

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 32 (2011)

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011), Περίοδος Δ'



Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο

Ιωάννης Π. ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

doi: [10.12681/dchae.690](https://doi.org/10.12681/dchae.690)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ Ι. Π. (2014). Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 32, 115–128. <https://doi.org/10.12681/dchae.690>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ένα άγνωστο συνεργείο ζωγράφων των αρχών του
16ου αιώνα στην Ήπειρο

Ιωάννης ΧΟΥΛΙΑΡΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011) • Σελ. 115-128

ΑΘΗΝΑ 2011

Ιωάννης Π. Χουλιαράς

ΕΝΑ ΑΓΝΩΣΤΟ ΣΥΝΕΡΓΕΙΟ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ*

Σε τέσσερα μνημεία των αρχών του 16ου αιώνα στην Ήπειρο διαπιστώνουμε τη δράση κοινού συνεργείου. Τα μνημεία αυτά ακολουθούν την παράδοση της σχολής της Αχρίδας και του εργαστηρίου της Καστοριάς, παράλληλα με ισχυρές επιρροές από το έργο του Ξένου Διγενή, αποτελούν δε έναν από τους ενδιάμεσους κρίκους στη μετάβαση από την τέχνη του 15ου αιώνα σε αυτή της σχολής των Θηβών.

Από τα μέχρι τώρα γνωστά τοιχογραφημένα μνημεία της Ηπείρου λίγα είναι αυτά που χρονολογούνται ή θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα¹. Η κατανομή των μνημείων αυτών καλύπτει όλη τη γεωγραφική περιοχή που είναι γνωστή

In four monuments of the beginning of the 16th century in Epirus we ascertain the work of a common workshop. These monuments follow the tradition of the school of Ohrid and the workshop of Kastoria, in parallel with strong influences from the work of Xenos Digenis. They, thus, comprise one of the links in the transition from the art of the 15th century to that of the school of Thebes.

ως Ήπειρος και συμπεριλαμβάνει τόσο τα μνημεία που βρίσκονται στην ελληνική επικράτεια, όσο και αυτά της νότιας Αλβανίας².

Μεταξύ των πρώτων μνημείων που διακοσμούνται τον 16ο αιώνα στην Ήπειρο και ενδιαφέρουν τη μελέτη μας

Λέξεις κλειδιά

Αρχές 16ου αι. (1508-1526).

Ήπειρος και νότια Αλβανία.

Ζωγραφική.

Ναοί Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων, Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη και Αγίου Δημητρίου Σάββου στην Πολίτσιανη και Επισκοπής στη Δρόπολη.

* Το θέμα παρουσιάστηκε στο 29ο Συμπόσιο της ΧΑΕ Αθήνα 2009, 134-135, με τον ίδιο τίτλο. Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από αυτή τη θέση τον καθηγητή κ. Γεώργιο Βελένη για την πολύτιμη βοήθειά του στην γραφολογική εξέταση των επιγραφών των ναών που αναφέρονται στην παρούσα μελέτη. Οι φωτογραφίες που δημοσιεύονται εδώ ανήκουν στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του άρθρου.

¹ Τα μέχρι τώρα γνωστά μνημεία, που χρονολογούνται στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, είναι ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων (1508), το λιθόκτιστο τέμπλο του βυζαντινού ναού της Γέννησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Δρόπολης (1510), ο ναός του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη στην Πολίτσιανη (1512/13), η μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Μολυβδοσκέπαστο (β' φάση, 1521), ο ναός του Αγίου Αθανασίου στη Γοραντζή Δρόπολης (1523), ο ναός του Αγίου Αθανασίου στην Πετσά Δέλβινου (1524/25), ο ναός του Αγίου Γεωργίου στην Άνω Λεσινίτσα Δέλβινου (1524/25) και ο ναός του Αγίου Δημητρίου Σάββου στην Πολίτσιανη (1526). Για το σύνολο των παραπάνω

Keywords

Beginning of 16th century (1508-1526).

Epirus and Southern Albania.

Painting.

Churches of St Georgios in Kato Lapsista, Ioannina, of St Athanasios Mantzari and of St Dimitrios Savvou in Politsiani, and the Episkopi church in Dropull.

ναών βλ. Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, 234-237. G. Giakoumis, «Post-byzantine Painting before Onufër», *2000 Years Church Art and Culture in Albania*, Papers of the International Simposium, Τίρανα 2005, 203-222. Ο ίδιος, *Δύο πρώιμα μεταβυζαντινά μνημεία και ο ζωγραφικός τους διάκοσμος στο Παγώνι της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας (αρχές 16ου αιώνα)*, Ιωάννινα 2010 (δακτυλ. διδακτ. διατριβή). Ι. Π. Χουλιαράς, «Τοιχογραφημένα μνημεία και ζωγράφοι του 15ου και 16ου αιώνα στην Ήπειρο και τη Νότια Αλβανία», *Δωδώνη*, ΛΣΤ'-ΛΖ' (2007-2008), 295-332, με ενδεικτική βιβλιογραφία για τον καθένα από τους παραπάνω ναούς.

² Το μεγαλύτερο τμήμα της νότιας Αλβανίας δυτικά του ποταμού Αώου και νότια των Ακροκεραυνίων ορέων αποτελεί το βορειότερο γεωγραφικό όριο της Ηπείρου και περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τις περιοχές της Δρόπολης, του Δέλβινου και του βόρειου Παγωνίου, όπου βρίσκεται η Πολίτσιανη. Βλ. Ν. G. L. Hammond, «Γεωφυσικοί χαρακτήρες και ιστορική γεωγραφία της Ηπείρου»,



Εικ. 1. Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η κτητορική επιγραφή.

είναι ο Άγιος Γεώργιος στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων (1508)³ και ο Άγιος Αθανάσιος Μάντζαρη στην Πολίτσα (1512/13)⁴. Στις αρχές του αιώνα χρονολογούνται και οι τοιχογραφίες του λιθόκτιστου τέμπλου του βυζαντινού ναού της Επισκοπής στη Δρόπολη (1510)⁵. Λίγο αργότερα τοιχογραφείται ο Άγιος Δημήτριος Σάββου, επίσης στην Πολίτσα (1526)⁶.

Στον μονόχωρο ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα σώζονται ελάχιστες παραστάσεις από την αρχική διακόσμηση του μνημείου και χρονολογούνται, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στον νότιο τοίχο, στο 1508 (Εικ. 1)⁷. Από τις συνθέσεις διακρίνονται –έστω και αποσπασματικά– η Πλατυτέρα και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες στην αφίδα του ιερού, η Γέννηση, η Υπαπαντή, ο Εμπαιγμός, η Ανάσταση και ο Λίθος από τον χριστολογικό κύκλο, λίγοι ολόσωμοι άγιοι στην ανατολική πλευρά

του βόρειου και του νότιου τοίχου και ο έφιππος άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος (Εικ. 2) με τον κήτορα πιθανώς του ναού στον νότιο τοίχο. Στα υπόλοιπα μέρη του κυρίως ναού και σε όλο τον δυτικό τοίχο ο διάκοσμος χρονολογείται στο 1796, ενώ στο ιερό υπήρχε και άλλη φάση ζωγραφικής, η οποία αποτοιχίστηκε και μπορεί να χρονολογηθεί στα τέλη του 17ου αιώνα⁸. Όλες σχεδόν οι παραστάσεις της πρώτης φάσης έχουν φθαρεί ανεπανόρθωτα. Η κτητορική επιγραφή δεν μας παρέχει πληροφορίες σχετικά με τον ζωγράφο της αρχικής φάσης.

