
Ιωάννης Σίσσιου
(Εφορεία Αρχαιοτήτων Καστοριάς)

Η ΚΑΤΑΛΥΤΙΚΗ ΕΠΙΡΡΟΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΣΥΝΟΛΟΥ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΝΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Apstrakt: Στη μελέτη τονίζεται ότι ο κτήτορας των Αγίων Αναργύρων διέθετε εξαιρετική θεολογική μόρφωση, η οποία τον βοήθησε να παρουσιάσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο πρώτα απ' όλα τους δύο κύκλους του Βίου, των αγίων Αναργύρων και του αγίου Γεωργίου στα πλευρικά κλίτη και μετά να αποκαταστήσει την ενότητα των θεμάτων μεταξύ τους στον άξονα Ανατολή–Δύση με κύριο μέλημα να προβάλει στον χώρο του ιερού βήματος την ευχαριστιακή θυσία, η οποία προσφέρεται στην αδιαίρετη Αγία Τριάδα. Οι βαθύτερες προθέσεις και επιθυμίες του φανερώνονται στα ποιοτικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων, όπου διαφαίνεται και ο τεράστιος κόπος που κατέβαλε ώστε οι καινοτόμες αντιλήψεις να εναρμονιστούν με την εισαγωγή νέων θεμάτων στο πρόγραμμα.

Λέξεις κλειδιά: Θεόδωρος Λημνιώτης, Άγιοι Ανάργυροι, καστοριανή σχολή.

Στις έρευνες μας, που προηγήθηκαν και αφορούσαν στο δεύτερο στρώμα ζωγραφικής του ναού, έγινε περισσότερο αντιληπτός ο ρόλος του Θεόδωρου Λημνιώτη, τόσο στη συνολική σύλληψη του εικονογραφικού προγράμματος, όσο και στην επιλογή των καλλιτεχνών που κλήθηκαν να φέρουν σε πέρας την διακόσμηση¹. Στις μελέτες διαπιστώθηκε ότι ο κτήτορας των Αγίων Αναργύρων διέθετε εξαιρετική θεολογική μόρφωση, η οποία τον βοήθησε να παρουσιάσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο πρώτα απ' όλα τους δύο κύκλους του Βίου, των αγίων Αναργύρων και του αγίου Γεωργίου στα πλευρικά κλίτη και μετά να αποκαταστήσει την ενότητα των θεμάτων μεταξύ τους στον άξονα

¹ Οι έρευνες δημοσιεύτηκαν σε τρεις διαδοχικές μελέτες, ήτοι: Ι. Σίσσιου, *Το επίγραμμα του Θεόδωρου Λημνιώτη στο νάρθηκα των Αγίων Αναργύρων: ένα λόγιο σχόλιο περί χρόνου και τριμερούς ψυχής*, Niš & Byzantium XII, Niš 2014, 285-298; idem, *Ο άγιος Γεώργιος προστάτης του Θεόδωρου Λημνιώτη*, Niš & Byzantium XVII, Niš 2019, 317-340; idem, *Οι άγιοι Ανάργυροι στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Θεόδωρου Λημνιώτη*, Niš & Byzantium XVIII, Niš 2020, 381-410, όπου παρατίθεται και όλη η βιβλιογραφία που αφορά στο ναό των Αγίων Αναργύρων.

Ανατολή–Δύση με κύριο μέλημα να προβάλλει στον χώρο του ιερού βήματος την ευχαριστιακή θυσία, η οποία προσφέρεται στην αδιαίρετη Αγία Τριάδα². Οι βαθύτερες προθέσεις και επιθυμίες του φανερώνονται στα ποιοτικά χαρακτηριστικά των παραστάσεων, όπου διαφαίνεται και ο τεράστιος κόπος που κατέβαλε ώστε οι καινοτόμες αντιλήψεις να εναρμονιστούν με την εισαγωγή νέων θεμάτων στο πρόγραμμα. Η αποτύπωση των νέων ιδεών τεκμηριώνουν από πολλές πλευρές και την στενή σχέση με την Κωνσταντινούπολη απ’ όπου εκπορεύονται προς την περιφέρεια μετά το τέλος των δογματικών συγκρούσεων για το ενανθρωπισμένο πρόσωπο του Χριστού³. Δεν ήταν όμως μόνο αυτή η έγνοια του. Έφερε από την πρωτεύουσα χαρισματικούς καλλιτέχνες για να μετατρέψουν σε εικόνες αυτές τις σκέψεις. Κατά πως δείχνουν τα υπάρχοντα στοιχεία εντός του ναού, τα έκανε όλα μόνος του και γι’ αυτό μιλάει σε πρώτο πρόσωπο στις επιγραφές του νάρθηκα και του ναού με μια συγκλονιστική κατάθεση ψυχής.

Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων δεν έχουν συντηρηθεί ακόμη και αυτός είναι ο λόγος που δεν εκπονήθηκε μια ολοκληρωμένη μονογραφία για το σύνολο του εικαστικού έργου. Οι περισσότερες τοποθετήσεις για την τέχνη του είχαν γενικό χαρακτήρα και κινήθηκαν στα πλαίσια των συγκρίσεων με άλλες δημιουργίες της ίδιας χρονικής περιόδου, ώστε ν’ αποκαλυφθούν οι δρόμοι διάδοσης της τέχνης. Τις απόψεις που είδαν το φώς της δημοσιότητας αμέσως μετά την συντήρηση του Kurbinovo (1958), τις συγκέντρωσε ο Ц.Грозданов⁴ σ’ ένα ιστοριογραφικό πόνημα, το οποίο βοήθησε και τον ίδιο στη συνέχεια στην αποτίμηση με μεγαλύτερη πληρότητα κυρίως της ζωγραφικής του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo. Η σχέση ανάμεσα στα δύο ζωγραφικά σύνολα δεν έχει αποσαφηνιστεί πλήρως. Ένα είναι το σίγουρο ότι κάποιοι καλλιτέχνες του συνεργείου της Καστοριάς ολοκλήρωσαν και την διακόσμηση του μνημείου των Πρεσπών. Υπ’ αυτή την έννοια θα πρέπει να διερευνηθεί οπωσδήποτε και η χρονική απόσταση που χωρίζει τα δύο σύνολα άρα και η ενδεχόμενη στιλιστική αλλαγή. Είναι διαφορετικό το γεγονός αυτή να κυμαίνεται στη μία δεκαετία και διαφορετικό στις δύο. Τί ακριβώς συνέβη από το 1170 έως το 1191 που είναι χρονολογημένο το έργο στο Kurbinovo; Πού απασχολήθηκαν οι καλλιτέχνες ενδιάμεσα, εάν παρέμειναν στην Καστοριά, που είναι και το πιο σίγουρο; Ειπώθηκαν υπερβολές για το πώς στέκεται το τοιχογραφημένο σύνολο της Καστοριάς απέναντι σ’ αυτό των Πρεσπών. Έτσι μερικοί ερευνητές θεώρησαν ότι είναι ένα μεταγενέστερο πισωγύρισμα που αντιπαρατίθεται με την επιστροφή στον κλασικισμό και κάποιοι άλλοι ότι είναι μια κανονική αντιγραφή. Εμείς θα πούμε ότι ως πρόδρομη δημιουργία είναι φυσικό να επιδεικνύει κάποιες τεχνοτροπικές διαφοροποιήσεις, ενώ συγχρόνως συνομιλεί και με άλλα έργα που υπήρχαν στην Καστοριά, όπως οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου του

² Η Αγία Τριάδα είναι παρούσα στο νάρθηκα με τον παλαιό τύπο (Φιλοξενία του Αβραάμ), ενώ στον ανατολικό τοίχο αφήνεται να εννοηθεί με τα τρία πρόσωπα του Χριστού (Εμμανουήλ-Παλαιός των Ημερών –Παντοκράτωρ) και την Ετοιμασία του Θρόνου.

³ Г. Бабић, *Христолошке расправе у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава*, ЗЛУМС 2, Нови Сад 1966, 9-29.

⁴ Ц. Грозданов, *Курбиниово*, Скопје 2006, 21-54.

