

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 35 (2014)

Δελτίον ΧΑΕ 35 (2014), Περίοδος Δ'.



Από τη Βενετική Αδριατική στο μεταβυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν – Shën e Prende, Balldren – της βόρειας Αλβανίας

Ιωάννης ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ

doi: [10.12681/dchae.1755](https://doi.org/10.12681/dchae.1755)

Copyright © 2016, Ιωάννης ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΙΤΑΛΙΩΤΗΣ Ι. (2016). Από τη Βενετική Αδριατική στο μεταβυζαντινό κόσμο. Οι τοιχογραφίες του λατινικού ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν – Shën e Prende, Balldren – της βόρειας Αλβανίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 35, 207–228. <https://doi.org/10.12681/dchae.1755>

ΑΠΟ ΤΗ ΒΕΝΕΤΙΚΗ ΑΔΡΙΑΤΙΚΗ ΣΤΟ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΚΟΣΜΟ.
ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΛΑΤΙΝΙΚΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ
ΣΤΟ ΜΠΑΛΝΤΡΕΝ – SHËN E PRENDE, BALLDREN –
ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΑΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ*

Στη μνήμη της Άννας Χρηστίδη, πρόωγως αρπαγείσης

Η λατινική εκκλησία της Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν – Shën e Prende, Balldren – της βόρειας Αλβανίας διασώζει στον ανατολικό τοίχο και στην αψίδα του ιερού, δύο στρώματα τοιχογραφιών. Το πρώτο στρώμα, που μάλλον συμπεριλαμβάνει δύο φάσεις, χρονολογείται, με βάση εσωτερικές και εξωτερικές μαρτυρίες, το 15ο αιώνα και αποτελεί αμάλγαμα του διεθνούς γοθτικού με το βυζαντινό ύφος. Το δεύτερο στρώμα ανήκει στη μεταβυζαντινή παράδοση και μπορεί να τοποθετηθεί μεταξύ της 4ης και της 5ης δεκαετίας του 16ου αιώνα.

The Catholic church of Hagia Paraskevi at Balldren in Northern Albania preserves two layers of wall paintings on its eastern wall and sanctuary conch. The first layer, which probably included two phases, is datable on the basis of internal and external evidence to the 15th century; it was an amalgam of the international Gothic and Byzantine styles. The second layer belongs to the Post-Byzantine tradition, and may be placed between the fourth and fifth decades of the 16th century.

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινή περίοδος, 15ος αιώνας, 16ος αιώνας, μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφία, διεθνές γοθτικό στυλ, εκλεκτικιστική τάση, νότια Αλβανία, ναός Αγίας Παρασκευής στο Μπαλντρέν.

Keywords

Post-Byzantine period, 15th century, 16th century, wall paintings, iconography, international Gothic style, eclectic tendency, Northern Albania, church of Hagia Paraskevi at Balldren (Shën e Prende at Balldren).

Σε μεσαιωνικούς ναούς της κεντρικής και βόρειας Αλβανίας εντοπίζεται μια μικρή ομάδα τοιχογραφιών, οι

οποίες χρονολογούνται από το 12ο αιώνα μέχρι και την πρώιμη οθωμανική περίοδο (16ος αιώνας)¹ και είναι

* Ευχαριστώ θερμότατα το φίλο συντηρητή του αλβανικού Ινστιτούτου Μνημείων και φωτογράφο Zamir Marika για τη μεγάλη βοήθεια που μου προσέφερε κατά τις επανειλημμένες επισκέψεις μου στο μνημείο και εν γένει στα μνημεία της Αλβανίας, διαθέτοντας προς αυτό αφιλοκερδώς, όχι μόνο χρόνο, αλλά και το προσωπικό του αυτοκίνητο. Οφείλω, ομοίως, θερμές ευχαριστίες στο συνάδελφο και φίλο Skënder Bushi, επιμελητή του αλβανικού Υπουργείου Πολιτισμού και Τουρισμού, που πρόθυμα μου προσέφερε τη βοήθειά του στην από κοινού επίσκεψή μας στο Balldren. Τις ευχαριστίες μου εκφράζω, επίσης, στους συναδέλφους και φίλους Νικόλα Φύσσα και Κωνσταντίνο Βαφειάδη, καθώς και τη Διευθύνουσα το Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης της Ακαδημίας Αθηνών Ιωάννα Μπίθα για την ανάγνωση του κειμένου στην τελική του μορφή και τις χρησιμότερες υποδείξεις τους επίσης, στο φίλο και συνάδελφο Γιώργο Ιωάννου, για την επιμέλεια του κειμένου.

¹ Για την επιτοίχια ζωγραφική στην Αλβανία από το 12ο μέχρι το 14ο αιώνα, βλ. Α. Christidou, *Unknown Byzantine Art in the Balkan Area: Art, Power and Patronage in Twelfth to Fourteenth-Century Churches in Albania*, Λονδίνο 2011 (The Courtauld Institute of Art, υπό έκδοση): επίσης, Ι. Βιταλιώτης, «Βυζαντινές, βυζαντινογοθτικές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην κεντρική και βόρεια Αλβανία», *Βυζαντινά* 31 (2011), 173-198, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

ετερογενείς από την άποψη της προέλευσης και της αισθητικής. Από τους ναούς αυτούς, γύρω στους έντεκα τον αριθμό, ορισμένοι είναι ερειπωμένοι² και άλλοι κατεδαφισμένοι³. Σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις, πρόκειται για τοιχογραφίες που σώζονται μόνο αποσπασματικά, συνήθως σε μέτρια ή κακή κατάσταση. Αν όχι όλοι, τουλάχιστον οι περισσότεροι από τους ναούς που προαναφέραμε ήταν του λατινικού δόγματος, το οποίο, από το 13ο αιώνα και εξής φαίνεται να επεκτείνεται περισσότερο προς το χώρο της κεντρικής Αλβανίας. Στην περαιτέρω εδραίωσή του ασφαλώς συνέβαλε, τον ύστερο 14ο αιώνα, ο θάνατος του Στέφανου Δουσάν (1355) και η επέκταση του βενετικού *dominium maris*, όταν η ισχυροποιημένη Δημοκρατία του Αγίου Μάρκου καταλαμβάνει το Δυρράχιο, το 1392 και το Αλέσιο (Alessio), τη σημερινή Λέζα (Lezhë), το 1393⁴.

Σε προηγούμενο άρθρο μας είχαμε ασχοληθεί με τον τοιχογραφικό διάκοσμο τεσσάρων εκκλησιών από την κεντρική και βόρεια Αλβανία⁵. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για τους ναούς του Αγίου Αντωνίου (Shna Ndou ή Shnano) στο ακρωτήριο Ροδώνη - Ker i Rodonit-, βόρεια του Δυρραχίου, του Αγίου Ιωάννη που ανασκάφηκε

στο Ντερβέν (Derven), της Παναγίας στο Σ'μρι (Shëmri) της Κρούγιας και της Αγία Βαρβάρας (Shën Barbullë) στο χωριό Πλάνα (Planë) της Λέζας. Σε όλα τα πιο πάνω μνημεία, ο σωζόμενος γραπτός διάκοσμος δεν μπορεί να χρονολογηθεί πριν από το 14ο αιώνα, ενώ οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας τοποθετήθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα. Στο παρόν άρθρο θα επιχειρήσουμε την παρουσίαση ενός άλλου μικρού συνόλου μνημειακής ζωγραφικής από την ίδια περιοχή. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής (Shën e Prende ή, παλαιότερα ιδίως, Shën Veneranda) στο χωριό Μπαλντρέν (Balldren)⁶, πολύ κοντά στην πόλη της Λέζας (Εικ. 2). Ο επιτοίχιος διάκοσμος του μικρού αυτού μνημείου, παρά την εξαιρετικά αποσπασματική διατήρησή του, παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον: Πρόκειται για δύο, αλληλοεπικαλυπτόμενα εν μέρει, στρώματα ζωγραφικής τα οποία εκπροσωπούν δύο διακριτές περιόδους, αλλά και μαρτυρούν διαφορετικές θρησκευτικές και καλλιτεχνικές καταβολές των δημιουργών.

Ο ναός της Αγίας Παρασκευής είναι σήμερα προσαρτημένος σε παρακείμενη ρωμαιοκαθολική γυναικεία

² Ερειπωμένοι ναοί είναι η Παναγία στο χωριό Shëmri (Σ'μρι) της περιφέρειας Κρούγιας [Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1), 188-190, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία], ο Άγιος Λουκάς - Shuksimadh, «Άγιος Λουκάς ο Μέγας» - στο χωριό Priskë e Vogël (Πρισκ ε Βόγκ'λ) της περιφέρειας Τίρανων (αδημοσίευτη, βλ. σύντομη αναφορά χωρίς βιβλιογραφικά παραθέματα από τον Αλβανό δημοσιογράφο D. Dedëj, Kisha në Priskë e Vogël, Free Press 10/1/2013, <http://freepress.al/kisha-ne-priske-e-vogel/>, ημ. πρόσβασης: 24/12/2013) και ο καθεδρικός ναός του Αγίου Νικολάου στη Λέζα [A. Meksi, *Arkitektura e kishave të Shqipërisë (Shekujt VII-XV)*, Τίρανα 2004, 180]. Ενδέχεται σπαράγματα μεσαιωνικών τοιχογραφιών να σώζονται, επίσης, στην άγνωστη στην έρευνα εκκλησία στη Salcë (Σάλτσα) στην περιφέρεια της Τροποjë (Τροπόγια), στη βορειοανατολική Αλβανία.

³ Κατεδαφισμένοι ναοί είναι η εκκλησία στο Derven (Ντερβέν), γνωστή ως «Άγιος Ιωάννης» [Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1), 184-187] και η Παναγία - Shën Mëri - στο Vau i Dejës (Βάου ι Ντέγιες) της περιφέρειας Σκόδρας [Dh. Dhamo, «Kisha e Shën Mërisë në Vau e Dejës», *Studime historike* 3 (1964), 47-70. A. Meksi, *Arkitektura*, ό.π. (υποσημ. 2), 189-191]. Ο τελευταίος ναός αποτελούσε το χαρακτηριστικότερο μνημείο γοτθικής αρχιτεκτονικής στην Αλβανία μέχρι τη δεκαετία του 1970, όταν ανατινάχθηκε στο πλαίσιο της μαοϊστικής «πολιτιστικής επανάστασης» του καθεστώτος Enver Hoxha.

⁴ Σχετικά με τη βασική βιβλιογραφία για την ιστορία της Αλβανίας κατά το 14ο και 15ο αιώνα, βλ. I. Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1), 174 σημ. 3. Εδώ θα περιοριστούμε να αναφέρουμε, κατ' επιλογήν, ορισμένες βασικές πηγές: A. Ducellier, *La façade maritime de l'Albanie au Moyen Âge. Durazzo et Valona du XIe au*

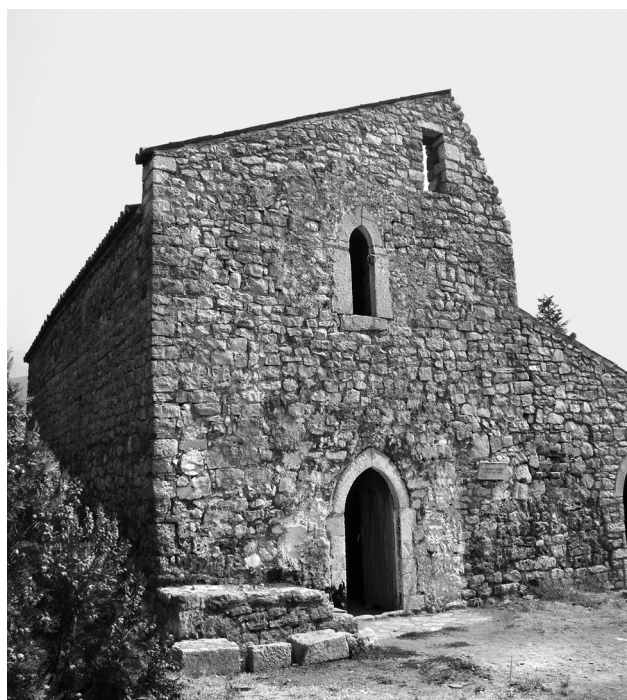
XVe siècle, Θεσσαλονίκη 1981. O. Jens Schmitt, «Sources vénitienes pour l'histoire des cités albanaises au 15e siècle», *Oi Albanoi στον Μεσαίωνα* (Ινστιτούτο Βυζαντινών Ερευνών. Διεθνή Συμπόσια 8), Αθήνα 1998, 307-321. B. Doumerc, «L'Adriatique du XIIIe au XVIIe siècle», στο P. Cabanes (επιμ.), *Histoire de l'Adriatique*, Editions du Seuil, χ.τ. 2001, ιδίως 233-267 [ελληνική έκδοση: P. Cabanes κ.ά., *Ιστορία της Αδριατικής* (μτφρ. Μ. Κρεμμυδά), Αθήνα 2011]. O. J. Schmitt, *Das venezianische Albanien (1392-1479)*, Μόναχο 2001. Ο ίδιος, *Skanderbeg: Der neue Alexander auf dem Balkan*, Regensburg 2009 [αλβανική έκδοση: *Skënderbeu* (μτφρ. A. Klosi), Τίρανα 2009]. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες για την πόλη της Λέζας (Αλέσιο) δίνει η κλασική μονογραφία του J. G. von Hahn, *Albanesische Studien*, Jena 1854, 92-94.

⁵ Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1).

⁶ Για την εκκλησία στο Balldren, βλ. A. Meksi, «Kishat mesjetare të Shqipërisë së Mesme e të Veriut (Les églises moyenâgeuses de l'Albanie centrale et de l'Albanie du Nord)», *Monumentet* 1983, 93. Ο ίδιος, *Arkitektura*, ό.π. (υποσημ. 2), 195-197. G. Hoxha - L. Përzhita - F. Cavallini, *Monumente historike të kultit të Krishterë në Dioqezën e Lezhës - Monumente sotrice di culto cristiano della diocesi di Lezha*, Lezhë 2007, 60-63 (ιστορία-αρχιτεκτονική), 130-138 (μια πρώτη παρουσίαση του τοιχογραφικού διακόσμου μετά από την αποκάλυψη και τη συντήρησή του, με μη επαρκή επιστημονικά, πάντως, τρόπο) βλ. επίσης τη σύντομη αναφορά σε ανυπόγραφο άρθρο αναφορικά με εκκλησίες του 12ου-15ου αιώνα στην επίσημη ιστοσελίδα του αλβανικού Υπουργείου Τουρισμού, Πολιτισμού, Νεολαίας και Άθλησης (Ministria e Turizmit, Kulturës, Rinisë dhe Sporteve): Kisha të shekullit XII-XV, http://www.mtkrs.gov.al/web/Kisha_te_shekullit_XII_XV_919_1.php.

