα: ***Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – 700 Χρόνια,*** ανήκει στη Μητρόπολη Ιωαννίνων και στον ηγούμενο των Μονών της Νήσου και πρωτοσύγκελλο της Μητροπόλεως π. Φιλόθεο Δέδε. Η συμπλήρωση – πλασματική ίσως –700 χρόνων από την πρώτη τεκμηριωμένη ιστορική μνεία για την ίδρυση της Μονής των Φιλανθρωπηνών στάθηκε μια καλή ευκαιρία για πάρα πέρα αναζητήσεις και προβληματισμούς.

Επιστήμονες από το Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων και την 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, σε συνεργασία με την Ιερά Μητρόπολη Ιωαννίνων, τον Δήμο Ιωαννιτών, την Κοινότητα της Νήσου και την Εταιρεία Ηπειρωτικών Μελετών, συμμετείχαν στην Επιτροπή διοργάνωσης του Συμποσίου με πρόεδρο τον Μητροπολίτη Ιωαννίνων Κύριο Θεόκλητο.

Το Συμπόσιο πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Πολιτισμού, που χρηματοδότησε, μαζί με την Μητρόπολη Ιωαννίνων, την εκδήλωση και συνήλθε στα Γιάννενα από την 29η μέχρι και την 31η Μαΐου του 1992.

Αρχαιολόγοι, ιστορικοί της τέχνης και ιστορικοί, αρχιτέκτονες, αναστηλωτές, συντηρητές, και άλλοι τεχνικοί που είχαν ήδη προβληματιστεί και ασχοληθεί με σχετικά θέματα, ανταποκρίθηκαν στην πρόσκληση. Πάνω από ογδόντα πέντε σύνεδροι παρακολούθησαν τις εργασίες του Συμποσίου. Σαράντα σύνεδροι παρουσίασαν και ανέπτυξαν ενδιαφέρουσες ανακοινώσεις.

Οι διοργανωτές θεωρούν ότι η ιδέα για την διοργάνωση του Συμποσίου ήταν γόνιμη. Άλλωστε η ανταπόκριση ερευνητών που ήδη είχαν ασχοληθεί επιστημονικά με προβλήματα σχετικά με τη θεματολογία του Συμποσίου, έρχεται να επιβεβαιώσει αυτή την άποψη. Προσπαθήσαμε να σταθούμε, κατά το δυνατόν – και χωρίς μεγάλες αποκλίσεις – στην έρευνα ενός συγκεκριμένου χώρου, με προβληματισμούς που αφορούν αυτόν τον μικρό χώρο με την ευρύτερη όμως ακτινοβολία του, μέσα στην ιστορία και τον πολιτισμό της περιοχής.

Πιστεύουμε πως οι εργασίες του Συμποσίου στέφτηκαν από επιτυχία. Θέματα και προβληματισμοί σχετικοί με την ιστορία, τους θεσμούς, τις τέχνες και τον πολιτισμό έγιναν κεντρίσματα για τα μέλη του Συμποσίου. Προκάλεσαν όμως και το γενικότερο ενδιαφέρον, έξω από το στενό κύκλο των ειδικών, επιστημόνων ή τεχνικών.

Μία από τις πρώτες αποφάσεις της Οργανωτικής Επιτροπής του Συμποσίου, δηλαδή η έκδοση πολυτελούς Λευκώματος με παρουσίαση της ζωγραφικής στο Νησί – πλήρη παρουσίαση για τις τοιχογραφίες των Μονών Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπηνών και Αγίου Νικολάου Ντίλιου – έχει ήδη πραγματοποιηθεί σε ελληνική, γαλλική και αγγλική έκδοση, μέσα στο 1993.

Με την ευκαιρία της γενικότερης προετοιμασίας του Συμποσίου έγιναν εργασίες συντήρησης και υποδομής, και οργανώθηκε διαρκής έκθεση χειρογράφων, εγγράφων, εντύπων, σε αναστηλωμένο οίκημα της Μονής Αγίου Παντελεήμονος.

Είναι κάπως νωρίς για να επιχειρηθεί μια αποτίμηση της επιστημονικής προσφοράς ανακοινώσεων και συζητήσεων στα πλαίσια των εργασιών του Συμποσίου, πριν από τη δημοσίευση των Πρακτικών, για την οποία έχει δεσμευθεί η Επιτροπή διοργάνωσης του Συμποσίου.

Η δημοσίευση των Πρακτικών καθυστέρησε για πολλούς, ίσως, λόγους. Πολλοί σύνεδροι άργησαν να καταθέσουν τα κείμενα των ανακοινώσεών τους. Μόνον δύο σύνεδροι

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

είχαν έγκαιρα και με σαφήνεια δηλώσει πως δεν θα έστελναν τα κείμενά τους.[1] Ο Λέανδρος Βρανούσης δεν πρόλαβε να καταθέσει την ανακοίνωσή του. Το κείμενο[2] δεν βρέθηκε μετά το θάνατό του. Εκφράζουμε βαθειά συγκίνηση για την απώλειά του και τιμάμε τη μνήμη του. Ορισμένοι σύνεδροι για προσωπικούς, δικούς τους ασφαλώς λόγους, απλά δεν έστειλαν τα κείμενα των ανακοινώσεών τους.[3]

Προχωρώντας στη δημοσίευση των Πρακτικών σημειώνουμε πως το ενδιαφέρον περιστράφηκε γύρω από τρεις θεματικούς άξονες και ερευνητικούς τομείς.

Α. Αρχαιολογία και Τέχνη

α) Έγιναν γενικές παρουσιάσεις, αποτιμήσεις, και τοποθετήσεις, ξεκινώντας από παλαιότερες έρευνες.

β) Νεότερες έρευνες και ανιχνεύσεις, νέοι ερευνητές με καινούργιους προβληματισμούς και προσανατολισμούς, έφεραν στην επιφάνεια καινούργια προβλήματα και ερωτηματικά. Επισημάνθηκαν και άλλες επιρροές και πολιτισμικές επαφές, όπως επιχειρήθηκαν και εύστοχες θεολογικές ερμηνείες. Κίνηση ιδεών, τάσεις, οργάνωση της άσκησης καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και ο απόηχός τους, όπως ανιχνεύεται σε ορισμένες ιδιαιτερότητες μέσα στη ζωγραφική του 16ου αιώνα στο Νησί των Ιωαννίνων, ιδιαίτερα στη Μονή των Φιλανθρωπηνών.

γ) Παρουσίαση νεότερων ευρημάτων που και γι' αυτά έγινε μια πρώτη εκτίμηση.

Β. Ιστορία

α) Θεσμοί, β) Οικονομικές δραστηριότητες, γ) Αναχρονολογήσεις. Σ' αυτούς τους τομείς η νεότερη έρευνα μάλλον υστερούσε. Νεότερα στοιχεία που ήρθαν στο φως θα επιτρέψουν, ίσως, να προωθηθεί η γνώση μας σε ό,τι αφορά ορισμένες χρονολογήσεις μνημείων. Ακόμα γενικότερες τοποθετήσεις και υποθέσεις εργασίας, ελπίζουμε πως θα επιτρέψουν τελικά μια πληρέστερη γνώση του θεσμικού πλαισίου σχέσεων κοινού της πόλης Ιωαννίνων, μοναστικής κοινότητας και κοινότητας κατοίκων στο Νησί.

Γ. Προβλήματα διατήρησης, συντήρησης, προστασίας και χρήσης μνημείων

Οι μελέτες, μετρήσεις και εργασίες που έγιναν μέχρι τώρα, με την προοπτική, κυρίως, αποκατάστασης, αναστήλωσης και επαναχρησιμοποίησης των κτιρίων της Μονής Ελεούσας, μαζί με τους προβληματισμούς ομάδας τεχνικών και ερευνητών διαφορετικών επιστημονικών ειδικεύσεων, έγιναν αντικείμενο ανακοινώσεων στο Συμπόσιο.

Η εφαρμογή και αξιολόγηση σύγχρονης και δοκιμασμένης τεχνικής και υλικών καθώς και της ήδη υπάρχουσας σχετικής εμπειρίας θα βοηθήσουν στην επιτυχή αντιμετώπιση ίδιων ή παρόμοιων προβλημάτων συντήρησης και διατήρησης.

Εκφράζουμε θερμές ευχαριστίες σε όσους, με οποιονδήποτε τρόπο, συνέβαλαν στην πραγματοποίηση αυτής της έκδοσης.

Ιωάννινα, Μάρτιος 1996.

ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ - ΑΘΑΝ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

---

1. *Δέδες Φιλόθεος.* "Οι μονές της Νήσου των Ιωαννίνων μέσα στο χρόνο: Παρουσία και έκφραση μιάς ιδιόμορφης πνευματικότητας".

-Μπενάκης Λίνος, "Η απεικόνιση των Ελλήνων σοφών στη μεταβυζαντινή ορθόδοξη εικονογραφία (με αφορμή την περίπτωση της Μονής Φιλανθρωπηνών)".

2. *Βρανούσης Λέανδρος:* "Φιλανθρωπηνοί και Αψαράδες".

3. *Κεφαλλωνίτου Φραγκίσκα:* "Η Μονή Παντελεήμονος Νήσου Ιωαννίνων και οι εξωτερικές τοιχογραφίες".

- Νικολόπουλος Παναγιώτης: "Η Συλλογή χειρογράφων της Βαρώνης Angela Georgina Buedett Coutts (1814-1905) και τα μνημονευόμενα εις αυτά μοναστήρια της Νήσου Ιωαννίνων".

- Νικολοπούλου Αγγελική: "Περί του παγετού του γινομένου εις την λίμνην των Ιωαννίνων".

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ΤΟΜΟΣ ΤΩΝ ΠΡΑΚΤΙΚΩΝ ΑΦΙΕΡΩΝΕΤΑΙ ΜΙΛΤΟΥ ΓΑΡΙΔΗ

ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ

(ΑΘΗΝΑ 15.10.1926 - ΠΑΡΙΣΙ 7.4. 1996)

Ο ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ ήταν το τελευταίο από τα έξη παιδιά του αθηναίου δικηγόρου, με μανιάτικες ρίζες, Κων. Γαρίδη. Τελείωσε το Πειραματικό Γυμνάσιο και μαθήτευσε κοντά στον γλύπτη Θανάση Απάρτη, ενώ παράλληλα φοίτησε στη Νομική Σχολή Αθηνών. Στα χρόνια του Εμφύλιου διακόπηκαν οι σπουδές του επειδή εξορίστηκε για οχτώ χρόνια (1948-1956) για τους δημοκρατικούς του αγώνες. Το 1958 βρέθηκε στο Παρίσι όπου συνέχισε τις σπουδές του στη Γλυπτική, αλλά και στη Βυζαντινή Αρχαιολογία κοντά στον διάσημο βυζαντινολόγο André Grabar. Παράλληλα εργάστηκε ως ερευνητής στο Εθνικό Κέντρο Επιστημονικής Έρευνας της Γαλλίας (C.N.R.S.). Στο μεταξύ έλαβε τους τίτλους του διδάκτορος (1966) και το Doctorat d' Etat (1981), ενώ το 1979 εξελέγη καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, απ' όπου αποχώρησε συνταξιοδοτούμενος το 1994. Το 1996 άφηνε την τελευταία του πνοή στο Παρίσι, ύστερα από εγχείριση ανοιχτής καρδιάς.

Το έργο του είναι πολύπλευρο και μεγάλο: στη γλυπτική φιλοτέχνησε κυρίως προτομές, στην Ιστορία τέχνης άρθρα σε περιοδικά τέχνης και μελέτες, στη Βυζαντινή Αρχαιολογία ανακοινώσεις σε Συνέδρια, άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, μονογραφίες και βιβλία. Διακρίθηκε για την πολυγλωσσία του: γαλλικά, αγγλικά, ρωσικά, ιταλικά, ρουμανικά, σερβοκροάτικα, και αρκετά βουλγάρικα και τούρκικα, για την σημαντική συμβολή του στην προώθηση της Μεταβυζαντινής τέχνης, ενώ έμεινε στη μνήμη όλων για το περιβόητο ήθος του.

ΜΙΚΡΟΣ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΕ ΜΕΓΑΛΟ ΦΙΛΟ

Το 1994 σε μια απλή τελετή στο σπουδαστήριο Αρχαιολογίας συνάδελφοι, φίλοι και φοιτητές αποχαιρέτησαν τον καθηγητή Γαρίδη, που αποχωρούσε από την πανεπιστημιακή κοινότητα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Τότε διαβάστηκε το παρακάτω κείμενο.

Δεν είναι εύκολο να πει κανείς δυο λόγια για μια τέτοια ώρα, ώρα σύναξης ομοτέχνων στο Συμπόσιο της αναγνώρισης και του αποχαιρετισμού. Και είναι για το Τμήμα διπλός προβληματισμός και χαρά συγχρόνως. Ο προβληματισμός επικεντρώνεται στη συλλογιστική του χρόνου που φεύγει και των ανθρώπων που διαβαίνουν αφήνοντας βαθειά τα ίχνη του έργου τους στις νέες ψυχές, που οδηγήτησαν επιστημονικά και παίδευσαν ηθικά, ενώ η χαρά αναφέρεται στο ανέβασμα του χώρου που υπηρετούμε όλοι μας υπεύθυνα καθώς, αν και νέος σχετικά ο χώρος αυτός, μόλις 30 ετών, ήδη δημιουργεί παράδοση.

Ποιά μπορεί να είναι τα αισθήματα που προσδιορίζουν το στίγμα της πορείας ενός συναδέλφου ανάμεσά μας και ορίζουν τα αναγκαία πλαίσια μέσα στα οποία χρειάζεται να κινηθούν οι νέοι συνάδελφοι.

Ο Μίλτος Γαρίδης ήρθε ανάμεσά μας αθόρυβα, έζησε αποδοτικά και δημιουργικά και μας χαιρετά με την αίσθηση του δικού μας ανθρώπου. Αν και όλοι μας ζούμε σ' ένα διαρκές όραμα- παρόντες εσμέν - και δεν ξεχωρίζουμε στη δουλειά μας το χθες από το αύριο, γι' αυτό δεν έχουμε ώρες αποχαιρετισμού, επειδή πάντοτε χαιρετιζόμαστε και συνέχεια ανταμώνουμε, όμως η αίσθηση του χρόνου πλανάται στον ορίζοντα όσο κι αν επιζητούμε την υπέρβαση, όσο κι αν ενδόμυχα αρνούμαστε τη ροή του κάνοντας ο καθένας την προσωπική του αντίσταση.

Μ' αυτό το συλλογισμό δεν αποχαιρετούμε απόψε εδώ τον Μίλτο, αλλά απλά χαράζουμε μια γραμμή για να δείξουμε το επίσημο από αυτό που δεν περιλαμβάνεται στους ανθρώπινους νόμους, για να υπογραμμίσουμε τον τύπο διαστέλλοντάς τον από την ουσία, για να διαχωρίσουμε το πρόσκαιρο από τη διάρκεια, για να επιβεβαιώσουμε τον εσωτερικό μας σύνδεσμο, που είναι πέρα από συντεχνιακά πλαίσια.

Θα χρειαζόμουνα πολύ χρόνο για να μιλήσω για το ήθος και την εντιμότητα του τιμωμένου, για τη διδακτική του προσφορά, για τη συμβολή του στα διοικητικά όργανα, για την ενεργό συμμετοχή του στην επιστημονική αναβάθμιση του Πανεπιστημίου, γι' αυτά που μένουν και γι' αυτά που κάνουν όλους μας χαρούμενους και μας γεμίζουν ηθική ικανοποίηση. Όπως σε μια οικογένεια έτσι και σε μια μικρή επιστημονική κοινότητα δεν λείπουν οι αντιπαλότητες, οι κόντρες, οι συγκρούσεις και οι διαφοροποιήσεις. Αλλά όλοι ξέρουμε πως συχνά μέσα από αυτές τις δοκιμασίες ξεπηδούν οι φιλικές σχέσεις, οι στενότερες συνεργασίες, οι νέες ιδέες. Οι διαφωνίες άλλωστε αποτελούν δείγμα δημιουργικής αντίληψης αν όλα χωνεύονται μέσα στο κοινό όραμα να πάει μπροστά το επιστημονικό ίδρυμα που υπηρετούμε.

Ο Μίλτος Γαρίδης με ρίζες μανιάτικες, ξεκίνησε από την Αθήνα, μεγαλώνοντας κυριολεκτικά στο τρίγωνο - θέατρο Διονύσου, Ωδείο Ηρώδου Αττικού και Άγιο Δημήτριο Λουμπαρδιάρη, για να μεταστηθήσει ως το Παρίσι όπου έμαθε και δίδαξε, σπούδασε και καθοδήγησε, έλαβε και χάρισε. Μια καριέρα ολόκληρη. Για να την ολοκληρώσει ήταν γραμμένο να περάσει από τα Γιάννενα δίνοντας τους ωριμότερους καρπούς του έργου του.

Ετούτη την ώρα, απαιτητέ Μίλτο, αν τραβάω γραμμές και πετάω σκέψεις εδώ κι εκεί είναι γιατί έχω ένα πράγμα στο νου μου. Θέλω να σ' ευχαριστήσω και να σου ευχηθώ, να σου θυμίσω και να σε διαβεβαιώσω. Να σ' ευχαριστήσω ως εκπρόσωπος όλων των συναδέλφων, για όσα προσέφερες, να σου ευχηθώ *«πᾶν ἐφετὸν καὶ κατὰ θύμιον ἀγαθόν»*, να σου θυμίσω ότι μόνιμα θα είσαι στη σκέψη μας και να σε διαβεβαιώσω για τα ειλικρινή μας αισθήματα

Ο Θεός να σ' έχει καλά.

Α.Π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΤΗ ΜΝΗΜΗ ΤΩΝ ΚΟΡΥΦΑΙΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΛΟΓΩΝ ΛΕΑΝΔΡΟΥ ΒΡΑΝΟΥΣΗ

ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ
(ΙΩΑΝΝΙΝΑ 1921 - ΑΘΗΝΑ 1993)

Με τόπο καταγωγής το Γρεβενίτι του Ζαγοριού φοίτησε στην Ιστορική Ζωσιμαία Σχολή Ιωαννίνων. Με υποτροφία σπούδασε Φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Αναγορεύθηκε αριστούχος διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του ίδιου Πανεπιστημίου το 1962. Εργάστηκε στην μετεμφυλιακή Ελλάδα ως επιμελητής σε διάφορους εκδοτικούς οίκους μέχρι το 1956 κατά το οποίο διορίστηκε συντάκτης και από το 1962 διευθυντής του Μεσαιωνικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών, το οποίο στις μέρες του μετονομάστηκε σε Κέντρο Ερεύνης του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού (1966).

Υπήρξε δεινός ερευνητής, μέγας ιστοριοδίφης, ονομαστός Ηπειρωτολόγος. Από νωρίς έδειξε τις μεγάλες του ικανότητες: τετραγωνικό μυαλό, δυνατός στον έμμετρο λόγο, άριστος χειριστής της αρχαίας και νεοελληνικής γλώσσας, γλαφυρός στον προφορικό, συνεδύαζε βαθειά ιστορική ματιά και διεισδυτική αρχειακή όσφρηση. Έγινε γνωστός για την πατριωτική του δράση και τους δημοκρατικούς του αγώνες και ονομαστός για το ήθος και το καλωσυνάτο ύφος, αλλά και για το κομψό και διακριτικό χιούμορ του. Το έργο που άφησε είναι μέγα, θεμελιακό, πολύτομο και πολύτιμο.

ΤΟ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΒΡΑΝΟΥΣΗ
Μικρή διαδρομή ενός μεγάλου έργου

Ο κορυφαίος Ηπειρώτης λόγιος και συγγραφέας του εικοστού αιώνα ξεκίνησε το δρόμο των γραμμάτων με ανταποκρίσεις στη γιαννιώτικη εφημερίδα "Ηπειρωτικός Αγών" και με ποιήματα, που προκαλούσαν το θαυμασμό στο δάσκαλο των πρώτων βημάτων του, τον μεγάλο λογοτέχνη Χρήστο Χρηστοβασίλη. Φοιτητής ακόμα, το 1943, συμμετέχει στη Συντακτική Επιτροπή του περιοδικού "Ηπειρωτικά Γράμματα" κοντά σε μεγάλα ηπειρωτικά ονόματα (Χρ. Σούλης, Κ. Στεργιόπουλος, Δ. Σιωμόπουλος, Δ. Σαλαμάγκας). Νεαρός φιλόλογος, ξεκινώντας από βιοποριστική ανάγκη, έβγαλε το 1947 "Το Συντακτικόν εις απλά μαθήματα", το 1953 "Τα αρχαία Ελληνικά των πρώτων τάξεων του γυμνασίου" και το 1955 "Λεξικόν ρημάτων" (μαζί με τον Β. Σφυρόερα) και τα "Νεοελληνικά Αναγνώσματα" Β΄ και Δ΄ Γυμνασίου, διδακτικά και χρηστικά βιβλία που γνώρισαν δεκάδες επανεκδόσεις, αλλά που φανέρωναν και τη σπουδαία φιλολογική του κατάρτιση.

Στα νεοελληνικά γράμματα γίνεται ευρύτερα γνωστός με το ιστορικό του έργο: "Συμβολή στην έρευνα για τα τραγούδια του Ρήγα και των μιμητών του" (1948), ενώ το 1952 τυπώνει την πρώτη συστηματική μονογραφία του "Αθανάσιος Ψαλίδας, ο Διδάσκαλος του Γένους". Το 1953 ολοκληρώνει τη μελέτη για τον Ρήγα και εκδίδει το βιβλίο "Ρήγας, ο άνθρωπος, η εποχή του, η δράση και το έργο του".

Με τα δύο αυτά βιβλία για τον Ψαλίδα και τον Ρήγα ο Βρανούσης τιμήθηκε με το βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών. Στη γνωστή σειρά της Βασικής Βιβλιοθήκης ο Βρανούσης, εκτός από τον Ρήγα, παρουσίασε σε δύο τόμους τους "Κρυστάλλη - Χρηστοβασίλη" και τους "Προδρόμους" (1955) της νεοελληνικής ποίησης και του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Στην άλλη σπουδαία σειρά των εκδόσεων του "Συλλόγου προς διάδοσιν ωφελίμων βιβλίων" δημοσίευσε το 1957 βελτιωμένο το "Ρήγα Βελεστινλή" και το 1959 τον "Κοραή". Το 1957 επίσης δημοσίευσε στην Ιστορία του Ελληνικού Έθνους (τόμ. ΙΑ΄) την συνθετική εργασία του "Ιδεολογικές ζυμώσεις και συγκρούσεις στις παραμονές της εθνεγερσίας".

Αλλά το μεγάλο του έργο ανήκει στην Ήπειρο. Καρπό πολυχρόνιας και πολύμοχθης έρευνας αποτελούν τα έργα του "Χρονικά της μεσαιωνικής και Τουρκοκρατούμενης Ηπείρου (έκδοση ΕΗΜ, Ιωάννινα 1962) και "Ιστορικά και τοπογραφικά του μεσαιωνικού κάστρου των Ιωαννίνων" (Έκδοση ΕΗΜ, Ιωάννινα 1968), με τα οποία αποκαλύπτει νέες πηγές, εκδίδει άγνωστα χειρόγραφα, ανιχνεύει και με κριτικό πνεύμα διεισδύει στα μονοπάτια της ιστορίας.

Ανάμεσα σε πλήθος άλλων άρθρων, ανακοινώσεων σε Συνέδρια, μελετών και διαφόρων κειμένων, ένας όγκος χειρογράφων βρίσκεται στα κατάλοιπα του Βρανούση, περιμένοντας τον μελλοντικό ερευνητή που θα σκύψει πάνω στο πολύπλευρο και μοναδικό έργο του.

Α.Π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟΥ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ

ΟΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΥΡΤΑΛΗ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ, ΚΟΡΥΦΑΙΟ ΜΝΗΜΕΙΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

Εις μνήμην Παύλου Λαζαρίδη

Το 1291/92 ο Μιχαήλ Φιλανθρωπηνός, ιερέας και οικονόμος της Μητρόπολης των Ιωαννίνων και στα ύστερά του υποψήφιος του μητροπολιτικού θρόνου (+1341/42) ανακαίνισε, όπως αναφέρεται στη σχετική επιγραφή, το ναό του Αγίου Νικολάου, καθολικό της κτητορικής μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί (εικ. 1)[1] . Το 16ο αι., εποχή ακμής του μοναστηριού, ζωγράφοι της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, όπως την ονομάζουμε, διακόσμησαν το ναό με τοιχογραφίες. Η διακόσμηση, που ακολούθησε διαδοχικές κτιριακές εργασίες, χρειάστηκε, με μακριά διαστήματα ανάμεσα, σχεδόν τριάντα χρόνια για να ολοκληρωθεί. Πραγματοποιήθηκε κατά τρεις φάσεις εργασιών, πιθανώς του 1531/32 και τις μαρτυρούμενες με επιγραφές του 1542 και 1560, με τη φωτεινή καθοδήγηση ηγουμένων της μονής από τον οίκο των Φιλανθρωπηνών. Η πρώτη ζωγραφική φάση, μάλλον επί του ιερομονάχου Νεοφύτου Φιλανθρωπηνού (+1531/32) έδωσε ένα αριστούργημα και την πρώτη γνωστή διακόσμηση της σχολής (εικ. 2-4), οι επόμενες δύο επί του ιερομονάχου Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού (+1568) μεγαλόπνοα σε έκταση και περιεχόμενο έργα (εικ. 2, 5-20).

Το ζωγραφικό σύνολο της μονής σώζεται στο μεγαλύτερο μέρος ακέραιο. Υψηλής ποιοτικής στάθμης, έχει ενότητα και παλμό και τον "ηδυσμένο" λόγο μιας πλούσιας και πυκνής σε νοήματα ιστόρησης. Η αφηγηματική δομή, η έκταση και πολυπλοκότητα των εικονογραφικών κύκλων που συνέχουν γεγονότα και μέλλοντα στον ενιαίο χρόνο της Εκκλησίας,

---

1. Για τη μονή βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής,* Αθήναι 1983 (με προηγούμενη βιβλιογραφία, σ. 29, σημ. 1). M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination etrangère,* Athènes 1989, σ. 173 κ.έ. Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική ηπειρωτική σχολή, ΔΧΑΕ περ. Δ΄. ΙΣΤ΄ (1991–1992),* σ. 13–31. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Γενική εποπτεία Μ. Γαρίδης–Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1993, σ. 12–24 (Μ. Γαρίδης–Α. Παλιούρας), σ. 25–26 (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου), με έγχρωμες φωτογραφίες όλων των τοιχογραφιών (εικ. 10–361). Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων* (υπό έκδοση).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συνιστούν πολύτιμο κεφάλαιο για τη γνώση καθόλου της μεταβυζαντινής τέχνης. Έργο από τα σπουδαιότερα λαμπρής εποχής της, είναι προπάντων κορυφαίο μνημείο πνευματικής και αισθητικής παιδείας του τόπου. Η προσέγγισή του σε σύντομη διαδρομή περιγραφικού χαρακτήρα εδώ, λίγα στην εκτίμησή του μπορεί να προσφέρει.

Το 1531/32, πιθανώς από τον Νεόφυτο Φιλανθρωπηνό διακοσμήθηκε ο ξυλόστεγος τότε ναός, που αποτελεί τον κυρίως ναό με το Ιερό του ανακαινισμένου ως το 1560 καθολικού. Ο απλός ορθογώνιος χώρος καθόρισε και ευνόησε τη σύμμετρη στις διαστάσεις του ανάπτυξη του ζωγραφικού προγράμματος, με το σύστημα της ζωφόρου και με παραστάσεις στο μέγεθος φορητής εικόνας, κατά παλαιολόγεια πρότυπα. Σε συνεχή διήγηση, που διαρθρώνεται με καθαρούς αρμούς κατά ζώνες και επιφάνειες τοίχων, ιστορούνται σε ενιαίο σύνολο εισαγωγικές σκηνές από το θεομητορικό και ο χριστολογικός κύκλος σε έκταση (εικ. 2-4). Καθώς στην ευαγγελική διήγηση, μακρύς ο δρόμος των Παθών που φέρνει στη σωτήρια Ανάσταση, κρατεί στην ιστόρηση το μεγαλύτερο μέρος. Αρχή και πέρας στον θεμέλιο της Ενσάρκωσης και της Λύτρωσης λόγο που συνέχει το σύνολο, συνιστά η Παναγία Πλατυτέρα με το παιδί υψωμένη στην αψίδα του Ιερού. Στην κάτω ζώνη των τοίχων, επίλεκτοι στρατιωτικοί με λαμπρές στολές, πάνοπλοι και άλλο άγιοι σε πομπική συστοιχία, με κορυφαίους τον προστάτη της εκκλησίας Νικόλαο και τον πολιούχο των Ιωαννίνων αρχάγγελο Μιχαήλ, συμπληρώνουν το εκτενές, πρωτόφαντο στους μετά την Άλωση χρόνους σύνολο της ευαγγελικής ιστορίας στον αρχικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπηνών. Στα μέρη του που χάθηκαν θα πρέπει να είναι μόνο οι παραστάσεις στα αετώματα τότε των στενών τοίχων, που πιθανότατα εικόνιζαν τη Σταύρωση και την Ανάληψη.

Το 1542 ανακαινίστηκαν από τον Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνό ο ναός και ο ευρύχωρος νάρθηκας, με ημικυλινδρικές καμάρες στην οροφή. Με σύστημα που προσομοιάζει του τρούλου, οι θόλοι διακοσμήθηκαν με συγκεντρικές μεγάλες συνθέσεις, του Παντοκράτορα στον κυρίως ναό και του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου σε όραμα προφητών στο νάρθηκα, που δεσπόζουν με τη μεγαλοπρέπεια της χρυσοντυμένης μορφής τους στο χώρο.

Τον Παντοκράτορα στο ναό περιστοιχίζουν σε ομόκεντρους κύκλους η Παναγία και ο Πρόδρομος με τις αγγελικές δυνάμεις και οι προφήτες, στις άκρες οι ευαγγελιστές (εικ. 5-7). Πλατιές συνθέσεις στα τύμπανα, στο δυτικό η Σταύρωση πλαισιωμένη με τη Μαστίγωση και τον Ενταφιασμό, σε κλειστή του Πάθους ενότητα (εικ. 2, 9), και στο ανατολικό η Ανάληψη (εικ. 8), αποτελούν κορυφαία σημεία του χριστολογικού κύκλου που αναπτύσσεται σε συνέχεια του αρχικού διάκοσμου σε τρίτη ζώνη συνθέσεων στη βάση του θόλου και στις άκρες του επάνω (εικ. 2, 5). Περιλαμβάνει παραστάσεις από τα έργα, τη διδασκαλία και τα θαύματα, από τα γεγονότα της Σταύρωσης και της Ανάστασης, παραστάσεις των εορτών μετά το Πάσχα και άλλες με ευχαριστιακό περιεχόμενο στο Ιερό. Οι εβδομήντα τέσσερις παραστάσεις από την ιστορία του Χριστού στις δύο συνεχόμενες διακοσμήσεις του ναού και οι έντεκα ακόμη της Βάπτισης στο νάρθηκα και των παραβολών στο δυτικό εξωνάρθηκα απαρτίζουν τον ευρύτερο χριστολογικό κύκλο που είναι γνωστός στη μνημειακή ζωγραφική του 16ου αι. και ίσως όχι μόνο σ'αυτή.

Στο νάρθηκα (εικ. 10-12) προεξάρχουν επίσης στους συμβολισμούς των εικονογραφημένων κύκλων οι ιδέες της Ενσάρκωσης και της Λύτρωσης, με κορυφαίες συνθέσεις και σημεία αναφοράς του διακόσμου την υμνολογική της Παναγίας σύνθεση Άνωθεν οι

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Προφήται στο τύμπανο του ανατολικού τοίχου και ύψιστο το όραμα του Χριστού της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου στο κέντρο του θόλου. Ο Ακάθιστος Ύμνος (εικ. 10-11) περιβάλλει στην ψηλότερη ζώνη την Παναγία του Άνωθεν οι Προφήται, καθώς και οι παραστάσεις θριάμβου της Εκκλησίας στην άκρη του θόλου επάνω. Στο δυτικό τύμπανο η Θυσία του Αβραάμ και άλλες, στο συνεχόμενο τμήμα της καμάρας, βιβλικές προεικονίσεις του Πάθους συνδέονται με το κεντρικό μεσσιανικό θέμα του της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου. Το σύστημα της ζωφόρου εγκαταλείπεται στο νάρθηκα· οι παραστάσεις κλείνονται με διαχωριστικές ταινίες σε ορθογώνιους πίνακες. Τη μεγαλύτερη έκταση στην εικονογράφησή του έχει το μηνολόγιο των τριών πρώτων μηνών (Σεπτεμβρίου-Νοεμβρίου). Κατέχει τρεις σε ύψος ζώνες των τοίχων (εικ. 10, 12), μία για κάθε μήνα, με εξήντα δύο παραστάσεις, που συχνότερα περιέχουν περισσότερα συμβάντα μιας ή πολλών ημερών, μαρτύρια, μορφές αγίων των οποίων τιμάται η μνήμη και απεικονίσεις των εορτών. Η αρχή τοποθετείται στην ανώτερη ζώνη της ανατολικής πλευράς, το τέλος στη βόρεια πλευρά κάτω, και ακολουθούν σε τρεις πίνακες με επτά παραστάσεις τα έργα και θαύματα του Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση του προστάτη της εκκλησίας βρίσκει στην ανατολική πλευρά δίπλα επίσημη θέση κοντά στην Κοίμηση της Παναγίας, που εικονίζεται επάνω από την είσοδο στον κυρίως ναό, και η Βάπτιση του Χριστού δεξιότερα έχει την οικεία στη λιτή των καθολικών θέση. Στην τελευταία κάτω ζώνη, αντικρύζουν τον πιστό όρθιοι κατά μέτωπο άγιοι, οι περισσότεροι μάρτυρες με αρχοντικές φορεσιές. Στο χαρακτήρα του χώρου προσαρμόζεται η επιτύμβια σύνθεση των πέντε κοιμημένων Φιλανθρωπηνών σε διακριτικό αλλά περίοπτο σημείο της βόρειας πλευράς κάτω, στο μέτωπο τυφλού αψιδώματος (εικ. 1, 10). Ο μέγας οικονόμος και υποψήφιος του μητροπολιτικού θρόνου Μιχαήλ (+1341/42) και ακόλουθοι με χρονολογική τάξη ο πρωτασηκρίτης των Ιωαννίνων Γεώργιος (+1356/57), ο μοναχός Μακάριος (+1504/5), ο ιερομόναχος Νεόφυτος (+1531/32) και ο μοναχός Ματθαίος Φιλανθρωπηνός (+1533/34) γονατίζουν μπροστά στον άγιο Νικόλαο, που δέεται στον Χριστό γι'αυτούς και με "εκτενήν" δέηση στο μακρύ ειλητό του για τον ηγούμενο Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνό και τους "φοιτητές" του (μοναχούς) και για τους δωρητές της μονής.

Το 1560 ο Ιωάσαφ ολοκλήρωσε το έργο με την ανακαίνιση και ιστόρηση των τριών, με θολωτές οροφές, εξωναρθήκων (εξαρτικοί στις επιγραφές), που περιβάλλουν το ναό από τη βόρεια, δυτική και νότια πλευρά.

Στον επιμήκη βόρειο εξωνάρθηκα, διαρθρωμένο σε τρία μέρη με εγκάρσια τόξα, ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης με το σύστημα της ζωφόρου στο ανατολικό και το μηνολόγιο, σε συνέχεια του νάρθηκα, στο κεντρικό και το δυτικό τμήμα του, με διαχωρισμό των παραστάσεων σε πίνακες, συντονίζονται αντίστοιχα με το σύστημα εικονογράφησης του κυρίως ναού και του νάρθηκα.

Ο εικονογραφικός κύκλος της Παλαιάς Διαθήκης περιλαμβάνει λεπτομερή γεγονότα από τη Γένεση και την Έξοδο. Μετά την Πτώση του Εωσφόρου, στην ανατολική άκρη της νότιας πλευράς επάνω, ξετυλίγονται οι ιστορίες του Αδάμ και της Εύας, του Κάϊν και του Άβελ, του Νώε, του Ιακώβ, του Ιωσήφ (εικ. 13–14) και του Μωυσή (εικ. 15), ως τη Νομοδοσία και τα συναφή γεγονότα. Στην κορυφαία ζώνη του ανατολικού τοίχου η Πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο, το προφητικό όραμα της Κλειστής Πύλης και η Κλίμακα του Ιακώβ συνδέονται άμεσα με την τυπολογία της Θεοτόκου. Το μηνολόγιο, κυρίως μαρτυρολόγιο εδώ, έχει μαρτύρια των αγίων και μερικές εορτές που κατανέμονται από το

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δεκέμβριο μέχρι το Φεβρουάριο στο μεσαίο διαμέρισμα (εικ. 16) και στο δυτικό από το Μάρτιο μέχρι τον Αύγουστο. Συνολικά, με περισσότερους από εκατόν είκοσι πίνακες στο νάρθηκα και τον εξωνάρθηκα, που συχνά περιέχουν πολλά γεγονότα, θα πρέπει να είναι το πλουσιότερο της εποχής. Στην κάτω ζώνη, πατριάρχες και δίκαιοι της Παλαιάς Διαθήκης, ιεράρχες, αναχωρητές και όσιοι, υμνογράφοι και στυλίτες άγιοι εικονίζονται με τάξη στις πλευρικές επιφάνειες των χώρων, αντίστοιχα, και στα ενδιάμεσα τόξα. Στον ανατολικό τοίχο η Δέηση (Τρίμορφο), με συμμέτοχο τον άγιο Νικόλαο που δέεται επίσης εδώ και την Παναγία που μεσολαβεί στον Μεγάλο Αρχιερέα Χριστό για τον Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνό και τους μοναχούς της μονής· στο δυτικό τοίχο η Παναγία "η Παμμακάριστος" ένθρονη με το παιδί και με εκλεκτούς των αγίων, συνιστούν μετωπικές συνθέσεις, οριακές του διάκοσμου.

Διαφορετικό είναι το εικονογραφικό κλίμα στο μικρότερο δυτικό εξωνάρθηκα, που είχε άλλοτε στη δυτική πλευρά του την κύρια είσοδο του ναού από τον εκτός της μονής χώρο. Την καμάρα και τα τύμπανα του ανατολικού και δυτικού τοίχου κοσμεί η ψαλμική σύνθεση Αινείτε τον Κύριον (ψαλμοί 148-150) με τον κορυφαίο, όρθιο στο κέντρο του θόλου Χριστό στη δόξα των ουρανών. Στη μεσαία ζώνη κυκλογυρίζουν σε ζωφόρο το χώρο δέκα παραβολές του Χριστού με παραστατικές αναφορές συχνά στη θεολογική ερμηνεία τους (εικ. 17), σε λειτουργική συνάφεια με τους Αίνους στις ακολουθίες της Μεγάλης Εβδομάδας. Ιστορίες του μοναχισμού της ερήμου αφηγούνται κάτω σε μεγάλες συνθέσεις του βόρειου και του νότιου τοίχου η ιστορία του αγίου Γερασίμου του Ιορδανίτη με το λιοντάρι και η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ του Σύρου, αντίστοιχα (εικ. 18). Τις πλαισιώνουν όσιοι στις άλλες πλευρές.

Του νότιου εξωνάρθηκα, τέλος, το ζωγραφικό πρόγραμμα συντονίζεται με του βόρειου εξαρτικού στο κύριο αφηγηματικό μέρος του, που πραγματεύεται θέματα της Παλαιάς Διαθήκης στο ημιθόλιο και στις στενές πλευρές, πάλι σε συνεχή διήγηση, με το σύστημα της ζωφόρου. Στην πρώτη ζώνη του ημιθολίου επάνω αναπτύσσεται από ανατολικά, σε συνέχεια του βόρειου εξωνάρθηκα, η ιστορία του Μωυσή από το βιβλίο των Αριθμών. Ακολουθούν πολυάριθμες ιστορίες, του Βαλαάμ, του Ιησού του Ναυή, του Δανιήλ, του Σαμψών, του Ηλία (εικ. 19), δυσδιάκριτες και δυσερμήνευτες άλλες των προφητών, που καλύπτουν τα επόμενα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, ξετυλίγοντας σε πλήθος μικρογραφημένων σκηνών το θρησκευτικό έπος του Ισραήλ. Στην ανατολική πλευρά, το Ενύπνιο του Ναβουχοδονόσορ και το Όραμα του Δανιήλ αναφέρονται σε τύπους –προεικονίσεις της Θεοτόκου, αλλού η παρουσία του ἐν δόξῃ Χριστού στις ιστορίες των προφητών συνοψίζει την ουσία της μεσσιανικής διδασκαλίας. Ο κύκλος της Παλαιάς Διαθήκης στους δύο εξωνάρθηκες παραμένει σε έκταση και περιεχόμενο μοναδικός στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική. Όπως στο βόρειο εξωνάρθηκα, στην ανατολική πλευρά κάτω εικονίζεται η Δέηση (Τρίμορφο), όπου ο ένθρονος Χριστός είναι "ο Παντεπόπτης" και η Παναγία "ἡ Μεσίτρια τῶν Χριστιανῶν", και στην άκρη δεξιά συμπαρίσταται άγγελος, πιθανώς ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Διάχυτο στην εικονογράφηση το πνεύμα εσχατολογικής θεωρίας, βρίσκει την κορύφωσή του στη Μέλουσα Κρίση, που απλώνεται σε ολόκληρο το βόρειο τοίχο (εικ. 20) και συνδέεται με τη μοναδική αποκρυφιστική παράσταση των επτά σοφών των Ελλήνων, απέναντι. Τον εισερχόμενο στο ναό από το προαύλιο της μονής υποδέχονται από αριστερά οικείες μορφές: είναι ο Πλάτων και ο Απολλώνιος, ο Σόλων, ο Αριστοτέλης,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ο Πλούταρχος, ο Θουκυδίδης και ο Χίλων. Εικονίζονται ζωηροί, με ορθάνοιχτα ειλητά, κατά συνεδρίασή τους σε οίκο των Αθηνών όπου σύμφωνα με τη συνοδευτική επιγραφή "λόγον σοφώτατον καί ἀπόρρητον κεκινήκασιν περί τῆς παρουσίας τοῦ Θεοῦ ἡμῶν" (εικ. 19).

Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών, με τον άφθαστο εικονογραφικό πλούτο, είναι ίσως η πιο φιλόδοξη ζωγραφική διακόσμηση ναού που μας άφησε η τέχνη της ακμής του 16ου αι. Πρωτότυπη στη δομή της, με σοφή συναρμογή των μερών στις διαδοχικές ζωγραφήσεις, καταρτισμένη με θεολογική εμβρίθεια και καλλιτεχνική συνέπεια, αποτελεί σπάνιο και στο είδος του αξεπέραστο μνημείο θησαυρισμένης γνώσης της εποχής. Το πλήθος των παραστάσεων και μορφών, που συνθέτουν έργο δογματικής ευκρίνειας και επικής στην αφήγησή του πνοής, θέτει σημαντικά ερωτήματα για τις δυνατότητες πρόσβασης σε ευρύ θεματολόγιο τύπων και για τους τρόπους συναγωγής των υποδειγμάτων, που καλύπτουν μεγάλο εικονογραφικό φάσμα από τα παλαιολόγεια μέχρι τα σύγχρονα κρητικά έργα. Η ευχέρεια πλαστικής μεταλλαγής των υποδειγμάτων με την επέμβαση του δημιουργικού νου καταξιώνει το έργο, καθώς και η σύνθεση καινούριων στοιχείων και τύπων με έμπνευση, εκεί όπου οι γνώσεις και αναμνήσεις του εργαστηρίου δεν έφταναν ίσως για την απόδοση των θεμάτων.

Η συμβολή των Φιλανθρωπηνών ηγουμένων θα πρέπει να υπήρξε ουσιαστική για τη θεολογική θεμελίωση, την επιλογή ή αποδοχή, τη διάρθωση και τη διάταξη των εικονογραφικών κύκλων. Η δυναμική παρουσία του ιερομόναχου Ιωάσαφ με πολλαπλές αναφορές στις επιγραφές του ναού αποτελεί σχετική ένδειξη. Και προφανώς δεν είναι τυχαίο, ότι στο Καθολικό της μονής των Φιλανθρωπηνών και στο μικρότερο ναό της γειτονικής μονής του Αγίου Νικολάου του Στρατηγοπούλου αναπτύσσονται τα ευρύτερα, όσο είναι γνωστό, ζωγραφικά προγράμματα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, από σπουδαίους ζωγράφους και ευπαίδευτους θεολόγους. Είναι προγράμματα που προϋποθέτουν κάθε είδους ευπορία και σημειοδοτούν το υψηλό επίπεδο παιδείας και τέχνης στην πόλη των Ιωαννίνων, που έγινε αποδέκτης τους.

Στο πολυφωνικό σύνολο των τοιχογραφιών της μονής των Φιλανθρωπηνών, η πλαστική ευγένεια και η κοσμητική ευπρέπεια του πρώτου έργου (εικ. 2-4), η εντυπωσιακή πολυχρωμία και η πληθωρική ευγλωττία του δεύτερου (εικ. 2, 5-12), η σχεδιαστική λεπτότητα και η νευρώδης συγκρότηση του τρίτου (εικ. 1, 13-20), υπηρετούν με την ίδια συνέπεια τον ιστορικό και εξαγγελτικό λόγο των Γραφών που διδάσκει, νουθετεί και ευφραίνει και συντρέχει τον άνθρωπο σε κάθε περίσταση. Η αναλυτική εξιστόρηση των ιερών γεγονότων σε πυκνές, πολυάνθρωπες και λαγαρές στη ροή της δράσης συνθέσεις, η απεικόνιση αγίων κάτω που απευθύνονται ομιλητικοί στον πιστό με ζωηρές χειρονομίες και στάσεις, έχουν τον πηγαίο ρητορικό τόνο και το λόγιο ύφος εκκλησιαστικής τέχνης ακμαίου αστικού περιβάλλοντος, που θέλγει με την ευφράδεια και τη διακοσμητική ευφορία της.

Πολλοί ζωγράφοι εργάστηκαν στην τοιχογράφηση του ναού· ανάμεσά τους, πιθανώς και οι τρείς γνωστοί με το όνομά τους ζωγράφοι της σχολής που ήταν από τη Θήβα, ο Φράγγος Κατελάνος ίσως στη διακόσμηση του 1542, οι αδελφοί ιερέας Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής μπορεί στο κάτω μέρος του νάρθηκα και στους εξωνάρθηκες το 1560. Ακολουθώντας αρχές και κανόνες που εν μέρει καθόριζε ο προηγούμενος διάκοσμος, με τη δίχως έπαρση ελευθερία ατομικού ύφους και με εκδηλώσεις που συχνά αποπνέουν, καθώς του αρχικού διάκοσμου, ή τολμηρά προσεγγίζουν ρυθμολογικές τάσεις και απόψεις

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της σύγχρονης δυτικής τέχνης, συνέχισαν οι νεότεροι και τελείωσαν την ιστόρηση του μεγάλου θρησκευτικού χρονικού, που οι Φιλανθρωπηνοί με αρχοντική γενναιοδωρία χάρισαν στη μονή τους προς δόξαν Θεού και για ψυχική σωτηρία τους.

Στο μισόφωτο του ναού, ο αγιογραφημένος χώρος δονείται από κίνηση και λαμπερά χρώματα υπερβατικού κόσμου, που ζωντάνευε άλλοτε μυστικά με το θυμίαμα της προσευχής στο φως των κεριών για να ενωθεί αδιαίρετος με το λόγο του ιερέα και τις ψαλμωδίες, σε καιρούς που δοκιμαζόταν η υπερηφάνεια και οι άνθρωποι, που γνώριζαν το μαρτύριο της δουλείας, είχαν περισσή την ανάγκη παραμυθίας και αλυτρωτικών οραμάτων. Κόσμος–διάκοσμος πολύπλοκος και πολύφθογγος στους συμβολισμούς, στη δραματική ένταση και την αφηγηματική ορμή του, που κυμαίνεται αλλού και αναγαλλιάζει σε ειρηνικούς τόνους γαλήνιας διάθεσης, για να ιστορήσει με ανεπιτήδευτη οικειότητα καθημερινά έργα, για να υμνήσει με χρυσό και λαμπρά κοσμήματα το ουράνιο μεγαλείο, μένει πάντα ενταγμένος σε κίνηση, εκφραστικός, συχνά και δριμύς στην αίσθηση του πραγματικού. Με σπάνια παραστατική δύναμη και αντίληψη της οικονομίας του χώρου, με πολλές και εύκολες στην ανάγνωσή τους εικόνες που πλημμυρίζουν την εκκλησία, θελκτικές με το χρωματικό πλούτο και τη διακοσμητική ομορφιά τους, φανερώνει στους πιστούς τα θαυμάσια της Ορθοδοξίας, βάλσαμο της ψυχής και του νού τους. Είναι έργο τέχνης σπουδαίας, που πολλά πρόσφερε στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική της ηπειρωτικής Ελλάδας, και κορυφαίο της Ηπείρου μνημείο. Με δίκαιη υπερηφάνεια για τη δημιουργία του έργου, στο μέρος που του ανήκε, ο Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνός το χαρακτήριζε δια στόματος του αγίου Νικολάου στην επιτύμβια, γενεαλογικού χαρακτήρα παράσταση των Φιλανθρωπηνών στο νάρθηκα: "ὡς λαμπρῶς, ἐπιμελῶς καί καλλίστως ἐκόσμησαν τόν ἐμόν οἶκον".

Μυρτάλη Αχειμάστου–Ποταμιάνου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

MYRTALI ACHEIMASTOU-POTAMIANOU

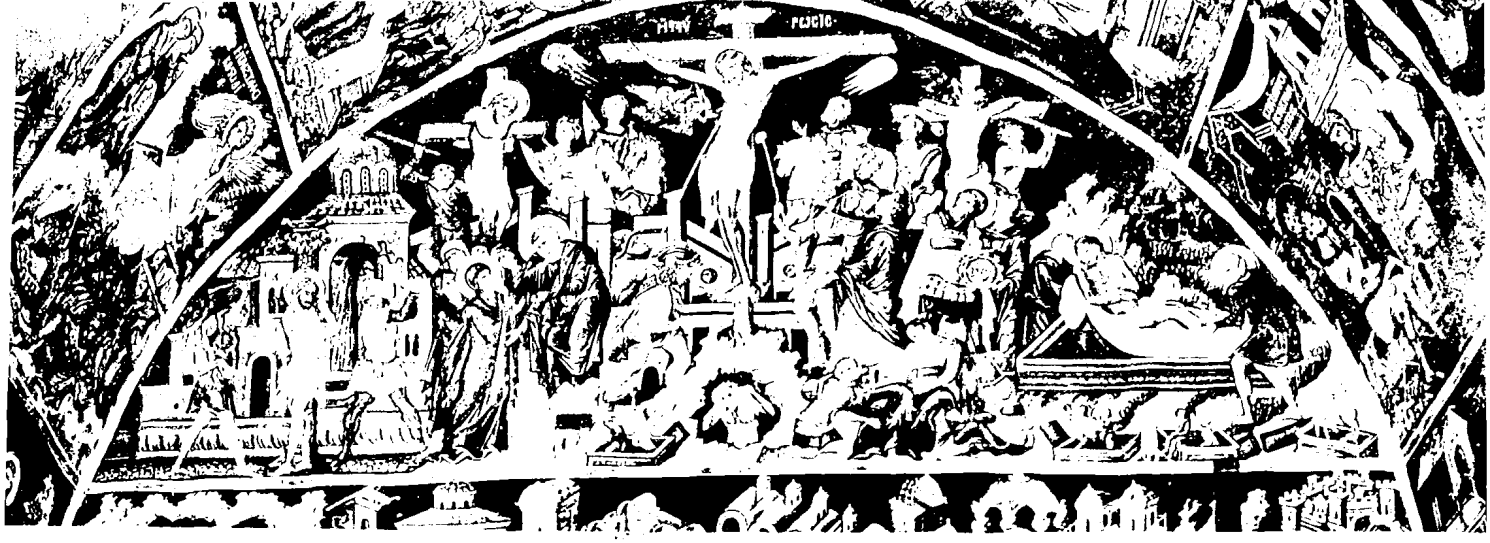
THE WALL-PAINTINGS OF THE MONASTERY OF SAINT NICHOLAS OF THE PHILANTHROPINOI, PREEMINENT MONUMENT IN EPIRUS

In 1291/92 Michael Philanthropinos, priest and *oikonomos* of the Metropolis of Ioannina, and in his later years candidate for the metropolitan throne (+1341/42), renovated, as noted in the relevant inscription, the church of Saint Nicholas, katholikon of the monastery founded by the Philanthropinos family on the island in the lake (Nissi). In the sixteenth century, the monastery's heyday, painters of the local, so-called Epirote School decorated the church with wall-paintings. The decoration, which followed successive building works, took almost thirty years to complete, interrupted by long intervals. It was executed in three phases, possibly in 1531/32, and in 1542 and 1560 as attested by inscriptions, under the guidance of abbots of the monastery, luminaries of the Philantropinos family. The first painting phase, probably under the hieromonk Neophytos Philanthropinos (+1531/32), produced a masterpiece, the first known decoration of the Epirote School. The other two phases, in the time of the hieromonk Ioasaph Philanthropinos (+1568), gave inspired works in compass and content.

The painting ensemble is for the most part preserved in intact. Of high quality, it has unity, pulse and the "sweet" word of a recountment rich and replete in meanings. The narrative structure, the extent and complexity of the iconographic cycles that encompass events past and to come in the uniform time of the Church, constitute a precious chapter for knowledge of post-byzantine art as a whole. One of the most important works of its splendid period, it is above all an outstading monument of spiritual and aesthetic culture in the land. A brief approach to it, descriptive in character, offers but little to its evaluation.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ


Ο Α ΝΙΚΟΛΑΟΣ





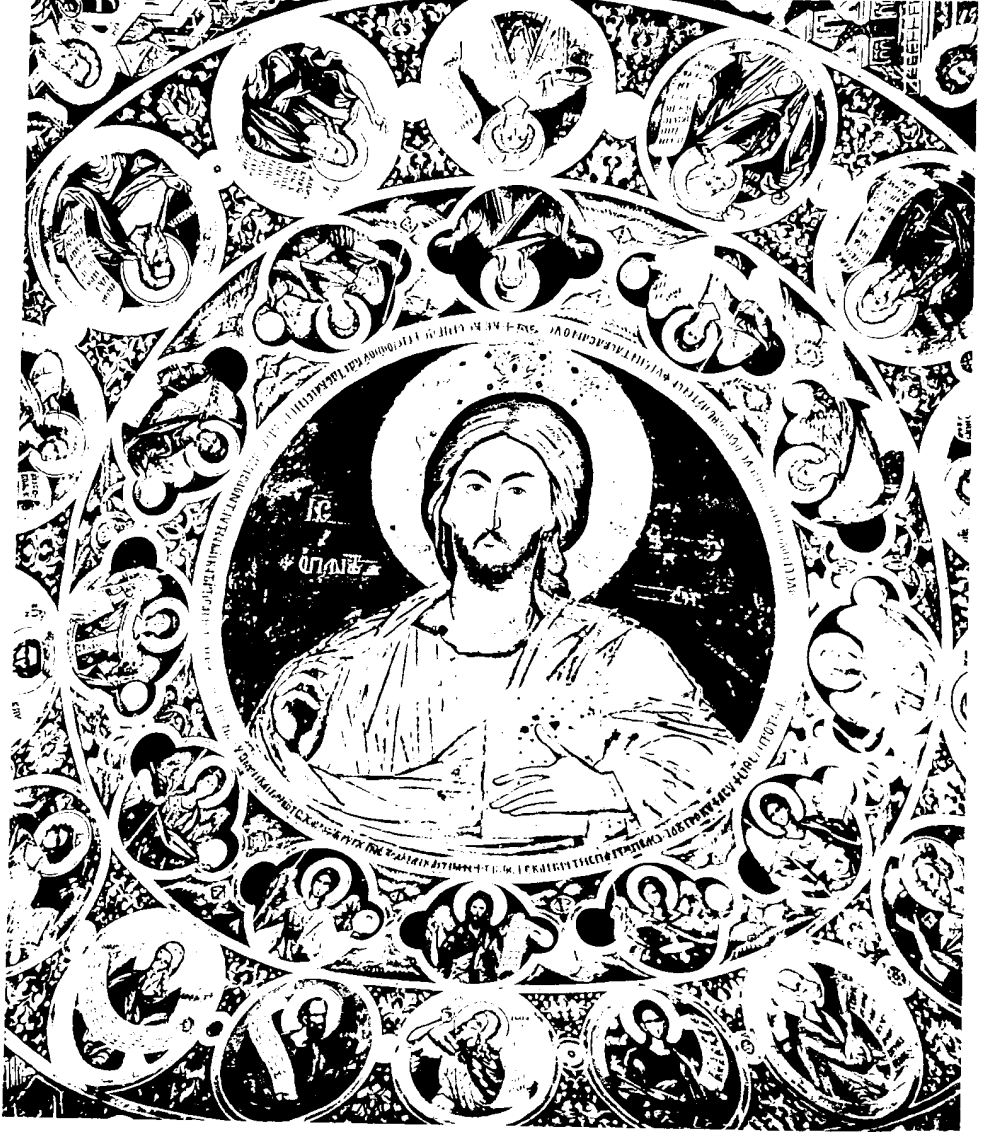






3. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Ο αποχαιρετισμός στη βασιλική πύλη των χρόνων μου, με μεγάλη αξιοπρέπεια





5. Μονή των Φιλανθρωπηνών.
Ο Παντοκράτορας στη ζωγραφική του θόλου του κυρίως ναού.





7. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ στο θόλο του κυρίως ναού.



8. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Η Ανάληψη, λεπτομέρεια.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Άποψη του διακόσμου στη δυτική πλευρά του νάρθηκα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



11. Μονή των Φιλανθρωπηνών.
Ακάθιστος Ύμνος, "Ρήτορας πολυφθόγγου



των Φιλανθρωπηνών.
ρτύριο του αγίου Δημητρίου.



13. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Από την ιστορία του Ιωσήφ.



14. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Από την ιστορία του Ιωσήφ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



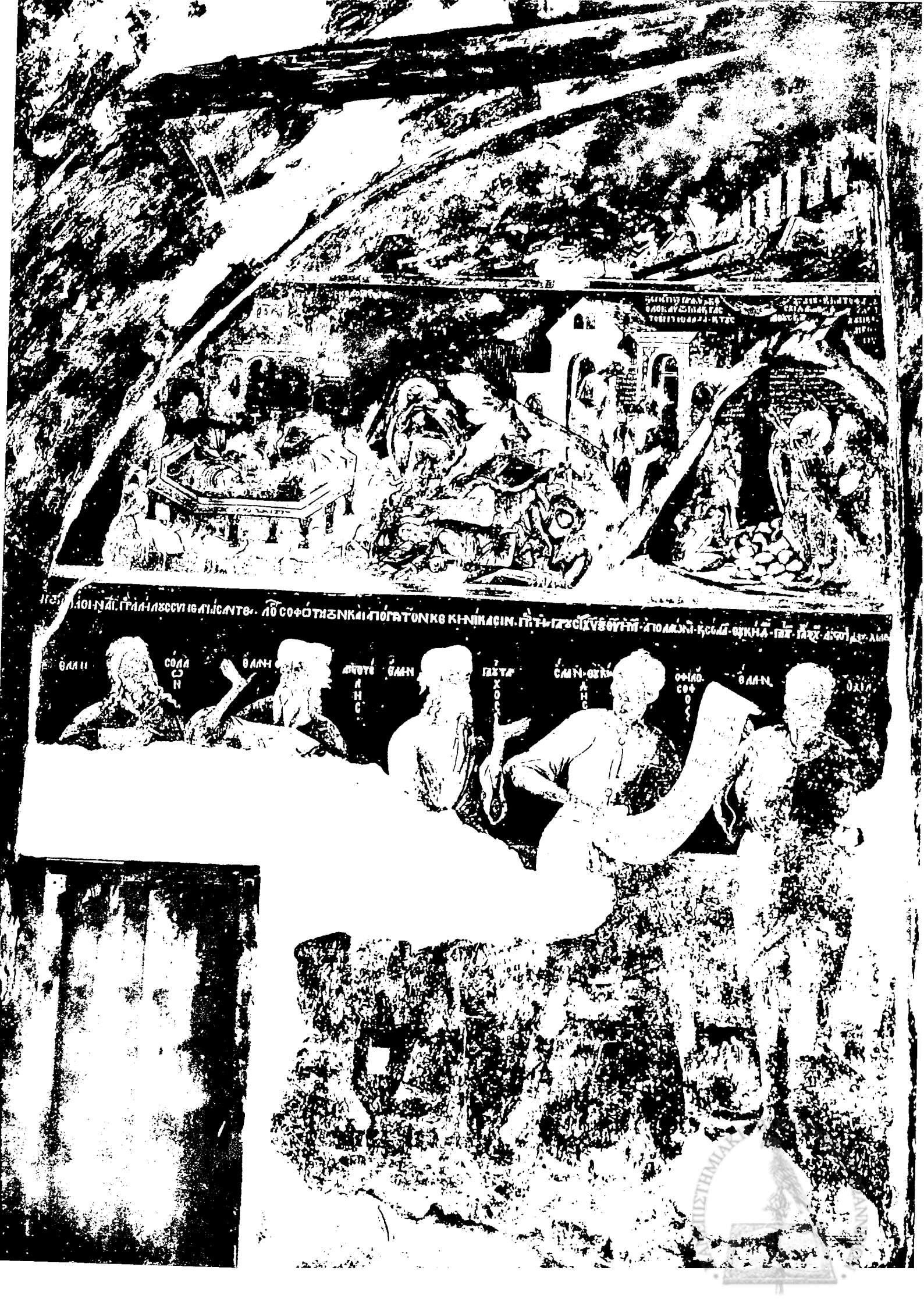
15. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Από την ιστορία του Μωϋσή.





17. Μονή των Φιλανθρωπηνών. Η Παναγία των Γάλων.







ΣΑΠΦΩ ΒΑΡΔΙΑ

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΒΟΛΩΝ ΣΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΝΑΡΘΗΚΑ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ. ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Το κατάγραφο καθολικό του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών, με την πληρότητα του εικονογραφικού προγράμματος που παρουσιάζει, προκαλεί τον θαυμασμό και κινεί το ενδιαφέρον κάθε ερευνητή, όχι μόνο για την απαράμιλλη ζωγραφική τέχνη των καλλιτεχνών, αλλά ιδιαίτερα για την πρωτοτυπία που χαρακτηρίζει την επιλογή ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων στα μέρη του ναού.

Στο δυτικό νάρθηκα του καθολικού, κάτω από τις παραστάσεις των αίνων στην οροφή, αναπτύσσονται σε ζώνη που περιτρέχει τους τοίχους, επιλεκτικά, κάποια θέματα παραβολών[1]. Ένα από τα πρώτα ερωτήματα που προκύπτουν, πριν από την εξέταση των ίδιων των παραβολικών σκηνών, αφορά την επιλογή και την εικονογράφησή τους στον συγκεκριμένο χώρο.

Όπως προαναφέρθηκε, το καθολικό είναι κατάγραφο. Το εικονογραφικό του πρόγραμμα καλύπτει τον κύκλο των Χριστολογικών και Θεομητορικών σκηνών στον κυρίως ναό, σκηνές μαρτυρίων στη Λιτή, συνεχίζει με μαρτύρια και θέματα Παλαιάς Διαθήκης στο βόρειο εξωνάρθηκα και κορυφώνεται με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας στο νότιο. Έχει εξαντληθεί επομένως το εικονογραφικό πρόγραμμα, από τις Χριστολογικές σκηνές μέχρι τη μέλλουσα κρίση. Στο νότιο νάρθηκα υπήρχε η είσοδος των μοναχών, που σήμερα αποτελεί και τη μοναδική είσοδο του ναού, καθώς εκείνη στο δυτικό που ήταν για το κοινό των πιστών έχει κλειστεί, άγνωστο πότε. Εδώ λοιπόν, στον δυτικό εξωνάρθηκα, ο καλλιτέχνης απέδωσε εικονογραφικά ένα μέρος του κηρυκτικού-διδακτικού λόγου του Χριστού, τις παραβολές, που με την ζωντάνια του περιεχομένου τους σε συνδυασμό με τον αλληγορικό χαρακτήρα τους, περνούν στον πιστό μηνύματα και αξίες της πίστης, αιώνιες αλήθειες, διαχρονικές, για την σωτηρία της ψυχής του. Η ζωντανή εικονογράφησή τους άγγιζε τον ψυχισμό του και προδιέθετε την πνευματικότητά του, πριν περάσει στον κύριο χώρο της λατρείας.

Άλλωστε και η ίδια η επιλογή των θεμάτων δεν φαίνεται να έγινε καθόλου τυχαία. Όλες οι σκηνές έχουν έναν κεντρικό νοηματικό άξονα κοινό, γύρω από τον οποίο στρέφονται, για να αποδείξουν στον πιστό την μακροθυμία της αγάπης του Θεού. Η κεντρική

---

1. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους καθηγητές κ. κ. Αθ. Παλιούρα και Μ. Γαρίδη για την βοήθειά τους στην πορεία της έρευνας και της ανακοίνωσης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιδέα αφορά τα μεγέθη αξιολόγησης της χριστιανικής πίστης και των ψυχοπνευματικών στοιχείων των πιστών, που συντελούν καταλυτικά ή μη για τη μέλλουσα κρίση και τη σωτηρία της ψυχής. Από το σύνολο δηλαδή των παραβολών, που ο αριθμός τους μεγαλώνει και ξεπερνά τις σαράντα, αν συμπεριλάβουμε και τις απλές αλληγορικές διηγήσεις της διδασκαλίας, γίνεται μια επιλογή των σημαντικότερων, δέκα στον αριθμό, που θίγουν έντονα στοιχεία του ανθρώπινου χαρακτήρα, καθοριστικά για το ζήτημα της σωτηρίας.

Ακολουθώντας αυτό το σκεπτικό, φαίνεται λογικό η τοιχογράφηση των παραβολών να ξεκίνησε από τον βόρειο τοίχο με την παραβολή του Οικοδομούντος Πύργο στην Πέτρα και στην Άμμο (εικ. 1). Η αλληγορική αυτή σκηνή αναφέρεται στην "Ἐπὶ τοῦ ὄρους ὁμιλία" (Λουκ. στ΄48-49, Ματθ. ζ΄24-27). Στο αριστερό άκρο της σκηνής ο Χριστός δείχνει στον όμιλο των μαθητών, που παρακολουθούν με βλέμματα έκπληξης μια πολύ έντονη σκηνή. Πάνω σε σταθερό βράχο υψώνεται ένα κτίσμα σε προοπτική απόδοση, που στέκεται ακλόνητο, ενώ δίπλα συντελείται καταστροφή. Ένα παρόμοιο κτίσμα υψωμένο προφανώς σε σαθρά θεμέλια, βυθίζεται καθώς παρασύρεται από τα νερά των ποταμών που αποδίδονται προσωποποιημένοι: δύο ημίγυμνες μορφές κρατούν γερά ανοιχτούς ασκούς, απ'όπου κυλούν με δύναμη νερά. Ταυτόχρονα, επίσης προσωποποιημένοι άνεμοι στο επάνω μέρος της σκηνής ανοίγουν τους ασκούς τους. Η ζωγραφική απόδοση είναι έντονα ζωηρή, καθώς οι άνεμοι κινούνται μέσα στη δίνη τους, ο δεύτερος πύργος χάνεται στα κύματα καταστροφής των ποταμών, ενώ δίπλα στο χάος και στην ταραχή εικονογραφείται η γαλήνια ηρεμία. Ο πύργος με τα γερά θεμέλια στέκεται ακλόνητος, ενώ ο Χριστός δείχνει τη σκηνή σαν απόδειξη των λόγων του: "Πᾶς ὁ ἐρχόμενος πρὸς ἐμὲ, ἀκούων μου τῶν λόγων καὶ ποιῶν αὐτούς, ὑποδείξω ὑμῖν τινί ἐστὶν ὅμοιος".

Η επόμενη παραβολή είναι του Τελώνη και του Φαρισαίου (Λουκ. ιη΄10 - 27, εικ. 1, 2). Η ζωγραφική απεικόνιση στηρίζεται σε δύο κάθετους άξονες, που ενοποιούνται στην κορυφή της σκηνής. Δύο κλιμακοστάσια οδηγούν σ'ένα κιβώριο, όπως συμβολικά εικονογραφείται ο ναός του Σολομώντα ως χώρος προσευχής των δύο μορφών. Δύο αρχιτεκτονήματα πλαισιώνουν τη σκηνή αριστερά και δεξιά. Οι μορφές παριστάνονται επάνω την ώρα της προσευχής και κάτω καθώς αποχωρούν. Το καλιτεχνικό πινέλο αποτύπωσε στα πρόσωπα και στις κινήσεις τους όλη τη διάσταση του χαρακτήρα τους. Δεξιά ο Φαρισαίος προσεύχεται. Η στάση και οι χειρονομίες τους προδίδουν το περιεχόμενο της προσευχής· μια συγχαρητήρια προσφώνηση προς τον εαυτό του. Αντίθετα αριστερά, στη μορφή του Τελώνη, όλα δείχνουν ταπείνωση, μετάνοια, συντριβή.

Ακολουθώντας το ίδιο πνεύμα, η επόμενη παραβολή είναι εκείνη του Ασώτου υιού (Λουκ. ιε΄11-32), που ολοκληρώνει τις παραβολικές απεικονίσεις στο βόρειο τοίχο (εικ.2). Εδώ το θέμα εικονογραφείται με τις επιμέρους σκηνές σε κυκλική διάταξη. Επάνω και στο κέντρο ο Χριστός πατέρας με τους δύο γιούς του στο τραπέζι, όπου ο νεώτερος ζητά το μερίδιο της περιουσίας. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο ρόλο του Θεού - πατέρα εικονογραφείται η μορφή του Χριστού, ενώ όπου αλλού η διήγηση απαιτεί αναφορά στο Θεό, η μορφή είναι διαφορετική. Από δεξιά αρχίζει η ιστόρηση των υπόλοιπων σκηνών. Ο νέος παίρνει την περιουσία και αποχωρεί. Η επόμενη σκηνή τον παρουσιάζει να βόσκει χοίρους. Η στάση και το βλέμμα του προδίδουν μετάνοια. Ακολουθεί η επιστροφή του. Εδώ ο Θεός-πατέρας ένθρονος τον υποδέχεται και ο μεγαλύτερος γιός εικονίζεται σε στάση παρέμβασης. Το θέμα κορυφώνεται με τη σκηνή της αποθέωσης επάνω δεξιά, όπου ο Χριστός

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αγκαλιάζει το νέο, ενώ χορός αγγέλων υμνεί τη δύναμη της μετάνοιας.

Στον δυτικό τοίχο ιστορούνται δύο παραβολές: των Δέκα Παρθένων (Ματθ. κε΄ 1-13) και των Εργατών του Αμπελώνος (Ματθ. κ΄ 1-16). Στην πρώτη δεξιά (εικ. 3) έχουμε την απεικόνιση του Παραδείσου ως θαλερού κήπου με λουλούδια και δένδρα, ενώ στο κέντρο το γιορτινό τραπέζι φιλοξενεί τις πέντε φρόνιμες παρθένες με τον Χριστό στην κορυφή. Τη σκηνή περιβάλλει τείχος με επάλξεις. Η πύλη είναι κλειστή, ενώ απ' έξω οι πέντε ανόητες με κινήσεις ικεσίας ζητούν έλεος. Η ζωγραφική διήγηση περιλαμβάνει, κάτω αριστερά, και τους πωλητές λαδιού, ενώ δίπλα κυλούν οι τέσσερες ποταμοί του Παραδείσου. Η αλληγορική απεικόνιση της παραβολής ενισχύεται και από μία χρωματική αντίθεση, που δείχνει την ευρηματικότητα του ζωγράφου. Στο χώρο του Παραδείσου το βάθος είναι λευκό και φωτεινό, όπως χαρούμενα αποδίδονται και τα πρόσωπα των μορφών, ενώ αντίθετα στην υπόλοιπη σκηνή τα χρώματα είναι μάλλον σκοτεινά και σβυσμένα. Με αυτόν τον τρόπο πετυχαίνεται μία αισθητική αντίθεση ανάμεσα στο φως και το σκότος.

Στον υπόλοιπο δυτικό τοίχο ιστορείται η παραβολή των Εργατών του Αμπελώνος (εικ. 4). Και εδώ εικονογραφούνται όλες οι σκηνές. Η διήγηση αρχίζει από αριστερά. Επάνω ο Χριστός–εργοδότης μισθώνει ομάδα εργατών που βρίσκει στην πόλη, η οποία απεικονίζεται περιτειχισμένη. Έπειτα μισθώνει και άλλες ομάδες εργατών, στο δρόμο, στους αγρούς. Όλοι κρατούν σκαφτικά εργαλεία και κατευθύνονται προς τον αμπελώνα, ενώ τα πρόσωπά τους είναι στραμμένα προς τον εργοδότη–Χριστό. Κάθε σκηνή συνοδεύεται από κείμενο που αναφέρει την ώρα της πρόσκλησης· έκτη, ενάτη, δεκάτη. Μια ερμηνεία μπορεί να δοθεί ίσως συσχετίζοντας τις ώρες της ημέρας με τις διαφορετικές ηλικίες που οι πιστοί καλούνται να εργαστούν για τη σωτηρία τους. Στο κέντρο της παραβολής και επάνω ο αμπελώνας περιφραγμένος, ενώ η σκληρότητα της δουλειάς αποτυπώνεται έντονα στα πρόσωπα των εργατών. Δίπλα ακριβώς η σκηνή της μισθοδοσίας. Ο Χριστός μπροστά σε πυλώνα εξηγεί, με έντονη κίνηση, το δίκαιο της αμοιβής σε εργάτη που διαμαρτύρεται.

Ο κύκλος των παραβολών συνεχίζεται στο νότιο τοίχο με δύο θέματα. Αριστερά εικονογραφείται η παραβολή του Σπορέα (Λουκ. η΄ 5–15, Μαρκ. δ΄ 3-8, Ματθ.ιγ΄ 3–8), (εικ.5). Πολύ ζωντανά και ρεαλιστικά όλες οι σκηνές του κειμένου αποδίδονται σε δύο παράλληλες ζώνες. Ο Χριστός πάντα στο ρόλο του γεωργού–κήρυκα που σπέρνει τον θείο λόγο στο χωράφι της ανθρωπότητας. Στην επάνω ζώνη ο σπόρος πέφτει στο δρόμο και καταπατείται από τους διαβάτες, ρίχνεται στις πέτρες και δεν αναπτύσσεται ή πέφτει σε ακανθώδη περιοχή και καταπνίγεται. Στη δεύτερη ζώνη τοποθετούνται επίσης τρεις σκηνές, όπου ο σπόρος όμως βρίσκει γόνιμο έδαφος. Οι καρδιές των ακροατών καρποφορούν υπομονετικά, αλλά και ανόμοια, όπως δηλώνουν οι επιγραφές που συνοδεύουν τις σκηνές και αριθμούν 30, 60, 100, μια αναφορά ίσως στα μεγέθη της αρετής. Εδώ θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε και μια ιδιαιτερότητα του ζωγράφου, που δεν ξεχνά ότι βρίσκεται σε μοναστικό χώρο και με την ευκαιρία ιστορεί ομάδες ασκητών σε σπήλαιο, μοναχών και δίκαιων πιστών, σημειώνοντας παράλληλα και το μέγεθος της προσπάθειας και της αρετής τους.

Η επόμενη παραβολή είναι εκείνη του Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου (Λουκ. ιστ΄ 19–31), (εικ. 6). Εδώ η ευρηματικότητα του ζωγράφου κορυφώνεται καθώς αντιδιαστέλλει δύο ανθρώπινους χαρακτήρες στην επίγεια και στην μετά θάνατον ζωή τους. Επάνω αριστερά ένα αρχιτεκτόνημα ορίζει το βάθος της σκηνής. Στο κέντρο γιορτινό τραπέζι. Ο πλούσιος με βασιλικά ενδύματα στην κορυφή, ενώ συνδαιτημόνες τον πλαισιώνουν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δεξιά στα σκαλιά της εισόδου σέρνεται ο Λάζαρος γυμνός, άρρωστος, οικτρός. Ο δούλος τον σπρώχνει, ενώ τα σκυλιά του γλείφουν τις πληγές. Η έντονη αντίθεση ισχυροποιείται και από τη χρωματική κλίμακα του χώρου. Μέσα στο σπίτι ζωηρά χρώματα και έντονη κίνηση. Απ' έξω σβησμένα χρώματα και πραότητα. Το ίδιο κλίμα συνεχίζεται και στις επόμενες σκηνές. Κάτω αριστερά ο πλούσιος στο κρεβάτι του, ενώ διάβολοι θάβουν το σώμα του σε βραχώδη τόπο δεξιά και παίρνουν την ψυχή του. Το πινέλο του ζωγράφου ακολούθησε κάθετη κίνηση από πάνω προς τα κάτω στην ιστόρηση του πλούσιου, ενώ αντίθετη πορεία εφάρμοσε για τη μορφή του Λαζάρου. Από το έδαφος η ψυχή του μεταφέρεται με χορό αγγέλων στους κόλπους του Αβραάμ, επάνω δεξιά. Η κατάσταση ευφροσύνης του τραπεζιού του πλούσιου, μεταφέρεται ακριβώς δίπλα στον Λάζαρο, καθώς εδώ πια τα χρώματα ζωηρεύουν και οι μορφές γαληνεύουν.

Ακολουθώντας το πνεύμα της ματαιότητας της ανθρώπινης ζωής, στον ανατολικό τοίχο εικονογραφείται η παραβολή του Άφρονος Πλουσίου (Λουκ. ιβ΄ 16-21). Το καλλιτεχνικό χέρι συνεχίζει την παραστατική του εξιστόρηση. Επάνω αριστερά ο πλούσιος κτηματίας ύστερα από την μεγάλη παραγωγή των κτημάτων του αποφασίζει: "Καθελῶ μου τὰς ἀποθήκας καὶ μείζονας οἰκοδομήσω". Έτσι το κέντρο της σκηνής παρουσιάζει έντονη κίνηση και δραστηριότητα. Ομάδες εργατών οικοδομούν τοίχους, πριονίζουν ξύλα, μεταφέρουν σοδειά. Η απεικόνισή τους προδίδει υπερκινητικότητα που αντιδιαστέλλεται με την σκηνή στα δεξιά, όπου ο πλούσιος αναπαύεται μετά το τέλος των εργασιών. Άγγελος όμως φέρνει μήνυμα θανάτου, ενώ διαβολική μορφή πλησιάζει για να πάρει την ψυχή.

Η επόμενη παραβολή, προτελευταία του κύκλου, είναι εκείνη των Κακών Γεωργών του αμπελώνος. (Ματθ. κα΄ 33-41, Μαρκ. ιβ΄ 1-9). Και εδώ ιστορούνται όλες οι σκηνές του κειμένου. Μάλιστα κάποια από τα πρόσωπα δίνονται στην πραγματική τους διάσταση και όχι αλληγορικά. Επάνω και αριστερά ο οικοδεσπότης–Θεός μισθώνει ομάδα εργατών για να εργαστούν στον αμπελώνα του, που εικονογραφείται ως κτίριο με πυλώνα, αλληγορική απεικόνιση της εκκλησίας. Ακριβώς κάτω και δεξιά, πολύ παραστατικά, ομάδα εργατών με έντονες κινήσεις λιθοβολεί και σκοτώνει τους απεσταλμένους για τη σοδειά, δύο μορφές προφητών. Ακριβώς δίπλα και αριστερά ο Χριστός κηρύττει σε ομάδα πιστών, ενώ ο κύκλος ολοκληρώνεται με την απόδοση της σταυρικής θυσίας στο βραχώδες τοπίο του Γολγοθά, μακριά από την ιερή πόλη της Ιερουσαλήμ, της οποίας τα τείχη δίνονται στο βάθος της σκηνής.

Η τελευταία παραβολή που ιστορείται είναι των Βασιλικών γάμων (Ματθ. κβ΄ 2-14). Εδώ ο καλλιτέχνης δίνει πολύ λιτά το θέμα του, σε αντίθεση με τις προηγούμενες διηγήσεις του και επιλέγει τις δύο κορυφαίες σκηνές της παραβολής για να διηγηθεί. Το λαμπρό τραπέζι του γάμου πλαισιώνουν οι γιορτινά ντυμένοι συνδαιτημόνες. Στην κορυφή του τραπεζιού αριστερά ο οικοδεσπότης–Χριστός, ενώ στο επάνω μέρος της σκηνής διάκονοι–άγγελοι μπροστά από το αρχιτεκτόνημα του βάθους που ορίζει το χώρο, παρακολουθούν τη σκηνή. Δεξιά ιστορείται πολύ παραστατικά η εκδίωξη από δύο διακόνους–αγγέλους του συνδαιτημόνα με την άπρεπη ενδυμασία. Ακολουθεί η σκηνή της τελικής τιμωρίας. Ο ασεβής συνδαιτημόνας τοποθετείται στο σκοτάδι που περιβάλλεται από βραχώδες τοπίο.

Συμπερασματικά, ολοκληρώνοντας τη σύντομη αυτή ερμηνευτική προσέγγιση των παραβολικών σκηνών του δυτικού νάρθηκα, διαπιστώνουμε πως κατά κάποιον τρόπο επαληθεύεται η αρχική εκτίμηση ότι η επιλογή τους σχετίζεται άμεσα με το κεντρικό νόημα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

που αποπνέουν. Ο αγώνας και η δοκιμασία του πιστού για την κρίση και την σωτηρία της ψυχής του. Η μακροθυμία του Θεού και η αιώνια αγωνία του ανθρώπου για την μέλλουσα κρίση.

Όμως θα πρέπει να τεθεί παράλληλα και ένας προβληματισμός που αφορά τα καλλιτεχνικά πρότυπα του ζωγράφου ή των ζωγράφων. Η εικονογράφηση του χώρου έγινε το 1560. Υπάρχει όμως το ερώτημα, από πού δανείζονται τα θέματα. Δυστυχώς δεν έχουμε μαρτυρίες, όχι μόνο στον ελληνικό χώρο, αλλά και στον ευρύτερο βαλκανικό για ύπαρξη κάποιων τετραδίων, οδηγών ίσως ζωγραφικής αυτή την εποχή. Πιθανόν οι καλλιτέχνες να ζωγράφιζαν έχοντας κάποια ανθίβολα, τα θέματα που τους ζητούσαν οι εκάστοτε κτήτορες και ιδρυτές των ναών, όπως στην προκειμένη περίπτωση ο Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνός.

Όλη η θεματολογία επιτρέπει ίσως την ένταξή της σε μια τάση για ανανέωση, όπως αυτή φαίνεται και στην επάνω ζώνη των Αίνων και συνεχίζεται, κάτω, με την Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου και την ιστορία του Γεράσιμου Ιορδανίτη.

Μια παρατήρηση ως προς την τεχνική της ζωγραφικής επαναφέρει το πρόβλημα της ταυτότητας του ζωγράφου. Όλα τα θέματα δείχνουν τον απαράμιλλο ζωγραφικό χαρακτήρα του καλλιτέχνη ή των καλλιτεχνών. Σε έναν σχετικά περιορισμένο χώρο όπως είναι ο δυτικός εξωνάρθηκας, αποδόθηκαν δέκα παραβολικές σκηνές. Η καθεμιά αποτελεί και μια ιδιαίτερη διήγηση. Όμως ο ζωγράφος φαίνεται πως ξέρει να επιλέγει τα πιο σημαντικά σημεία κάθε φορά. Άλλοτε είναι ζωγραφικά αναλυτικός και παρουσιάζει κυκλικά όλες τις επιμέρους σκηνές της διήγησης, όπως στην παραβολή του Ασώτου και άλλοτε σε παράλληλες ζώνες ή σε ευθεία κλίμακα αποδίδει θέματα, όπως εκείνα του Σπορέως και των Εργατών του αμπελώνος. Όταν όμως το θέμα το απαιτεί, γίνεται επιλεκτικός στις σκηνές και έντονα διηγηματικός στις εκφράσεις των προσώπων και στις κινήσεις των παρισταμένων. Αυτό είναι φανερό κυρίως στην τελευταία παραβολή, εκείνη των Βασιλικών γάμων, όπου αποδίδονται μόνο η σκηνή του τραπεζιού ως το κύριο θέμα και η αποπομπή του άπρεπα ενδεδυμένου συνδαιτημόνα.

Είναι βέβαια φανερή η διηγηματική τάση όλων των θεμάτων κατά πλάτος, χωρίς να διασπάται η θεματική ενότητα με κάθετες ζώνες, διαχωριστικές. Όμως παρακινδυνευμένη αποδεικνύεται τελικά η ταύτιση του καλλιτέχνη του νάρθηκα με το όνομα του Φράγκου Κατελάνου, που είναι γνωστό πως φιλοτέχνησε τις ιστορήσεις στον κυρίως ναό και το ιερό[2]. Υπάρχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις, τόσο στα πρόσωπα και στις κινήσεις των μορφών, όσο και στα χρώματα που εδώ ακολουθούν κάποια κλίμακα. Άλλοτε αδρά και απλά ακολουθούν το ανάλογο κλίμα της σκηνής και άλλοτε ζωηρά και υποβλητικά ακολουθούν το επίσης ανάλογο βαθύτερο νόημα της απεικόνισης. Οι επιμέρους ιδιαιτερότητες επιτρέπουν ίσως την αναφορά στους δύο μαθητές του τελευταίου, στους αδελφούς Φράγγο και Γεώργιο Κονταρή, το έργο των οποίων είναι γνωστό από τις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα[3] (σημ. Κληματιά).

---

2. Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.

3. Anghéliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Trasfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Όμως η απεικόνιση παραβολών είναι ένα θέμα που απασχόλησε και καλλιτέχνες-εικονογράφους χειρογράφων. Σε χειρόγραφα της μονής Ιβήρων του Αγίου Όρους συναντάμε μεταξύ άλλων το θέμα των Βασιλικών γάμων[4] (κωδ. 5, φ. 94β), του Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου[5] (κωδ. 5, φ. 309β), του Σπορέα[6] (κωδ. 463, φ. 20α). Η τελευταία αποδίδεται ως θέμα συζήτησης μεταξύ του Βαρλαάμ και του Ιωάσαφ. Επίσης στο ιστορημένο ευαγγέλιο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας[7] συναντούμε κάποιες παραβολές, όπως του Πλουσίου και του φτωχού Λαζάρου[8] (φ. 164β, 165α) και του Ασώτου[9] (φ. 219α–220β) σε δώδεκα εικονίδια διάσπαρτα στο περιθώριο.

Στα βυζαντινά χειρόγραφα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος βρίσκουμε σε μικρογραφία την παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου[10] (φ. 127r). Ακόμη ο K.Weitzmann σε μια συγκριτική μελέτη του πάνω σε μικρογραφίες χειρογράφων[11], συγκρίνοντας ανάλογες παραστάσεις, αναφέρεται και σε εικονογραφήσεις παραβολικών σκηνών σε Φλωρεντιανό Ευαγγέλιο αλλά και σε αντίστοιχα παρισινά με θέματα του Καλού Σαμαρείτη[12], της συκής[13], του Ασώτου[14], του Τελώνη και του Φαρισαίου[15].

Όμως θέματα παραβολών συναντούμε και πολύ αργότερα στη δυτική τέχνη σε γλυπτές παραστάσεις ή σε υαλογραφίες σε καθεδρικούς ναούς, ιδιαίτερα εκείνο των Δέκα Παρθένων[16].

Συμπερασματικά λοιπόν είναι φανερό πως αυτή την πρώϊμη εποχή του 16ου αι. βρισκόμαστε μπροστά σε ένα φαινόμενο ευρύτατης απεικόνισης πολλών παραβολών στο δυτικό νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών. Την ίδια εποχή (1561), ιστορείται και ο νάρθηκας του πατριαρχείου του Pec[17]. Και εδώ αποδίδονται παραβολικά θέματα, ενώ η τεχνι-

---

4. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Εκδοτική Αθηνών, τόμος Β΄, σελ. 298–9, εικ. 4.

5. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ο.π. σελ. 301, εικ. 45.

6. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ο.π. σελ. 311, εικ. 65.

7. Α.Ξυγγόπουλου, "Το ιστορημένον Ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας", *Θησαυρίσματα*, 1(1961), σελ. 63–88.

8. Ξυγγόπουλου, *ο.π.* σελ. 73, πιν. Ε΄ 1.

9. Ξυγγόπουλου, *ο.π.* σελ. 73–74, πιν. Θ΄.

10. Α.Μαραβά-Χατζηνικολάου, Χρ. Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, Γραφείο Δημοσιευμάτων Ακαδημίας Αθηνών 1985, τόμος Β΄,σελ. 228–9, εικ. 644.

11. K.Weitzmann, *Studies in manuscript illumination αρ. 8, The Sacra parallela Parisinus Graecus 923*, Princeton New Jersey 1979.

12. Weitzmann, *ο.π.* σελ. 175–7, εικ. 457α, β – 458.

13. Weitzmann, *ο.π.* σελ. 177, εικ. 461.

14. Weitzmann, *ο.π.* σελ. 175–7, εικ. 464.

15. Weitzmann, *ο.π.* σελ. 175–7, εικ. 469 (λεπτομέρεια).

16. M.Didron–P.Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, Paris 1845, επανέκδοση B.Franklin N.York, σελ. 217, σημ. 1.

17. Sreten Petković, *Wall painting on the territory of the Patriarchate of Peć (1557-1614)* [στα σερβοκροάτικα].

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κή τους αναφέρεται σε ομάδα ζωγράφων με κύρια φυσιογνωμία τον Ανδρέα[18]. Το φαινόμενο αυτό θα μιμηθούν αργότερα καλλιτέχνες νεότερων εποχών σε άλλα μνημεία, όπως για παράδειγμα στο νάρθηκα της μονής Γενεσίου της Θεοτόκου στην Πλάκα ή στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στους Νεγάδες Ηπείρου.

Σαπφώ Βάρδια

18. Petković, *ο.π.* σελ. 223.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

SAPPHO VARDIA

THE CIRCLE OF THE PARABLES OF CHRIST IN THE WEST NARTHEX OF THE MONASTERY OF PHILANTROPENOI. AN INTERPRETATIVE APPROACH

In the west narthex of the monastery of Philantropenoi the upper painted zone is covered by Christ's parable scanes. From the total of forty parables – where the allegorical narrations are included – we have in this monument a selection of ten. The criterion of the artist seems to be on the one hand the monument itself and on the other the projection of the benevolence of God. The ten parables starting from the north wall are the following: The "House built on sand", "The Tax-gatherer and the Pharisee" and the "Prodigal son". In the west wall we have the "Parable of the "Ten Virgins (Maidens)" and of the Vine-growers". The parables continue on the south wall with the "Good Sower", the "Richman and the poor Lazarus" and in the east wall with the "Foolish richman", the "Bad Workers of the Vineyard" and the "Royal Wedding".

In this paper we give a detailed description of the scenes, which are kept close to the Holy Scriptures, and then we investigate two main subjects: We first try to identify the sources and patterns used by the artist(s) and secondly we attempt to discover the artistic party that worked in the west narthex of the monastery of Philantropenoi. Thus by examining the wider area of Epiros and taking into consideration all the suggestions made so far by students of the sixteenth-century monuments we come to the conclusion that the west narthex of Philantropenoi may well gave been painted circa 1560 by the brothers Frangos and George Kondaris, who had been the pupils of the great painter Frangos Katelanos from Thebes.

Concerning the models of these parables one has to examine earlier depictions of these scenes in illuminated manuscripts but also contemporary ones in sixteenth-century monuments in the whole Balkan peninsula, and look through the "anthibola" or sketch-books used by artists after the fall of Constantinople and during the Tourkokratia. But this would have requested another and longer study.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Μονή Φιλανθρωπηνών. Δυτ. Εξωνάρθηκας, Βόρ. Τοίχος. Οι παραβολές του Τελώνου και Φαρισαίου και του Οικοδομούντος Πύργο στην Πέτρα και στην Άμμο .

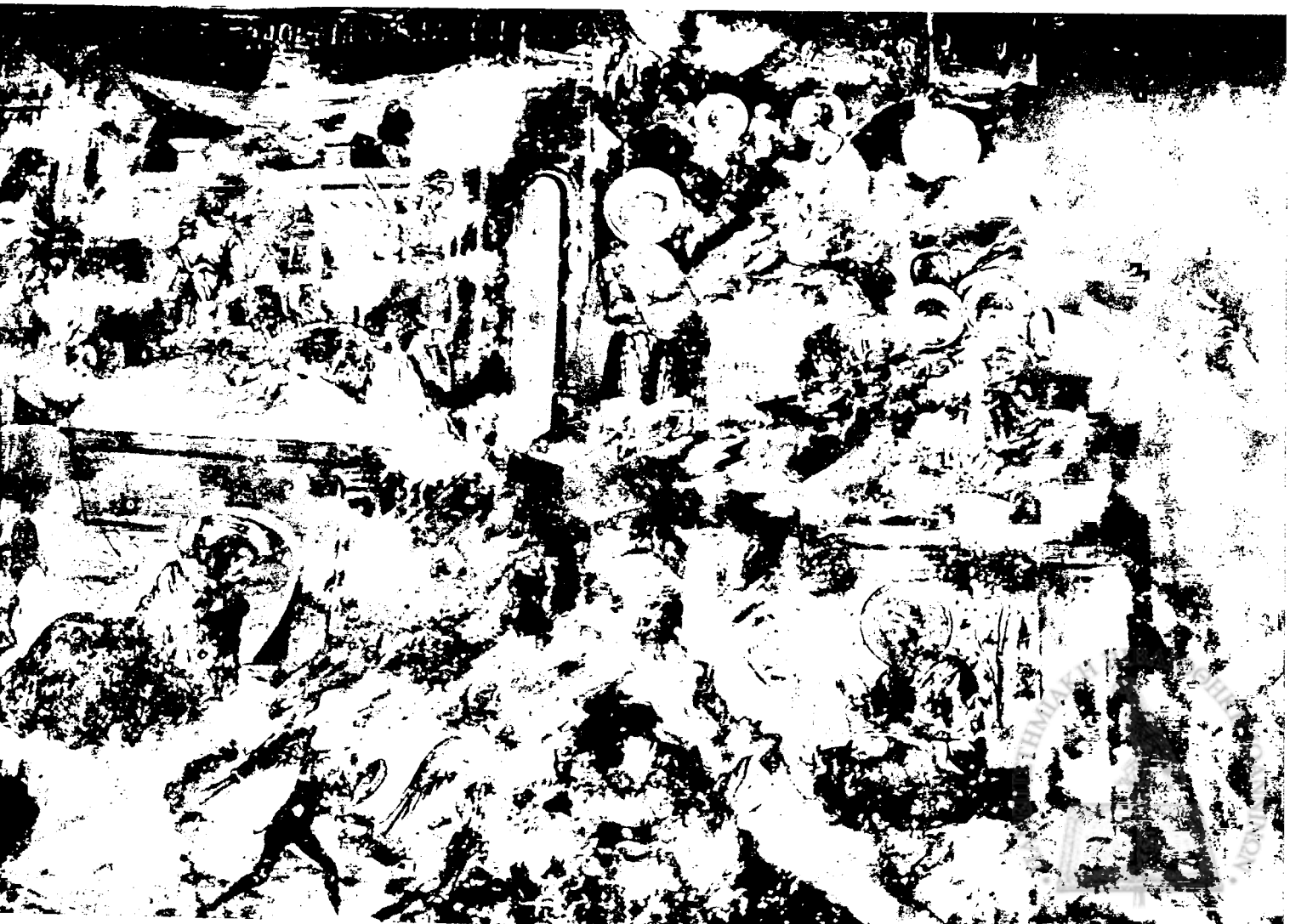




Εικ. 3. Μονή Φλαντζουμπάρου. Αγ. Ελευθέριος. Αγ. Τάξις. Η τελευταία δοξολογία των Αγίων Πατέρων



Εικ. 5. Μονή Φιλανθρωπηνών. Δυτ. Εξωνάρθηκας. Δυτ. Τοίχος. Η παραβολή των Σταφυλιών.



ΝΙΚΗ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ "ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ" ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ

Στην κατώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου της λιτής του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων (εικ. 1)*, ανάμεσα στους άλλους ολόσωμους αγίους εικονίζεται ένας τοπικός νεομάρτυρας: Ο άγιος Ιωάννης ο "εξ Ιωαννίνων"[1]. Είναι ο πρώτος γνωστός ηπειρώτης νεομάρτυρας[2]. Από αυτόν αρχίζει η ιστορία του χριστιανικού μαρτυρολογίου των αγίων στην περίοδο της Τουρκοκρατίας, που είτε κατάγονται από την Ήπειρο είτε έχουν πολιτογραφηθεί ως Ηπειρώτες[3], ιστορία που τελειώνει με έναν άλλο γιαννιώτη νεομάρτυρα τον άγιο Γεώργιο[4].

Ο άγιος Ιωάννης, αν και αναφέρεται ως "εξ Ιωαννίνων", γεννήθηκε στο Τέρροβο. Όμως εγκαταστάθηκε οικογενειακώς στα Γιάννενα, όπου εξασκούσε το επάγγελμα του ράφτη[5]. Σε ηλικία 18 χρονών καταλήγει στην Κωνσταντινούπολη, όπου δέχεται πιέσεις να αλλαξοπιστήσει. Μετά την άρνησή του, συκοφαντήθηκε ότι ενώ κατά τη διάρκεια της παραμονής του στα Τρίκαλα είχε ήδη εξισλαμιστεί, αργότερα επέστρεψε στο χριστιανι-

---

* Ευχαριστώ την συνάδελφο κ. Β. Παπαδοπούλου για την υπόδειξη του θέματος και την βοήθειά της στη φωτογράφιση των παραστάσεων. Επίσης ευχαριστώ την κ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, για την παραχώρηση της φωτογραφίας του αγίου Ιωάννη της μονής Βαρλαάμ. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τις κ.κ Α. Τούρτα και Ε. Δωρή για την υπόδειξη των παραστάσεων του νεομάρτυρα σε μνημεία της Μακεδονίας και της Μάνης αντίστοιχα.

1. Μ. Γαρίδη- Θ. Παλιούρα, "Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22(1980), σ. 195 κ.ε όπου και σχετική βιβλιογραφία για τον νεομάρτυρα. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια* (τόμος 7ος), Αθήνα 1965, σ. 38- 39. Σπ. Λάμπρου, "Συμβολαί εις την ιστορία των μονών των Μετεώρων ", *Νέος Ελληνομνήμων* 2(1905), σ. 135-143. Δημ. Σαλαμάγκα, Ο νεομάρτυρας άγιος Γεώργιος Ιωαννίνων, Άπαντα 3, *Θρησκευτικά*, Αθήνα 1954, σ. 11-13. Β. Μπέχλης, "Άγιος Ιωάννης ο "εξ Ιωαννίνων", *Ηπειρωτική Εστία* 2(1953), σ. 258-262, 375-378.

2. Β. Μπέχλη, ο.π., σ. 258. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ. 11.

3. Όπως ο άγιος Γεώργιος από την περιοχή των Γρεβενών που πολιτογραφήθηκε Γιαννιώτης με τον γάμο του. Βλ. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ. 11.

4. Μαρτύρησε στις 17 Ιανουαρίου 1838. Βλ. Μ. Γαρίδη- Θ. Παλιούρα, ο.π., σ. 174, όπου και σχετική βιβλιογραφία για τον νεομάρτυρα.

5. Στην Γιαννιώτικη παράδοση αναφέρεται ως κουρέας και ως μπαλωματής παπουτσιών. Βλ. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ. 11 και Β. Μπέχλη, ο.π., σ. 259

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σμό[6]. Ο άγιος απέκρουσε την κατηγορία, οδηγήθηκε στον κριτή και καταδικάστηκε στον "διά πυρός θάνατο"[7]. Η εκτέλεσή του αναβλήθηκε για λίγες μέρες και στις 18 Απριλίου 1526[8] οδηγήθηκε εκ νέου στον κριτή, ομολόγησε πίστη στον Χριστό και ψάλλοντας το "Χριστός Ανέστη" ρίφθηκε στην πυρά[9]. Η λατρεία του νεομάρτυρα διαδόθηκε πολύ γρήγορα στη γενέτειρά του και στην ευρύτερη περιοχή της και το μαρτύριό του είχε απήχηση και στην εικονογραφία.

Η παράσταση στη μονή Φιλανθρωπηνών είναι η πρώτη γνωστή απεικόνιση του αγίου Ιωάννη αφού, όπως προκύπτει απο την μέχρι σήμερα έρευνα, ανήκει στην ζωγραφική φάση που χρονολογείται στα 1542[10]. Έχουν περάσει μόλις 16 χρόνια απο την θυσία του και ίσως πρίν ο Μαλαξός συγγράψει το μαρτύριό του. [11]

Ο άγιος ιστορείται κατά μέτωπο, νέος, αγένειος και φοράει διάδημα. (εικ. 2). Στο δεξί χέρι υψώνει διάλιθο σταυρό και με το αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητάριο με το "Χριστός Ανέστη". Ο χιτώνας του είναι πλούσια διακοσμημένος με φυτικά κοσμήματα και στη μέση διακρίνεται τμήμα της κόκκινης ζώνης. Τα επιμανίκια, ο ποδόγυρος και η τραχηλιά του χιτώνα φέρουν γραπτή μαύρη διακόσμηση σε κίτρινο φόντο. Ο μανδύας εξωτερικά είναι κόκκινος και κλείνει με κόμπο στον δεξιό ώμο.

Η παρουσία του νεομάρτυρα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής αποτελεί μέρος του γενικότερου φαινομένου της ένταξης των νεομαρτύρων στα εικονογραφικά προγράμματα απο τον 16ο αιώνα[12]. Ο υπόδουλος στούς Τούρκους Ελληνισμός στο πρόσωπο των νεομαρτύρων, που συνήθως είναι μικροεπαγγελματίες[13], αναζητά την αφορμή για υπαινιγμούς της εθνικο-χριστιανικής του αντίστασης κατά των κατακτητών.

Η δεύτερη γνωστή απεικόνιση του αγίου Ιωάννη ιστορείται απο τον Φράγκο Κατελάνο στη μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων, στις τοιχογραφίες του 1548[14] (εικ. 3).

---

6. Πρίν καταλήξει στην Κωνσταντινούπολη, παρέμεινε ένα διάστημα στα Τρίκαλα και γι' αυτό αναφέρεται και ως Τρικάλων. Βλ. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ. 12 και Μ. Γαρίδη-Θ. Παλιούρα, ο.π., σ. 195, σημ. 3.

7. Σύμφωνα με το συναξάρι του, ο άγιος "πυρί και ξίφει τελειούται". βλ. Νικοδήμου Αγιορείτου, Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού, τόμος ΙΙ, σ. 95. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμος 7ος, Αθήνα 1965, σ. 38-39.

8. Ημέρα Παρασκευή της Διακαινησίμου βλ. Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, ο.π., σ. 38. Επίσης αναφέρεται ότι μαρτύρησε το 1525 βλ. Louis Arnaud, "Néo-Martyrs orthodoxes, Les Néo-Martyrs de Jannina: Georges, Jean et Anastase", *Échos d' Orient (EO)* 16(1913), σ. 524-525.

9. Σύμφωνα με άλλη παράδοση, αναγκάστηκε να ανέβει στο μιναρέ απ' όπου πήδησε στο κενό ψάλλοντας το "Χριστός Ανέστη". Βλ. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ. 12, Β. Μπέχλη, Άγιος Ιωάννης ο.π., σ. 375-376.

10. Για την χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, Αθήνα 1983, σ.35 κ.ε. M. Garidis, "Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle", *Ηπ. Χρονικά* 24 (1982), σ.152. M. Garidis, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination etrangère, Athènes 1989, σ. 173. Σύμφωνα με νεώτερη άποψη οι τοιχογραφίες της λιτής χρονολογούνται στο 1560. Βλ. Μ.Γαρίδη- Α.Παλιούρα, "Η ζωγραφική των μοναστηριών του Νησιού των Ιωαννίνων", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, σ.13.

11. Βλ. Μ.Γαρίδη- Θ.Παλιούρα,"Συμβολή...ο.π.", σ. 195, σημ. 2 και σ.196.

12. Βλ. M.Garidis, "Les grandes étapes ...ο.π..", σ. 173. Μ.Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή... ο.π.", σ. 169–170, όπου και ενδεικτικός κατάλογος νεομαρτύρων απο τον 16ο αιώνα και μετά. M.Garidis, *La peinture murale* ....ο.π., σ.187-188.

13. Βλ. Δ.Λουκάτος, "Οι Νεομάρτυρες", *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος Ι, σ. 449.

14. Βλ. Μ. Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή...ο.π.", σ.195.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εικονίζεται μετωπικός σε νεαρή ηλικία με κοντό γένι και μουστάκι, σ' έναν από τούς πεσσούς που υποβαστάζουν τον τρούλο του καθολικού της μονής[15]. Φοράει χιτώνα με περίτεχνο κούμπωμα και μανδύα που είναι ανασηκωμένος στο ύψος του λαιμού και φέρει διακόσμηση εσωτερικά. Ο άγιος με το δεξί χέρι, που είναι διπλωμένο στο ύψος του στήθους, κρατάει τον σταυρό του μαρτυρίου του. Χαρακτηριστικό είναι το ιδιόρρυθμο καπέλο με τις προεξέχουσες άκρες. Η παρουσία του τοπικού αγίου εκτός της περιοχής της γενέτειράς του δεν είναι τυχαία. Κτήτορες της μονής Βαρλαάμ είναι οι Θεοφάνης και Νεκτάριος οι Αψαράδες απο τα Γιάννενα[16]. Επιπλέον σύμφωνα με το συναξάρι του ο άγιος πρίν καταλήξει στην Πόλη παρέμεινε για κάποιο χρονικό διάστημα στα Τρίκαλα[17]. Πιθανόν το μαρτύριό του να έγινε γνωστό στην περιοχή. Άλλωστε πρέπει να αναφερθεί ότι στή μονή Βαρλαάμ φυλάσσεται η κάρα του[18].

Το 1568 ο Φράγκος Κονταρής ιστορεί τον νεομάρτυρα στο βόρειο τοίχο του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (εικ. 4)[19]. Ο άγιος απεικονίζεται "ως Νέστωρ", σύμφωνα με την Ερμηνεία της Ζωγραφικής[20]. Φοράει κοσμική ενδυμασία πλούσια διακοσμημένη και στρέφει το στολισμένο με διάδημα κεφάλι του προς τα αριστερά. Εικονογραφικά ανάλογη είναι η παράσταση του νεομάρτυρα στο βόρειο τοίχο του ναού του αγίου Δημητρίου στο ίδιο χωριό[21].

Στην κάτω ζώνη δίζωνης εικόνας μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, που χρονολογείται στον 16ο αιώνα[22], εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο "εξ Ιωαννίνων". Η εικονογραφική απόδοση είναι ανάλογη με τις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης και του Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας και η εικόνα θεωρείται έργο των αδελφών Κονταρή[23].

Η εικονογράφηση του αγίου Ιωάννη του "εξ Ιωαννίνων" συνεχίζεται χωρίς διακοπή και στους επόμενους αιώνες. Στις τοιχογραφίες του 1618-19 στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα, έργο του λινοτοπίτη ζωγράφου Μιχαήλ, ανάμεσα στους άλλους ολόσωμους αγίους ξαναβρίσκουμε τον άγιο Ιωάννη[24]. Από εικονογραφική άποψη ιστορείται ανάλογα με

---

15. Βλ. Μ. Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή...ο.π.", σ.195. M. Garidis,"Les grandes étapes... ο.π.", σ.173. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι,* Αθήνα 1991, σ. 154.

16. Για τους Αψαράδες και τα ιδρύματά τους βλ. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή Προδρόμου στο νησί Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22(1980), σ. 66κ.ε.

17. Για την παραμονή του αγίου στα Τρίκαλα βλ. Δημ. Σαλαμάγκα, ο.π., σ.12. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια,* ο.π , σ.38.

18. Βλ. Μ. Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή...ο.π.," σ.195. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , σ.154 , σημ.1248.

19. Ang. Stavropoulou- Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista(1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris,* Ιωάννινα 1989, σ.123-124 , πιν.48b.

20. *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης,* υπο Παπαδοπούλου- Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909, σ.159.

21. Αγγ. Σταυροπούλου- Μακρή, "Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 24(1982), σ.178.

22. Μ. Χατζηδάκη- Δ. Σοφιανού, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη,* Αθήνα 1990, σ.199. Π. Βοκοτόπουλου, " Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου," *Ευφρόσυνον* Ι, Αθήνα 1991, σ. 83-84, πιν. 33.

23. Π. Βοκοτόπουλου, " Οι εικόνες μηνολογίου... ο.π.", σ. 85 κ.ε.

24. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα* ... ο.π , σ.154 όπου και κατάλογος μνημείων του 16ου-17ου αιώνα στα οποία εικονογραφείται ο άγιος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

την παράσταση του νεομάρτυρα στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας. Η στάση του όμως είναι διαφορετική, με το κεφάλι στραμμένο προς τα δεξιά[25]. Η εξάρτηση του ζωγράφου Μιχαήλ από το έργο του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης είναι γνωστή[26].

Μια άλλη παράσταση του αγίου βρίσκουμε στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (εικ. 5). Οι τοιχογραφίες σύμφωνα με την επιγραφή έχουν γίνει στα 1656-57 "δια χειρός ... Ιωάννου, Δημητρίου, Γεωργίου"[27]. Ο άγιος με πλουσια διακοσμημένη ενδυμασία στρέφει το κεφάλι του προς τα αριστερά. Στο δεξί χέρι υψώνει σταυρό και με το αριστερό κρατάει τον μανδύα του. Σημαντική για την έρευνά μας είναι και η απεικόνιση του αγίου στη μονή Πατέρων στο Λίθινο Ζίτσας (εικ. 6). Οι τοιχογραφίες ανήκουν σε διάφορες ζωγραφικές φάσεις. Η ιστόρηση του τρούλου σύμφωνα με την επιγραφή έγινε το 1631. Οι υπόλοιπες ζωγραφικές φάσεις είναι προς το παρόν δύσκολο να χρονολογηθούν[28]. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά είναι ίδια με την αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα.

Στον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι, στις τοιχογραφίες του 1734[29], βρίσκουμε δύο παραστάσεις του νεομάρτυρα. Η πρώτη βρίσκεται στο δυτικό τμήμα της ενισχυτικής ζώνης (εικ. 7)[30]. Ο άγιος εικονίζεται κατά μέτωπο, να κρατάει στο δεξί χέρι διάλιθο σταυρό στο ύψος του ώμου και να έχει το αριστερό σε αντίστοιχη κίνηση με την παλάμη προς τα έξω, στην τυπική χειρονομία των μαρτύρων. Στη δεύτερη παράσταση (εικ. 8), στο βόρειο τοίχο του εσωνάρθηκα, ο άγιος εικονίζεται σε μετάλλιο[31]. Τα χέρια του είναι υψωμένα πλάγια, σε στάση δέησης και κρατάει στο δεξί σταυρό.

Η παραπάνω πρώτη παράσταση στο ναό του Αγίου Μηνά πιθανόν να κατέχει τη θέση προτύπου για τον καλλιτέχνη της αντίστοιχης απεικόνισης στη μονή Βελλάς (τέλος 18ου αι.)[32] (εικ. 9). Ο καλλιτέχνης ιστορεί τον άγιο Ιωάννη εικονογραφικά ανάλογο, με όμοια

---

25. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , πιν. 91β.

26. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , σ. 51 κ.ε.

27. Της ίδιας εποχής (1653) είναι η παρίσταση του νεομάρτυρα στη μονή Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, η οποία ιστορείται εικονογραφικά ανάλογη με την αντίστοιχη μορφή στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας. Βλ Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , σ. 154. Για τη μονή Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου βλ. Ε. Μακρή, "Το καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου", *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 2, Αθήνα 1982, σ. 87 κ.ε. Δημ. Τριανταφυλλόπουλου, "Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα μνημεία της Ηπείρου", *ΑΔ* 29(1973-1974), Β2 Χρονικά, σ. 618-619.

28. Για τη μονή και τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών βλ. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , σ. 176-177, Δημ. Τριανταφυλλόπουλος, ο.π., σ. 617 κ.ε., Ε. Χαλκιά, "Εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη μονή Πατέρων Ζίτσας", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 25(1983), σ. 211 κ.ε.

29. Για το ναό βλ. Π. Βοκοτόπουλου, "Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία της Ηπείρου", *ΑΔ* 21(1966), Β2 Χρονικά, σ. 303, Π. Βοκοτόπουλου, "Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι του Ζαγορίου", *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* 1, Αθήνα 1979, σ. 111 κ.ε., Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα* ...ο.π, σ. 49 κ.ε.

30. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα*...ο.π , σ. 154, σημ. 1254.

31. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του εσωνάρθηκα βλ. Π. Βοκοτόπουλου, "Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία της Ηπείρου", *ΑΔ* 21(1966), Β2 Χρονικά, σ. 303.

32. Για τη μονή βλ. Αθηναγόρα, Μητροπολίτου Παραμυθίας και Πάργης, "Νέος Κουβαράς, Μονή Παναγίας Βελλάς", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 4(1924), σ. 22, Κ. Φρόντζου, " Συμβολή εις την ιστορίαν της Μονής Βελλάς", *Ηπειρωτική Εστία* 3(1954), σ. 551 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εικονογραφικά χαρακτηριστικά και ελάχιστες διαφορές.

Στο ναό του Αγίου Αθανασίου στη Μουκοβίνα, γύρω στα 1750, [33] ο νεομάρτυρας είναι μετωπικός και με το αριστερό χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό με το "Χριστός Ανέστη".

Το 1793, στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Καπέσοβο (εικ. 10), ξαναβρίσκουμε το νεομάρτυρα. Οι τοιχογραφίες είναι έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη του Αθανασίου και του γιού του Αναστασίου Αναγνώστη[34].

Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα είναι γνωστές ορισμένες παραστάσεις του γιαννιώτη νεομάρτυρα που περιλαμβάνονται στα εικονογραφικά προγράμματα ναών που βρίσκονται εκτός της περιοχής της γενέτειράς του.

Στις τοιχογραφίες του 1736 στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βέροιας, έργο των αδελφών Αναστασίου και Αλεξίου από τα Γιάννενα, μεταξύ των άλλων αγίων εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης. Παριστάνεται μετωπικός να κρατάει διάλιθο σταυρό στο δεξί χέρι και να έχει το αριστερό διπλωμένο με την παλάμη προς τα έξω[35]. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής Ροζινού κοντά στο Μελένικο της Βουλγαρίας, στις τοιχογραφίες που χρονολογούνται στα 1732, η παράσταση του νεομάρτυρα έχει εικονογραφικές αναλογίες με την αντίστοιχη της μονής Βελλάς[36].

Πολύ σημαντική είναι η παράσταση του νεομάρτυρα στις τοιχογραφίες της μονής Προφήτη Ηλία στα Καλλιανέικα της Μεσσηνιακής Μάνης που χρονολογούνται στα 1758. Το γεγονός ότι η μονή κτίστηκε με τη χορηγία ντόπιων αρχόντων και ότι τοιχογραφήθηκε από ντόπιους ζωγράφους πιστοποιεί την έκταση της λατρείας του τοπικού αγίου[37].

Η πρώτη γνωστή απεικόνιση του αγίου με σκηνές από το μαρτύριό του είναι η παράσταση στο νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται στα 1800 και είναι έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη και του γιού του Αναγνώστη[38]. Στις σκηνές περιλαμβάνονται η απολογία του αγίου, ο αποκεφαλισμός του και η φωτιά όπου ρίφθηκε το σώμα του[39]. Στην σκηνή της απολογίας του υπάρχει η ένδειξη: "Ο άγιος Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων παρησιάζεται τω βασιλεί ως Χριστιανός". Την σκηνή του αποκεφαλισμού συνοδεύει η επιγραφή: " Ο άγιος την κεφαλήν αποτέμνεται".

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί η δεύτερη παράσταση του αγίου στο Νησί των Ιωαννίνων. Βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του καθολικού της μονής της Μεταμόρφωσης[40].

---

33. Για το ναό βλ. Ευγ. Χαλκιά-Δημ. Κωνστάντιου, "Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα μνημεία της Ηπείρου", *ΑΔ* 34(1979), Β1 Χρονικά, σ. 259.

34. Δημ. Κωνστάντιου, "Ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία", *Πρακτικά Συνεδρίου Ιστορίας"Ήπειρος: Κοινωνία-Οικονομία 15ος-20ος αι."* , Γιάννενα 1986, σ. 242.

35. Α. Τούρτα, "Οι γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18ος)", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988-89), σ.177, πιν.6.

36. Α.Τούρτα, "Οι γιαννιώτες ζωγράφοι...ο.π ", σ.184, πιν26.

37. Βλ. Ν. Δρανδάκη- Ε. Δωρή- Σ. Καλοπίση- Β. Κέπετζη- Μ. Παναγιωτίδη, "Έρευνα στη Μάνη", *Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 1981 Β'*, Αθήνα 1984, σ. 525.

38. Μ. Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή....ο.π", σ.196-197, πιν.21.

39. Σύμφωνα με μια παράδοση ο άγιος αποκεφαλίστηκε και το σώμα του ρίφθηκε στην πυρά βλ. *Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια,* ο.π , σ.38.

40. *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική,* Ιωάννινα 1993, πιν. 390. Για την μονή βλ. Σπ. Λάμπρου, "Η λίμνη των Ιωαννίνων και αι επι της νησίδος αυτής μοναί", *Νέος Ελληνομνήμων* 11(1914), σ. 10-11. Β. Παπαδοπούλου, "Η μονή της Μεταμόρφωσης", *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων* ο.π , σ.297.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σύμφωνα με την επιγραφή, που βρίσκεται πάνω από τη νότια είσοδο στο εσωτερικό του ναού, οι τοιχογραφίες εκτελέστηκαν από τον αγιορείτη μοναχό Άνθιμο το 1851. Ο άγιος απεικονίζεται μέχρι το ύψος των γονάτων και με στρατιωτική στολή. Στο δεξί χέρι κρατάει σταυρό και κλαδιά φοίνικα (σύμβολα του μαρτυρίου και της νίκης αντίστοιχα) και με το αριστερό υψώνει δισκοπότηρο.

Στα Γιάννενα βρίσκονται πολλές νεώτερες εικόνες του νεομάρτυρα Ιωάννη. Αναφέρουμε την εικόνα του αγίου, που βρίσκεται στο τέμπλο του παρεκκλησίου του τάφου του Αγίου Γεωργίου, δίπλα στο μητροπολιτικό ναό. Εικονίζεται να κρατάει το σταυρό στο δεξί χέρι και ασημένιο ειλητάριο με το "Χριστός Ανέστη" στο αριστερό. Στο βάθος εικονίζεται ο τόπος του μαρτυρίου του, η Κωνσταντινούπολη. Η εικόνα έγινε "δια χειρός Κωνσταντίνου Θεοδοσίου" το 1863[41].

Του ίδιου ζωγράφου και της ίδιας χρονολογίας είναι η εικόνα του αγίου που βρίσκεται σε προσκυνητάρι στο ναΐσκο, ο οποίος είναι αφιερωμένος στη μνήμη του, νότια του ναού της Αγίας Μαρίνας[42]. Εικονίζεται όρθιος ,μετωπικός, να κρατάει το σταυρό στο δεξί χέρι και ανοιχτό ειλητάριο με το "Χριστός Ανέστη" στο αριστερό. Στο βάθος εικονίζεται και πάλι η Κωνσταντινούπολη. Δεξιά στο κάτω μέρος της εικόνας παριστάνεται το συναξάρι του αγίου. Διακρίνεται η φωτιά όπου ρίφθηκε το σώμα του και δίπλα το κεφάλι του. Στο κατώτερο μέρος εικονίζεται ένας τούρκος στρατιώτης με υψωμένο ξίφος έτοιμος για το τελικό χτύπημα και η ένδειξη: "η Αποτομή του Αγίου".

Τέλος θα αναφερθεί μικρή νεώτερη εικόνα του νεομάρτυρα (εικ.11), η οποία βρίσκεται στο σπίτι του αγίου Γεωργίου[43]. Εικονίζεται μετωπικός με επίθετο ασημένιο φωτοστέφανο. Στο δεξί χέρι κρατάει σταυρό και με το αριστερό ανοιχτό ειλητάριο με το "Χριστός Ανέστη".

Οι τοιχογραφίες των μνημείων του 16ου αιώνα, στα οποία απεικονίζεται ο νεομάρτυρας είναι έργα ζωγράφων της ίδιας καλλιτεχνικής παράδοσης και σχολής. Παρατηρείται όμως το φαινόμενο να διαμορφώνονται την ίδια εποχή και σε διάστημα 26 χρόνων, απο το 1542 μέχρι το 1568, τρείς εικονογραφικοί τύποι. Απ' όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε, ο εικονογραφικός τύπος του νεομάρτυρα Ιωάννη, που διαμορφώνεται απο τον ανώνυμο καλλιτέχνη της μονής Φιλανθρωπηνών, κατέχει την θέση προτύπου για την απεικόνιση του αγίου σε μνημεία του 18ου και 19ου αιώνα. Είναι σαφές ότι απο αισθητική και καλλιτεχνική άποψη δεν υπάρχει καμμία σχέση με το πρότυπο. Τα μεταγενέστερα έργα απο την άποψη της ποιότητας βρίσκονται στον αντίποδα της ζωγραφικής του καλλιτέχνη της μονής Φιλανθωπινών. Η ζωγραφική τους τέχνη μπορεί να χαρακτηριστεί απλοϊκή και σε ακραίες περιπτώσεις η εκτέλεσή τους είναι αδέξια.

---

41. Μ.Γαρίδη- Θ.Παλιούρα, "Συμβολή...ο.π," σ.197, πιν.22, 23. Έργο της ίδιας εποχής (1857) και του ίδιου ζωγράφου είναι και η παράσταση στο νάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου στα Μάρμαρα, όπου ο άγιος Ιωάννης εικονίζεται μαζί με τον Άγιο Γεώργιο τον νεομάρτυρα.

42. Μ.Γαρίδη-Θ.Παλιούρα,"Συμβολή....ο.π.", σ. 197.

43. Η διάδοση της λατρείας του Αγίου Ιωάννη, όπως έχει ήδη αναφερθεί είχε μεγάλη απήχηση και στην εικονογραφία. Στην έρευνά μας δεν περιλαμβάνονται όλες οι γνωστές παραστάσεις του νεομάρτυρα (ναός Ταξιαρχών Γραμμένου, μονή Αγίου Νικολάου Σκλίβανης κ.λ.π.) αλλά κάποιες ενδεικτικές για την εξέλιξη της εικονογραφίας του.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Απο την μέχρι τώρα έρευνα προκύπτει ότι ο εικονογραφικός τύπος της μονής Βαρλαάμ είναι μοναδικός, τελείως διαφορετικός απο τον εικονογραφικό τύπο της μονής Φιλανθρωπινών. Θα πρέπει όμως να αναφερθεί ότι στο σπίτι του αγίου Γεωργίου στα Γιάννενα υπάρχει μια σύγχρονη εικόνα του 1991, που παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με την παράσταση του νεομάρτυρα στη μονή Βαρλαάμ. Το πρότυπο που καθιερώνεται απο τον Φράγκο Κονταρή στις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα επαναλαμβάνεται τον 17ο και 18ο αιώνα. Οι καλλιτέχνες ακολουθούν το εικονογραφικό τους πρότυπο με ορισμένες τροποποιήσεις ώστε να ενταχθεί στον νέο χώρο και στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής τους. Σε ορισμένες περιπτώσεις αν και οι καλλιτέχνες γνωρίζουν τους ήδη διαμορφωμένους εικονογραφικούς τύπους του νεομάρτυρα τους αγνοούν και παρατηρείται το φαινόμενο δημιουργίας νέου εικονογραφικού και φυσιογνωμικού τύπου του αγίου Ιωάννη του " εξ Ιωαννίνων".

Νίκη Βασιλικού
8η ΕΒΑ Ιωαννίνων

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

NIKI VASILIKOU

LA RAPPRESENTAZIONE DI SAN GIOVANNI "DI IOANNINA" AL MONASTERO DEI FILANTHROPINON E L' EVOLUZIONE DELLA SUA ICONOGRAFIA

San Giovanni si rappresenta sulla parete occidentale del esonartece (lité) del katholikón del monastero dei Filanthropinón sul isola di Ioannina. ΄E il primo conosciuto epirota neomartire. Si condanne alla morte e si sacrifice a Constantinopoli il 18 Aprile del 1526. Il suo martirio fu conosciuto molto presto e la sua rappresentazione si è inclusa ai programmi iconografici delle chiese di Epiro e raramente alle chiese di altre regioni (Macedonia, Thessaglia, Peloponneso). La rappresentazione del santo al monastero dei Filanthropinón fa parte delle pitture databili al 1542. La seconda conosciuta rappresentazione si trova al katholikón del monastero di Barlaàm a Meteora (Thessaglia). Le pitture si datano al 1548 e sono state eseguite da Frangos Katelanos. Al 1568 il santo si rappresenta, da Frangos Kondaris, alla chiesa di Metamorfosi (Transfigurazione) a Veltsista.

Nonostante che gli artisti che hanno eseguito le pitture dei tre monumenti soprannotati appartenevano allo stesso ambiente culturale ed artistico, ognuno ha formato il suo tipo iconografico. Il tipo iconografico formato dal artista delle pitture del monastero dei Filanthropinón è il prototipo per la rappresentazione del santo ai programmi iconografici nel 18ο e 19ο secolo. Il tipo iconografico del monastero di Barlaàm è unico e non si ripete. Infine, il tipo iconografico di Metamorfosi a Veltsista si ripete durante il 17ο e 18ο secolo.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ




Ο ΑΓΙΟΣ
ΙΩΑΝΝΗΣ

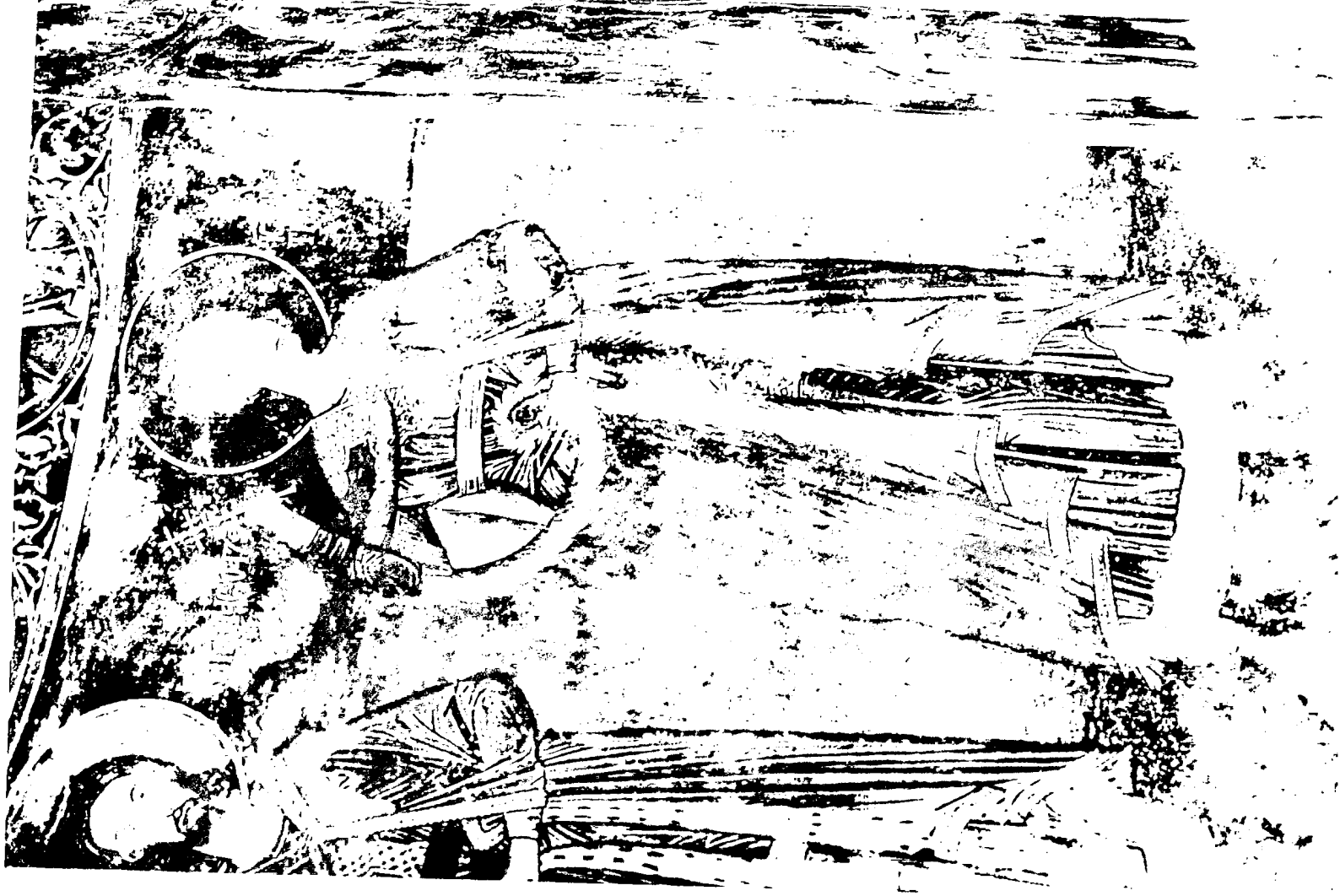









ΙΣ
ΧΣ







Εικ. 10. Άγιος Ιωάννης εξ Ιωαννίνων. Καπέσοβο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ

ΣΤΕΝΕΣ ΕΠΑΦΕΣ – ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ – ΜΕ ΕΥΡΥΤΕΡΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΡΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΓΕΝΙΚΟΤΕΡΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ. ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΟΥ ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ ΝΑΡΘΗΚΑ (ΛΙΤΗΣ) ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ 1560.

Ο διάκοσμος της λιτής, του εσωτερικού νάρθηκα της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων, πρέπει να χρονολογείται στο μεγαλύτερό του μέρος, και κατά την επιγραφή, το 1560[1]. Τμήματά του, όμως, χρονολογούνται κατά πάσαν πιθανότητα από τις δύο παλαιότερες φάσεις διακόσμησης του μνημείου, και μάλλον από τη δεύτερη, του 1542.

Εκτός από μερικές μεγάλες συνθέσεις δογματικού, διδακτικού, μα και μνημειακού χαρακτήρα ("Το Επί Σοί χαίρει", τον Κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου, την Βάπτιση του Χριστού, την Κοίμηση της Παναγίας, το Συναξάρι και την Κοίμηση του Αγίου Νικολάου, ή τον Χριστό τον της Μεγάλης Βουλής Άγγελο, στο θόλο), εκτός από περιορισμένο αριθμό άλλων συνθέσεων – μαζί με τους όρθιους αγίους και, κυρίως, την κτητορική σύνθεση με τους κεκοιμημένους και διαφόρων γενεών και εποχών {από τον 13ο μέχρι και τα μέσα του 16ου αιώνα} κτήτορες, ηγουμένους και αξιωματούχους της Μονής, Φιλανθρωπηνούς – το μεγαλύτερο τμήμα της επιφάνειας και των τεσσάρων κατακόρυφων τοίχων της λιτής είναι αφιερωμένο στην απεικόνιση Μηνολογίων, ιδιαίτερα δε Μαρτυρολογίων, σε παραστάσεις, δηλαδή, κυρίως από Μαρτύρια αγίων και από τους μήνες Σεπτέμβριο, Οκτώβριο, Νοέμβριο. Οι κατακόρυφοι τοίχοι είναι, στο μεγαλύτερο τμήμα τους, χωρισμένοι σε τετράγωνους περίπου πίνακες, όπου αναπτύσσονται και οι συνθέσεις. (εικ. 1, 2).

Αν το διακοσμητικό σύνολο υστερεί αισθητικά και από πλευράς σύνθεσης, αλλά και σαν συνάφεια και ολική σύλληψη προγράμματος, σε ένα μεγάλο αριθμό από τις επί μέρους συνθέσεις και παραστάσεις επισημαίνονται έργα ποιότητας, με αναγεννησιακό, "φυσιο-

---

1. Λίγες αναφορές ή δημοσιεύσεις υλικού έχουν γίνει γιά τη ζωγραφική της λιτής, του βόρειου ή του δυτικού εξωνάρθηκα της Μονής των Φιλανθρωπηνών. Κι' αυτό επεισοδιακά. Μεταξύ άλλων: Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1983, σσ. 39–40, 181–183..., εικ. 18γ, 78β, 79, 80α, β..., – Miltiadis-Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450 – 1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes* (C.Spanos) 1989, σσ. 180–182, 235, εικ. 184, 185. – Σωτήρη Ι. Δάκαρη, *Το Νησί των Ιωαννίνων, Ιστορία, Μνημεία, Μουσείο,* Αθήνα 1982, σσ. 27, 28, εικ. 8, 11, 22.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κρατικό" προοπτικό σχέδιο και, εν πολλοίς, με "κατελάνειο" χρωματικό ύφος. Αυτά τα έργα, μέσα στις γενικότερες τάσεις της ζωγραφικής της εποχής στο βόρειο–δυτικό ελλαδικό χώρο, όπου κυριαρχεί κίνηση και δραματικό-θεατρικό ύφος, εκφράζουν, δίπλα στα πάντοτε ενεργά στοιχεία από τη βυζαντινή παράδοση και ζωγραφική πρακτική, την παραδοχή αναγεννησιακών αντιλήψεων, μα και αρκετά προχωρημένη γνώση και μίμηση πρώϊμης, κυρίως, αναγεννησιακής πρακτικής. Χαρακτηρίζονται για το "ανάγλυφο" σχέδιο, γιά την αναζήτηση προοπτικής απόδοσης του χώρου και της τρίτης διάστασης, γιά τη "ρεαλιστική" – νατουραλιστική μάλλον – απόδοση του τοπίου, δέντρων και φυλλωμάτων, σε διάφορα πλάνα και επίπεδα. Κι' αυτό, ακριβώς για να ενταχθούν οι σκηνές που απεικονίζονται, μέσα σε ένα "φυσικό", κατά την αναγεννησιακή, μανιερίστικη τώρα, αντίληψη χώρο[2].

Αυτή η προσπάθεια συνδυάζεται, σε πολλές περιπτώσεις παραστάσεων Μαρτυρίων, με μια συστηματική μελέτη του ανθρώπινου κορμιού – μυών και οργάνων του σώματος – που αποδίνεται με ωμό ρεαλισμό, εκφράζοντας έτσι, σε αντίθεση μεν με το πνεύμα της Αναγέννησης, αλλά παρακολουθώντας τους τότε "μοντέρνους" γιά την εποχή αναγεννησιακούς τεχνικούς τρόπους, ζωντανά ακόμα κατάλοιπα βαρειάς "μεσαιωνικής" βαρβαρότητας και αγριότητας.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα, ο ασυνήθιστα μεγάλος αριθμός παραστάσεων με εκδορές, με σκηνές δηλαδή που απεικονίζουν το γδάρσιμο[3] αγίων μαρτύρων. Ακόμα άλλες παραστάσεις όπου απεικονίζονται, με τέχνη και προσεκτική μελέτη, το βγάλσιμο–τράβηγμα με την τσιμπίδα των νυχιών[4] ή με τανάλιες των δοντιών[5], αγίων μαρτύρων. Κι' όλες αυτές οι παραστάσεις Μαρτυρίων συνοδεύονται από πλήθος επίσης ρεαλιστικούς αποκεφαλισμούς, διαμελισμούς, τεμαχισμούς, λιθοβολισμούς, ανασκολωπισμούς, σχίσιμο κορμιών δεμένων και σταυρωμένων, με ισχυρό, μηχανικής ή ζωϊκής δύναμης τράβηγμα, μαστεκτομές, σουβλίσματα, σταυρώσεις, απαγχονισμούς ίσια ή ανάποδα, λογχισμούς, κατασπαράξεις από άγρια ζώα, κάψιμο με ζεματιστό νερό ή ψήσιμο στη φωτιά, πότισμα με νερό, συμπίεση από τεράστιες χειροκίνητες πρέσσες και άλλα μελετημένα σύνεργα και μεθόδους βασανισμού[6].

Εκτός από την ωμά ρεαλιστική εκφραστικότητά τους που θα συναντήσουμε και στην απόδοση άλλων θεμάτων, κυρίως πάλι από το Μαρτυρολόγιο, αυτές οι παραστάσεις – έτσι όπως αποδίνονται – προδίδουν σαφή γνώση και προσεκτική αντίληψη της παραγωγικής και επαγγελματικής τεχνικής, μα και κάποιας τεχνικής της ίδιας της πράξης του Μαρτυρίου κατά περίπτωση. Οι ζωγράφοι βέβαια, κάτω από την επίδραση των αντιλήψεων της Αναγέννησης, απευθύνονται τώρα περισσότερο από άλλοτε, στη φύση και στην άμεση παρατήρηση. Και δεν πρέπει να αγνοούμε το γεγονός πως βρισκόμαστε σε τόπο κτηνοτροφικής παραγωγής και με γνωστές βιοτεχνικές δραστηριότητες στη βυρσοδεψία.

---

2. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Γενική επιμέλεια Μίλτος Γαρίδης–Αθανάσιος Παλιούρας, Ιωάννινα 1993. Μεταξύ άλλων εικ. 10, 11, 43, 49, 55, 60, 66, 70, 71, 77, 87, 93, 97, 145, 151, ...

3. Idem..., εικ. 145, 146, 258, 260, 263, 278...

4. Idem..., εικ. 108, 112...

5. Idem..., εικ. 108, 114, 155, 173, 177, 278...

6. Idem..., εικ. 139, 140, 142, 149, 153, 155, 156, ..., 313, ...

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο τρόπος απόδοσης ακριβώς αυτού του είδους των παραστάσεων μαρτυρά, ακόμα, ιδιαίτερα προσεκτική ανατομική παρατήρηση, γνώσεις, σπουδές και εμπειρίες. Πρόκειται επομένως γιά καινούργιες αναζητήσεις και πρακτικές πέρα από την άμεση παρατήρηση της γύρω πραγματικότητας, – καινούργια ανοίγματα απέναντι σε πρότυπα, σχήματα και μορφές που προέρχονται από άλλες, σύγχρονες ή και παλαιότερες, πολιτιστικές περιοχές – έξω από τις επιδιώξεις και τις αισθητικές τοποθετήσεις και αναζητήσεις των ζωγράφων της βυζαντινής παράδοσης μέχρι αυτή την εποχή. Πρόκειται, δηλαδή, γιά αναζητήσεις και επαφές πού προχωρούν πέρα και από τις ανησυχίες άλλων, εντελώς σύγχρονων ζωγράφων–δημιουργών, στον ευρύτερο χώρο της Ορθοδοξίας, που προβάλλουν μέσα στην πολυδιάστατη και με καινούργια ορμή αναπτυσσόμενη ζωγραφική, στα μέσα του 16ου αιώνα.

Μέσα και ανάμεσα σ' αυτές τις παραστάσεις που τα γενικότερα χαρακτηριστικά τους δεν περιορίζονται στό διάκοσμο της λιτής, και που τα συναντάμε ακόμα στο κεντρικό και στο δυτικό διαμέρισμα του βόρειου εξωνάρθηκα ή και στο δυτικό εξωνάρθηκα, επισημαίνω μεγάλο σχετικά αριθμό συνθέσεων με άψογο σχέδιο, χρωματική ποιότητα και συνδυασμούς υψηλής γαλήνιας πνευματικότητας και άρτιας τεχνικής, δίπλα σε ωμά "υπέρ–ρεαλιστικά" αποδοσμένες λεπτομέρειες Μαρτυρίων.

Κυρίως μέσα σε τέτοιες συνθέσεις έχω εντοπίσει ορισμένα σχήματα και φιγούρες παράταιρες, – ίσως και περιθωριακές ακόμα και γι' αυτή τη ζωγραφική απ' όπου δεν λείπουν τα εξωτερικά δάνεια, μπολιάσματα ή μοσχεύματα – φιγούρες που ξενίζουν γιατί παρόμοιές τους συναντάμε, όσο ξέρω, γιά πρώτη φορά μέσα στη ζωγραφική της βυζαντινής παράδοσης του 16ου αιώνα, τουλάχιστον στα γνωστά και κυρίαρχα ρεύματα.

Εντοπίζουμε έτσι στη διακόσμηση του 1560 – μα και στην αμέσως παλαιότερη του 1542 – της Μονής των Φιλανθρωπηνών, επαφές, οσμώσεις, αναζητήσεις και κυρίως αποδοχές και ερμηνείες σχημάτων, μορφών και τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης που προέρχονται από άλλες πολιτισμικές περιοχές, από όπου μέχρι τώρα δεν είχαν επισημανθεί επαφές και ανταλλαγές με το χώρο της ζωγραφικής της βυζαντινής παράδοσης. Και η Μονή των Φιλανθρωπηνών αναδεικνύεται έτσι τώρα σαν χώρος όπου εκδηλώνεται ευρύ φάσμα πολιτιστικών ανταλλαγών ιδιαίτερης σημασίας γιά την ανανέωση και την επιβίωση, τελικά, της βυζαντινής παράδοσης.

Θα περιοριστώ στα πιό εύγλωττα και χαρακτηριστικά παραδείγματα, και τα επισημαίνω κατά ομάδες και κατά προέλευση. Γιατί λεπτομέρειες που ανήκουν σε παρόμοιες συγγενείς κατηγορίες, αλλά με μικρότερο εύρος, θα βρούμε διάσπαρτες σε μεγάλο αριθμό παραστάσεων στη λιτή κυρίως και στο δυτικό και στο κεντρικό διαμέρισμα του βόρειου εξωνάρθηκα, μα και αλλού στο συγκρότημα του καθολικού των Φιλανθρωπηνών.

Στο βόρειο τοίχο του κεντρικού διαμερίσματος του βόρειου εξωνάρθηκα, μέσα, σε αρκετά εφθαρμένο τετράγωνο πλαίσιο με Μαρτύρια αγίων από τον μήνα Μάρτιο – μεταξύ άλλων του αγίου Υπατίου, 31 Μαρτίου – μας εντυπωσιάζει η παρουσία στην επάνω αριστερά γωνία, δίπλα στην ένδειξη της ημερομηνίας, 22 Μαρτίου[7], μιας φωτεινής μορφής που θυμίζει άγαλμα βουδδιστικής ή ινδουϊστικής θεότητας. (εικ. 3). Η μορφή κάθεται σε

7. Δεν κατόρθωσα να διαβάσω το όνομα του αγίου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στάση οκλαδόν, με σταυρωμένα, αναδιπλωμένα τα πόδια, με τους βραχίονες σε στάση προσευχής και αντικρυστές τις παλάμες, μπροστά στο γυμνό ευθυτενές στήθος. Μάλλον αγένεια, φέρει φωτοστέφανο στρογγυλό με διπλό περίγραμμα, ενώ πίσω και γύρω από τον κορμό του αγάλματος διαγράφεται δεύτερο οξυκόρυφο, πάλι με διπλό περίγραμμα, φωτοστέφανο σε σχήμα φωτεινής δόξας[8]. Θυμίζει τα αγάλματα και αγαλματίδια εκείνα του ινδουϊστικού ή του βουδδιστικού Πανθέου που φέρουν έναν όρθιο κατακόρυφο δίσκο σαν καθρέφτη πίσω ακριβώς από την πλάτη και γενικά το στητό όρθιο τμήμα της εικονιζόμενης ανθρώπινης μορφής. Οπως ακριβώς οι μεταλλικοί γυαλιστεροί δίσκοι-λαβές και αντανακλαστικοί καθρέφτες στις παλιές φωτιστικές λάμπες πετρελαίου.

Δεν είναι απίθανο, κάπου να είχε γνωρίσει ο ζωγράφος ένα τέτοιο αγαλματίδιο και να προσπάθησε να το μιμηθεί και να το αποθανατίσει διακριτικά μέσα στο έργο του. Δεν αποκλείω να έφθασε και μέχρι τα Γιάννενα τότε, ένα τέτοιο "παράξενο" έργο θρησκευτικής τέχνης από την Άπω Ασία. Είναι δύσκολο πάντως να αποσαφηνιστεί ο ρόλος που έχει αποδοθεί στο βουδδιστικό άγαλμα μέσα στην παράσταση. Εκπέμπει φως, φέρει φωτοστέφανο, και, γι' αυτόν και μόνον το λόγο, δυσκολεύομαι να υποθέσω πως πρόκειται για απεικόνιση ειδώλου.

Το πιθανώτερο όμως είναι να αντέγραψε ο ζωγράφος το θέμα του εμπνευσμένος από μορφές βουδδιστικών αγαλμάτων ζωγραφισμένων μέσα σε τουρκικά και περσικά εικονογραφημένα χειρόγραφα με θρησκευτικά ισλαμικά θέματα, μεταξύ του 14ου και του 16ου αιώνα. Στην ισλαμική θρησκευτική ζωγραφική εικονίζονται κάποτε και είδωλα με τη μορφή βουδδιστικών και ινδουϊστικών αγαλμάτων, όπως και ο Βούδδας γίνεται το κατεξοχήν είδωλο[9], κατά και μετά έντονες αντιπαραθέσεις και συγκρούσεις των Μουσουλμάνων εισβολέων και κατακτητών της βουδδιστικής κατά πολύ, τότε, Κεντρικής Ασίας ή και των Ινδιών. Τέτοια χειρόγραφα μπορεί, κάλλιστα, να κυκλοφορούσαν αυτήν την εποχή και μέσα στη μουσουλμανική κοινότητα των Ιωαννίνων. Όπως και να έχουν τα πράγματα, εδώ πρόκειται, μάλλον, για μορφή αγίου ασκητή σε στάση προσευχής, τη στιγμή του Μαρτυρίου του με λιθοβολισμό(?), που σχεδιάστηκε με τη μορφή αγάλματος του βουδδιστικού Πανθέου, ίσως μέσω μουσουλμανικών μικρογραφιών με θρησκευτικά θέματα. Κι' αυτό μέσα σ' ένα γενικότερο κλίμα εξωτισμού που κατά καιρούς – από τον 14ον τουλάχιστον αιώνα και μετά – διατρέχει τόσο την δυτικοευρωπαϊκή όσο και την ισλαμική τέχνη, μα και, λιγότερο, την τέχνη της βυζαντινης παράδοσης.

---

8. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, ό.π., σελ. 169, εικ. 279.

9. Carel J. Du Ry, Arts of Islam, Harry N. Abrams. Inc. Publish... New York 1970, σελ. 201. Μικρογραφία σε σχέδιο από το Jami' at-Tavarikh (Παγκόσμιος Ιστορία) του Raschid al- Din, 1314, από την Ταυρίδα. Εικονίζει τον Βούδδα τη στιγμή που θρέφει το διάβολο.

Islamische Kunst in Berlin. Katalog Museum für islamische Kunst. Staatlische Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin., Berlin 1966, 1969, 1979, εικ. 2, Nr. 15 του Καταλόγου: "Ο Προφήτης Μωάμεθ ανατρέπει τα είδωλα από την Καάμπα", περσική μικρογραφία 1585-1595. Τα είδωλα που ανατρέπονται, τρία αγάλματα πάνω από την επίπεδη οροφή της Καάμπα, εικονίζονται σύμφωνα με βουδδιστικούς θρησκευτικούς εικονογραφικούς τύπους.

Treasures of Islam, Published in association with the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva. Sotheby's / Philip Wilson Publisher, 1985. Nr.134. Q Sa'adi και το είδωλο του Sumnath, Χειρόγραφο του Saadi Kulliyat.1604, Ινδίες, εποχή Μογκάλ. Κι' εδώ έχουμε εικόνα βουδδικού – ινδουϊστικού αγάλματος σε τυπική στάση αυτοσυγκέντρωσης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εξάλλου δεν πρόκειται γιά το μόνο φαινόμενο εξωτισμού μέσα στη ζωγραφική της Μονής των Φιλανθρωπηνών. Το γεγονός πιά, για εκείνη την εποχή της συμβίωσης, μέσα στην ίδια πόλη και περιοχή, κοινοτήτων με διαφορετικές θρησκευτικές και πολιτιστικές παραδόσεις και καταβολές, με διαφορετικές συνήθειες ζωής και εκδηλώσεις, έδινε την ευκαιρία αποδοχής, ένταξης, χρησιμοποίησης και, συχνά, μεταποίησης στοιχείων και "παράξενων" μορφών, που μάλλον θα πρέπει να ερμηνευτούν και εδώ σαν εκδηλώσεις εξωτισμού.

Αναφέρομαι σε μιά, με εβραϊκή γραφή, μονολεκτική επιγραφή μέσα σε σύνθεση από το διάκοσμο του 1542, στο νότιο τοίχο και στη γένεση του θόλου του κυρίως ναού των Φιλανθρωπηνών. Πολύ ψηλά, μικροσκοπική όπως είναι, δύσκολα η επιγραφή θα ήταν αναγνώσιμη και αναγνωρίσημη. Μα και το θέμα είναι σπάνιο και αναφέρεται σε Ομιλία του Χριστού στους μαθητές του, "έστησεν το παιδίον..." (Μαρκ. 9, 35-37)[10]. Πώς, από ποιόν και γιατί να γράφτηκε σ' αυτή τη θέση, και μάλιστα στον αρχικό διάκοσμο, αυτή η εβραϊκή λέξη "γιόν" יוֹנָה που σημαίνει περιστέρι; Σημειώνω πως ένα περιστέρι, ιερό σύμβολο αγνότητας, εικονίζεται, μέσα στην ίδια σύνθεση, δίπλα σ' ένα φίδι–δράκοντα, σύμβολο του πνεύματος του κακού[11]. (εικ. 4). Στην ίδια σύνθεση, τα κόκκινα παραπετάσματα - βέλλα που απλώνονται και συνδέουν τα οικοδομήματα του βάθους δένονται γύρω από κουκουναρόσχημες ωοειδείς κοσμητικές απολήξεις στεγών, στην κορυφή πυργίσκων, σχηματίζοντας κάτι σαν σαρίκια βαθυκόκκινα, ακριβώς όπως τα πέτρινα ή μαρμάρινα σαρίκια που σημαδεύουν μουσουλμανικούς τάφους – και υπήρχαν πολλοί τέτοιοι τάφοι στά Γιάννενα – θρησκευτικών και πολιτικών αξιωματούχων.

Θα συναντήσουμε το ίδιο διακοσμητικό θέμα, σαφέστερα καθορισμένο και απομονωμένο, με τα τυλιγμένα σαν σαρίκια παραπετάσματα, πλησιέστερα ακόμα, κατά τη μορφή, προς τα σαρίκια που σημαδεύουν μουσουλμανικούς τάφους, σε σύνθεση από τον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου, Οίκος Θ'και Ι'[12], στη διακόσμηση του 1560 στη λιτή του καθολικού της Μονής των Φιλανθρωπηνών. (εικ. 5).

Στον ανατολικό τοίχο της λιτής, σε μια πολυπρόσωπη και πολυδιάστατη σύνθεση με τα Μαρτύρια " Του Αγίου Ιερομάρτυρος Βαβύλα και των μαθητών αυτού", εικονίζεται, όρθιος πάνω σε εξέδρα και απέναντι σε μορφή ρωμαίου ή βυζαντινού αυτοκράτορα καθισμένου σε θρόνο, φιγούρα Ισπανού στρατιωτικού αξιωματούχου με επίσημη στολή[13]. Φοράει κοντή σκληρή φούστα μέχρι τα γόνατα, πάνω από στενό παντελόνι σαν περισκελίδες και κοντό μεσάτο φαρδύ πανωφόρι. Έχει άσπρα γένια και μαλλιά, φοράει μαύρο σκουφί με φτερό και μαύρα ελαφρά παπούτσια. Από τη μέση του κρέμεται η θήκη του σπαθιού του,

---

10. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Ζωγραφική,* ό.π., σελ. 45., εικ. 44, 45.

11. Ο κύριος Τζών Καλέφ–Εζρά, Αναπληρωτής Καθηγητής στο Ιατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων στον οποίον απευθύνθηκα, είχε την καλοσύνη να διαβάσει την εβραϊκή λέξη, να εντοπίσει και να ξεχωρίσει τη σημασία της στη συγκεκριμένη περίπτωση. Τον ευχαριστώ ιδιαίτερα και από αυτή τη θέση.

Βλ. *The Complete Hebrew – English Dictionnary,* by Reuben Alcalay. Massadah Publishing Co. Tel-Aviv – Jerusalem 1965, στήλη 918.

12. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων.Ζωγραφική,* ό.π., σελ. 89, 90, εικ. 135, 137.

13. Idem ..., σελ. 76, 78, 79, εικ. 108, 112, 116.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και βαστάει, με το δεξί χέρι, ένα είδος σκήπτρο με πέλεκυ στην κεφαλή του, σαν όπλο τελετουργικό. (εικ. 6). Μου διαφεύγει ο ακριβής ρόλος, μεσα στη σύνθεση, αυτής της παράταιρης ισπανικά ντυμένης φιγούρας. Τον ονόμασα Francisco Pizarro, γιατί μου θύμισε από την πρώτη στιγμή τη μορφή του Ισπανού τυχοδιώκτη, κατακτητή του Περού, και καταλυτή, γύρω στα 1531-1534, της Αυτοκρατορίας των Ίνκας.

Στον νότιο τοίχο της λιτής, σε άλλη σύνθεση μέσα σε τετράγωνο πλαίσιο με τα Μαρτύρια των αγίων Μηνά, Βίκτωρος και Βικεντίου (11 Νοεμβρίου), παριστάνεται η εκδορά αγίου κρεμασμένου γυμνού από τα πόδια με τσιγγέλια, με το κεφάλι προς τα κάτω. Δύο δήμιοι βρίσκονται περίπου στο μέσον της διαδικασίας της εκδοράς, που τη φέρουν σε πέρας με πλήρη γνώση της τεχνικής και με άνετη πρακτική άσκηση επαγγελματικής συνήθειας. Είναι πολύ χαρακτηριστικό πως ο ένας δήμιος–εκδορέας – τη στιγμή που έχει απασχολημένα και τα δυό του χέρια, τεντώνοντας το δέρμα που ο έτερος εκδορέας αποχωρίζει με το μυτερό μαχαίρι του από τις σάρκες – βαστάει το δικό του μαχαίρι, με τα δόντια, στο στόμα, όπως ήταν – και είναι – η συνήθεια στο επάγγελμα. Δίπλα ακριβώς, δήμιος με στολή ιππότη–στρατιώτη Ισπανού, έχει ήδη βγάλει το σπαθί του από τη θήκη του, ξεκινώντας μια περίτεχνη και θεατρική χορευτική κίνηση γιά να αποκεφαλίσει άλλον άγιο που προσεύχεται σκυμμένος σε στάση ικεσίας δίπλα του, γυρισμένος από την άλλη πλευρά. (εικ. 7) Ο δήμιος, παράταιρη κι' εδώ φιγούρα, φοράει κόκκινες στενές περισκελίδες, στενή και κοντή φούστα από φτερά ή από δερμάτινες λουρίδες, προστατευτικά περιγονατίδια από το ίδιο υλικό, θώρακα με κοντά μανίκια. Έχει μουστάκια και μυτερό γένι, φοράει μαύρα ελαφρά παπούτσια του χορού, μαύρο γυριστό καπέλλο με φτερό [14].

Στο βόρειο τοίχο της λιτής, σε άλλο τετράγωνο πλαίσιο που εικονίζει το Μαρτύριο του Αγίου Στεφάνου του Ομολογητή (28 Νοεμβρίου), δύο μορφές σιδερόφρακτων πολεμιστών με πανοπλίες ιπποτών της φεουδαρχικής Ευρώπης του 14ου – 15ου αιώνα, με μυτερές–αγκαθωτές επωμίδες, με σπηρούνια και ακόντια, με χοντρά και πυκνά καστανοκόκκινα μουστάκια, παρευρίσκονται και εκτελούν χρέη φρουρού, μαζύ και δημίου, στο Μαρτύριο του αγίου. Τα βαρειά σιδερένια κράνη τους στολίζονται με πολύχρωμα φτερά και πούπουλα[15]. Και οι δύο μορφές βρίσκονται σε πλήρη διάσταση σε σχέση με τις άλλες, και ξενίζουν δίπλα στα υπόλοιπα στοιχεία και μορφές της σύνθεσης. (εικ. 8).

Στο δυτικό τοίχο της λιτής, μέσα στη σύνθεση που εικονίζει το Μαρτύριο του αγίου Αμφιλοχίου (23 Νοεμβρίου), δύο πολεμιστές, ο ένας σιδερόφρακτος αλλά με ελαφρότερη από τις προηγούμενες πανοπλία, μάλλον του 16ου αιώνα, και ο άλλος με περισσότερο παραδοσιακό, κάπως αρχαϊκό ένδυμα, καλπάζουν μέσα σε βραχώδες τοπίο. Ιππεύουν μαύρο και καφφετί άλογο με ρεαλιστικά σωστά αποδοσμένη την ανατομία του, και σέρνουν κατά γης τραβώντας το με σκοινί και δεμένο από τα πόδια του, το ημίγυμνο και με άψογη επίσης ανατομία σώμα του αγίου. (εικ. 9). Το κράνος του σιδερόφρακτου πολεμιστή είναι κι' εδώ στολισμένο με φτερό.[16]

Λίγο πιό πάνω, σε άλλη σύνθεση μα στον ίδιο τοίχο, δεν μπορώ να μην επισημάνω

14. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, ό.π..., σελ. 96, 97, εικ. 145, 146.
15. Idem..., σελ.114, 115, εικ. 174, 176.
16. Idem..., σελ. 105, 107, εικ. 160, 162.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θαυμαστή χορευτική φιγούρα δημίου με άσπιλο λευκό ανάερο ένδυμα, σχεδιασμένη σύμφωνα με τους αναγεννησιακούς κανόνες προοπτικής, κλασική φιγούρα αγγέλου χωρίς φτερά[17]. (εικ. 10).

Έχουμε δηλαδή σ' αυτά τα συγκεκριμένα τέσσερα ή πέντε παραδείγματα που μόλις αναφέρθηκαν, σαφείς απόηχους και δάνεια από μία σχεδόν σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή καλλιτεχνική πραγματικότητα. Τα καινούργια σχήματα και μοτίβα, οι καινούργιες μορφές, προέρχονται από νέες πηγές έμπνευσης, εισδύουν μεσω έργων τέχνης ή είναι αποτέλεσμα άμεσης παρατήρησης και σπουδής. Μέχρι τώρα – και στα γνωστά σε μας έργα – οι πηγές αυτές δεν είχαν χρησιμοποιηθεί από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους του 16ου αιώνα.

Οι νέες αυτές πηγές έμπνευσης ξεκινούν ασφαλώς, σχεδόν σε όλες τις περιπτώσεις, από την Ισπανία και την Ιβηρική χερσόνησο γενικότερα, μα και από τον Νέο Κόσμο. Η ισπανική κοσμοκρατορία και ο Ισπανισμός, σημαδεύουν με πολλούς και διάφορους τρόπους την παρουσία τους στην Ανατολική Μεσόγειο. Η ισπανική Αντιβασιλεία, πολιτική και στρατιωτική παρουσία στο Βασίλειο της Νεαπόλεως, είναι η βάση και η προϋπόθεση για την άσκηση ορισμένης πολιτικής στα Βαλκάνια και ειδικότερα στην Ήπειρο κατά τον 16ον αιώνα, μα και αργότερα[18]. Ευνοεί ακόμα τη διείσδυση ισπανικών συνηθειών και μόδας στα Βαλκάνια. Αυτή η διείσδυση ευκολύνεται ακόμα και από τη μαζική εγκατάσταση μεγάλου αριθμού Εβραίων προσφύγων από την Ισπανία και την Πορτογαλία πρός την Οθωμανική Αυτοκρατορία, κυρίως πάλι στα Βαλκάνια. Μικρός αριθμός Ισπανοεβραίων προσφύγων φαίνεται πώς έρχεται και στα Γιάννενα στις αρχές του 16ου αιώνα, μαζύ με άλλους πρόσφυγες, από την Ιταλία, ενδυναμώνοντας έτσι τον αρχικό ελληνόφωνο πυρήνα της εβραϊκής κοινότητας, που, τελικά, μέχρι το Ολοκαύτωμα, διατήρησε, ακόμα και μέχρι τις μέρες μας, τον ελληνο-ρωμανιώτικο χαρακτήρα της, αφού αφομοίωσε τους νεοφερμένους.[19]

Γνωστή είναι εξάλλου και η συχνή παρουσία της ισπανικής αρμάδας στην Ανατολή κατά τους πολέμους των Αυτοκρατορικών με τους Τούρκους, κάτι που σημαίνει πολύχρονες περιόδους παραμονής στρατιωτικής ισπανικής δύναμης στα λιμάνια και στα φρούρια του Μωρηά (Μεθώνη, Κορώνη ...) και της ηπειρωτικής Ελλάδας, στην περίοδο πριν τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου (1571)[20].

Η φυσική παρουσία λοιπόν ισπανικών δυνάμεων, ευνοεί τη διείσδυση στοιχείων ισπανικών που υιοθετούνται, κατά κάποιον τρόπο, από ζωγράφους της βυζαντινής παράδοσης και εντάσσονται μέσα σε έργα τους, έστω και σαν στοιχεία εξωτισμού. Αυτή η διείσδυση

---

17. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική,* ό.π..., σελ. 105, 106, εικ. 160, 161.

18. Μιχαήλ Θ. Λάσκαρη, "Εκκλήσεις του επισκόπου Μάνης Νεοφύτου πρός τους Ισπανούς (1612–1613) διά την απελευθέρωσιν της Πελοποννήσου", Ελληνικά, 15, 1957.

Αναστασία Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά 22,* Ιωάννινα 1980, σσ.66–88.

José M. Floristań, "Contactos de la Chimarra con el Reino de Nápoles (XVI – com.XVII)". Ελληνική περίληψη: "Επαφές της Χιμάρας με το Βασίλειο της Νεάπολης (16ος – αρχές 17ου αι.)", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 30, Ιωάννινα 1992, σσ. 101-145.

19. Nicholas Stavroulakis, *The Jews of Greece.* An Essay, Athens 1990, ιδιαίτερα σσ. 48 – 49. – Ιωσήφ Μάτσας, "Η αρχαία Ιερά Συναγωγή των Ιωαννίνων", *Χρονικά,* Όργανο του Κεντρικού Ισραηλιτικού Συμβουλίου της Ελλάδος, 3 Νοέμβρη 1977 – Κισλέφ 5738, σσ. 3-5.

20. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,* Ι'(10), Αθήνα (Εκδοτική Αθηνών) 1974, σσ. 300-304 (Ι. Χασιώτης).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

επιτελείται ακόμα και με τη διακίνηση έργων τέχνης από τη Νότια Ιταλία, Νεάπολη και Βασίλειο των Δύο Σικελιών, ισπανική αυτοκρατορική Αντιβασιλεία αυτή την εποχή.

Η διακίνηση μόδας, συνηθειών και έργων τέχνης γίνεται και από άλλους τόπους όχι μόνον της Ιταλίας, μα και της Κεντρικής, κυρίως, Ευρώπης, από τότε που οι εξουσίες και οι δικαιοδοσίες του βασιληά της Καστίλλης και του αυτοκράτορα της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας συγκεντρώθηκαν στο πρόσωπο του βασιληά της Καστίλλης Καρόλου του Ε΄.

Κατά την Αναγέννηση – εποχή Καρόλου του Ε΄, 1516-1556, και Φιλίππου του Β΄, 1556-1598 – ο Ιταλιανισμός εισβάλει και κυριαρχεί στην ισπανική ζωγραφική, μα και στην πορτογαλική την ίδια περίοδο[21]. Στην ισπανική, ιδιαίτερα, ζωγραφική, το είδος της προσωπογραφίας είναι σε ανάπτυξη. Και όλες σχεδόν οι προσωπογραφίες δίνονται με τις επίσημες – ή τις μη επίσημες – ισπανικές στολές και μόδες της εποχής που είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικές.

Γι' αυτόν το λόγο και παρά την ισχυρή επίδραση της ιταλικής Αναγέννησης πάνω στην ισπανική ζωγραφική αυτήν ακριβώς την περίοδο, και για ό,τι σχετίζεται με την τεχνοτροπία ή το κλασικό ύφος και την αρμονία των συνθέσεων, η ισπανική ζωγραφική προβάλλει, ιδιαίτερα στις προσωπογραφίες, με τα ξεχωριστά δικά της χαρακτηριστικά. Και τα χαρακτηριστικά αυτά διαγράφονται με αρκετή σαφήνεια, έτσι που να μπορούν εύκολα να εντοπίζονται οι ιδιαιτερότητες τους[22], που συνίστανται, εκτός από τα κουστούμια, και σε επίδειξη ωμού "ρεαλιστικού" εξπρεσσιονιστικού ύφους, που να φθάνει μέχρι και τα όρια του μακάβριου. Παρόμοια χαρακτηριστικά εντοπίζονται και στη ζωγραφική στη Νάπολη και στη Νότια Ιταλία, όπου είναι έντονη η ισπανική παρουσία[23].

Μετά τις μόδες του εξωτισμού κατά τον 14ον αιώνα στην Ιταλία[24], που είχαν και τον απόηχό τους στο βυζαντινό 14ον αιώνα – εκτός από παράλληλες τάσεις και σε άλλες χώρες της δυτικής και καθολικής Ευρώπης – το φαινόμενο θα συνεχιστεί με διάφορες μορφές κατά τον 15ο, μα ακόμα και κατά τον 16ον αιώνα.

Στην Ισπανία όμως, το "εξωτικό" στοιχείο δεν έρχεται πιά μόνον από την Ανατολή. Σ' αυτήν την περίπτωση θα μπορούσε να προσμετρηθεί μέσα στο γενικότερο αίτημα γιά περισσότερο ρεαλισμό και πίστη σε κάποιαν "ιστορική" πραγματικότητα αφού και οι ιστο-

---

21. Elie Lambert, *L'Art en Espagne et au Portugal,* Paris – Larousse (Arts-Styles et Techniques) 1945, σσ. 57, 58, 59, 66, και σσ. 67–68.

22. Βλέπε πρόχειρα παραδείγματα: – *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanico,* Vol. IX. *Pintura Gótica,* (por José Gudiol Ricart), Madrid 1955, σσ. 272–278 κ.ε..., εικ. 233.

Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispanico, Vol. XII., *Pintura del Renacimiento,* σσ. 75–76, εικ. 62, 64, 70, 71, 72, ...σ. 92 κ. ε., εικ. 81, 83, 147, 302, 304.

George Kubler – Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their american Dominions, 1500-1800,* Penguin Books 1959, 1969, εικ. 188 (B).

23. Βλέπε πρόχειρα: – *La pittura in Italia. Il Quattrocento, Tomo Secondo* (Electa) 1987., σσ. 476, 499, 500, .. εικ. 662, 664, 700, 702.

La Pittura in Italia. Il Duecento e il Tecento, Tomo Secondo (Electa) 1986, εικ. 735.

24. Andre Chastel, *L' art italien,* Paris (Flammarion) 1982.

La Pittura in Italia. Il Quattrocento, Tomo Secondo (Electa) 1987, σσ. 438, 459, 520, 536, ... εικ. 614, 642, 660, 661, 733, 752.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρικές ευαγγελικές ή άλλες διηγήσεις διαδραματίζονται κυρίως γύρω από την Ανατολική Μεσόγειο και σε χώρες της καθ' ημάς Εγγύς Ανατολής, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη, βέβαια, γι' αυτήν την "ιστορική πραγματικότητα", η εντελώς διαφορετική, χρονικά και πολιτιστικά, στιγμή. Εξάλλου, υπήρχαν ακόμα στην Ισπανία, αυτή την περίοδο, έντονες οι επαφές και πολύ ζωντανές οι μνήμες από την επί αιώνες και μέχρι πρόσφατα ακόμα, τότε, συμβίωση με Άραβες και Βορειοαφρικανούς Μουσουλμάνους, γενικότερα.

Πολύ νωρίς, στις αρχές ήδη του 16ου αιώνα, Ισπανοί, και Πορτογάλοι λίγο αργότερα, έφερναν επιστρέφοντας στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στις δικές τους Μητροπόλεις, όχι μόνον το χρυσάφι από τα διάφορα υπαρκτά ή φανταστικά "Ελδοράδο" του Νέου Κόσμου, αλλά και ό,τι παράξενο ή εντυπωσιακό συνάντησαν ή άρπαξαν σαν λεία και λάφυρα. Έφεραν ακόμα πλήθος παράξενες εμπειρίες, βιώματα και εντυπώσεις.

Ήδη πολύ γρήγορα μετά την κατάκτηση, μεταφέρθηκαν στην Ισπανία εικονογραφημένα χειρόγραφα αζτέκικα βιβλία – ή και βιβλία των Μάγια – μέ πολύχρωμα σχέδια, τελετουργικά και χρησμολογικά Εγχειρίδια, Ωροσκόπια, βιβλία Μαντικής τέχνης, ακόμα και είδη Χρονικών. Χρονολογούνται και πριν, μα και μετά την κατάκτηση. Και καταγράφουν με σύμβολα, μα και με σήματα γραφής, πολλά από τα παράξενα αυτού του Νέου Κόσμου. Μεταξύ άλλων πολλές τελετουργίες, θυσίες, σκηνές λατρείας, αγάλματα και Θεοφάνειες, ιερείς και θύτες με τις τελετουργικές τους μάσκες και τις επίσημες στολές, αμφιέσεις ή διαδήματα – σύμβολα εξουσίας – όλα σχεδόν καμωμένα από φτερά και πούπουλα του ιερού πουλιού Κετζάτλ. Τα βιβλία περιέχουν και Ιδεογράμματα περιγραφικά. Συχνά, τον 16ον αιώνα, Ισπανοί ή Ιθαγενείς της Αμερικής κατέγραψαν επάνω σ' αυτά τα χειρόγραφα, σε ισπανική ή σε κάποια μεξικάνικη γλώσσα – συνήθως στη γλώσσα Νάχουα των Αζτέκων – μεταγραμμένη με το λατινικό αλφάβητο, υπότιτλους με ταύτιση σκηνών και προσώπων, μετάφραση και ερμηνεία μηνυμάτων, μαντειών και ωροσκοπίων.

Αρκετά τέτοια βιβλία έχουν ευτυχώς περισωθεί σε Βιβλιοθήκες και Μουσεία, στην Ισπανία και την υπόλοιπη Ευρώπη, πολύ λιγότερα στο Μεξικό[25].

Περιγραφές αυτού του είδους των βιβλίων από συλλέκτες, περιηγητές, ιερωμένους, αποικιακούς υπαλλήλους, ντόπιους ή ισπανούς Χρονικογράφους είναι γνωστές από τον 16ον αιώνα, και κυρίως από την ισπανική Αμερική. Μέσα στον 19ο και, μετά, στον 20ον αιώνα, πραγματοποιήθηκαν και εκδόσεις fac-similé, των σπουδαιοτέρων κωδίκων. Οι διάφοροι αυτοί χειρόγραφοι κώδικες είναι γνωστοί με διάφορα ονόματα, ανάλογα με τους κατά καιρούς κατόχους τους, ιδιώτες ή Βιβλιοθήκες[26]. Έχουν μελετηθεί συγκριτικά, κυρίως, μα και σαν σύμβολα και ιστορικά ντοκουμέντα[27]. Τελευταία πραγματοποιήθηκε, από ισπανο–λατινοαμερικανικές εκδόσεις, ανατύπωση παλαιάς συνθετικής μελέτης του

25. Alfonso Caso, *Los Calendarios prehispánicos,* U.N.A.M. Instituto de Investigaciones Historicas, México 1967.

26. Codice Gaimma, Cod. Fabrega, Cod. Borgia, Cod. Cospi, Cod. Le Tellier, Cod. Rios, Cod. Serma, Memoriales de Motolonia...

27. *Aztlan Terre des Aztèques. Images d' un Nouveau Monde,* Bibliothèque Nationale, Paris 1976. Κατάλογος Έκθεσης στην Εθνική Βιβλιοθήκη, στο Παρίσι, με ενδιαφέροντα κείμενα και εικονογράφηση. Βλ. ιδιαίτερα, εικ. 10, 11, 25, 33, 42, 43, (fol. 1, 2, 5, 12, 13, 44), 46, 68, 70, 73, 79, 81, (fol. 8v, 39), 92, 96, 107, 110, 122, 123, 126, 146.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προβλήματος αυτών των βιβλίων γενικότερα, με κεντρικό άξονα τον Codex Borbonico που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του γαλλικού Κοινοβουλίου[28].

Φτερά, πούπουλα, κουστούμια από φτερά, λοφία, εμφανίζονται δειλά, στην αρχή, μέσα στην ισπανική ζωγραφική και, κατ' επέκταση, στη Νεάπολη, στη Νότια Ιταλία και την Κεντρική Ευρώπη. Η διείσδυσή τους σαν απροσδιόριστες φόρμες και σχήματα φευγαλέα, ιδιαίτερα στη ζωγραφική, ευνοείται από τις τάσεις μανιερισμού και πρώϊμου μπαρόκ που, σχετικά νωρίς, κάνουν την εμφάνισή τους με την ιβηρική τους μορφή (Style Platteresque, Style Manuelin) και που χρησιμοποιούν ακριβώς τέτοιες φευγαλέες, άπιαστες και δυσκολοπεριγράψιμες μορφές, σχήματα και περιγράμματα.

Η συχνή, πληθωρική τώρα πιά, παρουσία φτερών και λοφίων σε ποικιλία χρήσεων και συνδυασμών είναι μια από τις ισπανικές ιδιαιτερότητες, μεσα σε μια, κατά τα άλλα, ιταλίζουσα ισπανική ζωγραφική αυτή την εποχή.

Αυτή ακριβώς η διάσταση και η προφανής ιδιαιτερότητα της ισπανικής ζωγραφικής – δίπλα στη διαπιστωμένη πιά, κατά την άποψή μου, μίμηση και έμπνευση από ισπανικά πρότυπα – βρίσκει, νομίζω, απόηχους, μίμηση και ανάπτυξη, πάλι μέσα στο διάκοσμο της Μονής των Φιλανθρωπηνών.

Θα αναφερθώ σε μια τοιχογραφία με θέμα τη συμβολική Θεία, μα Ουράνια εδώ, Λειτουργία πάνω στο θόλο του Ιερού Βήματος, κάπως παλαιότερη, που ανήκει δηλαδή στη διακόσμηση του 1542. (εικ. 11.) Πρόκειται, ιδιαίτερα, γιά την μεγαλόπρεπη και σε πλήρη ανάπτυξη μορφή Αρχαγγέλου – μορφή μεταξύ Αγγέλου και Σεραφείμ[29] – που λειτουργεί όμως και σαν Παντοκράτορας έτσι όπως πλαισιώνεται και από τα τέσσερα σύμβολα των Ευαγγελιστών. Η σύνθεση ξεπερνά τα παραδοσιακά σχήματα και θέτει προβλήματα ερμηνείας.

Ο Αρχάγγελος της Θείας-Ουράνιας Λειτουργίας δεν φοράει μόνον τις απλόχερα ξεδιπλωμένες φτερούγες του – ούτε καν τις διπλές ή τριπλές φτερούγες Σεραφείμ – κάτι που θα μπορούσε να εξηγηθεί και μόνον από την παράδοση. Ο Αρχάγγελος έχει πάρει το διατυπωμένο εδώ σχήμα του, μετά ασφαλώς από διεργασίες που μεταφέρουν βιώματα και εμπειρίες άγνωστες πριν από την "ανακάλυψη" και κατάκτηση του Νέου Κόσμου από τους Ισπανούς Κονκουϊσταδόρες. Ο Αρχάγγελός μας δεν φοράει μόνον φτερούγες, αλλά κουστούμι φτιαγμένο από φτερά, (εικ. 12.) όπως οι ιερείς και οι θύτες, οι χορευτές ή τα θύματα, στις τελετές και στις τελετουργίες της αζτέκικης θρησκείας, της αυτοκρατορικής Αυλής στο Μεξικό-Τεατιχουατλάν, ή ακόμα στους ναούς και τις αυλικές τελετές των Μάγια.

---

28. *Descripcion, Historia y Exposicion del CODICE PICTORICO de los Antiguos Naüas que se conserva en la Bibliotéca de la Cámara de Diputados de Paris (antiguo Palais Bourbon)*, por Francisco Del paso y troncoso, Director del Museo Nacional de México, Florencia. Tipografia de Salvador Landi 1898. Η επανέκδοση συμπληρώθηκε με Επίμετρο, Επεξηγήσεις και Σχόλια του E.T. Hamy, Γάλλου Ακαδημαϊκού και Προέδρου της Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών στο Παρίσι, κείμενο που είχε γραφτεί γιά την πρώτη fac-similé έκδοση του Κώδικα, το 1899, στο Παρίσι. Η ανατύπωση συνοδεύει και την επανέκδοση της πρώτης αυτής έκδοσης fac-similé του *Codice Borbonico, πρώτη φορά στην Αμερική.: - Codice Borbonico. Manuscrito mexicano de la Bibliotéca del Palais Bourbon (Libro adivinatorio y ritual ilustrado)*, publicado en facsimil. Siglo Veintiuno (America Nuestra 21a) 1979 και 1980. Βλέπε ιδιαίτερα σσ. 52-62 και 314-429.

29. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, 1993, ό.π., σσ. 36, 37, εικ. 28, 30.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η μελέτη και προσωπική μου έρευνα πάνω σ' αυτά τα θέματα δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί. Καταθέτω περισσότερο εδώ τους σημερινούς μου προβληματισμούς.

Η διακόσμηση της λιτής, κυρίως, αλλά και των εξωναρθήκων της Μονής των Φιλανθρωπηνών στα 1560, μας αποκαλύπτει μιαν άγνωστη μέχρι τώρα διάσταση της ζωγραφικής του 16ου αιώνα, ιδιαίτερα μέσα στη Σχολή της βορειοδυτικής ελλαδικής περιοχής. Ήδη εντοπίζουμε τις πρώτες ενδείξεις και μέσα στη ζωγραφική του 1542.

Πρόκειται για συνειδητή καλλιέργεια και εφαρμογή αρχών της ζωγραφικής της Αναγέννησης, συνδυασμένων με φυσιοκρατική και έντονα νατουραλιστική αναζήτηση και μελέτη, στροφή στη φύση και στην άμεση παρατήρηση, ενταγμένων όμως μέσα στη βυζαντινή παράδοση. Η αναζήτηση μιας κάποιας οικουμενικότητας στην έκφραση, οδηγεί σε αποκρυστάλλωση αναπτυγμένου εκλεκτικισμού, ικανού να αποδέχεται και να αφομοιώνει μορφές και σχήματα από φορείς άλλων πολιτιστικών παραδόσεων. Είναι χαρακτηριστικό πως πολύ γρήγορα εντοπίζουμε απόηχους της σφοδρής σύγκρουσης και των επαφών, πολύ πρόσφατων για τότε, ανάμεσα στους φθίνοντες αυτόχθονες αμερικανικούς πολιτισμούς και στην αναπτυσσόμενη αναγεννησιακή Δυτική Ευρώπη.

Τέτοια διάσταση με έντονο εκλεκτικισμό, μα και οικουμενικότερα ανοίγματα, δεν έχει διαπιστωθεί μέχρι τώρα στο έργο των "Κρητικών" ζωγράφων του 16ου αιώνα, μα ούτε και στο έργο του μεγάλου Φράγκου Κατελάνου ή των αδελφών Κονταρή, που, έμμεσα ή και άμεσα ίσως γιά μερικούς απ' αυτούς, έχουν σημαδέψει τη ζωγραφική ορισμένων χώρων, ανάμεσα στα διάφορα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αιώνα, που σώζονται στη Μονή των Φιλανθρωπηνών.

Μίλτος Γαρίδης

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

MILTOS GARIDIS

RAPPORTS ÉTROITS - ICONOGRAPHIQUES ET STYLISTIQUES - AVEC DES COURANTS PLUS LARGES DE LA PEINTURE EUROPÉENNE DONT TÉMOIGNENT LES PEINTURES DU NARTHEX INTÉRIEUR (LITI), SURTOUT, DU MONASTERE DES PHILANTHROPINON. 1560.

La décoration de la liti et des exonarthex du Monastère des Philanthropinon date, pour sa plus grande partie, de 1560. Dans ces ensembles conçus plutôt de façon monotone et schématique, on observe un grand nombre de compositions, parmi les scènes de Martyres surtout, qui introduisent des enseignements vécus et des pratiques picturales vivantes de la Renaissance. Des éléments signalant une mode d'exotisme apparaissent aussi dans cette peinture, comme dans celle de 1542.

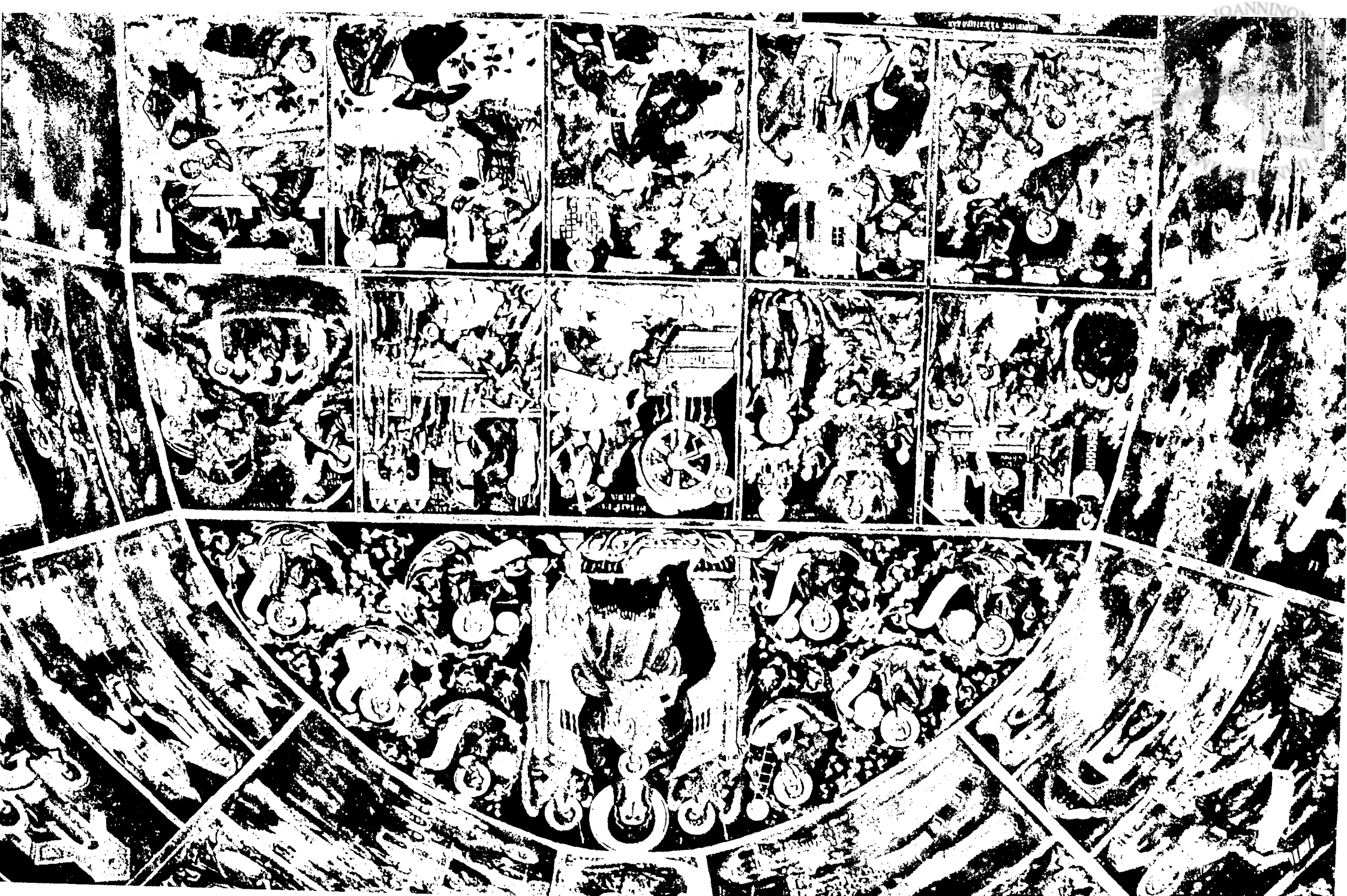
L' anatomie des corps humains, les éléments du paysage, les effets pour rendre la troisième dimension dans l'espace pictural, se combinent avec une observation directe et réaliste de pratiques de tortures barbares, étudiées de très près et fidèlement rendues.

Cette nouvelle orientation, cette ouverture vers d'autres sources d'inspiration que la peinture de tradition byzantine n'avait pas connues jusqu'alors, est l'élément le plus frappant dans la peinture des Philanthropinon de 1542 et de 1560.

Des formes d'un nouvel exotisme, ainsi que des caractéristiques typiquement espagnoles sont localisées surtout dans la décoration de la liti. Elles proviennent d'un courant particulier et bien circonscrit de l'art de la Renaissance. Elles font apparaître des contacts réels et des ouvertures tant sur le monde de l'Asie bouddhiste ou hindouiste - vu plutôt à travers l'art de l'Islam - que sur les cultures du monde des Amériques, récemment conquises par les Espagnols et autres Européens.

Ce qui frappe plus particulièrement, c'est l'introduction d'éléments typiquement espagnols, éléments secondaires dans l'art de la Renaissance, mais qui - dans le cas précis des Philanthropinon de 1542 et de 1560 - nous permettent de déceler des contacts inédits, directs ou indirects, qu'on n'avait pas observés jusqu'ici dans l' art du XVIe siècle de tradition byzantine. Ils s'intègrent ici dans un ensemble de tradition byzantine, enrichi des enseignements du "réalisme" à la manière de la Renaissance.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ







ΜΙΛΛΕΙΟ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Εικ. 3. Μονή Φι
Κεντρικό δ
Αγίου Υπα

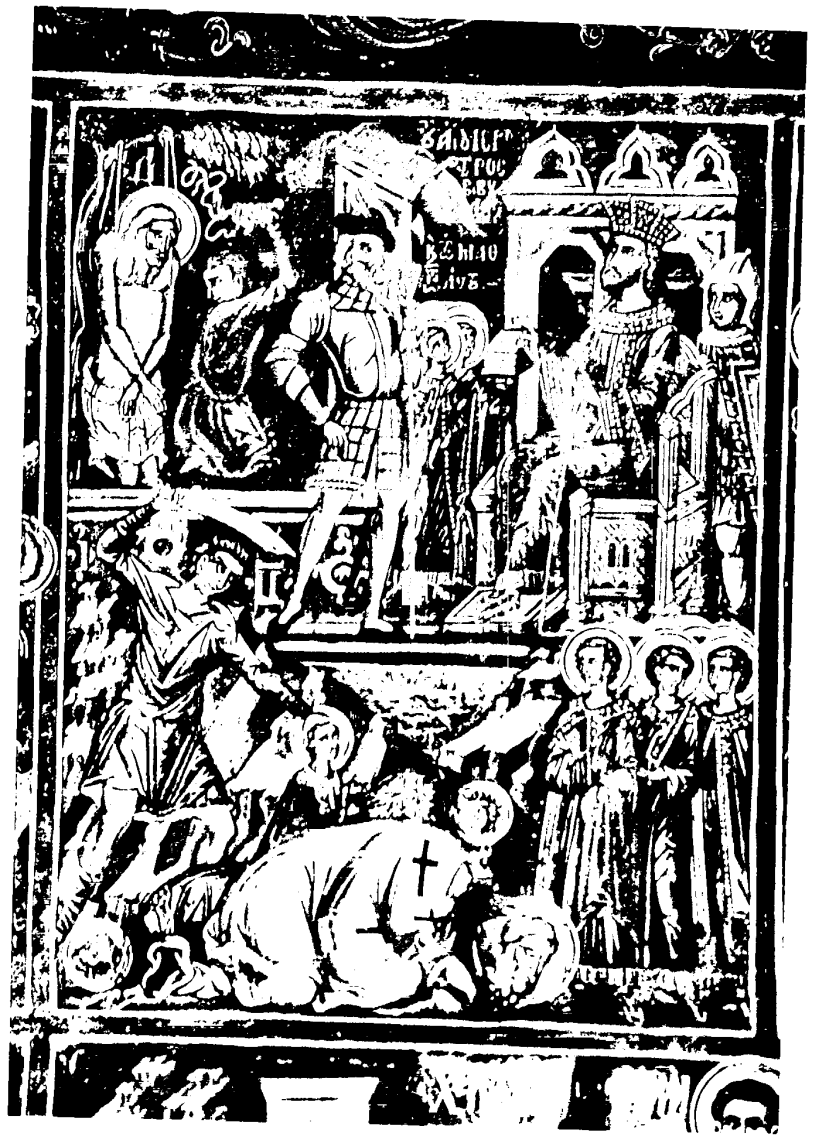
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 4. Μονή Φιλανθρωπηνών. Κυρίως ναός. Νοτ. τοίχος - Γένεση θόλου: Ομιλία του Χριστού στούς Μαθητές - "Έστησεν το παιδίον.." (Μαρκ. 9,35-37).1542.



Εικ. 5. Μονή Φιλανθρωπηνών. Λιτή. Νοτ. τοίχος: Ακάθιστος Ύμνος, Οίκος Θ΄ και Ι΄ 1560.



Εικ. 6. Μ
Α
κα
το



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 8. Μονή Φιλανθρωπηνών. Λιτή. Βορ. τοίχος: Μαρτύριο Αγίου Στεφάνου του Ομολογητή. Λεπτομέρεια: Σιδερόφρακτοι ιππότες. 1560.



Εικ. 9. Μονή Φιλανθρωπηνών. Λιτή. Δυτ. τοίχος: Μαρτύριο Αγίου Αμφιλοχίου. (Ιππότες). 1560.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 10. Μονή Φιλανθρωπηνών.
Λιτή. Δυτ. τοίχος: Μαρτύρι
Λευκοντυμένος δήμιος. 15(




ΜΙΧΑΗΛ
ΓΑΒΡΙΗΛ
ΟΥΡΙΗΛ
ΡΑΦΑΗΛ
ΟΥΧΤΟΥΜΕΝΟΣΣΟΒΕ
ΚΑΛΕΓΟΥΣ
ΟΥΧΣΥΚΑΤΑΚΡΙ
ΝΑΣΤΗΡΟΡΝΗ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ Ν. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ

Η ΣΧΕΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ ΚΑΙ ΝΤΙΛΙΟΥ ΜΕ ΤΟ "ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ" ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Οι μονές του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών ή του Σπανού και του Αγίου Νικολάου του Στρατηγόπουλου ή του Ντίλιου, που βρίσκονται στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, κοσμούνται με πολύ αξιόλογες τοιχογραφίες του 16ου αι.[1]. Οι τοιχογραφίες αυτές εντάσσονται στο ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα, στη "Σχολή της ΒΔ Ελλάδας"[2] η οποία κυριάρχησε στη ζωγραφική της εποχής εκείνης συγχρόνως με την "Κρητική Σχολή".

Στην παρούσα εργασία θα διερευνηθεί η –ήδη γνωστή[3] – σχέση των τοιχογραφιών των

---

1. Βλ. σχετικά, Θ. Λίβα–Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983. M. Garidis, Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 24 (1984), σ. 151–175. Ο ίδιος, "*La peinture murale dans le monde orthodoxe après la Chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, σ. 174–178, 180–182. A. Stavropoulou–Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, σ. 167–170. Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, "Η ζωγραφική των μοναστηριών του Νησιού των Ιωαννίνων", Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, (γενική εποπτεία), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, σ. 11–16. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, "Η μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών", Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π., σ. 25–26. Θ. Λίβα–Ξανθάκη, "Το καθολικό της μονής Ντίλιου και οι τοιχογραφίες του", Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π., σ. 223–224.

2. Για τη σχολή αυτή, γνωστή επίσης ως "τοπική ηπειρωτική σχολή" ή ως "σχολή των Θηβών", λόγω της καταγωγής των γνωστών επωνύμων ζωγράφων της, του Φράγγου Κατελάνου και των αδελφών Κονταρή, από τη Θήβα, βλ. κυρίως, Μ. Χατζηδάκης, "Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453–1700) και η ακτινοβολία της", *ΙΕΕ*, Αθήνα 1974, σ. 424–425. Ο ίδιος, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450–1830)*, Αθήνα, 1987, σ. 86–87. H. Deliyanni–Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, Μόναχο 1975, σ. 130–158. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), σ. 195–208. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 173–220. Garidis, 1984, ό.π. (σημ. 1), σ. 151–175. Ο ίδιος, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 171–199. Stavropoulou–Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 133–185. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σ. 181–230. Λ. Δεριζιώτης, "Πρώτη επίσκεψις" της αγιογραφίας του 16ου αιώνος εις την Θεσσαλίαν", *Θεσσαλία. Δεκαπέντε Χρόνια Αρχαιολογικής Έρευνας, 1975–1990. Αποτελέσματα και Προοπτικές. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου, Λυών 17–22 Απριλίου 1990*, τ. Β΄, Αθήνα 1994, σ. 413–422.

3. Βλ., κυρίως, Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), σ. 196–197. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 221–224. Garidis, 1984, ό.π. (σημ.1), σ. 151–175. Ο ίδιος, 1989, ό.π. (σημ.1), σ. 173–178. Γαρίδης - Παλιούρας, "Η ζωγραφική ...", ό.π. (σημ.1), σ. 13. E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1993, σ. 434-436.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου με την πλησιέστερη σ'αυτές –χρονικά και τοπικά– καλλιτεχνική παράδοση, την οποία συνιστά το λεγόμενο "εργαστήριο της Καστοριάς"[4]. Πρόκειται για ένα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων που έδρασε, με κέντρο ίσως την Καστοριά, κατά τα τέλη του 15ου αι. στο βορειοελλαδικό και στον ευρύτερο κεντροβαλκανικό χώρο.

Οι ζωγράφοι του "εργαστηρίου της Καστοριάς" διακόσμησαν –εν όλω η εν μέρει– πολλούς ναούς: το παλιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα ή Μεγάλο Μετέωρο (1483), τη μονή του Αγίου Νικήτα στο Čučer κοντά στα Σκόπια (νεότερο στρώμα: 1483/4), τον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας (παλαιότερο στρώμα: ίσως 1484/5) στην Καστοριά, τον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (1485/6) και τον –κατεδαφισμένο σήμερα– Άγιο Σπυρίδωνα στην ίδια πόλη (ίσως λίγο μετά το 1485/6), τη μονή του Αγίου Πρόχορου στην Pčinja στη Ν. Σερβία –ίσως– (παλαιότερο στρώμα: 1489), τη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Trescavac έξω από την Πρίλαπο (νεότερο στρώμα: ίσως γύρω στο 1490), το νάρθηκα του παλιού καθολικού της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Kremikovci βόρεια της Σόφιας (1493-1503), τη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Poganovo της Σερβίας (1499/1500) και τον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά (ίσως τελευταία δεκαετία του 15ου αι.)[5]. Η δράση του εργαστηρίου επεκτάθηκε στη συνέχεια στη Μολδαβία, όπου άσκησε σημαντική επίδραση στην τοπική ζωγραφική[6].

Στο "εργαστήριο της Καστοριάς" έχουν πρόσφατα αποδοθεί και τοιχογραφίες στο ναό της Παναγίας στο Τορνίκι Γρεβενών (1482)[7], στο ναό της Παναγίας Χαβιαράς στη Βέροια

4. Βλ. κυρίως, Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήνα 1957, σ. 63–66. Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 91–92. Sv. Radojčić, "Jedna slikarska škola iz druge polovine XV veka. Prilog istoriji hriscanske umetnosti pod Turcima", *Zbornik za Likovne Umetnosti* 1 (1965), σ. 67–105. M. Chatzidakis, "Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300–1550), *Etudes sur la peinture post–byzantine*, Λονδίνο 1976, σ. 185–189, 192–193. Μ. Χατζηδάκης, "Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄ τομ. Ε΄ (1966–1969), σ. 305–306. Ο ίδιος, 1974, ό.π. (σημ.2), σ. 419–420. Ο ίδιος, 1987, ό.π. (σημ.2), σ. 77–79. Αχειμάστου –Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1). Δ.Σοφιανός-Λ.Δεριζώτης-Στ.Σδρόλια, *Θησαυροί του Μεγάλου Μετεώρου*, Αθήνα 1988, σ. 11–13. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 57–75, 87–95. Ε. Γεωργιτσογιάννη, "Ένα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή του στη μεταβυζαντινή τέχνη", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988/9), σ. 145–172. Μ. Χατζηδάκης-Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990, σ. 34–37. Ε. Τσιγαρίδας, "Σχετικά με την προέλευση και χρονολόγηση δύο τοιχογραφιών του Μουσείου Παύλου Κανελλοπούλου", *Αφιέρωμα εις τον Κωνσταντίνον Βαβούσκον*, Θεσσαλονίκη 1992, τ. Ε΄, σ. 441–450. Ο ίδιος, "Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα", *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός Τόμος, 50 χρόνια, 1939–1989* (ανάτυπο), Θεσσαλονίκη 1992, σ. 156–207. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3).

5. Πρβλ. και τη χρονολόγηση του ναού το 1505 (Τσιγαρίδας, Σχέσεις ..., ό.π. (σημ. 4), σ. 166, σημ. 26).

6. Βλ. σχετικά, M. Garidis, "Contacts entre la peinture de la Grèce du nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVème siècle", *Actes du XIVe C.I.E.B.* –Bucarest 1971, τ. II, Βουκουρέστι 1975, σ. 563–569. Ο ίδιος, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 117–123. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 416–430.

7. Ε. Τσιγαρίδας, " Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία το 15ο αιώνα", *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1988, σ. 16–20. Ο ίδιος, "Σχέσεις...", ό.π. (σημ. 4), σ. 167. Σ. Κίσσας, "Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στο νομό Γρεβενών", Συνέδριο: *Τα Γρεβενά και η ευρύτερη περιοχή της Πίνδου*, 15–17 Οκτωβρίου 1993 (αδημοσίευτη ανακοίνωση). Στο Σ. Κίσσα οφείλεται και η ανάγνωση της

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(1498)[8] και στο ναό των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Αιγίνειο Πιερίας (τέλη του 15ου αι.)[9], καθώς και εικόνες που βρίσκονται στην Καστοριά[10]. Επειδή, όμως, τα στοιχεία που έχουν δημοσιευθεί γι'αυτές τις τοιχογραφίες και εικόνες είναι λίγα, οι παρατηρήσεις μας στηρίζονται μόνο στα ήδη ευρέως γνωστά ως έργα του "εργαστηρίου της Καστοριάς" μνημεία.

Το εργαστήριο αυτό δεν αποτελείτο πάντοτε από τα ίδια μέλη. Η αρχική ομάδα παρέμεινε ομοιογενής από το 1483 έως το 1486.Ακολούθως, ορισμένοι ζωγράφοι σχημάτισαν δικές τους ομάδες και εξετέλεσαν τις δικές τους παραγγελίες. Όμως, διατήρησαν πάντοτε τα κύρια χαρακτηριστικά μιας κοινής καλλιτεχνικής γλώσσας παρά τις διαφορές τους.

Οι ανώνυμοι ζωγράφοι του "εργαστηρίου της Καστοριάς" επεδίωξαν να ανανεώσουν την ορθόδοξη καλλιτεχνική παράδοση του 14ου και 15ου αι., της οποίας υπήρξαν συνεχιστές, αντλώντας στοιχεία από διαφορετικές πηγές έμπνευσης. Γι'αυτό εισήγαγαν στις σκηνές σπάνιες αρχαΐζουσες εικονογραφικές λεπτομέρειες, αντικείμενα του υλικού βίου της εποχής τους, καθώς και δικές τους πρωτότυπες δημιουργίες που πήγαζαν συνήθως από λειτουργικά κείμενα. Επηρεάσθηκαν, επίσης, αισθητά από τη δυτική τέχνη. Η δυτική επίδραση εντοπίζεται σε λίγα δευτερεύοντα εικονογραφικά δάνεια, κυρίως όμως στον εκφραστικό ρεαλισμό ορισμένων μορφών, στην απόδοση της πτυχολογίας πολλών ενδυμάτων και στην απεικόνιση του τοπίου και του χώρου, όπου γίνεται, μερικές φορές, προσπάθεια για απόδοση του βάθους. Πρόκειται για τέχνη αρκετά υψηλού επιπέδου, η οποία, παρά τις δυτικές επιδράσεις, δεν αλλοίωσε ουσιαστικά την ορθόδοξη ζωγραφική.

Το εργαστήριο αυτό, το οποίο έχει όλα τα χαρακτηριστικά για να ονομασθεί σχολή, δημιούργησε το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό ρεύμα στον ηπειρωτικό βαλκανικό χώρο κατά την τελευταία εικοσαετία του 15ου –αρχές του 16 αι. και ενέπνευσε –περισσότερο ή λιγότερο– πολλούς σύγχρονούς του αλλά και μεταγενέστερους ζωγράφους[11]. Μεταξύ των τελευταίων εντάσσονται και οι καλλιτέχνες που διακόσμησαν τις μονές Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου[12].

Στη μονή Φιλανθρωπηνών διακρίνονται τρεις φάσεις ζωγραφικού διακόσμου, που χρονολογούνται το 1531/2, το 1542 και το 1560 αντιστοίχως[13]. Ωστόσο, η τεχνοτροπία τους είναι συγγενής[14].

χρονολογίας της επιγραφής ως 1482, οπότε η Παναγία στο Τορνίκι θα πρέπει να θεωρηθεί και το παλαιότερο, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής γνωστά μνημεία, έργο του εργαστηρίου. Ευχαριστώ πολύ την κ. Στ. Σδρόλια για την πληροφορία.

8. Τσιγαρίδας, ό.π. (σημ. 7), σ. 16–20. Ο ίδιος, Σχέσεις ..., ό.π. (σημ. 4), σ. 167.

9. Α. Τούρτα, "Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 15ου αι. στο Αιγίνιο Πιερίας", *Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1989, σ. 78.

10. Τσιγαρίδας, ό.π. (σημ. 7), σ. 16–20. Ο ίδιος, Σχέσεις ..., ό.π. (σημ. 4), σ. 167, σημ. 31.

11. Βλ. κυρίως, Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 95, 198. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 416–445. Γεωργιτσογιάννη, ό.π. (σημ. 4), σ. 169–172. Τσιγαρίδας, *"Σχέσεις ..."*, ό.π. (σημ. 4), σ. 166, σημ. 28. Ο ίδιος, "Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Γοργοεπηκόου Βεροίας", Ανάτυπο από τον ΚΗ΄ τόμο των *Μακεδονικών*, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 98–99.

12. Βλ. σημ. 3.

13. Βλ. σημ. 1.

14. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 37. Η ίδια, 1993, ό.π., (σημ. 1), σ. 26.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στον αρχικό διάκοσμο της μονής Φιλανθρωπηνών (1531/2), που αναφέρεται στα τμήματα του κυρίως ναού, επισημαίνονται αρκετές ομοιότητες με το εργαστήριο του 15ου αι.. Ειδικότερα, η Προδοσία του Ιούδα[15] μοιάζει πολύ με την αντίστοιχη παράσταση στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483)[16], όσον αφορά την οργάνωση της σύνθεσης, καθώς και τη διάταξη και τις κινήσεις ορισμένων κυρίων μορφών, παρά την αντίστροφη τοποθέτηση του Ιούδα και άλλες επιμέρους διαφορές[17]. Η Πεντηκοστή (εικ. 1) μοιάζει, επίσης, με τις ανάλογες σκηνές στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[18] και -κυρίως- στο Ćučer (1483/4) (εικ. 2). Οι ομοιότητες στη μορφή, στις στάσεις και στις χειρονομίες των αποστόλων, καθώς και στη μορφή του Κόσμου είναι μεγάλες. Επιπλέον, υπάρχει και το κοινό σπάνιο στοιχείο της αναγραφής του αρχικού του ονόματος στο φωτοστέφανο των μαθητών[19].

Η συγγένεια όμως είναι περισσότερο προφανής σε άλλες παραστάσεις που συνεχίζουν χαρακτηριστικούς σπάνιους εικονογραφικούς τύπους του εργαστηρίου του 15ου αι. Στη σκηνή του Ελκόμενου[20] προστίθεται ο Πιλάτος, που εικονίζεται έφιππος, ακολουθούμενος από την επίσης έφιππη συνοδεία του, κρατώντας ένα κείμενο στο οποίο διακηρύσσει την αθωότητά του. Το σπάνιο αυτό εικονογραφικό στοιχείο απαντάται και στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά (τελευταία δεκαετία του 15ου αι.)[21]. Δυτικής –ίσως– προέλευσης, εμφανίστηκε στη βυζαντινή ζωγραφική το 14ο αι. και απεικονίσθηκε σε αρκετούς ναούς της Αχρίδας του δεύτερου μισού του 15ου αι.[22]. Διαδόθηκε, επίσης, ευρέως στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο και ειδικά στη Μολδαβία, όπου γνώρισε μεγάλη διάδοση από τα τέλη του 15ου - αρχές του 16ου αι. ως τις αρχές του 17ου αι.[23]. Η σύνθεση της μονής του Νησιού απηχεί –πιθανόν– εικονογραφική παράδοση του "εργαστηρίου της Καστοριάς", η οποία εκπροσωπείται στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού και στη Μολδαβία[24]. Στη συνέχεια, αυτός ο εικονογραφικός τύπος συναντάται σε εφαπτόμενα με τη μονή Φιλανθρωπηνών ζωγραφικά σύνολα του 16ου και 17ου αι.[25].

Άλλο κοινό στοιχείο μεταξύ των παραστάσεων του Ελκόμενου στη μονή του Νησιού και στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού είναι η σπάνια μορφή του ανθρώπου που κρατά το κουτί με τα καρφιά, η οποία απεικονίζεται και στην ανάλογη παράσταση του Αγίου Νικήτα στο Ćučer (1483/4)[26].

---

15. Ό.π. πιν. 8. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 160.

16. Χατζηδάκης - Συφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 79. Η. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 45.

17. Βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 75, σημ. 460 και 466.

18. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), πιν. 77. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 62.

19. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ.94, σημ. 801.

20. Ό.π., πιν. 10β. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 93.

21. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), πιν. 86.

22. Βλ. σχετικά, A.Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, σ. 320, σημ. 2, Λίβα-Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), σ. 71-72. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 85. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 71-72. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 72-74.

23. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 85, σημ. 646. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 73. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1) σ. 121. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 416-430.

24. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 85. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 175.

25. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 85-86. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 73-74.

26. G.Millet - A.Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, τ. III, Παρίσι 1962, πιν. 53.4.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η "γυριστή" σάλπιγγα, σπάνιο στοιχείο, προφανώς δυτικό δάνειο, που κρατά ο σαλπιγκτής δίπλα στον Πιλάτο, απαντάται προηγουμένως στον Εμπαιγμό στο Poganovo (1499/1500)[27].

Στο Θάνατο του Ιούδα (εικ. 3), η μορφή του κρεμασμένου Ιούδα μοιάζει πολύ με τις αντίστοιχες μορφές στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (εικ. 4), στο Čučer[28] και στο Poganovo[29], οι οποίες είναι πολύ συγγενείς μεταξύ τους. Ο προδότης εικονίζεται ακόμα ζωντανός, με γερμένο το κεφάλι προς τα πίσω και τα μάτια ορθάνοιχτα. Τα δύο του χέρια κρατούν το σχοινί. Η δραματικότητα, όμως, των μορφών του 15ου αι. εντείνεται στην παράσταση της μονής των Φιλανθρωπηνών, όπου το σώμα δεν κρέμεται κάθετα, αλλά τα πόδια λυγίζουν προς τα πίσω, αποδίδοντας με περισσότερο ρεαλισμό - τάση που παρατηρείται ήδη ιδιαίτερα στη μορφή του Ιούδα στο παλιό καθολικό - τις τελευταίες στιγμές ενός κρεμασμένου. Ο ρεαλισμός αυτός συνδυάζεται εδώ με την ορμητική κίνηση.

Το κύριο όμως κοινό στοιχείο με την καλλιτεχνική παράδοση του 15ου αι. είναι η απαίσια ογκώδης μορφή στη σπηλιά κάτω από τον κρεμασμένο Ιούδα, της οποίας το μοναδικό προηγούμενο υπάρχει στην παράσταση του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού στην Καστοριά[30]. Εκεί εικονίζεται μισοσβημένη η μορφή αυτή, η οποία ταυτίζεται με την προσωποποιημένη μορφή του Άδη ή με το νεκρό Ιούδα[31].

Εκτός αυτών, παρατηρούνται και άλλες ομοιότητες με τον αρχικό διάκοσμο της μονής του Νησιού. Στο Θρήνο[32], εικονίζεται ένα ακόμα σπάνιο κοινό στοιχείο, το πεταμένο στο έδαφος σεντόνι, όπου ήταν τυλιγμένο το σώμα του Χριστού, όπως στην αντίστοιχη σκηνή και στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού[33]. Επίσης, η μορφή του αγίου Νικολάου στους δύο ναούς[34] παρουσιάζει και φυσιογνωμική συγγένεια[35].

Ορισμένες ομοιότητες επισημαίνονται και στην διαπραγμάτευση του χώρου. Ειδικότερα, σε λίγες σκηνές του αρχικού διακόσμου της μονής των Φιλανθρωπηνών το πρώτο επίπεδο του εδάφους απεικονίζεται σαν μια σκούρα κάθετη λωρίδα[36]. Μ'αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η εντύπωση του βάθους. Πρόκειται για τεχνική δυτικής προέλευσης[37],

---

27. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 85. Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LVIII.

28. Millet - Frolow, ό.π. (σημ. 26), πιν. 53.3.

29. Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LX β. Βλ. επίσης, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 88.

30. Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, Ι, Βυζαντιναί Τοιχογραφίαι, Πίνακες*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 168β και 169β.

31. Λίβα-Ξανθάκη 1980, ό.π. (σημ. 1), σ. 81. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 88. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 72, 176. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 78.

32. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), πιν. 57α, σ. 89, σημ. 726.

33. Πελεκανίδης, ό.π. (σημ. 30), πιν. 171β.

34. Ό.π., πιν. 175α (Άγιος Νικόλαος Μαγαλειού). Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), πιν. 13, 14α, 59 και 66γ (Μονή Φιλανθρωπηνών).

35. Ό.π., σ. 97.

36. Ό.π., πιν. 4, 37, 41α, 44, 45α, 57α. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 78, 93-96.

37. Βλ. σχετικά, Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 70, 84-85, 92. Grabar, ό.π. (σημ. 22), σ. 351-352. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 318. Γεωργιτσογιάννη, ό.π. (σημ. 4), σ. 161. Τσιγαρίδας, "Σχέσεις ...", ό.π. (σημ. 4), σ. 170.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χαρακτηριστική του "εργαστηρίου της Καστοριάς"[38]. Ωστόσο, στις τοιχογραφίες της μονής του Νησιού του 1531/2 η διάθεση για απόδοση της τρίτης διάστασης είναι πιο περιορισμένη απ' ό,τι στις τοιχογραφίες του εργαστηρίου.

Ομοιότητες παρατηρούνται, εξάλλου, και με τις τοιχογραφίες του 1542, που κοσμούν το θόλο του κυρίως ναού, τα τύμπανα των τοίχων και μεγάλο μέρος ή το σύνολο του νάρθηκα – λιτής της μονής των Φιλανθρωπηνών[39]. Ο έφιππος άγγελος που οδηγεί τους μάγους στον Οίκο Θ΄ του Ακάθιστου Ύμνου[40] θυμίζει την ανάλογη μορφή στη Γέννηση στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[41]. Πρόκειται για ένα σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο, του οποίου η καταγωγή ανάγεται πιθανόν στην αρχαία τέχνη της Ανατολής[42]. Στη βυζαντινή τέχνη συναντάται για πρώτη φορά στον Άγιο Αχίλλειο στο Arilje, στην παράσταση της Ρίζας του Ιεσσαί (1296)[43], και από τότε παριστάνεται μερικές φορές στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, κυρίως στη Γέννηση και στο Ταξίδι των Μάγων του Ακάθιστου Ύμνου (Οίκος Θ΄)[44].

Το σημαντικότερο όμως κοινό στοιχείο είναι η μορφή του Αδάμ κάτω από το σταυρό στη Σταύρωση[45], στο τύμπανο του δυτικού τοίχου του κυρίως ναού, μορφή που συναντάται μόνο στις προηγούμενες αντίστοιχες παραστάσεις στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[46], στο Trescavac'[47] και σε εφαπτόμενες με το εργαστήριο τοιχογραφίες στη Μολδαβία[48] και πηγάζει από την υμνογραφία της σκηνής[49]. Αυτά τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία καθιστούν ολοφάνερο το ότι ο ζωγράφος που ιστόρησε τις τοιχογραφίες του 1542 γνώριζε το έργο των ανωνύμων καλλιτεχνών του τέλους του 15ου αι.

Στο επίπεδο του ύφους, επισημαίνεται η ύπαρξη μιας κοινής καλλιτεχνικής αντίληψης που ρέπει προς την έμφαση των ρεαλιστικών στοιχείων στις συνθέσεις αντλώντας πρότυπα

---

38. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 318, 372, 376, 388, 393.

39. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 175. Πρβλ. χρονολόγηση του διακόσμου του νάρθηκα – λιτής το 1560 (Γαρίδης - Παλιούρας, "Η ζωγραφική ...", ό.π. (σημ. 1), σ. 12–13)

40. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 178. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 135, 137.

41. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), πιν. 72, σ. 59. Χατζηδάκης -Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 75. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 35.

42. Βλ. σχετικά, M. Garidis, "L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation", *Byzantion, XLII* (1972), σ. 23–59.

43. G.Millet - A.Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, τ. II, Παρίσι 1957, πιν. 103.3.

44. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 48), σ. 34–39. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 109, σημ. 73.

45. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 177. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 66, 70–72.

46. Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 81.

47. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), πιν. 98.

48. Συγκεκριμένα, στον Άγιο Γεώργιο στο Hîrlău (I. Ştefanescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu' au XIXème siècle. Nouvelles recherches-Etude iconographique*, Παρίσι 1929, πιν. 47. 1), στον Άγιο Γεώργιο στη Suceava (Ο ίδιος, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXème siècle*, Παρίσι 1928, πιν. LXXI. 1) και στο ναό της Vatra Moldovio(t,s)ei (ό.π., πιν. XLVIII. 2).

49. Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 63, σημ. 229.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κυρίως από τη δυτική τέχνη και δευτερευόντως από τον υλικό βίο της εποχής. Τονίζει, επίσης, το δραματολογικό και ανεκδοτολογικό στοιχείο, ορισμένες φορές με ιδιαίτερη υπερβολή.

Ειδικότερα, παρατηρείται ένα κοινό έκδηλο ενδιαφέρον για την απόδοση της τρίτης διάστασης στο χώρο με τις ίδιες μεθόδους δυτικής προέλευσης που εισήγαγε στον ηπειρωτικό βαλκανικό χώρο το "εργαστήριο της Καστοριάς". Το ενδιαφέρον αυτό, που εκδηλώθηκε διστακτικά στα πρώτα έργα του εργαστηρίου, έγινε εντονότερο στα ύστερα έργα του, ιδίως στο Poganovo. Στις τοιχογραφίες του 1542 της μονής των Φιλανθρωπηνών η επιθυμία απόδοσης της τρίτης διάστασης κορυφώνεται και τελειοποιούνται οι μέθοδοι που χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το εργαστήριο του 15ου αι. Έτσι, στη μονή του Νησιού χρησιμοποιείται πολύ συχνά η γνωστή τεχνική του εργαστηρίου[50], όπου το πρώτο επίπεδο του εδάφους ή και μεμονωμένων τμημάτων βράχων, του δαπέδου, σκαλοπατιών και αντικειμένων, απεικονίζεται σαν μια σκούρα κάθετη λωρίδα, για να δημιουργηθεί η εντύπωση της τρίτης διάστασης[51]. Επίσης, πολλά κτήρια ή τμήματά τους, καθώς και αντικείμενα, απεικονίζονται σύμφωνα με τους κανόνες της προοπτικής[52], όπως είχαν ήδη αρχίσει να κάνουν μερικές φορές και όχι πάντα με μεγάλη επιτυχία οι ανώνυμοι καλλιτέχνες του 15ου αι.[53]. Η εντύπωση του βάθους δημιουργείται και με τη διαγώνια τοποθέτηση των βράχων[54], αρχιτεκτονημάτων[55] και αντικειμένων[56] –όπου ενισχύεται με την αντίθεση μεταξύ φωτεινών και σκούρων επιφανειών– ζώων και ανθρώπων[57], όπως συμβαίνει, αν και πιο περιορισμένα, και στις τοιχογραφίες του "εργαστηρίου της Καστοριάς"[58].

Επισημαίνεται, επίσης, η ίδια κοινή διάθεση υιοθέτησης ενός, δυτικής έμπνευσης, εκφραστικού ρεαλισμού, που φθάνει ως την απεικόνιση ανθρωπίνων μορφών εξαιρετικά δύσμορφων, καθώς και δυτικών στοιχείων ενδυμασίας και κόμμωσης[59]. Δεν εντοπίζονται, ωστόσο, συγκεκριμένες ομοιότητες μεταξύ των δυτικότροπων μορφών που απεικονίζονται στις τοιχογραφίες της μονής του Νησιού[60] και σ'αυτές του τέλους του 15ου αι.[61].

Το ρεαλιστικό στοιχείο επαυξάνεται και στις δύο πλευρές με την πιστή αναπαράσταση πληθώρας αντικειμένων του υλικού βίου της εποχής[62], καθώς και με την τάση για ρεα-

---

50. Βλ. σημ. 37 και 38.

51. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια* ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 11, 43, 70–73, 75, 101, 111, 134, 135, 141, 143, 151, 168, 169, 177, 178, 180–182.

52. Ό.π., πιν. 70, 73, 136, 146, 151, 154.

53. Βλ. σχετικά, Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 315, 320, 372, 381–382, 388.

54. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια* ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 135.

55. Ό.π., πιν. 70–73, 151, 169, 174, 175, 178, 180.

56. Ό.π., πιν. 112, 113, 151, 156.

57. Ό.π., πιν. 136, 141, 142, 143.

58. Βλ. σχετικά, Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 314–324, 375.

59. Βλ. σχετικά, Γαρίδης-Παλιούρας, Η ζωγραφική ..., ό.π. (σημ. 1), σ. 13.

60. Οι ίδιοι, Μοναστήρια ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 43–44, 66, 70–72, 88, 116, 140, 143, 146, 162, 174–182.

61. Βλ. σχετικά, Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 66, 69, 74, 83, 85, 88, 92, πιν. 74–77, 84–86, 96, 98–104· Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 329–330, 373, 375–377, 382, 388, 456, πιν. 37, 38, 45, 48, 49, 51, 55, 57, 62. Τσιγαρίδας, Σχέσεις ..., ό.π. (σημ. 4), σ. 171.

62. Βλ. κυρίως, Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια* ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 87, 112, 114, 141–146, 151, 157, 171–172, 176, 177, 179. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 107–108, 116, 126–127, 139–140, 454.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λιστική απεικόνιση ζώων[63] και φυτών, ιδίως δένδρων[64]. Δεν εντοπίζονται, ωστόσο, ιδιαίτερες ομοιότητες.

Δίνεται, ομοίως, έμφαση στο δραματικό στοιχείο και στην προσπάθεια πρόκλησης της συγκίνησης του θεατή[65], στις αφηγηματικές και ανεκδοτολογικές λεπτομέρειες[66] και στην αναζήτηση της χάρης και της θεατρικότητας στις κινήσεις, που μοιάζουν μερικές φορές με χορευτικές φιγούρες[67]. Τα χαρακτηριστικά αυτά επισημαίνονται και στις τοιχογραφίες του 1531/2[68]. Δεν παρατηρούνται και πάλι, όμως, συγκεκριμένες ομοιότητες, εκτός από τη μορφή του Αδάμ στη Σταύρωση[69].

Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι τα κοινά στοιχεία που παρατηρούνται στις τοιχογραφίες της μονής του Νησιού και σ' αυτές που ζωγράφισαν οι ανώνυμοι καλλιτέχνες του τέλους του 15ου αι. οφείλονται απλώς στην ύπαρξη των ίδιων πηγών έμπνευσης, της παλαιολόγειας παράδοσης, της δυτικής τέχνης και του υλικού βίου της εποχής. Όμως η επιλογή, διαπραγμάτευση και σύνθεση αυτών των στοιχείων παρουσιάζουν συγγένεια και φανερώνουν μια κοινή θεώρηση της τέχνης, παρά τις υπάρχουσες διαφορές. Αυτό θα πρέπει να οφείλεται στο γεγονός ότι οι ζωγράφοι της μονής του Νησιού –ειδικότερα εκείνοι που φιλοτέχνησαν τις τοιχογραφίες του 1542– γνώριζαν την τοπική καλλιτεχνική παράδοση της προηγούμενης γενιάς που συνιστά το "εργαστήριο της Καστοριάς". Μπορούμε, μάλιστα, να υποθέσουμε ότι οι καλλιτέχνες του 1542 είχαν πιθανόν μαθητεύσει κοντά σε "μαθητές" του εργαστηρίου ή ζωγράφους που είχαν δεχθεί την επιρροή του[70]. Γι'αυτό οι ζωγράφοι που διακόσμησαν τα υψηλά τμήματα του κυρίως ναού και το νάρθηκα της μονής το 1542 δίνουν την εντύπωση ότι συνεχίζουν τις αναζητήσεις που άρχισε το εργαστήριο στον τομέα του ρεαλισμού[71].

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του 1560 που κοσμεί τους τρεις εξαρτικούς (εξωνάρθηκες) της μονής των Φιλανθρωπηνών, στον οποίο εργάσθηκαν και οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής, συνδέεται στενά με τις τοιχογραφίες του νάρθηκα[72].

---

63. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 87, 133, 135, 136, 140, 141, 143, 151, 155, 170, 171, 173. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 350–351. Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LXII.

64. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 145, 146, 151, 156, 166. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 358–361.

65. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1) πιν. 70, 141, 143, 182· Garidis, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 62· Χατζηδάκης-Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), σ. 36· Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 341–343.

66. Γαρίδης-Παλιούρας, Μοναστήρια ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 70, 112, 141–146, 149–156· Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 456, πιν. 35, 45, 58.

67. Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια ...*, ό.π. (σημ. 1), πιν. 75, 87, 146, 161, 173, 175, 181, 182. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 45, 51–52 (Διαμερισμός)· Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LVII, LVIII, LIX, LXa.

68. Αχειμάστου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 108–118.

69. Βλ. σημ. 45–49.

70. Για την επίδραση του εργαστηρίου στην Ήπειρο στα προηγούμενα χρόνια, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 204.

71. Πρβλ. και την αντίστοιχη άποψη του Μ. Γαρίδη, αλλά περισσότερο όσον αφορά το διάκοσμο του κυρίως ναού της μονής (1531/2 και 1542) (Garidis, 1984, ό.π. (σημ. 1), σ. 151–175. Ο ίδιος, 1989, ό.π. (σημ. 1), σ. 175–176. Γαρίδης - Παλιούρας, "Η ζωγραφική ...", ό.π. (σημ. 1), σ. 13).

72. Βλ. κυρίως, Αχειμάστου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 181–182. Η ίδια, 1993, ό.π. (σημ. 1), σ. 180–182. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 1), σ. 167–170. Γαρίδης - Παλιούρας, ό.π. (σημ. 1), σ. 12–14.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ως απόηχος των αναζητήσεων του "εργαστηρίου της Καστοριάς" στην απόδοση του χώρου θα μπορούσε να θεωρηθεί η χρήση της γνωστής μεθόδου, κατά την οποία το πρώτο επίπεδο του εδάφους ή τμήματός του, απεικονίζεται σαν μια σκούρα κάθετη λωρίδα, μέθοδος που παρατηρείται σε μερικές από τις τοιχογραφίες του 1560[73], καθώς και η προοπτική απεικόνιση κάποιων κτηρίων και αντικειμένων[74].

Η μονή του Αγίου Νικολάου του Στρατηγόπουλου ή του Ντίλιου, διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες το 1543[75]. Ο ανώνυμος καλλιτέχνης της μονής προτιμά σπάνια και συχνά αρχαΐζοντα εικονογραφικά μοτίβα. Ο εκλεκτισμός του και η επιλογή των προτύπων του τον κάνουν να πλησιάζει την εικονογραφία του εν λόγω εργαστηρίου του 15ου αι.[76]. Παρατηρούνται και εδώ οι χαρακτηριστικές ομοιότητες στη σκηνή του Ελκόμενου, που συνοδεύεται από τη διπλανή σκηνή του Πιλάτου και της έφιππης συνοδείας του (εικ. 5), με την ανάλογη παράσταση στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά[77]. Εικονίζεται επίσης και η ίδια σάλπιγγα με αυτήν που απαντάται στο Poganovo[78]. Το ίδιο συμβαίνει και με το Θάνατο του Ιούδα[79], όπου παριστάνεται η μορφή του Άδη στη σπηλιά, όπως και στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού[80]. Εξάλλου, η μορφή του κρεμασμένου Ιούδα –ταυτόσημη σχεδόν μ' αυτήν στην ανάλογη παράσταση της μονής Φιλανθρωπηνών (εικ. 3)– μοιάζει πολύ με τις αντίστοιχες στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (εικ. 4), στο Čučer και στο Poganovo[81]. Εκτός αυτών, ο Μυστικός Δείπνος[82] παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την αντίστοιχη σύνθεση του παλιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου[83] όσον αφορά τη διάταξη και τις χειρονομίες των μορφών, παρά τη διαφορετική τοποθέτηση του Ιωάννη. Η Προδοσία του Ιούδα[84] μοιάζει, επίσης, με την αντίστοιχη σκηνή στο παλιό καθολικό[85], ως προς την οργάνωση της σύνθεσης και τις κύριες μορφές, αν και ο Ιούδας έρχεται από δεξιά.

Εκτός όμως από τις συγγένειες που επισημάνθηκαν, παρατηρείται η ύπαρξη σπάνιων εικονογραφικών στοιχείων, χαρακτηριστικών του "εργαστηρίου της Καστοριάς", σε παρα-

---

73. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια* ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 190, 194 (δυτικός εξωνάρθηκας), 225, 228, 237, 258, 259, 263, 266, 278, 290 (βόρειος εξωνάρθηκας).

74. Βλ. κυρίως, ό.π., πιν. 206–207, 211 (δυτικός εξωνάρθηκας).

75. Για τη ζωγραφική της μονής, βλ. κυρίως, Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), σ. 12–208. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1983, ό.π. (σημ. 1), σ. 175-176. Garidis, 1984, ό.π. (σημ. 1), σ. 151–175. Ο ίδιος, 1989,ό.π. (σημ. 1), σ. 173–178.

76. Ό.π., σ. 178.

77. Βλ. σημ. 21. Βλ. επίσης, Λίβα–Ξανθάκη 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 29, 30, σ. 69–76. Για έγχρωμες απεικονίσεις των τοιχογραφιών της μονής Ντίλιου, βλ. Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια* ..., ό.π. (σημ. 1), πιν. 370–447.

78. Βλ. σημ. 27.

79. Λίβα–Ξανθάκη 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 32.

80. Βλ. σημ. 30.

81. Βλ. σημ. 28, 29.

82. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 20.

83. Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 77. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 42.

84. Λίβα–Ξανθάκη, ό.π. (σημ. 1), πιν. 22.

85. Βλ. σημ. 16.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στάσεις της μονής Ντίλιου, που κατά τα άλλα είναι τελείως διαφορετικές. Ειδικότερα, στην Προσευχή του Χριστού[86], η επιγραφή "Η Ραθυμία" συνοδεύει τη σκηνή. Πρόκειται για σπάνια λεπτομέρεια που συναντάται, επίσης, στις ανάλογες παραστάσεις στον Άγιο Νεόφυτο στην Κύπρο (μετά το 1197)[87], στην τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Πάτμο (α΄ μισό 13ου αι.) , στο Pološko (γύρω στα 1370)[89], καθώς και στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483)[90], που αποτελεί το πλησιέστερο τοπικά και χρονολογικά μνημείο ως προς τη μονή Ντίλιου.

Στη σκηνή του Νιπτήρα[91] εικονίζεται το πεταμένο ιμάτιο του Χριστού, σύμφωνα με την ευαγγελική διήγηση, κατά την οποία ο Ιησούς έβγαλε το ιμάτιό του, προτού αρχίσει το πλύσιμο των ποδιών των Αποστόλων (Κατά Ιωάννην, 13.4)[92]. Πρόκειται για σπάνιο στοιχείο της εικονογραφίας της σκηνής κατά τη βυζαντινή εποχή, που συναντάται στην ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Μάρκου στη Βενετία[93] (β΄ μισό 12ου αι. –13ος αι.), στην τοιχογραφία της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά (αρχές 13 αι.)[94] και στη μικρογραφία του κώδικα 5 της μονής Ιβήρων (13ος αι.)[95]. Κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους, απεικονίζεται κάπως συχνότερα σε τοιχογραφίες, στο ναό της Αναλήψεως στο Lescoec κοντά στην Αχρίδα (1461/2)[96], στο ναό του Αγίου Σταυρού στο Αγιασμάτι κοντά στην Πλατανιστάσσα στην Κύπρο (1494)[97], στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[98], στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στο Poganovo (1499/1500)[99], στη μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1548)[100], στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553)[101] και στη μονή της Μεγάλης Παναγίας στη Σάμο (1596)[102]. Και στην περίπτωση αυτή, οι παραστάσεις του παλιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου και του Poganovo είναι οι πλησιέστερες χρονικά και τοπικά από όσες

86. Λίβα–Ξανθάκη, ό.π. (σημ. 1), πιν. 21.

87. C.Mango - E.Hawkins, "The hermitage of St.Neophytos and its wallpaintings", *DOP*, 20(1966), εικ. 29.

88. Α.Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, πιν. 75, 76.

89. Vl.Petkovic, La peinture serbe du Moyen Age, II, Βελιγράδι 1934, πιν. CLIII.

90. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 44.

91. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 20.

92. Σύμφωνα, εξάλλου, και με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά (Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδομένη μετά προλόγου, νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον*, υπό Α.Παπαδοπούλου–Κεραμέως, Αγία Πετρούπολη 1909, σ. 103).

93. O.Demus, The mosaics of San Marco in Venice, τ. 1. II, Σικάγο και Λονδίνο 1984, πιν. 105.

94. Πελεκανίδης, ό.π. (σημ. 30), πιν. 70, 73.

95. Στ.Πελεκανίδης - Π.Χρήστου - Χρ.Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ.Καδάς, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α΄. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα: Παραστάσεις, Επίτιτλοι, Αρχικά Γράμματα*, τ. ΙΙ, Αθήνα 1975, εικ. 40.

96. G.Subotic, Ohridskata slikarska škola od XV vek, Αχρίδα 1980, σχ. 78.

97. A. and J.Stylianou, *The painted churches of Cyprus. Treasures of byzantine art*, Αθήνα 1985, εικ. 109.

98. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 43.

99. Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LVII.

100. Αδημοσίευτη.

101. Πελεκανίδης, ό.π. (σημ. 30), πιν. 219α.

102. Ν.Πασσάς, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγίας της Σάμου*, Αθήνα 1982, πιν. VIII. 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προηγούνται εκείνης της μονής Ντίλιου.

Στον Εμπαιγμό[103] οι χορευτές κρατούν μαντήλια, όπως στην παλαιολόγεια παράσταση της μονής Dečani (1347/8)[104] και σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, έργα των ζωγράφων του "εργαστηρίου της Καστοριάς", συγκεκριμένα στο παλιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1483)[105], στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (1483/4)[106], στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά (τελευταία δεκαετία του 15ου αι.)[107] και στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Poganovo (1499/1500)[108]. Η λεπτομέρεια αυτή συναντάται κατά το 16ο αι. σε ναούς της Μολδαβίας[109]. Ακόμα μια φορά η εικονογραφία του εργαστηρίου αυτού είναι η πλησιέστερη προς εκείνη της μονής Ντίλιου.

Στην Εις Άδου Κάθοδο[110] φοβισμένοι δαίμονες πηδούν με το κεφάλι στον Άδη. Πρόκειται για λεπτομέρεια βασισμένη στην υμνογραφία του θέματος[111], γνωστή από μικρογραφίες βυζαντινών χειρογράφων[112]. Στην εντοίχεια ζωγραφική παριστάνεται για πρώτη φορά στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη κοντά στη Φλώρινα (1460)[113]. Ακολούθως συναντάται στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (1483)[114], στον Άγιο Γεώργιο στο Hîrlău της Μολδαβίας (κτίστηκε το 1492)[115], στη μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1548)[116], στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553)[117] και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος (1560)[118]. Η παράσταση, λοιπόν, του παλιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου είναι και πάλι η πλησιέστερη χρονικά και τοπικά προς τη μονή του Νησιού.

Στην Προσκύνηση των Μάγων εικονίζεται ένας έφιππος άγγελος που τους οδηγεί[119]. Πρόκειται για σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο[120], το οποίο μεταξύ άλλων παριστάνεται και

---

103. Λίβα–Ξανθάκη 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 28.

104. Vl.Petkovič Dečani, τ. II: Živopis, Βελιγράδι 1941, πιν. CCXI, CCXII.

105. Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 79. I. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), πιν. 48.

106. R.Hamann–Mac Lean - H.Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum fruhen 14. Jahrhundert*, Γκίσσεν 1963, εικ. 223.

107. Πελεκανίδης, ό.π. (σημ. 30), πιν. 169α.

108. Grabar, ό.π. (σημ. 22), πιν. LVIII.

109. Στα μοναστήρια του Dobrovaţ (1529) (I. Ştefanescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*, Παρίσι 1983, πιν. XLV. 2), του Homor (1530) και της Vatra Moldoviţei (1536) (P.Henry, *Les églises de la Moldavie du nord, des origines jusqu' à la fin du XVème siècle*, Παρίσι 1930, πιν. XVII. 1, XXIII. 1).

110. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 37.

111. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 7), σ. 167.

112. Ό.π., σ. 167. Τούρτα, ό.π. (σημ. 2), σ. 118.

113. Subotić, ό.π. (σημ. 96), σχ. 70.

114. Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π. (σημ. 4), πιν. 85.

115. Ştefanescu, ό.π. (σημ. 109), πιν. XXXIII. 2.

116. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, 1983, ό.π.(σημ. 1), σ. 178, σημ. 76.

117. Πελεκανίδης, ό.π. (σημ. 30), πιν. 221β.

118. G.Millet, *Monuments de l'Athos, τ. I, Les Peintures*, Παρίσι 1927, πιν. 260. 1.

119. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), εικ. 61, σ. 148.

120. Βλ. σημ. 42–44.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στη Γέννηση του Χριστού στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου[121].

Εκτός, λοιπόν, από τη γενικότερη ομοιότητα ορισμένων παραστάσεων, είναι εντυπωσιακή και η ύπαρξη αυτών των κοινών σπανίων εικονογραφικών λεπτομερειών.

Επίσης, και εδώ διαπιστώνεται αγάπη προς τις αφηγηματικές λεπτομέρειες και τους θεολογικούς στοχασμούς –χαρακτηριστικό του "εργαστηρίου της Καστοριάς"[122] – όπως, π.χ., στο Θάνατο του Ιούδα[123] και στην Εις Άδου Κάθοδο[124]. Μερικές φορές παρατηρείται και στο ζωγραφικό διάκοσμο της μονής Ντίλιου η τάση προς τονισμό του δραματικού στοιχείου[125], όπως και στις τοιχογραφίες που φιλοτέχνησαν οι ανώνυμοι καλλιτέχνες του 15ου αι.[126]. Η απόδοση του χώρου είναι παραδοσιακή, αν και μερικές φορές, όπως, π.χ., στην παράσταση του Πιλάτου και της συνοδείας του (εικ. 5), διατηρείται η ανάμνηση μιας τεχνικής που χρησιμοποιούσαν τα μέλη του εργαστηρίου αυτού, για να δημιουργήσουν την αίσθηση του βάθους. Πρόκειται για τη σκούρα κάθετη λωρίδα του εδάφους που εικονίζεται σε πρώτο πλάνο[127].

Με βάση, λοιπόν, τα στοιχεία που εξετάστηκαν, θεωρούμε πως καταδεικνύεται ότι οι ζωγράφοι των μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου, οι οποίοι ανήκουν, όπως αναφέραμε, στο ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα, παρά τις επιμέρους διαφορές τους, είχαν αφομοιώσει δημιουργικά την τοπική καλλιτεχνική παράδοση του τέλους του 15ου αι., η οποία αποτέλεσε μία από τις συνισταμένες του έργου τους.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

CIEB:	Congrès International d' Etudes Byzantines
DOP:	Dumbarton Oaks Papers
ΙΕΕ:	Ιστορία του Ελληνικού Έθνους

121. Βλ. σημ. 41.

122. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 456.

123. Βλ. σημ. 79.

124. Λίβα–Ξανθάκη, 1980, ό.π. (σημ. 1), πιν. 37.

125. Όπως, π.χ. στο Θάνατο του Ιούδα (βλ. σημ. 79), ειδικότερα στις μορφές του κρεμασμένου Ιούδα και του Άδη.

126. Γεωργιτσογιάννη, "Ένα εργαστήριο...", ό.π. (σημ. 4), σ. 170. Georgitsoyanni, ό.π. (σημ. 3), σ. 150.

127. Βλ. σχετικά, σημ. 37 και 38.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

EVANGELIA N. GEORGITSOYANNI

LES RAPPORTS DES PEINTURES MURALES DES MONASTERES DES PHILANTHROPINON ET DE DILIOU AVEC "L' ATELIER DE KASTORIA" DE LA FIN DU XVe S.

Les peintures murales des monastères de Saint-Nicolas-des-Philantropinon et de Saint-Nicolas-Diliou sur l' île du lac de Jannina, datées au XVI^{e}s. présentent des affinités remarquables avec les peintures murales exécutées par les artistes de "l'atelier dit de Kastoria". Il s' agit d' un atelier de peintres anonymes itinérants qui a travaillé pendant la dernière vingtaine du XVe s. en Grèce du Nord et aux zones centrales balcaniques.

Ces artistes, tout en continuant la peinture paléologue, ont cherché de la renouveler en s' inspirant surtout de la peinture occidentale et de la vie réelle. Leur peinture est assez savante, caracterisée par des tendances réalistes remarquables. Leurs oeuvres les plus connues sont: le Vieux Catholicon du Grand - Météoron (1483). Čučer (peintures de 1483/4), Saint Nicolas-de-la nonne-Eupraxia à Kastoria (1485 / 6), Trescavac (peintures datées vers 1490), Saint-Nicolas-Magaliou à Kastoria (1490 - 1500), Kremicovci (narthex - 1493 - 1503) et Poganovo (1499 - 1500).

L' art de cet atelier a exercé une influence considérable sur des peintures contemporaines et plus tardives en Grèce et en Moldavie. Palm elles, il a influencé le courant aristique important connu comme "l'École de la Grèce du Nord-Ouest", à laquelle appartiennent les peintures des monastères des Philantropinon et de Diliou. Plus précisement, en ce qui concerne le monastère des Philanthropinon, décoré de trois campagnes de peinture, de 1531/2, de 1542 et de 1560, de style pareil entre elles, on remarque beacoup d' affinités iconographiques remarquables entre l' atelier sus-mentionné et les deux premières périodes. Au point de vue de style, on voit surtout le même amour vers un réalisme prononcé s' inspirant de l' art occidental et de la vie réele, mais on remarque peu d' affinités très précises.

Beaucoup de points communs existent entre les peintures du monastère du Dilou (1543) et l' atelier en question, surtout en ce qui concerne l' iconographie.

En somme, les peintres qul ont décoré les monastères sus - mentionnés du lac de Jannina semblent avoir assimilé le courant artistique local de la fin du XV^{e}s. qui constitue une de composantes de leur art.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

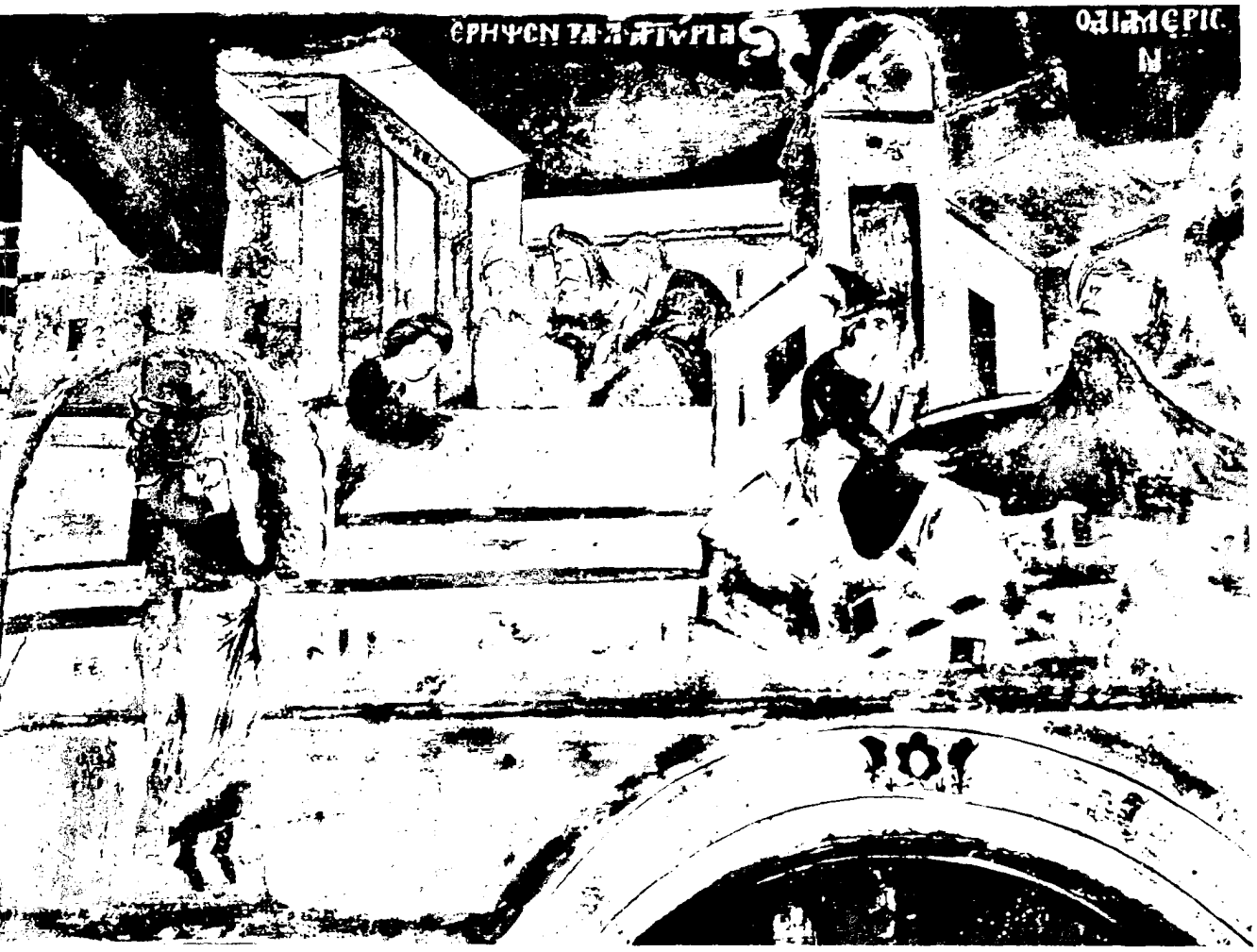


Εικ. 1: Μονή Φιλανθρωπηνών (1531/2): Η Πεντηκοστή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ







Εικ. 4: Παλιό Καθολικό Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων (1483): Η Μεταμέλεια και ο Θάνατος του



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ε. ΔΕΛΗΓΙΑΝΝΗ – ΔΩΡΗ

ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ ΤΩΝ ΚΟΝΤΑΡΗΔΩΝ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΗ ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΣΤΗΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΤΗ ΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΩΝ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΚΑΤΑ ΤΗ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

– I –

Ο ιερέας Γεώργιος και ο αδελφός του Φράγγος Κονταρής[1] από τη Θήβα είναι δύο γνωστοί ζωγράφοι του 16ου αι. Το ενυπόγραφο έργο τους, όσο έχει διασωθεί, μας είναι σήμερα γνωστό στον Άγιο Νικόλαο στην Κράψη, κοντά στα Γιάννενα, από το 1563, στη λιτή του καθολικού της Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα, από το 1566, και στο ναό της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα κοντά στα Γιάννενα, από το 1568, όπου ο ένας από τους δύο αδελφούς, ο Φράγγος, ζωγραφίζει μόνος του την εκκλησία· είναι άγνωστο αν εν τω

---

1. Για τους Κονταρήδες βλ. γενικά Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωσιν,* Αθήναι 1957, 114 κ.εξ.· Δ. Ευαγγελίδης, " 'Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ", *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. Α΄, 1959, 40 κ.εξ.· Α. Ξυγγόπουλος, "Μερικαί παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικάς τοιχογραφίας", *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄, τ. Α΄, 1959, 108 κ.εξ.· H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios.* München 1975 (Miscellanea Byzantina Monacensia 18), 132, 142 κ.εξ., 154 κ.εξ.· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής,* Αθήναι 1983, 203, 182 κ.εξ., 197 κ.εξ.· Π. Λαζαρίδης, "Μ. Οσίου Μελετίου", *ΑΔ* 28, 1973, Χρονικά, 71 κ.εξ., πίν. 61–72, με δείγματα τοιχογραφιών μετά τη στερέωση· M. Garidis, *La Peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination etrangère,* Athènes 1989, 178 κ.εξ.· A.Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Ioannina 1989· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής του 16ου αιώνα. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή", *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄ – τ. ΙΣΤ΄ 1991–92, 13 κ.εξ.· Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας (γεν. εποπτ.), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική,* Ιωάννινα 1993 (Έκδοση Ιερών Μονών Νήσου Ιωαννίνων), 13 κ.εξ. Για την ορθή ανάγνωση του επώνυμου "Κονταρής" στις επιγραφές βλ. ~~Μ. Χατζηδάκη, "Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής", *ΔΧΑΕ,* περ. Δ΄~~ – τ. Ε΄ 1969, 229 κ.εξ.· στην κτητορική επιγραφή της Βελτσίστας, την οποία δημοσιεύει τελευταία η A. Stavropoulou-Makri, ό.π., 24. Ο Χ. Σούλης, *Ηπειρωτικά Χρονικά 9,* 1934, 84, αρ. 2–3, διάβαζε το επώνυμο ως "Δικοτάρης" (με ερωτηματικό). Ο Δ. Ε. Ευαγγελίδης, ό.π., 46 το διάβαζε ως "Κατελάνος" και γι'αυτό ταύτιζε τον Φράγγο Κονταρή της Βελτσίστας με τον Φράγγο Κατελάνο. Στις σχετικές δημοσιεύσεις του ο Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα,* ό.π. 116, και "Μερικαί παρατηρήσεις", ό.π. 108 κ.εξ., δέχεται το επώνυμο ως "Δικοτάρης". Στο συμπίλημα της Κράψης πάντως που παραθέτει ο Α. Ξυγγόπουλος, "Μερικαί παρατηρήσεις", 109, διαβάζεται νομίζω χωρίς δυσκολία "το επίκλι Κ(ον)ταρης".

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μεταξύ είχε ήδη πεθάνει ο ιερέας Γεώργιος ή αν, για άγνωστους λόγους, είχαν χωρίσει οι δύο συνεργάτες αδελφοί.

Εκτός από το έργο που υπογράφουν, η ιδιοτυπία της τέχνης τους αναγνωρίζεται και σε άλλα σύνολα που τους αποδίδονται με τρόπο πειστικό: στις τοιχογραφίες των παραναρθήκων του καθολικού της Μ. Φιλανθρωπηνών, από το 1560, στο διάκοσμο του καθολικού της Μονής Γαλατάκη στην Εύβοια, το 1566 (;)[2], και στα χωρίς χρονολογία τοιχογραφημένα σύνολα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας και στη Μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων[3]. Ύφος και εικονογραφία εντάσσουν το έργο των αδελφών Κονταρή στην "Σχολή Θηβών"[4].

Στον περίγυρο του εργαστηρίου των Κονταρήδων, συγγενής με την τέχνη τους, θεωρείται η διακόσμηση της *λιτής του Οσίου Μελετίου*[5] κοντά στη Θήβα, την ιδιαίτερη πατρίδα των δύο ζωγράφων. Μια αναμνηστική πλάκα, εντοιχισμένη στα δυτικά κελλιά του μοναστηριού, με χαραγμένο το έτος 1573 και το μονόγραμμα του "Αθηνών Νικάνορος" συνδέεται με τον Μητροπολίτη Αθηνών Νικάνορα, ο οποίος φαίνεται ότι στα χρόνια της αρχιερατείας του (περ. 1572–1592) ευεργέτησε το παλιό βυζαντινό μοναστήρι –όπου είχε μονάσει στη νεότητά του– με την ανακαίνιση των κελλιών· την ίδια εποχή θα πρέπει να μερίμνησε και για την τοιχογράφηση της λιτής, της οποίας ο αρχικός βυζαντινός διάκοσμος θα είχε πια φθαρεί, η κτητορική επιγραφή όμως δεν σώζεται πια, έτσι ο κτήτορας όπως και ο ζωγράφος μας είναι άγνωστοι.

Ο άγνωστος ζωγράφος που κλήθηκε να ζωγραφίσει τη λιτή του καθολικού του Οσίου Μελετίου προς το τέλος του 16ου αι. είχε στενή συγγένεια με το εργαστήρι των δύο Θηβαίων αδελφών. Θα μπορούσε σύμφωνα με το ύφος και την εικονογραφία, να ήταν ο ίδιος ο Φράγγος Κονταρής, όπως τον ξέρομε από τη Βελτσίστα το 1568, ή κάποιος μαθητής του. Στις αρχές όμως της δεκαετίας του '70, όταν μελετήθηκαν οι τοιχογραφίες του Οσίου Μελετίου, το έργο των Κονταρήδων ήταν ακόμη αδημοσίευτο και η "Σχολή Θηβών" ελάχιστα γνωστή· έτσι, η σχέση του ανώνυμου ζωγράφου του Οσίου Μελετίου με τον

---

2. Για την χρονολογία 1566 της τοιχογράφησης της Μ. Γαλατάκη βλ. παρακάτω σημ. 50.

3. Την απόδοση των τοιχογραφιών των παραναρθήκων της Μ. Φιλανθρωπηνών στους Κονταρήδες υποστήριξε πρώτος ο Δ. Ε. Ευαγγελίδης, "Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος", ό.π., 50 και έκτοτε έχει γίνει δεκτή. Μόνον που ο Ευαγγελίδης ταύτιζε τότε τον Φράγγο Κονταρή με τον Φράγγο Κατελάνο, βλ. παραπάνω σημ. 1. Για τις διακοσμήσεις που αποδίδονται στο εργαστήρι των Κονταρήδων και τη συζήτηση γύρω από αυτές βλ. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 157 κ.εξ.

4. Γνωστή επίσης και ως "Σχολή Βορειοδυτικής Ελλάδος" και ως "Τοπική Ηπειρωτική Σχολή", βλ. σχετικά και με βιβλιογραφία στο θέμα Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π., 21 κ.εξ. Εδώ προτιμήθηκε η παλαιότερη ονομασία "Σχολή Θηβών" από τον τόπο καταγωγής των γνωστών επώνυμων ζωγράφων της Σχολής, τον Φράγγο Κατελάνο και τους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, σε αντιδιαστολή με την άλλη σημαντική και σύγχρονη "Κρητική Σχολή", της οποίας η ονομασία οφείλεται επίσης στον τόπο καταγωγής των ζωγράφων της. Η δραστηριότητα των θηβαίων ζωγράφων εντοπίζεται βέβαια μακριά από την ιδιαίτερή τους πατρίδα, αλλά αυτό είναι ο κανόνας (βλ. παρακάτω στο άρθρο, σελ. 128 κ.εξ.), οπως και οι καταβολές ενός καλλιτεχνικού ιδιώματος μπορούν με την έρευνα και την ανάλυση να οδηγήσουν βαθειά μέσα στον χρόνο, όπως είναι επίσης δυνατόν να ανιχνεύονται σε περισσότερους τόπους. Έτσι, η ονομασία της Σχολής με βάση τα παραπάνω κριτήρια δεν φαίνεται ασφαλής.

5. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 3, 5, 156 κ.εξ. Η συγγένεια αυτή έχει γίνει γενικά δεκτή και αποτελεί πάγια θέση στη σχετική βιβλιογραφία που αναφέρεται στη σημ. 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Φράγγο Κονταρή και το εργαστήρι του έμενε συγκεχυμένη: ήταν άραγε ο ίδιος ο Φράγγος Κονταρής σε ένα μεταγενέστερο, μετά το 1568, έργο του ή κάποιος μαθητής του;[6]

Οι αξιόλογες εργασίες που ακολούθησαν στα αμέσως επόμενα χρόνια, όπως η μελέτη της Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου για την πρώτη φάση των τοιχογραφιών της Μονής των Φιλανθρωπηνών (1980), της Θ. Λίβα–Ξανθάκη για τη Μονή Ντίλιου (1980), το συνθετικό έργο του Μ. Γαρίδη για τη ζωγραφική του 15ου και 16ου αι. (1989), γενικότερες μελέτες για την Τοιχογραφία στον 16ο αι., όπως του Γ. Γούναρη (1980), του Δ. Τριανταφυλλόπουλου (1985), της Α. Τούρτα (1991), και κυρίως η μελέτη της Α. Σταυροπούλου–Μακρή για το έργο του Φράγγου Κονταρή στη Βελτσίστα (1989), βοήθησαν να σχηματιστεί καθαρότερα η εικόνα του εργαστηριού των Κονταρήδων και η "Σχολή Θηβών" στην οποία ανήκουν[7].

Έτσι, υπό το φως του γνωστού πια προσωπικού έργου του Φράγγου Κονταρή στη Βελτσίστα, καταφαίνεται ότι δεν είναι ο ίδιος ο Κονταρής που ζωγράφισε μεταξύ του 1572 και του 1592 τη λιτή του Οσίου Μελετίου[8]. Μένει έτσι να αποσαφηνιστεί, υπό το πρίσμα των νεώτερων μελετών, η σχέση που συνδέει τον ανώνυμο ζωγράφο της βοιωτικής μονής με τον Θηβαίο Φράγγο Κονταρή και το εργαστήρι του, και η ζωγραφική του παιδεία, τόσο στο ύφος όσο και στην εικονογραφία, θέματα που θα μας απασχολήσουν σε αυτό το άρθρο. Παράλληλα, μια γενική πληροφόρηση γύρω από τη λειτουργία των εργαστηρίων ζωγραφικής και τη μαθητεία σε αυτά, βοηθούν να προσεγγίσει κανείς τους τρόπους με τους οποίους εξασφαλίζεται η παράδοση της θρησκευτικής ζωγραφικής.

Στη **λιτή** του καθολικού της **Μονής Οσίου Μελετίου** ο ανώνυμος ζωγράφος απλώνει πάνω στους τοίχους το **Μηνολόγιο**, με τη μορφή όμως του **Μαρτυρολογίου**[9] (εικ. 8), ένα

---

6. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, 151 κ.εξ., 157 κ.εξ.

7. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π. (σημ. 1)· Θ. Λίβα – Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π. (σημ. 1)· Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980· D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln*, Miscellanea Byzantina Monacensia 30 A, München 1985· Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991· A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (σημ. 1).

8. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 185, 203. Η ίδια, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π., 20· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 247–8· A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 175 κ.εξ.

9. Στο Μηνολόγιο απεικονίζονται όλοι οι Άγιοι του χριστιανικού έτους, Μάρτυρες και μη, στο Μαρτυρολόγιο επιλέγονται μόνον οι Μάρτυρες· για τη διάκριση Μηνολογίου και Μαρτυρολογίου βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π. (σημ. 1), 27–29. Για το Μηνολόγιο (Μαρτυρολόγιο) γενικά, και στον Όσιο Μελέτιο ειδικότερα, βλ. *στο ίδιο*, 22 κ.εξ., 36 κ.εξ., και για τη θέση του στο εικονογραφικό πρόγραμμα 27 κ.εξ. Τον κατάλογο των Μαρτυρίων στον Όσιο Μελέτιο βλ. *στο ίδιο* 184–298, εικ. 1–33 passim και σχ. I–IV με το εικονογραφικό πρόγραμμα. Για το θέμα βασική η μονογραφία του P.Mijović, *Menolog. Recherches iconographiques*, Beograd 1973 (σερβ. με γαλλ. περίληψη)· για το Μηνολόγιο στα χειρόγραφα βλ. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή, "Ιστορημένα χειρόγραφα του Μηνολογίου του Μεταφραστή (Ταξινόμηση των χειρογράφων – Εκδόσεις του Μηνολογίου)", *Παρουσία* 1, 1982, 275–313, και N. Patterson – Ševčenko, *Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1990.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χριστιανικό ημερολόγιο που αρχίζει από την 1η Σεπτεμβρίου, σύμφωνα με το βυζαντινό έτος, μέχρι τις 31 Αυγούστου, και στο θόλο της λιτής, μια μεγαλειώδη σύνθεση, τους Αίνους[10] (εικ. 14, 15), από τους Ψαλμούς του Δαυΐδ (Ψαλμ. 148–150), και τα δύο θέματα γνωστά και αγαπητά στο εργαστήρι των Κονταρήδων από τις Μονές των Φιλανθρωπηνών και του Βαρλαάμ[11].

Το Μηνολόγιο στον Όσιο Μελέτιο εμφανίζεται με τη μορφή του **Μαρτυρολογίου**, όπως συμβαίνει γενικά στις μεταβυζαντινές εκκλησίες από τα μέσα του 16ου αι. και μετά[12]. Από τις ημέρες δηλαδή του όλου ενιαυτού επιλέγονται μόνον εκείνες, στις οποίες η πρώτη εορτή της ημέρας είναι αφιερωμένη στη μνήμη μάρτυρος, ο οποίος απεικονίζεται στη σκηνή του μαρτυρίου του.

Τόσο στο **ύφος** όσο και στην εικονογραφία η ζωγραφική του Οσίου Μελετίου συνδέεται στενά με το εργαστήρι των Θηβαίων αδελφών[13].

Ως προς το ύφος στη ζωγραφική του Οσίου Μελετίου παρατηρεί κανείς ότι οι μορφές των Αγίων είναι σχηματικές και υπερύψηλες, με μικρό κεφάλι και πολύ μακριά ίσια, σχεδόν άκαμπτα πόδια (εικ. 1)· χαρακτηριστικό για τη διάπλαση του σώματος είναι το στέρνο που, σχηματικά και ανορθόδοξα, είναι τοποθετημένο πολύ ψηλά[14] (εικ. 2). Στα γυμνά μέρη ο προπλασμός είναι βαθυκάστανος και η σάρκα ανοιχτή, με απότομες μεταβάσεις και ισχυρές αντιθέσεις[15]. Χαρακτηριστικό και ιδιότυπο είναι το ευρύ **τοπίο** (εικ. 1, 2, 8) που αποδίδεται ανοπτικά· το έδαφος σχηματίζεται με αλλεπάλληλες γραμμικές πτυχώσεις, που καταλήγουν συχνά σε οξείες τριγωνικές απολήξεις, στο βάθος υψώνονται τα γνωστά από τη βυζαντινή παράδοση βραχώδη όρη, νέο στοιχείο όμως για την απόδοση του τοπίου είναι τα μαλακά τριγωνικά βουνά· με κάποια διάθεση "φυσιοκρατική", πάνω στο έδαφος ξεχωρίζουν μεγάλες στρογγυλές πέτρες[16]. **Η χρωματική κλίμακα** είναι αρκετά πλούσια· εντύ-

10. Για τους Αίνους γενικά, και στον Όσιο Μελέτιο ειδικότερα, βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 10–14, εικ. 8, 9, και για τη θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα, στο ίδιο, 33 κ.εξ. Πρβλ. και H. Deliyanni-Doris, "Die Wandmalereien des 15. Jhs in Agios Nikolaos in Zarnata", *Festschrift für Klaus Wessel*, München 1988, 62–63, 70–75.

11. Για την Μονή των Φιλανθρωπηνών (1560), βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 39 κ.εξ., M. Garidis, *La Peinture Murale*, ό.π., 182, A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 167 κ.εξ., Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. (σημ. 1), 13 κ.εξ., εικ. 362 στη σελ. 214 (προοπτικό ανάπτυγμα με το εικονογραφικό πρόγραμμα), εικ. 189–194, 197, 198, 209, 210 (Αίνοι), εικ. 221, 254, 257–308 passim (Μαρτύρια). Μονή Βαρλαάμ (1566, αδημοσίευτη), βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 133 κ.εξ., συνεχής αναφορά στα Μαρτύρια της Μονής Βαρλαάμ στον κατάλογο των Μαρτυρίων, βλ. στο ίδιο, 184–298, εικ. 37–40, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 184, πιν. 90 (Μαρτύρια), M. Garidis, ό.π., 184, εικ. 189, A. Stavropoulou-Makri, ό.π., 154, εικ. 56 α–β, 57, *Μετέωρα* (τουρ. οδηγός), 1990, εικ. στις σελ. 56–57 (Αίνοι) και 61 (Μαρτύρια).

12. Βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π. (σημ. 1), 28–29, 36. Για τη σημασία του Μαρτυρολογίου μέσα στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών, βλ. Α. Καρακατσάνη, "Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις βυζαντινές εκκλησίες", *ΔΧΑΕ* περ. Δ΄ – τ. Ι΄, 1980–1981, 161 κ.εξ., Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π., 30 κ.εξ.

13. Η σχέση του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου με τους Κονταρήδες είναι γενικά δεκτή, βλ. βιβλιογραφία παραπάνω στη σημ. 8.

14. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 105 κ. εξ., εικ. 33, 6· Π. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ. 1), πιν. 66 β.

15. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 106 κ. εξ., εικ. 34, 35· Π. Λαζαρίδης, ό.π., πίν. 69, 70.

16. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 108 κ. εξ., εικ. 2, 4, 8, 9, 15, 20 κλπ.· Π. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ. 1), πίν. 65 α, 66.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πωση προξενούν οι ενιαίες καθαρές χρωματικές επιφάνειες και ένα ιδιαίτερο βαθυκόκκινο χρώμα στα βουνά[17]. Η τοποθέτηση της ανθρώπινης μορφής μέσα σε αυτό το ευρύ τοπίο είναι αντιφατική. Μερικές μορφές μισοκρύβονται πίσω από τους λοφίσκους, άλλες "προβάλλονται" πάνω στο τοπίο άσχετα με τις διακυμάνσεις του εδάφους. Η αδιαφορία για την ένταξη της ανθρώπινης μορφής μέσα στο χώρο οδηγεί καμμιά φορά στην υπερβολή, όπως στη σκηνή με τους δημίους και τις Μάρτυρες που αιωρούνται στο κενό[17α] (εικ. 18). Από τη γραμμική και σχηματική τεχνοτροπία με τα σκληρά περιγράμματα δεν λείπει ωστόσο η ευκαμψία της γραμμής στις πτυχώσεις των ενδυμάτων και στις περίτεχνες απολήξεις των ιματίων[18], και η διακοσμητικότητα στα χρωματιστά επίπεδα. Σχεδιαστική ευχέρεια δείχνει και το διακοσμητικό πλέγμα, σαν αραβούργημα, που απλώνεται στο πόδιο των τοίχων[19] (εικ. 20).

Ο ανώνυμος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου έχει στενή σχέση με τον Φράγγο Κονταρή που τοιχογραφεί μόνος του το ναό της Μεταμορφώσεως στη **Βελτσίστα** το **1568**[20]. Και εδώ κυριαρχούν οι μορφές με τις υπερύψηλες αναλογίες, ισχνές, επίπεδες και κινητικές με ίδια άκαμπτα μέλη, μικρό κεφάλι και πολύ ψηλό κορμό[21]· και εδώ το στέρνο είναι αφύσικα ψηλά τοποθετημένο[22] (εικ. 3). Πολλές μορφές στις αναλογίες, την κίνηση και την πτυχολογία είναι σχεδόν ταυτόσημες και προϋποθέτουν κοινά ανθίβολα με τον Όσιο Μελέτιο, όπως η Θεοτόκος στην Υπαπαντή και ο Ιωσήφ στην Φυγή στην Αίγυπτο[23]. Το τοπίο διαμορφώνεται το ίδιο ανοπτικά, ευρύ, με γραμμικές διακυμάνσεις στο έδαφος και τριγωνικούς λόφους στο βάθος[24]. Και εδώ εντυπωσιάζουν τα ενιαία χρωματικά επίπεδα[25], η χρωματική κλίμακα είναι παραπλήσια, και το διακοσμητικό σχέδιο[26], σαν αραβούργημα, επαναλαμβάνεται. Οι φυσιογνωμικοί τύποι ζωγραφίζονται με την ίδια τεχνική (εικ. 4)· στον Όσιο Μελέτιο όμως οι αντιθέσεις είναι εντονότερες (εικ. 5, 6) και οι κόγχες των ματιών βυθίζονται σε βαθιά σκιά[27]. Η προσωπική νότα του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου βρίσκεται στην εντονότερη σχηματοποίηση και γραμμικότητα, την εκλαΐκευση των φυσιογνωμικών τύπων, κυρίως στα νεανικά πρόσωπα, την μεγαλύτερη ακαμψία στις στάσεις. Χαρακτηριστικά του Φράγγου Κονταρή στη Βελτσίστα, όπως οι Άγιοι με τον μακρύ λαιμό

17. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 120 κ.εξ.

17α. *Στο ίδιο,* 117 κ.εξ., εικ. 2, 4, 7, 20, 27, 28 και εικ. 5 και Π. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ.1) πίν. 66 β.

18. Π. Λαζαρίδης, ό.π., πίν. 62 β, 72 β.

19. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 152 κ. εξ., εικ. 12, 31.

20. Για το ύφος του Φράγγου Κονταρή στη Βελτσίστα βλ. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales,* ό.π. (σημ. 1), 127 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale,* ό.π. (σημ. 1), 188· H. Deliyanni-Doris, ό.π., 143 κ.εξ. Για τη στενή σχέση του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου και την εξάρτησή του από την τέχνη του Φράγγου Κονταρή βλ. *στο ίδιο,* 144 κ.εξ., 151 κ.εξ., 154 κ.εξ., 157 κ.εξ.

21. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales,* ό.π., εικ. 10a–b, 20, 22 κλπ.

22. *Στο ίδιο,* εικ. 24.

23. *Στο ίδιο,* εικ. 15 α, πρβλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 27 και Π. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ. 1), πίν. 72 β (Όσιος Μελέτιος).

24. A. Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 38–39b.

25. *Στο ίδιο,* βλ. τον έγχρωμο πίνακα.

26. *Στο ίδιο,* εικ. 12α.

27. *Στο ίδιο,* εικ. 51, πρβλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 34, 35 (Όσιος Μελέτιος)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και την χαριτωμένη κλίση του κεφαλιού[28], η μεγάλη άνεση και η ακρίβεια στο σχέδιο, και η εκλέπτυνση της τέχνης είναι στοιχεία που έχουν υποχωρήσει αισθητά στον Όσιο Μελέτιο. Σε σχέση με την προσωπική γραφή του Φράγγου Κονταρή, ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου δίνει την εντύπωση μαθητή που έχει σπουδάσει καλά την τέχνη του δασκάλου, και ακολουθεί πιστά το ύφος και την τεχνική του, αποδίδει όμως τα πρότυπά του πιο λιτά, σχηματικά και τυπικά[29].

Δύο χρόνια πριν την τοιχογράφηση της Βελτσίστας, το **1566**, ο Φράγγος ζωγράφισε μαζί με τον αδελφό του, τον ιερέα και σακελλάριο Γεώργιο, τη **λιτή** του καθολικού της **Μονής Βαρλαάμ** στα Μετέωρα και λίγα χρόνια νωρίτερα, το **1563**, το ναό του Αγίου Νικολάου στην **Κράψη**, το πρώτο γνωστό ενυπόγραφο έργο των δύο αδελφών[30]. Παρά τις συχνές αναφορές, και τα δύο μνημεία δεν έχουν τύχει μέχρι σήμερα συστηματικής μελέτης και δημοσίευσης.

Ο προσδιορισμός της προσωπικής συμβολής του καθενός από τους δύο αδελφούς στα σύνολα που συνυπογράφουν, στη λιτή της Μονής Βαρλαάμ και στην Κράψη, δεν είναι εύκολος[31]. Ωστόσο, η σχηματική απόδοση του κορμού με το έντονα γραμμικό ύφος και το ιδιότυπα ψηλά τοποθετημένο στέρνο που χαρακτηρίζουν τις μορφές στις τοιχογραφίες που φιλοτέχνησε μόνος του ο Φράγγος Κονταρής στη Βελτσίστα (εικ. 3), είναι ίσως από τα στοιχεία που τον διακρίνουν από τον αδελφό του στην **Μονή Βαρλαάμ**. Από προσωπικές παρατηρήσεις και τη μελέτη του πλουσιότατου φωτογραφικού Αρχείου της 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων[32] διαπιστώνει κανείς ότι στο ανατολικό τμήμα της λιτής, μορφές σωματικότερες με κανονική απόδοση της ανατομίας, θα πρέπει να αποδοθούν στον Γεώργιο, σε αντιδιαστολή με το διαπιστωμένο στην Βελτσίστα ύφος του Φράγγου, με τις υπερύψηλες σχηματικές μορφές και το ιδιότυπα ψηλά τοποθετημένο στέρνο (εικ. 7), που αναγνωρίζεται στο νότιο τμήμα της λιτής[33].

---

28. A. Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 2b, 50b.

29. Ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου δεν ταυτίζεται με τον Φράγγο Κονταρή, βλ. σχετικά παραπάνω σελ. 3 κ.εξ., μένει έτσι η σχέση μαθητείας που δηλώνει την έκταση στις ομοιότητες που διαπιστώνονται στο ύφος και την εικονογραφία, βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 157–158. Τη σχέση μαθητείας δέχεται και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 203 και "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π., 20. Αντίθετα, η A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 176, τονίζει τις ομοιότητες του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου με το εργαστήρι των Κονταρήδων, δεν καθορίζει όμως το είδος της σχέσης που τους συνδέει.

30. Τη σχετική με την Μονή Βαρλαάμ βιβλιογραφία βλ. παραπάνω στη σημ. 11. Για την Κράψη βλ. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, "Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος", ό.π. (σημ. 1), 45 κ.εξ.· H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 143, 145, 149 κ.εξ.· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π. (σημ. 1), 182 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 182 κ.εξ. και διεξοδικά A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 137 κ.εξ.

31. Απόπειρες πάντως διάκρισης των ζωγράφων έχουν γίνει κατά καιρούς, βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 143–44· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 182–3· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 183, 185· A. Stavropoulou-Makri, ό.π., 149–153, 156.

32. Ευχαριστώ και από αυτή τη θέση θερμά τους συναδέλφους της 7ης Εφορείας και τον προϊστάμενο κ. Λάζαρο Δεριζιώτη για την παροχή κάθε βοήθειας καθώς και τη διάθεση του πλουσιότατου φωτογραφικού Αρχείου της Εφορείας για τη μελέτη του υλικού. Τις τοιχογραφίες της λιτής μελετά η Γλυκερία Χατζούλη.

33. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 143–144· το ανατολικό τμήμα της λιτής είναι αδημοσίευτο· στο νότιο τμήμα της, *στο ίδιο*, εικ. 37, 12 και 9, αναγνωρίζεται το ύφος του Φράγγου. Με τα ίδια περίπου διακριτικά γνωρί-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Όπως στην Μονή Βαρλαάμ έτσι και στην **Κράψη** οι ερευνητές εντοπίζουν διαφορές στο πλάσιμο και τις αναλογίες των μορφών· στον κυρίως ναό οι μορφές έχουν εντονότερη σωματικότητα, άνετη πτυχολογία, κανονικές αναλογίες, ζωγραφικό πλάσιμο με ηπιότερες μεταβάσεις, ενώ στο νάρθηκα, από τις μορφές άλλες είναι επίπεδες, με υψηλές αναλογίες, γραμμική πτυχολογία και σκληρότερο πλάσιμο, και σε άλλες το ύφος είναι πιο ζωγραφικό και άνετο. Τουλάχιστον στο νάρθηκα μπορεί κανείς να αντιδιαστείλει το προσωπικό ύφος των δύο αδελφών – με γνώμονα πάντα την τεχνοτροπία του Φράγγου στη Βελτσίστα – και να αποδώσει το ζωγραφικότερο ύφος στον Γεώργιο και το γραμμικότερο στον Φράγγο[34].

Εν μέρει εξέταση των διαφορών ως προς το ύφος καθώς και διάκριση ζωγράφων έχει επιχειρηθεί και στους εξαρτικούς της **Μονής Φιλανθρωπηνών**[35], οι τοιχογραφίες των οποίων αποδίδονται πειστικά στους Κονταρήδες, και θα πρέπει επομένως να θεωρηθούν το πρώτο (**1560**), σήμερα γνωστό άν και ανυπόγραφο έργο τους[36]. Κυρίως στον βόρειο παρανάρθηκα σε ορισμένες παραστάσεις οι μορφές εμφανίζονται και πάλι σωματικές, με κανονικές αναλογίες και ζωγραφικό πλάσιμο, και, μερικές φορές, το τοπίο αποδίδεται με μεγαλύτερη αληθοφάνεια με φωτοσκιάσεις και έδαφος χλοερό[37]· τεχνοτροπία δηλαδή που θα πρέπει να συνδέεται με τον Γεώργιο. Στον ίδιο χώρο, οι περισσότερες παραστάσεις με μορφές σχηματικές, κομψές και επίπεδες, και τοπίο γραμμικό, με εξαιρετική χρωματική καθαρότητα[38], προσιδιάζουν στην τεχνοτροπία του Φράγγου και καθορίζουν ήδη το προσωπικό του ύφος, που θα ακολουθήσει και ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου.

Η στενή σχέση του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου όχι μόνον με τον Φράγγο αλλά και με το εργαστήρι που αυτός μοιράζεται με τον αδελφό του, φαίνεται καθαρά και στην **εικονογραφία.**

Στις τοιχογραφίες της λιτής των μοναστηριακών εκκλησιών, που υπογράφουν ή που

σματα ξεχωρίζει και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 182–3, τους δύο ζωγράφους στον βόρειο εξαρτικό της Μονής Φιλανθρωπηνών, στις ζωγραφικότερες μορφές του βόρειου τοίχου τον Γεώργιο και στις πιο επίπεδες μορφές του νότιου τοίχου τον Φράγγο. Τις ίδιες τάσεις βασικά διακρίνει στην Μονή Βαρλαάμ και ο Μ. Garidis, ό.π., 185, χωρίς να τις ταυτίζει με τους ζωγράφους, και στην ίδια διάκριση προβαίνει και η Α. Stavropoulou-Makri, ό.π., 156, η οποία ανάγει τις κομψές γραμμικές μορφές στον Φράγγο και τις μορφές με την άνετη πτυχολογία και τις πλαστικές αξίες στον χρωστήρα του Γεωργίου.

