

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΤΣΗ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΤΟ ΡΟΛΟΣΚΟ

Η εξέχουσα σημασία αποκάλυψη των ιστορικών πορτρέτων στην δυτική όψη του ναού του αγίου Γεωργίου¹ στο Ρολοσκο, συνέβαλε καθοριστικά, ώστε να λυθεί το πρόβλημα της χρονολόγησης των τοιχογραφιών του. Την εκκλησία έκτισε σύμφωνα με τα επιγραφικά δεδομένα ο Ιωάννης Δραγουσίνος² (σχ.1), πρώτος εξάδελφος του τσάρου Στεφάνου Δουσάν από μητέρα και υιός του βούλγαρου δεσπότη Αλδιμήρου και σ' αυτήν ετάφη³. Η κτητορική σύνθεση, έτσι όπως έχουμε την δυνατότητα να την δούμε σήμερα, καταλαμβάνει το κατώτερο τμήμα του τοίχου, ενώ στην ανώτερη ζώνη παριστάνονται τα μέλη της βασιλικής οικογένειας της Σερβίας. Ανατρέχοντας στα συμπεράσματα της σχετικής μελέτης,⁴ διαπιστώνουμε ότι η διακόσμηση πραγματοποιήθηκε στην διετία 1343-1345, με την συνδρομή της Μαρίας-Μαρίνας μητέρας του Δραγουσίνου και κτητόρισσας(σχ.2). Είχε προηγηθεί η δωρεά της μονής και των αγαθών της απο τον σέρβο κράλη, το 1340 στη μονή Χιλανδαρίου⁵. Το γεγονός αυτό, καθώς και η επαφή με το Άγιο Όρος, εκτιμήθηκε⁶, ότι επέδρασε καθοριστικά στην συγκρότηση του εικονογραφικού προγράμματος, το οποίο έτσι κι' αλλιώς με τις ξεχωριστές ιδιαιτερότητες που έχει σε ορισμένες σκηνές, απετέλεσε αντικείμενο έρευνας⁷. Η κατασκευή του προσωπικού

¹ Η μελέτη των ιστορικών πορτρέτων, έγινε μετά την συντήρηση των τοιχογραφιών και δημοσιεύθηκε σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό Ζογραφ, βλ. σχετικά, Ц. Грозданов-Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (I), Ζοграф IΔ, Βεοград 1983, 60-67, Ц. Грозданов-Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (II), Ζοграф IΕ, Βεοград 1984, 85-93, Ц. Грозданов-Д. Ђорнаков, *Историјски портрети у Полошком* (III), Ζοграф IΗ, Βεοград 1987, 37-43, όπου αναφέρεται και όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία.

² *Историјски портрети* (III), 39-42.

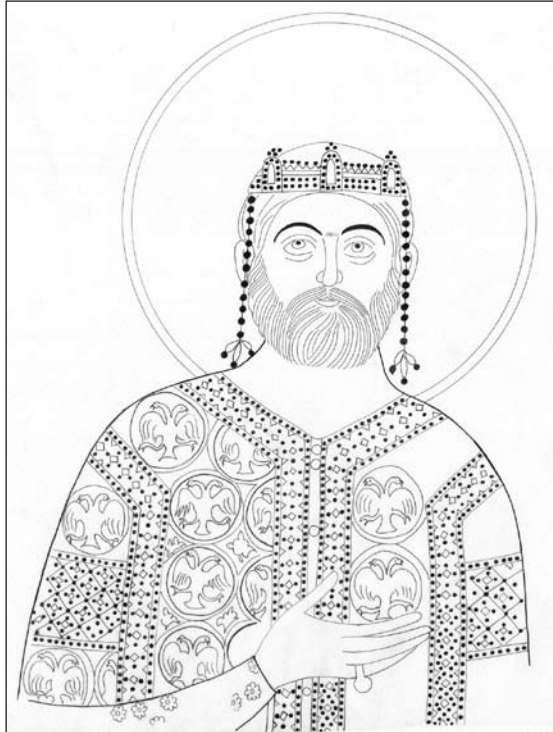
³ С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Βεοград 1912, 409.

⁴ *Историјски портрети* (I), 62-63.

⁵ А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, Βεοград 1926, 122-125.

⁶ В. Ј. Ђурић, *Полошко-хиландарски метохи Драгушинова гробница*, Зборник Народног Музеја VIII, Βεοград 1975, 328-333.

⁷ Για την πρώτη ενδιαφέρουσα έρευνα, η οποία προηγήθηκε από την τελική συντήρηση των τοιχογραφιών και ανέδειξε ορισμένες ασυνήθιστες εικονογραφικές λεπτομέρειες ορισμένων σκηνών του αγίου Γεωργίου, βλ. Св. Радојчић, *Старо Српско*



·: ΔΕΗΘΙΣΤΑ ΟΥΛ
 ΘΥΜΑΡΙΑΣΤΗΣ
 ΤΗΣΒΑΣΙΛΕΥΣΤΗ
 ΡΙΝΑΣ Κ' ΚΤΙΤΟΡΙΣ
 ΝΑ ΟΥ

Σχ. 2 Επιγραφή δίπλα στο πορτρέτο της Μαρίας-Μαρίνας

Цр. 2 Натпис поред портрета Марије-Марине

Σχ. 1 Ιωάννης Δραγουσίνος

Цр. 1 Јован Драгушин

μασσωλείου του Δραγουσίνου βρισκόταν σε εξέλιξη, όταν αυτός πέθανε και την ολοκλήρωση των εργασιών τόσο του κτίσματος, όσο και της διακόσμησης, έφερε σε πέρας η μητέρα του⁸. Είναι η περίοδος κατά την οποία κυριαρχεί ο εμφύλιος ανάμεσα στον Καντακουζηνό και τον Ιωάννη Ε΄ τον Παλαιολόγο και ο Στέφανος Δουσάν ανάλογα με τις περιστάσεις και τα οφέλη, ερχόταν σε συνεννόηση πότε με τον ένα και πότε με τον άλλο. Δεν πρέπει να λησμονούμε ποιο ήταν και το πραγματικό όνειρο του μετά τις κατακτήσεις των ελληνικών εδαφών⁹. Αναμφίβολα ο Δουσάν απέβλεπε στην δημιουργία μιας νέας αυτοκρατορίας, που δεν θα ήταν σερβική, αλλά σερβοελληνική¹⁰(σχ.3 α-β). Οι προσπάθειες του να κερδίσει την επιδοκίμασία του ανώτατου ελληνικού κλήρου και των μοναχών, εντάσσονταν σ' αυτή την διπλωματική λογική. Δύο σημαντικά πρόσωπα, τα οποία κέρδισαν την εύνοια του, ήταν ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Νικόλαος και ο επίσκοπος Δεαβόλεως Γρηγόριος¹¹. Προκειμένου να

сликарство, Београд 1966, 148-149.

⁸ Για την έρευνα ανεύρεσης του τάφου βλ. Д. Ћорнаков, *Полошки манастир*, Скопје 2006, 46-47.

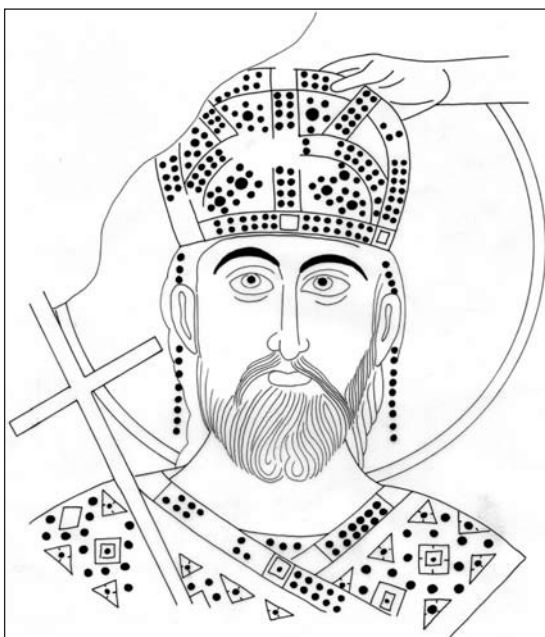
⁹ М. Динић, *За хронологију Душанових освајања византијских градова*, ЗРВИ 4, Београд 1956, 7, Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1959, 472, Б. Ферјанчић, *Освајачка политика краља Душана*, *Историја Српског Народа*, I, Београд 1981, 514.

¹⁰ Α. Βασίλειφ, *Ιστορία της βυζαντινής αυτοκρατορίας*, Β΄ (1971), 322.

¹¹ Ε. Κυριακούδης, *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Νικόλαος και η κτητορική του*

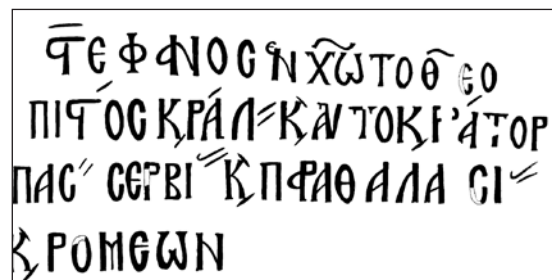
διατηρήσουν την παλαιότερη δικαιοδοσία του „ελληνικού αρχιεπισκοπικού θρόνου“¹², συνεργάστηκαν αρμονικά με τον Δουσάν και αυτός με την σειρά του αναγνωρίζοντας το αυτοκέφαλο, επέτρεψε την διατήρηση της ελληνικής γλώσσας ως υπηρεσιακής και εκκλησιαστικής. Ως ένα τέτοιο παράδειγμα προέκυψαν και τα επιγραφικά δεδομένα του ναού του αγίου Γεωργίου.

Πέρα όμως από τις πολιτικές εξελίξεις, που αγγίζουν τις σχέσεις Σερβίας και Βυζαντίου, αυτή την εποχή βρίσκεται σε εξέλιξη η μεγάλη ησυχαστική έριδα, που αφορά όλο τον ορθόδοξο κόσμο. Η αναζήτηση των αιτιών της θεολογικής διαμάχης¹³, κατέληγε συνήθως σε διαπιστώσεις όπως, ότι πρόκειται για καθαρά πολιτική σύγκρουση, για διένεξη κοσμικού κλήρου και μοναχισμού, για σύγκρουση αριστοτελικών και πλατωνικών, για αντιπαράθεση δύο διαφορετικών παραδόσεων στους κόλπους της ορθοδοξίας. Οι έρευνες όμως των τελευταίων δεκαετιών πείθουν ότι πρόκειται σαφώς για σύγκρουση ανατολικής και δυτικής παράδοσης. Την έριδα προκάλεσε ο οπαδός του δυτικού σχολαστικισμού, μοναχός Βαρλαάμ ο Καλαβρός, ο οποίος βρήκε συμπαράστατή σε πολλές από τις απόψεις του, τον Γρηγόριο Ακίνδυνο¹⁴. Το θεολογικό πρόβλημα



Σχ. 3α Στέφανος Δουσάν

Цр. За Стефан Душан



Σχ. 3β επιγραφή στο πορτρέτο

Цр. 3б Нагпис испод портрета

δραστηριότητα στα μέσα του 14^{ου} αιώνα, Црквене студије 1, Ниш 2004, 309-338.

¹² B.J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, 66-67, 11.

¹³ J. Meyendorff, *Introduction a l'etude Gregoire Palamas*, Paris 1959, G. Ostrogorski, *Svetogorski isihasti i njihovi protivnici*, Sabrana dela 5, Beograd 1970, 203-223, Π. Χρήστου, *Ο Γρηγόριος Παλαμάς και η θεολογία εις την Θεσσαλονίκη κατά τον 14^ο αιώνα*, ΕΜΣ, Θεσσαλονίκη 1959, D. Bogdanović, *Jovan Lestvičnik u vizantijskoj i staroj srpskoj književnosti*, Beograd 1968, 147-175.

