

Ο ΤΙΣ
 ΚΑΡΤΗΣ
 ΟΝΕΟΡΓΙΣ



μνηστή
 τῆς
 κούρης
 ἐν τῇ
 βασιλείᾳ
 αὐτῆς

ὅστις ἐμαρτύρησεν ἐν Ἰωαννίνῃ κατὰ τὴν μαρτυρίαν
 ἐν μνήμῃ Ἰωαννῆς ἀποστόλου

ἐν τῇ πόλει καὶ ὁμολογῶν

Εικόνα εξωφύλλου:

Ι. και Οικ. Σαμαριναίου. Εικόνα του Νεομάρτυρα Γεωργίου. (Μουσείο Μακρυνίτσας).

ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ

Το κείμενο του Κίτσου Μακρή
δημοσιεύεται μετά τον θάνατό του αυτούσιο
δίχως εκδοτική επέμβαση και προπαντός
δίχως την τελευταία ματιά του συγγραφέα.

ISBN

960-243-350-7



Γενική και καλλιτεχνική επιμέλεια: Λούση Μπρατζιώτη

Τυπογραφικές διορθώσεις: Ιλαρία Σημιακάκη

Στοιχειοθεσία: Κ. Ηλιοπούλου

Επιμέλεια Μακέτας: Ράνια Αμολοχίτου

Αναπαραγωγή Φωτογραφιών: Κ. Αδάμ

Εκτύπωση: Επικοινωνία ΕΠΕ

Βιβλιοδεσία: Σπ. Σγαρδέλης

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ

ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ
ΚΙΤΣΟΥ ΜΑΚΡΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1991

Ο Κίτσος Μακρής ήταν ένας μεγάλος στο χώρο της Λαογραφίας. Το τρανό του πάθος καθώς και η ακατάβλητη εργατικότητα του ήταν αφιερωμένα σ' αυτήν. Εσωσε, κατάγραψε και πρωτοφάνέρωσε τους θησαυρούς της λαϊκής τέχνης του τόπου μας. Άφησε ένα έργο που η αξία του δεν έχει μετρηθεί ακόμα ολάκερη.

Η βαθιά πίστη του στην αθάνατη ομορφιά της λαϊκής μας παράδοσης τού 'δωσε τη δύναμη και το κουράγιο, μαζί με λίγους ακόμα πρωτοπόρους, ν' αγωνισθεί για να πάρει η Λαογραφία την θέση που της αξίζει στις καρδιές των ανθρώπων του τόπου μας.

Ο Κίτσος Μακρής υπήρξε φίλος, συμπαραστάτης και συνεργάτης του Τελλογλείου Ιδρύματος. «Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας» είναι η τελευταία επίπονη κι αγαπημένη του δουλειά που μας την εμπιστεύθηκε με τη σεμνή απλοχεριά που χαρακτήριζε πάντα αυτόν τον άνθρωπο με το σπάνιο ήθος.

Το Τελλόγλειο Ίδρυμα με συγκίνηση και περηφάνια έκανε τούτη την έκδοση και για να πλουτιστεί η γνώση των ανθρώπων απ' την μελέτη της, μα και για ν' αποχαιρετήσει έτσι έναν άξιο δουλευτή της Λαογραφίας μας κι έναν σπάνιο άνθρωπο.

Το Διοικητικό Συμβούλιο

Στις 7 Μαΐου 1987 το Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης, τιμώντας τη μεγάλη προσφορά του Κίτσου Μακρή στην επιστήμη της Λαογραφίας τον ανακήρυξε επίτιμο διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής. Τότε η φωτισμένη καθηγήτρια της Λαογραφίας Άλκη Κυριακίδη-Νέστορος παρουσίασε στην τελετή που έγινε τη ζωή και το έργο του. Η ομιλήτρια σκιαγράφησε με θαυμαστή πληρότητα τον Κίτσο Μακρή, το λαογράφο και τον άνθρωπο.

Σκεφτήκαμε πως είναι δίκαιο η σκιαγραφία αυτή να περιληφθεί σ' αυτό το βιβλίο, το πρώτο μετά το θάνατο του Κίτσου Μακρή, κι ακόμα γιατί είναι τα στερνά λόγια που 'πε γι' αυτόν μια άλλη μεγάλη της Λαογραφίας, η Άλκη Κυριακίδη-Νέστορος, που τόσο πρόωρα έφυγε από τη ζωή.

Κίτσος Μακρής

1937-1987. Πενήντα χρόνια ολόκληρα ο Κίτσος Μακρής αγωνίζεται να μας ανοίξει τα μάτια στην ομορφιά εκείνης που ονομάζουμε – συμβατικά και άχαρα – *ελληνικότητα*. Αγωνίζεται να μας μάθει ν' αναγνωρίζουμε τη φυσιογνωμία του ελληνικού τοπίου και τη φυσιογνωμία της ελληνικής ζωής, όπως τη διαμόρφωσε η τέχνη του παραδοσιακού μας πολιτισμού.

Η ελληνική λαϊκή τέχνη – αυτή είναι το πεδίο της δράσης, το πεδίο της έρευνας του Κίτσου Μακρή. Τον όρο «λαϊκή τέχνη» τον χρησιμοποιεί ο ίδιος, όπως γράφει, με την τρέχουσα και συμβατική σημασία του: δηλαδή, ως το σύνολο σχεδόν της ελληνικής δημιουργίας κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας σε έργα εικαστικών τεχνών, αρχιτεκτονικής και χειροτεχνίας, εκτός από μερικές πολύ χτυπητές εξαιρέσεις, όπως λ.χ. οι Δυτικότροποι ζωγράφοι της Επτανήσου. Με τη διάκριση λαϊκής και έντεχνης ζωγραφικής άλλωστε θ' ασχοληθεί ιδιαίτερα στις πιο πρόσφατες μελέτες του, τους *Χιονιαδίτες ζωγράφους* (1981) και στις δύο μελέτες του 1986, *Οι τοιχογραφίες της Εράτυρας-Σέλιτσας* και *Η ελληνική λαϊκή ζωγραφική και οι Ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές σχολές*.

Η λαϊκή τέχνη και ο υλικός βίος του ελληνικού λαού, γενικότερα, είναι από τα λιγότερο μελετημένα κεφάλαια της λαογραφίας μας και δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί. Για τον Έλληνα λαογράφο που αποδίδει δογματική αξία στις εντολές της επιστήμης του, η

λαϊκή τέχνη δεν παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί δύσκολα εντοπίζει κανείς στο χώρο της τα χνάρια της ελληνικής αρχαιότητας. Η επιταγή της ελληνικής λαογραφίας: ψάξτε για τα «μνημεία της αρχαιότητος τα ζώντα παρά τω νυν ελληνικώ λαώ», δε βρίσκει εδώ ανταπόκριση. Αν εξαιρέσει κανείς τα γεωμετρικά κοσμήματα στις γκλίτσες και στα κεντήματα των Σαρακατσαναίων, που μ' ένα στόμα οι μελετητές τα ανάγουν στη γεωμετρική εποχή για να συναγάγουν έπειτα εξ αυτού και την προέλευση των Σαρακατσαναίων από τους θαλερούς Δωριείς – και αν εξαιρέσει κανείς ακόμα το δικέφαλο αετό, που ξυπνά τα όνειρα της Μεγάλης Ιδέας, τα άλλα φαινόμενα που εντάσσονται στο κεφάλαιο της λαϊκής τέχνης δεν προσφέρονται στη μελέτη των επιβιωμάτων.

Ο Κίτσος Μακρής δεν ακολούθησε τις επιταγές της επίσημης ελληνικής λαογραφίας – ούτε αισθάνθηκε την ανάγκη να αντιπαρατεθεί, έστω, σ' αυτές και να τις ανασκευάσει. Με πολλή φυσικότητα τοποθέτησε τη λαϊκή τέχνη στο πλαίσιο όπου πραγματικά ανήκει, το πλαίσιο του παραδοσιακού μας πολιτισμού και προσπάθησε να την εξηγήσει με τους όρους του: τους ιστορικούς όρους του Νέου Ελληνισμού.

Αν ήταν επαγγελματίας λαογράφος δε θα ήταν τόσο εύκολο να ξεκόψει από την επιστήμη του. Η μακρόχρονη μαθητεία σ' έναν τρόπο σκέψης και η άσκηση της πειθαρχίας σε μια μέθοδο, εξυφαίνουν δεσμά που δύσκολα σπάζουν – άλλωστε, ποιος ο λόγος να το τολμήσει κανείς; Εντός των τειχών της επιστήμης του ο ερευνητής έχει κατοχυρωμένη την αρμοδιότητά του. Ο κίνδυνος της αμφισβήτησης μοιάζει πολύ μακρινός.

Ο Κίτσος Μακρής δεν είναι επιστήμων λαογράφος· είναι ερασιτέχνης – «με την καλύτερη έννοια του όρου», προσθέτει σε μια κριτική του ο ακαδημαϊκός Μανόλης Χατζηδάκης. Τι σημαίνει αυτό; Τι σημαίνει να είσαι ερασιτέχνης με την καλύτερη έννοια του όρου; Σημαίνει πρώτα απ' όλα ότι είσαι ελεύθερος. Δε χρειάζεται να γκρεμίσεις τείχη για να δεις τον κόσμο γύρω σου.

Ο ερασιτέχνης ζει μέσα στην πραγματικότητα, γι' αυτό είναι πολύ πιο ευαίσθητος από τον επιστήμονα στα μηνύματα των καιρών. Η ανταπόκρισή του στις ανάγκες της εποχής είναι άμεση, άμεση με δύο έννοιες: την έννοια της χρονικής ανταπόκρισης και την έννοια του τρόπου προσέγγισης. Ο ερασιτέχνης, όπως και ο όρος

το μαρτυρεί, πλησιάζει το αντικείμενό του με τις αισθήσεις του πρώτα – μέσα από τον έρωτα, όχι μέσα από τη γνωστική διαδικασία που ορίζει το ρήμα «επίσταμαι». Το πλεονέκτημά του όμως αυτό – γιατί πλεονέκτημα είναι η αμεσότητα – αντισταθμίζεται από ένα αίσθημα ανασφάλειας που νιώθει ο ερασιτέχνης και που έχει σχέση με την κοινωνική του λειτουργία. Ο ερασιτέχνης δεν έχει κατοχυρωμένα την αρμοδιότητά του, όπως ο επιστήμων. Οι απόψεις που διατυπώνει στο έργο του δεν έχουν το κύρος της αυθεντίας· βρίσκονται συνεχώς υπό κρίση. Για τον ερασιτέχνη δεν υπάρχει επανάπαυση. Επίσης, ο ερασιτέχνης είναι μόνος. Δεν ανήκει σε μια συγκεκριμένη κάστα, σε μια συντεχνία που υποστηρίζει ποικιλότροπα τα μέλη της. Και αν μεν είναι απλός ντιλετάντης, που δεν έχει στο νου του την παραγωγή έργου παρά μονάχα την αισθητική απόλαυση που του προσφέρει η ενασχόλησή του μ' ένα μικρό – κατά κανόνα – κομμάτι της τέχνης, τότε η ανασφάλεια που νιώθει δεν είναι τίποτε το σοβαρό. Όταν όμως ο ερασιτέχνης πιστεύει στην αναγκαιότητα του έργου του, όταν θέλει να κατοχυρώσει την άποψή του και να τη διαδώσει, ώστε να γίνει η επικρατέστερη, τότε το άνισο βάρος ανάμεσα στην πληρότητα που δίνει η χαρά της δημιουργίας – βασικό πλεονέκτημα του ερασιτέχνη – και τη στέρηση που δημιουργείται από την ανασφάλεια ισοσταθμίζεται με έναν μόνο τρόπο: το μόχθο. Μόχθο διπλό και τρίδιπλο, γιατί όταν κίνητρο είναι ο έρωτας για τα πράγματα και όχι η εξέλιξη από τη μια πανεπιστημιακή βαθμίδα στην άλλη, τότε η γνώση δεν έχει πέρας. Η μια έρευνα γεννά την άλλη, η μια μελέτη την άλλη και ούτω καθεξής.

Το συγγραφικό έργο του Κίτσου Μακρή είναι εντυπωσιακό. Το 1939 δημοσιεύει το πρώτο του βιβλίο, *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*. Σταθμός στη γνωριμία της πνευματικής μας πρωτοπορίας της εποχής με την «παράδοση». Το προλογίζει ο Δημήτρης Ευαγγελίδης, το σχολιάζει ο Κ. Θ. Δημαράς. Ο Κίτσος Μακρής είναι μόλις 21 χρονών, αλλά αποκτά ήδη το στίγμα του: ο Νίκος Βέης, ο Γιάννης Κορδάτος, η Αγγελική Χατζημιχάλη, ο Δημήτρης Πικιώνης και ο Γιώργος Σεφέρης του συμπαραστέκονται. Δεν είναι μόνος.

Η παραγωγή του έργου του συνεχίζεται αδιάλειπτα: 1942, 1947, 1948, 1949, 1950, 1952, 1954, 1955, 1957 – και δεύτερη εργασία το 1957 – 1958 – και δεύτερη το 1958 – 1959, 1960, 1961, 1962 – και δεύτερη

το 1962 – 1964, 1966, 1967, 1970, 1976, 1979, 1981, 1986 – και δεύτερη το 1986 – και ίσως να μου ξέφυγε και καμιά.

Τώρα που ξαναδιάβασα αυτό το έργο όλο μαζί, για να μπορέσω να σας μιλήσω γι' αυτό και να τιμήσουμε έτσι με γνώση σήμερα την προσφορά του Κίτσου Μακρή, είδα πως έχει μια ενότητα θαυμαστή. Ενότητα που οφείλεται, κατά τη γνώμη μου, στις βασικές μεθοδολογικές του αρχές, που οδηγούν με σιγουριά τα βήματά του μέσα από τα σοκάκια του παραδοσιακού μας πολιτισμού χωρίς παραστρατήματα και χωρίς αδιέξοδα – σαν το νήμα της Αριάδνης.

Η πρώτη και κύρια μεθοδολογική αρχή του Κίτσου Μακρή είναι η σφαιρική αντιμετώπιση του αντικειμένου του – όσο είναι δυνατό. Ανιχνεύεται από το πρώτο του κιόλας βιβλίο *Ο ζωγράφος Θεόφιλος στο Πήλιο*. «Το βιβλίο», γράφει στον πρόλογό του, «δεν έχει σκοπό να παρουσιάσει μόνο το ζωγράφο σε μιαν ορισμένη περίοδο της καλλιτεχνικής του ζωής. Θα δώσει πληροφορίες για τον «άνθρωπο» Θεόφιλο, που είναι ίσως έργο του «ζωγράφου» Θεόφιλου... αφού το ηρωικό στοιχείο της τέχνης του θέλησε να το μεταφέρει και στη ζωή... όταν τον βλέπουμε στους δρόμους του Βόλου ντυμένο Μεγαλέξαντρο να οδηγεί στη μάχη το φανταστικό του στρατό, ας έχουμε στο νου μας ένα του πίνακα: «ο Μέγας Αλέξανδρος μάχεται εναντίον των αγρίων Ινδών».

Στο πολύτιμο αυτό βιβλιαράκι, ο Κίτσος Μακρής δε διασώζει μονάχα τη μνήμη των έργων του Θεόφιλου στο Πήλιο, αλλά και τη μνήμη των λόγων: τα ανέκδοτα που κυκλοφορούσαν για τον παράξενο φουστανελά ζωγράφο ζωντανεύουν τις συνθήκες της ζωής του και το περιβάλλον του.

Η ένταξη ακριβώς του φαινομένου που μελετά κάθε φορά μέσα στο περιβάλλον του είναι μια άλλη όψη της σφαιρικότητας που επιδιώκει ο Κίτσος Μακρής. Η ένταξη αυτή στο χώρο και στο χρόνο δίνει την ιστορική διάσταση των φαινομένων. Εφόσον το ιστορικό περιβάλλον αλλάζει, σωστό είναι ν' αλλάζουν και τα επιμέρους στοιχεία του. Όσο ξέρω, είναι ο πρώτος που επισήμανε το φαινόμενο της αλλαγής στη λαϊκή τέχνη το 1949 στο πανέμορφο – και από εκδοτική άποψη – βιβλίο του *Πηλιορείτικες φορεσιές*. «Κύριο μέλημά μας είναι», γράφει εκεί, «να δούμε τη φορεσιά, όπως και τη λαϊκή τέχνη γενικότερα, όχι σαν κάτι ακίνητο, αλλά σα μία διαρκώς εξελισσόμενη πραγματικότητα, όπου οι παλιές μορφές σ' ένα διαλε-

κτικόν αγώνα με νέα στοιχεία συνθέτουν μία νέα μορφή, που κι αυτή θα αντιμετωπίσει άλλα στοιχεία και θα ενωθεί μ' αυτά σε μία νέα σύνθεση. Όταν περιγράφεται ένα είδος, όπως το είδε ο λαογράφος σε μίαν ορισμένη στιγμή, τότε ακινητοποιημένο μέσα στο βιβλίο γεννάει την ψευδαίσθηση ότι αυτή είναι η μόνιμη μορφή του. Μόνιμη δεν υπάρχει· υπάρχει η μορφή σε μίαν ορισμένη εποχή». (σ. 11).

Πόσο ξεκάθαρα διατυπωμένη εδώ η ιστορική διάσταση του παραδοσιακού μας πολιτισμού και πόσο πρώιμα. Αρκεί να σκεφτεί κανείς πώς η αναγνώρισή της από την επίσημη ελληνική λαογραφία – αν επίσημη είναι η της πρωτεύουσας – εκκρεμεί ακόμη παρά τις φιλότιμες προσπάθειες ορισμένων από μας εδώ στην επαρχία.

Μολονότι οι ιστορικές πληροφορίες που διαθέτει ο Κίτσος Μακρής για την ηθιολογική φορεσιά είναι λίγες, επιχειρεί ωστόσο μια περιοδολόγησή της – όπως λέμε σήμερα.

Είναι μια πρακτική που θα την ακολουθήσει στις περισσότερες εργασίες του, ακριβώς γιατί νοιάζεται τόσο πολύ για τον ιστορικό χρόνο, για την αδιάκοπη ροή και τις τομές του, για την κίνηση και την αλλαγή. Είμαστε πολύ μακριά από τον ακίνητο χρόνο της ελληνικής λαογραφίας, όπου όλα είναι «από αρχαιοτάτων χρόνων...» πάντοτε τα ίδια, αποτυπωμένα, υποτίθεται, στην ψυχή του λαού. Με τον Κίτσο Μακρή είμαστε σε άλλον κόσμο: στον κόσμο της νεοελληνικής ιστορίας.

Στο βιβλίο του *Ο Καπετάν Στέργιος Μπασδέκης και ο γλύπτης Μίλιος* (1955), ο Κίτσος Μακρής ζωγραφίζει με χάρη αλλά και με ακρίβεια την εποχή της ακμής του αρματολισμού στο Πήλιο – τέλη 18ου αιώνα – και τους πρωταγωνιστές της με τις πληροφορίες που διαθέτει. Τον ενδιαφέρουν πάντα και τα οικονομικά μεγέθη: τόσες εργάσιμες μέρες, τόσα μεροκάματα για ανθρώπους και μουλάρια, όπως γράφουν τα συμφωνητικά. Η έρευνά του είναι λαογραφική, δηλ. παίρνει τις πληροφορίες του από τη ζωντανή προφορική παράδοση, τους γέροντες· είναι αρχειακή και φυσικά, βιβλιογραφική και πολύ ενημερωμένη.

