1)

1

Α' ΜΟΡΦΗ

Τριαλεο Νεοφυτος
Αντωνα Αρβανιτη

ΚΙΤΣΟΥ Α. ΜΑΚΡΗ

ΧΙΟΝΙΑΔΙΤΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

ΒΟΛΟΣ 1978

Fo Από το φωτογραφικό αυτό υλικό διαφαίνονται εδώ ανθρωπομορφικά σήματα ~~[illegible]~~ από δημοφιλείς, επιμελείς, ζωικά, μορφοπλαστικές, νεκρικές φύσεις, ανθρωπόμορφα, τα οποία καλύπτουν όλη τη χρονική περίοδο της ~~[illegible]~~ ιστορίας ~~[illegible]~~ δραστηριότητας των χιαναδίων. Ένα ένα διαφαίνονται παραλλαγές ενός από τα διακοσμητικά σήματα τα οποία μας κάνει ευκολότερα για να μπορέσει ο διαφωτιστής να επισημάνει το μέγεθος εξελικτικής από τον δικό τους ιδιόλεκτο παραδοσιακού (μελέφου) χαρακτήρα αρχαία σήματα.

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Ἡ ἐργασία αὐτή ἐπιχειρεῖ μιά πρώτη καί μερική ἐφαρμογή ~~τῆς ἐρευνᾶς~~ μιᾶς ἀπόψεως πού ὁ συγγραφέας της ~~ἔθεσε~~ διατύπωσε στόν πρόλογο τοῦ βιβλίου του " Ἡ Λαϊκή Τέχνη τοῦ Πηλίου". Ἔγραφε ἐκεῖ πώς "ἡ μελέτη τῆς λαϊκῆς τέχνης μιᾶς ἑλληνικῆς περιοχῆς δέ μπορεῖ νά ἔχει ἔστω καί σχετική πληρότητα χωρίς παράλληλη γνώση τῆς τέχνης ὅλων τῶν περιοχῶν τῆς χώρας μας καθώς καί τῶν γειτονικῶν λαῶν". Τεχνίτες, μόνοι ἤ σέ συνεργεῖα, ξεκινοῦν ἀπό διάφορες περιοχές καί περιτρέχουν ὁλόκληρη τήν Ἑλλάδα, καί πιό πέρα ἀκόμα. Οἱ πιό ὀνομαστοί ἐκπρόσωποι τῆς πηλιορείτικης λαϊκῆς τέχνης ἔμαθαν τήν τέχνη καί δούλεψαν καί σ'ἄλλους τόπους. Ὁ γλύπτης Μίλιος πρίν δουλέψει στό συνεργεῖο τοῦ ἀρχιτέκτονα Δήμου Ζηπανιώτη στό Πήλιο, ἐργάζεται στήν πατρίδα του τό Ζουπάνι, σημερινό Πεντάλοφο, κι ἀνήκει στό συνεργεῖο τοῦ πρωτομάστορα Γιώργου Κούστα, ὅπως ἀπέδειξαν πρόσφατες ἔρευνες.[1] Ὁ Θεόφιλος πρωτοζωγραφίζει στή Μυτιλήνη, σχηματίζει τήν εἰκαστική του γλῶσσα στή Σμύρνη, μένει τριάντα χρόνια στό Πήλιο καί ξαναγυρίζει στήν πατρίδα του Μυτιλήνη, ὅπου συνεχίζει ὥς τό θάνατό του στά 1934.[2] Ὁ Παγώνης ἔρχεται στό Πήλιο ἀπό τή ἠπειρώτικο χωριό Χιονιάδες ἔτοιμος ζωγράφος. Ὄχι, βέβαια, ὥριμος ἀκόμα. Κι ὁ γραφικός του χαρακτῆρας γίνεται πιό στρωτός μέ τά χρόνια. Ἀπό τά πρῶτα του ἔργα εἶναι καί οἱ τοιχογραφίες στήν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Μαρίνας Κισσοῦ -1802- ὅπου ὑπογράφει ὡς Παγούνης Χιονιαδίτης, μέ τή σημαντική προσθήκη " ἐκ φυῆς Πασχαλάδες". Ἐπειδή ἡ θέση τοῦ Παγώνη, καθώς καί τοῦ γιοῦ του Ἀθανάσιου, εἶναι σημαντική στή λαϊκή ζωγραφική τοῦ Πηλίου, ὁδηγήθηκα στή σκέψη πώς ἔπρεπε νά ἀνιχνεύσω τίς ρίζες τῆς τέχνης του. Κι ἀκόμα νά ξεκαθαρίσω τή σημασία τῆς φράσης"ἐκ φυλῆς Πασχαλάδες", πού γιά νά τή βάλει σέ τόσο ἐπίσημη θέση θά πρέπει νά τῆς ἔδινε κάποιο ἰδιαίτερο βάρος. Ἡ ἐργασία, λοιπόν, τούτη θά πρέπει νά θεωρηθεῖ σάν ἕνα συμπλήρωμα τῆς μελέτης γιά τήν πηλιορείτικη λαϊκή τέχνη. Ἔτσι ἄρχισε, πέντε καλοκαίρια συνέχεια, ἡ ἔρευνα στήν Ἤπειρο, τή Δυτική Μακεδονία, τή Θεσσαλία καί τήν Ἀκαρνανία. Ἀρχικός ὁδηγός ἡ ὡραία συναγωγή στοιχείων γιά τούς χιονιαδίτες ἁγιογράφους πού ἔκανε μέ εὐσυνειδησία ὁ ντόπιος ἱερέας Γεώργιος Παῦσιος.[3] Ἀρχειακό ὑλικό ἐλάχιστο βρέθηκε γιατί ἡ περιοχή δοκιμάστηκε σκληρά ἀπό τόν ἐμφύλιο σπαραγμό. Λιγοστή καί ἡ σχετική βιβλιογραφία. Ἡ ἔρευνα κάλυψε τριαντατέσσερα χωριά καί ὀχτώ μοναστήρια, ὅπου ὑπῆρχαν πληροφορίες ἤ ἐνδείξεις πώς ὑπῆρχαν ἔρνα χιονιαδιτῶν ζωγράφων. Οἱ πληροφορίες ἀφοροῦσαν ἀποκλειστικά τό ἁγιογραφικό τους ἔργο. Ἡ "κοσμική" τους ζωγραφική ἔμενε ἐντελῶς ἀμνημόνευτη. Βρέθηκαν, ὅμως, εἰκοσιδυό σπίτια διακοσμημένα ἀπό χιονιαδίτες ζωγράφους. Παλιές φωτογραφίες, ἀνθίβολα, σχέδια, ἐπιστολές, μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις καί ἄλλα στοιχεῖα, ἑκατοντάδες φωτογραφιῶν καί ἔγχρωμων διαφανειῶν πού τραβήχθηκαν ἐπιτόπια, ἀποτελοῦν τό ὑλικό πάνω στό ὁποῖο στηρίζεται ἡ ἐργασία αὐτή.[4] Πρῶτος ὁ συγγραφέας της ἐπισημαίνει τήν ἀπαρκειά του. Γιά τό λόγο αὐτό θεωρεῖ τό βιβλίο τοῦτο ὄχι σά μιάν ὁλοκληρωμένη

μελέτη ἀλλά σά μιάν ἐκτεταμένη παραπομπή τοῦ βιβλίου του γιά τή λαϊκή τέχνη τοῦ Πηλίου. Θερμές εὐχαριστίες ἀπευθύνονται σέ ὅσους μέ εὐγένεια καί προθυμία βοήθησαν τήν ἔρευνα καί ἰδιαίτερα στόν παπᾶ-Γιώργη Παΐσιο, τό γιατρό Βασίλειο Χρήστου, τό συνταξιοῦχο δάσκαλο Στέφανο Ζωγράφο ἀπό τούς Χιονιάδες, στόν κ. Βύρωνα Μπαρζιώκα ἀπό τό Καπέσοβο, στό γυμνασιάρχη κ. Φραγγούλα καί τόν κ. Βασδεκᾶ ἀπό τό Σκαμνέλι, τόν κ. Γιῶργο Μπαλτῆ ἀπό τήν Πυρσόγιαννη, τόν παπᾶ Δημήτριο Βουζοπλῆ ἀπό τούς Νεγάδες, τό δάσκαλο καί συγγραφέα κ. Κώστα Λαζαρίδη ἀπό τό Κουκούλι, τή δεσποινίδα Μαρία Παπάζογλου ἀπό τό Τσεπέλοβο, τήν κυρία Μπακόλα ἀπό τό Δίλοφο, τόν κ. Ἀντώνη Γεράση ἀπό τό Γοργοπόταμο, τόν πεζογράφο Γιάννη Βατζιᾶ ἀπό τό Μεταξοχώρι Ἁγιᾶς, τό γιατρό κ. Λάνταβο πού ὑπηρετοῦσε στήν Ὀξύνεια Καλαμπάκας, τό διευθυντή τῆς " Ἠπειρωτικῆς Ἑστίας" κ. Δημοσθένη Κόκκινο, τό μοναχό Σεραφείμ ἀπό τήν Ἁγία Τριάδα Βυθοῦ, καί σ'ὅλους τούς ἰδιοκτῆτες σπιτιῶν μέ ἔργα χιονιαδιτῶν ζωγράφων. τοῦ ἐπιστήμονα γυμνασιάρχη κ. Κώστα Θανασόπουλου, τόν κ. Λεβεντάνιο ἀπό τό Ἄγιο Πεδινό, τό Δ. Νικολάου Κανελλόπουλο, μηχανικό, ἀπό τό Κάτω Πεδινό,

ΟΙ ΧΙΟΝΙΑΔΕΣ ΑΠΟ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 18ου ΩΣ ΤΑ ΜΕΣΑ ΤΟΥ 20οῦ ΑΙΩΝΑ

Τό μικρό αὐτό χωριό βρίσκεται στήν ἐπαρχία τῆς Κόνιτσας, κοντά στά ἀλβανικά σύνορα. Ἀφίνοντας ἀριστερά τό δρόμο Κόνιτσας - Νεάπολης, ἕνας σχετικά καλός ἐπαρχιακός δρόμος φέρνει στήν Πυρσόγιαννη. Ἀπό ἐκεῖ σκυρόστρωτος, ὄχι σέ πολύ καλή κατάσταση, δρόμος περνάει ἀπό τή Βούρμπιανη καί προχωρεῖ πρός τό Πληκάτι. Πρίν φτάσουμε σ'αὐτό ὑπάρχει ἄθλιος χωματόδρομος, παλι ἀριστερά, πού ὁδηγεῖ πρός τούς Χιονιάδες. Ἀπό τόν ἀριθμό τῶν σπιτιῶν πού σώζονται ἤ πού κεῖτονται σέ ἐρείπια φαίνεται πώς ποτέ οἱ κάτοικοί του δέν ξεπέρασαν τούς τετρακόσιους. Τό Ἐπιτελικό Γραφεῖο τοῦ ἑλληνικοῦ Ὑπουργείου τῶν στρατιωτικῶν μᾶς δίνει στά 1880 τόν ἀριθμό τῶν 348 κατοίκων.[4] Ἀσφαλῶς στηρίζεται σέ ἐπίσημα στοιχεῖα τουρκικῆς ἀπογραφῆς. Ἄλλωστε, ἕνα χρόνο ἀργότερα, σέ κοινοτικό φορολογικό κατάλογο ἐμφανίζονται 85 φορολογούμενοι οἰκογενειάρχες, πού μέ μέσον ὅρο 4 μέλη κατά οἰκογένεια μᾶς δίνει τόν ἀριθμό 340. Ἄν ὁ μέσος ὅρος 4 μελῶν κατά οἰκογένεια φαίνεται μικρός θά πρέπει νά ὑπολογίσουμε πώς μερικές οἰκογένειες εἶναι ὀρφανές ἀπό πατέρα -σημειώνονται μέ τό ὄνομα τῆς χήρας- καί σίγουρα πολλές ἄλλες θά ἦταν καινούργιες, πρίν ὁλοκληρώσουν τόν κύκλο τῆς παιδογονίας των. Χαρακτηριστική ἔνδειξη γιά τή θέση τῆς γυναίκας μέσα στήν κοινωνία εἶναι τό ὅτι οἱ χήρες δέν ἀναγράφονται στόν κατάλογο μέ τό βαφτιστικό τους ὄνομα δίπλα στό ἐπίθετο ἀλλά μέ τό ἀντρωνυμικό, π.χ. Γιώργαινα Μανδρίτη, Νικόλαινα Τζουβάκα, Νικόλαινα Πασχάλη κ.λ.π. καί μόνο μιά ἀπό τίς ἕξη χήρες ἀναγράφεται μέ τό βαφτιστικό της, ἡ Δέσπω Χρήστου.[5] Δυστυχῶς, οἱ περιπέτειες τοῦ χωριοῦ ἐξαφάνισαν σχεδόν ὅλα τά κοινοτικά καί ἰδιωτικά ἔγγραφα πού θά ἐπέτρεπαν νά ἔχουμε πληρέστερη εἰκόνα τῆς κοινωνικῆς, οἰκονομικῆς καί πολιτιστικῆς ζωῆς τοῦ χωριοῦ. Πάντως, δέ φαίνεται νά παίζει κάποιο ρόλο στήν περιοχή. Θά πρέπει νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι στόν τόσο

Το Μοναδικό, ίσως, [illegible] οι ζωγράφοι [illegible], των οποίων ένα σημαντικό αρχείο της (στο Νυμφαίο και το Λάιστα. Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, οι ζωγράφοι γιατί δέχονται την αισθητική και την προτίμηση της ανώτερης ελληνικής κοινωνίας, διαμορφώνουν ένα ιδιαίτερο ύφος λαϊκό-νεοκλασικό. Σε μερικές περιπτώσεις φτάνει ως την απαίτηση της [illegible]. Με [illegible] τεχνοτροπία κόγχη [illegible] σε [illegible] ~~[illegible]~~ δεξιοτεχνικής μορφής, μέσω των οποίων [illegible] του [illegible] Θεοί, Μούσες, Καρυάτιδες, οι εποχές του χρόνου, οι χοροί των Νυμφών με τη Αφροδίτη, [illegible] είναι τα θέματα που προτιμούν. Έχουν επισημανθεί τα ονόματα ~~[illegible]~~ [illegible] από τα έργα αυτά 9

Επίσης η κύρια ζωγραφική δραστηριότητα ~~του~~ των [illegible] σταματούν προς διάφορα χωριά και πόλεις και [illegible] [illegible] τα αστικά και [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] τα χωριά τους.

κατατοπιστικό χάρτη τῆς Ἠπείρου, πού σχεδιάζει στά 1833 ὁ Κοσμᾶς Θεσπρωτός[6], δέν ἐμφανίζονται οἱ Χιονιάδες, πού μόνο στό κείμενο μιά φορά ἀναφέρονται ἁπλῶς ἀνάμεσα στά χριστιανικά χωριά τῆς ἐπαρχίας Κολλόνιας[7]. Ἀκριβέστερα στοιχεῖα ἔχουμε, γιά τόν ἀριθμό τῶν κατοίκων, ἀπό τό 1913, δηλαδή μετά τήν ἀπελευθέρωση τῆς Ἠπείρου. Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀποκαρδιωτική. Ὁ πραγματικός πληθυσμός, σύμφωνα μέ τά στοιχεῖα τῆς Στατιστικῆς Ὑπηρεσίας τῆς Ἑλλάδος, στά 1913 ἦταν 300 κάτοικοι, στά 1920: 288, στά 1928: 280, στά 1940: 239, στά 1951: 65 /μετακίνηση πληθυσμοῦ στά ἀστικά κέντρα μέ τόν ἐμφύλιο πόλεμο/, στά 1961: 105 καί στά 1971: 14. Στά 1978 οἱ κάτοικοι μειώθηκαν σέ 12. Ἔπαψε νά λειτουργεῖ καί τό δημοτικό σχολεῖο τοῦ χωριοῦ.

Ἡ οἰκονομία τοῦ χωριοῦ βασίζεται ἀπό παλιά στήν κτηνοτροφία. Ἐν τούτοις, τό ὄνομα τοῦ χωριοῦ μᾶς παρέχει καί μιά χρήσιμη πληροφορία: χιονιάδες ἦταν οἱ μεταφορεῖς πιεσμένου χιονιοῦ ἀπό σκιερές ὀρεινές τοποθεσίες πού "χορταίνουν τήν πολιτείαν τό καλοκαίρι χιόνια". Ἡ μεταφορά χιονιοῦ ἀπό διάφορες περιοχές δέν περιορίζοταν μόνο στίς πολιτείες τῆς Ἠπείρου καί τά κονάκια τῶν πλούσιων Τούρκων μά ἔφτανε ὡς τήν Κέρκυρα ὅπου "κομίζουν χιόνια μέ τό πλοῖο, καί πίνουν οἱ ἄρχοντες καί εὐγενεῖς Κερκυραῖοι τές λεῖμονάδες καί λοιπά καταψυκτικά καί δροσιστικά ποτά"[8]. Ἐκτός ἀπό τούς κατοίκους τῆς Πρεμετῆς, τῶν βουνῶν τῆς Διακουριᾶς καί τῆς Χειμάρρας, καί οἱ κάτοικοι τῶν Χιονιάδων ἀσχολοῦνται μέ τό ἰδιότυπο αὐτό εἶδος ἐμπορίου, ἴσως μάλιστα σέ μεγαλύτερο ποσοστό γι'αὐτό καί τό χωριό τους παίρνει αὐτό τό ὄνομα, ὅπως συμβαίνει καί μ'ἄλλα ἑλληνικά χωριά, π.χ. Χαλκιάδες, Χουλιαράδες, Καρβουνάδες..

Οἱ περιορισμένοι πόροι τῆς περιοχῆς ἀναγκάζουν ἕνα μεγάλο ποσοστό ἀπό τόν ἀντρικό πληθυσμό νά ἀσχοληθεῖ μέ τεχνικά ἐπαγγέλματα. Κάθε χωριό εἰδικεύεται σ'ἕναν τομέα: ἡ Πυρσόγιαννη καί ἡ Βούρμπιανη στήν οἰκοδομική, ὁ Γοργοπόταμος στήν ξυλογλυπτική, οἱ Χιονιάδες στή ζωγραφική. Ἑστίες ζωγραφικῆς δραστηριότητας ὑπάρχουν καί ἀλλοῦ ὅπως τό Καπέσοβο, ἡ Σαμαρίνα, ἡ Γαλάτιστα, τό Ἅγιον Ὄρος. Θά ἦταν ὑπερβολή νά τά χαρακτηρίσουμε καλλιτεχνικά κέντρα. Δέ δημιούργησαν καμμιά ἰδιαίτερη σχολή στόν τομέα τους. Ἔβγαλαν καλούς, μέτριους καί κακούς τεχνίτες στό ὕψος καί στό ἐπίπεδο ἀντίστοιχων δραστηριοτήτων ὁλόκληρης τῆς τουρκοκρατούμενης Ἑλλάδας. Ἐπίσης, δέν ἀνταποκρίνονται σέ αἰσθητικές ἢ ἄλλες ἀνάγκες τοῦ μικροῦ κοινωνικοῦ των περίγυρου. Τά σπίτια τῆς Πυρσόγιαννης καί τῆς Βούρμπιανης εἶναι σχετικά πενιχρά μπροστά σέ δημιουργήματα μαστόρων τους σέ ἄλλα μέρη. Οἱ ζωγράφοι τῶν Χιονιάδων, μέ τό τόσο πλούσιο ἔργο, ἐλάχιστα δείγματα τῆς τέχνης τους ἄφησαν στό δικό τους χωριό: λίγες καί μεταγενέστερες τοιχογραφίες στήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου, μερικές φορητές εἰκόνες καί οὔτε ἕνα διακοσμημένο σπίτι. Τό τέμπλο τῆς ἐκκλησίας τοῦ Γοργοπόταμου δέ συγκρίνεται μέ τό θαυμαστό τρυπητό ξυλόγλυπτο τέμπλο τῆς Μητρόπολης Ἰωαννίνων πού ἔγινε ἀπό τεχνίτες τοῦ χωριοῦ αὐτοῦ. Ἡ εἰδίκευση σέ ἕναν τεχνικό τομέα ἐκφράζεται καί μέ χαρακτηριστικές φράσεις, ὅπως " Οἱ Πυρσογιαννίτες ἔχτισαν τόν κόσμο",

"Χιονιαδίτης εἶσαι; Ζωγράφος εἶσαι;". Κι ἐδῶ δέν θά πρέπει νά φτάσουμε στήν ὑπερβολή νά πιστεύουμε πῶς ὅλοι οἱ ἄντρες πού δέν ἀσχολήθηκαν μέ τήν κτηνοτροφία γινότανε χτίστες, ζωγράφοι ἤ ξυλογλύπτες. Ὀνομαστοί καί πέρα ἀπό τήν περιοχή εἶναι οἱ λαϊκοί μουσικοί τῆς Πυρσόγιαννης καί τῆς Βούρμπιανης. Ἀπό τήν Πυρσόγιαννη κατάγονται καί ἄξιοι λιθογλύφοι, οἱ λεγόμενοι πελεκάνοι, μέ ἰδιαίτερη ἐπίδοση σέ λιθανάγλυφες προσόψεις τζακιῶν, ὅπως ὁ Γιάννης Νίτσος, ὁ Βασίλης Στύλος, ὁ Πέτρος Κοντοζήσης, ὁ Γιῶργος Παπανικολάου, ὁ Γιῶργος Βατσκαλῆς καί πολλοί ἄλλοι. Πληροφορίες ὑπάρχουν καί γιά χιονιαδίτες ξυλογλύπτες.

Κατά ὁμάδες, τά λεγόμενα "μπ'λούκια" ξεκινοῦσαν ἀρχές τῆς ἄνοιξης γιά νά ἐπιστρέψουν μέ τό τέλος τοῦ φθινόπωρου. Βασικά χρονικά ὁρόσημα ἦταν οἱ δύο καβαλαρέοι ἅγιοι, ὁ Ἅη Γιώργης τήν ἄνοιξη καί ὁ Ἅη Δημήτρης τό φθινόπωρο. Τό εἶδος τῆς ἐργασίας καθόριζε καί τή σύνθεση, σέ ἀριθμό καί εἰδικότητες, τοῦ κάθε μπουλουκιοῦ. Πολυάριθμα τῶν χτιστάδων, μικρότερα τῶν ξυλογλύφων καί μέχρι μετραμελῆ τῶν ζωγράφων. Τό γενικό σχέδιο καί ἡ ἐπίβλεψη τῆς ὅλης δουλειᾶς ἀνήκει στόν πρωτομάστορα. Γύρω στά 1800 συναντοῦμε γιά τόν ἀρχιμάστορα τῶν χτιστάδων τό λόγιο ἐπαγγελματικό ὄνομα ἀ ρ χ ι τ έ κ τ ω ν /Δῆμος Ζηπανιώτης, 1795/ καί τῶν ζωγράφων ἱ σ τ ο ρ ι σ γ ρ ά φ ο ς /Μιχαήλ, 1802/.

Ἡ ἐπαγγελματική συσσωμάτωση τῶν χτιστάδων καί τῶν ξυλογλύφων ἀκολουθεῖ τόν πανελλήνιο τύπο τοῦ ρουφετιοῦ ἤ ἰσναφιοῦ. Ἔτσι εἶναι ὀργανωμένοι οἱ "κουδαρέοι" /χτιστάδες/ τῆς Πυρσόγιαννης καί τῆς Βούρμπιανης καί οἱ "ταγιαδόροι/ ξυλογλύπτες/ τοῦ Γοργοπόταμου, πού παλιότερα λεγότανε Τούρνοβο.[12] Στήν ἐπαγγελματική συσσωμάτωση τῶν ζωγράφων ἀπό τούς Χιονιάδες ὑπάρχει κάποια ἰδιομορφία πού θά τήν ἐξετάσουμε ἀργότερα.

Ἡ μικρή κοινωνία τῶν Χιονιάδων δέν παρουσιάζει, τουλάχιστο ἀπό τό 18ο αἰώνα πού ἔχουμε σίγουρες πληροφορίες γιά τή ζωγραφική τους, τή βουκολική γραφικότητα μέ τήν ὁποία παρουσιάζεται γενικά ἀπό τούς παλιούς ἱστορικούς ἡ ζωή τοῦ ἑλληνικοῦ χωριοῦ. Ἔχει τίς κοινωνικές της διαστρωματώσεις. Αὐτές δέν ἀντιστοιχοῦν μέ τά στρώματα τοῦ κόντρα-πλακέ, ὅπου οἱ διαφορετικές κατευθύνσεις τῶν ἰνῶν τοῦ ξύλου συμβάλλουν στή συνοχή καί στερεότητα τοῦ σύνολου. Οἱ σχέσεις τῶν διαφόρων κοινωνικῶν στρωμάτων εἶναι ἐνεργές καί ἀνταγωνιστικές. Οἱ κοτζαμπάσηδες παίζουν βασικά, καί γιά δικότους ὄφελος, τό ρόλο τοῦ διαβιβαστῆ τῶν βαρῶν τῆς τουρκικῆς φορολογίας καί τῶν ἐκκλησιαστικῶν εἰσφορῶν στά κατώτερα στρώματα. Στό μοναδικό φορολογικό κατάλογο, πού τυχαία διασώθηκε, τοῦ 1881, παρατηροῦμε πῶς ἡ γενική τουρκική φορολογία καταμερίζεται, μέ ἀστάθμητη σέ μᾶς ἀντικειμενικότητα, ἀνάλογα μέ τήν οἰκονομική στάθμη τοῦ κάθε νοικοκυριοῦ. Τά δικαιώματα τοῦ δεσπότη καθορίζονται μέ βάση τά τέσσερα γρόσια καί μέ συντελεστές ἀπό 1 ὡς 3. Μέ ἄγνωστα σέ μᾶς κριτήρια καθορίζονται τά ἄλλα κοινοτικά βάρη, ὅπως ἡ κατασκευή γέφυρας, οἱ δρόμοι, ὁ μισθός τοῦ

Φαίνεται πως οι γραικύλοι, πάλι απ' τον κόσμο τους κοιτάμε κάτω, ίσχυαν
ρόλοι διαχωρισμένοι όπως νεόφοιτοι και τα σύνεργά τους φοιτητάκια.
Ωραία χειραφέτηση, λοιπόν! Θα κάνει, έτσι σαν σφαιρικό πρόβλημα. Βάλε πλάκωμα, πάρε το
χαμπάκι, λάσκο μαλάκια, αλλά δε θα πάει.