Κανίτζη (μέσα 12^{ου} αι.). Ωστόσο για να πλησιάσουμε προς ένα ασφαλές συμπέρασμα πρέπει να παραδεχτούμε ότι στο πέραςμα του χρόνου κάποια μνημεία καταστράφηκαν και διέρρηξαν κατ' αυτό τον τρόπο την ενότητα της συνέχειας.

Στην αναζήτηση της καταγωγής των καλλιτεχνών αξίζει να σταθούμε στις επισημάνσεις που έγιναν από παλιά για την συγγένεια των δύο μνημείων με κάποια μνημεία στην Κύπρο. Ο Α. Grabar κόντεψε να πιστέψει ότι η αναλογία με την ζωγραφική της Αρακιώτισσας (1192) είναι τόσο μεγάλη που είναι πιθανόν τον νησί του Αιγαίου να εργάστηκαν καλλιτέχνες από την Μακεδονία⁵. Δεν απέχει από την αλήθεια αυτός ο ισχυρισμός αν δεχτούμε και την κοινή καταγωγή των ζωγράφων από την Κωνσταντινούπολη. Για τον ίδιο μελετητή αυτή η ζωγραφική είναι η μπαροκική έκδοση του Nerezi που ακολούθησε τον δρόμο της φόρμας και της γραμμικότητας, στοιχεία που συγκρότησαν τον μανιερισμό της εποχής των Κομνηνών⁶. Λίγο αργότερα ο Grabar επαναφέρει ξανά το ερώτημα για τις σχέσεις της Μακεδονίας και της Κύπρου, γράφοντας ότι το Κουρμπίνοβο είναι η μπαροκική ερμηνεία της ώριμης τέχνης του Nerezi. Την σχέση ανάμεσα στο Nerezi, το Kurbinovo και την Καστοριά την εξηγεί μέσω της ύπαρξης εργαστηρίων, τα οποία θεωρεί ότι δραστηριοποιήθηκαν στη δυτική Μακεδονία. Το πιο σημαντικό όμως το αφήνει για το τέλος λέγοντας ότι η σωζόμενη μνημειακή παρακαταθήκη, πιστοποιεί την ύπαρξη περιφερειακής σχολής στη Μακεδονία στο δεύτερο μισό του 12^{ου} αιώνα και ότι η εδραίωση της συνδέεται με την διεύρυνση του κύκλου των παραγγελιοδόχων, ανεξάρτητα δηλαδή από τις ηγεμονικές κτητορικές δραστηριότητες. Ορθώς σημειώνει ότι ξεκινώντας από τον 12^ο αιώνα η ανάληψη χορηγίας εξαπλώθηκε και σε άλλα στρώματα του πληθυσμού, που βοήθησαν να εμφανιστεί μια τέχνη γαλουχημένη με τοπικά γνώρισμα. Επανειλημμένα τονίζει τις ομοιότητες με την Κύπρο κι αυτή τη φορά γράφει ότι η συγγένεια μπορεί να εξηγηθεί μέσω της εξάρτησης από την ίδια παράδοση⁷.

Στα πλαίσια της ανάδειξης της κλίμακας των αξιών των δύο μνημείων της Καστοριάς και των Πρεσπών, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον η σημείωση του Μ. Χατζηδάκη στο βιβλίο που εξέδωσε μαζί με τον Grabar, και στην οποία λέει ότι πρόκειται για έργα με ποιότητα που έχουν αντιστοιχία σε έργα των καλλιτεχνών της Κωνσταντινούπολης, ενώ παράλληλα εκφράζει την αντίθεση του σε ορισμένες εκτιμήσεις που τα θεωρούν επαρχιακές δημιουργίες⁸. Στην ίδια κατεύθυνση θεωρούμε ότι κινείται και η L. Handermann-Misguish ως συντάκτρια αρκετών μελετών με σημαντική συνεισφορά στην ανάλυση των δεδομένων της ζωγραφικής του δεύτερου μισού του 12^{ου} αιώνα. Στο πρώτο κείμενο που δημοσιεύει αναλύει τους λόγους για τους οποίους θεωρεί ότι το Kurbinovo αποτελεί μια από τις κορυφαίες στιγμές του βυζαντινού μανιερισμού⁹. Μετά

⁵ A. Grabar, *Byzance* (ed. Albin Michel), Paris 1963, 118.

⁶ Ο.π. 120-121.

⁷ A. Grabar, *Srednjovekovna umetnost istočne Evrope*, Novi Sad 1969, 52-53.

⁸ M. Chatzidakis, A. Grabar, *La peinture byzantine et du haut moyen age*, Paris 1965, 28.

⁹ L. Handermann-Misguish, *Tendances expressives et recherches ornamentales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle*, Byzantion, T.XXXV f. 2, Bruxelles 1965, 430-448.

τον Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi¹⁰ (1164) που είναι το μνημείο οδηγός της αριστοκρατικής έκφρασης και την ίδια στιγμή το κλασικό παράδειγμα, στη ζωγραφική του τέλους του 12^{ου} αιώνα, διαπιστώνει ότι εκδηλώνονται δύο τάσεις: η πρώτη εκφραστική και νευρική, και η δεύτερη γεμάτη διακοσμητικά στοιχεία τα οποία υπερβαίνουν την εκφραστικότητα. Επικεφαλής της πρώτης εικαστικής τάσης είναι το Kurbinovo και της δεύτερης η Παναγία του Άρακος (1192) στα Λαγουμερά της Κύπρου. Επιπλέον σημειώνει ότι στο Kurbinovo η εκφραστικότητα εντοπίζεται στην ίδια την γραμμή, η οποία τονίζεται με την κίνηση των σωμάτων και των ενδυμάτων. Την τέχνη στο Monreale (1180-1190) την θεωρεί ότι είναι μια συνέχεια του ήρεμου κλασικισμού, κοντινού στο Nerezi¹¹. Ακολούθως παρατηρεί αρκετά καινοφανή εικονογραφικά στοιχεία σε παραστάσεις όπως: η Ανάληψη, η Μεταμόρφωση, η Κάθοδος στον Άδη, η Κοίμηση της Θεοτόκου. Μερικά από αυτά υπάρχουν και στην Καστοριά, το φώς της δόξας στην Ανάληψη και την Μεταμόρφωση για παράδειγμα. Εν κατακλείδι οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο βασικός ζωγράφος που είναι ιδιοφυής, είναι ο υπεύθυνος για τις καινοτομίες που έρχονται στο προσκήνιο μέσω της Θεοφάνειας και της Θείας Λειτουργίας και θα παραμείνουν για να εμπνέουν και τις επόμενες γενιές. Για άλλη μια φορά επανέρχεται στο θέμα της Θεοφάνειας, η οποία βρίσκεται στον δυτικό τοίχο πάνω από την Κοίμηση της Θεοτόκου. Ταυτίζει τα υπολείμματα των δύο αρχαγγέλων Γαβριήλ και Μιχαήλ στο δυτικό τμήμα στο ύψος των προφητών. Αυτές οι δύο μορφές συνδέονται με την εμφάνιση του Χριστού Παλαιού των Ημερών σε δόξα, που συνοδεύεται από τις ουράνιες δυνάμεις, όταν οι αρχάγγελοι έχουν βασιλική ενδυμασία. Αυτή την σκηνή την συνδέει με λειτουργικό χαρακτήρα και εμβαθύνει περισσότερο στην μονογραφία του μνημείου¹². Σημαντική είναι και η μορφή της αγίας Μαρίας που σκοτώνει τον διάβολο στη νότια είσοδο. Πρόκειται για τις παλαιότερες παραστάσεις μαζί με αυτή των Αγίων Αναργύρων που εικονίζεται στον δυτικό τοίχο του νάρθηκα¹³. Σήμερα είναι γνωστό ότι υπήρξε και παλαιότερη παράσταση της αγίας

¹⁰ Για τις τοιχογραφίες στο Nerezi βλ. F. Mesesnel, *Нарежи слиј фреска у Нерезима*, Гласник скопског научног друштва VII.VIII, (1930), 119-133; M. Рајковић, *Трагом једног византијског сликара*, ЗРВИ 3 Београд (1955), 195-206; С. Радјичић, *Фреске Нереза*, Београд 1962; П. Милковић-Пепек, *Нерези*, Београд 1966; В.Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 13-14; M. Chatzidakis, *Μεσοβυζαντινή τέχνη 1071-1204*, IEE, vol. IX, 1980, 404; D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries*, DOP 34-35 (1980/81), 106-107; E.N. Tsigaridas, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 53-57; D.T. Rice, S. Radojcic, *Jugoslavija-srednjeviekovne freske*, UNESCO, Paris 1955; A.P. Kazhdan, H. Maguire, *Hagiographical Texts as Sources on Art*, DOP 45 (1991), 3; H. Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago and London 1994, 240-241; I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden 2000; Bardžieva-Trajkovska 2004; Η ίδια, *New Elements of the Painted Program in the Nartex at Nerezi*, Zograf 29 (2002-2003), 34-46.