Στην αμέσως επόμενη εργασία του, (1957) *Αρχιτέκτων Δήμος Ζηπανιώτης*, δηλώνει χωρίς περιστροφές το ενδιαφέρον του για τις προσωπικότητες της λαϊκής τέχνης. Βρισκόμαστε κι εδώ στους αντίποδες της καθιερωμένης λαογραφικής αντίληψης για τη λαϊκή

τέχνη ότι είναι ανώνυμη και ισοπεδωμένη. «Η ζωντανή παράδοση», γράφει ο Κίτσος Μακρής, «δεν εξαφανίζει την ατομική αξιοσύνη· αντίθετα τη βοηθάει γιατί της δίνει ένα σταθερό βάθρο».

Το ίδιο θέμα, το θέμα της διαλεκτικής σχέσης παράδοσης και προσωπικότητας στη λαϊκή τέχνη, επανέρχεται συχνά στο έργο του. Ένα ξεχωριστό παράδειγμα, ο λαϊκός πολεοδόμος Τσικριτσής στη Μακρινίτσα. Κι έπειτα η μεγάλη σειρά των επώνυμων ζωγράφων από το χωριό Χιονιάδες και αυτών που ζωγράφισαν τα αρχονικά στη Δυτική Μακεδονία, στα Ζαγοροχώρια και στο Πήλιο. Με υπομονή και με γνώση ανιχνεύει την καταγωγή τους και τις πληροφορίες για τη ζωή και το έργο τους. Αλλά δεν τον ενδιαφέρουν μόνον οι ζωγράφοι· τον ενδιαφέρουν και οι χορηγοί τους, οι ιδιοκτήτες των αρχοντικών που παράγγελλαν τις ζωγραφιές. Τον ενδιέφερε ν' αναστήσει το περιβάλλον όπου γεννήθηκαν οι ζωγραφιές που μελετά στο σύνολό του· ν' αναστήσει το ιστορικό πλαίσιο του παραδοσιακού μας πολιτισμού.

Σε μια μικρή πρωτότυπη μελέτη του, από εκείνες που δημοσίευε στην εφημερίδα «Το Βήμα» – 6 Απριλίου του 1976 είναι η χρονολογία της – συνδυάζει τους ζωγράφους και τους χορηγούς με αφορμή τις *Ευχετήριες επιγραφές σε αρχοντικά* – αυτός είναι ο τίτλος της μελέτης. Πάνω από την εσωτερική πόρτα του αρχοντικού, μέσα σε πλαίσιο με μπαρόκ συνήθως διακόσμηση, ο ζωγράφος έγραφε μια ευχή για τους ιδιοκτήτες του σπιτιού: «χαράν, υγείαν και πάντων των αγαθών αφθονίαν...». Μελετώντας τα βιογραφικά των συγκεκριμένων ιδιοκτητών, ο Κίτσος Μακρής διαπιστώνει ότι η ευχή ταιριάζει με τις επιθυμίες του ιδιοκτήτη. Βρισκόμαστε μπροστά σε συγκεκριμένα πρόσωπα: τον βαθύπλουτο μεγαλέμπορο Γεώργιο Σβαρτς από τα Αμπελάκια – που ωστόσο πέθανε στη φυλακή στη Βιέννη για χρέη – τον καρμπονάρο και φιλικό Κωνσταντίνο Ράδο από το Τσεπέλοβο του Ζαγοριού – που κι αυτός έμεινε με μια σύνταξη αγωνιστή Β' τάξεως και πέθανε στην Αθήνα – το δραστήριο βιοτέχνη Τζιαμτζή από τη Δράκια. Από τα ιστορικά αυτά πρόσωπα και από τις πληροφορίες που μας δίνει η λαϊκή τέχνη, οδηγούμαστε μέσα από τα σύγχρονα κανάλια της ιστορικής μεθόδου σ' ένα γενικότερο φαινόμενο: την καινούρια νοοτροπία – είμαστε στα τέλη του 18ου αιώνα – των ευπόρων αστών, η οποία απορρίπτει τις μεσαιωνικές αρετές, «τον οίκτο, το έλεος και την

ταπεινοσύνη και καμαρώνει τη λεβεντιά, τη δημιουργία και την καλοπέραση... Τ' άρματα, τα γρόσια και τα γράμματα είναι τώρα» – δηλαδή στα χρόνια του Ελληνικού Διαφωτισμού, γράφει ο Κίτσος Μακρής – «οι κύριες πηγές δύναμης των καινούριων κοινωνικών δυνάμεων που βγήκαν στο προσκήνιο».

Το πόσο καίρια είναι τα προβλήματα με τα οποία καταπιάνεται ο Κίτσος Μακρής έγινε, νομίζω, φανερό. Στο μεγάλο συνθετικό του έργο *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου* (1976), βρίσκει κανείς συγκεντρωμένη τη γνώση και τον προβληματισμό των μικρότερων εργασιών του που προηγήθηκαν, αλλά επειδή το σύνολο είναι πάντα κάτι περισσότερο από το άθροισμα των μελών του, βρίσκει κανείς εκεί και μια καινούρια διάσταση που υποβόσκει στις προηγούμενες εργασίες του, αλλά τώρα διατυπώνεται καθαρά: τη συγκριτική διάσταση. Γράφει εκεί:

«Η μελέτη της λαϊκής τέχνης μιας περιοχής δεν μπορεί να έχει έστω και σχετική πληρότητα χωρίς παράλληλη γνώση της τέχνης όλων των περιοχών της χώρας μας καθώς και των γειτονικών λαών».

Η ορμή για σύγκριση, για πληρότητα, για σφαιρικότητα, τον οδηγεί από το Πήλιο στην Ήπειρο, απ' όπου κατάγονται οι ζωγράφοι και οι μαστόροι που έχτισαν τις εκκλησιές και τα αρχοντικά του Πηλίου. Το βιβλίο του *Χιονιαδίτες ζωγράφοι* – από τους Χιονιάδες, ένα μικρό χωριό στα Αλβανικά σύνορα – που δημοσιεύτηκε στα 1981 είναι, καθώς μας λέει, μια «εκτεταμένη παραπομπή στο προηγούμενο, τη *Λαϊκή τέχνη του Πηλίου*». Το βιβλίο αυτό για τους Χιονιαδίτες ζωγράφους, στηρίζεται σε μακρόχρονη και επίπονη επιτόπια έρευνα – όπως και τα προηγούμενα άλλωστε, μόνο που εδώ μας το εξομολογείται· για τα άλλα το συνάγουμε.

«Η επιτόπια έρευνα», γράφει, «άρχισε το 1975 και συνεχίστηκε πέντε καλοκαίρια στην Ήπειρο, τη Δυτική Μακεδονία, τη Θεσσαλία και την Ακαρνανία. Κάλυψε πάνω από 100 χωριά και 8 μοναστήρια, όπου υπήρχαν πληροφορίες ή ενδείξεις για έργα Χιονιαδιτών ζωγράφων».

Όλα τα βιβλία του Κίτσου Μακρή ξεκινούν από αυτή την προσωπική επαφή με τα πράγματα – και με τους ανθρώπους που τα γνωρίζουν, τους γέροντες των χωριών. Η φθορά του χρόνου όμως είναι αμείλικτη και για τους γέροντες και για τα πράγματα που

αγαπά: «Ο τσατμάς, η ξύλινη στέγη και ο ζωγραφισμένος σοβάς, παρατηρεί ο Κίτσος Μακρής, αντέχουν πολύ λιγότερο από το μάρμαρο του αρχαίου ναού και από τις ψηφίδες των Βυζαντινών ψηφιδωτών». – *Μικρά μελετήματα* (σ. 26-27). Οι λαϊκές ζωγραφιές και οι γέροντες δεν είναι, δυστυχώς, «μνημεία» με την ετυμολογική σημασία του όρου.

Αν τώρα, στη φυσική φθορά του χρόνου, προσθέσει κανείς τις καταστροφές του πολέμου, τη φωτιά και το τσεκούρι που άλλαξε τη μορφή και τη ζωή των ορεινών μας χωριών και ακόμα τις συνεχείς καταστροφές των ευτελών αυτών παραδοσιακών μας μνημείων από την άγνοια και την κερδοσκοπία και τέλος – όσον αφορά τη λαϊκή τέχνη του Πηλίου – τους σεισμούς του 1955, τότε βλέπει πως δεν είναι πολλά αυτά που μπορεί να κάνει κανείς. Ωστόσο, πάντοτε υπάρχει περιθώριο να σωθεί ό,τι απόμεινε. Κι αυτό το περιθώριο το εκμεταλλεύτηκε όσο κανένας άλλος ο Κίτσος Μακρής. Του είμαστε όλοι βαθύτατα υποχρεωμένοι.

Μετά τους σεισμούς του 1955 στο Πήλιο, θυμάται σε μια του συνέντευξη, «τα συνεργεία κατεδαφίσεως, για ν' ανοίξουν δρόμους, έδεναν μ' ένα χοντρό συρματόσκοινο κάτι αρχοντικά γεμάτα από τοιχογραφίες, ξυλόγλυπτα, φεγγίτες και άλλα αριστουργήματα. Τα τράβαγε μια μπουλντόζα και τα διέλυε. Όχι ένα ή δύο ή τρία ή δέκα...». Έτρεξε στο Δήμαρχο τότε του Βόλου, το Γεώργιο Καρτάλη, «και μέσω αυτού καταφέραμε», λέει, «να σταματήσουν οι κατεδαφίσεις. Έτσι γλίτωσαν πολλά αρχοντικά. Και τώρα – αυτά τα έλεγε το 1977 – άρχισαν να συντηρούνται από ειδικά συνεργεία». Χάρη στον Κίτσο Μακρή τα χαιρόμαστε κι εμείς σήμερα.

Το έργο του Κίτσου Μακρή, το σωστικό, το ερευνητικό, το αισθητικό – γιατί ως Διευθυντής του Οργανισμού Χειροτεχνίας στο Βόλο ασχολήθηκε και με τις σύγχρονες εφαρμογές της λαϊκής τέχνης – ολόκληρο το έργο του, ως την τελευταία του λεπτομέρεια, είναι χρήσιμο γιατί ανταποκρίνεται στις ανάγκες της εποχής –, πιο συγκεκριμένα, στις ανάγκες της μεταπολεμικής Ελλάδας που πάσχιζε να βρει το πολιτισμικό της στίγμα ύστερ' από την καταιγίδα της Κατοχής και του Εμφύλιου.

Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, η διελκυστίνδα ανάμεσα στην παράδοση και τον εκσυγχρονισμό έμοιαζε πια χαμένο παιχνίδι: ο εκσυγχρονισμός θα το κέρδιζε – ήταν σίγουρο – κόβοντας το σκοινί

με το μαχαίρι. Γιατί ο Κίτσος Μακρής διάλεξε την πλευρά της παράδοσης; Ποια συγκυρία ή ποιες καταβολές τον έκαναν να συμπαραταχθεί με την αδύνατη πλευρά και να προσπαθήσει, σ' έναν αγώνα που έμοιαζε χωρίς ελπίδα, να κερδίσει το παιχνίδι της παράδοσης; Ας πούμε πρώτα για τις καταβολές του. Γεννήθηκε στη Λάρισα το 1917. Το 1926 μετακόμισε οικογενειακώς στο Βόλο όπου ο πατέρας του, εκδότης της Λαρισινής εφημερίδας «Πρόοδος» και ιδιοκτήτης βιβλιοπωλείου και τυπογραφείου, είχε εγκατασταθεί από το 1925. Η μητέρα του, ένας πολύ καλλιεργημένος άνθρωπος – καταλαβαίνετε μια νοικοκυρά του 1925 με τη δική της βιβλιοθήκη από 300 βιβλία ήταν κάτι πρωτοφανές – έσπρωξε τα παιδιά της προς τις τέχνες και τα γράμματα. Και εδώ μπαίνει η συγκυρία. Το 1937, δεκαεννιά χρονών έφηβος, βοηθάει στις προβολές τον αείμνηστο καθηγητή της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιό μας, το Δημήτρη Ευαγγελίδη, που βρίσκεται στο Βόλο για σειρά διαλέξεων. «Μου φαίνεται ότι έζησε ένα διάστημα εδώ ο Θεόφιλος. Δεν ψάχνεις να βρεις στοιχεία»; λέει σε κάποια στιγμή ο Ευαγγελίδης στο νεαρό βοηθό του, δίνοντάς του, χωρίς να το ξέρει, ένα στόχο.

Στα 1976, στην εισαγωγή του μεγάλου βιβλίου του για τη *λαϊκή τέχνη του Πηλίου* ο Κίτσος Μακρής θα γράψει: «Ανθρώπινο είναι, κι ως μου το συγχωρέσει ο αναγνώστης, να στρέψω λίγο με συγκίνηση τη σκέψη μου προς την αφετηρία. Φέρνω στη μνήμη μου την ωραία μορφή του Δημήτρη Ευαγγελίδη – καθηγητή τότε της Ιστορίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – που μέσα απ' τις ακτινωτές εφηβικές μου τάσεις ξεχώρισε σωστά εκείνη που μου ταίριαζε και μου την έδειξε. Από τότε και ως τη μέρα που έφυγε από τη ζωή, ο Δημήτρης Ευαγγελίδης με θέρμαινε και με καθοδηγούσε με σοφία και καλοσύνη. Η παρουσία του μένει πάντα μέσα μου».

Το Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, το Ιστορικό και Αρχαιολογικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής, σε τιμά σήμερα Κίτσο Μακρή για το έργο σου, που είναι σύμμετρο με τη ζωή σου. Μακάρι οι φοιτητές μας να σ' έχουν για πρότυπό τους.

(Περιέχεται στον τόμο ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΑ ΜΕΛΕΤΗΜΑΤΑ II μ' ανέκδοτα κείμενα της Άλκης Κυριακίδη-Νέστορος, την έκδοση του οποίου ετοιμάζει το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο).

Πρόλογος

Η εργασία αυτή επιχειρεί να παρουσιάσει μια συνοπτική εικόνα της τέχνης των βλάχων ζωγράφων της Σαμαρίνας από τα τέλη του 18ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού. Βέβαια, οι χειροτέχνες ζωγράφοι του ορεινού αυτού χωριού δεν δημιούργησαν κάποια ιδιαίτερη «Σχολή», πράγμα που συμβαίνει με όλους τους ομότεχνους που κατάγονται από διάφορα χωριά όχι μόνο της περιοχής αλλά ολόκληρου του ηπειρωτικού κορμού της Ελλάδας. Ξεκινούν όλοι από κοινές ρίζες, δέχονται τις ίδιες περίπου επιδράσεις, εργάζονται κάτω από παραπλήσιες συνθήκες, κινούνται στον ίδιο χώρο, καλύπτουν συγγενικές ανάγκες και εκφράζουν την ίδια ιδεολογία. Ωστόσο, οι υπερβολικές γενικεύσεις είναι επικίνδυνες, επειδή υπάρχουν και ιδιαιτερότητες που, όσο κι αν δεν διαφοροποιούν ριζικά τις δραστηριότητες που ακτινώνονται από πολλά κέντρα, προσφέρουν μια γοητευτική ποικιλία αποχρώσεων, βοηθούν στην επισήμανση των διαθλάσεων που προκαλεί το πολιτιστικό μικροκλίμα κάθε τόπου και προσφέρουν στοιχεία στο μελλοντικό μελετητή που θα επιχειρήσει μια συνθετική μελέτη της νεοελληνικής ζωγραφικής παράδοσης. Η αγιογραφία των ζωγράφων της Σαμαρίνας αρχικά συμπορεύεται με την αγιογραφία των Χιονιαδιτών ζωγράφων¹. Υπάρχει όμως μια στιγμή, χοντρικά γύρω στα 1860, που παρατηρείται σημαντική απόκλιση. Οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι τρέπονται και σε άλλες μορφές ζωγραφικής, στο τοπίο, στη νεκρή φύση, στην ιστορική σκηνή, στην προσωπογραφία. Η ανανεωτική πίεση που υφίστανται από την αλλαγή του πολιτιστικού κλίματος διοχετεύεται κυρίως στην «κοσμική» ζωγραφική κι έτσι παραμένουν συντηρητικότεροι στην, από τη φύση της βραδυκίνητη, αγιογραφία. Οι Σαμαρινιώτες όμως ζωγράφοι περιορίζονται αποκλειστικά στην αγιογραφία και η ανανεωτική πίεση διοχετεύεται με τόλμη στο είδος αυτό της τέχνης, όπως θα δούμε όταν θα εξετάζουμε το έργο τους. Όσο κι αν η κοινωνία των χωριών όπου ζουν και εργάζονται είναι παραδοσιακή και η οικονομία τους αγροτοκτηνοτροφική, «ο μεσολαβητικός ρόλος αυτών των στρωμάτων (μεταπρατική αστική τάξη και διανοούμενοι) στην παραδοσιακή και θεμελιακά αγροτική ελληνική κοινωνία, τείνει να τη διαφοροποιήσει, δημιουργώντας τους όρους που θα επιτρέψουν, με το πέρασμα του χρόνου, την οικονομική και πολιτιστική συσσωμάτωση του ελληνισμού στο δυτικό κόσμο»². Στη ζωγραφική, καθώς και στις άλλες τέχνες, φτάνουν, έστω και καθυστερημένα και εξασθενημένα, τα ρεύματα της ευρωπαϊκής τέχνης, όπως το μπα-

ρόκ και ο νεοκλασικισμός. Και δεν αναφερόμαστε εδώ στο «λόγιο» νεοκλασικισμό των μεγάρων της Αθήνας, της Σύρας, της Θεσσαλονίκης, της Καλαμάτας, της Πάτρας και άλλων αστικών κέντρων, ούτε στο «λαϊκό» των ταπεινών χτισμάτων στις συνοικίες τους, αλλά στις νεοκλασικές ζωγραφίες σε σπίτια ορεινών παραδοσιακών οικισμών, όπως το Πάπιγκο, το Νυμφαίο, η Κλεισούρα... Ας σημειώσουμε εδώ ότι η Σαμαρίνα δεν ήταν μόνο μεγάλο κτηνοτροφικό χωριό αλλά και δραστήριο μεταποιητικό και εμπορικό κέντρο (εικ. 1).