¹⁴ Ο Γρηγόριος Ακίνδυνος γεννήθηκε στον Πρίλαπο της Άνω Μακεδονίας γύρω στα 1300. Μετά την ολοκλήρωση των βασικών σπουδών στην Πελαγονία εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου συνέχισε τις σπουδές του κοντά στον Θωμά Μάγιστρο και τον αρχιδιάκονο Βρύννιο. Κατά την παραμονή του στη Θεσσαλονίκη συνδέθηκε με τον



Σχ. 4 Αγ. Γρηγόριος ο Παλαμάς, ναός αγ. Γεωργίου του βουνού



Σχ. 5 Η Αγία Τριάδα, Pološko
Цр. 5 Света тројца, Полошко

Цр. 4 Св. Григорије Палама, Св. Ђорђе ту вуну

επικεντρώθηκε στη σχέση θείας ουσίας και ενέργειας, όμως στην πραγματικότητα αφορούσε στον Τριαδικό Θεό¹⁵. Υπ' αυτήν την έννοια παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον η παρακολούθηση της υπεράσπισης της πατερικής σκέψης από τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά, ακόμη και για ζητήματα, όπως η εκπόρευση του αγίου πνεύματος¹⁶, ήδη από το 1334. Οι σχετικοί στοχασμοί, γνωστοί μέσα από το έργο του Μαξίμου του Ομολογητού, απασχολούσαν σίγουρα τον πνευματικό κόσμο της αρχιεπισκοπής, αφού είναι γνωστό ότι η Παλαμική διδασκαλία είχε μεγάλη αποδοχή στην συγκεκριμένη περιοχή¹⁷.

Βαρλαάμ τον Καλαβρό και τον Γρηγόριο Παλαμά.

¹⁵ Α. Ράντοβιτς, *Το μυστήριον της Αγίας Τριάδος κατά τον Άγιον Γρηγόριον Παλαμάν*, Θεσσαλονίκη 1973, 79-101.

¹⁶ Στο ίδιο 143-169, όπου παρουσιάζονται τα κύρια σημεία, όπως: 1. Η ουσία της Τριάδος δεν είναι το αυτό προς την αιώνιον ενέργειαν αυτής. Η ουσία είναι αμέθεκτος, η δε ενέργεια μεθεκτή. 2. Η καθ' ύπαρξιν προέλευσις του Υιού και του Πνεύματος ανήκει εις τον χρόνον της υπερούσιου και αμεθέκτου ουσίας, γινομένη εκ της ουσίας κατά την Πατρικὴν υπόστασιν, δηλαδή είναι έργον μόνου του Πατρός. 3. Η ύπαρξις δεν είναι το αυτό προς την φανέρωσιν, ακριβώς επειδή η ουσία είναι άλλο τι της ενεργείας και διότι αὐτή ως εκ της φύσεως της είναι ανέκφαντος. 4. Η καθ' ἐνέργειαν φανέρωσις είναι κοινόν έργον του Πατρός του υιού και του Αγίου Πνεύματος, γίνεται δε εκ του Πατρός δια του Υιού εν Αγίω Πνεύματι. 5. „Θεός και Θεού ύπαρξις προς ἕτερον ουκ ἔστιν, ουδέ δίδοται τινί. Αλλα και αναίτιος εστιν, αὐτόν αιτίαν ἔχων τον εξ οὐ ὑπάρχει αναίτιως, ἀλλ' ουκ εξ' αὐτοῦ ὑπάρχων δι' αιτίαν (Λόγοι αποδ. Β', 48, 122)“ 6. Η φανέρωσις της τριαδικῆς ενεργείας είναι η «δι' αιτίαν» και «εν χρόνῳ» φανέρωσις αφορώσα εις τη κτίσιν. Η ἐνέργεια οὐσα το κοινόν των προσώπων και εκ της κοινῆς τρισυποστάτου ουσίας εξ αἰδίου πηγάζουσα, προϋπάρχει της φανερώσεως της ως ο υπερβάλλον αιώνιος πλοῦτος της Τριαδικῆς ομοουσιου θεότητος.

¹⁷ Α.-Ε. Tachiaos, *Le monachisme serbe de saint Sava et la tradition hesychaste athnité*, Hilendarski zbornik I, Beograd 1966, 83-89.

Η Καστοριά είναι από τις πρώτες πόλεις, στις οποίες αναφέρονται θαύματά του και στην οποία τιμήθηκε ως άγιος πριν από την επίσημη ανακήρυξη του από την εκκλησία το 1368¹⁸. Η απεικόνιση της μορφής του αγίου Γρηγορίου στον νότιο τοίχο του ναού του αγίου Γεωργίου του βουνού (1368-1370), (σχ.4) μέσα σε μετάλλιο και στην κόγχη του διακονικού του ναού των αγίων Τριών (1401), φανερώνει την ιδιαίτερη τιμή που γνώρισε¹⁹, ίσως ακόμη και πριν από την τελική του δικαίωση. Στο συνοδικό τόμο του 1368 αναφέρεται ότι λειτουργούσε και ναός αφιερωμένος στον άγιο²⁰, ενώ οι επιγραφές που συνοδεύουν και τις δύο παραστάσεις δίνουν και την ανάλογη βαρύτητα²¹. Η ησυχαστική παράδοση όμως στην περιοχή της αρχιεπισκοπής Αχρίδας, ήταν παρούσα ήδη από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα μέσω του έργου του αγίου Συμεών του νέου Θεολόγου (+1022 ή 1037) και νωρίτερα του Μάξιμου του Ομολογητού.

Πώς όμως ερμηνεύονταν αυτές οι συγκρουσιακές και υπερασπιστικές των πατέρων απόψεις και μετατρέπονταν σε εικόνες; Από πού αντλούσαν οι καλλιτέχνες τα θέματα, που περιείχαν τέτοιους προβληματισμούς; Στην παράσταση του αγίου Γεωργίου στο Ρολοško²² (σχ.5), που τοποθετήθηκε στον θόλο του τρούλλου αναγνωρίζουμε ένα τέτοιο θέμα, που είναι η Αγία Τριάδα²³. Θεωρούμε ότι η επανεμφάνιση του, τόσο στο Ρολοško, όσο και στον άγιο Νικόλαο του Τζώτζα, έγινε κάτω από το βάρος αυτού του διαλόγου. Η διαπραγμάτευση της εικόνας στον χώρο της Καστοριάς σε τρία μνημεία, θεωρούμε ότι υποδεικνύει και την κοιτίδα προέλευσης. Όσο διαρκούν οι συζητήσεις, συνεχίζει να υπάρχει και το ενδιαφέρον για την απεικόνιση του. Επιπλέον σκεπτόμενοι, ότι το τρίμορφο της Αγίας Τριάδας, είχε ήδη απεικονισθεί από τον 13^ο αιώνα στο ναό της Παναγίας Κουμπελίδικης²⁴, στον άγιο Γεώργιο Ομορφοκκλησιάς²⁵ και στα

¹⁸ J. Meyendorf, *Introduction*, 168-170, Δ. Τσάμης, *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως λόγος εις Αγ. Γρηγόριον Παλαμάν αρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1984, 22, 79.

¹⁹ Βλ. σχετ. PG 151, 712B.

²⁰ Δ. Τσάμης, *Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως λόγος εις Αγ. Γρηγόριον Παλαμάν αρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1984, 22, 79.

²¹ Στις επιγραφές γίνεται παραλληλισμός με τον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο.

²² В. Поповска-Коробар, *Полошки манастир св. Георги*, Καταλογ од изложба, Музеј на Македонија, Скопје 1998, 10.

²³ Στην μονογραφία του ναού (Д. Ђорнаков, Полошко) δεν σχολιάζεται η απεικόνιση και στον κατάλογο, που περιέχεται στο σημαντικό έργο: И. Ђорђевић, *Јужно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 147-150, αναφέρεται ως Χριστός Παντοκράτωρ. Εκτίμηση ότι πρόκειται για την Αγία Τριάδα κάνει η В. Поповска-Коробар, στο *Сведоштва за Христовата Двојна природа во живописот од нартекот во св. Богороадица Слимничка*, Зборник Средновековна Уметност, 6, Скопје 2007, 165-167.

²⁴ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, 85-89.

²⁵ Μ. Παϊσίδου, *Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο Ομορφοκκλησιάς*, ΕΕΣΜ, Θεσσαλονίκη 2001, 373-394.

μέσα του 14^{ου} αιώνα στον άγιο Νικόλαο του Τζώτζα²⁶, υποθέτουμε ότι πάνω σ' αυτό το θέμα υπήρξε ιδιαίτερος προβληματισμός, ο οποίος εμπλουτίστηκε και από την διδασκαλία του Γρηγορίου Παλαμά²⁷.

Ο Παλαιός των Ημερών²⁸, ως κεντρικό πρόσωπο, εικονίζεται στηθαίως, με την σήμανση «Κύριος Σαββαώθ»²⁹, δηλαδή να έχει μπροστά στο στήθος του τον Χριστό Εμμανουήλ, ενώ αυτός με την σειρά του μπροστά στο στήθος του, το Άγιον Πνεύμα υπο μορφήν περιστεράς. Κύριος Σαββαώθ σημαίνει Κύριος των Δυνάμεων³⁰ (απλά μεταφέρθηκε από το εβραϊκό κείμενο στα ελληνικά ως είχε) «άγιος, άγιος, άγιος, Κύριος Σαββαώθ» (Ησ. 6,13). «Άγιος ο Θεός, άγιος ισχυρός, άγιος αθάνατος, ελέησον ημάς». Ο τρισάγιος αυτός ύμνος μας υπενθυμίζει τον ύμνο των αγγέλων „άγιος, άγιος, άγιος, Κύριος Σαββαώθ“. Με την λέξη Θεός χαρακτηρίζεται ο Πατήρ, με την λέξη ισχυρός χαρακτηρίζεται ο Υιός και με την λέξη αθάνατος χαρακτηρίζεται το Άγιον Πνεύμα. Αυτό το συναντούμε σε δοξαστικό της Πεντηκοστής. Και τα τρία πρόσωπα έχουν διαφορετική υπόσταση-πρόσωπο, αλλά έχουν κοινή ουσία και ενέργεια, γι' αυτό και τα τρία Πρόσωπα είναι άγια και στέλνουν το έλεος και την χάρη τους και έτσι η τριπλή επανάληψη της λέξης «άγιος» υποδηλώνει και αυτή τα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδος³¹, του ενός και μόνου αληθινού Θεού, δηλαδή τον Πατέρα, τον Υιόν και το Άγιον Πνεύμα. Πέρα από την δογματική του σημασία αυτός ο ύμνος, έχει και την σωτηριολογική και μάλλον σχετίζεται με την τοποθέτηση της παράστασης στον θόλο του τρούλλου.

Ενισχυτικά γνωρίζουμε, ότι αυτός ο τρισάγιος ύμνος ψάλλεται και στην Θεία Λειτουργία δύο φορές. Πρώτα στην λεγομένη λειτουργία των κατηχουμένων, μετά την μικρά Είσοδο και έπειτα στην Θεία Λειτουργία των πιστών, στην θέση της αναφοράς, όταν ψάλλεται το «άγιος, άγιος, άγιος Κύριος Σαββαώθ πλήρης ο ουρανός και η γη της δόξης σου, ωσαννά εν τοις υψίστοις, ευλογημένος ο ερχόμενος εν ονόματι Κυρίου, ωσαννά ο εν τοις υψίστοις». Εδώ γίνεται αναφορά στην ίδια την Θεότητα. Δεν είναι η Αγία Τριάδα «ομοούσια και αχώριστη» κατά την ουσία; Είναι δυνατόν να είναι ο Υιός εκεί που δεν είναι ο Πατέρας, και ο Πατέρας, εκεί που δεν είναι ο Υιός; Έχει μεγάλη σημασία τι είτε ο Ιησούς Χριστός: «ο εωρακώς εμέ εώρακε τον Πατέρα· και πως συ λέγεις,

²⁶ Ι. Σίσιου, *Μια άγνωστη σύνθεση στον άγιο Νικόλαο Τζώτζα Καστοριάς*, ΕΕΣΜ, Θεσσαλονίκη 2001, 528-534.

²⁷ Μοναχού Θεόκλητου Διονυσιάτου, *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, υπέρ των ιερώς ησυχάζόντων*, Θεσσαλονίκη 1984, 84-147.