Αυτό, άκυρα και από εδώ και μια 2460 ανθρωπάκια, σκόλα και, όπως οι φοιτητές
ξεφτιλίστηκαν και από τον Εκπαιδευτικό, όπως φάγαν από τον Εκπαιδευτικό Λόγο
και ζήτησαν τη Ζήση Θεωρεία (!!!) τον υπόπτευαν πάρα πολύ, λαμπρυνόμενος και φοιτητά τον τρόπο
μιλούσαν τάχα και ακόμα μα δάσκαλο και μα πολιτική, σαν ζωντανά εγκά, μεσα
~~[illegible]~~ πλάκωμα

δραγάτη.Σημειώνουμε πώς οἱ αὐξομειώσεις στόν καταμερισμό τῆς γενικῆς τουρκικῆς φορολογίας κατά νοικοκυριό δέν εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστοιχες μέ τίς κοινοτικές ἐπιβαρύνσεις. Οἱ ἐπαγγελματίες πληρώνουν καί φόρο ἐπιτηδεύματος χωρίς, πάλι, σταθερή βάση. Ἀπό τό φόρο ἐπιτηδεύματος φαίνεται πώς οἱ ζωγράφοι ἔχουν ἀπό τά ὑψηλότερα εἰσοδήματα στό χωριό. Μέ τόν τουρκικό Νόμο "περί βιλαετίων" τοῦ 1859 ἐμφανίζεται καί στούς Χιονιάδες τό ἀξίωμα τοῦ μουχτάρη, οἰκονομικοῦ διαχειριστῆ. Στά 1892 μουχτάρης εἶναι ὁ Ἰωάννης Δ. Βούρης, ἀδελφός τοῦ ζωγράφου Ζήση Δ. Βούρη.

Μόνον ἔμμεσες καί ἀσαφεῖς πληροφορίες ἔχουμε γιά ὁμαδική δράση πού ἀποβλέπει στήν ἄρση ἤ μείωση τῶν κοινωνικῶν-οἰκονομικῶν διαφορῶν. Συχνότερες εἶναι οἱ ἀτομικές προσπάθειες γιά μεταπήδηση ἀπό τό ἕνα στρώμα σέ ἄλλο ἀνώτερο ἤ καί γιά ἐξωτερική μίμηση τοῦ τρόπου ζωῆς τῶν ἀνώτερων στρωμάτων. Χαρακτηριστικό σύμπτωμα στήν τέχνη εἶναι ἡ ἐπίφαση πολυτέλειας, δηλαδή ἡ ἀπομίμηση ἀκριβῶν καί δυσεύρετων ὑλικῶν μέ ἄλλα φτηνά καί προσιτά. Ἕνα μέσο διαμαρτυρίας εἶναι καί ἡ πολιτική σάτυρα. Ὁ δάσκαλος Ἰωάννης Μ. Καραγιάννης συντάσσει " ἐκ τοῦ προχείρου καί μερικά ποιήματα, ἕν ἐκ τῶν ὁποίων ἀναφέρεται εἰς τήν κακήν διοίκησιν καί διαχείρισιν τῶν Κοινοτικῶν πραγμάτων ὑπό τῆς τότε Δημογεροντίας" γράφει ὁ Γεώργιος Παΐσιος.

Διαφορετική εἶναι καί ἡ αἴσθηση τοῦ χρόνου στά διάφορα κοινωνικά στρώματα. Στούς κτηνοτρόφους εἶναι κυκλική καί μικροπρόθεσμη / χειμώνας-ἄνοιξη-καλοκαίρι-φθινόπωρο/, στούς ἔμπορους καί χειροτέχνες-ζωγράφους γραμμική /πρίν ἀπό τόσα χρόνια- πέρυσι-φέτος -τοῦ χρόνου/ καί στούς κοτζαμπάσηδες κάθετα γραμμική/ ὁ παραπαππούς μου- ὁ παππούς μου - ὁ πατέρας μου - τά παιδιά μου/ ἐπειδή ἕνα ἀπό τά κύρια στηρίγματα τῆς κοινωνικῆς τους ἐπιβολῆς εἶναι καί ἡ "εὐγένεια" τῆς καταγωγῆς τους "ἀπό καλή σειρά".

Γιά τήν ὕπαρξη σχολείων στούς Χιονιάδες οἱ κάπως σίγουρες πληροφορίες φθάνουν ὥς τά 1826, τότε πού δίδασκε, μέ ἀκτινοβολία καί στά κοντινά χωριά, ὁ Κωνσταντῖνος Δημητριάδης Κοσκινᾶς. Ὁ Γεώργιος Παΐσιος μᾶς πληροφορεῖ πώς σχολεῖο λειτουργοῦσε στό "ὑπό τήν ἰδίαν στέγην τῆς παλαιᾶς Ἐκκλησιας ἁγ. Ἀθανασίου οἰκοδομηθέν διαμέρισμα, ἔχον τήν εἴσοδον ἐκ τῆς θύρας τοῦ γυναικωνίτου, καί τό ὁποῖον κατηδαφίσθη κατά τήν ἀνέγερσιν τῆς Ἐκκλησίας κατά τό ἔτος 1866". Κάποιο σχολικό κτίριο φαίνεται πώς χτίζεται στά 1858 μέ δωρεά τῆς Αἰκατερίνης Χρήστου Παπᾶ. Κατά τή μαρτυρία τοῦ Γεώργιου Παΐσιου εἶχε μόνομιά μικρή καί σκοτεινή αἴθουσα διδασκαλίας καί διαμέρισμα γιά κατοικία τοῦ δάσκαλου. Στή θέση τοῦ σχολείου αὐτοῦ χτίζεται στά 1905 τό σχολικό κτίριο πού ὑπάρχει καί σήμερα. Αὐτό χαρακτηρίζεται "εὐπρεπέστερον" καί " ὁπωσδήποτε ὑγιεινότερον" ἀπό τό προηγούμενο.

Ὁ ζωγράφος Παγώνης, πού ἔρχεται στό Πήλιο γύρω στά 1800, δείχνει ἀπό τό γραφικό του χαρακτῆρα καί τίς ἀνορθογραφίες του, πώς ξέρει κάποια κολυβογράμματα, χωρίς νά εἶναι βέβαιο πώς φοίτησε σέ σχολεῖο τοῦ χωριοῦ του "η σέ κάποιο ἄλλο τῆς περιοχῆς.

Και ξέραμε, από άλλα περιστατικά, πως το πολύ τότε που δε [illegible] πολλά
στην [illegible] [illegible], όταν δεν είχε φανερά ακόμα φθαρεί από το χρόνο.
πολλές φορές [illegible], σε παρόμοια [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] να [illegible] από [illegible] [illegible].

Εἶναι σχεδόν βέβαιο πώς πολλές φορές στή μαθητεία τῆς ζωγραφικῆς περιλαμβάνεται καί ἡ διδασκαλία τῆς γραφῆς, ἀπαραίτητη στήν ἄσκηση τοῦ ἐπαγγέλματος. Ὁ γραφικός χαρακτήρας καί ἡ ὀρθογραφία τοῦ Παγώνη βελτιώνονται βαθμιαία στό Πήλιο. Ὁ ζωγράφος Χριστόδουλος ἀντιγράφει στά 1846 τήν "Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων" τοῦ Διονύσιου μέ στρωτό γραφικό χαρακτήρα.

Ἀργότερα, ἀπό τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰώνα στό σχολεῖο τῶν Χιονιάδων γίνεται συστηματικότερη διδασκαλία. Δάσκαλοι ἄλλοτε εἶναι ντόπιοι κι ἄλλοτε ἔρχονται ἀπό διάφορα ἠπειρώτικα χωριά, τή Ζίτσα, τή Βούρμπιανη, τήν Πυρσόγιαννη, τό Τούρνοβο. Τήν ἐποπτεία τοῦ διορισμοῦ τῶν δασκάλων εἶχε ὁ Μητροπολίτης Βελᾶς καί Κονίτσης. Ἡ μισθοδοσία γίνεται ἀπό τό χωριό.

Τά σπίτια τῶν Χιονιάδων εἶναι λιθόχτιστα διόροφα, σέ τετράγωνη τά περισσότερα κάτοψη καί μέ σχιστολιθική ἐπικάλυψη τῆς ξύλινης στέγης. Σπάνια ἔχουν ἐξωτερικά κάποια ἁπλή λιθανάγλυφη διακόσμηση. Ἡ γυναικεία φορεσιά, ὅπως φαίνεται ἀπό φωτογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰώνα, ἀκολουθεῖ σέ γενικές γραμμές τή φορεσιά τῆς περιοχῆς Κόνιτσας. Κατά τήν ἴδια ἐποχή στούς ἄντρες ἔχει ἐπικρατήσει ἡ εὐρωπαϊκή φορεσιά. Προσωπογραφία, ἔργο τοῦ χιονιαδίτη ζωγράφου Θωμᾶ Μαρινᾶ, παριστάνει ἄντρα πού φορεῖ κόκκινο φαρδύ φέσι μέ μαύρη φούντα, ἄσπρο πουκάμισο, σκουρογάλαζο γελέκι, ὁμοιόχρωμο ἐπενδύτη καί πιθανό φουστανέλλα /ἀπεικονίζεται ὡς τή μέση/.[15]

Ἀπό τά στοιχεῖα πού ἔχουμε σχηματίζουμε τήν τυπική εἰκόνα τῆς ζωῆς ὅλων τῶν μικρῶν ὀρεινῶν χωριῶν τῆς Ἠπείρου, χωρίς τή λάμψη μερικῶν ζαγοροχωριῶν.

Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΣΥΣΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Γιά τήν ἐπαγγελματική ὀργάνωση καί τή διδασκαλία τῆς τέχνης στούς Χιονιάδες δέν ὑπάρχουν παλιές γραπτές μαρτυρίες, πρᾶγμα πού ἄφησε ἐλεύθερο τό πεδίο γιά κάθε μορφῆς εἰκασίες ἀπό τίς ὁποῖες δέν ξέφυγε καί ὁ ὑποφαινόμενος. Ἐπαγγελματική ὀργάνωση καί ἐκμάθηση τῆς τέχνης εἶναι ἀλληλένδετες σέ μορφές χειροτεχνικῶν συσσωματώσεων κατά τήν Τουρκοκρατία. Τό ἐθιμικό τους δίκαιο καθόριζε ὄχι μόνο τούς ὅρους ἄσκησης τοῦ ἐπαγγέλματος ἀλλά καί τίς συνθῆκες καί τά διαδοχικά στάδια μαθητείας μέ τή βαθμιαία ἀνάληψη ὅλο καί μεγαλύτερων εὐθυνῶν κατά τήν παραγωγική διαδικασία. Ὁ Εὐρυπίδης Σούρλας μιλάει χωρίς δισταγμό γιά Ἁγιογραφική Σχολή τῶν Χιονιάδων.[16] Ὁ ὅρος Σχολή ἐδῶ εἶναι ἀβάσιμος εἴτε μέ τήν ἔννοια τοῦ Ἐκπαιδευτήριου τήν πάρουμε εἴτε σά μιά "σχολή" τέχνης μέ πρωτότυπο καί ἰδιαίτερο ὕφος. Πιό προσεκτικός καί πλησιέστερος στά πράγματα, ὁ Γεώργιος Παΐσιος μιλάει γιά "μακροχρόνια σειρά τῆς Οἰκιακῆς Ἁγιογραφικῆς Σχολῆς τῶν Χιονιάδων".[17] Μέ τόν ὅρο οἰκιακῆς ἀποκλείει τό ἐνιαῖο ἐκπαιδευτήριο. Οὔτε μέ τήν ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς σχολῆς τόν χρησιμοποιεῖ γιατί ὁ ἴδιος μέ πολλή σεμνότητα σημειώνει στόν πρόλογο τοῦ βιβλίου του: "Κατά τήν σύνταξιν τῆς παρούσης, ἡμεῖς, μή ἔχοντες εἰδικότητα τινά περί τά τοιαῦτα, δέν ἐπιχειρήσαμεν νά ἐπι-

φέρωμεν κρίσεις ἐπί τῶν ἔργων τῶν Χιονιαδιτῶν 'αγιογράφων. Τοῦτο εἰς ἄλλους ἐναπόκειται. Ὅσα ἐγράψαμεν καί γράφομεν σήμερον περί αὐτῶν, ταῦτα ἀναφέρονται εἰς τό ἱστορικόν τῆς 'Αγιογραφίας μέρος καί ἀποβλέπουν εἰς τήν ἐν μέρει πλήρωσιν ἑνός κενοῦ, τό ὁποῖον ἐδημιουργήθη ἀπό τῆς ἀρχῆς ἀκόμη τῆς ἐμφανίσεως τῆς τέχνης αὐτῆς εἰς τό χωρίον τοῦτο". Εἶναι φανερό πώς μέ τόν ὅρο 'Αγιογραφική Σχολή ἐννοεῖ τήν ἁγιογραφική παράδοση, πού πραγματικά ὑπάρχει στό χωριό του. 'Ο ἴδιος σέ πολλά σημεῖα τοῦ βιβλίου του ἀναφέρεται σέ διάφορες "γενεές" ζωγράφων. 'Επίσης ὁ Παγώνης, ὅταν τοιχογραφεῖ στά 1802 τήν 'Αγία Μαρίνα Κισσοῦ, γράφει στά κιονόκρανα τῆς μεγάλης αὐτῆς τρίκλιτης βασιλικῆς τό ἱστορικό τῆς ἁγιογράφησης καί ὑπογράφει:"Χείρ δωρεούντος παγούνι κωσταντί χιωναδότι ἐκ φυλῆς πασχαλάδες". Νιόφετος ἀκόμα στό Πήλιο κρατάει τήν ἠπειρώτικη προφορά τοῦ ὀνόματός του καί σημειώνει τόν τόπο τῆς καταγωγῆς του. 'Αργότερα, ὅταν ἐγκατασταθεῖ μόνιμα στή Δράκια τοῦ Πηλίου θά ὑπογράφει ὡς "δρακιώτης". Εἶναι συνήθεια τῶν συγχρόνων του νά σημειώνουν τόν τόπο τῆς καταγωγῆς των. 'Η Γαλάτιστα, ἡ Ἄρτα, τό Φορτόσι, τό Καπέσοβο, οἱ Μηλιές, τό Νεμπεγλέρ καί πολλά ἄλλα μέρη συχνά ἐμφανίζονται σέ ἐπιγραφές ἁγιογραφιῶν. Οἱ σαμαρινιώτες πολλές φορές βραχυγραφοῦν τόν τόπο καταγωγῆς των μόνο μέ τά σύμφωνα "σ.μ.ρ.ν.".Οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι μέ πολλούς τρόπους σημειώνουν τήν καταγωγή τους: " ἐκ κώμης Χιονιάδες","ἐκ Χιονιάδων","ἀπό χωρίον Χιονιάδες","ἐκ Χιονιάδες", "Χιονιαδίτου", "Χιονιαδίτη", "Χιονιάδες". Τό πιό ἐνδιαφέρον σημεῖο εἶναι, στήν ἐπιγραφή, τό κείμενο, ὁ προσδιορισμός "ἐκ φυλῆς πασχαλάδες".'Ο Χριστόφορος Περραιβός στήν "'Ιστορία τοῦ Σουλίου καί Πάργας" πού τύπωσε στά 1857, γράφει στή σελίδα 17 " Εἰς τά τέσσαρα ταῦτα χωρία ὑπάρχουσι διάφοροι φυλαί, φάραι κοινῶς ὀνομαζόμεναι".Σέ ἄλλα σημεῖα τοῦ βιβλίου του ἀναφέραται στή "φυλή" τῶν Βοτζαραίων", στή "φυλή τῶν Ζερβαίων" κ.λ.π. δηλαδή σέ γνωστές σουλιώτικες φάρες.'Επίσης ὁ Γεώργιος Παΐσιος σέ πολλά βιογαφικά σημειώματα γιά χιονιαδίτες ζωγράφους σημειώνει δίπλα στά ὀναματεπώνυμά τους "ἐκ τῆς γενεᾶς Πασχαλάδων","ἐκ τῆς γενεᾶς τῶν Τσατσαίων Πασχαλάδων", "Μαρινᾶς".

'Η ἐπιτόπια ἔρευνα, σέ συνδιασμό μέ τίς ἐνδείξεις τοῦ Παγώνη καί τοῦ Παΐσιου ξεκαθάρισαν τό θέμα. Οἱ ζωγράφοι τῶν Χιονιάδων δέν ἀκολούθησαν τή συντεχνιακή ἐπαγγελματική ὀργάνωση ἀλλά τό χωρισμό σέ φάρες, κοινωνικές ὁμάδες πού στηρίζονται στήν κοινότητα καταγωγῆς ἀπό τή σειρά τοῦ πατέρα. 'Η "φυλή" τοῦ Παγώνη καί ἡ "γενεά" τοῦ Παΐσιου εἶναι ἡ γνωστή φάρα μέ τήν ἐσωτερική της διάθρωση καί ἱεραρχία. Τελικά ἀποδείχτηκε πώς οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι ὡς τό τέλος τοῦ 18ου αἰώνα ἀνῆκαν σέ δύο φάρες, στούς Πασχαλάδες καί τούς Μαρινάδες. Στίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα δημιουργεῖται ἕνα παρακλάδι τῶν Πασχαλάδων, οἱ Τσατσαῖοι. Γενάρχης τῶν Τσατσαίων λογίζεται ὁ "ἱστοριογράφος" Μιχαήλ. Βασικά οἱ φάρες τῶν Χιονιάδων παραμένουν κτηνοτροφικές, μέρος μόνον ἀπό τούς ἄντρες τους ἐπιδίδεται στή ζωγραφική. Οἱ Πασχαλάδες κατοικοῦσαν στή συνοικία πού βρίσκεται βορειοδυτικά ἀπό τό κέντρο τοῦ χωριοῦ καί εἶχαν κοινό τους

[illegible]

ἐργαστήριο, ὅπου γινότανε καί ἡ μαθητεία τῶν νέων ζωγράφων, ἕνα πολύ ψηλό κτίριο πού οἱ ντόπιοι τό ἔλεγαν "ἡ κούλα τῶν Πασχαλάδων". Ἡ κούλα τῶν Πασχαλάδων ἔπεσε τήν ἐποχή τοῦ Μεσοπόλεμου καί στή θέση της ἔχτισε καινούργιο σπίτι παραθερισμοῦ ὁ συνταξιοῦχος δάσκαλος Στέφανος Ζωγράφος. Ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα πολλοί ἐργάζονται καί στά σπίτια τους. Σώζεται σέ καλή κατάσταση τό σπίτι ὅπου ἐργάσθηκαν οἱ Πασχαλάδες ζωγράφοι Γεώργιος, Ματθαῖος, Ζῆκος, Ἀπόστολος, Σωκράτης καί Κωνσταντῖνος. Οἱ Μαρινάδες κατοικοῦσαν χαμηλότερα καί σώζεται, ὄχι σέ καλή κατάσταση, τό κοινό τους ἐργαστήριο. Πολλοί παίρνουν γιά ἐπώνυμο τό ἐπαγγελματικό τους Ζωγράφος. Στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα ἔχουμε σίγουρη μαρτυρία πώς ὁ Σωκράτης Ζωγράφος διατηροῦσε ἐργαστήριο καί στά Γιάννινα.[19] Στά ἐργαστήρια αὐτά οἱ μικροί μαθητευόμενοι ἄρχιζαν ἀπό βοηθητικές δουλειές, ὅπως τό τρίψιμο τῶν χρωμάτων πάνω στό μαρμάρινο "τριβίδι" καί ἡ προετοιμασία τῶν ἐπιφανειῶν, ὕστερα προχωροῦσαν στό νέμισμα ὁμοιόχρωμων ἐπιφανειῶν καί διαδοχικά ἀναλαβαίναν πεισσότερο ὑπεύθυνα καθήκοντα ὥπου νά φτάσουν στή σχεδίαση καί τό ζωγράφισμα λεπτομερειῶν.

Ἡ ἐργασία ἔδινε στούς χιονιαδίτες ζωγράφους κάποιαν ἄνεση οἰκονομική καί κοινωνική ἐπιβολή. Μεταφέρω ἐδῶ περιγραφή τοῦ 1947." Στή μετάβασή μας στούς Χιονιάδες ἐπισκευθήκαμε καί τό Ἀρχοντικό τοῦ Ζωγράφου. Σεργιανίσαμε τό Ἀρχοντικό αὐτό, ὅπως βρισκότανε τήν ἐποχή ἐκείνη, τριγυρίσαμε τίς κάμαρες καί τούς ὀντάδες, περιεργασθήκαμε τήν ὄμορφη αὐλή του πού ἤτανε στολισμένη μέ λογιῶν λογιῶν τριανταφυλλιές, περιεργασθήκαμε τούς ζωγραφικούς πίνακας πού ἤτανε ἀκόμη -μερικοί ἀπό αὐτούς- κρεμασμένοι στούς τοίχους τοῦ μεγάλου ὀντᾶ μέ τά βαρειά στρωσίδια καί τά μιντέρια του, ψάξαμε τίς παληές σκαλιστές κασσέλες πού ἤτανε φυλαγμένα δευτέρια καί ἄλλα προγονικά κειμήλια....καί σ'ὁλόκληρο τό χῶρο τοῦ σπιτιοῦ πρίχυμένη μιά ἀρχοντιά καί ἕνα ξεκούρασμα τοῦ ματιοῦ μέ τίς γλάστρες πού ἤτανε κρεμασμένες σέ ὅλα τά παράθυρα τοῦ ὀντᾶ, γεμάτες μέ βασιλικούς καί κατηφέδες.."[20] Καί στό ρημαγμένο ἐργαστήρι τῶν Μαρνάδων βρήκαμε τό καλοκαίρι τοῦ 1978 στοιχεῖα πού ἐπιτρέπουν τήν ἀνασύνθεση μι᾽ας παρόμοιας εἰκόνας, τόν μεγάλον ὀντᾶ μέ τά παράθυρα, τήν πλουμισμένη κασσέλα, καί μέσα της μερικά ἀπό τά κειμήλια πού χρησιμοποιοῦνται στήν ἐργασία αὐτή. ...[21]

Ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα οἱ ζωγράφοι ἀνεβαίνουν κοινωνικά καί ἀρχίζουν νά παίρνουν ἀξιώματα. Ὁ ἁγιογράφος Μάνθος Ζωγράφος,"μεταξύ τῶν ἰθυνόντων τοῦ χωρίου", πρωτοστατεῖ στήν ἐκλογή τῆς τοποθεσίας ὅπου θά χτισθεῖ τό καινούργιο σχολεῖο στά 1858. Ὁ Μιλτιάδης Κ. Ζωγράφος πρωτοστατεῖ, 1905, στήν ἀνέγερση τοῦ νέου κτιρίου τοῦ Δημοτικοῦ Σχολείου. Ἄλλος ὁμότεχνός τους, ὁ Νικόλαος Παπακώστας εἶναι, στά 1912, ταμίας τῆς Ἐπιτροπῆς γιά τήν ἀνέγερση Παρθεναγωγείου.

Τώρα πρέπει νά ἐξετάσουμε γιατί οἱ, ἀρχικά κτηνοτροφικές, "φυλές" τῶν Χιονιάδων ἐξελίσσονται σέ μικτές, χειροτεχνικές καί κτηνοτροφικές, χωρίς οἱ ζωγράφοι τους νά ὀργανωθοῦν σέ ἰσνάφια, ἐπαγγελματικές συσσωματώσεις στίς ὁποίες κριτήριο συμμε-

[illegible] Ο [illegible] Ζωγράφος, "μεταξύ των ξένων του χωρίου", [illegible] στην ξηλόγη της τοποθεσίας όπου θα χαρακώνεται στο χωρίο [illegible] 1858. Ο Μελετάδης Κ. Ζωγράφος πρωτοστατεί, 1905, στην ανέγερση του νέου κτιρίου του Δημοτικού Σχολείου. Άλλος δυσέχνός τους, ο Κελάδος Παπαδόπουλος είναι, από 1912, ταμίας της Ξενιτοπούλας για την ανέγερση Παρθεναγωγείου.

Θέμα αρέσει να ξεπεράσουμε γιατί οι, βουνά κτηνοτροφικές, "φυλές" των Χιονιάδων ξεχύθηκαν σε μακές, χειροτεχνικές και κτηνοτροφικές, ώσπου οι Ζωγράφοι τους να φράγκωθούν σε ιονάμια. Επαγγελματικές συσσωρεύτηκαν στις όκοιες κρεμάδες [illegible] 1878 [illegible] Ο Κελάδος Ζ. Ζωγράφος πρωτοστατεί, 1905, στην ανέγερση του νέου κτιρίου του Δημοτικού Σχολείου. Άλλος δυσέχνός τους, ο Κελάδος Παπαδόπουλος είναι, από 1912, ταμίας της Ξενιτοπούλας για την ανέγερση Παρθεναγωγείου.