Η μελέτη της σαμαρινιώτικης αγιογραφίας θα στηριχθεί στους πιο αντιπροσωπευτικούς ζωγράφους κάθε φάσης της εξέλιξής της, στο γενικό πολιτιστικό κλίμα των βλάχικων ορεινών οικισμών αλλά και στην ιδιομορφία της ζωής του χωριού αυτού. Δεν πρέπει να ξεχνούμε πως η Σαμαρίνα ερημώνεται τελείως από το φθινόπωρο ως την άνοιξη και οι κάτοικοί της σκορπίζονται είτε στα κτηνοτροφικά χειμαδιά είτε σε αστικά κέντρα, παλιότερα σχεδόν αποκλειστικά στα Γρεβενά, τα Τρίκαλα και τη Λάρισα, αργότερα όμως και σ' άλλες μεγάλες πόλεις όπως η Αθήνα, η Θεσσαλονίκη και ο Βόλος. Αυτό είχε, βέβαια, σοβαρές συνέπειες στη διαμόρφωση της ιδεολογίας τους. Από παλιά οι Σαμαρινιώτες συμβιώνουν μόνο μερικούς μήνες. Τους υπόλοιπους είναι σκορπισμένοι σε πολιτείες, χωριά και λιβάδια. Είναι κτηνοτρόφοι, έμποροι, βιοτέχνες, μικροεπαγγελματίες, επιστήμονες, υπάλληλοι, δηλαδή έχουν ενταχθεί σε ποικίλες επαγγελματικές-ταξικές ενότητες. Έχουν συχνές επιγαμίες με ελληνόφωνους. Έτσι, δεν έχουν κοινά έθιμα Χριστουγέννων, δοξασίες για το Δωδεκαήμερο κτλ. Μετακινούμενοι πληθυσμοί ήταν και οι Σαρακατσάνοι, αλλά αυτοί, την περίοδο που μελετούμε, ήταν αποκλειστικά κτηνοτρόφοι με σταθερή μορφή κοινωνικού βίου, στηριγμένη στην κτηνοτροφική μονάδα, το τσελιγκάτο, ενιαία ιδεολογία και κοινές μορφές του υλικού βίου. Όπως σημειώνει η Αγγελική Χατζημιχάλη, «...ενώ οι Κουτσόβλαχοι, σαν αποκαταστημένοι ημινομάδες, εκμεταλλεύθηκαν και βιοτεχνικά το κτηνοτροφικό επάγγελμα και οι περισσότεροι ασχολούνταν, όπως είναι γνωστό, με τις τέχνες και το εμπόριο, οι Σαρακατσάνοι ποτέ δεν εκμεταλλεύθηκαν βιοτεχνικά τα προϊόντα τους και κανένας δε σκέφθηκε να φτιάσει ένα αντικείμενο για μεταπώληση»³. Γάμοι Σαρακατσάνων με Βλάχους ή Γραικούς ήταν σπανιότατοι. Όλα αυτά, βέβαια, ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Στους Σαμαρινιώτες σημαντική βαρύτητα έχουν τα έθιμα του Δεκαπενταύγουστου, όταν γιορτάζει η κεντρική εκκλησία του χωριού, η Μεγάλη Παναγιά (εικ. 3), την πρώτη μέρα με το γιορταστικό ψήσιμο σουβλισμένου αρνιού, – τότε συγκεντρώνεται το συγγε-



Άποψη της Σαμαρίνας προ του 1909 (Δημοτικό σχολείο Σαμαρίνας)



Χορός Τσιάτσιος προ του 1909



Ανατολική πλευρά Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας προ του 1909 (Γραφεία Κοινότητας)

νολόγι – , και τη δεύτερη με τη γενική σύναξη στην ευρύχωρη αυλή της εκκλησίας, όπου χορεύεται ο «Τσιάτσιος» (εικ. 2). Δεν πρόκειται για καθαυτό χορό, αφού δεν έχει έντονο χορευτικό ρυθμό ούτε ποικίλους βηματισμούς. Ουσιαστικά είναι πολυάνθρωπη πυκνή αλυσίδα που κινείται αργά. Θα έλεγε κανένας πως εκείνη την ώρα αισθάνονται ότι αποτελούν ένα σύνολο που σμίγει ύστερα από πολύμηνο χωρισμό και χαίρονται αυτό το σμίξιμο. Η διαδικασία αυτού του ανταμώματος συντελείται σε τρεις ευρυνόμενους κύκλους: τις παραμονές συγκεντρώνεται η οικογένεια, που μερικές φορές είναι σκορπισμένη σε διάφορα μέρη (παιδιά που εργάζονται σε τόπους μακρινούς, ξеноπαντρεμένα κορίτσια...), τη μέρα της γιορτής ανταμώνουν γύρω από τα σφαχτά συγγενείς και στενοί φίλοι και την επόμενη μέρα ολόκληρο το χωριό στον «Τσιάτσιο» (εικ. 2) . Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι ο πανηγυρισμός της 16ης Αυγούστου γίνεται χωρίς φαγοπότι, που πάλι θα χώριζε τη σύναξη σε μικρές ομάδες. Μέσα στο πυκνό πλήθος ακούγονται από παντού χαρούμενα συναπαντήματα, φωνές έκπληξης για το αγόρι που χνούδιασαν τα μάγουλά του, για το κορίτσι που φούσκωσε ξαφνικά σε γυναίκα, για το καινούργιο βρέφος της οικογένειας, για το πόσο καλά «κρατιέται» ο παππούς. Ανταλλάσσονται τα νέα της χρονιάς και οι ευχές για την επόμενη συνάντηση. Μικρότερες γιορτές γίνονται στις 26 Ιουλίου, της Αγίας Παρασκευής, που θεωρείται προστάτρια των κτηνοτρόφων. Έξω από το χωριό υπάρχει το μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής. Σε πολλά βλάχικα χωριά η κεντρική εκκλησία τιμάται στο όνομα αυτής της αγίας.

Το έργο των αντιπροσωπευτικών ζωγράφων της Σαμαρίνας θα έδειχνε μετέωρο αν, παράλληλα μ' αυτό, δεν μας απασχολούσε και η συνεισφορά των ταπεινών ομότεχνών τους που είτε προετοίμασαν τις διαδοχικές φάσεις, πριν αυτές βρουν την πληρέστερη έκφρασή τους στο έργο των προικισμένων, είτε επωφελήθηκαν από την αξιοποίηση και κωδικοποίηση που οι ταλαντούχοι έκαναν στις μικρές και, μερικές φορές, αδιόρατες συνεισφορές των πολλών.

Η συγκέντρωση του υλικού για την εργασία αυτή συνάντησε πολλές δυσκολίες. Τα έργα είναι σκορπισμένα σε μεγάλη έκταση, μέσα και έξω από τα σύνορα της Ελλάδας και σε πολλές περιπτώσεις σε μέρη δυσπρόσιτα. Οι πρόσφατες εθνικές περιπέτειες εξαφάνισαν το μεγαλύτερο μέρος από τα χειρόγραφα και τα άλλα στοιχεία που θα ήταν χρήσιμα για την πλαisiώση των πληροφοριών που παρέχουν οι ζωγραφιές και η βιβλιογραφία. Αλλά και δύο χειρόγραφα που υπάρχουν στη Μητρόπολη Γρεβενών και τα είχε επισημάνει

παλιότερα φίλη ερευνήτρια στάθηκε αδύνατο να τα συμβουλευθούμε, γιατί δεν μας το επέτρεψε ο Μητροπολίτης Γρεβενών κ. Σέργιος. Τα χειρόγραφα αυτά περιέχουν πληροφορίες για τη σχολή ζωγραφικής, μάλλον το εργαστήριο μαθητείας, που λειτουργούσε στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής Σαμαρίνας. Επίσης δεν μας επιτράπηκε η φωτογράφιση μερικών εκκλησιών της περιοχής, μ' όλο που είχαμε τη νόμιμη άδεια και σύσταση της αρμόδιας Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων. Ευτυχώς μερικοί φίλοι μας πρόσφεραν φωτογραφίες τραβηγμένες πριν από πολλά χρόνια.

Πολύτιμη συμπαράσταση βρήκαμε από πολλούς Σαμαρινιώτες και περισσότερο από την οικογένεια Μάνθου Παπαζήση, ιδιαίτερα από τη φιλόλογο κόρη του Μάχη, τον κ. Μιχάλη Ποντίκα, το συνταξιούχο δάσκαλο κ. Μιλτιάδη Παπαθανασίου, τον καθηγητή κ. Τάσο Δουζένη, τον ιστοριοδίφη κ. Δημήτριο Μακρή, το γιατρό κ. Ζήση Γιώτσα, τον κ. Γεώργιο Τσούρη, το δάσκαλο κ. Αθανάσιο Βαρσαμίδα και τον κ. Βασίλη Μιλιωσίδα από το Κρυονέρι, το φιλόλογο κ. Δημήτριο Ράπτη από το Μυρόφυλλο Τρικάλων, τον κ. Θεοδοσάκη, τεχνικό του ΟΤΕ Νεάπολης, το Σύλλογο Σαμαριναίων Αθηνών για τις φωτογραφίες που μου παραχώρησε, πολλούς ιερείς, τον κ. Τάκη Ταμπούκα, το Σύλλογο Σαμαριναίων Λαρίσης και Περιχώρων. Τους ευχαριστώ θερμά, όπως και την κυρία Βικτωρία Νικήτα που μου παραχώρησε αρκετές φωτογραφίες που είχε από παλιότερες έρευνές της. Εντελώς ιδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω το Ινστιτούτο Λαϊκού Πολιτισμού της Αλβανίας και το Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικών και Ζωγραφικών Μνημείων της Γιουγκοσλαβικής Μακεδονίας που όχι μόνο επέτρεψαν αλλά και βοήθησαν σημαντικά τις εκτεταμένες έρευνές μου και μου έδωσαν πολύτιμες πληροφορίες. Στη Βουλγαρία συνάντησα απροθυμία και δυσπιστία από τις αρμόδιες υπηρεσίες.

Αισθάνομαι ευγνωμοσύνη προς τον κ. Πάνο Καραγιώργο που έθεσε στη διάθεσή μου την ανέκδοτη μετάφρασή του του έργου των Wace και Thompson «Οι Νομάδες της Πίνδου».

Σκαρίφημα ιστορίας της Σαμαρίνας

Το θέμα της ίδρυσης και της παλιότερης ιστορίας της Σαμαρίνας συνδέεται με το πρόβλημα της προέλευσης των βλαχικών πληθυσμών στην Ελλάδα, ένα πρόβλημα για το οποίο προτείνονται διάφορες λύσεις που ο υπογράφων δεν έχει αρμοδιότητα να ελέγξει και να αξιολογήσει. Ακόμα και η λέξη *Βλάχος* δεν έχει για όλους τους ερευνητές το ίδιο περιεχόμενο. Άλλωστε, είναι σκορπισμένοι σ' ολόκληρη την Ελλάδα και πολλά είναι τα χωριά που έχουν σαν πρώτο συνθετικό του ονόματός τους τη λέξη *Βλάχος*, χωρίς να είναι σίγουρο πως αυτό έχει κάποιο εθνολογικό νόημα ή είναι δηλωτικό ποιμενικής κοινωνίας: Βλαχοκάτουνο Δωρίδας, Βλαχοκερασιά Μαντινείας, Βλαχομάντρα Ναυπακτίας, Βλαχοπουλάτικα Παξών, Βλαχοπούλι Πυλίας, Βλάχος Γορτυνίας, Βλαχοράφτη Γορτυνίας, Βλαχοχώρι Λακεδαιμόνος, Βλαχιά Χαλκίδας, Βλαχογιάννη Ελασσόνας, Βλαχολίβαδο Ολύμπου, Βλαχομαχαλάς (Άλλη Μεριά) Πηλίου και άλλα⁴. Εδώ μας ενδιαφέρει η ζωή της Σαμαρίνας όπως έχει διαμορφωθεί από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου ως τις πρώτες του 20ού αιώνα. Δεν παραβλέπουμε, βέβαια, τη δύναμη επιβίωσης που έχουν παλιότερα στοιχεία στην παραγωγική διαδικασία κυρίως των κτηνοτροφικών προϊόντων όσο και στην κοινωνική ζωή και την τέχνη. Όπου συναντήσουμε σίγουρα τέτοια στοιχεία θα τα σημειώσουμε. Πάντως η προέλευση του ονόματος του χωριού από το Σάντα Μαρίνα⁵ δεν φαίνεται πιθανή γιατί στις περιπτώσεις που ένα χωριό έχει όνομα αγίου αυτό προέρχεται από την κεντρική, ή τη μόνη, εκκλησία του χωριού και στη Σαμαρίνα δεν υπάρχει εκκλησία Αγίας Μαρίνας. Και στην περίπτωση ξαναχτισίματος ναού, ο δεύτερος παίρνει το όνομα του παλιού, πολύ περισσότερο όταν αυτός είναι ο κεντρικός του χωριού. Βέβαια υπάρχουν και σπάνιες μετονομασίες ναών, μα κάτι τέτοιο είναι εδώ εντελώς απίθανο, γιατί το όνομα Μαρίνα δεν συνηθίζεται στη Σαμαρίνα. Κι αυτό έχει σημασία, γιατί το όνομα του αγίου που τιμάται ιδιαίτερα σ' έναν τόπο δίνεται συχνά στις βαπτίσεις. Αυτό αποκλείει την πιθανότητα ύπαρξης παλιότερης εκκλησίας με το όνομα αυτό, γιατί σε τέτοια περίπτωση θα έπρεπε να υπάρχουν πολλές Μαρίνες, αφού, κατά κανόνα σχεδόν απαραίτητο, η πρωτεγγονή παίρνει το όνομα της γιαγιάς της.

Αυτό που μπορούμε να θεωρήσουμε βέβαιο είναι πως η Σαμαρίνα δημιουργείται, μάλλον κατά την Τουρκοκρατία, από τη συνένωση μικρών οικισμών που τους αποτελούσαν κτηνοτροφικές φάρες. Φαίνεται, όμως, ότι αντιμετώπισαν προβλήματα υπερπληθυσμού

και, εδώ και μερικές εκατονταετίες, σημειώνονται ομαδικές μετοικεσίες προς τον Όλυμπο. Είναι γνωστή μια τέτοια παράδοση στα βλάχικα χωριά του Ολύμπου, την οποία ο Απόστολος Βακαλόπουλος⁶ βρίσκει αξιόπιστη, γιατί υπάρχουν πολλές ομοιότητες ανάμεσα στα ονόματα, στη γλώσσα, στην προφορά, στα ήθη και τα έθιμα των Βλάχων του Ολύμπου και της Πίνδου (Σαμαρίνας κ.ά.). Όπως είναι φυσικό, στην αρχή επικρατεί και στη Σαμαρίνα η ιδεολογία της κλειστής πατριαρχικής φάρας. Μερικά στοιχεία της επιβιώνουν ως τα τέλη του 19ου αιώνα. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι για το γάμο δεν ζητούσαν τη γνώμη των μελλονυμφων που, άλλωστε, δεν είχαν καμιά προσωπική επαφή. Όλα τα κανόνιζαν οι γονείς με τη μεσολάβηση προξενητή⁷.

Η συγκρότηση μεγάλου χωριού δημιούργησε την ανάγκη και άλλων δραστηριοτήτων, εμπορικής, μεταποιητικής και επισκευαστικής, καθώς και της προσφοράς υπηρεσιών. Καθώς μεγαλώνει η παραγωγή κτηνοτροφικών και υλοτομικών προϊόντων είναι πια απαραίτητη η ύπαρξη οργανωμένου εμπορίου για τη διάθεσή τους σε άλλες αγορές. Η ανάπτυξη της οικονομίας και το φυσικό της επακόλουθο, το ανέβασμα του βιοτικού επιπέδου, προκαλούν ζήτηση ειδών που δεν παράγονται επιτόπια. Πρέπει να οργανωθεί και ο μηχανισμός μεταφορών, σύμφωνος με τις συγκοινωνιακές συνθήκες της εποχής. Οι Σαμαρινιώτες, όπως και οι κάτοικοι των άλλων χωριών της περιοχής, «ασχολούνται με την υφαντουργία, την υλοτομία, το εμπόριο, την κτηνοτροφία, την ελληνορραπτική, τσαρουχοποιία, ορειχαλκουργική, μαχαιροποιία, σαγματοποιία». Πλείστοι επίσης είναι κυρατζήδες (αγωγιάται) και τυροκόμοι⁸. Δημιουργείται έτσι μία «πολυπληθής αστική τάξις»⁹. Οργανώνεται μάλιστα ετήσια εμποροπανήγυρη «ειδικευμένη στο ζωεμπόριο και τα ζωοκομικά προϊόντα»¹⁰. Ένα μέρος των εμπόρων ξενιτεύεται και εγκαθίσταται σε βαλκανικά εμπορικά κέντρα και φτάνει ακόμα ως την Ουγγαρία¹¹. Βέβαια, η τοπική δραστηριότητα σταματάει τους χειμερινούς μήνες. Πιθανότατα η εμποροπανήγυρη γινόταν γύρω στο Δεκαπενταύγουστο. Είναι η καταλληλότερη εποχή για το κλίμα της Σαμαρίνας, αλλά και γιατί τότε γιορτάζει η κεντρική εκκλησία του χωριού, η Μεγάλη Παναγιά. Σχεδόν πάντοτε τα εμπορικά πανηγύρια συνδυάζονται με τις θρησκευτικές γιορτές. Η δημιουργία, όμως, τάξης εμπόρων και βιοτεχνών προκαλεί ρήγματα στην παλιά ιδεολογία χωρίς να την εξαφανίζει. Οι γεωργοκτηνοτροφικοί πληθυσμοί στηρίζονται κυρίως στην προγονική πείρα. Η καλλιέργεια των κτημάτων και οι διάφορες κτηνοτροφικές εργασίες καθορί-

ζονται από το απόσταγμα μακροχρόνιας πείρας, σχεδόν αμετάβλητης. Αυτό διαμορφώνει πολύ συντηρητική νοοτροπία. Αντίθετα, η εργασία του βιοτέχνη και του έμπορου προϋποθέτει συνεχώς ανα-νεύσιμη γνώση. Ο βιοτέχνης πρέπει να προσαρμόζεται στις νέες κατασκευαστικές μεθόδους, στις αλλαγές της ζήτησης των προϊόντων του. Χτυπητό παράδειγμα από ένα άλλο βλαχοχώρι είναι η εισαγωγή της τεχνικής του φιλιγκράν στην ασημουργία του Συρράκου. Ο έμπορος πρέπει να ξέρει να γράφει και να λογαριάζει, να ενημερώνεται για τις διακυμάνσεις των τιμών και την ισοτιμία των νομισμάτων. Υποχρεώνεται να ταξιδεύει και πολλές φορές να εγκαθίσταται μόνιμα ή για κάποιο μεγάλο διάστημα σε πολιτείες της ξενιτιάς. Αυτά τον κάνουν περισσότερο πληροφορημένο σε ό,τι συμβαίνει στον «έξω κόσμο», πρόθυμο δέκτη νέων ιδεών και σύγχρονων μορφών ζωής και τέχνης. Όλα αυτά, βέβαια, μέσα στη σχετικότητα του τόπου και της εποχής. Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας εργάζονται σε μεγάλη γεωγραφική περιοχή, που αρχίζει από τη σημερινή νότια Γιουγκοσλαβία και τη Βουλγαρία και φτάνει ως την Πελοπόννησο¹². Σ' αυτούς, όμως, υπάρχει μια ιδιομορφία: οι ζωγράφοι των άλλων χωριών εκτελούν τις τοιχογραφικές εργασίες κυρίως τους ανοιξιάτικους ή καλοκαιρινούς μήνες και το χειμώνα επιστρέφουν στα χωριά τους, όπου κατασκευάζουν μικρές φορητές εικόνες ή εκτελούν παραγγελίες δεσποτικών εικόνων είτε σε κάποιο χώρο του σπιτιού τους είτε σε ανεξάρτητο εργαστήριο. Η Σαμαρίνα, όμως, ερημώνει κατά τους χειμερινούς μήνες και συνεπώς κάπου αλλού έπρεπε να έχουν το εργαστήρι τους, ενώ το καλοκαίρι εκτελούσαν τις τοιχογραφικές εργασίες είτε στον τόπο τους είτε σε άλλα χωριά. Είναι χαρακτηριστικό πως η αγιογράφηση της Μεγάλης Παναγιάς τελειώνει στις 30 Ιουλίου 1829 και της Αγίας Παρασκευής στις 15 Οκτωβρίου 1818.