²⁸ Ι. Σίσιου, *Ο Παλαιός των Ημερών ως ξεχωριστή σύλληψη του ζωγράφου Ονουφρίου*, ΖΡVI, XLIV, Βεογραδ 2007, 537-547.

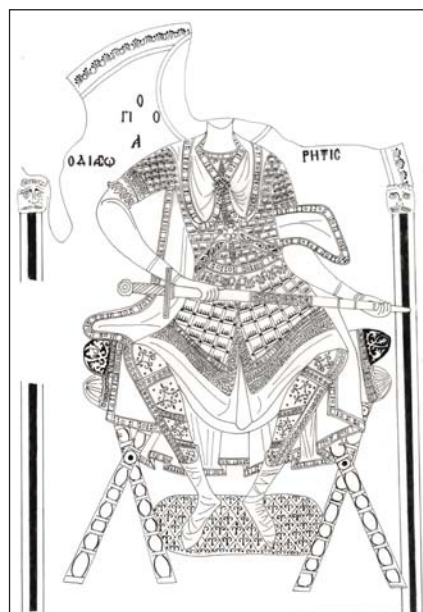
²⁹ Στα γράμματα της σήμανσης υπήρχε επιζωγράφηση και μετάφραση στην σλαβική γλώσσα, όπως στις περισσότερες παραστάσεις του 14^{ου} αιώνα, καθώς και στο φόντο. Η συντήρηση επανέφερε το δεξιό τμήμα, όπου αναγράφεται η λέξη Σαββαώθ, ενώ το αριστερό παρέμεινε στα σλαβικά ως μετάφραση της λέξης Κύριος.

³⁰ Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, πραγματευόμενος περί του ακτίστου των Θείων ενεργειών, ονομάζει κατ' αναλογία τον Πατέρα „δύναμις“, δύναμις όμως η „αγεννήτως υφεστώσα“, εκ της οποίας υπάρχει η „γεννητώσ υφεστώσα Θεία δύναμις“, δηλαδή ο υιός και το εκπορευτώσ υπάρχον Άγιον Πνεύμα (Προς Γαβράν, 20).

³¹ Για την έρευνα του θέματος στην ευρύτερη περιοχή της αρχιεπισκοπής Αχρίδας, βλ. Γ. Суботић, *Св. Константин и Елена у Охриду*, Βεογραд 1977, 72-79, Ц. Грозданов, *Охридско сликарство XIV века*, Βεογραд 1980, 162-165.



Σχ. 6 Προφήτες, Ρολοško
Цр. 6 Пророци, Полошко



Σχ. 7 Άγ. Γεώργιος ο Διασωρίτης, ναός
αγίου Αλυπίου
Цр. 7 Св. Ђорђе Диасоритис, црква Св.
Алиμπја

δείξον ημίν τον Πατέρα; ου πιστεύεις ότι εγώ εν τω Πατρί και ο Πατήρ εν εμοί
εστι;» (Ιωάννης 14/ιδ: 10). Δηλαδή, ο ίδιος ο Χριστός λέει: Αυτός που είδε εμένα,
είδε τον Πατέρα“. Γιατί όποιος είδε τον „Παλαιό των Ημερών“ εν τω Υιώ, „είδε
και τον Πατέρα“, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Ιησού Χριστού. Ο Παλαιός των
Ημερών, βεβαίως είναι ο Υιός. Όμως είναι ταυτόχρονα ο Θεός. Ο ένας Θεός,
γιατί Παλαιός των Ημερών, είναι ολόκληρος ο Τριαδικός Θεός και όχι μόνο
ένα από τα πρόσωπα της Αγίας Τριάδος. Η παράσταση της μονής του αγίου
Γεωργίου στο Ρολοško, όπως όλα δείχνουν, είναι δημιουργία της καλλιτεχνικής
σχολής της Καστοριάς. Έχει σημαντικές ομοιότητες με την αντίστοιχη της
Παναγίας Κουμπελίδικης στον θόλο του εσωνάρθηκα, με την διαφορά ότι
εκεί ο Παλαιός των Ημερών είναι καθημένος, ολόσωμος και ο Χριστός στην
αγκαλιά του σε ώριμη ηλικία. Την ίδια εποχή φιλοτεχνείται και η αντίστοιχη
παράσταση του αγίου Νικολάου του Τζώτζα, σε διαφορετική όμως διάταξη.
Μέσα σε συνθήκες εμφυλίου σπαραγμού για την Ρωμανία, το ησυχαστικό
κίνημα με την πνευματική του συνοχή και συνέχεια, που ανιχνεύεται σ’ αυτή
την εικόνα, δείχνει να επιδρά καταλυτικά στην ενότητα του ορθόδοξου κόσμου.
Πολιτικοκοινωνικά πράγματα και θεολογία συμπορεύονται και συμπλέκονται
σε μια παρατεταμένη κρίση, η οποία συγχρόνως έχει χαρακτηριστικά ακμής και
εσωτερικής δύναμης.

Ένα άλλο στοιχείο της καστοριανής παράδοσης στην ζωγραφική του αγίου Γεωργίου, είναι ο τρόπος που διακοσμούνται τα τόξα, που ορίζουν τις ολόσωμες μορφές των προφητών, τόσο στην ανατολική καμάρα, όσο και στην δυτική³² (σχ.6). Το ίδιο στοιχείο το συναντούμε στο διακοσμητικό τόξο, που ορίζει την μορφή του αγίου Γεωργίου του Διασωρίτη (σχ.7), πάτρωνα του ναού, που έγινε γνωστός ως άγιος Αλύπιος -Στυλιανός³³ (~1200), στην Καστοριά μετά την αλλαγή αφιέρωσης στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1383-1384), πάνω από την μορφή του αγίου Αθανασίου (σχ.8). Ως κιονόκρανο, που ενώνει τον στύλο με το τόξο, στα δύο πρώτα παραδείγματα, χρησιμοποιείται μία μάσκα με ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Αυτή η ίδια μάσκα, που τείνει να λάβει χαρακτηριστικά λέοντος στην αντίστοιχη εικόνα του πάτρωνος αγίου στον άγιο Γεώργιο του βουνού Καστοριάς (σχ.9). Την έρευνα σε βάθος για την προέλευση και τον συμβολισμό αυτών των μασκών, έκανε ο Иван Ђорђевић³⁴, ο οποίος κατέληξε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για την μορφή του θεού Ωκεανού και σχετίζεται με τις μεσαιωνικές αντιλήψεις για την διαίρεση του κόσμου. Οι παρόμοιες μορφές στα κιονόκρανα, που συγκρατούν τον τρούλλο της μονής του αγίου Δημητρίου³⁵ (Markov manastir) και της Nova Pavlica³⁶, αποδεικνύουν αυτόν τον συμβολισμό της εκκλησίας, ως παράστασης του κόσμου. Τέσσερα στοιχεία (Βασιλεία του ουρανού, παράδεισος, γή, νερό), τα οποία είναι παρόντα στο τέλος της ειδωλολατρικής εποχής και περνούν στην παλαιοχριστιανική και την βυζαντινή διακόσμηση³⁷, καλύπτοντας ανάλογο συμβολισμό. Στο Pološko αυτές οι μάσκες (Blattemaske) μαζί με την διακόσμηση του τόξου, είναι αντίγραφα, που προέρχονται από τον Άγιο Αλύπιο – Στυλιανό της Καστοριάς. Στο Lesnovo³⁸ (σχ.10) στο νάρθηκα (1349), αυτός ο ίδιος Ωκεανός, παριστάνεται στο κιονόκρανο του αγίου Συμεών και στο αντίστοιχο του διακοσμημένου τόξου πάνω από την μορφή του τοπικού αγίου Γαβριήλ³⁹, πλησιάζοντας το πρότυπο του αγίου Γεωργίου του βουνού.

Δεν είναι τόσο σύνθητες φαινόμενο στη βυζαντινή ζωγραφική η ταύτιση σε τέτοιο βαθμό, ορισμένων λεπτομερειών. Κάποτε, ούτε οι ίδιοι ζωγράφοι, όπως οι γνωστοί Μιχαήλ και Ευτύχιος⁴⁰, δεν επαναλάμβαναν σε τέτοιο βαθμό σκηνές, ώστε να τους καταλογιστεί η απουσία φαντασίας και δημιουργικότητας.

³² Εικονίζονται συνολικά δεκαέξι προφίτες, από οκτώ σε κάθε καμάρα και χρησιμοποιείται σε όλες το ίδιο μοτίβο.

³³ E. Tsigaridas, *La peinture a Kastoria et en macedoine grecque occidentale vers l'anne 1200*, Студеница и византијска уметност, Београд 1988, 309-319.

³⁴ И. Ђорђевић, *Загонетни лик на капителима у Новој Павлици*, Рашка баштина 2, Краљево 1981, 117-127, όπου αναφέρεται όλη η παλαιότερη βιβλιογραφία και αφορά στην προσπάθεια εξήγησης των μορφών.

³⁵ В. Ј. Ђурић, *Марков манастир-Охрид*, Зборник за Ликовне Уметности 8, 1972, 131-160.

³⁶ М. Михаиловић, *Зидна декорација новопавличке цркве*, Рашка баштина 1, Краљево 1975, 65-79.

³⁷ Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици*, Београд 1978.

³⁸ С. Габелић, *Манастир Лесново*, Београд 1998, 201-202.

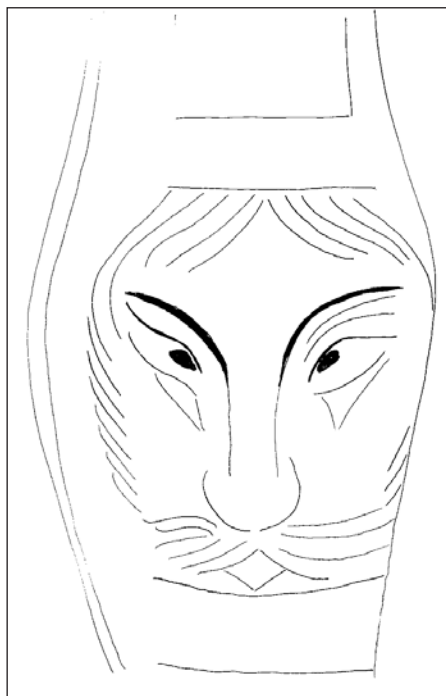
³⁹ Στο ίδιο βλ. σ. 108, σχ. 6.

⁴⁰ П. Миљковић – Пепек, *Делото на зографите Михаило и Еутихији*, Скопје 1967.



Σχ. 8 Αγ. Αθανάσιος, ναός αγίου
Αθανασίου του Μουζάκη

Цр. 8 Св. Атанасије, Црква св. Атанасија
у Музаки



Σχ. 9 Μάσκα ανθρώπου-λέοντος, Ναός αγ.
Γεωργίου του βουνού

Цр. 9 црква Св. Ђорђа у вуну, маска

Εντούτοις, η επανάληψη συνθέσεων και σχεδιαγραμμάτων δεν θεωρούνταν σφάλμα, όπως αυτό συμβαίνει στη σύγχρονη ζωγραφική και ήταν κάτι που δεν έθιγε την συνείδηση του ζωγράφου, πόσο μάλλον όταν επρόκειτο για συστατικό στοιχείο ενός καλλιτεχνικού κέντρου, όπως αυτό της Καστοριάς. Η αντιγραφή και η διάδοση ενός εικονογραφικού τύπου, μιας διακοσμητικής λεπτομέρειας, ενός σχεδίου, ενός πατερικού κειμένου, η προσπάθεια μίμησης ενός ξακουστού πρωτότυπου, που προέρχονται από παλαιότερα ζωγραφικά σύνολα, πιστεύουμε ότι είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα μιας καλλιτεχνικής σχολής. Στα πλαίσια μιας ενιαίας και αναγνωρίσιμης συμπεριφοράς αυτή η διαδικασία απ' ό,τι φαίνεται δεν ήταν μηχανική. Αντιπροσώπευε κυρίως τις βασικές καλλιτεχνικές και πνευματικές αντιλήψεις ενός γεωγραφικού χώρου. Παρόμοια συμπεριφορά συναντούμε και στην βυζαντινή μικρογραφική παράδοση, όπου έχουμε πολλά παραδείγματα επανάληψης μικρογραφικών και διακοσμητικών στοιχείων, δεν μπορούμε όμως να μιλάμε για μια απλή αντιγραφική διαδικασία χωρίς καλλιτεχνική αξία⁴¹. Είναι πολύ σημαντικό επίσης το γεγονός, ότι μέσω αυτών των μικρών αναγνωριστικών ψηφίδων και των λεπτομερειών, μπορούμε να περιγράψουμε με τον καλλίτερο τρόπο την καλλιτεχνική εκπροσώπηση της

⁴¹ Β.Ј. Ђурић, *Мали Град- Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) Београд, 33.