¹¹ Ο.π., 446-448.

¹² L. Hadermann - Misguisch, *La Grande Theophanie de Saint Georges de Kurbinovo et le décor du register des prophetes*, Recueil des travaux (1967-1974), Tome VI-VII, Musee d'archeologie de Macedoine, Melanges Dimče Koco, Skopje 1975, 285-295.

¹³ L. Hadermann-Misguisch, *Contribution a l'etude iconographique de Marina as-*

Μαρίνας που βρέθηκε στο ναό του αγίου Μερκουρίου στην Κέρκυρα (1074-1075). Ανατρέχοντας στις μελέτες για το ίδιο θέμα της J.Lafontaine-Dosoghe αποκαλύπτονται οι εικονογραφικές βάσεις για την παρακολούθηση της λατρείας της αγίας Μαρίνας στη δυτική Μακεδονία και την Ήπειρο¹⁴. Στη μονογραφία της Handermann-Misguish γίνεται ολοκληρωμένη εικονογραφική, τεχνολογική ανάλυση και σύγκριση με την ζωγραφική των Αγίων Αναργύρων. Από την εισαγωγή τοποθετείται η ζωγραφική σε σύνδεση με τα ιστορικά γεγονότα και τις εξελίξεις στον 12^ο αιώνα. Το μεγαλύτερο τμήμα της θεματολογίας κινείται στις εικονογραφικές καινοτομίες. Στην Κοίμηση ο Χριστός εμφανίζεται σε δόξα περιβαλλόμενος από ουράνιες δυνάμεις¹⁵. Στην αψίδα η Παναγία κρατά τον Χριστό που εικονίζεται σε προφίλ γεγονός που θα συνεχιστεί και στον 13^ο αιώνα. Η συγγραφέας αναγνωρίζει λύσεις που επαναλαμβάνονται την εποχή των Παλαιολόγων. Ανάμεσα στους πατέρες που συλλειτουργούν εμφανίζεται ο Μελιζόμενος. Στην Καστοριά υπάρχουν μόνο τα Τίμια Δώρα πάνω στην Αγία Τράπεζα που σκεπάζεται με ένα πλούσια διακοσμημένο ύφασμα και ως πρόδρομος τύπος είναι σαν να δημιουργεί θέση για να κατέβει ο Χριστός Εμμανουήλ από την αψίδα. Στις Πρέσπες απεικονίζεται η πολύ σπάνια παράσταση του διαιλόγου της Μαρίας και της Ελισάβετ και στην Καστοριά ο Ευαγγελισμός παρά τω φρέαρ. Το αποκλειστικό φαινόμενο της ουράνιας θάλασσας στην Ανάληψη που συνδέεται με τα κείμενα των προφητών και ιδιαίτερα του Οράματος του Ζαχαρία που διαβάζεται στην Λειτουργία της συγκεκριμένης γιορτής. Για τον Χριστό Παλιό των Ημερών ανάμεσα στις ουράνιες δυνάμεις η Handermann-Misguish θεωρεί ότι εμπνέεται από την Λειτουργία και την σκηνή την ονοματίζει ως Θεοφάνεια¹⁶. Η συνολική συνεισφορά του συγκεκριμένου ζωγραφικού συνόλου στην εικονογραφία του 12^{ου} αιώνα εκτιμάται σε ύψιστο βαθμό γιατί αντανάκλαται στις μεταγενέστερες λύσεις γνωστές στον 13^ο και 14^ο αιώνα¹⁷.

Δεν είναι πλεονασμός να πούμε ότι όλα αυτά ισχύουν και για το εικαστικό σύνολο των Αγίων Αναργύρων, όπου το πρόγραμμα είναι πολύ πιο πλούσιο και φέρει την σφραγίδα του Θεόδωρου Λημνιώτη. Από την άλλη πλευρά θα πρέπει να τονίσουμε ότι η λεγόμενη Θεοφάνεια κατά την άποψη μας είναι η υπόμνηση της αδιαίρετης Αγίας Τριάδας, στην οποία μέσω της λειτουργίας προσφέρεται η θυσία του σαρκωμένου Χριστού στον σταυρό. Στο ιερό βήμα του ναού της Καστοριάς υλοποιούνται οι αποφάσεις της συνόδου του 1156, τις οποίες φαίνεται να γνωρίζει καλά ο Λημνιώτης. Αργότερα εισάγονται ορισμένες καινοτομίες στο Kurbinovo που συμπληρώνουν κατά κάποιο τρόπο με απαντήσεις την αρχική σύλληψη.

sommant le demon, Annuaire de l' Institut de Philologie et d'Histoire orientales et slaves, XX, 1968-1972, 266-271.

¹⁴ P.L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle a Corfou*, C.A. XXI, Paris 1971, 161-162; J. Lafontaine-Dosoghe, *Un theme iconographie peu connu: Marina assomant Belzebuth*, Byzantion XXXII, fl, Bruxelles 1962, 251-259; Γ. Суботић, *Свети Контсмин и Јелена у Охридy*, Београд 1971, 53-54.

¹⁵ L. Hadermann-Misguish, *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 289.

¹⁶ Ο.π., 290-292.

¹⁷ Ο.π., 293.

Στην τεχνοτροπική ανάλυση η Handermann-Misguish θέτει το ερώτημα των ζωγράφων. Χωρίς παλινωδίες συμπεραίνει ότι στο Kurbinovo κυριαρχεί ένας μεγάλος καλλιτέχνης, ο οποίος εμπνεύστηκε ολόκληρη την διακόσμηση. Το στιλ στο Κουρμπινόβο είναι το δικό του στιλ¹⁸. Αυτός ζωγράφισε τον ανατολικό τοίχο και τις περισσότερες παραστάσεις όπως η συνάντηση της Μαρίας με την Ελισάβετ, η Υπαπαντή, οι Μυροφόρες στον τάφο, η Κάθοδος στον Άδη, ο Χριστός Ειρήνη. Ο συνεργάτης του μεγάλου καλλιτέχνη ορίζεται ως ο ζωγράφος της Κοίμησης της Θεοτόκου. Ισχυρίζεται ότι υπήρχε και ένας νέος βοηθός, ο οποίος ασχολήθηκε μόνο με τα διακοσμητικά στοιχεία. Σύμφωνα με την συγγραφέα παραμένει σε ισχύ η εκτίμηση ότι είναι έργο μιας προσωπικότητας που είχε ένα ξεχωριστό όραμα για τις εκφραστικές δυνατότητες της εποχής του. Τέλος μετά από τις συγκρίσεις με το έργο των Αναργύρων εξάγεται το συμπέρασμα ότι δεν πρόκειται για επαρχιώτικη και τοπική δημιουργία.