Ο πληθυσμός της Σαμαρίνας, φυσικά κατά τους θερινούς μήνες, είναι πολυάριθμος. Ο Κώστας Κρυστάλλης στα 1891 τον υπολογίζει χοντρικά σε 5.000¹³. Η πληροφορία του Ζώτου Μολοσσού για 10.000 κατοίκους στα 1887 είναι ασφαλώς υπερβολική (*Ηπειρωτικά Μελέται*, Δ', Αθήνα 1887, σελ. 305). Λίγα χρόνια νωρίτερα το Επιτελικό Γραφείο του ελληνικού Υπουργείου Στρατιωτικών δημοσιεύει τον αριθμό 3.170 κατοίκων¹⁴. Στα 1913, μετά την προσάρτησή της στην Ελλάδα, η Σαμαρίνα έχει 4.198 κατοίκους¹⁵. Τα αποτελέσματα των κατοπινών απογραφών εξαρτώνται από την εποχή που έγιναν. Επειδή το χειμώνα αδειάζει εντελώς και μένουν μόνο δύο ως τέσσερις φύλακες, και από την άνοιξη αρχίζουν να ανεβαίνουν προς το χωριό

οι κάτοικοί του, ο πληθυσμός κυμαίνεται εντυπωσιακά. Έτσι, στα 1928 η Σαμαρίνα παρουσιάζεται με 603 κατοίκους, στα 1940 με 1.175 και στα 1953 μόνον με 4¹⁶. Η εικόνα που παρουσιάζει το χωριό αυτό κατά τους θερινούς μήνες ακόμα και τώρα δικαιολογεί το χαρακτηρισμό του Κώστα Κρυστάλλη «μεγάλη βλαχική κωμόπολις»¹⁷. Στους τόπους της χειμερινής τους εγκατάστασης οι Σαμαρινιώτες αναπτύσσουν σημαντική δραστηριότητα. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε πως στη συνοικία Αγίας Μονής των Τρικάλων Θεσσαλίας υπάρχει δραστήριος Γεωργικός Βιοτεχνικός Συνεταιρισμός Σαμαρίνας με πάνω από 120 μέλη και πολυάριθμα συνεργαζόμενα άτομα. Έχει ιδιόκτητες εγκαταστάσεις με καλό τεχνικό εξοπλισμό¹⁸. Τα τελευταία, όμως, χρόνια δοκιμάζει τις δυσάρεστες συνέπειες της κρίσης στη φλοκάτη. Αξιόλογος αντίστοιχος συνεταιρισμός υπάρχει και στη Λάρισα. Μεγάλη ακίνητη περιουσία είχαν και σε άλλα μέρη. Στο Πραιτώρι αναφέρεται πως το μισό χωριό ήταν τσιφλίκι Σαμαριναίων τσελιγκάδων. Κατά το 18ο αιώνα ήταν ιδιοκτησία της οικογένειας Χατζημπύρου¹⁹.

Οι δύο μεγάλες κοινωνικές ομάδες της Σαμαρίνας, όπως και των άλλων βλάχικων χωριών με παρόμοια σύνθεση, οι κτηνοτρόφοι και οι εμποροβιοτέχνες, δεν είναι αυτές που καθορίζουν την κοινωνική διαστρωμάτωση. Υπάρχουν πλούσιοι κτηνοτρόφοι, οι *τσελιγκάδες*, με πολυάριθμα κοπάδια, αλλά και οι μικροκτηνοτρόφοι, καθώς και φτωχοί που εργάζονται στα κοπάδια με ιδιότυπη σχέση εξαρτημένης εργασίας, οι *μπιστικοί*. Το ίδιο ισχύει και για τους εμπόρους, που άλλοι είναι πλούσιοι και άλλοι ασχολούνται με το λιαν εμπόριο για κάποιες πενιχρές απολαβές. Οι βιοτέχνες κατά κανόνα ανήκουν στη μεσαία τάξη. Περιθωριακό τμήμα του πληθυσμού είναι οι «Γύφτοι», οι περισσότεροι σιδεράδες, που κατασκευάζουν ή επισκευάζουν μεταλλικά εργαλεία και σκεύη για γεωργική, κτηνοτροφική, μεταποιητική και οικιακή χρήση. Αμείβονται σε είδος²⁰. Μερικοί από αυτούς τρέπονται και σε άλλα επαγγέλματα, γίνονται αγωγιάτες και οργανοπαίχτες. Πολλές φορές έχουν το επάγγελμα του οργανοπαίχτη σαν συμπληρωματικό, γιατί δεν τους εξασφαλίζει μόνιμη απασχόληση. Οι περισσότεροι αγωγιάτες είναι Βλάχοι και μερικοί από αυτούς πλούσιοι με εκατοντάδες υποζυγίων ο καθένας και πολυάριθμο υπηρετικό προσωπικό. Ένας από τους πλουσιότερους αγωγιάτες της Σαμαρίνας είναι ο Χατζημπύρος. Δεν κάνουν μόνον μεταφορές εμπορευμάτων αλλά και εμπόριο για λογαριασμό τους, χρηματοποστολές, μεταφορά αλληλογραφίας και ταξιδιωτών. Συνήθως κάθε καραβάνι έχει σταθερές δυο-τρεις διαδρομές

που τις εκτελεί κατά διαστήματα, όχι πάντα σταθερά. Κατά τα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού οι τακτικές διαδρομές των σαμαρινιώτικων караβανιών έφταναν ως την Κορυτσά, τη Φλώρινα, τη Βέροια, τη Λάρισα, την Καρδίτσα και την Ηγουμενίτσα, όπως πιο αναλυτικά φαίνεται στο σχεδιάγραμμα που συνοδεύει το κείμενο. Μέσα στους πόρους των κατοίκων πρέπει να αναφέρουμε και τη ληστεία, την οποία δεν πρέπει να αντιμετωπίζουμε με σημερινά ηθικά κριτήρια. Οι τραχιές συνθήκες διαβίωσης, η κυριαρχία του ένστικτου, η αντίθεση με τους Τούρκους και τους κοτζαμπάσηδες έτρεψαν πολλούς προς τον κλέφτικο βίο που συχνά εναλλάσσεται με του αρματολού τη δράση. Είναι γεγονός πως «όσοι δεν ήταν ικανοί να κερδίσουν τη ζωή τους με το εμπόριο στράφηκαν προς τη ληστεία»²¹. Μέσα στην περίοδο που μας απασχολεί η δράση των κλεφτών αρχίζει να αποχτάει εθνικό αντιστασιακό περιεχόμενο. Ο Σαμαρινιώτης καλόγερος Δημήτριος συμμετέχει στα επαναστατικά κινήματα του Θύμιου Βλαχάβα και βρίσκει μαρτυρικό θάνατο στα Γιάννινα από τον Αλή Πασά²².

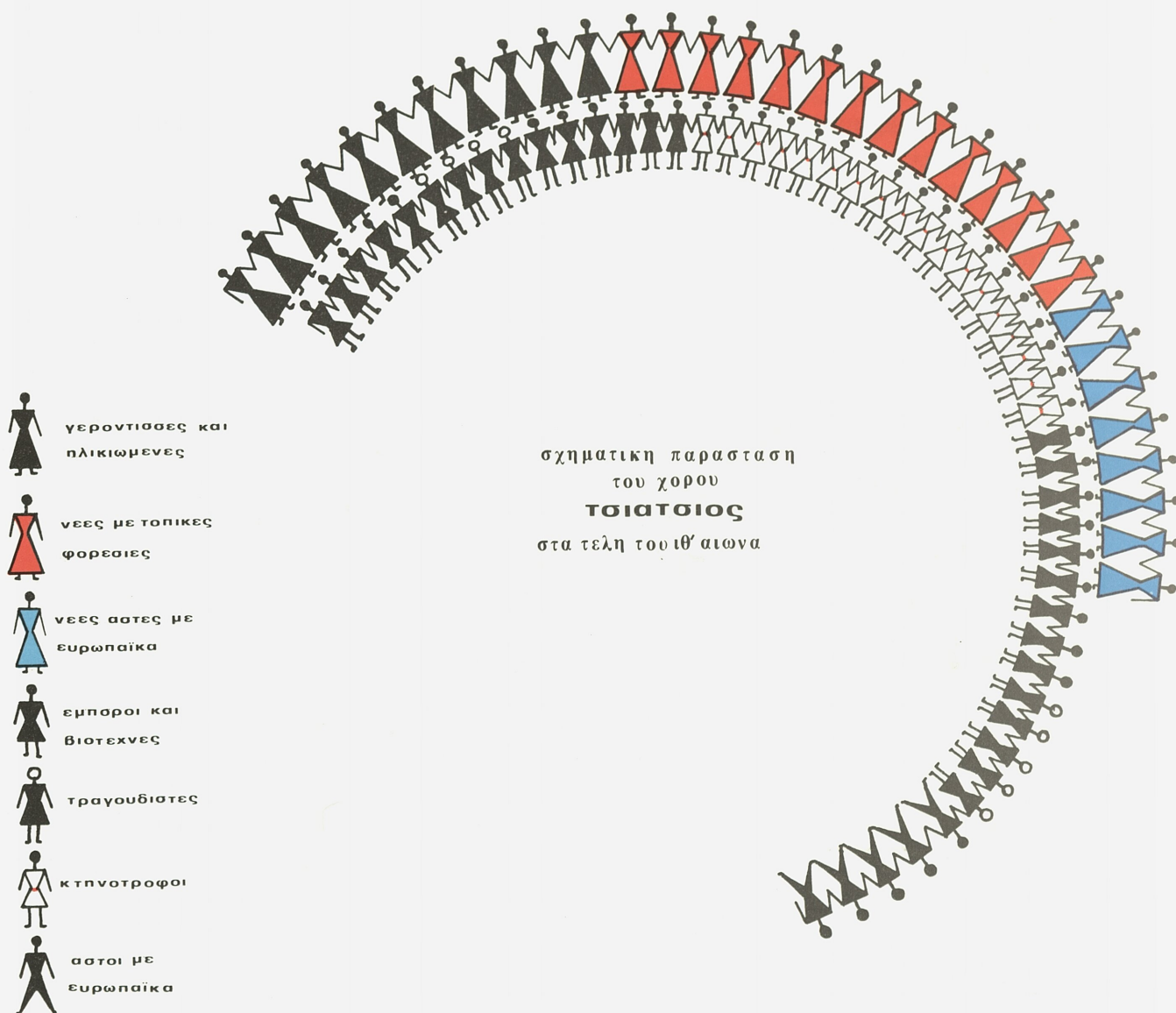
Ανάμεσα στις δύο μεγάλες κοινωνικές ομάδες υπάρχουν μερικές διαφορές. Οι κτηνοτρόφοι ζουν στις παρυφές του οικισμού, και είναι φυσικό αυτό επειδή χρειάζονται μεγάλη έκταση γης για την εργασία τους και για να μετακινούν ευκολότερα τα ζώα τους. Οι έμποροι και οι βιοτέχνες κατοικούν και εργάζονται στα κεντρικότερα σημεία του χωριού²³. Η διαφορά εκφράζεται και με το χρώμα της φορεσιάς τους, που είναι άσπρο για τους κτηνοτρόφους και μαύρο για τους αστούς²⁴.

Άρχουσα τάξη είναι οι μεγαλέμποροι και οι πλούσιοι τσελιγκάδες. Από αυτούς προέρχονται και οι προεστοί, κοτζαμπάσηδες ή μουχτάρηδες και δημογέροντες. Τη μεσαία τάξη αποτελούσαν οι βιοτέχνες και μερικοί μικρέμποροι, καθώς και οι μικροκτηνοτρόφοι. Την κατώτερη οι μπιστικοί, οι υπάλληλοι των εμπόρων και των βιοτεχνών και οι υπηρέτες των μεταφορέων, τα *κοπέλια*. Τις ταξικές αυτές διαφορές φρόντισαν να τις κατοχυρώσουν και με την ανάλογη ιδεολογική κάλυψη. Καθιερώνεται σαν κοινωνική αρετή ο σεβασμός προς τις αρχοντικές οικογένειες, που σ' ένα άλλο βλαχοχώρι με την ίδια περίπου κοινωνική δομή, στο Μέτσοβο, φτάνει ως την απαγόρευση της κυκλοφορίας των φτωχών στην κεντρική πλατεία και σε διπλανό δρόμο²⁵. Γενικά στη Σαμαρίνα είναι έντονος ο διαχωρισμός του κοινωνικού συνόλου σε ιδιαίτερες ομάδες κατά φύλο, επάγγελμα και ηλικία. Αυτό εκφραζόταν ως τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας στο μεγάλο κυκλικό χορό του Δεκαπενταύγουστου,

τον «Τσιάτσιο», όπου οι χορευτές σχηματίζουν δύο ομόκεντρα ημικύκλια, το εξωτερικό με τις γυναίκες και το εσωτερικό με τους άντρες. Μα και κάθε ημικύκλιο είναι χωρισμένο σε μικρότερα τόξα με ομοιογενείς ομάδες το καθένα τους: γέροντες, πρώτη ομάδα τραγουδιστών, άντρες ντυμένοι σε άσπρα, άντρες ηλικιωμένοι, δεύτερη ομάδα τραγουδιστών, άντρες νεότερης ηλικίας, γερόντισσες, ηλικιωμένες γυναίκες, γυναίκες ντυμένες θλάχικα, γυναίκες νεότερης ηλικίας, όπως φαίνεται και σε δημοσιευμένο σχεδιάσμα²⁶. Επιβεβαιώνεται και από φωτογραφία του 1906, που συνοδεύει το κείμενο τούτο, όπου ξεχωρίζει η ομάδα των ασπροντυμένων κτηνοτρόφων. Στους εμποροβιοτέχνες και υπάλληλους έχει πια από τότε κυριαρχήσει η ευρωπαϊκή φορεσιά. Δεν πρέπει να είναι εντελώς τυχαίο πως ο συντάκτης λίθινης επιγραφής, που θα τη συναντήσουμε στο κεφάλαιο για την τέχνη της Σαμαρίνας, όταν καλεί στην εκκλησία τους κατοίκους του χωριού τους ξεχωρίζει σε γέροντες, άντρες νέους, γυναίκες και παρθένες.

Από τα τέλη του 19ου αιώνα η οικονομία της Σαμαρίνας ξαναγυρίζει σχεδόν αποκλειστικά στην πρωτογενή παραγωγή, ενώ μεγαλώνει το ποσοστό των Σαμαριναίων, όπως και όλων των Ελλήνων, που ασχολούνται με τη μεταποίηση και την προσφορά υπηρεσιών. Αυτό έγινε γιατί οι έμποροι και οι βιοτέχνες, που το χειμώνα μετέφεραν τις έδρες τους σε αστικά κέντρα, από την ώρα που οι πόλεις αρχίζουν να μονοπωλούν την οικονομική δραστηριότητα, βρήκαν ασύμφορη τη διακοπή της επαφής τους με πελάτες και προμηθευτές. Οι υφάντρες, που είναι πολλές εκατοντάδες, είναι οργανωμένες στους Συνεταιρισμούς της πόλης διαμονής τους, οι οποίοι διαθέτουν, καθώς είδαμε, σύγχρονες τεχνικές εγκαταστάσεις για το λανάρισμα, τη βαφή κτλ. των μαλλιών. Πολλοί αποχτούν μόρφωση και διορίζονται δημόσιοι ή ιδιωτικοί υπάλληλοι, μερικοί σπουδάζουν και ασκούν την επιστήμη τους μακριά από την ορεινή πατρίδα. Για όλους αυτούς η Σαμαρίνα παραμένει τόπος οικογενειακού παραθερισμού. Στο χωριό ανεβαίνουν μόνον όσοι εξυπηρετούν τις παραθεριστικές ανάγκες, μανάβηδες, μπακάληδες, κρεοπώλες, ψητοπώλες, εστιάτορες, καφετζήδες... Έτσι, παρά την επιστροφή της οικονομίας στην πρωτογενή παραγωγή, σχεδόν αποκλειστικά στην κτηνοτροφία και την υλοτομία, οι ιδέες και τα ήθη επηρεάζονται όλο και βαθύτερα από τα αστικά κέντρα. Αντίθετα, παρατηρείται φανατική προσήλωση σε ορισμένα έθιμα, όπως ο «Τσιάτσιος», η δημοπρασία για τη φιλοξενία της εικόνας της Αγίας Παρασκευής, μερικές ιδιομορφίες στη μαγειρική κ.ά., που λειτουρ-

γούν σαν ακατάλυτα από το πέρασμα του χρόνου σημεία κοινής συναισθηματικής αναφοράς των χιλιάδων Σαμαριναίων που συγκεντρώνονται στο χωριό από κάθε γωνιά της ελληνικής γης. Ακόμα και από το εξωτερικό. Μπορούμε να θεωρούμε πιθανό πως τα σαμαρινιώτικα έθιμα θα είχαν χαθεί οριστικά χωρίς αυτή τη μάζωξη τόσων ανθρώπων με κοινές ρίζες αλλά κάθε ηλικίας, ποικίλου επίπεδου μόρφωσης και προκοπής. Ανθρώπων εγκλωβισμένων στο τσιμέντο των πόλεων, ξεριζωμένων και τραγικά μόνων, που κάποιαν ώρα του έτους αισθάνονται πως ανήκουν σε κάποιαν ανθρώπινη κοινότητα με δική της φυσιογνωμία, με παρελθόν όπου εντάσσονται και οι δικές τους οικογενειακές μνήμες, με τα παιδιά να διαβάζουν έκπληκτα το ονοματεπώνυμό τους σε κάποιες επιγραφές με παλιές χρονολογίες - και να' ναι του παππού ή του παραπαππού.



Η σχηματική αυτή παράσταση διαμορφώθηκε με τη συνεκτίμηση στοιχείων που προέρχονται από περιγραφές παλιών συγγραφέων, από σχέδιο του Ν. Θωμά, από φωτογραφίες της εποχής και από κινηματογραφικές ταινίες, μιας και η περιοχή της Σαμαρίνας είναι πρωτοπόρα, από το 19ο αιώνα ακόμα, στον εθνογραφικό κινηματογράφο με το πολύτιμο έργο των αδελφών Μανάκια. Οι πηγές δεν συμφωνούν πάντοτε μεταξύ τους.