34. Η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 182–3 παρατηρεί ότι οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού στην Κράψη είναι μαυρισμένες (βλ. *στο ίδιο*, σημ. 113), διακρίνει όμως στο νάρθηκα τα δύο γνώριμα ιδιώματα, του Φράγγου και του Γεωργίου, όπως εντοπίζονται από την ίδια στον βόρειο εξαρτικό της Μονής των Φιλανθρωπηνών. Και ο Μ. Garidis, ό.π., 183, εντοπίζει δύο ζωγράφους – έναν ζωγραφικότερο και έναν πιο σχηματικό – τους οποίους δεν ταυτίζει, χωρίς να αναφέρεται ειδικότερα και να διακρίνει διαφορές μεταξύ του κυρίως ναού και του νάρθηκα. Αντίθετα, η Α. Stavropoulou-Makri, ό.π., 149–153, περιγράφει ειδικά στον κυρίως ναό ένα ιδιαίτερα ζωγραφικό πλάσιμο με άνετη πτυχολογία, θεωρεί όμως ότι το ιδίωμα αυτό ανάγεται σε έναν τρίτο ζωγράφο, ενώ στο νάρθηκα ξεχωρίζει το γνώριμο ύφος των δύο ζωγράφων, το πλαστικότερο του Γεωργίου και το σχηματικότερο του Φράγγου. Διφυία στη ζωγραφική της Κράψης εντοπίζει και ο *Δ.Ε.* Ευαγγελίδης, "Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος", ό.π. (σημ. 1), 45 κ.εξ.

35. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 182–3.

36. Βλ. παραπάνω σημ. 3.

37. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. (σημ. 1), εικ. 242–246, 260.

38. *Στο ίδιο*, εικ. 213, 214, 238–241, 254–259.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τους αποδίδονται, οι Κονταρήδες ακολουθούν τη θεματική που επαναλαμβάνει αργότερα και ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου: στο θόλο τους **Αίνους**[39] και στους τοίχους το Μηνολόγιο με τη μορφή του **Μαρτυρολογίου**[40].

Για την επιλογή των ημερών και των Αγίων μέσα στο Μαρτυρολόγιο έχει παρατηρηθεί ότι όχι μόνον η επιλογή αλλά και τα ανθίβολα που χρησιμοποιούνται για κάθε σκηνή στον Όσιο Μελέτιο (1572–1592) ταυτίζονται με τα πρότυπα της Μ. Βαρλαάμ (1566)[41].

Σαν ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρονται τα Μαρτύρια του Αγίου Αρτεμίου και των Αγίων Ακεψιμά, Ιωσήφ και Αειθαλά. Για το Μαρτύριο του Αγίου Αρτεμίου (20 Οκτωβρίου)[42] ακολουθείται, όπως συμβαίνει στη συντριπτική πλειονότητα των Μαρτυρίων[43], η εκδοχή του Συναξαρίου του Μηναίου σύμφωνα με το οποίο *"...ὑπό λιθοξόων μεγίστης πέτρας διαιρεθείσης μέσον ἐμβάλλεται..."*· η διάταξη της σκηνής με τις κινήσεις των δύο δημίων και του μάρτυρα κάτω από το βάρος της πέτρινης πλάκας, τοποθετημένης κάθετα, και η διαμόρφωση του τοπίου προϋποθέτει και στα δύο μνημεία το ίδιο ανθίβολο. Και το Μαρτύριο των Αγίων Ακεψιμά, Ιωσήφ και Αειθαλά (3 Νοεμβρίου)[44] επαναλαμβάνεται στον Όσιο Μελέτιο (εικ. 8, επάνω ζώνη, δεξιά) πανομοιότυπο με της Μονής Βαρλαάμ (εικ. 9), απλουστευμένο όμως και σε μικρότερη κλίμακα, με εντονότερη τη σχηματοποίηση και τη γραμμικότητα στο ύφος, μέσα στο ίδιο χαρακτηριστικό τοπίο.

Οι εικονογραφικοί τύποι των Μαρτυρίων που ακολουθούνται ταυτόσημα στην Μ. Βαρλαάμ και στον Όσιο Μελέτιο, είναι στην πλειονότητά τους οι στερεότυποι και ακολουθούνται κατά κανόνα και στα Μηνολόγια των ναών της "Κρητικής Σχολής", όπως στην Τράπεζα της Μ. Λαύρας στον Άθω (1535) και στη λιτή της Μ. Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (1552)[45]. Η ιδιαίτερη σχέση όμως του Οσίου Μελετίου με την Μονή Βαρλαάμ, που πείθει ότι ο ζωγράφος της βοιωτικής μονής χρησιμοποίησε τα συγκεκριμένα πρότυπα

---

39. Για το θέμα των Αίνων βλ. παραπάνω σημ. 10.

40. Για το θέμα βλ. παραπάνω, σημ. 9, και σελ. 105.

41. Για την επιλογή των Μαρτυρίων και τα κριτήρια που την καθορίζουν βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π. (σημ. 1), 43 κ.εξ., και για την ταυτότητα των ανθιβόλων με εκείνα της Μονής Βαρλαάμ, *στο ίδιο*, 133 κ.εξ.

42. *Στο ίδιο*, 133 κ.εξ., 219 κ.εξ., εικ. 10, 11 (Όσιος Μελέτιος), εικ. 36.2 (Βαρλαάμ) όπου η μορφή του τοπίου επαναλαμβάνει εκείνη του Βαρλαάμ, σε αντίθεση με την παράσταση στη Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων, πρβλ *στο ίδιο*, εικ. 41.2, και υποδεικνύει την καταγωγή του ανθιβόλου.

43. Για τη σχέση των Μηναίων με την εικονογραφική διατύπωση των Μαρτυρίων, τη σχέση δηλ. κειμένου και εικόνας, βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 53 κ.εξ.

44. *Στο ίδιο*, 229 κ.εξ., εικ. 15 (στην επάνω ζώνη δεξιά, Όσιος Μελέτιος), εικ. 38.3 (Βαρλαάμ), εικ. 43.3 (Μ.Μεταμορφώσεως Μετεώρων), όπου το πρότυπο επαναλαμβάνεται με χαρακτηριστικό πάντα την ιδιότυπη για τη "Σχολή Θηβών" διαμόρφωση του τοπίου, που συνδέει τον Όσιο Μελέτιο με τα πρότυπα της Μονής Βαρλαάμ.

45. Βλ. *στο ίδιο*, 133, 184 κ.εξ. (στον Κατάλογο των Μαρτυρίων), passim. Για την Τράπεζα της Μονής Λαύρας, έργο του Θεοφάνη του Κρητικού, βλ. M.Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", *DOP* 23/24, 1969–1970, 319 κ.εξ.· πρβλ. και M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π. (σημ. 1), 140 κ.εξ.· τις παρασιάσεις του Μηνολογίου βλ. στον G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Paris 1927, πίν. 140.2 κ.εξ. Για τη λιτή του Νέου Καθολικού της Μ.Μεταμορφώσεως των Μετεώρων, βλ. Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990, 37 κ.εξ., εικ. 163 κ.εξ. και H. Deliyanni -Doris, ό.π., εικ. 41–43.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της Μ. Βαρλαάμ (ή γενικότερα τα πρότυπα των ζωγράφων της "Σχολής Θηβών"), προκύπτει από εικονογραφικές ιδιαιτερότητες ή "λάθη" που επαναλαμβάνονται στους δύο ναούς. Έτσι, παρά την κρατούσα συνήθεια στα Μηνολόγια του τοίχου τον 16ο αι., η 1η Νοεμβρίου εικονογραφείται τόσο στον Όσιο Μελέτιο όσο και στη Μονή Βαρλαάμ με το Μαρτύριο των Αγίων Αναργύρων Κοσμά και Δαμιανού[46]· το ζεύγος όμως των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού, που εορτάζει την 1η Νοεμβρίου, δεν είναι Μάρτυρες και, επομένως, σύμφωνα με τα κριτήρια του Μαρτυρολογίου που ακολουθούνται στον Όσιο Μελέτιο, η εορτή δεν θα έπρεπε να έχει επιλεγεί. Στα Μαρτυρολόγια όμως τόσο της Μ. Βαρλαάμ (εικ. 10) όσο και του Οσίου Μελετίου (εικ. 8), στην 1η Νοεμβρίου μεταφέρεται το ζεύγος των Μαρτύρων Κοσμά και Δαμιανού από την 1η Ιουλίου, με μία πανομοιότυπη σκηνή, δίπλα στο *Μαρτύριο του Αγίου Ακινδύνου και των συν αυτώ* (2 Νοεμβρίου), που ακολουθεί επίσης το ίδιο πρότυπο.

Τέτοιες εικονογραφικές ιδιοτυπίες δείχνουν τους ιδιαίτερους δεσμούς μεταξύ του Οσίου Μελετίου και της Μ. Βαρλαάμ, που ούτως ή άλλως προκύπτουν από το ύφος των παραστάσεων. Κινήσεις των μορφών, διάταξη, φυσιογνωμικοί τύποι, αναλογίες, χρωματική κλίμακα, όλα δείχνουν ότι ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου καθοδηγείται από τα πρότυπα της Μ. Βαρλαάμ.

Στις αναμφισβήτητες ομοιότητες που διαπιστώνονται μεταξύ των δύο μνημείων στο Μαρτυρολόγιο, έρχεται να προστεθεί και η διαμόρφωση του τοπίου (εικ. 9, 10) στη Μ. Βαρλαάμ, με τις γραμμικές πτυχές του εδάφους, που αποδίδεται ανοπτικά, τους τριγωνικούς λοφίσκους στο βάθος και τις καθαρές χρωματικές επιφάνειες[47]. Το ίδιο τοπίο στον Όσιο Μελέτιο γίνεται πιο σχηματικό και γυμνό, καθώς λείπουν κατά κανόνα τα λίγα φυτά που το ποικίλλουν[48] (εικ. 1, 2, 8). Και στου Βαρλαάμ όμως, όπως και στον Όσιο Μελέτιο, οι μορφές δεν εντάσσονται ουσιαστικά μέσα στο χώρο· το τοπίο με την αίσθηση του βάθους είναι αυτόνομο, και από τις μορφές άλλες χάνονται πίσω από τις πτυχές του εδάφους, και άλλες αιωρούνται στο κενό[49]· οι ζωγράφοι εμμένουν με έμφαση στον υπερβατικό χαρακτήρα της ζωγραφικής που τους κληροδοτεί η παράδοση.

Ο Γεώργιος και ο Φράγγος ζωγραφίζουν πιθανότατα και στο καθολικό της **Μονής Γαλατάκη**[50] στην Εύβοια (1566 ;). Η διακόσμηση είναι ανώνυμη.

---

46. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien,* ό.π. (σημ. 1), 135 κ.εξ., πρβλ. και 227 κ.εξ., εικ. 15 (στην επάνω ζώνη αριστερά, Όσιος Μελέτιος), εικ. 37.1 (Βαρλαάμ).

47. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien,* ό.π., εικ. 36, 37.

48. *Στο ίδιο,* 151, εικ. 2, 4, 7, 15, 20, 26–30.

49. *Στο ίδιο,* εικ. 5, 28 (Όσιος Μελέτιος), 37 (Βαρλαάμ). Η σχέση της μορφής με τον περιβάλλοντα χώρο στη μεσαιωνική ζωγραφική καθορίζεται, νομίζω, από την καλλιτεχνική βούληση που επιδιώκει το υπερβατικό, και όχι από την ικανότητα των ζωγράφων, όπως το ορίζει η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π., 195 σημ. 145. Ασφαλώς ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου είναι μέτριος σε σχέση με τους Κονταρήδες, όπως ορθά διαπιστώνει η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, όχι όμως σε ό,τι αφορά τη μορφή μέσα στο χώρο, όπου οι λύσεις είναι δοσμένες μέσα από την παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής. Αναλύοντας τις τοιχογραφίες της λιτής στη Μ. Βαρλαάμ, διαπιστώνει κανείς, ότι, αν και καλύτεροι ζωγράφοι, και οι Κονταρήδες αφήνουν τις μορφές να αιωρούνται στο κενό, άσχετα δηλ. με την ανάπτυξη του τοπίου.

50. Η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π. (σημ. 1), 184–5, αποδίδει τη διακόσμηση στο εργαστήρι των Κονταρήδων γενικά, ο M. Garidis, *La Peinture murale,* ό.π. (σημ. 1), 257, τονίζει τη σχέση με τη "Σχολή Θηβών", και η A. Stavropoulou-Makri,, ό.π., 174 κ.εξ., εικ. 72, βλέπει εκτός από το

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στη λιτή, ανάμεσα σε άλλα, επαναλαμβάνονται τα γνωστά και από άλλα μνημεία θέματα των Κονταρήδων, το Μαρτυρολόγιο και οι Αίνοι. Η Σταυροπούλου-Μακρή[51] αναγνωρίζει δύο ζωγράφους: στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου, δίπλα στη λιτή, το ύφος προσιδιάζει με εκείνο του Φράγγου στη Βελτσίστα· μέσα στην ίδια τη λιτή κάνει εντύπωση η ζωντάνεια των σκηνών και συχνά η ζωγραφικότητα στο πλάσιμο. Η επιλογή των Μαρτυρίων, αλλά και τα ανθίβολα, είναι στη συντριπτική τους πλειονότητα κοινά στου Βαρλαάμ, στη Γαλατάκη και στον Όσιο Μελέτιο[52]. Έτσι, καταφαίνεται η επάρκεια όσον αφορά στα εικονογραφικά πρότυπα του Μαρτυρολογίου μέσα στο εργαστήρι των Κονταρήδων, πρότυπα, που επαναλαμβάνει αυτούσια και ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου. Ένα Μαρτύριο π.χ. σπάνιο, του Αγίου Τρύφωνος[53] (εικ. 11) για την 1η Φεβρουαρίου, συνδέει στενά τον Όσιο Μελέτιο με την Μ. Γαλατάκη· και στα δύο μνημεία ακολουθείται το ίδιο πρότυπο, στο οποίο οι διαφορές που αναγνωρίζονται οφείλονται στο ύφος, με εμφανή και πάλι την απλούστευση στον Όσιο Μελέτιο (εικ. 12): ο νεαρός αγένειος Τρύφων εικονίζεται – ενάντια στον κανόνα – δύο φορές· γυμνός με περίζωμα σε μια σκηνή βασανισμού ("... *γυμνός ἐπάνω σιδηρῶν ἥλων σύρεται ...*", σύμφωνα με το Μηναίο) και στο μαρτύριο του αποκεφαλισμού *("... τὴν διά ξίφους ἀπόφασιν δέχεται...")*

Εξάλλου την ιδιαίτερα στενή σχέση μεταξύ των δύο ναών τονίζει και ένα σπάνιο θέμα με πολύ περιορισμένη διάδοση, ο *"Κανών εἰς κοιμηθέντας"*[54], που απαντά με την ίδια εικονογραφική διατύπωση τόσο στον Όσιο Μελέτιο όσο και στη Μονή Γαλατάκη.

Τα εικονογραφικά πρότυπα για το Μαρτυρολόγιο στη ζωγραφική του εργαστηρίου των Κονταρήδων, που ακολουθούσε πιστά και ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, είχαν αναζητηθεί παλαιότερα (1975) στο έργο της "Κρητικής Σχολής"[55], στην οποία δινόταν τότε το προβάδισμα. Οι μελέτες όμως της δεκαετίας του '80[56] έδωσαν νέα ώθηση στη μελέτη

εργαστήρι των Κονταρήδων, και τη συμμετοχή του Φράγγου στο παρεκκλήσιο του Προδρόμου. Για την Μονή Γαλατάκη γενικά βλ. Ι. Λιάπη, *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971, 67 κ.εξ., πίν. 33–43. Για το έτος 1566, που ισχύει γενικά στη βιβλιογραφία ως έτος τοιχογράφησης του καθολικού, υπάρχουν αντιρρήσεις, βλ. σχετικά Δ. Τριανταφυλλόπουλο, "Τοπογραφικά προβλήματα της Μεσαιωνικής Ευβοίας", *Αρχείον Ευβοϊκών Μελετών 19*, 1974, 243 κ.εξ., λόγω των ποικίλων αναγνώσεων της χρονολογίας, η οποία όμως έχει προ πολλού καταστραφεί, ο ίδιος, 244.

51. A. Stavropoulou-Makri, ό.π. (σημ. 50).

52. Τη στενή σχέση των παραστάσεων του Μαρτυρολογίου ανάμεσα στα τρία αυτά μνημεία τονίζει και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου,, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 185.

53. Για το Μαρτύριο του Αγίου Τρύφωνος (1. Φεβρ.) βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 263 κ.εξ., εικ. 26 (ο μεσαίος πίνακας στα επάνω διάχωρα των Μαρτυρίων στον Όσιο Μελέτιο), η παράσταση της Μ. Γαλατάκη είναι αδημοσίευτη. Τις τοιχογραφίες της Μ. Γαλατάκη μελετά η Φύλλια Κανάρη.

54. Αδ. Κολιού, "Κανών εις κοιμηθέντας": Πηγή ενός εικονογραφικού θέματος της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής", *Δέκατο Τέταρτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1994, 21–22· για την παράσταση στον Όσιο Μελέτιο βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 21, 29.

55. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 133, 143, 155. Στην Κρητική Σχολή εξακολουθούν να βλέπουν το πρότυπα των Μαρτυρίων του εργαστηρίου των Κονταρήδων και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π. (σημ. 1) 184 και η A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 154. Την συν τω χρόνω αυξανόμενη επίδραση των "Κρητικών" πάνω στους Κονταρήδες – και ως προς το ύφος – τονίζει ιδιαίτερα ο M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 184–5.

56. Βλ. παραπάνω σημ. 7.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της ζωγραφικής του 16ου αι., και έδειξαν τις διαστάσεις και τη σημασία της "Σχολής Θηβών" (ή "Βορειοδυτικής Ελλάδος"), στην οποία ανήκει και το εργαστήρι των Κονταρήδων αλλά και ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, Σχολής σύγχρονης και το ίδιο σπουδαίας με την "Κρητική Σχολή" στην ηπειρωτική Ελλάδα. Οι επώνυμοι ζωγράφοι της Σχολής αυτής είναι μόνον τρεις: ο σπουδαιότερος εκπρόσωπός της, ο Φράγγος Κατελάνος, και οι αδελφοί Φράγγος και Γεώργιος Κονταρής, όλοι από τη Θήβα. Για το έργο αυτής της Σχολής και για τα πρότυπά της, η Μονή Φιλανθρωπηνών έχει κεντρική σημασία. Οι τρεις φάσεις του διακόσμου της, του 1531/2 στα κατώτερα μέρη του κυρίως ναού – η μόνη που έχει μελετηθεί μέχρι σήμερα –, του 1542 στο θόλο του κυρίως ναού και στη λιτή, και του 1560 στους παρανάρθηκες[57], δείχνουν την εξέλιξη αυτής της Σχολής, τα διδάγματα της οποίας ακολουθεί και ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, τόσο στην εικονογραφία όσο και στο ύφος. Ιδιαίτερη σημασία για τη σχέση του ζωγράφου αυτού με το εργαστήρι των Κονταρήδων έχουν, εξαιτίας της θεματικής τους, οι φάσεις της Μονής των Φιλανθρωπηνών στη λιτή (1542) και τους εξαρτικούς (1560).

Στην τελευταία αυτή φάση στη Μονή Φιλανθρωπηνών το 1560 στους εξαρτικούς[58] ζωγραφίζουν οι Κονταρήδες, όπως έχει γίνει γενικά δεκτό[59], ανάμεσα σε άλλα, το Μαρτυρολόγιο για τους μήνες Δεκέμβριο μέχρι Αύγουστο στον βόρειο εξαρτικό, και τους Αίνους, στον δυτικό εξαρτικό, τα γνωστά τους θέματα[60]. Σε αυτό το ανυπόγραφο πρώτο τους έργο ο Γεώργιος και ο Φράγγος έχουν ήδη διαμορφώσει τα βασικά στοιχεία του ύφους τους. Το ευρύ τοπίο διαμορφώνεται με αλλεπάλληλους γηλόφους με τριγωνικές απολήξεις, στο βάθος υψώνονται τα πατροπαράδοτα βραχώδη βυζαντινά όρη αλλά και μαλακά τριγωνικά βουνά, ένα τοπίο που χαρακτηρίζει τις τοιχογραφίες των Κονταρήδων[61]. Μέσα σε αυτό το αναπεπταμένο πεδίο, που αποδίδεται ανοπτικά, οι μορφές "προβάλλονται" άσχετα με τις πτυχώσεις του εδάφους, ουσιαστικά ασύνδετες με το τοπίο[62]. Ορισμένες διαφορές που παρατηρούνται στην απόδοση των μορφών και του πλουσιότερου τοπίου, επιτρέπουν να διακρίνει κανείς τον χρωστήρα του Γεωργίου στις πιο σωματικές μορφές και το χέρι του αδελφού του στις καθαρές, γεωμετρικές επιφάνειες του τοπίου και τις σχηματικές υπερύψηλες μορφές[63]. Η διαμόρφωση του τοπίου, η σχέση της μορφής με τον περιβάλλοντα χώρο και η εικονογραφία των Μαρτυρίων, όπως τα συναντούμε στον βόρειο παρανάρθηκα της Μονής των Φιλανθρωπηνών, αποτελούν τα πρότυπα για τα επόμενα έργα τους, των ίδιων και των συνεχιστών τους (Όσιος Μελέτιος). Για

57. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π. (σημ. 1)· η μελέτη αφιερώνεται στην πρώτη φάση του 1531/2· για τις φάσεις γενικά βλ. *στο ίδιο,* 37, και αναλυτικά, 21 κ.εξ.

58. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, ό.π., εικ. 189–218 (δυτ. εξαρτικός), εικ. 219–310 (βόρειος εξαρτικός).

59. Δ. Ε. Ευαγγελίδης, "Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος", ό.π. (σημ. 1), 50· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 182· M. Garidis, *La Peinture murale,* ό.π., 180 κ.εξ.· A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales,* ό.π., 167 κ.εξ.· πρβλ. και σημ. 3 παραπάνω.

60. Για τα θέματα αυτά, το Μαρτυρολόγιο και τους Αίνους, βλ. παραπάνω σελ. 105-106 με σημ. 9 και 10

61. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, ό.π., βλ. ενδεικτικά εικ. 223, 237, 254 (επάνω), κλπ.

62. Στο ίδιο, βλ. ενδεικτικά εικ. 292, 262, 267, κοκ.

63. Βλ. παραπάνω σελ. 109 κ.εξ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τις 14 Ιανουαρίου π.χ. ιστορείται στη Μονή Φιλανθρωπηνών το Μαρτύριο των Αγίων Αββάδων των εν Σινά· ελαφρά διαφοροποιημένο επαναλαμβάνεται στη Μονή Βαρλαάμ· στην αχνή τοιχογραφία του Οσίου Μελετίου η παράσταση είναι σχεδόν ταυτόσημη με εκείνη της Μονής Φιλανθρωπηνών[64]. Για τις 15 Ιουλίου ιστορείται το Μαρτύριο των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας πάνω στο ίδιο ανθίβολο στη Μονή των Φιλανθρωπηνών, στου Βαρλαάμ και στον Όσιο Μελέτιο[65].

Οι Κονταρήδες μπορούν όμως και να παραλλάσσουν τα πρότυπά τους: στον δυτικό παρανάρθηκα της Μ. Φιλανθρωπηνών το 1560 ιστορούν τους Αίνους[66], από τους Ψαλμούς του Δαυίδ 148–150. Στο κέντρο ο Χριστός όρθιος, περιβάλλεται από στεφάνη με τα εννέα τάγματα των Αγγέλων· γύρω τους ο έναστρος ουρανός και ένας γαλανόλευκος πλοχμός που δηλώνει το πέρας του ουράνιου χώρου. Στην Μονή Βαρλαάμ (εικ. 13) το 1566 οι Κονταρήδες τροποποιούν το ανθίβολο· ο Χριστός είναι ένθρονος, τα τάγματα των Αγγέλων τακτοποιούνται διαφορετικά στη στεφάνη και ο πλοχμός λείπει[67]. Στην Μονή Γαλατάκη επανέρχεται πανομοιότυπη η διάταξη της Μονής Φιλανθρωπηνών με ορισμένες μικρές διαφορές, όπως ο Χριστός ένθρονος, σύμφωνα με το πρότυπο της Μονής Βαρλαάμ, και προσθήκες όπως τα σύμβολα των Ευαγγελιστών που προβάλλουν από τη δόξα[68].

Ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου γνωρίζει καλά την Μονή Βαρλαάμ, όπως δείχνει η εικονογραφία των Μαρτυρίων, πρέπει όμως να γνωρίζει εξίσου καλά και την Μονή των Φιλανθρωπηνών αλλά και την Μονή Γαλατάκη. Έτσι, για τους Αίνους στη λιτή του Οσίου Μελετίου[69] (εικ. 14, 15) επιλέγει το ανθίβολο της Μονής Φιλανθρωπηνών με τον Χριστό όρθιο και πανομοιότυπα τα λοιπά εικονογραφικά στοιχεία[70] (όπως τη διάταξη των αγγελικών ταγμάτων γύρω από τον Παντοκράτορα), στα οποία όμως προσθέτει τα σύμβολα των Ευαγγελιστών σύμφωνα με την παραλλαγή του προτύπου στη Μονή Γαλατάκη.

Η εξοικείωσή του όμως με τα ανθίβολα της "Σχολής" δεν περιορίζεται μόνον στο Μαρτυρολόγιο και τους Αίνους. Στον σχετικά σπάνιο κύκλο με τις Παραβολές, οι παραστάσεις που σώζονται καλά στον Όσιο Μελέτιο, οι παραβολές του φτωχού Λαζάρου και

64. Για το κείμενο και την εικονογραφία του Μαρτυρίου των Αγίων Αββάδων των εν Σινά (14 Ιαν.) βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 256 κ.εξ., εικ. 22 (Όσιος Μελέτιος)· Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 259, δεξιά (Μ. Φιλανθρωπηνών, β. εξαρτικός). Αναφορά στην παράσταση του Βαρλαάμ (αδημοσίευτη) βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 293.

65. Για το κείμενο και την εικονογραφία του Μαρτυρίου των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας (15 Ιουλ.) βλ. *στο ίδιο*, 293, εικ. 30 (Όσιος Μελέτιος)· Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούριας, ό.π., εικ. 305, αριστερά (Μ. Φιλανθρωπηνών, β. εξαρτικός). Αναφορά στην παράσταση του Βαρλαάμ (αδημοσίευτη) βλ. H. Deliyann-Doris, ό.π., 293.

66. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, ό.π., εικ. 189–194, 197–200. Για την εικονογραφία των Αίνων ("Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον") γενικά, βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 10–14, και παραπάνω σημ. 10.

67. *Μετέωρα* (τουρ. οδηγός), 1990, εικ. στη σελ. 56–57.

68. Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά Μνημεία Ευβοίας*, ό.π., 73, πίν. 40 β.

69. H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 8, 9, Π. Λαζαρίδης, ό.π. (σημ. 1), πίν. 64.

70. Για το κοινό εικονογραφικό πρότυπο των Αίνων στη Μονή των Φιλανθρωπηνών και στον Όσιο Μελέτιο βλ. και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 185.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των Δέκα Παρθένων[71], επαναλαμβάνουν πανομοιότυπα τις παραστάσεις του δυτικού εξαρτικού της Μονής Φιλανθρωπηνών[72], ενώ για την παραβολή του Καλού Σαμαρείτη[73], με τις χαρακτηριστικές της ιδιοτυπίες και τις αλληγορικές προεκτάσεις (στη θέση του Καλού Σαμαρείτη εμφανίζεται ο Χριστός, οι ληστές παριστάνονται ως δαίμονες), ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου χρησιμοποιεί ένα γνωστό πρότυπο της Σχολής από τον κυρίως ναό της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542) και τη Βελτσίστα (1568)[74]. Τα ανθίβολα μικραίνουν σε κλίμακα για να προσαρμοστούν στις μικρές διαθέσιμες επιφάνειες του Οσίου Μελετίου, διατηρούν όμως ένα προς ένα τα εικονογραφικά στοιχεία του προτύπου και, φυσικά, απλουστευμένο, το ύφος του εργαστηρίου των Κονταρήδων.

Η αποστολή των Κονταρήδων το 1560 στη Μονή Φιλανθρωπηνών ήταν να τελειώσουν την τοιχογράφηση του καθολικού σύμφωνα με το προκαθορισμένο πρόγραμμα και να συμπληρώσουν[75], μαζί με άλλα θέματα, το Μηνολόγιο για τους μήνες Δεκέμβριο μέχρι και Αύγουστο. Οι παραστάσεις για τις ημέρες των τριών πρώτων μηνών του βυζαντινού έτους, του Σεπτεμβρίου, Οκτωβρίου και Νοεμβρίου, είχαν ήδη απεικονιστεί δεκαοκτώ χρόνια νωρίτερα, το 1542, στη λιτή. Τις ημέρες των υπολοίπων μηνών, στη μορφή πια του Μαρτυρολογίου, ιστόρησαν οι δύο αδελφοί στον βόρειο παρανάρθηκα, και τους Αίνους με τις Παραβολές, στον δυτικό.

Στη **λιτή της Μονής των Φιλανθρωπηνών** διαφαίνονται οι καταβολές στο έργο των δύο θηβαίων αδελφών και η στενή τους σχέση με την τεχνοτροπία και την εικονογραφία του κύκλου του διάσημου συντοπίτη τους Φράγγου Κατελάνου.

Στους τοίχους της λιτής το **1542** ένας ανώνυμος αλλά ικανός ζωγράφος, του οποίου η ιδιοσυγκρασία και η τεχνική θυμίζουν εξαιρετικά την τεχνοτροπία του Φράγγου Κατελάνου[76] – του κορυφαίου ζωγράφου της "Σχολής Θηβών" –, απλώνει ένα χριστιανικό

---

71. Βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 14 κ.εξ., εικ. 11.

72. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 202 (Παραβολή των Δέκα Παρθένων), 205 (Λαζάρου). Το πανομοιότυπο των παραστάσεων με τις παραβολές στα δύο μνημεία τονίζει και η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 185.

73. Για την παράσταση του Οσίου Μελετίου, βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π. (σημ. 1), 14, 162 με σημ. 50, εικ. 11 (επάνω αριστερά).

74. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 184–185· Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, ό.π., εικ. 90 (επάνω, κυρίως ναός Μονής Φιλανθρωπηνών)· A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 113 κ.εξ., εικ. 41 (Βελτσίστα). Την ίδια εικονογραφική διατύπωση χρησιμοποιούν και οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι τον 17ο αι., βλ. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, ό.π. (σημ. 7), 89 κ.εξ., πίν. 50 α, β. Για την ερμηνεία της εικονογραφίας βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., και A. Stavropoulou-Makri, ό.π.

75. Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 37, 39 κ.εξ.

76. Για τις τοιχογραφίες της λιτής βλ. γενικά Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 39 κ.εξ., 175, 179 κ.εξ., Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας (γεν. εποπτεία), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. (σημ. 1) 13, εικ. 88–188, εικ. 362 (κάτοψη με προοπτικό ανάπτυγμα), σ. 215 κ.εξ. (Υπόμνημα στο εικονογραφικό πρόγραμμα). Την απόδοση των τοιχογραφιών της λιτής (1542) στον Φράγγο Κατελάνο δέχεται ο Μ. Χατζηδάκης, "Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453–1700) και η ακτινοβολία της", *ΙΕΕ* 10, Αθήναι 1974, 424–5· αντίθετα, η Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 198, 202, εξαίρει τις ομοιότητες με το έργο του Κατελάνου, διστάζει όμως να τις αποδώσει σε αυτόν· ο M. Garidis, ό.π., 192, σημ. 971, υποστηρίζει ότι οι ομοιότητες με το έργο του Κατελάνου στη διακόσμηση του 1542 στη Μ. Φιλανθρωπηνών βρίσκονται στο επίπεδο της Σχολής, και δεν δικαιολογούν την απόδοσή τους σε αυτόν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ημερολόγιο μέσα σε πίνακες – το **Μηνολόγιο** –, που βρίσκεται ακόμα στο μεταίχμιο της εξέλιξης προς το Μαρτυρολόγιο[77]: οι χριστιανοί Μάρτυρες κυριαρχούν μέσα στον πίνακα, ενώ οι Άγιοι – Μη Μάρτυρες καταλαμβάνουν δευτερεύοντα ρόλο μέσα στη σύνθεση, χωρίς όμως να έχουν ακόμα εκλείψει. Με μεγάλη ζωντάνεια τα Μαρτύρια των Αγίων για τους μήνες Σεπτέμβριο μέχρι και Νοέμβριο σκεπάζουν τους τοίχους της λιτής. Στον ίδιο χώρο απεικονίζεται και το συναξάρι του Αγίου Νικολάου, του πάτρωνα του μοναστηριού, μια σειρά ολόσωμων Αγίων στο κάτω μέρος των τοίχων, και στο πόδιο ένα διακοσμητικό με δικτυωτό και σχηματοποιημένα άνθη σαν αραβούργημα.

Όπως έχει ήδη παρατηρήσει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου[78], ο άγνωστος ζωγράφος που φιλοτεχνεί τα Μαρτύρια στη λιτή, σταματά στην κάτω ζώνη των παραστάσεων στον βόρειο τοίχο με το τελευταίο μαρτύριο του μηνός Νοεμβρίου. Στο επόμενο διάχωρο ένας άλλος ζωγράφος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει στο τμήμα του βόρειου τοίχου που παραμένει ελεύθερο και στην κατώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου της λιτής, τον βιογραφικό κύκλο και την Κοίμηση του Αγίου Νικολάου, και στο κάτω μέρος των τοίχων τις ολόσωμες μορφές Αγίων και το διακοσμητικό.

Ο ζωγράφος των "κατελάνειου" ύφους **Μαρτυρίων της λιτής** αντιλαμβάνεται το θέμα του με ορμή και ζωντάνεια. Αποτυπώνει την αγριότητα των δημίων και το πάθος των Αγίων και τοποθετεί τις μορφές μέσα σε ένα τοπίο με λοφίσκους και μαλακή χορταριασμένη γη[79]. Οι μορφές, στιβαρές με ορμητικές κινήσεις, πατούν με σιγουριά και σκορπίζονται με "λογική" – όση επιτρέπει η μεσαιωνική παράδοση της βυζαντινής τέχνης – μέσα στο χώρο. Ο ζωγράφος του **κύκλου του Αγίου Νικολάου**, δουλεύει σε διαφορετικό ύφος[80], που αποτελεί όμως τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις "κατελάνειες" τοιχογραφίες της λιτής και τη ζωγραφική των Κονταρήδων. Οι μορφές του είναι επίπεδες, με υψηλές αναλογίες, μικρό κεφάλι και συγκρατημένες κινήσεις. Το τοπίο διατηρεί τις πτυχές του εδάφους που σχηματίζουν λοφίσκους και προσδίνουν βάθος στην παράσταση – όπως συμβαίνει στις παραστάσεις του ζωγράφου των Μαρτυρίων –, αλλά οι γραμμές του τοπίου, σκληρές και σχηματικές, απομακρύνονται από τη φύση. Οι πτυχές του εδάφους αποδίδονται γραμμικά, με γεωμετρικά σχήματα, στο βάθος τα βουνά υψώνονται μαλακά και τριγωνικά, και οι ανθρώπινες μορφές περισσότερο προβάλλονται παρά εντάσσονται μέσα στο χώρο. Το γνώριμο τοπίο και το γενικό ύφος της ζωγραφικής των Κονταρήδων κάνει εδώ, στη λιτή της Μονής

Οι Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, ό.π., 13, τονίζουν εύστοχα το "κατελάνειο" ύφος των τοιχογραφιών. Για τον Φράγγο Κατελάνο και το έργο του βλ. Α. Ξυγγόπουλο, *Σχεδίασμα*, ό.π. (σημ. 1) 113 κ.εξ., Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 173 κ.εξ., 197 κ.εξ., M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 189 κ.εξ., πρβλ. και H. Deliyanni-Doris, Die Wandmalereien, ό.π., 143, 149, και Γ. Γούναρη, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων*, ό.π. (σημ. 7), 176 κ.εξ.

77. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 28–29· πρβλ. και παραπάνω σελ. 109.

78. *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 181.

79. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 108 κ.εξ. passim, βλ. ενδεικτικά εικ. 112, 136 (δεξιά), 141, 144 κ.ο.κ.

80. *Στο ίδιο*, εικ. 120–125, 180 (κάτω διάχωρα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των Φιλανθρωπηνών, για πρώτη φορά την εμφάνισή του[81].

Ξεκινώντας, όπως και οι Κονταρήδες, από τα διδάγματα του ζωγράφου των Μαρτυρίων, ο ζωγράφος του κύκλου του Αγίου Νικολάου, ζωγράφος και αυτός άξιος, υποβάλλει το τοπίο και τις μορφές σε μια διαδικασία σχηματοποίησης και επαναφέρει στη ζωγραφική με έμφαση ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της βυζαντινής τεχνοτροπίας, την ασυμφιλίωτη παράθεση τοπίου και μορφής, που διατηρεί στον πίνακα τον υπερβατικό του χαρακτήρα. Οι δύο ζωγράφοι της λιτής είναι ένα καλό παράδειγμα μεταβυζαντινών ζωγράφων, σύγχρονων, με κοινές καταβολές αλλά και διαφορετικές "θέσεις" που εκφράζονται μέσα από την αισθητική του έργου τους.

Υπερύψηλες, επίπεδες και κομψές οι μορφές των Αγίων στο κατώτερο μέρος των τοίχων της λιτής[82], επαναλαμβάνουν τις αρχές που διέπουν την ανθρώπινη μορφή στις συνθέσεις με τον βίο του Αγίου Νικολάου. Οι ενιαίες χρωματικές επιφάνειες, όπως αντιπαραβάλλονται στα ενδύματα των Αγίων, δίνουν διακοσμητικότητα στο σύνολο. Κομψότητα και εκλέπτυνση αποπνέει και το αραβούργημα στο πόδιο των τοίχων[83]· μορφές Αγίων και διακοσμητικά, που αποτελούν στοιχεία σταθερά και στο εργαστήρι των Κονταρήδων.

Ορθά ο ζωγράφος του κύκλου του Αγίου Νικολάου συσχετίζεται[84] με το εργαστήρι των Κονταρήδων στους οποίους αποδίδεται η ζωγραφική των εξαρτικών ή παραναρθήκων της Μονής των Φιλανθρωπηνών το 1560. Διότι, όπως και ο ζωγράφος του κύκλου του Αγίου Νικολάου, με τον οποίο τους συνδέει μεγάλη τεχνοτροπική συγγένεια, συνεχίζουν και οι Κονταρήδες, πάνω στις ίδιες αρχές που διέπουν τις τοιχογραφίες "κατελάνειου" ύφους στη λιτή, πολλά στοιχεία – φυσιογνωμικούς τύπους, τοπίο, εικονογραφικά πρότυπα[85]. Με μια διαδικασία όμως απλούστευσης και σχηματοποίησης η ανθρώπινη μορφή γίνεται επίπεδη με υψηλές αναλογίες, και στο τοπίο το χλοερό έδαφος με τις μαλακές καμπύλες, που διατηρεί μια αληθοφάνεια στα Μαρτύρια (1542), μετατρέπεται στο έργο των δύο αδελφών σε επίπεδα, ενώ τα εξάρματα του εδάφους δηλώνονται γραμμικά με τριγωνικούς σχηματισμούς[86]· το χρωματικά πλούσιο φυσικό περιβάλλον των σκηνών του Μηνολογίου της λιτής αποδίδεται στους εξαρτικούς με ενιαίες καθαρές χρωματικές επιφάνειες.

---

81. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 182, 198.

82. Μ. Γαρίδης-Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 119, 147, 148, 163–165, 185–187.

83. *ό.π.*

84. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 181–182.

85. Οι επιδράσεις του Κατελάνου (ύφος και εικονογραφία), και των τοιχογραφιών που συνδέονται με αυτόν, στο έργο των αδελφών Κονταρή, έχουν επισημανθεί ήδη, βλ. σχετικά H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 143, 147, 149 κ.εξ., M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 179–180. Και για τον Μ. Χατζηδάκη, "Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ'–τ. Ε', 1969, 301, οι ομοιότητες είναι τέτοιες, ώστε να υποθέτει σχέσεις μαθητείας. Βλ. σχετικά παρακάτω.

86. Για τη διαμόρφωση του τοπίου στη ζωγραφική των Κονταρήδων βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 110 κ.εξ.· πρβλ. και στο άρθρο αυτό παραπάνω, σ. 106-107. Για τη μετατροπή του τοπίου από το "φυσιοκρατικό" ύφος του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας, (1560), (βλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, πίν. 258–259) και στην Παναγία Ρασιώτισσα της Καστοριάς, (1553), (βλ. Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 217β, 218α, 219β) στο γραμμικό–γεωμετρικό ύφος των Κονταρήδων, (βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 149–150).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η στενή τεχνοτροπική συνάφεια με τις τοιχογραφίες του ζωγράφου των Μαρτυρίων (1542) – τον οποίον άρρηκτοι δεσμοί συνδέουν με τον Κατελάνο – δείχνει ότι οι Κονταρήδες (και πιθανόν και ο ζωγράφος του κύκλου του Αγίου Νικολάου) πρέπει να είχαν μαθητεύσει κοντά του. Από το έργο του προσλαμβάνουν τα βασικά στοιχεία του ύφους τους, είναι όμως ζωγράφοι δημιουργικοί που οργανώνουν τα δάνεια που δέχονται, δίνοντας την προσωπική τους σφραγίδα με την γραμμική, γεωμετρική, σχηματική τους αντίληψη, λιγότερο ίσως ο Γεώργιος, και εντονότερα ο Φράγγος. Η ίδια στενή τεχνοτροπική σχέση έχει διαπιστωθεί και ανάμεσα στην τέχνη των Κονταρήδων και το μοναδικό επώνυμο έργο του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας (1560)[87]. Το ύφος των Κονταρήδων, και ιδιαίτερα το προσωπικό ύφος του Φράγγου, θα εξακολουθήσει πιστά ο μαθητής τους, ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, με ισχυρότερη την απλούστευση και τη σχηματοποίηση που χαρακτηρίζει το έργο του.

Για τον κύκλο των Μαρτυρίων, όπως εικονογραφείται από τους Κονταρήδες και τους συνεχιστές τους, το Μηνολόγιο "κατελάνειου" ύφους από το έτος 1542 στη λιτή της Μονής των Φιλανθρωπηνών, αποτελεί εικονογραφικά ένα μνημείο–κλειδί για το θέμα. Μια σύγκριση με τις μεταγενέστερες διακοσμήσεις της Σχολής υποδεικνύει ότι στον κύκλο αυτόν ανάγονται τα εικονογραφικά πρότυπα για τους τρεις πρώτους μήνες του έτους. Παράδειγμα το Μαρτύριο της Μηνοδώρας, Μητροδώρας και Νυμφοδώρας για τις 10 Σεπτεμβρίου[88]: την έντονη σωματικότητα των Μαρτύρων–γυναικών στην Μονή των Φιλανθρωπηνών το 1542[89], τη σφοδρότητα στις κινήσεις των δημίων, την αληθοφάνεια του τοπίου, διαδέχεται μια πολύ πιο συγκρατημένη παράσταση στη Μονή Βαρλαάμ[90] (εικ. 16) το 1566 που τροποποιεί ελαφρά το ανθίβολο του 1542· μέσα στο γνώριμο γραμμικό τοπίο των Κονταρήδων, τον γυμνό κορμό σκεπάζει εδώ το ρούχο και η υποχώρηση της σωματικότητας και του όγκου επιφέρουν μια μικρή μετατόπιση και στη διάταξη των Μαρτύρων που κρύβονται η μία πίσω από την άλλη. Στην Μονή Γαλατάκη[91] (εικ. 17) ο κορμός είναι και πάλι γυμνός· οι μικρές αλλαγές στις κινήσεις των δημίων και τη διάταξη των Αγίων Γυναικών διαμορφώνουν μια παράσταση που επαναλαμβάνεται πανομοιότυπη στον Όσιο Μελέτιο (1572–1592)[92] (εικ. 18), με τονισμένη εδώ την γραμμικότητα και επιπεδότητα των μορφών, σύμφωνα με το ύφος του ζωγράφου. Η άμεση γνώση όμως και η χρήση των ανθιβόλων της Μονής των Φιλανθρωπηνών ακόμα και από τους συνεχιστές της Σχολής, όπως είναι ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, καταφαίνεται κυρίως σε σπάνιες παραστάσεις, όπως είναι το Μαρτύριο του Στράτωνος, Σελεύκου και της συνοδίας αυτών[93], για τις 13

87. Στο θέμα, H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 146–150.

88. Για το κείμενο και την εικονογραφία του Μαρτυρίου της Μηνοδώρας κλπ. (10 Σεπτ.) βλ. H. Deliyanni-Doris, ό.π., 189 κ.εξ.

89. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 140, αριστερά.

90. Στη ζώνη κάτω από τον τρούλλο της λιτής.

91. Αδημοσίευτη.

92. H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 2, 5.

93. Για το κείμενο και την εικονογραφία του Μαρτυρίου του Αγίου Στράτωνος και των συν αυτώ (13 Σεπτ.), βλ. *στο ίδιο*, 191 κ.εξ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σεπτεμβρίου. Σύμφωνα με το συναξάρι του Μηναίου ο Στράτων κρέμεται στο μέσον του πίνακα με τα χέρια δεμένα σε δύο δέντρα ενώ οι συναθλητές του στο κάτω μέρος της παράστασης κατατρώγονται από τα λιοντάρια. Το είδος των μαρτυρίων και η διάταξη των μορφών μέσα στο χώρο στη σκηνή Μηνολογίου μέσα στη λιτή της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542) επαναλαμβάνονται και στον Όσιο Μελέτιο[94] (εικ. 19), με την αναγκαία προσαρμογή του ανθιβόλου στο οικείο ύφος – γραμμικό, επίπεδο και απλουστευμένο.

Έτσι, στο επίπεδο της εικονογραφίας, τα πρότυπα (ανθίβολα) των Μαρτυρίων του παλαιότερου μνημείου της σειράς, από την "κατελάνειου" ύφους λιτή της Μονής των Φιλανθρωπηνών (1542), μεταβιβάζονται στο εργαστήρι των Κονταρήδων και από αυτούς στον ζωγράφο του Οσίου Μελετίου, μέσα στο πλαίσιο πάντα της Σχολής, και το ίδιο συμβαίνει και με άλλους κύκλους, όπως τους Αίνους και τις Παραβολές. Τα ανθίβολα αυτά δημιουργούν για τους ζωγράφους της Σχολής μία παρακαταθήκη προτύπων με τέτοια αυτάρκεια, που η αναζήτησή τους στην Κρητική Σχολή να είναι πια περιτή. Έτσι, η συμβολή της Κρητικής Σχολής – στην οποία ο προσανατολισμός για τον προσδιορισμό των προτύπων φαινόταν παλαιότερα , στην δεκαετία του '70, λογικός, όταν οι βασικές μελέτες για την "Σχολή Θηβών" έλειπαν ακόμα – μειώνεται αισθητά με τα νέα δεδομένα[95].

Ακόμα, στο παράδειγμα των δύο Μαρτυρίων (για τις 10 και 13 Σεπτεμβρίου αντίστοιχα) γίνονται αντιληπτές οι αλλαγές που επιφέρει σταδιακά στο ανθίβολο η μετατροπή του ύφους, που τείνει ολοένα και περισσότερο στο σχηματικό και γραμμικό. Επιταγή ίσως του "ύφους της εποχής" αφού ανάλογο φαινόμενο παρατηρείται και στους ζωγράφους της "Κρητικής Σχολής".

Το Μηνολόγιο όμως του έτους 1542 στη Μονή των Φιλανθρωπηνών είναι και για έναν άλλο λόγο σημαντικό. Μόλις λίγα χρόνια νωρίτερα, στην Τράπεζα της Μονής Λαύρας στον Άθω[96], ο κρητικός Θεοφάνης επαναλαμβάνει τον πατροπαράδοτο παλαιολόγειο τύπο για την εικονογραφία του θέματος, σύμφωνα με τον οποίο όλοι οι Άγιοι, Μάρτυρες και μη, απεικονίζονται μαζί κατά τη ροή του ημερολογίου· με τον ίδιο τρόπο ιστορείται ακόμα το Μηνολόγιο το 1561 στο Pec [97]. Αντίθετα, στη λιτή της Μονής των Φιλανθρωπηνών το Μηνολόγιο αυτού του τύπου βρίσκεται πια στην καμπή του: οι σκηνές διατάσσονται σε πίνακες, μέσα στους οποίους τονίζονται ιδιαίτερα τα Μαρτύρια – όπως αναφέρθηκε και παραπάνω – ενώ η παράσταση των Μη–Μαρτύρων υποχωρεί σε ένα δευτερεύον μέρος της σύνθεσης[98].

Το επόμενο βήμα είναι η μετατροπή του Μηνολογίου σε Μαρτυρολόγιο με τον απο-

---

94. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, ό.π., εικ. 140, δεξιά (Μ. Φιλανθρωπηνών, λιτή 1542), H. Deliyanni-Doris, ό.π., εικ. 6, 7 (Όσιος Μελέτιος).

95. Σχετικά με τα Μαρτύρια, βλ. παραπάνω σελ. 112, με σημ. 55. Κοντά στα Μαρτύρια, τους Αίνους και τις Παραβολές, και ο κύκλος των Παθών στον αρχικό διάκοσμο της Μ. Φιλανθρωπηνών (1531/32) διαμορφώνεται ως προς τους εικονογραφικούς τύπους χωρίς τη συμβολή των ζωγράφων της Κρήτης, όπως παρατηρεί η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π., 199.

96. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les Peintures,* Paris 1927, πίν. 140.2 κ.εξ.

97. Sr Petkovic, *Wall Painting on the territory of the Patriarchate of Pec (1557–1614),* Novi Sad 1965, εικ. 15.

98. Βλ. παραπάνω σελ. 115-116.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κλεισμό των Μη–Μαρτύρων από τις συνθέσεις· αυτή είναι η μορφή που προσλαμβάνει το χριστιανικό ημερολόγιο για τους μήνες Δεκέμβριο μέχρι Αύγουστο στον βόρειο εξαρτικό της Μονής[99], στο έργο των Κονταρήδων. Το Μηνολόγιο με τη μορφή του Μαρτυρολογίου επιβάλλεται τόσο στα έργα της Σχολής όσο και στα μνημεία της "Κρητικής Σχολής", όπως το νέο καθολικό της Μ. Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1552), η Μ.Δοχειαρίου (1568), κ.ά.[100].

Η έμφαση που δίνεται στον Μάρτυρα με τη μορφή του Μαρτυρολογίου που επικρατεί από το β΄ μισό του 16ου αι. και μετά, δεν μπορεί να είναι άσχετη με τη λατρεία των Νεομαρτύρων μέσα στον 16ο αι. Τα Μαρτυρολόγια σαν εικονογραφικό θέμα, και οι απεικονίσεις Νεομαρτύρων ανάμεσα στους ολόσωμους Αγίους στους τοίχους των εκκλησιών, είναι δύο τομές στη μεταβυζαντινή εικονογραφία που συνδέονται άμεσα μεταξύ τους. Ήδη το 1542 στη λιτή της Μονής Φιλανθρωπηνών, στο κάτω μέρος των τοίχων, παριστάνεται και ο νεομάρτυρας Ιωάννης εξ Ιωαννίνων, δέκα τέσσερα μόλις χρόνια μετά τον μαρτυρικό του θάνατο στην Κωνσταντινούπολη· ξαναβρίσκομε τον Ιωάννη στη Μονή Βαρλαάμ (1548) και στη Βελτσίστα (1568)[101]. Η "Σχολή Θηβών", πιο ανοικτή στις φωνές της εποχής της, προσαρμόζει όπως φαίνεται νωρίτερα τη θεματική της και αντανακλά αμεσότερα την αντίσταση στον κατακτητή που βλέπει ο 16ος αιώνας μέσα στον παλιό αλλά και στον νέο Μάρτυρα.

Τελειώνοντας με μια απάντηση στο αρχικό ερώτημα, για τη σχέση του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου με τους Κονταρήδες και την καταγωγή της εικονογραφίας που χρησιμοποιεί για τα Μαρτύρια και τους Αίνους αλλά και για τις Παραβολές, μπορεί κανείς να πεί τα εξής: Η χρήση ανθιβόλων από τον ζωγράφο του Οσίου Μελετίου τόσο από το έργο των Κονταρήδων (ενυπόγραφο και αποδιδόμενο) όσο και από το έργο των προγενέστερων ζωγράφων της Σχολής στην Μονή των Φιλανθρωπηνών, από το 1542, προϋποθέτει την επάρκεια των εικονογραφικών προτύπων μέσα στην ίδια την Σχολή αλλά και την καλή γνώση του ζωγράφου του Οσίου Μελετίου και την άσκησή του μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον· σε αυτό συνηγορεί και η αποδοχή και η συνέχιση βασικών στοιχείων ύφους του Φράγγου Κονταρή. Ο ανώνυμος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου – του οποίου το έργο είναι

---

99. Βλ. παραπάνω σελ. 113, και για το Μαρτυρολόγιο πρβλ. σελ. 105-106, με σημ. 9.

100. Βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 27–28. Σκηνές Μαρτυρίων από την Μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων παραθέτουν οι Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία – Τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. 163 κ.εξ., και H. Deliyanni-Doris, ό.π., 184 κ.εξ. (Κατάλογος των Μαρτυρίων) passim, εικ. 41–43, και από την Μονή Δοχειαρίου ο G. Millet, *Monuments de l'Athos*, ό.π., πίν. 234–241 passim, και H. Deliyanni-Doris, ό.π., 184 κ.εξ., passim.

101. Μ. Γαρίδης – Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., 13, εικ. 163, 164 (Μ. Φιλανθρωπηνών)· A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π., 123, εικ. 48 b. (Βελτσίστα). Για τον Νεομάρτυρα Ιωάννη εξ Ιωαννίνων βλ. Μ. Γαρίδη – Θ. Παλιούρα, "Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22, 1980, 195 κ.εξ., και με νεώτερες προσθήκες στο υλικό από τον βορειοελλαδικό χώρο βλ. A. Stavropoulou-Makri, ό.π., 123 με σημ. 642, Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, ό.π. (σημ. 7), 54, 154, εικ. 91β. Τον 18ο αι. ο Ιωάννης απεικονίζεται και στη Μεσσηνιακή Μάνη, στο καθολικό της Μονής Προφήτου Ηλιού στα Καλλιανέϊκα (1758), βλ. Ε. Δωρή, *ΠΑΕ* 1981, 518 κ.εξ., κυρίως 525 με σημ. 2. Για τους άθλους των Μαρτύρων μέσα στη ροή του εκκλησιαστικού έτους στους τοίχους των εκκλησιών και τη σημασία τους για τον πιστό βλ. Α. Καρακατσάνη, "Κάποιες παρατηρήσεις για τις σκηνές μαρτυρίων στις βυζαντινές εκκλησίες", ό.π. (σημ. 12).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σαφώς υποδεέστερο από το έργο του Φράγγου – θα πρέπει να έμαθε την τέχνη του κοντά στους Κονταρήδες, στην αρχή σαν μαθητευόμενος, αργότερα ίσως σαν συνεργάτης, μέχρι να αποκτήσει ο ίδιος με δικό του πια εργαστήρι, ένα κύκλο εργασιών, και να συνεχίσει στο ύφος και την εικονογραφία τα διδάγματα της "Σχολής Θηβών" ή "Βορειοδυτικής Ελλάδος".

Η συνολική πάντως αποτίμηση του εργαστηρίου των Κονταρήδων και, ευρύτερα, της "Σχολής Θηβών", προσκρούει σε μια βασική έλλειψη: στην έλλειψη μιας μονογραφίας για το μόνο ενυπόγραφο έργο του κορυφαίου ζωγράφου της Σχολής, του Φράγγου Κατελάνου, εκ Θηβών της Βοιωτίας, στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας στον Άθω το 1560, που θα καθορίσει το εύρος των επιδράσεων του δασκάλου στους μαθητές και τους επιγόνους της Σχολής.

– II –

Με δείκτη **κυρίως** την **εικονογραφία** των **Μαρτυρίων** και των **Αίνων** η εσωτερική συνοχή και εξέλιξη στην εικονογραφία και το ύφος, που προκύπτει από τά "κατελάνειου" ύφους Μαρτύρια της λιτής της Μ. Φιλανθρωπηνών (1542) μέσα από το ενυπόγραφο ή αποδιδόμενο έργο των αδελφών Κονταρή (από το 1560 περ. έως το 1568) μέχρι τις τοιχογραφίες του ανώνυμου ζωγράφου του Οσίου Μελετίου (1572–1592), δημιουργεί την εντύπωση ενός κλειστού συστήματος με οργανική εξέλιξη μέσα στο πλαίσιο μιας "Σχολής", όπου η συνέχεια των ζωγραφικών τρόπων και των εικονογραφικών προτύπων εξασφαλίζεται με τη **μαθητεία**.

Η "Σχολή" αυτή, της οποίας ως παλαιότερη φάση έχει αναγνωριστεί η αρχική διακόσμηση της Μονής των Φιλανθρωπηνών από το 1531–32[102], αποκτά ιδιαίτερη σημασία μέσα στη δεκαετία του 1540 με τις τοιχογραφίες του θόλου του κυρίως ναού και της λιτής (1542) στο ίδιο μοναστήρι και με το διάκοσμο του κυρίως ναού στο καθολικό της Μονής Βαρλαάμ το 1548[103]. Από το 1540 μέχρι το τέλος του αιώνα περίπου, σε διάστημα δηλ. δύο γενεών, αναγνωρίζει κανείς τρεις σειρές ζωγράφων που διαδέχονται η μία την άλλη, με τόσο στενούς δεσμούς μεταξύ τους, όπως φάνηκε στην ανάλυση του ύφους τους παραπάνω, που μόνο ο θεσμός της μαθητείας μπορεί να ερμηνεύσει[104]. Η φάση του 1542 στη λιτή της Μονής των Φιλανθρωπηνών παρουσιάζει στοιχεία εικονογραφίας και τεχνοτροπίας που συσπειρώνονται γύρω από το όνομα του θηβαίου Φράγγου Κατελάνου[105], στον οποίο αποδίδονται, όπως έχει γίνει γενικά δεκτό, οι τοιχογραφίες του 1548 στη Μονή Βαρλαάμ[106]. Ο

102. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π. (σημ. 1), 212 κ.εξ.

103. Για τη διακόσμηση του 1542 στη Μ. Φιλανθρωπηνών βλ. *στο ίδιο,* 175, 179 κ.εξ.· για τις τοιχογραφίες στον κυρίως ναό της Μ. Βαρλαάμ (αδημοσίευτες) βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν,* Αθήναι 1957, 118 κ.εξ., πίν. 30–32· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 176 κ.εξ., πίν. 83–85· M. Garidis, *La Peinture murale,* ό.π., 191 κ.εξ., εικ. 193–195.

104. Βλ. παραπάνω, σελ. 118, κ.εξ.

105. Βλ. παραπάνω, σελ. 115-116, με σημ. 76 Πρβλ. και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π. (σημ. 1), 23 κ.εξ.

106. Σύμφωνα με τον Α. Ξυγγόπουλο, ό.π., 118–119. Πρβλ. και M. Garidis, *La Peinture murale,* ό.π., 191, με τη σχετική βιβλιογραφία. Η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* ό.π., 180, 198, αποδίδει τη διακόσμηση του κυρίως ναού στον κύκλο του Κατελάνου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κατελάνος κινείται τουλάχιστον μέχρι το 1560, έτος από το οποίο χρονολογείται το μοναδικό ενυπόγραφο έργο του, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Μονή Λαύρας στον Άθω[107]. Στον Κατελάνο αποδίδεται ακόμη ο διάκοσμος του κύριου ναού στη Μονή Μυρτιάς (1539), στη Μονή Ρασιώτισσας στην Καστοριά (1553) και στη Μονή του Οσίου Νικάνορος στη Ζάβορδα[108]. Μολονότι πολλά στοιχεία στην τέχνη των ναών αυτών εμφανίζουν κοινά σημεία, όπως οι φυσιογνωμικοί τύποι, οι αναλογίες των μορφών, η πτυχολογία, η διαμόρφωση του τοπίου, κ.ά., η απόδοση θα παραμένει προβληματική και αμφισβητούμενη, όσο το μοναδικό ενυπόγραφο και χρονολογημένο έργο του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Μ. Λαύρας, το μνημείο–κλειδί για την καλλιτεχνική προσωπικότητα του ζωγράφου, παραμένει αδημοσίευτο. Θα πρέπει πάντως να παρατηρηθεί ότι μετά το 1560 οι ερευνητές, έστω και με τις αμφίβολες και αποσπασματικές συγκρίσεις, δεν επισημαίνουν πια έργα που θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Φράγγο Κατελάνο. Στην δεκαετία του 1560 (από το 1560 έως το 1568) τη "Σχολή" εκπροσωπούν οι συντοπίτες του Κατελάνου, ο ιερέας και σακελλάριος Θηβών Γεώργιος και ο αδελφός του Φράγγος Κονταρής. Το ενυπόγραφο έργο τους διατηρείται στα Μετέωρα (λιτή της Μ. Βαρλαάμ, 1566) και στην περιοχή γύρω από τα Γιάννενα (Κράψη, 1563 και Βελτσίστα, 1568). Μνημεία που τους αποδίδονται βρίσκονται στο Νησί των Ιωαννίνων (εξαρτικοί Μ. Φιλανθρωπηνών, 1560, και Μ. Ελεούσας), στην περιοχή γύρω από τα Γιάννενα (Άγιος Δημήτριος στην Βελτσίστα) και στην Εύβοια (Μ. Γαλατάκη). Μια τελευταία γενιά ζωγράφων συνεχίζει τη "Σχολή" μετά το 1570 με τον ανώνυμο ζωγράφο της λιτής του Οσίου Μελετίου κοντά στη Θήβα (1572–1592)[109].

Η συνέχεια και η συνέπεια της "Σχολής" αυτής από την μια γενιά στην άλλη, οι επιγραφές και οι χρονολογικές ενδείξεις[110] που την συνοδεύουν, παρέχουν ίσως, και τουλάχιστον προς το παρόν, την εναργέστερη εικόνα μιας σειράς εργαστηρίων ζωγράφων με κοινές θέσεις και παιδεία για την εικονογραφία και το ύφος που καθόριζε τη δουλειά τους. Έτσι, η "Σχολή" αυτή επιτρέπει, με επίκεντρο το **εργαστήρι των Κονταρήδων** γύρω από το οποίο συγκεντρώνονται και οι περισσότερες μαρτυρίες, να διεισδύσει κανείς στη συγκρότηση και τη δουλειά του εργαστηρίου των ζωγράφων που ασκούν την τοιχογραφία, συγκε-

---

107. Για το μνημείο βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π., 118 κ.εξ., πίν. 30–32, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 178, πίν. 87, 88· M. Garidis, ό.π., 191 κ.εξ., εικ. 196–198. Βλ. και G. Millet, *Monuments de l'Athos*, ό.π. (σημ. 96), πίν. 255.2–260.

108. Οι γνώμες για την απόδοση στον ίδιο τον Κατελάνο διίστανται, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 198 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 191, 192 με σημ. 971.

109. Βλ. παραπάνω, σελ. 104.

110. Την επιγραφή του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (1560), το μόνο ενυπόγραφο έργο του Φράγγου Κατελάνου δημοσιεύουν οι G. Millet – J. Pargoire – L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos, Première partie*, Paris 1904, 122, αρ. 373. Τις επιγραφές του Αγίου Νικολάου Κράψης (1563) και Μεταμορφώσεως Βελτσίστας (1568) βλ. στην πρόσφατη μελέτη της A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ό.π. (σημ. 1), 24(Βελτσίστα) και 137, σημ. 11 (Κράψη). Για την επιγραφή στη λιτή της Μονής Βαρλαάμ βλ. Ν. Γιαννόπουλος, *Τα Μετέωρα*, Βόλος 1926, 71, αρ. 5· Μητροπολίτου Τρίκκης και Σταγών Διονυσίου, *Τα Μετέωρα*, Αθήναι 1967, 19· Ν. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977, 61, αρ. 160. Για τις επιγραφές της λιτής και των παραναρθήκων της Μονής Φιλανθρωπηνών βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 21 κ.εξ. Μ. Γαρίδης - Αθ. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ... ό.π., εικ. 68, 69, 141, 147, 294.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ντρώνοντας στοιχεία και πληροφορίες που έχουν φτάσει μέχρι τις μέρες μας από αρχειακές πηγές, ιστορικές μαρτυρίες, τη ζωντανή παράδοση, αλλά και την παρατήρηση που απορέει από την έρευνα που διεξάγει η Αρχαιολογία και η Ιστορία της Τέχνης. Και θα πρέπει εδώ να τονιστεί πως ό,τι προκύψει από τη συζήτηση αυτή για τον τρόπο δουλειάς ενός μεταβυζαντινού εργαστηρίου θα έχει την ανάλογη σημασία και ισχύ και για ένα βυζαντινό εργαστήρι, εφόσον γνωρίζουμε ότι οι τρόποι και οι συνήθειες συνεχίζονται χωρίς διακοπή από το Βυζάντιο στο Μετα–Βυζάντιο με μία συνειδητή πειθώ που επιβάλλει η παράδοση.

Οι θηβαίοι αδελφοί Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής επέλεξαν και οι δύο το ίδιο επάγγελμα, την ζωγραφική τέχνη, πράγμα καθόλου σπάνιο για την εποχή τους, αφού είναι από πολλές περιπτώσεις γνωστό, ότι το επάγγελμα είναι συχνά οικογενειακό[111]. Ο συγγενικός δεσμός βοηθούσε να αρθούν τα ποικίλα εμπόδια[112] που συναντούσαν οι μαθητευόμενοι μέχρι να αποκτήσουν τον πολυπόθητο τίτλο του μάστορα. Έτσι, οι νέοι ακολουθούσαν το οικογενειακό επάγγελμα που τους εξασφάλιζε ευκολότερα την επιτυχία.

Στην επιλογή τους, τους Κονταρήδες θα πρέπει να ώθησε η σταδιοδρομία του συντοπίτη τους Φράγγου Κατελάνου, αφού και η καταγωγή από ένα συγκεκριμένο τόπο αποτελεί επίσης παράγοντα επιλογής επαγγέλματος· είναι γνωστός ο όρος "μαστοροχώρι"[113] που σημαίνει ακριβώς τον τόπο καταγωγής για μια ορισμένη κατηγορία επαγγελματιών με συνέχεια από γενιά σε γενιά. Η έδρα του εργαστηρίου τους θα πρέπει, λογικά, να ήταν στη Θήβα, αφού ο ένας από τους δύο αδελφούς, ο ιερέας Γεώργιος, ασκεί παράλληλα και εκκλησιαστικά καθήκοντα· το λειτούργημά του προϋποθέτει μόνιμη εγκατάσταση στη

111. Συχνά οι ζωγράφοι που συνεργάζονται ανήκουν στην ίδια οικογένεια· τα παραδείγματα είναι πολλά, ενδεικτικά αναφέρονται οι αδελφοί Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς στην Κρήτη τον 15ο αι., ο Κρητικός Θεοφάνης και οι γιοί του Συμεών και Νεόφυτος τον 16ο αι., οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι που μπορεί να ανήκουν σε μία ή περισσότερες οικογένειες του χωριού, βλ. Α. Τούρτα, *ό.π.* (σημ. 7), 227 κ.εξ., στο τέλος του 16ου και το α' μισό του 17ου αι., ο ιερέας Ιωάννης εκ Σταγών με τα τέκνα του (ακόμα βοηθοί στο συνεργείο που δεν αναφέρονται ονομαστικά στην επιγραφή, βλ. παρακάτω σελ. 133), τον 17ο αι., κ.ά.

112. Γι' αυτά βλ. παρακάτω σελ. 125· οι συγγενείς των μαστόρων, γιοί και ανεψιοί, εξασφάλιζαν προνομιακή μεταχείριση και ως προς τη διαβίωση, εφόσον δεν έφευγαν μακριά από την οικογένεια "στα ξένα χέρια", αλλά και ως προς τη σύντμηση του χρόνου μαθητείας και την εύκολη διαδοχή στο ήδη υπάρχον εργαστήρι με την εξασφαλισμένη πελατεία, βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος–20ος αι.)* (Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, αρ. 3), Αθήνα 1986, 30, 74, 101 κ.εξ., 112, 122.

113. Ο όρος είναι γνωστός κυρίως από τα χωριά που κατά παράδοση αποτελούσαν τον τόπο καταγωγής για γενιές κτιστάδων, βλ. Χ. Κωνσταντινόπουλος, *Η μαθητεία στις κομπανίες των χτιστών της Πελοποννήσου* (Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας – Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, αρ. 14), Αθήνα 1987, 13 κ.εξ. Ισχύει όμως γενικά και για τους τόπους εκείνους όπου ριζώνουν ορισμένα επαγγέλματα τα οποία οι κάτοικοι ασκούν επί γενιές, βλ. σχετικά Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 30 κ.εξ. Τέτοια χωριά με παράδοση στην άσκηση της ζωγραφικής τέχνης είναι γνωστά στους Χιονιάδες, στο Λινοτόπι, στα Καπέσοβο κ.α., βλ. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (εκδ. Μέλισσα), 1981, 12 κ.εξ., κυρίως 19 κ.εξ., 25 (συνολικά γνωστά 65 ονόματα ζωγράφων), Α. Τούρτα, *ό.π.*, 43 κ.εξ., και αναφορά στα μνημεία, 23 κ.εξ., Δ. Κωνστάντιος, "Μια οικογένεια ζωγράφων του 18ου αι. από το Καπέσοβο του Ζαγοριού", *Δωδέκατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις*, Αθήνα 1992, 29–30, όπου και πάλι οι ζωγράφοι συνδέονται με συγγενικούς δεσμούς.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γενέτειρά τους, από την οποία όμως μετακινούνται ανάλογα με τον κύκλο εργασιών. Εξάλλου η άσκηση και άλλης δραστηριότητας παράλληλα με εκείνη του ζωγράφου, είναι, για την εποχή που μας απασχολεί, απόλυτα συμβατή[113α].

Δεν μας είναι γνωστό ποια ήταν ακριβώς η σχέση των Κονταρήδων με τον διακεκριμένο συντοπίτη τους. Το βέβαιο είναι πάντως ότι κατάγονται από τον ίδιο τόπο, ασκούν το ίδιο επάγγελμα και ανήκουν στην ίδια Σχολή[114]· η εικονογραφία και η τεχνοτροπία στο έργο των Κονταρήδων πηγάζει, όπως είδαμε, από τις τοιχογραφίες "κατελάνειου" ύφους[115] και επί πλέον έχουν ζωγραφίσει στους ίδιους ναούς (Βαρλαάμ, Φιλανθρωπηνών), με τους οποίους έχει συνδεθεί και το όνομα του Κατελάνου[116]. Τα σκοτεινά σημεία και τα προβλήματα γύρω πό την προσωπικότητα και το έργο του Κατελάνου είναι ασφαλώς πολλά[117]· τα κοινά σημεία όμως μεταξύ του Κατελάνου και των Κονταρήδων είναι τόσα, ώστε μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι μεταξύ τους υπήρχε στενή σχέση[118]. Την ίδια στενή σχέση διαπιστώνουμε και μεταξύ των Κονταρήδων και του ανώνυμου ζωγράφου του Οσίου Μελετίου[119]. Όσο σημαντική υπήρξε η συμβολή των Κονταρήδων στο έργο του ανώνυμου ζωγράφου, άλλο τόσο σημαντική στάθηκε η συμβολή του Κατελάνου στο έργο των δύο Θηβαίων αδελφών. Ενώ όμως ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου στάθηκε πολύ πιο κοντά στο έργο των Κονταρήδων, επαναλαμβάνοντας τα ίδια πρότυπα με εντονότερη σχηματοποίηση και μικρότερη ικανότητα, οι Κονταρήδες αντίθετα, άντλησαν από τον Κατελάνο τα βασικά στοιχεία της τέχνης τους, έδειξαν όμως ένα σημαντικό βαθμό ανεξαρτησίας τροποποιώντας ορισμένα στοιχεία ύφους, όπως τις αναλογίες των μορφών, και επιφέροντας γενικά γραμμικότητα και καθαρότητα στις μορφές, στο τοπίο και τις χρωματικές επιφάνειες[120].

113α. Είναι γνωστό ότι οι ζωγράφοι ανήκουν συχνά στον ιερατικό κλήδο· όπως είναι επίσης γνωστό ότι παράλληλα με την τέχνη τους οι ζωγράφοι ασκούν συνήθως και άλλα επαγγέλματα μεταπρατικά ή αγροτικά, βλ. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π., 23, Μ. Κωνσταντουδάκη, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνος οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων", *Θησαυρίσματα* 10, 1973, 295. Για τις μετακινήσεις των ζωγράφων βλ. παρακάτω σελ. 127 κ.εξ.

114. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 155 κ.εξ.· Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 197 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 198 κ.εξ.

115. Βλ. παραπάνω σελ. 117 με σημ. 85.

116. Συγκεκριμένα, στη Μονή των Φιλανθρωπηνών, όπου στη λιτή ζωγραφίζει αν όχι ο ίδιος ο Κατελάνος, πάντως ένας ζωγράφος με εξαιρετικά συγγενή τεχνοτροπία (1542), και στους εξαρτικούς, όπως είναι γενικά δεκτό, οι Κονταρήδες (1560), και στη Μονή Βαρλαάμ, στην οποία ο ναός τοιχογραφήθηκε κατά την κρατούσα άποψη από τον Κατελάνο (1548) και η λιτή από τους Κονταρήδες (1566), οι οποίοι εδώ υπογράφουν το έργο τους, βλ. σχετικά παραπάνω, σελ. 107-108 κ.εξ., και 113 κ.εξ. αντίστοιχα.

117. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 198· η ίδια, "Ζητήματα Μνημειακής Ζωγραφικής", ό.π. (σημ. 1), 23 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π., 191 κ.εξ.

118. Εκτός από τις ομοιότητες που σημειώνονται ανάμεσα στις "κατελάνειου" ύφους τοιχογραφίες της λιτής της Μ. Φιλανθρωπηνών και του έργου των Κονταρήδων, βλ. παραπάνω σελ. 117, έχει ήδη διαπιστωθεί από παλιά η μεγάλη συγγένεια και η εξάρτηση της τεχνοτροπίας των δύο θηβαίων αδελφών και από το μόνο επώνυμο έργο του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Μ. Λαύρας στον Άθω (1560), στους φυσιογνωμικούς τύπους, τις μορφές και το τοπίο, βλ. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π., 143 κ.εξ., 146 κ.εξ., 149 κ.εξ. Πρβλ. και παραπάνω σημ. 85 και 87.

119. Βλ. παραπάνω, σελ. 105 κ.εξ.

120. Βλ. παραπάνω, σελ. 117 κ.εξ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η στενή αυτή σχέση, η συνέχεια στο ύφος και την εικονογραφία, όπως παρατηρείται στο έργο της Σχολής αυτής από τον Κατελάνο μέχρι τον ανώνυμο ζωγράφο του Οσίου Μελετίου, εξασφαλίζεται μόνον με τον **θεσμό της μαθητείας** στα εργαστήρια των ζωγράφων. Γι'αυτό αξίζει να ρίξουμε μια ματιά στον θεσμό αυτόν και τη λειτουργία του.

Στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα του 16ου αι., όπου ο θεσμοί ήταν χαλαροί, **η μαθητεία** όπως και άλλες εκδηλώσεις της ζωής, λειτουργούσε μέσα από τη συνήθεια και την παράδοση με τυχαίους συνειρμούς. Σε πιο συστηματικά οργανωμένες πολιτείες, όπως είναι για την εποχή αυτή στην Ελλάδα οι ενετοκρατούμενες περιοχές, για τη μαθητεία ορίζεται χρόνος διάρκειας γύρω στα επτά έτη[121], και η σχέση δασκάλου και μαθητευόμενου, με τις υποχρεώσεις και τα δικαιώματα και για τα δύο μέρη, καλύπτεται με συμβολαιογραφική πράξη[122]. Οι πληροφορίες που μας δίνουν τα συμβολαιογραφικά αυτά έγγραφα απηχούν συνήθειες γενικότερες που ανάγονται μέχρι τη μεσαιωνική εποχή και μπορούν να μεταφερθούν ανάλογα και στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα.

Στον τουρκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο ο μαθητευόμενος μπαίνει, όπως συμβαίνει γενικά, στην παιδική ακόμα ηλικία, συνήθως μεταξύ 10 και 12 ετών[123], στη διαδικασία της πρακτικής επαγγελματικής μόρφωσης. Ο συνηθισμένος χρόνος μαθητείας υπολογίζεται θεωρητικά γύρω στα πέντε χρόνια[124], στην πραγματικότητα όμως τη διάρκεια εκπαίδευσης καθόριζε ο μάστορας, ανάλογα με τις προσωπικές του ανάγκες αλλά και ανάλογα με την προέλευση του μαθητευόμενου, αφού είναι γενικά γνωστό ότι οι γιοί των μαστόρων τύχαιναν προνομιακής μεταχείρισης[125]. Αν συνεκτιμήσει κανείς τον χρόνο εισόδου του νέου στην επαγγελματική μόρφωση (εδώ, στη ζωγραφική τέχνη) και τη διάρκεια της μαθητείας με όλες τις ενδεχόμενες καθυστερήσεις και αναβολές για τους λόγους που αναφέρθηκαν παραπάνω, μπορούμε να υπολογίσουμε ότι ένας νέος ζωγράφος είναι δυνατόν να ήταν έτοιμος μάστορας με δικό του εργαστήρι, στα είκοσί του χρόνια[126]. Ενδιαφέρουσα από αυτή την πλευρά είναι η περίπτωση του νεαρού ζωγράφου Μιχαήλ, εικοσιτριών ετών, ο

121. Σύμφωνα με τους κανονισμούς για τα επαγγέλματα που ίσχυαν στη Βενετία ο μαθητευόμενος ήταν υποχρεωμένος να συμπληρώσει επταετή μαθητεία, βλ. Κ. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα από τα κατάστιχα του νοταρίου Μιχ. Μαρά", *Κρητικά Χρονικά* 15–16, 1961–1962, 287 κ.εξ.· πρβλ. και Αθ. Παλιούρα, "Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα από το 1550–1600", *Θησαυρίσματα* 10, 1973, 103.

122. Αθ. Παλιούρα, "Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα", ό.π., 102. Συμβολαιογραφικά έγγραφα με συμβάσεις μαθητείας για την εκμάθηση της ζωγραφικής τέχνης, έχουν δημοσιευτεί και σχολιαστεί κατά καιρούς, βλ. Κ. Μέρτζιος, *ό.π.*, 278 αρ. XXIV· M. Cattapan, "Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500", *Θησαυρίσματα* 9, 1972, 218 κ.εξ., αρ. 10–25· Μ. Κωνσταντουδάκη, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακος"ό.π., 360 κ.εξ., Β'· η ίδια, "Νέα έγγραφα για ζωγράφους του Χάνδακα (16ος αι.) από τα αρχεία του Δούκα και των νοταρίων της Κρήτης", *Θησαυρίσματα* 14, 1977, 195 κ.εξ., Ζ'· Μ. Καζανάκη-Λάππα, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17ο αι. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα", *Θησαυρίσματα* 18, 1981, 256 κ.εξ., Α1, Α2· η ίδια, "Ειδήσεις από αρχειακές πηγές για τη ζωγραφική και τους ζωγράφους στην Κέρκυρα το 16ο αι.", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' – τ. ΙΓ', 1985–1986, 299, Β'.

123. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα,* 21 κ. εξ., ιδιαίτερα 23 κ.εξ., 35, πρβλ. και 78–79.

124. Τρία χρόνια για το πρώτο στάδιο μαθητείας, και δύο για το δεύτερο, βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, 42, 78.

125. Στο ίδιο, 42, 74, 112· πρβλ. και παραπάνω σημ. 112.

126. Στο ίδιο, 79.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

οποίος υπογράφει τις τοιχογραφίες της Παναγίας της Γιάτρισσας στην Πηγή (Μάνη), το 1693, σημειώνοντας ιδιαίτερα την ηλικία του: "... *διά χειρός εμού Μιχαήλ ... νέος ήμουν ετόν εικοσιτρίο όταν ηστόρισα το παρόν ...*" [127].

Η πρακτική επαγγελματική μόρφωση, στην οποία εντάσσεται και η εκμάθηση της ζωγραφικής τέχνης, διακρίνεται σε δύο στάδια. Στο α΄ στάδιο[128] ο νεαρός μαθητευόμενος, το "τσιράκι", υπηρετεί το αφεντικό του (τον ζωγράφο), κάνοντας θελήματα και δευτερεύουσες βοηθητικές εργασίες. Στο β΄ στάδιο[129], ως "κάλφας" είναι ο άμεσος βοηθός του μάστορα και εκτελεί εξειδικευμένη εργασία. Όταν τελειώσει και το β΄ στάδιο ο κάλφας είναι πιά έτοιμος να πάρει το χρίσμα του μάστορα με τη συμβολική επίδοση των εργαλείων του επαγγέλματος[130]. Ως μάστορας γίνεται δεκτός ως μέλος του επαγγελματικού σωματείου – της οργανωμένης "συντεχνίας", σε οψιμότερους χρόνους στην ηπειρωτική Ελλάδα, τον 17ο και 18ο αι. [131] – και αποκτά αυτοδίκαια την άδεια εξασκήσεως επαγγέλματος, με την οποία ανοίγει πια δικό του εργαστήρι, αντιμετωπίζεται σαν "δάσκαλος"[132] της τέχνης που εξασκεί και προσλαμβάνει ο ίδιος μαθητευόμενους–βοηθούς στο εργαστήρι του.

Όπως στην ενετοκρατούμενη Κρήτη, έτσι και στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, η συμφωνία με τον μάστορα για την εισδοχή του νέου ως μαθητευόμενου στο εργαστήρι γίνεται από τον κηδεμόνα του επίδοξου μαθητή, εφόσον κατά κανόνα αυτός είναι ανήλικος. Στην Κρήτη η συμφωνία αυτή επισφραγίζεται με συμβολαιογραφική πράξη, στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα γίνεται προφορικά[133].

Από τα νοταριακά έγγραφα της Κρήτης αλλά και των νήσων του Ιονίου, αντλεί κανείς πολλές πληροφορίες για τη φύση και το περιεχόμενο αυτών των συμφωνιών, που θα πρέπει να ισχύουν εθιμικά και στον τουρκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο, εφόσον σε πολλές περιπτώσεις οι πληροφορίες αυτές διασταυρώνονται με προφορικές και άλλες μαρτυρίες

---

127. Μ. Παναγιωτίδη, *ΠΑΕ* 1981, 539.

128. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 44 κ.εξ.

129. *Στο ίδιο*, 70 κ.εξ., 77 κ.εξ.

130. *Στο ίδιο*, 107, 113· η συμβολική επίδοση των εργαλείων είναι υποχρεωτική, και αυτό όχι πάντα, στην βενετοκρατούμενη Κρήτη, βλ. σχετικό έγγραφο στον Κ. Μέρτζιο, *Σταχυολογήματα*, ό.π., 289 κ.εξ., αρ. XXXVIII.

131. Μέσα στον 16ο αι. η "συντεχνία" βρίσκεται ακόμα σε μεταβατικό στάδιο μέχρι να πάρει την πιο ώριμη και ολοκληρωμένη μορφή της, βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ου αιώνα*, Ιωάννινα 1982, 18 κ.εξ.

132. Οι ζωγράφοι συχνά αποκαλούνται και "διδάσκαλοι", βλ. π.χ. "... **τοῦ διδασκάλου** τοῦ κὺρ ἀνδρέα κασωμάτη τοῦ σγουράφου ...", Κ. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π., 269, έγγρ. αρ. XVII (1554) και Αθ. Παλιούρας, "Η ζωγραφική εις τον Χάνδακα", ό.π., 105, ή "... ημείς ... αδελφοί Κωνσταντίνος και Αθανάσιος, **οι διδάσκαλοι** της ζωγραφικής τέχνης ...", όπως αναφέρεται σε συμφωνητικό του έτους 1782 που φυλάσσεται στο Αρχείο της Μονής Ξηροποτάμου και αφορά στην τοιχογράφηση του καθολικού, βλ. Μ. Πολυβίου, "Ανέκδοτο συμφωνητικό σχετικά με την αγιογράφηση του καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου", *Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, **Περιλήψεις Ανακοινώσεων**, Αθήνα 1986, 56–57. Ο όρος πάντως "διαδάσκαλος" δεν έχει σχέση με διδασκαλία "θεωρίας" σε σχολή· φυσικά ως διδάσκαλοι λογίζονται μόνον οι μάστορες, η εκπαίδευση είναι μόνον πρακτική για την εποχή που μιλάμε, και ο μαθητευόμενος μαθαίνει την ώρα της δουλειάς, βλ. Χ. Κωνσταντινόπουλος, *Η μαθητεία στις κομπανίες*, ό.π. (σημ. 113), 71, 80.

133. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 36.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

από την ηπειρωτική Ελλάδα.

Οι συμβάσεις μαθητείας συντάσσονται σύμφωνα με ένα συγκεκριμένο τύπο και επαναλαμβάνουν με φραστικές παραλλαγές ορισμένα σταθερά σημεία. Ο κηδεμόνας υπόσχεται στον ζωγράφο, τον μάστορα, να τον υπηρετεί ο μαθητευόμενος πιστά και υπάκουα, και να τον ακολουθεί αδιαμαρτύρητα σε όποιο μέρος και αν πάει[134], όπου τον οδηγούν οι ανάγκες της δουλειάς. Από την πλευρά του ο μάστορας αναλαμβάνει τη διατροφή του μαθητευόμενου και, πολλές φορές αλλά όχι πάντα, δέχεται να αγοράζει παπούτσια στο παιδί[135]. Μισθός κατά κανόνα δεν αναφέρεται, εφόσον ως μισθός για τον μαθητευόμενο λογίζεται η εκμάθηση της τέχνης από τον έμπειρο μάστορα, ενώ αντίστοιχα οι υπηρεσίες που προσφέρει ο μαθητευόμενος είναι ένα είδος καταβολής διδάκτρων για τον ζωγράφο[136].

Οι ζωγράφοι ανήκουν στους λίγους της εποχής που είναι εγγράμματοι· οι επιγραφές, όπως είναι γνωστό, είναι γεμάτες ορθογραφικά λάθη, σε μια κομψή όμως και επιτηδευμένη γραφή. Είναι ενδιαφέρον ότι ο ζωγράφος επιφορτίζεται πολλές φορές μαζί με την τέχνη να διδάξει στον μαθητευόμενο και γράμματα[137]. Με ιδιαίτερη έμφαση ο κηδεμόνας ζητεί από τον ζωγράφο να διδάξει στον μαθητή του "*όλα τα μυστικά*" της τέχνης του[138]. Τέλος προβλέπεται ρήτρα για όποιον σπάσει τη συμφωνία[139].

Μέσα από τα συμβολαιογραφικά έγγραφα του 15ου–16ου αι. σχεδιάζεται αρκετά καθαρά η σχέση της μαθητείας, και οδηγείται κανείς αβίαστα σε ορισμένες παρατηρήσεις. Είναι βέβαια σαφές ότι ο ζωγράφος είναι επαγγελματίας αλλά είναι συγχρόνως και δάσκαλος, εφόσον η εκμάθηση της τέχνης είναι πρακτική και στηρίζεται στην τριβή του μαθητευόμενου με την εργασία μέσα στο συνεργείο. Γι' αυτό και συχνά οι ζωγράφοι αποκαλούνται "διδάσκαλοι"[140]. Η θέση του μαθητευόμενου φαίνεται μέσα από τα κείμενα αυτά δύσκολη, και οι μαρτυρίες που έχουμε από οψιμότερους αιώνες για τη διατροφή και τη δια-

---

134. "... εἰς ὁποιαν χώραν θέλεις πάῃ νἄμε μετὰ σένα ... εἰς τὴν ὑποταγὴν καὶ εἰς τὰ θελήματά σου, καλός, ἐμπιστεμένος ἀπιβούλευτος καὶ ἄκλευτος ...", βλ. Κ. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π., 278, αρ. XXIV (1560): ο μα(ί)στορας που συμβάλλεται είναι ο κυρ Συμεών Στρελίτζας Μπαθάς του ποτε κυρ Θεοφάνου, ο γιός δηλ. του Κρητικού Θεοφάνη· το έγγραφο αναδημοσιεύεται από τον M. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", *DOP* 23–24, 1969–1970, 351, αρ. 16.

135. "... νὰ τὸν ταγοποτίζῃ, νὰ τὸν ἐνδύνῃ καὶ νὰ τὸν καλικώνῃ ...", βλ. Κ. Μερτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π., 289, αρ. XXXVII (1539).

136. Ο μαθητευόμενος παραιτείται ρητά από οποιοδήποτε τέτοιο δικαίωμα, "... καὶ νὰ μὴν ἔχω ἐξουσίαν ὡσὰν θελήσω νὰ μισεύσω νὰ σοῦ ζητήξω τίποτας πλήρωμα διὰ μισθὸν ... οὐδὲ νἄσε κρατημένος ποτὲ νὰ μοῦ δώσῃς τίποτας πλήρωμα διὰ ὅσον καιρὸν σταθῶ μετὰ σένα ...", βλ. Κ. Μερτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π., 278, αρ. XXIV (1560) . Πρβλ. και Γ. Παπαγεωργίου, ό.π., 121.

137. ..."Ὁμοιως δὲ ὑπόσχεται (ενν. ο ζωγράφος) ... ἵνα μαθητεύῃ τὸ παιδὶ ... τὰ γράμματα καὶ τὸ γράψιμο, ... ὡς τὸ ἔθος τῶν καλῶν διδασκάλων ...", βλ. Μ. Καζανάκη-Λάππα, "Ειδήσεις από αρχειακές πηγές", ό.π. (σημ. 122), 299, Β' , στ. 40–42 (1584). Πρβλ. η ίδια, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακα", ό.π. (σημ. 122), 256, Α1, στ. 8 (1630).

138. Ο ζωγράφος "... ὑπόσχεται ἵνα ὀφείλῃ μαθητεύση (ενν. στον μαθητευόμενο) ... ὅλλην τὴν τέχνην τῆς ζωγραφικῆς καλλᾶ, πιστᾶ καὶ ἀληθινᾶ μὲ ὅλα τὰ μυστήρια τῆς αυτῆς τέχνης, ὡς τὸ ἔθος τῶν καλῶν τεχνιτῶν...", βλ. Μ. Καζανάκη – Λάππα, "Ειδήσεις από αρχειακές πηγές", ό.π.

139. Μ. Καζανάκη-Λάππα, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακα", ό.π., 256–257· πρβλ. και Κ. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π., 288 κ.εξ., έγγραφα αρ. XXXV (1538), XXXVIII (1564), XL (1538).

140. Βλ. παραπάνω σημ. 132.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βίωση μέσα στα εργαστήρια στα χρόνια της μαθητείας επιβεβαιώνουν αυτήν την εντύπωση[141]. Η εκμάθηση της τέχνης απαιτεί θυσίες και παραίτηση από οποιεσδήποτε απαιτήσεις. Ο μαθητευόμενος υπόσχεται μέσω του κηδεμόνα τυφλή υπακοή στο αφεντικό, αφιλοκέρδεια, τήρηση του υπεσχημένου χρόνου παραμονής στο εργαστήρι. Ταυτόχρονα διαφαίνεται η πατριαρχική εξουσία που ασκεί ο μάστορας και η δυνατότητα εκμετάλλευσης που του παρέχεται αφού μπορεί να επιμηκύνει το χρόνο παραμονής του μαθητευόμενου και να απολαύει ανέξοδα της παροχής υπηρεσιών.

Στις συμβάσεις μαθητείας ο μαθητευόμενος υπόσχεται να ακολουθεί το αφεντικό του αδιαμαρτύρητα[142] όπου τον φέρνουν οι ανάγκες της δουλειάς. Μας είναι πράγματι γνωστό ότι οι ζωγράφοι που ασχολούνται με την τοιχογραφία μετακινούνται διαρκώς, όπως και οι κτίστες[143], από τόπο σε τόπο ανάλογα με τον κύκλο εργασιών. Είναι προφανές ότι ένας τόπος δεν αρκεί για τη διαρκή αποσχόληση του συνεργείου. Κι' αυτό όχι μόνο στη μεταβυζαντινή εποχή, για την οποία επικρατεί λανθασμένα η εντύπωση ότι η παραγωγή είναι ισχνή. Ήδη από την βυζαντινή εποχή ο πλάνητας βίος του ζωγράφου με το συνεργείο του ήταν ο κανόνας. Ο Θεοφάνης ο Έλληνας[144] γεννιέται – κατά πάσα πιθανότητα – στην Κωνσταντινούπολη αλλά ζωγραφίζει από πόλη σε πόλη μέχρι να φτάσει στο Novgorod (1378) και τη Μόσχα (περ. 1400). Ο Μανουήλ Ευγενικός[145] ξεκινά από την Πρωτεύουσα αλλά φιλοτεχνεί τοιχογραφίες και στην Γεωργία (περ. 1390). Ο Ξένος Διγενής[146] γεννιέται στην Πελοπόννησο αλλά ζωγραφίζει από την Κρήτη (1470) μέχρι την Αιτωλία (1491) και την Πωγωνιανή. Ο Θεοφάνης Στρελίτζας-Μπαθάς[147] γεννιέται στην Κρήτη, μεγάλο κέντρο της εποχής εκείνης, αλλά ζωγραφίζει όπου τον ζητούν, στα Μετέωρα (1527) και τον Άθω (1535, 1546). Ο Κατελάνος[148] είναι θηβαίος, ζωγραφίζει όμως στον Άθω (1560). Έτσι και οι Κονταρήδες[149] γεννιούνται στη Θήβα αλλά οι παραγγελίες τους φέρνουν, όπως συνήθως, μακριά από την γενέτειρά τους, στα Μετέωρα, στα Γιάννενα και πιθανόν στην Εύβοια. Οι μετακινήσεις αυτές από τόπο σε τόπο των ζωγράφων με το συνεργείο τους ερμηνεύουν ως ένα βαθμό τις ομοιότητες που προκύπτουν στην εικονογραφία και το ύφος σε τοιχογραφίες μνημείων που χωρίζουν μακρυνές αποστάσεις.

Τη ζωή του πλανόδιου ζωγράφου μοιράζονται τα τσιράκια και οι καλφάδες που

---

141. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 60 κ.εξ.

142. Βλ. παραπάνω, σελ. 126-127 με σημ. 134.

143. Χ. Κωνσταντινόπουλος, *Η μαθητεία στις κομπανίες*, ό.π., 13 κ.εξ., 53 κ.εξ. passim.

144. V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien–München 1968, 7 κ.εξ.

145. H. Belting, "Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople en Géorgie", *Cahiers Archéologiques* 28, 1979, 103 κ.εξ.

146. Για τον Ξένο Διγενή βλ. Μ. Βασιλάκη -Μαυρακάκη, "Ο ζωγράφος Ξένος Διγενής και η εκκλησία των Αγίων Πατέρων στα Απάνω Φλώρια Σελίνου της Κρήτης", *Πεπραγμένα του Δ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Β΄*, Αθήνα 1981, 550 κ.εξ.· για τη διόρθωση της χρονολογίας στα Απάνω Φλώρια στο έτος 1470 βλ. Π. Βοκοτόπουλος, "Η χρονολογία των τοιχογραφιών του Ξένου Διγενή στα Απάνω Φλώρια Σελίνου", *ΑΑΑ* 16, 142 κ.εξ.

147. Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Άγιον Όρος 1986, 35 κ.εξ.

148. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 198 κ.εξ.· M. Garidis, *La Peinture murale*, ό.π. (σημ. 1), 189 κ.εξ.

149. Βλ. παραπάνω σελ. 103.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συγκροτούν το συνεργείο, το εργαστήρι του ζωγράφου, και ταξιδεύουν μαζί του από τόπο σε τόπο. Από τις λίγες μαρτυρίες που μας σώζονται, κυρίως σε μεταβυζαντινά μνημεία, οι μετακινήσεις αυτές, αν κρίνει κανείς από τους μήνες εργασίας που αναφέρονται στις κτητορικές επιγραφές, γίνονται κυρίως από τον Απρίλη μέχρι τον Οκτώβρη, "από του Αγίου Γεωργίου μέχρι του Αγίου Δημητρίου"[150], όπως λέγεται. Είναι και οι ευκολότεροι μήνες για τα ταξίδια. Μεταγενέστερες μαρτυρίες διεκτραγωδούν τις ταλαιπωρίες κατά τους χειμερινούς μήνες[151] και την κούραση των "μικρών" της συντροφιάς, οι οποίοι εξυπηρετούσαν όχι μόνο μέσα στο εργαστήρι, την ώρα της δουλειάς, αλλά επιφορτίζονταν και με πολλές άλλες υπηρεσίες για τη συντήρηση του συνεργείου[152].

Είναι ενδιαφέρον ότι σε πολλά έγγραφα με σύμβαση μαθητείας ο κηδεμόνας κάνει ιδιαίτερη μνεία με την παραίνεση προς τον ζωγράφο να μεταδώσει στον μαθητή *"όλα τα μυστικά της τέχνης του"*[153]. Φαίνεται λοιπόν, πως, αν διαβάσει κανείς πίσω από τις γραμμές, η περίπτωση του δασκάλου που δεν μάθαινε στον μαθητευόμενο όλη τη σειρά της δουλειάς δεν θα ήταν σπάνια. Μεταγενέστερες μαρτυρίες και σ'αυτό το σημείο από την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα δείχνουν ότι η εκμάθηση της τέχνης στηριζόταν σε πολύ μεγάλο βαθμό στην παρατήρηση, τη θέληση και την προσληπτικότητα του μαθητευόμενου και όχι στην προθυμία του ζωγράφου[154]. Η απροθυμία του μάστορα να μεταδώσει τα μυστικά της τέχνης του συμβαδίζει αφενός με την εκμετάλλευση του μαθητευόμενου (με την καθυστέρηση δηλ. του χρόνου μαθητείας μέσα στο εργαστήρι) και αφετέρου με τον ανταγωνισμό που αισθάνεται ο παλαιός μάστορας για τον νέο, με αποτέλεσμα την αναβολή της εισδοχής του νεώτερου στους κόλπους της συντεχνίας και την παρεμπόδιση στο άνοιγμα ενός νέου εργαστηρίου[155].

– III –

Έτσι ο ζωγράφος, όπως κάθε εξειδικευμένος τεχνίτης-μάστορας στην εποχή του, είναι επικεφαλής ενός συνεργείου, που αποτελείται από μαθητευόμενους, τσιράκια και καλφάδες, που συγκροτούν το εργαστήρι του.

Τη **συγκρότηση** ενός τέτοιου **εργαστηρίου** και τον **τρόπο εργασίας** κατά την ώρα της τοιχογράφησης σε μια όψιμη εποχή, τον 19ο αι., μας περιγράφει ο Didron[156] το έτος 1839

150. Αυτό ισχύει τόσο για τα μπουλούκια των κτιστάδων όσο και για τα εργαστήρια των ζωγράφων, βλ. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι* (εκδ. Μέλισσα) 1981, 13, Αν. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, ό.π. (σημ. 7), 45.

151. Χ. Κωνσταντινόπουλος, *Η μαθητεία στις κομπανίες*, ό.π., 96 κ.εξ.

152. *Στο ίδιο*, 101, πρβλ. και Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 44 κ.εξ., για την παροχή υπηρεσιών και στα σπίτια των μαστόρων.

153. Βλ. παραπάνω σελ. 127 με σημ. 138.

154. Ο μάστορας επεδίωκε να κρατά τον μαθητευόμενο μακριά από τα μυστικά της τέχνης του, σύμφωνα με μαρτυρίες, και ο μαθητευόμενος κατέληγε στην αυτοδιδαχή, βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα*, ό.π., 52 κ.εξ., επειδή η τέχνη "δεν χαρίζεται αλλά κλέβεται", βλ. Χ. Κωνσταντινόπουλος, ό.π., 80.

155. Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, 43, 79.

156. Την περιγραφή του Didron παραθέτει ο G. Schäfer, *Ερμηνεία της ζωγραφικής. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, aus dem handschriftlichen neugriechischen Urtext übersetzt, mit Anmerkungen von Didron d. Ä und eigenen*, Trier 1855, 10–11, 94 κ.εξ., σημ. 2. Για σχόλια πάνω στο ενδιαφέρον αυτό κείμενο σε σχέση

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ως αυτόπτης μάρτυρας από την τοιχογράφηση του εσωνάρθηκα της Μ. Εσφιγμένου. Μολονότι η μαρτυρία αναφέρεται σε μια όψιμη εποχή, απομακρυσμένη από τον 16ο αι., ωστόσο οι πατροπαράδοτοι τρόποι που ισχύουν ακόμη δίνουν ταυτόχρονα εναργή εικόνα και για τα παλαιότερα μεταβυζαντινά αλλά και τα βυζαντινά εργαστήρια ζωγραφικής.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Didron, στον εσωνάρθηκα της Μ.Εσφιγμένου είχαν στηθεί σκαλωσιές. Ένας εργάτης άπλωνε το πρώτο στρώμα του σοβά στους τοίχους. Το συνεργείο του ζωγράφου απαρτιζόταν από έξι άτομα: τον ιερέα Ιωάσαφ, που ήταν και ο πρώτος του εργαστηρίου, τον νεώτερο αδελφό του, και τέσσερις μαθητευόμενους, δύο καλφάδες – ο ένας από τους οποίους, ο καλύτερος ζωγράφος, ήταν διάκονος – και δύο τσιράκια. Ο αδελφός του Ιωάσαφ, και αυτός ζωγράφος, τον βοηθούσε σε τεχνικές κυρίως δουλειές, αφού ήταν αυτός που έστρωνε προσεκτικά και με μαεστρία το δεύτερο στρώμα του σοβά, που θα δεχόταν την τοιχογράφηση. Στο συνεργείο πρωτοστατούσε ο Ιωάσαφ. Οργάνωνε τις επιφάνειες για τη διακόσμηση, όριζε τη θέση και το μέγεθος των παραστάσεων και σχεδίαζε με βιαστικές και σίγουρες γραμμές τις μορφές για κάθε σκηνή. Το μόνο όργανο που χρησιμοποιούσε ήταν ένας αυτοσχέδιος διαβήτης για να ορίζει τους κύκλους[157].

Ο πρώτος από τους καλφάδες, ο διάκονος, ήταν ουσιαστικά ο δεύτερος ζωγράφος του συνεργείου και θα διαδεχόταν τον Ιωάσαφ μετά τον θάνατο του ζωγράφου, σαν αρχιμάστορας του εργαστηριού. Ο διάκονος ζωγράφιζε στις μορφές που είχε ήδη σχεδιάσει ο Ιωάσαφ, τον προπλασμό και την πτυχολογία, ενώ ο νεώτερος κάλφας φιλοτεχνούσε τα διακοσμητικά στα ρούχα και το βάθος, πρόσθετε τα χρυσώματα στα φωτοστέφανα και τις στολές και έγραφε τις επιγραφές[158].

Το κεφάλι και τα γυμνά μέρη του σώματος, που αποτελούν και το δυσκολότερο μέρος της δουλειάς, τα χειριζόταν για όλες τις μορφές μόνος του ο αρχιμάστορας, ο Ιωάσαφ, όπως μόνος του ζωγράφιζε σε όλα τα στάδια, από το σχέδιο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια, τις κυριώτερες παραστάσεις (Παντοκράτορα, Πλατυτέρα) και τις εξέχουσες χριστολογικές σκηνές (Μυστικό Δείπνο, Σταύρωση κλπ.)[159].

Τέλος, τα τσιράκια, τα κατώτερα μέλη του συνεργείου, δύο παιδιά 12 έως 13 ετών, έτριβαν και ανακάτευαν τα χρώματα, έτρεχαν στα θελήματα και βοηθούσαν τον μάστορα και τους καλφάδες πάνω στη σκαλωσιά[160].

Με ένα τέτοιο τρόπο δουλειάς, όπως περιγράφει ο Didron – έναν καταμερισμό δηλαδή της εργασίας πάνω στο ίδιο έργο –, κάτω από ένα ορισμένο πρίσμα, το έργο τέχνης φαίνεται να κατακερματίζεται, εφόσον πάνω σε μιά και μόνον παράσταση περνούν περισσότερα "χέρια", που την επεξεργάζονται εν μέρει, ανάλογα με την ειδικότητά τους (σχέδιο, προπλασμός, πτυχολογία, πλάσιμο, διακοσμητικά, χρυσώματα, επιγραφές). Η εντύπωση

με βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες βλ. H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin* (Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas – Bd. 5), Giessen 1963, 108 κ.εξ., και H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien,* ό.π. (σημ. 1), 118 κ.εξ.

157. G. Schäfer, *ό.π.*, 94–95.

158. Στο ίδιο, *ό.π.*, 10, 97.

159. *Στο ίδιο,* 95 κ.εξ., 97.

160. *Στο ίδιο,* 10, 94, σημ. 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

όμως αμβλύνεται αν σκεφθεί κανείς, ότι πίσω από όλες αυτές τις εργασίες, υπάρχει ένας, αυτός που αφήνει το όνομά του στην κτητορική επιγραφή, ο οποίος συλλαμβάνει, ορίζει μέσα στο χώρο, σχεδιάζει, αναλαμβάνει το δυσκολότερο μέρος της δουλειάς και επιβλέπει την εκτέλεση της εργασίας, ο αρχιμάστορας, ο οποίος δίνει ενότητα και πνοή στο έργο. Έτσι, η διάκριση "χεριών", ένα αίτημα που θέτει συχνά η σύγχρονη έρευνα, είναι σε πολλά σύνολα, με την κατανομή αυτή της εργασίας, ανέφικτη.

Ο ίδιος ο Didron διατυπώνει ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις που αξίζει να τις προσέξουμε. Θαυμάζει καταρχήν τον Ιωάσαφ, τον οποίο θεωρεί αξιόλογο ζωγράφο, ισότιμο με τους δυτικούς[161]. Θαυμάζει τη μνήμη του, την άνεση και την ταχύτητα του χρωστήρα του, τον σοφό καταμερισμό της εργασίας[162] μέσα στο συνεργείο που επιτρέπει ταχύτητα και ποιότητα. Ο Ιωάσαφ σχεδιάζει γρήγορα, με σίγουρο χέρι, αλάνθαστα, χωρίς να επανέρχεται για διορθώσεις, χωρίς ανθίβολα ή άλλα πρότυπα, και υπαγορεύει στον κάλφα του τις επιγραφές για τις σκηνές και τα ειλητά, χωρίς να συμβουλεύεται βιβλία ή άλλο βοήθημα[163]. Σύμφωνα πάντα με τη μαρτυρία του Didron η ταχύτητα με την οποία εργάζεται ο Ιωάσαφ είναι εντυπωσιακή. Μέσα σε λιγότερο από μία ώρα σχεδίασε μία παράσταση σε μεγάλη κλίμακα με τον Χριστό στη σκηνή του "Πορευθέντες μαθητεύσατε", σε μία ώρα επεξεργάζεται το πλάσιμο σε δύο κεφάλια και σε πέντε ημέρες φιλοτέχνησε με το συνεργείο του μία παράσταση σε μνημειακή κλίμακα, 12 τ.μ. συνολικά, με δώδεκα μορφές και δύο άλογα[164]. Ωστόσο μία επιφάνεια 12 τ.μ., σε πέντε ημέρες για ένα εργαστήρι με παραδοσιακή τεχνική δεν μπορεί να θεωρηθεί σαν η καλύτερη δυνατή επίδοση· σύμφωνα με εκτιμήσεις βασισμένες σε επιγραφικές μαρτυρίες μεταβυζαντινών εκκλησιών της Σερβίας η συνήθης επιφάνεια τοιχογράφησης στο μεροκάματο υπολογίζεται σε 6 έως 9 τ.μ.[165]. Παρόλα αυτά ο Didron υπολογίζει – ίσως με κάποια υπερβολή – ότι για μια τέτοια μνημειακή παράσταση, με τόσο πολλές μορφές σαν και αυτή που ζωγράφησε ο Ιωάσαφ στη Μ. Εσφιγμένου ένας μέτριος δυτικός ζωγράφος θα χρειαζόταν έξι έως οκτώ μήνες δουλειά![166]

Ο Didron[167] εντυπωσιάζεται από το γεγονός ότι ο Ιωάσαφ δεν χρησιμοποιεί ανθίβολα. Τα ανθίβολα ανήκουν στα εργαλεία της δουλειάς για ένα εργαστήρι, όπως τα χρώματα και τα πινέλα. Η χρήση ανθιβόλων μαρτυρείται, όπως είναι γνωστό, από πολλές πηγές. Στα νοταριακά έγγραφα της Κρήτης γίνεται λόγος για ανθίβολα, τα οποία ανταλλάσσονται μεταξύ των ζωγράφων[168]. Ο εκ Φουρνά Διονύσιος αναφέρεται σε ειδική παράγραφο μέσα

161. G. Schäfer, 11.

162. *Στο ίδιο,* 97 κ.εξ.

163. *Στο ίδιο,* 10–11, 95.

164. *Στο ίδιο,* 10, 96.

165. R. Nikolic, "Une journée de travail d' un zographe au Moyen âge", *Zograf I,* 1966, 30 (σερβ. με γαλλ. περίληψη)· πρβλ. και Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, ό.π.* (σημ. 7), 44–45.

166. G. Schäfer, *ό.π.* (σημ. 156), 96.

167. *Στο ίδιο,* 10–11, 95.

168. Μεταξύ του Κρητικού Θεοφάνη και του Ντζουάν Ευριπιώτη, βλ. Κ. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα", ό.π. (σημ. 121), 260–261, έγγραφο αρ. VIII (1560, 1563)· το έγγραφο αναδημοσιεύει ο Μ. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", *DOP* 23–24, 1969–1970, 350. Βλ. και Η. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien,* ό.π. (σημ. 1), 128 κ.εξ., με σχόλια στο κείμενο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην Ερμηνεία του – *"Πῶς νά ἐβγάλῃς ἀνθίβολα"* – σε τρεις τρόπους κατασκευής ανθιβόλων[169]. Σε συλλογές σώζονται ανθίβολα[170], ορισμένα από τα οποία έχουν σχολιαστεί με πολύ χρήσιμες παρατηρήσεις από τον Α. Ξυγγόπουλο και την Λ. Μπούρα[171]. Μια αντιπαραβολή παραστάσεων με τα πρότυπα τους, τόσο στην τοιχογραφία όσο και στις φορητές εικόνες, υποδεικνύει ανάλογα προσθετικές ή αφαιρετικές διαδικασίες πάνω στο ανθίβολο – όπως συμβαίνει π.χ. στην εικονογραφία των Αίνων από τους Κονταρήδες –, αλλά και αλλαγές στην κλίμακα ανάλογα με τη διαθέσιμη επιφάνεια, αλλαγές που ανήκουν στη συνήθη πρακτική για ένα εργαστήρι[172]. Ο Ιωάσαφ πάντως θα πρέπει να ήταν αξιόλογος ζωγράφος με μεγάλη πείρα στην τοιχογραφία. Θα πρέπει να είχε τοιχογραφήσει πολλές εκκλησίες και να είχε επαναλάβει πολλές φορές τα ανθίβολά του στις παραστάσεις που φιλοτεχνούσε για να έχει τέτοια άνεση και ταχύτητα στο σχέδιο χωρίς να έχει πια ανάγκη να τα συμβουλεύεται.

Το συνεργείο του Ιωάσαφ αποτελείται από έξι μέλη[173]. Είναι εντούτοις λογικό να υποθέσει κανείς ότι ο αριθμός των μελών ενός εργαστηρίου θα μπορούσε να ήταν μεταβλητός ανάλογα με την έκταση της παραγγελίας. Π.χ. ο ζωγράφος Γεώργιος Τζανφουρνάρης αναλαμβάνει το 1584 να κάνει τις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Παντοκράτορα του Ζυγού στην Κέρκυρα μαζί με έναν μόνο βοηθό, όπως προκύπτει από το συμφωνητικό, μέσα στο

169. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, *Διονυσίου του ἐκ Φουρνά, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Εν Πετρουπόλει 1909, 9 κ.εξ.

170. Για τον όρο "ανθίβολο" και τη σημασία του βλ. Λ. Μπούρα – Μ.Φ. Τσιγκάκου, "Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων", *Ζυγός, Νοέμβριος–Δεκέμβριος* 1983, 22· ορθά τονίζεται ότι ο όρος πρέπει να ερμηνεύεται με τη διευρυμένη του σημασία που καλύπτει κάθε είδους βοήθημα σε σχέδια (εικονογραφικά πρότυπα, αρχιτεκτονήματα, διακοσμητικά, κλπ.) που διαθέτουν οι ζωγράφοι.

171. Α. Ξυγγόπουλος, "Ανθίβολα δύο εικόνων του Θεοδώρου Πουλάκη", *ΔΧΑΕ* περ. Δ'–τ. Γ', 1962–1963, 75–86· Λ. Μπούρα – Μ.Φ. Τσιγκάκου, "Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων", ό.π., 22 κ.εξ.· Λ Μπούρα", Ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη και δύο εικόνες του Αγίου Δημητρίου με υπογραφή ΕμμανουήλΤζάνε", *Ἕκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1986, 43–44· L. Boura, "Cartoon of the Resurrection (Nr 72), Cartoon of the Baptism of Christ (Nr 73)", in: *From Byzantium to El Greco*, London 1987, 198 κ.εξ. Βλ. και M. Chatzidakis, "Recherches", ό.π., εικ. 100, 101. Για ανθίβολα ή σχέδια εργασίας της βυζαντινής περιόδου βλ. S. Der Nersessian, "Copies des peintures byzantines dans un carnet arménien de "Modèles"", *Cahiers Archéologiques* 18, 1968, 111 κ.εξ., K. Weitzmann, "Zur byzantinischen Quelle des Wolfenbüttler Musterbuches", *Festschrift für H. Hahnloser*, Basel 1961, 223 κ.εξ. Για το θέμα πρβλ. την μελέτη της Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1995.

172. Για τους Αίνους βλ. παραπάνω σελ. 114. Εξάλλου στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες του Οσίου Μελετίου (1572–1592), στον κύκλο των Μαρτυρίων, διαπιστώνεται, σε σχέση με τα πρότυπά τους (ανθίβολα) της Μ. Βαρλαάμ, η αλλαγή κλίμακας αλλά και φοράς, η διευθέτηση των δεδομένων εικονογραφικών στοιχείων αραιότερα ή πυκνότερα – ανάλογα με την επιφάνεια – με ενδεχόμενες παραλείψεις ή προσθήκες, δηλ. "παραλλαγές" σε ένα βασικό καμβά, και το ίδιο παρατηρείται στη συγκρότηση του αρχιτεκτονικού βάθους, για το οποίο χρησιμοποιούνται συγκεκριμένοι τύποι κτηρίων με παραλλαγές στη διάταξη, βλ. διεξοδικά στο θέμα H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π. (σημ. 1), 111 κ.εξ., 133–138. Την αλλαγή κλίμακας στα ανθίβολα σε τοιχογραφίες βυζαντινής περιόδου διαπιστώνει ο D. Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods", *DOP* 22, 1968, 90. Για τις φορητές εικόνες βλ. τις ανάλογες παρατηρήσεις της Λ. Μπούρα, "Ανθίβολα του Μουσείου Μπενάκη" ό.π., 44.

173. Βλ. παραπάνω σελ. 129.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

οποίο οι επίτροποι υπόσχονται *"... νὰ τοῦ κάνουν καὶ τὰς ἐξόδους του (ενν. τα έξοδα διατροφής) ὁμοίως αὐτοῦ καὶ τοῦ συντρόφου του..."*[174]. Όπως επίσης, σε θεωρητικό επίπεδο, μπορεί εύλογα να υποτεθεί ότι για την ανάληψη ενός μεγαλύτερου έργου ο ζωγράφος αναζητεί τη σύμπραξη και ενός δεύτερου ζωγράφου. Σε μια τέτοια σύμπραξη ζωγράφων φορητών εικόνων αναφέρονται συμβολαιογραφικά έγγραφα από την Κρήτη[175]· ο χρόνος σύμπραξης είναι ορισμένος, ο λόγος όμως για τον οποίο οι ζωγράφοι συναινούν στη σύμπραξη δεν αναφέρεται στο συμφωνητικό· απλώς, λογικά μπορεί κανείς να υποθέσει, ότι ο λόγος της σύμπραξης θα πρέπει να αναζητηθεί στις αυξημένες υποχρεώσεις που δημιουργούσε η εκτέλεση μιας συγκεκριμένης παραγγελίας. Για την τοιχογράφηση πάντως του καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος (1783), το εργαστήρι των αδελφών Κωνσταντίνου και Αθανασίου ενισχύεται με έναν ακόμη ζωγράφο, τον Ναούμ, ο οποίος συνυπογράφει στην κτητορική επιγραφή[176]. Ο Ναούμ βέβαια δεν θα συνέπραξε μόνος του· σαν αυτόνομος ζωγράφος θα ήταν επικεφαλής του δικού του συνεργείου, ισότιμος με τους μάστορες, γι' αυτό και συνυπογράφει στη σχετική επιγραφή.

Όπως αναφέρεται και παραπάνω, μόνον ο αρχιμάστορας, ο πρώτος του συνεργείου αφήνει το όνομά του στην επιγραφή[177]. Στην περίπτωση όμως που συμπράττουν περισσότεροι μάστορες, αναφέρονται και αυτοί στη σχετική επιγραφή, όπως στην Μονή Ξηροποτάμου οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος, Αθανάσιος και Ναούμ. Οι κανόνες δεν είναι βέβαια χωρίς εξαιρέσεις. Αξιομνημόνευτος σε αυτή την περίπτωση είναι ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της Αγίας Παρασκευής Κάτω Δολών στη Μεσσηνιακή Μάνη (1698)[178]. Στην τοιχογράφηση του ναού έχουν εργαστεί δύο ζωγράφοι, των οποίων το ύφος και η συμβολή είναι αμέσως αντιληπτή. Ο μονόχωρος τρουλλαίος σταυρόσχημος ναός μοιράζεται κυριολεκτικά στα δύο, στο βόρειο και νότιο τμήμα αντίστοιχα, κάθε ένα από τα οποία αναλαμβάνει ενας μάστορας. Οι δυό τους ασφαλώς θα συνεργάστηκαν για τη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, ο καθένας τους όμως ανέλαβε ολοκληρωτικά το ένα τμήμα του ναού, στο οποίο από τα προσχέδια μέχρι και την εκτέλεση των παραστάσεων είχε την απόλυτη πρωτοβουλία. Οι δύο ζωγράφοι συναντώνται στο κτιστό τέμπλο ακρι-

174. Μ. Καζανάκη-Λάππα, "Ειδήσεις από αρχειακές πηγές", ό.π. (σημ. 122), 298–299.

175. Μ. Κωνσταντουδάκη, "Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αι.", ό.π. (σημ. 122), έγγραφα Α' (1503) και Η' (1509), σελ. 360, 367 κ.εξ., αντίστοιχα.

176. Στο συμφωνητικό που υπογράφεται το 1782 ο Ναούμ δεν αναφέρεται, το όνομά του όμως εμφανίζεται τόσο στη σχετική επιγραφή για την τοιχογράφηση, που ολοκληρώνεται το 1783, όσο και στους λογαριασμούς εξόφλησης, βλ. Μ. Πολυβίου, "Ανέκδοτο συμφωνητικό σχετικά με την αγιογράφηση του καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου", *Έκτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, Αθήνα 1986, 56–57. Το πιθανότερο πάντως είναι ότι ο Ναούμ δεν συμπράττει ως βοηθός, όπως υποτίθεται, *στο ίδιο*, 57, αλλά ως ισότιμος ζωγράφος. Προφανώς η ανάγκη να ενισχυθεί το συνεργείο με έναν ακόμη ζωγράφο θα ανέκυψε μετά την υπογραφή του συμφωνητικού, κατά τη διάρκεια των εργασιών· γι' αυτό και ο Ναούμ δεν αναφέρεται στο συμφωνητικό, συμμετέχει όμως στα οικονομικά βάρη και συνυπογράφει στη σχετική με την τοιχογράφηση επιγραφή σαν ζωγράφος ισότιμος με τους άλλους.

177. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π. (σημ. 150), 27· Αν. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, ό.π. (σημ. 7), 45.

178. Σ. Καλοπίση, "Αγία Παρασκευή στους Δολούς", *ΠΑΕ* 1980, 217 κ.εξ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βώς στο κέντρο· τις μισές παραστάσεις στο βόρειο τμήμα του τέμπλου έχει ζωγραφήσει ο ένας ζωγράφος και τις άλλες μισές, στο νότιο τμήμα, ο δεύτερος. Ωστόσο, το έργο υπογράφει μόνον ένας, ο Παναγιώτης Μπενιζέλος, χωρίς οιαδήποτε μνεία για τον συνεργάτη του, στον οποίο είχε αναθέσει την τοιχογράφηση της μισής εκκλησίας. Να ήταν άραγε ένας προχωρημένος κάλφας του ο άγνωστος συνεργάτης, για τον οποίο ο μαστρο-Μπενιζέλος απαξίωνε να αναφέρει το όνομά του;

Είναι πάντως γεγονός ότι πίσω από κάθε ζωγράφο που υπογράφει υπάρχει μια ομάδα βοηθών που τον επικουρούν στην εκτέλεση των τοιχογραφιών. Οι μαθητευόμενοι αυτοί του εργαστηρίου, καλφάδες και τσιράκια, παραμένουν ανώνυμοι και δεν αναφέρονται στις επιγραφές. Το έργο τους δεν αναγνωρίζεται μέσα στο ζωγραφικό σύνολο, αφού η συμβολή τους είναι αποσπασματική, σύμφωνα με τον τρόπο δουλειάς του εργαστηρίου που μας παραδίδει ο Didron[179]. Μέσα στο εργαστήρι επικρατεί αυστηρή ιεραρχία που απαιτεί τυφλή υπακοή στις προσταγές του αρχιμάστορα, όπως δηλώνεται άλλωστε με σαφήνεια στα συμφωνητικά που επικυρώνουν τη σχέση μαθητείας. Οι μαθητευόμενοι απλώς βοηθούν τον ζωγράφο αναλαμβάνοντας ήσσονος σημασίας εργασίες, κάτω από τη δική του άγρυπνη καθοδήγηση[180], σύμφωνα με το δικό του ύφος, που το διδάσκονται πάνω στην πρακτική της δουλειάς. Η απουσία κάθε μνείας βοηθών από τις επιγραφές είναι ο κανόνας, και σπάνιες εξαιρέσεις η περίπτωση του ιερέα Ιωάννου εκ Σταγών και του Κωνσταντίνου από το Λινοτόπι. Στην επιγραφή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ των Μετεώρων (1587), ο Ιωάννης αναφέρει εκτός από το όνομά του και τους βοηθούς του, έστω και ανώνυμα "... *ιστορήθη δε και δια χειρος ... Ιωάννου ιερέως μετά των τεκνων αυτού ... εκ χώρας Σταγων* ..."[181], και στη Μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης (1653), ο Κωνσταντίνος αναφέρει ονομαστικά και τον μαθητή του "... *δια χηρος εμου Κωνσταντινου ... και Μαθητης αυτου Νικολαου* ..."[182].

– IV –

Συνοψίζοντας τις πληροφορίες που συγκεντρώνονται στις παραπάνω σελίδες για τη λειτουργία ενός εργαστηρίου ζωγραφικής και τη μαθητεία μέσα σε αυτό, παρατηρεί κανείς την αυστηρή ιεραρχία στην οργάνωση, την πανταχού παρούσα προσωπικότητα του πρώτου μάστορα που υπογράφει το έργο, την – αναμενόμενη εξάλλου – υποδεέστερη μοίρα των μαθητευομένων και την εξάρτησή τους από τον μάστορα. Η θέση τους μέσα στο συνεργείο και ο καταμερισμός της εργασίας δεν αφήνουν στα μαστορόπουλα περιθώρια προσωπικής έκφρασης ή απόκλισης από το ύφος του ζωγράφου, ο οποίος άλλωστε καθορίζει απόλυτα

179. Πρβλ. και H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, ό.π. (σημ. 156), 110, και H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien*, ό.π. (σημ. 1), 129.

180. Πρβλ. την επιγραφή με την υπόδειξη του μάστορα στον τρούλλο του νέου καθολικού της Μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων, M. Chatzidakis, "Recherches", ό.π. (σημ. 168), 322, εικ. 98.

181. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π. (σημ. 103), 192· ο ίδιος, *ΕΕΒΣ* 9, 1932, 352. Ίσως η αναφορά των βοηθών του ιερέα οφείλεται στο γεγονός ότι ήταν τα ίδια του τα παιδιά.

182. Αν. Τούρτα, *ό.π.*, 39.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τη μορφή του έργου αλλά και τη συμβολή σε αυτό του κάθε μέλους του εργαστηρίου. Η κατανομή της εργασίας εξασφαλίζει ταχύτητα στην εκτέλεση, ενώ η προσωπικότητα του ζωγράφου που το κατευθύνει δίνει ενότητα στο έργο. Γνωρίζοντας έτσι τον τρόπο δουλειάς μέσα στο εργαστήρι η διάκριση "χεριών" σε ένα ζωγραφικό σύνολο – είτε αυτό ερμηνεύεται σαν διαφορά ύφους είτε σαν αδεξιότητα –, ένα αίτημα που θέτει η σύγχρονη έρευνα, είναι τουλάχιστον στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων στις οποίες αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή μόνον ένας ζωγράφος, ανέφικτη. Αντίθετα, η διάκριση "χεριών" είναι αναμενόμενη στην περίπτωση που στην κτητορική επιγραφή το έργο μοιράζονται περισσότεροι ζωγράφοι, όπως συμβαίνει π.χ. στην περίπτωση των Κονταρήδων, μολονότι τα ενδεχόμενα στην κατανομή της εργασίας είναι πολλά και απρόβλεπτα και εξαρτώνται κάθε φορά από την προσωπικότητα και την ικανότητα των ζωγράφων που συνεργάζονται στο πλαίσιο του εργαστηρίου. Έτσι, π.χ. στο εργαστήρι που εργάζεται στη Μονή Εσφιγμένου, ως ισότιμος ζωγράφος με τον Ιωάσαφ αναφέρεται από τον Didron και ο αδελφός του, ο οποίος εντούτοις εκτελεί μόνον βοηθητικές εργασίες ενώ μετά τον θάνατο του Ιωάσαφ τη θέση του πρώτου μέσα στο εργαστήρι θα πάρει ένας από τους καλφάδες.

Μέσα στο εργαστήρι οι μαθητευόμενοι μαθαίνουν πάνω στη δουλειά όλα τα στάδια της εργασίας, εξοικειώνονται με τα χρώματα και συνηθίζουν τη χρήση των ανθιβόλων. Ως μαθητευόμενοι υπακούουν στο ύφος του ζωγράφου, του μάστορα. Αν κατορθώσουν και ξεπεράσουν όλες τις αντιξοότητες και τα εμπόδια που θα βρεθούν μπροστά τους και αξιωθούν τον τίτλο του μάστορα θα αποκτήσουν πια δικό τους εργαστήρι. Θα εξακολουθήσουν να χρησιμοποιούν τα εργαλεία, τα χρώματα και τα ανθίβολα με τα οποία έμαθαν τη δουλειά στο εργαστήρι που μαθήτευσαν, διαιωνίζοντας έτσι την παράδοση. Σαν μάστορες όμως πια, "δάσκαλοι", με δικό τους κύκλο εργασιών, θα μπορούν να θέσουν τη δική τους σφραγίδα με το προσωπικό τους ύφος.

Ο θεσμός της μαθητείας, έτσι όπως προκύπτει θεωρητικά από τα συμβολαιογραφικά έγγραφα και τις περιγραφές που αναφέρθηκαν παραπάνω, βρίσκει την πρακτική του εφαρμογή στα εργαστήρια που συγκροτούν την "Σχολή Θηβών", από τον Κατελάνο μέχρι τον ανώνυμο ζωγράφο του Οσίου Μελετίου. Οι Κονταρήδες και ο άγνωστος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου θα μαθήτευσαν σε ένα εργαστήρι με τον συνηθισμένο τρόπο δουλειάς, που περιγράφεται παραπάνω. Μέσα από το έργο τους ανιχνεύονται οι ζωγραφικοί τρόποι που αποτέλεσαν τη βάση για την ανάπτυξη του προσωπικού τους ύφους. Τα ανθίβολα, πάνω στα οποία αυτοσχεδιάζουν με προσθετικές ή αφαιρετικές διαδικασίες, τα στοιχεία του τοπίου, οι φυσιογνωμικοί τύποι, προέρχονται από έργα που έχουν αποδοθεί κατά καιρούς στον Φράγγο Κατελάνο και τον κύκλο του, με εξέχον μνημείο ανάμεσα σε αυτά τις "κατελάνειου" ύφους τοιχογραφίες της λιτής της Μονής των Φιλανθρωπηνών. Με κάποιες διαφορές μεταξύ τους, όπως διαπιστώνεται στα έργα που υπογράφουν και οι δύο, οι Κονταρήδες εφαρμόζουν πάντως κοινές αρχές στην χρωματική κλίμακα και στην ανάπτυξη του τοπίου. Ο ζωγράφος του Οσίου Μελετίου φαίνεται – προς το παρόν – να είναι ο τελευταίος εκπρόσωπος της Σχολής. Γνωρίζει όλο το προγενέστερο έργο της, για την εικονογραφία των Μαρτυρίων χρησιμοποιεί τα ίδια ανθίβολα που ανάγονται μέχρι τις "κατελάνειου" ύφους τοιχογραφίες της λιτής της Μονής των Φιλανθρωπηνών (1542), και εμφανίζεται ως συνεχιστής του προσωπικού ύφους του Φράγγου Κονταρή. Είναι ένας ζωγράφος που έχει βιώσει από κοντά τη ζωή και την εργασία μέσα στο εργαστήρι των

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κονταρήδων, έχει συνηθίσει τα ανθίβολα, τα χρώματα και τα ζωγραφικά μέσα για το πλάσιμο των μορφών και την απόδοση του τοπίου.

Ο θεσμός της μαθητείας και η συγκρότηση του εργαστηρίου με τον τρόπο δουλειάς που γνωρίσαμε μέσα σε αυτό την μεταβυζαντινή εποχή, ερμηνεύουν τις σχέσεις εικονογραφίας και ύφους ανάμεσα στους ζωγράφους της Σχολής και τη συνοχή της. Ανιχνεύοντας μέσα στο έργο τους τα πρότυπά τους, η μαθητεία των Κονταρήδων στο εργαστήρι του Κατελάνου, και πολύ περισσότερο η μαθητεία του ανώνυμου ζωγράφου του Οσίου Μελετίου στο εργαστήρι των Κονταρήδων, υποστηρίζονται άνετα. Μέσα από τον θεσμό της μαθητείας μεταβιβάζονται μέχρι τον τελευταίο εκπρόσωπο της Σχολής τα ανθίβολα και η ζωγραφική της παράδοση.

Οι Κονταρήδες, όπως και ο ανώνυμος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου αντίστοιχα, θα έμαθαν την τέχνη τους περνώντας από τα καθιερωμένα στάδια μαθητείας. Αν και αιωρείται στη σφαίρα του υποθετικού, είναι ωστόσο θεμιτό να θέσει κανείς το ερώτημα, αν οι Κονταρήδες δούλεψαν μαζί με τον Κατελάνο στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα, και αν ναί, αν συνέπραξαν κάνοντας απλώς τις συνηθισμένες δευτερεύουσες εργασίες που εκτελούν οι μαθητευόμενοι ή αν τους είχε ανατεθεί η διακόσμηση ορισμένων τμημάτων του ναού.

Μετά την τοιχογράφηση του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα το 1560, τα ίχνη του Κατελάνου χάνονται και τη Σχολή εκπροσωπούν, από τη διακόσμηση των εξαρτικών της Μονής Φιλανθρωπηνών (1560) και μετά, οι Κονταρήδες. Διαδέχθηκαν άραγε τον Κατελάνο ως επικεφαλής του εργαστηριού ή ξεκίνησαν οι ίδιοι με δικό τους εργαστήρι; Μέσα στη δεκαετία του 1560 οι Κονταρήδες δουλεύουν μαζί. Το εργαστήρι τους εκτελεί με ταχύτητα τα έργα που αναλαμβάνουν. Μέσα σε τρεις μήνες τελειώνουν την τοιχογράφηση στην Κράψη (1563), και μέσα σε τέσσερις μήνες ένα πλήθος παραστάσεων στις μεγάλες επιφάνειες της λιτής στη Μονή Βαρλαάμ (1566)· μόνος, με τους βοηθούς του, ο Φράγγος τοιχογραφεί την Βελτσίστα (1568) μέσα σε ένα τετράμηνο[183]. Η ταχύτητα και η ποιότητα στην εκτέλεση της τοιχογράφησης προϋποθέτουν οργάνωση και καταμερισμό εργασίας, ακριβώς αυτά που θαύμασε ο Didron στο εργαστήρι του Ιωάσαφ το 1839 στην Μονή Εσφιγμένου[184].

Στο τελευταίο γνωστό έργο του εργαστηρίου, στη Βελτσίστα, υπογράφει πια μόνον ο Φράγγος. Είχε μείνει άραγε μόνος επικεφαλής του εργαστηριού μετά τον θάνατο του αδελφού του; Η τοιχογράφηση στη Βελτσίστα είναι και το τελευταίο γνωστό χρονολογημένο έργο του εργαστηρίου των Κονταρήδων, μέσα στο οποίο θα συνέπραττε ως μαθητευόμενος, άγνωστο από πότε, ο ανώνυμος ζωγράφος του Οσίου Μελετίου, ο τελευταίος εκπρόσωπος της "Σχολής Θηβών" στο τελευταίο τρίτο του αιώνα (1572–1592). Και εδώ μπορεί κανείς βάσιμα να αναρωτηθεί, αν διαδέχθηκε τους Κονταρήδες σαν αρχιμάστορας του εργαστηρίου.

183. Τη βιβλιογραφία για τις επιγραφές των μνημείων βλ. παραπάνω σημ. 110. Πρβλ. και Αν. Τούρτα, *ό.π.*, 44.

184. Βλ. παραπάνω σελ. 131.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Για τη Σχολή αυτή, και τα πρότυπά της, οι τοιχογραφίες της λιτής της Μονής των Φιλανθρωπηνών (1542), που έγιναν πρόσφατα γνωστές στο ευρύ κοινό (1993) χάρις στην προσφορά των *"Μοναστηριών Νήσου Ιωαννίνων"*, κατέχουν εξέχουσα θέση. Ως προς το ύφος συνδέονται άμεσα με τον Κατελάνο, τον κορυφαίο και παλαιότερο επώνυμο εκπρόσωπο της Σχολής, και παρέχουν τα βασικά τεχνοτροπικά πρότυπα πάνω στα οποία θεμελιώνεται το ύφος των μαθητών του και των συνεχιστών τους. Ως προς την εικονογραφία, ο κύκλος των Μαρτυρίων και η κατανομή του σε πίνακες, και κυρίως η επιλογή και η διατύπωση της κάθε σκηνής, παρέχουν τα εικονογραφικά πρότυπα που μέσω των ανθιβόλων ακολουθούν και οι συνεχιστές της Σχολής μέχρι το τέλος του αιώνα. Ύφος και εικονογραφία διδάσκονται διαδοχικά, με την πρακτική της δουλειάς, από τη μια γενιά ζωγράφων στην άλλη, και δημιουργούν πληρότητα και αυτάρκεια προτύπων με εσωτερική συνοχή και διάρκεια. Σε τελευταία ανάλυση, η συμβολή της Κρητικής Σχολής στην παροχή των προτύπων (με γνώμονα κυρίως την εικονογραφία των Μαρτυρίων), που είχε υποτεθεί παλαιότερα, μειώνεται σημαντικά με τα νέα δεδομένα, ενώ, αντίθετα, ενισχύεται η αυτοδυναμία της Σχολής Θηβών (Βορειοδυτικής Ελλάδας ή Τοπικής Ηπειρωτικής Σχολής) στον ηπειρωτικό ελλαδικό χώρο.

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικ. 1, 5, 6, 8, 18 και 19: H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, Miscellanea Byzantina Monacensia* 18, München 1975, εικ. 33, 35, 34, 15, 5 και 6 αντίστοιχα.

Εικ. 2 και 14: Π. Λαζαρίδης, "Μ. Οσίου Μελετίου", *ΑΔ* 28, 1973, Χρονικά, πίν. 66 και 64 αντίστοιχα

Εικ. 3 και 4 : A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris,* Ιωάννινα 1989, εικ. 24 και 51 αντίστοιχα

Εικ. 7, 9, 10, 13 και 16 : Φωτ. Αρχείο 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Λάρισσα

Εικ. 11 και 17: Φωτ. Φ. Κανάρη

Εικ. 12, 15 και 20 : Φωτ. Ε. Δεληγιάννη – Δωρή

Ευχαριστώ θερμά και από αυτή τη θέση την 7η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στη Λάρισσα για τη διάθεση του φωτογραφικού υλικού από τη λιτή της Μονής Βαρλαάμ, και την Φύλλια Κανάρη για τις φωτογραφίες από τη Μονή Γαλατάκη. Τις τοιχογραφίες της λιτής της Μονής Βαρλαάμ μελετά η Γλυκερία Χατζούλη και το διάκοσμο της Μονής Γαλατάκη η Φύλλια Κανάρη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

E. DELIYANNI-DORI

ON THE PAINTER'S WORKSHOP OF KONDARIS

(A Contribution to the study of apprenticeship in Wall-Painting and the composition of the painter's workshop in the post-byzantine period.)

Between 1572 and 1592 the narthex (lite) of the catholicon of the Monastery of Hosios Meletios near Thebes was decorated with frescoes by an unknown painter, of whom the dependence in style and iconography on the painter's workshop of the two theban brothers Kondaris was obvious. In the light of the recent study on the painters Georgios the priest and his brother Frangos Kondaris by A. Stavropoulou-Makri *(Les peintures murales de l'église de la Tranfiguration à Veltsista (1568) et l'atelier des peintres Kondaris,* Ioannina 1989), an attempt is made to clarify the connection between the unknown master of Hosios Meletios and the workshop of the theban brothers.

The article is divided into four parts. In Part I (pp. 103-121) the author presents in brief, firstly the wall-paintings of Hosios Meletios, both iconographically and stylistically, and secondly the paintings attributed to the theban brothers (narthices of the catholica of the Monasteries Philantropenon, Ioannina, 1560, and Galataki in Euboia, 1566 (?)) or signed by both of them (Church at Krapse near Ioannina, 1563; narthex of the catholicon of the Monastery of Barlaam at Meteora, 1566) or by Frangos Kondaris alone (Church at Veltsista, near Ioannina, 1568).

The comparison between the paintings of the unknown master of Hosios Meletios with the works of the brothers Kondaris brings out astonishing similarities in style and iconography, especially with the personal style of Frangos Kondaris at Veltsista (1568). These similarities can be escplained only by the apprenticeship of the painter of Hosios Meletios in the workshop of the two brothers. In their turn Georgios and Frangos Kondaris have close affinities with the so called "School of Thebes" (or "School of North-Western Greece" or "Local Epirotic School") and their dependence in style and iconography on the work of the renowned painter of this School Frangos Katelanos (also from Thebes) and his circle, is obvious. The apprenticeship of the Kondaris brothers in the workshop of their compatriote Katelanos can be supported with serious arguments. And if this was indeed the case an uninterrupted sequence of workshops is established, which starts with the theban Frangos Katelanos and his circle, continues with the theban brothers Georgios and Frangos Kondaris (ca 1560-1568) and ends up with the unkwon master of Hosios Meletios (1572-1592_. The close similarities of the workshops both in style and iconography justify the name of a

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

School, namely the "School of Thebes".

In Part II (pp. 121-129) the institution of apprenticeship and its rules in the post-byzantine period are considered, since the close similarities among the workshops of the painters belonging to the "School of Thebes" can be understood only through this relationship.

In Part III (pp. 129-134) the composition of such a painter's workshop is examined. As in Part II the observations are based on written documents as well as on specific examples offered by wall-paintings. Thus, within a painter's workshop the master rules; it is he who defines the character of the freschoes both in style and iconography, executes the most important parts of the ensemble himself, delegates the task for every member of the workshop (his disciples or apprentices) and inspects the progress of the work on the wall-paintings. It becomes obvious that the apprentices obey the master's orders faithfully and that they undertake specific tasks which are in general of minor importance, so that the expression of a personal style is excluded for them. Thus,the distinction between various "hands" on the frescoes (the "hand of the master", the "hand of the apprentice" etc.) becomes almost impossible to discern, while the unity in style and inography is maintained through the personality of the master who is responsible for the conception and realization of the wall-painting enseble.

Finally, in Part IV (pp. 134-137) the connections between the workshops of the "School of Thebes" are reconsidered in the light of the apprenticeship in the workshop itself, in which the continuity of style and iconography are safeguarded for the future masters through learning while working on the wall-painting ensembles. This continuity corrobrates the independence of the "School of Thebes" from its contemporary "Cretan School" much more than it was thought before.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1 : Όσιος Μελέτιος. Μαρτύρια των Αγίων Πάπα, Τροφίμου και Ευκαρπίωνος (16 και 18 Μαρτίου).



Εικ. 2 : Όσιος Μελέτιος. Μαρτύριο του Αποστόλου Ανδρέα (30 Νοεμβρίου).

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 3 : Βελτσίστα, (Κληματιά), Ναός Μεταμορφώσεως. Η ανάβαση στο Σταυρό.



Εικ. 4 : Βελτσίστα, Ναός Μεταμορφώσεως. Ο Άγιος Ευστάθιος, λεπτομέρεια.

ΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 5 : Όσιος Μελέτιος. Άγιος, λεπτομέρεια.

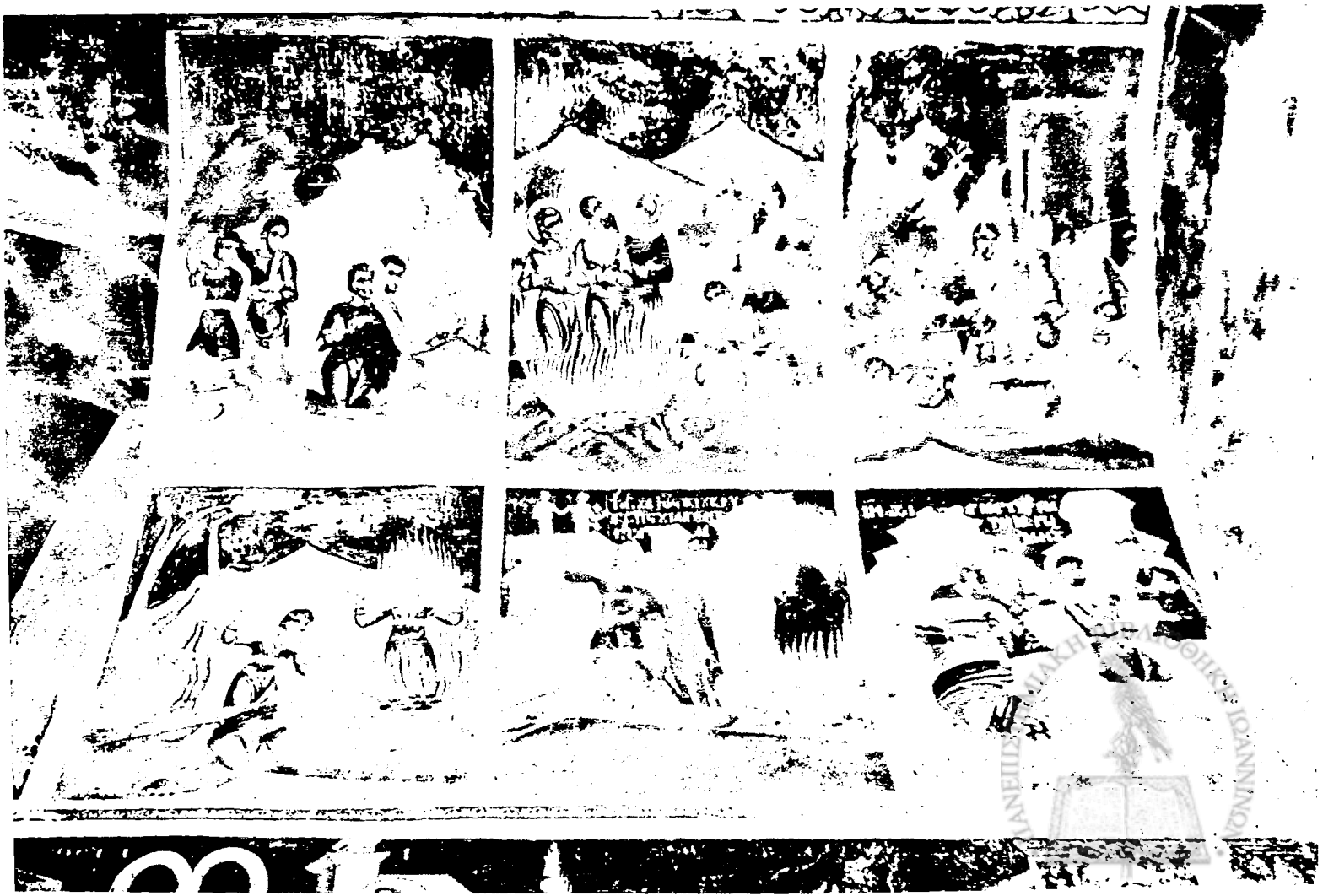


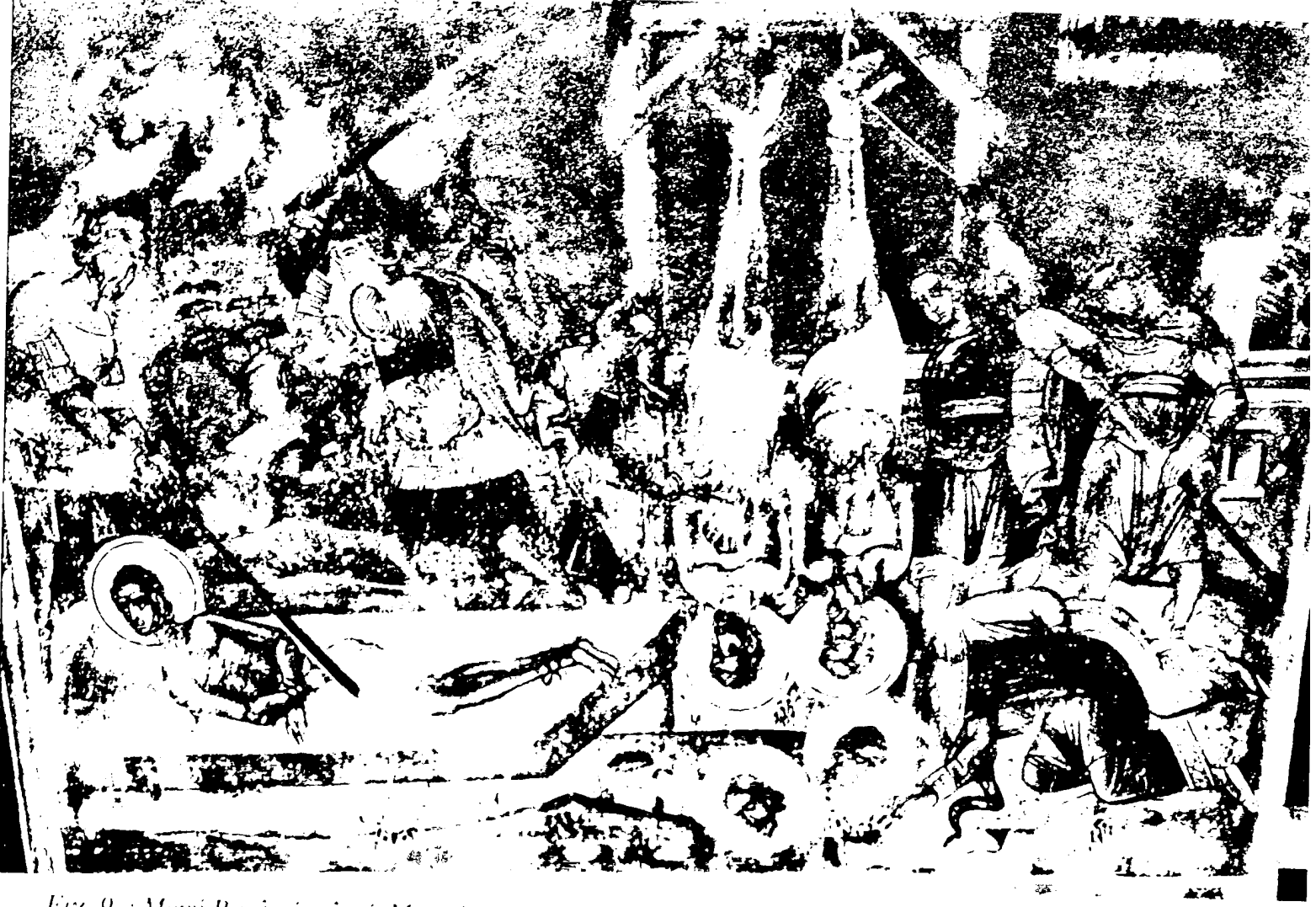
6 : Όσιος Μελέτιος. Δανιήλ ο Στυλίτης, λεπτομέρεια.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 7 : Μονή Βαρλαάμ, λιτή.
Μαρτύριο του Αποστόλου Ανδρέα
(30 Νοεμβρίου).





Εικ. 9 : Μονή Βαρλαάμ, λιτή. Μαρτύριο των Αγίων Αγαπίτα, Ιουλίτ και Ανθιμά (3 Νοεμ.).





Εικ. 11 : Μονή Γαλατάκη. Μαρτύριο του Αγίο Τρύφωνος (1η Φεβρ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 13 : Μονή Βαρλαάμ, λιτή. Αίνοι.



. 14 : Όσιος Μελέτιος. Αίνοι, ο Παντοκράτορας.



Εικ. 15 : Όσιος Μελέτιος. Αίνοι, τα Τάγματα των Αγγέλων.



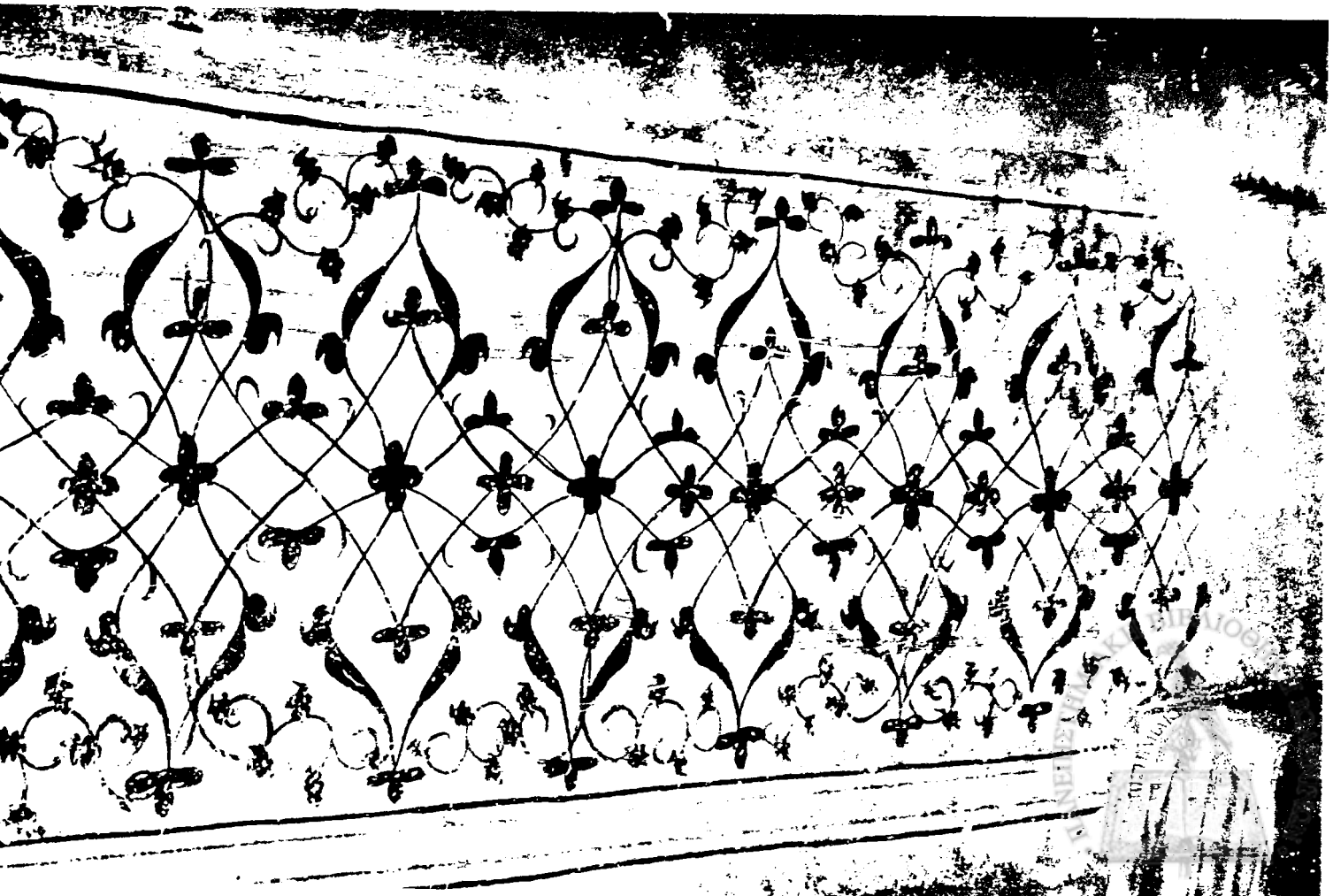




Εικ. 18: Όψεις Μεσαίου Μα



Εικ. 17 : Μονή Γαλατάκη. Μαρτύριο των Αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώρας και Νυμφοδώρας (10 Σεπτ.) (στην εικόνα το Μαρτύριο δεξιά).



ΛΑΖΑΡΟΣ ΔΕΡΙΖΙΩΤΗΣ
7η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Λάρισα

ΜΕΤΕΩΡΑ - ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΣΧΕΣΕΙΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΕΣ

Μνήμης χάριν "εφόρου των αρχαιοτήτων"
Παύλου Λαζαρίδου το πονημάτιον τούτο έστω.

Όπως η Μονή του Μεγάλου Μετεώρου έχει την ονομασίαν "Πλατύς Λίθος" έτσι και μία μικρή άγνωστη Μονή, αυτή "του Ρουσάνου", που δεν γνωρίζουμε την ετυμολογίαν της προσωνυμίας της, παρά την αναφοράν της στο "διαθηκώον γράμμα" των κτιτόρων, θα μπορούσε να ονομασθή ως "Λίθος-στύλος".

Δυστυχώς οι πληροφορίες για την Μονήν αυτήν είναι ελάχιστες και προέρχονται, κυρίως, από την "Διαθήκην" των κτιτόρων Ιωάσαφ και Μαξίμου, "αυταδέλφων ιερομονάχων"[1]. Την "Διαθήκην" εδημοσίευσε πρώτος ο Σπ. Λάμπρος το 1905[2], προσφάτως δε, το 1992, ο Δ. Σοφιανός, όπου, διεξοδικώς ερευνών, αντικρούει τις απόψεις πολλών άλλων περί της χρονολογήσεως της κτίσεως της Μονής και τοποθετεί, βάσει των αναφερομένων εις την "Διαθήκην", το όλον θέμα εις την ορθήν διάστασιν αυτού[3].

Τα ονόματα των δύο κτιτόρων καθώς και την πατρίδα των πληροφορούμεθα από το κείμενον της "Διαθήκης" συμφώνως προς το οποίον "Ο των όλων δεσπότης και κηδεμών Κύριος, ο εξάγων άξιον εξ αναξίου.....της πατρίδος μετανάστας πεποίηκε, της των Ιωαννίνων, φημί, περιφανούς μητροπόλεως και ξένην καταλαβείν γην, τον της παρούσης σκήτεως χώρον δηλονότι, τον παντοίοι κομώντα πνευματικοίς χαρίσμασιν.....". Επίσης στον τελευταίον στίχον, υπ. αρ. 60, υπογράφονται οι δύο αυτάδελφοι ιερομόναχοι και κτίτορες. "† Ιωάσαφ (και) Μάξιμος των ιερομονά (χων) ελάχιστοι οι αυτάδελφοι".

Πληροφορούμεθα επίσης ότι κατά τον χρόνον της ανόδου εις τον "Λίθον-Στύλον" του Ρουσάνου των αυταδέλφων Ιωάσαφ και Μαξίμου. "....ο της Λαρισσαίων αρχιερατεύων τότε αγιωτάτης μητροπόλεως....κυρ Βησσαρίων ταύτην (σ. την επισκοπήν Σταγών) δεσποτικώς εκυβέρνει τε και διηύθυνε...". Από τον μητροπολίτην Λαρίσης και τοποτηρητήν της επισκοπής Σταγών Βησσαρίωνα καθώς και από τον ηγούμενον της Μονής του Μεγάλου

---

1. Πρόκειται για το υπ. αριθ. 1465 ειλητόν της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος. Βλ.Ι. Σακκελίωνος-Αλκ. Ι. Σακκελίωνος. *Κατάλογος των χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος,* εν Αθήναις, σ. 262, αριθ. 1465.

2. Σπ. Λάμπρου: "Συμβολαί εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων" *Νέος Ελληνομνήμων* 2, 1905, σ. 143-153.

3. Δημ. Ζ. Σοφιανού: "Η διαθήκη (έτους 1545) των κτιτόρων της Μονής Ρουσάνου ιερομονάχων Ιωάσαφ και Μαξίμου". *Τρικαλινά* 12, Τρίκαλα 1992 (ανάτυπον).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μετεώρου εζήτησαν και έλαβαν την άδειαν να εγκαταβιώσουν εκεί οι δύο, κατόπιν, κτίτορες[4].

Στην "Διαθήκην" δεν αναφέρεται το έτος της ανόδου των όμως πρέπει να τοποθετηθή μεταξύ του Μαρτίου 1527 και προ του Αυγούστου 1529, αφού κατά το διάστημα αυτό, ο μητροπολίτης Λαρίσης Βησσαρίων Β' ήτο τοποτηρητής της χηρευούσης επισκοπής Σταγών.

Η "Διαθήκη" των αυταδέλφων-ιερομονάχων μας πληροφορεί κατωτέρω: "...Επεί δε καν ταύτην και πρότερον σεβάσμιος ναός ωκοδομήτω επί τω του Κυρίου και σωτήρος ημών Ιησού Χριστού ονόματι τιμώμενος, τη πολυετία δε φθαρείς ήδη και τη των ανθρώπων ερημώσει τω παντελή αφανισμώ εκδοθείς, ως ίχνος μόνον εκ τούτου σώζεσθαι, τούτον πάλιν εκ βάθρων θεμελίων ηγείραμέν τε και ανεκτίσαμεν, κόπους και ιδρώτας ου τους τυχόντας εν τούτω ενδείξαντες....".

Δυστυχώς κατά την εποχή εκείνην απουσίαζε το "φάσγανον" του εφόρου των αρχαιοτήτων, ώστε να πιέση τους κτίτορας να διατηρήσουν το "ίχνος" του παλαιότερου ναού! Η πληροφορία της "Διαθήκης" είναι σημαντική και, εάν οι Γιαννιώτες αυτάδελφοι, δεν έχουν επιδείξει "αμέλειαν" ίσως ο χρόνος και η Θεία Πρόνοια θα μας το αποκαλύψουν μελλοντικώς. Πάντως η αναφορά των εις αυτό συνεκτιμωμένη ομού με παρόμοιες, για άλλες μετεωρίτικες μονές ή και τα υφιστάμενα αρχαιολογικά δεδομένα, αποδεικνύουν τα παραδεδομένα περί εγκαταβιωσάντων στο "Πέτρινο δάσος" μοναχών ίσως και πριν από τον 14ο αιώνα.

Το πότε, ακριβώς, ανεκτίσθη το νέον καθολικόν δεν το γνωρίζουμε αφού στη "Διαθήκην" δεν αναφέρεται χρονολογία. Η τελευταίως εκφρασθείσα επιχειρηματολογία υπό του Δ. Σοφιανού, θεωρούμεν ότι τοποθετεί το όλον θέμα επί ορθής βάσεως, αφού τα αναφερόμενα στο κείμενον της "Διαθήκης" στοιχεία οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η ανάκτισις του καθολικού πρέπει να άρχισε μετά το 1529 και ίσως επεραιώθη προ του 1538[5] (εικ. 1)

Τέλος δεν είναι δυνατόν να αναφερθούμε επακριβώς εις το έτος θανάτου των κτιτόρων, όμως δυνάμεθα να τον τοποθετήσουμε μεταξύ του 1545, έτους της συντάξεως της "Διαθήκης" των και του 1561/2, έτους αναφερομένου στην σωζομένην σήμερον κτιτορικήν επιγραφήν του καθολικού, στην οποίαν αναγράφεται το όνομα του ηγουμένου, ιερομονάχου Αρσενίου. Το τελευταίον σημαίνει ότι δεν πρέπει να ζούσαν τότε οι κτίτορες.

Η κτιτορική επιγραφή έχει ως εξής:

† ΙΣΤΟΡΙΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΣΩΤΗΡΟΣ ΗΜΩΝ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ/ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΟΠΟΥ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΣΕΒΑΣΜΙΑΣ/ΑΥΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΚΥΡΟΥ ΑΡΣΕΝΙΟΥ ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ ΖΞΘ ΜΗΝΙ ΝΟΕΜΒΡΙΩ Κ' ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ Δ'.

---

4. Δημ. Ζ. Σοφιανού: "Ο Άγιος Βησσαρίων Μητροπολίτης Λαρίσης (1527-1540) και κτίτορας της μονής Δουσίκου (Ανέκδοτα αγιολογικά και άλλα κείμενα)", *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 4 (1992), σ. 177 κ.ε.

5. Δημ. Ζ. Σοφιανού: "Η Διαθήκη" σ. 20.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η επιγραφή ευρίσκεται άνωθεν της θύρας της αγούσης από την Λιτήν εις τον κυρίως ναόν και επί της εσωτερικής πλευράς του δυτικού τοίχου τούτου και, ως συνήθως, δεν περιέχει το όνομα του αγιογράφου.

Ο αρχιτεκτονικός τύπος του καθολικού είναι ο γνωστός "αθωνιτικός" και οι διαστάσεις του πολύ μικρές. Τούτο δεν εμπόδισε τον αγιογράφον να απεικονίση εν εκτάσει τον βίον του Χριστού, ενώ, ως προς αυτόν της Θεοτόκου, περιορίζεται στην απεικόνισιν μόνον τριών σκηνών. Κατά τα άλλα οι άγιοι, στρατιωτικοί, απόστολοι, όσιοι και μάρτυρες εικονίζονται είτε ολόσωμοι είτε σε στηθάρια. Εκείνο το οποίον παρατηρείται είναι το κατάγραφον του καθολικού που είναι δυνατόν να χαρακτηρισθή ή ως το φαινόμενο του *"Horror vacui"* ή ως η τάσις των μοναχών, καθώς και σήμερον συμβαίνει, να απεικονισθούν το δυνατόν περισσότερες σκηνές και πρόσωπα. Το πλήθος των σκηνών και των μεμονωμένων αγίων, οσίων κ.λ.π. εν συνδυασμώ προς το μικρών διαστάσεων καθολικόν καθώς και ο αρχιτεκτονικός του τύπος, δίδουν την εντύπωσιν της συμφορήσεως. Επίσης η "ακαταστασία" ως προς την χρονολογικήν σειράν των σκηνών των διαφόρων εικονογραφικών κύκλων, πράγμα βεβαίως όχι σπάνιον κατά την περίοδον αυτήν, επιτείνουν την σύγχυσιν που προκαλείται από όλα όσα προανεφέρθησαν και ο θεώμενος δεν έχει σαφή εικόνα της "διηγήσεως".

Όμως παρ'όλα αυτά ο μοναχός ή ο προσκυνητής αισθάνεται έντονον το θεολογικόν περιεχόμενον του καθολικού, αφού περιβάλλεται καθ'ολοκληρίαν και κυριολεκτικώς, συγχρόνως, από τις μισοκαταστρεμμένες σκηνές του τρούλλου αλλά και τις λοιπές σκηνές, ευρίσκεται δε σε άμεση επαφή με τους ολοσώμους αγίους, τους οποίους δύναται να αγγίξη πολύ δε περισσότερον να συνομιλήση με αυτούς ως άνθρωπος προς ανθρώπους και να τους παρακαλέση, αμεσώτερον ή στα ευρύχωρα καθολικά, για την μεσιτείαν τους προς τον Ύψιστον, ο οποίος εδώ είναι πλησίον του προσευχομένου, ευρίσκεται πολύ κοντά του, σχεδόν μπορεί να τον ψαύση. Έτσι η σύγχυσις που προανεφέρθη δεν δημιουργεί αρνητικήν εντύπωσιν. Αντιθέτως ο πιστός περιβαλλόμενος υπό του θείου αισθάνεται την ύπαρξίν του συμμετέχουσαν προς τα "δρώμενα" στον Παράδεισον και την ψυχήν του αγαλλιώσαν στην χορείαν των αγίων. Όλη αυτή η μυστηριακή ατμόσφαιρα εντείνεται από τον ολίγον φυσικόν φωτισμόν του καθολικού, που προέρχεται από τα μικρά παράθυρα του τρούλλου καθώς και αυτό του νοτίου χορού, αφού το αντίστοιχον του βορείου δεν προσθέτει παρά ελάχιστον (εικ. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8).

Όπως προανεφέρθη, το καθολικόν είναι αφιερωμένον στην Μεταμόρφωσιν του Σωτήρος, όπως αυτό του Μ. Μετεώρου, τα οποία, συμπτωματικώς(;) ανηγέρθησαν τον ίδιον χρόνον (1545). Το καθολικόν της μονής του Ρουσάνου είναι μικρών διαστάσεων και χαμηλόν, σήμερον δε περιβάλλεται, σφικταγκαλιάζεται θα μπορούσε να πη κανείς, από τις τρεις πλευρές, αφού η νοτία του είναι ελεύθερη από τα προσκτίσματά της, που φθάνουν στο ύψος της στέγης του και που, μεταγενεστέρως, αυτά και το καθολικόν απέκτησαν ενιαίαν στέγασιν από την οποίαν εξαιρείται ο εξέχων τρούλλος του καθολικού.

Προανεφέρθη ότι το 1561/2 "ιστορίθη ο πάνσεπτος και θείος ναός.....ηγουμένου .....κυρού Αρσενίου...." Ουδεμία αμφιβολία υπάρχει περί του ρεύματος της λεγόμενης "Κρητικής Σχολής" που ακολούθησε ο αγιογράφος. Στο καθολικόν αυτό οι διαστάσεις είναι μικρές πλην όμως οι αναλογίες είναι αρμονικές. Οι μικρές διαστάσεις, που θυμίζουν το καθολικό του Αγ. Νικολάου του Αναπαυσά όχι βεβαίως ως προς τον αρχιτεκτονικόν

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τύπον, δεν εμπόδισαν τον αγιογράφον να εκμεταλλευθή τον χώρον με δεξιοτεχνίαν, ώστε να κατανείμη στις λίγες επιφάνειες ένα πλήθος σκηνών και πολυάριθμες μορφές αγίων ανδρών[6].

Στην Λιτήν, όπου ο φυσικός φωτισμός είναι περισσότερος και ο ενιαίος χώρος, στεγάζεται με μίαν μεγάλην ασπίδα, (εικ. 9) δεν παρέχεται η εντύπωσις της συμφορήσεως των παραστάσεων. Εδώ, στην οροφήν, εικονίζεται η μεγάλη σύνθεσις των Αίνων, στον ανατολικόν τοίχον η σκηνή της Προετοιμασίας του θρόνου και η Μέλλουσα Κρίσις καταλαμβάνουν ολόκληρην την επιφάνειάν του και στους τρεις άλλους τοίχους εκτυλίσσεται το μαρτυρολόγιον, το οποίον είναι εκτεταμένον παρά το περιορισμένον της επιφανείας των (εικ. 10).

Εκείνο που έχει να παρατηρήση κανείς είναι το γεγονός ότι οι ακολουθούντες το ρεύμα της λεγόμενης "Κρητικής Σχολής" αγιογράφοι, είτε είναι Κρήτες, είτε μη, ακολουθούν την ίδιαν εικονογραφικήν διάταξιν αναλόγως του περιεχομένου εκάστου χώρου με μικρές αποκλίσεις, όπως π.χ. στην Λιτήν της μονής του Μ. Μετεώρου δεν απεικονίζεται η σύνθεσις των Αίνων ή της Μελλούσης Κρίσεως ενώ στην Λιτήν της μονής του Σωτήρος (1558) (Δούσικον), υφίσταται, όπως και εις αυτήν του Ρουσσάνου. Δεν θα μας απασχολήση περισσότερον η έρευνα του εικονογραφικού προγράμματος εδώ, αφού αποτελεί αντικείμενον ευρυτέρας ερεύνης σχετικής προς τις τρεις αυτές μονές.

Τέλος, απλώς θα αναφέρω, ως προς την τεχνικήν ότι η παράδοσις, που ως γνωστόν, προέρχεται από τους βυζαντινούς χρόνους, τηρείται απαρεγκλίτως και στην μονήν αυτήν. Ο άγνωστος μέχρι σήμερα αγιογράφος της με την χρωματικήν του κλίμακα, το σχέδιον και τις φόρμες του και εν γένει με το πλάσιμον των προσώπων και την πτυχολογίαν των ενδυμάτων, αν και φαίνεται ότι και άλλα χέρια βοηθούν τον διδάσκαλον, αποδεικνύεται δεξιοτέχνης και γνώστης της τέχνης και της τεχνικής της λεγόμενης "Κρητικής Σχολής". Ίσως υπήρξε συνεργάτης του Θεοφάνους του Κρητός, ίσως έδρασε παραλλήλως προς αυτόν, στο Άγιον Όρος, πράγμα όμως το οποίον είναι αντικείμενον της ερεύνης. Επίσης εκείνο που πρέπει να επισημανθή είναι ότι ο αγιογράφος μας και στην περίπτωσιν αυτήν, όπως και εις αυτές του Μ. Μετεώρου (1552)[7] και του Σωτήρος ή Αγ. Βησσαρίωνος (Δούσικον) συμβουλεύει με γραπτές οδηγίες τους μαθητάς του, ως προς τα υλικά που θα χρησιμοποιήσουν, τους παρέχει με σκίτσα, υποδείγματα συγκεκριμένων προσώπων, προπλασμών, φώτων άλλων προσώπων. Επειδή το φαινόμενον αυτό, εξ'όσων γνωρίζω δεν παρουσιάζεται πουθενά αλλού, με επιφύλαξιν με κάνει να υποθέσω ότι ο αγιογράφος και των τριών αυτών μονών είναι ο ίδιος και εάν συμβαίνη τούτο, τότε πρόκειται περί του "Τζώρτζη" που είναι γνωστός από τις "Προθέσεις" της τελευταίας Μονής[8]. Ίσως ο "μαΐστωρ" επεσκέπτετο και εργαζόταν κατά περιόδους συγχρόνως και στις τρεις μονές, αλλά η "ιστορία" της Μ.

---

6. Μέχρι την περίοδον της κατοχής οι μονές των Μετεώρων διείποντο από τους όρους του "αβάτου". Ίσως δια τούτο πλην της Θεοτόκου, της Αγ. Ελένης και της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας, ουδεμία άλλη αγία απεικονίζεται στον κυρίως ναόν των καθολικών. Αντιθέτως στην Λιτήν, όπου το μαρτυρολόγιον απαιτεί, είναι δυνατή η απεικόνισις αγίων γυναικών.

7. Μ. Χατζηδάκης -Δ. Σοφιανός *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη* Αθήνα 1990, σ. 38.

8. Γ. Βελένης: " Πρώτες Πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη". *Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής. Τμήμα Αρχιτεκτόνων,* τομ. Στ-2, ανάτυπον, Θεσσαλονίκη 1974.

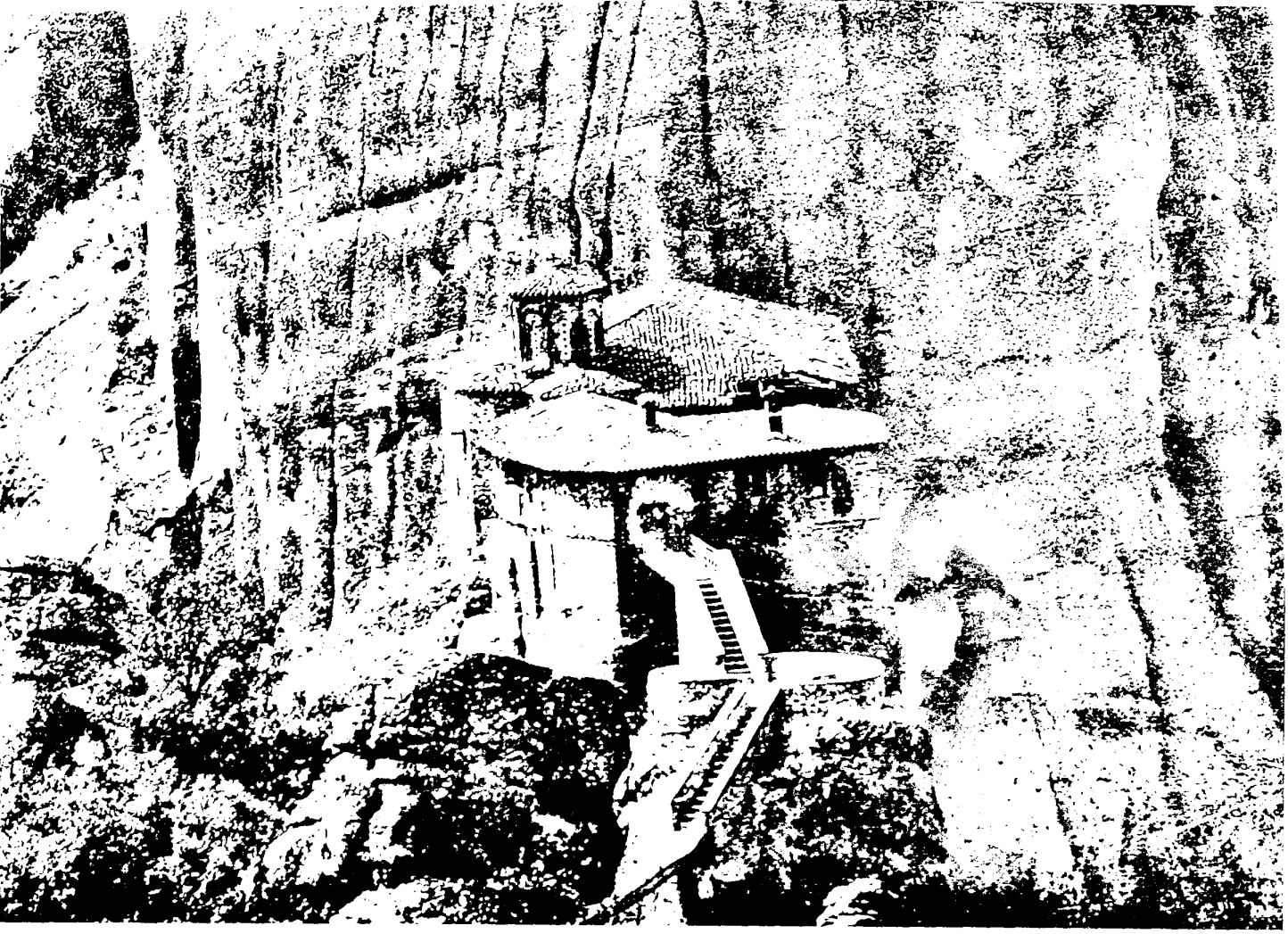
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ρουσάνου αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά, το τελευταίον χρονολογικά, δείγματα της λεγομένης "Κρητικής Σχολής", στην περιοχήν των Μετεώρων. Πλησίον αυτής ευρίσκεται η Ι.Μ. Βαρλαάμ, ιδρυτές της οποίας υπήρξαν οι Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και αυτοί καταγόμενοι εξ Ιωαννίνων[9] ως και οι κτίτορες της μονής μας. Και ο ηγούμενος της μονής του Μ. Μετεώρου, Συμεών, που αναφέρεται στην κτιτορικήν επιγραφήν, ηπειρώτης ήτο και ίσως και οι κτίτορες της παρακειμένης μονής της Αγίας. Τριάδος κατήγοντο και αυτοί από την Ήπειρον. Ας μη λησμονήται ότι ο δεύτερος κτίτωρ της μονής του Μ. Μετεώρου, ο όσιος Ιωάσαφ, Ιωάννης κατά κόσμον, διάδοχος του ελληνοσέρβου βασιλέως της Θεσσαλίας Συμεών Ούρεση του Παλαιολόγου, ήταν εγγονός του δεσπότου της Ηπείρου Ιωάννου Β' Ορσίνι (1323-1335) και αδελφός της Μαρίας Αγγελίνας Κομνηνής Δούκαινας της Παλαιολογίνας, συζύγου του Θωμά Preliubovic δεσπότου των Ιωαννίνων. Είναι γνωστές οι δωρεές της προς την Ι.Μ. του Μεγάλου Μετεώρου και ο σεβασμός της προς την μονήν αυτήν.

Από αυτά τα ολίγα που προεξετέθησαν καθίσταται αντιληπτόν ότι οι σχέσεις των Ιωαννίνων και των Μετεώρων επί δύο, τουλάχιστον, αιώνες ήσαν στενές και κυρίως πνευματικές. Επίσης στενές ήταν οι πνευματικές σχέσεις των μονών αυτών με το Άγιον Όρος. Θα πρέπει να επισημανθή εδώ ότι ο πρώτος κτήτωρ, του πρώτου οργανωμένου κοινοβίου, στον μετεωρίτικον χώρον της μονής του Μ. Μετεώρου, ο όσιος Αθανάσιος ο Μετεωρίτης, στο Άγιον Όρος εκάρη μοναχός και από εκεί ήλθε στην Θεσσαλικήν γην. Ίσως και ο "κανονικός τύπος", οι τυπικές διατάξεις του κοινοβίου του, υπόδειγμα έχουν τα αγιορείτικα τυπικά. Επίσης ο διάδοχός του, ο όσιος Ιωάσαφ, αφού έλαβε το μοναχικόν σχήμα, μετέβη και αυτός στο Άγιον Όρος. Και σήμερα οι σχέσεις των αγιορείτικων μονών προς αυτές των Μετεώρων είναι πνευματικώς άρρηκτα συνδεδεμένες. Έχω λοιπόν την γνώμην ότι οι μετεωρίτικες μονές, κατά την περίοδον της Τουρκοκρατίας, ήσαν ο ενδιάμεσος κρίκος μεταξύ των μονών των Ιωαννίνων και αυτών του Αγίου Όρους, πράγμα βεβαίως που δεν αποκλείει και τις άμεσες επαφές Ιωαννίνων–Αγίου Όρους. Έτσι, κατά την γνώμην μου, εξηγούνται οι στενές πνευματικές σχέσεις Ιωαννίνων-Μετεώρων.

9. Αν. Τούρτα: " Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή Προδρόμου στο νησί των Ιωαννίνων" *Ηπειρωτικά Χρονικά*, τ. 22 (1980), σ. 66-88.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Άποψις Ιεράς Μονής Ρουσάνου Μετεώρων



Εικ. 2. Ο Άγιος Αρσένιος ο Μέγας
Κυρίως ναός του καθολικο
της Ιεράς Μονής Ρουσάνου
Μετεώρων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 3. Ο Άγιος Νέστωρ. Βόρειος χο
του κυρίως ναού του καθολι
της Ι. Μονής Ρουσάνου Μετεώ



Εικ. 4. Ο Άγιος Ζωσιμάς. Νοτία παραστάς της κεντρικής θύρας του ναού από τον νάρθηκα προς τον κυρίως ναό του καθολικού της Ιεράς Μονής Ρουσάνου Μετεώρων.



Εικ. 5. Ο Άγιος Ιωάννης ο της Κυρίως ναός του καθο Μονής Ρουσάνου Μετε



Εικ. 6. Ο Άγιος Παχώμιος και ο Άγγελος Κυρίου. Δυτικός τοίχος του κυρίως ναού του καθολικού της Ι. Μονής Ρουσάνου Μετεώρων.

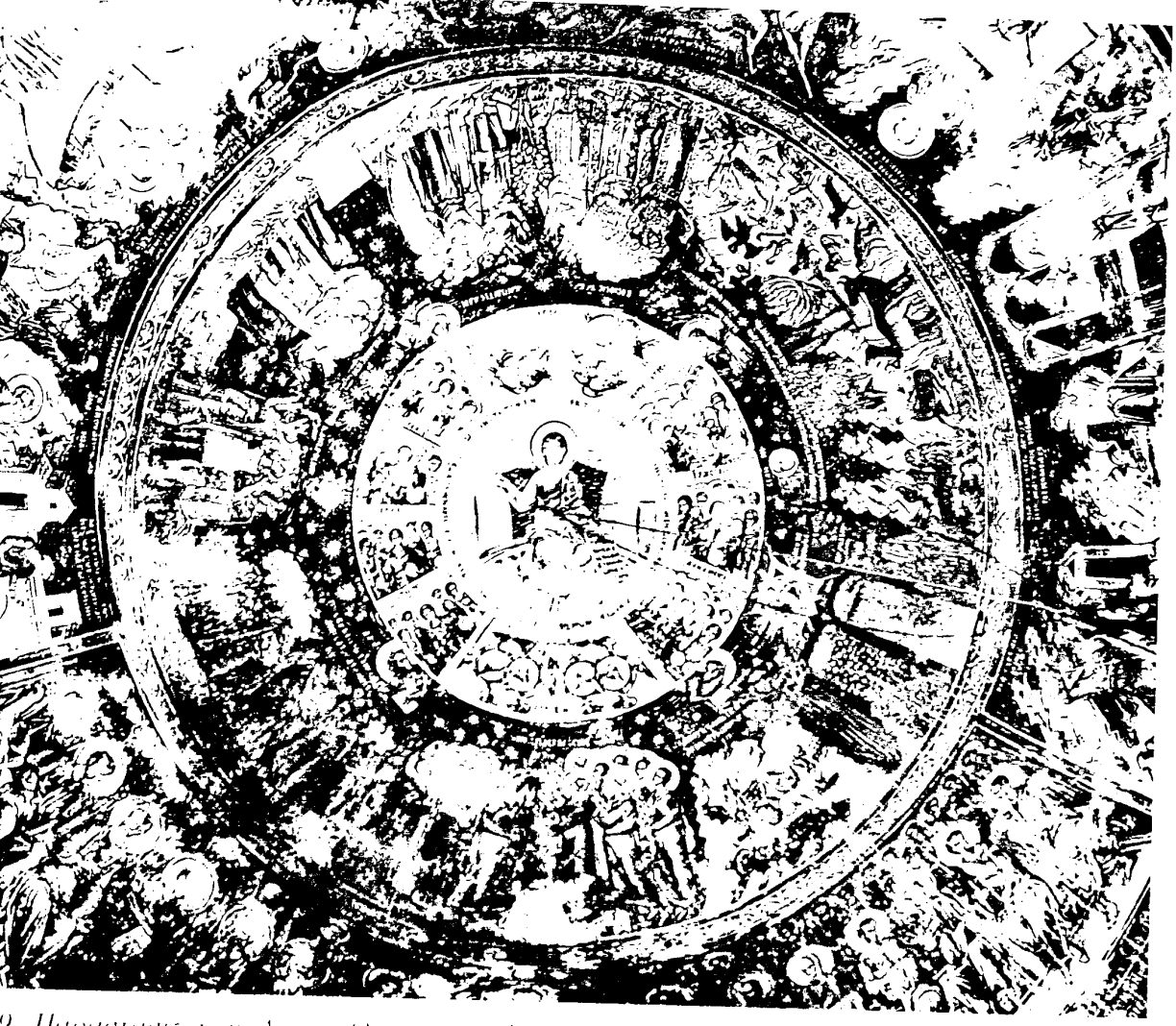
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



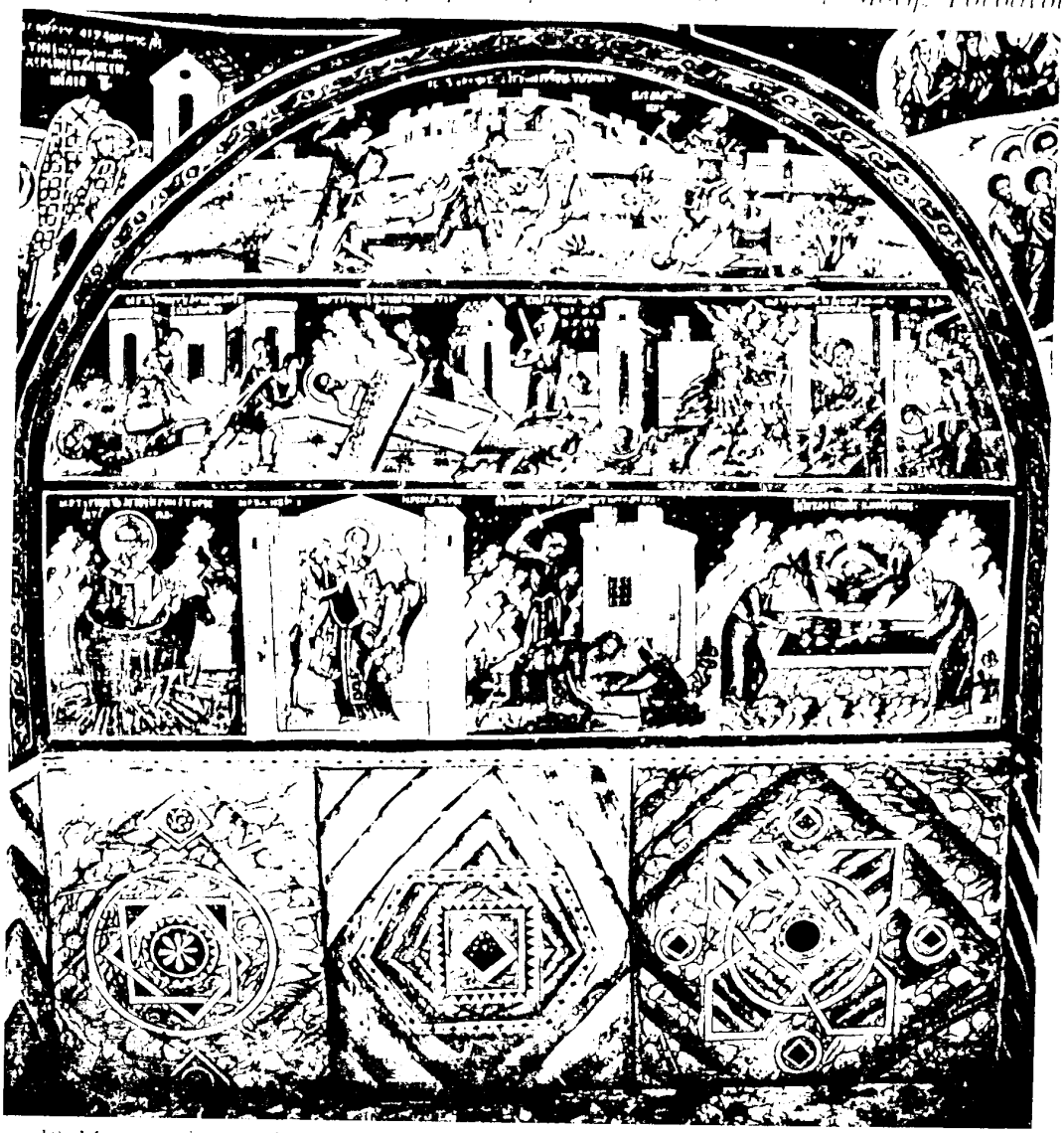
Εικ. 7. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ. Δυτικός τοίχος του κυρίως ναού του καθολικού της Ι. Μονή Ρουσάνου Μετεώρων.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



9. Παράσταση των Αγίων Θεοδώρων της Λίμνης του καθολικού της Μονής Ρουσάνου Μετεώρων.



Εικ. 10. Μικρογραφίες Βασιλειάδων. Λίμνη του καθολικού της Μονής Ρουσάνου Μετεώρων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ

Ο ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

"Οἱ ἀνά πᾶσαν τήν ὑφήλιον διαλάμποντες εὐσεβέστατοι και ὀρθοδοξότατοι χριστιανοί οἱ τε τοῦ Ἱεροῦ καταλόγου καί οἱ τοῦ κοινοῦ συστήματος πανιερώτατοι Μητροπολίται θεοφιλέστατοι καί θεοπρόβλητοι ἀρχιεπίσκοποι καί ἐπίσκοποι πανευλαβέστατοι οἰκονόμοι καί σακελλάριοι, αἰδεσιμώτατοι πνευματικοί πατέρες καί καθηγούμενοι τῶν Ἱερῶν Μοναστηρίων, εὐλαβέστατοι Ἱερεῖς· ἐντιμότατοι κληρικοί, χρησιμώτατοι ἄρχοντες καί πραγματευταί, μαΐστορες καί πρωτομαΐστορες τῶν ρουφετίων, ἐμπειρότατοι ναῦται καί καραβοκύριοι· τίμιοι γέροντες καί ἔξαρχοι...ἡμεῖς οἱ εὐτελεῖς πατέρες τοῦ Ἱεροῦ Μοναστηρίου τῶν Μεθοδάτων ἐπονομαζομένου...(και) ἐπειδή ἡ νῆσος...εἰς τήν ὁποίαν ὑπάρχει τό ἡμέτερον μοναστήριον, εὑρίσκεται ἐγγύς τῆς πόλεως τῶν Ἰωαννίνων καί εἶναι ἐπιτήδειον εἰς ξεφάντωσες, δέν παύουσιν ἀκατάπαυστα ὅπου νά ἔρχονται εἰς αὐτήν ἄλλος ἐπ'ἄλλου οἱ ἐπικρατοῦντες ἡμᾶς τύραννοι...τόν μέν χειμώνα διά κυνηγέσιον, τό θέρος διά απόλαυσιν τοῦ λεπτότατου ἀέρος καί τῶν διαυγεστάτων ὑδάτων...οὐ μόνον ὑβριζόμεθα καί φοβεριζόμεθα ἀλλά καί πολλάς πληγάς λαμβάνομεν καί διάφορα πάθη ὑπομένομεν καί μάλιστα ὅταν μεθυσθῶσι κινδυνεύομεν καί εἰς θάνατον ... τοιαῦτα ἀλλεπαλλήλως πάσχοντες ἐστοχάσθημεν ν'ἀνακαινίσωμεν τά πέριξ κελλία εἰς μικράν ἀποφυγήν τοῦ κακοῦ, ἐπειδή καί ἀπό τήν πολυκαιρίαν εἶναι σεσαθρωμένα καί κινδυνεύουσι νά κρεμνισθοῦν καί δέν δυνάμεθα κρυπτόμενοι ποτέ εἰς αὐτά νά ἀποφύγωμεν τόν κίνδυνο ... ἀλλ'ἐπειδή ἀποροῦμεν ἐξόδων ... ἀποφασίσαμε ... νά προστρέξωμεν εἰς τα ὑμέτερα φιλελεήμονα σπλάχνα ἐλέους ... Και δή ἀποστέλλοντες τόν ὁσιότατον ἐν Ἱερομονάχοις καί πνευματικόν πατέρα κύριον Δωρόθεον (εικ. 1) μετά τῆς συνοδείας αὐτοῦ παρακαλοῦμεν ἀπαξάπαντος ... ἐλεήσατε καί βοηθήσατε ...

ᾳψκδ' + Νικηφόρος Ἱερομόναχος Ἡγούμενος τῆς σεβασμίας μονῆς τῶν Μεθοδάτων καί οἱ σύν ἐμοί ἀδελφοί".

Η απανταχούσα του 1724 του Νικηφόρου, ηγουμένου της Μονής του Αγ. Νικολάου των Μεθοδάτων ή Γκιουμάτων, μετονομασθείσα σε Μονή Παναγίας της Ελεούσας Νησιού Ιωαννίνων, δημοσιευμένη από τον Σ. Λάμπρο, αποτελεί σημαντικό ντοκουμέντο για την πολιτική κατάσταση στα Ιωάννινα το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Κυρίως όμως συμβάλλει στην ιστορία αυτής τούτης της Μονής. Εκτός των άλλων λοιπόν πληροφορούμαστε ότι ο ηγούμενος Νικηφόρος αποστέλλει το 1724 τον μοναχό Δωρόθεο σε περιοδεία με σκοπό τη συγκέντρωση χρημάτων για ανακαίνιση και ασφάλεια της Μονής. Σε επιγραφή που βρίσκεται αριστερά της προσωπογραφίας του στο νάρθηκα του καθολικού διαβάζουμε *"Οὗτος μετά τοῦ λειψάνου τοῦ ἁγίου Ἱερομονάχου Ελευθερίου εἰς διαφόρους τόπους καί*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πόλεις ἀπελθών συνήθροισε τά τῆς οἰκοδομῆς χρήματα και ἀπεβίωσεν ἐν τῇ περιοδεία".

Η επόμενη σημαντική μαρτυρία ως προς την ιστορία της μονής είναι η κτητορική επιγραφή του νάρθηκα της Μ. Ελεούσας (εικ. 2).

ΓΙΝΩΣΚΕ Ο ΑΝΑΓΝΩΣΤΑ ΟΤΙ Ο ΝΑΡΘΗΞ ΟΥΤΟΣ ΕΚΤΙΣΘΗ ΜΕΝ ΠΡΟΤΕΡΟΝ/ΜΕΤΑ (ΚΑΙ) ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ Κ(ΑΙ) ΛΟΙΠΩΝ ΝΕΩΝ ΟΙΚΙΣΚΩΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΕΙΑΣ ΤΟΥ ΑΟΙ/ΔΙΜΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΝ ΠΝ(ΕΥΜΑΤΙ) ΚΟΙΣ Π(ΑΤ)ΡΑΣΙ ΚΥΡ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ ΤΟΥ ΠΑΝ/ΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΙΣΤΟΡΗΘΗ ΔΕ Ο ΑΥΤΟΣ ΝΑΡΘΗΞ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝ/ΗΣ ΤΙΝΩΝ ΦΙΛΟΘΕΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΩΝΤΟΣ ΤΟΤΕ ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜ(ΟΝΑΧΟΙΣ) ΚΥΡ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ ΕΥΡΥΧΩΡΙΑΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΕΚΡΗΜΝΙΣΘΗ Η ΜΕΣΗ ΚΑΜΑΡΑ ΤΗΣ/ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΗΤΙΣ ΗΝ ΠΛΗΣΙΟΝ ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΙΚΟΥ ΘΡΟΝΟΥ, ΩΣ ΟΡΑΣ Δ(Ε) ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑΝ ΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑ/Π(ΑΤ)ΡΙΑΡΧΩΝ ΑΛΛ'ΕΤΙ Κ(ΑΙ) Η ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΝ ΤΩ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ ΚΑΤΕΣΤΗ ΠΡΟΤΕΡΟΝ/ΟΥΣΑ ΠΡΟΣΚΕΚΟΛΗΜΕΝΗ ΤΩ ΤΟΙΧΩ ΤΑΥΤΑ ΔΕ ΕΤΕΛΕΣΘΗΚΑΝ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΔΟΣΙΘΕΟΥ ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟΥ ΤΟΥ ΡΙΘΕΝΤΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ *κ(αι) ἡ(γουμε)νου τῆς αὐτῆς μονῆς ἐν ἔτη ἀπό θεογονίας αψνθ/διά χειρός ἀναστασίου*[1] *κ(αι) τοῦ τέκνου ἐκ κώμης Καπεσώβου εν μηνί απριλείο κζ.*

Η επιγραφή αποτελείται από δέκα στίχους σε μεγαλογράμματη γραφή κατά το μεγαλύτερό της μέρος. Ο σχολιασμός της αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη Μονή.

Στ. 1-3. Ο ΝΑΡΘΗΞ ΟΥΤΟΣ...ΚΥΡ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ.

Terminus ante quem για την ανέγερση του νάρθηκα, νέων κελλιών και πιθανώς του περιβόλου αποτελεί το 1759, έτος αγιογράφησής του. Terminus post quem αποτελεί το 1724, έτος της απανταχούσας του ηγουμένου Νικηφόρου. Μετά τον θάνατο του μοναχού Δωροθέου και του ηγουμένου Νικηφόρου, νέος ηγούμενος γίνεται ο Γεράσιμος. Η προσωπογραφία του υπάρχει δεξιά της κτητορικής επιγραφής (εικ. 3) καθώς και η ακόλουθη επιγραφή.

"Ο δέ Γεράσιμος ἐκεῖσε ἀπελθών καί τά συναχθέντα χρήματα παραλαβών και καλῶς αὐτά οἰκονομήσας ἔκτισε τάς ρηθείσας οἰκοδομάς". Όπως έχει ήδη επισημάνει ο Σ. Λάμπρος η ανέγερση των οικίσκων και του νάρθηκα πρέπει να έγινε το 1748 όπως δηλώνει χρονολογία σε πλάκα που βρίσκεται στο ιερό.

Στ. 3-4. ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ ... ΕΚ ΚΩΝΤΣΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ: Πρόκειται για τον Μητροπολίτη Ιωαννίνων Γρηγόριο τον Βυζάντιο (1736-1767) και (1771-1776). Διαδέχεται στον αρχιερατικό θρόνο της Μητροπόλεως Ιωαννίνων τον Ιερόθεο Ράπτη. Το 1767 είναι όμως Μητροπολίτης ο Γαβριήλ ο Σμυρναίος, ο οποίος

1. Ο ζωγράφος Αναστάσιος περιλαμβάνεται στην υπό εκπόνηση διδακτορική διατριβή του υπογραφόμενου με θέμα "Καπεσοβίτες ζωγράφοι". Στη δημοσίευση της ανακοίνωσης θεωρήθηκε σκόπιμο να απαληφθούν οι υποσημειώσεις και οι ειδικές βιβλιογραφικές παραπομπές, που υπάρχουν βέβαια στο κείμενο της διατριβής. Έτσι, διατηρείται το ύφος του προφορικού λόγου με την προσθήκη μόνο βασικής βιβλιογραφίας, κυρίως εκείνων των μελετητών που αναφέρονται στο κείμενο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έρχεται στην Ήπειρο επειδή η Μητρόπολη Ιωαννίνων "χρέεσιν ὑπερμεγέθεσιν καταπονεῖτο καί δυσδιοίκητος ἦν". Ο Γαβριήλ τον Απρίλιο του 1771 εκλέγεται επίσκοπος Παλαιών Πατρών και έτσι ο Γρηγόριος επανέρχεται στο θρόνο των Ιωαννίνων μέχρι το 1776.

Στ. 4-6. ΙΣΤΟΡΗΘΗ...ΚΥΡ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΟΥ.

Η αγιογράφηση του νάρθηκα ολοκληρώθηκε, όπως φαίνεται πιο κάτω, στις 27 Απριλίου του 1759, όταν ηγούμενος ήταν ο Χριστόφορος. Το όνομα του τελευταίου αναφέρεται και στην επιγραφή της ασημένιας επένδυσης της θαυματουργού εικόνας της Παναγίας Ελεούσας που σωζόταν στη Μονή (εικ. 4). Φαίνεται ότι η αγιογράφηση του νάρθηκα άρχισε επί Χριστοφόρου και ολοκληρώθηκε επί ηγουμενείας Δοσιθέου.

Στ. 6-9. ΚΑΙ ΔΙΑ ΕΥΡΥΧΩΡΙΑΝ...ΤΩ ΤΟΙΧΩ.

Αποτυπώνεται στην επιγραφή η εκτεταμένη ανακαίνιση του καθολικού της Μονής. Γκρεμίστηκε η καμάρα που ήταν κοντά στον δεσποτικό θρόνο και το καθολικό αυξήθηκε κατά μήκος. Επίσης η Αγία Τράπεζα τοποθετήθηκε στο μέσον του αγίου βήματος, αφού πρώτα ήταν προσκολλημένη στον τοίχο.

Στ. 9-10. ΤΑΥΤΑ ΔΕ ΕΚΤΕΛΕΣΘΗΣΑΝ...εκ κώμης Καπεσώβου εν μηνί απριλείο κζ'.

Στους στίχους αυτούς εκτός από το όνομα του νέου ηγουμένου και το χρόνο αγιογράφησης του νάρθηκα, γνωρίζουμε τον Καπεσοβίτη ζωγράφο Αναστάσιο και τους γυιούς του.

Ο Αναστάσιος είναι γενάρχης μιας μεγάλης οικογένειας ζωγράφων από το Καπέσοβο του Ζαγοριού. Το 1743 αγιογραφεί τον νάρθηκα του καθολικού της Μονής Αγ. Παρασκευής Σκαμνελίου (εικ. 5). Το 1749 τον ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (εικ. 6-7). Το 1754 μαζί με το γυιό του Ιωάννη τον Ταξιάρχη Ζαγόριανης (σημ. Χρυσορράχη) (εικ. 8). Στο εξής ζωγραφίζει πάντα μαζί με τους δύο του γυιούς Ιωάννη και Γεώργιο. Το 1759 ζωγραφίζουν το καθολικό της Μονής Αγ. Ιωάννη Λυκοτριχίου (εικ. 9) και τον νάρθηκα του καθολικού της Μ. Ελεούσας. Το 1763 το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (εικ. 10-11) και το 1765 το καθολικό της Μονής Ρογκοβού στο Τσεπέλοβο (εικ. 12-13).

Οι δύο γυιοί του Ιωάννης και Γεώργιος δεν φαίνεται να συνέχισαν μόνοι τους, μετά το θάνατο του πατέρα τους, το επάγγελμα του ζωγράφου, αφού μέχρι σήμερα δεν έχουμε εντοπίσει δικό τους ενυπόγραφο ζωγραφικό έργο.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ασυντήρητου και ακαθάριστου νάρθηκα δύσκολα διακρίνεται κάτω από την καπνιά. Σε ολόκληρη την καμάρα παρουσιάζεται η εικονογράφιση των Ψαλμών 148-150. Στο κέντρο της καμάρας απεικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα μέσα σε διπλή γεωμετρική δόξα. Σε δεύτερη ζώνη εμφανίζονται οι εννέα τάξεις των αγγελικών δυνάμεων σε ξεχωριστά διάχωρα καθώς και Σεραφείμ και Χερουβείμ. Η τρίτη στενώτερη ζώνη με τον Ήλιο, τη Σελήνη, τα Άστρα κ.λ.π. ολοκληρώνει την αναπαράσταση της ουράνιας σφαίρας. Η συνέχεια της εικονογράφησης του Ψαλμού 148 καθώς και των υπολοίπων 149-150 συνεχίζεται γύρω από την ουράνια σφαίρα με την παρουσίαση των επιγείων δημιουργημάτων που υμνούν τον Κύριο. Εμφανίζονται καταχθόνια όντα και τέρατα, η Χιών, το Πυρ, η Χάλαζα και διάφοροι Χοροί (εικ. 14).

Στον δυτικό τοίχο, η επιγραφή είναι επάνω από την πόρτα και δεξιά και αριστερά οι μοναχοί κτήτορες Γεράσιμος και Δωρόθεος. Αριστερά σκηνές από το βίο του Αγ. Νικολάου εκ των οποίων διακρίνονται:

α. ο άγιος ρίπτων τα αργύρια εν τω οίκω,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

β. ο άγιος χειροτονούμενος διάκονος και

γ. η Κοίμησις του αγίου.

Ψηλότερα διακρίνονται σκηνές από την Παλιά Διαθήκη (εξορία Αδάμ - Θυσία Άβελ - Εξορία Κάϊν - Θυσία Νώε).

Στον ανατολικό τοίχο αγιογραφείται η μεγάλη παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας και σε μικρή κόγχη δεξιά η Βάπτιση.

Στον βορινό τοίχο, κάτω οι ολόσωμοι άγιοι Ιωαννίκιος και Κύριλλος, ενώ επάνω ο Κατακλυσμός, η Πυργοποιία και τέσσερις δυσδιάκριτοι ολόσωμοι προφήτες. Τέλος στο νότιο τοίχο, υπάρχουν κάτω πέντε ολόσωμοι άγιοι από τους οποίους διακρίνονται οι Κωνσταντίνος και Ελένη και ο αρχάγγελος Γαβριήλ. Επάνω, σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, από τις οποίες διακρίνονται οι εξής:

α. ο Αδάμ καλών τα ονόματα των ζώων και

β. η παράβασις του Αδάμ και της Εύας (εικ. 15). Το έργο του Αναστασίου και των γυιών τσυ ολοκληρώνεται με την ιστορία των 12 Πατριαρχών στο σφενδόνιο της καμάρας του κυρίως ναού.

Όπως φάνηκε η εικονογραφία του νάρθηκα είναι τυπική, πιστή στην ορθόδοξη παράδοση. Εμφανίζονται Αίνοι, σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη, η Δευτέρα Παρουσία και σκηνές από τον βίο του Αγ. Νικολάου, αφού ο ναός ήταν αφιερωμένος μέχρι τα μέσα του 18ου αι. στον Αγ. Νικόλαο. Ο Αναστάσιος μένει πιστός στην ορθόδοξη παράδοση και στην απόδοση των μεμονωμένων παραστάσεων, όπως φαίνεται και στη Μονή Ελεούσας αλλά και στα άλλα ενυπόγραφα έργα του. Στον Ευαγγελισμό της Μονής Ρογκοβού (εικ. 16) η στάση της όρθιας Παναγίας, η ορμητική κίνηση του αρχάγγελου και τα κτίρια του βάθους παραπέμπουν στα πιο παραδοσιακά βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα της σκηνής. Η ίδια πίστη στην παράδοση αλλά και μια εξαιρετική λιτότητα παρατηρείται στις παραστάσεις του Χριστού δωδεκαετούς διδάσκοντος στο ναό από την Κοίμηση Θετόκου Καπεσόβου (εικ. 17) όπως και στη Σκηνή του Μαρτυρίου από τη Μονή Ρογκοβού. Ιδιαίτερα σημαντικές για τις επιδράσεις που έχει δεχθεί ο Αναστάσιος είναι οι παραστάσεις της Κοίμησης του Αγ. Νικολάου από την Μ. Ελεούσας (εικ. 18) και η Ίαση του εκ γενετής τυφλού (εικ. 19) από τη Μ. Προδρόμου Λυκοτριχίου. Στην πρώτη παράσταση ο άγιος δεν είναι ξαπλωμένος αλλά καθισμένος σε θρόνο, όπως στην αντίστοιχη της γειτονικής Μονής Φιλανθρωπινών. Την ομοιότητα έχει εντοπίσει ήδη η Μ. Ποταμιάνου, αφού ο ζωγράφος δείχνει πραγματικά μια εκλεκτικιστική διάθεση. Τα παραδείγματα είναι εξαιρετικά σπάνια. Όμως ο Αναστάσιος δεν αντιγράφει άκριτα. Στην παράσταση της Μ. Φιλανθρωπινών ένας ιερομόναχος γονατίζει μπροστά στον Αγ. Νικόλαο και βάσιμα η Ποταμιάνου αναρωτιέται αν είναι ο Ιωάσαφ ο Φιλανθρωπινός. Στο νάρθηκα της Μ. Ελεούσας ο Αναστάσιος τοποθετεί δύο γονατιστούς ιερομόναχους. Κατά πάσα πιθανότητα, είναι οι δύο κτήτορες του νάρθηκα και της ανακαίνισης της Μονής Δωρόθεος και Γεράσιμος, τις προσωπογραφίες των οποίων περίοπτα προβάλλει ο Καπεσοβίτης ζωγράφος στον ίδιο χώρο.

Στην παράσταση της Ίασης του εκ γενετής τυφλού από το Λυκοτρίχι, η επίδραση της ζωγραφικής της Μ. Φιλανθρωπινών του 1542 είναι ιδιαίτερα εμφανής. Κατ'αρχάς στην σύμπτυξη της ιστορίας σε δύο παρατακτικά επεισόδια:

α. ο Χριστός επιθέτει τον πηλό στα μάτια του τυφλού

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

β. ο τυφλός πλένεται στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ.

Η ίδια απόδοση παρατηρείται στην Μεταμόρφωση της Βελτσίστας αλλά και στον κυρίως ναό της Μ. Ελεούσας όπως έδειξε η Α. Σταυροπούλου, αλλά και σε έργα λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως έδειξε η Α. Τούρτα. Αυτά που χαρακτηρίζουν τη σκηνή σ'αυτές τις ηπειρωτικές τοιχογραφίες του 16ου-17ου αι. είναι η οργάνωση των ομίλων, τα δύο επεισόδια, η μορφή της κολυμβήθρας και το πεταλοειδές αρχιτεκτόνημα δεξιά της σκηνής.

Ο Αναστάσιος είναι εξαιρετικός τεχνίτης και στο σχέδιο και το χρώμα (εικ. 20-21). Χρησιμοποιεί σκούρους πράσινους και καφέ προπλασμούς, προσπαθώντας να δώσει ζωντάνια με το ανάγλυφο πλάσιμο των σαρκωμάτων, χωρίς να αποφεύγει όμως την προϊούσα γλυκεράδα και σχηματοποίηση.

Ας αποπειραθούμε τώρα να διατυπώσουμε μερικές γενικότερες παρατηρήσεις για τη ζωγραφική του Αναστασίου και των παιδιών του.

1. Είναι εξαιρετικά πιστοί στην ορθόδοξη παράδοση ως προς την απόδοση του εικονογραφικού προγράμματος, όπως φαίνεται στους επτά ναούς που έχουν αγιογραφήσει. Αποδίδουν όλους σχεδόν τους κύκλους, χωρίς την αυστηρότητα ενός βυζαντινού ναού και με έκδηλη την αφηγηματικότητα.

2. Τα δυτικά δάνεια είναι σχετικά περιορισμένα και εντοπίζονται ως μεμονωμένα στοιχεία, π.χ. φορέματα, καπέλλα και ορισμένες φορές στις στάσεις ή τις χειρονομίες.

3. Ο Αναστάσιος αποδίδει διάφορες παραστάσεις στη διάρκεια 16 χρόνων – η Γέννηση είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα – με διαφορετικά εικονογραφικά στοιχεία. Στις νεότερες παραστάσεις η εισαγωγή δυτικών στοιχείων είναι φανερή.

4. Οι παραστάσεις είναι εξαιρετικά λιτές. Τα πρόσωπα είναι τα απολύτως απαραίτητα και τηρουμένων των αναλογιών και των στοιχείων που έχουν εισέλθει στις παραστάσεις από τον 15ο αι., θυμίζουν μεσοβυζαντινά πρότυπα.

5. Τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία είναι περιορισμένα. Αυτό που κυριαρχεί είναι μια ήρεμη και αρμονική απόδοση των χαρακτηριστικών και οι ήπιοι τόνοι στην χρωματική κλίμακα με τάση όμως για επίπεδη απόδοση των μορφών όπου κυριαρχεί η γλυκεράδα.

6. Ο Αναστάσιος, περισσότερο ίσως από τους άλλους καπεσοβίτες ζωγράφους έχει επηρεαστεί από τη ζωγραφική των μεγάλων ζωγραφικών συνόλων του Νησιού των Ιωαννίνων.

7. Η ζωγραφική του εντάσσεται στο έργο της σημαντικής ομάδας των Καπεσοβιτών ζωγράφων και ταυτόχρονα στο σύνολο των πολυάριθμων ομάδων ηπειρωτών ζωγράφων του 18ου αιώνα - από τα Σουδενά, τους Καλαρύτες, τη Β. Ήπειρο, τη Λάκκα Σούλι, τους Χιονιάδες κ.ά. - που με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής τους συγκροτούν ένα διακριτικό ρεύμα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά.

α. Ως προς την εικονογραφική απόδοση τους χαρακτηρίζει κατά κανόνα η λιτότητα.

β. Ως προς την τεχνοτροπία, διακρίνονται δύο ρεύματα. Από τη μία, φυσική ασχήμια και έντονη "λαϊκότητα", με κυρίαρχους εκπροσώπους τους χιονιαδίτες ζωγράφους και από την άλλη "ακαδημαϊσμός", χρωματική αρμονία και τάση προς την ωραιοποίηση και τη γλυκεράδα, με πρωταγωνιστές τους καπεσοβίτες ζωγράφους.

γ. Επίδραση, και στη ζωγραφική, του κλίματος του νεοελληνικού Διαφωτισμού, όπως πιστοποιείται εξάλλου στο λόγιο ύφος των επιγραφών, που την οδηγεί, τον 19ο αιώνα, στη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρήξη με την ορθόδοξη παράδοση, με την έννοια της κατάργησης του μέχρι τότε συγκροτημένου εικονογραφικού προγράμματος.

Άφησα ασχολίαστο ένα τμήμα ζωγραφικής του 18ου αιώνα. Εννοώ το δυτικό τμήμα του κυρίως ναού, από την ιστορία των 12 πατριαρχών, που ζωγράφισε ο Αναστάσιος, και πίσω. Όμως το τμήμα αυτό, που το πρόγραμμά του είναι αφιερωμένο στην Παναγία, δεν έχει καμμία εικονογραφική και τεχνοτροπική ομοιότητα με το έργο του Αναστασίου.

Στο κέντρο της καμάρας είναι η Παναγία σε μετάλλιο με τα χέρια σε δέηση (εικ. 22), κεντρικό πρόσωπο της παράστασης του "Επί σοι χαίρει". Γύρω, σε κύκλο, βρίσκονται οι αρχάγγελοι και όμιλοι που εικονογραφούν το τροπάριο "αγγέλων το σύστημα και ανθρώπων το γένος κ.λ.π". Το πρόγραμμα ολοκληρώνουν είκοσι σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο (εικ. 23-24-25) και ορισμένες από το βίο της Θεοτόκου.

Τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά μας οδηγούν στον πρώϊμο 18ο αι. Φαίνεται ότι υπάρχουν ήδη το 1748. Υποθέτουμε ότι η αγιογράφηση αυτού του τμήματος, του αφιερωμένου στην Παναγία, έγινε όταν και η Μονή αφιερώθηκε στην Παναγία Ελεούσα.

ΒΑΣΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Χ. Σταματόπουλος: *Ζαγόρι*, στη σειρά "Ελληνική παραδοσιακή αρχιτεκτονική", εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1987.
2. Μ.Κ. Πετράχειλος. Το Καπέσοβο του Ζαγορίου, *Ηπειρ. Εστία* 10 (1961) 483-490.
3. Σ. Λάμπρου. "Ηπειρωτικά", *Νέος Ελληνομνήμων*, XI (1914) 15-27.
4. Α. Ξυγγόπουλος. "Μεσαιωνικά μνημεία Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 1 (1926) 143-146.
5. Σ. Δάκαρης. *Το νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 1971, 45-48.
6. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ 28 (1973) Β2 Χρονικά*, 414.
7. Της ίδιας, *ΑΔ 29(1973-74) Β2 Χρονικά*, 613.
8. Της ίδιας, *Η Μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, passim.
9. Δ. Τριανταφυλλόπουλος. *ΑΔ 32* (1977) 164-5.
10. A. Stauropoulou - Makri, *Les peintures murales de l'eglise de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l' atelier de peintres Kondaris*, Ioannina 1989.
11. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Θεσ/νίκη 1986.
12. Δ. Κωνστάντιος, *"Ομάδες ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία". Ήπειρος: Κοινωνία Οικονομία, 15ος-20ος αι. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου ιστορίας.*, Γιάννενα 1986, 241-270.
13. Κ. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1981.
14. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987.
15. Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1979[1] και 1984[2].
16. Αθηναγόρας, Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργας. "Η Εκκλησία των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 3 (1828) 38-39.
17. Φ. Οικονόμος, *Η Εκκλησία της Ηπείρου*, Αθήνα 1982, 75.
18. Α0. Παλιούρας, *Η υπέρβαση του εφήμερου μέσα από την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Ιωάννινα 1992, 30.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

DEMETRES KONSTANTIOS

ANASTASIOS, PAINTER FROM KAPESOVO, ON THE ISLAND OF IOANNINA LAKE

In the founder's inscription of the narthex (1759) of the katholikon of the Eleousa monastery on the island's lake of Ioannina, the name of the iconographer Anastasios appears. He was the founder of a family of painters from Kapesovo in the Zagori region. Together with his sons John and George, he decorated seven churches in the wider Ioannina region (monastery of St. Paraskevi at Skamneli, the Taxiarchs at Kato Soudena, the Taxiarchs at Zagoriani, the monastery of St. Ioannis, Lycotrichion, the monastery of St. Ioannis at Rongovos, Tsepelovo).

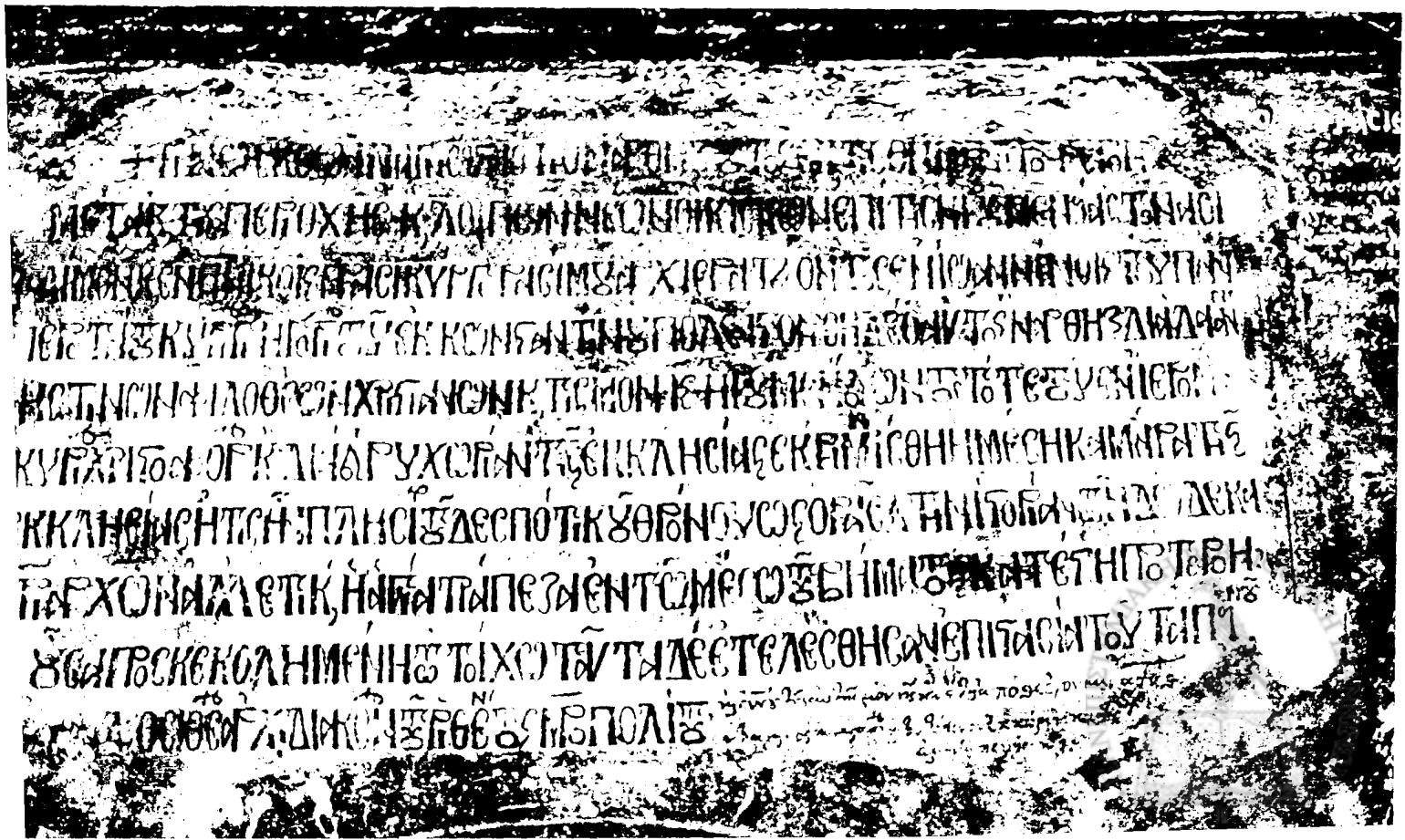
The decoration of the narthex of the katholikon of the Eleousa monastery is formal and faithful to the byzantine tradition. Fables are depicted along with scenes from the Old Testament, the Last Judgment and scenes from the life of St. Nicholas.

Anastasios was an exceptional artist in both his drawings and his use of colours although he could not avoid stylization. As a rule he follows the byzantine tradition with limited western borrowings. His compositions are simple and expressionistic elements are limited. Finally, he employed a number of iconographic elements from the great painted cycles of the 16th century on the island's Lake of Ioannina.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Νησί Ιωαννίνων, Νάρθηκας Μονής Ελεούσας. Προσωπογραφία Δωρόθεου.





Εικ. 3. Νησί Ιωαννίνων, Νάρθηκας Μ. Ελεούσας. Προσωπογραφία Γεράσιμου.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 5. Σκαμνέλι, Μ. Αγ. Παρασκευής. Τοιχογραφία ναρθηκα.

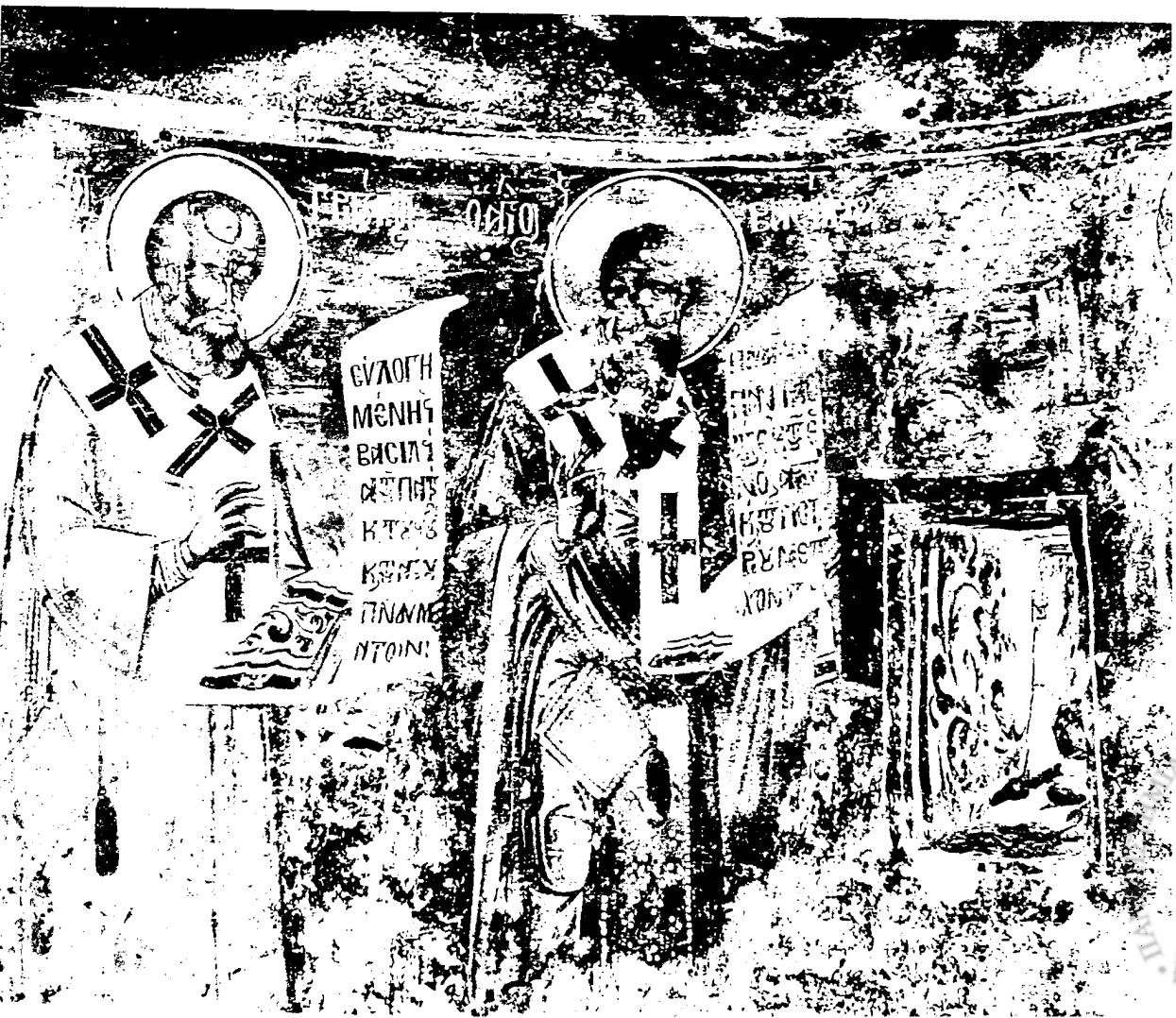


Κάτω Σουδενά. Ναός
Εξαρχών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 7. Κάτω Σουδενά. Λ





Εικ. 9 Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό Μονής Αγ. Ιωάννη.



Εικ. 10. Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου.

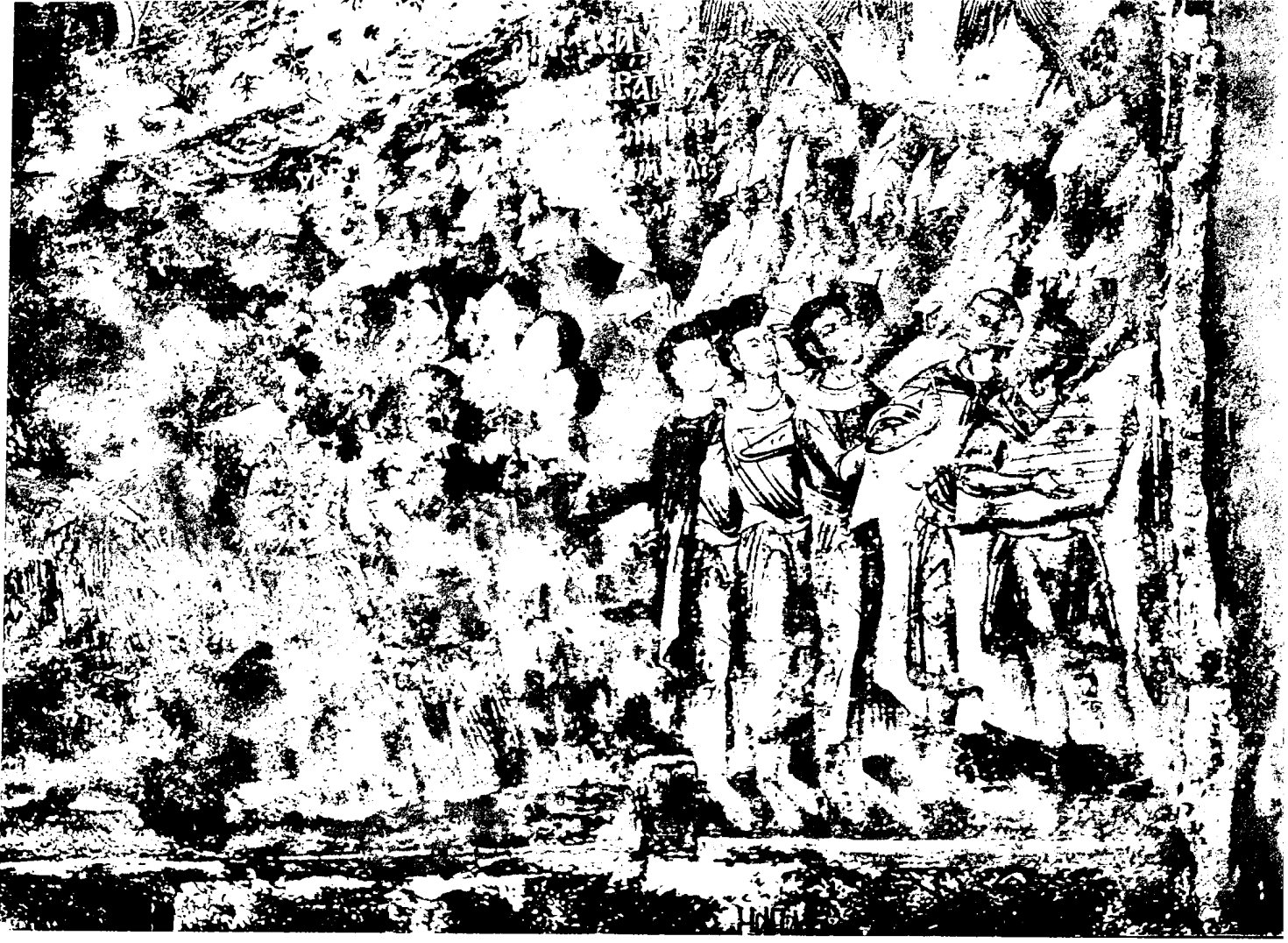


Εικ. 11. Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



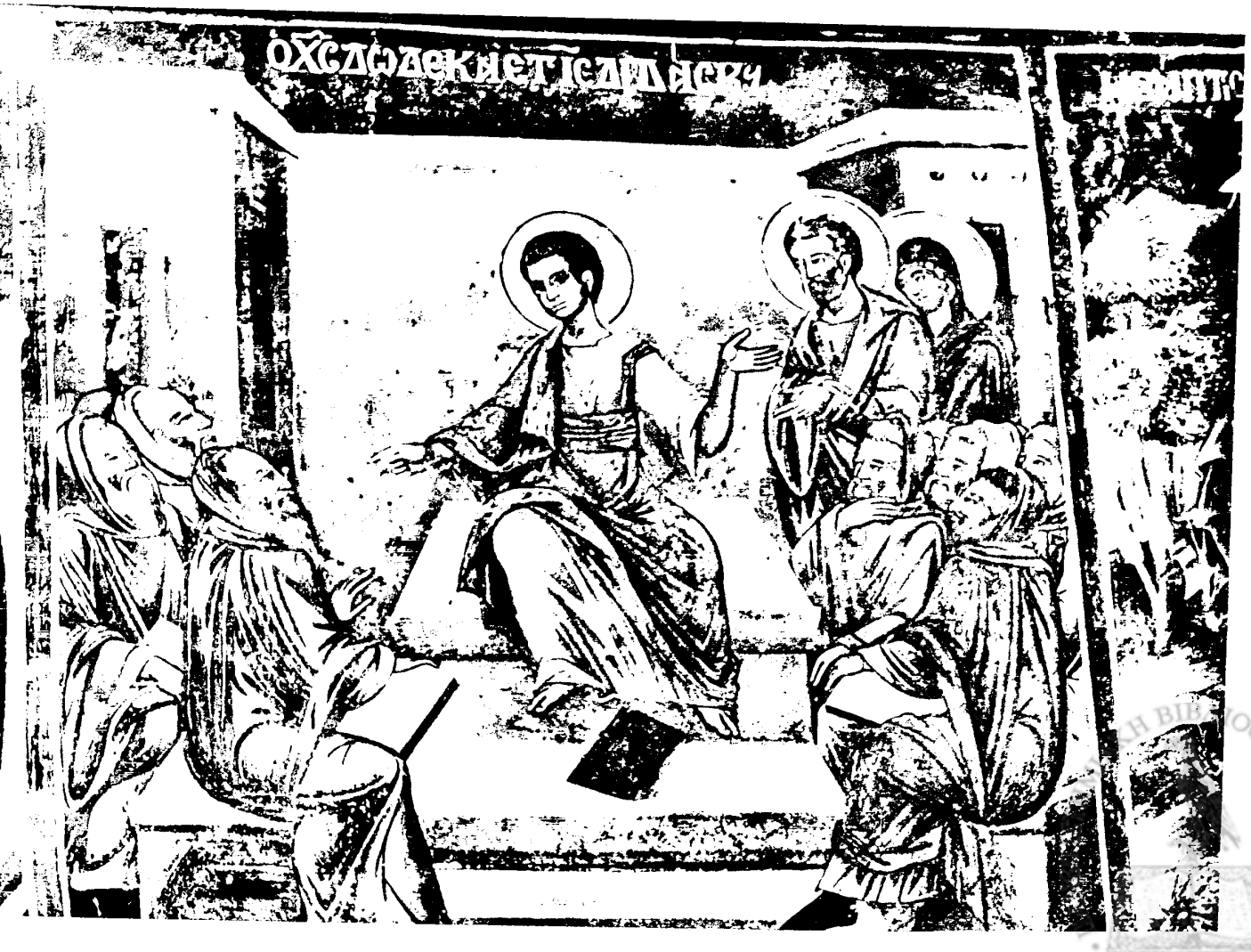


Εικ. 14. Νησί Ιωαννίνων. Νάρθηκας καθολικού Μ. Ελεούσας.





Εικ. 16. Τσεπέλοβο. Μονή Ρογκοβού, Ευαγγελισμός



ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 18. Νησί Ιωαννίνων. Νάρθηκας Μ. Ελεούσας. Κοίμηση Αγ. Νικολάου.





Εικ. 20 Καλιούβα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου.





Εικ. 22. Νησί Ιωαννίνων, Μ. Ελεούσας. Δυτικό τμήμα κυρίως ναού.





Εικ. 24. Νησί Ιωαννίνων. Μ. Ελεούσας. Δυτικό τμήμα κυρίως ναού. Ακάθιστος Ύμνος.



ΘΕΤΙΣ ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ

Η ΜΟΝΗ ΣΤΡΑΤΗΓΟΠΟΥΛΟΥ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΟΥ ΚΥΚΛΟΥ

Αν η Μονή των Φιλανθρωπηνών αποτελεί το αρτιότερο και αντιπροσωπευτικότερο έργο της σχολής ζωγραφικής της ηπειρωτικής Ελλάδος[1], το ταπεινό καθολικό της γειτονικής Μονής του Ντίλιου ή Στρατηγοπούλου – κτίσμα του 13ου αιώνα, διακοσμημένο με τοιχογραφίες του 1542/43 – είναι φορέας ενός πολυσήμαντου και μοναδικού εικονογραφικού ερανισμού, ο οποίος κατά κύριο λόγο επικυρώνει την εκλεκτική διασύνδεση της τέχνης που αντιπροσωπεύει με τις θεολογικές επιλογές και την καλλιτεχνική τους πραγμάτωση στη μεγάλη ζωγραφική της εποχής των Παλαιολόγων και στα έργα της άμεσης σφαίρας επιρροής της στις όμορες βαλκανικές χώρες. Και συμβάλλει καθοριστικά στη σύνθεση της πλούσιας και χαρακτηριστικής εικονογραφίας αυτής της σχολής.

Αλλά ό,τι ουσιαστικά σφραγίζει τις υψηλής τέχνης τοιχογραφίες του μικρού, μονόχωρου καθολικού της Μονής του Αγίου Νικολάου είναι η καταφανής επίδραση των μικρογραφιών των Ομιλιών του Ιακώβου της Μονής Κοκκινοβάφου, του ελληνικού κώδικα 1162 του Βατικανού[2], στην εξαιρετικά αναπτυγμένη ιστόρηση του Θεομητορικού κύκλου και ιδιαίτερα της παιδικής και νεανικής ζωής της Παναγίας. Είναι, βέβαια, γνωστό ότι η λαμπρή ιστόρηση του αυτοκρατορικού αυτού χειρογράφου, του πρώτου μισού 12ου αιώνα, θεωρείται ότι ουσιαστικά εικονογραφεί το απόκρυφο Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.

Η ιστόρηση του κύκλου της ζωής και του θανάτου της Θεοτόκου κατακλύζει τις δύο ψηλότερες ζώνες του νότιου, δυτικού και βόρειου τοίχου του νάρθηκα και επιστέφεται με τον προφητικό παιάνα του "Άνωθεν οι Προφήται" στην αετωματική απόληξη του δυτικού τοίχου. Η εικονιστική απόδοση σε εικοσιτέσσερις πίνακες, εικοσιοκτώ, τουλάχιστον, επεισοδίων από την επίγεια παρουσία της Παρθένου, προάγουν τον μικρόχωρο ναό σε ηγετική θέση μεταξύ των μνημείων με πλούσια αναπτυγμένη την ανάλογη πραγμάτευση, όπως η Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη και η Περίβλεπτος στον Μυστρά.

Αρχίζοντας από την άνω ζώνη του νότιου τοίχου, τα πρώτα γεγονότα της ιστόρη-

---

1. Γι' αυτή τη σχολή ζωγραφικής, γνωστή στην έρευνα με την επωνυμία "σχολή των Θηβών", αλλά και "ηπειρωτική σχολή", βλ. κυρίως Θ. Λίβα–Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου* (Ιωάννινα 1980) και Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (Αθήνα 1983).

2. Η παραπομπή στις μικρογραφίες του κώδικα του Βατικανού γίνεται στην αναπαραγωγή τους στο έργο του C. Stornajolo, *Miniature della Omilie de Giacomo monaco (Cod. Vat. Gr. 1162),* Roma 1910.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σης, η Προσφορά και η Άρνηση των Δώρων, η μισοκατεστραμμένη σήμερα Προσευχή του Ιωακείμ και της Άννας, η Συνάντηση των Θεοπατόρων, και η Γέννηση της Παναγίας εντάσσονται στα γνωστά εικονογραφικά σχήματα της παλαιολόγειας ζωγραφικής, που υιοθετούνται και από τους ζωγράφους των μετά την Άλωση χρόνων, όπως για παράδειγμα επιβεβαιώνουν και οι αντίστοιχες απεικονίσεις στον αρχικό διάκοσμο της Μονής των Φιλανθρωπηνών.

Όμως, ο πρώτος πίνακας της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου, που συνεχίζει τη διήγηση και από την εξίτηλη επιγραφή του διασώζει καθαρά μόνο τις λέξεις "τοῦ ἁγιάσματος", αποτελεί *unicum* στη μνημειώδη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική: απεικονίζει, σε αντίστροφη προς τη διαδοχή των δρωμένων σειρά, την Ευχαριστήρια Προσευχή της Αγίας Άννας (εικ. 1) και την αγία που αναπαύει τη θυγατέρα της στο λίκνο της μετά την ευλόγησή της από τους ιερείς στα πρώτα της γενέθλια. Το μόνο εικονιστικό παράλληλο της τοιχογραφίας, όχι μόνο για τη θεματολογική της σύνθεση, αλλά και για τα επιμέρους εικονογραφικά της στοιχεία, είναι η μικρογραφία του φύλλου 46ν των Ομιλιών του Κοκκινοβάφου (εικ. 2), όπου η χρονική αντιστροφή των γεγονότων είναι φυσική, αφού στο χειρόγραφο η ιστόρηση βαίνει βουστροφηδόν. Πηγή της παράστασης, το λυρικό κείμενο του Πρωτευαγγελίου (6.3)[3]: "Καὶ ἀνήρπασεν αὐτὴν ἡ μήτηρ αὐτῆς ἐν τῷ ἁγιάσματι τοῦ κοιτῶνος αὐτῆς καὶ ἔδωκεν αὐτῇ μασθόν. Καὶ ἐποίησεν Ἄννα ᾆσμα Κυρίῳ τῷ Θεῷ λέγουσα· ᾄσω ᾠδὴν κυρίῳ τῷ Θεῷ μου, ὅτι ἐπισκέψατό με καὶ ἀφείλατο ἀπ' ἐμοῦ τὸ ὄνειδος τῶν ἐχθρῶν μου· καὶ ἔδωκέν μοι κύριος καρπὸν δικαιοσύνης αὐτοῦ, μονοούσιον, πολυπλούσιον ἐνώπιον αὐτοῦ. Τίς ἀναγγελεῖ τοῖς υἱοῖς Ῥουβὶμ ὅτι Ἄννα θηλάζει;... Καὶ ἀνέπαυσεν αὐτὴν ἐν τῷ κοιτῶνι τοῦ ἁγιάσματος αὐτῆς". Την ίδια ποιητική διάθεση αποπνέει και το ανάλογο κείμενο της δεύτερης εγκωμιαστικής Ομιλίας του Ιακώβου Κοκκινοβάφου για τη Γέννηση της Παναγίας[4], το οποίο εικονογραφεί η μικρογραφία που αναφέρουμε. Σημειώνουμε, τέλος, ότι το αναγνώσιμο καταληκτικό τμήμα της επιγραφής του πίνακα, "τοῦ ἁγιάσματος", συμφωνεί απόλυτα και εντοπίζεται ως φρασεολογία και στα δύο παραπάνω κείμενα.

"Οἱ ἱερεῖς εὐλογοῦντες τὴν Θεοτόκον" είναι η διάδοχη σκηνή, που κανονικά θα έπρεπε να προηγείται της Ευχαριστήριας Προσευχής. Η αντικανονική της θέση μπορεί πιθανότατα να αιτιολογηθεί από το γεγονός ότι, επειδή τα συνδυασμένα επεισόδια που εξετάζουμε εκτυλίσσονται στον κοιτώνα της Άννας, στον ίδιο δηλαδή χώρο με τη Γέννηση της Παναγίας, ο καλλιτέχνης του νάρθηκα προτίμησε τη συσχέτιση και συνέχεια του χώρου παρά του χρόνου, επιλογή που θα επαναλάβει ξανά στην Παράδοση της Πορφύρας. Η Ευλόγηση των Ιερέων, καθώς και η Κολακεία και η Επταβηματίζουσα, που ολοκληρώνουν την κόσμηση της άνω ζώνης του δυτικού τοίχου, έχουν αποδοθεί στη βασική τους δομή με την καθιερωμένη για την εποχή εικονογραφία, όπως και στη Μονή των Φιλανθρωπηνών. Αξιοπρόσεκτο, όμως, στοιχείο αποτελεί η επιγραφή που σχολιάζει τη σκηνή της Επταβηματίζουσας, "ἡ Θεοτόκος βηματίζει ἑπτά βήματα", διατύπωση που βρίσκεται σε απόλυτη συμφωνία με το κείμενο του Πρωτευαγγελίου (6.1), και είναι πρωτοφανής, τουλάχιστον για την εποχή της.

3. Σύμφωνα με την έκδοση του K. von Tischendorf, *Evangelia Apocrypha* (Lipsiae 1853, ανατ. Αθηνών).
4. *PG* 127, 592.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τα Εισόδια, που μεταφέρουν τη διήγηση στο βόρειο τοίχο, συμπεριλαμβάνουν το συνοδευτικό επεισόδιο της τρεφομένης από τον άγγελο Παναγίας και καταγράφονται με τον συνήθη για τα μεταβυζαντινά χρόνια τύπο, όπως για παράδειγμα αυτός αποδίδεται στις Μονές Λαύρας και Φιλανθρωπηνών.

Η επόμενη σκηνή της Παράδοσης της Πορφύρας (εικ. 3) εικονίζεται σπανιότατα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μεγάλη ζωγραφική και προϋπάρχει ως μνημειώδης παράσταση μόνο στη Μονή της Χώρας και στην Περίβλεπτο. Η παράτυπη, σύμφωνα με το Πρωτευαγγέλιο, θέση της στη διήγηση μετά τα Εισόδια, αντί της απεικόνισής της μετά την Αναχώρηση της Παναγίας από το Ναό, μπορεί και πάλι να αιτιολογηθεί από την επιθυμία του ζωγράφου να διασυνδέσει με την παράταξη αυτή τοπικά παρά χρονικά όλα τα επεισόδια από τη ζωή της Παρθένου, που συνέβησαν κατά την παραμονή της στο Ναό. Το ίδιο κίνητρο αποδίδεται, εξάλλου, από τη Lafontaine-Dosogne[5] στον ψηφωτή του ίδιου θέματος στη Μονή της Χώρας, όπου παρουσιάζεται η ίδια χρονική παρατυπία. Η Παράδοση της Πορφύρας ιστορείται και στις μικρογραφίες του Κοκκινοβάφου (εικ. 4), παράσταση που έχει επηρεάσει την τοιχογραφία μας σε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία που λείπουν από τις απεικονίσεις του θέματος στη Μονή της Χώρας και στην Περίβλεπτο: η Παναγία παραλαμβάνει την πορφύρα με καλυμμένα χέρια, δέσμες νήματος, δηλωτικές των επτά υλικών κατασκευής του παραπετάσματος του Ναού, παριστάνονται επάνω στο τραπέζι. Ενδεικτική της επίδρασης της μικρογραφίας στην τοιχογραφία είναι και η μορφή του ιερέα στα αριστερά, που μοιάζει να έχει μεταφερθεί στο μνημείο μας σε απαράλλαχτη θέση και στάση και να έχει γι'αυτό περίεργα παρασταθεί, προφανώς λόγω έλλειψης χώρου, να κάθεται μάλλον επάνω, παρά δίπλα στο τραπέζι. Το ότι η ιδιότυπη αυτή απεικόνιση δεν οφείλεται σε σχεδιαστική ανικανότητα του δεξιοτέχνη ζωγράφου μας αποδεικνύεται, για παράδειγμα, από την επιτυχή απόδοση της ανάλογης μορφής ιερέα στην Ευλόγηση της Θεοτόκου.

Ο κύκλος της Μνηστείας, που ακολουθεί, εξιστορείται στη Μονή Στρατηγοπούλου εκτενέστατα[6] σε πέντε επεισόδια που για την οικονομία της διήγησης έχουν συμπτυχθεί σε τρεις πίνακες. Ο πρώτος έχει ως θέμα την Προσευχή του Ζαχαρία προ των ράβδων των χηρευόντων του λαού. Σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο της σκηνής, που τη σχετίζει με παλαιολόγεια έργα – όπως την Gračanica[7] – και τη συνδέει με την αντίστοιχη μικρογραφία του Κοκκινοβάφου, είναι ο ανδρικός όμιλος πίσω από τον Ζαχαρία, εικονιστική καταγραφή που απουσιάζει από αντιπροσωπευτικά έργα του 16ου αιώνα, όπως η Τράπεζα της Λαύρας και η Μονή των Φιλανθρωπηνών.

Ο δεύτερος πίνακας του κύκλου της Μνηστείας, και τελευταίος στο βόρειο τοίχο,

5. Το ίδιο κίνητρο, την τοπική δηλαδή παρά τη χρονική διασύνδεση και παράθεση των επεισοδίων που έλαβαν χώρα στο Ναό, αποδίδει η Lafontaine-Dosogne και στον ψηφωτή του Kariye Djami. Βλ. J. Lafontaine-Dosogne, *"Iconography of the Cycle of the Virgin", Kariye Djami,* 4 (Princeton 1975), 76.

6. Αναλυτικά, με πολλές λεπτομέρειες, απεικονίζεται ο κύκλος της Μνηστείας τόσο στις μικρογραφίες των Ομιλιών του Κοκκινοβάφου (Stornajolo, ό.π., πίν. 33–46) όσο και στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra* [Paris 1910], πίν. 130. 1).

7. Εκτός από την Gračanica απαντά και στο ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου. Βλ. Lafontaine-Dosogne, ό.π., 185, σημ. 121.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εικονίζει την Εκλογή του Ιωσήφ (εικ. 5). Ο όμιλος των ιερέων επαναλαμβάνεται, εξισορροπώντας συνθετικά αυτόν των μνηστήρων, ενώ η Παναγία φαίνεται ως να εποπτεύει τα δρώμενα, καθισμένη, όπως και στα Εισόδια, μέσα στο φράγμα του θυσιαστηρίου και "ἐπὶ τρίτῳ βαθμῷ", με ανοικτό βιβλίο στα γόνατά της. Η με αυτόν τον τρόπο απεικόνισή της στο συγκεκριμένο επεισόδιο είναι, όσο γνωρίζω, μοναδική, όχι όμως και η ανάλογη παράστασή της στον κύκλο της Μνηστείας: στη μικρογραφία του Κοκκινοβάφου που ιστορεί την "Εὐχὴ Ζαχαρίου δι' ἀποκάλυψιν τοῦ ποιητέου", η Παναγία συμπαρίσταται καθιστή, κρατώντας ανοικτό βιβλίο (εικ. 6). Καθώς όμως στην τοιχογραφία που εξετάζουμε το "ποιητέον" έχει ολοκληρωθεί, η απεικόνισή της πρέπει μάλλον να συνδεθεί με τη μόρφωση και παιδεία της Παρθένου στο Ναό. Το θέμα αυτό, που δεν αναφέρεται στο Πρωτευαγγέλιο, παρά ως νίξη, ενυπάρχει στο απόκρυφο κείμενο του Ψευδο-Ματθαίου (8), βρίσκει τη μοναδική εικονιστική απόδοσή του στην κατεστραμμένη πια παράσταση της Μονής της Χώρας[8]. Η παρουσία του στη συγκεκριμένη σκηνή της Μονής Στρατηγοπούλου μπορεί να αιτιολογηθεί από την αντιστοιχία του τελευταίου αυτού πίνακα του βόρειου τοίχου προς τον πρώτο, δηλαδή τα Εισόδια. Έτσι, ο ένας εισάγει και ο άλλος ολοκληρώνει με τοπική και χρονική συνέχεια τη διαμονή της Παναγίας στο Ναό, οπότε, αφού στα Εισόδια περιλαμβάνεται το θέμα της διατροφής, στην Εκλογή προσγράφεται αυτό της παιδείας της Θεοτόκου, και συμπληρώνεται έτσι το κεφάλαιο της ανατροφής της στο Ναό. Δανείζεται, επομένως, ο ζωγράφος το εικονιστικό πρότυπο από το χειρόγραφο, αλλά το χρησιμοποιεί καινοτομώντας και ως προς την ένταξή του στην επιμέρους ιστόρηση και ως προς το περιεχόμενό του, λαμβάνοντας βέβαια υπόψη του την ενότητα χώρου και χρόνου της γενικότερης αφήγησης.

Η διάδοχη παράσταση, που επιγράφεται "Ὁ προφήτης Ζαχαρίας παραδίδοσει τήν Θεοτόκον τῷ Ἰωσήφ ἐκ τοῦ θυσιαστηρίου" (εικ. 7), συνεχίζει τη διήγηση στον απέναντι νότιο τοίχο και ολοκληρώνει τη Μνηστεία-Παράδοση της Παναγίας στον Ιωσήφ, σε συνδυασμό όμως με το θέμα της Παναγίας που αποχαιρετά το σεβάσμιο αρχιερέα, όπως δείχνει η στάση και έκφρασή της, και με εκείνο της Αναχώρησής της από το Ναό και της Άφιξης των μνηστευμένων στο σπίτι του Ιωσήφ, όπου η ευωχία της υποδοχής φαίνεται να ολοκληρώνεται. Η τοιχογραφία της Μονής Στρατηγοπούλου δεν είναι μοναδική μόνο για την πυκνή και επιτυχή σύνθεση τεσσάρων διαδοχικών επεισοδίων σε ένα πίνακα. Αλλά, κυρίως, γιατί εικονίζει την Άφιξη της Παναγίας στον οίκο Ιωσήφ και ρεαλιστικά παρουσιάζει την προετοιμασία της εγκάρδιας υποδοχής της κόρης, με το γιορτινό τραπέζι που ο μικρός Ιάκωβος ακόμη στρώνει, προσθέτοντας ένα επιπλέον έδεσμα σ'αυτό, στο σκεύος που μεταφέρει. Η παρουσία του μικρού Ιακώβου του Αδελφοθέου πηγάζει από το απόκρυφο, αιγυπτιακής προέλευσης, κείμενο της Ιστορίας του Ιωσήφ του Μαραγκού[9], ενώ το Πρωτευαγγέλιο δεν αναφέρει καν το επεισόδιο της Άφιξης και υποδοχής των μνηστευμένων. Εξάλλου, ο Αποχαιρετισμός του Ζαχαρία αλλά και η Αναχώρηση της Παρθένου από το Ναό είναι θέματα που σπανιότατα εικονίζονται. Η Αναχώρηση ιστορείται μόνο στα ψηφιδωτά της Μονής της Χώρας και στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου.

8. Lafontaine-Dosogne, ό.π., 182, 183.

9. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident,* I Bruxelles 1964, 179.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η συνθετική συνύπαρξη των επεισοδίων της τοιχογραφίας μας αλλά και στοιχεία της επιμέρους εικονογραφίας τους βρίσκουν και πάλι το άμεσο πρότυπό τους στις μικρογραφίες του Κοκκινοβάφου, οι οποίες βέβαια ιστορούν πολύ πιο αναλυτικά τα συμβάντα[10]. Στο φύλλο 104v (εικ. 8) απεικονίζεται η Άφιξη και Υποδοχή της Παναγίας και του Ιωσήφ στο σπίτι του τελευταίου, με τους τρεις μεγαλύτερους γιους να υποδέχονται το ζεύγος και τον μικρότερο να ολοκληρώνει το στρώσιμο του γαμήλιου τραπεζιού. Η σύγκριση των δύο έργων καθιστά προφανή την επίδραση της μικρογραφίας στην τοιχογραφημένη απόδοσή της, ιδιαίτερα όσον αφορά στη ρεαλιστική, ζωντανή και χαριτωμένη απεικόνιση του μικρού Ιακώβου που τη συμπληρώνει.

"Ὁ χαιρετισμός τῆς Θεοτόκου παρά τό φρέαρ" και το αποτέλεσμά του, δηλαδή, το "σύντρομος γενομένη ἀπίει εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς" είναι τα θέματα που εικονίζονται στον επόμενο πίνακα (εικ. 9). Η σύνθεση των δύο αυτών επεισοδίων σε μια εικονιστική ενότητα δεν γνωρίζω να έχει άλλο προηγούμενο από την αντίστοιχη μικρογραφία του 12ου αιώνα, στο φύλλο 117v (εικ. 10). Η επίδραση της μικρογραφίας αιτιολογεί, γιατί δεν παραστάθηκε μαζί με το Χαιρετισμό παρά το Φρέαρ ο καθαυτό Ευαγγελισμός στο σπίτι της Θεοτόκου. Υπενθυμίζεται ότι ο Χαιρετισμός και ο Ευαγγελισμός έχουν ξανά παρασταθεί στο χώρο του ιερού του καθολικού, ενταγμένα όμως εκεί στο Χριστολογικό κύκλο[11]. Εκτός από τη θεματική ταυτότητα, η παραβολή της τοιχογραφίας με τη μικρογραφία αποδεικνύει και τη σχεδόν πανομοιότυπη απόδοση και στα δύο έργα του καθίσματος της Παναγίας, αλλά και των χρειωδών για την επεξεργασία της πορφύρας, που απίθωσε η Υπεραγία σε αυτό, όταν "ἔλαβε τὴν κάλπην καί ἐξῆλθεν γεμίσαι ὕδωρ".

Η επόμενη σκηνή, όπου ο Ιωσήφ ανακοινώνει στη Θεομήτορα την επικείμενη αναχώρησή του, εικονίζεται και πάλι σπάνια, με προηγούμενα παραδείγματα στη μνημειώδη ζωγραφική το ψηφιδωτό της Μονής της Χώρας, την τοιχογραφία της Περιβλέπτου και εκείνη του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου. Στην τοιχογραφία μας ο Ιωσήφ και η Παναγία εικονίζονται καθισμένοι, όπως στο Πελέντρι και στη μικρογραφία του Κοκκινοβάφου – όπου και παριστάνονται και οι γιοι του Ιωσήφ –, όμιλος που εξισορροπείται στην απεικόνιση του μνημείου μας με τον αντίστοιχο των δύο κοριτσιών πίσω από τη Θεοτόκο.

Η Επίπληξη και "ὁ Ζαχαρίας ποτίζων τήν Παρθένον τό ὕδωρ τῆς ἐλέγξεως", όπως επιγράφεται το δεύτερο επεισόδιο, συνυπάρχουν στον επόμενο πίνακα. Και τα δύο είναι θέματα που συχνά παριστάνονται από την παλαιολόγεια κιόλας εποχή, ποτέ όμως συντεθημένα σε μία εικονιστική ενότητα όπως εδώ, γεγονός που παραπέμπει στην επίδραση μικρογραφημένων χειρογράφων. Ο όμιλος των ιερέων στο βάθος της σκηνής, που μοιάζει να διαχωρίζει τα δύο γεγονότα, είναι η μόνη λεπτομέρεια που διαφοροποιεί την εικονογραφία της τοιχογραφίας μας από τα γνωστά παραδείγματα της Πείρας της Αγνείας και απηχεί τη λεπτομερειακή ιστόρηση του χειρογράφου του Κοκκινοβάφου.

10. Stornajolo, ό.π., πίν. 42, 43.

11. Η εκλεκτική επανάληψη του ενός από τους δύο Ευαγγελισμούς στο νάρθηκα οπωσδήποτε προσδίδει έμφαση στην απόκρυφη παράδοση του θέματος και στην εικονιστική διατύπωση που πηγάζει από αυτήν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

"Ὁ ἀσπασμός τῆς Θεοτόκου μετά τῆς Ἐλισάβετ" είναι η εισαγωγική σκηνή στο δυτικό τοίχο, και ακολουθούν "ἡ Γέννησις", "ἡ Μάγων προσκύνησις" και η Φυγή στην Αίγυπτο, τρία θέματα που, ενώ συνήθως εντάσσονται στο Χριστολογικό κύκλο ή εικονογραφούν τον Ακάθιστο Ύμνο, έχουν απεικονιστεί στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου ως χαρακτηριστικά επεισόδια του κύκλου της Παναγίας. Η μοναδική, στα ως την εποχή του έργου γνωστά παραδείγματα, παρουσία του Ησαΐα στον Ασπασμό· η υπερτονισμένη, κυρίαρχη παρουσία της Θεοτόκου στη Γέννηση, η απουσία καθιερωμένων, αναπόσπαστων συνοδευτικών επεισοδίων του θέματος, όπως το Λουτρό του βρέφους ή η συνομιλία Ιωσήφ και ποιμένος, καθώς και ο ανεπανάληπτος συνδυασμός του Ενυπνίου του Ιωσήφ με τη Γέννηση, για να αναφερθούμε μόνο στα κυριότερα σημεία, είναι χαρακτηριστικά της ιδιότυπης, πλούσιας και εφευρηματικής εικονογραφίας που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος της Μονής Στρατηγοπούλου, και όχι μόνο στις σκηνές που αναφέραμε. Η Φυγή στην Αίγυπτο, που η ζωγραφική της πραγμάτευση στο μνημείο μας δημιουργεί την εντύπωση μιας ευχάριστης οικογενειακής εκδρομής, στην οποία όλα τα μέλη συμμετέχουν συζητώντας ανέμελα, παρουσιάζει ένα πρωτόγνωρο μίγμα εικονογραφικών στοιχείων, εκλεκτικό απάνθισμα παραστάσεων της παλαιολόγειας εποχής, και ολοκληρώνει όχι μόνο την ιστόρηση του δυτικού τοίχου, αλλά και τη διεξοδική αφήγηση της ζωής της Θεομήτορος, αφού οι τρεις από τους τέσσερις πίνακες που ακολουθούν στο βόρειο τοίχο, απεικονίζουν αντίστοιχες σε αριθμό σκηνές από τον κύκλο του θανάτου της.

Ο ιδιαίτερα αναπτυγμένος κύκλος της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Μονή Στρατηγοπούλου προσδίδει εικονιστική ισορροπία στο μακροσκελή αφηγηματικό κύκλο του Βίου της και αποτελεί το αναγκαίο ζωγραφικό του συμπλήρωμα. Έτσι, στο νάρθηκα του μνημείου μας καταγράφεται ολόκληρη η πορεία της επίγειας παρουσίας της Παναγίας.

Ο κύκλος της Κοιμήσεως ανοίγει με τη Θεοτόκο που αποχαιρετά τους αποστόλους (εικ. 11), θέμα που πηγάζει από το απόκρυφο κείμενο του Ιωάννη "Διὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Μαρίας" (V. 41): "ταῦτα δὲ αὐτῆς λεγούσης (δηλαδή τα περί του επερχομένου θανάτου της) προσελθόντες οἱ ἀπόστολοι πρὸς τοὺς πόδας αὐτῆς καὶ προσκυνήσαντες λέγουσι· μῆτερ τοῦ Κυρίου, ἔασον τῷ κόσμῳ εὐλογίαν ...". Η παράσταση του γεγονότος στην τοιχογραφία μας είναι, όσο γνωρίζω, μοναδική. Σε μνημεία με αναπτυγμένο κύκλο Κοίμησης, όπως ο Άγιος Κλήμης Αχρίδας ή ο Άγιος Νικόλαος Curtea de Argeş, το θέμα αυτό δεν παριστάνεται[12], εικονίζεται λακωνικά στο Βροντόχι του Μυστρά[13] και ζωγραφίζεται συχνά στη δυτική τέχνη.

Η επόμενη σκηνή (εικ. 12), με τον ελλιπή τίτλο "ἡ Θεοτόκος διατασσομένη περί ...", αποτελεί και πάλι *unicum* στην απεικόνιση του κύκλου της Κοιμήσεως, καθώς ανάλογο παράδειγμα δεν εντοπίζεται πουθενά, όσο γνωρίζω. Η Παναγία παριστάνεται με γυναίκες

12. Στο ναό της Αχρίδας ο κύκλος της Κοιμήσεως απαρτίζεται από τρεις πίνακες: Αναγγελία του θανάτου της Παναγίας από τον άγγελο, Ανακοίνωση του θεϊκού μηνύματος από την Παναγία στις φίλες της, Κοίμηση (A. Frolow–G. Millet, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, III [Paris 1952], πίν. 12. 1–3). Στο ναό της Curte d'Argeş, πάλι από τρεις πίνακες: Αναγγελία του θανάτου της από τον άγγελο, Διανομή των ενδυμάτων της στις φτωχές γυναίκες, Κοίμηση (O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea d'Argeş* [Paris 1931], πίν. LXII. 1).

13. Millet, ό.π., 101.1

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

είτε αναγγέλλοντας το θάνατό της είτε αποχαιρετώντας τις φίλες της, είτε διαμοιράζοντας τα ενδύματά της σε "πενιχρές χῆρες" κατά τον Ισίωδο Θεσσαλονίκης[14]. Καθώς η σωζόμενη επιγραφή δεν συμφωνεί νοηματικά με κανένα από τα προαναφερθέντα επεισόδια, η αντιστοιχία του περιεχομένου της ανευρίσκεται στο παραπάνω απόκρυφο κείμενο του Ιωάννη (V. 4): "Ἀκούσασα δὲ ταῦτα (το άγγελμα του θανάτου της) ἐκ τοῦ ἁγίου ἀρχαγγέλου, ὑπέστρεψεν εἰς τὴν ἁγίαν Βηθλεὲμ, ἔχουσα αὐτῇ τρεῖς παρθένους τὰς ἐξυπηρετούσας αὐτῇ· μετὰ δὲ τὸ ἀναπαυθῆναι βραχὺ ἀνακαθήσασα εἶπεν πρὸς τὰς παρθένους· ἀγάγετέ μοι θυμιατήριον, ἵνα προσεύξωμαι ... καὶ ἦλθον αἱ τρεῖς παρθένοι καὶ προσεκύνησαν". Στην τοιχογραφία μας απεικονίζεται λοιπόν η εντολή της Παναγίας προς τις θεραπαινίδες της για την προετοιμασία της προσευχής της, επεισόδιο που ερμηνεύει την έκφραση και χειρονομία της Θεοτόκου αλλά και τη συνοδευτική επιγραφή, σε συνδυασμό όμως με την αναγγελία του θανάτου της στις φίλες της, όπως αυτή περιγράφεται παραστατικά στο Συναξάρι της 15ης Αυγούστου[15]: "συγκαλεῖ τὰς αὐτῆς συγγενεῖς τε καὶ γείτονας ... δῆλα ποιεῖ τὰ παρὰ τοῦ ἀγγέλου πρὸς αὐτὴν λαληθέντα περὶ τῆς εἰς οὐρανοὺς αὐτῆς μεταστάσεως ... αἱ δὲ μετακληθεῖσαι γυναῖκες τούτων ἀκούσασαι θρῆνοις ἑαυτὰς ἔλουον καὶ μετ' οἰμωγῆς ὠλοφύροντο, ὅμως τοῦ κόπτεσθαι παυσάμεναι μὴ ἀπορφανισθῆναι αὐτῆς παρεκάλουν". Με βάση αυτό το κείμενο αιτιολογείται και ο αριθμός των γυναικών, που δεν είναι τρεις, όπως αναφέρει το απόκρυφο, αλλά και η τραγική κι απελπισμένη έκφρασή τους. Έτσι, ο ζωγράφος μας για την οικονομία της διήγησης συναρμόζει και πάλι δύο διαφορετικά επεισόδια σε μία σύνθεση η οποία, τόσο ως προς τα θέματα που την συναπαρτίζουν όσο και ως προς τα επί μέρους εικονογραφικά στοιχεία που την αποδίδουν, δεν γνωρίζω να έχει παράλληλο.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου, τέλος, παριστάνεται σύμφωνα με τον καθιερωμένο και κοινό για τους ζωγράφους του 16ου αιώνα εικονογραφικό τύπο και συγγενεύει ιδιαίτερα με την αντίστοιχη, παλαιότερη παράσταση της Μονής της Μυρτιάς, τη σύγχρονη της Μονής των Φιλανθρωπηνών και τη νεότερη της Παναγίας Ρασιώτισσας της Καστοριάς.

Συμπερασματικά, για την ιστόρηση του, πλουσιότατου σε συνδυασμό επεισοδίων και συχνά πρωτοποριακού στην επιλογή των απεικονιζομένων, κύκλου της ζωής και του θανάτου της Παναγίας, ο ζωγράφος της Μονής Στρατηγοπούλου καταφεύγει σταθερά στο θεωρητικό υπόβαθρο–πηγή της απόκρυφης εκκλησιαστικής φιλολογίας και παράλληλα, συχνότατα αλλά όχι σταθερά, αντλεί από τις εικονιστικές πρακτικές και τα εικονογραφικά πρότυπα που προσφέρει ο μικρογραφημένος σχολιασμός των Ομιλιών του Ιακώβου Κοκκινοβάφου. Η γνωστική σχέση του καλλιτέχνη με το χειρόγραφο αυτό λανθάνει, παραμένοντας προβληματική, και ανιχνεύεται μόνο με υποθέσεις: είτε, δηλαδή, ο ζωγράφος γνώριζε έμμεσα και αποσπασματικά το χειρόγραφο, έχοντας στη διάθεσή του σχέδια εργασίας, φορείς της παράδοσης των μικρογραφιών του Κοκκινοβάφου. Είτε το γνώριζε αμεσότερα, έχοντας πρόσβαση σε αντίγραφο του χειρογράφου αυτού. Και στις δύο πάντως περιπτώσεις, αινιγματικό παραμένει το γεγονός ότι οι μικρογραφίες αυτές δεν επηρεάζουν σε τέτοιο βαθμό κανένα άλλο σύνολο μνημειακής ζωγραφικής, όσο τις τοιχογραφίες της

14. "Λόγος εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Ἀειπαρθένου Μαρίας", *PG* 139, 129.

15. H. Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae* Bruxelles 1902, 892–893.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μονής Στρατηγοπούλου.

Εξάλλου, η επιλογή του νάρθηκα για την πραγμάτευση του Βίου και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, και μάλιστα σε ναό τιμώμενο στο όνομα άλλου αγίου προσώπου, φαίνεται ότι αντικατοπτρίζει προτίμηση και πρακτική κωνσταντινοπολίτικη, όπως πιστεύει η Lafontaine–Dosogne , αφού σε μια σειρά μνημείων της παλαιολόγειας εποχής οι όποιες σκηνές του Θεομητορικού κύκλου απεικονίζονται συστηματικά στο χώρο του νάρθηκα, με λαμπρό, αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τη Μονή της Χώρας.

Έτσι, οι τοιχογραφίες του νάρθηκα της Μονής του Αγίου Νικολάου του Στρατηγοπούλου, που ζωγραφήθηκαν "εὐκλεῶς, στιλπνῶς, ἐπιστημόνως" κατά την κτητορική επιγραφή που τις συνοδεύει, προσδίδουν στο μνημείο, στον ανώνυμο καλλιτέχνη τους και, κατ' επέκταση, και στη σχολή ζωγραφικής της ηπειρωτικής Ελλάδος, στην οποία ανήκουν, πολλαπλή σπουδαιότητα:

Προσφέρουν ένα σπάνιο σε ανάπτυξη, συχνά μοναδικό στα επιμέρους στοιχεία του, Θεομητορικό κύκλο. Αποκαλύπτουν την ευρυμάθεια, την καλλιτεχνική ωριμότητα και την επαγγελματική αρτιότητα του αγιογράφου που τις φιλοτέχνησε, αλλά και τις θεολογικές επιλογές και προτεραιότητες των εκκλησιαστικών χορηγών και συντελεστών του έργου. Και, τέλος, επιβεβαιώνουν τον πρωταρχικό ρόλο που η ορμέμφυτη πίστη και η θρησκευτική συνείδηση των υποδούλων στους Τούρκους Ελλήνων απέδιδε στη Θεοτόκο, η οποία στους χαλεπούς εκείνους χρόνους της σκλαβιάς δεν ήταν μόνο η αποδέκτης της ικεσίας και παράκλησης για τη σωτηρία της ψυχής τους, αλλά και η σκέπη και καταφυγή και η "πρεσβεία θερμή" προς τον Κύριο για τη λύτρωση του χειμαζομένου Έθνους τους.

16. Lafontaine–Dosogne, Iconographie (ό.π., σημ. 8), 193.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

TH. XANTHAKI

THE MONASTERY OF STRATEGOPOULOS AND ITS CONTRIBUTION TO THE ICONOGRAPHY OF THE LIFE OF THE VIRGIN

The exellent wall-paintings of the humble 13th-century katholikon of the Monastery of Dilios or Strategopoulos, executed in 1542/43, promote it to a first rank monument due to their superb quality, theological concept and primarily their significant iconography.

Although the Katholikon is dedicated to St. Nicholas, the decoration of its narthex comprises 28 episodes from the Life of the Virgin - from childhood to Dormition - a fact which places this church in a leading position among those with an extensive cycle from the Life of the Virgin.

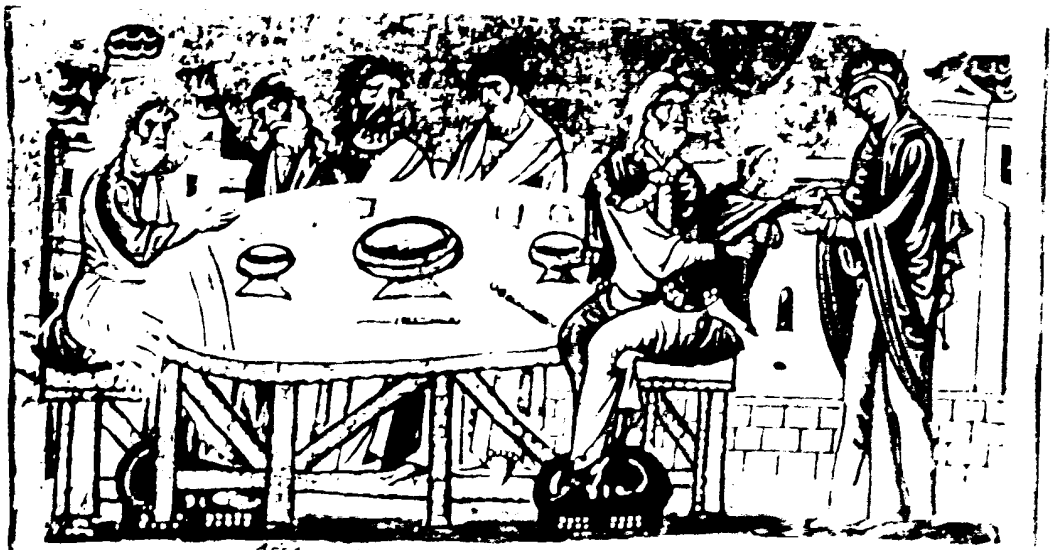
The iconography of this narration is strongly influenced on the one hand by the illustrations of the Homilies of Jacob Kokkinovaphos, cod. Vat. gr. 1162, dated in 1162: not olny a multitude or details but also entire scenes originated from this Constantinopolitan manuscript. And on the other by tho relevant decoration of palaeologan monuments (Constantinople, Monastery of Chora; Mustras, Perivleptos, Vrondochi; Serbia, Gračanica; Ochrid, St. Clement).

Therefore, the importance of the small katholikon for the evolution of the iconography of the life of the Vrigin is great, mainly because it represents a strong link between the 12th-centurty manuscript and the 16th century wall-paintings which has remained as yet unique.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Η γεφυρώτισσα αποκοίμηση της αγίας Άννας (Μονή Στουπροπονίζου).







Εικ. 3. Η παράδοση της πορφύρας (Μονή Στρατηγοπούλου).





Εικ. 5. Η Εκλογή του Ιωσήφ (Μονή Στρατηγοπούλου).





Εικ. 7. Η Παράδοση της Παναγίας στον Ιωσήφ (Μονή Στρατηγοπούλου).



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 9. Ο Χαιρετισμός "παρά το φρέαρ" (Μονή Στρατηγοπούλου).



Ο Χαιρετισμός "παρά το φρέαρ" (Ομιλίες Κοκκινοβάφου).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 11. Η Θεοτόκος αποχαιρετά τους αποστόλους (Μονή Στρατηγοπούλου).



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΘΕΟΦΑΝΕΙΩΝ ΣΤΗΝ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΝΤΙΛΙΟΥ

Στη μνήμη του καθηγητή Δημήτρη Πάλλα

Το ερώτημα που επιβάλλεται από τη μελέτη της παράστασης του θριαμβευτή Χριστού στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας στη μονή Αγίου Νικολάου Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων, είναι εύκολο στην απάντησή του ή δύσκολο, ανάλογα με την ιστορική γνώση της απεικόνισης των αψίδων[1] διαχρονικά ή της συσχέτισης της εξέλιξης των παραστάσεων στην αψίδα και στον τρούλλο[2]. Βρισκόμαστε μπροστά σ'ένα καθολικό που το εικονογραφικό του πρόγραμμα, αλλά και τα καλλιτεχνικά σημάδια της μονα-

---

1. Ήδη από την παλαιοχριστιανική περίοδο ο Χριστός, ένδοξος και θριαμβευτής απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Στην αρχή η ατμόσφαιρα των παραστάσεων είναι συμβολική-αποκαλυπτική με συνεχείς εσχατολογικές αναφορές, αργότερα, στην πρωτοβυζαντινή περίοδο (6ος-9ος αι.) οι απεικονίσεις του Χριστού περνούν στην ερμηνευτική μέσω του δόγματος εκφράζοντας ιστορικά τις αναζητήσεις και τις ιδεολογικές αποκρυσταλλωμένες αντιλήψεις της χριστιανικής διδασκαλίας.

Δες παραδείγματα από τη Ρώμη του 4ου και 5ου αι. τα ψηφιδωτά της Santa Constanza (μέσα 4ου αι.) (W.F. Volbach-M. Hirmer, *Early christian art,* London 1961, εικ. 33, το περίφημο ψηφιδωτό της αψίδας της Santa Pudenziana (402-417), (Volbach-Hirmer, Early christian art, εικ. 130), από τη Θεσσαλονίκη του 5ου αι.: την χρωματικά "δροσερή" και ιδεολογικά αποκαλυπτική παράσταση Θεοφανείας στη Μονή Λατόμου-Όσιου Δαβίδ (Volbach-Hirmer, *Early christian art,* εικ. 134) και από τη Ραβέννα ή την Ρώμη του 6ου αι.: τον Χριστό στην αψίδα (540-547) του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα (A. Grabar, *Byzantium from the death of Theodosius to the rise of Islam,* Εκδ. Gallimard 1966, εικ. 147 και 150) ή το θριαμβευτικό μωσαϊκό (526-530) στην αψίδα των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού (Grabar, *Byzantium,* εικ. 146 και 149).