Θέμα αρέσει να ξεπεράσουμε γιατί οι, βουνά κτηνοτροφικές, "φυλές" των Χιονιάδων ξεχύθηκαν σε μακές, χειροτεχνικές και κτηνοτροφικές, ώσπου οι Ζωγράφοι τους να φράγκωθούν σε ιονάμια. Επαγγελματικές συσσωρεύτηκαν στις όκοιες κρεμάδες [illegible]

Η εφαρμόζα δόν [illegible] Μετά τον πόλεμο [illegible] 1947." Κάθε μεταβολή μας στους Χιονιάδες [illegible] Ο Κελάδος Ζ. Ζωγράφος πρωτοστατεί, 1905, στην ανέγερση του νέου κτιρίου του Δημοτικού Σχολείου. Άλλος δυσέχνός τους, ο Κελάδος Παπαδόπουλος είναι, από 1912, ταμίας της Ξενιτοπούλας για την ανέγερση Παρθεναγωγείου.

Θέμα αρέσει να ξεπεράσουμε γιατί οι, βουνά κτηνοτροφικές, "φυλές" των Χιονιάδων ξεχύθηκαν σε μακές, χειροτεχνικές και κτηνοτροφικές, ώσπου οι Ζωγράφοι τους να φράγκωθούν σε ιονάμια. Επαγγελματικές συσσωρεύτηκαν στις όκοιες κρεμάδες [illegible]

τοχῆς εἶναι ἡ ἄσκηση ὁρισμένου ἐπαγγέλματος καί ὄχι ἡ κοινότητα καταγωγῆς ἀπό πατρική σειρά, παρ'ὅλο ποῦ "στό τέλος τοῦ 18ου αἰώνα βρισκόμαστε μπροστά στό φαινόμενο: ἡ κτηνοτροφική πατριά, ποῦ ἡ συνείδησή της ἦταν σχεδόν ἀπόλυτα δεσμευμένη ἀπό τό ἔνστιχτο, τώρα κάτω ἀπό τήν ἐπιροή τῶν ὀρεινῶν ἀστικῶν κέντρων, ἐλευθερώνεται ἀπό τήν ἀστική ἰδεολογία"[22]. Πρῶτα ἀπ'"ολα γιατί οἱ "φυλές" τῶν Χιονιάδων εἶχαν μικτό χαρακτῆρα, ἄλλα μέλη τους -τά περισσότερα- παραμένουν κτηνοτρόφοι καί ἄλλα γίνονται ζωγράφοι. Δέν ξεκόβουν ἀπό τή "φυλή" τους γιατί ὁ θεσμός, στεριωμένος ἀπό μακροχρόνια παράδοση, ἀντέχει στίς ἀλλαγές τῶν συνθηκῶν, ἔστω κι ἄν δέν ἀνταποκρίνεται πιά στίς ἀπαιτήσεις τοῦ νέου ἐπαγγελματικοῦ προσανατολισμοῦ.

Οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι, ἄν καί προέρχονται ἀπό τρεῖς φάρες μέ κοινότητα καταγωγῆς ἀπό πατέρα ἔχουν ποικιλία ἐπώνυμων. Αὐτό ὀφείλεται στίς συνηθισμένες τήν ἐποχή ἐκείνη ἀλλαγές ἐπώνυμου. Μιά μερίδα τους παίρνει τό ἐπώνυμο Ζωγράφος, ὅπως γίνεται σ'ὁλόκληρη τήν Ἑλλάδα καί μ'ἄλλα ἐπαγγέλματα: Βαγενᾶς, Χαλκιᾶς, Σαμαρᾶς, Σαράφης, Μαραγκός κ.λ.π. Ἄλλοι χρησιμοποιοῦν τό πατρώνυμο, Κώνστας Θεοδόση, Ζῆκος Γεωργίου..Πολλοί Μαρινάδες ὑπογράφουν μέ τό ἐπίθετο Παπακώστας. Τέλος, ἄλλοι κάνουν λόγιες "βελτιώσεις" τοῦ ἐπώνυμου. Ἀπό τήν οἰκογένεια Καραγιάννη κατάγεται ὁ ζωγράφος Μιχαήλ Καραγιαννίδης - ὁ δάσκαλος ἀδελφός του προχωρεῖ περισσότερο, κάνει τό ἐπώνυμο Μελανίδης /Καρᾶς : μαῦρος:μέλας/. Ὁ γιός τοῦ Παγώνη ὑπογράφει γιά ἕνα διάστημα Παγωνίδης γιά νά τό ἁπλουστέψει ἀργότερα σέ Παγώνης.[23] Τό ὄνομα τῶν Τσατσαίων ξεκίνησε ἀπό παρατσούκλι.Ἰδιότυποι εἶναι οἱ μετασχηματισμένοι χαϊδευτικοί τύποι βαφτιστικῶν ὀνομάτων: Ἀναστάσιος-Τάτσης, Γεώργιος-Τζότζος, Κωνσταντῖνος-Ντούλας.

Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στίς φάρες δέν εἶναι ἐχθρικές, ἄν καί σημειώνονται μερικές φορές ἐπαγγελματικοί ἀνταγωνισμοί καί προστριβές.[24] Συχνές εἶναι καί οἱ ἐπιγαμίες.[25] Ἡ ἐξωγαμία, δηλαδή ὁ γάμος ἀνάμεσα σέ ἄτομα ἀπό διαφορετικές ἑνώσεις αἱματοσυγγένειας, ἦταν σέ παγκόσμια κλίμακα ἐπιθυμητή καί πολλές φορές ἐπιβεβλημένη γιά λόγους εὐγονίας ποῦ εἶχαν διαπιστωθεῖ ἐμπειρικά.[26] Ὑπάρχουν καί κοινές φιλικές φωτογραφίες Μαρινάδων καί Πασχαλάδων, σάν αὐτή ποῦ δημοσιεύεται στό βιβλίο τοῦτο.

Η ΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΑΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΧΙΟΝΙΑΔΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Ἀπό τό μικρό αὐτό ὀρεινό καί ἀπομονωμένο χωριό ξεκινάει ἕνας καταπληκτικός ἀριθμός ζωγράφων. Ὁ Γεώργιος Παΐσιος ἀναφέρει 31 ὀνόματα καί 251 ἐπιγραφές. Ἀπό τότε ὁ κατάλογος εὐρύνεται ἀπό ἄλλους ἐρευνητές.Ἔτσι, προστίθεται μιά ἐπιγραφή τοῦ 1779,[27] μία τοῦ 1785,[28] δύο τοῦ 1813,[29] μία τοῦ 1843 καί δύο τοῦ 1852,[30] χωρίς ὅμως νά προσθέσουν καινούργιο ὄνομα ζωγράφου. Σήμερα, ὕστερα ἀπό πολλές προσωπικές ἔρευνες μᾶς εἶναι γνωστά 61 ὀνόματα ζωγράφων,[31] χωρίς νά ἀποκλείεται νά ὑπάρχουν καί ἄλλοι. Ἐπίσης δεκάδες ἀδημοσίευτων ἐπιγραφῶν. Τό σπουδαιότερο ὅμως εἶναι πώς, ἐνῶ οἱ χιονιαδίτες ἀναφέρονται παντοῦ μόνο σάν ἁγιογράφοι, σήμερα γνωρίζουμε τό ἔργο τους σέ

Θα παρατηρήσει, όμως, ο αναγνώστης στο χάρτη πως η ~~[illegible]~~
χωριών
οι τόποι με έργα τεχνιτών είναι πολλοί κι έξω από τα χωριά,
[illegible]
και ~~[illegible]~~ [illegible], για να γίνουν ανεβαίνει στη Θεσσαλία
και τη Δυτική Μακεδονία

πολύ πλατύτερο φάσμα: τοπιογραφία, προσωπογραφία, νεκρή φύση, διακοσμητική. Μόνον γιά τούς Παγώνηδες ξέρουμε περισσότερα, κι αὐτά σά ζωγράφους τοῦ Πηλίου. Δυό αἰώνες οἱ χωρικοί αὐτοί ζωγράφου ἁπλώνουν τή δραστηριότητά τους σέ πλῆθος χωριῶν καί πολιτειῶν. Στή Σταρίτσιανη Καστοριᾶς, τόν Αὐγερινό Δ. Μακεδονίας, στόν Πεντάλοφο καί τό γειτονικό του Βυθό, στή Βήσσανη, στά πηλιορείτικα χωριά Δράκια, Ἀνήλιο, Κισσό, Νεοχώρι, Μακρινίτσα, Ντομούχαρη, Ἀγριά, στό μοναστήρι τῆς Κλεισούρας, στήν Πρεμετή, στή Ζίτσα, στό Κουκούλι, τό Σκαμνέλι, τό Τσεπέλοβο, τό Καπέσοβο, τό Βρυσοχώρι Ζαγοριοῦ, στήν Πυρσόγιαννη, τίς Πάδες, στό Μεταξοχώρι Ἀγιᾶς, στή Γκοντοβάσδα, στό Καλλιφώνι Καρδίτσας, τήν Ἄρτα, τή Βούρμπιανη, τή Μόλιστα, στή Βλάσδη Μακεδονίας, τήν Κόνιτσκα Δυϊνουπόλεως, τήν Ἐλεοῦσα Πρεμετῆς, Πληκάτι, Γοργοπόταμο, Πολύγυρο Δωδώνης, Γιάννινα, Κόνιτσα, Μελισσουργούς Τζουμέρκων, Κουκλέσι Φιλιππιάδας, Σταροσκιάδι Πωγωνίου, στούς Κήπους, τό Ἀργυροχώρι, τό Ἀηδονοχώρι Κόνιτσας, Μπισδούνι Ἰωαννίνων, Νεοχώρι Ἄρτας, Νικάνορα Κόνιτσας, στήν Ἄριζα Β. Ἠπείρου, Τσαραπλανά, Καβάσιλα, Βρανίστα, Πεκλάρι, Παλιόπυργο Πωγωνίου, Κτίσματα, Λιγοφᾶ, Σπαθαραίους Πάργας, Πωγωνιανή, Παλιόπυργο, Δαφνόφυτο, Βίτσα, Μαζαράκι, Παλιοσέλι, Ράχωβα, Σκεπαστό, Δελβινάκι, Νεστόριο, Φραστανά, Βρυσοχώρι, Ἀετόπετρα, Χρυσή, Μονοδέντρι, Ἀχερουσία Παραμυθιᾶς, Ψαράδες Πρέσπας, Δίλοφο, Ὀξυά, Ἐλεύθερο, Ἐλάτη, Δίκορφο, Μανασσῆ, Δεσποτικό, Φρύνη Λευκάδας, Κυψέλη Καστοριᾶς, Κουτσελιό, Κακόλακο, Ἐξοχή, Ἄργος Ὀρεστικό, Ἀσπράγγελους, Ἡλιορράχη, Ἐρσέκα, Μοναστήρι, Πρέβεζα, Φιλιππιάδα, Ἀγρίνιο, Ἅγιον Ὄρος. Ἡ παράθεση τόσων ὀνομάτων, ὅσο κουραστική κι ἄν εἶναι, δίνει παραστατική εἰκόνα τῆς ἔκτασης πού πῆρε ἡ δραστηριότητα τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων. Κατά κανόνα, ὅμως, μέσα στό κείμενο μπαίνουν μόνο τά ὀνόματα, οἱ τόποι καί οἱ χρονολογίες πού χρειάζονται γιά νά διατυπωθοῦν καί νά ὑποστηριχθοῦν οἱ ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα. Λεπτομερέστερα στοιχεῖα, καθώς καί τή σχετική, σέ κάθε περίπτωση, βιβλιογραφία θά βρεῖ ὁ ἀναγνώστης στίς παραπομπές. Πρόθεση τῆς σημερινῆς ἐργασίας εἶναι νά δόσει μιά συνοπτική εἰκόνα καί νά ἑρμηνεύσει τή χιονιαδίτικη ζωγραφική.

Οἱ ὁμάδες, τά "μπουλούκια", τῶν μαστόρων πού ἀναλάβαιναν μεγάλα κτίσματα εἶχαν μαστόρους μέ ποικίλες εἰδικεύσεις. Καθένα ἀπό τά μαστοροχώρια ἦταν "ἐξειδικευμένον εἰς τάς οἰκοδομικάς τέχνας· ἄλλο ἔβγαζε κτίστας, πασταδόρους/διακοσμητάς/, μαρμαρογλύφας, ἄλλο ξυλουργούς καί ξυλογλύπτας, ἄλλο ζωγράφους". Ὡστόσο, ἐνῶ οἱ ἄλλες εἰδικότητες ἀποτελοῦσαν ἕνα συγκρότημα καί ἐργαζότανε σχεδόν ταυτόχρονα, οἱ ζωγράφοι πήγαιναν συνήθως ὕστερα ἀπό λίγα ἤ πολλά χρόνια γιά νά κάνουν τή γραπτή διακόσμηση. Ἔτσι, ἐνῶ τό ἀρχοντικό τῆς Πούλκως στή Σιάτιστα χτίστηκε ἀπό μαστόρους τῆς περιοχῆς Κόνιτσας στά 1752 μέ πρωτομάστορα τόν Ἰωάννη Δημητρίου, ἡ ζωγραφική του διακόσμηση γίνεται στά 1759. Τό ἀρχοντικό Χατζημιχαήλ /Κανατσούλη/ χτίζεται στά 1757 καί τοιχογραφεῖται ὕστερα ἀπό 54 ὁλόκληρα χρόνια, στά 1811. Τό ἀρχοντικό Μανούση ἐνῶ

πῶς τελειοποιήθηκε πιά στήν τέχνη καί γίνεται πρωτομάστορας σέ δικό του συνεργεῖο. Φαίνεται πῶς μερικές φορές οἱ βοηθοί ἦταν ἄτεχνοι, κι αὐτό δυσκόλευε τό ζωγράφο. Ὁ Θωμᾶς Μαρινάς γράφει ἀπό τό ρωσσικό μοναστήρι τοῦ Ἁγίου Ὄρους, στίς 2 Μαρτίου 1900 στόν ἀδελφό του Χριστόδουλο: "θά ἀποβάλω καμπόσους δεν ἠμπορῶ νά διορθόνο τεσσάρων ἀνθρώπον ἐργασία ρουχα καί πρώσωπα καί πληκτηκήν ἐργασία ἐκουράσθην .... ἐάν δέν ἐργασθῶ ποίως θά τά τελειώση ὁ τήχος καί τώρα ὅπου ἔγινες καλά νά ἔλθης. διά τό Νίκο του Γιωργη νά του κάμω τά ἔξωδα καί ρούχα διπλά νά ἔχη..". Ἕνας ἀπό τούς βοηθούς του εἶναι ὁ δεκαοχτάχρονος Νικόλαος Παπακώστας πού σέ λίγο προηγούμενο γράμμα τοῦ Θωμᾶ πρός τό Χριστόδουλο, 23 Δεκεμβρίου 1899, ἀπό τίς Καρυές, μετά τό ὑστερόγραφο "καί ἀπο ὅλοιν τήν συνοδίαν μας ἔχετε τά ἀνίκοντα", προσθέτει, μέ τό δικό του γραφικό χαρακτῆρα, καί ὁ Ν. Παπακώστας μερικές χαιρετιστήριες λέξεις.

Μερικοί ἀπό τούς ζωγράφους, ὅταν ἔβρισκαν συνθῆκες καλῆς μόνιμης ἐργασίας σέ μιά περιοχή, μένουν ὁριστικά ἐκεῖ, παντρεύονται ντόπιες, κάνουν παιδιά καί θεωροῦν τόν ἑαυτό τους "πολιτογραφημένο" στήν καινούργια πατρίδα. Σπανιες εἶναι οἱ περιπτώσεις συνεργασίας χιονιαδίτη ζωγράφου μέ συντεχνίτη του ἀπό ἄλλη περιοχή, ὅπως τοῦ Μιχαήλ πού στά 1785 συνεργάζεται μέ τόν Δημήτριο Μπορμπουτζιώτη /= ἀπό τό Ἐπταχώρι Καστοριᾶς/ στήν ἁγιογράφηση τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἀθανασίου στό χωριό Ἅγιος Ἠλίας Νομοῦ Κοζάνης. Ἄλλωστε καί τά μπουλούκια τῶν χτιστάδων τῆς περιοχῆς, μ' ὅλο πού οἱ κουδαρέοι ἦταν ὀργανωμένοι σέ συντεχνίες, "ἀποτελοῦνταν συνήθως ἀπό ἀδελφοξάδερφα τοῦ Πρωτομάστορα καί ἄν περίσσευε θέση ἔπαιρναν καί κανέναν ἄλλον λίγο πιό ξένο".

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥΣ

Ἡ Ἁγιογραφία. Γιά τίς ρίζες τῆς ζωγραφικῆς τῶν Χιονιάδων προτείνονται διάφορες ἐκδοχές, πού ὅμως δέν ἔχουν σίγουρα ἀντικειμενικά στηρίγματα. Κατά μία παράδοση οἱ πρώτοι ἁγιογράφοι τῶν Χιονιάδων ὑπῆρξαν μαθητές τοῦ Πανσέληνου. Ὅσες διαφοροποιήσεις κι ἄν ὑποθέσουμε πῶς ἔχει ὑποστεῖ ἡ τέχνη τους ἀπό τό 14ο ὡς τό 18ο, πού βρίσκουμε σίγουρα ἔργα χιονιαδιτῶν ζωγράφων, εἶναι ἀπίθανο νά ἔχει τίς ρίζες της στόν Πανσέληνο. Ἄλλωστε καί μεταγενέστεροι ζωγράφοι μέ μαρτυρημένη διαμονή στίς Καρυές δέ φανερώνουν οὔτε ἐλάχιστη ἐπίδραση τοῦ μεγάλου τοιχογράφου τοῦ Πρωτάτου. Ἄλλη παράδοση λέει πῶς ἡ τέχνη τους προῆλθε ἀπό τήν Ἰταλία. Κτηνοτρόφοι ἀπό τό χωριό Ἀετομηλίτσα ἐγκαταστάθηκαν στούς Χιονιάδες καί ὅταν κάποιο βαρύ χειμώνα ἔχασαν τά κοπάδια τους ἀπό τό κρύο, πῆγαν στήν Ἰταλία καί ἔμαθαν τήν τέχνη. Ὡρισμένα "φυσιοκρατικά" στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τους, ἀνάμικτα μέ βυζαντινά, θά μποροῦσαν νά ἐνισχύσουν μιά τέτοιαν ἔκδοχή, ἄν δέν ἦταν κοινά συστατικά τοῦ ὕφους ὁλόκληρης τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας κατά τό 18ο καί 19ο αἰώνα. Ἄλλωστε, μελετώντας τήν τέχνη τους, βλέπουμε πῶς μέ τό πέρασμα τοῦ χρόνου τά φυσιοκρατικά στοιχεῖα προχωροῦν καί τά βυ-

εἶναι χτισμένο στά 1762 μνημονεύει σέ τοιχογραφία του τήν ἐμφάνιση ἑνός τεράστιου "ὄρνηου" πού ἔγινε στά 1787. Τό ἀρχοντικό Τσιατσιαπᾶ στήν Καστοριά ἐπισκευάζεται ριζικά στά 1754 ἀλλά ἡ τοιχογραφία μέ τήν ἄποψη τῆς Πόλης ἀπό τόν Κεράτειο κόλπο ἔχει χρονολογία 1798.[34] Τά παραδείγματα θά μποροῦσαν νά πολλαπλασιασθοῦν. Τό ἴδιο γίνεται καί στίς ἐκκλησίες. Π.χ. ἡ Ἁγία Μαρίνα Κισσοῦ ὑπάρχει ἤδη στά 1741 μά εἰκονογραφεῖται ἀπό τόν Παγώνη στά 1802,[35] τό καθολικό τοῦ μοναστηριοῦ Ἁγίου Νικολάου Πάου, κοντά στήν Ἀργαλαστή Πηλίου, χτίζεται στά 1778 καί τοιχογραφεῖται στά 1792 μέ 1794.[36] Εἰδικά στίς ἐκκλησίες, δέν εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις νά γίνει ἡ ἁγιογράφηση τμηματικά, κατά ἀραιά χρονικά διαστήματα καί ἀπό διαφορετικούς ζωγράφους. Ἀκόμα καί ὅταν οἱ ἁγιογραφίες εἶναι σχεδόν ταυτόχρονες μέ τό χτίσιμο τῆς ἐκκλησίας δέ σημαίνει πώς καί οἱ ζωγράφοι ἀνῆκαν στό ἴδιο συνεργεῖο. Αὐτό φαίνεται καί ἀπό γράμμα τοῦ 1893 πού ἀπευθύνεται στό χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Μαρινᾶ: "Φίλτατέ μοι κυρ Θωμᾶ χαῖρε. Ἐν πρώτοις μου ἀναγγέλω ὑμᾶς ὅτι ἅμα λάβητε τήν παροῦσαν μου ἀμέσως νά ἐλθῆται ἕνας ἐκ τῶν δύο ἤ ἐσύ ἤ ὁ ἀδελφός σας διότι σήμερον μέ ἐφώναξεν κάποιος Πέτρος Παπαδόπουλος τραπεζίτης ἐκ τοῦ Χωρίου Κοσοβήτσα καί μέ ἐρώτησεν ἀπό ποῖον μέρος εἶναι οἱ ζωγράφοι οἱ καλοί καί ἄν γνωρίζω κανέναν· ἐγώ δέ ἐσύστησα Ὑμᾶς μετά τοῦ ἀδελφοῦ σας διά νά ἔλθητε διότι κάμαν Νέαν Ἐκκλησίαν εἰς τό χωριόν τους καί χρειάζονται ζωγράφοι. ἀμέσως ἅμα λάβεται τήν παροῦσαν μου νά κινήσετε νά ἐλθῆτε ἕνας χωρίς ἄλλο ἐνταῦθα διά νά προβῆται εἰς συμφωνίας καί μήν ἀργοπορεῖται διότι ἔτυχε νά ἀκούσω ἕνας ἐδῶ νά συσταίνη τόν Σαμαρινιώτην ζωγράφον. ἀλλά ἐγώ ἀκούωντας αὐτά τά λόγια ἔλαβα μέρος πρός ὑμᾶς. σᾶς περιμένω ταχέως. Μή ἔχων ἕτερον Διατελῶ. Ὁ πρόθυμος φίλος σας Χαραλάμπης Χ. Παπόπουλος, Ζαχαροπλάστης".[37] Τό γράμμα δείχνει καί τόν ἐπαγγελματικό συναγωνισμό ἀνάμεσα στούς χιονιαδίτες καί σαμαρινιώτες ζωγράφους. Οἱ τελευταῖοι, μάλιστα, εἶχαν ὀργανώσει καί δίκτυο πληροφοριοδοτῶν-προπαγανδιστῶν στήν περιοχή Τρικάλων, ὅπως θά φανεῖ μέ πολλά στοιχεῖα ὅταν ὁλοκληρώσουμε καί δημοσιεύσουμε τήν ἐργασία γιά τούς ζωγράφους τῆς Σαμαρίνας. Αὐτό, λοιπόν, πού σημειώνει ἡ Ἀγγελική Χατζημιχάλη πώς "πολλοί ἀπ'αὐτούς /τούς μαστόρους/, οἱ πρωτομάστοροι, ἀναλαμβάνουν κατ'ἀποκοπήν καί τήν ἐκτέλεση τοῦ ζωγραφικοῦ καί ξυλόγλυπτου διάκοσμου τοῦ σπιτιοῦ"[38] ἔχει μερική μόνον ἐφαρμογή, ὅπως π.χ. στό σπίτι τοῦ Γεωργίου Σβάρτς στ''Αμπελάκια, ὅπου σέ ἐπιγραφή ἀναφέρεται πώς "Οὗτος ὁ πεντάγωνος καί περικαλλής Οἶκος ἐθεμελιώθη παρά τοῦ Ἰωάννου Ζερμπήνου ἐν ἔτει 1787 Μαΐου κ ἐχρωματίσθη παρ'αὐτοῦ κοσμηθείς ἄλλως παρ'αὐτοῦ".[39]

Μποροῦμε λοιπόν νά συμπεράνουμε πώς οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι ξεκινοῦσαν μέ τούς βοηθούς τους καί ἀναλάβαιναν διάφορες ἐργασίες. Ὅταν οἱ βοηθοί ἦταν προχωρημένοι στήν τέχνη, καί συνεπῶς ἡ συμβολή στό ἔργο σημαντική, στήν ἐπιγραφή ἔμπαινε καί τ'ὄνομά τους μετά τό ὄνομα τοῦ πρωτομάστορα. Συχνά παρατηροῦμε ὄνομα πού ἀναφέρεται δεύτερο ἤ τρίτο σέ μιάν ἐπιγραφή, σέ μεταγενέστερη νά παρουσιάζεται πρῶτο, πού σημαίνει

Ο Ιούλιος ξέκινε με πολύωρες πρόβες στο Θεατρικό Δημοτικό Θέατρο Αγίας Ζώνης. Η ομάδα ανέβαζε τη νέα παράσταση της Μαρίας Κοντάκη, «Φεγγαρόπετρες», σε σκηνοθεσία Νίκου Δεληγιάννη. Ο τίτλος δανειζόταν τη λαϊκή φράση για τις μικρές φωτεινές πέτρες που λάμπουν στο σκοτάδι κάτω από τα πόδια των ανθρώπων μετά τη δύση του ηλίου. Η συγγραφέας τις χρησιμοποίησε σαν μεταφορά για τις μνήμες μιας γενιάς που μεγάλωσε στα χρόνια της δίκτυας και τώρα προσπαθεί να θυμηθεί τι ακριβώς χάθηκε και τι απλώς κρύφτηκε κάτω από τη σκόνη.