Στην εικονογραφία του μνημείου διαπιστώνουμε παλαιολόγειες επιδράσεις από ναούς κυρίως της Μακεδονίας και της Σερβίας. Ιδιαίτερη απήχηση ασκούν στη διαμόρφωση των προτύπων του ζωγράφου τα εργαστήρια της Αχρίδας και της Καστοριάς. Από τις σκηνές του Δωδεκάορθου αξίζει να σταθούμε στη Γέννηση, που έχει καταστραφεί στο αριστερό της τμήμα. Στη σκηνή επισημαίνουμε τη θέση του Ιωσήφ με τον βοσκό δεξιά, τη στάση της Θεοτόκου με την κεφαλή προς τα δεξιά και το Βρέφος μπροστά της, τον ευαγγελισμό του ποιμένα επάνω δεξιά και τους πεζούς μάγους. Η παράσταση ακολουθεί παλαιολόγεια πρότυπα κυρίως της Μακεδονίας⁹, που επιβιώνουν τον 15ο αιώνα στο εργαστήριο της Καστοριάς¹⁰. Στα σημεία που σώζεται η σύνθεση είναι πανομοιότυπη με αυτή στον Άγιο Αθανάσιο Μάντζαρη (Εικ. 5) και στον Άγιο Δημήτριο Σάββου στην Πολίτσα και όμοια, με αλλαγή της στάσης της Θεοτόκου, στον ναό της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη Ελασσόνας (1515)¹¹ και στον Άγιο Νικόλαο στο Πλατύ Πρεσπών (1590/91)¹², ενώ με παρόμοιο τρόπο εικονογραφείται τον

¹ *Ήπειρος, 4.000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού* (γεν. εποπτεία Μ. Β. Σακελλαρίου), Αθήνα 1997, 12 κ.ε.

³ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Βυζαντινά, μεσαιωνικά και νεότερα μνημεία Ήπειρου», *ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά, 224-225 (στο εξής: «Ήπειρος»). Η ίδια, *Η μονή Φιλανθρωπηρών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 1995² (στο εξής: *Μονή Φιλανθρωπηρών*), 30 υποσημ. 5 και 6, πίν. 73.

⁴ Η επιγραφή του ναού δεν σώζεται σήμερα, αλλά είχε διαβαστεί παλαιότερα. Βλ. Π. Η. Πουλίτσας, «Επιγραφαί καί ένθυμίσεις εκ τής Βορείου Ήπειρου», *ΕΕΒΣ* 5 (1928), 48. Th. Pora, *Mbshkrime të kishave në Shqipëri*, Τίρανα 1998, 220 αριθ. 521. K. Giakoumis, *The Monasteries of Jorgucat and Vanishte in Dropull and of Spelαιο in Lunxheri as Monuments and Institutions during the Ottoman Period in Albania (16th-19th Centuries)*, τ. I-II, The University of Birmingham 2002 (δακτυλ. διδακτ. διατριβή), 205. Να επισημάνουμε ωστόσο, ότι, σύμφωνα με τις παραπάνω δημοσιεύσεις, το έτος ΖΚΑ αναφέρεται χωρίς να προσδιορίζεται ο μήνας εκτέλεσης των τοιχογραφιών.

⁵ Pora, ό.π., 220 αριθ. 520 (δημοσιεύει αντίστροφα τη φωτογραφία).

⁶ Το έτος (ΖΛΔ) και ο μήνας (Απρίλιος) δεν διακρίνονται σημε-

ρα, αλλά είχαν διαβαστεί παλαιότερα. Βλ. Πουλίτσας, ό.π., 48. Pora, ό.π., 220-221 αριθ. 522, 523. Giakoumis, ό.π., 205.

⁷ Βλ. παραπάνω υποσημ. 3.

⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Ήπειρος», ό.π. (υποσημ. 3), 224-225.

⁹ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία Ι. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 146α) και στην Ελεούσα Πρέσπας (G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, σχέδ. 16).

¹⁰ Όπως στους Αγίους Θεοδώρους Σερβίων (Α. Ξυγγόπουλος, *Τά μνημεία των Σερβίων*, Αθήνα 1957, πίν. 15.1) και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστορία (Garidis, ό.π., πίν. 81).

¹¹ Αδημοσίευτη παράσταση. Για τον ναό βλ. Α. Passali, «The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly», *JÖB* 47 (1997), 245-256.

¹² Αδημοσίευτη παράσταση. Για τον ναό βλ. Μ. Παϊσιόδου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 186-190, εικ. 15-26.



Εικ. 2. Κάτω Λαγίστα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος. Λεπτομέρεια.

17ο αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο στο Κόκκινο Βοιωτίας¹³ και στη μονή Σηλαιού Σαρακίνιστας (1634)¹⁴. Χαρακτηριστική σκηνή, αν και αποσπασματικά διατηρημένη,

είναι ο Εμπαιγμός, όπου τον Χριστό στο κέντρο περιπαίζουν όρθιες μόνο μορφές, από τις οποίες μία αριστερά ανεμίζει τις χειρίδες της και δύο δεξιά σείουν μαντίλια. Πανομοιότυπη αλλά επίσης αποσπασματικά διατηρημένη είναι η σκηνή στον Άγιο Αθανάσιο Μάντζαρη στην Πολίτσανη, όπου επαναλαμβάνονται τόσο οι στάσεις των μορφών όσο και οι τύποι των ενδυμάτων και των υποδημάτων. Οι χορευτικές φιγούρες θυμίζουν τις παραστάσεις του Ρογανοβό (1499)¹⁵ και του Dobronač (1529)¹⁶, ενώ οι χειρίδες που ανεμίζουν παραπέμπουν σε παλαιολόγια έργα της Μακεδονίας¹⁷.

Στη συμμετρική Εις Άδου Κάθοδο παρατηρούμε ότι τόσο οι προφητάνακτες και ο Πρόδρομος (αριστερά) όσο και οι Δίκαιοι (δεξιά) εξέρχονται από την ίδια σαρκοφάγο, από όπου προβάλλουν ο Αδάμ και η Εύα, αντίστοιχα. Το αρχαϊκό αυτό σχήμα, με τα κύρια πρόσωπα της σκηνής να εξέρχονται όλα από σαρκοφάγους, επικρατεί κατά την παλαιολόγια περίοδο κυρίως στη Μακεδονία και τη Σερβία¹⁸, ενώ χρησιμοποιείται τον 16ο αιώνα περισσότερο από τους εκπροσώπους της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁹ και τον Ονούφριο²⁰ και όχι από τους ζωγράφους της λεγόμενης «κρητικής σχολής» στο Άγιον Όρος και τα Μετέωρα²¹. Χαρακτηριστική είναι και η προεξάρχουσα θέση του Μωυσή στον δεξιό όμιλο, ο οποίος κρατάει τις πλάκες του Νόμου. Ο τύπος αυτός εντοπίζεται τον 16ο αιώνα στην πρώτη φάση της μονής των Φιλανθρω-

¹³ Αδημοσίευτη παράσταση. Για τον ναό βλ. Τρ. Κανάρη, «Παρατηρήσεις στο νεότερο στρώμα τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αθανασίου στο Κόκκινο Βοιωτίας», 28ο Συμπόσιο ΧΑΕ, Αθήνα 2008, 35-36.

¹⁴ Μ. Π. Σκαβάρα, *Το έργο των λινοτοπιτών ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου στη νότιο Αλβανία. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής του 17ου αιώνα*, Ιωάννινα 2003 (δακτυλ. διδακτ. διατριβή), 334-335, πίν. 319.