Το χαρακτηριστικό φαινόμενο όλων των παραστάσεων Θεοφανείας της αρχαίας χριστιανικής εικαστικής έκφρασης είναι: εικονογραφικά το κάθε θέμα είναι πρωτότυπο και γι' αυτό *unicum.* Η πρωτοτυπία και η μοναδικότητα οφείλονται στις αναζητητικές τάσεις της νέας τέχνης μέσα στα χριστιανικά αποκαλυπτικά θέματα αφ' ενός και στο αδιαμόρφωτο ενιαίας καλλιτεχνικής γραμμής αφ' ετέρου. Αργότερα, (μετά την Εικονομαχία), με τη βοήθεια των ιδεολογικών κατασταλαγμένων αποφάσεων των Οικουμενικών Συνόδων και την εφαρμογή του νέου αρχιτεκτονικού σχήματος του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλλο, διαμορφώθηκε οριστικά το εικονογραφικό πρόγραμμα και η πρωτοτυπία παραχώρησε τη θέση της στην ιστορική αφήγηση και την τεχνοτροπία.

2. Με την εμφάνιση του νέου αρχιτεκτονικού ρυθμού, του εγγεγραμμένου σταυροειδούς με τρούλλο, ο Χριστός της αψίδας ανεβαίνει οριστικά στον τρούλλο, παραχωρώντας τη θέση του στη Θεοτόκο.

Η σωτηριολογική σχέση Παντοκράτορος Χριστού, που είναι στον τρούλλο, της Θεοτόκου στην αψίδα ως Μεσίτριας και του λαού ως "πληρώματος της εκκλησίας" έχει τονιστεί από τους Πατέρες της Εκκλησίας, αλλά και τους νεώτερους βυζαντινολόγους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στικής πολιτείας του Νησιού γενικότερα, φανερώνουν πνευματικό επίπεδο όχι τυχαίο[3]. Ο ναός του Αγίου Νικολάου Ντίλιου, απλός και μονόχωρος, με δίρριχτη στέγη και αναλόγως χαμηλού ύψους, κοσμείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας με παράσταση Θεοφανείας (εικ. 1), ενός θέματος δηλ. που θα το περίμενε κανείς τοποθετημένο σε παλαιότερους αιώνες και όχι στους νεώτερους δίσεχτους χρόνους, όπου η έννοια του θριάμβου- με λειτουργικό ή αυτοκρατορικό τελετουργικό- ήταν παρωχημένη και πάντως όχι εφικτή και επίκαιρη[4]. Άλλωστε η κοινή εκκλησιαστική γραμμή στους δίρριχτους μονόχωρους ή τρίκλιτους ναούς, αλλά και στους τρουλλαίους, ήταν η παράσταση της Πλατυτέρας στην αψίδα, ενώ ο Παντοκράτωρ όταν δεν ανέβαινε στον τρούλλο ζωγραφιζόταν στις καμάρες ή στα φατνώματα του ναού σε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη μίμησης τρουλλαίων προγραμμάτων[5]. Το ερώτημα λοιπόν που αιωρείται για την παράσταση του Ντίλιου είναι: Γιατί αυτή την εποχή τέτοιο θέμα και πως θα το δικαιολογήσει η σημερινή έρευνα;

Οι προβληματισμοί που κατατίθενται εδώ και οι εκτιμήσεις που επιχειρούνται ας θεωρηθούν απλές απόπειρες ερμηνείας ενός πάντα αποκαλυπτικού θέματος. Βλέπουμε την παράσταση: Μέσα σε πολυάκτινη κυκλική δόξα εικονίζεται ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος, φτερωτός, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό ειλητάριο. Σε δεύτερη ομόκεντρη δαντελλωτή δόξα τοποθετούνται οι ουράνιες δυνάμεις, χερουβείμ, σεραφείμ, τροχοί (εικ. 2).

Στα τέσσερα άκρα, χιαστί, απεικονίζονται τα ισάριθμα σύμβολα των ευαγγελιστών με τα ευαγγέλια. Στους δύο γωνιαίους ακραίους στενούς χώρους είναι τοποθετημένοι, δύο προφήτες με ανοιχτά ειλητάρια. Πρόκειται σαφώς για παράσταση Θεοφανείας, ενός θέματος δηλαδή που αυτόματα ανάγεται στην παλαιοχριστιανική περίοδο, όπου μέσα σε μια ατμόσφαιρα ενθουσιασμού και οραμάτων ο συμβολικός λόγος του βιβλίου της Αποκάλυψης είχε και το ανάλογο φορτίο στη λειτουργική πράξη[6].

Τρεις διαπιστώσεις εξηγούν την αμετάβλητη, όπως θα υποστηρίξουμε, μέσα στο χρόνο αξία της ιδέας και κοντά σ' αυτήν και του θέματος. Πρώτα η αμεσότητα κειμένων και παράστασης. Ύστερα η αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος. Και τρίτον ο επαναπροσανατολισμός των ιδεών οδηγεί στην επανα-ανακάλυψη της Θεοφανείας.

1. Αμεσότητα κειμένων και παράστασης

Αν παρακολουθήσει ο ερευνητής συστηματικά τη χριστιανική γραμματεία, από εποχή σε εποχή, από συγγραφέα σε συγγραφέα, από κείμενο σε κείμενο, θα διαπιστώσει ότι το

---

3. Βλ. τις εκτιμήσεις των ιστορικών για την πνευματική άνθηση στην πόλη των Ιωαννίνων και στο Νησί της Λίμνης στις ανακοινώσεις των Πρακτικών αυτού του τόμου, στο Προλογικό σημείωμα του τόμου *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, Μ. Γαρίδης – Αθαν. Παλιούρας, "Η ζωγραφική των Μοναστηριών του Νησιού των Ιωαννίνων", 11-16 και στην επιλεκτική βιβλιογραφία του ίδιου τόμου, 393-394.

4. Για τον εικονογραφικό διάκοσμο, εκτιμήσεις και ερευνητικές προσεγγίσεις της Μονής Ντίλιου βλ. την διδακτορική διατριβή : Θέτις Λίβα-Ξανθάκη, *Οι Τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, εκδ. ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα 1980.

5. Βλ. το ενδεικτικό παράδειγμα της καμάρας του κύριου ναού της Μονής Φιλανθρωπινών, Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 12

6. Για το ενθουσιαστικό στοιχείο και τον συμβολικό λόγο του βιβλίου των οραμάτων, δηλ. της Αποκαλύψεως, βλ. τις βαθειές ερμηνευτικές παρατηρήσεις και τον εσχατολογικό σχολιασμό στο τελευταίο θεμελιακό έργο: Σάββας Αγουρίδης, *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, Θεσσαλονίκη 1994. Για την εικονογράφηση της Αποκαλύψεως, βλ. P. Huber, *Η αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής*, Γεν. επιμέλεια Αθ. Παλιούρας, Μετάφρ. Φιλόθεος Γαρίτσης, Εκδ. Τζαφέρη, Αθήνα 1995.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λειτουργικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται ακατάπαυστα στην εν δόξη εμφάνιση του Χριστού. Καθώς κατεβαίνει από τον ουρανό θριαμβευτής, περικυκλούμενος από πολυάκτινο δίσκο, μαζί με τους αγγέλους που τον δοξολογούν, καθήμενος επί των Χερουβείμ, έχοντας "θρόνον τόν οὐρανόν καί ὑποπόδιον τήν γῆν" συνήθως ή "καθήμενος ἐπί τῶν χερουβείμ" ή τέλος περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των ευαγγελιστών επαναπροσδιορίζει τους στόχους των πιστών, τον προορισμό της Εκκλησίας και δείχνει το τέλος του κόσμου[7]. Το όραμα αυτό, καθώς επαναλαμβάνεται και προβάλλεται αδιάλειπτα μέσα απο τα κείμενα, αποτελεί συγχρόνως και μια συνεχή υπόμνηση και ιερή πρόκληση σε εκκλησιαστικούς παράγοντες και καλλιτέχνες για την υλοποίηση της ιδέας και την απόδοσή της με χρώματα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του Ιερού Βήματος ή στον τρούλλο[8], όπου υπάρχει. Εκεί δηλαδή όπου κορυφώνονται οι εικονογραφικές συνθέσεις, που ερμηνεύουν τη μοναδική και διαρκώς επαναλαμβανόμενη αναίμακτη θυσία και είναι συνεχώς υψωμένα τα βλέμματα των λειτουργών, αλλά και των προσκαρτερούντων πιστών. Τα προφητικά, τα ευαγγελικά, τα λειτουργικά, τα πατερικά, τα αποφατικά, αλλά και τα νιπτικά κείμενα επικεντρώνουν συχνά το ενδιαφέρον τους και προσανατολίζουν τον μελετητή σ' αυτόν που είναι ο "Θεός τῶν δυνάμεων[9], τό Α καί τό Ω[10], ὁ πρῶτος καί ὁ ἔσχατος[11], ἡ ἀρχή καί τό τέλος[12], ὁ ὤν, ὁ ἦν καί ὁ ἐρχόμενος[13], ὁ παντοκράτωρ[14]". Έτσι μέσα από τις γνωστές περικοπές των κειμένων οργανώνεται με φαντασία και ευρηματική διάθεση η σύνθεση της Θεοφανείας που εξηγεί με σχέδια και χρώματα το θέμα, που είναι: αποκαλυπτικό, γιατί αναφέρεται στα έσχατα· μυσταγωγικό, γιατί ο πιστός προγεύεται της δόξας του Χριστού· συμβολικό, γιατί η μετάβαση από το άπειρο στο πεπερασμένο και το πλησίασμα από το αιώνιο στο εφήμερο περνάει μέσα από τον μυστικό κόσμο των συμβόλων.

Πρώτο σχόλιο. Για να ζωγραφιστεί μια τέτοια παράσταση στη Μονή Ντίλιου σημαίνει ότι οι υπεύθυνοι για το πρόγραμμα είχαν βαθειά γνώση των σχετικών κειμένων, την εικονογραφική τεκμηρίωση των οποίων ζήτησαν από το καλλιτεχνικό συνεργείο που έδειξε κατανόηση αφού διέθετε καλλιτέχνη ή καλλιτέχνες επιπέδου.

---

7. M. Garidis, *Etudes sur le Jugement dernier Post-Byzantin du XVe à la fin du XIXe siécle,* Θεσσαλονίκη 1985 (ιδιαίτερα το κεφ. III, σελ. 63-81).

8. Για το όραμα του τέλους του κόσμου, των εσχάτων ή της Δευτέρας Παρουσίας στον τρούλλο: Αθαν. Παλιούρας, "Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας", *Θησαυρίσματα* 8(1971) 68 και υποσ. 22, όπου παραδείγματα από τους τρούλλους των Καθολικών του Αγίου Όρους, Χιλανδαρίου, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου. Βλ. και G. Millet, *Monuments de l' Athos, I,* Paris 1927, σελ. 64 πίν. 1, σελ. 159-πίν. 1 και σελ.195-πίν. 1, 2,3. Για τις μικρογραφίες βλ. Αθαν. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1608) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού,* Αθήνα 1977, 181-186 και εικ. 390-406.

9. Αποκ. 15, 3-4 και 18, 9.

10. Αποκ. 1, 8 και 20, 6 και 22, 13.

11. Αποκ. 1, 17 και 2, 8 και 22, 13 και 23, 13.

12. Αποκ. 20, 6 και 22, 13

13. Αποκ. 1, 4 και 1, 8 και 4, 8.

14. Αποκ. 1, 8 και 4, 8 και 16, 7 και 19, 7 και 21, 22. Βλ. Carmelo Capizzi, *Παντοκράτωρ,* Ρώμη 1964, όπου στο Συμπληρωματικό Επίμετρο (205-308) καταγράφονται όλα τα επίθετα του Παντοκράτορος, όσα διαχρονικά αποδόθηκαν στους διάφορους τύπους.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

2. Η αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος

Ένα κορυφαίο γεγονός δεν μπορεί να ενδιαφέρει μόνο μια εποχή ή να αντιμετωπίζεται περιστασιακά. Οι Θεοφάνειες διατυπώνονται ζωγραφικά με διάφορους τρόπους, ήδη από την εποχή του σιωπηλού κόσμου των κατακομβών ή των πρώτων εντυπωσιακών μνημείων της Ρώμης, της Κωνσταντινούπολης, της Θεσσαλονίκης[15]. Και είναι κορυφαία γεγονότα αφού είναι χριστοκεντρικά και μεταφέρεται στον κόσμο με τη δύναμη της τέχνης Αυτός που είναι ο "βασιλεύς των αιώνων" και καθώς σημειώνει ο Θεόφιλος Αντιοχείας "τά γάρ ὕψη τῶν οὐρανῶν, καί τά βάθη τῶν ἀβύσσων, καί τά πέρατα τῆς Οἰκουμένης ἐν τῇ χειρί αὐτοῦ ἐστιν "[16].

Έτσι σε μεγάλα ή μικρά μνημεία, σε όλες τις εποχές, δεν έπαυσε να ζωγραφίζεται κάποια Θεοφάνεια όχι μόνο για να μη λησμονείται ο ιδεατός κόσμος του θριάμβου, αλλά για να ανανεώνεται στην απλή πίστη του χριστεπώνυμου λαού η νίκη του φωτός που παραμερίζει το σκοτάδι και να τροφοδοτείται συγχρόνως η ελπίδα της ένδοξης επιστροφής, που ονομάστηκε Δεύτερη Παρουσία, Αυτού που διαβεβαιώνει και υπόσχεται στους πιστούς με το αποκαλυπτικό κείμενο : "Ἰδού ἔρχομαι ταχύ... "[17].

Είναι δυνατόν να καταγραφούν τα μνημεία εκείνα, σ'ολόκληρο το χώρο της καθ' ημάς Ανατολής, όπου οι προφητικές Θεοφάνειες που τις χαρακτηρίζει ένας "συνωστισμός θεολογικών εννοιών", συνέχεια απεικονίζονται πότε στην αψίδα και πότε στον τρούλλο που είναι "ο ουρανός των ουρανών".

Πέρα από τους ξένους και ιδιαίτερα τον Demus[18], την Velmans[19] και τον Wessel[20], οι δικοί μας Δημήτρης Πάλλας[21], Ντούλα Μουρίκη[22], ο Νίκος Γκιολές[23] και μόλις ο Τίτος

---

15. Βλ. ενδεικτικά V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εικ. 20 (Η φιλοξενία του Αβραάμ στο ψηφιδωτό της S. Maria Maggiore, 432-440, (Ρώμη), P. Underwood, *The Kariye Djami*, N. York 1966, τόμ. 3., (Ο Χριστός της Β. Παρουσίας του Παρεκκλησίου της Αναστάσεως, σελ. 374), Karoline Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκέων in Thessaloniki*, Graz-Köln 1966, (Ο Χριστός της Δευτέρας Παρουσίας θριαμβευτής, σχ. 5 και εικ. 19).

16. Άγιος Θεόφιλος επίσκοπος Αντιοχείας, Προς Αυτόλυκον, *P.G.* 6. 1029.4

17. Αποκ. 22, 7 και 12 και 22, 20

18. O. Demus, *The Church of San Marco in Venice (History, Architecture, Sculpture)*, Dumbarton Oaks Studies VI(1960) εικ. 59.

19. T. Velmans, "La Chronique illustrée de Constantin Manassés. Particularités de l'iconographie et du style", *Cahiers Archeologiques*, 34(1986), σ.161-188, εικ. 18 και 19. Δες παράσταση θριαμβευτού Χριστού, που επανέρχεται στη γη, πάνω σε πόρτα της Αγίας Σαβίνας της Ρώμης, K. Weitzmann, *Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to seventh Century*, N. York 1979, εικ. 438.

20. K. Wessel, *Die Byzantinische Emailkunst*, München 1967, εικ. 21, 34, 46c, 48, 53, 56a.

21. Δημ. Πάλλας, "Ψηφιδωτά", *ΘΗΕ*, τόμ. 12, πίν. 15 (Η Δευτέρα Παρουσία του Torcello).

22. D. Mouriki, "An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 8(1975-76) 145-171, πίν. 72-74.

23. Νίκος Γκιολές, *Ο βυζαντινός τρούλλος και το εικονογραφικό πρόγραμμα (Μέσα 6ου αι. -1204)*, Αθήνα 1990.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Παπαμαστοράκης, με την διατριβή που υποστήριξε πρόσφατα στον Αρχαιολογικό Τομέα του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων[24], επισημαίνουν και δημοσιεύουν όλα εκείνα τα δείγματα που φανερώνουν την αδιάκοπη εξιστόρηση του θέματος. Έτσι τα παραδείγματα τα αφήνω σ'αυτές τις εξαντλητικές εν πολλοίς μελέτες, παραδείγματα στις αψίδες ή στους τρούλλους, όπου βέβαια τα θέματα και τα ερμηνευτικά σχόλια είναι πολυσήμαντα και υπογραμμίζουν πότε το αφηγηματικό, πότε το λειτουργικό περιεχόμενο και πότε, σε δύσκολους καιρούς, το δόγμα.

Δεύτερο σχόλιο. Μετά από αυτά τα στοιχειώδη μπορεί να υποστηριχτεί ότι η Θεοφάνεια της Ντίλιου έχει μακραίωνη ιστορία πίσω της. Δεν εμφανίστηκε αιφνιδιαστικά, αλλά ίσα ίσα επιβεβαιώνει τους οραματισμούς της εποχής και την εμμονή της εκκλησιαστικής συνείδησης στα αποκαλυπτικά και τα έσχατα, που σημαίνει ότι οι έχοντες την ευθύνη του εικονογραφικού προγράμματος ιστορούσαν ό,τι ερμήνευε βαθειά τις προθέσεις και τα πιστεύω τους.

3. Ο επαναπροσδιορισμός των ιδεών οδηγεί στην επανα–ανακάλυψη της Θεοφανείας

Ο 16ος αιώνας, το ξέρουμε όλοι, είναι ο αιώνας στον οποίο ξανασυντάχθηκαν οι δυνάμεις του ορθόδοξου κόσμου μετά τη διάλυση και το ξερίζωμα που ακολούθησαν την Άλωση. Ο αντίκτυπος ήταν αισθητός ακόμη και πέρα από τα τουρκοκρατούμενα εδάφη, στις βενετοκρατούμενες περιοχές. Το μεγάλο θέμα της Δευτέρας Παρουσίας άρχισε πιο συστηματικά και πιο συχνά να απλώνεται στο δυτικό τοίχο των ναών και των καθολικών των μοναστηριών. Ο Μίλτος Γαρίδης στο γνωστό του έργο[25] εξηγεί τους λόγους της γενίκευσης του θέματος στα ορθόδοξα Βαλκάνια. Κεντρικός άξονας του θέματος είναι ο ερχόμενος Χριστός μέσα σε δόξα, πλαισιωμένος από τις ουράνιες δυνάμεις και τα σύμβολα των Ευαγγελιστών. Αυτή η κεντρική σκηνή, αυτόνομη, και χωρίς τον κόσμο των δικαίων και των αδίκων που προσέρχονται για την κρίση, παίρνει άλλες διαστάσεις όταν τοποθετείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας. Και βέβαια ο Χριστός-Κριτής στη δεύτερη παρουσία του τοποθετείται ακόμη και στον τρούλλο αυτή την εποχή, όπως συμβαίνει, ας πούμε, στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων της Βενετίας (εικ. 3) που ζωγραφίζεται από τον Κύπριο Ιωάννη[26]. Όμως η Θεοφάνεια της αψίδας ξαναφέρνει στη μνήμη τη χαμένη δόξα του Παραδείσου. Σε καιρούς δύσκολους επανα-ανακαλύπτει ο ορθόδοξος τις παλιότερες αποξεχασμένες εικονογραφικές φόρμες που τώρα τον εκφράζουν. Και καθώς επανακρίνει και επαναπροσδιορίζει τις ιδέες του επανατοποθετεί στην αψίδα το Χριστό-θριαμβευτή γιατί, μετά την παμβαλκανική συντριβή του, χρειάζεται ψυχολογικά, ηθικά και πνευματικά να αναβαπτισθεί. Επειδή μέσα στην ατμόσφαιρα της δουλείας που ζει μόνο ο πνευματικός

24. Τίτος Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου (1261-1453) στη βαλκανική Χερσόνησο*, Ιωάννινα 1992.

25. M. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier post-Byzantin*, κεφ. IV. 82-117.

26. Αθαν.Παλιούρας, "Η εικονογράφησις του τρούλλου του Αγίου Γεωργίου Βενετίας", ό.π., 68-69 και πίν. ΣΤ'.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θρίαμβος τον λυτρώνει[27]. Το ίδιο άλλωστε εικονογραφικό μοτίβο αποτυπώνει στην κόγχη του βόρειου χορού του κύριου ναού του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ των Μετεώρων, το 1548, ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος (εικ. 4, 5).

Η επανεμφάνιση λοιπόν του Χριστού-θριαμβευτή στις αψίδες των ναών και αλλού, ιδιαίτερα στον τρούλλο, δεν φανερώνει μόνο τις καλλιτεχνικές επιλογές, αλλά οδηγεί βαθύτερα την έρευνα εκεί που παίρνονται οι αποφάσεις για τις επιλογές αυτές. Και είναι αποφάσεις και επιλογές που εξωτερικεύουν τα σημεία των καιρών. Πέρα από τις εκκλησιαστικές θέσεις, που μπορεί κανείς να αναπτύξει εδώ, τονίζοντας το αποκαλυπτικό στοιχείο ως απαραίτητο τονωτικό της εν Χριστώ ζωής, είναι δυνατόν να υποστηριχθούν και οι αμέσως παρακάτω δύο ιδέες:

Πρώτον, η παράσταση της Θεοφανείας της Ντίλιου έχει και "πολιτικές" προεκτάσεις αφού ο θριαμβευτής Χριστός με τη δύναμη που εκφράζει, χύνει βάλσαμο παρηγοριάς κι ελπίδας στον καταπιεζόμενο χριστιανό καί δεύτερον, ο θρίαμβος αυτός του Χριστού χρειάζεται στον υπόδουλο ορθόδοξο για τίς συγκρίσεις και τις αντιπαραθέσεις έναντι του μουσουλμανικού στοιχείου που θέλει να επιβάλει βίαια τη δική του "ατελή" θεότητα. Έτσι εξηγείται πως περί τα τέλη του 18ου αιώνα η Θεοφάνεια της Ντίλιου επαναλήφθηκε στον βόρειο τρούλλο της μονής Προδρόμου στο Νησί . Οι εκπρόσωποι της μοναστικής πολιτείας ήταν σαφείς στις αναζητήσεις τους και καινοτόμοι στις επιλογές τους.

Αυτή την αναζητητική ατμόσφαιρα και το ανανεωτικό πνεύμα θα τα συναντήσουμε σ' όλες τις περιοχές της Ορθοδοξίας. Ο θριαμβευτής, για παράδειγμα, Χριστός μέσα στο πολυάκτινο αστέρι-δόξα (εικ. 6) θα εμφανιστεί στο Prizren[28], ενώ στο Staro Nagoricino[29] ο πατριάρχης Ιακώβ (εικ. 7) θα δείχνει στους πιστούς όλων των αιώνων Αυτόν που δηλώνει επίσημα πως είναι "ὁ ὤν, ὁ ἦν καί ὁ ἐρχόμενος"[30].

Τρίτο σχόλιο. Η Θεοφάνεια στην Ντίλιου υποκρύπτει και μεταφέρει τα μηνύματα των καιρών, τις ζυμώσεις των νέων ιδεών, υπομνηματίζει τις ησυχαστικές αναζητήσεις του 16ου αιώνα και φανερώνει το παιδευτικό και εκκλησιαστικό επίπεδο όχι μόνο του Νησιού και της πόλης των Ιωαννίνων, αλλά και κατ' επέκταση της ευρύτερης περιοχής.

Ύστερα από αυτά τα ελάχιστα μπορούμε να καταλήξουμε: Η παράσταση της Ντίλιου αποτελεί ένα επιλεκτικό δείγμα και μια αδιάσπαστη απόδειξη συγχρόνως για την αναλλοίωτη διαχρονική πορεία της βυζαντινής ζωγραφικής. Δε λέμε πως έγιναν ανεξήγητα άλματα με τα οποία ξαφνικά γεφυρώνεται η Μονή Λατόμου (τέλη 5ου-αρχές 6ου αι.) με

---

27. Βλ. το γενικότερο ψυχολογικό κλίμα σε παρόμοιες περιπτώσεις: Αθαν. Παλιούρας, "Μεταβυζαντινή μνημειακή Θεσσαλονίκη. Γέφυρα με τις πηγές της παλαιοχριστιανικής τέχνης", *Χριστιανική Θεσσαλονίκη-Οθωμανική περίοδος 1430-1912*, Θεσσαλονίκη 1993, Α', 163-164, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 21-34, Angéliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kontaris*, Ιωάννινα 1989, Ελένη Κουρμαντζή, *Η πνευματική κίνηση στα Γιάννινα από τα τέλη του 18ου αιώνα έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου*, Ιωάννινα 1991. (Ιδιαίτερα το εισαγωγικό μέρος).

28. R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, II, 3-5, Marburg 1963, πίν.212.

29. Hamann-Mac Lean–Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien*, πίν. 312.

30. Αποκ. 1,4 και 1,8 και 4,8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τη Μονή Ντίλιου (16ος αι.) και ότι συνδέονται άμεσα ο παλαιοχριστιανικός κόσμος του χριστιανικού ονείρου με τη μεταβυζαντινή κοινωνία της δουλείας και της καλλιτεχνικής απελευθέρωσης. Το αντίθετο. Μέσα από μια συνεχώς ανανεούμενη τέχνη στην εικονογραφία και τη ζωγραφική φόρμα, από εποχή σε εποχή, τα καίρια και ουσιαστικά θέματα δείχνουν πάντα το νήμα της συνέχειας, ενώ παραμένουν τα σταθερά στηρίγματα μιας τέχνης που σε καμμιά περίπτωση δεν λησμόνησε τον αποκαλυπτικό της χαρακτήρα. Με αυτά τα κριτήρια η παράσταση της Θεοφανείας στην αψίδα του καθολικού της Μονής Ντίλιου αποτελεί οριακό σημείο εικαστικής ερμηνείας του χώρου, της εποχής και της κοινωνίας με το λιτό και σιωπηλό κόσμο των χρωμάτων. Και ξέρουμε ότι με το χρώμα ζωντανεύουμε το όνειρο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ATHANASIOS PALIOURAS

REPRESENTATIONS OF THE THEOPHANEIA IN POST-BYZANTINE ART. THE CASE OF THE MONASTERY OF ST. NIKOLAOS NTILIO

The Katholikon of the monastery of St. Nikolaos of Ntilios, on the island of the Ioannina lake is decorated in the apse of the sanctuary with the representation of a Theophaneia which is dated in the sixteenth century. Christ Pantokrator is depicted in a radial Glory, blessing and holding a scroll. All around him are drawn the angels, the evangelists' symbols and prophets. This is an iconographic theme which firstly appeared in the palaeochristianic period at the early stages of christian art and one may wonder why it reappeared in the sixteenth century when the historical, social and artistic circumstances are different altogether. Or how the early period of christian art, an epoch of enthusiasm, symbolism and vision is bridget with the post-byzantine era when artists are looking for new themes in their iconographic programmes!

In this paper we try to interpret this rare iconographic subject. We investigate first the relation between the holy scriptures and the representation of the glorious and triumphal appearance of Christ. And it seems that the Theophaneia of Christ, a subject with apocalyptic, symbolic and mystagogic content derives from works of the prophets, the Four Gospels, as well as liturgical and ascetic texts. We then examine the appearance of this iconographic theme of a Theophaneia which continues uninterrupted in different periods and in various places of the christian world from Rome to Constantinople and from Thessalonike to the island of Ioannina. Thus christian faith was renewed in every period and at the same time the hope for the return of Christ as a judge in Justice, as He appears in the representation of the Second Coming, was strengthened. We also refer to all relevant studies on this subject.

The re-examination of ideas during the sixteenth century lead to the re-appearance of the Theophaneia as an iconographic theme related to the apocalyptic God. At a crucial period when all the christians in the Balkans were under the deppressing Ottoman rule, the representation of a Theophaneia in the apse of the sanctuary encouraged the belief, consoled the soul and renewed the hope for a better future. This can explain better the representation of this iconogrpahic subject in a number of christian monuments in the Balkan peninsula, such as Prizren, Staro Nagoričino, the monastery of Barlaam in the Meteora, the monastery of Prodromos on the island of Ioannina etc.

We finally suggest that the representation of a Theophaneia should be attributed not to the individual artists but to the message of the new era, rhen the educational strandard of

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

the Orthodox Chruch started once again to rise and the understanding of continuity but also of renewal prevailed. And this iconographic theme which reappeared in many parts of the Balkans expressed the Orthodox continuity and served as a guiding ideal to all depressed christian souls.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Νησι Ιωαννινων. Μονη Ντιλιου. Διακόσμηση της αψίδας με Θεοφάνεια και Λειτουργία των Αγγέλων.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





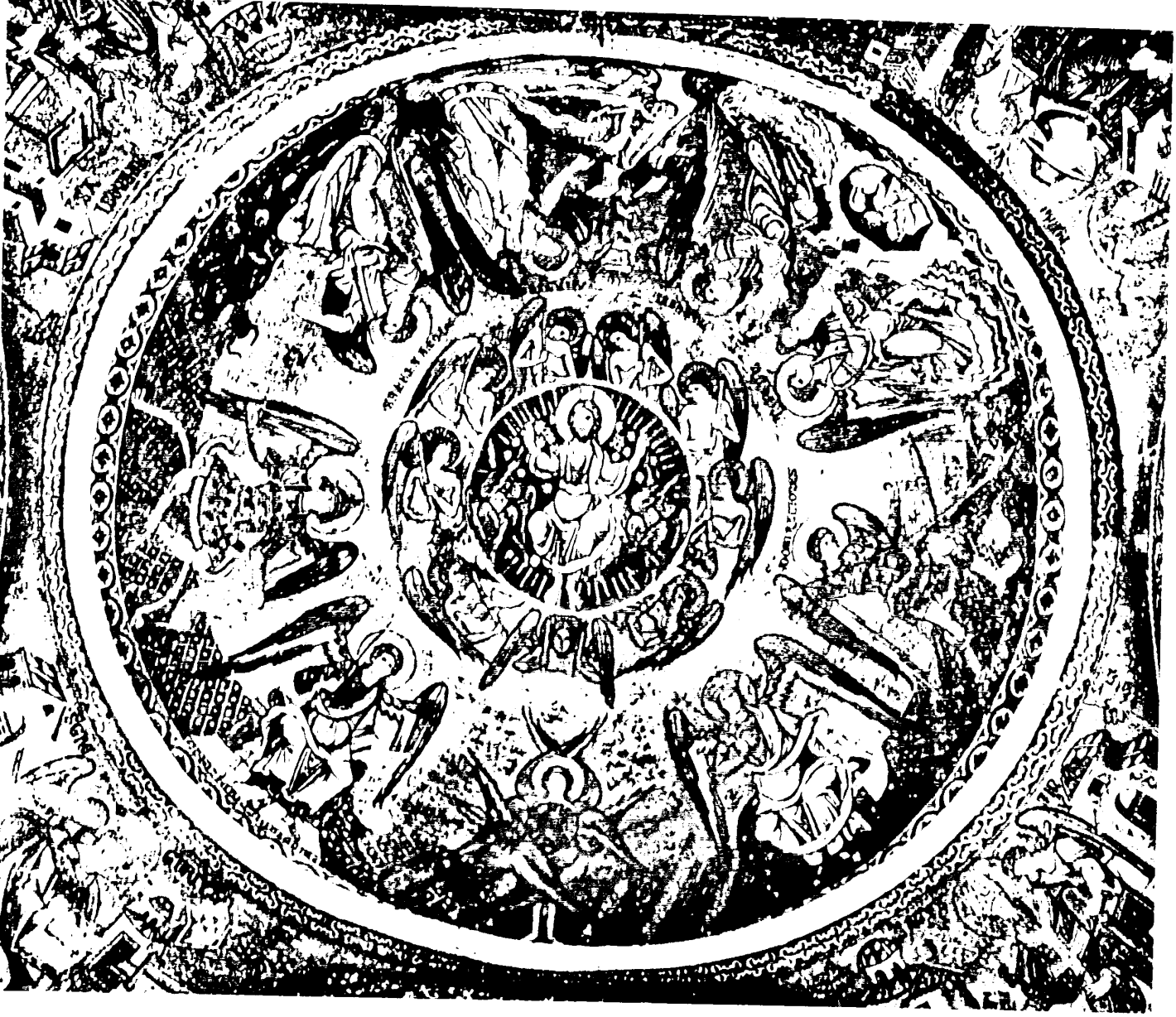
Εικ. 4. Μετεωρα. Μονη Βαρλααμ. Κτιτορικη τοιχ. Κυρ[illegible] με ζευγη Φραγκων καταξιωνων (1548): η παράσταση της Θεσσαλονικ[illegible]



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 8. Βενετία. Άγιος Μάρκος. Βαπτιστήριο. Ψηφιδωτό στον τρούλλο με παράσταση Θεοφάνειας (δεύτερο μισό 14ου αι.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΒΑΡΒΑΡΑ Ν. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

Η ΜΟΝΗ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΓΚΙΟΥΜΑΤΩΝ Η ΕΛΕΟΥΣΗΣ· ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΙΣ ΠΡΩΤΕΣ ΦΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Ιστορικό πλαίσιο*

Στο Νησί των Ιωαννίνων, σε μικρή απόσταση από τις Μονές των Φιλανθρωπηνών[1] και Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου[2] βρίσκεται η Μονή Ελεούσης[3].

---

* Η εργασία αυτή αποτελεί τμήμα μίας ευρύτερης μελέτης για τη Μονή Ελεούσης, η οποία εκπονείται από ομάδα επιστημόνων διαφόρων ειδικοτήτων. Η μελέτη έχει ως αντικείμενο την ιστορική-αρχαιολογική έρευνα της μονής, κυρίως όμως την αναστήλωση και συντήρηση ολόκληρου του μοναστηριακού συγκροτήματος με σκοπό την αναβίωσή του και την πολιτιστική-κοινωνική του προσφορά στον ευρύτερο ηπειρωτικό χώρο.
Ευχαριστώ και από τη θέση αυτή τον Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Ιωαννίνων κ.κ. Θεόκλητο, καθώς και τον καθηγούμενο των Μονών Νήσου Ιωαννίνων Πανοσιολογιώτατο π. Φιλόθεο Δέδε, οι οποίοι μου ανέθεσαν την ιστορική και αρχαιολογική έρευνα της μονής. Παράλληλα, ευχαριστώ τα άλλα μέλη της ομάδας εργασίας κ.κ. Χ. Λιωνή και Π. Μπέχλη, συντηρητές έργων τέχνης και τον αρχιτέκτονα κ. Γ. Παπαγεωργίου. Τέλος ευχαριστώ τους αρχιτέκτονες της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων κ.κ. Δ. Κουνάβο και Γ. Σμύρη για τις πολύτιμες υποδείξεις τους.

1. Σύμφωνα με επιγραφή, ο ναός του Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών ή του Σπανού ανακαινίσθηκε στα 1291/2 από τον ιερέα και οικονόμο της Μητροπόλεως Ιωαννίνων Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό. Το 1531/2 ο ναός τοιχογραφήθηκε. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1542/3 και το 1560 έγιναν από τον ηγούμενο της μονής Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνό οι τοιχογραφίες στην καμάρα και τους νάρθηκες του ναού· βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, όπου και η σχετική με τη μονή βιβλιογραφία. Επίσης της ίδιας, "Η Μονή του Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών" στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, σελ. 25-26 και "Οι τοιχογραφίες της Μονής του Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών, κορυφαίο μνημείο της Ηπείρου", ανακοίνωση στον παρόντα τόμο. Αντίθετη άποψη για τις φάσεις των τοιχογραφιών έχει εκφράσει ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος στο άρθρο του "Ο «Μέγας Οζερός» των Ιωαννίνων", *Φηγός, αφιέρωμα στο Σ.Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, σελ. 347 κ.εξ.

2. Η Μονή Αγ. Νικολάου Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου κτίσθηκε τον 13ο αι.· βλ. Δ. Ευαγγελίδη, "Ηπειρωτικά σημειώματα", *Νέος Ελληνομνήμων*, ΙΑ΄ (1914) σελ. 317-318 και Σ. Δάκαρη, *Ὁδηγός Νήσου Ἰωαννίνων*, Ἀθῆναι 1959, σελ. 22-29. Την ίδια εποχή χρονολογεί το μνημείο η Μ. Ποταμιάνου· βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεία περί τῆς Μονῆς Ἁγ. Νικολάου τοῦ Ντίλιου, εἰς τὴν Νῆσον Ἰωαννίνων", *Α.Δ.* 24 (1969), *Μελέται* σελ. 152-75. Αντίθετα ο Αν. Ξυγγόπουλος χρονολογεί το μνημείο τον 11ο αι. βλ. Ἀν. Ξυγγόπουλου, "Μεσαιωνικά μνημεῖα Ἰωαννίνων", *Ἠπ. Χρ.* Α΄ (1926), σελ. 141-43. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται το 1543· βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου*, Ἰωάννινα 1980. Βλ. επίσης, Αθηναγόρα, "Ἡ ἐν τῷ φρουρίῳ τῶν Ἰωαννίνων Σχολή τῶν Δεσποτῶν", *Δ.Ι.Ε.Ε.* 8 (1922), σελ. 557-9. Ο τότε Μέγας Πρωτοσύγγελος Αθηναγόρας βασιζόμενος σε κώδικες του ΙΖ΄ και ΙΗ΄ αι., από το ναό του Αρχιμαντρειού Ιωαννίνων κατόρθωσε να ταυτίσει τη Μονή Ντίλιου με τη Μονή Στρατηγοπούλου, στην οποία τον 13ο αι. είχε ιδρυθεί η περίφημη Σχολή των Δεσποτών. Για τη μονή βλ. επίσης Θ. Λίβα-Ξανθάκη,"Η μονή Στρατηγοπούλου και η συμβολή της στην εικονογραφία της Ηπειρωτικής σχολής ζωγραφικής", ανακοίνωση στον παρόντα τόμο.

3. Για τη Μονή Ελεούσης βλ. Σπ. Λάμπρου, "'Ηπειρωτικά", *Νέος Ελληνομνήμων*, ΙΧ(1914), σελ. 15-27,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Είναι κτισμένη στους πρόποδες κατάφυτου λόφου, πολύ κοντά στην όχθη της λίμνης και περιβάλλεται από ψηλό περιβολότοιχο (εικ. 1). Η μονή περιλαμβάνει το καθολικό και τα κελιά, τα οποία είναι κτισμένα σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα. Το καθολικό ήταν αρχικά αφιερωμένο στον Άγ. Νικόλαο[4] και έφερε παλαιότερα την επωνυμία Μεθοδάτων[5] ή Γκιουμάτων[6], από τις οικογένειες που πιθανόν την ευεργέτησαν. Σήμερα η μονή είναι περισσότερο γνωστή ως Παναγία η Ελεούσα. Η μετονομασία της σχετίζεται με τη θαυματουργή εικόνα της Παναγίας[7], η οποία μεταφέρθηκε σ' αυτή τον 16ο αι. Σύμφωνα με ενθύμηση του 1584[8], η εικόνα βρισκόταν αρχικά στη βυζαντινή Μονή της Αγ.

Ν.Φορόπουλου *Θ.Η.Ε.* λήμμα "Ἐλεούσης Μονή", σελ. 558-9. Επίσης, Φ. Οικονόμου, *Ἡ Ἐκκλησία τῆς Ἠπείρου*, Ἀθῆναι 1982, σελ. 112-13, Άν. Ξυγγόπουλου, ο.π., σελ. 143-6, Σ.Δάκαρη, ο.π., σελ. 29-30, και Δ. Σαλαμάγκα, *Γιαννιώτικα Ἱστοριοδιφικά Μελετήματα (τρεῖς ἐνθυμήσεις τῶν ἐτῶν 1584, 1597 και 1630)*, Γιάννινα 1958, σελ. 110-11. Επίσης, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Α.Δ. 28(1973), Χρονικά* Β2. σελ. 414, και Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, "Η Μονή Ελεούσ[illegible]", στον τόμο: Μ. Γαρίδη - Α. Παλιούρα, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, 275. Για τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις της Α. Σταυροπούλου-Μακρή στη διατριβή της με θέμα *Les paintures murales de l' église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, σελ. 170-4. Για τη μικρή ανασκαφική έρευνα στο ναό, βλ. Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου *Α.Δ.* 1990 45 (1990), *Χρονικά*, σελ. 277-278.

4. Χαρακτηριστικό είναι ότι και οι τρεις μονές, που βρίσκονται στη δυτική πλευρά του νησιού, είναι αφιερωμένες στον Αγ. Νικόλαο.

5. Η μονή αναφέρεται για πρώτη φορά με την επωνυμία των Μεθοδάτων στην απανταχούσα του 1724. Σ'αυτήν ο ηγούμενος της μονής Νικηφόρος υπογράφει: *"+Νικηφόρος ἱερομόναχος ἡγούμενος τῆς σεβασμίας μονῆς τῶν Μεθοδάτων και οἱ σὺν ἐμοὶ ἀδελφοί"* βλ. Σπ. Λάμπρου, ο.π., σελ. 21-3. Το 1761, στη διαθήκη του Δημητρίου Κερασάρη η μονή αναφέρεται ως "Αγ. Νικόλαος του Μεθοδίου, επονομαζόμενος Ελεούσα" βλ. Κ. Μέρτζιου, "Τὸ ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικὸν Ἀρχεῖον", *Ἠπ. Χρ.* 11(1936) σελ. 192.
Για την οικογένεια των Μεθοδάτων δεν υπάρχουν πληροφορίες. Ο Δ. Σαλαμάγκας προσπαθεί να ταυτίσει το όνομα "Μεθοδάτων" με τους Μεθόδιο και Κύριλλο, τους γνωστούς Ισαποστόλους των Σλαύων· βλ. Δ. Σαλαμάγκα, ο.π., σελ 11.

6. Η επωνυμία Γκιουμάτων, Κυομάτων, Γκιουματικός κ.λ., με την οποία αναφέρεται σε διάφορα έγγραφα η μονή, σχετίζεται με την οικογένεια Γκιούμα ή Γκιόνμα, η οποία πρέπει να συνεισέφερε χρήματα για την ανακαίνιση της. Δεν αποκλείεται όμως οι Γκιούμα να ήταν οι κτήτορές της. Η οικογένεια Γκιούμα ήταν γνωστή Γιαννιώτικη οικογένεια του 16ου αι. Μέλη της εμπορεύονταν γούνες και δέρματα στη Βενετία· βλ. Σ. Δάκαρη, ο.π., σελ. 45. Από την ίδια οικογένεια προέρχονται οι Λεονταρής και Εμμανουήλ Γκιόνμας, οι οποίοι τον 17ο αι. προσέφεραν σημαντικά χρηματικά ποσά προκειμένου να ιδρυθεί στα Ιωάννινα σχολή. Πρόκειται για την περίφημη Σχολή Γκιούμα ή Μεγάλη Σχολή, η οποία άρχισε να λειτουργεί γύρω στα 1690· βλ. Ι. Λαμπρίδη, "Περί τῶν ἐν Ἠπείρῳ Ἀγαθοεργημάτων", *Ἠπειρωτικά Μελετήματα Α΄*, σελ. 80-82, Κ. Μέρτζιου, ο.π., σελ. 92-110 και Γ. Πλουμίδη, "Σχολεία στην Ελλάδα συντηρούμενα από κληροδοτήματα Ελλήνων της Βενετίας (1603-1797), *Θησαυρίσματα*, τόμος 9, 1972, σελ. 239-40. Ο ναός ονομαζόταν επίσης και Αγ. Νικόλαος "των Ανέμων" βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεία" ο.π., σελ. 152, η οποία όμως δεν αναφέρει την πηγή της πληροφορίας αυτής.

7. Η Παναγία απεικονίζεται στον τύπο της Γλυκοφιλούσας και χρονολογείται γύρω στα 1500. Η εικόνα βρισκόταν σε προσκυνητάρι στο νάρθηκα του ναού· βλ. Γ. Σωτηρίου, "Κειμήλια Ιωαννίνων", *Ἠπ. Χρ.* 6(1931), σελ. 3-5. Επίσης τον κατάλογο της έκθεσης, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1985, αριθ. 119, σελ. 121, και Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου *Α.Δ.* 29(1973-74), *Χρονικά*, σελ. 613.

8. Η ενθύμηση βρέθηκε γραμμένη στο τελευταίο φύλλο ψαλτηρίου της Μονής του Αγ. Παντελεήμονος και αναφέρει: "1584 ευρέθη η ικόνα της Θεοτόκου ελεούσα εις το Κάστρο και μια καλογραία Παρθενία μοναχή οπου εκαθοταν εις το καμπαναρίω του κάστρου Ιοπια μετά επιμελιας επάρθη απο τη μονη της Αγίας Παρασκευής όταν έκαψαν οι Αγαρηνη την εκλησιαν ναματζαχη κε η ριθη α παρθενια εφοτισθη δια αποκαλυ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Παρασκευής[9] στα Ιωάννινα, που ήταν κτισμένη στη θέση της σημερινής Νομαρχίας. Όταν στα τέλη του 15ου αι., η Μονή της Αγ. Παρασκευής μετετράπη σε τζαμί – γνωστό ως Ναμάζ-γκιάχ[10]–, η εικόνα διασώθηκε από κάποιο Χριστιανό, αλλά με την πάροδο του χρόνου τα ίχνη της χάθηκαν. Το 1584, μια μοναχή με το όνομα Παρθενία[11] βρήκε την εικόνα και τη μετέφερε στη Μονή του Αγ. Νικολάου, η οποία έκτοτε μετονομάσθηκε σε Μονή Ελεούσης. Την παράδοση αυτή επιβεβαιώνει και η επιγραφή[12] του 1769, η οποία έχει χαραχθεί στο ασημένιο επίθημα[13], που κάλυπτε έως πρόσφατα την εικόνα.

Για την ίδρυση της μονής δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες. Ο ναός του Αγ. Νικολάου ήταν κτισμένος τον 16ο αι., όταν αναφέρεται για πρώτη φορά στην ενθύμηση του 1584. Οι πληροφορίες που έχουμε για τη μονή τον 16ο - 17ο αι. προέρχονται κυρίως από τις διαθήκες πλουσίων Γιαννιωτών εγκατεστημένων στη Βενετία. Το 1599 ο Ζώτος

ψεως να την αφιεροση εις το νησι εις την μονήν του Αγίου Νικολάου επονομαζομένου γκουμάτων" (βλ. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαράς", *Ήπ. Χρ.* 4(1929), σελ 11 και του ίδιου έφημ. *Ήπειρος*, 17/10/1924. Επίσης Αν. Ξυγγόπουλου, ο.π., σελ. 144. Την ίδια ενθύμηση αναφέρει και ο Αραβαντινός, ο οποίος όμως τη χρονολογεί στα 1484· βλ. Π. Αραβαντινού, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, Β΄, σελ. 221. Την ίδια χρονολογία δίνουν και οι Σαλαμάγκας και Λάμπρος· βλ. Σπ. Λάμπρου, ο.π., σελ. 15, και Δ. Σαλαμάγκα ο.π., σελ. 47-51. Επίσης, Σπ. Ασδραχά, "Γύρω από την ενθύμηση του 1584", *Ήπ. Εστία*, 8(1959), σελ. 87-8, ο οποίος προτείνει το 1584, ως πιο σωστή χρονολογία της παραπάνω ενθύμησης.

9. Για τη Μονή της Αγ. Παρασκευής βλ. Λ. Βρανούση, *Ιστορικά καί τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ Κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, Ἀθῆναι 1968, σελ. 45, και Δ. Σαλαμάγκα, ο.π., σελ. 28-31.

10. Το τζαμί Ναμάζ-γκιάχ κτίσθηκε ως μεντζίτ (μικρό τζαμί χωρίς μιναρέ), αλλά αργότερα μετατράπηκε σε τζαμί. Το εσωτερικό του διακοσμείτο με "4 μονολιθικούς κίονες Βυζαντινής τέχνης" βλ. Ι. Λαμπρίδη, "Περιγραφή της πόλως των Ιωαννίνων", ο.π., Β, σελ. 75. Η λέξη Ναμάζ-γκιάχ σημαίνει "τόπος προσευχής", ο οποίος ήταν δενδροφυτεμένος και περιφραγμένος. Σε τέτοιους τόπους συγκεντρώνονταν οι πιστοί δύο φορές το χρόνο για να γιορτάσουν το μπαϊράμι. Το τζαμί πρέπει να πήρε το όνομά του από τον τόπο στον οποίο ήταν κτισμένο· βλ. Ι. Λαμπρίδη, ο.π., σελ. 75-6, υποσ. 2. Το τζαμί σωζόταν στα Γιάννενα έως και το 1930, οπότε κατεδαφίστηκε.

11. Σύμφωνα με την ενθύμηση η μοναχή Παρθενία διέμενε στο καμπαναριό του Κάστρου. Πρόκειται για το καμπαναριό του ναού του Παντοκράτορος που ήταν ο μητροπολιτικός ναός της πόλης των Ιωαννίνων από το 1430 έως και το 1611. Το καμπαναριό σωζόταν μέχρι το 1795, όταν γκρεμίστηκε κατά διαταγή του Αλή-Πασά. Για το καμπαναριό και το ναό Παντοκράτορα γενικότερα βλ. Λ. Βρανούση, ο.π., σελ. 55-56 και 60-61. Η ενθύμηση το αναφέρει και ως καμπαναριό του Κάστρου, από το οποίο συμπεραίνεται ότι στο Κάστρο υπήρχε μόνο ένα καμπαναριό. Ο Αραβαντινός αναφέρει ότι ήταν "κτίσμα υψηλόν και εκ πλίνθων εψημένων"· βλ. Π. Αραβαντινού, ο.π., τομ. Β, σελ. 243. Επίσης αναφέρεται ως "κτίσμα αρχαιότατον και στερεώτατον, από τούβλα κατασκευασμένον, τεχνικόν και εύμορφον" βλ. Λ. Βρανούση, ο.π., σελ. 55-6, όπου δημοσιεύεται η ιστορική αφήγηση του Κ. Μπαλάνου για την ανεύρεση του τάφου του Θωμά Πρελιούμποβιτς από τον Αλή Πασά.

12. Η επιγραφή βρίσκεται στο κάτω μέρος του επιθήματος και αναφέρει: +Εύρηται αύτη η εικών η εν τη Παρασκευή ουσα / νυν δε αναματζιάχι δια τας ημών αμαρτίας υπό / τίνος μοναχής καί διαποκαλύψεως εδόθη μα / ξίμω τινί ιερομονάχω πέραν εν τη μονή του αγίου νικολάου των κυομάτων επιλεγομένη τε / θήναι. Ης τα θαύματα και οι αγαρηνοί κηρύττουσι ασυμώθη δε τανυν τη μέν επιμελεία / καί συνδρομη του της αυτης καθηγουμένου μονης / κυρίου χριστοφόρου ιερομονάχου τη δέ τέχνη καί κατασκευή διαμαντή ιερέως καλορίτου 1769. Δέησις του δούλου του Θεού κωνσταντίνου ελένης και των τέκνων γονέων αυτών. Εν μηνί απριλ(ί÷ω) αψνθ".

13. Βλ. *Μοναστήρια Νήσου...*, ο.π., πιν. 570.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τσιγαράς[14] με διαθήκη[15] του κληροδότησε 300 δουκάτα στα έξι μοναστήρια του Νησιού της λίμνης των Ιωαννίνων – από 50 δουκάτα στον καθένα – με την υποχρέωση να συνέρχονται κάθε χρόνο οι μοναχοί και των έξι[16] μοναστηριών στη Μονή Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών και να τελούν μνημόσυνο υπέρ αναπαύσεως της ψυχής του. Φαίνεται ο Τσιγαράς, παρά τη σχέση[17] που είχε με τη Μονή των Φιλανθρωπηνών, αναγνώριζε τη σπουδαιότητα και των άλλων μοναστηριών και φυσικά και της Ελεούσας μολονότι δεν την κατονομάζει.

Έναν αιώνα σχεδόν αργότερα, το 1676, ο Εμμανουήλ Γκιούμας συνεχίζοντας την παράδοση της οικογενείας του κληροδότησε στη μονή 60 δουκάτα τα οποία θα καταβάλοντο ετησίως. Από τη διαθήκη[18] του Γκιούμα μαθαίνουμε ότι η Μονή εθεωρείτο μικρή και για το λόγο αυτό, ο Γκιούμας εμείωσε το ποσό των 100 δουκάτων που άφηνε αρχικά στη διαθήκη του σε 60.

Στις αρχές του 18ου αι. η Μονή Ελεούσης αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα. Έτσι το 1725 ο ηγούμενός της Νικηφόρος αποφάσισε την ανακαίνιση των κελιών τα οποία είχαν υποστεί ζημιές. Για το λόγο αυτό απέστειλε τους μοναχούς Δωρόθεο και Γεράσιμο σε διάφορες περιοχές, προκειμένου να συγκεντρώσουν τα απαραίτητα για τις εργασίες χρήματα. Οι δύο μοναχοί έφεραν μαζί τους μια "απανταχούσα"[19], στην οποία ο ηγούμενος εξηγούσε τους λόγους, οι οποίοι επέβαλαν την επισκευή της μονής. Η "απανταχούσα" είναι πολύ σημαντική, γιατί σ' αυτή αναφέρονται αρκετά γεγονότα[20] που συνέβησαν την περίοδο εκείνη στο Νησί.

---

14. Ο Ζώπος Τσιγαράς ήταν πρωτοσπαθάριος και γαμπρός του ηγεμόνα της Μολδαβίας Πέτρου Μιχνέτσου. Ήταν εγκατεστημένος στη Βενετία και πέθανε το 1599. Η καταγωγή του ήταν από τα Ιωάννινα. Ο Τσιγαράς με την σύζυγό του και την κόρη του Ρωξάνη (μετέπειτα Ρωμύλα μοναχή) εικονίζεται σε πίνακα που βρίσκεται στο ναό Αγ. Ανδρέα Μιλαπιδίας στη Κεφαλονιά· βλ. *Κεφαλονιά ένα μεγάλο Μουσείο*, τομ. Ι, Αργοστόλι 1989, σ. 130, εικ. 225.

15. Βλ. Κ. Μέρτζιου, ο.π., σ. 9.

16. Πρόκειται για τις Μονές των Φιλανθρωπηνών, Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, της Ελεούσης, του Προδρόμου, του Παντελεήμονος. Για την έκτη μονή υποθέτουμε ότι θα πρέπει να ήταν ο ενοριακός σήμερα ναός της Κοιμήσεως στο κέντρο του οικισμού του νησιού, στον οποίο αποκαλύφθηκε πρόσφατα παλαιότερη φάση· βλ. Γ. Σμύρης, "Ο Ενοριακός ναός Κοίμησης Θεοτόκου Νήσου", ανακοίνωση στον παρόντα τόμο.

17. Οι γονείς του Τσιγαρά ήταν θαμένοι στη Μονή των Φιλανθρωπηνών και είχαν χαρίσει παλαιότερα στη μονή ένα κτήμα που ανήκε στη μητέρα του, η οποία κατάγονταν από την οικογένεια των Αψαράδων. Δύο επιφανή μέλη της οικογένειας αυτής –οι αδελφοί ιερομόναχοι Νεκτάριος και Θεοφάνης – έκτισαν στο Νησί το 1507 τη Μονή του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου και λίγα χρόνια αργότερα το 1518 τη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα· βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, ο.π., σ. 26, και Α.Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων", *Ήπ. Χρον.* 22(1980), σ. 66-88.

18. Βλ. Κ. Μέρτζιου, ο.π., σ. 92-9. Στις 11 Μαΐου και 16 Ιουλίου του 1690 κατεβλήθησαν στον Ν. Καραγιάννη 120 δουκάτα, δηλ. δύο ετήσιες εισφορές του κληροδοτήματος για τη μονή· βλ. ο.π., σ. 103.

19. Βλ. Σ. Λάμπρου, ο.π., σ. 21-23.

20. Στο έγγραφο μαρτυρείται ότι η μονή είχε "ημέτερον λιμένα" και ότι κοντά σ'αυτόν βυθίστηκε "σεσαρθρωμένο καΐκι με προσκυνητές". Επίσης αναφέρει ότι οι Τούρκοι χρησιμοποιούσαν το Νησί ως τόπο παραθερισμού "τὸν μὲν χειμώνα διὰ κυνηγέσιον, τὸ δὲ θέρος διὰ ἀπόλαυσιν τοῦ λεπτοτάτου ἀέρος" Μαρτυρείται επίσης ότι αφορμή για την απόφαση να οικοδομηθεί η Μονή, απετέλεσε η επίσκεψις του τούρκου ηγεμόνα των Ιωαννίνων, ο οποίος "μέ πάθος διά ξεφάντωσιν ἔρχεται ταῖς προπερασμένες εἰς τήν ἡμετέραν νῆσον, καί μέ τό νά ἐλείπομεν ἅπαντες εἰσῆλθον τινές τῶν τυράννων τζακίζοντες τάς θύρας"· βλ. ο.π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οι εργασίες που έγιναν στη Μονή Ελεούσης ολοκληρώθηκαν μεταξύ των ετών 1724 και 1748. Εκτός από την ανακατασκευή των κελιών την ίδια εποχή έγιναν και αρκετές εργασίες στο καθολικό της Μονής. Οι εργασίες περιγράφονται διεξοδικά στην επιγραφή[21] που βρίσκεται πάνω από τη δυτική θύρα του νάρθηκα και αφορούν κυρίως την επέκταση του κυρίως ναού. Παράλληλα ο νέος νάρθηκας που κατασκευάσθηκε, τοιχογραφήθηκε το 1759 από τον ζωγράφο Αναστάσιο[22] από το Καπέσοβο Ζαγορίου.

Ολόκληρος ο 18ος αι. φαίνεται ότι υπήρξε περίοδος ακμής για τη Μονή Ελεούσης. Εκτός των κληροδοτημάτων[23], η μονή διέθετε και σημαντική κτηματική περιουσία, όπως δείχνουν τα κατάστοιχα και λοιπά έγγραφα που διασώθηκαν και τα οποία αναφέρονται σε οικονομικές συναλλαγές της.

Στις αρχές του 19ου αι. οι μονές του Νησιού βρίσκονταν σε άσχημη κατάσταση, εξαιτίας της βαριάς φορολογίας που είχε επιβάλει ο Αλή Πασάς. Το 1809 στη Μονή Ελεούσης διέμεναν τα γυναικόπαιδα των Σουλιωτών[24], οι οποίοι κατέφυγαν στα Επτάνησα. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1822, με τα γεγονότα της πολιορκίας του Αλή Πασά, πυρπολήθηκε από Αλβανούς η γειτονική Μονή της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, με αποτέλεσμα να περιέλθει στη Μονή Ελεούσης, οι ηγούμενοι της οποίας έκτοτε έφεραν τον τίτλο "Ελεούσης και Σωτήρος".

Η ακμή της μονής συνεχίσθηκε και τον 19ο αι. Ο ηγούμενός της Αββακούμ[25] ανείγειρε νέα κελιά στη μονή και παράλληλα το 1851 φρόντισε για την ανοικοδόμηση του ναού της Μεταμορφώσεως[26]. Η Μονή Ελεούσης την εποχή αυτή διέθετε μεγάλη κτηματική περιουσία που περιελάμβανε πολλά ακίνητα στην πόλη των Ιωαννίνων, ενώ το χωριό Ψήνα φαίνεται ότι αποτελούσε τσιφλίκι της.

Το 1871 ο ηγούμενος Αββακούμ αποφάσισε την ίδρυση Ιερατικής Σχολής στα ερείπια της Μονής Μεταμορφώσεως και για το λόγο αυτό κατέβαλε 1000 οθωμανικές λίρες. Συγχρόνως η μονή ανέλαβε την υποχρέωση να καταβάλει 20.000 γρόσια για τη μισθοδοσία του αναγκαίου προσωπικού της σχολής και τη διατροφή οκτώ έως δέκα μαθητών.

Το 1873 η μονή και η σχολή έγιναν σταυροπηγιακές και σύμφωνα με Πατριαρχικό Σιγίλλιο[27] εξαρτώνταν από το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Λίγα χρόνια αργότερα το 1892, προσαρτήθηκαν στη Μονή Ελεούσης, οι Μονές Παντελεήμονος και Φιλανθρωπηνών, οι οποίες προφανώς είχαν περιπέσει σε αφάνεια.

---

21. Βλ. Ἀν. Ξυγγόπουλου, ο.π., σ. 145 και Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, "Η Μονή Ελεούσας", *Μοναστήρια Νήσου,* ο.π., σ. 286, πιν. 469.

22. Για τις τοιχογραφίες του νάρθηκα· βλ. Δ. Κωνστάντιου, "Ο Καπεσοβίτης ζωγράφος Αναστάσιος στη Μονή Ελεούσης του Νησιού Ιωαννίνων", ανακοίνωση στον παρόντα τόμο.

23. Το 1761 ο Δ. Κερασάρης με διαθήκη του διέθεσε 10 δουκάτα στη μονή, τα οποία θα έπρεπε να καταβάλονταν ετησίως· βλ. Κ. Μέρτζιου, ο.π., σ. 192-94. Εκτός από την εισφορά του Κερασάρη, ολόκληρο τον 18ο αι. εξακολουθούσαν να καταβάλλονται τα 60 δουκάτα από τη δωρεά του Γκιούμα. Είναι γνωστό ότι στα 1782 ο ιερομόναχος Διονύσιος με έγγραφό του υπενθυμίζει ότι θα πρέπει να καταβληθούν τα χρήματα που ανήκαν στη Μονή, η καταβολή των οποίων φαίνεται ότι είχε καθυστερήσει, βλ. ο.π., σ. 204.

24. Βλ. M. Leake, *Travels in the Northern Greece,* London 1825, τομ. IV, σ. 155.

25. Βλ. Σπ. Λάμπρου, ό.π., σ. 17, κ.εξ.

26. Βλ. Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, "Η Μονή της Μεταμόρφωσης", *Μοναστήρια Νήσου,* ό.π., σ. 297.

27. Βλ. Σπ. Λάμπρου, ο.π., σ. 24-27.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η ιερατική Σχολή[28] Ελεούσης εξακολούθησε να λειτουργεί έως και το 1922, όταν αναγκάσθηκε να διακόψει τη λειτουργία της μετά την απαλλοτρίωση των κτημάτων της. Δύο χρόνια αργότερα ιδρύθηκε στην ίδια Μονή με δαπάνες του κράτους Ιεροδιδασκαλείο, το οποίο επίσης αναγκάσθηκε να διακόψει τη λειτουργία του το 1929. Τα επόμενα χρόνια ατυχώς αρχίζει η παρακμή του θεσμού του μοναχισμού στο Νησί, ο οποίος είχε παράδοση αρκετών αιώνων.

Πρόσφατα η Μητρόπολη Ιωαννίνων και το Ηγουμενοσυμβούλιο των Μονών αποφάσισαν να στεγάσουν σ'αυτή το "Ίδρυμα Πολιτισμού Ηπείρου" σε μια προσπάθεια να ξαναποκτήσει την παλαιά αίγλη και να αναβιώσει τον χαρακτήρα της κοινωνικής προσφοράς που για αιώνες είχε η Μονή.

Αρχιτεκτονικά

Α΄ φάση

Για την ίδρυση της Μονής δεν υπάρχουν γραπτές μαρτυρίες. Ο ναός του Αγ. Νικολάου ήταν ήδη κτισμένος τον 16ο αι., όταν αναφέρεται για πρώτη φορά στην ενθύμηση του 1584. Αρχικά ήταν μικρών διαστάσεων 8.10 x 4.90 μ., θολοσκεπής βασιλική με τρίπλευρη αψίδα που εξέχει ανατολικά.

Στη βόρεια πλευρά του ναού υπήρχε ορθογώνιος παράλληλος χώρος (παρανάρθηκας), διαστάσεων 3.10Χ4.50 μ., ο οποίος στεγαζόταν επίσης με ημικυλινδρική καμάρα (σχ. 1, Α φάση). Σήμερα ο χώρος αυτός έχει σχεδόν καταστραφεί και εναπομείναν τμήμα του έχει ενσωματωθεί στο συγκρότημα των νεότερων κελιών που κτίσθηκαν σ'επαφή με τη βορειοανατολική πλευρά του ναού. Λείψανα του βόρειου τοίχου του παρανάρθηκα ανιχνεύθηκαν κατά μήκος του νότιου τοίχου των μεταγενέστερων κελιών (σχ.2) Παράλληλα ίχνη γένεσης του θόλου που στέγαζε το χώρο εντοπίσαμε στον όροφο των κελιών εσωτερικά, κάτω από τα νεότερα κονιάματα.

Ο παρανάρθηκας είναι θεμελιωμένος στο βράχο που είναι εμφανής σε αρκετά σημεία του δαπέδου του, το οποίο βαίνει ανηφορικά. Στη δυτική πλευρά του υπήρχε άνοιγμα, από το οποίο σώζεται σήμερα τμήμα του βόρειου κάθετου τοίχου.

Ο ναός, όπως άλλωστε και ο παρανάρθηκας, είναι κτισμένος με ακανόνιστες πέτρες μεταξύ των οποίων παρεμβάλλονται διάσπαρτα κομμάτια κεραμιδιών ή τούβλων. Στη νότια πλευρά του ανοίγονται τρία παράθυρα που περιβάλλοντο από πλίνθινα τοξωτά πλαίσια, τα οποία καταστράφησαν κατά τη μεταγενέστερη διάνοιξη των κελιών. Το δάπεδο του ναού καλύπτονταν με κεραμικές πλάκες, ελάχιστες από τις οποίες σώζονται σήμερα ενσωματωμένες στο νεότερο δάπεδο.

---

28. Βλ. Γ. Οικονόμου, "Η Ἱερατική σχολή τῆς Νήσου Ἰωαννίνων (1872-1922)" *Ἠπειρ. Ἑστία*, 1953, σ. 892, κ.εξ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β΄ φάση

Λίγα χρόνια μετά την ίδρυση του ναού προστέθηκε στη δυτική του πλευρά, ένας σχεδόν ορθογώνιος νάρθηκας, ενώ αντίστοιχος χώρος κτίσθηκε και στη δυτική πλευρά του παρανάρθηκα (σχ. 1, φάση Β). Στους δύο παραπάνω χώρους και συγκεκριμένα στο νότιο τοίχο του νάρθηκα και στο βόρειο τοίχο του παρανάρθηκα σχηματίζονται δύο τυφλά αψιδώματα. Μικρή ανασκαφική έρευνα[29] που έγινε, απέδειξε ότι κάτω από τα αψιδώματα υπήρχαν τάφοι, οι οποίοι όμως είχαν από παλιά αναμοχλευθεί.

Δεν αποκλείεται λοιπόν οι προσθήκες που έγιναν στο ναό να επιβλήθηκαν από την ανάγκη να ταφούν εδώ κάποια σημαντικά πρόσωπα[30] που είχαν σχέση με τη μονή. Ανάλογες τυφλές κόγχες υπάρχουν στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών[31], καθώς και στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου[32].

Ο νάρθηκας του ναού είναι κτισμένος με ακανόνιστες πέτρες, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται διάσπαρτα κεραμίδια. Χαρακτηριστικά είναι τα κεραμοπλαστικά κοσμήματα στη νότια εξωτερική όψη του. Πρόκειται για δύο μικρά τόξα που σχηματίζονται με ακτινωτά τοποθετημένα τούβλα και πλαισιώνονται από μια άλλη σειρά οριζόντια τοποθετημένων τούβλων που δημιουργούν ημικύκλια (σχ. 3). Τα διακοσμητικά αυτά δεν είναι συμμετρικά τοποθετημένα και βρίσκονται σε ύψος 1.90 μ. και 1.53 μ. αντίστοιχα από το έδαφος.

Ο νάρθηκας του ναού καλύπτεται με ημικυλινδρική καμάρα σε αξονική προέκταση με τη στέγη του ναού. Αντίστοιχη πρέπει να ήταν και η στέγαση της επέκτασης του παρανάρθηκα. Το τόξο του αψιδώματος του βόρειου τοίχου του παρανάρθηκα διαμορφώνεται με ακτινωτά τοποθετημένους πλίνθους. Στο πάνω μέρος του σχηματίζεται πλίνθινος σταυρός. Η επικοινωνία των δύο χώρων (νάρθηκας ναού και επέκταση παρανάρθηκα) γίνεται από μια μικρή τοξωτή πόρτα, η οποία ανοίγεται στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα και η οποία σήμερα – μετά την επέκταση του ναού – βλέπει στο εσωτερικό του ναού. Πόρτα υπήρχε και στη δυτική πλευρά της επέκτασης του παρανάρθηκα, η οποία εντοιχίσθηκε μεταγενέστερα (σχ. 1).

Για τις πρώτες αυτές οικοδομικές φάσεις του ναού δεν υπάρχουν πληροφορίες. Ο τύπος και η τοιχοδομία του μνημείου ελάχιστα βοηθούν στη χρονολόγησή του. Η εκκλησία του Αγ. Νικολάου των Γκιουμάτων ή Ελεούσης πιστεύουμε ότι κτίσθηκε στις αρχές του 16ου αι. Η εποχή αυτή υπήρξε περίοδος ακμής για τις Μονές του Νησιού, αφού το 1506 οι Αψαράδες Νεκτάριος και Θεοφάνης έκτισαν τη Μονή του Προδρόμου, σε ένα πρωτότυπο

29. Βλ. Βαρ. Ν. Παπαδοπούλου, Α.Δ., ο.π.

30. Στα καθολικά των μονών θάβονταν από τη βυζαντινή εποχή αυτοκράτορες, κτήτορες και άλλα επιφανή πρόσωπα· βλ. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινών βίος και πολιτισμός*, Αθῆναι 1951, τομ. Δ΄, σ. 185-188.

31. Τυφλό αψίδωμα υπάρχει στο βόρειο τοίχο του νάρθηκα του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών. Στο αψίδωμα υπάρχει τοιχογραφία με τη γνωστή παράσταση των Φιλανθρωπηνών· βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ο.π., σχ. 1, πιν. 18γ.

32. Βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, ο.π., σ. 220 και 221, σχ. τομών Α-Α και Β-Β.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

για την εποχή τους αρχιτεκτονικό τύπο, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, το 1531/32 και 1543 τοιχογραφήθηκαν τα καθολικά των Μονών Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου.

Οι δύο οικοδομικές φάσεις του ναού δεν απέχουν χρονικά πολύ μεταξύ τους, γιατί η τοιχοδομία των προσθηκών ελάχιστα διαφέρει από αυτή της αρχικής κατασκευής. Πρότυπο του αρχιτεκτονικού τύπου του ναού, (μονόχωρος βασιλική με πλευρικό χώρο) πιστεύουμε ότι απετέλεσε το καθολικό της Μονής Φιλανθρωπηνών. Το ναό του Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών πλαισιώνουν δύο πλευρικά διαμερίσματα[33] στη βόρεια και νότια πλευρά, τα οποία στις επιγραφές του νάρθηκα ονομάζονται "εξαρτικοί". Οι χώροι αυτοί είναι ορθογώνιοι και καλύπτονται με τέταρτα κυλίνδρου. Μολονότι το αρχιτεκτονικό αυτό στοιχείο δεν έχει μελετηθεί επαρκώς, ενδείξεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι οι δύο εξαρτικοί ενσωματώθηκαν στο ναό πριν το 1542[34].

Απ' όσο γνωρίζω δεν έχει δοθεί μέχρι σήμερα καμιά εξήγηση σχετικά με τη χρήση των χώρων αυτών, η λειτουργία των οποίων παραμένει προβληματική.

Στοές και περίστωα που περιβάλουν ναούς είναι ένα στοιχείο που συναντάται συχνά στην αρχιτεκτονική του "Δεσποτάτου" της Ηπείρου[35]. Η διάδοσή του οφείλεται στην επίδραση της Κωνσταντινουπολίτικης αρχιτεκτονικής. Συχνά τα περίστωα είναι ανοιχτά όπως στην Παντάνασσα Φιλιππιάδος[36] ή κλειστά όπως στην Παρηγορήτισσα[37] και απολήγουν ανατολικά σε παρεκκλήσια που πλαισιώνουν το Ιερό Βήμα του ναού.

Αντίθετα με την Κωνσταντινούπολη[38], οι στοές των εκκλησιών της εποχής του "Δεσποτάτου" δεν έχουν νεκρικό χαρακτήρα. Ενδεχομένως οι "εξαρτικοί" του καθολικού της Μονής Ελεούσης θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ένα στοιχείο της αρχιτεκτονικής του "Δεσποτάτου" που επιβίωσε αρκετά παραλαγμένο[39].

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το γεγονός ότι παρόμοιος στενόμακρος χώρος πλαισιώνει, τουλάχιστον από τη νότια πλευρά και τον ενοριακό σήμερα ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (19ου αι.)[40] στον οικισμό του Νησιού. Σύμφωνα με πολύ πρόσφατες έρευνες στο ναό της Κοιμήσεως διαπιστώθηκε παλαιότερη φάση, η οποία πιθανόν χρονολογείται τον 16ο αι. Η ύπαρξη τριών τουλάχιστον ανάλογων παραδειγμάτων (μονόχωρων ναών με

---

33. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ο.π., σχ. 1.

34. Βλ. ο.π., υποσ. 34.

35. Βλ. Π. Βοκοτόπουλου, "Ο ναός του Παντοκράτορος στο Μοναστηράκι Βονίτσης", *Δ.Χ.Α.Ε.* Ι(1980-81), σ. 372-73.

36. Βλ. Π. Βοκοτόπουλου, "Ανασκαφή Παντανάσσης Φιλιππιάδος" *Α.Α.Α.*, V(1972) σ. 87-97 και *Α.Α.Α.* V(1977), σ. 149-64. Επίσης του ιδίου, "Ανασκαφή καθολικού της Μονής Παντανάσσης Φιλιππιάδος", *Π.Α.Ε.* 1977, σ. 149-153, *Π.Α.Ε.* 1987, σ. 123-124, 1988, σ. 94-98 και *Π.Α.Ε.* 1989, σ. 169-175.

37. Βλ. Αν. Ορλάνδου, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Ἀθῆναι 1963, εικ. 18.

38. Για τις στοές σε ναούς της Κωνσταντινούπολης· βλ. Π. Βοκοτόπουλου, "Ο ναός του Παντοκράτορος", ο.π., υποσημ. 37.

39. Ο παρανάρθηκας της Μονής Ελεούσης δεν φαίνεται να κατέληγε ανατολικά σε παρεκκλήσιο, όπως άλλωστε και οι εξαρτικοί του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών, οι οποίοι είναι τοιχογραφημένοι με θαυμάσιες τοιχογραφίες, που χρονολογούνται το 1560. Ο τάφος που υπήρχε κάτω από το αψίδωμα δεν βρίσκεται στον αρχικό χώρο του παρανάρθηκα της Ελεούσας αλλά στην επέκταση που έγινε μεταγενέστερα. Και στο καθολικό της Μονής των Φιλανθρωπηνών οι εξαρτικοί δεν φαίνεται να είχαν νεκρικό χαρακτήρα.

40. Βλ. Γ. Σμύρη, ο.π., ανακοίνωση στον παρόντα τόμο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πλευρικούς νάρθηκες) μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο τύπος αυτός αποτελεί μια χαρακτηριστική ιδιομορφία της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής του Νησιού.

Γ΄ Φάση[41]

Η σημερινή μορφή (σχ. 1) του καθολικού της Μονής Ελεούσης οφείλεται στις εργασίες[42], που έγιναν μεταξύ των ετών 1724-1748 από τον ηγούμενο Νικηφόρο. Οι εργασίες είχαν σχέση κυρίως με την επέκταση του κυρίως ναού, ο οποίος πιθανόν δεν επαρκούσε για τις ανάγκες της μονής. Για το λόγο αυτό κατεδαφίστηκε ο δυτικός τοίχος και ο κυρίως ναός ενώθηκε με το χώρο του νάρθηκα. Η μικρή υψομετρική διαφορά που υπήρχε στα δάπεδα καλύφθηκε με τα μπάζα που προήλθαν από την κατεδάφιση του τοίχου, λείψανα του οποίου αποκαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια μικρής ανασκαφικής έρευνας, η οποία έγινε στο ναό. Από την ανασκαφή φάνηκε ότι ο τοίχος που κατεδαφίστηκε έφερε τοιχογραφίες του 16ου αι., οι οποίες καταστράφηκαν και απετέλεσαν με τα υπόλοιπα υλικά το μπάζωμα του δαπέδου. Στη θέση του τοίχου δημιουργήθηκε ένα ενισχυτικό σφενδόνιο που σήμερα είναι τοιχογραφημένο με παραστάσεις των Πατριαρχών.Παράλληλα το τέμπλο του ναού μεταφέρθηκε δυτικότερα, καθώς και η Αγ. Τράπεζα, η οποία αρχικά ήταν προσκολλημένη στην αψίδα.

Με την επέκταση του κυρίως ναού στο χώρο του αρχικού νάρθηκα, κατασκευάσθηκε στη δυτική πλευρά ένας σχεδόν τετράγωνος νάρθηκας διαστάσεων 3,50x4,90 μ., ο οποίος τοιχογραφήθηκε από τον ζωγράφο Αναστάσιο από το Καπέσοβο Ζαγορίου. Την ίδια εποχή ο νότιος και βόρειος τοίχος του νεότερου νάρθηκα επεκτάθηκαν και ενώθηκαν με τον περιβολότοιχο της Μονής, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί δυτικά ένας μικρών διαστάσεων εξωνάρθηκας. Οι δύο παραπάνω χώροι καλύπτονται με ημικυλινδρικές ισοϋψείς καμάρες σε αξονική προέκταση με τη στέγη του ναού, αλλά σε χαμηλότερο επίπεδο (σχ. 4).

Σήμερα η πρόσβαση στο ναό γίνεται από τη βόρεια πλευρά του εξωνάρθηκα (σχ. 3). Η κυρία είσοδος βλέπει στο προαύλιο της μονής και είναι προστατευμένη από χαμηλό χαγιάτι που εξοικειώνει τον επισκέπτη με τον ευρύτερο χώρο του μοναστηριακού συγκροτήματος Ελεούσης.

Οι τοιχογραφίες της α΄ φάσης.

Το καθολικό σήμερα είναι κατάγραφο με τοιχογραφίες που χρονολογούνται σε τρείς διαφορετικές περιόδους. Οι νεότερες τοιχογραφίες του νάρθηκα χρονολογούνται σύμφωνα με επιγραφή το 1759 και είναι έργο του ζωγράφου Αναστάσιου[43] από το Καπέσοβο Ζαγορίου. Στον ίδιο ζωγράφο θα πρέπει να αποδοθεί και η εικονογράφηση των

41. Αν και ο τίτλος της ανακοίνωσής μας αφορά τις πρώτες φάσεις του καθολικού, θεωρήσαμε σκόπιμο να αναφερθούμε και στη γ'φάση, δηλ. στη σημερινή μορφή του ναού.

42. Βλ. την επιγραφή πάνω από την είσοδο του νάρθηκα βλ. υποσ. 21

43. Βλ. Δημ. Κωνστάντιου, ο.π., Σήμερα, οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ελεούσης, βρίσκονται σε άσχημη κατάσταση εξ αιτίας της καπνιάς και των αλάτων που τις καλύπτουν και συνεπώς είναι δύσκολο να φωτογραφηθούν.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Πατριαρχών που διακοσμούν το εγκάρσιο τόξο, που δημιουργήθηκε μετά την κατεδάφιση του Δ τοίχου του αρχικού ναού και το οποίο λειτουργεί ως ενισχυτικό σφενδόνιο.

Στο Δ τμήμα του καθολικού, δηλαδή στο χώρο που αντιστοιχεί στον παλαιότερο νάρθηκα, εικονογραφούνται σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, πάνω από μια σειρά ολόσωμων αγίων[44]. Το τμήμα αυτό πιστεύουμε ότι πρέπει να ήταν ήδη τοιχογραφημένο, όταν μετά τη κατεδάφιση του Δ τοίχου, ο ναός επεκτάθηκε. Συνεπώς οι τοιχογραφίες είναι παλαιότερες των μέσων του 18ου αι. Σήμερα είναι επιζωγραφισμένες, γεγονός που δυσκολεύει την ακριβή χρονολόγησή τους.

Μεγαλύτερο όμως ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες της α' φάσης του καθολικού, οι οποίες εξ αιτίας της καπνιάς και των αλάτων που τις καλύπτουν, δεν είναι ευρύτερα γνωστές.

Παλαιότερα ο καθ. Μ. Γαρίδης[45] είχε επισημάνει κάποιες εικονογραφικές και στυλιστικές ομοιότητες των τοιχογραφιών του ναού Ελεούσης, μ' αυτές του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών του 1542. Παράλληλα η καθ. Αγγ. Σταυροπούλου-Μακρή απέδωσε τις τοιχογραφίες αυτές σε εργαστήριο[46] των αδελφών Κονταρή και τις χρονολόγησε στα τέλη του 16ου αι. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ελεούσης βρίσκονται σήμερα σε άσχημη κατάσταση, ωστόσο μπορούν να γίνουν ορισμένες εικονογραφικές κυρίως παρατηρήσεις, οι οποίες μολονότι δεν καλύπτουν το διάκοσμο στο σύνολό του, αποκαλύπτουν κάποια ζωγραφικά ρεύματα που επηρέασαν το ζωγράφο.

Οι τοιχογραφίες της α' φάσης του καθολικού συνδέονται στενά με τη ζωγραφική μερικών μνημείων του ηπειρωτικού χώρου του 16ου αι.[47], όπως η Μονή Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπηνών, η Μονή Αγ. Νικολάου Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, ο ναός Μεταμορφώσεως στο χωριό Βελτσίστα (νυν Κληματιά) κ.λπ., που εντάσσονται στη λεγόμενη "Ηπειρωτική σχολή"[48]. Συγκεκριμένα παρατηρούνται μεγάλες ομοιότητες σε επιμέ-

---

44. Βλ. *Μοναστήρια νήσου*, ο.π., πιν. 466, την παράσταση του Αγ. Ζωσιμά και της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας.

45. Βλ. M.Garidis, *La peinture murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination etrangère*, Athènes 1989, σ. 358 και υποσ.2042.

46. Βλ. Ag.Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ο.π., σ. 170-174.

47. Βλ. M. Garidis, "Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle", *Ηπ. Χρ.* 24(1982), σ. 159-175.

48. Για την "Ηπειρωτική σχολή ζωγραφικής" βλ. Μ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, ο.π., σ. 215–216 και 218–220 και M. Garidis, *La peinture murale*, σ. 171 κ.ε. Επίσης βλ. Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, "Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. Η τοπική Ηπειρωτική Σχολή" *Δ.Χ.Α.Ε.* (1991–92), Αθήνα 1992, σελ. 13 κ.εξ. Το ίδιο καλλιτεχνικό ρεύμα είχε χαρακτηρίσει ο Μ. Χατζηδάκης ως "σχολή Θηβών" από τους κυριότερους εκπροσώπους της – Φράγγο Κατελάνο, Γεώργιο και Φράγκο Κονταρή – οι οποίοι καταγόταν από τη Θήβα. Ως "σχολή Θηβών" την αναφέρουν επίσης οι: Θ. Λίβα–Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, ο.π., σ. 195 κ.εξ., ο Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσ/νίκη 1980 και η H. Deliyanni – Doris, *Die Wandmalereien der Lite der KlosterKirche von Hosios Meletios, Miscellanea Byzantina Monacensia* 18, München 1975. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά της σχολής είναι ότι διαμορφώνεται με βάση την παλαιολόγεια ζωγραφική της Μακεδονίας, ενώ παράλληλα διαφοροποιείται από την κρητική σχολή. Για την επίδραση που άσκησε η "Ηπειρωτική" σχολή στη ζωγραφική μεταγενέστερων εποχών βλ. Αν. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σ. 225 κ.ε. και ιδιαίτερα την υποσ. 1776

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρους λεπτομέρειες κυρίως όμως στα θέματα και τη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος[49], η σύνθεση του οποίου οργανώνεται με κέντρο τον Παντοκράτορα (εικ. 2).

Στο κεντρικό τμήμα του θόλου, ο Παντοκράτορας εικονίζεται στον καθιερωμένο γι'αυτή την εποχή τύπο, που είναι γνωστός από την Παλαιολόγεια εποχή[50]. Τη μορφή του πλαισιώνουν δύο ομόκεντροι κύκλοι από τους οποίους ο πρώτος διακοσμείται με τετράλοβα στηθάρια με αγγέλους, ενώ στον δεύτερο εικονίζονται προφήτες σε μετάλλια. Η σύνθεση εγγράφεται σε ορθογώνιο, στις γωνίες του οποίου υπάρχουν οι 4 Ευαγγελιστές.

Η διάταξη των τοιχογραφιών της καμάρας – που είναι μια προσαρμογή του εικονογραφικού προγράμματος του τρούλου στο θόλο του ναού – είναι πανομοιότυπη[51] με τις συνθέσεις που απεικονίζονται στο θόλο του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών[52] (β΄ φάση 1542), του ναού της Μεταμορφώσεως[53] στη Βελτσίστα (1568) και στο θόλο της εγκάρσιας καμάρας του ναού του Αγ. Δημητρίου[54] (τέλη 16ου), που βρίσκεται στο ίδιο χωριό.

Στους κάθετους τοίχους του ναού ο ζωγραφικός διάκοσμος οργανώνεται σε επάλληλες ζώνες με ολόσωμους αγίους σε φυσικό μέγεθος κάτω και δύο ζώνες με σκηνές από το Χριστολογικό κύκλο λίγο πιο πάνω. Οι σκηνές αποδίδονται σε πλαίσια και ακολουθούν τη χρονολογική σειρά των γεγονότων.

Τα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου απεικονίζονται στην αψίδα, σε τμήμα της καμάρας και στους τοίχους του ιερού και ακολουθούν παρόμοια εικονογραφική διάταξη μ'αυτή των τοιχογραφιών του ναού της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα.

Χαρακτηριστική παρέκκληση από την καθιερωμένη απεικόνιση αποτελεί η παράσταση του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλος[55] (εικ. 3) στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας της προθέσεως. Αν και η παράσταση καλύπτεται από στρώμα αλάτων, ωστόσο διακρίνονται τα

---

49. Βλ. *Μοναστήρια νήσου,* ο.π., σ. 292–293, όπου το υπόμνημα των αναπτυγμάτων του εικονογραφικού προγράμματος του καθολικού της Μονής Ελεούσης.

50. Βλ. Ἀν. Ορλάνδου, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης,* ο.π. σ. 110–112. Επίσης για την απεικόνιση του Παντοκράτορα στον τρούλο βλ. S. Dufrenne, "Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin", *L'Information d' Histoire de l'Art* 10(1965), σ. 185 κ.ε. Επίσης J. Timken–Mathews, "The Changing interptetation of the Dome Pantocrator", *Actes du XVe Congrès International d' Etudes Byzantines, Athènes 1976,* Communications IIA, Athènes 1981, σ. 419 κ.ε.

51. Ομοιότητες παρατηρούνται στο κλειστό περίγραμα της μορφής του Παντοκράτορα στον τρόπο που κρατάει το Ευαγγέλιο, καθώς επίσης στην ανάγλυφη διακόσμηση του φωτοστέφανου και τη στάχτωση του βιβλίου που μιμείται πολύτιμους λίθους.

52. Βλ. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ο.π., πιν 77 και *Μοναστήρια νήσου,* ο.π., σ. 39, πιν. 31 και 32.

53. Βλ. Ag. Stavropoulou–Makri, ο.π., πιν. 42α–46, σχ. VI

54. Βλ. Αγγ. Σταυροπούλου–Μακρή, "Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αι. στον Αγ. Δημήτριο Βελτσίστας", *Ἠπ. Χρ.* 24(1982), σ. 176 κ.ε.

55. Για τον Χριστό ως Μεγάλης Βουλής Άγγελο βλ. S. der Nersessian, "Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ–Ange", *C.A.* XIII(1962), σ. 209 κ.ε. Ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος αναφέρεται από τον προφήτη Ησαΐα (κεφ. 9, 5–6). Για το θέμα και την σχετική εκκλησιαστική γραμματεία βλ. επίσης J. Meyendorff, "L' iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine", *C.A.* X(1959), σ. 259 κ.ε. Βλ. επίσης το *Μοναστήρια νήσου,* ο.π., υποσημ. 8, όπου όμως στο υπόμνημα του αναπτύγματος των τοιχογραφιών του καθολικού της Ελεούσης, η μορφή στην πρόθεση σημειώνεται ως Αρχάγγελος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νεανικά χαρακτηριστικά και η ευγένεια της μορφής του Χριστού.

Ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος ο Χριστός εικονίζεται στο νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών[56] και σε τεταρτοσφαίριο του νότιου χώρου της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα. Κύρια θέση κατέχει επίσης και στο διάκοσμο της γειτονικής Μονής Ντίλιου[57], όπου απεικονίζεται στο προφητικό όραμα των Ιεζεκιήλ και Αββακούμ.

Η ιστόριση του Χριστολογικού κύκλου αρχίζει με τον Ευαγγελισμό στη ΝΑ πλευρά του καθολικού. Ενδεικτική από εικονογραφική άποψη είναι η Γέννηση του Χριστού (εικ. 4), που ιστορείται σύμφωνα με την αντίστοιχη τοιχογραφία[58] του Φράγκου Κονταρή στο ναό της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας. Στην παράσταση της Ελεούσης αναπαράγονται όλα τα πρόσωπα της σκηνής, αλλά με αρκετές τροποποιήσεις που σημειώνονται κυρίως στη στάση της Παναγίας.

Η Παναγία εικονίζεται καθιστή. Απλώνει τα χέρια της στο νεογέννητο βρέφος που βρίσκεται αριστερά, στρέφοντας το πάνω μέρος του κορμού της[59]. Τα πόδια της είναι τυλιγμένα στο μαφόριο. Η καθιστή στάση της Παναγίας θεωρείται αρχαΐζουσα και συνδέεται με θεολογικές απόψεις[60] σχετικές με τη θεϊκή φύση του Χριστού. Η γεμάτη ζωντάνια κίνηση της Παναγίας δίνει αμεσότητα και ρεαλισμό στην παράσταση, στοιχεία που πιθανόν προέρχονται από ανάλογες αναζητήσεις ιταλικών έργων.

Διαφορές εντοπίζονται επίσης και στη διάταξη των άλλων προσώπων της παράστασης, όπως ο Ιωσήφ που συνομιλεί με το βοσκό και οι δύο γυναικείες μορφές στη σκηνή του λουτρού. Οι διαφορές που παρατηρούνται στη σκηνή της Γέννησης αποτελούν ένα ενδεικτικό στοιχείο για την άνεση του ζωγράφου της Ελεούσης, με την οποία ανέπλασε το εικονογραφικό υπόδειγμα του ναού Μεταμορφώσεως της Βελτσίστας. Παράλληλα η σκηνή διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες παραστάσεις των καθολικών των Μονών των Φιλανθρωπηνών και του Ντίλιου.

Στον εικονογραφικό διάκοσμο του καθολικού της Ελεούσης δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον κύκλο των Παθών, ένα στοιχείο που αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της τοπικής σχολής που διαμορφώνεται στον ηπειρωτικό χώρο τον 16ο αι. και η οποία επηρέασε σημαντικά την εκκλησιαστική ζωγραφική στη ΒΔ Ελλάδα. Ο κύκλος των Παθών της Ελεούσης ακολουθεί στο μεγαλύτερο μέρος του την εικονογράφιση του ναού Μεταμορφώσεως Βελτσίστας, ο ζωγράφος του οποίου αντλεί με τη σειρά του θέματα από τις τοιχογραφίες της α' φάσης (1531/32) του καθολικού της Μονής των Φιλανθρωπηνών. Ενδεικτικά ανα-

---

56. Βλ. *Μοναστήρια νήσου*, ο.π., σ. 85, πιν. 126 και σ. 86, πιν. 127

57. Βλ. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, ο.π., πιν. 3 και *Μοναστήρια νήσου*, ο.π., πιν. 371 και 373.

58. Βλ. Ag. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ο.π., σ. 45-47, πιν 14α.

59. Στην ίδια πολύστροφη στάση εικονίζεται η Παναγία στις αντίστοιχες παραστάσεις στα καθολικά των Μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, ο.π., πιν. 35 και *Μοναστήρια Νήσου*, ο.π., πιν. 16. Επίσης Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ο.π., πιν. 16. Το νεογέννητο βρέφος όμως βρίσκεται στα δεξιά και η Παναγία στρέφει το κεφάλι της στην αντίθετη κατεύθυνση.

60. Η Θεοτόκος εικονίζεται καθιστή και υποδηλώνεται έμμεσα ότι γέννησε χωρίς πόνους. Αντίθετα αυτή την εποχή οι ζωγράφοι προτιμούν να απεικονίζουν την ανθρώπινη πλευρά του γεγονότος και ζωγραφίζουν την Παναγία ξαπλωμένη βλ. G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile aux XIVème, XVème et XVIème siècle, d' aprés les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, Paris 1960², σ. 99-100 και 113.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φέρουμε τις σκηνές του Εμπαιγμού, του Ελκόμενου, την παράσταση του συνεδρίου του Πιλάτου και των αρχιερέων, την Κρίση του Πιλάτου (εικ. 5), που τις βρίσκουμε σχεδόν πανομοιότυπες στα παραπάνω μνημεία.

Στην παράσταση του Ελκομένου (εικ. 6) ο ζωγράφος μας δημιουργεί ένα συγκερασμό στοιχείων που υπάρχουν στις αντίστοιχες παραστάσεις των καθολικών των Μονών Φιλανθρωπηνών[61] και Ντίλιου[62] και στο ναό Μεταμορφώσεως Βελτσίστας[63]. Στη σκηνή της Ελεούσης ο Σίμων και οι δύο ληστές με τους σταυρούς προηγούνται του Χριστού, σύμφωνα με την παράσταση στο καθολικό των Μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου. Ο όμιλος των Ιουδαίων που ακολουθεί το Χριστό παραλείπεται στη σκηνή μας και αντικαθίσταται με όμιλο στρατιωτικών, όπως στην αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Μεταμορφώσεως. Το προσωπικό στοιχείο του ζωγράφου εντοπίζεται στις διαφορετικές στάσεις και κινήσεις των στρατιωτών, που είναι πιο έντονες σε αντίθεση με το ήρεμο πάθος που αποπνέει η παράσταση στο ναό της Μεταμορφώσεως.

Μικρές λεπτομέρειες διαφοροποιούν επίσης και τις παραστάσεις του Εμπαιγμού και του Επιτάφιου Θρήνου, (εικ. 8). Η σκηνή του Εμπαιγμού[64] (αρκετά κατεστραμμένη σήμερα) εμπλουτίζεται με νέα στοιχεία, όπως π.χ. ο νέος αριστερά του Χριστού που παίζει λύρα.

Ο Επιτάφιος Θρήνος ακολουθεί την αντίστοιχη παράσταση[65] του ναού της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας, παραλείπεται όμως η σκηνή του ενταφιασμού. Η σκηνή διαφέρει επίσης στις στάσεις των μυροφόρων με τα ξέπλεκα μαλλιά, που με έντονες κινήσεις θρηνούν το νεκρό Χριστό (εικ. 9).

Ο Χριστολογικός κύκλος του καθολικού της μονής Ελεούσας, συμπληρώνονταν με την παράσταση της Σταύρωσης, που πρέπει να απεικονίζονταν στο τύμπανο του δυτικού τοίχου, ο οποίος κατεδαφίσθηκε κατά την επέκταση του ναού. Η Σταύρωση υποθέτουμε ότι ακολουθούσε τη γνωστή πολυπρόσωπη σύνθεση[66] που δημιούργησε ο Φράγκος Κονταρής στο ναό της Μεταμορφώσεως και η οποία γνώρισε διάδοση σε πολλά μνημεία του ηπειρωτικού χώρου[67] αλλά και ευρύτερα[68].

---

61. Βλ. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ο.π., πιν 54b και *Μοναστήρια νήσου,* ο.π., σ. 71, πιν. 98.

62. Βλ. Μοναστήρια Νήσου, ο.π., σ. 232, πιν. 387.

63. Βλ. Ag. Stavropoulou, ο.π., πιν 22.

64. Βλ. Ηλ. Κόλλια, "Η διαπόμπευση του Χριστού στο ζωγραφικό διάκοσμο του Αγ. Νικολάου στα Τριάντα Ρόδου, *Ευφρόσυνον, αφιέρωμα στο Μαν. Χατζηδάκη,* τομ. 1ος, σ. 243–260, όπου και η σχετική βιβλιογραφία για το θέμα. Επίσης βλ. D. Triantaphyllopulos, *Die Nachbyzantiniche Wandmalerei auf Kerkyra und den Anderen Ionischen Inseln,* München 1985, σ. 232–233.

65. Βλ. Ag. Stavropoulou, ο.π., πιν. 32α

66. Βλ. ο.π., σ. 81, πιν. 26 και της ίδιας, La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, *Ε΄Διεθνές συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης, Βελιγράδι 1984,* Αθήνα 1985, σ. 241 κ.ε.

67. Όπως π.χ. στους ναούς Αγ. Δημητρίου και Παναγίας στη Βελτσίστα, βλ. ο.π., πιν. 2 και 4, στο ναό Ζωοδόχου Πηγής στον Πολύλοφο· βλ. Π. Βοκοτόπουλου, *Α.Δ.* 31(1976), *Χρονικά,* πιν. 160b, στο ναό Αγ. Νικολάου Βίτσας· βλ. Αν. Τούρτα, ο.π., πιν 8, κ.α.

68. Βλ. A. Vasiliu, "La peinture murale au temps de Constantin Brancoveanu. Coordonées culturelles de l'époque et traits de style", *Studii şi cercetări de Istoria Artei, Seria artă plastică* 29(1982), εικ. 6, 7–8, όπου οι σχετικές παραστάσεις από μνημεία της Βλαχίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στην ανασκαφή που έγινε στο δυτικό τμήμα του ναού, περισυλλέξαμε αρκετά σπαράγματα τοιχογραφιών που προέρχονται από τον κατεδαφισμένο δυτικό τοίχο του αρχικού ναού. Τα υλικά του κατεδαφισμένου τοίχου χρησιμοποιήθηκαν ως μπάζωμα του χώρου του αρχικού νάρθηκα, ο οποίος παρουσίαζε υψομετρική διαφορά με το ναό. Κατά την ανασκαφή περισυλλέξαμε αρκετά σπαράγματα τοιχογραφιών που προέρχονται από επιγραφές διαφόρων παραστάσεων και τη διακοσμητική ζώνη που υπήρχε στο κάτω μέρος. Από τα σπαράγματα ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν μερικά που απεικονίζουν πρόσωπα, τα οποία όμως λόγω κυρίως των μικρών διαστάσεων τους παραμένουν αταύτιστα. Σ'ένα μόνο διακρίνεται η κεφαλή του Χριστού που περιβάλλεται από κόκκινη δόξα. Στα κομμάτια των τοιχογραφιών που περισυλλέξαμε μπορούν να γίνουν κάποιες ενδιαφέρουσες τεχνοτροπικές παρατηρήσεις, αφού αυτά δεν έχουν δεχθεί επιζωγραφήσεις, όπως ο υπόλοιπος διάκοσμος του ναού.

Παρατηρείται ότι το πλάσιμο γίνεται με πρασινογάλαζο χρώμα και είναι μαλακό χωρίς ισχυρά περιγράμματα. Τα μάτια είναι ζωγραφισμένα με έντονες φωτοσκιάσεις που δίνουν την εντύπωση ότι είναι χωμένα σε κόγχες. Στα ενδύματα των μορφών έχουν χρησιμοποιηθεί ως διακοσμητικά ανάγλυφες λευκές στιγμές.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοιχογραφιών της πρώτης φάσης του καθολικού της Μονής Ελεούσας ολοκληρώνεται με την απεικόνιση ολόσωμων αγίων στην κάτω σειρά. Κορυφαίος της σειράς των αγίων στη νότια πλευρά είναι ο Αγ. Νικόλαος[69], ο οποίος υπήρξε αρχικά ο τιμώμενος άγιος του ναού. Σήμερα η παράσταση του Αγ. Νικολάου βρίσκεται στο χώρο του ιερού, γιατί με την επέκταση του ναού, το τέμπλο μεταφέρθηκε δυτικότερα.

Ο άγιος στηβαρός, εικονίζεται στον τύπο της παράστασης του Αγ. Νικολάου της Μονής Φιλανθρωπηνών[70], της Ντίλιου και της Μονής Βαρλαάμ και είναι ο μοναδικός άγιος στην παλαιότερη εικονογράφιση που φέρει ανάγλυφο φωτοστέφανο[71]. Οι απεικονίσεις των άλλων αγίων παραπέμπουν σε συγγενικές μορφές αγίων από το ναό Μεταμορφώσεως Βελτσίστας. Όπως και εκεί, οι στρατιωτικοί άγιοι εικονίζονται με πολυτελείς στολές βυζαντινών αυλικών[72]. Έχουν συγκρατημένες κινήσεις και αυστηρή φυσιογνωμία. Οι περισσότεροι είναι αδιάγνωστοι, γιατί έχουν δεχθεί αρκετές επιζωγραφήσεις

---

69. Όπως έχει ήδη αναφερθεί το καθολικό της Μονής Ελεούσας ήταν αρχικά αφιερωμένο στον Αγ. Νικόλαο και έφερε την επωνυμία Μεθοδάτων ή Γκιουμάτων.

70. Βλ. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ο.π., σ. 97, πιν. 13, 14α.

71. Οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι του τύπου αυτού εμφανίζονται για πρώτη φορά στις τοιχογραφίες (του 1531/32) του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών . Αργότερα τους συναντάμε στις περισσότερες τοιχογραφίες του 16ου αι., που επηρεάσθηκαν από το παραπάνω έργο. Οι φωτοστέφανοι αυτοί αποτελούν επίσης μια ιδιορρυθμία της λεγόμενη "Ηπειρωτική σχολή" ζωγραφικής και διαφοροποιούνται σαφώς από τους φωτοστεφάνους που φέρουν κυρίως οι εικόνες της κρητικής σχολής. Αντίστοιχο ανάγλυφο φωτοστέφανο περιβάλλει το κεφάλι του Αγ. Δημητρίου σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, που έχει αποδοθεί στον Φράγγο Κατελλάνο βλ. Μ. Άσπρα–Βαρδαβάκη, "Μία μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του Αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο", *Δ.Χ.Α.Ε.*, 1985–86(1988), σ. 113–123.

72. Χαρακτηριστικό είναι ότι οι στρατιωτικοί άγιοι – αντίθετα με τις τοιχογραφίες των Μονών Φιλανθρωπηνών και Ντίλιου – εικονίζονται με ενδυμασίες αυλικών και όχι με στρατιωτική εξάρτιση. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης στρατιωτικών αγίων ήταν γνωστός ήδη από τη μεσοβυζαντινή εποχή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

που έχουν καλύψει και τις επιγραφές που τους συνόδευαν.

Η στενή τυπολογική σχέση των ολόσωμων αγίων της Ελεούσας με αυτή του ναού της Μεταμόρφωσης φτάνει σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως π.χ. στην παράσταση του Αγ. Ιακώβου του Πέρση, (εικ. 10) ο οποίος αναγνωρίζεται με βάση τον αντίστοιχο εικονογραφικό τύπο της Βελτσίστας[73].

Χαρακτηριστικο στοιχείο αποτελούν τα έντυπα εγκόλπια[74] που φέρουν στο στήθος όλοι σχεδόν οι ολόσωμοι άγιοι της Ελεούσας. Τα εγκόλπια φέρουν ανάγλυφα τη μορφή του Χριστού, που εικονίζεται στον τύπο του Εμμανουήλ. Το στοιχείο των εγκολπίων εντοπίζεται για πρώτη φορά στους ολόσωμους αγίους του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών[75] και συγκεκριμένα αυτών της α΄ φάσης που χρονολογούνται το 1531/32. Έκτοτε συναντάται σε αρκετές τοιχογραφίες, που εντάσσονται στη λεγόμενη "ηπειρωτική σχολή" και συγκεκριμένα στις τοιχογραφίες της Μονής Μυρτιάς[76] (1539) Αιτωλοακαρνανίας, στη β΄ φάση της Μονής Φιλανθρωπηνών[77] (1542), στα καθολικά των Μονών Ντίλιου[78] (1543) και Βαρλαάμ Μετεώρων (1548)[79], στις τοιχογραφίες του ναού της Ρασιώτισσας στην Καστοριά[80] (1553) κ.λ.π.

Όπως προκύπτει από την εικονογραφική ανάλυση που προηγήθηκε, οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Ελεούσης είναι επηρεασμένες από τον αντίστοιχο διάκοσμο του ναού Μεταμορφώσεως Βελτσίστας και κατ' επέκταση από το έργο των αδελφών Κονταρή[81]. Παρουσιάζουν κοινά σημεία στο εικονογραφικό πρόγραμμα, σε επιμέρους συνθέσεις, ακόμη και στον τρόπο γραφής των επιγραφών[82].

---

73. Βλ. Ag. Stavropoulou, *Les peintures murales,* ο.π., πιν. 49b.

74. Για τα εγκόλπια imago clipeata βλ. R.b.K. III, στ. 353 κ.ε. και A. Grabar, "L'imago clipeata chrétienne", *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age,* I, Paris 1968, σ. 607, κ.ε. Για τα εγκόλπια γενικότερα βλ., *R.b.K.* II, στ. 152 κ.εξ.

75. Βλ. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ο.π., σ. 96.

76. Βλ. ο.π., πιν. 76α.

77. Βλ. *Μοναστήρια νήσου,* ο.π., πιν. 61 και 62.

78. Βλ. Θ. Λίβα–Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου,* ο.π., πιν. 41 και *Μοναστήρια Νήσου,* ο.π., πιν. 390.

79. Βλ. Μ. Άσπρα–Βαρδαβάκη, ο.π., εικ. 4, σ. 117.

80. Βλ. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγ. Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά,* ο.π., 1980, σ. 149–150, πιν. 40b και 41.

81. Οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής έχουν διακοσμήσει το ναό Αγ. Νικολάου στην Κράψη το 1563 – οι τοιχογραφίες του ατυχώς παραμένουν ασυντήρητες – και τη λιτή του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα το 1566. Μόνος του ο Φράγγος Κονταρής έκανε το 1568 τις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Στο εργαστήριο των δύο ζωγράφων έχουν αποδοθεί οι τοιχογραφίες των εξαρτικών της Μονής Φιλανθρωπηνών του 1560 και του Αγ. Δημητρίου στη Βελτσίστα, τέλη 16ου αι. Μεγάλη σχέση με το εργαστήριο αυτό παρουσιάζουν και οι τοιχογραφίες της Μονής Γαλατάκη στην Εύβοια και της λιτής της Μονής Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα.

82. Την ιδιομορφία, που παρουσιάζουν οι επιγραφές και συγκεκριμένα η λέξη ΑΓΙΟΣ, σε τοιχογραφίες των Κονταρήδων, έχει επισημάνει ο καθ. Π. Βοκοτόπουλος στο "Εικόνες Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου", *Ευφρόσυνον, αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη,* Αθήνα 1991, τομ. Ι, σ. 86.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο ζωγράφος[83] της Ελεούσης διαφοροποιείται κυρίως στις λεπτομέρειες, όπως π.χ. στο σκηνικό βάθος των παραστάσεων, ενώ παράλληλα οι σκηνές του είναι λιγότερο πολυπρόσωπες. Πιό σπάνια χρησιμοποιεί διαφορετικά εικονογραφικά υποδείγματα, όπως π.χ. στην παράσταση της Γέννησης. Όμως και στην περίπτωση αυτή δεν ξεφεύγει από τους κοινούς εικονογραφικούς τύπους, που διαμορφώνονται τον 16ο αι. στη ζωγραφική μνημείων της περιοχής των Ιωαννίνων.

Αν και οι τοιχογραφίες του καθολικού της Ελεούσης είναι σήμερα επιζωγραφισμένες, ωστόσο μπορεί κανείς να επισημάνει τα αφελέστερα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιεί ο ζωγράφος, καθώς επίσης το γεγονός ότι αυτές δεν έχουν την καλλιτεχνική δύναμη των αντίστοιχων τοιχογραφιών των αδελφών Κονταρή.

Αναμφίβολα ο ζωγράφος της Ελεούσης υπήρξε μαθητής των αδελφών Κονταρή, στο εργαστήριο των οποίων εντάσσεται[84]. Στην Ελεούσα θα πρέπει να εργάστηκε στα τέλη του 16ου αι. Δεν αποκλείεται το καθολικό της Μονής Ελεούσης να τοιχογραφήθηκε με δαπάνη μέλους της οικογένειας Γκιούμα[85], αφού ήδη στην ενθύμιση[86] του 1584, αναφέρεται ως "Αγ. Νικόλαος επονομαζόμενος Γκιουμάτων". Αν δεχθούμε την παραπάνω υπόθεση, τότε το 1584 θα μπορούσε να θεωρηθεί ως terminus ante quem της δημιουργίας των τοιχογραφιών τη Μονή Ελεούσης, οι οποίες θα πρέπει να έγιναν μεταξύ των ετών 1568 – χρονολογία των τοιχογραφιών της Μεταμορφώσεως Βελτσίστας – και 1584.

---

83. Είναι αρκετά πρώϊμο να μιλήσει κανείς για τα διαφορετικά άτομα που ενδεχομένως εργάσθηκαν στο καθολικό. Ωστόσο πιστεύουμε ότι οι Ιεράρχες στο νότιο τοίχο του ιερού – οι οποίοι δεν έχουν δεχθεί πολλές επιζωγραφίσεις – διαφοροποιούνται από τους υπόλοιπους ολόσωμους αγίους.

84. Βλ. Ag. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales*, ο.π., σ. 173–174. Ενδιαφέρουσες πιστεύουμε θα είναι οι παρατηρήσεις που θα προκύψουν από τον συσχετισμό των τοιχογραφιών της Ελεούσης και των αντιστοίχων του ναού Αγ. Δημητρίου Βελτσίστας – ατυχώς σήμερα σε άσχημη κατάσταση – οι οποίες επίσης αποδίδονται σε ζωγράφο μαθητή των Κονταρήδων, βλ. Αγ. Σταυροπούλου-Μακρή, "Τοιχογραφίες στον Αγ. Δημήτριο Βελτσίστας", ο.π.

85. Για το ρόλο των διαφόρων ευγενών, που υπήρξαν δωρητές σε μονές, ναούς κ.λ.π. βλ. M. Garidis, *La peinture murale*, ο.π., σ. 357–359.

86. Βλ. υποσ. 8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

VARVARA N. PAPADOPOULOU

THE MONASTERY OF HAGIOS NIKOLAOS GIOUMATON NOTES ON THE EARLY PHASES OF THE KATHOLIKON

The monastery of Hagios Nikolaos Gioumaton is situated at the foot of a planted all over hill close to the monasteries of Philantropinon and Diliou, on the Island in the Lake of Ioannina. The Katholikon (monastery church) was originally consacrated to Hagios Nikolaos. The monastery was earlier named as ton Methodaton or Gioumaton, but today it is more commonly known as Panagia Eleoussa. The renaming has to do with a famous icon of Panagia, which was transfered there, in the 16th century.

There are no written sources about the foundation of the monastery. The Katholikon was originally a small barrel-vaulted basilica, which had on the northern side a lateral barrel-vaulted annex (paranarthex), ruins of which became part of a complex of cells built later on the northeastern side of it. A few years later a square narthex was added to the west side of the main church, while an equivalent annex was built on the west side of the paranarthex.

The construction of these two annexes may have taken place in order to burry in them some important persons, view which is supported by the existance of two graves on the southern wall of the narthex and on the northern one of the paranarthex, over which two blank archways are formed. Archways of the same type also exist at the narthexes of the monastery churches of Philantropinon and Diliou.

The building of the Katholikon of Eleoussa is dated back to the early 16th century. The second phase of construction must not date long after the first one, as the wall building of the accretions differ slightly from the original construction.

The architectural type of the church must have copied the architecture of the monastery church of Philanthropinon, since, there too, we can see two lateral annexes which are mentioned as exartikoi in the votive inscriptions of the church.

The present shape of the monastery of Eleoussa is a result of the extensions made in 1724-48 by the monk-priest Nikiphoros. The interior of the church is decorated with wall paintings dated back to three periods. The latest ones in the narthex date back to 1759 and are the work of the painter Anastasios. The wall paintings on the western part of the main church (original narthex) date back to the beginning of 18th century.

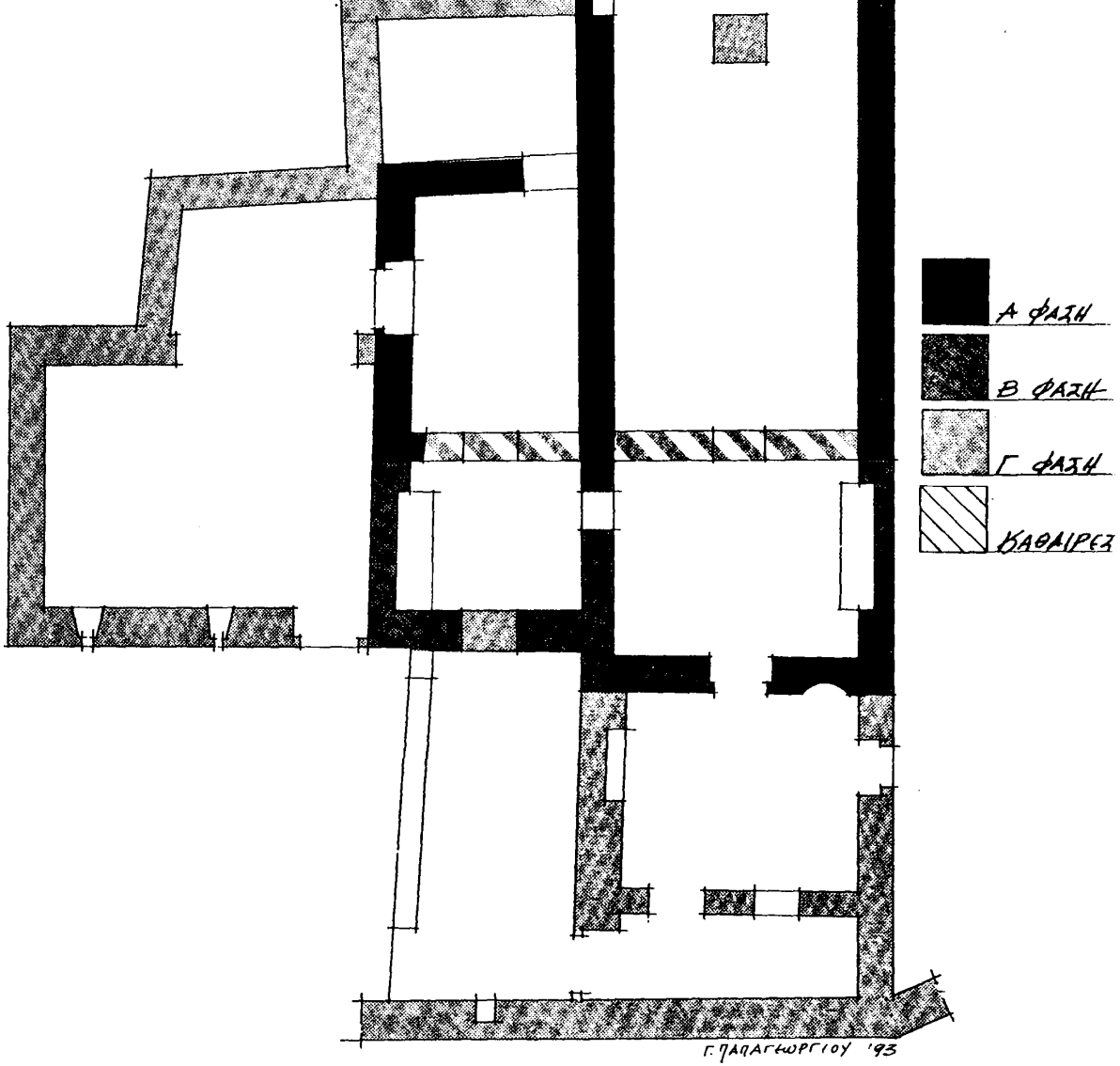
The main interest, though, is attracted by the wall paintings of the first phase of the main church, which are not widely known, because of the bad condition they are in. The painting programme is developed with life-size figures of saints, in the lower part of the walls and scenes of the life of the Christ enclosed within rectangular panels in the upper part. There is great resemblance between these wall paintings and the ones of the monastery church of Philanthropinon, as well as the ones of the church of Metamorphossis (Transfiguration) near Veltsista (Klimatia), both as far as the iconographic repertory and the details in representations describing the holy events are concerned. The decoration of Eleoussa has been influenced by the wall paintings executed by Georgios and Frangos Kontaris and it is assumed that it must have been a work of their atelier. The wall paintings of the last phases date back to the late 16th century and must have been a donation of the Giouma family, since the church was named Hagios Nikolaos ton Gioumaton, since 1584.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

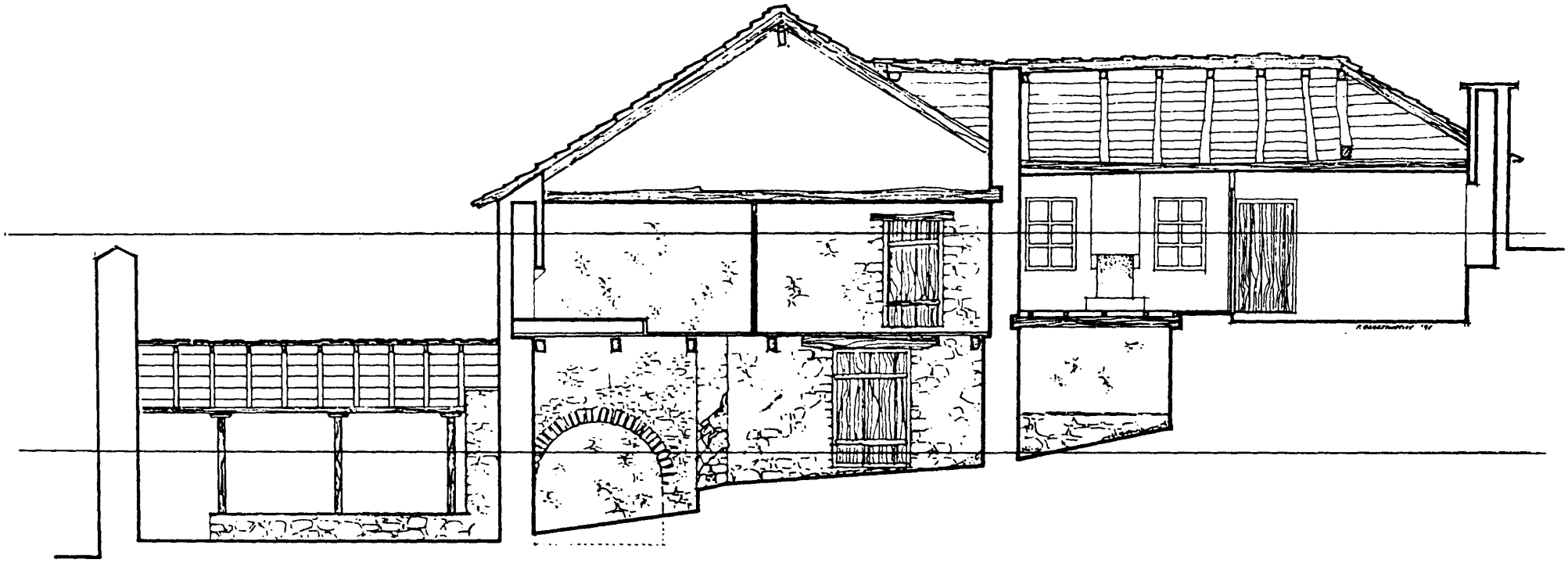
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Α.Α.Α. = Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν.
Α.Δ. = Ἀρχαιλογικόν Δελτίον.
Δ.Χ.Α.Ε. = Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας.
Δ.Ι.Ε.Ε. = Δελτίον Ἱστορικῆς Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας
Ἠπ. Εστία = Ἠπειρωτική Ἑστία.
Ἠπ. Χρ. = Ἠπειρωτικά Χρονικά
Θ.Η.Ε. = Θρησκευτική καὶ Ἠθική Ἐγκυκλοπαίδεια.
Ν.Ε. = Νέος Ἑλληνομνήμων
R.b.K. = Reallexicon zur byzantinischen Kunst.
Π.Α.Ε. = Πρακτικά Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
C.A. = Cahiers Archéologiques.

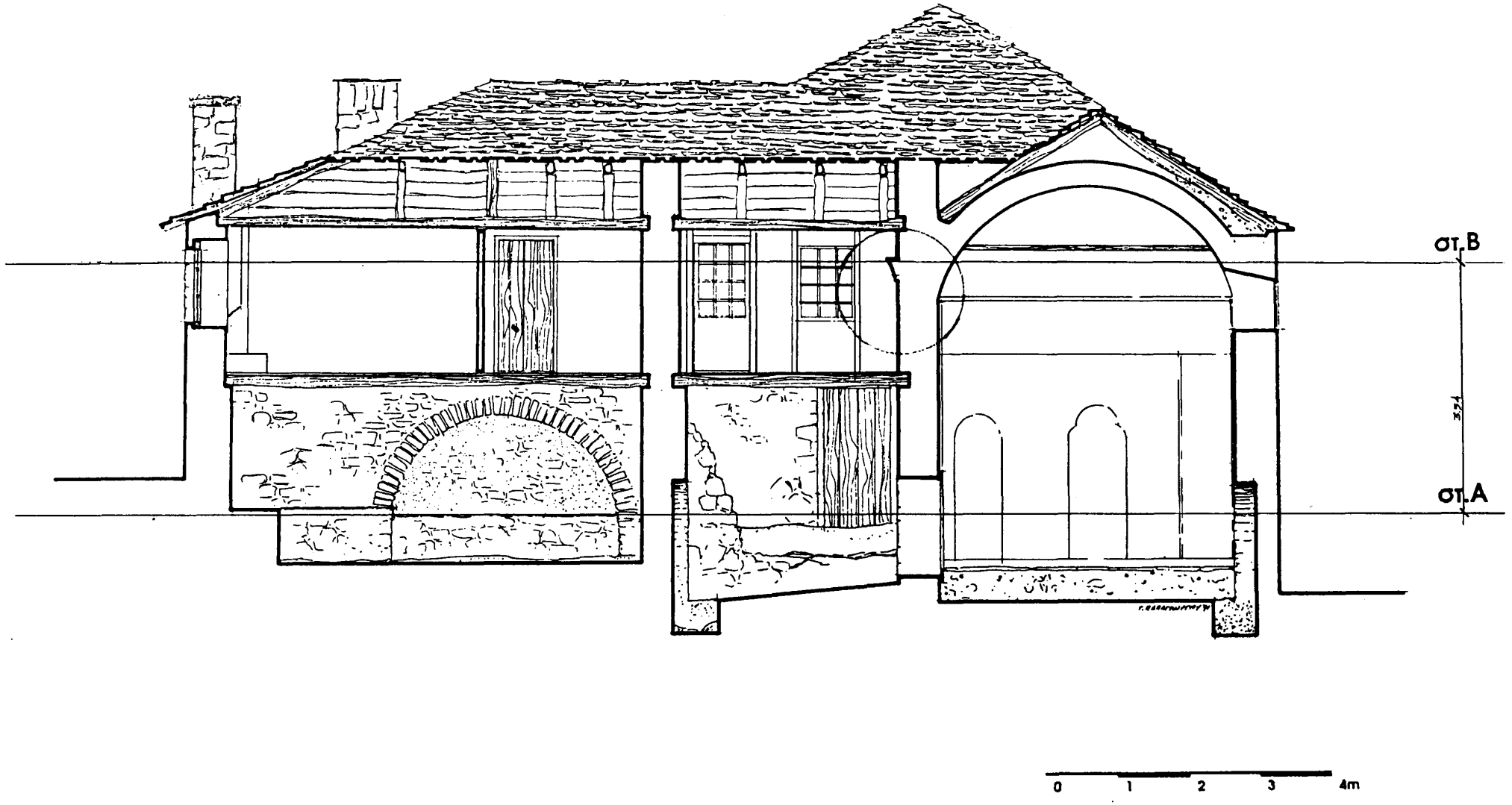
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



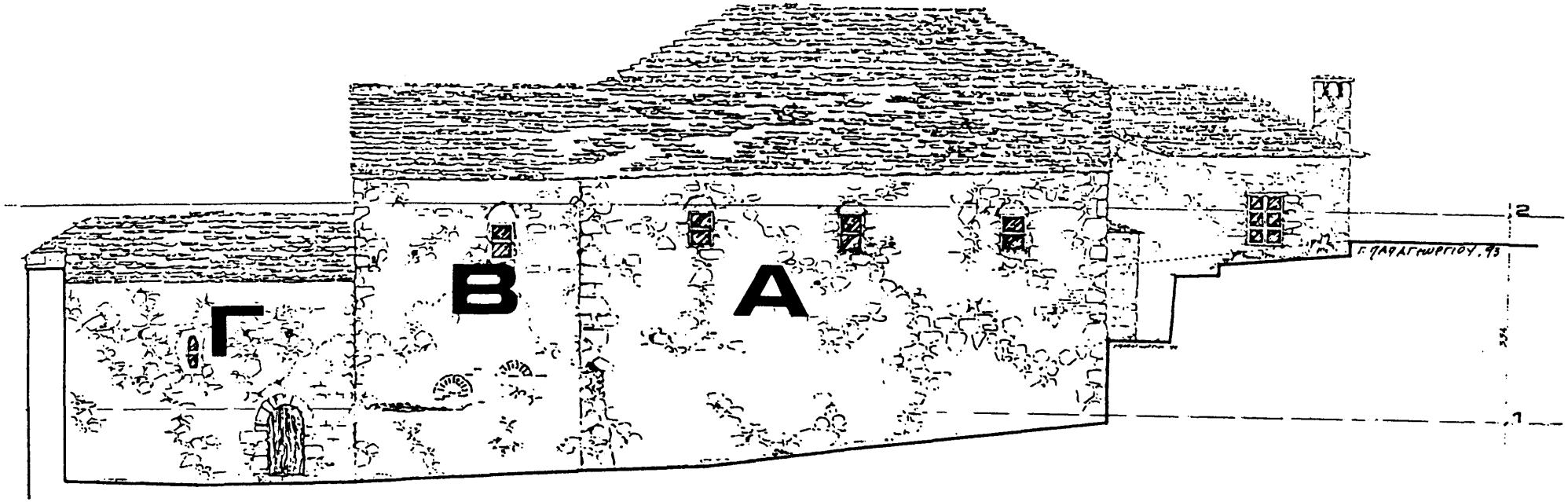
Σχέδ. 1. Η Μονή Ελεούσης. Κάτοψη του καθολικού με τις διάφορες οικοδομικές φάσεις του.



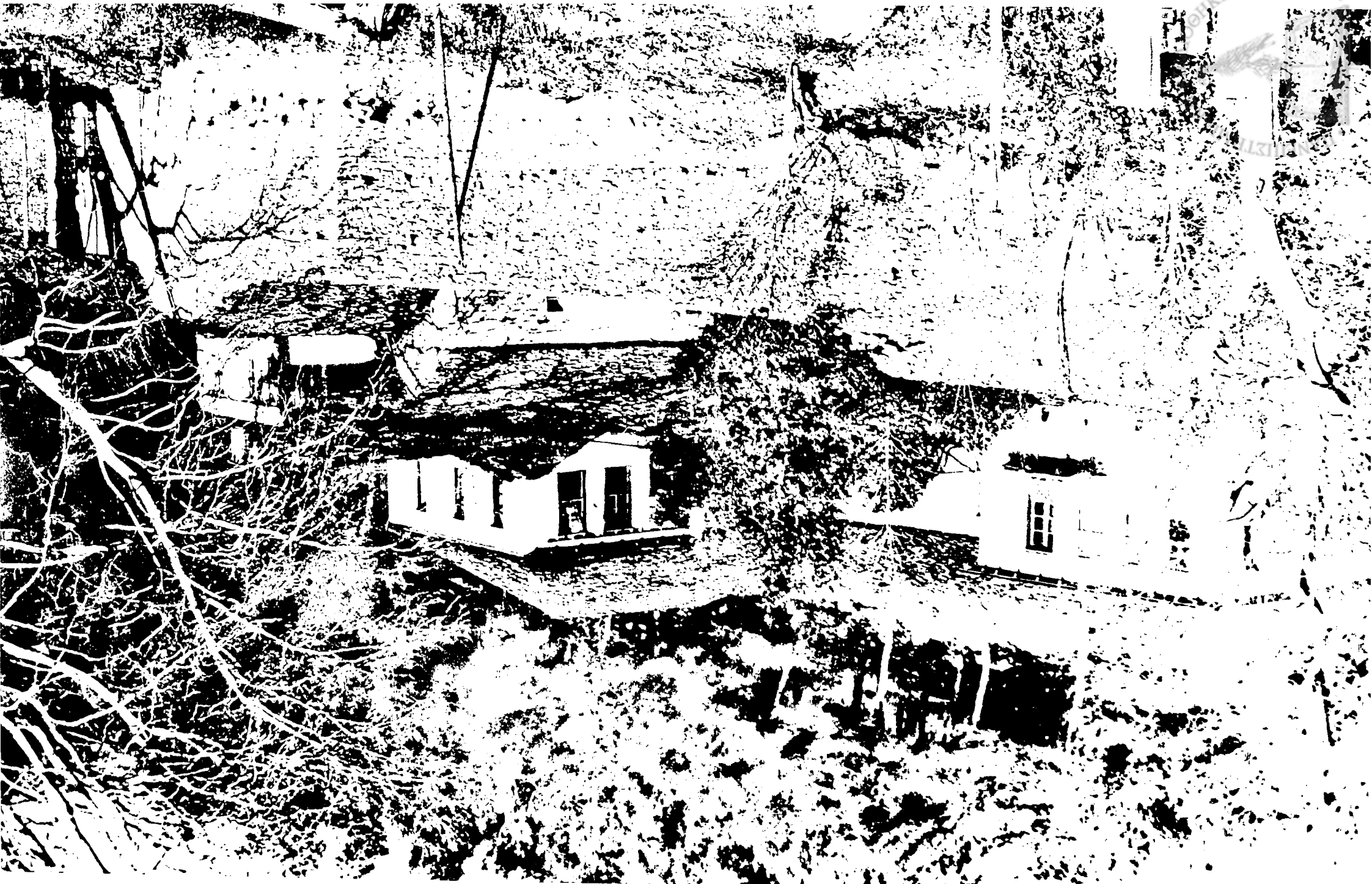
Σχέδ. 2. Η Μονή Ελεούσης. Τα προσκτίσματα στη βόρεια πλευρά του καθολικού (τομή κατά μήκος).



Σχέδ. 3. Η Μονή Ελεούσης. Το καθολικό και τα προσκτίσματα της βόρειας πλευράς (τομή κατά πλάτος).



Σχέδ. 4. Η Μονή Ελεούσης. Το καθολικό· νότια πλευρά ναού.





Εικ. 2. Καθολικό Μονής Ελεούσης.
Ο Παντοκράτωρ.



Καθολικό Μονής Ελεούσης.
Ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής
γγελος.



Εικ. 4. Καθολικό Μονής Ελεούσης. Η Γέννηση (νότιος τοίχος).



Εικ. 5. Καθολικό Μονής Ελεούσης. Η Κρίση του Πιλάτου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 6. Καθολικό Μονής Ελεούσης. Ο Ελκόμενος.



Εικ. 7. Καθολικό Μονής Ελεούσης.

Ο Ελκόμενος (λεπτομέρεια).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 8. Καθολικό Μονής Ελεούσης. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Εικ. 9. Καθολικό Μονής Ελεούσης. Ο Επ
Θρήνος (λεπτομέρεια).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΠΑΠΑΕΥΣΤΑΘΙΟΥ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΩΝ ΠΡΩΤΟΠΛΑΣΤΩΝ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ

Α. Εικονογραφική ανάλυση[1]

Στο βόρειο νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών[2] και συγκεκριμένα στο ανατολικό διαμέρισμά του, έχει ζωγραφιστεί ένας εκτεταμένος αφηγηματικός κύκλος από την Παλαιά Διαθήκη, απλωμένος σε ζώνες, στους τέσσερεις τοίχους του διαμερίσματος. Στην ανώτερη ζώνη του νότιου τοίχου απεικονίζεται μια ενδιαφέρουσα όσο και πρωτότυπη, από εικονογραφική άποψη, παράσταση, που αναφέρεται στη Γένεση και ειδικότερα στην ιστορία των Πρωτοπλάστων εντός και εκτός του Παραδείσου.

Τα άλλα θέματα από την Παλαιά Διαθήκη που ιστορήθηκαν στον ίδιο χώρο είναι: οι βίοι του Ιακώβ και του Ιωσήφ, που ξεκινούν από τον ανατολικό τοίχο με την Κλίμακα του Ιακώβ και συνεχίζονται στο νότιο, δυτικό και βόρειο σε συνεχόμενη ζώνη με τα υπόλοιπα επεισόδια, και ο βίος του Μωϋσή που ξεκινά από τον ανατολικό τοίχο και συνεχίζεται στο βόρειο. Εχουμε επίσης τα επεισόδια από την ιστορία των Κάιν και Άβελ και τον κατακλυσμό του Νώε (ημικατεστραμμένο). Την αναφορά στην Παλαιά Διαθήκη συμπληρώνουν οι ολόσωμες μορφές των "Δικαίων" Πατριαρχών που ζωγραφίζονται παραστατικά γύρω–γύρω στην κάτω επιφάνεια των τοίχων.

Η παράσταση που θα μας απασχολήσει καλύπτει την ανώτερη ζώνη του νότιου και δυτικού τοίχου, τοποθετείται μετά τη σκηνή της πτώσης του Εωσφόρου και αποτελεί ουσιαστικά την εισαγωγή στην εξιστόρηση των κεφαλαίων της Παλαιάς Διαθήκης: πρόκειται για την ιστορία των Πρωτοπλάστων (εικ. 1).

Από μια πρώτη οπτική επαφή διαπιστώνουμε ότι μετά τη συντήρηση[3], διατηρείται σε αρκετά καλή κατάσταση και τα χρώματά της, όπου κυριαρχεί το πράσινο του κήπου του Παραδείσου, είναι ζωντανά και εντυπωσιάζουν. Ακολουθώντας τη χρονική αλληλουχία

---

1. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στους καθηγητές μου κ.κ. Αθανάσιο Παλιούρα και Μίλτο Γαρίδη για τις πολύτιμες παρατηρήσεις τους κατά τη συγγραφή του κειμένου και την σημαντική υποστήριξή τους στην προσπάθειά μου αυτή.

2. Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*. Αθήνα 1983, σ.σ. 37, 40, 202.

3. *Αρχαιολογικό Δελτίο* 31 (1976)–Β΄ *Χρονικά*, σελ. 224.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των επεισοδίων που περιγράφει η Γένεση, θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε την εικονογραφία του θέματος ξεκινώντας από αριστερά προς τα δεξιά με πρώτη σκηνή τη δημιουργία του Αδάμ, του πρώτου ανθρώπου, από το Θεό.

1. Οι Σκηνές

α. Η δημιουργία του Αδάμ

Σε πρώτο πλάνο, πάνω σε λευκό επίπεδο, παριστάνεται ο Αδάμ ξαπλωμένος κατά μήκος της σκηνής, νέος, αγένειος, με κοντά καστανά μαλλιά. Έχει τα χέρια του στο πλάϊ, απλωμένα χαλαρά πάνω στους μηρούς και τα πόδια ευθύγραμμα τεντωμένα εμπρός, με κάποια υπερβολή στην επιμήκυνση, οφειλομένη ίσως στην προσπάθεια προοπτικής απόδοσης του σώματός του. Η διάταξη της μορφής του Αδάμ, κατ' αυτόν τον εικονογραφικό τρόπο, θυμίζει αντίστοιχη διάταξη κεκοιμημένων μορφών από παραστάσεις Κοιμήσεων Αγίων προσώπων. Η ανατομική διάπλασή του έχει αποδοθεί σχηματοποιημένα, δημιουργώντας την εντύπωση ενός σώματος επιπέδου, όπου το καφέ χρώμα της επιδερμίδας τονίζει την "χωματένια" του προέλευση. (Γένεση β', 7). (εικ. 2)

Χαρακτηριστικό είναι το ότι δε δηλώνεται η διάκριση του φύλου του στο γυμνό σώμα, ερμηνεύοντας έτσι το κείμενο της Γένεσης, όπου ο σαφής διαχωρισμός των φύλων γίνεται κατά τη δημιουργία της Εύας, που προκύπτει με θεία επέμβαση από το πλευρό του Αδάμ (Γέν. β', 21), ενώ η διαφορά τους αναγνωρίζεται πάνω στα γυμνά τους μέρη, μετά τη διάπραξη της αμαρτίας (Γέν. γ', 7).

Στο στόμα του Αδάμ, που μένει μισάνοιχτο όπως και οι οφθαλμοί του, εισέρχεται η πνοή ζωής του Δημιουργού με τη μορφή μιας φαρδιάς δέσμης ακτίνων, που βγαίνουν μέσα από τμήμα κύκλου στο πάνω μέρος της παράστασης. Η στιγμή της δημιουργίας του Αδάμ έχει αποδοθεί στην χριστιανική τέχνη με ποικίλους εικονογραφικούς τύπους. Στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπηνών διακρίνουμε την απεικόνιση που συναντάμε στα βυζαντινά μικρογραφημένα χειρόγραφα και ιδιαίτερα στις εικονογραφημένες Οκτατεύχους[4]. Παρατηρούμε επίσης, την σύμπτυξη σε μια των επιμέρους φάσεων της δημιουργίας του Αδάμ, που σε άλλες περιπτώσεις αποδίδεται αναλυτικά, ως πλάσιμο της σάρκας του Αδάμ (Γέν. β', 7) και κατόπιν εμφύσηση της Θεϊκής πνοής μέσα του[5] (Γέν. β', 7).

Στα ψηφιδωτά του Αγ. Μάρκου της Βενετίας, όπου έχουμε εκτενή αφήγηση του κύκλου των Πρωτοπλάστων, και που απηχούν την παράδοση της εικονογραφημένης Γένεσης του Cotton του 6ου αι.[6], η δημιουργία του Αδάμ έχει απεικονιστεί σε δύο διαφο-

4. Για την εικονογράφηση του θέματος στα βυζαντινά χειρόγραφα και στις εικονογραφημένες Οκτατεύχους γίνεται εκτενής αναφορά στην ενότητα με τον τίτλο *Συμπεράσματα*, όπου παρατίθεται και η σχετική βιβλιογραφία.

5. Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and codex. A study of the origin and method of text illustration,* Princeton 1970, πιν. LI, εικ. 177, 178, 179, βλ. επίσης του ίδιου, *Byzantine Book illumination and ivories,* σελ. 57, εικ. 47, 48, 49, και Réau Louis, *Iconographie de l'art chrétien.* Volume II, Paris 1956, σ.σ. 71–73.

6. O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice,* Dumbarton Oaks 1984, Text και Album, Vol. II.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρετικές σκηνές[7]: στην πρώτη, το πλάσιμό του από τον προσωποποιημένο Δημιουργό και στη δεύτερη η είσοδος της "ψυχής" στον Αδάμ, υπό τη μορφή φτερωτού ερωτιδέως-putti[8].

Τα εικονογραφικά πρότυπα αυτών των σκηνών ανάγονται στις ρωμαϊκές σαρκοφάγους[9], όπου βλέπουμε τις αντίστοιχες σκηνές δημιουργίας του ανθρώπου από τον Προμηθέα, την είσοδο της ψυχής, τη ζωογόνηση, κατά πανομοιότυπη απόδοση. Το γεγονός αυτό μας επιτρέπει τη διαπίστωση, της αντιγραφής προτύπων, εκ μέρους των βυζαντινών καλλιτεχνών, αν όχι απευθείας από τις ρωμαϊκές σαρκοφάγους, όμως σίγουρα από εικονογραφημένες "Μυθολογίες", της αρχαιότητας τις οποίες γνώριζαν οι μικρογράφοι του 6ου αιώνα[10].

Σε εικονογραφημένη Καρολίνεια Βίβλο του 9ου αι. (Grandval Bible, cod. add. 10546), που άπτεται της παράδοσης του Cotton[11], ο Αδάμ έχει την ίδια στάση μ'αυτή της παράστασής μας, με τη διαφορά ότι τον αγγίζει στους ώμους ο Θεός, με τη μορφή του νεαρού Χριστού, αποτυπώνοντας έτσι την άμεση σχέση Του με το δημιούργημά Του. Την παρουσία του Δημιουργού που αγγίζει τον ξαπλωμένο Αδάμ, συναντάμε και σε μικρογραφία από το χειρόγραφο Paris gr. 543 (Bibliothèque Nationale, f. 116v)[12], όπου ο Θεός παριστάνεται στον τύπο του Χριστού των Ευαγγελικών σκηνών, ως Χριστός-Λόγος.

Στις τοιχογραφίες του San Pietro στο Ferentillo[13], (12ος αι.), ο Αδάμ παριστάνεται πάλι, ξαπλωμένος πάνω σε βραχώδες έδαφος, ενώ απέναντί του πάνω σε σφαίρα κάθεται ο Δημιουργός. Με το δεξί Του χέρι τον ευλογεί και κατευθύνει προς αυτόν την πνοή της ζωής που εξέρχεται από το στόμα Του και καταλήγει στο στόμα του Αδάμ, υπό τη μορφή λεπτής δέσμης ακτίνων. Το μοτίβο του καθιστού πάνω σε σφαίρα Δημιουργού, το συναντάμε και στα ψηφιδωτά του Monreale[14], στην ίδια σκηνή, ενώ πρωτοεισάγεται στη χριστιανική τέχνη τον 5ο αιώνα, στις αντίστοιχες παραστάσεις από τις τοιχογραφίες του San Paolo extra muros, στη Ρώμη, που μας είναι σήμερα γνωστές από το χειρόγραφο Barberini Lat.4406 (16ος αι.)[15].

Για πολύν καιρό οι ερευνητές πίστευαν ότι ο βυζαντινός τρόπος εικονογράφησης της δημιουργίας του Αδάμ, εξαιρούσε την προσωποποιημένη μορφή του Δημιουργού, αδυνατώντας να ερμηνεύσει εικονογραφικά το κείμενο της Γένεσης. Ο κύκλος με σκηνές της

---

7. K. Weitzmann–H. Kessler, *The illustrations in the manuscrits of the septuagint.* Volume I. *Genesis. The Cotton Genesis. British Library codex Cotton Otho B, VI.* Princeton 1986, σ.σ. 16–23.

8. L. Réau, ό.π., σελ. 72, και K. Weitzmann–H. Kessler, *The illustrations in the manuscripts of the septuagint ... The Cotton Genesis,* ό.π., εικ, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27.

9. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and codex ...,* ό.π., πιν. LI, εικ.: 180, 181, 182.

10. K. Weitzmann, *Byzantine Book illumination ...,* ό.π., σελ. 57, εικ.: 50, 51, 52.

11. K. Weitzmann–H.Kessler, *The Cotton Genesis,* ό.π., εικ.: 24, και K. Weitzmann, *Byzantine Book illumination ...,* ό.π., σελ. 46, εικ.: 39.

12. G.Galavaris, *The illustrations of the liturgical omilies of Gregory Nazianzenus. Studies in Manuscript illumination,* Number 6. Princeton 1969, σ.σ. 118–120, εικ.: 462.

13. Ştéfanescu, *Iconographie de la Bible,* Paris, 1938, πιν. 5.

14. E.Kitzinger, *I mosaici di Monreale,* Palermo 1960, σ.σ. 51–64, εικ.: 12–17.

15. B.A.Al-Hamdani, "The iconographical Sources for the Genesis frescoes once found in S. Paolo, fuori muros", *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana,* Rome 1975–Vatican, 1978, Vol. II, σελ. 23, εικ. 6α.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Γένεσης που σώζεται αποσπασματικά στο Aght's amar της Αρμενίας (10ος αι.)[16], μας οδηγεί στο να υποθέσουμε ότι η απουσία της μορφής Του από τα βυζαντινά μνημεία ήταν ίσως εικονομαχική απήχηση, κάτι που δεν συνέβαινε και στα υπόλοιπα μνημεία της χριστιανικής Ανατολής. Από την άλλη, συναντάμε τη μορφή του Δημιουργού μέσα στα βυζαντινά χειρόγραφα, αποδοσμένη με συμβολικό τρόπο, όπως στις εικονογραφήσεις των Οκτατεύχων, όπου προτιμάται ο τύπος του τόξου στον ουρανό μέσα από το οποίο προβάλλει το χέρι του Θεού, στέλνοντας ακτίνες φωτός στον Αδάμ[17]. Μια εντελώς πρωτότυπη απόδοση συναντάμε στη Δημιουργία του Αδάμ, από την εικονογράφηση του Μυθιστορήματος των Βαρλαάμ και Ιωάσαφ (Paris graecus 1128), του 10ου αι.[18], όπου η παρουσία του ενός Τριαδικού Θεού έχει συμβολικά δηλωθεί με τον εικονογραφικό τύπο της "Ετοιμασίας του Θρόνου", μέσα σε ημικυκλική "Δόξα", απέναντι από τον ξαπλωμένο Αδάμ. Για την στιγμή της δημιουργίας της Εύας, στο ίδιο πάλι χειρόγραφο[19], επιλέγεται ένας διαφορετικός τύπος. Μέσα από ορθογώνιο πλαίσιο όπου υπάρχει ο Σταυρός του Μαρτυρίου στο λόφο Γολγοθά, προβάλλει το χέρι του Θεού που ευλογεί την ήδη δημιουργημένη Εύα.

Στην παράσταση της Μ.Φιλανθρωπηνών[20], ο Δημιουργός δεν απεικονίζεται κατά τον τύπο του προσωποποιημένου Χριστού–Λόγου, αλλά σε όλες τις σκηνές όπου ενεργεί, η παρουσία Του δηλώνεται συμβολικά με τη μορφή μιας ή τριών δεσμίδων ακτίνων που εκπορεύονται από τμήμα κύκλου και διακρίνονται σε τρεις αποχρώσεις του γκρίζου χρώματος, υποδήλωση ίσως της Τριαδικότητας του Ενεργούντος Θεού (Γέν. α', 26, 27).

Σε δεύτερη χρονική φάση και σε σκηνή επάλληλη της προηγούμενης, παριστάνεται ο Αδάμ σε στάση τριών τετάρτων, όρθιος, με τα χέρια σε "Δέηση", να στρέφει την κεφαλή του προς τον ουρανό από όπου προβάλλει η γνωστή πλέον δέσμη ακτίνων "φωτίζοντας" τους οφθαλμούς του σύμφωνα με τη Θεϊκή εντολή (Γέν. β', 16-17) (εικ. 2). Η ημιεξίτηλη επιγραφή μας βοηθά στο να ταυτίσουμε την σκηνή με την στιγμή κατά την οποία ο Θεός ορίζει τα δικαιώματα και τον περιορισμό του πρώτου ανθρώπου στον Παράδεισο και του εφιστά την προσοχή για το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού: "... ΤΩ ΑΔΑΜ ΕΝΤΟΛΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΠΟ ΠΑΝΤΟΣ (ΞΥ)ΛΟΥ ΕΝ ΤΩ ΠΑΡΑΔΙΣΩ ΦΑΓΗ". Προσέχουμε ότι η σκηνή αυτή τοποθετείται πριν την είσοδο του Αδάμ στον επίγειο Παράδεισο, αν κρίνουμε από το χρώμα του εδάφους όπου πατά και που παραμένει ακόμη λευκό, ενώ στο τοπίο του Παραδείσου γίνεται πράσινο. Αναφορικά με το κείμενο της Γένεσης έχουμε χρονική ανακολουθία σ'αυτό το σημείο, ενώ ο καλλιτέχνης διαφοροποιεί την ζωγραφική απόδοση του θέματος και ως προς την επιλογή της απεικόνισης μόνο του ενός, όταν γνωρίζουμε ότι ο Θεός έδωσε την εντολή και στους δύο Προπάτορες (Γέν. β', 16-17). Βλέπουμε λοιπόν τον Αδάμ να προβάλλει από το ύψος της κνήμης και πάνω, τα πόδια του σε μικρό διασκελισμό,

16. S. der Nersessian, *L'Art Arménien. Orient et Occident*, Paris 1977, σελ. 90.

17. B.A.Al–Hamdani, "The iconographical Sources ...", ό.π., σελ. 23, εικ.: 6β.

18. S. der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph, Texte and Album*, Paris 1937, σελ. 115, εικ. 216.

19. S. der Nersessian, *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph* ..., ό.π.

20. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων–Ζωγραφική*, Έκδοση Ιερών Μονών Νήσου Ιωαννίνων, 1993, εικ. 225. Οι υπόλοιπες σκηνές του θέματος στις εικόνες 226–229.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σα να κινείται προς τα εμπρός. Ένα μικρό κυπαρίσσι και ένα μεγαλύτερο δέντρο ζωγραφίζονται μπροστά του με έντονη διάθεση σχηματοποίησης. Από το δέντρο που ξεχωρίζει ως προς το μέγεθός του, κρέμονται κόκκινοι καρποί, που όμως δε βοηθούν στο να προσδιορίσουμε ακριβώς το είδος του. Πρόκειται προφανώς για το Δέντρο της Γνώσης και αποκτά έναν ιδιαίτερο συμβολισμό καθώς τοποθετείται μπροστά στον Αδάμ και πριν την είσοδό του στον Παράδεισο. Προεικονίζει κατ'αυτόν τον τρόπο τα όσα θα ακολουθήσουν στην συνέχεια και όντας τοποθετημένο στο μεταίχμιο της κατάστασης πριν και μετά την εγκατάσταση του Αδάμ στον Παράδεισο, δένει εικονογραφικά τις δύο σκηνές και διορθώνει τη χρονική ανακολουθία που σημειώθηκε προηγουμένως.

Η σκηνή κατά την οποία ο Δημιουργός ορίζει στον Αδάμ το Δέντρο με τον απαγορευμένο καρπό, μας είναι γνωστή από τα ψηφιδωτά της Cappella Palatina, όπου διαπιστώνουμε ομοιότητες ως προς την απεικόνιση του Αδάμ[21]. Το Δέντρο τοποθετείται εκεί, ανάμεσα στο Θεό και στον Αδάμ, λειτουργώντας έτσι σ'έναν δυνατότερο συμβολισμό. Αντίθετα, σε άλλα μνημεία (Monreale[22], Αγ. Μάρκος Βενετίας[23]) και στον κώδικα της Γένεσης του Millstatt, που απηχούν την παράδοση της Γένεσης του Cotton[24], η σκηνή αντικαταστάθηκε από τη στιγμή της εισόδου του Αδάμ στον Παράδεισο.

Σε ότι αφορά στην εικονογράφηση του Δέντρου της Γνώσης, η επιλογή κάποιου συγκεκριμένου είδους (πορτοκαλιά, μηλιά, συκιά, άμπελος), ποικίλει στις διάφορες παραστάσεις, ανάλογα με τη χλωρίδα των αντίστοιχων γεωγραφικών περιοχών και τις θρησκευτικές παραδόσεις που επικρατούν εκεί[25]. Επίσης, το αν θα πρόκειται για κάποιο από τα παραπάνω είδη, εξαρτάται και από το ρολο που παίζει το φρούτο αυτό στην οικονομία του τόπου και από το βαθμό της γλυκύτητάς του[26].

Από όλα αυτά συμπεραίνουμε ότι ο ζωγράφος της Μ.Φιλανθρωπηνών δεν αποδίδει φυσιοκρατικά τον τύπο του Δέντρου, αλλά επιλέγει έναν σχηματοποιημένο εικονογραφικό τύπο, που πιθανόν αντιγράφει τοπία δυτικών έργων ζωγραφικής (π.χ. Bellini)[27], ενώ με την προσθήκη των καρπών στο κάτω μέρος του φυλλώματος δημιουργείται η αίσθηση ζωντάνιας.

β. Ο Αδάμ δίνει τα ονόματα στα ζώα

Η επόμενη σκηνή αποδίδει τη στιγμή της ονοματοδοσίας των ζώων από τον Αδάμ, εις ένδειξη κυριαρχίας αυτού[28] πάνω σε όλα τα ζωντανά δημιουργήματα του Θεού (Γέν. α', 26 και β', 20). Η επιγραφή στο πάνω μέρος δηλώνει την σκηνή που καταλαμβάνει μεγάλο

21. E.Kitzinger, *I mosaici di Monreale...*, ό.π., εικ. 20.
22. E.Kitzinger, ό.π., πιν. 12.
23. O.Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, ό.π., πιν. 119.
24. K. Weitzmann-H.Kessler, *Cotton Genesis*, ό.π., εικ. 28, 29.
25. L.Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, ό.π., σελ. 85.
26. M.Didron, *Manuel d' iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris 1844, σ.σ. 80–81.
27. Heinemann, Giovanni Bellini e i Belliniani (Venezia, 1959)
28. L.Réau, *Iconographie ...*, ό.π., σελ. 81.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τμήμα της όλης σύνθεσης και είναι η πρώτη που λαμβάνει χώρα εξ ολοκλήρου μέσα στον κήπο του Παραδείσου: "Η ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΑΠΑΝΤΩΝ ΤΩΝ ΕΡΠΕΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΠΟΜΕΝΩΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΓΗΣ ΚΑΙ ΚΤΗ(ΝΩΝ) ΚΑΙ ΕΤΕΡΩΝ ΖΩΩΝ. ΚΑ(Ι) (Ε)ΚΑΛΕΣΕΝ ΑΔΑΜ ΟΝΟΜΑΤΑ ΠΑΣΙ ΤΗΣ ΚΤΗΝΕΣΙ ... ΠΑΣΙ ΤΟΙΣ ΘΗΡΙΟΙΣ ΤΗΣ ΓΗΣ".

Ο Αδάμ, ως Ορφέας σαγηνεύων τα ζώα, κάθεται πάνω σε δίβαθμο βραχώδες έξαρμα, σε θέση περίοπτη, δηλώνοντας με σαφήνεια την ηγεμονική του σχέση ως προς την ομάδα των ζώων, που υποτακτικά παρατάσσεται μπροστά του, προς τα δεξιά της παράστασης (εικ. 2). Ο όγκος του καθιστού σώματός του έχει συμπιεστεί χαρακτηριστικά, ενώ φαίνεται σα να μην ισορροπεί στη στάση των τριών τετάρτων, καθώς κλίνει ελαφρά προς τα πίσω (εικ. 2). Κοιτάζει με ήρεμη μεγαλοπρέπεια προς τα ζωντανά, καθώς με το αριστερό του χέρι δείχνει προς αυτά, ορίζοντας έτσι το όνομα του καθενός, όπως του δόθηκε η εξουσία από τον Θεό για να πράξει (Γέν. β', 19). Ένα δέντρο οριοθετεί το χώρο ανάμεσα στον Αδάμ και τα ζώα, ενώ η ανθισμένη περικοκλάδα χαρίζει φρεσκάδα και λυρική διάθεση στην σκηνή.

Το πρώτο από τα ζώα, που απεικονίζονται κατά τρόπο επάλληλο, είναι ένα λιοντάρι που με την κίνηση κεφαλής και σώματος μπρος στα πόδια του Αδάμ, δηλώνει χαρακτηριστικά την υποταγή του στον πρώτο άνθρωπο, στο τελειότερο δημιούργημα του Θεού. Πίσω του ζωγραφίζονται: ελέφαντας, ελάφι, αίγαγρος, αγελάδα, αγριόχοιρος, χελώνα, καμήλα, που αποδίδονται χωρίς να υπολογίζονται οι κλίμακες αναλογικά των μεγεθών τους. Το πτηνό–σύμβολο του Παραδείσου, το παγώνι, απεικονίζεται μεταξύ των υπολοίπων ζώων, στερούμενο του ιδιαίτερου συμβολισμού του. Στο τέλος της ομάδας ζωγραφίζονται μια όρνιθα, ένας λαγός, ένα γαϊδουράκι και το φίδι που θα πρωταγωνιστήσει σε επόμενη σκηνή και του οποίου το σώμα παριστάνεται όρθιο να συγκρατείται κατά τρόπο πρωτότυπο, από την ουρά της καμήλας. Χαρακτηριστική είναι η απεικόνιση του μυθικού δρακοντοειδούς σε πρώτο πλάνο, μορφή που επαναλαμβάνεται σε πολλές παραστάσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[29]. Εξάλλου, εντύπωση προκαλεί η ομοιότητα που διαπιστώνεται όσον αφορά στα κεφάλια του αίγαγρου και του μονοκέρωτος[30]. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος της Μ.Φιλανθρωπηνών αντέγραψε το πρότυπό του κατά τρόπο λανθασμένο ή ότι χρησιμοποίησε συνδυαστικά τους διάφορους εικονογραφικούς τύπους.

Στο νάρθηκα του ναού του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα[31], ο Θεοφάνης

---

29. Ε.Σαμπανίκου, "Η εικονογράφηση της σκηνής του Μαινομένου Μονοκέρωτος από το μυθιστόρημα "Βαρλαάμ και Ιωάσαφ", στην ελλαδική μεταβυζαντινή τοιχογραφία". *Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, "Δωδώνη"*, τόμος ΙΘ', τεύχος 1(1990), εικ.: 14., επίσης βλ. Θ.Προβατάκη, *Ο Διάβολος εις την Βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980.

30. Ε.Σαμπανίκου, ό.π.

31. M.Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", από *Dumbarton Oaks Papers*, 23–24 Washington 1969–70, p.p. 309–352. , σ.σ. 316, 323–330, 333, εικ. 99, 100, επίσης βλ., Miltiadis–Miltos Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination etrangère.* (Athènes, 1989) σ.σ. 143, 146.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζωγραφίζει το 1527 την σκηνή της ονοματοδοσίας των ζώων[32], η οποία κατά τον Χατζηδάκη αποτελεί νέα σύνθεση που εισάγει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο κρητικός ζωγράφος, χρησιμοποιώντας το εικονογραφικό σχήμα που είναι ήδη γνωστό από τις Οκτατεύχους του 11ου αι., το οποίο εμπλουτίζει με δάνεια από τη ζωγραφική της Δύσης, ως προς τις μορφές των ζώων. Αργότερα, στο Καθολικό της Μονής Δοχειαρίου (1568)[33], ζωγραφίζεται η ίδια παράσταση από το ζωγράφο Τζώρτζη, ο οποίος ακολουθεί τα χνάρια της τέχνης του Θεοφάνη.

Η στάση του Αδάμ στην παράστασή μας αντιγράφει την αντίστοιχη στάση στο νάρθηκα του Αναπαυσά, παρόλο που απουσιάζει γενικά από την παράσταση η ποιότητα της τέχνης του Θεοφάνη.

Στις αντίστοιχες σκηνές των χειρογράφων ο Αδάμ στέκει όρθιος[34], μόνος μέσα στον Παράδεισο ή δίπλα στον Δημιουργό, που ευλογεί με χαρακτηριστικό τρόπο την ενέργεια του Αδάμ. Στην παράσταση από το ναό του SanPietro στο Ferentillo[35], ο Αδάμ στέκει όρθιος στη μέση της ομάδας των ζώων προς τα οποία ανοίγει ενδεικτικά τα χέρια του σα να τα χαιρετά αγκαλιάζοντάς τα.

Ως προς τα εικονογραφικά πρότυπα για την απεικόνιση των ζώων, ο ζωγράφος πρέπει να αντλεί από έργα συγχρόνων του Δυτικών ζωγράφων, οι οποίοι με τη σειρά τους ανέτρεχαν στα "Bestiaria"[36], ιδιαίτερα διαδεδομένα στον 12ο αι., όπως το Q.V. VI Leningrand 7, όπου υπάρχει και η σκηνή που εξετάζουμε. Τα "Bestiaria" φαίνεται πως είχαν ως κοινή πηγή εικονογραφικών προτύπων τον "Φυσιολόγο", του 2ου μεταχριστιανικού αιώνα[37]. Μερικά από τα ζώα που εικονίζονται στα χειρόγραφα εξελίχτηκαν σε σύμβολα ενώ παράλληλα συντελούσαν στο να υπογραμμιστεί η δημιουργική παντοδυναμία του Θεού μέσα από την προβολή των εγκυκλοπαιδικών γνώσεων της εποχής.

Γενικά ο όμιλος των ζώων στην παράσταση της Μ. Φιλανθρωπηνών, από τον οποίο απουσιάζουν τα ζώα της θάλασσας (Γέν. β', 19–20), διακρίνεται από αφαιρετική τάση ως προς τον αριθμό των ζώων, αν την συγκρίνουμε με την παράσταση του Αναπαυσά[38] και με άλλες γνωστές παραστάσεις. Παρατηρούμε επίσης, ότι τα ζώα έχουν συμπτυχθεί μπροστά στον Αδάμ, γεγονός που υπαγορεύεται από τον περιορισμό της σκηνής αφού εντάσσεται σε μια ευρύτερη σύνθεση και δεν αποτελεί αυτόνομη παράσταση όπως στο νάρθηκα του Αναπαυσά.

Το Παραδείσιο τοπίο μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η σκηνή, όπως και όλες οι επό-

---

32. Δ. Ταλιάνης, *Ημέρα Τρίτη–Μετέωρα,* 1990, σ.σ. 51–54 (εικόνες).

33. Millet, *Monuments de l' Athos. Les peintures,* Paris 1927, σελ. 240, εικ. 2, επίσης βλ., M.Garidis, *La peinture murale ...,* ό.π., σελ. 143, και M. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane ... ", ό.π., σελ. 329.

34. K. Weitzmann–H. Kessler, *The Cotton Genesis ...,* ό.π., εικ. 30, 31, 32, επίσης βλ. Demus, ό.π., σ.σ. 112–117, πιν. 120

35. Ştefanescu, *Iconographie de la Bible,* ό.π., πιν. 7.

36. X. Muratova, "Bestiaires enluminés en Angleterre", από Barral I. Altet, *Artistes, artisants et production artistique au Moyen Âge,* Volume III, *Fabrication et consommation de l' oeuvre,* Paris 1990, σ.σ. 78–79.

37. Kadar Zoltan, *Survivals of greek Zoological Illumination in Byzantine Manuscripts,* Budapest, 1978. επίσης βλ, L.Brehier, *L' art Chrétien. Son développement,* Paris 1928, σ.σ. 220–221, και *Enciclopedia dell' Arte Medievale,* τόμος II, Istituto Enciclopedico Italiano, Roma, 1991, σ.σ. 1–15

38. Δ. Ταλιάνη, ό.π., σ.σ. 50–54.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μενες που λαμβάνουν χώρα εντός του Παραδείσου, αποδίδει με λυρισμό τον κήπο της Εδέμ που περιγράφεται στη Γένεση (Γέν. β', 5–6 και 8–15), και που στην παράδοση της Ανατολής αντιστοιχούσε με έναν τόπο φωτός, γαλήνης και δροσιάς και συχνά παρέπεμπε τη φαντασία στα βασιλικά δάση των Αχαιμενιδών.

Πράσινο έντονο χρωματίζει το έδαφος του Παραδείσου, απ' όπου φυτρώνουν χαμηλά φυτά και ψηλά ζωηρόχρωμα άνθη που θυμίζουν γαρύφαλλα. Εκτός από τα φυλλώματα των δέντρων, το πάνω μέρος της σκηνής γεμίζει με ελεύθερη ζωγραφική διάθεση, από ανθισμένους βλαστούς που περιελίσσονται χαριτωμένα και θυμίζουν τριανταφυλλιές[39].

Ο Παράδεισος στη δυτική εικονογραφία είναι συνήθως περιτειχισμένος με επάλξεις, εικόνα που τη συναντάμε και στις παραστάσεις του Αναπαυσά[40] και της Μ. Δοχειαρίου[41]. Η παράσταση της Μ. Φιλανθρωπηνών περικλείεται από την κόκκινη ταινία που χαρακτηριστικά ορίζει όλες τις παραστάσεις στο τοιχογραφημένο σύνολο στους νάρθηκες του ναού, και παραλείπεται η σειρά των τειχών (εικ. 2).

Και το περιεχόμενο του κήπου της Εδέμ ποικίλει στις διάφορες εικονογραφικές αποδόσεις[42]. Ως κήπος κατάφυτος με εξωτικά δέντρα, με τους Τέσσερεις Ποταμούς του Παραδείσου προσωποιημένους[43], αποδίδεται στα ψηφιδωτά του Αγ. Μάρκου της Βενετίας[44], ενώ πιο φτωχός, με αραιά σχηματοποιημένα δέντρα παριστάνεται στα άλλα έργα που άπτονται της παράδοσης της Γένεσης του Cotton[45].

Στα χειρόγραφα προτιμάται μια πιο συνοπτική και συμβολική απόδοση[46]. Σ'ένα από αυτά, από τη Μονή Μεγίστης Λαύρας[47], ένας μικρός καταπράσινος κήπος περιτειχισμένος, που τον φυλάσσει χερουβίμ, αποδίδει με περιεκτική διάθεση τον Παράδεισο.

γ. Η δημιουργία της Εύας – Ο πειρασμός

Στη συνέχεια και χωρίς να γίνεται σαφής διαχωρισμός της μιας σκηνής από την άλλη, αναπαριστάνονται κατά τρόπο επάλληλο τα δύο επόμενα επεισόδια από την ιστορία των Πρωτοπλάστων. Ακολουθώντας τη χρονική σειρά του κειμένου της Γένεσης, αναγνω-

---

39. L.Réau, ό.π., σελ. 79.

40. Δ. Τωλιάνη, ό.π., σελ. 54 (εικόνα)

41. Millet, ό.π., σελ. 240, εικ. 2.

42. Ο περιτειχισμένος Παράδεισος απεικονίζεται συνήθως σε σκηνές της Μέλλουσας Κρίσης όπως στη Μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων, βλ. Λίβα–Ξανθάκη Θέτις, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, σελ. 161. Διαφορετική απεικόνιση συναντάμε στα ψηφιδωτά του Αγ. Μάρκου της Βενετίας, βλ. O.Demus, ό.π., πιν. 119

43. P. A. Février, "Les quatres fleuves du Paradis", Roma 1956, Estratto della *Rivista di Archeologia Cristiana*, Anno XXXII. Numeri 3–4.

44. O. Demus, ό.π., πιν. 119, 121–129.

45. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 29, 34, 38, 46.

46. Cosimo Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco, (cod. Vat. gr. 1162) e dell' evangeliario greco urbinate (cod. Vat. urbin. gr. 2)*, Roma 1910, πιν. 11, 12, 13 (ff. 33, 35v, 36).

47. Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, (τόμος Γ'), Εκδοτική Αθηνών, σελ. 102, εικ. 143. Στο φ. 9β του κώδικα 1166, απεικονίζεται ο Αδάμ καθιστός μέσα στον Παράδεισο και στο φ. 10α (εικ. 144), απεικονίζεται ο Παράδεισος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρίζουμε από πάνω προς τα κάτω τις σκηνές της δημιουργίας της Εύας και του πειρασμού της από το φίδι–διάβολο (εικ. 3). Στην πρώτη, επαναλαμβάνεται ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στη χριστιανική τέχνη, αφού στη στιγμή της "γέννησης" της Εύας από το πλευρό του Αδάμ, η ορθόδοξη Θεολογία αντιπαραβάλλει συμβολικά τη γέννηση της Εκκλησίας από το πλευρό του σταυρωμένου Ιησού. Ακόμη, η στιγμή αυτή σχετίζεται με τον αρχικό καθορισμό των δύο φύλων και τον προσδιορισμό του ισότιμου της σχέσης τους, καθώς η Εύα προκύπτει από την πλευρά του Αδάμ και όχι από τα πόδια ή το κεφάλι του[48], (Γέν. β′, 21–23).

Στην εικονογράφηση των χειρογράφων Histoire Universelle, Milstatt Genesis, Βίβλο του San Paolo Extra Muros[49], καθώς και στα ψηφιδωτά του Αγ. Μάρκου[50], έχει αποδοθεί με ρεαλιστική διάθεση, η σκηνή κατά την οποία ο Δημιουργός αφαιρεί ένα πλευρό από τον κοιμισμένο Αδάμ και πλάθει την Εύα, την οποία στην συνέχεια παρουσιάζει στον έκπληκτο Αδάμ. (Γέν. β′, 22) (εικ. 4).

Στην σκηνή από τη Μ. Φιλανθρωπηνών απεικονίζεται μόνο η φάση της "γέννησης" της Εύας, που προβάλλει ολοκληρωμένη από τη μέση και πάνω, πίσω από τη δεξιά πλευρά του Αδάμ, ο οποίος θυμίζει ως προς την στάση του, τον αρχαίο ήρωα Ενδυμίωνα, όπως παριστάνεται σε ρωμαϊκή σαρκοφάγο[51] (εικ. 3). Η Εύα έχει τα χέρια της σε στάση δέησης–αναφοράς προς το Δημιουργό, του Οποίου η παρουσία δηλώνεται με τρεις δεσμίδες ακτίνων που προβάλλουν μέσα από τμήμα κύκλου και που ο διαχωρισμός της μιας αρχικής σε τρεις, εκφράζει σαφέστερα την ενέργεια του Τριαδικού Θεού (Γέν. β′, 18).

Σχετικά με τη ζωηρή κίνηση που κάνει η Εύα καθώς σηκώνεται προς τα επάνω και μπρος, αξίζει να παρατηρήσουμε την αντίθεση που δημιουργεί με τον άξονα του ξαπλωμένου, χαλαρά ακουμπισμένου στο αριστερό του χέρι Αδάμ, που μοιάζει παραδομένος στην αγκαλιά του Μορφέα. Η επιγραφή μπροστά από την Εύα αναφέρεται στη σκηνή: "Η ΤΗΣ ΕΥΑΣ ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΕΚ ΤΗΣ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΠΛΕΥΡΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ ΣΥΝΕΒΑΛΕΝ Ο ΘΕΟΣ ΕΚΣΤΑΣΙΝ ΕΠΙ ΤΟΝ ΑΔΑΜ".

Τη δημιουργία της Εύας κατά το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, συναντάμε σε μια πρώιμη απεικόνιση του 5ου αι., στις τοιχογραφίες του ναού του San Paolo Extra Muros στη Ρώμη[52], (σήμερα σώζονται στο χειρόγραφο Barberini Lat. 4406), στον κώδικα Parisinus gr. 1128 του 10ου αι.[53], στο Ελεφαντοστό του Salerno του 11ου αι., όπου η σκηνή λαμβάνει χώρα πάνω σε δέντρο[54]. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή από τα ψηφιδωτά της Cappella Palatina[55], όπου το σώμα της Εύας φαίνεται σα να γεννιέται πραγματικά μέσα από το σώμα του Αδάμ, ενώ παρόμοια απόδοση έχουμε και στα ψηφιδωτά του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας[56].

---

48. Για τις εικονογραφικές παραλλαγές στο θέμα βλ. και L. Réau, ό.π., σ.σ. 73–74.
49. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ.: 34, 36, 38.
50. O. Demus, ό.π., πιν. 121.
51. A. Grabar, *A Christian Iconography. A study of its origins,* Princeton University 1980, εικ. 31.
52. Al–Hamdani, ό.π., σελ. 22, εικ.: 5α.
53. S der Nersessian, *Le Roman de Barlaam et Joasaph,* ό.π., εικ. 217.
54. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 37.
55. E. Kitzinger, ό.π., εικ. 20.
56. Ştéfanescu, ό.π., πιν. 6.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δύο πρωτότυπες αποδόσεις της δημιουργίας της Εύας έχουμε από τον Ghiberti και τον Zacoppo della Quercia στον 15ο αι., όπου σε επιπεδόγλυφες πλάκες από θυρώματα ναών, παριστάνεται η Εύα να βγαίνει πετώντας από το πλευρό του Αδάμ και στη δεύτερη, να βηματίζει ως μυθική Νύμφη στο πλάϊ του, παρουσία πάντα του Δημιουργού[57]. Σε πίνακα του Veronese, η Εύα στέκει όρθια πάνω από τον Αδάμ, ενώ ο Δημιουργός αγγίζει τους οφθαλμούς της ολοκληρώνοντας τη δημιουργία της[58].

Επιστρέφοντας στην παράσταση της Μ. Φιλανθρωπηνών, προσέχουμε τον πρωτότυπο τρόπο "σκηνικής οικονομίας", που επέλεξε ο ζωγράφος εκμεταλλευόμενος τον περιορισμένο χώρο, προκειμένου να αποδώσει το προτερόχρονο της στιγμής, ζωγραφίζοντας τους Πρωτοπλάστους σε μικρότερη κλίμακα. Συγχρόνως, φροντίζει να δέσει αρμονικά την σκηνή με την υπόλοιπη σύνθεση, απεικονίζοντας αποσπασματικά το γνωστό Παραδείσιο τοπίο που την πλαισιώνει, και τοποθετώντας την ακριβώς πάνω από την επόμενη σκηνή όπου θα πρωταγωνιστήσει η Εύα (εικ. 3).

Στην αμέσως κατώτερη σκηνή λοιπόν, βλέπουμε τον πειραστή διάβολο, μεταμορφωμένο στο πιο φρόνιμο ζώο του Παραδείσου, το φίδι, (Γέν. γ', 1), να πειράζει την Εύα που το ακούει γεμάτη έκπληξη και περιέργεια, όπως δείχνει η έκφραση του προσώπου της, αμφιταλαντευόμενη για το αν θα πρέπει να παρακούσει τη Θεία εντολή και να πειστεί στα πονηρά λόγια του (εικ. 3). Η Εύα στέκει όρθια στα αριστερά του δέντρου που προφανώς αναπαριστά το Δέντρο της Γνώσης, σε έντονα κινημένη στάση, contraposto, και με ζωηρές χειρονομίες που προδίνουν την αμηχανία και την σύγχυσή της στο άκουσμα των όσων της ψιθυρίζει ο όφις. Ακολουθώντας την τυπική απεικόνιση του θέματος, το φίδι είναι τυλιγμένο στον κορμό του Δέντρου, σαν το οφιοειδές τέρας Λάδονα που φύλαττε τον κήπο των Εσπερίδων και σχεδόν αγγίζει το αυτί της Εύας. Το στόμα του είναι μισάνοιχτο σα να αρθρώνει ανθρώπινο λόγο, ενώ θα νόμιζε κανείς ότι εκεί μέσα θα χωρούσε ο καρπός που θα προσέφερε στην Εύα για να την εξαπατήσει[59].

Η θέση της Εύας στα αριστερά του Δέντρου είναι συνηθισμένη στις σκηνές που περιορίζονται μόνον στον πειρασμό της από το φίδι–διάβολο. Αντίθετα στην σκηνή που χαρακτηρίζεται ως το "προπατορικό αμάρτημα" στα αριστερά του Δέντρου τοποθετείται ο Αδάμ και στα δεξιά η Εύα. Εκείνο κυρίως που διαφοροποιεί την σκηνή μας από τις άλλες αντίστοιχες γνωστές, είναι το γεγονός ότι η Εύα παριστάνεται μόνο να αντιδρά στο "πείραγμα" του όφεως–διαβόλου, χωρίς να προχωρά στο κόψιμο του καρπού από το Δέντρο. Επιλέγεται δηλαδή η αρχική στιγμή του προπατορικού αμαρτήματος, προϊδεάζοντας το θεατή για τη συνέχεια της ιστορίας και παράλληλα θίγεται το θέμα της ευθύνης που φέρει η Εύα για την αρχή της κακοδαιμονίας του ανθρώπινου γένους.

Σε άλλα παραδείγματα βλέπουμε την Εύα να κόβει από το Δέντρο τον καρπό και να τον προτείνει στον Αδάμ που θα φάει μαζί της, συμμετέχοντας έτσι στην ευθύνη του τραγικού αμαρτήματος, σκηνή που συναντάται πολύ νωρίς στην πρώϊμη κιόλας τέχνη των

57. M. Denis, *Histoire de l' art réligieux,* Paris 1939, σελ. 132.
58. Berenson Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School.* Vol. II, London 1957, εικ. 1094
59. Θ.Προβατάκης, ό.π., σελ. 131.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κατακομβών[60]. Το ίδιο εικονογραφικό θέμα ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στους ζωγράφους της Δυτικής Αναγέννησης[61], όπου γίνεται η αφορμή για την αναζήτηση της κλασικής ομορφιάς στο πλάσιμο των γυμνών σωμάτων. Τα πρότυπα αυτά αναπαράγονται συχνά από τους μεταγενέστερους Δυτικούς ζωγράφους και περνούν στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική, προσαρμοσμένα στις καλλιτεχνικές ικανότητες των ντόπιων ζωγράφων και στο πνεύμα της βυζαντινής παράδοσης. Την απόπειρα της ανατομικής απόδοσης του γυμνού σώματος διαπιστώνουμε και στην τέχνη του ζωγράφου της παράστασής μας, που καθώς φαίνεται γνώριζε αντίστοιχα έργα δυτικής ζωγραφικής[62, 63].

Όσον αφορά πάλι στην απεικόνιση του όφεως, στην αρχική μορφή του, πριν τιμωρηθεί από το Θεό να σέρνεται στη γη (Γέν. γ', 14), αποδίδεται με το να ζωγραφίζεται περιελισσόμενο στο Δέντρο στη γνωστή μορφή του ερπετού φιδιού. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος συναντάται από τις πρώτες κιόλας απεικονίσεις στην τέχνη των κατακομβών και αργότερα στα χειρόγραφα[64]. Σε μερικές περιπτώσεις όμως, η αμηχανία των καλλιτεχνών ως προς την απόδοση του φιδιού πριν από την κατάρα του Θεού, οδήγησε σε πρωτότυπες και ιδιότυπες απεικονίσεις, όπως π.χ. στην Οκτάτευχο του 12ου αι.[65], όπου απηχώντας κάποια Ιουδαϊκή παράδοση[66], παίρνει τη μορφή τετραπόδου όμοιου με καμηλοπάρδαλη, στη ράχη της οποίας σχηματίζεται το σώμα φιδιού. Στον κώδικα Parisinus graecus 1128, του 10ου αι.[67], ο όφις παριστάνεται με το σώμα υπερυψωμένο κατακόρυφα από το έδαφος, καλυμμένο από φολίδες και με κεφάλι δράκοντα. Τους δροκοντόμορφους όφεις προτιμούν και οι ζωγράφοι της Δύσης, οι οποίοι χρησιμοποιούν ακόμη και μιξογενή όντα[68] με κεφάλι κόρης ή με δύο κεφάλια (ανδρικό και γυναικείο) πάνω σε σώμα φιδιού[69].

δ. Η απόκρυψη των Πρωτοπλάστων–Το προπατορικό αμάρτημα

Η συνέχεια της ιστορίας των Πρωτοπλάστων στον Παράδεισο, λαμβάνει χώρα μέσα στο φύλλωμα ενός δέντρου, πιθανώς το Δέντρο της Γνώσης, όπου με ένα μοναδικό στα εικονογραφικά δεδομένα τρόπο, παριστάνεται η απόκρυψη των Πρωτοπλάστων από το πρόσωπο του Θεού που τους καλεί και τους ελέγχει για το αμάρτημα που διέπραξαν (Γέν. γ', 8) (εικ. 5). Όσο μπορούμε να διακρίνουμε από την απολεπισμένη τοιχογραφία στο

---

60. J. Stevenson, *The catacombs*, London 1978, σ.σ. 33–40, εικ. 39.

61. Waetdoleft W., *Dürer und seine Zeit, Gresse Illustrierte,* Wien 1935, εικ. 178, 180, 182–187.

62. Του Ίδιου, ό.π., εικ. 182–187

63. A. Grabar, ό.π., εικ. 28, 29.

64. Για το χειρόγραφο της Γένεσης του Cotton βλ. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 46–49. Γίνεται αναφορά στα έργα που απηχούν την παράδοσή του. Για το χειρόγραφο της Γένεσης της Βιέννης βλ. Wellesz Emmy, *The Vienna Genesis,* London 1960. Για τη συγκεκριμένη σκηνή βλ. εικόνα 55 στο Mazeud Jean, *L' art de Byzance,* Paris 1981.

65. P. Huber, Bildund Botschaft. *Byzantinische und Venezianishe Miniaturen jum Alten und neuen Testament*, Atlantis 1973, σελ. 38.

66. K. Weitzmann, *Byzantine Book illumination,* ό.π., σελ. 52.

67. S. der Nersessian, *Le Roman de Barlaam et Joasaph ...,* ό.π., εικ. 220.

68. Θ.Προβατάκης, ό.π., σελ. 131 και εξής.

69. L. Réau, ό.π., σελ. 84, εικ. 3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σημείο αυτό, ο Αδάμ και η Εύα κάθονται σταυροπόδι πάνω στα κλαδιά του Δέντρου, που ανοίγει το φύλλωμά του σαν αχιβάδα και τους κρύβει από την παρουσία του Θεού που δηλώνεται στα αριστερά, εκεί όπου στρέφουν τα κεφάλια τους. Διακρίνονται τα περιζώματα από φύλλα που κρατούν μπροστά στη γύμνια τους, σύμφωνα με την παγιωμένη εικονογράφησή τους στις σκηνές που έπονται του προπατορικού αμαρτήματος (Γέν. γ'. 7). Η επιγραφή στο πάνω μέρος επεξηγεί την σκηνή: "Η ΑΠΟΚΡΥΨΙΣ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΕΥΑΣ ΑΠΟ ΤΟ (ΠΡΟ)Σ(ΩΠΟ) (ΤΟΥ)ΘΕΟΥ"[70].

Το γεγονός ότι στην αμέσως επόμενη σκηνή, οι Πρωτόπλαστοι δεν καλύπτουν τη γύμνια τους με φυλλώματα, μας βοηθά στο να την ταυτίσουμε με την στιγμή κατά την οποία η Εύα συνδιαλέγεται με τον Αδάμ και του προτείνει τα πονηρά σχέδια του όφεως–διαβόλου, ενώ δεν έχουν προχωρήσει ακόμη στην ολοκλήρωση της αμαρτίας που θα συντελεστεί αφού φάνε τον απαγορευμένο καρπό. Κατά συνέπεια, θα πρέπει με βάση το κείμενο και λαμβάνοντας υπόψη τη διάταξη των δύο προηγούμενων σκηνών, να θεωρήσουμε προθύστερη την τοποθέτηση της σκηνής της απόκρυψης των Πρωτοπλάστων πριν την σκηνή του προπατορικού αμαρτήματος, οφειλόμενη ίσως στο γενικότερο εικονογραφικό σχεδιασμό της σύνθεσης, η οποία οργανώνεται κατ'αυτόν τον τρόπο για λόγους ευρυθμίας. Βασιζόμενοι λοιπόν στη θέση και τις κινήσεις των Πρωτοπλάστων μέσα στην σκηνή αυτή (εικ. 5), την ταυτίζουμε με την στιγμή του διαλόγου Αδάμ και Εύας πριν να δοκιμάσουν τον καρπό, σκηνή που συναντάμε στα βυζαντινά χειρόγραφα[71], καθώς επίσης και στη μνημειακή ζωγραφική[72].

Η διάταξη του ζευγαριού ένθεν–κακείθεν του Δένδρου, είναι τυπική για τις αντίστοιχες παραστάσεις στις Οκτατεύχους[73], ενώ στο χειρόγραφο του Κοκκινοβάφου, του 12ου αι. (Lat. gr. 1162)[74] η σκηνή έχει πολλές ομοιότητες με αυτή της Μ. Φιλανθρωπηνών[75].

Στις κατακόμβες[76] και σε ανάγλυφες Σαρκοφάγους[77], όπου πρωτοσυναντάται το θέμα, η σκηνή συνοψίζει περισσότερες στιγμές, καθώς παριστάνονται οι Πρωτόπλαστοι εκατέρωθεν του Δέντρου, στον κορμό του οποίου τυλίγεται το φίδι–διάβολος, κρατούν στο χέρι τους τον απαγορευμένο καρπό και αποκλίνουν τα κεφάλια τους προς αντίθετες κατευθύνσεις.

Στην ψηφιδωτή παράσταση του Αγ. Μάρκου στη Βενετία[78] και στα υπόλοιπα έργα της παράδοσης της Γένεσης του Cotton[79], η σκηνή διαδραματίζεται χωρίς την προσθήκη του

---

70. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων – Ζωγραφική*, Έκδοση Ιερών Μονών Νήσου Ιωαννίνων, 1993, εικ. 226, 229.

71. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 53, 54.

72. O. Demus, ό.π., πιν. 126.

73. P. Huber, ό.π., σελ. 38.

74. C. Stornajolo, ό.π., πιν. 11.

75. *Bibliothèque Nationale, Byzance et la France médievale,* Paris 1958, σελ. 21, εικ. 36. Διαφοροποιείται από την παράστασή μας ως προς την καθιστή στάση του Αδάμ.

76. I. Stevenson, ό.π., σελ. 39.

77. A. Grabar, ό.π., εικ. 29, και Bianchi – Bandinelli R., *Dall' Ellenismo al Medioevo,* Roma 1980, εικ. 2.

78. O. Demus, (ό.π.), πιν. 126.

79. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 53, 54.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δέντρου, παριστάνοντας τους Πρωτόπλαστους να γεύονται το φρούτο που η Εύα έκοψε και το προσφέρει στον Αδάμ.

Αντιπαραβάλλοντας την εικονογραφία του θέματος με την αντίστοιχη των δυτικών ζωγράφων[80], διαπιστώνουμε ότι ελάχιστη είναι η επίδρασή τους στην επιλογή του καλλιτέχνη της Μονής Φιλανθρωπηνών, ο οποίος μεταφέρει το βυζαντινό εικονογραφικό τύπο σε μια δική του ελεύθερη απόδοση. Εξάλλου η τοποθέτηση των Πρωτοπλάστων δεξιά και αριστερά του Δέντρου είναι ένα εικονογραφικό σχήμα που έχει τις ρίζες του πολύ πίσω, στην περσική ζωγραφική των προχριστιανικών χρόνων[81]. Από την άλλη πλευρά, ο συμβολισμός του εικονογραφικού σχήματος θα μπορούσε να συσχετιστεί με την προεικόνιση των δεομένων Παναγίας και Ιωάννη, μπροστά στο ξύλο του Σταυρού, που παίρνει τη θέση του Ξύλου του Παραδείσου (Γέν. β΄, 16–17) και ως σύμβολο της Σωτηρίας του ανθρώπινου γένους το απαλλάσσει δια του Ιησού Χριστού, από το προπατορικό αμάρτημα.

Αξίζει να σημειώσουμε, ότι στην περίπτωση που οι Πρωτόπλαστοι φορούσαν τα φυλλωτά περιζώματα, ένδειξη της αμαρτίας που έχει ήδη συντελεστεί, η συγκεκριμένη σκηνή θα μπορούσε να ταυτιστεί με την στιγμή που έπεται της απόκρυψής τους από το πρόσωπο του Θεού και ελεγχόμενοι απ'Αυτόν επιρρίπτουν ο ένας στον άλλον την αρχική ευθύνη για την διάπραξη του αμαρτήματος (Γέν. γ΄, 12–13).

ε. Η επιτίμηση των Πρωτοπλάστων

Η συνέχεια της ιστορίας των Προπατόρων μας μέσα στον Παράδεισο, έχει αποτυπωθεί στην σκηνή που υπερτίθεται της προηγούμενης και αποτελεί την τελευταία πριν την οριστική έξωσή τους. Παριστάνονται ντυμένοι τους δερμάτινους χιτώνες που ο Θεός τους προμήθευσε για να τους προφυλάξει από τις τραχιές συνθήκες της μεταπτωτικής ζωής τους (Γέν. γ΄, 21). Κινούνται σε σύνταξη, βιαστικά προς την έξοδο του Παραδείσου, που βρίσκεται δεξιά μπροστά τους, θρηνώντας ντροπιασμένοι για την πράξη τους (εικ. 5). Κατά μήκος του εδάφους όπου πατούν, ανάμεσα στα πόδια τους, εικονίζεται το φίδι που κατευθύνεται προς το ίδιο σημείο, ακολουθώντας την πορεία του ζευγαριού, με την κίνηση του μπροστινού μέρους του σώματός του. Τους ακολουθεί η παρουσία του Δημιουργού, ως τριπλή δέσμη ακτίνων, που τονίζει κι αυτή με το σχεδιασμό της την κίνηση προς τα δεξιά, προς την Πύλη του Παραδείσου. Οι κεφαλές των Πρωτοπλάστων αποκλίνουν προς αντίθετες κατευθύνσεις, δημιουργώντας έναν κενό χώρο ο οποίος γεμίζει ζωγραφικά με ένα μικρό κυπαρίσσι. Η Εύα έντρομη, όπως δηλώνεται από τις κινήσεις της, στρέφεται προς τον ουρανό, ενώ ο Αδάμ αποφεύγει τη θεϊκή παρουσία κρύβοντας το πρόσωπό του στην παλάμη του. Και οι δύο βηματίζουν με έντονο διασκελισμό που είναι κάπως υπερβολικά ανοιχτός στην Εύα, η οποία δίνει την εντύπωση ότι προσπαθεί να συμβαδίσει με τον προπορευόμενο Αδάμ. Στην ημιεξίτηλη επιγραφή διαβάζουμε: "Η ΑΝΤΙΛΟΓΙΑ (ΠΑΡΑ) ΤΟΥ

80. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani,* Venezia 1959, εικ. 484, βλ. επίσης, Bernard Berenson, ό.π., πιν. 916, 1279, και W. Waetsoldt, ό.π., πιν. 178–187. Σε μικρογραφία από εικονογραφημένη Βιβλο του 15ου αιώνα συναντάμε μια διαφορετική απόδοση, βλ. Mariani Canova, *La miniatura Veneta del Rinascimento,* Milano 1969, πιν. 5, εικ. 23, 24.

81. Θ.Προβατάκης, ό.π., σελ. 138, υποσ. 21.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΑΔΑΜ (ΠΡΟΣ) (ΤΟΝ) ΘΕΟΝ". (εικ. 5).

Η σκηνή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η σύνοψη των στιγμών του ελέγχου των Πρωτοπλάστων από τον Θεό, της επιβολής της ποινής ως απόρροια της παρακοής, της κατάρας του φιδιού και της περιβολής των δύο προπατόρων μας με τους δερμάτινους χιτώνες που εδώ αποδίδονται ως δέρματα ζώων, όπως η "μηλωτή" που φέρει συνήθως ο Πρόδρομος. Η ίδια σκηνή απεικονίζεται στα χειρόγραφα του Κοκκινοβάφου του 11ου[82] και του 12ου αιώνα[83], με τους Πρωτόπλαστους να στέκουν μπροστά στο Δημιουργό, έχοντας σκυμμένα τα κεφάλια τους εις ένδειξη ντροπής και φορώντας μόνο τα φυλλωτά περιζώματα. Διαφορετική απεικόνιση του θέματος συναντάμε στον κώδικα Parisinus graecus 923(9οςαι.)[84]. Στην στιγμή της επιτίμησης των Πρωτοπλάστων και της κατάρας του φιδιού, ο Αδάμ και η Εύα στέκουν όρθιοι, ντυμένοι με υφασμάτινους χιτώνες, σε στάση δέησης και αμηχανίας συγχρόνως και κοιτάζουν ικετευτικά προς το μέρος απ'όπου προβάλλει το χέρι του Θεού. Σε άλλο φύλλο του ίδιου χειρογράφου, απεικονίζεται μόνη η Εύα να δέχεται την ποινή της από τον Θεό (Γέν. γ', 13 και 16), κάνοντας χειρονομία άρνησης όσο και απορίας, ενώ αποφεύγει να κοιτάξει προς το μέρος του Θεού[85].

Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασης από τη Μονή Φιλανθρωπηνών διαφοροποιείται από τις προηγούμενες αποδόσεις, όπως επίσης και από τις αντίστοιχες της πρωϊμότερης Γένεσης του Cotton[86]. Αντίθετα, μας παραπέμπει στην εικονογράφηση της επόμενης σκηνής, δηλαδή της στιγμής της εκδίωξης των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο (εικ. 6). Μένοντας λίγο ακόμη στην σκηνή της "επιτίμησης" αξίζει να προσέξουμε το χιαστό σχήμα που ακολουθεί η διάταξη των σωμάτων που δίνουν την εντύπωση του "μπρος–πίσω", σύμφωνα με την ψυχική τους κατάσταση. Η κίνηση του σώματος της Εύας έχει φορά προς τα πίσω, ενώ του Αδάμ προς τα εμπρός, υποδηλώνοντας έτσι τη βιασύνη του να απομακρυνθεί γρήγορα από την παρουσία του Θεού που τον ελέγχει και να βγεί έξω από τον Παράδεισο στον οποίο δε φάνηκε άξιος να μείνει για πάντα. Επίσης στην σκηνή αυτή έχουμε την τελευταία απεικόνιση του φιδιού στην ιστορία των Πρωτοπλάστων, καθώς στα εκτός του Παραδείσου επεισόδια δεν συμμετέχει πλέον. Όσον αφορά στα ενδύματα των Προπατόρων, ο τύπος της "προβιάς" υπό τη μορφή χιτώνα, εμφανίζεται στο χειρόγραφο Vaticanus graecus 1162[87] και στα ψηφιδωτά του Monreale[88] και της Cappella Palatina[89]. Στα έργα που ανήκουν στην παράδοση της Γένεσης του Cotton[90] έχουμε χιτώνες υφασμάτινους ή απλά υφασμάτινα περιζώματα.

---

82. *Bibliothèque Nationale,* ό.π., σελ. 21, εικ. 36.

83. C. Stornajolo, ό.π., πιν. 11.

84. K. Weitzmann, *The miniatures of the Sacra Parallela. Parisinus Graecus 923. Studies in manuscript illumination,* Princeton 1904, σ.σ. 34–35, εικ. 9.

85. Του ίδιου, ό.π., σ.σ. 34–35, εικ. 10.

86. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 55–59.

87. C. Stornajolo, ό.π., πιν. 12

88. E. Kitzinger, ό.π., πιν. 16, 17, εικ. 21.

89. Του ίδιου, ό.π., εικ. 22, βλ. επίσης E. Kitzinger, *The art of Byzantium and the Medieval West,* Indiana University Press 1976, σ.σ. 290 και εξής.

90. K. Weitzmann–H. Kessler, The Cotton Genesis, ό.π., εικ. 59, 60, 63, 64, 66.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στ. Η έξωση των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο

Μπροστά από το τιμωρημένο να ζήσει εκτός του Παραδείσου, ζευγάρι των Πρωτοπλάστων, τοποθετείται η Πύλη, που ορίζει συμβατικά τις δύο διαφορετικές καταστάσεις, εντός και εκτός του Παραδείσου, και τον καθιστά απροσπέλαστο (Γέν. γ', 24).

Εντύπωση προκαλεί η αδέξια απόδοση προοπτικής των μαρμάρινων βαθμίδων που διατάσσονται προς τα δεξιά, οδηγώντας το βλέμμα μας προς την σκηνή της Εκδίωξης, ενώ προτιμάται η κατ'ενώπιον απόδοση του Χερουβίμ που καλύπτει το ορθογώνιο άνοιγμα της θύρας και αποκτά ιδιαίτερο εικονογραφικό ρόλο στην παράσταση (εικ. 6).

Η τοποθέτηση του Χερουβίμ στην Πόρτα του Παραδείσου αποτελεί γνωστή συνήθεια από την εικονογράφηση των χειρογράφων του Κοκκινοβάφου[91] και από τα ψηφιδωτά του Monreale και της Cappella Palatina[92], όπου όμως υπάρχει και η φλόγινη ρομφαία την οποία κρατά (Γέν. γ', 24). Εδώ, το έντονο κόκκινο χρώμα (σα να φλέγεται) με το οποίο αποδίδεται το Χερουβίμ, αντικαθιστά τη ρομφαία που παρέλειψε ο καλλιτέχνης. Διαφορετική είναι η απεικόνιση της Πύλης του Παραδείσου[93] στο ελεφαντοστό του Salerno και στον Αγ. Μάρκο της Βενετίας[94] όπου απεικονίζεται ως ανοιχτή στεγασμένη πύλη, με τοξωτή επίστεψη, από όπου διέρχονται οι Πρωτόπλαστοι καθώς τους οδηγεί ο ίδιος ο Θεός έξω από τον Παράδεισο.

Στην παράστασή μας, η σκηνή της Εκδίωξης από τον Άγγελο Κυρίου τοποθετείται σε δεύτερη χρονική στιγμή, αφού προηγήθηκε το κλείσιμο του επίγειου Παράδεισου. Στο κεφαλόσκαλο της κλειστής Πύλης, ο Άγγελος που ίπταται σχεδόν με το ένα πόδι στο κενό, διώχνει μακριά τους Πρωτοπλάστους, με ζωηρή χειρονομία και κίνηση του σώματός του, την οποία ακολουθεί και η πτυχολογία των ενδυμάτων του. Μπροστά του παριστάνεται ο Αδάμ, που πανικόβλητος απομακρύνεται με χειρονομίες θρήνου, ενώ στρέφει το κεφάλι του και κοιτάζει για τελευταία φορά προς το μέρος του Παραδείσου. Η Εύα σε δεύτερο πλάνο, σα να κρύβεται πίσω από το σώμα του Αδάμ, ακολουθεί το γρήγορο βηματισμό του με έντονο ρυθμό. Η επιγραφή αναφέρεται στην "εξορία" των Πρωτοπλάστων: "Η ΕΞΩΡΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΤΗΣ ΕΥΑΣ ... ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΥ", ενώ πάνω από τον Άγγελο υπάρχει άλλη επιγραφή που αναφέρεται στην εικονογράφηση της κλειστής Πύλης του Παραδείσου: "Η ΦΛΟΓΙΝΗ ΡΟΜΦΑΙΑ Η ΤΑΧΘΕΙΣΑ ΦΥΛΑΤΕΙΝ ΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟΝ" (εικ. 6).

Η σκηνή της "Έξωσης" έχει επανειλημμένα αποδοθεί κατ' αυτόν τον εικονογραφικό τύπο, όπου Άγγελος Κυρίου διώχνει μακριά από τον Παράδεισο τους Πρωτοπλάστους, ενώ σε άλλες απεικονίσεις τη θέση του Αγγέλου κατέχει ο ίδιος ο Θεός[95].

Η διάταξη της σκηνής θυμίζει την εικονογράφηση της στιγμής της εκδίωξης των εμπόρων από το ναό του Σολομώντα, και ίσως αντιγράφει δυτικό πρότυπο, όπως την παρά-

91. *Bibliothèque Nationale,* ό.π., εικ. 36 και C. Stornajolo, ό.π.) πιν. 13.
92. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale,* ό.π., εικ. 22.
93. O. Demus, ό.π., πιν. 130.
94. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 63.
95. O. Demus, ό.π., πιν. 130 και K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., εικ. 63.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σταση του θέματος στην Cappella Brancacci στη Φλωρεντία[96], ενώ είναι πανομοιότυπη με την αντίστοιχη σκηνή της Μονής Δοχειαρίου (1568)[97].

Το τοπίο όπου διαδραματίζονται τα εκτός του Παραδείσου επεισόδια, έχει διαφοροποιηθεί χαρακτηριστικά από εκείνο στο οποίο λαμβάνουν χώρα τα εντός του Παραδείσου επεισόδια (εικ. 1, 6). Το άνυδρο και άγονο της ακαλλιέργητης γης αποδίδεται με φαιό–καστανό χρώμα, που έρχεται σε αντίθεση με το πράσινο, δροσερό του πλούσιου κήπου της Εδέμ. Οι "γήινοι" Πρωτόπλαστοι θα πρέπει τώρα να μοχθήσουν για να βλαστήσει η ξερή και άγρια γη και να τους δώσει να ζήσουν ως την ημέρα που θα επιστρέψουν σ'αυτήν τα σώματά τους (Γέν. γ', 19).

ζ. Ο θρήνος των Πρωτοπλάστων

Σ'αυτό το σημείο διακόπτεται η εξιστόρηση του κειμένου της Γένεσης για να συνεχιστεί στο δυτικό τοίχο, αποδίδοντας έτσι και ως προς την τοποθέτηση των σκηνών, την εντύπωση του "απέναντι", στο επεισόδιο που ακολουθεί και που περιγράφει το θρήνο των Πρωτοπλάστων έξω του Παραδείσου (Γέν. γ', 24). Η σκηνή αναφέρεται στον Δοξαστικό Ύμνο που ψάλλεται στον Εσπερινό της Κυριακής της Τυροφάγου: "Εκάθισεν Αδάμ απέναντι του Παραδείσου και την ιδίαν γύμνωσιν θρηνών ωδύρετο..."[98] (εικ. 7).

Σε βραχώδες γυμνό τοπίο, όπως το είδαμε στην προηγούμενη σκηνή, σε αντιδιαστολή με το δροσερό του Παραδείσου, παριστάνεται ο Αδάμ καθιστός, με ταραγμένη όψη, ντυμένος την "προβιά" και στραμμένος σε τρία τέταρτα, να τείνει ικετευτικά τα χέρια του προς το σημείο όπου βρίσκεται η παράσταση του Παραδείσου. Πιο κει κάθεται η Εύα που φορά έξωμο δερμάτινο χιτώνα, έχει τα πόδια της σταυρωμένα και ακουμπά περίλυπη και σκεφτική το κεφάλι της στο δεξί της χέρι. Η στάση του σώματός της και η διάταξη των χεριών και των ποδιών της είναι η ίδια μ'εκείνη της μορφής του Αδάμ από την σκηνή του θρήνου των Πρωτοπλάστων στη Μ. Δοχειαρίου[99]. Εξάλλου η χαρακτηριστική στροφή του Αδάμ προς την πλευρά του Παραδείσου, στρέφοντας τα νώτα του προς την Εύα, μας υποβάλλει την εντύπωση της αποστροφής του προς την γυναίκα που στάθηκε η αφορμή της έξωσής τους από τον Παράδεισο. Η μικρογράμματη επιγραφή (στα πόδια τους) αναφέρεται στην σκηνή: "Ο θρήνος Αδάμ και Εύας έξω του Παραδείσου τεθέντος" (εικ. 7)[100].

Η σκηνή αυτή ξανασυναντάται στο ίδιο εικονογραφικό σχήμα στη Μ.Δοχειαρίου[101] και νωρίτερα στα βυζαντινά χειρόγραφα, όπως στον κώδικα Graecus 510[102], με τις Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού (9οσαι.). Στον Vaticanus Graecus 1162 (χειρόγραφο του Κοκκινοβάφου)[103], του 12ου αι., παριστάνονται οι Πρωτόπλαστοι να φορούν φυλλωτά περιζώματα καθήμενοι στην κορυφή βραχώδους σπηλαίου, με έκφραση θλίψης και απο-

96. L. Réau, ό.π., σ.σ. 89–90, εικ. 4.
97. Millet, ό.π., σελ. 240, εικ. 2.
98. *Μέγας Ιερός Συνέκδημος,* Αθήναι 1959, σελ. 330.
99. Millet, ό.π., σελ. 240, εικ. 2.
100. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* ό.π., εικ. 228.
101. Millet, ό.π., σελ. 240, εικ. 2.
102. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscripts grecs,* Paris 1929, πιν. XXIV.
103. C. Stornajolo, ό.π., πιν. 12.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ρίας στο πρόσωπό τους. Στην ίδια σκηνή τους βλέπουμε μέσα στο σπήλαιο, ντυμένους τις "προβιές" να συζητούν καθιστοί, ο μεν Αδάμ ασπρομάλλης να ομιλεί δείχνοντας την Εύα, η οποία ακουμπά θλιμμένη το κεφάλι στο χέρι της, αναλογιζόμενη τον χαμένο Παράδεισο. Την ίδια στάση έχει η Εύα και στην Cappella Palatina[104], όπου παρακολουθεί τον Αδάμ που σκάβει μπροστά της στην άγονη γη.

η. Η γέννηση του Κάϊν

Στη συνέχεια απεικονίζονται οι πρώτες εκδηλώσεις των Πρωτοπλάστων στη μεταπτωτική τους κατάσταση, όπως αναφέρονται στη Γένεση. Πρώτα παριστάνεται, πάνω από την σκηνή του "θρήνου", η στιγμή της γέννησης του πρώτου απογόνου του Αδάμ και της Εύας, όπως διαβάζουμε στην επιγραφή: "Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΚΑΙΝ ΥΙΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΕΥΑΣ" (εικ. 7)[105].

Η σκηνή ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο της γέννησης της Παναγίας και του Προδρόμου, όσον αφορά στη διάταξη των μορφών. Πάνω σε στρώμα, η Εύα ντυμένη με κόκκινο μακρύ χιτώνα, ιμάτιο και μαφόριο, κοιτάζει ήρεμα τον Αδάμ που κάθεται απέναντί της. Φορά κι αυτός χιτώνα και ιμάτιο και κρατά στα χέρια του ένα σπαργανωμένο μωρό που το σηκώνει σα να το δείχνει προς τον θεατή (εικ. 7). Οι Πρωτόπλαστοι εδώ αποδίδονται σε έναν διαφορετικό εικονογραφικό τύπο από ότι στις προηγούμενες σκηνές, ακολουθώντας την απεικόνιση των μορφών στις Ευαγγελικές σκηνές, όπως διακρίνεται στα πρόσωπα και στα ενδύματά τους. Ο Αδάμ είναι στον τύπο των Αποστόλων, με κοντά μαλλιά και γένεια, ενώ η στάση του θυμίζει την αντίστοιχη του Ζαχαρία, στην σκηνή της γέννησης του Προδρόμου. Ο ζωγράφος, ερμηνεύοντας τη Γένεση, απεικονίζει την Εύα στην κύρια ιδιότητά της, της μητέρας (Γέν. γ', 16) και αφήνει να διαφανεί ο συμβολισμός που αναφέρει τη γέννηση του Χριστού από την Παναγία, που ως Νέα Εύα θα συμβάλει στη λύτρωση του ανθρώπινου γένους δια του Ιησού Χριστού, επανορθώνοντας έτσι το αμάρτημα της Εύας.

Σε άλλες σκηνές με το θέμα των Πρωτοπλάστων στις πρώτες τους ασχολίες, βλέπουμε την Εύα να κρατά ρόκα και να γνέθει ή να βοηθά τον Αδάμ στην καλλιέργεια της γης, ή ακόμη να θηλάζει καθιστή το νεογέννητο Κάϊν, όπως στη Βίβλο του Grandval[106]. Στον Αγ. Μάρκο της Βενετίας, η Εύα εικονίζεται καθιστή σε μεγαλόπρεπο κάθισμα, θυμίζοντάς μας, με την ενδυμασία και την στάση της, ελληνιστικές και ρωμαϊκές παραστάσεις, ενώ στη συνέχεια, σε αυτοτελείς σκηνές, απεικονίζονται η συνεύρεση του Αδάμ και της Εύας και η γέννηση του Κάϊν[107].

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπηνών έχουμε την απεικόνιση δύο βρεφών: εκείνο που κρατά ο Αδάμ σε πρώτο πλάνο και πίσω ένα δεύτερο, μέσα σε υφασμάτινη "φάτνη". Ίσως αυτό το δεύτερο βρέφος να αναπαριστά την πρωτότοκη κόρη του Αδάμ και της Εύας την Καλμάνα , που γεννήθηκε μετά τον Κάϊν, όπως

104. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale,* ό.π., εικ. 21.
105. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* ό.π., εικ. 228.
106. K. Weitzmann, *The study of Byzantine Book Illumination,* ό.π., σελ. 47, εικ. 39.
107. O. Demus, ό.π., εικ. 130, 134.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αναφέρεται στο κεφάλαιο της Παλαιάς Διαθήκης από τον κώδικα του Γ.Κλόντζα[108].

θ. Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη

Αρχίζει λοιπόν, σύμφωνα με τη ρήση του Θεού (Γέν. γ', 17–19), ο σωματικός μόχθος του Αδάμ κατά τον οποίο παριστάνεται να οργώνει τη γη προκειμένου να ζήσει στην αφιλόξενη, εκτός του Παραδείσου, πλάση. Απεικονίζεται να σπρώχνει το αλέτρι που το σέρνουν δύο βόδια. Φορά κοντό χιτώνα με ανασηκωμένα τα μανίκια, ενδεικτικό του ότι εργάζεται και στο αριστερό του χέρι κρατά τη βουκέντρα ενώ με το δεξί οδηγεί το άροτρο που αφήνει αυλακιές στη γη. Η καλλιεργημένη γη, ως οργωμένο χωράφι, ξεχωρίζει από το υπόλοιπο τοπίο που δεν είναι τόσο άγριο και πετρώδες όπως στην προηγούμενη σκηνή, αλλά διαμορφώνεται από χαμηλούς, μαλακούς λόφους (εικ. 7).

Η σκηνή του οργώματος της γης είναι εικονογραφική καινοτομία του ζωγράφου της Μονής Φιλανθρωπηνών, αφού σε όσα γνωστά μνημεία του Ελλαδικού χώρου παριστάνεται η εργασία του Αδάμ στη γη, συνήθως εικονίζεται να σκάβει με δικέλι ή τσαπί που ενίοτε παραδίνεται σ'αυτόν από τον Θεό, κατά την έξοδό του από τον Παράδεισο. Η συγκεκριμένη επιλογή στην σκηνή της Μ.Φιλανθρωπηνών, οφείλεται ίσως στη μεταφορά ενός βουκολικού θέματος της αγροτικής κοινωνίας της εποχής, στην εντοίχια ζωγραφική σύμφωνα με τη φαντασία του καλλιτέχνη[109].

Αξιοσημείωτη όσο και δυσερμήνευτη είναι η τοποθέτηση της μορφής του Αδάμ πάνω από την σκηνή του οργώματος. Καθιστός, πίσω από χαμηλό λόφο, ακουμπά το κεφάλι του στο αριστερό του χέρι κοιτάζοντας μπροστά σκεφτικός και αναλογιζόμενος το υπόλοιπο της ζωής του, σύμφωνα με τα λόγια του Δημιουργού: "επικατάρατος η γή εν τοις έργοις σου, εν λύπαις φαγη αυτήν πάσας τας ημέρας της ζωής σου". Ίσως πάλι να πρόκειται για την στιγμή της προσευχής του και της επικοινωνίας του με τον Θεό ή απλώς για ένα εικονογραφικό πρόσχημα που συνδέει την σκηνή αυτή με την επόμενη της θυσίας των Κάϊν και Άβελ, καθώς ο Αδάμ φαίνεται να κοιτάζει προς το βόρειο τοίχο (εικ. 7).

Β. Εικονογραφική τεκμηρίωση

Το θέμα της εικονογράφησης του βιβλίου της Γένεσης και συγκεκριμένα η ιστορία των Πρωτοπλάστων, απασχόλησαν από πολύ νωρίς την χριστιανική τέχνη που το αποτύπωσε για πρώτη φορά στις κατακόμβες του Αγ. Ιανουαρίου στη Νάπολη, τον 3ο αιώνα[110]. Το ίδιο

---

108. Αθ. Παλιούρας, Ο *Ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540–1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού*, Αθήναι 1977, σελ. 78, πιν. 1.

109. Μ. Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών...*, ό.π., σ.σ. 37, 40, 202

110. *Lexicon der Christlichen Ikonograpfie*, Erster Band, *Allgemeine Ikonographie A–Ezechiel*, Harder, 1968, (LCI), σ.σ. 42–70, επίσης, για την εμφάνιση του θέματος στην Παλαιοχριστιανική τέχνη, στη Λογοτεχνία, στα Κείμενα της Ιουδαϊκής παράδοσης και στη Λειτουργική, βλέπε *Dictionaire d' Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, I D.A.C.L., σ.σ. 510–517. Ακόμη γενικά για την εικονογραφία του θέματος βλ. Didron M., *Manuel d' iconographie chrétienne grecque et latine*, σ.σ. 78–83, και Παπαδοπούλου–Κεραμέως, *Διονυσίου του εκ Φουρνά: Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολη 1909, σ.σ. 46–47.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θέμα συναντάται και στις κατακόμβες της Πρισκίλλας[111] και του Aurelius Felicissimus στη Ρώμη[112] και εντάσσεται στον Σωτηριολογικό χαρακτήρα της τέχνης των πρώτων χριστιανικών χρόνων. Στο Βαπτιστήριο της Δούρας–Ευρωπού[113], παρατίθεται σε αντιδιαστολή με την παράσταση του Καλού Ποιμένα, παραπέμποντας έτσι στο θέμα της Σωτηρίας του κόσμου με την έλευση του Νέου Αδάμ, του Ιησού Χριστού[114].

Τον 4ο αι. εντάσσεται σε ευρύτερα εικονογραφικά σύνολα, όπως στη σαρκοφάγο του Ιουνίου Βάσσου[115]. Εκεί, αντιπαραβάλλεται η σκηνή του προπατορικού αμαρτήματος με την Είσοδο του Χριστού στα Ιεροσόλυμα, υποδηλώνοντας έτσι την έλευση του Σωτήρα.

Η πλειοψηφία των καλλιτεχνών επέλεξαν από την ιστορία των Πρωτοπλάστων τις στιγμές του πειρασμού και της παρακοής της Εύας και του Αδάμ, ως καθοριστικές για το ρόλο που έπαιξαν στην συνέχεια της πορείας του ανθρώπινου γένους. Σιγά–σιγά όμως, απέκτησαν μεγαλύτερη ελευθερία στη διαπραγμάτευση του θέματος, που τους οδήγησε στην συνένωση επιμέρους στιγμών σε μία, ή αντίθετα στην αναλυτικότερη εξιστόρησή τους, όπως π.χ. στις κατακόμβες της Via Latina στη Ρώμη (4ος αι.)[116].

Η απεικόνιση του προπατορικού αμαρτήματος έγινε θέμα ιδιαίτερα αγαπητό και στις σαρκοφάγους, όπως π.χ. στη σαρκοφάγο της Adelfia (Εθνικό Μουσείο Συρρακουσών) του 4ου αιώνα[117], καθώς και σε αντικείμενα άλλης χρήσης, σε γυάλινα κύπελλα, κ.α.[118]. Τις πρώτες τοιχογραφίες με θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, βρίσκουμε στα κατώτερα στρώματα τοιχογράφησης, από τη Santa Constanza στη Ρώμη, όπου στην σκηνή του προπατορικού αμαρτήματος διατηρείται η συσχέτιση με τον Σωτηριολογικό κύκλο[119].

Αργότερα, οι αφηγηματικές σκηνές της Γένεσης που θα κοσμήσουν τους τοίχους του ναού του San Paolo Extra Muros στη Ρώμη, αντικρούουν τα μηνύματα των μανιχαιιστικών αιρέσεων που κλόνιζαν το δόγμα την εποχή εκείνη, τονίζοντας το γεγονός της δημιουργίας του Αδάμ από το Θεό και αντιπαραβάλλοντας Παλαιά και Καινή Διαθήκη[120]. Ο κύκλος της Γένεσης στο ναό αυτόν, που μας είναι σήμερα γνωστός από το χειρόγραφο Barberini Lat. 4406, αποτέλεσε το εικονογραφικό πρότυπο για τους Ιταλούς καλλιτέχνες του Μεσαίωνα, της ρωμανικής κυρίως περιόδου.

Στο ναό της Santa Maria Maggiore, οι σκηνές από τη Γένεση αντιπαραβάλλονται με Ευαγγελικές σκηνές: Έξωση Πρωτοπλάστων–Είσοδος του Καλού Ληστή στον Παράδεισο, Πειρασμός της Εύας–Ευαγγελισμός της Θεοτόκου[121].

Για την εξέλιξη του θέματος κατά τη βυζαντινή περίοδο, δεν είμαστε σε θέση να ανα-

111. D.A.C.L. ό.π., στιχ. 509–510.
112. L.C.I. ό.π., σελ. 42.
113. J. Stevenson, ό.π., σελ. 64, παρ. 38.
114. "Προς Ρωμαίους", επιστολή Παύλου, κεφ. Ε', στιχ. 15–16.
115. A. Grabar, *A Christian Iconography...*, ό.π., εικ. 29 g και h.
116. J. Stevenson, ό.π., σελ. 65, εικ. 39.
117. R. Bianchi – Bandinelli, ό.π., εικ. 2.
118. J. Stevenson, ό.π., σελ. 64, παρ. 38.
119. A. Grabar, ό.π., σελ. 137.
120. B. A. Al – Hamdani, *The iconographical sources...*, ό.π., σ.σ. 18–24.
121. L. Bréhier, *L' art Chrétien...*, ό.π., σ.σ. 93–94.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φερθούμε σε μνημεία Ελλαδικά ή της ευρύτερης περιοχής, που να συμπεριλαμβάνουν στο εικονογραφικό τους πρόγραμμα σκηνές από τη Γένεση. Ίσως κατά ένα μέρος αυτό να οφείλεται στην ελλιπή έρευνα και παρουσίαση των μνημείων μέχρι σήμερα. Γνωρίζουμε όμως απεικονίσεις του θέματος από τα βυζαντινά μικρογραφημένα χειρόγραφα, όπως τη Γένεση του Cotton[122] και τη Γένεση της Βιέννης[123], του 6ου αιώνα, έργα που αντανακλώνται τόσο στη μνημειακή ζωγραφική της μεσαιωνικής Δύσης, όσο και στη βυζαντινή παράδοση.

Πρέπει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό, τη συχνότερη απόδοση στη δυτική μνημειακή ζωγραφική, του θέματος των Πρωτοπλάστων και γενικότερα σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη. Αυτή η προτίμηση εξηγείται εν μέρει, από τις μεγαλύτερες διαστάσεις των δυτικών ναών, που δημιουργούσαν χώρους κατάλληλους για εκτενείς απεικονίσεις βιβλικών θεμάτων, ή ακόμη και από τη μεγαλύτερη άνεση με την οποία αντιμετώπιζαν οι δυτικοί ζωγράφοι τη γυμνή απόδοση των μορφών, όπως των Πρωτοπλάστων.

Έχουμε λοιπόν παραστάσεις Γένεσης στις ψηφιδωτές συνθέσεις του 12ου αιώνα, στο Monreale και στην Cappella Palatina[124], όπου αντικατοπτρίζεται η τέχνη της Κωνσταντινούπολης και οι εικονογραφικοί τύποι ανάγονται στις ελληνικές Οκτατεύχους του 11ου αιώνα. Σύγχρονες τους είναι και οι τοιχογραφίες από το ναό του San Pietro του Ferentillo, ενώ το ίδιο θέμα απεικονίζεται και στα ψηφιδωτά του Βαπτιστηρίου της Φλωρεντίας του 13ου αιώνα, καθώς και στις τοιχογραφίες του ναού της Santa Maria του Vescovio[125]. Την ολοκληρωμένη απεικόνισή του όμως, την παρακολουθούμε στο ναό του Αγ. Μάρκου της Βενετίας[126], όπου έχουμε εκτεταμένη εικονογράφηση του κύκλου της Γένεσης σε επιμέρους σκηνές, που κατά τον Tikkanen απηχούν την παράδοση της Γένεσης του Cotton[127].

Από την άλλη μεριά, στο Βυζαντινό κόσμο αρκούνται στη διαπραγμάτευση του θέματος μέσα από τα χειρόγραφα. Από τον 9ο αιώνα, έχουμε την ιστορία των Πρωτοπλάστων σε μικρογραφία του χειρογράφου Gr. 510, με τις Ομιλίες του Γρηγορίου του Ναζιανζηνού[128], ενώ σε μια διαφορετική απόδοση συναντάται και στον κώδικα Parisinus Graecus 923[129].

Στον Parisinus graecus 1128, του 10ου αιώνα, με το Μυθιστόρημα του Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, έχουμε σκηνές από τη Δημιουργία των Πρωτοπλάστων μέχρι και την στιγμή του προπατορικού αμαρτήματος[130].

Σε χειρόγραφα του 11ου αιώνα, όπως π.χ. στον κώδικα Τάφου 14 και Paris Coislin 239, ο Αδάμ παριστάνεται μόνος, γυμνός, ανάμεσα στα δέντρα του Παραδείσου, ενώ στον

---

122. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π., βλ. γενικά για το χειρόγραφο της Γένεσης του Cotton.

123. E. Wellesz, The *Vienna Genesis,* London 1960. Γενικά για το χειρόγραφο της Γένεσης της Βιέννης.

124. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale,* ό.π., σ.σ. 51–64 και εικ. 20–22 και πιν. 10–19. Επίσης βλ. E. Kitzinger, *The art of Byzantium and the medieval West,* Indiana University Press 1976, σελ. 290.

125. Ştéfanescu, ό.π., πιν. 5, 12, 9, 11.

126. O. Demus, ό.π., πιν. 107, 111–130, 134.

127. K. Weitzmann–H. Kessler, ό.π.

128. Omont, ό.π., πιν. XXIV.

129. K. Weitzmann, *The miniatures of the Sacra Parallela,* ό.π., σ.σ. 34–35, εικ. 8, 9, 10.

130. S. der Nersessian, *Le Roman de Barlaam et Joasaph,* ό.π., (texte), σελ. 115 και (Album) πιν. 216, 217, 218, 220, 221.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Paris. gr. 543, η παράσταση της δημιουργίας του Αδάμ μπαίνει στην ίδια ολοσέλιδη μικρογραφία, σε άμεση συσχέτιση με τη Γέννηση του Χριστού[131].

Από τον ίδιον αιώνα, το χειρόγραφο με τις Ομιλίες του Ιακώβου του Κοκκινοβάφου (Gr. 1208)[132], περιλαμβάνει σε τρεις χωριστές μικρογραφίες, το προπατορικό αμάρτημα, την "Έξωση" και την εκτός του Παραδείσου ζωή των Πρωτοπλάστων, σκηνές που επαναλαμβάνονται και στον κώδικα Vaticanus gr. 1162[133], του 12ου αιώνα, με τις Ομιλίες του Κοκκινοβάφου πάλι.

Ιδιαίτερα αγαπητό το θέμα στην εικονογράφηση των Οκτατεύχων του 11ου και του 12ου αιώνα, όπως στον Vaticanus 747 και στον Graecus 8[134], από την αυτοκρατορική βιβλιοθήκη του Σεραγιού της Κωνσταντινούπολης, όπου και η πρωτότυπη απεικόνιση του διαβόλου ως τετράποδου–φιδιού που αναφέραμε πιο πάνω.

Από Αρμενική Βίβλο του 14ου αιώνα[135], διαπιστώνουμε ότι το θέμα γνώριζε ευρεία εξάπλωση και στην υπόλοιπη χριστιανική Ανατολή. Στη Δύση έχουμε εικονογραφημένες Βίβλους ήδη από τον 14ο αι.[136], ενώ σε ένα πρωτότυπο εικονογραφημένο βιβλίο του 13ου αι.[137], συναντάμε σκηνές από το βίο των Πρωτοπλάστων που τεχνοτροπικά ακολουθούν τη γοτθική τέχνη.

Σε μεταγενέστερες εικονογραφήσεις χειρογράφων, έχουμε από τη Μονή Μεγίστης Λαύρας, τον κώδικα 116, όπου απεικονίζεται ο Αδάμ ως σοφός γέρων και σε άλλη σελίδα η εικόνα του Παραδείσου[138]. Στον 16ο αιώνα, στον κώδικα του Γεώργιου Κλόντζα[139] συναντάμε μικρογραφίες με σκηνές από την εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, που αντιγράφουν δυτικές χαλκογραφίες. Ο ζωγράφος Μάρκος Μπαθάς, στον ίδιον αιώνα, απεικονίζει τη δημιουργία του Αδάμ ακολουθώντας την παράδοση της Γένεσης του Cotton, στον κώδικα Theologus gr. 7[140].

Εξάλλου στον 16ο αιώνα, παρατηρείται και η μεταφορά του θέματος στην εντοίχια ζωγραφική της Μεταβυζαντινής περιόδου. Τέτοια παραδείγματα έχουμε από το νάρθηκα του ναού του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα[141], από το Καθολικό της

131. G. Galavaris, ό.π., σ.σ. 118–120 και πιν. XVI, CVII.

132. Bibliothèque Nationale, ό.π., σελ. 21 και εικ. 36.

133. C. Stornajolo, ό.π., πιν. 11, 12, 13.

134. P. Huber, ό.π., σελ. 38 (εικόνα).

135. Lydia A. Durnovo – S. der Nersessian, *Armenische Miniaturen,* Köln 1960, σελ. 15.

136. Αθ. Παλιούρας, *Ο Ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540–1608) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού,* Αθήνα 1977, σελ. 166.

137. S. C. Cockerell – J. Plummer, *Old Testament miniatures. A medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the story of David,* London, σελ. 30, 31.

138. Εκδοτική Αθηνών, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους,* ό.π., σελ. 102, εικ. 143, 144.

139. Αθ. Παλιούρας, ό.π., σελ. 160, εικ. 1.

140. Hunger, "Markos Bathas, Ein griechicher Maler des Cinquecento in Venedig", *Jahrbuch der österreichicher Byzantinistik* 21 (1972), σ.σ. 131–137, και K. Weitzmann – H. Kessler, (ό.π.), Τα χειρόγραφο ανήκει στη σειρά Viena Catena Manuscripts, βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης και περιέχει 4 παρασελίδιες μικρογραφίες που φαίνεται πως αντιγράφτηκαν από τη Γένεση του Cotton, στον 16ο αιώνα από το Μάρκο Μπαθά. Η πρώτη απ' αυτές (f. 22r), απεικονίζει τη Δημιουργία του Αδάμ, εικ. 35.

141. Δ. Ταλιάνης, Ημέρα Τρίτη, ό.π., σ.σ. 51–54.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μ.Δοχειαρίου στο Αγ. Όρος[142], το ναό των Ταξιαρχών στο χωριό Πλάτανος Τρικάλων του 17ου αιώνα[143] και στην εξωτερική τοιχογράφηση του ναού της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα (18ος αι.)[144].

Ιδιαίτερα αγαπητό είναι το θέμα στις παραστάσεις ξυλόγλυπτων τέμπλων του 17ου αι. και του 18ου αιώνα[145].

Αξίζει να αναφερθούμε εν συντομία και στην απεικόνιση του θέματος στις φορητές βυζαντινές εικόνες του 16ου και 17ου αιώνα, όπου το συναντάμε αποσπασματικά αποδοσμένο. Στο Τρίπτυχο του Κλόντζα[146], στα μετάλλια του κεντρικού φύλλου υπάρχουν σκηνές από την ιστορία των Πρωτοπλάστων: Δημιουργία τους, Προπατορικό αμάρτημα, Επιτίμηση των Πρωτοπλάστων από το Θεό, Εκδίωξή τους από τον Παράδεισο και Καλλιέργεια της γης από τον Αδάμ.

Σε εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, με την σκηνή του Ευαγγελισμού[147], διακρίνουμε στο βάθος τις ολόσωμες μορφές του Αδάμ και της Εύας, σε διάταξη που θυμίζει την σκηνή του Προπατορικού αμαρτήματος.

Η μεταβυζαντινή τέχνη των φορητών εικόνων δημιούργησε μεταξύ των άλλων και τη δυνατότητα για τοποθέτηση συμπληρωματικών επεισοδίων σε μεγάλες συνθέσεις καθώς επίσης ανέδειξε τη μινιατουρίστικη δεξιοτεχνία των ζωγράφων. Έτσι στη γνωστή εικόνα "Επί σοι χαίρει" του Θεόδωρου Πουλάκη (Μ.Μπενάκη, 17ος αι.)[148], έχουν αποδοθεί σε ξεχωριστές σκηνές διάφορες στιγμές από τη ζωή των Πρωτοπλάστων εντός και εκτός του Παραδείσου. Σ'αυτές διακρίνεται και η επίδραση από την τέχνη της χαλκογραφίας του Sadeler, όπως π.χ. στην σκηνή του προπατορικού αμαρτήματος[149].

Η απήχηση του θέματος στην λαϊκή τέχνη του 18ου αιώνα καθώς και του 19ου, φαίνεται σε ένα σχέδιο σε χαρτί που βρίσκεται στο Μ. Μπενάκη[150] και παριστάνει την σκηνή της ονοματοδοσίας των ζώων από τον Αδάμ, κατά το εικονογραφικό πρότυπο του ναού του Αγ. Νικολάου του Αναπαυσά.

---

142. Millet, *Monuments de l' Athos*, ό.π., σελ. 240, εικ. 2.

143. Ε. Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 15.

144. Ευχαριστώ θερμά τη συνάδελφο κυρία Βάρδια Σαπφώ για την ευγενή παραχώρηση φωτογραφιών από την εξωτερική τοιχογράφηση του ναού της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα.

145. Γ. Αξιώτης, *Η παράστασις των Πρωτοπλάστων εις το εκκλησιαστικόν μεταβυζαντινόν ξυλόγλυπτον.* Αθήναι 1981.

146. Αθ. Παλιούρας, ό.π., πιν. β', και Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας.*

147. M. Chatzidakis, *Icônes Grecques à Venice,* Venice 1975, πιν. 28.

148. Ι. Ρηγόπουλος, *Ο Αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία,* Αθήνα 1979, εικ. 43.

149. Του ίδιου, ό.π., εικ. 44, 45. Επίσης βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου,* Αθήνα 1977, Στην εικόνα του Πουλάκη "Επι σοι χαίρει", υπάρχει η σκηνή των Πρωτοπλάστων μέσα στον Παράδεισο, που ερμηνεύει εικονογραφικά το στίχο: "Και Παράδεισε Λογικέ", πιν. 70, 71.

150. M. Chatzidakis, "Recherches sur le peintre Théophane ... ", ό.π., εικ. 100.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Γ. Συμπεράσματα

Τέλος, αναφερόμενοι γενικά στην παράσταση των Πρωτοπλάστων από τη Μονή των Φιλανθρωπηνών, μπορούμε να παρατηρήσουμε την έντονη αίσθηση φρεσκάδας, χρώματος και αρμονίας που διαπνέουν την σύνθεση, από όπου δεν απουσιάζει βέβαια και ο βαθύτερος συμβολισμός του θέματος. Χαρακτηριστική είναι επίσης και η σύμπτυξη των διαφορετικών επιμέρους στιγμών της ιστορίας της Γένεσης σε μια ενιαία σύνθεση.

Οι μορφές του Αδάμ και της Εύας που πρωταγωνιστούν στην παράσταση έχουν αποδοθεί γυμνές, χωρίς την ιδιαίτερη δήλωση του φύλου τους στις σκηνές που προηγούνται της πτώσης, σύμφωνα με το κείμενο της Γένεσης. Στις μετά την πτώση σκηνές, όπου πλέον η γύμνια τους ήταν ορατή σ'αυτούς (Γέν. γ', 7), η απεικόνισή τους ακολουθεί το κείμενο και τους βλέπουμε αρχικά να καλύπτονται με φυλλωτά περιζώματα, στη συνέχεια ντυμένους με τις "προβιές" και τέλος με κανονικά ενδύματα, χωρίς ποτέ να αφήνεται να φανεί καθαρά η ανατομική διαφοροποίηση των δύο φύλων.

Τα γυμνά σώματά τους είναι με σχετικά χοντρούς κορμούς και ψηλά πόδια, χωρίς ιδιαίτερη φροντίδα στην απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών. Απεικονίζονται με χάρη, σε κινημένες στάσεις, που πολλές φορές θυμίζουν χορευτές και προσδίδουν αίσθηση ρυθμού και ζωντάνιας στην σύνθεση. Ο τρόπος που διατάσσονται σε όλο το εύρος της παράστασης, διακρίνεται από μια ρυθμική εναλλαγή και δίνεται η εντύπωση ενός θιάσου επί σκηνής. Οι διαφορετικές στάσεις του Αδάμ, που διαδέχονται η μία την άλλη στις τρείς πρώτες σκηνές της σύνθεσης, χαρακτηρίζονται από συμμετρία και ευρυθμία στη διάταξή τους, καθώς από την επίπεδη ύπτια στάση του πλασθέντος Αδάμ περνάμε στην όρθια στάση του προσβλέποντος ικετευτικά προς τον Δημιουργό και καταλήγει στη γαλήνια καθιστή θέση του κυρίαρχου έλλογου ανθρώπου επί των υπολοίπων ζωντανών του Παραδείσου (εικ. 1, 2).

Στην σκηνή της "γέννησης" της Εύας, όπου δίνεται η εντύπωση ότι το πάνω μέρος του σώματος του Αδάμ χωρίζεται στα δύο (εικ. 3) πολλοί σχολιαστές βρήκαν κατάλληλο έδαφος για να αναφερθούν στο αρχικό ερμαφρόδιτο[151] του Αδάμ που στη συνέχεια, με τη δημιουργία της Εύας, διαχωρίζεται στα δύο φύλα. Στη σύνθεση της Μονής Φιλανθρωπηνών όμως δε γίνεται τέτοια αναφορά, αφού ο τύπος του Αδάμ διαμορφώνεται εξαρχής ανδροπρεπής και παραμένει ο ίδιος: νέος, αγένειος, με κοντά μαλλιά και διαφοροποιείται από την Εύα που έχει μαλλιά μακριά πλεγμένα σε πλοκάμους που θυμίζουν αγάλματα αρχαίων κορών.

Μια ιδιότυπη απεικόνιση ερμαφρόδιτου Αδάμ συναντάμε στη Μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (18ος αι.), όπου είναι εντυπωσιακά αποδοσμένος με μια θηλυπρέπεια που εντοπίζεται στην κόμμωση, στο πρόσωπο και στη στάση του Αδάμ[152].

Όσον αφορά στην οργάνωση της σύνθεσης, ως προς την τοποθέτηση των μορφών στις επιμέρους σκηνές, ακολουθείται το κείμενο της Γενεσης. Οι Πρωτόπλαστοι παρουσιάζο-

151. Τέτοια όψη ερμαφρόδιτου και θηλυπρεπούς Αδάμ διακρίνουμε στην παράσταση από τον Αγ. Νικόλαο τον Αναπαυσά, βλ. Δ. Ταλιάνη, ό.π..

152. Οι τοιχογραφίες του ναού είναι υπό μελέτη και αδημοσίευτες, γι' αυτό επιφυλασσόμαστε ως προς την παράθεση της σχετικής φωτογραφίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νται σε σύνταξη στην σκηνή της "απόκρυψης", σε αντιπαράθεση στην σκηνή εκατέρωθεν του Δέντρου, και ξανά σε σύνταξη και συμπόρευση, στην αποδοχή των δεινών που έπονται της αμαρτίας (εικ. 5, 6).

Διαπιστώνουμε επίσης ότι ο καλλιτέχνης προσπαθεί να μοιράσει ισότιμα τον χώρο στις διάφορες στιγμές της ιστορίας των Πρωτοπλάστων και γι'αυτό συμπυκνώνει τα επεισόδια όπου πρωταγωνιστεί ο Αδάμ, αποφεύγοντας τον υπερτονισμό του ρόλου του στο θέμα όπου απεικονίζεται.

Τελειώνοντας την πρώτη αυτή παρουσίαση της εικονογραφίας των Πρωτοπλάστων στη Μονή των Φιλανθρωπηνών, αξίζει να τονίσουμε το ότι αποτελεί μοναδική περίπτωση εκτενούς και συνεχόμενης απεικόνισης του κειμένου της Γένεσης, βασιζόμενη στην έμπνευση και τη φαντασία του ζωγράφου.

Από αυτή την άποψη πιστεύουμε ότι το θέμα αυτό, όπως το συναντάμε να ιστορείται στη Μονή Φιλανθρωπηνών, εμπλουτίζει εικονογραφικά τη μεταβυζαντινή ζωγραφική, αντανακλώντας τη δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη και την άρτια ζωγραφική του ικανότητα που ανθίσανε μέσα σ'ένα χώρο πλούσιο σε ερεθίσματα και πρόσφορο για νέες δημιουργίες όπως η σύνθεση που αναλύσαμε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ANDROMACHI PAPAEUSTATHIOU

L' ICONOGRAPHIE DES "PROTOPLASTES" AU MONASTERE DE SAINT-NICOLAS-PHILANTROPINON

La composition se trouve dans le narthex nord du catholicon et couvre la zone supérieure du mur sud.

Elle illustre le récit de la Genèse et comporte les scènes de la Création de nos premiers ancêtres, jusqu' à leur expulsion du Paradis.

Le sujet se développe en un registre entier, où l' on peut remarquer différents épisodes: 1) La création d'Adam, 2) Adam donne des noms aux animaux, 3) La création d'Eve. 4) Adam et Eve se cachent. Le péché originel, 5) Les reproches de Dieu à Adam et Eve. 6) Adam et Eve chassés du Paradis, 7) La lamentation de nos premiers ancêtres, 8) La naissance de Caïn, 9) Adam labourant. L' iconographie des premiers hommes, apparaît d'abord dans les catacombes de Naples et de Rome (3ème siècle) et au Baptistère de Doura-Europos. C'est un sujet de prédilection pour la décoration des sarcophages du 4ème siècle, présent aussi dans des manuscrits du 6ème siècle (Genèse de Cotton et Genèse de Vienne).

On le trouve sur les mosaïques du 12ème siècle (Monreale, Cappella Palatina) et surtout à Saint Marc de Venise. Il est aussi fréquemment figuré dans l'art monumental de l'Occident. D'autre part, dans le monde byzantin et oriental, on préfère réserver la représentation du sujet dans les miniatures et surtout dans les manuscrits d' "Homélies" et d'"Octateuques" du 11ème siècle.

Pendant la période post-byzantine on rencontre ce sujet dans les Codex illustrés reflétant, souvent, des modèles de gravures occidentales. Pour la peinture murale, la représentation la plus connue est celle de Saint-Nicolas-Anapausas aux Météores.

Dans l'art des icônes des 16ème et 17ème siècles, on trouve rarement ce sujet. Ceci est aussi valable pour l'art "naïf" des icônes sur papier (18ème - 19ème siècle).

'A propos des peintures des Philantrôpinôn, elles se distinguent par une forte expression d'énergie, par leurs couleurs et leur harmonie en combinaison avec le symbolisme théologique du sujet.

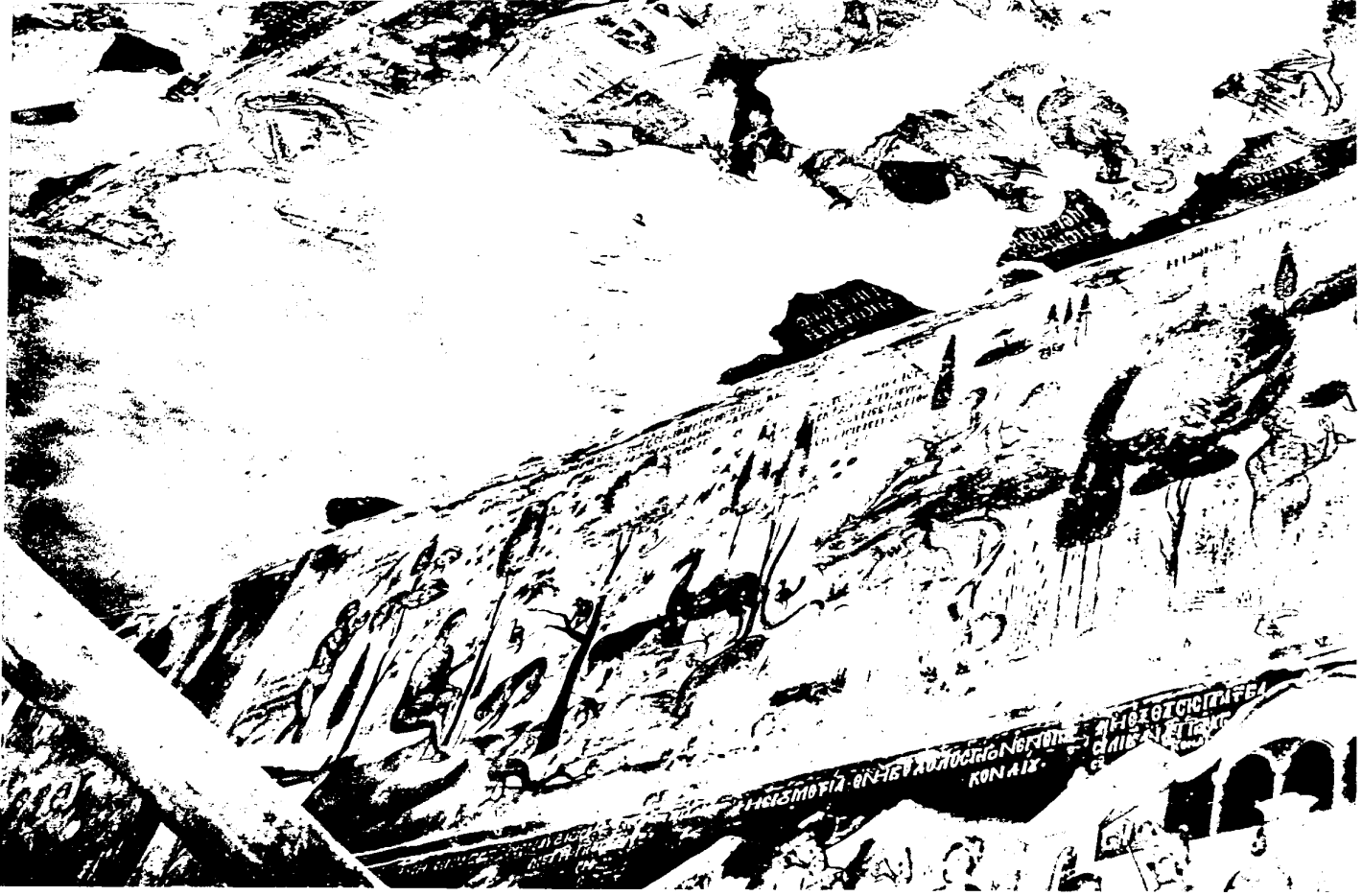
Les différents épisodes sont coordonnés en une seule composition illustrant le texte de la Genèse. Les corps nus d'Adam et d'Eve suivent les tendances de la peinture post-byzantine marquées par le sens du rythme et du geste.

Il faudrait remarquer que la composition des Philantrôpinôn est un "unicum" en ce qui concence l' expression narrative du récit de la Genèse et reflète l'habileté artistique du peintre.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Μονή Φιλανθρωπηνών – Βόρειος νάρθηκας. Γενική άποψη της παράστασης των Πρωτοπλάστων στον Παράδεισο.



Εικ. 2. Μονή Φιλανθρωπηνών – Βόρειος νάρθηκας. Η δημιουργία του Αδάμ. Η παράδοση της εντολής στον Αδάμ. Η ονοματοδοσία των ζώων.



Εικ. 3. Μονή Φιλανθρωπηνών – Βόρειος νάρθηκας. Η δημιουργία της Εύας – Ο πειρασμός.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 4. Ρώμη, ναός San Paolo Fuori Muros. f.8v της Βίβλου του San paolo. Η δημιουργία της Εύας από το πλευρό του Αδάμ.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 6. Μονή Φιλανθρωπηνών – Βορειος νάρθηκας. Η έξωση των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο.



Εικ. 7. Μονή Φιλανθρωπηνών – Βόρειος νάρθηκας. Ο θρήνος των Πρωτοπλάστων έξω από τον Παράδεισο – Η γέννηση του Κάϊν – Η καλλιέργεια της γης από τον Αδάμ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥΝΑΚΟΥ-ΠΑΤΣΟΥΜΑ

ΤΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΩΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ

Η μελέτη των μοναστηριών του Νησιού της λίμνης των Ιωαννίνων έχει απασχολήσει κατά καιρούς πολλούς μελετητές[1], που έχουν δώσει άρτιες και ουσιαστικές μελέτες για την ιστορία τους, την αρχιτεκτονική τους, το λαμπρό τους διάκοσμο καθώς και το ρόλο τους στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων[2].

Η εργασία αυτή σκοπό έχει να μελετήσει τα μοναστήρια ως αρχιτεκτονικές συνθέσεις, να ερμηνεύσει τις αρχές της κατασκευής τους και να δείξει για μια ακόμη φορά[3] ότι το μοναστήρι μεγάλο ή μικρό ως αρχιτεκτονικό σύνολο ακολουθεί την καθιερωμένη μοναστηριακή διάταξη.

Διαπιστώνουμε μια ελεύθερη ερμηνεία των αρχών της παραδοσιακής συνθετικής ιδέας, όσον αφορά στη μοναστηριακή διάταξη, που δεν θα πρέπει να θεωρηθεί αδυναμία, αφού ο βαθμός της ελευθερίας στη συνθετική πρωτοβουλία και η προσπάθεια να μην απομακρυνθούν από το αρχικό πρότυπο καθορίζουν εδώ τις διατάξεις και το χαρακτήρα του

---

1. Είναι γνωστές οι μελέτες των: Π. Αραβαντινού, *Χρονογραφία της Ηπείρου* Β. 1895 σελ. 221 κ. εξ., Δ. Ευαγγελίδη, "Ηπειρωτικά Σημειώματα", *Νέος Ελληνομνήμων* ΙΑ' (1914), σελ. 316 κ. εξ., Σπ. Λάμπρου, "Ηπειρωτικά, Η λίμνη των Ιωαννίνων και επί της νησίδος αυτής μοναί", *Νέος Ελληνομνήμων* ΙΑ' σελ. 6. κ.εξ., του ιδίου "Περί της παιδείας εν Ιωαννίνοις" *Νέος Ελληνομνήμων* ΙΓ' (1916) σελ. 273 κ.ε.ξ., Α. Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά μνημεία Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* Α' (1926), σελ. 54, Μητροπολίτου Παραμυθίας και Πάργης Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαράς", *Ηπειρωτικά Χρονικά* Δ' (1929), σελ. 2 κ.εξ., του ίδιου. "Η Σχολή των Φιλανθρωπηνών εν Ιωαννίνοις", ό.π. σελ. 55 κ.εξ. D Pallas στο *Reallexikon z. Byz. Kunst* (1968), στ. 295 Σ. Ι. Δάκαρη, *Το Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήναι 1971 σελ. 17 κ.εξ., Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεία περί της Μονής του Αγίου Νικολάου του Ντίλιου εις την Νήσον των Ιωαννίνων", *Αρχαιολογικό Δελτίο* (1971) *Μελέται*, σελ. 159 κ.εξ., της ιδίας, "Νέα στοιχεία περί της Μονής των Φιλανθρωπηνών", Αρχαιολογικά Ανάλεκτα Αθηνών (ΑΑΑ), Ι' (1973), σελ. 457 κ.εξ., της ιδίας, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής* (διδ. διατριβή), Αθήνα 1983. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων - Ζωγραφική*, Γενική εποπτεία Μ. Γαρίδης - Αθ. Παλιούρας, Ιωάννινα 1993.

2. Εσωτερικά στο υπέρθυρο του Καθολικού της Μ. Φιλανθρωπηνών υπάρχει ιστορημένη μαρτυρία για τη Μοναστική Πολιτεία στο Νησί που μας δίνει τη χρονολογία της ίδρυσης του Μοναστηριού (1292), από τους άρχοντες των Ιωαννίνων Φιλανθρωπηνούς και φανερώνει την ξεχωριστή σχέση ανάμεσα στη μοναστική κοινότητα του Νησιού και το "κοινό" της πόλης των Ιωαννίνων. Άλλωστε άρχοντες της πόλης των Ιωαννίνων ιδρύουν, προστατεύουν ή διευθύνουν ως ηγούμενοι τις μονές του Νησιού: Στρατηγόπουλοι, Φιλανθρωπηνοί, Ντίλιοι, Αψαράδες, Σπανοί, Γικουμάτοι.

3. Χαρακτηριστική είναι η διαπίστωση του Π. Μυλωνά ότι *"...η γενική διάταξη του μοναστηριού δεν έχει αλλάξει μέσα στους αιώνες, αλλά είναι εκείνη που ήταν από πάντοτε"*, στο "Η Αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους" , *Νέα Εστία*, 1963, τ. 875 σελ. 194.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μοναστηριακού χώρου.

Τα μοναστήρια στο Νησί της Λίμνης των Ιωαννίνων ανήκουν στα ανοικτά ελεύθερα συγκροτήματα, γιατί είναι μικρά συγκροτήματα με περιορισμένη κλίμακα κτιριολογικών απαιτήσεων. Έτσι για την κάλυψη των κτιριολογικών τους αναγκών δεν χρειάζεται να αναπτυχθούν τόσο τα μοναστηριακά κτίσματα ώστε να σχηματίσουν τον ενιαίο συνεχή κλειστό περίβολο γύρω από το καθολικό[4], ο οποίος τελικά διαμορφώνεται με την εκμετάλλευση του άμεσου φυσικού περιβάλλοντος, που είναι καθοριστικός παράγων στη λειτουργική διάρθρωση, στη διάταξη και στο χαρακτήρα του χώρου στα μοναστήρια του Νησιού. Οι συγκεκριμένες συνθήκες εδάφους ο προσανατολισμός του ναού και η κατεύθυνση της προσπέλασης υπαγορεύουν κάθε φορά ανάλογες λύσεις[5].

Η έννοια της κλειστής περίκεντρης διάταξης[6], που φαίνεται στη Μονή των Φιλανθρωπηνών διαμορφώνεται από το συγκρότημα του καθολικού με την Λιτή και τους τρείς εξωνάρθηκες, που υψώνονται στη βόρεια πλευρά, από την Τράπεζα στην ανατολική, από ίχνη κτιρίων στην ανατολική και νότια πλευρά και από το διώροφο κτίριο (κελλιά) με την είσοδο του μοναστηριού, απλό διαβατικό στη δυτική πλευρά. Στη Μονή Προδρόμου η έννοια της κλειστής περίκεντρης διάταξης δημιουργείται από την εκμετάλλευση της απότομης πλαγιάς του βράχου που υπάρχει στη δυτική πλευρά, από το καθολικό που υπάρχει στη νότια πλευρά, το νεώτερο οίκημα με τα κελλιά σε μεγάλο μέρος της ανατολικής πλευράς, ενώ στο υπόλοιπο μέρος της ανατολικής πλευράς, και σε όλη τη βόρεια πλευρά η απουσία κτιρίων επέβαλε την κατασκευή περιβόλου. Στη Μονή του Ντίλιου ένας χαμηλός λιθόχτιστος περίβολος με τις μεγάλες κλίσεις διαμορφώνουν την ανατολική και νοτιοανατολική πλευρά του μοναστηριού, το Καθολικό με το νάρθηκα, τη βόρεια πλευρά, το Ηγουμενείο με τα κελλιά - νεώτερο κτίσμα - τη βορειοδυτική γωνία και σε επαφή με αυτό στη δυτική πλευρά βρίσκεται η πύλη του μοναστηριού, ενώ ένα μικρό νεότερο κτίριο υπάρχει στη νοτιοδυτική γωνία.

Στη Μονή Παντελεήμονος η νοτιοδυτική πλευρά ορίζεται από το απότομο έδαφος και μικρά διαμορφωμένα πλατώματα. Στο μέσο της πλευράς αυτής υπάρχει το καθολικό με το διώροφο κελλί. Στη νοτιοανατολική πλευρά υπάρχουν τα διώροφα κελλιά όπου δολοφονήθηκε ο Αλή Πασάς το 1822. Στο βόρειο άκρο υπάρχει το ανακαινισμένο διώροφο κτίριο των Αρχείων και της Βιβλιοθήκης της Μονής. Στο μέσον της βορειοδυτικής πλευράς διαμορφώνεται η είσοδος του μοναστηριού. Στη βορειοανατολική πλευρά προς το μέρος της λίμνης υπάρχουν ίχνη περιβόλου και κάποιας τοιχοποιίας. Έτσι ο μοναστηριακός χώρος δηλώνεται πιο ελεύθερα όπως και πιο ελεύθερη είναι η σχέση του Καθολικού με τα άλλα κτίσματα, ενώ το σχήμα του περιβόλου διατηρείται απλά σαν σύμβολο.

Ο κλειστός μοναστηριακός χαρακτήρας με τον υψηλό περιβάλλοντα τοίχο και τα υψηλά κτίρια εμφανίζεται στη Μονή Ελεούσας. Σε μικρό χώρο έχουμε το καθολικό με τα προσκτίσματά του και σε διάφορα επίπεδα επιβλητικά κτίρια για τα δεδομένα του Νησιού, με πολλούς χρηστικούς χώρους που παλαιότερα στέγαζαν την Ιερατική Σχολή.

Τα μοναστηριακά κτίσματα φέρουν τη σφραγίδα της ανώνυμης λαϊκής αρχιτεκτονι-

4. Κ. Παπαιωάννου, *Τα Ελληνικά Μοναστήρια ως αρχιτεκτονικές συνθέσεις* (διδ. διατριβή) Αθήνα 1977, σελ. 28, σημ. 39 και σχ. 47, 48, 284.

5. Α. Ορλάνδου, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1958, σελ. 13 κ.εξ.,

6. Για τη γενική διάταξη του βυζαντινού μοναστηριού βλ. Α. Ορλάνδου, ό.π. σελ. 7 ως 30.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κής. Είναι κατασκευασμένα με πηγαία αισθητική προδιάθεση ώστε να δημιουργούν ένα περιβάλλον στα ανθρώπινα μέτρα. Εκεί που υπάρχουν μεταγενέστερες προσθήκες ακολουθούν την αρχή της οργανικής ανάπτυξης και δένονται ελεύθερα με τις παλαιότερες κατασκευές ανανεώνοντας το γενικότερο γραφικό χαρακτήρα[7]. Γενικά υπάρχει ποικιλία μορφών και διαρκής ανανέωση εντυπώσεων.

Το Καθολικό στα μοναστήρια του Νησιού που βρίσκονται στη νοτιοδυτική πλευρά του, ακολουθεί, στην αρχιτεκτονική του, τη στεγαζομένη με καμάρα βασιλική, είτε απλή (Μ. Ντίλιου, Μ. Ελεούσης, Ναός Προφήτη Ηλία) είτε περιβαλλόμενη από νάρθηκες-εξαρτικούς (Μ. Φιλανθρωπηνών). Ξυλόστεγη με επίπεδη οροφή βασιλική είναι η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος, που βρίσκεται στη βορειοανατολική πλευρά του Νησιού μαζί με τη Μονή Προδρόμου, όπου επικρατεί ο τύπος του σταυρεπιστέγου μετά χορών ναού[8]. Χαρακτηριστικό για την αρχιτεκτονική των Μονών Προδρόμου, Φιλανθρωπηνών και Ελεούσης είναι η αψίδα του καθολικού που ανοίγεται στο πάχος του ανατολικού τοίχου και που εξωτερικά δεν είναι ορατή[9].

Το Καθολικό με το ιδιαίτερο πνευματικό του περιεχόμενο είναι το σημαντικότερο κτίσμα του μοναστηριακού συγκροτήματος και αποτελεί το επίκεντρο για την όλη σύνθεση. Γι' αυτό η κατασκευή του χαρακτηρίζεται πάντοτε από ξεχωριστή επιμέλεια και φροντίδα. Στο καθολικό της Μ. Φιλανθρωπηνών, κτίσμα αρχικά του 1292, όπως και στα υπόλοιπα αποτελεί εντυπωσιακό στοιχείο εκτός από τη λιτή του αρχιτεκτονική μορφολογία και η έλλειψη εξωτερικού διακόσμου που ήταν τόσο συνηθισμένος στα μνημεία της Ηπείρου και της Βορειοδυτικής Ελλάδος γενικότερα από τον 13ο ως το 15ο αιώνα. Μόνο ο Άγιος Νικόλαος της Μονής Ντίλιου, κτίσμα του 13ου αιώνα, διασώζει την επιμεληημένη πλινθοπερίκλειστη τοιχοποιία με την περίτεχνη πεντάλοβη τοξοστοιχία στις μακρές πλευρές, ενώ απλές κεραμοπλαστικές συνθέσεις στολίζουν και τις τέσσερις όψεις του.

Στα μοναστήρια του Νησιού το Καθολικό δεν ειναι το κέντρο της σύνθεσης αλλά βρίσκεται τοποθετημένο στην περίμετρο της αυλής με τη μία πλευρά του να αποτελεί τμήμα του περιβόλου της (εικ. 1).

Τα κελλιά, το ένα δίπλα στο άλλο συνήθως σε επαφή με το καθολικό, σχηματίζουν πτέρυγες με επιμήκη γραμμικό χαρακτήρα. Διατάσσονται στην περιφέρεια του σχήματος της αυλής και διαμορφώνουν κατά ένα μέρος τον περίβολό της. Η Τράπεζα, όπως υπάρχει στη Μ. Φιλανθρωπηνών, τοποθετημένη αμέσως μετά το Καθολικό, εντάσσεται στα κτίσματα του περιβόλου, όπως και άλλα κτίσματα (αποθήκες) για δευτερεύουσες λειτουργίες. Έτσι η αυλή όπως διαμορφώνεται στα μοναστήρια είναι συγχρόνως προαύλιο για τους επισκέπτες του μοναστηριού και ελεύθερος χώρος των μοναχών. Από άποψη μεγέθους βρίσκεται σε ήπιες σχέσεις προς τα ύψη των μοναστηριακών κτισμάτων που την περιβάλλουν, αφού αυτά δεν ξεπερνούν σε ύψος τους δύο ορόφους.

Το αίσθημα του χώρου ποικίλλει ανάλογα, ακόμα και με την παρουσία της φύσης μέσα στο χώρο (πλατάνια), αλλά η αίσθηση του περιορισμού διατηρείται τόσο, όσο χρειά-

7. Το γραφικό ύφος στην αρχιτεκτονική χαρακτηρίζεται από συνθετική ελευθερία. Είναι το αντίθετο της συμμετρίας και της κανονικότητας. Για την έννοια του γραφικού βλ. Π.Α. Μιχελή, *Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*, Αθήνα 1977, σελ. 49 (Η γραφικοτητα της μορφής).

8. Α. Ορλάνδος, "Οί σταυρεπίστεγοι ναοί τῆς Ἑλλάδος", *Ἀρχεῖον Βυζαντινῶν Μνημείων Ἑλλάδος (ΑΒΜΕ)*, Τόμος Α' (1935), σελ. 51.

9. Ίσως είναι ευκολότερη η κατασκευή της.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζεται για να ασκεί κάποια υποβολή και θρησκευτική διάθεση. Ιδιαίτερα στις Μ. Προδρόμου και Μ. Παντελεήμονος, συνδυάζεται με τη μορφή και τη διαμόρφωση του εδάφους, με αποτέλεσμα η ένταξη του συνόλου στο ευρύτερο φυσικό του περιβάλλον να παρουσιάζεται περισσότερο αρμονική. Ουσιαστική επίδραση για τον επισκέπτη έχει η είσοδος του μοναστηριού, αφού μέσω αυτής, θα προσεγγίσει το Καθολικό, το κορυφαίο στοιχείο του μοναστηριακού συνόλου. Η πορεία του από τον άξονα του διαβατικού έως ότου φτάσει στην είσοδο του ναού και ανακαλύψει τον άξονα του Καθολικού είναι σαφής, αφού το Καθολικό, τόσο με την ιερότητά του όσο και την μορφή του είναι ισχυρός πόλος έλξης για τον προσκυνητή. Στα μοναστήρια του Νησιού η πορεία είναι έμμεση, ακολουθεί τεθλασμένη διαδρομή, αφού η δυτική όψη του Καθολικού δεν χρησιμοποιείται ως κύρια είσοδος, γιατί αυτή διαμορφώνεται στην πλάγια όψη του, νότια προς το μέρος της αυλής.

Η διαμόρφωση του διαβατικού πάνω στην περιφέρεια των μοναστηριακών κτισμάτων και ο τρόπος με τον οποίο διαγράφεται η πορεία του προσκυνητή τον καλούν να πλησιάσει νοερά το Καθολικό. Η ενεργητική συμμετοχή του στη βίωση της σύνθεσης χαρακτηρίζει τη γραφική μοναστηριακή διάταξη των συγκροτημάτων της λίμνης του Νησιού των Ιωαννίνων και αξιοποιεί το μοναστηριακό τους χώρο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

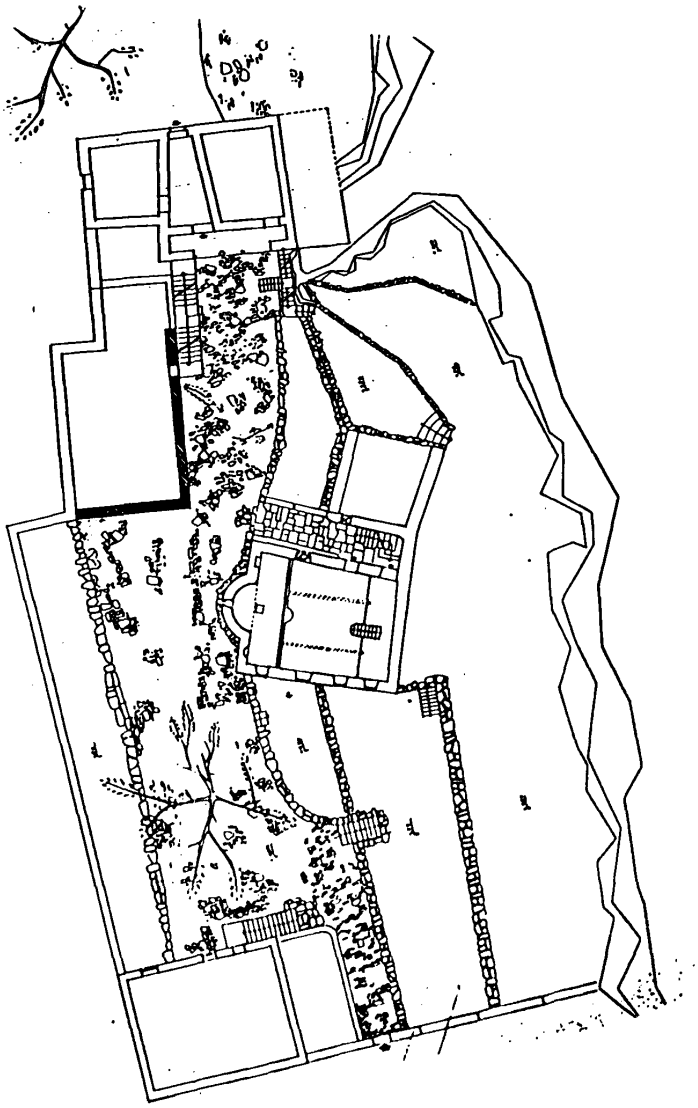
KATERINA PANAGHIOTOUNAKOU-PATSOYMA

THE MONASTERIES ON THE ISLAND OF IOANNINA LAKE AS ARCHITECTURAL COMPOSITIONS

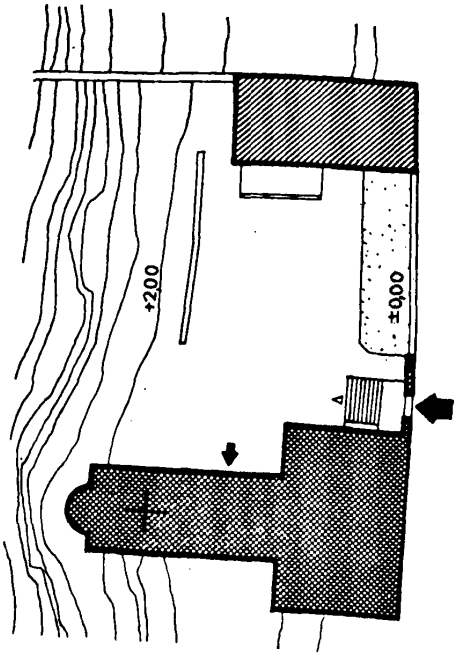
On the island in the lake of Ioannina there is a group of eight monasteries which were established during the byzantine and post-byzantine period.

On close examination of the monasteries Philantropinon, Diliou, Prodromou, Panteleïmonos and Heleousas, one notices that the form and character of the monasteries' premises constitute a free interpretation of the prototypes, without diverging (completely) from them. The monastery premises alone do not form the usual continuous enclosed yard around the "katholikon" because the building space needs of the monasteries are on a low scale. They comprise small groups of buildings - authentic examples of anonymous traditional, folk architecture, in each case the immediate natural enviroment, the orientation of the "katholikon" and the point of entrance result in common solutions.

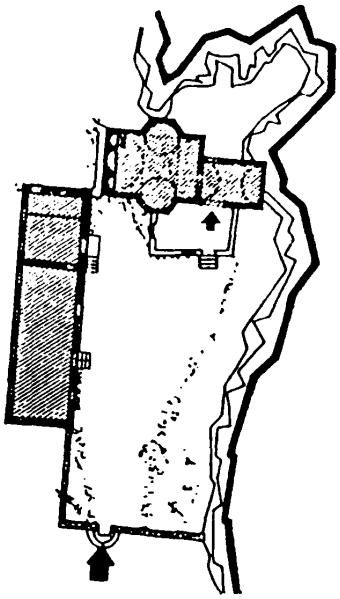
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



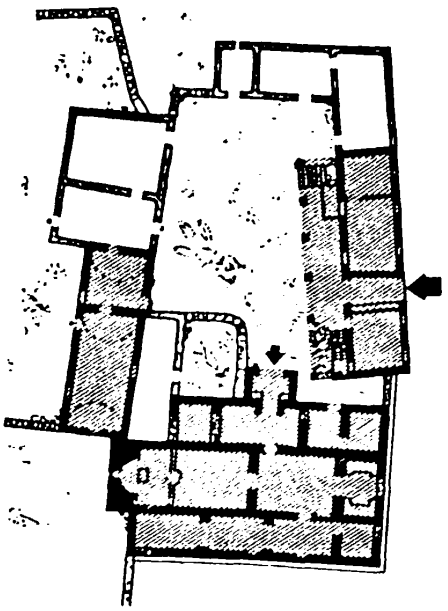
Μ. ΑΓ. ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ



Μ. ΝΤΙΛΙΟΥ



Μ. ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ



Μ. ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ

Εικ. 1. Τα τοπογραφικά διαγράμματα των Μ. Φιλανθρωπηνών, Ντίλιου και Προδρόμου προέρχονται από την Διδ. Διατριβή του Κ. Παπαιωάννου, Τα Ελληνικά Μοναστήρια ως αρχιτεκτονικές συνθέσεις, *Αθήνα 1977, σχ. 47, 48, 284. Το τοπογραφικό της Μ. Παντελεήμονος από Μοναστήρια Νησιού Ιωαννίνων-Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993, σελ. 316, 317.*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΥΗ ΔΗΜ. ΣΑΜΠΑΝΙΚΟΥ

ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΤΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΣΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟ ΤΩΝ ΤΡΙΩΝ ΙΕΡΑΡΧΩΝ ΤΗΣ Μ. ΒΑΡΛΑΑΜ ΜΕ ΤΙΣ ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΝΑΩΝ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΗΣ ΣΤΗΝ ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ ΚΑΙ ΣΤΗ Μ. ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ.

Στην ανακοίνωση αυτή εξετάζονται οι σχέσεις της παράστασης της Κοίμησης του οσίου Εφραίμ του Σύρου στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637, ζωγράφοι ο ιερέας Ιωάννης, "μετά των τέκνων αυτού")[1] με δύο παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ του δεύτερου μισού του 16ου αι. Πρόκειται για τις παραστάσεις: α) του δυτικού εξαρτικού της Μ. Φιλανθρωπηνών (1560)[2] και β) του εσωνάρθηκα του ναού της Κοίμησης στην Καλαμπάκα (1573, ζωγράφοι οι Κρήτες Νεόφυτος – ένας από

---

1. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών αποτελεί το θέμα της υπό εκπόνηση διδακτορικής μου διατριβής. Για το παρεκκλήσι: Α. Ξυγγόπουλου, "Παραστάσεις της Κοιμήσεως του Χρυσοστόμου και των μετ'αυτήν", *ΕΕΒΣ* 9 (1932), σσ. 351-360. Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σσ. 192-93, πιν. 49. Επίσης, σε διάφορους οδηγούς για τα Μετέωρα, ενδεικτικά: Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα, τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987, σσ. 46-47. Δημ. Σοφιανός, *Μετέωρα, οδοιπορικό*, Μετέωρα 1990, σσ. 24-25 και 34-35. Για τους ζωγράφους: Μαν. Χατζηδάκη, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ.1, Αθήνα 1986, σσ. 326-327. Οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου αναφέρονται και σε παλαιότερα λεξικά ζωγράφων, αλλά και σε νεώτερα άρθρα- καταλόγους που δεν παρατίθενται εδώ γιατί δεν αφορούν άμεσα το θέμα της ανακοίνωσης. Βλ. επίσης, Στ. Σδρόλια, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος στον άμβωνα του ναού της Κοιμήσεως Καλαμπάκας* (αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσ/νίκη 1988, σσ. 39-40. Για άλλη παράσταση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών την παράσταση του "μαινόμενου μονοκέρωτος": Εύη Δημ. Σαμπανίκου, "Η εικονογράφηση της σκηνής του "μαινομένου μονοκέρωτος" από το μυθιστόρημα "Βαρλαάμ και Ιωάσαφ" στην ελλαδική μεταβυζαντινή τοιχογραφία", Δωδώνη, *Επιστημονική Επετηρίς του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, τ. 1, 1990, σσ. 131-146.

2. Η συμμετοχή των Κονταρήδων στη διακόσμηση των τριών εξαρτικών (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, σσ. 181-83) έχει έκτοτε αμφισβητηθεί. Πιθανότερη θεωρείται η συμμετοχή των Κονταρήδων στη διακόσμηση του βορείου εξαρτικού, βλ. M.Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination etrangère*, Athènes 1989, σσ. 178-182 και A. Stavropoulou -Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989, σσ. 167-170 κυρίως 169. Για τους Κονταρήδες βλ. επίσης: H. Deliyanni-Doris, *Die Wardmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, σσ. 130-132 και 133-153, καθώς και σ. 19 για την Κοίμηση του οσίου Μελετίου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τους γιούς του Θεοφάνη – και ο ιερέας Κυριαζής). Θα πραγματευθώ κυρίως μία εικονογραφική λεπτομέρεια, το εκκλησάκι που συνήθως απεικονίζεται στη σύνθεση.

Η Κοίμηση του Εφραίμ[3] στο μονόχωρο δρομικό παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του ναού, δίπλα στην Κοίμηση του Αγίου Ιωάννου Χρυσοστόμου[4] και κάτω από τις παραστάσεις των εικοσιτεσσάρων οίκων του Ακαθίστου Ύμνου που ιστορούνται στις δύο άνω ζώνες.

Στην παράσταση του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών (εικ.1), η Κοίμηση του ασκητή καταλαμβάνει, κατά τα γνωστά πρότυπα, το κεντρικό και κάτω μέρος της σύνθεσης. Γύρω από το κεντρικό θέμα, απεικονίζονται, ως δευτερεύοντα επεισόδια, σκηνές του ασκητικού βίου. Τον τυλιγμένο στα νεκρικά οθόνια όσιο, στη νεκρική του κλίνη (ψάθινο στρώμα πάνω σε μαρμάρινη ή πέτρινη εξέδρα-σαρκοφάγο), περιβάλλουν ομάδες μοναχών

---

3. Βασική μονογραφία για το θέμα αποτελεί η (αδημοσίευτη) μελέτη της πρόωρα χαμένης Ευαγγελίας Ιωανιδάκη - Ντόστογλου, *Εικονογραφία της Κοίμησης οσίων και ασκητών 4ου-5ου αι.* (μεταπτυχιακή εργασία), Θεσ/νίκη 1987, βλ. όμως: Ευαγγελία Ιωαννιδάκη - Ντόστογλου, "Εφραίμ ο Σύρος και Μάρκος ο Ευγενικός", *Όγδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 1988, 45 κ.ε. και *ΔΧΑΕ* περ. Δ', τ. ΙΕ ' (1989-1990), σσ. 279-281. Για τη σκηνή της Κοίμησης του Εφραίμ βλ. επίσης: Γ.Α. Σωτηρίου, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Πατριαρχικός ναός και Σκευοφυλάκιο*, Αθήναι 1937, σσ. 31-32 πιν. 21. John R. Martin, "The Death of Ephraim in Byzantine and Early Italian Painting", *The Art Bulletin* 33 (1951), σσ. 217-255. Του ιδίου, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton 1954, σσ. 126-127. Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν*, Αθήναι 1957, σσ. 180-182, πιν. 21,2. Δημ. Πάλλα, "Εικόνα του Αγίου Ευσταθίου στη Σιλιμίνα", *Χαριστήριον εις Α.Κ. Ορλάνδον*, τ. Γ', Αθήναι 1966, σσ. 328-369, πιν. XCIII-CXI, κυρίως σσ. 356-365 και σημ. 138,141, 164. M. Chatzidakis, "Recherches sur le peintres Théophane le Crétois", *DOP* 23-24 (1969-70), σ. 330. Του ιδίου, "Les debuts de l'école cretoise et la question de l'école dite italogrecque", *Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδη*, Βενετία 1974, σσ. 169-211, κυρίως σσ. 189-195 και πίνακες ΚΒ'-ΚΕ' [Ανατύπωση του άρθρου και στον τόμο: M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, London 1976. M. Chatzidakis, "Essai sur l'école dite "italogrecque" précédé d' une note sur les rapports de l' art vénitien avec l' art crétois jusq' à 1500", *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, II, Firenze 1974]. Του ιδίου, *Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, σσ. 74-75, πιν. 20. Monique Bougrat, "L'Eglise Saint-Jean près de Koudoumas, Crète", *Cahiers Archéologiques* 30 (1982), σσ. 147-174, βλ. και σημ. 6. Επίσης στον τόμο: K. Weitzmann, *Le Icone*, Milano1983, 2 (1981,1) τη μελέτη των: G. Babic – Man. Chatzidakis, *Le Icone della peninsola balkanica e delle isole Greche* (2), σσ. 305-316 (κειμ.), 317-371 (εικ.). M.Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination ertangère*, Athenes 1989, σσ. 143-145, με εκτενή βιβλιογραφία πάνω στο θέμα. Αθ. Παλιούρας, *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο*, 1989, σσ. 108-110, εικ. 94. Βλ. επίσης τα σχετικά με την Κοίμηση του Εφραίμ λήμματα στα εικονογραφικά λεξικά: Louis Réau, *Ikonographie de l'art chrétien*, t-III* (A-F), Paris 1958, σσ. 435-436. *Reallexikon für Antike und Christendum*, t.5, Stuttgart 1964, σσ. 520-531, στο λήμμα: "Ephraem Syrus" του E. Beck (συντομογραφία: *RAC*). *Lexikon der Christlichen Ikonographie, Iconographie der Heiligen*, τ. 5, Wien 1973, σσ. 260-265, ιδίως σσ. 264-265, στο λήμμα: " Asketen Heilige" του P.Musseler. Επίσης, στο ίδιο λεξικό, τ. 6 -*Ikonographie der Heiligen*, σσ. 151-153, στο λήμμα: "Ephraim (Ephram) der Syrer" του J. Myslivec. *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst*, Lieferung 23, σσ. 136-160 και Lieferung 26, σσ. 161-182 Stuttgart 1984, στο λήμμα: "Koimesis" της Karoline Kreidle-Papadopoulos, ιδίως στις σελίδες 177-182.