μονή που ανασυστάθηκε τα τελευταία χρόνια. Όπως και για την εκκλησία της Αγίας Βαρβάρας στο Planë, αντίστοιχα και για το μνημείο αυτό γίνεται μνεία από τον αρχιεπίσκοπο Αντιβάρεως Marino Bizzi (Marino Bici, Marin Bizzius), σε αναφορά του για το ταξίδι που πραγματοποίησε στην Αλβανία το 1610⁷. Η επίσκεψη του Bizzi εντάσσεται στην υποχρέωση λατίνων κληρικών καταγόμενων από την παραθαλάσσια ζώνη του Μαυροβουνίου και τη βόρεια Αλβανία (σαντζάκι της Σκόδρας και σαντζάκι του Dukagjin) να επισκέπτονται τις πιο πάνω περιοχές και να επιδίδουν αναφορά (*visitationes ad limina*) στην Αγία Έδρα, μια συχνή πρακτική στη διάρκεια του 17ου αιώνα⁸. Ο Bizzi αναφέρει το Balldren ως φτωχό οικισμό περίπου 50 σπιτιών, με κατοίκους καθολικούς, πλην δύο οικογενειών μωαμεθανών («Τούρκων»), και με το γηγενή δομινικανό μοναχό Ανδρέα Julsi να υπηρετεί ως εφημέριος στην εκκλησία της Αγίας Άννας. Είναι προφανές ότι ο ναός αυτός, ο μόνος που αναφέρεται στο Balldren, ταυτίζεται με τη σημερινή εκκλησία της Αγίας Παρασκευής. Η αλλαγή αφιέρωσης της εκκλησίας, με τρόπο εθμικό, ή και η διπλή αφιέρωση, δεν είναι ασυνήθιστα φαινόμενα στην κεντρική και βόρεια Αλβανία (οι ναοί στο ακρωτήριο Ροδώνη, στο χωριό Planë, όπως και ο καθεδρικός ναός της Λέζας ανήκουν στην κατηγορία αυτή), αλλά και στη γειτονική Δαλματία⁹. Ο λατίνος αρχιερέας αναφέρει ότι η εκκλησία διέθετε ένα «ορθογώνιο» καμπαναριό, χωρίς καμπάνα (δεν σώζεται σήμερα), αλλά από τη σύντομη αναφορά του απουσιάζει οποιαδήποτε μνεία του εσωτερικού της διακόσμου.

Στην τωρινή του μορφή το μνημείο αποτελεί μονόχωρο δρομικό ναό, χτισμένο με αδρά πελεκημένη ντόπια πέτρα και στεγασμένο με ημισφαιρικό, ελαφρώς οξυκόρυφο θόλο, ο οποίος παραπέμπει στη γοτθική αρχιτεκτονική (Εικ. 1). Αρχικά η εκκλησία ήταν ξυλόστεγη, όπως τεκμαίρεται από την αετωματική απόληξη της τοιχογραφημένης επιφάνειας του ανατολικού τοίχου. Ο Α. Meksi χρονολογεί την αρχική φάση του ναού στο



Εικ. 1. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Άποψη από βορειοδυτικά.

14ο αιώνα. Μια σύντομη εγχάρακτη αναθηματική επιγραφή, του έτους 1462 (με λατινικούς αριθμούς), εντοιχισμένη εξωτερικά στην αψίδα του ιερού, υπονοεί οικοδομικές επεμβάσεις στο μνημείο, χωρίς όμως να προσδιορίζεται η φύση τους¹⁰. Ένας δεύτερος μονόχωρος ξυλόστεγος ναός, ισομήκης αλλά με σημαντικά μικρότερο ύψος, προσαρτήθηκε μεταγενέστερα στη νότια πλευρά του αρχικού, έτσι ώστε σήμερα να έχουμε ουσιαστικά μια διπλή εκκλησία¹¹.

Ο ανατολικός τοίχος, συμπεριλαμβανομένης της αψίδας του ιερού, διασώζει σε μεγάλη έκταση, αλλά όχι σε καλή κατάσταση, ζωγραφικό διάκοσμο, ο οποίος

⁷ Η αγγλική μετάφραση του κειμένου του Marino Bizzi στο R. Elsie, *Early Albania: a Reader of Historical Texts, 11th-17th Centuries*, Wiesbaden 2003, 92· βλ. επίσης Meksi, *Arkitektura*, ό.π. (υποσημ. 2), Hoxha κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), 60.

⁸ Βλ. E. Borgomeo, *Voyageurs occidentaux dans l'Empire ottoman (1600-1644)*, Παρίσι 2007, τ. 1, 329-337.

⁹ Η ρωμαιοκαθολική εκκλησία της Αγίας Άννας στο Κότορ αναφέρεται το 15ο αιώνα ως αφιερωμένη στην Αγία Παρασκευή

[V. Živković, «Freske iz XV veka u kotorskoj crkvi Svete Ane. Ikonografska analiza», *Zograf* 28 (2000-2001), 133, 138 (αγγλ. περίληψη)].

¹⁰ Βλ. την επιγραφή δημοσιευμένη στο Hoxha, κ.ά. ό.π. (υποσημ. 6), 63.

¹¹ Ο δεύτερος αυτός ναός αναστηλώθηκε τη δεκαετία του 1990 από τον αρχιτέκτονα του Ινστιτούτου Μνημείων (Instituti i Monumenteve) Reshat Gega.

αποκαλύφθηκε πριν από λίγα χρόνια¹² (Εικ. 2). Ίχνη χρώματος, τα οποία υποδηλώνουν ύπαρξη λειψάνων τοιχογράφησης, απαντώνται και στους πλάγιους τοίχους του ναού, αλλά δεν έχουν ακόμα πραγματοποιηθεί οι σχετικές εργασίες. Ολόκληρος ο τοίχος και ειδικά το τεταρτοσφαιρίο της αψίδας αποτελούν, κυριολεκτικά, ένα παλίμψηστο: Διακρίνονται με σαφήνεια δύο στρώματα, από τα οποία το πρώτο, το οποίο σώζεται ακόμα πιο αποσπασματικά από το δεύτερο, φαίνεται να περιλαμβάνει δύο ζωγραφικές φάσεις.

Πρώτο στρώμα

Η ζωγραφική του στρώματος αυτού είναι στο μεγαλύτερο μέρος της κατεστραμμένη. Εκτείνεται στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, στη βόρεια πλευρά του ανατολικού τοίχου, στο τεταρτοσφαιρίο της αψίδας, όπου διακρίνεται στα σημεία όπου το δεύτερο στρώμα έχει εκπέσει, καθώς και σε τμήμα της κάτω ζώνης του ημικυλίνδρου της αψίδας.

Πρώτη φάση. Στο άνω μέρος του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του ιερού η ζωγραφική είναι απολύτως κατεστραμμένη. Στο κάτω μέρος, σε πολλά σημεία όπου η αρχική ζωγραφική σώζεται, αυτή καλύπτεται από το δεύτερο στρώμα (Εικ. 3). Κατά πάσα πιθανότητα, το αρχικό στρώμα του τεταρτοσφαιρίου αποτελείτο από μια θεοφανικού χαρακτήρα παράσταση, όπου το κέντρο υποθέτουμε ότι θα καταλάμβανε ο ένθρονος Χριστός *έν δόξη*. Στο αριστερό τμήμα της σύνθεσης σώζονται μη συνεχόμενα σπαράγματα από το κάτω μέρος αταύτιστης μορφής, η οποία φορεί πορφυρού και βαθύ-

κύανου χρώματος ενδύματα και σε μεγάλο βαθμό καλύπτεται από τη δεομένη Θεοτόκο του δεύτερου στρώματος. Με τη μορφή σχετίζεται εκδιπλωμένο ειλητάριο με αποσπασματικά σωζόμενη λατινική επιγραφή: [...]*M[...]* / *SALVS / MVNDI / QVI GV / BERNA / VIT CO[E] / LVMET / TER(R)A(M)*· σε ορθογραφήμενη μεταγραφή: [...]*m[...]* *salus mundi qui gubernavit coelum et terram* (... *σωτηρία του κόσμου, η οποία κυβέρνησε τον ουρανό και τη γη*)¹³ (Εικ. 4). Το κείμενο είναι εντελώς ασυνήθιστο και δεν προέρχεται από τη λατινική μετάφραση (*Vulgata*) της Παλαιάς ή της Καινής Διαθήκης. Επιπλέον, ο χρησιμοποιούμενος αόριστος του ρήματος *gubernare*, αντί του αναμενόμενου ενεστώτα (*gubernat*), είναι κάπως προβληματικός από την άποψη του θεολογικού νοήματος. Σε κάθε περίπτωση, το περιεχόμενο της επιγραφής δεν παύει να έχει χαρακτηριστικά χριστολογικό, δοξολογικό και αποκαλυπτικό ταυτόχρονα. Με βάση αυτήν τη διαπίστωση πιστεύουμε ότι το ειλητάριο το κρατούσε είτε άγγελος, είτε, το πιθανότερο, προφήτης. Απόρροια των πιο πάνω παρατηρήσεων είναι το υποθετικό συμπέρασμα ότι η ένθρονη μορφή του Ιησού στο μέσον θα πλαισιωνόταν από δύο τουλάχιστον αγγέλους ή προφήτες, συμμετρικά τοποθετημένους εκατέρωθεν. Τούτο σημαίνει, επίσης, ότι κατά την εκτέλεση του δεύτερου στρώματος, ο μεταβυζαντινός ζωγράφος, όπως θα δούμε πιο κάτω, διαφοροποιήθηκε από τη θεματολογία του αρχικού διακόσμου.

Ανάλογες θεοφανικού χαρακτήρα παραστάσεις με επίκεντρο τον αποκαλυπτικό Χριστό *έν δόξη* είναι συνήθεις στη δυτική μεσαιωνική τέχνη, τόσο στην επιτοίχια ζωγραφική και τη ζωγραφική των χειρογράφων, όσο και στη γλυπτική¹⁴. Αρκετά κοντά στην εποχή στην

¹² Η κατάσταση των τοιχογραφιών μετά από την αφαίρεση των κονιαμάτων ήταν εξαιρετικά κακή. Ο διάκοσμος στερεώθηκε και συντηρήθηκε με μέριμνα του Ινστιτούτου Μνημείων (*Instituti i Monumente*) του αλβανικού Υπουργείου Τουρισμού, Πολιτισμού, Νεολαίας και Άθλησης και συγκεκριμένα από τους συντηρητές Zamir Marika και Skënder Mihalcka. Η συντήρηση των τοιχογραφιών και η αποκάλυψη του συνόλου των λειψάνων του επιτοίχιου διακόσμου, στους πλάγιους τοίχους, δεν έχει ολοκληρωθεί, προς το παρόν.

¹³ Στο Hoxha κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), 135 σημ. 15, η επιγραφή καταγράφεται, με ορισμένα λάθη, ως εξής: ****M*** / *SALVS [M]VN[D]I / QVI GV / BERNA / VI[T] C[Æ] / LVMET / TER(A)M*. Για την πρόθυμη συνδρομή τους στην ορθή ανάγνωση των δύο επιγραφών (στο ειλητάριο του πρώτου στρώματος και το ευαγγέλιο του δεύτερου στρώματος) ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή του Collège de France Denys Feissel και τον καθηγητή του Πανεπιστημίου της Κύπρου Christopher Schabel.

¹⁴ Ο αποκαλυπτικός Χριστός αποτελεί σύνθετο θέμα στις ανάγλυφες παραστάσεις των προσόψεων των καθεδρικών και των μεγάλων μοναστηριακών ναών, κατά μετάθεση του θεοφανικού θέματος από την κόγχη ή το μέτωπο της αψίδας (βλ. A. Grabar, *Les sources de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge*, Παρίσι 1979, 80-82). Ενδεικτικά αναφέρουμε τη αντίστοιχη σύνθεση στην εκκλησία του αββαείου της Αγίας Πίστωσης (*Sainte-Foy*), στην Conques της Γαλλίας (πρώτο μισό 12ου αιώνα): Στην εμπνευσμένη από την Αποκάλυψη παράσταση του τύμπανου του δυτικού πυλώνα, απεικονίζονται, μεταξύ άλλων, άγγελοι με εκδιπλωμένα ειλητάρια (E. Vergnolle, *L'art roman en France*, Παρίσι 1994, εικ. 336). Εκδιπλωμένα ειλητάρια κρατούν, επίσης, προφήτες ή απόστολοι σε ανάλογες θεοφανικού περιεχομένου συνθέσεις. Σταχυολογούμε τρία ενδεικτικά παραδείγματα: α. Στο τύμπανο του δυτικού πυλώνα της εκκλησίας της Θεοτόκου στο Charité-sur-Loire (μέσα 12ου αιώνα), στο ανάγλυφο που εικονίζει τη Μεταμόρφωση (στο ίδιο, εικ. 456). β. Στην κόγχη της αψίδας του «παρεκκλησίου των μοναχών» στο Berzé-la-Ville της Βουργουνδίας, στη γνωστή σύνθεση της *Traditio Legis* (αρχές 12ου αιώνα), όπου ο Χριστός, περιβαλλόμενος από τον όμιλο των αποστόλων, εγχειρίζει



Εικ. 2. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Γενική άποψη του ανατολικού τείχους.



Εικ. 3. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού με τα δύο στρώματα τοιχογραφιών.



Εικ. 4. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Αψίδα ιερού, εκδιπλωμένο ειλητάριο με λατινική επιγραφή, πρώτο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 3).

ανοιχτό ειλητάριο στον Πέτρο, ενώ αντίστοιχο ειλητάριο κρατεί ο Παύλος (στο ίδιο, εικ. 375). γ. Στο κεντρικό τμήμα του πολυπύχου αριθ. 47 του Duccio (Σιένα, Pinacoteca Nazionale), όπου ο ευλογών

Χριστός της επίστεψης περιτοιχίζεται από τέσσερις αγγέλους και από δέκα προφήτες [G. Ragionieri, *Duccio. Catalogue complet des peintures* (μτφρ. M. Lonjon), Παρίσι 1992, αριθ. 45].



Εικ. 5. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Μέτωπο της αψίδας.



Εικ. 6. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Νότια πλευρά της αετωματικής απόληξης του μετώπου της αψίδας, αποκαλυπτικός Χριστός εν δόξη (*Majestas Domini*) με τα σύμβολα των ευαγγελιστών Ιωάννη και Λουκά και απεικόνιση εξαπτέρουγου, πρώτο στρώμα.