Σχ. 10 Ο Θεός Ωκεανός, Lesnovo

Цр. 10 Бог океан, Лесново

Καστοριάς στα Βαλκάνια. Οι ζωγράφοι, που δημιούργησαν τον διάκοσμο στο ναό του αγίου Γεωργίου στο Ρολοško⁴², στην κοιλάδα του μαύρου ποταμού, ανήκαν στο καλλιτεχνικό κέντρο της Καστοριάς. Σ' αυτές καθαυτές τις συνθέσεις παρενέβαλαν κάποια κείμενα, τα οποία παραπέμπουν στην ουσιαστική τους επεξήγηση και σημασία. Τέτοια σχέση κειμένου και εικόνας μπορούμε να δούμε στα μνημεία της Καστοριάς του 12^{ου} αιώνα. Στις παραστάσεις των Αγίων Αναργύρων (1180-1190) για παράδειγμα δεν αναγράφηκαν μόνο κείμενα των πατέρων της εκκλησίας, αλλά και επιγράμματα, των οποίων οι στίχοι φανέρωσαν την λογοτεχνική δεινότητα των κτητόρων. Η αναλυτική επεξήγηση με κείμενα της σκηνης της Μετάδοσης και της Μετάληψης (σχ.11) έχει προηγούμενο στην αντίστοιχη του αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησιάς⁴³ από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα. Αυτή η παράδοση μεταφέρθηκε αυτούσια στο Ρολοško.

Εάν η στενή σχέση της μονής με το Άγιον Όρος και την μονή Χιλανδαρίου επέβαλε τον ιδιαίτερο σεβασμό στην γιορτή των Εισοδίων της Θεοτόκου, η σύνδεση ορισμένων σκηνών μ' ένα ξεχωριστό τρόπο με την εκκλησιαστική ποίηση και υμνολογία, είναι δουλειά της καστοριανής σχολής. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του

αγίου Γεωργίου αποτυπώνεται σε ορισμένες σκηνές η υμνολογική επίδραση, όπως συμβαίνει και στο ναό του αγίου Νικολάου του Κυρίτση. Επειδή ο σκοπός της εργασίας φαίνεται από τον τίτλο, θεωρούμε ότι επιβάλλεται μια γενική αναφορά για το σωζόμενο πρόγραμμα του 14^{ου} αιώνα, ώστε να αποφυγούμε τις αποσπασματικές αναφορές που μέχρι τώρα έχουν γίνει⁴⁴.

Στον ναό του αγίου Νικολάου του Κυρίτση⁴⁵, έγινε μια εκτεταμένη επισκευή και επέκταση προς τα νότια στα 1654, που κάλυψε αρκετά τμήματα

⁴² Ћорђевић, 147-150

⁴³ Σ. Κίσσας, *Ομορφοκκλησιά*, Βελιγράδι 2008, 28-29.

⁴⁴ Τον Μάιο του 2007 σε διεθνές συνέδριο, που οργάνωσε το πανεπιστήμιο της Σόφιας, διαβάστηκε εργασία μου με θέμα: Η ζωγραφική της 6^{ης} δεκαετίας του 14^{ου} αιώνα στην Καστοριά, τα πρακτικά του οποίου δεν έχουν εκδοθεί. Στην διαπραγμάτευση περιλαμβάνεται και η ζωγραφική του αγίου Νικολάου.

⁴⁵ Ι. Σίσιου, *Καστοριανά Μνημεία*, Αθήνα 1995, 120-123, όπου η ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα χρονολογείται στα 1370. Στην παλαιότερη βιβλιογραφία δεν γίνεται αναφορά στην ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα, βλ. σχετικά : Π. Τσαμίσης, *Η Καστοριά και μνημεία της*, Αθήνα 1949, 134-135, Α. Ορλάνδος, *Μνημεία*, ΑΒΜΕ, Δ', Αθήνα 1938, 168-169, ενώ σε άλλες εργασίες όπου γίνεται, χρονολογείται στα 1385, από τον Ε. Τσιγαρίδα, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 219, και στα

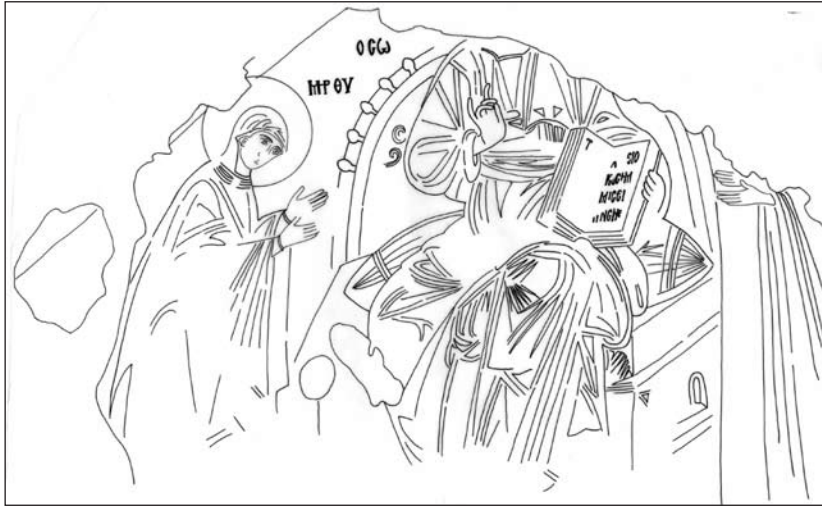


Σχ. 11 Μετάληψη, Ρολοσκο

Цр. 11 Причешће апостола, Полошко

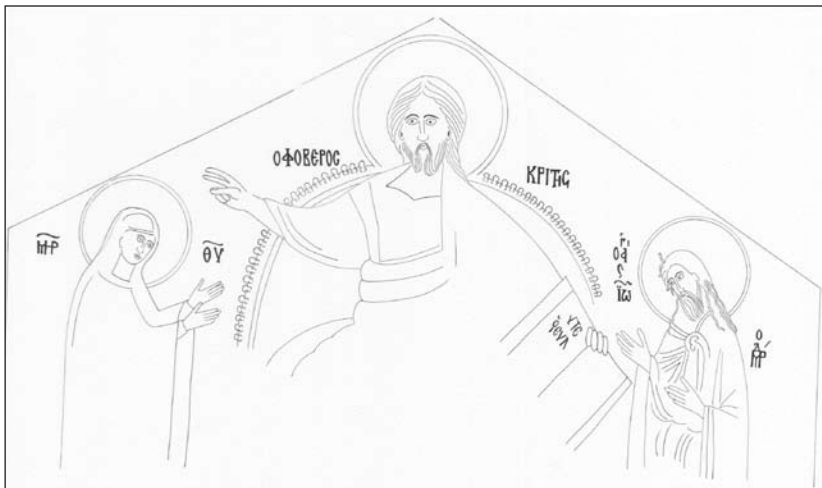
της παλαιότερης ζωγραφικής των πρώτων χρόνων της έκτης δεκαετίας του 14ου αιώνα. Οι ανακαινιστές του 17ου αιώνα σεβάστηκαν τις τοιχογραφίες, που σώζονταν σε ικανοποιητικό βαθμό και συμπλήρωσαν με νέες τα κατεστραμμένα μέρη. Στον ανατολικό τοίχο άφησαν την σκηνή της Ανάληψης ψηλά στο αέτωμα και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου χαμηλότερα. Πιο κάτω τις προτομές του αγίου Στεφάνου και του αγίου Ρωμανού στις κόγχες της προσκομιδής και του διακονικού, ενώ δεξιά και αριστερά της αψίδας του ιερού τις μορφές του αγίου Συμεών του Στυλίτη και του αγίου Λαυρεντίου. Στην αψίδα τοποθέτησαν την Παναγία Αχειροποίητο και κάτω απ' αυτή τον Μελισμό. Στον βόρειο τοίχο διασώθηκε μόνο η ανώτερη ζώνη με σκηνές από τον κύκλο της ζωής του Χριστού και η ενδιάμεση με μορφές αγίων μέσα σε μετάλλια. Από τις σκηνές του κύκλου του Χριστού αναγνωρίζονται η Σταύρωση, ο Θρήνος, ο Λίθος και η Κάθοδος στον Άδη, ως τελευταία παράσταση εντός του ιερού βήματος. Ακριβώς από κάτω παριστάνεται το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Από τις μορφές στα μετάλλια ξεχωρίζουν οι άγιοι: Ελευθέριος, Τρύφων, Υπάτιος, Στρατόνικος, Παντελεήμων, Ερμόλαος Νικήτας, Χριστόφορος, Κύρικος και Ιουλίτα,

1360-1380, από τον Ε. Κυριακούδη, *La peinture murale de Kastoria pendant la deuxième moitié du XIVe siècle et ses relations avec l'art de Salonique et des pays balkaniques littorales*, *L'art Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, Belgrade 1987, 36-37.



Σχ. 12 Δέηση,
ναός αγίου
Νικολάου του
Κυρίτση

Цр. 12 Деисис,
Св. Никола ту
Киритси



Σχ. 13 Δέηση,
ναός αγίου
Νικολάου του
Τζώτζα

Цр. 13 Деисис,
Св. Никола ту
Тоџа

Βάγκχος, Σέργιος, Άννα, Ιωακείμ, Βλάσιος, Γρηγόριος Ακραγάντων και Κλήμης Αχρίδας. Στον δυτικό τοίχο δεσπόζει η σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου και δίπλα ακριβώς η Προδοσία. Το δυτικό αέτωμα καταλαμβάνει η Μεταμόρφωση. Από τις ολόσωμες μορφές των αγίων της πρώτης ζώνης, σώζονται μόνο στις παρειές της εισόδου η αγία Κυριακή και η αγία Παρασκευή. Όλες οι υπόλοιπες σκηνές στο ναό ανήκουν στην διακόσμηση του 17^{ου} αιώνα. Στο νάρθηκα, όπου απεικονίζεται η σκηνή της Δευτέρας Παρουσίας (1654), διακρίνονται από κάτω υπολείμματα μορφών, που ανήκουν στο στρώμα ζωγραφικής του 14^{ου} αιώνα. Εξωτερικά στον ανατολικό τοίχο παριστάνεται μια σημαντική σκηνή για τον χώρο της Καστοριάς, η Δέηση (σχ.12). Σ' αυτή παρουσιάζεται ο Χριστός πάνω σε θρόνο ως Σωτήρ να κρατά ανοιχτό ευαγγέλιο με συγκεκριμένο κείμενο. Στα αριστερά του σε μικρότερη κλίμακα απεικονίζεται η Παναγία και δεξιά ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Στο ίδιο σημείο παριστάνεται η σκηνή στα 1346

στον άγιο Νικόλαο του Τζώτζα⁴⁶ με την σήμανση Φοβερός Κριτής(σχ.13). Ιδιαίτερα αυτή του αγίου Νικολάου του Τζώτζα⁴⁷, ταυτίζεται σχεδόν μ' αυτή του αγίου Νικολάου του Κυρίτη. Η στάση του Χριστού, που ευλογεί με μια πλατιά χειρονομία, είναι παρόμοια στις σκηνές της Δευτέρας Παρουσίας, απ' όπου προέρχεται και το επίθετο. Οι κινήσεις του Φοβερού Κριτή έχουν δουλευτεί κατά τέτοιο τρόπο, ώστε ν' αναδεικνύεται η δραματικότητα της στιγμής κατά την οποία ο Χριστός καλεί τους ευλογημένους „ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ....“ (Ματθ. 25, 34)⁴⁸.