Οι γυναίκες σχημάτιζαν τον εξωτερικό γύρο και οι άντρες τον εσωτερικό. Στην κεφαλή του κάθε γύρου ήταν οι γεροντότεροι και προχωρώντας προς την ουρά οι ηλικίες μικραίνουν, χωρίς όμως απόλυτα σταθερή διαδοχή. Έτσι, π.χ. στην ομάδα των ασπροντυμένων κτηνοτρόφων η σειρά ηλικίας ξαναρχίζει, οι ομάδες των τραγουδιστών συγκροτούνται χωρίς κριτήριο ηλικίας.

Πολιτιστική Ζωή - Τέχνη

Οι κάτοικοι της Σαμαρίνας, σ' όλη την περίοδο που μελετούμε, είναι δίγλωσσοι· μιλούν και τα ελληνικά και τα βλάχικα. Όλες, όμως, οι επιγραφές σε εκκλησίες, σπίτια και θρύσες είναι γραμμένες στην ελληνική γλώσσα, ενώ αλλού, όπως σε επιγραφή του Κλεινοβού, υπάρχει μετάφραση στίχων στα βλάχικα, αλλά με ελληνικούς χαρακτηρισ²⁷. Ας θυμίσουμε εδώ πως η γλώσσα αυτή δεν έχει δική της γραφή. Δεν ξέρουμε από πότε ακριβώς λειτουργούν ελληνικά σχολεία στη Σαμαρίνα. Αν κρίνουμε από τις επιγραφές σε τοιχογραφίες και λιθανάγλυφα μπορούμε να συμπεράνουμε ότι από τις αρχές του 19ου αιώνα η εκπαίδευση βρισκόταν σε ικανοποιητικό επίπεδο. Στα 1874 ιδρύεται Αδελφότητα για τη βελτίωση των σχολείων του χωριού. Στα 1882 το Αρρεναγωγείο και το Παρθεναγωγείο του χωριού έχουν 523 μαθητές και μαθήτριες. Την ίδια εποχή δρα και η «Νεολαία Σαμαρίνας» οργάνωση με περιορισμένη, όπως φαίνεται, δραστηριότητα. Το μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής έχει πλούσια βιβλιοθήκη. Στα 1891 υπάρχουν τέσσερα σχολεία. Πάντως, τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας τα σχολεία της Σαμαρίνας δίνουν γερές βάσεις για σημαντική πνευματική ανάπτυξη μερικών μαθητών τους. Παράδειγμα ο Μίλων Σακελλαρίδης, που γεννήθηκε εκεί στις αρχές του αιώνα και φοίτησε στο σχολείο του χωριού. Συνέχισε στο Γυμνάσιο της Κοζάνης και ύστερα στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας. Ήξερε άριστα την ελληνική και λατινική φιλολογία, τα γαλλικά και τα γερμανικά. Μετέφρασε διάφορα φιλοσοφικά συγγράμματα. Δίδαξε τα ελληνικά στην Αλβανία, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία. Πέθανε στις 6 Αυγούστου 1895 στη Σαμαρίνα και του έγινε επιθλητική κηδεία²⁸. Στα 1879 ιδρύεται στη Σαμαρίνα «αρωμούνικο» σχολείο που στην αρχή είχε μεγάλη επιτυχία. Συντονισμένες, όμως, προσπάθειες καταφέρνουν να το συρρικνώσουν και το συντριπτικά μεγαλύτερο ποσοστό των μαθητών πηγαίνει στα ελληνικά σχολεία. Πάντως και το «αρωμούνικο» λειτουργεί για πολλές δεκαετίες, έστω και με περιορισμένο αριθμό μαθητών. Η μαρτυρία του Κρυστάλλη ότι δεν ιδρύθηκε ποτέ εκεί τέτοιο σχολείο, αν και είχε παρασυρθεί μέρος της φιλεκπαιδευτικής αδελφότητας, είναι ανακριβής. Στις αρχές της δεκαετίας του 1910 οι Wace και Thompson το βρίσκουν σε λειτουργία με 50 περίπου μαθητές. Γράμματα μάθαιναν και αρκετές γυναίκες, μερικές από τις οποίες συνέχισαν την εκπαίδευση έξω από το χωριό και έγιναν δασκάλες. Τα τραγούδια του χωριού είναι άλλα βλάχικα και άλλα ελληνικά, όπως τα «Μια κόρη απ' την Ανατολή», «Ο

Ζήτρος κάνει τη χαρά», «Εβγάτε αγόρες στο χορό»... Στους γάμους ποτέ δεν μεταχειρίζονται βλάχικα τραγούδια²⁹. Ο ρυθμός του στίχου προσαρμόζεται στη δοσμένη μελωδία, που κι αυτή ανταποκρίνεται στο είδος του τραγουδιού: χορευτικό, επιτραπέζιο, της δουλειάς, μοιρολόι. Ειδικότερα στον «Τσιάτσιο», ο ρυθμός του χορού επέβαλε εσωτερικές προσθήκες – βρε γιε μ' – που κόβουν το στίχο έπειτα από ορισμένες συλλαβές, έστω και κόβοντας στη μέση τη λέξη. Οι βηματισμοί του χορού δεν συγχωρούν καμιά μετρική παράβαση για χάρη της ακεραιότητας των λέξεων. Εκτός από αυτό, ανάμεσα στους αφηγηματικούς στίχους του τραγουδιού παρεμβάλλονται και άλλοι με βλάχικα επιφωνήματα, «όλελε», «λέλε» και με ελληνικές τιμητικές προσφωνήσεις «αντρειωμένες», «αγρήγορε». Αν αφαιρεθούν οι εσωτερικές προσθήκες και οι επαναλήψεις συλλαβών, από τους δώδεκα στίχους του τραγουδιού παραμένουν τρεις:

Ο Τσιάτσιος εκατέβαινε, ο Τσιάτσιος κατεβαίνει.

- Τσιάτσιο μ' αμπούθε έρχεσαι, αμπούθε κατεβαίνεις;

- Από τη Φούρκα έρχομαι, στη Σαμαρίνα πάνω.

Μα και στους δύο πρώτους στίχους η εσωτερική τομή χωρίζει δύο ταυτόσημες και σχεδόν όμοιες φράσεις. Στον πρώτο αλλάζει ο χρόνος του ρήματος και στο δεύτερο χρησιμοποιούνται παραπλήσιας σημασίας ρήματα, από τα οποία το «έρχεσαι» επαναλαμβάνεται στον τρίτο στίχο αλλά σε πρώτο πρόσωπο. Ολόκληρο το τραγούδι αποτελείται από δεκατέσσερις λέξεις, τρία ρήματα, τρία κύρια ονόματα, δύο επίθετα, δύο προθέσεις, δύο άρθρα, ένα επίρρημα και μια αντωνυμία. Κατά κανόνα την ίδια φτώχεια παρουσιάζει και η μουσική των τραγουδιών, που αποτελείται από μία ή δύο επαναλαμβανόμενες μουσικές φράσεις, όπου και ο αμύητος διακρίνει βυζαντινές καταβολές. Οι ίδιες καταβολές διαπιστώνονται και στην εκτέλεση, όπου «πάντες μεν κρατούσι το μπάσον (ίσον), εις δε, ο καλλιφωνότερος, ψάλλει το άσμα εν θλιβερωτάτω και θρηνώδη ήχω», κατά τον Κρυστάλλη.

Η αντίθεση προς τον Τούρκο κατακτητή εκδηλώνεται κυρίως με τη φανατική προσήλωση στην Ορθοδοξία και με ατομικές ανταρσίες από τα «κλεφτόπουλα παιδιά απ' τη Σαμαρίνα», κατά το γνωστό δημοτικό τραγούδι. Από τις αρχές, όμως, του 19ου αιώνα η κλεφτουριά αρχίζει να παίρνει το χαρακτήρα δυναμικής ένοπλης αντιστασιακής πάλης. Ο τραγουδημένος από τη λαϊκή μούσα Γιάννης Πρίφτης και ο Μίχος³⁰ παλιότερα, ο Λεωνίδας Χατζηπύρρος, πλούσιος και τελειόφοιτος του Γυμνασίου Ιωαννίνων, ο Φλώρος και άλλοι αργότερα, γίνονται φόβητρα των Τούρκων. Βέβαια, δεν πρέ-

πει να ωραιοποιούμε τις καταστάσεις. Βασικό κίνητρο παραμένει το οικονομικό. Δεν δείχνει, ασφαλώς, αναπτυγμένο εθνικό φρόνημα το ότι «ο Γιάννης Παπάς (Πρίφτης) είχε κατορθώσει με τη συμμορία του να καταστεί ο φόβος και τρόμος των πάντων και για να αφήνει τους Αλβανούς κακοποιούς να περνούν από την περιφέρειά του ανενόχλητοι τους υποχρέωνε να του δίνουν το 1/3 από τα πλιάτσικα που έκαναν»³¹. Αν υπολογίσουμε τη θέση της Σαμαρίνας εύκολα καταλαβαίνουμε ότι το δρομολόγιο επιστροφής των «κακοποιών» προς την Αλβανία ξεκινούσε από κάποια ελληνική περιοχή. Η ανάμνηση ενός σπουδαίου αντιστασιακού γεγονότος, της νικηφόρας καταδίωξης του Βελή-Μπέη από το Μπουκουβάλα μέχρι τη Σαμαρίνα διατηρήθηκε στο όνομα της «βρύσης του Μπουκουβάλα»³². Ανάλογο υπήρξε το πνεύμα και σε άλλα βλαχοχώρια. Ας θυμηθούμε πρόχειρα το Γιωργάκη Ολύμπιο από το Βλαχολίβαδο και το Γρηγόρη Λιακατά από τον Κλεινοβό. Το αντιστασιακό πνεύμα συνδέεται και με αρχαιοελληνικές μνήμες, και αυτό του δίνει μιαν εντελώς ιδιαίτερη απόχρωση. Κατά το 19ο αιώνα μαζί με τα χριστιανικά ονόματα συχνά εμφανίζονται και άλλα που προέρχονται από προσωπικότητες της ελληνικής αρχαιότητας, Λεωνίδας, Μιλτιάδης, Ευριπίδης, Μίλων. Γενικά η αναδρομή στο ηρωικό παρελθόν χαρακτηρίζει ξυπνημένο αντιστασιακό πνεύμα. Ο Λεωνίδας Χατζηπύρρος «εσεμνύετο την από του αρχαίου Πύρρου και του Μεσαιωνικού Μερκουρίου Μπούα καταγωγήν του». Ο Μερκούριος Μπούας, ελληνοαλβανός γεννημένος στο Ναύπλιο, έδρασε ηρωικά κατά το 16ο αιώνα και τα κατορθώματά του ύμνησε σε ανούσιους στίχους ο Ιωάννης Κορωναίος.

Ο δομημένος χώρος της Σαμαρίνας, σε υψόμετρο 1.400 μ. από την επιφάνεια της θάλασσας, απλώνεται γύρω από την κεντρική πλατεία, όπου υπάρχουν καταστήματα εμπορικά και καφενεία. Παλιότερα εκεί βρισκόταν και το χάνι του χωριού, γι' αυτό και σήμερα ακόμα η πλατεία ονομάζεται «Χάνι». Ο μητροπολιτικός, όμως, ναός του χωριού δεν βρίσκεται μέσα ή δίπλα στην πλατεία, όπως συμβαίνει συνήθως στα ελληνικά χωριά. Τόσο αυτός, όσο και οι τρεις άλλοι ναοί του χωριού, βρίσκονται στις τέσσερις άκριες, με προφανή την αποτρεπτική πρόθεση³³. Είναι η Μεγάλη Παναγιά, η Μικρή Παναγιά, ο Άγιος Αθανάσιος και ο Προφήτης Ηλίας· ο τελευταίος, για να είναι κανονικότερη η συμμετρία, θα έπρεπε να είναι διακόσια περίπου μέτρα βορειοδυτικά από τη θέση του, αλλά λειτούργησε η δέσμευση της παράδοσης που θέλει τις εκκλησίες του Προφήτη Ηλία στην κορυφή λόφου. Το παλιό νεκροταφείο του

χωριού βρίσκεται στη νότια πλευρά της εκκλησίας του Αγίου Αθανασίου, στην παρυφή του χωριού, από το οποίο το χωρίζει μικρό ρέμα. Αυτό δεν πρέπει να είναι τυχαίο. Παρατηρείται και σε άλλα χωριά της ελληνικής υπαίθρου. Στα 73% των χωριών της Αττικής ανάμεσα στον οικισμό και το νεκροταφείο υπήρχε κάποιο μικρό ποτάμι ή ρέμα. Η ίδια σχέση παρατηρήθηκε σποραδικά και σε νησιά των Κυκλάδων και της Δωδεκανήσου, επίσης σε πολλές περιπτώσεις της Δυτικής Θράκης και της Σαμοθράκης. Σχετίζεται με πανάρχαιες δοξασίες κατά τον Γ. Δημητροκάλλη, που μελέτησε το φαινόμενο³⁴. Από τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα χρησιμοποιείται ως νεκροταφείο και το βόρειο τμήμα της αυλής της Μεγάλης Παναγιάς.

Τα παλιότερα χρονολογημένα σπίτια της Σαμαρίνας είναι του Χατζημήχα (1811), του Χατζηδημού (11 Ιουλίου 1847) και του Μητσιομπούνα (30 Μαΐου 1873), που έχουν λίθινες επιγραφές με εξώγλυφους χαρακτήρες και προφυλακτικό σταυρό. Παρόμοια είναι και άλλα, αχρονολόγητα, που όμως με σιγουριά μπορούμε να τα τοποθετήσουμε γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα. Τα σπίτια δεν αντέχουν στο πέρασμα του χρόνου όσο οι εκκλησίες, και μάλιστα στις τραχίες κλιματολογικές συνθήκες του χωριού. Η τοιχοποιία τους είναι ευτελέστερη και το ύψος τους μεγαλύτερο από το εμβαδόν της έδρασης, ενώ στις εκκλησίες συμβαίνει το αντίθετο. Είναι μεγάλα, διώροφα, χτισμένα με γκρίζα ντόπια πέτρα και πλακοσκεπάστα. Σήμερα σχεδόν στο σύνολο των σπιτιών η σχιστολιθική κάλυψη της στέγης έχει αντικατασταθεί από αυλακωτές λαμαρίνες. Το ίδιο έγινε και σε εκκλησίες, πράγμα που αλλοίωσε τη γενική όψη του χωριού, γι' αυτό και οι πιο ευαίσθητοι κάτοικοί του λένε με πικρή ειρωνεία πως χάθηκε πια η παλιά όμορφη Σαμαρίνα και κατάντησε Λαμαρίνα. Σημαντικά χάλασε το χαρακτήρα του χωριού η πρόσφατη οικοδομική δραστηριότητα με τα «τυρολέζικα» σπίτια και τις κακές απομιμήσεις από βίλλες των αθηναϊκών προαστίων. Ο Κώστας Κρυστάλλης στο μελέτημά του για τη Σαμαρίνα, αλλά σε σημείο που αναφέρεται γενικά στα βλαχοχώρια, γράφει πως «έχουσι οικίας λιθοκτίστους και λιθοσκεπάστους, ευρυχώρους και υψηλάς, πλήρεις ωραιότητος έξωθεν, έσωθεν δε κομψοτάτας και πλουσίας. Περικοσμούνται δε αι οικίαι των υπό εκτενών κήπων ευφορωτάτων»³⁵. Η κάτοψή τους είναι τετράγωνη ή σε σχήμα Γ. Έχουν μικρά και λίγα σιδερόφραχτα παράθυρα. Σε λίγες περιπτώσεις υπάρχει στην πρόσοψη ανοιχτός εξώστης, στον οποίο ακουμπάει, παράλληλα προς τον τοίχο, ανοιχτή ξύλινη σκάλα που οδηγεί στον επάνω όροφο. Στο ισόγειο βρίσκονται άνετοι χειμωνιάτικοι χώροι με τζάκια και μεντέρια. Στη

Σαμαρίνα η ανάγκη θέρμανσης δεν παρουσιάζεται μόνον κατά τους μήνες του ημερολογιακού χειμώνα. Γενικά, τα σπίτια είναι προσαρμοσμένα στο μεγάλο υψόμετρο του χωριού και στο τραχύ του κλίμα. Στη Σαμαρίνα δεν συνηθίζεται στην είσοδο του σπιτιού εσοχή, άλλοτε καμαροσκέπαστη και άλλοτε με επίπεδη οροφή, όπως συμβαίνει στα γειτονικά χωριά Φούρκα και Φιλιππάιοι, αν και είναι αρχιτεκτονικό στοιχείο πολύ εξυπηρετικό, γιατί προστατεύει την είσοδο από ανέμους, βροχή και χιόνια. Λιτό είναι και το εσωτερικό των σπιτιών, χωρίς ξυλόγλυπτη ή ζωγραφική διακόσμηση. Τον τόνο της αρχοντιάς, αυτό που ο Κρυστάλλης ονομάζει «κομψότητα», δίνουν κυρίως τα άφθονα «κεντητά στον αργαλειό» πολύχρωμα υφαντά, έργα των γυναικών από το γνέσιμο του μάλλινου νήματος ως τη βαφή (παλιότερα) και την ύφανση. Στα χαμηλώματα του χωριού υπήρχαν τα υδροκίνητα «μαντάνια», όπου γινόταν το χτύπημα των υφαντών. Μπατανιές, μαξιλάρια, καρπέτες, μπουχαροσκούτια, χαλιά, όλα είναι καταστόλιστα από πολύχρωμα σχηματοποιημένα φυσικά διακοσμητικά θέματα (λουλούδια και κλαδιά) επάνω σε κόκκινο ή σκουρογάλαζο κάμπο. Η βαφή γινόταν άλλοτε με φυτικές χρωστικές ύλες αλλά τώρα χρησιμοποιούνται χημικές βαφές του εμπορίου.