4. Για την παράσταση αυτή: Α. Ξυγγοπούλου, "Παραστάσεις της Κοιμήσεως του Χρυσοστόμου και των μετ'αυτήν", ΕΕΒΣ 9 (1932), σσ. 351-360. Αθαν. Δ. Παλιούρα, *Η υπέρβαση του εφήμερου μέσα από την εικονογραφία των Τριών Ιεραρχών*, Έκδ. Δημοσιευμάτων Πανεπιστημίου Ιωαννίνων Ιωάννινα 1992, σσ. 19-25.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

και ασκητών που θρηνούν και προσκυνούν το σκήνωμα. Στο στήθος του είναι τοποθετημένη μία εικόνα του Χριστού "Ἄκρα Ταπείνωση". Δίπλα στο νεκρό, μοναχός κρατεί ανοιχτό βιβλίο με την επιγραφή:

φ. α': "Δευ/τε τελευ/αιον ασπασ/

φ. β': μόν δ/ωμεν αδελ/φει τό: δηλ. "Δεῦτε τελευταῖον ἀσπασμὸν δῶμεν ἀδελφοὶ τὸ ...", και είναι από τη Νεκρώσιμη Ακολουθία. Δίπλα στην κεφαλή του αγίου εικονίζεται ένας ιεράρχης που θυμιατίζει. Η ομάδα των μοναχών σχηματίζει γύρω από το σκήνωμα του οσίου ένα τόξο που προβάλλει το νεκρό. Την εντύπωση του τόξου επιτείνει το βραχώδες τοπίο στην απόχρωση της ώχρας, που περιβάλλει τοξωτά την κεντρική ομάδα.

Ακριβώς πάνω από τον όμιλο των μοναχών, εικονίζεται νεαρός μοναχός που χτυπά το σήμαντρο καλώντας τους ερημίτες των γύρω ασκητηρίων από τις ασχολίες τους. Από τα δεξιά έρχονται δύο μοναχοί, ο πιο ηλικιωμένος στη ράχη ημιόνου. Πιο πίσω ένας μοναχός έρχεται πάνω σε φορείο που μεταφέρουν δύο νεαροί μοναχοί, ενώ ένας άλλος, ηλικιωμένος, μεταφέρεται στη ράχη ενός νεοτέρου. Από τα αριστερά του ομίλου, γέροντας μοναχός πλησιάζει έρποντας, υποβοηθούμενος από δύο χαμηλά δεκανίκια, ενώ από το κάτω αριστερό άκρο πλησιάζουν άλλοι δύο μοναχοί, ο ένας από τους οποίους είναι καθισμένος στη ράχη λιονταριού, μοτίβο που παρουσιάζεται στις περισσότερες Κοιμήσεις του Εφραίμ και που προέρχεται από σχετικό επεισόδιο του Βίου του οσίου Γερασίμου του Ιορδανίτου[5]. Οι ασκητές που πλησιάζουν δημιουργούν ως σύνολο ένα δεύτερο όμιλο, σε ένα νοητό τόξο γύρω από τον πρώτο. Τη σύνθεση κλείνει μία τρίτη ομάδα μοναχών που εικονίζονται σε στιγμές του ασκητικού βίου. Απεικονίζονται επτά μενονωμένα επεισόδια, σε σπηλιές που ανοίγονται μέσα στο βραχώδες τοπίο. Στα δεξιά, νέος μοναχός ασχολείται με την κατασκευή κουταλιού[6] δίπλα σε μικρό ναΐσκο, το "Κυριακόν" προφανώς, της μοναστικής κοινότητας. Πάνω από το άνοιγμα της σπηλιάς, εικονίζεται γέροντας ερημίτης σε στάση περισυλλογής. Το άνοιγμα κλείνει χαμηλός φράχτης. Στ'αριστερά των δύο προηγουμένων σκηνών, μέσα σ'ένα τρίτο άνοιγμα σπηλιάς, γέροντας μοναχός καθισμένος μπροστά σε αναλόγιο με βιβλίο, υπαγορεύει προς ένα νεότερο μοναχό που γράφει στο βιβλίο που έχει στα γόνατά του. Δίπλα στη σπηλιά, περίπου στο κέντρο της σύνθεσης, εικονίζεται στύλος με στυλίτη άγιο στην κορυφή του, ο οποίος δέχεται προμήθειες μέσα σε καλάθι που γεμίζει ένας πολύ νέος μοναχός στη βάση του στύλου. Αριστερά, γέροντας μοναχός δέεται μέσα σε άνοιγμα σπηλιάς, μέσα σ'ένα δεύτερο άνοιγμα δύο μοναχοί (ένας ηλικιωμένος και ένας νεότερος) ασχολούνται με την καλαθοπλεκτική (καλάθια είναι κρεμασμένα στις τρεις από τις έξι σπηλιές, από ένα σε κάθε οροφή), ένας δεύτερος γέροντας προσεύχεται στην εικό-

5. Βλ. κείμενο της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Κατάλογος έκθεσης για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρίας (1884-1984), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, 6/10/84-30/6/85*, εικ. αρ. 15, σσ. 28-29 και πιν. 15. Νέα στοιχεία για την εικόνα αυτή σε πρόσφατο άρθρο της, βλ. παρακάτω σημ. 15-αρ. 9.

6. Βλ. Martin, *Art Bul.* 33 (1951), σσ. 223-24. Πρόκειται για χαρακτηριστικό μοτίβο μεταξύ των δευτερευόντων επεισοδίων. Για το μοτίβο του στυλίτη: Α. Ξυγγοπούλου, "Οι στυλίται εις την βυζαντινή τέχνην", *ΕΕΒΣ* 19 (1949), σσ. 116-129.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

να του Χριστού, ενώ σ'ένα τρίτο άνοιγμα δύο ηλικιωμένοι μοναχοί συζητούν χειρονομώντας ζωηρά.

Στο άνω κεντρικό τμήμα της σύνθεσης (πάνω ακριβώς από το μοναχό με το σήμαντρο, στον άξονα δηλαδή της σύνθεσης) ένας άγγελος φέρνει την ψυχή του αγίου (ως σπαργανωμένο βρέφος, στο συνήθη δηλαδή τύπο) στον ουρανό, ο οποίος ορίζεται ως ημικύκλιο, αποτελούμενο από τρεις ταινίες σε αποχρώσεις του γαλάζιου, με κόκκινα και λευκά αστέρια και μικρά σύννεφα.

Μικρά δένδρα, φυτά και λουλούδια ξεπηδούν από τις σχισμές των βράχων, δημιουργώντας την εντύπωση πλούσιας βλάστησης στο τοπίο. Κυριαρχούν τα γαιώδη χρώματα (ώχρα, καστανοκόκκινο, πράσινο). Το σκούρο μπλε βάθος του ουρανού είχε αρχικά επιζωγραφιστεί με ανοιχτότερο γαλάζιο[7], η επιζωγράφιση έχει όμως απολεπιστεί. Διατηρείται έτσι ανέπαφη η (ανορθόγραφη) επιγραφή της σκηνής στο άνω μέρος:

Η CYNAΞHC TOY AΓIOY EYΦPAIM TOY CYPOY THC KOIMHCEOC

Η Κοίμηση του Εφραίμ, είναι, όπως όλες οι Κοιμήσεις ασκητών και ιεραρχών, θέμα που αντλεί την καταγωγή του από την Κοίμηση της Παναγίας[8] και έχει τις ρίζες του στη βυζαντινή (παλαιολόγεια) ζωγραφική. Η παράσταση περιγράφεται λεπτομερώς σε μία από τις "εκφράσεις" του πρώτου μισού του 15ου αι., του Μάρκου ή του Ιωάννη Ευγενικού[9]. Ο πυρήνας της σύνθεσης αποτελείται από την Κοίμηση του οσίου Εφραίμ. Γύρω της προστίθενται σκηνές από τη ζωή των ερημιτών. Ορισμένες από τις σκηνές αυτές, εντοπίστηκαν σε εικονογραφήσεις χειρογράφων, όπως στους κώδικες του Ιωάννου της Κλίμακας του 11ου αι., Vat. gr. 394 και Princeton, καθώς και σε άλλες μοναστικές πηγές-χειρόγραφα[10]. Σκηνές από τη ζωή των ασκητών συναντώνται και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα του μυθιστορήματος "Βαρλαάμ και Ιωάσαφ"[11]. Ο υποτιθέμενος συριακός κύκλος[12], είναι βεβαίως, ως αναπόδεικτος, αμφισβητίσημος.

Ο Θεοφάνης, οι εικονογραφικές καταβολές του οποίου είναι όπως γνωρίζουμε[13]

---

7. Το ίδιο συνέβη και στο βάθος των περισσοτέρων σκηνών του μνημείου.

8. Βλ. πρόχειρα, Garidis, *La peinture murale....*, σ.143.

9. Για το κείμενο της "Έκφρασης": C. Kayser, *Philostratei libri de Gymnastica que supersunt...accedunt Marci Eugenici Imagines et Epistulae,* Heidelberg 1840, σ. 142 κ.ε. A. Munoz, "Le Ekfrasis nella letterature bizantina e il loro rapporti con l'arte figurata", *Recueil à la Memoire de N. Kondakov,* Prague 1926, σσ. 139-142.

10. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 222.

11. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder ...*, σσ. 126-127: "Υπάρχει λόγος να πιστέψουμε ότι ο ίδιος ασκητικός κύκλος ανανακλάται σε ένα από τα χειρόγραφα του μυθιστορήματος "Βαρλαάμ και Ιωάσαφ, ..., το Paris gr. 1128, του 14ου αι., που περιέχει εκτενή εικονογράφηση, όχι μόνο από τα αφηγηματικά μέρη του κειμένου, αλλά και από τα θεολογικά αποσπάσματα. Ανάμεσα στα δεύτερα υπάρχουν διάφορες σκηνές με ερημίτες στην έρημο... Ιδιαιτέρως άξια μνείας είναι η μικρογραφία στο fol. 64v, στην οποία ο Βαρλαάμ διηγείται στον Ιωάσαφ τη ζωή των μοναχών και των αναχωρητών" (βλ. Sirarpie Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Ioasaph,* Paris 1937, πιν. LXVII, αρ. 265).

12. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 222 κ.ε., καθώς και Garidis, *La peinture murale ...*, σσ. 143-144, σημ. 647, όπου αμφισβητείται η ύπαρξη τέτοιου κύκλου.

13. Garidis, *La peinture murale ...*, σ. 143.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

παλαιολόγειες, εισάγει το θέμα στην εντοίχια ζωγραφική του 16ου αι., μάλλον από την Κρήτη[14], το επεξεργάζεται έχοντας τα παραδείγματα των γνωστών μεταβυζαντινών φορητών εικόνων[15] ως πρότυπα, αλλά και υπό το πρίσμα δυτικών επιδράσε-

14. Κυρίως: Κ. Λασιθιωτάκης, "Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης", *Κρητικά Χρονικά* 21 (1969), σσ. 459-493, κυρίως σ. 493. Bougrat, "L'Eglise Saint-Jean...", *CA* 30 (1982), σ. 147 κ.ε. Garidis, *La peinture murale ...*, σ. 144, σημ. 648. Πρόκειται για τις δύο γνωστές τοιχογραφίες της Κοίμησης του Εφραίμ του 14ου αι. στην Κρήτη, στο σπήλαιο του Αγ. Ιωάννη κοντά στον Κουδουμά (1360) και στο ναό του Αγ. Βασιλείου Γλώσσας Κισσάμου (1359).

15. Βυζαντινές και κυρίως μεταβυζαντινές εικόνες που εικονογραφούν το θέμα (δε θα αναφερθούμε σε εικονογραφημένα χειρόγραφα όπως το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', βλ. *Il Menologio di Basilio II*, Turin 1907, II, cod. Vat. gr. 1613, fig. 354) της Κοίμησης του Εφραίμ, συνήθως, αλλά και αδιαγνώστων ασκητών – η κατάταξη γίνεται έτσι προς διευκόλυνση της ταξινόμησης – είναι οι εξής:

Ι. Η εικόνα της Μ. Σινά του 13ου αι., βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου *Εικόνες της Μονής Σινά*, τ.2 (κειμ.), Αθήνα 1958, σ. 60, σημ. 4, όπου αναφέρεται ως "εικών Κοιμήσεως Ερημίτου", "μεγάλως όμως εφθαρμένη". Βλ. επίσης, Chatzidakis, "Les débuts...", σ. 194, σημ. 87, πιν. ΚΕ' 1, όπου διατυπώνεται με επιφυλάξεις η υπόθεση ότι απεικονίζεται η Κοίμηση του Αγ. Αρσενίου, λόγω της ύπαρξης του ονόματος "Αρσένιος" στο κάτω μέρος που μπορεί όμως να είναι το όνομα του αφιερωτή. Αυτό βέβαια δε συνεπάγεται την ταύτιση του απεικονιζομένου ασκητή(;) με τον Εφραίμ το Σύρο, καθώς μπορεί να απεικονίζεται κάποιος άλλος, αδιάγνωστος, ασκητής.

ΙΙ. Εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ του Ανδρέα Παβία στο ναό του Αγ. Κωνσταντίνου Ιεροσολύμων (β' μισό 15ου αι.), βλ. Chatzidakis, "Les Débuts ...", σ. 188 κ.ε., πιν. ΚΒ' 1-2, Επίσης, *Η Βυζαντινή Τέχνη-Τέχνη Ευρωπαϊκή, κατάλογος 9ης έκθεσης Συμβουλίου της Ευρώπης*, Αθήνα 1964, εικ. αρ. 266 (εδώ, η παλαιότερη χρονολόγηση της εικόνας στο α' μισό του 16ου αι.). Ακόμη, G. Babic – Chatzidakis, *Le icone...*, 311, σσ. 320.

ΙΙΙ. Εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ στο Οικουμενικό πατριαρχείο (Κωνσταντινούπολη) που χρονολογήθηκε αρχικά από τον Γ. Σωτηρίου στο α' μισό του 15ου αι., βλ. Σωτηρίου, *Κειμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου...*, σσ. 31-32, πιν. 21. Επίσης, Ξυγγοπούλου, *Σχεδίασμα...*, σ. 163, σημ. 2 και σ. 180 (χρονολογεί στα τέλη του 16ου αι.) Πάλλα, "Εικόνα του Αγ. Ευσταθίου...", σσ. 356-363, πιν. 90 (γ' τέταρτο 15ου αι. βλ. Chatzidakis, "Les Débuts...", σ. 190 κ.ε. Garidis, *La peinture murale ...*, σ. 144. Αθ. Παλιούρας, *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο*, σσ. 108-110, εικ. 94 (15ος αι.).

ΙV. Εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ στη Μ. Ιβήρων, βλ. G. Millet, "Recherches au Mont-Athos", BCH 29 (1905), σσ. 105-141, κυρίως σσ. 135-136 και Chatzidakis, "Les débuts...", σσ. 190 κ.ε., 202, πιν. ΚΓ' . Και οι δύο τη χρονολογούν περί τον 15ο αι..

V. Εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ στη Μ. Ζωοδόχου Πηγής Πάτμου. Βλ. *Η Βυζαντινή Τέχνη-Τέχνη Ευρωπαϊκή*, αρ. 267 (α' μισό 16ου αι.). Επίσης Χατζηδάκη, *Εικόνες της Πάτμου...*, σσ. 74-75, πιν. 20 (αρ. 22).

VI. Εικόνα Κοίμησης του Εφραίμ της Συλλογής Henniker-Heaton στο Worchester, βλ. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 217, εικ. 3 και Chatzidakis, "Les débuts...", σσ. 190-191, αρ. 75 και σ. 202.

VII. Εικόνα Κοιμήσεως του Εφραίμ της Συλλογής Ν. Εμπειρίκου, άλλοτε στη Συλλογή Ε. G. Spenser Churchill, βλ. *Η Βυζαντινή Τέχνη-Τέχνη Ευρωπαϊκή*, αρ. 269 και Chatzidakis , "Les débuts...", σ.193 αρ. 83, 202, πιν.. ΚΕ' 2 (Essai, σ. 96, αρ.1 και σ. 113, πιν. 79).

VIII. Η εικόνα της Συλλογής Κανελλοπούλου με την Κοίμηση αδιαγνώστου ασκητή, βλ. *Η Βυζαντινή Τέχνη-Τέχνη Ευρωπαϊκή*, αρ. 268, Chatzidakis, "Les débuts...", σ. 190 κ.ε. και Μ.Σ. Μπρούσκαρη, *Το Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλοπούλου*, Οδηγός, Αθήνα 1985, σ. 126, αρ. 124.

ΙΧ. Εικόνα της Κοίμησης του Εφραίμ του Βυζαντινού Μουσείου, βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου. "Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου σε μια πρώϊμη κρητική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου", *Ευφρόσυνον, αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, σσ. 41-55, πιν. Α'-Β' και 1-8, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Η εικόνα παρουσιάσθηκε το 1984 σε έκθεση του Βυζαντινού Μουσείου ως "Κοίμηση του οσίου Ισιδώρου(;)", βλ. και το κείμενο της Ποταμιάνου, *Κατάλογος της έκθεσης για τα 100 χρόνια ...*, σσ. 28-29 , πιν. 15.

Χ. Πρέπει εδώ να προστεθεί και η εικόνα της Κοίμησης του Εφραίμ του Εμμ. Τζανφουρνάρη στο Βατικανό, έργο του 17ου αι., το οποίο αρχικά θεωρήθηκε παλαιότερο, βλ. Ο. Wulff-M. Alpatov, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresden 1925, σ. 234, εικ. 99. Επίσης, A. Mũnoz, *I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ων[16] και χρησιμοποιεί το σχήμα και σε Κοιμήσεις άλλων αγίων[17]. Η πρώτη γνωστή απεικόνιση της Κοιμήσεως του Εφραίμ στη μεταβυζαντινή τοιχογραφία βρίσκεται έτσι αρκετά

---

provenienti dalla Biblioteca Vaticana, Roma 1928, σ. 9, αρ. 1, πιν. I και John Martin, *Art Bul.* 33, σσ. 217, 219, πιν. 1, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

XI. Εικόνα της Μ. Οδηγήτριας Γωνιάς Κισσάμου Χανίων. Αποδίδεται στο ζωγράφο Γεώργιο Στάη, χρονολογείται στα 1705, βλ. Chatzidakis, "Les débuts...", σ. 191, σημ. 75 και *Τα μοναστήρια της Κρήτης,* εκδ. Τράπεζας Κρήτης, Αθήνα 1987, σ. 237, εικ.3. Σημειώνουμε εδώ και την άγνωστη εικόνα που περιγράφει ο Ευγενικός, 14ου-15ου αι., βλ. Kayser, *Philostratei...*

XII. Εικόνα (Κοίμηση οσίου Εφραίμ ή οσίου Σάββα) η οποία αναφέρεται πως υπήρχε στο Λονδίνο το 1968, βλ. *8th Annual Exhibition of Icons,* 1968, Temple Gallery, London (κατάλογος), αρ. 15 και Chatzidakis, "Les débuts...", σ.191, σημ. 75. Το σχήμα και η διάταξη των εικόνων της Κοίμησης του Εφραίμ χρησιμοποιήθηκαν και σε εικόνες με Κοιμήσεις άλλων οσίων και ασκητών. Πρόκειται για τις εξής: I. Κοίμηση οσίου Ονουφρίου, στο Βυζαντινό Μουσείο, βλ. Γ. Σωτηρίου, *Οδηγός του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών,* Αθήναι 1931 (2), σ. 76, αρ. 117 και στους γαλλικούς οδηγούς (του ιδίου) του 1932 και 1955. II. Κοίμηση οσίου Σάββα, στο Μουσείο Μπενάκη, βλ. Α. Ξυγγόπουλου, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου-Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλίνων έργων των βυζαντινών και μετά την Άλωσιν χρόνων* (οδηγός), Αθήναι 1951, σσ. 23-24 (αρ. 19), πιν. 18. III. Κοίμηση οσίου Σάββα, στο Μουσείο Λευκάδας, βλ. *From Byzantium to el Greco, Greek Frescoes and Icons,* Athens 1987, κατάλογος έκθεσης, αρ. 47, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. IV. Κοίμηση οσίου Σάββα στο Βυζαντινό μουσείο, βλ. Ι. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία,* Αθήναι 1979, σ. 117 κ.ε. και 173, αρ. 79, πιν. 72. Επίσης, κατάλογος έκθεσης για τα 100 χρόνια..., αρ. 27, σ. 40. Δε θα αναφερθώ βέβαια καθόλου σε εικόνες ή τοιχογραφίες Κοιμήσεων αγίων με διαφορετικά εικονογραφικά στοιχεία και συνεπώς διαφορετική καταγωγή (π.χ. Κοιμήσεις ιεραρχών ή οι εικόνες των Κοιμήσεων Αγ. Δημητρίου και Αγ. Σπυρίδωνος στο Ινστιτούτο της Βενετίας), καθώς το ενδιαφέρον εδώ επικεντρώνεται σε Κοιμήσεις ασκητών στην έρημο, με δευτερεύοντα επεισόδια και συναφή τυπολογικά στοιχεία. Εξαιρώ δηλαδή όλες τις άλλου τύπου Κοιμήσεις αγίων και ιεραρχών.

16. Τα δυτικά παραδείγματα είναι αρκετά: I. Η Κοίμηση του Εφραίμ εικονίζεται ανάμεσα σε άλλες σκηνές από τη ζωή των αναχωρητών στην τοιχογραφία της "Θηβαΐδος" στο Camposanto της Pisa, κοντά σε άλλα αναλόγου εμπνεύσεως θέματα (Θρίαμβος του Θανάτου, Δευτέρα Παρουσία, Άδης) που έχουν εκτελεστεί πιθανότατα από τον Πιζανό ζωγράφο Francesco Traini και το συνεργείο του κατά τα μέσα του 14ου αι. (μετά το 1348). Πολλές από τις λεπτομέρειες συνδέονται με την "Έκφραση" του Ευγενικού. Βλ. Fr. Antal, *Florentine Painting and its Social Bacground. The Bourgeois Republic before Cosimo de Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries,* London 1947 (1), New York (χ. χρ.), σσ. 187-188, εικ. 32 και M. Garidis, *La peinture murale...,* σ. 143, σημ. 647, όπου και όλα τα δυτικά παραδείγματα. Για τη "Θηβαΐδα" βλ. επίσης: Enzo Carli, *Pittura Pisana del Trecento,* τ.1: *Dal "Maestro di S. Torpe" al "Trionfo della Morte"* Milano 1958, σσ. 50-54 (55-74), εικ. 55-56, 71, όπου κατονομάζεται και ο Maestro Padano ως συνεργάτης του Fr. Traini στην τοιχογραφία. Για το Francesco Traini: Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance (a List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places), Central Italian and North Italian Schools,* τ. I: κείμενο-τ. II-III: πίνακες, London 1968 (2) (1932-1), σσ. 431-432, πιν. 296-298. Επίσης Alastair Smart, *The Dawn of Italian Painting,* Oxford 1978, σσ. 117-122 και εικ. C, αρ.8. Πρέπει να σημειωθεί εδώ η ταύτιση των όρων "Θηβαΐδα" και "Σκήτη", από το γάλλο αρχαιολόγο και περιηγητή Leon Heuzey, βλ. Leon Heuzey, *Excursion dans la Thessalie turque en 1858,* Paris 1927 (1), ή την ελληνική μετάφραση Leon Heuzey, *Οδοιπορικό στην Τουρκοκρατούμενη Θεσσαλία το 1858* (μτφρ. Χ. Ι. Δημητρουλόπουλος, σχόλια-επιμέλεια Θ.Α. Νημάς), Θεσσαλονίκη 1991, κυρίως τις σσ. 158, 209 κ.ε. Άλλες "Θηβαΐδες": II. Lorenzo Monaco, Σκηνές βίου Αγ. Ονουφρίου, στην Αγ. Τριάδα Φλωρεντίας (περί το 1420), βλ. Antal, *Florentine Painting ...,* σ. 320, εικ. 115a. III. Gherardo Starmina (1360/65-1409/13), "Θηβαΐδα" στο Μουσείο Uffizi, βλ. Antal, *Florentine Painting...,* σ. 321, εικ. 114-115b. Εντυπωσιακή είναι στο έργο αυτό η συμφωνία των λεπτομερειών με τις περιγραφές του Ευγενικού. Βλ. (Garidis, *La peinture murale...,* σ. 143, σημ. 647), Martin, *Art Bul.* 33, σσ. 223-225 και Chatzidakis, "Les débuts...", σ. 191-195. Συμφωνα με όλους τους ερευνητές, το θέμα το παίρνουν από χειρόγραφα του 10ου-11ου αι., και το εμπλουτίζουν οι Ιταλοί ζωγράφοι του

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κοντά στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών και μάλιστα στο μνημείο που σηματοδοτεί την αρχή της "κρητικής" ζωγραφικής, δηλαδή στη Μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527)[18] (εικ. 2). Παρατηρούμε επιπλέον ότι η σκηνή της Κοίμησης του Εφραίμ στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών, χαρακτηρίζεται, παρά την αφηγηματικότητά της, από αυστηρή συγκρατημένη έκφραση και κίνηση, είναι δηλαδή καθαρά κρητική[19]. Είναι ολοφάνερο

14ου αι. Από τους Ιταλούς το ξαναπαίρνουν οι μεταβυζαντινοί ζωγράφοι, οι οποίοι εισάγουν επίσης στις συνθέσεις τους νέα στοιχεία από την εμπλουτισμένη ιταλική εκδοχή του θέματος. Κατά το 13ο-14ο αι. το θέμα υπάρχει ταυτόχρονα στη βυζαντινή και στην ιταλική ζωγραφική, π.χ.. η εικόνα του Σινά (13ος αι.), βλ. σημ. 15 και οι δύο εκκλησίες της Κρήτης, βλ. σημ. 14. Άλλα δυτικά παραδείγματα: IV. Προσευχητάριο της Συλλογής Earl of Crawford and Balcarres στο Λονδίνο, έργο τοσκανικό του οψίμου 13ου αι., βλ. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 218, εικ. 5. Εδώ και οι προηγούμενες δημοσιεύσεις της εικόνας. V. Ο πίνακας του Εθνικού Μουσείου της Βουδαπέστης, βλ. κυρίως W. Suida, *Studien zur Trecentomalerei, Repertorium Für Kunstwisserchaft,* XXXI (1908), σ. 208. Δεν έγινε ποτέ ως τώρα απόπειρα διεξοδικής ερμηνείας των έργων αυτών. Για τον πίνακα του Starmina, για παράδειγμα, διατυπώνεται η υπόθεση ότι βασίζεται στους θρύλους των "Vite de Santi Padri" του Domenico Cavalca, βλ. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 223 και U. Procacci, "Cherardo Starmina", Rivista d'Arte, XVII (1935), σ. 350, σημ. 1. Σχέσεις με το ίδιο κείμενο εντοπίζουν και όσον αφορά το Προσευχητάριο Crawford αλλά και τη "Θηβαΐδα" του Camposanto. Γενική εκτίμηση βέβαια παραμένει η ύπαρξη βυζαντινού προτύπου. Οι παραλείψεις του στυλίτη και του μοναχού με το σήμαντρο ερμηνεύονται εύκολα καθώς οι μορφές αυτές είναι χωρίς σημασία για το δυτικό μοναχισμό και αποκαλύπτουν το πνεύμα με το οποίο οι ιταλοί ζωγράφοι ενσωμάτωσαν ένα παραδοσιακό θέμα σε μία νεά σύνθεση, βλ. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 223 κ.ε. Όσον αφορά τον τίτλο "Θηβαΐς", ο John R. Martin (ο.π.) τον θεωρεί ανακριβή συνεκδοχή αιγυπτιακής τοπωνυμίας, καθώς το σκηνικό αφορά, κατά ένα μεγάλο μέρος τουλάχιστον, "πράξεις" ερημιτών της Συρίας. Φιλολογικές σχέσεις καταδείκνυνται και με πολλά άλλα κείμενα της πατερικής και ασκητικής φιλολογίας, δηλαδή τις συριακές "Πράξεις του Εφραίμ", τα "Αποφθέγματα" του Ιωάννη Μόσχου (Pratum Spirituale), το έργο του Παλλαδίου και την "Religiosa Historia" του Θεοδωρήτου. Για τα παραπάνω βλ. Martin, *Art Bul.* 33, σσ. 221-223, όπου και η βιβλιογραφία. Επίσης, στο πρώτο κεφάλαιο της ανέκδοτης εργασίας της Ευαγγελίας Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, βλ. σημ. 3, εξετάζοντας οι σχέσεις με αυτά τα κείμενα.

17. Στην Κοίμηση του Αγ. Νικολάου στην Μ. Αγ. Νικολάου Αναπαυσά (1527) (χωρίς βέβαια δευτερεύοντα επεισόδια αφού πρόκειται για Κοίμηση ιεράρχη), βλ. πρόχειρα Chatzidakis, "Recherches...", *DOP* 23-24, σ. 316, εικ. 15 και στην Κοίμηση του Αγ.Αθανασίου στην Τράπεζα της Μ. Μεγ. Λαύρας (1535), βλ. Gabriel Millet, *Monuments de l' Athos. Les Peintures,* Paris 1927, πιν. 150-2. Ο ζωγράφος υιοθετεί στις Κοιμήσεις αυτές κυρίως το κεντρικό σχήμα της σύνθεσης του Εφραίμ, όχι τα δευτερεύοντα επεισόδια, τα οποία δε θα είχαν εδώ συγκεκριμένο νόημα.

18. Για το μνημείο: Chatzidakis, "Recherches...", *DOP* 23-24, σσ. 315-318, εικ. 1-16. Πρόκειται για το πρώτο μεταβυζαντινό παράδειγμα, ενώ το αμέσως προηγούμενο είναι οι δύο υστεροβυζαντινές τοιχογραφίες της Κρήτης, βλ. σημ. 14. Αναφέρεται επίσης μία ακόμη τοιχογραφία του τέλους του 14ου αι. στη Nova Pavlica της Σερβίας (1398), βλ. Louis Réau, *Iconographie...,* t.III*, σ. 435 και *Lexikon der Christrlichen Ikonographie Heiligen...*, τ. 2, σσ. 151. Πρέπει επίσης να προστεθεί εδώ και η τοιχογραφία της Κοίμησης του Αγ. Ευθυμίου στο παρεκκλήσι του Αγ. Ευθυμίου στον Αγ. Δημήτριο Θεσαλονίκης (1303), βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης,* Αθήναι 1952, σ. 218, πιν. 89β και Th. Gouma-Peterson, "The Parecclesion of St. Euthymios in Thessalonika: Art and Monastic Policy under Andronicos II", *Art Bul.* 58 (1976), σ. 177, εικ. 14. Βλ. τέλος και Ποταμιάνου, "Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ...", *Ευφρόσυνον,* σ. 44, σημ. 10, για μια εικόνα ή τοιχογραφία της Κοίμησης του Αγ. Παύλου του εν Λάτμω, για την οποία δε διαθέτω περισσότερα στοιχεία.

19. Εξάλλου η Κοίμηση του Εφραίμ δεν είναι θέμα που χαρακτηρίζει τη λεγόμενη βορειοδυτική ελλαδική σχολή, βλ. Α.Τούρτα, *Οι ναοί του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι-Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι,* Αθήνα 1991 (2), σ. 215.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ότι αυτό που κυρίως αντιγράφεται είναι η παράσταση του Θεοφάνη στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά, που αποτελεί εξάλλου μόνιμη επιλογή του ζωγράφου Ιωάννη και του συνεργείου του, στο βαθμό που μπορούν βέβαια να το κατορθώσουν, με αρκετή πάντως επιτυχία. Οι επιλογές του Θεοφάνη διαμορφώνουν όμως το θέμα στη συγκεκριμένη μορφή.

Οι δύο παραπάνω παραστάσεις δε διαφέρουν εικονογραφικά παρά σε ελάχιστες λεπτομέρειες: η πανίδα (λεοπάρδαλη, κουκουβάγια, δύο άλλα αιλουροειδή) που διασκορπίζεται στη σκηνή του Θεοφάνη, δεν υπάρχει στην παράσταση των ζωγράφων του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών, ενώ αντιθέτως στο τοπίο του Θεοφάνη δεν υπάρχει τόσο πυκνή βλάστηση. Στην παράσταση του παρεκκλησίου παραλείπεται επίσης μία ακόμη μορφή γέροντα ασκητή σε σπηλιάς, στο άνω αριστερό μέρος της σύνθεσης και ένας φοίνικας στο κάτω δεξιό άκρο. Απλοποιείται επίσης κάπως ο ναΐσκος στα δεξιά (εικ. 4), ο οποίος στην παράσταση του Θεοφάνη αποδίδεται με περισσότερο ρεαλισμό, σύμφωνα με την αναγεννησιακή προοπτική (εικ. 3). Στη σύνθεση του Θεοφάνη εικονίζεται μάλιστα και η Παναγία Βρεφοκρατούσα στο υπέρθυρο της εισόδου του μικρού ναού, γεγονός που βοηθά στην ταύτιση του συγκεκριμένου ναΐσκου με την Παναγία Δούπιανη, το μονόχωρο ναό που αποτελούσε από τα τέλη του 12ου ή αρχές 13ου αι. το "Κυριακόν" της σκήτης των Σταγών[20] (εικ. 5-8). Αν καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι ο Θεοφάνης απεικονίζει αυτό το συγκεκριμένο ναό, μπορούμε και να υποθέσουμε ότι οι σκηνές του μοναστικού βίου που απεικονίζονται και στις δύο τοιχογραφίες, κυρίως βέβαια στην παράσταση του Θεοφάνη, σχετίζονται περισσότερο μάλλον με τους πρώτους ασκητές της μοναστικής κοινότητας των Σταγών, παρά με τον υποτιθέμενο συριακό κύκλο. Μπορούμε δηλαδή να υποθέσουμε ότι ο Θεοφάνης μεταφέρει στην τοιχογραφία ένα θέμα που έως τότε συναντάται σχεδόν αποκλειστικά σε εικόνες[21] και συνδέει τις σκηνές του ασκητικού βίου με το μοναστικό περιβάλλον. Προσαρμόζει δηλαδή τις σκηνές αυτές στις μνήμες του παλαιότερου μετεωρίτικου μοναχισμού, με μόνη έστω διαφοροποίηση από τις προηγούμενες παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ, την ταύτιση του μικρού ναού της παράστασης με τον παλαιό ναΐσκο της Παναγίας Δούπιανης που σώζεται ως τις μέρες μας στο ίδιο σχήμα και τύπο[22]. Ο ζωγράφος Ιωάννης και το συνεργείο του, ή απλώς αντιγράφουν ανεπιτυχώς το συγκεκρι-

---

20. Για την ιστορία της σκήτης των Σταγών βλ. ενδεικτικά: Γ. και Μ. Σωτηρίου, "Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνος -4. Αι μοναί των Μετεώρων", *ΕΕΒΣ* 9 (1932), σσ. 383 κ.ε. Α. Ξυγγόπουλου, "Ανασκαφή Δούπιανης και Καστρακίου", *ΠΑΕ* (1932), σσ. 53-55. Ι.Κ. Βογιατζίδου, "Το Χρονικόν των Μετεώρων-Ιστορική ανάλυσις και ερμηνεία", *ΕΕΒΣ* 2 (1925), σσ. 149-182, κυρίως σσ. 164-165. Διονυσίου Τρίκκης και Σταγών, *Τα Μετέωρα*, Αθήναι 1964, σσ. 141-145. Δημ. Ζ. Σοφιανός, "Εξακόσια χρόνια οργανωμένης μοναστικής παρουσίας στα Μετέωρα. Ιστορική τεκμηρίωση", *Τρικαλινά* 11, 1991, *Πρακτικά 2ου Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών* (Τρίκαλα 9-11 Νοεμβρίου 1990), σσ. 101-132, κυρίως όμως οι σσ. 102-106. Εδώ και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία για τη σκήτη των Σταγών.

21. Με εξαίρεση τις εκκλησίες της Κρήτης (βλ. σημ. 14) και τις τοιχογραφίες της Σερβίας και της Θεσ/νίκης (βλ. σημ 18).

22. Ο ναός της Παναγίας Δούπιανης βρίσκεται πολύ κοντά στη Μ. Αγ. Νικολάου Αναπαυσά. Για το μνημείο, Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, από τον 10ο αι. ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393*, Αθήναι 1979, σσ. 69-75, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Συγκεκριμένα στις σσ. 72-73: "Μικρό μονόχωρο δρομικό κτίσμα, ορθογώνιο, που στα ανατολικά απολήγει σε ημικυκλική κόγχη... Ο ναός σήμερα καλύπτεται με ξύλινη δίρριχτη στέγη, η οποία έχει μορφή σκαφοειδή και περιφερειακά σχηματίζει ένα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μένο αρχιτεκτόνημα από το Θεοφάνη[23], ή οικειοθελώς υιοθετούν το απλοποιημένο σχήμα του ναΐσκου που συναντούμε σε όλες τις άλλες γνωστές παραστάσεις της Κοίμησης του Εφραίμ[24].

Σε ορισμένες λεπτομέρειες ωστόσο, ο ναΐσκος που απεικονίζουν ο Ιωάννης και το συνεργείο του στο παρεκκλήσι, είναι περισσότερο πιστός στον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού της Δούπιανης. Απεικονίζουν, για παράδειγμα, το γραπτό κόσμημα πάνω από τη νότια είσοδο[25], που θυμίζει το ανακουφιστικό τόξο του ναού της Δούπιανης[26] (εικ. 8). Η νότια είσοδος απεικονίζεται μάλιστα σαφώς μικρότερη από τη δυτική, όπως συνέβαινε και στην πραγματικότητα. Η δυτική είσοδος εξάλλου, έχει και σήμερα υπέρθυρο, μέσα στο οποίο είναι εντειχισμένη μία πλάκα που αναφέρεται στην ανακαίνιση του 1861 (εικ. 7), στη θέση όπου μπορούμε να υποθέσουμε ότι σωζόταν, έως την εποχή του Θεοφάνη τουλάχιστον, παράσταση της Παναγίας. Παραλείπουν επίσης οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου τα σκαλάκια που απεικονίζει ο Θεοφάνης μπροστά στη δυτική είσοδο, όπως παραλείπουν και το καμπαναριό, στοιχεία που ποτέ δεν υπήρξαν στον αληθινό ναό και που ο Θεοφάνης δανείζεται, μέσω των μεταβυζαντινών φορητών εικόνων[27], από τη Δύση. Το μόνο στοιχείο που διατηρεί από την παράσταση του Θεοφάνη η παράσταση του παρεκκλησίου, είναι τα ανοίγματα των παραθύρων στη νότια πλευρά, προσθήκες οι οποίες επίσης δεν ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα. Βασική βέβαια διαφορά παραμένει η θολωτή στέγη του ναΐσκου που απεικονίζουν ο Ιωάννης και το συνεργείο του στο παρεκκλήσι, καθώς ούτε η

γείσο που εξέχει από τους τοίχους 0,50μ. περίπου. Ξυλόστεγη όμως ήταν και η αρχική κάλυψη, γιατί η ανατολική πλευρά που διατηρείται ακέραιη ως τις κορυφές του αετώματος δεν έχει κανένα ίχνος καμάρας... Πρέπει να διευκρινίσουμε ότι στο σύνολό του το μνημείο ανήκει στην αρχική φάση και μόνο η νεά δυτική είσοδος με το επάνω μισό περίπου της δυτικής τοιχοποιΐας, λίγα τμήματα της ανωδομής στις πλάγιες πλευρές και η στέγη είναι επισκευές του 1861". Βλ. επίσης, Ν. Νικονάνος, "Το εκκλησάκι της Παναγιάς Δούπιανης ή Ζωοδόχου Πηγής στο Καστράκι Καλαμπάκας", *Τρικαλινά* 2 (1982), σσ. 99-110. Επίσης, Ion Heuzey, *Οδοιπορικό...*, σ. 158: "Το μικρό μοναστήρι της Παναγίας Δούπιανης, που βρίσκεται στη βάση των βράχων και εξαρτιόταν παλιά από την επισκοπή των Σταγών, είναι το ταπεινό διοικητικό κέντρο αυτής της μοναστικής ομάδας". Για το θέμα των κτισμάτων στη βυζαντινή ζωγραφική: T. Velmans, "Le rôle du dècor architetural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues", *CA* 14 (1965), σσ. 183-216. Ακόμη A. Stojakovic, "La conception de l' espace defini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIIe siècle", *L'art Byzantin du XIIIe siècle-Symposium de Sopocani* 1965, Beograd 1967, σσ. 169-178. Επίσης, της ιδίας, "Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe", *Χαριστήριον εις Αν. Κ.Ορλάνδον*, τ. Β'. Αθήνα 1966, σσ. 25-48, όπου μελετάται η αντίστροφη προοπτική ενώ ταυτόχρονα ανιχνεύεται ο βαθμός ρεαλισμού. Βλ. τέλος και Ν. Χατζηδάκη, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, Αθήνα 1993, σσ. 76-80, εικ. αρ. 16, ιδίως σ. 80 καθώς και Αγγελ. Σταυροπούλου-Μακρή, "Η εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλόντζα", *Αφιέρωμα στο Ν. Δρανδάκη*, σ. 13, σημ. 54.

23. Οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου χαρακτηρίζονται μάλλον ανεπιτυχείς στην αντιγραφή αρχιτεκτονημάτων, κυρίως όσον αφορά το σχήμα. Μεταφέρουν όμως επιτυχώς τα γραπτά κοσμήματα.

24. Θυμίζει π.χ. το ναΐσκο της παράστασης του Εφραίμ στην Κοίμηση Καλαμπάκας, αλλά και τους ναΐσκους που απεικονίζονται σε εικόνες. Το ενδεχόμενο να απεικονίζεται στην παράσταση του Εφραίμ του παρεκκλησίου, το ίδιο το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών, δεν είναι ιδιαίτερα πιθανό.

25. Για τα στοιχεία αυτά, βλ. σημ. 22.

26. Βλ. επίσης σημ. 22.

27. Σκαλάκια και καμπαναριό απεικονίζονται συχνά στους ναΐσκους των μεταβυζαντινών φορητών εικόνων. Μια απόπειρα κατάταξης σε τύπους είχε γίνει από την Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου στην ανέκδοτη εργασία της, βλ. σημ. 3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δούπιανη υπήρξε ποτέ καμαροσκέπαστος ναός, ούτε ο Θεοφάνης τον απεικονίζει έτσι. Το στοιχείο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως απλοποίηση του σχήματος του Θεοφάνη υπό την επίδραση της επαφής με διαφορετικό πρότυπο (Κοίμηση Καλαμπάκας), είτε ως υπεραπλούστευση της σκαφοειδούς (στα δυτικά) απολήξεως της ξύλινης δίρριχτης στέγης του ναού της Δούπιανης[28] (εικ. 5).

Μπορούμε έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, να επιχειρήσουμε και τη διατύπωση μιας δεύτερης, εξίσου ή περισσότερο παρακινδυνευμένης υπόθεσης: οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου, είτε γνώριζαν ποιο ναό απεικόνιζε ο Θεοφάνης στην τοιχογραφία του (από κάποια προφορική ίσως παράδοση), είτε θεωρούσαν αυτονόητο να απεικονίζει ο Θεοφάνης το συγκεκριμένο ναό, για τους λόγους που και ο ίδιος ο μεγάλος δάσκαλός τους επέλεξε να τον απεικονίσει.

Μένει το ερώτημα: γιατί τότε οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου δεν απεικόνισαν την Παναγία στο υπέρθυρο της εισόδου όπως ο Θεοφάνης; Η αιτία θα μπορούσε να είναι σχετικά απλή. Παρά την καλή ποιότητα της ζωγραφικής τους (που διαχωρίζει τεχνοτροπικά το παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών από τα περισσότερα ζωγραφικά σύνολα της εποχής του), οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου δεν είχαν εξασκηθεί στην τεχνική της μικρογραφίας, τεχνική της οποίας θαυμάσια δείγματα έχουν δώσει ο Θεοφάνης και οι άλλοι ζωγράφοι του 16ου αιώνα. Μία τόσο μικρή απεικόνιση της Παναγίας ήταν λοιπόν εκτός των δυνατοτήτων τους, δηλαδή ένα στοιχείο που εξ'αρχής δεν επιχείρησαν να απεικονίσουν. Οι δύο μικρές εικόνες του Χριστού στην ίδια παράσταση, η μία στο στήθος του οσίου και η άλλη σε μία από τις σπηλιές, δουλειά μικρογραφική ωστόσο αν και λίγο άτεχνη, είναι μεγαλύτερων διαστάσεων από το πλαίσιο του υπερθύρου του ναΐσκου της παράστασης του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών. Υπάρχει βέβαια και το ενδεχόμενο, αρκετά πιθανό μάλιστα, η παράσταση της Παναγίας στο υπέρθυρο του πραγματικού ναού, να είχε κατά τα 1637 καταστραφεί, ενώ πιθανότατα σωζόταν έως την απεικόνισή του στην παράσταση της Κοίμησης Καλαμπάκας στα 1573.

Η διάταξη και η ισορροπία της σύνθεσης του Θεοφάνη διατηρούνται στη σκηνή του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών. Διατηρούνται επίσης λεπτομέρειες που δε θα χαρακτήριζαν μία κακή αντιγραφή, όπως η επιγραφή "ΑΓΙΟC" στο ωμοφόριο του διακόνου με τη λαμπάδα δίπλα στη νεκρική κλίνη του Εφραίμ, καθώς και η επιγραφή "Η CΥΝΑΞΗC...", με τη διαφορά ότι στην παράσταση του Θεοφάνη η επιγραφή τοποθετείται ακριβώς πάνω από τον κεντρικό όμιλο και παραλείπονται (ή έχουν σβήσει) οι λέξεις: "ΤΟΥ CΥΡΟΥ" (=Η CΥΝΑΞΗC ΤΟΥ ΑΓ. ΕΦΡΕΜ/ΤΗC ΚΟΙΜΗCΕΩC"). Μία εμφανής διαφορά των δύο παραστάσεων εντοπίζεται στη συμμετρικότητα της σχηματικής διάταξης του τοπίου στην παράσταση του παρεκκλησίου. Στην παράσταση του Θεοφάνη οι μεταβάσεις από επίπεδο σε επίπεδο είναι ομαλότερες. Έντονη είναι κατά συνέπεια και η διαφορά των χρωμάτων των δύο παραστάσεων, καθώς στο φυσιοκρατικότερα αποδοσμένο και με αναγεννησιακή προοπτική τοπίο του Θεοφάνη, τα γαιώδη χρώματα "κυκλοφορούν", χωρίς έντονες αντιθέσεις και σε πιο λεπτές διαβαθμίσεις. Το συνεργείο του παρεκκλησίου δε μπόρεσε σίγουρα να αντιγράψει κορυφαίες στιγμές του Θεοφάνη στο τοπίο, όπως το κεντρικό τοπίο στο βάθος

28. Βλ. για το στοιχείο αυτό σημ. 22.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της "Κοίμησης του Εφραίμ", στα δεξιά του στυλίτη (εκκλησάκι σε κορυφή λόφου στο βάθος και πιο δεξιά ξερό δεντράκι πάνω σε βράχο), επηρεασμένο σαφώς από τη ζωγραφική της Αναγέννησης[29] (εικ. 2). Αναμφισβήτητα όμως, η παράσταση του παρεκκλησίου αποτελεί μία "γόνιμη", δημιουργική αντιγραφή.

Αντίθετα, στο ναό της Κοίμησης στην Καλαμπάκα[30], η παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ (εικ. 4) αποτελεί μία αντιγραφή χωρίς αξιώσεις, από την παράσταση του Θεοφάνη και πάλι. Διατηρείται σε κακή κατάσταση. Η βασική διάταξη και το σχήμα παραμένουν ίδια, καθώς και η εικονογραφία του κεντρικού και των γύρω επεισοδίων, με ορισμένες διαφοροποιήσεις στις διαστάσεις, στο χρώμα και σε μεμονωμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες. Ειδικότερα, η παράσταση είναι κάπως πιο "συμπιεσμένη" όσον αφορά το ύψος. Στο τοπίο κυριαρχεί η ώχρα και υπάρχει λίγη και χαμηλή βλάστηση, με εξαίρεση ένα δένδρο που δείχνει να φυτρώνει κάπως περίεργα στο κέντρο της παράστασης και να διχοτομεί το σήμαντρο που χτυπά ο μοναχός. Νέο στοιχείο, η παρουσία δύο μικρών καθισμένων ζαρκαδιών, πίσω από τον υποτακτικό του στυλίτη, στ'αριστερά της σύνθεσης. Η επιγραφή στο άνω μέρος της σύνθεσης, είναι στο γνωστό τύπο: "Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΦΡΑΙΜ ΤΟΥ CΥΡΟΥ", χωρίς ορθογραφικά λάθη[31]. Ο ναΐσκος στα δεξιά της σύνθεσης (εικ. 10), δίπλα στο μοναχό που κατασκευάζει κουτάλια, είναι απλός μονόχωρος, με ψηλό τρούλλο ή καμπαναριό. Στεγάζεται όμως με θολωτή και όχι δίρριχη στέγη, όπως δηλαδή στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου, για την οποία πιθανότατα αποτέλεσε πρότυπο. Απεικονίζεται ωστόσο κι εδώ, όπως στην παράσταση του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά, η Παναγία Βρεφοκρατούσα στο υπέρθυρο της εισόδου, κάτι που μπορεί να οδηγήσει στην υπόθεση ότι και αυτοί οι ζωγράφοι γνώριζαν ίσως (ας μην ξεχνούμε εξάλλου ότι ο

29. Βλ. και το θαλασσινό τοπίο στην παράσταση της Μ. Σταυρονικήτα, Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μ. Σταυρονικήτα,* Αγ. Όρος 1986, σσ. 81,102, πιν. 125. Αλλά και στη Μ. Αγ. Νικολάου Αναπαυσά υπάρχουν δείγματα της τέχνης αυτής, βλ. Chatzidakis, "Recherches...", *DOP* 23-24, σσ. 311-352, κυρίως 327-335 και πιν. 4, 16.

30. Για τη ζωγραφική του ναού της Κοίμησης στην Καλαμπάκα: Γ. Σωτηρίου, "Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνος-3. Η βασιλική της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα", *ΕΕΒΣ* 6 (1929), σσ. 290-315, κυρίως σσ. 304-312. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα...*, σσ. 125-126. Ο Ξυγγόπουλος εντοπίζει εδώ ορισμένα λάθη στο προηγούμενο άρθρο. Garidis, *La peinture murale...*, σσ. 158, 170-171. Θ. Νημά, *Τρίκαλα-Καλαμπάκα-Μετέωρα-Πίνδος-Χάσια* (οδηγός), Θεσ/νίκη 1987, σσ. 166-169. Ι. Σ. Πίσπα (πρωτοπρεσβυτέρου), *Ο ιερός ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου εν Καλαμπάκα,* 1988 (2), οδηγός, με αρκετά λάθη και ανακρίβειες. Στ. Σδρόλια, Ο ζωγραφικός διάκοσμος στον άμβωνα..., σσ. 39-40. Τριαντ. Δημ. Παπαζήσης, "Αγιογραφία και αγιογράφοι στο νομό Τρικάλων", *Τρικαλινά* 8 (1988), *Πρακτικά Α' Συμποσίου Τρικαλινών Σπουδών,* σ. 362. Είναι εμφανής ωστόσο η έλλειψη μιας ολοκληρωμένης, σύγχρονης, διεξοδικής μελέτης για τη ζωγραφική του ναού. Θα ήθελα στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω τους συναδέλφους της 7ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων που μου επέτρεψαν να φωτογραφήσω την παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ στο ναό της Κοίμησης. Ευχαριστώ επίσης τον Σεβασμ. Μητροπολ. Σταγών και Μετεώρων κ. Σεραφείμ για τη χορήγηση αδείας φωτογράφησης, καθώς και τον αρχιερατικό επίτροπο κ. Ι. Πίσπα.

31. Πρόκειται για τη μόνη απόλυτα ορθογραφημένη επιγραφή. Η επιγραφή του Θεοφάνη, καθώς και οι άλλες δύο που εξετάζουμε έχουν ορισμένα ορθογραφικά λάθη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Νεόφυτος ήταν γιός του Θεοφάνη)[32] ποιο ναό μετέφερε στη δική του σύνθεση ο Θεοφάνης, ταύτιζαν δηλαδή επίσης το ναΐσκο με τη Δούπιανη, δεν κατάφεραν ωστόσο να τον απεικονίσουν με την ίδια επιτυχία.

Οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών γνώριζαν αναμφίβολα την παράσταση της Καλαμπάκας. Το γεγονός αποδεικνύεται όχι τόσο από τις ομοιότητες σε μεμονωμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το σχήμα της στέγης του ναΐσκου στην παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ, όσο από τις ομοιότητες της εικονογραφίας άλλων παραστάσεων καθώς και του συνόλου των εικονογραφικών προγραμμάτων των δύο ναών. Επιλέγουν όμως να απεικονίσουν την Κοίμηση του Εφραίμ κυρίως με τον "τρόπο" του Θεοφάνη, προσθέτοντας ωστόσο και κάτι από το προσωπικό τους ταμπεραμέντο, το οποίο συχνά τους επιτρέπει πρωτοβουλίες.

Το θέμα του Θεοφάνη αντιγράφουν και οι ζωγράφοι του δυτικού εξαρτικού (βόρειος τοίχος) της Μ. Φιλανθρωπηνών[33] (εικ. 11). Έχει ήδη διατυπωθεί η άποψη ότι οι ζωγράφοι του μνημείου, αποδίδουν με την αντιγραφή αυτή έναν ελάχιστο "φόρο τιμής" στο Θεοφάνη και την κρητική ζωγραφική[34]. Το θέμα αποτελεί επίσης τη μοναδική ένδειξη τόσο ευθείας επίδρασης-αντιγραφής από την κρητική σχολή, κάτι που δεν επαναλαμβάνεται σε άλλο σύνολο της βορειοδυτικής ελλαδικής σχολής[35] του 16ου αι. Η Κοίμηση του Εφραίμ εξάλλου είναι θέμα που δεν αγαπά και δεν προτιμά η βορειοελλαδική σχολή.

Η διάταξη της παράστασης (τα χρώματα της οποίας έχουν σήμερα ξεθωριάσει αρκετά, ιδίως στο άνω τμήμα) παραμένει η γνωστή. Δίπλα στον (σχεδόν σβησμένο σήμερα) στυλίτη, ένας άγγελος παραδίδει την ψυχή του οσίου σε ένα δεύτερο άγγελο. Η παρουσία του δεύτερου αγγέλου παρατηρείται κυρίως σε εικόνες της Κοίμησης του Εφραίμ του 15ου αι. και 16ου αι.[36], καθώς δεύτερος άγγελος δεν εικονίζεται σε καμμία από τις άλλες τοιχογραφίες. Πρόκειται δηλαδή για μία εμφανή επίδραση απευθείας από φορητή εικόνα, την οποία οι ζωγράφοι είτε είχαν δει, είτε είχαν ανθίβολό της. Το πνεύμα όμως της παράστασης ως σύνολο, συνδέεται περισσότερο με την τοιχογραφία του Θεοφάνη στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά.

Στο διάστημα που χωρίζει τη σπηλιά στ'αριστερά του στυλίτη από το άνω αριστερό άκρο, ένα ζωάκι (ζαρκάδι το πιθανότερο) προβάλλεται πάνω σε βιολετί βάθος, στοιχείο που δεν αποκλείεται να αποτελεί μεταγενέστερη επιζωγράφιση. Η επιφάνεια έχει χτυπήματα, σε ορισμένα μάλιστα σημεία τα χρώματα έχουν απολεπιστεί. Υπήρχαν ίσως τοπία στο βάθος της παράστασης, σήμερα δε μπορούμε όμως δυστυχώς να το διαπιστώσουμε. Η

32. Βλ. την επιγραφή του ναού, Σωτηρίου, *ΕΕΒΣ* 6, σ. 306 και Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδίασμα...*, σ. 125. Για τον Μ. Γαρίδη, ο ζωγράφος στον οποίο οφείλονται οι συνθέσεις του ναού είναι ο ιερέας Κυριαζής, αλλά και οι δύο ζωγράφοι αντιπροσωπεύουν εξίσου την λεγόμενη "παρακμή της κρητικής σχολής", βλ. Garidis, *La peinture murale...*, σσ. 170-171.

33. Βλ. Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπήνων...*, σσ. 39-40. Ευχαριστώ τον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Μ. Γαρίδη για τις δύο φωτογραφίες που μου παραχώρησε από το δυτικό εξαρτικό της Μ. Φιλανθρωπηνών.

34. Βλ.Garidis, *La peinture murale...*, σ. 182.

35. Για την ονομασία της σχολής, βλ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγ. Νικολάου...*, σ. 211, σημ. (1711).

36. Για τις εικόνες, βλ. σημ. 15.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ώχρα κυριαρχεί στο τοπίο, σε ορισμένα μάλιστα σημεία διακρίνεται η βλάστηση, που είναι αραιή και χαμηλή όπως στο τοπίο της παράστασης του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά. Στο άνω μέρος ξεχωρίζει η επιγραφή: "Η ΚΟΙΜΗCΙC ΤΟΥ ΕΦΡΕΜ ΤΟΥ CΥΡΟΥ", σχετικά ορθογραφημένη. Αυτό που κυρίως μας ενδιαφέρει, ο ναΐσκος στα δεξιά της σύνθεσης, θυμίζει τον τύπο που απεικόνισαν οι Νεόφυτος και Κυριαζής στον εσωνάρθηκα της Κοίμησης της Καλαμπάκας, χωρίς βέβαια να μπορούμε να μιλήσουμε για αντιγραφή τη στιγμή που η παράσταση της Καλαμπάκας είναι μεταγενέστερη (η παράσταση της Μ. Φιλανθρωπηνών προηγείται κατά δεκατρία χρόνια). Εικονίζεται δηλαδή ένα μονόχωρο ναΐδριο με τρούλλο-καμπαναριό, όπως στην Κοίμηση Καλαμπάκας και με αψίδα στα ανατολικά (εικ. 12). Στο υπέρθυρο της εισόδου εικονίζεται και πάλι η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα, δε μπορούμε όμως εδώ πλέον να ισχυριστούμε ότι οι ζωγράφοι γνώριζαν τι αντέγραφαν, ποιο ναό δηλαδή απεικόνιζαν (γεωγραφικά, εξάλλου βρισκόμαστε αρκετά μακριά από το χώρο των Μετεώρων και το ναό της Παναγίας Δούπιανης). Η απόδειξη βρίσκεται στο ίδιο μνημείο, σε μία σκηνή από την ιστορία του Αγ. Γερασίμου του Ιορδανίτη, η οποία τοποθετείται ακριβώς απέναντι από την Κοίμηση του Εφραίμ (εικ. 13). Εικονίζεται και σ'αυτή την παράσταση μονόχωρος ναΐσκος με ημικυκλική κόγχη-υπέρθυρο πάνω από τη δυτική είσοδο, απουσιάζει όμως η απεικόνιση της Θεοτόκου. Είναι φανερό, ότι για το αρχιτεκτόνημα αυτό, πρότυπο αποτέλεσε το αντίστοιχο της σκηνής του Εφραίμ. Οι ζωγράφοι όμως παρέλειψαν αυτή τη φορά τη λεπτομέρεια που μηχανικά μετέφεραν από την παράσταση του Θεοφάνη. Είναι βέβαια αμφίβολο αν οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών είδαν ποτέ αυτή την παράσταση. Η πιθανότερη απάντηση είναι η αρνητική.

Όσον αφορά τέλος άλλες τρεις γνωστές τοιχογραφίες με θέμα την Κοίμηση του Εφραίμ, στο Αγ. Όρος, στη Μ. Διονυσίου (νάρθηκας-στοά, 1547 ή 1600)[37], στη Μ. Δοχειαρίου (Β. τοίχος εξωνάρθηκα, 1568)[38] (εικ. 15) και στη Μ. Κουτλουμουσίου (1540)[39], δε γνωρίζουμε εάν κάποιος από τους ζωγράφους του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών ήρθε ποτέ σε επαφή με τα έργα αυτά, είναι όμως πολύ πιθανό[40]. Σ'αυτή την περίπτωση θα ήταν επίσης πιθανό να γνώριζαν και την παράσταση της Κοίμησης του Αγ. Αθανασίου στη Μ. Μεγίστης Λαύρας[41]. Πιθανό θα ήταν επίσης να γνώριζαν, οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου, και παραδείγματα Κοιμήσεων άλλων οσίων και ασκητών, γνωστά από εικόνες

37. Millet, *Athos,* πιν. 207, 1. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 217 κ.ε. Πάλλας, "Εικόνα του Αγ. Ευσταθίου...", σ. 356, σημ. 138. Ghatzidakis, "Les débuts...", σ. 191, σημ. 75, χρονολογεί στα 1600 (οι άλλοι ερευνητές χρονολογούν 1547). Garidis, *La peinture murale...,* σσ. 143-145.

38. Millet, *Athos,* πιν. 252-253. Martin, *Art Bul.* 33, σ. 217 κ.ε. Πάλλας, "Εικόνα του Αγ. Ευσταθίου...", σ. 356, σημ. 138. Ghatzidakis, "Les débuts...", σ. 191, σημ. 75. Garidis, *La peinture murale...,* σσ. 143-145.

39. Ευθ. Τσιγαρίδας, "Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία Χαλκιδικής", Αγ. Όρους, *ΑΔ* 31 (1976), Β' 2 Χρονικά, σ. 283, πιν. 228β. Garidis , *La peinture murale...,* σσ. 143-145.

40. Υπάρχουν δείγματα επαφών με την τέχνη του Αγ. Όρους στην εικονογραφία πολλών από τις παραστάσεις του παρεκκλησίου.

41. Τράπεζα. Από τα αποδιδόμενα στο Θεοφάνη έργα, περί το 1535, βλ. Millet, *Athos* πιν. 150-2. Garidis, *La peinture murale...,* σσ. 143-145.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κυρίως[42].

Οφείλουμε όμως να σταθούμε σε μία σημαντική εικονογραφική παρατήρηση που αφορά την παράσταση της Μ. Δοχειαρίου[43] (και κυρίως αυτή διότι, η λεπτομέρεια που μας ενδιαφέρει μόνο εδώ αποτυπώνεται φωτογραφικά): ο ναΐσκος στα δεξιά της παράστασης είναι και πάλι μικρός, μονόχωρος και καμαροσκέπαστος, με αψίδα και καμπαναριό, στο υπέρθυρο όμως της εισόδου του εικονίζεται ο Χριστός ευλογών (επιγραφή: IC XC) (εικ. 15). Τροποποιείται δηλαδή η λεπτομέρεια που στο χώρο του Άθω δε θα είχε συγκεκριμένο νόημα. Η παράσταση του Θεοφάνη στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά ήταν πιθανότατα το πρότυπο και γι'αυτή την παράσταση, πρότυπο όμως αρκετά μακρινό για να διατηρηθούν τέτοιου είδους λεπτομέρειες, οι οποίες δε θα είχαν καν αποτυπωθεί στο ανθίβολο που πιθανότατα είχε φθάσει έως εδώ. Εξάλλου, στις γνωστές φορητές εικόνες της Κοίμησης του Εφραίμ[44], ορισμένες από τις οποίες θα γνώριζε ο ζωγράφος της Μ. Δοχειαρίου, καθώς διαφαίνονται στην παράσταση και ίχνη επιδράσεων φορητών εικόνων, στο υπέρθυρο (αν υπάρχει) του ναϊδρίου, η εικόνα συνήθως παραλείπεται, ακόμη κι αν το επιτρέπει ο απεικονιζόμενος αρχιτεκτονικός τύπος[45].

Με πρότυπο την παράσταση της Μ. Φιλανθρωπηνών θα επιχειρήσουν αργότερα τη μεταφορά του θέματος ζωγράφοι του 17ου αι. στη δυτική Ελλάδα, συνδεόμενοι κυρίως με τη σχολή της ΒΔ. Ελλάδας του 16ου αι., όπως ο Λινοτοπίτης Μιχαήλ στη Μ. Μεταμορφώσεως Τσιάτιστας Πωγωνίου (Αλβανία, περιοχή Β. Ηπείρου) η οποία διακοσμήθηκε στα 1626/27[46], οι ζωγράφοι της Μ. Πατέρων Ζίτσας (ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Μιχαήλ, στη φάση του 1631)[47] (εικ. 14) και ο ζωγράφος ή οι ζωγράφοι του ναού της Αγ. Παρασκευής στη Σιάτιστα (1611)[48]. Η τέλεια έλλειψη πρωτοτυπιών χαρακτηρίζει ό,τι ακολουθεί[49].

---

42. Για τις φορητές εικόνες με Κοιμήσεις άλλων οσίων και ασκητών, βλ. σημ. 15. Σε τοιχογραφίες (π.χ. Κοίμηση οσίου Μελετίου) αναφέρεται στο ανέκδοτο έργο της και η Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου, βλ. και σημ. 2, 50.

43. Millet, *Athos*, πιν. 252-253.

44. Βλ. σημ. 15.

45. Βλ. και σημ. 22.

46. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγ. Νικολάου...*, σσ. 32-34, 178.

47. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγ. Νικολάου...*, σσ. 176-178.

48. Για το ναό, Ξυγγόπουλου, "Τοιχογραφίες στη Σιάτιστα", *Μακεδονικό Ημερολόγιο*, 1964, σσ. 33-37. Επίσης, Chatzidakis, "Les débuts..", σ. 191, σημ. 75. Την παράσταση είχε μελετήσει και η Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου (*Εικονογραφία της Κοίμησης οσίων...*, σ. 66).

49. Δύο από τις μεταγενέστερες παραστάσεις, στις οποίες αναφέρεται και εξετάζει η Ευαγγελία Ιωαννιδάκη-Ντόστογλου (*Εικονογραφία της Κοίμησης οσίων...*, σ. 70 κ.ε.) είναι: α. στην Τράπεζα της Μ. Παντοκράτορος (1749), βλ. και Ε.Ν. Τσιγαρίδας, "Τοιχογραφίες και εικόνες της Μ. Παντοκράτορος Αγ. Όρους", *Μακεδονικά* ΙΗ', Θεσ/νίκη 1978, σ. 193, πιν. 12α. β. στη Μ. Ρεντίνας (18ος αι.). Επίσης, άλλα μεταβυζαντινά παραδείγματα, (βλ. Ποταμιάνου, "Η Κοίμηση του οσίου Εφραίμ...", *Ευφρόσυνον* σσ. 44-45) είναι: γ. Μ. Αγ. Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας, βλ. και Τ.Α. Γριτσόπουλος, "Μονή Αγίου Νικολάου Καρυάς Κυνουρίας", *Μνημοσύνη* Β' (1969), σσ. 316, 319, πιν. ΙΘ', εικ. 16. δ. Μ. Εγκλειστουρίου Πραστού, Βλ. και Τ.Α. Γριτσόπουλος, *Πελοποννησιακά* ΙΒ' (1976-1977), σ. 193, πιν. ΣΤ', εικ. 3. ε. Μ. Σέλτσου, βλ. και Π.Λ. Βοκοτόπουλος, "Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου", *ΑΔ* 22 (1967), Χρονικά, σ. 357.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Συνοψίζοντας, μπορούμε να καταλήξουμε στο σύμπερασμα ότι εξετάσαμε τρεις παραστάσεις με κοινό εικονογραφικό πρότυπο: την παράσταση του Θεοφάνη στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά. Όσον αφορά τον τρόπο κατά τον οποίο οι τρεις παραστάσεις μεταφέρουν το θέμα της Κοίμησης του Εφραίμ, μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής:

Παρατηρείται, στην Κοίμηση της Καλαμπάκας, μία καθαρά αντιγραφική σχέση με την παράσταση του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά, περιορισμένων πρωτοβουλιών. Δεκατρία χρόνια νωρίτερα, στα 1560, οι ζωγράφοι του δυτικού εξαρτικού της Μ. Φιλανθρωπηνών, έχουν επίσης επιλέξει το δρόμο της στείρας μίμησης του κρητικού εικονογραφικού προτύπου, σε ένα θέμα μάλιστα που για μοναδική φορά δανείζονται από την κρητική σχολή[50]. Μεταφέρουν έτσι, εν αγνοία τους, τη χαρακτηριστική λεπτομέρεια της απεικόνισης της Παναγίας στην κόγχη του υπερθύρου του ναΐσκου, λεπτομέρεια που χρησιμοποιήθηκε από το Θεοφάνη για να ταυτιστεί ο ναός με εκείνον της Παναγίας Δούπιανης και να συσχετιστεί η παράσταση με το μετεωρίτικο μοναχισμό. Το κρητικό πρότυπο των Μετεώρων και όχι του Άθω[51] υιοθετήθηκε, μέσω της Μ. Φιλανθρωπηνών στα ζωγραφικά σύνολα της ΒΔ. ελλαδικής σχολής του 16ου και του 17ου αιώνα, όπου και καθιερώθηκε.

Αντίθετα, εξαίρεση στη στείρα αντιγραφική τάση της μακράς σειράς των μνημείων που προαναφέρθηκαν, αποτελεί η παράσταση της Κοίμησης του Εφραίμ στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών. Εδώ, οι ζωγράφοι, οι οποίοι κατά κανόνα δανείζονται τα εικονογραφικά τους πρότυπα είτε απευθείας από το Θεοφάνη είτε από τους δύο ζωγράφους της Κοίμησης, επιλέγουν το δρόμο της δημιουργικής αντιγραφής του θέματος από την παράσταση του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά, χρησιμοποιούν, αναφορικά πάντα με τη λεπτομέρεια που μας ενδιαφέρει, δηλ. το ναΐσκο, στοιχεία από τον αρχιτεκτονικό τύπο που "πρότειναν" οι ζωγράφοι του ναού της Κοίμησης, σε συνδυασμό με πραγματικά αρχιτεκτονικά στοιχεία του ναού της Παναγίας Δούπιανης, ο οποίος άλλωστε αποτελούσε στοιχείο του περιβάλλοντός τους. Όλα αυτά, οι ζωγράφοι του παρεκκλησίου τα μεταγράφουν στη δική τους μορφολογική γλώσσα[52]. Δημιουργούν έτσι, μέσα στο 17ο αιώνα, έναν ξεχωριστό δείγμα της Κοίμησης του Εφραίμ.

Ιωάννινα, Μαΐος 1992

50. Garidis, *La peinture murale...*, σ. 145. Βλ. και σημ. 19.

51. Όπου το υπέρθυρο του ναΐσκου είτε μένει κενό είτε γεμίζεται με την παράσταση του Χριστού, βλ. στα προηγούμενα για τη Μ. Δοχειαρίου.

52. Βλ. Σταυροπούλου-Μακρή, ό.π., σημ. 22.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

EVI D. SAMPANIKOU

CONNECTIONS BETWEEN THE REPRESENTATION OF THE DORMITION OF EPHRAIM THE SYRIAN AT THE THREE HIERARCHS' PARECCLESION IN BARLAAM MONASTERY AND THE CORRESPONDING REPRESENTATIONS OF THE KOIMESIS OF KALAMBAKA AND OF THE PHILANTHROPINON MONASTERY

This paper examins the connections between the representation of the Koimesis of Ephraim the Syrian at the Three Hierarchs parecclesion (1637, painters: John the priest and his children) (fig. 1) and two corresponding representations of the second half of the 16th century. They are the representations: a. of the western narthex at Philanthropinon Monastery (1560) and b. of the inner-narthex at the Koimesis church, Kalambaka (1573, painters: the Cretans Neophytos, one of Theophanes' sons, and Kyriazis the priest).

The iconography of this subject is already well-known. We should only remind that it is Theophanes that introduces the subject in the 16th century mural painting, under the influence of both byzantine examples (mural paintings of Crete, 14th cent.) and western paintings (e.g.. the "Thebais" of Gherardo Starmina). According to this, the first post-byzantine example is right next to the parecclesion of the Three Hierarchs, and moreover, at the monument that signals the beginnings of Cretan painting, the monastery of St. Nicholas Anapaphsas (1527) (fig. 2).

The representation of the three Hierarchs parecclesion (western wall) is characterized by a severe and restained expression and movement it is in other words, purely Cretan. It becomes clear that Theophanes' representation is copied here, as, from what we already know, Theophanes' painting is the permanent prototype of the parecclesion painters. However, the painters' personal temperament and talent are evident, without a lack of initiative as well. The result is somehow different but the iconographical details are almost the same in both representations. We have to stop however at a very interesting detail: the small church at the right part of Theophane's representation is painted more "realistically" than usual and according to the Rennaisance perspective. The Holy Virgin with the Child ("Panagia Vrephokratousa") is also represented on the "hyperthyron" (=lintel), an element that could help us to identify this small church, as the church of Panagia Doupiani (fig. 5-8), the "Kyriakon" (=the monks' community church) of the Stagoi "skete" (="Thebais") (12th-13th cent.), a church that still exists, in the same architectural type. Maybe Theophanes represents this church, to create connections between Meteorical ascetism and the ascetic scenes depicted in Ephraim's Dormition.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

The painters at the Three Hierarchs chapel also represent this church, however not with the details of Theophanes' representation. Even the Holy Virgin's representation on the lintel is missing, but we could suppose that the parecclesion painters, either didn't have the ability to depict it, or the representation on the lintel of the real church was already missing in 1637.

At the Koimesis church, Kalambaka (1573) (fig. 9), the small church is also depicted in the way of Theophanes, with the Holy Virgin at the lintel this time (fig. 10). The architectural type of the church depicted at the parecclesion resembles to this representation. However, the Koimesis representation of Ephraim's Dormition has not such a special spirit. We can only say that the Koimesis painters also copied Theophanes' representation and that the parecclesion painters copied only secondary elements from Koimesis, such as the type of the little church. The most possible is that both groups of painters also identified the little church as Panagia Doupiani.

The Philanthropinon representation (1560) (fig. 11) has also its connections with that of Theophanes. It has been said that this representation is a tribute to the Cretan school, as it is a subject rather uncommon for the school of Northwest Greece. The representation is an accurate copy of Theophanes' representation, the small church included with the Virgin on the lintel (fig. 12). However, we can not say that it was possible for the Philanthropinon painter to identify this church as Panagia Doupiani, as the painters in Thessaly did.

The evidence is at the same monument, in the representation of the life of St. Gerasimus (fig. 13) on the opposite (south) wall of the western narthex. The same chapel is depicted there, however not with the representation of the Virgin on the lintel. The pattern for this chapel is that of Ephraim's representation, but the painters this time omitted this small detail. The parecclesion painters, possibly didn't ever see this representation.

Having Philanthropinon monastery as a pattern, 17th cent. painters of the school of North-western Greece, make their own attempts on Ephraim's subject: the painter Michael at the Transfiguration Monastery of Tsiatista (1626/27), the painters of Pateron (= Holy Fathers) Monastery at Zitsa (1631) (fig. 14) and the painter or the painters of St. Paraskevi, Siatista (1611).

As for the other three well-known representations of the 16th cent., in Athos (narthex of Dionysiou, 1547 or 1600 -outer narthex of Dochiariou, 1568, fig. 15- Koutloumousiou, 1540), we don't know if the parecclesion painters were aware of these depictions, it is however most possible. A detail here: at Dochiariou representation, the little church at the right is of the same type, there is however a representation of Christ on the lintel, instead that of the Virgin.

We should add here that in all the icons on the subject of Ephraim's Dormition, there is not a representation of the Virgin on the lintel of the small church.

According to all above mentioned, we should say that we examined three representations with a common prototype (Theophanes' representation at St. Nicholas Anapaphsas). We moreover noted the sterile repetition and the fading of the subject of Ephraim's Dormition. Having the representation of the Three Hierarchs parecclesion as a bright creative exception, the complete lack of initiatives characterises the rest of the 16th and 17th century representations.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

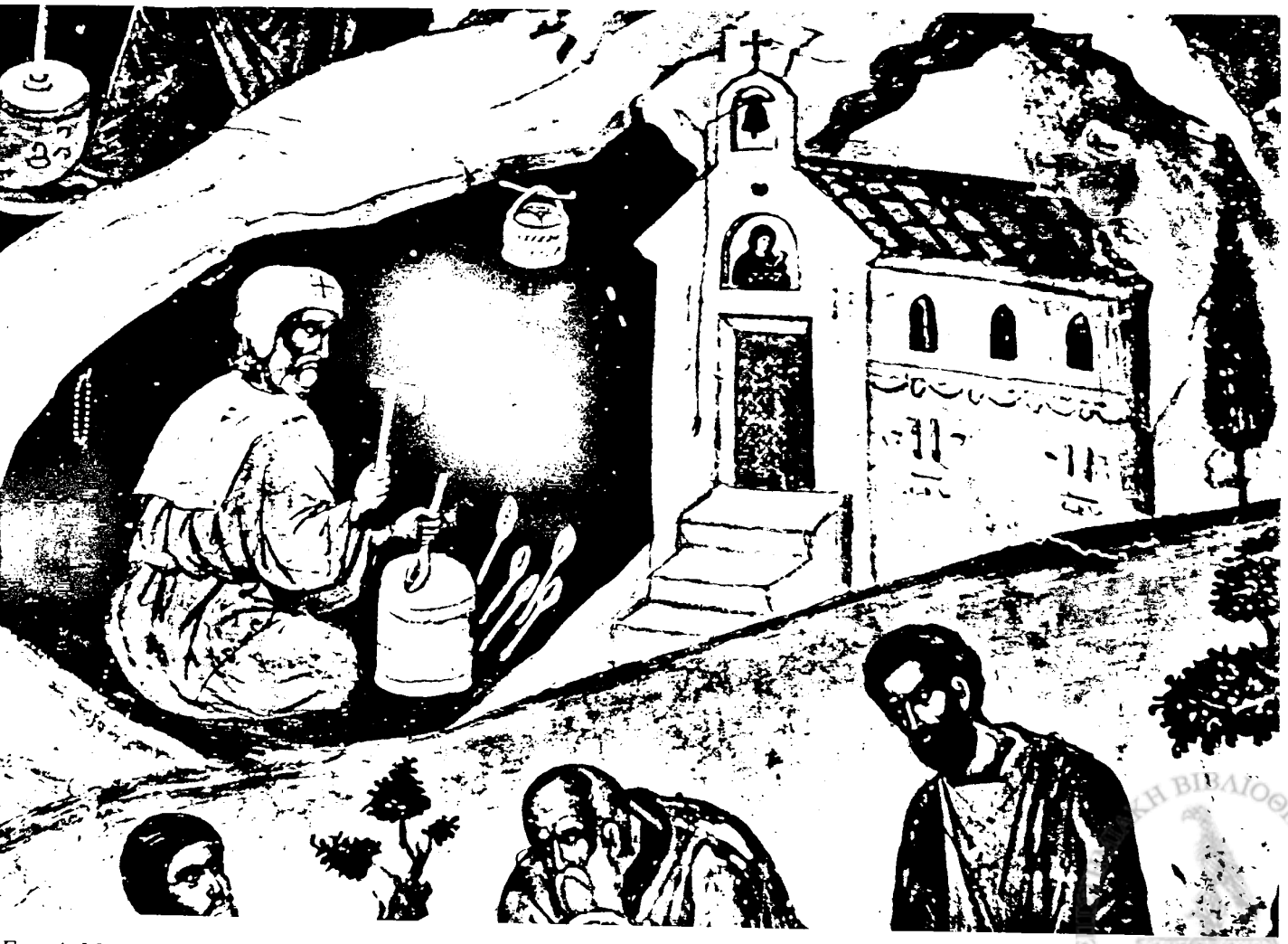


Εικ. 1: Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών (1637, Ιωάννης ιερέας και τέχνα).



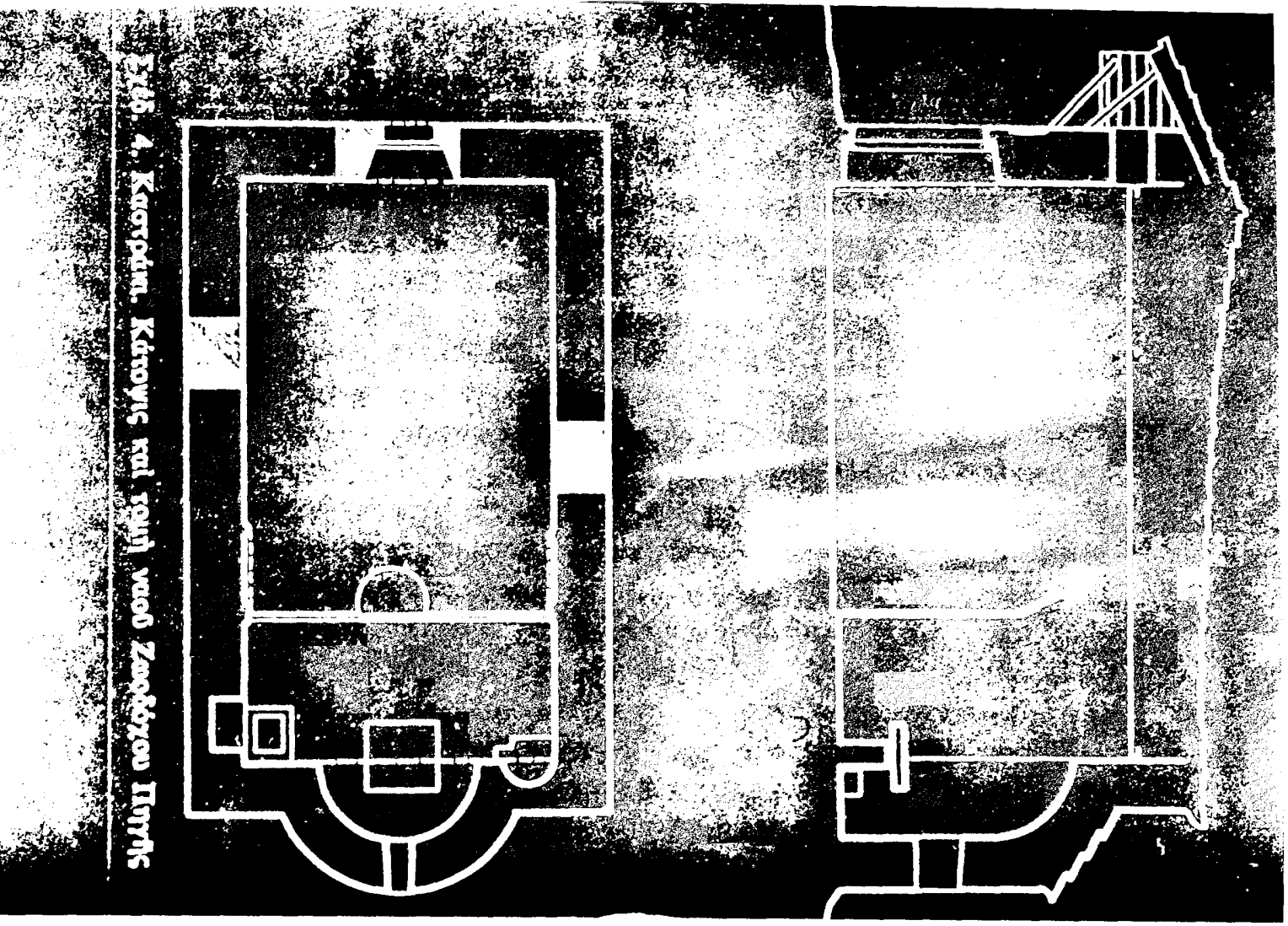


Εικ. 3: Παρεκκλήσιο Τριών Ιεραρχών, λεπτομέρεια εικ. 1.

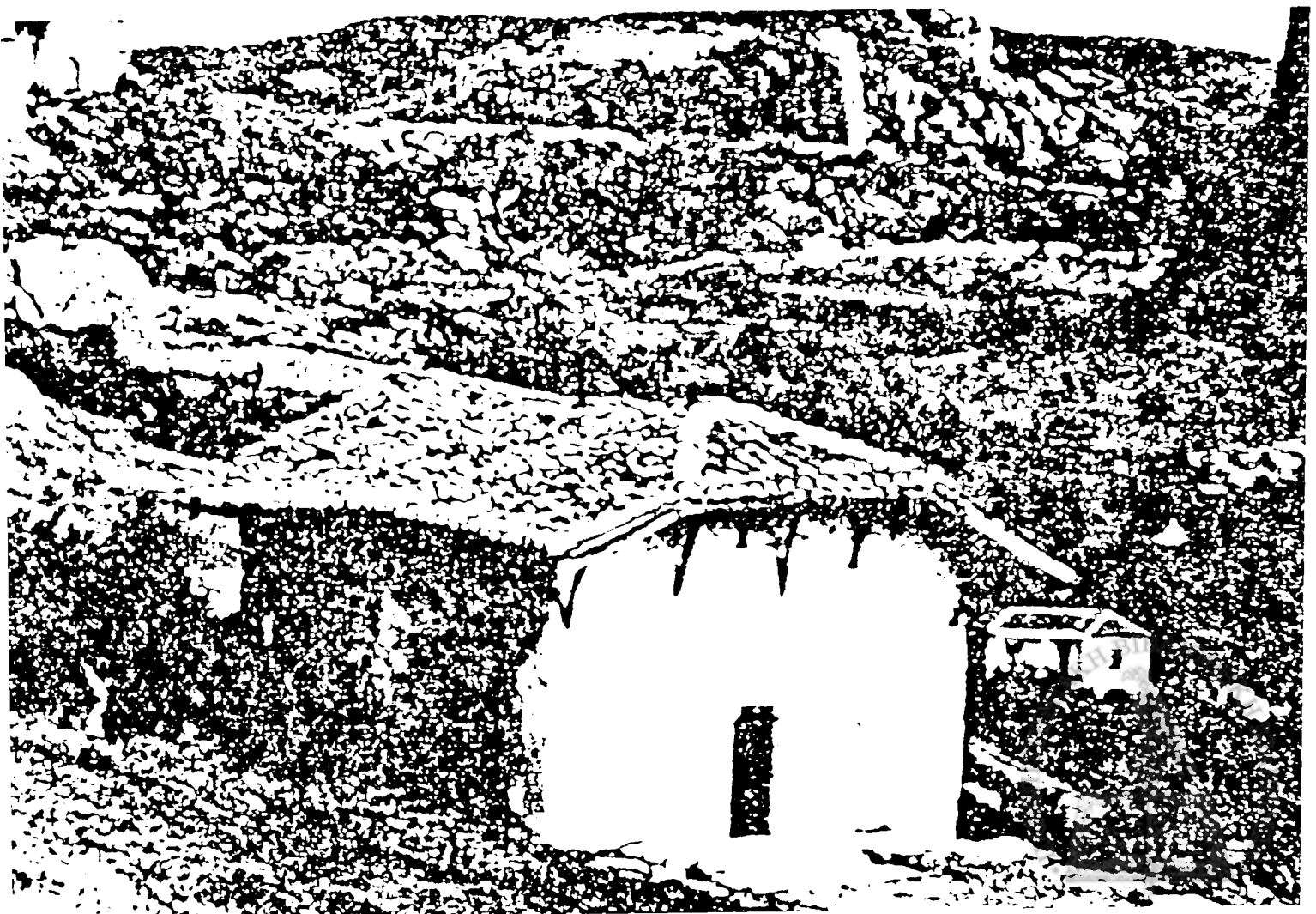


Εικ. 4: Μ. Αγ. Νικολάου Αναπαυσά, λεπτομέρεια εικ. 2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

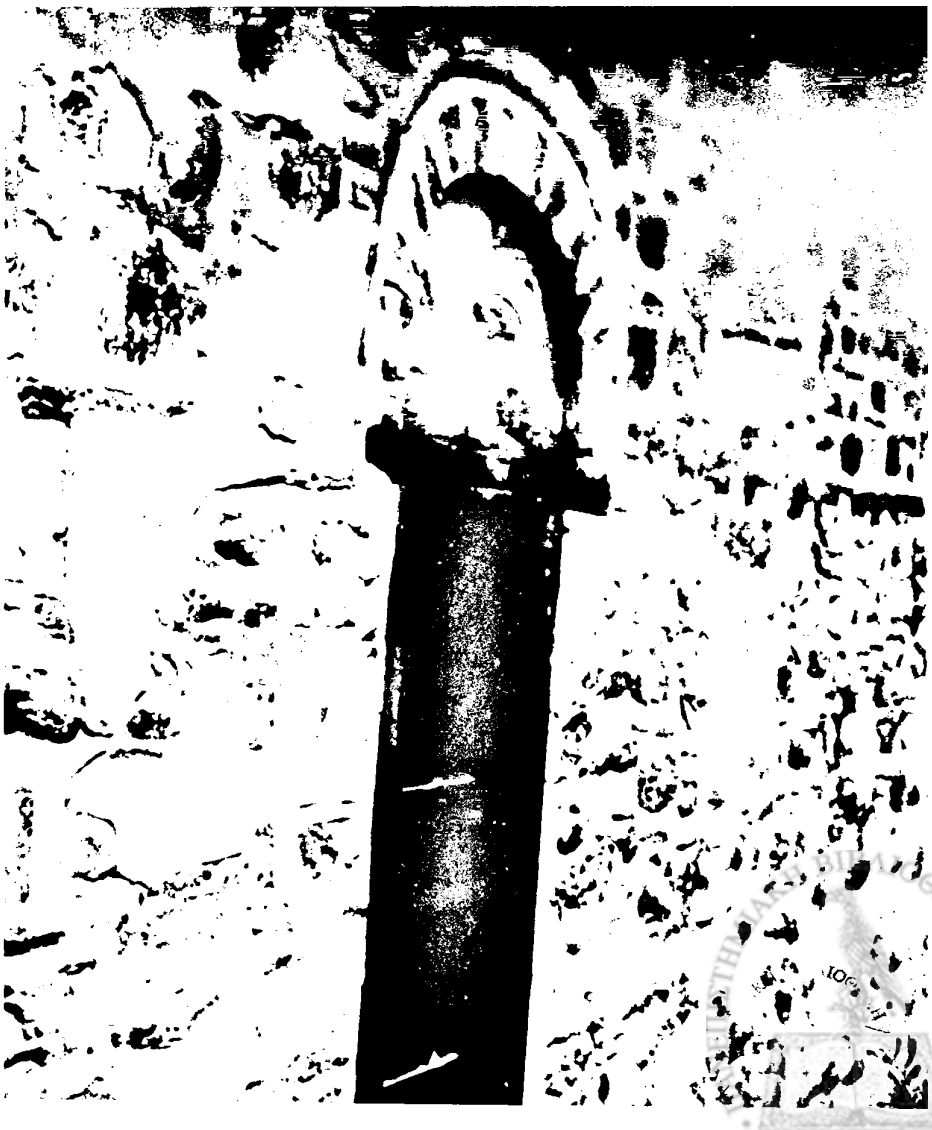


Εικ. 5: Κατοψη και τομη των Παναγιας Λουτσιανης.





Εικ. 7: Ο ναός της Παναγίας Δούπιανης σήμερα.



Εικ. 8: Η νότια θύρα του ναού της Παναγίας Δούπιανης σήμερα.

ΚΕΝΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





Εικ. 10: Κοίμηση Καλαμπάκας, το δεξιό τμήμα της παράστασης της εικ. 9.

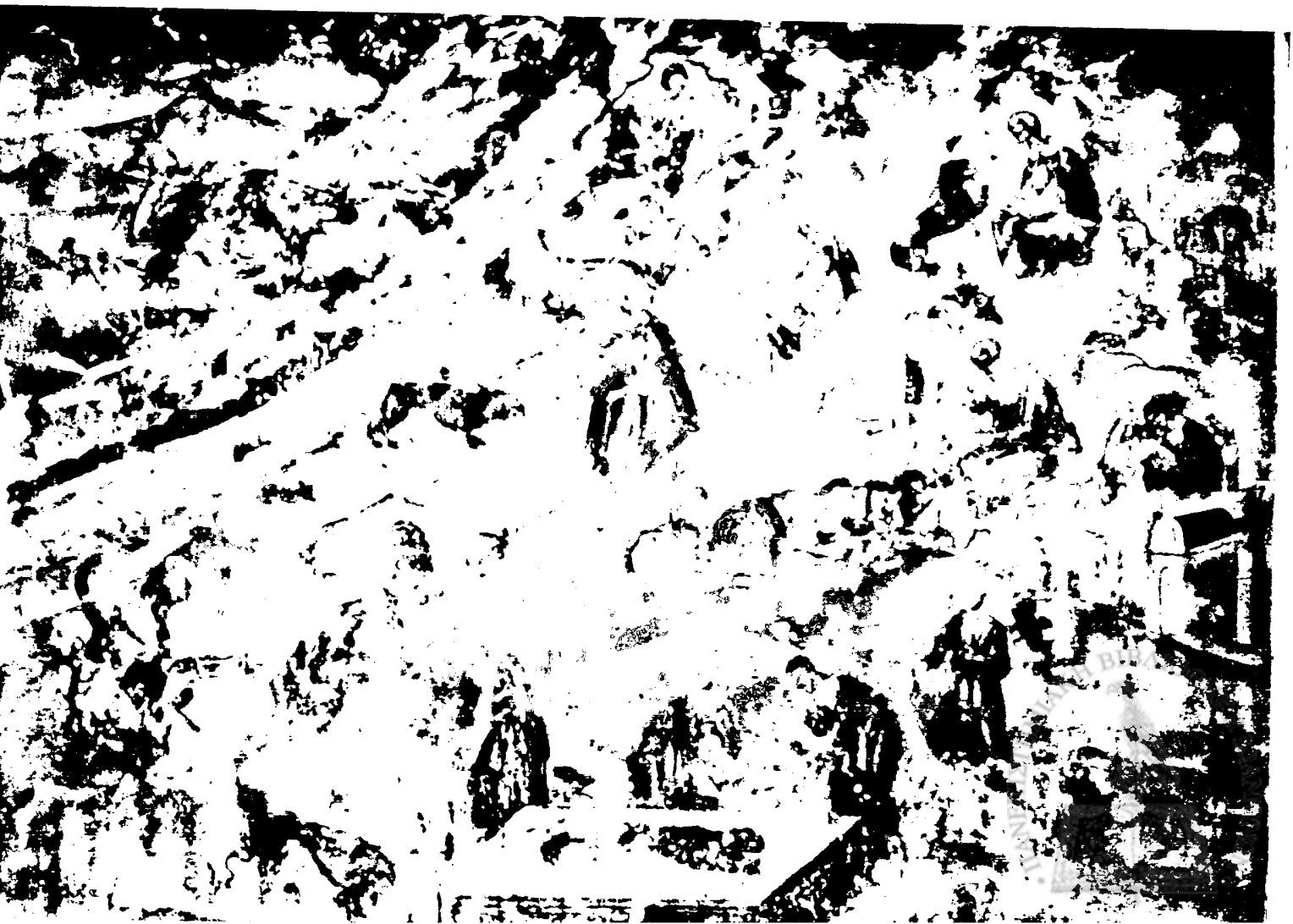


Εικ. 11: Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, δυτικός εξαρτικός Μ. Φιλανθρωπηνών (1560).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

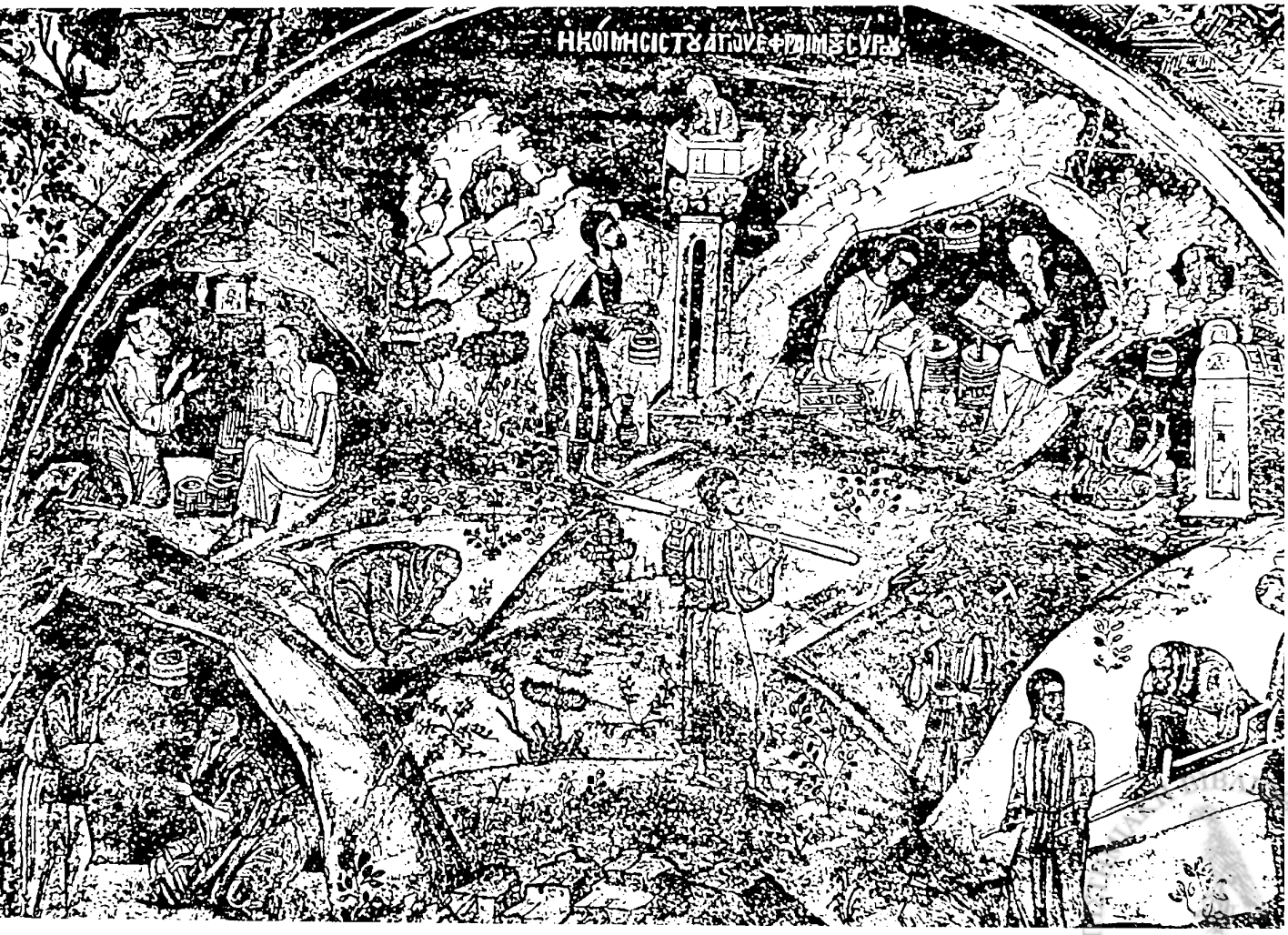


Εικ. 12: Σχεδιαστική απεικόνιση του ίδιου θέματος της εικ. 11





Εικ. 14: Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, Μ. Πατέρων Ζίτσας (1631).



Εικ. 15: Η Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, Μ. Δοχειαρίου (1568).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΜΥΡΗΣ
Αρχιτέκτονας

ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο κέντρο της μικρής κοινότητας του Νησιού βρίσκεται ο ενοριακός ναός της Κοίμησης της Θεοτόκου (Σχ. 1).

Στις γραπτές πηγές δεν εντοπίζονται μαρτυρίες για το χρόνο ίδρυσης και λειτουργίας του ως ενοριακού ναού. Είναι πιθανό ότι η ίδρυσή του προϋποθέτει την ύπαρξη και πλήρη λειτουργία της κοινότητας του νησιού. Από την αυτοβιογραφία των Αψαράδων[1], όπου αναφέρεται χωριό καθώς και δραστηριότητες κοινωνικής ζωής στο Νησί, συμπεραίνουμε ότι ο οικισμός βρισκόταν σε άνθηση το 16ο αιώνα. Η παλαιότερη ωστόσο μνεία για σύγχρονη ύπαρξη ναού και οικισμού βρίσκεται στις ταξιδιωτικές περιηγήσεις του Εβλιγιά Τσελεμπή[2].

Πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι ως ενοριακός ναός αναφέρεται[3] και η μονή του Σωτήρος που μετατράπηκε από ενοριακή σε ανεξάρτητη μονή με απλό συνοδικό σιγίλιο. Δεν είναι γνωστό αν το ίδιο ίσχυσε κατά περίπτωση και για άλλα μοναστήρια του νησιού. Η πληροφορία αυτή ενισχύει την πιθανότητα της περιοδικής χρήσης κάποιων καθολικών ως ενοριακών ναών, εφόσον η μοναστική λειτουργία και η ενοριακή δραστηριότητα μπορούν να εναλάσσονται μεταξύ τους όταν οι ανάγκες το απαιτούν, ειδικά στην περίπτωση ύπαρξης οικισμού και χριστιανικού πληθυσμού[4] στο χώρο μιας μοναστηριακής κοινότητας.

Η μεγάλη πυκνότητα μοναστηριών σ'ένα μικρό σχετικά χώρο ανατρέπει, στην περίπτωση του Νησιού των Ιωαννίνων, την άποψη για τη δημιουργία οικιστικών μονάδων, σύμφωνα με την οποία η παρουσία ενοριακής εκκλησίας αποτελεί πόλο[5] χωροταξικής διάρθρωσης του οικισμού.

Πρόκειται για τρίκλιτη βασιλική με νάρθηκα και κλειστή πρόσθετη στοά στη νότια πλευρά. Από τις τρεις εισόδους, η βόρεια με το προστώο λειτουργεί σαν κύρια, η δυτική

---

1. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο νησί Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980) σ. 72.

2. Μ. Κοκολάκη, "Ο Εβλιγιά Τσελεμπή στα Ιωάννινα", *Σκουφάς* τ. Η'. 1, Αρτα-1991/2, τεύχ. 74-75, σ. 337

3. Ι. Λαμπρίδης, "Περιγραφή της πόλεως των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, Α'. Εν Αθήναις 1887, σ. 61.

4. Μ. Κοκολάκης, ό.π., σ. 337.

5. Χ. Ιακωβίδης, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και Αστική Ιδεολογία*, Αθήνα - Γιάννενα 1982, σ. 15.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

οδηγεί στο νάρθηκα, η δε νότια στη στοά που με ιδιαίτερη εσωτερική θύρα επικοινωνεί με το ναό.

Ο κυρίως ναός, εσωτερικών διαστάσεων 15Χ9.80 μ. περίπου, διαιρείται με δύο σειρές κιόνων σε τρία άνισα κλίτη από τα οποία το μεσαίο είναι πλατύτερο και ελαφρά υπερυψωμένο (πλάτος 3,5 μ. έναντι 2.70-2,80 μ. και ύψος 4,70 μ. έναντι 3,70 μ. των πλευρικών). Οι κυλινδρικοί κίονες, τοποθετημένοι ανά 3 μ. μεταξύ τους, στηρίζουν δύο τοξοστοιχίες τεσσάρων τόξων.

Η οροφή είναι σε ολόκληρο τον κυρίως ναό επίπεδη ενώ στο κεντρικό κλίτος καμπυλώνεται ελαφρά στο σημείο συμβολής με τα μέτωπα των τοξοστοιχιών.

Στο βόρειο τοίχο του ναού ανοίγονται τρία παράθυρα. Το βορειοανατολικό είναι μικρότερο σε μέγεθος, με τοξωτό υπέρθυρο, ενώ τα άλλα δύο, μεγαλύτερα και ορθογώνια, ισοκατανέμονται μεταξύ της βόρειας θύρας και του ιερού. Στη νότια πλευρά ο φωτισμός επιτυγχάνεται με τέσσερεις ξύλινους φεγγίτες[6] (εικ. 1) που προβάλλουν επάνω από τη στέγη της στοάς και αντιστοιχούν στα παράθυρα και της βόρειας θύρας. Κάτω από το δεύτερο και τρίτο από ανατολικά φεγγίτη, δύο μεγάλα παράθυρα εξασφαλίζουν την οπτική επαφή της στοάς με τον κυρίως ναό.

Η αψίδα του ιερού, ημικυκλική εσωτερικά, διαμορφώνεται σε επτάπλευρο εξωτερικά, που προεξέχει και διακόπτει την ορθογώνια κάτοψη του κυρίως ναού. Τρία μικρά ανοίγματα στην ανατολική πλευρά, από τα οποία το κεντρικό διαμορφώνεται σταυρόσχημο εξωτερικά, φωτίζουν το χώρο του ιερού βήματος (εικ. 2).

Ο νάρθηκας, εσωτερικών διαστάσεων 9,70Χ6,80 μ., χωρίζεται από τον κυρίως ναό με εγκάρσια τοξοστοιχία τριών τόξων που στηρίζεται σε δύο σταυροειδείς, μεγάλων διαστάσεων πεσσούς, τοποθετημένους στους άξονες των τοξοστοιχιών του ναού. Στους ίδιους άξονες και σε απόσταση τριών μέτρων είναι τοποθετημένοι δύο επιπλέον πεσσοί,έτσι ώστε και ο νάρθηκας να ακολουθεί την ίδια διαίρεση σε τρία κλίτη. Στο νότιο τοίχο του διακρίνεται ζεύγος τόξων πρόχειρα κλεισμένων με ξυλοκατασκευή που φέρει θύρωμα προς τη στοά. Τέσσερα ανοίγματα, ένα στη βόρεια πλευρά, δύο εκατέρωθεν της δυτικής θύρας και ένα επάνω από αυτή, εξασφαλίζουν τον φωτισμό του νάρθηκα. Η οροφή του ακολουθεί τη διάταξη του κυρίως ναού όπου το κεντρικό κλίτος είναι υπερυψωμένο κατά ένα μέτρο.

Η στοά που καλύπτει ολόκληρη τη νότια πλευρά διαθέτει πέντε μικρά ανοίγματα για φωτισμό από τα οποία τα τρία βρίσκονται στη νότια όψη και από ένα στην ανατολική και δυτική.

Ο ναός στεγάζεται με τετράρριχτη στέγη που φέρει τις γνωστές αποτμήσεις ανατολικά και δυτικά. Η προέκταση των αμειβόντων νότια, στεγάζει τη στοά μειώνοντας έντονα το ύψος της όψης της.

Ολόκληρος ο ναός καταλαμβάνει ένα ορθογώνιο 13,50Χ23,00 μ. περίπου. Η προέκταση της στέγης νότια, σε συνδυασμό με το υπερυψωμένο περιμετρικά έδαφος, συντελούν ώστε το εσωτερικό του ναού να εμφανίζεται ταπεινό[7] με μόνη εξαίρεση την αψίδα

6. Όμοιες λύσεις δόθηκαν και σε άλλους ναούς του ηπειρωτικού χώρου (πρβλ. Άγιος Χαράλαμπος στο Πέραμα, *Α.Δ.* 29 (1973-1974) *Χρονικά* σ. 611, 616)

7. Ν. Σαρρής, *Οσμανική Πραγματικότητα. ΙΙ. Η Δοσιματική Διοίκηση,* Αθήνα 1990, σ. 338).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

που δείχνει ιδιαίτερη επιμέλεια.

Όσον αφορά στην κατασκευή των τοίχων, ακολουθεί την τυπική για την περιοχή αργολιθοδομή εκτός από την αψίδα και τις γωνίες της ανατολικής όψης (εικ. 3).

Από όσο είναι δυνατόν να γίνουν παρατηρήσεις, μετά τις μεταγενέστερες επεμβάσεις στο κτίριο, το μεγαλύτερο τμήμα της τοιχοποιίας πλάτους 0,60 μ. έχει κατασκευαστεί από ακανόνιστους χονδρολαξευμένους ασβεστόλιθους συνδεδεμένους με άφθονο κονίαμα χαμηλής περιεκτικότητας ασβέστου. Οι λίθοι παρουσιάζουν εσωτερικές διαβρώσεις και σε πολλά σημεία για να επιτευχθεί ομοεπίπεδη εξωτερική επιφάνεια έχουν συμπληρωθεί με κονίαμα. Μεγαλύτερων διαστάσεων λίθοι που δίνουν την εντύπωση ότι χρησιμοποιήθηκαν χωρίς ιδιαίτερη λάξευση, απαντούν συχνά στα κατώτερα κυρίως στρώματα (εικ. 4). Το κονίαμα, ανοικτού φαιού χρώματος, αφήνει ορατό ένα μικρό μόνο μέρος της πέτρας και δίνει την εντύπωση μιας πλούσια επιχρισμένης επιφάνειας κάτω από την οποία κρύβεται ένα ευτελές οικοδομικό υλικό. Το διαδοχικό ασβέστωμα των επιφανειών – συνήθεια των κατοίκων του Νησιού – έχει εξάλλου καλύψει τα κενά και δύσκολα γίνονται περισσότερες παρατηρήσεις για τον τρόπο κατασκευής της λιθοδομής[8]. Η ανατολική οψη έχει επιπλέον επιχρισθεί με κοκκινωπό ισχυρότατο κονίαμα, με εξαίρεση τις γωνίες του κυρίως ναού και την αψίδα.

Η αψίδα είναι κατασκευασμένη κατά το ψευδοϊσόδομο σύστημα, με λίθους επιμελώς λαξευμένους στις πέντε όψεις τους, ώστε να εφαρμόζουν απόλυτα μεταξύ τους αφήνοντας ελάχιστο αρμό (εικ. 2). Η ίδια επιμελημένη λάξευση διαμορφώνει τα αψιδώματα και το οδοντωτό κορνίζωμα με τα δύο οριζόντια διαζώματά του. Για την ψευδοϊσόδομη αυτή κατασκευή ακολουθούνται οριζόντιες στρώσεις πάχους 0,15 μ. έως 0,25 μ. Το κονίαμα είναι όμοιο με εκείνο που περιγράφηκε παραπάνω, με τη διαφορά ότι περιορίζεται στο ελάχιστο μεταξύ των λίθων.

Τα ορθογώνια ανοίγματα διαμορφώνονται με οριζόντιο λίθινο υπέρθυρο, ενώ τα τοξωτά με πλήρες ημικύκλιο επτά ή εννέα λίθων.

Η στέγη, τέλος, του ναού καλύπτεται κατά το ήμισυ από αργιλικές ντόπιες σχιστόπλακες – που αποτελούσαν και την αρχική κάλυψη – και από κεραμίδια βυζαντινού τύπου.

Το κτίριο έχει δεχθεί αρκετές επεμβάσεις. Διάφορες κατασκευαστικές λεπτομέρειες φωτίζουν την προσπάθεια αποκατάστασης της αρχικής μορφής του: η ύπαρξη αρμού στο σημείο που ο ανατολικός τοίχος της στοάς συναντά τον ανατολικό τοίχο του ναού, δείγμα ασυνέχειας και χρονολογικής διαφοροποίησης, υποδηλώνει μεταγενέστερο χτίσιμο ενός πιθανού αρχικού χαγιατιού ώστε να διαμορφωθεί σε στοά. Αξιοσημείωτη εξάλλου είναι η παρουσία δύο τόξων, στον τοίχο μεταξύ στοάς και νάρθηκα, κλεισμένων εκ των υστέρων με ξύλινες πόρτες. Το στοιχείο αυτό μαρτυρεί το μεγαλύτερο αρχικό μήκος του νάρθηκα, που θα προεξείχε του ναού στη νότια πλευρά. Ίχνη άλλωστε κατεστραμμένου τοίχου στο εσωτερικό της σημερινής στοάς, αριστερά της θύρας που την ενώνει με τον κυρίως ναό, επιβεβαιώνουν ότι το αρχικό χαγιάτι είχε μικρότερο μήκος και θα εκτεινόταν ανατολικά

8. Σε εργασίες επισκευής του ναού, που έγιναν μετά την ανακοίνωση της παρούσας εργασίας, διαπιστώθηκε ότι κάτω από την επιχρισμένη ανατολική όψη, η τοιχοποιία σε μικρή έκταση, περιλαμβάνει συμπαγείς πλίνθους, σε σχεδόν παράλληλες στρώσεις. Περισσότερα στοιχεία θα δοθούν μετά την ολοκλήρωση της έρευνας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του προεξέχοντος τμήματος του νάρθηκα, έως την ανατολική γωνία.

Μια τουλάχιστον από τις αιτίες της εκ των υστέρων μετατροπής του ανοικτού χαγιατιού σε κλειστό χώρο θα πρέπει να αναζητηθεί σε κλιματολογικούς παράγοντες. Το μικρό μέγεθος των ανοιγμάτων και το χαμηλό ύψος στη νότια πλευρά της στοάς δηλώνουν ότι η νότια όψη του κτιρίου θα ήταν περισσότερο εκτεθειμένη στις καιρικές συνθήκες. Πράγματι, στη θέση που βρίσκεται η εκκλησία, ο νοτιοανατολικός άνεμος είναι εκείνος που φέρει τα όμβρια σχεδόν οριζόντια στη νότια και ανατολική όψη. Για τον ίδιο εξάλλου λόγο πραγματοποιήθηκε και η ενίσχυση του κονιάματος της ανατολικής πλευράς.

Επεμβάσεις, ωστόσο, διαπιστώνονται και στο εσωτερικό του ναού. Τοξοστοιχίες όμοιες με εκείνες που χωρίζουν τον κυρίως ναό σε κλίτη υπήρχαν και στο νάρθηκα. Από αυτές, με την επέμβαση της δεκαετίας του '50, έχουν διατηρηθεί εγκιβωτισμένοι σε άλλο υλικό μόνο οι πεσσοί. Εξωτερική ενίσχυση επίσης έχουν δεχθεί οι δύο σταυροειδείς πεσσοί μεταξύ του κυρίως ναού και νάρθηκα. Η εγκάρσια τοξοστοιχία που στηρίζουν είναι κατασκευασμένη πρόσφατα σε αντικατάσταση άλλης παλαιότερης, χαμηλότερου ύψους, που διαχώριζε σαφώς τους δύο χώρους. Σήμερα, αντίθετα, το εσωτερικό παρουσιάζεται ενιαίο με τη μεταφορά των δραστηριοτήτων του νάρθηκα στη στοά.

Μια σειρά από επιγραφές, εντοιχισμένες στο κτίριο, συμβάλλουν στην τοποθέτηση των κατά καιρούς επεμβάσεων σε μια σαφή χρονολογική σειρά.

Επάνω από την εξωτερική πλευρά του θυρώματος που οδηγεί από τη στοά στον κυρίως ναό, υπάρχει ζωγραφισμένη σε ιδιαίτερη κόγχη η επιγραφή:

Ἀνεκαινίσθη ὁ Νάρθηξ
οὗτος δι ἐξόδων τῆς Ἐκκλησίας ταῦ
της ἐπιτροπευόντων τῶν Κυρίων Ἰω
άννου Ζαφείρη [καί] Ι [.....] Γ [.....]η (εικ. 5)

Στη χρονολόγηση της επιγραφής βοηθούν δύο ανάγλυφες πλάκες. Η πρώτη ανήκει στο ίδιο κτίριο και βρίσκεται εντοιχισμένη στο κωδωνοστάσιο (εικ. 6) όπου διαβάζουμε:

1868: ΙΟΝΙΟ:
15:
ΤΟ ΚΩΔΩΝΟΣΤΑΣΙΟΝ
ΤΟΥΤΟ ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΔΙ Ε
ΞΟΔΩΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣ:
ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ
ΚΥΡ ΙΩΑΝΝ[ΟΥ] ΖΑΦΕΙΡΗ

Η δεύτερη ανήκει στο σχολείο (εικ. 7) της κοινότητας:

18 71
ΣΠΤΜ ΒΡΙΟΥ: Α':
Η ΣΧΟΛΗ ΑΥΤΗ ΩΚΟ
ΔΟΜΗΘΗ ΔΙΕΞΟΔΩΝ
ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣ[ΙΑΣ]: ΗΜΩΝ
ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ
Κ: ΙΩΑΝΝΟΥ ΖΑΦΕΙΡΗ:

Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η επιτροπεία του Ιωάννη Ζαφείρη τοποθετείται στις δεκαετίες του 1860 και 1870. Το δεύτερο όνομα στην επιγραφή του νάρθηκα θα μπορούσε να

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δηλώνει τον αντικαταστάτη, επομένως και την προχωρημένη ηλικία του επιτρόπου Ζαφείρη. Με βάση τα παραπάνω δεδομένα η στοά πρέπει να κατασκευάστηκε στο τέλος της εικοσαετίας αυτής. Η επέμβαση περιλαμβάνει τη διάνοιξη των εσωτερικών παραθύρων και των φεγγιτών και την ενοποίηση του προεξέχοντος τμήματος του νάρθηκα με το αρχικό χαγιάτι. Κάποιες μικροεπισκευές στα μεγέθη των παραθύρων της βόρειας όψης και γενικές επισκευαστικές εργασίες εντοπίζονται επίσης την περίοδο αυτή.

Όσον αφορά στο αρχικό κύτταρο ναός-νάρθηκας, η επιγραφή που βρίσκεται εντοιχισμένη στη βόρεια όψη (εικ. 8), επάνω και αριστερά της εισόδου, δίνει τα παρακάτω στοιχεία:

ΑΝΕΚΑΙΝΙCΘΗ Ο ΠΑΝC
ΕΠΤΟC ΟΥΤΟC ΝΑΟC ΕΠΙ
ΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟC ΖΑΦΕ [Ι]
ΡΙΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ
Ε[ΤΕΙ] CΩΤΗΡΙΩ

Η επιγραφή βεβαιώνει ότι προϋπήρχε ναός που ανακαινίσθηκε. Ο τρόπος χάραξης και η μορφή των γραμμάτων παραπέμπουν στο τέλος του 18ου ή αρχές του 19ου αιώνα. Αν υποθέσουμε ότι ο ναός ανακαινίσθηκε μετά την καταστροφή του Νησιού το 1822, ο αναφερόμενος Παναγιώτης Ζαφείρης θα είναι ασφαλώς πρόγονος του προηγούμενου Ιωάννη.

Η τρίτη επιγραφή της εκκλησίας, εντοιχισμένη στο εσωτερικό του δυτικού τοίχου, αριστερά της θύρας εξόδου (εικ. 9) γράφει με ευκρινείς χαρακτήρες:

Έτους ζρκγ', δηλαδή έτους 1614/15[9].

Με κάθε επιφύλαξη θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η υπογραφή ανήκει σε κάποιο προηγούμενο ναό που υπήρχε στην ίδια θέση[10]. Ένα άλλο στοιχείο, πιθανότατα του 17ου αιώνα, είναι η φορητή εικόνα του[11] Χριστού Αρχιερέα που βρίσκεται στο εσωτερικό της εκκλησίας. Εκτός από αυτά, τίποτε άλλο δεν υπαινίσσεται τόσο πρώϊμη ύπαρξη ενοριακού ναού στην περιοχή. Ωστόσο, η παρατήρηση ότι ακόμα και σήμερα η πλατεία ανατολικά του ναού ονομάζεται "Μοναστήρι" ή "Μοναστηράκι", αφήνει το θέμα ανοιχτό σε μελλοντικές εκπλήξεις.

Η μορφή που απέκτησε ο ναός στις αρχές του 19ου αιώνα, είναι ο τύπος της βασιλικής που γνωρίζει αυτή την εποχή σε πανελλαδική κλίμακα τη μεγαλύτερη ανάπτυξη[12]. Έχουν ήδη δοθεί οι πρώτες ερμηνείες του φαινομένου της επικράτησης του τύπου της τρίκλιτης βασιλικής στους τελευταίους αιώνες της τουρκοκρατίας, αλλά το ζήτημα δεν έχει κλείσει εφόσον λείπει η αναλυτική παρουσίαση των μνημείων[13]. Η κατά κανόνα χρήση του στην

9. *Α.Δ.* 31 (1976) Β' – *Χρονικά* σ. 219.

10. Τα νέα στοιχεία που βρέθηκαν στην ανατολική όψη το επιβεβαιώνουν.

11. *Α.Δ.* 31 (1976) ό.π.

12. Μ. Χατζηδάκης, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* τ. Ι' 1975, σ. 267-268.

13. Χ. Μπούρας, "Ο αρχιτεκτονικός τύπος της βασιλικής κατά την Τουρκοκρατία και ο Πατριάρχης Καλλίνικος". *Ε.Μ.Π. Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση* τ. 1 Αθήνα 1979 σελ. 159-168.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ήπειρο το 18ο και 19ο αιώνα συμπίπτει και θα πρέπει να συνδεθεί με την οικονομική ακμή της περιοχής και την ανάπτυξη του εμπορίου την ίδια εποχή. Η μέσα σε τόσο σύντομο χρονικό διάστημα οικοδόμηση μεγάλου αριθμού ναών στην πόλη των Ιωαννίνων και στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου είναι αποτέλεσμα της οικονομικής ευμάρειας των κτιτόρων[14].

Η τεχνογνωσία στον τρόπο κατασκευής των ναών διατηρείται, με τη διαφορά ότι οι κτασκευαστές είναι οι ίδιοι που ασχολούνται και με την κοσμική αρχιτεκτονική. Το γεγονός ότι τα επιλεγόμενα σχήματα είναι απλά σε σύλληψη, είναι εξωγενής παράγοντας που θα πρέπει να αναζητηθεί στην ανάγκη για γρήγορη κατασκευή και στο μέγεθος των κτισμάτων εσωτερικά και εξωτερικά[15].

Η τρίκλιτη βασιλική είναι το καταλληλότερο σχήμα για να μεταφερθούν και να εκφραστούν στο χώρο του ναού η κοινωνική διάρθρωση και ιεραρχία[16]. Παράλληλα, φαίνεται ότι ο τύπος υιοθετήθηκε για την ευρυχωρία του, που ήταν μια κοινωνική απαίτηση του ολοένα ανερχόμενου και ακμάζοντα ελληνικού πληθυσμού, ιδίως μετά τη χαλάρωση της κεντρικής εξουσίας που επέβαλλε περιορισμούς στο χτίσιμο χριστιανικών ναών[17]. Αυτό επιβεβαιώνεται και από τη μεταφορά στη ναοδομία, χαρακτηριστικών στοιχείων της αστικής αρχιτεκτονικής.

Το ψευδοϊσόδομο σύστημα με τις οριζόντιες ισομεγέθεις στρώσεις λίθων χωρίς ή με ελάχιστο αρμό, η κάλυψη της στέγης με σχιστόπλακα, οι φεγγίτες, τα καφασωτά, τα πολύχρωμα δάπεδα, οι περίτεχνες ξυλοκατασκευές, είναι στοιχεία γιαννιώτικης αστικής αρχιτεκτονικής που μεταφέρθηκαν στους ναούς. Τα ορθογώνια παράθυρα με τις καμπυλώσεις στις επάνω γωνίες, τα κιγκλιδώματα, η απουσία τρούλου και η έλλειψη πολλές φορές των χαγιατιών, δίνουν στα ογκώδη και παραλληλεπίπεδα κτίρια των βασιλικών αυτών όψη δημόσιων αστικών κτιρίων της εποχής[18].

Νέο ύφος δημιουργείται και στο εσωτερικό του ναού. Στη ζωγραφική οι αλλαγές εντοπίζονται στην κατάργηση του ενιαίου εικονογραφικού προγράμματος, ιδιαίτερα στους ναούς των αστικών κέντρων. Στην περίπτωσή μας, ο ναός του Νησιού ακολουθεί τα πρότυπα των ναών της πόλης. Η ζωγραφική που, στους τελευταίους σώζεται χωρίς επιζωγραφίσεις, δείχνει ότι επιλέγονται τα σημαντικότερα ως προς το θεολογικό μήνυμα τμήματά του ναού, δηλαδή οι κόγχες του ιερού και η επίπεδη ουρανία με τον Παντοκράτορα στη θέση του τρούλου[19]. Στα τμήματα αυτά διατηρείται η παραδοσιακή θεματογραφία. Στα μέτωπα των τοξοστοιχιών και στα διάχωρα του μετώπου ζωγραφίζονται Ευαγγελιστές και μεμονωμένοι άγιοι, πάντα σε περίτεχνο γύψινο πλαίσιο. Γύψινες διακοσμήσεις απαντούν και σε άλλα σημεία του ναού.

---

14. Για περισσότερα στοιχεία και σχετική βιβλιογραφία, βλ. Φραγκίσκα Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου. "Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19ο αιώνα". *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας με θέμα: Ήπειρος Κοινωνία – Οικονομία 15ος-20ος αι. Γιάννενα 4-7 Σεπτεμβρίου 1985*, Γιάννενα 1987, σελ. 299.

15. Φραγκίσκα Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, όπ.

16. Φραγκίσκα Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, ό.π..

17. Ν. Σαρρής, ό.π., σ. 338-339.

18. Φραγκίσκα Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, ό.π. σ. 303.

19. *Α.Δ.* 31 (1979) και Φ. Κεφαλλωνίτου-Κωνστάντιου, ό.π. σ. 303.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η αντίληψη αυτή καθιέρωθηκε στην Ήπειρο μετά από την επίδραση της δυτικής τέχνης, μέσω των εμπορικών επαφών των κτιτόρων ή μέσω του επτανησιακού χώρου[20], όπου από πολύ νωρίς στα αστικά κέντρα οι τοιχογραφίες έδωσαν τη θέση τους στις μεγάλες εικόνες ή ελαιογραφίες.

Εκτός της ζωγραφικής η διακόσμηση συμπληρώνεται από περίτεχνα ανθόμορφα κιονόκρανα με έντονα κλασικιστική διάθεση, περίτεχνα κιγκλιδώματα, αναλόγια και προπάντων τα ξυλόγλυπτα μέρη του ναού, άμβωνα, τέμπλο κ.λ.π

Στα στοιχεία αυτά τα διακοσμητικά θέματα είναι στο σύνολό τους ανεικονικά, με πλούσιο φυτικό διάκοσμο και θρησκευτικά ή αποτροπαϊκά σύμβολα.

Τα πολυάριθμα αφιερώματα δίνουν στο εσωτερικό του ναού μια ατμόσφαιρα αρχοντιάς αντίστοιχης με εκείνη των γιαννιώτικων αρχοντικών (εικ. 10). Ιδαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει για τα φατνώματα όπου τα διασταυρούμενα λεπτά κορνιζώματα σχηματίζουν ένα σύνολο διαγώνιων τετραγώνων. Οι καμπυλώσεις στα σημεία επαφής του ταβανώματος του κεντρικού κλίτους με τα μέτωπα των τοξοστοιχιών είναι κοινό χαρακτηριστικό σε πολλά γνωστά αρχοντικά.

Τα παραπάνω στοιχεία δείχνουν με ευκρίνεια ότι η κοινότητα του Νησιού ανθούσε κατά το 19ο αιώνα. Η ενορία, όπως συμβαίνει σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο την περίοδο αυτή, συμβάλλει στην αναγέννηση του τόπου. Σχολεία, καταστήματα και κοινωφελείς οργανισμοί στο Νησί, λειτουργούν κάτω από την επιτροπεία του εκκλησιαστικού συμβουλίου.

20. Για περισσότερα στοιχεία Δ. Τριανταφυλλόπουλος, "Ήπειρος και Επτάνησα: διακίνηση ιδεών στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης". *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, Ήπειρος Κοινωνία – Οικονομία 15ος-20ος αι.*, Γιάννενα 1987 σ. 319-325.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

GIORGIO SMIRIS

LA SANTA CHIESA DELL' ASSUNZIONE

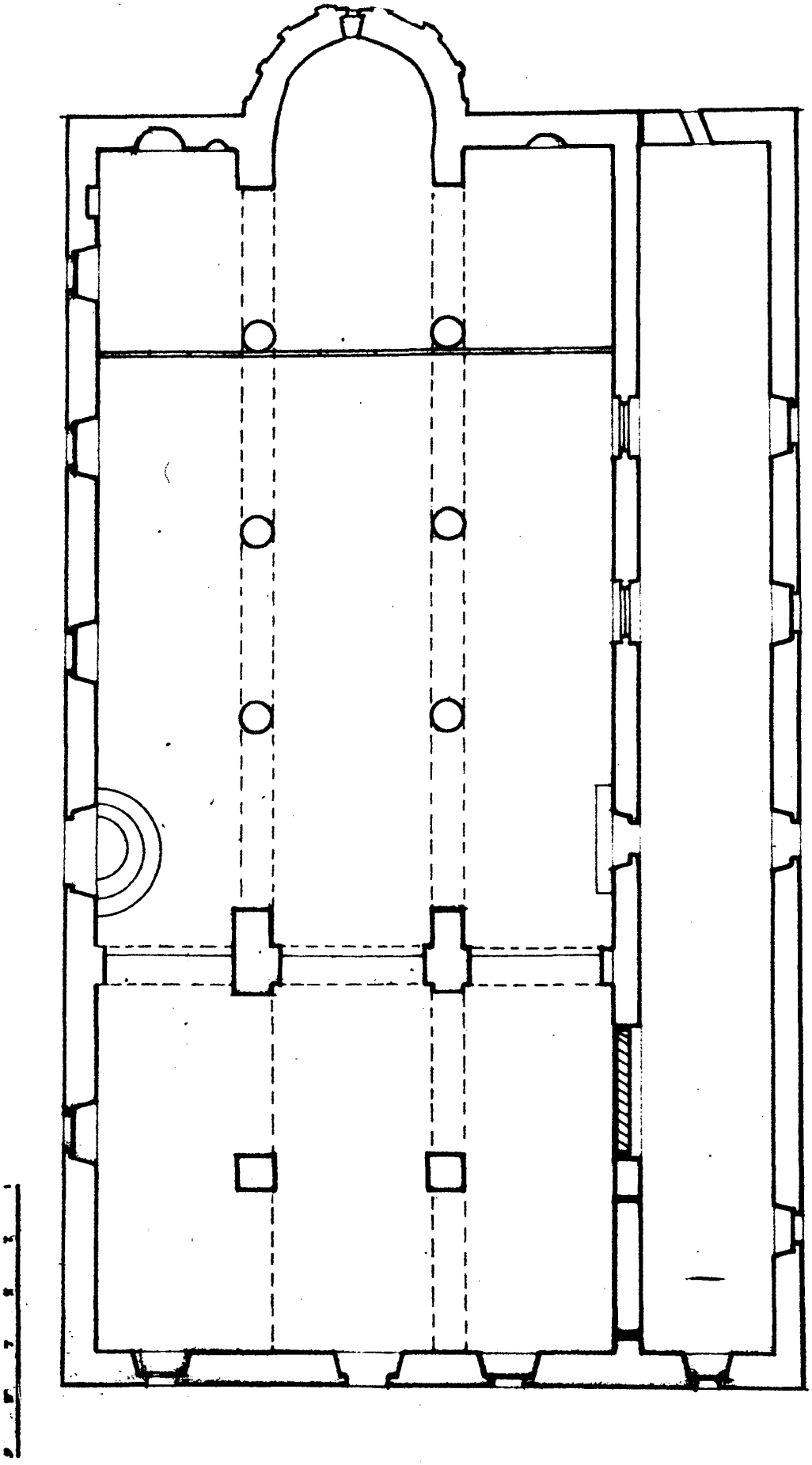
Uno dei piu importanti elementi della storia e dell' urbanizazzione della Comunita' dell' isola di Giannina é la chiesa parrocchiale dell' Assunzione.

Le fonti scritti e gli elementi costruttivi dello stesso edifizio ci informano per l' esistenza di chiesa parrocchiale dal' cinquecento. La presente peró é stata fondata all' inizio del' sec. XIX . La forma che ha acqistato la chiesa é quella della basilica lineare forma pero che conosce in quel' periodo la massima usanza in tutto il territorio balcanico.

L' uso regolare in Epiro del' questo tipo di edifizio religioso al XVIII e XIX sec. si deve coincidere e si deve collegare col' svillupo economico e commerciale della regione nella stessa epoca. La basilica lineare crea lo spazzio ideale per far' inserire e esprimersi nella chiesa la gerarchia e le classi sociali. Nello stesso tempo si vede che é stata usata come tipo architettonico per lo ampio spazzio interno che fu la necessita sociale della floridezza e dell' ascedenza del' popolo Greco sotto il dominio degli Ottomani. Questa ipotesi si verifica dalla trasportazione all' architettura religiosa, de elementi dell' architettura civile, al modo costruttivo tanto che alla decorazione interna, dove si sviluppano fuori il prigramma tradizionale, dipinti e rilievi decorativi che si incontrano soltanto nelle case civili. Questa maniera é stata stabilita in Epiro sotto l'influenza dell' arte occidentale dopo gli incontri comerciali dei fondatori, o tramite le isole ioniche dove nei centri urbani le pitture murali hanno dato spazzio ai grandi quadri e alla technica oliografica.

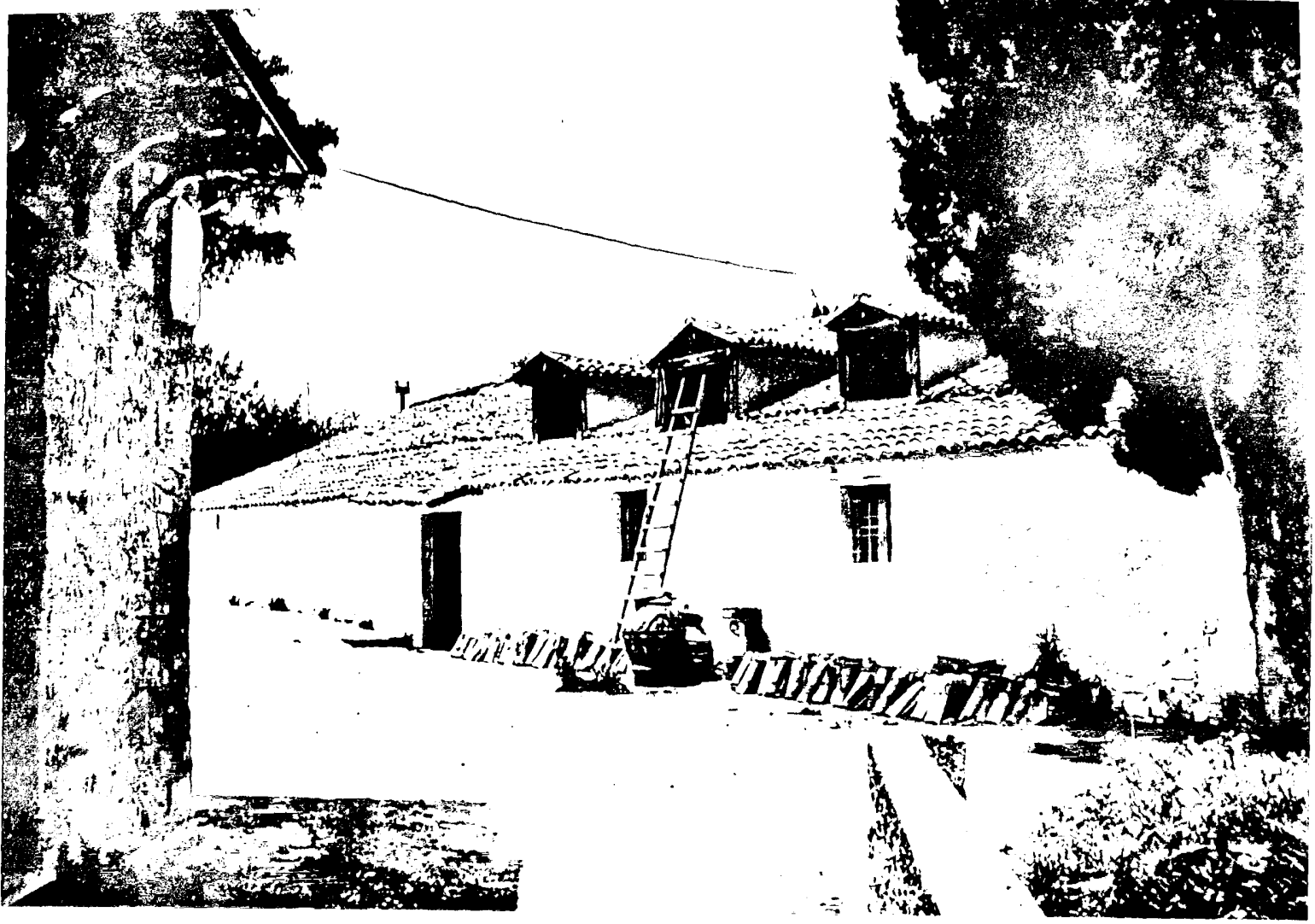
All' di sopra dei precedenti un' analisi particolare delle scritte su rilievi dello stesso monumento e agli altri edifici comunali, ci fa rilevare utili informazioni per lo sviluppo sociale della stessa comunitá dell' isola di Giannina.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Σχ. 1. Κάτοψη Ι. Ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

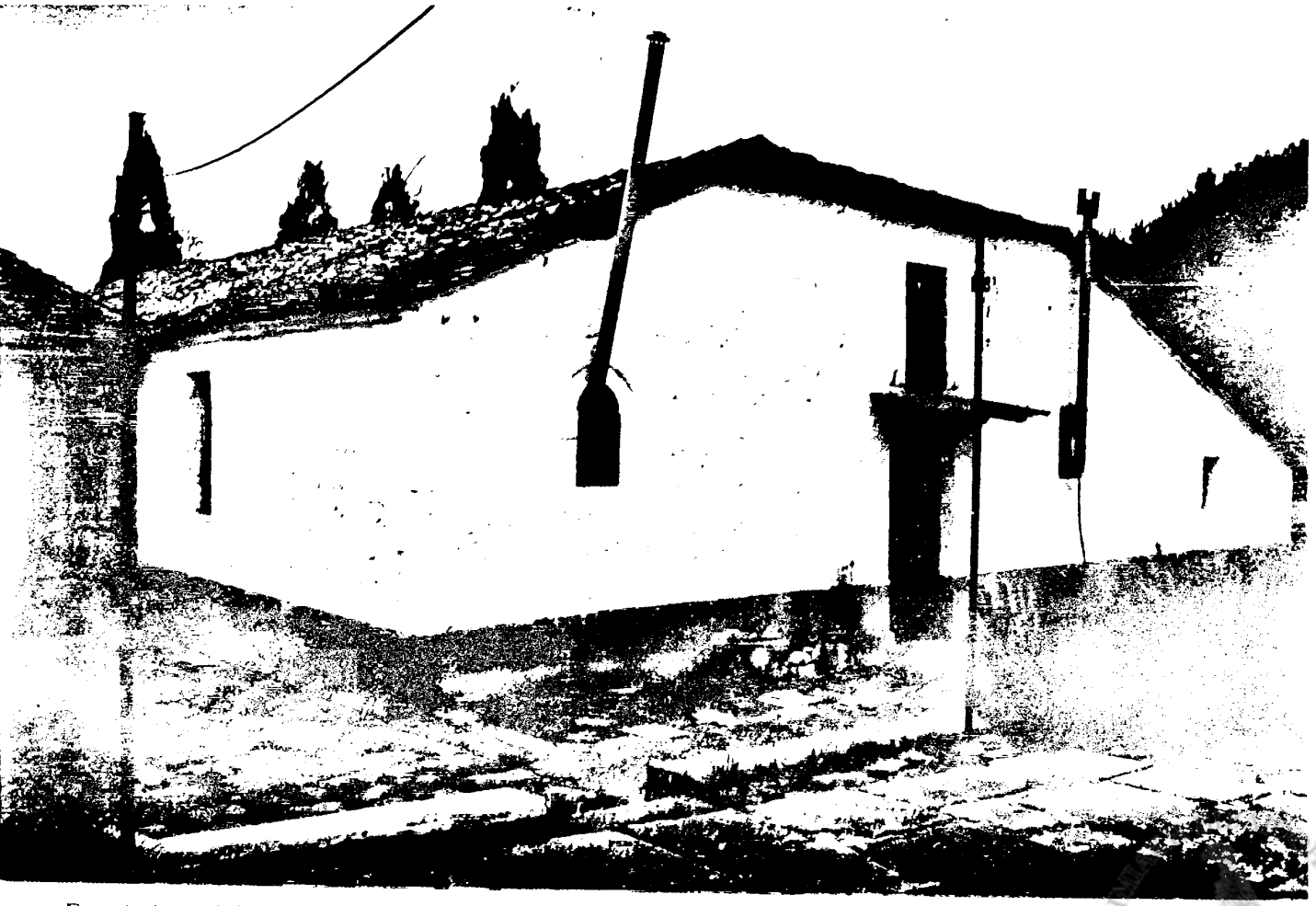


Εικ. 1. Νοτιοανατολική πλευρά του ναού

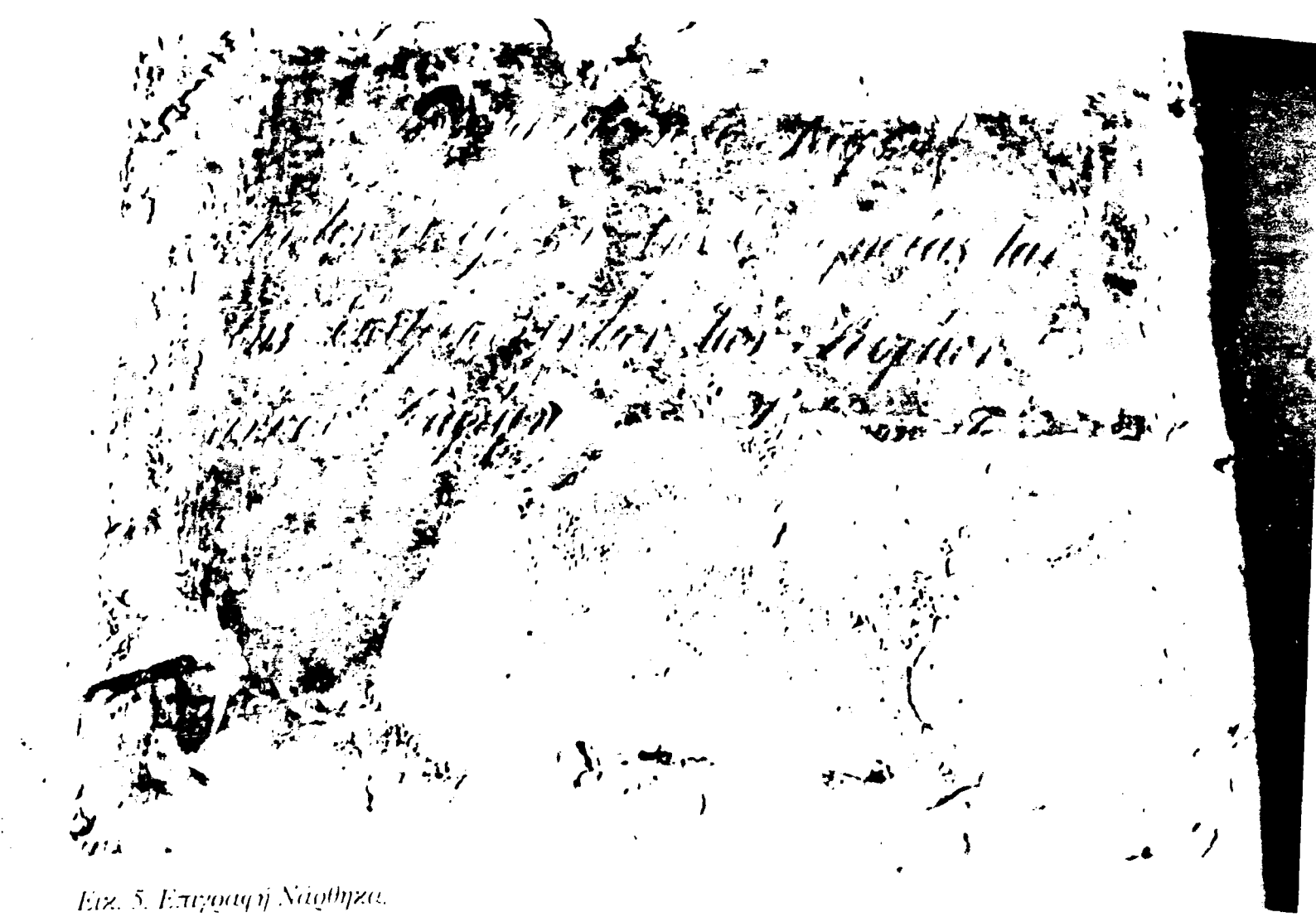




Εικ. 3. Ανατολική όψη.

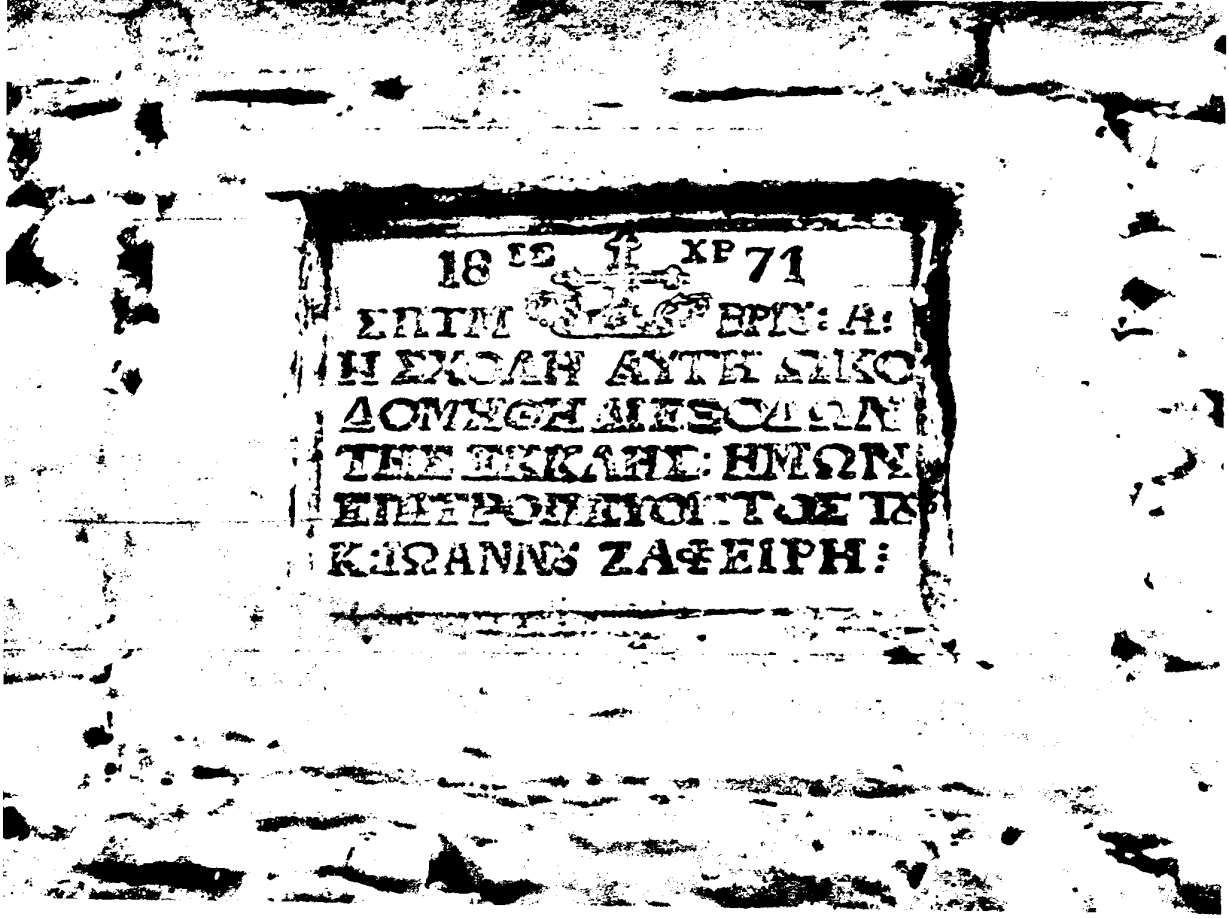


Εικ. 4. Δυτική όψη.

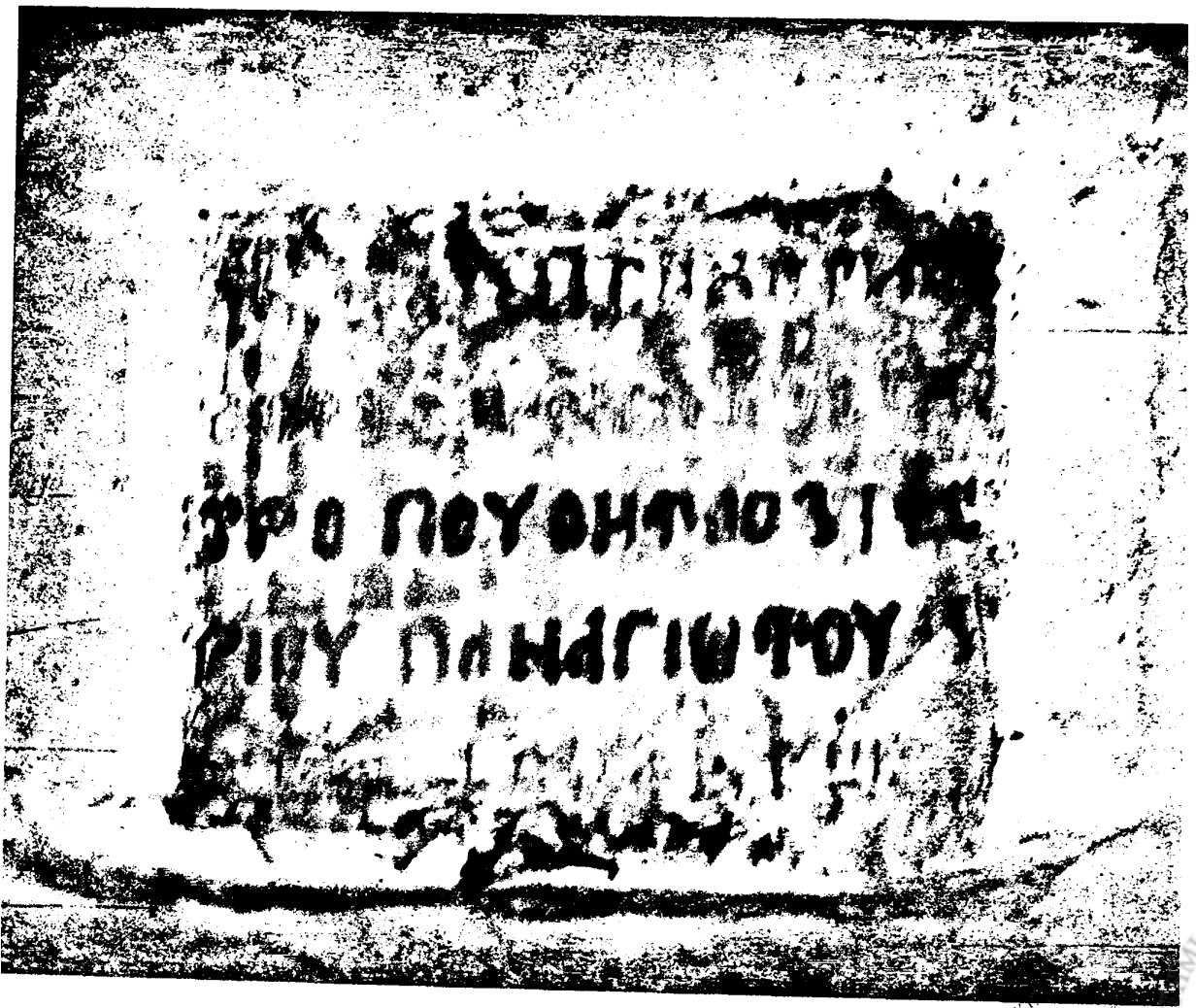


Εικ. 5. Επιγραφή Νάρθηκα.



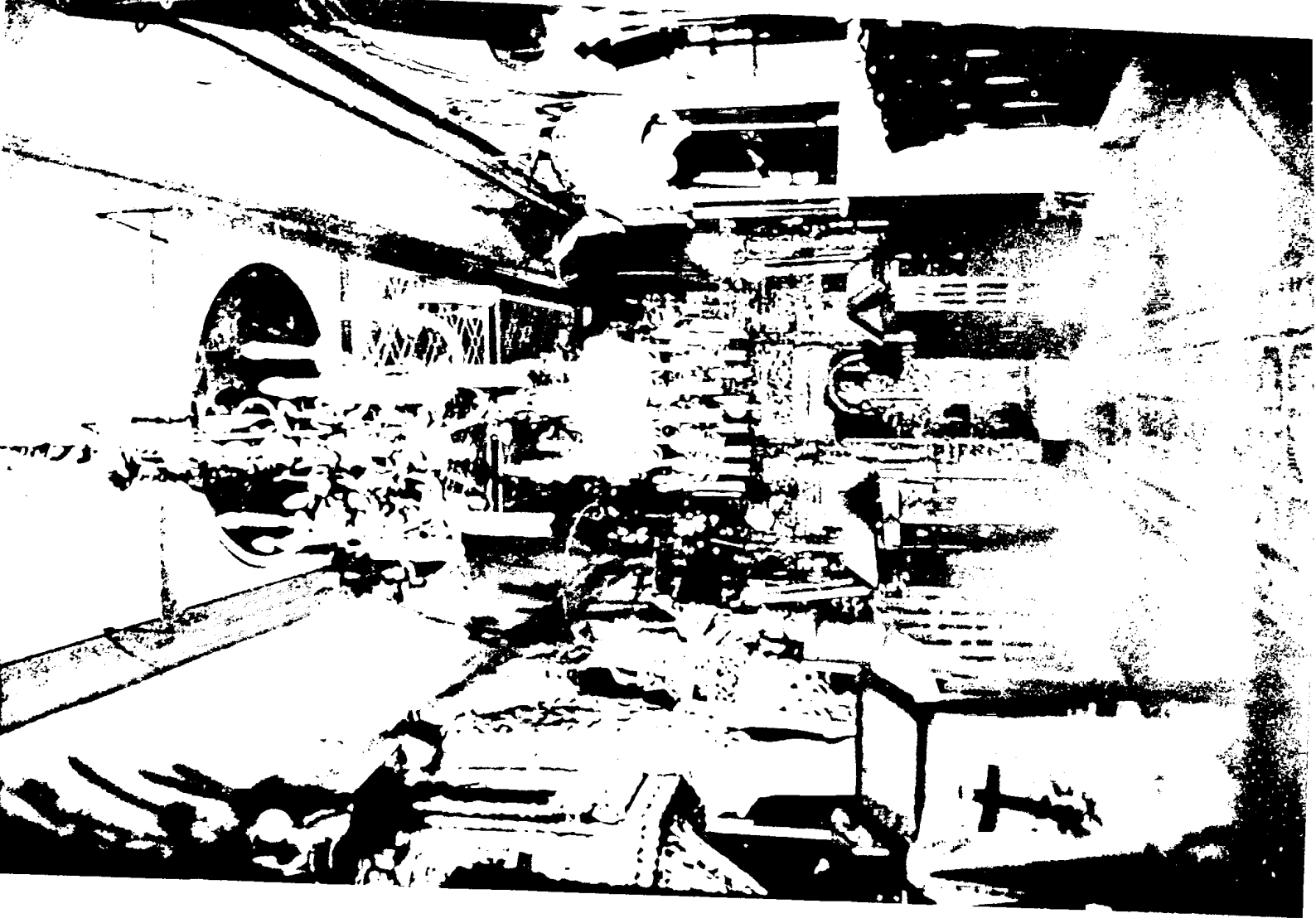


. 7. Επιγραφή Σχολείου.



Εικ. 8. Επιγραφή Β Εισόδου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΕΛΕΟΥΣΑΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Μονή της Παναγίας Ελεούσας[1], που παλαιότερα έφερε την επωνυμία των "Γκιουμάτων" – από τη γνωστή γιαννιώτικη οικογένεια Γκιούμα[2] – ή Μεθοδάτων[3], βρίσκεται στο Δ. τμήμα του Νησιού κοντά στα περίφημα μοναστήρια των Φιλανθρωπηνών[4] και Στρατηγοπούλου[5].

Η Μονή, αφιερωμένη στον Άγ. Νικόλαο, είναι περισσότερο γνωστή ως Παναγία Ελεούσα από την ομώνυμη θαυματουργή φορητή εικόνα της Θεοτόκου[6]. Η εικόνα, η οποία

---

1. Τον Ιανουάριο του 1989 είχα την ευκαιρία να επισκεφθώ για πρώτη φορά την Μονή με τον καθηγητή Μίλτο Γαρίδη, στα πλαίσια μιας φοιτητικής εκδρομής. Θα ήθελα να τον ευχαριστήσω για τις γόνιμες συζητήσεις που με οδήγησαν σε μια νέα προσέγγιση της ζωγραφικής του μνημείου. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το φίλο αρχιτέκτονα Γιώργο Παπαγεωργίου για τις φωτογραφίες αρ. 1, 3, 5, 9, 11, 26, 27, 30, 31 των τοιχογραφιών.

Για το μοναστήρι βλ. Σπ. Λάμπρου, "Ηπειρωτικά", *Νέος Ελληνομνήμων* ΙΑ΄ (1914), σ. 15 κε., Α. Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά μνημεία των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 1(1926), σ. 143-146, Σ. Δάκαρη, *Το Νησί των Ιωαννίνων, Ιστορία, Μνημεία, Μουσείο,* 1986, σ. 45–48, A. Stavropoulou–Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Ιωάννινα 1989, σ. 170-174, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική,* Γενική εποπτεία Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας, Ιωάννινα 1993, σ. 275, εικ. 452–483.

2. Η οικογένεια Γκιούμα ή Γκιόνμα είναι γνωστή από το 16ο αιώνα. Μέλη της ίδιας οικογένειας, ο Λεονταρής καί Εμμανουήλ Γκιόνμας, το 17ο αιώνα συνέβαλαν οικονομικά προκειμένου να ιδρυθεί στα Γιάννενα η περίφημη Σχολή Γκιούμα ή Μεγάλη Σχολή, που άρχισε να λειτουργεί το 1690, βλ. Ι. Λαμπρίδη, "Περί των εν Ηπείρω αγαθοεργημάτων", *Ηπειρωτικά Μελεήματα.* Α΄, σ. 80-82, Κ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 11(1936), σ. 92-110.

3. Το 18ο αιώνα η μονή αναφέρεται με την επωνυμία "των Μεθοδάτων", ή "του Μεθοδίου" (Σπ. Λάμπρου, ό.π., σ. 21-23, Κ. Μέρτζιου, ό.π., σ. 192). Την επωνυμία προσπαθεί να ταυτίσει ο Δ. Σαλαμάγκας με τους Κύριλλο και Μεθόδιο (του Ίδιου, *Γιαννιώτικα ιστοριοδιφικά μελετήματα, τρεις ενθυμήσεις των ετών 1584, 1597 και 1630,* Γιάννενα 1958, σ. 110-111.

4. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η α΄ φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής,* Αθήνα 1983.

5. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου,* Ιωάννινα 1980.

6. Η Παναγία εικονίζεται στον τύπο της Γλυκοφιλούσας. Βλ. Γ. Σωτηρίου, "Κειμήλια Ιωαννίνων", *Ηπ. Χρον.* 1931, σ.3 κ.ε. πίν. Α΄, Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ. 29(1973-74)B2 Χρονικά,* σ.613, πίν. 435 β-γ, 436 α-β. Και στους καταλόγους *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη,* Αθήναι 1985, Ν° 119, σ.121, *Affreschi e icone dalla Grecia,* Atene 1986, εικ. 73, σ. 119, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 571.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χρονολογείται γύρω στο 1500, σύμφωνα με μία ενθύμηση του έτους 1584 *"...εὑρέθη εἰς τὸ κάστρον καὶ μία καλογραία Παρθενία ... μοναχὴ ... ἐφοτίσθη δι' ἀποκαλύψεως νὰ τὴν ἀφιερώσει εἰς τὸ νησὶ εἰς τὴν Μονὴ Αγ. Νικολάου, ἐπονομαζομένου Γκιουμάτων..."*[7]. Τις πληροφορίες αυτές επιβεβαιώνει και η εγχάρακτη επιγραφή στην αργυρή επένδυση της εικόνας που φιλοτεχνήθηκε το 1769 από τον ιερέα Διαμαντή τον Καλαρρύτη[8].

Το καθολικό, πλαισιωμένο από τα κελλιά, είναι ένας μικρός, μονόχωρος, θολοσκεπής ναός με νάρθηκα, εσωτερικά κατάγραφος. Οι τοιχογραφίες, στο μεγαλύτερο μέρος τους, δεν διατηρούνται σε καλή κατάσταση, η καπνιά, τα άλατα και οι μεταγενέστερες επεμβάσεις δυσκολεύουν τη μελέτη τους. Αφιερωματική επιγραφή, πάνω από τη Δ. θύρα του μεταγενέστερου νάρθηκα, μας δίνει μεταξύ άλλων τις εξής πληροφορίες: *"... Γίγνωσκε ὦ ἀναγνώστα ὅτι ὁ νάρθηξ οὗτος ἐκτίσθη μὲν πρότερον ἱστορίθη δὲ ὁ αὐτὸς νάρθηξ διὰ δαπάνης τινῶν Φιλοθέων καὶ τῆς Μονῆς... Ταῦτα δὲ ἐτελέσθησαν ἐπιστασία τοῦ ταπεινοῦ Δοσιθέου ἀρχιδιακόνου... ἐν ἔτος ἀπὸ θεογονίας ᾳψνθ (1759) ἐν μηνὶ ἀπριλείο, διὰ χειρὸς Αναστασίου καὶ τῶν τέκνων ἐκ κώμης Καπεσόβου"*[9]. Οι πληροφορίες αυτές αφορούν στην ανακαίνιση και διακόσμηση του νάρθηκα. Για το ζωγραφικό διάκοσμο του κυρίως ναού ή του ιερού δεν έχουμε καμία γραπτή μαρτυρία, παρά μόνο την πληροφορία της επιγραφής: *"...διὰ εὐρυχωρίαν τῆς ἐκκλησίας ἐκρημνίσθη ἡ μέση καμάρα τῆς ἐκκλησίας πλησίον τοῦ δεσποτικοῦ θρόνου ὡς ὁρᾶς τὴν ἱστορίαν τῶν 12 Πατριαρχῶν..."*[10]. Παρά την κακή διατήρηση του διακόσμου είναι εμφανείς τρεις ζωγραφικές φάσεις στον κυρίως ναό. Δεν θα μας απασχολήσει εδώ η ιστόρηση των 12 Πατριαρχών σε μετάλλια στο εσωρράχιο της καμάρας που φαίνεται πως έγινε από τον καπεσοβίτη Αναστάσιο όταν ανακαινίστηκε ο ναός και τοιχογραφήθηκε ο νάρθηκας το 1759, ούτε ο διάκοσμος του δυτικού τμήματος του κυρίως ναού, δηλ., του παλαιού νάρθηκα με τις νεώτερες, πιθανόν του 18ου αι., τοιχογραφίες[11]. Αντικείμενο της μελέτης αυτής αποτελεί μία πρώτη προσέγγιση των τοιχογραφιών, οι οποίες καλύπτουν ολόκληρο το ανατολικό τμήμα του ναού έως την καμάρα και θα πρέπει να ανήκουν στην πρώτη φάση της διακόσμησης του καθολικού[12]. Στο ζωγραφικό αυτό σύνολο η σύνθεση του προγράμματος, η διανομή των θεμάτων στις επιφάνειες των τοίχων,

---

7. Η ενθύμηση βρέθηκε γραμμένη στο τελευταίο φύλλο Ψαλτηρίου της Μονής Αγίου Παντελεήμονος. Ο Π. Αραβαντινός (*Χρονογραφία της Ηπείρου Β'*, Αθήναι 1856, σ.221) την χρονολογεί στα 1484 καθώς και ο Σπ. Λάμπρος ("Ηπειρωτικά", σ.15) και ο Δ. Σαλαμάγκας (ό.π., σ. 47–51), ο Μητροπολίτης Αθηναγόρας, στην εφημερίδα *Ήπειρος*, Ν° 1937/93, 17 Οκτωβρίου 1924, αναφέρει τη χρονολογία 1584. Βλ. επίσης Ξυγγοπούλου, ό.π., σ. 144, Δάκαρη, ό.π., σ.45-47. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης της ενθύμησης στα 1484 ή 1584 βλ. Σπ. Ασδραχά, "Γύρω από την ενθύμηση του 1584", *Ηπειρωτική Εστία* Η' (1959), σ. 87, ο οποίος πρότεινε τη δεύτερη ως πιό σωστή.

8. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 570.

9. Αραβαντινού, ό.π., Ξυγγοπούλου, ό.π., σ. 144, Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, πίν. 468.

10. Ό.π.

11. Ο.π., εικ. 465-479.

12. Ο καθηγητής Μίλτος Γαρίδης σημειώνει: "... nous avons tout récemment découvert (en janvier 1989) dans la partie est de la nef un ensemble de peintures murales très proches par le style, l' iconographie, le programme et la qualité, des peintures de la nef de Saint-Nicolas des Philanthropinôn. Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit là d'un autre nouveau témoin de cette autre tradition picturale du XVIe siècle..." M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, σ. 358.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

το εικονογραφικό ρεπερτόριο και κυρίως η τεχνοτροπία των τοιχογραφιών φανερώνουν πολύπλευρες και πολύτροπες σχέσεις με την τέχνη των μεγάλων μονών του Νησιού και κυρίως με την τέχνη των μνημείων που εγγράφονται στη δραστηριότητα του εργαστηρίου των αδελφών Κονταρή[13]. Οι δύο αδελφοί, ο ιερέας και αργότερα εκκλησιάρχης Θηβών Γεώργιος και ο αντάδελφός του Φράγκος, "εκ τόπου Θήβας" είναι γνωστοί από τα ενυπόγραφα έργα τους στο ναό της Κράψης (1563-64), στη λητή της Μονής Βαρλαάμ (1566) και στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας (1568), όπου ο Φράγκος υπογράφει μόνος του το ζωγραφικό σύνολο[14]. Στους πρωτεργάτες του εργαστηρίου έχουμε αποδώσει και τον ανώνυμο ζωγράφο του Αγίου Δημητρίου της Βελτσίστας για τη διακόσμηση του οποίου ορίζεται ως terminus post quem η χρονολογία 1558, λαξεμένη στο εξωτερικό του ναού[15].

Στον αρχικό διάκοσμο της Μονής Ελεούσας το εικονογραφικό πρόγραμμα οργανωμένο με την ίδια αντίληψη, έχει πολλά κοινά σημεία με το πρόγραμμα του επίσης μονόχωρου ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα: σε τρεις επάλληλες ζώνες με σχεδόν αδιάσπαστη συνέχεια, παριστάνονται, στην κάτω ζώνη, ολόσωμοι άγιοι και στις δύο επάνω χριστολογικές παραστάσεις. Στη θολωτή επιφάνεια της εγκάρσιας καμάρας απεικονίζεται ο Παντοκράτορας και σε επάλληλους διαδοχικούς κύκλους μορφές αγγέλων και προφητών. Η εικονογραφία αυτή, αλλά και η διάταξη που έχει εφαρμοστεί, ενώ αποτελεί – στη μεταβυζαντινή ιδιαίτερα περίοδο – καθιερωμένο πρόγραμμα τρούλλων, στα ηπειρωτικά μνημεία του 16ου αι. διακοσμεί κυρίως τους θόλους καμαρών. Το παράδειγμα της Μονής Ελεούσας έχει το αντίστοιχό του στην Μονή Φιλανθρωπηνών, στις τοιχογραφίες του 1542[16], στον Άγιο Δημήτριο και στην Μεταμόρφωση της Βελτσίστας[17].

Στοιχεία που φανερώνουν τους πολλαπλούς δεσμούς που συνέχουν τις αναφερόμενες διακοσμήσεις εντοπίζονται επίσης στην εκλογή του εικονογραφικού ευρετηρίου, στην περιγραφική ανάπτυξη του χριστολογικού κύκλου, καθώς και στην έμφαση που δίνεται στα Πάθη και στην Ανάσταση. Στο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου παριστάνεται το θαύμα της Θεραπείας του τυφλού (εικ. 1). Για το εικονογραφικό του σχήμα, καθώς και τις επι μέρους λεπτομέρειες, ο ζωγράφος άντλησε από τα πρότυπα της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542), του Ντίλιου και του ναού της Μεταμόρφωσης[18] (εικ. 2). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο εικονογραφικός τύπος της Φιλοξενείας του Αβραάμ με την αδόκιμη απεικόνιση του επεισοδίου των δύο ζώων. Ο ανώνυμος ζωγράφος, με την εικονογραφική αυτή

13. Μία πρώτη προσέγγιση του θέματος επιχείρησα στη διατριβή μου βλ. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, σ.170-174.

14. Ό.π., σποραδικά.

15. Α. Σταυροπούλου-Μακρή, "Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας", *Ηπ. Χρον.* τ.24, Ιωάννινα 1982, σ.176 κ.ε., της Ίδιας, "La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans", στο *Communications grecques présentées au Ve Congrès Int. des Et. du Sud-Est Européen,* Athènes 1985, σ. 241 κ.ε., της Ίδιας , *Veltsista,* σ. 157-167.

16. Μ. Αχειμάστου -Ποταμιάνου, "Η επιγραφή του ναού της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας και ο Ιωάσαφ ο Φιλανθρωπηνός", στο *ΔΧΑΕ,* τ. Η' (1975-76), σ. 73-83, ειδ. σ.78-79, της Ίδιας, *Μονή Φιλανθρωπηνών,* σ. 39, πίν. 77α, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 31–32, 34–35.

17. Stavropoulou-Makri, *Veltsista,* σ.115 κε., 158, της Ίδιας, "Άγιος Δημήτριος Βελτσίστας", σ. 176 κ.ε.

18. Πρβ. την πανομοιότυπη εικονογραφία της σκηνής στο ναό της Μεταμόρφωσης, Stavropoulou-Makri, *Veltsista,* σ. 108, 171, πίν. 37b. Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, εικ. 84.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιδιαιτερότητα, αποδίδει μία απόκρυφη παράδοση που εντοπίζεται μόνο σε ελάχιστα παραδείγματα της παλαιολόγειας περιόδου[19]. Στη μεταβυζαντινή εποχή το εκλεκτικό αυτό στοιχείο απουσιάζει από τα μνημεία του Άθωνα και της ΒΔ. Ελλάδας και υιοθετείται μόνο από τον Φράγκο Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης.

Στο θόλο του ιερού ιστορείται, χωρισμένη σε δύο τμήματα, στο βόρειο καί νότιο, η Θεία Λειτουργία. Στην κορυφαία γενέτειρα της καμάρας εικονίζονται μετάλλια με προτομές πατριαρχών. Τόσο η διάρθρωση του προγράμματος, όσο και οι επί μέρους εικονογραφικές λεπτομέρειες της σκηνής που εικονογραφεί την Μεγάλη Είσοδο από την Λειτουργία του Μεγάλου Βασιλείου, βρίσκουν το αντίστοιχό τους στις γειτονικές μονές Φιλανθρωπηνών (1542) και Ντίλιου καθώς και στα δύο σύγχρονα μνημεία της Βελτσίστας[20].

Η παραβολή του Καλού Σαμαρείτη (εικ. 3) στον βόρειο τοίχο του Ιερού, αφηγηματική σκηνή με πολλά αλληγορικά στοιχεία, διαφοροποιείται από τα βυζαντινά εικονογραφικά πρότυπα και παραπέμπει ανεπιφύλαχτα στις αντίστοιχες παραστάσεις της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542)[21], των δύο μνημείων της Βελτσίστας[22] (εικ. 4) καθώς και του Αγίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα[23], που αποδίδουν με πανομοιότυπο τρόπο την αφηγηματική εικονογραφία της σκηνής η οποία, ας σημειωθεί, δεν συμπεριλαμβάνεται στο ρεπερτόριο των κρητικών αγιογράφων του Άθωνος. Ενδεικτική είναι η εκλεκτική παρουσία στα παραπάνω μνημεία του Μωυσή και του Προδρόμου, που υπαινίσσονται τον λευΐτη και τον ιερέα αντίστοιχα της ευαγγελικής παραβολής[24].

Ενδιαφέρουσες ομοιότητες με τά μνημεία της Βελτσίστας παρουσιάζει η πολυπρόσωπη σκηνή του Εμπαιγμού (εικ. 5), η οποία εμπλουτίζεται και ανανεώνεται με λεπτομέρειες που ο ανώνυμος ζωγράφος έχει αντλήσει τόσο από το ρεπερτόριο των μνημείων της ΒΔ. Ελλάδας[25], ιδιαίτερα δε της Βελτσίστας (εικ. 6, 7), όσο και από αυτό των κρητικών ζωγράφων του Άθωνος.

Στον κυρίως ναό θα επισημάνουμε τη σύνθεση όπου ο Πιλάτος με την ακολουθία του διακηρύσσει την αθωότητά του (εικ. 8, 9). Η σκηνή αυτή απουσιάζει από τη θεματογραφία των κρητικών ζωγράφων, αλλά είναι αναμφίβολα αγαπητή στους αγιογράφους των μνη-

---

19. Όπως για παράδειγμα το σερβικό ψαλτήρι του Μονάχου, S. Dufrenne, V. Radojčic, R. Stichel, J. Ševčenko, *Der Serbische Psalter, Faksimile-Aus gabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatbibliothek*, Munich, Wiesbaden 1978, σ. 269-270. Βλ. επίσης τις τοιχογραφίες στη μονή Zrze, στο Dragalevci και στη Μονή Σωτήρας στην Κρήτη (Stavropoulou-Makri, Veltsista, σ. 38, 171).

20. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28–30, Λίβα–Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 19, πίν. 4, Stavropoulou-Makri, *Valtsista*, εικ. 10a, b, η σκηνή του Αγίου Δημητρίου είναι αδημοσίευτη.

21. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 29(1973-74), Β2 *Χρονικά*, πίν. 428, της Ίδιας, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ.184-185, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 28.

22. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, σ.113-115, 171-172, πίν. 41. Η σκηνή στον Άγιο Δημήτριο είναι αδημοσίευτη, ό.π., σ.159.

23. H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, σ.15, 110, 163, σημ. 52, πίν.11.

24. Η λεπτομέρεια αυτή ανάγεται σε χειρόγραφο του 13ου αιώνα, βλ. το σερβικό Ψαλτήρι του Μονάχου (Stavropoulou-Makri, ό.π., σ.113-115).

25. Ό.π., σ.68-69, πίν. 21b, (πίν. 7), *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 455.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μείων της ΒΔ. Ελλάδας[26] (εικ. 10). Η πολυπρόσωπη παράσταση της Ελεούσας με τη ρητορική αφήγηση αντιπροσωπεύει ένα από τα ωραιότερα δείγματα της πραγμάτευσης του θέματος. Σε χωριστή σύνθεση ιστορείται ο Ελκόμενος με τον Σίμωνα και τους ληστές επικεφαλής της πομπής (εικ. 11, 31). Το δραματικό στοιχείο τονίζεται με την παρουσία της Παναγίας ψηλά, πίσω από τους λόφους, να οδύρεται τραβώντας τα μαλλιά της. Πλάι της ο Ιωάννης και μία γυναίκα θρηνούν. Το εικονογραφικό ανάλογο της αφηγηματικής αυτής λεπτομέρειας της σκηνής βρίσκεται στις τοιχογραφίες που ανήκουν στην α΄ φάση του διακόσμου της Μονής Φιλανθρωπηνών, στη Μονή Ντίλιου αλλά και στα μνημεία της Βελτσίστας[27] (εικ. 12).

Για την Ανάβαση στο Σταυρό ο ανώνυμος ζωγράφος της Μονής Ελεούσας (εικ. 13) άντλησε, για μία ακόμη φορά, από το θεματολόγιο των δύο ναών της Βελτσίστας υιοθετώντας το ίδιο εικονογραφικό σχήμα[28]. Παραλείπει το επεισόδιο της Άρνησης του Χριστού να πιεί το ναρκωτικό, προφανώς λόγω έλλειψης χώρου, ενώ επαναλαμβάνει την ασυνήθιστη λεπτομέρεια της μορφής που καρφώνει το πόδι του Χριστού. Λεπτομέρεια που ανάγεται στη δυτική τέχνη και εντοπίζεται μόνο στα δύο μνημεία της Βελτσίστας (εικ. 14).

Στην παράσταση του Θρήνου (εικ. 15) η Παναγία εικονίζεται καθισμένη κατά γης έχοντας στην αγκαλιά της το νεκρό Χριστό. Το αρχαϊκό αυτό εικονογραφικό σχήμα, που επισημαίνεται σε μεσοβυζαντινές τοιχογραφίες και χειρόγραφα, αποτελεί μία ιδιαιτερότητα του εργαστηρίου των Κονταρήδων. Οι αδελφοί Φράγκος και Γεώργιος στο ναό της Κράψης και της Μεταμόρφωσης (εικ. 16) καθώς και ο ανώνυμος συνεργάτης τους στο ναό του Αγίου Δημητρίου παρέλειψαν τον παλαιολόγειο τύπο που ήταν διαδεδομένος στην μετά την Άλωση ζωγραφική και απεικόνιζε τον Χριστό αναπαυμένο στον Λίθο[29] (εικ. 17). Ας σημειωθεί ότι το σχήμα αυτό, σπάνιο στην μετά το 12ο αιώνα εικονογραφική παράδοση, αγαπήθηκε ιδιαίτερα από τους δημιουργούς της πρώιμης Αναγέννησης απ' όπου οι πρωτεργάτες ζωγράφοι του εργαστηρίου υιοθέτησαν συχνά δάνεια αλλά και αντιδάνεια, όπως ενδεχομένως αυτό, αφομοιώνοντάς τα και προσαρμόζοντάς τα στις αυστηρές αισθητικές αρχές της ζωγραφικής των μετά την Άλωση χρόνων.

Στο θόλο της Μονής Ελεούσας απεικονίζονται σκηνές από τον κύκλο της Ανάστασης: ο Πιλάτος συνομιλεί με τους Εβραίους που απαιτούν "ἀσφαλισθῆναι τόν τάφον..."[30] (εικ. 18). Το επεισόδιο αυτό που εικονογραφεί τη διήγηση του Ευαγγελίου του Ματθαίου ιστορείται σπάνια. Στις πρώτες απεικονίσεις του, στην εντοίχια ζωγραφική, στα μνημεία της εποχής των Παλαιολόγων απαντάται σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο και

26. Stavropoulou-Makri, *Veltsista,* σ.72-74, 172, πίν.23, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 93, 97, 385, 456-457.

27. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μονή Φιλανθρωπηνών, σ. 83, πίν. 54, 106, Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου,* σ. 72, πίν. 30, Stavropoulou-Makri, *Veltsista,* σ. 69-72, 159, πίν 22, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* εικ. 458.

28. Stavropoulou-Makri, *Veltsista,* σ. 74-76, πίν. 24.

29. Ό.π., σ. 86-88, 161, πίν. 32α.

30. Ματθαίος κζ', 63-65.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

συνδυάζεται με άλλα επεισόδια του κύκλου της Ανάστασης[31]. Στη ζωγραφική των μετά την Άλωση χρόνων απεικονίζεται εκλεκτικά. Το εικονογραφικό σχήμα της παράστασής μας υιοθετείται, με αξιοσημείωτη εικονογραφική ομοιότητα, από το ζωγράφο της Μονής Φιλανθρωπηνών (1542), του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (εικ. 19, 20)[32]. Αρκεί να συγκρίνουμε, με τα παραπάνω μνημεία, τη διευθέτηση των προσώπων στο σκηνικό χώρο, τη φιγούρα του Πιλάτου, το πεταλόμορφο οικοδόμημα και, συγκεκριμένα, με τη σκηνή της Μονής Φιλανθρωπηνών και του Αγίου Δημητρίου, το περίτεχνο οικοδόμημα του βάθους με το ιδιάζον θλαστό ισλαμικό τόξο που επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα . Αξίζει να σημειωθεί ότι το θέμα παραμένει άγνωστο, σύμφωνα με τα σωζόμενα παραδείγματα, στους κρητικούς ζωγράφους του Άθωνα.

Μία ακόμη σκηνή, εξ ίσου σπάνια, του ίδιου κύκλου που ιστορείται στο θόλο, είναι η απεικόνιση του Ιωσήφ από Αριμαθείας που ζητά από τον Πιλάτο το σώμα του Ιησού[33] (εικ. 21). Το εικονογραφικό πρότυπο θα αναζητήσουμε στη σκηνή του θόλου της Μονής Φιλανθρωπηνών[34] (1542), της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα[35] και της Μεταμόρφωσης στην Βελτσίστα[36] (εικ. 22). Τέλος στη σκηνή του "Χαίρετε", δηλαδή της Εμφάνισης του Χριστού στις Μυροφόρες (εικ. 23) ο ζωγράφος της Ελεούσας ακολουθεί και πάλι το εκλεκτικό πρότυπο του εργαστηρίου των Κονταρήδων στους ναούς της Κράψης, της Μεταμόρφωσης (εικ. 24) και του Αγίου Δημητρίου της Βελτσίστας[37]. Αντίθετα από την τρέχουσα εικονογραφία των μνημείων της ΒΔ. Ελλάδος και του Άθωνα, στα παραπάνω μνημεία απεικονίζεται μία εμπλουτισμένη συμμετρική παράσταση: τον Χριστό πλαισιώνουν, ανά δύο, τρεις Μυροφόρες και η Θεοτόκος για την παρουσία της οποίας σιωπούν τόσο οι ευαγγελικές όσο και οι απόκρυφες πηγές[38].

Η διακόσμηση της κάτω ζώνης, με τους ολόσωμους στρατιωτικούς αγίους, είναι ιδιαίτερα ενδεικτική από εικονογραφική αλλά και από τεχνοτροπική άποψη. Ενθαρρύνει ανεπιφύλαχτα την αναγνώριση των προτύπων στις αντίστοιχες μορφές που ιστόρησε ο Φράγκος Κονταρής στην Μεταμόρφωση της Βελτσίστας[39]. Οι άγιοι, σε φυσικό μέγεθος,

---

31. Στην Curtea des Argeş στην Dečani και σε μνημεία του Μυστρά (O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea des Argeş*, Paris 1931, σ. 110-111, πίν. XLVII$_2$, LIX$_2$, Vl. Petcovic, *Dečani*, Belgrade 1941, πίν. CCXX, G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles*, Paris 1916, σ. 51, S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mystra*, Paris 1970, σ. 15, 17, εικ. 65.

32. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 183, 194, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 39. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, σ. 85-86, 163, 172, εικ. 31b, 69b.

33. Το 15ο και 16ο αι. η σκηνή σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο είναι διαδεδομένη σε μνημεία της Μολδαβίας (P. Henry, Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle,Architecture et Peinture, Paris 1930, πιν. XXXVI2, Istoria Artelor Plastice în România, εικ. , σελ. 323.

34. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, σ. 183, 194. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 41.

35. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι και Ρασιώτισσα*, πίν. 45β.

36. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, σ. 83-84, πίν. 31α.

37. Ό.π., σ. 96-99.

38. Για την εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα της Εμφάνισης του Χριστού στην Παναγία μετά την Ανάσταση βλ. V. J. D. Breckenridge, "Et prima vidit" ... The iconography of the appearance of Christ to his mother", *Art Bulletin* XXXIX (1957), σ. 9-32.

39. Stavropoulou-Makri, *Veltsista*, σ. 122, κ.ε., πίν. 47α-51.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιεραρχημένοι στον Β. και Ν. τοίχο, φορούν πολυτελείς ενδυμασίες κοσμικών αρχόντων, μεταξωτούς χειριδωτούς χιτώνες, χρυσοϋφαμένους, με "εξέμπλια" ή "πλουμία" εμπνευσμένα είτε από τα βυζαντινά χειρόγραφα και την κεντητική, είτε από την ανατολίτικη παράδοση και μανδύες από πολυτελή βαριά υφάσματα, με γούνινη επένδυση, περίτεχνα διακοσμημένους[40] (εικ. 25, 26, 27). Ο ανώνυμος ζωγράφος της Ελεούσας, ακολουθώντας τα πρότυπα του Φράγκου Κονταρή, συνεχίζει μία σπάνια παράδοση που εντοπίστηκε σε μια σειρά μνημείων του 14ου και 15ου αι. γύρω από την Αχρίδα, την Καστοριά, τα Μετέωρα και την Μολδαβία, μνημεία που τα συνδέουν κοινές εικονογραφικές και στυλιστικές τάσεις[41]. Αξίζει να επισημάνουμε, ότι η πρωτοβουλία του Φράγκου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης (εικ. 28, 29) αποτελεί καινοτομία για την εποχή, καθώς οι σύγχρονοι ζωγράφοι της ΒΔ. Ελλάδας αλλά και του Άθωνα δεν ακολούθησαν την εικονογραφική αυτή παράδοση με την πλούσια κοσμική ενδυματολογία των στρατιωτικών αγίων.

Οι ιδιαιτερότητες που μέχρι τώρα σχολιάσαμε καθορίζουν την εικονογραφική σχέση των τοιχογραφιών του αρχικού διακόσμου της Μονής Ελεούσας με τη γειτονική Μονή των Φιλανθρωπηνών (κυρίως με τη ζωγραφική φάση του 1542) και ιδιαίτερα με τις τοιχογραφίες των μνημείων της Βελτσίστας. Σ'αυτήν την πρώτη προσέγγιση του ζωγραφικού διακόσμου της Μονής του Νησιού, παράλληλα με την εικονογραφία πρέπει να επισημάνουμε και ορισμένα διακριτικά γνωρίσματα της τεχνοτροπίας του ανώνυμου ζωγράφου που τον συνδέουν κυρίως με τα έργα των πρωτεργατών του εργαστηρίου των αδελφών Κονταρή. Κοινή επιδίωξη των έργων αυτών είναι η παραστατική απόδοση της ιεράς ιστορίας με πολλές αφηγηματικές λεπτομέρειες, Το τοπίο όπου διαδραματίζονται οι σκηνές είναι δυσδιάστατο και οι μορφές συνωστίζονται μέσα στον περιορισμένο χώρο. Άλλοτε πάλι το σκηνικό βάθος με τα εντυπωσιακά αρχιτεκτονήματα επιτρέπει μια πιο άνετη διευθέτηση (εικ. 1). Οι μορφές επίπεδες, συχνά ραδινές, με μικρό κεφάλι, ήπιο χαρακτήρα και σταματημένη κίνηση, προσιδιάζουν στο ευρετήριο των μορφών των αδελφών Κονταρή (εικ. 30). Ενώ άλλες φιγούρες, πιο ζωγραφικές, με δυναμική παρουσία (Ίαση τυφλού, (εικ. 1)) και δυτικότροπη χάρη, (εικ. 31) ενθαρρύνουν ανεπιφύλαχτα την αναγνώριση των προτύπων τους στο ρεπερτόριο του ζωγράφου του Αγίου Δημητρίου (εικ. 32, 33). Το πλάσιμο των μορφών, επιμελημένο, είναι βαθύχρωμο με αρκετά έντονες αντιθέσεις, ωστόσο η γραμμή δεν είναι άκαμπτη ούτε απλά διακοσμητική.

Συνοπτικά θα λέγαμε ότι τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ανώνυμου ζωγράφου της Μονής Ελεούσας είναι η σχεδιαστική ευλυγισία, η χρωματική ζωηρότητα, τα πλαστικά και συνθετικά χαρίσματα. Η κακή κατάσταση των τοιχογραφιών και οι μεταγενέστερες επεμβάσεις δεν επιτρέπουν νά προχωρήσουμε στη μελέτη του χαρακτήρα του ζωγραφικού αυτού διακόσμου. Ωστόσο είναι φανερό, ότι μπορούμε να ορίσουμε τη θέση των τοιχογραφιών μέσα στην παράδοση της ζωγραφικής του 16ου αι. και να τις εντάξουμε σε συγκε-

40. Για την κοσμική ενδυματολογία των στρατιωτικών αγίων βλ. ό.π., σ. 125-126.

41. C. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle,* Ohrid 1980, σ. 206. M. Garidis, "Contacts entre la peinture de la Grèce du Nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle", *Actes du XIVe CIEB,* Bucarest 1975, σ. 566, εικ. 3-6, του Ίδίου, *La peinture murale,* σ. 168-169, E Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores,* (1483), Athènes 1992, σ. 1, εικ. 13, 92, 93.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κριμένο καλλιτεχνικό εργαστήριο. Αντλώντας από το θεματολόγιο των μνημείων της ΒΔ. Ελλάδας ο ζωγράφος της Ελεούσας ακολουθεί και αυτός μία καλλιτεχνική τάση διαφορετική από αυτή των κρητικών ζωγράφων. Διαμορφωμένο με τη γόνιμη επενέργεια των κρητικών έργων και της δυτικής εμπειρίας, το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα, ευνοήθηκε από το προνομιακό καθεστώς που επικρατούσε από τα βυζαντινά χρόνια στην περιοχή και ενισχύθηκε από την υψηλή πνευματικότητα πεπαιδευμένων κτητόρων. Είναι νομίζω φανερό, ότι ο ζωγραφικός διάκοσμος της Μονής Ελεούσας θα πρέπει να ενταχθεί στην ομάδα των μνημείων που αντιπροσωπεύουν το ρεύμα αυτό και ειδικότερα να εγγραφεί στον κύκλο δημιουργίας του εργαστηρίου των αδελφών Κονταρή. Ενω η δημιουργία του ανώνυμου ζωγράφου στη Μονή Ελεούσας θα πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα, και συγκεκριμμένα μετά το 1584 – αν δεχτούμε ως ορθή αυτή τη χρονολογία της ενθύμησης – έτος που αποτελεί terminus post quem για την οικοδόμηση του καθολικού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ANGHÉLIKI STAVROPOULOU

QUELQUES REMARQUES SUR LES PEINTURES MURALES DU MONASTÉRE DE PANAGHIA ELÉOUSSA SUR L' ÎLE DE JANNINA

Le monastère de Panaghia Eléoussa, denommé monastère de Gioumaton ou Methodaton est situé dans la partie Ouest de l'île, tout près des monastères de Philanthropinon et de Diliou. Il est plutôt connu Comme Panaghia Eléoussa à cause de l'icône muraculeuse de la Vierge Eléoussa qui selon une mention de 1584 (?) a été deposée dans le monastère en question.

Des peintures murales tapissent le catholicon mais, couvertes de suie et de concrétions calcaires, elles ne permettent pas une étude approfondie. Selon l' inscription votive, au-dessus de l'entreé Ouest de l'église, la décoration du narthex a été faite en 1759 par le peintre Anastasios originaire de Kapesovo; c'est pourqoi l'ensemble pictural du catholicon a été daté jusqu' à maintenant dans la littérature specialisée de 1759. Malgrès le mauvais état de conservation et les retouches plus récentes, j'ai pu distinguer une différenciation de style dans la partie Est de la nef, jusqu'à l'arcade transversale.

Les peintures murales de cette partie de l'église sont certainement les plus anciennes. Leur iconographie ainsi que le style présentent des affinités frappantes avec le monastère avoisinant des Philanthopinon et, surtout, avec les deux églises de Veltsista, Saint Démétrios et la Transfiguration.

Cette parenté étroite, surtout pour le style, nous permet de classer ces peintures dans le cadre de l'activité de l'atelier des frères Georges et Frangos Kondaris. Leur auteur anonyme ayant dû être actif au cours des dernières décennies du XVIe siècle et plus précisement après 1584. Si l'on accepte cette dernière date, qui se rapporte au transfer de l'icône, comme un terminus post quem pour la construction du catholicon on l'acceptera aussi comme la date après laquelle on a probablement réalisé l'ensemble pictural de la partie Est de la nef.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εικ. 1. Μονή Ελεούσας, καθολικό. Ίαση του τυφλού.



Εικ. 2. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ίαση του τυφλού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 3. Μονή Ελεούσας. Η Παραβολή του καλού Σαμαρειτη.



Εικ. 4. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Η Παραβολή του καλού Σαμαρείτη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 5. Μονή Ελεούσας, καθολικό. Ο Εμπαιγμός.



Εικ. 6. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ο Εμπαιγμός.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 7. Ναός Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας. Ο Εμπαιγμός.



Εικ. 8. Μονή Ελεούσας. Ο Πιλάτος με την ακολουθία του.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





Εικ. 10. Ναός Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας. Ο Πιλάτος με την ακολουθία του.



Εικ. 11. Μονή Ελεούσας. Ο Ελκόμενος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 12. Ναός Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας. Ο Ελκόμενος.



13. Μονή Ελεούσας.
Ανάβαση στο Σταυρό.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 14. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Η Ανάβαση στο Σταυρό.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



15. Μονή Ελεούσας.

Ο Επιτάφιος θρήνος.





Εικ. 16. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Ο Επιτάφιος θρήνος.



Εικ. 18. Μονή Ελεούσας. Οι αρχιερείς ενώπιον του Πιλάτου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ











Εικ. 23. Μονή Ελεούσας. "Χαίρετε".



Εικ. 24. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. "Χαίρετε".

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 25. Μονή Ελεούσας. Άγιοι





ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



Εικ. 28. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Άγιοι.



Εικ. 29. Ναός Μεταμόρφωσης Βελτσίστας. Άγιοι.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 30. Μονή Ελεούσας. Η ψηλάφιση του Θωμά.



Εικ. 33. Ναός Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας. Σταύρωση. (λεπτομέρεια).



Εικ. 31. Μονή Ελεούσας. Ο Ελκόμενος.



Εικ. 32. Ναός Αγίου Δημητρίου Βελτσίστας. Άγιος Νικήτας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

ΜΟΝΗ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΟΙ ΑΨΑΡΑΔΕΣ ΚΑΙ ΤΑ ΙΔΡΥΜΑΤΑ ΤΟΥΣ

Η ιστορία της Μονής Προδρόμου είναι στενά συνυφασμένη με αυτή των ιδρυτών της αδελφών ιερομονάχων Νεκταρίου και Θεοφάνους των Αψαράδων. Η τύχης της ακολουθεί, στις πρώτες δεκαετίες της ίδρυσής της, τη μοίρα και τις διακυμάνσεις του βίου των κτητόρων της. Το χρονικό της ανέγερσής της επακριβώς εξιστορείται στην αυτοβιογραφία των δύο αδερφών, ενώ σημαντικές πληροφορίες για αυτήν περιέχονται σε άλλες πηγές της ιστορίας των Αψαράδων.

Η μονή κτίστηκε το έτος 1506/7 στην ανατολική πλευρά του Νησιού, σε τόπο ακόμη και σήμερα ήσυχο και απόμερο. Το χρονικό της ίδρυσής της ερμηνεύει ορισμένες ιδιοτυπίες του καθολικού και διαφωτίζει τις επιλογές των κτητόρων της ως προς τον αρχιτεκτονικό τύπο που εφάρμοσαν[1].

Το καθολικό απαρτίζεται από τον κυρίως ναό και σύγχρονο νάρθηκα (εικ. 1), ο οποίος προσαρτάται στα δυτικά του[2]. Τα υπάρχοντα κελλιά, βορείως του καθολικού, κτίστηκαν σε νεότερους χρόνους[3]. Σε κάτοψη ο κυρίως ναός παρουσιάζει ένα παραλληλόγραμμο – εσωτερικών διαστάσεων 6,37 μ. μήκος και 3,76 μ. ελάχιστο πλάτος – από το οποίο προεξέχουν οι κόγχες των πλευρικών χορών[4]. Στο σημείο αυτό το πλάτος του ναού είναι 5,60 μ.. Στην ανωδομή, η κατά μήκος καμάρα διακόπτεται από μίαν εγκάρσια, της οποίας το μήκος είναι ίσο προς το ελάχιστο πλάτος του ναού. Το μέγιστο ύψος του ναού είναι 6,75 μ. Στέγη

---

1. Σε ότι αφορά την αρχιτεκτονική ανάλυση του καθολικού θα περιοριστούμε εδώ στα απαραίτητα επειδή οι σχετικές λεπτομέρειες έχουν ήδη δημοσιευθεί. Βλ. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά*. 22 (1980), σ. 66 κ.ε. και ειδικότερα σ. 80 κ.ε. (στο εξής Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης").

2. Νεωτερικός νάρθηκας υπήρχε άλλοτε προσκολλημένος στη βόρεια πλευρά του καθολικού. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικά μνημεία Ιωαννίνων", *Ηπειρ. Χρον.* 1(1926), σ. 55 κ.ε. Σ. Δάκαρης, Το Νησί των Ιωαννίνων, Αθήναι 1971, σ. 38, εικ. 24.

3. Περί των εργασιών επισκευής και καθαρισμού στο καθολικό και τον περιβάλλοντα χώρο βλ. Μ. Αχειμάστου, *ΑΔ*. 25(1970), *Χρονικά* Β2, σ. 315. Ε. Χαλκιά - Δ. Κωνστάντιος, ΑΔ 34(1979), *Χρονικά* Β1, σ. 248. Δ. Κωνστάντιος ΑΔ 35(1980), *Χρονικά* Β1, σ. 331.

4. Σχέδια της κάτοψης και της κατά μήκος τομής του καθολικού έχουν ήδη δημοσιευθεί Βλ. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης", σ. 79, σχ. 1-2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

με σχιστόπλακες καλύπτει τη θολωτή ανωδομή. Από τυπολογική πλευρά ο ναός συνδυάζει σταυρεπίστεγη στέγαση και πλάγιους χορούς, εξωτερικά ημιεξαγωνικούς. Πρόκειται δηλαδή για σύνθετο κτίριο στο οποίο χρησιμοποιούνται στοιχεία του σταυρεπίστεγου και του λεγόμενου αθωνικού ή αγιορείτικου τύπου[5].

Η υψομετρική διαφορά στο ανατολικό τμήμα του ναού (εικ. 2) χρησιμοποιήθηκε για τη διαμόρφωση υπόγειας κρύπτης κάτω από το ιερό, με το οποίο επικοινωνεί με μικρή σκάλα, μέσω καταπακτής. Τις εσωτερικές πλευρές του νάρθηκα διαρθρώνουν αβαθή αψιδώματα, με πλίνθινα τόξα, που καλύπτουν όλο σχεδόν το πλάτος του νότιου και δυτικού τοίχου. Ανάλογη διαμόρφωση υπάρχει και στο νάρθηκα της Μονής Ντίλιου[6].

Η εξωτερική όψη της ανατολικής πλευράς του μνημείου χαρακτηρίζεται από την έλλειψη προεξέχουσας κόγχης. Η κόγχη του ιερού, καθώς και οι δύο μικρότερες της πρόθεσης και του διακονικού, εγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου, ο οποίος εμφανίζεται εξωτερικά ενιαίος και αδιάρθρωτος.

Η επικάλυψη του εσωτερικού του νάρθηκα και του βόρειου εξωτερικού τοίχου με επιχρίσματα, του δε νότιου τοίχου με νεωτερικά κονιάματα, δεν επιτρέπουν να έχει κανείς συνολική εικόνα της τοιχοποιίας του ναού. Σε γενικές γραμμές η τοιχοποιία είναι εγχώρηγη με σποραδική παρεμβολή πλίνθων στους αρμούς[7]. Ο πλίνθινος διάκοσμος περιορίζεται στα πλαίσια των παραθύρων, σε οδοντωτές ταινίες και γείσα και σε μερικά διακοσμητικά στοιχεία, όπως το κεραμοπλαστικό κόσμημα σχήματος ρόμβου στο βόρειο χορό και ο πλίνθινος σταυρός πάνω από το δίλοβο παράθυρο του ανατολικού τοίχου που σηματοδοτεί τη θέση του ιερού. Συνοψίζοντας, από αρχιτεκτονική πλευρά τα κύρια χαρακτηριστικά του ναού είναι η σταυρεπίστεγη στέγαση και οι πλάγιοι χοροί, η απουσία προεξέχουσας κόγχης στην ανατολική πλευρά και η ύπαρξη κρύπτης. Η ασφαλής χρονολόγηση του μνημείου προσφέρει σταθερή βάση για τις χρονολογήσεις και άλλων ναών της πρώιμης Τουρκοκρατίας.

Ο κυρίως ναός εσωτερικά καλύπτεται με τοιχογραφίες[8], οι οποίες ολοκληρώθηκαν,

---

5. Ο Π. Βοκοτόπουλος, επαυξάνοντας τις υποδιαιρέσεις των μονόχωρων δρομικών σταυρεπίστεγων ναών που διακρίνει ο Ορλάνδος (Α. Ορλάνδος, "Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος", *ΑΒΜΕ*, Α', 1935, σ. 41 κ.ε.), κατατάσσει το καθολικό της Μονής Προδρόμου στην κατηγορία Α6, της οποίας αποτελεί και το μοναδικό παράδειγμα. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, "Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι Ζαγορίου", *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 1, Αθήνα 1979, σ. 111 κ.ε. και ειδικότερα σ. 117.

6. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεία περί της Μονής του Αγίου Νικολάου του Ντίλιου εις την Νήσον των Ιωαννίνων", *ΑΔ*, 24(1969), *Μελέται*, σ. 152 κ.ε. Θ. Λίβα - Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, σ. 8.

7. Όμοια τοιχοποιία απαντά και σε άλλους ναούς της πρώιμης τουρκοκρατίας στην Ήπειρο, όπως η Παναγία της Κάτω Μερόπης (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24(1969), *Χρονικά* Β2, σ. 255 κ.ε.) και ο Άγιος Γεώργιος της Κάτω Λαψίστας (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι 1983, σ. 22, 30, σημ. 5 και 6).

8. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιλαμβάνει αγίους ολόσωμους και σε στηθάρια, τους εικοσιτέσσερις οίκους του Ακάθιστου Ύμνου, σκηνές από το Δωδεκάορτο και τα Πάθη, τα συνήθη θέματα του ευχαριστιακού κύκλου στο ιερό και τις αποκαλυπτικές μορφές του Χριστού ως Άγγελου της Μεγάλης Βουλής στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του βόρειου χορού και ως Εμμανουήλ στο αντίστοιχο του νότιου χορού. Ορισμένες φωτογραφίες των τοιχογραφιών του ναού έχουν δημοσιευθεί στο συλλογικό έργο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*. Γενική εποπτεία Μίλτος Γαρίδης–Αθανάσιος Παλιούρας, Ιωάννινα 1993, σ. 328 κ.ε., αρ. 525–551.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σύμφωνα με την υπάρχουσα κτητορική επιγραφή, στις 30 Μαΐου 1789[9], με χορηγίες του τότε ηγουμένου Αναστασίου – του οποίου η μορφή διαιωνίζεται στη βόρεια παραστάδα της εισόδου στον κυρίως ναό[10] – του Βασιλείου Βαλκάνου και άλλων του ρουφετίου των κρασοπούλων. Η συντεχνία των κρασοπούλων καθώς και αυτές των χαντζήδων και των αγωγιατών εκκλησιάζονταν και συντηρούσαν την μονή επειδή είχαν προστάτη τον άγιο Ιωάννη Πρόδρομο[11]. Τα ονόματα Μιχαήλ, Θεόδωρος, Αναστάσιος και Αναστάσιος, που αναγράφονται στην κόγχη της πρόθεσης, προφανώς μνημονεύουν μέλη των συντεχνιών αυτών. Σύμφωνα με υπάρχουσες επιγραφές, οι τοιχογραφίες επιδιορθώθηκαν το 1824 με δαπάνη του κυρ Βαγγέλη κρασοπούλου και το 1891 με έξοδα του Ιωάννη Παπα Ζήσου Μετσοβίτου χαντζή[12]. Τα νεότερα μέρη του τέμπλου κατασκευάστηκαν με έξοδα της συντεχνίας των κρασοπούλων, όπως σημειώνει σχετική επιγραφή[13].

Τα της ίδρυσης της μονής και της μετέπειτα τύχης της είναι επακριβώς γνωστά χάρη στις πολύτιμες πληροφορίες που παρέχουν η αυτοβιογραφία των ιδρυτών της – η οποία περιέχεται στους κώδικες 275 της Μονής Βαρλαάμ και 172 της Μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους[14] – τα σημειώματα του κώδικα 127 της Μονής Βαρλαάμ[15] και το διαθηκώο γράμμα του Νεκταρίου του 1549[16].

Οι αδελφοί Αψαράδες έλαβαν το μοναχικό σχήμα γύρω στα 1495, σε πολύ νεαρή ηλικία. Πνευματικός τους πατέρας υπήρξε ο μοναχός Σάββας που μόναζε στο Νησί και καταγόταν από αρχοντική οικογένεια. "Εὐγενής ὢν τῶν κατά γῆν γονέων... οὐκ εἰς γένος ἐπαιρόμενος τό σαρκικόν..." σημειώνουν γιαυτόν οι Αψαράδες[17]. Μετά το θάνατο του Σάββα, τον Απρίλιο του 1505, οι δύο αδελφοί "ἔτι νέων ὄντων... εἰς τό ἁγιώνυμον ὄρος τοῦ Ἄθω ἀφίγμεθα πρός τόν παναγιώτατον ἡμών δεσπότην καί οἰκουμενικόν πατριάρχην κύριν Νήφωνα ὠφελείας χάριν καί διδαχῆς..."[18]. Κοντά στο Νήφωνα, ο οποίος μόναζε στη Μονή Διονυσίου, έμειναν για μικρό διάστημα και αφού έλαβαν "παρ' αὐτοῦ ὅρον καί κανόνα μοναχικῆς καταστάσεως ... ἐπεστράφημεν ἐν τήν τῶν Ἰωαννίνων νήσῳ ἐν τό κελλίῳ ἡμῶν"[19]. Επειδή όμως το κελλί τους είχε "κτήτορας τινάς κοσμικούς ... καί κτητορικά τινά

9. Την επιγραφή δημοσίευσαν οι Α. Ξυγγόπουλος ("Μεσαιωνικά μνημεία Ιωαννίνων", σ. 57) και Α. Τούρτα ("Νεκτάριος και Θεοφάνης", σ. 87, πιν. 8α).

10. Α. Τούρτα, ό.π., πιν. 9.

11. Γ. Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και στις αρχές του 20ου αιώνα (Αρχές 19ου αι. ως 1912)*, Ιωάννινα 1982, σ. 102, 192, 225.

12. Α. Τούρτα, ό.π., σ. 87, πιν. 8α.

13. Ο.π., σ. 88, πιν. 8β.

14. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων", *Νέος Ελληνομνήμων* 2(1905), σ. 98 κ.ε. (στο εξής Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί"). Ν. Βέης, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, τ. Β', Αθήναι 1984, σ. 372 κ.ε. (εκδιδόμενος εκ των καταλοίπων Ν. Βέη).

15. Ν. Βέης, "Συμβολή εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων", *Βυζαντίς*, 1(1909), σ. 306 κ.ε. Ο ίδιος, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, σ. 132 κ.ε.

16. L'Abbé Duchesne et Bayet, *Mémoire sur une mission au mont Athos*, Paris 1876, σ. 234. F.Miklosich - J. Müller, *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, Vindobonae 1887, τ. 5, σ. 285 κ.ε.

17. Αυτοβιογραφία (Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί", σ. 99, φ. 1β, 12-13)

18. Ο.π., φ. 2α, 23-27.

19. Ο.π., σ. 99 κ.ε., φ. 2α, 32-33, φ. 2β, 7-8.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δικαιώματα ἐκζητοῦντες, οὐ μικράν τήν σύγχυσιν ἡμίν προεξένουν" αναζήτησαν και βρήκαν "τόπον εἰς τά ἐνδότερα μέρη τῆς νήσου, ἐπιτηδείως ἔχοντα πρός ἡσυχίαν..."[20]. Ο τόπος αυτός, ένα παρόχθιο σπήλαιο γνωστό με το όνομα Γούβα, βρισκόταν κοντά στο ησυχαστήριο του Αγίου Παντελεήμονος και είχε χρησιμοποιηθεί και παλαιότερα ως τόπος πνευματικής άσκησης. Οι Αψαράδες αναφέρουν ότι εδώ είχε μονάσει ένας ασκητής ονόματι Αντώνιος και ακόμη ότι κοντά στο σπήλαιο διέκριναν ίχνη παλαιάς εγκατοίκησης "κτισμάτιόν τι σμικρότατον, παλαιόν σχῆμα ναοῦ ἐμφαῖνον"[21].

Οι δύο αδελφοί αφού εξασφάλισαν την άδεια ανέγερσης της μονής από τον ιεράρχη Ιωαννίνων και τον Οικουμενικό Πατριάρχη Παχώμιο – ο οποίος, καθώς σημειώνουν, επισκέφθηκε αργότερα τη μονή – προχώρησαν στις σχετικές οικοδομικές εργασίες. Το έργο υπήρξε πολλαπλά δύσκολο. Κατ' αρχήν επειδή για τη θεμελίωση της μονής καταβλήθηκε πολύς κόπος "εἰς τήν ἐκκοπήν τοῦ σπηλαίου ἐκείνου καί τῆς ὑπ' αὐτῷ λίμνης, πρός τό ἀναπληρῶσαι ὅλην αὐτήν καί στερεάν ποιῆσαι καί ἐπιτήδειαν πρός οἰκοδομήν..."[22]. Στην συνέχεια διότι η ανοικοδόμησή της προσέκρουε σε σοβαρά προσκόμματα που προέβαλαν οι τοπικές τουρκικές αρχές. Όμως "θεοῦ χάριτι δι' ἐξόδων καί ἀναλωμάτων πολλῶν σεσιγήκαμεν αὐτούς καί τά τοῦ ἔργου εἰς τέλος ἠγάγομεν..."[23].

Απ' όσα εκτέθηκαν στην αυτοβιογραφία πληροφορούμαστε ότι οι Αψαράδες επέλεξαν μία σπηλιά ως τόπο ανέγερσης του ησυχαστηρίου τους. Η επιλογή αυτή ανταποκρίνεται σε παλαιότερη μοναστική συνήθεια εγκατάστασης ασκητηρίων σε παραλίμνιες σπηλιές. Χαρακτηριστικές είναι οι αντίστοιχες περιπτώσεις του ναού της Παναγίας στην νησίδα Mali Grad στο αλβανικό τμήμα της Μεγάλης Πρέσπας[24] και των ασκητηρίων της Μεταμόρφωσης, της Παναγίας Ελεούσας και της Μικρής Ανάληψης σε παρόχθια σπήλαια του ελληνικού τμήματος της ίδιας λίμνης[25]. Το καθολικό συνεπώς της μονής Προδρόμου χρειάστηκε να συναρμοστεί στον περιορισμένο χώρο της σπηλιάς. Την επιλογή του τύπου του φαίνεται ότι ενέπνευσαν στους Αψαράδες η εμπειρία της επίσκεψής τους στο Άγιο Όρος αλλά και η αρχιτεκτονική παράδοση της Ηπείρου, ενώ τις ιδιομορφίες του επέβαλαν η μορφολογία του εδάφους και τα προσκόμματα των τουρκικών αρχών.

Είναι αναμενόμενο ότι οι Αψαράδες, κατά την παραμονή τους στην Μονή Διονυσίου[26], απέκτησαν προσωπική αντίληψη του κυρίαρχου τύπου στην αρχιτεκτονική

20. Αυτοβιογραφία (Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί..." σ. 99), φ. 2β, 10-12, 14-15.

21. Ο.π., φ. 3α, 25-26.

22. Ο.π., σ. 101, φ. 3β, 15-18.

23. Ο.π., 27-28.

24. Ο ναός ιδρύθηκε το 1344/45. Διακοσμήθηκε με τοιχογραφίες την ίδια εποχή καθώς και λίγο αργότερα, το 1368/69. V. Djuric, "Mali Grad-Saint-Athanase à Kastoria-Borje", *Zograf* 6(1975), σ. 31 κ.ε.

25. Το ασκητήριο της Μεταμόρφωσης τοποθετείται στον 13ο αι., της Παναγίας Ελεούσας τοιχογραφήθηκε το 1409/10. ενώ αυτό της Μικρής Ανάληψης χρονολογείται στα τέλη του 15ου αι. Για τα μνημεία των Πρεσπών βλ. Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960. Ν. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες του Νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 2 κ.ε. και ειδικότερα 8 κ.ε.. G. Subotic, *L'école de peinture d' Ohrid au XVe siècle*, Beograd 1980, σ. 34 κ.ε. Δ. Ευγενίδου – Ι. Κανονίδης – Θ. Παπαζώτος, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Αθήνα 1991.

26. Για τη μονή βλ. Πλ. Θεοχαρίδης, "Παρατηρήσεις στην οικοδομική ιστορία και την οχύρωση της Μ. Διονυσίου Αγ. Όρους κατά το 16ο αιώνα", *Μακεδονικά* ΚΒ' (1982), σ. 444 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των καθολικών του Αγίου Όρους, δηλαδή του τετρακιόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με πλάγιους χορούς, του συνοπτικά γνωστού ως αθωνικού ή αγιορείτικου. Η διαμόρφωση του τύπου αυτού συντελέστηκε στο Άγιο Όρος στο διάστημα από τα τέλη του 10ου. ως τις αρχές του 14ου αι. και καθιερώθηκε στους μετέπειτα χρόνους ως κανόνας για τα καθολικά των μονών[27]. Οι Αψαράδες συνδύασαν τους πλάγιους χορούς, βασικό γνώρισμα του τύπου αυτού, με τον σταυρεπίστεγο τύπο, ο οποίος γνώρισε ευρεία διάδοση στην Ήπειρο πολύ πριν την Άλωση[28].

Η πλήρης ανάπτυξη του αθωνικού τύπου στη μονή Προδρόμου φαίνεται ότι δεν ήταν δυνατή λόγω της στενότητας της σπηλιάς και της γειτνίασης της λίμνης, η οποία επέβαλε και την κατάργηση της προεξέχουσας κόγχης του ιερού. Τις επιλογές των Αψαράδων ίσως να επηρέασε και ο φόβος των τουρκικών αρχών. Ο λόγος αυτός τους απέτρεψε και το 1517/18, όταν ανέβηκαν στο λίθο του Βαρλαάμ και θέλησαν να ανοικοδομήσουν το ναό των Τριών Ιεραρχών, "ποιῆσαι [αυτόν] εἰς κρεῖττον κάλλος καὶ σχῆμα καὶ μέγεθος, διὰ τὸν τῶν κρατούντων φόβον οὐκ ἐτολμήσαμεν το παρ' ἅπαν αὐξῆσαι το σύνολον"[29]. Όπως οι ίδιοι αναφέρουν, την εποχή εκείνη ο σουλτάνος – ο Σελίμ Α' – εξέδωσε ορισμό κατεδάφισης όλων των νέων ναών αλλά και όσων ανακαινίσθηκαν[30]. Έτσι οι Αψαράδες ομολογούν ότι "διὰ τούτου τοῦ φόβου οὐκ ἐποιήσαμεν αὐτόν καθ'ὥσπερ ἡ ἔφεσις καὶ ἡ βουλή ἡμῶν ἦτον ..."[31]. Όταν αργότερα αίρονται οι απαγορευτικές διατάξεις εφαρμόζουν πλήρως στο καθολικό των Αγίων Πάντων της Μονής Βαρλαάμ τον αθωνικό τύπο " διὰ δύο τρούλλων σταυροθόλιν ὡραῖον καὶ ποικιλώτατον ..."[32].

Οι Αψαράδες δεν έμελλε να μείνουν για πολύ στη νεότευκτη μονή του Προδρόμου. Όπως κατά την διάρκεια έτσι και μετά το πέρας της οικοδομής "οὐχ ἡσύχαζεν ὁ παμμίαρος, ἀλλ' ἤγειρε καθ' ἡμῶν τοὺς ἀρχιερατεύοντας τότε καὶ ἄρχοντας τινὰς τῶν ἐπισήμων

---

27. P. Mylonas, "Le plan initial du catholicon de la Grande Lavra au Mont Athos et la genèse du type du catholicon Athonite", *CA* 32(1984), σ. 89 κ.ε. Π. Μυλωνάς, "Παρατηρήσεις στο καθολικό Χελανδαρίου. Η διαμόρφωση του ναού αθωνικού τύπου με χορούς και λιτή στο Άγιο Όρος", *Αρχαιολογία*, τευχ. 14, Φεβρουάριος 1985, σ. 65 κ.ε.

28. Σημειώνονται οι ναοί της εποχής του Δεσποτάτου: της Κάτω Παναγιάς στην Άρτα (Α. Ορλάνδος, "Βυζαντινά μνημεία της Άρτας", *ABME* Β', 1936, σ. 70 κ.ε.), του Ταξιάρχη Κωστάνιανης (Δ. Ευαγγελίδης, "Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου, 1, Κωστάνιανη", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 6(1931), σ. 258 κ.ε. D. Pallas, *Rbk*, II(λήμμα "Epiros"), σ. 297) και του Αγίου Δημητρίου στο Τουρκοπάλουκο (Π. Λ. Βοκοτόπουλος, "Η πλίνθινη επιγραφή της Μονής του Αγίου Δημητρίου στο Φανάρι της Ηπείρου", *Ελληνικά* 39(1988), σ. 164 κ.ε.), όλοι τρίκλιτοι σταυρεπίστεγοι της κατηγορίας Γ', κατά την κατάταξη του Ορλάνδου (Α. Ορλάνδος, "Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος", ό.π., σ. 48 κ.ε.)

29. Την πληροφορία αναφέρει το διαθηκώο γράμμα των Αψαράδων για τη Μονή Βαρλαάμ, το οποίο περιέχεται στον κώδικα 172 της Μονής Παντελεήμονος του Αγίου Όρους και εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Σπ. Λάμπρο (Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 107 κ.ε. και ειδικότερα, σ. 108, φ. 18α, 27-29). Το ίδιο κείμενο περιλαμβάνεται και στον κώδικα 275 της Μονής Βαρλαάμ (Ν. Βέης, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, Β', σ. 372 κ.ε.).

30. Περί των ποικίλων καταπιέσεων των Τούρκων σουλτάνων εις βάρος της Εκκλησίας βλ. Απ. Βακαλόπουλος, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 1976, σ. 195 κ.ε.

31. Διαθηκώο γράμμα. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 109, φ. 18α, 1-2

32. Ο.π., σ.109, φ. 18α, 5-6.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τοῦ τόπου"[33]. Έτσι αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν το Νησί στα 1510/11 και να αναζητήσουν καταφύγιο στα Μετέωρα. Τη χρονολογία εξόδου τους δίνει σημείωμα του κώδικα 127 της Μονής Βαρλαάμ, ο οποίος περιέχει και άλλες πολύτιμες ενθυμήσεις για τους δύο αδελφούς και την οικογένειά τους[34]. Πρέπει να επισημανθεί ότι ο κώδικας αυτός "ἐτελειώθη.. ἐν τῇ νήσῳ τῶν Ἰωαννίνων εἰς τὸ εὐκτήριον τοῦ τιμίου ἐνδόξου Προδρόμου, τό κείμενον ἔγγιστα τῆς λίμνης ἐντός τοῦ σπηλαίου", καθώς αναγράφεται στα φύλλα του 10β και 11α[35]. Και παρακάτω αναφέρεται ότι οι Αψαράδες "οἱ καὶ ἀναγείραντες ἐκ βάθρων τὸν ρηθέντα ἄνοθεν ἱερὸν εὐκτήριον τοῦ τιμίου Προδρόμου.. διὰ τοὺς φόβους καὶ πειρασμοὺς τῶν ἀνόμων ἀγαρηνῶν οὐκ ἐποίησαν αὐτὸν εἰς αὔξησιν ἢ κεκαλλωπισμένον..."[36]. Έτσι εξηγείται η απουσία τοιχογράφησης, σύγχρονης προς το χρόνο ανέγερσης του καθολικού. Οι Αψαράδες, μετά το πέρας της οικοδομής της Μονής Προδρόμου, έκτισαν επίσης στο Νησί, κοντά στο χωριό, κελλί για τις τρείς αδελφές τους, που είχαν και αυτές επιλέξει τον μοναχικό βίο[37].

Στις οικοδομικές δραστηριότητες των δύο αδελφών περιλαμβάνεται και η ανακαίνιση της Μονής του Αγίου Νικολάου "ἐν τῷ Λεπενῷ", η οποία είχε ιδρυθεί κατά πάσα πιθανότητα από τον πατέρα τους[38]. Τη θέση της μονής είχα προσδιορίσει παλαιότερα βορείως του λόφου Γκορίτσα του Περάματος, συνδυάζοντας τις τοπογραφικές πληροφορίες του Ι. Λαμπρίδη και την τοπική παράδοση[39]. Στο διαθηκώο γράμμα του Νεκταρίου ορίζεται ότι η Μονή του Αγίου Νικολάου στο Λεπενό, που ως τότε ήταν μετόχι της Μονής Προδρόμου, υπάγεται στο εξής στην μονή Βαρλαάμ. Διακανονίζονται επίσης οι σχέσεις ανάμεσα στους Βαρλααμίτες και στους Λεπενιώτες μοναχούς. Την άποψη της τοποθέτησης της μονής βορείως του λόφου Γκορίτσα φαίνεται να επιβεβαιώνει πρόσφατη ανασκαφική έρευνα, η οποία αποκάλυψε τα ερείπια μονόχωρου ναού και τα όρια περιβόλου, προφανώς μονής[40].

Όπως είναι γνωστό, οι Αψαράδες μετά την άνοδο τους στο λίθο του Βαρλαάμ ανακαίνισαν το ναό των Τριών Ιεραρχών και στη συνέχεια προχώρησαν στην εν γένει κτηριακή συγκρότηση της μονής. Το 1541/42 θεμελίωσαν το καθολικό των Αγίων Πάντων[41]. Το

---

33. Αυτοβιογραφία. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 102, φ. 4α, 7-9.

34. Βλ. υποσημ. 15.

35. Ν. Βέης, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, τ. Β', σ. 134.

36. Ο.π., σ. 135, φ. 11α.

37. Εκτός από τις αδελφές των Αψαράδων και οι γονείς τους έγιναν μοναχοί, καθώς πληροφορεί η αυτοβιογραφία τους (Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 101, φ. 4α, 30-32 και σ. 102, 1-2). Τα μοναχικά ονόματα των γονέων και των αδελφών τους μνημονεύουν τα σημειώματα του κώδικα 127 της Μονής Βαρλαάμ (Ν. Βέης, "Συμβολή εις την ιστορία των μονών των Μετεώρων", σ. 306 κ.ε. Ο ίδιος, *Τα χειρόγραφα των Μετεώρων*, τ. Β', σ. 136 κ.ε.).

38. Αυτοβιογραφία. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 106, 1-3.

39. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης", σ. 74 κ.ε.

40. Την ανασκαφή διενήργησε η προϊσταμένη της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων κ. Φραγκίσκα Κεφαλλωνίτου. Βλ. *ΑΔ* 43 (1988), *Χρονικά* Β' 1, σ. 330 κ.ε.

41. Για την αρχιτεκτονική του καθολικού και την εν γένει κτηριακή συγκρότηση της μονής βλ. Γ. Σωτηρίου, "Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνος - 4. Αι μοναί των Μετεώρων", *ΕΕΒΣ* 9(1932), σ. 400 κ.ε. Α. Ορλάνδος, *Μοναστηριακή αρχιτεκτονική*, Αθήναι 1958, σποραδικά. Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα, Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987, σ. 39 κ.ε. Δ. Σοφιανός, *Μετέωρα, Οδοιπορικό*, εκδ. Ι. Μονής Μεταμορφώσεως (Μεγάλου Μετεώρου) 1991, σ. 21 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έτος αυτό παραδίδουν η αυτοβιογραφία τους[42], το διαθηκώο γράμμα τους του 1541/42[43] και δύο εγχάρακτες σε πλίνθους επιγραφές, εντοιχισμένες στην κόγχη του ιερού και του νότιου χορού[44]. Το 1548 έγινε η τοιχογράφηση του κυρίως ναού από ανώνυμο ζωγράφο, ο οποίος κατά γενική παραδοχή ταυτίζεται με το Φράγγο Κατελάνο[45]. Τις αρετές του ζωγράφου μπορεί να εκτιμήσει κανείς και στις προσωπογραφίες των ιδρυτών της μονής Βαρλαάμ, που βρίσκονται στους δυτικούς πεσσούς του καθολικού (εικ. 3-4).

Το 1566 με δαπάνη του Αντωνίου Αψαρά,επισκόπου Βελλάς, ιστορήθηκε ο νάρθηκας του καθολικού από τους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, γνωστούς από το προηγούμενο έργο τους στην Ήπειρο[46]. Η επιλογή ζωγράφων που εργάστηκαν προηγουμένως στην περιοχή Ιωαννίνων επιβεβαιώνει τους πολλαπλούς δεσμούς που διατήρησαν οι Αψαράδες με τη γενέτειρά τους. Οι Κονταρήδες απεικόνισαν τους ήδη κεκοιμημένους αδελφούς πάνω από τον τάφο τους, στο νότιο τοίχο του νάρθηκα (εικ. 5). Ο Θεοφάνης πέθανε στις 17 Μαΐου του 1544 και ο Νεκτάριος στις 7 Απριλίου του 1550. Πριν το θάνατό τους εξασφάλισαν την ευημερία της μονής προσαρτώντας της μετόχια, όπως αυτό του Αγίου Νικολάου στο Λεπενό, και δωρίζοντάς της τη μεγάλη κτηματική περιουσία τους στην Οζδίνα, σήμερα Πέντε Εκκλησίες του Ν. Θεσπρωτίας[47]. Το διαθηκώο γράμμα του 1541/42 απαριθμεί "κτήματα παντοία, ἀμπελώνας τε καὶ ἀγρούς, κήπους τε καὶ παραδείσους καὶ μετόχια καὶ μύλωνας καὶ ἐλαιώνας διαφόρους εἰς τὴν Ὀζδίνα"[48]. Η κατοχή τόσων γαιών εδώ προερχόταν από την πατρική τους περιουσία και είναι φυσικό αφού η οικογένειά τους, πριν εγκατασταθεί στα Γιάννενα περί τα μέσα του 14ου αι.[49], κατοικούσε σε κάστρο

---

42. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί...", σ. 104, φ. 6α, 21-25.

43. Ο.π., σ. 107 κ.ε.

44. Τις επιγραφές δημοσίευσαν οι L. Heuzey – H. Daumet, *Mission archeologique de Macédoine,* Paris 1876, σ. 440 κ.ε., αρ. 237. Ν. Γιαννόπουλος, *Τα Μετέωρα,* Βόλος 1926, σ. 70. Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα,* σ. 42.

45. Η πρώτη ορθή μεταγραφή της επιγραφής ιστόρησης οφείλεται στον Α. Ξυγγόπουλο. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωσιν,* Αθήναι 1957, σ. 114, σημ. 2 όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Για έγχρωμη φωτογραφία της επιγραφής βλ. Σοφιανός, *Μετέωρα,* σ. 27. Για το ζωγράφο Φράγγο Κατελάνο λείπει μία συνθετική μονογραφία. Για το έργο του διέλαβαν παλιότερα ο Μ. Χατζηδάκης ("Contribution a l' étude de la peinture postbyzantine", *L' Hellenisme Contemporain, Le Cinqcentième Anniversaire de la Prise de Constantinople, 29 mai 1953,* σ. 21, ανατύπωση *Variorum Reprints, Études sur la peinture postbyzantine,* London, 1976, I) και ο Α. Ξυγγόπουλος (ό.π. σ. 113 κ.ε.) και πιο πρόσφατα η Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου *(Η Μονή των Φιλανθρωπηνών,* σ. 197 κ.ε.) και ο Μ. Γαρίδης *(La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère,* Athènes 1989, σ. 189 κ.ε.).

46. Για τους δύο ζωγράφους και το έργο τους βλ. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Ioannina 1989.

47. Περί της Οζδίνας ή Ουζντίνας βλ. Δ. Ευαγγελίδης, "Βυζαντινά μνημεία Ηπείρου 2. Σταυρεπίστεγοι εκκλησίαι της Ουζντίνας", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 6(1931), σ. 274 κ.ε. Σ. Μουσελίμης, *Η βυζαντινή Οσδίνα και τα αρχαία αυτής τείχη,* Θεσσαλονίκη 1975. Δ. Κωνστάντιος, "Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού", *ΔΧΑΕ* περ. Δ' - τ. ΙΕ' (1989-1990), σ. 89 κ.ε.

48. Σπ. Λάμπρος, "Συμβολαί..", σ. 109, φ. 18β, 14-16.

49. Για τους Αψαράδες και την οικογένειά τους βλ. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης", σ. 67 κ.ε. *Prosopographisches Lexicon der Palaiologenzeit,* 1, Faszikel "Aαρών - Αψαράς", Wien 1976, σ. 162 κ.ε., αρ. 1722, 1723. Στο ίδιο, Addenda: "Aαρών - Ιωνάς", Wien 1981, σ. 18. Στο ίδιο "Addenda und Corrigenda zu Faszikel 1-8", Wien 1989, σ. 42. Στο ίδιο, "Beiheft zu Faszikel 7-9", u., Wien 1989, σ. 26. D. Nicol, *The Despotate of Epiros, 1267 – 1479,* Cambridge 1984, σ. 144, 149, 157, 222, 244.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του θέματος Βαγενετίας[50], ίσως στο Κόκκινο Λιθάρι κατά τον Αραβαντινό[51].

Τα κτήματα της οικογένειας πρέπει να έφταναν ως το Γηρομέρι, αφού από τη διαθήκη του οσίου Νείλου του Ερειχιώτου - η οποία γράφτηκε πριν το 1335 - πληροφορούμαστε ότι ο πανευγενέστατος Ιωάννης Αψαράς δώρισε στην Μονή Γηρομερίου ένα αμπέλι που βρισκόταν στην περιοχή του χωριού Γηρομέρι[52]. Φαίνεται πάντως ότι η περιουσία της οικογένειας στην Οζδίνα ήταν τόσο σημαντική ώστε και ο Ζώτος Τζιγαράς[53], πρωτοσπαθάριος και γαμβρός του ηγεμόνα της Μολδαβίας Πέτρου του Χωλού, εκ μητρός Αψαράς, να αναφέρει στη διαθήκη του – που συντάχθηκε στη Βενετία το 1599 – ότι είχε χαρίσει στη Μονή Φιλανθρωπηνών έναν κήπο στην Ostida, ο οποίος ήταν της μητέρας του[54]. Τα κτήματα της Οζδίνας κατασχέθηκαν από τις τουρκικές αρχές[55] και χρειάστηκε να καταβάλλουν οι Βαρλααμίτες υψηλά ποσά για να τα εξαγοράσουν[56].

Είναι σαφές, από όσα εκτέθηκαν, ότι οι Αψαράδες για την πραγματοποίηση των έργων τους χρησιμοποίησαν την οικογενειακή τους περιουσία η οποία ήταν ιδιαίτερα σημαντική. Οι ίδιοι σε πολλά σημεία της αυτοβιογραφίας τους και των διαθηκών γραμμάτων τους εμφατικά τονίζουν ότι τα έργα τους έγιναν "ἐξ οἰκείων κόπων καὶ ἀναλωμάτων" και επανειλημμένα υπενθυμίζουν τα κτητορικά και κυριαρχικά τους δικαιώματα σ' αυτά. Οι ιδρυτές της Μονής του Προδρόμου συνέχισαν μία οικογενειακή παράδοση σε

---

50. Περί της Βαγενετίας ή Βαγενιτίας και των διοικητικών της ορίων βλ. P. Soustal – J. Koder, *Nikopolis und Kephallenia, Tabula imperii Byzantini*, 3, Wien 1981, σ. 119 κ.ε., όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

51. Π. Αραβαντινός, "Περί του οσίου Νείλου του Εριχώπου", *Πανδώρα* 16(1865), σ. 473, σημ. 4.

52. Ο.π., σ. 473. κ.ε.

53. Για το Ζώτο Τζιγαρά βλ. N. Jorga, *Ospiti Romeni in Venezia, (1570-1610)*, Bucarest 1932, σποραδικά. Ο ίδιος, *Byzance après Byzance*, Bucarest 1935, σ. 115, 143, Ε. Κούκου, *Η ορθόδοξος μονή ευγενών Ελληνίδων Βενετίας (1599-1829)*, Αθήναι 1965, σποραδικά.

54. Κ. Μέρτζιος, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 11(1936), σ. 5 κ.ε. και ειδικότερα σ. 10. Ο Ζώτος Τζιγαράς εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Βενετία μετά το 1591 και πέθανε εκεί το 1599.

55. Η κατάσχεση έγινε με την συνεργία κάποιου εντόπιου ονόματι Πετρόπουλου, καθώς πληροφορεί γράμμα του καθηγουμένου της Μονής της Μεταμόρφωσης των Μετεώρων προς τον ηγεμόνα πάσης Ουγγροβλαχίας Ιωάννη Μίχνα (Ν. Βέης, "Συμβολή εις την ιστορίαν των μονών των Μετεώρων", σ. 294 κ.ε.). Το γεγονός αυτό συνέβη πριν το 1581, αφού ο πατριάρχης Ιερεμίας Β' σε σιγίλλιο του προς το μητροπολίτη Ιωαννίνων τον Ιούνιο του 1581 γράφει περί "του σκανδάλου του Πετρόπουλου" (ό.π. 236 ξ). Στο ίδιο γεγονός αναφέρεται ο πατριάρχης και σε γράμμα του προς τους Μετεωρίτες και Βαρλααμίτες μοναχούς το Φεβρουάριο του 1582 (Δ. Ζακυθηνός, "Ανέκδοτα γράμματα περί των μονών των Μετεώρων", *Ελληνικά* 10(1938), σ. 302 κ.ε.). Για την πολιτική των οθωμανών έναντι των μονών των Μετεώρων βλ. J. C. Alexander, "The Monasteries of the Meteora during the first two centuries of Ottoman rule", *Akten des XVI Intern. Byzantinistenkongresses, II/2. JÖB* 32/2(1982), σ. 95 κ.ε.

56. Ο ηγούμενος της Μονής της Μεταμόρφωσης στο γράμμα του προς τον ηγεμόνα της Ουγγροβλαχίας αναφέρει, σχετικά με την κατάσχεση των κτημάτων της Οζδίνας, ότι " ... ἔκαμεν [τὸ τῆς Ἅγαρ γέννημα] αὐτὰ ἀλτιζάμη τῆς βασιλείας, ἄσπρα φορτόματα τρία ... " (Ν. Βέης, ό.π.). Για το ίδιο θέμα ο πατριάρχης Ιερεμίας Β' στο γράμμα του προς το μητροπολίτη Ιωαννίνων σημειώνει ότι "... ἐπλήρωσαν τὰ κελλεῖα πάντα τριάκοντα χιλιάδας". Τέλος σε συμφωνητικό έγγραφο της Μονής Βαρλαάμ του 1589 αναφέρεται ότι οι μονές του Μετεώρου και του Βαρλαάμ επλήρωσαν 5510 άσπρα (Ι. Βογιατζίδου, "Μικρά ανέκδοτα εκ Μετεώρων", *ΔΙΕΕ* 7(1918), σ. 168 κ.ε.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χορηγίες και ανεγέρσεις ναών[57], έργο στο οποίο αποδύθηκαν και άλλες δυνατές οικογένειες της Ηπείρου[58]. Η έντονη χορηγική δραστηριότητα που ανέπτυξε η ηπειρωτική αριστοκρατία θα πρέπει ίσως να συναρτηθεί με την "τοπική" συνείδηση που απέκτησε προοδευτικά από τον 13ο αι. [59], ενώ δε θα πρέπει να παραγνωρισθεί και το ενδεχόμενο της μίμησης προς το χορηγικό ρόλο των τοπικών ηγεμόνων[60].

57. Συγκεφαλαιώνοντας υπενθυμίζουμε τη δωρεά ενός αμπελιού στην Μονή Γηρομερίου από τον Ιωάννη Αψαρά· την ίδρυση της Μονής του Αγίου Νικολάου στο Λεπενό από τον πατέρα των Αψαράδων· την ίδρυση από τους ίδιους της Μονής Προδρόμου στο Νησί, το κτίσιμο ενός κελλιού για τις αδελφές τους επίσης στο Νησί, την ανέγερση κελλιών ή ξενώνα στη Μονή του Λεπενού (Α. Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης", σ. 77. σημ 2), την ανακαίνιση του ναού των Τριών Ιεραρχών στο λίθο του Βαρλαάμ και στη συνέχεια την κτηριακή συγκρότηση της μονής και την ίδρυση του καθολικού των Αγίων Πάντων.

58. Στην οικογένεια των Στρατηγοπούλων πιθανότατα οφείλεται η ίδρυση της Μονής του Αγίου Νικολάου του Ντίλιου ή Στρατηγοπούλου στο Νησί των Ιωαννίνων (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, σ. 5 κ.ε.). Η οικογένεια των Φιλανθρωπηνών ίδρυσε και στη συνέχεια ανακαίνισε και ιστόρησε το καθολικό της ομώνυμης μονής του Νησιού (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 21 κ.ε.), ενώ μέλος της οικογένειας είχε αποφασιστικό ρόλο στη διακόσμηση του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Κληματιά) Ιωαννίνων (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Η επιγραφή του ναού της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας και ο Ιωάσαφ ο Φιλανθρωπηνός", *ΔΧΑΕ* περ. Δ' - τ. Η' (1975 - 76), σ. 73 κ.ε. A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration a Veltsista*, σ. 26).

59. Λ. Βρανούσης, *Ιστορικά και τοπογραφικά του μεσαιωνικού κάστρου των Ιωαννίνων*, Αθήναι 1968, σ. 81 κ.ε. L. Mavromatis "A propos des liens de depéndance en Epire à la fin du XIVe siècle", *ZRVI* 19(1980), σ. 275 κ.ε.

60. Είναι γνωστές οι δωρεές της Μαρίας Παλαιολογίνας και του συζύγου της Θωμά Πρελιούμποβιτς, δεσπότου των Ιωαννίνων, προς τις μονές της Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (Α. Ξυγγόπουλος, "Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς", *ΔΧΑΕ* περ. Δ'-τ. Δ' (1964-1965), σ. 53 κ.ε.) και της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος (P. Lemerle, A. Guillou, N. Svoronos, D. Papachryssanthou, *Actes de Lavra, III,* Paris 1979, σ. 100 κ.ε., αρ. 146, 147), καθώς και η ίδρυση από τους ίδιους παλαιότερα του ναού της Παναγίας Γαβαλλιώτισσας στα Βοδενά (Θ. Παπαζώτος, "Ο Θωμάς Πρελιούμποβιτς και η Μαρία Παλαιολογίνα κτήτορες του ναού της Παναγίας Γαβαλλιώτισσας στα Βοδενά", *Κληρονομία* 13(1981), σ. 509 κ.ε. Ευθ. Τσιγαρίδας, "Σχετικά με την ονομασία της Παλιάς Μητροπόλεως της Έδεσσας", *Μακεδονικά* ΚΔ' (1984), σ. 257 κ.ε. N. Radošević–G. Subotić, La Vierge Gaballiotissa à Edessa, *ZRVI* 27–28(1989), σ. 217 κ.ε. G. Subotić, "Δώρα και δωρεές του δεσπότη Θωμά και της βασίλισσας Μαρίας Παλαιολογίνας", *Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα, 27–31 Μαΐου 1990)*, Άρτα 1992, σ. 69 κ.ε.). Το ιδεολογικό υπόβαθρο αυτής της δραστηριότητας επιγραμματικά συνοψίζεται στο εκδοτήριο γράμμα τους του 1375 προς τη Μονή της Λαύρας, σύμφωνα με το οποίο "Καὶ γὰρ ἐπεί θεία τινὶ καὶ ἀρρήτω οἰκονομία καὶ προγονικὴ συνηθεία εἰς αἴσθησιν τῶν μελλόντων ἤλθομεν ὅποτε καὶ βουλὴν ὡς ἡμᾶς ἀρίστην βεβουλευσάμεθα τὸ θεῖον ἐξιλεώσασθαι τῶν ἡμῶν πλημμελημάτων ἕνεκα, δεῖν ὠήθημεν οὐκ ἄλλως τὸν πανοικτίρμονα Κύριον δυσωπῆσαι ἢ δι' εὐκτηρίου ναοῦ ἀνεγέρσεως" (P. Lemerle κ.α., ό.π., σ. 103, στ. 13-16).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ANASTASIA TOURTA

THE MONASTERY OF ST. JOHN THE BAPTIST ON IOANNINA ISLAND: THE RELIGIOUS FOUNDATIONS OF THE APSARAS FAMILY

The history of the Monastery of St John the Baptist is closely linked with that of its founders, Nectarius and Theophanes Apsaras, who were brothers, priests, and monks. The monastery was built in 1506/7 on the east side of the island on Ioannina Lake. The catholicon was built in a cave by the lake, an echo of the custom of siting hermitages in lakeside caves, such as those on the shore of Greater Prespa and on the island of Mali Grad on the same lake. The catholicon is a small, single-cell, cross-vaulted structure with a contemporary narthex and lateral, externally semihexagonal, apses, a chatacteristic feature of the Athonite type of church. The choice of this composite architectural type was apparently inspired by the brothers' visit to Mount Athos, as also by the Epirot architectural tradition; while certain rather unusual features, such as the absence of a projecting sanctuary apse, were dictated by the morphology of the terrain and the difficulties raised by the Ottoman authorities while the church was being built. The existing frescoes date from 1789 and were financed by the hegumen of the monastery and the guild of local wine merchants. They were restored in 1824 and 1891.

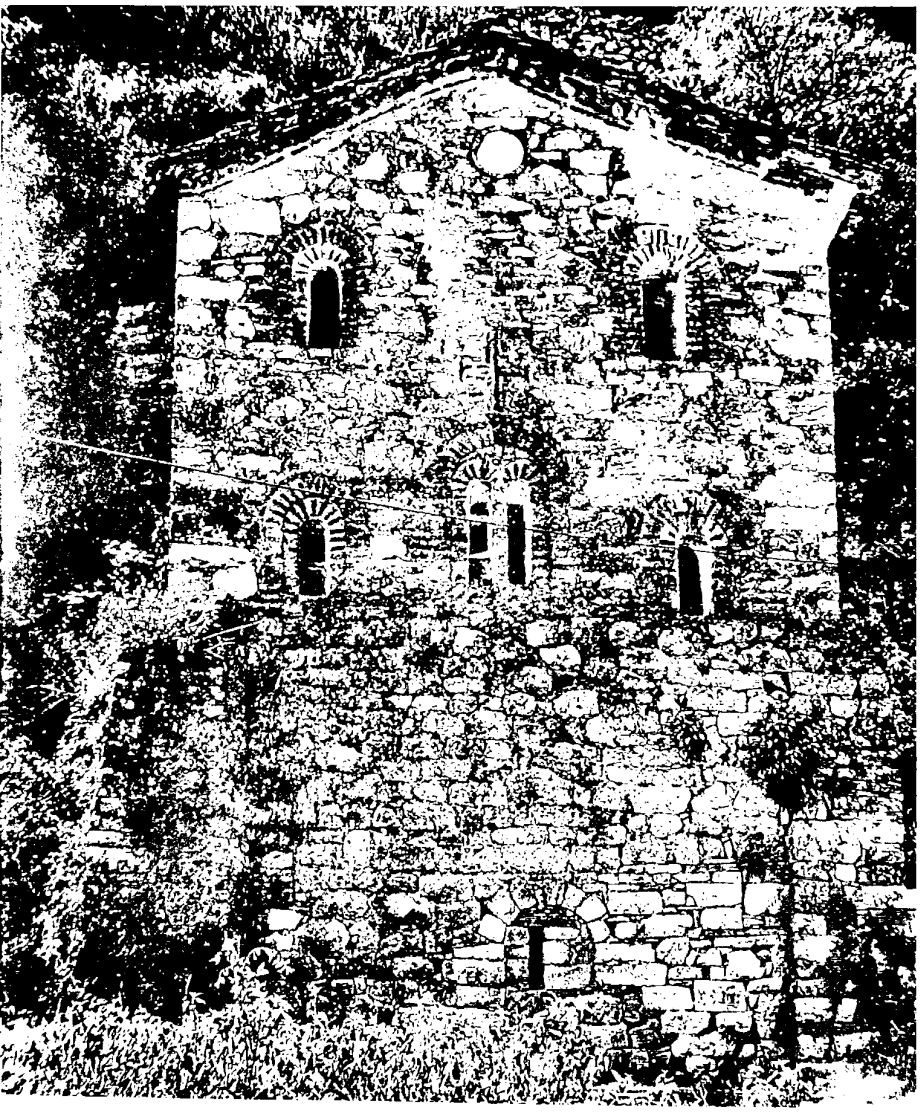
The Apsaras family, who were of noble blood, originally came from the theme of Bagenetia and settled in Ioannina around the mid-14th century. Some members of the family were active in epirot public life, and others founded or endowed some notable religious establishments in Epirus and Thessaly. John Apsaras, for instance, is mentioned as having donated a vineyard to Geromert Monastery (1st half of 14th c.); and the father of the above-mentioned Nectarius and Theophanes founded the Monastery of St. Nicholas (late 15 th c.) "at Lepeno", which is believed to have been near Perama, just outside Ioannina.

The founders of the Monastery of John the Baptist continued the family tradition (a tradition shared by other powerful epirot families) by building the catholicon of All Saints (1542) on the rock of Barlaam at Meteora, where they went to live in 1510/11. They also used their personal wealth to build the rest of the monastery complex, and ensured its future well-being by donating a large property they owned at Ozdina. Theophanes Apsaras died shortly after the catholicon was consecrated, but his brother Nectarius lived on long enough to have the naos frescoed (1548). The decoration was completed by a relation of theirs, Antony Apsaras. Bishop of Vella, who financed the freschoing of the narthex (1566).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

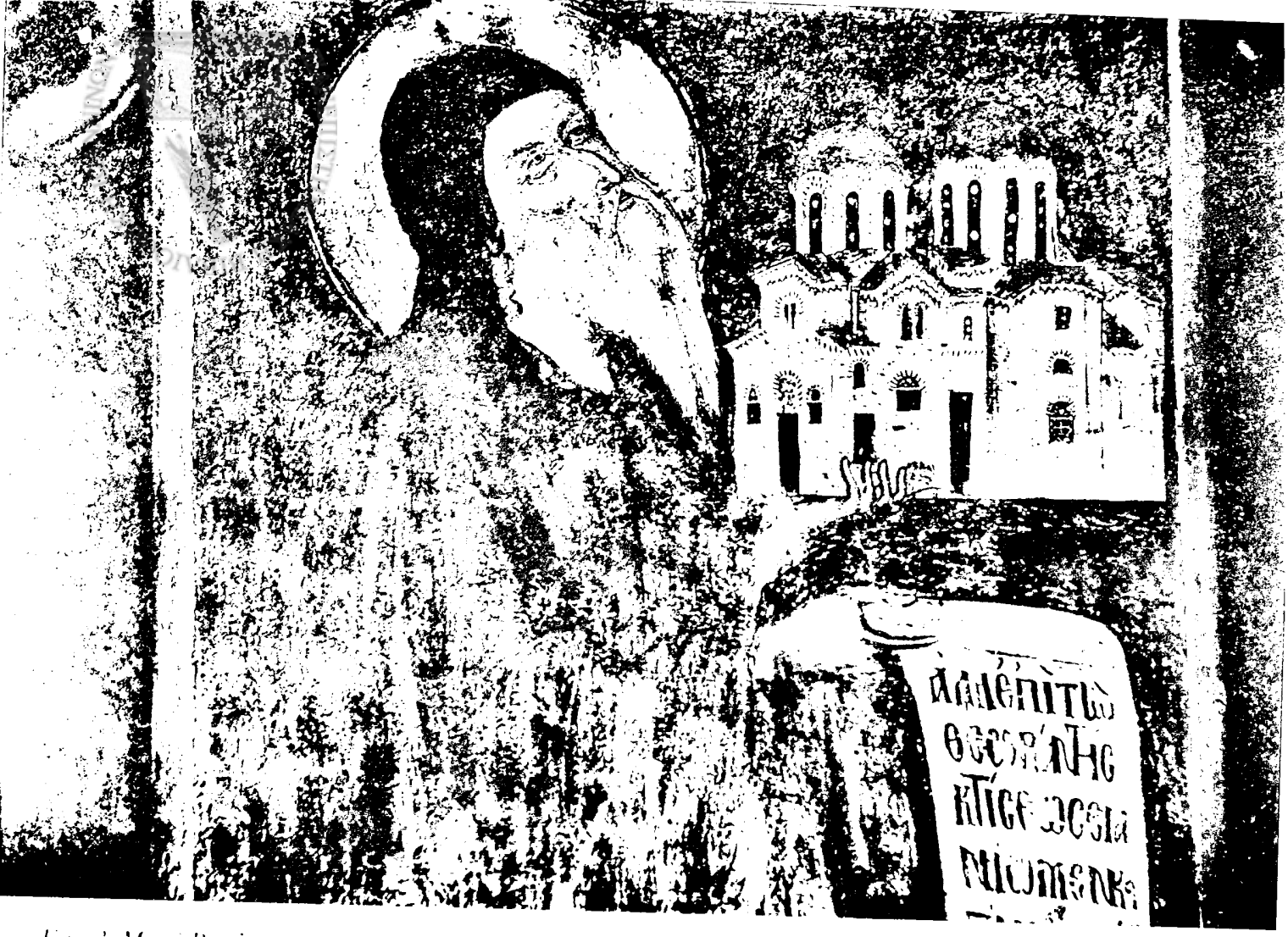


Εικ. 1. Μονή Προδρόμου, βόρεια πλευρά.



Εικ. 2. Μονή Προδρόμου, ανατολ πλευρά.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 3. Μονή Βατοπαιδίου, γενικός τύπος. Ο θεοφόρος Αγιάσος.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙΝΟΤΟΜΙΕΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΩΝ ΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εἰς μνημόσυνον Λεάνδρου, τοὐπίκλην Βρανούση
(1921-21.4.1993),
Καστρηνοῦ Ἰωαννινιώτου

Α': ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ἀκριβῶς σάν σήμερα*, πρίν ἀπό 539 χρόνια:

Καράβιν ἐκατέβαινε στά μέρη τῆς Τενέδου,
καί κάτεργον τό ὑπάντησε, στέκει καί ἀναρωτᾶ το:
–"Καράβιν πόθεν ἔρχεσαι καί πόθεν κατεβαίνεις;"
–"Ἔρκομαι ἀκ τ'ἀνάθεμα κ'ἐκ τό βαρύν τό σκότος,
ἀκ τήν ἀστραποχάλαχαν, ἀκ τήν ἀνεμοζάλην·
ἀπέ τήν Πόλιν ἔρκομαι τήν ἀστραποκαμένην.
Ἐγώ γομάριν δέ βαστῶ, ἀμμέ μαντάτα φέρνω
κακά διά τούς Χριστιανούς, πικρά καί δολωμένα:
Οἱ Τοῦρκοι, ὅτε ἤρθασιν, ἐπήρασιν τήν Πόλην,
ἀπώλεσαν τούς Χριστιανούς ἐκεῖ καί πανταχόθεν"[1].

Μέ αὐτούς τούς λιτά δραματικούς στίχους θρήνησε ὁ ἄγνωστος Κύπριος ποιητής τή μεγάλη Ἅλωση. Τό ἀνεπούλωτο συλλογικό τραῦμα σημάδεψε ἀμετάκλητα τήν Ὀρθόδοξη Χριστιανοσύνη, βαθαίνοντας τό χάσμα μέ τή Λατινική Δύση. Τό ρῆγμα φαινόταν ἤδη ἀγεφύρωτο δυόμισυ αἰῶνες πρίν, τήν ἐπαύριο τῆς 13ης Ἀπριλίου 1204, ὅταν ἡ Δύση κατέλυε τό κράτος τῶν Βυζαντινῶν ἀνοίγοντας τόν δρόμο στούς Ὀθωμανούς.

---

* Ἡ ἀνακοίνωση διαβάστηκε τήν 29η Μαΐου 1992, ἐπέτειο τῆς Ἁλώσεως. Τό κείμενο ἐδῶ ἔχει διευρυνθεῖ.

1. Ἀνακάλημα τῆς Κωνσταντινούπολης (κυπριακό στιχούργημα, λίγο μετά τήν Ἅλωση): Π.Δ. Μαστροδημήτρης, *Ἡ ποίηση τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ*, Ἀθήνα 1991, σ. 254 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Λίγο μετά τή φραγκική Ἅλωση, γεννιέται και σβήνει λίγο πρίν τήν τελική, αὐτό τό κρατικό μόρφωμα, πού ἀποκαλεῖται "Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου"[2]. Ποιά ἔμελλε νά εἶναι ἡ σημασία του γιά τή γωνιά αὐτή, ἐσχατιά πρός τή Λατινική Δύση, τό προεῖδε ὁ πολύς Ἰωάννης Ἀπόκαυκος· ὑπενθυμίζω τό γνωστότατο ἐδάφιό του ἀπό τό *Σημείωμα περί οἰκήσεως τόπου*, ὅπου τό Κάστρο τῶν Ἰωαννίνων ἀποκαλεῖται *σώτειρα κιβωτός*[3]:

> (Στίχ. 19. κ.έ.): Ἀλλά νέου Νῶε ἐνέτυχόν τινες ἐξ αὐτῶν τοῦ ἐν μακαρίᾳ τῇ λήξει μεταστάντος τῶν ὧδε, τοῦ δουκός κυροῦ Μιχαήλ [...]ὡς ἄλλην σώτειραν κιβωτόν τήν ἐν τῷ κατακλυσμῷ παντοίων γενῶν ἀπόμοιραν διασώσασαν τό τῶν Ἰωαννίνων τεκτηνωμένον πολίδιον καί εἰς μόρφωσιν κάστρου αὐτό ἀνεγείραντος καί ἐν αὐτῷ αὐτούς ἐνοικήσαντος. Καί ἑνί ἑκάστῳ τούτων [...] τόποι κατοικίας καί μοναί κατ'ἀξίαν ἐδόθησαν [...]"[4].

Ἐκ τῶν πραγμάτων τό Δεσποτάτο ἔπαιξε διπλό ρόλο: διέσωσε τό γένος τῶν Ὀρθοδόξων σ'αὐτή τήν ἄκρη τῆς τέως Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας καί ἀκροζυγιάστηκε ἀνάμεσα σέ Ἀνατολή καί Δύση. Ἡ ἐμμονή ἀφενός στή βυζαντινή παράδοση καί ἀφετέρου ἡ λελογισμένη ἔλξη πρός τή Δύση, ἡ ὁποία τόν 13ο αἰώνα εἰσέρχεται στήν ὑψηλή φάση τῆς γοτθικῆς τέχνης ἐνῶ ἡ διπλανή Ἰταλία βαδίζει πρός τό πρωτοαναγεννησιακό Trecento, ἀποκαλύπτεται εὔγλωττα στό κορύφωμα τῆς τέχνης τοῦ Δεσποτάτου, στήν Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτας: γοτθικά ἀρχιτεκτονικά καί γλυπτικά στοιχεῖα συνδυάζονται μέ ἀμιγῶς βυζαντινά ψηφιδωτά σ'ἕνα ἁρμονικό ἀμάλγαμα[5].

Ἄραγε δικαιούμαστε νά διείδουμε ἐδῶ, στή στάση τοῦ Δεσποτάτου, μιάν ἀπάντηση στό ἀγωνιῶδες δίλημμα τοῦ Βυζαντίου νά ἐπιλέξει ἀνάμεσα στό τουρκικό φακιόλι καί τήν παπική τιάρα; Μπορεῖ νά τό ὑποθέσει κανείς εὔλογα, ἀλλ' αὐταπόδεικτο δέν εἶναι. Τό δίλημμα τῆς ἐπιλογῆς ὡστόσο ἐτέθη μέ ὀξύ, ἀπόλυτο τρόπο, τον 14ο αἰώνα μέ τήν παλαμική θεολογία καί τό ἡσυχαστικό κίνημα[6]. Δυσοίωνη χρονολογία φαίνεται νά εἶναι τό ἔτος

---

2. Σύνοψη νεωτέρων θέσεων βλ. στά ἄρθρα τοῦ τόμου *Δεσποτάτο*.

3. Γιά τή σημασία τοῦ Κάστρου καί τά προβλήματα πού συνδέονται μέ αὐτό θεμελιακή παραμένει ἡ μελέτη τοῦ Βρανούση, *Κάστρον*... Γιά τό ζήτημα ταύτισής του μέ τή Νέα Εὐροια πρβλ. Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, "Ἕνα πρόβλημα ἱστορικῆς γεωγραφίας τῆς μεσαιωνικῆς Ἠπείρου: Ἰωάννινα–Εὐροια–Νέα Εὐροια", εἰς: *Ἀφιέρωμα εἰς μνήμην Διον. Α. Ζακυθηνοῦ* (περιοδ. *Σύμμεικτα*, τόμ. 9ος) – ὑπό δημοσίευση.

4. Παραπέμπω πρόχειρα στήν ἔκδοση τοῦ N.B. Τωμαδάκη, *Σύλλαβος βυζαντινῶν μελετῶν καί κειμένων*, τόμ. Β', Ἀθῆναι 1961, σ. 453 κ.έ. Γιά τήν ἱστορία τοῦ Δεσποτάτου βασικό παραμένει τό δίτομο ἔργο τοῦ D.M. Nicol, *The Despotate of Epiros*, Oxford – Cambridge 1957–1984· νεώτερες ἀπόψεις καί βιβλιογραφία στόν τόμο *Δεσποτάτο*.

5. Α.Κ. Ὀρλάνδος, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἄρτης*, Ἀθῆναι 1963, Pallas, "Epiros", στ. 266 κ.έ., 283 κ.έ., 287 κ.έ., 325 κ.έ., L.Theis, "Die Architektur der Kirche der Panagia Paregoretissa", εἰς: *Δεσποτάτο*, σ. 475 κ.έ. καί συμπληρωματικά: Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, "Μνημεῖα τοῦ "Δεσποτάτου τῆς Ἠπείρου" στήν Ἄρτα κ.λπ., αὐτόθι, σ. 513.

6. Γιά τήν ἐκτεταμένη βιβλιογραφία βλ. ἐνδεικτικά H.–G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, σσ. 322 κ.έ., 364 κ.έ., 712 κ.έ., 780 κ.έ., L. Glucas, *The Hesychast Controversy in Byzantium in the Fourteenth Century* κ.λπ., 2 τόμοι, Ann Arbor 1975 (δακτυλ. διατριβή), καί ἰδιαίτερα στίς πολυάριθμες ἐργασίες τοῦ πρόσφατα ἐκλιπόντος π.J. Meyendorff, ὅπως: *A study of Gregory Palamas*, London 1964· *St. Gregory Palamas and orthodox spitituality*, N. York 1974 (πρβλ. καί ἑλληνική μετάφραση, Ἀθήνα 1983)· *Byzantium and the rise of Russia*, Cambridge κ.λπ. 1981, σ. 96 κ.έ. (πρβλ. καί ἑλληνινή μετάφραση, Ἀθήνα 1988, σ. 137 κ.έ.)· *The byzantine legacy in the Orthodox Church*, Crestwood N.Y. 1982, σ. 167 κ.έ. (πρβλ. ἑλληνική μετάφραση, Ἀθήνα 1990, σ. 207 κ.έ.)· *Byzantine Hesychasm: Historical, theological and social problems (Variorum Reprints)*, London 1974· "Spiritual

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1354: οἱ Τοῦρκοι κυριεύουν τήν Καλλίπολη καί πατοῦν στήν Εὐρώπη[7], ἐνῶ τήν ἴδια στιγμή ὁ φιλενωτικός Δημήτριος Κυδώνης μεταφράζει τή *Summa contra Gentiles* – ἤτοι τόν *Κατά τῶν Ἑλλήνων λόγον*, ὅπως τόν τιτλοφορεῖ – τοῦ Θωμᾶ τοῦ Ἀκινάτη καί ἀρχίζει πιθανόν καί τή μετάφραση τῆς *Summa Theologiae* του[8].

Ἐπανέρχομαι στό Δεσποτάτο. Ἕως τό 1367 τά Ἰωάννινα κηδεμονεύονταν ἀπό τήν Ἄρτα, ὅπου βρισκόταν ἡ ἕδρα τῶν Δεσποτῶν· μόλις τώρα ἀποκτοῦν τόν δικό τους ἡγεμόνα, πού περιστοιχίζεται καί ἀπό τούς ἔκπαλαι προνομιούχους *Καστρηνούς*, ἀνάμεσα στούς ὁποίους καί οἱ ἐκ Κωνσταντινουπόλεως Φιλανθρωπηνοί καί Στρατηγόπουλοι[9]. Εὐνοϊκό κλίμα εἶχε δημιουργήσει καί ἡ ἀνανέωση παλαιοτέρων προνομίων τῶν Καστρηνῶν ἀπό τόν αὐτοκράτορα Ἀνδρόνικο Β′ Παλαιολόγο τό 1319 καί 1321[10], ἐνῶ ἡ Ἐπισκοπή εἶχε προαχθεῖ σέ Μητρόπολη λίγο πρίν (1318).

Παρά ταῦτα, ποιά ἦσαν τά καλλιτεχνικά ἐπιτεύγματα στήν ἕδρα τους, δηλαδή μέσα στό Κάστρο, καί πῶς ἐκδηλώθηκε ἡ διελκυστίνδα ἀνάμεσα στήν πατροπαράδοτη – βυζαντινή – τέχνη καί σ'ἐκείνη τῆς ἀναγεννώμενης Ἰταλίας, δέν θά τό μάθουμε ποτέ: ὅ,τι δέν ἰσοπεδώθηκε ἐδῶ μετά τήν τραγική κατάληξη τοῦ κινήματος τοῦ Λαρίσης καί Τρίκκης Διονυσίου ἤ Σκυλοσόφου (1611), χάθηκε μέ τίς μεγάλες ἀνακαινίσεις καί ἐπιχωματώσεις τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ καί ἀποτεφρώθηκε μετά τόν θάνατό του (1822)[11].

Ἑξήντα χρόνια μετά τήν ἀποδέσμευσή τους ἀπό τήν Ἄρτα οἱ Γιαννιῶτες παραδίδονται ἀμαχητί στόν Σινάν Πασᾶ (1430), ἐξασφαλίζοντας τή διατήρηση τῶν παλαιῶν προνομίων[12]. Ἡ Τουρκοκρατία λοιπόν ἀρχίζει ἐδῶ 23 χρόνια πρίν ἀπό τή μεγάλη Ἅλωση, χωρίς ὅμως τοῦτο νά σημαίνει κάτι ριζικά νέο γιά τά Ἰωάννινα: δέν ἔχουμε καμμιά πληρο-

---

Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries", εἰς: Underwood, *Kariye...* 4, σ. 93 κ.ἑ., κ.ἀ. Βλ. καί τήν ἐδῶ ὑποσ. 146 γιά τόν Ἡσυχασμό στήν Τουρκοκρατία.

7. G. Ostrogorsky, *Ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους*, μετάφρ. Ι. Παναγόπουλου, τόμ. Γ′, Ἀθήνα 1981, σ. 227.

8. W. Buchwald – A. Hoelweg – O.Prinz, *Tusculum-Lexikon griechischer und lateinischer Autoren*, München–Zürich3 1982, λῆμμα Kydones Demetrios, σ. 455 κ.ἑ.

9. Βιβλιογραφικά γιά τίς δύο οἰκογένειες: A.G. Savvidis, "Bibliographical advances in Byzantine Prosopography of the Middle and Later Period", *Mediev. Prosopogr.* 13(1992), σσ. 107 (Φιλανθρωπηνοί) καί 111 (Στρατηγόπουλοι).

10. Τά κείμενα βλ. στόν F. Dölger, *Regesten der Kaiserurkunden des oströmischen Reiches*, 4. Teil, München – Berlin 1960, σσ. 73 κ.ἑ., 87 κ.ἑ. ἀντίστοιχα. Πρβλ. καί Βρανούσης, *Χρονικά*, σσ. 54 κ.ἑ., 58 κ.ἑ., γιά τίς παλαιότερες ἐκδόσεις τους καί τήν ἱστορία τοῦ κειμένου των.

11. Γιά τά σχετικά γεγονότα καί τίς ἐπιπτώσεις τους στό Κάστρο βλ. Βρανούσης, *Κάστρον*, σσ. 7 κ.ἑ., 38 κ.ἑ. Τήν εἰκόνα φωτίζουν κάπως ὅσα μνημεῖα ἔχουν προσγραφεῖ στήν τέχνη τοῦ Δεσποτάτου, ἐντός καί ἐκτός Ἠπείρου, καί τά λίγα φορητά ἔργα πού ἔχουν διασωθεῖ κατά κανόνα ἐκτός τοῦ χώρου τῆς Ἠπείρου (Μετέωρα, Ἄθως, Ἱσπανία κ.λπ.). Σημειώνεται ὅτι σημαντικά ὑστεροβυζαντινά ἔργα στόν ἠπειρωτικό χῶρο (λ.χ. οἱ τοιχογραφίες στήν Κωστάνιανη, στήν περιοχή Ἄρτας, στή Μ. Ἀγ. Παρασκευῆς Βίκου Ζαγοριοῦ, στή Μ. Μολυβδοσκέπαστης, στήν Κόκκινη Παναγιά Κόνιτσας κ.ἀ.) παραμένουν ἀδημοσίευτα στό σύνολό τους: προφανές εἶναι ὅτι τό argumentum e silentio παίζει ἀρκετά σημαντικό ρόλο.

12. Γιά τόν Ὁρισμό τοῦ Σινάν πρβλ. Βρανούσης, *Κάστρον*, σ. 30 κ.ἑ., ο ἴδιος, *Χρονικά*, σ. 88. Τό κείμενο πρόχειρα στόν Π. Ἀραβαντινό [Π.Α.Π.], *Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου*, τόμ. Β′, Ἀθῆναι 1856 (φωτομηχανική ἐπανέκδοση, Ἀθῆναι 1969), σ. 315 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φορία ὅτι διακόπηκε ἐδῶ ἡ ἄσκηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης! Ἀντίθετα, ὁ Ὁρισμός τοῦ Σινάν ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ἀπρόσκοπτη συνέχισή της, ἀφοῦ ρητά ἐπιτρέπει *οἱ ἐκκλησίες νά σημαίνουν, καθώς ἔχουν συνήθειαν*, [καί] *ὁ δεσπότης νά ἔχει* [...] *ὅλα του τά ἐκκλησιαστικά δικαιώματα*[13]. Εἶναι ἀξιοπερίεργο ὅτι αὐτά τά οὐσιώδη γεγονότα, ἄν καί εἶναι γνωστά στήν ἱστοριογραφία ἀπό τόν περασμένο ἤδη αἰώνα καί τονίστηκαν συχνά μέχρι σήμερα[14], ἐν τούτοις πολύ λίγο ἔχουν ληφθεῖ ὑπόψη ἀπό τούς ἀρχαιολόγους (βλ. παρακάτω, κεφ. Δ′).

Τά μοναστήρια τοῦ Νησιοῦ ἀρχίζουν νά διακοσμοῦνται τουλάχιστον 100 χρόνια ἀργότερα ἀπό τήν παράδοση στούς Τούρκους, μετά τόν μεγάλο λοιμό τοῦ 1523-1524[15]: μαρτυρία ρητή ὅτι καλλιεργήθηκε στό Νησί ἡ τέχνη τῆς τοιχογραφίας μεταξύ τῶν ἐτῶν 1430 (παράδοση στούς Τούρκους) καί 1542 (διακόσμηση μέρους τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν) δέν ὑφίσταται. Καί ἀφοῦ τά ἴδια τά μνημεῖα στό Νησί μᾶς ἔχουν σωθεῖ – ἀντίθετα μέ ὅ,τι συνέβη στήν πόλη –, μόνον λανθάνουσα ἐνθύμηση ἤ ἄλλου εἴδους γραπτή πληροφορία θά μποροῦσε ν'ἀνατρέψει τό γεγονός τοῦτο.

Ἀνάμεσα στήν ἔναρξη τῆς Τουρκοκρατίας καί τήν πρώτη γνωστή φάση μνημειακῆς ζωγραφικῆς στό Νησί ἔχουν μεσολαβήσει δύο, τουλάχιστον, μεγάλα καλλιτεχνικά ρεύματα στόν ἑλληνικό χῶρο: τό βορειοδυτικό ἐργαστήριο τοῦ β′ ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰ. ("Σχολή Καστοριᾶς"), τοῦ ὁποίου πρόσφατα ἀποσαφηνίστηκαν ἀρκετά χαρακτηριστικά[16], καί μένει ὅπως ἦταν! τό ἔργο τοῦ Θεοφάνη[17], δίχως νά λογαριάσουμε τούς μεμονωμένους *pictores*

---

13. Ἀραβαντινός, ὅ.π.

14. Βλ. λ.χ. Βρανούσης, *Κάστρον*, ο ἰδιος, *Χρονικά*, ο ἰδιος, *Ἔπαινος Ἰωαννίνων*, Ἰωάννινα 1986, ο ἰδιος, "'Ιωάννινα–'Ιστορία", εἰς: *Ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος–Λαρούς–Μπριτάνικα*, τόμ. 31 (Ἀθῆνα 1988), σ. 64 κ.ἑ. (καί σέ ἀνάτυπο).

15. Ἡ πανώλης ἔπληξε κυρίως τήν Ἄρτα καί τά Ἰωάννινα· βλ. τή σχετική ἐνθύμηση στόν P. Schreiner, *Die byzantinischen Kleinchroniken*, τόμ. I (*CFHB* 12/1), Wien 1975, σ. 261 ἀρ. 90· Ὑπενθυμίζεται, ὅτι τρεῖς τουλάχιστον ἀπό τίς Μονές τοῦ Νησιοῦ (Φιλανθρωπηνῶν, Ντίλιου καί Παντελεήμονος) καί ἕνα "ἡσυχαστήριο" (στή θέση τῆς μεταγενέστερης Μ. Προδρόμου τῶν Ἀψιρἀδων) φέρονται νά ὑπάρχουν ἤδη στά χρόνια τοῦ Δεσποτάτου, κάλυπταν συνεπῶς τίς ἀνάγκες τῶν μοναχῶν. Στίς μετά τήν Ἅλωση δεκαετίες τοῦ 15ου αἰώνα προεῖχαν ζωτικά προβλήματα ἐπιβίωσης· ἡ οἰκονομική ἀνάκαμψη τῶν μονῶν σέ ὅλο τόν ὑπόδουλο Ἑλληνισμό κατά τό α′ ἥμισυ τοῦ 16ου αἰ. ὁδηγεῖ σέ ζωηρότατη καλλιτεχνική δραστηριότητα, ὅπως ἀκριβῶς στό Νησί (ἀνακαίνιση μονῶν Φιλανθρωπηνῶν, Ντίλιου, Παντελεήμονος, Προδρόμου, ἵδρυση Μ. Ἐλεούσης), συνεπῶς τό καλλιτεχνικό κενό τῶν 100 ἐτῶν ἐξηγεῖται, ἐν μέρει, ἀπό τίς ἱστορικές συνθῆκες. Ἡ ἐνδιαφέρουσα θέση τοῦ Χ.Γ. Πατρινέλη, "Ὁ Ἑλληνισμός κατά τήν πρώιμη Τουρκοκρατία (1453–1600)", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ′, 16(1991–92) 36, ὅτι μιά δεύτερη καλλιτεχνική κάμψη πρέπει νά σημειώνεται μετά τό 1568 λόγω οἰκονομικῶν δυσχερειῶν τοῦ Ὀθωμανικοῦ Κράτους, ἀναμένει τήν ἐπιβεβαίωση της γιά τόν ἑλλαδικό χῶρο (γιά τήν Ἤπειρο πρβλ. τόν πίνακα χρονολογημένων τοιχογραφημένων ναῶν στόν Τριανταφυλλόπουλο, *Τέχνη Ἠπείρου*: 14 ναοί εἶναι γνωστοί ἕως τό 1568, μόνο ἄλλοι 6 ἕως το 1600).

16. Πρβλ. Γεωργιτσογιάννη, *Ἐργαστήριο*, σ. 145 κ.ἑ., η ἰδια, *Παρατηρήσεις*, σ. 97 κ.ἑ. (τή σχετική διδακτορική διατριβή Της ἰδιας, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores*, τόμοι 2, Paris 1987, πού παραμένει ἀδημοσίευτη, γνωρίζω μόνο ἔμμεσα), Garidis, *Peinture...*, σσ. 57 κ.ἑ., 97 κ.ἑ.

17. Δηλαδή ἡ τοιχογράφηση τῆς Μονῆς Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527) καί τῆς Μ. Μεγίστης Λαύρας (1535: Καθολικό, πιθανόν καί ἡ Τράπεζα): βλ. Chatzidakis, "Recherches...", σσ. 311 κ.ἑ., 327 καί σποραδικά (=Études V), Garidis, *Peinture...*, σ. 137 κ.ἑ. Δέν κατόρθωσα νά συμβουλευθῶ τή διδακτορική διατριβή τοῦ J. Yiannias, *The Wall-Paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Athos: A study in Eastern Orthodox Refectory Art*, Univ. of Pittsburg 1977.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

errantes σάν τόν Πελοποννήσιο Ξένο Διγενή[18] ἤ τόν Εὐστάθιο, *ἱερέα καί πρωτονοτάριον Ἄρτης*[19], ἀποσπασματικά μόνο γνωστούς. Καί μολονότι εἶναι ἀδημοσίευτα σημαντικά ὑστεροβυζαντινά σύνολα (δηλαδή τῆς ἐποχῆς τοῦ Δεσποτάτου)[20], ὅπως καί πρωϊμότερα μεταβυζαντινά ἔργα[21], ἔχουν γίνει ἐπαρκῶς γνωστά δύο μεταγενέστερα: ἕνα τμῆμα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν καί τό σύνολο τῆς Μ. Ντίλιου. Τό πρωθύστερο τοῦτο εἶχε σημαντικές ἀρνητικές συνέπειες στή διαπραγμάτευσή τους, ὅπως θά δοῦμε, ἦταν δέ δυσμενέστερο γιά αὐτά καθαυτά τά δύο μνημεῖα: οἱ μέν μεταγενέστερες (1543) τοιχογραφίες τῆς Μ. Ντίλιου δημοσιεύθηκαν τό 1980, οἱ δέ προγενέστερές τους (1542) τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν, τίς ὁποῖες σέ πλεῖστα σημεῖα ἀντιγράφουν οἱ τῆς Ντίλιου, εἶδαν τό φῶς ἀργότερα[22]. Ἄνιση ἦταν καί ἡ ὑποδοχή τῶν δύο μονογραφιῶν–διατριβῶν: ἡ πρώτη, κατ'οὐσίαν ἐπιστημονικό πρωτόλειο[23], ὑπέστη ἀρκετή κριτική[24], ἐνῶ ἡ δεύτερη, πού ἔπεται σειρᾶς δημοσιευμάτων τῆς συγγραφέως της καί ἔτυχε συστηματικῆς προβολῆς, ἀντιμετώπισε κριτική σέ μικρότερο βαθμό[25]. Συνεπῶς καθίσταται ἐπιτακτική ἡ ἀνάγκη μιᾶς κριτικῆς, συνολικῆς θεώρησης τῶν προβλημάτων καί τῆς μεθόδου προσέγγισης τῶν δύο μνημείων ἀπό τίς συγγραφεῖς τῶν διατριβῶν, ἐφόσον εἶναι γενικότερα ἀποδεκτή ἡ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν τους γιά τήν ἐξέλιξη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στήν Ἤπειρο[26]. Ἡ ἀμεροληψία ἐπιβάλλει νά ἐξετασθοῦν οἱ δύο μελέτες κατά τή σειρά ἐμφάνισής των[27].

---

18. Garidis, *Peinture...*, σ. 112 κ.ἑ., Π.Λ. Βοκοτόπουλος, "Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ξένου Διγενῆ στά Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου", *ΑΑΑ* 16(1983) 142 κ.ἑ., ο ἴδιος, "Μιά πρώιμη κρητική εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στή Λευκάδα", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 9 (1977–79) 318 κ.ἑ.

19. Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι*, λῆμμα "Εὐστάθιος (1)", σ. 286.

20. Πρβλ. ὑποσ. 11.

21. Λόγου χάρη Κοίμησις Παλαιοφραστανῶν (Κάτω Μερόπης) Πωγωνίου, ἔργο τοῦ Ξένου Διγενῆ (βλ. ὑποσ. 18) ἤ δύο φάσεις στή Μονή Μολυβδοσκέπαστης (1521/22· 1537 ὑπό Εὐσταθίου πρωτονοταρίου Ἄρτης, βλ. ὑποσ. 19). Στά μνημεῖα τοῦ 16ου αἰ. προστέθηκε πρόσφατα τό σύνολο τοιχογραφιῶν τοῦ 1565 στή Μ. Ἁγ. Νικολάου Καρίτσας Ἰωαννίνων, ἐνῶ ἀδιευκρίνιστη παραμένει ἡ χρονολόγηση τῶν ἀποσπασματικά σωζόμενων τοιχογραφιῶν στήν Κοίμηση Θεοτόκου Δελβινακίου στόν ἴδιο νομό: βλ. ΦΡ. Κεφαλωνίτου-Κωνστάντιου, *ΑΔ 42(1987): Χρονικά*, σσ. 332, 333.