¹⁵ Α. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte, Album, Παρίσι 1928, πίν. LVIII.

¹⁶ Α. Vasiliu, *Monastères de Moldavie, XIVe-XVIIe siècle. Les architectures de l'image*, Παρίσι 1998, πίν. 34.

¹⁷ Ενδεικτικά, βλ. V. J. Djurić, «Mali Grad-Saint Athanase à Kastoria-Borje», *Zograf* 6 (1975), εικ. 19. Βρ. Todić, *Staro Nagoričino*, Βελιγράδι 1993, εικ. 63.

¹⁸ Βλ. ενδεικτικά Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 126β, 149β. Subotić, ό.π., εικ. 14. Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Άγιου Νικολάου Όρφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 28, 29. Μ. Π. Παϊσίδου, «Οι παλαιότερες φάσεις τοιχογράφησης της Παναγίας συνοικίας Μουζεβίκη στην Καστοριά και η εξέλιξη της τοπικής εικονογραφικής παράδοσης», *Μακεδονικά* 31 (1997-1998), εικ. 14. Βλ. επίσης και την ομόθεμη, αδημοσίευτη παράσταση στη μονή της Αγίας Παρασκευής στο

Μονοδένδρι Ιωαννίνων (1414).

¹⁹ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας (Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001², εικ. 35b), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας (Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catelanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, πίν. 29a-b) και στη μονή Ντίλιου (Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, εικ. 37). Βλ. επίσης και την αντίστοιχη σκηνή στο παρεκκλήσιο της Μαυριώτισσας (Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Άγιου Ίωάννου Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), πίν. 14α).

²⁰ Όπως ενδεικτικά στους Αγίους Αποστόλους Ελεούσας στην Καστοριά (Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, πίν. 10β).

²¹ Ενδεικτικά βλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 117.1, 126.4, 226.1. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. στη σ. 141. *Η Ίερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 2003, εικ. 239.

πληρών (1531/32)²² και στη μονή Μυρτιάς (1539)²³, ενώ δεν συναντάται σε έργα της κρητικής σχολής²⁴. Πανομοιότυπη είναι η σκηνή στον Άγιο Δημήτριο Σάββου στην Πολίτσαϊνη, όπου επίσης εικονίζεται ο Μωυσής με τις πλάκες του Νόμου²⁵, και κοντινό πρότυπο ακολουθείται και στον ναό της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη Ελασσόνας²⁶. Στη σκηνή του Λίθου η σιβαρή μορφή του αγγέλου στο κέντρο είναι η μόνη που σώζεται, καθισμένη σε μεγάλη παραλληλόγραμμη πέτρα λοξά τοποθετημένη. Αντιγράφει παλαιολόγια έργα και ιδιαίτερα αυτά της σχολής της Αχρίδας²⁷, όπως και του εργαστηρίου της Καστοριάς²⁸, ενώ φαίνεται να είναι πανομοιότυπη με την ίδια σκηνή στον Άγιο Δημήτριο Σάββου (Εικ. 15), από όπου μπορούμε να την αποκαταστήσουμε στο σύνολό της. Ιδιαίτερο εικονογραφικό χαρακτηριστικό είναι το βάθος των παραστάσεων της κατώτερης ζώνης, καθώς ορίζεται στο επάνω τμήμα από σκούρο γκριζό χρώμα, ενώ στο κάτω διαμορφώνεται με λαδοπράσινα ή ανοιχτόγκριζα ακανόνιστα γραμμικά μοτίβα που σχηματίζουν πλέγμα επάνω στο βασικό χρώμα του βάθους. Το πλέγμα στην κατώτερη ζώνη θυμίζει τον ιδιότυπο τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται το βάθος στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού (1505)²⁹, όπου μοιάζει περισσότερο με ορθομαρμάρωση. Πανομοιότυπα αποδίδεται το βάθος σε ορισμένες σκηνές της φάσης του 1521 στη μονή Μολυβδοσκεπάστου³⁰. Τον 17ο αιώνα ο ίδιος τύπος σχεδίασης του βάθους επαναλαμβάνεται σε μνημεία της Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Θεσσαλίας, όπως στον Άγιο Αθανάσιο στο Βασιλικό

Πωγωνίου³¹, στον Άγιο Αθανάσιο στη Σκοτίνα Πιερίας, στον Άγιο Γεώργιο στο Δομένικο Ελασσόνας, στον Άγιο Νικόλαο τον Νέο στον Αετόλοφο Αγιάς³² και στο παρεκκλήσιο του πύργου του γηουμένου στη μονή του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς³³.

Όσον αφορά τους ιερόραχες στο ιερό και τους λίγους ολόσωμους αγίους που σώζονται στον κυρίως ναό, οι μεν πρώτοι με τα πολυσταύρια φαιλόνια θυμίζουν τις αντίστοιχες μορφές στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου (τέλη 15ου αι.), έργο του ζωγράφου Ξένου Διγενή³⁴, οι δε ολόσωμοι άγιοι ζωγραφίζονται με στρατιωτική περιβολή οι άγιοι και με πολυτελή βασιλικά μαργαριτοστόλιστα ενδύματα οι αγίες, όπως σε έργα της Μακεδονίας³⁵. Ο έφιππος άγιος Γεώργιος (Εικ. 2) συνεχίζει την καθιερωμένη εικονογραφία του αγίου από τον 15ο αιώνα, κυρίως όπως εμφανίζεται σε φορητές εικόνες³⁶, ενώ η αντίστροφη στάση έφιππων αγίων σε σχέση με τη φορά του αλόγου απαντά σε ναούς της σχολής της Αχρίδας³⁷ και επαναλαμβάνεται στον Άγιο Νικόλαο Κράψης (1563)³⁸. Αξιοπρόσεκτη λεπτομέρεια είναι η κεντημένη άκρη του μαντιλιού που κρατάει ο κήτορας· αντίστοιχο κόσμημα συναντούμε στην κεντημένη παρυφή του κλινοσκεπάσματος στην παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Άγιο Δημήτριο Σάββου (Εικ. 12).

Οι ελάχιστες συνθέσεις που σώζονται είναι ολιγοπρόσωπες και ανθρωποκεντρικές, με τις μορφές να προβάλλονται σε μεγάλο μέγεθος μπροστά στο σχηματικά απο-

²² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηρών*, 91-93, πίν. 12 και 58β, με παλαιότερα παραδείγματα.

²³ Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16ου αι.», *Εγνατία* 6 (2001-2002), 204-206, εικ. 9.

²⁴ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 21.

²⁵ Χουλιάρας, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. 9. Πανομοιότυπη πρέπει να ήταν και η σκηνή στον Άγιο Αθανάσιο Μάντζαρη, όπως δείχνει το σπάραγμα που σώζεται και δείχνει τον Αδάμ και τους Δικαίους να εξέρχονται από σαρκοφάγο.

²⁶ Αδημοσίευτη παράσταση· στη σκηνή δεν εικονίζεται ο Μωυσής με τις πλάκες του Νόμου.

²⁷ Subotić, ό.π. (υποσημ. 9), σχεδ. 9, 18.

²⁸ E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1992, 162-164, πίν. 54-57.

²⁹ Πελεκανίδης, ό.π., (υποσημ. 9), πίν. 168β.

³⁰ Πρόκειται για τις σκηνές Προδοσία, Κρίση των Αρχιερέων, Κρίση του Πιλάτου, Εμπαιγμός, Άρνηση του Πέτρου και Κοίμηση της Θεοτόκου.