Μητροπολιτικός ναός του χωριού είναι η Μεγάλη Παναγιά (Κοίμηση της Θεοτόκου). Εκκλησίες με τ' όνομα «Μεγάλη Παναγιά» υπάρχουν και άλλες στην Ελλάδα³⁶. Στη νότια πλευρά της υπάρχει υπόστεγο με χτιστούς κίονες και τοξοστοιχία· ανατολικά καταλήγει σε παρεκκλήσι. Από τον τοίχο του ιερού προέχει μόνον μία μεγάλη κόγχη, οι δύο μικρότερες, της πρόθεσης και του διακονικού, εγγράφονται στο πάχος του τοίχου, πράγμα που παρατηρείται και σε άλλες μεγάλες εκκλησίες του χωριού και της περιοχής. Επάνω στη στέγη της κόγχης φύτεψε ένα βουνίσιο πεύκο που μεγάλωσε σιγά σιγά και τώρα είναι κανονικό δέντρο. Σε φωτογραφία βγαλμένη πριν από τα 1912 παρουσιάζεται λίγο μικρότερο (εικ. 3). Η Μεγάλη Παναγιά χτίστηκε στα 1818 και αγιογραφήθηκε δέκα χρόνια αργότερα. Εξωτερικά, και κυρίως γύρω από τη νότια πύλη, έχει ενδιαφέροντα λιθανάγλυφα με φυτικά διακοσμητικά, πουλιά, ανθοδοχεία, τον ήλιο και το φεγγάρι, τον Άι-Γιώργη, τους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη με το σταυρό ανάμεσά τους, ελάφια και μερικά κτηνοτροφικά ζώα, βόδι και πρόβατο. Τα λιθανάγλυφα αυτά ανήκουν σε δύο τεχνίτες, ίσως και σε δύο εποχές αν, όπως υποθέτουμε, στη θέση της σημερινής εκκλησίας υπήρχε άλλη παλιότερη, της οποίας χρησιμοποιήθηκε μέρος του οικοδομικού υλικού, φαινόμενο πολύ συνηθι-

σμένο. Αντίστοιχη περίπτωση, βεβαιωμένη από τις επιγραφές, παρουσιάζεται, όπως θα ιδούμε, στη Μικρή Παναγιά. Πάντως, το λιθανάγλυφο του Άι-Γιώργη και μερικά πουλιά που βρίσκονται κάτω από την παράστασή του χαρακτηρίζονται από δύσκαμπτο σχέδιο και έντονη αναγλυφικότητα, ενώ στα υπόλοιπα κυριαρχεί η ευκίνητη γραμμή και μια καλλιγραφική αντίληψη του σχεδίου που τείνει προς τη χάρη.

Το ψηλό ξυλόγλυπτο τέμπλο της εκκλησίας είναι δουλεμένο με την τεχνική των «κεντητών» ή «σκαλιστών στον αέρα», όπου είναι φανερή η επίδραση του ευρωπαϊκού μπαρόκ (εικ. 4). Οι μορφές είναι έντονα ανάγλυφες με πολλά διαμπερή κενά ανάμεσά τους, η σύνθεση πυκνή και ανήσυχη. Μέσα σε πλέγματα φυτικών διακοσμητικών θεμάτων φίδια, λιοντάρια, περιστέρια και άλλα ζώα του Παραδείσου συνωστίζονται σε όλη την έκταση του τέμπλου. Ανάμεσά τους προβάλλουν ανθρώπινες μορφές και συνθέσεις: άγγελοι, αρχάγγελοι, οι Πρωτόπλαστοι, ο Μυστικός Δείπνος, η Σταύρωση, η Ανάσταση, η Αποκαθήλωση, η Αποτομή του Ιωάννου, ο Ευαγγελισμός, ευαγγελιστές, η Παναγία θρεφοκρατούσα..., όλες στο ύφος της εποχής, των πρώτων δεκαετιών του 18ου αιώνα. Συχνή και η παρουσία της διακοσμητικής αχιβάδας. Το έργο έγινε πιθανότατα από Μετσοβίτες τεχνίτες. Η εκκλησία έχει ευρύχωρο γυναικωνίτη που τώρα χρησιμοποιείται σαν πρόχειρο Μουσείο τοπικής εκκλησιαστικής τέχνης. Η υγρασία του χώρου και οι άλλες δυσμενείς συνθήκες δεν ευνοούν καθόλου τη συντήρηση των έργων που φιλοξενούνται.

Η Μικρή Παναγιά πρωτοχτίστηκε στα 1799, όπως αναφέρει λιθόγλυφη επιγραφή που σήμερα είναι εντοιχισμένη δίπλα στη νότια πύλη του ναού:

ΠΑΝΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΒΟΙΘΗΣΕ ΤΩΣ ΔΩΛΩΣ ΣΩ ΤΩ/Σ ΚΑΤΙΚΩΤΑΣ Ε ΤΙ
ΧΟΡΑ ΤΑΥΤΙ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΒΩΤΟΣ ΓΑΒ/ΡΗΛ ΤΩ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΩ ΚΕ ΘΕΟΠΡΟ-
ΒΛΙΤΩ ΤΙΣ ΑΓΙΩΤΑΤΗΣ Ι(Μ)ΟΝ ΜΙΤΡΟΠΟΛΕΟΣ Ο ΓΡΕΒΕΝΟΝ ΕΞΑΡΧΕ
ΔΙΑ ΕΞΟΔΩ ΓΕΡΟΓΙΑΝΙ / ΕΝ ΕΤΙ 1799 ΜΑΙΩ 7 ζισιμος

Όταν η παλιά εκκλησία έπεσε από καθίζηση του εδάφους, στη θέση της περίπου ξαναχτίστηκε η σημερινή. Η σχετική λιθόγλυπτη επιγραφή πάνω από την πύλη αναφέρει ότι:

Η ΜΕΝ ΚΑΙ ΠΑΛΑΙ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ ΠΟ-
ΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ / ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΑΥΘΙΣ ΕΙΣ ΚΟΣΜΟΝ ΑΝΕΚΤΙΣΘΗ. ΔΗ
ΔΟΞΑ ΘΕΩ ΤΩΝ ΟΛΩΝ. ΙΕΡΑΡΧΟΥΝΤΟΣ ΤΗΣ ΗΜΩΝ ΕΠΑΡΧΙΑΣ ΚΛΕΙ-
ΝΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ ΛΑΤΡΟΥ ΤΕ ΤΗΣ / ΣΟΦΙΑΣ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΔΕ ΠΟΛΟΥ
ΜΕΤΑ ΖΗΛΟΥ ΖΗΣΗ ΕΞΑΡΧΟΥ ΓΕΝΕΑΣ ΧΑΤΖΗΜΙ/ΧΟΥ. ΓΕΡΟΝΤΕΣ ΕΛ-



Ποδιά τέμπλου Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας



Λεπτομέρεια τέμπλου
Αγίου Αθανασίου Σαμαρίνας

ΘΕΤΕ ΑΝΔΡΕΣ ΤΕ ΝΕΟΙ, ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΔΡΑΜΕΤΕ ΕΔΩ Ω / ΠΑΡΘΕΝΟΙ ΚΑΙ
ΠΡΟΣΚΥΝΗΤΕ ΘΕΩ ΤΩ ΟΥΡΑΝΙΩ ΕΝ ΦΟΒΩ ΨΥΧΗΣ ΚΑΙ / ΚΑΡΔΙΑΣ ΕΝ
ΕΤΕΙ 1865 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ 2 ΜΑΣΤΟΡΑΣ ΓΙΑΝΗΣ

Η διαφορά των δύο επιγραφών στην ορθογραφία και τη σύνταξη είναι ενδεικτική της ανόδου της παιδείας στη Σαμαρίνα κατά το 19ο αιώνα. Η παράλειψη ενός από τα δύο συνεχόμενα όμοια σύμφωνα, σε μερικές λέξεις, προέρχεται πιθανότατα από λάθος αντιγραφής του λιθογλύπτη. Αυτό είναι συνηθισμένο φαινόμενο σε όσους σχεδιάζουν το κείμενο μιας επιγραφής. Μερικά λιθανάγλυφα της πρώτης εκκλησίας, μέτριας τέχνης, χρησιμοποιούνται ως οικοδομικό υλικό της νεότερης, όχι πάντα σε κανονική θέση.

Η Μικρή Παναγιά (Γέννηση της Θεοτόκου) είναι τρίκλιτη ξυλόστεγη μονόκοχη βασιλική, χωρίς εσωτερικό τοιχογραφικό διάκοσμο. Το τέμπλο της, τυπικό δείγμα κουφωτού ξυλόγλυπτου του τέλους του 18ου αιώνα ή της αρχής του 19ου. Φαίνεται πως έγινε από τους ίδιους τεχνίτες που σκάλισαν και το τέμπλο της Μεγάλης Παναγιάς.

Ο ναός του Αγίου Αθανασίου είναι κι αυτός σε ρυθμό τρίκλιτης ξυλόστεγης πλακοσκέπαστης βασιλικής, κάπως βαριάς εξωτερικά και χωρίς υπόστεγα. Πρέπει να χτίστηκε προς τα τέλη του 18ου αιώνα. Μαζί με την εκκλησία, ή λίγα χρόνια αργότερα, έγινε και το τέμπλο της, ωραίο δείγμα ηπειρώτικης ξυλογλυπτικής (εικ. 5). Τα διακοσμητικά θέματα και οι παραστάσεις του θυμίζουν τα τέμπλα από τις δύο Παναγιές, Μεγάλη και Μικρή. Συγγένεια υπάρχει, ακόμα, στη συνθετική αντίληψη και στην αίσθηση της φόρμας, αλλά η τεχνική εδώ είναι περισσότερο επιμελημένη. Οι σημαντικότερες διαφορές παρουσιάζονται ανάμεσα στα τέμπλα Μεγάλης Παναγιάς και Αγίου Αθανασίου, παρά την ύπαρξη πολλών κοινών στοιχείων, όπως η αχιβάδα, οι ζώνες με εναλλασσόμενους ρόδακες και ρόμβους, το ίδιο σκάλισμα στα πλαίσια από τις ποδιές. Οι ποδιές στη Μεγάλη Παναγιά έχουν μεγαλύτερο πλάτος από το ύψος τους, το ανάγλυφο είναι χαμηλό και αφήνει να φαίνεται πολύ ο επίπεδος κάμπος, τα θέματα, ζώα και φυτά σε σύνθεση που στηρίζεται στην αντίστροφη συμμετρία με κέντρο ένα νοητό κάθετο άξονα. Στο τέμπλο του Αγίου Αθανασίου οι ποδιές έχουν ύψος μεγαλύτερο από το πλάτος τους, το ανάγλυφο είναι έντονο και πυκνό, τα θέματα σκηνές από την Αγία Γραφή και χωρίς απόλυτη συμμετρία. Σε δεσποτική εικόνα του τέμπλου υπάρχει ενθύμηση, γραμμένη από το ζωγράφο, χαρακτηριστική του πολιτιστικού κλίματος της Σαμαρίνας. Ενώ κατά κανόνα οι ενθυμίσες καταγράφουν τοπικά γεγονότα,

εδώ έχουμε προσπάθεια να περιγραφεί με στοιχεία η σιτοδεία που χτύπησε τη νότια Βαλκανική στα 1793. «Έν ἔτη 1793 ἐστορίθησαν εἰκόνες δηὰ ἐξόδου τῶν χριστιανῶν τῆς πολιτείας ταύτης. Τόν αὐτόν καιρόν ἔγηνεν ἀκρήβεια μεγάλη σέ ὅλα τά μέρη, Μορέα Ἀρβανητιά Λάρισα Τρίκαλα. Τό φόρτομα στή Λάρισα πάησεν γρόσια 40, στά Τρίκαλα γρόσια 50, Ἀνασελήτζα Γρεβενό τά ὅμοια ἦχεν, παρέξ τῆς Βουλγαρίας τό μέρος τό λεγόμενον Σάπη κέ Σκόπια. Κουβαλοῦσαν τά καραβάνια σάν τή μέλησα κέ ἐπροφθάσθηκεν ὁ τουνιάς και γράφομέν το μεταγενεστέ διὰ ἐνθήμηση». Τις πληροφορίες της εικόνας αυτής, των Τριῶν Ιεραρχῶν, επιβεβαιώνει αντίστοιχη ενθύμιση στο τέμπλο της Αγίας Μαρίνας Κισσού, στο Ανατολικό Πήλιο: «εἰς τοὺς 1793 ἔγινεν μεγαλοτάτη ἀκρίβεια ὅπου ἐπολίθη τό σιτάρι πρὸς 8 γρόσια τό κόσκινο»³⁷.

Η εκκλησία του Προφήτη Ηλία (Ἄι-Λιά) αναφέρεται σε στίχο δημοτικού τραγουδιού του 1750 για τον Τόσκα «Βόηθ' Ἀη λιά του Μπαρμπουτζό κι από τη Σαμαρίνα». Το πρώτο είναι το σημερινό Επταχώρι του Νομού Καστοριάς, για το οποίο ο Χριστόφορος Περραιβός υποσημειώνει «Χωρίον πλησίον του οἴοιου κείται βουνόν, εἰς δε την κορυφήν αὐτοῦ υπάρχει Ναός του Προφήτη Ηλίου, ομοίως και εἰς το χωρίον Σαμαρίνα, του οἴοιου την βοήθειαν επικαλεῖται ο Τόσκας προ της μάχης»³⁸. Το τέμπλο του ναού, ασφαλώς μεταγενέστερο από τα προηγούμενα, έχει αδρότερη τεχνική με μορφές μεγαλύτερες, σε έντονο ανάγλυφο και με κάποια τάση πρωτόγονου ρεαλισμού. Ιδιαίτερα ενδιαφέροντα είναι τα μεγάλα κεφάλια, σχεδόν σε φυσικό μέγεθος, με ωραίο πλάσιμο και ζωντάνια στην έκφραση. Βρίσκονται στις κολόνες, στο ὕψος των κάτω κεταμπέδων. Οι ποδιές του τέμπλου αὐτοῦ δεν είναι σκαλισμένες· την επίπεδη επιφάνειά τους κοσμούν ζωγραφιστά ανθοδοχεῖα σε τυπική, ὁμως, απόδοση και με κάποια καλλιγραφική αντίληψη, αν και ἔχουν χρωματική ευαισθησία. Απέχουν από τα αντίστοιχα ἔργα σε ποδιές του Πηλίου ἢ σε τοιχογραφίες αρχοντικῶν στο Πήλιο, τ' Αμπελάκια, τη Σιάτιστα, την Καστοριά και τα Ζαγοροχώρια. Το βημόθυρο είναι εντελῶς ασκάλιστο και καταλαμβάνεται ολόκληρο από μεγάλη ζωγραφική σύνθεση του Ευαγγελισμού. Στο αριστερό ημίφυλλο ο ἄγγελος και στο δεξιό η Παναγία. Η σκηνή ἔχει στο βάθος απεικόνιση πολιτείας με πυκνά ψηλά κτίρια.

Οι τέχνες που εξετάσαμε ως τώρα, αρχιτεκτονική, λιθογλυπτική και ξυλογλυπτική, είναι επαγγελματικές απασχολήσεις ξενόφερτων μαστόρων. Σ' αὐτόν λοιπόν τον τομέα η Σαμαρίνα δεν προσφέρει κάτι δικό της. Η συμμετοχή των κατοίκων της περιορίζεται στην

επιλογή των μαστόρων και στην αποδοχή των έργων τους, πράγμα που σημαίνει ότι τα έργα αυτά τους εκφράζουν. Και αυτό είναι το σημαντικό. Άλλωστε, η πάντα περιορισμένη ιδιομορφία κάθε τοπικής πολιτιστικής ενότητας, εκφράζεται σε ορισμένες μόνον μορφές αποκλειστικής δημιουργίας και σε παραλλαγές γενικότερων τύπων. Όπως έγραφα και παλιότερα, «όσο θα προχωρεί η έρευνα, που τώρα άρχισε, τόσο πιο διάτρητα θα γίνονται τα στεγανά των τοπικών τεχνών. Θα ήτανε σωστότερο να μιλούμε όχι για «αυτόχθονα» στοιχεία αλλά για τα επικρατέστερα κάθε περιοχής, αυτά που έγιναν κοινωνικώς αποδεκτά, χωρίς να ξεχνούμε πως δεν αποτελούν προνόμιο και αποκλειστικότητά της».³⁹ Ίσως η κατηγορηματικότητα της διατύπωσης αυτής να δίνει την εντύπωση μιας γενικής και ανελαστικής εφαρμογής της, κι αυτό δεν είναι σωστό. Η συνοπτική περιγραφή της πολιτιστικής ζωής και της τέχνης της Σαμαρίνας δεν γίνεται εδώ για να αναδειχθεί η μοναδικότητά της, αλλά για να καθορισθεί το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκαν και εργάσθηκαν οι ζωγράφοι της. Άλλωστε, αυτοί δούλεψαν σε βλαχωχώρια και σε άλλα γεωργοκτηνοτροφικά χωριά. Είναι χαρακτηριστικό πως δεν έγιναν αποδεκτοί στα Εφτάνησα και στα ορεινά ημιαστικά κέντρα της Σιάτιστας και της Καστοριάς, για να περιοριστούμε μόνο σε τόπους που δεν απέχουν πολύ από τη Σαμαρίνα.

Από τη ντόπια παραγωγή δεν αφορούν το θέμα μας τα προϊόντα της κτηνοτροφίας, της υλοτομίας, της ελληνορραπτικής, της τσαρουχοποιίας και της σαγματοποιίας. Για τα υφαντά μιλήσαμε παραπάνω. Όπως σε όλα τα κτηνοτροφικά χωριά, η ποιμενική μικρογλυπτική είχε μεγάλη διάδοση στη Σαμαρίνα με τη μορφή της ερασιτεχνικής απασχόλησης των βοσκών. Με πολύ απλά εργαλεία φιλοτεχνούσαν χέρια από γκλίτσες, ρόκες, σφοντύλια, κουτάλια, πηρούνια και φλογέρες. Αυτές οι «δημιουργίες της μοναξιάς» είναι έργα επιμονής και υπομονής. Όλα αυτά τα αντικείμενα έχουν τα ίδια βασικά σχήματα και παρόμοια διακοσμητικά θέματα με τα αντίστοιχα των άλλων κτηνοτροφικών χωριών. Το φίδι, το πουλάκι, ο δράκοντας, τα γεωμετρικά διακοσμητικά, αποδίδονται με μικροτεχνική επιμέλεια αλλά και με κάποια «αρχαϊκότητα» στην αντίληψη της μορφής⁴⁰. Η τεχνική είναι συνήθως επίπεδη, η σύνθεση απλή, χωρίς συμπλέγματα μορφών. Από τα αντικείμενα χαλκουργίας που συναντούμε σήμερα στο χωριό είναι πολύ δύσκολο να ξεχωρίσουμε ποια έγιναν στον τόπο και ποια αγοράστηκαν στα μέρη της χειμερινής διαμονής των Σαμαριναίων. Είναι σκεύη οικιακής και επαγγελματικής χρήσης απλά, με τη λειτουργικότητα που τους έδωσε η

μακροχρόνια παράδοση, χωρίς πλούσιο χαραχτό ή ανάγλυφο διάκοσμο.

Σήμερα η τοπική φορεσιά, αντρική και γυναικεία, έπαψε πια να φοριέται στην καθημερινή ζωή και εμφανίζεται μόνο σε παραδοσιακές κοινωνικές εκδηλώσεις από οργανωμένους χορευτικούς ομίλους. Τη φορούν νέοι και νέες των οποίων το βάδισμα και οι κινήσεις έχουν διαμορφωθεί από το σύγχρονο τρόπο υπόδησης και αμφίεσης.

Η αντρική φορεσιά είναι ένα είδος μάλλινου επενδύτη χωρίς μανίκια και με πολλές πιέτες, τα *λαγκιόλια*, στο κάτω μισό που, καθώς περιζώνεται στη μέση από φαρδιά ζώνη, μοιάζει με φουστάνελα. Το πουκάμισο είναι φαρδομάνικο. Στο κεφάλι φοριέται φέσι χωρίς φούντα και στα πόδια μάλλινες κάλτσες που κουμπώνουν πίσω στη γάμπα, οι *βλαχόκαλτσες*, και τσαρούχια με ημισφαιρική φούντα στη μύτη. Το χειμώνα προστίθεται πανωφόρι, η *φλοκάτα*. Για τους περισσότερο εκτεθειμένους στις δύσκολες καιρικές συνθήκες βοσκούς απαραίτητη είναι η χοντρή από τραγόμαλλο *κάπα* με κουκούλα. Η μαύρη φορεσιά των εμποροβιοτεχνών και η άσπρη των κτηνοτρόφων διαφέρουν μόνο στο χρώμα.