Η πρεμιέρα είχε προγραμματιστεί για τις 12 Αυγούστου, μια Παρασκευή με πολύ κόσμο στο χωριό λόγω των εορτασμών. Τέσσερις εβδομάδες πριν, η ομάδα δούλευε σε μια αίθουσα δανεικά, χωρίς κουρτίνες και χωρίς σωστό φωτισμό. Η σκηνογράφος Ελένη Βασιλάκη κρεμούσε μαύρα πανιά στους τοίχους ενώ ο φωτιστής Γιάννης Μαρκόπουλος δοκίμαζε λάμπες ψάχνοντας τον σωστό τόνο για τις σκηνές στο δάσος. Η μουσικός Σοφία Λαμπρινού έπαιζε βιολί πίσω από μια κουρτίνα και η φωνή της γέμιζε τον χώρο με μελαγχολία πριν καν ακουστεί η πρώτη λέξη του έργου.

Η πρωταγωνίστρια, η Ρένα Παπαδοπούλου, δεν ήξερε αν θα τα καταφέρει. Δεν ανέβαινε σε σκηνή από τα φοιτητικά της χρόνια και τώρα δούλευε σε γραφείο στη Λάρισα. Ο σκηνοθέτης τη θυμόταν από μια παλιά φωτογραφία και τον πείσμα στα μάτια της. Δεύτερος ρόλος ο γιος της, ο Κώστας, ένας δεκαεπτά χρονών μαθητής που δεν ήθελε καν να ακούσει για θέατρο μέχρι τη στιγμή που η μητέρα του τον ρώτησε αν θέλει απλώς να τη δει μια φορά.

Η πρεμιέρα πήγε καλύτερα από κάθε προσδοκία. Η αίθουσα γέμισε ασφυκτικά, κάποιοι κάθισαν στα σκαλοπάτια και κάποιοι έμειναν όρθιοι πίσω από τελευταία σειρά. Στο τέλος η κόσμος χειροκρότησε για λίγα λεπτά χωρίς διακοπή. Η κριτικός της τοπικής εφημερίδας έγραψε πως η παράσταση δεν φοβήθηκε τη σιωπή, κάτι σπάνιο για ερασιτεχνική ομάδα. Η Ρένα διάβασε τη κριτική τρεις φορές πριν κοιμηθεί και δεν μίλησε σε κανέναν για αυτό μέχρι το πρωί.

Η δεύτερη βραδιά ήταν πιο δύσκολη. Ο Κώστας δεν εμφανίστηκε στη πρόβα της Παρασκευής και η Ρένα φοβήθηκε πως τα παράτησε. Εμφανίστηκε το Σάββατο, λίγο πριν ανοίξει η πόρτα, με μια τσάντα στον ώμο και χωρίς καμία εξήγηση. Η σκηνή με τον πατέρα στο τέλος του δεύτερου μέρους παίχτηκε σχεδόν σιωπηλά και κάποιος θεατής μου είπε αργότερα πως δάκρυσε χωρίς καν να καταλάβει γιατί. Η Ελένη Βασιλάκη σημείωσε στο ημερολόγιο της ότι εκείνη τη στιγμή ένιωσε πως η σκηνή δεν ήταν πια μια κατασκευή αλλά κάτι πραγματικό.

Η παράσταση παίχτηκε τρεις φορές ακόμα μέχρι τα τέλη Αυγούστου και κάθε φορά η αίθουσα γέμιζε λιγότερο από τη πρώτη βραδιά. Η Ρένα δεν ξαναμίλησε ποτέ δημόσια μετά τη δεύτερη βραδιά. Η Μαρία Κοντάκη γράφει τώρα τη νέα της παράσταση, μια κωμωδία για τις γιορτές, αλλά η Ελένη Βασιλάκη μου είπε πρόσφατα πως θα ήθελε κάποιος νεότερος σκηνοθέτης να δοκιμάσει τις φεγγαρόπετρες σε μια μελλοντική παραγωγή. Η ομάδα δεν ξέρει ακόμα αν θα τολμήσει ξανά τον ίδιο τίτλο ή αν θα ψάξει κάτι καινούργιο.

Η Δημοτική Βιβλιοθήκη Αστερόφυλλου ανακοινώνει τη λειτουργία νέου τμήματος ψηφιακής παιδείας για ενήλικες, με τίτλο «Ψηφιακά Βήματα». Η πρωτοβουλία υλοποιείται στο πλαίσιο δράσης κοινωφελούς χαρακτήρα και απευθύνεται σε πολίτες ηλικίας πάνω από τα εξήντα πέντε χρόνια, οι οποίοι δεν διαθέτουν γνώσεις χειρισμού υπολογιστή ή κινητού τηλεφώνου. Η δράση χρηματοδοτείται από τοπικό πρόγραμμα ψηφιακής συμπερίληψης και υλοποιείται σε συνεργασία με τοπικά σωματεία συνταξιούχων.

Τα μαθήματα θα διεξάγονται δύο φορές την εβδομάδα, Τρίτη και Πέμπτη, στο κεντρικό κτίριο της βιβλιοθήκης, επί οδού Ελευθερίας 14, από τις 9 έως τις 12 το πρωί. Κάθε τμήμα θα αποτελείται από δεκαπέντε συμμετέχοντες και θα διαρκεί δώδεκα εβδομάδες. Η εισηγήτρια κ. Φωτεινή Δημητρακοπούλου, απόφοιτος Παιδαγωγικής Φιλολογίας, δήλωσε ότι η μέθοδος θα βασιστεί σε πρακτικές ασκήσεις πάνω σε δικά τους κινητά τηλέφωνα, χωρίς χρήση εξωτερικών εφαρμογών.

Η πρωτοβουλία υποστηρίχθηκε από τον Σύλλογο Συνταξιούχων Αστερόφυλλου, ο οποίος διοργάνωσε τις εγγραφές μέσω τηλεφωνικού κέντρου και δια ζώσης στα γραφεία του συλλόγου. Πάνω από διακόσιες αιτήσεις κατατέθηκαν στις πρώτες δύο εβδομάδες, ενώ η χωρητικότητα του προγράμματος κάλυψε τελικά τις πρώτες εκατόν πενήντα. Η κ. Μαρία Παπαδοπούλου, μέλος του συλλόγου ηλικίας εβδομήντα τριών ετών, δήλωσε πως θέλει να μάθει πώς να στέλνει ηλεκτρονικό ταχυδρομείο στα εγγόνια της που ζουν στη Θεσσαλονίκη.

Η δημοτική σύμβουλος κοινωνικής πολιτικής κ. Αναστασία Βλαχοπούλου τόνισε κατά τη παρουσίαση ότι η δράση αποτελεί μέρος ευρύτερου σχεδίου καταπολέμησης του ψηφιακού αποκλεισμού στους πολίτες άνω των εξήντα πέντε ετών, ομάδα η οποία σύμφωνα με τα στοιχεία του δήμου αριθμεί περίπου δύο χιλιάδες εξακόσιους κατοίκους. Η ίδια ανακοίνωσε πως παρόμοιο πρόγραμμα θα εξετάζεται και για τις Κυριακές, εφόσον υπάρξει ανταπόκριση και διαθεσιμότητα εθελοντών εκπαιδευτών.

Η δράση υλοποιείται χωρίς κόστος για τους συμμετέχοντες, καθώς καλύπτεται από τον τακτικό προϋπολογισμό της βιβλιοθήκης και από χορηγίες τοπικών επιχειρήσεων. Η βιβλιοθήκη θα παρέχει σημειώσεις σε έντυπη μορφή και θα οργανώνει μικρές εκδηλώσεις παρουσίασης στο τέλος κάθε τριμήνου, στις οποίες οι συμμετέχοντες θα μπορούν να δείξουν σε κοινό τι μάθαν και τι δυσκολεύτηκαν ακόμα.

νά ὑποχωροῦν. Τέλος, κατά μιά τρίτη ἐκδοχή, οἱ χιονιαδίτες κατάγονται ἀπό τό Βυζάντιο, μετά τήν Ἅλωση πέρασαν στήν Ἰταλία ὅπου καί ἐπηρεάστηκαν ἀπό τήν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης. Ἀναζητώντας ἐργασία ἀποβιβάστηκαν στήν παραλία τῆς Ἠπείρου, στήν περιφέρεια Ἀγουμενίτσας, κι ἀπό ἐκεῖ κτηνοτρόφοι τῆς Ἀετομηλίτσας τούς μετέφεραν στό χωριό τους, ὅπου ξεκαλοκαίριαζαν μέ τά πρόβατά τους. Ἀπό ἐκεῖ πέρασαν καί ἐγκαταστάθηκαν στούς πιό πολιτισμένους καί ἑλληνόφωνους Χιονιάδες. Τήν ἄποψη αὐτή ὑποστήριζαν καί οἱ παλιοί ἁγιογράφοι Σωκράτης Μ. Ζωγράφος, Νικόλαος Ζωγράφος-Παπακώστας, Χριστόδουλος καί Θωμᾶς Μαρινάς καί ὁ Πολύκαρπος Ζωγράφος.[43] Σεβαστή καί ἡ παράδοση καί ἡ προέλευσή της μά δέν ὑπάρχουν ἀντικειμενικά στοιχεῖα πού νά τή στηρίζουν.

Ἐκεῖνο πού μέ σιγουριά μποροῦμε νά ὑποστηρίξουμε εἶναι πώς ἡ περίπτωση τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς ἐντάσσεται στό γενικότερο φαινόμενο τῆς ἐξειδίκευσης ὁρισμένων χωριῶν σέ κάποιον τεχνικό ἤ χειροτεχνικό τομέα, ἀπόρροια τῆς φτώχειας ἄλλων πόρων. "Ρίγανη, λαγούς καί ἀρκούδες βγάνει ὁ τόπος μας" εἶπε χαρακτηριστικά παλιός χιονιαδίτης. Ἡ οἰκογενειακή διαδοχή στό ἐπάγγελμα ἐξηγεῖ, ὡς ἕνα βαθμό, τόν περιορισμό σέ μιά μορφή ἀπασχόλησης. Βασικό θεωρητικό τους βοήθημα, τουλάχιστον γιά τό εἰκονογραφικό τους πρόγραμμα, ἡ " Ἑρμηνεία τῶν Ζωγράφων" τοῦ Διονυσίου ἀπό τή Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων. Κυκλοφορεῖ σέ χειρόγραφα ἀντίγραφα ἀπό τά ὁποῖα μερικά εἶδε ὁ Γεώργιος Παΐσιος καί ἕνα ὑπάρχει στό σπίτι τοῦ χιονιαδίτη ἀκτινολόγου γιατροῦ κ. Βασ. Χρήστου στήν Ἀθήνα.[44] Ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀπό τό ζωγράφο Χριστόδουλο Γ. Δ. στά 1846 καί ἐλάχιστες φραστικές διαφορές ἔχει ἀπό τήν ἔκδοση τοῦ Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, πού ἔγινε στά 1909, "νῦν τό πρῶτον πλήρης κατά τό πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον".[45] Φυσικά, τό κείμενο τοῦ Διονύσιου δίνει τεχνικές ὁδηγίες, καθορίζει τό θεματολόγιο, πολλές φορές μέ σχολαστικές λεπτομέρειες, ἀλλά ἐλάχιστα μπορεῖ νά ἐπηρεάσει τό ζωγραφικό ὕφος. Μέ βάση τήν ἴδια περικοπή τῆς " Ἑρμηνείας" τοῦ Διονύσιου μποροῦν νά γίνουν, καί ἔγιναν, ἔργα ἐντελῶς διαφορετικά. Ἄλλωστε, ὅπως θά δοῦμε παρακάτω, οὔτε στίς περιγραφές τοῦ Διονύσιου ἔμειναν πιστοί.

Θά πρέπει νά ἀποκλείσουμε καί ἑφτανησιώτικη ἐπίδραση, μ'ὅλο πού τά Ἑφτάνησα γειτονεύουν μέ τήν Ἤπειρο καί εἶναι συχνή ἡ ἐπικοινωνία ἀνάμεσά τους. Στά Ἑφτάνησα συντελεῖται ὁλοκληρωτική ἀνατροπή τῆς βυζαντινῆς παράδοσης. Τό ἔργο τῶν Δοξαράδων, τοῦ Καντούνη, τοῦ Κουτούζη καί τῶν ἄλλων ἐκπρόσωπων τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς δέν ἔχει οὔτε τήν ἐλάχιστη σχέση μέ τή βυζαντινή τέχνη. Σ'αν κύριο ἐκφραστικό της μέσο ἔχει τό χρῶμα, ἀντίθετα ἀπό τή γραμμικότητα τῆς βυζαντινῆς παράδοσης. Δραματικές κινήσεις, τολμηρές ἐφαρμογές προοπτικῆς, θέματα ἄγνωστα στήν ὀρθόδοξη ζωγραφική παράδοση. Ἡ χιονιαδίτικη ἁγιογραφία συνδέται κάπως μέ τό ἔργο τῶν κρητικῶν ζωγράφων πού καταφεύγουν στά Ἑπτάνησα κατά τό 17ο αἰώνα, ὅπως ὁ Ἡλιοῦ Μόσχος, ὁ Ἰωάννης Μόσχος καί ἰδίως ὁ Θεόδωρος Πουλάκης, τοῦ ὁποίου ἐπίδραση συναντοῦμε περισσότερο στούς σαμαρινιώτες ἁγιογράφους. Ἡ λαϊκή ἁγιογραφία τοῦ 18ου καί τοῦ 19ου

τό μισό μιᾶς ρωσικῆς λιθογραφίας μέ τήν Παναγία [illegible], τοῦ 1893 καί μία ρωσική χαλκογραφία τοῦ 'Αγίου Ὄρους. Στό μικρό ἐργαστήριο τοῦ Θωμᾶ Χρίστου βρήκαμε ἀχρονολόγητη ρωσική ἔκδοση μέ ἁγιογραφικά πρότυπα. Θά πρέπει νά προσθέσουμε καί τίς χιλιάδες ρωσικῶν φορητῶν εἰκόνων πού βρίσκονται σέ πολλά μέρη τῆς 'Ελλάδας.

'Η ἐπίδραση τῆς νεορωσικῆς ἁγιογραφίας ἐξηγεῖται, πρῶτ'ἀπ'ὅλα ἀπό τή σημαντική της ἐπιβολή στό χῶρο τοῦ 'Αγίου Ὄρους. 'Η τσαρική τότε, Ρωσία σέ μιά προσπάθεια ἐπιβολῆς της στό Ἅγιον Ὄρος διοχετεύει ἕνα χείμαρρο ἀπό χρυσάφι, πολύτιμες πέτρες, εἰκόνες καί ρούβλια. Πρίν ἀπό τόν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο ἡ ρωσική μοναστηριακή περιουσία στόν Ἄθω ὑπολογίζεται σέ 125 ἑκατομμύρια δραχμῶν τῆς ἐποχῆς. 'Εκτός ἀπό αὐτό, ἡ Ρωσία εἶναι ἡ μόνη ὀρθόδοξη μεγάλη χώρα μέ κοινό, σέ μεγάλο ποσοστό ἁγιολόγιο ἀντίθετα μέ τήν Καθολική ἐκκλησία πού ἔχει δικό της. Μά καί σ'ἄλλες παραστάσεις πού ἔχουν σχέση μέ τό δόγμα ὑπάρχουν διαφορές ἀνάμεσα στήν ὀρθόδοξη καί τήν καθολική ἁγιογραφία, ὅπως π.χ. στήν παράσταση τῆς 'Αγίας Τριάδας, ὅπου τό Ἅγιο Πνεῦμα ἐκπορεύεται καί ἀπό τόν 'Υιό. Τέλος, ἡ ἐλπίδα τοῦ ξανθοῦ γένους ὄχι μόνο πρίν ἀπό τήν ἐπανάσταση μά κι ὕστερα ἀπό αὐτή, ζεσταίνει τίς καρδιές τῶν ἀλύτρωτων." Οὗτος /ὁ Μιχαήλ Κ. Ζωγράφος/ εἰς τό ἄκρον ἐθνικιστής καί σφόδρα ἀγαπῶν τήν Ρωσσίαν εἰς τήν ἤλπιζε τήν ἀπελευθέρωσιν τῆς ὑποδούλης τότε πατρίδος μας". Τό γενικό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, μέ τήν ἀλλαγή τῆς μορφῆς τῆς θρησκευτικότητας καί τό ξάνοιγμα τοῦ ὑπόδουλου ἑλληνισμοῦ πρός τήν Εὐρώπη καί τά Βαλκάνια, στρέφει τήν ἁγιογραφία πρός μιά φυσιοκρατική ἀπόδοση μορφῶν πού ἔρχονται ἀπό μακροχρόνια παράδοση.

Κοσμική ζωγραφική. Πολύ πλατύ εἶναι καί τό πεδίο δραστηριότητας τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων στήν κοσμική ζωγραφική, μέ τοιχογραφίες στά Ζαγοροχώρια κυρίως καί στό Πήλιο. Τοπία, νεκρές φύσεις, προσωπογραφίες, ἱστορικές σκηνές καί διακοσμητικές συνθέσεις. Πολλοί εἶναι συγχρόνως καί ἁγιογράφοι καί διακοσμητές σπιτιῶν. 'Αλλοῦ τά ἔργα ἔχουν ὑπογραφές καί χρονολογίες κι ἀλλοῦ εἶναι ἀνυπόγραφα. 'Υπογραμμένα εἶναι τά ἔργα στά σπίτια : Γκινόπουλου, Νεγάδες /χείρ Νικολάου Πασχάλη 1836/, Βασδέκη, Σκαμνέλι /χείρ Γεωργίου Κ. 1857/, Τσέπη, Σκαμνέλι /Λιάτσης 1863/, Γεννάδιου, Σκαμνέλι/χείρ 'Αλεξίου Π.Κ. 1878/, Μπακόλα, Δίλοφο /χείρ 'Αδάμ καί 'Αναστασίου Βούρη 1885/. Μέ γνωστό ἀπό ἄλλες πηγές τόν τεχνίτη τους εἶναι οἱ τοιχογραφίες στό παράσπιτο Τριανταφύλλου στή Δράκια /Παγώνης 1832/, τοῦ Ράδου στό Τσεπέλοβο / 'Αναστάσιος Παπακώστας Μαρινᾶς, μέσα 19ου αἰώνα/, καί στό σπίτι τοῦ Σαραβάνη στή Δράκια /'Αθανάσιος Παγώνης γύρω στά 1870/, καθώς καί ἡ διακόσμηση στό τζάκι τοῦ σπιτιοῦ τοῦ Μιχαήλ Δούμα στήν Πυρσόγιαννη /ἔργο Θωμᾶ Χρήστου 1930/. Μέ βάση τεχνοτροπικά καί θεματολογικά στοιχεῖα, καθώς καί πληροφορίες τῶν νοικοκυρέων τους, σέ χιονιαδίτες ἀποδίδουμε τίς τοιχογραφίες στά σπίτια : Γεωργίτση στό Καπέσοβο, Γώγολου, Μάου, Τζάνογλου καί Παπάζογλου στό Τσεπέλοβο, Πλακίδα καί Κόκκορη στό Κουκούλι, Μπαρζώκα στό Καπέσοβο. 'Από τά κινητά ἔργα, ἄν καί ἀνυπόγραφα, μποροῦμε μέ ἀπόλυτη σιγουριά νά 'αποδώ-

αἰῶνα "ἔχει ἀρχίσει ἀσυνείδητα νά κάνει αὐτό πού ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα θά πάρει συνειδητά πιά τό χαρακτῆρα προσπάθειας γιά "βελτίωση" τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ἀρχικά στήν Ἀθήνα μέ τό Θείρσιο[46] κι ἀργότερα σ'ὁλόκληρη τήν Ἑλλάδα. Οἱ διάφορες συγχωριανές ὁμάδες -χιονιαδίτες, καπεσοβίτες, σαμαρινιώτες κ.λ.π.- δέν ἐξέφραζαν ἰδιαίτερες τάσεις, πέρα ἀπό μερικές μικροδιαφορές. Τό ζωγραφικό ὕφος τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας ἐπηρεάζεται ἀποφασιστικά ἀπό τά ἁγιογραφικά ἐργαστήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Τό ὕφος τῆς ἁγιορείτικης ἁγιογραφίας καί πρίν ἀκόμα ἀποσαφηνισθεῖ καί κωδικοποιηθεῖ ἀπό τό ἐργαστήριο τῶν Ἰωασαφαίων, ἐπηρεάζεται ὅλο καί βαθύτερα ἀπό τή νεορωσσική ἁγιογραφική σχολή. Ἔχει πιά ξεθυμάνει καί στή μεγάλη αὐτή ὀρθόδοξη χώρα ἡ παράδοση τῶν μεγάλων ἁγιογράφων ὅπως ὁ Ρουμπλιώφ[47] καί ὁ Θεοφάνης ὁ Ἕλληνας.[48] Ἡ αὐστηρή τέχνη πού ἐκρωσσίζει τή μεγάλη βυζαντινή παράδοση δέν ἀποτελεῖ πιά πρότυπο τῶν νεώτερων ἁγιογράφων. Οἱ μορφές τῶν ἁγίων, κάτω ἀπό δυτικοευρωπαϊκές ἐπιδράσεις πού ἐντείνονται κατά τήν περίοδο τοῦ Μεγάλου Πέτρου, ἀρχίζουν νά παίρνουν μιάν ἐγκόσμια φυσικότητα. Τήν αὐστηρή χρωματική κλίμακα διαδέχονται βαθμιαία γλυκύτερες συγχρωμίες. Κατά τό 19ο αἰῶνα ἡ ρωσσική ἁγιογραφία ἐπιρεάζεται ἀπό τή Σχολή τῶν Ναζαρινῶν τῆς Πετρούπολης. Ἡ Σχολή αὐτή ἱδρύθηκε ἀπό τό ζωγράφο Ἀλεξάντρ Ἰβάνωφ, παλιό στέλεχος τῆς "ἀδελφότητας τοῦ Λουκᾶ" τῆς Ρώμης καί ὁ Θείρσιος, πού τόν ἀναφέραμε παραπάνω, μαθήτευσε στό ναζαρηνό ζωγράφο Ἰούλιο Σνόρφ φόν Κάρολφελντ. Θά διαφωνήσουμε μέ τήν ἄποψη τοῦ Δημητρίου Παπαστάμου πως ἡ ναζαρηνή ζωγραφική στήν Ἑλλάδα "παραμερίζει τή μεταβυζαντινή καί λαϊκή παράδοση καί ἀνοίγει καινούργιο δρόμο στήν ἁγιογραφία",[49] ἀφοῦ, ἀπό ἄλλο δρόμο, ἡ λαϊκή ἁγιογραφία ἔχει δεχτεῖ τίς ἴδιες ἐπιδράσεις. Ἡ ἐπίδραση αὐτή τῆς νεορωσσικῆς ζωγραφικῆς ἔχει ἐπισημανθεῖ ἐδῶ καί πάνω ἀπό 50 χρόνια. "Τό δραστηριότερον κέντρον ἀσκήσεως τῆς ζωγραφικῆς εἶναι τό πασίγνωστον τῶν Ἰωασαφαίων..ἀληθής μοναχική σχολή ἁγιογραφίας, τῆς ὁποίας αἱ εἰκόνες κοσμοῦν ἐκκλησίας τοῦ Ἄθωνος καί ἄλλων ἑλληνικῶν χωρῶν...Ἡ ἁγιογραφική αὕτη σχολή ἐλευθεριάζει διότι εἰς τά παλαιά βυζαντινά εἰκονογραφικά θέματα ἐφήρμωσε τήν Εὐρωπαϊκήν καί νεορωσσικήν τεχνοτροπίαν".[50] Εἶναι βεβαιωμένο πώς οἱ περισσότεροι χιονιαδίτες ζωγράφοι γιά τούς ὁποίους ὑπάρχουν βιογραφικά στοιχεῖα, τελειοποιοῦνται στήν τέχνη μέ ἄσκηση στό Ἅγιον Ὄρος. Στή βιογραφική σύναξη τοῦ Γεώργιου Παΐσιου συχνά συναντοῦμε τίς φράσεις"μετέβη μετά τοῦ ἀδελφοῦ του εἰς Ἅγιον Ὄρος, ὅπου εἰργάσθησαν ἀμφότεροι ἐπί μίαν σχεδόν εἰκοσαετίαν", "οὗτος ἀργότερον μετέβη καί εἰς Ἅγιον Ὄρος ἐργασθείς ἐκεῖ ἐπί σειράν ἐτῶν", "μετέβη καί οὗτος εἰς Ἅγιον Ὄρος ὅπου παρέμεινε ἐργαζόμενος κατά διαστήματα ἐπί μίαν δεκαετίαν", "ἀργότερον μετέβη καί οὗτος ὅπου εἰργάσθη ἐπί ἔτη ὁλόκληρα", "ἐκμαθών τελείως τήν ἁγιογραφίαν παρ'αὐτοῦ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει".