22. Ἡ διατριβή τῆς Λίβα, *Ντίλιου*, κυκλοφόρησε τό 1980 (ἡ α' μορφή της, πολυγραφημένη καί σέ καθαρεύουσα, τό 1976, βλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 239)· ἡ τῆς Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, στήν α' μορφή της, πολυγραφημένη, τό 1980 σέ 2 τόμους καί σέ κανονική ἔκδοση τό 1983, μέ περιεχόμενο ἀπαράλλακτο.

23. Βλ. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 2.

24. Βλ. λ.χ. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, σποραδικά, Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σποραδικά, Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σποραδικά, (τόμ. II, σ. 58, λῆμμα Liva–Xanthaki).

25. Πρβλ. ἐπίσημη παρουσίαση στήν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν: Μ. Χατζηδάκης, *ΠΑΑ* 59 (1984/2) 157 κ.ἑ. Γιά κριτικές παρατηρήσεις πρβλ. Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σποραδικά (τόμ. II, σ. 56, λῆμμα Acheimastu–Potamianu), ο ἴδιος, *Περί μεθόδου*, ο ἴδιος, *Τέχνη Ἠπείρου*, Garidis, *Peinture...*, σποραδικά.

26. Βλ. π.χ. Garidis, ὅ.π., σσ. 178 κ.ἑ., 189 κ.ἑ., Stavropoulou, *Veltsista*, σσ. 133–185 σποραδικά, Τούρτα, *Βίτσα*, σ. 209 κ.ἑ.

27. Δέν ἐπεκτεινόμαστε στά προβλήματα πού θέτει τό πρόσφατα ἐντοπισμένο στρῶμα τοιχογραφιῶν τοῦ 16ου αἰ. σ'ἕνα τρίτο μνημεῖο τοῦ Νησιοῦ, τή Μ. Ἐλεούσης, πού δέν ἔχει μελετηθεῖ συστηματικά· βλ. προκαταρκτικά στοιχεῖα στή Stavropoulou, *Veltsista*, σ. 170 κ.ἑ. (Προσθήκη: βλ. τώρα γιά τίς τελευταῖες καί στό Λεύκωμα, εικ. 454–464).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β': ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΜΟΝΗΣ ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΝΤΙΛΙΟΥ (Ἤ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΗΓΟΠΟΥΛΟΥ)

Ἀρχίζοντας ἀπό τόν χῶρο τοῦ Ἱ. Βήματος συναντᾶμε, μεταξύ ἄλλων[28], τά λειτουργικά θέματα τοῦ Ἀναπεσόντος καί τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης[29]. Τά δύο περίπλοκα καί πολύσημα εἰκονογραφικά μοτίβα ἔχουν ἐπανεξετασθεῖ εἰς βάθος[30] καί ἔχουν ἀναθεωρηθεῖ παλαιότερες ἀπόψεις[31], ἀλλά τά νεώτερα αὐτά πορίσματα δέν ἔχουν ληφθεῖ ἐδῶ ὑπόψη[32].

Στόν κυρίως ναό μεγάλη ἔκταση καταλαμβάνει ἡ σειρά τῶν Παθῶν μέ 20 περίπου παραστάσεις, ὅπως καί στή διπλανή Μ. Φιλανθρωπηνῶν. Σωστά ἐπισημαίνει ἡ μελετήτρια ὅτι τοῦτο ἦταν κοινό γνώρισμα σέ παλαιολόγειους (14ος αἰ.) ναούς τῆς Σερβίας· ὅμως σήμερα γνωρίζουμε πώς ἡ εἰκονογράφηση τῆς ἐδῶ Μονῆς δέν ἀνάγεται στά σερβικά αὐτά πρότυπα[33] ἀλλά στή χρονολογικά πολύ πλησιέστερη "Σχολή Καστοριᾶς" τοῦ 15ου αἰώνα, ἀπό τήν ὁποία ἄντλησαν εἰκονογραφικά θέματα καί οἱ δύο μονές τοῦ Νησιοῦ[34].

Οἱ πολλαπλές σχέσεις ἐξάρτησης τῆς εἰκονογραφίας τῆς Μ. Ντίλιου ἀπό ἐκείνη τῆς γειτονικῆς τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν συνιστοῦν θέμα ἐνδιαφέρον, πού μόνο ἐν μέρει ἔχει διερευνηθεῖ, ὅπως ἦταν ἐπόμενο. Μία σκηνή ἀπό τά Πάθη εἶναι χαρακτηριστική. Πρόκειται γιά τόν Ἑλκόμενο (πρός τόν Γολγοθᾶ) Χριστό, συνοδευόμενο ἀπό τόν Πιλάτο καί τήν κουστωδία του, πού παριστάνεται σχεδόν πανομοιότυπα στά δύο μνημεῖα[35]: ὁ ἔφιππος ἡγεμόνας, ὁ ὁποῖος κρατάει ἀνοιχτό εἰλητάριο μέ τόν τίτλο τοῦ καταδικασμένου Ἰησοῦ, περιστοιχίζεται ἀπό ἀξιωματικούς καί στρατιῶτες ἐπίσης ἔφιππους, ἐνῶ προηγεῖται καβαλλάρης πού σαλπίζει μέ τή γυριστή ἤ ὁλκωτή σάλπιγγά του[36]. Ἡ παρουσία στή σκηνή αὐτοῦ τοῦ σαλπιγκτῆ ἀφήνεται ἀσχολίαστη ἀπό τίς δύο μελετήτριες, ἄν καί ἐξαίρεται ἡ σχετικά νέα ἐμφάνιση τοῦ μοτίβου, πού ἀναδύεται συχνότερα τόν 15ο αἰώνα καί προέρχεται ἀπό τή Δύση[37]. Θά εἶχε νά παραθέσει ἐδῶ κανείς μιά διπλή, εὐλογοφανή ἑρμηνεία. Ἀπό τή μία,

---

28. Γιά τό θέμα τῆς Θεοφάνειας στήν ἁψίδα βλ. παρακάτω, ὑποσ. 137–148.

29. Λίβα, *Ντίλιου*, σσ. 24 κ.ἑ., 25 κ.ἑ., πίν. 8–10· θεωρῶ ἀδόκιμο γλωσσικά τόν τύπο "ὁ Ἀναπεσόντας". –(Βλ. τώρα καί *Λεύκωμα*, εικ. 379, 410).

30. Pallas, *Passion...*, σσ. 173 κ.ἑ., 181 κ.ἑ. (γιά τόν Ἀναπεσόντα), 197–298 (γιά τήν Ἄκρα Ταπείνωση). Πρβλ. καί *LCI*, τόμ. 4, στ. 87 κ.ἑ., λῆμμα "Schmerzensmann" (W. Mersmann).

31. Λ.χ. ἡ Λίβα παραπέμπει σέ μελέτη τοῦ 1916 (δ.π., σ. 26 ὑποσ. 33–34) ἤ σέ δευτερεύουσα νεώτερη (αὐτόθι, ὑποσ. 35).

32. Γιά τόν πιθανό λόγο παράκαμψης (damnatio memoriae) βλ. παρακάτω, κεφ. Δ' β'.

33. Λίβα, *Ντίλιου*, σσ. 15, πού θεωρεῖ σίγουρη τήν ἐξάρτηση ἀπό τή Σερβία.

34. Πρβλ. Γεωργιτσογιάννη, "Ἐργαστήριο", σσ. 149 κ.ἑ. σποραδικά, 169 κ.ἑ., Garidis, *Peinture*, σ. 57 κ.ἑ. σποραδικά, 173 κ.ἑ.

35. Λίβα, *Ντίλιου*, πίν. 29 καί 30· ἡ συγγραφεύς, σσ. 69 κ.ἑ., 72 κ.ἑ., διαχωρίζει τά δύο θέματα σύμφωνα καί μέ τό ἐνδιάμεσο πλαίσιο πού σχηματίζει δύο σκηνές, ἡ Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 10β καί 54α, σ. 83 κ.ἑ., ἐξηγεῖ τό θέμα ἑνιαῖα ὡς Ἑλκόμενο, ἀφοῦ ἐδῶ ἡ σκηνή εἶναι μία. Προφανές εἶναι ὅτι ὁ "ἀνώνυμος τῆς Ντίλιου" δέν κατανόησε τήν πρωτοτυπία τοῦ σχετικά νεοφανοῦς μοτίβου στή Φιλανθρωπηνῶν καί ἐξέλαβε τή σκηνή ὡς δύο χωριστά ἐπεισόδια. (Πρβλ. τώρα καί *Λεύκωμα*, εικ. 385–386 ὡς καί 93 ἀντίστοιχα).

36. Γιά τήν ταύτιση τοῦ μουσικοῦ ὀργάνου βλ. Αχειμάστου, δ.π., σ. 85, Triantaphylopulos, *Wandmalerei*, σ. 233 ὑποσ. 131.

37. Βλ. ὑποσ. 35.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εἶναι αὐτονόητη ἡ ἐμφάνιση τοῦ σαλπιγκτῆ ὡς συνοδοῦ τοῦ ἡγεμόνα, πού διαδηλώνει μέ τό ἠχηρό του πνευστό ὄργανο τήν παρουσία τοῦ ὑψηλοῦ ἀξιωματούχου, σύμφωνα μέ τά θέσμια τῆς αὐτοκρατορικῆς ἐθιμοτυπίας καί εἰκονογραφίας ἀπό τήν προχριστιανική ἤδη περίοδο[38]. Πιό ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ παράπλευρη, πλησιέστερη ὡστόσο πρός τήν ἐποχή συνδήλωση, δηλαδή ἡ συσχέτιση τοῦ σαλπίσματος πρός τή δημόσια διαπόμπευση τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ – συνήθεια πού ἐπέζησε ἄλλωστε μέχρι σήμερα καί ὡς λαϊκή παροιμία ("γίνηκε βούκινο") –, κατ'ἐπέκταση δέ πρός τήν παρουσία τοῦ Κακοῦ[39]. Θά ἔφθανε ἄλλωστε καί μόνη της ἡ ἀμέσως προηγούμενη σκηνή τοῦ *Ἐμπαιγμοῦ τοῦ Χριστοῦ*, ὅπου ἐπαναλαμβάνεται τό ἴδιο μοτίβο τῶν ἀποχαλινωμένων, κυριολεκτικά δαιμονισμένων μουσικῶν μέ τήν ξεκάθαρη ἔννοια τῆς χλεύης πρός τόν Χριστό[40], ὥστε νά μή μένει ἀμφιβολία καί γιά τήν ἐδῶ σκηνή.

Ἐξίσου πιστά ἀντιγράφεται ἀπό τή γειτονική μονή ἡ σκηνή τῆς Ἀποκαθήλωσης[41]· δέν χρειάζεται συνεπῶς νά ὑποτεθεῖ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀκολούθησε δυτικά πρότυπα.

Ἀντίθετα, ἡ εἰς Ἅιδου Κάθοδος στά δύο μνημεῖα[42] ἀκολουθεῖ διαφορετική παράδοση. Στήν περίπτωση τῆς Μ. Ντίλιου εἶναι ἐνδιαφέρων ὁ τρόπος πού ἐμπλουτίζεται τό κύριο μοτίβο: πάνω ἀπό τόν Χριστό παρατάσσονται ἕξι ἄγγελοι μέ ἐνεπίγραφα, δυσανάγνωστα ριπίδια· στήν κορυφή τοῦ κέντρου ἄλλοι δύο κρατοῦν στηθάριο, πού φέρει βασιλική γυναικεία μορφή. Σχεδόν πανομοιότυπη εἶναι ἡ κατά δέκα χρόνια νεώτερη (1553) τοιχογραφία στήν Παναγία Ρασιώτισσα τῆς Καστοριᾶς[43], ἀλλά ἐδῶ στά ριπίδια ἀναγράφεται καθαρά Η ΖΩΗ, Η ΝΙΚΗ, Η ΧΑΡΑ, Η ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ, Η ΑΓΑΛΛΙΑΣΙΣ, προσωποποιοῦνται δηλαδή οἱ ἀρετές πού ἐκπήγασαν ἀπό τόν ζωηφόρο Τάφο, ὅπως σωστά ἔχει παρα-

---

38. Μουσικοί ὡς προάγγελοι, προπομποί καί συνοδοί σέ αὐτοκρατορική παρουσία: A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970, σ. 81 κ.ἑ., H.E.Kantorowicz, "The "King's advent", *Art Bull.* 26(1944) 207 κ.ἑ. (ἀνατύπωση στον ἴδιο, *Selected Studies*, N.York 1965, σ. 37 κ.ἑ.), ο ἰδιοςI, "Oriens Augusti–lever du roi", *DOP* 17 (1963) 117 κ.ἑ., A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, σποραδικά, διαίτερα σ. 234 κ.ἑ., S.G. Mc Cormack, *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley–Los Angeles–London 1981, σποραδικά. Πρβλ. καί Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινῶν βίος καί πολιτισμός*, τόμ. Β'/1, Ἀθῆναι 1948, σ. 53. Δέν ἐπεκτείνομαι στά ἀποκαλυπτικῆς ὑφῆς παρεμφερῆ θέματα (σαλπίζοντες ἄγγελοι στήν Ἀποκάλυψη ἤ τή Δευτέρα Παρουσία).

39. Γιά τό Βυζάντιο: Κουκουλές, ὅ.π., τόμ. Γ', Ἀθῆναι 1949, σ. 203. Παραστάσεις ἀπό τήν τέχνη: Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, ὅ.π.

40. Πρβλ. Λίβα, *Ντίλιου*, πίν. 28 καί σ. 67 κ.ἑ., Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 53β καί σ. 82 κ.ἑ. _ (Πρβλ. τώρα καί *Λεύκωμα*, εικ. 385 ἀριστερά καί 91 κάτω δεξιά, ἀντίστοιχα). Ἐδῶ ἡ σπείρα ἐμφανίζεται μέ τύμπανα ("τουμπελέκια"), κρόταλα, σάλπιγγες, βούκινα: πρόκειται γιά ὑπόμνηση τῆς παρουσίας τοῦ Δαίμονα, τοῦ ἄρχοντος τοῦ αἰῶνος τούτου (πρβλ. Ἰωάν. ιβ' 31, ιδ' 30, ιςΐ 11), σέ ἀντιδιαστολή πρός τόν Θεάνθρωπο (Triantaphylopulos, ὅ.π.).

41. ΛΙΒΑ, *Ντίλιου*, πίν. 34 καί σ. 86 κ.ἑ., Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 57α καί σ. 88 κ.ἑ. _(Πρβλ. *Λεύκωμα*, εικ. 395 κάτω ἀριστερά καί 96 κάτω ἀριστερά, ἀντίστοιχα).

42. Λίβα, *Ντίλιου*, πίν. 37 καί σ. 97 κ.ἑ., Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 12 καί 58β, σ. 91 κ.ἑ. _(Πρβλ. Λεύκωμα, εικ. 396 κάτω δεξιά καί 20, ἀντίστοιχα). Βλ. καί παρακάτω, ὑποσ. 122 κ.ἑ.

43. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 32β καί σ. 134 κ.ἑ. Ἡ παράσταση ἔχει καταστραφεῖ στό ἀνώτερο μέρος της, ἀλλά τό τμῆμα κύκλου στό κέντρο ὑποδηλώνει, ὅτι πιθανόν καί ἐδῶ ὑπῆρχε ἡ ἴδια γυναικεία ἡγεμονική μορφή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τηρηθεῖ[44]. Ἀνάλογες ἐπιγραφές ὑποθέτει ὅτι ὑπῆρχαν καί στή Ντίλιου ἡ συγγραφεύς – ἄν καί τοῦτο δέν εἶναι σίγουρο[45] – πιστεύοντας ὅτι πρόκειται γιά κάτι ἀντίστοιχο πρός τίς προσωποποιήσεις τῶν ἀρετῶν πού πλαισίωναν σημαίνουσες μορφές στήν ἀρχαία τέχνη[46], καί ὅτι τοῦτο εἶχε ἤδη συμβεῖ σέ σερβικά μνημεῖα τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς. Δέν φαίνεται ὡστόσο πολύ πειστική ἡ ἀναγωγή στίς ἀρχαῖες προσωποποιήσεις καί ἔχει ἀντιπροταθεῖ να ἀναχθοῦν οἱ ρίζες στήν πασχάλια ὑμνολογία[47]· χωρίς ἐρείσματα μένει καί ἡ ἄποψη γιά σλαβικά πρότυπα[48]. Ὁ νεωτερισμός πού εἰσάγεται μέ τούς ἀγγέλους ὡς σύμβολα τῶν ἀναστάσιμων εὐεργεσιῶν συνιστᾶ μεταβυζαντινή καινοτομία, ἐπηρεασμένη ἀπό διπλή πηγή: ἀφενός ἀπό δυτικά εἰκονιστικά ἀρετολογικά πρότυπα, ἀφετέρου ἀπό τή σύγχρονη ἐκκλησιαστική ρητορική (κηρυγματική) τῆς Τουρκοκρατίας, ὅπως λ.χ. δείχνει ἀνάγλυφα ἡ ἀπαρίθμηση τέτοιων "ἀναστάσιμων ἀρετῶν" στόν *Θησαυρό* τοῦ Δαμασκηνοῦ τοῦ Στουδίτου (α' ἔκδοση: 1561), ἕνα ἀπό τά προσφιλέστερα ἀναγνώσματα τῶν ὑπόδουλων Ὀρθοδόξων[49]. Εἶναι τέλος συζητήσιμο ἄν ἡ ἐστεμμένη γυναικεία μορφή στό στηθάριο τῆς κορυφῆς συμβολίζει τήν Καινή Διαθήκη σέ ἀναφορά μέ τή Διακαινήσιμο[50] ἤ ἄν πρόκειται, πιθανότερα, γι'αὐτή τήν ἴδια τήν Ἁγία Κυριακή τοῦ Πάσχα, τήν *βασιλίδα καί κυρίαν*, ὅπως ὑμνολογεῖται στόν ἀναστάσιμο κανόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ[51]. Ἀπέναντι σέ αὐτές τίς ἀρκετά ἀσυνήθεις καινοτομίες, πού ὑποδηλώνουν κάποια ἐξοικείωση τοῦ "ἀνωνύμου τῆς Ντίλιου" μέ τίς τόσο προσφιλεῖς, στήν ἐποχή του, ἐμβληματικές–ἀλληγορικές παραστάσεις στή Δύση, ὁ "ἀνώνυμος τῆς Φιλανθρωπηνῶν" ἐμμένει σέ πιό πατροπαράδοτα σχήματα[52].

---

44. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, σ. 137 κ. ἑ.

45. Λόγου χάρη ἀλλοῦ φέρουν εὐχαριστιακά σύμβολα, ἀλλοῦ ἀναγράφεται στά ριπίδια ὁ τρισάγιος ὕμνος· βλ. παραδείγματα στόν Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σ. 103 κ.ἑ.

46. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 100· παραλείπεται ὡστόσο ἡ ἐνδιάμεση παλαιοχριστιανική καί βυζαντινή εἰκονογραφία τῶν ἀρετῶν (βλ. Triantaphyllopulos, ὅ.π).

47. Γούναρης, ὅ.π., Triantaphyllopulos, ὅ.π. Ἡ προσπάθεια τῆς Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 101 ὑποσ. 344, ν'ἀναιρέσει τήν κριτική τοῦ Γούναρη, δέν προσκομίζει νέα στοιχεῖα ὑπέρ τῆς θεωρίας της.

48. Triantaphyllopoulos, ὅ.π., σ. 105 κ.ἑ.

49. Ὅ.π.

50. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 100 κ.ἑ.

51. Βλ. πρόχειρα *Πεντηκοστάριον Χαρμόσυνον*, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι3 1984, σ. 4 (Εἱρμός ἡ' ᾠδῆς) ἤ Π.Ν. Τρεμπέλας, *Ἐκλογή ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ὑμνογραφίας*, Ἀθῆναι2 1978, σ. 303. Πρβλ. μιά τέτοια παράσταση ἀπό τήν Κύπρο (Πεδουλᾶς, ναός Ταξιάρχου Μιχαήλ, τοιχ. ἔτους 1474): A. and J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, London 1985², σ. 339 καί εἰκ. 202.

52. Γιά τή Μ. Φιλανθρωπηνῶν βλ. καί παρακάτω, ὑποσ. 122 κ.ἑ. Γιά τίς ἀλληγορικές – ἐμβληματικές παραστάσεις στή Δύση ἡ βιβλιογραφία εἶναι ἐξαιρετικά ἐκτεταμένη, ἰδιαίτερα μετά τήν ὥθηση πού ἔδωσε ἡ "Σχολή τῆς Εἰκονολογίας" (A.Warburg, E. Panofsky, Fr. Saxl, E.H. Gombrich κ.λπ.)· ἐνδεικτικά βλ. *LCI*, τόμ. 1, στ. 618 κ.ἑ., λῆμμα Emblem (L.Kaute), A. Henkel – A. Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jhdts.*, Stuttgart2 1976 (καί Supplement), S. Penkert (ἐκδ.), *Emblem und Emblematikrezeption*, Darmstadt 1978, I. Höpel, *Emblem und Sinnbild*, Frankfurt /M. 1988. Μία συστηματική ἔρευνα τῶν ἐμβληματικῶν ἐπιδράσεων στή μεταβυζαντινή ζωγραφική, ἰδιαίτερα τῆς Κρήτης (λ.χ. Κλόντζας), θά ἦταν πολύ χρήσιμη· γιά τή χρήση τους σέ ἔντυπες ἐκδόσεις βλ. πρός τό παρόν G. Morgan – N. Παναγιωτάκης, "Τά "ἐμβλήματα" τοῦ Ἐρωτοκρίτου", *Κρητ. Χρον.* 23 (1971) 9 κ.ἑ., N.M. Παναγιωτάκης, "Ἰταλικές Ἀκαδημίες καί θέατρο. Οἱ Stravaganti τοῦ Χάνδακα", περιοδ. *Θέατρο*, τεῦχ. 27/28 (Μάης–Αὔγουστος 1966), σ. 39 κ.ἑ., ο ἴδιος, "Νικόλαος Παπαδόπουλος κ.λπ.",

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στό νάρθηκα ὁ χριστολογικός κύκλος συμπληρώνεται μέ τή Βάπτιση στό τυφλό ἀψίδωμα τοῦ βορείου τοίχου[53], παράσταση ἀρκετά ὅμοια μέ τή χρονολογικά ἀμέσως προηγούμενή της (1542) στό νάρθηκα τῆς Μ.Φιλανθρωπηνῶν[54] καί τή μεταγενέστερη (1553) στήν Παναγία Ρασιώτισσα τῆς Καστοριᾶς[55]. Ἡ συγγραφεύς διαβλέπει σχέση τῆς ἐδῶ παράστασης μέ τήν ἀντίστοιχη στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ, κάτι πού δέν ἔχει γίνει δεκτό[56]. Ἀσχολίαστο στή μελέτη μένει τό μοτίβο τῶν βραχωδῶν πηγῶν τοῦ Ἰορδάνη ὡς ἀνθρωπόμορφων (δίκην προσωπείου) κρουνῶν, πού συναντᾶται καί στά τρία παραπάνω μνημεῖα τοῦ 16ου αἰ. ἀλλά καί σέ ἄλλα[57]. Ἡ καινοτομία θεωρήθηκε ἀπό ἄλλον μελετητή ὡς ἐπινόηση τοῦ Θεοφάνη σέ τοιχογραφία τῆς Μεγίστης Λαύρας (1535) καί ὑποστηρίχθηκε ὅτι δέν ἐντοπίζεται παρόμοιο μοτίβο στήν προηγούμενη βυζαντινή καί δυτική τέχνη[58]. Φρονῶ ὅτι ἀλλοιῶς ἔχουν τά πράγματα: τό εἰκονογραφικό τοῦτο στοιχεῖο εἶναι ἤδη βυζαντινό, ἐξίσου συχνά ἀπαντᾶται καί στήν τέχνη τῆς μεσαιωνικῆς Δύσης, ἐπιπλέον δέ ἡ ἀκολουθία τῆς ἑορτῆς τῶν Θεοφανείων βρίθει ἀπό προσωποποιητικές ἐκφράσεις γιά τόν Ἰορδάνη, πράγμα πού σημαίνει ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε στή διάθεσή του πλῆθος πηγῶν, βασισμένων στήν παράδοση[59].

Ἐντυπωσιακός ὄντως καί πιθανόν μοναδικός, ὡς πρός τήν ἔκτασή του, εἶναι ὁ θεομητορικός κύκλος τοῦ νάρθηκα μέ τά 25 περίπου ἐπεισόδια πού περιλαμβάνει[60]. Ἀσφαλῶς καί ἐδῶ στάθηκε σοβαρό μειονέκτημα πώς ἦταν ἀπρόσιτες στή μελετήτρια ἀντίστοιχες (ἀλλά πολύ λιγότερες) σκηνές στή διπλανή Μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν[61], ὥστε νά δοθεῖ ἔναυσμα γιά κάποια ἄλλα συμπεράσματα ὡς πρός τίς πηγές τοῦ ζωγράφου τῆς Ντίλιου[62]. Ἔτσι ἡ συγγραφεύς ἐκφράζει κάποιους ἐνδοιασμούς γιά τήν ἄποψή της, ὅτι ἐδῶ μεταφέρθηκε σέ μνημειακή κλίμακα τό εἰκονογραφικό περιεχόμενο ἑνός αὐτοκρατορικοῦ χειρογράφου, τῶν Ὁμιλιῶν τοῦ Ἰακώβου τοῦ Κοκκινοβάφου (Vatic. gr. 1162 τοῦ 12ου αἰ.), ἔστω μέ ἐνδιάμεσα σχεδιασματάρια[63]. Λογικότερα θά ὑπέθετε κανείς ὅτι μεσολάβησαν ἄλλα μνημει-

---

Θησαυρίσματα 17 (1979) 116 κ.ἑ., Κατ. Κυριακού, "Τά ἱστορημένα ἐπιγράμματα τοῦ Ἀλεξ. Χαρωνίτη κ.λπ.", *Θησαυρ.* 22 (1992) 251 κ.ἑ. Δέν ἐπεκτείνομαι στή χρήση τους στά ποικίλα "χρησμολόγια" (Κλόντζα, "Λέοντος Σοφοῦ" κ.τ.τ.).

53. Λίβα, *Ντίλιου*, πίν. 76 καί σ. 170 κ.ἑ. _(Πρβλ. *Λεύκωμα*, εικ. 447).

54. Δάκαρης, *Νησί*, εἰκ. 16. _(Πρβλ. *Λεύκωμα*, εικ. 118)

55. Γούναρης, *Τοιχογραφίες*, πίν. 42β καί σ. 151 κ.ἑ.

56. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 186 ὑποσ. 14. Τήν παλαιολόγεια παράσταση στήν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ βλ. στόν Ὁδηγό τοῦ Μ. Χατζηδάκη, *Μυστρᾶς*, Ἀθήνα 1981, εἰκ. 50.

57. Πρβλ. τή βιβλιογραφία τῶν ὑποσ. 53, 55 καί 56 ὡς καί Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, τόμ. II, πίν. 27 καί τόμ. I, σ. 137 κ.ἑ.

58. Γούναρης, ὅ.π.

59. Triantaphyllopulos, ὅ.π., τόμ. I, σ. 137 κ.ἑ.

60. Λίβα, *Ντίλιου*, πίν. 47–65, σσ. 120–158. _(Πρβλ. καί *Λεύκωμα*, εικ. 422–432).

61. Πρβλ. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 1–3, 27–34 καί σσ. 42, 27 κ.ἑ. _(Πρβλ. τώρα καί *Λεύκωμα*, εικ. 48–52).

62. Πρβλ. Αχειμάστου, ὅ.π., σ. 222 κ.ἑ.

63. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 201 κ.ἑ. Εἶναι μάλλον σπάνιο νά μεταφέρεται εἰκονογραφία χειρογράφου αὐτούσια σέ μνημειακή κλίμακα, μάλιστα στή μεταβυζαντινή τέχνη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ακά ἔργα – ἀδημοσίευτα, λανθάνοντα ἢ ἀπολεσθέντα[64] – ἀπ' ὅπου ἄντλησαν τά δύο μνημεῖα τοῦ Νησιοῦ.

Λόγω τῆς πρόωρης δημοσίευσης τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μ. Ντίλιου, μεταγενεστέρων κατά ἕνα ἔτος ἐκείνων τοῦ ἔτους 1542 στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν ὅπως εἴπαμε, ἦταν ἐπόμενο ν' ἀνατραποῦν γρήγορα καί ἄλλα συμπεράσματα τῆς μελέτης. Λόγου χάρη: δέν ἔχουμε ἐδῶ μεταφορά ἀπό τά παλαιολόγεια ἔργα τοῦ Μυστρᾶ[65]· δέν δόθηκε ἡ ἀπαιτούμενη προσοχή στή λεγόμενη "Σχολή τῶν Θηβῶν"[66]· ὅ,τι ἀποκλήθηκε, ἀόριστα, "βορειοελλαδικός βαλκανικός χῶρος"[67] ἐντοπίστηκε χρονολογικά, ἀπό νεώτερα μελετήματα, στό β' ἥμισυ τοῦ 15ου αἰ. καί ἀποσαφηνίστηκε καλύτερα ὁ κύκλος δράσης αὐτῆς τῆς "Σχολῆς Καστοριᾶς", στήν ὁποία χρωστάει πολλά στοιχεῖα ὁ διάκοσμος τῆς Μ. Ντίλιου[68]. Ὀρθά ἐπίσης ἐπισημάνθηκε ὅτι ἡ Μ. Ντίλιου παρουσιάζει τό πλεονέκτημα τῆς μεγαλύτερης ὁμοιογένειας σέ σχέση μέ τή Μ. Φιλανθρωπηνῶν καί συνδέεται στενώτερα ἀπό ἐκείνη μέ τήν καλλιτεχνική παράδοση τοῦ Θεοφάνη[69]. Ὡστόσο ἡ οὐσιωδέστερη ἔλλειψη τῆς μελέτης βρίσκεται ἀλλοῦ, στήν ἀδυναμία νά ἰχνηλατηθεῖ τό κέντρο παραγωγῆς αὐτῆς τῆς ζωγραφικῆς, πού δέν μπορεῖ νά εἶναι ἄλλο ἀπό τά ἴδια τά Ἰωάννινα (βλ. παρακάτω, κεφ. Δ'), ὅπως καί στόν ἀβασάνιστο χαρακτηρισμό αὐτῆς τῆς τέχνης ὡς "λαϊκῆς" καί "ἀντικλασικῆς"[70]. Διότι, ἀντίθετα, συνιστᾶ ὑψηλό δεῖγμα λόγιου, καλλιεργημένου, "ἀστικοῦ" ὕφους στή μεταβυζαντινή ζωγραφική, πού ἀνταγωνίζεται ἐπάξια τό κατά ἕνα χρόνο προγενέστερο δεῖγμα του στή γειτονική Μ. Φιλανθρωπηνῶν[71].

Ἡ δειγματοληπτική παράθεση καί ἀνασκευή ἀπόψεων τῆς συγγραφέως[72] πρέπει νά

---

64. Πρβλ. γιά τήν ἔμφαση πού δίνεται στόν θεομητορικό κύκλο σέ ναούς τῆς παλαιολόγειας ἐποχῆς στήν J. Lafontaine-Dosogne, "Iconography of the cycle of the Life of the Virgin", εἰς: Underwood, "Kariye" 4, σ. 161 κ.ἑ. Τά μεταβυζαντινά παραδείγματα ἐπίσης ἀφθονοῦν (λ.χ. Μάνη, Κύπρος, Ρουμανία κ.ἀ.), ἀλλά δέν ἔχουν μελετηθεῖ συστηματικά. Παράδειγμα ἀπό τά ὄψιμα ὑστεροβυζαντινά ὁ ναός τῆς Παναγίας στά Καπετανιανά Κρήτης (1401/2), πού ἐμπεριέχει 17 σκηνές ἀπό τό βίο τῆς Θεοτόκου (πρόχειρα: K. Gallas – K.Wessel – M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, σ. 329).

65. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 198. Τοῦτο ἀπορρίπτει καί ἡ Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 209 ὑποσ. 61.

66. Χαρακτηριστική π.χ. εἶναι ἡ φειδωλή χρήση τοῦ πλούσιου ὑλικοῦ πού παρέχει ὁ Λιάπης, *Εὔβοια* (τό βιβλίο ἀπουσιάζει καί ἀπό τόν βιβλιογραφικό κατάλογο, σ. 210), ἀλλά καί τῆς βασικῆς – γιά τά ἕως τότε δεδομένα – διδακτ. διατριβῆς τῆς Deliyanni, *H. Meletios*.

67. Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 196 κ.ἑ.

68. Γεωργιτσογιάννη, "Ἐργαστήριο", η ἰδια "Παρατηρήσεις", Garidis, *Peinture*, σ. 173 κ.ἑ., ο ἰδιος, "Τό φανταστικό στοιχεῖο στή βυζαντινή ζωγραφική τοῦ 16ου αἰώνα", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 16 (1990–91) 247.

69. Garidis, ὅ.π., Τριανταφυλλόπουλος, "Τέχνη Ἠπείρου". Ἀντίθετα φρονεῖ ἡ Λίβα, *Ντίλιου*, σ. 203 κ.ἑ., πού ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ (πρβλ. σ. 199 κ.ἀ.) πιθανή ταύτιση τοῦ "ἀνώνυμου τῆς Ντίλιου" μέ τόν Κατελάνο, χωρίς τό ἀποδεικτικό ὑλικό πού προσκομίζει νά εἶναι ἐπαρκές· βλ. γιά τό πρόβλημα ἐδῶ, κεφ. Δ'.

70. Λίβα, *Ντίλιου*, σσ. 3, 208.

71. Πρβλ. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 201 κ.ἑ., Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι*, σ. 86 κ.ἑ., Garidis, Peinture, ὅ.π., Τριανταφυλλόπουλος, ὅ.π.

72. Συστηματική ἀπαρίθμηση σφαλμάτων καί ἐλλείψεων θά εἶχε θέση σέ ἐκτενή βιβλιοκρισία – τέτοια δέν ἐγράφη, ὅσο γνωρίζω – καί ὄχι ἐδῶ, ὅπου θίγονται γενικότερα προβλήματα. Σημειώνεται πάντως τό ἀμέθοδο εἰκονογραφικό εὑρετήριο (σ. 214 κ.ἑ.) ὡς καί ὅτι λείπει εὑρετήριο τῶν μνημείων· ἐλλιπής εἶναι καί ὁ τρόπος παράθεσης πολλῶν λημμάτων τῆς βιβλιογραφίας (σ. 209 κ.ἑ.)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἔδειξε ὅτι ἐπείγει νέα μελέτη τοῦ μνημείου, ἐφόσον βέβαια θά ἔχουν προηγηθεῖ ἐργασίες γιά προγενέστερα μνημεῖα. Ὁπωσδήποτε, ἄν ἡ Μονή Φιλανθρωπηνῶν ἐντυπωσιάζει μέ τό ὑπέρμετρο πλῆθος τῶν σκηνῶν καί τήν πολυμορφία τῶν τεχνοτροπιῶν, ἡ Μονή Στρατηγοπούλου κατακτᾶ τόν θεατή μέ τήν ἑνότητα, τήν ὁμοιογένεια καί τήν εὐγένεια τοῦ διακόσμου της.

Γ': ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΜΟΝΗΣ ΑΓ. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ (Ἡ ΤΟΥ ΣΠΑΝΟΥ)

Ἐπισημάνθηκε πιό πάνω ὅτι καί ἀπό τή διατριβή τῆς κ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου ἔχουν ἀμφισβητηθεῖ ἀρκετά σημεῖα[73]. Ὑπενθυμίζεται μέ συντομία ἡ θεωρία της σχετικά μέ τό μνημεῖο[74].

Ὑποστηρίζεται ἐν πρώτοις ὅτι κατασκευαστικά στοιχεῖα στήν ἀνωδομή τοῦ κυρίως ναοῦ ἐπιτρέπουν τήν ὑπόθεση, πώς ἡ πρό τοῦ 1542 μορφή του ἦταν ἡ τῆς μονόκλιτης ξυλόστεγης "βασιλικῆς"· δεύτερον πώς τά στοιχεῖα αὐτά ἐπιτρέπουν ἐπανερμηνεία τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ κυρίως ναοῦ (ἔτους 1542), ὅτι δηλαδή ἀναφέρεται αὐτή συγκαλυμμένα καί σέ πρό τοῦ 1542 ἐργασίες· καί τρίτον ὅτι ἡ τεχνοτροπική διαφορά στόν κυρίως ναό ἀνάμεσα στίς τοιχογραφίες τῶν τριῶν κάτω σειρῶν ἀφενός καί τῶν ὑπερκειμένων τριῶν τῆς ἀνωδομῆς ἀφετέρου ἐπιτρέπει νά χρονολογηθοῦν οἱ κάτω τοιχογραφίες γύρω στά 1531/1532, ἐπί ἡγουμένου Νεοφύτου (+1532), δέκα χρόνια περίπου πρίν ἀπό τίς ἄνω τοιχογραφίες (1542).

Προκαταρκτικά, ὡς πρός τό τρίτο ἐπιχείρημα σημειώνεται ὅτι γίνεται λόγος γιά διαφορά τεχνοτροπίας δίχως νά παρατίθενται καί νά συγκρίνονται τά δύο σύνολα[75]. Ἕως ὅτου συνεπῶς γίνει προσιτό ὁλόκληρο τό ὑλικό, ὁ διαχωρισμός δύο φάσεων μέ βάση τήν τεχνοτροπία συνιστᾶ ἁπλῶς ὑπόθεση ἐργασίας, στήν ὁποία ἐπανερχόμαστε παρακάτω. Ὡς πρός τά ἄλλα δύο ἐπιχειρήματα – ἀρχική μορφή ἀνωδομῆς καί νόημα ἐπιγραφῆς τοῦ 1542 – αὐτά ἔχουν διερευνηθεῖ καί ἀνασκευασθεῖ σέ ἄλλες μελέτες, πού καταλήγουν στήν παλιά θέση: ὁ σημερινός κυρίως ναός εἶναι κτίσμα ἐνιαῖο τοῦ 1542, πού περιλαμβάνει καί τό νάρθηκα[76].

---

73. Βλ. ὑποσ. 25.

74. Βλ. Ἀχειμάστου, "Νέα στοιχεῖα", σ. 457 κ.ἑ., η ἴδια, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 21 κ.ἑ. καί σποραδικά, η ἴδια, "Ζητήματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰώνα. Ἡ τοπική ἠπειρωτική Σχολή", ΙΑ' Συμπόσιο Βυζαντ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης (ἔκδ. Χ.Α.Ε.), *Πρόγραμμα καί περιλήψεις*, Ἀθήνα 1991, σ. 11 κ.ἑ.

75. Κατά πρόχειρες σημειώσεις μου, ἀφήνοντας κατά μέρος τήν ἡμικυλινδρική καμάρα οἱ δύο ἄνω σειρές τῶν καθέτων τοίχων περιέχουν σχεδόν ἰσάριθμες σκηνές εὐαγγελικές μέ τίς δύο χαμηλότερές τους, πού ἀποτελοῦν τό ἀντικείμενο τῆς διατριβῆς τῆς συγγραφέως. Στίς παραπάνω ἐργασίες (ὑποσ. 74) παρατίθενται ἐλάχιστες ἀπό τίς πρῶτες, κυρίως σέ γενικές ἀπόψεις· πρβλ. ἐδῶ, ὑποσ. 198. (Προσθήκη: βλ. τώρα *Λεύκωμα*, ὅπου ἔχει δημοσιευθεῖ ὅλο τό σχετικό ὑλικό).

76. Τριανταφυλλόπουλος, "Τέχνη Ἠπείρου", καί ἰδιαίτεραο ἴδιος "Σ, Μέγας Ὀξερός". Ὑπενθυμίζεται καί ἐδῶ ὅτι ἡ κάτοψη καί ἡ τομή τοῦ μνημείου, ὅπως δίνονται ἀπό τή μελετήτρια (Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σσ. 36 καί 38 ἀντίστοιχα) εἶναι λανθασμένες: δέν σημειώνεται ἡ καμαροειδής κάλυψη ὅλων τῶν μερῶν οὔτε

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ξεκινώντας μέ τά παραπάνω δεδομένα, ἄς δοῦμε δειγματοληπτικά μερικές ἀπό τίς ἄλλες ἀπόψεις τῆς μελετήτριας.

Ἡ διατριβή φέρει τόν τίτλο: *Ἡ Μονή τῶν Φιλανθρωπηνῶν καί ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἐδῶ συναντᾶται ἡ πρώτη φάση τῆς ἐν γένει μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς – πράγμα ἀπόλυτα ἀνακριβές ἀφοῦ, ὅπως ἐλέχθη πιό πάνω, ἔχουν ἤδη μεσολαβήσει στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική δύο τουλάχιστον φάσεις μεταξύ 1453 καί 1542 (ἤ 1531/32 πού ὑποστηρίζει ἡ μελετήτρια)[77]. Δέν πρέπει νά πρόκειται γιά lapsus calami ἤ γιά τυπογραφικό ἀβλέπτημα[78] – ἄν καί ἡ ἐμφανής ἀνακρίβεια τοῦ τίτλου δέν ἔχει γίνει ἀντιληπτή[79] –, ἀλλά γιά σκόπιμη ἔμφαση χάριν ἐντυπωσιασμοῦ.

Δίνοντας σέ γενικές γραμμές τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ ὅλου μνημείου (σ. 38 κ.ἑ.) ἡ συγγραφεύς καταλήγει: "Παρότι διαμορφώθηκε σέ διαφορετικές ζωγραφικές φάσεις, εἶναι ὀργανωμένο σέ ἄρτιο σύνολο μέ ἑνότητα νοήματος"[80]. Ἀλλά, ἀκριβῶς, ἡ προσθήκη τῶν τριῶν ἐξαρτικῶν (παραναρθήκων) τό 1560 φανερώνει τήν ἔλλειψη νοηματικῆς ἑνότητας: ἡ εἰκονογράφηση τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης λ.χ. στόν βόρειο ἐξαρτικό διασπᾶται ἀπό τά μαρτύρια ἁγίων καί συνεχίζεται ἀνόργανα στόν νότιο, ὅπου καί πάλι διακόπτεται ἀπό τούς "Φιλοσόφους", τήν Ἔσχατη Κρίση καί ἄλλα θέματα· ὁ δυτικός παρανάρθηκας μεταπηδᾶ σέ καινοδιαθηκικές παραβολές καί σκηνές Θηβαΐδας, ἐνῶ ὁ κυρίως νάρθηκας ἀφιερώνεται πάλι σέ μαρτυρολόγια, Ἀκάθιστο Ὕμνο, συναξάριο τοῦ ἐπωνύμου τοῦ ναοῦ ἁγίου Νικολάου κ.λπ. Αὐτός ὁ ὄντως τεράστιος θεματικός κύκλος ὄχι μόνο δέν ὀργανώνεται ἀντιτυπικά (ἀντιστοιχία σκηνῶν Π. καί Κ. Διαθήκης), ἀλλά καί στόν κάθε χῶρο καθ'ἑαυτόν δέν ὑφίσταται καθαρή νοηματική ἀλληλουχία μεταξύ τῶν παραστάσεων πού περιέχει, ὅπως σημειώσαμε ἀλλοῦ[81]. Σαφές λοιπόν εἶναι ὅτι δέν πρόκειται γιά ἐξαρχῆς καταστρωμένο, ὡς ἑνιαῖο, εἰκονογραφικό πρόγραμμα, ἀλλά γιά μιά ἐνδιαφέρουσα περίπτωση "θρησκευτικοῦ ἐγκυκλοπαιδισμοῦ", περίπου σάν μιᾶς σύνοψης τῆς Θείας Οἰκονομίας, φαινομένου πρό πολλοῦ γνωστοῦ στή διακόσμηση ναῶν τῆς Δύσης[82] ἀλλά περιστασιακά καί σέ μνημεῖα τοῦ εὐρύτερου βυζαντινοῦ χώρου[83].

Αἰσθητικά, στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν ἡ συσσώρευση παντοίων σκηνῶν ὁδηγεῖ σέ

διαφοροποιοῦνται οἱ οἰκοδομικές φάσεις. Πρβλ. τίς παλαιότερες–καί ἐν προκειμένῳ ὀρθότερες– στόν Ξυγγόπουλο, "Μνημεῖα", εἰκ. 7. Ἕνα δεῖγμα πού φέρει ὡς παράλληλο ὁ Σ.Βογιατζής, "Ἡ Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου στό Τορνίκι Γρεβενῶν", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 15 (1989–90) 251 κ.ἑ., βασίζεται στή θεωρία τῆς Ἀχειμάστου–Ποταμιάνου χωρίς νά προσκομίζει πρόσθετα στοιχεῖα. Ἀντιβαίνει στή θεωρία της καί τό παράδειγμα τῆς Μονῆς Ἁγ.Παρασκευῆς Βίκου, τῆς ὁποίας ἡ στέγη ὑπερυψώθηκε στή β' φάση, ὅπως δέχεται ἡ ἴδια, παρέμεινε ὅμως ἡ ξυλοσκεπής κάλυψη (Ἀχειμάστου, "Νέα στοιχεῖα", σ. 159 ὑποσ. 27).

77. Βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 16–18.

78. Ὁ τίτλος εἶναι ἀπαράλλακτος καί στήν α' μορφή (1980).

79. Γιά τήν ἐπίσημη παρουσίασή της βλ. ὑποσ. 25.

80. Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 40.

81. Τριανταφυλλόπουλος, "Τέχνη Ἠπείρου". Ἐξαίρεση κάνει ὁ κυρίως ναός, ὁ ὁποῖος ἔχει νοηματική ἑνότητα, πράγμα πού ἐνισχύει τήν πεποίθησή μας ὅτι πρόκειται γιά ἑνιαία ζωγραφική φάση (βλ. παρακάτω).

82. Περιορίζομαι στή γνωστή ἑρμηνεία τῶν γοτθικῶν καθεδρικῶν τῆς Γαλλίας στήν "κλασική" ἐποχή τους (13ος αἰ.) ἀπό τόν E.Mâle, *L'art religieux du XIIIe s. en France*, Paris 1898 (καί πολλές ἐπανεκδόσεις).

83. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οἱ τοιχογραφίες στή Μονή τῆς Dečani (μεταξύ 1339 καί 1348): V.R.Petcovic – Dj.. Boškovic Manastir Dečani, Beograd 1941, καί συνοπτικά *RbK*, τόμ. I, στ. 1161 κ.ἑ., λῆμμα Dečani (D. Mano–Zissi).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἐμφανή "τρόμο τοῦ κενοῦ", λόγῳ δέ τῶν διαδοχικῶν χρονολογικῶν φάσεων ἀποκτᾶ ἡ εἰκονογράφηση χαρακτήρα προσθετικότητας. Στόν 16ο αἰώνα φαινόμενα "ἐγκυκλοπαιδισμοῦ" δέν εἶναι ἀσυνήθιστα (πρβλ. ἀνάλογα δείγματα στά Μετέωρα ἤ στόν Ἄθω)[84]. Ἄραγε εἶναι ἀπόρροια κάποιου "ἐκκλησιαστικοῦ οὐμανισμοῦ", ὅπως λ.χ. ἔχει διατυπωθεῖ γιά ἀντίστοιχες περιπτώσεις στή Ρουμανία[85];

Ἄς δοῦμε τώρα τήν ἀνάλυση ἀπό τή συγγραφέα ὡς καί τά προβλήματα ὁρισμένων ἀπό τίς σκηνές τῶν κάτω ζωνῶν στόν κυρίως ναό.

Τό ἀκόλουθο ἀπόσπασμα προέρχεται ἀπό τήν περιγραφή τῆς παράστασης τῆς Βρεφοκτονίας[86]:

> Οι αλλεπάλληλες διαγώνιες των άκρων συγκλίνουν προς το κέντρο της σκηνής, όπου κορυφώνεται η δραματική συμπλοκή των προσώπων. Τά ξίφη των στρατιωτών με τις σκληρές, προβαλλόμενες στο σκοτεινό βάθος γραμμές, υπογραμμίζουν αξονικά τη βίαιη κίνηση. Τό άξενο τοπίο σκηνοθετεί με ακρίβεια το συγκλονιστικό δράμα, συμμορφωμένο στήν ταραχή των ανθρώπων: πλατύ καμπυλόγραμμο χώρισμα στο ανώμαλο έδαφος προσφέρει τα πλατώματα στις πεσμένες μορφές· θεαματικά γυρίσματα των κορυφών στό βάθος παρακολουθούν καί προσδιορίζουν επαναληπτικά τήν κίνηση των προσώπων.

Γνωρίζοντας κανείς πόσο συμβατικός εἶναι ὁ ρόλος τοῦ τοπίου σέ ὁλόκληρη τή βυζαντινή καί σέ μεγάλο μέρος τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς[87], ἀντιλαμβάνεται ὅτι μία "συναισθηματική" περιγραφή τῶν δρωμένων ὁδηγεῖ σέ παρανόηση αὐτοῦ τοῦ ρόλου, πού καί ἐδῶ – ὅπως παντοῦ – περιορίζεται σέ ἐκεῖνον τοῦ οὐδέτερου πλαισίου[88].

Ἀρκετά συχνά ἐφαρμόζεται ἡ ἐσφαλμένη ἀρχή, νά ἑρμηνεύονται οἱ εἰκονογραφικές συνθέσεις μέ ὅρους ξένους πρός τή βυζαντινή τέχνη καί θεολογία. Ἡ συγγραφεύς λ.χ. παραθέτει τά κατωτέρω γιά τή σκηνή τῶν Πειρασμῶν τοῦ Χριστοῦ[89]:

> Στην κρουστή σύνθεση της μονής των Φιλανθρωπηνών κυριαρχεί στην εντύπωση η δραματική σύγκρουση του Χριστού με το διάβολο καί υποβάλλεται ανάγλυφη στη λαϊκή

---

84. Γιά τα Μετέωρα λείπει συνολική παρουσίαση· βλ. προσωρινά Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα*, Ἀθήνα 1987, Δ.Ζ. Σοφιανός, *Μετέωρα. Ὁδοιπορικό*, ἔκδ. Ἱ. Μονῆς Μεγάλου Μετεώρου, χ.χ. [1990] καί Μ.Χατζηδάκης –Δ.Ζ.Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ἱστορία καί Τέχνη*, Ἀθήνα 1990. Γιά τόν Ἄθω ἐν μέρει μόνο καλύπτει τίς ἀνάγκες τό παλαιό λεύκωμα τοῦ Millet, *Athos*. Ἀπό τά μνημεῖα τῆς Ἠπείρου τοῦ 16ου αἰ. ἀνάλογο παράδειγμα "ἐγκυκλοπαιδισμοῦ" δέν μοῦ εἶναι γνωστό.

85. G.Nandriş, *Christian Humanism in the Neo-Byzantine mural painting of Eastern Europe*, Wiesbaden 1970, σποραδικά.

86. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 57 καί πίν. 4, 37._ (Πρβλ. *Λεύκωμα*, εικ. 78).

87. Ἀκόμη καί ὅταν τό τοπίο παίρνει μία "δραματική" ὄψη, ὅπως σέ παλαιολόγεια καί μεταβυζαντινά ἔργα, ἀπέχει πολύ ἀπό τοῦ νά "συμμετέχει" στά δρώμενα ὡς ἕνα εἶδος Einfühlung, ὅπως ὑπονοεῖ ἡ συγγραφεύς.

88. Γιά τό ρόλο τοῦ τοπίου ὡς θεολογικοῦ "σημαίνοντος" πρβλ. L.Ouspensky, *Theology of the Icon*, Crestwood N.Y. 1978, σ. 220. Γιά τήν ἐξέλιξή του στήν ὑστεροβυζαντινή περίοδο πρβλ. Πάλλας, "Ἅγιος Εὐστάθιος", σ. 353 κ.ἑ. καί τίς σποραδικές παρατηρήσεις τοῦ V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, σσ. 190 κ.ἑ., 279 κ.ἑ., κ.ἀ. Γιά τή μεταβυζαντινή τέχνη λείπει, ὅσο γνωρίζω, συστηματική διπαπραγμάτευση· πρβλ. Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σποραδικά.

89. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ.59 κ.ἑ. καί πίν. 38β. (Πρβλ. καί *Λεύκωμα*, εικ. 74, ἄνω δεξιά).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ψυχωφελή σημασία της η εικόνα της προαιώνιας πάλης του Καλού με το Κακό· τονίζεται το μέγεθος και η λαμπρότητα της μορφής του Χριστού, σε σχέση με τη μικρογραφημένη, κατασκότεινη και ζωώδη μορφή του δαίμονα. Τα ατσάλινα φωτίσματα στα επίπεδα των βράχων και στα φορέματα του Χριστου, αδρά περιγράμματα, χρυσογραφίες και κοσμητικά στοιχεία, οι τονισμένοι άξονες και τα νευρικά σχήματα των βράχων επιτείνουν τήν έμφαση των δρωμένων.

Εἶχε πράγματι ὁ ζωγράφος κατά νοῦ νά παραστήσει τέτοιες ἰδέες ἐδῶ; Ἐάν ναί, τότε ἀνέστρεψε ὁλόκληρη τήν ὀρθόδοξη, ὀντολογική διδασκαλία περί ἁμαρτίας καί ἐλευθερίας[90], ἐφόσον ἐξέλαβε ὡς ὀρθόδοξο ἕναν τυπικά δυτικό μανιχαϊσμό, μάλιστα ὑπό τήν ἔννοια "λαϊκῆς ψυχωφελοῦς σημασίας"! Στήν πραγματικότητα, ἀκόμη καί ἄν ὑποτεθεῖ ὅτι ἡ δυτική ἀρετολογία εἶχε ἤδη εἰσχωρήσει τόσο βαθιά στήν ὑπόδουλη Ἀνατολική Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία[91], ἡ ἴδια ἡ παράσταση, πού ἀκολουθεῖ οὐσιαστικά τόν καθιερωμένο βυζαντινό τύπο ὅπως δέχεται ἡ συγγραφεύς[92], δέν προδίδει κανένα δυτικό θεολογικό δάνειο[93].

Ἑρμηνευτικά κενά παρατηροῦνται καί στήν περιγραφή τῆς παράστασης τοῦ ἐν Κανᾶ γάμου[94], ἡ ὁποία παρουσιάζει πράγματι ἰδιομορφίες ἐδῶ. Δέν δίνεται λ.χ. ἐξήγηση γιά ποιό λόγο ὅλοι οἱ ὁμοτράπεζοι παρουσιάζονται ὡς ἐστεμμένοι[95], σέ τί συνίσταται ὁ συμβολικός παραλληλισμός τοῦ ἐδῶ Θαύματος μέ τόν Μυστικό Δεῖπνο καί συνεκδοχικά μέ τή Θ. Εὐχαριστία[96], τέλος δέν σημειώνεται, ὅτι τό αὐτό θέμα μπορεῖ νά ἀλληγορεῖ, ὡς ἀπομονωμένο μοτίβο, τόν Χριστό-Νυμφίο καί τήν Ἐκκλησία–Νύμφη[97]. Πιθανόν λοιπόν εἶναι, ὅτι οἱ

---

90. Ἡ δικανική δυτική ἀντίληψη περί ἁμαρτίας, ἐλευθερίας καί χάριτος, ὅπως φαίνεται νά τήν ἀντιλαμβάνεται ἡ συγγραφεύς, εἶχε ἐπηρεάσει βαθιά τήν ὀρθόδοξη θεολογία. Ἡ ἀνατροπή της ἐπῆλθε κυρίως χάρις σέ μεταπολεμικές μελέτες (λ.χ. τῶν Ι. Ρωμανίδη, Ι. Ζηζιούλα, Γ. Μαντζαρίδη, Ν. Νησιώτη, Χρ. Γιανναρᾶ, Παν. Νέλλα κ.ἄ.)· βλ. λεπτομερέστερα στόν Χρ. Γιανναρά, *Ὀρθοδοξία καί Δύση στή νεώτερη Ἑλλάδα*, Ἀθήνα 1992, σ. 436 κ.ἑ.

91. Γιά δυτικές ἐπιδράσεις στή μεταβυζαντινή τέχνη ὡς ἀπόρροια ἀντίστοιχης διείσδυσης δυτικῶν θεολογικῶν ἀντιλήψεων στήν Ἀνατολική Ἐκκλησία βλ. ἀρκετά παραδείγματα στόν Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, συχνάκις. Ὑπενθυμίζεται ὅτι λαϊκά ψυχωφελῆ βιβλία (*"Θησαυρός Δαμασκηνοῦ"*, *"Ἁμαρτωλῶν Σωτηρία"* Ἁγαπίου Λάνδου κ.τ.τ.), τά ὁποῖα, ἐπηρεασμένα λίγο ἤ πολύ ἀπό τή δυτική θεολογία, φαίνεται νά ἄσκησαν ἐπίδραση καί στή μεταβυζαντινή τέχνη (Triantaphyllopulos, ὅ.π.), εἶναι μεταγενέστερα τῶν ἐδῶ τοιχογραφιῶν. Γιά τήν ἕως τό ἔτος 1542 ἐκδοτική παραγωγή ἑλληνικῶν βιβλίων πρβλ. Θ. Ι. Παπαδόπουλος, *Ἑλληνική Βιβλιογραφία (1466 ci.–1800)*, τόμοι 2, Ἀθῆναι 1984–1986.

92. Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, ὅ.π.

93. Γιά τήν ἐξέλιξη τοῦ θέματος στή νεώτερη τέχνη τῆς Δύσης βλ. πρόχειρα Schiller, *Ikonographie*, τόμ. I, σ. 153 κ.ἑ., LCI, τόμ. 4, στ. 446 κ.ἑ., λῆμμα Versuchungen Jesu (O.A. Nygern), A. Pigler, *Barockthemen*, τόμ. I, Budapest2 1974, σ. 268 κ.ἑ.

94. Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 60 κ.ἑ. καί πίν. 39._ (Πρβλ. καί *Λειψία*, εικ. 92).

95. Γιά τούς γαμήλιους στεφάνους πρβλ. Φ. Κουκουλές, *Βυζαντινῶν βίος καί πολιτισμός*, τόμ. Δ', Ἀθῆναι 1951, σ. 107 κ.ἑ. (πρβλ. καί ἀντίστοιχα γιά τούς βασιλικούς γάμους σσ. 138 κ.ἑ. 143) καί λεπτομερέστερα στήν Ε. Αντζουλάτου-Ρετσίλα, *Τά στέφανα τοῦ γάμου στή νεώτερη Ἑλλάδα*, Ἀθήνα 1980. Βλ. καί τά δείγματα πού ἔχουν διασωθεῖ σέ ναούς τῆς Μακεδονίας: Ν.Μουτσόπουλος, *Οἱ ἐκκλησίες τοῦ νομοῦ Πέλλης*, Θεσσαλονίκη 1973, πίν. σελ. 406–408. Γιά ἕνα βυζαντινό ζεῦγος, πιθανόν γαμήλιο (σήμερα στό Βυζ. Μουσεῖο Ἀθηνῶν) βλ. P.A. Drossoyianni, "A pair of byzantine crowns", *Akten des XVI. Intern. Byzantinistenkongresses* (Wien 1981), τόμ. II/3 (=*JÖB* 32/3), Wien 1982, σ. 529 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἐδῶ "ἰδιομορφίες" ὑποδηλώνουν τά πολλαπλά ἐπίπεδα μέ τά ὁποῖα πρέπει νά ἑρμηνευθεῖ ἡ σκηνή: τό ἱστορικό (Γάμος Κανᾶ), τό εὐχαριστιακό (τράπεζα), τό ἀλληγορικό (Ἐκκλησία ὡς νύμφη καί παστάδα).

Ἡ περιγραφή τοῦ θαύματος τῆς Ἴασης τοῦ λεπροῦ δέν στερεῖται ἐπίσης ἀστοχιών[98]:

> Ο Χριστός, με συνοδεία τριών αποστόλων που έρχονται πίσω, ευλογεί με τη δεξιά τον ικέτη λεπρό, κρατώντας με το άλλο το χέρι του. Τα χέρια και τα βλέμματα διασταυρώνονται στο θαυματουργό άγγιγμα. Οι πληγές στιγματίζουν το σώμα του ταλαίπωρου ανθρώπου. Δύο δέντρα ανάμεσα σημειώνουν τη νοητή απόσταση που χωρίζει τα κύρια πρόσωπα: το Χριστό με τη ζωηρή ολόφωτη όψη· το λεπρό, με το φλογισμένο βλέμμα από την ικεσία και την αρρώστια και το χαλαρό, μουντό καί άτονο σώμα που το συγκρατούν τα βαριά περιγράμματα.

Ἐδῶ τά νοήματα ἀλληλοσυγκρούονται: ἀσφαλῶς δέν "χωρίζονται νοητά" ἀπό τά δέντρα τά κύρια πρόσωπα, Χριστός καί λεπρός, ἀφοῦ ὁ Σωτήρας κρατάει τό χέρι τοῦ ἀρρώστου! Μέ ἄλλα λόγια καί ἐδῶ τό τοπίο ἐξακολουθεῖ νά διαδραματίζει συμβατικό ρόλο, ὅπως καί προηγουμένως[99].

Μετά τή σειρά τῶν Θαυμάτων[100] ἀρχίζει ἡ σειρά τῶν Παθῶν, στά ὁποῖα δέν ἀνήκει ἀσφαλῶς ἡ Μεταμόρφωση, πού γιά ὁρισμένο λόγο ὁ ἐδῶ ζωγράφος τήν τοποθετεῖ μετά τήν Ἔγερση τοῦ Λαζάρου καί τή Βαϊοφόρο[101].

Ὅπως ἐκτυλίσσεται ἡ διαδοχή τῶν σκηνῶν τῶν Παθῶν στό μνημεῖο παρατηρεῖ κανείς ἕνα "παράδοξο": ἡ σκηνή τοῦ Νιπτῆρος ἕπεται ἐκείνης τοῦ Μυστικοῦ

---

96. Βλ. λ.χ. E.H.Kantorowicz, "The Baptism of the Apostles", *DOP* 9/10 (1955–1956) 203 κ.ἑ., , Gerke, *Spätantike und frühes Christentum,* Baden– Baden 1967, σ. 48, P.A. Underwood, "Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles", στον ἴδιο, *Kariye* 4, σ. 264 κ.ἑ., Schiller, *Ikonographie,* τόμ. I, σ. 171 κ.ἑ., *LCI,* τόμ. 2, στ. 299 κ.ἑ., λῆμμα "Hochzeit zu Kana" (U.Nilgen). Ἔχοντας σαφέστατο εὐχαριστιακό συμβολισμό εὔλογο εἶναι νά τοποθετεῖται ἡ σκηνή στό Ἱ. Βῆμα καί μάλιστα σέ ἐξέχουσα θέση, στό τύμπανο τῆς ἁψίδας· βλ. Μ. Ανδριανάκης, "Ο ναός τοῦ Ἁγ. Γεωργίου στόν Κουρνᾶ καί οἱ τοιχογραφίες του", Α' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, *Πρόγραμμα καί Περιλήψεις* (ἔκδ. Χ.Α.Ε), Ἀθήνα 1981, σ. 6 (13ος αἰ.).

97. Ξεκινῶντας κανείς ἀπό τήν ἴδια τήν Καινή Διαθήκη (πρβλ. Ἐφεσ. ε' 22–33, πού διαβάζεται καί στήν Ἀκολουθία τοῦ γάμου), ὁ παραλληλισμός νυμφίου–νύμφης μέ τόν Χριστό–Ἐκκλησία εἶναι κοινός τόπος στήν πατερική γραμματεία (λ.χ. Ἱππόλυτο Ρώμης, Κλήμεντα Ἀλεξανδρείας, Μεθόδιο Πατάρων, Μ. Βασίλειο, Ἰωαν. Χρυσόστομο κ.ἄ.), στήν τέχνη ὡστόσο ἐπικρατεῖ κυρίως στή Δύση (13ος αἰ. καί ἑξῆς)· πρβλ. *LCI,* τόμ. 1, στ. 318 κ.ἑ., λῆμμα "Bräutigam u.Braut" (O. Gillen), 324 κ.ἑ., λῆμμα "Brautmystik" (O.Gillen), Schiller, *Ikonographie,* τόμ. 4/1, σ. 94, κ.ἑ. Ἕνα σπάνιο μεταβυζαντινό παράδειγμα, δανεισμένο ἀπό φλαμανδική χαλκογραφία, συναντᾶται σέ εἰκόνα τῆς Σκοπέλου – πιθανόν τοῦ 17ου αἰ. – μέ ἀνάμνηση ἀπό τό Πάθος (ὁ ἡμίγυμνος, ἄνευ στέμματος Χριστός–Νυμφίος ἐδῶ ὡς θριαμβευτής τοῦ θανάτου): Ρηγόπουλος, Πουλάκης, σ. 199 καί πίν. 160, 161.

98. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν,* σ. 62 καί πίν. 39β, 43α. (Πρβλ. καί *Λεύκωμα,* εικ. 91 ἄνω δεξιά)

99. Πρβλ. ἐδῶ, ὑποσ. 87, 88.

100. Ἡ συγγραφεύς φαίνεται νά κατατάσσει ἐδῶ, ἐσφαλμένα, καί τή σκηνή τοῦ Χριστοῦ μέ τή Σαμαρείτιδα (βλ. σ. 268, λῆμμα: "Χριστός, Θαύματα").

101. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν,* σσ. 42, 70 κ.ἑ., πίν. 48α καί σχέδιο Β'. (Πρβλ. καί *Λεύκωμα,* εικ. 56). Γιά τήν τεκμηρίωση τῆς σκηνῆς τῆς Μεταμορφώσεως καί τά θεολογικά σημαινόμενά της (λ.χ. ἐπίδραση τοῦ Ἡσυχασμοῦ στή διάκριση κτιστοῦ καί ἀκτίστου φωτός – δηλαδή τῆς δόξας πού περιβάλλει τόν Χριστό – ἔννοια τοῦ τρόμου τῶν μαθητῶν κ.λπ.) εἶναι ἀνεπαρκής ἡ ἐκ μέρους τῆς συγγραφέως παραπομπή μόνον στόν Α. Ξυγγόπουλο, *Ἡ ψηφιδωτή διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης,* Θεσ/νίκη 1953, σ. 18 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δείπνου[102], ἀναιρεῖται δηλαδή ἡ ἱστορική ἀλληλουχία τῶν γεγονότων. Αὐτή ἡ – φαινομενική – ἀντίφαση παρακάμπτεται μέ τήν ἀόριστη δήλωση, ὅτι πρόκειται γιά "μυστικό χαρακτήρα" τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου[103] καί γιά "μυστική πράξη" τοῦ Νιπτῆρος. Ἀλλά ποιά εἶναι ἡ αἰτία τῆς "ἀνακόλουθης" τοποθέτησης τοῦ Νιπτῆρος; Ἤδη στήν πρώιμη χριστιανική γραμματεία ἡ σκηνή συμβόλιζε τό Μυστήριο τοῦ Βαπτίσματος πού προηγεῖται, ὡς γνωστόν, τοῦ Μυστηρίου τῆς Θ. Εὐχαριστίας (=Μυστ. Δεῖπνος)[104]. Δέν πρόκειται ἑπομένως γιά ἀόριστη "μυστική πράξη" – τοῦτο δέν ἐξηγεῖ ἄλλωστε τή μετατόπισή της ἀπό τή φυσική της σειρά – ἀλλά γιά συγκεκριμένου ἱερουργικοῦ χαρακτήρα σκηνή, ὥστε νά εἶναι κατανοητή ἡ μετάθεσή της. Εἶναι λανθασμένη ἐπίσης ἡ ἄποψη ὅτι ὁ ἐδῶ εἰκονογραφικός τύπος τοῦ Νιπτῆρος ἀνάγεται στόν 15ο αἰώνα, διότι εἶναι ἤδη παλαιότερος καί ἁπλῶς ἀποκρυσταλλώνεται μέ τόν Θεοφάνη στή Μονή Ἀναπαυσᾶ(1527)[105].

Ἀπό τήν ἀνάλυση τῆς σκηνῆς τῆς Προσευχῆς στή Γεθσημανή παρατίθεται ἀπόσπασμα, κατά τό ὁποῖο[106]:

> Το απόκοσμο νυχτερινό τοπίο και η θέση του Χριστού κατάντικρυ στο στερέωμα στις μοναχικές ώρες της προσευχής του, συμπληρώνουν το συμβολισμό του δράματος.

Πέρα ἀπό τίς ἤδη μνημονευθεῖσες ἐργασίες τοῦ Meyendorff (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 6), χρήσιμη σύνοψη γιά τό θέμα δίνουν οἱ ἐπιμέρους μελέτες στόν συλλογικό τόμο τῶν R. Samardžic – D.Davidov (ἐκδότ.), *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe Colloque serbo-grec* (Belgrade 1985), Belgrade 1987. Ἀπομένει ἐπεῖγον αἴτημα ἡ διερεύνηση τοῦ ρόλου τοῦ Ἡσυχασμοῦ στή μεταβυζαντινή τέχνη, ὅπου τό ἔδαφος εἶναι, ὅσο γνωρίζω, τελείως ἀνερεύνητο· πρβλ. Τριανταφυλλόπουλος, "Ἀναγεννήσεις", καί ἐδῶ, ὑποσ. 148.

Ἡ ἀρκετά παράδοξη θέση πού δίνει ὁ ζωγράφος τῆς Φιλανθρωπηνῶν στή σκηνή τῆς Μεταμορφώσεως θά μποροῦσε, σύμφωνα μέ τά παραπάνω, νά συσχετισθεῖ ἐνδεχομένως μέ τήν περίπου στόν ἴδιο ἄξονα κεντρική σύνθεση τῆς καμάρας τῆς ὀροφῆς μέ τόν Παντοκράτορα, δηλαδή ὡς μιά ἐπιπλέον ὑπογράμμιση Θεοφάνειας. Εἶναι ἀξιοπρόσεκτο, ὅτι καί στή Μονή Ἀναπαυσᾶ (1527) ὁ Θεοφάνης ἐξαίρει ἰδιαίτερα τή Μεταμόρφωση (Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, πίν. 70α), πράγμα πού πιθανόν νά μήν εἶναι συμπτωματικό ἀλλά νά σχετίζεται μέ ἡσυχαστικές ἐπιδράσεις (Τριανταφυλλόπουλος, ὅ.π.). Ἐάν παρά ταῦτα θεωρήσει κανείς ὅτι ἡ Μεταμόρφωση σκόπιμα ἔχει ἐνταχθεῖ στό μνημεῖο μας στήν ἀλληλουχία τῶν Παθῶν, τοῦτο τό unicum(;) –ἡ συγγραφεύς τό ἀφήνει ἀσχολίαστο– δείχνει πάλι οἰκείωση μέ τήν ὑμνολογία: τά τροπάρια τῆς Ἀκολουθίας τῆς ἑορτῆς τῆς Μεταμορφώσεως, ἀκολουθώντας τό εὐαγγελικό κείμενο (πρβλ. Ματθ. ιζ' 9–13, Μάρκ. θ' 9–13), παρέχουν πυκνές ἀναφορές σύνδεσης τῆς μεγάλης αὐτῆς δεσποτικῆς ἑορτῆς μέ τά Πάθη (βλ. ὁποιοδήποτε *Μηναῖον Αὐγούστου*, σποραδικά ἀπό 1–13 Αὐγούστου· πρόχειρα μνημονεύεται ἐδῶ μόνο τό γνωστό κοντάκιο: "Ἐπί τοῦ ὄρους μετεμορφώθης [...] ἵνα ὅταν σέ ἴδωσιν σταυρούμενον, τό μέν πάθος νοήσωσιν ἑκούσιον" κ.λπ.).

102. Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 71 κ.ἑ. καί πίν. 48β καί 49β ἀντίστοιχα, ὡς καί σχέδ. Β'. (Πρβλ. καί *Λεύκωμα* εικ. 57 καί 58 ἀντίστοιχα, ὡς καί ἀνάπτυγμα εἰκ. 362, ἁρ. 56 καί 57).

103. Δέν γίνεται δηλαδή ἀναφορά στή σχέση μέ τή Θ. Εὐχαριστία. Ἐπίσης δύσκολα θά συμφωνοῦσε κανείς, ὅτι "τά ἐπίσημα κτήρια πίσω ἔχουν ἄξονες καί συγκλίνουν στή μορφή τοῦ Χριστοῦ καί τονίζουν τήν παρουσία του" (σ. 71): δέν ὑπάρχει ἀφενός κανένα στοιχεῖο δηλωτικό ἰδιαίτερης ἐπισημότητας, ἐνῶ ἀφετέρου ἡ "σύγκλιση ἀξόνων" εἶναι ἁπλή ἀνάστροφη προοπτική, κοινή στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή ζωγραφική.

104. Τοῦτο ἔχει ἀναλύσει ἐκτεταμένα πρό πολλοῦ ὁ Kantorowicz, ὅ.π. (ὑποσ. 96)· πρβλ. καί RbK, τόμ. II, στ. 596 κ.ἑ., λῆμμα "Fusswaschung" (K. Wessel), Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σ. 145 κ.ἑ.

105. Ἀπαντᾶται λόγου χάρη στό Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 20/1), στόν Ἅγιο Νικόλαο Ὀρφανό Θεσσαλονίκης (Α. Ξυγγόπουλος, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Ἀθῆναι 1964, εἰκ. 38) κ.ἀ. (Triantaphyllopulos, ὅ.π.).

106. Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 73 κ.ἑ. καί πίν. 7, 49β, 50α._ (Πρβλ. καί Λεύκωμα εικ. 59).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τρία πράγματα θά παρατηροῦσε κανείς σχετικά. Πρῶτον, ὅτι στή βυζαντινή καί πρώιμη μεταβυζαντινή ζωγραφική δέν ἀπαντᾶται ἀπεικόνιση "ἀπόκοσμου νυχτερινοῦ τοπίου": τό μαῦρο βάθος *(κάμπος)* εἶναι συνηθισμένο ἤδη σέ παλαιολόγειες τοιχογραφίες καί γενικεύεται στίς μεταβυζαντινές[107]. Δεύτερον, ὅτι δέν δηλώνεται πουθενά στήν τοιχογραφία τό νυχτερινό στερέωμα (σελήνη, ἄστρα)[108]: τά πάντα εἶναι κατάφωτα, ὅπως συμβαίνει πάντοτε στή βυζαντινή τέχνη πού εἶναι ξένη πρός ψυχολογισμούς, ὅπως καί ἡ πατερική θεολογία[109]. Ἕνα τρίτο λάθος ἔγκειται στό ὅτι χαρακτηρίζεται ἡ σκηνή – καί ἄλλες ἀνάλογες – ὡς "συμβολισμός δράματος": οἱ Βυζαντινοί ἀποφεύγουν τούς συμβολισμούς στήν τέχνη, ἰδιαίτερα μετά τήν Πενθέκτη Οἰκουμενική Σύνοδο (692) καί τήν Εἰκονομαχία, γιά λόγους καθαρά δογματικούς (ἀποφυγή Μονοφυσιτισμοῦ), ἐνῶ ἡ Δύση τούς χρησιμοποιεῖ ἀδιάκοπα[110].

Δίχως ν'ἀναφερθοῦμε σέ ἐνδιάμεσες σκηνές τοῦ Πάθους[111] ἐρχόμαστε στή σκηνή τῆς Μεταμέλειας καί τοῦ Ἀπαγχονισμοῦ τοῦ Ἰούδα, πού ἐπαναλαμβάνεται σχεδόν αὐτούσια στή διπλανή Μ. Ντίλιου[112]. Ἡ γένεση τῆς ἰδιότυπης σύνθεσης ἐντοπίζεται στή "Σχολή Καστοριᾶς" τοῦ β΄ ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰ., ἀπ'ὅπου καί μεταφέρεται ἐδῶ[113]. Τό τυμπανιαῖο, ἀποκρουστικό γυμνό σῶμα μέσα στή γῆ, κάτω ἀπό τήν ἀγχόνη τοῦ κρεμασμένου Ἰούδα,

---

107. Μνημονεύονται γιά παράδειγμα οἱ τοιχογραφίες στό ναό τῆς Bojana τῆς Βουλγαρίας (1259): K. Mijatev, *Die Wandmalereien in Bojana,* Dresden–Sofia 1961, σποραδικά στούς πίνακες. Γιά τή μεταβυζαντινή πρβλ. ἤδη τή "Σχολή τῆς Καστοριᾶς" (Garidis, *Peinture,* σ. 57 κ.ἑ. σποραδικά) ἤ τό ἔργο τοῦ Θεοφάνη (Ἀναπαυσᾶς, 1527: Chatzidakis, *Recherches,* πίν. 2–16). Ὅσο γνωρίζω, ἡ μόνη σκηνή πού δηλώνεται – ἀλλά πάλι ἔμμεσα – ὅτι ἐκτυλίσσεται τή νύχτα εἶναι ἡ τῆς Προδοσίας, μέ τήν ἀπεικόνιση τοῦ ὄχλου καί τῶν στρατιωτῶν πού ἔρχονται "μετά φανῶν καί λαμπάδων καί ὅπλων" (Ἰωάν. ιη΄ 3) γιά τή σύλληψη τοῦ Ἰησοῦ (Triantaphyllopulos, *Wandmalerei,* σ. 148 κ.ἑ.). Κατά τά ἄλλα, τό "ρομαντικό" νυχτερινό τοπίο, πού ἐξελίσσεται στή Δύση ἀπό τόν 15ο αἰώνα (πρβλ. Lex. Mittel., τόμ. 6, στ. 1001, λῆμμα "Nachtstück" ὑπό M. Grams –Thieme), νομίζω ὅτι ἐκδηλώνεται στή μεταβυζαντινή ἀργότερα, πιθανόν τόν 17ο αἰώνα· πρβλ. εἰκόνες Προδοσίας τοῦ Θεοδ. Πουλάκη (Ρηγόπουλος, Πουλάκης, πίν. 64, Α. Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ἑλένης Α. Σταθάτου,* Ἀθῆναι 1951, πίν. 13 ἀρ. 14) ἤ τήν εἰκόνα Συλλογῆς Λοβέρδου (Ρηγόπουλος, ὅ.π., πίν. 57· σήμερα δέν προσγράφεται στόν ζωγράφο Βίκτωρα, βλ. Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι,* σ. 199). Αὐτές εἰσάγουν τό θέμα ἀπό δυτικές χαλκογραφίες, μέ τή χαρακτηριστική λεπτομέρεια τοῦ ὑπηρέτη πού κρατάει μεγάλο φανάρι, φωτίζοντας τά *dramatis personae* (πρβλ. πρόχειρα τή χαλκογραφία τοῦ J. Sadeler στόν Ρηγόπουλο, ὅ.π., πίν. 62).

108. Οἱ ἀκτίνες στήν ἄνω ἀριστερή γωνία δέν φανερώνουν φῶς σελήνης ἤ ἄστρων, ἀλλά ὑποδηλώνουν τήν παρουσία τοῦ Θεοῦ–Πατρός, στόν ὁποῖο προσεύχεται ἐναγώνια ὁ Χριστός· πρβλ. ἀνάλογες, συχνές ὑποδηλώσεις στίς σκηνές Γέννησης, Βάπτισης, Μεταμόρφωσης κ.λ.π.

109. Πρβλ. γιά τό θέμα Ἀρχιμ. Βασιλείου, ἡγουμένου Σταυρονικήτα, *Εἰσοδικόν,* Ἅγ. Ὄρος 1974, σ. 130 κ.ἑ. Ἰδιαίτερα γιά τό ρόλο τοῦ φωτός στή ζωγραφική βλ. τώρα καί π. Στ. Σκλήρη, *Ἐν ἐσόπτρῳ,* Ἀθήνα 1991, συχνάκις, M.–H. Gamillscheg, *Die Symbolik von Licht und Finsternis in der orthodoxen Ikonographie,* Wien 1979 (δέν τό συμβουλεύθηκα). Γιά τίς κοσμολογικές διαφορές στήν περί φωτός ἀντίληψη μεταξύ Ἀνατολῆς καί Δύσης πρβλ. Στ. Ράμφος, *Ἱλαρόν φῶς τοῦ κόσμου,* Ἀθῆναι 1990· γιά τή διαφορετική ἔκφρασή του στή βυζαντινή καί τή δυτική τέχνη πρβλ. Ντ. Μουρίκη. "Ὁ Greco καί τό Βυζάντιο", εἰς: *Τετράδια "Εὐθύνης"* (ἐκδ.), "Δομήνικος Θεοτοκόπουλος *Κρής ἐποίει",* Ἀθήνα 1991, σ. 16 κ.ἑ.

110. Πρβλ. Triantaphyllopulos, *Wandmalerei,* σ. 104 κ.ἑ.

111. Πρβλ. γιά τόν Ἐμπαιγμό καί τόν Ἑλκόμενο ἐδῶ, ὑποσ. 35–40.

112. Αχειμάστου, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 87 κ.ἑ., πίν. 55β, 56, Λίβα, *Ντίλιου,* σ. 79 κ.ἑ., πίν. 32._ (Πρβλ. καί Λεύκωμα, εικ. 95 κάτω δεξιά καί 388 ἀντίστοιχα).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σωστά νομίζω ἑρμηνεύει ἡ μελετήτρια ὡς τό ἴδιο τό πτῶμα τοῦ προδότη[114]. Ἡ περαιτέρω περιγραφή τῆς σκηνῆς ἀστοχεῖ:

> Από αριστερά έρχεται ο Ιούδας και ρίχνει με ορμή στο τραπέζι τα τριάντα αργύρια, βλέποντας μέ οδύνη προς το μέρος της κρεμασμένης μορφής του αντίκρυ.

Ἁπλή ματιά στήν παράσταση δείχνει ὅτι ὁ ἄξονας τοῦ βλέμματος τοῦ προδότη δέν κατευθύνεται προς τό πτῶμα του, ὡσάν τάχα αὐτός να προβλέπει τό τραγικό του τέλος! Ἡ ἀλλοιωμένη ὄψη του δείχνει τήν ταραχή τῆς ψυχῆς του γιά τή βδελυρή πράξη του. Ὁ ζωγράφος λοιπόν ἁπλῶς εἰκόνισε παρατακτικά τή διαδοχή τῶν γεγονότων, ὅπως κάνει σέ ὅλες τίς σκηνές.

Ἄλλες σκηνές ἀπό τά Πάθη, πού δέν ἐντοπίζεται στή μελέτη τό ἄμεσο πρότυπό τους (λ.χ. Κρίση Ἀρχιερέων[115], Ἀποκαθήλωση[116], Ἐπιτάφιος Θρῆνος[117]), φαίνεται νά ἀνάγονται στήν παραπάνω "Σχολή Καστοριᾶς"[118]. Γιά νά κλείσουμε μέ αὐτόν τόν κύκλο: ὅπως στή μελέτη για τή Μ. Ντίλιου[119] καί ἐδῶ σημειώνεται *dammatio memoriae* στήν περιγραφή τῆς σκηνῆς τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης[120] μέ τήν ἀποσιώπηση τῆς βασικῆς νεώτερης συμβολῆς[121].

Μετά τά Πάθη ἡ σειρά τῶν κατοπινῶν χριστολογικῶν σκηνῶν ἀνοίγει μέ τήν εἰς Ἅδου Κάθοδο[122], θέμα ἀπό τά κοινότερα, ἄν καί παρατηροῦνται ἐδῶ ἑρμηνευτικά χάσματα. Ἔτσι, γιά νά γίνει ἡ ταύτιση τοῦ προσώπου πού κρατεῖ τίς πλάκες τοῦ Νόμου μέ τόν Μωϋσῆ, ὁ ἀναγνώστης παραπέμπεται σέ παραστάσεις τῆς Σταύρωσης, ὅπου ἐπίσης σποραδικά ἐμφανίζεται ὁ προφήτης, ὥστε νά συναγάγει ὅτι πρόκειται γιά τό αὐτό πρόσωπο. Ἡ ἐπιχειρηματολογία εἶναι ἐλλιπής: οἱ ἀκολουθίες τοῦ Μ. Σαββάτου καί τῆς Κυριακῆς τοῦ Πάσχα θά ἀρκοῦσαν γιά νά πιστοποιήσουν τή στενή σύνδεση τοῦ ἐκπροσώπου τοῦ Νόμου μέ τόν Χριστό τῆς Χάριτος, ὅπως ἀκριβῶς διέσωσαν τόν θεολογικό αὐτό συσχετισμό τά εἰκονογραφημένα εὐαγγελιστάρια[123]. Καί φαίνεται ἐπίσης λογικό νά ὑποθέσουμε ὅτι ἀκολουθεῖται καί ἐδῶ τό κατά Ἰωάννην εὐαγγέλιο[124], ὅπως διαφαίνεται καί ἀπό τίς ἀμέσως

---

113. Πρβλ. Garidis, *Peinture*, σσ. 72 κ.ἑ., 99 καί πίν. 88, 92, 107.

114. Ἀντίθετα ἡ Λίβα, ὅ.π., καί ὁ Γαρίδης, ὅ.π., σ. 72, φρονοῦν ὅτι πρόκειται γιά τόν Ἅδη, ἀλλά τοῦτο δέν τεκμηριώνεται εἰκονογραφικά. Πιθανόν ἡ παράσταση τοῦ πτώματος τοῦ Ἰούδα νά ἔχει τίς ρίζες της στή διήγηση τῶν Πράξεων τῶν Ἀποστόλων, α' 16–20, παρόμοια δέ ἀπεικονίστηκε στήν παλαιοχριστιανική καί κατόπιν στή δυτική μεσαιωνική τέχνη (βλ. LCI, τόμ. 2, στ. 444 κ.ἑ., λῆμμα Judas Ischariot)· μπορεῖ ἐπίσης νά συνέβαλαν τά ἀπόκρυφα κείμενα καί ἡ λαϊκή παράδοση γιά τό οἰκτρό τέλος του· πρβλ. *ΘΗΕ*, τόμ. 6, στ. 937 κ.ἑ., λῆμμα Ἰούδας (Δ. Οἰκονομίδης).

115. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 76 κ.ἑ., πίν. 9α, 50β. _ (Πρβλ. καί Λεύκωμα, εικ. 79).

116. Αχειμάστου, ὅ.π., σ. 88 κ.ἑ. καὶ πίν. 57α._ (Πρβλ. Λεύκωμα, εικ. 96, κάτω ἀριστερά).

117. Η ἰδια, ὅ.π., σ. 89 κ.ἑ., πίν. 57α._ (Πρβλ. Λεύκωμα, εικ. 96, κάτω δεξιά).

118. Πρβλ. Γεωργιτσογιάννη, "Ἐργαστήριο", σ. 169 κ.ἑ., Garidis, *Peinture*, σ. 174 κ.ἑ.

119. Βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 29–31.

120. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 47._ (Ἀπεικόνιση βλ. τώρα στό Λεύκωμα, εικ. 21).

121. Pallas, Passion, σσ. 197–289.

122. Αχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 91 κ.ἑ., πίν. 12, 58β._ (Πρβλ. Λεύκωμα, εικ. 20). Βλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 42.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἑπόμενες σκηνές.

Πρόκειται γιά τέσσερις παραστάσεις ἀπό τά ἀναστάσιμα γεγονότα, πού σύμφωνα μέ τίς ἀντίστοιχες εὐαγγελικές περικοπές τῆς ἀκολουθίας τοῦ Ὄρθρου ἀποκαλοῦνται Ἑωθινά. Ἐδῶ, ὅπως ἀποδέχεται καί ἡ μελετήτρια, ἀκολουθεῖται τό κατά Ἰωάννην εὐαγγέλιο[125], καθώς εἴδαμε καί στήν ἀμέσως προηγούμενη σκηνή. Ἡ ἰδιοτυπία ἐν προκειμένῳ ἔγκειται στό ὅτι τά ἐπεισόδια ἔχουν συγχωνευθεῖ σέ ἕνα διάχωρο, παρατακτικά, σάν μιά κατά λέξη εἰκονογράφηση τοῦ εὐαγγελικοῦ κειμένου (Ἰωάν. κ' 1-14). Στή μελέτη δέν ἐξηγεῖται ἐπαρκῶς ὁ λόγος ὕπαρξης αὐτῶν τῶν ἀρκετά σπάνιων θεμάτων, πού "δίνουν συνήθως τή θέση τους στίς πιό ἁπτές, εὔληπτες μαρτυρίες τοῦ Λίθου καί τοῦ Χαίρετε"[126]. Καταρχήν τά ἐδῶ θέματα δέν εἶναι τόσο σπάνια, ὅπως διαπιστώνει κανείς ἀπό τή σχετική βιβλιογραφία[127], ἀλλά καί ἐάν συνέβαινε κάτι τέτοιο ὁ ἐρευνητής ὀφείλει νά δώσει κάποια ἐξήγηση τοῦ φαινομένου. Ἤδη τό γεγονός ὅτι ὑπάρχει στήν ἐδῶ εἰκονογράφηση ἐκπεφρασμένη προτίμηση τοῦ ζωγράφου πρός τό κατά Ἰωάννην εὐαγγέλιο, ὅπως εἴδαμε, θά ἀρκοῦσε γιά τήν κατανόηση τῶν ἐδῶ σκηνῶν. Πέραν τούτου ὅμως ὑπάρχει καί ἡ λειτουργική πράξη, ἡ ὁποία εἶναι ἐπίσης διαφωτιστική: ἀπό τίς 11 συνολικά περικοπές τῶν ἑωθινῶν εὐαγγελίων οἱ 5 ἀνήκουν στό κατά Ἰωάννην[128], δηλαδή ὁ Θεολόγος Εὐαγγελιστής ὑπερτερεῖ ἐδῶ συντριπτικά τῶν τριῶν Συνοπτικῶν! Ἀκόμη δύο παρατηρήσεις θά ἔπρεπε νά λάβει κανείς ὑπόψη. Πρῶτον, ὅτι κάποια σύγχυση ὑπῆρχε στήν εἰκονογραφία τῶν Ἑωθινῶν ἤδη

123. Ἡ συγγραφεύς (σ. 157 ὑποσ. 765) παραπέμπει σέ μερικούς τέτοιους ὕμνους χωρίς τίς πηγές τους. Ἕνα ἄλλο καίριο ἀνάγνωσμα, εἶναι ἡ ἀρχή ἀπό τή Γένεση, α' 1–13, (κατά τήν παράδοση ἔργο τοῦ Μωϋσέως), πού εἶναι τό πρῶτο πού διαβάζεται στόν Ἑσπερινό τοῦ Μ. Σαββάτου (σήμερα πρωί Μ. Σαββάτου, "πρώτη Ἀνάστασις") ὡς ἀντιτυπική ἀναφορά τῆς Δημιουργίας τοῦ Κόσμου πρός τήν Ἀνάσταση/ἀνακαίνιση–διακαίνισή του (βλ. *Τριῴδιον Κατανυκτικόν*, ἔκδ. Ἀποστ. Διακονίας, Ἀθῆναι 1960, σ. 432). Ἀκριβῶς μέ τήν αὐτή ἀντιτυπική ἔννοια ἀναγινώσκεται καί ἡ ἀρχή τοῦ κατά Ἰωάννην εὐαγγελίου, αἴ 1–18, στή Λειτουργία τῆς Ἀναστάσεως (πρβλ. *Πεντηκοστάριον*, ὅ.π.–ὑποσ. 51–, σ. 8), ὅπως λέει καί ἡ συγγραφεύς (ὅ.π.) χωρίς νά παραπέμπει στήν ἀντιτυπική σύνδεση Χριστοῦ–Μωϋσέως. Κατά μία θεωρία, οἱ ἀκολουθίες αὐτές ἔδωσαν ἀφορμή γιά τήν ἐξέλιξη τοῦ λεγόμενου "ὑμνογραφικοῦ τύπου" τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου· βλ. Α.Ξυγγόπουλος, "Ὁ ὑμνογραφικός τύπος τῆς εἰς τόν Ἅδην Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ", *ΕΕΒΣ* 17(1941) 113 κ.ἑ., ὅπου καί παραδείγματα μικρογραφιῶν Εὐαγγελισταρίων. Πρβλ. περαιτέρω γιά τή σχέση Μωϋσέως–Χριστοῦ (Νόμου–Χάριτος) καί G.Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, σ. 124 κ.ἑ. Χαρακτηριστικό παράδειγμα συνδυασμοῦ τῆς ἐν λόγῳ εὐαγγελικῆς περικοπῆς μέ τόν Ἰωάννη σέ συνάφεια μέ τήν παράσταση τῆς εἰς Ἅδου Καθόδου βλ. στό χειρόγραφο 975 τῆς Μ. Βατοπεδίου, f.191v, τοῦ 12ου αἰ. (Π. Χρήστου κ.ἄ., *Οἱ θησαυροί τοῦ Ἁγ. Ὄρους*, τόμ. Δ', Ἀθήνα 1991, εἰκ. 302). Νεώτερη βιβλιογραφία στήν A. Kartsonis, *Anastasis. The making of an image*, Princeton N.J. 1986, καί Triantaphyllopulos, *Wandmalerei*, σ. 102.

124. Πρβλ. προηγ. ὑποσ. γιά τό εὐαγγελικό ἀνάγνωσμα τῆς ἀναστάσιμης Λειτουργίας καί Ἀχειμάστου, *Φιλανθρωπηνῶν*, σ. 93 κ.ἑ.

125. Ἡ ἰδια, ὅ.π. καί πίν. 25, ἄνω._ (Πρβλ. *Λεύκωμα*, εικ. 53).

126. Ἡ ἰδια, ὅ.π.

127. Ἡ συγγραφεύς παραβλέπει τή βασική διαπραγμάτευση τῆς V. Cottas, *L'influence du drame "Christos Paschon" sur l'art chrétien de l'Orient*, Paris 1931, σποραδικά, καί τά λήμματα στό *RbK*, τόμ. 2, στ. 371 κ.ἑ., λῆμμα Erscheinungen des Auferstandenen (K.Wessel) καί LCI, τόμ. 1, στ. 665 κ.ἑ., λῆμμα Erscheinungen des Auferstandenen (W. Medding), ὅπου καί ἄλλα παραδείγματα.

128. Βλ. τά κείμενα στό Ευχολόγιον το Μέγα, σπουδῇ καί ἐπιστασίᾳ Σπυρ.. Ζερβού ἱερομονάχου, Βενετία2 1862 (ἀνατύπωση, Ἀθῆναι 1980), σ. 667 κ.ἑ. Τά κατά Ἰωάννην εἶναι τά 5 τελευταῖα (ζ'–ια'), ἤτοι: Ἰωάνν. κ' 1–10, 11–18, 19–31, καἴ 1–14 καί 15–25.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στή βυζαντινή ἐποχή, πιθανόν διότι τά ἐδῶ παριστανόμενα ἀναφέρονται στόν "ἐν ἑτέρᾳ μορφῇ" Ἰησοῦ , δηλαδή παραπέμπουν ἔν τινι μέτρῳ στήν Ἐσχατολογία· ἡ σύγχυση ἐπιτάθηκε στή μεταβυζαντινή περίοδο. Δεύτερον, ὅτι ἤδη κυκλοφοροῦσαν στή Δύση πολυάριθμες τυπωμένες ἐκδόσεις τῆς Βίβλου μέ πλούσια, λεπτομερειακή εἰκονογράφηση, πού εὔκολα μποροῦσαν νά χρησιμεύσουν ὡς πρότυπο στούς μεταβυζαντινούς ζωγράφους[129]. Τό οὐσιῶδες πάντως εἶναι–καί τοῦτο ἔχει ἰδιάζουσα σημασία, ὅπως θά δοῦμε– ἡ προτίμηση πρός τό κατά Ἰωάννην εὐαγγέλιο, κάτι πού ὑπεμφαίνει σαφή θεολογικό προσανατολισμό ἤ καθοδήγηση τοῦ ζωγράφου.

Συνοψίζοντας ἡ μελετήτρια τή θεματολογία τοῦ κυρίως ναοῦ, συμπεραίνει ὅτι[130]:

> Γενικότερα, στην τοπική ηπειρωτική σχολή αρμόζουν τα συμβολικά και αποκαλυπτικά πρόσωπα καί οράματα, όπως της Νέας Διαθήκης στην Ανάσταση και του Χριστού Ἐκδικητῆ, του Χριστού Εμμανουήλ και της Μεγάλης Βουλής Αγγέλου· τα ανθρωπόμορφα και ζωόμορφα πλάσματα που πλημμυρίζουν με κοσμογονική αντίληψη τα σύννεφα όπου φέρονται οι απόστολοι, στην Κοίμηση της Θεοτόκου και τη Δευτέρα Παρουσία· το χρυσό στους φωτοστέφανους και τα φορέματα που λαμπρύνει την υπόσταση του Χριστού και τιμωμένων αγίων μορφών· οι χρυσοί, κοσμημένοι και έντυποι φωτοστέφανοι και τα εγκόλπια των αγίων.

Ἐάν φυλοκρινηθοῦν τά πράγματα θά προκύψει ὅτι τέτοια εἰκονογραφικά γνωρίσματα δέν μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὡς τυπικά γιά τήν "τοπική ἠπειρωτική σχολή". Ἡ παρουσία λ.χ. τῆς Νέας Διαθήκης–Ἐκκλησίας στήν εἰς Ἅδου Κάθοδο εἶναι εὐρύτερα διαδεδομένη ἐκτός Ἠπείρου[131]· γιά τόν Χριστό Ἐκδικητή δέν προσάγεται κανένα ἠπειρωτικό παράδειγμα[132]· τά ζωόμορφα καί ἀνθρωπόμορφα σύννεφα, κοινά καί ἐκτός Ἠπείρου[133], δέν ἔχουν "κοσμογονική" ἔννοια: πρόκειται γιά δάνειο ἀπό τή γοτθική τέχνη ἤ γιά ὑπαινιγμό σέ λειτουργικά κείμενα[134]. Ἀκόμη, δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς τυπικό ἠπειρωτι-

---

129. Γιά τά προβλήματα τῆς εἰκονογραφίας τῶν Ἐωθινῶν ἰδιαίτερα στή μεταβυζαντινή περίοδο καί τόν ἐν προκειμένῳ ρόλο τοῦ Δαμασκηνοῦ τοῦ Στουδίτου βλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 107 κ.ἑ. Συνολικά, στόν ἐδῶ κυρίως ναό ἔχουμε 11 παραστάσεις Ἐωθινῶν (οἱ ὑπόλοιπες 7 στίς ἄνω ζῶνες· πρβλ. ὑποσ. 201) – ἴσως ἕνα unicum γιά τή μεταβυζαντινή ζωγραφική;

130. Αχειμάστου, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 220.

131. Παραδείγματα ἐκτός Ἠπείρου ἡ ΙΔΙΑ, σ. 93.

132. Ὅ.π., σ. 191 ὑποσ. 80. Ἡ συγγραφεύς φαίνεται νά συγχέει δύο διαφορετικούς τύπους. Ἀπό τή μία εἶναι ὁ Χριστός Ἐκδικητής, πού δέν κρατάει ξίφος: πρβλ. εἰκόνα τοῦ 17ου αἰ. στήν Ἄρτα: Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, ΑΔ 33(1978): Χρονικά, σ. 207 καί πίν. 89β, ὡς καί τήν παράσταση στή Deo(c,v)ani, ὅπου παραπέμπει καί ἡ ἰδια: ὁ Χριστός παριστάνεται ὡς Παντοκράτορας. Ἀπό τήν ἄλλη ὑπάρχει ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ Κριτῆ στήν παραλλαγή πού φέρει ξίφος, ἐμπνευσμένη κυρίως ἀπό δυτικά πρότυπα τῆς Ἀποκάλυψης: βλ. SCHILLER, Ikonographie, τόμ. 5/1–2, ὅπου πάμπολλα παραδείγματα, τά ὁποῖα ἐπέδρασαν καί στά ὄψιμα βυζαντινά καί μεταβυζανινά ἔργα· βλ. ἐπίσης ΠΑΛΛΑΣ, Μικρογραφίες, σ. 363 κ.ἑ. (=Μελέτες, Β', σ. 484 κ.ἑ.), Ο ΙΔΙΟΣ, Passion, σσ. 127 κ.ἑ., 130, 272, Ρηγόπουλος, Πουλάκης, σσ. 57, 62 κ.ἑ., Μ. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τῆς Πάτμου, Ἀθῆναι 1977, ἀρ. 63 (σ. 11 κ.ἑ., πίν. 47) καί ἀρ. 140 (σ. 165 καί πίν. 65), TRIANTAPHYLLOPULOS, Wandmalerei, σ. 219 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κό στοιχεῖο ἡ χρήση χρυσῶν φωτοστεφάνων ὡς καί χρυσοκονδυλιῶν στά ροῦχα τῶν μορφῶν, γνώρισμα πάγκοινο στή βυζαντινή τέχνη (τό πράγμα βεβαίως διαφέρει ὅσον ἀφορᾶ τούς ἀνάγλυφους φωτοστέφανους, πού ἀποτέλεσανε σταθερό στοιχεῖο τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ἠπείρου[135])· τέλος ὁ Χριστός Ἐμμανουήλ, εἴτε ὡς στηθάριο/ἔμβλημα εἴτε ὡς διακόσμηση μερῶν τοῦ ναοῦ, εἶναι ἐπίσης συχνό μοτίβο ἤδη ἀπό τή μεσοβυζαντινή περίοδο καί ἐξῆς[136].

Ἕνα ἀκόμη θέμα συνδέεται στή μελέτη μέ "συμβολικά καί ἀποκαλυπτικά πρόσωπα καί δράματα" ὡς "ἁρμόζον στήν τοπική ἠπειρωτική σχολή", ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγέλου[137], προσάγονται δέ δύο παραδείγματα: ἡ ἁψίδα τῆς Μονῆς Ντίλιου[138] καί ἡ ὀροφή τοῦ ἐσωνάρθηκα τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν (1542)[139]. Πέρα ἀπό τήν ἀνεπάρκεια τῆς βιβλιογραφικῆς τεκμηρίωσης καί τῶν παραδειγμάτων πού δίνονται[140], δύο εἶναι ἐν προκειμένῳ τά οὐσιώδη σημεῖα: ἀφενός ὁ συνδυασμός τοῦ Χριστοῦ–Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγέλου μέ τό παλαιοδιαθηκικό ὅραμα καί ἡ τοποθέτησή του σέ χῶρο ἰδιάζοντα, τήν ἁψίδα (πρβλ. Μ. Ντίλιου)[141], ἀφετέρου ὁ ἀποκαλυπτικός χαρακτήρας πού πράγματι ἐνυπάρχει στόν Ἄγγελο Μεγάλης Βουλῆς , χωρίς βέβαια τοῦτο νά συνιστᾶ τοπικό γνώρισμα, ὅπως ἀποδεικνύει τό πλῆθος τῶν ἐκτός Ἠπείρου παραδειγμάτων[143]. Τό κυριότερο

---

133. Βλ. παραδείγματα στήν ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 210 ὑποσ. 69.

134. Γιά τό φαινόμενο: D.I. PALLAS, Les "ekphrasis" de Marc et de Jean Eugénikos, II, Byzantion 52 (1982) 361 κ.ἑ. Γιά μιά ἄλλη ἑρμηνεία βλ. Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ, Τό φανταστικό στοιχεῖο, ὅ.π. –ὑποσ. 68–, σ. 239 κ.ἑ.

135. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 96 κ.ἑ., Τριανταφυλλόπουλος, Τέχνη Ἠπείρου. Γιά τήν καταγωγή τῶν ἀναγλύφων φωτοστεφάνων καί τή χρήση τους σέ εἰκόνες καί τοιχογραφίες βλ. ΠΑΛΛΑΣ, Περί ζωγραφικῆς, σ. 144 κ.ἑ.· γιά τή βυζαντινή προϊστορία τους πρβλ. καί A. GRABAR, Les revêtments en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age, Venise 1975, συχνάκις, ἰδιαίτερα σ. 13 κ.ἑ.

136. Πολλά παραδείγματα παρέχονται εἰς RbK, τόμ. I, στ. 1007 κ.ἑ., λῆμμα Christusbild (K.WESSEL) καί συμπληρωματικά εἰς ἂἐI, τόμ. 1, στ. 390 κ.ἑ., λῆμμα Christusbild (E. LUCCHESI–PALLI), ὅπου ἐπισημαίνονται περιπτώσεις πού συνδέονται μέ ὁράματα (Θεοφάνειες). Παράδειγμα μεταβυζαντινῆς (περ. 1566) παράστασης τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ στήν ἁψίδα παρέχει καί τό παρεκκλήσιο τοῦ Προδρόμου στή Μονή Γαλατάκη Εὐβοίας (βλ. ΛΙΑΠΗΣ, Εὔβοια, σ. 74 καί πίν. 42α), πού ὅπως θά δοῦμε (βλ. κεφ. ΔΪ) συνδέεται ἐπίσης μέ τή "Σχολή τῶν Θηβῶν". Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἀνάγοντας κανείς τά στηθάρια μέ τήν παράσταση τοῦ Χριστοῦ Ἐμμανουήλ στίς ἐνδυμασίες τῶν ἁγίων, πού ὁ ρόλος τους ἀντιστοιχεῖ στίς imagines clipeatae, στό ἐδάφιο τῆς πρός Ἐφεσίους ς΄16 ὅπως ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 160 ὑποσ. 820, ὑπεραπλουστεύει τά πράγματα, ἀγνοώντας τήν καταγωγή ἀπό τήν ἐθνική τέχνη· βλ. πρόχειρα Rbk, τόμ. III, στ. 353 κ.ἑ., λῆμμα Imago clipeata (M.LECHNER) καί γενικότερα γιά τά ἐγκόλπια ὡς εἰκονιστικό μοτίβο στό RbK, τόμ. II, στ. 152 κ.ἑ., λῆμμα Enkolpion (K.WESSEL).

137. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 220.

138. Πρβλ. ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σ. 18 κ.ἑ. πίν. 3._ (Πρβλ. Λεύκωμα, πίν. 371, 373). Ἐδῶ τό θέμα συνδυάζεται μέ δραμα τῶν Ἰεζεκιήλ καί Ἀββακούμ πιθανόν, ἀλλά ἡ τεκμηρίωση πού παρέχεται εἶναι ἀνεπαρκής (βλ. παρακάτω υποσ. 140).

139. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 39, 220 καί πίν. 79._ (Πρβλ. Λεύκωμα, πίν. 126, 127).

140. Βλ. συμπληρωματικά: PALLAS, Passion, σσ. 152 κ.ἑ., 206, ὖἐK, τόμ. III, στ.107 κ.ἑ., λῆμμα Himmelsmächte (D.I.PALLAS), Wessel,ὅ.π. (ὑποσ. 136, λῆμμα Christusbild), στ. 1012 κ.ἑ., LUCCHESI–PALLI, ὅ.π. (ὑποσ. 136, λῆμμα Christusbild), στ. 398 κ.ἑ., ὅπου καί περαιτέρω παραδείγματα μέ βιβλιογραφία.

141. ΛΙΒΑ, ὅ.π. Γιά Θεοφάνειες στό χῶρο τῆς ἁψίδας πρβλ. καίΡά¯ἀὖ, Passion, σ. 147 κ.ἑ. Νομίζω ὅτι δέν εἶναι ἐπιτυχής ὁ ἄμεσος συσχετισμός τοῦ γιαννιώτικου μνημείου μέ ἀνάλογη ψηφιδωτή παλαιοχριστιανική σύνθεση στή Μονή Λατόμου (Ὁσίου Δαβίδ) Θεσσαλονίκης, ὅπως φρονεῖ ἡ ΛΙΒΑ, ὅ.π., γιά τούς ἑξῆς λόγους: πρῶτον διότι στό ψηφιδωτό δέν ὑπάρχει ὁ Χριστός ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος, οὔτε καί εἶναι ἀπολύτως βέβαιο ὅτι πρόκειται γιά ὅραμα τῶν Ἀββακούμ καί Ἰεζεκιήλ (πρβλ. Δ.Ι. ΠΑΛΛΑΣ, Ψηφιδωτά, ΘΗΕ, τόμ 12, στ. 1142 κ.ἑ.,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ὅμως ἔγκειται ἴσως ἀλλοῦ: τά δύο γιαννιώτικα μνημεῖα εἶναι καθολικά μονῶν σημαντικῶν γιά τήν περιφέρεια τῶν Ἰωαννίνων, ὁρισμένα δέ θέματα ἀποκαλυπτικά–ἐσχατολογικά –και ἐν γένει Θεοφάνειες– ἐμφανίζονται καί στά δύο (Δευτέρα Παρουσία, ὁράματα προφητῶν, Χριστός Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος). Ὅμως τέτοιου εἴδους παραστάσεις συγκροτοῦν ἕνα θεματολόγιο πού εἶναι κατεξοχήν προσφιλές στούς μοναστικούς κύκλους ἤδη ἀπό τήν παλαιοχριστιανική ἐποχή[144]– ἑπομένως δέν πρόκειται γιά κάτι "τυπικά ἠπειρωτικό"[145].

Θεοφάνεια (=φανέρωση Θείου) σημαίνει ἀντίστοιχα καί θεοπτία (=ὅραση τοῦ Θείου ἐκ μέρους τοῦ ἀνθρώπου), ἔσχατη βαθμίδα τῆς πνευματικῆς ἄσκησης καί τελείωσης. Συνεπῶς εἶναι ἀπόλυτα φυσική ἡ συχνή παρουσία θεοφανειακῶν σκηνῶν στά εἰκονογραφικά προγράμματα τῶν μονῶν, ἐκεῖ δηλαδή ὅπου ἀσκεῖται ἀκατάπαυστα, ἀπό τίς ἀρχές τοῦ μοναχισμοῦ ἕως τίς μέρες μας, ὁ ἀγώνας γιά τήν κατά Χριστό μεταμόρφωση, τή μετοχή τοῦ κτιστοῦ στό ἄκτιστο. Μέ ἄλλα λόγια εἶναι πάντοτε παρούσα ἡ παράδοση τοῦ Ἡσυχασμοῦ, πού ἀπό τόν ἅγιο Ἰσαάκ τόν Σύρο μέχρι τούς Κολλυβάδες τοῦ Ἄθωνος καί τῆς Σκιάθου φθάνει ἀκέραιη ὡς ἐμᾶς[146]. Πέρα ἀπό τή θεωρητική αὐτή δυνατότητα ὑπάρχει κάτι ἁπτότερο: ὁ ἠπειρώτης Καθηγητής Παναγιώτης Χρήστου, ἐκδότης τῶν ἔργων τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ καί βαθύς γνώστης τῶν σχετικῶν μέ τόν Ἡσυχασμό, ἔχει καταδείξει πρό πολλοῦ ὅτι καί οἱ ἐπανειλημμένες θεολογικο–φιλοσοφικές συγκρούσεις στήν περιοχή τῶν Ἰωαννίνων κατά τήν Τουρκοκρατία (Γεώργ. Σουγδουρῆς, Μεθόδιος Ἀνθρακίτης κ.λπ.)

Ν. ΓΚΙΟΛΕΣ, Εἰκονογραφικές παρατηρήσεις στό μωσαϊκό τῆς Μονῆς Λατόμου στή Θεσσαλονίκη, Παρουσία 2 [1984] 83 κ.ἑ., Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Μονή Λατόμου, Θεσσαλονίκη 1987, σ. 46)· δεύτερον διότι μεταξύ τοῦ ψηφιδωτοῦ στή Θεσσαλονίκη καί τῆς τοιχογραφίας στή Μ. Ντίλιου μεσολαβοῦν 10 αἰῶνες, κατά τή διάρκεια τῶν ὁποίων ἡ παλαιοχριστιανική παράσταση ἀντιγράφτηκε σέ νεώτερα–ὑστεροβυζαντινά–ἔργα, πλησιέστερα πρός τό ἔργο μας (βλ. τήν ἀνωτέρω βιβλιογραφία)· τρίτον, εἶναι μάλλον σίγουρο ὅτι τό ψηφιδωτό ἀσβεστώθηκε στήν ἀρχή τοῦ Τουτκοκρατίας (1430), ὅταν ἡ Μονή Λατόμου μετατράπηκε σέ τζαμί (ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, ὅ.π.., σσ. 28 κ.ἑ., 38 κ.ἑ.), δηλαδή ἕναν αἰώνα πρίν διακοσμηθεῖ ἡ Μ. Ντίλιου (1543). Μιά ἄλλη ἑρμηνεία προσφέρει ἴσως ἡ ἀνάλογη διακόσμηση τῆς καμάρας στό ναό τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Peoar(c,Ī) τῆς Σερβίας, περ. 1350: βλ. CHR. WALTER, The Iconography of the Prophet Habbakuk, REB 47 (1989) 258 κ.ἑ.

142. Βλ. βιβλιογραφία τῆς ὑποσ. 140. Ἡ παράστασή του στό κέντρο τῆς καμάρας στόν κυρίως ναό δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό μία μεταφορά ἀντίστοιχων εἰκονογραφήσεων Παντοκράτορα στόν τροῦλο ἤδη τή βυζαντινή ἐποχή, ὑπό τήν ἐπίδραση βεβαίως τῆς Θ. Λειτουργίας· βλ. παραδείγματα στόν Ν. ΓΚΙΟΛΕ, Ὁ βυζαντινός τροῦλλος καί τό εἰκονογραφικό του πρόγραμμα, Ἀθήνα 1990, ὅπου καί βιβλιογραφία. Γιά τήν εἰκονογραφία καμαροσκεπῶν μεταβυζαντινῶν ναῶν ἐν γένει πρβλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 164 κ.ἑ.

143. Βλ. ὑποσ. 140.

144. Παραδείγματα καί βιβλιογραφία στόν Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σσ. 198, 222 κ.ἑ., 249 κ.ἑ. καί συμπληρωματικά: H.-G. BECK, Die Byzantiner und ihr Jenseits, München 1979, P.J. ALEXANDER, The Byzantine Apocalyptic Tradition, Berkeley 1985 (γιά τή βυζαντινή ἐποχή)· γιά τήν Τουρκοκρατία A. ARGYRIOU, Les Exégèses de l'Apocalypse à l' époque turque (1453–1821), Θεσσαλονίκη 1982.

145. Ἀντίθετα πρεσβεύει ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 220.

146. Γιά τόν Ἡσυχασμό στό Βυζάντιο βλ. βιβλιογραφία ὑποσ. 6. Γιά τή μεταβυζαντινή περίοδο βλ. τή συστηματική –ἄν ὄχι πάντα ἀμερόληπτη, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τήν ὀρθόδοξη πνευματικότητα– διαπραγμάτευση τοῦ Ἰησουΐτη π. G. PODSKALSKY, Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft 1453–1821, München 1988, σποραδικά, καί ἀπό ὀρθόδοξη πλευρά Ἀρχιμ. ΑΜΦ. ΡΑΝΤΟΒΙΤΣ, Ἡ Φιλοκαλική Ἀναγέννηση τοῦ 18ου καί 19ου αἰώνα, Ἀθῆναι 1984, πρωτοπρ. Γ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ, Παράδοση καί ἀλλοτρίωση, Ἀθήνα 1986, σποραδικά.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εἶναι ἀκαταμάχητο τεκμήριο, πώς ὁ Ἡσυχασμός δέν πέθανε μέ τήν ἅλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀλλά διατηρήθηκε ζωντανός παντοῦ[147]. Φυσικά ἡ τέχνη δέν μποροῦσε νά μείνει ἀνεπηρέαστη: ὑπάρχουν ἰσχυρές ἐνδείξεις, ὅτι μέ προεξάρχοντα τόν ἴδιο τόν Θεοφάνη τόν Κρητικό (Μετέωρα, Ἄθως) ὁ Ἡσυχασμός διαπότισε καί τή μεταβυζαντινή ζωγραφική τῶν μονῶν, ὅπως προηγουμένως τῶν ὑστεροβυζαντινῶν[148]. Συνεπῶς καί οἱ μεταβυζαντινές θεοφάνειες–θεοπτίες ἑρμηνεύονται ἱκανοποιητικά στά πλαίσια κατανόησης τοῦ ὀρθόδοξου, ἀποφατικοῦ, ἡσυχαστικοῦ μοναχισμοῦ.

Μέ ἀφετηρία τά παραπάνω μποροῦμε νά ξαναδοῦμε μιά πολυσυζητημένη παράσταση, ἔστω καί ἄν βρίσκεται ἔξω ἀπό τόν κυρίως ναό τῆς Φιλανθρωπηνῶν, δηλαδή τούς ἑπτά (ἀρχικά ὀκτώ) ἀρχαίους ""Ἕλληνες σοφούς" πού κοσμοῦν τό νότιο καί δυτικό τοῖχο τοῦ νότιου παρανάρθηκά της[149]. Ἡ συνήθης ἑρμηνεία τῆς παρουσίας των στά εἰκονογραφικά προγράμματα ναῶν –καί μάλιστα σέ καθολικά μονῶν[150] – τούς συνδέει μέ τή διείσδυση ἀναγεννησιακῶν–οὐμανιστικῶν ἰδεῶν ἀπό τή Δύση[151], ἀκόμη καί ὅταν τονίζεται ἡ λειτουργία των ὡς προάγγελων τῆς ἔλευσης τοῦ Μεσσία[152]. Ὡστόσο γνωρίζοντας τήν ἀμφίπλευρη στάση τοῦ Χριστιανισμοῦ καί τοῦ Βυζαντίου ἀπέναντι στήν ἀρχαία (προχριστιανική–ἐθνική) ἑλληνορωμαϊκή παράδοση[153], ὅπως καί τό νόημα καί τίς διαφορές ἀνάμεσα στόν βυζαντι-

147. ΠΑΝ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἡσυχαστικαί ἀναζητήσεις εἰς τά Ἰωάννινα περί τό 1700, Κληρονομία 1(1969) 337 κ.ἑ.

148. Βλ. τή βιβλιογραφία στήν ὑποσ. 101.

149. Ἀπεικόνισή τους: ΔΑΚΑΡΗΣ, Νησί, εἰκόνα ἐξωφύλλου καί εἰκ. 10._ (Βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 361). Βλ. καί ἑπόμενη ὑποσ. Κατά σειρά (ἀπό Β. πρός Ν.) διασώζονται οἱ ἑξῆς: Πλάτων, Ἀπολλώνιος ὁ Τυανεύς, Σόλων ὁ Ἀθηναῖος, Ἀριστοτέλης, Πλούταρχος, Θουκυδίδης, Χίλων ὁ Λακεδαιμόνιος. Τοῦ Πλάτωνος προηγεῖται μία ἀκόμη μορφή, πού καταστράφηκε τελείως ἀπό τή μεταγενέστερη διάνοιξη τῆς (νότιας) θύρας. Ἐδῶ λοιπόν παριστάνονται καί οἱ δύο κορυφαῖοι φιλόσοφοι, ὁ Πλάτων καί ὁ Ἀριστοτέλης, πού εἶναι γνωστόν ὅτι ἐπί αἰῶνες δίχασαν τή μεσαιωνική σκέψη μέ φανατικούς ὁ καθένας ὀπαδούς, ἰδιαίτερα κατά τήν παλαιολόγεια περίοδο (πρβλ. Β.Ν. ΤΑΤΑΚΗΣ, Ἡ βυζαντινή φιλοσοφία, Ἀθήνα 1977, συχνάκις, ἰδιαίτερα σ. 261 κ.ἑ.). Μήπως ὑποδηλώνει τοῦτο μία concordia philosophorum, συσπειρωμένων ἐμπρός στόν κίνδυνο τῶν νέων ἰδεῶν ἀπό τή Δύση; Πρβλ. γιά τήν ἀντίδραση αὐτή στόν Π.ΚΟΝΔΥΛΗ, Ἡ παρουσία τοῦ Πλάτωνα στόν νεοελληνικό Διαφωτισμό, Ἱστορικά, τεῦχ. 1 (Σεπτ. 1983), σ. 85 κ.ἑ. (ἀνατύπωση ΣΤΟΝ ΙΔΙΟ, Ὁ νεοελληνικός διαφωτισμός. Οἱ φιλοσοφικές ἰδέες, Ἀθήνα 1988, σ. 225 κ.ἑ.).

150. Συναγωγή τοῦ ὑλικοῦ: Κ. ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ, Εἰκόνες Ἑλλήνων Φιλοσόφων εἰς Ἐκκλησίας, ΕΕΦΣΠΑ 14(1963–64) 386 κ.ἑ., Ο ΙΔΙΟΣ, Συμπληρωματικά στοιχεῖα, αὐτόθι, 24 (1973–74) 397 κ.ἑ. (καί σέ ἰδιαίτερα ἀνάτυπα μέ αὐτοτελή σελιδαρίθμηση, Ἀθῆναι 1964 καί 1975 ἀντίστοιχα), μέ τήν παλαιότερη βασική βιβλιογραφία. Ἐπιλογή νεώτερης: Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Τό πρόβλημα μιᾶς μορφῆς Ἕλληνος Φιλοσόφου, ΔΧΑΕ, περ. Δ' 6 (1972) 67 κ.ἑ., IV. DUJo(C,u)CEV, Heidnische Philosophen und Schriftsteller in der alten bulgarischen Wandmalerei, Opladen 1976, Ο ΙΔΙΟΣ, Antike heidnische Dichter und Denker in der alten bulgarischen Malerei, Sofia 1978. Δύο νέα ἑλλαδικά παραδείγματα (συνολικά 13) πρόσθεσε πρόσφατα ὁ ΙΩΑΚ. ΠΑΠΑΓΓΕΛΟΣ, Οἱ παραστάσεις τῶν Φιλοσόφων στήν Ἁγ. Παρασκευή Σιατίστης καί στό Βατοπέδι, ΙΓ' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἔκδ. Χ.Α.Ε.), Ἀθήνα 1993, σ.46 κ.ἑ.

151. Ὅ.π. Πρβλ. τήν ἀντίληψη αὐτή καί σέ γενικότερα ἔργα, ὅπως λ.χ. τοῦ Κ.Θ. ΔΗΜΑΡΑ, Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Ἀθήνα 1977, σσ. 235, 255, 473, GARIDIS, Peinture, σσ. 102 κ.ἑ., 154 κ.ἑ., 180 κ.ἑ., 233 κ.ἑ. Πρβλ. καί ΑΠ. Κ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, τόμ. Β', Θεσ/νίκη2 1976, σ. 291 κ.ἑ.

152. Πρωτοπρ. Γ. ΜΕΤΑΛΛΗΝΟΣ, Ὀρθοδοξία καί Ἑλληνικότητα, Ἀθήνα 1987, σ. 11 κ.ἑ. Μία ἐνδιαφέρουσα, "σοφιολογική" ἑρμηνεία ὑπαινίσσεται ὁ ΟΛ. ΚΛΕΜΑΝ, Βυζάντιο καί Χριστιανισμός, Ἀθήνα 1985, σ. 76 κ.ἑ. Γιά ἄλλες θεωρίες πρβλ. ΣΠΕΤΣΙΕΡΗΣ, ὅ.π. (ὑποσ. 150).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νό ἀνθρωπισμό καί στόν οὐμανισμό τῆς δυτικῆς Ἀναγέννησης[154], ἑπόμενο εἶναι ν'ἀναζητεῖ κανείς κάποια βαθύτερη ἐξήγηση γιά ἕνα ἐκ πρώτης ὄψεως "σκανδαλῶδες" θέμα, πού ἀναδύεται ξαφνικά στό χῶρο τοῦ ναοῦ ἀπό τήν ἐποχή τῶν Παλαιολόγων καί ἐξῆς καί μάλιστα στό περιβάλλον τῶν "συντηρητικῶν" μονῶν, προσανατολισμένων σταθερά στό ἀνθενωτικό–ἀντιδυτικό ρεῦμα! Φαίνεται λοιπόν πιθανόν ὅτι ἐδῶ συνεπέδρασε εὐεργετικά ἡ ἐπαναπρόσληψη τοῦ Ἑλληνισμοῦ μέσῳ καί τοῦ Ἡσυχασμοῦ[155]. Ἔτσι οἱ "Φιλόσοφοι" προοδοποιοῦν καί παιδαγωγοῦν εἰς Χριστόν, ἀλλά καί ὑπογραμμίζουν τήν καθολικότητα τῆς Ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας, πού προσλαμβάνει δυναμικά καί μεταμορφώνει ὁλόκληρη τήν ἀνθρώπινη Ἱστορία[156]. Ἡ ἀντίληψη συνεπῶς ὅτι ἡ ἀπεικόνισή των ὑποδηλώνει ἐκκοσμικευτικό δάνειο ἀπό τόν δυτικό οὐμανισμό, δέν φαίνεται νά ἐπαληθεύεται τουλάχιστον στήν ἐδῶ περίπτωση. Ἡ παράσταση τῶν "σοφῶν" ἐντάσσεται ἀπόλυτα φυσιολογικά στό νοηματικό πλαίσιο τῶν λοιπῶν σκηνῶν τοῦ νότιου παρανάρθηκα, δηλαδή τῆς Π. Διαθήκης (=Νόμος), τῆς Δέησης (=ἱκεσία γιά τή σωτηρία ὅλου τοῦ κόσμου) καί τῆς Δευτέρας Παρουσίας (=κρίση τῶν πάντων): ἀνθρώπινη σκέψη καί ἱστορία ζυγίζονται στό Ἔσχατο Κριτήριο! Ἔτσι ὁ ἐξωνάρθηκας γίνεται ὁ προθάλαμος τῆς σωτηρίας τοῦ πιστοῦ (:Νόμος Μωϋσέως) πρίν εἰσέλθει στό Βασίλειο τῆς Χάριτος (:κυρίως ναός/Θ. Εὐχαριστία), ἀφοῦ πρίν διέλθει ἀπό τόν χῶρο τῆς διά Χριστόν ὁμολογίας (:κυρίως νάρθηκας/Βάπτισμα, μαρτύρια).

Ἂς δοῦμε συνοπτικά ἀπό τή μελέτη πού ἐξετάζεται ἐδῶ μερικά ἄλλα θέματα. Καταρχήν γιά τή θέση τοῦ ἐπωνύμου τοῦ ναοῦ ἁγίου Νικολάου στό νότιο τοῖχο, δίπλα στό τέμπλο, δέν παρέχεται τεκμηρίωση[157]· ἀμνημόνευτες παραμένουν καί οἱ πηγές γιά τά ἐνδιαφέροντα λειτουργικά κείμενα, πού ἀναγράφονται στά εἰλητάρια τῶν συλλειτουργούντων Ἱεραρχῶν τοῦ Ἱ. Βήματος[158]. Γιά τά σημαντικότατα ψηφιδωτά τοῦ Monreale τῆς Σικελίας παρέχεται δευ-

153. Σέ ἀρκετά ἁπλουστευμένη διατύπωση θά ἔλεγε κανείς, ὅτι ἐάν παλαιότερα ἐπικρατοῦσε ἡ ἀντίληψη πώς τελικά ἐξελληνίστηκε ὁ Χριστιανισμός διά τοῦ Βυζαντίου, σήμερα ἐπικρατεῖ ἡ ἄποψη ὅτι ἐκχριστιανίστηκε ὁ Ἑλληνισμός (ἡ πρόσληψις τοῦ λήμματος κατά τήν ἐκκλησιαστική γλῶσσα)· στήν πλούσια βιβλιογραφία πού παραθέτει ὁ Π.Κ. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἑλληνική Πατρολογία, τόμ. Α', Θεσ/νίκη2 1981, σ. 362 κ.ἑ. (πρβλ. καί σ. 99 κ.ἑ., ὅπου σύνοψη τοῦ προβλήματος), θά πρόσθετε κανείς τόν Β. ΤΑΤΑΚΗ, Ἡ συμβολή τῆς Καππαδοκίας στή χριστιανική σκέψη, Ἀθήνα2 1989, ΤΟΝ ΙΔΙΟ, Ἡ βυζαντινή Φιλοσοφία –βλ. ὑποσ. 149–, ἤ τήν πυκνή διαπραγμάτευση τοῦ Ι. ΖΗΖΙΟΥΛΑ, Ἑλληνισμός καί Χριστιανισμός κ.λπ., εἰς: Ἐκδ. Ἀθηνῶν (ἐκδ.), Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, τόμ. ΣΤ' (Ἀθῆναι 1976), σ. 519 κ.ἑ. ἤ τοῦ ΙΔΙΟΥ (Μητροπ. Περγάμου), Being as Communion, N. York 1985 (συναγωγή ἄρθρων του).

154. Περιορίζομαι στή διαπραγμάτευση τοῦ ST. RUNCIMAN, The Last Byzantine Renaissance, Cambridge 1970 (καί ἑλλην. μετάφραση, Ἀθήνα 1980).

155. ΧΡΗΣΤΟΥ, Ἡσυχαστικαί ἀναζητήσεις, ὅ.π. (ὑποσ. 147), σ. 352.

156. Πρβλ. τήν ἄποψη αὐτή σέ βιβλιοκρισία τοῦ I.N. ΚΑΡΜΙΡΗ, Θεολογία 35 (1964) 344 κ.ἑ. Εἶναι ἄλλωστε ἐνδεικτικό ὅτι σέ ἕνα ἀπό τά πρωιμότερα σωζόμενα μνημεῖα, στίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Γεωργίου Βιάννου Κρήτης, ἔτους 1401, 6 "Φιλόσοφοι" συμπεριλαμβάνονται στή Ρίζα Ἰεσσαί, προεικόνιση τῆς διά τῆς Θεοτόκου ἐνανθρωπήσεως τοῦ Χριστοῦ· (βλ. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Ἡ ἔνταξη τῶν προεικονίσεων τῆς Θεοτόκου κ.λπ., ΔΧΑΕ, περ. Δ', 14 [1987–88] 324 καί εἰκ. 6).

157. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 97 καί πίν. 13, 14α, 59, 66γ καί σχέδ. Β'._ (Βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 61). Αὐτή (ἤ ἡ ἀντίστοιχή της στόν Β. τοῖχο) εἶναι ἡ τυπική σχεδόν θέση γιά τόν ἐπώνυμο ἅγιο τοῦ ναοῦ, ἐπέχει δέ θέση λατρευτικῆς εἰκόνας, ὄντας σέ ἄμεση γειτνίαση πρός τό τέμπλο μέ τίς δεσποτικές – προσκυνηματικές εἰκόνες, γιά τοῦτο καί ἐνίοτε ἐξαίρεται μέ ἰδιαίτερο τρόπο (ἀνάγλυφο πλαίσιο, κουβούκλιο κ.τ.τ.)· πρβλ. τόν

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τερεύουσα βιβλιογραφία[159], ὡς πρός δέ τόν ἅγιο Εὐστάθιο ἀγνοεῖται βασική ἑλληνική μελέτη[160]. Εἰδική "ἑορτή τῆς Διακαινησίμου" δέν ἀναφέρεται στό ὀρθόδοξο ἑορτολόγιο[161], εἶναι δέ προβληματική καί ἡ ἀπόφανση, ὅτι ἡ Κοίμηση τοῦ ἁγ. Νικολάου "ἀπηχεῖ τό θεσπισμένο τελετουργικό θανῆς ἐπισκόπων στή σύγχρονη Ἐκκλησία"[162].

Σοβαρά ἐρωτηματικά ἐγείρουν γενικότερες θέσεις γιά τήν ἑρμηνεία τοῦ ὅλου διακόσμου, ὅταν λ.χ. διαβάζουμε ὅτι αὐτός προβάλλει "τήν πραγματιστική ἄποψη καί τίς ἠθικές ἀναλογίες τῶν γεγονότων"[163]. Στή διατριβή ἔπειτα δέν τεκμηριώνεται κάποια ἰδιάζουσα θεολογική ἰδέα, πού ν'ἀναπτύσσεται πρωτότυπα στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν, ὥστε νά διατείνεται κανείς ὅτι[164]:

κατάλογο πού παρέχει γιά τά βυζαντινά παραδείγματα ™ S. KALOPISSI-VERTI, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis, München 1975, σσ. 44 κ.έ., 50 κ.έ., καί γιά τά μεταβυζαντινά ὁ Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σσ. 111 κ.έ., 279 κ.έ., κ.ἀ.

158. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 46 κ.έ., πίν. 22β, 23β, 25β, 26._ (Βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 12–14, 22–24). Γιά τά κείμενα αὐτά βλ. G. BABIo(C, Ï)–CHR. WALTER, The Inscriptions upon Liturgical Rolls in byzantine Apse Decoration, REB 34(1976) 274 κ.έ.

159. Βλ. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 133 ὑποσ. 276: ἡ βασική, γενική γιά τή Σικελία μελέτη τοῦ O.DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, ὅσο καί ἡ εἰδικότερη τοῦ E. KITZINGER, The mosaics of Monreale, Palermo 1960, δέν ἔχουν ληφθεῖ ὑπόψη.

160. Βλ. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 99, 164 ὑποσ. 887, ὅπου ἀποσιωπᾶται ἡ ἐξονυχιστική μελέτη τοῦ ΠΑΛΛΑ, Ἅγ. Εὐστάθιος (γιά τούς πιθανούς λόγους τῆς παράλειψης βλ. ἐδῶ παρακάτω, κεφ. ΔΪ βΪ). Γενικότερα, στή διαπραγμάτευση τῶν παραστάσεων τῶν μεμονωμένων ἁγίων δέν δόθηκε προσοχή στό πλούσια τεκμηριωμένο ὑλικό πού παρέχεται στό ὐèΚ, τόμ. II, στ.1034 κ.έ., λῆμμα Heilige (A. CHATZINIKOLAOU), ὅπως π.χ. στά περί ἁγίων Ἀναργύρων (ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, ὅ.π., σ. 167 ὑποσ. 946, σέ ἀντιβολή πρός τήν ÈHATZINIKOâΑΟΪ, ὅ.π., στ. 1077 κ.έ.). Ἐπίσης εἶναι ἀνακριβές ὅτι στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν δέν παριστάνεται ὁ ἅγ. Σεβαστιανός, ὅπως συμβαίνει στή Μ. Ντίλιου (ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, ὅ.π., σ. 189 ὑποσ. 49): τό μαρτύριό του ἀπεικονίζεται στήν ἡμικυλινδρική καμάρα τοῦ δυτικοῦ τμήματος τοῦ βόρειου παρανάρθηκα (ἀνέκδοτο)· σαφής εἶναι ἡ ὑποδήλωση τοῦ μαρτυρίου του καί στήν τοιχογραφία τῆς Μ. Ντίλιου ((βλ. ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σ. 112 κ.έ., πίν. 44, ἡ ὁποία ἐπίσης ἀγνοεῖ τήν παράσταση τῆς Φιλανθρωπηνῶν). (Προσθήκη: βλ. τώρα τή σκηνή τῆς Φιλανθρωπηνῶν στό Λεύκωμα, πίν. 273 καί 275, τῆς Ντίλιου στόν πίν. 397 ἄκρη ἀριστερά).

161. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 175. Ἡ συγγραφεύς ἐννοεῖ προφανῶς τίς παραστάσεις πού περιγράφει ἡ ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σ. 13 κ.έ., καί οἱ ὁποῖες, ὅπως ὀρθά τονίζει ἡ δεύτερη, ἀνήκουν σέ ὁλόκληρο τόν κύκλο τοῦ Πεντηκοσταρίου, πού ἡ πρώτη φαίνεται νά συγχέει μέ τή Διακαινήσιμο (=πρώτη ἑβδομάδα μετά τήν Κυριακή τοῦ Πάσχα).

162. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 181, 193 ὑποσ. 103 καί πίν. 78β._ (Πρβλ. τώρα καί ΛΕΚΩΜΑ, πίν. 120). Ἡ συγγραφεύς δέν παραπέμπει σέ πηγές γιά τήν ἀκολουθία καί τό τυπικό ταφῆς ἐπισκόπου, ἄν καί φαίνεται νά ὑπονοεῖ ὅτι μεταβλήθηκαν τή μεταβυζαντινή ἐποχή· βλ. ἐν γένει γι'αὐτά J. GOAR, Euchologion sive Rituale Graecorum, Venetiis2 1730 (φωτομηχανική ἀνατύπωση, ὗλάῶ 1960), σσ. 451 κ.έ., 466 κ.έ.

163. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 213: δέν παρέχεται ἐδῶ κάποια διασάφηση τῶν λεγομένων. Προβληματική εἶναι καί ἡ ἀπόφανση (Η ΙΔΙΑ, σ. 214), ὅτι "τό δογματικό περιεχόμενο τῆς θρησκευτικῆς τέχνης ἐξασφάλιζε τό δόκιμο στή χρήση τῶν ἀρχαίων τύπων, πού ἀναμορφωμένοι συνυπάρχουν στά ἔργα τους μέ τούς καθιερωμένους τύπους τῆς κρητικῆς σχολῆς". Γιά τά ἐρωτηματικά πού γεννῶνται βλ. παρακάτω.

164. Η ΙΔΙΑ, σ. 216. Πρβλ. καί ἀμέσως παρακάτω (σ. 217): "Η σύνθεση τοῦ προγράμματος τῶν ἐκκλησιῶν, ἡ συγκρότηση τῶν ζωγραφικῶν κύκλων καί ἡ διανομή τῶν θεμάτων στίς ἐπιφάνειες ρυθμίζονται μέ ἐνιαίους κανόνες δομῆς καί δογματικῆς ἑρμηνείας στίς παραλλαγές ἔργων τῶν δύο σχολῶν (...)". Ὑπενθυμίζεται ὅτι οὐσιαστικά δέν ἔχει μελετηθεῖ καθόλου ἡ θεολογική σκέψη τῶν Κρητῶν ζωγράφων· ἔχουν γίνει μόνο σποραδικές

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

> Την ίδια εποχή και με τη γόνιμη επενέργεια των κρητικών έργων δημιουργείται η τοπική ηπειρωτική σχολή, η οποία εξελίσσεται σε σημαντικό επίσης φορέα θεολογικών και καλλιτεχνικών ιδεών, που διατυπώνονται από διαφορετικές των Κρητικών ζωγράφων θέσεις.

Ἀκόμη ἀπουσιάζουν ἐπιχειρήματα, πού νά ἑρμηνεύουν τις –μή κατονομαζόμενες– "πνευματικές διαφορές" μεταξύ Κρητικῆς Σχολῆς καί "τοπικῆς σχολῆς Ἠπείρου"[165]. Ἕνα ἄλλο αἴτημα εἶναι νά διερευνηθοῦν συστηματικά οἱ ἀρχές προσαρμογῆς τῶν δυτικῶν δανείων στή νοοτροπία τοῦ μεταβυζαντινοῦ κόσμου[166], ὅπως καί ἡ αἰσθητική τῶν ὑπόδουλων πληθυσμῶν σέ κάθε δεδομένη στιγμή. Γιά τόν λόγο αὐτό, συμπεράσματα ὅπως[167]:

> "Στις τοιχογραφίες του 16ου αι. είναι γενικά περιορισμένα τα δυτικά εικονογραφικά δάνεια, που εμφανίζονται σε πρώτη ή δεύτερη χρήση, προσαρμοσμένα στην αισθητική των Ελλήνων με διάκριση και μ'έναν "αέρα νοστιμιάς" μάλλον, από τάση που αποσκοπεί στον πλουτισμό εδώ κι εκεί της ζωγραφικής με θέματα και στοιχεία που ήταν ήδη οικεία στην εργαστηριακή παράδοση ή ταίριαζαν στη σύγχρονη αντίληψη των ζωγράφων, παρά που υποδηλώνει ηθελημένη και συστηματική προσέγγιση της δυτικής τέχνης",

γιά τά ὁποῖα δέν ἔχει προηγηθεῖ ἐξονυχιστική ἀνάλυση, δέν προωθοῦν τήν ἔρευνα. Τό ἴδιο συμβαίνει ὅταν γίνεται λόγος γιά δανεισμό θεμάτων ἤ ὕφους, "πού προσιδιάζει στήν ὑστερογοτθική καί μάλλον στήν ἀναγεννησιακή τέχνη" ἤ περί "δυτικότροπης γοητείας πού ἀδιόρατα ἀναδίνει τό ἔργο"[168] ἤ περί στοιχείων, πού "συντονίζονται μέ τήν προσφιλή στή δυτική τέχνη εἰκονογράφηση τῶν Παθῶν"[169] κ.τ.ὅ. Πρόκειται ἐδῶ –καί σέ ἀρκετά ἄλλα

νύξεις κυρίως ὅσον ἀφορᾶ τό ρόλο τους γιά τήν εἰσαγωγή τῶν Andachtsbilder, τῶν εὐσεβιστικῶν (πιετιστικῶν) θεμάτων, τήν ἐκκοσμίκευση τῆς εἰκόνας καί μερικά ἄλλα μερικά σημεῖα: βλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, συχνάκις, καί σέ ἄλλες μελέτες του, ὅπως: (α) Βενετοκρατούμενη Ἑλλάδα· (β) Ἤπειρος καί Ἑπτάνησα· (γ) Ζωγραφική Κρήτης· (δ) Προβλήματα καί προοπτικές γιά ἕνα Σύνταγμα τῶν τοιχογραφημένων ναῶν τῆς Ἑπτανήσου, Ἀφιέρωμα στή μνήμη Λίνου Πολίτη (=Δελτ. Ἰονίου Ἀκαδ. 2, 1986), σ. 54 κ.ἑ.· (ε) Βυζαντινό Μουσεῖο· (ϛΐ) Πρώιμες μεταβυζαντινές κρητικές εἰκόνες τοῦ 15ου αἰώνα , Η' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἔκδ. Χ.Α.Ε), Ἀθήνα 1988, σ. 95 κ.ἑ.· (ζ) Εἰκονογραφικά ἀπορούμενα στήν πρώιμη μεταβυζαντινή κρητική ζωγραφική, Ζ' Διεθν. Κρητολογικό Συνέδριο (Ρέθυμνο 1991), Περιλήψεις, Ρέθυμνο 1991, σ. 156· (η) Ἀνατολή καί Δύση· (θ) Παρατηρήσεις γιά τήν ἐξέλιξη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στά Ἑπτάνησα, Πρακτικά ΔΪ Διεθν. Πανιονίου Συνεδρίου (Κέρκυρα 1978), τόμ. Β', Κέρκυρα 1981, σ. 311 κ.ἑ.

165. Η ΙΔΙΑ, σ. 218: βλ. γιά τέτοιες περιπτώσεις, λ.χ. γιά τήν πρόσληψη τῶν δυτικῶν "εἰκόνων ἰδιωτικῆς εὐλάβειας" (Andachtsbilder, devotional icons), σποραδικά στίς μελέτες τῆς ὑποσ. 164.

166. Πρόκειται γιά τή "θεωρία τῆς πρόσληψης", πού ἀπασχολεῖ τή σύγχρονη ἔρευνα (Receptions' Theory, Rezeptionstheorie)· μερικά παραδείγματα ἀπό τή μεταβυζαντινή τέχνη προσφέρει ὁ Τριανταφυλλόπουλος, ὅ.π.· βλ. καί Ο ΙΔΙΟΣ, (α) Ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης καί ἡ τέχνη τῆς Ὀρθοδοξίας, εἰς: Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος (ἐπιμ.), Φῶτα ὁλόφωτα. Ἕνα ἀφιέρωμα στόν Παπαδιαμάντη καί τόν κόσμο του, Ἀθήνα 1981, σ. 177 κ.ἑ.· (β) Βυζαντινή τέχνη καί νεοελληνική παιδεία, Βυζ. Δόμος 2 (1988) 145 κ.ἑ.· (γ) Ἡ μνημειακή ζωγραφική τῶν ναῶν τῆς Κεφαλληνίας, εἰς: Γ.Ν. ΜΟΣΧΟΠΟΥΛΟΣ (Ἐπιμ.), Κεφαλονιά. Ἕνα μεγάλο μουσεῖο, Ι, Ἀργοστόλι 1989, σ. 219 κ.ἑ.· (δ) Ἀναγεννήσεις.

167. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 220 ὑποσ. 3.

168. Ὅ.π., σ. 228. Ἔχει ἐπισημανθεῖ ἤδη ἡ ἀδυναμία διάκρισης τεχνοτροπιῶν τῆς δυτ. τέχνης καί ἡ σύγχυση στή χρήση τεχνοτροπικῶν ὅρων (Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 196 ὑποσ. 323).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σημεῖα– γιά λήψη τοῦ αἰτουμένου.

Ἀνάλογα πρός τήν εἰκονογραφική ἀνάλυση προβλήματα θέτει καί ἡ τεχνοτροπική, ὅπως ἤδη φάνηκε, ὅπου ἡ ἀνάλυση τοῦ στύλ ἔχει ὑποκατασταθεῖ ἀπό μία κακῶς ἐννοούμενη "καλολογία" λυρικῆς ὑφῆς[170]. Ἔτσι, παρά τά ἐκτεταμένα σχετικά κεφάλαια[171] καί τή μακρόχρονη συναναστροφή μέ τό μνημεῖο, ἡ συγγραφεύς δέν καταλήγει σέ κάτι οὐσιαστικό γιά τόν "ἀνώνυμο τῆς Φιλανθρωπηνῶν" (πιθανή μαθητεία του, ἐπαφές καλλιτεχνικές καί ἐρεθίσματα, κ.τ.τ.). Ἕνα παράδειγμα: ἄν καί γίνεται συχνά λόγος γιά τή δραματικότητα ὁρισμένων παραστάσεων, ἡ ἔντονη "θεατρικότητα", ἡ ὁποία εἶναι αἰσθητή σέ σκηνές ὅπως ἡ Βρεφοκτονία, ἡ Κρίση τῶν Ἀρχιερέων, ἡ ἄρνηση τοῦ Πέτρου κ.ἄ., μένει ἀνεντόπιστη καί ἀνερμήνευτη[172]. Ἔχω τή γνώμη ὅτι ἐδῶ πρόκειται λιγότερο γιά "ταραγμένο μανιερισμό" καί περισσότερο γιά "ὀπτικές συμβάσεις", οἰκεῖες λ.χ. σ'ἕναν Κρητικό τοῦ 16ου αἰώνα ἀπό τό νησί του, ὅπου οἱ ζωντανές θεατρικές παραστάσεις δέν ἦσαν ἰαὶὰ ἀἄἄὺ πρίν ἐμφανισθεῖ, στά τέλη τοῦ ἴδιου αἰώνα, ἡ τοπική θεατρική παραγωγή[173]. Ἐάν ἡ παρατήρησή μου εὐσταθεῖ, τότε ἡ παιδεία τοῦ ζωγράφου μας τοποθετεῖται πιθανόν σέ νέα προοπτική.

Νομίζω ὅτι εὔκολα ἐπίσης διαπιστώνει ὁ εἰδήμων τή μή ἐπαρκή ἀναστροφή μέ τή δυτική τέχνη[174], ἀπαραίτητη ὡστόσο γιά ὅποιον καταπιάνεται μέ τή μεταβυζαντινή τέχνη, ὡς καί τή μή ἱκανοποιητική ἐνημέρωση γιά τή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή εἰκονογραφία καί τέχνη[175].

* * *

169. Η ΙΔΙΑ, σ. 229. Δέν ἐντοπίσαμε κάποια δυτική θεολογική ἰδέα γιά τό Πάθος πού νά διευρευνᾶται ἀπό τή συγγραφέα σέ σχέση μέ τήν εἰκονογραφία τῆς ἐδῶ μονῆς (αὐτόθι, σ. 229 κ.έ.). Τέτοιες δυτικές ἰδέες, πού εἰσχωροῦν βαθμιαῖα στή μεταβυζαντινή εἰκονογραφία, ὑπάρχουν βέβαια ἀλλοῦ πολλές (λ.χ. Γέννηση, Σταύρωση, "δυτική" Ἀνάσταση, Δευτέρα Παρουσία, μαριολογικά θέματα, ἀρετολογικοί καί ὁμολογιακοί κύκλοι κ.λ.π.), ὅπως διαλαμβάνουμε συχνά (βλ. ὑποσ. 164 καί 166).

170. Βλέπε τά ἀποσπάσματα περιγραφῶν πού παρατέθηκαν παραπάνω. Ὑπάρχουν πάμπολα ἄλλα παρόμοια, πού δέν θά εἶχε νόημα συστηματική παράθεσή τους ἐδῶ. Ἐνδεικτικά καί μόνο μπορεῖ ν'ἀνατρέξει κανείς λ.χ. στίς σελίδες 48 (περιγραφή πίν. 27α), 49(πίν. 1), 54(πίν. 34), 58(πίν. 38α), 66(πίν. 44α), 71(πίν.48β), 80(πίν. 10α), 81(πίν. 53α), 84(πίν. 10β), 86(πίν. 55α), 89(πίν. 57α), 91(πίν. 12), 95, 97, 108 κ.έ., 111, 115, 212, 217 κ.λπ.

171. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 173–235.

172. Πρβλ. Η ΙΔΙΑ, πίν. 4, 9α, 51β καί ἀντίστοιχα τά κείμενα τῶν περιγραφῶν τους, σσ. 57 κ.έ., 76 κ.έ. 77 κ.έ._ (Πρβλ. καί Λεύκωμα, πίν. 78, 79, 80).

173. Γιά τή θεατρική κίνηση στήν Κρήτη βλ. πρόχειρα ΣΤ. ΑΛΕΞΙΟΥ, Τό Κάστρο τῆς Κρήτης καί ἡ ζωή του στόν ΙΣΤ′ καί ΙΖ′ αἰώνα, Κρητ. Χρον. 19 (1965) 163 κ.έ., Ο ΙΔΙΟΣ, Ἡ Κρητική Λογοτεχνία καί ἡ ἐποχή της, Ἀθήνα 1985, σ. 45 κ.έ., Ν. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ, Ἰταλικές Ἀκαδημίες, ὅ.π. (ὑποσ. 52), Β. ΠΟΥΧΝΕΡ, Μελετήματα Θεάτρου. Τό Κρητικό Θέατρο, Ἀθήνα 1991, καθώς καί τήν πλούσια περαιτέρω βιβλιογραφία πού παραθέτει ὁ Θ.Ε. ΔΕΤΟΡΑΚΗΣ, Βιβλιογραφία τῆς κρητικῆς ἱστορίας, Παλίμψηστον, τεῦχ. 3 (Δεκέμβρ. 1986), σσ. 200 κ.έ., 211 κ.έ. Μέ αὐτό τό πρίσμα θά ἔπρεπε νά ἐξετασθοῦν ἀνάλογα φαινόμενα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς· ἡ ἐν προκειμένῳ ἐργασία τοῦ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Κρητικό θέατρο καί κρητική ζωγραφική, εἰς: ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (ἐκδ.), Δώδεκα διαλέξεις, σειρά Β′, Ἀθῆναι 1962, σ. 60 κ.έ., δέν προσάγει κάτι πειστικό γιά μιά (πιθανή) παράλληλη σχέση μεταξύ τῶν δύο καλλιτεχνικῶν εἰδῶν.

174. Βλέπε ἐνδεικτικά τήν ξενόγλωσση βιβλιογραφία (σ. 16 κ.έ.), ὅπου παρατίθενται ἕξι μόνο τίτλοι, μερικοί ἀπό τούς ὁποίους ἐπουσιώδεις.

175. Σχεδόν συστηματικά λ.χ. ἀπουσιάζει ἡ χρήση λημμάτων τοῦ μοναδικοῦ γιά τή βυζαντινή τέχνη RbK, ὅπως καί τοῦ πλούσιου ὑλικοῦ πού περιέχεται στό LCI, κ.ἄ. Ἡ δικαιολογία πού προβάλλεται (Η ΙΔΙΑ, σ. 11) ἀσφαλῶς δέν καλύπτει τό αἰσθητό κενό. Σημειώνεται ἀκόμη ἡ ἀμέθοδη σύνταξη τῶν δύο εὑρετηρίων (σ. 263 κ.έ.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σέ νεώτερο κατά μία δεκαετία δημοσίευμα συνοψίζονται τά ἴδια προβλήματα ὡς ἀκολούθως[176]:

> Θεμελιώδες κεφάλαιο της έρευνας, ακόμη ανεξάντλητο, αποτελούν τα σημεία αφής και οι ειδοποιές διαφορές της κρητικής και της ηπειρωτικής ζωγραφικής, που με αλληλένδετη στα επί μέρους τη λαμπρή διαδρομή τους εμφανίζονται από αντίθετες θέσεις να ορίζουν εδώ το δημιουργικότερο χώρο της τέχνης του 16ου αιώνα, παρουσιάζοντας σταθερά παράλληλη τροχιά ως προς τις ρυθμολογικές τάσεις, το ιδεογραφικό περιεχόμενο και τις προγραμματικές κατευθύνσεις. Στην εικόνα τους προβάλλουν οράματα κόσμων με διαφορετικές παραδόσεις αξίες και εμπειρίες ζωής. Οι πολυσήμαντες αντιθέσεις τους παραβάλλονται στη δομή, την έκταση και τη σύνθεση των εικονογραφικών κύκλων που συγκροτούν τα μεγάλα ιδίως ζωγραφικά προγράμματα, όπως της μονής της Λαύρας και από την άλλη πλευρά της μονής των Φιλανθρωπηνών, στην αίσθηση του ρυθμού, στο ποιόν και το ήθος της τέχνης τους. Η εσωτερικότητα των κλειστών συνθέσεων, ο γαλήνιος ρυθμός, ο λιτός και σοβαρός λόγος, η δογματική ευπρέπεια και η πνευματικότητα της τέχνης του Θεοφάνη έχουν απέναντι την έντονη αντίληψη του δραματικού, την αφηγηματική ευγλωττία, την αγάπη του πραγματικού, την τόλμη της κίνησης και την εκφραστική ορμή της ηπειρωτικής ζωγραφικής. Η συστηματική μελέτη των έργων που, όπως της κρητικής, εκκρεμεί για τα περισσότερα, θα διευκρινίσει πολλά ακόμη στην εξέλιξή της σημεία, που σχετίζονται επίσης με την επενέργεια της σχολής σε βορειότερες περιοχές.

Μπορεῖ νά πεῖ κανείς, ὅτι μέ τά ἀνωτέρω λιγότερο λύνονται καί περισσότερο δημιουργοῦνται καίρια ἐρωτηματικά, ὅπως: ποιές μπορεῖ νά εἶναι οἱ "διαφορετικές παραδόσεις, ἀξίες καί ἐμπειρίες ζωῆς" τῶν ὀρθόδοξων ζωγράφων καί μοναχῶν στήν Ἤπειρο ἀπέναντι στά ἐξίσου ὀρθόδοξα Μετέωρα καί τόν Ἄθω, ὅπου δρᾶ ὁ Κρητικός καί μοναχός Θεοφάνης, πιθανότατα ὑπό τήν ἐπήρεια τοῦ Ἡσυχασμοῦ[177]; Ὑπάρχει ἤ ὄχι παρουσία τοῦ Ἡσυχασμοῦ στή Μ. Φλανθρωπηνῶν, ὅπως νομίζουμε ὅτι ἐκδηλώνεται μέ τόν τονισμό τῆς σκηνῆς τῆς Μεταμορφώσεως, τήν ἐπίταση τοῦ ρόλου τοῦ φωτός, τίς Θεοφάνειες, τή συνειδητή ἐπιλογή τοῦ κατά Ἰωάννην εὐαγγελίου στήν εἰκογράφηση τῶν κύκλων τοῦ Πάθους[178] καί τῶν Ἑωθινῶν[179], τήν παρουσία τῶν "Ἑλλήνων σοφῶν"[180], πιθανόν καί ἀπό ἄλλα στοιχεῖα, πού θά ἔφερνε στό φῶς μία εἰκονολογική[181] ἑρμηνεία ὅλου τοῦ διακόσμου;

---

176. Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ζητήματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰώνα. Ἡ τοπική ἠπειρωτική σχολή, ΙΑ' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἔκδ. Χ.Α.Ε.), Ἀθήνα 1991, σ. 13.

177. Τριανταφυλλόπουλος, Ἀναγεννήσεις.

178. Ἀπό τίς 18 συνολικά σκηνές τοῦ Πάθους τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν, τουλάχιστον 7 (Ἔγερση Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Μυστ. Δεῖπνος, Νιπτήρας, Κρίση Ἀρχιερέων, Ἄρνηση Πέτρου, Ἐνταφιασμός), δηλαδή πλέον τοῦ 1/3, εἰκονογραφοῦνται κατά τό κατά Ἰωάννην εὐαγγέλιο, ὅπως ἀναλύει ἡ συγγραφεύς (σσ. 67–91), ἀρκετές δέ ἄλλες ἔχουν λεπτομέρειες ἀπό τό ἴδιο κείμενο (ὅ.π., σποραδικά). Σαφής λοιπόν εἶναι ἡ προτίμηση τοῦ ζωγράφου πρός τόν Θεολόγο Εὐαγγελιστή. Μπορεῖ ἴσως τοῦτο νά ἀνταναχλοῦσε καί προτιμήσεις τοῦ χορηγοῦ, δηλαδή τοῦ πεπαιδευμένου ἡγουμένου Ἰωάσαφ, τοῦ ὁποίου τό πρό τῆς κουρᾶς του κοσμικό ὄνομα ἐνδέχεται νά ἦταν, ἀκριβῶς, Ἰωάννης, κατά τή γνωστή συνήθεια μετονομασίας κατά τήν περιβολή τοῦ ἀγγελικοῦ σχήματος.

179. Βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 125–129.

180. Βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 149–156.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ὑπάρχει, μέ ἄλλα λόγια, μιά Ὀρθοδοξία διαφορετική ἤ περισσότερο "δογματικά εὐπρεπής" [ὕδή] στά Μετέωρα καί τόν Ἄθω ἀπ'ὅ,τι στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων καί σέ τί συνίσταται ἡ διαφορά, ἀφοῦ βρισκόμαστε, καί στίς δύο περιπτώσεις, σέ τουρκοκρατούμενες περιοχές[182]; Πόσο εὐσταθεῖ ἐν τέλει ἡ σύνοψη, ἀφοῦ γίνεται ἀποδεκτό ὅτι ἐκκρεμεῖ ἡ διερεύνηση μεγάλου πλήθους μνημείων; Τά ἐρωτήματα παραμένουν ἀνοιχτά κατά τήν ἄποψή μου.

* * *

Ἀπό τόν συνολικό διάκοσμο τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν γνωρίζουμε κάτι λιγότερο ἀπό τό 1/5, δηλαδή μόνο τίς τρεῖς κάτω ζῶνες τοῦ κυρίως ναοῦ, ἐξηγημένες ἐλλιπῶς σέ σημαντικό ποσοστό. Οἱ δύο ἐπιγραφικές μαρτυρίες, ὅτι κυρίως ναός καί νάρθηκας ἀνήκουν στό ἔτος 1542 καί οἱ τρεῖς ἐξαρτικοί στό 1560[183], πιστεύω ὅτι εἶναι ἀπόλυτα ἀξιόπιστες καί πώς ἡ θεωρία γιά μιά ἐνδιάμεση ζωγραφική φάση κατά τό 1531/32, στήν ὁποία ἀνήκουν οἱ τρεῖς κάτω ζῶνες τοῦ κυρίως ναοῦ, βασισμένη σέ ἀβέβαια καί πλημμελῶς ἐξηγημένα οἰκοδομικά ἴχνη, εἶναι τό λιγότερο μετέωρη[184]. Ἔτσι τό κύριο πρόβλημα παραμένει: πότε χρονολογοῦνται οἱ τοιχογραφίες τῶν κάτω ζωνῶν, ἀπό ποιόν ἔγιναν, ποιές εἶναι οἱ πηγές τους καί ποιά ἡ σχέση τους μέ τίς ὑπόλοιπες τοῦ κυρίως ναοῦ καί τοῦ νάρθηκα;

Πέρα ἀπό τό θέμα χρονολόγησης τῶν τοιχογραφιῶν τῶν τριῶν κάτω σειρῶν τοῦ κυρίως ναοῦ στά 1531/32, πού δέν μᾶς βρίσκει σύμφωνους (βλ. παρακάτω), ἡ μελετήτριά τους, μετά ἀπό ποικίλες –δικαιολογημένες ἄλλωστε– ταλαντεύσεις δέν τίς ἀποδίδει σέ ἐπώνυμο ζωγράφο[185]· ἄλλοι βλέπουν ἐδῶ τό χέρι τοῦ Φράγκου Κατελάνου[186]. Νομίζω πώς ἔχει δίκιο ἡ συγγραφεύς ὅτι πρός τό παρόν τό ἐρώτημα πρέπει να μείνει ἀνοιχτό, τουλάχιστον ὅσο ἐξακολουθοῦν νά παραμένουν ἀδημοσίευτα ὑπογραμμένα σύνολα σπουδαίων ζωγράφων, ὅπως ἐν προκειμένῳ τοῦ Κατελάνου[187].

---

181. Χάριν ἐντυπώσεων ἡ συγγραφεύς μιλάει ἐνίοτε γιά "εἰκονολογία" (λ.χ. σσ. 10, 84): τά συμφραζόμενα καί ἡ στοιχειώδης εἰκονογραφική ἀνάλυση τῶν θεμάτων πείθουν ὅτι πρόκειται γιά ἐξωτερική χρήση τοῦ ὅρου, χωρίς οἰκείωση τοῦ περιεχομένου καί τῶν ἀπαιτήσεων πού θέτει ἡ εἰκονολογική μέθοδος (βλ. λεπτομερέστερα στόν Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σσ. 61 κ.έ., 63 κ.έ. καί σποραδικά στά ὑπόλοιπα μελετήματα τῶν ἐδῶ ὑποσ. 164, 166).

182. Ἡ μελετήτρια μέ λεκτικά σχήματα συνηθίζει νά δημιουργεῖ στόν ἀναγνώστη ἐντύπωση ἀνύπαρκτων, κατ' οὐσίαν, ἀντιθέσεων, ἐφόσον δέν προσάγει συγκεκριμένο παράδειγμα πού νά δείχνει διαφορά θεολογικῆς ἀντίληψης ἀνάμεσα στίς μονές τοῦ Νησιοῦ καί στά ἄλλα μοναστικά κέντρα τοῦ ὑπόδουλου στούς Τούρκους Ἑλληνισμοῦ. Διαφορετικά, βέβαια, ἔχουν τά πράγματα σέ σχέση μέ τίς ἐνετοκρατούμενες ἑλληνικές περιοχές (βλ. ὑποσ. 164 καί 166 γιά βιβλιογραφία).

183. Ἐπιγραφές ἀρ. 1 καί 2 στήν ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 21 κ.έ.

184. Βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 74–76 καί στό ἐδῶ κεφάλαιο, παρακάτω. Ὅτι ἡ παραδοχή τῆς θεωρίας ἔχει ὁδηγήσει σέ παρανοήσεις ἄλλους μελετητές εἶναι κάτι ἀναμενόμενο, δικαιολογεῖ δέ τήν ἔκταση τῆς ἐδῶ ἐπιχειρούμενης ἀνασκευῆς· πρβλ. τήν υἱοθέτηση τῶν ἀπόψεων τῆς συγγραφέως στόν Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ΠΑΑ 59(1984/2) 161 κ.έ., στόν ΙΔΙΟ, Ζωγράφοι, σ. 86 κ.έ., Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σποραδικά, GARIDIS, Peinture, σ. 173 κ.έ., STAVROPOULOU, Veltsista, σποραδικά, ΤΟΥΡΤΑ, Βίτσα, σποραδικά, κ.ἀ.

185. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 197 κ.έ., 212 κ.έ., 222 κ.έ. Ἡ ἐπιφύλαξή της νομίζω ὅτι εἶναι δικαιολογημένη ἀφοῦ κανενός μεγάλου, ἐπώνυμου τοιχογράφου τοῦ 16ου αἰ. δέν ἔχει ἐκδοθεῖ ἕως σήμερα συνολικά τό ἔργο, ὥστε νά χρησιμεύσει ὡς βάση σύγκρισης.

186. Χατζηδάκης, Ζωγράφοι, σ. 86 (γιά τά ἄνω μέρη κυρίως ναοῦ καί τό νάρθηκα)· πρβλ. Ο ΙΔΙΟΣ, ΠΑΑ 59 (1984/2), σ. 161 κ.έ., καί Ο ΙΔΙΟΣ, εἰς: Ἐκδοτική Ἀθηνῶν (ἐκδ.), Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, τόμ. ΙΪ, Ἀθῆναι 1974, σ. 425.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Γιά τίς πηγές τῆς εἰκονογραφίας τό συμπέρασμα πού ἀποκομίζει ὁ ἀναγνώστης τῆς διατριβῆς εἶναι, πώς ἐδῶ συνυπάρχουν τά πάντα: παλαιολόγεια ἔργα ("Μακεδονικῆς" ἤ ἄλλων σχολῶν), πρώιμη (προθεοφάνεια) κρητική εἰκονογραφία, "σχολή Καστοριᾶς" βΐήμίσεος 15ου αἰώνα, Θεοφάνης, "τοπική παράδοση" ἤ "σχολή Θηβῶν", δυτικά ἔργα[188] – σχεδόν ὅλα τά παλαιότερα καί σύγχρονα ρεύματα, ἀλλά κανένα χειροπιαστό. Τό συμπέρασμα ἐνισχύει ἐκεῖνο πού ἐπισημάναμε ἐξαρχῆς, πώς δηλαδή ὅταν δέν ἔχει προηγηθεῖ διεξοδική δημοσίευση τῶν προγενέστερων, ἡ διερεύνηση μεταγενέστερων ἔργων ὁδηγεῖ σχεδόν ἀναπόφευκτα σέ ἀδιέξοδο. Δέν εἶναι βέβαια ἀναγκαῖο γιά ἕνα ζωγράφο ἀναμφισβήτητα ταλαντοῦχο, ὅπως ὁ "ἀνώνυμος τῆς Φιλανθρωπηνῶν" τοῦ 1542, νά ἀντιγράφει δουλικά κάποια συγκεκριμένα πρότυπα· ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ὅποιος γνωρίζει τίς ἰδιόμορφες συνθῆκες κάτω ἀπό τίς ὁποῖες ἀσκήθηκε ἡ ἐκκλησιαστική τέχνη στό Βυζάντιο καί τήν πρώιμη Τουρκοκρατία, πρέπει ν'ἀμφιβάλλει ἐάν ἴσχυε, τήν ἐποχή πού διεκοσμεῖτο ἡ Μ. Φιλανθρωπηνῶν στήν τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα, ἡ ἀντίληψη περί ἀπόλυτης ἐλευθερίας τοῦ καλλιτέχνη, γέννημα τῶν ματαναγεννησιακῶν αἰώνων[189]. Τοῦτο δικαιώνει ἐν μέρει τή μελετήτρια ὅταν προσπαθεῖ νά ἐντοπίσει τά εἰκαστικά πρότυπα. Ὁπωσδήποτε θά χρειασθεῖ νά περάσει πολύς καιρός πρίν δοθεῖ κάποια ἱκανοποιητικότερη ἀπάντηση ἀπό ἐκείνη τοῦ "καλλιτεχνικοῦ παστίτσιου", πού υἱοθετεῖ ἡ συγγραφεύς[190]. Ὅταν μελετηθεῖ μέ ἐπάρκεια τό ὑπόλοιπο ὑλικό, ὅπως οἱ ὑστεροβυζαντινές καί πρώιμες μεταβυζαντινές τοιχογραφίες τοῦ

187. Τόσο τό μόνο γνωστό ἐνυπόγραφο ἔργο του (παρεκκλήσιο Ἁγ. Νικολάου Λαύρας, 1560), ὅσο καί ἐκεῖνα πού τοῦ ἔχουν προσγραφεῖ κατά καιρούς (Μονή Μυρτιᾶς, Μονή Ζάβορδας, καθολικό Μ. Βαρλαάμ, Ρασιώτισσα Καστοριᾶς) παραμένουν ἀνέκδοτα, μέ ἐξαίρεση τό τελευταῖο (ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Τοιχογραφίες). Ὡστόσο τό πρῶτο καί τό τελευταῖο δέν γίνονται ἀνεπιφύλακτα δεκτά ὡς ἔργα του· βλ. γιά τόν ζωγράφο GARIDIS, Peinture, σ. 189 κ.ἑ., ἐπίσης τίς ἐπιφυλάξεις τοῦ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ΠΑΑ 59 (1984/2) 161 κ.ἑ., καί τοῦ ΙΔΙΟΥ, Μερικά προβλήματα τῆς κρητικῆς τοιχογραφίας στό 16ο αἰώνα, ΙΑ' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἐκδ. Χ.Α.Ε.), Ἀθήνα 1991, σ. 32 κ.ἑ.

188. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, συχνά, ἰδιαίτερα σ. 222 κ.ἑ.

189. Πρβλ. A. HAUSER, Soziologie der Kunst, München2 1983, σσ. 311 κ.ἑ., 317 κ.ἑ., H. SEDLMAYR, Verlust der Mitte, Frankf./M. –Berlin–Wien 1973, σ. 143 κ.ἑ., S.SETTIS, Giorgiones "Gewitter", Berlin 1982, σ. 10 κ.ἑ., R. LIEBENWEIN-KRÄMER, Säkularisierung und Sakralisierung κ.λπ., τόμ. I, Frankf./M.1977, σ. 222 κ.ἑ. Ἡ ἐλευθερία τοῦ καλλιτέχνη, δηλαδή ἡ μή δέσμευσή του σέ ἐξωθεν ἐπιβαλλόμενους περιορισμούς, δέν ταυτίζεται ἐδῶ μέ τήν "καλλιτεχνική βούληση" (Kunstwollen), πού εἶναι παρούσα σέ κάθε ἐποχή τῆς τέχνης. (Γιά τόν τελευταῖο ὅρο καί τήν ἐξέλιξή του ἀπό τήν ἐποχή τοῦ A. Riegl μέχρι σήμερα πρβλ. T. ZAUNSCHIRM, Systeme der Kunstgeschichte, Wien 1985, σποραδικά, H.B.BUSSE, Kunst und Wissenschaft, Mittenwald 1981, σποραδικά). Ἐπίσης ἐδῶ δέν ὑπονοεῖται ὅτι ὁ βυζαντινός καί μεταβυζαντινός καλλιτέχνης ἦσαν δουλικά προσκολλημένοι στίς ἐπιταγές τῶν παραγγελιοδοτῶν τους ἤ τῶν χρηστῶν τοῦ ἔργου τους· βλ. γιά τό θέμα ΠΑΛΛΑΣ, Ἅγ. Εὐστάθιος, σ. 345, Ο ΙΔΙΟΣ, Passion, σ. 243, ΣΤ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΗΣ, Καλλιέργης ὅλης Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, σσ. 58, 62 κ.ἑ., W.F. VOLBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, Byzanz und der christliche Osten (= Propyläen Kunstgeschichte 3), Berlin 1968, σ. 100 κ.ἑ., S RADOJo(C,u)Io(C, Ï), ε ς: K. WEITZMANN κ.ὁ., Icons from South Eastern Europe and Sinai, London 1968, σ. LXXI, κ.ἀ.· ἀντίθετα πρεσβεύει ἡ TH. CHATZIDAKIS-BACHARAS, Projet d'un code pour l'analyse descriptive de l'iconographie byzantine, Δωδώνη 10(1981) 456, πού ξεκινάει ὅμως ἀπό σύγχρονες, a posteriori θέσεις.

190. Διδακτική εἶναι ἐν προκειμένῳ ἡ περίπτωση μεταγενέστερων Κρητῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων, ὅπως οἱ Ἐμμ. Τζάνες, Θεόδ. Πουλάκης κ.λπ., πού ἡ παλαιότερη ἔρευνα τούς προσέδιδε σέ μεγάλο βαθμό τόν χαρακτήρα συρραπτῶν ποικίλων προτύπων, ἐνῶ ἡ μεταγενέστερη ἔδειξε ὅτι κατά κανόνα ἀντλοῦν ἀπό συγκεκριμένο κάθε φορά πρότυπο· βλ. χαρακτηριστικά ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδίασμα, σποραδικά, καί N.B.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

βορειοδυτικοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου καί τά προϊόντα τοῦ "ἐργαστηρίου Καστοριᾶς"[191], οἱ πρώιμες, "περίεργες" μεταβυζαντινές εἰκόνες σάν ἐκείνη τοῦ "Ἐπί σοί χαίρει" τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν[192] ἤ τά ἔργα τῶν μή Κρητῶν (Κατελάνου, Ἀντωνίου κ.λ.π.)[193], τότε θά μποροῦμε ν'ἀποφανθοῦμε μέ περισσότερη βεβαιότητα. Πρός τό παρόν –καί μέ κάθε δυνατή ἐπιφύλαξη– φαίνεται ὅτι τό ἐγγύτερο εἰκονογραφικά πρότυπο πρός τή Μ. Φιλανθρωπηνῶν μοιάζει νά εἶναι τό "ἐργαστήριο Καστοριᾶς" τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα.

Τό λεπτότερο σημεῖο εἶναι, ἀσφαλῶς, ἡ σχέση τῶν τριῶν κάτω τοιχογραφημένων ζωνῶν τοῦ κυρίως ναοῦ μέ τίς ὑπόλοιπες τρεῖς ὑπερκείμενές τους, τόσο ἡ τεχνοτροπική καί εἰκονογραφική, ὅσο –καί κυρίως– ἡ χρονολογική, δεδομένης τῆς θεωρίας τῆς συγγραφέως ὅτι οἱ κάτω ζῶνες προηγοῦνται κατά μία δεκαετία (1531/32) τῶν ἄνω (1542). Ἐάν αὐτή ἡ θεωρία δέν εὐσταθεῖ, ἐπανερχόμαστε στήν παλαιότερη (πρό τοῦ 1973)[194] γενικά ἀποδεκτή ἄποψη, ὅτι ἡ τοιχογράφηση τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι ἑνιαία, τοῦ ἔτους 1542. Ἄς δοῦμε λοιπόν ὁρισμένους λόγους πού ἐπιτρέπουν, κατά τήν ἄποψή μου, νά θεωροῦμε ὡς ὀρθή τήν παλαιότερη ἄποψη, τουλάχιστον ἕως ὅτου μελετηθεῖ ἐπαρκῶς τό σύνολο τῶν τοιχογραφιῶν κυρίως ναοῦ καί νάρθηκα.

1. Ἔχει ἤδη ἐκτεθεῖ ἀναλυτικά γιατί ἡ ἐπιγραφή τοῦ κυρίως ναοῦ, πού μιλάει γιά ἀνακαίνιση καί διακόσμησή του το 1542, πρέπει νά ἐννοεῖ ὁλόκληρο τόν κυρίως ναό καί τό νάρθηκα, καθώς καί γιά ποιούς λόγους θεωροῦμε ὅτι ἡ ἐπιγραφή αὐτή ἐντάσσεται ὀργανικά στό πλαίσιό της καί εἶναι σύγχρονη μέ τίς παρακείμενες τοιχογραφίες, αὐτές πού ἡ συγγραφεύς τοποθετεῖ 10 χρόνια ἐνωρίτερα[195].

2. Ἀνάλογο ἦταν τό συμπέρασμα ὡς πρός τήν ἀρχιτεκτονική μορφή τοῦ μνημείου καί τήν ἀρχική του στέγαση[196].

3. Ἡ θεωρία περί δύο φάσεων ζωγραφικῆς βασίστηκε κατά κύριο λόγο στά δύο ἀνωτέρω σημεῖα (ἐπιγραφή-οἰκοδομικές φάσεις). Τεχνοτροπική σύγκριση μεταξύ τῶν δύο φάσεων ζωγραφικῆς, πού θά ἰσχυροποιοῦσε τή θεωρία, δέν ἐπιχειρήθηκε[197].

ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ, Ὁ Ἐμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλῆς κ.λπ., Ἀθῆναι 1962, σέ ἀντιδιαστολή πρός τόν ΡΗΓΟΠΟΥΛΟ, Πουλάκης, τοῦ ὁποίου οἱ θέσεις ἔχουν τύχει γενικῆς ἀποδοχῆς.

191. Βλ. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ, Ἐργαστήριο, Η ΙΔΙΑ, Παρατηρήσεις, GARIDIS, Peinture, σ. 57 κ.ἑ. (ὁλόκληρο τό κεφάλαιο) γιά τό "ἐργαστήριο Καστοριᾶς". Γιά τά ὑπόλοιπα ἔργα στή ΒΔ. Ἑλλάδα πρβλ. ἐδῶ, ὑποσ. 11 καί 21.

192. Πρόκειται γιά εἰκόνα τοῦ 15ου αἰ. φερμένη ἀπό τή Μ.Ἀσία (Κ.Πρ. 67/Τ. 134), πού ἡ μελετήτρια τή χρησιμοποιεῖ συχνά (βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 54, 69, 71, 73, 74, 76–78, 82 κ.ἑ., 95, 232, 234): παραπέμπει ἀποκλειστικά σέ ἄρθρο τοῦ Μ. Χατζηδάκη, πού τή θεωρεῖ ὡς κρητικῆς προέλευσης, παρακάμπτοντας τήν ἐκτενή διαπραγμάτευση τοῦ ΠΑΛΛΑ, Ζωγραφική, σσ. 252 κ.ἑ. καί ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, Περί τῆς ζωγραφικῆς, σ. 126 κ.ἑ., πού τήν προσγράφει στήν πρώιμη μεταβυζαντινή παράδοση τῆς Κων/πολης (ἀντίθετα ἀπό τόν ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Περί ζωγραφικῆς, σ. 123 κ.ἑ.).

193. Γιά τόν Κατελάνο βλ. ὑποσ. 187 καί κεφ. Δ'. Γιά τόν Ἀντώνιο, θεωρούμενο Κρητικό ἕως πρόσφατα, βλ. Χατζηδάκης, Ζωγράφοι, σ. 171, λῆμμα Ἀντώνιος (2).

194. Δηλαδή πρίν δημοσιευθεῖ τό ἄρθρο τῆς ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Νέα στοιχεῖα.

195. Τριανταφυλλόπουλος, Μέγας Ὀζερός._ (Προσθήκη: βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 67–69, ὅπου εἶναι ἐμφανής ἡ ὀργανική σύνδεση ἐπιγραφῆς καί τοιχογραφιῶν).

196. Τριανταφυλλόπουλος, ὅ.π._ (Προσθήκη: βλ. καί Λεύκωμα, πίν. 7).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

4. Συνέπεια τῶν προηγουμένων: Ἡ ἐλλιπῶς τεκμηριωμένη ἄποψη γιά τίς δύο οἰκοδομικές φάσεις καί τό γεγονός, ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῶν ἄνω ζωνῶν παραμένουν ἀδημοσίευτες[198], ἐμποδίζει σήμερα κάθε τρίτο μελετητή νά ἐκφέρει γνώμη. Ἔτσι ὅμως μιά θεωρία πού δέν εἶναι ἄμεσα ἐπαληθεύσιμη, ἀφοῦ δέν παρέχεται τό ἀποδεικτικό καί συγκριτικό ὑλικό, μπορεῖ εὔκολα νά παραπλανήσει, ὁδηγώντας σε φαῦλο κύκλο[199].

5. Τί ἀκριβῶς παριστάνεται στίς τρεῖς ἀνώτερες ζῶνες τοῦ κυρίως ναοῦ δέν εἶναι ἀπολύτως σαφές ἀπό τήν ἐξαιρετικά συνοπτική ἀναφορά τῆς μελετήτριας[200], ἀλλά κατ'οὐσίαν τό πρόγραμα τοῦτο περιλαμβάνει τά ἀκόλουθα[201]:

— 6 σκηνές ἀπό τόν δημόσιο βίο τοῦ Χριστοῦ,

— 14 σκηνές θαυμάτων Του,

— 1 παραβολή (Καλοῦ Σαμαρείτη),

— 6 σκηνές Παθῶν (μεταξύ τῶν ὁποίων τή μνημειακή Σταύρωση τοῦ δυτικοῦ τοίχου καί μαζί τόν Ἐνταφιασμό),

— 7 σκηνές ἀπό τά μετά τήν Ἀνάσταση γεγονότα, δηλαδή τά Ἑωθινά (ἀνάμεσα στίς ὁποῖες καί οἱ σημαντικές τοῦ "Λίθου" , τοῦ "Χαίρετε τῶν Μυροφόρων" καί τῆς Ψηλάφησης τοῦ Θωμᾶ),

— τήν ἐπίσης μνημειακή Ἀνάληψη (ἀνατολικός τοῖχος, ἀντιστοιχία μέ τή Σταύρωση στόν δυτικό),

— τέλος τή Λειτουργία τῶν Ἀγγέλων (καμάρα Ἱ. Βήματος) καί τόν Παντοκράτορα περιβαλλόμενο ἀπό ἀγγέλους, προφῆτες καί τούς 4 εὐαγγελιστές μέ τά σύμβολά των (καμάρα κυρίως ναοῦ).

Ἐκεῖνο πού θά εἶχε νά παρατηρήσει ἐν προκειμένῳ κανείς εἶναι, πρῶτον, ὅτι ὄντως οἱ παραπάνω σκηνές συμπληρώνουν, καί μάλιστα ὀργανικά, τίς δύο κατώτερες ζῶνες τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου[202], ἐφόσον δέν ὑπάρχει ἐπανάληψη θεμάτων. Δεύτερον, ὅτι ἐδῶ ἐμφανίζονται σημαντικότατες σκηνές, ὅπως ἡ Σταύρωση, ὁ Ἐνταφιασμός, ὁ Λίθος, τό "Χαίρετε", ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ, ἡ Ἀνάληψη, πού σπάνια λείπουν ἀπό τά συνήθη ἀνε-

---

197. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 175: στό σοβαρό τοῦτο πρόβλημα ἀφιερώνονται ἁπλῶς ἑπτά γραμμές, γιά νά δηλωθεῖ ἡ –κατά τήν ἄποψή της– εἰκονογραφική ἀσυμφωνία μεταξύ τῶν δύο μερῶν, γιά τήν ὁποία βλ. ἐδῶ παρακάτω.

198. Οἱ παραστάσεις πού ἔχω ὑπόψη μου ὅτι ἔχουν δημοσιευθεῖ (ἐργασίες ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ καί ΤΟΥΡΤΑ, Βίτσα, πίν. 135α) συμπτοσοῦνται στίς ἑξῆς τέσσερις: τμῆμα τοῦ Παντοκράτορα καί τῶν πέριξ ὁμόκεντρων θεμάτων (ἄγγελοι, προφῆτες) καί ὁ εὐαγγ. Ματθαῖος τοῦ ζωγραφιστοῦ σφαιρικοῦ τριγώνου, τό θαῦμα τῆς κατάπαυσης τῶν ἀνέμων καί τῆς ἴασης τῶν δύο δαιμονιζομένων (Β. τοῖχος) καί τμῆμα τῆς λειτουργίας τῶν Ἀγγέλων (καμάρα Ἱ. Βήματος), δηλαδή περίπου τό 1/10._ (Πλήρης ἡ σειρά ἀπεικονίζεται τώρα στό Λεύκωμα, βλ. Ἐπίμετρο).

199. Τό αὐτό φαινόμενο παρατηρήθηκε μέ τήν ἄποψη περί ἀρχικῆς ξυλοστέγης τοῦ ναοῦ (βλ. ὑποσ. 196), πού ἔγινε ἀποδεκτή χωρίς πολλή φυλοκρίνηση (λ.χ. Μ. Χατζηδάκης, ΠΑΑ 59[1984/2] 157 κ.ἑ., πού τήν ἐπαινεῖ ὡς "τεκμηριωμένη"· βλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 76).

200. Πρβλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 39, 41, 175. Πιό ἀναλυτική εἶναι ἡ περιγραφή τῆς καμάρας τοῦ κυρίως ναοῦ.

201. Καταγραφή βάσει προσωπικῶν μου σημειώσεων._ (Προσθήκη: βλ. τώρα καί τό Λεύκωμα, ἰδιαίτερα τό ἀνάπτυγμα πίν. 362, καί ἐδῶ, Ἐπίμετρο).

202. Τοῦτο παραδέχεται ἔμμεσα καί ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 175.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πτυγμένα εἰκονογραφικά προγράμματα, ὅταν μάλιστα ἡ Σταύρωση καί ἡ Ἀνάληψη –καί σέ μικρότερο βαθμό ἡ Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ– συνιστοῦν παλαιόθεν ἀναπόσπαστο τμῆμα τοῦ Δωδεκαόρτου[203]. Συνεπῶς ὀφειλόταν μιά πειστική ἐξήγηση, γιά ποιό λόγο ἀπουσιάζουν ἀπό τήν –ὑποθετική– ἀρχική φάση τοῦ 1531/32 τῶν κάτω σειρῶν θέματα τόσο οὐσιώδη γιά τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ ναοῦ, ὅταν ἐμφανίζονται σκηνές δευτερεύουσες (λ.χ. πορεία Πιλάτου πρός Γολγοθᾶ, ἀπαγχονισμός Ἰούδα, παιδική ἡλικία Θεοτόκου κ.ἄ.)[204]. Πολύ λίγο πειστικά ἠχεῖ ἑπομένως ἡ ἄποψη, ὅτι:

> "Είναι πολύ πιθανό πως υπήρχαν επίσης τοιχογραφίες στα μέρη επάνω των κατά μήκος τοίχων που καταστράφηκαν με την κατασκευή του θόλου. Υποθέτουμε ότι αυτές δεν απεικόνιζαν χριστολογικές παραστάσεις, γιατί η ευαγγελική ιστορία στον αρχικό διάκοσμο της εκκλησίας συνιστά, με τις δύο συνθέσεις που θα υπήρχαν στα αετώματα, ακέραιο και κλειστό σύνολο"[205].

Ἀλλά μπορεῖ νά θεωρεῖται ὡς "κλειστό καί ἀκέραιο σύνολο" ἕνα πρόγμαμμα μέ σκηνές λ.χ. ἀπό τόν παιδικό βίο τῆς Θεοτόκου, εἰλημμένες κατά κανόνα ἀπό τά ἀπόκρυφα καί μέ θεολογικά ἀσήμαντο ρόλο, ἤ μέ τή Βρεφοκτονία, τόν Χριστό πειραζόμενο ἀπό τόν Διάβολο, τήν ἐπιτίμηση τῶν ἀνέμων, τήν ἴαση τοῦ ὑδρωπικοῦ καί τῆς συγκύπτουσας, τήν ἀνάσταση τοῦ υἱοῦ τῆς χήρας τῆς Ναΐν κ.λπ., δηλαδή δευτερεύουσες ἤ τριτεύουσες –ἀπό πλευρᾶς βαρύτητας καί συχνότητας– σκηνές, ἐνῶ ἀπουσιάζουν οἱ πολύ οὐσιωδέστερες τῆς Σταύρωσης, τοῦ Ἐνταφιασμοῦ, τοῦ "Λίθου", τῆς Ψηλάφησης τοῦ Θωμᾶ, τῆς Ἀνάληψης; Προφανῶς καί ἐδῶ βιάζονται τά πράγματα γιά νά οἰκονομηθεῖ ἡ θεωρία τῶν δύο ζωγραφικῶν φάσεων.

6. Ἄν καί τό ὑλικό εἶναι ἀπρόσιτο, σχετικά μέ τή διαφορά τεχνοτροπίας ὡς μέσου ἀποδεικτικοῦ γιά τή θεωρία τῆς διάκρισης δύο φάσεων, τό ὁποῖο ἐπικαλεῖται περιστασιακά καί ἡ μελετήτρια, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε, προκαταρκτικά καί μέ κάθε δυνατή ἐπιφύλαξη, τά ἑξῆς[206]:

(α) Ἐκ πρώτης ὄψεως ὑπάρχει ὄντως ἀπόσταση τεχνοτροπική ἀνάμεσα λ.χ. στή σκηνή τοῦ Χριστοῦ πού ἐπιτιμᾶ τούς ἀνέμους ("φάση 1531/32") καί τῆς ἀμέσως ὑπερκειμένης της μέ τόν Ἰησοῦ νά βαδίζει ἐπί τῶν κυμάτων (ἔτους 1542, βόρειος τοῖχος)[207]. Ἀλλά καμμιά οὐσιώδης διαφορά (πτυχολογία, τεχνική, φωτισμός) δέν παρατηρεῖται ἀνάμεσα στίς κάτω σκηνές τοῦ δυτικοῦ τοίχου (Γέννηση ἕως Κρίση Πιλάτου, "αἳ φάση 1531/32") καί της ὑπε-

---

203. Βλ. σύνοψη καί βιβλιογραφία στό RbK, τόμ. II, στ. 1207 κ.ἑ., λῆμμα Dodekaortion (M. RESTLE) καί LCI, τόμ. 2, στ. 26 κ.ἑ., λῆμμα Festbildzyklus (E. LUCCHESI-PALLI). Ὑπενθυμίζεται καί ἡ ἀπορία τῆς συγγραφέως γιά τόν "Λίθο" καί τό "Χαίρετε" τῶν Μυροφόρων (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 126).

204. Ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 41, δέχεται ὄντως, ὅτι Σταύρωση καί Ἀνάληψη θά ὑπῆρχαν στήν ἴδια θέση καί στήν πρό τοῦ 1542 –ὑποθετική– φάση, ἀλλά γιά τίς ὑπόλοιπες διατυπώνει ἄλλη ἄποψη (βλ. παρακάτω).

205. Ὅ.π.

206. Παρατηρήσεις βάσει προσωπικῶν σημειώσεων._ (Προσθήκη: βλ. τώρα τό Λεύκωμα, ὡς καί τό ἐδῶ Ἐπίμετρο).

207. Βλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, πίν. 40α καί Η ΙΔΙΑ, Νέα στοιχεῖα, εἰκ. 1 ἀντίστοιχα._ (Πρβλ. τώρα Λεύκωμα, Πίν. 86).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ράνω τῆς σκηνῆς τῆς Σταύρωσης (1542) ἢ ἀνάμεσα στή διάπλαση τοῦ προσώπου τῶν ἁγίων Ἀρτεμίου καί Μαρτυρίου ("αἴφάση 1531/32", νότιος τοῖχος) καί τοῦ Παντοκράτορα στό κέντρο τῆς καμάρας (1542)[208]. Τά παραδείγματα ὁμοιοτήτων ἄνετα πολλαπλασιάζονται (λ.χ. Κοινωνία Ἀποστόλων "αἴφάσης" καί Ἀνάληψη τοῦ 1542, Κρίση Πιλάτου "αἴφάσης" καί Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ τοῦ 1542 κ.ἄ.π.)[208α], ἀλλά τό συμπέρασμα παραμένει τό αὐτό: χωρίς λεπτομερειακή παράθεση καί σύγκριση τοῦ ὑλικοῦ κάθε ἀπόφανση ἔχει πολύ περιορισμένη ἀξία.

(β). Ἀποδεχόμαστε πρός στιγμήν ὅτι ὄντως ὑπάρχει ὀφθαλμοφανής διαφορά ἀνάμεσα στίς κάτω καί ἄνω ζῶνες. Ἀλλά τό ἴδιο παρατηρεῖται καί σέ μόνες τίς κάτω σειρές, ὅπου διαπιστώθηκαν "αἰσθητές διαφορές" καί γίνεται λόγος "πιθανότατα γιά περισσότερους ἀπό δύο ζωγράφους" μέ διαφορετική ἱκανότητα ὁ καθένας, χωρίς ὡστόσο αὐτές νά διαχωρίζονται χρονολογικά[209].

(γ) Κοινός τόπος στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης εἶναι ὅτι ἡ διαφορά τεχνοτροπίας δέν δηλώνει πάντοτε διαφορετικό ζωγράφο[210] καί πώς εἶναι ἐπισφαλές νά χρησιμοποιεῖται αὐτή ὡς ἀποκλειστικό κριτήριο γιά διάκριση ἐργαστηρίων (σχολῶν) ἢ –πολύ περισσότερο– γιά διαχωρισμό χρονολογικῶν περιόδων[211]. Κατά μείζονα λόγο ἰσχύει τοῦτο ὅταν πρόκειται γιά τέχνες δεμένες στενά μέ πολυαίωνες "ὀπτικές συμβάσεις", ὅπως ἡ βυζαντινή καί ἡ μεταβυζαντινή, τέχνες δηλαδή μεσαιωνικές. Τό παράδειγμα τοῦ νάρθηκα τῆς ἴδιας τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν ἀναιρεῖ ἄλλωστε τό ἐπιχείρημα τῆς χρονολογικῆς διαφορᾶς κατά τρόπο χαρακτηριστικό: ἐκτελεσμένες οἱ τοιχογραφίες του τό 1542, κατά τήν ἀψευδή μαρτυρία τῆς ἐπιγραφῆς στόν κυρίως ναό[212], μαζί δηλαδή μέ τίς τοιχογραφίες τοῦ τελευταίου, παρουσιάζουν πράγματι αἰσθητή τεχνοτροπική ἀπόκλιση ἀπό αὐτές (βλ. παρακάτω), χωρίς ὡστό-

---

208. Ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, πίν. 13 καί Η ΙΔΙΑ, ΑΔ 29(1973–74): Χρονικά, πίν. 426 ἀντίστοιχα._ (Βλ. τώρα Λεύκωμα, πίν. 66, 67, 70–81[γιά τίς σκηνές τοῦ δυτικοῦ τοίχου], 65 [ἁγ. Ἀρτέμιος], 102 [Ἅγ. Μαρτύριος] καί 32 [Παντοκράτορας]).

208α. (Προσθήκη): Πρβλ. τώρα ΛΕΥΚΩΜΑ, πίν. 10 καί 11 (Ἀνάληψη), 13 καί 15 (Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων), 81 (κρίση Πιλάτου), 75 (Ψηλάφηση Θωμᾶ).

209. Ἡ ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 110, 117 καί σποραδικά.

210. Βλ. καί τήν ἐπιφύλαξη τοῦ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ΠΑΑ 59(1984/2) 161, ὡς πρός τά χέρια πού διαχωρίζει ἡ μελετήτρια. Εἶναι ἄλλωστε γνωστό ὅτι ἀκόμη καί ἡ φύση τοῦ θέματος μπορεῖ νά προκαλέσει διαφοροποίηση στό στύλ (Gattungsstil), λ.χ. "ἡρωϊκό στύλ", "ἑλληνιστικό–εἰδυλλιακό", "αὐστηρό", "λυρικό" κλπ., ὥστε στό ἴδιο ἔργο νά συνυπάρχουν διαφορετικές τεχνοτροπίες τοῦ ἰδιου καλλιτέχνη· πρβλ. ,W. DEICHMANN, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983, σ. 206 κ.ἑ., K. KITZINGER, Byzantine Art in the period between Justinian and Iconoclasm, Berichte zum XI. Intern. Byzant.–Kongr., München 1958, Abt. IV, 1, σ. 36 κ.ἑ., ΝΤ. ΜΟΥΡΙΚΗ, Τά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς Χίου, τόμ. Α', Ἀθήνα 1985, σ. 233 κ.ἑ., σποραδικά, καί γενικότερα γιά τήν Ἱστορία τῆς Τέχνης J. BIALOSTOCKI, Stil und Ikonographie, Köln 1981, σ. 14 κ.ἑ.

211. Πρβλ. δειγματοληπτικά γιά τό Βυζάντιο τά παραδείγματα πού φέρνει ὁ K. WEITZMANN, The Classical in Byz. Art as a mode of Individual Experience, εἰς: Ὑπηρεσία Ἀρχ/των καί Ἀναστηλώσεως (ἐκδ.), Βυζαντινή τέχνη – τέχνη εὐρωπαϊκή. Διαλέξεις, Ἀθῆναι 1966, σ. 151 κ.ἑ., A. GRABAR, L'art du Moyen Age en Europe Orientale, Paris 1968, σ. 69, DEICHMANN, Einführung, ὅ.π., σ. 206. Παραδείγματα μεταβυζαντινά: ΠΑΛΛΑΣ, Περί ζωγραφικῆς, σσ. 113, 137, O. GRATZIOU, Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624), Ἀθήνα 1982, σ. 95, Triantaphyllopulos, Wandmalerei, συχνά, Μ. Χατζηδάκης, Ὁ κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Ἅγ. Ὄρος 1986, σ. 110 κ.ἑ.

212. Τριανταφυλλόπουλος, Μέγας Ὀζερός, καί ἐδῶ παρακάτω. _ (Βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 108–187).

213. Θά ἦταν εὐχῆς ἔργο νά διαθέταμε τόσο ἐπεξεργασμένα τεχνοτροπικά κριτήρια στή βυζαντινή καί μετα-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σο νά ἔχουν προσγραφεῖ ἀπό κανένα σοβαρά σέ ἄλλη χρονολογική φάση! Λογικό συνεπῶς εἶναι τό συμπέρασμα, ὅτι ἐφόσον ἡ ὕπαρξη περισσοτέρων τοῦ ἑνός ζωγράφων στίς κάτω ζῶνες (τῆς "αἴφάσης" κατά τή μελετήτρια) δέν ὁδηγεῖ σέ διαφοροποίηση χρονολογική, τό ἴδιο μπορεῖ κάλλιστα νά ἰσχύει καί σέ σχέση μέ τόν διάκοσμο τῆς ἀνωδομῆς. Διότι ἄλλο πράγμα εἶναι ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ περισσότερους ζωγράφους –οὔτε καί τοῦτο εἶναι ἀναμφισβήτητο ἐδῶ, ὅπως εἴδαμε– καί ἄλλο ὁ διαχωρισμός χρονολογικῶν περιόδων[213].

7. Ὅπως συνάγει ἡ μελετήτρια, "ὁ ἀρχικός διάκοσμος τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν [...] μπορεῖ νά χαρακτηρισθεῖ γενικότερα ὡς ἔξοχο δεῖγμα παιδείας τοῦ τόπου"[214]. Ἀπό τήν ἄλλη, βασισμένη σέ ὅλες τίς ἐπιγραφές τοῦ μνημείου, ὀρθά θεωρεῖ ὡς ἡγετική μορφή αὐτῆς τῆς παιδείας τόν ἡγούμενο Ἰωάσαφ (1532-1560 τουλάχιστον)[215], πού καυχᾶται ἐπανειλημμένα γιά τό ἔργο του, δηλαδή τήν ἀνακαίνιση καί διακόσμηση ὁλόκληρου τοῦ καθολικοῦ[216]. Διερωτᾶται λοιπόν κανείς, γιατί πρέπει νά προσγραφοῦν οἱ κάτω τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, πού τόσο ἐκθειάζονται στή μελέτη ὡς ἀνώτερες ὅλων στή Μονή καί ὡς πρότυπο μεταγενέστερων συνόλων[217], στήν ἀμέσως προηγούμενη τοῦ Ἰωάσαφ περίοδο, πού ἡ Μονή δέν εἶναι γνωστή γιά κάτι ἀξιοσημείωτο; Καί πῶς εἶναι λογικό ὁ Ἰωάσαφ νά καυχᾶται γιά τίς "ὑποδεέστερες" –κατά τή μελετήτρια– τοιχογραφίες τῶν ἄνω ζωνῶν, ἀγνοώντας τίς "ὑπέρτερες" τῶν κάτω καί ἀποσιωπώντας τόν χορηγό τους;[218]

8. Μολονότι οἱ τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα δέν ἐξετάζονται ἀπό τή συγγραφέα, ἀφοῦ κατά τή θεωρία της δέν ἀνάγονται στήν "ἀρχική φάση", συνιστοῦν ὡστόσο σοβαρό ἀντεπιχείρημα στή ἄποψή της. Πρῶτον διότι, ὅπως εἴπαμε, ἄν καί ἀνήκουν ἀναντίλεκτα στό ἔτος 1542 –μαρτυρία ἐπιγραφῆς!–, ὡστόσο ἡ τεχνοτροπία τους διαφέρει αἰσθητά ἀπό τίς ἀντίστοιχες τοῦ ἴδιου ἔτους στόν κυρίως ναό, χωρίς νά μποροῦν νά προσγραφοῦν γι'αὐτό σέ διαφορετική χρονολογική φάση[219]. Δεύτερον, διότι καί ἐδῶ ἔχουν παρατηρηθεῖ χρωστῆρες περισσοτέρων τοῦ ἑνός ζωγράφων, ἀλλά πάλι δέν ὁδηγούμαστε σέ χρονολογική διαφορο-

---

βυζαντινή τέχνη, ὥστε νά διαχωρίζουμε ἀκόμη καί φάσεις μιᾶς δεκαετίας, ὅπως ἐπιχειρεῖ ἐδῶ ἡ μελετήτρια· πρός τό παρόν τοῦτο ἀνάγεται ἀκόμη στή σφαίρα τοῦ ἐπιθυμητοῦ.

214. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 230.

215. Ὅ.π., σσ. 21 κ.ἑ., 230 καί σποραδικά.

216. Πρβλ. ἐπιγραφές 1–3, 9 καί 11 στήν ΙΔΙΑ, σ. 21 κ.ἑ.

217. Ὅ.π., passim συχνάκις.

218. Ἀσφαλῶς δέν εἶναι κάτι πρωτοφανές ἡ ἰδιοποίηση ξένου ἔργου στήν περιοχή τῆς τέχνης, ὅπως λ.χ. γνωρίζουμε ὅτι συνέβη τόν ἴδιο αἰώνα (1560) στή Μονή Ρουσάνου τῶν Μετεώρων, συνοδευόμενη καί ἀπό εἶδος damnatio memoriae τοῦ πραγματικοῦ χορηγοῦ (βλ. Δ.ΣΟΦΙΑΝΟΣ, Ἡ διαθήκη, ἔτους 1545, τῶν κτιτόρων τῆς Μονῆς Ρουσάνου κ.λπ. Τρικαλινά 12[1992]26). Ἀλλά στήν περίπτωσή μας μιά τέτοια ὑπόθεση δέν ἐρείδεται σέ τεκμήρια, οὔτε μπορεῖ νά τό ἀποδώσει κανείς ἀβασάνιστα σέ "αὐταρέσκεια" τοῦ ἡγουμένου Ἰωάσαφ, ὅπως κάνει ἡ μελετήτρια. Ἄς σημειωθεῖ, ὅτι τήν ἐποχή πού τοποθετεῖ τίς κάτω τοιχογραφίες ἡ μελετήτρια (1531/32) πεθαίνει ὁ ἡγούμενος Νεόφυτος ὁ Φιλανθρωπηνός (Η ΙΔΙΑ, σ. 29), ἄγνωστος κατά τά ἄλλα, καί τόν διαδέχεται ὁ δραστήριος καί φιλότεχνος Ἰωάσαφ. Ὑπομιμνήσκεται ἀκόμη, ὅτι τό 1531/32 ἔχουν περάσει λιγότερο ἀπό 10 χρόνια ἀπό τόν μεγάλο λοιμό τοῦ 1523–24 (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 15), ὥστε μάλλον εἶναι δύσκολο νά δεχθεῖ κανείς ἀνάληψη τόσο δαπανηροῦ ἔργου, ὅπως ἡ οἰκοδομική καί ζωγραφική ἀνακαίνιση τοῦ ναοῦ, σέ τόσο μικρό διάστημα.

219. Πρβλ. ὑποσ. 212. Μιλώντας γιά τοιχογραφίες τοῦ 1542 στόν κυρίως ναό, ὁ ὑπογράφων ἐννοεῖ ὅλες ἀνεξαίρετα, ἡ μελετήτρια μόνο τίς τρεῖς ἄνω σειρές· τοῦτο δέν ἀποδυναμώνει τό ἐπιχείρημά μας.

220. Ἡ συνοπτική ἔκθεση τῆς ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 181 κ.ἑ., εἶναι ἀρκετά συγκεχυμένη,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ποίηση[220]. Τρίτον, ὅπως εἴπαμε, τό πρόγραμμα ἐδῶ εἶναι πολύ ἀνομοιογενές (μαρτύρια, Ἀκάθιστος, βίος ἐπώνυμου τοῦ ναοῦ ἁγ. Νικολάου, κεκοιμημένοι Φιλανθρωπηνοί, Βάπτιση, Κοίμηση Θεοτόκου), χωρίς τοῦτο νά σημαίνει ὅτι ὑφίσταται μεταξύ τῶν σκηνῶν χρονολογικό χάσμα. Καί τέταρτον, σημαντικό εἶναι τό γεγονός ὅτι ἀπουσιάζουν ἀπό τόν κυρίως ναό οἱ σκηνές τῆς Βάπτισης τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, πού ἐμφανίζονται στόν ἀνατολικό τοῖχο τοῦ νάρθηκα[221]. Πράγμα πού ὑπεμφαίνει ὅτι κυρίως ναός καί νάρθηκας ἀνεγέρθηκαν (ἤ ἀνακαινίστηκαν) καί διακοσμήθηκαν ταυτόχρονα, τό 1542, διότι ἀλλοιῶς θά ἦταν ἀκατανόητη ἡ παράλειψη στόν κυρίως ναό τῶν σκηνῶν αὐτῶν, θεμάτων βασικῶν τοῦ Δωδεκαόρτου, ἄν μάλιστα διαχωρίζαμε στόν τελευταῖο δύο φάσεις[222]. Τοῦτο ἄλλωστε ἐπιμαρτυρεῖ καί τό ὅμοιο παράδειγμα τῆς Βάπτισης στή γειτονική Μ. Ντίλιου, μόλις ἕνα χρόνο ἀργότερα (1543)[223].

* * *

Συνοψίζουμε: πρός τό παρόν δέν θεωροῦμε βάσιμη τήν ἄποψη περί δύο χρονολογικῶν φάσεων (1531/32 καί 1542) στή ζωγραφική τοῦ κυρίως ναοῦ. Ἡ σχετική περί τοῦ ἀντιθέτου ἐπιχειρηματολογία δίνει μάλλον τήν ἐντύπωση τοῦ βεβιασμένου, πού ἐπιχειρεῖται νά προσαρμοσθεῖ σέ μιά ἀ ἀΐ ἀ ΐἀ θεωρία. Σέ μιά ψυχραιμότερη ἐξέταση φαίνεται νά συνηγοροῦν ὅλα γιά μιά ἐνιαία χρονολόγηση κυρίως ναοῦ καί νάρθηκα, ὅπως γινόταν ἀποδεκτό ἕως τό 1973, μέ διάκριση ἐνδεχομένως περισσοτέρων τοῦ ἑνός ζωγράφων ἀλλά πού ἐργάζονται ὅλοι τό ἴδιο διάστημα.

ταλαντευόμενη ὡς πρός τήν προσγραφή ἀνάμεσα στούς Κονταρῆδες, τόν Κατελάνο ἤ ἀνώνυμους. Πράγματι, ἐδῶ διίστανται οἱ γνῶμες ὅλων, μέ ἀπόκλιση ἄλλοτε πρός τόν Κατελάνο καί ἄλλοτε πρός τούς Κονταρῆδες (Μ. Γαρίδης, Γ. Γούναρης, Α. Σταυροπούλου-Μακρῆ, Μ. Χατζηδάκης κ.λπ.).

221. Βάπτιση: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φλανθρωπηνῶν, σ. 39· ἔγχρωμη ἀπεικόνιση: ΔΑΚΑΡΗΣ, Νησί, εἰκ. 16. Βλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 53 κ.ἑ._ (Βλ. τώρα Λεύκωμα, πίν. 118). Ἡ θέση της ἐδῶ ἐξηγεῖται ἀπό τήν παλαιότερη λατρευτική πράξη, κατά τήν ὁποία ἐτελεῖτο τό βάπτισμα στό νάρθηκα (τόπο παραμονῆς τῶν κατηχουμένων στήν παλαιοχριστιανική περίοδο) μετά τήν κατάργηση τῶν (αὐτοτελῶν) βαπτιστηρίων· βλ. πρόχειρα ΘΗΕ, τόμ. 3, λῆμμα Βάπτισμα, στ. 589 κ.ἑ. (Δ.Ν. ΜΩΡΑΪΤΗΣ). Πολλά ἀνάλογα βυζαντινά παραδείγματα στή Ν. COUMBARAKI-PANSELINOU, Saint-Pierre de Kalyvia Kouvara κ.λπ., Θεσ/νίκη 1976, σσ. 52, 59 κ.ἑ._ Κοίμηση Θεοτόκου: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 39 (χωρίς ἀπεικόνιση). Γιά τήν ἀντίστοιχη στή γειτονική μονή, ὅπου μάλιστα ἀναπτύσσεται ὁλόκληρος κύκλος σκηνῶν, βλ. ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σ. 151 κ.ἑ., ἰδιαίτερα σ. 155 κ.ἑ. καί πίν. 65 (πρβλ. καί τούς πίν. 63, 64). Γιά τή θέση τῆς παράστασης αὐτῆς ἐν γένει στό ναό πλούσια τεκμηρίωση στό ὐἐΚ, τόμ. Ιῦ, στ. 136 κ.ἑ., λῆμμα Koimesis (K.KREIDL-PAPADOPOULOS)· γιά τή μεταβυζαντινή περίοδο πρβλ. καί Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σσ. 79 κ.ἑ., 169 κ.ἑ., 212 κ.ἑ., 311 κ.ἑ._ (Προσθήκη: βλ. καί Λεύκωμα, πίν. 115 [Μ. Φιλανθρωπηνῶν], 431-432 [κύκλος στή Μ. Ντίλιου].

222. Πρβλ. ὑποσ. 203.

223. ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σσ. 16 κ.ἑ., 170 κ.ἑ. καί πίν. 76 (ἔγχρωμη: ΔΑΚΑΡΗΣ, Νησί εἰκ. 17). Πρβλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 53._ (Προσθήκη: βλ. Λεύκωμα, πίν. 447).

224. Ὁ ὅρος "Σχολή" χρησιμοποιεῖται μέ τήν καθιερωμένη, συμβατική ἔννοια (ἐργαστήριο, ὁμάδα) καί ὄχι

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δ΄: ΤΟ ΠΡΟΒΛΗΜΑ ΤΩΝ "ΣΧΟΛΩΝ" - ΤΑ ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΩΣ ΚΕΝΤΡΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Ἄμεσα ἤ ἔμμεσα οἱ δύο διατριβές προσπαθοῦν νά δώσουν ἀπάντηση σέ δύο βασικά ἐρωτήματα: ποιά "Σχολή " ζωγράφων δρᾶ στίς μονές τοῦ Νησιοῦ[224] καί ποιό ἦταν τό κέντρο αὐτῆς τής καλλιτεχνικῆς δραστηριότητας; Μία σύνοψη τῶν σχετικῶν ἀπόψεων εἶναι χρήσιμη καί ἀπό πλευρᾶς μεθοδολογικῶν ζητημάτων τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης.

α) Τό πρόβλημα τῶν "Σχολῶν"

Ὅσο εἶναι γνωστό, δέν ἔχει ὑποστηριχθεῖ ποτέ σοβαρά ὅτι τά δύο τοιχογραφημένα σύνολα τοῦ Νησιοῦ ἀνήκουν στήν "Κρητική Σχολή": ἄν καί αὐτή δρᾶ κατεξοχήν –ἤ ἀποκλειστικά;– στά μοναστήρια τῆς ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδας τόν 16ο αἰώνα, ἡ Ἤπειρος (Παλαιά καί Νέα) καί ἡ Ρούμελη μένουν ἔξω ἀπό τή δράση τῶν Κρητῶν[225]. Ἔχουν ὅμως συνδεθεῖ μέ τόν ἕνα ἤ ἄλλο τρόπο μέ τή λεγόμενη "Σχολή τῶν Θηβῶν", πού πρόσφατα ἐπιχειρεῖται ἡ μετονομασία της. Ἄς πάρουμε τά πράγματα χρονολογικά.

Ὁ πρῶτος πού κάνει ὑπαινιγμό γιά "Σχολή τῶν Θηβῶν", μέ τήν ἔννοια ὅτι οἱ ζωγράφοι κατάγονταν ἀπό τή Θήβα ἀλλά ἐργάστηκαν στά Μετέωρα καί τόν Ἄθω, φαίνεται νά εἶναι ο Gabr. Millet (1916)[226]. Τά ἴδια ἐπαναλαμβάνει καί ὁ M. Χατζηδάκης (1953), χρησιμοποιεῖ δηλαδή τόν ὅρο μέ τήν ἔννοια τοῦ χώρου καταγωγῆς τῶν ζωγράφων, προσθέτοντας στήν καλλιτεχνική τους παραγωγή καί ὁρισμένα ἀπό τά μνημεῖα τῆς Ἠπείρου[227]. Τά πράγματα ξεκαθαρίζει συστηματικά πρῶτος ὁ Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος (1957)[228]: διαχωρίζει σαφῶς τόν Φράγκο Κατελάνο ἀπό τούς (ἐπίσης Θηβαίους καί ἀδελφούς) Γεώργιο ἱερέα καί σακελλάριον Θηβῶν καί Φράγκο Κονταρή[229], πού καί αὐτοί, κατά τόν ἴδιο, δροῦν στά

ὑπό τήν ἔννοια πού προσλαμβάνει ἀπό τήν Ἀναγέννηση καί μετά· βλ. γιά τίς διαφορές καί τά σχετικά προβλήματα Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 48 κ.ἑ., ἐπίσης σποραδικά στίς ἐργασίες του τῆς ἐδῶ ὑποσ. 164· βλ. καί Μ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΔΑΚΗ-ΚΙΤΡΟΜΗΛΙΔΟΥ, Μαρτυρίες ζωγραφικῶν ἔργων στόν Χάνδακα κ.λπ., Θησαυρ. 12 (1975) 35 κ.ἑ., Η ΙΔΙΑ, Νέα ἔγγραφα γιά ζωγράφους τοῦ Χάνδακα κ.λπ., αὐτόθι 14(1977) 157 κ.ἑ., Η ΙΔΙΑ, Εἰδήσεις γιά τή συντεχνία τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα τόν 16ον αἰώνα, Πεπραγμ. Δ΄ Διεθν. Κρητολ. Συνεδρίου (Ἡράκλειο 1976), τόμ. Β', Ἀθήνα 1981, σ. 123 κ.ἑ., Η ΙΔΙΑ, Οἱ Κρητικοί ζωγράφοι καί τό κοινό τους, Κρητ. Χρον. 26 (1986) 246 κ.ἑ.

225. Πρβλ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Τέχνη Ἠπείρου. Ἀξίζει νά διερευνηθεῖ ἡ τόσο μικρή παρουσία ἔργων Κρητικῆς Σχολῆς στήν Ἤπειρο· ἕνας ἀπό τούς λόγους τῆς ἀπουσίας της ἴσως ἦταν ἡ ἰσχυρή τοπική παράδοση ζωγραφικῆς στήν ἐποχή τοῦ Δεσποτάτου.

226. MILLET, Recherches, σ. 678, ὁ ὁποῖος πάντως συγχέει τόν Φράγκο Κονταρή μέ τόν Φράγκο Κατελάνο. Τήν ἴδια σύγχυση ἐπαναλαμβάνει καί ὁ Δ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, Ἕλληνες ἁγιογράφοι μετά τήν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1935, σ. 169, ὅπως ἀρχικά καί ὁ Μ. Χατζηδάκης, Συμβολή, σ. 234 κ.ἑ. (= Études, ἀρ. I, σ. 21).

227. Χατζηδάκης, ὅ.π.

228. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδίασμα, σ. 113 κ.ἑ., πού πάντως διστάζει, ὅπως καί οἱ προηγούμενοί του, νά μιλήσει ρητά γιά "Σχολή τῶν Θηβῶν" (πρβλ. αὐτόθι, σ. 124 κ.ἑ.).

229. Ο ΙΔΙΟΣ, ὅ.π., σ. 116 κ.ἑ., ἀναγράφει τό ἐπώνυμο τῶν δύο ἀδελφῶν ὡς "Δικοτάρης", ὁ Μ. Χατζηδάκης,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μετέωρα καί τήν Ἤπειρο, δηλαδή ἐκτός τῆς εὐρύτερης περιοχῆς τοῦ τόπου γεννήσεώς των (Ἀττικοβοιωτία – Εὔβοια). Τό ἑπόμενο σημαντικό βῆμα γίνεται ἀπό τόν Ἠπειρώτη Δημ. Εὐαγγελίδη (1959), πού πρῶτος περιγράφει ἀναλυτικά τά ἐνυπόγραφα μνημεῖα τῶν Κονταρήδων στήν Κράψη καί τή Βελτσίστα (σημ. Κληματιά) ἀπό αὐτοψία παρέχοντας καί φωτογραφικό ὑλικό[230], πρῶτος δέ ἐπίσης θέτει τό πολύπλοκο πρόβλημα τῆς παρουσίας τῶν Θηβαίων ζωγράφων στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν[231]. Ταυτόχρονα τίθεται καί τό ἐρώτημα τῆς σχέσης τους μέ τή Μ. Ντίλιου[232]. Ἐνδιάμεσες ἐργασίες δέν προσθέτουν κάτι οὐσιῶδες[233].

Τό ἑπόμενο στάδιο ἀνοίγει ἡ Ἑλ. Δεληγιάννη-Δωρῆ (1975), πού προσγράφει στό ἔργο τῶν Κονταρήδων τίς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τῆς Μ. Ὁσίου Μελετίου Κιθαιρῶνος[234]: ἔργο μέν ὄψιμο (μεταξύ 1573 καί 1592), πάντως στή Νότια Ἑλλάδα, δηλαδή στήν περιοχή τοῦ γενέθλιου τόπου τους, στό ὁποῖο φρονεῖ ὅτι πρέπει νά προστεθοῦν καί τοιχογραφίες ἐκκλησιῶν τοῦ Ὑμηττοῦ. Καταλήγει ὅτι πράγματι μποροῦμε νά μιλᾶμε γιά "θηβαϊκό ἐργαστήριο/Σχολή", ὄχι μόνον ἐξαιτίας τῆς καταγωγῆς τῶν ζωγράφων ἀλλά καί τῆς δράσης τους στήν Ἀττικοβοιωτία. Περίπου στά ἴδια συμπεράσματα –ἀνεξάρτητα, ὅπως φαίνεται, ἀπό τήν προηγούμενη μελετήτρια– εἶχε καταλήξει ἕνα χρόνο πρίν (1974) ὁ Μ. Χατζηδάκης[235]: δέν συγκαταλέγει μέν στά προϊόντα τῆς "Θηβαϊκῆς Σχολῆς" τίς τοιχογρα-

---

Ὁ ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 5 (1966–1969) 299 κ.έ., μεταγράφει τό ὄνομα στήν ἐπιγραφή (χωρίς προσωπική αὐτοψία) σέ "Κονταρής", ὅπως ἔκτοτε ἐπεκράτησε. Σημειώνεται ὅτι τόσον ὁ ἠπειρώτης ἀρχαιολόγος Δημ. Εὐαγγελίδης, πού γράφει μετά ἀπό αὐτοψία, δέχεται τόν τύπο "Δικοτάρης" ἄν καί ὁ Μ. Χατζηδάκης τοῦ εἶχε ὑποδείξει ὡς ὀρθό τό "Κονταρής" (βλ. Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, 1 [1959] 40 κ.έ. καί 50 ὑποσ. 2), ὅσο καί ὁ Ξυγγόπουλος, πού ἐπίσης γνωρίζει τήν ἄποψη τοῦ Χατζηδάκη, ἐπιμένει στόν τύπο "Δικοτάρης" (βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μερικαί παρατηρήσεις εἰς τάς ἠπειρωτικάς τοιχογραφίας, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, 1 [1959] 108 κ.έ.). Δεινός ἐξάλλου παλαιογράφος καί ἐπιγραφικός, ὁ σημαντικότερος τῶν συγχρόνων ἠπειρωτολόγων γιά τά βυζαντινά καί μεταβυζαντινά πράγματα τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του, ἐπιμένει στόν τύπο "Δικοτάρης" (βλ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Χρονικά, σ. 78). Ἴσως θά ἔπρεπε νά ἐπανεξετασθεῖ τό θέμα ἀπό παλαιογράφο–ἐπιγραφικό μέ σχετική αὐτοψία στά μνημεῖα καί –ἐνδεχομένως– ὑπέρυθρη φωτογράφηση τῶν ἐπιγραφῶν (στή Βελτσίστα λ.χ. τό ἐπίμαχο σημεῖο ἔχει ὑποστεῖ φθορά ἀπό νερά τῆς βροχῆς: βλ. STAVROPOULOU, Veltsista, πίν. Ιὲ).

230. Δ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗΣ, ὅ.π. Σημειωτέον ὅτι ξαναταυτίζει –λανθασμένα βέβαια– τόν Φράγκο Κατελάνο μέ τόν Φράγκο Κονταρή / "Δικοτάρη".

231. Ο ΙΔΙΟΣ, ὅ.π., σ. 50.

232. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μερικαί παρατηρήσεις, ὅ.π. (ὑποσ. 229), σ. 112 κ.έ. Ἤδη ἀπό τότε ὁ συγγραφέας, ἀποφεύγοντας νά μιλήσει γιά "Σχολή Θηβῶν", διαπιστώνει ὅτι τά μνημεῖα τῶν Θηβαίων στήν Ἤπειρο "εἶναι ἔργα ἰδίας ἠπειρωτικῆς ζωγραφικῆς σχολῆς" (σ. 113).

233. Λόγου χάρη AL. EMBIRICOS, L' école crétoise κ.λπ., Paris 1967, σ. 119 κ.έ., πού παραβλέπει τό πρόβλημα τῶν Κονταρήδων καί τῶν ἠπειρωτικῶν μνημείων, ἀσχολούμενος μόνο μέ τόν Κατελάνο· ὁ Μ. Χατζηδάκης, Ὁ ζωγράφος Κονταρής, ὅ.π. (ὑποσ. 229), ἀσχολεῖται κυρίως μέ τό ὄνομα τοῦ ζωγράφου καί ἐπεκτείνει τόν κύκλο τῶν ἔργων του πρός τά βόρεια (Καστοριά) καί νότια (Κεφαλληνία, Μονή "Παναγίας Μελανίτσης"), ἐπισημαίνει "μία λίγο–πολύ αὐτόνομη σχολή ζωγραφικῆς στή Δ. Ἑλλάδα", ἀποδέχεται τή σχέση μέ τίς μονές τοῦ Νησιοῦ καί υἱοθετεῖ –γιά πρώτη φορά;– ρητά τόν ὅρο "Σχολή Θηβῶν" (σ. 301). Πρβλ. καί Ο ΙΔΙΟΣ, Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce, Actes du 1er Congrès Intern. des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes (Sofia 1966), τόμ. II, Sofia 1970, σσ. 709, 713.

234. DELIYANNI, H. Meletios, σποραδικά, ἰδιαίτερα σ. 154 κ.έ.

235. Μ. Χατζηδάκης, εἰς: Ι.Ε.Ε. (βλ. ὑποσ. 186), σ. 424 κ.έ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φίες στόν Ὑμηττό, προσθέτει ὅμως τήν Εὔβοια (Μονή Ἁγ. Νικολάου Γαλατάκη Λίμνης) –δηλαδή ἡ δράση τῶν Θηβαίων ἐπεκτείνεται σέ ὁλόκληρη τήν Ἀνατολική Στερεά Ἑλλάδα–, τέλος δέ ἀποδέχεται σχέση καί τῶν τριῶν γνωστῶν Θηβαίων μέ τίς δύο Μονές τοῦ Νησιοῦ Ἰωαννίνων. Τήν προσοχή τοῦ Γ. Γούναρη (1980) ἑλκύει κυρίως ὁ Κατελάνος: τοῦ ἀποδίδει τέσσερα μνημεῖα ἐκτός Ἠπείρου, ἀποδέχεται τή σχέση του μέ τά μοναστήρια τοῦ Νησιοῦ καί πιστεύει ὅτι ὀρθό εἶναι νά δεχθοῦμε τή "Σχολή τῶν Θηβῶν" ὡς παράλληλο τῆς Κρητικῆς[236].

Τό τρίτο στάδιο ἀνοίγει μέ τή διατριβή τῆς Θ.Λίβα-Ξανθάκη (1980), πού ἀφιερώνει δύο κεφάλαια στίς σχέσεις τῆς "Σχολῆς Θηβῶν" μέ τά δύο σύνολα στό Νησί Ἰωαννίνων[237]. Γιά λόγους πού ἀναλύσαμε ἤδη[238], ὁ ἀναγνώστης ἀρχικά μένει μέ τήν ἰσχυρή ἐντύπωση ὅτι ἡ Μ. Ντίλιου καί ἕνα τμῆμα τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν ὀφείλονται, ἐν μέρει τουλάχιστον, σ'αὐτή τή "Σχολή"· τελικά ὅμως δέν ἀποκομίζει ξεκάθαρη εἰκόνα γιά τήν παρουσία της στό Νησί καί γιά τήν καλλιτεχνική μαθητεία τοῦ "ἀνώνυμου τῆς Ντίλιου", ἀπό τήν ὥρα πού αὐτός φέρεται νά σχετίζεται μέ ὅλα τά παλαιολόγεια καί πρώιμα μεταβυζαντινά ρεύματα ἤ καί μέ μεσοβυζαντινό χειρόγραφο[239].

Ἡ ἐκτενέστερη διαπραγμάτευση τοῦ θέματος ἀπό τή Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου (1980/1983)[240] τήν ὁδηγεῖ νά συμπεράνει, πρῶτον, ὅτι "ἡ γένεση τοῦ ζωγραφικοῦ συστήματος, τῆς λεγόμενης σχολῆς τῶν Θηβῶν, τοποθετεῖται πιθανότατα σέ προηγούμενους τοῦ Κατελάνου χρόνους", δηλαδή στήν, κατά τήν ἴδια, α΄ φάση τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν (1531/32)[241]. Δεύτερον, διευρύνεται ὁ κύκλος τῶν ἔργων αὐτῆς τῆς Σχολῆς μέ τήν Παλαιοπαναγιά στή Στενή Εὐβοίας[242] καί τρίτον, πιστώνεται ἡ ἴδια Σχολή μέ τμήματα τοῦ διακόσμου τῶν δύο μονῶν τοῦ Νησιοῦ[243], πέρα ἀπό τά ἄλλα, ἐντός καί ἐκτός Ἠπείρου μνημεῖα. Τίθεται τέλος τό ἐρώτημα: "Σχολή τῶν Ἰωαννίνων λοιπόν ἤ Σχολή τῶν Θηβῶν; Τό ζήτημα μένει στήν οὐσία ἀνοιχτό"[244]. Προφανῆ εἶναι ἐδῶ δύο τινά: πρῶτον, πώς ὁ προσδιορισμός τῆς ἐννοίας "Σχολή τῶν Θηβῶν" μετατοπίζεται σιωπηρά ἀπό τόν τόπο γεννήσε-

---

236. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Τοιχογραφίες, συχνά, ἰδιαίτερα σσ. 176 κ.ἑ., 179 κ.ἑ. Ὁ συγγραφέας δέν παίρνει θέση γιά τά "κατωελλαδικά" μνημεῖα.

237. ΛΙΒΑ, Ντίλιου, συχνά, ἰδιαίτερα σσ. 195 κ.ἑ., 203 κ.ἑ.

238. Βλ. ἐδῶ κεφ. ΒΪ. Θά ἐπρόσθετε κανείς καί τίς δυσκολίες πού προκαλεῖ ἡ πλημμελής χρήση ἀπό τή συγγραφέα βασικῶν τεχνοτροπικῶν ὅρων, ὅπως "κλασικό", "ἀντικλασικό", "μανιερισμός", "μπαρόκ" κ.τ.τ.: ὁ ἀναγνώστης συχνά δυσκολεύεται ν' ἀντιληφθεῖ, ἄν οἱ ὅροι χρησιμοποιοῦνται τεχνοτροπικά–στυλιστικά ἤ εἶναι ἀπόρροια τοῦ ὕφους πού χρησιμοποιεῖται. (Βλ. καί ἐδῶ, ὑποσ. 27).

239. Σημειώνεται ὅτι ὁ ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Τοιχογραφίες, καί ἡ ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σποραδικά, ἀσκοῦν κριτική σέ ἐπιμέρους ἀπόψεις τῆς Λίβα–Ξανθάκη βασισμένοι στήν πολυγραφημένη μορφή τῆς ἐργασίας της (Ἰωάννινα 1976)· δέν γνωρίζω τί ἐπαναλαμβάνεται αὐτούσια στήν κανονική ἔκδοση (1980), πού ἔχει ληφθεῖ ἐδῶ ὑπόψη.

240. ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σποραδικά, ἰδιαίτερα σσ. 173–235.

241. Ὅ.π., σ. 199.

242. Ὅ.π., σσ. 200, 203.

243. Ὅ.π., συχνά, ἰδιαίτερα σ. 199 κ.ἑ. Ἡ ἴδια ἄποψη διατυπώθηκε καί παλαιότερα: Μ. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ–ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ἡ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Βελτσίστας καί ὁ Ἰωάσαφ ὁ Φιλανθρωπηνός, ΔΧΑΕ, περ. ΔΪ, 8 (1975–76)78 κ.ἑ.

244. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σ. 205.

245. Μ. Χατζηδάκης, ΠΑΑ 59(1984/2)157 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ώς των στόν τόπο ἐκτεταμένης δράσης τῶν ἐκπροσώπων της, τήν Ἤπειρο· δεύτερον, μειώνεται ἡ σημασία τῶν "κατωελλαδικῶν" μνημείων (Εὔβοια, Ἀττικοβοιωτία) μέ τόν ὑπερτονισμό τῆς Ἠπείρου. Ἀλλά μέ τόσα σημαντικά, ἐνυπόγραφα ἤ ἀνυπόγραφα, μνημεῖα ἀδημοσίευτα (λ.χ. παρεκκλήσιο Ἁγ. Νικολάου Μεγ. Λαύρας, Μονή Βαρλαάμ, Μονή Ζάβορδας, νάρθηκες Μ. Φιλανθρωπηνῶν, Κράψη, Μονή Μυρτιᾶς, Μονή Γαλατάκη, Παλαιοπαναγιά Στενῆς, ἐκκλησίες Ὑμηττοῦ) καθίσταται προβληματικό, ἄν εἶναι δυνατόν σήμερα νά χαραχθοῦν διαχωριστικές γραμμές ἀνάμεσα σέ χρονικά ταυτόχρονες "Σχολές" ἤ στούς ἐκπροσώπους τῆς κάθε μιᾶς, πέρα ἀπό τόν ἐπισφαλή, καθ'ἡμᾶς, διαχωρισμό φάσης τοῦ 1531/32 στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν, πάνω στόν ὁποῖο στηρίζεται κατεξοχήν τό οἰκοδόμημα τῶν συμπερασμάτων τῆς συγγραφέως.

Τούς παραπάνω ἐνδοιασμούς ἐπισημαίνει διακριτικά καί ὁ Μ. Χατζηδάκης (1984)[245]: ἄν καί θεωρεῖ πλέον λάθος τόν «συμβατικό ὅρο "Σχολή τῶν Θηβῶν"» καί υἱοθετεῖ τήν ὀνομασία "ἠπειρωτική Σχολή", ἐν τούτοις οὔτε ὑποβαθμίζει ὁριστικά τόν τόπο καταγωγῆς τῶν ζωγράφων, μήτε ἀποκλείει τή συμμετοχή τοῦ κορυφαίου, τοῦ Φράγκου Κατελάνου, στή διακόσμηση τῆς "ἀρχικῆς φάσης" τῆς Φιλανθρωπηνῶν· προσυπογράφει τέλος τόν κατά τήν Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου διαχωρισμό φάσεων. Τά αὐτά ἐπαναλαμβάνει καί σέ λίγο μεταγενέστερο βιβλίο του (1987)[246], ὅπου ὅμως, ἄν καί μνημονεύονται ἔργα τῆς "Σχολῆς Θηβῶν" ἀπό τήν Κάτω Ἑλλάδα, ἀναγράφεται ἐπί λέξει ὅτι "στήν πατρίδα [ἐνν. τοῦ Κατελάνου] δέν εἶναι γνωστά ἀξιόλογα τοιχογραφικά ἔργα τῆς ἐποχῆς"[247].

Ἐκτεταμένα ἀσχολεῖται μέ τό πρόβλημα ὁ Μ. Γαρίδης (1989)[248], διευρύνοντας σημαντικά τό πεδίο ὁράσεως. Πιστεύει ὅτι οἱ ρίζες τῆς εἰκονογραφίας καί τῆς τεχνοτροπίας τῶν δύο γιαννιώτικων μνημείων βρίσκονται περισσότερο στή ΒΔ. ζωγραφική τοῦ β΄ ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰ. ("Σχολή Καστοριᾶς") παρά στήν "Κρητική Σχολή"[249], ἀποδέχεται μιά πρώτη φάση στή Μ.Φιλανθρωπηνῶν (γύρω στά 1535/40), ἀπορρίπτει τίς σχέσεις τῶν δύο μονῶν μέ τόν Κατελάνο, δέχεται παρουσία τῶν Κονταρήδων στή φάση τοῦ 1560 τῆς Φιλανθρωπηνῶν, ἀποδέχεται τήν προσγραφή στή "Σχολή τῶν Θηβῶν" δύο ἀκόμη ἠπειρωτικῶν μνημείων (Μονῆς Ἐλεούσης στό Νησί καί Ἁγ. Δημητρίου στή Βελτσίστα) καί πιστεύει ὅτι ὁ Κατελάνος εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπό προϋπάρχοντα ἠπειρωτικά ἔργα· ἀπορρίπτει τόν ὅρο "Σχολή τῶν Θηβῶν", πού πλάστηκε κατ'ἀναλογία πρός τήν "Κρητική Σχολή", εἰσάγοντας τήν ὀνομασία "Σχολή Κεντρικῆς καί Δυτικῆς Ἑλλάδας"[250], ἀπό τήν ὁποία πάντως διαχωρίζει τίς τοιχογραφίες τῆς Παλαιοπαναγιᾶς στή Στενή Εὐβοίας[251] καί τοῦ

246. Ο ΙΔΙΟΣ, Ζωγράφοι, σ. 86 κ.ἑ.

247. Ὅ.π. Δέν ἀναφέρεται στήν Παλαιοπαναγιά Στενῆς καί τίς ἐκκλησίες τοῦ Ὑμηττοῦ, περιοριζόμενος στόν Ὅσιο Μελέτιο καί τή Μονή Γαλατάκη.

248. GARIDIS, Peinture, σσ. 171-199, 357 κ.ἑ. Ὁ συγγραφέας παραθέτει στή βιβλιογραφία καί ἔργα νεώτερα, στήν οὐσία ὅμως ἔχει ὑπόψη του τήν ἕως τό 1981 βιβλιογραφία (πρβλ. σ. 1). Προσπάθεια "ψυχογραφήματος" τοῦ Κατελάνου στόν ΙΔΙΟ, Φανταστικό στοιχεῖο, ὅ.π. (ὑποσ. 68).

249. Ο ΙΔΙΟΣ, Peinture, ὅ.π.

250. Ο ΙΔΙΟΣ, ὅ.π., σσ. 198, 358. Ἄγνωστο παραμένει τί προσγράφεται στή "Σχολή" ἀπό τήν περιοχή τῆς Πάργας (σ. 199).

251. Ὅ.π., σ. 257 κ.ἑ.

252. Ὅ.π., σ. 357.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ὑμηττοῦ[252].

Τήν ἐκτενέστερη καί νεώτερη διαπραγμάτευση τοῦ ζητήματος ὀφείλουμε στήν Ἀγγ. Σταυροπούλου-Μακρῆ (1989), ἡ ὁποία ἀφιερώνει ὁλόκληρη τή διατριβή της στούς Κονταρῆδες[253]: μέ τό ἐργαστήριο τους συνδέονται καί τά ἔργα πού μνημονεύσαμε πρίν (νάρθηκες Μ.Φιλανθρωπηνῶν, Ἅγ. Δημήτριος Βελτσίστας, Μονή Ἐλεούσης Νησιοῦ, Μονή Γαλατάκη Εὐβοίας), τά ὁποῖα ἐξετάζονται ἐκτεταμένα, ἐπισημαίνεται δέ ἡ σημασία τοῦ τελευταίου μνημείου γιά τήν περιοχή τοῦ τόπου γεννήσεως τῶν Θηβαίων ζωγράφων[254]. Βραχύτερη σύνοψη ἐπιχειρεῖ ἡ Ἀν. Τούρτα (1991)[255], χρήσιμη κατά τό ὅτι ἀσκεῖ κριτική γιά τή σύγχυση γύρω ἀπό τούς ὅρους[256] ἤ γύρω ἀπό τίς –ἀκαθόριστες μέχρι σήμερα– σχέσεις Κρητικῆς καί Θηβαϊκῆς Σχολῆς[257].

Μιά καί ἄλλες μελέτες δέν εἰσκομίζουν γιά τό θέμα μας νέα οὐσιώδη στοιχεῖα[258], μποροῦμε νά συνοψίσουμε ὁρισμένα σημεῖα:

1. Εἶναι πασιφανές, ὅτι πολύ ἀπέχουμε ἀκόμη ἀπό τό νά προσγράφουμε μέ σιγουριά τά ἕως τώρα ἐντοπισμένα, ἀνυπόγραφα ἔργα σέ κάποιον ἀπό τούς τρεῖς Θηβαίους· ἰδιαίτερα ἔντονη εἶναι ἡ ἀσυμφωνία σέ ὅ,τι ἀφορᾶ τίς δύο Μονές τοῦ Νησιοῦ.

2. Ἡ ὀνομασία "Σχολή / ἐργαστήριο Θηβῶν", μέ ὅλη τήν ὁμολογημένη συμβατικότητά της, δόθηκε ἀπό τόν τόπο καταγωγῆς τῶν τριῶν ἐπωνύμων, γνωστῶν ζωγράφων της, πρίν ἀκόμη ἐντοπιστοῦν ἔργα τους στήν Ἀνατολική Στερεά Ἑλλάδα.

---

253. STAVROPOULOU, Veltsista, σποραδικά, ἰδιαίτερα σσ. 135–185. Σημειώνεται ὅτι πολλά ἀπό τά θέματα πού ἀπαντῶνται στούς Κονταρῆδες ὑπάρχουν καί σέ μνημεῖα τῶν Ἰονίων (βλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, στά ἀντίστοιχα σημεῖα).

254. Η ΙΔΙΑ, σ. 175. Ὁ Π.Δ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Οἱ εἰκόνες Μηνολογίου τοῦ Μεγάλου Μετεώρου, εἰς: Εὐφρόσυνον. Ἀφιέρωμα στόν Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, τόμ. Ι, Ἀθήνα 1991, σ. 86, θεωρεῖ τίς τοιχογραφίες στή Μ. Γαλατάκη ἔργο μαθητῶν τῶν Κονταρήδων καί σίγουρη τή χρονολόγησή τους στά 1586· γιά τά σχετικά προβλήματα πρβλ. Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Τοπογραφικά προβλήματα τῆς μεσαιωνικῆς Εὐβοιας, ΑΕΜ 19(1974) 243 κ.ἑ. Ἐξακολουθῶ νά πιστεύω ὅτι τό πρόβλημα χρονολόγησης τοῦ μνημείου αὐτοῦ δέν μπορεῖ νά λυθεῖ μέ βάση τή σβησμένη πιά ἐπιγραφή.

255. ΤΟΥΡΤΑ, Βίτσα, σ. 211 κ.ἑ. Ἀπουσιάζει καί ἐδῶ γνώση τοῦ ὑλικοῦ ἀπό τά διπλανά Ἰόνια (βλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei).

256. Πρβλ. Η ΙΔΙΑ, σ. 211 ὑποσ. 1711 κ.ἀ.

257. Ὅ.π., σ. 211 ὑποσ. 1715.

258. Πρβλ. τίς ἀνακοινώσεις τῶν Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ (σ. 11 κ.ἑ.: γενικότητες–σύνοψη τῆς διατριβῆς της), ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ (σ. 23 κ.ἑ.: προσγραφή εἰκόνων στούς Κονταρῆδες) καί Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ (σ. 32 κ.ἑ.: γενικότητες γιά τίς σχέσεις Κρητῶν–Θηβαίων) εἰς: ΙΑ' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἔκδ. Χ.Α.Ε), Ἀθήνα 1991. Στούς Κονταρῆδες ἀποδίδει ἡ ΧΡ. ΜΠΑΛΤΟΓΙΑΝΝΗ, Εἰκόνες. Συλλογή Δ. Οἰκονομοπούλου, Ἀθήνα 1985, καί τίς ὑπ' ἀριθμ. 41, 58, 109, 110 εἰκόνες τῆς ἀνωτέρω συλλογῆς, πράγμα πού ἀπορρίπτει ὁ ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Εἰκόνες Μηνολογίου, ὅ.π. (ὑποσ. 254), σ. 88, ἐνῶ ὁ ἴδιος τούς προσγράφει, μέ περισσότερη πιθανότητα, 11 εἰκόνες Μηνολογίου στό Μεγάλο Μετέωρο. Τέλος ἡ Μ. ΑΣΠΡΑ-ΒΑΡΔΑΒΑΚΗ, Μία μεταβυζ. εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου στό Βυζ. Μουσεῖο, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 13 (1985–86) 118, θεωρεῖ αὐτή τήν εἰκόνα ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Τό θέμα εἶναι ἐνδιαφέρον ὅσον ἀφορᾶ τήν προσγραφή εἰκόνων στή "Θηβαϊκή Σχολή", ἀλλά βρισκόμαστε ἀκόμη στό στάδιο τῶν πειραματικῶν προσγραφῶν.

259. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν ἡ ἀμηχανία ἤ οἱ ἀντιφάσεις παλαιοτέρων μελετητῶν ὡς πρός τήν ἐξήγηση τοῦ φαινομένου· θεώρησή του σέ διαφορετική βάση ἐπιχειρεῖται ἀπό τόν Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 379

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

3. Τό προηγούμενο γεγονός δέν πρέπει νά παραξενεύει: ἀκριβῶς τό ἴδιο συνέβη μέ τόν ὅρο "Κρητική Σχολή", τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾶ τή μνημειακή μεταβυζαντινή ζωγραφική. Διότι, ἄν καί δέν ἐντοπίσθηκε στήν Κρήτη μέχρι σήμερα οὔτε ἕνα μεταβυζαντινό τοιχογραφικό σύνολο ἐπώνυμου Κρητικοῦ ζωγράφου καί μονολότι –πολύ περισσότερο– νωρίς σχετικά παρατηρήθηκε ἔλλειψη μεταβυζαντινῶν τοιχογραφιῶν στή μεγαλόνησο[259], ἐντούτοις ποτέ δέν ἀμφισβητήθηκε ὁ ὅρος "Κρητική Σχολή" γιά τά ἔργα τοῦ Θεοφάνη καί τῶν διαδόχων του, πού ἐκτελέστηκαν ὅλα ἐκτός Κρήτης!

4. Ἡ πρόσφατη (ἀπό τό 1975 κ.ἑ.) ἔρευνα ἀρχίζει νά προσγράφει στή "Σχολή τῶν Θηβῶν" καί σημαντικά μνημεῖα, πού βρίσκονται σέ μιά εὐρύτερη ἀκτίνα (Ἀττική, Βοιωτία, Εὔβοια) γύρω ἀπό τή Θήβα, ὅπου ἄλλωστε ἔδρασε ἐκκλησιαστικά ὁ ἱερωμένος ζωγράφος Γεώργιος Κονταρής. Συνεπῶς εἶναι ἀνακριβές ὅτι δροῦν μόνον ἐκτός τοῦ τόπου καταγωγῆς των.

5. Τίποτε δέν γνωρίζουμε ἀπό τόν μνημειακό πλοῦτο τῶν ἴδιων τῶν Θηβῶν, ἀφοῦ τά περισσότερα μνημεῖα ἔχουν καταστραφεῖ, εἶναι ὅμως δεδομένη ἡ μεγάλη σημασία τῆς πόλης ἀπό τήν πρώιμη ἤδη βυζαντινή περίοδο καί ἑξῆς[260]. Ὑφίσταται συνεπῶς ἕνα ἰσχυρό argumentum e silentio, εὐθέως ἀνάλογο πρός ἐκεῖνο τῶν Ἰωαννίνων, τῆς Κων/πόλεως, τῆς Θεσσαλονίκης (βλ. παρακάτω).

Ἐν ὀλίγοις, ἡ χρήση τοῦ ὅρου "Σχολή τῶν Θηβῶν" εἶναι ἐξίσου νόμιμη ὅσο καί ἐκείνη τῆς "Κρητικῆς Σχολῆς" προκειμένου γιά τοιχογραφίες μεταβυζαντινές: ὑποσημαίνει τόν τόπο καταγωγῆς τῶν πρωτεργατῶν δίχως ὅμως νά ἔχει λυθεῖ τό ἐρώτημα, ποῦ ἐκπαιδεύτηκαν αὐτοί· ἐπιπλέον δέν ἀποκλείει τήν ἴδια τήν εὐρύτερη περιοχή τῆς καταγωγῆς των ὡς πεδίο δράσης τους.

β) Ἡ πόλη τῶν Ἰωαννίνων ὡς κέντρο καλλιτεχνικῆς δημιουργίας

Ἀνεξάρτητα ἀπό τό πῶς θά ἔπρεπε ν'ἀποκαλεῖται τό ἐργαστήριο πού συγκροτοῦν οἱ τρεῖς ἐπώνυμοι Θηβαῖοι καί οἱ διάδοχοί τους, ἕνα ἄλλο ἐρώτημα εἶναι ἐξίσου ἐνδιαφέρον: ἀπό ποῦ δίνονται οἱ ὠθήσεις γιά τή δημιουργία τόσων λαμπρῶν ἔργων στήν Ἤπειρο

κ.ἑ. καί στίς ὑπόλοιπες ἐργασίες τῆς ὑποσ. 164, ὡς καί στόν ΙΔΙΟ, Ζωγραφική στήν Κεφαλληνία ὅ.π. (ὑποσ. 166).

260. Σύνοψη μνημείων: S. SYMEONOGLOU, The Topography of Thebes κ.λπ., Princeton N.J. 1985, σ. 156 κ.ἑ. καί σποραδικά· γιά τήν ἱστορική τους σημασία βλ. συνοπτικά στούς J. KODER, F. HILD, Tabula Imperii Byzantini 1: Hellas und Thessalia, Wien 1976, σ. 269 κ.ἑ., λῆμμα Thebai, ἀπίσης Oxford Dictionary of Byzantium, τόμ. 3 (N. York–Oxford 1991), στ. 2032, λῆμμα Thebes (T. GREGORY) καί ἀναλυτικότερα στόν Α.Γ.Κ. ΣΑΒΒΙΔΗ, Ἡ βυζαντινή Θήβα, 996/7–1204, Ἱστορικογεωγραφικά 2(1988) 33 κ.ἑ., καί Ο ΙΔΙΟΣ, Ἡ ὀθωμανική κατάκτηση τῆς Θήβας καί τῆς Λεβάδειας, Ἀθήνα 1993, ὅπου καί πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. καί μερικές πρόδρομες ἀνακοινώσεις στό ΙΓ' Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἐκδ. Χ.Α.Ε.), Ἀθήνα 1993: Α. ΑΒΡΑΜΕΑ (σ. 1), Μ. ΓΑΛΑΝΗ-ΚΡΙΚΟΥ (σ. 2), Χ.ΚΟΙΛΑΚΟΥ (σ. 19), Ε. ΜΑΝΩΛΕΣΣΟΥ (σ. 32), καθώς καί τό –ἀτελῶς τεκμηριωμένο– ὑλικό τῆς σχετικῆς ἔκθεσης εὑρημάτων (Ἀθήνα, Παλαιό Πανεπιστήμιο, Ἄνοιξη 1993).

261. Δειγματοληπτικά: ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, σσ. 201–205, 230, Μ. Χατζηδάκης, ΠΑΑ 59 (1984/2), σσ. 158, 161. Οἱ ΛΙΒΑ, Ντίλιου, καί ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Τοιχογραφίες, δέν παίρνουν θέση.

262. Τοῦτο τονίζει καί ὁ H.G. BECK, Ἡ βυζαντινή χιλιετία, Ἀθήνα 1990, σ. 291 κ.ἑ. Παλαιότερα ἦταν ἀρκε-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τόν 16ο αἰώνα (Νησί, Κράψη, Βελτσίστα), ἀπό τίς μονές τοῦ Νησιοῦ ἤ ἀπό τήν ἴδια τήν πόλη τῶν Ἰωαννίνων;

Γιά τόν μή εἰδικό στή μεταβυζαντινή τέχνη ἀναγνώστη, πού γνωρίζει ὡστόσο στοιχειωδῶς τήν ἱστορία καί τή γεωγραφία τοῦ χώρου, τό ἐρώτημα μοιάζει ἀφελές: δέν εἶναι οὐτοπία νά διαχωρίζει κανείς ἀνάμεσα σέ δύο περίπου ταυτόσημους τόπους; Τί οὐσιῶδες χωρίζει τά Ἰωάννινα ἀπό τό Νησί (τους);

Τό ἐρώτημα δέν εἶναι ρητορικό. Ὁ ἀναγνώστης μερικῶν ἐργασιῶν πού μνημονεύσαμε στό ἀμέσως προηγούμενο κεφάλαιο διαπιστώνει μέ ἔκπληξη, ὅτι οἱ μονές τοῦ Νησιοῦ θεωροῦνται ἐν γένει ὡς τό κέντρο δραστηριότητας· μόνο φευγαλέα, μέ συγκαλυμμένες κατά κανόνα περιφράσεις, γίνεται λόγος γιά τήν ἴδια τήν πόλη τῶν Ἰωαννίνων[261]! Σέ τί ὀφείλεται αὐτή ἡ παράδοξη ἀποσιώπηση ἤ παράκαμψη τοῦ ρόλου τῆς πόλης;

Ἂς ξεκαθαριστεῖ καταρχήν ἕνα βασικό θέμα: ἀντίθετα πρός τή δυτική μεσαιωνική τέχνη, στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή δέν μιλᾶμε γιά "μοναστική τέχνη" ὡς κάτι τό ἰδιαίτερο, μέ δικά του χαρακτηριστικά[262], ἀλλά μόνο γιά τό ρόλο τῶν μονῶν ὡς χορηγῶν, ἡ σημασία τοῦ ὁποίου βέβαια εἶναι πέρα ἀπό κάθε ἀμφισβήτηση, ἰδιαίτερα γιά τούς πρώτους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας[263]. Δεύτερον, ἡ ἀντίληψη ὅτι τά μεγάλα ἑλληνόφωνα "ἀστικά" κέντρα τῆς τουρκοκρατούμενης Ὀρθόδοξης Ἀνατολῆς (Κων/πολη, Σμύρνη, Θεσ/νίκη, Ἰωάννινα κ.λπ.) ἔπαιξαν σημαντικό ρόλο στή διαμόρφωση τῆς τέχνης, ἤδη ἀπό τήν ἀρχή τῆς Τουρκοκρατίας, εἶναι μία ὄψιμη κατάκτηση τῆς ἐπιστήμης στήν Ἑλλάδα. Τή θεμελίωσε μέ σοβαρό ἀποδεικτικό ὑλικό ὁ Καθηγ. Δημήτριος Πάλλας, καταπολεμήθηκε ὡστόσο μέ μεθόδους μή ἀκραιφνῶς ἐπιστημονικές ἀπό τόν Μανόλη Χατζηδάκη καί ἕνα κύκλο περί αὐτόν[264]. Προκλήθηκε ἔτσι σημαντική ἀνάσχεση στήν ἔρευνα, ὅπως ἀκριβῶς δείχνει ἀνάγλυφα ἡ προκείμενη περίπτωση, δηλαδή ἡ ἀποφυγή ἐξέτασης τοῦ ρόλου τῶν ἴδιων τῶν Ἰωαννίνων στή μνημειακή ζωγραφική του 16ου αἰώνα. Θετικό ἀντίβαρο ὑπῆρξε ἀσφαλῶς ἡ κατάδειξη τῆς ἀνάγκης γιά ἀναθεώρηση τῶν ἐρευνητικῶν μεθόδων, δηλαδή τό ὅτι ἐτέθη ἐπί τάπητος τό μεθοδολογικό πρόβλημα[265].

Ὡστόσο μετά τίς θετικές θέσεις τοῦ Δημ. Πάλλα γιά τόν ρόλο τῶν Ἰωαννίνων γενικά[266]

τά συχνό νά γίνεται στή βυζαντινή τέχνη λόγος γιά "μοναστικό ὕφος" καί τά παρόμοια, ἀλλά σήμερα ἡ ἀντίληψη αὐτή ἔχει ἐγκαταλειφθεῖ. Γιά τή δυτική τέχνη καί τό ρόλο τῶν μοναστικῶν ταγμάτων στή διαμόρφωσή της βλ. τή σύνοψη πού παρέχουν οἱ T.G. VERDON, J. DALLY, Monasticism and the Arts, Syracuse–N. York 1984.

263. Τοῦτο τονίζεται σχεδόν σέ κάθε ἐργασία γιά τή μεταβυζαντινή τέχνη 16ου καί 17ου αἰώνα· βλ. συνοπτικά στόν Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Ι.Ε.Ε. (ὅ.π., ὑποσ. 186), σ. 416 κ.ἑ., σποραδικά (τά αὐτά ἐπαναλαμβάνονται καί στόν ΙΔΙΟ, Ζωγράφοι σ. 73 κ.ἑ., σποραδικά).

264. Τά κύρια γραπτά τῆς διαμάχης τῶν δύο πρωταγωνιστῶν εἶναι τά ἑξῆς:(α) ΠΑΛΛΑΣ, Ἅγ. Εὐστάθιος, (β) Μ. Χατζηδάκης, Ἡ ζωγραφική στήν Πόλη μετά τήν Ἅλωση, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, 5(1966/1969)186, (γ) ΠΑΛΛΑΣ, Ζωγραφική, (δ) Χατζηδάκης, Περί Σχολῆς, καί (ε) ΠΑΛΛΑΣ, Περί Σχολῆς.

265. Γιά τό συγκεκριμένο πρόβλημα βλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σσ. 61–64, Ο ΙΔΙΟΣ, Προϋποθέσεις γιά μιά εἰκονολογία τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης, Β΄ Συμπόσιο Βυζ. καί Μεταβυζ. Ἀρχ/γίας καί Τέχνης, πρόγραμμα καί περιλήψεις (ἔκδ. Χ.Α.Ε.), Ἀθήνα 1982, σ. 96 κ.ἑ., Ο ΙΔΙΟΣ, Βυζαντινό Μουσεῖο, Ο ΙΔΙΟΣ, Ζ΄ Συμπόσιο, Ο ΙΔΙΟΣ, Περί μεθόδου. Γιά τό argumentum e silentio ὡς κριτήριο γιά τή ζωγραφική στήν Κων/πολη πρβλ. καί στόν ΙΔΙΟ, Δελτ. Κέντρου Μικρασ. Σπουδ. 8(1990–91) 272 (βιβλιοκρισία).

266. Βλ. τά ἀντίστοιχα κείμενα στήν ἐδῶ ὑποσ. 264.

267. Λόγου χάρη GARIDIS, Peinture, σ. 198, STAVROPOULOU, Veltsista, σ. 181 κ.ἑ., ΤΟΥΡΤΑ, Βίτσα, σ. 211 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἐμφανίζονται· καί οἱ μελέτες πού ἀναγνωρίζουν πλέον τή σημασία τῆς ἴδιας πόλης στήν ἄσκηση μνημειακῆς ζωγραφικῆς κατά τόν 16ο αἰώνα[267], πράγμα πού γίνεται ἀποδεκτό σήμερα καί ἀπό τούς πρώην ἀντιθέτους[268].

Τό πρόβλημα ἴσως δέν θά εἶχε περιπλακεῖ, ἐάν δέν εἶχε σημειωθεῖ μία ἄλλη σύγχυση. Δηλαδή ἀπό τή στιγμή πού ὁ ἀρχαιολόγος ἤ ὁ ἱστορικός τῆς τέχνης φρονεῖ ὅτι καθῆκον του δέν εἶναι νά ἐρευνᾶ τά καλλιτεχνικά φαινόμενα μέσα στά ἱστορικά συμφραζόμενα ἀλλά νά περιορίζεται στήν αἰσθητική ἀποτίμησή τους[269], τότε αὐξάνει σημαντικά ὁ κίνδυνος παρερμηνειῶν[270]. Ἐάν καί ἐφόσον Βυζαντινή Ἀρχαιολογία καί Ἱστορία Τέχνης εἶναι ἱστορικές ἐπιστῆμες, ἰσχύει ἀδήριτα ἡ σύγχρονη ἐπιταγή καί πραγματικότητα, πώς "σήμερα οἱ ἀρχαιολόγοι εἶναι συγχρόνως καί ἱστορικοί"[271].

Τό σφάλμα ἐπανελήφθη καί στήν περίπτωση τοῦ ρόλου τῶν Ἰωαννίνων, ὅπου δέν ἐλήφθησαν ὑπόψη σοβαροί παράγοντες. Εἶναι σαφέστατες, ὅπως εἴδαμε, οἱ μαρτυρίες τῶν πηγῶν γιά τή σφύζουσα πολιτιστική ζωή στήν τέως πρωτεύουσα τοῦ Δεσποτάτου, τό περιώνυμο Κάστρο τῶν Ἰωαννίνων, κατά τήν πρώιμη Τουρκοκρατία. Ἡ ζωή αὐτή πρέπει νά ἐξακολούθησε ἀδιατάρακτη, μέ βάση τήν ἀνανέωση τῶν αὐτοκρατορικῶν προνομίων ἀπό τόν Σινάν Πασᾶ (1430), ἕως τήν πανωλεθρία τοῦ ἔτους 1611 μετά τήν ἀποτυχία τοῦ κινήματος τοῦ Διονυσίου[272]. Παράλληλα οἱ νεώτερες ἀρχαιολογικές καί ἀρχειακές ἔρευνες φέρνουν στό φῶς νέα τεκμήρια γιά τήν ὕπαρξη ἀκμαίας ἐκκλησιαστικῆς βιοτεχνίας τόσο στά Ἰωάννινα ὅσο καί στήν Ἄρτα, τῆς ὁποίας ἐπίσης ὁ ρόλος ἔχει ὑποτιμηθεῖ[273]. Συνεπῶς ἡ παντελής σήμερα ἔλλειψη μνημείων μέσα στήν ἴδια τήν πόλη τῶν Ἰωαννίνων, πού ὀφείλεται στίς τραγικές της τύχες μετά τό 1611 καί τό 1822, φανερώνει μέ ἀδρό τρόπο πώς τό argu-

---

268. Χαρακτηριστικά συμπεραίνει τώρα ὁ Χατζηδάκης, Ζωγράφοι, σ. 87: "Καί θά πρέπει νά ἀναγνωρισθεῖ ὅτι, παρά τήν καταγωγή τοῦ Φράγγου, τό ἐργαστήριο αὐτό θά πρέπει νά ἀνήκε στό ἀστικό περιβάλλον τῆς περιοχῆς τῶν Ἰωαννίνων" (ὑπογράμμιση δική μου -Δ.Δ.Τ.), παρά τό ὅτι λίγο πρίν (σ. 74) ἐπαναλαμβάνεται ἡ παλιά ἀρνητική θέση.

269. Βλ. χαρακτηριστικά Μ. Χατζηδάκης, Ἡ μνημειακή ζωγραφική στήν Ἑλλάδα. Ποσοτικές προσεγγίσεις, ΠΑΑ 56(1981), σσ. 381, 385, 388, ὅπου ἡ ἐξήγηση τοῦ φαινομένου τῆς πυκνότητας ἤ ἀπουσίας μνημείων σέ ἕνα συγκεκριμένο τόπο θεωρεῖται καθῆκον τοῦ ἱστορικοῦ καί ὄχι τοῦ ἀρχαιολόγου/ἱστορικοῦ τῆς τέχνης. Ἀντίθετη ἄποψη ἐκφράζει ὁ ΠΑΛΛΑΣ (βλ.ἔργα του στήν ὑποσ. 264 καί Ο ΙΔΙΟΣ, Passion, σ. XVI κ.ἑ.)· πρβλ. καί Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 61 κ.ἑ. καί στά ἔργα τῶν ὑποσ. 164 καί 166. Τό καθῆκον τοῦ ἀρχαιολόγου νά ἑρμηνεύει καί τίς ἱστορικές συντεταγμένες τοῦ ἔργου τέχνης ὑπογραμμίζει ὁ Χ.Γ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, Ὁ Ἑλληνισμός κατά τήν πρώιμη Τουρκοκρατία, ΔΧΑΕ, περ. Δ', 16 (1990- 91)36.

270. ΠΑΛΛΑΣ, ὅ.π., Τριανταφυλλόπουλος, ὅ.π., μέ πολλά παραδείγματα.

271. Αὐτή λ.χ. εἶναι ἡ διαπίστωση καί τό αἴτημα τοῦ ἐπιφανοῦς Γάλλου μεσαιωνολόγου J. HUBERT, εἰς: ENCYCLOPÉDIE DE LA PLEIADE, Ἱστορία καί μέθοδοί της, τόμ. Β' 1, Ἀθήνα 1981, σ. 175.

272. Χαρακτηριστικά ὁ Α.Κ. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, τόμ. Β΄, Θεσ/νίκη2 1976, σ. 402, ὑπογραμμίζει ὅτι τόν 16ο καί 17ο αἰώνα τά Ἰωάννινα εἶναι τό μεγαλύτερο ἑλληνικό πολιτιστικό κέντρο στίς ΒΔ. περιοχές. (Βλ. καί ἐδῶ, κεφ. Α'). Ἡ δεινή καταστροφή τοῦ 1611 προκάλεσε ἀφανισμό τῆς μακραίωνης ὑψηλῆς παράδοσης, ἔτσι δέ μπορεῖ νά αἰτιολογηθεῖ γιατί ἐφεξῆς κυριαρχοῦν οἱ ἀγροτικές συντεχνίες ζωγράφων, μέ τή σαφῶς ὑποδεέστερη, τεχνοτροπικά, παραγωγή (πρβλ. Τριανταφυλλόπουλος, Τέχνη Ἠπείρου).

273. Συναγωγή στόν ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟ, ὅ.π.

274. Ο ΙΔΙΟΣ, ὅ.π. Σημειώνεται ἐπίσης ὅτι εἶναι ἄγνωστο τό πλούσιο σέ εἰκόνες ὑλικό τῆς συλλογῆς τοῦ Ἀρχιμανδρειοῦ στά Ἰωάννινα, πού κατά μεγάλο μέρος ἐνδέχεται νά προέρχεται ἀπό τήν ἴδια πόλη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

mentum e silentio δέν πρέπει νά παραθεωρεῖται ἤ νά ὑποτιμᾶται στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης, ὅπως τόσο συχνά συμβαίνει[274].

Μέσα σέ αὐτά τά πλαίσια γίνεται κατανοητή καί ἐξηγήσιμη καί ἡ παρουσία μεγάλων ἔργων ζωγραφικῆς στήν εὐρύτερη, ἀλλά πάντοτε μέσα στήν εὐνοημένη μέ προνόμια περιοχή τῶν Ἰωαννίνων[275]. Οἱ ἰδιομορφίες τοῦ οἰονεί "αὐλικοῦ" ὕφους στή ζωγραφική τῶν δύο μονῶν τοῦ Νησιοῦ γίνονται εὐχερέστερα κατανοητές σέ συσχετισμό μέ τό ἐκλεπτυσμένο, "ἀστικό" πνεῦμα τῶν ἀριστοκρατῶν, εὐγενῶν Γιαννιωτῶν –καί ἐδῶ θά ἦταν ὄντως γόνιμη μιά συστηματική ἀντιπαραβολή μέ τό ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν στά καθαρά μοναστικά κέντρα τοῦ Ἄθωνος ἤ τῶν Μετεώρων!–, πού ἀναμφισβήτητα συνεχίζει τήν προηγούμενη, βυζαντινή παράδοσή του[276]. Ἐάν ἡ εἰκονογραφία τῶν μονῶν τοῦ Νησιοῦ προϋποθέτει ἀσφαλῶς μιάν ὑψηλή Θεολογία στό λόγιο περιβάλλον τοῦ ἡγουμένου Ἰωάσαφ καί τῶν φοιτητῶν συμμοναστῶν του[277], ἡ ἐκλεπτυσμένη τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τους ἀντανακλᾶ τό ὑψηλό αἰσθητικό ἐπίπεδο τῶν εὐγενῶν κατοίκων τοῦ παρακείμενου Κάστρου τῶν Ἰωαννίνων, τῶν περιώνυμων Καστρηνῶν !

---

275. Ὅ.π.

276. Ὅ.π. Γιά τήν καλλιτεχνική παραγωγή τῆς ἐποχῆς τοῦ Δεσποτάτου βλ. τίς ἐργασίες στόν τόμο ΔΕΣΠΟΤΑΤΟ, ὅπου καί ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

277. Ἔτσι αὐτοχαρακτηρίζεται στίς ἀφιερωματικές ἐπιγραφές (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν , σ. 21 κ.ἑ., ἐπιγραφές ἀρ. 1, 2, 9). Ἀναλύοντας τίς ἐπιγραφές ἡ μελετήτρια καί μέ βάση παλαιότερη βιβλιογραφία (βλ. σ. 25 καί ὑποσ. 13–19) κλίνει νά δεχθεῖ, ὅτι λειτούργησε στή Μ. Φιλανθρωπηνῶν σχολή (ἐκπαιδευτικό ἵδρυμα) ἀπό τή βυζαντινή ἐποχή ἕως τόν 16ο αἰώνα καί ὅτι σέ χῶρο τῆς ἐκκλησίας ὑπῆρχε "κρυφό σχολειό" (περισσότερο ἐπιφυλακτική γιά ἀντίστοιχη παράδοση γιά τή Ντίλιου ἡ ΛΙΒΑ, Ντίλιου, σ. 5 κ.ἑ.). Ἡ πεπαλαιωμένη αὐτή θέση γιά τή Μ. Φιλανθρωπηνῶν ἐπαναλαμβάνεται καί σέ νεώτερα δημοσιεύματα (λ.χ. Φ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, Τά σχολεῖα τῆς ἑνιαίας Ἠπείρου στούς χρόνους τῆς Τουρκοκρατίας [1453–1913], Ἀθῆναι 1987, σποραδικά, Κ.ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΣ, Ἑλληνικά σχολεῖα στήν περίοδο τῆς ὀθωμανικῆς κυριαρχίας [1453–1821], Θεσ/νίκη 1991, σ. 45 κ.ἑ., Κ.Α. ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἤπειρος, Θεσ/νίκη 1992, σ. 261, κ.ἀ.). Νεώτερες ἔρευνες ἀμφισβητοῦν, ἄν λειτούργησαν "σχολεῖα" πρίν ἀπό τόν 17ο αἰώνα: βλ. Γ.Σ. ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ, Σχολεῖα στήν Ἑλλάδα συντηρούμενα ἀπό κληροδοτήματα Ἑλλήνων στή Βενετία (1603–1797), Θησαυρ. 9(1972) 247 κ.ἑ., Ἐκδοτική Ἀθηνῶν (ἐκδ.), ἡ Ἱστορία Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, τόμ. Ι', Ἀθῆναι 1974, σ. 374 κ.ἑ. (ὑπό Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗ), D.N.M. NICOL, Τό Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου, ΗΧ 30(1992) 57. Τέλος ὁ "σκοτεινός παράπλευρος χῶρος" (δυτικό τμῆμα βόρειου παρανάρθηκα), πού ἀποκαλεῖται "κρυφό σχολειό" (ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν σ. 25), τελείως ἀκατάλληλος γιά νά φιλοξενήσει ἀνθρώπους, φαίνεται ὅτι ἦταν ἁπλῶς ἀποθηκευτικός (βλ. Δ. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ, ΑΔ 35 [1980]: Χρον., σ. 331 κ.ἑ.)· πάντως ἴσως ἡ σημερινή του μορφή νά εἶναι παραπλανητική (λ.χ. μπορεῖ νά ἦταν προσιτός ἀπό ἐξωτερικά ἀνοίγματα στή Β. ἤ τή Δ. πλευρά, ἐμφραγμένα σήμερα· πρβλ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν, πίν. 17α. Βλ. τώρα καί Λεύκωμα, πίν. 4). Τό πρόβλημα μπορεῖ ν' ἀπαντηθεῖ μόνο μέ μία λεπτομερειακή ἀποτύπωση τοῦ μνημείου, ὅπου θά διαχωρίζονται ὅλες οἱ φάσεις (πρβλ. Τριανταφυλλόπουλος, Μέγας Ὀζερός).

278. Πρβλ. Triantaphyllopulos, Wandmalerei, σ. 224 ὑποσ. 86, 402, κ.ἀ.

279. Γιά τή διάκριση ἐκκλησιαστικῆς/λατρευτικῆς ἀφενός καί θρησκευτικῆς/ἐκκοσμικευμένης τέχνης ἀφετέ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ε': ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ

Ἀπό τήν ἐκτενή διαπραγμάτευσή μας ἔγινε φανερό, ὅτι στίς τοιχογραφίες τῶν μονῶν τοῦ Νησιοῦ (ἀλλά κατ'ἐπέκταση καί στά ἠπειρωτικά μνημεῖα πού συνδέονται ἄμεσα μέ αὐτές) συνυπάρχουν στοιχεῖα φαινομενικῶς ἀντίθετα: δυτικά εἰκονογραφικά δάνεια παράλληλα μέ παλαιά πατροπαράδοτα, τεχνοτροπικές καινοτομίες δίπλα σέ καθιερωμένες. Παρά ταῦτα θά ἦταν λάθος νά δεῖ κανείς ἐδῶ πολιτιστικό διχασμό χρησιμοποιώντας κατηγορίες μιᾶς μαρξιστικής κοινωνιολογίας τῆς τέχνης, πού κατά τή γνώμη μου δέν ἔχει εὐρέα περιθώρια ἐφαρμογῆς στή βυζαντινή καί μεταβυζαντινή τέχνη[278]. Μπορεῖ ἀπεναντίας νά ὑποστηριχθεῖ βάσιμα, ὅτι αὐτά τά "ἀνομοιογενῆ" στοιχεῖα συντίθενται ὀργανικά σ' ἕνα ὑψηλότερο ἐπίπεδο: οἱ θεολογικά ἐκλεπτυσμένες ἀναζητήσεις τῶν χορηγῶν μοναχῶν τοῦ Νησιοῦ ἐπενδύονται μέ τήν αἰσθητική λεπτότητα τοῦ ἀστικοῦ περιβάλλοντος τῶν Ἰωαννίνων – πρόκειται μέ ἄλλα λόγια, γιά μιά τέχνη ἐνιαία, μέ σαφή τή σφραγίδα τῆς πόλης!

Παράδοση καί ἀνανέωση ἐμφανίζονται ἐδῶ οὐσιαστικά ὡς ἕνα αἴτημα πρόσληψης τῶν παλαιῶν καί τῶν νέων δεδομένων, πού λύνεται κατά τρόπο ἰδεολογικά ἄρτιο καί καλλιτεχνικά εὐτυχή. Καί ἡ τέχνη λοιπόν τῶν μονῶν τοῦ Νησιοῦ ἀντικατοπτρίζει ὁλοκάθαρα τό τρίπτυχο πού σημαδεύει τή μεταβυζαντινή Ὀρθόδοξη Ἀνατολή: πρόκληση νέων καιρῶν, πρόσληψη νέων μορφῶν καί ἰδεῶν, μεταστοιχείωση στά "καθ'ἡμᾶς". Μήπως ὅμως αὐτό δέν εἶναι καί τό νόημα τοῦ βυζαντινοῦ Ἡσυχασμοῦ, πού εἴδαμε νά διατρέχει ὑποδόρια ἀλλά τόσο γόνιμα τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τῶν δύο μονῶν;

* * *

Ἀπό τό 1430 ἕως τό 1913, γιά 483 ὁλόκληρα χρόνια, τά μοναστήρια τοῦ Νησιοῦ καί τῆς Ἠπείρου κράτησαν ἀδούλωτο τό φρόνημα καί ἀκμαία τήν πίστη τῶν ραγιάδων μέ κάθε τρόπο – ὄχι λιγότερο μέ τήν ὑψηλή τους τέχνη, πού μυοῦσε, φρονημάτιζε καί παραμυθοῦσε. Αὐτή ἡ τέχνη ἐδραζόταν στέρεα στή ζωή τῆς Ἐκκλησίας, δηλαδή στή συνολική Ἱερά Παράδοση, μέ ἐλάχιστες, ἐπουσιώδεις καί ἐν τέλει ὀργανικά ἀφομοιωμένες παραχωρήσεις στή σύγχρονή της, πρό πολλοῦ ἐκκοσμικευμένη δυτική τέχνη[279]. Γιά τοῦτο καί ἡ μελέτη της extra Ecclesiam εἶναι ἀκατανόητη ἤ μετατρέπεται σέ ἀδιέξοδο αἰσθητισμό, πού δέν ὑπηρετεῖ ὀρθά τήν Ἱστορία τῆς Τέχνης[280].

ρου πρβλ. Τριανταφυλλόπουλος, Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης, ὅ.π. (ὑποσ. 166). Ο ΙΔΙΟΣ, Wandmalerei, σ. 389 κ.έ., Ο ΙΔΙΟΣ, Βυζαντινό Μουσεῖο, κ.ἀ.

280. Γιά τόν αἰσθητισμό ὡς παρακμιακό καί ἐπικίνδυνο, λόγῳ τῆς γειτνίασης του πρός τόν ὁλοκληρωτισμό, φαινόμενο στήν Ἱστορία τῆς Τέχνης παραπέμπω ἐνδεικτικά στόν A. HAUSER, Kunst und Gesellschaft, München 1973, σ. 76, καί στόν S. SETTIS, Giorgiones "Gewitter", Berlin 1983, σσ. 9 κ.έ., 58· γιά ἀνάλογα φαινόμενα στήν Ἑλλάδα πρβλ. Α. ΖΩΗΣ, Ἡ Ἀρχαιολογία στήν Ἑλλάδα, Ἀθήνα 1990, σ. 32 ὑποσ. 108, D.I.PALLAS, Zur Topographie und Chronologie von Hos. Lukas, BZ 78 (1985), σσ. 101, 106, κ.λπ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Νησί καί Κάστρο, Μονές καί Ἑλληνισμός: εἶχε δίκαιο ὁ πολύπαθος ἱεράρχης Ἰωάννης ὁ Ἀπόκαυκος ὅταν διεῖδε ἐδῶ, σ'αὐτή τή γωνιά, τό λίκνο τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ! Θά τό ἐπαναλάβει ἕναν αἰώνα ἀργότερα ὁ ἀνώνυμος ποιητής τοῦ Χρονικοῦ τῶν Τόκκων, χαρακτηρίζοντας τά Ἰωάννινα

ῥίζα τῶν Ρωμαιῶν ὅλου τοῦ Δεσποτάτου[281],

ὅπως μᾶς θύμισε ξανά, μεταφέροντας τό αἴσθημα τοῦτο στή σημερινή εὐαισθησία, ὁ ἱστορικός τοῦ Κάστρου καί τῆς πόλης τῶν Ἰωαννίνων, Καστρηνός Λέανδρος Βρανούσης.

Ἀπό ἐδῶ μέσα, βγαλμένη ἀπό τόν θρῆνο γιά τή μεγάλη Ἅλωση, θ'ἀντηχήσει σέ λίγο ἡ ἐλπιδοφόρα, ἀναστάσιμη κραυγή:

Ἡ Ρωμανία κι' ἂν πέρασεν ἀνθεῖ καί φέρει κι' ἄλλο[282]!

Πανεπιστήμιο Κύπρου

281. Ἔκδοση G. SCHIRO, Cronaca dei Tocco di Cefalonia di Anonino, Roma 1975, στίχ. 1390.
282. Ἀνακάλημα τῆς Κωνσταντινούπολης, δ.π. (ὑποσ. 1).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Εἶχε πρό πολλοῦ καταστρωθεῖ ἡ ἀνωτέρω μελέτη, ὅταν κυκλοφόρησαν δύο σχετικές ἐργασίες: α) Μ. ΑΧΕΙΜΆΣΤΟΥ–ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ζητήματα μνημειακῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰ. Ἡ τοπική ἠπειρωτική σχολή, ΔΧΑΕ, περ. Δ΄, 16(1991-1992· ὁ τόμος ἐκυκλοφόρησε τόν Μάϊο 1993), σ. 13-31· καί β) Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ–ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ (ἐπιμ.), Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων. Ζωγραφική, Ἰωάννινα 1993 (κυκλοφόρησε τό καλοκαίρι τοῦ ἴδιου ἔτους). Δίνονται ἐδῶ συνοπτικά τά κυριότερα σημεῖα πού μᾶς ἀφοροῦν.