Η καλλιτεχνική ένταξη της ζωγραφικής των Αγίων Αναργύρων στον καμβά της πολιτισμικής κληρονομιάς της πόλης, θα δώσει την μεγάλη ώθηση στα πολιτιστικά πράγματα της Καστοριάς, μετά τα μέσα του 12^{ου} αιώνα, με την άφιξη και εγκατάσταση ορισμένων χαρισματικών καλλιτεχνών, προερχομένων από την πρωτεύουσα του Βυζαντίου και υπευθύνων για την τοιχογράφηση πρώτα του ναού του Αγίου Νικολάου του Κασνίτζη και μετά των Αγίων Αναργύρων¹⁹. Οι στιλιστικές διαφορές μεταξύ τους έχουν να κάνουν με διαφορετικές προσωπικότητες καλλιτεχνών, που δεν βλέπουν με τον ίδιο τρόπο την πραγματικότητα των ιερών γεγονότων. Έτσι δεν μας πείθει η διατύπωση περί συνύπαρξης δύο ροπών στην τέχνη και θα συμφωνήσουμε με τον Κ.Βαφειάδη²⁰ ότι το αυξημένο ενδιαφέρον για την κίνηση συνδέεται με την στροφή προς τον κόσμο. Στο ναό των Αγίων Αναργύρων συνυπάρχουν τρεις ζωγράφοι με διαφορετικά χαρακτηριστικά, που δεν έχουν κοινές αναζητήσεις. Αυτός που ιστορεί τον Ευαγγελισμό και τους δύο αρχαγγέλους Γαβριήλ και Μιχαήλ, που παραστέκουν την Ετοιμασία του θρόνου δεν είναι ταλαντούχος ούτε στην εκτέλεση του σχεδίου, ούτε και στην μορφοποίηση. Καθόλου τυχαίο που ανέλαβε να διακοσμήσει την τρίτη και τέταρτη ζώνη του κυρίως ναού, επιφάνειες αρκετά απόμακρες από τα μάτια των πιστών.

Η ουσιαστική αποτίμηση της ακτινοβολίας και της διεισδυτικής επιρροής των δύο αυτών ζωγραφικών συνόλων δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί. Στις παλαιότερες έρευνες αναζητήθηκαν μόνο τα πρόσωπα τα οποία διατύπωσαν αυτή την πρωτόγνωρη για την εποχή εικαστική γλώσσα και έγιναν οι συγκρίσεις με απομακρυσμένα έργα λόγω του εντοπισμού κάποιων συγγενικών τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών. Το φαινόμενο όμως της εμφάνισης μιας τέτοιας ομάδας καλλιτεχνών σε μια τόσο σημαντική πόλη, που υπάγεται εκκλησιαστικά στην αρχιεπισκοπή Αχρίδας, δεν μπορεί να εξηγηθεί μόνο μέσα από την ανάλυση της προσωπικότητας ενός παραγγελιοδόχου και τις οικονομικές του δυνατότητες ή μέσα από την προβολή των αρετών ενός ζωγράφου. Έχει να κάνει με ένα

¹⁸ Ο.π., 551-562.

¹⁹ Για την προέλευση των καλλιτεχνών από την Κωνσταντινούπολη, βλ. Грозданов, *Курбиново*, 44-50, Την ίδια άποψη έχει και ο Γ. Сүботић, *Костурска школа, Наслеђе и образовање домаћих радионица*, Глас САНУ 384, Београд 1998, 115.

²⁰ Κ. Βαφειάδης, *Υστερη βυζαντινή ζωγραφική-Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως 1150-1450*, Αθήνα 2015, 86-87.

συλλογικό αίτημα, το οποίο τροφοδοτήθηκε από τις ίδιες τις πολιτικές εξελίξεις στη βυζαντινή περιφέρεια και το οποίο κλήθηκαν να υπερασπιστούν και να υλοποιήσουν οι συγκεκριμένοι δημιουργοί. Τα ίδια τα μνημεία, μας δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για το κυοφορούμενο αίτημα, που δεν είναι εντελώς καινούριο, αλλά βασίζεται στην κληρονομιά που άφησαν πνευματικοί άνθρωποι, που βρέθηκαν στην κεφαλή της εκκλησίας της Αχρίδας. Τα πρώτα δείγματα μιας αισθητής αλλαγής στη δημιουργική διαδικασία εμφανίζονται στον Άγιο Παντελεήμονα του Nerezi και τον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη, όπου η διαφορετικότητα εκφράζεται μέσω κάποιων θεμάτων που συγκροτούν το πλαίσιο διαμόρφωσης της ορθόδοξης πανοπλίας. Ανεξάρτητα από το γεγονός ότι βρισκόμαστε στον ίδιο βυζαντινό πολιτισμό, η αγωνία υπεράσπισης ενός συστήματος αξιών, οδηγεί στην ανάγκη μεταφοράς των ιδεών γύρω από το πρόσωπο του Χριστού, στην εικονογράφηση των διαφορετικών τύπων του. Η ζωγραφική γίνεται το μέσο της κοινωνίας για τη μεταποίηση αυτών των ιδεών και την πρόταση ταυτότητας.

Σε μια γενική μορφή τα στοιχεία αυτού του συστήματος αξιών, υπάρχουν στο έργο του Θεοφύλακτου Αχρίδας. Στη δική του θεωρητική επεξεργασία προβάλλεται ένα ανθρωπολογικό πρότυπο, το οποίο έρχεται να υπερασπιστεί ξανά την τριαδικότητα και τον εσταυρωμένο Χριστό, σε μια χρονική συγκυρία κατά την οποία εμφανίζονται τάσεις αμφισβήτησής του. Ο γραφικός χαρακτήρας των καλλιτεχνών της Καστοριάς του δεύτερου μισού του 12^{ου} αιώνα, αναβαπτίζεται και καθιερώνεται μέσω αυτού του προτύπου και κτίζει μια παράδοση με συγκεκριμένη ταυτότητα. Το πέραςμα δηλαδή από τον «*δούλο του Θεού Κωνσταντίνου*» των Αγίων Αναργύρων, στον «*οικτρό ικέτη κακεργάτη*» Νικηφόρο Κασνίτζη, ένα πρόσωπο που φροντίζει στη θέση του φόβου να αντιπροτείνει την αγαπητική σχέση και την φιλία με τον Θεό. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι παρόμοια πρότυπα δεν τα είχαν επεξεργαστεί στο παρελθόν με διαφορετικό τρόπο άλλες γενιές μαστόρων. Η γενιά όμως αυτή ενσωματώνει στοιχεία δικής της επινόησης, τα οποία πηγάζουν από την αναζήτηση προσωπικής ταυτότητας και υπ' αυτή την έννοια πετυχαίνει να απελευθερώσει τις φυσιογνωμίες από το σχεδιαστικό δίχτυ, που στεκόταν εμπόδιο στην απόδοση της πλαστικότητας, δίνοντας συγχρόνως μια νέα πνοή και ζωντάνια στα πρόσωπα. Το τελικό επίτευγμα λειτουργεί σ' ένα θερμό περιβάλλον με χαμηλό φωτισμό, φωτεινά χρώματα και έντονη συναισθηματική επιβάρυνση, προκειμένου να διακονήσει το συγκεκριμένο ανθρωπολογικό πρότυπο. Αυτό σημαίνει ότι η ανθρώπινη δημιουργία μέσα από ένα πλήθος δεξιοτήτων και διανοητικής ανάλυσης γίνεται ο φορέας του προτύπου. Το πρότυπο είναι το κεντρικό στοιχείο σε κάθε καλλιτεχνική τεχνική και εμπεριέχεται στην λέξη παράδοση, για να γίνει στοιχείο της προσωπικής ταυτότητας και με αυτόν τον τρόπο να δεθεί με την πολιτισμική-συλλογική ταυτότητα²¹. Η ζωγραφική μπορεί να είναι παράδοση. Η παράδοση μπορεί να είναι ζωγραφική. Έχει επικρατήσει να ονομάζουμε «*παράδοση*» μόνο τα υπολείμματα μιας μαστορικής η οποία έχει χάσει τους μαστόρους της. Αλλά αυτό είναι απλώς η νεκρή παράδοση. Εδώ μιλάμε για ζωντανή παράδοση, δηλαδή για τον φυσικό μηχανισμό της ανθρώπινης δημιουργίας, της οποίας

²¹ Θ. Ζιάκκας, *Προβλήματα προσωποκεντρικής παράδοσης*, Περιοδικό Άρδην, τ. 9, Αθήνα 2010; Ι. Ζηζιούλας, *Ελληνισμός και χριστιανισμός, η συνάντηση των δύο κόσμων*, Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τ. ΣΤ, Εκδοτική Αθηνών.