Ἐκτός ἀπό τήν ἐπίδραση τῶν ἁγιογραφικῶν ἐργαστηρίων τοῦ Ἁγίου Ὄρους, θά πρέπει νά σημειώσουμε καί τίς ρωσσικές χαλκογραφίες, καί ἀργότερα ἔγχρωμες λιθογραφίες πού κυκλοφοροῦσαν εὐρύτατα στήν Ἑλλάδα. Στό ρημαγμένο ἐργαστήρι τῶν Μαρινάδων βρή-

Δυστυχῶς οἱ [illegible] τῶν [illegible] χρόνων, οἱ πολιτικὲς περιπέτειες καὶ ἡ φτώχεια
τοῦ [illegible] τοῦ [illegible], μᾶς ἀφήνουν ἀπὸ τὸ [illegible] [illegible] τῶν [illegible]
ἔργων τοῦ [illegible]

καὶ μόνο
[illegible] [illegible] καὶ μία [illegible] τοῦ [illegible], ὁ ὁποῖος

Θέμα [illegible]
[illegible]
τηλ: 86-79-464.

Μαρία

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], [illegible] ἀπὸ ὅλες [illegible]
[illegible] οἱ [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] ἀπὸ [illegible] [illegible] [illegible] οἱ [illegible] τῆς Ἀκαδημίας [illegible]
Ζωγράφου στὸ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible]. [illegible] ἀπὸ ὅλες μιὰ [illegible] [illegible] ἡ [illegible]
[illegible] [illegible] ἀπὸ [illegible].

Τὰ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Ζωγραφιά ~~[illegible]~~ [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible], ἡ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] σε [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Ἡ [illegible] [illegible] [illegible] τὸ [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] τὸ [illegible] [illegible] τοῦ
[illegible] [illegible], ἀπὸ τὰ [illegible] [illegible]
[illegible] τοῦ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] τοῦ [illegible] [illegible],
μὲ τὴ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible],
ἡ [illegible] [illegible] [illegible] καὶ μιὰ [illegible] [illegible]
τοῦ [illegible]. Τὸ [illegible] [illegible] τῆς [illegible] μὲ τὴν [illegible] τοῦ [illegible]
τῆς [illegible] καὶ ἡ [illegible] τῶν [illegible] καὶ τοῦ
[illegible] καὶ τὰ [illegible]

Στὸ [illegible] τοῦ [illegible], ἡ [illegible], μὲ [illegible] [illegible] τὶς [illegible]
τῆς Ἀκαδημίας Μ. Ζωγράφου στὴν [illegible], εἶναι μιὰ [illegible] [illegible] τῆς
[illegible] [illegible].

σουμε στό Χριστόδουλο Ζωγράφο-Μαρινᾶ τίς δύο προσωπογραφίες, ἄντρα καί γυναίκας, πού βρίσκονται στό σπίτι τοῦ Γ. Παΐσιου στά Γιάννινα, στό Θωμᾶ Ζωγράφο-Μαρινᾶ τήν προσωπογραφία τῆς Στασινῆς Παπακώστα πού βρίσκεται στό σπίτι τοῦ Στέφανου Ζωγράφου στούς Χιονιάδες, στό Θωμᾶ Ζωγράφο-Μαρινᾶ τήν προσωπογραφία τοῦ Γιαννούλη Παπαχρήστου πού βρίσκεται στό σπίτι τοῦ Ἀντώνη Γεράση, Γοργοπόταμος. Προσωπογραφικό ἔργο πρέπει νά θεωρήσουμε καί τήν πρώτη ἁγιογραφία τοῦ Νεομάρτυρα Γεωργίου,πού ἔγινε δεκατρεῖς μόνο μέρες μετά τό μαρτυρικό του θάνατο.[52] Ἡ ἀπεικόνιση ἑνός προσώπου πού μόλις πρίν ἀπό μερικές μέρες κυκλοφοροῦσε ζωντανό στά Γιάννινα, εἶναι ἀσφαλῶς προσωπογραφία. Ὁ ἴδιος ζωγράφος κι ἀργότερα ζωγραφίζει πολλές φορές τόν ἴδιο Ἅγιο πανομοιότυπο. Ἀργότερα κυκλοφορεῖ ἡ πρώτη χαλκογραφία, παρμένη ἀπό τό ζωγραφικό πρότυπο τοῦ Μιχαήλ Ζήκου. Ἔγινε τόν ἴδιο χρόνο στό Ἅγιον Ὄρος ἀπό τό χαλκογράφο Δανιήλ. Ἀκολουθοῦν: τοῦ μοναχοῦ Κύριλλου στά 1845, Ἄγνωστου στά 1854, τοῦ Παναγιώτου Κ. στά 1859, τοῦ Ἰωάννου Κων. στά 1865 καί ἄλλες μεταγενέστερες. Μέ τή σειρά τους, οἱ χαλκογραφίες γίνονται πρότυπα γιά ἑκατοντάδες ἁγιογραφιῶν, τοίχου καί φορητῶν, ἀπό τήν Πελοπόνησο ὡς τή Φιλιππούπολη.[53] ~~Ἡ μορφή τοῦ Γεωργίου, καθώς ἐπαναλαμβάνεται ἀπό ζωγράφους καί χαλκογράφους, τυποποιεῖται καί καθηλώνεται σέ ἐπαναλαμβανόμενο ἁγιογραφικό τύπο.~~ Στό ζωγράφο Σωκράτη Ζωγράφο ἀνήκει καί μιά ζωγραφιστή κασσέλα στό σπίτι τοῦ Στέφανου Ζωγράφου, Χιονιάδες. Ἡ ἔρευνα στά χωριά τῆς Ἠπείρου δέ μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἐξαντλημένη γιατί πάμπολλα σπίτια εἶναι κλειστά, ἄλλα μισογκρεμισμένα, καί σέ ~~κλλλλ~~ μερικά, γιά τά ὁποῖα ὑπάρχουν πληροφορίες ὅτι εἶναι ζωγραφισμένα, δέ μᾶς ἄφησαν νά μποῦμε. Ὡστόσο, τά ἔργα πού γνωρίζουμε δέν εἶναι ἐντελῶς ἀνεπαρκῆ γιά νά σχηματίσουμε καθαρή εἰκόνα τῆς χιονιαδίτικης κοσμικῆς ζωγραφικῆς. Καλύπτουν μία περίοδο ~~πενήντα~~ φτάνει πλήν χρόνων, ἀπό τά 1836 ὡς τά 1880. Ὅπως θά πρόσεξε ὁ ἀναγνώστης, τό μεγαλύτερο ποσοστό σπιτιῶν μέ ζωγραφική διακόσμηση βρίσκεται στά Ζαγοροχώρια. Εἶναι ἡ περίοδος πού πολλοί κάτοικοί τους ξενητεύονται στή Ρουμανία ἤ στή Νότια Ρωσία, πλουταίνουν ἐκεῖ μά δέν ξεχνοῦν τήν ὀρεινή τους πατρίδα.

Ἐκεῖνο,πού κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ἐπίδραση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ μπαρόκ καί τοῦ ροκοκό στή διακόσμηση σπιτιῶν καί ἐκκλησιῶν. Ἀσφαλῶς τά πρότυπα εἶναι χαλκογραφίες. Τό φαινόμενο δέν παρατηρεῖται μόνο στούς χιονιαδίτες ζωγράφους, οὔτε μόνο στήν κοσμική ζωγραφική. Ἔχουμε ἐπισημάνει τό εὐρωπαϊκό χαρακτικό πρότυπο τοιχογραφίας τοῦ 1844 σέ σπίτι τῆς Σιάτιστας,[54] καθώς καί μιᾶς ἁγιογραφικῆς σύνθεσης τοῦ πατέρα Παγώνη καί δύο προσωπογραφιῶν τοῦ Θανάση Παγώνη.[55] Ἐπίσης, ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἴδιου θέματος σέ ἀπομακρυσμένους μεταξύ των τόπους σέ διαφορετικές χρονολογίες καί ἀπό πολλούς τεχνίτες, δείχνει πώς σίγουρα ὑπάρχουν χαρακτικά πρότυπα. Τό θέμα π.χ. τοῦ κομμένου καρπουζιοῦ μέ τή φέτα καρφωμένη ἐπανω του τό συναντοῦμε στό Πήλιο, στή Σιάτιστα, στ' Ἀμπελάκια καί στά Ζαγοροχώρια. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ ὁρισμένη ἄποψη τῆς Πόλης πού τή βρίσκουμε στό σπίτι τοῦ Γεωργίου Σβάρτς 1798, τοῦ Δημητρίου Σβάρτς

[illegible] είναι [illegible] για [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι αυτός ήταν ~~[illegible]~~ [illegible]

~~[illegible]~~ [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

1811, τοῦ Κράλη Κομνενάκη στό Μόλυβο Μυτιλήνης 1838, στοῦ Ναζῆ στήν Καστοριά, τῆς Πούλκως στή Σιάτιστα. Στό βιβλίο τοῦτο δημοσιεύονται παραλλαγές, ἀπό χιονιαδίτες ζωγράφους, ἑνός ἀνθοδοχείου πού μπαίνει ἀπό κά τω μέσα σέ κυκλικό σχῆμα ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά ξεπετάγονται ἀνήσυχα μπαρόκ διακοσμητικά. Καί μόνο ἀπό τά παραδείγματα αὐτά φαίνεται καθαρά πόση ἐλευθερία εἶχε ὁ παλιός τεχνίτης στό χειρισμό τοῦ δανεικοῦ θέματοας. Ἡ ἐπίδραση τοῦ μπαρόκ ἐκτείνεται σ'ὁλόκληρη τή λαϊκή μας ζωγραφική μπαίνει καί στό χῶρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης, στήν ἐκκλησιαστική ξυλογλυπτική, στούς φεγγίτες, στά φευτοπαράθυρα καί στό κέντημα. Σέ ὅλους τούς τομεῖς τῆς τέχνης παρατηροῦνται παράλληλα φαινόμενα. Μέσα στό γενικό πολιτιστικό κλίμα ἀναπτύσσουν τή δραστηριότητά τους καί οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι.

Ἡ ὕπαρξη χαρακτικῶν πρότυπων ἀπό τό εὐρωπαϊκό μπαρόκ συνδέεται μέ τήν ἐμφάνιση καί διάδοση ὁρισμένων μοτίβων μά δέ φωτίζει τό ὅλο θέμα. Ἀσφαλῶς, τουλάχιστο κατά τό 19ο αἰώνα, δέν ἦταν ἀπρόσιτα καί ἄλλα πρότυπα, κυρίως νεοκλασσικά μέ τήν πρόσθετη ἀκτινοβολία τῆς "ἐπίσημης" τέχνης τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Κράτους. Ἄς σημειώσουμε ἐδῶ πῶς τήν ἴδια ἐποχή πού δημιουργοῦνται μερικά ἀπό τά ὡραιότερα δημοτικά μας τραγούδια, ὅλοι οἱ λαϊκοί ζωγράφοι γράφουν στήν καθαρεύουσα. Κι ὅμως καθαρά νεοκλασσική ἐπίδραση ἐπισημαίνουμε μόνο στό σπίτι τοῦ Γκέκη στό Πάπιγκο μέ τίς φυχρές μορφές ἀνθρωπόμορφων κιόνων πού μοιράζουν τή ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια ὅπου ἱστοροῦνται σκηνές ἀπό τούς αἰσώπιους μύθους. Τό ἔργο αὐτό εἶναι σχετικά καινούργιο, ἀφοῦ -κατά προφορική μαρτυρία- ἔγινε "μετά τόν πόλεμο τοῦ 1897 καί πρίν ἀπό τόν πόλεμο τοῦ 1912". Καί στό σπίτι αὐτό παρουσιάζεται τό ἀγαπημένο θέμα τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων, τό τρβηγμένο μέ κορδόνια παραπέτασμα, καθώς καί τό παλιότερο παραδοσιακό ἐρωτικό σύμβολο τοῦ περιστεριοῦ πού κρατάει στό ράμφος του λουλούδι.

Ὅσο κι ἄν τό πρότυπο εἶναι ξενόφερτο, ἡ ἐπιλογή του ἀλλά καί ἡ συμπεριφορά σ'αὐτό καθορίζονται ἀπό ἰθαγενεῖς παράγοντες. Συνεπῶς αὐτό πού ἔχει σημασία εἶναι τό γιατί αὐτοί ἤ οἱ πελάτες τους προτιμοῦν τά μπαρόκ ἤ ροκοκό διακοσμητικά θέματα καί δεύτερο ποιά εἶναι ἡ συμπεριφορά τους σ'αὐτά δηλαδή μέ ποιό τρόπο τά χειρίζονται καί ποιές θελληματικές ἤ ἀθέλητες ἀλλαγές ἐπιφέρουν σ'αὐτά. Τέλος, νά ἑρμηνευθεῖ ἡ συμπεριφορά αὐτή.

Πιστεύω πῶς στήν ἐπιλογή τοῦ θέματος τόν κύριο λόγο ἔχει ὁ πελάτης καί γιά τόν τρόπο ἀπόδοσής του τήν εὐθύνη τήν ἔχει ὁ ζωγράφος. Οἱ νοικοκυρέοι τῶν ζωγραφισμένων ἀπό χιονιαδίτες ἀρχοντικῶν τοῦ Ζαγοριοῦ εἶναι, κατά κανόνα, μετανάστες στή Ρουμανία. Φεύγουν ἀπό ἕνα κοινωνικό περιβάλλον μέ κλειστή κτηνοτροφική οἰκονομία ἐργάζονται μορφώνονται καί πλουταίνουν στίς Ἡγεμονίες. Οἱ τσεπελοβίτες Ἀναστάσιος Τσολάκης καί Ἀναστάσιος Τσούφλης πλουτίζουν στό Κισνόβι καί ἀφίνουν σημαντικά ποσά γιά ἐκπαιδευτικούς σκοπούς.[57] "Οἱ Πλακιδαῖοι ταξιδεύονταν στή Βεσσαραβία, ὅπου πλούτισαν καί ἀπόχτησαν τεράστια κτηματική περιουσία".[58] Γενικά δέ ζοῦν τόν περιθω-

ρωακό βίο τοῦ μετανάστη. Ἠπειρώτες συμμετέχουν στήν ἀναγέννηση τῆς ρουμανικῆς λογοτεχνίας. Ὁ μεγάλος πρόδρομός της, ὁ Ἰωάννης Ἡλιάδης-Ραντουλέσκου, γιός ἑλληνίδας καί ἑλληνομαθής, μεταφράζει τά Λυρικά ποιήματα τοῦ ἠπειρώτη Ἀθανάσιου Χριστόπουλου.[59] Ἑλληνικῆς καταγωγῆς εἶναι καί ὁ ἐθνικός ποιητής τῆς Ρουμανίας Βασίλειος Ἀλεξανδρῆς. Ἱδρυτής τοῦ ρουμανικοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εἶναι ὁ Ἕλληνας Κ. Ἀριστίας. Ὁ δάσκαλος τοῦ Γένους Γεώργιος Γεννάδιος, ἀπό τά Δολιανά, μορφώνεται στό ξακουστό ἑλληνικό σχολεῖο τοῦ Βουκουρεστίου, τήν περίφημη "Αὐθεντική Σχολή" πού εἶχε σχολάρχη τό ζαγορίσιο Λάμπρο Φωτιάδη. Στό Γαλάτσι καταφεύγει, στά χρόνια τοῦ Ἀλή Πασᾶ ἡ οἰκογένεια τοῦ Κωνσταντίνου Ράδου, δωδεκάχρονου τότε. Ὁ μικρός φυγάδας ~~XXXXXXXX~~ μπῆκε στό σχολεῖο τῆς πόλης αὐτῆς "γιά νά συνεχίσει ἑλληνικές σπουδές".[60] Μνημονεύουμε ἐδῶ καί τά γεγονότα στό Ἰάσιο καί τό Δραγατσάνι τό 1821. Ἐννοεῖται πῶς καί στά ζαγοροχώρια, ἀπό τίς ἀρχές τοῦ 18ου αἰώνα ὑπῆρχαν σχολεῖα καί βγῆκαν σημαντικοί λόγιοι. Ὑπῆρξε, μάλιστα, ἀπόφαση καί προσπάθειες γιά τήν ἵδρυση στά 1815 Πανεπιστημίου στό μοναστήρι τοῦ Ρόγκοβου, κοντά στό Τσεπέλοβο.[61]

Ὅλα τά παραπάνω πολύ ἀπέχουν ἀπό τό νά δώσουν μιάν ἔστω καί ἀχνή εἰκόνα τῆς ζωῆς στά ζαγοραχώρια. Ἁπλῶς ξεχωρίζουν μερικά στοιχεῖα πού θά μᾶς βοηθήσουν νά πλησιάσουμε τόν πρῶτον παράγοντα, τόν πελάτη μέ τίς προτιμήσεις του. Σχεδόν τό σύνολο τῶν διακοσμημένων σπιτιῶν ἀνήκει σέ μετανάστες τῆς Ρουμανίας καί σέ λίγους τῆς νότιας Ρωσίας. Φεύγουν ἀπό τό χωριό τους νέοι, ὄχι χωρίς μιά κάποια παιδεία, ἀπό ἕνα περιβάλλον μέ ὀγή ἐξέλιξη, συντηρητικό καί ἀπρόθυμο στήν ἀφομοίωση ξένων πολιτιστικῶν στοιχείων. Στά ἀστικά κέντρα τῆς Ρουμανίας τό γοῦστο τους διαμορφώνεται ἀπό ἕνα καθυστερημένο "περιφερειακό" εὐρωπαϊκό μπαρόκ. Αὐτό μεταφέρουν καί στόν τόπο τους. Εἶναι καί ἕνα στοιχεῖο κοινωνικῆς διάκρισης. Δέν εἶναι ἁπλῶς οἱ εὔποροι πού διακοσμοῦν πλούσια τό σπίτι τους, εἶναι οἱ ταξειδεμένοι μέ τό λεπτό "εὐρωπαϊκό" γοῦστο.

Στό συνολικό πολιτιστικό πλαίσιο ὑπάρχουν, βέβαια, τά ἰδιαίτερα στρωματικά στοιχεῖα, ὑπάρχουν ὅμως καί τά κοινά, τά ἀποδεκτά ἀπό ὅλα τά στρώματα, ὅπως εἶναι οἱ χοροί καί τά τραγούδια, τό σπίτι καί οἱ κατασκευαστικές του μέθοδοι, ὁρισμένα ἔθιμα, φυσικά ἡ γλώσσα καί ἡ θρησκεία, παράγοντες ἐθνικῆς συνοχῆς σφυρηλατημένοι ἀπό τό χρόνο καί ἰδιαίτερα αἰσθητοί σέ συνθῆκες Τουρκοκρατίας. Τά κοινά αὐτά διαστρωματικά στοιχεῖα λειτουργοῦν μέ τή δύναμη τῆς παράδοσης καί συνυπάρχουν μέ τά ἐπείσακτα. Ἔτσι, αὐτή ἡ ζωγραφική διακόσμηση μέ τόσο ἔντονα ξενικό χαρακτῆρα, ἐφαρμόζεται σέ παραδοσιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς σπίτια, στολισμένα μέ ντόπια ὑφαντά καί ἄλλα παραδοσιακά στοιχεῖα. Ὡστόσο ἡ σωστή τους ἐφαρμογή καί κάποιος ἐγκλιματισμός τους κάνει τά νέα θέματα νά μήν ἐνοχλοῦν σάν ξένα σώματα, μ'ὅλο πού δέν ἔχει ὁλοκληρωθεῖ ἀκόμα ἡ ἀφομοιωτική διεργασία πού συντελεῖται βραδύρυθμα στά θέματα πού εἰσάγονται στή λαϊκή μας τέχνη. Ἡ εὐκινησία τῶν μπαρόκ καί ροκοκό διακοσμητικῶν συγκρατεῖται καί μετριάζεται ἀπό μιά λαϊκή παραδοσιακή στατική ἀντίληψη. Τά χρώματα τοῦ φόντου εἶναι

κάπως βαριά, συνήθως σκοῦρο λουλακί ἤ ὤχρα. Δέν πρόκειται γιά ἀνοιχτό καί διάφανο γαλάζιο πού θά ἀνακαλοῦσε στή μνήμη τήν ἀπεραντοσύνη τοῦ οὐρανοῦ. Δέν ἀπομακρύνει τή χρωματισμένη ἐπιφάνεια, διευρύνοντας τό χῶρο, μά τήν κρατάει στή θέση της, μέ μιά βαρειά καί κάπως πρωτόγονη αἴσθηση.

Οἱ χειροτέχνες ζωγράφοι ἐπηρεάζονται ἀπό τό πολιτιστικό κλίμα τῆς κοινωνίας μέσα στήν ὁποία ἐργάζονται, γι'αὐτό καί τά θέματά τους ἔχουν ἄλλη μεταχείρηση στά Ζαγοροχώρια καί ἄλλη στά μεγάλα ἀστικά ἤ ἡμιαστικά κέντρα μέ μεταποιητική καί μεταπραττική δραστηριότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τό τοπίο. Στά ἀρχοντικά τῆς Σιάτιστας, τῆς Καστοριᾶς, τῶν Ἀμπελακίων, τοῦ Μόλυβου καί τοῦ Πηλίου συναντοῦμε τή συγκεκριμμένη πολιτεία σέ πανοραμική ἄποψη. Εἶναι ἡ Πόλη, ἡ Βενετιά, ἡ Χαλκίδα, ἡ Φραγκφούρτη, ἡ Ἀταλάντη κ.λ.π. Τά τοπία αὐτά ἀποτελοῦν αὐτοτελεῖς ἑνότητες μέσα στήν ὅλη διακόσμηση, ἐνῶ παραλληλα ὑπάρχουν καί μικρά ἀνώνυμα τοπία πού ἀπασχολοῦν ρόμβους, ἐλλείψεις, κύκλους ἤ διαχωριστικές ταινίες, σχήματα ἐνταγμένα σέ κάποια διακοσμητική σύνθεση. Ἀντίθετα, στά Ζαγοροχώρια ὑπάρχει μόνο τό ἀποσπασματικό φανταστικό τοπίο, συνήθως λίγα δέντρα, ἕνα κάστρο, ἕνα σπίτι, σέ μιά τυπική ἀπόδοση βασισμένη κατά κανόνα σέ τρεῖς ὁριζόντιες χρωματικές ζῶνες πού περιβάλλονται ἀπό πλαισίωση στά σχήματα πού ἀναφέραμε. Ὑφίσταται σάν ἕνα τμῆμα συνόλου· δέ λειτουργεῖ μόνο του. Θυμίζει τά φανταστικά τοπία τῶν εὐρωπαϊκῶν διακοσμητικῶν πιάτων, καί ἴσως δέν εἶναι ἄσχετο μ'αὐτά.

Τό ἀνθοδοχεῖο, τόσο συνηθισμένο θέμα τῆς λαϊκῆς μας τέχνης, ἐνῶ στή ζωγραφική τοῦ Πηλίου, τῆς Σιάτιστας καί τῆς Καστοριᾶς εἴτε ἀκουμπάει σχεδόν στήν κάτω πλευρά τοῦ πλαισίου εἴτε στηρίζεται σέ κάποιο βαρύ ἔπιπλο, στά Ζαγοροχώρια στέκεται μετέωρο ἤ ἀκουμπάει σέ κάποιο ἀνάλαφρο φυτικό διακοσμητικό θέμα. Ὅπως στό τοπίο, ἔτσι καί στό ἀνθοδοχεῖο στά ἀστικά καί ἡμιαστικά κέντρα ἡ ὀργάνωση τῆς διακοσμημένης ἐπιφάνειας εἶναι περισσότερο λογική, χωρίς αὐτό νά τῆς ἀφαιρεῖ τή φρεσκάδα της. Ἀντίθετα, στά Ζαγοροχώρια ἡ ὅλη σύνθεση τῶν μοτίβων πηγάζει ἀπό μιάν ἀ-λογική αἴσθηση. Τό διακοσμητικό θέμα λειτουργεῖ περισσότερο σάν εἰκαστική ἀξία παρά σάν παράσταση. Ἐπίσης ἀπουσιάζουν οἱ χαριτωμένες καί εὐλύγιστες πλαισιώσεις μέ τό παιχνίδι τῶν κοιλόκυρτων γραμμῶν πού δίνουν κίνηση καί ἐλαφράδα. Τά πλαίσια τῶν χιονιαδιτῶν εἶναι τετράγωνα, κύκλοι, ἐλλείψεις καί ρόμβοι· σπανιότερα αὐτοί. Μιά κάποια πρόθεση κομψότητας φανερώνουν τά ζωγραφιστά πάνινα παραπετάσματα, τραβηγμένα γύρω ἀπό τήν πλαισίωση, πού τά συγκρατοῦν κορδόνια μέ φούντες στήν ἄκρη, θέμα πού τό συναντοῦμε καί σέ ἄλλες βαλκανικές χῶρες. Κι ἐδῶ ἡ ἀπόδοση ἔχει κάποια βαρύτητα, πιό φανερή μάλιστα ἐπειδή μαντεύεται ἡ προσπάθεια χάρης. Ὁ χειροτέχνης ζωγράφος, πού ἔρχεται ἀπό τό ὀρεινό κτηνοτροφικό χωριό του, δίνει τή δική του αἴσθηση στό ξενόφερτο διακοσμητικό θέμα. Καί πρέπει νά παραδεχτοῦμε πώς ἡ ἀντινομία αὐτή δέν εἶναι στερημένη ἀπό κάποια γοητεία. Εἶναι ἀξιοσημείωτο πώς νωρίτερα, κατά τά τέλη τοῦ 18ου καί

τίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰώνα χιονιαδίτες ζωγράφοι, καί κυρίως ὁ Μιχαήλ Μιχάλη ἐπιχειροῦν μπαρόκ πλαισιώσεις σέ ἐπιγραφές ἐκκλησιῶν, ὅπως στόν Ἅγιο Ἀχίλλειο Πεντάλοφου 1774, στό μοναστήρι τῶν Σταγιάδων 1780. Ἀργότερα ὁ ἴδιος στήν Ἁγία Τριάδα Βυθοῦ,1802, ἀποδυναμώνει τή μπαρόκ πλαισίωση τῆς ἐπιγραφῆς περιβάλλοντάς την μέ μιά σκουροκόκκινη παραλληλόγραμμη ἐπιπλαισίωση. Ἀργότερα ὁ Ζῆκος Μιχαήλ ἐπιχειρεῖ μπαρόκ πλαισίωση ἐπιγραφῶν στόν Ἅγιο Γεώργιο Μεταξοχωριοῦ, 1843, καί στήν Ἁγία Παρασκευή τοῦ ἴδιου χωριοῦ, 1852, ἀλλά μέ βιαστικές μονόχρωμες πινελιές.