Η γυναικεία φορεσιά αποτελείται από άσπρο πουκάμισο και το κύριο ένδυμα, τα *σιγκούνια* ή *τσιπούνια*, κλειστά στο στήθος, με κεντήματα από κόκκινο μεταξωτό γαϊτάνι, πλούσια στο στήθος και απλούστερα στον ποδόγυρο και τις άλλες παρυφές. Η μέση τονίζεται με χρυσή ή επίχρυση ζώνη· για τις φτωχότερες γυναίκες αρκεί μια δερμάτινη ζώνη με επάργυρη πόρπη, την *τοκάδα*. Τα στολίδια συμπληρώνονται από σειρές χρυσών ή επίχρυσων φλουριών, τα *γιορντάνια*, που κρέμονται στο στήθος. Στο κεφάλι οι νέες γυναίκες φορούν κόκκινο χρυσοκέντητο φεσάκι με μακριά φούντα και σειρές από φλουριά. Οι ηλικιωμένες φορούν στο κεφάλι απλό σκουρογάλαζο μαντίλι και σπανιότερα το *μπάλσο*, σκουρόχρωμο μαντίλι δεμένο με περίπλοκο τρόπο. Το χειμώνα προστίθεται βαριά κεντητή φλοκάτη με τα φλόκια στην εσωτερική επιφάνεια.

Τα έντονα απλά φυτικά σχηματοποιημένα μοτίβα που κυριαρχούν πάνω στο μονόχρωμο φόντο των υφαντών, ο ένας τραγουδιστής που συνοδεύεται από το επίπεδο «ίσο» των πολλών άλλων, η έλλειψη συμπλεγμάτων στα ποιμενικά ξυλόγλυπτα εκφράζουν την ιδεολογία της πατριαρχικής φάρας, αρχικού κύτταρου της σαμαρινιώτικης κοινωνίας. Ο αρχηγός καθορίζει τα πάντα στην ισοπεδωμένη μικροκοινωνία του τσελιγκάτου, όπου «όποιος είναι στο ίδιο τσελιγκάτο έχει τις ίδιες υποχρεώσεις και μπαίνει κάτω από τον ίδιο

αυστηρό νόμο της κοινής δουλειάς»⁴¹, με βάση απλούς κανόνες καθαγιασμένους από το χρόνο, χωρίς αμφισβητήσεις και επικαλύψεις αρμοδιοτήτων. Η υφαντική, το τραγούδι, ο χορός και η μικρογλυπτική είναι οι κύριες εκφράσεις της κτηνοτροφικής κοινωνίας.

Η Ζωγραφική

Οι ρίζες της σαμαρινιώτικης αγιογραφίας δεν είναι δυνατόν για την ώρα, να εντοπισθούν με απόλυτη σιγουριά. Πολύ βαθιές τις υπολογίζει ο Κώστας Κρυστάλλης. «Από των μεσαιωνικών χρόνων η Σαμαρίνα εξήγαγε πλείστους ζωγράφους, αγιογράφους μάλλον ειπείν, της Ελληνικής χερσονήσου»⁴². Οι άμεσες μαρτυρίες του Ηπειρώτη βουκολικού ποιητή είναι ακλόνητες, αλλά οι θεωρητικές του κατασκευές δεν έχουν την ίδια αντοχή στον έλεγχο. Επιχειρεί τεχνοτροπικές συγκρίσεις των τοιχογραφιών του Αγίου Νικολάου Συρράκου – που τις θυμάται πριν καεί η εκκλησία αυτή και τις αποδίδει σε Σαμαριναίο ζωγράφο – με τις μισοσβησμένες τοιχογραφίες που είδε στο εσωτερικό του Παρθενώνα και που έγιναν όταν ο αρχαίος ναός είχε μετατραπεί για ένα διάστημα σε χριστιανική εκκλησία της Αγίας Σοφίας. Ας σημειωθεί πως αυτό έγινε γύρω στα 450 και με αρκετές αλλοιώσεις της αρχιτεκτονικής του. Στα 1206 μετατρέπεται σε καθολική εκκλησία. Κατά το διάστημα αυτό έγιναν οι τοιχογραφίες. Στα 1453 χτίστηκε εντός του μνημείου μουσουλμανικό τέμενος και στα 1687 καταστρέφεται από τα πυροβόλα του Μοροζίνι. Αυτές, λοιπόν, τις τοιχογραφίες θεωρεί ο Κρυστάλλης έργα του ίδιου ζωγράφου «ή εάν όχι, θα είναι μαθητής τούτου ο τον ναόν του Αγίου Νικολάου ιστορίσας Σαμαριναίος». Ας σημειωθεί ότι τις κατεστραμμένες από την πυρκαγιά αγιογραφίες του χωριού του υπολογίζει καμωμένες «πολύ προ της Επαναστάσεως», φράση που, βέβαια, δεν μπορεί να σημαίνει χίλια ή και περισσότερα χρόνια.

Πιθανότερη είναι η υπόθεση πως η ανάπτυξη της σαμαρινιώτικης αγιογραφίας συνδέεται με την ίδρυση του εργαστήριου της Αγίας Παρασκευής που πρέπει να την τοποθετήσουμε στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα, ίσως στα 1771. Σκόρπιοι Βλάχοι ζωγράφοι εμφανίζονται και νωρίτερα, όπως ο Σαμαρινιώτης Μιχαήλ που, μαζί με τον Ηλία από το Βουρβουτσικό, ζωγραφίζουν το μοναστήρι της Θεοτόκου στο χωριό Σπήλαιο στα 1658⁴³. Οι τοιχογραφίες αυτές έχουν υποστεί μεταγενέστερες επιζωγραφήσεις που τους έδωσαν τα στοιχεία που διέκρινε ο Ενισλείδης και που χαρακτηρίζουν την σαμαρινιώτικη αγιογραφία των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα. Πρόσφατα έγιναν συστηματικές εργασίες καθαρισμού, αφαίρεσης των επιζωγραφήσεων και συντήρησης αλλά η καταστροφή ήταν προχωρημένη από την υγρασία των τοίχων. Ο Αναγνώστης Δημήτριος από το Μέτσοβο μαζί με τον ιερομόναχο Σεραφείμ το Χίο τοιχογραφούν την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου

Ρεντίνας στα 1719⁴⁴. Ο Δημήτριος Ζούκης συνεργάζεται με το μαθητή του Γεώργιο στο νάρθηκα της Υπαπαντής Μετεώρων (1784)⁴⁵. Είναι ο πρώτος Σαμαρινιώτης ζωγράφος, στο έργο του οποίου διακρίνονται στοιχεία της τοπικής αγιογραφίας, όπως αυτή εμφανίζεται στα τέλη του 18ου αιώνα και συνεχίζει, στο ίδιο ύφος, ως τα μέσα περίπου του επόμενου. Κέντρο της αγιογραφικής δραστηριότητας θεωρείται το μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής. Ο Χ. Ενισλείδης διατυπώνει την άποψη πως, ίσως, οι πρώτοι που δίδαξαν την αγιογραφία στη Σαμαρίνα είναι οι ντόπιοι ιδρυτές του μοναστηριού, Νικηφόρος και Διονύσιος, που έμαθαν την τέχνη στο Άγιον Όρος⁴⁶. Η άποψη αυτή θα μπορούσε να συζητηθεί αν ήταν γνωστή, αν όχι η χρονολογία, τουλάχιστον κάποια ευρύτερη χρονική περίοδος της ίδρυσης του μοναστηριού. Το μόνο που ξέρουμε είναι πως το καθολικό χτίζεται στα 1713: *Οὗτος ὁ ναὸς τῆς ἀγίας ὁσηοπαρθενομάρτυρος τῷ Χριστοῦ Παρασκευῆς ἐκτίσθη ἀπὸ τῆς ἐνσαρκίησιν ἔτι 1713*⁴⁷. Η επιγραφή αναφέρει καθαρά πως ἐκτίσθη, ούτε για ξαναχτίσιμο μιλάει ούτε για επισκευή. Αυτό, βέβαια, δεν είναι απόδειξη, είναι όμως μια ισχυρή ένδειξη. Πάντως, ανεξάρτητα από το πότε χτίστηκε το μοναστήρι, η δική μας άποψη πως η λειτουργία εργαστήριου μαθητείας στο μοναστήρι δεν μπορεί να τοποθετηθεί νωρίτερα από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα βασίζεται σε δύο γεγονότα. Το πρώτο είναι η ανυπαρξία πληροφοριών που να καθιστούν, αν όχι σίγουρη, τουλάχιστον πιθανή την ύπαρξη τέτοιου εργαστηρίου. Το δεύτερο είναι η διαπίστωση πως η ανάπτυξη χωριών-ζωγραφικών κέντρων είναι φαινόμενο των μέσων του 18ου αιώνα, όταν η ζωογόνηση της οικονομίας και η άνοδος του πολιτιστικού επιπέδου δημιούργησαν τις προϋποθέσεις τοιχογραφικής διακόσμησης σπιτιών και περισσότερων από πριν εκκλησιών. Την εποχή αυτή εμφανίζονται τα οικιακά εργαστήρια των Χιονιάδων. Τότε δημιουργείται στο Φουρνά των Αγράφων το εργαστήριο μαθητείας του Διονυσίου⁴⁸. Ο Διονύσιος ασχολήθηκε με τη διδασκαλία της ζωγραφικής από την εποχή που μόναζε στις Καρυές του Αγίου Όρους· έγραψε και την πολύτιμη «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης». Η λειτουργία του εργαστήριου στο Φουρνά πρέπει να τοποθετηθεί ανάμεσα στα 1733, οπότε ο Διονύσιος επιστρέφει και μένει – με κάποιες διακοπές – στο χωριό του, και στο θάνατό του που υπολογίζεται γύρω στα 1750, λίγα χρόνια μετά την αποπεράτωση του μοναστηριού που έχτισε. Στα 1744 «θα ήταν γύρω στα εβδομήντα του χρόνια· τα τελευταία αυτά, πολύ ταραγμένα και ίσως όχι απαλλαγμένα από ασθένειες, επόμενο ήταν να τον έχουν καταβάλει,

ώστε μπορούμε να πιστέψουμε ότι δεν επέζησε πολύ...»⁴⁹. Το ότι υπάρχουν και μερικοί παλιότεροι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι δεν επιβεβαιώνει την ύπαρξη εργαστηρίου μαθητείας, γιατί σκόρπιοι ζωγράφοι από πάμπολλα χωριά υπάρχουν από παλιότερα. Το μόνο που μπορεί να σημαίνει είναι το ότι υπήρχαν στο χωριό οι προϋποθέσεις για την ίδρυση κάποιου αγιογραφικού *εργαστηρίου* και όχι *σχολής* όπως γράφει ο Γ. Θ. Λυριτζής⁵⁰. Υπήρχαν ασφαλώς νέοι με κάποιαν έφεση προς τη ζωγραφική, μερικοί και με ατομικούς ή οικογενειακούς δεσμούς με την εκκλησία. Εκτός από τους κληρικούς αγιογράφους, πολλών άλλων τα επώνυμα φανερώνουν οικογενειακή εκκλησιαστική παράδοση, όπως Παπαϊωάννου, Παπαδάμος (με πρώτο συνθετικό τη λέξη Παπάς), Αναγνώστου (από τους κατώτερους εκκλησιαστικούς βαθμούς ή και κοσμικούς που διαβάζουν τις ιερές γραφές στο εκκλησίασμα), Οικονομίδης (από το Οικονόμος, αξίωμα έγγαμου παπά που καθορίστηκε από τη Ζ' Οικουμενική Σύνοδο). Στο εργαστήριο αυτό οι νέοι μάθαιναν την τέχνη αρχίζοντας από τις απλές βοηθητικές εργασίες και προχωρούσαν προς τις περισσότερες υπεύθυνες, ώσπου να τελειοποιηθούν. Η ίδρυση, λοιπόν, του εργαστηρίου στο μοναστήρι έρχεται να καλύψει μιαν ανάγκη που υπάρχει. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως η λειτουργία του εργαστηρίου δεν πρέπει να προσγραφεί στις αγαθοεργές δραστηριότητες του μοναστηριού. Η εκμάθηση της τέχνης αποτελεί ένα είδος αμοιβής για τις υπηρεσίες που προσφέρει ο νέος στον έμπειρο τεχνίτη. Βοηθώντας τον μαθαίνει να τρίβει τα χρώματα στο «τριβίδι», να τ' ανακατώνει στις σωστές αναλογίες με τις κόλλες, να πετυχαίνει ομοιόμορφες χρωματικές επιφάνειες και σιγά σιγά με την πρακτική εξάσκηση τελειοποιείται και γίνεται έτσι πιο χρήσιμος στο «δάσκαλο». Η παραγωγή μεγάλου αριθμού φορητών εικόνων στο εργαστήριο όσο και η εκτέλεση μεγάλων τοιχογραφικών συνόλων απαιτούν την ύπαρξη βοηθών. Στα εργαστήρια αυτά η μαθητεία διαφέρει ριζικά από την εκπαιδευτική διαδικασία μιας σχολής. Αυτό δημιουργεί άλλους κανόνες ελέγχου. Δεν υπάρχει το μαθητικό δοκίμιο που κρίνεται με επιείκεια, διορθώνεται αιτιολογημένα και επαναλαμβάνεται. Ο μαθητευόμενος είναι από την αρχή επαγγελματίας, η καλή ή κακή απόδοσή του επηρεάζει το επίπεδο παραγωγής του εργαστηρίου, η πρόοδός του παρακολουθείται και ελέγχεται από τον αρχιτεχνίτη. Η προαγωγή του σε πιο υπεύθυνες εργασίες εξαρτάται τόσο από τη δική του ικανότητα και επιμέλεια όσο και από τις ανάγκες του εργαστηρίου. Από τα μέσα σωφρονισμού των σχολείων της εποχής το μόνο που χρησιμοποιείται στα εργαστήρια

είναι η σωματική ποινή. Πέρα από την εκμάθηση της τεχνικής, ο νέος εξοικειώνεται με το «είδος» των αγίων, με το αγιογραφικό πρόγραμμα του ορθόδοξου ναού και αποθησαυρίζει σχέδια και ανθίβολα χρήσιμα για την κατοπινή ανεξάρτητη επαγγελματική του σταδιοδρομία. Ίσως θα μπορούσαμε να μιλήσουμε με περισσότερα στοιχεία αν ο Άγιος Γρεβενών μας είχε επιτρέψει να συμβουλευθούμε τα σχετικά παλιά χειρόγραφα της Μητρόπολης, χειρόγραφα που δεν είναι προσωπική του περιουσία και θα έπρεπε να είναι στη διάθεση των ερευνητών, με τις αναγκαίες, βέβαια, προφυλάξεις. Αργότερα, η ύπαρξη δύο ή περισσότερων γενεών σε οικογένειες ζωγράφων δείχνει πως και στη Σαμαρίνα λειτουργεί το σύστημα της ενδοοικογενειακής μαθητείας.

Η ευλάβεια, η κλίση και η οικογενειακή παράδοση προσανατόλιζαν προς τη ζωγραφική την πιεστική ανάγκη επαγγελματικής απασχόλησης. Η μετανάστευση, η μεταποίηση και άλλα επαγγέλματα – ανάμεσα σ' αυτά η ζωγραφική – ανακούφιζαν τον πληθυσμό του χωριού από τα πλεονάσματα εργατικού δυναμικού που άφηνε η κτηνοτροφία και η υλοτομία. Από εκεί και πέρα τα φυσικά προσόντα έκαναν τη διαλογή σε καλούς και μέτριους ζωγράφους. Η παραδοσιακή αγιογραφία μαθαίνεται όπως η γραφή, χωρίς βέβαια η εκμάθηση της γραφής μόνη της να δημιουργεί λογοτέχνες. Εκείνο που χαρακτηρίζει το έργο όλων των μαστόρων της παραδοσιακής μας τέχνης είναι το μεράκι. Αν σ' αυτό προσθέσουμε τη στέρεη βάση που προσφέρει στους τεχνίτες ο μόχθος των γενιών που προηγήθηκαν, καταλαβαίνουμε γιατί η λαϊκή δημιουργία έχει πάντα ποιότητα. Κι εδώ όμως είναι επικίνδυνες οι γενικεύσεις. Υπήρξαν Σαμαρινιώτες ζωγράφοι που το μεράκι τους δεν έφτανε ως το σημείο να γεμίζουν με πυκνές μορφές τις συμφωνημένες επιφάνειες, όταν η αμοιβή δεν ήταν ανάλογη. Είναι χαρακτηριστικό το περιστατικό που μνημονεύει ο Μιχ. Καλινδέρης⁵¹. Όταν δύο Σαμαρινιώτες ζωγράφοι διαπραγματεύονταν την τοιχογράφηση της εκκλησίας Κατάκαλης Γρεβενών και η αμοιβή που τους προσφερόταν ήταν χαμηλή, ο ένας ρωτάει συνθηματικά τον άλλο, αν θα ζωγραφίσουν τους αγίους «αλά Τσιάτσιου ή αλά κλειφτόπουλα», πράγμα που σήμαινε «πυκνά ή αραιά» επειδή στο χορό Τσιάτσιο οι χορευτές είναι κολλητά ο ένας με τον άλλο, ενώ τα κλειφτόπουλα, για λόγους τακτικής του κλειφτοπόλεμου, αραιώναν. Σκληρός ήταν ο ανταγωνισμός με τους ζωγράφους άλλων περιοχών. Στην περιοχή Τρικάλων είχαν οργανώσει ολόκληρο δίκτυο ανθρώπων που φρόντιζαν να πληροφορούνται τις εκκλησίες στις οποίες θα γίνονταν αγιογραφικές εργασίες και έσπευ-

δαν να πληροφορήσουν, όχι μόνον από πατριωτισμό, τους συγχωριανούς τους ζωγράφους. Κέντρο αυτού του δικτύου ήταν η συνοικία Αγίας Μονής που «κατοικείται από Σαμαριναίους, ως επί το πλείστον ασχολούμενους ιδίως εις την εριουργίαν»⁵². Πριν από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το δημοτικό σχολείο της Αγίας Μονής είχε 151 μαθητές, κι αυτό φανερώνει πολυάριθμη σαμαρινιώτικη παροικία. Γέροντες της συνοικίας αφηγούνται, σε μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις⁵³, περιστατικά που άκουσαν από τους γονιούς τους και αναφέρονται στα μέσα – όχι πάντα άψογα – που χρησιμοποιούσαν για να αποκλείσουν από τις παραγγελίες άλλους ζωγράφους προς όφελος των συμπατριωτών τους. Υπάρχει, ακόμα, ένα σχετικό γράμμα άγνωστης χρονολογίας, μα που πρέπει να στάλθηκε γύρω στα 1890 με 1900:

Ἀγαπιτέ φίλε Γεώργιε,

Εὐχομαι ἡ παρούσα μου νά σᾶς εὖρη ἐν ὑγείᾳ. Μανθάνω ὅτι θά κοσμίσουν τήν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Δημητρίου ἐνταύθα καί διαπραγματεύονται μέ ἡπειρώτας ζωγράφους ἐκ Χιονιάδων. Εἶπον εἰς τούς ἐπιτρόπους ὅτι αὐτοί εἶναι κακότεχνοι καί νά ἀναμείνουν προσφοράν καί ἐκ μέρους Σαμαριναίων ζωγράφων οἵτινες εἶναι ἄριστοι εἰς τήν τέχνην των. Σπεύσε, τό λοιπόν, νά ἔλθης ἐνταῦθα διά νά προλάβωμεν, ὡς ἔγινε καί κατά τό παρελθόν. Ἡ ἐργασία εἶναι μεγάλη καί ὑπάρχουν χρήματα ἐκ δορεῶν ἐξ Ἀμερικῆς. Ἔμαθον ὅτι ἐβρίσκεσαι εἰς Γρεβενά καί ἀπευθύνω τήν παρούσαν μου μέσω του φιλτάτου συμπατριώτου Νικολάου Μητσιομπούνα.