α) Στήν πρώτη μελέτη, πού ἀποτελεῖ ἀνάπτυξη τῆς ἤδη γνωστῆς ὁμότιτλης (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 177), ἐπαναλαμβάνονται ὅλες οἱ παλιές θέσεις (ἐμμονή στήν "α΄ φάση 1531/32" καί στή θεωρία περί ἀρχικῆς ξυλόστεγης κάλυψης τῆς Μ.Φιλανθρωπηνῶν) χωρίς νά λαμβάνεται ὑπόψη ἡ νεώτερη βιβλιογραφία, ἐνῶ παρακάμπτεται σιωπηρά καί ἡ κριτική πού ἔχει ἤδη ἀσκηθεῖ στή διατριβή τῆς μελετήτριας· ἡ Σχολή ἐξακολουθεῖ νά ἀποκαλεῖται "τοπική ἠπειρωτική", τῆς ὁποίας ἡ συγγραφεύς δέχεται ὡς κέντρο τά Ἰωάννινα (σσ. 15, 21), παρακάμπτοντας τίς ταυτόσημες, γνωστές ἐδῶ καί δύο δεκαετίες θέσεις τοῦ Δημ. Πάλλα. Ὑποστηρίζει τήν πολυειπωμένη ἀλλά ἐπισφαλή θέση, ὅτι ἡ ἀνωνυμία τῶν ζωγράφων τῶν μονῶν προέρχεται "ἀπό εὐλάβεια καί ταπεινοφροσύνη" (σ. 21), πράγμα πού ἀναγκαστικά θά ὁδηγοῦσε νά θεωρήσουμε τόν Θεοφάνη, τόν Κατελάνο ἤ τούς Κονταρῆδες, ὅταν ὑπογράφουν τά ἔργα τους, ὡς ἀνευλαβεῖς ἤ ὑπερφίαλους (ἡ ἴδια, σ. 27, μιλάει ὡστόσο γιά "ταπείνωση τοῦ Κατελάνου"!)· ἐπιπλέον ἔτσι δέν λύνεται τό πρόβλημα, γιά ποιό λόγο ἀλλοῦ οἱ ἴδιοι ὑπογράφουν τά ἔργα τους καί ἀλλοῦ ὄχι! Τό ἔωλο τῆς θέσης αὐτῆς ἔχει ἐπισημάνει πρό πολλοῦ ὁ Δ. ΠΑΛΛΑΣ, Ἅγ. Εὐστάθιος, σ. 160 κ.ἑ. Ἐπίσης ἀναπόδεικτη μένει ἡ θέση γιά "προοδευτικούς κύκλους" γύρω στά 1500(σ. 18). Τίποτε δέν συνηγορεῖ ἀκόμη νά δεχθοῦμε, ὅτι κύριο θέμα στή ζωγραφική τῆς "τοπικῆς ἠπειρωτικῆς σχολῆς" εἶναι ἡ λύτρωση καί οἱ μεσσιανικές ἰδέες (σ. 30): δέν ἐξάγεται κάτι τέτοιο ἀπό τό ὅλο κείμενο, πέραν τοῦ ὅτι ὅλη ἡ χριστιανική τέχνη σέ Ἀνατολή καί Δύση θέμα της ἔχει, πάντοτε, τή λύτρωση! Μετέωρα παραμένουν πάλι τά περί Χριστοῦ ὡς Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγέλου (σ. 31), πού μάλιστα ἐξακολουθεῖ νά θεωρεῖται ὡς κεντρικό μοτίβο ὅλου τοῦ κυρίως ναοῦ, ἄν καί ὀρθά χρονολογεῖται στή "β΄ φάση" (1542): εἶναι προφανής ἡ ἀνακολουθία μέ τά ὅσα ὑποστηρίζονται γιά τό –τάχα– ἀκέραιο καί κλειστό σύνολο τῆς –καθ'ἡμᾶς πλασματικῆς– "α΄ φάσης" 1531/32 (βλ. ἐδῶ, ὑποσ. 205). Τέλος πάλι δέν ἐπιχειρεῖται καμμιά συστηματική τεχνοτροπική καί εἰκονολογική ἀνάλυση μεταξύ τοιχογραφιῶν "α΄" καί "β΄" φάσης (παρατίθενται μόνο 5 φωτογραφίες τῆς "β"' φάσης), ὥστε νά πεισθεῖ κανείς γιά τήν ὑποτιθέμενη διαφορά· μπορεῖ ὅμως τώρα ὁ ἀναγνώστης νά κάνει ἐν μέρει τίς συγκρίσεις πού ὑπαινιχθήκαμε ἤδη στό Γ΄ κεφάλαιο.

Συμπερασματικά, τό ἄρθρο δέν προωθεῖ πρός λύσεις οὔτε προσφέρει νέα στοιχεῖα.

β) Ὁ ἐπιβλητικός τόμος γιά τίς Μονές τοῦ Νησιοῦ, πέρα ἀπό τό ὅτι παραδίδει, γιά

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

πρώτη φορά, ὁλόκληρο τό ζωγραφικό ὑλικό τῶν δύο Μονῶν (καί ἐν μέρει καί τῶν ὑπολοίπων), προσφέρει καί μερικά σύντομα κείμενα.

Ἀπό τό κεφάλαιο τῶν Μ. ΓΑΡΙΔΗ–ΑΘ. ΠΑΛΙΟΥΡΑ, Ἡ ζωγραφική τῶν μοναστηριῶν τοῦ Νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων (σσ.11-16), σημειώνονται τά ἀκόλουθα: ἀποδοχή τῆς θεωρίας γιά ἀρχικά ξυλόστεγο ναό καί τῆς ἀντίστοιχης γιά δύο φάσεις ζωγραφικῆς στόν κυρίως ναό τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν· ἡ λιτή (κυρίως νάρθηκας) προϋπῆρξε τῶν ἐξωναρθήκων, χτίστηκε δηλαδή –καί κατά τή γνώμη μου εἰκονογραφήθηκε– ἐνιαῖα μέ τόν κυρίως ναό τό 1542· ὅλος ὁ ναός ἀποπνέει "κατελάνειο ὕφος", στόν βόρειο νάρθηκα πρέπει νά ἔδρασαν οἱ Κονταρῆδες, εἶναι δέ τό ὥριμο τέλος τῆς σχολῆς τοῦ β΄ ἡμίσεος του 15ου αἰ. στήν Β.Δ. Ἑλλάδα ("Σχολή Καστοριᾶς"), πού μαρτυρεῖ καί ἰσχυρούς δεσμούς μέ τή Δύση. Γιά τή Μ. Ντίλιου δέχονται ἐντονώτερη τήν ἐπίδραση τῆς Κρητικῆς Σχολῆς καθώς καί παλαιολόγειων ἔργων τῆς Κων/πολης. Προστίθεται τέλος τό σύνολο τῶν παλαιοτέρων τοιχογραφιῶν τῆς Μ. Ἐλεούσης, συγγενικό μέ τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν καί τῶν ναῶν στή Βελτσίστα.

Τό κεφάλαιο τῆς Μ.ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ–ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ἡ Μονή τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῶν Φιλανθρωπηνῶν (σσ. 25-26), εἶναι ἐπανάληψη ἐκ τρίτου τῶν γνωστῶν θέσεων.

Τό ἀντίστοιχο τῆς Θ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, Τό καθολικό τῆς Μ. Ντίλιου καί οἱ τοιχογραφίες του (σ. 223-224), ἐπίσης ἐπαναλαμβάνει ὅ,τι εἶχε ἐκτεθεῖ στή μονογραφία της. Μάλιστα ἐπανέρχεται ἡ ἄποψη περί ἀντιγραφῆς τοῦ χειρογράφου τοῦ Ἰακώβου τοῦ Κοκκινοβάφου καί περί συσχέτισης μέ τόν Μυστρᾶ, ἐνῶ παρακάμπτεται τελείως τό πρόβλημα τῶν πολλαπλῶν σχέσεων–ἐξαρτήσεων ἀπό τή Μ. Φιλανθρωπηνῶν καί ἀποσιωπᾶται κάθε κριτική πού ἔχει ἀσκηθεῖ στίς ἀπόψεις της.

Ἡ μονοσέλιδη ἀναφορά τῆς Β. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ Μονή Ἐλεούσας (σ. 275), ἐπαναλαμβάνει τά τῶν σχέσεων μέ τίς δύο προηγούμενες μονές καί μέ τούς ναούς τῆς Βελτσίστας.

Προφανές εἶναι, ὅτι μέ τά ἀνωτέρω κείμενα δέν ἀλλάζουν οὐσιώδη πράγματα ὡς πρός τίς ἀπόψεις μας οὔτε προστίθενται σημαντικά νέα στοιχεῖα. Δῶρο μέγα ὅμως εἶναι ἡ ἄρτια ἐκτύπωση τοῦ "συντάγματος" τῶν τοιχογραφιῶν, ἰδιαίτερα τῆς Μ. Φιλανθρωπηνῶν πού προσφέρονται ἀκέραιες στήν ἐπιστημονική ἔρευνα! Γιατί ἔχουμε ἐδῶ, ὁλόκληρον πλέον, τόν εἰκονογραφικό καί τεχνοτροπικό Κουβαρά, σάν ἐκεῖνο τό θρυλικό χειρόγραφο τῆς ἴδιας μονῆς (βλ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Χρονικά), τό ὁποῖο φλόγισε ἐπί ἑκατονταετίες τή φαντασία λογίων καί ἁπλῶν ἀνθρώπων, ἕως ὅτου βρεῖ τή λύση στά ἄξια χέρια τοῦ Καστρηνοῦ ἱστορικοῦ, πού τόσο πρόωρα θρηνεῖ τώρα τόν ἀδόκητο χαμό του ἡ Ἐπιστήμη καί ἡ ἰδιαίτερη πατρίδα του!

Αὔγουστος 1993 Δ.Δ.Τ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΚΥΡΙΟΤΕΡΕΣ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Φιλανθρωπηνῶν = Μ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ, Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Ἀθῆναι 1983.

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ, Νέα στοιχεῖα = Η ΙΔΙΑ, Νέα στοιχεῖα περὶ τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν εἰς τὴν Νῆσον τῶν Ἰωαννίνων, ΑΑΑ 6(1973) 457 κ.ἑ.

ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Κάστρον = Λ. ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Ἱστορικὰ καὶ τοπογραφικὰ τοῦ μεσαιωνικοῦ Κάστρου τῶν Ἰωαννίνων, εἰς: Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον, τόμ. Δ΄, Ἀθῆναι 1967-1968, σ. 439 κ.ἑ. (καὶ σὲ ἀνάτυπο μὲ ἰδιαίτερη σελίδωση, Ἰωάννινα 1968, ὅπου γίνονται καὶ οἱ ἐδῶ παραπομπές).

ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, Χρονικά = Ο ΙΔΙΟΣ, Χρονικὰ μεσαιωνικῆς καὶ τουρκοκρατουμένης Ἠπείρου, Ἰωάννινα 1962.

ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ, Ἐργαστήριο = Ε. ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ, Ἕνα ἐργαστήριο ἀνώνυμων ζωγράφων τοῦ δεύτερου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰ. στὰ Βαλκάνια, ΗΧ 29(1988-89) 145 κ.ἑ.

ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ, Παρατηρήσεις = Η ΙΔΙΑ, Εἰκονογραφικὲς παρατηρήσεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ Παλιοῦ Καθολικοῦ στὴ Μονὴ Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1483), Θεσσαλικὸ Ἡμερολόγιο 15(1989)97 κ.ἑ.

ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Τοιχογραφίες = Γ. ΓΟΥΝΑΡΗΣ, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσ/νίκη 1980.

ΔΑΚΑΡΗΣ, Νησί = Σ.Ι. ΔΑΚΑΡΗΣ, Τὸ Νησὶ τῶν Ἰωαννίνων, Ἱστορία, μνημεῖα, Μουσεῖο, Ἰωάννινα 2(3) 1986.

ΔΕΣΠΟΤΑΤΟ = Πρακτικὰ Διεθνοῦς Συμποσίου γιὰ τὸ Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου (Ἄρτα 1980), Ἄρτα [Ἀθήνα]1992.

ΘΗΕ = Θρησκευτικὴ καὶ Ἠθικὴ Ἐγκυκλοπαιδεία, τόμ.1-12, Ἀθῆναι 1962-1968.

Λεύκωμα = Μ. ΓΑΡΙΔΗΣ-ΛΘ.ΠΑΛΙΟΥΡΑΣ (ἐπιμ.), Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων, Ζωγραφική, Ἰωάννινα 1993.

Λιάπης Εὔβοια = Ἀρχιμ. ΙΕΡ. Λιάπης Μεσαιωνικὰ Μνημεῖα Εὐβοίας, Ἀθῆναι 1971.

ΛΙΒΑ, Ντίλιου = Θ. ΛΙΒΑ-ΞΑΝΘΑΚΗ, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Ντίλιου, Ἰωάννινα 1980.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μνημεῖα = Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Μεσαιωνικὰ Μνημεῖα Ἰωαννίνων, ΗΧ 1(1926) 11 κ.ἑ., 53 κ.ἑ., 295 κ.ἑ.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, Σχεδιάσματα = Ο ΙΔΙΟΣ, Σχεδιάσματα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957.

ΠΑΛΛΑΣ, Ἅγιος Εὐστάθιος = Δ.Ι.ΠΑΛΛΑΣ, Μία εἰκόνα τοῦ ἁγίου Εὐσταθίου στὴ Σαλαμίνα, εἰς: Χαριστήριον εἰς Α.Κ. Ὀρλάνδον, τόμ. Γ΄, Ἀθῆναι 1966, σ. 328 κ.ἑ.

ΠΑΛΛΑΣ, Μικρογραφίες = Ο ΙΔΙΟΣ, Οἱ μετοχρητικὲς μικρογραφίες Ο῾ὑῆ῾ὸὰ 35398 τοῦ ἔτους 1415, Πεπραγμένα ΒΪΔιεθν. Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Χανιὰ 1966), τόμ. ΒΪ, Ἀθῆναι 1967, σ. 362 κ.ἑ.

ΠΑΛΛΑΣ, Ζωγραφική = Ο ΙΔΙΟΣ, Ἡ ζωγραφικὴ στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὴν Ἅλωση, ΑΔ 26 (1971), τόμ. Α΄: Μελέται, σ. 201 κ.ἑ.

ΠΑΛΛΑΣ, Περὶ ζωγραφικῆς = Ο ΙΔΙΟΣ, Περὶ τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Κων/πολιν καὶ τὴν Θεσ/νίκην μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Μεθοδολογικά, ΕΕΒΣ 42 (1975) 101 κ.ἑ.

ΠΑΛΛΑΣ, Μελέτες = Ο ΙΔΙΟΣ, Συναγωγὴ μελετῶν Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας, τόμ. Α΄-Β΄, Ἀθῆναι 1987-1988.

Ρηγόπουλος, Πουλάκης = Ι.Κ.Ρηγόπουλος, Ὁ ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία, Ἀθῆναι 1979.

ΤΟΥΡΤΑ, Βίτσα = Α.Ι. ΤΟΥΡΤΑ, Οἱ ναοὶ τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴ Βίτσα καὶ τοῦ Ἁγ. Μηνᾶ στὸ Μονοδένδρι, Ἀθῆναι 1991.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Βενετοκρατούμενη Ἑλλάδα = Δ.Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Βενετοκρατούμενη καὶ τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα: Πολιτιστικὲς παραλληλίες καὶ ἀντιθέσεις, εἰς: gstschrift für Klaus Wessel, Munchen 1988, σ. 343 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἤπειρος καὶ Ἑπτάνησα = Ο ΙΔΙΟΣ, Ἤπειρος καὶ Ἑπτάνησα: Διακύμανση ἰδεῶν στὸ χῶρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, εἰς: Συνέδριο Ἱστορίας "Ἤπειρος: Κοινωνία-Οἰκονομία, 15ος-20ος αἰώνας" (Ἰωάννινα 1985), Γιάννινα [sic] 1986, σ. 319 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Βυζαντινὸ Μουσεῖο = Ο ΙΔΙΟΣ, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν: Ἀπὸ τὸν Εὐσεβισμὸ στὸν Αἰσθητισμό, Βυζ. Δόμος 1(1987) 119 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ζ΄, Συμπόσιο = Ο ΙΔΙΟΣ, Γιὰ τὸ Ζ΄ Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, Βυζ. Δόμος 1 (1987) 109 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Περὶ μεθόδου = Ο ΙΔΙΟΣ, Λόγος περὶ τῆς μεθόδου: Θέματα τεχνοτροπίας, εἰκονογραφίας καὶ ὑφολογίας (μὲ ἀφορμὴ τὴ μνημειακὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὴν Ἤπειρο), εἰς: Χ.Α.Ε., (ἐκδ.), Θ΄ Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχ/γίας καὶ Τέχνης, πρόγραμμα καὶ περιλήψεις, Ἀθῆναι 1989, σ. 79 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀναγεννήσεις = Ο ΙΔΙΟΣ, "Ἀναγεννήσεις" καὶ Ἡσυχασμὸς στὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη κ.λπ., εἰς: Χ.Α.Ε. (ἐκδ.), ΙΑ΄ Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχ/γίας καὶ Τέχνης, πρόγραμμα καὶ περιλήψεις, Ἀθῆναι 1991, σ. 84 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ἀνατολὴ καὶ Δύση = Ο ΙΔΙΟΣ, Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἕνα καίριο πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησ. τέχνη τῆς Ἑπτανήσου, Πρακτικὰ Ε΄ Διεθν. Πανιονίου Συνεδρίου (Ἀργοστόλι-Λιξούρι 1986), τόμ. 3, Ἀργοστόλι 1991, σ. 163 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Ζωγραφικὴ Κρήτης = Ο ΙΔΙΟΣ, Μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὴ μεταβυζαντινὴ Κρήτη κ.λπ., Πεπραγμένα ΣΤ΄ Διεθν. Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Χανιὰ 1986), τόμ. Β΄, Χανιὰ 1991, σ. 567 κ.ἑ.

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Τέχνη Ἠπείρου = Ο ΙΔΙΟΣ, Μεταβυζαντινὴ Τέχνη Ἠπείρου καὶ Βορείου Ἠπείρου, εἰς: Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν (ἐκδ.), Ἤπειρος (ὑπὸ ἔκδοση).

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Μέγας Ὄξερός = Ο ΙΔΙΟΣ, Ὁ Μέγας Ὄξερὸς τῶν Ἰωαννίνων, Ἀρχαιολογικὲς καὶ τεχνοϊστορικὲς παρεκβολὲς γιὰ τὰ ἐκκλησιαστικὰ μνημεῖα τοῦ Νησιοῦ Ἰωαννίνων, εἰς: Φηγός, Χαριστήριο στὸν Καθηγ. Σωτ. Ι. Δάκαρη (Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων), ὑπὸ ἐκτύπωση.

Χατζηδάκης, Συμβολή = Μ.Χατζηδάκης, Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, περιοδ. L' Hellénisme Contemporain, τεῦχ. 29ης Μαΐου 1953, σ. 219 κ.ἑ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Χατζηδάκης, Περί Σχολής = Ο ΙΔΙΟΣ . Περί Σχολής Κων/πόλεως ὀλίγα, ΑΔ 27 (1972). τόμ. Α': Μελέται, σ. 121 κ.έ.
Χατζηδάκης, , Ζωγράφοι = Ο ΙΔΙΟΣ, Ἕλληνες ζωγράφοι μετά τήν Ἅλωση, τόμ. Α΄, Ἀθήνα 1987.
CHATZIDAKIS, Recherches = M. CHATZIDAKIS, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23/24 (1969-70) 311 κ.έ.
CHATZIDAKIS, Études = Ο ΙΔΙΟΣ, Études sur la peinture postbyzantine (Variorum Reprints), London 1976.
DELIYANNI, H.Meletios = H. DELIYANNI-DORIS, Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, München 1975.
CARIDIS, Peinture = M. CARIDIS, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600), Athènes 1989.
LCI = Lexicon der christlichen Ikonographie, ὑπό E. Kirschbaum κ.ἄ., τόμ. 1-8, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1976.
LEX. MITTEL. = Lexikon des Mittelalters, τόμ. 1 κ.έ., München-Zürich 1980 κ.έ.
MILLET, Athos = G. MILLET, Monuments de l'Athos, I: Les peintures, Paris 1927.
MILLET, Recherches = Ο ΙΔΙΟΣ, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile κ.λπ., Paris 1916 (φωτομηχανική ἐπανέκδοση, Paris 1960).
PALLAS, Passion = D.I.Pallas, Passion und Bestattung Christi κ.λπ., München 1965.
PALLAS, Epiros = Ο ΙΔΙΟΣ, λήμμα Epiros, RbK. τόμ. II (Stuttgart 1971), στ. 207 κ.έ.
RbK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, ὑπό K. Wessel καί M. Restle, τόμ. I κ.έ., Stuttgart 1966 κ.έ.
Schiller, Ikonographie = G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, τόμ. 1-5, Gütersloh 1966-1990.
STAVROPOULOU, Veltsista = A. STAVROPOULOU-MAKRI, Les peinture murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintures Kondaris [sic], Ioannina 1989.
Triantaphyllopulos, Wandmalerei = D.D. Triantaphyllopulos, Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln κ.λπ., τόμ. 1-2, München 1985.
UNDERWOOD, Kariye 4 = P.A. UNDERWOOD (ἐκδ.), Studies in the Kariye Diami (=Kariye Djami, 4), London 1975.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

DEMETRIOS D. TRIANTAPHYLLOPOULOS
University of Cyprus

BYZANTINE TRADITION AND WESTERN INNOVATIONS IN THE ART OF THE EARLIER MONASTERIES ON THE ISLE OF IOANNINA

The paper, concerning mainly the two major monasteries, those or Strategopoulos (Ntiliou) and Philanthopenon (Spanou) and connected with two further articles, aims to indicate the following points.

1. The publications of the-paintings of the forementionned monuments in the yeare 1980 (Th. Liva-Xanthaki) and 1983 (M. Acheimastou-Potamianou) respectively took place in a reverse order, since the murals of Ntiliou are exactly dated in 1543 and those of Philanthropenon shortly before (1542) according to their thecriptions. Besides it is generally accepted, that the frescoes of the former are highly depended on those of the later.

2. Both studies restricted to what is commonly called "iconographic analysis" fail to give a sufficient iconological interpretation of the content of these important ensembles.

3. The authors have not dared to draw clear conclusions about the artistic centre from whicr emerged these frescoes, i.e. the city of Ioannina itself. Firstly, they put aside foundamental historical facts, e.g. the privileges given by the Ottomans to a great area around Ioannina; secondly, they got round the well-documented thesis about the artistic role of the great urban centres, during the early ottoman occupation (D. I. Pallas). But it is more than evident that before the year 1611 flourished in Ioannina a high, urban, somewhat sophisticated culture. It was amidst such a milieu that Byzantins tradition and Western innovations were harmoniously mixed and caused e kind of renovation of the *patrimoine artistique* without transgressing the limits of Orthodoxy.

4. Especially for the Monastery of Philanthropenon it is rather obvious that the theory of Achemastou-Potamianou) about a first phase (ca 1531/2) and a second one (1542) in the nave lacks any solid architectural, iconological or stylistic evidence even if the wholo material remains hitherto (1992) unpublished. On the contrary, the nave has to be reconsidered as homogenous in every aspect, with e team of two or more painters working simultaneously.

5. Finelly it is stresed how insufficient are today methods of interpretation that do not take into serious consideration modern requeste on Byzantine Art and of History of Art in general.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΥΓΕΝΙΑ ΧΑΛΚΙΑ

ΕΙΚΟΝΑ ΑΚΑΘΙΣΤΟΥ ΥΜΝΟΥ ΑΠΟ ΤΗ ΜΟΝΗ ΕΛΕΟΥΣΑΣ ΣΤΟ ΝΗΣΙ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.

Ο Ακάθιστος Ύμνος θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στη μεταβυζαντινή ζωγραφική[1], κατέχει σημαντική θέση στο εικογραφικό πρόγραμμα των Μονών του Νησιού Ιωαννίνων. Πλήρης κύκλος του εικονίζεται στη λιτή του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών, στον κυρίως ναό του καθολικού της Μονής Προδρόμου και επίσης στον κυρίως ναό του καθολικού της Μονής Ελεούσας[2]. Από το τελευταίο αυτό μοναστήρι προέρχεται και η εικόνα που παρουσιάζεται εδώ. Συντηρήθηκε το 1977 στο εργαστήριο της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων από τον κ. Χρήστο Αρχιμανδρίτη[3] και σήμερα έχει περιέλθει, όπως και οι υπόλοιπες εικόνες των μονών του νησιού[4], στη Συλλογή της Ιεράς Μητροπόλεως Ιωαννίνων.

Οι διαστάσεις της εικόνας είναι 0,55x0,49μ. και η κατάσταση διατήρησής της καλή (εικ. 1). Στενή λωρίδα της ζωγραφικής επιφάνειας έχει εκπέσει στο επάνω μέρος της δεύτερης ζώνης καθώς επίσης και στο κάτω δεξιό τμήμα της εικόνας, στο σημείο που σημειώ-

---

1. Οι φωτογραφίες της εικόνας (εικ. 1–9 και 11–18) είναι του φωτογράφου του Μουσείου Ιωαννίνων Β. Πτηνόπουλου προς τον οποίο εκφράζω θερμές ευχαριστίες. Τις φωτογραφίες των τοιχογραφιών της Μονής Ελεούσας (εικ. 20–23) οφείλω στην ευγενική προσφορά του συντηρητή Π. Μπέχλη, τον οποίο επίσης ευχαριστώ θερμά.

Το αρχαιότερο γνωστό παράδειγμα απεικόνισης του Ακαθίστου Ύμνου αποτελούν οι τοιχογραφίες της Ολυμπιώτισσας Ελασσώνας (τέλος του 13ου αιώνα): E.C. Constantinides. *The wall painting of the Panagia Olympiotissa of Elasson in Northern Thessaly.* (Publications de l' Intitut Canadien d' Archéologie à Athènes, 2) Athènes 1992. Κατά τον 14ο αιώνα ο Ακάθιστος περιλαμβάνεται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα ναών. (A. Pätzold. *Der Akathistus Hymnus. Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerai des 14. Jahrhunderts,* Stuttgart 1984) ενώ παράλληλα παριστάνεται σε χειρόγραφα και εικόνες. Τα αντίστοιχα παραδείγματα αυξάνονται σημαντικά κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Κατάλογο των εικονογραφικών κύκλων του Ακαθίστου κατά τη βυζαντινή εποχή, τόσο στη μνημειακή ζωγραφική, όσο και στα χειρόγραφα και τις εικόνες, βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη: *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garret 13, Princeton.* (Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας, 123) Αθήναι 1992, σ. 14-18.

2. Βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική* (γενική εποπτεία Μ. Γαρίδης – Α. Παλιούρας) Ιωάννινα 1993, σ. 294, πίν. 126, 134-137, 151-152, 166-169, 529-532.

3. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Α.Δ.* 32 (1977) Β2, *Χρονικά,* σ. 164, πιν. 100.

4. Συνοπτική παρουσίαση των εικόνων αυτών γίνεται από τον Α. Παλιούρα: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων,* ό.π., σ. 353-354, πιν. 568-605.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

νεται συνήθως η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολογία. Κύριο και μοναδικό θέμα της αποτελούν οι εικοσιτέσσερις οίκοι του Ακαθίστου Ύμνου, ζωγραφισμένοι σε ισάριθμα εικονίδια διατεταγμένα συμμετρικά ανά έξι, σε τέσσερις παράλληλες ζώνες, σε βάθος χρυσό. Ανήκει συνεπώς η εικόνα μας στη σπάνια κατηγορία εικόνων στις οποίες ο Ακάθιστος αποτελεί το κύριο θέμα[5] και δεν πλαισιώνει ως δευτερεύον, κάποια κεντρική παράσταση της Θεοτόκου[6].

Η εικονογραφία των μικρογραφικών σκηνών, με τις οποίες αποδίδονται στην εικόνα μας οι οίκοι του Ακαθίστου, δεν παρουσιάζει ιδιαίτερη πρωτοτυπία. Οι εικονογραφικές παραλλαγές που έχουν επιλεγεί για την παράσταση των επιμέρους θεμάτων αποτελούν τον κοινότερο τύπο και αποδίδονται με ιδιαίτερη λιτότητα: οι σκηνές είναι ολιγοπρόσωπες, περιοριζόμενες πολλές φορές στις απαραίτητες για τη δήλωση της παράστασης μορφές, ενώ οι αρχιτεκτονικές συνθέσεις του βάθους είναι απλές, χωρίς εκζήτηση. Λείπουν επίσης οι επιγραφές που συνοδεύουν συνήθως το κάθε εικονίδιο και οι οποίες μεταφέρουν το κείμενο των πρώτων στίχων των αντίστοιχων οίκων. Εδώ το περιεχόμενο των σκηνών δηλώνεται απλώς με το αρχικό γράμμα του κάθε οίκου, που σημειώνεται με κόκκινο χρώμα, στο κέντρο της κάθε παράστασης.

Για τους δώδεκα πρώτους οίκους, τους λεγόμενους ιστορικούς, στους οποίους περιγράφονται τα γεγονότα από τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου έως την Υπαπαντή του Χριστού, ο ζωγράφος ακολουθεί την τυποποιημένη εικονογραφία των αντίστοιχων ευαγγελικών σκηνών.

---

5. Ανάλογη διάταξη παρουσιάζεται σε εικόνα από τη Μονή Σισίων Κεφαλληνίας, η οποία φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, Α.Τ. 801. Η εικόνα είναι αδημοσίευτη. Βλ. απλή αναφορά της στον Κ. Καλοκύρη, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 202), καθώς και σε άλλη του 1667 που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή στη Βηρυτό. *(Icônes Melkites. Exposition organisée par le Musée Nikolas Sursock du 16 Mai au 15 Juin 1969.* Beyrouth 1969, σ. 130-134, εικ. 2).

6. Ο Ακάθιστος εικονίζεται συνήθως στο πλαίσιο εικόνων με κύριο θέμα τη Θεοτόκο, στην οποία άλλωστε είναι αφιερωμένος. Στις περισσότερες περιπτώσεις η κεντρική παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας είναι στον τύπο της Οδηγήτριας ή "Ρόδον το Αμάραντον". Συχνή είναι επίσης η απεικόνιση του Ευαγγελισμού, ενώ η Κοίμηση, σύμφωνα τουλάχιστον με τα ως τώρα δεδομένα, απαντά μόνο σε μία εικόνα που βρίσκεται στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στη Σκόπελο (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη. Αθήνα. Παλαιό Πανεπιστήμιο 1985-1986,* Αθήνα 1985, σ. 99, αρ. 99). Η επιλογή των κεντρικών θεμάτων δεν είναι σε καμμία περίπτωση τυχαία. Πηγάζει από το τυπικό της ακολουθίας του Ακαθίστου ή απηχεί τις λατρευτικές συνήθειες που τηρούνται κατά τη διάρκεια της ακολουθίας. Εξάλλου η ακολουθία του Ακαθίστου αλλά και η ανάγνωση των επί μέρους χαιρετισμών τις τέσσερις πρώτες Παρασκευές της Μεγάλης Τεσσαρακοστής ετελείτο, σύμφωνα με την παλαιότερη λατρευτική παράδοση, μπροστά σε εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας ή Γαλακτοτροφούσας, που αργότερα αντικαταστάθηκε με εικόνα του τύπου "Ρόδον το Αμάραντον": Ε. Χαλκιά, "Εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη Μονή Πατέρων Ζίτσας". *Ηπειρωτικά Χρονικά* 25 (1983), σ. 235-236, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Όπως είναι γνωστό, η σύνθεση του Ακαθίστου Ύμνου συνδέεται με τη διάσωση της Κωνσταντινουπόλεως από εχθρική πολιορκία (πιθανόν την πολιορκία των Αβάρων στα 626). Αρχικά ψαλλόταν λοιπόν σε ανάμνηση του γεγονότος αυτού, την επαύριο της γιορτής της Κοιμήσεως, ενώ αργότερα συνδέθηκε με τη γιορτή του Ευαγγελισμού, για να μετατεθεί, από τον 15ο αιώνα, στην πέμπτη Παρασκευή της Μεγάλης Τεσσαρακοστής: Ν. Τωμαδάκης. *Συλλάβιον Βυζαντινών μελετών και κειμένων, τευχ. Α': Η Ακάθιστος εορτή και η Υμνολογία της,* Αθήναι 1964, σ 18-19.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Ευαγγελισμός, με τον οποίο αποδίδεται το κείμενο των τριών πρώτων οίκων[7], παριστάνεται έξω από το σπίτι της Παναγίας[8], σύμφωνα με την ευαγγελική αφήγηση (Λουκάς α, 26). Οι τρεις μικρογραφικές σκηνές που ακολουθούν τον παραδοσιακό εικονογραφικό τύπο του Ευαγγελισμού[9] διαφέρουν μόνο ως προς τα αρχιτεκτονήματα του βάθους[10] και ως προς τη στάση και τις χειρονομίες της Θεοτόκου και του Γαβριήλ. Η Παναγία, στην πρώτη σκηνή δέχεται το μήνυμα του Αρχαγγέλου σε θρόνο (εικ. 2), ενώ στις δύο επόμενες εικονίζεται να συνομιλεί μαζί του όρθια (εικ. 3). Στον οίκο Δ η Θεοτόκος παριστάνεται καθισμένη σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, ενώ τέσσερις άγγελοι κρατούν πίσω της κόκκινο ύφασμα. Από τμήμα κύκλου, σύμβολο του ουρανού, εκπέμπονται ακτίνες καθώς και το Άγιο Πνεύμα με τη μορφή περιστεριού (εικ. 4). Πρόκειται για την κλασική παράσταση[11] με την οποία αποδίδεται στους εικονογραφημένους κύκλους του Ακάθιστου, η άμωμος σύλληψις που περιγράφει ο τέταρτος οίκος[12]. Ο ασπασμός της Μαρίας με την Ελισάβετ, που αποδίδει κατά κανόνα το κείμενο του πέμπτου οίκου[13], εικονίζεται μπροστά σε ιδιόμορφο κτίριο με κίονες που επιστέφει οξυκόρυφο θλαστό τόξο (εικ. 5). Τη συνηθέστερη εικονογραφική παραλλαγή ακολουθεί και η επόμενη σκηνή, των αμφιβολιών του Ιωσήφ, με τη Θεοτόκο στο δεξιό και τον Ιωσήφ στο αριστερό άκρο του εικονι-

---

7. Α: Ἄγγελος πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη εἰπεῖν τῇ Θεοτόκῳ το χαῖρε· καί σύν τῇ ἀσωμάτῳ φωνῇ, σωματούμενόν σε θεωρῶν, Κύριε, ἐξίστατο καί ἵστατο κραυγάζων πρός αὐτήν τοιαῦτα.... Β: "Βλέπουσα ἡ ἁγία ἑαυτήν ἐν ἁγνεία φησί τῷ Γαβριήλ θαρσαλέως: "Τό παράδοξόν σου τῆς φωνῆς δυσπαράδεκτόν μου τῇ ψυχῇ φαίνεται ἀσπόρῳ γάρ συλλήψεως τήν κύησιν προλέγεις κράζων. Ἀλληλούϊα". Γ: "Γνῶσιν ἄγνωστον γνῶναι, ἡ παρθένος ζητοῦσα, ἐβόησε πρός τόν λειτουργοῦντα: Ἐκ λαγόνων ἀγνῶν υἱόν πῶς ἐστί τεχθῆναι δυνατόν; λέξον μοι. Πρός ἣν ἐκεῖνος ἔφησεν ἐν φόβῳ πλήν κραυγάζων οὕτω..."K. Trypanis. "Fourteen Early Byzantine Cantica" *Wiener byzantinische Studien,* 4. Wien 1968, σ. 30.

8. Άλλη εικονογραφική παραλλαγή του Ευαγγελισμού παριστάνει το επεισόδιο "παρά το φρέαρ" ακολουθώντας το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (κεφάλαιο XI). Παραδείγματα του βλ. J. Lafontaine-Dosogne. "L'illustration de la prémiere partie de l'Hymne Akathiste et sa relation avec les mosaïques de l'Enfance de la Kariye Djami". *Byzantion.* LIX (1984), σ. 673-674. E.C. Constantinides ό.π., σ. 140-142.

9. G. Millet. *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile.* Paris 1960², σ. 67 κ.ε. G. Schiller, *Ikonographie der christliche Kunst.* τομ. I. Gütesloch 1966, σ. 44 κ.ε., Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου,* Αθήνα 1977, σ. 157, αρ. 124.

10. Για τη συμβολική σημασία των κτιρίων στον Ευαγγελισμό, βλ. J. Fournée. "Architectures symboliques dans le thème iconografique de l'Annonciation. *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge,* Paris 1968, . 225 κ.ε.

11. Συνήθως ο αριθμός των αγγέλων που κρατούν το ύφασμα είναι δύο και θεωρούνται νεώτερη εικονογραφική παραλλαγή σε σχέση με εκείνη στην οποία το ύφασμα κρατούν δύο ή περισσότερες θεραπαινίδες. Παραδείγματα και των δύο αυτών παραλλαγών, καθώς και άλλων, οι οποίες παρεκκλίνουν από τον κλασικό εικονογραφικό τύπο, βλ. στην Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., σ. 50-53, E.C. Constantinides, ό.π., σ. 142-145.

12. "Δύναμις τοῦ Ὑψίστου, ἐπεσκίασε τότε, πρός σύλληψιν τῇ ἀπειρογάμῳ· καί τήν εὔκαρπον ταύτης νηδύν, ὡς ἀγρόν ὑπέδειξεν ἡδύν ἅπασι, τοῖς θέλουσι θερίζειν σωτηρίαν ἐν τῷ ψάλλειν οὕτως: Ἀλληλούϊα: K. Trypanis, ό.π., σ. 31.

13. "Ἔχουσα θεοδόχον ἡ παρθένος τήν μήτραν, ἀνέδραμε πρός τήν Ἐλισάβετ· τό δέ βρέφος ἐκείνης εὐθύς, ἐπιγνόν τόν ταύτης ἀσπασμόν ἔχαιρε· καί ἅλμασιν ως ἄσμασιν ἐβόα πρός τήν Θεοτόκον": K. Trypanis, ό.π., σ. 31. Στη σκηνή παρευρίσκονται ορισμένες φορές μάρτυρες. Βλ., ενδεικτικά, παραδείγματα: Ε Χαλκιά, ό.π., σ. 218, υποσ. 30. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., σ. 55.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δίου[14]. Η στάση του Ιωσήφ, με τεταμένο το δεξί του χέρι, δηλώνει ότι απεικονίζονται οι πρώτοι και όχι οι τελευταίοι στίχοι του έκτου οίκου[15]. Ιδιαίτερα λιτή είναι και η σκηνή της Γέννησης (εικ. 6), με την οποία αποδίδεται ο έβδομος οίκος[16]. Τα πρόσωπα περιορίζονται στην Παναγία, καθιστή[17] δίπλα στη φάτνη, στον Ιωσήφ στη χαρακτηριστική του στάση να συνομιλεί με έναν γέρο βοσκό[18], ενώ ο Ευαγγελισμός των ποιμένων στον οποίο αναφέρεται το κείμενο του οίκου σώζεται αποσπασματικά στο πάνω δεξιό άκρο του εικονιδίου[19].

Το Ταξίδι, η Προσκύνηση και η Επιστροφή των μάγων που παριστάνονται στα τρία επόμενα εικονίδια, με τα οποία αποδίδονται οι οίκοι Θ-Κ[20] δεν παρουσιάζουν εικονογραφικές ιδιοτυπίες. Στο πρώτο παριστάνονται οι τρεις μάγοι έφιπποι να καλπάζουν σε ορεινό τοπίο. Οι δύο γηραιότεροι φέρουν στο κεφάλι στέμμα δυτικού τύπου[21]. Στη σκηνή της

---

14. Σπανιότερη είναι η απεικόνιση του Ιωσήφ στο δεξιό και της Θεοτόκου στο αριστερό άκρο της σκηνής. Σε άλλες εικονογραφικές παραλλαγές παρουσιάζονται καθιστοί. Βλ.,ενδεικτικά, παραδείγματα: Α. Τσιτουρίδου. *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγειας ζωγραφικής κατά τον πρώϊμο 14ο αιώνα.* (Βυζαντινά Μνημεία, 6) Θεσσαλονίκη 1986, σ. 144. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 55-56.

15. "Ζάλην ἔνδοθεν, ἔχων λογισμῶν ἀμφιβόλων, ὁ σώφρων Ἰωσήφ ἐταράχθη, πρός τήν ἄγαμόν σε θεωρῶν καί κλεψίγαμον ὑπονοῶν ἀμεμπτε· μαθών δέ σου τήν σύλληψιν ἐκ Πνεύματος ἁγίου, ἔφη: Ἀλληλούϊα": K. Trypanis, ο.π. σ. 32. Στην περίπτωση απεικόνισης των τελευταίων στίχων ο Ιωσήφ υποκλίνεται μπροστά στην Παναγία: T. Velmans, "Une illustration inédite de l'Acatithiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance", *Cahiers Archéologiques* 22 (1972) σ. 140 υποσ. 57.

16. "Ἦκουσαν οἱ ποιμένες τῶν ἀγγέλων ὑμνούντων, τήν ἔνσαρκον Χριστοῦ παρουσίαν· καί δραμόντες ὡς πρός ποιμένα θεωροῦσιν τοῦτον ὡς ἀμνόν ἄμωμον, ἐν τῇ γαστρί Μαρίας βοσκηθέντα, ἣν ὑμνοῦντες εἶπον...: K. Trypanis, ο.π. σ. 32.

17. Η καθιστή Παναγία στην παράσταση της Γέννησης είναι γνωστή από τον 11ο αιώνα: Κ. Καλοκύρης. *Η Γέννησις του Χριστού εις την Βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956, σ. 26-27. Στη σκηνή της Γέννησης, που περιλαμβάνεται στον εικονογραφικό κύκλο του Ακαθίστου, η Θεοτόκος εικονίζεται συνήθως ανακεκλιμένη ή γονατιστή και σπανιότατα καθιστή στον τύπο της Βρεφοκρατούσας: J. Lafontaine-Dosogne, ο.π. σ. 279-280. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., σ. 57-58. Σε στάση όμοια προς εκείνη της εικόνας μας παριστάνεται η Θεοτόκος στις τοιχογραφίες των καθολικών των μονών Ελεούσας και Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων (προσωπικές παρατηρήσεις).

18. Α. Ξυγγοπούλος. *Η ψηφιδωτή διακόσμησις του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 12-13. Κ. Καλοκύρης, ο.π. σ. 62-63.

19. Σε ορισμένους κύκλους του Ακαθίστου, όπως της Μονής Dečani και της Τράπεζας της Μονής Λαύρας, ο Ευαγγελισμός των ποιμένων παραλείπεται εντελώς: Vl. R. Petcovic – D. Boškovic, *Manastir Dečani*, Beograd 1941, πιν. CCXLIV, I. G. Millet, *Monuments d'Athos*, Paris 1916, πίν. 146, 1. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., εικ. 114.

20. Θ: "Θεοδρόμον ἀστέρα, θεωρήσαντες μάγοι τῇ τούτῳ ἠκολούθησαν αἴγλῃ· καί ὡς λύχνον κρατοῦντες αὐτόν, δι' αὐτοῦ ἠρεύνων κραταιόν ἄνακτα· καί φθάσαντες τόν ἄφθαστον, ἐχάρησαν αὐτῷ βοῶντες Ἀληλλούϊα".

Ι: "Ἴδον παῖδες Χαλδαίων, ἐν χερσί τῆς Παρθένου, τόν πλάσαντα χειρί τούς ἀνθρώπους· καί δεσπότην νοοῦντες αὐτόν, εἰ καί δούλου ἔλαβε μορφήν, ἔσπευσαν τοῖς δώροις θεραπεῦσαι, καί βοῆσαι τῇ εὐλογημένη..."

Κ: " Κήρυκες θεοφόροι, γεγονότες οἱ μάγοι, ὑπέστρεψαν εἰς τήν Βαβυλῶνα: ἐκτελέσαντές σου τόν χρησμόν καί κηρύξαντές σε τον Χριστόν ἅπασιν, ἀφέντες τόν Ἡρώδην ὡς ληρώδη μή εἰδότα ψάλλειν: Ἀληλλούια": K. Trypanis, ο.π. σ. 33.

21. Πρβλ. στέμμα του μάγου στην εικόνα της προσκύνησης των Μάγων του Μιχαήλ Δαμασκηνού: *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, Ηράκλειο 1993, πίν. 97. Επίσης στην εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη Μονή Οδηγήτριας Καινούργιου Κρήτης (οίκος Θ,Ι): ο.π. πίν. 120. Βλ. και παρακάτω, εικ. 10.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

προκύνησης (εικ. 7) η Παναγία εικονίζεται καθισμένη σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και πίσω της ο Ιωσήφ με υψωμένα τα χέρια. Ο γηραιότερος μάγος είναι γονατιστός ενώ οι δύο άλλοι όρθιοι, συνομιλούν μεταξύ τους[22]. Το δάπεδο της σκηνής από λευκά και κόκκινα πλακίδια, αποδίδεται προοπτικά[23]. Για την επιστροφή των μάγων έχει επιλεγεί η εικονογραφική παραλλαγή που τους παριστάνει πεζούς[24], έξω από την πύλη τειχισμένης πόλης να συνδιαλέγονται με τους κατοίκους[25], ανάμεσα στους οποίους παρευρίσκεται και εστεμμένη μορφή[26] (εικ. 8).

Στη φυγή στην Αίγυπτο, με την οποία αποδίδεται ο ενδέκατος οίκος[27], η Παναγία παριστάνεται πάνω σε υποζύγιο να ακολουθεί τον Ιωσήφ, ο οποίος προηγείται φέροντας τον Χριστό στους ώμους του[28]. Από τη σκηνή απουσιάζει το αρχιτεκτονικό βάθος, όπου συνήθως παριστάνονται τείχη πόλης από τα οποία γκρεμίζονται τα είδωλα[29]. Στην παράσταση της Υπαπαντής με την οποία αποδίδεται πάντα ο δωδέκατος οίκος[30], ακολουθείται η εικονογραφική παραλλαγή με το Χριστό να βαστάζεται συγχρόνως από τη Θεοτόκο και τον Συμεών[31]. Στη σκηνή παρίσταται και η προφήτις Άννα, πίσω από το Συμεών, στο αρι-

---

22. Η σκηνή ακολουθεί ακριβώς την περιγραφή της Ερμηνείας του Διονυσίου του εκ Φουρνά, εκτός από τη λεπτομέρεια του νέου που κρατά τα άλογα των μάγων "από τα σαλιβάρια": Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (έκδ. Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως) Πετρούπολις 1909, σ. 148. Για τις εικονογραφικές παραλλαγές της σκηνής βλ. J. Lafontaine-Dosogne, ο.π., σ. 683-684. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. 63-65.

23. Πρβλ. απεικονίσεις αναλόγων δαπέδων σε εικόνες του Κλόντζα (Μ. Χατζηδάκης, ο.π. πίν. 42) του Πουλάκη (Ι. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, πίν. 128, εικ. 138) και του Τζάνε (Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήναι 1962, πίν. 4,2, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, ο.π. σ. 167, αρ. 169).

24. Συνηθισμένη είναι επίσης η απεικόνιση των μάγων εφίππων. Σχετικά παραδείγματα και των δύο παραλλαγών βλ. J. Lafontaine-Dosogne, ο.π., σ. 684-687, Α. Τσιτουρίδου, ο.π. σ. 148-149, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 66-67.

25. Την ίδια ακριβώς εικονογραφική παραλλαγή, με την ίδια διάταξη των μορφών και το ίδιο κτίριο του βάθους συναντούμε στην εικόνα της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου (βλ. εικ. 10). Επίσης στις τοιχογραφίες της Μονής Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων.

26. Η μορφή αυτή παριστάνει πιθανόν τον κυβερνήτη της Βαβυλώνας: J. Lafontaine-Dosogne, ο.π. σ. 685.

27. "Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, φωτισμόν ἀληθείας, ἐδίωξας τοῦ ψεύδους τό σκότος· τά γάρ εἴδωλα ταύτης, σωτήρ, μή ἐνέγκαντά σου τήν ἰσχύν, πέπτωκεν· οἱ τούτων δέ ρυσθέντες ἀνεβόων πρός τήν Θεοτόκον...": K. Trypanis, ο.π. σ. 34.

28. Η παραλλαγή αυτή, που επαναλαμβάνεται και στην εικόνα της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου (βλ. εικ. 10) απαντά στους παλαιότερους κύκλους του Ακαθίστου, όπως στο Ψαλτήρι του Μονάχου (J. Strzygowski, *Die Miniaturen der serbischen Psalters des Könige Hof und Staatbibliothek in München*, Wien 1906, πίν. LIV, 134) και στο Ψαλτήρι Tomic (M. Ščepkina-I. Dujčev, *Bolgarkaja miniatjura XIV veka. Issledovanije psaltiri Tomica*, Moscou, 1963, πίν. LVII, 92). Για τις υπόλοιπες παραλλαγές βλ. J. Lafontaine-Dosogne, ο.π., 687-689. E. C. Constantinides, ο.π., σ. 149, Α. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., σ. 68-70.

29. Διονυσίου του εκ Φουρνά, ο.π., σ. 87.

30. "Μέλλοντος Συμεῶνος τοῦ παρόντος αἰῶνος μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος, ἐπεδόθης ὡς βρέφος αὐτῷ, ἀλλ'ἐγνώσθης τούτῳ καί θεός τέλειος· διόπερ ἐξεπλάγη σου την ἄρρητον σοφίαν, κράζων Ἀλληλούϊα: K. Trypanis ο.π., σ. 34.

31. Για την εικονογραφική αυτή παραλλαγή αλλά και για τις υπόλοιπες της Υπαπαντής βλ. Α. Ξυγγόπουλος, "Υπαπαντή", *ΕΕΣΒ* 9 (1929) σ. 328 κ.ε., K. Wessel, λήμμα "Darstellung Christi im Tempel", *RbK* I, στ. 1134 κ.ε.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στερό άκρο του εικονιδίου, ενώ στο δεξιό πίσω από τη Θεοτόκο, στέκεται ο Ιωσήφ[32] (εικ. 9). Την ίδια ακριβώς παραλλαγή, με την ίδια διάταξη των προσώπων, συναντούμε και στην εικόνα της Θεοτόκου με σκηνές Ακαθίστου στο πλαίσιο από την Μονή Οδηγήτριας Καινούργιου. Η ομοιότητα επεκτείνεται ακόμα και σε λεπτομέρειες όπως π.χ. στο υποπόδιο στο οποίο πατά ο Συμεών και το βοτσαλωτό δάπεδο (εικ. 10).

Και στους υπόλοιπους δώδεκα οίκους, τους λεγόμενους δογματικούς, η εικονογραφική σύμπτωση ανάμεσα στην εικόνα της Μονής Ελεούσας του Νησιού Ιωαννίνων και εκείνης της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου είναι απόλυτη. Ας σημειωθεί ότι οι εικονογραφικές παραλλαγές που παρατηρούνται στους δώδεκα τελευταίους οίκους παρουσιάζουν πολύ μεγαλύτερη ποικιλία από ό,τι οι προηγούμενοι εξαιτίας του περιεχομένου τους. Εδώ οι ζωγράφοι έχουν να αποδώσουν θεολογικές έννοιες και όχι συγκεκριμμένα γεγονότα, για τα οποία έχουν ήδη ως πρότυπα τις αντίστοιχες ευαγγελικές σκηνές. Έτσι, όταν δεν καταφεύγουν σε κάποιο γνωστό εικονογραφικό σχήμα, το οποίο ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του κειμένου του κάθε οίκου, δημιουργούν νέες συνθέσεις. Ο ζωγράφος της εικόνας μας όμως ακολουθεί, όπως και στους ιστορικούς οίκους, τις κοινότερες εικονογραφικές παραλλαγές οι οποίες συνήθως συμπίπτουν με τις κωδικοποιημένες σκηνές που προτείνει η *Ερμηνεία* του Διονυσίου.

Ο οίκος Ν[33] παριστάνεται με το Χριστό στο επάνω μέρος της σκηνής μέσα σε ωοειδή δόξα, που βαστάζουν δύο άγγελοι, να ευλογεί με τα δύο χέρια τους ομίλους των ιεραρχών και των αποστόλων, συγκεντρωμένους κάτω (εικ. 11). Η σκηνή, που έχει ως πρότυπο την Ανάληψη, απαντά κυρίως σε μεταβυζαντινούς κύκλους του Ακαθίστου[34]. Πολύ συνηθισμένος επίσης κατά την μεταβυζαντινή εποχή είναι ο εικονογραφικός τύπος[35] που έχει επιλεγεί για την απόδοση του οίκου Ξ[36]. Στο πάνω μέρος της σκηνής εικονίζεται, μέσα σε νεφέλη, η Παναγία Βρεφοκρατούσα, προς την οποία τείνουν δεητικά τα χέρια συμμετρικές ομάδες μοναχών και πιστών[37] (εικ. 12). Μέσα σε νεφέλη επίσης εικονίζεται ο Χριστός στον

---

32. Σε μερικούς κύκλους του Ακαθίστου παραλείπονται ορισμένα από τα δευτερεύοντα πρόσωπα της παράστασης: J. Lafontaine-Dosogne, ο.π. σ. 689-690,Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., σ. 71.

33. "Νέαν ἔδειξε κτίσιν ἐμφανίσας ὁ κτίστης ἡμῖν τοῖς ὑπ'αὐτοῦ γενομένοις· ἐξ ἀσπόρου βλαστήσας γαστρός, καί φυλάξας ταύτην ὥσπερ ἦν, ἄφθορον, ἵνα τό θαῦμα βλέποντες, ὑμνήσωμεν αὐτήν βοῶντες..." Κ. Trypanis, σ. 35.

34. Εκτός από την εικόνα της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου (βλ. εικ. 10) η ίδια εικονογραφική παραλλαγή απαντά και στην εικόνα Α.Τ. 801 του Βυζαντινού Μουσείου (βλ.παρακάτω εικ. 19) καθώς και στις τοιχογραφίες των μονών Ελεούσας και Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ο.π. σ. 330. εικ. 531. Για τους υπόλοιπους εικονογραφικούς τύπους, με τους οποίους αποδίδεται ο οίκος Ν, βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., σ. 72-75.

35. Πρόκειται για την εικονογραφική παραλλαγή που προτείνει η *Ερμηνεία* του Διονυσίου (ο.π. σ. 149). Παραδείγματα αυτού του τύπου, αλλά και των υπολοίπων, βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 75-77.

36. "Ξένον τόκον ἰδόντες ξενωθῶμεν τοῦ κόσμου, τόν νοῦν εἰς οὐρανόν μεταθέντες· διά τοῦτο γάρ ὁ ὑψηλός Θεός ἐπί γῆς ἐφάνη ταπεινός ἄνθρωπος, βουλόμενος ἑλκύσαι πρός τό ὕψος, τούς αὐτῷ βοῶντας Ἀλληλούϊα". Κ. Trypanis, ο.π. σ. 35.

37. Εκτός από την εικόνα της Οδηγήτριας από τη Μονή Καινούργιου (βλ. εικ. 10) ίδια ακριβώς σύνθεση επαναλαμβάνεται και στις τοιχογραφίες των μονών Ελεούσας και Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ο.π., σ. 330, εικ. 532.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

επόμενο οίκο (Ο). Κρατεί στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητάριο και με το δεξιό ευλογεί τους ομίλους των ιεραρχών και των αποστόλων που τον περιβάλλουν. Στο πάνω μέρος της σκηνής, όπου σύμφωνα με το κείμενο του Ακαθίστου[38] θα έπρεπε να εικονιστεί για δεύτερη φορά ο Χριστός, παριστάνεται η Αγία Τριάδα[39] (εικ. 13). Συνηθισμένη εικονογραφική παραλλαγή παρουσιάζει και ο επόμενος οίκος[40]. Ο ζωγράφος της εικόνας μας ακολουθεί τον απλούστερο τύπο τον οποίο προτείνει και η *Ερμηνεία* του Διονυσίου[41]. Ο Χριστός, στον τύπο του Εμμανουήλ, εικονίζεται μέσα σε σύννεφα, πάνω σε θρόνο από χερουβείμ, περιστοιχισμένος από αγγέλους που τον υμνούν (εικ. 14). Την παραδοσιακή εικονογραφία[42] ακολουθεί και η επόμενη σκηνή, με την οποία αποδίδεται ο οίκος Ρ[43]. Η Παναγία στον τύπο της Κυριώτισσας[44] εικονίζεται κάτω από κιβώριο ανάμεσα σε ομάδες ρητόρων (εικ. 15).

Η σκηνή της εις Άδου Καθόδου, με την οποία αποδίδεται ο οίκος Σ[45], είναι πολύ λιτή. Στο μέσον της παράστασης εικονίζεται ο Χριστός, κρατώντας με τα δύο χέρια του σταυρό[46], να πατεί στις Πύλες του Άδη. Είναι στραμένος προς τα αριστερά, όπου εικονίζεται γονυκλινής γεροντική μορφή με τα χέρια σε ικεσία, ενώ πίσω του μέσα στην κοιλότητα του σπηλαίου του Άδη, παριστάνονται ο προφητάναξ Σολομών και ο Πρόδρομος. Δεξιά του Χριστού, στο αριστερό άκρο της σκηνής στέκουν δύο άγγελοι, ενώ στο βάθος προβάλλουν σχηματοποιημένα βουνά (εικ. 16). Η απουσία της Εύας από τη σκηνή, σε συνδυασμό και με άλλα στοιχεία, όπως οι άγγελοι που συνοδεύουν τον Χριστό και η απουσία του αλυσσοδεμένου Άδη, συνηγορούν στο να εντάξουμε την παράσταση της εικόνας μας

---

38. "Ὅλως ἦν ἐν τοῖς κάτω καί τῶν ἄνω οὐδόλως ἀπῆν, ὁ ἀπερίγραπτος λόγος· συγκατάβασις γάρ θεϊκή, οὐ μετάβασις δέ τοπική γέγονε· καί τόκος ἐκ παρθένου θεολήπτου, ἀκουούσης ταῦτα...": K. Trypanis, ο.π. σ. 35.

39. Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στο πάνω μέρος της σκηνής δεν είναι συχνή. Εκτός από την εικόνα της Οδηγήτριας από τη Μονή Καινούργιου (βλ. εικ. 10) απαντά και στην εικόνα του Θ. Πουλάκη του Μουσείου Μπενάκη, καθώς και σε τοιχογραφίες εκκλησιών της Μολδαβίας: Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 81. Για τους υπόλοιπους πολυάριθμους εικονογραφικούς τύπους με τους οποίους αποδίδεται ο οίκος Ο βλ. ο.π., σ. 77-82.

40. "Πᾶσα φύσις ἀγγέλων, κατεπλάγη τό μέγα, τῆς σῆς ἐνανθρωπήσεως ἔργον· τόν ἀπρόσιτον γάρ ὡς Θεόν, ἐθεώρει πᾶσι προσιτόν ἄνθρωπον, ἡμῖν μέν συνδιάγοντα, ἀκούοντα δέ παρά πάντων οὕτως. Ἀλληλούια": K. Trypanis, ο.π., σ. 36.

41. Διονυσίου του εκ Φουρνά, ο.π. σ. 149.

42. Διονυσίου του εκ Φουρνά, ο.π. σ. 149.

43. "Ρήτορας πολυφθόγγους, ὡς ἰχθύας ἀφώνους ὁρῶμεν, ἐπί σοι, Θεοτόκε· ἀποροῦσι γάρ λέγειν τό πῶς καί παρθένος μένεις καί τεκεῖν ἰσχυσας· ἡμεῖς δέ τό μυστήριον θαυμάζοντες, πιστῶς βοῶμεν..." K. Trypanis ο.π. σ. 36.

44. Για τον εικονογραφικό τύπο της Κυριώτισσας βλ. M. Tatic-Djuric, "L' icône de Kyriotissa", *Actes du XV Congrés International des Etudes Byzantines (Athènes 1976)* vol. IIB, Athènes 1981, σ. 759 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία, E. Sedler, *Les icônes byzantines de la Mère du Dieu*, Paris 1992, σ. 83 κ.ε.

45. "Σῶσαι θέλων τόν κόσμον, ὁ τῶν ὅλων κοσμήτωρ, πρός τοῦτον αὐτεπάγγελτος ἦλθε· καί ποιμήν ὑπάρχων ὡς Θεός, δι' ἡμᾶς ἐφάνη καθ' ἡμᾶς ἄνθρωπος· ὁμοίῳ γάρ τόν ὅμοιον καλέσας ὡς Θεός, ἀκούει: Ἀλληλούϊα" K. Trypanis, ο.π. σ. 37. Άλλες παραλλαγές του οίκου αυτού βλ. E. C. Constantinides, ο.π. σ. 154-156, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 90-94.

46. Σταυρό κρατεί επίσης ο Χριστός στην αντίστοιχη παράσταση της Μονής Dečani, όπου εικονίζεται ανάμεσα σε γονατιστές μορφές δικαίων σε στάση ικεσίας: V.R. Petkovic-D.Boškovic ο.π., πιν. CCXCVII, 1. Α.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην ομάδα ανάλογων παραστάσεων εικονογραφημένων κύκλων του Ακαθίστου, που απεικονίζουν όχι τη θριαμβευτική κάθοδο του Χριστού στον Άδη, αλλά το γεγονός της σωτηρίας του κόσμου[47], στο οποίο άλλωστε αναφέρεται και το κείμενο του οίκου. Στις περιπτώσεις αυτές ο κόσμος συμβολίζεται από ομάδες δικαίων, που ζωγραφίζονται στα αριστερά του Χριστού, ενώ το ζεύγος των πρωτοπλάστων μερικές φορές παραλείπεται[48]. Η γονατιστή μορφή συνεπώς, που απεικονίζεται στα αριστερά του Χριστού στο εικονίδιο του οίκου Σ της εικόνας μας, θα πρέπει να ερμηνευθεί μάλλον ως εκπρόσωπος των δικαίων – σύμβολο του κόσμου – παρά ως Αδάμ. Η ίδια μορφή επαναλαμβάνεται και στην αντίστοιχη σκηνή της εικόνας από τη Μονή Οδηγήτριας Καινούργιου, εντελώς όμοια και ως προς άλλες εικονογραφικές λεπτομέρειες[49] με εκείνη της εικόνας από την Μονή Ελεούσας.

Με τη Θεοτόκο, στον τύπο τη Κυριώτισσας ανάμεσα σε χορούς παρθένων που κρατούν αναμμένες λαμπάδες, αποδίδεται το κείμενο του οίκου Τ[50]. Πρόκειται για την απλούστερη εικονογραφική παραλλαγή της σκηνής την οποία προτείνει και η *Ερμηνεία* του Διονυσίου[51]. Κοινό τύπο[52] επίσης αντιπροσωπεύει η επόμενη σκηνή, με την οποία αποδίδεται ο οίκος Υ[53]. Ο Χριστός εικονίζεται στο αριστερό άκρο του εικονιδίου, μέσα σε δόξα που κρατούν δύο άγγελοι, καθισμένος πάνω σε θρόνο από χερουβείμ, να ευλογεί τους ιεράρχες και τους ψάλτες που παριστάνονται στο δεξιό άκρο της σκηνής[54]. Ενδιαφέροντα εικονογραφικό τύπο παρουσιάζει η παράσταση του οίκου Φ[55]. Το κέντρο της σκηνής κατέχει μεγάλη εικόνα της Παναγίας Κυριώτισσας την οποία κρατούν δύο

Pätzold, ο.π., εικ. 44.

47. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π., σ. 90 κ.ε.

48. Πρβλ. τις τοιχογραφίες της Παναγίας του Σοφικού και της Μονής της Λαύρας: Μ. Ασπρά-49. Η θέση του Χριστού, που πατά πάνω στις πύλες του Άδη, η στάση του, με ελαφρά στροφή προς τα αριστερά, καθώς και ο τρόπος που κρατά τον σταυρό συμπίπτουν απολύτως στις δύο εικόνες. Το ίδιο συμβαίνει και με τη θέση και τις χειρονομίες των αγγέλων (βλ. εικ. 10).

49. "Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων, Θεοτόκε παρθένε, καί πάντων τῶν εἰς σέ προστρεχόντων· ὁ γάρ τοῦ οὐρανοῦ καί τῆς γῆς κατασκεύασέ σε ποιητής, ἄχραντε, οἰκήσας ἐν τῇ μήτρᾳ σου, καί πάντας σοι προσφωνεῖν διδάξας..."Κ. Trypanis, ο.π. σ. 37.

50. Διονυσίου του εκ Φουρνά, ο.π. σ. 149. Γενικά για την εικονογραφία του οίκου Τ βλ. Ε.C. Constantinides, ο.π. σ. 156-159, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 94-95.

51. Παραλλαγές αυτού του τύπου, αλλά και άλλων συνθετότερων βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 96-99.

53. "Ὕμνος ἅπας ἡττᾶται, συνεκτείνεσθαι σπεύδων, τῷ πλήθει τῶν πολλῶν οἰκτιρμῶν σου· ἰσαρίθμους γάρ τῇ ψάμμῳ ὠδάς, ἂν προσφέρωμέν σοι, βασιλεῦ ἅγιε, οὐδέν τελοῦμεν ἄξιον, ὧν δέδωκας ἡμῖν, τοῖς σοί βοῶσιν Ἀλληλούια": Κ. Trypanis, ο.π. σ. 38.

54. Η εικονογραφική αυτή παραλλαγή που επαναλαμβάνεται εντελώς όμοια στην εικόνα της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου (εικ. 10) και στην Α.Τ. 801 εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (εικ. 19) απαντά επίσης στις τοιχογραφίες της Παναγίας του Σοφικού (Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. εικ. 199) και στις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων.

55. "Φωτοδόχον λαμπάδα, τοῖς ἐν σκότει φανεῖσαν, ὁρῶμεν τήν ἁγίαν παρθένον· τό γάρ ἄϋλον ἅπτουσα φῶς, ὁδηγεῖ πρός γνῶσιν θεϊκήν ἅπαντας, αὐγῇ τόν νοῦν φωτίζουσα , κραυγῇ δέ τιμωμένη ταῦτα...": Κ. Trypanis, ο.π. σ. 38. Για τις πολυάριθμες παραλλαγές που παρουσιάζει η απεικόνιση αυτού του οίκου βλ. Α. Ξυγγόπουλος, "Η Θεοτόκος φωτοδόχος λαμπάς", *ΕΕΒΣ* 10 (1933), σ. 321-339. Μ Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 100-104, Ε. C. Constantinides, ο.π. σ. 158-161.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

άγγελοι. Πάνω από την εικόνα υψώνεται αναμμένη λαμπάδα, ενώ στα δύο άκρα της σκηνής δύο γονατιστές μορφές δέονται σε σκοτεινό σπήλαιο[56] (εικ. 17). Στο επόμενο εικονίδιο ο Χριστός στη μέση της σκηνής, όρθιος πάνω σε υποπόδιο σχίζει με τά δύο του χέρια το χειρόγραφο του Αδάμ. Δεξιά και αριστερά του δέονται γονατιστές μορφές (εικ. 18). Πρόκειται για τον κοινότερο εικογραφικό τύπο[57] με τον οποίο αποδίδεται ο εικοστός δεύτερος οίκος[58]. Αξιωσημείωτο είναι ότι όχι απλώς ο ίδιος τύπος, αλλά και εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως το κτίριο του βάθους, επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα στην εικόνα από τη Μονή της Οδηγήτριας[59], στην Α.Τ. 801 του Βυζαντινού Μουσείου (εικ. 19) και στις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας (εικ. 20).

Για τους δύο επόμενους οίκους (Ψ-Ω)[60], με τους οποίους υμνείται η Θεοτόκος έχουν επιλεγεί απλές παραλλαγές που αποδίδονται με λιτότητα. Στον πρώτο η Παναγία, στον τύπο της Κυριώτισσας, περιβάλλεται από ομάδες υμνούντων ψαλτών και ιεραρχών (εικ. 26), ενώ στον δεύτερο η Θεοτόκος, στον τύπο της Πλατυτέρας, παριστάνεται μέσα σε νεφέλη στο επάνω μέρος της σκηνής να υμνείται από δύο ιεράρχες και έναν μοναχό[61] (εικ. 22).

Από την σύντομη περιγραφή των εικοσιτεσσάρων μκρογραφικών παραστάσεων, με τις οποίες αποδίδονται οι αντίστοιχοι οίκοι του Ακαθίστου, προκύπτει ότι η εικόνα μας ακολουθεί την παραδοσιακή εικονογραφία κάθε σκηνής χωρίς να παρουσιάζει καινοτομίες ή νέες συνθέσεις. Προσήλωση στην παράδοση παρουσιάζει επίσης σε γενικές γραμμές η τεχνοτροπία και η τεχνική της εκτέλεσής της, παρότι δεν λείπουν και ορισμένα δυτι-

---

56. Ο Α. Ξυγγόπουλος (ο.π.σ. 331 κ.ε.) έχει συνδέσει τον τύπο αυτόν με την παράδοση της ανεύρεσης της εικόνας της Κυριώτισσας και την ίδρυση της Μονής του Κύρου στην Κωνσταντινούπολη. Τα παραδείγματα του εικονογραφικού αυτού τύπου είναι αρκετά, αν λάβει κανείς υπόψη την μεγάλη εικονογραφική ποικιλία που παρουσιάζει ο οίκος Φ. Εκτός από τις τοιχογραφίες της Μονής Φιλοσόφου και την υπό μελέτη εικόνα της Μονής Ελεούσας που σημειώνει ο Α. Ξυγγόπουλος (ο.π., σ. 331) η παραλλαγή αυτή απαντά και στις τοιχογραφίες της Μονής Βαλσαμονέρου (Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 101, υποσ. 666), στην εικόνα της Μονής Οδηγήτριας Καινούργιου (εικ. 10), στην Α.Τ. 801 εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (εικ. 19) καθώς και στην τοιχογραφία της Μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (εικ. 23).

57. Τον τύπο αυτό προτείνει και η *Ερμηνεία* του Διονυσίου (ο.π. σ. 150). Για τις υπόλοιπες εικονογραφικές παραλλαγές βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 104-108.

58. "Χάριν δοῦναι θελήσας, ὀφλημάτων ἀρχαίων, ὁ πάντων χρεωλύτης ἀνθρώπων, ἐπεδήμησε δι' αὐτοῦ, πρός τούς ἀποδήμους τῆς αὐτοῦ χάριτος καί σχίσας τό χειρόγραφον, ἀκούει παρά πάντων οὕτως, 'Αλληλούϊα". K. Trypanis, ο.π. σ. 38.

59. Βλ. εικ. 10.

60. Ψ: "Ψάλλοντές σου τόν τόκον, ἀνυμνοῦμεν σε πάντες, ὡς ἔμψυχον ναόν Θεοτόκε· ἐν τῇ σῇ γάρ οἰκίσας γαστρί ὁ συνέχων πάντα τῇ χειρί Κύριος, ἡγίασεν, ἐδόξασεν, ἐδίδαξε βοᾶν σοι πάντας...

Ω: Ὦ πανύμνητε μῆτερ, ἡ τεκοῦσα τῶν πάντων ἁγίων ἁγιώτατον λόγον· δεξαμένη τήν νῦν προσφοράν ἀπό πάσης ρῦσαι συμφορᾶς ἅπαντας· καί τῆς μελλούσης λύτρωσε κολάσεως, τούς σοί βοῶντας 'Αλληλούϊα: K. Trypanis ο.π., σ. 39.

61. Οι εικογραφικές παραλλαγές των δύο αυτών οίκων συνίστανται κυρίως στον τύπο, τη θέση και τη στάση της υμνούμενης Θεοτόκου, η οποία σε ορισμένες περιπτώσεις αντικαθίσταται από την εικόνα της. Ποικίλουν επίσης ως προς τον αριθμό και το είδος των υμνούντων προσώπων, ανάμεσα στα οποία εικονίζεται μερικές φορές και ο αυτοκράτορας: E. C. Constantinides, ο.π. σ. 162-166, Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, ο.π. σ. 108-116, όπου και τα σχετικά εικονογραφικά παραδείγματα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κά στοιχεία. Οι μορφές, αρκετά εύκαμπτες ακόμη, διαθέτουν κανονικές αναλογίες και τα γυμνά μέλη αποδίδονται με σχετική πλαστικότητα. Οι προπλασμοί είναι σκούροι και τα φώτα δηλώνονται με ενιαίες ανοιχτόχρωμες επιφάνειες, χωρίς λεπτές ψιμυθιές, ενώ οι κόρες των ματιών αποδίδονται με μικρές μαύρες κηλίδες, χαρακτηριστικές της μικρογραφικής τέχνης[62]. Οι πτυχές των ενδυμάτων είναι μαλακές, χωρίς την γραμμικότητα και τη σχηματοποίηση που παρατηρείται σε έργα αυστηρής τεχνοτροπίας του 15ου και 16ου αιώνα. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι κυρίως το κόκκινο, το βυσσινί και το πορτοκαλί για τα ενδύματα, το γκριζογάλανο για τα κτίρια και τα σύννεφα, ενώ για το έδαφος επιλέγεται συνήθως το σκούρο γαλαζοπράσινο ή το ανοιχτό ρόδινο. Τα κτίρια του βάθους ακολουθούν τύπους κοινούς στην υστεροβυζαντινή και την μεταβυζαντινή εποχή, ενώ ορισμένες λεπτομέρειες τους, όπως τα οξυκόρυφα αετώματα με τους στρογγυλούς φεγγίτες, που επιστέφουν τα κτίρια του τρίτου και του πέμπτου οίκου, παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα[63]. Δυτικό δάνειο αποτελεί επίσης η προοπτική της σκηνής της Προσκύνησης των μάγων καθώς και το δάπεδό της με τα δίχρωμα τετράγωνα πλακίδια[64]. Στην ίδια καλλιτεχνική παράδοση εντάσσονται επίσης τα νέφη που περιβάλλουν το Χριστό ή την Παναγία σε πολλούς από τους δογματικούς οίκους[65].

Όλα τα παραπάνω στοιχεία συνηγορούν για τη χρονολόγηση της εικόνας μας στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και για τη σύνδεση της με επτανησιακό[66] παρά με ηπειρωτικό εργαστήριο. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι άλλες δύο παλαιότερες εικόνες Ακαθίστου οι οποίες μας είναι γνωστές στην Ήπειρο, δηλαδή η εικόνα του Αρχιμανδρειού[67] και εκείνη της Μονής Πατέρων[68], δεν παρουσιάζουν σχέση εικονογραφική ή τεχνοτροπική, ούτε μεταξύ τους, αλλά ούτε και με την εικόνα Μονής Ελεούσας. Αντίθετα η τελευταία εμφανίζει στενή εικονογραφική συγγένεια με την εικόνα Οδηγήτριας, με σκηνές Ακαθίστου στο πλαίσιο, που προέρχεται από τη Μονή Οδηγήτριας Καινούργιου[69]. Οι εικονογραφικές παραλλαγές με τις οποίες αποδίδονται στην εικόνα αυτή οι οίκοι του Ακαθίστου ταυτίζονται με εκείνες που παρουσιάζονται στην εικόνα μας. Και ενώ στους ιστορικούς οίκους παρατηρούμε κάποια διαφοροποίηση ως προς τα κτίρια του βάθους ή τη σύνθεση μεμονωμένων σκηνών, στους δώδεκα δογματικούς οίκους η ομοιότητα επεκτείνεται τόσο στη σύνθεση και στα κτίρια, όσο και σε μικρές λεπτομέρειες[70], ώστε να μην υπάρχει αμφιβολία ότι οι

---

62. Πρβλ., ενδεικτικά, φύλλο τριπτύχου με παράσταση Δευτέρας Παρουσίας από τη Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο· φύλλο διπτύχου με τους Αγίους Σαράντα και εικόνα Πέτρου και Παύλου ίδιας προέλευσης: Μ. Χατζηδάκης, ο.π., σ. 157-159 (αρ. 125, 128) πίν. 170, 172, 173.

63. Πρβλ., ενδεικτικά, κτίρια με θλαστά τόξα και στρογγυλούς φεγγίτες στην εικόνα Ανάβλεψης του τυφλού του Εμμ. Τζάνε: Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής*, ο.π. πίν. 36. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l' Institut*, Venise 1962, πίν. 64, 119.

64. Βλ. παραπάνω, υποσ. 23.

65. Βλ., ενδεικτικά, τα παραδείγματα που αναφέρονται στην υποσημ. 23.

66. Πρβλ. εικόνα Αγίων Πάντων, ίδιας εποχής, σε ιδιωτική συλλογή της Κέρκυρας: Π. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 154-155 (αρ. 124), πιν. 296-297.

67. Η εικόνα, με κεντρικό θέμα τον Ευγγελισμό και τους οίκους του Ακαθίστου στο πλαίσιο, πολύ καλό έργο Κρητικής τέχνης, είναι αδημοσίευτη.

68. Ε. Χαλκιά, ο.π.

69. Βλ. παραπάνω, εικ. 10.

70. Βλ. παραπάνω,

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δύο εικόνες αντιγράφουν κάποιο κοινό πρότυπο.

Αξιοσημείωτο είναι ότι όλες οι δημοσιευμένες ως τώρα εικόνες με Ακάθιστο Ύμνο παρουσιάζουν αρκετές θεματολογικές ιδιομορφίες ώστε να μην επιτρέπουν να τις εντάξουμε σε κοινό εικονογραφικό κύκλο. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι κάθε εικόνα προϋποθέτει και ξεχωριστό πρότυπο, αλλά ότι οι ζωγράφοι αντλούν συγχρόνως από διαφορετικές πηγές. Εκείνο όμως που παρατηρήσαμε παραπάνω, δηλαδή η πλήρης εικονογραφική σύμπτωση των επιμέρους σκηνών της εικόνας της Μονής Ελεούσας και εκείνης της Μονής Οδηγήτριας, μας προτρέπει να αναζητήσουμε ένα πρότυπο πλήρους εικονογραφικού κύκλου Ακαθίστου που εκπροσωπεί την απλούστερη και χωρίς πρωτοτυπίες παραλλαγή του, το οποίο πιθανόν δημιουργήθηκε μετά τον 16ο αιώνα και που γνώρισε αρκετή διάδοση. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι οι ίδιες εικονογραφικές παραλλαγές επαναλαμβάνονται και σε όλους τους δογματικούς οίκους της μεταγενέστερης από τις δύο προηγούμενες εικόνας Α.Τ. 801 του Βυζαντινού Μουσείου[71].

Τη λιτή εικονογραφική απόδοση του κειμένου του Ακαθίστου, που χαρακτηρίζει τις τρεις αυτές εικόνες συναντούμε επίσης σε ορισμένες από τους δογματικούς οίκους των τοιχογραφιών του Ακαθίστου που κοσμούν το Καθολικό της Μονής Ελεούσας[72] (εικ. 23). Η σύμπτωση αυτή οφείλεται πάλι σε κοινό εικονογραφικό πρότυπο ή μήπως ο ζωγράφος των τοιχογραφιών των μέσων του 18ου αιώνα εμπνέεται από την προγενέστερη εικόνα που υπάρχει στη Μονή; Η υπόθεση δεν είναι απίθανη δεδομένου ότι είναι γνωστή και άλλη παρόμοια περίπτωση[73]. Εξάλλου, η πανομοιότυπη επανάληψη ορισμένων σκηνών και στις μεταγενέστερες τοιχογραφίες της γειτονικής Μονής Προδρόμου (1789)[74] και αν ακόμη δεν οφείλεται σε αντιγραφή από την εικόνα ή από τις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας παραπέμπει οπωσδήποτε σε κοινό πρότυπο, διαδεδομένο κατά τους τελευταίους μεταβυζαντινούς αιώνες, το οποίο ακολουθούν τα τρία οψιμότερα έργα του Ακαθίστου στο Νησί Ιωαννίνων (τοιχογραφίες μονών Ελεούσας και Προδρόμου και εικόνα Ελεούσας), εντελώς απομακρυσμένα από τον πλούσιο σε θεματολογία και συνθετική πρωτοτυπία κύκλο του Ακαθίστου στη Μονή Φιλανθρωπηνών[75].

71. Βλ. παραπάνω, εικ. 19.
72. Βλ. παραπάνω, υποσ. 34, 37, 54, 56 και σελ. 414, 416, 417.
73. Ε. Χαλκιά, ο.π., σ. 231, υποσ. 75.
74. Βλ. παραπάνω, υποσ. 25, 34, 37.
75. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ο.π., πίν. 126, 134-137, 149, 151-152, 166-169.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΡΟΣΘΗΚΗ

Το κείμενο αυτό είχε πάρει ήδη το δρόμο του τυπογραφείου όταν εντόπισα μία άλλη εικόνα με θέμα τον Ακάθιστο Ύμνο που είχε διαφύγει την προσοχή μου. Πρόκειται για την εικόνα της συλλογής Βαλλιάνου στην Κεφαλληνία, φωτογραφία της οποίας δημοσιεύεται στο: *Κεφαλλονιά. Ένα μεγάλο μουσείο. Εκκλησιαστική τέχνη,* τομ. Α'. *Περιοχή Κραναίας,* Αργοστόλι 1989, σ. 62, εικ. 76. Κεντρικό θέμα της είναι η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα που περιβάλλεται από εικοσιτέσσερις σκηνές με τους οίκους του Ακαθίστου (εικ. 24). Η απόλυτη εικονογραφική ομοιότητα των σκηνών του Ακάθιστου Ύμνου της εικόνας αυτής με εκείνες της εικόνας από τη Μονή Ελεούσας έρχεται να επιβεβαιώσει την άποψη που διατύπωσα για την ύπαρξη ενός προτύπου πλήρους εικονογραφικού κύκλου του Ακαθίστου, που διαμορφώνεται μετά τον 16ο αιώνα. Παρότι η εικόνα της ιδιωτικής συλλογής δεν έχει μελετηθεί, τα τεχνοτροπικά στοιχεία που επιτρέπει να διακρίνουμε η φωτογραφία οδηγούν στην πιθανή χρονολόγησή της στο 17ο αιώνα, στο δεύτερο μισό του οποίου χρονολογείται και η εικόνα από τη Μονή Ελεούσας. Ποιά όμως από τις δύο εικόνες προηγείται και ποιά έπεται ή αν η μία αντιγράφει την άλλη δεν είναι δυνατόν να προσδιορισθεί αυτή τη στιγμή. Αυτό που μπορούμε να παρατηρήσουμε είναι ότι το εικονογραφικό πρότυπο του Ακαθίστου που αντιγράφουν οι δύο εικόνες δεν αποκλείεται να δημιουργήθηκε στα Επτάνησα, αν λάβει κανείς υπόψη ότι στην Κεφαλληνία είναι γνωστές δύο εικόνες που αντλούν από το ίδιο πρότυπο (η εικόνα της Συλλογής Βαλλιάνου και εκείνη της Μονής Σισίων) και επιπλέον η εικόνα της Μονής Ελεούσας θα μπορούσε να αποδοθεί επίσης σε επτανησιακό εργαστήριο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

EUGENIA CHALKIA

ICON WITH AKATHISTOS HYMNOS FROM ELEOUSA MONASTERY IN THE ISLAND OF IOANNINA

The icon which appears here has as her main and unique subject, the 24 oikoi of the Akathistos Hymnos. The single scenes are painted in groups of six in four parallel zones. Iconographically they do not have any originality but they represent the most plane composition of that theme.

The close inographical relation of our icon – which dates back to the second half of the 17th century – with others of the same period, leads us to the conclusion that after the 16th century there was a complete model of the iconographical cycle of the Akathistos Hymnos. This model was well known all over Greece and particularly in the Ionian islands, from the workshops of which the above referred icon is coming. This icon does not have any stylistic iconographical relationship with the other icons, on the same subject, known in Epiros up to now. On the contrary, the icon of the Eleousa Monastery was most probably used as an iconographic model for some of the scenes of Akathistos Hymnos which were painted around the second hald of the 18th century in that Monastery, as well as in the neighboring Monastery of Prodromos.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





ε. 2. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Α.



Εικ. 3. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσ στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Γ.



Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στο



Εικ. 5. Εικόνα Ακαθίστου

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 6. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος ΙΙ.



Εικ. 7. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ι.





ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





Εικ. 11. Εικόνα Αγαθάτων από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ν.



Εικ. 12. Εικόνα Αγαθάτων από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ξ.





ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 15. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ρ.



Εικ. 16. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσ στο Νησί Ιωαννίνων, οίκος Σ.





ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 20. Μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων: Τοιχογραφίες Ακαθίστου (οίκος Χ).



Εικ. 21. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ψ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 22. Εικόνα Ακαθίστου από τη Μονή Ελεούσας στα Νησί Ιωαννίνων, οίκος Ω.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΒΑΣΙΛΗΣ ΧΑΡΙΣΗΣ

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΣΤΟ ΧΩΡΟ-ΧΡΟΝΟ

Για την αρχιτεκτονική των κτιριακών συνόλων των μοναστηριών του νησιού της λίμνης Παμβώτιδας δεν υπάρχει καμιά μαρτυρία. Έτσι, παρόλο ότι έχουν καταγραφεί ως άξια ιστορικά μνημεία και μνημεία χριστιανικής ζωγραφικής, η αρχιτεκτονική τους μένει άγνωστη, γιατί ότι ο χρόνος τα έχει αφανίσει σε βαθμό που να είναι αδύνατη σήμερα η μελέτη τους. Το μόνο σημαντικό αρχιτεκτονικό στοιχείο που παραμένει αναλλοίωτο, εκτός των καθολικών, είναι η θέση τους στο χώρο.

Ο χαρακτηρισμός της θέσεως του κτίσματος στο χώρο ως σημαντικού στοιχείου αρχιτεκτονικής, παρόλο ότι έχουμε συνηθίσει να περιορίζουμε την έννοιά της στα αυστηρά όρια της κτιριοδομικής σύνθεσης, δεν είναι λάθος. Γιατί, αν δεχτούμε ότι αρχιτεκτονική είναι η τέχνη που συνθέτει τον "ίδιο" χώρο ενός κτίσματος, προκειμένου να αναπτυχθεί μια συγκεκριμένη πρακτική και αισθητική λειτουργία, τότε πρέπει να δεχτούμε και πως η επιλογή του "έξω" χώρου ενός κτίσματος, που εμπεριέχει οργανικά τον "έσω" χώρο του, ασφαλώς αποτελεί πράξη αρχιτεκτονικής σύνθεσης.

Στο σημείο αυτό, επισημαίνεται ότι ο "έξω" χώρος ενός αρχιτεκτονικού έργου θα πρέπει να νοηθεί ως περιβάλλον με την έννοια του καθολικού χωρο-χρονικού "γίγνεσθαι", όπου λαμβάνει χώρα "καθετί το αισθητό και επαισθητό". Ή, με άλλα λόγια, ως ο "εν δυνάμει χώρος", όπου το έργο εν-περιέχεται, περί-βάλλεται, προσ-βάλλεται, πάσχει, και ως πάσχον είναι αναγκασμένο να συν-ομολογήσει με αυτό, προκειμένου να συν-υπάρξει αρμονικά. Έτσι θα μπορούσαμε ακόμα να πούμε πως το περιβάλλον ενός αρχιτεκτονικού έργου είναι ό,τι είναι, για ένα ζωγραφικό θέμα, το "φόντο" μέσα στο οποίο το θέμα εν-τάσσεται, συν-τίθεται, συν-λειτουργεί και συν-εκφράζεται αισθητικά. Γι'αυτό, λοιπόν, ο "έξω" χώρος ενός κτίσματος δεν αποτελεί μόνο ένα στοιχείο της αρχιτεκτονικής σύνθεσης αλλά μια πολύ κρίσιμη παράμετρό της.

Με δεδομένη αυτή την καταλυτική συμβολή του "έξω" χώρου στη διαμόρφωση της αισθητικής συμπεριφοράς του αρχιτεκτονικού έργου, αλλά και το ότι για ένα μοναστηριακό κτίσμα η συμβολή του έχει καίρια σημασία για την κοινωνία του μοναχού με το Θεό, είναι φανερό ότι αξίζει τον κόπο να ερευνηθεί το περιεχόμενο του εξωτερικού χώρου των μοναστηριών του νησιού. Και, ειδικότερα, να εκτιμηθεί αν και πώς ο "έξω" χώρος τους συμβάλλει στην υπερβατική κοινωνία που επιβάλλει το τυπικό της μοναστικής τάξης.

Στο σημείο αυτό, τίθεται το γενικό ερώτημα: μέσα από ποιες αισθητικές διεργασίες αλλά και ποια στοιχεία ο "εξωτερικός" χώρος μπορεί να συμβάλλει στην ανάδειξη του

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

εσωτερικού χώρου ενός μοναστηριού.

Μία πρώτη απάντηση στο παραπάνω ερώτημα μπορούν να μας δώσουν μερικές σημαντικές Προφητικές και Πατερικές αναφορές, όπως:

Του Προφήτη Ιεζεκιήλ [κεφ. Α, εδ.δ], ο οποίος, περιγράφοντας ένα όραμα επικοινωνίας του με το Θεό, σημειώνει: "καὶ εἶδον, καὶ ἰδού, ἀνεμοστρόβιλος ἤρχετο ἀπὸ βορρᾶ...πέριξ δὲ τούτου λάμψις, καὶ ἐκ μέσου αὐτοῦ ὡς ὄψις ἠλέκτρου..."

Του Ισαάκ του Σύρου [Λόγος ε], που ορίζει ότι: "ὁ ὑπὸ τοῦ Θεοῦ δοθεὶς ἐν πρώτοις φυσικός νόμος τῷ ἀνθρώπω, ἡ θεωρία ἐστὶ τῶν κτισμάτων αὐτοῦ". Καὶ ὁ οποίος, ερμηνεύοντας τὴν παραπάνω προφητεία τοῦ Ἰεζεκιήλ[Λόγος θ], γράφει ότι "ὡς εἶδεν ὁ Ἰεζεκιήλ ὁ προφήτης. Ἅπερ εἰκονίζει τὰς τρεῖς τάξεις, δι' ἃς προσεγγίζει τῷ Θεῷ ἡ ψυχή". Στη σχετική δε σημείωση διευκρινίζεται πως οι τρεις αυτές τάξεις είναι: "πρώτη,... ἡ βίαιη ἐργασία, δεύτερη δὰ ἡ θεωρία, τρίτη δὲ ἡ θέρμη". Και πως "Τρία δὲ [εἶναι] καὶ τὰ σημεῖα, ἃ εἶδεν ὁ Προφήτης". Πρώτον, [ως βία] το "πνεῦμα ἐξαῖρον ἀπὸ βορρᾶ ἐρχόμενον", δεύτερον, [ως θεωρία] το "φέγγος κύκλῳ", και τρίτον, [ως θέρμη] το "ἤλεκτρον".

Του Μ. Βασιλείου [επιστ. 2,14 προς Γρηγόριον], ο οποίος επισημαίνει την ανάγκη για "τὴν τοῦ τόπου κατασκευὴν πρὸς τὸ ἐμποιῆσαι ὁρμήν τινά τῇ ψυχῇ". Και ο οποίος, ειδικότερα για τη θέση του μοναστηριού του, αποκαλύπτει: " Ἔνθα δή μοι ὁ θεὸς χωρίον ὑπέδειξεν. Ὄρος...ὑψηλόν βαθεία ὕλη κεκαλυμμένον, ψυχροῖς ὕδασι καὶ διαφάνεσιν εἰς τὸ κατ' ἄρκτον κατάρυτον...ταῖς ὑπωρείαις πεδίον ὕπτιον...ὄψιν ἡδίστην ἐμοὶ καὶ παντὶ θεατήν...ἀνθῶν πλῆθος καὶ ᾠδικῶν ὀρνίθων"..."τοιοῦτον [ὥστε] ἐπὶ τῆς ἀληθείας καθοράν".

Πριν αναζητηθεί το τι σημαίνουν οι παραπάνω μαρτυρίες, θα πρέπει να σημειωθεί πως μέσα από αυτές, αλλά και την γνωστή τυπολογική διάρθρωση των ορθόδοξων μοναστηριών, προκύπτει ότι:

α. Ο προσανατολισμός του μοναστηριού ορίζεται ως ΒΔ. Και αυτό γιατί το "ἤλεκτρο" δεν μπορεί να εμφανίζεται "ἐκ μέσου" του Βορρά παρά μόνο από τα ΒΔ ή ΒΑ. Επειδή όμως, κατά τη "θεωρία" του χώρου, η "θέρμη", που αναφέρουν οι Γραφές, αισθητικά εμφανίζεται μόνο κατά τη δύση του ηλίου, όπου όλα χρωματίζονται με τα θερμότερα χρώματα της ημέρας και ο ήλιος αποκτά το μεγαλύτερο, θερμότερο και θεαματικότερο σχήμα, προκύπτει ότι ο προσανατολισμός του μοναστηριού ορίζεται ως ΒΔ.

β. Ο κύριος άξονας θέας του μοναστηριού ορίζεται πως πρέπει να είναι στραμμένος προς μακρινό ορίζοντα. Και αυτό γιατί μόνο όταν ο ορίζοντας είναι μακρινός, γίνεται φωτεινότερος, αποκτά κυκλικό σχήμα, και έτσι ανταποκρίνεται στην έννοια του "φέγγος κύκλῳ".

γ. Ως σημείο αναφοράς για τη συσχέτιση του μοναστηριού με τον "ἔξω" χώρο πρέπει να ληφθεί η διεύθυνση της οπτικής φυγής της αυλής του, και κυριότερα ο άξονας θέας του κελιού. Γιατί το κελί είναι το στοιχείο του "ἔσω" χώρου που συσχετίζεται άμεσα με τον "ἔξω" χώρο και τη ζωή του μοναχού. Γι'αυτό, ίσως και ο Ισαάκ ο Σύρος συμβουλεύει το μοναχό: "Καθέζου...ἐν τῷ κελλίῳ σου, καὶ αὐτὸ καθ'αὐτὸ πάντα σε διδάξει".

Αν σταθούμε αναλυτικότερα στα όσα ορίζουν οι παραπάνω Προφητικές και Πατερικές αναφορές, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι αυτές:

- Φέρονται ως μηνύματα θείας αποκάλυψης. Αυτό προβάλλει με σαφήνεια μέσα από την οραματική στάση του Ιεζεκιήλ και τη φράση του "καὶ εἶδον, καὶ ἰδού", αλλά και τα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

λόγια του Μ. Βασιλείου ότι: " ὁ Θεὸς χωρίον ὑπέδειξεν".

• Θεσμοθετούν την αρχή ότι μέσα από τη φύση πρέπει να κοινωνεί ο μοναχός με το Θεό. Και αυτό γιατί, πέρα του ότι οι ρήσεις προβάλλονται ως μηνύματα θείας αποκάλυψης, ρητά οι πατερικές γραφές ορίζουν πως η θεωρία της φύσης είναι "ὁ ὑπὸ τοῦ Θεοῦ δοθείς ἐν πρώτοις φυσικὸς νόμος τῷ ἀνθρώπῳ" για το "ἐπὶ τῆς ἀληθείας καθοράν".

• Αφορούν στην αισθητικά υπερβατική λειτουργία του χώρου ως έργου Θείου Λόγου, κατά την έννοια της 2ης Ωδής: "πρόσεχε, οὐρανέ, καὶ λαλήσω καὶ ἀκουέτω γῆ ρήματα ἐκ στόματός μου", και όχι στην απλή εικόνα μιας τάξης πραγμάτων. Και αυτό γιατί αναφέρονται στη "θεωρία" της "κτίσης" νοούμενης ως Θείας Δημιουργίας, με την έννοια του: "κατανόησα τὰ ἔργα σου καὶ ἐξέστην" [Ωδή 4η], που ως ροπή σημαίνει την ψυχική–αισθητική λειτουργία της συν-κίνησης.

• Ορίζουν συγκεκριμένα σημεία αναφοράς του μοναστηριού ως προς τον "ἔξω" χώρο, μέσα από τα οποία πρέπει να συντελείται η επικοινωνία με το θεό και αυτά είναι: α) Η θέση σε χώρο καθαρά φυσικό και απομονωμένο από κοσμικά στοιχεία. β) Η απευθείας θέα - "θεωρία" - του μοναστηριού προς τον μακρινό και φωτεινό ορίζοντα, τη δύση του ηλίου, και στοιχεία ικανά να συνθέτουν εικόνα "ἡδίστην". γ) Η απευθείας έκθεση του μοναστηριού στο βοριά.

• Επισημαίνουν θέματα τα οποία αποτελούν στοιχεία αρχιτεκτονικής. Γιατί αναφέρονται στη θέση του κτιρίου, στον προσανατολισμό του, και σε στοιχεία τα οποία, ως "φόντο" προβολής του κτίσματος, συνιστούν ένα συγκεκριμένο αισθητικό χαρακτήρα, με τον οποίο το έργο θα πρέπει υποχρεωτικά να συν-λειτουργεί αισθητικά.

Γενικά, και με βάση τα όσα προαναφέρθηκαν, φαίνεται καθαρά ότι, μέσα από αυτούς τους ορισμούς, επιδιώκεται η εξασφάλιση μιας συγκεκριμένης υπερβατικής συνθήκης στη συσχέτιση του μοναστηριού με τον "ἔξω" χώρο. Μιας συνθήκης η οποία, ως δραματική ενέργεια της "βίαιης ἐργασίας" του βοριά αλλά και αναίρεσή της από τη λυρική ενέργεια της "ἡδίστης" όψης του τοπίου, συνιστά τον αισθητικό χαρακτήρα του Υψηλού. Δηλαδή, συνιστά τη συνθήκη της αισθητικής διαλεκτικής που, ως "αέναη" ρυθμική εναλλαγή της εκδηλης δράσης της βίας και της ά-δηλης αδράνειας της γαλήνης, "οδηγεί σε έκσταση", σύμφωνα με το "χριστιανικό ιδεώδες" [Λογγίνος: Περί Ύψους, Π. Μιχελής: Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης].

Ειδικότερα, μέσα από τις παραπάνω μαρτυρίες, εντολές, και αποκαλύψεις, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ακόμη πως:

• Σε ό,τι οι αναφορές αυτές αφορούν το ΧΩΡΟ, συνιστούν μια εικόνα αισθητικά έξοχα υπερβατική. Γιατί η θέα της φύσης "εἰς ἐκστασιν ἄγει τὰ ὑπερφυά". Και ακόμη γιατί, ενώ το ήρεμο λυρικό ύφος του τοπίου οδηγεί σε ά-κινησία γαλήνης, η Δύση, ως δραματικό τέλος της ημέρας, και μάλιστα με την έννοια του "ὁ ἥλιος ἔγνω τὴν δύσην αὐτοῦ", υπαρξιακά συν-κλονίζει. Τέλος, γιατί ο ορίζοντας, με την απεραντοσύνη του, αλλά και του "εἰ τις περιβλέψαιτο ἐν κύκλῳ τὸν βίον,..., ταχέως εἴσεται πρὸς ἃ γεγίναμεν", οδηγεί σε κοσμογονικό στοχασμό.

• Σε ό,τι, τέλος, οι αναφορές αφορούν το ΧΡΟΝΟ, συνιστούν τη συνθήκη μιας δυναμικής, μέσα από την οποία η εικόνα του χώρου λειτουργεί έντονα ρυθμικά. Γιατί, η κατά εποχές δράση του βοριά ως βία πάνω στη διαρκή γαλήνη του τοπίου, προκαλεί περιοδικές

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αισθητικές μεταπτώσεις. Αλλά, και το "καθ' ήμέραν" σκηνικό του χώρου, όπου, με τη Δύση, μέσα σε λίγο χρόνο μετασχηματίζει τις θερμές λάμψεις σε ψυχρά σκοτάδια, αλλάζει την εικόνα του χώρου και, κατά τη διάσταση του χρόνου, από σχετικά ά-ρυθμη, την κάνει εμφαντικά ρυθμική.

• Συμπερασματικά λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε πως τα αισθητικά στοιχεία του "ἔξω" χώρου ενός μοναστηριού, όπως αυτά ορίζονται από τους Προφήτες και Πατέρες της εκκλησίας, θα πρέπει να συνιστούν τον αισθητικό χαρακτήρα του Υψηλού. Δηλαδή, τον αισθητικό χαρακτήρα που δίνει την εμπειρία της διαλεκτικής συσχέτισης μεταξύ δραματικού πάθους και γαλήνιας λύτρωσης. Και αυτό προκειμένου να προάγεται η απλή αίσθηση σε υψηλή αισθητική συν-κίνηση της ψυχής και συνακόλουθα σε κοινωνία με το Θεό.

• Για το τι συμβαίνει με τις θέσεις των μοναστηριών του νησιού της Παμβώτιδας σε ό,τι αφορά τη θέση τους στο χώρο, γενικά θα πρέπει να σημειωθεί πως όλα βρίσκονται στη βόρεια και βορειοδυτική πλευρά του. Και πως οι θέσεις που κατέχουν, χωρίς καμιά αμφιβολία, αποτελεί αντικείμενο επιλογής και όχι τοπογραφικής αναγκαιότητας. Αυτό δε βεβαιώνεται από το γεγονός ότι η μορφολογία και οι άλλες συνθήκες της έκτασης στα ΝΑ του νησιού ασφαλώς το ίδιο προσφέρονται για την ανέγερση αναλόγων κτισμάτων.

Ειδικότερα όμως, στην περίπτωση των μοναστηριών του νησιού, παρατηρούμε τα εξής:

• Όλα τα μοναστήρια είναι τοποθετημένα στο χώρο κατά τρόπο που να συσχετίζονται κύρια με τη Φύση. Και μόνο το ένα από τα πέντε [το πολύ νεότερο, του Αγίου Παντελεήμονα], σήμερα, βλέπει και προς τον οικισμό του νησιού που μάλλον έχει αναπτυχθεί ή επεκταθεί αργότερα.

• Ο άξονας της κύριας θέας τους έχει διεύθυνση προς τον πιο μακρινό και τον πιο ανοιχτό ορίζοντα του Λεκανοπεδίου, που είναι προς το Πέραμα και τις δυτικές καταβόθρες της Λαψίστας, όπου τα νερά της λίμνης "ἀέναα" ρέουν και χάνονται.

• Η θέα–θεωρία τους αναφέρεται κύρια στη Δύση, όπου κάθε απομεσήμερο ο ήλιος, με τον πιο θερμό χρωματικά δίσκο του, δίνει στη λίμνη είδωλα, μεταμορφώνει τα ψυχρά ασημένια της χρώματα σε θερμές πορτοκαλόχρυσες ανταύγειες και την κάνει να σμίγει με τα ουράνια. Και όπου όλα μαζί, με λαμπρότητα κατά το "εὐπρέπειαν ἐνεδύσατο", την ώρα αυτή του τέλους της ημέρας, βαίνουν να χαθούν στα σκοτάδια, μέχρι την ανάστασή τους την ώρα της ανατολής.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τοπογραφικά στοιχεία της ευρύτερης περιοχής του νησιού της Παμβώτιδας

• Τα στοιχεία του ορίζοντα συνθέτουν ένα τοπίο "ἡδίστης ὄψεως" από βράχους, δέντρα, απέραντους λυγερούς καλαμιώνες και πουλιά, τη "μικρή" λίμνη, πιο μακριά τον ήμερο κάμπο, και στο βάθος τις άπειρες κορυφογραμμές που, σχηματίζοντας κύκλους, απομακρύνονται και αχνά σμίγουν με την απεραντοσύνη του ουρανού.

• Ο προσανατολισμός των μοναστηριών είναι προς το Βοριά, που κάθε τόσο προσβάλλει με βία περίσσια το Λεκανοπέδιο από τη μεριά του Περάματος.

Μετά από όσα, κατ'οικονομίαν, έχουν εκτεθεί, φαίνεται ότι η ζητούμενη απάντηση στο ερώτημα: αν και πώς η θέση στο χώρο των μοναστηριών του νησιού της λίμνης Παμβώτιδας συμβάλλει στο να αναδειχθεί το μοναστικό ιδεώδες, είναι πως η αρχιτεκτονική τους σύνθεση, σε ό,τι αφορά τον "ἔξω" χώρο-χρόνο, τήρησε πιστά όλα όσα ο Ιεζεκιήλ οραματικά προφήτευσε, ο Ισαάκ ο Σύρος εμφαντικά επισήμανε και ο Μέγας Βασίλειος αναλυτικά κατέδειξε, ώστε να προκαλείται "ὁρμή" στην ψυχή για κοινωνία με το Θεό.

Ειδικότερα, θα μπορούσε να λεχθεί πως τα μοναστήρια του νησιού της Παμβώτιδας συσχετίστηκαν με τη Λεκάνη των Γιαννίνων, έτσι που να αναδεικνύεται ο αισθητικός χαρακτήρας του Υψηλού κατά το χριστιανικό ιδεώδες, ώστε: οι μοναχοί να υψούνται "εἰς ἔκστασιν" [κατά το "ἰδόντες φῶς ἑσπερινόν, ὑμνοῦμεν Πατέραν, Ὑιόν καὶ Ἅγιον Πνεῦμα, Θεόν"], οι προσκυνητές να κοινωνούν με το θεό και οι επισκέπτες να συγκινούνται ευλαβικά.

Γι'αυτό λοιπόν, συμπερασματικά, προκύπτει πως η αρχιτεκτονική των μοναστηριών του νησιού των Γιαννίνων, σε ό,τι αφορά τη σχέση της με το χώρο-χρόνο, αποτελεί άξιο δείγμα Χριστιανικής Τέχνης. Και, ακόμα ότι, ως έργο πίστεως, αποτελεί και έργο βαθιάς γνώσεως του πνεύματός της αρχιτεκτονική αφού, "ἡ [γνώση ἡ] τεκτενομένη ἐκ τῆς πίστεως, γνώση ἐστί πνευματική" [Ισαάκ του Σύρου Λογ.ιδ].

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

VASILIS HARISIS

THE SPATIO TEMPORAL ARCHITECTURE OF MONASTERIES ON THE ISLAND OF IOANNINA

The aim of architecture is to construct living places for people; Therefore, the role of Monastery architecture is to create places which contribute to the endeavour of monks to communicate with God.

In particular, the architectural creation, in its spatial pcerception, relates and functions a priori emotionally with its surroundings. Thus, the surroundings of a building as a potentially "universal evolution" are like the background of a painting and therefore the crucial element of the architectural synthesis.

The Prophets and Fathers of Church have (Ezekiel, Isaac from Syria Saint Basil e.t.c.) mentioned how important is for the Monastery building to relate with the surrounding space. They have claimed that in order to provoke "the impetus of the soul" and to "bring the soul near God" the Monastery surroundings should have three elements: a view to nature, to face north and to have an open horizon with a pleasant wiew.

The above indirectly meant that the surroundings should have the aesthetic character of the "High" which according to the Christian idea of the Byzantine Art leads to "ecstasy".

The Monasteries of the island, constructed all at the north and northwest side of the Ioannina valley are built in accordance with the above three elements since they consistently face north and their immediate surroundings are natural and very beautiful.

This relation of the architectural synthesis of the Monasteries with the mundane space, undoubtelly assist the visitors to feel the religious impulse of the soul establishing them as remarkable monuments of Christian art.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΙΣΤΟΡΙΑ - ΚΙΝΗΣΗ ΙΔΕΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΚΩΣΤΑ Π. ΒΛΑΧΟΥ

ΣΦΡΑΓΙΔΕΣ ΜΟΝΩΝ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ἡ σφραγίδα, τῆς ὁποίας ἡ χρήση, μέ τήν ὅποια μορφή, φαίνεται ὅτι δέν γνώρισε διακοπή ἀπό τήν 6η π.χ. χιλιετηρίδα κ. έ., ἦταν γνωστή στούς ἀνατολικούς λαούς, στούς Αἰγύπτιους, τούς Ἕλληνες καί τούς Ρωμαίους[1]. Ἀλλά καί στούς Ἑβραίους ἡ σφραγίδα ἦταν γνωστή καί ἐν χρήσει ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Σολομῶντος[2]. Καί, γιά νά δροσίσω τό συνέδριό μας μέ τήν αὔρα τοῦ "Ἄσματος τῶν Ἀσμάτων", θυμίζω τά λόγια τῆς νύφης πρός τόν ἐκλεκτό της[3]:

Θές με ὡς σφραγῖδα ἐπί τήν καρδίαν σου
ὡς σφραγῖδα ἐπί τόν βραχίονά σου·
ὅτι κραταιά ὡς θάνατος ἀγάπη,
σκληρός ὡς ᾅδης ζῆλος[4].

Βάλε με σφραγῖδα στήν καρδιά σου,
ὡσάν σφραγῖδα στό μπράτσο σου·
εἶναι δυνατή ἡ ἀγάπη σάν τό θάνατο
καί σκληρός ὁ πόθος σάν τόν ᾅδη[4].

Ὅπου ἡ νύφη θέλει νά γίνει ἐγκόλπιο, θέλει νά ἑνωθεῖ μαζί του, ὅπως ἡ σφραγίδα μέ τό κερί.

Ἡ σφαγίδα ὁρίζεται ὡς "ἀποτύπωμα πάνω σέ πλαστική ὕλη, γενικά σέ κερί, εἰκόνων ἤ χαρακτήρων χαραγμένων σε στέρεη ὕλη"[5] ἤ καί ὡς ὑγρό ἀποτύπωμα πάνω σε χαρτί, "εἰκόνων ἤ χαρακτήρων χαραγμένων σέ στερεή ὕλη, λίθο ἤ μέταλλο, πού εἰδικότερα ὀνομάζεται μήτρα, ἀλλά λέγεται συνήθως καί αὐτή σφραγίδα καί χρησιμοποιεῖται ὡς προσωπικό σημάδι ἀρχῆς καί ἰδιοκτησίας"[6].

---

1. Βλ. Ἱστορία και μέθοδοί της (Encyclopédie dè la Pléiade), τόμος Β΄, τεῦχος 1, μετ. Σωκράτη Συμεωνίδη, Μορφωτικό Ἵδρυμα Ἐθνικῆς Τραπέζης, Ἀθήνα 1981, σ. 280-281.
2. ὅ.π., σ. 282.
3. ὅ.π.
4. Ἆσμα Ἀσμάτων, μεταγραφή Γιῶργος Σεφέρης, δεύτερη ἔκδοση, Ἀθήνα, Ἴκαρος 1966, σ. 58.
5. Βλ. Ἱστορία καί μέθοδοί της, ὅ.π., σ. 277.
6. ὅ.π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τριπλός ἦταν ὁ προορισμός τῆς σφραγίδας: α) νά κλείσει, νά "σφραγίσει" ἕνα κείμενο καί νά ἐγγυηθεῖ τήν ἀκεραιότητα ἤ νά διασφαλίσει τό ἀπόρρητο αὐτοῦ τοῦ κειμένου, β) νά βεβαιώσει τήν ἰδιοκτησία καί γ) νά κάνει αὐθεντική μία πράξη, δηλώνοντας τή γνησιότητα καί τήν ἐγκυρότητα τῆς βούλησης ἑνός φυσικοῦ ἤ νομικοῦ προσώπου[7].

Στό Μεσαίωνα γιά τήν κατασκευή τῶν σφραγίδων χρησιμοποιήθηκε ὁ ὀρείχαλκος[8], ἀργότερα (κ΄ αἰώνας) τό ἀτσάλι[9], ἐνῶ ἀπό τόν ιζ΄ αἰώνα χρησιμοποιεῖται ὁ χαλκός. Στίς σφραγίδες αὐτές ὑπάρχει κατάλληλη ὑποδοχή, ἡ ὁποία δέχεται ξύλινη τορνευτή λαβή[10].

Πρίν προχωρήσω στήν παρουσίαση τῶν σφραγίδων τῶν μονῶν τῆς Νήσου, θά ἤθελα νά ἐπισημάνω την ὕπαρξη τριῶν μονῶν σεμνυνομένων στό ὄνομα τοῦ ἴδιου ἁγίου, τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἐν Μύροις, σέ μιά παραμικρή λιμναία νησίδα, στήν ἴδια (δυτική) πλευρά της καί σέ ἀπόσταση λίγων δεκάδων μέτρων μεταξύ τους[11]. Καί νά ληφθεῖ ὑπόψη ὅτι ὑπάρχουν ἀκόμη δύο ναοί στά Ἰωάννινα τιμώμενοι στό ὄνομα τοῦ ἴδιου ἁγίου, ὁ ἕνας σέ μικρή ἀπόσταση ἀπό τή λίμνη καί τό φρούριο, ὁ ἅγιος Νικόλαος τῆς Ἀγορᾶς, καί ὁ ἄλλος, καθολικό παλαιᾶς μονῆς, στή δυτική ὄχθη τῆς λίμνης, ὁ ἅγιος Νικόλαος, ὁ ἐπονομαζόμενος τῶν Κοπάνων[12]. Ἀρκεῖ, τάχα, ἡ ὕπαρξη τοῦ νησιώτικου ἤ του ὑγροῦ στοιχείου, για να ἐξηγήσει[13] αὐτή τήν ἰδιαίτερη πρός τό πρόσωπο τοῦ θαλασσινοῦ ἁγίου τιμή[14];

---

7. Βλ. ὅ.π.
8. ὅ.π., σ. 285
9. ὅ.π., σ. 286
10. ὅ.π., σ. 288
11. Πρόκειται για τις μονές του ἁγίου Νικολάου τῶν Φιλανθρωπινῶν ἤ τοῦ Σπανοῦ, τοῦ ἁγίου Νικολάου Στρατηγοπούλου ἤ Ντίλιου και τοῦ ἁγίου Νικολάου τῶν Γκιουμάτων ἤ τοῦ Γκιούμα, πού μετονομάστηκε σε μονή Ἐλεούσης.
12. Ναός τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὑπῆρχε καί ἐντός τοῦ φρουρίου τῶν Ἰωαννίνων, ὁ ὁποῖος ὅμως καταστράφηκε, μαζί μέ δεκάδες ἄλλους ναούς, μετά τό ἀποτυχημένο κίνημα του Διονυσίου τοῦ Σκυλοσόφου το 1611(Βλ. Λ. Βρανούση, *Ἱστορικά και τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, ἔκδ. Ε.Η.Μ. Ἰωάννινα 1968, σ. 40). Ὁ Ἀραβαντινός δίδει στον παραπάνω ναό τήν ἐπωνυμία "τοῦ Στρατηγοπούλου" (Βλ. Π. Ἀραβαντινού, *Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου*, Ἀθῆναι, τ.β΄ 1856-57, σ. 243, τοῦ ἰδιου, *Περιγραφή τῆς Ἠπείρου*, μέρος Γ΄, ἔκδ. ΕΗΜ, Ἰωάννινα, 1984, σ. 13, σημ. 1).
13. "[.....] στά παλιά Μοναστήρια τοῦ Νησιοῦ σημειώνεται μιά δυσεξήγητη γιά τήν ὥρα προτίμηση στόν "Ἁγιο Νικόλαο" (Βλ. Δ. Σαλαμάγκα, *Γιαννιώτικα ἱστοριοδιφικά μελετήματα*, Γιάννινα 1958, σ. 76)
14. Πρέπει ἀκόμη νά σημειωθεῖ ὅτι στήν παραλίμνια κοινότητα Περάματος ὑπάρχει παλαιός δίκλιτος ναός τιμώμενος στο ὄνομα τῶν ἁγίων Νικολάου καί Χαραλάμπους. Ἀλλά καί οἱ Ἀψιράδες στήν αὐτοβιογραφία τους μαρτυροῦν ὅτι ἦταν κάτοχοι μοναστηριοῦ, πού εἶχε ἀνεγείρει ἐκ βάθρων ὁ πατέρας τους, στήν περιοχή Λεπενό (Βλ. Α. Τούρτα, "Νεκτάριος καί Θεοφάνης οἱ Ἀψιράδες καί ἡ μονή τοῦ Προδρόμου στό νησί τῶν Ἰωαννίνων", *Ἠπειρωτικά Χρονικά*, τόμος 22 (1980), σ. 74). Οἱ κάτοικοι τοῦ Περάματος ὀνομάζουν καί σήμερα Λεπενό τήν περιοχή βόρεια τοῦ λόφου Γκορίτσα τοῦ σπηλαίου (ὅ.π., σ. 75). Ὁ Λαμπρίδης (*Ἠπειρωτικά Ἀγαθοεργήματα*, μέρος Β΄, ἐν Ἀθήναις, 1880, σ. 16) κάνει λόγο γιά τό χωριό "Λεπινό, κείμενον παρά τῷ χωρ. "Πέραμα" καί πρό πολλοῦ ἤδη καταστραφέν", τό ὁποῖο ἦταν ἰδιοκτησία τῆς Μητροπόλεως Ἰωαννίνων. Ἐρείπια ναοῦ ἐπ'ὀνόματι τοῦ Ἁγ. Νικολάου σώζονται καί στήν παραλίμια κοινότητα τῶν Λογγάδων. Στίς ὑπώρειες, τέλος, τοῦ ὄρους Μιτσικέλι, μεταξύ τῶν χωριῶν Περάματος καί Στρούνι, ὑπάρχει πηγή ὀνομαζόμενη Σεντενίκου, παραφθορά τοῦ σλαβικοῦ ὑδρωνυμίου "σφέτε Νίκου" (=ἅγιος Νικόλαος), πού μαρτυρεῖ τήν ὕπαρξη ἄλλοτε παλαιοῦ ναοῦ ἤ μονῆς (βλ. Ἰωάννου Λαμπρίδου, *Ἠπειρωτικά Μελετήματα*, τεῦχος 1ον, ἐν Ἀθήναις, 1887, σ.8). Πρῶτος ὁ Ἀναστάσιος Ὀρλάνδος ἀπέδωσε τήν ὕπαρξη πλήθους ναῶν ἐπ'ὀνόματι τοῦ Ἁγ. Νικολάου στίς πόλεις τῆς Καστοριᾶς, Ἀχρίδας, Πρέσπας καί Ἰωαννίνων στή γειτνίαση "πρός ἐκτεταμένας λίμνας, αἵτινες εἶναι, τρόπον τινά, μικραί

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1. ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Στό Ἀρχαιολογικό Μουσεῖο Ἰωαννίνων φυλάσσεται σφραγίδα (εἰκ. 1), ἡ ὁποία ὅμως δέν εἶναι γνωστό σέ ποιά ἀπό τίς τρεῖς μονές τίς ἐπ'ὀνόματι τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀνήκει, ἀφοῦ δέν ἀναγράφεται ἐπωνυμία καί δέν κατέστη δυνατό νά ταυτιστεῖ μέ τόν τύπο της σέ σχετικό ἔγγραφο.

Ἡ σφραγίδα, χάλκινη, ἔχει διάμετρο 60χιλ. Περιφερειακά φέρει ἐγχάρακτη τήν ἐπιγραφή: + ΣΦΡΑΓΙC ΤΗC Ι[Ε]ΡΑC ΜΟΝΗC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΝΗCΩ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.

Ἐντός ὁμόκεντρου κυκλικοῦ δίσκου 50χιλ. ἡ γνωστή παράσταση τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ὁποίου, στό ὕψος τῶν ὤμων, ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟS// ΝΙΚΟΛ[Α]Ο[C].

Ἡ σφραγίδα εἶναι ἀχρονολόγητη.

Ἀπό αἰσθητικῆς ἀπόψεως, τόσο οἱ λεπτομέρειες τῆς κεφαλῆς (μαλλιά, χαρακτηριστικά προσώπου, γένεια) ὅσο καί οἱ πτυχώσεις τῶν ἀμφίων, ἡ καθαρότητα τῶν γραμμῶν καί ἡ ἐπιμέλεια στίς λεπτομέρειες προδίδουν ἐπιδέξιο χέρι.

2. ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ

Στήν κατοχή τοῦ ἄλλοτε ἡγουμένου τῆς Μονῆς Ἐλεούσης Ἐφραίμ (Πουλιάνου), πού κοιμήθηκε τό Μάρτιο τοῦ 1973, ὑπῆρχε χάλκινη στρογγυλή σφραγίδα (εἰκ. 2) διαμ. χιλ. 38, μέ ἐγχάρακτη περιφερειακά τήν ἐπιγραφή:

+ ΣΦΡΑΓΙΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΩΝ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΝΩΝ

Ἐντός ὁμόκεντρου κυκλικοῦ δίσκου διαμ. χιλ. 30 ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἐν Μύροις, ὁ ὁποῖος φέρει ἀρχιερατική στολή, φελόνι μέ μεγάλο ὠμοφόριο. Μέ τό δεξιό του χέρι ὁ ἅγιος εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ το ἀριστερό του κρατεῖ τό Ἱερό Εὐαγγέλιο. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς του, πού περιβάλλεται ἀπό "δόξαν", στό ὕψος τῶν ὤμων, ἡ ἐπιγραφή: Ο/ΑΓΙΟS//ΝΙΚΟ/ΛΑ/OS.

Ἡ σφραγίδα εἶναι ἀχρονολόγητη καί δέν ἐπισημάνθηκε μέχρι τώρα τύπος της σέ ἔγγραφο τῆς μονῆς.

Πρέπει νά σημειωθεῖ ὅτι στή σφραγίδα δέν ἀναγράφεται ἡ δεύτερη ἐπωνυμία τῆς μονῆς, "τοῦ Σπανοῦ", πού φέρεται νά προστέθηκε "κατά τήν τελευταία περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας"[15]. Πάντως σέ "ἴσον ἀπαράλλακτον τοῦ πρωτοτύπου ἀπό τόν Ἱερόν κώδι-

---

θάλασσαι διαπλεόμενοι ἀπό πολλά μονόξυλα καράβια" (Βλ. Ἀναστ. Κ. Ὀρλάνδου, "Τά βυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς", *Ἀρχεῖον Βζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, τόμος Γ΄ (1937), Ἀθῆναι, σ. 138, σημ. 1). Τέλος ὁ Ν. Ζίας δέν παραγνωρίζει καί τό ρόλο πού παίζει ἡ λίμνη καί ἡ ψαράδικη ζωή στήν ὕπαρξη πολλῶν ναῶν καί εἰκόνων τοῦ ἁγίου Νικολάου στήν Καστοριά (Βλ. Ν. Ζία, "Εἰκόνες τοῦ βίου καί τῆς κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου", *Δελτίον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, τόμος Ε΄, Ἀθῆναι, 1969, σ. 288).

15. Βλ. Σωτ. Ι. Δάκαρη. *Τό Νησί τῶν Ἰωαννίνων*, ἐκδ. α)φῶν Τολίδη [Ἀθήνα 1982], σ. 27

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κα τῆς μ(ητ)ροπόλεως Ἰωαννίνων" τοῦ ἔτους 1699 τό μοναστήρι ἀναγράφεται μόνον μέ τήν ἐπωνυμία "τοῦ σπανοῦ[16]". Ἡ ὡς ἄνω χρονολογία εἶναι δυνατόν νά θεωρηθεῖ ὡς terminus ante quem γιά τήν κατασκευή τῆς σφραγίδας.

3. ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΓΚΙΟΥΜΑ-ΕΛΕΟΥΣΗΣ

Α΄

Ὁ παλαιότερος, ἴσως, τύπος σφραγίδας (διαμ. χιλ. 40) σώζεται σέ ἀχρονολόγητο[17] ἔγγραφο τῆς μονῆς[18] (εἰκ. 3). Δυστυχῶς, λόγω τῆς ὑγρασίας, ἡ μέν ἐπιγραφή εἶναι ἀδύνατο πλέον νά ἀναγνωσθεῖ, ἡ δέ παράσταση τοῦ ἁγίου Νικολάου, στή γνωστή "κατ' ἐνώπιον στάση", σέ ἐσωτερικό κυκλικό δίσκο διαμ. χιλ. 30, μόλις διακρίνεται. Τό ἔγγραφο ἀφορᾶ "[....] στό λάσον ὁποῦ ἀφιέρωσεν εἰς τό ρηθέν μοναστήριον ὁ μακαρίτης μανουήλ γγιόνμας", τό δέ μοναστήρι ἐπονομάζεται "τῶν μεθοδάτων καί τοῦ γγιόνμα", ὄχι ὅμως καί τῆς Ἐλεούσης.

Β΄

Νέος τύπος σφραγίδας (εἰκ. 4) ἀπαντᾶται σέ πληρεξούσιο ἡγουμενικό ἔγγραφο[19] τοῦ ἔτους 1748.

Ἡ σφραγίδα διαμέτρου χιλ. 58 φέρει περιφερειακά ἐγχάρακτη τήν ἐπιγραφή:

+ΣΦΡΑΓΙΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΝΗΣΩ ΤΩΝ ΙΩΑΝΗΝΩΝ Ι ΕΙΣ ΤΟ ΓΓΙΟΝΜΑΤΙΚΟΝ ΜΑΝΑΣΤΙΡ.

---

16. Τό ἔγγραφο (φωτοτυπία τοῦ ὁποίου ἔθεσε στή διάθεσή μου ὁ συνάδελφος κ. Βασ. Κολιός) ἀνήκει στό ἀρχεῖο τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἱνστιντούτου Βενετίας(Θήκη 54, φακ. 764) καί ἀναφέρεται σέ διορισμό ἐπιτρόπων "διά κυβέρνησιν καλλιτέραν" τῶν τόκων κατάθεσης χρημάτων τοῦ Νικολάου Κοσμᾶ. Στό ἴδιο ἔγγραφο τά ἄλλα δύο γειτονικά μοναστήρια, τοῦ ἁγίου Νικολάου Στρατηγοπούλου ἤ Ντίλιου καί ἁγίου Νικολάου-Ἐλεούσας, ἀναφέρονται ὡς "τιλιάτικον" καί "μεθοδιάτικον" ἀντίστοιχα. Καί κατά τόν 18ο αἰώνα ἡ μονή Φιλανθρωπινῶν ἐξακολουθοῦσε νά ἐπωνυμεῖται "τοῦ Σπανοῦ" (ἀρχεῖο ΕΙΒ, ὅ.π.). Ὁ τοπικός ἱστοριογράφος Π. Ἀραβαντινός, πού ἔγραψε στά μέσα περίπου τοῦ περασμένου αἰώνα, τόσο στή "Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου" ὅσο καί στήν "Περιγραφή τῆς Ἠπείρου", δίδει στό μοναστήρι τήν ἐπωνυμία "τοῦ Σπανοῦ". Σέ διαθήκη τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰώνα (2 Ἀπριλίου 1599) τό μοναστήρι ἐπανομάζεται "Φιλανθρωπινόν" (Βλ. Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, "Τό ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικόν Ἀρχεῖον", π. *Ἠπειρωτικά χρονικά*, τ. ΙΑ (1936), σ. 11. Σέ μεταγενέστερη διαθήκη του (τῆς 1 Ὀκτωβρίου 1626) ὁ Τσιγαρᾶς ἀφήνει "...εἰς τό Μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Παπᾶ Γιαννούσου Τουρμπανᾶ..." δουκ. 100) ὅ.π., σ. 22). Πρόκειται, κατά τή γνώμη μου, γιά τη μονή Φιλανθρωπινῶν, πρβλ. καί Δ. Σαλαμάγκα, Γιαννιώτικα ἱστοριοδιφικά μελετήματα, Γιάννινα, 1958, σσ. 99, 108).

17. Στήν ἀριστερή ὦα τοῦ ἐγγράφου ἔχει σημειωθεῖ ἀπό μετεγενέστερο χέρι, ἡ χρονολογία 1742, ὅμως ὁ κ. Βασ. Κολιός χρονολόγησε στήν εἰσήγησή του (βλ. στον παρόντα τόμο) τό ἔγγραφο στήν α΄ δεκαετία τοῦ 18ου αἰώνα.

18. ΕΙΒ, θ.54, φ.764. Τίς φωτοτυπίες ὅλων τῶν ἐγγράφων πού χρησιμοποιῶ καί πού προέρχονται ἀπό τό ΕΙΒ ἔθεσε στή διάθεσή μου ὁ συνάδελφος κ. Βασ. Κολιός· τόν εὐχαριστῶ θερμά κι ἀπό αὐτή τή θέση.

19. ΕΙΒ, ὅ.π. Πρόκειται γιά ἐπιτροπικό γράμμα μέ τό ὁποῖο ἡ μοναστική ἀδελφότητα ὁρίζει καθολικούς ἐπιτρόπους στή Βενετία τούς Πάνο καί Ζάχο Μαρούτζη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σέ κυκλικό δίσκο διαμ. χιλ. 48 ἐξαίρετης τέχνης παράσταση τοῦ Ἁγ. Νικολάου. Ὁ ἅγιος εἰκονίζεται κατ'ἐνώπιον. Φέρει στιχάριο, ἐπιτραχήλιο, φελόνιο, ἐπιγονάτιο καί μεγάλο ὠμοφόριο. Μέ τό δεξιό χέρι εὐλογεῖ, ἐνῶ μέ τό ἀριστερό του κρατεῖ τό ἱερό Εὐαγγέλιο. "Δεξιόθεν καί ἀριστερόθεν τῆς σεβασμίας κεφαλῆς του", ὅπως θά ἔλεγε καί ὁ μακαριστός Φώτης Κόντογλου[20], μικρές παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας, πού εἰκονίζονται ἐντός νεφέλης νά συγκλίνουν πρός τόν ἅγιο.

Γ'

Ἡ τρίτη, χρονολογικά, σφραγίδα τῆς μονῆς (εἰκ. 5) φιλοτεχνήθηκε το 1762. Εἶναι χάλκινη, ἔχει διάμετρο χιλ. 66 καί βρισκόταν στήν κατοχή τοῦ μακαριστοῦ Ἐφραίμ ἱερομονάχου. Φέρει περιφερειακά ἀνάγλυφη τήν ἐπιγραφή:

ΣΦΡΑΓΙΟ ΗС ΜΟΝΗС ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΤΙ ΝΙСΟ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΕΙС ΤΟ ΓΓΙΟΝΜΑΤΙΚΟΝ ΜΟΝΑСΤΙ.

Ἡ ἐπιγραφή ὁλοκληρώνεται τέμνοντας διαμετρικά καί κάθετα τον κυκλικό δίσκο διαμ. χιλ. 56 ΤΙС ΕΠΟΝΟΜΑΖΟΜΕΝΙС ΕΛΕΟΥСΙС 1762.

Στό ἀριστερό ἡμικύκλιο εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος μέ τό Χριστό στόν τύπο τῆς "Γλυκοφιλούσης" ἤ "Ἐλεούσης", κατά τό πρότυπο τῆς ὁμότυπης εἰκόνας.

Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Θεοτόκου ἡ ἐπιγραφή, ἡ ὁποία, ἄς σημειωθεῖ, δέν ἀποτυπώνεται κατά τήν σφράγιση: Υ ΕΛ//ΟΥСΑ.

Πάνω ἀπό τήν κεφαλή τῆς Θεοτόκου καί τοῦ Χριστοῦ οἱ γνωστές συντμήσεις ΜΤ ΘΟΥ ΥС ΧΡ.

Στό δεξιό ἡμικύκλιο εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Νικόλαος, μέ φελόνι καί μεγάλο ὠμοφόριο, σέ στάση δεήσεως. Ὑπεράνω τῆς κεφαλῆς του ὁ Χριστός καί ἡ Θεοτόκος (ΥС Χ ΜΤ) καί ἑκατέρωθεν: Ο ΑΓΙ/(ΟС) // ΝΙΚΟ/ΛΑ(ΟС).

Εἶναι ἐμφανής ἡ προσπάθεια τοῦ χαράκτη νά καλύψει (μέ τό σταυρό, τίς συντμήσεις, τό φυτικό διάκοσμο κλπ) ὁλόκληρο τόν κυκλικό δίσκο καθώς καί ἡ ἱκανότητά του νά ὀργανώνει τό σύνολο τῆς παράστασης, νά ἀποδίδει τή συμμετρία τῶν μορφῶν καί νά χαράσσει τόσο ἐπιδέξια τίς ἐνδυματολογικές πτυχώσεις.

Πρέπει τέλος να παρατηρηθεῖ ὅτι για πρώτη φορά, 178 περίπου χρόνια μετά τή μεταφορά τῆς εἰκόνας[21], ἀπεικονίζεται στή σφραγίδα τῆς μονῆς ἡ Παναγία ἡ Ἐλεοῦσα και χαράσσεται ἡ ἐπωνυμία "τῆς Ἐλεούσης", ἡ ὁποία καί τελικά ἐπεκράτησε.

Κι ἀκόμα: στή 15ετία πού προηγήθηκε τῆς κατασκευῆς τῆς σφραγίδας ἔχουμε ἐπισκευ-

---

20. Βλ. Φ. Κόντογλου, *Ἐκφρασις*, τόμος Α΄, σ. 98.

21. Ἡ εἰκόνα πού ἀνῆκε στή μονή τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς (ὅπου τό σημερινό Διοικητήριο τῆς πόλεως τῶν Ἰωαννίνων), εἶχε χαθεῖ μετά τήν κατεδάφιση τῆς ὡς ἄνω μονῆς. Βρέθηκε ἀπό τή μοναχή Παρθενία καί μεταφέρθηκε τό 1584 στό μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Νικολάου στό Νησί, τό ὁποῖο ἐπεκράτησε νά ἐπωνυμεῖται "Ἐλεοῦσα". Βλ. σχετικά στῶν Παναγ. Ἀραβαντινοῦ, *Χρονογραφία τῆς Ἠπείρου*, τόμος Β΄, Ἀθῆναι, 1856-57, σ. 221, τοῦ ἰδιου, *Περιγραφή τῆς Ἠπείρου*, μέρος Γ΄, Ἰωάννινα, 1984, σ. 139. Μητροπολίτου Παραμυθίας Ἀθηναγόρα, "Νέος Κουβαρᾶς, ἤτοι χρονικά σημειώματα κλπ.", π. *Ἠπειρωτικά Χρονικά*, 4(1929), σ. 11, Δ. Σαλαμάγκα, *Γιαννιώτικα ἱστοριοδιφικά μελετήματα*, Γιάννινα 1958, σ.111, σημ. 3. Σπ. Ἀσδραχᾶ, "Γύρω ἀπό τήν ἐνθύμηση τοῦ 1584", π. *Ἠπειρωτική Ἑστία*, 8(1959), σ. 87-88, Λ. Βρανούση, *Ἱστορικά καί τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, ἐκδ. ΕΗΜ, Ἰωάννινα, 1968, σ. 35.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ές καί μεταρρυθμίσεις στό καθολικό, κατασκευή κελιῶν, ἱστόρηση τοῦ ναοῦ, νάρθηκα κλπ[22].

Δ΄

Σέ ἔγγραφο τῶν μέσων τοῦ περασμένου αἰώνα (1853) πού ὑπογράφει ὁ ρέκτης ἐκεῖνος ἡγούμενος των ἑνωμένων πιά μονῶν Ἐλεούσης καί Σωτῆρος Ἀββακούμ[23], ὑπάρχει τύπος σφραγίδας (εἰκ. 6) διαμέτρου 56 χιλ., ἡ ὁποία περιφερειακά φέρει τήν ἐπιγραφή:

ΣΦΡΑΓΙΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΕΝ ΤΗ ΝΗΣΩ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΕΙΣ ΤΟ ΓΓΙΟΝΜΑΤΙΚΟΝ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΤΗΣ ΕΠΟΝΟΜΑΤΙ ΕΛΕΟΥΣΗΣ.

Τόν ἐσωτερικό κυκλικό δίσκο, διαμέτρου 45 χιλ., καλύπτουν, εἰκονογραφικά, δύο θέματα. Τό ἀριστερό ἡμικύκλιο κατέχει ἡ παράσταση Παναγίας τῆς Ἐλεούσης, ἐν εἴδει φορητῆς εἰκόνας τοποθετημένης σέ προσκυνητάρι μέ "ποδιά". Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας, στό ὕψος τῆς "δόξας", οἱ συντμήσεις τῶν λέξεων: Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(Ε)ΟΥ, ἐνῶ ἀριστερά τῆς κεφαλῆς, λίγο ψηλότερα ἀπό τόν ἀριστερό της ὦμο, ἡ ἐπωνυμία ΗΕΛΕΟΥΣΑ. Δεξιά τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ ($\overline{\text{ΙC}}$) ($\overline{\text{ΧΡ}}$).

Στό δεξιό ἡμικύκλιο παριστάνεται ὁ ἅγιος Νικόλαος, προσβλέπων στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας, μέ φελόνι και μεγάλο ὠμοφόριο, νά εὐλογεῖ μέ τή δεξιά, καί μέ τήν ἀριστερά, καλυμμένη μέ τό φελόνι, νά κρατάει τό Ἱερό Εὐαγγέλιο. Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ ἁγίου ἡ ἐπιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑ(ΟΣ). Ὑπεράνω τῆς κεφαλῆς του καί ἐντός νεφέλης ὁ Χριστός ($\overline{\text{ΙC}}$ $\overline{\text{ΧC}}$) καί ἡ Θεοτόκος ($\overline{\text{ΜΡ}}$; $\overline{\text{ΘΟΥ}}$;) σέ στάση δεήσεως.

Ἡ σφραγίδα φέρει χρονολογία (1775 ἤ ς΄), πού εἶναι χαραγμένη, μέ πολύ μικρούς ἀριθμούς, στό κάτω μέρος τοῦ ἐσωτερικοῦ κυκλικοῦ δίσκου, στό δεξιό ἡμικύκλιο, μεταξύ τῆς "ποδιᾶς" τῆς εἰκόνας τῆς Ἐλεούσης καί τοῦ φελονίου τοῦ ἁγίου.

Εἶναι ἄγνωστος ὁ λόγος πού ὁδήγησε στήν κατασκευή, μετά ἀπό 14 ἤ 15 χρόνια, νέας σφραγίδας, ἐνῶ ὑπῆρχε ἡ ἀμέσως προηγούμενη τοῦ 1762. Ἄλλωστε οὔτε τό κείμενο τῆς ἐπιγραφῆς οὔτε καί τό εἰκονογραφικό θέμα τῶν δύο σφραγίδων διαφέρει πολύ.

Εἶναι πάντως φανερό, εἰδικότερα στήν παρούσα σφραγίδα, ὅτι ὁ χαράκτης ὑπομνηματίζει εἰκονογραφικά τό ἱστορικό γεγονός τῆς μεταφορᾶς τῆς εἰκόνας στή μονή, τῆς ὁποίας "πάτρων" εἶναι πάντα ὁ ἅγιος Νικόλαος[24].

---

22. Αὐτά προκύπτουν ἀπό ἐπιγραφή στό ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου (δυτικός τοῖχος).

23. Ὁ φιλόμουσος καί "σεβάσμιος οὗτος ἀνήρ" καταγόταν ἀπό τό Νησί καί ἦταν κουρά τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν (τοῦ Σπανοῦ), στήν ὁποία εἶχε εἰσέλθει "παῖς ὤν" (Βλ. Ν. Τσιγαρᾶ, "Ἠπειρωτικά", στό *Ἀττικόν Ἡμερολόγιον*. Κ (1886), Ἀθῆναι, 1885, σ. 325-326). Τό ἔτος 1871 ἵδρυσε τήν Ἱερατική Σχολή τῆς Νήσου δαπανήσας τό ποσό τῶν 1000 ὀθωμ. λιρῶν, κάθε χρόνο δέ χορηγοῦσε ἀπό τά μοναστηριακά ἔσοδα τό ποσό τῶν 20.000γρ. γιά τίς ἀνάγκες τῆς Σχολῆς (Βλ. Ι. Λαμπρίδου, *Ἠπειρωτικά Ἀγαθοεργήματα*, μέρος Α΄, ἐν Ἀθήναις, 1880, σ. 47, καί *Λογοδοσίαι τῆς Διευθύνσεως καί Ἐφορίας τῆς ἐν τῇ Νήσῳ τῶν Ἰωαννίνων Ἱερατικῆς Σχολῆς τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος*, ἐν Ἀθήναις, 1881, σ. 3,8)

24. Ἐνῶ στά σύγχρονα τῶν δύο τελευταίων σφραγίδων ἔγγραφα τό μοναστήρι ἐπωνυμεῖται καί "τῶν Μεθοδάτων" ἤ καί "Μεθοδιάτικον", ἡ ἐπωνυμία αὐτή δέ χαράσσεται σέ καμμιά ἀπό τίς σφραγίδες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

4. ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ

Σέ συμφωνητικό τοῦ 1858, πού ὑπογράφεται ἀπό τόν ἡγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος Σεραφείμ, ὑπάρχει τύπος σφραγίδας (εἰκ. 7) διαμέτρου 40 χιλ. Ἡ ἐπιγραφή, σέ δύο ὁμόκεντρους κύκλους, ἔχει ὡς ἑξῆς:

Α΄ κύκλος: +ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΗ//ΡΟC ΚΕ ΙΑΜΑΤΙΚΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ

Β΄ κύκλος: ΕΝ ΤΗ ΝΗCΟ ΤΟΝ ΗΩΑ//ΝΗΝΟΝ ΝΕΑC ΗΠΗΡΟΥ:

Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων εἰκονίζεται ὁλόσωμος, καί, καθώς ἐκτείνεται διαμετρικά, διακόπτει στό κάτω μέρος τήν ἐπιγραφή καί στούς δύο κύκλους. Μέ τό ἀριστερό του χέρι κρατεῖ κυτίο φαρμάκων, τό λεγόμενο πανάριον[25], καί μέ τό δεξιό κρατεῖ κοχλιάριο. Στόν ἐσωτερικό κυκλικό δίσκο, ἑκατέρωθεν τοῦ ἁγίου, ὑπάρχουν δύο ἑξαπτέρυγα, πρός κάλυψη πιθανόν τοῦ κενοῦ (terror vacui).

Εἶναι δύσκολο να ἐξηγηθεῖ γιατί χαράχτηκε ἡ παράθεση "ΝΕΑC ΗΠΗΡΟΥ". Βέβαια, τά ὅρια Παλαιᾶς καί Νέας Ἠπείρου ποτέ δέν ἦταν σταθερά, ὡστόσο τά Ἰωάννινα δέν ἀνῆκαν ποτέ στή Νέα Ἤπειρο, ἡ ὁποία κάλυπτε περίπου τό χῶρο τῆς ἀποκαλούμενης σήμερα Β. Ἠπείρου[26].

5. ΜΟΝΗΣ (ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ) ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ.

Α΄

Σέ ἐπιτροπικό γράμμα[27] τοῦ ἔτους 1697, πού ὑπογράφει ὁ "Γεράσιμος ἱερομόναχ(ος) ἡγούμεν(ος) τοῦ μεγάλου σ(ωτῆ)ρος" ὑπάρχει τό ἀποτύπωμα σφραγίδας (εἰκ. 8) διαμ. χιλ. 30. Ἡ ἐπιγραφή της, ἀνάγλυφη περιφερειακά, ἔχει ὡς ἑξῆς:

+ΒΟΥΛΟΤΙΡΙΟΝ ΤΟΥ ΜΕ(ΓΑΛΟΥ) ΚΑΙ (ΚΥΡΙ)ΟΥ ΚΑΙ C(ΩΤΗ)ΡΟC ΗΜΩΝ ΙC ΧC [ΠΛΗ]CΙΩΝ ΤΗC ΧΩΡΑC ΝΙCΟU ΑΧΝΖΙΣΤ' (=1656).

Ἡ χρήση τῆς λέξεως ΒΟΥΛΟΤΙΡΙΟΝ ἀντί CΦΡΑΓΙC δέν εἶναι ἀσυνήθης. Βουλωτήριον ὅμως στή σιγιλλογραφία εἶναι ἐργαλεῖο, πού ἀποτελεῖται ἀπό ἕνα εἶδος λαβίδας μέ δύο ἐγχάρακτες μῆτρες, πού ἀνάμεσα τους τοποθετοῦσαν ἕνα πρῶτο μολύβδινο δισκίο, σκοινάκια καναβιοῦ, πού τά περνοῦσαν στή σχισμή τοῦ ἐγγράφου, καί ἔπειτα ἕνα δεύτερο δισκίο. Μ' ἕνα χτύπημα σφυριοῦ κολλοῦσαν οἱ δύο μολύβδινες πλευρές στερεώνοντας τό σπάγκο καί τό ἐγχάρακτο θέμα τυπωνόταν στίς δύο μῆτρες[28].

Ἐντός τοῦ κυκλικοῦ δίσκου ὁ Χριστός, στόν τύπο τοῦ Παντοκράτορος, εὐλογεῖ μέ τή δεξιά του, ἐνῶ μέ τήν ἀριστερά κρατεῖ (δυσανάλογα) μικρό Εὐαγγέλιο. Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς του οἱ συντμήσεις $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$.

---

25. Βλ. Φ. Κόντογλου, Ἔκφρασις, Α΄, σ. 326.

26. Βλ. πρόχειρα Donald M. Nicol, *Τό Δεσποτάτο τῆς Ἠπείρου*, ἐκδ. Ἑλληνική Εὐρωεκδοτική, σ. 10, καί Π. Ἀραβαντινοῦ, *Περιγραφή τῆς Ἠπείρου*, μέρος Α΄, Ἰωάννινα 1984, σ. 32.

27. ΕΙΒ, θήκη 53, φ. 758.

28. Βλ. Ἱστορία καί μέθοδοί της, ὅ.π., σ. 290.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β΄

Σέ ἄλλο ἐπιτροπικό γράμμα[29] τοῦ ἔτους 1748 πού ὑπογράφει ὁ "Τιμόθεος ἱερομόναχος ιγούμενος του [σωτῆρος]" ὑπάρχει ἀποτύπωμα (εἰκ. 9) διαμέτρου χιλ. 36 μέ ἐγχάρακτη περιφερειακά τήν ἐπιγραφή:

+ Η ΘΗΑ ΚΑΙ ΙΕΡΑ ΜΟΝΙ ΤΗC ΜΕΤΑΜΟΡΦΟCΕΟC ΕΚ ΤΟΠΟΥ ΙΟΑΝΙΝΟΝ

Ἐντός ὁμόκεντρου κυκλικοῦ δίσκου χιλ. 26 ἐγχάρακτη ἡ γνωστή παράσταση τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Σωτῆρος. Πλήν τῆς (ἄτεχνης) παράστασης τοῦ Χριστοῦ, ἐντός "ρομβοειδοῦς δόξης", εἶναι δύσκολο νά διακρίνεις τά σχήματα τῶν προφητῶν καί τῶν ἀποστόλων, πού περιβάλλουν ἤ "κατάκεινται χαμαί" πρό τοῦ Χριστοῦ. Τόσο ἡ ἐπιγραφή ὅσο καί ἡ παράσταση προδίδουν χέρι ἀπαίδευτο καί ἀδέξιο.

Παρατηρεῖται ὅτι, κατά τήν ἐπιγραφή της σφραγίδας, τό μοναστήρι τιμᾶται στή Μεταμόρφωση τοῦ Σωτῆρος, ἐνῶ κατά τό ἐπιτροπικό γράμμα τοῦ ἡγουμένου Τιμοθέου "εἰς τό δεδοξασμένον ὄνομα τοῦ Σωτῆρος".

Γ΄

Τέλος, σέ γράμμα πού στέλνει ὁ "Παΐσιος ἡγούμεν(ος) τοῦ Ἱεροῦ μοναστηρίου τοῦ Σωτῆρος τοῦ ἐν τῇ νήσῳ Ἰωαννί(νων)" τό ἔτος 1759 πρός τούς Πάνο καί Κώστα Μαρούτζη στή Βενετία[30], ὑπάρχει τύπος σφραγίδας (εἰκ. 10) διαμέτρου χιλ.38 μέ ἀνάγλυφη περιφερειακά τήν ἐπιγραφή:

+ CΦΡΑΓΙC ΤΗC ΘΕΙΑC ΤΕ ΚΑΙ ΙΕΡΑC C[ΕΒ]ΑCΜΙΑC ΜΟΝΗC [Τ]ΟΥ C[ΩΤΗΡ]ΟC ΔΡΙΝΟΥΠΟΛΕΩC.

Ἡ σφραγίδα λοιπόν πού ἐπιστέφει τήν ἐπιστολή τοῦ Παϊσίου δέν ἀνήκει στή μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς Νήσου, ἀλλά σέ ἄλλη ὁμώνυμη τῆς ἐπαρχίας Δρυϊνουπόλεως. Πρόκειται, το πιθανότερο, γιά σφραγίδα τῆς μονῆς Δρυνόβου (Ἀργυροκάστρου), ἡ ὁποία ἔκειτο "εἰς θέσιν ζωγραφικήν μεταξύ τῶν χωρίων Μέγγουλης καί Νοκόβου"[31].

Πῶς ἡ σφραγίδα τῆς μονῆς Δρυνόβου περιῆλθε στή μονή τοῦ Σωτῆρος τῆς Νήσου εἶναι ἄγνωστο.

Ἡ σφραγίδα εἶναι καλῆς, σχετικά, τέχνης. Ὁ Χριστός εἰκονίζεται ἐντός ἐλλειψοειδοῦς "δόξης" κρατῶντας στό δεξί του χέρι σταυρό. Στά δεξιά του ὁ προφήτης Ἠλίας καί στά ἀριστερά του ὁ προφήτης Μωϋσῆς σέ στάση δεήσεως.

Ὑποκάτω, ἐν μέσω βράχων, εἰκονίζεται καθιστός ὁ Πέτρος, ἐνῶ οἱ Ἰάκωβος καί Ἰωάννης "κατάκεινται χαμαί".

Καί οἱ σφραγίδες τῶν μονῶν τῆς Νήσου τίθενται "δι' ἀσφάλειαν καί βεβαιότητα" ἤ "εἰς ἔνδειξιν ἀσφαλοῦς βεβαιώσεως" τοῦ ἐγγράφου. Τιθεμένη μάλιστα ἡ σφραγίδα παρά τήν

29. ΕΙΒ, ὅ.π.
30. ΑΕΙ, ὅ.π.
31. Βλ. Παναγιώτου Ἀραβαντινοῦ, *Περιγραφή τῆς Ἠπείρου*, μέρος Γ΄, Ἰωάννινα, 1984, σ. 152.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ὑπογραφή τοῦ ἡγουμένου δηλώνει τήν ἀρχήν του, ἐνισχύει τό κῦρος καί τή γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς του καί κατοχυρώνει διπλά τό ἔγγραφο. Ἡ σφραγίδα ἐπιβεβαιώνει μέ τόν τύπο της καί ἐμπνέει σιγουριά και ἐμπιστοσύνη στόν παραλήπτη τοῦ ἐγγράφου.

Ἐξάλλου, ἡ ἀπεικόνιση ἱεροῦ γεγονότος (τῆς Μεταμορφώσεως π.χ.), ἁγίας μορφῆς (τοῦ Ἁγ. Νικολάου ἤ τοῦ Ἁγ. Παντελεήμονος) κι αὐτῶν ἀκόμα τῶν προσώπων τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Θεοτόκου (μονή Ἐλεούσης) δέν ἐκφράζει μόνο τιμή πρός τό εἰκονιζόμενο πρόσωπο, τόν "πάτρωνα" τοῦ μοναστηριοῦ, ἀλλά ἐνισχύει συγχρόνως τήν ἐγκυρότητα καί τήν αἴσθηση τιμιότητας τῶν συμπεφωνημένων ἤ τῶν διαλαμβανομένων στό ἔγγραφο.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ σύλληψη καί ἡ ἐκτέλεση τοῦ εἰκονογραφικού θέματος καί γενικά, ἡ αἰσθητική τῆς σφραγίδας (π.χ. τῆς μονῆς Ἐλεούσης) ἀποκαλύπτει ὄχι μόνο τό καλλιτεχνικό ἐπίπεδο τοῦ ἀνώνυμου δημιουργοῦ της, ἀλλά καί τήν πνευματική καί οἰκονομική καί τήν ἐν γένει κατάσταση τῆς μονῆς. Καί τό μέγεθος τῆς σφραγίδας προδίδει, ἴσως, ἄν ἐξαιρέσει κανείς τήν περίπτωση ἡγουμενικῆς κενοδοξίας, τήν εὐμάρεια καί τό κῦρος ἤ τ'ἀντίθετο, τήν οἰκονομική καχεξία καί τήν ἀσημότητα, σέ μία δεδομένη χρονική περίοδο, τῆς μονῆς. Γιά παράδειγμα ἡ αἰσθητική, ἡ θεματική, ἀλλά καί τό μέγεθος τῶν σφραγίδων τῆς Ἐλεούσης ἐπιβεβαιώνουν τίς ἱστορικές μαρτυρίες γιά τό κῦρος καί τό βαθυκτήματον τοῦ μοναστηριοῦ.

Τό ἀνορθόγραφον, πλήν μιᾶς, τῶν ἐπιγραφῶν φανερώνει τίς γραμματικές γνώσεις ὄχι μόνο τοῦ χαράκτη, ἀλλά, κυρίως, τοῦ ἡγουμένου, πρᾶγμα πού ἐπιβεβαιώνεται συνήθως καί ἀπό τίς ὑπογραφές.

Ἀτυχῶς ἡ μέχρι τώρα ἔρευνά μου δέν κάλυψε ὅλες τίς μονές, καθώς δέν ἐπεσήμανα σφραγῖδες ἤ τύπους σφραγίδων τῶν μονῶν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῶν Ἀψαράδων καί τοῦ προφήτου Ἠλιού. Εἶναι ὅμως βέβαιον ὅτι ἡ συνέχιση τῆς ἔρευνας, ἰδίως στά ἀρχεῖα τῆς Βενετίας, θά φέρει εἰς τό φῶς κι ἄλλους τύπους σφραγίδων ὥστε νά φωτιστεί πληρέστερα τό ἱστορικό παρελθόν τῶν μονῶν τῆς Νήσου καί νά ἐξαχθοῦν γενικότερα συμπεράσματα.

Κλείνω μέ τήν εὐχή ἡ ἰδέα τοῦ θέματος αὐτῆς τῆς εἰσήγησης ν'ἀποτελέσει ἀφόρμηση γιά τή συγκρότηση τοῦ corpus τῶν σφραγίδων τῶν Ἠπειρωτικῶν ἱερῶν σκηνωμάτων, κιβωτῶν τῶν τιμίων πραδόσεων τοῦ Γένους μας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

COSTAS P. VLACHOS

LES SCEAUX DES MONASTÉRES DE L'ILE DE JANNINA

Ils se présentent, se décrivent, se commentet des formes de sceaux des monastères de l'île de Jannina. L'inspiration, l'effectuation du thème de la peinture et en général l'esthétique du sceau ne découvre pas seulement le niveau du son créateur inconnu mais, aussi, l' état spirituel et économique du monastère.

La grandeur du sceau en exceptant lavanite abbotiale, trahit l'aisance et l'autorité ou, au contraire, l'indigence économique et l'insignifiance du monastère.

Les fautes orthographiques des épigraphes rendent claire les connaissances grammaticales pas seulement du graveur .

C'est un fait qui se confirme habituellement pas les signatures.

Des éléments historiques utiles apparaîtraient par la composition, corpus de sceaux des monastères saurés d'Epire.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1.



Εικ. 2.



Εικ. 3.



Εικ. 4.



Εικ. 5.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 6.



Εικ. 7.



Εικ. 8.



Εικ. 9.



Εικ. 10.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΛΕΝΗ ΓΛΥΚΑΤΖΗ-AHRWEILER

Η ΗΠΕΙΡΟΣ, ΑΚΡΑΙΟΣ ΑΜΥΝΤΙΚΟΣ ΧΩΡΟΣ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ

Ο πρωταρχικός ρόλος της Ηπείρου ως προγεφύρωμα της μεταξύ Ιταλίας και Βαλκανίων επικοινωνίας, γίνεται πασιφανής για την βυζαντινή πολιτική και διπλωματία, κυρίως μετά την συρρίκνωση της Κωνσταντινοπολίτικης εξουσίας στα δυτικά σύνορα, μετά δηλαδή την πτώση της βυζαντινής Ιταλίας (1071)

Η απόσπαση του Ιλλυρικού (η επαρχιακή αυτή διοίκηση περιλάμβανε, με έδρα την Θεσσαλονίκη, το σύνολο της χερσοννήσου της Αίμου εκτός βέβαια του Κων/πολιτικού χώρου), η απόσπαση λοιπόν από την Ρώμη του Ιλλυρικού στα 731 (επί Λέοντος του Ισαύρου), για λόγους που οφείλονται στην εικονοκλασική πολιτική της Κωνσταντινούπολης, πολιτική που αντιμάχονταν η Εκκλησία της Ρώμης, θεωρήθηκε ως απαρχή του σημαίνοντος συνοριακού ρόλου που θα διαδραματίσει τώρα η Ήπειρος.

Θα μου επιτραπεί εδώ να μεταθέσω λίγο τα χρονικά πλαίσια του γεγονότος και αντί του 731 να σταθώ κυρίως στο 751, στην χρονολογία δηλαδή της υποταγής του Εξαρχάτου της Ραβέννας στους Λομβαρδούς.

Η διάλυση της Βυζαντινής αυτής διοίκησης σημαίνει βέβαια το τέλος της βυζαντινής παρουσίας στα εδάφη της Κεντρικής και Βόρειας Ιταλίας (δηλαδή στα δυτικά της Αδριατικής θάλασσας), αλλά κυρίως, θα έλεγα, δηλώνει την ανακατάταξη των ιταλικών πραγμάτων.

Να θυμίσω ακόμα ότι τα γεγονότα της λομβαρδικής επεκτατικής προσπάθειας καθορίζουν την εξέλιξη της Βενετίας, αλλά και τις σχέσεις της ιταλικής χερσονήσου με το ανερχόμενο στρατιωτικά φραγκικό βασίλειο που αναδείχνεται ρυθμιστής μεταξύ των παπικών και λομβαρδικών συμφερόντων (το 755 ο Πιπίνος προσφέρει τη Ραβέννα στη Ρώμη) και βέβαια μεταξύ των Βυζαντινών και των άλλων ιταλικών παραγόντων.

Η Βενετία στο νέο αυτό στρατιωτικοπολιτικό περίγυρο θα παίξει το ρόλο ενδιάμεσου μεταξύ του φραγκικού βασιλείου (της μετέπειτα αυτοκρατορίας του Καρλομάγνου) και της βυζαντινής αυτοκρατορίας, πράγμα που θα αποβεί αποφασιστικός παράγοντας της οικονομικής αλλά και της διπλωματικής και στρατιωτικής ακμής της Γαληνοτάτης· και βέβαια από τότε, θα πω ίσως μόνο από τότε, το Βυζάντιο θα κατανοήση οριστικά τον νευραλγικό ρόλο για την αποτελεσματική άμυνά του της καθόλου Ηπείρου (από την Νικόπολη ως το Δυρράχιο, ηπειρωτικής και θαλασσίας), και βέβαια των Ιονίων νήσων.

Είμαστε στην εποχή (μέσα 8ου αι.) όπου η αναταραχή που προκάλεσαν στον ηπειρωτικό χώρο οι σλαβικές διεισδύσεις υποχρεώνει την Βυζαντινή Αυτοκρατορία ν'αναθεωρήση την ιταλική πολιτική της, που τώρα στηρίζεται κυρίως στα ναυτικά ερίσματα.

Παρά τις παράκτιες δηώσεις των σλαβικών μονοξύλων, πρέπει να μην ξεχνάμε ότι η

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θάλασσα έμεινε αλώβητη από τους Σλάβους· μόνο οι Άραβες, που στην Αδριατική θα εμφανιστούν σχεδόν ένα αιώνα αργότερα, θα δημιουργήσουν ανάγκη τοπικής ναυτικής κινητοποίησης, με αναδιοργάνωση των βάσεων του ακτιοφυλακτικού στόλου από το Δυρράχιο ως την Κεφαλλονιά.

Το Βυζάντιο από τα μέσα του 8ου αι. στρέφεται στον δυτικοελλαδικό και ηπειρωτικό ναυτικό κυρίως χώρο, για την συσπείρωση όχι μόνον των πληθυσμών που εδεινοπάθησαν από τις σλαβικές επιδρομές, (συγκεντρώνονται στα κάστρα δηλαδή μέσα σε νέα αστικά κέντρα - η Άρτα τα Ιωάννινα γνωρίζουν νέα περίοδο ανάπτυξης) αλλά και των δυνάμεων, στρατιωτικών και ναυτικών κυρίως για την οργάνωση της άμυνας του.

Η Κεφαλλονιά αναδείχνεται σε κέντρο της νησιωτικής αλυσσίδας που θα εκπροσωπεύσει την προς την Ιταλία βυζαντινή πολιτική (ο Praefectus Paulus αναφέρεται ήδη στα 809 και η περιοχή αναδεικνύεται σε στρατηγίδα επί Λεόντος Σοφού όπως μας λέει ο Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος στο De Administrando Imperii). Το θέμα Νικοπόλεως στα νότια μέρη της περιοχής μας (η τύχη του ήταν δεμένη με την Κεφαλλονιά και τα νησιά, πράγμα που έκανε, ορθά τον Peter Sustal να τα μελετήσει συγχρόνως στον τόμο της Tabulae Imperii Byzantini) και κυρίως το θέμα Δυρραχίου στα βόρεια, θα γίνουν από τον 9ον αιώνα ιδιαίτερο μέλημα της Κωνσταντινουπολιτικής στρατιωτικής οργάνωσης.

Αυτό δείχνει, μου φαίνεται, η μνεία αρχόντων Δυρραχίου, που κατά τη γνώμη μου δηλώνουν την ύπαρξη ναυαρχικού πολεμικού σταθμού και βέβαια η παρουσία των στρατηγών Δυρραχίου (πρώτη μνεία 842/3) και Νικοπόλεως, στα 899.

Η επισκόπηση αυτή μας δείχνει ότι η Ήπειρος, ακραία πια περιοχή από τα 751 όχι μόνο στα βορειοανατολικά αλλά και στα δυτικά όρια της, είναι οργανωμένη για να απαντήσει στην απειλή από ξηράς, αυτή είναι η σημασία της παρουσίας θεματικών στρατηγών, και από θαλάσσης, όπως το δείχνει η μνεία αρχόντων (Prefectus Κεφαλληνίας και νήσων, και βέβαια Δυρραχίου). Ας σημειώσω εδώ ότι η παρουσία των διακεκριμμένων μονάδων του βυζαντινού στόλου στα Ιόνια νησιά και στην Αδριατική Θάλασσα (να πω ίσως ότι νωρίς αναφέρονται και οι άρχοντες Δαλματίας), δεν έχει μόνο αμυντική αποστολή, την διαφύλαξη δηλαδή των στενών του Οτράντο (μεταξύ Βάρης - Βριντισίου και Δυρραχίου), ή αργότερα την απώθηση βενετικής απειλής, αλλά, και αυτό βέβαια στην εποχή της βυζαντινής ανακτητικής πολιτικής, η παρουσία του στόλου στα ηπειρωτικά και ιονικά ύδατα, δηλώνει την άμεση προς την Ιταλία διεκπεραίωση των ναυτικών και στρατιωτικών δυνάμεων: αυτή ήταν η βασική, θα έλεγα, αποστολή της περιοχής, καθ' όλη σχεδόν την περίοδο που καλύπτει η Μακεδονική δυναστεία.

Να θυμίσω ότι ο Βασίλειος Α' απώθησε την αραβική απειλή από την Αδριατική, και ότι αυτός άρχισε το έργο της ανάκτησης της Ιταλίας που αδιάλειπτα συνεχίστηκε ως τον Κωνσταντίνο Μονομάχο (μέσα 11ου αιώνα) παρόλα τα διακυμαινόμενα αποτελέσματα της επιχείρησης; Εκείνο που πρέπει εδώ να σημειωθή ωστόσο, είναι ο ρόλος προγεφυρώματος προς Ιταλία που ποτέ δεν έπαψε να παίζει η Ήπειρος, καθώς επίσης, το ότι, παρά τις αντιξοότητες των καιρών, η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ποτέ δεν παραιτήθηκε από τα δικαιώματά της στην Ιταλία: όταν οι βυζαντινοί στρατοί υπό τον Μανιάκη και άλλους λιγώτερο γνωστούς στρατηγούς αργότερα (11ον αιώνα) εγκατέλειπαν την νορμανδική πια Ιταλία (στα 1071 πέφτει η Βάρις), στην Ήπειρο αποβιβάζονταν, και εκεί εύρισκαν ανακούφιση και πρώτη ανάπαυση σε βυζαντινό έδαφος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Επίσης όταν οι στρατοί των Κομνηνών αντιμετώπιζαν τους αλαζονικούς Νορμανδούς και αργότερα τους Βενετούς (στον 12ον κυρίως αιώνα), από την Ήπειρο και την γειτονική Κέρκυρα (που αυτή την εποχή αντικατέστησε την Κεφαλλονιά στο ρόλο στρατηγικού κόμβου στην περιοχή) έβρισκαν τις δυνάμεις αντίστασης και αντεπίθεσης. Ας θυμίσω λοιπόν ότι τα βυζαντινά στρατεύματα με τον μεγαλεπίβολο Μανουήλ Κομνηνό που ονειρεύτηκε να ενώσει τις δύο Ρώμες (την Κωνσταντινούπολη και την αρχαία Ρώμη) υπό την εξουσία του, έφτασαν ξεκινώντας από την Ήπειρο, για τελευταία φορά στην Αγκώνα, στα 1155. Αυτή είναι η τελευταία βυζαντινή ιταλική δόξα.

Τα νορμανδικά, τα βενετικά και τα δυτικά επιτεύγματα κατά του Βυζαντίου που είχαν για απαρχή τις κακώσεις στον ηπειρωτικό χώρο θα πάρουν την τραγική για το Βυζάντιο τροπή που ξέρουμε, με την 4η Σταυροφορία που δηλώνει το ανήκουστο: δηλαδή την από Χριστιανούς κατάλυση της παγκόσμιας αυτοκρατορίας των Χριστιανών, εννοώ το Βυζάντιο.

Η μετέπειτα εποχή θα καθορίσει στην Ήπειρο το πλαίσιο μιας τοπικής, θα έλεγα, εξέλιξης παρά τα μεγαλειώδη σχέδια του Δεσποτάτου που φέρει το όνομά της. Η Παλαιολόγεια πολιτική (κυρίως του Μιχαήλ Η' αλλά και του Ανδρόνικου Β') θα εκδηλώσει ουσιαστική μέριμνα για την Ήπειρο, κυρίως στο πλαίσιο του Αντιανδεγαβικού αγώνα, αλλά, ας μου επιτραπεί να πω, ότι η Ήπειρος προοδευτικά αποξενώνεται καθόλη αυτήν την εποχή από την βυζαντινή κρατική σφαίρα· φέρεται προς τον κόσμο που αντιπροσωπεύει αντικρουόμενα συμφέροντα ιταλογενών και λατινογενών κυρίως δυνάμεων (εννοώ μεταξύ άλλων τους τοπικούς άρχοντες της εποχής). Άλλωστε η μετακίνηση των αλβανικών φύλων που τοποθετείται σ' αυτή την εποχή, θα προσδώσει ιδιάζουσα μορφή στην οργάνωση του ηπειρωτικού χώρου (αυτό δείχνει η μνεία των σεβαστών) με την προσπάθεια των Βυζαντινών να πλαισιώσουν και να χρησιμοποιήσουν για τις στρατιωτικές τους ανάγκες, τα αφύλαρχα αυτά γένη, όπως γράφει ο Καντακουζηνός.

Το Βυζάντιο φέρεται όμως πια προς το τέλος του ελεύθερου βίου του η τουρκική κατάκτηση θα καλύψει τον χώρο στα μέσα του 15ου αιώνα. Οι βυζαντινογενείς πληθυσμοί και λαοί με προεξάρχοντα παράγοντα το ελληνικό στοιχείο, θα διατηρήσουν αλώβητη την πολιτιστική παράδοση της Αυτοκρατορίας που τα φώτα της θα φωτίσουν τώρα την εγωϊστικά αναγεννόμενη Δυτική Καθολική Ευρώπη. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο διαγράφεται η ηπειρωτική ιστορία, απόηχος της καθόλου βυζαντινής ιστορίας, στον αγώνα επιβίωσης. Γιατί, όπως είναι γνωστό, το πιο σημαντικό κατόρθωμα της χριστιανικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας του μεσαιωνικού Ελληνισμού, της αυτοκρατορίας που ονομάζουμε σήμερα (ανιστόρητα βέβαια) Βυζάντιο, είναι ο διαρκής και, θα έλεγα, πολυμέτωπος αγώνας εναντίον των ασιατικών και αργότερα των λατινικών εχθρών, εναντίον των ποικιλώνυμων εισβολέων.

Από την εποχή που οι μετακινήσεις των πληθυσμών (των γερμανικών, των ουνικών φύλων και ιδιαίτερα των Σλάβων), διαμόρφωσαν τον βαλκανικό χώρο με το βουλγαρικό βασίλειο σαν αντίμαχη δύναμη της βυζαντινής αυτοκρατορίας (δηλαδή τέλος του 7ου αιώνα) και αφότου η αραβική κατάκτηση απέσπασε από την βυζαντινή αυτοκρατορία τις νότιες ασιατικές και αφρικανικές περιοχές της (μέσα του 7ου αιώνα με την ίδρυση του κράτους των Ομμεϊαδών στη Δαμασκό και ύστερα στη Κόρδοβα), το Βυζάντιο οργανώνει τα σύνορά του για μια αδιάλειπτη και διηνεκή άμυνα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αυτή είναι η σημασία της διοικητικής οργάνωσης των θεμάτων των ναυτικών και των ηπειρωτικών στρατιωτικών περιοχών αμέσου κινητοποιήσεως, που με το δίκτυό τους καλύπτουν, πριν από το τέλος κιόλας του 8ου αιώνα, το σύνολο του αυτοκρατορικού χώρου. Αυτός είναι ο λόγος της αμυντικής οχυρωματικής οργάνωσης των μεθοριακών περιοχών, και εδώ πρέπει να ειπωθή ότι τα ετήσια κούρσα των αραβικών στόλων μετέτρεψαν σε συνοριακή γραμμή απ' άκρου σ' άκρο τις ακτές και παραλίες της αυτοκρατορίας (εκτός από τον Εύξεινο πόντο). Αυτός τέλος ήταν ο στόχος που επεδίωκε η Εκκλησία με την δημιουργία επισκοπών σε παραμεθόρια πολίσματα, αυτά που η στρατηγική τους σημασία ανεδείκνυε συχνά σε κέντρα αστικά με αγορές, οχυρώματα και κάστρα, με σημαίνοντα στρατιωτικό, αλλά και οικονομικό βίο, κυρίως βέβαια κατά τη περίοδο ειρήνευσης που βοηθούσε τις διασυνοριακές ανταλλαγές μεταξύ πρώην αντίμαχων πληθυσμών.

Με τις γενικές αυτές παρατηρήσεις θα ήθελα να επισημάνω ότι η μελέτη του αμυντικού ρόλου της όποιας περιοχής της αυτοκρατορίας από τα χρόνια της μεταϊουστινιάνειας εποχής και εδώ, θα πρέπει να εξετάσει πρωταρχικά την φυσική και τεχνιτή οχύρωση, την κατασκευή δηλαδή των οχυρωματικών έργων της περιοχής (ήδη το "Περί Κτισμάτων" του Προκοπίου μας δείχνει την έκταση αλλά και το βάθος της αμυντικής ιουστινιάνειας γραμμής των φρουρίων) και γι' αυτό, πράγμα αδύνατο τώρα ακόμη, θα πρέπει να ερωτηθούν τα αρχαιολογικά αδιάψευστα τεκμήρια, αν και όπου υπάρχουν. Έτσι μόνο θα γίνει νομίζω μια ορθή αξιολόγηση των συχνά μεγαλεπίβολων οχυρωματικών προγραμμάτων, κατασκευών και επισκευών που επιστρατεύουν στο βυζαντινό κράτος τον λαόν (η περίφημη καστροκτισία) αλλά και την Εκκλησία. Είναι γνωστός ο ρόλος των επισκόπων (οι κτητορικές επιγραφές το τεκμηριώνουν αδιάψευστα) στις κατασκευές όχι μόνον κοινωφελών έργων αλλά και οικοδομήσεων στρατιωτικής υφής.

Ακόμη θα πρέπει να ερωτηθούν οι θεσμοί που το κράτος εφευρίσκει και εφαρμόζει για την σύσφιξη και εδραίωση των δυνάμεων του, και βέβαια, αλλά αυτό είναι νομίζω αυτονόητο, θα πρέπει να αναφερθούμε και στην ψυχική προετοιμασία στρατού και λαού για την ανάληψη δυσχερούς και συχνά αμφίβολου ως προς το αποτέλεσμα αγώνα. Οι δημηγορίες των αυτοκρατόρων και στρατηγών (είχα την τύχη να βρώ και να δημοσιεύσω αυτήν του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου προς τα ανατολικά στρατεύματά του), τα εμψυχωτικά συνθήματα - ο Λέων ο Σοφός στα "Τακτικά" του μας βεβαιώνει ότι το πιο καίριο ήταν το "Ο Σταυρός νικά"- είναι πολύτιμες πηγές για το θέμα αυτό.

Η σκέπη τέλος της Οδηγήτριας, της Υπερμάχου στρατηγού, που υπό την προστασία της δρούσε και ενεργούσε, ο πάντα σταυροφορικός βυζαντινός στρατός, αποτελούσαν την αμυντική ασπίδα του βυζαντινού κράτους που είχε για σκοπό και για αποστολή τη σωτηρία της Χριστιανοσύνης: οι λέξεις Ρωμαίος και Χριστιανός είναι στο Βυζάντιο ταυτόσημες, ο ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ Βασιλεύς καὶ Αὐτοκράτωρ Ρωμαίων (αυτός είναι ο επίσημος τίτλος των βυζαντινών βασιλέων) είναι ο προστάτης και αμύντωρ, ο οικιστής της οικουμένης –της χριστιανοσύνης δηλαδή στο σύνολό της– είναι ο νικοποιός στον υπέρ των ομοφύλων και ομοθρήσκων, τέκνων και αδελφών αγώνα.

Μετέφερα εδώ αυτοτελεξεί όσα λέει ο ίδιος ο αυτοκράτωρ Λέων ο ΣΤ'για την, άμυνα του Έθνους των Χριστιανών. Γιατί ο Λέων είναι ο αυτοκράτορας που ιδιαίτερα μερίμνησε για την οργάνωση των μεθοριακών περιοχών της αυτοκρατορίας (κυρίως στα μακρυνά ασιατικά σύνορα). Είναι αυτός που στην περιοχή μας οργάνωσε το Θέμα Κεφαλληνίας και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

που στα τέλη του 9ου αιώνα διεξήγαγε τον κατά των Βουλγάρων του Συμεώνος δυσχερή αγώνα. Στα χρόνια του, ο Λέων ο Χοιροσφάκτης ανέλαβε όλες τις μετά του αλαζόνος Συμεών επίπονες διαπραγματεύσεις, κυρίως ύστερα από την ήττα των Βυζαντινών στο Βουλγαροφύγο στα 896. Ο ίδιος ο Χοιροσφάκτης μας λέει ότι επενέβη λίγο αργότερα επίσης, στο 904, όταν η Θεσσαλονίκη έπεσε στα χέρια των Αράβων (την άλωση αυτή περιγράφει στο έργο του ο Καμενιάτης). Ο Χοιροσφάκτης επεμβαίνει λοιπόν τότε για να αποσπάση από τον Βούλγαρο "ὡς λοβὸν ἐκ στόματος λεόντος", τριάντα φρούρια του Δυρραχίου. Φαίνεται ότι ο Συμεών, αυτός ο ελληνομαθημένος Βούλγαρος ηγεμόνας (έζησε χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, ο Λιουτπράνδος τον αποκαλεί μάλιστα "semi-graecum"), είχε καταφέρει να προσαρτίσει περιοχή της Βορείου Ηπείρου κατά την πρόοδό του εναντίον των Βυζαντινών, αυτήν ακριβώς που απέσπασε όπως μας λέει στις επιστολές του ο Χοιροσφάκτης.

Το περιστατικό το ανέφερα δια μακρόν για να επισημάνω τον πρωτεύοντα ρόλο που διεδραμάτισε η Ήπειρος –η Παλιά και η Nova, η νέα, αυτή δηλαδή που περιλαμβάνει στα Βυζαντινά χρόνια όλο το νότιο τμήμα του θέματος Δυρραχίου και όλο το βόρειο του θέματος Νικοπόλεως στην άμυνα της αυτοκρατορίας. Ο ρόλος αυτός εκφράζεται τόσο στα σύνορα τα ηπειρωτικά, κυρίως εναντίον των σλαβικών και ιδιαίτερα βουλγαρικών διεκδικήσεων, όσο και στις θάλασσες, την Αδριατική και το Ιόνιο.

Η ύπαρξη στρατηγού στην Ιεριχώ (το αρχαίο Ωρικό) και στη Δρουγουβιτία στα χρόνια του Τσιμισκή, είναι αποκύημα της αναβάθμισης της περιοχής στα στρατιωτικά πράγματα της εποχής (10ος αιώνας). Ας θυμίσω τον πρωτεύοντα ρόλο που έπαιξε η περιοχή μας ένα σχεδόν αιώνα μετά από τον κατά του Συμεών αγώνα, στη διαμάχη μεταξύ Σαμουήλ και Βασιλείου Β΄ του Βουλγαροκτόνου.

Να πω συνοπτικά ότι ο Σαμουήλ γίνεται κύριος της Διόκλειας και του Δυρραχίου στα 998 –αφίνει εκεί τον γαμβρό του Ασώτιο που δεν είναι άλλος από τον γιο του Δούκα της Θεσσαλονίκης Γρηγορίου Ταρωνίτη. Η πόλη θα παραδοθεί στο 1005, στους Βυζαντινούς από τον βυζαντινογενή αυτόν ηγεμόνα της, και στην περιοχή της θα πέση στο 1018, μαχόμενος κατά των Βυζαντινών, ο Βούλγαρος Βλαδισλάβος, πράγμα που όπως γράφει ο Ψελλός εσήμανε ότι "ἀπὸ τότε τῷ βασιλεῖ τὰ τῶν Βαρβάρων ὑπέκυψε". Εδώ δηλαδή, στην περιοχή του Δυρραχίου, γράφτηκε η τελευταία σελίδα του βουλγαρικού κράτους που στο εξής θα αποτελέσει τμήμα αναπόσπαστο της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Ο κατά των Βουλγάρων αγώνας απεικονίζει τον ρόλο της Ηπείρου εναντίον του από ξηράς, του ηπειρωτικού θα έλεγα, κινδύνου. Ο αγώνας κατά των Αράβων και κατά των από την Ιταλία εισβολέων απεικονίζει την από θαλάσσης άμυνα που ασκεί αδιάλειπτα η ναυτική Ήπειρος. Οι θαλάσσιες και οι νησιωτικές άκρες (εννοώ εδώ κυρίως την Κέρκυρα) θα διακριθούν στον αγώνα εναντίον των από την Αφρική Σαρακηνών και δύο αιώνες αργότερα κατά των εξ Ιταλίας εχθρών: Νορμανδών, Βενετών, Φράγκων, και άλλων Σταυροφόρων.

Να τονίσουμε ωστόσο ότι η στρατηγική θέση της Ηπείρου και όχι μόνο της παράκτιας (κι' αυτό καθόλη τη διάρκεια του βυζαντινού βίου της) αλλά και της ηπειρωτικής, αναβαθμίζεται, χάρη στον έλεγχο των θαλασσίων οδών (το Δυρράχιο είναι εξέχουσα ναυτική βάση) και λόγω της εμπορικής εκμετάλλευσης της Αδριατικής. Η Ήπειρος είναι δηλαδή η πόρτα του Βυζαντίου με τη Δύση, ιδιαίτερα συνδεδεμένη με την γενική ιταλική πολιτική της

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αυτοκρατορίας, όπως τονίσαμε αρχίζοντας.

Για να καταλάβουμε τη στρατηγική σημασία της Ηπείρου για το Βυζάντιο πρέπει να θυμηθούμε ότι ο κόσμος της Αδριατικής θάλασσας είναι διχασμένος πρώτα λόγω της διαφορετικής πολιτιστικής καταγωγής των πληθυσμών του (τα ανατολικά παράλια ανήκουν στην ελληνική - ελληνογενή ζώνη, ενώ τα δυτικά στη λατινική ρωμαιοκαθολική) και ύστερα λόγω των διαφορετικών θρησκευτικών πεποιθήσεων, παρά την κοινή χριστιανική πίστη. Στα ανατολικά της Αδριατικής η ορθοδοξία και στο δυτικά της η καρδιά του καθολικισμού. Σ' αυτόν τον πνευματικό διαχωρισμό ανάμεσα σε ανατολική και δυτική Αδριατική, πρέπει να προστεθεί και ο διαχωρισμός που υπαγορεύουν τα οικονομικοπολιτικά συμφέροντα· καθορίζεται από την έλξη της Βενετίας (και αργότερα της Ραγούσας) από τη μια μεριά, και από τα βυζαντινά εμπορικοοικονομικά ενδιαφέροντα που γεφυρώνουν την Κέρκυρα και την Ήπειρο ως το Δυρράχιο με την Νότια Ιταλία ως την Αγκώνα, από την άλλη.

Τον διαχωρισμό που μοιράζει την Αδριατική σε ζώνες –την ανατολική και δυτική, και τη βόρεια και τη Νότια– δηλαδή τη βυζαντινή και λατινική, και τη βυζαντινή και βενετική, διαγράφει εικονικά ένας σταυρός στο κέντρο της Αδριατικής που το κάθε του σκέλος ορίζει αντίμαχες παραδόσεις και συμφέροντα· στην καρδιά του σταυροδρομιού, η βυζαντινή Ήπειρος. Να γιατί μίλησα για νευραλγική περιοχή και για στρατηγική θέση. Ιδού γιατί μέλημα της αυτοκρατορίας στάθηκε από καταβολής η αμυντική οργάνωση του χώρου και κυρίως θα έλεγα, η ναυτική του εμπέδωση, με προεξέχοντα κόμβο το Δυρράχιο.

Το λιμάνι του Δυρραχίου είναι η πόρτα της Κωνσταντινούπολης προς τη Ρώμη και σταθμός υποχρεωτικός στις επικοινωνίες, όχι μόνο μεταξύ των Αδριατικών ακτών ή μεταξύ των δύο Χριστιανικών πρωτευουσών της εποχής, αλλά και του δρόμου που διέσχιζε τη Θεσσαλονίκη. Εννοώ την Εγνατία οδό που διασταυρώνονταν ακριβώς στην πόλη της Θεσσαλονίκης με τον διαβαλκανικό δρόμο αυτόν που μας γνωρίζει ο Πορφυρογέννητος στο De Adminstrando Imperii και που οδηγούσε προς το Βελιγράδι, αλλά και πάντα από την Θεσσαλονίκη προχωρούσε προς τις Παραδουνάβιες χώρες και από εκεί προς τις βόρειες περιοχές του Ευξείνου. Είναι λοιπόν λογικό η βυζαντινή Ήπειρος να βρίσκεται σε περίοπτο θέση αμύνης των Βυζαντινών πραγμάτων, κάθε φορά που διασταυρούμενα συμφέροντα πρεσέγγιζαν την μια με την άλλη τις Ιταλικές δυνάμεις (ή γενικώτερα τις δυτικές λατινικές δυνάμεις), ή και με τους βαλκανικούς γείτονες του Βυζαντίου.

Η εξωτερική πολιτική της Βενετίας αλλά και η φραγκική προσπάθεια διείσδυσης στα Βαλκάνια (κυρίως μετά την τέταρτη Σταυροφορία) καθορίζουν τον αποφασιστικό ρόλο που έπαιζε η Ήπειρος στα πράγματα της εποχής του πολυμέτωπου αγώνα που διεξάγει το Βυζάντιο: έτσι ονομάζω την εποχή από τους Κομνηνούς και εδώ (τέλος δηλαδή του 11ου αιώνα και μετά) όταν Νορμανδοί, Βενετοί, και Σταυροφόροι απ' τη δύση, συναγωνίζονται με τους Σελτζούκους στην ανατολή και με τους Πετσενέγους στο βορρά, για να ταπεινώσουν την μεγάλη αυτοκρατορία, το παγκόσμιο ακόμα τότε Βυζάντιο. Κι' αυτό για να μην προσθέσω, για να μή μιλήσω και για τους βαλκανικούς λαούς –τους Βουλγάρους κυρίως– που μέσα στην σταυροφορική ταραχή βρήκαν την ευκαιρία ν' ανασυστήσουν το διαλυμένο από τον Βασίλειο Βουλγαροκτόνο κράτος τους, ή ακόμη και για τους ατίθασσους Βλάχους της Πίνδου που αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κεκαυμένος στο Στρατηγικό του. Αυτοί που με τις μετακινήσεις των αλβανικών φύλων, λίγο αργότερα, προς το νότο, θα δημιουργήσουν στις βυζαντινές αρχές πρόβλημα διοικητικής αφομοίωσης.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ανακατατάξεις πληθυσμών θα γνωρίσει η Ήπειρος χωρίς όμως ποτέ να πάψει ν' αναφέρεται στην Κωνσταντινούπολη και να υπηρετεί κατά το δυνατόν τα συμφέροντα της.

Η πολιτική αυτή φάση εγκαινιάζεται, θα έλεγα, με την νορμανδική επίθεση του 1081 εναντίον της Ηπείρου: έχει σαν επακόλουθο την μέριμνα του Αλεξίου Κομνηνού για την άμυνα της περιοχής και θεαματικά αποκαλύπτει τους στόχους της βενετικής πολιτικής. Ας αναφέρω βιαστικά την αμυντική πολιτική του Αλεξίου Κομνηνού, πριν σταθώ λίγο εκτενέστερα στα βενετικά σχέδια. Να θυμίσω πρώτα ότι όταν ο Αλέξιος Α' έστειλε τον στόλο του εναντίον των Νορμανδών, τότε που λεηλατούσαν και εδήωναν την περιοχή στα 1081/2, σχεδιαγράφησε μας λέει η Άννα Κομνηνή με το χέρι του τις ναυτικές ακτές της Ηπείρου για χρήση του αρχιναύαρχου Δούκα.

Ο αυτοκρατορικός αυτός πορτουλάνος δείχνει όχι μόνο τις ναυτικές γνώσεις του Αλεξίου, αλλά θα έλεγα την σημασία της περιοχής στα ναυτικά γενικά πράγματα. Είναι γνωστή η μέριμνα του Αλεξίου να απελευθερώση την Ήπειρο και τα άλλα εδάφη από την νορμανδική κάκωση τόσο την ναυτική (αυτό τον έφερε προς την βενετική συμμαχία στα 1081, θα το αναφέρω διεξοδικώτερα) αλλά και την ηπειρωτική. Αυτό τον οδήγησε να οργανώσει στα 1108 εναντίον του Βοημούνδου τα ηπειρωτικά ερίσματα που αναλυτικά περιγράφει η Αλεξιάδα: σχηματίζουν σθεναρή αμυντική αλυσίδα, που με τη σειρά της θα γίνει, στα χρόνια ειρήνευσης, ο σκελετός του οδικού και εμπορικού αστικού δικτύου της περιοχής. Μιλώ για Αυλώνα, Ιεριχώ, Κάνινα αλλά και για την Πέτρουλα και βέβαια "τας περί το Άρβανον κλεισούρας". Οι γνώστες του βορειοηπειρωτικού χώρου και της ιστορίας του θα αναγνωρίσουν εδώ όχι μόνο τον αμυντικό κλειό που από τα παράλια προχωρεί προς τα δύσβατα των αλβανικών κλεισουρών, αλλά και την για πρώτη φορά στα βυζαντινά κείμενα αναφορά του Αρβάνου που με την περίφημη μνεία του κόμητος της Κόρτης στην περιοχή του, δημιούργησε όχι βυζαντινό αλλά βυζαντινολογικό πρόβλημα (υπονοώ την διένεξη Ducellier και Βρανούση).

Η πολιτική του Αλεξίου του Κομνηνού υπέρ της Ηπείρου είναι γνωστή όχι μόνο από την ναυτική και άλλη άμυνα που οργάνωσε, αλλά και από τα οικονομικά μέτρα που δείχνουν την μέριμνά του για την περιοχή. Απήχηση βρίσκουμε στα κατοπινά ηπειρωτικά Χρονικά (Χρονικό Αργυροκάστρου ή Δρυόπιδος) και Δίπτυχα τα σχετικά με την αναδιοργάνωση των Εμποροπανηγύρεων από τον πρώτο Κομνηνό (βλ. C. Asdracha, "Les Foires en Epire", Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 32, 3: XVI Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II, Wien 1981/82, σσ. 437-446). Πρέπει να περιμένουμε την βασιλεία του Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου στον 14ον αιώνα για να διαπιστώσουμε και πάλι το αυτοκρατορικό ενδιαφέρον σχετικά με την οικονομική ζωή στην Ήπειρο. Το χρυσόβουλο του 1321 υπέρ της μητροπόλεως Ιωαννίνων καθώς και οι πληροφορίες του Χρονικού για το κομμερίκιο του Ζαμβρινού, το αποδεικνύουν με τρόπο εύγλωττο.

Θα ήθελα να κλείσω αυτήν την κάπως σχηματική διαχρονική επισκόπηση του αμυντικού ρόλου της Ηπείρου με μια παρατήρηση που αφορά την Βενετία και την πολιτική της στην περιοχή αλλά που εξηγεί κατά τρόπο διαφωτιστικό τις σχέσεις της Βενετίας με το Βυζάντιο και συνακόλουθα την εξέλιξη των ηπειρωτικών πραγμάτων κυρίως μετά την τελική χειραφέτηση της Βενετίας, από το Βυζάντιο εννοώ, grosso-modo μετά τα μέσα του 10ου αώνα. Έγραψα αλλού και το επαναλαμβάνω εδώ ότι:

Η Βενετία, εγκλωβισμένη στο βάθος του Αδριατικού κόλπου έπασχε αδιάλειπτα από

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ιστορική κλειστοφοβία. Κι αυτό γιατί η επικοινωνία της με τη Μεσόγειο εξαρτιόταν από τη δύναμη που εξέλεγχε τα στενά του Οτράντο. Έτσι, όταν το Βυζάντιο κρατούσε τα κλειδιά των Στενών ελέγχοντας με το Δυρράχιο και τη Βάρι τις δύο ακτές του περάσματος, η Βενετία ήταν υποχρεωμένη από τη μια να στραφεί προς το εσωτερικό (τις χώρες που σχημάτιζαν τη γερμανική αυτοκρατορία), παίζοντας τον ρόλο état tampon ματαξύ Ευρώπης και Βυζαντίου, και από την άλλη ήταν υποχρεωμένη να συνδιαλαγεί με τη δύναμη που της επέτρεπε το άνοιγμα των θαλάσιων δρόμων, δηλαδή με το Βυζάντιο.

Η Βενετία προσεγγίζει το Βυζάντιο όταν τα Στενά περνούν στον έλεγχο των Νορμανδών στα 1081, και αντίθετα εγκαταλείπει την βυζαντινή συμμαχία όταν η αυτοκρατορία διεκδικεί την εξουσία και στις δύο ακτές της Αδριατικής. Ο πρώτος βυζαντινοβενετικός αντινορμανδικός άξονας αποβλέπει να κρατήσει την Ήπειρο έξω από τη νορμανδική προσβολή του 1081/2: εκόστισε στο Βυζάντιο την απαρχή της υποταγής του σε ξένη δύναμη εξ αιτίας των οικονομικών, των φορολογικών και των ναυτικών παραχωρήσεων προς τη Βενετία που προβλέπει το Χρυσόβουλλο του 1081/2 του Αλεξίου Κομνηνού. Οπωσδήποτε αυτό δεν εμπόδισε, ένα αιώνα αργότερα, όταν ο Μανουήλ Κομνηνός εδραίωσε την εξουσία του στα Στενά του Οτράντο, την Βενετία να συνάψει την νορμανδική συμμαχία και να επιδοθεί σε πειρατικές κατά του Βυζαντίου επιχειρήσεις αρχίζοντας όπως πάντα από την Ήπειρο και τα γειτονικά νησιά, ιδιαίτερα την Κέρκυρα. Καταλαβαίνετε γιατί θέλησα να τονίσω την στροφή που χαρακτηρίζει την άμυνα της Ηπείρου μετά τον 11ο-12ο αιώνα κλείνοντας έτσι μια γρήγορη επισκόπηση που μου έδωσε τη χαρά, χάρη στην πρόσκληση της σεβαστής Μητρόπολης, να μιλήσω για πρώτη φορά στην εξακουστή πόλη των Ιωαννίνων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΑΝΕΤΑΚΗΣ
Αρχιτέκτων

ΣΧΟΛΙΑ ΠΑΝΩ ΣΕ ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΧΑΡΤΗ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

(αρχές 19ου αιώνα)

Ο Χάρτης ανακαλύφθηκε το 1991 στα αρχεία της Bibliothèque Nationale των Παρισίων[1] και είναι τμήμα ενός γενικού χάρτη της πόλης των Ιωαννίνων, του Κάστρου και του Νησιού των αρχών του 19ου αιώνα[2]. Δημιουργός του είναι ο J.D.Barbié du Bocage[3], γνωστός Γάλλος Χαρτογράφος-Γεωγράφος, μαθητής του Anvile, γνώστης της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και γεμάτος ενδιαφέρον για την Ελλάδα. Σπουδαιότερες εργασίες του θεωρούνται αυτές που έχουν σαν θέμα την αρχαια Γεωγραφία (βλ. εικ. 1).

Ο Χάρτης είναι χειρόγραφος σχεδιασμένος σε κλίμακα 1:9.000 σε χοντρό χαρτί με πέννα (μαύρο μελάνι) και μολύβι.

Στο ίδιο αρχείο υπάρχει και ένας άλλος μικρότερος χάρτης, επίσης του Barbié du Bocage με την ευρύτερη περιοχή της Πόλης των Ιωαννίνων σε κλίμακα 1:30.000[4]. Σ'αυτόν είναι εμφανής ο τρόπος σχεδίασης ή μάλλον σμίκρυνσης του μεγαλύτερου χάρτη, με τα τετραγωνάκια (μέθοδος τετραγώνων!) (βλ. εικ. 2).

Πριν προχωρήσουμε στην ανάπτυξη του θέματος οφείλουμε μια αναφορά στους γνωστούς χάρτες της ευρύτερης περιοχής των Ιωαννίνων των αρχών του 19ου αιώνα, εποχή η οποία σηματοδοτείται από μία χαρτογραφική μεταρύθμιση, προτεργάτες της οποίας θεωρούνται οι Γάλλοι–Χαρτογράφοι[5].

---

1. Κανετάκης Γιάννης: *Το Κάστρο: Συμβολή στην Πολεοδομική Ιστορία των Ιωαννίνων*, Έκδοση Τεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδας, Αθήνα 1994, σ. 217–267.

2. ο.π. σ. 218 κ.ε. Κωδικός αρ. Bibliothèque Nationale de Paris, (D.C.P.), Ge.F. 14472.

3. όπως η υποσημ. 1, σ. 218, υποσ. 452.

4. ο.π. κωδικός αρ. Bibliothèque National de Paris (D.C.P.). Ge.F. 13254.

5. Τόλιας Γεώργιος: "Ο χώρος και ο Άνθρωπος", κείμενο στον Κατάλογο της Έκθεσης του Ε.Λ.Ι.Α., *Εκατό Χρόνια Χαρτογραφίας του Ελληνισμού 1830-1930, 1922.* Ελληνική Εταιρεία Χαρτογραφίας-Εταιρεία Ελληνικού λογοτεχνικού και ιστορικού αρχείου, Αθήνα 1992, σ. 14-15.

"Χαρακτηριστικό των χαρτών αυτών είναι η σημαντικά μεγαλύτερη κλίμακα αποτύπωσης, πράγμα που επιτρέπει να αποδίδεται ο χώρος με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια. Συγχρόνως, η λόγια χαρτογραφία, δηλαδή η παροχή από τους χαρτογράφους πλήθος γεωγραφικών περιγραφών και πληροφοριών ήταν απαραίτητα για να συσταθεί ο χάρτης μιας περιοχής. Ο τρόπος αυτός, με περιορισμένης κλίμακας μετρήσεις, θα συνεχίσει σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα να επεξεργάζεται, κριτικά πληροφορίες και να δίνει χάρτες αξιοθαύμαστης για τα μέσα της ακρίβειας, κυρίως για τις περιοχές εκείνες στις οποίες δεν έχουν ακόμη εργαστεί χωρομέτρες. Η χαρ-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σαν τέτοιοι χάρτες μπορούν να αναφερθούν:

α. Αυτός που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Pouqueville, Voyage de la Grèce (5ος τόμος, Έκδοση 1820), στον οποίο αναγράφεται ότι έχει συνταχθεί βάσει σχεδίων και αναμνήσεων του F.C.H.L. Pouqueville, από τον J.D. Barbié du Bocage. Ο χάρτης αυτός (1:200.000) δεν επέτρεπε λόγω του μεγέθους του ουσιαστική μελέτη της οργάνωσης της πόλης των Ιωαννίνων. Εάν συγκρίνουμε τον χάρτη αυτόν με τον χάρτη που ανακαλύφθηκε πρόσφατα στην Bibliothèque Nationale, παρ'όλη την πολύ μικρή κλίμακα του πρώτου και την τελείως ασαφή εικόνα της πόλης, επισημαίνουμε σ'αυτόν την θέση του καλοκαιρινού Σεραγιού του Αλή Πασά και την επίσης έκκεντρη τοποθέτηση του νησιού ως προς το Κάστρο.

β. Χάρτης επίσης σε πολύ μικρή κλίμακα υπάρχει ο του G.Vaudencourt (1817). Εδώ δεν συμβολίζεται καθόλου η πόλη, και το Νησί βρίσκεται σε σχεδόν σωστή θέση ως προς το Κάστρο.

"Συστηματικές μετρήσεις για την άρτια χαρτογράφηση της Ελλάδας, άρχισαν στην Πελοπόνησο το 1829".

Ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης μπορεί να κατατοπιστεί σχετικά από τον κατάλογο της Έκθεσης της Ελληνικής Εταιρείας Χαρτογραφίας, 1992, εις τον οποίον αναφέρονται και οι παρακάτω χάρτες[6]:

α. Χάρτης του Βασιλείου της Ελλάδος, Εκδότης Ferdinard Aldenhoven, αφιερωμένος στον Βασιληά Όθωνα, το 1838. Σ'αυτόν, το νησί βρίσκεται σχεδιασμένο σε σχεδόν σωστή θέση.

β. Χάρτης του H.Kiepert, Carte de l'Epire et de la Thessalie, κλ. 1:500.000, Berlin 1871, chez D.Reiner.

γ. Χάρτης του Μ. Χρυσοχόου, "Χάρτης προς την Ήπειρον και Μακεδονίαν Οριοθετικής Γραμμής της Ελλάδος", Αθήναι (1881). Εκδ. Γ.Κασδόνης και Γ.Κόλμαν, Λιθ.Γρούνδμαν.

δ. Χάρτης του Μ.Χρυσοχόου, (Πίναξ της Μεσημβρινής Ηπείρου και της Θεσσαλίας), Έκδοση Β', Ιανουάριος 1884, Κλ. 1:200.000, Αθήνα, Λιθ. Γ.Κόλμαν. Σ'αυτόν, το νησί βρίσκεται σε σωστή θέση ως προς το Κάστρο, το χωριό του νησιού κατέχει λανθασμένη θέση - συμβολίζεται στη Δυτική πλευρά του, ενώ βρίσκεται βορειοανατολικά[7].

τογραφία όμως ως επιστήμη θα αποδεσμευθεί σταδιακά από τον χώρο της λογιοσύνης και θα γίνει μια θετική, μαθηματική δραστηριότητα ειδικευμένων τοπογράφων μηχανικών, οι οποίοι προέρχονται, κατά κανόνα, από τις τάξεις του στρατού, κι έχουν δεχθεί ειδική τεχνική κατάρτιση στις στρατιωτικές σχολές.

Ήδη στα 1777, στη Γαλία οι στρατιωτικοί τοπογράφοι θα αποτελέσουν ένα ανεξάρτητο σώμα, των Μηχανικών-Γεωγράφων.

Η Χαρτογράφηση της Ελλάδας στηριζόταν μέχρι τα 1829 στις αρχαίες μετρήσεις και στις περιγραφές των ταξιδιωτών, και αποτελεί πραγματικό άθλο κριτικής επεξεργασίας των κειμένων, το γεγονός ότι οι λόγιες αποτυπώσεις της προεπαναστατικής περιόδου, παρουσιάζουν μια εικόνα της Ελλάδας, η οποία δεν απέχει πολύ από την πραγματική".

6. Όπως η υποσημ. 5, σ. 16. Οι χάρτες βρίσκονται στο κτίριο του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), οδός Αγ. Ανδρέου 38, Αθήνα.

7. Ευχαριστώ τον Καθηγητή του Ε.Μ.Π. κ. Γιώργο Μ.Σαρηγιάννη που μου παραχώρησε από το αρχείο του αυτόν τον χάρτη, όπως και τους χάρτες Κοντογόνη και Vaudencourt για μελέτη και φωτογράφηση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ε. Εκτός από τους α, β, γ, δ χάρτες που βρίσκονται στο Κτίριο του Ε.Λ.Ι.Α. αναφέρουμε τον Χάρτη Έκδοσης Κ.Κοντογόνη, φύλλο Ιωαννίνων, Κλ. 1:200.000, Αθήνα 1911.

Η εποχή που συντάχτηκε ο χάρτης (1811-1815), συμπίπτει με την ακμή της Πόλης των Ιωαννίνων, υπό την ηγεσία του Αλή Πασά επί των ημερών του οποίου τα Γιάννινα ήταν μια πόλη 40.000 κατοίκων, με πολλούς μορφωμένους Έλληνες να παρακολουθούν τις εξελίξεις στην Ευρώπη, και διάσημους ξένους επιστήμονες ή περιηγητές να ασχολούνται με αυτήν (είναι γνωστό ότι ο Αλή Πασάς είχε φέρει Μηχανικούς-Αρχιτέκτονες από την Ευρώπη για να δουλέψουν στα Γιάννινα).

Πολλά από τα κενά που υπήρχαν πάνω στην εικόνα της Πόλης πριν την καταστροφή του 1820-22 έρχεται να καλύψει ο μέχρι τώρα ανέκδοτος χάρτης του J.D.Barbié du Bocage. Εκτός του ότι είναι σχεδιασμένος σε αρκετά μεγάλη κλίμακα 1:9.000, περιέχει και πάνω από 120 σημειώσεις-επεξηγήσεις οι οποίες συνετέλεσαν στο να τεκμηριωθούν οι υπάρχουσες πληροφορίες από τα γραπτά κείμενα των περιηγητών που μιλούσαν για τον Αλή Πασά και την Πόλη των Ιωαννίνων στις αρχές του 19ου αιώνα. Ο χάρτης αυτός ακολουθεί την λόγια κριτική παράδοση της εποχής και έγινε ύστερα από επί τόπου τοπογραφικές μετρήσεις ειδικευμένων τεχνικών, όπως αποδείχτηκε από μελέτη και έλεγχο που έγινε το 1991[8]. (Μετρήθηκαν και ελέγθησαν αποστάσεις μεταξύ μνημείων που παρέμειναν στη θέση τους από εκείνη την εποχή κλπ.) (βλ. εικ. 3).

ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΑΡΤΗ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ

Το νησί είναι σχεδιασμένο στην δεξιά πλευρά του χαρτιού σε λανθασμένη θέση ως προς το Κάστρο και την Πόλη των Ιωαννίνων. Βρίσκεται τοποθετημένο αρκετά νοτιώτερα, σωστά προσανατολισμένο και σε ορθή απόσταση από το Κάστρο.

Οι εξωτερικές γενικές διαστάσεις του Νησιού μετρούμενες στον χάρτη του B.d.B. είναι περίπου 1.100Χ650 μ., η σημερινή πραγματικότητα στα πιο ακραία σημεία του φθάνει τα 1.000 μ. μήκος και 500 μ. πλάτος.

Το σχήμα του παρουσιάζεται αρκετά ορθογωνισμένο και σε πολλές θέσεις σημειώνεται η ανώμαλη περίμετρός του.

Αν περιτριγυρίσει κανείς το νησί, μπορεί και σήμερα να επισημάνει εδαφικές εσοχές-εξοχές στη μάζα του. Βέβαια τα 180 χρόνια που πέρασαν, άλλαξαν την περίμετρό του. Για τη δημιουργία του δρόμου ασφαλώς κόπηκαν ή μπαζώθηκαν τμήματα με συνέπεια να αλλοιωθεί το αρχικό του σχήμα.

Έτσι, αν αρχίσουμε το σχολιασμό του χάρτη από το μέσον της ανατολικής του πλευράς, παρατηρούμε ότι η μορφολογία του εδάφους έχει παραμείνει και σήμερα όπως φαίνεται σχεδιασμένη από τον B.d.B. (βλ. εικόνες 4 και 5).

Η επόμενη σημείωση προβληματίζει ιδιαίτερα σαν νόημα και σαν τρόπος γραψίματος, Partie acore και ενδιάμεσα των δύο αυτών λέξεων η λέξη Echo. Σε ελεύθερη μετάφραση αυτό αποδίδεται σαν μέρος όπου φύονται υδρόβια-καλαμοειδή αρωματικά φυτά[9]. Όσο για

8. όπως η υποσημ. 1.

9. Για το χόρτο της Λίμνης από όπου γίνονται οι γνωστές ψάθες το λεγόμενο "ρουγκόζιο" (Σλαυϊκή λέξη) βλέπε, Δ.Σαλαμάγκα, *Άπαντα*, τόμος 4, *Περίπατοι στα Γιάννινα*, σ. 42.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

την Ηχώ, ίσως στο σημείο αυτό να θέλει να υποδηλώσει ο χαρτογράφος ότι παρατηρείται κάποια αντίχηση; Προχωρώντας προς Νότο, παρατηρούμε ότι το λιμανάκι που δείχνει ο Χάρτης δεν υπάρχει. Προφανώς ο χώρος αυτός μπαζώθηκε για να γίνει ο δρόμος.

Στη συνέχεια συναντάμε την απόκρυμνη ακτή από όπου έβγαζαν την πέτρα για το χτίσιμο (Rivage élevé d'où l'on tire des pierres à batir). Και σήμερα διατηρείται η μορφολογία αυτή του εδάφους με τους απότομους βράχους όπως φαίνεται και από τις τοπογραφικές καμπύλες του σύγχρονου χάρτη. Το έδαφος στο σημείο αυτό βρίσκεται σε υψόμετρο 30μ. πάνω από την επιφάνεια της Λίμνης.

Αμέσως μετά στρεφόμενοι προς τα Δυτικά παρατηρούμε τη σημείωση Poudrière établie en 1415 = Πυριτιδαποθήκη ιδρυθείσα το 1415. Από έγραφα του αρχείου του Σταύρου Ιωάννου γνωρίζουμε ότι ο Αλής χρησιμοποιούσε το Νησί (πριν από την καταστροφή του 1820-22) για εναποθήκευση και κρύψιμο μπαρούτης και πολεμοφοδίων (τζουπχανε) που όμως τα μετέφερε με νησιώτικα καΐκια στα Γιάννινα, μόλις άρχισε η σύρραξή του με τα σουλτανικά στρατεύματα[10].

Το απότομο έδαφος του Νησιού στη συνέχεια χαμηλώνει και το έντονο λιμανάκι που συμβολίζεται στο νοτιοδυτικό αυτό άκρο διατηρείται ακόμα και σήμερα, όμως μόνο σαν εδαφική κοιλότητα.

Από τη θέση αυτή ο επισκέπτης έχει σήμερα μια πολύ όμορφη άποψη του Κάστρου και της πόλης των Ιωαννίνων. Προχωρώντας προς τα Δυτικά με κατεύθυνση τα Μοναστήρια, παρατηρούμε επίσης μια εσοχή στην οποία συμβολίζεται και η εκκλησία της Σωτήρας (Sotiras). Για την εκκλησία αυτή, όσο και για τα υπόλοιπα Μοναστήρια-Εκκλησίες που σημειώνονται στον Χάρτη, παρατηρούμε ότι έχουν διαφορετικές ονομασίες απ'αυτές που μας γνωρίζει η παράδοση (εκτός της εκκλησίας του Προφήτη Ηλία που σημειώνεται με το ίδιο όνομα).

Το Νησί σαν θρησκευτικό κέντρο οφείλει την ιστορική του ζωή σε ονόματα Βυζαντινών προσφύγων, οι οποίοι έφυγαν από την Κωνσταντινούπολη και από το 1280 άρχισαν να χτίζουν τις Μονές των Φιλανθρωπινών, του Στρατηγόπουλου και άλλες μικρότερες σκήτες και ησυχαστήρια, που έμελλαν να του προσδώσουν την τρίτη θέση ανάμεσα στα πιο σπουδαία κέντρα του μοναχικού βίου στην Ελλάδα από την εποχή του Δεσποτάτου της Ηπείρου μέχρι τα νεώτερα χρόνια της Τουρκοκρατίας (την πρώτη θέση κατέχει το Άγιον Όρος του Άθω ενώ η δεύτερη θέση ανήκει στα Μετέωρα). Τα ονόματα των γνωστών αυτών μοναστηριών δεν συναντώνται στον χάρτη του B.d.B.

Γενικά συμβολίζονται επτά Μοναστήρια-Εκκλησίες.

Αγ. Γεώργιος, Αγ. Ιωάννης, Σωτήρας, Αγία Παρασκευή, Προφήτης Ηλίας, Ιεραρχών, Παναγία.

Στην βορεινή πλευρά του Νησιού μέσα στο χωριό συναντούμε τον Άγιο Γεώργιο (Ag. Georgios). Η θέση της εκκλησίας αυτής συμπίπτει με την σημερινή εκκλησία της Κοίμησης της Θεοτόκου. Παλαιοί νησιώτες που ρωτήθηκαν δεν γνώριζαν τίποτε για διαφορετική

10. Δ.Σαλαμάγκας: *Άπαντα*, τόμος 2ος, *Ο Χαλασμός του Νησιού του 1821*, σ. 6. Η λέξη όμως Poudrière, δέχεται καί τήν ερμηνεία τῆς ἀσβεστοκάμινου...

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ονομασία της εκκλησίας. Πιθανή εξήγηση για την διαφορά αυτή είναι ότι λόγω των καταστροφών του Νησιού το 1820-1822, η εκκλησία που ξαναχτίστηκε στη θέση αυτής που καταστράφηκε τότε, ονομάστηκε της Κοίμησης της Θεοτόκου: (στο Καμπαναριό αναγράφεται η χρονολογία 1868).

Προχωρώντας προς τα δυτικά, συναντούμε τη σημείωση Ag. Ioannis που φαίνεται να βρίσκεται στη θέση της Μονής των Φιλανθρωπινών. Εκτός της ασυμφωνίας του ονόματος, εδώ παρατηρείται και ασυμφωνία ως προς τη θέση της εκκλησίας μέσα στον χάρτη. Το μοναστήρι βρίσκεται στο κέντρο του Νησιού, ενώ τόσο η Μονή Φιλανθρωπινών όσο και οι επόμενες Στρατηγόπουλου-Ντίλιου, Ελεούσας, βρίσκονται στην δυτική πλευρά του Νησιού αρκετά κοντά προς την ακτή.

Η επόμενη σημείωση αφορά την Μονή της Sotiras που ήδη αναφερθήκαμε στην αρχή. Βρίσκεται στη θέση της ιστορικής Μονής Στρατηγόπουλου ή Ντίλιου.

Σε αρκετή απόσταση από την Sotiras ο χαρτογράφος τοποθετεί το Μοναστήρι Agia Paraskevi.

Η Μονή της Παναγίας της Ελεούσας γνωρίζουμε από την παράδοση ότι σχετίζεται με την Μονή της Αγίας Παρασκευής η οποία υπήρχε στα Γιάννινα, στην θέση της σημερινής Νομαρχίας και γκρεμίστηκε από τους Τούρκους για να αναγείρουν εκεί το Τζαμί Ναμάς-Γκιάχ[11]. Δεν θα αναφερθούμε εδώ στη γνωστή ... ενθύμηση ... στην έυρεση της εικόνας της Παναγίας της Ελεούσας και εν συνεχεία τοποθέτησή της στο μοναστήρι αυτό του Νησιού[12], απλά το καταγράφουμε με τη σκέψη, μήπως υπήρξε σύγχιση στον Χαρτογράφο στα ονόματα αυτά.

Στην υψηλότερη κορυφή, 60 μ. από την επιφάνεια της λίμνης και στο κέντρο του Νησιού ο Barbié du Bocage[14] σημειώνει Prophete Elias. Η θέση και η ονομασία κρίνεται απόλυτα σωστή και μας φέρνει στο νού τη σχετική αναφορά του Holland το 1812[13]:

"Ο ταξιδιώτης καλό θα είναι να σκαρφαλώσει στο ψηλότερο σημείο του νησιού, απ' όπου θα απολαύσει μια πολύ επιβλητική θέα της πόλης και των οικοδομών στους βράχους του Φρουρίου".

Η παρατήρηση αυτή, γραμμένη το 1812 από τον άγγλο γιατρό Holland, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική εάν συνδιαστεί με τη σημείωση που γράφει την ίδια εποχή ο Barbié du Bocage στον χάρτη της πόλης των Ιωαννίνων και με την οποία χαρακτηρίζει τα σπίτια στη βάση του Φρουρίου Λιθαρίτσα: Maisons à la base du Rocher = Σπίτια στη βάση του βράχου. Τα σπίτια αυτά πρέπει νάταν ιδιαίτερης ομορφιάς ώστε να επισημαίνονται από δύο διαφορετικές πηγές την ίδια εποχή.

Ανατολικά του Προφήτη Ηλία σημειώνεται η εκκλησία Ierarchon. Η θέση της εκκλησίας αυτής τοποθετείται στην περιοχή του σημερινού Νεκροταφείου του Νησιού.

Μήπως το Νεκροταφείο δημιουργήθηκε εκεί που κάποτε υπήρχε ο Ναός των Ιεραρχών;

---

11. Λαμπρίδης Ι. *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, τόμος Β', σ. 75.
12. Δάκαρης Σωτ.: *Το νησί των Ιωαννίνων:* Έκδοση Δήμου Ιωαννιτών, σ. 45 κ.ε.
13. H.Holland: *Ταξείδι στα Ιόνια Νησιά, Ηπειρο, Αλβανία (1812-1813)* σ. 107
14. όπως η υποσημ. 1

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Τελευταία αναφερόμαστε στην Panagia, που είναι σημειωμένη στην ανατολική πλευρά του νησιού, εκεί που βρίσκονται, το Μοναστήρι του Αγ. Παντελεήμονα, τα κελιά όπου σκοτώθηκε ο Αλή Πασάς και η Μονή του Προδρόμου που ιδρύθηκε το 1506 από τους γιαννιώτες αδελφούς Θεοφάνη και Νεκτάριο Αψαράδες.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ο χαρτογράφος παρασύρθηκε από την τοιχογραφία της Παναγίας που υπάρχει στο Νότιο τοίχο του Αγ. Παντελεήμονα, παρόλο που οι γραπτές πληροφορίες την παρουσιάζουν σαν καλυμμένη!!

Στη βορειοανατολική γωνία του Νησιού υπάρχουν οι σημειώσεις Mouilage= Αγκυροβόλιο-Μουράγιο. LePlatane=Ο πλάτανος. Αναγράφεται το Χωριό=Le village, που στα 1809 ο Άγγλος περιηγητής Leake αναφέρει ότι είχε 100 σπίτια, σεράϊ του Αλή και ένα κοπάδι ελάφια. Για τα μοναστήρια στα χρόνια του Αλή ο Leake αναφέρει ότι βρισκόταν σε παρακμή. Η παρακμή αυτή δεν οφειλόταν σε διώξεις θρησκευτικές του Αλή, που όπως γνωρίζουμε χαρακτηρίζεται ως αδιάφορος για την θρησκευτική πίστη, αλλά στην υπερβολική φορολογία. Σαν μεγαλύτερο μοναστήρι αναφέρεται από τον Leake η Ελεούσα.

Στο βορειοδυτικό άκρο του Χωριού σημειώνεται Le Serail, το Σεράϊ που γνωρίζουμε από τις περιγραφές των περιηγητών. Ο Holland και πάλι σημειώνει το 1812: "*Το νησί απέναντι από την πόλη είναι γραφικό στη γενική του εμφάνιση και εξωραΐζεται με ένα μικρό παλάτι του Βεζύρη που φαίνεται στην ακτή του*"[15].

Σήμερα υπάρχει ολόκληρη περιοχή από σπίτια που ονομάζεται Σεράϊ και μια ταβέρνα με το ίδιο όνομα.

Σε πέντε σημεία-περιοχές στον χάρτη σημειώνονται σύμβολα που πρέπει να υποδηλώνουν τις κορυφές του νησιού, όπως μπορούμε να διαπιστώσουμε και σήμερα από σύγχρονους χάρτες[16] (βλ. εικ. 6).

Κλείνοντας τον σχολιασμό του Νησιού στον Χάρτη του Barbié du Bocage, θα σημειώσουμε πως προσπαθήσαμε να καταγράψουμε – και να επεξηγήσουμε – κατά το δυνατόν, τις σημειώσεις που υπήρχαν επάνω στον Χάρτη. Παραμένει το ερωτηματικό γιατί οι διαφορετικές ονομασίες των μοναστηριών; Πρόκειται περί λάθους; Ίσως. Πάντως εκφράζεται η ευχή για μια σχολαστικώτερη διερεύνηση πάνω στην ονομασία των εκκλησιών αυτής της εποχής, γιατί κατά τον έλεγχο και την ανασχεδίαση του χάρτη της πόλης των Ιωαννίνων και του Κάστρου που έγινε πρόσφατα, όχι μόνο δεν παρατηρήθηκαν τέτοια λάθη και αναντιστοιχίες, αλλά πολλές φορές η πληρότητα και η ακρίβεια των αναγραφομένων επάνω στο χάρτη πληροφοριών και η σχέση τους με τα υπάρχοντα γραπτά κείμενα ήταν τέτοιας πληρότητας, ώστε δινόταν η εντύπωση ότι κείμενα και χάρτης είχαν γίνει από τον ίδιο δημιουργό.

---

15. H.Holland: ο.π. σ. 107

16. Ευχαριστώ τον αρχιτέκτονα κ. Γιώργο Χρυσ. Παπαγεωργίου που μου παραχώρησε τους χάρτες αυτούς, μέρος της Διπλωματικής του εργασίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

YANNIS KANETAKIS

COMMENTS ON AN UNPUBLISHED MAP OF IOANNINA CITY AND THE ISLAND, (EARLY 19th CENTURY)

The map was discovered in the archives of the "Bibliothèque Nationale de Paris", is drown in scale 1:9.000 in the early 19th century by the French Geographer Barbié du Bocage.

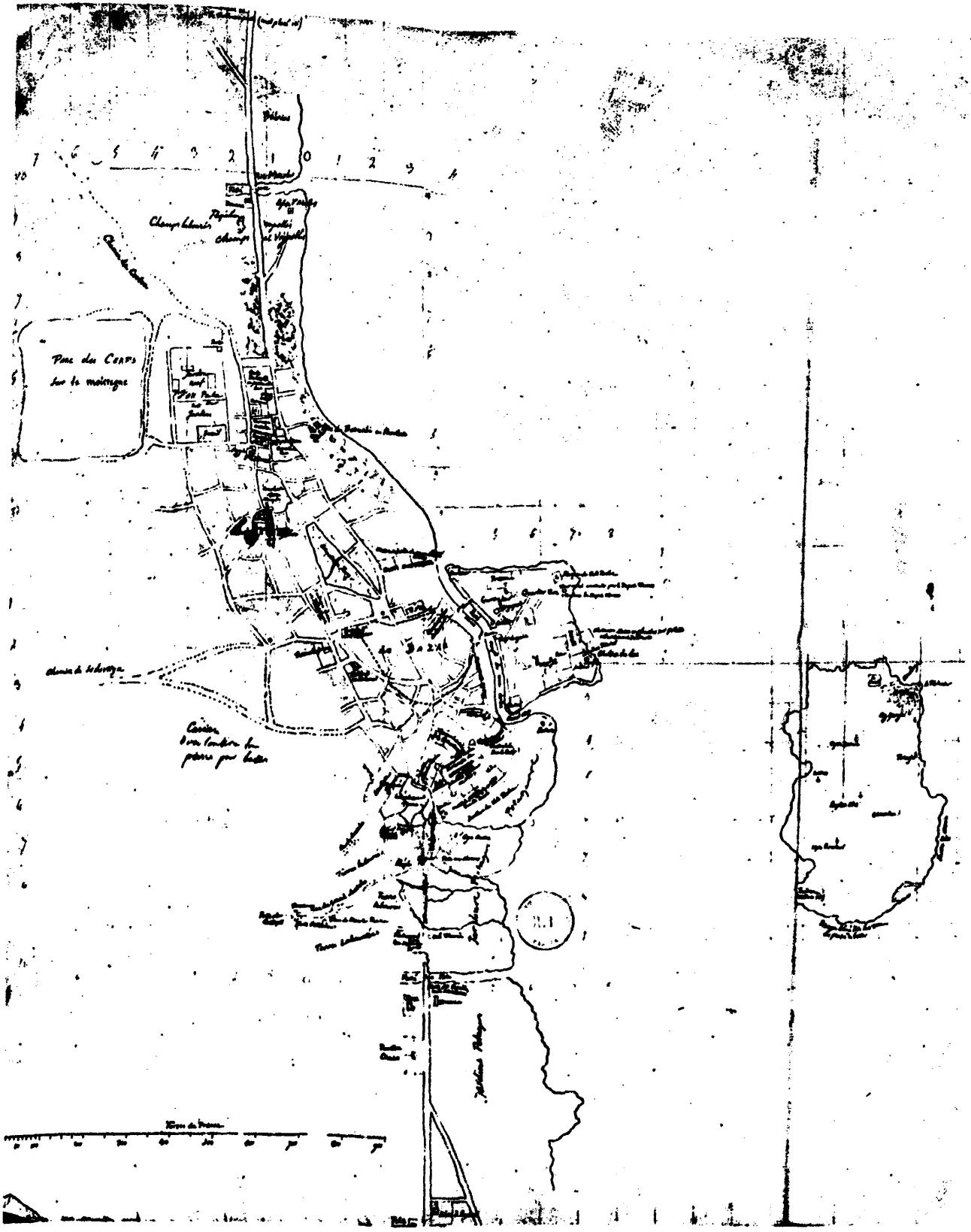
Its size is 50 by 70 cm, it is drown on thick cardboard with black, green and red pencil and its scale is given in french feet.

The 1800 city structures is clearly shown on the map, where the main links to the surrounding agricultural area are also drown.

The Island is also drown on the map, which shows the urban develompent of Ioannina and the Island. It also provides a general study of the city's life, based on the comments and informations given on the map.

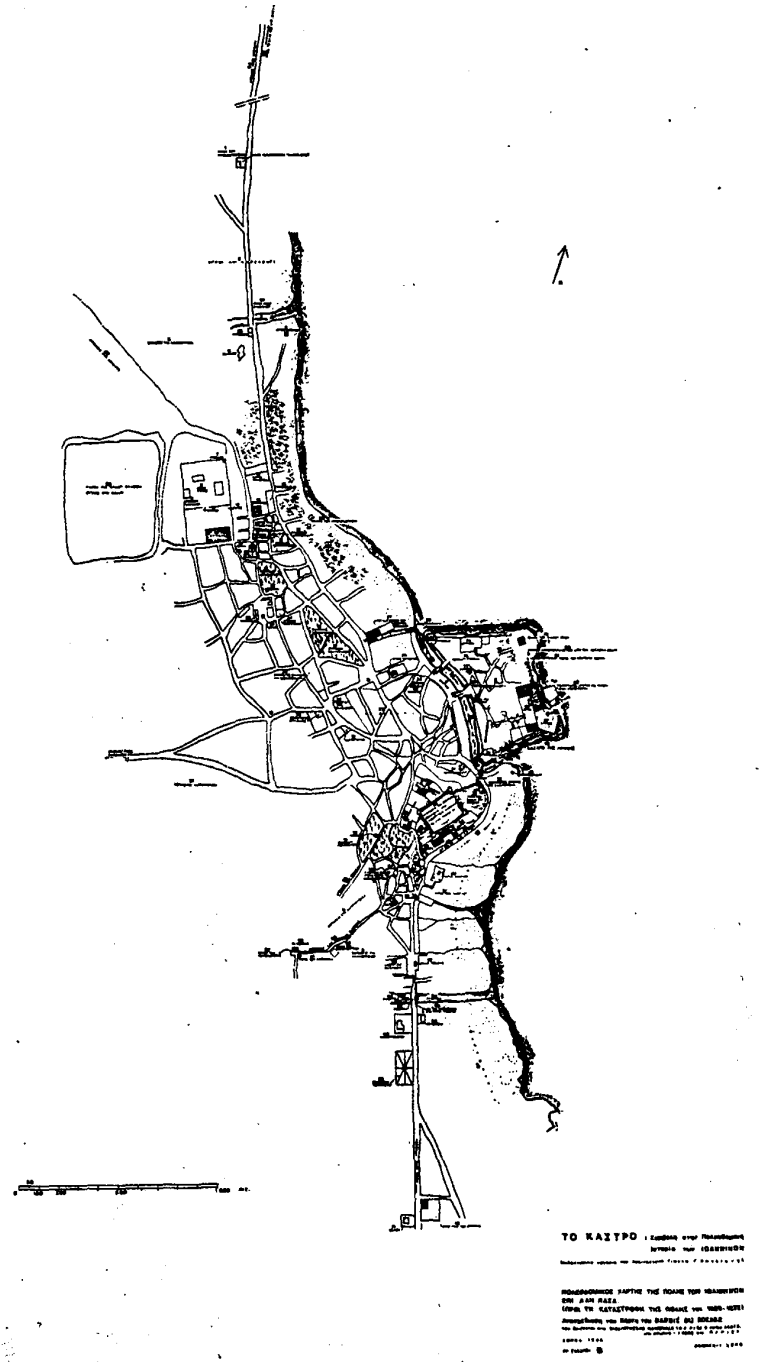
On the map are shown seven (7) monasteries of the Island (St. George, St. Ioannis, Sotiras, Agia Paraskevi, Profete Ilias, Ierarchon, Panagia). it is strange that those names are differents from the names by which, the monasteries are known.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

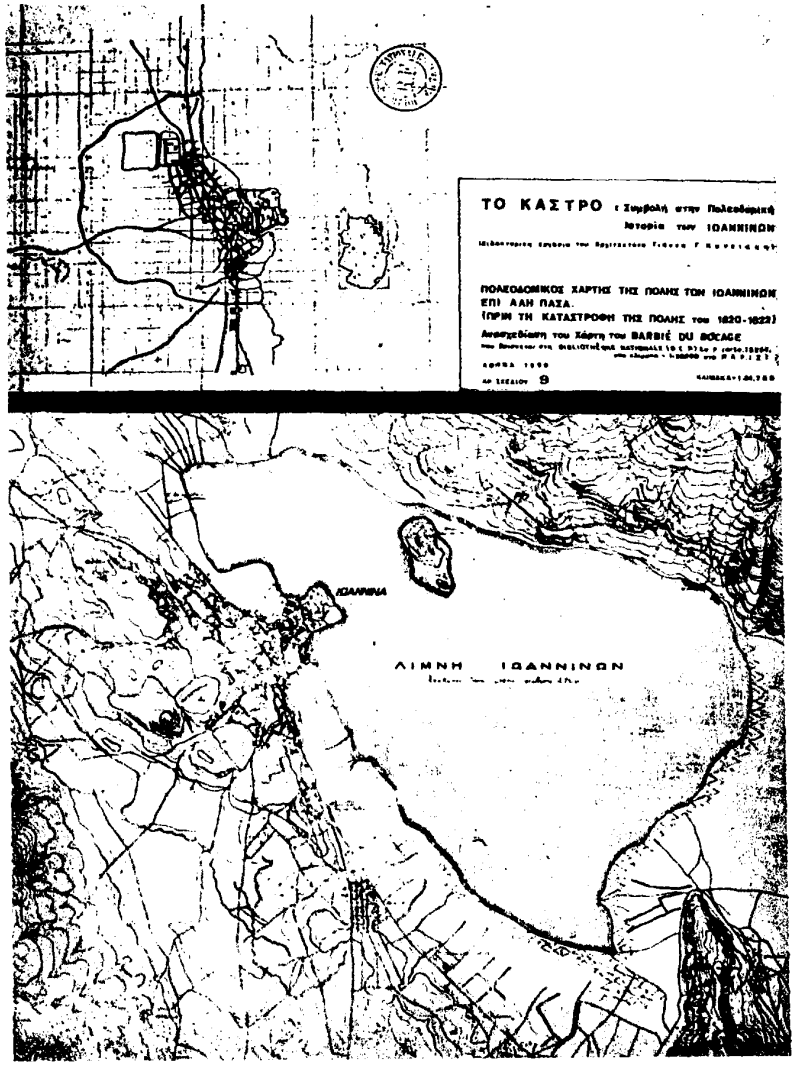


Εικ. 1. Χάρτης της πόλης των Ιωαννίνων και του Νησιού, αρχές του 19ου αιώνα, σχεδιασμένος από τον J. D. Barbiè du Bocage (σε κλίμακα 1:9000). Βρίσκεται στην Bibliothèque Nationale de Paris (D.C.P.), Ge. F. 14472.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

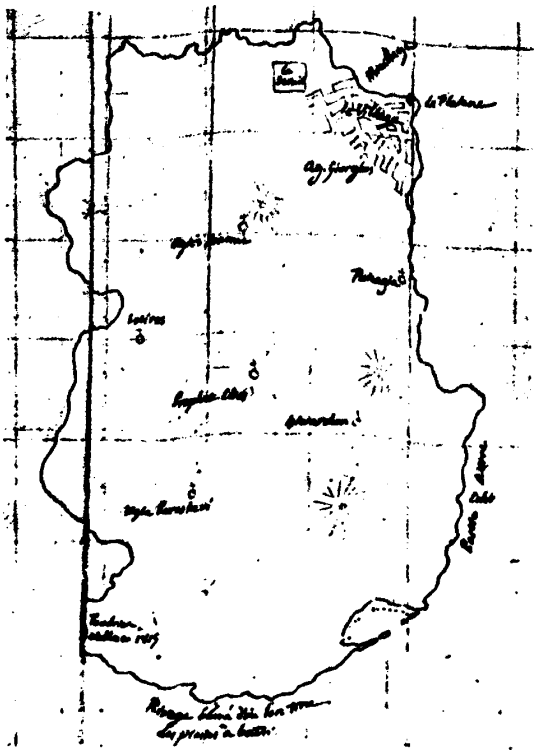


Εικ. 3. Ανασχεδίαση του χάρτη του J. D. Barbiè du Bocage στην ίδια κλίμακα με μετάφραση των σημειώσεων στα Ελληνικά.

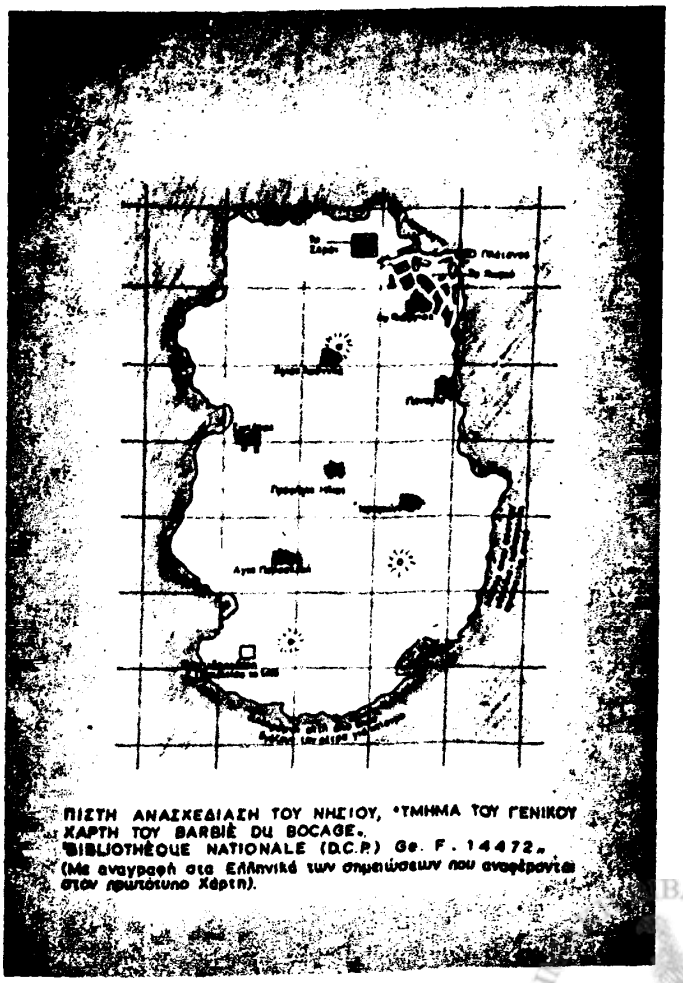


Εικ. 2. Φωτογραφία Άνω: Ο χάρτης της ευρύτερης περιοχής των Ιωαννίνων, αρχές 19ου αιώνα, σχεδιασμένος από τον Barbiè du Bocage (κλ. 1:30.000). (D.C.P.), Ge F. 13254, Bibliothèque Nationale de Paris.

Φωτογραφία Κάτω: Σύγχρονος χάρτης της Λίμνης με την Πόλη των Ιωαννίνων και το Νησί.



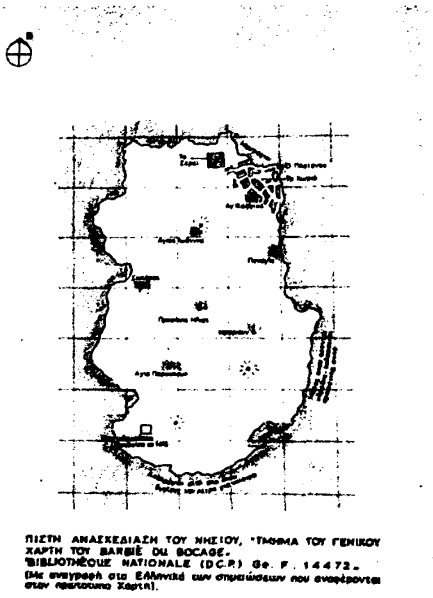
Εικ. 4. Μεγέθυνση τμήματος του γενικού χάρτη του Barbiè du Bocage που περιέχει το Νησί και τις σημειώσεις που αναφέρονται σ' αυτό.



Εικ. 5. Πιστή ανασχεδίαση του Νησιού, Τμήμα του γενικού χάρτη του Barbiè du Bocage, Bibliothèque Nationale (D.C.P.) Ge. F. 14472 (με αναγραφή στα ελληνικά των σημειώσεων που αναφέρονται στον πρωτότυπο χάρτη).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ





ΠΙΣΤΗ ΑΝΑΣΚΕΔΑΣΗ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ, ΤΜΗΜΑ ΤΟΥ ΓΕΝΙΚΟΥ ΧΑΡΤΗ ΤΟΥ BARBIÉ DU BOCAGE. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE (D.C.P.) Ge. F. 14472. (Με αναγραφή στα Ελληνικά των σημειώσεων που αναφέρονται στον πρωτότυπο Χάρτη).

Εικ. 6. Φωτογραφία αριστερά: Το νησί σήμερα.

Φωτογραφία δεξιά: Το νησί σχεδιασμένο από τον Barbiè du Bocage (ανασχεδίαση με μετάφραση των σημειώσεων στα ελληνικά).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΒΑΣΙΛΗ ΚΟΛΙΟΥ

ΠΛΗΡΕΞΟΥΣΙΑ ΕΓΓΡΑΦΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΩΝ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΠΡΟΣ ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΜΑΡΟΥΤΣΗ (1697-1759)*

Από τα χρόνια της Τουρκοκρατίας είναι γνωστή η αγάπη των απόδημων Ηπειρωτών προς την υπόδουλη πατρίδα τους[1], καθώς οι τουρκικές καταπιέσεις ανάγκασαν πολλούς από αυτούς να ξενιτευτούν[2]. Δεν ξέχασαν όμως την πατρογονική τους γη. Γι' αυτό πολλοί είναι εκείνοι που με ποικίλες δωρεές και κληροδοτήματα προσπάθησαν να ανακουφίσουν, όσο μπορούσαν, τη σκληρή ζωή των συμπατριωτών τους. Και επειδή το θρησκευτικό συναίσθημα στους περισσότερους από αυτούς ήταν έντονο, συχνά στις ευεργεσίες τους άφηναν διάφορα χρηματικά ποσά για τους ναούς και τα μοναστήρια της Ηπείρου.

Στο Παλαιό Αρχείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας, που βρίσκεται σήμερα στο εκεί Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, υπάρχει πλούσιο αρχειακό υλικό, το οποίο περιέχει ενδιαφέροντα ιστορικά στοιχεία για τα κληροδοτήματα φιλογενών Ηπειρωτών κατά το 17ο και 18ο αιώνα[3]. Ερευνώντας αυτό το αρχειακό υλικό, για να συγκεντρώσω στοιχεία για την οικογένεια Μαρού -

---

* Ευχαριστώ τον καθηγητή κ. Γεώργιο Πλουμίδη για τη βοήθειά του στη σύνταξη αυτής της μελέτης.

1. Βλ. γενικά: Ιωάννου Λαμπρίδου, *Ηπειρωτικά αγαθοεργήματα*, Ιωάννινα 1971 (ανατύπ. Ε.Η.Μ). Στέφανου Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία ή βιογραφική συλλογή Ηπειρωτών ευεργετών επί Τουρκοκρατίας*, Γιάννινα 1982.

2. Για τις καταπιέσεις των Ηπειρωτών αλλά και γενικότερα των Ελλήνων κατά την Τουρκοκρατία βλ. Απόστολου Ε. Βακαλόπουλου, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τ. Β', Θεσ/νίκη 21976, σ. 41-51, τ. Δ' 1973, σ. 345-363, τ. Ε' 1980, σ. 25-28.

3. Το αρχειακό υλικό για τα κληροδοτήματα των Ιωαννίνων κατά το 17ο και 18ο αιώνα βρίσκεται διασκορπισμένο σε διάφορες buste (φακέλους) του αρχείου, κυρίως στις b. 53-56 και 60. Βλ. Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας (στο εξής Ε.Ι.Β) τους αντίστοιχους φακέλους. Από την ίδια αρχειακή πηγή δημοσίευε ο Κ.Δ. Μέρτζιος περίληψη διάφορων εγγράφων σχετικών με τα κληροδοτήματα Ιωαννίνων για τη χρονική περίοδο 1764-1796, χωρίς όμως να παραθέτει παραπομπές. Βλ. Κων/νου Δ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 11 (1936), 203-213. Βλ. επίσης και Γεωργίου Σ. Πλουμίδη, "Σχολεία στην Ελλάδα συντηρούμενα από κληροδοτήματα Ελλήνων της Βενετίας (1603-1797)", *Θησαυρίσματα*, 9 (1972), 248, 249, όπου εκδίδει, διπλωματικά, δύο επιστολές που αφορούν τον Παρθένιο Κατζιούλη – δάσκαλο στη Σχολή του Επιφάνειου Ηγουμένου – από την ίδια αρχειακή πηγή. Πρβλ. και: Του ίδιου, *Το βενετικόν τυπογραφείον του Δημητρίου και του Πάνου Θεοδοσίου (1755-1824)*, Αθήναι 1969, σ. 163, όπου και συγκεντρωτικός πίνακας των παραπομπών του στην παραπάνω αρχειακή πηγή.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τση[4], εντόπισα μερικά πληρεξούσια μοναστηριών του νησιού των Ιωαννίνων που εξουσιοδοτούσαν μέλη της παραπάνω οικογένειας να συγκεντρώσουν και να αποστείλουν στα Γιάννινα τα χρηματικά ποσά που διάφοροι Ηπειρώτες ευεργέτες είχαν αφήσει γι' αυτά τα μοναστήρια.

Οι μοναχοί δεν μπορούσαν βέβαια να πηγαινοέρχονται από τα Γιάννινα στη Βενετία, για να εισπράττουν τα χρήματα των κληροδοτημάτων. Γι' αυτό το λόγο εξουσιοδοτούσαν Γιαννιώτες εμπόρους, έμπιστους και με οικονομική επιφάνεια – για ευνόητους λόγους – να εισπράττουν για λογαρισμό τους τα χρήματα από το προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας και να τα αποστέλλουν στα Γιάννινα[5]. Τέτοιοι έμποροι ήταν και οι Μαρούτσηδες, οι οποίοι διακρίθηκαν παράλληλα για τις αγαθοεργίες τους και τη γενικότερη φιλογένειά τους.

Τα έγγραφα που θα παρουσιάσω είναι πέντε και εντάσσονται στην περίοδο από το 1697 ώς το 1759, δηλ. καλύπτουν μια εξηκονταετία. Τα τέσσερα πρώτα είναι πληρεξούσια και το πέμπτο επιστολή, που και αυτή όμως αναφέρεται σε παλιότερο πληρεξούσιο. Υπογράφονται από τους αντίστοιχους ηγούμενους των μοναστηριών οι οποίοι ενδιαφέρονται για τα κληροδοτήματα, και για τη γνησιότητα των εγγράφων βεβαιώνουν αξιόπιστοι μάρτυρες. Οι μάρτυρες αυτοί είναι έμποροι[6], που κατάγονται συνήθως από γνωστές και πλούσιες οικογένειες των Ιωαννίνων και οι υπογραφές τους απαντώνται συχνά και σε άλλα πληρεξούσια έγγραφα από τα Γιάννινα.

Στο πρώτο έγγραφο[7] ο ιερομόναχος Γεράσιμος, ηγούμενος του μοναστηριού του Σωτήρος, εξουσιοδοτεί το Λάμπρο Μαρούτση να εισπράξει από το προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας τα 40 δουκάτα που είχε αφήσει ο Πάνος Ιερομνήμων για να δίνονται κάθε χρόνο στο παραπάνω μοναστήρι. Το πληρεξούσιο αυτό είναι γραμμένο στις 29 Οκτωβρίου 1697 και υπογράφεται από τον ηγούμενο Γεράσιμο. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι Γεώργιος Σουγδουρής[8], Λεοντάρης Γλυκής και Μιχαήλ

---

4. Για τον Πάνο Μαρούτση, διπλωματικό επιτετραμμένο της Ρωσίας στη Βενετία κατά τη διάρκεια των Ορλωφικών, βλ. Βασίλη Κολιού, *Ο Πάνος Μαρούτσης και η συμβολή του στα Ορλωφικά (1767-1774)*, (διδακτορική διατριβή υπό δημοσίευση). Γενικότερα για την οικογένεια Μαρούτση έχω συγκεντρώσει – κυρίως από το Κρατικό Αρχείο Βενετίας (Archivio di Stato di Venezia=A.S.V) και το αρχείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας – άφθονο αρχειακό υλικό, που θα μου χρησιμεύσει στη σύνταξη ευρύτερης μελέτης για την εμπορική, πολιτική και κοινωνική δραστηριότητα αυτής της οικογένειας από το 17ο ώς το 19ο αιώνα.

5. Ορισμένες τέτοιες εξουσιοδοτήσεις από διάφορους ιερωμένους και επιτρόπους ναών των Ιωαννίνων για τη χρονική περίοδο 1764-1796, βλ. στου Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 203-213.

6. Εκτός από το Γεώργιο Σουγδουρή, μάρτυρα στο πρώτο πληρεξούσιο, που ήταν ιερέας και δάσκαλος.

7. E.I.B., b. 53 υποφ. 758, πληρεξούσιο του ηγούμενου Γεράσιμου με ημερομηνία 29 Οκτωβρίου 1697. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε ότι όσα έγγραφα προέρχονται από την Ελλάδα είναι γραμμένα σύμφωνα με το Ιουλιανό ημερολόγιο, ενώ όσα προέρχονται από τη Βενετία σύμφωνα με το Γρηγοριανό.

8. Ο Γεώργιος Σουγδουρής (1645; - 14 Σεπτεμβρίου 1725), που αναφέρεται ως πρώτος μάρτυρας στο παραπάνω πληρεξούσιο, είναι ο γνωστός ιερέας και συγγραφέας που δίδαξε και διηύθυνε τη σχολή του Μάνου Γκιόνμα για 30 περίπου χρόνια (1682-1710). Πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση του βλ. Παναγιώτου Αραβαντινού, *Βιογραφική συλλογή λογίων της Τουρκοκρατίας*, Ιωάννινα 1960, σ. 196, 197. Πλουμίδη, "Σχολεία", ό.π., σ. 239. –Κων/νου Δ. Μέρτζιου, *Μικρός Ελληνομνήμων*. Τχ. Β', *Ηπειρωτική Εστία*, 9 (1960), 106. – Του ίδιου, "Ηπειρωτικά σταχυολογήματα", *Ηπειρωτική Εστία*, 11 (1962), 382, 383. Στέφανου Μπέττη, "Γεώργιος ιερεύς Σουγδουρής", *Ηπειρωτική Εστία*, 12 (1963), 492-501, 605-614.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Γλυκής[9].

Ο διαθέτης Πάνος Ιερομνήμων (±1616 - 14 Νοεμβρίου 1691) είναι ένα από τα επιφανέστερα μέλη της αρχοντικής γενιάς των Ιερομνημόνων. Είχε αφήσει με τη διαθήκη του, γραμμένη στη Βενετία στις 18 Σεπτεμβρίου 1691, να δίνονται 40 δουκάτα κάθε χρόνο στο μοναστήρι του Σωτήρος[10]. Με τη διαθήκη του δεν είχε ευεργετήσει μόνο το παραπάνω μοναστήρι, αλλά και πολλούς φτωχούς, φυλακισμένους, ανύπαντρα κορίτσια, δασκάλους, άπορους μαθητές, ιερωμένους, ναούς και μοναστήρια των Ιωαννίνων. Η ιδιαίτερη όμως ευαισθησία του προς το μοναστήρι του Σωτήρος, σε σχέση με τα υπόλοιπα μοναστήρια του νησιού, μπορεί ίσως να εξηγηθεί, αν λάβουμε υπόψη την άποψη του Κ.Δ. Μέρτζιου ότι, αν οι Ιερομνήμονες δεν ήταν τουλάχιστον οι κτήτορες του μοναστηριού, σίγουρα όμως είχαν συνεισφέρει για την ανέγερσή του[11].

Τα χρήματα για το κληροδότημα αυτό προς το μοναστήρι του Σωτήρος προέρχονταν από τους τόκους που απέφερε το κεφάλαιο των 20.000 δουκάτων, το οποίο είχε καταθέσει ο Π. Ιερομνήμων στην Κρατική Τράπεζα της Βενετίας (Zecca) με τόκο 3%. Ο τόκος βέβαια από τα κεφάλαια που είχαν κατατεθεί στη Zecca δεν ήταν πάντα σταθερός. Μπορούσε να αυξηθεί μέχρι και 5% και άλλοτε πάλι να πέσει κάτω από το 3%. Επίσης το εισόδημα αυτό μπορούσε να φορολογηθεί[12]. Συχνά ακόμη η Zecca πρόβαλλε πολλά εμπόδια στην αποστολή χρημάτων έξω από το βενετικό κράτος και περνούσε αρκετά χρονικό διάστημα μέχρις ότου η διαθήκη εγκριθεί από τις βενετικές αρχές και το κληροδότημα αρχίσει να λειτουργεί. Γι'αυτό τη διαχείριση των κληροδοτημάτων του και την επίλυση των σχετικών προβλημάτων που μπορούσαν να αναφανούν την είχε αφήσει ο Π. Ιερομνήμων στο προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας[13].

Ο Λάμπρος Μαρούτσης (1666 - 30 Μαρτίου 1739), που αναφέρεται ως πληρεξούσιος του μοναστηριού του Σωτήρος, είναι ο γνωστός ευεργέτης που με τις χορηγίες της διαθή-

---

9. Ο Λεοντάρης (17ος αιώνας) και ο Μιχαήλ Γλυκής (1647-8 Ιανουαρίου 1714), θείος και ανιψιός αντίστοιχα, είναι γόνοι της αρχοντικής οικογένειας των Γλυκήδων που διακρίθηκε στο εμπόριο, αλλά έγινε αργότερα περισσότερο γνωστή με το τυπογραφείο της στη Βενετία. Πληροφορίες για την οικογένεια Γλυκή (και για τη δραστηριότητα των Λεοντάρη και Μιχαήλ) βλ.: Γιώργου Βελουδή. *Το ελληνικό τυπογραφείο των Γλυκήδων στη Βενετία (1670-1854). Συμβολή στη μελέτη του ελληνικού βιβλίου κατά την εποχή της Τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1987 (1η έκδ. στα γερμανικά 1974), passim. (Βλ. και ό.π., σ. 19 το γενεαλογικό δένδρο της οικογένειας Γλυκή). -Κων/νου Δ.Μέρτζιου, "Η οικογένεια των Γλυκέων ή Γλυκήδων", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 10 (1935), 1-52 passim. Του ίδιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν αρχείον", ό.π., σ. 295-327 passim. -Αραβαντινού, *Βιογραφική συλλογή*, ό.π., σ. 44. Για την ημερομηνία θανάτου του Μιχαήλ Γλυκή βλ. Κων/νου Δ. Μέρτζιου, "Παραλειπόμενα περί των τυπογράφων Γλυκέων", *Ηπειρωτική Εστία*, 7 (1958), 190. Ο Βελουδής, ό.π., σ. 17,19,156 σημ. 30, προσδιορίζει το θάνατο του Μιχαήλ Γλυκή ανάμεσα στα 1713 με 1727.

10. Τη διαθήκη του Πάνου Ιερομνήμονα τη δημοσίευσε ο Κ.Δ. Μέρτζιος. Βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 111-135, όπου και πληροφορίες για άλλες δωρεές του. Σύντομη βιογραφία του Π. Ιερομνήμονα βλ. και στου Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία*, ό.π., σ. 12-14, όπου και βιβλιογραφία.

11. Μέρζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 317 σημ. α.

12. Για την κατάθεση του Π. Ιερομνήμονα βλ. ό.π., σ. 122. Για τις αυξομειώσεις του τόκου και τη φορολογία του εισοδήματος πρβλ. ό.π., σ. 78 σημ.1 , 122,126,183,187,204,207.

13. Για τις δυσκολίες που πρόβαλλαν οι Βενετοί βλ. Πλουμίδη, "Σχολεία", ό.π., σ. 246. Για τη διαχείριση των κληροδοτημάτων του Ιερομνήμονα βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 122-127.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κης του συντέλεσε στην πνευματική ανύψωση των Ιωαννίνων, και συγκεκριμένα με τη Μαρούτσειο Σχολή. Διακρίθηκε επίσης για τη φιλανθρωπία και τη γενικότερη φιλογένειά του[14] και εκλέχτηκε δύο φορές πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας (1726, 1732)[15]. Ο ίδιος ηγούμενος Γεράσιμος τον εμπιστεύθηκε ξανά στις 20 Οκτωβρίου 1703 και 1 Μαρτίου 1708, εξουσιοδοτώντας τον με παρόμοια πληρεξούσια να εισπράξει τα αντίστοιχα χρήματα και για άλλα έτη[16]. Το γεγονός αυτό δείχνει ότι ο Λ.Μαρούτσης φρόντιζε για την αποστολή των χρημάτων που εξουσιοδοτούνταν.

Η οικογένεια των Γλυκήδων, που μέλη της υπογράφουν ως μάρτυρες στο παραπάνω πληρεξούσιο, φαίνεται ότι είχε κάποια ιδιαίτερη σχέση με τα μοναστήρια του νησιού. Τόσο ο Νικόλαος Γλυκής (ο πρεσβύτερος) στα 1693, όσο και η σύζυγός του Χάϊδω στα 1706, με τις διαθήκες τους είχαν ευεργετήσει αντίστοιχα τα μοναστήρια του Σωτήρος και του Αγ. Νικολάου (το επονομαζόμενο "των Μεθοδιάτων" ή αλλιώς και "του Γκιόνμα", το οποίο αργότερα μετονομάστηκε "της Ελεούσας"[17]).

Στο δεύτερο πληρεξούσιο[18] ο ιερομόναχος Νεόφυτος, ηγούμενος του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα", και οι μοναχοί του μοναστηριού εξουσιοδοτούν το Λ. Μαρούτση να εισπράξει από το προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας τα 60 δουκάτα που είχε αφήσει ο Μάνος Γκιόνμας για να δίνονται κάθε χρόνο στο παραπάνω μοναστήρι. Τον εξουσιοδοτούν επίσης να συγκεντρώσει και όσα τυχόν άλλα χρήματα δεν είχαν εισπραχθεί μέχρι τότε για τα προηγούμενα έτη από το ίδιο κληροδότημα και να τους τα αποστείλει. Το πληρεξούσιο είναι χωρίς χρονολογία και υπογράφεται από τον ηγούμενο

---

14. Βλ. τη διαθήκη του και τον κωδίκελλό της στου Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 152-170.

15. Ό.π., σ. 251. Πέθανε στις 30 Μαρτίου 1739 σε ηλικία 73 ετών. Είχε πάθει αποπληξία δύο χρόνια περίπου πριν πεθάνει και έπειτα από επανειλημμένες επιπλοκές είχε παραλύσει το αριστερό μέρος του σώματός του. Για την αιτία θανάτου του βλ. A.S.V., Provveditori alla Sanità, Necrologio (anno 1739), reg. 929, ημερ. 31 Μαρτίου 1739: "Adi 31-3-1739...Lambro Maruzzi d'anni 73 da colpo d'apoplesia anni 2 cicra, e susseguentemente da molti accidenti essendo restato paralitico nella parte sinistra mori ieri all'ore 23...". Η λέξη ieri προσδιορίζει ότι ο Λάμπρος Μαρούτσης πέθανε στις 30 Μαρτίου 1739. Μέχρι τώρα θεωρούνταν ως ημερομηνία θανάτου του η 31 Μαρτίου 1739, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 163, 170, 299. Ο Μέρτζιος, ό.π., σ. 299 αναφέρει ότι ο Λ. Μαρούτσης πέθανε 63 ετών αντί των 73 που αναφέρεται στην προηγούμενη αρχειακή ένδειξη. Όμως ο ίδιος ο Λ. Μαρούτσης στη διαθήκη του είχε δηλώσει ότι υπήρχε στο όνομά του συνεταιρισμός της οικογένειας Μαρούτση με τον Πάνο Θεοδοσίου από το 1687. Βλ. ό.π., σ. 155, 156. Αν ήταν 63 ετών όταν πέθανε, τότε θα είχε γεννηθεί το 1676, και το 1687 θα ήταν μόλις 11 ετών.

16. E.I.B., b. 53, υποφ. 759, πληρεξούσια του ιερομονάχου Γεράσιμου προς το Λ. Μαρούτση με ημερομηνίες: 20 Οκτωβρίου 1703 και 1 Μαρτίου 1708.

17. Βλ. τη διαθήκη του Νικόλαου Γλυκή στου Μέρτζιου, "Η οικογένεια", ό.π., σ. 20-28. Το κληροδότημα όμως του Νικόλαου Γλυκή έμενε ανεκτέλεστο λόγω κληρονομικών διαφορών, βλ. Του ίδιου, "Παραλειπόμενα", ό.π., σ. 189, 190. Για τη διαθήκη της Χάϊδως Γλυκή, βλ. Του ίδιου, "Ανέκδοτα Ηπειρωτικά Μνημεία", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 13 (1938), 107-109. Για τις ονομασίες του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου βλ. Σπ. Λάμπρου, "Η λίμνη των Ιωαννίνων και αι επί της νησίδος αυτής Μοναί", *Νέος Ελληνομνήμων*, 11 (1914), 15. Η οικογένεια Γκιόνμα, σύμφωνα με το Λάμπρο, ό.π., ήταν οι κτήτορες του μοναστηριού.

18. E.I.B., b. 54, υποφ. 764, πληρεξούσιο του ηγούμενου Νεόφυτου και των άλλων μοναχών του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα", χ.έ.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Νεόφυτο για λογαριασμό και των υπόλοιπων μοναχών. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι Μιχαήλ Γλυκής[19], Πάνος Ιερομνήμων (διαφορετικό πρόσωπο από τον ομώνυμό του ευεργέτη)[20], Χριστόδουλος Βασιλόπουλος[21], και Πάνος Θεοδοσίου[22].

---

19. Γι' αυτόν βλ. σημ. 9 αυτής της μελέτης.

20. Ο Πάνος Ιερομνήμων (;-18 Δεκεμβρίου 1732) ασχολούνταν με το εμπόριο ανάμεσα στη Βενετία και στα Γιάννινα. Βλ. Ζαχαρία Ν. Τσιρπανλή, "Γιαννιώτες έμποροι και εμπορική πολιτική της Βενετίας (1720-1721)", *Χαριστείον Σεραφείμ Τίκα Αρχιεπισκόπω Αθηνών και πάσης Ελλάδος*, Θεσ/νίκη 1984, σ. 482-489, 485 σημ. 44. Υπέγραφε συχνά ως μάρτυρας και σε άλλα πληρεξούσια των εκκλησιαστικών αρχών των Ιωαννίνων προς το Λάμπρο Μαρούτση και άλλους Γιαννιώτες εμπόρους που συγκέντρωναν τα κληροδοτήματα από τη Βενετία. Βλ. Ε.Ι.Β., b 53: [α] υποφάκ. 759, πληρεξούσιο του μητροπολίτη Ιωαννίνων Κλήμη προς Λάμπρο Μαρούτση στις 28 Δεκεμβρίου 1708. Μεταξύ των άλλων υπογράφουν και οι αποκαλούμενοι από τον Κλήμη "άρχοντες" των Ιωαννίνων: Μιχαήλ Γλυκής, Πάνος Ιερομνήμων και Χριστόδουλος Βασιλόπουλος. [β] υποφάκ. 760, πληρεξούσιο του μητροπολίτη Ιωαννίνων Ιερόθεου προς Λάμπρο Μαρούτση στις 29 Απριλίου 1720. Μεταξύ των άλλων αρχόντων υπογράφουν: Πάνος Ιερομνήμων, Αναστάσιος Μαρούτσης και Χριστόδουλος Βασιλόπουλος επίτροπος της μητρόπολης του Αγ. Αθανασίου. [γ] υποφάκ. 760, πληρεξούσιο των ιερέων του Αρχιμανδρειού προς Λάμπρο Μαρούτση στις 22 Νοεμβρίου 1719. Μεταξύ των άλλων μαρτύρων υπογράφουν: Γεώργιος Σουγδουρής, Πάνος Ιερομνήμων, Πάνος Θεοδοσίου και Χριστόδουλος Βασιλόπουλος επίτροπος της μητρόπολης. [δ] υποφάκ. 760, πληρεξούσιο του μητροπολίτη Ιωαννίνων Κλήμη και των "κληρικών, αρχόντων και επιτρόπων" της μητρόπολης του Αγ. Αθανασίου προς τον Ιωάννη Πάνου στις 13 Μαρτίου 1714. Μεταξύ των άλλων υπογράφουν: Χριστόδουλος Βασιλόπουλος επίτροπος της μητρόπολης και Πάνος Ιερομνήμων. Βλ. επίσης και υπογραφή του Πάνου Ιερομνήμονα στις 8 Οκτωβρίου 1707 σε πληρεξούσια επιστολή προς το Λάμπρο Μαρούτση που δημοσιεύει ο Πλουμίδης, "Σχολεία", ό.π., σ. 249. Από τον Αραβαντινό συγκαταλέγεται στους προύχοντες των Ιωαννίνων (έτη: 1722, 1723 και 1729), βλ. Π. Αραβαντινού, *Χρονολογία της Ηπείρου*, τ. 2, εν Αθήναις 1856, σ. 265, 266, 278, σημ.. Άλλες επίσης πληροφορίες γι'αυτόν βλ. Αραβαντινού, *Βιογραφική συλλογή*, ό.π., σ. 71. Εδώ όμως σε μερικά σημεία τον συγχέει με τον ομώνυμό του ευεργέτη που πέθανε στα 1691, ενώ ο μάρτυρας του πληρεξούσιου πέθανε στις 18 Δεκεμβρίου 1732. Για την παρανόηση αυτή βλ. και Τσιρπανλή, ό.π., σ. 485 σημ. 44 και Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία*, ό.π., σ. 14.

21. Έμπορος ήταν επίσης και ο άλλος μάρτυρας, ο Χριστόδουλος Βασιλόπουλος. Βλ. Τσιρπανλή, ό.π., σ. 482-489. –Μέρτζιου, "Η οικογένεια", ό.π., σ. 16. –Του ίδιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 262. Συνεργαζόταν στις εμπορικές του επιχειρήσεις με τους Γλυκήδες, με τους οποίους άλλωστε συνδεόταν και με συγγένεια. Για τη συνεργασία του με τους Γλυκήδες βλ. Μέρτζιου, "Η οικογένεια", ό.π., σ. 16. Η μητέρα του Χριστόδουλου, η Ζώνιω Βασιλοπούλου, ήταν αδελφή του Νικόλαου (του πρεσβύτερου), του Λεοντάρη και του Δημήτριου Γλυκή (βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 299, 299 σημ. 25, 301), άρα ο Χριστόδουλος ήταν πρώτος εξάδελφος του Μιχαήλ Γλυκή με τον οποίο συνυπογράφει το πληρεξούσιο. Και ο Χριστόδουλος Βασιλόπουλος, όπως και ο επόμενος μάρτυρας Πάνος Θεοδοσίου, απαντώνται συχνά ως μάρτυρες σε διάφορα πληρεξούσια από τα Γιάννινα, βλ. σημ. 20 αυτής της μελέτης. Συνήθως ο Χριστόδουλος Βασιλόπουλος υπέγραφε ως επίτροπος της μητρόπολης του Αγ. Αθανασίου, βλ. και Ε.Ι.Β., υποφάκ. 759 και υποφάκ. 760, υπογραφές των Χρ. Βασιλόπουλου και Πάνου Θεοδοσίου και σε άλλα πληρεξούσια από Γιάννινα. Για τελευταία φορά συναντάμε το Χρ. Βασιλόπουλο το 1723, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 262.

22. Ο Πάνος Θεοδοσίου ήταν αυτός που έθεσε τα θεμέλια της εμπορικής δραστηριότητας της ομώνυμης οικογένειας, βλ. Πλουμίδη, Θεοδοσίου, ό.π., σ. 17. Για τη ζωή και τη δράση του βλ. ό.π., σ. 16,17. Μνεία της εμπορικής του δραστηριότητας πρβλ. και στου Τσιρπανλή, ό.π., σ. 482-489. Ο Αραβαντινός τον κατατάσσει στους προύχοντες των Ιωαννίνων το 1723, βλ. Αραβαντινού, Χρονογραφία, ό.π., τ. 2, σ. 266,278. Ήταν πρώτος εξάδελφος του Λάμπρου Μαρούτση και συνεργαζόταν εμπορικά με μέλη αυτής της οικογένειας, βλ. Πλουμίδη, *Θεοδοσίου*, ό.π., σ. 16,17. Δεν ξέρουμε πότε ακριβώς πέθανε. Η τελευταία πληροφορία που έχουμε γι'αυτόν ανάγεται στα 1758, βλ. ό.π., σ. 17.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ο Μάνος Γκιόνμας (ή Γκιούμας, ± 1608 - 22 Μαρτίου 1688)[23] με τη δωρεά που έκανε στις 5 Νοεμβρίου 1676 είχε ορίσει να δίνονται κάθε χρόνο 60 δουκάτα στο μοναστήρι του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα". Στο πληρεξούσιο βέβαια αναφέρεται ότι ο διαθέτης είχε αφήσει το κληροδότημα αυτό στη διαθήκη του. Αυτό όμως δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, γιατί ο Μάνος Γκιόνμας δεν είχε κάνει διαθήκη. Πρόκειται για δωρεά, που θα άρχιζε όμως μετά το θάνατό του[24]. Ήδη από το 1673 είχε αφήσει να δίνονται 100 δουκάτα στο ίδιο μοναστήρι, αλλά το 1676 μείωσε τη δωρεά σε 60, γιατί, κατά το διαθέτη, το μοναστήρι ήταν μικρό και πίστευε ότι θα του επαρκούσαν. Τη διαφορά των 40 δουκάτων τη διέθεσε σε άλλες αγαθοεργίες[25]. Εκτός από το κληροδότημα, που άφησε στο μοναστήρι του Αγ. Νικολάου, έκανε και άλλες δωρεές σε ναούς των Ιωαννίνων και στην Ελληνική Κοινότητα Βενετίας. Η σημαντικότερη όμως προσφορά του ήταν η ίδρυση της ομώνυμης Σχολής στα Γιάννινα, στην οποία δίδαξαν διαπρεπείς δάσκαλοι[26].

Τα χρήματα για τις δωρεές του αυτές προέρχονταν από τους τόκους που απέφερε το κεφάλαιο των 20.356,10 δουκάτων που είχε καταθέσει στη Zecca της Βενετίας με τόκο 3%. Διαχειριστές των δωρεών του είχε αφήσει στη Βενετία το προεδρείο της Ελληνικής Κοινότητας, όπως ακριβώς και ο προηγούμενος διαθέτης, ο Πάνος Ιερομνήμων[27]. Από το προεδρείο θα εισέπραττε ο Λ. Μαρούτσης τα οφειλόμενα χρήματα προς το μοναστήρι του Αγ. Νικολάου και θα τα απέστελλε στα Γιάννινα[28].

Χρονολογικά το δεύτερο πληρεξούσιο πρέπει να έχει γραφεί ανάμεσα στα 1692 και τα 1713. Γνωρίζουμε ότι για τα προηγούμενα έτη πριν το 1692 είχαν εξουσιοδοτηθεί άλλοι[29] και ότι ο μάρτυρας Μιχαήλ Γλυκής πέθανε στις 8 Ιανουαρίου 1714[30]. Για τα άλλα πρόσωπα που αναφέρονται στο πληρεξούσιο, ή είναι μαρτυρημένο ότι πέθαναν αργότερα (Λάμπρος Μαρούτσης, Πάνος Ιερομνήμων, Χριστόδουλος Βασιλόπουλος, Πάνος Θεοδοσίου) ή είναι άγνωστο πότε (Νεόφυτος). Έτσι, δεν ευσταθεί η ημερομηνία 1742 που κάποιος – άγνωστο γιατί – έχει σημειώσει στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου[31].

---

23. Για το Μάνο Γκιόνμα βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 92-110. -Αραβαντινού, *Βιογραφική συλλογή*, ό.π., σ. 43. Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία*, ό.π., σ. 11,12.

24. Για το ότι ο Μάνος Γκιόνμας δεν είχε κάνει διαθήκη, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 100, 101. Τη δωρεά του τη δημοσίευσε ο Μέρτζιος, ό.π., σ. 92-99.

25. Για τη μείωση αυτή βλ. ό.π., σ. 95. Για τις άλλες αγαθοεργίες του βλ. αμέσως πιο κάτω στην παρούσα μελέτη.

26. Για τη σχολή Γκιόνμα και τους δασκάλους της βλ. Πλουμίδη, "Σχολεία", ό.π., σ. 239, 240. Βλ. και Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 100-110. Του ίδιου, "Ανέκδοτα", ό.π., σ. 112, 113.

27. Για το κεφάλαιο του Γκιόνμα και τους διαχειριστές του στη Βενετία βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 92-95.

28. Οι πρώτες δόσεις από τη δωρεά αυτή του Γκιόνμα για το μοναστήρι του Αγ. Νικολάου είχαν δοθεί το 1690 στον τότε πληρεξούσιο Νικόλαο Καριαγιάννη και το 1691 στον Αναστάσιο Λάλο, οι οποίοι ήταν και αυτοί Γιαννιώτες εμπορευόμενοι στη Βενετία. Για τις πληρωμές αυτές βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 103 σημ. 1.

29. Βλ. την προηγούμενη σημείωση.

30. Βλ. σημ 9.

31. Πιθανώς μάλιστα το πληρεξούσιο να έχει συνταχθεί μετά το 1700, γιατί από το 1689 μέχρι το 1700 ο μάρτυρας Πάνος Θεοδοσίου βρίσκεται εγγεγραμμένος στα μητρώα της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας, πληρώνοντας τακτικά την ετήσια συνδρομή του. Βέβαια αυτό δεν αποκλείει κάποιο ταξίδι του στα Γιάννινα την περίοδο 1689-1700, και γι'αυτό δεν είμαστε απόλυτα σίγουροι για τη χρονολόγηση του εγγράφου μετά το 1700.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στο τρίτο πληρεξούσιο[32] οι μοναχοί του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα" εξουσιοδοτούν τα πρώτα εξαδέλφια Πάνο και Ζαχαρία Μαρούτση να εισπράξουν τα χρήματα που είχε αφήσει για το μοναστήρι τους ο Μάνος Γκιόνμας στη Βενετία. Τα δύο εξαδέλφια εξουσιοδοτούνται να συγκεντρώσουν χρήματα που δεν είχαν εισπραχθεί από τα προηγούμενα έτη. Η εξουσιοδότηση ίσχυε επίσης και για τα επόμενα έτη. Το πληρεξούσιο είναι γραμμένο στις 28 Ιανουαρίου 1748 και υπογράφεται από τον ιερομόναχο Γεράσιμο[33], ο οποίος ως ηγούμενος του μοναστηριού υπογράφει για λογαριασμό και των άλλων μοναχών. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι Θωμάς Καραγιάννης[34], Νικόλαος Γλυκής[35], Ιωάννης Μπέρκος[36] και Πάνος

32. E.I.B., b. 54, υποφάκ. 765, πληρεξούσιο του ηγούμενου Γεράσιμου και των άλλων μοναχών του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα" στις 28 Ιανουαρίου 1748.

33. Για τον ιερομόναχο Γεράσιμο, που υπογράφει ως ηγούμενος του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου, γνωρίζουμε ότι ήταν αυτός που έκτισε το νάρθηκα του μοναστηριού και μερικούς νέους οικίσκους γύρω απ'αυτό το ίδιο έτος που έγινε το παραπάνω πληρεξούσιο (1748). Τα χρήματα τα είχε συγκεντρώσει ο ιερομόναχος Δωρόθεος, ο οποίος ήδη από το 1724 είχε αποσταλεί σε περιοδεία, για να συλλέξει ελέη. Πέθανε όμως στην περιοδεία και, για να τον αντικαταστήσει στην συλλογή ελεών, στάλθηκε ο ιερομόναχος Γεράσιμος, ο οποίος, αφού παρέλαβε τα χρήματα που είχε συγκεντρώσει ο Δωρόθεος, επέστρεψε στο νησί των Ιωαννίνων και έκτισε τα προαναφερθέντα οικήματα. Πληροφορίες για τη δράση του ιερομόναχου Γεράσιμου βλ. στου Λάμπρου, ό.π., σ. 16-21. Οι ιερομόναχοι Δωρόθεος και Γεράσιμος εικονογραφούνται στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα αριστερά και δεξιά της τοξοτής θύρας. Βλ. ό.π., σ. 21.

34. Ο Θωμάς Καραγιάννης (18ος αιώνας) ανήκε στη γνωστή αρχοντική οικογένεια των ομώνυμων Γιαννιωτών εμπόρων. Παντρεύτηκε την Ελένη Μαρούτση του Αναστασίου και μαζί με τη σύζυγό του διακρίθηκαν σε αγαθοεργίες. Δαπάνησαν 5000 τζεκίνια (ποσό πολύ μεγάλο για την εποχή εκείνη) για εξαγορά Ελλήνων που είχαν αιχμαλωτιστεί από Αλβανούς κατά τα Ορλωφικά. Για τις χριστιανικές τους ευεργεσίες η Βενετία τους απένειμε μάλιστα δίπλωμα ευγένειας. Πληροφορίες για το Θωμά Καραγιάννη βλ.: [Ανωνύμου], "Ανέκδοτα τινά αποβλέποντα την εκ της εν Ηπείρω διασήμου πόλεως των Ιωαννίνων ευγενή οικογένειαν Καραϊωάννη", *Λόγιος Ερμής,* 434-436. Παντελή Μ. Κοντογιάννη, "Ειδήσεις περί του ηπειρωτικού οίκου Καραγιάννη", *Τεσσαροκονταετηρίς της καθηγεσίας Κ.Σ. Κόντου*, εν Αθήναις 1909, σ. 192. Του ίδιου, *Οι Έλληνες κατά τον πρώτον επί Αικατερίνης Β' ρωσσοτουρκικόν πόλεμον (1768-1774),* εν Αθήναις 1903, σ. 369. Αραβαντινού, *Χρονογραφία,* ό.π., τ. Β', σ. 262 και 262 σημ. α. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 151, 321 σημ..

35. Ο Νικόλαος Γλυκής, ο νεότερος, (1688/90-29 Δεκεμβρίου 1788) ήταν γιος του Μιχαήλ Γλυκή που συναντήσαμε ως μάρτυρα στο πρώτο και δεύτερο πληρεξούσιο. Η πιο καρποφόρα και παραγωγική περίοδος του τυπογραφείου των Γλυκήδων συνδέεται με το όνομά του. Βλ. Μέρτζιου, "Η οικογένεια", ό.π., σ. 41. Βιβλιογραφία για τους Γλυκήδες βλ. σημ. 9 αυτής της μελέτης. Ειδικότερα, πληροφορίες για το Νικόλαο Γλυκή, το νεότερο, βλ. Βελουδή, ό.π., σ. 18, 19, 28-35 και passim.

36. Ο Ιωάννης Μπέρκος (18ος αιώνας) καταγόταν από επιφανή οικογένεια των Ιωαννίνων. Συνεργαζόταν εμπορικά σε οικογενειακή επιχείρηση με τα αδέλφια του, που βρίσκονταν στη Βενετία, ενώ αυτός παρέμενε στα Γιάννινα. Η οικογένειά του, σε συνεργασία με την οικογένεια Μαρούτση, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εκλογή του Γρηγόριου Φατσέα ως μητροπολίτη Φιλαδελφείας (Βενετίας). Πληροφορίες για την οικογένεια Μπέρκου, καθώς και για τον Ιωάννη Μπέρκο βλ. Αραβαντινού, *Χρονογραφία,* ό.π., τ. 2, σ. 261 σημ. 3, 263 σημ. 2, 267, 270 σημ. 1. Για τις εμπορικές δραστηριότητες της οικογένειας Μπέρκου, βλ. Λυμπερόπουλου Γιάννη, "Οι Μπέρκοι, παλιά ηπειρωτική οικογένεια τιμαριούχων", *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο 8(1986)* 111–121. Επίσης για την οικογένεια, καθώς και για την υποστήριξη των οικογενειών Μπέρκου και Μαρούτση προς το Γ. Φατσέα για τον αρχιεπισκοπικό θρόνο Φιλαδελφείας – σε αντίθεση με την οικογένεια Καραγιάννη που υποστήριζε τον αντίπαλό του, το Σπυρίδωνα Μίλια – βλ. E.I.B., b. 60, υποφάκ. 834, γράμμα στο Ζαχαρία Μπέρκου από Βενετία προς τον αδελφό του Ιωάννη στα Γιάννινα με ημερομηνία 1/12 Μαρτίου

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σάββας[37].