Ἡ προσωπογραφία ἔχει κάποια θέση στήν ἑλληνική λαϊκή τέχνη, κυρίως μέ τούς κτήτορες ἐκκλησιῶν. Στήν κοσμική λαϊκή ζωγραφική σπάνια ἔχουμε ἀπ'εὐθείας προσωπογραφίες. Ἀπό δεύτερο χέρι εἶναι οἱ μορφές τοῦ Ρῆγα καί τοῦ Σουλτάνου στή σύνθεση τοῦ Παναγιώτη Ζωγράφου "Πτῶσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως"-1836- καί τοῦ ἴδιου τά πορτραίτα τοῦ τσάρου Νικόλαου, τῆς αὐτοκράτειρας Βικτωρίας καί τοῦ βασιλειά τῆς Γαλλίας Φίλιππου στή σύνθεση "Ἡ δικαία ἀπόφασις τοῦ Θεοῦ διά τήν ἀπελευθέρωσιν τῆς Ἑλλάδος"-1836- ἐνῶ στήν ἴδια σύνθεση οἱ προσωπογραφίες τοῦ Ὄθωνα καί τῆς Ἀμαλίας θά πρέπει νά ἔγιναν ἀπό τό φυσικό. Ἐπίσης ἀπό δεύτερο χέρι εἶναι ἡ σκηνή τῶν γάμων τοῦ Ναπολέοντα στό σπίτι τοῦ Ράδου στό Τσεπέλοβο, μέσα 19ου αἰώνα, ἀπό τόν Κωσταντῖνο Παπακώστα. Τό ἴδιο ἰσχύει γιά τίς μορφές τοῦ Ρῆγα καί τοῦ Ὑψηλάντη ἀπό τόν Θανάση Παγώνη -Δράκια 1870-στό πατρικό του σπίτι. Ἀντίθετα, οἱ προσωπογραφίες πού στολίζουν τό σπίτι τοῦ Κανατσούλη -Σιάτιστα 1811- εἶναι ὁπωσδήποτε ἀπό τό φυσικό, εἶναι πειστικές καί φανερώνουν ἀξιόλογη δεξιότητα.

Ἡ προσωπογραφία, ἀπό τά ἔργα τουλάχιστο πού μᾶς εἶναι προσιτά σήμερα, ἀρχίζει νά καλλιεργεῖται ἀπό τούς χιονιαδίτες ζωγράφους γύρω στά 1900, μέ μοναδική ἐξαίρεση τό νεομάρτυρα Ἅγιο Γεώργιο ἀπό τό Μιχαήλ Ζῆκο στά 1838, πού ὅμως ἀποτελεῖ εἰδική περίπτωση. Εἶναι συνολικά τέσσερες καί ἀνήκουν στούς συνεργαζόμενους ἀδελφούς ζωγράφους Χριστόδουλο καί Θωμᾶ Ζωγράφο, Μαρινάδες. Πρόκειται γιά πολύ ἀξιόλογα ἔργα πού εἶναι χαρακτηριστικά τῆς στροφῆς τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς πρός ὕφος περισσότερο λόγιο, ὅπως συμβαίνει, τήν ἴδιαν ἐποχή καί σέ προσωπογραφίες χειροτεχνῶν ζωγράφων ἀπό ἄλλες περιοχές, ὅπως τοῦ ἥρωα τῆς πηλιορείτικης ἐπανάστασης τοῦ 1878 Νικόλαου Γαντζόπουλου, πού βρίσκεται στά γραφεῖα τῆς Κοινότητας Μακρινίτσας, ἔργο ἄγνωστου πηλιορείτη ζωγράφου, πιθανότατα τοῦ Νικόλαου Κ. Ἀνακασιώτη, καθώς καί τοῦ Οἰκονόμου ἀπό τά Ἀμπελάκια Κισσάβου, ἰδιοκτησίας τῆς οἰκογένειας Παπαχρόνη.

Οἱ δύο προσωπογραφίες τοῦ Χριστόδουλου Ἀν. Ζωγράφου παριστάνουν δύο γεροντικά πρόσωπα, ἀντρικό καί γυναικεῖο, σέ προτομή καί, κατά τόν σημερινό ἰδιοκτήτη τους, παριστάνουν τούς γονιούς τοῦ ζωγράφου Ἀναστάσιο καί Χρύσω. Τό ὅτι οἱ δύο ζωγραφιές ἀποτελοῦν ζευγάρι ἀποδεικνύεται καί ἀπό τίς ἴδιες ἀκριβῶς διαστάσεις τους, 53 X 37 ἑκατ. τοῦ μέτρου, τό ὁμοιόμορφο ἐλλειψοειδές καστανόχρωμο σχῆμα μέσα στό ὁποῖο εἶναι τοποθετημένες οἱ μορφές καί τό γαλάζιο χρῶμα πού σκεπάζει τήν ὑπόλοιπη ἐπιφά-

νεια τοῦ πίνακα. Καί τά δύο παριστάνονται κατά πρόσωπο μέ μιάν ἐλαφρότατη στροφή τοῦ ἀντρικοῦ πρός τά δεξιά καί τοῦ γυναικείου πρός τ'ἀριστερά, ἔτσι ὥστε ὅπως θά εἶναι κρεμασμένα τό ἕνα δίπλα στό ἄλλο, τά βλέματα νά συγκλίνουν καί νά δημιουργεῖται ἕνα δέσιμο οἰκειότητας ἀνάμεσα στίς δυό ζωγραφιές.

Τό ἴδιο ἐλλειψοειδές σχῆμα περιβάλλει καί τίς δυό, ἀνεξάρτητες μεταξύ των, προσωπογραφίες τοῦ ἄλλου ἀδελφοῦ, τοῦ Θωμᾶ Ζωγράφου. Εἶναι στίς ἴδιες περίπου διαστάσεις μέ τά ἔργα τοῦ Χριστόδουλου, 55 Χ 45 ἡ προσωπογραφία τῆς Στασινῆς Παπακώστα καί 59 Χ 49 τοῦ Γιαννούλη Παπαχρήστου. Ἐδῶ οἱ μορφές εἶναι ἐντελῶς κατά πρόσωπο καί τά δύο χρώματα τοῦ φοντου εἶναι διαφορετικά. Αὐτή ἡ ὀργάνωση τῆς ζωγραφισμένης ἐπιφάνειας μέ μιάν ἔλλειψη πού ἐγγράφεται μέσα σέ παραλληλόγραμμο δέν εἶναι ἄγνωστη στήν ἑλληνική παράδοση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τά ἔργα " Τό προπατορικόν ἁμάρτημα" καί " Ἡ ἔξωσις ἀπό τόν Παράδεισο" τοῦ Γ. Καστροφύλακα στόν Ἅγιο Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου, μέσα 18ου αἰ., τό σχέδιο "Ρ. Φεραῖος" τοῦ Νικ. Μοσχοβάκη, μέσα 19ου αἰ., καί πολλά χαρακτικά ὅπως ἡ "Παναγία Θεοτόκος Ἐλεοῦσα" τοῦ ἱερομόναχου Γαβριήλ ἀπό τή Σκόπελο, 1819, καί "Τῶν Ἁγίων Πάντων ὁ Θειότατος Χορός" τοῦ Παναγιώτου Μυτιληναίου, 1858, καθώς καί μία ἀνώνυμη παραλλαγή τῆς χαλκογραφίας αὐτῆς, πού βρίσκεται στήν Ἐθνική Πινακοθήκη. Ὡστόσο μεγάλη διάδοση παίρνει ἀπό τά μισά τοῦ 19ου αἰώνα μέ τίς πλαισιώσεις σέ χαρτόνι φωτογραφικῶν πορτραίτων, πού ἔρχονται ἕτοιμες ἀπό τή δυτική Εὐρώπη /οἱ περισσότερες ἔχουν σήματα παριζιάνικων Οἴκων/.

Ἡ σύγκριση μέ ἁγιογραφικά ἔργα τῶν δυό αὐτῶν ζωγράφων πού ἔκαναν τά πορτραίτα δείχνει πώς ἡ ἀπ'εὐθείας ἐπαφή μέ τό ζωντανό πρότυπο τούς ὁδηγεῖ σέ μιά πιό ρεαλιστική ἀπόδοση. Τό χρῶμα ἔχει χάσει τή γλυκερότητα τῶν ἁγιογραφιῶν τους καί γίνεται αὐστηρότερο, ἀποδίδονται μέ ἐπιμέλεια οἱ ρυτίδες τοῦ προσώπου, οἱ τένοντες τοῦ λαιμοῦ, οἱ λεπτομέρειες τῆς φορεσιᾶς. Χαρακτηριστική τῆς λόγιας ἐπίδρασης εἶναι καί ἡ προσπάθεια ψυχογραφίας μέ τά σφιχτά χείλια τῆς Χρύσως Ζωγράφου, , ἡ κουρασμένη ἔκφραση τοῦ Ἀναστάσιου Ζωγράφου, τό ὕφος αὐτοπεποίθησης τοῦ Γιαννούλη Παπαχρήστου καί ἡ συγκρατημένη αὐταρέσκεια τῆς Στασινῆς Παπακώστα. Οἱ δύο χιονιαδίτες προσωπογράφοι δέ φαίνεται νά ἀγνοοῦν τελείως τό ἔργο τῶν ζωγράφων τῆς Ἀθήνας.

Σαφεῖς λόγιες ἐπιδράσεις ἔχει καί ὁ Ἀναστάσιος Μιχαήλ Ζωγράφος πού στά 1902 τοιχογραφεῖ τό πρόστωο τῆς ἐκκλησίας "Κοίμηση τῆς Θεοτόκου" στό χωριό Πάδες. Ἡ θυσία τοῦ Ἰσαάκ ἀπό τόν πατέρα του, ἡ "πλάσις" τοῦ Ἀδάμ καί τῆς Εὔας, τό προπατορικό ἁμάρτημα, ἡ ἔξωση ἀπό τόν Παράδεισο καί οἱ συνέπειές της διαδραματίζονται σέ λιτά τοπία τρισδιάστατα, τά γυμνά κορμιά ἔχουν ξεφύγει ἀπό τήν παραδοσιακή σχηματοποίηση, οἱ πτυχώσεις τῶν φορεμάτων εἶναι μαλακές καί πέφτουν μέ φυσικότητα, ὁ οὐρανός πίσω ἀπό τόν Ἀβραάμ μέ τά θυσανωτά ὠχροκόκκινα σύννεφα ἔχει δραματικότητα.

Ἡ ἀπόσταση ἀπό τή μικρή φορητή εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου "διά χηρός Κώστα ἀπό χωρίον χιονιάδες 1747" πού βρίσκεται στήν κεντρική ἐκκλησία τῆς Βούρμπιανης ὡς

Ο Μάξιμος ο Ομολογητής γεννήθηκε στο Βυζάντιο περί τα μέσα του 6ου αιώνα μ.Χ. Η οικογένειά του ανήκε στη μικρή μεσαία τάξη και ο πατέρας του, ο Μωκίμος, ήταν χρυσοχόος στο επάγγελμα. Ο νεαρός Μάξιμος μορφώθηκε κοντά σε ένα θείο του, τον Πέτρο, ο οποίος ήταν γραμματικός στο παλάτι και μυήθηκε στα κείμενα των πατέρων της Εκκλησίας. Η φιλοσοφία δεν διδασκόταν πια σε ξεχωριστό μάθημα· ενσωματωμένη στη γραμματική και τη ρητορική, η σκέψη των αρχαίων φιλοσόφων μεταδίδοταν μέσα από τα κείμενα των πατέρων που τα σχολίαζαν.

Η καριέρα του Μαξίμου εξελίχθηκε γρήγορα. Διορίστηκε γραμματικός στο παλάτι, θέση υψηλής κοινωνικής αναγνώρισης, αλλά εγκατέλειψε τα πάντα και μπήκε στο μοναστήρι του Χρυσοβαλάντου, κοντά στη Χαλκηδόνα, απέναντι από την Κωνσταντινούπολη, περί τα τέλη της δεκαετίας του 610. Η μετάβαση αυτή δεν ήταν μια απλή αλλαγή επαγγέλματος· ήταν μια πλήρης αλλαγή προτεραιοτήτων. Ο Μάξιμος θεωρούσε ότι η γραμματική και η ρητορική υπηρετούν τη γνώση μόνο εφόσον η γνώση οδηγεί στη θεωρία, δηλαδή στη μυστικιστική θεωρία του Θεού· η θεωρία αυτή δεν μπορεί ποτέ να γίνει αντικείμενο διδασκαλίας, μπορεί μόνο να μεταδοθεί μέσα από τη ζωή ενός ανθρώπου.

Η θεολογία του Μαξίμου στηρίζεται σε μια διάκριση ανάμεσα στη φύση και τη θέληση. Ο Θεός δημιούργησε τη φύση των πάντων, αλλά η θέληση των ανθρώπων παραμένει ελεύθερη· η αμαρτία δεν είναι φυσική ιδιότητα, αλλά εσφαλμένη κατεύθυνση της θέλησης. Η σωτηρία δεν είναι ζήτημα γνώσης μόνο, αλλά ένωσης με τη θεία θέληση μέσα από τη λατρεία και τη μετάνοια. Η διάκριση αυτή θα αποδειχθεί κρίσιμη αργότερα, όταν θα χρειαστεί ο Μάξιμος να υπερασπιστεί τη δυαδικότητα των θελήσεων στο Χριστό ενάντια στη μονοθελητική διδασκαλία.

Ο Μάξιμος ταξίδεψε εκτεταμένα μετά τη μετάβασή του στη Δύση, κυρίως στη Ρώμη και στη Καρθαγένη, όπου συναντήθηκε με τον πάπα Μαρτίνο Α' και με τον Ιλδεφόνσο, τον μελλοντικό αρχιεπίσκοπο Τολεδού. Η παρουσία του στη Δύση ήταν σημαντική· μετέφερε τη βυζαντινή θεολογία σε κύκλους που μιλούσαν λατινικά και δεν γνώριζαν τα κείμενα στα ελληνικά. Η συνάντηση αυτή δημιούργησε δεσμούς εμπιστοσύνης ανάμεσα στη Ρώμη και τη μονή, δεσμούς οι οποίοι θα αποδεικνύονταν κρίσιμοι λίγα χρόνια αργότερα, όταν η μονή θα γινόταν κέντρο αντίστασης στη μονοθελητική πολιτική του αυτοκράτορα Ηρακλείου.

Η σύγκρουση με τον αυτοκράτορα Ηράκλειο και τον πατριάρχη Σέργιο Α' ξεκίνησε περί τα τέλη της δεκαετίας του 630 και κορυφώθηκε στη Σύνοδο της Λατερανής το 649, υπό τον πάπα Μαρτίνο Α'. Η Σύνοδος αυτή καταδίκασε τη μονοθελητική διδασκαλία και τόνισε ότι η θέληση του Χριστού δεν μπορεί παρά να είναι μία με τη θέληση του Πατέρα. Ο Μάξιμος συνελήφθη τον Ιούνιο του 653 και οδηγήθηκε στη Κωνσταντινούπολη, όπου δικάστηκε τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους. Κατηγορήθηκε για προδοσία, βασανίστηκε και εξορίστηκε στη Σκύρο, όπου πέθανε τον Αύγουστο του 662, σε ηλικία περίπου ογδόντα ετών.

Η θεολογία του Μαξίμου βασίζεται σε μια διάκριση ανάμεσα στη φύση (logos) και στον τρόπο (tropos) με τον οποίο υπάρχει η φύση σε κάθε άτομο. Η φύση είναι κοινή σε όλους, ενώ ο τρόπος διαφέρει· η διάκριση αυτή δεν καταργείται στο Χριστό, αλλά παραμένει ακέραιη, αν θέλουμε η θεία φύση και η ανθρώπινη φύση του Χριστού να παραμένουν ενωμένες χωρίς σύγχυση και χωρίς διαίρεση, σύμφωνα με τον ορισμό της Χαλκηδόνος. Η θεωρία αυτή θεμελιώνει τη θεωρία των δύο θελήσεων· η θέληση ανήκει στη φύση, ενώ ο τρόπος της θέλησης ανήκει στο πρόσωπο. Η διάκριση αυτή δεν είναι τεχνητή· αν καταργηθεί, η σωτηρία καταστρέφεται, διότι η θεία φύση δεν θα μπορούσε πια να ενωθεί με τη φύση μας.

Η μυστικιστική θεωρία του Μαξίμου βασίζεται στη διάκριση ανάμεσα στη γνώση που μπορεί να μεταδοθεί και στη γνώση που δεν μπορεί παρά μόνο να βιωθεί. Η πρώτη ανήκει στη θεολογία, η δεύτερη στη θεωρία· η θεωρία δεν διδάσκεται, αλλά αποκτάται μέσα από τη λατρεία και τη μετάνοια. Ο Μάξιμος χρησιμοποιεί τη λέξη «θεωρία» με τρόπο ανάλογο με τον τρόπο που χρησιμοποιούν οι Πατέρες τη λέξη «γνώση» (gnosis), δίνοντας τη σημασία μιας βαθύτερης γνώσης η οποία δεν μπορεί παρά μόνο να μεταδοθεί μέσα από τη ζωή ενός ανθρώπου· η θεωρία δεν μπορεί παρά μόνο να μεταδοθεί μέσα από τη ζωή ενός ανθρώπου.

Η κοσμολογία του Μαξίμου βασίζεται στη διάκριση ανάμεσα στη δημιουργία και στη θεωρία. Η δημιουργία είναι η πράξη με την οποία ο Θεός δημιούργησε τα πάντα· η θεωρία είναι η πορεία με την οποία ο άνθρωπος μπορεί, μέσα στο σώμα του Χριστού, να δει τα πάντα ως κτίσεις του Θεού και όχι ως αντικείμενα χωρισμένα μεταξύ τους. Η διάκριση αυτή δεν καταργεί τη διαφορά ανάμεσα στο Θείο και στο κτιστό· η διαφορά παραμένει απόλυτη· αλλά η θεωρία μπορεί να δει τη διαφορά αυτή ως μέρος μιας ενιαίας εικόνας, αντί ως χάσμα ανάμεσα σε δύο κόσμους.

Η θεωρία αυτή θα αποδειχθεί κρίσιμη αργότερα, όταν θα χρειαστεί ο Μάξιμος να υπερασπιστεί τη δυαδικότητα των θελήσεων στο Χριστό ενάντια στη μονοθελητική διδασκαλία. Η διάκριση ανάμεσα στη φύση και στον τρόπο θα αποδειχθεί κεντρική και στη θεολογία του Θωμά Ακινάτη, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει τη διάκριση ανάμεσα στη φύση και στο πρόσωπο για να υπερασπιστεί τη δυαδικότητα των θελήσεων στο Χριστό· η διάκριση αυτή θα γίνει κεντρική και στη θεολογία του Θωμά Ακινάτη, ο οποίος θα χρησιμοποιήσει τη διάκριση ανάμεσα στη φύση και στο πρόσωπο για να υπερασπιστεί τη δυαδικότητα των θελήσεων στο Χριστό.

τοιχογραφίες τοῦ Ἀναστάσιου Μ. Ζωγράφου στίς Πάδες καί τίς προσωπογραφίες τοῦ Θωμᾶ καί τοῦ Χριστόδουλου Ζωγράφου εἶναι ἐνδεικτική τῆς πορείας τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς. Ξεκινάει ἀπό ἕνα καθαρά λαϊκό ὕφος μέ ἔντονες βυζαντινές ἀναμνήσεις, περνάει βαθμιαία στό "βυζαντινοαναγεννιασιακό", ὅπως τό χαρακτήρισε νεώτερος χιονιαδίτης ζωγράφος, πιό σωστά σέ ἕνα κράμα νεορωσικῶν καί δυτικοευρωπαϊκῶν ἐπιδράσεων μέ παραδοσιακά στοιχεῖα γιά νά καταλήξει σέ μιά προσπάθεια "λογιωσύνης" πού κρατάει, ὅμως, ἀρκετή δροσιά καί ἀλήθεια. Παράλληλη εἶναι ἡ πορεία ὁλόκληρης τῆς ἑλληνικῆς ἀνεπίσημης ζωγραφικῆς.

ΤΕΣΣΕΡΕΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ

Ἡ, ἄλλοτε παροδική καί ἄλλοτε μόνιμη, διασπορά τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων σέ μεγάλη ἔκταση τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου εἶναι ἐπόμενο νά ἐπέδρασε τόσο στό ζωγραφικό τους ὕφος ὅσο καί στά θέματά τους. Ὅπως σημειώσαμε, τό μικρό ὀρεινό χωριό τους ἀποτελοῦσε τό ὁρμητήριο ἀπό τό ὁποῖο, ὕστερα ἀπό μιά περίοδο μαθητείας, ξεκινοῦσαν γιά τήν ἄσκηση τῆς τέχνης τους. Τό πολιτιστικό κλίμα τῆς περιοχῆς ὅπου ἐργάζονται, τά ζεστά ἐθνικοκοινωνικά προβλήματα, ἡ θέση καί ἡ ἰδεολογία τῆς πελατείας διαμορφώνουν τήν τέχνη τους. Θά σταματήσουμε σέ τρία χαρακτηριστικά ἔργα χιονιαδιτῶν ζωγράφων: στόν "Ἅγιο Γεώργιο ἐξ Ἰωαννίνων" τοῦ Γεωργίου Ζήκου -1838-, στούς "Γάμους τοῦ Ναπολέοντα" τοῦ Ἀναστ. Παπακώστα -γύρω στά 1840-50- στό "Τοπίο τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου" τοῦ Ἀθαν. Παγώνη -περίπου 1870- καί σέ ἕνα σχέδιο.

Στά 1838 ἔχει συντελεσθεῖ ἡ δημιουργία ἑνός μικροῦ ἑλληνικοῦ Κράτους. Ὡστόσο ἡ Θεσσαλία, ἡ Ἤπειρος, ἡ Μακεδονία, ἡ Θράκη καί πολλά νησιά μένουν ἀκόμα κάτω ἀπό τήν τουρκική κατοχή. Βρισκόμαστε στά Γιάννινα, τήν πρωτεύουσα τῆς Ἠπείρου. Πᾶνε 16 χρόνια ἀπό τό θάνατο τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, τοῦ -ἔστω καί ἀπό πολιτική σκοπιμότητα- ἀνεξίθρησκου. Τώρα πού ὑπάρχει ἑλληνικό Κράτος οἱ Τούρκοι ἐπιχειροῦν νά ἐκτουρκίσουν ὅλους τούς ὑπηκόους των γιά νά μήν ὑπάρχουν ἑλληνικές διεκδικήσεις στά ἐδάφη πού κατέχουν. Ἡ παλιά πληγή τοῦ ἠπειρώτικου ἑλληνισμοῦ, ὁ ἐξισλαμισμός, παρουσιάζει συμπτώματα ξαναζωντανέματος. Ἀποδίδει ἡ δοκιμασμένη μέθοδος τῶν τυράννων, ὁ συνδιασμός πιέσεων καί παροχῶν." Τό θρησκευτικόν καί ἐθνικόν αἴσθημα λίαν ἀσθενῶς συνεκράτουν τούς χριστιανούς εἰς τάς πατρίους πεποιθήσεις, καί αἱ ἐξωμόσεις ἐγένοντο σωρηδόν. Εἰς τοῦτο δέ, τά μέγιστα συνέτεινεν καί ἡ μεγάλη ἀμάθεια κλήρου καί λαοῦ, ἡ γενική ἐλεεινή οἰκονομική κατάστασις τῶν χριστιανῶν καί ἡ πολλαπλῶς ὑλική ἀνακούφισις τῶν ἐξωμούντων". Ὅσο κι ἄν προσπαθοῦν ὁρισμένοι ἱστορικοί νά ὡραιοποιήσουν κάπως τό φαινόμενο μέ ὅσα γράφουν περί "κρυπτοχριστιανῶν" κ.λ.π. -ἀσφαλῶς θά ὑπῆρξαν καί τέτοιες περιπτώσεις- κανόνας εἶναι ὁ ἐξωμότης νά γίνεται σκληρό ὄργανο τοῦ κατακτητῆ. Ἔπρεπε νά μεθοδευθεῖ μιά ἀποτελεσματική ἀντίδραση στόν ἐξισλαμισμό. Ὅπως κάθε ἀντίδραση στήν Ἐξουσία, ἔτσι καί ἐδῶ, δημιουργεῖ τό μαρτυρολόγιο. Ἡ ἔξαρση τῆς θυσίας τῶν νεομαρτύρων, ἡ ἁγιοποίησή τους ἐπιδροῦν εὐνοϊκά στόν περι-

Νεογραμμένη Γεωργίου [illegible], σε [illegible] τεχνολογία και αρχικό σπίτι, πάντα [illegible] το αρχικό [illegible] 1838. Και στην [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] της υπόθεσης. Με τη [illegible] [illegible], το αρχικό [illegible] και [illegible] [illegible] αποχρωματισμό, [illegible] και [illegible] σε δύο χρόνια γίνεται ένα σταθερό [illegible] [illegible] [illegible].