Η επεξεργασία αυτού του θέματος από τους καλλιτέχνες της Καστοριάς οδήγησε εκτός από την εξωτερική απεικόνιση στον ανατολικό τοίχο, στην τοποθέτηση του εντός του ναού στο νότιο τοίχο του αγίου Γεωργίου του βουνού⁴⁹ (1368-1370). Η Δέηση έχει τα ίδια χαρακτηριστικά με τις προηγούμενες δύο περιπτώσεις, απλώς δεν σώζεται η σήμανση του επιθέτου του Χριστού. Εκτός Καστοριάς παρόμοια Δέηση με τον Χριστό Φοβερό Κριτή και την Παναγία Παράκληση έχουμε στο νάρθηκα του Lesnovo⁵⁰ και στο Ploško⁵¹. Στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα η μεταφορά αυτού του θέματος σε μνημεία, όπου εντοπίζεται η παρουσία ζωγράφων της Καστοριάς συνδυάζεται με την διπλή υπόσταση του Χριστού, ως Δίκαιου Κριτή και ως Βασιλέα των βασιλευόντων. Αυτοί οι ναοί είναι ο Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη⁵², ο ναός του Ζωοδότη



Σχ. 14 Αγ. Νικόλαος, Ploško

Цр. 14 Св. Никола, Полошко

⁴⁶ Ε. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 262.

⁴⁷ Ι. Σίσιου, *Μια άγνωστη σύνθεση στον άγιο Νικόλαο του Τζώτζα Καστοριάς*,

⁴⁸ Ι. Đorđević – Μ. Marković, *On the dialogue relationship between the Virgin and Christ in east christian art – The figures of the Virgin Mediatrix and Christ at Lesnovo*, Cyrilomethodianum XVII, Thessaloniki.

⁴⁹ Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, 211-250.

⁵⁰ С. Габелић, *Лесново*, Београд 1998, 199.

⁵¹ Ђурић, *Полошко*, 337-338.

⁵² Μ. Χατζιδάκης, *Καστοριά*, 106-107, Β. Ђурић, 39

Χριστού στο Βοτje της Αλβανίας⁵³ και οι Άγιοι Τρεις (1401) στην Καστοριά. Την ίδια εικόνα του Χριστού ως Δίκαιου Κριτή, χωρίς την Παναγία και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο συναντούμε στο νότιο τοίχο του Zaum⁵⁴, όπου εκτός των άλλων παρατηρούμε και την συγκέντρωση ορισμένων αγίων που σχετίζονται με την τοπική παράδοση της αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Πρώτα απ' όλα η μορφή του αγίου Νικολάου, ο οποίος παριστάνεται στο Zaum δίπλα στον Χριστό στα δεξιά του, ενώ στον Άγιο Γεώργιο του βουνού τον συναντούμε στην αριστερή πλευρά της Δέησης του βόρειου τοίχου. Ο άγιος Νικόλαος με αρχιερατική ενδυμασία και ευαγγέλιο στο αριστερό του χέρι, παριστάνεται επίσης στο νότιο τοίχο του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη δίπλα στην εντυπωσιακή μορφή του πάτρωνος του ναού και στο Puloško (σχ.14) στον βόρειο τοίχο δίπλα στο εικονοστάσι. Ανεξάρτητα με την θέση που καταλαμβάνει η μορφή του συγκεκριμένου αγίου στο πρόγραμμα κάθε ναού, στις συγκεκριμένες περιπτώσεις παρατηρείται μια εμμονή στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας που έχει για την περιοχή, αφού είναι γνωστή η τιμή και προσκύνηση του στην Καστοριά⁵⁵.

Από την προσέγγιση αυτή δεν μπορεί να ξεφύγει και μια άλλη εικονογραφική λεπτομέρεια, όπως είναι η παράσταση της Παναγίας στην αψίδα του ιερού βήματος ως αχειροποιήτου (σχ.15). Παραστάσεις της Παναγίας αχειροποιήτου κοσμούν τις αψίδες του Zaum⁵⁶, του Αγίου Νικολάου του Κυρίτη, του Ταξιάρχη Μητροπόλεως, του Puloško (σχ.16), τους μικρούς Αγίους Αναργύρους Αχρίδας⁵⁷ και από πρωϊμότερα μνημεία του Αγίου Νικολάου Ορφανού⁵⁸. Η Παναγία παριστάνεται όρθια, δεόμενη, περιστοιχισμένη από εξαπτέρυγα και στην περίπτωση του Ταξιάρχη Μητροπόλεως από αγγέλους. Στο Zaum και στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτη η επιγραφή που τη συνοδεύει είναι: ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ Η ΑΧΕΙΡΟΠΟΙΗΤΟΣ. Στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως δεν υπάρχει καθόλου επιγραφή, έχει όμως όλα τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά. Το συγκεκριμένο επίθετο της Παναγίας μας συνδέει με το ναό της Αχειροποιήτου στη Θεσσαλονίκη, όπου υπήρχε μια εικόνα αχειροποίητη και η οποία έγινε γνωστή μέσω μιας ομιλίας του Κωνσταντίνου Αρμενόπουλου⁵⁹. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Αρμενόπουλου η Παναγία της φορητής εικόνας κατ' αρχάς παριστανόταν ως Οδηγήτρια Βρεφοκρατούσα και αργότερα κατά θαυμαστό τρόπο μεταβλήθηκε σε όρθια δεομένη. Επειδή η μεταβολή έγινε χωρίς την επέμβαση ζωγράφου, ονομάστηκε αχειροποίητος και κατ' επέκταση και ο ναός. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας με το συγκεκριμένο επίθετο υπάρχει

⁵³ R. Lozanova- Ruseva, *The church of Christ Zoodotes in Embore (Albania), L' image et la parole, Recueil a l' occasion du 60e anniversaire du prof. Axinia Dzurova, Sofia 2004, 151-165*

⁵⁴ Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 111.

⁵⁵ Υπάρχουν δεκατέσσερις ναοί αφιερωμένοι στον Άγιο Νικόλαο.

⁵⁶ Грозданов, 110.

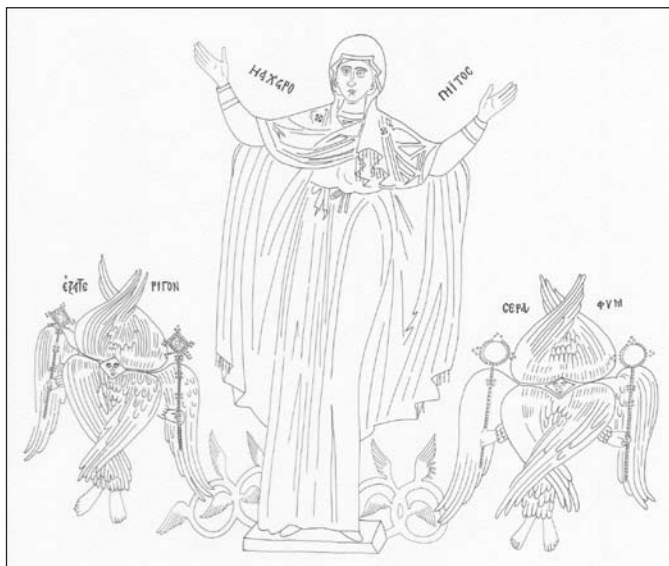
⁵⁷ Στο ίδιο, 48.

⁵⁸ Τσιτουρίδου, 64-65.

⁵⁹ Α. Ξυγγόπουλος, *Αι περί του ναού της Αχειροποιήτου ειδήσεις του Κωνσταντίνου Αρμενοπούλου*, ΕΕΣΝΟΕ, τ.6, Θεσσαλονίκη 1952, 1-11.

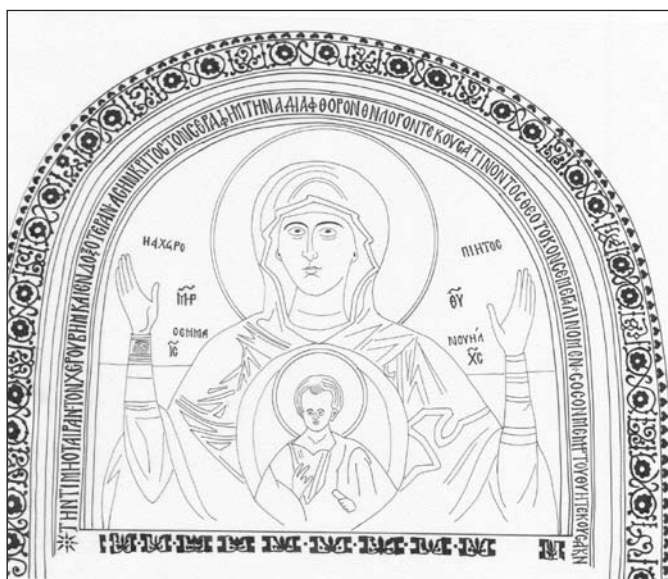
Σχ. 15 Παναγία
Αχειροποίητος,
ναός αγίου
Νικολάου του
Κυρίτση

Цр. 15 Богордица
Нерукотворена,
Св. Никола ту
Киритси



Σχ. 16 Παναγία
Αχειροποίητος,
Ρολοško

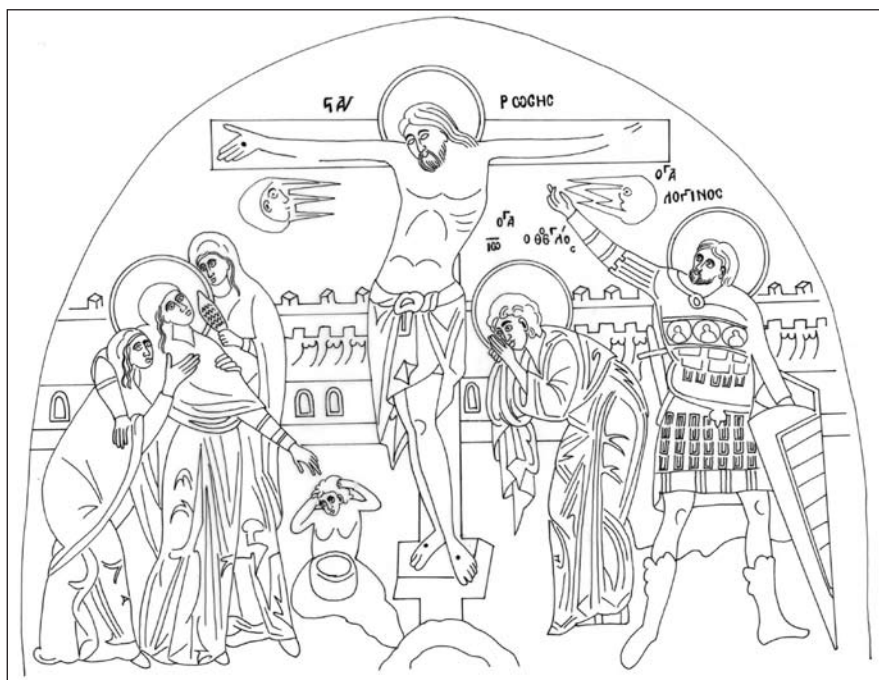
Цр. 16 Богордица
Нерукотворена,
Πολοшко



και σ' άλλους ναούς, όπως είναι οι Μικροί Άγιοι Ανάργυροι Αχρίδας⁶⁰ και το παρεκκλήσιο της Σοροζάνι⁶¹ στη Σερβία, όμως εκεί η Παναγία παριστάνεται είτε με το Χριστό μέσα σε πολυγωνική λεκάνη ή ως Βλαχερνίτισσα με τον Χριστό μέσα σε κύκλο στο στήθος. Το φαινόμενο ενός ορισμένου επιθέτου της

⁶⁰ Грозданов, 48.

⁶¹ Бурић, Сопочани, 134



Σχ. 17 Σταύρωση, Ρολοσκο

Цр. 17 Распеће, Полошко

Παναγίας⁶², το οποίο συνοδεύει διαφορετικούς εικονογραφικούς τύπους⁶³, όπως στα συγκεκριμένα παραδείγματα, ήταν φυσικό να προκαλέσει διαφορετικές προσεγγίσεις ανάμεσα στους μελετητές ή να τους οδηγήσει και στην αναίρεση παλαιότερων απόψεων⁶⁴.