οποία τοποθετούμε το διάκοσμο στο Balldren βρίσκεται η τοιχογραφία της Δευτέρας Παρουσίας, με τον Χριστό *έν δόξη* περιβαλλόμενο από τη Θεοτόκο, τον Ιωάννη Βαπτιστή και τους αποστόλους, στο βόρειο τοίχο του μεσαιωνικού παρεκκλησίου στο Kyatice της Σλοβακίας (1426)¹⁵.

Στο μέτωπο της αψίδας, η σύνθεση, προσαρμοσμένη στη μορφή της αρχικής αετωματικής απόληξης της στέγης, όταν ο ναός ήταν ακόμα ξυλόστεγος, περιλαμβάνει ένα αποκαλυπτικό όραμα (*Majestas Domini*): Στο κέντρο φαίνεται ότι βρισκόταν ο Χριστός *ένθρονος* – σώζεται, ιδιαίτερα εξίτηλο, μέρος της κεφαλής με το ένσταυρο φωτοστέφανο –, περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών (Εικ. 5). Από αυτά σώζονται εν μέρει, στο δεξιό μέρος της σύνθεσης, όπου η ζωγραφική επιφάνεια διατηρείται περισσότερο, ο βους του Λουκά, κάτω, με την επιγραφή *S(ANCTVS) LVCAS*, και ο αετός του Ιωάννη, άνω, συνοδευόμενος από την επιγραφή *S(ANCTVS) IO(ANNE)S* και με την κεφαλή στραμμένη προς τα επάνω (Εικ. 6). Δύο εξαπτέρυγα σεραφεϊμ με πρόσωπο αγγέλου βρίσκονται συμμετρικά τοποθετημένα στις δύο γωνίες της βάσης του ισοσκελούς τριγώνου (διακρίνεται καλύτερα αυτό στα αριστερά). Λευκές ανεμίζουσες ταινίες προβάλλουν εκατέρωθεν της κόμης, όπως είθισται σε μορφές αγγέλων (Εικ. 9).

Αυτή η εσχολογικού νοήματος σύνθεση, εμπνευσμένη από το 4ο κεφάλαιο της Αποκάλυψης (στ. 1-8), έχει μια μακρά παράδοση στη χριστιανική μνημειακή τέχνη, ήδη από τον 5ο αιώνα¹⁶, με επισιμότερα παραδείγματα, από το χώρο της Δύσης, το ψηφιδωτό της πρόσοψης του παλαιού Αγίου Πέτρου της Ρώμης και αυτό στο θριαμβικό τόξο του Αγίου Παύλου εκτός των τειχών, στην ίδια πόλη¹⁷. Ως μεσαιωνικά παράλληλα,

επίσης από τη Δύση, μπορούν να αναφερθούν, εντελώς ενδεικτικά, ο *ένθρονος Χριστός έν δόξη* και περιβαλλόμενος από τα τέσσερα ζώα στην αψίδα της εκκλησίας της μονής των Βενεδικτινών στη νήσο Reichenau της λίμνης της Κωνσταντίας (περ. 1120-1130)¹⁸, καθώς και, από τον ύστερο Μεσαίωνα, η αναλόγου περιεχομένου σύνθεση στον έναν από τους δύο ξύλινους πίνακες της Staatsgalerie της Στουτγάρδης με θέμα την Αποκάλυψη (περ. 1330-1340)¹⁹.

Η λειτουργική *Majestas*, κατά το χαρακτηρισμό της Christa Ihm-Belting²⁰, επιχωριάζει περισσότερο στη Δύση κατά τους μέσους χρόνους, λόγω της εξέχουσας θέσης του βιβλίου της Αποκάλυψης στο δυτικό χριστιανισμό. Είναι γνωστό, ωστόσο, ότι απαντάται και σε τοιχογραφίες βυζαντινών μνημείων που χρονολογούνται από τον 7ο μέχρι τον 11ο αιώνα²¹. Στην παλαιολόγεια ζωγραφική, το θέμα εντάσσεται στην ευρύτερη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας, χωρίς να απουσιάζουν, από τα μέσα του 14ου αιώνα και εξής, και κάποιες αυτοτελείς αναπαραστάσεις του, όπως μαρτυρούν, μεταξύ άλλων, μνημεία της Κρήτης και η κωνσταντινουπολίτικη εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας²². Από τη μέση βυζαντινή περίοδο, ως ευρισκόμενα εγγύτερα γεωγραφικά προς την Αλβανία, αναφέρουμε δύο μνημεία της Κέρκυρας, τον Άγιο Μερκούριο στο χωριό Άγιος Μάρκος (1074/5)²³ και τον Άι-Μιχαήλ στο Βουνό, στην Άνω Κορακιάνα (11ος αιώνας)²⁴, όπου το αποκαλυπτικό όραμα καταλαμβάνει την αετωματική απόληξη του ανατολικού τοίχου, με τα εξαπτέρυγα να ιστορούνται στα δύο κάτω άκρα της. Η διάταξη των ζώων στο Balldren, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στα σωζόμενα σύμβολα του Λουκά και του Ιωάννη, είναι ίδια με αυτήν

¹⁵ Βλ. Zs. Jékely, «Regions and Interregional Connections. A Group of Frescoes in the Kingdom of Hungary from around 1420», *Ars* 40/1 (2007), 163-164 και εικ. 4.

¹⁶ Βλ. Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, 42-51.

¹⁷ Βλ. D. Kinney, «The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration», στο R. K. Emmerson – B. McGinn (επιμ.), *The Apocalypse in the Middle Ages*, Ιθάκη – Λονδίνο 1992, 200-216. Για την αντίστοιχη παράσταση σε μεσαιωνικά χειρόγραφα, βλ. Y. Christe, «The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries», στο ίδιο, 234-258. Επίσης *LCI*, τ. 3, στ. 136-142 (λ. *Maiestas Domini*).

¹⁸ C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West, 800-1200*, New Haven – Λονδίνο 1993, εικ. 296.

¹⁹ S. Roettgen, *Italian Frescoes. The Early Renaissance (1400-1470)*, Νέα Υόρκη – Λονδίνο – Παρίσι 1996, 80, εικ. 18. Οι πίνακες προέρχονται από τη Νεάπολη της Ιταλίας.

²⁰ Ihm, *ό.π.* (υποσημ. 16), 42.

²¹ Βλ. σχετικά Τ.-Π. Σιώτη, *Προφητικά οράματα του Χριστού έν δόξη στη βυζαντινή ζωγραφική (9ος-12ος αι.)*, Αθήνα 2005 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Η ίδια, «Το όραμα του προφήτη Ησαΐα στο Ψαλτήριο Βατοπεδίου 760 και η απεικόνιση του θέματος την εποχή των Κομνηνών», *ΔΧΑΕ ΚΗ'* (2007), 181-760.

²² M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962, αριθ. 2, 7-8. Ν. Ζάρας, «Η παλαιολόγεια εικόνα του Χριστού έν δόξη με τους αποστόλους στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας», *ΔΧΑΕ ΛΔ'* (2013), 239-252, ιδίως 243-244, όπου και η βιβλιογραφία για τις παλαιολόγειες απεικονίσεις της *Majestas Domini*.

²³ P. L. Vocotopoulos, «Fresques du XIe siècle à Corfou», *CahArch* 21 (1971), 155, εικ. 4-5.

²⁴ Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Οί βυζαντινές τοιχογραφίες του Άι-Μιχαήλ στο Βουνό στην Άνω Κορακιάνα Κερκύρας», *ΔΧΑΕ ΛΔ'* (2013), 93-94, εικ. 1-2.



Εικ. 7. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Αψίδα ιερού, ιεράρχης με λατινική λειτουργική αμφίεση, πρώτο στρώμα.

στην παράσταση του αποκαλυπτικού Χριστού στο χειρόγραφο από το Darmstadt, στον πίνακα της Στουτγάρδης, καθώς και στην εικόνα της Βενετίας – ίσως και στα κερκυραϊκά μνημεία, όπου όμως δεν σώζεται ο αετός –, και είναι η πλέον συνήθης.

Στο βόρειο ήμισυ του ημικυλίνδρου της αψίδας απεικονίζονται κατά μέτωπο δύο επίσκοποι με φωτοστέφανο, από τους οποίους ο καλύτερα σωζόμενος είναι αυτός στα δεξιά (Εικ. 7). Έχει καστανή κόμη και γενειάδα, φέρει άμφια και λατινική μίτρα και ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό προφανώς κρατούσε, λατινικού επίσης τύπου, ποιμαντορική ράβδο, όπως κρατεί ο ιεράρχης στα αριστερά του. Σταυρός σε μορφή τετράφυλλου ρόδακα κοσμεί το ωμοφόριό του. Απεικονίζεις μετωπικών επισκόπων με ανάλογη λατινική ιερατική αμφίεση συναντούμε και στο ναό του Σωτήρος (Shëlbluemi) στο Ρουμπίκ (Rubik) της Μιρδιτίας (Mirdita), όχι πολύ μακριά από το Balldren²⁵. Στην ίδια φάση εντάσσεται, κατά πάσα πιθανότητα, αταύτιστη μορφή κάτω από το παράθυρο της κόγχης, εντός διαχώρου



Εικ. 8. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Αψίδα ιερού, τμήμα ιεράρχη με λατινική λειτουργική αμφίεση, πρώτο στρώμα-δεύτερη φάση.

οριζόμενου από δύο κατακόρυφες ερυθρές ταινίες. Διακρίνεται, συγκεκριμένα, η κόμη χωρισμένη συμμετρικά στα δύο και καστανέρυθρου χρώματος φωτοστέφανος (δεν φαίνεται να είναι ένσταυρος). Επίσης, στην ίδια φάση ανήκει το σπάραγμα από πρόσωπο νεαρού άνδρα που διακρίνεται στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου, στο σημείο όπου έχει απολεπιστεί η τοιχογραφία του διακόνου από το δεύτερο στρώμα.

Δεύτερη φάση. Στο νότιο τμήμα του ημικυλίνδρου της αψίδας σώζεται αποσπασματικά μετωπικός ιεράρχης που με το δεξιό του χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατεί ποιμαντορική ράβδο (το πρόσωπό του έχει χαθεί) (Εικ. 8). Στα αριστερά του διακρίνονται σπαράγματα από τα άμφια άλλου ιεράρχη. Υποθέτουμε ότι και οι επίσκοποι αυτοί ανήκουν στο πρώτο στρώμα, αν και δεν υπάρχει συνέχεια του υποστρώματος της ζωγραφικής επιφάνειας στο μεταξύ των σπαραγμάτων των δύο φάσεων τμήμα του ημικυλίνδρου.

²⁵ Οι μετωπικοί ιεράρχες ανήκουν στη δεύτερη φάση του διακόσμου που χρονολογείται το 1272. Βλ. σχετικά Dh. Dhamo, «Piktura e vjetër murale e kishës së Rubikut dhe datimi i saj i ri», *Studime historike* 1/2 (1964), 87-94 (γαλλ. περίληψη 94-96), σκέδ. σ. 88. Th. Popa, «Kisha e të Shëlbluemit në Rubik dhe piktura e saj (shk. XII)»,

στο ο ίδιος, *Miniatura dhe piktura mesjetare në Shqipëri (shk. VI-XIV)*, Τίρανα 2006, 125-134, σκέδ. σ. 135. Με τις τοιχογραφίες του ναού στο Rubik είχε ασχοληθεί επισταμένως η συνάδελφος Άννα Χρηστίδου στην υπό έκδοση διατριβή της [Christidou, ό.π. (υποσημ. 1)].



Εικ. 9. Ballgren, ναός Αγίας Παρασκευής. Βόρεια απόληξη της αετωματικής απόληξης του μετώπου της αψίδας, εξαπτέρυγο, πρώτο στρώμα.



Εικ. 10. Jacobello del Fiore, Madonna del'Humilita. Ιδιωτική συλλογή.

Παρά την κακή κατάσταση του πρώτου ζωγραφικού στρώματος στο Ballgren, είναι δυνατόν να εξαχθούν με σχετική ασφάλεια ορισμένα συμπεράσματα. Βασιζόμενοι στις δύο καλύτερα σωζόμενες μορφές, συγκεκριμένα το σεραφεΐμ της βόρειας γωνίας του αετώματος του ανατολικού τοίχου (Εικ. 9) και τον έναν από τους επισκόπους του βόρειου τμήματος του ημικυλίνδρου (Εικ. 7), παρατηρούμε όμοιο τρόπο πλασίματος, με λαδοπράσινο προπλασμό και καστανή ώχρα για τα σαρκώματα και τους φωτοστεφάνους· η κόμη αποδίδεται με θερμούς καστανούς τόνους. Ο ρόλος του χρώματος είναι κυρίαρχος έναντι της γραμμής, τα περιγράμματα δεν τονίζονται ιδιαίτερα, η μετάβαση από τις σκιερές στις φωτισμένες επιφάνειες πραγματοποιείται δίχως οξύτητα. Εντούτοις, η απόδοση των λεπτομερειών του προσώπου εμφανίζεται αρκετά διαφορετική στις δύο μορφές. Στους χαρακτηριστικούς αμυγδαλόσχημους οφθαλμούς, στα σαρκώδη χείλη, στη μορφή της κόμης του αγγέλου-σεραφεΐμ συνδυάζεται ο νατουραλισμός με μια εκλέπτυνση, αισθητικό γνώρισμα που παραπέμπει στην υστερογοτθική ζωγραφική της βόρειας Ιταλίας. Ενδεικτικές είναι οι μορφές στο έργο του Βενετού ζωγράφου Jacobello del Fiore (περ. 1370-1439), όπως για παράδειγμα στον πίνακα με την Παναγία και το μικρό Ιησού, απεικόνιση γνωστή ως «Παναγία της Ταπεινότητας» (*Madonna del'Humilita*)

(Εικ. 10). Αντίθετα, στο πρόσωπο του ιεράρχη του ημικυλίνδρου, παρά το ζωγραφικό τρόπο απόδοσης, διακρίνεται μια σχηματοποίηση, ένας σκιοφωτισμός περισσότερο τονισμένος σε σχέση με το επίπεδο πλάσιμο της μορφής του αγγέλου, γενικότερα μια μεγαλύτερη αφομοίωση της βυζαντινής μορφοπλασίας. Με κριτήριο αυτήν την τεχνοτροπική διαφοροποίηση, πιστεύουμε ότι ενδέχεται να πρόκειται για παράλληλη εργασία δύο διακριτών καλλιτεχνών στο πλαίσιο του ίδιου συνεργείου, όπου ο ένας ζωγράφος θα είχε πιθανότατα αναλάβει την ιστόρηση του αετώματος και ο άλλος της αψίδας. Σε κάθε περίπτωση, οι τοιχογραφίες που αποδίδουμε στην πρώτη φάση συνδυάζουν, με τρόπο εκλεκτιστικό, το ύφος της «διεθνούς γοτθικής τεχνοτροπίας» με βυζαντινές, συγκεκριμένα παλαιολόγειες επιρροές. Οι τελευταίες εκδηλώνονται με μεγαλύτερη σαφήνεια στους επισκόπους του βορείου τμήματος του ημικυλίνδρου.

Οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσης διαφοροποιούνται αισθητικά από τα σπαράγματα από την απεικόνιση του ιεράρχη που αποδίδουμε στη δεύτερη φάση. Δεν μπορούν, επίσης, να αποδοθούν ούτε στο ζωγράφο που φιλοτέχνησε τις κάπως λαϊκότερες γοτθικές τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου του εσωτερικού του ναού της Αγίας Βαρβάρας στο Planë²⁶ (Εικ. 11), ούτε στον ομότεχνό του που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες της δεύτερης φάσης του κατεδαφισμένου ναού της Παναγίας στο Vau i Dejës. Ο διάκοσμος αυτός, όπως μπορεί κανείς να κρίνει από τα δημοσιευμένα σχέδια και τα δύο μοναδικά σωζόμενα σπαράγματα του Εθνικού Μουσείου

²⁶ Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1), 191-192.

Τιράνων²⁷, αποτελεί έργο ζωγράφου που στην εικονογραφία ακολουθεί τη βυζαντινή παράδοση, ενώ στυλιστικά εμφανίζεται ως ένας αξιόλογος εκπρόσωπος της «διεθνούς γοθτικής τεχνοτροπίας». Οι πλαστικές αξίες και η φυσιοκρατική τάση στο Vau i Dejës, όπως τουλάχιστον διακρίνεται από τη σωζόμενη μορφή του Προδρόμου από την εις Άδου Κάθοδο, τονίζονται σε μεγαλύτερο βαθμό σε σχέση με τις τοιχογραφίες της πρώτης φάσης στο Balldren. Οι τελευταίες μπορούν να παραλληλιστούν με τη ζωγραφική του 15ου αιώνα από την περιφέρεια της νότιας Δαλματίας, η οποία, όντας μια τοπική εκδοχή της «διεθνούς γοθτικής τεχνοτροπίας», προσλαμβάνει ταυτόχρονα ουσιαστικά μορφολογικά γνωρίσματα της βυζαντινής τέχνης. Στην απόδοση της φόρμας συναντούμε και εδώ την ισορροπία μεταξύ της νατουραλίζουσας εκλέπτυνσης και της σχηματοποίησης. Συγκεκριμένα, επισημαίνουμε αναλογίες με έργα του Δαλματού ζωγράφου Lovro Marinov Dobričević (1420-1478), ο οποίος δραστηριοποιείται στο Κάτταρο (Kotor) και στη Ραγούζα (Dubrovnik)²⁸, ή με τις βυζαντινο-γοθτικές τοιχογραφίες στην εκκλησία του Αγίου Βασιλείου στο Stoliv, κοντά στο Κάτταρο²⁹. Με βάση τις παρατηρήσεις αυτές, αλλά και την υφολογική συγγένεια που διαπιστώσαμε πιο πάνω με το έργο του Jacobello del Fiore, θεωρούμε ότι το αξιόλογο εργαστήριο που ιστόρησε τον ανατολικό τοίχο και την αψίδα (πρώτη φάση) στην Αγία Παρασκευή είχε ως προέλευση την ανατολική Αδριατική. Υποθέτουμε ότι θα προερχόταν είτε από τη βενετική Δαλματία, είτε από την ανεξάρτητη Δημοκρατία της Ραγούζας³⁰, είτε από το βενετικό Δυρράχιο. Να σημειωθεί ότι τόσο η Αντίβαρις της Δαλματίας – το σημερινό Bar του Μαυροβουνίου –, όσο και το Δυρρά-



Εικ. 11. Planë, ναός Αγίας Βαρβάρας (Shën Barbulla). Δυτικός τοίχος, ο άγιος Ιάκωβος και η αγία Αικατερίνη, πρώτο στρώμα, περ. 1400.

χιο αποτελούσαν το 15ο αιώνα έδρες λατινικών αρχιεπισκοπών.

Στο σπάραγμα τοιχογραφίας στον ημικύλινδρο (ιερόραχης) που αποδίδουμε στη δεύτερη φάση, από την άποψη της τεχνοτροπίας, διαπιστώνεται ο τονισμένος

²⁷ Οι παραστάσεις της Σταύρωσης και της Εις Άδου Καθόδου, στο θόλο του ναού, εντάσσονται στη δεύτερη φάση του τοιχογραφικού διακόσμου από τη Dhorka Dhamo, άποψη που αποδέχεται δίχως σχολιασμό ο Theofan Popa. Βλ. σχετικά Dhamo, «Kisha e Shën Mërisë», ό.π. (υποσημ. 3). Th. Popa, «Piktura e kishës së Shën Mërisë në Vaun e Dejës», στο ο ίδιος, *Miniatura dhe piktura* ό.π. (υποσημ. 25), 188-191. Τα δύο σπαράγματα χρονολογούνται πιθανότατα, με κριτήρια τεχνοτροπικά, στο 15ο αιώνα, κάτι που συνάδει με την προτεινόμενη από τη Dh. Dhamo χρονολόγηση.

²⁸ Για το έργο του Lovro Dobričević, βλ. V. Djurić, «Gotiko slikarstvo u Vizantiji i kod Srba uoči turskih osvajanja» («La peinture gothique à Byzance et chez les Serbes à la veille de la conquête turque»), *Zograf* 18 (1987), 50-51, ειχ. 11-12 (τοιχογραφίες από τη μονή Σαβίνα στο Μαυροβούνιο). Živković, ό.π. (υποσημ. 9), 133-138 (οι τοιχογραφίες χρονολογούνται, με βάση μια απεικόνιση της αγίας Αικατερίνης της Σιένα, μεταξύ 1461 και 1475). I. Djordjević, «No-

vootikriveni fragmenti freska u ćkvi Svete Ane iznad Pereste (boka Kotorska) [Newly Discovered Fragments of Frescoes in the Church of Saint Ana above Perast (the Boka Kotorska Bay)], *Zograf* 29 (2002-2003), 201-206 (οι τοιχογραφίες αποδίδονται από το συγγραφέα στον Dobričević).

²⁹ Djurić, «Gotiko slikarstvo», ό.π. (υποσημ. 28), 51, ειχ. 13.

³⁰ Το μικρό αυτό κράτος της Αδριατικής παρέμεινε ανεξάρτητο μέχρι το 1806. Η πρώτη διακρατική συμφωνία μεταξύ των Οθωμανών και της Δημοκρατίας της Ραγούζας υπογράφηκε το 1458. Για τους υπηκόους της Δημοκρατίας ίσχυαν ειδικά προνόμια μέσα στην Οθωμανική αυτοκρατορία. Βλ. σχετικά με τη Ραγούζα-Ντουμπρόβνικ, F. W. Carter, *Dubrovnik (Ragusa). A Classic City-state*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1972. P. Sugar, *Η νοτιοανατολική Ευρώπη κάτω από οθωμανική κυριαρχία* (μετρφ. Π. Χρ. Μπαλούση), Αθήνα 1994, τ. 2, 113-141.

ρόλος της γραμμής και το επίπεδο πλάσιμο, όπως φανερώνουν τα έντονα περιγράμματα και οι διαβάθμιτες χρωματικές επιφάνειες (Εικ. 8). Η χαρακτηριστικά γραμμική απόδοση θυμίζει σε κάποιο βαθμό τις υστερογοθικές τοιχογραφίες στην εκκλησία του Planë (Εικ. 11), αλλά και άλλων τοιχογραφιών του ύστερου Μεσαίωνα που εντάσσονται στο ίδιο τεχνοτροπικό ρεύμα, όπως αυτές στο παρεκκλήσι του κάστρου στο Siklós της νότιας Ουγγαρίας (χρονολογήθηκαν πρόσφατα γύρω στο 1420)³¹. Είναι εμφανής η διαφορά στην τεχνοτροπία σε σχέση με τη μορφή του ιεράρχη στο βόρειο τμήμα του ημικυλίνδρου της αψίδας, όπου προβάλλει αισθητά η επιρροή της παλαιολόγειας εικαστικής παράδοσης. Ενδέχεται ο καλλιτέχνης στο νότιο τμήμα της αψίδας να μην εργάστηκε παράλληλα με το συνεργείο στο οποίο αποδίδουμε την πρώτη φάση των τοιχογραφιών, αλλά, για κάποιο λόγο, να χρειάστηκε να συμπληρώσει τον αρχικό διάκοσμο. Σε κάθε περίπτωση, η χρονική απόσταση μεταξύ των δύο ζωγραφικών φάσεων πρέπει να είναι μικρή.

Με βάση τις πιο πάνω παρατηρήσεις και λαμβάνοντας υπόψη το ιστορικό πλαίσιο, πιστεύουμε ότι για τη χρονολόγηση της εκτέλεσης του διακόσμου του πρώτου στρώματος, θεωρούμε ως ένα σύνολο, πρέπει να τεθεί ως βέβαιο όριο *post quem* το έτος 1392, όταν η Λέζα περιέρχεται στη βενετική κυριαρχία. Επιχειρώντας ένα στενότερο προσδιορισμό του χρονολογικού πλαισίου, προκρίνουμε ως πιθανές δύο εκδοχές: Συγκεκριμένα, θεωρούμε ότι οι βυζαντινογοθικές τοιχογραφίες στο Balldren τοποθετούνται είτε στα χρόνια γύρω στο έτος 1400, με όριο *ante quem* τη μεγάλη οθωμανική εκστρατεία που είχε ως πρώτο τρόπαιο την κατάληψη της Κρούγιας (1415) και εγκαινίασε μια ιδιαίτερα ταραγμένη περίοδο για το μεγαλύτερο μέρος της Αλβανίας, είτε μετά τα μέσα του 15ου αιώνα. Στη δεύτερη περίπτωση, τίθεται εύλογα ως όριο *post quem* η Συνθήκη της Gaeta (26 Μαρτίου 1451), η οποία συνήφθη μεταξύ του Γεωργίου Καστριώτη και του Αλφόνσου Ε΄ της Αραγωνίας, βασιλιά της Νεάπολης και κατέστησε τον Αλβανό ηγεμόνα υποτελή του Αλφόνσου. Η εξέλιξη αυτή συνέβη λιγότερο από ένα χρόνο μετά από την αποτυχημένη πολιορκία της Κρούγιας (1450), στο πλαίσιο μιας επιχειρήσεως των δυνάμεων του σουλτάνου Μουράτ Β΄, η οποία άφησε την περιοχή της κεντρικής Αλβανίας σε οι-

κτροή κατάσταση. Η Συνθήκη της Gaeta, όντως, εγκαινίασε για τη μέση και βόρεια Αλβανία μια μικρή περίοδο σχετικής ηρεμίας και ανοικοδόμησης, η οποία διήρκεσε μέχρι το 1464/5, όταν άρχισε η μεγάλη επίθεση των Οθωμανών κατά της βραχύβιας ανεξάρτητης επικράτειας του Γεωργίου Καστριώτη. Στην περίπτωση που ευσταθεί η δεύτερη εκδοχή σχετικά με τη χρονολόγηση της ιστόρησης της εκκλησίας της Αγίας Παρασκευής στο Balldren, τούτη σχετίζεται ενδεχομένως και με τις οικοδομικές εργασίες στις οποίες αναφέρεται η επιγραφή του 1462: άρα, θα μπορούσε αυτή να είχε λάβει χώρα μεταξύ 1462 και 1465. Η συνάφεια των τοιχογραφιών με ανάλογα έργα του προχωρημένου 15ου αιώνα από το χώρο της Αδριατικής, κάτι που επισημάνθηκε πιο πάνω, μας κάνει να κλίνουμε περισσότερο προς την όψιμη χρονολόγησή τους³².

Δεύτερο στρώμα

Το δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών στο Balldren, που εντάσσεται αμιγώς στη μεταβυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση, επικάλυψε, όπως προαναφέραμε, τις παλαιότερες τοιχογραφίες. Συγκεκριμένα, στον ανατολικό τοίχο και στην αψίδα, με την εξαίρεση της αετωματικής απόληξης, οι παλαιότερες τοιχογραφίες καλύφθηκαν από λεπτότατο στρώμα κονιάματος, το οποίο αποτέλεσε το υπόστρωμα της νέας ζωγραφικής επιφάνειας. Οι αιτίες της εκ νέου ιστόρησης του μεγαλύτερου μέρους του ανατολικού τοίχου, συμπεριλαμβανομένης της αψίδας, πρέπει να αναζητηθούν μάλλον σε φθορές τις οποίες είχε υποστεί το πρώτο στρώμα και στη συνεπακόλουθη ανάγκη «ανακαίνισης» του ζωγραφικού διακόσμου του ναού.

Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας ιστορήθηκε τρίμορφη Δέηση σε αντικατάσταση της θεοφάνειας του πρώτου στρώματος (Εικ. 3). Η σκηνή, εξαιρετικά αποσπασματικά σωζόμενη, ακολουθεί τον κλασικό τύπο που καθιερώθηκε κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο: Στο κέντρο εικονιζόταν ο Χριστός ένθρονος – η ζωγραφική επιφάνεια στο άνω μέρος της μορφής έχει απολεπιστεί –, φορώντας καστανό χιτώνα, διακρίνεται καλύτερα στο κάτω μέρος, μαζί με το ένα πόδι Του και κυανόμελανο μιάτιο. Στο αριστερό χέρι κρατεί ανοιχτό Ευαγγέλιο όπου σώζεται σπάρραγμα επιγραφής στην ελληνική, απόσπασμα από το Κατά Ματθαίου κε΄, 34:

³¹ Jékely, ό.π. (υποσημ. 15), 158-162, εικ. 1-2.

³² Στο Hoxha κ.ά., ό.π. (υποσημ. 6), 138, προτείνεται, δίχως ουσιαστική τεκμηρίωση και δίχως σαφή διάκριση των δύο στρώματων

ζωγραφικής, ως χρόνος ιστόρησης του μνημείου το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα.



Εικ. 12. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Τεταρτοσφαιρίο αφίδας ιερού, σπάραγμα από απεικόνιση έnthρονου Χριστού με ανοιχτό ευαγγέλιο με ελληνική επιγραφή, δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 3).