σμό τοῦ ἐξισλαμισμοῦ. Τό φαινόμενο εἶναι πανελλήνιο. Ἐκτός ἀπό τόν Κοσμᾶ τόν Αἰτωλό, ὁ ἱ νεομάρτυρες Κωνσταντῖνος ἀπ΄τή Ὕδρα, Νικόλαος ὁ Χιοπολίτης, Ἀπόστολος ἀπό τόν Ἅγιο Λαυρέντιο τοῦ Πηλίου, Νικόλαος ἀπό τό Μέτσοβο, Γεδεών ἀπό τή Μακρινίτσα καί ἄλλοι γίνονται σύμβολα ἀντίστασης. Στίς 17 Ἰανουαρίου 1838 κρεμιέται στά Γιάννινα ἕνας ταπεινός ἱπποκόμος ἀπό τό Τσουρχλί, ὁ Γεώργιος. Ὁ ζωγράφος Μιχαήλ Ζῆκος λίγες μέρες μετά τό θάνατό του, καί πρίν τόν ἀνακηρύξει ἡ Ἐκκλησία ἅγιο τόν ζωγραφίζει μέ φωτοστέφανο καί στό κάτω μέρος τῆς εἰκόνας γράφει τό πρῶτο σύντομο Συναξάρι μέ τολμηρές ἐκφράσεις ὅπως " ὁ ὁποῖος καί κηρίτι τόν Χριστόν Θεόν ἀληθινόν, καί δι' αὐτό καταδικάζεται διά θάνατον". Αὐτά μέσα στά τουρκοκρατούμενα Γιάννινα καί γιά πρόσωπο πού θανατώθηκε ἐπειδή ἀντέδρασε στήν τουρκική πολιτική τοῦ ἐξισλαμισμοῦ. Ἡ ζωγραφιά αὐτή τοῦ νεομάρτυρα Γεώργιου εἶναι μιά θαρραλέα πολιτική πράξη τόσο τοῦ ζωγράφου ὅσο καί τοῦ Χρύσανθου Δαΐνᾶ πού τήν παράγγειλε. Πέρα ἀπό αὐτό, τό ἔργο κατέχει σημαντική θέση στήν ἱστορία τῆς λαϊκῆς μας ζωγραφικῆς γιατί εἰσάγει τή φουστανέλλα στή λαϊκή ἁγιογραφία. Βέβαια, ὁ Μιχαήλ Ζῆκος δέν εἶναι ὁ πρῶτος πού περνάει τή φουστανέλλα στό χῶρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς. Προηγεῖται ὁ παπᾶ-Κωνσταντῖνος ἀπό τό Φορτόσι τῆς Ἠπείρου, πού στά 1788 ζωγραφίζει "στανικῶς" τό λήσταρχο Διαμάντη Σπάτουλα μέσα στήν ἐκκλησία τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στό χωριό Ἀλποχώρι τοῦ Μπότσαρη. Τό ἔργο, ὅμως, αὐτό ἔμεινε ἄγνωστο στό βάθος μιᾶς ἐκκλησίας σέ μικρό καί ἀπόμερο χωριό στή Λάκα Σούλι. Ἀντίθετα, τό ἔργο τοῦ χιονιαδίτη ζωγράφου γνωρίζει τεράστια διάδοση μέ χιλιάδες χαλκογραφικές καί ζωγραφικές ἐπαναλήψεις. Καθιερώνεται ὁριστικά καί ἡ ἱστορική ἀνακρίβεια τῆς πρώτης ζωγραφιᾶς " ὁ ἐξ Ἰωαννίνων" ἐνῶ ὅλοι οἱ νεομάρτυρες ἀναφέρονται μέ τόν τόπο καταγωγῆς τους καί ὄχι τοῦ μαρτυρίου τους. Στήν εἰκόνα ὁ Ἅγιος παρουσιάζεται ὄρθιος μέ κάτασπρη φουστανέλλα καί κόκκινο φέσι. Τό φόντο εἶναι γαλαζοπράσινο καί διακόπτεται, στή μέση περίπου τοῦ ὕψους τῆς εἰκόνας, ἀπό μιάν ὁριζόντια ζώνη μέ σχηματική παράσταση τῶν Ἰωαννίνων. Μέσα σέ λίγη δόξασίη ἡ τυφεκιά τῶν Fo

Στό Τσεπέλοβο, στό σπίτι τοῦ Ράδου πού σήμερα ἀνήκει στήν οἰκογένεια Κέντρου, ἀνάμεσα σέ ἄλλα ζωγραφικά θέματα ὑπάρχει καί μιά τοιχογραφία πού παριστάνει τούς γάμους τοῦ Ναπολέοντα, ἔργο τοῦ χιονιαδίτη Ἀναστάσιου Παπακώστα-Μαρινᾶ, γύρω στά 1840 μέ 1850. Κατέχει δεσπόζουσα θέση στήν ὅλη διακόσμηση. Τό θέμα προέρχεται σίγουρα ἀπό χαρακτικό πρότυπο πού δέ βρέθηκε μέχρι σήμερα. Ἡ σύνθεση εἶναι μέσα σέ ἡμικύκλιο πού περιβάλλεται ἀπό τό συνηθισμένο στούς χιονιαδίτες μοτίβο τῆς τραβηγμένης μέ κορδόνια κουρτίνας καί πλαισιώνεται ἀπό πολύχρωμο σχηματοποιημένο οὐράνιο τόξο. Ἡ χρήση αὐτῆς τῆς πλαισίωσης, πού χρησιμοποιεῖται κυρίως στίς ἐκκλησίες γιά νά περιβάλλει τόν Παντοκράτωρα, φανερώνει μεγάλο θαυμασμό πρός τό Ναπολέοντα. Εἶναι γνωστό πώς πρίν ἀπό τήν Ἐπανάσταση τοῦ 1821 οἱ Ἕλληνες καρτεροῦσαν τό Ναπολέοντα σάν ἐλευθερωτή, ὅσο αὐτός ἐξέφραζε τό πνεῦμα τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Ὁ Χριστό-

φορος Περραιβός τυπώνει στήν Κέρκυρα -1798- " Ὕμνο ἐγκωμιαστικό πρός τό Μποναπάρτε", ὁ Κοραῆς ὑποβάλλει ὑπόμνημα πρός τό μεγάλο Κορσικανό καί ζητάει "τήν ἐλπιζομένη ὑπ'αὐτοῦ ἀπελευθέρωσιν τῆς Ἑλλάδος". Στό Παρίσι, ὅπως σημειώνει ὁ Σάθας, "μυστική ἑταιρεία συνέστη, ἀδείᾳ καί ἐμπνεύσει τοῦ Ναπολέοντος, μονομερῆ σκοπόν ἔχουσα τήν ἀπελευθέρωσιν τῆς Ἑλλάδος". Ὁ Κολοκοτρώνης ἀφηγεῖται πώς ὅταν οἱ Γάλλοι κατέλαβαν τά Ἑπτάνησα "ἀπεφασίσαμεν νά ὑπάγωμε εἰς τό Παρίσι διά νά εὕρωμε τόν Βοναπάρτε". Μακρύς μπορεῖ νά γίνει ὁ κατάλογος τῶν ἑλληνικῶν ἐγεργειῶν καί ἐλπίδων μέ κέντρο τό Ναπολέοντα. Ὑπάρχουν, ὅμως, καί οἱ ἀνοιχτομάτηδες πού καταλαβαίνουν πόσο μάταιες καί ἀποπροσανατολιστικές εἶναι τέτοιες ἐλπίδες. Ὁ Ἀνώνυμος Ἕλληνας στήν "Ἑλληνική Νομαρχία" του βροντολαλεῖ :" Μήν εἶσθε, ἀδελφοί μου, τόσον εὐκολόπιστοι.. ...Ἴδετε καί τά τωρινά παραδείγματα ὅπου ἡ πολυποίκιλος στροφή τῆς γαλλικῆς στάσεως μᾶς παραστένει. Ὁ δυνάστης των μέ ταξίματα μεγάλα καί μέ τοιαῦτα μέσα ἀπόκτησεν ὅσα κατά τό παρόν ἔχει".[6]

Ἡ ζωγραφιά τοῦ Τσεπέλοβου γίνεται 20 μέ 30 χρόνια μετά τό θάνατο τοῦ Ναπολέοντα. Πρίν πεθάνει εἶχε διαψεύσει τίς ἐλπίδες πού καί ὁ γαλλικός λαός καί ἄλλοι σκλαβωμένοι εἶχαν στηρίξει σ'αὐτόν. Ἡ Ἑλλάδα εἶχε, μέ δικές της ἑκατόμβες, κερδίσει τήν ἐλευθερία της, μά ὄχι καί ἡ πατρίδα τοῦ Ράδου. Γιατί λοιπόν συναντοῦμε στό Τσεπέλοβο αὐτή τήν καθυστερημένη ἔκφραση λατρείας πρός τό Ναπολέοντα;

Ὁ Κωνσταντῖνος Ράδος γεννήθηκε στό Τσεπέλοβο στά 1875 καί ἔμαθε τά πρῶτα γράμματα στό περίφημο σχολεῖο του. Ἀπό ἐκεῖ συνέχισε στά Γιάννινα τίς σπουδές του, μά στά 1797 ἀναγκάζεται νά φύγει γιά τό Γαλάτσι τῆς Ρουμανίας ἐπειδή ὁ παποῦς του Βασ. Ράδος πιάστηκε καί σκοτώθηκε ἀπό τόν Ἀλῆ Πασᾶ, τοῦ ὁποίου τήν τυρρανική διοίκηση κατέκρινε καί πολεμοῦσε. Στό Γαλάτσι συνέχισε τίς ἑλληνικές του σπουδές καί παράλληλα μάθαινε ἰταλικά καί γαλλικά. Ἀπό ἐκεῖ, μετά τό θάνατο τοῦ πατέρα του, πηγαίνει στήν Πίζα τῆς Ἰταλίας κι ἐκεῖ ἀναμιγνύεται στό λαϊκό ἐπαναστατικό κίνημα τῶν καρμπονάρων. Κατά τό Γαλλορωσικό πόλεμο ἀκολουθεῖ τίς δημοκρατικές στρατιές τῶν Γάλλων. Εἶναι ὁ πρῶτος πού συνέλαβε τήν ἰδέα μυστικῆς ἐπαναστατικῆς ὀργάνωσης γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας καί τή ρίχνει στό Σκουφᾶ πού "πρώτη φορά στή Μόσχα, στά 1812, κάποιο βράδυ σ'ἕναν κύκλο Ἑλλήνων, ἀκούει τόν Κωνσταντῖνο Ράδο νά μιλάει γιά ἐθνικόν ἀγῶνα".[7] Ὁ σπόρος γιά τή Φιλική Ἑταιρεία εἶχε πέσει. Δραστήριο μέλος της καί ὁ Ράδος. Μετά τήν κήρυξη τῆς Ἐπανάστασης ἀναλαμβάνει συμφιλιωτικές πρωτοβουλίες μεταξύ τῶν ὁπλαρχηγῶν καί διορίζεται ἔπαρχος στήν Ἄνδρο καί τήν Τρίπολη. Μετά τήν ἀπελευθέρωση γίνεται προσωρινός Διοικητής Ναυπλίας καί δυό φορές ψηφίζεται πληρεξούσιος στή Συνέλευση τοῦ Ἄργους.

Πῶς λοιπόν ἕνας δημοκράτης σάν τό Ράδο ζωγραφίζει στό σπίτι του τή μορφή ἑνός ἀποστάτη τῶν δημοκρατικῶν ἰδεῶν, Δυστυχῶς, ἡ γενική ἐκτροπή τοῦ Ἀγώνα ἀπό τή λαϊκή δημοκρατική του κοίτη καί οἱ ἐξελίξεις τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Κράτους παρασύρουν καί

τό Ράδο, πού γίνεται ἀντισυνταγματικός καί μετά τό θάνατο τοῦ Καποδίστρια ἀναγκάζεται νά παραιτηθεῖ γιατί "Οἱ νέοι κυβερνῆτες ἦταν συνταγματικῶν ἀρχῶν". Μέ τέτοια ἰδεολογική ἐξέλιξη ἦταν φυσικό νά μήν ἀπογοητευθεῖ ἀπό τό Ναπολέοντα, τόν ἄνθρωπο πού θαύμαζε ἀπό τά νιάτα του.

Τό ἔργο εἶναι ἀπό τά ὡραιότερα δείγματα τῆς λαϊκῆς ζωγραφικῆς τοῦ 19ου αἰώνα. Στίς ἐπάλληλες ὁμόκεντρες ἡμικυκλικές ζῶνες πού περιβάλλουν τό θέμα ἐναλλάσσονται, σέ διάφορους τόνους, τό ὠχροκόκκινο καί τό γαλαζοπράσινο. Μέσα σέ οὐδέτερο γκριζοπράσινο φόντο προβάλλουν ἔντονα οἱ δύο μορφές τοῦ Ναπολέοντα καί τῆς Ἰωσηφίνας, στίς ὁποῖες κυριαρχεῖ τό ἄσπρο τοῦ φορέματος ἐκείνης καί τοῦ πανελονιοῦ ἐκείνου. Οἱ φιγοῦρες εἶναι σχετικά μικρές, πιάνουν τό μισό περίπου τοῦ ὕψους τῆς ζωγραφιᾶς καί τό ὄγδοο τοῦ πλάτους της. Δέν ἔχουμε ἐδῶ τήν ἔξαρση τῶν κύριων προσώπων τῆς σύνθεσης. Οἱ λαϊκοί μας ζωγράφοι, ὅταν τό ἔργο τους δέν ἔχει ἄλλα πρόσωπα ἤ στοιχεῖα γιά νά φανεῖ ἡ διαφορά κλίμακας ἀπό τούς ἥρωες, τότε τούς ἐξαίρουν σχεδιάζοντάς τους μεγάλους σχετικά μέ τίς διαστάσεις τοῦ ἔργου, ἔτσι πού τά πόδια ν'ἀκουμποῦν στήν κάτω πλαισίωση καί τό κεφάλι νά πλησιάζει τήν ἐπάνω. Κάποιαν ἀμηχανία προκάλεσε στό ζωγράφο ἡ ἔνταξη τοῦ, ἀσφαλῶς παραλληλόγραμμου, χαρακτικοῦ πρότυπου στό ἡμικυκλικό σχῆμα τῆς ἀψίδας στό σπίτι τοῦ Ράδου. Προσθέτει δεξιά καί ἀριστερά δυό ἀσαφῆ καί μονόχρωμα ἀρχιτεκτονικά μέλη, ἔτσι πού τό κύριο θέμα παραμένει σχεδόν τετράγωνο. Ἡ ἐκτέλεση εἶναι ἐπιμελημένη καί μέ ἀξιόλογη χρωματική εὐαισθησία. Τό κεφάλι τοῦ Ναπολέοντα τονίζεται μέ τό μέγεθος: ὁ λόγος κεφαλιοῦ πρός σῶμα δέν ξεπερνάει τό 1:5.

Ὁ Ἀθανάσιος Παγώνης στά 1870 περίπου διακοσμεῖ τό πατρικό του σπίτι στή Δράκια. Στό δωμάτιο ὑποδοχῆς, τόν "καλόν ὀντᾶ" ζωγραφίζει μπαρόκ διακοσμητικά, τίς προσωπογραφίες τοῦ Ρῆγα καί τοῦ Ὑψηλάντη καί μερικά τοπία τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου. Τό ἔργο καταστράφηκε ἀπό τούς σεισμούς τοῦ 1955, ὅταν πιά τό σπίτι ἦταν ἰδιοκτησία Σαραβάνη, ἐκτός ἀπό μερικά τμήματα πού διασώθηκαν καί βρίσκονται στή συλλογή Μακρῆ στό Βόλο. Θά μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ τά τοπία τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου. Τόν ἤξερε καλά ὁ ζωγράφος τόν κάμπο αὐτό γιατί κάθε καλοκαίρι, μετά τόν ἀλωνισμό τριγύριζε στά καμποχώρια καί πουλοῦσε φορητές εἰκόνες πού τίς ἑτοίμαζε τό χειμῶνα. "Ὅπως ἔγραφα παλιότερα περιγράφοντας τήν τοιχογραφία αὐτή " ὁ Ἀθανάσιος Παγώνης εἶδε μέ κοφτερό μάτι τό καμπίσιο τοπίο. Τά χαμηλά σπίτια τῶν κολίγων μισοσκεπάζονται ἀπό τούς μαλακούς κυματισμούς τοῦ ἐδάφους. Ἡ ταπεινότητά τους τονίζεται καί μέ τήν ἀντίθεση πρός τά ψηλά δέντρα καί τόν πύργο τοῦ φσιφλικᾶ, πού ὑψώνεται ἀλαζονικός στήν ἄκρη τοῦ χωριοῦ". Ὁ ζωγράφος μας ἔκανε καί τίς τοιχογραφίες στό μοναστήρι τῆς Φανερωμένης στό χωριό Καλλιφώνι πού βρίσκεται στόν κάμπο τῆς Καρδίτσας. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές ἔχουν σχεδόν καταστραφεῖ ἀπό νεότερες οἰκοδομικές ἐργασίες στό καθολικό τοῦ μοναστηριοῦ. Εἶναι φυσικό νά ἔζησε κάμποσον καιρό ἐκεῖ καί νά συνέλαβε τό ὕφος τοῦ τοπίου ὥστε νά μπορεῖ νά τό ἀποδώσει. Ὁ Κωνστ. Παπαδημητρίου, μιλόντας γιά τόν παλιό Δῆμο Καλλιφωνίου γράφει " κατά τό 1881 μόνον ἡ κατοικία τοῦ μπέη/ τό Κονάκι/ διεκρίνετο ἀπό

μακράν ὡς λαμπρόν οἰκοδόμημα μετά τῶν ἐντός τοῦ περιβόλου ἀποθηκῶν".[9]

Οἱ μακρινές ἀλλά συγκεκριμμένες "πολιτείες τοῦ θρύλου" στά ἀρχοντικά τῶν βορειοελλαδίτικων ἀρχοντικῶν κατά τό 18ο αἰώνα, οἱ πιό κοντινές πολοτείες καί τά γνώριμα τοπία τοῦ 19ου στό Πήλιο, οἱ φανταστικές διακοσμητικές μικροτοπιογραφίες τῶν σπιτιῶν τοῦ Ζαγοριοῦ ἐκφράζουν τό πολιτιστικό κλίμα κάθε τόπου καί ἐποχῆς. Ὁ Ἀθανάσιος Παγώνης κάνει τό τοπίο τοῦ θεσσαλικοῦ κάμπου γύρω στά 1870 ὅταν ἡ νέα πόλη τοῦ Βόλου μέ τή ζωηρή ἐμπορική καί βιοτεχνική της κίνηση δίνει τόν τόνο τῆς ζωῆς σέ ὅλη τήν περιοχή. Ἡ λαϊκή τέχνη τῆς περιοχῆς εἶχε γνωρίσει τή θαυμαστή ἄνθισή της μέ ἕνα πνεῦμα αἰσιόδοξης σοροφῆς πρός τό οἰκεῖο καί τό καθημερινό. Τό συγκεκριμμένο, τό ἁπτό, τό ἀπ'εὐθείας γνώριμο ἀντικαθιστᾶ τό μακρινό, τό ἀπό δεύτερο χέρι. Στά πρωτοπόρα σχολεῖα τοῦ Πηλίου ἐδῶ καί δεκαετίες ἔχουν ἑδραιωθεῖ ἡ παρατήρηση καί τό πείραμα. Ὁ Ἀθ. Παγώνης παρατηρεῖ καί καταγράφει, ὄχι βέβαια μέ τήν ψυχρή ματιά τοῦ ἐπιστήμονα, καί περιγράφει χωρίς πρόθεση μετάδοσης γνώσεων.Τό ἔργο του δέν ἔχει μόνον ἀλήθεια· ἔχει ζωντάνια, κέφι, μέθεξη. Δέν καταγίνεται σέ λεπτομερειακές περιγραφές. Τά σπίτια του ἀποδίδονται περιληπτικά, τά ζῶα του εἶναι ἁπλές μονόχρωμες σκιαγραφίες, τά δέντρα κρατοῦν μόνο τά κύρια χαρακτηριστικά τους. Βλέπει τά θεσσαλικά τοπία μέ κάποια εἰρωνική διάθεση, ἀγαθή ὅμως καί καλωσυνάτη. Μ'ὅλο πού πολλά ἀπό τά ἐκφραστικά του μέσα τά κληρονομεῖ ἀπό τόν πατέρα του, πού ὑπῆρξε καί ὁ δάσκαλός του στή ζωγραφική, δημιουργεῖ ἕνα ἀνανεωμένο ὕφος. Ἀπό τά τοπιογραφικά ἔργα τοῦ πατέρα του ὡς τίς δικές του τοιχογραφίες μεσολαβοῦν κάπου σαράντα χρόνια. Ὅ,τι στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰώνα ἄρχισε νά σχηματίζεται, στίς τελευταίες εἶναι πιά μορφοποιημένο καί σταθερό.

Μέσα στό ρημαγμένο ἐργαστήριο τῶν Μαρινάδων στούς Χιονιάδες βρέθηκε πρόσφατα, ἀνάμεσα σέ πολλά ἄλλα στοιχεῖα, καί ἕνα σχέδιο σέ χαρτί, διαστάσεων 33 X 44 ἑκ. μέ τήν παράσταση τῆς γέννησης τῆς Θεοτόκου. Κάτω ἀπό ἀπανωτά στρώματα μολυβοκόντυλου ὑπάρχει λεπτόγραμμη χαλκογραφημένη σχεδίαση, ἀπόδειξη πώς ἡ σύνθεση ἀντιγράφονταν μηχανικά στίς ἴδιες διαστάσεις γιά φορητές εἰκόνες. Τό σχέδιο δέν ἔχει φωτοσκιάσεις, φωτοστέφανα καί λεπτομέρειες σέ φορέματα καί σκεύη. Ἡ τεχνική τῆς ἐποχῆς νά γεμίζονται μέ χρῶμα πρῶτα οἱ μεγάλες σχετικά ἐπιφάνειες καί ὕστερα νά ζωγραφίζονται οἱ λεπτομέρειες καί τά "φῶτα", καθιστοῦσε ἄχρηστη, ἄν ὄχι ἀρνητική, τήν ἀρχική σχεδίαση λεπτομερειῶν καί φωτοσκιάσεων. Τό χρυσό τοῦ φωτοστέφανου ἔμπαινε στήν τελευταία φάση τῆς ἐργασίας μέ φύλλο καθαροῦ χρυσοῦ καί τό κυκλικό του περίγραμμα σχηματίζονταν μέ τόν ἀχμηρό διαβήτη τό "κομπάσο". Μέ βάση τό σχέδιο αὐτό ἔγινε ἡ φορητή εἰκόνα " Γεννέσιον τῆς Θεοτόκου" , στίς ἴδιες ἀκριβῶς διαστάσεις καί μέ τήν ἐπιγραφή "1822 χιονιάδες" πού βρίσκεται στό παρεκκλήσιο τοῦ Ἁγ. Πανελεήμονα στή Βούρμπιανη. Εἶναι σχεδόν σίγουρο πώς τό σχέδιο χρησιμοποιήθηκε ὄχι μόνο ἀπό μιά γενιά ζωγράφων. Ὁ χειροτεχνικός χαρακτῆρας τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς ἐπιτρέπει τή μηχανική ἀντιγραφή

τοῦ ἴδιου θέματος ἀπό πολλούς ζωγράφους. Δέ μπορέσαμε νά βροῦμε ἄλλο ἀντίγραφο γιά νά φανεῖ ἡ προσωπική συμβολή τοῦ κάθε ἐκτελεστῆ στήν ποιότητα τοῦ χρώματος, τή σχεδίαση τῶν λεπτομερειῶν, τή φωτοσκίαση καί τήν ἀπόδοση τοῦ βάθους - τό σχέδιο προδίδει τρισδιάστατη ἀντίληψη. Ἄλλωστε καί ἡ σύνθεση χωρίζεται σέ τρία ἐπίπεδα βάθους ἀντίστοιχα μέ τρεῖς, ἰσόπαχες σχεδόν, ἐπάλληλες ζῶνες τῆς ἐπιφάνειας. Πρῶτο πλάνο - κάτω ζώνη: ἡ σκηνή τοῦ λουτροῦ τῆς μικρῆς Μαρίας. Δεύτερο πλάνο - μεσαία ζώνη: ἡ ἁγία Ἄννα μισοξαπλωμένη, δίπλα της ὁ Ἰωακείμ, τό τραπέζι καί δύο κοπέλες. Τρίτο πλάνο - ἐπάνω ζώνη: ἡ μισανοιγμένη πολυτελής σκηνή καί τά κτίρια. Ὁ Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ περιγράφει ἔτσι τή σύνθεση:" Σπίτια καί ἡ ἁγία Ἄννα κειμένη ἐπί κλίνης μέσα εἰς παπλώματα, ἀκουμβίζουσα εἰς προσκεφάλαιον· καί δύο κορίτζια ὄπισθεν βαστάζουσιν αὐτήν, καί ἔμπροσθεν της ἄλλο κορίτζι ριπίζον αὐτήν μετά ριπιδίου· καί ἄλλα πάλιν κορίτζια ἐβγαίνουν ἀπό πύλας βαστάζοντα φαγητά, καί ἄλλα πάλιν ὑποκάτωθεν αὐτῆς καθήμενα πλύνουσι τό παιδίον εἰς λεκάνην· καί ἄλλο πάλιν κουνεῖ τό κλινίδιον ἐν ᾧ ἐστί τό παιδίον". Τό σχέδιο δέ συμφωνεῖ μέ τήν περιγραφή, κι ἄς ἔχουν οἱ Μαρινάδες στό ἐργαστήρι τους τήν " Ἑρμηνεία" τοῦ Διονύσιου, ἀντιγραμμένη μέ τό χέρι ἑνός ἀπ'αὐτούς. Στήν περιγραφή δέν ἀναφέρεται ἡ παρουσία τοῦ Ἰωακείμ, ἐνῶ στό σχέδιο ὑπάρχει. Ἀντίθετα, ἀπό τό σχέδιο λείπουν τά δυό κορίτσια πού κρατοῦν τήν Ἄννα καθώς καί ἐκεῖνο μέ τό "ριπίδιον". Τέλος, ὁ Διονύσιος μιλάει μόνο γιά σπίτια ἐνῶ στό σχέδιο ὑπάρχει καί σκηνή κωνική.