Επανερχόμενοι όμως στην επίδραση της υμνολογίας σε ορισμένες σκηνές, οι οποίες διασώζουν σπάνια στοιχεία και στους δύο ναούς- Ρολοσκο και Άγιο Νικόλαο του Κυρίτση- είναι απαραίτητο να εστιάσουμε την προσοχή μας στην Σταύρωση και την Κοίμηση της Θεοτόκου. Η Σταύρωση (σχ.17) του αγίου Γεωργίου σχολιάστηκε από τον Β. Ήγριη⁶⁵, ο οποίος εντόπισε και τα κείμενα πάνω στα οποία στηρίχθηκαν οι καλλιτέχνες. Η βαθύτερη ανάλυση ιδιαίτερα των συγγραμμάτων του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου⁶⁶, τον οδήγησε στο συμπέρασμα, ότι η παράσταση βασίστηκε σ' αυτό το υπόβαθρο⁶⁷.

⁶² M. Tatić- Đurić, *Ikona Bogorodice Evergetide*, ZLU, 6, 1970, 16.

⁶³ A. Grabar, *L' Odigitria et l' Eleousa*, ZLU, 10, 1974, 4, M. Tatić – Đurić, *Vrata Slova*, ZLU, 8, 1972, 62.

⁶⁴ Α. Ξυγγόπουλος, *Η λατρευτική εικόν του ναού της Αχειροποιήτου Θεσσαλονίκης*, Ελληνικά, τ. 13, 1954, 256.

⁶⁵ Ήγριη, *Πολοшко*, 333-336.

⁶⁶ Ιωάννης Χρυσόστομος, *Ομιλία εις το όνομα του κοιμητηρίου και εις τον σταυρόν του Κυρίου*, PG 49, 396-397.

⁶⁷ Το κείμενο του Ρωμανού του Μελωδού, που αποτυπώνεται στην επιγραφή του

Η θεολογική προσέγγιση της χαρμολύπης, που μεταφέρει μια παράδοση του πένθους με συγκρατημένο θρήνο και χωρίς ακραίες εκδηλώσεις, κατά την άποψη μας δεν εμπεριέχεται στη σύνθεση. Αντίθετα, αυτή έχει ως κυρίαρχο στοιχείο την υπερβολή, η οποία γίνεται κατανοητή μέσω του ποιητικού λόγου του Ρωμανού του Μελωδού, τόσο στον θρήνο της Παρθένου Μαρίας, όσο και στον διάλογο ανάμεσα στον Άδη και τον διάβολο. Σ' αυτόν τον άμετρο θρήνο, τονίζεται κατεξοχήν η ανθρώπινη συντριβή για το πάθος του αθώου αμνού της εκκλησίας⁶⁸ και παρουσιάζεται μέσω ενός εξαιρετικού πρωτότυπου διαλόγου. Γι' αυτό αξίζει να παραθέσουμε ορισμένα εδάφια από την ακολουθία της Γ' Κυριακής των νηστειών, της Σταυροπροσκυνησεως, όπου φανερώνεται και ο ασκητικός συμβολισμός του Σταυρού και περιέχεται και ο σχετικός οίκος του Ρωμανού. Ξεκινούμε από το κάθισμα του σταυρού, «Εν παραδείσω μέν το πρίν, ξύλω εγύμνωσεν, επί τή γεύσει ο εχθρός, εισφέρων νέκρωσιν, του Σταυρού δέ το ξύλον, της ζωής το ένδυμα, ανθρώποις φέρον επάγη επί της γής, και κόσμος όλος επλήσθη πάσης χαράς, όν ορώντες προσκυνούμενον, Θεώ εν πίστει λαοί, συμφώνως ανακράζωμεν, πλήρης δόξης ο οίκος αυτού». Μέσα στον παράδεισο το πρώτο δένδρο γύμνωσε τον άνθρωπο με την παράβαση της εντολής του Θεού, γιατί ο εχθρός διάβολος με την γεύση έφερε τον θάνατο και την νέκρωση. Όμως του σταυρού το ξύλο στερεώθηκε πάνω στη γη φέρνοντας στους ανθρώπους το ένδυμα της ζωής και όλος ο κόσμος γέμισε από κάθε χαρά. Αυτόν λοιπόν τον σταυρό τώρα που τον βλέπουμε να προσκυνείται από όλους με πίστη, ας ανακράζουμε στον Θεό, είναι πια γεμάτος από την δόξα ο οίκος σου. Ακολουθεί ένα κάθισμα σταυρώσιμο, «Μόνον επάγη το ξύλον Χριστέ του Σταυρού σου, τα θεμέλια εσαλεύθησαν του θανάτου κύριε. όν γάρ κατέπιε πόθω ο Άδης, απέλυσε τρόμω, έδειξας ημίν το σωτήριόν σου Άγιε, και δοξολογούμεν σε Υιέ Θεού, ελέησον ημάς». Μόνο που στερεώθηκε στον λόφο του Γολγοθά το ξύλο του σταυρού σου, Χριστέ, και τα θεμέλια του θανάτου από τον φόβο του σαλεύθηκαν, κύριε. Διότι αυτόν που με επιθυμία μεγάλη ο Άδης είχε καταπιεί, τον απέλυσε από τον τρόμο του, κύριε, μας έδειξες το σωτήριό σου σχέδιο για μας και σε δοξολογούμε, υιέ του Θεού, ελέησε μας. Προχωρούμε στο κοντάκιον τριωδίου αυτόμελον, «Ουκέτι φλογίνη ρομφαία φυλάττει την πύλην της Εδέμ, αυτή γάρ επήλθε παράδοχος σβέσις το ξύλον του Σταυρού, θανάτου το κέντρον, και Αδου το νίκος ελήλαται, επέστης δέ Σωτήρ μου βοών τοις εν Άδη. εισάγεσθε πάλιν εις τον Παράδεισον». Δεν φρουρεί πια την πύλη της Εδέμ η φλόγινη ρομφαία, γιατί άρκεσε μια παράδοξη κατάσβεσή της, την έσβησε δηλαδή το ξύλο του σταυρού. Το κεντρί του θανάτου και η νίκη του Άδη έχουν διωχθεί μακριά, γιατί έφθασες, Σωτήρ, και φώναξες δυνατά στον Αδάμ και στους απογόνους του. Ελάτε, μπειτε και πάλι να ζήσετε στον παράδεισο. Ολοκληρώνουμε την παράθεση με τον Οίκο, «Τρεις σταυρούς επήξατο εν Γολγοθά ο Πιλάτος, δύο τοις ληστεύσασι, και ένα του Ζωοδότου. όν είδεν ο Άδης, και είπε τοις κάτω. Ω λειτουργοί μου και δυνάμεις μου, τίς ο εμπήξας ήλον τη καρδία μου; Ξυλίνη με λόγχη εκέντησεν άφνω και διαρρήσομαι, τα ένδον μου πονώ, την κοιλίαν μου αλγώ, τα αισθητήριά μου, μαιμάσσει το

Άδη, κρίνεται ως το μοναδικό δάνειο.

⁶⁸ Η τραγωδία των 2.610 στίχων του Χριστού πάσχοντος, που αποδίδεται στον Γρηγόριο τον Θεολόγο, είναι χαρακτηριστική, βλ. Μ. Γ. Μάντζιου, *Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστός Πάσχων*, Δωδώνη 3, 1974, 353-370.

πνεύμά μου, και αναγκάζομαι εξερευξασθαι τον Αδάμ και τους εξ Αδάμ, ξύλο δοθέντας μοι ξύλον γάρ τούτους εισάγει πάλιν εις τον Παράδεισον». Τρεις σταυρούς έμπηξε στον Γολγοθά ο Πιλάτος, δύο για τους ληστές και έναν για τον Ζωοδότη Κύριο. Αυτόν είδε ο Άδης και είπε στους κάτω. Ω υπηρέτες μου και δυνάμεις μου, ποιος είναι αυτός που έμπηξε καρφί στην καρδιά μου; Με ξύλινη λόγχη με κέντησε και διαλύθηκα, τα εσωτερικά μου πονούν, η κοιλιά μου υποφέρει, τα αισθητήριά μου επίσης. Έχει πληγωθεί μέχρις αίματος το πνεύμα μου και αναγκάζομαι να ξεχύσω τον Αδάμ και τους απογόνους του, που μου δόθηκαν με την παράβαση στον παράδεισο χάρη του ξύλου. Γιατί ένα άλλο ξύλο πάλι, το ξύλο του σταυρού, τους ξαναβάζει στον παράδεισο.

Αποκλειστικό κίνητρο της θυσίας του Χριστού ήταν η αγάπη προς τον άνθρωπο, αφού πάνω στον Σταυρό δεν στάθηκε ως κριτής της οικουμένης, αλλά ως λυτρωτής των παλαιών οφειλών. Ο Σταυρός γίνεται όχι μόνο το μέσον για την ανύψωση του ανθρώπου και την αποκατάσταση των σχέσεων του με τον Θεό, αλλά και το ουσιαστικό στοιχείο της μίμησης του κυρίου⁶⁹. Το ξύλο της ζωής, που φυτεύτηκε στον παράδεισο, θυμίζει τον Αδάμ, την ευδαιμονία και την πτώση του. Γι' αυτό ο ασκητικός βίος συνδέθηκε με τον πιο αυθεντικό τρόπο με το πάθος και ενέπνευσε τις μοναχικές κοινότητες των δύο ναών για την εικόνα της Σταύρωσης. Ο διάλογος του Άδη με τον διάβολο (σχ. 18), δεν υπάρχει στην Καστοριά, είναι παρούσα όμως η μορφή της Εύας, η οποία ξεπλένει τις αμαρτίες της με το αίμα του Χριστού (σχ.19). Η Εύα, η οποία στο Ρολοško είναι γυμνή από την μέση και πάνω (σχ.20), αλλά υποβάλλει την Παναγία μέσω του άμετρου θρήνου σ' έναν υποτιθέμενο διάλογο με τον Χριστό, τον οποίο συναντούμε πάλι στον Ρωμανό τον Μελωδό. Στο κοντάκιο του, που είναι αφιερωμένο στην Μεγάλη Παρασκευή, εις το Πάθος του κυρίου και εις τον θρήνο της Θεοτόκου⁷⁰, επικρατεί η συγκινησιακή φόρτιση της Παναγίας στον σπαρακτικό διάλογο με τον Χριστό. Σ' αυτόν τον διάλογο γίνεται αναφορά στην τύχη του Αδάμ και της Εύας.

«(Θ') Ουκ οίδας, ω μήτερ, ουκ οίδας ο λέγω, διό άνοιζον τον νούν και εισίκοισιν το ρήμα ο ακούεις, και αυτή καθ' εαυτήν νόει α λέγω, ούτος, ον προείπον, ο ταλαίπωρος Αδάμ, ο αρρωστήσας ου μόνον το σώμα αλλά γάρ και την ψυχήν, ενόσησε θέλων, ου γάρ ήκουσεν εμού και κινδυνεύει, γνωρίζεις ο λέγω, μη κλαύσης σύν, μήτερ, μάλλον τούτο κράζον, τον Αδάμ ελέησον και την Εύαν οικτείρον, ο υιός και θεός μου.

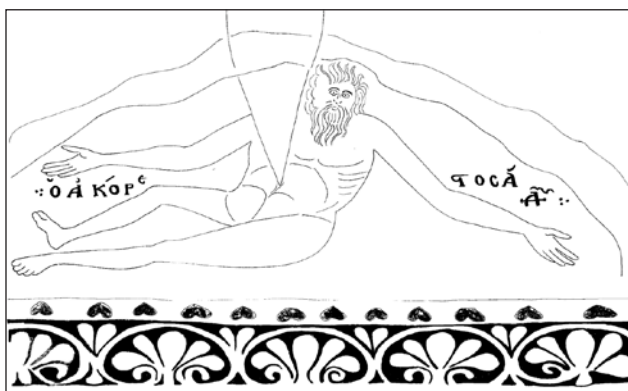
(Ι') Υπό ασωτίας, υπ' αδηφαγίας αρρωστήσας ο Αδάμ κατηνέχθη έως Άδου κατωτάτου και εκεί τον της ψυχής πόνον δακρύει. Εύα δε η τούτον εκδιδάξασα ποτε την αταξίαν σύν τούτω στενάζει, σύν αυτώ γάρ αρρωστεί, ίνα μάθωσιν άμα του φυλάττειν ιατρού παραγγελίαν, συνήκας κán άρτι; Επέγνωσ α είπον; πάλιν, μήτηρ, κράζον, τω Αδάμ ει συγχωρείς, και η Εύα, σύγγνωθι, ο υιός και θεός μου.