ηγετικό πρότυπο είναι το πρόσωπο, το πρόσωπο, το οποίο ειδικά αυτή την περίοδο ακτινοβολεί και συγχρόνως αποπέμπεται και τελικά είναι αναγκασμένο να καταφεύγει στην *έρημο* προκειμένου να υπερασπιστεί την σταυρική του παράδοση. Το παράδειγμα των αγίων Κυρίλλου και Μεθοδίου και των μαθητών τους, είναι πάντα επίκαιρο, προβάλλεται ως κυρίαρχο πρότυπο και ευδοκιμεί μέσα απ' αυτή την αντίφαση. Δύο προκαθήμενοι της εκκλησίας της Αχρίδας, ο Θεοφύλακτος και ο Χωματηνός με τα συγγράμματά τους διέσωσαν μοναδικά στοιχεία για τον τρόπο του βίου, τα οποία αξιοποιήθηκαν διδακτικά στη ζωγραφική παράδοση και συγκεκριμένα στις διακοσμήσεις του Αγίου Γεωργίου στο Κουρμπίνβο και των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά. Ωστόσο σε συνθήκες κρίσης και πολιτειακού δεσποτισμού, όπως είναι αυτές του δεύτερου μισού του 12ου αιώνα, το ανθρωπολογικό ιδανικό τείνει να συγκροτηθεί μέσω του παραδείγματος της θέωσης ορισμένων τοπικών αγίων, όπως είναι οι άγιοι Κύριλλος, Μεθόδιος και Κλήμης Αχρίδας.

Ο ευαγγελισμός της σωτηρίας ως μετοχής στο εκκλησιαστικό απήχημα του Τριαδικού τρόπου της ύπαρξης²², επιχειρείται να μετατραπεί από τους μάστορες της Καστοριάς σε εικονισμό της σχέσης του Χριστού με την Εκκλησία. Στους δύο συγκεκριμένους ναούς άπλωσαν ένα πολύχρωμο δίχτυ με χοντρά περιγράμματα και λεπτούς αραχνοφαντούς ιστούς δημιουργώντας μια ζωγραφική επιφάνεια πάνω στην οποία τοποθέτησαν τα πρόσωπα των σκηνών. Στη γραμμή ανέθεσαν την αποστολή της περιγραφής των μαλλιών, των γενιών και των φρυδιών, με τη μορφή παράλληλων λευκών δεματιών. Στα σημεία που επιθυμούσαν να υπάρχουν φωτεινές αναλαμπές και να καλύπτουν με αυτές τα τονισμένα μέρη της φυσιονομίας, τις γραμμές τις μετατρέπουν σε στρογγυλά λευκά στίγματα. Με τη συνδρομή μιας άλλης ομάδας κόκκινων ιστών τονίζουν τα σαρκώματα, ενώ την πιο συναρπαστική τους επινόηση την κρατούν για την απόδοση των ενδυμασιών και μέσω αυτών των αέρινων και χορευτικών κινήσεων των σωμάτων. Στα θετικά τους επιτεύγματα προστίθεται και η πετυχημένη συναναστροφή της γραμμής με τους ιδιαίτερα εκφραστικούς χρωματικούς τόνους και μέσω αυτής της διαδικασίας η αναβάθμιση του ρόλου της σε βασικότατο μέσο της τέχνης τους. Για την προβολή της πλαστικότητας των μορφών, δεν εφαρμόζονται η τονική επεξεργασία και τα ομαλά περάσματα από το ανοιχτό στο σκούρο και το αντίθετο, αλλά γίνεται μορφοποίηση με τη χρήση γραμμών ή στιγμάτων διαφορετικών χρωμάτων. Τέλος, προκειμένου να περιγραφεί το απερίγραπτο, επιλέγεται ένας φανταστικός χρωματισμός, ο οποίος αφαιρεί από τα πρόσωπα την φυσικότητα του δέρματος. Το πλούσιο όραμα ασφαλώς συνδέεται με τις ιδέες των τοπικών αξιωματούχων, που προχώρησαν στη συγκεκριμένη παραγγελία εισάγοντας σε ορισμένες συνθέσεις νεωτερισμούς που ενισχύουν την εκτίμησή μας για το κτίσιμο ξεχωριστής παράδοσης. Η πορεία προς τη θέωση καταδεικνύεται με σημαντικά σημεία στάσης στον ναό που αφορούν στην απόδοση τιμής στο πρότυπο, που είναι ο Εσταυρωμένος και ο Τριαδικός τρόπος ύπαρξης.

Στην Καστοριά ο ευαγγελισμός της σωτηρίας ξεκινάει από τον νάρθηκα με την Ανάληψη, στην οποία ο Θεόδωρος Λημνιώτης τοποθετεί επεξηγημα-

²² Χ. Γιανναράς, *Ενάντια στη θρησκεία*, Ίκαρος 2006, 167-172.

τική ποιητική επιγραφή αφιερωμένη στους αγίους Κοσμά και Δαμιανό²³ και καταλήγει στο Ιερό με τα πρόσωπα του Χριστού και την υπο διαμόρφωση Αγία Τριάδα. Στο Kurbino του Πρεσπών συμβαίνει το αντίστροφο, με την εμφάνιση της θεοφάνειας του Παλαιού των ημερών²⁴ που περιβάλλεται από τις ουράνιες δυνάμεις, ν' αποτελεί την αφετηρία της πορείας από τον δυτικό τοίχο με ενδιάμεση στάση στον Χριστό Ειρήνη και τον άγιο Γεώργιο²⁵, προς την Ανάληψη του ανατολικού τοίχου με το προφητικό ζωοδόχον ύδωρ.

Σημαντικό κεφάλαιο στο κτίσιμο της παράδοσης αποτελεί η εισαγωγή στη ζωγραφική των νωπογραφιών διακοσμητικών μοτίβων, τα οποία δεν περιορίζονται μόνο στα συνηθισμένα σημεία, αλλά καλύπτουν και άλλες επιφάνειες. Τα βλέπουμε να στολίζουν τα εσωράχια των τόξων ή να αντικαθιστούν διαχωριστικές ταινίες ή να προσφέρονται για τον σχηματισμό τρίλοβων τόξων, που ορίζουν παραστάσεις στις οποίες απεικονίζεται ο πάτρонаς του ναού²⁶. Η εκτεταμένη και επιμελημένη χρήση τους παραπέμπει στην πολύ καλή γνώση της χειρόγραφης παράδοσης και τη δάνεια πρόσληψη αυτών των στοιχείων από την ζωγραφική των μικρογραφιών.

Η προέλευση των διακοσμητικών στοιχείων μπορεί να αναζητηθεί στα χειρόγραφα που σώζονται στην Αχρίδα και ένα από αυτά είναι ασφαλώς το Čelničko ευαγγέλιο²⁷ (αρ. 70). Οι πρώτες σελίδες στο χειρόγραφο των κατά Λουκάν και κατά Ιωάννην ευαγγελίων παρουσιάζουν παρόμοιο φυτικό διάκοσμο και συνδέονται χρονικά με την αρχιερατεία του Θεοφυλάκτου.

Σε τελική ανάλυση το σύνολο των συνθέσεων, έτσι όπως διαμορφώνονται μετά την ευεργετική ένταξη αυτών των κοσμημάτων στο σώμα του διακόσμου, παρ' όλον ότι δεν κομίζουν συνταρακτικές αλλαγές, μεταφέρουν πολύτιμες αξίες εσωτερικής συνδεσιμότητας κυρίως σε ότι αφορά στον φωτισμό, την ζωηράδα

²³ Απέναντι από τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό εικονίζεται η Παναγία Παράκληση και στον δυτικό τοίχο του νοτίου κλίτους ο τεραστίων διαστάσεων Χριστός Παντοκράτωρ, ο οποίος καταλαμβάνει το ύψος δύο ζωνών.

²⁴ Για τη σύνθεση του δυτικού τοίχου στο Κουρμπίνβο η S. Tomeković υποθέτει ότι πρόκειται για Όραμα του αγίου Γεωργίου, βλ. *Les repercussions du choux du saint patron sur le programme iconographique des eglises du 12^e siecle en Macedoine et dans le Peloponnese*, Zograf 12, Beograd 1981, 34-35.