³¹ Κ. Ε. Οικονόμου, «Ο Άγιος Αθανάσιος στο Βασιλικό Πωγωνίου», *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, τ. Β', Θεσσαλονίκη 1991, 1296 κ.ε., εικ. 30, 33, 34.

³² Αδημοσίευτες παραστάσεις.

³³ J. Koumoulides - Ch. Walter, *Byzantine and Post-Byzantine Monuments at Aghia in Thessaly, Greece: The Art and Architecture of the Monastery of Saint Panteleimon*, Λονδίνο 1975, εικ. 15.

³⁴ Α. Καραμπερίδη, *Κάτω Μερόπη Πωγωνίου. Εκκλησίες και μοναστήρια*, Ιωάννινα 2008, σχεδ. στη σ. 13, εικ. στις σ. 12 και 14.

³⁵ Η τεχνική χρήσης έντονων κοφτών πινελιών που θυμίζουν μαργαριτάρια απαντά κυρίως στο εργαστήριο της Καστοριάς. Βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, 22-23. Georgitsoyanni, ό.π., πίν. 33, 56, 67-75, 78-83.

³⁶ Βλ. σχετικά Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 75-76, αριθ. 23, πίν. 92.

³⁷ Σε παρόμοια στάση εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος στη μονή της Παναγίας στο Dragalevci, βλ. Subotić, ό.π. (υποσημ. 9), σχεδ. 101.

³⁸ Stavropoulou-Makri, ό.π. (υποσημ. 19), εικ. 53b.

δοσμένο και πολλές φορές ανύπαρκτο φυσικό ή δομημένο τοπίο. Στις σκηνές τονίζονται συγκεκριμένα στοιχεία, τα οποία αποτελούν και τα βασικά τους συστατικά, όπως είναι η επιτύμβια πλάκα στη σκηνή του Λίθου ή οι ξύλινες σαρκοφάγοι του Αδάμ και της Εύας στην Εισόδου Κάθοδο. Η κίνηση και οι στάσεις των μορφών δεν είναι ιδιαίτερα επιτυχημένες, όπως δείχνει ο τρόπος που κάθεται ο άγγελος επάνω στον Λίθο ή ο άγιος Γεώργιος επάνω στο άλογο.

Από την πρώτη φάση διακόσμησης το καλύτερα διατηρημένο είναι το πρόσωπο του έφιππου αγίου Γεωργίου (Εικ. 2) και λιγότερο καλά του κτήτορα και του αγίου Νικολάου (Εικ. 3). Είναι όμως ικανά ώστε να παρατηρήσουμε ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι λευκές πινελιές κάτω από το τρίγωνο του δακρυϊκού ασκού, οι οποίες τέμνονται σχηματίζοντας άλλοτε επάλληλα και άλλοτε ομόκεντρα τρίγωνα με βάση την κάτω άκρη του ματιού. Παρόμοιες πινελιές, συνήθως παράλληλες, διακρίνονται στο μέτωπο, καθώς και γύρω από τη μύτη, το στόμα και τον λαιμό. Δύο παράλληλες καμπύλες γραμμές, που ξεκινούν από την κορυφή της μύτης και ενώνονται στην άλλη άκρη τους σχηματίζουν τα φρύδια που τονίζονται επίσης με καστανό χρώμα. Η μύτη είναι συνήθως μακριά και διογκώνεται ελάχιστα στο κέντρο, ενώ το στόμα είναι μικρό. Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά με μεγάλες κόρες. Ίχνη ροδαλής κηλίδας διακρίνονται στην παρειά του αγίου Γεωργίου και έντονη σκίαση τονίζει τη μύτη, τα μάτια και το περίγραμμα του προσώπου.

Στην πτυχολογία κυριαρχεί η γραμμικότητα, αν και οι πτυχές δηλώνονται κυρίως με εναλλασσόμενους τόνους του ίδιου χρώματος και λιγότερο με τεμνόμενες ή κυματιστές γραμμές. Στις χρωματικές επιλογές του ζωγράφου κυριαρχούν οι αποχρώσεις του κόκκινου και του λευκού για τα ενδύματα και της αιθάλης και του πράσινου για το βάθος.

Σχετικά με τις επιγραφές χαρακτηριστική είναι η γραφή του Α, του Δ, του Ζ, του Λ, του Ξ και του Υ, ενώ με ιδιαίτερο τρόπο σχεδιάζονται οι δίφθογοι *ει* και *ευ*, το σύμπλεγμα *ων* και η κατάληξη *-ος*. Σε ορισμένα σημεία διακρίνουμε και μικρογράμματη γραφή (Εικ. 2).

Δύο χρόνια αργότερα διακοσμείται το λιθόκτιστο τέμπλο του μεσοβυζαντινού ναού της Επισκοπής στη Δρόπολη. Τη χρονολογία (1510) διαβάζουμε σε επιγραφή



Εικ. 3. Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο άγιος Νικόλαος. Λεπτομέρεια.

που αναπτύσσεται στο μέτωπο του κεντρικού τμήματος του τέμπλου (Εικ. 4)³⁹. Δυστυχώς όλες οι παραστάσεις καλύπτονται από νεότερο ξύλινο τέμπλο του 19ου αιώνα. Διακρίνονται σήμερα αμυδρά οι μορφές του ένθρονου Χριστού και της επίσης ένθρονης Θεοτόκου βρεφοκρατούσας, που δορυφορούνται από αγγέλους, ο Χριστός Εμμανουήλ επάνω από την ωραία πύλη και την επιγραφή της Εικ. 4, ένας στρατιωτικός άγιος στη νότια πλευρά του τέμπλου και μια σειρά με μέταλλα (πιθανώς προφητών) σε όλο το μέτωπο του λιθόκτιστου τέμπλου. Ο Χριστός Εμμανουήλ εικονίζεται να ευλογεί με ανοιχτά τα χέρια χωρίς να περιβάλλεται από μέταλλο ή δόξα. Πανομοιότυπα αποδίδεται στο αέτωμα του δυτικού τοίχου στον Άγιο Δημήτριο Σάββου. Η στάση και ο τρόπος απεικόνισης θυμίζουν αντίστοιχες παραστάσεις σε παλαιολόγειους ναούς της Σερβίας και της Μακεδονίας⁴⁰ και επαναλαμβάνονται και σε ναούς της νότιας Αλβανίας κατά τον 17ο αιώνα⁴¹. Η ένθρονη Θεοτόκος, πλαισιωμένη από όρθιους αγγέλους πίσω από τον θρόνο, μοιάζει περισσότερο με τις αντίστοιχες παραστάσεις της

³⁹ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 5.

⁴⁰ Βλ. ενδεικτικά Z. Gavrilović, «Kingship and Baptism in the Iconography of Dečani and Lesnovo», *Dečani et l'art byzantin au milieu du*

XIVe siècle (επιμ. V. J. Djurić), Βελιγράδι 1989, 297 κ.ε., εικ. 1.

⁴¹ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στον ναό της Κοίμησης στο Ζεράτι (αδημοσίευτη παράσταση).



Εικ. 4. Επισκοπή Δρόπολης (Αλβανία). Ναός Γέννησης της Θεοτόκου. Η επιγραφή στο τέμπλο.

Θεοτόκου σε έργα της σχολής της Αχρίδας, όπως στην Ελεούσα στην Πρέσπα⁴², καθώς και σε ναούς της Ηπείρου, όπως στον νάρθηκα της Κοίμησης στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου⁴³ κ.α.