Εικ. 13. Rubik, ναός Σωτήρος (Shëlbluemi). Αφίδα ιερού, η Δέηση, πρώτο στρώμα, περ. 1160-1170.

[...ΕΥΛ]Ο/ΓΙΜΕ/ΝΙ Τ/[ΟΥ ΠΑΤΡΟ]/C Μ[ΟΥ]³³ (Εικ. 12). Διακρίνονται, επίσης, σπαράγματα από τον καστανέρυθρου χρώματος μαργαριτοκόσμητο θρόνο. Στην ίδια σύνθεση, αριστερά, σώζεται το κάτω μέρος ενδύματος – βαθύς κυανός χιτώνας και ερυθρωπό μάτιο – από γυναικεία μορφή, που προφανώς ταυτίζεται με τη Θεοτόκο δεομένη δεν διακρίνεται, πάντως, αν κρατούσε ειλητάριο, άρα αν ακολουθούσε τον τύπο της Παράκλησης³⁴. Δεξιά, σώζεται σπάραγμα βαθυκάστανου ματιού και καστανέρυθρου χιτώνα από ανδρική μορφή, επίσης σε στάση τριών τετάρτων η τελευταία ταυτίζεται με ασφάλεια με τον Πρόδρομο³⁵.

Η επιλογή της Δέησης για την αφίδα έχει παλαιοχριστιανική καταγωγή και απαντάται σταθερά, αν και όχι πολύ συχνά, σε όλη τη βυζαντινή περίοδο, σχετιζόμενη

με συγκεκριμένους παράγοντες, όπως η αρχιτεκτονική μορφή του μνημείου ή ο ιδιαίτερος λειτουργικός του συμβολισμός³⁶. Στην περίπτωση του ναού στο Balldren, όχι μόνο η απουσία τρούλλου, αλλά και, το σπουδαιότερο ίσως, η ύπαρξη θεοφανικής-εσχατολογικής θεματολογίας παράστασης στο πρώτο στρώμα, υπαγόρευσαν την απεικόνιση του συγκεκριμένου θέματος αντί της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας. Ενδέχεται, πάντως, να έπαιξε ρόλο και η ύπαρξη της σκηνής της Δέησης στην αντίστοιχη θέση της αφίδας του ναού του Σωτήρος στο Rubik³⁷ (Εικ. 13). Εσχατολογική υποδήλωση συνιστά και η επιγραφή στο Ευαγγέλιο που κρατεί ο Χριστός: Προέρχεται από την περικοπή η οποία αναφέρεται στη Δευτέρα Παρουσία και προβλέπεται στο ορθόδοξο λειτουργικό τυπικό ως ανάγνωσμα της Κυριακής των

³³ Το πρωτότυπο έχει ως εξής: δεϋτε οί ευλόγημένοι του πατρός μου.

³⁴ Η Θεοτόκος Παράκλησις αποτελεί παραλλαγή του τύπου της Θεοτόκου Αγιοσωρείτισσας. Σχετικά με το μεσοβυζαντινό εικονογραφικό αυτό τύπο, βλ. Ch. Walter, «Bulletin on the Deësis and the Paraclesis», *REB* 38 (1980), 261-269. E. Kitzinger, *The Mosaics of St Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, D.C. 1990, 202-206.

³⁵ Βλ. το πανομοιότυπο σχεδόν ένδυμα του Προδρόμου στη Δέηση του βόρειου εξωνάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών (τρίτη φάση, 1560, αποδιδόμενη στο εργαστήριο των Κονταρήδων), στο Μ. Αγεμάστου-Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών στο νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, εικ. 158.

³⁶ Α. Γ. Μαντάς, *Τò εικονογραφικό πρόγραμμα του ίεροϋ βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)*, Αθήνα 2001, 96-112. Για τη Δέηση γενικότερα, βλ. επίσης Α. Cutler, «Under the Sign of the Deësis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature», *DOP* 41 (1987), 145-154.

³⁷ Dharmo, «Piktura e vjetër murale», ό.π. (υποσημ. 25), 87-91, σχέδ. σ. 88. Οι τοιχογραφίες αυτές ανήκουν στο πρώτο στρώμα και χρονολογήθηκαν από την αείμνηστη Άννα Χρηστίδου, στην υπό έκδοση διατριβή της, στη δεκαετία του 1160 [Christidou, ό.π. (υποσημ. 1) πληροφορία Ά. Χρηστίδου].



Εικ. 14. *Ballren*, ναός Αγίας Παρασκευής. Ημικύλινδρος αψίδας ιερού, ο Μυστικός Δείπνος, δεύτερο στρώμα.

Απόκρρω (Ματθ. 25,31-46). Το παραπάνω απόσπασμα συνοδεύει και την τοιχογραφία της Δέησης του παλαιού καθολικού του Μεγάλου Μετεώρου (1483)³⁸. Ας σημειωθεί, πάντως, ότι στις μεταβυζαντινές απεικονίσεις της τριμορφης Δέησης αναγράφεται συνήθως στο ανοιχτό Ευαγγέλιο ο στίχος η΄, 12 από το κατά Ιωάννην (έγω είμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου...)³⁹.

Στον ημικύλινδρο της αψίδας ιστορεύεται ο Μυστικός Δείπνος, με τους αποστόλους κατανεμημένους ανά ἕξι σε δύο ομάδες που χωρίζονται από το ορθογώνιο παράθυρο στο μέσον και από ένα γραπτό ορθογώνιο διάχωρο λευκού χρώματος, πλαισιωμένο από κόκκινη ταινία (Εικ. 14, 15). Το διάχωρο αποτελεί οιονεί προέκταση

του παραθύρου προς τα επάνω και το συνδέει με τη διακοσμητική ταινία που περιτρέχει τον ημικύλινδρο επάνω από τη σύνθεση του Μυστικού Δείπνου. Ο Χριστός, από τον οποίο ελάχιστα σπαράγματα σώζονται, καταλαμβάνει το αριστερό άκρο της δεξιάς ομάδας, δίπλα στο παράθυρο. Με τον τρόπο αυτό, η μορφή του Ιησού καταλαμβάνει, υπό μια έννοια, το κέντρο της σύνθεσης, αν και ο πραγματικός κατακόρυφος άξονάς της ορίζεται από το παράθυρο και το υπερκείμενο γραπτό διάχωρο. Οπωσδήποτε, η επιλογή του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου ευνοείται από τη θέση της σκηνής⁴⁰. Σπάνιο θέμα είναι το λευκό, διακοσμημένο με διάφορα σχέδια τραπεζομάντηλο, το οποίο κρέμεται από την

³⁸ Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός. *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990, εικ. σ. 89. Στη Δέηση του παλαιού καθολικού ο Χριστός απεικονίζεται ως Μέγας Αρχιερέυς και η Θεοτόκος με ειλητάριο, ως Παράκλησις.

³⁹ Ενδεικτικά, αναφέρουμε ότι το συγκεκριμένο απόσπασμα απαντάται στη Δέηση στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Τεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, εικ. 2), στη μονή Φιλανθρωπινών (στο ίδιο, σημ. 35), στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Κυρίτζη στην Καστοριά (Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους*

ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας, Αθήνα 2002, πίν. 83α).

⁴⁰ Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απαντούν και οι δύο εικονογραφικοί τύποι όσον αφορά στο Μυστικό Δείπνο, τόσο ο πιο αρχαϊκός, όπου ο Χριστός καταλαμβάνει το άκρο του τραπεζιού, όσο και ο νεότερος, στη διάδοση του οποίου συνέβαλαν ιδιαίτερα οι Κρητικοί, με τον Χριστό να βρίσκεται συμμετρικά στο κέντρο (βλ. σχετικά Ι. Vitaliotis, *Le vieux-catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Villeneuve d'Ascq 2001, 166-169).



Εικ. 15. Balldren, ναός Αγίας Παρασκευής. Ημικύλινδρος αφίδας ιερού, βόρειο τμήμα, οι απόστολοι από το Μυστικό Δείπνο, δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 14).

εμπρόσθια πλευρά του τραπεζιού και περιτρέχει τον ημικύλινδρο⁴¹. Αμέσως πιο κάτω, στενή ερυθρή ταινία βαίνει παράλληλα με την απόληξη του καλύμματος του τραπεζιού. Με τον τρόπο αυτό, το τραπεζοκάλυμμα λειτουργεί ως μια οιονεί διακοσμητική ζώνη και ως κρηπίδα της σύνθεσης του Μυστικού Δείπνου, διαχωρίζοντάς

τον με σαφήνεια από τους ιεράρχες του πρώτου στρώματος, στη βάση του ημικυλίνδρου.

Η τοποθέτηση του Μυστικού Δείπνου στον ημικύλινδρο της αφίδας οπωσδήποτε θα ξένιζε αν είχαμε να κάνουμε με έναν ορθόδοξο μεταβυζαντινό ναό: Στη θέση αυτή παραδοσιακά τοποθετούνται, ανάλογα με το διαθέσιμο ύψος, οι συλλειτουργούντες ιεράρχες, στο κάτω μέρος, και πιο πάνω, η Κοινωνία των Αποστόλων⁴² ή και ενίοτε, κατά τη μεταβυζαντινή κυρίως περίοδο, η αγγελική Θεία Λειτουργία⁴³. Η Κοινωνία των Αποστόλων απαντάται και στον ημικύλινδρο της αφίδας του ναού του Σωτήρος στο Rubik⁴⁴, αλλά η συγκεκριμένη παράσταση, όπως και η προαναφερθείσα Δέηση (πρώτη φάση), χρονολογούνται σε εποχή (δεύτερο μισό 12ου αιώνα) που η περιοχή αποτελούσε τμήμα της βυζαντινής αυτοκρατορίας και προτού αρχίσει ο πολιτισμικός εκλατινισμός της. Στην επιλογή του Μυστικού Δείπνου για την εκκλησία στο Balldren θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την επιθυμία του Λατίνου παραγγελιοδότη, για τον οποίο η συγκεκριμένη σύνθεση ήταν πολύ πιο οικεία από θέματα που παραπέμπουν, όχι απλά στην ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση, αλλά ευθέως στο βυζαντινό λειτουργικό έθος⁴⁵.

Όλες οι σωζόμενες τοιχογραφίες του ανατολικού τοίχου είναι ιδιαίτερα εξίτηλες. Στο μέτωπο της αφίδας, στη ζώνη αμέσως κάτω από την αετωματική απόληξη, ιστορείται ο Ευαγγελισμός, που κατανέμεται, ως συνήθως συμμετρικά, σε δύο τμήματα (Εικ. 5). Βόρεια της κόγχης εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ κρατώντας μακρύ σκήπτρο που απολήγει σε ανθεμωτό κόσμημα (Εικ. 16) – το όνομά του αναγράφεται λανθασμένα *GAPIIL* – και νότια η Θεοτόκος καθιστή. Το βάθος της παράστασης ορίζεται από αρχιτεκτονήματα. Κύριο μορφολογικό στοιχείο τους είναι ένας γκριζο χρώματος τοίχος διαρθρωμένος με αφίδες κάτω και ορθογώνια ανοίγματα στο μέσον, καθώς και με τέσσερις συνολικά τετράπλευρους πύργους

⁴¹ Αντίστοιχο τραπεζομάντηλο απαντάται στην τοιχογραφία του Μυστικού Δείπνου στο ναό του Σωτήρος στα Μέγαρα [ο διάκοσμος του μνημείου χρονολογείται από τον V. Djurić στο τρίτο τέταρτο του 13ου αιώνα, βλ. V. Djurić, «La peinture murale byzantine. XIIe et XIIIe siècles», *Actes de XV^e CIEB III, Art et archéologie*, (Athènes 1976), Αθήνα 1979, 69 και πίν. XIV, εικ. 26]. Η σύνθεση διαφέρει από αυτήν στο Balldren ως προς τη θέση του Χριστού, ο οποίος, στο ναό των Μεγάρων, κατέχει το αριστερό άκρο της.

⁴² Μαντάς, ό.π. (υποσημ. 36), 125-159.

⁴³ Βλ. ενδεικτικά, από το 16ο αιώνα, την τοποθέτηση της αγγελικής Λειτουργίας στην αφίδα του ιερού, πάνω από την Κοινωνία των Αποστόλων και τους ιεράρχες, στο καθολικό της μονής

Διονυσίου (*Ιερά Μονή Αγίου Διονυσίου. Οι τοιχογραφίες του καθολικού*, Άγιον Όρος 2003, εικ. 61) και από το 17ο αιώνα την παρόμοια διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος στον Άγιο Γεώργιο Πολιτείας στην Καστοριά [Παϊσίδου, ό.π. (υποσημ. 39), πίν. 34α]. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η συγκεκριμένη τριζωνική διάρθρωση του διακόσμου του ημικυλίνδρου δεν αποτελεί τον κανόνα.

⁴⁴ Popa, «Kisha e të Shelbluemit», ό.π. (υποσημ. 25), σχέδ. σ. 135.

⁴⁵ Ειδικά για τη σχέση του Μελισμού, ως μέρος της παράστασης των συλλειτουργούντων ιεραρχών, με την αντιλατινική θεολογική πολεμική, βλ. X. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οί συλλειτουργούντες ιεράρχες και οί άγγελοι-διάκονοι με τὰ Τίμια Δώρα η̄ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008, 51-63.



Εικ. 16. *Balldren*, ναός Αγίας Παρασκευής. Βόρειο τμήμα μετώπου αψίδας, ο αρχάγγελος Γαβριήλ του Ευαγγελισμού, δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

ως απολήξεις. Οι πύργοι, και στα δύο μέρη της σύνθεσης, είναι χαρακτηριστικά στραμμένοι προς το κέντρο, πλαισιώνοντας αντίστοιχα τον αρχάγγελο και τη Θεοτόκο. Δύο επάλληλες ζώνες με γραπτό διάκοσμο με πλοχμούς παρεμβάλλονται μεταξύ των δύο ιερών προσώπων, καταλαμβάνοντας το μέτωπο του θριαμβικού τόξου.