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Γιά νά μπορέσουμε νά σχηματίσουμε γενική εἰκόνα τῆς ἑλληνικῆς λαϊκῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀπαραίτητο νά προηγηθοῦν ἔρευνες σέ ὅλα τά κέντρα της καί νά δημοσιευθοῦν οἱ σχετικές μελέτες, πού κι αὐτές ἀργότερα μπορεῖ νά ἀναθεωρηθοῦν μέ βάση τή γενική εἰκόνα ἤ μεταγενέστερες μονογραφίες. Ἐκεῖνο πού δέν πρέπει νά φοβόμαστε εἶναι ἡ ἀπόρριψη ἤ μερική ἀναθεώρηση, ἀπό μᾶς ἤ ἀπό ἄλλους, παλιότερων ἀπόψεών μας. Στήν Ἑλλάδα, ὅπου ψάχνουμε στά τυφλά καί ἀβοήθητοι, τά ξεστρατίσματα εἶναι πιθανότερα ἀπό ἄλλες χῶρες μέ συγκροτημένη πολιτιστική δομή. Τώρα πού τελείωσε ἡ μικρή αὐτή ἐργασία βλέπω πώς σέ μερικές λεπτομέρειες ὑπάρχει διαφορά μέ προηγούμενες θέσεις μου. Τό μόνο πού ζητῶ ἀπό τόν ἀναγνώστη εἶναι νά μοῦ εὐχηθεῖ ν'ἀξιωθῶ νά ἀναθεωρήσω καί τή σημερινή ἐργασία.

Π Α Ρ Α Π Ο Μ Π Ε Σ

1. Βικτωρία Νικήτα-Σκαρτάδου, Ὁ γλύπτης Μίλιος στόν τόπο του. Ἀνάτυπο ἀπό τό περιοδικό " Ἁρμολόι", Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 1977
2. Κίτσος Ἀ. Μακρῆς, Θεόφιλος. Ἔκδοση "Ἕλληνες ζωγράφοι", ἐκδ. οἴκου ΜΕΛΙΣΣΑ, Ἀθήνα 1974, σελ. 440.
3. Γεώργιος Παΐσιος, ἱερεύς, Ἁγιογραφία καί ἁγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962

4. Ἐπιτελικόν Γραφεῖον Ὑπουργείου τῶν Στρατιωτικῶν, Ὁδοιπορικά Ἠπείρου καί Θεσσαλίας. Ἀθήνα 1880, σελ. 103.

5. Οἰκογενειάρχες ὑποκείμενοι σέ φορολογία κατά τό τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰ. Δημήτριος Μανδρίδης, Γιώργαινα Μανδρίδη, Ζήσης Τόλη, Νικόλαινα Τζουβάκα, Δημήτρης Ράπος, Ὀδυσσεύς Τζουβάκας, Θεόδωρος Σίμου, Ν. Παπαϊωάννου, Ἀναστάσιος Κ. Ζωγράφος, Γεώργιος Φίλης, Νικόλαος Φίλης, Λάμπρος Φίλης, Ζήσης Ι. Μάτσος, Ἰωάννης Μ. Μάτσος, Ἰωάννης Ν. Μάτσος, Νικόλαος Δ. Βούρης, Δημήτριος Βούρης, Νικόλαος Γ. Μάτος, Ἰωάννης Γ. Βούρης, Ἀδάμος Δ. Βούρης, Δημήτρης Α. Βούρης, Γεώργιος Α. Βούρης, Θανάσης Κ. Ντούλας, Ἀγγελῆς Ι. Φίλης, Δημήτριος Φίλης, Μιχαήλ Ζωγράφος, Θωμᾶς Ντούλας, Δημήτρης Πασχάλης, Ἀπόστολος Ντούλας, Γεώργης Πασχάλης, Νικόλαινα Πασχάλη, Νικόλαος Δ. Λιάτσης, Γεώργης Τζέφος, Ἀπόστολος Τζέφος, Νικόλας Τζέφος, Κώστας Θανάση, Γεώργης Ν. Χρήστου, Δημήτρης Ν. Χρήστου, Γρηγόριος Ν. Χρήστου, Νικόλας Μ. Χρήστου, Δημήτρης Χρήστου, Ἀναστάσιος Δ, Χρήστου, Ἀπόστολος Μ. Ζωγράφος, Μιλτιάδης Κ. Ζωγράφος, Δημήτρης Τόλη, Ἀριστοτέλης Τόλη, Ἀπόστολος Θεοδοσίου, Κώστας Παπακώστας, Χριστόδουλος Παπακώστας, Διονύσιος Εὐαγγέλου, Γεώργιος Βλάχος, Δημήτρης Σακούλης, Κώστας Θεολόγης, Δημήτριος Ν. Παΐσίου, Νικόλας Ν. Παπακώστας, Ἰωάννης Παΐσίου, Κώστας Κυρζίδης, Χριστόδουλος Κυρζίδης, Μήτσαινα Καραγιάννη, Κώσταινα Καραγιάννη, Χριστόδουλος Τόλη, Σταῦρος Οἰκονόμου, Ἀλέξιος Λέντζος, Εὐάγγελος Ἰωάννου, Ἀρσένιος Χριστοδούλου, Γεώργιος Ἀ. Λέντζος, Γεώργιος Θανάση, Κώστας Τόλη, Δημήτρης Π. Νόνος, Τόλης Καραγιάννης, Δημήτριος Ἐξάρχου, Ἰωάννης Γ. Σκούρτης, Χαράλαμπος Γ. Σκούρτης, Γεώργιος Ἀ. Δημητριάδης, Δέσπω Χρήστου, Μάνθος Νόνος, Εὐθύμιος Ἀργύρη, Γεώργιος Κώτας, Ξενοφῶν Διδασκάλου, Θεολόγος Ἀργύρη, Κώστας Τσόλας, Γεώργιος Τσόλας, Τόλης Τζέφος, Χρῆστος Γ. Κορμάζος.

6. Κοσμᾶ Θεσπρωτοῦ- Ἀθανασίου Ψαλίδα: Γεωγραφία Ἀλβανίας καί Ἠπείρου. Ἔκδοση Ε.Η.Μ. Ἰωάννινα 1964, χάρτης ἐκτός κειμένου.

7. ὅπου παραπάνω, σελ 9

8. Κοσμᾶ Θεσπρωτοῦ σελ. 22α καί 22β χειρογράφου του.

9. Περιοδικό "Ἀρμολόι" Δεκέμβριος 1976 σελ. 28-30

10. " " " 1976 σελ. 9

11. Ἀποστόλου Βακαλοπούλου: Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ. Β΄Τουρκοκρατία 1453-1669. Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 311

12. Γεωργίου Παΐσίου, Ἱερέως:Τά σχολεῖα τῶν Χιονιάδων ἐπί Τουρκοκρατίας, Ἰωάννινα 1966, σελ. 7

13. Ἰωάννου Λαμπρίδου: Περί τῶν ἐν Ἠπείρῳ Ἀγαθοεργημάτων. 1880. σελ. 191

14. Ἀνήκει στόν κ. Ἀντώνιο Γεράση, Γοργοπόταμο. /παλιά Τούρνοβο/

14. Εὐριπίδου Σούρλα: Ἡ Ἁγιογραφική Σχολή τῶν Χιονιάδων, Ἐπαρχίας Κονίτσης. Περ.

"Ἠπειρωτική Ἑστία" Ὀκτώβριος 1954, τεῦχος 30, σελ. 929-933

16. Γεωργίου Παΐσίου, ἱερέως, Ἁγιογραφία καί ἁγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα, 1962, σελ. 8

17. ὅπου παραπάνω, σελ. 20

18. Μαγνητοφωνημένη συνέντευξη μέ τόν τελευταῖο χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Χρήστου, Αὔγουστος 1978. Ἀρχεῖο Κ.Α.Μακρῆ.

19. Εὐριπίδου Σούρλα, ὅπου παραπάνω, σελ. 923.

20. Χριστ. Περραιβοῦ, Ἅπαντα. Πρόλογος Νίκου Βέη, Ἐπιμέλεια - σχόλια Μ.Μ. Παπαϊωάννου. Ἀθήνα 1956, σελ. 83

21. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ἡ λαϊκή τέχνη τοῦ Πηλίου. Ἀθήνα 1976, σελ. 209

22. Μαγνητοφωνημένη συνέντευξη μέ τόν τελευταῖο χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Χρήστου, Αὔγουστος 1978. Ἀρχεῖο Κ.Α.Μακρῆ.

23. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Οἱ "φυλές" τῶν Χιονιάδων καί ἡ ἠπειρώτικη χειροτεχνική ζωγραφική. Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 15 Μαΐου 1977. Ἀναδημοσίευση στό περ. Ἁρμολόϊ ἀρ. 4-5 Αὔγουστος - Σεπτέμβριος 1977

24. Φρειδ. Ἔνγκελς, Ἡ καταγωγή τῆς οἰκογένειας, τῆς ἀτομικῆς ἰδιοκτησίας καί τοῦ Κράτους. Ἀθήνα 1966, σελ. 100, 103, κ. ἀ.

25. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Γλυκειά ζωή στή Γκοντοβάσδα, ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 28 Ἰουνίου 1970

26. Δημ. Μακρῆ, Ἠπειρῶτες ἁγιογράφοι, περ. "Μακεδονική Ζωή", τεῦχος 93, 1974.σελ.52

27. Δημ. Μακρῆ, Δύο θαυμάσια ἐκκλησιαστικά μνημεῖα τῆς Κλεισούρας. Περ. "Μακεδονική Ζωή", τεῦχος 138, σελ. 31

28. Δημ. Κ. Ἀγραφιώτη, Ὁ χιονιαδίτης ἁγιογράφος Μιχαήλ Ζῆκος καί ἡ συντροφιά του στό Μεταξοχώρι Ἁγιᾶς. Περ. "Ἠπειρωτική Ἑστία" τεῦχος 303-304, Ἰούλιος- Αὔγουστος 1977, σελ. 507-521

29. Κατάλογος χιονιαδιτῶν ζωγράφων μέ μία ἐνδεικτική χρονολογία.

Κώνστας Θεοδόσι,1747 - Κωνσταντῖνος,1760 - Κωνσταντῖνος Μιχαήλ,1764 - Ἰωάννης Ἀθανασίου,1793 - Ἀναστάσιος Ἀναγνώστη,1793, Πανώνης Κωσταντῆ,1801 - Μιχαήλ Κωνσταντίνου,1802 - Μιχαήλ Ἰωάννου,1805,-Γεώργιος Μιχαήλ,1812 - Γεώργιος,1813- Ζῆκος,1822 - Γεώργιος Ζῆκος, 1824 -Γιώργις δάσκαλος Μιχαήλ,1824 - Ζῆκος Ζωγράφος,- Ζῆκος Γεωργίου,1828 - Ἰωάννης Πασχάλης - Νικόλαος Πασχάλης,1838 - Ματθαῖος Γεωργίου,1838 -Χριστόδουλος Γ.Δ.,1846 -Κωνσταντῖνος Γεωργίου,1846 - Ἰωάννης Ζήκου,1857 - Νικόλαος Γεωργίου,1847 - Μιχαήλ Ζῆκος,1852 -Γεώργιος Κ.,1857 - Μιλτιάδης Δ.Ε.,1857 -Ἀναστάσιος Κ. Παπακώστας,1856 - Νικόλαος Γ. Πασχάλης, 1861 - Λιάτσης,1863 - Μιχαήλ Κωνστ. Ζωγράφος, 1867 - Μιχαήλ Καραγιαννίδης, 1869 - Ἀναστάσιος Μιχ. Ζωγράφος, 1863 - Ἀπόστολος Ματθ. Ζωγράφος,1872 - Ἀθανάσιος Κωνστ. Ζωγράφος, 1870 - Κωνσταντῖνος Κωνστ. Ζωγράφος,- Δημήτριος Νικ. Πασχάλης,1877 - Ματθαῖος Γεωργίου,1878 - Ἀναστάσιος Κ. Ζωγράφος, 1878 - Ἀδάμ Βούρης,1885 - Ζή-

σης Δημ. Βούρης,1885 - Ἀναστάσιος Μ. Ζωγράφος,1872 -Παντελῆς Π. Ζωγράφος,1872 - Στέφανος Μ. Ζωγράφος,1871 - Ἀναστάσιος Κωνσταντίνου, 1882 - Χριστόδουλος Ἀναστ. Ζωγράφος,1885 - Ἀθανάσιος Παγώνης, 1885 -Παῦλος Ἰ. Γιοδατόπουλος- Σωκράτης Μ. Ζωγράφος,1875 -Ἀλέξιος Μ.Κ., 1878 -Κωνσταντῖνος Ἀποστ. Ζωγράφος, 1892, Νικόλαος Ι. Παπακώστας,1906 - Πολύκαρπος Ἀν. Ζωγράφος,1895 - Βασίλειος Ἀγγ. Φίλης,1910 - Ἀναστάσιος Χρ. Σκούρτης,1910 -Θωμᾶς Ἀν Ζωγράφος 1923 - Σωκράτης Χιονιαδίτης,1926 - Γεώργιος Ν. Ἔξαρχος,1932 - Θωμᾶς Εὐαγγ. Χρήστου, 1966 - Ἀθανάσιος Λιάτσης,1966.

Μερικές φορές στόν κατάλογο ἐμφανίζεται τό ἴδιο ὄνομα δυό φορές καί σέ κοντινές χρονολογίες. Στίς περιπτώσεις αὐτές τό ὄνομα μπῆκε γιά δεύτερη φορά μόνον ὅταν ἦταν σίγουρο πώς πρόκειται γιά δυό συνονόματους ζωγράφους. Π.χ. ὁ Κώνστας, 1747 καί ὁ Κωνσταντῖνος,1760 δέν εἶναι τό ἴδιο πρόσωπο, ὅπως ὑποθέτει ὁ Γ. Παΐσιος, γιατί τά ἔργα τους ἔχουν σημαντικές τεχνοτροπικές διαφορές. Ἐπίσης ὁ Γεώργιος,1813 δέν εἶναιό ἴδιος μέ τό Γεώργιο Ζήκου,1824 γιατί στό μοναστήρι τῶν Γεννεσίων τῆς Θεοτόκου διαβάζουμε σέ ἐπιγραφή:" διά χειρός ζωγράφων Γεωργίου καί Γεωργίου ἐκ Χιονιάδων τῆς ἐπαρχίας τοῦ Ἁγίου Βελλᾶς ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1813" καί σέ φορητή εἰκόνα τοῦ ἴδιου μοναστηριοῦ:" Δέησις τόν δούλον τοῦ Θεοῦ Μιχαήλ ἱστοριογράφου.Ἱστορήθη δέ διά χειρός Γεωργίου καί Γεωργίου τῶν αὐτοῦ Μαθητάδων ἐκ Χιονιάδων". Ὁ Παῦλος Ι. Γιοδατόπουλος κατάγεται ἀπό τό κοντινό χωριό Ἀσημοχώρι, ἀλλά ἦρξε μαθητής χιονιαδίτικου ἐργαστήριου.

30. Γεωργίου Μέγα, Σιάτιστα.Ἀθήνα 1963, σελ. 11

31. Γεωργίου Μέγα, ὅπου παραπάνω. σελ.10

32. Νικ. Κ. Μουτσόπουλου, Καστοριά, τά Ἀρχοντικά.Ἀθήνα 1962, χωρίς σελιδαρίθμηση. Φύλλο 20β

33. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Δύο λαϊκοί ζωγράφοι.Βόλος 1952. σελ.19 καί ὑποσημείωση 28

34. Χαρ. Χαρίτου,Ἡ μονή Ἁγίου Νικολάου Πάου Ἀργαλαστῆς. Βόλος 1972, σελ. 61-62

35. Γεωργίου Παΐσίου, Ἁγιογραφία καί Ἁγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962, σελ. 105

36. Ἀγγελικῆς Χατζημιχάλη, Λαϊκή Ἀρχιτεκτονική καί Τέχνη. Περίληψη ὁμιλίας στόν "Κύκλο Τεχνικῶν" τήν 29-5-42, δημοσιευμένο στό Δελτίο τοῦ Κύκλου αὐτοῦ,ἀριθ.28

37. Ἀγήνορα Ἀστεριάδη, Τό σπίτι τοῦ Σβάρτς στ''Ἀμπελάκια. Ἀθήνα 1928, σελ 17

38. Ἀρχεῖο Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Βόλος

39. Ἀρχεῖο Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Βόλος

40. Γιάννη Μαυρομάτη, Τό ξεκίνημα τῶν μαστόρων τῆς ΠυρσόγιαννηςΚονίτσης.Περ. Ἡ Ἠπειρωτική Ἑστία",Μάϊος-Ἰούνιος 1978, σελ. 431

41. Γράμμα τοῦ ἀπογόνου τους Βασιλείου Κ. Χρήστου, 17 - 1 - 78. Ἀρχεῖο Κ.Α.Μακρῆ

42. Χάρτινος δερματόδετος κώδικας σέ μέτρια κατάσταση, διατάσεων 19,5 X 14 ἑκατ.

Σελίδες 356 καί τρεῖς μέ μεταγενέστερα συμπληρώματα. Ὁ ἀριθμός τῶν σελίδων μονός γιατί ἡ σελίδα 351 εἶναι δυό φορές. " Ἐγράφη διά χειρός Χριστοδούλου Γ.Δ. ἀπριλίου 25". Ἔχει μικρές διαφορές μέ τό δημοσιευμένο ἀπό τόν Παπαδόπουλο-Κεραμέα κείμενο π.χ."Πίναξ τῆς παρούσης βίβλου" γίνεται στό Χριστόδουλο" Πίναξ ἀκριβής τῆς βίβλου". Παραλείπει τ'ην ἀφιέρωση "Τῇ θεοτόκῳ καί ἀειπαρθένῳ Μαρία". Ἐπίσης παραλείπει τό "Πᾶσι τοῖς τῶν ζωγράφων παισί Προγυμνασία καί Παιδαγωγία". Ἁπλοποιεῖ καί τή γλῶσσα. Γράφει κοντά ἀντί πλησίον, κάμε ἀντί ποίησον, κάτω ἀντί ὑποκάτωθεν, πίσω ἀντί ὄπισθεν, ἔξω ἀντί ἔξωθεν, δείχνουν ἀντί δεικνύουν, βόδια ἀντί βόας, φαλακρός ἀντί φαρακλός κ.λ.π.Στήν περιγραφή τοῦ Ἁγίου Βασιλείου παραλείπει τόν, προφανῶς ἀκατανόητο σ'αὐτόν χαρακτηρισμό "μιξαίπόλιος". Ἔχει καί μερικές προσθῆκες π.χ. ἀντί "φορῶν λαμπρά φορέματα" γράφει"φορῶν λαμπρά καί πολυτελῆ φορέματα", "Ὁ ἅγιος Θεαγένης ἐν θαλάσσει ριφθεῖς τελειοῦται" γράφει "Ὁ ἅγιος Θεαγένης ἐν βάθει θαλάσσης ριφθεῖς τελειοῦται"

45. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, καί αἱ κύριαι αὐτῆς πηγαί, ἐκδιδομένη μετά προλόγου νῦν τό πρῶτον πλήρης κατά τό πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον, ὑπό τοῦ Ἀ. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. Ἐν Πετρουπόλει 1909.

46. Νίνα-Μαρία Ἀθανάσογλου, Ὁ ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας. Ἀθήνα 1976, σελ. 10

47. Β.Ν. Λαζάρεφ, Ἀντρέϊ Ρουμπλιώφ.Μόσχα 1960 /ρωσικά/

48. Β.Ν. Λαζάρεφ, Θεοφάνης ὁ Ἕλληνας. Μόσχα 1961 /ρωσικά/

49. Δημήτριος Παπαστάμος, Ἡ ἐπίδραση τῆς Ναζαρινῆς σχέψης στή νεοελληνική ἐκκλησιαστική ζωγραφική. Ἀθήνα 1977, σελ.19

50. Μεγάλη Ἑλληνική Ἐγκυκλοπαίδεια "Πυρσοῦ" λῆμμα ΑΘΩΣ, Ἀθήνα 1927

51. Γεωργίου Παΐσίου, Ἁγιογραφία καί Ἁγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962, σελ. 26

52. Δημητρίου Σ. Σαλαμάγκα, Ὁ Νεομάρτυρας Ἅγιος Γεώργιος Ἰωαννίνων. Ἀθήνα 1954. Φωτογραφία τοῦ ἔργου στή σελ. 2, περιγραφή του στή σελ. 160

53. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, CHALCOGRAPHIES GRECQUES AUX PAYS BALKANIQUES PENDANT LE XIX SIECLE. Ἀνακοίνωση στό Βαλκανικό Συνέδριο τῆς Βάρνας. Θεσσαλονίκη 1976

54. Κίτσου Ἀ Μακρῆ, Ἕνα εὐρωπαϊκό πρότυπο βορειοελλαδίτικης τοιχογραφίας. Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, Ἀθήνα 25 Ἰουνίου 1978

55. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ἡ λαϊκή τέχνη τοῦ Πηλίου. Ἀθήνα 1976, σελ. 146, 147, 270

56. Ἐθνικῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος, ἐπιμέλεια Στέλιου Παπαδόπουλου, Νεοελληνική Χειροτεχνία. Ἀθήνα 1969. Κεφάλαιο "Ξυλογλυπτική" Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, σελ. 62

57. Κώστα Π. Λαζαρίδη, Ὁ ἐθνικός Ἀγωνιστής Κωνσταντῖνος Ράδος καί οἱ ἐθνικοί εὐεργέτες ἀπό τό Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ.34 καί 45

58. Κώστα Π. Λαζαρίδη, Ἡ διαθήκη τοῦ Εὐγενίου Πλακίδα καί τό Κουκούλι-Ζαγορίου. Γιάννινα 1969, σελ. 10

59. Δημητρίου Β. Οἰκονομίδου, Περί τῶν πρωτεργατῶν τῆς ρουμανικῆς λογοτεχνίας. Ἀθήνα1956, σελ. 89

60. Κώστα Π. Λαζαρίδη, Ὁ ἐθνικός ἀγωνιστής Κωνσταντῖνος Ράδος καί οἱ ἐθνικοί εὐεργέτες ἀπό τό Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ. 9

61. Πληροφορίες γιά τήν πνευματική ζωή στά Ζαγόρια: Κ.Π.Λαζαρίδη, Τό πνευματικό Ζαγόρι στά χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας. Γιάννινα 1969

62. Βλέπε ἔγχρωμες ἀναπαραγωγές στό βιβλίο ATANOS BOSCHOV, DIE BULGARISCHE VOLKS KUNST, Δυτική Γερμανία 1972, σελ. 266, 269. Ἐπίσης FOLK ART IN RUMANIA, Βουκουρέστι 1955, εἰκόνα σέ γυαλί ἀπό τήν Τρανσυλβανία, 19ος αἰώνας. Πίνακας ἐκτός κειμένου χωρίς ἀρίθμηση

63. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ὅταν οἱ Ἕλληνες περίμεναν τό Ναπολέοντα ὡς ἐλευθερωτῆ. Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 14-7-1963

64. Στέλιου Λυδάκη, Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἔκδοση "Μέλισσα", Ἀθήνα 1976, σελ. 429

65. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ἐζωγραφίσθη στανικῶς. Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ 11 Σεπτεμβρίου 1966

66. Ἀνωνύμου τοῦ Ἕλληνος, Ἑλληνική Μοναρχία. Ἐν Ἰταλίᾳ 1806. Β΄ Ἔκδοση Ἀθήνα 1948, σελ. 165-166

67. Γ. Λαμπρικοῦ, Μορφές τοῦ Εἰκοσιένα. Ἀθήνα 1945, σελ. 22

68. Κώστα Π. Λαζαρίδη, Ὁ ἐθνικός ἀγωνιστής Κωνσταντῖνος Ράδος καί οἱ ἐθνικοί εὐεργέτες ἀπό τό Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ. 17

69. Κωνστ. Παπαδημητρίου, Ἐπαρχία Καρδίτσης. "Θεσσαλικά Χρονικά", ἔκτακτη ἔκδοση. Ἀθήνα 1955, σελ. 219