Η διατήρηση των παραστάσεων είναι πολύ κακή και δεν μας επιτρέπει να σχολιάσουμε λεπτομερώς την τεχνοτροπία τους. Ωστόσο, στα πρόσωπα των αγγέλων που πλαισιώνουν τη Θεοτόκο και τον Χριστό και του Εμμανουήλ χαρακτηριστικές είναι οι μύτες με το ελαφρό εξόγκωμα στο κέντρο, ο σκούρος προπλάσμος, οι έντονες σκιάσεις στα πρόσωπα, οι ροδαλές κηλίδες στις παρειές και οι λευκές ψιμμυθιές στο μέτωπο και στον λαιμό. Οι χρωματικές επιλογές του ζωγράφου περιορίζονται κυρίως στο λευκό και στο κόκκινο για τα ενδύματα και στο



Εικ. 5. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Η Γέννηση. Λεπτομέρεια.

γκρι και το λαδοπράσινο για το βάθος. Χαρακτηριστικές τέλος είναι οι έντονες κοφτές, λευκές πινελιές στις παρυφές των ενδυμάτων, που μμούνται μαργαριτάρια. Στο σκηνικό βάθος επαναλαμβάνεται το ιδιότυπο δίχρωμο βάθος με το πλέγμα στο κατώτερο τμήμα που συναντήσαμε στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα (Εικ. 2 και 3). Σημαντική ωστόσο αποβαίνει η ύπαρξη της επιγραφής, καθώς διαπιστώνουμε τον ίδιο τύπο γραμμάτων με αυτά του Αγίου Γεωργίου, ώστε να θεωρείται σχεδόν βέβαιο ότι ταυτίζονται οι γραφικοί χαρακτήρες των επιγραφών στα δύο μνημεία.

Το 1512/13 ιστορείται, σύμφωνα με τη μη σωζόμενη σήμερα επιγραφή⁴⁴, η τρίκλιτη βασιλική με τρούλο του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη στην Πολίτσιανη. Το μνημείο διατηρεί την αρχική του διακόσμηση αλλά σε πολλά σημεία οι τοιχογραφίες έχουν καταστραφεί. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού περιλαμβάνονται η Πλατυτέρα και ιερόραχες. Οι περισσότερες σκηνές από τον χριστολογικό κύκλο τοποθετούνται στην ανατολική και τη δυτική καμάρα, όπου διακρίνονται αποσπασματικά η Γέννηση (Εικ. 5), η Υπαπαντή και η Ανάληψη (Εικ. 6) στην ανατολική καμάρα και ο Ευαγγελισμός, η Βάπτισμα, η Μεταμόρφωση, ο Εμπαϊγμός, ο Ελκόμενος και η Σταύρωση στη δυτική. Στον βόρειο τοίχο σώζονται τμήματα της Κρίσης του Πιλάτου, του Θρήνου και της Εισ Άδου Καθόδου, στον νότιο σπαράγματα του Μυστικού Δείπνου και του Νιπτήρα και στον δυτικό η Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 7). Ολόσωμοι άγιοι και αγίες καλύπτουν την πρώτη ζώνη του κυρίως ναού (Εικ. 8 και 9), καθώς και οι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος έφιπποι, ενώ άγιοι σε μετάλλια εικονίζονται στα εσωράχια των τόξων που χωρίζουν τα κλίτη (Εικ. 10). Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκρά-

⁴² Subotić, ό.π. (υποσημ. 9), σχέδ. 12, 16.

⁴³ Αδημοσίευτη παράσταση. Για τον ναό βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Βυζαντινά καί μεσαιωνικά μνημεία Ἡπείρου», ΑΔ 24 (1969), Χρονικά, 256-257, πίν. 260-261. Καραμπερίδη, ό.π. (υποσημ. 34), 10-14.

⁴⁴ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 4.



Εικ. 6. Πολίτσιανη Παγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Η Ανάληψη. Λεπτομέρεια.

τορας περιβαλλόμενος από προφήτες και τους ευαγγελιστές. Από τα μεμονωμένα θέματα καταγράφονται η Δέηση που μοιράζεται στις παραστάδες του ιερού (Εικ. 11), ο Αναπεσών στο δυτικό άκρο του βόρειου τοίχου, το άγιο Μανδήλιο και το άγιο Κεράμιο στη βάση του τρούλου. Τις ελεύθερες επιφάνειες κοσμούν άνθη εγγεγραμμένα σε συνεχόμενα τετράγωνα σε τεχνική που θυμίζει φατνώματα, εναλλασσόμενα επάλληλα τρίγωνα, ανθέματα μέσα σε συναπτόμενους ατελείς κύκλους ή τρίγωνα και ενωμένοι βλαστοί που κάμπτονται σε συνεχόμενους ελικοειδείς σχηματισμούς αντίθετης φοράς εναλλάξ και απολήγουν σε άνθη, ενώ συμμετρικά, εκατέρωθεν του κεντρικού βλαστού, φύονται παραβλαστήματα και σχηματοποιημένα φύλλα. Τα διακοσμητικά θέματα, ιδιαί-

τερα των ελικοειδών βλαστών με άνθη, εντοπίζονται παρόμοια σε μνημεία του Δεσποτάτου της Ηπείρου⁴⁵, στο Ρογαονο⁴⁶ και στη Μεταμόρφωση της Δολίχης.

Η εικονογραφία των συνθέσεων παρουσιάζεται λιτή και ολιγοπρόσωπη. Ακολουθούνται παλαιολόγια πρότυπα τόσο στις συνθέσεις, όσο και στις μορφές των ολόσωμων αγίων και των ιεραρχών. Το γκριζό βάθος της πρώτης ζώνης καλύπτεται στο κατώτερο τμήμα του από λαδοπράσινα ακανόνιστα σχέδια που σχηματίζουν πλέγμα δημιουργώντας διχρωμία (Εικ. 11). Στην Ανάληψη (Εικ. 6) η μετωπική Θεοτόκος δορυφορείται από δύο αρχαγγέλους που κρατούν ανοιχτά ειλητήρια, ενώ επικεφαλής του αριστερού ομίλου των αποστόλων είναι ο Πέτρος και του δεξιού ο Παύλος. Ψηλά εικονίζεται ο Χριστός

⁴⁵ Όπως ενδεικτικά στην Κόκκινη Εκκλησιά στο Βουλγαρέλι Άρτας (τέλη 13ου αι.), βλ. Δ. Γρ. Γιαννούλης, *Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του*

Δεσποτάτου της Ηπείρου, Ιωάννινα 2010, 328, εικ. 388.

⁴⁶ Grabar, ό.π. (υποσημ. 15), πίν. LVII και LIX.



Εικ. 7. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. Λεπτομέρεια.



Εικ. 8. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων. Λεπτομέρεια.