Η επόμενη προς τα κάτω ζώνη τοιχογραφιών του ανατολικού τοίχου, εκατέρωθεν της κόγχης, περιλαμβάνει τέσσερα πρόσωπα, εικονιζόμενα κατά μέτωπο και χωρισμένα σε δύο ομάδες. Βόρεια της κόγχης, κάτω από τον αρχάγγελο του Ευαγγελισμού, ιστορούνται ολόσωμοι αριστερά ένας αταύτιστος αγένειος διάκονος (Στέφανος ή Λαυρέντιος) και δεξιά ένας ιεράρχης με πολυσταύριο (Εικ. 17). Από τη λατινική επιγραφή που συνοδεύει τη μορφή του ιεράρχη σώζονται οι δύο τελευταίες συλλαβές του ονόματος, που αντιστοιχούν στο δεξιό ήμισυ: [...]*RIUS* το αριστερό ήμισυ ελλείπει. Ενδέχεται ο επίσκοπος να ταυτίζεται με τον ιερομάρτυρα Ελευθέριο (στη λατινική: *Eleutherius*), το γνωστό στην Ανατολή επίσκοπο Ιλλυρικού (2ος αιώνας, σύμφωνα με τα συναξάρια), του οποίου η τιμή κατά τον Μεσαίωνα ήταν αρκετά διαδεδομένη στην κεντρική και νότια Ιταλία⁴⁶. Αν η προτει-

νόμενη ταύτιση είναι ορθή, η προβεβλημένη θέση του ιεράρχη στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού στο *Balldren* αποτελεί την παλαιότερη γνωστή ένδειξη ιδιαίτερης λατρευτικής τιμής του αγίου Ελευθερίου στην Αλβανία, με την οποία ενδέχεται να σχετίζεται και η επισκοπική του έδρα. Στην αντίστοιχη θέση στα νότια της κόγχης, κάτω από τη Θεοτόκο του Ευαγγελισμού, εικονίζεται ο Χριστός καθιστός ευλογών και δίπλα του αταύτιστη εξίτηλη ανδρική μορφή με φωτοστέφανο (Εικ. 18).

Το δεύτερο αυτό στρώμα των τοιχογραφιών τοποθετείται στην πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο και προέρχεται αναμφίβολα από χέρι ζωγράφου που προερχόταν από ορθόδοξο περιβάλλον. Οι σωζόμενες μορφές – οι απόστολοι της αψίδας διατηρούνται καλύτερα – αποδίδονται μάλλον σχηματικά, με αδρά χαρακτηριστικά, έντονα περιγράμματα και ζωηρές αντιθέσεις φωτεινών και σκιερών μερών. Ο προπλασμός είναι βαθύς καστανός και τα φώτα στα σαρκώματα αποδίδονται με δέσμες από πολύ λεπτές ανοιχτόχρωμες πινελιές. Ο ζωγράφος δεν στερείται μορφοπλαστικών ικανοτήτων. Παραμένει, πάντως, μέσα στο πλαίσιο της εμπειροτεχνικής ζωγραφικής που χαρακτηρίζει ένα σημαντικό όγκο μνημείων (τοιχογραφιών και φορητών εικόνων) από τον ύστερο 15ο και μέχρι και τον πρώιμο 18ο αιώνα σε μεγάλο μέρος των Βαλκανίων και που αποτελεί ένα είδος καλλιτεχνικής *lingua franca* των υπό οθωμανική κυριαρχία ορθόδοξων πληθυσμών, με πολλές τοπικές παραλλαγές και ποιοτικές διαβαθμίσεις.

Οι τοιχογραφίες του δεύτερου στρώματος της Αγίας Παρασκευής στο *Balldren* αφίστανται ουσιαδώς, ως προς την τεχνοτροπία, από το δεύτερο-μεταβυζαντινό στρώμα του διακόσμου του δυτικού εξωτερικού τοίχου της εκκλησίας της Αγίας Βαρβάρας στο χωριό *Planë*, παρά το ότι πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν την ίδια περίπου περίοδο (Εικ. 19). Οι τελευταίες χαρακτηρίζονται από τα διακριτικά περιγράμματα, τα παστέλ χρώματα, το στυλιζάρισμα, τη χρήση της τεχνικής του *sfumato* τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με τα διακοσμητικά αστέρια του κάμπου, μας οδήγησαν στην απόδοσή τους σε ζωγράφο που προέρχεται από τα κεντρικά ή και τα βόρεια Βαλκάνια⁴⁷. Αντίθετα, στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες

⁴⁶ Βλ. *LCI*, τ. 6, στ. 116-117 (λ. *Eleutherius von Illyricum*). Η πρωιμότερη γνωστή απεικόνιση του αγίου Ελευθερίου στο χώρο δικαιοδοσίας της αυτοκέφαλης αρχιεπισκοπής Αχρίδος απαντάται στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς. Η συγκεκριμένη απεικόνιση ανήκει στο δεύτερο στρώμα του διακόσμου, το οποίο χρονολογείται, γενικά, μετά το 1170, με όριο *ante quem* το έτος 1191,

όταν ιστορήθηκε ο ναός του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνοβο [Σ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, I, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 24β' για το ζήτημα της χρονολόγησης, βλ. Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά* (Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά – Τοιχογραφίες), Αθήνα 1984, 44].

⁴⁷ Βιταλιώτης, «Βυζαντινές» ό.π. (υποσημ. 1), 193-194, εικ. 18β-20.



Εικ. 17. Balltren, ναός Αγίας Παρασκευής. Βόρεια πλευρά ανατολικού τοίχου, ο Άγιος Ελευθέριος (:), δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 2).



Εικ. 18. Balltren, ναός Αγίας Παρασκευής. Νότια πλευρά ανατολικού τοίχου, ο Χριστός και αδιάγνωστος άγιος, δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια της Εικ. 2).

στο Balltren, όπως τουλάχιστον μπορούμε να συμπεράνουμε από τις καλά σωζόμενες μορφές στο Μυστικό Δείτνο (Εικ. 15), βρίσκουμε σημαίνουσες αναλογίες με τοιχογραφίες από το χώρο της μεζονος Μακεδονίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη ζωγραφική της πρόσοψης του ναού του Αγίου Νικολάου του Πτωχοκομείου (Bolnicki) στην Αχρίδα (1480/1)⁴⁸, καθώς και την πρώτη φάση του διακόσμου του Αγίου Νικολάου της Γούρνας και του Αγίου Παταπίου στη Βέροια, τοιχογραφίες που χρονολογούνται από τον Θ. Παπαζώτο στις αρχές του 16ου αιώνα και αποδίδονται στο ίδιο εργαστήρι⁴⁹. Η απουσία προχωρημένης σχηματοποίησης στο διάκοσμο του αλβανικού μνημείου μάς κάνει επιφυλακτικούς ως προς μια όψιμη χρονολόγησή του, δηλαδή στον ύστερο 16ο αιώνα. Με τα δεδομένα αυτά και λαμβάνοντας, επίσης, υπόψη την εξαιρετικά τεταμένη κατάσταση που επικρατεί στη βόρεια και κεντρική Αλβανία στα τέλη του 15ου αιώνα, θεωρούμε ως πιθανότατη τη χρονολόγηση



Εικ. 19. Planë, ναός Αγίας Βαρθάρας. Δυτικός εξωτερικός τοίχος, Αρχάγγελος Μιχαήλ, δεύτερο στρώμα (λεπτομέρεια).

⁴⁸ G. Subotić, *Ohridskata slikarska škola od XV vek (L'École de peinture d'Ohrid au XV^e siècle)*, Αχρίδα 1980, 205-207 (γαλλ. περίληψη), εικ. 78-80.

⁴⁹ Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οί ναοί της (11ος-18ος αι.)*. Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης, Αθήνα 1994, 191, 199, 277-280 και πίν. 80β-83β.

του στρώματος αυτού στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα. Τούτο συνάδει με τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούν τότε στην περιοχή: Τη δεκαετία του 1530, η γειτονική Λέζα καθίσταται ένας αρκετά σημαντικός εμπορικός σταθμός στο σαντζάκι του Dukagjin, λόγω της γειννιάσής της με την Αδριατική και της θέσης της πάνω στον οδικό άξονα των καραβανιών με προέλευση ή με προορισμό την Πριζρένη (Prizren) του Κοσσυφοπεδίου⁵⁰. Η οικονομική ανάπτυξη της πόλης προφανώς θα είχε αντίκτυπο και στους κατοίκους του γειτονικού χωριού Balldren. Η τελευταία υπόθεση, την οποία θεωρούμε εύλογη, θα δικαιολογούσε την ανάληψη των εξόδων της εκ νέου ιστόρησης του ενοριακού ναού του οικισμού. Κατά συνέπεια, η χρονολόγηση του δεύτερου στρώματος των τοιχογραφιών της Αγίας Παρασκευής μπορεί να προσδιοριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια, τοποθετούμενη, συγκεκριμένα, στην τέταρτη ή την πέμπτη δεκαετία του 16ου αιώνα.

Ως προς τον τόπο καταγωγής του ζωγράφου δεν θα ήταν άστοχο να θεωρήσουμε ότι αυτός προερχόταν από την περιφέρεια της αυτοκέφαλης αρχιεπισκοπής Αχρίδος⁵¹. Το γεγονός ότι στη μόνη μη λατινική επιγραφή που ενέταξε στο σύνολο (στο ευαγγέλιο που κρατεί ο Χριστός της αφίδας) χρησιμοποίησε την ελληνική και όχι τη σλαβονική μάς οδηγεί προς τις περιοχές του Νεοκάστρου (Ελμπασάν) και των Βελεγράδων (Βερατίου), όπου ήταν εν χρήσει τα ελληνικά ως λειτουργική γλώσσα. Στα δύο αυτά αστικά κέντρα διαβιού ακόμα, το 16ο αιώνα, πολυάριθμος ορθόδοξος χριστιανικός πληθυσμός (δεν είχε αρχίσει ακόμα ο μαζικός εξισλαμισμός), το Βεράτι είναι έδρα μητροπολίτη⁵² και τεκμαίρεται αξιοσημείωτη δραστηριότητα στο χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής: Η περίπτωση του πολύ παραγωγι-

κού Ονούφριου, πρωτοπαπά Νεοκάστρου, είναι η πλέον γνωστή⁵³. Βέβαια, η σύνδεση του ανώνυμου καλλιτέχνη με τις πιο πάνω πόλεις παραμένει μια υπόθεση.

Συμπεράσματα

Η μορφολογία των δύο στρωμάτων του τοιχογραφικού διακόσμου της εκκλησίας της Αγίας Παρασκευής – Shën e Prende – στο Balldren της Λέζας επιβεβαιώνει τη θέση της κεντρικής και βόρειας Αλβανίας ως «ένα νοητό, ευρύ και ταυτόχρονα πορώδες σύνορο μεταξύ Ορθοδόξιας και Καθολικισμού στα μεσοδυτικά Βαλκάνια, μια “ενδιάμεση ζώνη” όπου η βυζαντινή τέχνη αποτελεί, σε μεγάλο βαθμό, κοινή καλλιτεχνική έκφραση Ορθόδοξων και Ρωμαιοκαθολικών»⁵⁴. Ο ναός, που φαίνεται να ήταν αρχικά αφιερωμένος στην Αγία Άννα, εξυπηρετούσε τις λατρευτικές ανάγκες μιας μικρής αλβανόφωνης αγροτοκτηνοτροφικής κοινότητας, υπαγόμενης στη δικαιοδοσία της λατινικής επισκοπής Αλεσίου. Σύμφωνα με το χρονολογικό πλαίσιο που προτείνουμε, ιστορήθηκε την εποχή της βενετικής κυριαρχίας στη Λέζα, συγκεκριμένα είτε γύρω στα 1400, είτε, το πιθανότερο ίσως, αμέσως μετά τα μέσα του 15ου αιώνα (με όριο *ante quem* το 1465), προφανώς από ζωγράφους που προερχόταν από το χώρο της νότιας «βενετικής Αδριατικής» ή και από την περιοχή της Ραγούζας.

Η εκλεκτιστική ανάμειξη του γοτθικού με το βυζαντινό, έκδηλη ιδιαίτερα στις τοιχογραφίες που αποδώσαμε στην πρώτη φάση και μάλιστα στο ζωγάφο των δύο ιεραρχών στο βόρειο τμήμα του ημικυλίνδρου (το σπάραγμα της δεύτερης φάσης, από όσο μας επιτρέπεται να κρίνουμε, φαίνεται να βρίσκεται εγγύτερα στην αμιγή «διεθνή γοτθική τεχνοτροπία») αποτελεί ένα ιδιαίτερο

⁵⁰ Bogomeo, ό.π. (υποσημ. 8), 336 και σημ. 113.

⁵¹ Για την αυτοκέφαλη αρχιεπισκοπή Αχρίδος κατά την οθωμανική περίοδο, βλ. την κλασική μελέτη του H. Gelzer, *Der Patriarchat von Achrida. Geschichte und Urkunden*, Λειψία 1902 (ανατύπ. Aalen 1980). Επίσης Γ. Κονιδάκης, «Πατριαρχείον καὶ Ἀρχιεπισκοπή Ἀχρίδος», *ΘΗΕ*, Αθήνα 1962-1968, τ. 3, 541-550. Α. Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας, 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1992 (γ' ανατύπ.), 137-138, 207-208 κ.α. Α. Matkoski, «Les relations entre l'archevêché d'Ohrid et l'état turc», *6ème Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-Est Européennes*, Σόφια 1989, *Résumés et Communications*, *Histoire*, τ. 2, 42-43. Γενικότερα, για την αρχιεπισκοπή Αχρίδος, βλ. G. Prinzing, «Die autokephale byzantinische Kirchenprovinz Bulgarien/Ohrid. Wie unabhängig waren ihren Erzbischöfe?», *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies (Sofia 22-27 August 2011)*, τ. I, *Plenary Papers*, Σόφια 2011, 389-413, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁵² Για τη μητρόπολη Βελεγράδων και Κανίνης, βλ. Ά. Άλεξούδης,

Σύντομος ιστορική περιγραφή της Ἱερᾶς Μητροπόλεως Βελεγράδων καὶ τῆς ὑπὸ τὴν πνευματικὴν αὐτῆς δικαιοδοσίαν ὑπαγομένης χώρας, Ἐν Κερκύρα 1868. Κ. Γαρίτσης, *Ὁ Νεκτάριος Τέπος καὶ τὸ ἔργο του. Εἰσαγωγή-Σχόλια-Κριτικὴ ἔκδοση τοῦ ἔργου του Πίστις*, Θῆρα 2002, 63-66 σημ. 65, 66, 71.

⁵³ Για τον Ονούφριο τον Νεοκάστρου και τον κύκλο του, βλ. Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν ἄλωση (1450-1830)*, τ. 2 (Καβαλλάρης-Ψαθόπουλος), Αθήνα 1997, λ. Ονούφριος (1), σ. 256-258. Μ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ (1450-1600). Ἡ εντοίχια ζωγραφικὴ μετὰ τὴν πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες ὑπὸ ξένην κυριαρχία* (μτφρ. Α. Γαρίδη, επιμ. Ε. Δεληγιάννη-Δωρή), Αθήνα 2007, 271-291. *Εἰκόνες ἀπὸ τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογὴ Ἐθνικοῦ Μουσείου Μεσαιωνικῆς Τέχνης Κορυτσᾶς* (επιστ. επιμ. Α. Τούρτα), λ. 11-17 (Ε. Δρακοπούλου), όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

⁵⁴ Βιταλιώτης, «Βυζαντινές», ό.π. (υποσημ. 1), 173.