Πρόκειται για το κληροδότημα του Μάνου Γκιόνμα, για το οποίο ήδη κάναμε λόγο στο σχολιασμό του δεύτερου πληρεξούσιου. Ο Πάνος Μαρούτσης του Αναστάσιου (1721 - 23 Φεβρουαρίου 1756)[38] και ο Ζαχαρίας Μαρούτσης του Χριστόδουλου (1718 - 5 Ιανουαρίου 1752)[39] διαδέχθηκαν τους ανύπαντρους θείους τους Λάμπρο και Σίμωνα στη διεύθυνση

1762. Για το μετέπειτα ρόλο της οικογένειας Μπέρκου στην ίδια υπόθεση βλ. και Μ.Ι. Μανούσακα, *Ανέκδοτα πατριαρχικά γράμματα (1547-1806)*, Βενετία 1968, σ. 86, 86 σημ. 1,2. Πρβλ. και Γεωργίου Σ. Πλουμίδη, "Ο αρχιεπίσκοπος Φιλαδελφείας Γρηγόριος Φατσέας (1762-1768)", *Θησαυρίσματα*, 4 (1967), 91 σημ. 14. Μέλη της οικογένειας Μπέρκου συχνά έστελναν στα Γιάννινα από τη Βενετία δόσεις από διάφορα κληροδοτήματα, καθώς και άλλα εκκλησιαστικά αντικείμενα, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικών Αρχείον", ό.π., σ. 203-205. Υπογραφές του σε υποθέσεις της οικογένειας Μαρούτση βλ. Κων/νου Δ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Κρατικόν Αρχείον", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 15 (1940), 19.

37. Ο Πάνος Σάββας ανήκε και αυτός σε παλιά και επίσημη γιαννιώτικη οικογένεια, βλ. Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία*, ό.π., σ. 33. Υπογράφει συχνά ως μάρτυρας σε διάφορα πληρεξούσια από Γιάννινα, βλ. Αραβαντινού *Χρονογραφία*, ό.π., τ. 2, σ. 267. Πρβλ. και Μπέττη, *Ηπειρωτική ευποιία*, ό.π., σ. 33. Είχε εμπορικές σχέσεις με την οικογένεια Μαρούτση και θεωρούνταν πρόσωπο φερέγγυο, πρβλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 310 σημ.. Υπογραφές του σε υποθέσεις της οικογένειας Μαρούτση βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Κρατικόν Αρχείον", ό.π., σ. 19, 20. Βλ. ακόμη: A.S.V., Archivio Notarile, Atti, b. 296, πράξη αρ. 225 (ημερομηνία πληρεξούσιων εγγράφων από Γιάννινα 9 και 10 Αυγούστου 1754). Επίσης υπογράφει ως μάρτυρας στη διαθήκη του Χριστόδουλου Μαρούτση, που έγινε στα Γιάννινα στις 15 Σεπτεμβρίου 1752. Από το δικό του χέρι είναι γραμμένο το αντίγραφο της διαθήκης που στάλθηκε στη Βενετία στα 1754, μετά το θάνατο του Χριστόδουλου Μαρούτση στις 30 Μαΐου 1754 στα Γιάννινα, βλ. ό.π., πράξη 272. Η διαθήκη του Χριστόδουλου Μαρούτση είναι ανέκδοτη. Παρέχει ενδιαφέρουσες ιστορικές πληροφορίες και θα μας απασχολήσει σε αυτοτελή μελέτη.

38. Σύμφωνα με το βιβλίο θανάτων της λατινικής εκκλησίας του Αγ. Ζαχαρία της Βενετίας, ο Πάνος Μαρούτσης ήταν 34 ετών όταν πέθανε στις 23 Φεβρουαρίου 1755 m.v.[=1756]. Άρα, γεννήθηκε το 1721. Βλ. Μέρτζιου "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 172 σημ. 2. Όμως στο A.S.V., Provveditori alla Sanità, Necrologio (anno 1755), reg. 943, ημερ. 23 Φεβρουαρίου 1755 m.v. [=1756], αναφέρεται ότι, όταν πέθανε, ο Πάνος Μαρούτσης ήταν 30 ετών. Άρα, έπρεπε να είχε γεννηθεί το 1726. Ο Giuseppe Tassini, *Curiosità Veneziane (Nuova edizione)*, Venezia 1964, σ. 412, βασιζόμενος στους Provveditori alla Sanità, αναφέρει και αυτός ότι ήταν 30 ετών όταν πέθανε, πρβλ. και Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 172 σημ. 2. Δεν μπορεί όμως να ήταν 30 ετών όταν πέθανε. Αυτό συμπεραίνεται από ένα γράμμα της γιαγιάς του, Χύμως Μαρούτση, προς τους γιούς της Λάμπρο και Σίμωνα στις 13 Ιουνίου 1731, όπου αναφέρεται ότι ο Πάνος Μαρούτσης [του Αναστάσιου] ήταν τότε 10 ετών. Βλ. A.S.V., Fraterna Grande di S. Antonino, Archivio Privato...Perulli, b. 25, Stampa με τίτλο: "Per il sig. Anastasio, e Susanna Fratello, e Sorella Papalecca", σ. 9.

39. Και γι'αυτόν υπάρχει διαφωνία για το πότε γεννήθηκε. Σύμφωνα με τα ληξιαρχικά βιβλία της εκκλησίας του Αγ. Ζαχαρία, ο Ζαχαρίας Μαρούτσης ήταν 34 ετών όταν πέθανε, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 229. Άρα, γεννήθηκε το 1718. Σύμφωνα όμως με τους Proveditori alla Sanità [βλ. A.S.V., Provvedotori alla Sanità, necrologio (anno 1751), reg. 939, ημερ. 5 Ιανουαρίου 1751 m.v.(=1752)], ήταν 26 ετών όταν πέθανε. Άρα, έπρεπε να είχε γεννηθεί το 1726. Και σ'αυτή την περίπτωση όμως πρέπει να σφάλλουν οι Provveditori alla sanità. Δεν μπορεί να ήταν 26 ετών όταν πέθανε. Αυτό εξάγεται από το E.I.B., reg. 225, φ. 267v, όπου αναφέρεται η είσοδός του ως μέλους της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας, πληρώνοντας αντίστοιχα και το καθορισμένο ποσό των 24 σολδίων, ήδη από το 1738. (Ως μέλος της Ελληνικής Κοινότητας από το 1738 τον αναφέρει και ο Μέρτζιος, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 249). Αν είχε γεννηθεί το 1726, τότε το 1738 θα ήταν μόλις 12 ετών. Επίσης πρέπει να διορθωθεί το αναγραφόμενο από το Μέρτζιο, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 229, ότι πατέρας του Ζαχαρία ήταν ο Αναστάσιος. Ο πατέρας του ήταν ο Χριστόδουλος Μαρούτσης, αδελφός του Αναστάσιου. Άλλωστε, σε άλλα σημεία της μελέτης του ο ίδιος ο Μέρτζιος, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 174, 175, 307 σημ., τον αναφέρει ως γιο του Χριστόδουλου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των εμπορικών επιχειρήσεών τους στη Βενετία και συνέχισαν παράλληλα τις αγαθοεργίες της οικογένειας Μαρούτση. Από τη Βενετία όπου βρίσκονταν, βοήθησαν – σε συνεργασία και με άλλα μέλη τής εκεί Ελληνικής Κοινότητας – πολλούς Έλληνες (φτωχούς, σκλάβους, φυλακισμένους, μοναχούς και άλλους ιερωμένους στην υπόδουλη Ελλάδα), καθώς επίσης και ναούς και μοναστήρια[40]. Ο Πάνος εκλέχθηκε πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας το 1747 και το 1750, και ο Ζαχαρίας το 1749[41]. Ο πρόωρος θάνατος όμως και των δύο διέκοψε την πολύπλευρη δραστηριότητά τους.

Το τέταρτο πληρεξούσιο[42] είναι εξουσιοδότηση των μοναχών του μοναστηριού του Σωτήρος προς τους Πάνο και Ζαχαρία Μαρούτση να εισπράξουν τα χρήματα που είχε αφήσει για το μοναστήρι τους ο Πάνος Ιερομνήμων στη Βενετία. Έχει πολλές ομοιότητες με το προηγούμενο πληρεξούσιο. Τα εξουσιοδοτούμενα πρόσωπα είναι τα ίδια, είναι γραμμένο την ίδια ημερομηνία (1 Ιανουαρίου 1748), από τον ίδιο συντάκτη με σχεδόν όμοια διατύπωση και υπογράφεται από τους μάρτυρες που υπέγραψαν και στο τρίτο πληρεξούσιο. Το τέταρτο πληρεξούσιο το υπογράφει ο ιερομόναχος Τιμόθεος ως ηγούμενος του μοναστηριού του Σωτήρος, για λογαριασμό βέβαια και των άλλων μοναχών.

Για το κληροδότημα του Πάνου Ιερομνήμονα, καθώς και για τα εξαδέλφια Πάνο και Ζαχαρία Μαρούτση, αναφερθήκαμε ήδη στο σχολιασμό των άλλων πληρεξουσίων. Αξίζει μόνο να προσθέσουμε ότι οι Πάνος και Ζαχαρίας Μαρούτσης πρέπει να φρόντισαν για την αποστολή των κληροδοτημάτων για τα οποία εξουσιοδοτούνταν, γιατί την ίδια περίπου χρονική περίοδο υπάρχουν πολλά πληρεξούσια από τα Γιάννινα που απευθύνονται σε διάφορα μέλη αυτής της οικογένειας στη Βενετία[43].

Τέλος, στο πέμπτο έγγραφο[44], ο Παΐσιος, ηγούμενος του μοναστηριού του Σωτήρος, παρακαλεί και υπενθυμίζει στους αδελφούς Πάνο και Κωνσταντίνο Μαρούτση του Χριστόδουλου να συγκεντρώσουν και να αποστείλουν στα Γιάννινα τα χρήματα που δικαιούνταν το παραπάνω μοναστήρι από τα κληροδοτήματα στη Βενετία. Τους υπενθυμίζει επίσης ότι πάντα οι δυο τους ενδιαφέρονταν και φρόντιζαν για το συγκεκριμένο μοναστήρι, γιατί γνώριζαν καλά τις δυσκολίες που αντιμετώπιζαν οι μοναχοί του από τους Τούρκους. Τους τονίζει ιδιαίτερα ότι τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο τα προβλήματα

---

40. Βλ. ενδεικτικά E.I.B., b. 45, υποφάκ. 638, πολλές αγαθοεργίες τους στα έτη 1743-1745.

41. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 252. Ο Μέρτζιος αναφέρει τον Πάνο Μαρούτση ως πρόεδρο και το 1761, αλλά αυτός ήταν εξάδελφος του προηγούμενου. Ήταν γιος του Χριστόδουλου Μαρούτση και αδελφός του Ζαχαρία που μνημονεύσαμε πιο πάνω.

42. E.I.B., b. 54, υποφάκ. 765, πληρεξούσιο του ηγούμενου Τιμόθεου και των άλλων μοναχών του μοναστηριού του Σωτήρος στις 28 Ιανουαρίου 1748.

43. Πρβλ. E.I.B., b. 54, υποφάκ. 766, διάφορα πληρεξούσια από εκκλησιαστικούς και λαϊκούς άρχοντες των Ιωαννίνων για αποστολή κληροδοτημάτων όχι μόνο για τα μοναστήρια του νησιού, αλλά και για τη μητρόπολη Ιωαννίνων, για φτωχούς και φυλακισμένους Έλληνες, καθώς και για γάμο φτωχών Ελληνίδων. Βλ. πληρεξούσια προς Ζαχαρία Μαρούτση με ημερομηνίες: 25 Μαΐου 1749, 19 Ιουνίου 1749 (δύο πληρεξούσια), 28 Οκτωβρίου 1751. Προς Πάνο Μαρούτση του Αναστάσιου και Πάνο Μαρούτση του Χριστόδουλου βλ. πληρεξούσιο των μοναχών του Αγ. Νικολάου "του Γκιόνμα" στις 15 Δεκεμβρίου 1752, για να τους αποστείλουν τα χρήματα από το κληροδότημα του Μάνου Γκιόνμα.

44. E.I.B., b. 54, υποφάκ. 767, γράμμα του Παΐσιου, ηγούμενου του μοναστηριού του Σωτήρος, στις 22 Απριλίου 1759.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

είχαν τόσο πολύ αυξηθεί, εξαιτίας της "κακίας" και "πλεονεξίας" των κατακτητών, ώστε υπήρχε μεγάλος κίνδυνος να ερημωθούν τα μοναστήρια. Τους πληροφορεί ακόμη ότι το μοναστήρι του έχει στερηθεί και από τις τυχόν βοήθειες που είχε μέχρι τότε από φιλεύσπλαχνους υπόδουλους χριστιανούς, γιατί οι κατακτητές επέβαλαν σ'όλους τους χριστιανούς αλλεπάλληλα βάρη. Έτσι σταμάτησε και αυτό το εισόδημα. Γι'αυτούς τους λόγους ο Παΐσιος παρακαλεί τα δύο αδέλφια να αποστείλουν στο μοναστήρι του Σωτήρος τα χρήματα που θα συγκέντρωναν από τα κληροδοτήματα. Το έγγραφο είναι γραμμένο στις 22 Απριλίου 1759 και υπογράφεται από τον Παΐσιο, ηγούμενο του μοναστηριού του Σωτήρος, για λογαριασμό και των υπόλοιπων μοναχών.

Δεν μπορούμε να το χαρακτηρίσουμε νομότυπο πληρεξούσιο, γιατί λείπουν τα ονόματα των μαρτύρων. Πρόκειται για μια επιστολή, όπου ο Παΐσιος υπενθυμίζει στα δύο αδέλφια Μαρούτση κάποια παλιότερη εξουσιοδότηση που τους είχε δώσει για σύναξη χρημάτων από κληροδοτήματα.

Ο Πάνος Μαρούτσης του Χριστόδουλου ήταν πρώτος εξάδελφος του συνώνυμού του Πάνου Μαρούτση του Αναστάσιου, που συναντήσαμε στο τρίτο και τέταρτο πληρεξούσιο. Διακρίθηκε για την πολιτική και διπλωματική δραστηριότητά του κατά το ρωσοτουρκικό πόλεμο του 1768-1774. Ήταν διπλωματικός επιτετραμμένος της Ρωσίας, διαπιστευμένος στη Βενετία και στα άλλα ιταλικά κράτη από το 1768 ώς το 1783, που αναχώρησε για τη Ρωσία. Πριν ασχοληθεί με τη διπλωματία, είχε εκλεγεί πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας (1761). Στα 1764 τιμήθηκε με τον τίτλο του μαρκησίου (μαζί με τα αδέλφια του Κωνσταντίνο και Λάμπρο) από τη Μαρία Θηρεσία της Αυστρίας. Για την προσφορά του τιμήθηκε και με πολλούς άλλους τίτλους από τη Μεγάλη Αικατερίνη[45].

Ο Κωνσταντίνος Μαρούτσης (±1727 - 6 Φεβρουαρίου 1803) δεν έφθασε βέβαια στα αξιώματα το μεγαλύτερο αδελφό του Πάνο. Από το 1757, που εμφανίστηκε στη Βενετία προερχόμενος από τα Γιάννινα[46], ώς το 1800, που διεκδίκησε για τελευταία φορά το αξίωμα του προέδρου της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας[47], εκλέχθηκε σχεδόν σ'όλα τα αξιώματα της εκεί Ελληνικής Κοινότητας. Το 1764 έγινε μάλιστα πρόεδρος της Κοινότητας.

---

45. Για τον Πάνο Μαρούτση του Χριστόδουλου δεν έχουμε ακριβείς πληροφορίες για το πότε γεννήθηκε και πέθανε. Γνωρίζουμε όμως ότι γεννήθηκε μετά το Ζαχαρία (1718) και πριν από τον Κων/νο (±1727), που ήταν αδέλφια του. Για την ημερομηνία γέννησης του Ζαχαρία βλ. σημ. 39 αυτής της μελέτης. Η ημερομηνία γέννησης του Κων/νου εξάγεται από το πιστοποιητικό θανάτου του. Πέθανε στις 6 Φεβρουαρίου 1803 σε ηλικία 76 ετών περίπου. Βλ. A.S.V., Provveditori alla Sanità, Necrologio (anno 1803), reg. 991, ημερ. 6 Φεβρουαρίου 1803. Ο Πάνος Μαρούτσης πρέπει να πέθανε το διάστημα ανάμεσα στα 1795-1799. Τον Αύγουστο του 1795 αναφέρεται ότι ζούσε ακόμη. Βλ. A.S.V., Inquisitori di Stato, b. 591, υποφάκ. ετών 1794-1795, αναφορά του Έλληνα πληροφοριοδότη των μυστικών υπηρεσιών της Βενετίας Γεώργιου Κολόννα στις 20 Αυγούστου 1795. Στις 27 Δεκεμβρίου 1799, ημερομηνία που έκανε τη διαθήκη του ο αδελφός του Λάμπρος, ο Πάνος αναφέρεται ως νεκρός. Βλ. A.S.V., Archivio Notarile, Notaio Pietro Occioni, b. 94 (testamenti publicati, protocollo), φ. 120v-123v, αρ. διαθήκης 69, ημερ. διαθήκης 27 Δεκεμβρίου 1799 και ημερ. καταχώρησης 28 Δεκεμβρίου 1799. Συνοπτική βιβλιογραφία για τον Πάνο Μαρούτση του Χριστόδουλου βλ. Ines di Salvo, "Leonardos Kapetanakis corrispondente di Beccaria e di Frisi", (ανάτυπο από) *Annali della Facoltà da Lettere e Filosofia dell' Università di Palermo*, 3 (1985), 11 σημ. 3.

46. Βλ. E.I.B., reg. 197, φ. 198r, ημερ. 25 Φεβρουαρίου 1756 m.v. [=1757].

47. Ό.π., reg. 200, φ. 77r, ημερ. 14 Μαρτίου 1800.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στην αρχή της οικονομικής δραστηριότητάς του συνέχισε την παράδοση της οικογένειάς του, αλλά αργότερα – σε συνεργασία με τα αδέλφια του Πάνο και, κυρίως, με το Λάμπρο– ασχολήθηκε περισσότερο με τραπεζιτικές εργασίες και αγοραπωλησίες ακινήτων.

Η οικογένεια Μαρούτση φαίνεται ότι και άλλες φορές είχε βοηθήσει τους μοναχούς του Σωτήρος σε δύσκολες στιγμές δανείζοντάς τους διάφορα ποσά, γιατί το 1756 το συγκεκριμένο μοναστήρι αναφέρεται στον κατάλογο των "φερέγγυων" οφειλετών αυτής της οικογένειας[48].

Από αυτά τα κληροδοτήματα, τα οποία δεν κατονομάζει ο Παΐσιος στην επιστολή του, γνωρίζουμε ότι ουσιαστικά λειτουργούσε μόνο του Πάνου Ιερομνήμονα. Του Νικόλαου Γλυκή (του πρεσβύτερου) προς το μοναστήρι του Σωτήρος είχε μείνει ανεκτέλεστο λόγω κληρονομικών διαφορών[49]. Όσο για το κληροδότημα του Δημήτριου Κερασάρη, αυτό είναι μεταγενέστερο[50].

Στην επιστολή του ο Παΐσιος, για να περιγράψει τις κακουχίες και καταπιέσεις των μοναχών από τους Τούρκους, χρησιμοποιεί την έκφραση "καταδρομάς οπού υποφέρομεν από τους εξωτερικούς". Η έκφραση "από τους εξωτερικούς" υποδηλώνει προφανώς τους Τούρκους, τους οποίους δεν κατονομάζει μάλλον από φόβο μήπως το γράμμα πέσει στα χέρια τους. Άλλωστε, η έκφραση αυτή απαντάται με την ίδια σημασία σε άλλο πληρεξούσιο του μοναστηριού του Αγ. Νικολάου του "Γκιόνμα-Ελεούσας"[51]. Επίσης σε άλλα σημεία της επιστολής του ο Παΐσιος, όταν θέλει να αναφερθεί στους Τούρκους, χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως: "πλεονεξία των κρατούντων", "πλεονεκτικούς εξουσιαστάς", επειδή ακριβώς δε θέλει να τους κατονομάσει. Οι καταπιέσεις των μοναχών του νησιού περιγράφονται με ρεαλιστικότητα στο κείμενο της "απανταχούσας" του 1724, που δημοσίευε ο Σπυρίδων Λάμπρος[52]. Όμως οι καταπιέσεις που υφίστανται οι μοναχοί το 1759 δεν πρέπει να θεωρηθούν υπερβολές των μοναχών, και να αποδοθούν έτσι στη συγγνωστή μεμψιμοιρία τους να περιγράφουν συχνά την κατάσταση πιο δραματική απ'ότι είναι, για να προκαλέσουν τη φιλευσπλαχνία και το έλεος των χριστιανών. Είναι ιστορικά εξακριβωμένο ότι αυτή τη χρονική περίοδο τα Γιάννινα καταπιέζονταν αφόρητα από τις αυθαιρεσίες των

48. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 310 σημ..

49. Του ίδιου, "Παραλειπόμενα", ό.π., σ. 189, 190. Πρβλ. και σημ. 17 της παρούσας μελέτης.

50. Ο Δημήτριος Κερασάρης είχε αφήσει, μεταξύ των άλλων δωρεών του, να δίνονται ετήσια από 10 δουκάτα στα μοναστήρια του Σωτήρος, του Αγ. Νικολάου (του "Γκιόνμα-Ελεούσας") και του Αγ. Παντελεήμονος. Η διαθήκη του έγινε στη Βενετία στις 30 Νοεμβρίου 1761. Ο διαθέτης πέθανε στις 27 Ιουνίου 1762. Περίληψη της διαθήκης του βλ. στου Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 192-194.

51. Ό.π., σ. 204.

52. Λάμπρου, ό.π., σ. 21-23. Εκεί, μεταξύ των άλλων, αναφέρεται ότι: Η μικρή απόσταση ανάμεσα στην πόλη των Ιωαννίνων και το νησί καθιστά το δεύτερο ένα ιδανικό μέρος για τις διασκεδάσεις και τις "ξεφάντωσες των τυράννων". Στους επισκέπτες του νησιού για "ξεφάντωσες" συμπεριλαμβάνεται ακόμη και ο διοικητής των Ιωαννίνων με την πολυπληθή ακολουθία του. Το χειμώνα έρχονται για να κυνηγήσουν πτηνά της λίμνης και το καλοκαίρι για να απολαύσουν το λεπτότατο αεράκι και τα διαυγή νερά της. Μετά τις περιηγήσεις τους πηγαίνουν στα μοναστήρια και εκβιαστικά ζητούν ποικίλα εδέσματα. Σε τυχόν αδυναμία των μοναχών να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις τους, οι μοναχοί βρίζονται, φοβερίζονται και κινδυνεύουν ακόμη και με θάνατο.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τότε πασάδων Ισμαήλ (1758-1759) και Σουλεϊμάν (1759-1764)[53].

Οι Μαρούτσηδες ενδιαφέρθηκαν για την αποστολή των χρημάτων που τους παρακαλούσε με το παραπάνω γράμμα του ο ηγούμενος Παΐσιος. Στις 4 Απριλίου 1762 – έτος που ήταν πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας ο Λάμπρος Μαρούτσης, αδελφός του Πάνου και του Κωνσταντίνου – στάλθηκαν στο μοναστήρι του Σωτήρος μέσω του Γεώργιου Καραγιάννη 99 δουκάτα και 21 grossi, που αντιστοιχούσαν στα έτη 1759 ώς 1761. Επίσης στις 10 Σεπτεμβρίου 1762 στάλθηκαν 33 δουκάτα και 7 grossi για το έτος 1762. Τέλος, στις 12 Σεπτεμβρίου 1764 – αυτό το έτος πρόεδρος της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας ήταν ο Κωνσταντίνος Μαρούτσης – στάλθηκαν ξανά 33 δουκάτα και 7 grossi στο ίδιο μοναστήρι για το έτος 1764[54].

Δείγμα εξάλλου του ενδιαφέροντος των Μαρούτσηδων για τα μοναστήρια του νησιού μάς δίνει και η διαθήκη του Χριστόδουλου Μαρούτση. Αυτός είχε αφήσει με τη διαθήκη του – που είχε κάνει στα Γιάννινα στις 15 Σεπτεμβρίου 1752 – ένα εισόδημα από 10 ασλάνια[55], για να δίνονται από τους κληρονόμους του κάθε έτος στο μοναστήρι του Αγ. Νικολάου του Ντίλιου, που βρίσκεται και αυτό στο νησί των Ιωαννίνων[56].

Όμως οι Ηπειρώτες δεν έπαψαν να ευεργετούν την πατρίδα τους. Μετά την πτώση της Βενετίας τη σκυτάλη την πήραν άλλοι φιλογενείς Ηπειρώτες, που ζούσαν κυρίως σε χώρες της Κεντρικής Ευρώπης, στη Ρουμανία και στη Ρωσία, όπως ο Ζώης Καπλάνης, οι Ζωσιμάδες, ο Γεώργιος Χ''Κώστας, οι Ριζάρηδες και τόσοι άλλοι ευεργέτες[57].

---

53. Για τις αυθαιρεσίες τους βλ. Κων/νου Δ. Μέρτζιου, "Χρονολογικοί πίνακες των πασσάδων Ιωαννίνων. Διορθώσεις και προσθήκαι", *Ηπειρωτική Εστία*, 16 (1967), 10-12. Γενικότερες πληροφορίες για το Σουλεϊμάν πασά και την άσχημη κατάσταση που επικρατούσε στα Γιάννινα αυτά τα χρόνια, βλ. Αραβαντινού, *Χρονογραφία*, ό.π., τ. 1, σ. 226, 227 και τ. 2, σ. 253, 254. -Ιωάννου Λαμπρίδου, *Ηπειρωτικά Μελετήματα*, τχ. 1, σ. 52. – Βακαλόπουλου, ό.π., τ. Δ', σ. 354, 355, 363.

54. E.I.B., reg. 32 [με τίτλο: "Maestro Comissario quondam Pano di Gerolamo dal 1749 al 1796], φ. 35r, 36r, 38r, αντίστοιχες ημερομηνίες. Για τη μείωση του ποσού από 40 δουκάτα σε 33 και 7 grossi εξαιτίας της μείωσης του τόκου βλ. σημ. 12 αυτής της μελέτης. Και στις τρεις περιπτώσεις τα χρήματα θα παραδίδονταν δια μέσου του Γεώργιου Καραγιάννη. Ο Μέρτζιος επίσης αναφέρει ότι το 1764 οι αδελφοί Μαρούτση είχαν συγκεντρώσει χρήματα από κληροδοτήματα της Βενετίας για τη μητρόπολη των Ιωαννίνων. Βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 203.

55. Ασλάνια ονομάζονταν το 18ο αιώνα τα ολλανδικά τάλιρα λόγω της παράστασης λιονταριού που έφεραν (ασλάν=λιοντάρι στα τούρκικα). Βλ. Edoardo Martinori, *La moneta. Vocabolario Generale*, Roma 1977, σ. 17. Οι Έλληνες έμποροι τα χρησιμοποιούσαν συχνά στις συναλλαγές τους. Για την αγοραστική αξία του, καθώς και την αντιστοιχία του με βενετικά νομίσματα, που όμως συχνά άλλαζε, βλ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 213, 296 σημ. 4,306 σημ. 66, 309 σημ. Του ίδιου, *Μικρός Ελληνομνήμων*, ό.π., σ. 366-368.

56. Ο Χριστόδουλος Μαρούτσης (πατέρας των Ζαχαρία, Πάνου, Κων/νου και Λάμπρου) πέθανε στη συνοικία της Αγ. Μαρίνας, όπου ήταν και το σπίτι του, στις 30 Μαΐου 1754 (π.η.). Αντίγραφο της διαθήκης του βρίσκεται στο A.S.V., Archivio Notarile, Atti, b. 296, πράξη 272, ημερ. 24 Δεκεμβρίου 1754. Ο συμβολαιογράφος της Βενετίας Pietro Paolo Arduini καταχώρησε το ελληνικό αντίγραφο της διαθήκης και την ιταλική του μετάφραση στις 24 Δεκεμβρίου 1754 (η μετάφρασή της είχε γίνει στις 6 Νοεμβρίου 1754). Εκτός από το μοναστήρι του Αγ. Νικολάου του Ντίλιου ο Χριστόδουλος Μαρούτσης είχε αφήσει αρκετά ποσά και για άλλες αγαθοεργίες.

57. Για άλλα πρόσωπα, εκτός από τους Μαρούτσηδες, που είχαν εξουσιοδοτήσει οι μοναχοί των μοναστηριών του νησιού να εισπράξουν χρήματα από τα κληροδοτήματα της Βενετίας κατά τα τελευταία έτη της (1764-1796) βλ. Μέρτζιου "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 203-213.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΤΑ ΕΓΓΡΑΦΑ*

Α'[58]

+ Ἐνόποιον τῶν ὑπόγεγραμμένων τιμήον μαρτύρων. Εγὼ ὁ οἰγούμενος τῆς |[2] μονῆς τοῦ μεγάλου Σωτῆρος τῆς ἐν τῇ νήσω τῶν Ἰωαννίνων Γεράσιμος ἱερομόναχος |[3] ποιῶ ἐπίτροπον τὸν τιμιώτατον κύριον κὺρ Λάμπρον Μαρούτζην. Εἰς τὸ ζητοῖν |[4] καὶ λαμβάνην παρὰ τῶν εὐγενεστάτον ἐπιτρόπον τῆς πάγγας τοῦ ἁγίου Γεωργίου |[5] τῶν Ρωμαίων τῆς Βενετίας δουκάτα 40 τὰ ὁποῖα εἶναι ἀπὸ τὸ λάσον τοῦ |[6] μακαριτου Πάνου Ἱερομνήμονος κατὰ τὴν περίληψιν τῆς ἐκείνου διαθήκης |[7] τῆς γενομένης εἰς τούς 1691 τῆς 18 τοῦ Σεμπτεβρίου, διὰ νὰ δήδουνται χά-|[8]ρη τῇ ἡμετέρᾳ μωνῇ τὸ καθ' ἑτος δουκάτα τεσαράκοντα, διὸ δήδω ἄδιαν |[9] καὶ ἐξουσίαν τῶ ἡμετέρω ἐπιτρόπῳ κυρίῳ κὺρ Λάμπρῳ λαβεῖν αὐτὰ παρὰ |[10] τῶν ἄνοθεν εὐγενεστάτων ἐπιτρόπων καὶ ἀποστίλην αὐτὰ ἐνταῦθα διὰ κυβέρνησοιν |[11] τῆς ἡμετέρας μωνῆς. Ὅθεν καὶ τὸ παρὸν ἐπιτροπικὸν ἐγένετο καὶ ἐπέφθη τῶ δια-|[12]λιφθέντη ἡμετέρῳ ἐπιτρόπω κὺρ Λάμπρω. Υπογεγραμμένων τῇ ἐμῇ χάρι καὶ |[13] καθ' ἑσφραγισμένον τῇ σφραγίδη τῆς ἡμετέρας μωνῆς εἰς ἔνδηξοιν ἀσφαλοῦς |[14] βεβαιώσεως._

|[15] 1697. Ὀκτώμβριου 29.

Τ.Σ. |[16] + Γεράσιμος ἱερομόναχος ἡγούμενος τοῦ μεγάλου Σωτῆρος.

|[17] + Γεώργιος ἱερεύς ὁ Σουγδουρὴς μαρτυρῶ τὸ παρὸν εἶναι τοῦ ἄνωθεν καθηγουμένου.

|[18] + Λεοντάρης Γλυκὺς μαρτυρῶ ὡς ἄνοθεν.

|[19] + Μιχαὴλ Γλυκὺς μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

Β'[59]

Τ.Σ. + Διὰ τοῦ παρόντος γράμματος φανερώνομεν ἡμῆς οἱ ὑποκάτωθεν γεγραμμένοι πατέρες ἀ-|[2]πὸ τὸ μοναστήριον τοῦ ἁγίου Νικολάου εὑρισκόμενον εἰς τὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων, καὶ ἐπονομαζό-|[3]μενον τῶν Μεθοδιάτων καὶ τοῦ Γιόνμα, πῶς κάνομεν ἐπίτροπον καὶ καθολικὸν νοικοκύ-|[4]ρην τὸν τιμιώτατον κὺρ Λάμπρον Μαρούτζη εἰς τὸ αἰτεῖν καὶ λαμβάνειν παρά τῶν ἐντιμω-|[5]τάτων ἀρχόντων τῆς μπάγκας τοῦ ἁγίου Γεωργίου τῶν Ῥωμαίων τὸ λάσον ὁποῦ ἀφιέρωσεν |[6] εἰς τὸ ῥηθὲν μοναστήριον ὁ μακαρίτης Μανουήλ Γιόνμας. Ἅτινα εἰσὶν ἑξήκοντα δου-|[7]κάτα τὸν κάθε χρόνον, κατὰ την περίληψιν τῆς διαθήκης τοῦ εἰρημένου Μανουήλ Γιόν-|[8]μα. Ἔτι δὲ καὶ ὅσα σολδία εὑρίσκονται ἀσκουδάριστα μέχρι τῆς σήμερον ἀπὸ τὸ αὐτὸ |[9] λάσον τοῦ μοναστηρίου μας, ὁ αὐτὸς κὺρ Λάμπρος νὰ ἔχῃ ἄδειαν καὶ ἐξουσίαν, νὰ τὰ σκου-|[10]δάρῃ καὶ νὰ μᾶς τὰ στείλῃ. Ὅθεν εἰς φανέρωσιν τῆς ἀληθείας ἐγράφη τὸ παρὸν, καὶ ἐδόθη|[11] τῷ ῥηθέντι κὺρ Λάμπρῳ, ὡς ἀληθεῖ ἡμῶν ἐπι-

---

* Τα έγγραφα δημοσιεύονται με διορθώσεις μόνο στα κεφαλαία και στο χωρισμό των λέξεων. Οι βραχυγραφίες αναλύονται σιωπηρά.

58. Στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου είναι σημειωμένη με διαφορετικό χέρι η χρονολογία 1697..

59. Στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου είναι σημειωμένη με διαφορετικό χέρι η χρονολογία 1742 (πρβλ. σ. 9 της μελέτης)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τρόπω, καὶ τὸ ἡμέτερον ἐπιφέροντι πρόσωπον._

|12 + Νεόφητος ιερομόναχος ηγούμενος τῆς ἄνω εἰρημένης ἱερᾶς μονῆς καὶ ημετέρα σύνοδος προσκυνοῦμεν|13 τὴν σὶν ευγένειαν|14 καὶ βεβεοῦμεν το ἀνωθεν.

|15 + Μιχαήλ Γλυκύς μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

|16 + Πάνος Ἱερομνήμων μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

|17 + Χριστόδουλος Βασιλοπούλος μαρτήρω ος ἀνοθεν.

|18 + Πάνος Θεωδοσίου μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

Γ′ [60]

Τ.Σ.

+Διὰ τοῦ παρόντος ἐπιτροπικοῦ ἡμετέρου γράμματος δῆλον καθίσταται, ὅτι ἡμεῖς οἱ συνασκούμενοι|2 πατέρες εἰς τὸ ἱερόν καὶ σεβάσμιον μοναστήριον τοῦ ἐνδόξου καὶ θαυματουργοῦ ἁγίου Νικολάου|3 τοῦ ἐν Μύροις, τὸ ἐπονομαζόμενον γγιονματικὸν, κείμενον δὲ ἐν τῇ νήσῳ τῶν Ἰωαννίνων, |4 μὲ τὸ νὰ μὴν ἔχωμεν τὴν πρέπουσαν εὐχέρειαν εἰς τὸ νὰ στέλλλωμεν εἰς Βενετίαν τινὰ ἐκ τῆς |5 ἡμῶν ἀδελφότητος, διά τε τὸ μῆκος τῆς ὁδοῦ, καὶ ἄλλα τινὰ περιστατικὰ καὶ κωλύοντα, νὰ λαμ-|6βάνῃ τὸ ὡρισμένον λάσον τοῦ μακαρίτου Ἐμμανουὴλ Γιόνμα, ὁποῦ κατὰ τὴν αὐτοῦ θέ-|7λησιν καὶ αὐτοπροαίρετον γνώμην διώρισέ τε καὶ ἀπεφάσισε νὰ δίδεται κατ' ἔτος δια παντὸς|8 εἰς τὸ σεπτὸν ἡμῶν μοναστήριον διὰ τελικὴν αὐτοῦ σωτηρίαν, καὶ μνημόσυνον ἀκατά-|9παυστον, ἀποκαθιστῶμεν κοινῇ γνώμῃ καὶ ψήφῳ ἁπάσης τῆς ἡμῶν ἀδελφότητος ἡ-|10μετέρους καὶ καθολικούς ἐπιτρόπους τούς ἐντιμοτάτους πρωτεξαδέλφους τὸν τε κὺρ Πάνον |11 Μαρούτζη, καὶ κὺρ Ζάχον Μαρούτζη, καὶ δίδομεν αὐτοῖς πᾶσαν ἄδειαν καὶ ἐξουσίαν εἰς τό νὰ |12 σκουδάρωσιν ἀκωλύτως τὸ ῥηθὲν ὡρισμένον λάσον τῶν τε παρελθόντων χρόνων, εἴ τι ἐμει-|13νεν ἀσκουδάριστον, καὶ τῶν ἑξῆς, μηδενὸς αὐτοῖς τὸ παράπαν ἀνθισταμένου ἢ ἀντιλέγοντος, |14 ὡς γνησίοις ἡμῶν και καθολικοίς ἐπιτρόποις, καὶ τελείαν ἔχουσι παρ' ημών εἰς τοῦτο τὴν δύνα-|15μιν. Ὅθεν εἰς βεβαίωσιν τῆς παρ' ἡμῶν τοιαύτης πρὸς αὐτούς ἐπιτροπίας ἐγράφη καὶ τὸ πα-|16ρὸν ἐσφραγισμένον ἡμέτερον γράμμα, καὶ βεβαιωθὲν διὰ μαρτυρίας ἀξιοπίστων μαρτύρων ἐ-|17στάλθη τοῖς ῥηθεῖσιν ἡμετέροις καθολικοῖς ἐπιτρόποις τῷ τε κὺρ Πάνῳ Μαρούτζη, καὶ κὺρ|18 Ζάχω Μαρούτζῃ, εὑρισκομένοις εἰς Βενετίαν, εἰς ἔνδειξιν καὶ ἀσφάλειαν._

|19 αψμη» Ἰανουαρίου κη[η]

|20 + Γεράσιμος ιερομόναχος ἡγούμενος τοῦ γγιονματικού μοναστηρίου καὶ οἱ |21 συν εμοὶ ἀδελφοὶ

|22 Θωμᾶς Καραϊωάννης μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

|23 Νικόλαος Γλυκύς μαρτυρῶ ὡς ἄνοθεν.

|24 Ἰωάννης Μπέρκος μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

|25 Πάνος Σάββας μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

---

60. Στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου είναι σημειωμένη με διαφορετικό χέρι η χρονολογία 1748.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Δ΄ [61]

Τ.Σ.

+ Διὰ τοῦ παρόντος ἐπιτροπικοῦ ἡμετέρου γράμματος δῆλον καθίσταται, ὅτι ἡμεῖς οἱ συνα-|[2]σκούμενοι πατέρες εἰς τὸ ἱερὸν καὶ σεβάσμιον μοναστήριον, τὸ τιμώμενον μὲν εἰς τὸ δε-|[3]δοξασμένον ὄνομα τοῦ Σωτῆρος, κείμενον δὲ ἐν τῇ νήσῳ τῶν Ἰωαννίνων, ἐπειδὴ καὶ διὰ |[4] τὴν δυσχέρειαν τῆς ὁδοιπορίας, καὶ ἄλλα τινὰ κωλύοντα δὲν ἔχομεν τὴν εὐχέρειαν εἰς τὸ νὰ στεί-|[5]λωμεν εἰς Βενετίαν τινὰ ἐκ τῆς ἡμῶν αδελφότητος, διὰ νὰ περιλάβῃ τὸ ὡρισμένον λάσον, ὁ-|[6]ποῦ ὁ μακαρίτης κὺρ Πάνος Ἱερομνήμων διώρισε καὶ ἀπεφάσισε νὰ στέλλεται κατ' ἔτος εἰς τὸ |[7] πάνσεπτον ἡμῶν τοῦτο μοναστήριον, κατὰ τὴν καθολικήν αὐτοῦ διαθήκην, καὶ ὑστερινὴν θέλησιν, |[8] διὰ τελικὴν αὐτοῦ σωτηρίαν, καὶ μνημόσυνον ἀκατάπαυστον, ἀποκαθιστῶμεν ἡμετέρους |[9] καθολικούς ἐπιτρόπους, τοὺς ἐντιμοτάτους πρωτεξαδέλφους, εἰς Βενετίαν εὑρισκομένους, τὸν τε |[10] κὺρ Πάνον Μαρούτζη, καὶ κὺρ Ζάχον Μαρούτζη, καὶ δίδομεν αὐτοῖς πᾶσαν ἄδειαν καὶ ἐξουσί-|[11] αν νὰ σκουδάρωσιν ἐλευθέρως τὸ ῥηθὲν ὡρισμένον λάσον, τῶν τε παρελθόντων χρόνων, |[12] εἴ τι εὑρίσκεται ἀσκουδάριστον, καὶ τῶν ἐξῆς, μηδενὸς αὐτοῖς τὸ παράπαν ἀνθισταμένου ἢ αντι-|[13]λέγοντος, ὡς γνησίοις ἡμῶν καὶ καθολικοῖς ἐπιτρόποις, καὶ τελείαν ἔχουσι παρ' ἡμῶν εἰς τοῦτο |[14] την δύναμιν. Ὅθεν εις τὴν πρός αὐτούς τοιαύτης παρ'ημών ἐπιτροπίας ἐγράφη καὶ τὸ πα-|[15]ρὸν ἡμέτερον ἐσφραγισμένον γράμμα καὶ βεβαιωθὲν διὰ μαρτυρίας ἀξιοπίστων μαρ-|[16]τύρων ἐστάλθη τοῖς ῥηθεῖσιν καθολικοῖς ἡμῶν ἐπιτρόποις τῷ τε κὺρ Πάνῳ Μαρούτζη, |[17] καὶ κὺρ Ζάχῳ Μαρούτζη, εἰς ἔνδειξιν καὶ ἀσφάλειαν._ αψμηω Ἰανουαρίου κη

|[18] Τιμόθεος ιερομόναχος ιγούμενος τοῦ Σωτῆρος και οι σιν εμοι αδελφοι βεβαιονομε.

|[19] Θωμᾶς Καραϊωάννης μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

|[20] Νικόλαος Γλυκὺς μαρτυρῶ ὡς ἄνοθεν.

|[21] Ἰωάννης Μπέρκος μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

[22] Πάνος Σάββας μαρτυρῶ ὡς ἄνωθεν.

Ε΄ [62]

Τ.Σ.

Ἐκλαμπρότατοι καὶ εὐγενέστατοι ἄρχοντες κύριε Πάνο, καὶ κύριε Κῶνστα Μαρούτζη |[2] τὴν ὑμετέραν εὐγένειαν σὺν τῷ Χριστὸς ἀνέστη ἡδέως ἀσπαζόμεθα, εὐχόμενοι ὑπὲρ |[3] αὐτῆς θερμῶς πρὸς Κύριον·

61. Στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου είναι σημειωμένη με διαφορετικό χέρι η χρονολογία 1748.

62. Στο αριστερό περιθώριο του εγγράφου είναι σημειωμένη με διαφορετικό χέρι η χρονολογία 1759.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

+ [4] ἵνα διαφυλάττῃ αὐτὴν ὑγιαίνουσαν καθ' ἅμφω, καὶ εὐδαιμονοῦσαν εἰς ἔτη πολλὰ ἀνωτέραν [5] παντὸς λυπηροῦ συναντήματος. Τὸ αἴτιον τοῦ παρόντος γράμματος εἶναι διὰ νὰ σᾶς πα-[6]ρακαλέσωμεν μετὰ τὸν προσήκοντα ἀσπασμόν, καὶ νὰ σᾶς ξαναθυμήσωμεν διὰ τὰ διωρι-[7]σμένα λάσα εἰς τὸ ἱερὸν ἡμῶν μοναστήριον. Καὶ ἐπειδὴ ἡ εὐγενειά σας ἀπ' ἀρχῆς ἐστάθητε [8] εἰς αὐτὰ ἐπίτροποι καὶ ὑπερασπισταὶ καὶ βοηθοὶ τοῦ αὐτοῦ μοναστηρίου, καὶ ἐγνωρίζετε [9] καλὰ τὰς καταδρομὰς ὁποῦ ὑποφέρομεν ἀπὸ τοὺς ἐξωτερικοὺς καὶ τὰ ἔξοδα, θέλε-[10]τε δεχθῆ καὶ τώρα τὴν τοιαύτην ἐνόχλησιν, στέλλοντες εἰς ἡμᾶς τὰ ὅσα ἕως τώρα [11] εἶναι ἐσκουδαρισμένα, διὰ νὰ λάβωμεν ἀπὸ αὐτὰ ὀλίγην βοήθειαν καὶ παρηγορίαν. [12] Μάλιστα εἰς τοὺς παρόντας δυστυχισμένους καὶ ἐσχάτους καιροὺς ὁποῦ ἡ κακία καὶ [13] πλεονεξία τῶν κρατούντων ἡμᾶς ἐπερίσευσεν, ἀπὸ τοὺς ὁποίους καθ' ἡμέραν ὑποφέ-[14]ρομεν θλίψεις καὶ στενοχωρίας ὑπερβολικάς, καὶ ζημίας ἀλλεπαλλήλους, καὶ κινδυ-[15]νεύουν νὰ ἐρημωθοῦν τὰ αὐτὰ μαναστήρια. Αλλὰ μὴν ὑποφέροντες νὰ ἰδοῦμεν εἰς τὴν [16] ζωὴν μας τὴν τοιαύτην ἐρήμωσιν, ὅ μὴ γένοιτο, ὑπερμιαχοῦμεν παντοίῳ τρόπῳ νὰ τὰ [17] φυλάξωμεν ἐπικαλούμενοι εἰς τοῦτο τὴν θείαν βοήθειαν. Ὅμως τὶ νὰ κάμωμεν ὁποῦ εἴμεθα [18] πολλὰ αδύνατοι, ἐπειδὴ δὲν φθάνουν ἡ ζημίαις ὁποῦ λαμβάνομεν εἰς τὸ ἱερὸν ἡμῶν [19] μοναστήριον ἀπό τοὺς πλεονεκτικοὺς ἐξουσιαστὰς ἀλλὰ πρὸς τούτοις ὑστερούμεθα καὶ [20] τῶν ἀναγκαίων εἰσοδημάτων διὰ τὴν κακίαν τους, διότι προξενοῦν καὶ εἰς τοὺς χριστια-[21]νούς ἀλλεπάλληλα βάρη, ἀπὸ τοὺς ὁποίους εἴχαμεν ἀρκετὴν βοήθειαν. Ὅθεν παρα-[22]καλοῦμεν πάλιν νὰ μᾶς προφθάσετε ἀπὸ αὐτοῦ μὲ τὴν τοιαύτην βοήθειαν, καὶ θέλετε ἔχη [23] τοὺς μισθοὺς παρὰ θεοῦ. Καὶ ἡμεῖς δὲν θέλομεν λείψει νὰ παρακαλοῦμεν τὸν σωτῆρα [24] Χριστὸν ὑπὲρ τῆς ὑγείας ἡμῶν καὶ σωτηρίας. αψνθ‵: Ἀπριλίου κβ‵: [25] Εἰς τοὺς ὁρισμοὺς τῆς ὑμετέρας εὐγενείας. [26] Παΐσιος ἡγούμενος τοῦ ἱεροῦ μοναστηρίου τοῦ Σωτῆρος τοῦ ἐν τῇ νήσῳ Ἰωαννίνων καὶ οἱ σὺν [27] ἐμοὶ ἀδελφοί.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

VASSILIS KOLIOS

PLENIPOTENTIARY DOCUMENTS FROM THE MONASTERIES ON THE ISLAND OF IOANNINA TO MEMBERS OF THE MARUTSI'S FAMILY (1697-1759)

Five documents which come from the Ancient Archives of the Greek Community of Venice are publiched and commented on. They are plenipotentiaries from some monasteries on the Island of Ioannina to members of the Matutsi's family. With these documents they were authorized to collect and send money to these monasteries from the legacies of rich and merciful patriots from Epirus. The presidency of the Greek Community of Venice managed this money. Supplementary information about the legacies above is also given in this article.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΡΜΑΝΤΖΗ-ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΟΥ

ΤΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ: ΧΩΡΟΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΜΟΡΦΩΤΙΚΩΝ ΖΥΜΩΣΕΩΝ

« † Ἦλθα κἀγώ ὁ θεόδωρος τοῦ καλοϊωάννου τοῦ ἡγουμένου ἐπί ἔτους ζνβ΄. ινδ΄. ζ΄. ἡλίου κύκλος κζ΄. σελήνης κύκλος γ΄. εἰς τοῦ πνευματικοῦ τοῦ κύρ μανασσῆ Ἡγουμενευόντων, νίφωνος, καί σοφρωνίου τῶν ἱερομοναχῶν εἰς τό κελίον τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν Νικολάου τοῦ μεγάλου.

μήν, Ἰουνίου εἰς τάς ΙΘ΄ ἰνδικτιῶνος ἡ ἡμέρα Ε΄ τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Ἰούδα» ... «ἐπί ἔτος ζνβ ἰνδ. βας ἡλίου κύκλος κδ σελήνης κύκλος γ΄. μηνί Ἰουνίου ΙΘ΄. ἰνδ. η» .

[1544, Ενθύμηση ΙΗ΄ Κώδικα Εκκλησίας Αρχιμανδρειού, προερχόμενη από εκκλησιαστικό βιβλίο της Μονής Στρατηγοπούλου].

Τα μοναστήρια της Νήσου των Ιωαννίνων: Χώρος πνευματικών και μορφωτικών ζυμώσεων

Τα μοναστήρια της Νήσου των Ιωαννίνων δεν αποτελούν κλασικά κοινοβιακά συγκροτήματα, αλλά διαθέτουν επιπλέον ένα χαρακτήρα κοσμικότητας. Αυτή η κοσμικότητα πρέπει να συνδεθεί γενικότερα με την κοντινή ύπαρξη της μεσαιωνικής πόλης των Ιωαννίνων, και ειδικότερα με το γεγονός ότι πολλά από αυτά αποτελούν στην ουσία ιδιοκτησίες βυζαντινών οικογενειών. Στα οικογενειακά αυτά μοναστήρια συχνάζουν, μονάζουν και θάβονται ολόκληρες βυζαντινές οικογένειες. Τα πιο χαρακτηριστικά ονόματα που έχουν διασωθεί μέχρι σήμερα, είναι αυτά των Φιλανθρωπηνών και Στρατηγόπουλων, χωρίς βέβαια να γνωρίζουμε εάν υπήρξαν μονές και άλλων επιφανών βυζαντινών οικογενειών, γιατί δεν διασώθησαν επιγραφές ή ενθυμήσεις που θα μπορούσαν να μας ανάγουν στη βυζαντινή περίοδο[1]. Κλασικό βέβαια και το ύστερο παράδειγμα της μονής Αγίου

1. Για παράδειγμα, όσον αφορά το χώρο του βυζαντινού κάστρου των Ιωαννίνων, το οποίο όπως είναι γνωστό περιείχε κατά την εποχή πολλά μοναστήρια, έχουμε μόνο μια αναφορά του 1814, για μια οικογενειακή ταφική πλάκα που πιθανότατα ανήκε σε μοναχούς, βλ. Λ.Βρανούση, *Ἱστορικά καί Τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ Κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, Εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα, 1968, σ. 47–49.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ιωάννη του Προδρόμου ή των Αψαράτων, επιφανούς βυζαντινής οικογένειας, η οποία κτίζει αυτή τη μονή και μονάζει σε αυτή οικογενειακά, πατέρας, μητέρα δυο γιοί και τρεις θυγατέρες[2]: Απόλυτο είναι εδώ το στοιχείο της οικογενειακής μονής έναντι του κλασικού κοινοβιακού μοναστηριού, όπου στο τελευταίο συστεγάζονται διάφορα πρόσωπα.

Χαρακτηριστικό το παράδειγμα των Φιλανθρωπηνών, μιας οικογένειας που δίδει ιερομόναχους για τριακόσια πενήντα χρόνια τουλάχιστον, από τον πρώτο, τον Μιχαήλ, ο οποίος κτίζει ή ανακαινίζει το 1292 την ομώνυμη Μονή, έως τον τελευταίο, τον Ιωάννη, ο οποίος καλείται το 1642 από τη Βενετία στα Γιάννενα, για να διδάξει στη Μονή Φιλανθρωπηνών[3]. Σ'αυτή τη μονή πιθανά θάβονται μέλη της οικογένειας, μοναχοί και ιερομόναχοι[4], αν και το γεγονός του οικογενειακού χαρακτήρα της μονής επιβεβαιώνεται και από την ανακαίνιση που κάνει με έξοδά του, το 1542, ο ιερομόναχος Ιωάσαφ[5].

Τα στοιχεία κοσμικότητας αυτής της μονής εξάγονται από διάφορα γεγονότα, και κατ'αρχάς από το ότι εδώ έχουν αποβιώσει όχι μόνον μοναχοί και ιερομόναχοι, αλλά και διάφοροι κληρικοί και κοσμικοί: Το 1342 ο Μιχαήλ "μέγας οικονόμος και υποψήφιος της μητροπόλεως Ιωαννίνων", το 1357 ο Γεώργιος "πρωτασηκρήτης", το 1505 ο Μακάριος μοναχός, το 1532 ο Νεόφυτος ιερομόναχος, και το 1534 ο Μουρίκης "σακελλάριος Ιωαννίνων" και μετέπειτα μοναχός. Πάντως, σε μια τουλάχιστον άμεση μεταβυζαντινή περίοδο, θάβονται σε αυτή τη μονή και μέλη άλλων ευγενών οικογενειών[6]· εάν δε θεωρήσουμε και τη Μονή Στρατηγοπούλου, η οποία προφανώς κάποια περίοδο πρέπει να είχε στενή σχέση με την ομώνυμη επίσημη βυζαντινή οικογένεια, – δεδομένης και της εσωτερικής οργάνωσης των παραπάνω μονών –, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι δεν έχουμε να κάνουμε με αυστηρές κοινοβιακές μονάσεις[7], αλλά με χώρους οι οποίοι, κάθε άλλο παρά,

---

2. Για τους Αψαράδες βλ. αναλυτικά, Σπ. Λάμπρου, "Συμβολαί εἰς τὴν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων", *Νέος Ἑλληνομνήμων*, Ἐκ του Τυπογραφείου Π.Δ.Σακελλαρίου, Αθήησιν, 1905, Τόμ. Δεύτερος, σ. 93–135. Και Αν.Τούρτα, "Νεκτάριος καὶ Θεοφάνης οἱ Ἀψαράδες καὶ ἡ Μονὴ τοῦ Προδρόμου στὸ Νησὶ τῶν Ἰωαννίνων, *Ἠπειρωτικά Χρονικά*, Αγαθοεργά Καταστήματα Ιωαννίνων, Ιωάννινα, 1980, Τομ. 22, σ. 66–88.

3. Για τον Ιωάννη τον Φιλανθρωπηνό βλ. Π.Αραβαντινού, *Βιογραφική Συλλογή Λογίων τῆς Τουρκοκρατίας*, Εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα, 1960, σ. 210.

4. Αυτό μας υποδεικνύουν και οι επιγραφές σε κόγχη του νάρθηκα του ναού της Μονής Φιλανθρωπηνών, όπου αναφέρεται ότι "εκοιμήθησαν" από αυτή την οικογένεια και σε διάφορες χρονολογίες (1341/42–1533/34) οι ιερωμένοι Μιχαήλ, Μακάριος, Νεόφυτος, Μουρίκης και ο κοσμικός Γεώργιος, βλ. Μ.Αχειμάστου –Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη Φάση της μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήναι, 1983, σ. 23. Αν και μέχρι στιγμής δεν έχουν γίνει ανασκαφικές έρευνες για να διαπιστωθεί εάν υπάρχουν στο εσωτερικό του παραπάνω ναού υπολείμματα οστών, στο ναό όμως της Μονής Ελεούσας της Νήσου και στο Αρχιμανδρειό (ναός και αυτός πρώην μοναστηριού), οι ανασκαφές απέβησαν θετικές.

5. Ό.π., σ. 22.

6. Ο Ζώτος Τζιγαράς στη διαθήκη του το 1599 εκφράζει την πρόθεση να θαφτούν τα οστά του "...εἰς τό ἡμέτερον Μοναστήριον ἐπονομαζόμενον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς Ἰωάννινα, ὁποῦ εἶνε θαμμένοι καί οἱ προπάτορές μου καί ἂς μέ θάψουν μαζύ μέ αὐτούς καί ἂς κάμουν ... ἕνα τάφον ὅμοιον μέ τόν τοῦ Παπᾶ Κύρ Ἰωάσαφ, ...", βλ. Κ.Δ.Μέρτζιου, "Τό ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικόν Ἀρχεῖον", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, Εκδ. Ιεράς Μητροπόλεως Ιωαννίνων, Εν Ιωαννίνοις, 1936, Έτος Ενδέκατον, σ. 9–10.

7. Βλ. για παράδειγμα, χαρακτηριστικό κοινοβιακό καταστατικό μονής των Μετεώρων, όπου μεταξύ των

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τείνουν να αποκλείσουν την είσοδο στοιχείων κοσμικότητας.

Δεν γνωρίζουμε λεπτομέρειες της ζωής των μοναστηριών της Νήσου πριν από το 16ο αιώνα, χωρίς βέβαια αυτό να αναιρεί τους χαρακτηρισμούς που αποδώσαμε παραπάνω· πάντως, το ότι αυτοί οι χώροι δέχονται και στοιχεία κοσμικότητας, επιβεβαιώνεται και από μια ιδιαίτερη πνευματικότητα που αναπτύσσεται εδώ, αν και τα ιστορικά κενά δεν μας επιτρέπουν, αλλά και δεν μας αποτρέπουν να θεωρήσουμε την ύπαρξη αυτής της πνευματικότητας και τη συνέχειά της.

Ειδικότερα, όσον αφορά τη Μονή των Φιλανθρωπηνών, για την οποία διαθέτουμε περισσότερα στοιχεία, διάφορες ενδείξεις μας πείθουν για έναν πνευματικό ρόλο της, με αρχή ίσως το λόγιο ιερέα και με αξίωμα στη Μητρόπολη Ιωαννίνων, Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό· ο Μιχαήλ θα χαρίσει κείμενα εκκλησιαστικού περιεχομένου στο μοναστήρι, και ένα από αυτά μάλιστα φέρεται ως σύγγραμμά του[8]. Ένα άλλο ενδεικτικό στοιχείο είναι τα διάφορα βυζαντινά χρονικά – για τα οποία θα μιλήσουμε στη συνέχεια – τα οποία φυλάσσονταν στη βιβλιοθήκη του μοναστηριού, και τα οποία κατά μια υπόθεση, μπορεί να είχαν συγγραφεί εκεί από λόγιους ιερομόναχους κατά τη βυζαντινή περίοδο.

Όντας όμως γνωστή με περισσότερες λεπτομέρειες, η ιστορία μερικών μοναστηριών της Νήσου κατά το 16ο αιώνα, όπου και παρατηρούνται πληθώρα ανακαινίσεων και επαναζωγραφίσεων, θα διαπιστώσουμε, ότι αυτή τουλάχιστον η περίοδος είναι μια περίοδος πνευματικής δημιουργικότητας.

Θα φέρουμε έτσι για άλλη μια φορά το παράδειγμα της Μονής των Φιλανθρωπηνών, όπου, με την ανακαίνιση του 1542 και άλλες ύστερες εργασίες του 1560[9], τονίζεται ο οικογενειακός χαρακτήρας της μονής, αλλά και αντιλήψεις πρωτοποριακές και πρωτότυπες για τα θρησκευτικά πλαίσια της εποχής. Πράγματι, κατά την Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, "Ο τρόπος που μνημονεύεται το έργο του ιερομόναχου Ιωάσαφ του Φιλανθρωπηνού στην εκκλησία είναι, όσο ξέρω, χωρίς προηγούμενο και μάλιστα στα εκκλησιαστικά μνημεία της εποχής"[10]. Πρωτότυπη επίσης είναι μια άλλη παράσταση, όπου "Ο κτητορικός της μονής οίκος των Φιλανθρωπηνών προβάλλεται στην επιτύμβια παράσταση του Νάρθηκα. Αντί για τη συνήθη παράσταση του κτήτορα, ο οποίος προσφέρει συχνά με τη μεσολάβηση του προστάτη αγίου ομοίωμα της εκκλησίας στο Χριστό, εικονίζονται εδώ σε πρωτότυπη σύν-

---

άλλων άρθρων, οι μοναχοί δεν πρέπει να πουλούν, να δέχονται κοσμικά πράγματα, να μαθαίνουν κοσμικά γράμματα και "νά μήν ἔχῃ κανένας τίποτες ἰδικόν του ὁλότελα, ἔξω ἀπό τά ἐνδύματα καί φορέματα, ...", βλ. Σπ. Λάμπρου, "Συμβολαί εἰς τήν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων", ό.π., σ. 77.

8. Βλ. σχετικά, Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών...*, ό.π., σ. 32, σημ. 30, όπου σημειώνεται ότι "Το χειρόγραφο είναι παλίμψηστο και περιέχει ... και Ευαγγελιστάριο (του 13ου–14ου αιώνα), του οποίου ο γραφέας ταυτίζεται με το Μιχαήλ το Φιλανθρωπηνό. Το σημείωμα που συνοδεύει το χειρόγραφο είναι το εξής: «Ἡ ἱερά βίβλος αὕτη ἀφιερώθη τῇ μονῇ τοῦ παμμάκαρος ἁγίου Νικολάου τῇ ἐπικεκλημένη τοῦ κυρ Ἰακώβου ἐν τῶ νησίω παρ' ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ Μιχ(αήλ) ἱερέως τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ καί οἱ τούτ(ου) ἐντυγχάνοντ(ες) μέμνησθαί μου διά τον Κ(ύριο)ν. Μιχ(αήλ) ἱερεύς καί μέγας οἰκονόμος τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως Ἰωαννίνων ὁ Φιλανθρωπηνός».

9. Ό.π., σ. 22.

10. Ό.π., σ. 24.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

θεση οι πέντε πρόγονοι Φιλανθρωπηνοί, με κορυφαίο τον αρχαιότερο και επιφανέστερο Μιχαήλ"[11]. Αλλά και άλλες παραστάσεις, όπως για παράδειγμα αυτή των εφτά Ελλήνων φιλοσόφων[12] ή διάφορες επιγραφές, μας υποδεικνύουν την καλλιέργεια ενός ιδιαίτερου και λεπτού πνεύματος σε αυτή τη μονή.

Επιπλέον, πέρα από τα όσα έχουν λεχθεί παραπάνω, πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα μια ζώνη ζωγραφικών παραστάσεων στον κυρίως ναό, οι οποίες με κάθε πιθανότητα ανάγονται σε προηγούμενη εποχή του 1542, ίσως στο 1531–1532, και οι οποίες δημιουργούν, για την καλλιτεχνική τους πρωτοτυπία, ένα παράδειγμα χωρίς προηγούμενο στον ελληνικό χώρο κατά το 16ο αιώνα. Δεν γνωρίζουμε εάν η αναφερόμενη ζώνη τοιχογραφιών έγινε επί Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού ή πρότερα από τους Νεόφυτο Φιλανθρωπηνό, ιερομόναχο (που απεβίωσε το 1532) ή από τον Μουρίκη Φιλανθρωπηνό, σακελλάριο της Μητρόπολης Ιωαννίνων, τον μετέπειτα ιερομόναχο Ματθαίο (που απεβίωσε το 1534)· γεγονός πάντως είναι ότι ο ανώνυμος ζωγράφος, ο οποίος ίσως πληρώθηκε αδρά, απέδωσε ένα πρωτοποριακό και μοναδικό έργο το οποίο δημιούργησε Σχολή[13]: "Ο διάκοσμος της μονής του Νησιού είναι ίσως το πρώτο γνωστό τοιχογραφημένο σύνολο με σύνθετες και σοφά διαρθρωμένες δομές εικονογραφίας και ύφους, που δημιουργείται το 16ο αιώνα στην ηπειρωτική Ελλάδα από ντόπιους ζωγράφους..."[14]. Η Σχολή αυτή βρίσκει τη συνέχειά της στη Μονή Ντίλιου, στον Άγιο Νικόλαο Κράψης(1563) με τους θηβαίους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή, στη Μονή Βαρλαάμ (1566), στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας (Φράγγος Κονταρής, 1568), και αλλού[15].

Ένα άλλο σημείο που πρέπει να προσεχθεί στη ζωγραφική τέχνη του ανώνυμου

---

11. Ό.π.

12. Την παράσταση των εφτά Ελλήνων φιλοσόφων συνοδεύει εκτός των άλλων επιγραφών και η επεξηγηματική επιγραφή, "...Ἑπτά φιλόσοφοι ἐν δόμῳ τινι ‖ τῶν Ἀθηναίων πρός ἀλλήλους συνεδριάσαντες λόγον σοφώτατον καί ἀπόρρητον κεκηνίκασιν περί τῆς παρουσίας Χ(ριστοῦ) τοῦ Θ(εο)ῦ ἡμῶν Ἀπολλώνιος καί Σόλων, Θουκηδ(ίδης), Πλάτ(ων), Πλούταρχος, Ἀριστοτέλης, Χίλων". Α.Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά μνημεῖα Ἰωαννίνων", *Η.Χ.*, 1926, Ἔτος Πρῶτον, Τευχ. Δεύτερον, σ. 137.

13. Τα ερωτήματα που τίθενται εδώ είναι κατά πόσο οι ζωγράφοι της Μονής των Φιλανθρωπηνών, από το υποτιθέμενο 1531 μέχρι το 1542 και το 1560, ανώνυμοι ή επώνυμοι, παραδίδουν και μαθήματα ζωγραφικής, όταν υποθέσουμε ότι οι "φοιτητές" της Σχολής, όπως θα τους συναντήσουμε στη συνέχεια, "συνδράμουν" και στη ζωγράφιση του 1542· αλλά και ποιοί άλλοι συμπληρώνουν επίσης το 1560 τις υπόλοιπες παραστάσεις, όπως την παράσταση της οικογένειας των Φιλανθρωπηνών, τους εφτά σοφούς, τη Δευτέρα Παρουσία, τα υπόλοιπα τμήματα των εξαρτικών, κλπ. Βέβαια, μια γενικότερη αποτίμηση της εικονογράφησης του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών, μπορούσε να εξηγήσει την ύπαρξη των εκεί απαντώμενων έντονα δυτικότροπων στοιχείων, αλλά και υποθέσεις όπως, κατά πόσο κάποιος ή κάποιοι από αυτούς τους ζωγράφους σπουδάζουν στην Ιταλία (και ακόμη, κατά πόσο μπορούν να παραδίδουν και μαθήματα ζωγραφικής), όταν γνωστές είναι οι στενές σχέσεις Δεσποτάτου και απέναντι ακτής ήδη από τον 13ο αι. Πάντως,όσον αφορά τους ζωγράφους της Μονής των Φιλανθρωπηνών, σημαντική είναι η παρατήρηση της Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ό.π., σ. 206 σημ. 23, ότι"...στον κυρίως ναό και το νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542) ξεχωρίζει η εργασία τουλάχιστον τεσσάρων ζωγράφων.".

14. Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, ό.π., σ. 213.

15. Κατά την Αχειμάστου–Ποταμιάνου ό.π., σ. 30, σημ. 9, οι αδελφοί Κονταρή πιθανότατα εργάστηκαν και στους εξαρτικούς του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών, αλλά αυτή η υπόθεση δεν μπορεί να επαληθευθεί.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ζωγράφου του κυρίως ναού, είναι και τα δυτικότροπα στοιχεία που διεισδύουν εδώ: "Η ευνοϊκή επενέργεια της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής στον ανώνυμο «μαΐστορα» της μονής των Φιλανθρωπηνών, όσο διαφαίνεται στο έργο, είναι κατανοητή στην περιοχή της ανοιχτής προς τη Δύση Ηπείρου, όπου σημειώνεται επίσης, σε πιο πρόσφατους χρόνους, στις τοιχογραφίες της μονής της Αγίας Παρασκευής του Βίκου και της μονής της Μολυβδοσκέπαστης."[16]. Και τελικά, "Το έργο μπορεί να χαρακτηριστεί γενικότερα ως έξοχο δείγμα παιδείας του τόπου. Το εικονογραφικό πρόγραμμα, περιεκτικό και διδακτικό, και η καλαισθησία που διακρίνει το ύφος του διακόσμου, σχεδόν «λόγιο»... ικανοποιούσαν χωρίς άλλο τους εκλεκτικούς μορφωμένους κύκλους του τόπου ..., μάλιστα σε πολύ ευρύτερα των Ιωαννίνων όρια. Οι αρχές εικονογραφίας και τέχνης που καθιερώνει το έργο, ευδοκιμούν στην ιστόρηση των εκκλησιών και δημιουργούν παράδοση για τις επόμενες γενιές των ζωγράφων στην ηπειρωτική Ελλάδα."[17].

Συμπερασματικά μπορούμε να διαπιστώσουμε, ότι η έγκριτη, λόγω παράδοσης και θέσης, οικογένεια των Φιλανθρωπηνών, δίδει τη δυνατότητα ανάπτυξης ενός πρωτοποριακού θρησκευτικού και συνάμα κοσμικού, καλλιτεχνικού πνεύματος, με αφετηρία την ομώνυμη μονή[18].

Περνώντας στη Μονή Στρατηγοπούλου, διαβάζουμε σε επιγραφή του νάρθηκα του ναού, ότι "Ἐζωγραφήθη εὐκλεῶς, στιλπνῶ[ς] / επιστημόνως, παρ' ἱερῶν δυσίν ἀνδρῶν, ἡ ἔξοδος κ(αί) πόνος. Ὁσιωτάτου Νήφωνος κ(αί) κυροῦ Σωφρονίου..."[19] (κατά το έτος 1542). Άμεσα, αυτό που εντυπωσιάζει τον επισκέπτη είναι το έμμετρο της επιγραφής με ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, γιατί πράγματι, για πρώτη φορά συναντούμε επιγραφή που εμφορείται από "ποιητική" διάθεση σε θρησκευτικό χώρο, και δη σε ναό.

Ο "οσιώτατος Νήφων" της επιγραφής, είναι κατά πάσα πιθανότητα ο ιερομόναχος Μεταξάς, γνωστής έγκριτης οικογένειας. Δεν γνωρίζουμε το κοσμικό επίθετο του "κυρού Σωφρονίου", αλλά πρέπει να κατάγεται και αυτός από αριστοκρατική οικογένεια, δεδομένης τουλάχιστον της οικονομικής ευχέρειας που διαθέτει, από τη στιγμή που χρημοτοδοτεί τη ζωγράφιση του ναού. Προφανώς, οι πρόσφατες ζωγραφίσεις της διπλανής Μονής των Φιλανθρωπηνών καλούν σε άμιλλα και τη Μονή Στρατηγοπούλου, όπου "Οργανωμένο με αισθητά διαφορετική αντίληψη το ζωγραφικό πρόγραμμα της μονής του Ντίλιου, αντανακλά σε πολλά σημεία το πρόγραμμα της μονής των Φιλανθρωπηνών από τις δύο φάσεις διακόσμου της,"[20]· ωστόσο, η ζωγραφική του ναού της μονής των Φιλανθρωπηνών δεν

16. Ό.π., σ. 230.

17. Ό.π.

18. Επίσης, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Ιωάσαφ ο Φιλανθρωπηνός συμμετέχει και στην ανέγερση και ανιστόρηση του ναού της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας κατά το 1568, βλ. Angéliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris,* Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ε.Ε.Φ.Σ., Δωδώνη, Παράρτημα αριθ. 46, Ιωάννινα 1989, σ. 24, όπου παρατίθεται κτητορική επιγραφή του ναού, στην οποία εμφανίζεται και ο Ιωάσαφ.

19. Θέτις Λίβα-Ξανθάκη, *Αἱ Τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου,* Διατριβή επί Διδακτορία, Πανεπιστήμιον Ιωαννίνων, σ. 12.

20. Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών...,* ό.π., σ. 176.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

αναιρεί το εφάμιλλο και αξιόλογο των τοιχογραφιών αυτών. Η Θ.Λίβα-Ξανθάκη γράφοντας για τον ανώνυμο και εδώ ζωγράφο της Μονής Στρατηγοπούλου, σημειώνει: "Ἡ προσφορά του εἰς τήν τέχνην τῆς μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς εἶναι σημαντική, ἡ δέ συμβολή του εἰς τήν εἰκονογραφίαν τοῦ 16ου αἰῶνος σπουδαιοτάτη καί λίαν ἀξιόλογος. Ἀξιοπερίεργον εἶναι τό γεγονός, ὅτι δέν δίνει δείγματα τῆς ὑψηλῆς τέχνης του εἰς τά μεγάλα μοναστικά κέντρα τῆς ἐποχῆς του, ὡς θά ἦτο φυσικόν, ἤτοι εἰς τόν Ἄθω καί τά Μετέωρα. Ὁμοιάζει μέ διάττοντα: Λάμπει εἰς τό καλλιτεχνικόν στερέωμα τοῦ 16ου αἰῶνος μέ τήν λαμπράν παρουσίαν του εἰς τό καθολικόν τῆς Μονῆς Ντίλιου καί ἔπειτα χάνεται."[21].

Αλλά και στη γειτονική Μονή Ελεούσας έχουν παρατηρηθεί τοιχογραφίες που χρονολογικά ανάγονται στα τέλη του 16ου αιώνα: Κατά την Α.Σταυροπούλου-Μακρή, και κατά την Θ.Λίβα-Ξανθάκη, μπορούν να αποδοθούν στο εργαστήριο των γνωστών θηβαίων ζωγράφων, αδελφών Κονταρή.

Λίγο διαφορετική είναι η ιστορία της μοναχικής οικογένειας των Αψαράδων, αλλά και αυτή ενδεικτική. Οι αδελφοί Νεκτάριος και Θεοφάνης, μονάζοντας σε αρκετά νεαρή ηλικία σε κάποιο μοναστήρι του Νησιού, υπό το μοναχό Σάββα, κτίζουν το 1506-1507 τη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου· μάλιστα, στα κελιά της μονής, προστίθενται ως μοναχοί οι γονείς τους και τρεις αδελφές τους. Εγκαταλείπουν τη μονή αυτή σε λίγα χρόνια και εγκαθίστανται στα Μετέωρα, όπου και κτίζουν το 1542 τη Μονή Βαρλαάμ, της οποίας ο (κυρίως) ναός κοσμείται το 1548 με τοιχογραφίες πιθανά του διάσημου θηβαίου ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου, ή κατ' άλλες υποθέσεις με ζωγραφική παραπλήσιας τέχνης[22]. Το 1544 έχει πεθάνει ο Θεοφάνης, και προφανώς τις αγιογραφίες τις παραγγέλλει ο Νεκτάριος, που πεθαίνει το 1550[23]. Η έγκριτη οικογένεια Αψαρά είναι ευπορότατη, όπως το αποδεικνύει και η Α. Τούρτα στη σχετική έρευνά της, και από γενιά σε γενιά δεν παύει να κτίζει και να ανακαινίζει οικογενειακά μοναστήρια[24]. Και δεν είναι περίεργο ότι ο Αντώνιος Αψαράς, επίσκοπος Βελλάς, παραγγέλλει το 1566 στους αδελφούς Κονταρή τη συμπλήρωση της διακόσμησης του καθολικού της Μονής Βαρλαάμ[25].

Συνοψίζοντας, θα παραθέσουμε κάποιες γενικότερες θεωρήσεις: Κατά την Α.Σταυροπούλου-Μακρή, "Αυτό το ζωγραφικό λεξιλόγιο της βορειοδυτικής Ελλάδας συνεχίζει τις τοπικές παραδόσεις που υπήρξαν σε αυτή την περιοχή κατά το τέλος του 15ου αιώνα και εισαγάγει καινοτομίες επηρεασμένες από τη δυτική τέχνη. Σε αντίθεση με την "κρητική" σχολή που ευνοείται από μοναστικά περιβάλλοντα, ισχυρά στην υψηλή ιεραρχία της Εκκλησίας - συνιστώντας έτσι την επίσημη έκφραση της τέχνης της Ορθοδοξίας - οι καλλιτέχνες αυτού του ρεύματος έχουν σχεδόν όλοι εργαστεί κάτω από τις εντολές μιας

21. Θ.Λίβα-Ξανθάκη, *Αἱ Τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου*, ό.π., σ. 180.

22. Βλ. σχετικά, Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 198-199 και σ. 206 σημ. 21, 22, 23.

23. Βλ. Αναστασίας Τούρτα, "Νεκτάριος καί Θεοφάνης οἱ Ἀψαράδες καί ἡ Μονή τοῦ Προδρόμου στό Νησί τῶν Ἰωαννίνων", ό.π., σ. 73.

24. Βλ. ό.π., σ. 69-74.

25. Βλ. Angéliki Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales...*, ό.π., σ. 26.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τοπικής αριστοκρατίας."[26]. Η Θ. Λίβα–Ξανθάκη, αναφερόμενη ειδικότερα στα τοπικά ρεύματα, εκφράζει την ίδια άποψη, ότι δηλαδή "Πάντα τά ἀνωτέρω ἀποτελοῦν ἀψευδῆ μαρτυρίαν περί τῆς πνευματικῆς καί καλλιτεχνικῆς ἀκμῆς τῶν Ἰωαννίνων καί ἰδιαιτέρως τῆς Νήσου των κατά τόν 16ον αἰῶνα. Ἡ ἀκμή ὅμως αὕτη φαίνεται νά ἐπιδρᾷ δημιουργικῶς ἀπό καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως καί νά ἐξαπλοῦται καί ἐκτός τῆς πόλεως, ἐφ'ὅσον τά δύο πλέον ἀξιόλογα ἐκ τῶν γνωστῶν τοιχογραφημένων συνόλων τοῦ 16ου αἰῶνος τοῦ ἠπειρωτικοῦ χώρου, ἤτοι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Κράψης καί τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως Βελτσίστας, ἐξετελέσθησαν κατά τά ἔτη 1564 καί 1568 ἀντιστοίχως."[27]. Και κατ' εμάς, με τη μοναδική ζωγράφιση του ναού του καθολικού της Μονής Φιλανθρωπηνών, θα εκφραστεί ιστορικά η ιδεολογία μιας τοπικής μεταβυζαντινής αριστοκρατίας, η οποία για χαρακτηριστικό της έχει τον πλούτο, δυτικότροπες τάσεις, και λεπτές πνευματικές αναζητήσεις.

Αλλά ας μη ξεχνάμε ότι, αρχίζοντας από το 1500 περίπου, πυκνότατες είναι οι αναφορές για πολλούς γιαννιώτες εμπόρους που κινούνται στα παράλια της Αδριατικής. Μεταξύ αυτών, γύρω στα μισά του 16ου αιώνα, εμφανίζεται η πολυμελής και πλούσια οικογένεια των Γκιονμάτων[28]. Η Μονή Ελεούσας επονομάζεται κατά το 16ο αιώνα "των Γκιουμάτων"[29], συνδέοντας έτσι αυτό το όνομα με τη μεγαλεμπορική οικογένεια Γκιόνμα, ίσως με κάποια δωρεά ή και άλλη σχέση. Το ίδιο συμβαίνει και με τις Μονές Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου, για τις οποίες δεν γνωρίζουμε κατά τη διάρκεια ποιου αιώνα επονομάσθησαν αντίστοιχα "του Σπανού" και "του Ντίλιου".

Δεν είναι όμως άγνωστη αυτή η σχέση από προηγούμενους αιώνες μεταξύ κοσμικών προσώπων και μοναστηριών της Νήσου, όντας πολλές οι ανάλογες αναφορές. Γράφουν για παράδειγμα οι λόγιοι αδελφοί Αψαράδες στη βιογραφία τους: "Καί ἐπειδή τό κελλίον ἡμῶν ἔχον κτίτοράς τινας κοσμικούς, καί ὡς ἰδιοποιούμενοι τοῦτο καί κτιτορικά τινα δικαιώματα ἐκζητοῦντες, οὐ μικρόν τήν σύγχυσιν ἡμῖν προεξένουν, συμφέρον εἶναι ὑπολογισάμενοι ἀναχωρῆσαι τοῦ τόπου, ἤ τοῦ τῆς ἡσυχίας ἐκπίπτειν καλοῦ, ..."[30]. Στη γνωστή ενθύμηση του 1544, διαβάζουμε: "Ἦλθα κἀγώ ὁ Θεόδωρος τοῦ καλοϊωάννου τοῦ ἡγουμένου... εἰς τοῦ πνευματικοῦ τοῦ κύρ μανασσῆ Ἡγουμενευόντων, νίφωνος, καί σοφρωνίου τῶν ἱερομοναχῶν εἰς τό κελλίον τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν Νικολάου τοῦ μεγάλου."[31]. Προφανώς, όπως και ο Αθηναγόρας μας βεβαιώνει, ο Θεόδωρος Καλοϊωάννης είναι κοσμικός, αλλά το ερώτημα που γεννάται εδώ είναι: Για ποιο λόγο εγκαθίσταται σε ένα

26. Βλ. Angéliki Stavropoulou–Makri, *Les peintures murales...*, ό.π., σ. 6.

27. Θ.Λίβα–Ξανθάκη, *Αἱ Τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Ντίλιου*, ό.π., σ. 4.

28. Για την εμπορική οικογένεια των Γκιονμάτων, που από τα μισά του 16ου αι. συναντούμε μέλη της εγκατεστημένα στη Βενετία, βλ. αναλυτικά Κ.Δ.Μέρτζιου. "Τό ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικόν Ἀρχεῖον", *Η.Χ.*, 1936, Ἔτος Ενδέκατον.

29. Βλ. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαρᾶς ...", *Η.Χ.*, 1929, Ἔτος Τέταρτον, σ. 11, όπου σε ενθύμηση του 1584 αναφέρεται η Μονή "... του αγίου Νικολάου επονομαζομένου γκουμάτων".

30. Σπ.Λάμπρου, "Συμβολαί εἰς τήν ἱστορίαν τῶν μονῶν τῶν Μετεώρων", ό.π., σ. 100.

31. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαρᾶς...", ό.π., σ. 7.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κελί της Μονής Στρατηγοπούλου αυτός ο κοσμικός, ο και κατά πάσα πιθανότητα μέλος της εμπορικής οικογένειας των Ηγουμένων;[32] Σε αυτό το ερώτημα ακριβώς θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στη συνέχεια, αρχίζοντας από το "Χρονικό των Τόκκων" (αρχές 15ου αιώνα), με μια επαινετική αναφορά για τα Γιάννενα:

'Εκεῖ εὑβρίσκεις ἄρχοντες – ἔντιμους καί ἀξίους
νά δώσουν λόγον καί βουλήν – ἐξ ὅ,τι τούς γηρεύσῃς·
καί πάλιν καί κλήρα ἔντιμη – ὡσάν τῆς Σαλονίκης·
ὁμοίως ἔναι κατάστασις – εἰς τό κοινόν τῆς χώρας
καί τάξεις, ἐπιστήμια, – καθώς πρέπει νά ἔναι.
Καί ἀπό τότε ἀνέβηκεν – ἡ πόλις <τῶν> Γιαννίνων,
καί στέκεται καλύτερα – ἀπό τόν τόπον ὅλον[33].

Η λέξη "επιστήμια" μπορεί κατά το δυνατό να αποδοθεί ως οργανωμένες μορφές μάθησης, είτε πρόκειται για μάθηση ιδιωτικού χαρακτήρα, είτε δημόσιου, είτε ακόμη και με μορφή Σχολής. Αλλά με τις ενδείξεις για οργανωμένη μάθηση στις αρχές του 15ου αιώνα, δεν αποφεύγουμε τον πειρασμό να γυρίσουμε στις αρχές του 13ου: Γνωρίζουμε ότι οι βυζαντινοί που καταφεύγουν στη Νίκαια, θα μεταφέρουν εκεί τις Σχολές τους από την Κωνσταντινούπολη·[34] αλλά και γιατί όχι, να μη μεταφέρουν ή και να μη ιδρύσουν και στα Γιάννενα Σχολεία, όταν πολυάριθμοι εγκαθίστανται εδώ μετά τη λατινική κατάκτηση. Η τοπική χρονογραφία μας μιλά για "Σχολή των Δεσποτών", δηλαδή των Ηγεμόνων του Δεσποτάτου, και ακόμη και για Σχολή στη Μονή των Φιλανθρωπηνών κατά το 13ο αιώνα[35], αλλά αυτές ο πληροφορίες δεν μπορούν να επιβεβαιωθούν. Παρ'όλα αυτά, συναντούμε το 13ο αιώνα πολλούς λόγιους στις κυριότερες πόλεις του Δεσποτάτου, Γιάννενα, Άρτα, Ναύπακτο, και αλλού[36]. Ο Μιχαήλ Φιλανθρωπηνός, για παράδειγμα, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος ανακαινιστής της πιθανά ύστερα μετονομασμένης Μονής "Φιλανθρωπηνών", είναι "λόγιος"[37]· επίσης συναντούμε την ίδια περίοδο, σε σχέση με τα Γιάννενα, δυο άλλους

---

32. Για την εμπορική οικογένεια των Ηγουμένων, που ήδη από τις αρχές του 16ου αι. συναντούμε μέλη της εγκατεστημένα στη Βενετία, βλ. αναλυτικά Κ.Δ.Μέρτζιου, "Τό ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικόν Ἀρχεῖον", ό.π. Γράφει σχετικά ο Αθηναγόρας, "Νέος Κυψκιρᾶς ...", ό.π., σ. 7–8: "Διά τῆς ἄλλης ταύτης ἐνθυμήσεως τοῦ ΙΗ΄. Κώδικος τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας γνωρίζομεν καί ἕτερον Ἰωαννίτην, κοσμικόν πλέον αὐτόν, τόν γενάρχην ἤ συγγενῆ μιᾶς ἐκ τῶν εὐεργετικωτέρων οἰκογενειῶν τῶν Ἰωαννίνων, τόν Θεόδωρον Καλοϊωάννην τόν Ἡγούμενον. Περί τοῦ Θεοδώρου τούτου Ἡγουμένου ἄλλοθεν οὐδεμίαν ἄλλην πληροφορίαν ἔχομεν·". Πάντως εμείς έχουμε να προσθέσουμε την πληροφορία ότι έγκριτο βυζαντινό με το όνομα Καλογιάννη (ή Καλοϊωάννη) Κομνηνό, συναντούμε στο Δεσποτάτο της Ηπείρου ως διοικητή Κέρκυρας, βλ. D.Nicol, "Τό Δεσποτᾶτον τῆς Ἠπείρου", Ἀνάτυπον ἐκ τῆς *Ἠπειρωτικῆς Ἑστίας*, Ιωάννινα, 1974, σ. 121 σημ. 9.

33. Giuseppe Schiro, *La Cronaca dei Tocco di Anonimo*, Accademia dei Lincei, Roma, 1975, σ. 450.

34. Βλ. Τρ.Ευαγγελίδου, *Τά Ἑλληνικά Σχολεῖα ἀπό τῆς Ἁλώσεως (1453) μέχρι τοῦ (1893)...*, Τυπ. Ι.Χατζηϊωάννου, Εν Αθήναις, 1933, σ. 22.

35. Βλ. για παράδειγμα, Π.Αραβαντινού, *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Παιδείας παρ' Ἕλλησιν* (1867), Εισαγωγή-Επιμέλεια Ε.Ι.Νικολαΐδου, Εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα, 1986, σ. 110–111.

36. Ως παράδειγμα αναφέρουμε το λόγιο του Δεσποτάτου Ιωάννη Απόκαυκο, μητροπολίτη Ναυπάκτου, βλ. συνοπτικά D.Nicol, *Τό Δεσποτᾶτον τῆς Ἠπείρου*, ό.π., σ. 186–190.

37. Βλ. Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών...*, ό.π., σ. 27 και σ. 32, σημ. 30, 31, όπου ο Μ.Φιλανθρωπηνός φέρεται ως συγγραφέας ενός ευαγγελιστάριου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

επιφανείς λόγιους, τους Κωνσταντίνο Μελιτά και Νικόλαο Μεσσαρίτη, οι οποίοι ταυτίζονται με γνωστά πρόσωπα της λογιοσύνης της Κωνσταντινούπολης[38]. Δεν μπορούμε λοιπόν να αποκλείσουμε, σύμφωνα με τα παραπάνω, τη μεταφορά μιας λόγιας και σχολικής παράδοσης από την Κωνσταντινούπολη στα Γιάννενα.

Έτσι, από τις υποτιθέμενες υπάρχουσες μορφές μάθησης κατά το 13ο αι., φθάνουμε στα "επιστήμια" των αρχών του 15ου, και κατ' αυτό τον τρόπο κλείνει ο κύκλος με το πρώτο μισό του 16ου, όπου συναντούμε γραπτές επιγραφές στη Μονή Στρατηγοπούλου για "μαθητές", και στη Μονή Φιλανθρωπηνών για "φοιτητές".

Ειδικότερα για τη Μονή Στρατηγοπούλου, έχουμε τη σημείωση ότι το 1554 "† Ἐκοιμήθη ὁ δούλος τοῦ Θ'' ὁ θεοφιλέστατος ἐπίσκοπος χειμάρας κὺρ σωφρόνιος ὁ καί μαθητής χρηματίσας τοῦ ἱερομονάχου θ'' κύρ μανασή."[39]· και για τη μονή Φιλανθρωπηνών, ότι "ανεκ(αι)νίσθη τό δεύτερ(ον) πάλιν οὗτος ὁ θεῖο[ς] ναός. διά τε θώλον τόν ὄροφον / κ(αί) ἀνηστορήθη. διά σι[ν]δρομῆς κόπου τε κ(αί) ἐξόδου. ὑπό τοῦ ἐν ἱερομονάχ(οις) κυρώ, Ἰωάσαφ, τοῦ / Φιλανθρωπινοῦ. κ(αί) τῶν αὐτοῦ φητοιτῶν, ἐπί, ἔτει, ϚΖΩ, Ν, Ἰνδ(ικτιῶν)ος Α'."[40]. Επίσης, έχουμε παραπλήσιου περιεχομένου δεύτερη επιγραφή, και ακόμη μια άλλη σε μορφή δέησης, όπου διαβάζουμε, "... ὁμού δε/κ(αί) μετά τῶν αὐτοῦ φυτιτῶν. / ὡς λα[μ]πρόσ ἐπιμελῶσ κ(αί) καλλήστοσ, ἐκόσμοισαν / [τό]ν ἐμόν οἶκον."[41], δηλαδή το ναό του Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού.

Οι ασυνήθιστες λέξεις "μαθητής" και "φοιτητές", μας παραπέμπουν όχι βέβαια σε κάποια μοναστική τάξη, αλλά σε κάποια ιεραρχία μετάδοσης γνώσεων· οι "φοιτητές" του Φιλανθρωπηνού, οι οποίοι βοηθούν στην ανακαίνιση και ανιστόρηση του ναού δεν είναι ένας "φοιτητής" (συγκρινόμενο με το "μαθητής" της Μονής Στρατηγοπούλου), αλλά μερικά στον αριθμό άτομα, με δραστηριότητες οι οποίες απομακρύνονται από μια καθαρά μοναχική σχέση.*

---

38. Σε χειρόγραφο κώδικα του 13ου αι. διαβάζουμε, "Ἐδόθη τό παρόν νομοκανόνιον εἰς τόν ναόν τοῦ μεγάλου Ἀρχιστρατήγου τῆς ἐπισκοπῆς τῶν Ιωαννίνων παρά τῶν μεγαλεπιφανεστάτων, ἐν Κυρίῳ ἡμετέρων τέκνων ἀγαπητῶν, τοῦ τε Μελιτᾶ κυροῦ Κωνσταντίνου καί τοῦ Μεσαρίτου κυροῦ Νικολάου, καί οἱ ἀναγινώσκοντες τοῦτο εὔχεσθε ὑπέρ αὐτῶν διά τόν Κύριον.", S. Salaville, "Epitaphe métrique de Constantin Mélès, archidiacre d'Arbanon", *Échos d'Orient,* Tome 27, Paris, 1928, Ανάτυπο, Amsterdam, 1971, σ. 409. Δεν γνωρίζουμε εάν τα δύο αναφερόμενα επιφανή πρόσωπα (μεγαλεπιφανέστατοι) χαρίζουν το νομοκανόνιο ευρισκόμενα στα Γιάννενα, ή εάν το αποστέλλουν· αλλά τουλάχιστον, η δωρεά του νομοκανόνιου αποδεικνύει κάποιες πνευματικές σχέσεις υψηλής στάθμης, κατά την εποχή. Πάντως, ο Κ.Μελιτάς μπορεί να ταυτιστεί με τον Κ.Μέλη, "αρχιεπίσκοπο Αρβάνων" (δηλαδή Αλβανίας), ο δε Ν.Μεσαρίτης απεβίωσε το 1215 μητροπολίτης Εφέσου: Και ο Μέλης και ο Μεσαρίτης ανήκουν σε γνωστές αριστοκρατικές και λόγιες οικογένειες της Κωνσταντινούπολης προ της Φραγκικής κατάκτησης, βλ. αναλυτικά το αναφερόμενο άρθρο του S.Salaville, ό.π., σ. 403–416· πρβλ. επίσης, Τρ.Ευαγγελίδη, *Τά Ελληνικά Σχολεία...*, σ. 21, Λ.Βρανούση, *Ἱστορικά καί Τοπογραφικά τοῦ μεσαιωνικοῦ Κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, ό.π., σ. 28 και του ίδιου, *Χρονικά τῆς μεσαιωνικῆς καί τουρκοκρατούμενης Ἠπείρου*, Εκδ. Ε.Η.Μ., Ιωάννινα, 1962, σ. 53, σημ.1.

39. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαρᾶς...", ό.π., σ. 4–5.

40. Μ.Αχειμάστου–Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών...*, ό.π., σ. 21.

41. Ό.π., σ. 23.

* Και τελικά, σε δραστηριότητες οι οποίες προσεγγίζουν μία ιεραρχία μάθησης και η οποία, κατά τις επιγραφές του ναού, μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμη και από συστηματική μετάδοση γνώσεων ζωγραφικής· εδώ βέβαια, κάποιος θα έμπαινε στον πειρασμό να συνδέσει τη γέννηση της Σχολής ζωγραφικής στην περιοχή των

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αλλά και η γνωστή σημείωση, του 1544, που αφορά τη Μονή Στρατηγοπούλου, στοιχειοθετεί την παρουσία μορφών γνώσης, και στην προκειμένη περίπτωση, στοιχείων αστρονομίας: «Ἦλθα κἀγώ ὁ Θεόδωρος τοῦ καλοϊωάννου τοῦ ἡγουμένου ἐπί ἔτους ζνβ΄. ινδ΄. ζ΄. ἡλίου κύκλος κζ΄. σελήνης κύκλος γ΄. είς τοῦ πνευματικοῦ τοῦ κύρ μανασσῆ... εἰς τό κελίον τοῦ ἐν ἁγίοις πατρός ἡμῶν Νικολάου τοῦ μεγάλου. μήν, Ἰουνίου εἰς τάς ΙΘ΄ ἰνδικτιῶνος η ημέρα Ε΄ τοῦ ἁγίου ἀποστόλου Ἰούδα» και, «ἐπί ἔτος ζνβ΄ ἰνδ. β΄ ἡλίου κύκλος κδ΄, σελήνης κύκλος γ΄. μηνί Ἰουνίου ΙΘ΄. ἰνδ. η΄»[42]. Τα εύλογα ερωτήματα που τίθενται εδώ είναι, για ποιο λόγο εγκαθίσταται στο κελί του "πνευματικού" Μανασσή αυτός ο Καλοϊωάννης ο κοσμικός, και απο πού ο τελευταίος αρύει αυτές τις γνώσεις "περί κύκλων ηλίου και σελήνης".

Από τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω, δεν αποκλείουμε, ότι στις "κοσμικές" Μονές Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου να παρέχεται συστηματική μόρφωση, και όχι μόνο θρησκευτικής υφής: Επιπρόσθετα, η παράσταση των εφτά φιλοσόφων στον κυρίως ναό της Μονής Φιλανθρωπηνών, επιτείνει την αίσθηση της πνευματικότητας που αναπτύσσεται σε αυτό το μοναστήρι· και δεν μας παραξενεύει έτσι η παράδοση φιλοσοφικών μαθημάτων, θεωρώντας ότι κατά το 16ο αιώνα βρίσκεται σε έξαρση το ενδιαφέρον για την αρχαιοελληνική γνώση, ενώ παράλληλα, συγγράμματα του είδους τυπώνονται μαζικά στη Βενετία.

Ένα άλλο όμως τελικό στοιχείο, το οποίο υποδεικνύει την ύπαρξη λόγιας παράδοσης στη Μονή Φιλανθρωπηνών, είναι ο εκεί ευρισκόμενος περιώνυμος "Κουβαράς", συρραφή δηλαδή κάποιων συγγραμμάτων που αφορούν την τοπική ιστορία. Ο "Κουβαράς" περιείχε εκτός των άλλων, τρία σημαντικότατα κείμενα για την ιστορία της πόλης: Το "Χρονικό των Ιωαννίνων" (1367–1399), τον "Ορισμό του Σινάν Πασά" (1430), και την "Αποστασία Διονυσίου, του κοινώς λεγομένου Σκυλοσόφου" (1611)[43]. Το "Χρονικό των Ιωαννίνων", το σπουδαιότερο από όλα αυτά τα κείμενα, είναι μια ακριβέστατη ιστορική διήγηση γεγονότων που αφορούν τα Γιάννενα στο β΄ μισό του 14ου αιώνα[44]. Το ότι ο "Κουβαράς" εντοπίζεται στη Μονή Φιλανθρωπηνών, τουλάχιστον από τα μέσα του 18ου αιώνα[45], και όχι σε

Ιωαννίνων, που απαρχή της έχει κατά τους διάφορους μελετητές τη Μονή Φιλανθρωπηνών, με την ύπαρξη συγκεκριμένης άτυπης σχολής ζωγραφικής στην τελευταία.

42. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαρᾶς...", ό.π., σ. 7.

43. Για τον "Κουβαρά", βλ. την αναλυτική πραγματεία του Λ.Ι.Βρανούση, *Χρονικά τῆς μεσαιωνικῆς καί τουρκοκρατούμενης Ἠπείρου*, ό.π., όπου και η ιστορική αξιολόγηση των εδώ αναφερόμενων κειμένων. Ο "Ὁρισμός τοῦ Σινάν Πασᾶ" είναι ένα σύντομο κείμενο που αποστέλλεται από το Σουλτάνο Μουράτ Β' προς τους γιαννιώτες για να συνθηκολογήσουν, η δε "Ἀποστασία Διονυσίου, τοῦ κοινῶς λεγομένου Σκυλοσόφου", αναφέρεται στη γνωστή εξέγερση του 1611 και στην επακόλουθη έξωση των χριστιανών από το Κάστρο.

44. Για το πρωτότυπο του *Χρονικού των Ιωαννίνων* βλ. Λ.Ι.Βρανούση, "Τό Χρονικόν τῶν Ἰωαννίνων κατ'ἀνέκδοτον δημώδην Ἐπιτομήν", Ακαδημία Αθηνών, *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, 1962, Τόμ. 12, 1962, Ανάτυπο, Αθήναι 1965. Το μεσαιωνικό αυτό κείμενο αρχίζει την εξιστόρηση των γεγονότων από το θάνατο του Ανδρονίκου Β΄, και από το 1367, την εξιστόρηση γεγονότων που αφορούν τα Γιάννενα και αναφέρεται κυρίως στους ηγεμονεύσαντες Θωμά Κομνηνό Πρελούμπο το σερβοβυζαντινό, και τον Εζαού Μπουοντελμόντι, τον εκ Φλωρεντίας ιταλό.

45. Από το λόγιο Γ. Κρομμύδη, Λ.Ι. Βρανούση, *Χρονικά* ..., ό.π., σ. 13, έχουμε την παρακάτω σημείωση: "Ἀνέγνων... πρό πολλῶν χρόνων, ἔτι ὢν ἐν τῇ πατρίδι μου... ἔν τινι χειρογράφῳ τεύχει παλαιῷ τε καί ἀνωνύμῳ (Κουβαρᾶς δέ ἰδιωτικῶς αὐτό εἶχε τήν ἐπίκλησιν) ἐν τῇ τοῦ κατά τήν νῆσον Ἰωαννίνων μοναστηρίου, τοὐπίκλην Σπανοῦ, βιβλιοθήκη εὑρισκομένῳ,...".

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κάποια βιβλιοθήκη των τότε δημόσιων Σχολείων των Ιωαννίνων[46], πιστοποιεί ότι ανέκαθεν ήταν "ιδιοκτησία" του μοναστηριού αυτού· άρα και το ακριβέστατο και λόγιο κείμενο του "Χρονικού των Ιωαννίνων", πιθανότατα έχει γραφεί από κάποιον αξιόλογο λόγιο κληρικό της Μονής Φιλανθρωπηνών (στις αρχές του 15ου αιώνα)[47], και υποδεικνύει την ύπαρξη μιας σημαντικής λόγιας παράδοσης στην παραπάνω μονή[48].

Κλείνοντας, πρέπει να επισημάνουμε το κοινό ερώτημα: Γιατί προγενέστερες βυζαντινές ή και μεταβυζαντινές λόγιες παραδόσεις της Νήσου και του Κάστρου των Ιωαννίνων, εξαλείφθηκαν μέσα στο πέρασμα των αιώνων; Μια απάντηση θα μπορούσε να είναι η ίδρυση των δημόσιων, συστηματικών, των και λεγόμενων "κοινών" Σχολείων, στο β΄ μισό του 17ου αιώνα, από τους μεγαλέμπορους της Βενετίας Επιφάνειο Ηγούμενο και Εμμανουήλ Γκιόνμα[49], σχολεία τα οποία, με την πρωτοπόρα παραγωγή τους θα επισκιάσουν κάθε άλλη μορφή ιστορικής μάθησης[50].

---

46. Κατά το 1819, ολόκληρος ο "Κουβαράς" μεταφέρεται από τη Μονή των Φιλανθρωπηνών στη Σχολή Καπλάνη, πιθανότατα με πρωτοβουλία του επιφανή διευθυντή της Αθ.Ψαλίδα, βλ. αναλυτικά Λ.Ι.Βρανούση, *Χρονικά...*, ό.π., σ. 139–153.

47. Η θέση ότι ο συγγραφέας είναι κληρικός μπορεί να στηριχθεί στη θερμή και σχεδόν εμπαθή στάση του υπέρ της Εκκλησίας των Ιωαννίνων και των κτημάτων της, βλ. Λ.Ι.Βρανούση, "Τό Χρονικόν τῶν Ἰωαννίνων...", ό.π., σ. 80–81: "Καί πρῶτα μέν κατά τῆς ἐκκλησίας χωρεῖ, καί τόν ποιμένα τοιαύτης ἐξωθεῖ·... ἀφαιρεῖ δέ τά προσόντα τῇ ἐκκλησίᾳ χωρία καί κτήματα,... καί μελανένδυτος, φεῦ, καί σκοτοδυτοῦσα ἡ τῶν Ἰωαννίνων μητρόπολις γίνεται τόν αὐτῆς ποιμένα μή ἔχουσα, ἕως οὗ καί εἰς παντελῆ ἐρημίαν ἡ ἐκκλησία αὕτη κατήντησε· καί χορτοθήκας, οἴμοι, καί σιτοθήκας τά ἐν αὐτῇ οἰκήματα πεποίηκε, καί ὕστερον καί κατά τῶν θείων σκευῶν χεῖρα κινῆσαι τετόλμηκε.".

48. Δεν πρέπει τέλος να παραβλέψουμε και αυτά που γράφει ο Αθηναγόρας για τους Κώδικες του Αρχιμανδρειού, σημειώνοντας τα εξής: "Τούς κώδικας τοῦ Ἀρχιμανδρείου ἔχει περιγράψει ὁ μακαρίτης Λάμπρος... φαίνεται ὅμως ὅτι οἱ πλεῖστοι τῶν Κωδίκων τούτων προέρχονται ἀπό τάς Μονάς τῆς Νήσου, τῶν ὁποίων οἱ χειρόγραφοι Κώδικες διεσπάρησαν τῆδε κἀκεῖσε ἄγνωστον πότε. Ὁ Pierre Batiffol εις το «Les Manuscrits Grecs de Bérat d'Albanie et le Codex Purpureus» εν σελ. 11 λέγει ὅτι εὗρεν ἐν Βερατίῳ ἐκτός ἄλλων χειρογράφων και Δίπτυχον μωλωπισμένον χαρτῶον ἔχον νῦν 67 φύλλα καί ὅτι τό βιβλίον τοῦτο τῶν Διπτύχων ἦτο τῆς Μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν, ὡς το δεικνύει καί ὁ τίτλος «Ἀρχή τῶν διπτύχων τῆς Μονῆς τοῦ Φιλανθρώπου» καί μέ διαβεβαίωσαν, λέγει, ὅτι ἦτο τοῦ Φιλανθρώπου τῶν Ἰωαννίνων. (Σάθα Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη Τόμ. Γ΄. σελ. 1872 XCVII). Εἰς τήν βιβλιοθήκην τοῦ ἐν Λονδίνῳ Βρεττανικοῦ Μουσείου Additional 24369 921α ὑπάρχει κῶδιξ Νομοκάνονος, ὅστις φέρει τήν ἑξῆς σημείωσιν· "Ἔτοῦτος ὁ ἱερός καί βασιλικός νόμος ὑπάρχη του αγίου παντελεήμονος τοῦ ἐν τη νίσο τον Ἰωαννίνων πλησίον του προδρόμου τής λήμνης και ὅποιος το ἀπεζον να ἐχει τόν ἅγιον παντελεῆμον διάδικο. Ευχεστε και μοι καταραστε διά τόν κύριον» *(Νέος Ελληνομνήμων,* τ. Ι΄ τχ. Α΄ σελ. 196)", "Νέος Κουβαρᾶς...", ό.π., σ. 5 σημ. 1.

49. Ήδη από τις αρχές του 17ου αι. γίνεται συζήτηση για "... τό σχολεῖον ὁποῦ θέλι γενῆ διά τούς σπουδαίους εἰς τά Ἰωάννινα...", όπως αυτό αναφέρεται σε διαθήκη του 1611, βλ. Κ.Δ.Μέρτζιου, "Τό ἐν Βενετίᾳ Ἠπειρωτικόν Ἀρχεῖον", ό.π., σ. 18. Διαπιστώνεται έτσι, η στροφή που επαληθεύεται γύρω στο μισό του ίδιου αιώνα, προς μαζικότερες και λαϊκότερες δομές μόρφωσης.

50. Για τις Σχολές αυτές βλ. Ε.Κουρμαντζή–Παναγιωτάκου, "Η Εκπαίδευση στα Γιάννενα και οι Ιδεολογίες της: Οι «νεωτεριστικές» Σχολές και οι Σχολές Μπαλάνων και Ψαλίδα (1645–1820)", *Δωδώνη, Επιστ. Επετ. Τμήματος Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή Παν. Ιωαννίνων,* Τόμ. Εικοστός, Ιωάννινα, 1991, σ. 101–173.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ELENI KOURMANTZI

THE MONASTERIES OF THE IOANNINA'S LAKE ISLAND
AS PLACE OF SPIRITUAL AND EDUCATIONAL FERMENTATION

It is testified that the monasteries of the little island of the Ioannina lake, during the byzantine period and later, satisfy not only spiritual necessities of religious nature, but of educational nature too; from the various elements that the historical researches can dispose, it results that the island's monasteries function as taching centres - according to the religious models - and they provide elementary knowledge on philosophy and science.

The cultural splendour of these monasteries has to be related too, to the byzantine traditions of the Constantinople's noble families who had been established in Ioannina during the sovereignty of the Despotate of Epirus. The various sacred frescos, and especially, the fresco with the seven greek philosophers at the Filanthropinon monastery, as the traditional reports about the existence of scholars in this monastery and in the monastery of Stratigopoulos, indicate a high grade educational level in this historical period.

Known byzantine manuscripts at the Filanthropinon monastery just as the concentionally titled "Chronicle of Ioannina", certify the educational activities and the cultural attainments that have taken place there.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΟΥΡΜΑΝΤΖΗΣ

ΟΙ ΜΟΝΕΣ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Από τον βυζαντινό Ιδρυτή στον μεταβυζαντινό Ευεργέτη Έμπορο.

Τα Γιάννινα, μια από τις ισχυρότερες πόλεις–κάστρα των δύο τελευταίων εκατονταετηρίδων του Βυζαντίου, από την κατάκτηση του Βοημούνδου το 1081 μέχρι την υποταγή στον Καρασινάν Πασσά το 1430, ακριβώς σε ένα διάστημα τρισήμιση αιώνων, δεν κυριεύθηκαν ποτέ από ξένο, προσφέροντας διαρκή και ασφαλή προστασία σε έναν πληθυσμό που κατ'αυτόν τον τρόπο διαρκώς αυξάνεται.

Με την δημιουργία του Δεσποτάτου της Ηπείρου, τα τείχη του Κάστρου των Ιωαννίνων επεκτείνονται κατά τρόπο ώστε αυτό να περιλάβει καινούργιους πληθυσμούς, κυρίως εκείνο το μέρος προσφύγων που καταφεύγουν εδώ μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Και πράγματι, ο Μιχαήλ Αγγελοκομνηνός Δούκας Α', "... τὸ τῶν Ἰωαννίνων τεκτηναμένου πολίδιον καὶ εἰς μόρφωσιν κάστρου αὐτὸ ἀνεγείραντος", τους βυζαντινούς εξόριστους " ... ἐν αυτῷ αὐτοὺς ἐνοικίσαντος. Καὶ ἐνὶ ἑκάστω τούτων ... τόποι κατοικίας καὶ μοναὶ κατ'ἀξίαν ἐδόθησαν..."[1].

Παρακολουθώντας τα διάφορα Χρονικά και τα ιστορικά σημειώματα της εποχής μέχρι τις αρχές του 15ου αιώνα, παρατηρούμε ότι κατοικούν στο γιαννιώτικο κάστρο και συμμετέχουν στη διοίκησή του, επιφανή βυζαντινά επίθετα όπως Βατάτζης, Στρατηγόπουλος, Φιλανθρωπηνός[2]. Αλλά και λιγώτερο επιφανή όπως, Αμιραλής, Αψαράς, Βαταλάς, Βούλγαρης, Γραστιτζιώτης, Κλαυσής, Μελιγλάβος, Σγούρος, Στανίτζης, Τζιμπλός, καθώς και άλλα επίθετα που συμμετέχουν στην φεουδαρχική διοίκηση των περιφερειακών κάστρων του Δεσποτάτου των Ιωαννίνων όπως, Βάρδας, Θερειανός,

---

1. Βλ. Λ.Βρανούση, *Ιστορικά και Τοπογραφικά του μεσαιωνικού Κάστρου των Ιωαννίνων*, ΕΗΜ, Ιωάννινα 1968, σ. 13, σημ. 2.

2. Κωνσταντίνος Βατάτζης "προκαθήμενος" αναφέρεται στο "Χρονικό των Ιωαννίνων", βλ. Λ.Ι.Βρανούση, "Το Χρονικόν των Ιωαννίνων κατ'ανέκδοτον δημώδη Επιτομήν", *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, Αθήναι, 1965, σ. 81, 90 (χρησιμοποιούμε την αριστερή στήλη του παραπάνω κειμένου, όπου το βυζαντινό πρωτότυπο, ενώ στην δεξιά παρατίθεται η δημώδης επιτομή). Για τους Στρατηγόπουλους και Φιλανθρωπηνούς, βλ. παρακάτω· χρησιμοποιούμε σε αυτό το κείμενο την συνηθέστερη γραφή Φιλανθρωπινός (με ι), αν και η προηγούμενη φαίνεται, από τα βυζαντινά κείμενα που διαθέτουμε, η επικρατέστερη, βλ. για παράδειγμα "Το Χρονικόν των Ιωαννίνων...", ό.π., σ. 90.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Καυσοκαβάδης, που μερικά από όλα τα παραπάνω προδίδουν βυζαντινή προέλευση[3]. Τέλος, το ίδιο ισχύει και για ονόματα που ύστερες χρονικές ιστορικές σημειώσεις ή παραδόσεις μας μεταφέρουν όπως, Βρανάς, Γλαβάς, Γλυκύς (ή Γλυκάς;), Ιερομνήμων, Καλοϊωάννης, Καραϊωάννης, Λελυπαράς, Λύγδας (ή Λυγδάς), Μελάς (ή Μέλας;), Μεταξάς, Πλέσσας, Σαράβας, Σερμπάνος, Σουγδουρής (ή Σουγδουράς;), Τζηγαράς[4], κλπ., που εάν κάποια από αυτά δεν προέρχονται από ύστερη μετοικεσία στην πόλη των Ιωαννίνων, ασφαλώς πρέπει να ανάγουμε την προέλευσή τους στον οικιστικό πυρήνα του Κάστρου.

Σε ένα κάστρο του Μεσαίωνα, ένα από τα κυριώτερα και διαρκέστερα προβλήματα είναι ο συνωστισμός σ'αυτό ανθρώπων και κτιρίων, η έλλειψη δηλαδή χώρου προς οικιστική επέκταση: Μέσα στα τείχη του κάστρου των Ιωαννίνων, που περιλαμβάνουν έναν χώρο περί τα 180 στρέμματα, στοιβάζονται (στην κυριολεξία) τα παλάτια των Δεσποτών, δύο μεγάλοι ναοί (Ταξιάρχης και Παντοκράτωρ), ναΐσκοι, μονύδρια, αρχοντικά και κατοικίες, η βιοτεχνία και η αγορά.

Τα κτίρια των μεγαλύτερων εκκλησιών αποτελούν όχι μόνον χώρους θρησκευτικής λειτουργίας, όπως αυτό συμβαίνει σήμερα, αλλά και χώρους για πολιτικές και κοινωνικές συναθροίσεις της εποχής: "Τῇ ὥρᾳ δὲ ταύτῃ συναθροίζονται ἅπαντες οἱ Ἰωαννῖται ἐν τῇ ἁγίᾳ μητροπόλει, καὶ μιᾷ φωνῇ πάντες τὴν φυσικὴν αὐτῶν κυρίαν [την βασίλισσα Ευδοκία, σύζυγο του Δεσπότη Πρελούμπου, σ.σ.] τὴν συγκακοπαθοῦσαν αὐτοῖς, ἐκζητοῦσι καὶ προσκυνοῦσιν"[5]. Παράλληλα, οι ναοί χρησιμεύουν και για την ταφή επισήμων προσώπων, και μάλιστα στο εσωτερικό τους: Οι γιαννιώτες, τον Δεσπότη Θωμά Πρελούμπο "ἐντίμως ... θάπτουσι" (1384), κάτω από το ιερό βήμα μιας από τις επίσημες εκκλησίες του Κάστρου[6].

Που θάβονται όμως οι άλλοι, πολυπληθείς ασφαλώς νεκροί, επίσημοι και άσημοι (πέρα βέβαια των μοναχών που θάβονται στα μοναστήρια τους); Ο χώρος όμως του Κάστρου με τον συνωστισμό που τον διακρίνει και με τις έστω και τουλάχιστον 18 εκκλησίες και μοναστήρια του[7], δεν επιτρέπει την ταφή ενός πληθυσμού αναπαραγόμενου κατά

---

3. Για τους Αμιραλή, Βατιλά, Βούλγαρη, Γραστιζιώτη (ή Γαστριζιώτη;), Κλαυσή, Μελιγλάβο, Τζιμπλό, Βάρδα, Καυσοκαβάδη, βλ. "Το Χρονικόν των Ιωαννίνων...", ό.π., σ. 81, 82, 89, 94. Ο Στανίτζης, "πρωτασηκρίτης", αναφέρεται στο έγγραφο που απηύθυνε ο Σινάν Πασσάς στους καστρινούς το 1430, βλ. Π.Αραβαντινού *Χρονογραφία της Ηπείρου*, Αθήνα, 1857, Τόμ. Δεύτερος, σ. 316. Για τους Αψαρά, Σγούρο, Θερειανό, θα μιλήσουμε στη συνέχεια.

4. Σημειώνουμε εδώ τους Ιερομνήμονα, Καλοϊωάννη, Μεταξά, Πλέσσα και Τζηγαρά, για τους οποίους θα μιλήσουμε στη συνέχεια, παραβλέποντας τα υπόλοιπα επίθετα ως μη έχοντα σχέση με αυτή την έρευνα. Για τον Τζηγαρά σημειώνουμε αυτή την γραφή έναντι του Τζιγαράς (που χρησιμοποιούμε παρακάτω), καθ'όσον η πρώτη απαντάται σε προσωπογραφία στη *Βίβλο Χρονική* εκδομένη το 1631 στη Βενετία.

5. "Το Χρονικόν των Ιωαννίνων...",ό.π., σ. 94. Συνάθροιση στον μητροπολιτικό ναό για να αποφασισθεί εάν οι γιαννιώτες θα προσκαλέσουν για ηγεμόνα τους τον Κάρολο Τόκκο, αναφέρεται και στο *Χρονικό των Τόκκων*, βλ. Giuseppe Schirò, *La Cronaca dei Tocco...*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1975, σ. 320–322: "Αὔριον εἰς τὴν μητρόπολιν / σύναξις θέλει γένει, / οἱ ἄρχοντες θέλουν συναχθῆ, / μικροὶ τε καὶ μεγάλοι· / ... καὶ τότε θέλομεν ἰδεῖ / ποῖος ἀγαπᾷ τὸν δούκα.".

6. Βλ. *Ιστορικά και Τοπογραφικά ...*, ό.π., σ. 49-60.

7. Βλ. ό.π., σ. 41.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γενεά και που πρέπει να υπερβαίνει τα 2000 άτομα*, έστω και εάν ακόμη υπήρχαν χώροι ταφής εκτός του εσωτερικού των εκκλησιών, σε μικρούς περίβολους[8]. Λόγοι χώρου λοιπόν, αλλά και μοναστικής ηρεμίας επιβάλλουν την ύπαρξη μονών και ναΐσκων εκτός των τειχών του Κάστρου (όχι όμως και εκκλησιών, γιατί θα εκτίθονταν στο έλεος των αναρίθμητων επιδρομών της εποχής).

Η Μονή του Αρχιμανδρειού αναφέρεται υπάρχουσα κατά τα τέλη του 14ου αιώνα[9], σίγουρα βρίσκεται στη σημερινή της θέση και πρέπει να διαθέτει νεκροταφείο, στο οποίο πιθανώτατα θάβονται και λαϊκοί. Δεν είναι ίσως άσχετο προς αυτό το ότι εδώ συναντούμε αργότερα το επονομαζόμενο "νεκροταφείο της πόλης".

Επίσης, από τις κατά παράδοση αναφερόμενες μονές εκτός Κάστρου, πιθανή είναι η ύπαρξη αυτής της Αγίας Παρασκευής (στη σημερινή περιοχή Κεντρικής Πλατείας), όπως ενθύμηση του τέλους του 16ου αι. το υποδεικνύει, η δε κτίση της θα πρέπει να αναχθεί σε κάποιους πρότερους αιώνες[10].

Συνοψίζοντας, μπορούμε να διαβεβαιώσουμε ότι πρακτικές και θρησκευτικές αντιλήψεις επιβάλλουν την ανέγερση μονών και ναΐσκων εκτός των τειχών της πόλης, και δεν είναι προς αυτό τυχαία η ύπαρξη πάμπολλων τέτοιων στην Νήσο των Ιωαννίνων· αλλά το δεδομένο αυτό δεν είναι άσχετο και με το γενικώτερο φαινόμενο που συνδέεται με την τάση των Βυζαντινών της εποχής, που έχουν "κατακλύσει" το χώρο της Ηπείρου, να προβάλλονται και να ικανοποιούν παράλληλα τις θρησκευτικές τους ανάγκες διαμέσου ιδρύσεων, ανακαινίσεων, διακοσμήσεων και δωρεών πρός ναούς[11]. Κτίζονται κατ' αυτό τον τρόπο ναοί όπου οικογενειακά θάβονται ή μονάζουν ολόκληρες οικογένειες, παρατηρείται μάλιστα να μονάζουν και βυζαντινοί αξιωματούχοι και μάλιστα αυτοκράτορες· τα παραδείγματα αυτού του οργασμού στο Δεσποτάτο της Ηπείρου είναι πάμπολλα:

Η Μονή των Βλαχερνών της Άρτας ανακαινίζεται από τον Μιχαήλ Β' κατά την διάρκεια της Δεσποτίας του (1230–1271), ενώ λίγα χρόνια πριν ο συγγενής του Δεσπότης Θεόδωρος Άγγελος την είχε μετατρέψει σε μονή καλογριών. Δύο γιοί του Μιχαήλ θα

---

* Τα 300 σπίτια που υπολογίζει ο Ψαλίδας κατά το 1820 εντός Κάστρου, μας δίνουν έναν αριθμό κατοίκων περί τα 2.000 άτομα, αλλά στην προ της κατάκτησης περίοδο αυτά πρέπει να ήταν περισσότερα και η πυκνότητα κατοίκησης μεγαλύτερη, πρβλ. Λ. Βρανούση, *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π. σ. 49–60.

8. Η μόνη επιτύμβια επιγραφή που βρέθηκε στο Κάστρο (κοντά στο τζαμί Φετχέ) και αφορά οικογενειακό τάφο, διασώθηκε αντιγραμμένη από τον περιηγητή Hughes, βλ. Λ. Βρανούση, *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π., σ. 48–49, αλλά δεν μας δίδει καμμιά άλλη πληροφορία, παρά μόνον ότι οι ταφέντες πρέπει να ήταν ιερομόναχοι.

9. Βλ. "Το χρονικόν των Ιωαννίνων...", ό.π., σ. 93.

10. Βλ. Αθηναγόρα Μητροπολίτου Παραμυθίας και Πάργης "Νέος Κουβαράς...", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, Ιωάννινα 1929, σ. 11: "1584 εύρέθη ἡ ἰκόνα της θεοτοκου ελεούσα εἰς τό κάστρο ... Ἰοπία μετα επιμεληας ἐπαρθη από τήν μονήν τῆς Αγιας Παρασκευης οταν εκαμαν οι αγαρηνη τήν εκλησίαν ναματζάχη κε ἡ ριθησα παρθενια εφοτισθη ... νά την αφιεροση εις το νησι εις την μονήν του αγιου Νικολαου επονομαζομένου γκουματων".

11. Διαβάζοντας το έγγραφο του Ι.Απόκαυκου το αναφερόμενο στην εποίκηση των Βυζαντινών στο Κάστρο Ιωαννίνων, βλ. Λ. Βρανούση, *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π., σ. 13, σημ. 2, παραθέτουμε την φράση "Καί ένί ἑκάστῳ τούτων... τόποι κατοικίας και μοναί κατ'ἀξίαν ἐδόθησαν, ἔνθα καί μέχρι τοῦ νῦν ἐπαναπαυόμενοι διαμένουσιν.", όπου πέρα από την εξήγηση που δίδει ο Λ.Βρανούσης ότι "μοναί" σημαίνει "τόποι διαμονής", δεν αποκλείεται και η απόδοση της λέξης "μοναί" με την έννοια του μοναστηριού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ταφούν στο εσωτερικό του ναού στον νάρθηκα, και καθώς εικάζεται εδώ πρέπει να θάφτηκε και ο ίδιος· κατά τον D.Nicol, "...ο ναός της Μονής Βλαχερνών χρησιμοποιήθηκε σαν οικογενειακός τάφος από τους Δεσπότες της Ηπείρου για αρκετές γενεές."[12].

Λίγα έτη πριν το 1281 κτίζεται από τον "πρωτοστράτωρα" Θεόδωρο Τζιμισκή και την σύζυγό του Μαρία, "σκηπτροκρατούντων των δυτικών φρουρίων Νικηφόρου–Άννης... Δεσποτών", ο Ναός των Γενεθλίων της Θεοτόκου κοντά στο Βουλγαρέλι Άρτας· "δέηση" εν είδει επιγραφής στο εσωτερικό της εκκλησίας γίνεται και από τον αδερφό του Θεοδώρου, Ιωάννη Τζιμισκή και την σύζυγό του Άννα[13].

Στο δεύτερο Χρυσόβουλλο του Ανδρονίκου Β' υπέρ της Εκκλησίας Ιωαννίνων διαβάζουμε: "... ἐδόθη ... παρά τοῦ προκαθημένου τῆς θεοσώστου πόλεως ἰωαννίνων σεβαστοῦ τοῦ σγούρου τό μονύδριον τῶν μερδεαστάνων, ὅπερ εἶχεν ἀπό γονικότητος..."[14], όπου και η έννοια της οικογενειακής μονής.

Ο Θωμάς Πρελούμπος, Δεσπότης Ιωαννίνων (1367–1384) και η σύζυγός του Αγγελίνα, σημειώνονται ως δωρητές μονών του Αγίου Όρους και των Μετεώρων[15]· αναφέρεται επίσης ότι ο αδερφός της Αγγελίνας, ως "βασιλεύς" μνημονευόμενος, ο σερβοβυζαντινός Ιωάννης Δούκας Παλαιολόγος, Ιωάσαφ μοναχός, εζήτησε την βοήθεια της πρώτης "καί αὔξησε τόν ναόν τοῦ Πλατέος Λίθου, ἤγουν τοῦ Μετεώρου... Καί ἄλλα τινά σκεύη ἡ Ἀγγελίνα ἐδωρήσατο αὐτῷ ἐκ τοῦ μοναστηρίου τῶν Ἰωαννίνων καί ἐκ τοῦ αὐτῆς ἀνδρός Θωμᾶ τοῦ δεσπότου, οὐ μήν ἀλλά δή καί πρόβατα καί βουβάλια."[16].

Το 1413/14 "...ἐπί τῆς βασιλείας ... δεσπότου ... Κάρουλα τοῦ Δουκός...", ο Μιχαήλ Θερειανός "βοηβώνδας", βυζαντινός τοποτηρητής της περιοχής Ζαγορίου, αναγείρει την Μονή της Αγίας Παρασκευής κοντά στο Μονοδένδρι[17], κ.ο.κ.

Οι Βυζαντινοί και οι Μονές της Νήσου.

Έχοντας υπ'όψη αυτά τα γενικότερα περί μονών της περιοχής, ας εξετάσουμε τα περί μονών της Νήσου για τις οποίες οι πληροφορίες είναι πυκνότερες.

Οι μονές της Νήσου εκπληρούν ασφαλώς τις ίδιες θρησκευτικές και κοσμικές ανάγκες όπως οι υπόλοιπες μονές, αλλά διαθέτουν επιπλέον και το ιδιαίτερο εκείνο χαρακτη-

---

12. D.M.Nicol, "Το Δεσποτάτον της Ηπείρου", Ανάτυπο *Ηπειρωτικής Εστίας*, Ιωάννινα 1974, σ. 169.

13. Βλ. Αν. Κ.Ορλάνδος, "Η Κόκκινη Εκκλησία (Παναγία Βελλάς)", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, ό.π., 1927, Τεύχος Α'– Β', σ. 161–162, 166.

14. Κ.Δ.Μέρτζιου, "Το δεύτερον Χρυσόβουλλον Ανδρονίκου του Β' του Παλαιολόγου", *Ηπειρωτική Εστία*, Ιωάννινα 1952, Τεύχος, Β', σ. 117. Αναφέρονται επίσης στην "βελτζίστα" μοναστήρι "τοῦ τιμίου ἀρχιστρατήγου τῶν ἄνω δυνάμεων", στην "λαυσίστα" "μετόχιον εἰς ὄνομα καλούμενον τοῦ ἁγίου γεωργίου" και στην "ἰωάννιστα", "τό τοῦ κανακίου μετόχιον εἰς ὄνομα καλούμενον τοῦ ἁγίου νικολάου τού ὄρους".

15. Βλ. *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π., σ. 59, σημ. 4.

16. Σπ.Λάμπρου, "Συμβολαί εις την Ιστορίαν των Μονών των Μετεώρων", *Νέος Ελληνομνήμων*, Αθήνησιν, 1905, σ. 89.

17. Βλ. Λ. Βρανούση, *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π., σ. 80, σημ. 1.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ριστικό της φυσικής απομόνωσης του χώρου, ώστε να χρησιμεύσουν σαν ένα τέλειο ησυχαστήριο*.

Πιθανώτατα, προ ακόμη του 13ου αιώνα πρέπει να υπήρχαν μονές στη Νήσο των Ιωαννίνων, γιατί τα Γιάννενα είναι ήδη "ικανώς κατοικούμενα"[18], διαθέτοντας επίσης και μια ισχυρή τοπική αριστοκρατία· [19] αλλά και η μη παρουσία ενός οικισμού δεν αποκλείει την ύπαρξη μοναστηριών καθαρά ασκητικού, μη "αστικού" χαρακτήρα.

Τα παραπάνω βέβαια ενισχύονται από την θεώρηση του Α.Ξυγγόπουλου ότι η Μονή Στρατηγοπούλου "... θά ἠδύνατο μετά πολλῆς πιθανότητας ν'ἀναχθῆ εἰς τόν 11ον αιώνα"[20]. Κατά ποιόν όμως τρόπο αυτή η μονή προσέλαβε το προσωνύμιο αυτό, δεν είναι δυνατό να εξακριβωθεί. Δεν γνωρίζουμε πότε μέλη της επιφανούς οικογένειας Στρατηγοπούλου εγκαταστάθηκαν στο Κάστρο Ιωαννίνων, εμφανίζονται όμως αργότερα, στις αρχές του 15ου αιώνα, ως πρόκριτη οικογένεια της πόλης, με εκπροσώπους τον "καπετάνιο" Σίμωνα και τον γιό του Παύλο[21].

Εφ'όσον η Μονή Στρατηγοπούλου εμφανίζεται με το παραπάνω προσωνύμιο, σημαίνει ότι κάποιος από τα μέλη αυτής της οικογένειας είτε ανέγειρε, είτε ανακαίνισε το σύνολο ή τμήματα της παραπάνω μονής, χρησιμοποιώντας την ίσως για ανάγκες ταφής, μόνασης και πνευματικών δραστηριοτήτων, όπως η ύστερη παράδοση περί Σχολής Στρατηγοπούλου τείνει να υποδείξει.

Περισσότερο συγκεκριμένες πληροφορίες γι'αυτήν την μονή δεν υπάρχουν και οι τοιχογραφίες του 1543 δεν βοηθούν προς αυτό[22], σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπινών οι οποίες μας παρέχουν σημαντικώτατες πληροφορίες.

Χαρακτηριστική είναι η ιστορία της Μονής Φιλανθρωπηνών. Και οι Φιλανθρωπηνοί είναι από τις επισημότερες, αλλά και λόγιες οικογένειες του Βυζαντίου, κλάδος της οποίας εμφανίζεται στα Γιάννενα από το 1292, σύμφωνα με γνωστή επιγραφή: Ο "τιμιώτατος ιερεύς, μέγας οικονόμος και υποψήφιος της αγιωτάτης Μητροπόλεως Ιωαννίνων", "κυρ Μιχαήλ ο Φιλανθρωπινός", είναι ο ανακαινιστής του ναού (Αγίου Νικολάου) του μοναστηριού, κατά το έτος 1292[23]. Ένα πρώτο συμπέρασμα είναι, - αφού εμφανίζεται αυτός ο

---

* Συμβολικά θα παρατηρήσουμε ότι η μεταφορά των νεκρών προς ταφή από το Κάστρο προς την Νήσο, μπορεί να παραβληθεί με την διάβαση των νεκρών στον Αχέροντα.

18. Όπως γράφει ο άραβας γεωγράφος Εντρισή το 1153, "υψηλώς κείμενα, ικανώς κατοικούμενα και υπό ύδατος περιστοιχισμένα", βλ. Β.Πυρσινέλλα, "Η ίδρυσις των Ιωαννίνων και η ονομασία αυτών", *Ηπ. Εστία*, Τόμ. Η', Ιωάννινα 1959, Ανάτυπο, σ. 39.

19. Βλ. σχετικά, *Ιστορικά και Τοπογραφικά...*, ό.π., σ. 13, σημ. 2.

20. Α. Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", *Ηπ.Χρονικά*, 1, 1926, Τεύχος Δεύτερον, σ. 143.

21. Γνωστός είναι ο στρατηγός Αλέξιος Στρατηγόπουλος του στρατού της Νίκαιας που τον εντοπίζουμε στην Ήπειρο γύρω στη δεκαετία του 1260, αλλά δεν γνωρίζουμε εάν είναι αυτή η περίοδος ή κάποια ύστερη κατά την διάρκεια της οποίας μέλη αυτής της οικογένειας εγκαταστάθηκαν στα Γιάννενα. Ο Σίμων Στρατηγόπουλος και ο γιός του συναντούνται το 1411 στο *Χρονικό των Τόκκων*, ό.π., σ. 310, 320, αλλά και στην "Κοινοποίηση του Σινάν Πασσά", βλ. *Χρονογραφία της Ηπείρου*, ό.π., σ. 315.

22. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", ό.π., σ. 142.

23. Ό.π., σ. 134, 137–138.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Φιλανθρωπινός ως ιερέας της Μητρόπολης Ιωαννίνων, και αφού μάλιστα ανακαινίζει δια "συνδρομής" έναν ναό - ότι πρόκειται για έγκριτο πρόσωπο, εύπορο, και ότι ανήκει σε οικογένεια η οποία προ αρκετών χρόνων έχει εγκατασταθεί στα Γιάννενα, με χρόνο άφιξης που θα μπορούσε να αναχθεί μέχρι και την εγκατάσταση των πρώτων Βυζαντινών στο γιαννιώτικο κάστρο, μετά την λατινική κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης (1204). Δεύτερο, από την μετέπειτα ιστορία της μονής, όπου κατά τουλάχιστον τρεις εκατονταετίες οι Φιλανθρωπινοί διαπιστωμένα μονάζουν, αλλά και φροντίζουν για την ανακαίνιση και εικονογράφηση του ναού της μονής[24], μπορούμε να καταλήξουμε στον ορισμό της ως οικογενειακής[25].

Σε αριστοκρατική οικογένεια ανήκουν και οι κτίτορες της Μονής Ιωάννου του Προδρόμου, οι "Αψαράτες": Εάν και δεν γνωρίζουμε κατά πόσο η προέλευση των "Αψαράτων" είναι βυζαντινή ή τοπική, πάντως αναφέρεται αξιωματούχος, "πρωτοβεστιάριος" του Ιωάννου Αγγελοκομνηνού Δούκα, ο Ιωάννης Αψαράς, κατά το πρώτο μισό του 13ου αιώνα[26]. Γνωστή επίσης και η ιστορία των Αψαράδων ως πρόκριτων του γιαννιώτικου κάστρου κατά την δεσποτεία Θωμά Πρελούμπου[27].

Οι αδελφοί Θεοφάνης και Νεκτάριος Αψαράτες (δεν γνωρίζουμε τα κοσμικά μικρά ονόματά τους), σύμφωνα με την αυτοβιογραφία τους, νέοι στην ηλικία ενδύονται το μοναχικό σχήμα – γεγονός το οποίο συνέβει λίγο πριν το 1500 – υπό τον Σάββα μοναχό, επίσης "εὐγενή ὄντα τῶν κατά γῆν γονέων", πηγαίνουν στο Άγιο Όρος όπου λαμβάνουν "ὅρους καί κανόνας μοναχικῆς καταστάσεως" και επιστρέφουν στο κελλί τους· επειδή όμως, όπως γράφουν, "...το κελλίον ἡμῶν ἔχον κτίτορας τινάς κοσμικούς, καί ὡς ἰδιοποιούμενοι τοῦτο καί κτιτορικά τινά δικαιώματα ἐκζητοῦντες, οὗ μικράν τήν σύγχυσιν ἡμίν προεξένουν", (πρόκειται για την Μονή Φιλανθρωπινών ή Στρατηγοπούλου;), εστράφησαν στα ενδότερα της Νήσου, όπου κατά το 1507 ίδρυσαν την Μονή Ιωάννου του Προδρόμου,

---

24. Βλ. αναλυτικά, Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη Φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήναι, Εκδ. Τ.Α.Π.Α, Υπουργ. Πολιτισμού, 1983.

25. Εκτός από τους μοναχούς Μιχαήλ (+ 1342), Μακάριο(+ 1505), Νεόφυτο(+ 1532), Μουρίκη "σακελλάριο", τον κατόπιν μετονομασθέντα Μανθέο(+1534), Ιωάσαφ, που ανακαινίζει ριζικά τον ναό (1542 και 1560), συναντούμε σε αντίστοιχη επιγραφή και τον κοσμικό, "πρωτασηκρήτη Ιωαννίνων", Γεώργιο (+ 1357), που προφανώς κάποια σχέση έχει με την μονή, βλ. "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", ό.π., σ. 134–135, 137–138. Τέλος στο "Χρονικόν των Ιωαννίνων ...", ό.π., σ. 90, συναντούμε τον "πρωτασηκρήτη" Μανουήλ, τον οποίο θανάτωσε ο Δεσπότης Θωμάς Πρελούμπος το 1379. Και σαν συμπέρασμα διαπιστώνουμε ότι, από τα τέλη του 13ου έως και τα μισά του 16ου αιώνα, αυτή η έγκριτη οικογένεια δεσπόζει στην ιστορία των Ιωαννίνων κατά την διάρκεια τριών περίπου αιώνων.

26. Το 1597 στη Βενετία, ο Σταύρος Αψαράς ζητώντας από τον Μάξιμο Μαργούνιο, επίσκοπο των τότε βενετικών Κυθήρων, βεβαίωση για τη συγγένειά του με τον Ιωάννη, γράφει ο τελευταίος "...τοῦτο προσβεβαιωθέντες ἐκ τε τῶν βασιλικῶν αὐτῶν χρυσοβούλλων καί ἄλλων, ... τό παρόν ἡμέτερον γράμμα ... ἐνεχειρήσαμεν ...", το οποίο και επιγράφεται "Πίστις εἰς τό Χρυσόβουλλον τοῦ Σταύρου Ἀψαρᾶ", βλ. Νέος Ελληνομνήμων, 1905, ό.π., σ. 93–94.

27. Συναντούμε στο "Χρονικόν των Ιωαννίνων..." τους Μιχαήλ "πρωτοβεστιάριο" και τον Θεόδωρο, ως επίσημους των Ιωαννίνων. Ο τελευταίος μάλιστα εξορίζεται από τον Πρελούμπο, βλ. ό.π., σ. 82, 86, 94.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σε σημείο που προϋπήρχε παλαιότερος ναός[28].

Όπως οι Αψαράδες διηγούνται στην αυτοβιογραφία τους, πλησίον της δικής τους μονής υπήρχε και "ἕτερο τινά ἡσυχαστήριο, ὅπερ ἐκαλεῖτο τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος,., ἐν ᾧ Αντώνιος τις μονάζων ὑπῆρχεν ἐν παλαιοῖς τοῖς χρόνοις, ἄκραν ἄσκησιν καί πολιτείαν ἀρίστην ἐνδειξάμενος·"[29].

Για την Μονή Ελεούσας (ή και Αγίου Νικολάου), η του 1584 αναφερθείσα ενθύμηση ανάγει την κτίση της μονής το αργότερο στον 16ο αιώνα·[29α] όσον αφορά τον Ναό του Προφήτη Ηλία , ο Α.Ξυγγόπουλος υποθέτει ότι αποτελούσε το καθολικό παλαιάς μονής, αλλά όπως και για την Μονή του Σωτήρος δεν μπορούμε να γνωρίζουμε πότε ιδρύθηκαν[30].

Τέλος, η μοναστική παράδοση των οικογενειών Φιλανθρωπινών και Αψαρά, επιβεβαιώνεται και με τις παραδόσεις τριών άλλων οικογενειών, Τζεχούλη, Μεταξά και Πλέσσα: Συναντούμε (να θάβονται;) στην Μονή Στρατηγοπούλου, στην περίοδο 1525–1546, τους μοναχούς Μακάριο Τζεχούλη (+ 1525), Γεράσιμο Τζεχούλη (+1546), τον Ματθαίο και κατά κόσμο Μιχαήλ Πλέσσα (+ 1546), τον Μανασσή ιερέα Πλέσσα (+ 1543), τον Νήφωνα ιερέα Μεταξά (+1546), συγγενή των Τζεχούληδων[31].

Τελικό συμπέρασμα: Στην μεσαιωνική και βυζαντινή πόλη των Ιωαννίνων, πέρα από τις γενικότερες ανάγκες, θρησκευτικές, λατρευτικές και ταφικές, διαπιστώνονται και ισχυρές τάσεις προς μόναση και ησυχασμό, όπως αυτό πιστοποιείται στην περίπτωση των μονών της Νήσου, όπου μονάζει πλήθος μοναχών και μάλιστα κατά οικογενειακή παράδοση· το παραπάνω φαινόμενο απαντάται και μάλλον επιτείνεται σε μιά άμεση μεταβυζαντινή περίοδο (κυρίως στο α΄ μισό του 16ου αι.). Παράλληλα όμως, αυτή η μοναστική πολιτεία δεν παραμένει στατική και άπραγη, αλλά παράγει ένα υψηλό επίπεδο καλλιέργειας των Τεχνών, (βλ. την ζωγραφική–αγιογραφική Σχολή που δημιουργείται εδώ), αλλά και των Γραμμάτων, σύμφωνα με τις συχνές αναφορές περί "φοιτητών" και "μαθητών", τις επιγραφές και τα γραπτά κείμενα που η εποχή μας παραδίδει, κ.ο.κ., ώστε τελικά να μπορούμε να ορίσουμε τα μοναστήρια του Νησιού ως χώρο μορφωτικής καλλιέργειας και πνευματικών ζυμώσεων[32].

---

28. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", ό.π., σ. 55–62, και τα στοιχεία τα οποία εξάγονται από την αυτοβιογραφία τους στο Σπ. Λάμπρου, "Συμβολαί εις την Ιστορίαν των Μονιών των Μετεώρων", ό.π., σ. 98–102. Γνωστή είναι και η μετέπειτα ιστορία των αδελφών Θεοφάνη και Νεκτάριου, που έκτισαν το 1548 την Μονή Βαρλαάμ· αλλά άξιο παρατήρησης και το ότι δύο άλλοι αδελφοί ιερομόναχοι εξ Ιωαννίνων, οι Ιωάσαφ και Μάξιμος, περί το 1545, κτίζουν στα Μετέωρα την μονή Ρουσσάνου, βλ. ό.π., σ. 146.

29. Ό.π., σ. 100. Άρα και η κτίση της Μονής Παντελεήμονος μπορεί να αναχθεί το αργότερο στον 15ο αιώνα.

29α. Βλ. την σημείωση αριθ. 10.

30. Βλ. "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", ό.π., σ. 146.

31. Βλ. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαράς...", *Η.Χ.*, 1929, ό.π., σ. 4.

32. Από τις διάφορες επιγραφές και κείμενα που προέρχονται από τα μοναστήρια του Νησιού, όπως για παράδειγμα στην τελευταία περίπτωση ο περιώνυμος "Κουβαράς", συρραφή ιστορικών χρονικών και σημειώσεων, εξάγεται ο έντονα πνευματικός χαρακτήρας τους· βλ. σχετικά στις εργασίες των: Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαράς...", ό.π., και Λ.Ι.Βρανούση, *Χρονικά της μεσαιωνικής και τουρκοκρατούμενης Ηπείρου*, Εκδ. ΕΗΜ, Ιωάννινα 1962.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο, παραθέτουμε μια χαρακτηριστική εικόνα των Ιωαννίνων του πρώτου μισού του 16ου αιώνα, όπως αυτή μας δίδεται από ανώνυμο συγγραφέα, πιθανώτατα μοναχό, κατά το 1543: "Γνώρισμα ... τῇ πόλει ἄνωθεν εὐσέβεια καί ὀρθοδοξία, καί φοραῖς ἀγαθῶν καί χρησίμων ἀνδρῶν εὐθηνεῖται χριστιανικωτάτων ταῖς καταστάσεσιν. Ἥν τινα Μοναχόπολιν εἴ τις ἐπονομάσειεν οὐκ ἄν ἁμάρτει τοῦ δεόντος· μοναχῶν γὰρ ἐμπέπλησται θεσπεσίων καί ἁγίων μοναζουσῶν, καί μυρίοις ἄλλοις εὐθηνεῖται τοῖς ἀγαθοῖς."[33].

Ο μεταβυζαντινός Ευεργέτης Έμπορος.

Με την υποταγή των Ιωαννίνων στον Καρασινάν Πασσά και την προσάρτησή τους στην Οθωμανική Αυτοκρατορία το 1430, δεν εξαλείφονται απαραίτητα και οι εμπορικές παραδόσεις τους, όπως αυτές υποδεικνύονται στο Χρυσόβουλλο του Ανδρονίκου Β' το 1319, και σε άλλες πηγές[34]. Ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα παρατηρείται μια πυκνή σχέση γιαννιωτών εμπόρων με τα παράλια της ιταλικής Αδριατικής, κυρίως με την Αγκώνα και την Βενετία[35].

Μεταξύ των οικογενειών που εξασκούν το παραπάνω είδος εμπορίου είναι αυτές των Γκιόνμα και Ηγούμενου, τις οποίες συναντούμε ενεργές σ' αυτόν τον τομέα ήδη από το πρώτο μισό του 16ου αιώνα, καθώς πιθανά εμπόριο εξασκεί και η οικογένεια Τζιγαρά, της οποίας μέλη πρωτοσυναντούνται στην Βενετία γύρω στο 1600.

Από την γνωστή ενθύμηση του 1584* μαθαίνουμε ότι η Μονή του Αγίου Νικολάου, η και αργότερα της Παναγίας Ελεούσας, επονομαζόταν των "γκουμάτων", οπότε αναπόφευκτη γίνεται η συσχέτιση με την εμπορική οικογένεια Γκιόνμα[36]. Πράγματι, στην διαθήκη

---

33. Σπ. Λάμπρου, "Συμβολαί εις την Ιστορίαν των Μονών των Μετεώρων", ό.π., σ. 138. Δεν μπορούμε όμως να μην σημειώσουμε εδώ, ότι ενώ μέρος της πρώην βυζαντινής αριστοκρατίας έχει στραφεί προς τον μοναχισμό, όπως διαπιστώσαμε μέχρις αυτό το σημείο, ένα άλλο μέρος της θα στραφεί προς το εμπόριο και τον κοσμοπολιτισμό. Στην διπλανή Ιταλία και κυρίως στην Βενετία, θα συναντήσουμε ήδη, από τον 16ο αι., να κινούνται δραστήρια μέλη αυτής της αριστοκρατίας, όπως αυτό θα το εκθέσουμε στη συνέχεια. Κατ' αυτό τον τρόπο, τα βυζαντινά Γιάννενα, σε μια ακόλουθη περίοδο, δεν κάνουν τίποτε άλλο, παρά να επιτείνουν δύο κύριες παραδόσεις τους, από μια πλευρά τις θρησκευτικές–μοναστικές και από την άλλη, τις κοσμικές–εμπορικές.

34. Βλ. για παράδειγμα την αναφορά στο Χρυσόβουλλο του 1319, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, ό.π., σ. 301: "Ἔτι ἵνα αὐτή ἡ πόλις τῶν Ἰωαννίνων συντηρῆται εἰς πᾶσαν ἐλευθερίαν καί ἐκούσειαν κατά τήν προτέραν αὐτῶν συνήθειαν, καί οἱ ἔποικοι αὐτοῖς πάντες διάγωσιν ἀκομμέρκευτοι τελείως τάς δοκούσας αὐτοῖς πάσας ποιούμενοι πραγματείας ... ἐν ... ἁπάσαις χώραις καί τοῖς κάστροις τῆς Βασιλείας μου, ... μέχρι καί τῆς θεοδοξάστου, ... Κωνσταντινουπόλεως.".

35. Βλ. Γ. Πλουμίδη, *Οι Βενετοκρατούμενες ελληνικές χώρες μεταξύ Β'–Γ' τουρκοβενετικού πολέμου (1503–1537)*, Ιωάννινα (Δωδώνη, Παράρτημα–4), 1974, σ. 112.

* Βλ. την σημείωση αριθ. 10.

36. Πολλά μέλη αυτής της οικογένειας συναντούνται προς τα μισά του 16ου αιώνα σε εμπορικές σχέσεις με τη Βενετία, και μάλιστα σημειώνονται και ως ιδιοκτήτες πλοίων ή ναυτικοί, βλ. Κρ. Παναγιωτοπούλου, "Έλληνες Ναυτικοί και Πλοιοκτήτες από τα παλαιότερα οικονομικά Βιβλία της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας (1536–1576)", *Θησαυρίσματα*, Τόμος 11, Βενετία, 1974, σ. 312, 314, 316, 322, 325.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του το 1676, ο Εμμανουήλ Γκιόνμας κάνει δωρεά στο όπως το ονομάζει "Μοναστήριον του Αγίου Νικολάου του Γκιόνμα", εξήντα δουκάτων[37]. Στην ίδια διαθήκη δεν ονομάζεται το "μοναστήρι μας", όπως αυτό συναντάται σε άλλους δωρητές, άρα δεν πρόκειται περί οικογενειακής μονής ή όπου θάβονται παραδοσιακά οι Γκιόνμα, παρά μπορούμε να υποθέσουμε ότι στον 16ο αιώνα κάποιος ή κάποιοι από τους εμπόρους Γκιόνμα ανακαίνισαν ή κατά οιονδήποτε τρόπο συνδέθηκαν κατ'επιχορήγηση, με τη μονή αυτή.

Πιθανή είναι η μή ύπαρξη οικογενειακής σχέσης μεταξύ του διαθέτη Επιφάνειου Ηγούμενου με τις μονές της Νήσου, ο οποίος στη διαθήκη του το 1647 δωρίζει ποσά στην εκκλησία του Αρχιμανδρειού, για την ανακαίνιση ή επιδιόρθωση της εκκλησίας ή του μοναστηριού της Παναγίας Περίβλεπτης και την ανέγερση της καταστραφείσας εκκλησίας του Αγίου Νικολάου[38].

Ο Ζώτος Τζιγαράς στη Διαθήκη του το 1599 γράφει "να ... συλλεχθοῦν τὰ ὀστᾶ μου καί τά εἰρημένα Δουκάτα νά σταλοῦν εἰς τό ἡμέτερον Μοναστήριον ἐπονομαζόμενον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς Ἰωάννινα, ὁποῦ εἶναι θαμμένοι καὶ οἱ προπάτορές μου..." και "...ἄς κάμουν αὐτοί ἕναν τάφον ὅμοιον μέ τόν τοῦ Παπᾶ Κὺρ Ἰωάσαφ, ὅστις ἀνήγειρε τό ρηθέν Μοναστήριον...", δηλαδή όπως το ονομάζει ο ίδιος, "...τοῦ Ἁγίου Νικολάου, τό ἐπονομαζόμενον Φιλανθρωπινόν, ..."[39].

Και ο αδερφός του Ζώτου, ο Απόστολος Τζιγαράς, στην διαθήκη του το 1625, αναφέρει το "Μοναστῆρι τοῦ ἁγίου Νικολάου Παπᾶ Γιαννούσου Τουρπανᾶ ὅπου εἶναι θαμμένοι οἱ συγγενεῖς μου", στο οποίο αφήνει ένα κεφάλαιο 100 δουκάτων, μοναστήρι το οποίο προφανώς είναι αυτό των Φιλανθρωπινών[40].

Ο Π.Ιερομνήμων, μέλος μιας άλλης εμπορικής οικογένειας που συναντάται στην Βενετία τον 17ο αιώνα και αργότερα[41], στην διαθήκη του το 1691, εκτός των άλλων δωρεών δίδει και "τζεκίνια 138", τα οποία μοιράζει, "...Τοῦ Μητροπολίτου Ἰωαννίνων τζεκίνια εἴκοσι ... τῶν εὐλαβεστάτων ἱερέων ἤ καί Ἱερομονάχων πού εφημερέβουσι στήν ἐκκλησίαν τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου στό Ἀρχιμανδρεῖον... τζεκίνια 18... εις τὸ μοναστῆρη μας τοῦ Μεγάλου μου Σωτῆρος εἰς τό νησί τῶν Ἰωαννίνων... τζεκίνια 16 και ... σέ ἄλλα 12 μοναστήρια ποῦ εἶναι στο προειρημένο νησί καί ἄλλους τόπους σιμώτερους ὁλόγυρα τά

37. Βλ. Κ. Δ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, Ιωάννινα 1936, σ. 95.

38. Βλ. ό.π., σ. 31, 33. Συγγενής ίσως των Ηγουμένων είναι ο σημειούμενος το 1544 ως "Θεόδωρος τοῦ καλοϊωάννου τοῦ ἡγουμένου", και ο οποίος επισκέπτεται και κατοικεί κάποιο κελλί της Μονής Αγίου Νικολάου Στρατηγοπούλου, βλ. Αθηναγόρα, "Νέος Κουβαράς...", ό.π., σ. 7, αλλά παραπέρα πληροφορίες γι'αυτόν δεν διαθέτουμε.

39. "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 10–11. Αξιομνημόνευτη είναι και η αναφορά περί των "ἓξ Μοναστηρίων τά ὁποῖα εὑρίσκονται στήν ἴδια νῆσο", ήτοι τα μοναστήρια είναι στο σύνολό τους το 1599 εφτά, στα οποία ο Ζώτος Τζιγαράς προτίθεται να δωρήσει ανά πενήντα δουκάτα στο καθένα, ό.π., σ. 11.

40. Βλ., ό.π., σ. 22. Σημειωτέον ότι η μητέρα των Τζιγαράδων ανήκε στο γένος Αψαρά.

41. Συναντάμε εγγεγραμμένους στο Μητρώο της Ελληνικής Κοινότητας της Βενετίας αδερφούς Μπαλάνο Ιερομνήμονα, τα έτη 1619–1628 και 1673, Ιωάννη, τα έτη 1633–1650, Πάνο τα έτη 1637–1687 και Θωμά Ιερομνήμονα τα έτη 1698–1747, βλ. ό.π., σ. 239, 241, 242.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ἰωάννινα καί ἔχουν Ἱερομονάχους καί Μοναχούς... εἰς κάθε μοναστῆρι τζεκίνια 7 ..."[42]. Προφανής είναι εδώ η οικογενειακή σχέση με την Μονή Σωτήρος: Δεν μπορούμε βέβαια να γνωρίζουμε την ακριβέστερη μορφή της, εάν δηλαδή είναι ιδιοκτησιακή ή εάν εδώ θάβονταν οι Ιερομνήμονες ή υπήρξαν μοναχοί· αλλά από τις χρηματικές δωρεές που κάνει προς τα διάφορα μοναστήρια ο Π.Ιερομνήμων, προκύπτει μια ιδιαίτερη συμπάθεια προς την μοναστική τάξη, που πιθανώτατα ανάγεται στις βυζαντινές παραδόσεις της οικογένειας. Αξιοσημείωτο είναι και το ότι στην διαθήκη του αναφέρεται, μεταξύ των άλλων ονομάτων της οικογένειας που πρέπει να μνημονεύονται στην ορθόδοξη εκκλησία του Αγίου Γεωργίου της Βενετίας, Θεόφιλος μοναχός, για τον οποίο όμως δεν γνωρίζουμε που έχει μονάσει[43].

Επειδή η Μονή Φιλανθρωπινών δεν αναφέρεται με το επώνυμο "Σπανού" στις διαθήκες Ζώτου και Απόστολου Τζιγαρά, πιθανολογούμε ότι αργότερα έλαβε αυτό το όνομα από κάποιο πρόσωπο που την χρηματοδότησε, και τέτοιος μπορεί να είναι κάποιος έμπορος, όπως π.χ. ο Δημήτριος Σπανός που τον βρίσκουμε εγγεγραμμένο στα αρχεία της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας το 1589[44]. Επίσης Σπανός επονομάζεται ο γνωστός λόγιος Αλέξιος ή και αλλοιώς Τζέτζης, και εφ'όσον θα ήταν δυνατόν να ταυτιστεί το δεύτερο επίθετο με το ομώνυμο βυζαντινό, τότε θα μπορούσαμε να προσανατολισθούμε προς κάποιες βυζαντινές παραδόσεις της οικογένειας Σπανού ή Τζέτζη, και να τις συσχετίσουμε με την Μονή Σπανού. Ανεξακρίβωτη επίσης παραμένει η πληροφορία του Ι.Λαμπρίδη – εφ'όσον δεν μας αναφέρει την πηγή από την οποία προέρχεται – ότι "...τῶν κληροδοτησάντων αὐτήν μόνον Ἰωάσαφ ὁ Φιλανθρωπινός μνημονεύεται, καταθέμενος (1543) ἐν τῷ νομισματοκοπείῳ τῆς Ἐνετίας καί ὑπέρ τοὺ προγονικοῦ αὐτοῦ Φροντιστηρίου τούτου κληροδότημα ἐπάξιον."[45] Δεν γνωρίζουμε κατά πόσον ο ίδιος ο Ιωάσαφ είχε την δυνατότητα να βρεθεί και να καταθέσει κληροδότημα στην Βενετία, πάντως συναντούμε έναν Φιλανθρωπινό, τον Ιωάννη, εγγεγραμμένο στο Μητρώο της Ελληνικής Κοινότητας Βενετίας το 1575[46], γεγονός που αποδεικνύει σχέσεις της οικογένειας με την παραπάνω πόλη[47].

---

42. Ό.π., σ. 120.

43. Βλ. ό.π., σ. 113. Σε άλλη όμως αναφορά των ίδιων ονομάτων που απευθύνεται στην Μονή Σωτήρος, παραλείπεται το πρώτο στη σειρά που είναι του Θεόφιλου μοναχού, ενώ τα υπόλοιπα, μένουν όπως είχαν, ό.π., σ. 125: "Καί εἰς τὸ Μοναστῆρι τοῦ Μεγάλου Σωτῆρος εἰς τό νησί τῶν Ἰωαννίνων να ἔχουσι να γράψωσιν εἰς τήν πρόθεσιν τῆς ἐκκλησίας ὅσα ἀπό τά παρόντα ὀνόματα δέν εἶναι προτύτερα γραμμένα, Νικολάου, Δέσπως, Μπαλλάνου, Ἰωάννου, Πάνου, Μπαλλάνου, Δημητρίου, Στεφανῆς, Χρυσάνθης, Χρυσόθεμης, Ζαχάρεως, Ζαφείρως, καί Δράκως διά νά τά μνημονέβουσι...", από όπου μπορούμε να εικάσουμε ότι, για να μην παρατίθεται το όνομα του Θεόφιλου, ίσως ο ίδιος είχε μονάσει σ'αυτή την μονή.

44. Βλ. ό.π., σ. 240.

45. Ι.Λαμπρίδης, *Περί των εν Ηπείρω Αγαθοεργημάτων*, Εν Αθήναις 1880, Μέρος Πρώτον, Ανάτυπο, Εκδ. ΕΗΜ, Ιωάννινα 1971, σ. 44.

46. Βλ. Κ.Δ. Μέρτζιου, "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 243

47. Το περίεργο είναι ότι συναντούμε στην Βενετία το 1576, βλ. ό.π., σ. 10, σημ. 14, υποεφημέριο "μοναχό Ιωάσαφ από τα Γιάννενα", και επίσης κατά το 1580 μητροπολίτη Ιωαννίνων τον Ιωάννη ή Ιωάσαφ, βλ. Π. Αραβαντινού, *Βιογραφική Συλλογή Λογίων της Τουρκοκρατίας* [Ιωάννινα 1860]. Εκδ. ΕΗΜ, Ιωάννινα, 1960, σ. 210, αλλά κάθε υπόθεση απομακρύνεται από τα μέτρα αυτού του κειμένου.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Επίσης, το προσωνύμιο "Ντίλιου" που προσλαμβάνει αργότερα η μονή Στρατηγοπούλου, κατά πάσα πιθανότητα πρέπει να έχει σχέση με τον έμπορο της Βενετίας Γεώργιο Ντίλιο, ο οποίος εμφανίζεται εκεί στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα[48]: Πάλι, η υπόθεση που μπορεί να προταθεί στην περίπτωση, είναι ότι κατά οιονδήποτε τρόπο έμπορος αυτού του επιθέτου, πιθανά ο ίδιος, χρηματοδοτεί την παραπάνω μονή, λαμβάνοντας επίσης υπ'όψη για το παραπάνω το ότι ο Ντίλιος επροίκισε τήν Σχολή Ηγούμενου με βιβλιοθήκη[49].

Και συμπερασματικά: Ο φιλογενής γιαννιώτης έμπορος της Βενετίας, λόγω βυζαντινής καταγωγής ή οικογενειακής παράδοσης, και γενικώτερα λόγω θρησκευτικού συναισθήματος, προστρέχει στη χρηματική βοήθεια προς τις μονές της Νήσου, προς αυτές της περιοχής των Ιωαννίνων, αλλά και προς άλλες ευρισκόμενες μακρύτερα της πόλης·[50] αυτό έως και τον 17ο αιώνα, οπότε όμως θα υπάρξει στροφή προς ανέγερση εκκλησιών, φιλανθρωπικών ιδρυμάτων και σχολών, τάση η οποία εκφράζει το τέλος μιας βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης που αναγόταν στην αριστοκρατία του Κάστρου των Ιωαννίνων, και προσανατολισμό προς μια νέα παράδοση, την εμπορική και αστική που αφορά την εκτός των τειχών του Κάστρου πλέον πόλη των Ιωαννίνων[51].

---

48. Εγγεγραμμένος στο Μητρώο της Ελληνικής Κοινότητας τα έτη 1652–1659, βλ. ό.π., σ. 240, αναφέρεται στη διαθήκη Ιερομνήμονα, βλ. ό.π., σ. 119, καθώς επίσης σημειώνεται δωρεά του στη Βενετία το 1698, βλ. επόμενη σημείωση.

49. Ι.Βελούδου, *Ελλήνων Ορθοδόξων Αποικία εν Βενετία*, Εκδ. Δευτέρα, Βενετία 1893: "'Ιεροσπουδαστήριον, ... καθίδρυσεν (1676) ... ἐν Ἰωαννίνοις (εὐεργετηθέν καί τοῦτο ὑπέρ ἱερέων παρά τοῦ Ἱερομνήμονος, καί βιβλίοις πλουτισθέν ὑπό τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων Γεωργίου τοῦ Ντηλίου (1698)), Μᾶνος ὁ Γιόνμας, Ἰωαννίτης...".

50. Για παράδειγμα, στην Πογδόριανη, σε περιοχή λίγα χιλιόμετρα μακρυά των Ιωαννίνων, κτίζεται το υπάρχον σήμερα καθολικό της Μονής Σωσίνου από τον "άρχοντα" και "πραγματευτή Μπογδανίας" Ιωάννη Σιμωτά το 1598, βλ. Λ.Ι.Βρανούση, "Η εν Ηπείρω Μονή Σωσίνου", Ανάτυπον, Εκ της *Επετηρίδος του Μεσαιωνικού Αρχείου*, Τόμ. ΣΤ, Αθήναι 1957, σ. 78, 88.

51. Και συνοπτικά όπως είδαμε, ο Επ. Ηγούμενος, ευεργετεί την εκκλησία του Αρχιμανδρειού, της Περίβλεπτης και του Αγ. Νικολάου, ο δε Π.Ιερομνήμων του Αρχιμανδρειού· επίσης, ο Ζ. Τζιγαράς, επιθυμεί να κτισθεί με τριακόσια δουκάτα ένα Νοσοκομείο, βλ. "Το εν Βενετία Ηπειρωτικόν Αρχείον", ό.π., σ. 11, ο Απ. Τζιγαράς, αφήνει πεντακόσια δουκάτα για να κτισθεί μια εκκλησία επ'ονόματι του Αγίου Παντοκράτορα στη συνοικία "Τζιγαρά", ό.π., σ. 25, ο Επ. Ηγούμενος ιδρύει σχολείο στα Γιάννενα, ό.π., σ. 35, το ίδιο και ο Μ.Γκιόνμας, ό.π., σ. 93, που επίσης επιχορηγεί τον "Μητροπολιτικό Ναό του Αγίου Αθανασίου" και την "Εκκλησία της Παναγίας του Αρχιμανδρειού" αντίστοιχα με 30 και 10 δουκάτα ετήσια, ό.π., σ. 95, κ.ο.κ., πέρα βέβαια των καθιερωμένων δωρεών προς πτωχούς, φυλακισμένους, κ.λ.π.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

IOANNIS KOURMANTZIS
Architect / Dr of Urban Sciences

THE MONASTERIES OF THE ISLAND OF IOANNINA FROM THE BYZANTINE FOUNDER TILL THE POST - BYZANTINE BENEFACTOR - MERCHANT.

Religious necessities of quietness and solitude push to the foundation of many little monasteries outside the walls of the medieval settlement of Ioannina, and especially on a place that is well offered for hermitages, just as the island of the lake is.

In this search of "silence" participate byzantine families that take refuge in the fortress of Ioannina after the latin conquest of Constantinople (1204), such as the Filanthropinos and Stratigopoulos families.

The monasteries of the Ioannina's island are not conventional cynobetic aggregations, but private places that belong to known families of the byzantine rule of Ioannina. The monasteries have flourished till the 17th century; but meanwhile, during the 16th c., important works had been observed concerning new foundations, such as this made by the eminent Apsaras family (1507), renovations of older edifices, as this carried out by the Filanthropinos family (1542), renewals of the sacred frescoes, in the same monastery (1531-1542), and in the adjacent Stratigopoulos monastery, made by the priest Metaxas and the bishop Sofronios (1543), etc.

The Ioannina merchants contribute to the preservation of the monastic aggregations; these merchants who at that time were keeping close relations wich Venice, made little or big donations of money to them. In this movement (16th-17th century) according to written sources or to indirect reports, participated the families Tzigaras (see the testaments of Zotos and Apostolos in the years 1599 and 1725), Ghionmas (testam. of Emmanuel in 1676), Ieromnimon (testam. of Panos in 1691), Dilios, Spanos, etc. According to the written testimonies we hold, it results that many of the donors dispose traditional relations with the monasteries of the islands relations refered to previous historical periods (for example the Tzigaras and Ieromnimon families).

But, during the 17th century, the Ioanniote donor-merchant begins to finance the foundation of churches, schools and other benevolent institutions inside the area of the town of Ioannina. So, as the time advances, the traditional byzantine and post byzantine relations between the emminent families of Ioannina and the monasteries of the island, are extinguished.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΚΩΣΤΑΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ

ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΤΗΣ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΣ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ: Ο ΣΤΡΑΤΗΓΟΣ ΑΛΕΞΙΟΣ ΚΑΙ Ο ΙΕΡΕΑΣ ΜΙΧΑΗΛ ΟΙ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΟΙ (13ος - 14ος αἰ.)

Εἰσαγωγή

Οἱ Φιλανθρωπηνοὶ εἶναι οἰκογένεια ποὺ ἀναδείχθηκε καὶ συγκαταλέχθηκε ἀνάμεσα στὶς ἐπίσημες στὰ χρόνια τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Νίκαιας (1204-1261)[1]. Ὡς τέτοια μνημονεύεται ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ Γεώργιο Παχυμέρη τὸν Αὔγουστο τοῦ 1258, ὅταν συντελοῦνται τὰ δραματικὰ γεγονότα τῆς δολοφονίας τοῦ Γεωργίου Μουζάλωνα, ἐπιτρόπου τοῦ ἀνήλικου αὐτοκράτορα Ἰωάννη Δ΄ Λάσκαρη, τὰ ὁποῖα ὁδήγησαν στὴν ἐπιτροπεία καὶ στὸν θρόνο τὸν Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγο[2].

Μετὰ τὴν ἐπάνοδο στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ 1261, ὁ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγος ὑποχρεώθηκε νὰ ἀκολουθήσει μία εὐρωπαϊκὴ πολιτικὴ καὶ προσπάθησε νὰ ἀποτρέψει τὴν ἑτοιμαζόμενη δυτικὴ ἐπίθεση. Ἔτσι, παραμέλησε τὴ Μικρὰ Ἀσία ἡ ὁποία ἀφέθηκε στὴ διάθεση νεοφερμένων τουρκικῶν φύλων ποὺ ἄρχισαν ἀνεμπόδιστα νὰ τὴ λεηλατοῦν καὶ νὰ τὴν καταστρέφουν[3]. Οἱ οἰκογένειες τῆς μέσης ἀριστοκρατίας ποὺ ἀναδείχθηκαν στὴν

---

1. Γιὰ τὴν οἰκογένεια τῶν Φιλανθρωπηνῶν βλ. Ἀθηναγόρα μητροπολίτη Παραμυθιᾶς, "Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ βυζαντινοῦ οἴκου τῶν Φιλανθρωπηνῶν", *ΔΙΕΕ*, Νέα Σειρὰ τόμος 1 (1929), 61-74. *Maximi monachi Planudis, Epistulae,* ἔκδ. M. Treu, Breslau, 1890, σσ. 235-38. N. A. Bees, "Geschichte Forschungsresultate und Mönchs- und Volkssagen über die Gründer der Meteorenklöster", *BNJ* 3 (1922), 376-77, σημ. 5. V. Laurent, *EO* 29 (1930), 495-97 καὶ 31 (1932), 177-81. D. Polemis, *The Doukai. A Contribution to Byzantine Prosopography,* London, 1968, σσ. 167 κ.ἑ. St. Binon, "A propos d'un prostagma inédit d'Andronic Paléologue", *BZ* 38 (1938), 148-49. D. M. Nicol, "Constantine Akropolites. A Prosopographical Note", *DOP* 19 (1965), 250, σημ. 10. Γιὰ τὴν οἰκογένεια τῶν Φιλανθρωπηνῶν στὰ χρόνια τῆς Αὐτοκρατορίας τῆς Νίκαιας βλ. M. Angold, *A Byzantine Government in Exile. Government and Society under the Laskarids of Nicaea (1204-1261),* Oxford, 1975, σ. 70. Βλ. τώρα E. Trapp *et al.*, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit, 12 Fasz.*, Wien, 1994, nos. 29747-29779, σσ. 90-97.

2. Παχυμέρης, (ἔκδ. Failler - Laurent), I, 21, 13, σ. 93. Πβλ. καὶ Ἀκροπολίτης, (ἔκδ. Heisenberg), σ. 119,13.

3. Γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ πολιτικὴ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου βλ. D. J. Geanakoplos, *Emperor Michael Palaeologus and the West, 1258-1282. A Study in Byzantine-Latin Relations,* Cambridge, Mass., 1959. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State,* 2nd ed., Oxford, 1968 (ἑλλ. μτφρ. ἀπὸ τὸ γερμανικὸ κείμενο, ἐπιμέλεια Ε. Χρυσοῦ, τόμος Γ΄, Ἀθήνα, 1981, σσ. 133-151). D. M. Nicol, *The Last Centuries of Byzantium, 1261-1453,* β΄ ἔκδ., Cambridge, 1993, σσ. 41-71.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αὐτοκρατορία τῆς Νίκαιας ἔχασαν τότε τὶς γαιοκτησίες τους κι ἔτσι ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ πλούτου τους. Βέβαια, μερικοὶ οἶκοι, ὅπως οἱ Καντακουζηνοί, ἀλλὰ καὶ οἱ Φιλανθρωπηνοί, κατάφεραν νὰ ἀποκτήσουν γαῖες στὴ Θράκη, τὴ Μακεδονία καὶ ἀργότερα τὸν Μοριά[4].

Αὐτὴ ἡ παρακμὴ τῶν ἐπίσημων οἰκογενειῶν τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ποὺ γιὰ αἰῶνες προσέφεραν στὴν αὐτοκρατορία στρατηγοὺς καὶ αὐτοκράτορες, συμβαδίζει μὲ τὴν οἰκονομικὴ καὶ ἐδαφικὴ συρρίκνωση τοῦ Βυζαντίου, ποὺ στὰ χρόνια τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου (1282-1328) θὰ μετατραπεῖ σὲ μία μικρὴ βαλκανικὴ δύναμη.

Ὁ μόνος θεσμὸς ποὺ διετήρησε ἀκέραιη τὴ δύναμή του καὶ ἐξακολούθησε νὰ ἀσκεῖ πνευματικὴ καὶ διοικητικὴ ἐποπτεία πέραν τῶν συνόρων τῆς αὐτοκρατορίας ἦταν ἡ Ὀρθόδοξη Ἐκκλησία. Ἔτσι, τὰ ἑλληνικὰ κράτη τῆς Ἠπείρου καὶ Θεσσαλίας, ἀλλὰ καὶ ἡ μακρινὴ Ρωσία ὑπάγονταν πνευματικὰ στὴ δικαιοδοσία τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου καὶ οἱ ἐπίσκοποί τους ἐκλέγονταν καὶ ἀποστέλλονταν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη[5]. Αὐτὸ ἐπέτρεπε μία ἐλεύθερη διακίνηση τῶν μελῶν τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῶν μοναχῶν σ᾽ ὁλόκληρο τὸν ὀρθόδοξο κόσμο, ἡ ὁποία θὰ συνεχιστεῖ καὶ στὰ δύσκολα χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας.

Στὴ σύντομη αὐτὴ ἀνακοίνωσή μας θὰ ἀσχοληθοῦμε μὲ δύο μέλη τῆς οἰκογένειας τῶν Φιλανθρωπηνῶν, τὸν Ἀλέξιο καὶ τὸν Μιχαήλ. Δροῦν καὶ οἱ δύο τὴν ἴδια ἐποχή, ὁ πρῶτος ὡς ἔνδοξος στρατηγὸς στὴ Μικρὰ Ἀσία καὶ ὁ δεύτερος ὡς ἱερέας καὶ κτίτωρ τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ Σπανοῦ στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων. Ἡ δραστηριότητα, ἐξάλλου, τοῦ τελευταίου θεωρήθηκε ὡς χρονικὴ ἀφετηρία γιὰ τὸν ἑορτασμὸ τῶν 700 χρόνων τῶν μονῶν τοῦ νησιοῦ τῶν Ἰωαννίνων καὶ τὴ σύγκληση τοῦ Διεθνοῦς αὐτοῦ Συμποσίου. Ἡ σχέση τῶν δύο αὐτῶν μελῶν τῆς οἰκογένειας τῶν Φιλανθρωπηνῶν φαίνεται ὅτι ἦταν μόνο ἔμμεση, ἡ δράση ὅμως τοῦ Ἀλεξίου μπορεῖ νὰ ὑπῆρξε ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴν τύχη τῆς σημαντικῆς αὐτῆς βυζαντινῆς οἰκογένειας.

Α. Ὁ Ἀλέξιος Φιλανθρωπηνὸς καὶ ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1295

Ὁ σημαντικότερος γόνος τῆς οἰκογένειας τῶν Φιλανθρωπηνῶν εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ὁ Ἀλέξιος Φιλανθρωπηνός[6]. Ὁ Ἀλέξιος ἦταν γιὸς τοῦ *Μεγάλου Δομεστίκου* Μιχαὴλ Ταρχανειώτη, ποὺ συνέτριψε τὴ δύναμη τῶν Ἀνδεγαβῶν στὸ Βεράτιο τὸ 1281 καὶ τέλεσε τὸν τελευταῖο νικητήριο θρίαμβο στὴν Κωνσταντινούπολη[7]. Ἡ οἰκογένειά του ἦταν στενὰ συν-

4. Γιὰ τὴν περιουσία του στὴ Μακεδονία καὶ τὶς τεράστιες ἀπώλειές του σὲ ζωντανὰ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ β΄ ἐμφυλίου πολέμου μιλᾶ ὁ ἴδιος ὁ Ἰωάννης Καντακουζηνός, II (CSHB), σ. 185. Βλ. καὶ Nicol, *Last Centuries*, *ὅ.π.*, σ. 192.

5. Βλ. D.M. Nicol, *The Despotate of Epiros, 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages*, Cambridge, 1984, σ. 233.

6. Γιὰ τὸν Ἀλέξιο Φιλανθρωπηνὸ καὶ τὴ δράση του βλ. Παχυμέρης, II (CSHB), σσ. 210-231. Γρηγορᾶς, I (CSHB), σσ. 195,8-202,6, 360,13-362,11, 534,6-535,10. Polemis, *The Doukai*, *ὅ.π.*, no. 171, σ. 169. *Planudis, Epistulae*, (ἐκδ. Treu), σσ. 235-38. Nicol, *Last Centuries*, *ὅ.π.*, σσ. 123-24, 158. Nicol, "Constantine Akropolites", ὅ.π., σσ. 249-50 καὶ σημ. 10. A. Laiou, "Some Observations on Alexios Philanthropenos and Maximos Planoudes", *BMGS* 4 (1978), 88-99. Βλ. τώρα *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, 12. Fasz., *ὅ.π.*, no. 29752, σσ. 91-92.

7. Βλ. Παχυμέρης, (ἐκδ. Failler-Laurent), (CFHB), I, VI, 32-33, σσ. 641,1-653,11. Nicol, *Last Centuries*, *ὅ.π.*, σσ. 65-66.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

δεδεμένη μὲ ἐκείνη τῶν Παλαιολόγων, ἀφοῦ ὁ Ἀλέξιος ἦταν ἐγγονὸς τῆς Μαρίας-Μάρθας, ἀδελφῆς τοῦ αὐτοκράτορα Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου. Ὁ Ἀλέξιος γεννήθηκε γύρω στὸ 1270, ἢ λίγο νωρίτερα, καὶ μετὰ τὸν θάνατο τοῦ πατέρα του τὸ 1283, φαίνεται ὅτι υἱοθέτησε τὸ οἰκογενειακὸ ὄνομα τῆς μητέρας του Μαρίας, ποὺ ἦταν κόρη τοῦ *πρωτοστράτορος* καὶ *μεγάλου δούκα* Ἀλεξίου Δούκα-Φιλανθρωπηνοῦ. Τὸ γεγονός ὅτι μέλη τῆς οἰκογένειας τῶν Τραχανειωτῶν, ὅπως ὁ ἐξάδελφός του Ἰωάννης, ἦταν ὀπαδοὶ τοῦ Πατριάρχη Ἀρσενίου[8] καὶ ὡς ἐκ τούτου ἐχθροὶ τῶν Παλαιολόγων, μπορεῖ νὰ συντέλεσε στὴν υἱοθέτηση τοῦ ὀνόματος Φιλανθρωπηνός, ποὺ ἐμφανιζόταν τότε ἐνδοξότερο καὶ πιὸ ἀκίνδυνο γιὰ ἕνα φιλόδοξο καὶ ἱκανὸ στρατιώτη ὅπως ὁ Ἀλέξιος.

Μὲ τὸ ἀξίωμα τοῦ *πιγκέρνη* ὁ Ἀλέξιος ἀνέλαβε τὸν Μάρτιο τοῦ 1293 τὴν ἀρχιστρατηγία στὴν περιοχὴ τοῦ Μαιάνδρου καὶ τῆς Λυδίας, ὅπου τὰ τουρκικὰ φύλα εἶχαν προκαλέσει ἤδη μεγάλες καταστροφὲς καὶ ἐπέφεραν ἐδαφικὲς ἀπώλειες στὸ βυζαντινο-σελτζουκικὸ σύνορο[9]. Ἀκμαῖες πόλεις, ὅπως ἡ Φιλαδέλφεια, βρίσκονταν ἤδη ὑπὸ πολιορκία. Τὴ δράση τοῦ Ἀλεξίου στὴ Μικρὰ Ἀσία περιγράφουν ἐκτενῶς τόσο ὁ σύγχρονος ἱστορικὸς Γεώργιος Παχυμέρης ὅσο καὶ ὁ λίγο μεταγενέστερος Νικηφόρος Γρηγορᾶς. Ἔτσι, ὁ νεαρὸς καὶ φιλοδωρότατος στρατηγός, ἔχοντας ὡς κύρια δύναμη ἕνα σῶμα Κρητῶν προσφύγων, κατάφερε νὰ ἀπαλλάξει τὴ Φιλαδέλφεια ἀπὸ τὴν πολιορκία. Ἀπώθησε τοὺς Τούρκους καὶ τοὺς καταδίωξε νοτίως τοῦ Μαιάνδρου ποταμοῦ, στὴν Καρία, ὅπου δημιουργήθηκε τὸ ἐμιράτο τοῦ Μεντεσέ, καὶ κατέλαβε τὶς πόλεις Μελανούδιο καὶ Μίλητο. Ὁ Φιλανθρωπηνὸς ἔγινε κύριος μιᾶς μεγάλης λείας καὶ μπροστὰ στὴν ἀπροσδόκητη αὐτὴ ἐξέλιξη τὰ ληστρικὰ στίφη τῶν Τουρκομάνων ὑπετάγησαν καὶ ἀρκετοὶ Τοῦρκοι ἔσπευσαν νὰ ἐνταχθοῦν στὸν στρατό του[10].

Οἱ ἐπιτυχίες τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ καὶ ἡ πλούσια λεία, καθὼς καὶ οἱ αἰχμάλωτοι ποὺ κατέφταναν στὴν πρωτεύουσα προκάλεσαν μεγάλο ἐνθουσιασμό. Ὁ λόγιος μοναχὸς Μάξιμος Πλανούδης ἄρχισε μία ἐνθουσιώδη ἀλληλογραφία μὲ τὸν νικηφόρο στρατηγό, τὸν ἐπισκέφτηκε μάλιστα καὶ στὸ πεδίο τῆς μάχης[11]. Καὶ ὅταν ὁ νεαρὸς Φιλανθρωπηνὸς νυμφεύτηκε τὴ Θεοδώρα, θυγατέρα τοῦ *λογοθέτη τοῦ γενικοῦ* Κωνσταντίνου Ἀκροπολίτη, στὸ τέλος τοῦ 1294, ὁ Πλανούδης ἔγραψε ἕνα ἐπιθαλάμιο καὶ τὸ ἀπέστειλε στὸν στρατηγό[12]. Λίγους μῆνες ἀργότερα, μόλις πληροφορήθηκε ὅτι ὁ Φιλανθρωπηνὸς ἀπέκτησε πρωτότοκο γιό, τοῦ

8. Γιὰ τὸν Ἀρσενίτη στρατηγὸ Ἰωάννη Ταρχανειώτη, ποὺ παρὰ τὶς ἐπιτυχίες του στὴ Μικρὰ Ἀσία ἀνακλήθηκε τὸ 1298, βλ. Παχυμέρης, II, (CSHB), σσ. 257,16-262,14. Γιὰ τὴν προηγούμενή του δράση βλ. *αὐτόθι*, II, σ. 38,5-15, 134,12 κ.ἑ., 207,17-208,3. Πβλ. Nicol, *Last Centuries*. ὅ.π., σσ. 96, 99, 124-25.

9. Τὸν ἀκριβὴ χρόνο ἀνάληψης τῆς ἐξουσίας στὴ Μικρὰ Ἀσία μᾶς παραδίνει Βραχὺ Χρονικὸ τῆς Καλλίπολης(;): «*ἐν ἔτει ϛωα΄, μαρτίῳ λ΄, ἦλθεν ὁ πιγκέρνης*». Ἔκδ. P. Schreiner, *Die Byzantinischen Kleinchroniken*, I, (CFHB), Wien, 1975, Chronik 23, σ. 194, ἀρ. 1. Βλ. καὶ Laiou, "Some Observations", ὅ.π., σ. 91.

10. Παχυμέρης, II (CSHB), σ. 211,6-8. *Planudis, Epistulae,* (ἔκδ. Treu), no. 120, σσ. 174,57-178,184. Βλ. καὶ Laiou, "Some Observations", ὅ.π., σσ. 89, 96. Nicol, *Last Centuries, ὅ.π.*, σ. 124.

11. *Planudis, Epistulae,* (ἔκδ. Treu), *ὅ.π.*, no. 120, σσ. 174,57 κ.ἑ. Ὁ Μανουὴλ Φιλῆς ἀπέστειλε τότε ἕνα ποίημα στὸν *πιγκέρνη* Φιλανθρωπηνό, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ζητοῦσε οἰκονομικὴ ἢ ἄλλη βοήθεια γιὰ τὸν γάμο τῆς θυγατέρας του. Βλ. *Manuelis Philae, Carmina,* ἔκδ. E. Miller, I, Paris, 1855, no. LXXXV, σσ. 262-64.

12. *Planudis, Epistulae,* no. 98, σσ. 127,92-128,113.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ἔστειλε μία ἐγκωμιαστική ἐπιστολή[13]. Τὸ ὄνομα τοῦ γιοῦ τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ, πού ὀνομαζόταν Μιχαὴλ ὅπως καί ὁ παππούς του, δηλώνουν δύο ἐπιστολές τοῦ Μιχαὴλ Γαβρᾶ (ἀρ. 380 καὶ 404)[14]. Συνολικὰ ὁ Πλανούδης ἀπέστειλε 28 ἐπιστολὲς στὸν Φιλανθρωπηνὸ καὶ ἄλλες 14 στὸν θεῖο τῆς συζύγου του μοναχὸ Μελχισεδὲκ Ἀκροπολίτη, ποὺ μόναζε τότε στὴν Ἰωνία[15]. Στὶς ἐπιστολὲς αὐτὲς ὁ μικρασιατικῆς καταγωγῆς λόγιος παρακολουθεῖ μὲ ἄφατη χαρὰ τὴν ταπείνωση τῶν Τούρκων ἀπὸ τὸν ἄξιο αὐτὸ στρατιώτη. Δυστυχῶς οἱ ἀπαντητικὲς ἐπιστολὲς τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ καὶ τοῦ Μελχισεδὲκ δὲν μᾶς σώθηκαν ἢ λανθάνουν. Μέσα ὅμως ἀπὸ τὶς ἐπιστολὲς τοῦ Πλανούδη μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε ἀκόμη καὶ τὴν ἀποστολὴ δερμάτων προβάτων ἀπὸ τὴν τουρκικὴ λεία, ποὺ χρησίμευσαν γιὰ τὴν ἀντιγραφὴ καὶ ἔκδοση τῶν *Ἠθικῶν* καὶ τῶν *Παραλλήλων βίων* τοῦ Πλουτάρχου σὲ δύο τόμους (i.e. Ambros. Gr. C 126 inf. καὶ Paris. Gr. 1671)[16].

Οἱ λαμπρὲς αὐτὲς ἐπιτυχίες τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ προκάλεσαν τὸν φθόνο τοῦ ὑφισταμένου του Λιβαδαρίου ποὺ ἔδρευε στὰ Νεόκαστρα τοῦ θέματος Θρακησίων[17]. Οἱ κάτοικοι ὅμως τῆς περιοχῆς, ποὺ ἦσαν νωρίτερα ἐγκαταλειμμένοι στὴ βουλιμία τῶν Τούρκων καὶ τώρα ἐπανῆλθαν σὲ ἀσφάλεια στὰ σπίτια καὶ τὰ κτήματά τους, ἔσπευσαν νὰ ἡρωοποιήσουν τὸν ἐλευθερωτή τους. Οἱ στρατιῶτες του, στοὺς ὁποίους ὁ Φιλανθρωπηνὸς διένειμε μέρος τῆς λείας ὀνειρεύονταν νέες νικηφόρες ἐκστρατεῖες καὶ ἄρχισαν νὰ τὸν ἐξωθοῦν σὲ ἀποστασία[18]. Ὁ Φιλανθρωπηνὸς ἦταν ἀναποφάσιστος. Ποτὲ δὲν εἶχε σχεδιάσει ἀποστασία

---

13. *Αὐτόθι*, no. 120, σσ. 172 κ.ἑ., στίχοι 3-5, 19, 200-220.

14. *Die Briefe des Michael Gabras (ca. 1290-nach 1350)*, ἔκδ. G. Fatouros, I, Wien, 1973, nos. 380, 404, σσ. 601-3, 629-30.

15. Ἔκδ. Treu, nos. 60, 61, 74, 77-80, 90, 93, 96-98, 101-113, 118-20. Στὸν Μελχισεδὲκ ἀπευθύνονται οἱ ἐπιστολές: nos. 71-73, 85-86, 89, 94-95, 99-100, 114-17. Βλ. καὶ Laiou, "Some Observations", ὅ.π., σ. 90, σημ. 5.

16. Βλ. *Planudis Epistulae* (ἔκδ. Treu), no. 106, σ. 142,36-45. Στὴν ἐπιστολὴ 78, σ. 99,37-42 ὁ Πλανούδης διεκδικεῖ τὰ ὑπεσχημένα δέρματα: *«σὺ δέ μοι πέμψειν ὅσον οὔπω δορὰς ἐκ τῶν τῆς λείας προβάτων γράφεις· ὃ καὶ αὐτὸς οἶδα αἰτήσας, ἐμοὶ δὲ τοσαύτη περὶ τὰ σὰ λάφυρα ἐντέτηκεν ἀπληστία, ὥστ᾽ οὐ μόνον προβάτων, ἀλλὰ καὶ βαρβάρων ἠβουλόμην δορὰς καὶ κεφαλὰς δεῦρο πεμπομένας ἰδεῖν, εἰ μὴ τὸ σὸν εἶργε φιλάνθρωπον»*. Βλ. καὶ A. Turyn, *Dated Greek Manuscripts of the Thirteenth and Fourteenth Centuries in the Libraries of Italy*, I, Urbana-Chicago-London, 1972, σσ. 81-87, ἰδ. σσ. 81-82. Βλ. ἐπίσης C. N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries (1204-ca. 1310)*, Nicosia, 1982, σσ. 74-75. Ὁ κῶδιξ τοῦ Μιλάνου περιέχει τὰ *Ἠθικὰ* 1-69 τοῦ Πλουτάρχου, ἐνῶ ὁ Paris. Gr. 1671 περιέχει τοὺς *Παραλλήλους βίους* καὶ τὰ *Ἠθικὰ* 1-69. Βλ. H. Omont, *Fac-similés des manuscrits grecs datés de la Bibliothèque Nationale du IX^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, 1891, σ. 14 καὶ πίν. LXVII-LXVIII. A. Martini et D. Bassi, *Catalogus codicum Graecorum Bibliothecae Ambrosianae*, II, Milan, 1906, σσ. 954-56.

17. Ὁ Γρηγορᾶς ἀποκαλεῖ τὸν Λιβαδάριο *"ἄνδρα γηραιὸν καὶ στρατηγικόν"*, I, (CSHB), σ. 195, 23-24. Ἐπίσης μνημονεύει τὸν φθόνο τοῦ Λιβαδαρίου μετὰ τὶς ἐπιτυχίες τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ καὶ χαρακτηρίζει τὴν ὅλη ὑπόθεση ὡς βασκανία, βλ. Γρηγορᾶς, I, σσ. 196, 20-197, 4.

18. Τόσο ὁ Παχυμέρης ὅσο καὶ ὁ Γρηγορᾶς τονίζουν τὸν ρόλο τῶν ὑπασπιστῶν τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ, προσφύγων Κρητῶν στρατιωτῶν, ποὺ πρωταγωνίστησαν στὴν ὑποκίνηση τῆς ἀποστασίας. Βλ. Παχυμέρης, II, (CSHB), σσ. 212,10-219,7: *«Ἐντεῦθεν καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς ἀγαπήσαντες οἱ ὑπ᾽ ἐκείνῳ ταττόμενοι καὶ μᾶλλον οἱ Κρητικοί, ἤρξαντο θεραπεύειν καὶ τρόποις καὶ λόγοις ὑπὲρ ὃ προσῆκεν ἐκείνῳ καὶ εἰς ἀποστασίαν τὴν ἀπὸ βασιλέως ὑπέκνιζον»*, (βλ. *αὐτόθι*, σ. 212,10-13). Ὅλος ὅμως ὁ στρατός του *"τὰ τῆς μεταβολῆς ἠβούλοντο"*, (*αὐτόθι*, σσ. 214,16-215,2). Ἐπώνυμοι μοναχοί, ὅπως ὁ Τάρχας, ἡγούμενος τῆς μονῆς τῶν

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κατὰ τοῦ ἐξαδέλφου του Ἀνδρονίκου Β΄. Γι' αὐτὸ καὶ ζήτησε ἀπὸ τὸν Αὐτοκράτορα νὰ τὸν ἀνακαλέσει ἀπὸ τὴν περιοχή. Ὁ Ἀνδρόνικος ὅμως ἐκώφευσε στὴν ἔκκλησή του[19].

Ἔτσι τὸ φθινόπωρο τοῦ 1295 ὁ Ἀλέξιος Φιλανθρωπηνὸς "ἐκὼν ἄκων" κήρυξε τὴν ἀποστασία. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Παχυμέρης στὰ πολλὰ μοναστήρια τῆς περιοχῆς *"οὐ βασιλέως ἦν ὄνομα τὸ μνημονευόμενον, ἀλλ' αὐτοῦ γε καὶ μόνου κατά τι κράτος ἀρχοντικὸν καὶ αὐτοδέσποτον ὄνομα"*[20]. Ὁ Ἀνδρόνικος Β΄ τρομαγμένος ἔσπευσε νὰ προσφέρει στὸν Φιλανθρωπηνὸ τὸ ἀξίωμα τοῦ *καίσαρα*[21]. Ὡστόσο, τὸ κίνημα δὲν κατάφερε νὰ ἐξαπλωθεῖ καὶ ὁ Λιβαδάριος, ποὺ παρέμεινε πιστὸς στὸν Ἀνδρόνικο, ἐξαγόρασε τοὺς Κρῆτες τῆς προσωπικῆς φρουρᾶς τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ, οἱ ὁποῖοι τὸν συνέλαβαν καὶ τοῦ τὸν παρέδωσαν γύρω στὰ Χριστούγεννα τοῦ 1295. Ὁ Λιβαδάριος, ἀφοῦ κατέσχε τὸν πλοῦτο τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ, τὸν παρέδωσε σὲ Ἑβραίους ποὺ τὸν τύφλωσαν[22].

Ἡ ἀτυχὴς ἔκβαση τῆς ἀποστασίας τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ δὲν εἶχε μόνο γιὰ τὸν ἴδιο δυσμενεῖς ἐπιπτώσεις, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς ὑποστηρικτὲς καὶ τοὺς συγγενεῖς του. Ὁ Παχυμέρης μιλᾶ γιὰ ἐκτυφλώσεις ἀκόμη καὶ θανατώσεις μοναχῶν ὀπαδῶν του καὶ ἁρπαγὴ τῶν χρημάτων τους[23]. Λίγους μῆνες ἀργότερα, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1296, θὰ πεθάνει καὶ ὁ θεῖος του μοναχὸς Μελχισεδὲκ Ἀκροπολίτης, πιθανὸν καὶ αὐτὸς θύμα ἐκδικήσεως[24]. Ὁ πενθερός του, Κωνσταντίνος Ἀκροπολίτης, θὰ περιπέσει σὲ προσωρινὴ δυσμένεια καὶ θὰ ἐξοριστεῖ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀνοίγοντας ἔτσι τὸν δρόμο γιὰ ἀνέλιξη στὴν αὐτοκρατορικὴ

Σανίδων, καὶ ὁ θεῖος τῆς συζύγου του Μελχισεδὲκ Ἀκροπολίτης *"ὡς εἶχον κατήπειγον τὴν ἐγχείρησιν"*, (*αὐτόθι*, σ. 214,10-14). Ἀλλὰ καὶ ὁ λαὸς τῆς περιοχῆς καὶ οἱ Τοῦρκοι στρατιῶτες ἦσαν ἕτοιμοι πρὸς ἀποστασία, (βλ. *αὐτόθι*, σ. 215,11-16). Πβλ. καὶ Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σσ. 196,15-198,14. Βλ. ἐπίσης Laiou, "Some Observations", ὅ.π., σσ. 89-90. Nicol, *Last Centuries, ὅ.π.*, σ. 124.

19. Παχυμέρης, II, (CSHB), σσ. 212,13-213,2.

20. Παχυμέρης, II, (CSHB), σσ. 219,2-220,4, βλ. ἰδιαίτ. σ. 220,2-4. Πβλ. Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σ. 198,12-15: «... *καὶ σιωπὴν ἐπὶ τοῦ στρατοῦ τῆς τῶν βασιλικῶν ὀνομάτων εὐφημίας ὁ πιγκέρνης προστάττει τὰ πρῶτα*». Πβλ. καὶ Παχυμέρης, II, σ. 219,14-18: «*ἀπέσβετο τοιγαροῦν ἐκεῖσε τὸ βασιλέων ὄνομα παρὰ μόνον τὸ εἰς περισυρμὸν μεμνῆσθαι καὶ λοιδωρίαν. αὐτὸς δ' ἦν ἐκείνοις καὶ ἄρχων καὶ ἡγεμὼν καὶ βασιλέως φέρων. εἰ καὶ μὴ ὄνομα, ἀλλ' ἀξίωμα*». Εἶναι ἐνδεικτικὸς ὁ δισταγμὸς τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ ποὺ ἐνῶ προχώρησε σὲ ἀποστασία δὲν φόρεσε αὐτοκρατορικὰ σύμβολα. Βλ. Παχυμέρης, II, σ. 219, 5-6: *"οὔπω δὲ ἢ παρασήμοις ἢ μὴ ὀνόματι ἀπεθάρρει κλεΐζεσθαι"*.

21. Παχυμέρης, II, (CSHB), σ. 230,10-16.

22. Παχυμέρης, II, (CSHB), σσ. 226,5-229,10, κυρίως σσ. 228,15-229,4. Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σσ. 199,5-201,21. Ὁ "οὐμανιστὴς" Γρηγορᾶς ἀναφέρει ὅτι ὁ Λιβαδάριος τύφλωσε τὸν Φιλανθρωπηνὸ τὴν τρίτη μέρα μετὰ ποὺ τοῦ παραδόθηκε ἀπὸ τοὺς Κρῆτες στρατιῶτες του καὶ τὸν κακίζει γιὰ τὴν ἀπάνθρωπη αὐτὴ πρᾶξη του καὶ τὴν ἔλλειψη "φιλανθρωπίας". Φαίνεται ὅτι ἡ τύφλωση ἐπιβλήθηκε "διὰ πυρώσεως": *"ἀφαιρεῖται τῶν ὀφθαλμῶν αὐτοῦ τὰς αὐγάς"*, (Γρηγορᾶς, I, σ. 201,19). Ὁ Παχυμέρης, ποὺ ἀναφέρει τὴν ἐκτέλεση τῆς πράξης ἀπὸ Ἰουδαίους, λέγει ὅτι ὁ Φιλανθρωπηνὸς ἱκέτευσε εἰς μάτην τὴ διάσωση τοῦ ἑνὸς τουλάχιστον ματιοῦ του, *ὅ.π.*, σ. 229,2-4.

23. Παχυμέρης, II, (CSHB), σ. 229,4-8: «*καὶ ἔδρων μὲν σὺν τοῖς μοναχοῖς καὶ ἄλλοις τὰ ὅμοια, ἀπηνῶς φλοιδοῦντες τοὺς ὀφθαλμούς, τοὺς δὲ καὶ βίους ὅλους ἀφηροῦντο, καὶ σχήματι ἐκδικήσεως τῆς πρὸς τοὺς κρατοῦντας ἑαυτοῖς ἐξεδίδουν τὰ χρήματα*».

24. Βλ. Codex Ambros. H 81 sup. f. 289^{r}. Πβλ. καὶ C. N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries (1204-ca. 1310)*, Nicosia, 1982, σ. 75.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ὑπαλληλία στὸν Νικηφόρο Χοῦμνο, ἀλλὰ καὶ στὸν Θεόδωρο Μετοχίτη[25].

Τὸ ὀδυνηρότερο ὅμως ἀποτέλεσμα τῆς ἀποτυχίας τῆς ἐπανάστασης τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ ἦταν ἡ ἐγκατάλειψη τῆς Μικρᾶς Ἀσίας στὴ μοίρα της, ἔτσι ὥστε, ἀπὸ τὸν Εὔξεινο Πόντο ὡς τὴ θάλασσα τῆς Ρόδου νὰ εἶναι πιὰ στὴν ἐπεκτατικὴ διάθεση τῶν τουρκικῶν φύλων[26].

Παραδόξως ὁ κύκλος τῆς δράσης τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ δὲν ἔκλεισε τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1295. Ὁ τυφλὸς Ἀλέξιος θὰ ἐπιστρατευθεῖ τριάντα σχεδὸν χρόνια μετά, γύρω στὸ 1324, στὴ διάρκεια τοῦ πρώτου ἐμφυλίου πολέμου, καὶ θὰ ἀποσταλεῖ χωρὶς συνοδὸ στράτευμα στὴν περιοχὴ τοῦ Μαιάνδρου. Ἡ φήμη του ἦταν ἀρκετὴ ὥστε νὰ ἀπαλλαγεῖ ἡ Φιλαδέλφεια ἀπὸ τὴν τουρκικὴ πολιορκία[27]. Ἡ ἔκβαση αὐτὴ ἐνθουσίασε καὶ πάλι λογίους τῆς Πόλης, ὅπως τὸν Νικηφόρο Γρηγορᾶ, τὸν Μιχαὴλ Γαβρᾶ καὶ τὸν Ματθαῖο Ἐφέσου, ποὺ ἄρχισαν νὰ ἀλληλογραφοῦν μὲ τὸν Φιλανθρωπηνὸ καὶ τὸν γιό του Μιχαήλ[28]. Δέκα χρόνια ἀργότερα, γύρω στὸ 1333, ὁ Φιλανθρωπηνὸς ἐπικεφαλῆς μικρῆς ναυτικῆς μοίρας θὰ ἀπαλλάξει τὴ Λέσβο ἀπὸ τοὺς Λατίνους[29]. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ τελευταία μαρτυρία ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν Ἀλέξιο Φιλανθρωπηνὸ καὶ φαίνεται ὅτι ὁ θάνατός του πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ μετὰ τὸ γεγονὸς αὐτό, γύρω στὸ 1340.

Ἡ δράση τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ φαίνεται ὅτι ἐνέπνευσε τὸν διασκευαστὴ τῆς "Ἱστορίας τοῦ Βελισσαρίου", ποὺ συμπεριέλαβε στὸ ποιητικὸ αὐτὸ ἠθολογικὸ μυθιστόρη-

---

25. Βλ. Nicol, "Constantine Akropolites", ὅ.π., σ. 250, σημ. 10. Γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Νικηφόρου Χούμνου, ποὺ ἔφερε τὸ ἀξίωμα τοῦ *"ἐπὶ τοῦ κανικλείου"*, βλ. J. Verpeaux, *Nicéphore Choumnos, homme d'état et humaniste byzantin (ca. 1250/1255-1327)*, Paris, 1959. Γιὰ τὸν Θεόδωρο Μετοχίτη βλ. H. -G. Beck, *Theodoros Metochites. Die Krise des byzantinischen Weltbildes im 14. Jahrhundert*, München, 1952. H. Hunger, "Theodoros Metochites als Vorläufer des Humanismus in Byzanz", *BZ* 45 (1952), 4-19. I. Ševčenko, "Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of his Time", *The Kariye Djami*, IV, Princeton, 1975, σσ. 19-91.

26. Παχυμέρης, II, (CSHB), σ. 232, 1-13.

27. Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σσ. 360,16-361,11. Ἡ H. Ahrweiller, ("L'histoire et la géographie de la région de Smyrne entre les deux occupations Turques (1081-1317) particuliérement au XIII siècle", *Travaux et Mémoires* I (1965), 10), χρονολογεῖ τὸ γεγονὸς στὸ 1327. Βλ. ὅμως Nicol, *Last Centuries*, ὅ.π., σ. 158, ποὺ τὸ τοποθετεῖ γύρω στὸ 1324.

28. Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σσ. 534,6-535,10. Πβλ. καὶ D. I. Polemis, *The Doukai*, ὅ.π., no. 171, σ. 169. Γιὰ τὶς ἐπιστολὲς ποὺ ἔστειλε ὁ Νικηφόρος Γρηγορᾶς βλ. R. Guilland, *Nicéphore Grégoras, Correspondance*, Paris, 1927, σσ, 372-4. Βλ. τώρα *Nicephori Gregorae, Epistulae*, ed. P. A. M. Leone, II, Matino, 1982, nos. 9, 72, 76, 84, 107, 127, σσ. 39-41, 208-10, 214-17, 229-30, 278-81, 326-27. Ὁ Μιχαὴλ Γαβρᾶς ἔστειλε στὸν Ἀλέξιο Φιλανθρωπηνὸ μετὰ τὴν ἀνάκλησή του στὴν ἐνεργὸ δράση τὶς ἐπιστολὲς ὑπ. ἀριθ. 259-60, 326, 349, 376, 398, 433 καὶ στὸν γιό του Μιχαὴλ τὶς ἐπιστολὲς 380 καὶ 404. Βλ. *Die Briefe des Michael Gabras (ca. 1290-nach 1350)*, ἔκδ. G. Fatouros, II, Wien, 1973, σσ. 415-17, 518-19, 547-49, 592-95, 623-24, 668, 601-3, 629-30. Ὁ Ματθαῖος Ἐφέσου ἔστειλε τὴν ἴδια ἐποχὴ μία ἐπιστολὴ στὸν Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνό, ἀπ' ὅπου φαίνεται ὅτι εἶχε ἱκανὴ παιδεία. Βλ. D. Reinsch, *Die Briefe des Matthaios von Ephesos im Codex Vindobonensis Theol. Gr. 174*, Berlin, 1974, no. 15, σσ. 103-5.

29. Γρηγορᾶς, I, (CSHB), σσ. 534,6-535,10. Καντακουζηνός, I, (CSHB), σ. 479. Βλ. καὶ *Nicephori Gregorae, Epistule*, ed. P.A.M. Leone, vol. II, Matino, 1982, ἐπιστ. 107, 80-81, σ. 281: *"οὕτω γὰρ καὶ Μιτυλήνην πρότερον ἐσεσώκεις τὴν νῆσον, ἐξελάσας τὴν ἄμαχον τῶν Λατίνων ἰσχύν."* Ὁ Leone (σ. 281) χρονολογεῖ τὸ γεγονὸς αὐτὸ τὸ 1336.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

μα θέματα ποὺ ταιριάζουν μὲ τὴ ζωή του. Ὁ H.-G. Beck ὑποστήριξε ὅτι στὸ τραγούδι τοῦ Βελισσαρίου ἀπεικονίζονται περιστατικὰ ἀπὸ τὴ δράση καὶ τὴν τραγικὴ μοίρα τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ[30].

Β. Ὁ ἱερέας Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνὸς ἀνακαινιστὴς τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων

Ἡ ἀποτυχία τοῦ κινήματος τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ περιόρισε τὶς φιλοδοξίες τῆς ἀνερχόμενης αὐτῆς οἰκογένειας. Μέλη της, ὡστόσο, συναντοῦμε νὰ κατέχουν γαῖες στὴ Θράκη[31] κι ἀργότερα στὴν Πελοπόννησο[32]. Στὸν χῶρο τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ μοναχισμοῦ θὰ παρουσιάσουν ἐπίσης ἔντονη δραστηριότητα[33].

Ἔτσι τὰ Ἰωάννινα, ὅπου ἀπὸ τὸ 1204 ὑπάρχει μεγάλη παρουσία προσφύγων τῆς πρωτεύουσας[34], θὰ γίνουν χῶρος δυναμικῆς παρουσίας τῶν Φιλανθρωπηνῶν, ποὺ θὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν ἐπανίδρυση τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ νησὶ τῶν Ἰωαννίνων. Ὡς κτίτωρ τῆς μονῆς αὐτῆς ἀναφέρεται στὴ μεταγενέστερη ἐπιγραφὴ τοῦ 1542 ὁ Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνός, ἱερέας καὶ *οἰκονόμος* τῆς μητροπόλεως Ἰωαννίνων[35]. Γιὰ τὴ δράση του Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνοῦ ἔχουμε λίγα μόνο στοιχεῖα. Ἀγνοοῦμε λόγου χάριν ἂν μετέβη ἐκεῖ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη ἢ ἂν προέρχεται ἀπὸ τοπικὸ κλάδο τῆς οἰκογένειας ποὺ προϋπῆρχε στὰ Ἰωάννινα.

---

30. Βλ. H.-G. Beck, "Belisar - Philanthropenos", *Serta Monacensia* (Festschrift F. Babinger), Leiden, 1952, σσ. 46-52. Τοῦ ἰδίου, *Ἡ ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Δημώδους λογοτεχνίας*, (ἑλλ. μτφρ. N. Eideneier), (MIET), Ἀθήνα, 1988, σ. 244. Βλ. καὶ W. F. Barker - A. F. van Gemert, *Ἱστορία τοῦ Βελισσαρίου*, (MIET), Ἀθήνα, 1988, σ. 43, ὅπου οἱ ἐκδότες διαφωνοῦν μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Beck.

31. Βλ. *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, Θ΄, Ἀθήνα, 1979, σ. 218.

32. Μεταξὺ τῶν προυχόντων τῆς Πελοποννήσου πρὸς τοὺς ὁποίους ἀπέστειλεν ὁρισμὸ ὁ Μωάμεθ Β΄ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1454, μὲ τὸν ὁποῖο ἐγγυᾶται τὴ ζωή, τὰ παιδιὰ καὶ τὴν περιουσία τους ἂν ὑποταχθοῦν στὴν ἐξουσία του περιλαμβάνονται καὶ οἱ Φιλανθρωπηναῖοι. Βλ. Fr. Miklosich καὶ I. Müller, *Acta et Diplomata Graeca Medii Aevi sacra et profana*, III, Vindobonae, 1865, σ. 290.

33. Γιὰ ἄλλα μέλη τῆς οἰκογένειας τῶν Φιλανθρωπηνῶν βλ. Ἀθηναγόρα, "Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ βυζαντινοῦ οἴκου τῶν Φιλανθρωπηνῶν", ὅ.π., Polemis, *Doukai*, *ὅ.π.*, nos. 166-176. Βλ. τώρα P. Lemerle, *Actes de l'Athos*, II, 2, *Actes de Kutlumus*, Paris, 1988, σ. 127 καὶ no. 33, 88, ὅπου μνεία τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου Φιλανθρωπηνοῦ σὲ ἔγγραφο τοῦ Αὐγούστου τοῦ 1375. Γιὰ τὴν ὕπαρξη καθίσματος στὴν Κωνσταντινούπολη, τὸ ὁποῖο ὀνομαζόταν τοῦ Χριστοῦ τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ, ποὺ πιθανὸν ἱδρύθηκε ἀπὸ κάποιον μοναχὸ Φιλανθρωπηνό, βλ. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire Byzantin première partie, Le siège de Constantinople et le partiarcat Oecumenique, tome III, Les églises et les monastères*, β΄ ἔκδ., Paris, 1969, σσ. 524-25, ἀναφορὰ στὸ ἔτος 1400. Πβλ. καὶ Miklosich-Müller, *Acta*, *ὅ.π.*, II, σσ. 443-44.

34. Βλ. τὴ "διάγνωση" τοῦ Ἰωάννου Ἀποκαύκου τοῦ μηνὸς Μαρτίου, τῆς ε΄ ἰνδικτιῶνος (i.e. 1227), ποὺ ἐξέδωσε ὁ Α. Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, "Περὶ συνοικισμοῦ τῶν Ἰωαννίνων μετὰ τὴν Φραγκικὴν κατάκτησιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως", *ΔΙΕΕ* 3 (1889), 454-55. Βλ. καὶ M. Dendias, "Διενέξεις μεταξὺ αὐτοχθόνων καὶ προσφύγων ἐν Ἠπείρῳ μετὰ τὸ 1204 καὶ ἡ ἀκολουθηθεῖσα ἐποικιστικὴ πολιτική", *Atti del VIII Congresso Internazionale di Stuti Bizantini 1951*, II, Palermo, 1953, σσ. 302-6.

35. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸν Α. Ξυγγόπουλο, "Μεσαιωνικὰ μνημεῖα τῶν Ἰωαννίνων", *HX* I (1926), 137-38. Βλ. τώρα τὴ νεότερη ἔκδοση καὶ σχολιασμὸ τῆς ἐπιγραφῆς ἀπὸ τὴν κ. Μυρτάλη Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆναι, 1983, σ. 21 κ.ἑ. καὶ πίναξ 18α, ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. καὶ *Μοναστήρια νήσου Ἰωαννίνων, Ζωγραφική*, ἐποπτεία Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, Ἰωάννινα, 1993, πίν. 68, 69. Γιὰ τὸν Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνό βλ. τώρα *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, *ὅ.π.*, no. 29773, σ. 96, ὅπου καὶ ἄλλη βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σώθηκε ώστόσο τὸ χειρόγραφο εὐαγγελιστάριο ποὺ ἔγραψε πιθανότατα ὁ ἴδιος καὶ ἀφιέρωσε στὴ μονή του. Πρόκειται γιὰ τὸν κώδικα 26 (*olim* 53) τοῦ Μουσείου Μπενάκη, γιὰ τὸν ὁποῖο ἔχουμε δύο πρόσφατες περιγραφές[36]. Ὁ κτίτωρ Μιχαὴλ ἔγραψε σὲ περγαμηνὸ φύλλο ποὺ ἐπικολλήθηκε στὴν ἐσωτερικὴ ὄψη τοῦ πρώτου φύλλου τοῦ πρόσθιου σταχώματος τὸ ἑξῆς ἀφιερωματικὸ σημείωμα[37]:

«† Ἡ ἱερὰ βίβλος αὕτη, ἀφιερώθ(η) | τῇ μονῇ τοῦ παμμάκαρος ἁγίου | Νἰκολάου τῇ ἐπικεκλημέν(η), τοῦ κυρ(οῦ) | Ἰακώβου ἐν τῷ Νησίῳ, παρ' ἐμοῦ τοῦ | ἁμαρτωλοῦ Μἰχ(αὴλ) ἱερέ(ως) τοῦ Φιλαν|θρωπηνοῦ. Καὶ οἱ τούτ(ω) ἐντὺγχάνοντ(ες) | μέμνησθαί μου διὰ τὸν κ(ύ-ριο)ν:- | Μἰχ(αὴλ) ἱερε(ὺς) καὶ μέγ(ας) οἰκονόμος τ(ῆς) ἁγἰωτ(ά)της | μ(ητ)ροπόλ(εως) Ἰωαννἰνων ὁ Φἰλανθρωπηνός †».

Τὸ σημαντικὸ γιὰ τή μονὴ Φιλανθρωπηνῶν αὐτὸ χειρόγραφο εἶναι ἕνας παλίμψηστος κώδικας, ποὺ στὴν πρώτη του μορφὴ τοῦ 10ου ἢ 11ου αἰώνα περιεῖχε ὁμιλίες τοῦ Χρυσοστόμου, *εἰς τὴν Γένεσιν*. Παρότι ὁ 68ος κανόνας τῆς "ἐν Τρούλλῳ" Συνόδου ἀπαγορεύει τὴν ἀπόσβεση βιβλικῶν καὶ πατερικῶν κειμένων καὶ τὴν ἐπαναχρησιμοποίηση τῶν περγαμηνῶν κωδίκων[38], φαίνεται ὅτι ἡ ἐπιθυμία τοῦ Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνοῦ νὰ ἀφιερώσει στὴ μονή του ἕνα ἱκανῶν διαστάσεων εὐαγγελιστάριο (322 x 250 χιλ. φφ. 127), τὸν ὁδήγησε στὴν ἀξιοποίηση τοῦ παλαιότερου αὐτοῦ κώδικα τοῦ Χρυσοστόμου. Ἡ σπανιότητα περγαμηνῶν μετὰ τὴν ἀπώλεια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, ἀπ' ὅπου τὸ Βυζάντιο προμηθευόταν κυρίως τὴ γραφικὴ αὐτὴ ὕλη, εἶναι ἐξάλλου γνωστὴ ἀπὸ σύγχρονες πηγές[39]. Τὸ χειρόγραφο αὐτὸ δὲν διασώζει χρονολόγηση. Ὀρθά, πιστεύω, ὁ καθηγητὴς Χρυσὸς πρότεινε νὰ χρονολογηθεῖ μετὰ τὸ 1318, ὁπότε τὰ Ἰωάννινα προήχθησαν σὲ Μητρόπολη μὲ τὸν ὁρισμὸ καὶ τά δύο χρυσόβουλλα τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου, τῶν ἐτῶν 1319 καὶ 1321[40].

Ἡ ἑπόμενη πληροφορία μας γιὰ τὸν κτίτορα Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνὸ σχετίζεται μὲ τὴν ὑποψηφιότητά του στὸν μητροπολιτικὸ θρόνο τῶν Ἰωαννίνων τὸ 1341/42, ἡ ὁποία καθὼς

---

36. Βλ. Α. Τσελίκα, *Δέκα αἰῶνες ἑλληνικῆς γραφῆς (9ος-19ος αἰ.)*, Ἀθήνα, 1977, ἀρ. 3 (i.e. Μπενάκη 53) σσ. 17-18. Ε. Λάππα-Ζίζηκα καὶ Μ. Ρίζου-Κουρουποῦ, *Κατάλογος ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Μουσείου Μπενάκη* (10ος-16ος αἰ.), Ἀθήνα, 1991, ἀρ. 26 (Μπενάκη 53), σσ. 49-50, εἰκ. 33-34. Ὁ Τσελίκας, ὑποστηρίζει ὅτι ἡ γραφὴ τοῦ σημειώματος, "ἂν καὶ ἀνεπιτήδευτη, ταυτίζεται μὲ τὴ γραφὴ τοῦ χειρογράφου".

37. Βλ. Τσελίκας, *ὅ.π.*, σ. 18. Ζίζηκα-Κουρουποῦ, *Κατάλογος*, *ὅ.π.*, σ. 50 (εἰκ. 34).

38. Βλ. Γ. Α. Ράλλης καὶ Μ. Ποτλῆς, *Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων*, ΙΙ, Ἀθῆναι, 1852, σσ. 463-65. *PG* 137, στῆλ. 748-52. Βλ. ἐπίσης N. G. Wilson, "Books and Readers in Byzantium", *Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium*, Dumbarton Oaks, Washington, D.C., 1975, σ. 2.

39. Βλ. *Planudis, Epistulae*, (ἔκδ. Treu), no. 106, σ. 142,37-40. Πβλ. καὶ no. 78, σ. 99,37-42, no. 109, σ. 145,10-11, no. 115, σ. 161,35-37. Τὴν περίοδο τῶν νηστειῶν ὑπῆρχε συνήθως ἔλλειψη περγαμηνῶν στὴν Κωνσταντινούπολη. Βλ. τὴν ἐπιστ. 187 (Lameere, 228) τοῦ Πατριάρχη Γρηγορίου Β΄ τοῦ Κυπρίου, ἔκδ. S. Kougeas, "Zur Geschichte der Münchener Thukydideshandschrift, Augustanus F", *BZ* 16 (1907), 599,36-42. Πβλ. καὶ N. G. Wilson, "Books and Readers", ὅ.π., σσ. 2-3.

40. Βλ. Ε. Χρυσός, "Ἡ προαγωγὴ τῆς ἐπισκοπῆς Ἰωαννίνων σὲ μητρόπολη", *Δωδώνη* 5 (1976), 337-348, ἰδιαίτ. σ. 338, ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Βλ. τοῦ ἰδίου "Ἱστορικὰ σημειώματα γιὰ τὴν Ἤπειρο σὲ σημείωμα τοῦ κώδικα Cromwell 11", *HX* 22 (1980), 64-65. Βλ. ἐπίσης Λ.Ι. Βρανούση, *Χρονικὰ τῆς Μεσαιωνικῆς καὶ Τουρκοκρατούμενης Ἠπείρου, Ἐκδόσεις καὶ Χειρόγραφα*, Ἰωάννινα, 1962, σσ. 54-68.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

φαίνεται δὲν πρόλαβε νὰ ὑλοποιηθεῖ, ἀφοῦ στὸ μεταξὺ ξέσπασε ὁ δεύτερος ἐμφύλιος πόλεμος καὶ ἡ μετάβαση τοῦ Μιχαὴλ στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἡ χειροτονία του ἀπέβαινε πλέον πολὺ δύσκολη, ἐξαιτίας τῶν πολεμικῶν συγκρούσεων καὶ τῶν ἀναστατώσεων στὶς πόλεις τῆς Θράκης καὶ Μακεδονίας[41]. Τὸν Μιχαὴλ πρόλαβε ὁ θάνατος προτοῦ ἀναδειχθεῖ στὸν μητροπολιτικὸ θρόνο τῶν Ἰωαννίνων. Μεταγενέστερη παράσταση στὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς ἀποδίδει τὴ μορφὴ τοῦ γενειοφόρου καὶ μελανοχίτωνος Μιχαὴλ σὲ στάση σεβάζοντος γέροντος, γονατιστοῦ μπροστὰ στὸν Ἅγιο Νικόλαο[42]. Ἡ συνοδευτικὴ ἐπιγραφὴ μνημονεύει τὰ ἑξῆς[43]:

«† ἐκοιμήθη ὁ δοῦλοσ τοῦ θ(εο)ῦ Μιχαὴλ ὁ Φιλανθρο|πηνός, κ(αὶ) μέγασ οἰκονόμος, ἔτι δε κ(αὶ) ὑπο|ψίφιοσ τῆς ἁγιωτ(ά)τ(ης) μ(ητ)ροπόλεως Ἰωαννήνων. | ἐπὶ ἔτους ϛῳϟ» (= A.M. 6850 = A.D. 1341/42).

Οἱ Φιλανθρωπηνοί, ὅμως, ἔχουν ἤδη στεριώσει στὰ Ἰωάννινα καὶ θὰ κατέχουν τὴ μονὴ αὐτὴ μέχρι τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα, ὁπότε ὁ ἡγούμενος Ἰωάσαφ Φιλανθρωπηνὸς θὰ τὴν ἀνακαινίσει, θὰ τὴν ὑπερυψώσει, θὰ προσθέσει τὸν θόλο καὶ θὰ χρηματοδοτήσει μαζὶ μὲ τοὺς μοναχούς του τὶς λαμπρὲς τοιχογραφίες της ποὺ σώζονται ὡς τὰ σήμερα[44].

Πρὶν κλείσουμε τὸ σύντομο αὐτὸ σημείωμα δὲν θάταν ἀταίριαστο νὰ θέσουμε ἕνα πρόβλημα ποὺ σχετίζεται μὲ τὴ χρονολόγηση τῆς ἀνοικοδόμησης τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνό. Ὅλοι οἱ μελετητὲς τῆς κτιτορικῆς ἐπιγραφῆς, ἀπ' ὅσο γνωρίζω, ἀσχολήθηκαν μὲ τὴν ἐπακριβὴ χρονολόγηση τῆς ἐπανάκτησής της ἀπὸ τὸν Ἰωάσαφ Φιλανθρωπηνό, τὸ 1542, καὶ δὲν καταπιάστηκαν μὲ τὸ ζήτημα τῆς πρώτης ἀνοικοδόμησης ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Φιλανθρωπηνό. Ἔτσι τὸ ἔτος ϛω΄, ἀπὸ κτίσεως κόσμου, δηλ. τὸ 1291/92 ἀπὸ Χριστοῦ, θεωρεῖται ἀπ' ὅλους τοὺς ἐρευνητὲς ὡς τὸ ἔτος ἀνοικοδόμησης τῆς μονῆς[45]. Ἡ ἐπιγραφὴ ὅμως τοῦ 1542 μνημονεύει ὅτι παρῆλθαν ἔκτοτε 240 χρόνια[46]. Ἀλλά, ἂν ἔτσι εἶχε τὸ πράγμα, τότε ἡ μονὴ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχε ἀνοικοδομηθεῖ τὸ 1302 καὶ ὄχι τὸ 1292. Ἀπ' ὅτι φαίνεται ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ 1542 ἀντιγράφει παλαιότερη ἐπιγραφὴ — ὅπως ὀρθὰ ὑποστηρίζει ἡ κ. Ποταμιάνου[47] — ἡ ὁποία φαίνεται ὅτι δὲν διασωζόταν ἀκέραιη ἢ

41. Βλ. Nicol, *The Despotate of Epiros* 1267-1479, *ὅ.π.*, σ. 235.

42. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰωαννίνων", *HX* 1 (1926), 134, πίναξ Δ, εἰκ. 12 καὶ 13. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, *ὅ.π.*, εἰκ. 188.

43. Τὴ συνοδευτικὴ ἐπιγραφὴ ἐξέδωσαν ὁ Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰωαννίνων", ὅ.π., σ. 134, ὁ μητροπολίτης Ἀθηναγόρας, "Συμβολαὶ εἰς τὴν ἱστορίαν τοῦ βυζαντινοῦ οἴκου τῶν Φιλανθρωπηνῶν", *ὅ.π.*, σ. 70, ὁ Χρυσός, "Ἡ προαγωγὴ τῆς ἐπισκοπῆς Ἰωαννίνων", ὅ.π., σ. 346, σημ. 3 καὶ ἡ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, *ὅ.π.*, σ. 23. Βλ. καὶ *Μοναστήρια νήσου Ἰωαννίνων*, *ὅ.π.*, πίν. 183.

44. Βλ. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεῖα περὶ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν εἰς τὴν νῆσον τῶν Ἰωαννίνων", *Ἀρχαιολογικὰ Ἀνάλεκτα ἐξ Ἀθηνῶν* 6 (1973), 457-463. Βλ. τώρα τῆς ἰδίας, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, *ὅ.π.*

45. Βλ. Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰωαννίνων", ὅ.π., σσ. 138-39. Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, "Νέα στοιχεῖα περὶ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν", ὅ.π., σ. 460. Τῆς ἰδίας, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, *ὅ.π.*, σσ. 21, 27, 29.

46. Ἡ ἐπιγραφὴ δηλώνει σαφῶς: *«ἔτι δὲ μετὰ παρέλευσιν | χρόνων ·:· C̄·M̄ ·:· ἀνεκαινίσθη τὸ δεύτερον»*.

47. Βλ. καὶ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, *ὅ.π.*, σσ. 28-29.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τουλάχιστον τὸ τμῆμα της ὅπου ἀναγράφετο ἡ χρονολογία θὰ εἶχε ὑποστεῖ ζημίες. Ἔτσι ἐξηγεῖται τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν γίνεται μνεία τῆς ἰνδικτιῶνος καὶ οὔτε μνημονεύονται οἱ λέξεις *ἐν ἔτει*. Ἡ ἀπουσία ὅμως τῶν λέξεων αὐτῶν μπορεῖ νὰ ἑρμηνευτεῖ καὶ διαφορετικά. Ὁ γραφέας τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ 1542 παρέλειψε νὰ καταγράψει τὸ ὄνομα Φιλανθρωπηνὸς κι ἔτσι ἀναγκάστηκε νὰ διαγράψει τὶς λέξεις *ἐν ἔτει* καὶ στὴ θέση τους νὰ δώσει πυκνὰ τὸ ὄνομα *Φιλανθρωπηνοῦ*[48]. Καὶ πάλι ὅμως δὲν λύνεται τὸ πρόβλημα τῶν 240 χρόνων ποὺ πέρασαν ὡς τὴ νέα ἀνοικοδόμηση τοῦ 1542.

Μία ὑπόθεση, ποὺ προτείνουμε μὲ ἀρκετὴ ἐπιφύλαξη, εἶναι ἡ ἀρχικὴ χρονολογία νὰ εἶχε ἕνα πρόσθετο γράμμα *ἰότα* στὸ τέλος, νὰ ἦταν δηλαδὴ ϛωι΄, τὸ ὁποῖο ἐξέπεσε ἢ παρελείφθη ἀπὸ τὸν ἀντιγραφέα τοῦ 1542. Ἂν ἔτσι ἦταν ἡ ἀρχικὴ ἐπιγραφὴ ποὺ σήμερα δὲν ἔχουμε, τότε τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς θὰ πρέπει νὰ ἀνακαινίστηκε τὸ 1301/2 καὶ ὄχι τὸ 1291/92[49].

Μία τέτοια ὑπόθεση θὰ μποροῦσε νὰ συνδεθεῖ καλύτερα μὲ τὴν προσωρινὴ δυσμένεια τῶν Φιλανθρωπηνῶν, μετὰ τὴν ἀποτυχημένη ἐπανάσταση τοῦ Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ τὸ 1295 καὶ τὴν πιθανὴ διαρροὴ μελῶν της μεγάλης αὐτῆς οἰκογένειας σὲ ἄλλες ὀρθόδοξες χῶρες ἢ ἔνταξή τους στὴν Ἐκκλησία.

Ἐξάλλου στὸ "δεσποτάτο" τῆς Ἠπείρου, ἀπὸ τὸ 1296, κατέχει τὴν ἐξουσία ἡ φιλοβυζαντινὴ Ἄννα Παλαιολογίνα, κόρη τῆς Εὐλογίας Παλαιολογίνας καὶ ἐξαδέλφη τόσο τοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β΄ ὅσο καὶ τοῦ ἐπαναστάτη Ἀλεξίου Φιλανθρωπηνοῦ. Ἡ "βασίλισσα" Ἄννα ἦταν τότε ἐπίτροπος τοῦ ἀνήλικου γιοῦ της Θωμᾶ καὶ στὸ κράτος της θὰ μποροῦσαν εὔκολα νὰ καταφύγουν μέλη τῆς βυζαντινῆς ἀριστοκρατίας τῆς πρωτεύουσας, ὅπως οἱ Φιλανθρωπηνοὶ καὶ οἱ Στρατηγόπουλοι[51]. Τὰ Ἰωάννινα, ποὺ ἕναν αἰώνα νωρίτερα μὲ δυσφορία δέχτηκαν τοὺς Κωνσταντινοπολίτες πρόσφυγες τοῦ 1204, ἦταν τώρα ἕτοιμα νὰ δεχτοῦν ὄχι μόνο μέλη τῆς βυζαντινῆς ἀριστοκρατίας, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐπικυριαρχία τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα[51].

Κ. Ν. Κωνσταντινίδης
Πανεπιστήμιο Ἰωαννίνων

---

48. Τὴν ἄποψη ὑποστήριξε πρώτη ἡ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ μονὴ Φιλανθρωπηνῶν*, ὅ.π., σ. 34, σημ. 40, ὅπου ὅμως εἰκάζει ὅτι οἱ λέξεις ποὺ διαγράφησαν ἦσαν πιθανὸν *"ἐπὶ ἔτει"*.

49. Γιὰ μία ἀκόμη μεταγενέστερη χρονολόγηση, γύρω στὸ 1320, βλέπε τὴ δημοσιευόμενη στὸν παρόντα τόμο ἀνακοίνωση τοῦ καθηγητῆ Ε. Χρυσοῦ, "Τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο τῆς πρώτης ἀνακαίνισης τῆς μονῆς Φιλανθρωπηνῶν", ποὺ συνδέει τὴν ἀνακαίνιση μὲ τὴ δράση τοῦ Συργιάννη Παλαιολόγου Φιλανθρωπηνοῦ στὰ Ἰωάννινα γύρω στὸ 1318-20 καὶ τὸ χρυσόβουλλο τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου τοῦ 1319.

50. Γιὰ τὴν ἀντιβασιλεία τῆς Ἄννας Παλαιολογίνας μετὰ τὸν θάνατο τοῦ συζύγου της Νικηφόρου († 1296-98), ὅταν ἦταν ἀνήλικος ὁ γιός της, ὁ δεσπότης Θωμᾶς, βλ. Nicol, *The Despotate of Epiros*, ὅ.π., σ. 50 κ.ἑ.

51. Βλ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, "Περὶ συνοικισμοῦ τῶν Ἰωαννίνων μετὰ τὴν Φραγκικὴν κατάκτησιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως", *ΔΙΕΕ* 3 (1989), 451-55. Πβλ. καὶ D.M. Nicol, "Refugees, Mixed Population and Local Patriotism in Epiros and Western Macedonia after the Fourth Grusade", in D.M. Nicol, *Studies in Late Byzantine History and Prosopography*, London (Variorum), 1986 (IV), σσ. 20-1. Λ. Βρανούσης, *Ἱστορικὰ καὶ τοπογραφικὰ τοῦ Μεσαιωνικοῦ κάστρου τῶν Ἰωαννίνων*, Ἰωάννινα, 1968, σσ. 12-3. Ἡ ἐνσωμάτωση τῶν Ἰωαννίνων στὴν Αὐτοκρατορία θὰ γίνει τὸ 1318. Βλ. Nicol, *The Despotate of Epiros*, ὅ.π., σ. 83 κ.ἑ., ὅπου καὶ ὅλη ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ Ἄρτα καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἐδάφη τοῦ "δεσποτάτου" τῆς Ἠπείρου θὰ περιέλθουν στὴ βυζαντινὴ Αὐτοκρατορία τὸ 1337-40. Βλ. Nicol, *The Despotate of Epiros*, ὅ.π., σσ. 107-22, ὅπου ἀναφορὰ στὶς πηγὲς καὶ τὴ νεότερη βιβλιογραφία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

COSTAS N. CONSTANTINIDES

A PROSOPOGRAPHICAL NOTE ON THE FAMILY OF PHILANTROPENOS: THE GENERAL ALEXIOS AND THE PRIEST MICHAEL PHILANTHROPENOI (13th-14th CENTURY)

In this paper we examine the parallel activities of two members of the family of Philantropenos which had become known in the Empire of Nicaea in the thirteenth century, namely the general Alexios and the priest Michael, founder of the monastery of St. Nikolaos or Philantropenos on the island of Ioannina.

Alexios was sent to defend the Asiatic border in the area of the Meander river in 1293, which was threatened by the *ghazis* Turks and had a great success. The city of Philadelphia was relieved from the blockade and a vast amount of booty was collected. The good news arose the enthusiasm both in the capital, especially among the scholars, but also in Asia Minor itself and the monastic communities, which were still many in this area. Alexios was forced by his soldiers and followers to declare rebellion against the Emperor Andronikos II Palaiologos in the autumn of 1295 which was soon crushed down and the young general arrested and blinded. The unsuccessful outcome of this rebellion brought the downfall of this rising family and the abandonment of Asia Minor in the will of the Turks who gradually and without any serious resistance captured one after another the cities of western Asia Minor and reached the Aegean sea early in the fourteenth century.

The blinded Alexios will be recalled to action some thirty years later, ca. 1324, when again Philadelphia was threatened and appeared on the spot and saved the city once more. In 1333 he rescued the island of Lesbos, which was under siege by the Latins. This is the last known information on him and he may have died shortly after, ca. 1340.

The second personality whose career we investigate in this paper is the priest Michael, founder of the monastery of Philanthropenos on the little island of Ioannina. According to the later inscription of 1542 the monastery was refounded in 1291/92 and Michael, who subsequently had become *megas oikonomos* of the metropolis of Ioannina, was a candidate for the bishopric of this town in 1341/42 at the time he met with his death. An important palimpsest Gospel Lectionary which he had donated to his foundation has survived [Benaki Museum 26 (*olim,* 53)] and was recently described twice.

In the end of this paper we discuss the date this monastery was refounded and we propose the year 1301/2, after the unsuccessful rebellion of Alexios Philanthopenos, when members of this family may have fled to Epiros, at a time when Anna Palaiologina, a niece of Philantropenos but also of the Emperor Andronikos II, was the regent to the throne in the 'despotate' of Epiros.

University of Ioannina

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΝΟΥΤΣΟΣ

ΤΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΗΣ "ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ" ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΣΟΦΩΝ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ

Το νησί της Παμβώτιδας αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της ιστορίας των Ιωαννίνων, τόσο που ένας από τους ποιητές της πόλης μας να θεωρεί αυτονόητο το ερώτημα:

"είδατε στο νησί τους άλλους σοφούς με ειλητάρια
ο Έλλην Πλάτων, ο Έλλην Απολλώνιος, ο Έλλην
Θουκυδίδης ο φιλόσοφος;" (Δάλλας 1981:11).

Δεν έχω βέβαια την πρόθεση να ανασυνθέσω το βιωματικό υπέδαφος μιας τέτοιας "παρουσίας", που υπερβαίνει τα στοιχεία μιας τοιχογραφικής σύνθεσης, αλλά να συζητήσω μία υπόθεση εργασίας μέσα από τα ευρήματα που συνηγορούν γι'αυτήν.

Από την πλευρά της ιστορίας των ιδεών, στην οποία άλλωστε θα επιμείνω τηρώντας την αρχή του καταμερισμού της επιστημονικής γνώσης, ενδιαφέρουν τα ερωτήματα για το χρόνο εμφάνισης, τις πτυχές, τις φάσεις και τη γεωγραφική έκταση, την πνευματικότητα που υπονοεί, δηλαδή πότε τη λόγια αίσθηση της θεματικής και πότε τη λαϊκότροπη, τις ενδεχόμενες επιδράσεις, την ιστορία των συναφών γραπτών πηγών, τον τρόπο σύζευξης της ιδέας της "ευαγγελικής προπαρασκευής" με τις "αναγεννήσεις" των αρχαίων γραμμάτων κ.λ.π.

Αρμοδιότεροι ερευνητές, ήδη από το τέλος του προηγούμενου αιώνα (βλ. Grégoire 1926: 544-554), έχουν επισημάνει την απαρχή αυτού του μοτίβου σε κείμενα απόκρυφης φιλολογίας των πρώτων χριστιανικών χρόνων, όπως συμβαίνει με τις *Προφητείες των επτά σοφών περί ενανθρωπείας Ιησού Χριστού* που ανάγονται στον 5ο αιώνα και για τις οποίες ανανεώθηκε το ενδιαφέρον χίλια περίπου χρόνια αργότερα, με πολλές μάλιστα παραλλαγές ως προς τους επτά σοφούς που κάθε φορά περιλαμβάνουν και με ειδική μάλιστα αναφορά στα "θεωρητικά" σχεδιάσματα της βυζαντινής ζωγραφικής. Αν, επίσης, η μεταφορά αυτού του μοτίβου στην εικονογραφία τελείται στα πλαίσια της "ρίζας" του Ιεσσαί, όπως για παράδειγμα θα πραγματοποιηθεί στο Orvieto της κεντρικής Ιταλίας, ή σε μεμονωμένες απεικονίσεις καθεδρικών γοτθικών ναών του 13ου αιώνα ή - ακόμη - στην Αγία Αικατερίνη της Πίζας (Garidis 1982: 162-164), δεν μπορεί συνάμα να αγνοηθεί το σύνολο των επαφών της Ηπείρου με την Ιταλία ήδη από την εποχή του Δεσποτάτου, δηλαδή με έναν πολιτιστικό χώρο όπου θα ανατιμηθεί η σημασία των αρχαίων ελληνικών γραμμάτων.

Για το θέμα της παρουσίας των Ελλήνων σοφών στη Μονή Φιλανθρωπηνών προηγήθηκε άλλη εισήγηση. Θα περιοριστώ, εντελώς υπαινικτικά, στην απεικόνιση του Απολλώνιου και του προπάτορά του Πυθαγόρα, στη Μεγάλη Λαύρα του Αγίου Όρους και αλλού, ο οποίος τιμήθηκε στην ύστερη αρχαιότητα ως γιος του Απόλλωνα ή ως

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

"Υπερβόρειος Απόλλων", ως "θείος ανήρ" ή ως εισηγητής της "θείας φιλοσοφίας" (Ιαμβλίχος, *Περί του Πυθαγορικού βίου* 2,8· 6,30· 1,1 και 1,2) και στη συνέχεια, από τους Χριστιανούς πατέρες (Θεοδώρητος, *Ελληνικών Θεραπευτική παθημάτων* Ι, 708, Ευσέβιος, *Ευαγγελική προπαρασκευή* 14, 23-27), αντιμετωπίσθηκε ως ο "σοφότατος των Ελλήνων" που υποβοήθησε στην "ευαγγελική προπαρασκευή". Νωρίτερα, στον κύκλο της απόκρυφης φιλολογίας που επέμενε στη "συμφωνίαν εκ παλαιών φιλοσόφων των Ελλήνων προς την αγίαν και θεόπνευστον γραφήν" (πρβλ. Grégoire 1925: 545), ο "μαθητής" του Πυθαγόρα Απολλώνιος ο Τυσανεύς είχε συγκριθεί με το δημιουργό του χριστιανισμού (πρβλ. Lacarrière 1974: 24).

Στη *Φιλοκαλία* (1782: 276-296, 288) ανθολογούνται και τα "Παραμυθητικά Κεφάλαια" που απευθύνει στα μισά περίπου του 5ου αιώνα ο Ιωάννης Καρπάθιος στους μοναχούς της Ινδίας. Στο 47ο κεφάλαιο αυτού του κειμένου αντιπαρατίθεται η πολυδύναμη ανθρώπινη ψυχή προς την αδύναμη αράχνη που "τω έργω τω οικείω ηρεμία τινι και ησυχία κέχρηται καταστάσει", "τοσούτον δε σιωπά, ώστε Πυθαγόραν υπερβαλλόντως νικήσαι, όνπερ Έλληνες υπέρ πάντας τους φιλοσόφους θαυμάζουσιν, δια το την εγκράτειαν της γλώσσης εξασκήσαι". Η μαρτυρία αυτή, παρά την απλοϊκότητά της, συγκρατεί τον απόηχο του θαυμασμού των αρχαίων για τον Πυθαγόρα, συνιστά μία έμμεση είδηση για την άσκηση της σιωπής που εφάρμοζαν οι πυθαγορικοί όμιλοι και επιτρέπει μια γενικότερη συσχέτιση του Πυθαγορισμού με τον χριστιανικό ασκητισμό (Νούτσος 1981: 29-43).

Απ'αυτήν την άποψη ο παραλληλισμός τους εξηγεί και την άνεση με τη οποία ο Πυθαγόρας και όσοι αναβιώνουν στην ελληνιστική χοάνη της Μεσογείου τη διδαχή του εντάσσονται στη σειρά των συντελεστών της "ευαγγελικής προπαρασκευής". Ο "ησύχιος βίος" υιοθετήθηκε από τους Νεοπυθαγόρειους σε μιαν εποχή που αρκετοί αναζητούσαν, όπως επισημαίνει ο Μάρκος Αυρήλιος (*Τα εις εαυτόν*, IV 3) "αναχωρήσεις εαυτοίς, αγροικίας και αιγιαλούς και όρη". Με την επικράτηση των δεσποτικών καθεστώτων στα πολιτιστικά κέντρα της Ελληνορωμαϊκής Μεσογείου θα χαρακτηρισθεί "αστείον η πόλις" (Κλεάνθης· Arnim I 587), θα αποδοκιμασθεί η πολιτική ζωή ("σικχαίνομαι πάντα τα δημόσια" Καλλίμαχος, *Επίγρ.* 28) και θα θεωρηθεί το κράτος "ληστεία" (Αίλιος Αριστείδης, *Λόγος προς Ρωμ.* 26,27). Τότε θα πολλαπλασιασθούν οι φιλοσοφικοθρησκευτικοί όμιλοι που θα υποσχεθούν την προσωπική λύτρωση των μελών τους. Για τους ίδιους περίπου λόγους – αν και ο Χριστιανισμός επισημοποιήθηκε ως θρησκεία από τον Κωνσταντίνο και οι διωγμοί σταμάτησαν – εμφανίστηκαν οι χριστιανοί μοναχοί που εγκατέλειψαν τον "κόσμον της ψυχαπωλείας", με την πίστη και την ελπίδα πως το "πολίτευμα ημών εν ουρανοίς" (*Φιλοκαλία*: 277,276), για ν'ανταμώσουν στην έρημο το δημιουργό της θρησκείας τους. Ο "ερημοπολίτης", που φαντάζεται τον εαυτό του και "ουρανοπολίτη" (αφού το μοναστήρι δείχνει σαν ένας επίγειος ουρανός), είναι "άπολις, άοικος, ανίδιος, αφιλέταιρος, ακτήμων, άβιος, απράγμων, ασυνάλλακτος" (Νείλος, *Επιστολή* Β', 224). Όπως διευκρίνιζε ο Νείλος, στον *Λόγον ασκητικόν* (Δ'. 724), όσοι προτίμησαν τον "ησύχιον βίον" από την "ζάλην των πόλεων", αυτοί "μόνοι τον εαυτών βίον εκμαγείον της αποστολικής εποιήσαντο αρετής, του μεν κεκτήσθαι την ακτημοσύνην προκρίνοντες". Αν η ιδιοκτησία μας δένει με τα εγκόσμια αγαθά και η γλώσσα μας συνδέει με τους κατασκευαστές αυτών των αγαθών, τότε θα πρέπει να ζήσουμε σε μια ανενόχλητη στέρηση, ή – όπως εισηγείται ο Μάξιμος ο Ομολογητής (*Κεφάλαια Θεολογ.*, 845) – "διωξάτω την ακτημοσύνην και σιωπήν". Έτσι, από μιαν άποψη το "των Πυθαγορείων σεμνόν διδασκαλείον", κατά την

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έκφραση του Ωριγένη (*Κατά Κέλσου*, 3,5), ξανάρχεται στην επιφάνεια κάθε φορά που η χριστιανική "πνευματικότητα" ανατρέχει στις προχριστιανικές της ρίζες.

Η φήμη του Πυθαγόρα διαμεσολαβείται από την ελληνιστική φιλοσοφική εμπειρία, όταν στην ελληνόφωνη Μεσόγειο – και πέραν αυτής – συντελείται η αναβίωση και η αλληλεπίδραση των μεγάλων φιλοσοφικών ρευμάτων της κλασικής αρχαιότητας. Έτσι οι Νεοπυθαγόρειοι – για παράδειγμα ο Απολλώνιος ο Τυανεύς, ο Moderatus ο Γαδαρεινός, ο Νουμήνιος ο Απαμεύς, ο Φιλόστρατος ο Λήμνιος – διατηρούν τη μεταφυσική των αριθμών του γενάρχη τους (συχνά εμπλουτισμένη με νεο-πλατωνικές προσμίξεις) καθώς και το κήρυγμα της ασκητικής ζωής στους κόλπους μιας κοινότητας διανοουμένων που τηρούν τον καθημερινό έλεγχο της ηθικής τους συνείδησης, υποχρεωμένοι να ακολουθούν τους κανόνες του "ομακοείου" (Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος*, 20) που προεξοφλεί τη λύτρωση των μελών του και "υποθειάζει" (Φιλόστρατος, *Βίος Απολλωνίου*, I, 3) τη φιλοσοφική τους συνοχή. Μ'αυτές ακριβώς τις προδιαγραφές ήταν επόμενο να περιληφθεί στον κατάλογο των Ελλήνων σοφών, που διέθεταν την πρόγευση της χριστιανικής σοφίας και συνέβαλαν στην εδραίωση του ευαγγελικού λόγου, ο Πυθαγόρας και οι εκπρόσωποι του Νεοπυθαγορισμού.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Δάλλας, Γ., *Το τίμημα* Αθήναι 1981.

Dimier, M.A., " La lettre de Pythagore et les hagiographes au Moyen âge", *Le Moyen âge*, IX (1954), 403-412.

Caridis, M., "Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVI^{e} siècle", *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 24 (1982), 151-175.

Grégoire, H., Βκ του "A.v. Premerstein, *Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien" Byzantion*, II (1926), 544-554.

Jordan P., "Pythagoras and Monachism", *Traditio*, 17 (1961), 432-441

Lacarrière, J., *Οι ένθεοι* [1974], μτφρ. Φ. Αρβανίτη, Αθήνα 1977.

Moricca, V., "L'esame di coscienza e la storia di un precetto pitagorico", *Il Mondo Classico*, 10 (1940), 221-229.

Νοταράς, Μ. - Αγιορείτης, Ν. (επιμ.), *Φιλοκαλία* [1782], Αθήναι ^{3}1957.

Νούτσος, Π., "Ιωάννης ο Καρπάθιος: Πυθαγορισμός και χριστιανικός ασκητισμός", *Καρπαθιακαί Μελέται*, II (1981), 29-43.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

PANAGIOTIS NOUTSOS

GREEK WISE MEN PICTURED ON THE WALLS AT THE PHILANTROPINON MONASTERY

Greek sages are pictured on the walls in the Philantropinon Monastery. The questions of interest fromthe point of view of the history of ideas concern the time of emergence of this phenomenon, the different versions, the phases and the geographic extent. Another question is whether the implied spirituality is associated with a scholarly or popular feeling. There are further questions about the possible influences of the relevant written sources, the connection between "evangelic preparation" and several "revivals" of ancient learning e.t.c.

This paper poses those questions and focuses on the reasons why Pyrthagoras and Appolonius have been included in the list of Greek sages, who had a sense of Christian wisdom and contributed to the acceptance of the word of the Gospel.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΟΙ ΣΥΝΤΕΧΝΙΕΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ

Όπως είναι γνωστό στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας η κυριότερη μορφή σωματειακής οργάνωσης των Ελλήνων, με οικονομικά χαρακτηριστικά, υπήρξε η συντεχνία.

Ο θεσμός της συντεχνίας ήταν από τους πρωταρχικούς συντελεστές και τους σπουδαιότερους παράγοντες που συνέβαλαν αποφασιστικά στην ανάπτυξη και την ακμή της οικονομίας των πόλεων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Παράλληλα, ο ίδιος θεσμός γνώρισε τις κατάλληλες συνθήκες για μια ομαλή εξέλιξη, γιατί από τη μια μεριά υποστηριζόταν από την Υψηλή Πύλη για ταμειακούς λόγους και από την άλλη τον επιζητούσαν οι ίδιοι οι υπόδουλοι ως το μόνο επαγγελματικό και κοινωνικό τους στήριγμα.

Για να πάρει την οριστική της μορφή και να αποκτήσει τη δική της ξεχωριστή φυσιογνωμία ή συντεχνία πέρασε προοδευτικά από διάφορα στάδια από τα οποία το πρώτο έχει τις ρίζες του, πιθανότατα, στα βυζαντινά χρόνια[1].

Με τα βυζαντινά χαρακτηριστικά οι συντεχνίες θα κάνουν την εμφάνισή τους σχεδόν σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο, εκτός από μερικά τμήματά του στη στεριά και μερικά νησιά που τα εξουσίαζαν οι Βενετοί και οι Γενουάτες, όπου οι συντεχνίες θα φέρουν έντονη την σφραγίδα της δυτικής προέλευσης είτε με τον τύπο των "frattagliae" ή των "scolae"[2] είτε με τον τύπο των "arti"[3].

Ειδικότερα τώρα στα Γιάννενα η ύπαρξη "βυζαντινών" συντεχνιών, που φαίνεται ότι αποτελούν υπολείμματα των τελευταίων συντεχνιακών συστημάτων, υποδηλώνεται έμμεσα στο *Χρονικόν των Ιωαννίνων* που εξέδωσε ο Λέανδρος Βρανούσης[4].

---

1. Το Επαρχικό βιβλίο του αυτοκράτορα Λέοντα ΣΤ ' του Σοφού μαρτυρεί ότι στα χρόνια της βασιλείας του υπήρχε ένας σημαντικός αριθμός από εμπόρους και τεχνίτες οι οποίοι ήταν συγκροτημένοι σε συντεχνίες, γνωστές με διάφορα ονόματα, όπως *σύλλογοι, τάξεις, τάγματα, σώματα, συστήματα* και *σωματεία*. Βλ. σχετικά J. Nicole, *Λέοντος του Σοφού το επαρχικόν βιβλίον*, Genève 1893. Α. Χριστοφιλόπουλος, *Το Επαρχικόν βιβλίον Λέοντος του Σοφού και αι συντεχνίαι εν Βυζαντίω*, Αθήναι 1935. Georg. Ostrogorsky, *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους* τ. Β', Αθήνα 1979, σ. 128-130 και σ. 295-296. Speros Vryonis, "Byzantine Δημοκρατία and the guilds in the eleventh Century" *Dumbarton Oaks Papers* 17(1963), σ. 289-314.

2. Κων. Μέρτζιος, "Σταχυολογήματα από τα κατάστιχα του Νοταρίου Κρήτης Μιχαήλ Μαρά (1538-1587)" *Κρητικά Χρονικά* ΙΕ '-ΙΣΤ ' (1961-62), τχ. 2, σ. 290

3. Λεων. Ζώης, *Αι εν Ζακύνθω συντεχνίαι*, εν Ζακύνθω 1893, σ. 26

4. Λέανδρος Βρανούσης. "Το χρονικόν των Ιωαννίνων κατ'ανέκδοτον δημώδη επιτομήν", *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου* 12 (1962), σ. 83, στιχ. 35.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η επόμενη μαρτυρία για τις συντεχνίες των Ιωαννίνων, με μορφή πια "μεταβυζαντινή" ή καλύτερα θα λέγαμε με σχήμα τουρκοαραβικό, προέρχεται από τον ιερομόναχο Παΐσιο, ο οποίος περιγράφοντας λεπτομερειακά το πάγωμα της λίμνης των Ιωαννίνων, στις 15 Ιανουαρίου 1687, ανάμεσα στα άλλα αναφέρει ότι μεταξύ των γλεντοκόπων και θεατών του αξιοπερίεργου αυτού φαινομένου υπήρχαν μαστόροι και καλφάδες, σεμιντζήδες, κρασοπούλοι, χαλκουργοί, παπουτζήδες και γουναράδες[5]. Ο ίδιος ιερομόναχος σε ένα άλλο στιχούργημά του που επιγράφεται "Ἔπαινος Ἰωαννίνων" αναφέρεται και πάλι στους χριστιανούς μαστόρους και καλφάδες των παραπάνω συντεχνιών[6].

Αλλά και κατά τον 18ο αιώνα δεν λείπουν οι αξιόλογες μαρτυρίες για τη βιοτεχνική και εμπορική κίνηση της πόλης των Ιωαννίνων που πραγματοποιείται αποκλειστικά και μόνο από τα μέλη των αντίστοιχων συντεχνιών[7].

Την ανοδική πορεία του εμπορίου και των τεχνών δεν θα διασαλέψει ούτε θα ανακόψει η εγκατάσταση του Αλή πασά στην πόλη των Ιωαννίνων που αποτελούσε και την έδρα του ομώνυμου πασαλικιού. Αντίθετα, μάλιστα, θα την σταθεροποιήσει και θα την ενισχύσει[8].

Έτσι, λίγα χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα στις αρχές του 19ου αιώνα, πληροφορούμαστε από τις σχετικές πηγές ότι στα Γιάννενα υπάρχουν πάνω από 1.000 "ἰσναφικά" εργαστήρια που φιλοξενούν τα μέλη των συντεχνιών οι οποίες σύμφωνα με τους πιο μέτριους υπολογισμούς ανέρχονται σε 33[9].

Οι παραπάνω συντεχνίες, εκτός από τον αναμφισβήτητα πρωταρχικό τους ρόλο στην οικονομία της γύρω περιοχής, παρουσιάζουν και άλλες σημαντικές δραστηριότητες, όπως πολιτικές, κοινωνικές και θρησκευτικές, που, σε συνάρτηση με τις οικονομικές τους δυνατότητες, διαμορφώνουν κάθε φορά, σε μεγάλο βαθμό, τις συνθήκες ζωής της γιαννιώτικης κοινωνίας. Στα πλαίσια αυτά συναντούμε πολύ συχνά τις συντεχνίες να λειτουργούν ταυτόχρονα στον άμεσο χώρο τους ως φορέας πολιτικός, κοινωνικός και θρησκευτικός.

Στην πρώτη περίπτωση, ως μέσο διοικητικής σύνδεσης και επαφής ανάμεσα στον τούρκο τοπάρχη, εκπρόσωπο της κεντρικής κυβέρνησης, και τον υπόδουλο πληθυσμό της πόλης, οι συντεχνίες επανδρώνουν με μέλη τους πάντοτε το χριστιανικό διοικητικό συμβούλιο της κοινότητάς τους άλλοτε με μικρή και άλλοτε με μεγάλη πλειοψηφία.

---

5. *ΓΝΩΜΑΙ ΗΘΙΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΑΙ. Ἔτι δέ Συμβουλαί καί Προστάγματα Θεῖά τε, καί πνευματικά, Αἰνίγματά τινα καί Στίχοι Καρκινικοί καί...ἄλλοι Στίχοι εἰς ἀρετάς καί κακίας. Πρός τοῖσδε ὁ ἔπαινος Ἰωαννίνων. Καί ἡ τοῦ Πιλάτου κατά τοῦ Χριστοῦ Θεοστυγής ἀπόφασις. Ἡ ὑπερβολική ψυχρότης γενομένη ἐν τῇ τῶν Ἰωαννίνων λίμνῃ. Συντεθεῖσα παρά τοῦ ἐν Ἱερομονάχοις...σοφωτάτου Κύρ ΠΑΪΣΙΟΥ τοῦ Μικροῦ ἐκ τῆς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοὐπίκλην Βησσαρίωνος Ἱερᾶς Μονῆς...ΕΝΕΤΙΗΣΙΝ 1778 ψιοῆ ΠΑΡΑ ΝΙΚΟΛΑΩ ΓΛΥΚΕΙ ΤΩ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.* Το ποίημα είχε πρωτογραφεί το 1698 και είχε αφιερωθεί στον Αναστάσιο Σουγδουρή και τον γιό του Σερμπάνο προερχόμενους από τη γνωστή οικογένεια των Σουγδουρήδων που έβγαζε ονομαστούς χρυσοχόους. Βλ. Απόστολος Καρπόζηλος, "Δύο στιχουργήματα του δεκάτου εβδόμου αιώνα για την πόλη των Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά* (στο εξής *Η.Χ.*), 26(1984), σ. 80-81 και 101.

6. Καρπόζηλος, *ό.π.*, σ.115

7. Γεώργιος Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά τον 19ο και τις αρχές του 20ου αιώνα.* Διδακτορική διατριβή, εκδ. Β ' εκδόσεις ΙΜΙΑΧ, Ιωάννινα 1988, σ.32-33.

8. Γ. Παπαγεωργίου, *ό.π.*, σ. 33-34.

9. *Ό.π.*, σ.58-59

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στη δεύτερη περίπτωση οι συντεχνίες έχουν να παρουσιάσουν μια αναπτυγμένη, παραδειγματική θα λέγαμε για την εποχή τους, κοινωνική πρόνοια, που ξεφεύγει από τα στενά πλαίσια της συντεχνιακής αλληλεγγύης, μια και δεν παρουσιάζονται καθόλου φειδωλές και απρόθυμες στο να συνδράμουν και τους "εξωσυντεχνιακούς" δοκιμαζόμενους συμπολίτες τους[10].

Ιδιαίτερο, τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η τρίτη και τελευταία περίπτωση που αναφέρεται στη θρησκευτική ζωή και δραστηριότητα των γιαννιώτικων συντεχνιών και η οποία σχετίζεται άμεσα με τη σημερινή μας ανακοίνωση.

Κάθε συντεχνία είχε τον δικό της προστάτη άγιο του οποίου η μορφή απεικονιζόταν στην αντίστοιχη σημαία και σφραγίδα της. Κατά τον 19ο αιώνα γνωρίζουμε ότι η συντεχνία των τακιαντζήδων (σκουφάδων) είχε ως προστάτη τον Άγιο Νικόλαο, των τερζήδων (ραφτάδων) την Αγία Παρασκευή, των μποσταντζήδων (κηπουρών) τον Άγιο Τρύφωνα, των μπακάληδων τον Άγιο Αθανάσιο, των ταμπάκηδων (βυρσοδεψών) τους Αγίους Αναργύρους, των γουναράδων τον Προφήτη Ηλία, των χανιτζήδων, αγωγιατών και κρασοπούλων τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και των τσαρουχάδων τον Άγιο Παντελεήμονα[11].

Από τις παραπάνω συντεχνίες αρκετές είχαν στην κατοχή τους εκκλησίες ή παρεκκλήσια, μέσα και έξω από την πόλη, που έφεραν το όνομα του αγίου τους. Όσες δεν διέθεταν ιδιόκτητη εκκλησία εκκλησιάζονταν, ανάλογα με το που γιόρταζε η κάθε μια τον άγιο της, στις υπόλοιπες εκκλησίες των Ιωαννίνων ή του Νησιού. Από αυτές άλλες συντηρούσαν αποκλειστικά μόνες τους και άλλες κατά ένα μέρος, γεγονός που τους έδινε το δικαίωμα και να τις επιτροπεύουν, να τοποθετούν δηλαδή επιτρόπους πάντοτε μέλη από τη συντεχνία τους[12].

Στα πλαίσια αυτά παρατηρούμε ότι στο Νησί των Ιωαννίνων η συντεχνία των γουναράδων έχει στην ιδιοκτησία της το μοναστήρι του Προφήτη Ηλία, ενώ η συντεχνία των χανιτζήδων και κρασοπούλων και η συντεχνία των τσαρουχάδων επιτροπεύουν τις μονές του Ιωάννη του Προδρόμου και του Αγίου Παντελεήμονα αντίστοιχα.

Είναι άγνωστο πότε ακριβώς το πολυπληθέστατο και οικονομικά ανθηρότατο ισνάφι των γουναράδων πήρε στην ιδιοκτησία του το μοναστήρι του Προφήτη Ηλία, αφού το αρχείο της συντεχνίας αυτής δεν έχει διασωθεί. Έτσι, οι μοναδικές πληροφορίες προέρχονται από το καταστατικό γράμμα της συντεχνίας των Γουναράδων που βρίσκεται καταστρωμένο στον Κώδικα Γ' των Καταχωρήσεων του Αρχείου της Μητρόπολης Ιωαννίνων, με ημερομηνία 26 Απριλίου 1885[13].

Στο παραπάνω συμφωνητικό γράμμα ανάμεσα στα άλλα αναφέρονται και τα εξής: "Διά τοῦ παρόντος δηλοποιοῦμεν οἱ ὑποφαινόμενοι Γουναράδες ... ὅτι διορίζομεν διαχειριστήν καί πληρεξούσιον ἐπίτροπον τῆς συντεχνίας μας τόν κύριον Σπυρίδωνα Κόλιαν κάτοικον ἐνταῦθα καί ἡμέτερον πρός ὅν παρέχομεν πᾶσαν πληρεξουσιότητα εἰδικήν καί γενικήν ὅπως διαχειρίζεται τήν περιουσίαν τῆς συντεχνίας μας καί προστατεύη τήν περι-

10. *Ό.π.*, σ. 132-134
11. *Ό.π.*, σ.135
12. *Ό.π.*, σ. 137
13. *Ό.π.*, σ. 317

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ουσίαν ταύτης ἐνώπιον πάσης διοικητικῆς καί δικαστικῆς ἀρχῆς ... Πρός τούτοις διορίζομεν αὐτόν καί ἐπίτροπον τῶν ἱερῶν ἐκκλησιῶν τοῦ προφήτου ἠλιοῦ εἰς Καρδαμίτσια καί τοῦ ὁμονύμου ἐν τῇ Νήσῳ ἀμφοτέρων ἀνέκαθεν ὑπαγομένων διαχειριζομένων καί συντηρουμένων παρά τῆς ἡμετέρας συντεχνίας. Παραλάβῃ δέ παρά τοῦ τέως τοιούτου κυρίου Μιχαήλ Ἀράπη τήν τε κινητήν καί ἀκίνητον περιουσίαν τῶν ἄνω ἱερῶν ἐκκλησιῶν συνάμα δέ ζητήσῃ καί λάβῃ παρ'αὐτοῦ τόν λογαριασμόν τῆς διαχειρίσεως αὐτῶν ...".

Το παραπάνω απόσπασμα δεν αφήνει καμιά αμφιβολία ότι τόσο το Μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στο Νησί όσο και το ομώνυμο στα Καρδαμίτσια ανήκουν "ἀνέκαθεν" στη συντεχνία των Γουναράδων που φροντίζει τη συντήρησή τους.

Άλλωστε γι'αυτό γίνεται παράδοση και παραλαβή της κινητής και ακίνητης περιουσίας των μοναστηριών ανάμεσα στον απερχόμενο και νεοδιοριζόμενο επίτροπο της συντεχνίας, αφού προηγηθεί και ο σχετικός διαχειριστικός έλεγχος.

Η διαχείριση και διεύθυνση της Μονής από το ευλογημένο ρουφέτι των Γουναράδων θα εξακολουθήσει και μετά την απελευθέρωση του 1912-13, όπως φαίνεται από την παρακάτω μαρτυρία του Σπυρίδωνα Λάμπρου: "Ἡ τοῦ προφήτου Ἠλιοῦ (μονή) ἐπί τῆς βραχώδους κορυφῆς τῆς νήσου, ἥτις, ἀπό πεντηκονταετίας καί ἐπέκεινα μείνασα ὀρφανή μοναχῶν, διευθύνεται ἔκτοτε καί μέχρι τῆς σήμερον ὑπό τῆς ἐν Ἰωαννίνοις συντεχνίας τῶν γουναράδων"[14].

Ένα γεγονός ακόμη που αποδεικνύει το στενό δεσμό που υπάρχει ανάμεσα στη γιαννιώτικη αυτή συντεχνία με το μοναστήρι αυτό είναι η προσφορά φορητών εικόνων από τα μέλη της.

Δεν γνωρίζουμε αν οι γουναράδες εκκλησιάζονται τακτικά στο μοναστήρι του Προφήτη Ηλία στο νησί, αφού υπήρχε η εναλλακτική λύση του ομώνυμου παρεκκλησίου στα Καρδαμίτσια, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα, οπότε αυτό κατέπεσε. Είμαστε σίγουροι όμως ότι την ημέρα που γιόρταζε ο προστάτης τους Προφήτης Ηλίας παρευρίσκονταν όλοι τους στο Νησί, όπου, μετά το τέλος της λειτουργίας, ακολουθούσε ξεφάντωμα.

Αντίθετα τώρα οι κρασοπούλοι, οι χανιτζήδες και αγωγιάτες εκκλησιάζονταν τακτικά στη Μονή του "Αϊ Γιαννόπουλου" στο Νησί την οποία και συντηρούσαν μόνοι τους.

Σε επιγραφή, με μεγαλογράμματη γραφή, που βρίσκεται πάνω από την είσοδο του κυρίως ναού φαίνεται ότι το 1789 η συντεχνία τους ανέλαβε τα έξοδα αγιογράφησης της Μονής του Ιωάννου του Προδρόμου.

ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ / ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΑΙΔΕ / ΣΙΜΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΑΒΕΣΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ / ΙΣΤΟΡΙΣΤΑΙ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΣΕΒΑΣΜΙΟΣ [Ν]ΑΟΣ ΔΙΑ / ΣΗΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΚΑΙ ΚΥΡΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΒΑΛΚΑΝΟΥ / ΚΑΙ ΛΥΠΩΝ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΚΡΑΣΟΠΟΥΛΩΝ / ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ- / ΙΩΑΝ-

14. Σπ. Λάμπρος, "Η λίμνη των Ιωαννίνων και αι επί της νησίδος αυτής μοναί", *Νέος Ελληνομνήμων*, 11 (1914), σ. 10

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΝΟΥ: - ΕΤΕΙ 1789 ΕΤΕΛΙΟΘΗ μηνί μαΐου 30.[15]

Την ίδια εποχή που "ίστορήθηκε" η αγιογραφία της Μονής πρέπει να αντικαταστάθηκε και το παλιό της τέμπλο με καινούργιο, πάλι *δι'ἐξόδου τοῦ ρουφετίου κρασοπούλλων.*[16]

Όμως η αγιογραφία δεν κράτησε για πολύ, αφού, στις 30 Απριλίου του 1821, που έγινε η απόβαση των σουλτανικών στρατευμάτων στο Νησί, για να σταματήσει η τροφοδοσία δια μέσου της λίμνης του κλεισμένου στο κάστρο Αλή Πασά[17], δεν απέφυγε την καταστροφική μανία των πολιορκητών.

Έτσι, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος του Νησιού, εκκλησία της συντεχνίας των κρασοπούλων, χανιτζήδων και αγωγιατών, αγιογραφήθηκε, σχεδόν από την αρχή, όπως μας μαρτυρεί η ακόλουθη μικρογράμματη γραφή που υπάρχει στο υπέρθυρο του κυρίως ναού: 1824 μετά τόν χαλασμόν *ἐδιορθόθη / ἡ ἱστορία διά συνδρομῆς τοῦ κύρ Βαγγέλη / κρασοπούλου*[18]. Ο τελευταίος είναι τότε πρωτομάστορας της συντεχνίας των κρασοπούλων και ρακοπούλων.

Στα 1858 η ίδια συντεχνία αφιερώνει στην ίδια μονή κεντρικό πολυέλαιο που σώζεται μέχρι τις μέρες μας και φέρει την εξής επιγραφή "+ΑΦ(ΙΕ)Ρ(Ω)Μ(Α) ΤΟΥ Σ(Υ)Ν(Α)Φ(ΙΟΥ) ΚΡΑΣΟΠ(ΟΥ)Λ(ΩΝ) ¦ ΕΠΙΤΡΟΠΕΒΟΝΤΩΝ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΖΟΥΜΟΥΓΑΝΙ ΑΝΑΣΤΑΣΙ(ΟΥ) ΚΑΥΖΥΛΙΔΑ ΖΕΙ(Τ)ΖΕΩΝ: 1858".

Τέλος, από μια άλλη δυσδιάκριτη μικρογράμματη γραφή, που βρίσκεται και αυτή πάνω από την είσοδο του κυρίως ναού, φαίνεται ότι *ἔν ἔτει 1891 Ἀπριλίου 28 ἐδιορθόθη ἅπασα ἡ Ζωγραφία. Δι' ἐξόδων Ἰωάννου Παπά Ζήσου Μετσοβίτου Χαντζῆ*[19].

Ο τελευταίος είναι μέλος της συντεχνίας των χανιτζήδων, αγωγιατών και κρασοπούλων και κατάγεται από το Μέτσοβο, περιοχή που έχει να παρουσιάσει μια ισχυρή παράδοση στο επάγγελμα του χανιτζή και κιρατζή (αγωγιάτη) και από την οποία η παραπάνω συντεχνία συνεχώς ανανεώνεται με μαθητικό προσωπικό (τσιράκια)[20].

Η τρίτη συντεχνία των τσαρουχάδων ή χοντροπαπουτζήδων, όπως τη συναντούμε σε πολλά έγγραφα της εποχής, είχε, όπως προαναφέραμε, από πολύ παλιά ως προστάτη της τον Άγιο Παντελεήμονα. Η παράδοση αυτή μάλιστα συνεχίστηκε και μετά την απελευθέρωση, όπου βλέπουμε ότι οι μάστορες τσαρουχάδες, που είναι συγκροτημένοι σε σωματείο πια, παρότι αρκετές φορές το επωνομάζουν συντεχνία, αναφέρεται με τους εξής τίτλους:

α) "Σωματεῖον Σανδαλοποιῶν Ἰωαννίνων ὁ Ἅγιος Παντελεήμων" (1921)

β) "Συντεχνία τσαρουχοποιῶν Ἰωαννίνων ὁ Ἅγιος Παντελεήμων" (1929 & 1931) και

γ) "Συντεχνία Σανδαλοποιῶν Ἰωαννίνων ὁ Ἅγιος Παντελεήμων"(1937).

---

15. Α. Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικά μνημεία Ιωαννίνων", *Η.Χ.*, 1(1926), σ. 57, σημ. 2. Αναστασία Τούρτα, "Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η Μονή του Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων", *Η.Χ.*, 22(1980), σ. 87 και Παράρτημα, πίνακας 8α.

16. *Ό.π.*, πίνακας 8β.

17. Άγγελος Παπακώστας, "Ιστορία της πολιορκίας των Ιωαννίνων 1820-1822", *Ο Νέος Κουβαράς*, έτος Β', Αθήνα 1962, σ. 78–79.

18. Αναστασία Τούρτα, *ό.π.*, σ. 87.

19. *Ό.π.*, σ. 87.

20. Γ. Παπαγεωργίου, *Η μαθητεία στα επαγγέλματα (16ος-20ος αι).*, Ιστορικό αρχείο ελληνικής νεολαίας, αρ. 3, Αθήνα 1986, σ. 32.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Για την προηγούμενη χρονική περίοδο όμως οι διαθέσιμες πηγές παρουσιάζουν απελπιστικά κενά μια και το αρχείο της συντεχνίας αυτής καταστράφηκε.

Το μόνο λοιπόν αποδεικτικό στοιχείο που έχουμε είναι ένα λυτό έγγραφο των αρχών του 19ου αιώνα που σώζεται στο αρχείο της Μητρόπολης, όπου ανάμεσα στα άλλα αναφέρονταν και τα εξής: *ἡ συντεχνία μας ἀπό ἀμνημονεύτων ἐτῶν εἶχε ὑπό τήν προστασίαν της τό εἰς τήν Νῆσον μοναστήριον τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος τοῦ ὁποίου τήν μνήμην ἑόρταζε κατ'ἔτος πανηγυρικώτατα διά τῆς μεταβάσεώς μας εἰς αὐτό μετά τῶν οἰκογενειῶν μας καί πλήθος προσκυνητῶν*[21].

Αλλά και κατά την προφορική παράδοση οι γιαννιώτες τσαρουχάδες, μαζί με τις οικογένειές τους, την ημέρα της γιορτής του Αγίου τους (27 Ιουλίου) πήγαιναν να λειτουργηθούν στην εκκλησία του Αγίου Παντελεήμονα στο Νησί προσδίδοντας μάλιστα, εκτός από εκδρομικό χαρακτήρα, και γιορταστικό τόνο στη συγκέντρωση αυτή. Έτσι, μετά τη λήξη της Θείας λειτουργίας, επιδίδονταν σε φαγοπότι και χορούς ψήνοντας αρνιά και κατσίκια στη σούβλα και γλεντώντας στο προαύλιο της εκκλησίας, μέχρι το απόβραδο, με οργανοπαίκτες που είχαν προσκαλέσει ειδικά γι'αυτό το σκοπό.

Υπάρχουν ακόμη και περιπτώσεις, όπου μέλη συντεχνιών των Ιωαννίνων εκκλησιάζονται σε μοναστήρια του Νησιού τα οποία δεν φέρουν το όνομα του προστάτη τους αγίου. Από τα πιο ενδεικτικά παραδείγματα των περιπτώσεων αυτών είναι ο εκκλησιασμός των μελών της συντεχνίας των αρτοποιών Ιωαννίνων στις 20 Ιουλίου του 1928, ημέρα της γιορτής του προστάτη τους Προφήτη Ηλία, στη μονή Αγίου Νικολάου την επονομαζόμενη του Ντίλιου.

Για το γεγονός αυτό διαθέτουμε δύο σημαντικά τεκμήρια: μια ενθύμηση και ένα ενθύμιο. Πιο συγκεκριμένα στην ενθύμηση που βρίσκεται καταχωρισμένη σε Μηναίο του Ιουλίου[22] (Ενετήσιν 1777) διαβάζουμε: *Δι' ἀποφάσεως Γενικῆς Συνελεύσεως Συντεχνίας τῶν ἐν Ἰωαννίνοις ἀρτοποιῶν ἐγένετο λειτουργία ἐπί ἀρτοκλασίας καί ἁγιασμοῦ ἐν τῇ Ἱερᾷ Μονῇ Ἁγίου Νικολάου Ντίλλιου Νήσου Ἰωαννίνων σήμερον (20) εἴκοσι Ἰουλίου 1928 ἐπιτροπεύοντος παρά τῆς Συντεχνίας του Δημήτριος Κωσμᾶς.*

Το δεύτερο, και σίγουρα πιο ενδιαφέρον, τεκμήριο είναι μια σπάνια φωτογραφία[23], όπου εικονίζονται τα μέλη της συντεχνίας των αρτοποιών με τις οικογένειές τους στο προαύλιο του μοναστηριού[24]. Στην πίσω πλευρά της φωτογραφίας σημειώνονται τα εξής: *Ἐνθύμιον τῇ Ἰουλίου κά ἑορτής ἀρτοποιῶν. Ἐν τῇ ἱερά μονή ἁγίου Νικολάου νήσου Ἰωαννίνων Ἐπικαλουμένη (Ντίλιου) αὐγούστου 1928.*

Αλλά και η προφορική παράδοση διασώζει το γεγονός αυτό. Μάλιστα, σύμφωνα με αυτή, αρκετοί αρτοποιοί με τις οικογένειές τους δεν επέστρεφαν την ίδια μέρα στα Γιάννενα, αλλά παρέμεναν για μια εβδομάδα περίπου στο Νησί κάνοντας τις διακοπές τους.

Πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι, όχι μόνον οι αρτοποιοί, αλλά και οι περισσότεροι

---

21. Το έγγραφο αυτό, με ημερομηνία 15-10-1910 , απευθύνεται στον μητροπολίτη Ιωαννίνων Γερβάσιο.
22. Το Μηναίο αυτό εναπόκειται στο αρχείο του Νησιού.
23. Η φωτογραφία αυτή εναπόκειται στο αρχείο του Νησιού. Βλ και εικόνα 1.
24. Ανάμεσα στα μέλη της συντεχνίας των αρτοποιών εικονίζονται και οι οργανοπαίκτες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

έμποροι και βιοτέχνες, μέλη των αντίστοιχων συντεχνιών των Ιωαννίνων, χρησιμοποιούσαν το Νησί ως τόπο παραθέρισης και αναψυχής.

Και επειδή το Νησί "ἦταν ἐγγύς τῶν Ἰωαννίνων καί ἐπιτήδειον εἰς ξεφάντωσες" συχνά το επισκέπτονταν και οι "κρατοῦντες" τύραννοι "τόν μέν χειμῶνα διά κυνηγέσιον τῶν ἐν τῇ λίμνῃ βοσκομένων πτηνῶν, τό δέ θέρος διά ἀπόλαυσιν τοῦ λεπτοτάτου ἀέρος καί τῶν διαυγεστάτων ὑδάτων...οἱ οποῖοι μετά τήν εἰς τήν λίμνην περιήγησιν ἐπιστρέφουσιν εἰς τά ἡμέτερα μοναστήρια ζητοῦντες οἱ μέν βρώματα διάφορα, οἱ δέ πόσιν ἀφθονοπάροχον καί ποικίλα ἐδέσματα...καί μήν ἔχοντες ἡμεῖς πολλάκις ἀπ'ἐκεῖνα ὁποῦ ζητοῦν νά τούς δώσωμεν...οὐ μόνον ὑβριζόμεθα καί φοβεριζόμεθα, ἀλλά καί πολλάς πληγάς λαμβάνομεν, καί διάφορα πάθη ὑπομένομεν...τοιαῦτα καί ἄλλα ἀλλεπαλήλως πάσχοντες ἐστοχάσθημεν ν'ἀνακαινίσωμεν τά πέριξ κελία εἰς μικράν ἀποφυγήν τοῦ κακοῦ...ἀλλ'ἐπειδή ἀποροῦμεν ἐξόδων ἀπεφασίσαμεν κοινῇ γνώμῃ να προστρέξωμεν εἰς τά ὑμέτερα φιλεήμονα σπλάχνα ἐλέους χάριν καί βοηθείας...".

Το παραπάνω απόσπασμα προέρχεται από μια απανταχούσα που εξέδωσε το 1724 ο ηγούμενος της Μονής Ελεούσης Νικηφόρος[25] και έχει ως βασικούς αποδέκτες τους "χρησιμωτάτους ἄρχοντες πραγματευτές μαΐστορες και πρωτομαΐστορες των ρουφετίων" της πόλης των Ιωαννίνων.

Δυστυχώς δεν σώζεται η απάντηση. Όμως μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι ρουφετλήδες των Ιωαννίνων ανταποκρίθηκαν στο αίτημα του Ιερομονάχου Νικηφόρου για την επισκευή των κελιών της Μονής Ελεούσης, η οποία, ας σημειωθεί ότι, σύμφωνα με την παράδοση, κτίστηκε με χρήματα Ιωαννιτών γουναράδων, όπως δεν είχαν αρνηθεί τη βοήθειά τους, χρηματική ή υλική, όσες φορές τους ζητήθηκε για ανακαίνιση εκκλησιών και μοναστηριών από διάφορες περιοχές της Ηπείρου.

Άλλωστε δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι αρκετά μέλη συντεχνιών, χωρίς να τους ζητηθεί, προσφέρουν χρηματικά ποσά στα μοναστήρια του Νησιού.

Αρκετές περιπτώσεις δωρεών, χρηματικών και μη, προς τις Μονές του Νησιού μπορεί να συναντήσει κανείς εύκολα σε διαθήκες κυρίως Γιαννιωτών μεγαλεμπόρων.

Θα μπορούσαμε ν'αναφέρουμε αρκετά ονόματα δωρητών. Όμως από τη μια τα στενά πλαίσια του χρόνου που έχουμε στη διάθεσή μας και από την άλλη οι βάσιμες ελπίδες ότι τα ονόματα αυτά θα αυξηθούν σημαντικά, μετά την ταξινόμηση και την αποδελτίωση του σχετικού αρχείου, μας απομακρύνουν προς το παρόν από ένα τέτοιο επιχείρημα.

Έτσι θα περιοριστούμε μόνο σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις.

Στην πρώτη ο Καλαρρυτινός μεγαλέμπορος Γεώργιος Δουρούτης, μέλος του "ἰσναφίου τῶν πραγματευτῶν" και με σπουδαίους εμπορικούς οίκους στα Γιάννενα και την Αγκώνα της Ιταλίας, στη διαθήκη του, που συντάσσει τον Νοέμβριο του 1834, προβλέπει ένα σημαντικό ποσό χρημάτων για τα μοναστήρια Σωτήρος, Ελεούσης, Ντίλιου, Σπανού, Παντελεήμονος και Προφήτη Ηλία του Νησιού[26].

Στη δεύτερη περίπτωση ο Γιαννιώτης, μεγαλέμπορος επίσης, Παύλος Παππαφίλου στο

25. Σπ. Λάμπρος, *ό.π.*, σ. 21-23.

26. Το χρηματικό ποσό ανερχόταν στα 30 σκούδα, Βλ. Χρ. Γ. Ζούλα, *Βιογραφικό σημείωμα περί Γεωργίου Ιωάννου Δουρούτη*, σ. 8-9.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

26ο άρθρο της διαθήκης του, με ημερομηνία 13 Ιανουαρίου 1873, καταλείπει και παραχωρεί τα ελληνικά βιβλία του στον Χρύσανθο, *Ἡγούμενο τοῦ ἐν τῇ Νήσῳ Ἰωαννίνων* τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος, για να δέεται στις λειτουργίες *ὑπέρ ἀναπαύσεως τῆς ψυχῆς του*[27].

Εκτός όμως από τις χρηματικές δωρεές στα μοναστήρια του Νησιού έχουμε και προσφορές εικόνων, τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο. Θα αναφέρουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα με τα οποία θα κλείσουμε τη σημερινή μας ανακοίνωση.

Στο πρώτο η συντεχνία των σιμητζίδων[28] των Ιωαννίνων προσφέρει την εικόνα της Παναγίας της Ελεούσας στη Μονή του Αγίου Παντελεήμονος[29]. Στην επιγραφή που υπάρχει στο κάτω μέρος της εικόνας διαβάζουμε: *ἡγουμενεύωντος τοῦ κύρ ἀνανίου διά σ(υνδρο)μῆς καί ἐξόδου τον σιμηντζίδον [...] Ἰωαννίνων 18[..].*

Στο δεύτερο οι αδελφοί Στέφανος και Ζώης Παπανικολάου, Γιαννιώτες μεγαλέμποροι, προσφέρουν στη Μονή Ελεούσης την εικόνα ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΤΩΝ ΙΕΡΟΣΑΛΗΜΩΝ[30]. Η επιγραφή που βρίσκεται στο κάτω μέρος της εικόνας έχει ως εξής: ΔΙ(ΑΣΩ)ΣΟΝ ΑΠΟ ΚΙΝΔΥΝΩΝ ΘΕΟΤΟΚΕ ΤΟΥΣ ΔΟΥΛΟΥΣ ΣΟΥ, ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΥΣ ΣΤΕΦΑΝΟΝ, ΚΑΙ ΖΩΗΝ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ 1793.

27. *Διαθήκαι των αειμνήστων ευεργετών των Ιωαννίνων. Εκδιδόμεναι υπό της εφορείας και της επιτροπής επί των ελεών της Πόλεως*, Αθήνησιν 1887, σ. 184.

28. Σιμιντζής=κουλουράς (τουρκ. simitci)

29. Βλ. εικόνα αρ. 2.

30. Βλ. εικόνα αρ. 3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

GEORGES PAPAGEORGIOU

LES CORPORATIONS DE JANNINA ET LES MONASTÈRES DE L'ÎLE

RÉSUMÉ

Dans cette étude sont présentées les activités réligieuses que les corporations de Jannina ont develloppé dans l'île qui porte le nom de la ville. Dans ces cadres nous observons que quelques corporations avaient à leur possession des églises ou des chapelles portant le nom de leur patron Saint. Ainsi, la corporation des pelletiers tenait à sa propriété le monastère de Prophète-Élie, la corporation des marchands de vin, des aubergistes et des conducteurs de chevaux conservait le monastère de Saint-Jean Prodrome et la corporation des cordonneries avait sous la protéction le monastère de Saint-Pandeléïmon.

Il y a aussi des cas, où de membres des corporations vont à l'église des monastères non portant le nom de leur patron Saint.

Enfin elles sont notées quelques de plus caractéristiques donations, d'argent où non, des membres de corporations de Jannina et principalement des marchands aux monastères de l'île.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ





Παναγία η Ελεούσα. Εικόνα της Μονής Αγίου Παντελεήμονος του Νησι
της γιαννιώτικης συντεχνίας των σιμιτζήδων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΤΖΑΝΟΥ - ΝΕΣΤΟΡΑΣ ΜΠΑΜΙΔΗΣ

ΑΡΧΕΙΑ ΙΕΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΚΑΙ ΜΟΝΩΝ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
(Πρόδρομη ανακοίνωση)

1. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Το νησί της Παμβώτιδας αποτελεί ένα σπάνιο γεωλογικό φαινόμενο, τουλάχιστο για τον ευρωπαϊκό χώρο. Η θέση του στη λίμνη, απέναντι από τη φυσική χερσόνησο όπου αναπτύχθηκε η πόλη των Ιωαννίνων και πολύ κοντά στη βόρεια όχθη, δημιουργεί συνθήκες απομόνωσης και ταυτόχρονα εύκολης πρόσβασης. Αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με την ηρεμία του τοπίου, καλύπτει άριστα τις απαιτήσεις της μοναστικής ζωής.

Η ιστορία του νησιού κατά τον Μεσαίωνα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την κατάκτηση της Κωνσταντινούπολης από τους Φράγκους. Η οριστική πτώση της Πόλης τον Απρίλιο του 1204, δημιούργησε ένα κύμα προσφύγων Βυζαντινών, βαθιά θρησκευόμενων και υπέρμαχων της ορθόδοξης πίστης. Ανάμεσα σ' αυτούς που καταφεύγουν στην Ήπειρο είναι και οι γνωστές οικογένειες των Φιλανθρωπηνών, των Στρατηγόπουλων και των Αψαράδων. Μέλη των οικογενειών αυτών, με έφεση στο μοναχικό βίο, αποσύρονται από την κοσμική ζωή, διαλέγοντας τον ιδανικό χώρο του νησιού της Παμβώτιδας. Ιδρύονται έτσι στο Νησί οι πρώτες μονές:

- Η *μονή Αγίου Νικολάου Ντίλιου ή Στρατηγόπουλου* κατά τον 13ο αιώνα, από μέλη της οικογένειας των Στρατηγόπουλων όπως μαρτυρεί η δεύτερη προσωνυμία της (η πρώτη οφείλεται στο όνομα της γιαννιώτικης οικογένειας που την επισκεύασε αργότερα).
- Η *μονή Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπηνών ή Σπανού*, το 1292, από τον Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό (το όνομα "Σπανού" από τον Γιαννιώτη διδάσκαλο και λόγιο που δίδαξε στην προσαρτημένη σχολή).
- Η *μονή Προδρόμου, το 1506–1507* από τους Θεοφάνη και Νεκτάριο Αψαράδες.
- Η *μονή Αγίου Νικολάου Γκιουμάτων ή Ελεούσης*, πριν από το 1584 (αρχική ονομασία από τη γνωστή κατά τον 16ο αι. γιαννιώτικη οικογένεια Γκιούμα. Μετονομασία σε "Ελεούσα" μετά την εύρεση και μεταφορά στη Μονή της θαυματουργής εικόνας της Παναγίας Ελεούσας, του 15ου αιώνα).
- Η *μονή Παντελεήμονος*, τον 17ο αιώνα, κοντά στο ομώνυμο ησυχαστήριο όπου είχε μονάσει ο ασκητής Αντώνιος, πολύ πριν από τον 16ο αιώνα.

Οι κτήτορες των πρώτων μονών της Νήσου, ζηλωτές της Ορθοδοξίας και πολέμιοι

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

της Καθολικής Εκκλησίας, φροντίζουν όχι μόνο για τη διατήρηση της ορθόδοξης πίστης αλλά και για την ενίσχυσή της απέναντι στον Καθολικισμό, μέσα από την εκκλησιαστική μόρφωση. Για την εξυπηρέτηση του σκοπού ιδρύονται – σχεδόν ταυτόχρονα με τις αντίστοιχες μονές – η Σχολή των Δεσποτών ή Στρατηγοπούλου και η Σχολή Φιλανθρωπηνών, που λειτούργησαν μέχρι τα μέσα περίπου του 17ου αιώνα. Απ'αυτές αποφοίτησαν αξιόλογοι ιερομόναχοι και ιεράρχες που κατέλαβαν υψηλά αξιώματα στην Εκκλησία.

Η εκπαιδευτική δραστηριότητα των μοναστηρίων αναζωπυρώθηκε με την ίδρυση της Ιερατικής Σχολής της Μεταφορφώσεως του Σωτήρος το 1871–72 από τον ηγούμενο της Μονής Ελεούσης Αββακούμ. Η σχολή αυτή λειτούργησε μέχρι το 1922, για να επανιδρυθεί το 1924 ως κρατική Ιερατική Σχολή ομοιόβαθμος της Ριζαρείου και να καταργηθεί οριστικά το 1929.

2 ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η συνεχής παρουσία επί τόσους αιώνες και ο σημαντικός ρόλος, τόσο θρησκευτικός όσο και παιδευτικός των Μονών, οδήγησαν οπωσδήποτε στη δημιουργία συγκροτημένων αρχείων, απαραίτητων για τις διοικητικές και λειτουργικές τους ανάγκες. Κοντά σ'αυτά βέβαια πρέπει να υπήρχαν και αξιόλογες βιβλιοθήκες, τόσο των Μονών όσο και των πρώτων Σχολών, στις οποίες μάλιστα διδάσκονταν σύμφωνα με μαρτυρίες αρχαίοι συγγραφείς και φιλόσοφοι.

Ο όγκος του αρχειακού υλικού που έχουμε στα χέρια μας σήμερα, είναι τουλάχιστον απογοητευτικός, για ιδρύματα με ζωή τόσων αιώνων. Τα αρχεία βρέθηκαν σε οικτρή κατάσταση, διάσπαρτα στους χώρους της Μονής Ελεούσης, όταν ανέλαβε ο σημερινός ηγούμενος Φιλόθεος Δέδες. Από εκεί μεταφέρθηκαν το 1988 στη Μητρόπολη Ιωαννίνων, όπου έγινε μια πρώτη πρόχειρη ταξινόμηση από τον κ. Κ. Βακατσά. Τα συγκεντρωμένα αρχεία όλων των Μονών προς το παρόν δεν ξεπερνούν σε όγκο τους 18 φακέλλους, μαζί με το αρχείο της Ιερατικής Σχολής, το οποίο και παρουσιάζεται κάπως πιο συγκροτημένο.

Από τα μέσα του περασμένου Μαρτίου, το ηγουμενοσυμβούλιο των Μονών, με την έγκριση του Σεβασμιώτατου Μητροπολίτη Ιωαννίνων, ανέθεσε στην κα Τζάννου, Διευθύντρια της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης και στον υποφαινόμενο το έργο της αναλυτικής καταγραφής και ταξινόμησης των αρχείων και της Βιβλιοθήκης, με σκοπό τη διάθεσή τους στην έρευνα και τη σύνταξη ευρετηρίων που θα διευκολύνουν την πρόσβαση στο υλικό.

Μέχρι στιγμής έχουμε επεξεργαστεί περίπου το 20% του αρχειακού υλικού, που καταγράφηκε σε 1.300 δελτία με τη βοήθεια του προγράμματος ηλεκτρονικής διαχείρισης αρχειακών δεδομένων που έχει αναπτυχθεί στα Αρχεία Ν. Άρτας. Πρόκειται κυρίως για έγγραφα που αφορούν την κτηματική περιουσία και τις οικονομικές δραστηριότητες των Μονών, καθώς και το σύνολο του αρχείου της Ιερατικής Σχολής.

3 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΑΡΧΕΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Οι 18 φάκελοι πού προέκυψαν από την πρώτη ταξινόμηση του υλικού, στην οποία προτιμήσαμε να μην επέμβουμε – υποθέτοντας ότι έχει γίνει προσπάθεια να διατηρηθεί ο υποτιθέμενος αρχειακός δεσμός – περιλαμβάνουν τις εξής ομάδες εγγράφων που κατανέμονται συνολικά σε 111 υποφακέλους:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

1. Οικονομικά των μονών (επίσημα έγγραφα και πρόχειρες σημειώσεις)
2. Εκπαιδευτικά (Ιερατικής Σχολής και γενικά θέματα εκπαίδευσης)
3. Αλληλογραφία (με Ι. Μητρόπολη, Πατριαρχεία, Αρχές και ιδιώτες)
4. Έντυπα (φύλλα εφημερίδων και περιοδικά)
5. Προσωπικά έγγραφα των ηγουμένων

Τα παλαιότερα έγγραφα που εντοπίσαμε μέχρι στιγμής είναι:

– ένα αρκετά δυσανάγνωστο ομόλογο του 1778 και

– ένα μικρό σημειωματάριο, πιθανόν του ηγουμένου της Ι.Μ.Ελεούσης Γρηγορίου, με τίτλο "Καταγραφή εξόδων μου", του 1810–11, στο οποίο οι επόμενες εγγραφές είναι των ετών 1856 μέχρι 1862 με τον γραφικό χαρακτήρα του ηγουμένου Αββακούμ.

Από τις ενότητες που καταγράψαμε, ορισμένες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την περιουσία (κινητή και ακίνητη) και τη διαχείριση των οικονομικών πόρων των Μονών.

Α. ΠΕΡΙΟΥΣΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ

Κύρια πηγή για την ακίνητη περιουσία των μονών, είναι ένα κατάστιχο με τίτλο "Ακίνητος περιουσία των Μονών επαρχίας Ιωαννίνων 1918", στο οποίο αναπαράγονται κατά κύριο λόγο απογραφές του 1865 (Μονή Στούπαινας, Σαδοβίτσας, Δουρούτης, Κοιμήσεως Θεοτόκου Κράψης, Αγ. Γεωργίου Περιστεράς, Αγ. Ιωάννου Πλέσσιας, Τζιώρας, Ραψίστας, Αγ. Αποστόλων Μεσσιανών, Μεταμορφώσεως Ρωμανού, Καταμάχης), του 1866 (**Μονή Φιλανθρωπηνών**, Λυκοστάνης, Τιμίου Προδρόμου Γαστρίτσης, Δουραχάνης, Θεοτόκου Ηλιόκαλου, Διχούνης, Βαλανιδιάς) και του 1880 (Μονή Ευαγγελιστρίας Άνω Σουδενών). Η Μονή Προδρόμου δεν περιλαμβάνεται στο κατάστιχο ενώ σε σελίδα με τίτλο "Μονή Παντελεήμονος", δεν υπάρχει καμμία καταγραφή.

Οι πληροφορίες που περιέχονται στο κατάστιχο σχετικά με την ακίνητη περιουσία των Μονών της Νήσου είναι δυνατόν να διασταυρώθούν – μέχρις ενός σημείου – με διάφορα έγγραφα που εντοπίστηκαν στο αρχείο, κυρίως μισθωτήρια, πρόχειρες απογραφές κινητής και ακίνητης περιουσίας καθώς και ορισμένους τίτλους ιδιοκτησίας στα τουρκικά. Χάρη σε μια κατάσταση με εισοδήματα της Μονής Παντελεήμονος για τα έτη από το 1892 μέχρι το 1896, η οποία ανακαλύφθηκε πρόσφατα, αποκτούμε κάποιες πληροφορίες και για τα περιουσιακά στοιχεία της μονής αυτής.

Από ένα έγγραφο του 1857 προκύπτει ότι αυτή την εποχή αγοράστηκε το τσιφλίκι της Ψίνας από τον ηγούμενο Ελεούσης Αββακούμ. Από άλλο έγγραφο στο οποίο δεν σώζεται η χρονολογία πλήρης (186;), μαθαίνουμε ότι αγοράστηκαν από τον ίδιο ένα σπίτι, δύο υδρόμυλοι, μια νεροτριβή, "το αυλάκι στην κορυφή και δυό γεφύρια" στη Βελτσίστα. Τέτοιου είδους αγορές και επενδύσεις, σε μικρότερη βέβαια κλίμακα, γίνονται σε όλη την περίοδο της Τουρκοκρατίας με την αγορά κτημάτων ή ζώων, που νοικιάζονταν στη συνέχεια σε τρίτους.

Συγκεντρωτικά στοιχεία για την κτηματική περιουσία των μονών, όπως έχουν προκύψει μέχρι στιγμής, μπορείτε να δείτε στους συνημμένους πίνακες.

Τα μισθωτήρια αναφέρονται κυρίως σε περιουσιακά στοιχεία της Μονής Ελεούσης και κατά δεύτερο λόγο των Μονών Ντίλιου και Φιλανθρωπηνών. Πρόκειται για ενοικια-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στήρια ακινήτων (υδρόμυλων που βρίσκονται στα τσιφλίκια της μονής Ελεούσας καθώς και ελαιώνων, οικιών, εργαστηρίων, σταύλων, χανιών κλπ στα Γιάννινα και αλλού). Τα εισοδήματα που προέρχονται από τις παραπάνω μισθώσεις, αποτελούν την κύρια πηγή εισοδημάτων των μοναστηριών, όπως τουλάχιστο προκύπτει από τα αρχεία.

Έχοντας υπόψη ότι στο Νησί δεν λειτούργησαν ποτέ πολυπληθείς οργανωμένες μοναστηριακές κοινότητες, μπορούμε να εξηγήσουμε το γεγονός ότι όλη η κτηματική περιουσία των μονών νοικιαζόταν σε τρίτους, ακόμη και αυτή που βρισκόταν στο Πέραμα, στο Στρούνι και στο ίδιο το νησί.

Όσον αφορά την κινητή περιουσία των Μονών, υπάρχουν καταστάσεις απογραφών που συντάσσονταν κατά καιρούς, στις οποίες περιλαμβάνονται από Ιερά Άμφια και Σκεύη μέχρι αντικείμενα καθημερινής χρήσης, οικόσιτα ζώα, μελίσσια κλπ.

Πρέπει να αναφέρουμε τέλος ότι υπάρχει και μια συλλογή από 18 έγγραφα που αφορούν κτηματικά της Ι.Μ. Βελλάς και άλλων μονών και εκκλησιών του τμήματος Κουρέντων.

Β ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΕΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ

Ένα αρκετά σημαντικό τμήμα των εγγράφων που επεξεργαστήκαμε, αποτελείται από "ομόλογα", ενυπόγραφες δηλαδή ενώπιον μαρτύρων αναγνωρίσεις χρεών για χρήματα που δάνειζαν οι μονές σε χωρικούς, σε άλλες μονές, ακόμα και σε Τούρκους. Επισημάνθηκαν ελάχιστες περιπτώσεις κατά τις οποίες δανείζονται οι μονές από τρίτους. Το πιο σημαντικό δάνειο συνάπτεται από τον Αββακούμ το 1857 και προορίζεται για την αγορά του τσιφλικιού Ψίνας.

Τα παλαιότερα ομόλογα που έχουμε εντοπίσει μέχρι στιγμής φτάνουν στα 1778 και τα νεότερα στα 1930, χωρίς να αποκλείεται η διεύρυνση των χρονικών ορίων με τη συνέχιση της αναλυτικής καταγραφής.

Τα περισσότερα από αυτά τα ομόλογα, ειδικά της περιόδου 1860–1880, είναι γραμμένα σε χαρτί μικρού μεγέθους με έντυπη τουρκική στρογγυλή σφραγίδα στο άνω δεξιό άκρο ή τίτλο στο κέντρο. Πρόκειται για ένα είδος παράβολου, το οποίο είναι ανάλογο με το ποσό του δανείου.

Τα μετά το 1883 ομόλογα αντί της σφραγίδας έχουν συνήθως επικολλημένα χαρτόσημα, αντίστοιχα πάντοτε με το ποσό του δανείου.

Δεν έχουμε προχωρήσει ακόμη σε αναλυτικούς πίνακες των ομολόγων, αφού δεν έχει ολοκληρωθεί η καταγραφή του υλικού. Ενδεικτικά και μόνο μπορείτε να δείτε στους συνημμένους πίνακες ορισμένα από τα ποσά που διακινούσαν οι μονές – και κυρίως η Μονή Ελεούσας – κατά την περίοδο 1840–1930.

Ήδη από αυτό το αποσπασματικό όμως υλικό, διαφαίνεται ο ρόλος των μονών ως σημαντικού χρηματοπιστωτικού παράγοντα, στον οποίο κατέφευγαν επί Τουρκοκρατίας αρκετοί κάτοικοι, για να αντιμετωπίσουν την οικονομική τους στενότητα και κυρίως τη βαριά φορολογία της τουρκικής διοίκησης.

Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι σε ορισμένες περιπτώσεις συναντήσαμε και ομόλογα που είχαν συναφθεί ανάμεσα σε τρίτους και τα οποία αποδέχονται οι μονές (ως εξόφληση χρεών ή εγγύηση).

Υπάρχουν ορισμένα άτοκα δάνεια, συνήθως για μικρά ποσά. Σε ορισμένα άλλα δίνε-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ται μικρή διορία, μετά την οποία επιβαρύνονται όπως και τα υπόλοιπα με τον *"νόμιμον τόκον"*, που κυμαίνεται από 6% έως 12% το χρόνο. Υπάρχουν ακόμα περιπτώσεις όπου γίνονται ειδικές ρυθμίσεις (π.χ. εκμετάλευση μέρους των προϊόντων του χρεώστη από τον δανειστή μέχρι την εξόφληση του δανείου).

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι δάνεια με προθεσμία ενός έτους εξοφλούνται τελικά μετά από μια δεκαετία, ενώ οφειλέτες που δεν εξόφλησαν το πρώτο δάνειο, συνάπτουν δεύτερο και τρίτο τα επόμενα χρόνια.

Για την προάσπιση των οικονομικών τους συμφερόντων, υπάρχουν βέβαια περιπτώσεις όπου οι ηγούμενοι κατέφυγαν στην υποστήριξη των τουρκικών αρχών για την είσπραξη καθυστερούμενων γεωμόρων από τους χωρικούς.

Από την άλλη πλευρά δεν διστάζουν να έρθουν σε σύγκρουση με τους Τούρκους, όταν καταπατούνται τα δικαιώματά τους. Μαρτυρίες γι'αυτό έχουμε:

– από ένα ιδιωτικό συμφωνητικό με ημερομηνία 24 Οκτωβρίου 1854 ανάμεσα στους ηγούμενους των μονών Ελεούσης, Ντίλιου, Παντελεήμονος, Σπανού και δύο ιδιώτες, για την από κοινού αντιμετώπιση των εξόδων που θα απαιτηθούν για την ανάκτηση [δ]ιβαριών που οικειοποιήθηκε ο Βεΐπ Εφέντης, καθώς και

– από μία επιστολή στην οποία αναφέρεται η διένεξη με τον Οσμάν Βέη για την κυριότητα του αγρού Σουρβιά στο *"τοπράκι του χωριού Μανωλιάσας"*, η οποία και έφτασε μέχρι τα δικαστήρια.

Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι στην περίοδο της Τουρκοκρατίας δεν συναντήσαμε καμμία νομική απαίτηση απέναντι σε οφειλέτες, ενώ έχουμε τέτοιες περιπτώσεις μετά την απελευθέρωση. Το φαινόμενο θα μπορούσε να ερμηνευθεί αφενός σαν αλληλεγγύη προς τους υπόδουλους και αφετέρου ως οικονομική ευρωστία των μονών, κατάσταση που άλλαξε ριζικά με την απαλλοτρίωση πολλών μοναστηριακών κτημάτων μετά το 1918.

Πρέπει επίσης ν' αναφερθεί ότι τουλάχιστο για τα έτη 1881–1893 έχουμε μαρτυρίες για την ετήσια επιχορήγηση των σχολείων Βελτσίστης και Περάματος από την Ι.Μ. Ελεούσης, με ποσά από 200 μέχρι 700 γρόσια για τον μισθό του δασκάλου.

Γ. ΑΡΧΕΙΟ ΤΗΣ ΙΕΡΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Η Ιερατική Σχολή της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος ιδρύθηκε όπως προαναφέραμε το 1871/72 και αποτέλεσε έργο ζωής του ηγουμένου Ελεούσης Αββακούμ. Λειτούργησε περισσότερο από μία 50ετία, τροφοδοτώντας σχεδόν αποκλειστικά την ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου με δασκάλους και ιερείς, ιδιαίτερα κατά τα τελευταία 40 χρόνια της Τουρκοκρατίας. Ο αιδεσιμώτατος Οικονόμου Απόστολος, πρεσβύτερος, χρημάτισε πρώτος διευθυντής της Σχολής από το 1872 μέχρι το 1879. Τον διαδέχθηκε ο ανεψιός του Αββακούμ Μελέτιος, ο οποίος και χρημάτισε άμισθος σχολάρχης από το 1879 μέχρι το θάνατό του το 1921. Από το 1900 έως το 1920 στη σχολή δίδαξε ο ανεψιός του Μελετίου, αρχιμανδρίτης Γρηγόριος Ραφανάς. Από το 1923 διευθυντής της Σχολής ορίστηκε ο επίσκοπος Δωδώνης Δημήτριος, ενώ κατά το τελευταίο έτος λειτουργίας της, το 1929, διευθυντής ήταν ο αρχιμανδρίτης Θεοφύλακτος Παπακωνσταντίνου.

Το αρχείο της Ιερατικής Σχολής αποτελείται κυρίως από λυτά έγγραφα, που θα μπορούσαν να χωριστούν σε ορισμένες μεγάλες κατηγορίες όπως:

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

- αιτήσεις εγγραφής μαθητών
- διαγωνίσματα μαθητών (1905/1929)
- σημειώσεις μαθημάτων
- θέματα εξετάσεων
- οικονομικά στοιχεία (προϋπολογισμοί–απολογισμοί)
- αλληλογραφία
- πρακτικά (1924/1927)
- προγράμματα διδασκομένων μαθημάτων καθώς επίσης
- ο Οργανισμός και ο Κανονισμός της Σχολής

Το παλαιότερο έγγραφο που αναφέρεται στη Σχολή είναι του έτους Εγίρας 1288 (=1872) και αφορά την ανέγερση κτιρίου της Σχολής, η οποία λειτουργούσε ήδη από το προηγούμενο έτος. Πρόκειται για τη μετάφραση φιρμανιού του Σουλτάνου Αβδούλ Αζιζ Χαν, όπου αναφέρονται λεπτομερώς η θέση, τα όρια (μήκος 47, πλάτος 40, ύψος στην πρόσοψη 13 και *"όπισθεν 8 πήχεις"*) και οι όροι για την ανέγερση της Σχολής, οι οποίοι υπαγορεύονται από τους περιορισμούς που θέτει ο νόμος περί φρουρίων και οχυρώσεων. Επίσης ότι η περιοχή όπου χτίζεται η Σχολή *"δεν ευρίσκεται εντός μουσουλμανικής συνοικίας και βακουφίου ... τα έξοδα της οικοδομής καταβληθώσι παρά του ρηθέντος μοναστηρίου ... προς δε με την αιτίαν ταύτην να μη συναχθώσιν εκ της ρηθείσης κοινότητος δια της βίας χρήματα ..."*.

Στον Οργανισμό της Σχολής – πιθανώς αντίγραφο του 1921 – έχουμε τις εξής αναφορές σε έγγραφα σημαντικά για την ιστορία της:

α) στο Πατριαρχικό Σιγίλλιο (Α.Π.487/Ιανουάριος 1873) με το οποίο η Ιερατική Σχολή *"μετά του εν αυτή ιερού ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος"* κηρύσσεται σταυροπηγιακή και η Ι.Μ.Ελεούσας υποχρεώνεται να συνεισφέρει *"εκ των προσόδων της 20.000 γρόσια ετησίως"*.

β) στην Πατριαρχική Συνοδική επιστολή με αρ. 4079/17.7.1889 με την οποία προσαρτάται η μονή Παντελεήμονος στην Ι.Σχολή και

γ) στην Πατριαρχική Συνοδική επιστολή με αρ. 2080/20.4.1904, με την οποία προσαρτάται επίσης στη Σχολή η μονή Αγ. Νικολάου Σπανού.

Πράγματι, σε όλους τους προϋπολογισμούς–απολογισμούς των μονών Παντελεήμονος και Σπανού που σώζονται (1916–1925), προβλέπεται ένα ποσό για την επιδότηση της Σχολής ενώ ο προϋπολογισμός της Μονής Ελεούσης είναι ενιαίος με εκείνον της Σχολής.

Σε σχέδιο επιστολής του Μελετίου προς τον αποχωρήσαντα Μητροπολίτη Ιωαννίνων και μετέπειτα Ηρακλείας Γρηγόριο Καλλίδη, αναφέρεται σαφώς ότι οι παραπάνω Πατριαρχικές επιστολές είναι κατατεθειμένες στα αρχεία της Ιερατικής Σχολής. Το μόνο όμως που βρήκαμε σχετικά, είναι ένα αντίγραφο του Πατριαρχικού Σιγιλίου 487/1873, με τα προνόμια της Σχολής.

Απολογιστικά στοιχεία της Σχολής και των προσαρτημένων μονών δεν έχουν βρεθεί για την περίοδο μέχρι το 1916. Αυτό εξηγείται πιθανώς από το γεγονός ότι, όπως προκύπτει από πολλά έγγραφα καθώς και από επιστολή του Μελέτιου προς τον Μητροπολίτη Ιωαννίνων Σωφρόνιο όταν του ζητάει λογοδοσία για την Ιερά Μονή Ελεούσης, η μονή αυτή (της οποίας οι ηγούμενοι *"εμφανιζόμενοι ως εκ θηλυγονίας απόγονοι της οικογενείας*

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

των Γκιουμάτων", διαχειρίστηκαν τα της μονής ελευθέρως *"κτητορικώ δικαιώματι"*), ήταν απαλλαγμένη με ειδικό Σιγιλλιώδες Γράμμα του Πατριαρχείου *"παντός ελέγχου ή συνεισφοράς πλην της υπέρ της Ιερατικής Σχολής μερίμνης αυτής"*, κατάσταση την οποία αποδέχτηκε και το Γενικό Εκκλησιαστικό Ταμείο κατά την ίδρυσή του.

Σημαντικές πληροφορίες για όλα τα θέματα και τις ρυθμίσεις που αφορούν τη λειτουργία της Σχολής, περιέχονται στον χειρόγραφο *"Κανονισμό ... τροποποιηθέντα το τρίτον ... εν έτει σωτηρίω 1889"* :

- διάρκεια φοίτησης (4ετής),
- θέματα μαθητών και προσωπικού,
- ζητήματα διδασκαλίας και εξετάσεων,
- θέματα Εφορείας και επίσημης σφραγίδας της Σχολής.

Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι η εισαγωγή των μαθητών γίνεται με υπόδειξη κάθε κοινότητας – ενός μόνο μαθητή από κάθε κοινότητα για κάθε τετραετία – με την υποχρέωση από μέρους της κοινότητας να προσλάβει τον απόφοιτο ως εφημέριο ή ως διδάσκαλο και ψάλτη, μέχρι να συμπληρώσει τη νόμιμη ηλικία για χειροτονία. Ανάλογη υποχρέωση αναλαμβάνει και ο μαθητής.

Από έναν πίνακα όπου αναγράφονται οι χειροτονηθέντες απόφοιτοι, πληροφορούμαστε ότι ο αριθμός τους έφτασε τους 77, ενώ οι υπόλοιποι *"...πλην τινών αποβιωσάντων και ολίγων αγνώστου διαμονής όντων, διατελούσιν ως δημοδιδάσκαλοι εν διαφόροις κοινότησιν αναμένοντες την συμπλήρωσιν της νομίμου αυτών ηλικίας προς το ιερωθήναι"*.

Στον Κανονισμό της Σχολής αναφέρεται επίσης ότι προσφέρει στους μαθητές *"την αναγκαίαν τροφή και πάσαν άλλην περιποίησιν, ιατρικήν θεραπείαν, τα αναγκαιούντα φάρμακα και δωμάτιον εν ώ νοσηλεύεται ο ασθενών"*.

Στο Παράρτημα του Κανονισμού υπάρχει το αναλυτικό πρόγραμμα μαθημάτων (Θρησκευτικά, Ελληνικά, Ιστορία, Αριθμητική, Γεωμετρία, Παιδαγωγικά, Γεωγραφία, Φυσικά, Καλλιγραφία, Μουσική και Γυμναστική).

Αν προσθέσουμε στα παραπάνω στοιχεία τα διαγωνίσματα των μαθητών, τα ζητήματα των εξετάσεων, τις χειρόγραφες σημειώσεις παραδόσεων και τα αναλυτικά προγράμματα, μπορούμε να αποκτήσουμε μια αρκετά σαφή εικόνα για το επίπεδο μόρφωσης που παρείχε η Σχολή.

Το αρχείο της Ιερατικής Σχολής αν και παρουσιάζεται πιο συγκροτημένο σε σχέση με τα αρχεία των μονών, δεν παύει να έχει αποσπασματική μορφή. Παρά την αποσπασματική του όμως μορφή, μας επιτρέπει να ανιχνεύσουμε σημαντικές πληροφορίες για τις σχέσεις της με τους εκάστοτε Μητροπολίτες και τους κατοίκους της Νήσου. Υπάρχουν έγγραφα π.χ. στα οποία αναφέρονται σοβαρές διαμάχες με τους νησιώτες, που φτάνουν μέχρι το Πατριαρχείο, με αφορμή κυρίως οικονομικούς λόγους και άλλα στα οποία διαφαίνεται η ενίοτε αρνητική στάση της Μητρόπολης απέναντι στους ηγουμένους και υπευθύνους της Σχολής, η οποία πιθανόν να οφείλεται στην οικονομική και διοικητική αυτοτέλεια των μονών και κατά συνέπεια της Σχολής.

Ιδιαίτερα πλούσιες μαρτυρίες για τις προσπάθειες των ηγουμένων για τη διατήρηση της Σχολής και τις αντιδράσεις που συναντούν, εντοπίζονται στα έγγραφα της περιόδου 1920–1929. Από έγγραφα του 1920/21, που αναφέρονται σε προσπάθεια να γίνει η Σχολή κρατική διότι δεν διαθέτει πλέον επαρκείς οικονομικούς πόρους για να συντηρηθεί, διαπιστώνουμε αναστολή ολοκλήρωσης της διαδικασίας από μέρους του τότε Μητροπολίτη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ιωαννίνων Σπυρίδωνα. Η ύπαρξη του Ιεροδιδασκαλείου Βελλάς, ιδρυμένου από τον ίδιο το 1911, και η πεποίθηση ότι δεν είναι δυνατόν στην ίδια περιοχή να συνυπάρχουν δύο Ιερατικές Σχολές, εξηγεί πιθανόν τις ενέργειές του. Το γεγονός είναι ότι τελικά η Ιερατική Σχολή Μεταμορφώσεως γίνεται κρατική με Διάταγμα της 16 Σπτεμβρίου 1924 (ΦΕΚ 240/24) και κλείνει οριστικά με Διάταγμα της 2 Οκτωβρίου 1929(ΦΕΚ 365/29), ενώ το Ιεροδιδασκαλείο Βελλάς ξανάρχισε να λειτουργεί από το 1927 μέχρι τις μέρες μας.

Τα προβλήματα που ανακύπτουν κατά το τελευταίο έτος λειτουργίας της Σχολής (υπηρεσιακές αναφορές, μεταθέσεις προσωπικού, κλήση σε απολογία του Διευθυντή, ερώτημα απόλυσης για έναν καθηγητή), δείχνουν ότι η διαδικασία κατάργησής της βρίσκεται στο τελικό στάδιο.

Δύο παράγοντες πάντως συνετέλεσαν οπωσδήποτε στην παρακμιακή πορεία της Σχολής:

- η δυσκολία προσαρμογής σ'έναν τρόπο διοίκησης τελείως διαφορετικό από αυτόν που παρείχε το προνομιακό καθεστώς και
- η μή ύπαρξη αυτοδιαχειριζόμενων πόρων, μετά την απαλλοτρίωση των περισσότερων μοναστηριακών κτημάτων.

Οι φυσιογνωμίες που διαδραμάτησαν σημαντικό ρόλο για την περίοδο στην οποία αναφέρεται το αρχειακό υλικό που επεξεργαζόμαστε, είναι οι τρείς ηγουμενοι της Ι.Μ.Ελεούσης: Αββακούμ, Μελέτιος και Γρηγόριος Ραφανάς. Μια προσεκτική αναδίφηση στα έγγραφα που περιέχουν μαρτυρίες σχετικές με τις δραστηριότητες και τη ζωή τους, θα ήταν δυνατόν να δώσουν σημαντικές πληροφορίες για την προσωπικότητα και τη συμβολή τους, θετική ή αρνητική, για την επιβίωση των μονών και της Σχολής.

Ελπίζουμε σε αρκετά σύντομο χρονικό διάστημα να έχουμε στη διάθεση των ερευνητών πλήρεις και αναλυτικούς καταλόγους του αρχειακού υλικού και της Βιβλιοθήκης των μοναστηριών, στα πλαίσια της προσπάθειας που ήδη έχουμε ξεκινήσει για να φέρουμε στο φως αυτές τις άμεσες μαρτυρίες.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Α΄ ΠΕΡΙΟΥΣΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΤΗΜΑΤΑ ΜΟΝΗΣ ΕΛΕΟΥΣΑΣ (1918)

ΤΣΙΦΛΙΚΙΑ	ΧΩΡΑΦΙΑ	ΑΜΠΕΛΙΑ	ΣΠΙΤΙΑ	ΥΔΡΟΜΥΛΟΙ
Ψίνας Μπερκου Στρουνίου	39 (Πέραμα, 256 στρ) 6 (58 στρ, χωρίς τίτλο) 27 (Λιόκου, 99 στρ) 4 (Κόντσικα, 17 στρ) 4 (Βελτσίστα, 20 στρ) 7 (Κοβίλιανη, 60 στρ, χωρίς τίτλους) 1 (Μανωλιάσα) 1 (Αραχωβίτσα) 1 (Αδρομίστα) 2 αλώνια (Κοβίλιανη)	6 (Βελτσίστα , 32 στρ) 1 (Σταυράκι)	2 (Λιόκου, 2 στρ) 1 (Βελτσίστα) 1 (συν. Σιαράβα)	1 (Βελτσίστα) +μαντάνι + νεροτριβή 1 (Μελιγγοί) 1 μαντάνι +1 νεροτριβή (Βελτσίστα) 3 "τόποι για μύλο" (Βελτσίστα)
Σύνολο: 3	Σύνολο: 90 (>510 στρ) +2 αλώνια	Σύνολο: 7 (>32 στρ)	Σύνολο: 4	Σύνολο: 2+2 μαντάνια +2 νεροτριβές +3 τόποι για...

ΕΛΑΙΩΝΕΣ	ΧΑΝΙΑ	ΔΙΒΑΡΙΑ	ΕΜΒΑΣΙΕΣ	ΜΠΑΚΑΛΕΙΑ	ΣΤΑΥΛΟΙ
6 (Κοκκινίστα Δολιανών)	1 (Καλούτσεσμε)	1 "Μισιό" (Πέραμα) 1 "Σωτηριώτικα" Πέραμα) 1 (Κεραμάς) 1 (Βεηνίκουβα)	2 (Ελεούσα & Σωτήρος) 1 (Αβδίτσα) 1 (Ανάλικα) 1 ("Χανδακομένο")	1 (Καλούτσεσμε στο χάνι) 1 (συν. Αγ. Νικολάου) 1/2 (συν. Αγ.Νικολάου) 1/2 (οδ.Ανεξαρτησίας)	1 (Βελτσίστα) 1 +βουστάσια(συν. Αγ.Μαρίνας)
Σύνολο: 6	Σύνολο: 1	Σύνολο: 4	Σύνολο: 5	Σύνολο: 2+1/2+1/2	Σύνολο: 2

ΚΤΗΜΑΤΑ ΜΟΝΗΣ ΑΓ.ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΝΤΙΛΙΟΥ (;)

ΧΩΡΑΦΙΑ	ΣΟΚΗΠΙΑ	ΑΜΠΕΛΙΑ	ΔΙΒΑΡΙΑ	ΣΠΙΤΙΑ	ΣΙΔΗΡΟΥΡΓΕΙΑ	ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ
19	1	2	5	2 στο Περάτι 1 συν. Σιαράβα	1 Πλ. Γ.Χ#κώστα	1 οδ Ανεξαρτησίας

ΚΤΗΜΑΤΑ ΜΟΝΗΣ ΑΓ.ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ (1866)

ΧΩΡΑΦΙΑ*	ΑΜΠΕΛΙΑ*	ΕΛΑΙΟΔΕΝΔΡΑ*
34 (171 στρ)	10 (50 στρ)	148 ρίζες (στην Οξυτίνα Παραμυθιάς)

* "... Κανένα σενέτι δεν υπάρχει καθότι διηρπάγησαν εις την πολιορκίαν του Αλή-Πασά ομού με όλα τα ιερά σκεύη και πράγματα του μοναστηρίου, μήτε καμμίαν λογοτριβήν έχομεν με τους άλλους αλιακατσαμπέηδες του χωρίου Βαγενήτι..."

ΚΤΗΜΑΤΑ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝΟΣ (1892)

ΦΟΥΡΝΟΙ	ΧΑΝΙΑ	ΕΜΒΑΣΙΕΣ	ΜΠΑΚΑΛΕΙΑ	ΜΕΤΟΧΙΑ	ΚΤΗΜΑΤΑ
1 (Λούτσα) 1 (συν. Καραβατιά)	1 (Λούτσα) 1 (Μπαλντούμα)	1 ("Βούρχος")	1 (Λούτσα)	1 (Λιβδιώτη)	Λούτσα(;) Πέραμα(;)
Σύνολο: 2	Σύνολο: 2	Σύνολο: 1	Σύνολο: 1	Σύνολο: 1	Σύνολο: 2 (στρ;)

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1840	1841	1842	1843	1844	1845	1846	1847	1848	1849
Γρ 300 Π. Ντάτζης	Γρ 200 Β. Λάππας								Γρ. 1000 Επ. Παππάς
Γρ 200 Δ. Πασχάλης	Γρ 100 Β. Λάππας							Λ. 20 Α. Καπέρδας	
ΓΡ 500	ΓΡ 300							Λ. 20	ΓΡ 1000

1850	1851	1852	1853	1854	1855	1856	1857	1858	1859
	Γρ. 700 ΚΚουντουράς				Γρ. 562 ΜΚαραμπέρης	Γρ. 4000 Γ. Τζάτζος	Λ. 650για αγορά Ψίνας	Γρ. 2000 ΓουσΤζιάτζος	Γρ 3000 ΓουσΤζιάτζος
	Γρ. 150 Ι. Τζάτζος					Γρ. 2000 ΕυθΝικολάκης	Γρ. 330 Δ. Τζούρης	Γρ. 2500 ΕυθΝικολάκης	Γρ 120 Σπ. Νικολάου
	Γρ. 320 Π-Γ. Παπαδόπουλος					Γρ. 450 ΕυθΝικολάκης			
	ΓΡ 1170				ΓΡ 562	ΓΡ 6450		ΓΡ 4500	ΓΡ 3000

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1860	1861	1862	1863	1864	1865	1866	1867	1868	1869
Λ 3 Αθ.Γκαρανάτσης	Λ 24 Αθ.Ι.Μπογάς	Μετ. χρ 10	Μπ 20 Αθ. Σιουλής	Γρ 130 Ανγ.Δημήτρης	Λ 9 1/2 Π.Κρομμυδάς	Γρ 400 Δ. Ζούλας	Γρ 60 Αθ. Ζούλας	Γρ. 200 Καπέρδας	Γρ 2000 Δ.Ρέκας (ιατρός)
Γρ 750 Δ.Ζαφείρης	Λ 5 Κυρ. Σγούρος	Γρ 196 Γ. Ντούρτας	Μπ 125 ΑνΚαλόγερος	Μπ 20 ΕυθΝικολαχης	Γρ 500 Π.Κρομμυδάς	Γρ 21 Κ.+Γ.Ζούλας	Γρ 150 Χρ. Ζ'ωης	Λ 1 Αθ. Ζούλας	Λ 41 Βασ.;
Λ 4 ΖώηςΓκαρανάτσης	Μπ 56 Σιούλα Ντούμας	Λ 9 Κ.Χαράλαμπος	Μπ 15 Β. Νάσης	Μπ 15 Βασιλική Ντούμα	Λ 100 Μαργ. Μπολής	Γρ 1055 Κ. Ζούλας	Λ 5 Θ.Ντούμας	Γρ 492 Γ.Μίχος	Μπ 91 Θ.Καλόγερος
Γρ 160 Θ.Νικολάκης	Μπ 200 Αθ.+Δ.Σακκάς	Πεντ 150 Αθ. Σακκάς	Λ 3 Β. Μπόμπολος	Λ 1 Τασ. Κολέτας	Γρ 80 Ευθ. Νικολάκης	Γρ 40 Αθ. Σιούλας	Γρ 170 Ι. Σακκάς	Γρ 300 Τ. Λάγκας	Γρ 100 Ι. Σακκάς
Γρ 392 Αν. Ντούμας	Μπ 31 Δ. Τζιούρης	Λ 20 Β. Νάσης	Μπ 50 Αθ. Σακκάς	Μπ 26 Αθ. Σιούλας	Γρ 88 Ευθ. Νικολάκης	Λ 22 Ευφρ. Αθανασίου		Λ 1 Δ. Γιώτης	Γρ 200 Κ.Τζαβέλας
	Μπ 14 Ι. Τάσιου...	Γρ 750 ΧρΠαπαθανάσης		Γρ 130 Κ.Γιάννης	Πεντ 22 Ευθ.Νικολάκης	Λ 3 Σπ.Παππας		Γρ 84 Κ. Γιάννης	
					Γρ 176 Ι.Σακκάς	Λ 2 Κ. Ζούλας			
					Γρ 280 Ι. Σακκάς				
ΓΡ 1.302 + Λ 7	ΜΠ 301 + Λ 29	ΓΡ 946 + Λ 29+ ΠΕΝΤ 160	ΜΠ 210 + Λ 3	ΓΡ 260 + Λ 1 + ΜΠ 61	ΓΡ 1.124 + Λ 109,5 + ΠΕΝΤ 22	ΓΡ 1.516 + Λ 27	ΓΡ 380 + Λ 5	ΓΡ 1.076 + Λ 2	ΓΡ 2.300 + Λ 41 + ΜΠ 91

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1870	1871	1872	1873	1874	1875	1876	1877	1878	1879
Γρ 96 Κ. Ζούλας	Γρ 76 Θ. Ζούλας	Πεντ 18 Θ. Ζούλας	Γρ 100 Παπαγιώργος	Λ 100 Λάππας	Λ 9 Ν. Αυγέρης		Γρ 400 Δ.Γ.Αλμπάνης	Γρ 2000 Τζιοβαίοι	Γρ 1150 Σπ.Γκόγκος
Λ 5 Γ. Μίχος	Γρ 76 Θ. Ζούλας	Πεντ 12 Κ. Ζούλας	Γρ 200 Β. Γιάννης	Γρ 500 Ν.Πλακούρας			Γρ 450 Κωστάγιαννης	Λ 35 Γ. Κρομμυδάς	Γρ 600 Στ. Κρομμυδάς
Γρ 5000 ηγουμ.Βοτσάς	Γρ 550 Ν.Μ.Καραλής	Λ 10 Π.Καντζάς	Γρ 100 Π.Καντζάς	Γρ 100 Κ. Δημήτρης			Γρ 150 Ν.Αγ.Τομαράς	Μετ αργ 25 Γ. Χρήστου	Λ 161 στον Καππά
Γρ 96 Αθ.Σιούλας	Γρ 76 Κ.Γιάννης	Γρ 60 Κ.Γιάννης	Λ 10 Γ.Κόκκινος	Γρ 1500 Α+Μ.Κοσίνας				Λ 27 Δ.Γούλας	Λ 3 Ευθ.Αναγνώστης
Γρ 150 Θ+Α.Μήτσης	Γρ 60 Αθ.+Ι.Σακκαίοι	Λ 11 1/2 Θ+Α.Μήτσης	Γρ 1116 Ν.Ντούλιας+ Θ.Νούσιας					Γρ 300 Γ. Βλάχου+ Ι.Διαμάντη	
Γρ 96 Κ. Γιάννης	Λ 4 Αν.Μήτσης	Λ 90 Μαργ.Μπολής							
Γρ 96 Β.Νασης		Λ 50 ηγουμ. Ντουραχάνης							
Γρ 240 Αθ.Σακκάς		Γρ 500 Αν+Χρ.Γούσιας							
Γρ 60 Δ.Γιώτης		Γρ 60 Α+Ι.Σακκάς							
Γρ 575 Δ. Κωστάκης									
ΓΡ 6.409+ Λ 5	ΓΡ 838 + Λ 4	ΓΡ 560 + Λ 161,5 + ΠΕΝΤ 30	ΓΡ 1.516 + Λ 10	Γρ 2.100 + Λ 100	Λ 9		ΓΡ 1.000	ΓΡ 2,300 + Λ 62 + ΜΕΤΖ 25	ΓΡ 1.750 -Λ 158

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1880	1881	1882	1883	1884	1885	1886	1887	1888	1889
Λ 10 Κ.Αυγέρης	Λ 39 Στ.Καππάς	Γρ 312 Τρ.Χρήστου	Λ 60 Τζιαβαίοι	Λ 9 Αντιγ. Κολιγιάννη	Γρ 460 Αθ.Γ.Πότης		Λ 17 Κωσταβασίλης	Γρ 260 Γρ. Γιαννούλης	
Λ 5 Διαμ.Τ. Αλμπάνης	Γρ 52 Παναγιώταινα & υιός	Μετ αργ 18 Β. Ντούμας	Λ 20 Τζιαβαίοι	Μετ αργ 9			Λ 30 Χ.Β.Ντούμας	Γρ 140 Β.Ντούμας	
Γρ 830 Απ.Κ.Κοσίνας	Γρ 130 Χρ.Π.Κραψίτης	Λ 2 Β.Α.Καλόγηρος	Λ 60 Τζιαβαίοι	Μετ αργ 25 Ι. Δήμος			Λ 50 Μπασαγιώργης	Γρ 130 Σιούλας	
Γρ 400 Αθ.Κιτζάκης			Γρ 560 Ν. Παπαδημητρίου				Λ 5 Παπαχρήστου	Γρ 312 Β.Παπαπέτρου	
			Γρ 1100 Κ. Αναστασίου				Γρ 70 Θυμιογιώργος	Γρ 182 Δ.Βέρης	
			Λ 17 Γιώτης Πιτσαχούρης				Γρ 585 Χρ.Βασίλης	Λ 3 Δ.Αλμπάνης	
							Λ 7 Χαρ.Ν. Κοτζιάμης	Γρ 27 Ειρ.Ε.Ζούλα	
								Γρ 135 Γ. Μίχος	
								Γρ 54 Δ. Γιώτης	
								Γρ. 140 Β.Πόσπαλης	
								Γρ 65 Μ.Σπύρος	
								Γρ 250 Γ.Παπαχρήστου	
								Γρ 350 Β.Ντούμας	
								Λ 3 Χ.Κ.Βασίλης	
								Λ 100 Γ. Μέχαλης	
								Γρ 260 Αν.Ευθυμίου	
								Λ 3,20 Π.Χρήστου	
								Λ 10 Γ.Αναστασίου	
								Λ 110 Π.Γερονταχης	
								Λ 3 Π.Κόντος	
								Λ 20 Α.Καπέρδας	
								Λ 44,80 Δ.Πάχος + Αθ. Κοκκινάς	
ΓΡ 1.230 + Λ 15	ΓΡ 182 + Λ 39	ΓΡ 312 + Λ 2 + METZ 18	ΓΡ 1.660 + Λ 157	Λ 9 + METZ 34	ΓΡ 460		ΓΡ 655 + Λ 109	Γρ 2.305 + Λ 297	

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899
Γρ 250 Κ.Ζούλας + Κ.Καππάς	Λ 5 Α+Ι.Κωνσταντίνου	20φρ. 20 + Γρ 20 από Ν.Λάππα	Λ 60 Π.Παπανικολάου		20φρ 5 ηγουμ. Λυκοτριχιού	Γρ 80 "με μετζίτι αργ. 20,5" Χρ.Παππας	Λ 12 Χ.Ζήκος	Λ 100 Λιάμπεης	
Λ 1 Κ. Κόκκος	Λ 3,5 Γ. Έξαρχος	20φρ 3,50 Ι.Τσιτώνης			20φρ 10 Γιάννηθανάσης				
Γρ 125 Κ.Κόκκος									
Γρ 762 Β.Παππάς									
Λ 10 Ι.Εξάρχου									
Γρ 125 Ι.Μήτρου									
ΓΡ 500 + Λ 11	Λ 8,5	-ΓΡ 20 -20φρ 16,5	-Λ 60		20φρ 15	ΓΡ 80	Λ 12	Λ 100	

1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909
Γρ 125,5 Μ. Τσίτος	Μετζ 10 Αθ. Λάμπρου	Γρ 184 Κ.Αγγέλης			Λ 10 Σπ. Ζήτας	Λ 12 από Αικ.Ν. Γάτου			
		Γρ 184 Αθ. Νάσης			Λ 10 Β.Τσιούμαρης				
		Γρ 184 Χ.Κ.Βασίλης			Λ 200 από Λάμπρο Μπαρούτα				
		Γρ 100 Κ.Κολέτας							
ΓΡ 125,5	METZ 10	ΓΡ 562			-Λ 180	-Λ 12			

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Β΄ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919

1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
		δρχ 5000 Ενστρατιάδης		δρχ 20000 Ενστρατιάδης		δρχ 3000 Ραφανάς	δρχ 8500 συνάλαγμα	δρχ 3250 Ι.Ν.Λύτρας	
				δρχ 2000 ομοίως		δρχ 4375 Τσίτσας	δρχ 2000 Ενστρατιάδης		
				δρχ 2800 ομοίως		δρχ 6500 Αντόνογλου			
		ΔΡΧ 5.000		ΔΡΧ 24.800		ΔΡΧ 13.875	ΔΡΧ 10.500	ΔΡΧ 3.250	

1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
δρχ 3000 Ραφανάς									
δρχ 3058 ομοίως									
δρχ 3058 ομοίως									
ΔΡΧ 9.116									

ΛΙΡΑ .....: υποδ. σε 100 γρόσια
ΜΕΤΖΙΤΙ .....: χρυσό, ισοδ. προς τη λίρα,αργυρό, ισοδ. προς 20 αργ. γρόσια ή 5 αργ. δραχμές
ΜΠΕΣΛΙΚΙ / ΠΕΝΤΑΡΙ / ΜΕΤΑΛΛΙΚΟ ....: ισοδ. προς 5 γρόσια
ΓΡΟΣΙ .....: υποδ. σε 40 παράδες

AIK. TZANNOU - N. BAMIDIS

ARCHIVES OF THE SEMINARY AND THE MONASTERIES ON THE ISLAND OF IOANNINA
(Preliminary report)

Only a part of the original material has been saved and now-adays it is classified into 18 units including subjects as: financial, educational, correspondence, printed matters and personal documents of the monks.

Most part of the material concerns the years that Epirus was under the Turkish state authority. We have already elaborated the 20% of this.

A. The archives of the monasteries cover mainly financial activities of them and their estate in the years 1778-1930. This material shows the important role that the monasteries played during that time, as a very strong financial agent. In eddition we can have some information about the relationship between the monasteries and the Turks.

B. The archive of the Seminary covers the years between 1871/72 (year of the seminary's foundantionn) and 1929 (year of its abolishment). Actually the most important papers among the others are, firstly the Turkish document which gives the permission to the superior of Eleoussa monastery Habacum, to build the Seminary and secondly the organization and regulations of the Seminary.

All this material help us to have a very clear view about the orthodox ecclesiastical education, which aimed to envourage the orthodox faith against Mohammedanism.

We expect to have more specific conclusions about the role of the Monasteries and the Seminary in that time, when the total material we have in hand, or any other that could be added in the future, will be elaborated.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ ΧΡΥΣΟΣ

ΤΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΠΡΩΤΗΣ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΗΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΗΝΩΝ

Το Διεθνές Συμπόσιο για "τα Μοναστήρια της Νήσου των Ιωαννίνων 700 χρόνια, 1292-1992", στα Πρακτικά του οποίου δημοσιεύεται η σύντομη αυτή ανακοίνωση, οργανώθηκε με βάση την υπόθεση ότι η Μονή Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών ανακαινίσθηκε πριν από επτακόσια ακριβώς χρόνια, δηλαδή το 1292. Η υπόθεση αυτή είναι εύλογη, γιατί στηρίζεται στην κτητορική επιγραφή του ναού της Μονής που ιστορεί ότι: "+᾽Ανεκαινίσθη οὗτος ὁ θεῖος κ(αὶ) πάνσεμπτος ναὸς τοῦ ἐν ἁγίοις π(ατ)ρ(ὸ)ς ἡμῶν Νικολάου ἀρχιεπισκόπου Μύρω[ν] τῆς Λικί(ας) τοῦ θαυματουργοῦ διὰ ση[ν]δρομῆς τε παρὰ τοῦ τιμιωτ(ά)του ἱερέ(ως) κυρῶ Μιχαήλ, κ(αὶ) οἰκονόμου τῆς ἁγιωτ(ά)της Μ(ητ)ροπόλε(ως), Ἰωαννίν(ων). τοῦ Φιλα[ν]θρωπηνοῦ (ϛ) (Ω). Ἔτι δὲ μετὰ παρέλευσιν/χρόν(ων) ·:· C M ·:· ἀνεκ(αι)νίσθη τὸ δεύτερ(ον) πάλιν οὗτος ὁ θεῖο[ς] ναός. διά τε θώλον τὸν ὄροφον/κ(αὶ) ἀνηστορήθη. διὰ ση[ν]δρομῆς κόπου τε κ(αὶ) ἐξόδου. ὑπὸ τοῦ ἐν ἱερομονάχ(οις) κυρῶ, Ἰωάσαφ, τοῦ Φιλανθρωπινοῦ. κ(αὶ) τῶν αὐτοῦ φητοιτῶν, ἐπὶ, ἔτει, Ζω, Ν, Ἰνδ(ικτιῶν)ος Ᾱ'. [1]

---

1. Πρώτος εξέδωσε την επιγραφή ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος, "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων": *Ηπειρωτικά Χρονικά* 1(1926) 137 εξ. Στην αρχαιολογική βιβλιογραφία επικρατεί παραδόξως ασάφεια για τη σημασία του όρου "ανεκαινίσθη", δηλαδή αν πρέπει να ληφθεί κατά λέξη ή να εκληφθεί ότι αναφέρεται στην ίδρυση νέας μονής. Νομίζω ότι πρέπει να επιλέξουμε την πρώτη ερμηνεία και να υποθέσουμε ότι υπήρχε στη θέση του ναού κάποιος παλαιότερος, τον οποίο και ανακαίνισε ο ιερεύς Μιχαήλ. Την υπόθεση αυτή ενισχύει η ονομασία της μονής "του κυρ Ιακώβου", που χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Μιχαήλ σε σημείωμα ενός Ευαγγελισταρίου που αφιέρωσε στη μονή: "ἀφιερώθη τῇ μονῇ τοῦ παμμάκαρος ἁγίου Νικολάου τῇ ἐπικεκλημένη τοῦ κῦρ' Ιακώβου ἐν τῷ νησίῳ παρ'ἐμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ Μιχ(αήλ) ἱερέως τοῦ Φιλανθρωπηνοῦ". Για το χειρόγραφο αυτό, που φυλάσσεται στη Συλλογή του Μουσείου Μπενάκη, αρ. 53, βλ. Ε. Χρυσού, "Ιστορικά στοιχεία για την Ήπειρο σε σημείωμα του κώδικα Cromwell 11", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 22 (1980) 64 εξ. Αυτό φυσικά δεν αποκλείει η ανακαίνιση να ήταν ριζική και εκτός από τις σοβαρές οικοδομικές εργασίες να συμπεριέλαβε και διευθετήσεις των περιουσιακών στοιχείων της μονής και ίσως νέο τυπικό. Ήδη η δωρεά του Ευαγγελισταρίου είναι ενδεικτική ότι η πρωτοβουλία του Μιχαήλ ήταν ουσιαστική, παρόλον ότι είναι πιθανόν η δωρεά να έγινε όχι συγχρόνως με την ανακαίνιση, αλλά αργότερα, γιατί στο σημείωμα ο Μιχαήλ υπογράφει ως "μέγ(ας) οικονόμος", ένα οφφίκιο που λείπει από την κτητορική επιγραφή.

Στην ειδική βιβλιογραφία δίνεται η εντύπωση ότι ο Μιχαήλ ήταν ο πρώτος Φιλανθρωπηνός που μόνασε στη Μονή του Αγ. Νικολάου. Όμως το εκκλησιαστικό του οφφίκιο δείχνει ότι τουλάχιστον στη μεταγενέστερη φάση της ζωής του υπηρετούσε στη μητρόπολη και άρα μάλλον διέμενε στην πόλη. Επομένως η εικόνα που δημιουργούν οι πολλές επιγραφές του ναού με αναφορά στους Φιλανθρωπηνούς μοναχούς και κυρίως αυτές

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η χρονολογία αυτή δεν έχει άλλωστε αμφισβητηθεί σοβαρώς ως τώρα[2]. Ωστόσο δεν είναι δυνατόν να θεωρηθεί ως αδιαμφισβήτητη, γιατί υπάρχει αντίφαση στα χρονολογικά στοιχεία της ίδιας της επιγραφής. Τα χρόνια μεταξύ του 1292 και του 1542, οπότε, σύμφωνα με την επιγραφή, ο ναός ανακαινίσθηκε για δεύτερη φορά και ιστορήθηκε, είναι 250 κι όχι 240. Εφόσον η δεύτερη χρονολογία (1542) πρέπει να θεωρηθεί περισσότερο αξιόπιστη από την πρώτη, αφού είναι σύγχρονη με την ιστόρηση της επιγραφής, αναγκαστικά θα πρέπει να υποθέσουμε είτε ότι ο αριθμός 240 είναι λάθος είτε το έτος 1292[3].

Αλλά υπάρχει κι ένας ακόμη, ουσιαστικότερος λόγος, που μάλλον αποκλείει την ορθότητα της χρονολογίας αυτής. Το 1292 η πόλη των Ιωαννίνων, που τότε ανήκε στην επικράτεια του δεσπότη της Ηπείρου Νικηφόρου Α', πολιορκήθηκε από τα βυζαντινά στρατεύματα του αυτοκράτορος Ανδρόνικου Β' και βέβαια είναι δύσκολο να υποθέσει κανείς πως είναι δυνατόν να ανακαινίστηκε ένα σημαντικό μοναστήρι στο νησί κατά την περίοδο της πολιορκίας. Όπως μας πληροφορούν οι διάφορες παραλλαγές του *Χρονικού του Μορέως*, στα πλαίσια μιας οργανωμένης από ξηρά και θάλασσα επίθεσης εναντίον του δεσποτάτου της Άρτας τα βυζαντινά στρατεύματα πολιόρκησαν τα Ιωάννινα[4]. Φαίνεται ότι

που περιβάλλουν τα πρόσωπα των εικονιζομένων μοναχών (βλ. παρακάτω, υποσ. 19), οφείλεται στις προτιμήσεις του δεύτερου ανακαινιστή, Ιωάσαφ Φιλανθρωπηνού, όπως επισημαίνει η κ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου (βλ.παρακάτω, υποσ. 2).

2. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Η ἐπιγραφὴ τοῦ Ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Βελτσίστας καὶ ὁ Ἰωάσαφ ὁ Φιλανθρωπηνός", *ΔΧΑΕ* 8(1975-76) 73-83 εἰδ. 77· της ίδιας, *Ἡ Μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνῶν καὶ ἡ πρώτη φάση τῆς Μεταβυζαντινῆς Ζωγραφικῆς* (Διδ. Διατριβή). Αθῆναι 1980, 2.

3. Βλ. και την παράλληλη ανακοίνωση του συναδέλφου κ. Κ. Κωνσταντινίδη, "Προσωπογραφικά της οικογένειας Φιλανθρωπηνών. Ο στρατηγός Αλέξιος και ο ιερέας Μιχαήλ οι Φιλανθρωπηνοί (13ος-14ος αι.). Στον ίδιο τόμο των Πρακτικών, σελ. 517-528. Εάν θεωρηθεί πλέον ως δεδομένο, εφόσον άλλωστε έχουν συμφωνήσει όσοι αναφέρθηκαν πρόσφατα στο θέμα, ότι η ανύψωση της επισκοπής Ιωαννίνων σε μητρόπολη έγινε το 1318 και όχι το 1298 (βλ. Ε. Χρυσού, "Ἡ προαγωγὴ τῆς Ἐπισκοπῆς Ἰωαννίνων σὲ Μητρόπολη", *Δωδώνη* 5(1976) 337-348), η επιγραφή περιέχει ένα ακόμη εσωτερικό τεκμήριο εναντίον του έτους 1292 για την ανακαίνιση της μονής. Διότι η προαγωγή σε μητρόπολη πρέπει να είχε προηγηθεί, αφού η επιγραφή ονομάζει τον Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό "οἰκονόμον τῆς ἁγιωτάτης μητροπόλεως Ἰωαννίνων". Ωστόσο η χρονική απόσταση που χωρίζει την επιγραφή από τα ιστορούμενα γεγονότα στερεί από το τεκμήριο αυτό την άλλως καταλυτική σημασία του.

4. "Καὶ ἤλθασιν τῆς Ρωμανίας κι ἀπέκει ἐκ τὴν Βλαχίαν
κ'ἐσῦσαν εἰς τά Γιάννινα, εἰς τὸ λαμπρὸν τὸ κάστρον,
ἐκεῖσε ἐκατουνέψασιν εἰς παρακαθισμόν του.
Τὸ κάστρον ἔνι ἀφιρόν, ἀπέσω εἰς λίμνην στέκει,
ἐνῷ ἔνι Μέγας ὁ Ὄζερός τὸ γύρωθεν τοῦ κάστρου.
Μὲ τὸ γιοφύρι ἐμπαίνουσιν οἱ ἐκεῖσε κατοικῶντες·
μὲ τά σαντάλια ἐμπάζασιν τοῦ κάστρου τὴν σωτάρχειον.
Τὸν κόσμον ὅλον οὐ ψηφᾷ τὸ κάστρον τῶν Γιαννίνων
νὰ τὸ βλάψουν μὲ πόλεμον, μόνι νὰ ἔχη σωτάρχειον.

Βλ. *Τὸ Χρονικὸν τοῦ Μορέως*, ἔκδ. Π. Π. Καλονάρου, Ἀθῆναι 1940, στ. 8794-8802. Πρβλ. *The Chronicle of the Morea.* Ed. J. Schmitt. London 1904, 8· D. Nicol, *The Despotate of Epiros 1267-1479. A Contribution to the History of Greece in the Middle Ages.* Cambridge, 1984, 38-39.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

επικεφαλής του βυζαντινού στρατού ήταν ο πρωτοστράτωρ Μιχαήλ Γλαβάς[5] Ταρχανειώτης. Όταν ήλθαν ενισχύσεις στα Γιάννενα από την Άρτα, ο Μέγας Δομέστικος αποφάσισε να διαλύσει την πολιορκία και να αποσυρθεί[6]. Νομίζω λοιπόν ότι η εποχή δεν ήταν κατάλληλη για σοβαρές οικοδομικές δραστηριότητες.

Διαφορετική ήταν η κατάσταση λίγα χρόνια αργότερα. Συγκεκριμένα, μετά τη δολοφονία του Δεσπότη Θωμά της Άρτας από το Ιταλό ανεψιό του Νικολάο Ορσίνι το 1318, οι Γιαννιώτες φαίνεται πως αρνήθηκαν να αναγνωρίσουν την εξουσία του τελευταίου και εξεδήλωσαν την επιθυμία τους να ομώσουν υποταγή στον βυζαντινό αυτοκράτορα Ανδρόνικο Παλαιολόγο[7]. Έτσι περί το τέλος του 1318 ο διοικητής των δυτικών βυζαντινών κτήσεων με έδρα το Βεράτιο, ο πιγκέρνης Συργιάννης Παλαιολόγος, έλαβε την εντολή να παραλάβει την πόλη των Γιαννίνων στο όνομα του αυτοκράτορα. Ο Ανδρόνικος χάρηκε μάλιστα τόσο πολύ με την απροσδόκητη αυτή εξέλιξη, ώστε ευχαρίστως παραχώρησε πολλά προνόμια στην πόλη και στην Εκκλησία των Ιωαννίνων, όπως μαρτυρούν τα σωζόμενα χρυσόβουλλα[8].

Είναι νομίζω ιδιαίτερα ενδιαφέρον, ότι ο διοικητής των βυζαντινών στρατευμάτων της Δύσεως με τον τίτλο του πιγκέρνη, που παρέλαβε τα Ιωάννινα, ονομαζόταν Συργιάννης Παλαιολόγος *Φιλανθρωπηνός* Κομνηνός[9]. Ήταν σύζυγος της Μαρίας Δούκαινας Παλαιολογίνας και επομένως συγγενής εξ αγχιστείας του αυτοκράτορα[10], αλλά ανήκε συγχρόνως, από τη μεριά της μητέρας του Ευγενίας, στη μεγάλη οικογένεια των Φιλανθρωπηνών[11]. Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι ο Συργιάννης Φιλανθρωπηνός όχι μόνον πέτυχε να αποσπάσει τα Ιωάννινα από την επικράτεια του Δεσποτάτου[12] και φρόντισε να παραχωρηθούν πολλά και σημαντικά προνόμια στην εκκλησία και στους κατοίκους των Ιωαννίνων από τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο, αλλά με δικές του εντυπωσιακές διοικητικές πράξεις παρεχώρησε και άλλα σημαντικά προνόμια, τα οποία εκών-άκων επικύρωσε ο Ανδρόνικος με το περίφημο χρυσόβουλλο του 1319[13].

---

5. Για τον πρωτοστράτορα Μιχαήλ Γλαβά Ταρχανειώτη βλ. *PLP*, λήμμα Ταρχανειώτης

6. Τα προβλήματα της χρονολόγησης της πολιορκίας αυτής και της ταύτισης του προσώπου του επικεφαλής του βυζαντινού στρατού εξετάζει αναλυτικά και πειστικά ο D. Nicol, όπ.π. 38 εξ.

7. Βλ. D. Nicol, όπ. π. 83.

8. Λ. Βρανούσης, *Χρονικά τῆς Μεσαιωνικῆς καί Τουρκοκρατουμένης Ἠπείρου*, Ιωάννινα 1962, 54-68 όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία· Ε. Χρυσού, όπ. π. (βλ. υποσ. 3) 337-48. Τα χρυσόβουλλα αναλύει διεξοδικά ο Nicol, όπ.π. σελ. 83 εξ. και ο L. Maksimovic, *Vizantijska provinzijska uprava u doba Paleologa*. Βελιγράδι 1972, 70 εξ.

9. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit [=PLP]*, λήμμα 27167.

10. Στα χρυσόβουλλα των Ιωαννίνων ο Ανδρόνικος Β' Παλαιολόγος τον ονομάζει επανειλημμένως "περιπόθητον γαμβρόν τῆς βασιλείας μου" και "ἀνεψιόν", =*PLP*, λήμμα 27168.

11. Nikephoros Gregoras, *Rhomäische Geschichte, Historia Rhomaike*, μετ. κ. σχόλια J. L. van Dieten, τόμ. 2, 1979, σ. 119.

12. Είχε προσπαθήσει ανεπιτυχώς να καταλύσει την ηγεμονία της Ηπείρου ήδη το 1315, επιτιθέμενος εναντίον της Άρτας κατά παράβαση της ισχύουσας ειρήνης μεταξύ της αυτοκρατορίας και του δεσπότη της Ηπείρου Θωμά, Βλ. Νικηφόρου Γρηγορά, *Ιστορία Ρωμαϊκή VIII 4*, τομ. Ι, σελ. 297. Πρβλ. Nicol, όπ.π. σελ. 77.

13. Miklosich F.-Müller J. [=MM], *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana*, τόμ. 5, σελ. 77-84. Στο χρυσόβουλλο του Φεβρουαρίου 1319 ο αυτοκράτορας γράφει για τη μητρόπολη Ιωαννίνων "κατέχῃ δὲ καὶ εἴ τι προεπεδόθη αὐτῇ ἀρτίως διὰ γράμματος τοῦ περιποθήτου γαμβροῦ τῆς βασιλείας μου, τοῦ πιγκέρνη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το 1320 ο φιλόδοξος και τυχοδιωκτικός Συργιάννης Φιλανθρωπηνός κατηγορήθηκε για έσχατη προδοσία, ανακλήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και προσωρινά φυλακίσθηκε[14]. Όμως οι διοικητικές του αποφάσεις για τα Ιωάννινα δεν ακυρώθηκαν, αλλά αντίθετα επικυρώθηκαν για μια ακόμη φορά με το χρυσόβουλλο του 1321[15]. Ο Συργιάννης Παλαιολόγος είναι λοιπόν ο πρώτος Φιλανθρωπηνός για τον οποίο έχουμε ασφαλείς πληροφορίες ότι συνδέθηκε με τα Ιωάννινα και μάλιστα χρημάτισε διοικητής και ευεργέτης της πόλης. Διατυπώνω συνεπώς την υπόθεση ότι και στα δύο περίπου χρόνια, που ο Συργιάννης Φιλανθρωπηνός κυριαρχούσε στα πράγματα των Ιωαννίνων και φρόντιζε γενναιόδωρα για την Εκκλησία τους, τόσο για την προαγωγή της επισκοπής σε μητρόπολη, όσο και για την περιουσία της[16], ο συγγενής του ιερέας (μάλλον ιερομόναχος, αφού αργότερα ήταν υποψήφιος μητροπολίτης) Μιχαήλ Φιλανθρωπηνός, δραστηροποιήθηκε για την ανακαίνιση της Μονής Αγίου Νικολάου στο νησί[17].

Συργιάννη τοῦ Παλαιολόγου". Στο ίδιο χρυσόβουλλο ο αυτοκράτορας γράφει ότι ο Συργιάννης απήλλαξε τους Γιαννιώτες από μια σειρά φόρων: "Ἔτι ἐπεὶ ὁ δηλωθεὶς περιπόθητος γαμβρὸς τῆς βασιλείας μου, ὁ πιγκέρνης, ἔταξε διὰ γράμματος αὐτοῦ, ἵνα οὐδὲν ἀπαιτῆται ὅλως ἐξ αὐτῶν βιολόγιον ἢ καπνολόγιον ἢ νόμιστρον ἢ λίμναιον πάκτον ἢ ζευγολόγιον ἢ ὁρικὴ ἢ μελισσοενόμιον ἢ χοιροδεκατία, ἃ δῆτα καὶ ἐπενοήθησαν πρὸ ὀλίγου καὶ ἐπετέθησαν παρὰ τῶν δεσποζόντων ἐπ'αὐτοῖς, ἔχει θέλημα ἡ βασιλεία μου, ἵνα εὑρίσκωνται οἱ τοιοῦτοι ἀναπαίτητοι ἀπὸ τῶν εἰρημένων κεφαλαίων, καθὼς δηλονότι ἐτάχθησαν εἰς τοῦτο παρὰ τοῦ δηλωθέντος περιποθήτου γαμβροῦ τῆς βασιλείας μου, τοῦ πιγκέρνη". Τέλος, λίγο παρακάτω ο Ανδρόνικος προσθέτει: "Ἐπεὶ δὲ ἔφθασαν ὁ περιπόθητος γαμβρὸς τῆς βασιλείας μου, ὁ πιγκέρνης καὶ παρέδωκε διὰ γράμματος αὐτοῦ πρὸς τινὰς τῶν καστρηνῶν Ἰωαννινιωτῶν κτήματά τινα, ὀφείλει ἔχειν τὸ στέργον καὶ ἀμεταποίητον καὶ ἐπ'αὐτοῖς, ὅσον δηλονότι ἐποίησεν".

14. Ο D. Nicol όπ.π. σελ. 91 διατυπώνει την πιθανή υπόθεση ότι ως τεκμήριο για την προδοτική συμπεριφορά του Συργιάννη χρησιμοποιήθηκαν τα ευρύτατα προνόμια που παρεχώρησε στα Ιωάννινα με υπέρβαση των αρμοδιοτήτων του, παρόλον ότι ο Ανδρόνικος αναγκάσθηκε να τα επικυρώσει γιατί δεν θα ήθελε να διακινδυνεύσει την κατοχή της πόλης. Πάντως τη φορά αυτή, όπως και δύο χρόνια αργότερα, όταν φυλακίσθηκε και πάλι με τις ίδιες κατηγορίες, ο Συργιάννης κατόρθωσε να αθωωθεί και να ανακτήσει την αυτοκρατορική εύνοια, ενώ μετά την τρίτη καταγγελία εναντίον του, το 1333, δραπέτευσε μεν και κατέφυγε αρχικά στην φραγκοκρατούμενη Εύβοια και αργότερα στην αυλή του Σέρβου ηγεμόνα Στεφάνου Ούρεση, αλλά τελικά σκοτώθηκε κατά την επιδρομή του εναντίον της Θεσσαλονίκης. Πάντως μετά την ανάκληση του Συργιάννη ο Ανδρόνικος έστειλε διοικητή των "δυτικών μερών" τον δευτερότοκο γιο του Κωνσταντίνο Παλαιολόγο, που είχε ήδη το αξίωμα του "δεσπότου" και επομένως μπορούσε επάξια να διοικήσει την πρώην δεσποτική αυτή περιοχή.

15. ΜΜ 5, σελ. 84-87. Στο χρυσόβουλλο αυτό του Ιουνίου του 1321 ο Ανδρόνικος κατονομάζει τα κτήματα που είχε παραχωρήσει ο Συργιάννης στη μητρόπολη Ιωαννίνων το 1318: "Τὰ δὲ προσεπιδοθέντα αὐτῇ παρὰ τοῦ περιποθήτου γαμβροῦ τῆς βασιλείας μου, τοῦ πιγκέρνη Συργιάννη τοῦ Παλαιολόγου, εἰσὶ ταῦτα...".

16. Είναι αξιομνημόνευτο στη συνάφεια αυτή ότι ανάμεσα στα προνόμια που απέκτησε η μητρόπολη Ιωαννίνων με την αυτοκρατορική χορηγία του Ανδρονίκου ήταν "βιβάρια δύο εἰς τὴν ἐκεῖσε λίμνην, ἀλλὰ δὴ καὶ τὸ ἥμισυ τοῦ ὀψωνίου τῆς αὐτῆς λίμνης".

17. Στο χρυσόβουλλο του 1321 ορίζεται ότι "ἐδόθη δὲ κατὰ λόγον προσενέξεως πρὸς τὴν αὐτὴν ἁγιωτάτην ἐκκλησίαν καὶ παρὰ τοῦ προκαθημένου τῆς θεουσώστου πόλεως τῶν Ἰωαννίνων, σεβαστοῦ τοῦ Σγούρου, τὸ μονύδριον τῶν Μηρδεαστάνων, ὅπερ εἶχεν ἀπὸ γονικότητος καὶ διὰ τοῦ χρυσοβούλλου τῆς βασιλείας μου". Το μοναστήρι αυτό έχει μείνει ως τώρα αταύτιστο. Βλ. D. Nicol, όπ. π..σελ. 86. Πρβλ. P. Soustal, *Tabula Imperii Byzantin 3. Nikopolis and Kephallenia.* Wien 1981, σελ. 167. Το όνομα της μονής δεν επιτρέπει να διατυπωθεί ούτε απλή υπόθεση για την τυχόν ταύτισή του με κάποια μονή στο νησί. Είναι ωστόσο ενδεικτική η περίπτωσή της για να εικάσουμε κατ'αναλογίαν τον τρόπο με τον οποίον θα ήταν δυνατόν να κατανοήσουμε το πλαίσιο για την ανακαίνιση της μονής των Φιλανθρωπηνών.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στον τελευταίο, δωδέκατο τόμο του *Προσωπογραφικού Λεξικού των Παλαιολόγειων Χρόνων* παρελαύνουν οι σαραντατέσσερις γνωστοί Φιλανθρωπηνοί της βυζαντινής εποχής[18]. Ήταν μια ισχυρή βυζαντινή αρχοντική οικογένεια, η οποία συνδέθηκε με την πόλη των Ιωαννίνων όχι μόνο με τον Συργιάννη Παλαιολόγο και βέβαια με τους κτήτορες και μοναχούς της μονής του Αγίου Νικολάου, που γνωρίζουμε από τις επιγραφές που συνοδεύουν τις εντυπωσιακές προσωπογραφίες τους[19], αλλά και με άλλους διαπρεπείς εκπροσώπους της, όπως ο Αλέξιος Άγγελος Φιλανθρωπηνός, που μαρτυρείται στην πόλη το 1389[20]. Επίσης ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι εκτός από τον Γεώργιο Φιλανθρωπηνό (+1356/7), που μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή ως πρωτασηκρίτις Ιωαννίνων, ένας ακόμη Φιλανθρωπηνός, ο Μανουήλ, κατείχε την σημαίνουσα αυτή θέση λίγα χρόνια αργότερα, το 1380[21]. Βλέπουμε λοιπόν ότι μετά την πρώτη, σύντομη, αλλά δυναμική παρουσία ενός Φιλανθρωπηνού στα Ιωάννινα, η πλούσια και ισχυρή αυτή βυζαντινή οικογένεια διατήρησε έναν σημαντικό και επώνυμο ρόλο στα πολιτικά και στα εκκλησιαστικά πράγματα της πόλης.

Οι επισημάνσεις αυτές οδηγούν, νομίζω, αβίαστα στην υπόθεση, που φυσικά κατατίθεται με κάθε επιφύλαξη, αφού δεν υπάρχουν θετικές αξιόπιστες μαρτυρίες, ότι η ανακαίνιση, την οποία μνημονεύει η κτητορική επιγραφή, έγινε περίπου 30 χρόνια μετά την αναγραφόμενη χρονολογία, δηλαδή περί το 1320. Ο στρατιωτικός διοικητής των βυζαντινών κτήσεων στην Ήπειρο στην ευτυχή, όπως παρουσιάζεται κυρίως από το χρυσόβουλλο του 1319, εποχή της ανασυγκρότησης, φαίνεται ότι επέτρεψε ή παρέσχε τα μέσα στον συγγενή του Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό να προβεί στην ανακαίνιση της μονής, με την οποία έμελλε να ταυτισθεί η οικογένειά του[22].

Στα επόμενα είκοσι χρόνια η Ήπειρος έγινε θέατρο πολιτικών και πολεμικών αναμετρήσεων, που οφείλονταν τόσο στις εσωτερικές συγκρούσεις της οικογένειας των δεσποτών Ορσίνι, όσο και στους δυναστικούς και εμφυλίους πολέμους των Βυζαντινών, οι

18. *PLP*, λήμματα 29735-29737. Ευχαριστώ τους συναδέλφους της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών που έθεσαν το υλικό αυτό στη διάθεσή μου πριν δημοσιευθεί.

19. Βλ. τώρα, Μ. Γαρίδη-Αθ. Παλιούρα, *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*. Ιωάννινα 1993, πιν. 183-85, σελ. 119-121.

20. *PLP*, λήμμα 29750.

21. Ήταν στα χρόνια του δεσπότη Θωμά Πρελούμπου, ο οποίος τον φυλάκισε και αργότερα τον δηλητηρίασε. Βλ. *Τὸ Χρονικὸν τῶν Ἰωαννίνων, κατ'ἀνέκδοτον δημώδη ἐπιτομήν*, ἔκδ. Λ. Βρανούση, Ἀθῆναι 1962, 90. Πρβλ. *PLP*, λήμμα 29770. Ίσως έχει κάποια σημασία και η προσωπογραφική παρατηρήση ότι οι Φιλανθρωπηνοί συνδέονταν εξ αγχιστείας και με τους Ταρχανειώτες, στην οικογένεια των οποίων ανήκε ο πολιορκητής των Ιωαννίνων το 1292.

22. Από πατριαρχικό έγγραφο του θέρους του 1337, που πρώτη εξέδωσε η C. Asdracha, "Deux actes inédits concernant l'Epire. La métropole de Janina et l'évêché de Bouthrôtou-et-Glykéos", *Revue des études byzantines* 35(1977) 159-174 [πρβλ. και Otto Kresten, "Marginalien zur Geschichte von Ioannina unter Kaiser Andronikos III, Palaiologos", *Ηπειρωτικά Χρονικά* 25(1983) 113-1321], προς έναν μη κατονομαζόμενο μοναχό της περιοχής Ιωαννίνων, μαθαίνουμε ότι ο μοναχός αυτός είχε την κρίσιμη εκείνη εποχή, που ο Ανδρόνικος Γ' ετοιμαζόταν να ανακτήσει και πάλιν τον έλεγχο της περιοχής Ηπείρου, απευθείας επικοινωνία με την Κωνσταντινούπολη για κάποιες απόκρυφες και μάλλον πολιτικές υποθέσεις και έστελνε χρήσιμες πληροφορίες για την κατάσταση στην περιοχή. Έναν τέτοιο ρόλο θα μπορούσε να φαντασθεί κανείς και για τον μοναχό Μιχαήλ Φιλανθρωπηνό που πέντε χρόνια μετά την επιστολή αυτή πέθανε ως οικονόμος και υποψήφιος μητροπολίτης Ιωαννίνων.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

οποίοι επέτρεψαν τελικά την επέμβαση στην Ήπειρο των Σέρβων, των Αλβανών και των Ιταλών. Συχνά στην περίοδο αυτή τα Ιωάννινα υπήρξαν μήλο της έριδος ή επίκεντρο των αντιτιθέμενων συμφερόντων[23]. Πρέπει όμως να υπόθεσουμε ότι ούτε οι πολιτικές αλλαγές της εποχής εκείνης, αλλά ούτε και των μεταγενέστερων χρόνων δεν αλλοίωσαν το νομικό καθεστώς που είχε διαμορφωθεί όταν προήχθη η επισκοπή Ιωαννίνων σε μητρόπολη και καθορίσθηκαν τα προνόμια της εκκλησίας και των πολιτών[24]. Έτσι υπήρχαν ασφαλώς οι προϋποθέσεις για να αναδειχθεί ο Μιχαήλ Φιλανθρωπηνός σε μητροπολίτη Ιωαννίνων. Μεσολάβησε όμως ο θάνατός του (1342), ο οποίος τον βρήκε με το αξίωμα του "μεγάλου οικονόμου" και "υποψηφίου μητροπόλεως Ιωαννίνων". Ίσως θα πρέπει να υποθέσουμε ότι είχε γίνει η επιλογή του από τον αυτοκράτορα, αλλά δεν πρόλαβε να ολοκληρωθεί η διαδικασία εκλογής του από την πατριαρχική σύνοδο και φυσικά η χειροτονία του[25]. Ο θάνατος λοιπόν του Μιχαήλ εμπόδισε την οικογένεια των Φιλανθρωπηνών να διοικήσει τη μητρόπολη, για την οποία είχε προσφέρει τόσο πολλά ο Συργιάννης Παλαιολόγος Φιλανθρωπηνός.

Τα τελευταία χρόνια πολλές πόλεις της Γερμανίας γιόρτασαν τα 2.000 χρόνια από την ίδρυσή τους, που ανάγουν στην εποχή όταν η δυτική και η νότια Γερμανία απάρτισαν τμήματα ρωμαϊκών επαρχιών. Σε αρκετές από τις περιπτώσεις αυτές η αφετηριακή χρονολογία επιλέχθηκε αναγκαστικά με τρόπο εντελώς συμβατικό, χωρίς όμως αυτό να ανακόψει τον ενθουσιασμό των οργανωτών των εορτών. Βέβαια δεν έλειψαν και οι αυστηροί επιστήμονες που απέτρεπαν την διοργάνωση τελετών για αμφίβολης ακρίβειας ιστορικές επετείους. Ωστόσο, οι γιορτές αυτές πραγματοποιήθηκαν και μάλιστα αποτέλεσαν σημαντικά πολιτιστικά γεγονότα και ευπρόσδεκτες αφορμές για τον ιστορικό προβληματισμό και την έρευνα[26]. Οι επισημάνσεις αυτές με συνόδευαν καθώς ετοίμαζα το κείμενο αυτό. Είναι αναμφισβήτητο ότι το συμπόσιο των Ιωαννίνων είχε μεγάλη επιτυχία και θα σημαδεύσει την πορεία των σχετικών ερευνών. Ο ανά χείρας τόμος των Πρακτικών όσο και η μνημειώδης έκδοση για τη ζωγραφική των μοναστηριών της νήσου αποτελούν τρανή απόδειξη. Οφείλουμε λοιπόν ευχαριστίες και επαίνους στους οργανωτές.

---

23. Την κατάσταση αυτή σκιαγραφεί το έγγραφο της πατριαρχικής συνόδου Κωνσταντινουπόλεως του 1337-38, που αποκαλύπτει τα διλήμματα και τις επιλογές του κλήρου και του λαού των Ιωαννίνων κάθε φορά που η πόλη άλλαζε χέρια, ΜΜ Ι, 171-174. Πρβλ. Kresten όπ. π. σελ. 120-128 και D. Nicol όπ.π. σελ. 107. Πρέπει ωστόσο να υπογραμμισθεί ότι σε καμία φάση των διαρκών πολιτικών συγκρούσεων και ανακατάξεων δεν αμφισβητήθηκαν τα προνόμια που είχαν παραχωρηθεί στην πόλη από τον Ανδρόνικο Β' το 1319-21.

24. Για την μετανένεστερη επικύρωση των προνομίων σε διάφορες φάσεις βλ. Λ. Βρανούση όπ. π. (βλ. υποσ. 8), σελ. 65 εξ.

25. Το γεγονός ότι ο Μιχαήλ απεβίωσε το 1342, εκμηδενίζει σχεδόν και μόνο του την αξιοπιστία της χρονολογίας 1292 για την ανακαίνιση της μονής. Εάν υποθέσουμε ότι ο ανακαινιστής ιερέας ήταν τότε τουλάχιστον 30 ετών, θα έπρεπε να ήταν υποψήφιος της μητροπόλεως περίπου σε ηλικία 82 ετών. Εάν αντίθετα γίνει δεκτή η υπόθεση για την ανακαίνιση της μονής περί το 1320, τότε ο Μιχαήλ θα μπορούσε να είναι ομήλικος εξάδελφος του Συργιάννη, που τότε ήταν πραγματικά 30 ετών. Την ηλικία του Συργιάννη υπολόγισε ο D. Nicol, όπ. π. σελ. 77· Πρβλ. S. Binon, "A propos d'un prostagma inédit d'Andronic III Paléologue", *Byzantinische Zeitschrift* 38 (1938) 133-55

26. Βλ. ενδεικτικά, Josef Matzerath (εκδ.), *Bonn. 54 Kapitel Stadtgeschichte,* Bonn 1989, αλλά και το επιβλητικό συλλογικό έργο *Geschichte der Stadt Augsburg von der Römerzeit bis zur Gegenwart.* Augsburg 1985.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

EVANGELOS CHRYSOS

THE HISTORICAL BACKGROUND FOR THE RENEWAL OF THE PHILANTHROPINOS' MONASTERY

Inspite of the date A.D. 1292 provided by the founder's inscription for the renewal (ανακαίνισις) of the Philanthropinos Monastery on the island of Ioannina, certain historical observations lead us to question this date and propose as more suitable the period between 1319 and 1321.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ - ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ



ΧΑΡΗΣ Κ. ΛΙΩΝΗΣ
Συντηρητής έργων τέχνης

ΕΙΔΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΑΤΗΡΗΣΗΣ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΩΝ ΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΝΗΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σε όλες σχεδόν τις μονές του νησιού των Ιωαννίνων[1] σώζεται ένας πλούσιος ζωγραφικός διάκοσμος, ο οποίος δυστυχώς βρίσκεται σήμερα σε μία επισφαλή κατάσταση διατήρησης,που αντανακλά την πολύ κακή κατάσταση των κτιρίων και οφείλεται αφ' ενός στα υλικά κατασκευής που έχουν χρησιμοποιηθεί και στην καταπόνησή τους από την περιστασιακή δράση φυσικών παραγόντων μεταβολής και αφ' ετέρου στην έκθεσή τους στις δυσμενείς περιβαλλοντικές συνθήκες που επικρατούν στην περιοχή, οι οποίες ενεργοποιούν όλους εκείνους τους μηχανισμούς και παράγοντες μεταβολής που μπορούν να πλήξουν ένα μνημείο και τις τοιχογραφίες που περιέχονται σ'αυτό. Η εικόνα που παρουσιάζεται ενισχύεται, αν ληφθούν υπ' όψιν επίσης οι μεταβολές που έχουν προκληθεί από τις ανεπαρκείς ή αναποτελεσματικές επεμβάσεις του παρελθόντος καθώς και τα ελλιπή μέτρα προστασίας.

Η παρούσα εισήγηση στοχεύει, όσο αυτό είναι δυνατόν, στην επισήμανση των ειδικών προβλημάτων που παρουσιάζει η συντήρηση και διατήρηση των τοιχογραφιών των μνημείων του νησιού.

Μέσα από μία συνοπτική αναφορά στους κυριότερους παράγοντες μεταβολής και τα αποτελέσματά τους πάνω στα υλικά των μνημείων και των τοιχογραφιών παρουσιάζεται η βασική μεθοδολογία που ακολουθεί η συντήρηση των τοιχογραφιών σήμερα ιδιαίτερα στον τομέα της συστηματικής εξέτασης και ανάλυσης των υλικών κατασκευής και της διάγνωσης και τεκμηρίωσης των μηχανισμών της φθοράς με ανάλογες αναφορές σε χαρακτηριστικές περιπτώσεις από τις τοιχογραφίες των μονών. Εξετάζεται επίσης το διεπιστημονικό πλαίσιο της αντιμετώπισης των συνολικών προβλημάτων που εμφανίζουν τα μνημεία και οι τοιχογραφίες.

---

1. Από τα οκτώ μοναστηριακά συγκροτήματα του νησιού, πλήρη τοιχογραφημένο διάκοσμο διασώζουν τα καθολικά των τεσσάρων (Μονή Αγ. Νικολάου Φιλανθρωπηνών με τοιχογραφίες 16ου αι., Μονή Αγ. Νικολάου Ντίλιου με τοιχογραφίες 16ου αι.,Μονή Ελεούσας με τοιχογραφίες 16ου και 18ου αι., Μονή Προδρόμου με τοιχογραφίες 18ου αι.). Στις υπόλοιπες μονές διατηρούνται σπαράγματα τοιχογραφιών ή περιορισμένος ζωγραφικός διάκοσμος 19ου αι. Η αναφορά, έτσι, στα προβλήματα των τοιχογραφιών επικεντρώνεται κυρίως στις ανωτέρω μονές.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών των μονών του νησιού δε διαφοροποιείται αισθητά από αυτήν των περισσοτέρων μνημείων της περιοχής.

Οπου οι τοιχογραφίες δε βρίσκονται καλυμμένες από ένα πυκνό στρώμα αιθάλης, ασβεστωμάτων ή κρυσταλλοποιημένων αλάτων (εικ.1-3),είναι εμφανείς οι εκτεταμένες αποφλοιώσεις της ζωγραφικής επιφάνειας, η κονιορτοποίηση των χρωστικών[2], η χαλάρωση των υλικών των υποστρωμάτων και η τελική αποσάθρωσή τους (εικ.4-6), η δημιουργία έντονων σκούρων κηλίδων στη ζωγραφική και η εμφάνιση, κατά τόπους, μικροοργανισμών, όλα χαρακτηριστικά σημάδια προσβολής από υγρασία, η οποία, όπως αναλύεται στη συνέχεια, φαίνεται πως αποτελεί τον κυριότερο παράγοντα μεταβολής των μνημείων και των τοιχογραφιών των μονών του νησιού[3].

Σε κάποιες πιο ακραίες περιπτώσεις, όπως στη Μονή Αγ.Ιωάννου του Προδρόμου, τα σύνθετα προβλήματα της στατικής επάρκειας της κατασκευής έχουν προκαλέσει εκτεταμένες, μη αναστρέψιμες βλάβες στις τοιχογραφίες (εικ.7) και έχουν οδηγήσει, κατά τις τελευταίες δεκαετίες στην "προσωρινή" υποστύλωση των εσωτερικών επιφανειών και στο

---

2. Ιδιαίτερα αυτές οι μορφές των φθορών, οι οποίες αλλοιώνουν τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, φαίνεται πως έχουν εμφανιστεί στις τοιχογραφίες των μονών του νησιού από παλιά. Στο γεγονός αυτό οφείλονται κυρίως οι εκτεταμένες επιζωγραφίσεις.

Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις : του καθολικού της Μονής Αγ. Ιωάννου του Προδρόμου, όπου οι τοιχογραφίες έχουν επιζωγραφιστεί σχεδόν εξ' ολοκλήρου τα έτη 1824 και 1891,όπως αναγράφεται στην κτητορική επιγραφή ("εν έτει 1891 Απριλίου 28, εδιορθώθη άπασα η ζωγραφία. Δι εξόδων Ιωάννου παπά Ζήσου Μετσοβίτου Χαντζή ")· της Μονής Ελεούσας, όπου παρατηρούνται εκτεταμένες επιζωγραφίσεις στον κυρίως ναό. της Μονής Φιλανθρωπηνών, όπου υπήρχαν επίσης επιζωγραφίσεις σε μικρότερη έκταση στον κυρίως ναό και στο ιερό σύμφωνα με σχετικές αναφορές που περιέχονται στο Αρχαιολογικό Δελτίο. (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου , *ΑΔ* 29 (1973-74) : *Χρονικά*, σ.607).

3. Η προσβολή των κτιρίων των μονών από την υγρασία φαίνεται πως αποτελεί ένα διαρκή παράγοντα μεταβολής. Από τις πρώτες αναφορές στις μονές γίνεται ανάλογη υπόμνηση, όπως στην περίπτωση της Μονής Ελεούσας, όπου ο Α. Ξυγγόπουλος αναφέρει, το 1926, όταν επισκέφθηκε για πρώτη φορά το μνημείο : " Το εσωτερικόν ολόκληρον είναι κεκαλυμμένον διά μετρίων τοιχογραφιών, αι οποίαι ένεκα της υγρασίας έχουσιν αλλοιωθεί εις τοιούτον σημείον ώστε ελάχιστα πλέον είναι οραταί ". (Α. Ξυγγοπούλου: "Μεσαιωνικά Μνημεία Ιωαννίνων", *Ηπειρωτικά Χρονικά Α'* (1926), τεύχος 2ο, σ.144). Οι όποιες σποραδικές αναφορές, άλλωστε, σε περιοδικές επεμβάσεις στα μνημεία, αφορούν σχεδόν πάντα σε προσπάθειες περιορισμού των αποτελεσμάτων της υγρασίας. Χαρακτηριστικές είναι οι σχετικές αναφορές στα Αρχαιολογικά Δελτία. Σταχυολογούμε μερικές : Για τη Μονή Αγ.Νικολάου του Ντίλιου : " εγένετο μικρά εργασία επισκευής της δια λιθίνων σχιστολιθικών πλακών στέγης του καθολικού, δι' ανασύρσεως των πλακών εις τέσσαρα σημεία, όθεν διέρρεον τα όμβρια ύδατα εις το εσωτερικόν της εκκλησίας ". (Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 28 (1973): Χρονικά, σ.414).

Για τη Μονή Προδρόμου : "...Δι' εξάλειψιν, τέλος, της εις το εσωτερικόν υγρασίας, εγένετο επένδυσις του θεμελίου και του κατωτέρου μέρους του τοίχου εις την Β.πλευράν της εκκλησίας διά προστατευτικού τοιχώματος εκ σκυροδέματος...." .(Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 25 (1970): *Χρονικά*, σ.315).

Για τη Μονή Φιλανθρωπινών : "...κατεβλήθη προσπάθεια διά την καταπολέμησιν της εις τον Β. παρανάρθηκα του καθολικού, κυρίως, υφισταμένης υγρασίας. Εγένετο, προς τούτο, μερική ανάσυρσις της εκ σχιστολιθικών πλακών στέγης του κυρίως ναού και αυτής του παρανάρθηκος, κατά τρόπον, ώστε οι πλάκες να εισχωρούν εις τον τοίχον του φωταγωγού κατά 0,05 μ. και να συνδέονται ούτω στεγανώς τα διάφορα επίπεδα τοίχου και στεγάσεως εις το μέρος αυτό του οικοδομήματος ....". (*ΑΔ* 25, ό.π.). Γίνεται φανερό ότι παρόμοιες επεμβάσεις , εκτός από τον αποσπασματικό τους χαρακτήρα, είναι τελείως ανεπαρκείς για τον έλεγχο ενός προβλήματος, όπως αυτό της υγρασίας, το οποίο απαιτεί επισταμένη έρευνα, για τον εντοπισμό των πηγών και κυρίως, ολοκληρωμένες λύσεις.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σφράγισμα του μνημείου.

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι μορφές αυτές της φθοράς εμφανίζονται επίσης στις τοιχογραφίες τόσο της Μονής των Φιλανθρωπηνών, όσο και σ'αυτές της Μονής Ντίλιου, παρ' όλο που ο ζωγραφικός διάκοσμος και των δύο μνημείων συντηρήθηκε συστηματικά από τους εμπειρότερους για την εποχή συντηρητές κατά τα τέλη της δεκαετίας του '60 και στις αρχές της δεκαετίας του '70[4].

Τα εντυπωσιακά αποτελέσματα στην εμφάνιση των τοιχογραφιών, που προέκυψαν μετά τις εργασίες συντήρησης, διατηρήθηκαν για δύο περίπου δεκαετίες, αλλά οι επεμβάσεις αυτές δε στάθηκαν στη συνέχεια ικανές από μόνες τους να αποτρέψουν την εξέλιξη της φθοράς στις τοιχογραφίες, και στο μόνο που φαίνεται να πέτυχαν, ήταν στην προσωρινή αποκατάσταση των αποτελεσμάτων των μεταβολών, δεδομένου ότι στην περίπτωση και των δύο μνημείων δεν αντιμετωπίστηκαν οι αιτίες, όπως φαίνεται καθαρά από τη συνέχιση των διαδικασιών αλλοίωσης[5] (εικ.4,5,6 & 8).

Αυτό οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι κατά τη διάρκεια των εργασιών συντήρησης οι επεμβάσεις περιορίστηκαν στην αντιμετώπιση των προβλημάτων που είχαν εμφανιστεί στα συστατικά υλικά των τοιχογραφιών χωρίς να αντιμετωπιστούν παράλληλα τα κτιριακά προβλήματα των καθολικών των δύο μονών, αν και κάποια από τα προβλήματα αυτά, τα πιό εμφανή, είχαν ήδη επισημανθεί κατά καιρούς[6].

Οι αποσπασματικές επεμβάσεις σε τοιχογραφημένα μνημεία, αποτέλεσαν και εδώ τον κανόνα και την επιβεβαίωση μιας πρακτικής που δυστυχώς, με ελάχιστες εξαιρέσεις, ακολουθείται μέχρι σήμερα.

Πριν αναφερθούμε στα προβλήματα που αντικειμενικά παρουσιάζει η συντήρηση των μνημείων, θεωρείται σκόπιμο να γίνει μία γενική αναφορά στα χαρακτηριστικά που ξεχωρίζουν την τοιχογραφία από τις άλλες τεχνικές ζωγραφικής και στη συγγένειά της με το αρχιτεκτόνημα, πέρα από την αισθητική και μορφική πλευρά και τους όρους της εικονογραφίας και της λειτουργικότητας.

---

4. Δυστυχώς, κατά τη συνήθεια της εποχής, παρά τις εκτεταμένες επεμβάσεις συντήρησης στις τοιχογραφίες των μνημείων, δεν υπάρχει κανένα διαθέσιμο στοιχείο για τις εργασίες συντήρησης και την τεκμηρίωση της κατάστασης διατήρησης και της παθολογίας των τοιχογραφιών, παρά μόνον ολιγόλογες αναφορές στα *Αρχαιολογικά Δελτία* και αυτές γραμμένες από αρχαιολόγους. (Σ.Ι.Δάκαρης, *ΑΔ* 19 (1964), *Χρονικά*, σ.314). Μία εκτενέστερη αναφορά γίνεται στην περίπτωση της συντήρησης των τοιχογραφιών της Μονής Φιλανθρωπηνών, αλλά και αυτή επικεντρώνεται κυρίως στα στοιχεία εκείνα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια των επεμβάσεων και τα οποία βοηθούν στην αποσαφήνιση των ζωγραφικών και κτιριακών φάσεων του καθολικού. (Μ.Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 29 (1973-74), *Χρονικά*, σ.606 κ.έ.).

5. Χαρακτηριστική είναι η υπόμνηση στο Αρχαιολογικό Δελτίο που αφορά στη μονή Φιλανθρωπηνών, ενώ έχουν ήδη ολοκληρωθεί οι εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών. " Εγινε συντήρηση μικρής έκτασης στις τοιχογραφίες του βόρειου και νότιου παρανάρθηκα του καθολικού (καθαρισμοί αλάτων, αποκατάσταση χρώματος), που βλάπτονται από τη διάχυτη υγρασία, γιά την απάλειψη της οποίας δεν πάρθηκε κανένα ριζικό μέτρο ". (Δ.Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 31 (1976), *Χρονικά*, σ.224).

6. "...Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού και του ιερού είχαν υποστεί στο σύνολο τη δυσμενή επίδραση του χρόνου. Τις κάλυπταν στρώμα αιθάλης και στερεοποιημένης σκόνης, άλατα, ιδίως στην περιοχή των ανοιγμάτων και του θόλου, που δημιουργήθηκαν από τα νερά της βροχής και τη διάχυτη υγρασία...." (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 29 , ό.π., σ.607.,βλ.επίσης *ΑΔ* 25,ό.π., σ.315, *ΑΔ* 28, ό.π.,σ.414, *ΑΔ* 26(1971): *Χρονικά*,σ.340 κ.έ.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οταν ενώνεται με τον τοίχο και συνεπώς με το αρχιτεκτόνημα, η ζωγραφική αποκτά μία διαφορετική υπόσταση, αυτή που χαρακτηρίζει τη σχέση της με το αντικείμενο.

Τα υλικά πρώτα απ' όλα με τα οποία εκτελείται, είναι περίπου τα ίδια τα δομικά υλικά του κτιρίου.

Το υποστήριγμα, που αποτελεί το σκελετό ενός έργου τέχνης και το οποίο καθορίζει απόλυτα την ανάπτυξη αλλά και τη διατήρηση μιας ζωγραφικής επιφάνειας, εδώ είναι το ίδιο το κτίριο.

Σε κάθε περίπτωση το χρώμα, η τοιχογραφία γενικότερα, θεωρείται αντικειμενικά ως ένα αναπόσπαστο τμήμα της αρχιτεκτονικής.

Ετσι, πρέπει να γίνει σαφές ότι, όταν συντηρείται μία τοιχογραφία, ο συντηρητής συντηρεί μόνο ένα τμήμα ενός μεγαλύτερου συνόλου, στο οποίο διαρκώς παραπέμπει.

Η απαίτηση για την ενότητα του κτιρίου, ακόμη και αν έχουν χρησιμοποιηθεί διάφορες τεχνικές στην κατασκευή του, **είναι μία θεμελιώδης απαίτηση για τη συντήρηση.**

Η ενότητα αυτή δεν είναι απλά μόνο ένα πρόβλημα αισθητικής ή ιστορικό, είναι μία τεχνική πραγματικότητα.

Η καλή συντήρηση των τοιχογραφιών in situ εξαρτάται κυρίως από την καλή συντήρηση του κτιρίου ως όλου.

Είναι λοιπόν μάταιο να προσπαθεί κανείς να αποκαταστήσει τα αποτελέσματα της αλλοίωσης, αν δε βρει πρώτα τις αιτίες.

Σχεδόν κάθε χειροτέρευση προκαλείται από αλλαγές και μεταβολές στην υγρασία, η οποία επενεργεί στο κτίριο καθολικά, στην κατάσταση διατήρησης, στη δομή και στην προστασία του από τις καιρικές μεταβολές. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση των κτιρίων των μονών του νησιού των Ιωαννίνων, στα οποία τα άλυτα προβλήματα της υγρασίας επιδεινώνουν καθημερινά την κατάσταση διατήρησής τους.

Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητο να γίνει μία γενική αναφορά στους μηχανισμούς μεταβολής και κυρίως στα προβλήματα υγρασίας, η οποία, όπως ήδη αναφέρθηκε, αποτελεί τον κύριο παράγοντα μεταβολής των μνημείων και των τοιχογραφιών των μονών του νησιού.

Οποια παραδείγματα χρησιμοποιηθούν στη συνέχεια για την τεκμηρίωση του προβλήματος, προέρχονται από τη Μονή Ελεούσας, αλλά έχουν μία γενικευμένη χρησιμότητα για όλες τις μονές λόγω της συγγενούς αρχιτεκτονικής μορφής των κτιρίων και της θέσης τους σ' ένα χώρο, όπου επικρατούν κοινές περιβαλλοντικές συνθήκες.

Η κατάσταση ενός μνημείου και των τοιχογραφιών του εξαρτάται από δύο κυρίως παράγοντες: τα υλικά από τα οποία αποτελείται και τις συνθήκες στις οποίες αυτό έχει εκτεθεί κατά τη διάρκεια της ζωής του.

Υπάρχουν πολλές πιθανές αιτίες μεταβολής στα υλικά ενός κτιρίου και πολλές από αυτές παρουσιάζονται ταυτόχρονα. Επίσης, η ύπαρξη μιας αιτίας μπορεί να σημαίνει την πρόκληση μιας άλλης. Γενικά μπορούμε να πούμε ότι οι μεταβολές σ' ένα κτίριο μπορεί να προκαλούνται:

-Από τα υλικά κατασκευής και από λαθεμένες κατασκευές.

-Από την ετερογένεια των υλικών του υποστρώματος και της ζωγραφικής.

-Από εξωτερικές αιτίες (εδώ συμπεριλαμβάνονται και οι ανεπαρκείς ή άστοχες επεμβάσεις συντήρησης).

-Τέλος από την **υγρασία,** ή από την παρουσία **νερού** στο μνημείο.

Από όλες αυτές τις αιτίες, αναμφισβήτητα, η πιό σοβαρή είναι αυτή που αναφέρεται

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

στην υψηλή υγρασία, η οποία μπορεί να προάγει δευτερεύουσες μορφές μεταβολής. Οι περισσότεροι από τους παράγοντες που αναφέρθηκαν, μπορεί να υπάρχουν, αλλά ενεργοποιούνται φανερά με την επίδραση της υγρασίας[7].

Η υγρασία αποτελεί την κύρια αιτία μεταβολής των υλικών ενός κτιρίου και των τοιχογραφιών, δεδομένου ότι ενεργοποιεί διάφορες διαδικασίες αποσύνθεσης ή προάγει δευτερεύουσες αντιδράσεις, που επιδρούν στην επιδείνωση της κατασκευής ενός κτιρίου.

Ενα επίσης βασικό στοιχείο είναι ότι, όταν συμβαίνουν οι διάφορες αλλαγές – χημικές, φυσικές ή βιολογικές – οι περιβαλλοντικές συνθήκες επηρεάζουν σημαντικά την ένταση της επίδρασης αυτών των αλλαγών και ένας κοινός παράγοντας είναι η παρουσία του αέρα και της υγρασίας.

Η πιο συνηθισμένη και συχνά παρατεταμένη φθορά σ' ένα μνημείο, εξαρτάται από τις αιτίες που αφορούν στο κλίμα ή ειδικότερα στο μικροκλίμα που επικρατεί γύρω από ένα μνημείο.

Από όλους τους παράγοντες που δημιουργούν το κλίμα, το νερό στις διάφορες μορφές του είναι αυτό που προκαλεί τη μεγαλύτερη φθορά στα υλικά ενός κτιρίου και ειδικότερα στις τοιχογραφημένες επιφάνειες γιά δύο κυρίως λόγους:

Πρώτον, κάθε συστατικό υλικό των έργων της πολιτιστικής μας κληρονομιάς προσαρμόζεται καλύτερα σ' ένα ιδιαίτερο και συχνά περιορισμένο ποσό σχετικής υγρασίας και θερμοκρασίας. Αυτό είναι ιδιαίτερα και κρίσιμα σωστό για υλικά που είναι υγροσκοπικά, όπως τα περισσότερα από τα υλικά ενός κτιρίου, και τα οποία απορροφούν ή αποβάλλουν υγρασία σε σχέση με τις άμεσες περιβαλλοντικές συνθήκες. Αυτή η πορεία της ανταλλαγής σε συνδυασμό με τις κινήσεις των αλάτων δημιουργεί μηχανικές εντάσεις και καταπόνηση στα υλικά των κτιρίων και, πολύ γενικά, οδηγεί στην καταστροφή των τοιχογραφημένων επιφανειών του[8].

Δεύτερο, σ'όλες σχεδόν τις περιπτώσεις, οι χημικές αντιδράσεις που μπορούν να προκαλέσουν φθορά στα υλικά ενός κτιρίου και στις τοιχογραφίες, εξαρτώνται από την παρουσία του νερού. Επίσης, η βιολογική προσβολή και η προσβολή από φυτικούς όγκους, έχουν καταγραφεί σχεδόν αποκλειστικά σε πολύ υγρές ατμόσφαιρες.

Οι τοιχογραφίες, έτσι, είναι ιδιαίτερα τρωτές, επειδή ως ένα αναπόσπαστο τμήμα του τοίχου δέχονται όλες τις μεταβολές κατά την ανταλλαγή που απαιτείται μεταξύ τοίχου και περιβάλλοντος για την ισορροπία της υγρασίας. Επίσης, είναι σ'αυτές τις τοπικές περιοχές, που η εξάτμιση, συμπύκνωση και είσοδος νερού είναι πιο σίγουρο ότι συμβαίνουν προκαλώντας χειροτέρευση.

Ετσι δεν είναι καθόλου τυχαίο, όταν λέγεται πως οι τοιχογραφίες αντανακλούν την κατάσταση διατήρησης ενός μνημείου[9].

7.Mora,P., *Causes of Deterioration of Mural Paintings,* Rome, 1971.

8.Mora,P.& L.,Philippot,P.,*Conservation of Wall Paintings*, Butterworths, 1984.

9.Οι τοιχογραφίες αποτελούν τον καθρέπτη ενός μνημείου, όχι μόνον λόγω της φυσικής και αισθητικής ενότητάς τους με την αρχιτεκτονική. Παρουσιάζουν μία ειδική ευπάθεια, από τη στιγμή που απαρτίζονται από μία λεπτή επιφάνεια που αποτελεί αυτή καθ'αυτή το σημείο επαφής του υποστηρίγματος (κτίριο) με το περιβάλλον.Ετσι, οι όποιες μεταβολές εμφανίζονται στο υπόστρωμα και κυρίως στη ζωγραφική επιφάνεια, αντανακλούν σχεδόν πάντα κάποιο πρόβλημα της κατασκευής και σπανιότερα, κάποιο που οφείλεται στα συστατικά υλικά τους. Αυτό είναι ένα σημαντικό σημείο, που συνήθως ξεφεύγει από την προσοχή μας. Πολύ συχνά

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Οπως αναφέρθηκε, οι κτιριακές κατασκευές αποτελούνται από πορώδη υλικά, τα οποία χαρακτηρίζονται από ένα πλατύ φάσμα πορώδους. Οι πόροι επιτρέπουν τη διείσδυση του νερού και των υδρατμών. Η ποσότητα διείσδυσης είναι ανάλογη με την τριχοειδή δομή των υλικών.

Το εξατμισμένο νερό, το οποίο σχεδόν πάντα παρουσιάζεται στην ατμόσφαιρα, διεισδύει στους πόρους και μία ποσότητα συγκρατείται από αυτούς ανάλογα με τη σχετική υγρασία του αέρα. Το νερό μεταφέρεται στα δομικά υλικά διαμέσου των τριχοειδών. Σ'αυτή τη μεταφορά τα διαλυτά άλατα εξαπλώνονται ή υπόκεινται σε υδρόλυση ή καθίζηση. Οταν υπάρχει μία θερμική διαφορά, τα ιόντα αυτών των αλάτων μετακινούνται στις θερμότερες περιοχές, ενώ το νερό μετακινείται προς τις ψυχρότερες.

Είναι φανερό ότι το νερό συμμετέχει σ'όλες τις πορείες μεταβολής.

Ετσι, είναι βασικό να εξεταστεί πώς το νερό εισχωρεί σε μία λιθοδομή και πώς μετακινείται.

Η μεγαλύτερη ποσότητα από το νερό που εισχωρεί σε μία κατασκευή προέρχεται γενικά από το εξωτερικό περιβάλλον, όταν βρέχει. Οι τοίχοι ενός κτιρίου, που είναι εκτεθειμένοι στον άνεμο και στη βροχή, δέχονται φυσικά τη μεγαλύτερη ποσότητα του νερού[10].

στην καθημερινή πρακτική, όταν εμφανίζεται ένα πρόβλημα στιςτοιχογραφίες ενός μνημείου, σπεύδουμε να αποκαταστήσουμε τη φθορά συχνά με μία ισχυρή μόνιμη αποκατάσταση, αγνοώντας τους μηχανισμούς και τις αιτίες που τη δημιούργησαν, με αποτέλεσμα πολύ σύντομα να έχουμε μεγαλύτερη ένταση του προβλήματος, αν συνυπολογίσουμε και τα υλικά που χρησιμοποιούνται κατά την επέμβαση, τα οποία μεταβάλλουν τα χαρακτηριστικά αυτής της καθ'όλα κρίσιμης και ιδιαίτερης επιφάνειας του κτιρίου. (Τέτοια υλικά συντήρησης μπορεί από μόνα τους να έχουν άριστες αντοχές σε περιβαλλοντικές εντάσεις αλλά, όταν ενώνονται με παλιά εξασθενημένα υλικά, μεταδίδουν όλες τις εντάσεις σ'αυτά, προκαλώντας τις περισσότερες φορές νέες αιτίες φθοράς. Πρόκειται όχι μόνο για μηχανικές, σύμφωνα με τους κύκλους της θερμικής διαστολής-συστολής, αλλά επίσης άλλους τύπους εντάσεων, φυσικοχημικής μορφής, όπως π.χ. κρυσταλλοποίηση διαλυτών αλάτων που σχηματίζεται τη στιγμή της εφαρμογής,παγιδεύοντας την υγρασία από τις μη-πορώδεις επιφάνειες, ή αυξάνοντας την πίεση απορρόφησης, αφού μεταβάλουν το πορώδες).

10.Οι λεπτομέρειες της κατασκευής είναι σημαντικές για την κίνηση του νερού. Οπωσδήποτε, υπάρχει μία σημαντική διαφορά στην ένταση της επίθεσης ανάμεσα σε μία κανονική πλινθοπερίκλειστη τοιχοποιία ενός τυπικού βυζαντινού ναού και σ'αυτήν, όπου υπάρχει, των βυζαντινών κτισμάτων των μονών του νησιού. Η τυπική πλινθοπερίκλειστη δόμηση των βυζαντινών ναών με τις ισόδομες λαξεμένες πέτρες και τα κεραμίδια εκεί που συνήθως ο αρμός καλύπτεται από κονίαμα, εκτός από μία σταθερή κατασκευή, προσφέρει και μία σχετική προστασία από την έκθεση των τοίχων σε κατευθυνόμενη βροχή. Στα βυζαντινά μνημεία του νησιού, αντίθετα, αν και ακολουθείται ο πλινθοπερίκλειστος τρόπος δόμησης, ιδιαίτερα στη Μονή Ντίλιου, τόσο οι πέτρες,όσο και ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος, είναι ακανόνιστα με πολλά κενά που καλύπτονται από κονίαμα (εικ.9). Είναι φανερό ότι η χαλαρή αυτή κατασκευή είναι ιδιαίτερα τρωτή στην επίθεση της υγρασίας.

Μία άλλη σημαντική λεπτομέρεια στην κατασκευή των καθολικών των μονών του νησιού, που τα καθιστά ιδιαίτερα ευάλωτα στην υγρασία, είναι ο τρόπος στέγασής τους. Η αρχική στέγαση των βυζαντινών κτισμάτων (όπως η Μονή Φιλανθρωπηνών, η Μονή Ντίλιου) θα πρέπει προφανώς να ήταν η κλασσική βυζαντινή κεραμοσκεπή, η οποία αποτελούσε μία σχετικά σταθερή ελαφριά κατασκευή. Επίσης τα φαρδιά κεραμίδια της βάσης λειτουργούσαν σαν φυσικοί απαγωγοί του νερού της βροχής, παρέχοντας μία σχετική προστασία. Αντίθετα, ο σημερινός τρόπος στέγασης με σχιστόπλακες, εκτός από τις δραστικές μεταβολές που επέφερε στη μορφική κατασκευή των κτιρίων (δημιουργία ημικυλινδρικής καμάρας και συσσώρευση μπάζων για τις αναγκαίες κλίσεις της στέγης στη Μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου *ΑΔ* 29,ό.π.,σ.606 κ.έ.), αλλαγή του τρόπου στέγασης στη Μονή Ντίλιου, για να δεχθεί το βάρος των σχιστόπλακων (Θ.Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα Ι.Μ.Ι.Α.Χ., 1980, σ.12 κ.έ.), επέφερε τεράστιες αλλαγές στη συμπεριφορά των κτιρίων στις ακραίες περιβαλλοντικές συνθήκες που επικρατούν στο νησί. Οπως είναι φυσικό, μία τέτοια κατασκευή, αν και έχει επιβληθεί από τις κλιματολογικές συνθήκες που επικρατούν στο νησί–

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Ενας άλλος δρόμος, από τον οποίο το νερό εισέρχεται, είναι η ανερχόμενη υγρασία, μέσω της τριχοειδούς απορρόφησης. Σ'αυτή την περίπτωση, το νερό που ανεβαίνει από το έδαφος και μεταφέρει μαζί του άλατα σε διάλυση, μπορεί να εμπλουτιστεί περισσότερο από τη διάλυση των αλάτων του τοίχου, και στην πορεία του από το εσωτερικό προς την επιφάνεια αναρριχάται σ'ένα επίπεδο, που προσδιορίζεται τελικά από τα αποτελέσματα της εξάτμισης. Σ'αυτό το επίπεδο, τα διαλυτά άλατα κρυσταλλοποιούνται σε μία γραμμή ανώμαλα παράλληλη προς το έδαφος (εικ.10). Η ίδια σειρά αποτελεσμάτων προκαλείται από την αντίθετη κατεύθυνση, αν μελετήσουμε τη διήθηση του νερού από στέγες κ.λ.π.

Τέλος, όταν το εξατμισμένο νερό φτάνει στη μεγαλύτερη δυνατή συγκέντρωση σε μία δοσμένη θερμοκρασία και έρχεται σε επαφή με μία κρύα επιφάνεια, η οποία έχει μία θερμοκρασία κάτω από τη "θερμοκρασία δρόσου" της θερμοκρασίας του προσκείμενου αέρα, τότε σχηματίζεται ένα φιλμ από ρευστό νερό σ'αυτή την επιφάνεια.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι οι μεταβολές δε γίνονται κατά την απορρόφηση του νερού, αλλά όταν αυτό εξατμίζεται, στη διάρκεια της λεγόμενης φάσης εξάτμισης.

Στο σύστημα αέρα-νερού και λιθοδομής λαμβάνει χώρα μία αλληλεπίδραση μεταξύ των τριών αυτών υλικών, η οποία εξαρτάται από το πορώδες και την υγροσκοπικότητα της κατασκευής.

Δηλαδή το πορώδες και η υγροσκοπικότητα ενός σώματος είναι τα κύρια χαρακτηριστικά που καθορίζουν την ποσότητα και την αναλογία ανταλλαγής του νερού με το περιβάλλον.

Η ποσότητα εξατμισμένου νερού που απορροφάται από μία πορώδη κατασκευή, εξαρτάται από τη σχετική υγρασία του γύρω αέρα και συνήθως ονομάζεται "περιεχόμενη υγροσκοπική υγρασία"[11].

Διαφορετικά υλικά απορροφούν διαφορετικές ποσότητες εξατμισμένου νερού στην ίδια σχετική υγρασία. Η περιεχόμενη υγροσκοπική υγρασία σχετίζεται με τη μερική τάση των υδρατμών του αέρα γύρω από ένα πορώδες σώμα.

Αν ένα στεγνό υλικό τοποθετηθεί σε μία υγρή ατμόσφαιρα, ο υγρός αέρας γρήγορα θα εξαπλωθεί μέσα στο υλικό, μέχρι να αποκατασταθεί μία ισορροπία. Η απορρόφηση εξατμισμένου νερού σ'ένα πορώδες σώμα μπορεί να γίνει μέσω της συμπύκνωσης.

Η συμπύκνωση στις επιφάνειες συμβαίνει, όταν συνυπάρχουν δύο δεδομένα : Χαμηλές θερμοκρασίες στις επιφάνειες και υψηλές σχετικές υγρασίες στο γύρω αέρα. Το πρώτο οφείλεται στην ανεπαρκή θερμική μόνωση των τοίχων και της στέγης, και είναι απόρροια χαμηλής θερμοκρασίας του αέρα ή υπερβολικού ρεύματος αέρα στο εσωτερικό. Η δεύτερη συνθήκη είναι αποτέλεσμα της εισαγωγής ή παραγωγής υγρασίας και χαμηλών θερμοκρασιών ή ανεπαρκούς εξαερισμού μέσα στο κτίριο[12].

παρόμοιες επεμβάσεις άλλωστε έχουν γίνει στα περισσότερα βυζαντινά μνημεία της περιοχής (σε όποιες περιπτώσεις επιχειρήθηκε η αντικατάσταση της στέγης με σύγχρονα κεραμίδια, η επέμβαση αποδείχτηκε ανεπαρκής και σύντομα εγκαταλείφθηκε π.χ. βυζαντινός ναός Κωστάνιανης) – την ίδια στιγμή είναι ιδιαίτερα τρωτή σ'αυτές ακριβώς τις συνθήκες και κυρίως στην επίθεση του νερού.

11. Amoroso,G.G.,Fassina,V., *Stone Decay and Conservation*, Amsterdam (Elsevier), 1983.

12. Cordaro, M.,Fassina,V., "The Wall Paintings by Andrea Mantegna in the' Camera degli Sposi ': First Results of the Cleaning and the Preliminar Scientific Investigation ", *Case Studies in the Conservation of Stone and Wall Paintings, Preprints of the Contributions to the Bologna Congress, 21-26 September 1986*, IIC, London 1986, σσ. 80-85.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Οι επισκέπτες μπορούν να αυξήσουν τη σχετική υγρασία σ'ένα κτίριο αρκετά, γιατί ένας άνθρωπος παράγει μεταξύ 50 και 100 λίτρα υδρατμών την ώρα.

Καμιά φορά, εξατμισμένο νερό μπορεί να συμπυκνωθεί σε κενά κάτω από τις επιφάνειες, αν η θερμοκρασία φτάνει στη "θερμοκρασία δρόσου" κάπου μέσα στο εσωτερικό του τοίχου. Αυτό το φαινόμενο ονομάζεται εσωτερική συμπύκνωση και συμβαίνει, όταν η θερμοκρασία της επιφάνειας των τοιχογραφιών είναι πάνω από τη "θερμοκρασία δρόσου" του γύρω αέρα και η θερμοκρασία μέσα στον τοίχο είναι μικρότερη από αυτή τη θερμοκρασία.

Είναι επίσης δυνατόν η σχετική υγρασία του αέρα στους πόρους να είναι υψηλότερη από αυτήν του εξωτερικού αέρα κοντά στην επιφάνεια.

Οταν η συμπύκνωση γίνεται ακριβώς στην επιφάνεια, μπορεί να βρεθούν εξωτερικά αλάτινα εξανθήματα. Αν, αντίθετα, μετά μία σύντομη περίοδο εξάτμισης από την επιφάνεια, συνεχίζεται σ'ένα επίπεδο στο εσωτερικό του τοίχου, τα άλατα κρυσταλλοποιούνται επίσης στο βαθύτερο επίπεδο. Διακρίνουμε έτσι δύο κυρίως τύπους κρυσταλλικού σχηματισμού: επιπόλαια ή εξωτερικά εξανθήματα και κρυπτοεξανθήματα στο εσωτερικό των πόρων[13].

Η δημιουργία της κρυσταλλοποίησης και η τοποθέτηση των κρυστάλλων εξαρτάται κατά πρώτο λόγο από τις συνθήκες εξάτμισης και από τη φυσική δομή του υλικού, και κατά δεύτερο λόγο από τη φυσική δομή των αλάτων.

Οπως τονίστηκε ήδη, οι περισσότερες μεταβολές στα κτίρια και στις τοιχογραφίες γίνονται όχι στη διάρκεια απορρόφησης νερού αλλά στη διάρκεια της πορείας στεγνώματος.

Η εξάτμιση από την επιφάνεια, ενός πορώδους αντικειμένου εξαρτάται από εξωτερικούς παράγοντες, όπως οι περιβαλλοντικές συνθήκες, και από εσωτερικούς παράγοντες, όπως η κίνηση του νερού στην επιφάνεια.

Οι περιβαλλοντικές συνθήκες περιλαμβάνουν τη θερμοκρασία και τη σχετική υγρασία της ατμόσφαιρας, και την ταχύτητα του αέρα, που φυσά κοντά στην επιφάνεια.

Ο ρυθμός εξάτμισης αυξάνει με τη θερμοκρασία, με την ελάττωση της σχετικής υγρασίας του κοντινού αέρα και με την αυξανόμενη ταχύτητα του αέρα που περνά από την επιφάνεια που στεγνώνει.

Οσο για τους εσωτερικούς παράγοντες :

Τα μόρια του νερού κοντά στην επιφάνεια, μετατρεπόμενα σε υδρατμούς, προκαλούν μία μετακίνηση του νερού προς την επιφάνεια, η οποία εξαρτάται από τη δομή του υλικού.

Οταν ένα διαποτισμένο υλικό στεγνώνει, η εξάτμιση γίνεται αρχικά από την επιφάνεια, σ'ένα ποσοστό που εξαρτάται από τις περιβαλλοντικές συνθήκες.

---

13. Mora,P.&L.,Philippot,P., ό.π. , Arnold,A.,& Zehnder,K.,"Monitoring Wall Paintings Affected by Soluble Salts ", στο *Conservation of Wall Paintings,* Getty Conservation Institute 1991, σσ.103-135 ,όπου εμπεριέχονται αναλυτικότατες πληροφορίες σχετικά με την κρυσταλλοποίηση και την δράση των αλάτων στους πόρους των υλικών. Επίσης,Arnold,A., " Nature and Reactions of Saline Minerals in Walls ", *The Conservation of Stone II,Preprints of the Contributions to the International Symposium, Bologna,27-30 October 1981,* Bologna (Centro per la Conservazione delle Scultura all' Aperto), 1981.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Στην απουσία εξαερισμού και στην παρουσία υψηλής σχετικής υγρασίας, το ποσοστό εξάτμισης είναι πολύ χαμηλό και η επιφάνεια παραμένει υγρή[14].

Αν υπάρχει εξαερισμός : Το ποσοστό εξάτμισης αυξάνει και η επιφάνεια θα παραμείνει υγρή, επιτρέποντας στην εξάτμιση να συνεχιστεί μ'ένα σταθερό ποσοστό, αν το νερό μετακινείται στην επιφάνεια αρκετά γρήγορα, ώστε να αντικαθιστά αυτό που χάνεται στην επιφάνεια από την εξάτμιση.

Οταν όμως οι δυνάμεις είναι ασθενέστερες και η παροχή νερού ανεπαρκής, η επιφάνεια δεν είναι πια εντελώς υγρή και η ταχύτητα της εξάτμισης μειώνεται και βαθμιαία το μέτωπο της εξάτμισης υποχωρεί σε στρώματα κάτω από την επιφάνεια, έτσι ώστε μπορεί κανείς να συναντήση τοίχους, στους οποίους η επιφάνεια είναι στεγνή, ενώ η κύρια μάζα είναι αρκετά υγρή.

Ετσι, σε υλικά, στα οποία το νερό μπορεί να μετακινείται εύκολα, το περισσότερο στέγνωμα κατά το μεγαλύτερο μέρος του γίνεται στην επιφάνεια, ενώ στα πυκνά υλικά το αρχικό σταθερό ποσοστό εξάτμισης κρατά μόνο για ένα μικρό διάστημα της περιόδου στεγνώματος.

Ως αποτέλεσμα, αυτή η μακρά περίοδος των ρυθμικών κινήσεων των αλάτων και του νερού τείνει να σχηματίσει μία πλατιά ζώνη διάβρωσης[15].

Από τα παραπάνω γίνονται φανεροί οι λόγοι που η έρευνα θα πρέπει να προσανατολίζεται κύρια στις μορφές υγρασίας και τις κλιματολογικές συνθήκες που επικρατούν στα μνημεία.

Ιδιαίτερα για τις μονές του νησιού των Ιωαννίνων η αρχιτεκτονική μορφή των κτιρίων, η θέση τους στο χώρο και κυρίως η μορφή των φθορών στις τοιχογραφίες δεν αφήνουν κανένα περιθώριο παράκαμψης αυτού του προβλήματος, αφού είναι βέβαιο ότι, οποιαδήποτε λύση και αν δοθεί για επεμβάσεις στα κτίρια και στις τοιχογραφίες χωρίς να έχει προηγηθεί μία επιστημονική διάγνωση του μηχανισμού, με τον οποίο το νερό εισχωρεί στα μνημεία, θα είναι, εκτός από μάταιη, και επικίνδυνη.

Η σημερινή εικόνα άλλωστε, τόσο της Μονής των Φιλανθρωπηνών, όσο και της Μονής Ντίλιου, στις οποίες τα άλυτα προβλήματα της υγρασίας, επιδεινώνουν καθημερινά την κατάσταση διατήρησής τους, είναι καθοριστική.

Οπως αναφέρθηκε ήδη, η υγρασία είναι η πιο σημαντική αιτία μεταβολής των υλικών ενός κτιρίου και των τοιχογραφιών. Ουσιαστικά, είναι η συνέπεια μιας ανισορροπίας κάποιων φυσικών δυνάμεων.

Οπως ακριβώς ο πυρετός, η υγρασία είναι ένα σύμπτωμα ασθένειας. Ετσι κυριολεκτικά στην περίπτωση αυτή οι ειδικοί στη συντήρηση των μνημείων πρέπει να δράσουν, όπως ακριβώς οι γιατροί, κάνοντας όλα τα τεστ που είναι απαραίτητα, πριν να αποφασίσουν για την αιτία του πυρετού.

14.Από τα θερμοϋγρομετρικά στοιχεία του Πιν.1 που αφορούν στη Μονή Ελεούσας, γίνεται φανερό ότι παρόμοιες συνθήκες επικρατούν σήμερα στο μνημείο. Οι διαμορφώσεις των τιμών αποτελούν χαρακτηριστικά ενός κτιρίου που παραμένει κλειστό τα τελευταία χρόνια, ανενεργό σε εκκλησιαστικές χρήσεις και αποκομμένο από επισκέπτες. Στην κατάσταση αυτή του μνημείου η παρουσία υψηλής σχετικής υγρασίας στο εσωτερικό και η απουσία εξαερισμού διατηρούν το ποσοστό της εξάτμισης σε πολύ χαμηλά επίπεδα και μειώνουν τις πιθανότητες εμφάνισης μεταβολών από αυτόν τον παράγοντα, προάγουν όμως άλλες διαδικασίες μεταβολής.

15.Mora,P., ό.π., επίσης, Amoroso,G.G.,Fassina,V., ό.π. Στις Εικ.10 και 11 διακρίνονται οι διαφορές στη μορφή των φθορών, όπως αυτές έχουν αποτυπωθεί στις τοιχογραφίες, που εξαρτώνται από τις συνθήκες εξάτμισης· και στις δύο περιπτώσεις οι τοίχοι είναι υγροί. Ο βαθμός της φθοράς όμως είναι διαφορετικός λόγω των διαφορετικών συνθηκών στεγνώματος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ειδικά για την αντιμετώπιση προβλημάτων υγρασίας είναι πολύ επικίνδυνο να βασιζόμαστε στην "κοινή λογική"[16].

Η διάγνωση του μηχανισμού, με τον οποίο το νερό εισχωρεί μέσα στον τοίχο, είναι βασική.

Η υγρασία μπορεί να ανεβαίνει από το έδαφος μέσω της τριχοειδούς δομής των υλικών.

Μπορεί να έρχεται από τον αέρα μέσω της συμπύκνωσης σε μία ομοιόμορφα κρύα επιφάνεια.

Μπορεί να είναι το αποτέλεσμα της διήθησης του νερού μέσα από ελαττωματικές στέγες, από υδρορρόες ή από έκθεση των τοίχων σε κατευθυνόμενη βροχή.

Μπορεί, τέλος, να οφείλεται στην παρουσία υγροσκοπικών υλικών, που χαρακτηρίζονται από αστάθεια[17].

Ο προσδιορισμός των αιτιών της υγρασίας σ'ένα μνημείο προϋποθέτει μετρήσεις και συστηματικές εξηγήσεις μιας σειράς συχνά σύνθετων γεγονότων.

Η υγρασία προέρχεται από το νερό στην υγρή μορφή του ή στη φάση της εξάτμισης.

Το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνουμε, είναι να βρούμε και να ρυθμίσουμε το νερό και αυτό μπορεί να γίνει μόνο με τη χρήση οργάνων.

Κατάλληλα όργανα μπορούν να καταγράψουν:

Αν υπάρχει νερό στον τοίχο.

Την αναλογία του σε σύγκριση με τη μάζα του τοίχου.

Την κατανομή του και την τάση του να αυξάνει.

Την κατεύθυνσή του από το σοβά στον πυρήνα του τοίχου ή αντίστροφα.

Κάθε πρόβλημα υγρασίας πρέπει πρώτα απ'όλα να προσδιοριστεί αριθμητικά μέσω μιάς σειράς μετρήσεων.

Τρεις από αυτές θεωρούνται αποφασιστικής σπουδαιότητας :

(1). Υγροθερμικές μετρήσεις (θερμοκρασία και σχετική υγρασία του αέρα)[18].

(2). Μετρήσεις της υγρασίας που περιέχεται στην κατασκευή (τοιχοποιία)[19].

(3). Μετρήσεις της θερμοκρασιακής διαφοράς μεταξύ της κατασκευής και του αέρα.

Η διείσδυση της υγρασίας, συχνά, σε συνδυασμό με τα αποτελέσματα της θερμότητας και της μεταφοράς θερμότητας, έχει αποφασιστικό ρόλο στη χειροτέρευση των υλικών των

---

16. Δεν είναι καθόλου δύσκολο να αντιληφθεί κάποιος ότι υπάρχει ένα πρόβλημα υγρασίας σε ένα μνημείο. Είναι χαρακτηριστικές άλλωστε οι σχετικές αναφορές για τις μονές του νησιού. Σήμερα, παρατηρώντας ένας ειδικός τις τοιχογραφίες π.χ. της Μονής Ελεούσας (Εικ.10 και 11), θα εντοπίσει σίγουρα περισσότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της προσβολής του κτιρίου από την υγρασία και μπορεί να καταλήξει σε κάποιες υποθέσεις για την πηγή και την έκταση του προβλήματος. Μία παρόμοια όμως οπτική εξέταση δεν έχει καμία χρησιμότητα στην πρακτική αντιμετώπιση. Μπορεί να αποβεί ίσως και επικίνδυνη, αν οι επιχειρούμενες επεμβάσεις στηρίζονται μόνο σε υποθέσεις, όταν η πραγματική εικόνα μπορεί να προσδιοριστεί μόνο έπειτα από έρευνα και μετρήσεις, όπως αυτές των κατανομών της υγρασίας στην επιφάνεια των τοιχογραφιών του μνημείου, που εμφανίζονται στα Σχ. 1 και 2.

17. Mora,P., ό.π. , Massari,G., *Humidity in Monuments*, Rome 1971.

18. Σχετικά διαγράμματα από την επεξεργασία παρόμοιων στοιχείων, που αφορούν στο περιβάλλον της Μονής Ελεούσας, παρουσιάζονται στον Πιν.1. Από τα στοιχεία αυτά μπορούμε να αντλήσουμε πολύτιμες πληροφορίες τόσο για τις συνθήκες του μικροκλίματος που επικρατεί στο περιβάλλον του μνημείου, όσο και για τη θερμοϋγρομετρική συμπεριφορά του κτιρίου και την επίδραση και ένταση των παραγόντων μεταβολής.

19. βλ. Σχ. 1 και 2. επίσης Πιν.2.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

κτιρίων. Ετσι, η μελέτη του μηχανισμού μεταφοράς της θερμότητας και της υγρασίας (σε υγρή μορφή ή εξατμισμένης) στα υλικά της κατασκευής μπορεί να συνεισφέρει αποφασιστικά στην κατανόηση του μηχανισμού της μεταβολής[20].

Οι τοιχογραφίες, ιδιαίτερα, βρίσκονται συνεχώς κάτω από την επιρροή των δυσμενών επιδράσεων του μικροκλίματος. Αυτή η επιρροή έχει μία ουσιαστική συμμετοχή στην ένταση της φυσικής και χημικής μεταβολής των υλικών και προκαλεί συχνά ανεπανόρθωτες καταστροφές.

Είναι φανερό ότι ο βαθμός και τα συμπτώματα της πορείας μεταβολής μπορεί να διαφέρουν σε μία μεγάλη κλίμακα, και μία άμεση αναγνώριση της αλληλεξάρτησης της αιτίας και του αποτελέσματος δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί.

Ετσι, είναι απολύτως απαραίτητη μία επισταμένη εξέταση των μνημείων του νησιού, για να προσδιορίσουμε το βαθμό με τον οποίο επιδρούν όλοι οι παράγοντες στις συνθήκες θερμοκρασίας-υγρασίας σ'όλο το περιβάλλον των κτιρίων.

Η συστηματική εξέταση και τεκμηρίωση ενός μνημείου, ως το πρώτο βήμα για τη συντήρησή του, δεν μπορεί βέβαια να περιοριστεί μόνο σε μία τεχνολογική έρευνα, αλλά πρέπει να συνδυαστεί με μία κριτική αρχαιολογική μελέτη, σκοπός της οποίας θα πρέπει να είναι ο προσδιορισμός της ακριβούς φύσης του αντικειμένου.

Μία τέτοια μελέτη μπορεί να καθορίσει όχι μόνο το "τι είναι τώρα",αλλά και το "τι ήταν αρχικά" και πώς αυτό έχει μεταβληθεί στην πορεία της ιστορίας.

Αυτή η επιχειρούμενη αναπαράσταση της ιστορίας του μνημείου προσφέρει τη βάση για την εξασφάλιση της λύσης όλων των προβλημάτων που παρουσιάζονται στην πορεία της συντήρησης.

Η τεχνολογική εξέταση αποκαλύπτει την τεχνική του έργου και τις αιτίες των μεταβολών στη δομή του έργου. Αυτές οι μεταβολές μπορεί να συνίστανται στη χειροτέρευση των υλικών, σε επεμβάσεις του ανθρώπου, όπως μεταβολές στη μορφή[21], προσθήκες ή εργασίες συντήρησης που πρέπει να προσδιοριστούν ιστορικά και κριτικά.

Η απλή αναγνώριση των μεταβολών, όπως φάνηκε, δεν είναι προφανώς αρκετή. Είναι επίσης απαραίτητο να προσδιοριστούν οι πηγές και η αντίστροφη πορεία από τα αποτελέσματα στις αιτίες.

---

20. Vos, B.H., " Fundamentals of Heat and Moisture Transfer ", *The Deterioration and Conservation of Stone, Notes from the International Venetian Courses on Stone Restoration (1975-1987)*, Lazzarini, L., Pieper, R., (editors), Unesco.

21. " Εις το βυζαντινόν Καθολικόν της Μ.Αγ.Νικολάου Ντίλιου ή Στρατηγοπούλου της Νήσου, ο καθηγητής Δημ.Ευαγγελίδης είχε προβή εις την απομάκρυνσιν του προς νότον νεωτέρου και ακαλαισθήτου μαγειρίου,κατά το έτος 1957, πέρυσι, προέβην εις την απομάκρυνσιν και του ετέρου ημιερειπωμένου προσκτίσματος επί της ΒΔ πλευράς του καθολικού,...Ούτω ο ναός απηλευθερώθη εκ των προχείρων τούτων κτισμάτων και ανεδείχθη η εξωτερική όψις του " (Σ. Δάκαρης, *ΑΔ* 16 (1960), σ.207). Η πρακτική της αποψίλωσης προσκτισμάτων για την ανάδειξη βυζαντινών μνημείων αποτέλεσε επί δεκαετίες τον κανόνα , σύμφωνα με τις επικρατούσες αντιλήψεις της εποχής, για τη συντήρηση. Το γεγονός αυτό, εκτός από την εξαφάνιση σημαντικών ιστορικών στοιχείων, συχνά και τοιχογραφιών που κοσμούσαν χαγιάτια και εξωνάρθηκες, έχει αποστερήσει μνημεία από τη φυσική προστασία που παρείχαν παρόμοια προσκτίσματα και έχει αυξήσει την ένταση της επίδρασης των παραγόντων αλλοίωσης με τη μεταβολή ουσιωδών χαρακτηριστικών των κτιρίων (μεταβολή θερμοϋγρομετρικής συμπεριφοράς, έκθεση τοίχων σε απευθείας επίδραση των νερών της βροχής κ.τ.λ.).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κάθε προσπάθεια επέμβασης, που δε θα έχει πάρει υπ'όψιν της τις αιτίες της μεταβολής, θα είναι αναποτελεσματική, ίσως και επικίνδυνη.

Αυτό οδηγεί στον τρίτο τρόπο εξέτασης, την αιτιολογική διάγνωση, από την οποία αναμένονται οι πιο σοβαρές αποφάσεις.

Αυτός ο τύπος διάγνωσης συχνά απαιτεί μία λεπτομερή σύγκριση της χρονολόγησης των γεγονότων που αναφέρονται ως η φυσική ιστορία του μνημείου, με τη χρονολόγηση των αποτελεσμάτων των μεταβολών.

Αυτό επιτρέπει στους ειδικούς να αναπαραστήσουν την αλληλεπίδραση της αιτίας και του αποτελέσματος και να μεσολαβήσουν στο σωστό επίπεδο μέσα στην αλληλεπίδρασή τους.

Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό, όταν υπάρχει ένα ιστορικό υγρασίας ή εργασιών συντήρησης που έχουν αποδειχθεί ανεπαρκείς ή εσφαλμένες[22].

Ετσι, κεντρικό σημείο στη μελέτη της διατήρησης και συντήρησης των μονών του νησιού παραμένει η επιστημονική γνώση των αιτιών της φθοράς και της φύσης των συστατικών υλικών των μνημείων.

Οι ειδικοί που ασχολούνται με τη συντήρηση θα πρέπει σε κάθε περίπτωση να εξετάζουν το αντικείμενο, προσδιορίζοντας τα υλικά και τις μεθόδους κατασκευής του, υπολογίζοντας με ακρίβεια την εμφάνισή τους, όταν αυτό δημιουργήθηκε, και έτσι μόνο μπορεί να γνωρίζουν πώς και γιατί έχουν συμβεί οι αλλαγές μέσα στο χρόνο και ποια είναι τα στοιχεία της χειροτέρευσης.

Εχοντας καταγράψει τα αποτελέσματα αυτής της εξέτασης, θα μπορούν να αποφασίσουν για τα μέσα και τον τρόπο ενέργειας, για τη διατήρηση και τη θεραπεία, και τελικά θα έχουν τη δυνατότητα να προτείνουν τα μέτρα εκείνα που είναι απαραίτητα για την ουσιαστική προστασία των μνημείων.

Το πρόβλημα της διατήρησης των εκκλησιαστικών μνημείων δεν είναι απλό.

Ακόμη και στην εποχή μας με την αλματώδη ανάπτυξη της τεχνολογίας – ένα μεγάλο μέρος της οποίας έχει χρησιμοποιηθεί και στον τομέα της διάγνωσης, συντήρησης και προστασίας των μνημείων – η αντιμετώπιση τοπικών περιβαλλοντικών προβλημάτων παρουσιάζει μία πρόκληση για το παρόν και το μέλλον.

Και, αν από την επίλυση παρόμοιων προβλημάτων εξαρτάται κατά ένα μεγάλο μέρος η διατήρηση ενός σημαντικού τμήματος του πολιτισμού μας, που είναι τα μνημεία, αυτό θα πρέπει να είναι το ερέθισμα και το κίνητρο για ειδικούς από διαφορετικά πεδία να συμβάλλουν με τις επιστημονικές γνώσεις και την εμπειρία τους στην επίλυση αυτών των προβλημάτων.

Ο χώρος της προστασίας και συντήρησης των μνημείων είναι ανοικτός γιά πάρα πολλούς επιστημονικούς κλάδους[23].

---

22. Η περίπτωση του καθολικού της Μονής Ελεούσας αποτελεί ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Η υγρασία που έχει προσβάλει το μνημείο, μνημονεύεται ήδη από το 1926 (Α. Ξυγγόπουλος, ό.π.). Συνεπώς, κατά τη σημερινή αντιμετώπιση του προβλήματος πρέπει να ληφθεί σοβαρά υπ'όψιν το γεγονός ότι η υγρασία δεν έχει εμφανιστεί πρόσφατα, αλλά αποτελεί μία διαρκή απειλή για το μνημείο.

23. Ο B. Feilden, από τους προδρόμους της συντήρησης, αναφέρει σ'ένα βιβλιαράκι του σχετικό με αυτή τριάντα τρεις τουλάχιστον επιστημονικούς κλάδους, που εμπλέκονται άμεσα ή έμεσα στον τομέα της προστασίας και συντήρησης των έργων της πολιτιστικής μας κληρονομιάς. Feilden,M.B., *An Introduction to Conservation of Cultural Property*, United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, (April,1979), σσ.3.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σήμερα, τα σύνθετα προβλήματα που αντιμετωπίζει η συντήρηση και η διατήρηση των μνημείων, επιβάλλουν σε κάθε ειδικό να εργαστεί ως ένα μέλος μιας ομάδας.

Ακριβώς όπως ένας χειρουργός δεν μπορεί να είναι ταυτόχρονα ακτινολόγος ή αναισθησιολόγος, είναι αυτονόητο ότι ο αρχιτέκτονας ή ο συντηρητής συνεργάζεται με αρχαιολόγους, ιστορικούς της τέχνης, χημικούς και άλλους ειδικούς στις φυσικές και ανθρωπολογικές επιστήμες.

Η συντήρηση, ιδιαίτερα των μνημείων και των τοιχογραφιών, αποτελεί ένα ξεχωριστό διεπιστημονικό τομέα, που συντονίζει μία κλίμακα από αισθητικές, ιστορικές, επιστημονικές και τεχνικές μεθόδους.

Είναι ένα διαρκώς αναπτυσσόμενο πεδίο, το οποίο εξαιτίας της πολύ ειδικής του κατάστασης απαιτεί μία πειθαρχημένη δραστηριότητα από ειδικούς που σέβονται ο ένας τη συνεισφορά του άλλου και αποτελούν μία αποτελεσματική ομάδα[24].

Η εισήγηση, μέσα από τη συνοπτική αναφορά των ειδικών προβλημάτων που παρουσιάζει η συντήρηση και διατήρηση των τοιχογραφημένων μνημείων, προσπάθησε να αποδείξει κυρίως την απόλυτη ανάγκη ύπαρξης του διεπιστημονικού πλαισίου και της συνεργασίας των ειδικών που απαιτούνται, για μία συνολική συστηματική προσέγγιση των πολύπλοκων προβλημάτων που εμφανίζουν τα μνημεία και οι τοιχογραφίες των μονών του νησιού των Ιωαννίνων, οι σημερινές συνθήκες διατήρησης των οποίων δεν αφήνουν κανένα περιθώριο αποσπασματικών παρεμβάσεων, καθώς αυτά εξακολουθούν να βρίσκονται εκτεθειμένα στην αλληλεπίδραση των παραγόντων μεταβολής σε μία πορεία διαρκούς αλλοίωσης, και σ'αυτή την πορεία ο χρόνος που κυλάει δεν είναι δυστυχώς με το μέρος τους.

---

24. Στην περίπτωση των μονών του νησιού ο πυρήνας μιας τέτοιας ομάδας έχει συγκροτηθεί χάρη στην οξυδέρκεια και το ουσιαστικό ενδιαφέρον του Πανοσιολογιότατου Αρχιμανδρίτου και Καθηγουμένου των ιερών μονών του νησιού των Ιωαννίνων, πατέρα Φιλόθεου Δέδε. Ηδη σύμφωνα με το πρόγραμμα που έχει καταρτιστεί για μία συστηματική προσέγγιση των προβλημάτων που εμφανίζονται στις μονές του νησιού, έχει προχωρήσει στη σύνταξη μελετών για τη Μονή Ελεούσας. Πολλά από τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην παρούσα εισήγηση, αποτελούν καρπό της προκαταρκτικής έρευνας στο μνημείο, στα πλαίσια αυτής της ομάδας εργασίας.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 1. Μονή Σταυρονικήτα. Κρύπτη ναός. Τμήμα βόρειου και δυτικού τοίχου.





Εικ. 3: Μονή Ελεούσας.Κυρίως ναός.Ανατολικός τοίχος Ιερού.





Εικ. 5: Μονή Νταζίου. Καθολικό. Νότιος τοίχος. Λεπτομέρεια.



Εικ. 6: Μονή Φιλανθρωπηνών. Βόρειος εξωνάρθηκας. Κεντρικό τμήμα.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΙΩΑΝΝΙΝΑ



Εικ. 7: Μονή Προδρόμου.Νότιο αψίδωμα.Λεπτομέρεια,όπου διακρίνεται η απόσπαση μεγάλου τμήματος τοιχοποιίας και τοιχογραφιών.



Εικ. 8: Μονή Φιλανθρωπηνών.Νότιος εξωνάρθηκα Νότιος τοίχος. Λεπτομέρεια, όπου διακρίνονται οι μεταβολές που έχουν προκληθεί από την προσβολ της περιοχής, από τριχοειδή υγρασία.

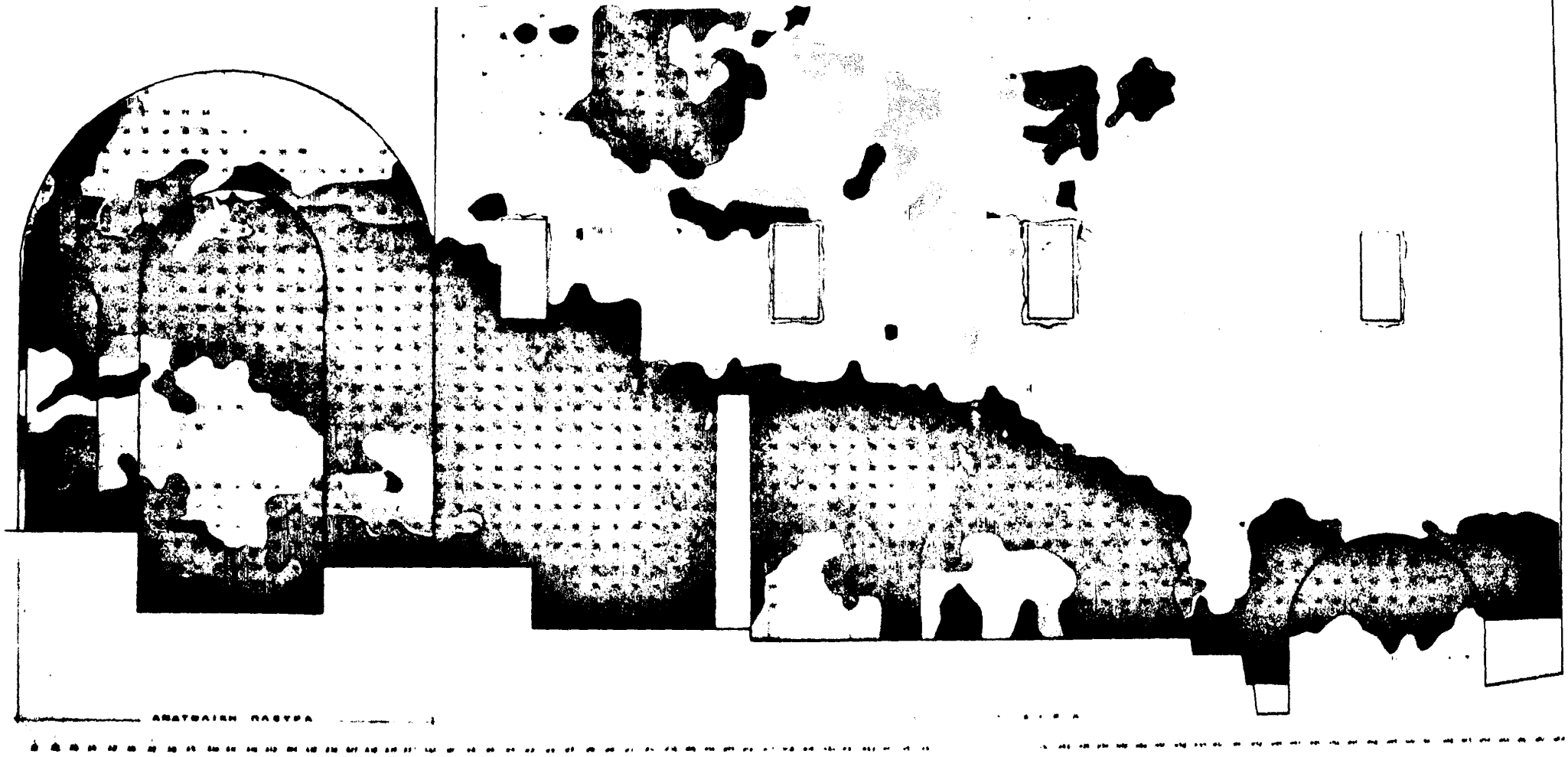
ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



Εικ. 9: Μονή Ντάζιον. Νότιος τοιχοζωστήριο. Λεπτομέρεια τοιχοποιίας.





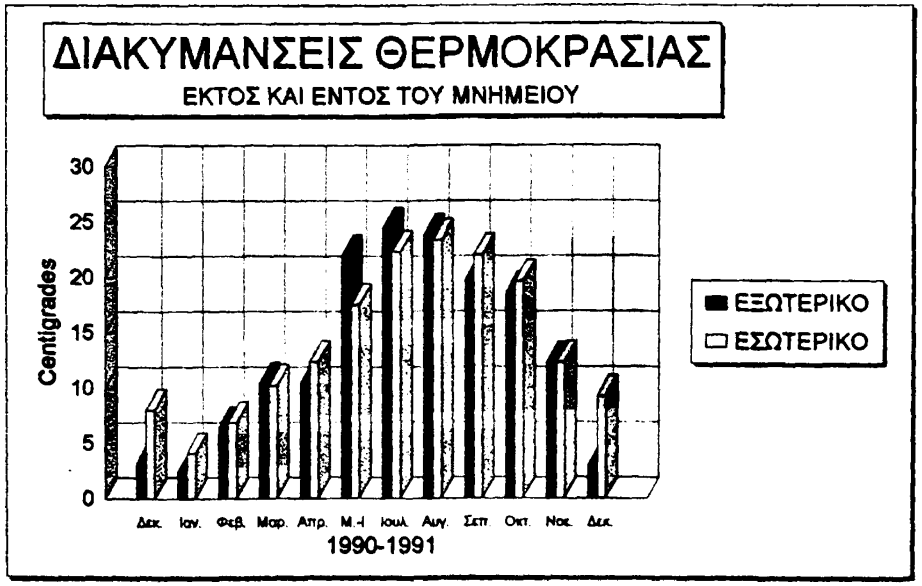


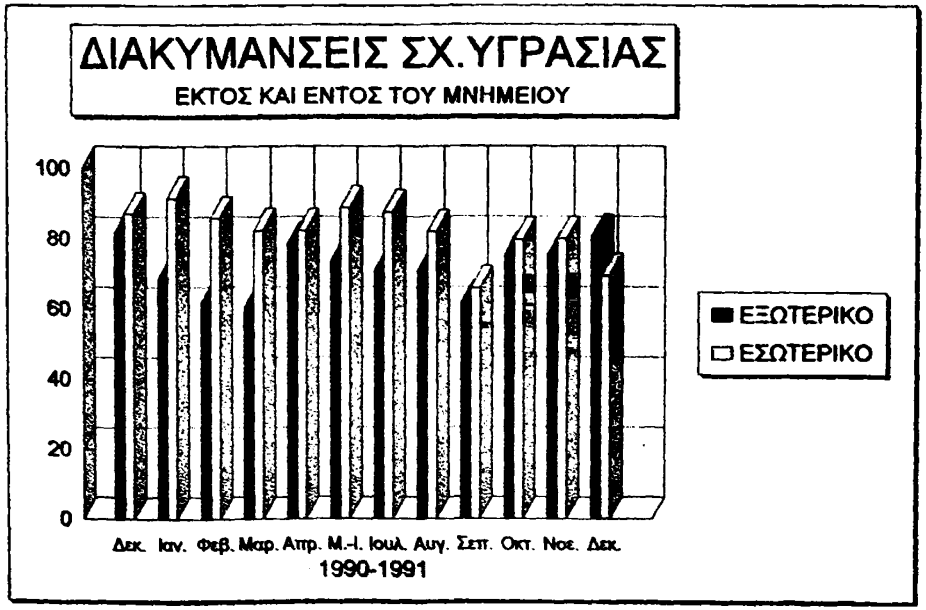
Σχ. 1 : Μονή Ελεούσας. Ανάπτυγμα επιφανειών Ανατολικού και Νότιου τοίχου κυρίως ναού.Κατανομή της υγρασίας στην επιφάνεια των τοιχογραφιών. (ανάπτυγμα Γ.Παπαγεωργίου).



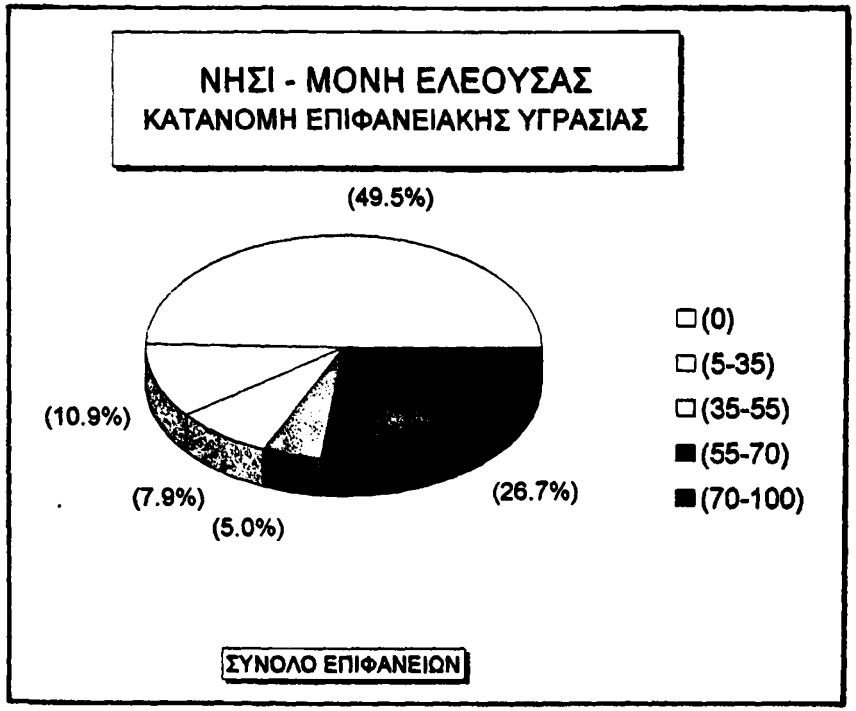
Σχ. 2 : Μονή Ελεούσας. Ανάπτυγμα επιφανειών Δυτικού και Βόρειου τοίχου κυρίως ναού. Κατανομή της υγρασίας στην επιφάνεια των τοιχογραφιών. (ανάπτυγμα Γ.Παπαγεωργίου).

ΝΗΣΙ-ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ: ΜΟΝΗ ΕΛΕΟΥΣΑΣ





Πιν. 1: Μονή Ελεούσας. Γραφικές παραστάσεις των διακυμάνσεων της θερμοκρασίας και της σχετικής υγρασίας του αέρα,



Πιν. 2 : Μονή Ελεούσας. Γραφική παράσταση των ποσοστών κατανομής της υγρασίας στην επιφάνεια των τοιχογραφιών του κυρίως ναού, όπως αυτή έχει αποτυπωθεί στα σχ. 1 και 2.

ΠΕΡΟΣ ΜΠΕΧΛΗΣ (1) και ΕΦΗ ΦΩΤΟΥ-JONES (2).
(1) 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, Κάστρο Ιωαννίνων
(2) Scottish Analytical Services for Art and Archaeology, Glasgow, Scotland.

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΧΡΩΣΤΙΚΩΝ ΑΠΟ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ: ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΑ ΝΗΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Παρουσιάζουμε εδώ τα αποτελέσματα της εξέτασης με φυσικοχημικές μεθόδους μικρού αριθμού δειγμάτων χρωστικών και των υποστηριγμάτων τους (σοβά), από τοιχογραφίες δύο Μονών του Νησιού Ιωαννίνων, της Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, χρονολογημένων στα μέσα του 16ου αιώνα. Τα ανωτέρω δείγματα είναι μέρος ενός μεγαλύτερου συνόλου που περιλαμβάνει χρωστικές και υποστηρίγματα από επτά Μονές του Νησιού. Η εξέταση με φυσικοχημικές μεθόδους αποτελεί τή βάση ενός προγράμματος αναλύσεων που έχει σκοπό τη μελέτη της φύσης των χρωστικών και την τεχνική κατασκευής και εφαρμογής τους στην τοιχογραφία κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο στη Β.Δ. Ελλάδα.

Το νησί της λίμνης των Ιωαννίνων είναι ένας σχετικά μικρός χώρος με έντονη ζωγραφική δραστηριότητα διάρκειας πέντε σχεδόν αιώνων (16ος-20ος). Μέσα από τις σίγουρα χρονολογημένες τοιχογραφίες των μοναστηριών μπορεί κανείς να μελετήσει την εξέλιξη μιάς ή περισσότερων "τεχνικών" αγιογράφησης σε συνάρτηση με τους ζωγράφους, επώνυμους ή ανώνυμους, που τις πραγματοποίησαν. Συγκεντρώνονται έτσι πληροφορίες βασισμένες σε αναλυτικά δεδομένα, για ένα τεχνολογικό υπόβαθρο το οποίο γνωρίζουμε κυρίως μόνο βιβλιογραφικά από παλαιότερα και σύγχρονα εγχειρίδια αγιογραφίας. Ένα από τα επακόλουθα του ευρύτερου προγράμματος αναλύσεων είναι να αποδειχθεί πόσο πιστά ακολουθήθηκαν οι οδηγίες που περιέχονται σε αυτά τα εγχειρίδια, από τους αγιογράφους των Μονών του Νησιού.

Το Νησί των Ιωαννίνων διαθέτει ένα σύνολο επτά Μονών με μακρόχρονη ιστορία οκτώ περίπου αιώνων (13ος-20ος). Οι Μονές του Νησιού περιλαμβάνουν την των Φιλανθρωπηνών, τη Στρατηγοπούλου ή Ντίλιου, της Ελεούσας, του Προδρόμου, του Παντελεήμονος, της Μεταμορφώσεως και του Προφήτη Ηλία.

Η Μονή του Αγίου Νικολάου, των Φιλανθρωπηνών χρονολογείται τον 13ο αιώνα, οπότε ανεγέρθηκε το καθολικό του ναού από την ομώνυμη ηπειρωτική οικογένεια. Η μονή έφθασε στην ακμή της τον 16ο αιώνα οπότε ανακαινίσθηκε και ζωγραφίσθηκε σε τρεις

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

διαδοχικές φάσεις, το 1531/32, το 1542 και το 1560. Ο αρχικός διάκοσμος του καθολικού της μονής (1531/32) καλύπτει τις επιφάνειες του κυρίως ναού μέχρι τη γένεση της καμάρας. Το1542 αγιογραφήθηκαν ο θόλος του κυρίως ναού και ο νάρθηκας και το 1560 οι τρεις εξωνάρθηκες[1]. Στις δύο τελευταίες εικονογραφήσεις φαίνεται ότι συμμετείχαν οι Θηβαίοι αγιογράφοι Φράγκος Κατελάνος και οι αδελφοί Γεώργιος και Φράγκος Κονταρής[2].

Αντίθετα, για τη Μονή Στρατηγοπούλου δεν υπάρχουν ταυτισμένοι επώνυμοι ζωγράφοι, αλλά εικάζεται ότι ο ζωγράφος ο οποίος φιλοτέχνησε το καθολικό της (1542/3) είναι ιδιαίτερα σημαντικός και ίσως ανήκει στην ίδια σχολή με τους Θηβαίους αδελφούς Κονταρή[3]. Τα δείγματα που εξετάζονται εδώ ανήκουν στην πρώτη φάση της Μονής Φιλανθρωπηνών (1531/2) και τη μοναδική φάση τοιχογραφιών της Μονής Στρατηγοπούλου (1542/3).

Η ζωγραφική της Μονής Προδρόμου τοποθετείται στον 18ο αιώνα (1789) και οι επιζωγραφήσεις της αποδίδονται στον 19ο αιώνα (1824 και 1891)[4].

Για τις Μονές Ελεούσας και Παντελεήμονος η αρχαιολογική έρευνα βρίσκεται ακόμα σε σχετικά προκαταρκτικό στάδιο. Οι πρώτες δύο φάσεις της Μονής Ελεούσας είναι αταύτιστες ενώ η τρίτη χρονολογείται το 1759 και υπογράφεται από τον Καπεσοβίτη ζωγράφο Αναστάσιο και τα παιδιά του[5].

---

1. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, "Η Μονή του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 25-26. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, Αθήνα (Τ.Α.Π.Α.), 1983.

2. Ο Φράγκος Κατελάνος εμφανίζεται σαν αρχηγός της σχολής Θηβών (Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες Αγιογράφοι μέχρι το 1821*. Αθήνα 1979, σ. 126) και φαίνεται ότι μαζί με το Θεοφάνη αντιπροσωπεύουν "δύο διαφορετικές κατευθύνσεις εις την εξέλιξη της Κρητικής Σχολής" (Α. Ξυγγοπούλου, *Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής Ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, σελ. 126). Οι Φράγκος και Γεώργιος Κονταρής, επίσης από τη Θήβα, ανήκουν στην ίδια σχολή. Μεσα στη δεκαετία 1560-1570 αγιογράφησαν – εκτός από τη Μονή Φιλανθρωπηνών – την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο χωριό Κράψη Ιωαννίνων, το νάρθηκα του Καθολικού στη Μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων και τη Μονή Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην Κληματιά (τ. Βελτσίστα) Ιωαννίνων. Ο Μ. Χατζηδάκης αναφέρει ότι "μια σειρά εκκλησιών της ΒΔ Ελλάδας του 16ου αιώνα θα πρέπει να αποδοθούν στον κύκλο των τριών Θηβαίων αυτών ζωγράφων που θεμελίωσαν μια λίγο αυτόνομη σχολή ζωγραφικής στην Β. Ελλάδα με ιδιαίτερη ακτινοβολία στις βορειότερες γειτονικές χώρες". (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής*, Αθήνα (Τ.Α.Π.Α.), 1983, σ. 206, σημείωση 14).

3. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, "Το Καθολικό της Μονής Ντίλιου και οι τοιχογραφίες του", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 223-224.

4. Α. Τούρτα,. "Η Μονή Προδρόμου", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 323-339.

5. Β. Παπαδοπούλου, "Μονή Ελεούσας", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 275.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η Μονή της Μεταμόρφωσης έχει τοιχογραφίες του 1851 που είναι υπογεγραμμένες από τον αγιορείτη μοναχό Άνθιμο[6].

Τέλος, η Μονή του Προφήτη Ηλία αγιογραφήθηκε το 1833 από το Γιαννιώτη ζωγράφο Θεοδόσιο και το γιό του. Υστερότερες αγιογραφήσεις έγιναν το 1918[7].

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η βιβλιογραφία για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική τόσο σε εικόνες όσο και σε τοιχογραφίες είναι σχετικά πλούσια. Πρόκειται κυρίως για τεχνικά εγχειρίδια που σκοπό έχουν να καθοδηγήσουν τον εξασκούμενο ζωγράφο στην τέχνη της αγιογραφίας. Τα παλαιότερα προέρχονται από όλο τον ορθόδοξο κόσμο και χρονολογούνται μεταξύ του 16ου και 19ου αιώνα. Τα νεότερα, τουλάχιστον αυτά που είναι γραμμένα στην ελληνική γλώσσα, βασίζονται βεβαίως στα πρώτα, συγχρόνως όμως περιέχουν επεξηγηματικά σχόλια και παρατηρήσεις που βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση των παλαιοτέρων[8].

Για την ελληνική βιβλιογραφία, το περισσότερο ολοκληρωμένο τέτοιο εγχειρίδιο είναι η περίφημη "Ερμηνεία της ζωγραφικής Τέχνης" του μοναχού Διονυσίου του εκ Φουρνά των Αγράφων που γράφτηκε στο Άγιο Όρος μεταξύ του 1701 και 1746. Η "Ερμηνεία" απευθύνεται σε εξασκούμενους αγιογράφους μοναχούς και δίνει λεπτομερείς οδηγίες για κάθε στάδιο, από την προετοιμασία του υποστρώματος μέχρι την τελική επικάλυψη του τοίχου από το στρώμα της χρωστικής[9]. Ο Διονύσιος αναφέρει ότι η τεχνική την οποία περιγράφει είναι αυτή που ακολουθούσε και ο Πανσέληνος, ο μεγάλος αγιογράφος του 14ου αιώνα που έζησε στο Άγιο Όρος, τονίζοντας έτσι τη συνέχεια μιάς παράδοσης, η οποία λίγο θα έπρεπε να είχε επηρεαστεί από άλλα (δυτικά) πρότυπα.

Στο σλαβόφωνο κόσμο, τόσο στα Βαλκάνια όσο και τη Ρωσία, η Βυζαντινή ζωγραφική στον τοίχο ακολούθησε δικές της κατευθύνσεις που μπορεί να αποκλίνουν σε μικρό ή μεγάλο βαθμό από την τεχνική της σχολής του Αγίου Όρους όπως παρουσιάζεται στην "Ερμηνεία". Το παλαιότερο κείμενο είναι του Νεκταρίου, Αρχιεπισκόπου Αχρίδας (1599)

---

6. Β. Παπαδοπούλου, "Η Μονή της Μεταμορφώσεως", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 297.

7. Φ. Κεφαλλωνίτου, "Η Μονή Προφήτου Ηλιού", *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Μ. Γαρίδης και Α. Παλιούρας (Επιμ.), Ιωάννινα 1993, 305.

8. Κόντογλου Φ., *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*. Εκδόσεις Αστήρ, Αθήνα, 1960. Πλακωτάρη Κ., *Υλικά και Τεχνική στη Ζωγραφική και Διακόσμηση*, Καλλιτεχνικό Κέντρο Ωρα, Αθήνα, 1969.

9. Το έργο του Διονυσίου είχε εκδοθεί στις αρχές αυτού του αιώνα, με σχόλια και παρατηρήσεις από τον Α. Παπαδόπουλο-Κεραμέα , *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης και αι κύριοι αυτής ανέκδοται πηγαί*, Πετρούπολη 1909. Είχε, όμως μεταφραστεί επίσης με σχόλια, στα γαλλικά περίπου εξήντα χρόνια νωρίτερα από τον M. Didron *Mannuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1845. Από ότι φαίνεται ο Didron επισκέφτηκε το Άγιο Όρος και είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει το σύγχρονο του τότε μοναχό Ιωσήφ να ακολουθεί πιστά τις οδηγίες του Διονυσίου τόσο σε θέματα τεχνικής όσο και υλικών. Οι δύο εκδόσεις δε συμφωνούν πάντα στα σχόλια τους. Στα ανωτέρω προστέθηκε πρόσφατα και μια μετάφραση στα αγγλικά (P. Hetherington, *The painter's manual*, Isleworth, Sagittarius Press, 1974).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του οποίου σώζεται μόνο η ρωσική μετάφραση. Επίσης, στα ρωσικά σώζεται και αντίστοιχο εγχειρίδιο, σύγχρονο του Διονυσίου, γραμμένο από τον Γεώργιο Ζογράφσκυ, που αναφέρεται κυρίως στην τεχνική της Μακεδονικής· Σχολής. Από το Άγιο Όρος και λίγο πρωϊμότερα (1674) του Διονυσίου του εκ Φουρνά είναι και η "Η Ιστορία της Τέχνης των Ζωγράφων", έργο του μοναχού Δανιήλ από το Σερβικό μοναστήρι του Χιλανδαρίου[10].

Η τεχνική της Βυζαντινής ζωγραφικής έχει τις ρίζες της στην ελληνορωμαϊκή παράδοση και την συνέχειά της στην τέχνη της Αναγέννησης. Για μια συγκριτική αξιολόγηση των τριων αυτών διαφορετικών αλλά και άμεσα συσχετιζόμενων τεχνικών κατευθύνουμε τον αναγνώστη στο βασικό άρθρο του Winfield[11]. Βασιζόμενος στις κλασσικές πηγές (Πλίνιος, Βιτρούβιος) και στις αντίστοιχες πηγές της Αναγέννησης (Τσεννίνι, Θεόφιλος, Βασσάρι), ο συγγραφέας αντιπαραθέτει με μοναδική διαύγεια τις οδηγίες του Διονυσίου με αυτές των ανωτέρω "συγγραφέων–τεχνιτών" με σκοπό την βαθύτερη κατανόηση της τεχνικής της τοιχογραφίας της Μέσης και Ύστερης Βυζαντινής περιόδου.

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ FRESCO ΚΑΙ ΤΟΥ SECCO

Ένα από τα ερωτήματα που απασχολούν τους βυζαντινολόγους (ιστορικούς της Τέχνης) αλλά κυρίως τους τεχνικούς–συντηρητές είναι η μέθοδος που ακολουθούσε ο ζωγράφος για να μεταφέρει τα θέματα στον τοίχο. Αν, δηλαδή, ο σοβάς ήταν υγρός ή στεγνός όταν απλώθηκε επάνω του η χρωστική. Οι περισσότερες πηγές τονίζουν ότι η χρωστική εφαρμοζόταν επάνω στο σοβά όταν αυτός ήταν ακόμα υγρός. Αυτή η παρατήρηση, όμως, πρέπει να θεωρηθεί ως γενικός κανόνας και σίγουρα θα πρέπει να υπήρχαν εξαιρέσεις είτε γιατί ο αγιογράφος μπορεί να άρχιζε με υγρό και να τελείωνε με στεγνό σοβά είτε γιατί μερικές χρωστικές δεν διαλύονται καλά σε νερό ή ασβεστόνερο και χρειάζονται φυσική κόλλα ή αυγό.

Στην τεχνική του fresco η χρωστική διαλυμένη σε νερό απλώνεται στο νωπό υπόστρωμα, το οποίο έχει βάση ασβεστιτική. Όταν το υπόστρωμα αρχίζει να στεγνώνει, το υδροξείδιο του ασβεστίου που βρίσκεται μέσα στο σοβά κατευθύνεται προς την επιφάνεια του τοίχου όπου αντιδρά με το διοξείδιο του άνθρακα της ατμόσφαιρας δημιουργόντας ανθρακικό ασβέστιο με ταυτόχρονη εξάτμιση νερού. Με τη δημιουργία του ανθρακικού ασβεστίου σχηματίζεται μια κρούστα στην επιφάνεια του τοίχου μέσα στην οποία σταθεροποιείται η χρωστική χωρίς τη βοήθεια άλλου συνδετικού υλικού.

Στο στεγνό σοβά (secco) αυτή η αντίδραση έχει τελειώσει πριν ζωγραφιστεί η επιφάνεια. Είναι λοιπόν απαραίτητο η χρωστική να είναι διαλυμένη σε κάποιο συνδετικό υλικό όπως το αυγό, η καζεΐνη ή η φυσική κόλλα προκειμένου να σταθεροποιηθεί επάνω στο σοβά.

---

10. Mora P., Mora L. and Philippot P., *Conservation of Wall Paintings*, Butterworths, 1984, 107.

11. Winfield D.C., "Middle and Late Byzantine wall painting methods. A comparative study". *Dumbarton Oaks Papers* 22 (1968), 61-140.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Η σύσταση των χρωστικών και ο τρόπος με τον οποίο είναι στερεωμένες αποτελούν το κεντρικό θέμα της προκαταρκτικής αυτής μελέτης. Περιληπτικά, τα βασικά στάδια της βυζαντινής ζωγραφικής σε υγρό τοίχο, όπως περιγράφονται από τον Διονύσιο και τον Κόντογλου, είναι τα εξής:[12]

α. Προετοιμασία του υποστηρίγματος
Καθαρισμός από σκόνες, χώματα, σαθρά κονιάματα, ξύσιμο των αρμών με μιστρί. Βρέξιμο της επιφάνειας σε αντιστοιχία με το υλικό της τοιχοποιίας (αν είναι πέτρα χρειάζεται περισσότερο νερό, αν είναι τούβλα, λιγότερο). Προετοιμασία και πέρασμα της επιφάνειας με ασβέστη ανακατεμένο με άμμο (ποταμίσια και όχι θαλασσινή).

β. Προετοιμασία του υποστρώματος
Βρέξιμο της επιφάνειας του υποστηρίγματος και πέρασμα με ασβέστη ανακατεμένον με άχυρο (κίτρινος ασβέστης) σε πάχος 2–3 εκ.
Βρέξιμο της επιφάνειας του κίτρινου ασβέστη και πέρασμα με ασβέστη ανακατεμένον με ψιλοκομμένο στουπί ή λινάρι (η όψις). Περνάει κανείς τόση όψη όση πρόκειται να ζωγραφίσει.

γ. "Γράψιμο" ή σχεδιασμός του θέματος επάνω στον σοβά.
Σχεδιασμός στον νωπό σοβά με "διαβήτη" και "κονδύλι" ("πινέλο") με αραιωμένη ώχρα. "Αν δεν είσαι επιδέξιος", ο σχεδιασμός του θέματος γίνεται πρώτα σε χαρτί και το σχέδιο μεταφέρεται στον τοίχο με αποτύπωμα (ανθύβολο). Χάραξη των βασικών γραμμών του σχεδίου με αιχμηρό αντικείμενο (βελόνιασμα), στίλβωμα της περιοχής που θα χρωματιστεί και αμέσως χρωμάτισμα πριν στεγνώσει ο σοβάς.

δ. Χρωστικές
Χρησιμοποιούνται όλες οι γαιώδεις χρωστικές (ώχρες, σιέννες, όμπρες, πράσινη γη), μαύρο (κάπνα του δαδιού), λουλάκι, άσπρο (ο ίδιος ο ασβέστης). Δεν χρησιμοποιούνται τα ακόλουθα: ψιμμύθι (στουπέτσι ή ανθρακικός μόλυβδος), κιννάβαρι, λάκκα (κρμεζίου).

Οι μέχρι τώρα μελέτες με φυσικοχημικές μεθόδους χρωστικών ουσιών από τοιχογραφίες αναφέρονται κυρίως σε ευρήματα της προϊστορικής περιόδου, όπως της Κνωσσού ή των Μυκηνών[13], καθώς και των ελληνιστικών χρόνων[14]. Αντίθετα, για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο οι μελέτες εστιάζονται κυρίως σε εικόνες. Οι τεχνικές οι οποίες έ-

12. Βλέπε Φ. Κόντογλου, ό.π., σημ. 8, σελ. 50–60. Διονυσίου του εκ Φουρνά,ό.π., σημ. 9, σελ. 255–260.

13. Profi S., Weier L. and Philippakis S., "X-ray Analysis of Greek Bronze Age Pigments from Mycenae", *Studies in Conservation 19*, 1974, 105-112. Philippakis S., Perdikatsis V., and Paradellis T., "An Analysis of the Blue Pigments from the Greek Bronze Age", *Studies in Conservation 21*, 1976, 143-53. Profi S., Perdikatsis V. and Philippakis S., "X-ray Analysis of Greek Bronze Age Pigments from Thera", *Studies in Conservation 11*, 1977, 107-115. Profi S., Weier L. and Philippakis S., "X-ray Analysis Bronze Age Pigments from Knossos", *Studies in Conservation 21*, 1977, 34-39.

14. Calamiotou M., Siganidou M., Pilippakis S., "X-ray Analysis of Pigments from Pella, Greece", *Studies in Conservation 28*, 1983, 117-121.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

χουν εφαρμοστεί για την εξέταση των χρωστικών, τόσο σε τοιχογραφίες όσο και εικόνες είναι κυρίως ο φθορισμός με ακτίνες Χ και η περίθλαση με ακτίνες Χ (XRF και XRD αντίστοιχα) ενώ για τις εικόνες έχουν χρησιμοποιηθεί και αλλες ειδικότερες μέθοδοι[15].

Ολοκληρωμένες μελέτες με φυσικοχημικές μεθόδους σε υλικά που χρησιμοποιούνται στην βυζαντινή τοιχογραφία είναι σχετικά λίγες. Σημαντική θεωρείται ακόμη η μελέτη των Gettens και Stout[16] στις τοιχογραφίες της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη.

ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε για την εξέταση των χρωστικών από τις Μονές του Νησιού, αφορούσε τόσο τον τρόπο με τον οποίο έγινε η δειγματοληψία όσο και την επιλογή της τεχνικής εξέτασης.

Η δειγματοληψία των χρωστικών και η ταξινόμηση έγινε με βάση τον χρωματικό τους τόνο (κόκκινο ανοιχτό, κόκκινο σκούρο, κόκκινο πορτοκαλί, κόκκινο καφέ κ.λ.π.) και τη θέση τους μέσα στις παραστάσεις. Ενδεικτικά, αναφέρεται ότι έγινε δειγματοληψία από το κόκκινο της διαχωριστικής ταινίας (φιλέτου) μεταξύ παραστάσεων και ζωνών. Αυτό το χρώμα του φιλέτου είναι συνήθως κόκκινο-πορτοκαλί και μπορεί να φτιαχθεί είτε από ώχρα (οξείδια του σιδήρου) είτε από άλλη χρωστική όπως η κιννάβαρη (θειούχος υδράργυρος). Δηλαδή, διαφορετικοί ζωγράφοι μπορεί να προτίμησαν – για το ίδιο "θέμα" – διαφορετικές χρωστικές και ο σκοπός της έρευνας αυτής είναι η ανάγνωριση και αξιολόγηση των διαφορών αυτών όταν και εφόσον υπάρχουν. Το δείγμα (χρωστική και υπόστρωμα μαζί) το οποίο αφαιρέθηκε ήταν μικρότερο από 1 τ.εκ.

Η μεθοδολογία η οποία ακολουθήθηκε για τη μελέτη με αναλυτικές τεχνικές ήταν το οπτικό μικροσκόπιο καθώς και το ηλεκτρονικό μικροσκόπιο (ΗΜ) με αναλυτή (SEM-EDAX). Το ΗΜ δίνει τη δυνατότητα καθαρής εικόνας σε μεγάλη μεγένθυνση (μέχρι 40000 Χ) σε συνδυασμό με τη χημική σύσταση του σημείου ή της επιφάνειας η οποία εξετάζεται. Για την ανάλυση και την παρατήρηση με το ΗΜ το δείγμα εμβαπτίζεται σε ρητίνη, σε τομή και όχι σε κάτοψη, έτσι ώστε να μπορεί να εξετασθεί κάθε στρώμα χωριστά. Το δοκίμιο λειαίνεται και στιλβώνεται, κατόπιν δε επιγραφιτώνεται, προκειμένου η επιφάνεια του να γίνει αγώγιμη[17].

---

15. Χρυσουλάκης Ι. και Αλεξοπούλου Α., "Συμβολή των φυσικοχημικών μεθόδων ανάλυσης στη μελέτη 13 εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών", *Δελτίον ΧΑΕ*, Περίοδος Δ, Τόμος ΙΓ 1985-1986, Αθήνα, 1988. Calamiotou M. and Filippakis S., "X-ray analysis of Pigments from byzantine and post-byzantine idons", αδημοσίευτο.

16. Gettens R.J. and Stont G.L., "A monument of Byzantine wall painting – a method of construction", *Studies in Conservation 3*, 1958, N. 3, 107–119.

17. Το δείγμα βομβαρδίζεται κατόπιν με δέσμη ηλεκτρονίων (συνθήκες 5ηΑ ή 6ηΑ, 20Κν) σε κενό. Τα δευτερογενή ηλεκτρόνια που εκπέμπονται από την επιφάνεια του δείγματος είναι αυτά που δίνουν την εικόνα, όπως εμφανίζεται στη φωτογραφία του ηλεκτρονικού μκροσκοπίου. Οι ακτίνες Χ που εκπέμπονται μαζί με τα

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Το ΗΜ έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στη μελέτη των χρωστικών τοιχογραφιών[18]. Οι χάρτες κατανομής των στοιχείων είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικοί διότι εκτός της παρουσίας ή απουσίας ενός στοιχείου μπορούν να δώσουν πληροφορίες για το αν η ζωγραφική έγινε a fresco ή a secco. Συγκεκριμένα, αν η πυκνότης του ασβεστίου είναι περίπου η ίδια στο υπόστρωμα και στο στρώμα της χρωστικής. Και αν η χρωστική και το υπόστρωμα φαίνεται ότι αποτελούν ένα συμπαγές στρώμα, τότε πρόκειται μάλλον για fresco αφού και το ασβέστιο του υποστρώματος είναι αυτό που σταθεροποίησε τη χρωστική. Αν, αντίθετα, η πυκνότητα του ασβεστίου είναι πολύ μικρότερη στη χρωστική από ότι στο υπόστρωμα τότε η χρωστική θα πρέπει να ήταν αναμεμειγμένη με συνδετικό υλικό άλλο από νερό ή ασβεστόνερο, όπως αυγό ή κόλλα. Θα πρόκειται, δηλαδή, για secco. Τέλος, αν η πυκνότητα του ασβεστίου είναι περίπου ή ίδια τόσο στην χρωστική όσο και στο υπόστρωμα και επιπλέον υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ των δύο στρωμάτων, τότε θα πρόκειται μάλλον για secco. Οι χάρτες κατανομής του ασβεστίου πρέπει να "διαβάζονται" πάντα σε συνδυασμό με τις φωτογραφίες του ΗΜ.

ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ.

Μονή Φιλανθρωπηνών
Δείγμα 1αΦ (εικ. 1).
Χρωστική: κόκκινο ανοιχτό.

Θέση:μανίκι (κοντά στον αγκώνα) του δεξιού χεριού που φέρει το δόρυ. Αγ. Δημήτριος, ζώνη ολόσωμων αγίων, νότια πλευρά.

Η χρωστική (πάχος περίπου 100 μικρά) μαζί με το υπόστρωμα της φαίνονται στις φωτ. 2α και 10α του ΗΜ. Η χρωστική χωρίζεται σε δύο στρώματα, το εσωτερικό και παχύτερο που χαρακτηρίζεται από ένα αριθμό υποστρωμάτων πλούσιων σε ένα ή περισσότερα συστατικά, και το εξωτερικό και λεπτότερο (πάχους λιγότερο από 10 μικρά) που χαρακτηρίζεται από μικρούς κρυστάλλους (εικ. 10α).

Οι χάρτες κατανομής των στοιχείων ασβεστίου, σιδήρου και πυριτίου φαίνονται στις φωτογραφίες 2β, γ και δ αντίστοιχα. Οι ποσοτικές αναλύσεις δείχνουν ότι το εξωτερικό στρώμα της χρωστικής παρουσιάζει υψηλή περιεκτικότητα σε αλουμίνιο με μικρή περιεκτικότητα σε χαλκό (Πίνακας 1α). Είναι πιθανόν ότι πρόκειται για καολίνη, άσπρο πηλό με μικρές προσμείξεις.

Μέσα στο εσωτερικό στρώμα της χρωστικής ξεχωρίζουν περίπου πέντε "υποστρώματα" που χαρακτηρίζονται από ψηλή περιεκτικότητα σε σίδηρο και πυρίτιο (όχι της ίδιας έντα-

δευτερογενή ηλεκτρόνια, δίνουν την κατανομή κάθε στοιχείου που βρίσκεται στην περιοχή που ερευνάται. Η κατανομή εκφράζεται σα λευκά σημεία σε μαύρο φόντο. Περισσότερα λευκά σημεία σημαίνουν πυκνότερη παρουσία του στοιχείου στο σημείο αυτό.

18. R. Giovanolli, "Provincial Roman wall painting investigated by electron microscopy", *Archaeometry 2*, 1963, 53–59.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

σης με το σίδηρο). Αντίθετα, το ασβέστιο φαίνεται να είναι κατανεμημένο περίπου ομοιόμορφα σε όλη την έκταση του υποστρώματος και της εσωτερικής χρωστικής. Άρα το υλικό μέσα στο οποίο ήταν αναμεμειγμένη αυτή, η πλούσια σε σίδηρο, χρωστική θα πρέπει να ήταν νερό ή αραιό διάλυμα ασβέστη και νερού. Το ασβέστιο μειώνεται στο εξωτερικό στρώμα της χρωστικής.

Στο εσωτερικό στρώμα της χρωστικής υπάρχουν μερικές περιοχές που χαρακτηρίζονται από ψηλή περιεκτικότητα σε μόλυβδο με αντίστοιχα σχετικά χαμηλές περιεκτικότητες σε ασβέστιο (Πίνακας 1 β, γ, δ). Αυτές οι περιοχές μπορεί να ταυτίζονται με τις ανάλογες της ψηλής περιεκτικότητας σε σίδηρο ή να περιέχονται στα ενδιάμεσα διαστήματα. Θα πρόκειται ίσως για επιτεταρτοξείδιο του μολύβδου ή μίνιο το οποίο δίνει στη χρωστική το λαμπερό κόκκινο χρώμα. Τόσο ο μόλυβδος όσο και ο σίδηρος είναι πηγές κόκκινης χρωστικής (μίνιο και ώχρα αντίστοιχα) και μπορεί να είχαν χρησιμοποιηθεί εναλλάξ για να δώσουν στην επιφάνεια το τελικό έντονο κόκκινο χρώμα. Από την φωτογραφία του ΗΜ δεν φαίνεται να υπάρχει σαφής διαχωρισμός μεταξύ χρωστικής και υποστρώματος.

Δείγμα 2αΦ (εικ. 1 και 2).

Χρωστική: μπλε σκούρο.

Θέση: Φόντο, ζώνη ολόσωμων αγίων, νότια πλευρά, μεταξύ αγίων Νικολάου και Δημητρίου. Ο Άγιος Νικόλαος είναι ο πρώτος δεξιά του τέμπλου.

Η χρωστική (πάχος 20-50 μικρά) μαζί με το υπόστρωμα της φαίνονται στη φωτογραφία 3α. Οι χάρτες κατανομής δύο στοιχείων, ασβεστίου και χαλκού, δείχνουν ότι το μεν ασβέστιο βρίσκεται σε μεγάλη περιεκτικότητα στο υπόστρωμα και λιγότερο στο στρώμα της χρωστικής (εικ. 3γ), ο δε χαλκός βρίσκεται, σε ίχνη, στο υπόστρωμα μόνο (εικ. 3β).

Οι ημιποσοτικές αναλύσεις (Πίνακας 2) έδωσαν μικρή ποσότητα χαλκού και ψευδαργύρου αλλά με αυξημένη περιεκτικότητα σε μόλυβδο. Υψηλές περιεκτικότητες χαρακτηρίζουν επίσης το αλουμίνιο και το θείο.

Οι πιθανές πηγές της μπλε χρωστικής είναι ο αζουρίτης (ανθρακικός χαλκός, $2CuCO_3 \cdot Cu(OH)_2$), ο λαζουρίτης – φυσικός ($3Na_2O, 3Al_2O_3, 6SiO_2 \cdot 2Na_2S$) ή τεχνητός (ultra marine blue, $Na_{6\text{-}10}\ Al_6Si_6O_2 \cdot Na_4S_2$) – και το indigo (λουλάκι, $Cl_6H_{10}N_2O_2$) [19].

Έτσι φαίνεται ότι το μπλε του φόντου προέρχεται από ένα μίγμα λαζουρίτη (που χαρακτηρίζεται από αλουμίνιο, θείο, νάτριο και πυρίτιο) με αζουρίτη (που χαρακτηρίζεται από τον χαλκό). Το σκούρο μπλε χρώμα έρχεται από ανάμειξη με άνθρακα (καπνιά) (Πίνακας 2α, γ,δ,ζ). Ο ψευδάργυρος πρέπει να βρίσκεται μέσα στον αζουρίτη σαν πρόσμιξη. Η παρουσία του μολύβδου δημιουργεί μερικά ερωτήματα γιατί είναι η βάση κόκκινης, λευκής ή κίτρινης χρωστικής. Δεν μπορεί να βρίσκεται σαν πρόσμιξη μέσα στον αζουρίτη γιατί είναι σε υψηλότερη συγκέντρωση από τον χαλκό. Το πιο πιθανόν είναι ότι αποτελεί τη βάση κόκκινης χρωστικής, επιτεταρτοξείδιο του μολύβδου ή μίνιο (Πίνακας 2β, ε) το οποίο δίνει ένα μωβ χρώμα σε όλο το φόντο.

19. Gettens R.J. and Stont G.L., *Paintings Materials, a short Encyclopedia,* Dover, N.Y., 1966.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μονή Στρατηγοπούλου.

Δείγμα 1αΣ (εικ. 4).

Χρωστική: κόκκινο σκούρο.

Θέση: από το φελόνιο του Αγίου Νικολάου, πρώτος άγιος δεξιά του τέμπλου, ζώνη ολόσωμων αγίων.

Η χρωστική (πάχος 20-50 μικρά) μαζί με το υπόστρωμα της φαίνονται στη φωτογραφία 5α και 10β. Η χρωστική αποτελείται από δύο στρώματα, ένα λεπτό εξωτερικό και ένα παχύτερο εσωτερικό, μεταξύ του πρώτου και του υποστρώματος. Το παχύτερο στρώμα χαρακτηρίζεται από υψηλές περιεκτικότητες σε σίδηρο και πυρίτιο αντίστοιχα. Το ασβέστιο είναι κατανεμημένο ομοιόμορφα στο υπόστρωμα και το στρώμα της χρωστικής, που είναι πλούσιο σε σίδηρο. Μειώνεται όμως σημαντικά στο λεπτό εξωτερικό στρώμα. Οι χάρτες κατανομής ασβεστίου, πυριτίου και σιδήρου φαίνονται στις φωτογραφίες 5β, γ και δ αντίστοιχα. Το ασβέστιο βρίσκεται κατανεμημένο σε όλο το δείγμα καλύπτοντας χρωστική και υπόστρωμα. Το αλουμίνιο φαίνεται να είναι πιο έντονα κατανεμημένο μέσα στη χρωστική και λιγότερο μέσα στο υπόστρωμα.

Το εξωτερικό στρώμα αποτελείται από λεπτούς κρυστάλλους πλούσιους σε αλουμίνιο, θείο και πυρίτιο. Πρόκειται για δεύτερο στρώμα χρωστικής λευκού που σκοπό έχει ίσως να φωτίσει τις ανάλογες περιοχές που δηλώνουν πτυχώσεις στο μανίκι του αγίου.

Οι ημιποσοτικές αναλύσεις του δείγματος αυτού (Πίνακας 3) επιβεβαιώνουν την παρουσία των παραπάνω στοιχείων. Γενικώς η εικόνα που παρουσιάζεται είναι ανάλογη αυτής του δείγματος 1αΦ με μόνη διαφορά την απουσία του μολύβδου.

Δείγμα 7αΣ (εικ. 6).

Χρωστική: καφέ.

Θέση: απόληξη αριστερού φτερού δεξιού αγγέλου της παράστασης, κεντρική αψίδα του ιερού, πρώτη ζώνη, Ο Αμνός.

Η χρωστική (πάχος 20-50 μικρά) μαζί με το υπόστρωμα της φαίνονται στις φωτογραφίες 7α και 10β. Παρατηρούνται δύο στρώματα, ένα λεπτό εσωτερικό και ένα παχύτερο εξωτερικό. Οι χάρτες κατανομής ασβεστίου, σιδήρου και πυριτίου φαίνονται στη φωτογραφία 7β, γ, δ, αντίστοιχα. Το ασβέστιο είναι κατανεμημένο ομοιόμορφα σε όλο το δείγμα (χρωστική και υπόστρωμα). Αντίθετα, η περιεκτικότητα σε σίδηρο και πυρίτιο είναι μεγαλύτερη στο λεπτό εσωτερικό στρώμα της χρωστικής.

Οι ημιποσοτικές αναλύσεις του ενδιάμεσου αυτού στρώματος δείχνουν περιεκτικότητα σε σίδηρο από 12-24% (Πίνακας 4). Πρόκειται, δηλαδή, για ώχρα. Αυτό όμως που δημιουργεί ενδιαφέρον εδώ είναι ότι η χρωστική φαίνεται να βρίσκεται καλυμένη κάτω από ένα στρώμα σοβά ίδιας σύστασης με το υπόστρωμα.

Δείγμα 9αΣ (εικ. 8).

Χρωστική: γκρι-μαύρο

Θέση: ζώνη ολόσωμων αγίων, βόρεια πλευρά, τέταρτος άγιος (αταύτιστος) από αριστερά, αριστερό πόδι.

Η χρωστική (πάχος 20-50 μικρά) και το υπόστρωμά της φαίνονται στις φωτογραφίες 9α και 10γ. Γενικώς δεν υπάρχει καθαρή διαχωριστική γραμμή μεταξύ της χρωστικής και

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

του υποστρώματος. Η επιφάνεια του δείγματος καλύπτεται από μικρούς κρυστάλλους οι οποίοι αποτελούν μέρος της χρωστικής. Οι χάρτες κατανομής ασβεστίου, πυριτίου και αλουμινίου φαίνονται στις φωτογραφίες 9β, γ και δ αντίστοιχα. Το ασβέστιο είναι λιγότερο έντονο στη χρωστική από το υπόστρωμα, ενώ για το πυρίτιο συμβαίνει το αντίθετο. Το αλουμίνιο είναι και αυτό σχετικά πιο πλούσιο στη χρωστική. Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι η κατανομή του πυριτίου που έχει σχεδόν την ίδια πυκνότητα με το ασβέστιο (9γ), τόσο στο υπόστρωμα όσο και στη χρωστική, και μάλιστα εντονότερη στο σημείο πιο κοντά στην επιφάνεια. Ο σοβάς είναι, δηλαδή, διαφορετικής σύστασης από αυτόν των άλλων δειγμάτων.

Το γκρι χρώμα θα πρέπει να έχει βάση οργανική, να προέρχεται, δηλαδή, από άνθρακα, καπνιά, ο οποίος είναι αναμεμειγμένος με αργιλοπυριτικά μέσα σε αραιωμένο σοβά.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΠΡΟΚΑΤΑΡΚΤΙΚΩΝ ΑΝΑΛΥΣΕΩΝ

Το Νησί Ιωαννίνων παρουσιάζει ένα μοναδικό σύνολο τοιχογραφιών της μεταβυζαντινής περιόδου, κυρίως του 16ου αιώνα, αλλά και των ύστερων περιόδων (17ου, 18ου, 19ου αιώνα). Οι καλά χρονολογημένες στην πρώτη περίοδο τοιχογραφίες των Μονών Φιλανθρωπηνών και Στρατηγοπούλου μπορούν, αφού εξετασθούν με το ΗΜ, να αποτελέσουν την αρχή μιας τράπεζας δεδομένων με βάση την οποία να μπορούν να συγκριθούν τα αποτελέσματα των αναλύσεων από άλλες χρωστικές αχρονολόγητων τοιχογραφιών.

Το Ηλεκτρονικό Μικροσκόπιο (ΗΜ) σε συνδυασμό με τον αναλυτή προσφέρει ταχεία ποιοτική και ημιποσοτική ανάλυση των δειγμάτων καθώς και αξιολόγηση του τρόπου κατασκευής του υποστρώματος και των χρωστικών. Τα μέχρι τώρα αποτελέσματα είναι τελείως ενδεικτικά, παρουσιάζουν όμως ήδη μια πρώτη εικόνα των υλικών κατασκευής.

Το ανοικτό κόκκινο της Μονής Φιλανθρωπηνών είναι ένας συνδυασμός ώχρας και μινίου. Το κόκκινο σκούρο της Μονής Στρατηγοπούλου φαίνεται να αποτελείται από καθαρή ώχρα αιματική, ενώ το καφέ σκούρο της ίδιας μονής έχει επίσης αιματική βάση. Η παρουσία αργιλοπυριτικών μπορεί να δηλώνει σιέννες ή όμπρες.

Για τους γκρί τόνους της Μονής Στρατηγοπούλου χρησιμοποιήθηκε άνθρακας (κάπνα του δαδιού) σε διάλυμα σοβά σύστασης ίδιας με αυτή του υποστρώματος. Αυτός όμως ο σοβάς διαφέρει από τους άλλους λόγω της μεγαλύτερης περιεκτικότητας σε πυρίτιο (ίση ποσότητα πυρίτιου και ασβεστίου).

Για το μπλε του φόντου της Μονής Φιλανθρωπηνών είναι πιθανότερη η χρήση λαζουρίτη και αζουρίτη με ίχνη ίσως κόκκινης χρωστικής, μινίου. Σχετικά με το φόντο ο Κόντογλου αναφέρει ότι οι παλαιότερες τοιχογραφίες "ἔχουν οὐρανὸ σκοῦρο μαβὺν ὡσὰν γαλαζόπετραν, ὅσαι δὲ ἱστορίαι εἶναι ζωγραφισμέναι εἰς τοὺς τοίχους κατὰ τοὺς κατοπινοὺς χρόνους, ἔχουν οὐρανὸν κατάμαυρον"[20]. Επιπλέον ο Winfield αναφέρει ότι το φόντο των περισσότερων βυζαντινών τοιχογραφιών ετοιμαζόταν με χρωστικές, όπως ο αζουρίτης, λαζουρίτης και πράσινο, ανακατεμένες με κάποιο διάφανο υλικό και τοποθε-

20. Κόντογλου Φ., ό.π., σημ 8, σ. 60.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

τημένες πάνω σε ένα στρώμα μαύρης χρωστικής[21].

Αναφέρουμε εδώ χαρακτηριστικά ότι τα αποτελέσματα των αναλύσεων δείγματος μαύρου φόντου από τις τοιχογραφίες της Μονής Ελεούσας παρουσίασαν τελείως διαφορετική σύσταση. Πρόκειται για δύο στρώματα χρωστικής, ένα πρώτο μαύρο και ένα δεύτερο, επιφανειακό, που έχει βάση πυριτική με κάλλιο και ασβέστιο και περιέχει μικρές ποσότητες μεταλλικών στοιχείων όπως αρσενικό, κοβάλτιο, μόλυβδο, νικέλιο και σίδηρο (περιεκτικότητα 3-5% για κάθε στοιχείο) Το δεύτερο στρώμα είναι πιθανότατα σμάλτο, μια χρωστική που δεν είναι γνωστή πριν από τον 16ο αιώνα[22] αλλά που φαίνεται ότι είχε χρησιμοποιηθεί στην εκκλησία της Μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη ήδη από τον 14ο αιώνα[23].

21. Βλέπε Mora P., Mora L., ό.π., σημ. 11, σελ. 127.
22. Βλέπε Winfield D.G., ό.π., σημ. 10, σελ. 65.
23. Βλέπε Gettens R. J. - Stont G.L., ό.π., σημ. 16, σελ. 110.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

	α	β	γ	δ
N_2O	11.55	8	2.58	nm
MgO	0	0	1.53	nm
Al_2O_3	33.73	9.35	2.11	8.25
SiO_2	8.05	2.17	1.46	0.85
SO_2	0	0	1.51	3.42
P_2O_5	nm	nm	nm	nm
Cl	nm.	nm	nm	8.08
K_2O	0	0.7	0.333	1.29
CaO	39.47	79.76	83.07	51.27
Fe_2O_3	0	2.72	0.42	2.51
Cu_2O	7.19	2.34	0	nm
As_2O_3	0	0	0	nm
PbO m	0	2.78	6.08	24.32
MnO	0	0	0.92	nm

Πίνακας 1. Ανάλυση χρωστικής του δείγματος 1αΦ.
Αναλύσεις α: περιοχή στο εξωτερικό στρώμα χρωστικής, πλούσιο σε αλουμίνιο.
Αναλύσεις β, γ, δ: περιοχές στο εσωτερικό στρώμα χρωστικής με παρουσία μολύβδου, σιδήρου, χαλκού.
Ποσοστό = % .
nm = στοιχείο δεν μετρήθηκε.
0 = κάτω από το όριο ευαισθησίας του μηχανήματος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

	α	β	γ	δ	ε	ζ
Na_2O	nm	nm	nm	nm	nm	nm
MgO	0	4.9	9.24	0.32	0	0.33
Al_2O_3	9.48	6.92	4.33	9.66	0.37	8.96
SiO_2	0	15.12	0.98	1.83	0.76	1.69
SO_2	11.81	3.70	3.13	2.78	8.36	2.32
P_2O_3	0	0	0	0.7	0	0
Cl	1.08	1.29	1.06	0.7	3.1	0.93
K_2O	1.25	0	0.72	0.43	0.73	0.43
CaO	73.3111	49.81	81.74	77.58	67.95	79.49
Fe_2O_3	0	5.34	0.18	0.59	0.36	0.61
Cu_2O	3.07	1.81	1.15	0.47	6.22	1.52
ZnO	0	9.33	1.44	1.05	1.07	1.09
As_2O_3	0	0	0	0	0.24	0
PbO	0	10.26	5.02	3.4	10.03	1.42

Πίνακας 2. Ανάλυση χρωστικής του δείγματος 2αΦ.
Αναλύσεις έξη περιοχών που δηλώνουν παρουσία αζουρίτη αναμειγμένου με λαζουρίτη και πιθανώς επιτεταρτοξείδιο του μολύβδου.
Ποσοστό = % .
nm = στοιχείο δεν μετρήθηκε.
0 = κάτω από το όριο ευαισθησίας του μηχανήματος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

	α	β	γ	δ
Na_2O	nm	0	1.9	0
MgO	nm	1.48	1.30	0
Al_2O_3	4.99	6.02	27.66	27.35
SiO_2	19.19	18.8	9.91	7.42
SO_2	0.54	0.51	5.15	3.37
P_2O_5	nm	nm	nm	nm
Cl	nm	nm	nm	nm
K_2O	0.88	0.83	2.25	1.33
CaO	54.82	52.48	47.33	46.27
Fe_2O_3	19.58	18.23	3.19	9.85
Cu_2O	0	0	0	3.62
As_2O_3	0	0	0	0
PbO	0	0	0	0
MnO	nm	1.65	1.03	0.79
CoO	0	nm	nm	nm
NiO	0	nm	nm	nm

Πίνακας 3. Ανάλυση χρωστικής του δείγματος 1αΣ.
Αναλύσεις α και β: περιοχές πλούσιες σε σίδηρο και πυρίτιο.
γ και δ: περιοχές πλούσιες σε αλουμίνιο.
Ποσοστό = % .
nm = στοιχείο δεν μετρήθηκε.
0 = κάτω από το όριο ευαισθησίας του μηχανήματος.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

	α	β	γ	δ
Na_2O	1.35	2.45	1.1	2.66
MgO	1.02	1.74	0	0
Al_2O_3	4.26	4.24	12.28	3.13
SiO_2	11.35	15.39	55.34	60.41
SO_2	1.07	1.23	1.05	1.56
P_2O_5	0	0	0	0
Cl	0	0	0	0
K_2O	0.54	0.61	0.19	0.61
CaO	55.24	61.27	29.38	22.56
Fe_2O_3	24.72	12.12	9.66	1.56
Cu_2O	0	0	0	0
As_2O_3	0	0	0	0
PbO	0	0	0	7.51
MnO	0.46	0.95	0	0
CoO	0	0	0	0
NiO	0	0	0	0

Πίνακας 4. Ανάλυση του στρώματος χρωστικής των δειγμάτων (ακαβ) και 9αΣ (γκαίδ).

Ποσοστό = % .

0 = κάτω από το όριο ευαισθησίας του μηχανήματος

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

PEROS BEHLIS & EFFIE PHOTOS-JONES

LABORATORY ANALYSES OF PIGMENTS FROM POST BYZANTINE WALL PAINTINGS: THE MONASTERIES OF THE ISLAND OF IOANNINA

The small island of the Lake of Ioannina (Pamvotis) houses a total of eight Monasteries with an eight-century-old history.

The καθολικά of these monasteries exhibit an intense pictorial activity that lasted for nearly five centuries forming an important group of post-byzantin.. wall paintings, dated from the 16th century onwards.

The study of the manufacture techniques and the establishment of the range of materials employed, in combination with the available – past and modern – texts, allows the formation of a global picture on the diachronic evolution of wall-painting methods and techniques both on the Island and over the much wider Epirus region.

Here we present the preliminary results of scientific analyses on a small number of pigments and support samples from the two earliest monasteries dated to the mid –16th century A.D.

The examination the under Electron Microscope and the Analyzer provide a quick qualitative and quantitative analysis and evaluation of both supports and pigments. The preliminary results are satisfactory and offer a first insight on wall painting techniques.

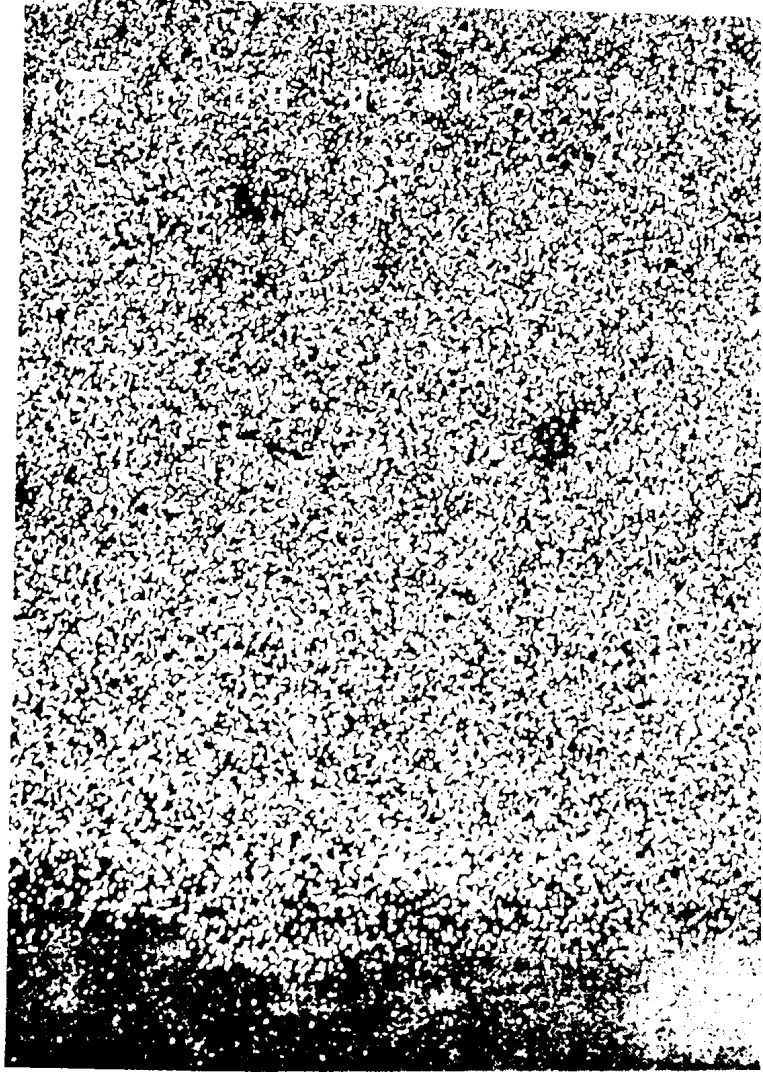
The results of the analysis of the samples from the two dated monasteries will form the beginning of a databank, that will eventually contribute towards the comparison and evaluation of similar data from other, so far undated wall paintings.

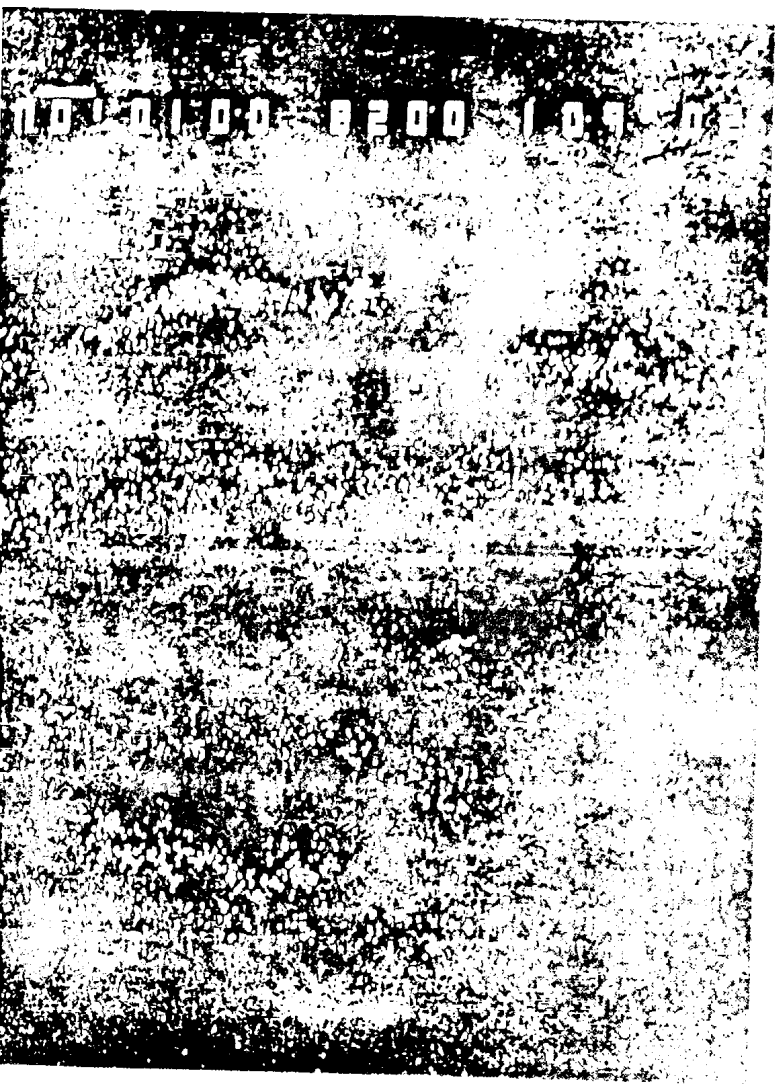
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

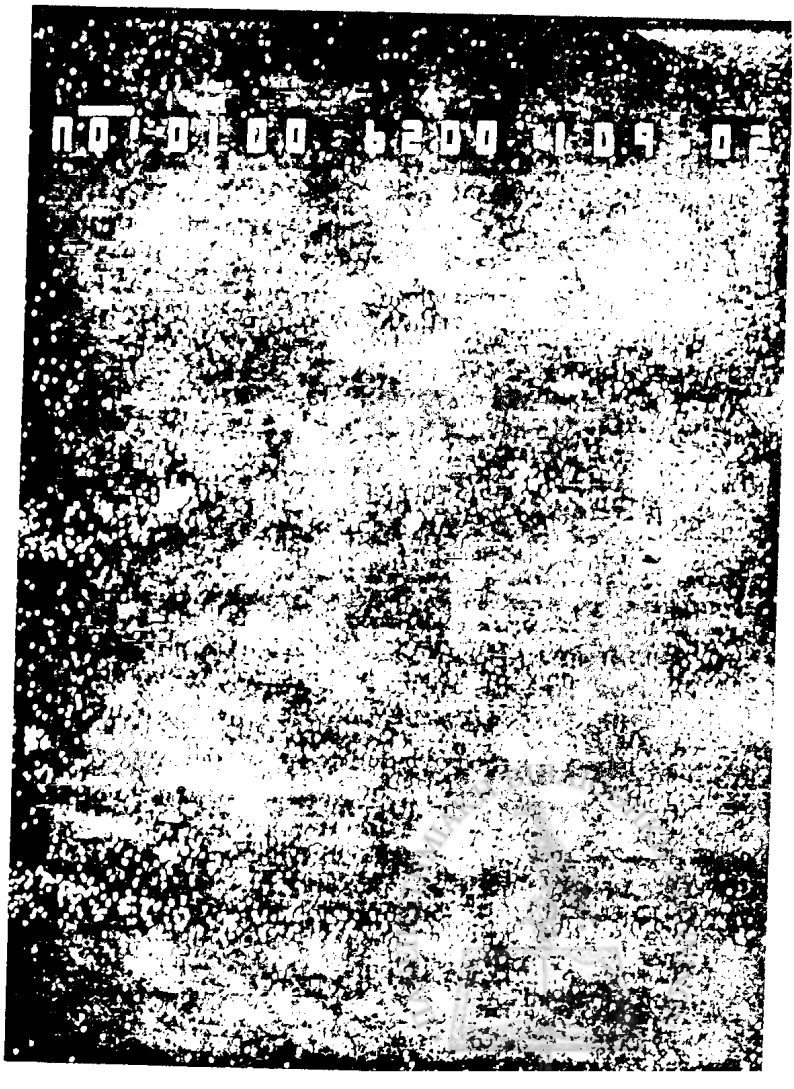
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ









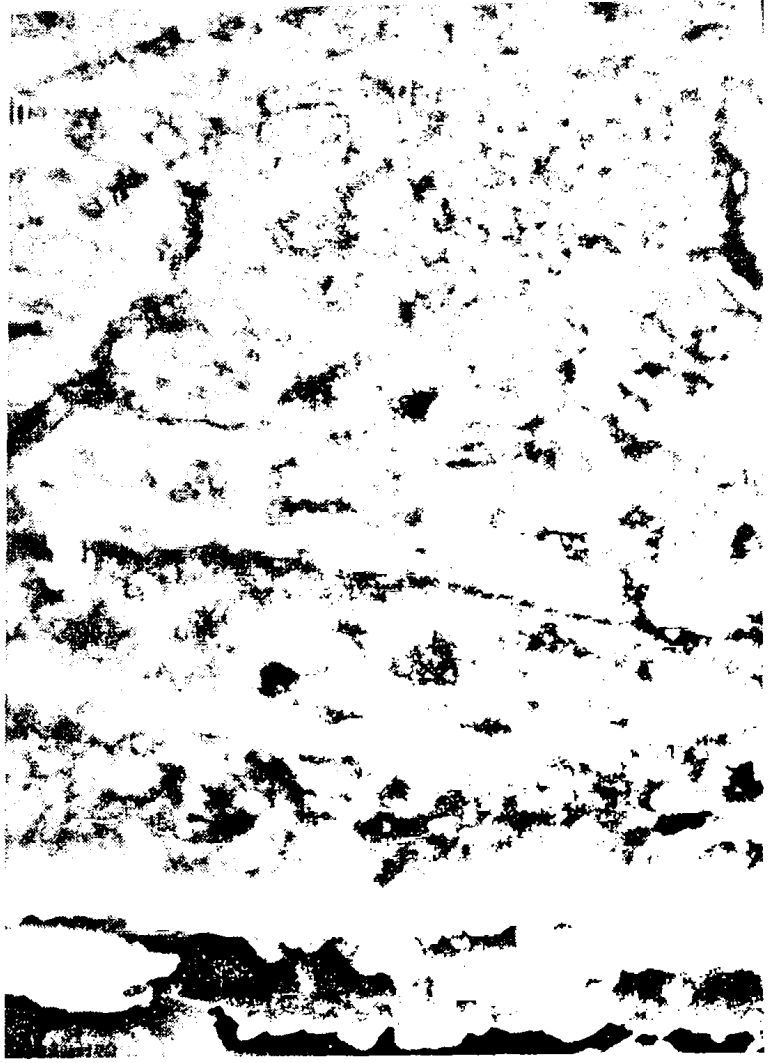
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

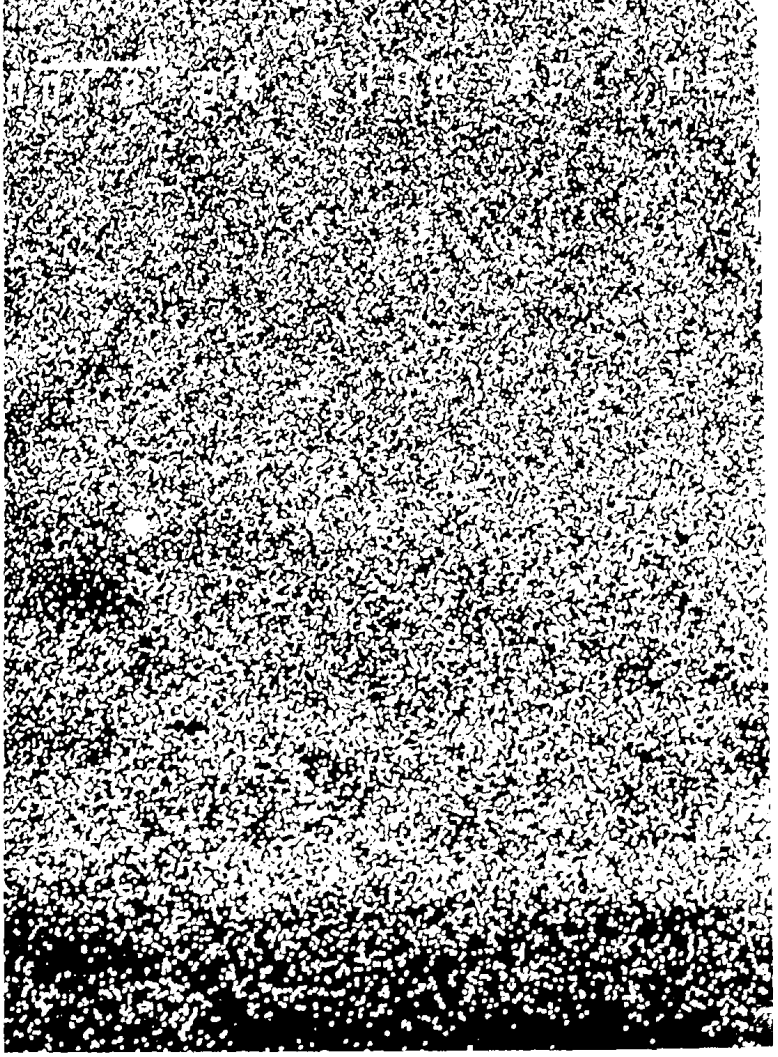


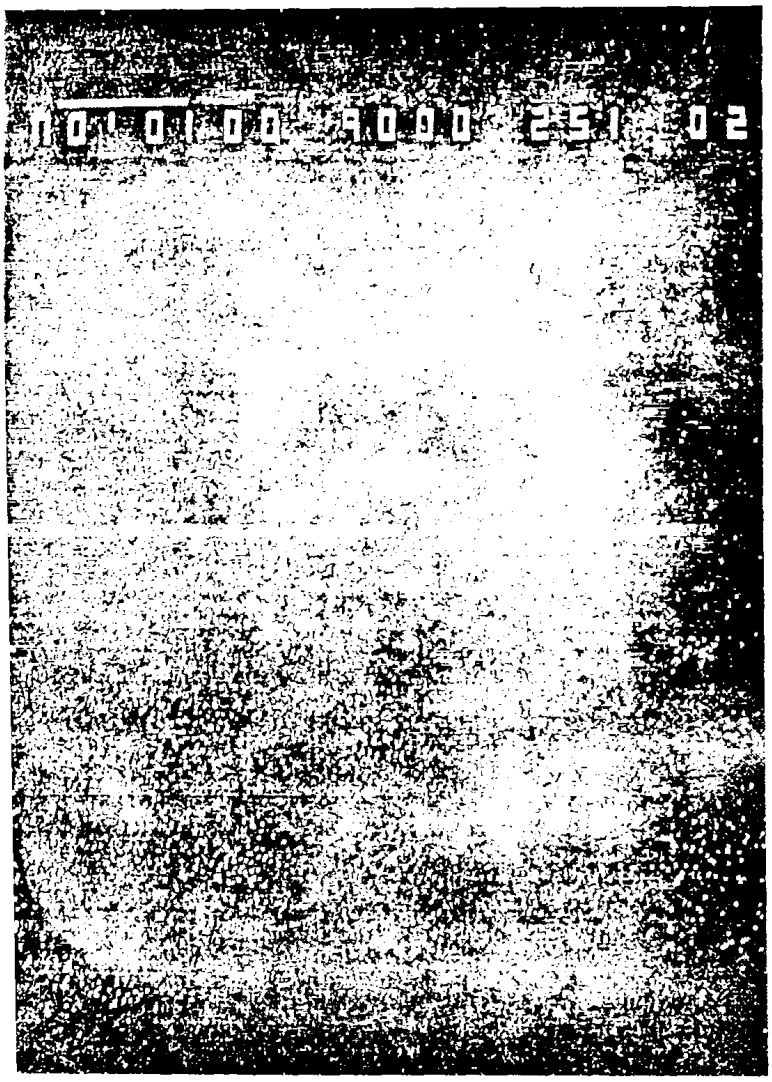
Εικ. 5. Δείγμα 1αΣ. Θέση λήψεως δείγματος (Γενική).

Εικ. 6. Δείγμα 1αΣ. Θέση λήψεως δείγματος (Λεπτομέρεια).













Εικ. 8. Δείγμα 7αΣ. Θέση λήψεως δείγματος (Γενική).



Εικ. 9. Δείγμα 7αΣ. Θέση λήψεως δείγματος (Λεπτομέρεια).

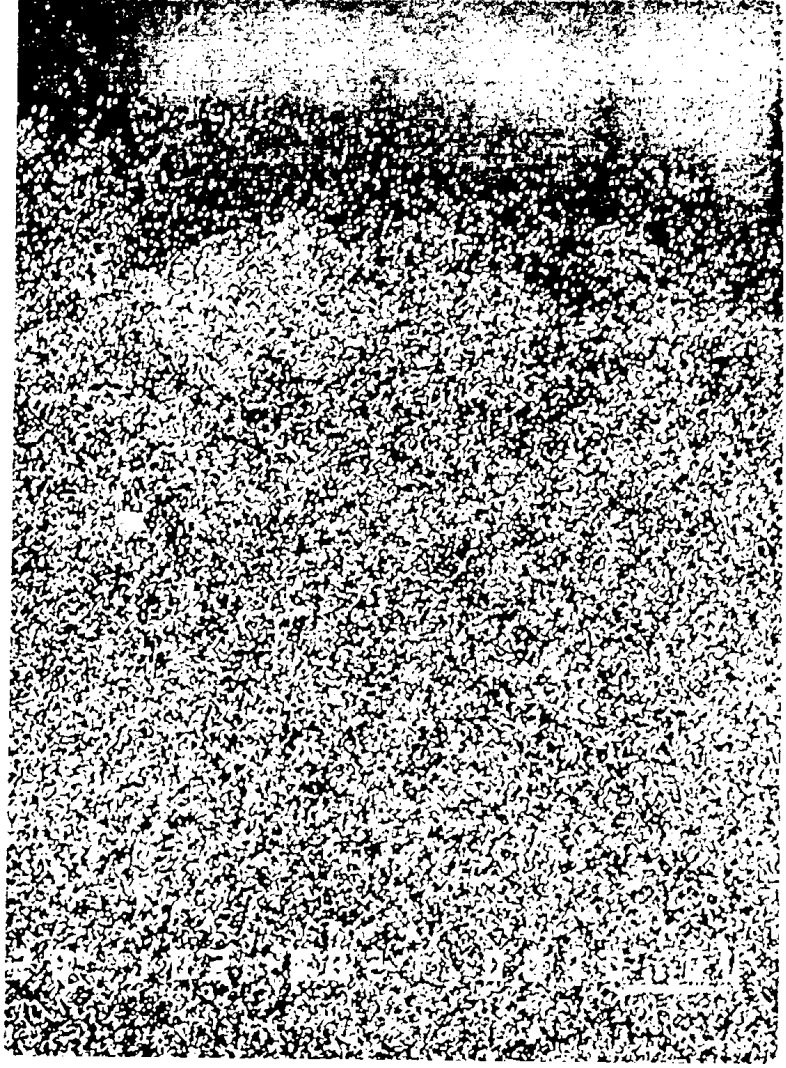
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



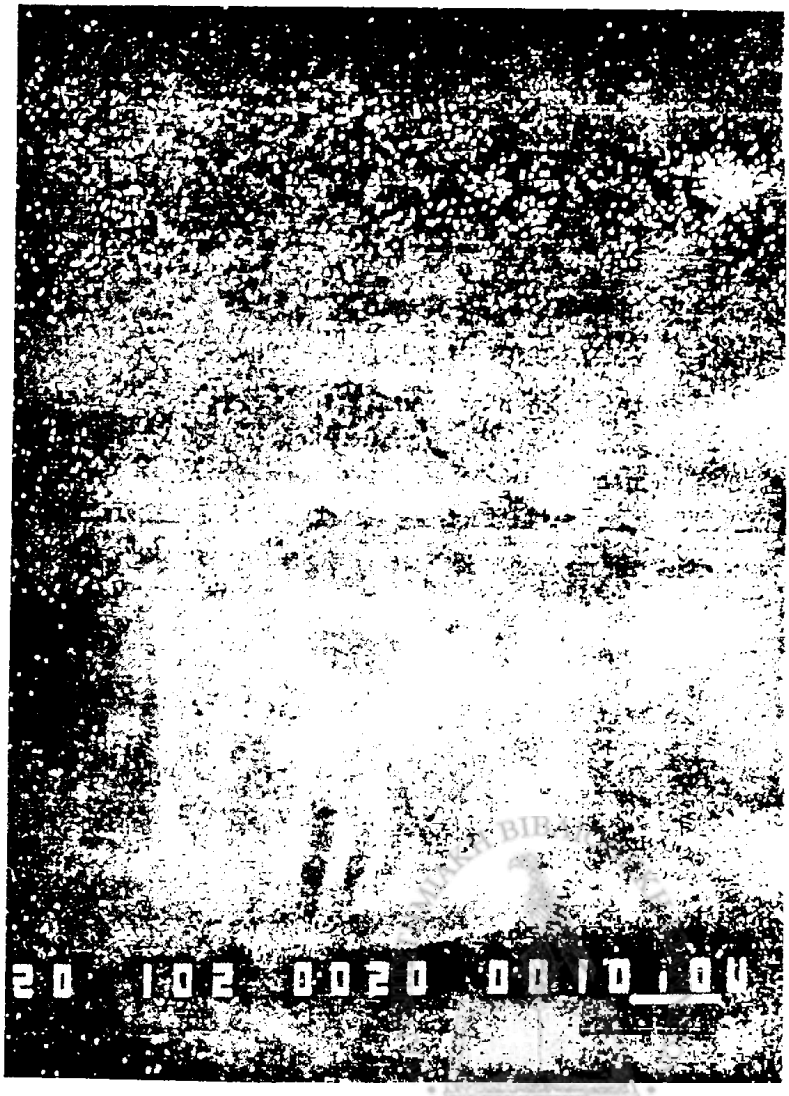
Εικ. 11. Λείψανα θαΣ. Θέση λήψεως δείγματος (Γενική).







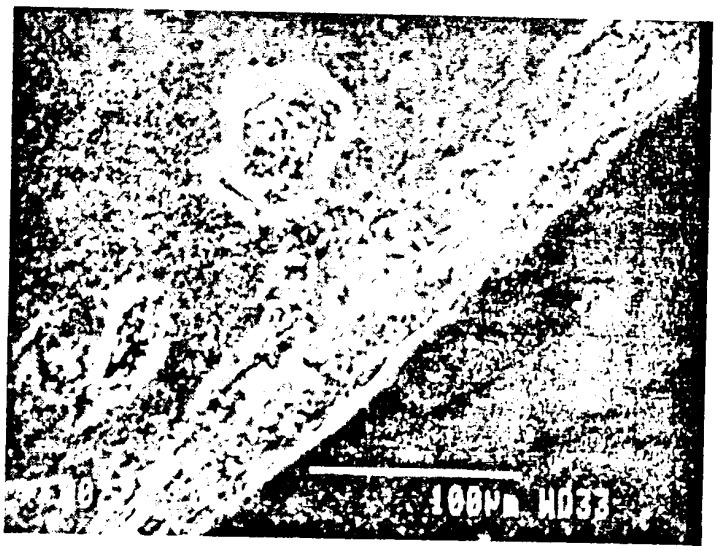

20 102 0014 0010 ,0U

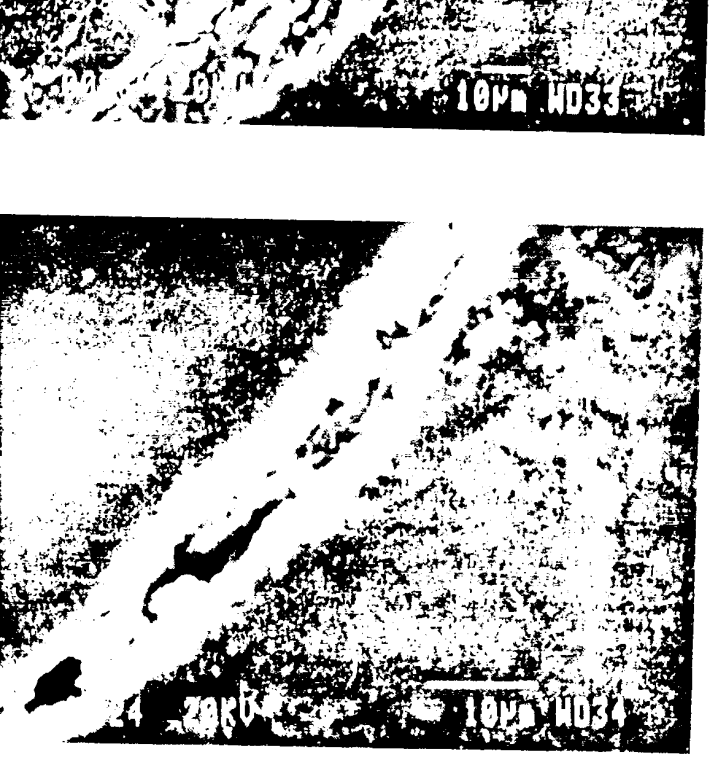

20 102 0020 0010 ,04

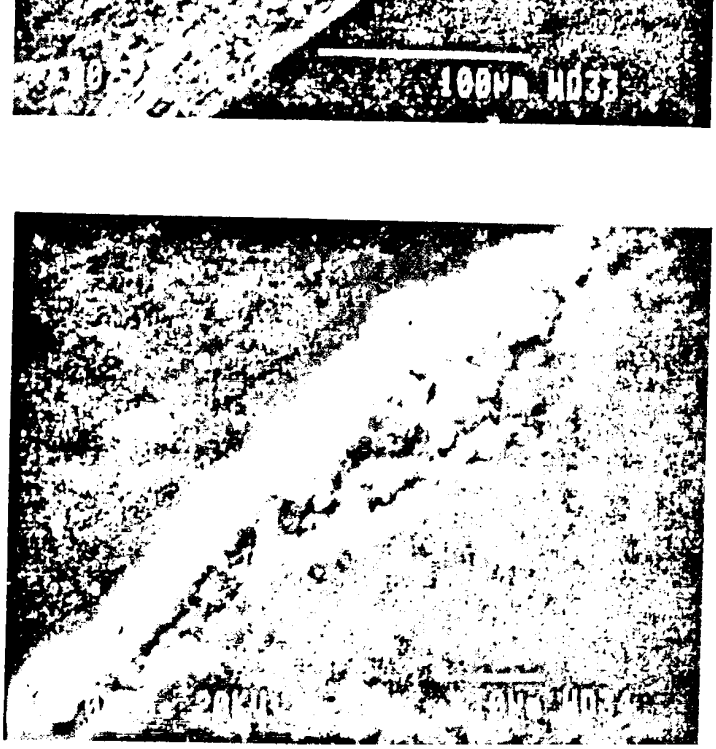












ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΓΙΩΡΓΟΣ Χ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ
Αρχιτέκτων

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗ, ΑΠΟΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΤΑΣΗ ΧΡΗΣΗΣ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΕΛΕΟΥΣΗΣ ΝΗΣΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Εισαγωγή

Οι εργασίες για τη μελέτη της αρχιτεκτονικής τεκμηρίωσης, της αποκατάστασης καθώς και της χρήσης του μοναστηριού της Ελεούσης στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων άρχισαν το 1991. Η μελέτη αυτή είχε στόχο την εγκατάσταση στο χώρο αυτό του Κατσάρειου Εκκλησιαστικού Σκευοφυλακίου της Ιεράς Μητροπόλεως Ιωαννίνων και στηριζόταν στις βασικές αρχές της μουσειολογικής μελέτης που εκπονήθηκε το 1985 από τον εθνολόγο-μουσειολόγο Στέλιο Παπαδόπουλο για λογαριασμό της Ιεράς Μητροπόλεως Ιωαννίνων.

Οι αποτυπωτικές εργασίες άρχισαν από το Καθολικό και τα προσκτίσματά του για να διευκολυνθεί έτσι το έργο των άλλων μελών της ομάδας που αποτελείται από τους: Βαρβάρα Παπαδοπούλου αρχαιολόγο, Χάρη Λιωνή και Πέρο Μπέχλη συντηρητές, των οποίων τα αντικείμενα είναι, αντίστοιχα, η ιστορική μελέτη του Καθολικού και η ανάλυση των διαφόρων παραμέτρων που καθορίζουν το έργο της συντήρησης των τοιχογραφιών. Στη συνέχεια η αποτύπωση προχώρησε στα κτίρια του Ηγουμενείου, του Ναζίρ και του Δεσποτικού. Το έργο της ομάδας αυτής συντονίζεται από τον Αρχιμανδρίτη κ. Φιλόθεο Δέδε.

Η αρχιτεκτονική τεκμηρίωση ήταν το πιο σημαντικό μέρος της μελέτης, γιατί μέσα από αυτή προέκυψαν ενδείξεις και συμπεράσματα σχετικά με την εξέλιξη του μοναστηριού μέσα στο χρόνο, παρατηρήσεις σχετικές με την παθολογία των κτιρίων – απαραίτητες για τις εργασίες αποκατάστασης – αλλά και σκέψεις για τη χωροθέτηση των διαφόρων λειτουργιών που απαιτεί ένας μουσειακός, και ευρύτερα, πολιτιστικός χώρος.

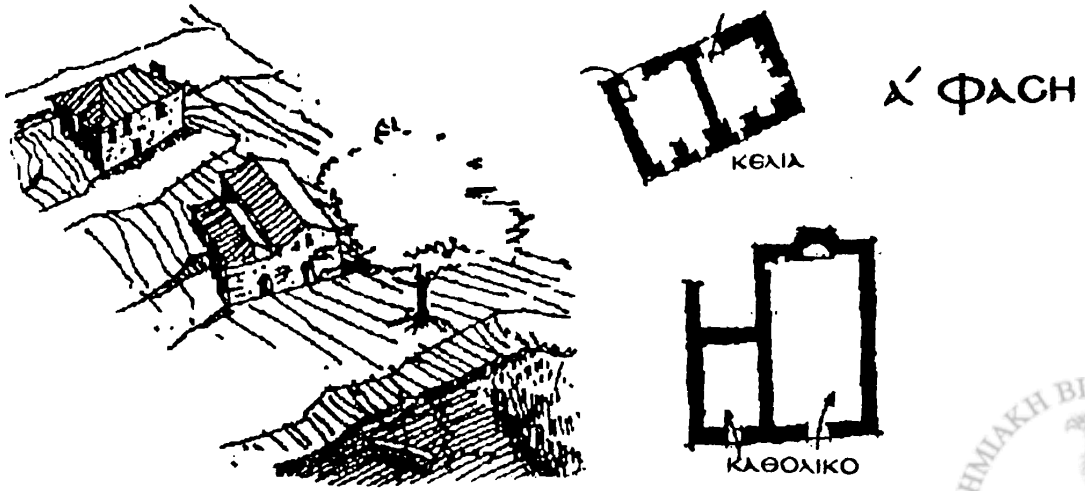
Στην ανακοίνωση αυτή δίνεται μία εικόνα των κυριότερων οικοδομικών φάσεων της εξέλιξης του μοναστηριού, στηριγμένη τόσο στις ιστορικές μαρτυρίες όσο και στις τεχνικές παρατηρήσεις και παρουσιάζεται το κτιριολογικό πρόγραμμα με στόχο την αναβίωση του μοναστηριού αλλά και τη συμβίωση του παραδοσιακού του χαρακτήρα με τη νέα χρήση.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Ιστορία, Κατασκευαστικές φάσεις

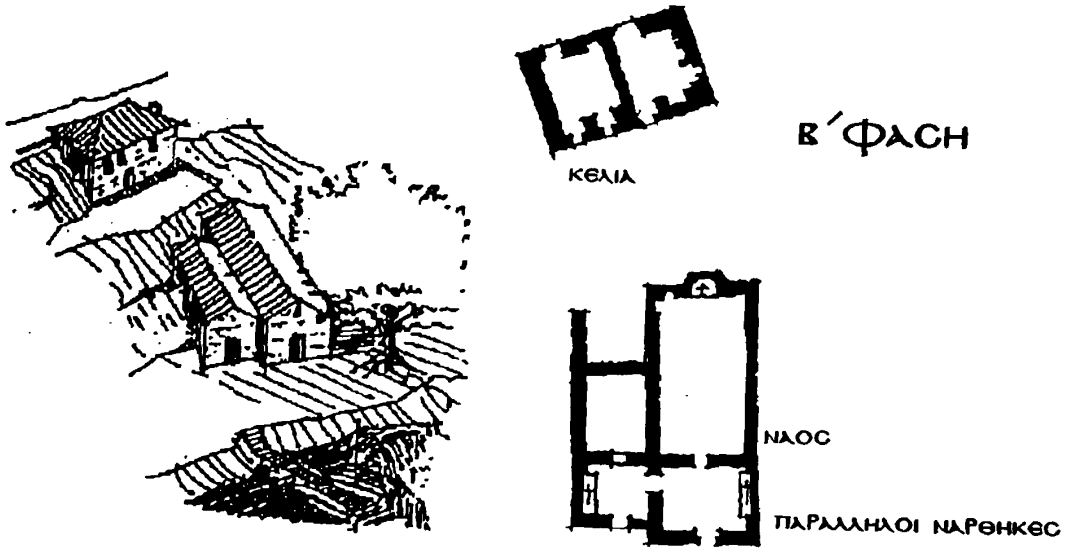
Αν λάβουμε υπόψη την πρώτη αναφορά στο μοναστήρι το 1584, σχετικά με τη μεταφορά της εικόνας της Παναγίας εκεί από κάποια μοναχή Παρθενία, αλλά και την παρατήρηση της Α. Σταυροπούλου, ότι οι τοιχογραφίες του ανατολικού μέρους του ναού έγιναν πιθανότατα από το εργαστήριο των Κονταρήδων, μπορούμε να υποθέσουμε ότι το Καθολικό υπήρχε ήδη τον 16ο αιώνα. Η αποτύπωση όμως έδωσε ένα νέο, αρκετά σημαντικό, στοιχείο: το Δεσποτικό, το κτίριο δηλαδή που βρίσκεται στο νοτιοανατολικό άκρο του συγκροτήματος, έχει κτιστεί ως προσθήκη καθ' ύψος αλλά και κατ' επέκταση ενός πολύ παλιού, σύγχρονου πιθανότατα του Καθολικού, μεμονωμένου κτίσματος. Πρόκειται για ένα ορθογώνιο πρώην καμαροσκεπές κτίριο, διαστάσεων οκτώ επί πέντε μέτρων, που χωρίζεται εγκάρσια σε δύο δωμάτια, προφανώς κελιά, τα πρώτα μάλλον κελιά του μοναστηριού. Η είσοδος των κελιών βρίσκεται στον ανατολικό τοίχο τους. Τα κελιά φωτίζονται από μικρά παράθυρα – χαρακτηριστικά για την εποχή – που βρίσκονται στη δυτική όψη τους. Κάτω από το ξύλινο δάπεδο των κελιών σχηματίζονται, λόγω της κλίσης του εδάφους, δύο χαμηλοί ημιϋπόγειοι χώροι που επικοινωνούν με την αυλή μέσω ενός μικρού τοξωτού ανοίγματος· πρόκειται πιθανώς για δύο μικρότερα κελιά. Αν το εύρημα αυτό διασταυρωθεί με τη μαρτυρία του ηγουμένου του μοναστηριού Μελετίου, σύμφωνα με τον οποίο ο θείος του, ηγούμενος Αββακούμ βρήκε τη μονή το 1836: "μικρά και άπορο με τον ήδη υφιστάμενο ναΐσκο και τέσσερα πενιχρά κελλία άνευ κτημάτων και προσόδων" και ενισχυθεί από τον τρόπο με τον οποίο είναι κατασκευασμένο το κτίριο – καμαροσκεπές, μεγάλο πάχος τοίχων, πολύ μικρά ανοίγματα που αποκλείουν την ύπαρξη υαλοστασίων – είναι σχεδόν βέβαιο ότι τα κελιά χτίστηκαν την ίδια εποχή με το Καθολικό. Αλλωστε στο εσωτερικό των κελιών σώζονται οι γενέσεις και ένα μέρος των παρειών της καμάρας της οροφής, ενώ στον εξωτερικό τοίχο είναι εμφανής ο αρμός της νεότερης τοιχοποιίας.

Το Καθολικό την ίδια εποχή φαίνεται να ήταν ένας μικρός ορθογώνιος καμαροσκεπής ναός διαστάσεων 9,00 Χ 5,00 μ. με ένα μικρό επίσης καμαροσκεπή εξωνάρθηκα διαστάσεων 3,50 Χ 5,00 μ. στη βόρεια πλευρά του. Τα ίχνη του αρχικού κτίσματος είναι εμφανή στο νότιο εξωτερικό τοίχο του ναού, αλλά και μέσα στον εξωνάρθηκα, όπου βρίσκεται ένα τμήμα του παλιού εξωτερικού βόρειου τοίχου. Αξιο, επίσης, παρατήρησης είναι το αέτωμα στον ανατολικό τοίχο του ναού, πάνω από την προεξοχή του ιερού, το οποίο έχει συμπληρωθεί προκειμένου να διευκολύνει τη μετατροπή της στέγης και την προσαρμογή της στην προσθήκη των προσκτισμάτων. Τα σημάδια αυτής της μετατροπής αποδεικνύουν την αρχική μορφή της στέγης του Καθολικού.



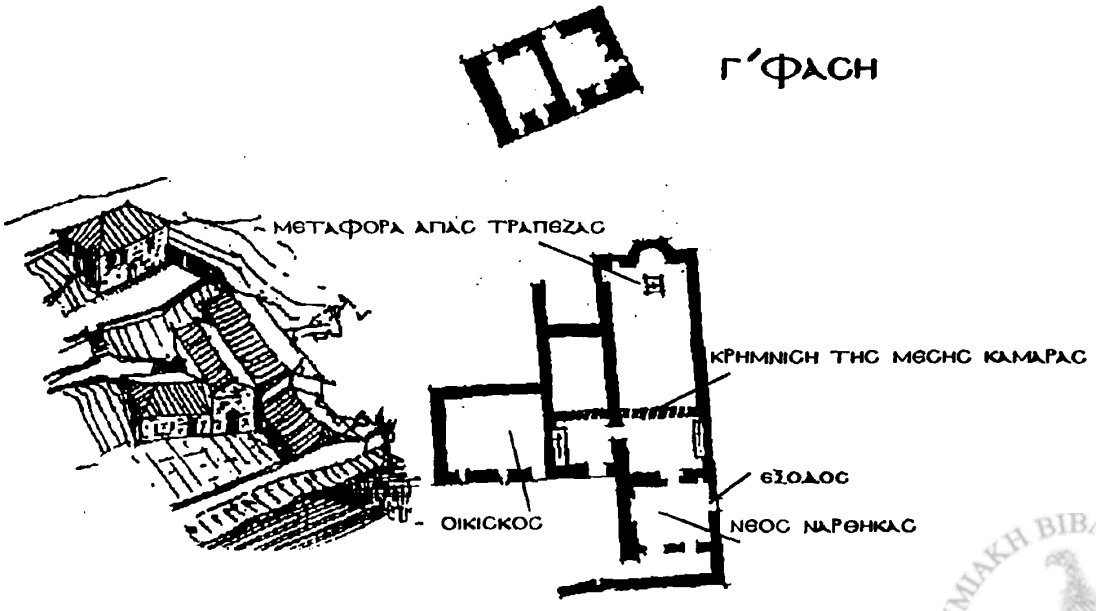
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Σε δεύτερη φάση που δεν έγινε δυνατό να προσδιοριστεί χρονικά, προστίθενται στο δυτικό τοίχο του εξαρτικού και του ναού δύο ισομήκεις καμαροσκεπείς νάρθηκες παράλληλοι μεταξύ τους. Οι νάρθηκες αυτοί φιλοξενούν δύο τάφους, κάτω από ημικυκλικές κόγχες, στο νότιο τοίχο του Καθολικού και στο βόρειο τοίχο του βόρειου εξαρτικού, αντίστοιχα.



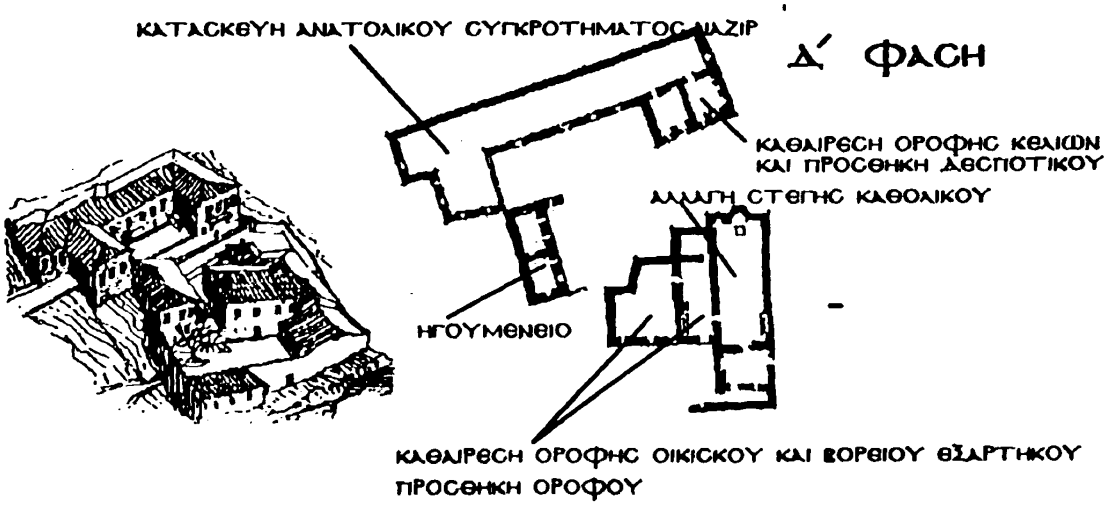
Η επόμενη φάση τοποθετείται ανάμεσα στο 1724 και 1759. Στην περίοδο αυτή με χρήματα που εξοικονομήθηκαν κατά τη διάρκεια ζητείας, έγιναν στο κτίριο ορισμένες προσθήκες και αλλαγές. Σύμφωνα με την επιγραφή του 1759 που βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του σημερινού νάρθηκα, πληροφορούμεθα την κατασκευή "οικίσκων" – πρόκειται μάλλον για το βόρειο ισόγειο, σε σχέση με το Καθολικό, τμήμα των προσκτισμάτων – την κατασκευή του νέου νάρθηκα, αλλά και την καθαίρεση της "μέσης καμάρας", δηλαδή του τοίχου που χώριζε το ναό από τον παλιότερο νάρθηκα της δεύτερης φάσης.

Εντονα ερωτηματικά προκαλεί η νότια έξοδος του νέου νάρθηκα. Η ύπαρξή της δεν μπορεί να δικαιολογηθεί με τη σημερινή μορφή του νότιου αύλειου χώρου, ο οποίος δεν είναι προσπελάσιμος. Είναι λοιπόν πιθανή, στη φάση αυτή, η ύπαρξη και άλλων κτιρίων στα νότια του συγκροτήματος, οπότε το Καθολικόν να κατείχε κεντρική θέση.



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Μετά το 1836, όταν αναλαμβάνει ηγούμενος ο Αββακούμ, γίνονται στο μοναστήρι πολλές μεταβολές και προσθήκες. Καθαιρείται η καμαροσκεπής οροφή του βόρειου εξαρτικού καθώς και η στέγη του χαμηλού προσκτίσματος για να προστεθεί ο όροφος που υπάρχει και σήμερα. Χαρακτηριστικό εύρημα που τεκμηριώνει την ύπαρξη της καμάρας του βόρειου εξαρτικού, είναι τμήμα της γένεσής της στο εσωτερικό του ορόφου των προσκτισμάτων. Επίσης κατασκευάζεται το διώροφο κτίριο του Ηγουμενείου που βρίσκεται στη βόρεια πλευρά του συγκροτήματος και τέλος το κτίριο του Ναζίρ και Δεσποτικού στο ανατολικό μέρος. Οπως ανέφερα και πριν, προκειμένου να κατασκευαστεί το Δεσποτικό καθαιρείται η καμαροσκεπής οροφή των παλιών κελιών και γίνεται η καθ' ύψος, αλλά και κατ' επέκταση, προσθήκη του Δεσποτικού.



Υπάρχουσα κατάσταση - Παθολογία

Μορφολογικές και Κατασκευαστικές Παρατηρήσεις

Πριν από οποιαδήποτε περιγραφή της κατάστασης των κτιρίων του μοναστηριού πρέπει να τονιστεί πόσο απαραίτητη είναι, στη φάση της αποκατάστασης, η στενή και συνεχής συνεργασία των μελών της ομάδας μελέτης. Πόσο λεπτές είναι οι ισορροπίες που διέπουν τις σχέσεις του έργου του αρχιτέκτονα με εκείνο του αρχαιολόγου, του συντηρητή, του στατικού. Στη φάση αυτή αλλά και σε εκείνη της χωροθέτησης των χρήσεων, ο αρχιτέκτονας πρέπει να σταθεί με προσοχή μπροστά στην ιστορική μνήμη των κτιρίων, να αντιμετωπίσει τα δομικά στοιχεία σαν φορείς πολύτιμης τέχνης, αλλά και να λάβει σοβαρά υπόψη την πνευματική ιδιαιτερότητα του χώρου στον οποίο καλείται να εντάξει τη χρήση του Μουσείου, χωρίς να σκιάσει την υπόσταση και λειτουργία του Μοναστηριού.

α. Καθολικό και προσκτίσματα

Σύμφωνα με τα υπάρχοντα στοιχεία (*Α.Δ.* 28/1973), το 1972 έγιναν εργασίες στερέωσης του ναού οι οποίες όμως δεν τελείωσαν. Με αυτές φαίνεται πως στερεώθηκαν οι θολίτες και επισκευάστηκαν οι ρωγμές στο εσωρράχιο της καμαροσκεπούς οροφής. Υπάρχουν όμως ρωγμές σημαντικού πλάτους και βάθους σε συνέχεια των ρωγμών της καμάρας, στις ενώσεις του δυτικού τυμπάνου του ναού με το βόρειο και νότιο τοίχο, οι οποί-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ες έχουν δημιουργηθεί από οριζόντια μετατόπιση των τοίχων και προέρχονται από την εγκάρσια πίεση της καμάρας. Η αιτία του φαινομένου πρέπει να αναζητηθεί, πιθανότατα, πολύ παλαιότερα και λίγο μετά την "κρήμνιση της μέσης καμάρας" στα μέσα του 18ου αιώνα, αλλά και στην καταστροφή αρκετών ελκυστήρων, επεμβάσεις που είχαν σαν αποτέλεσμα τη διατάραξη της στατικής συμπεριφοράς του στοιχείου αυτού. Το ίδιο πρόβλημα παρουσιάζεται και στην πλευρά του νάρθηκα. Εδώ πρέπει να αναφερθεί ότι δεν παρατηρείται κάθετη μετατόπιση των τοίχων του ναού που να οφείλεται σε υποχώρηση της θεμελίωσης λόγω διαφορικής καθίζησης, γιατί οι ζώνες των τοιχογραφιών διατηρούν την ισοσταθμία τους. Παρατηρούνται επίσης αρκετές αποσαθρώσεις στην εξωτερική πλευρά του νότιου τοίχου και ειδικότερα στις ενώσεις που δημιουργήθηκαν από προσθήκες σε διάφορες οικοδομικές φάσεις.

Η κατάσταση της στέγης του ναού είναι κακή λόγω αποσάθρωσης του φέροντα οργανισμού της. Το μέγεθος όμως των ζημιών της δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί αν το μνημείο δεν αποκαλυφθεί. Για το λόγο αυτό θα πρέπει να ληφθεί ιδιαίτερη μέριμνα κατά την αποκάλυψη λόγω της συνάφειας αυτού του δομικού στοιχείου με το εικονογραφημένο εσωρράχιο της καμάρας. Πρέπει επίσης να τονιστεί η μορφολογική αλλοίωση που προέκυψε από τη διαπλάτυνση των παραθύρων του ναού τα οποία, όπως φαίνεται από τα παλιά ίχνη τους, είχαν σφηνοειδή μορφή.

Το δάπεδο του ναού έχει επίσης εκτεταμένες ζημίες και ένα τμήμα του έχει αφαιρεθεί με την προοπτική της ανασκαφής, κατά την οποία αποκαλύφθηκε και η ανισοσταθμία του δαπέδου του παλιού νάρθηκα σε σχέση με εκείνο του κυρίως ναού.

Ο ημιυπαίθριος χώρος (χαγιάτι) στην βόρεια είσοδο του ναού έχει πρόσφατα επισκευαστεί, όμως ανεπιτυχώς. Η σημαντικότερη αλλοίωση είναι εκείνη που επήλθε από τα σιμεντούχα επιχρίσματα του βόρειου εξωτερικού τοίχου στην εσωτερική πλευρά του οποίου υπάρχουν τοιχογραφίες.

Τέλος, πρέπει να επισημανθεί το πρόβλημα της μεγάλης συγκέντρωσης υγρασίας στις εσωτερικές πλευρές του ναού που αναλύεται και τεκμηριώνεται στην περιβαλλοντική μελέτη του συντηρητή κ. Χάρη Λιωνή.

Κακή επίσης είναι και η κατάσταση των προσκτισμάτων γύρω από το Καθολικό. Η στέγη του συνόλου αυτού έχει αποσαθρωθεί σε πολλά σημεία με αποτέλεσμα την καταστροφή, από τα νερά της βροχής, του εσωτερικού του κτιρίου. Ολα σχεδόν τα ξύλινα δάπεδα και τα κουφώματα έχουν καταστραφεί και τα επιχρίσματα των τοίχων έχουν αποκολληθεί. Ευτυχώς, οι τοίχοι δεν παρουσιάζουν ακόμη σοβαρές ζημίες, όπως απόκλιση από την κατακόρυφο ή μεγάλες ρωγμές, όμως η κατάστασή τους επιδεινώνεται βαθμιαία λόγω της ελλιπούς προστασίας από τη στέγη και της αποσάθρωσης των εξωτερικών αρμολογημάτων.

β. Κτίριο Ηγουμενείου

Στην ίδια κατάσταση βρίσκεται και το διώροφο κτίριο του Ηγουμενείου στη βόρεια πλευρά του συγκροτήματος. Οι εξωτερικοί τοίχοι είναι σχετικά σε καλή κατάσταση αλλά τα εσωτερικά επιχρίσματα, ιδιαίτερα στα πίσω δωμάτια και των δύο ορόφων έχουν καταστραφεί. Εκτεταμένες ζημίες επίσης παρουσιάζουν οι ημιυπαίθριοι χώροι (χαγιάτια) στο ισόγειο και στον όροφο του κτιρίου. Τα ξύλινα δάπεδα και το χαρακτηριστικό επιχρισμένο ξύλινο στηθαίο έχουν καταστραφεί. Οι εμφανείς ξυλοδεσιές και τα εξωτερικά αρμολο-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

γήματα έχουν αποσαθρωθεί θέτοντας σε κίνδυνο την στατική κατάσταση των τοίχων. Τέλος η κατάσταση της στέγης του Ηγουμενείου είναι πολύ κακή.

γ. Κτίρια "Ναζίρ" και Δεσποτικού

Η ανωδομή των κτιρίων του Ναζίρ και Δεσποτικού βρίσκεται σε σχετικά καλή κατάσταση και η στέγη τους έχει πρόσφατα αντικατασταθεί. Ωστόσο η υπερβολική χρήση οπλισμένου σκυροδέματος στις περιδέσεις και τα δοκάρια προσθέτει πολύ βάρος και δεν είναι συμβατή με τον παραδοσιακό τρόπο κατασκευής του κτιρίου. Οπως και στα υπόλοιπα κτίρια του συγκροτήματος έτσι και εδώ, όσα πατώματα έχουν απομείνει μετά τις εργασίες ανακατασκευής της παλιάς στέγης η οποία είχε καταρρεύσει, είναι κατεστραμμένα. Υπάρχουν επίσης αρκετά υπολείμματα διαχωριστικών τοίχων από "τσατμά" σε άθλια κατάσταση τα οποία πρέπει να καθαιρεθούν. Παρατηρείται τέλος μεγάλη συγκέντρωση υγρασίας σε όλο το μήκος του ανατολικού τοίχου του κτιρίου που οφείλεται στην υψηλότερη στάθμη του εξωτερικού εδάφους αλλά και στην κακή απομάκρυνση των νερών της βροχής.

δ. Εξωτερικοί χώροι

Ο αύλειος χώρος του μοναστηριού είναι διαμορφωμένος σε τρία επίπεδα τα οποία καλύπτονται στο σύνολό τους από μαύρες πέτρινες πλάκες και η επικοινωνία των επιπέδων γίνεται με κτιστές κλίμακες καλυμμένες με το ίδιο υλικό. Η κατάσταση των διαμορφώσεων αυτών είναι κακή. Οι πλάκες έχουν αποσαθρωθεί και σε πολλά σημεία η ανεξέλεγκτη βλάστηση έχει ανασηκώσει ολόκληρα τμήματα του πλακόστρωτου. Οι μανδρότοιχοι παρουσιάζουν και αυτοί έντονα σημάδια φθοράς.

Πρέπει επίσης να επισημανθεί η πλήρης καταστροφή των μονοπατιών που συνέδεαν, πριν την κατασκευή του περιφερειακού δρόμου, το μοναστήρι με εκείνα των Φιλανθρωπηνών και της Μεταμόρφωσης.

Κτιριολογικό Πρόγραμμα

α. Καθολικόν και προσκτίσματα

Στο ισόγειο του κτιρίου ,στο χώρο του ναού, κρίθηκε αναγκαία η επανένταξη του βόρειου εξωνάρθηκα και η αξιοποίηση με τη μετατροπή σε χώρο υποδοχής (αρχονταρίκι), του ισογείου των προσκτισμάτων. Στον όροφο του ίδιου κτιρίου προβλέπεται η κατοικία - γραφείο του Ηγουμένου και η εγκατάσταση του φύλακα του συγκροτήματος.

β. Κτίριο Ηγουμενείου

Το κτίριο αυτό θα χρησιμοποιηθεί, στο σύνολό του, σαν ξενώνας για τους ερευνητές και διακεκριμένους επισκέπτες του Ιδρύματος. Προβλέπονται σ' αυτό τέσσερα ανεξάρτητα κελιά με τις στοιχειώδεις σύγχρονες ανέσεις, ενώ στον δυτικό ισόγειο χώρο του, κάτω από τα κελιά, θα διαμορφωθεί W.C. κοινού.

γ. Κτίρια Ναζίρ και Δεσποτικού

Στα συνεχόμενα αυτά κτίρια θα στεγαστεί το Εκκλησιαστικό Σκευοφυλάκιο και τα γραφεία του. Ο ισόγειος χώρος που βρίσκεται κοντά στην βόρεια πύλη θα διαμορφωθεί σε βιβλιοπωλείο ενώ ο ημιυπόγειος κάτω από τα παλιά κελιά σε αποθήκη.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Σωτ. Ι. Δάκαρη: *Το νησί των Ιωαννίνων Ιστορία, Μνημεία, Μουσείο,* Ιωάννινα 1982.
2. Κων. Σ. Παπαϊωάννου: *Τα ελληνικά μοναστήρια σαν αρχιτεκτονικές συνθέσεις,* Αθήνα 1977.
3. Π. Α. Μιχελή: *Αισθητική θεώρηση της Βυζαντινής τέχνης,* Αθήνα 1978.
4. Υ.ΠΟ.: *Αναστήλωση -Συντήρηση-Προστασία μνημείων και συνόλων,* Αθήνα 1984.
5. Carmen Piccirili: *Consolidamento Critico,* Roma 1976.
6. M. C. Berducou: *La conservation en Archeologie,* Paris 1990.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

GEORGES PAPAGEORGIOU
architecte

RETABLISSEMENT, RESTAURATION, MISE EN VALEUR ET REHABILITATION DU MONASTERES DANS L'ILE DU LAC DE IOANNINA

Les débuts des travaux d'un projet de restauration et de réhabilitation des monastères datent de 1991. Les travaux ont commencé par des relevés architecturaux au monastère d'Eléoussa, dans la partie sud de l'Ile et ont continué dans les monastères de Filanthropini, Dilios, Prodromos, de la Transfiguration et du Prophète Elie sauf dans celui de Saint-Pantéléïmon récemment restauré.

Le but du projet était la réhabilitation des monastères dans leur rôle traditionnel qui était celui d'établissements religieux et culturels à la fois.

Le monastère d'Eléousa étant le plus important du point de vue des bâtiments, doit abriter un Trésor ouvert au public voire un Musée de la Métropole de Ioannina.

Dans le monastère voisin de la Transfiguration, doit s'installer la direction de la Fondation Epirote de Culture avec bibliothèques, bureaux et salle de conférence ainsi que des logements à la disposition de visiteurs et de chercheurs.

La phase des relevés était la plus importante car des remarques significatives ont été faites sur l'évolution des monastères au cours des siècles, sur le mode de construction et sur les matériaux. Ces remarques ont été très utiles en vue d'une intervention imminente.

Dans cette phase, des analyses minutieuses ont été faites sur la résistance des matériaux de construction, sur le comportement des sols au niveau des fondations, sur le comportement statique et dynamique (séïsme) et l'environnement – microclimat intérieur – par des observations annuelles des variations de température, d'humidité, du dépôt des sels minéraux, point de rosée, inertie thermique etc.

L'élaboration du projet a duré presque quatre ans et, à la fin, une subvention par la Communauté Européenne, a été accordée pour la réalisation des travaux.

Les travaux vont commencer au printemps de 1996 après l'installation des entrepreneurs sur les lieux.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