(ΙΒ') Ως ήκουσε ταύτα ο πάντα γινώσκων πρό γενέσεως αυτών, απεκρίθη προς Μαρίαν, θάρσει, μήτερ, ότι πρώτη με οράς από του τάφου, έρχομαι σοί

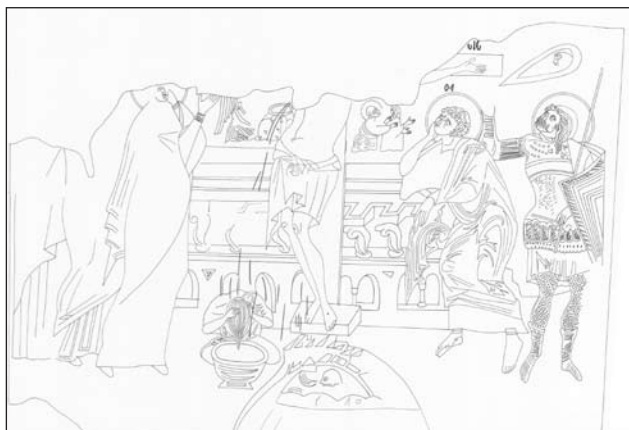
⁶⁹ Νικόλαος Καβάσιλας, *Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, PG 150, 380.

⁷⁰ J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Melode, Hymnes*, IV, Introduction, texte critique, traduction et notes, XXXV, SChr. 128, Paris 1967, 158-187, Gr. Dobrov, *A dialogue with Death, Ritual Lament and the θρήνος Θεοτόκου of Romanos Melodos*, Greek, Roman and Byzantine Studies 35, 1994, 385-405.

Σχ. 18 Άδης
Цр. 18 Ад



Σχ. 19 Σταύρωση, ναός
αγίου Νικολάου του
Κυρίτση
Цр. 19 Распеће, Св.
Никола ту Киритси



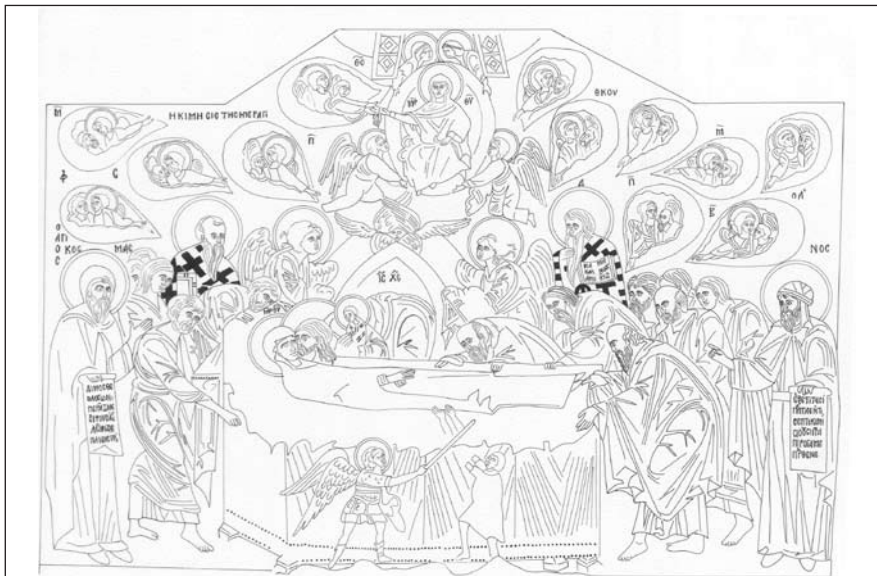
Σχ. 20 Η Εύα
Цр. 20 Ева





Σχ. 21 Κοίμηση της Θεοτόκου, ναός αγίου Νικολάου του Κυρίτσι

Цр. 21 Успење, Св. Никола ту Киритси



Σχ. 22 Κοίμηση της Θεοτόκου, Ρολοῦσκο

Цр. 22 Успење, Полошко

δείξει πόσων πόνων τον Αδάμ ελυτρωσάμην και πόσους ιδρώτας έσχον ένεκεν αυτού, δηλώσω τοις φίλοις τα τεκμήρια δείκνυς εν ταις χερσί μου, και τότε θεάση την Εύαν, ώ μήτερ, ζώσαν ώσπερ και βοήσεις εν χαρά, τους γονείς μου έσωσεν ο υιός και θεός μου».

Ο θάνατος, ως εχθρός του παλαιού Αδάμ, νικιέται από τον νέο Αδάμ. Πάνω στον Σταυρό, ο Χριστός δεν πέθανε τον εχθρό θάνατο, τον θάνατο της αμαρτίας και της υποταγής στο κράτος του διαβόλου, αλλά πέθανε τον φίλο και μακάριο θάνατο, αφού μ' αυτόν θανατώθηκε η αμαρτία. Η οδός σωτηρίας συνδέεται άρρηκτα με την ίδια την Παναγία, η οποία μέσα από το μυστήριο του Θεανθρώπου, καταξιώνεται και ως ανθρώπινο πρόσωπο, ως νέα Εύα⁷¹. Η ποίηση του Ρωμανού, με τον έντονο λυρισμό της και την πρωτότυπη χρήση του διαλόγου ανάμεσα στην Θεοτόκο και τον πάσχοντα Κύριο, επέδρασε καταλυτικά στην εικονογραφία, ενώ ένα σημαντικό στοιχείο που μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτήν την επίδραση είναι και η σωτηριολογική διάσταση του Πάθους.

Η σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου στον δυτικό τοίχο του ναού του αγίου Νικολάου του Κυρίτη (σχ.21), παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία μ' αυτή του Ρολοško (σχ.22). Το κατώτερο τμήμα της παράστασης στηρίζεται στην παράδοση, η οποία μεταφέρεται μέσω των απόκρυφων κειμένων. Γύρω από την Παναγία οι απόστολοι, δύο αρχιερείς, ο Τιμόθεος και ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, χορός αγγέλων και ο Χριστός, που μόλις έχει παραλάβει την ψυχή της. Στο ανώτερο τμήμα παριστάνονται οι πύλες του παραδείσου, διαμέσου των οποίων πέρασε η Παναγία κατά την Μετάσταση της. Τις πύλες του παραδείσου κρατούν ανοιχτές αριστερά και δεξιά δύο άγγελοι και ακριβώς από κάτω έχουμε τη διπλή παρουσίαση του Χριστού μέσα σε ρομβοειδή δόξα, η οποία ενώνει και ισορροπεί την παράσταση κατακόρυφα. Πάνω δεξιά από τις πύλες παριστάνεται η Μετάσταση της Θεοτόκου και η παράδοση της ζώνης στον απόστολο Θωμά. Η Παναγία κάθεται σε θρόνο μέσα σε δόξα την οποία σηκώνουν δύο άγγελοι. Ένας τρίτος άγγελος φέρει το σύννεφο με τον απόστολο Θωμά, ο οποίος τείνει τα χέρια του για να παραλάβει την ζώνη από την Θεοτόκο. Ο απόδειξοις Θωμάς είναι ο μάρτυρας και η ζώνη της Παναγίας στα χέρια του η απόδειξη ότι η Μετάσταση ήταν ένα γεγονός. Στη μέση της σκηνής περιπλου και αριστερά και δεξιά της διπλής δόξας, έχουμε τον σχηματισμό δύο νεφελών, τις οποίες μεταφέρουν δύο άγγελοι και περιλαμβάνουν ομάδες των πέντε και έξι αντίστοιχα αποστόλων.

Στο Ρολοško, η παράσταση φαίνεται πιο ισορροπημένη⁷². Η μετάσταση της Θεοτόκου εικονίζεται στην κορυφή, στο κέντρο κάτω από τις πύλες του παραδείσου. Αριστερά από την Παναγία μετάρσιοι⁷³ οι απόστολοι μέσα σε

⁷¹ C. Corsato, *La tipologia "Eva-Chiesa-Maria" nella traditione patrastica*, Theotokos 9, 2001, 153-190.

⁷² Чорнаков, *Полошкu*, 83-84.

⁷³ S.Jean Damascene, *Homilies sur la nativite et la dormition*, 138, „Τους μεν απανταχού της γής προς ανθρώπων αλείαν διασπαρέντας ταις πολυαρμονίοις και ποικίλαις γλώσσαις του Πνεύματος, και τη του λόγου σαγήνη τους ανθρώπους ζωγραφούντας εκ του της πλάνης βυθού προς την πνευματικήν και επουράνιον τράπεζαν του δείπνου του μυστικού της ιεράς πανδαισίας των πνευματικών του ουρανίου νυμφίου γάμων, ους ο Πατήρ τω ισοσθενεί και ομοφρεεί Υιό λαμπρός εστιά και λίαν βασιλικότατα, θείον πρόσταγμα προς Ιερουσαλήμ,

τέσσερις ξεχωριστές νεφέλες συνοδευόμενοι από αγγέλους μεταφέρονται προς την Ιερουσαλήμ. Σε μια πέμπτη νεφέλη διακρίνεται ο απόστολος Θωμάς, ο οποίος παραλαμβάνει την ζώνη από την Παναγία. Δεξιά τοποθετήθηκαν επτά νεφέλες με τους υπόλοιπους αποστόλους. Χαρακτηριστική είναι η σήμανση των αποστόλων με το αρχικό γράμμα πάνω από κάθε νεφέλη, κάτι που παρατηρείται και στην σκηνή της Ανάληψης του αγίου Νικολάου του Κυρίτη. Ως επιπλέον στοιχεία σ' αυτή την Κοίμηση έχουμε το περιστατικό της βεβήλωσης του σκηνώματος από το Εβραίο και την παρουσία των δύο υμνωδών, του Κοσμά Μαΐουμά και του Δαμασκηνού.

Η μαρτυρία για το περιεχόμενο της γιορτής της Κοίμησης της Θεοτόκου, που παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον και λειτουργεί στην περίπτωση μας ως δεξαμενή, απ' όπου αντλήθηκαν στοιχεία σπάνια για την εικονογραφία της σκηνής, είναι του Ιωάννου Δαμασκηνού (+756). Οι Λόγοι του, «εις την ένδοξον κοίμησιν της Παναγίας Θεοτόκου και αειπαρθένου Μαρίας», συνδυάζουν την γνώση, που πηγάζει από τις οικουμενικές συνόδους με την απόκρυφη παράδοση. Η παράδοση, η οποία θεωρείται από τον ίδιο αξιόπιστη και απαλλαγμένη από αναληθή μυθιστορηματικά στοιχεία. Την καταχωρεί ως «ευθυμιακή ιστορία» στον Β' Λόγο του⁷⁴. Η αναφορά στο περιεχόμενο της έχει μεγάλη σημασία, επειδή στην τέχνη η αποκάλυψη του άδειου τάφου, η Μετάσταση του σώματος της Παναγίας και η παράδοση της ζώνης στον απόστολο Θωμά, συναντάται από τον 13^ο αιώνα και μετά⁷⁵. Το αίτημα των αυτοκρατόρων Μαρκιανού και Πουλχερίας αποτελεί το κέντρο αυτής της διήγησης. Το ζεύγος αναζητούσε επίμονα το σώμα της Θεοτόκου για να το εναποθέσει στο ναό της Παναγίας των Βλαχερνών. Για το σκοπό αυτό κάλεσαν στην Κωνσταντινούπολη τον Ιουβενάλιο, αρχιεπίσκοπο Ιεροσολύμων, ο οποίος επιβεβαίωσε την αλήθεια της παράδοσης⁷⁶ ότι, όταν έφθασε η ώρα της Κοίμησης οι απόστολοι μεταφέρθηκαν μετάρσιοι στα Ιεροσόλυμα, πρόφθασαν ζωντανή την Θεοτόκο και κήδευσαν το σώμα της στη Γεθσημανή. Μετά την τρίτη ημέρα, έφθασε στα Ιεροσόλυμα ο απόστολος Θωμάς, ο οποίος απουσίαζε και ζήτησε να προσκυνήσει το σώμα. Ο τάφος ανοίχθηκε, άλλα το σώμα δεν βρέθηκε, παρά μόνο τα „εντάφια κείμενα» τα οποία ευωδίαζαν. Οι απόστολοι απ' αυτό συμπεράναν ότι, ο κύριος «ηυδόκησε και μετά την εντεύθεν αποβίωσιν το ταύτης άχραντον σώμα τη αφθαρσία τιμήσαι, και μεταθέσει προ της κοινής και καθολικής αναστάσεως»⁷⁷. Στα γεγονότα αυτά, εκτός από τους αποστόλους, ήταν παρόντες ο Τιμόθεος και ο Διονύσιος Αρεοπαγίτης. Στην ιστορική καταγραφή του Δαμασκηνού αναφέρεται και η επίθεση του Εβραίου προς το σκηνώμα της Θεοτόκου, μέσω της οποίας υποδηλώνεται η εχθρική στάση των Εβραίων εναντίον των χριστιανών, η οποία γνωρίζουμε ότι επικρατούσε κατά τους πρώτους χρόνους της εκκλησίας των Ιεροσολύμων. Το σημείο όμως, το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία για τον εμπλουτισμό της Κοίμησης με νέα περιστατικά, είναι η άποψη του ίδιου για

ώσπερ τις σαγήνη η νεφέλη κατήπειγεν, εκ των τερμάτων της γής οία τινάς αετούς συνωθούσα και συναθροίζουσα“.