φαινόμενο στη θρησκευτική ζωγραφική των Βαλκανίων κατά το 15ο αιώνα. Την εποχή αυτή οι δυτικές επαρχίες της Βαλκανικής, από την Κροατία και τη Σερβία μέχρι και τα Ιόνια νησιά, όπου οι αποτειχισμένες τοιχογραφίες της μονής της Οδηγήτριας στην Απόλπενα της Λευκάδας συνιστούν ένα σημαντικότατο τεκμήριο, αποτελούν χώρο διείσδυσης της «διεθνούς γοτθικής τεχνοτροπίας»⁵⁵. Ο απόηχος του εκλεκτισμού αυτού φτάνει, κατά τον προχωρημένο 15ο και τον πρώιμο 16ο αιώνα, μέχρι και στην υπό οθωμανική κυριαρχία μείζονα Μακεδονία, με κύριο εκπρόσωπο το λεγόμενο «εργαστήρι» (πιο ορθά «σχολή») της Καστοριάς⁵⁶. Με συναφείς μορφές, το βυζαντινογοτθικό «μεικτό» ή εκλεκτικό ύφος απαντάται, την ίδια περίπου περίοδο, και σε λατινοκρατούμενα ελληνικά νησιά της Ανατολής, συγκεκριμένα στη Ρόδο και την Κύπρο⁵⁷. Ενδέχεται η πρόσκαιρη Ένωση των Εκκλησιών που, τυπικά τουλάχιστον, συντελέστηκε με τη Σύνοδο της Φλωρεντίας (1439), να συνιστά ένα σημαντικό παράγοντα στην ανάδυση αυτού του καλλιτεχνικού συγκρητισμού, όπως πρότεινε ο V. Djurić⁵⁸. Ασφαλώς, όμως, τον κύριο

ρόλο για τη δημιουργία του αμαλλάματος, τουλάχιστον σε ό,τι αφορά στις σαφείς βυζαντινές αναφορές που χαρακτηρίζουν την τέχνη της Δαλματίας, παίζει η διαχρονική και ισχυρότατη επιρροή της βυζαντινής εικαστικής παράδοσης στην ιταλική χερσόνησο, πρώτιστα (αλλά όχι αποκλειστικά) στη Βενετία, από την οποία εξαρτάται, πολιτισμικά αλλά εν μέρει και πολιτικά, ένα μεγάλο μέρος της ανατολικής ακτής της Αδριατικής.

Το δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών στην εκκλησία του Balldren, παρά το γεγονός ότι κατά την περίοδο της πραγματοποίησής του το μνημείο εξακολουθεί να λειτουργεί ως λατινική εκκλησία, εντάσσεται σε ένα διαφορετικό κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, σε αυτό μιας απομακρυσμένης επαρχίας της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι περιοχές της κεντρικής και βόρειας Αλβανίας, είτε αυτές βρισκόνταν υπό την εξουσία αλβανών φεουδαρχών, είτε αποτελούσαν εδάφη της Γαληνοτάτης, έχουν ήδη καταληφθεί από τους Οθωμανούς μεταξύ 1478 και 1501⁵⁹. Η πόλη της Λέζας γνωρίζει μια οικονομική ανάπτυξη τη δεκαετία του 1530. Όπως είδαμε, την εποχή αυτή μάλλον θα πρέπει να χρονολογηθεί και ο μεταβυζαντινός

⁵⁵ Αναφορικά με τη συνάντηση της βυζαντινής και της γοτθικής τέχνης είτε σε ορθόδοξο είτε σε καθολικό έδαφος, βλ. A. Cutler, «La “questionne bizantina” nella pittura italiana: una visione alternativa della “maniera greca”», *Byzantium, Italy and the North. Papers on Cultural Relations*, Λονδίνο 2000, 190-226. M. Georgopoulou, «Venice and the Byzantine Sphere», στο H. C. Evans (επιστημ. επιμ.), *Byzantium. Faith and Power*, New York – New Haven – London 2004, 489-494. Γαριδής, ό.π. (υποσημ. 53), 39-75 κ.α. Για τη διείσδυση της γοτθικής ζωγραφικής στη Σερβία το 14ο και 15ο αιώνα, βλ. Djurić, «Gotiko slikarstvo», ό.π. (υποσημ. 28), 46-53. Καλή τεκμηρίωση για μερικές όψεις της βυζαντινής επιρροής στην τέχνη της Βενετίας το 15ο αιώνα παρέχει το άρθρο της H. Papastavrou, «À propos d’un voile brodé vénitien du XIVe siècle à Zadar», *Zograf* 32 (2008), 91-99. Για τις τοιχογραφίες της Απόλπενας, βλ. A. Σταυροπούλου, «Ιάκωβος, ο χορηγός του ναού της Οδηγήτριας στην Απόλπενα Λευκάδας», *Πρακτικά Γ΄ Συμποσίου Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών, Η χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα, 15ος-19ος αι.*, Αθήνα 2000, 21-36. *Ζωγραφικής Εγκώμιον. Τοιχογραφίες από το καθολικό της Μονής Παναγίας Οδηγήτριας στην Απόλπενα Λευκάδας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο*, Αθήνα 2001 και ειδικά το εισαγωγικό κείμενο του Δ. Τριανταφυλλόπουλου, «Το Βυζάντιο συναντά τη Δύση: Η ζωγραφική της Οδηγήτριας στην Απόλπενα Λευκάδας στα μέσα του 15ου αιώνα», στο ίδιο, 42-56, καθώς και τα λήμματα αναφορικά με τις τοιχογραφίες της μονής της Οδηγήτριας, στο ίδιο, 57-69 (Α. Κατσελάκη).

⁵⁶ Για το σημαντικό αυτό εκλεκτιστικό τεχνοτροπικό ρεύμα της πρώιμης περιόδου της μεταβυζαντινής ζωγραφικής των τουρκοκρατούμενων Βαλκανίων, βλ. E. N. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Méteores*, Αθήνα 1992. Γαριδής, ό.π. (υποσημ. 53), 77-130. E. N. Τσιγαρίδας, «Εικόνες της “σχολής” Καστοριάς», *ΔΧΑΕ ΛΓ΄* (2012), 369-378, όπου

μπορεί κανείς να αναζητήσει το σύνολο της σχετικής βιβλιογραφίας. ⁵⁷ Βλ. πρόχειρα αναφορικά με τη Ρόδο: Η. Κόλλιας, *Η μνημειακή εκλεκτική ζωγραφική στη Ρόδο στα τέλη του 15ου και στις αρχές του 16ου αιώνα* (Μνήμη Μανόλη Χατζηδάκη), Αθήνα 2000. Κ. Κεφαλά, «Ο Χριστός αίρων τον Σταυρόν. Μία ροδιακή εικόνα της εκλεκτικής τάσης», *ΔΧΑΕ Λ΄* (2009), 215-224. Αναφορικά με την Κύπρο, βλ. S. Frigerio-Zeniou, *L’art «italo-byzantin» à Chypre au XVIe siècle. Trois témoins de la peinture religieuse : Panagia Podithou, la Chapelle Latine et Panagia Iamatiké*, Βενετία 1998. Ν. Γκιολές, *Η χριστιανική τέχνη στην Κύπρο*, Λευκωσία 2003, 167-195. Γαριδής, ό.π. (υποσημ. 53), 53-68.

⁵⁸ Djurić, «Gotiko slikarstvo», ό.π. (υποσημ. 28).

⁵⁹ Για μια σύντομη επισκόπηση των εξελίξεων στις σχέσεις Βενετίας και Οθωμανών κατά τον ύστερο 15ο και το 16ο αιώνα, βλ. D. Goffman, *The Ottoman Empire and Early Modern Europe*, Cambridge 2002, 137-164 [ελλ. έκδοση: *Η οθωμανική αυτοκρατορία και η πρόιμη νεότερη Ευρώπη. Μία νέα ιστορική προσέγγιση* (μτφρ. Σ. Αγάπιος), Αθήνα 2007]. I. K. Χασιώτης, *Οι ευρωπαϊκές δυνάμεις και η Οθωμανική αυτοκρατορία. Το πρόβλημα της κυριαρχίας στην ανατολική Μεσόγειο από τα μέσα του 15ου ως τις αρχές του 19ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 2005, 53-65. Για τις βενετο-οθωμανικές σχέσεις γενικότερα, βλ. επίσης L. Valensi, *Βενετία και Υψηλή Πύλη. Η γένεση του δεσπότη* (μτφρ. Α. Καρρά), Αθήνα 2000. Χασιώτης, ό.π., 92-103. E. R. Dursteler, *Venetians in Constantinople: Nation, Identity, and Coexistence in the Early Modern Mediterranean*, Baltimore 2006. F. C. Lane, *Βενετία η θαλασσοκράτειρα* (μτφρ. Κ. Κουρεμένος), Αθήνα 2007, ιδίως 338-341, 498-507. Ευρύτερα για τη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία έναντι της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, βλ. Ch. A. Frazee, *Catholics and Sultans. The Church and the Ottoman Empire, 1453-1923*, Cambridge 1983 (ιδίως για την περίοδο που αφορά στο παρόν άρθρο, σ. 5-45).

επιτοίχιος διάκοσμος της εκκλησίας στο γειτονικό Balldren. Λιγότερο από αιώνα αργότερα η κατάσταση φαίνεται να αλλάζει προς το χειρότερο: Ο αρχιεπίσκοπος Αντιβάρεως Marino Bizzi, τον οποίο μνημονεύσαμε πιο πάνω, αναφέρει ότι η Λέζα, το 1610 είχε πάρει την όψη χωριού· ήταν γεμάτη από ερείπια, κατοικείται κυρίως από «Τούρκους» (δεν διευκρινίζει αν αυτοί ήταν τουρκόφωνοι ή αλβανόφωνοι, άρα προερχόμενοι από εξισλαμισμένους χριστιανούς), τα σπίτια των ντόπιων χριστιανών δεν ξεπερνούσαν τα 30 και η εκκλησία της κάτω πόλης, που πρέπει να ταυτιστεί με τον καθεδρικό ναό του Αγίου Νικολάου ήταν κακοσυντηρημένη, εξαιτίας της επιθετικής στάσης των Τούρκων⁶⁰.

Είναι σαφές ότι το τέλος της βενετικής Αλβανίας, σε συνδυασμό με το σχεδόν ταυτόχρονο τέλος του εφήμερου κράτους του Γεωργίου Καστριώτη-Σκεντέρμπεη, σήμανε την αλλαγή των κοινωνικοθηρησκευτικών δεδομένων της περιοχής. Η νέα κατάσταση έφερε αναπόφευκτα σε αμεσότερη επαφή τους καθολικούς Αλβανούς με το μεταβυζαντινό κόσμο, παρά το γεγονός ότι στις περιοχές βόρεια του ποταμού Μάτι δεν συννοικούσαν πληθυσμοί του λατινικού και του ορθόδοξου δόγματος. Όμως, σε μια απόσταση μικρότερη από 90 χλμ., με τα σημερινά δεδομένα, στην πόλη και την περιοχή του Νεοκάστρου (Ελμπασάν), υφίσταντο ακόμα την εποχή αυτή συμπαγείς ορθόδοξες κοινότητες, υπαγόμενες στην αυτοκέφαλη Αρχιεπισκοπή Αχρίδος. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι τόσο οι Καθολικοί του χωριού Planë, στην κοιλάδα του Kurbinj – με συμπαγέστερο χριστιανικό πληθυσμό σε σχέση με τη Λέζα και την περιφέρειά της –, όσο και αυτοί του Balldren, απευθύνθηκαν στη διάρκεια του 16ου αιώνα σε ορθόδοξους ζωγράφους, προερχόμενους από την ίδια πολιτικογεωγραφική οντότητα, δηλαδή τα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια, προκειμένου να συμπληρώσουν ή να ανακαινίσουν το διάκοσμο των εκκλησιών τους. Η υποχώρηση της τέχνης της τοιχογραφίας στο λατινικό κόσμο κατά το 16ο αιώνα αποτελεί ένα φαινόμενο που έχει διαπιστωθεί και στα βενετοκρατούμενα Ιόνια νησιά και την Κρήτη⁶¹. Τούτο ασφαλώς θα έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πρόσκληση ζωγράφων του ορθόδοξου δόγματος εκ μέρους των υπεύθυνων των κα-

θολικών κοινοτήτων της βόρειας Αλβανίας. Σε κάθε περίπτωση, περιοδεύοντες μεταβυζαντινοί *άγιογράφοι* μπορούσαν σχετικά εύκολα να βρεθούν.

Ο ανώνυμος μεταβυζαντινός καλλιτέχνης προσπάθησε να συνδυάσει τη μακραίωνη παράδοση την οποία κόμιζε αναφορικά με τη διάταξη των σκηνών στο ιερό ενός ναού με την ξένη προς αυτόν, δυτική εικονογραφική παράδοση, που μάλλον θα εκφράστηκε μέσα από κάποιες οδηγίες που θα έλαβε από τις λατινικές εκκλησιαστικές αρχές του τόπου. Ανάλογη προσπάθεια προσαρμογής της βυζαντινής παράδοσης σε ένα *οθνείο* περιβάλλον έχει διαπιστωθεί και σε περιπτώσεις άλλων ορθόδοξων ζωγράφων που εκλήθησαν να ιστορήσουν λατινικούς, και μάλιστα γοθτικούς ναούς στην κεντρική και ανατολική Ευρώπη· χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του παρεκκλησίου της Αγίας Τριάδας στο Lublin της ανατολικής Πολωνίας, ιστορημένου το 1418 από Ουκρανούς ζωγράφους, «βυζαντινής παιδείας και μαθητείας», κατά την προσφυή έκφραση του Μίλτου Γαρίδη⁶². Ως στοιχεία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης στο εικονογραφικό πρόγραμμα του δεύτερου στρώματος στην εκκλησία στο Balldren πρέπει να θεωρηθούν ο Ευαγγελισμός στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, ο ιεράρχης και ο διάκονος, επίσης στον ανατολικό τοίχο, αλλά και η τρίμορφη Δέηση, με τη Θεοτόκο και τον Πρόδρομο, στην κόγχη της αψίδας. Στην τελευταία περίπτωση έχουμε, κατ' ουσίαν, μια αλλαγή της θεματολογίας του πρώτου στρώματος, με ανάλογο, όμως, θεοφανικό και εσχατολογικό νοηματικό υπόβαθρο. Το γραμμένο στην ελληνική ευαγγελικό χωρίο υπογραμμίζει τη βυζαντινή καταγωγή της σύνθεσης αποτελεί, από όσο γνωρίζω, το μοναδικό σωζόμενο δείγμα επιγραφής στην ελληνική από τη βόρεια Αλβανία από τη μεταβυζαντινή περίοδο.