μέσα σε δόξα που συγκρατούν δύο άγγελοι. Η σκηνή επαναλαμβάνεται πανομοιότυπη στον Άγιο Δημήτριο Σάββου⁴⁷ και παρόμοια στη μονή Μολυβδοσκεπάστου⁴⁸, στη φάση του 1537 από τον ζωγράφο Ευστάθιο, ενώ παρουσιάζει ομοιότητες με έργα που αποδίδονται στο εργαστήριο της Καστοριάς⁴⁹. Στη Βάπτισις χαρακτηριστικό είναι ότι ο Χριστός δεν πατάει σε πλάκα με δράκοντες, ενώ απουσιάζουν οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της θάλασσας· ανάμεσα στα ψάρια εικονίζεται ένα καβούρι, όπως σε παλαιολόγια έργα⁵⁰ και στη μονή Μυρτιάς (1539)⁵¹. Η Μεταμόρφωση και στους δύο ναούς της Πολίτσιανης εικονίζεται επίσης στον τύπο της μονής Μυρτιάς, αλλά της φάσης του 1491, που είναι έργο του Ξένου Διγενή⁵². Η λιτή και ολιγοπρόσωπη Σταύρωση ακολουθεί τη μακεδονική παράδοση του 15ου αιώνα, με συγκρατημένες τις στάσεις των μορφών⁵³. Πανομοιότυπα ζωγραφίζεται στον Άγιο Δημήτριο Σάββου (Εικ. 13). Ο Αναπεσών στον Άγιο Αθανάσιο έχει την ίδια στάση με την αντίστοιχη παράσταση στο Lesnovo και το Berende⁵⁴. Η Κοίμηση της Θεοτόκου αποδίδεται με παρόμοιο τρόπο στους δύο ναούς της Πολίτσιανης, με τους αγγέλους σε γκριζογραφία (Εικ. 7 και 12), ενώ οι θέσεις και οι στάσεις των μορφών ακολουθούν παλαιολόγια πρότυπα⁵⁵ που εντοπίζονται στην Κάτω Μερόπη⁵⁶ και ακολούθως στον Άγιο Νικόλαο Κράψης⁵⁷. Στην



Εικ. 9. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Ο άγιος Κωνσταντίνος. Λεπτομέρεια.

⁴⁷ Γ. Κ. Γιακουμής, *Μνημεία Ορθοδοξίας στην Αλβανία*, Αθήνα 1994, εικ. 280.

⁴⁸ Αδημοσίευτη παράσταση.

⁴⁹ Όπως ενδεικτικά στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου

(Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 28), πίν. 61).

⁵⁰ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στο Pološko (G. Babić, «Quelques observations sur le cycle des Grandes Fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)», *CahArch* 27 (1978), εικ. 6).

ολόσωμη μορφή του αγίου Θεοδώρου Τήρωνος (Εικ. 8) εντοπίζουμε την ίδια στάση και τον ίδιο τύπο ασπίδας με τη μορφή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στον ναό της Κοίμησης στην Κάτω Μερόπη Πωγωνίου⁵⁸.

Η ζωγραφική του ναού, αν και στο μεγαλύτερο τμήμα της παρουσιάζει ομοιογένεια, σε λεπτομέρειες ορισμένων παραστάσεων και σε κάποιες ολόσωμες μορφές διαφοροποιείται. Οι συνθέσεις είναι έντονα ανθρωποκεντρικές με ελάχιστα συμπληρωματικά στοιχεία και σχεδόν ανύπαρκτο βάθος (Εικ. 6 και 7). Δεν καταλαμβάνουν μεγάλο χώρο, αλλά η στατικότητα και η αυστηρότητα στην οργάνωσή τους δημιουργούν μνημειακή αίσθηση. Τα πρόσωπα στις μεμονωμένες μορφές αλλά και στις συνθέσεις τονίζονται με έντονες λευκές πινελιές, ιδιαίτερα κάτω από τον δακρυϊκό ασκό, όπου σχηματίζονται επάλληλα ή ομόκεντρα τρίγωνα (Εικ. 10 και 11). Στα πρόσωπα των ηλικιωμένων μορφών οι γραμμές γίνονται πιο αδρές και τα χαρακτηριστικά πιο έντονα, καθώς ο σκούρος προσλασμός απλώνεται στη μεγαλύτερη επιφάνεια των γυμνών μερών (Εικ. 9). Χαρακτηριστικές είναι οι μύτες με το ελαφρό εξόγκωμα στο κέντρο και τα μικρά στόματα. Οι λαιμοί αυλακώνονται από πολλές λευκές παράλληλες ψιμμυθίες. Στις σκιάσεις υπάρχει μεγαλύτερη διαβάθμιση και οι παρειές τονίζονται στο κέντρο με έντονες ροδαλές κηλίδες. Στους χρωματισμούς των ενδυμάτων κυριαρχούν οι αποχρώσεις του κόκκινου και του λευκού, ενώ για το βάθος επιλέγεται το γκριζο και το λαδοπράσινο. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά όμως δεν εμφανίζονται σε όλες τις παραστάσεις, καθώς σε ορισμένες πολυπρόσωπες συνθέσεις, αλλά κυρίως σε κάποιες ολόσωμες μορφές της πρώτης ζώνης, το πλάσιμο των προσώπων είναι πιο σκληρό και φωτεινό (Εικ. 11). Η σχηματοποίηση όμως των χαρακτηριστικών του προσώπου και η συνοπτική απόδοση της τριχοφυΐας δηλώνουν ένα μη ώριμο ζωγράφο, που δεν ταυτίζεται με τον κύριο ζωγράφο του ναού, αλλά με κάποιο μαθητή ή βοηθό του, ίσως και στενό συγγενή του, αν κρίνουμε από τη μεγάλη ομοιότητα του γραφικού του χαρακτήρα με τον χαρακτήρα του κύριου ζωγράφου. Όσον αφορά στον τύπο των γραμμάτων, επισημαίνουμε την ταυτόσημη γραφή συγκεκριμένων χαρακτήρων



Εικ. 10. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Ο άγιος Κήρυκος.



Εικ. 11. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη. Η Δέηση. Λεπτομέρεια.

⁵¹ Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 2004², εικ. 119.

⁵² Α. Κ. Ορλάνδος, «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας. Ή εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς», *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 6.

⁵³ Ενδεικτικά βλ. Subotić, ό.π. (υποσημ. 9), σχεδ. 9, 18. Βλ. επίσης την αδημοσίευτη παράσταση στη μονή Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι Ιωαννίνων (1414).

⁵⁴ B. Todić, «Anapeson. Iconographie et signification du thème», *Byzantion LXIV* (1994), εικ. 5 και 6, αντίστοιχα.

⁵⁵ Όπως βλέπουμε ενδεικτικά στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό, Τσιτουρίδου, ό.π. (υποσημ. 18), 104-106, πίν. 30.

⁵⁶ Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 43), πίν. 261.

⁵⁷ Αδημοσίευτη παράσταση.

⁵⁸ Αδημοσίευτη παράσταση.



Εικ. 12. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Δημητρίου Σάββου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.

στους δύο προηγούμενους ναούς, ενώ επαναλαμβάνονται αυτούσιες και οι λίγες συντηρήσεις που εντοπίσαμε, καθώς και ο ιδιαίτερος τρόπος γραφής της διφθόγγου *ει* και της κατάληξης *-ος*.

Στο σύνολο των τριών αυτών μνημείων μπορούμε να προσθέσουμε ακόμη ένα που παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, καθώς παρατηρούνται ταυτόχρονα μεγάλες ομοιότητες αλλά και διαφοροποιήσεις σε σχέση με αυτά. Πρόκειται για τον μονόχωρο ναό του Αγίου Δημητρίου Σάββου στην Πολίτσιανη (1526), το έτος αγιογράφησης του οποίου δεν σώζεται αλλά είχε δημοσιευθεί πριν καταστραφεί⁵⁹. Ο διάκοσμος διατηρείται αποσπασματικά και έχει εκπέσει όλη σχεδόν η κάτω ζώνη των τοιχογραφιών. Από το Δωδεκάροτο σώζεται η Ανάληψη στο ανατολικό αέτωμα, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Μεταμόρφωση και σπαράγματα της Έγερσης του Λαζάρου στον νότιο τοίχο, η Βαϊοφόρος, η Κοίμηση της Θεοτόκου (Εικ. 12) και ο Χριστός Εμμανουήλ στον δυτικό και η Σταύρωση (Εικ. 13), ο Θρήνος (Εικ. 14), ο Λίθος (Εικ. 15) και η Εισ Άδου Κάθοδο στον βόρειο τοίχο. Από τα θέματα της

πρώτης ζώνης σώζονται η Δέηση, ο έφιππος άγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος και σπαράγματα αγίων. Από τα μνημεία που εξετάζουμε ο ναός του Αγίου Δημητρίου Σάββου διατηρεί το καλύτερα σωζόμενο σύνολο.