⁷⁴ S.Jean Damascene, *Homilies sur la nativite et la dormition*, Paris 1961, 168.

⁷⁵ Για τον εμπλουτισμό της Κοίμησης με νέες λεπτομέρειες από τους ζωγράφους Μιχαήλ και Ευτύχιο βλ. Β. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 114-128.

⁷⁶ *Homilies*, 170.

⁷⁷ *Homilies*, 172.

την Μετάσταση του σώματος της Θεοτόκου. Στην εκτενή περιγραφή των γεγονότων, πέρα από την „ευθυμιακή ιστορία“, ο Δαμασκηνός αναφέρει ότι το σώμα της Θεοτόκου από τον τάφο προς τον ουρανό μετεωρίζεται⁷⁸. Η συγγραφή αυτή για την Κοίμηση αποτελεί το πληρέστερο και ασφαλέστερο κείμενο που μας έδωσε η παράδοση της εκκλησιαστικής γραμματείας.

Η σύνθεση της Κοίμησης, έτσι όπως παριστάνεται στους δύο ναούς, διαφέρει απ' όλες τις μέχρι τώρα γνωστές, όπως είναι αυτές στην Περίβλεπτο της Αχρίδας⁷⁹, την Βασιλική εκκλησία στη Studenica⁸⁰ της Gračanica⁸¹ και το Staro Nagoričino⁸², είναι όμως πολύ κοντά σ' αυτή του αγίου Γεωργίου Ομορφοκκλησίας⁸³. Στα μνημεία της Σερβίας, τα πρωϊμότερα παραδείγματα Μετάστασης⁸⁴, στην πορεία πληρέστερης διαμόρφωσης του θέματος, εμφανίστηκαν στο ναό της Žiča⁸⁵ και της



Σχ. 23 Άγιος Συμεών ο Στυλίτης, ναός αγίου Νικολάου του Κυρίτση

Цр. 23 Св. Симеон столпник, Св. Никола ту Киритси

⁷⁸ *Homilies*, 166, „Τί ζητείτε εν τάφω την προς τα ουράνια μετεωρισθείσαν σκηνόματα; Τί με της φθοράς ευθύνας εισπράτεις; Ού μοι δύναμις τοις θείοις αντιτείνειν κλεψύματι. Τας συνδόνας καταλιπόν το σώμα το ιερόν τε και άγιον, και μοι του αγιασμού μεταδεδοκός, και μύρον και ευωδίας ανάπλεων και θείον απεργασάμενον τέμενος, ανάρπαστον οίχεται, δορυφορούντων αγγέλων και αρχαγγέλων και πασών των ουρανίων δυνάμεων“.

⁷⁹ G. Millet-A. Frolov, *La peinture du Moyen age en Yougoslavie*, III, pf, 11/2-3, 12, Миљковић-Пепек, *Делото*, 110-117.

⁸⁰ Г. Бабић, *Краљевна црква у Студеници*, Београд 1987

⁸¹ Б. Тодић, *Грачаница*, Сликарство, Приштина 1998, 154-155.

⁸² Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993

⁸³ I. Sisiou, *The painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary, Niš and Byzantium*, III, Niš 2005, 277-291.

⁸⁴ Πηγές για την προέλευση του θέματος, C. Tishendorf, *Apocalypsis apocriphae*, Leipzig 1866, 113-123, M. Jugie, *La Mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Citta del vaticano 1944, 119-123, Wratisslaw-Mitrović et Okunev, *La Dormition*, 154-156, C.D. Kalokyris, *La dormition et l'Assomption de la Theotokos dans l'art de l'eglise orthodoxe*, ΑΠΘ, ΕΕΘΣ 19 (1974), 133-143.

⁸⁵ Тодић, *Сликарство*, 114.



Σχ. 24 Άγιος Συμεών ο Στυλίτης

Цр. 24 Св. Симеон Столпник

Παναγίας Ljeviška⁸⁶. Οι δύο αυτές εκδοχές των ναών του Poločko και του αγίου Νικολάου του Κυρίτη, έχουν ως πρότυπο την σκηνή που υπάρχει στον άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς, όπου όμως δεν σώζεται όλη η παράσταση παρά μόνο το ανώτερο τμήμα, στο οποίο διακρίνονται οι νεφέλες των αποστόλων, η Μετάσταση και οι πύλες του παραδείσου.

Οι κοινές εικονογραφικές ιδιαιτερότητες στις δύο εκκλησίες, οι οποίες καθιερώνονται από τους καλλιτέχνες της Καστοριάς, και οι οποίες αντλούνται από την πλούσια παράδοση της, δεν τελειώνουν εδώ, αλλά έχουν κι' άλλες πτυχές. Μία απ' αυτές είναι και ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζουν τους αγίους Στυλίτες και στον οποίο για πρώτη φορά αναφέρθηκε ο Γ. Συβοτιή⁸⁷. Οι μεταγενέστερες έρευνες προσέθεσαν κι' άλλα παραδείγματα κοντά στα ήδη γνωστά, όπως αυτά στον Άγιο Γεώργιο του βουνού⁸⁸, τον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτη (σχ.23) το Poločko (σχ. 24) και τον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη⁸⁹. Ο συγκεκριμένος τρόπος παρουσίασης μεταφέρεται αυτούσιος στην Παναγία Ζαχουμλίτισσα⁹⁰ (Zaum -1361) και στην Παναγία στο Malí Grad (1368-69), για να υποδειχθεί κατά κάποιο τρόπο η προέλευση του προτύπου καθώς και του μεταφορέα της.

Η συντήρηση των τοιχογραφιών, τα τελευταία χρόνια, σε αρκετά μνημεία του 14^{ου} αιώνα, προσφέρει πλέον την δυνατότητα πληρέστερης έρευνας και

⁸⁶ Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975,

⁸⁷ Г. Суботић, *Костурска сликарска школа*, Глас CCCLXXXIV САНУ, 10, (1998), 109-139.

⁸⁸ Ε. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 211-225.

⁸⁹ Ι. Σίσιου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα*, Ниш и Византија, Ниш 2004, 302.

⁹⁰ Ενδιαφέρουσα και πολύ κοντά στην πραγματικότητα είναι η σύνδεση του ζωγραφικού διακόσμου της Παναγίας με την ζωγραφική του αγίου Γεωργίου του βουνού, που έκανε ο Иван Ђорђевић, βλ. σχετικά: И. Ђорђевић, *О зидном сликарству XIV века у костурској цркви светог Ђорђа του βουνού*, Трећа југословенска конференција византолога, Крушевац 2000, 451-461.

ανάδειξης αυτών των ξεχωριστών ψηφίδων. Το καλλιτεχνικό κέντρο της Καστοριάς για τις δημιουργίες του 14^{ου} αιώνα δείχνει να επιφυλάσσει κι' άλλες τέτοιες εκπλήξεις.

Иоанис Сисиу

СВ. НИКОЛА ТУ КИРИТСИ У КАСТОРИЈУ И СВ. ЂОРЂЕ У ПОЛОШКОМ

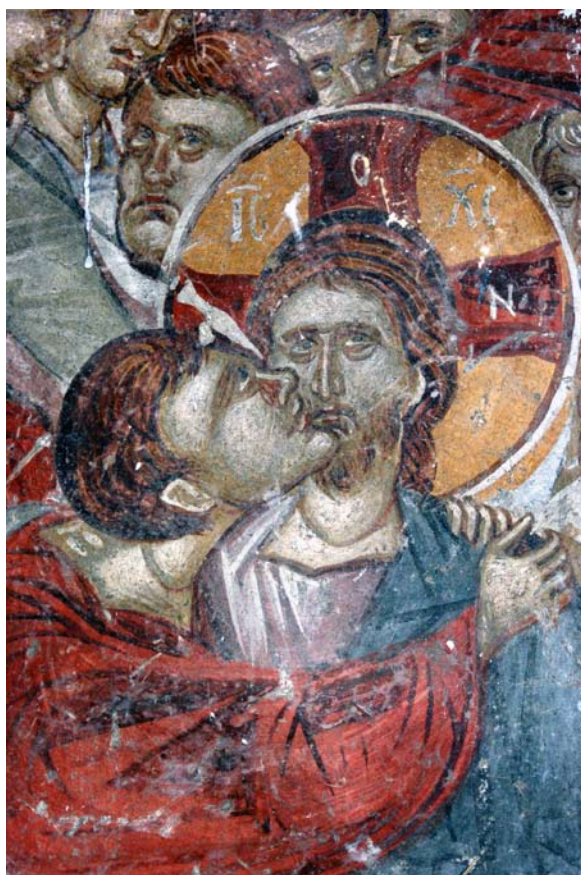
У овом раду циљ је био да се преиспита у првом реду порекло појединих тема. У XIII веку Св. Тројца као локална тематика, се појављује у две цркве у Касторији и то у Богородици Кумбелидики и Св. Ђорђу у Оморфоклисији, као такозвани негативни одговор на Лионски споразум. У петој деценији XIV века она се поново слика у Полошком (1343-1345) и у Св. Николи ту Ђођа (~1346). У то доба, актуелни је сукоб Варлама из Каламбрије и Григорија Паламе. Дискусија траје, има везе са хипостазама Свете Тројце и изгледа утиче на иконографију сцена.

Неки стари облици који се препознају у сликарству Касторије XII века - маске бога Океана и свети Столпници - понављају се у Полошком и у Св. Николи ту Киритси на исти начин. Такви примери омогућавају да пратимо делатност сликара из Касторије.

Ретке иконографске новине се примећују и на другим местима. Распеће је сачувало ретку представу Еве, која пере косу са крвљу распетог Христа. Црквене химне и Роман Мелод су допринели да се обогате представе новим призорима. Успење Богородице понавља исто решење као у Св. Ђорђу оморфоклисије и базира се на ЈовануДамаскину.

Занимљив је и пренос епитета Христа и богородице (Φοβερός Κριτής – Αχειροποίητος).

Иконографске сродности фресака у Св. Николу ту Киритси и у Полошком показују да уметнички центар треба да се тражи у Касторији.



Εικ. 1. Προδοσία,
Λεπτομέρεια

Сл. 1 Judino izdajstvo, деталъ



Εικ. 2. Ανάληψη

Сл. 2 Вознесење



Εικ. 3. Σταύρωση, λεπτομέρεια

Сл. 3 Распятие, деталь



Εικ. 4. Αγία Παρασκευή

Сл. 4 Света Петка



Εικ. 5. Παναγία Αχειροποίητος

Сл. 5 Богородица
Нерукотворена