Αντίθετα, είδαμε ότι η τοποθέτηση του Μυστικού Δείπνου στον ημικύλινδρο της αψίδας, ξένη προς το εικονογραφικό πρόγραμμα ενός μεταβυζαντινού ναού, πρέπει να συσχετιστεί με το Λατίνο παραγγελιοδότη. Είναι αξιοπροσοχής το ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα της εκκλησίας του Σωτήρος στο Ρουμπίκ επαναλαμβάνεται στο δεύτερο στρώμα των τοιχογραφιών στο Balldren ως προς τη Δέηση και τον Ευαγγελισμό, όχι όμως ως

⁶⁰ Elsie, *Early Albania*, ό.π. (υποσημ. 7), 91-92. Επίσης, Borromeo, ό.π. (υποσημ. 8), 336-337.

⁶¹ Για το ζήτημα, βλ. D. D. Triantafyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen Inseln. Untersuchung zur Konfrontation zwischen ostkirchlichen und abendländischer Kunst 15.-18. Jahrhundert*, Μόναχο 1985, τ. 1, 379-386.

⁶² Γαρίδης, ό.π. (υποσημ. 53), 40. Για τις τοιχογραφίες στο Lublin, οι οποίες συνδυάζουν το βυζαντινό ύφος με γοθτικές επιρροές, βλ. στο ίδιο, 39-50. Α. Semoglou, «Remarques sur certains archaïsmes iconographiques dans les peintures murales byzantinisantes de la Pologne au XVe siècle», *Zograf* 32 (2008) 151-161, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

προς την Κοινωνία των Αποστόλων. Το λατινικό τρόπο αντανάκλα και η απουσία κάποιας επιγραφής που να συνοδεύει την παράσταση του Μυστικού Δείπνου, όπως είναι ο απαράβατος κανόνας για τις συνθέσεις στο διάκοσμο του ορθόδοξου ναού⁶³. Η ιστορία του Χριστού, στη νότια πλευρά του ανατολικού τοίχου, πάρισου του ιεράρχη (Ελευθερίου;) της βόρειας πλευράς, δημιουργεί μια δυσαρμονία και μάλλον θα πρέπει, επίσης, να αποδοθεί σε υποδείξεις του χορηγού. Σε ανάλογες υποδείξεις προφανώς οφείλονται και οι λατινικές επιγραφές, όπου όμως δεν αποφεύχθηκαν τα χονδροειδή λάθη.

Ο διάκοσμος του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Balldren της Λέζας εικονογραφεί, με τρόπο αποσπασματικό, αλλά ταυτόχρονα ευκρινή, τη μετάβαση των λατινικών ως προς το δόγμα κοινότητων της Αλβανίας του ύστερου Μεσαίωνα από την πολιτική και πολιτισμική σφαίρα της Βενετίας στο μεταβυζαντινό κόσμο των υποτελών χριστιανών (*zimmi*, *τζιμιμήδες*) της Οθωμανικής αυτοκρατορίας⁶⁴. Ο βυζαντινογοτθικού (κατά βάση) ύφους διάκοσμος του πρώτου στρώματος δίνει τη θέση του στην αμιγώς πιστή στη βυζαντινή παράδοση ζωγραφική του δεύτερου στρώματος. Όπως και στον ύστερο Μεσαίωνα, ένα μέρος των δυτικών Βαλκανίων εξακολουθεί να είναι χώρος ανάπτυξης ενός πολιτισμικού αμαλγάματος, παρά τη διατήρηση των δικαιοδοσιακών, δογματικών και λειτουργικών διαχωριστικών γραμμών μεταξύ Ορθοδοξίας και Καθολικισμού (κάτι που δεν απέτρεπε, όμως, φιλενωτικές κινήσεις εκ μέρους ανώτερων κληρικών της αρχιεπισκοπής Αχρίδος⁶⁵).

Ο ζωτικός χώρος στον οποίο επιβιώνει αυτός ο ιδιότυπος καλλιτεχνικός συγκρητισμός διαρκώς θα συρρικνώνεται λόγω της ραγδαίας εξάπλωσης του Ισλάμ, όπως μαρτυρεί άλλωστε η έκθεση του Marino Bizzì, με το μάλλον μελαγχολικό τόνο που τη χαρακτηρίζει. Ο εξισλαμισμός θα λάβει δραματικές διαστάσεις μετά το 16ο αιώνα και πολλές εκκλησίες θα ερειπωθούν, όπως σημειώνουν σε αντίστοιχες εκθέσεις οι επίσκοποι Giorgio Bianchi και Francesco Bianchi (ο πρώτος περιόδευσε στην περιοχή μεταξύ 1629 και 1632, ο δεύτερος το 1638)⁶⁶. Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην εκκλησία της Αγίας Παρασκευής στο Balldren, όπως και αυτές της πρόσσης της Αγίας Βαρβάρας στο χωριό Πλάνα, θα αποτελέσουν τα τελευταία από χρονολογική άποψη τεκμήρια επί του αλβανικού εδάφους αυτής της αξιοσημείωτης «μεταφύτευσης» του βυζαντινού τρόπου, της *maniera greca* (κατά την τρέχουσα ορολογία της εποχής που μας απασχολεί), σε ναούς του δυτικού δόγματος. Ταυτόχρονα, τα δύο αυτά σύνολα συνιστούν τα υστερότερα σωζόμενα δείγματα επιτοίχιας εκκλησιαστικής ζωγραφικής στη βόρεια Αλβανία μέχρι το τέλος της οθωμανικής περιόδου. Σε τελική ανάλυση, η σύνδεση των αλβανόφωνων λατινικών κοινοτήτων της περιοχής αυτής με το μεταβυζαντινό κόσμο είχε χαρακτήρα περιστασιακό· υπήρξε περιορισμένη σε έκταση και μικρή σε χρονική διάρκεια.

Κέντρο Έρευνας της Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης
της Ακαδημίας Αθηνών
isvital@yahoo.com

⁶³ Την απουσία επιγραφών διαπιστώσαμε και στις εξωτερικές μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στην Αγία Βαρβάρα στο Planë.

⁶⁴ Για το σύστημα των *millet* (των εθνών κατά το ισλαμικό δίκαιο), βλ. πρόχειρα Sugar, ό.π. (υποσημ. 30), τ. 1, 97-109.

⁶⁵ Η έκδηλα φιλενωτική στάση ορισμένων αρχιεπισκόπων Αχρίδος, όπως ο Γαβριήλ, ο Πορφύριος και ο Αθανάσιος Ριζέας, ή και άλλων επισκόπων της ίδιας εκκλησιαστικής οντότητας κατά τον ύστερο 16ο και το 17ο αιώνα, σε σημείο που ο H. Gelzer [ό.π. (υποσημ. 51), 26], να χαρακτηρίζει κάποιους από αυτούς ως *Kryptokatholik*, συνδέεται πολλές φορές με ενέργειές τους υπέρ μιας δυτικής επέμβασης κατά των Οθωμανών βλ. σχετικά Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας*, ό.π. (υποσημ. 51), 187-190, 207. Ι. Κ. Χασιώτης, *Μεταξύ οθωμανικής κυριαρχίας και ευρωπαϊκής πρόκλησης. Ο ελληνικός κόσμος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 2001, 161-162.

⁶⁶ Boggiomeo, ό.π. (υποσημ. 8), 334-335. Για το θέμα του εξισλαμισμού στα οθωμανικά Βαλκάνια, βλ. Sugar, ό.π. (υποσημ. 30), τ. 1, 109-127. Ειδικότερα για την Αλβανία και ειδικότερα για τις κεντρικές της επαρχίες μετά το 17ο αιώνα (αναφορικά με τους ορθόδοξους χριστιανικούς πληθυσμούς), κλασική παραμένει η μελέτη της Ε. Νικολαΐδου, *Οί κρυπτοχριστιανοί της Σπαθίας (άρχές*

18ου αι.-1912), Ιωάννινα 1979. Βλ. επίσης: G. Stadmüller, «Die Islamisierung bei den Albanern», *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 3 (1955), 404-429. Ο ίδιος, «Das albanische Nationalkonzil vom Jahre 1703», *OCP* 22 (1956), 68-91. P. Bartl, «Kryptochristentum und Formen der religiösen Synkretismus in Albanien», στο W. Wünsch - H.-J. Kissling (επιμ.), *Grazer und Münchener Balkanologische Studien* (Beiträge zur Kenntnis Südosteuropas und des Nahen Orients 2), Μόναχο 1967, 117-127. S. Skendi, «Crypto-Christianity in the Balkan Area under the Ottomans», *Slavic Review* 26/2 (1967), 227-246. Ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τον εξισλαμισμό των Ορθοδόξων της Αλβανίας και γενικότερα για το φαινόμενο του κρυπτοχριστιανισμού κατά το 17ο και 18ο αιώνα, μαζί με πρωτογενείς πηγές, παρέχονται στη μελέτη του Κ. Γαρίτση, ό.π. (υποσημ. 52), ιδίως 75-107. Ας σημειωθεί ότι ο εξισλαμισμός στη βόρεια και μέση Αλβανία υπήρξε ριζικότερος σε σχέση με το νότο.

Προέλευση εικόνων

Εικ. 1-9, 12-20: Ι. Βιταλιώτης. Εικ. 10: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/j/jacobell/index.html>. Εικ. 11: Zamir Marika.

DE L'ADRIATIQUE VÉNITIENNE AU MONDE POSTBYZANTIN.
LES FRESQUES DE L'ÉGLISE LATINE SAINTE-PARASKÈVE / SHËN E
PRENDE DANS LE VILLAGE DE BALLDREN, ALBANIE DU NORD

L'Église Shën e Prende située dans le village de Balldren, près de la ville de Lezha, date probablement du XIV^e siècle. Le monument est mentionné comme "église Sainte Anne" par l'archevêque d'Antibaris Marino Bizzi, qui l'a visité en 1610. Dans sa forme actuelle il constitue une basilique à nef unique couverte d'une voûte en berceau légèrement brisé; à l'origine l'église était dotée d'un toit à deux versants. Deux couches de peintures sur le mur est, y compris l'abside, y ont été révélées et restaurées dans les années 1990.

1^{ère} couche : Sur l'abside et son front, la 1^{ère} couche de peinture est visible là où celle de la 2^{ème} couche est tombée. Selon toute probabilité, le cul-de-four abritait une composition avec un Christ trônant au centre. Parmi les fragments on voit un rouleau avec une inscription en latin. Sur le fronton figurent les restes d'une *Majestas Domini*; parmi les symboles des Évangélistes, sont conservés l'aigle de Jean et le taureau de Luc, à droite. Deux hexaptéryges au visage humain occupent les deux angles de la base du fronton. Sur la partie inférieure du semi-cylindre de l'abside sont partiellement préservés deux saints évêques en habit latin, une figure non identifiée (au centre), aussi bien que des fragments d'un troisième évêque (à droite).

D'un point de vue stylistique, il est probable que le travail est l'œuvre de deux peintres, appartenant au même atelier. L'un a réalisé les peintures du fronton et l'autre, les évêques de la partie nord du semi-cylindre. Ce dernier peintre a peut-être œuvré également pour le reste de l'abside. Les peintures sont marquées par la combinaison éclectique du "gothique international" avec la peinture byzantine des XIV^e-XV^e siècles. On pourrait les rapprocher des restes des peintures tardo-gothiques du XV^e siècle dans le Sud de la Dalmatie. Il se peut que le troisième évêque de l'abside représente une phase de peinture légèrement postérieure (2^{ème} phase de la 1^{ère} couche). Ce fragment s'inscrit, lui aussi, dans le courant tardo-gothique.

En ce qui concerne la datation des fresques byzantino-gothiques de Balldren, l'an 1392, quand Lezha (Alessio) devient territoire vénitien, doit être considéré comme un *terminus post quem*. Elles pourraient alors dater soit des environs de l'an 1400, soit, ce qui me semble le plus proba-

ble du point de vue de leur style, de la période entre le Traité de Gaeta (1451) et l'an 1465, à savoir le début de la campagne ottomane contre le territoire de Gjergji Kastriot (Skanderbeg). Cette dernière hypothèse est renforcée par une inscription gravée qui rapporte des travaux de construction non précisés, datés de l'an 1462.

2^{ème} couche : La seconde couche a été appliquée sur le décor préexistant, à l'exception du fronton. Dans le cul-de-four de l'abside on voit des restes d'une Déisis qui suit le modèle typiquement byzantin. Le livre ouvert tenu par le Christ rapporte un passage de l'Évangile selon saint Matthieu, en grec, lié au Jugement Dernier (25,34). Le semi-cylindre abrite la composition de la Cène; emplacement, inhabituel dans la tradition byzantine. L'Annonciation figure sur le front absidal, des deux côtés de l'abside, et sur la zone inférieure sont peints, du côté nord, un diacre et un évêque (Eleutherius ?), et du côté sud le Christ et un saint, non identifié.

A propos du style des fresques de la 2^{ème} couche, on peut dire qu'elles représentent la tradition picturale post-byzantine développée dans la région de l'archevêché autocéphale d'Ohrid, dont la juridiction s'étendait également dans le Centre et l'Est de l'Albanie. Leur datation de la première moitié du XVI^e siècle en raison de leur style est compatible avec l'essor que Lezha connut dans la décennie de 1530. Cela indique que l'exécution du décor entre la 4^e et la 5^e décennie du XVI^e siècle est fort probable.

Les deux couches du décor pictural de l'église de Balldren, comme également d'autres restes de peintures murales se situant dans la même région et datant du XII^e au XVI^e siècle, témoignent de l'identité particulière du Centre et du Nord de l'Albanie: Malgré la prédominance de l'Église de Rome, il s'agit d'une zone d'interaction culturelle et artistique entre l'Occident latin et l'Orient orthodoxe. Néanmoins, cette identité distincte sera profondément affectée par la conversion massive de la majorité des habitants de la région à l'Islam, un processus accéléré durant le XVII^e et le XVIII^e siècle.

*Centre de Recherches d'art byzantin et post-byzantin
de l'Académie d'Athènes
isvital@yahoo.com*