Στην εικονογραφία του μνημείου όλες σχεδόν οι σκηνές αντιγράφουν τις αντίστοιχες παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα, του τέμπλου της Επισκοπής Δρόπολης και του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη, όπως βλέπουμε στη Γέννηση, στην Υπαπαντή, στον Λίθο, στην Εισ Άδου Κάθοδο, στον έφιππο άγιο Γεώργιο δρακοντοκτόνο, στον Χριστό Εμμανουήλ, στη Μεταμόρφωση, στην Κοίμηση της Θεοτόκου, στη Σταύρωση και στον Θρήνο. Αντιγράφεται επίσης και ο τρόπος απόδοσης του διπλού βάθους με το πλέγμα στις κατώτερες ζώνες των παραστάσεων. Στη σκηνή της Βαϊοφόρου που παρι-

⁵⁹ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 6.

στάνεται στον δυτικό τοίχο, το πουλάρι που μεταφέρει τον Χριστό κατευθύνεται αριστερά και όχι δεξιά, όπως είναι το συνηθέστερο. Ο τύπος αυτός έλκει την καταγωγή του από εικόνες του 14ου και του 15ου αιώνα⁶⁰, τον τύπο όμως αυτό επιλέγει και ο Ξένος Διγενής⁶¹.

Η ζωγραφική του μνημείου, εκτός από την απόλυτη ταύτιση στην εικονογραφία, προσεγγίζει σε κάποιο βαθμό και την τεχνοτροπία των τριών παραπάνω αναφερόμενων ναών, αλλά είναι έργο ενός ζωγράφου που αποδίδει διαφορετικά από το ζωγράφο των τριών αυτών ναών τα πρόσωπα, αντιλαμβάνεται διαφορετικά την κίνηση των μορφών και χειρίζεται με άλλο τρόπο τη χρωματική παλέτα. Ο ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου Σάββου σχεδιάζει τις μορφές με πιο ευγενικά χαρακτηριστικά, έντονα περιγράμματα, ομοίομορφο και απαλό πλάσιμο (Εικ. 14). Οι λαιμοί είναι στιβαροί και οι μύτες μακριές και λεπτές. Στα χρώματα διακρίνεται μεγαλύτερη ποικιλία και οι συνθέσεις εμπλουτίζονται σε πρόσωπα και σκηνικό βάθος. Από την τέχνη του ζωγράφου των τριών πρώτων ναών διατηρούνται οι λευκές ψιμμυθίες, που τέμνονται κάτω από τον δακρυϊκό ασκό, τα ιδιαίτερα μακριά και λεπτά χέρια και η ίδια αντίληψη για τη διακόσμηση των ελεύθερων επιφανειών και των ενδυμάτων.

Είναι φανερό ότι, τουλάχιστον στους ναούς του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων, της Επισκοπής στη Δρόπολη και του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη στην Πολίτσιανη, πρέπει να εργάστηκε ο ίδιος ζωγράφος, καθώς η εικονογραφία και το ύφος της ζωγραφικής ταυτίζονται. Ο ζωγράφος αυτός, ήδη από την πρώτη γνωστή έως τώρα εμφάνισή του, στον Άγιο Γεώργιο της Κάτω Λαψίστας, φαίνεται να κατέχει την τέχνη του και να μεταφέρει μια ισχυρή παράδοση με καταβολές στην πλούσια παραγωγή κυρίως της Μακεδονίας. Το γνωστό μέχρι τώρα έργο του περιορίζεται μεταξύ των ετών 1508 και 1512/13. Ο ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου Σάββου είναι καλύτερος τεχνίτης από τον ζωγράφο των τριών παραπάνω ναών αλλά συνδέεται άμεσα μαζί του, καθώς την τέχνη του εντοπίσαμε, σε πρώιμη μορφή, στον Άγιο Αθανάσιο Μάντζαρη, όπου εργάζεται ως μαθητής-βοηθός του. Η βελτίωση της τέχνης του είναι εμφανής στον μεταγενέστερο ναό, τόσο στο πλάσιμο και



Εικ. 13. Πολίτσιανη Παγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Δημητρίου Σάββου. Η Σταύρωση.

στα χαρακτηριστικά των προσώπων, όσο και στις χρωματικές επιλογές του. Την καλλιτεχνική πορεία αυτού του ζωγράφου μπορούμε να σκιαγραφήσουμε, με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, από το 1512/13, που φαίνεται να ξεκινά τη δράση του ως μαθητής του ζωγράφου του Αγίου Αθανασίου Μάντζαρη, έως το 1526, όπου διαπιστώνουμε την καλλιτεχνική του ωρίμανση, καθώς βελτιώνεται τεχνικά και αναλαμβάνει πια μόνος του εργασίες. Είναι πολύ πιθανό ο ζωγράφος αυτός να ασχολείται και με την αναγραφή των επιγραφών των παραστάσεων και των τεσσάρων ναών, καθώς οι γραφικοί χαρακτήρες και στα

⁶⁰ Ενδεικτικά, βλ. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Μία πρώιμη κρητική εικόνα της Βαϊοφόρου στην Λευκάδα», ΔΧΑΕ Θ' (1977-1979), 309-321, πίν. 115-122. Μ. Vasilaki, «An Icon of the Entry into Jerusalem and the Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late- and Post-Byzantine Icon-Painting», ΔΧΑΕ ΙΖ' (1993-1994), 271-

284, εικ. 1, 3 και 4.

⁶¹ Vasilaki, ό.π., 280, 282. Μ. Αγορέβη, *Οι τοιχογραφίες του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (1491). Η επίδραση της κρητικής ζωγραφικής στο έργο ενός Πελοποννήσιου ζωγράφου*, Δελτία 2010, 190-196, εικ. 20.



Εικ. 14. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Δημητρίου Σάββου. Ο Θρήνος (λεπτομέρεια).

τέσσερα μνημεία είναι πολύ κοντινοί, αλλά η επιβεβαίωση αυτής της υπόθεσης απαιτεί γραφολογική μελέτη. Στην εικονογραφία και των τεσσάρων μνημείων είναι φανερή η χρήση κοινών ανθιδόλων σε όσες από τις παραστάσεις σώζονται ικανοποιητικά. Χαρακτηριστικό επίσης είναι το διπλό βάθος των παραστάσεων με το πλέγμα στο κάτω τμήμα. Οι δύο ζωγράφοι εκφράζουν μια ιδιαίτερη εικονογραφική παράδοση που, ενώ συνεχίζει αυτή της Μακεδονίας, υιοθετεί ταυτόχρονα τύπους γνωστούς στο έργο του Ξένου Διγενή και αναγνωρίσιμους επίσης σε φορητές εικόνες του 15ου αιώνα (Μεταμόρφωση, Βαϊοφόρος, ένθρονη Βρεφοκρατούσα, άγιος Θεόδωρος). Οι εικονογραφικοί τύποι που παρουσιάζονται φαίνεται να προτιμώνται και από σύγχρονους σχεδόν ζωγράφους στην Ήπειρο (μονή Μολυβδοσκεπάστου) και στη Θεσσαλία (Μεταμόρφωση Δολίχης). Στην εικονογραφία γενικότερα διαπιστώνουμε την προσπάθεια συνέχισης της παλαιολόγιας παράδοσης με συντηρητική διάθεση στην ανάπτυξη των θεμάτων. Η παράδοση αυτή περνάει στους ζωγράφους κυρίως μέσω προτύπων του 15ου αιώνα, όπως διαμορφώνονται στη σχολή της Αχρίδας και στο εργαστήριο της Καστοριάς. Αξιόλογες είναι και οι επιρροές τους από το έργο του Ξένου Διγενή, που είναι γνωστό ότι συνδυάζει την κρητική παράδοση του πρώτου μισού

του 15ου αιώνα με την κωνσταντινουπολίτικη παλαιολόγια τέχνη⁶². Οι επιρροές αυτές υποδηλώνουν ότι από τις αρχές του 16ου αιώνα ο εκλεκτικισμός και ο εικονογραφικός πλουραλισμός αφήνουν τα πρώτα τους σημάδια στη μεταβυζαντινή τέχνη της Ηπείρου.