²⁵ Ο Χριστός Ειρήνη καταλαμβάνει το ύψος δύο ζωνών, όπως και ο άγιος Γεώργιος, που εικονίζονται στον νότιο και βόρειο τοίχο αντίστοιχα δίπλα στο εικονοστάσι. Για την παλαιότερη βιβλιογραφία και τα αποτελέσματα των τελευταίων ερευνών μετά τη συντήρηση των τοιχογραφιών στο Κουρμπίνβο, βλ. Грозданов, *Курбиново*, 21-43.

²⁶ Τις παρατηρήσεις αυτές κάνει για πρώτη φορά ο Γ. Суботић, *Костурска школа*, 114-115, σχέδια 86 και 9a.

²⁷ V. Mošin, *Les manuscrits du Musee national d' Ohrid*, Recueil de Minijatura u Jugoslaviji, Zagreb 1964, 39-40, του ιδίου, *Minijature u grčkim rukopisima*, Minijatura, ed. Spektar, Beograd-Zagreb 1983, 48-51, M. Харисијадис, *Грчко-словенски врски на подрачјето на македонската ракописна орнаментика*, Словенска писменост, Охрид 1966, 112-113, της ίδιας, *Раскошине византиски стил у орнаментацији јужнословенских рукописа из XIV и XV века*, Моравска школа и њено доба, Београд 1972, 212-213. Με τα κοσμήματα της Αγίας Σοφίας Αχρίδας, ασχολήθηκε ο Ц. Грозданов, ο οποίος και ανέδειξε την σχέση τους με την ζωγραφική των μικρογραφιών αξιοποιώντας όλη την προγενέστερη βιβλιογραφία. Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Ц. Грозданов, *Орнаментиката на расцветани лиуја во уметноста на Охрид во XI-XII век*, Живописот на охридската архиепископија, Скопје 2007, 11-34.

των χρωμάτων, την κίνηση και την ξεχωριστή αντίληψη για τις σχέσεις στις αναλογίες. Οι καμπύλες των μοτίβων δίνουν τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να εκφραστούν πιο ελεύθερα και να εμψυχήσουν τον κατάλληλο ρυθμό. Είναι δηλαδή μια τεχνοτροπία που περνάει μέσα από τη διηθητική διαδικασία των αισθητικών και φιλοσοφικών αντιλήψεων των προσώπων που διαχειρίστηκαν την πολιτισμική επιβίωση μιας σημαντικής περιοχής του Βυζαντίου.

Πάνω σε αυτά τα δεδομένα στηρίζεται η καλλιτεχνική παραγωγή της Καστοριάς μετά την χρυσή εποχή του δεύτερου μισού του 12^{ου} αιώνα και όπως όλα δείχνουν συνεχίζει και στις πρώτες δεκαετίες του 13^{ου} αιώνα να μεταφέρει αρκετά από τα βασικά χαρακτηριστικά της προγενέστερης παράδοσης. Έχουν εκλείψει τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, τα οποία εξέπεμπαν φρέσκες ιδέες, ικανές να στρέψουν το ενδιαφέρον σε διαφορετική κατεύθυνση και ως εκ τούτου η πίστη στο εικαστικό πρότυπο που έκτισαν οι μάστορές της με κόπο και σπουδή παραμένει και οδηγεί τις εξελίξεις. Το φαινόμενο αυτό μπορεί να μελετηθεί σε βάθος εξετάζοντας ακόμη και τις λίγες τοιχογραφίες που σώζονται στον Άγιο Αλύπιο (Άγιο Γεώργιο Διασωρήτη)²⁸, στις οποίες οι συνθέσεις διαπνέονται από παρόμοιες τάσεις πύκνωσης, ενώ στα πρόσωπα που τις απαρτίζουν αποτυπώνεται η ίδια ανησυχία, αλλά με μαλακότερη μορφοποίηση. Τα βήματα είναι σταθερά και όσο η πολιτική κατάσταση τείνει να λάβει ανεξέλεγκτες διαστάσεις μετά την εμφάνιση των Λατίνων και την ανατροπή προαιώνιων αξιών, η τέχνη βρίσκει τρόπο να διεισδύσει καταλυτικά και να προσφέρει διέξοδο στον εφήμερο ιδεολογικό εγκλωβισμό με την αξιοποίηση της παράδοσης. Μπροστά στο ενδεχόμενο της αναπόφευκτης αντιπαράθεσης με έναν διαφορετικό κόσμο, αφουγκράζεται, αντλεί δύναμη και επιστρέφει στη στοχαστική της εσωστρέφεια, προτείνοντας τον παθιασμένο αισθηματισμό ως αντίδοτο στον βάρβαρο ορθολογισμό. Ποιο άλλο ιδανικό θα μπορούσε να την εκφράζει καλύτερα; Εξάλλου, ήρθαν έτσι τα πράγματα με την διατήρηση της ανεξαρτησίας κατά τη διάρκεια της λατινοκρατίας, ώστε η ζωγραφική δημιουργία στην πόλη να μην εμποδιστεί και να συνεχίσει να στηρίζεται στην ευγενική χορηγία γνωστών αξιωματούχων που έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στο παρελθόν, όπως είναι οι Λημνιώτες.

Λίγα χρόνια μετά τη χορηγία της διακόσμησης των παρακείμενων Αγίων Αναργύρων από τον Θεόδωρο Λημνιώτη, κατά τη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του 13^{ου} αιώνα, εμφανίζεται άλλο ένα μέλος με το ίδιο όνομα ως δωρητής, του οποίου ο τάφος υπάρχει στο σημείο που εικονίζεται και το πορτρέτο του, στη βορειοδυτική γωνία του ναού. Η διακόσμηση του ορθογώνιου υπερυψωμένου φωταγωγού του Αγίου Στεφάνου, δείχνει να είναι χορηγία του *Θεόδωρου Λυμνεώτη*²⁹, ιερέα σύμφωνα με την επιγραφή, που κρατάει το ομοίωμα της εκκλησίας και το προσφέρει στον Άγιο Στέφανο, ενώ εκείνος με τη σειρά του τον ευλογεί. Οι παλαιότεροι μελετητές δίστασαν να εντάξουν τις τοιχογραφίες του φωταγωγού στην κτητορική δραστηριότητα του ιερέα Θεόδωρου, χρονολογώντας την συγκεκριμένη προσωπογραφία στον προχωρημένο 13^ο αιώνα. Τα δεδομένα όμως που προκύπτουν από την

²⁸ E. Tsigaridas, *La peinture a Kastoria et en Macedoine grecque occidentale vers l'anne 1200*, Studenica et l'art Byzantin autour de l'anne 1200, Beograd 1988, 309- 313.

²⁹ Διατηρείται η ορθογραφία της κτητορικής επιγραφής.

τεχνοτροπική ανάλυση, η οποία βασίζεται στην έρευνα του τρόπου πλασίματος του προσώπου, μας οδηγούν στην συσχέτιση της με την ζωγραφική του φωταγωγού³⁰.

Η κατανόηση των σχέσεων και των κινήσεων των καλλιτεχνών, που δημιουργούν σ' αυτή την πόλη δεν έχει φτάσει στο πιο επιθυμητό επίπεδο. Εν τούτοις στον ζωγραφικό διάκοσμο της Μαυριώτισσας της πρώιμης περιόδου, που χρονολογείται στα πρώτα χρόνια του 13^{ου} αιώνα, η προσθήκη της σκηνής της Βάπτισης πάνω στο παλαιότερο στρώμα με χαρακτηριστικά της μετακομνήνειας τέχνης επιβεβαιώνει τους προβληματισμούς για την παράλληλη συνύπαρξη καλλιτεχνών, που ανήκουν σε δύο διαφορετικές τάσεις. Ο τεχνικός τρόπος που γίνεται το πλάσιμο στο πρόσωπο με το πλέγμα των γραμμών καθώς και τα υψημένα καμπυλωτά φρύδια είναι στοιχεία τυπικά για τοιχογραφίες όπως στο Νέρεζι³¹ και στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη³². Ίσως είναι μια ηθελημένη μίμηση παλαιότερης τεχνικής, χωρίς πλήρη συνέπεια, όπως έχει παρατηρηθεί ότι έγινε λίγο αργότερα στον Άγιο Νικόλαο του Μοριχόβου (Manastir 1271)³³.

Η σταδιακή μεταμόρφωση της τεχνοτροπίας με την ένταξη στοιχείων μνημειακότητας παρατηρείται την ίδια εποχή που στην πρωτεύουσα του Βυζαντίου αναπόφευκτα εγκαταλείπεται οποιαδήποτε δραστηριότητα. Οι μορφές των αγίων Παντελεήμονα, Κοσμά και Δαμιανού στον Άγιο Αλύπιο³⁴ προμηνύουν αυτή την αλλαγή, η οποία αποτελεί συγχρόνως και το τεκμήριο για τη μόνιμη και σταθερή παρουσία μαστόρων στην πόλη. Στη συνέχεια η διακόσμηση του Αγίου Δημητρίου Ελεούσης³⁵ σοβαρή και μνημειακή, παραπέμπει επίσης σε καλλιτέχνη που χρησιμοποίησε τα πιο ωραία πρότυπα της βυζαντινής ζωγραφικής. Εδώ παρατηρείται μια αισθητή υποχώρηση των λύσεων στις οποίες κυριαρχούσε η γραμμή. Το βάρος πέφτει στην εξισορρόπηση των όγκων μέσα από την επεξεργασία των χρωμάτων. Την προγενέστερη κομνηνεια τεχνική θυμίζουν λίγο οι μορφές του αρχάγγελου Μιχαήλ και της ψηλόλιγνης Παναγίας του Ευαγγελισμού. Διακρίνεται ξεκάθαρα η τάση που ρέπει προς την μνημειακότητα, η οποία γίνεται περισσότερο αισθητή στη σύνθεση της Ανάληψης.

Οι μορφές των αγίων έχουν μεγαλύτερες διαστάσεις γιατί έρχονται πιο κοντά στον θεατή. Η οργάνωση της σύνθεσης και η επεξεργασία των ενδυμάτων πέρασαν σε δεύτερη μοίρα, αν παραβάλλει κανείς τις μορφές των αποστόλων με την ελεύθερη πτυχολογία. Ο πρωταγωνιστής της σύνθεσης τονίζεται με το μέγεθος και την κυριαρχία της μορφής. Λείπει η ζωγραφισμένη αρχιτεκτονική και η απόδοση κάποιου τοπίου. Ακολουθώντας την εργασία ορισμένων ζωγράφων

³⁰ I. Sisiou, *The painting throughout the 13th century in Saint Stefanos of Kastoria*, Niš & Byzantium, V, Niš 2007, 393-414.

³¹ B. Ђурић, *Византијске фреске*, 13.

³² T. Malmquist, *Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria*, Uppsala 1979, 125.

³³ B. Ђурић, *Византијске Фреске*, 16-17.

³⁴ E. Tsigaridas, *La peinture a Kastoria et en Macedoine grecque occidentale vers l'anne 1200*, Beograd 1988, 309-313.

³⁵ I. Sisiou, *The painting of the 13th century in the temple of Saint Dimitrios in Kastoria*, Niš & Byzantium IV, Niš 2006, 265-280; E. Kyriakoudis, *Monumental painting in Kastoria in the last decades of thirteenth century and the frescoes at Arilje*, Свети Ахилије у Ариљу, Зборник Радова, Београд 2006, 84-85.

που δούλεψαν στο μεταίχμιο από τον 12^ο στον 13^ο αιώνα και γαλουχήθηκαν πάνω στις αξίες της κομνηνικής τέχνης, παρατηρούμε ότι ο ζωγράφος του Αγίου Δημητρίου προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα και τις νέες απαιτήσεις της εποχής. Αναζητεί την πλαστικότητα με διαφορετικές τεχνικές. Οι μορφές γίνονται πιο ογκώδεις, η κακοτεχνία στην περιγραφή των προσωπογραφικών στοιχείων υποχωρεί και τα χρώματα γίνονται εντυπωσιακότερα. Προκειμένου να πάει ένα βήμα παραπάνω προς την πλαστικότητα επιλέγει μια επεξεργασία πλατιά και κάνει τις συνθέσεις του πιο δυναμικές. Αν και δεν υπάρχει ακόμη η εκφραστικότητα των μορφών της Κουμπελίδικης, εντούτοις είναι το κοίταγμα προς τα πίσω και οι ισχυροί δεσμοί με το άμεσο παρελθόν που αποτρέπουν ακόμη την τέχνη να εκδηλωθεί πληθωρικότερα. Σε τελική ανάλυση ο καλλιτέχνης γνωρίζει πολύ καλά την πολιτιστική κληρονομιά της Καστοριάς και αντλεί από αυτήν πολλά στοιχεία. Η τεχνοτροπία του Αγίου Δημητρίου βρίσκεται στο ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ της ζωγραφικής του Αγίου Στεφάνου και της ζωγραφικής της νότιας πρόσοψης της Παναγίας Μαυριώτισσας, δηλαδή στην τρίτη δεκαετία του 13^{ου} αιώνα³⁶.

Μετά τα μέσα του 13^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα στην έκτη δεκαετία τοποθετείται η ζωγραφική στην δυτική πρόσοψη του Ταξιάρχη Μητροπόλεως, η οποία περιλαμβάνει τις υπερφυσικές μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ και τα πορτρέτα του βουλγαρικού βασιλικού ζεύγους Μιχαήλ Ασάνη και της συζύγου του Άννας. Η μαλακή μορφοποίηση στο πρόσωπο του αρχαγγέλου Μιχαήλ, του οποίου η στρατιωτική ενδυμασία παρουσιάζει ζωντανές σχεδιαστικές λεπτομέρειες, συνδέει οργανικά αυτή την πρόταση με τη διακόσμηση της Μαυριώτισσας³⁷, λειτουργώντας ταυτόχρονα ως εικαστική γέφυρα μπροστά στην προσφερόμενη δυνατότητα παρακολούθησης των τάσεων. Αυτά συμβαίνουν λίγο πριν και λίγο μετά την μάχη της Πελαγονίας, μια περίοδο που σημαδεύεται από τη διατύπωση κεντρικής ιδεολογικής θέσης για την αντιμετώπιση της δύσκολης κατάστασης μετά την ανασύσταση της βυζαντινής αυτοκρατορίας.

Οι τελευταίες έρευνες που ακολούθησαν την ολοκληρωμένη συντήρηση του ζωγραφικού διακόσμου τριών σημαντικών μνημείων, όπως είναι ο Άγιος Δημήτριος Ελεούσης, ο Άγιος Στέφανος και η Παναγία Κουμπελίδικη με ζωγραφική από τον 13^ο αιώνα, οδηγούν πλέον στην επανεξέταση της θέσης παλαιότερων μελετητών για τον ορισμό του καλλιτεχνικού κέντρου της Καστοριάς³⁸ ως επαρχιωτικού με πρωτόγονα στοιχεία σε αντιδιαστολή με την υπόλοιπη βυζαντινή τέχνη. Η ποιότητα των έργων που παραγγέλλονται και η επιλογή των εικονογραφικών προγραμμάτων, είναι οι καλύτερες μαρτυρίες για την εκτίμηση της συνέχισης της προγενέστερης ισχυρής παράδοσης. Η ζωγραφική στο καθολικό της μονής της Παναγίας Μαυριώτισσας και ένα μέρος της διακόσμησης του Αγίου Στεφάνου, δίνουν το στίγμα της παράλληλης συνύπαρξης δύο διαφορετικών τάσεων στο καλλιτεχνικό περιβάλλον της πόλης.

³⁶ Sisiou, *The painting*, 275.

³⁷ Σ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα, 1984, 72-81, Τ. Παπαμαστοράκης, *Ένα εικαστικό εγκώμιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά*, ΔΧΑΕ 15 (1989-1990) 221-240. *Εικαστικό εγκώμιο*,

³⁸ В. Лазарев, *Историја Византијског сликарства*, Београд 2004, 133.