Οι ζωγράφοι των τεσσάρων ναών (Άγιος Γεώργιος Κάτω Λαφίστας, Επισκοπή Δρόπολης, Άγιος Αθανάσιος Μάντζαρη και Άγιος Δημήτριος Σάββου) προτιμούν γενικά τη λιτή και απέριτη εικονογραφία του εργαστηρίου της Καστοριάς. Στο ύφος τους επισημαίνεται η αφαιρετικότητα των συνθέσεων, το σκληρό πλάσιμο των μεμονωμένων μορφών, η χρήση παχύρρευστων χρωμάτων και η ιδιαίτερη διαμόρφωση του βάθους, ενώ σε επιμέρους λεπτομέρειες εντοπίζουμε λεπτολόγο διάθεση, κυρίως στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου και στα διακοσμητικά θέματα.

Η κοινή παρουσία των δύο ζωγράφων εντοπίζεται, με τα

⁶² Μ. Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Ξένου Διγενή και η εκκλησία τῶν Ἁγίων Πατέρων στὰ Ἀπάνω Φλώρια Σελίνου τῆς Κρήτης», *Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Αθήνα 1981, τ. Β'. Βυζαντινοί καὶ Μέσοι Χρόνοι, 550-570. Αργέβη, ὀ.π., 255 κ.ε.



Εικ. 15. Πολίτσιανη Πωγωνίου (Αλβανία). Ναός Αγίου Δημητρίου Σάββου. Ο Λίθος.

μέχρι στιγμής δεδομένα, μόνο στον Άγιο Αθανάσιο Μάντζαρη, όπου είναι εμφανής η κυριαρχία του δασκάλου στο διάκοσμο του ναού και ο βοηθητικός ρόλος του μαθητή. Είναι αξιοσημείωτο όμως ότι σε καμιά από τις επιγραφές των τεσσάρων μνημείων δεν αναγράφεται όνομα ζωγράφου και ότι σε καμιά από τις επιγραφές του 15ου αιώνα και του πρώτου μισού του 16ου, που σώζονται ή έχουν αναγνωσθεί παλαιότερα σε μνημεία της Ηπείρου, δεν υπάρχει όνομα ζωγράφου, αν εξαιρέσουμε τον Ξένο Διγενή στον ναό της Κοίμησης στην Κάτω Μερόπη και τον Ηλία Λογγοβίτη στον Άγιο Αθανάσιο Πετσάς⁶³. Οι ζωγράφοι των τεσσάρων ναών όμως δεν έχουν τις ίδιες καταβολές με τους παραπάνω επώνυμους ζωγράφους, αλλά, όπως επισημάναμε, επηρεάζονται κυρίως από την πιο συντηρητική παράδοση της Μακεδονίας και ιδιαίτερα από το εργαστήριο της Καστοριάς, όπου κυριαρχεί η ανωνυμία του καλλιτέχνη⁶⁴.

Η δράση των ζωγράφων εντοπίζεται με τα μέχρι τώρα δεδομένα στην Ήπειρο, γεγονός που καθιστά πιθανή την καταγωγή τους από αυτή την περιοχή. Χρήσιμη θα είναι τέλος η γραφολογική μελέτη των επιγραφών, καθώς χωρίς αυτές θα ήταν δύσκολη η ταύτιση τουλάχιστον του τέμπλου της Επισκοπής στη Δρόπολη.

Η σπουδαιότητα αυτού του συνεργείου έγκειται πρώτον στην πρώιμη εμφάνισή του, στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα, πριν δηλαδή από το έργο των εκπροσώπων των μεγάλων σχολών του ίδιου αιώνα, δεύτερον στο ότι γεφυρώνει την τέχνη του 15ου αιώνα στην Ήπειρο, όπως τη γνωρίζουμε στο έργο του Ξένου Διγενή, με την τέχνη της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, και τρίτον, στο γεγονός ότι συνδέει την τοπική παράδοση της Ηπείρου με την παλαιολόγια τέχνη των τελευταίων αιώνων στη Μακεδονία, αλλά και με αυτή του 15ου αιώνα, όπως εκφράζεται από το εργαστήριο της Καστοριάς.

⁶³ Σχετικά με τις επιγραφές, όπου εμφανίζονται τα ονόματα των δύο ζωγράφων, βλ. Ι. Λαμπρίδης, *Β'. Ήπειρωτικά Μελετήματα*, τχ. Ζ', Ιωάννινα 1971, 36. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 43), 257. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα 1997, 159, 255. Ρορα, ό.π., (υπο-

σημ. 4), 294 αριθ. 804.

⁶⁴ Ε. Δρακοπούλου, «Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων. Ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών», *ΔΧΑΕ ΚΒ'* (2001), 129-134, ιδιαίτερα 130, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

Ioannis P. Houliaras

AN UNKNOWN WORKSHOP OF PAINTERS FROM THE BEGINNING OF THE 16th CENTURY IN EPIRUS

Some of the earliest monuments decorated in Epirus in the 16th century are Saint Georgios in Kato Lapsista (Ioannina) (1508) (Figs 1-3), the chancel screen of Episkopi church in Dropull (Albania) (1510) (Fig. 4), Saint Athanasios Mantzari (1512/13) (Figs 5-11), and Saint Dimitrios Savvou in Politsiani (Albania) (1526) (Figs 12-15).

The same painter apparently worked in the first three churches, as the iconography and the style of painting are identical. The scenes that survive in these churches are anthropocentric. Faces are bright with traces of red spots on the cheeks (Figs 2 and 10). Characteristic is the nose, which is usually long and slightly swollen in the centre. Among the color options of the painter, the more commonly selected shades are those of red and white for garments and grey and green for background. Saint Dimitrios Savvou matches the iconography of the other churches perfectly and to some extent their manner as well, but the art of the painter differs in the shaping of figures and the colour options. The decoration of the church can be linked to an apprentice of the painter of

the other churches, who also appears in part of the decoration of Saint Athanasios Mantzari.

The painter of the first three churches and the apprentice of the fourth express a particular iconographical tradition, which continues the Macedonian one, while also adopting types known to portable icons of the 15th century, also recognizable in Xenos Digenis' works. The unknown workshop of these four churches prefers the sober and austere iconography of the workshop of Kastoria, while as far as the painters' style is concerned, the hard shaping of individual figures and the unusual configuration of background is particularly noticeable.

This workshop appears in the first decades of the 16th century, before the appearance of the representatives of the major schools of the same century, and connects the 15th-century art of Epirus, as we know it in the work of Xenos Digenis, to the art of the school of Northwestern Greece. It also links the tradition of Epirus with the Palaeologan art of Macedonia, but also with the art of the workshop of Kastoria.