Н μία πιο συντηρητική συνεχίζει να λειτουργεί στα ίχνη της δοκιμασμένης μετακομνήνειας τεχνοτροπίας με τις εσκεμμένες παραμορφώσεις, την απλότητα της παρουσίας και τον δραματικό χαρακτήρα και η άλλη που εντάσσεται σε ένα νέο κίνημα έτοιμο να εκφράσει την μνημειακότητα και την πλαστικότητα. Αναγνωρίζουμε όμως μέσω αυτών των διαπιστώσεων, ότι στην Καστοριά αυτή την εποχή εδραιώνεται ένα καλλιτεχνικό κέντρο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτό φαίνεται μέσα από τη διαδικασία πρόσληψης της παράδοσης και μέσα από την επεξεργασία των παλαιών βυζαντινών λύσεων, που οδήγησαν σε νέες πλαστικές φόρμες. Είναι το ενδιαμέσο στάδιο κατά τη διάρκεια του οποίου κυφορείται η υψηλή τέχνη της Κουμπελίδικης, που θα εμφανιστεί λίγο αργότερα.

Ιоανнис Σισιу

(Завод за Заштиту Споменика Касторије)

КАТАЛИТИЧКИ УТИЦАЈ СЛИКАРСКОГ АНСАМБЛА СВЕТИХ БЕСРЕБРЕНИКА
У СТВΑΡΑЊУ ΚΟΣΤУΡСКЕ ШКОΛΕ

Φреске Светих Бесребреника још нису конзервиране и то је разлог зашто није припремљена комплетна монографија за цело уметничко дело. Већина ставова према његовој уметности била је опште природе и кретала се у контексту поређења са другим креацијама истог периода, како би се открили начини ширења уметности.

Однос између два скупа Светих Бесребреника и Курбинова није у потпуности разјашњен. Једно је сигурно да су неки уметници из Κοσтурске радионице завршили украшавање споменика у Преспи. У том смислу, мора се истражити временска удаљеност која раздваја два целине, а самим тим и могуће стилске промене. Шта се тачно догодило од 1170. до 1191. године када је датирано дело у Курбинову? Где су уметници радили између, ако су боравили у Касторији, што је сигурно? Речено је размишљање о начину на који осликани зид Касторије стоји испред Преспанског. Тако су неки истраживачи мислили да је то каснији неуспех насупротив повратку класицизму, а други да је то нормална копија. Рећи ћемо да је као претходница настанка природно показивати неке стилске разлике, док истовремено коренсподира са другим делима која су постојала у Касторији, попут фресака Агиоса Νικολαοα из Канитзиса (средиνα 12. века). Међутим, да бисмо дошли до сигурног закључка, морамо признати да су с временом неки споменици уништени и тако прекинути јединство континуитета.

Конечно, све композиције, иако не доносе шокантне промене, преносе драгоцене вредности унутрашње повезаности, посебно у погледу осветљења, живост боја, кретање и различита перцепција односа у пропорцијама. Криве образаца омогућавају уметницима да се слободније изражавају и надувају одговарајући ритам. Другим речима, то је стил који пролази кроз процес филтрирања естетске и филозофске перцепције људи који су управљали културним опстанком важног подручја Византије.

Уметничка продукција Касторије после златног доба друге половине 12. века заснива се на тим подацима и како све показује, наставља се и у првим деценијама 13. века да преноси многе основне карактеристике претходне традиције. Нестали су велики уметнички центри који су зрачили свежим идејама, способним да прекрену интересовање у другом смеру, па стога вера у уметнички модел који су његови занатлије изградили са трудом и проучавањем остаје и води развој. Овај феномен се може детаљно проучити испитивањем чак и неколико фресака које су преживеле у Агиос Αλιπιος (Αγιος Γεωργιος Διασοριτισ), у којима су композиције инспирисане сличним

тенденцијама задебљања, док особе које их чине изражавају исту забринутост, мекши формат. Кораци су стабилни и како политичка ситуација поприма неконтролисане размере након појаве Латиноамериканаца и рушења вековних вредности, уметност проналази начин да каталитички продор и нуди излаз из ефемерног идеолошког ограничења искоришћавањем традиције. Суочена са неизбежним суочавањем са другачијим светом, она слуша, црпи снагу и враћа се својој контемплативној затворености, предлажући страсну сентименталност као противотров варварском рационализму. Који би то идеал могао најбоље да изрази? На крају крајева, тако су ствари настале одржавањем независности током латинске владавине, тако да стварање слика у граду није ометано и наставља да се ослања на љубазно спонзорство познатих званичника који су у прошлости имали важну улогу, попут Теодора Лимнитиса.



Еик. 1 Άγγελος Ανάληψης
Сл. 1 Св. Бесребреници, Анђео
Вазнесења



Еик. 2 Άγιος Αχιλλιος
Сл. 2 Св. Бесребреници, Св. Ахилије



Еик. 3 Θρήνος
Сл. 3 Св. Бесребреници, Плакивање



Εικ. 4 άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος
 Σλ. 4 Св. Бесребреници, Св. Ђорђе и св.
 Димитрије



Εικ. 5 Λεπτομέρεια Θρήνου
 Σλ. 5 Св. Бесребреници, Деталь



Εικ. 7 άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος
 Σλ. 7 Св. Бесребреници, Св. Јован Претеџа



Εικ. 8 αγία Μαρίνα
Сл. 8 Св. Бесребреници, Св. Марина



Εικ. 9 Άγιος Αλύπιος, άγιος Δαμιανός
Сл. 9 Св. Алимбије, Св. Дамјан

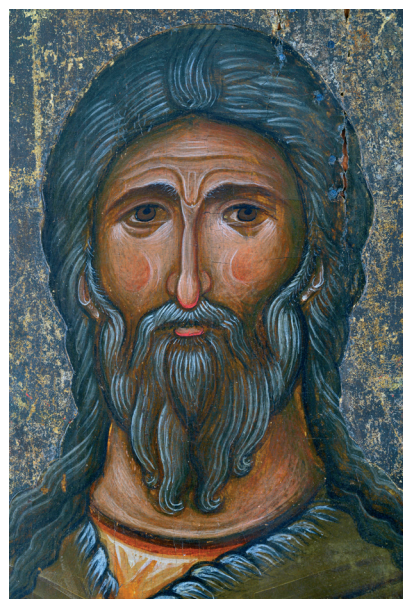


Εικ. 10 Άγιος Αλύπιος, άγιος Κοσμάς
Сл. 10 Св. Алимбије, Св. Кузма



Εικ. 11 Άγιος Αλύπιος, άγιος
Παντελεήμων

Сл. 11 Св.Алимбије, Св. Пантелејмон



Εικ. 13 Εικόνα αγίου Ιωάννου
Προδρόμου

Сл. 13 Икона св. Јована Претећа,
деталь



Εικ. 12 Εικόνα αγίου Ιωάννου Προδρόμου

Сл. 12 Икона св. Јована Претећа



Εικ. 14 Εικόνα Παναγίας
Сл. 14 Икона Богородице



Εικ. 15 Χριστός Άκρα Ταπεινώση
Сл. 15 Христ



Εικ. 16 Εικόνα Παναγίας, λεπτομέρεια
Сл. 16 Икона Богородице, деталь



Εικ. 17 Εικόνα προφήτου Ηλία
Сл. 17 Икона пророка Илије



Εικ. 18 Εικόνα προφήτου Ηλία, λεπτομέρεια
Сл. 18 Икона пророка Илије, деталь



Εικ. 19 Άγιος Στέφανος, Υπαπαντή
Сл. 19 Свети Стефан, Ваведене



Εικ. 20 Παναγία Μαυριώτισσα, Βάπτιση

Сл. 20 Богородица Мавриотиса, Крштење



Εικ. 21 Παναγία Μαυριώτισσα, άγιος
Μαρδάριος

Сл. 21 Богородица Мавриотиса, св.
Мардарије



Εικ. 22 Άγιος Δημήτριος Ελεούσης, Παναγία
Ευαγγελισμού

Сл. 22 Св. Димитрије Елеусе, Богородица
Благовести



Εικ. 23 Άγιος Δημήτριος Ελεούσης, αρχάγγελος
Γαβριήλ

Сл. 23 Св. Димитрије Елеусе, Арханђео
Гаврил



Εικ. 25 Εικόνα αγίου Νικολάου

Сл. 25 Икона св. Никола



Εικ. 24 Άγιος Δημήτριος Ελεούσης, Ανάληψη

Сл. 24 Св. Димитрије Елеусе, Вазнесење