Σέ ἀσπάζομαι
Ἰωάννης Ποντίκας

Το λόγιο ύφος του γράμματος, οι σχετικά λίγες ανορθογραφίες και, προπαντός, η διαφορά του γραφικού χαρακτήρα της υπογραφής από το κείμενο δείχνουν ότι ο αποστολέας ανέθεσε σε κάποιον γραμματισμένο του χωριού το γράψιμο της επιστολής.

Ωστόσο, οι συνθήκες παραγγελίας και πληρωμής των Ελλήνων λαϊκών ζωγράφων δεν επηρεάζουν την ποιότητα της δουλειάς τους. Ακόμα και σε περιπτώσεις κατά τις οποίες ο ζωγράφος υποχρεώνεται κάτω από την πίεση ωμής βίας, «στανικώς», να κάνει κάποια ζωγραφιά, αυτή έχει την ίδια ποιότητα και γνησιότητα με το υπόλοιπο έργο του⁵⁴. Η παράδοση, της οποίας ο ζωγράφος είναι φορέας, η ηλικία του, το κοινωνικό πλαίσιο, το πολιτιστικό ύφος

της εποχής και του τόπου, είναι καθοριστικοί παράγοντες. Εδώ θα πρέπει να κάνουμε μία καίρια παρατήρηση. Βέβαια, η ζωγραφική και περισσότερο η αγιογραφία εντάσσονται μέσα στα πλαίσια του παραδοσιακού πολιτισμού, όπου η ατομική προσφορά απορροφείται από τη γενική διαμορφωτική πορεία. Αυτό συμβαίνει π.χ. και με το δημοτικό τραγούδι, όπου η ομαδική κατεργασία από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά του δίνουν τη μορφή στην οποία το κατέγραψε ο λαογράφος. Τα διαδοχικά στάδια από τα οποία πέρασε, τα δάνεια από προηγούμενα χαμένα τραγούδια, οι άνθρωποι-συντελεστές των διεργασιών είναι στοιχεία που αγνοούμε. Στη λαϊκή ζωγραφική, όμως, έχουμε χρονολογίες, συγκεκριμένους χώρους, ονόματα και άλλες πληροφορίες που πλαισιώνουν τις ζωγραφίες. Για να επιχειρήσουμε έναν τολμηρό παραλληλισμό, είναι σαν να είχαμε από ένα δημοτικό τραγούδι καταγραφές του σε μεγάλη χρονική περίοδο με χρονολογίες, τους τόπους και τις συνθήκες κάθε εκτέλεσης, τα ονόματα και άλλα στοιχεία των τραγουδιστών κι ακόμα τη χροιά της φωνής τους, την προφορά τους, το ρυθμό εκτέλεσης. Λιγοστές είναι οι περιπτώσεις γνωστών ποιητών δημοτικών τραγουδιών⁵⁵, μέσα στα οποία έχει συγχωνευθεί η παράδοση στη γλώσσα, στο ρυθμό, στους εκφραστικούς τρόπους (άσκοπα ερωτήματα, το θέμα του αδυνάτου, προσωποποιήσεις) και άλλα. Λείπει, όμως, από αυτά η μεταγενέστερη λαϊκή επεξεργασία. Η λαϊκή ζωγραφική επιτρέπει στο μελετητή να ανιχνεύει, σε μεγάλο ποσοστό, την πορεία της μέσα από το έργο επώνυμων δημιουργών. Αυτό ισχύει, ως ένα βαθμό, και για τη γλυπτική. Πολλές φορές έχουμε και άλλα στοιχεία τους. Αυτό είναι ένα σημαντικό πλεονέκτημα για το μελετητή της λαϊκής ζωγραφικής, όταν δεν τον παρασύρει στον κατακερματισμό της γενικής της ροής σε ανεξάρτητες ατομικές περιπτώσεις. Εξάλλου, η ζωγραφική αφήνει ευρύτερα περιθώρια στην προσωπική έκφραση ή έστω στην πληρέστερη διατύπωση του τοπικού ιδιώματος της ζωγραφικής γλώσσας σε συγκεκριμένη χρονική περίοδο, πράγμα που είναι αδιόρατο σε άλλες τέχνες, όπως το κέντημα και η υφαντική. Σημειώνουμε εδώ πως η ύπαρξη ορισμένων τοπικών κέντρων ζωγραφικής δραστηριότητας, με κάποιες ελαφρές ιδιομορφίες, δεν καταργεί την ενότητα της ελληνικής παραδοσιακής ζωγραφικής, όπως τα τοπικά ιδιώματα δεν θρυμματίζουν την ενότητα της ελληνικής γλώσσας.

Αν σήμερα αντιμετωπίζουμε το πρόβλημα των πηγών της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής με εικασίες, μπορούμε με ακρίβεια και χωρίς χάσματα να παρακολουθήσουμε την τέχνη αυτή κατά την περίοδο

της μεγάλης της ανάπτυξης, από τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα ως τις πρώτες του 20ού. Η εξέλιξη της αγιογραφίας των Σαμαριναίων ζωγράφων – όλης της ελληνικής αγιογραφίας – δεν είναι μια «εσωτερική υπόθεση» των καλλιτεχνών. Πολλές φορές στα συμφωνητικά καθορίζεται το υλικό της ζωγραφικής, «να είναι του λαδιού», «επί μουσιαμάτων», «επί σανίδος» αλλά και η τεχνοτροπία, «ακολουθώντας βυζαντινόν ρυθμόν μετά του φυσικού»⁵⁶. Ειδικότερα στην τοιχογραφία ο τεχνίτης εργάζεται κάτω από το συνεχή κοινωνικό έλεγχο. Οι επίτροποι, οι παπάδες παρακολουθούν καθημερινά την πρόοδο της εργασίας. Σε κάθε έξι μέρες δουλειάς αντιστοιχεί μια γενική θεώρηση του έργου από το σύνολο σχεδόν των κατοίκων κατά την κυριακάτικη λειτουργία. Όλοι αυτοί εγκρίνουν ή επικρίνουν. Ο ζωγράφος δεν μένει ανεπηρέαστος από όλα αυτά. Το ευτράπελο «θέλοντας ο Βλάχος και μη θέλοντας ο ζωγράφος...» της λαϊκής παροιμίας μπορεί να είναι υπερβολικό, αλλά κρύβει αλήθεια.

Η Σαμαρίνα εμφανίζεται ως ζωγραφικό κέντρο σε περίοδο μεγάλης δραστηριότητας των Ελλήνων ζωγράφων όχι μόνο στην αγιογραφία αλλά και στην τοιχογραφική διακόσμηση σπιτιών της Δυτικής Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Θεσσαλίας. Στην τελευταία αυτή δραστηριότητα δεν συμμετέχουν οι Σαμαρινιώτες. Η περιοχή στην οποία κυρίως κινούνται, η περιφέρεια Γρεβενών, δεν έχει παράδοση στο «αρχοντικό», το μεγάλο και πλούσια διακοσμημένο με ξυλόγλυπτα και τοιχογραφίες σπίτι. Όχι μόνο δεν έχουμε μαρτυρημένα τέτοια έργα Σαμαριναίων, αλλά ούτε με τεχνοτροπικά κριτήρια μπορούμε να αποδώσουμε σ' αυτούς κάποιες «κοσμικές» τοιχογραφίες. Ακόμα και οι λίγες μεταγενέστερες τοιχογραφίες που υπάρχουν στο γειτονικό χωριό Φούρκα είναι έργα ξενόφερτου ζωγράφου. Νομίζω πως το φαινόμενο δεν είναι ανεξάρτητο και από τη μεγάλη επιβολή που ασκούσε το δραστήριο αγιογραφικό κέντρο του μοναστηριού της Αγίας Παρασκευής, επιβολή τεχνική αλλά και πνευματική. Πρέπει να περάσουν πολλά χρόνια, να κλείσει το εργαστήριο του μοναστηριού, να χαράξουν δικούς τους δρόμους οι ζωγράφοι του χωριού, για να εμφανισθούν, στις αρχές του αιώνα μας, μερικές περιορισμένες προσπάθειες τοπιογραφίας, πάντοτε όμως μέσα στο χώρο του ναού.

Αν είναι βάσιμη η εικασία του Χρήστου Ενισλείδη πως ιδρυτές του αγιογραφικού εργαστηρίου είναι οι κτήτορες του μοναστηριού Νικηφόρος και Διονύσιος; θα μας ήταν χρήσιμη η γνώση του έργου τους. Δυστυχώς ούτε υπογραφή τους συναντήσαμε ούτε άλλο

πειστικό στοιχείο βρήκαμε. Θα μπορούσαμε να αποδώσουμε σ' αυτούς τις τοιχογραφίες του καθολικού της Αγίας Παρασκευής, επειδή είναι πολύ πιθανό οι κτήτορες, αν ήταν ζωγράφοι, να έχουν κοσμήσει με την τέχνη τους το ναό που ίδρυσαν, αλλά και γιατί σ' αυτές συναντούμε στοιχεία που δίνουν την κάποια ιδιαιτερότητα στη σαμαρινιώτικη αγιογραφία. Η μορφή του Παντοκράτορα στον τρούλλο και τα τάγματα των αγγέλων που την περιβάλλουν, μπορούν να θεωρηθούν, τόσο στο πλάσιμο όσο και στο χρώμα, τυπικά δείγματα της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής. Αλλά η χρονολογία που υπάρχει σ' αυτό τον τρούλλο, 1821, καθιστά εντελώς αβάσιμη την υπόθεση να ζωγραφίστηκε από ανθρώπους που πριν από 108 χρόνια είχαν ιδρύσει το μοναστήρι και ίσως το εργαστήριό του. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες, αλλά ανυπόγραφες και αχρονολόγητες, είναι οι τοιχογραφίες που σώζονται, σε όχι καλή κατάσταση, στην εκκλησία του Προφήτη Ηλία. Θαυμαστή είναι η «Κοίμηση της Θεοτόκου». Πρέπει να έγινε κατά τα τέλη του 18ου αιώνα. Οι τοιχογραφίες που σώζονται στον κυρίως ναό θα πρέπει να έγιναν στα 1828 «επί μητροπολίτου Γρεβενών Ανθίμου», όπως γράφει ο Ενισλείδης, που ασφαλώς στηρίζεται σε στοιχεία που δεν υπάρχουν σήμερα. Στο νάρθηκα του ναού μερικές μικρές τοιχογραφίες, όπως του Χριστού και της Παναγίας, είναι τυπικά δείγματα της τοπικής ζωγραφικής κατά τα τέλη του 19ου αιώνα.

Πρώτο υπογραμμένο έργο που προέρχεται σίγουρα από μέλος του εργαστηρίου της Αγίας Παρασκευής είναι οι τοιχογραφίες στο καθολικό του μοναστηριού των Αγίων Αποστόλων, κοντά στον Κλεινοβό Καλαμπάκας. Επιβλητικό σύνολο, έργο του ευτελούς και αμαρτωλού Μιχαήλ Αναγνώστου Δημητρίου, τον καιρό που αρχιερέας Σταγών (Καλαμπάκας) ήταν ο Κύριλλος από την Κοζάνη με συνδρομή των εύλογημένων ιερομονάχων πατέρων Κυπριανού και Θεοκλίτου δι' έπιστάσις κυροῦ Χρίστου Σακελλαρίου προεστῶτος. Η επιγραφή τελειώνει με τη φράση κατά μήνα Δεκέμβριον έτελειώθη Δόξα τῷ Ἀγίῳ Θεῷ, χωρίς να αναφέρει χρονολογία, που όμως πρέπει να είναι 1789. Δεν φαίνεται να χρησιμοποιεί τα ίδια πρότυπα με το ζωγράφο του Προφήτη Ηλία. Η παράσταση π.χ. της Κοίμησης της Θεοτόκου παρουσιάζεται στις δύο εκκλησίες όχι μόνο με σημαντικές διαφορές στο χρώμα αλλά κυρίως με σύνθεση διαφορετική στο σύνολο και στις λεπτομέρειες. Το έργο του Προφήτη Ηλία χαρακτηρίζεται από χαμηλή χρωματική κλίμακα με ώχρες, φαιά, καφετιά, γκριζα, γκριζογάλαζα. Ο Μιχαήλ στο μοναστήρι του Κλεινοβού μεταχειρίζεται έντονα χρώματα, κόκκινα, πράσινα, κίτρι-

να. Η ετερότητα των προτύπων δεν διαπιστώνεται στο χρώμα, επειδή οι χαλκογραφίες ή τα σχέδια που μεταχειρίζονται σαν πρότυπα είναι ασπρόμαυρα και κάθε ζωγράφος δεσμεύεται μόνο στη σύνθεση, αλλά το ευρύτερο πεδίο της χρωματικής επένδυσης είναι ανοιχτό γι' αυτόν. Επί αρκετές δεκαετίες η σαμαρινιώτικη ζωγραφική θα χαρακτηρίζεται από έντονα και φωτεινά χρώματα και ροδαλές μορφές. Θα πρέπει να υπολογίσουμε ότι το έργο έχει επιζωγραφιστεί σε μερικά σημεία. Η σημαντικότερη αλλοίωση έγινε στο χρώμα του φόντου που από σκουρογάλαζο έγινε γαλάζιο, πράγμα που ανατρέπει κάπως την τονική ισορροπία. Επειδή το πέρασμα του μεταγενέστερου χρώματος έγινε με φαρδύ πινέλο, άφησε γύρω από τις λέξεις και ανάμεσα στα γράμματα των επιγραφών το αρχικό σκούρο χρώμα. Ευτυχώς στις μορφές οι επεμβάσεις είναι ασήμαντες. Η σύνθεση, όμως, στα δύο έργα με κοινό θέμα είναι διαφορετική. Στον Προφήτη Ηλία είναι στενόμακρη, ενώ στον Κλεινοβό πολύ πιο φαρδιά. Στον πρώτο, μπροστά στο σκηνώμα της Παναγίας, ο άγγελος γέρνει προς τα εμπρός και ο Ιεφωνίας είναι γονατιστός, ενώ στο δεύτερο το σώμα του αγγέλου έχει κλίση προς τα πίσω και ο Ιεφωνίας είναι καθιστός.

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσες είναι οι μορφές των αρχαγγέλων Γαβριήλ και Μιχαήλ στις δύο πλευρές της δυτικής θύρας στο μοναστήρι του Κλεινοβού. Ο Γαβριήλ έχει ήρεμη στάση, καθώς γράφει με φτερό στο ειλητάριο που ανεμίζει ελεύθερο. Ο Μιχαήλ, με τα άκρα του σε ζωηρή φυγόκεντρη κίνηση, τους ανήσυχους κυματισμούς του χιτώνα, τη δυναμική λοξή γραμμή του ξίφους, έχει μια θεατρικότητα που προδίδει ιταλίζον πρότυπο. Και οι πολυπρόσωπες συνθέσεις έχουν έντονη κίνηση. Τα πολλά ειλητάρια με αρκετά μακροσκελείς επιγραφές δείχνουν πως η «Ερμηνεία» του Διονύσιου εκ Φουρνά έχει κάποια επίδραση. Πάντως δεν τηρείται πιστά το αγιογραφικό πρόγραμμα της «Ερμηνείας». Οι Άγιοι Απόστολοι Κλεινοβού, εκτός από το έργο του Μιχαήλ, έχουν και άλλες μεταγενέστερες τοιχογραφίες και κυρίως επιγραφές με μεγάλη σημασία για την ιστορία της Τουρκοκρατίας⁵⁷.

Δύο Σαμαρινιώτες ζωγράφοι, ο Μιχαήλ και ο Γεώργιος, ζωγραφίζουν στα 1803 την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Κακοπλεύρι Καλαμπάκας. Ο Μιχαήλ αυτός είναι οπωσδήποτε άλλος από το ζωγράφο των Αγίων Αποστόλων Κλεινοβού. Τα κενά ανάμεσα στα εγκόλπια είναι μονόχρωμα γαλάζια χωρίς τον πλούσιο φυτικό διάκοσμο που συνήθως τα περιβάλλει. Οι μορφές είναι στατικές, κάπως βαριές, η χρωματική κλίμακα πλουσιότερη. Διαφέ-

ρουν, ακόμα, και τα γράμματα και τα συμπλέγματα των επιγραφών.

Εκτός από την τοιχογραφική δραστηριότητα, σημαντική είναι και η παραγωγή δεσποτικών εικόνων και μικρών φορητών εικόνων καθώς και τριπτύχων. Ένα από τα τρίπτυχα αυτά, μικρών διαστάσεων (25,4 × 37,5 αναπτυγμένο) έργο του 1813, στο αριστερό φύλλο και σε τρεις απανωτές ζώνες έχει τους αγίους Παρασκευή, Χαράλαμπο, Αναστάσιο και Γεώργιο έφιππο, στο στέλεχος τους αγίους Πάντες σε κυκλική σύνθεση και κάτω τον Παράδεισο και στο δεξιό φύλλο τον προφήτη Ηλία και τους αγίους Νικόλαο, Στυλιανό και Δημήτριο έφιππο. Σε τόσο μικρό χώρο τριάντα τέσσερις μορφές, από τις οποίες δύο έφιππες και μία ένθρονη, είναι απόδειξη της ικανότητας του αγιογραφικού εργαστήριου της Σαμαρίνας να ετοιμάζει τεχνίτες όχι μόνο για μεγάλα τοιχογραφικά σύνολα αλλά και για μικρογραφικές επιτεύξεις.

Οι αδελφοί Δημήτριος και Μιχαήλ Αναγνώστου, ο δεύτερος είναι ο ζωγράφος του Κλεινοβού, μαζί με τον Αναγνώστη Παπαϊωάννου, τοιχογραφούν στα 1819 την εκκλησία της *Μεταμόρφωσης του Σωτήρα*, κοντά στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής. Πολλά από τα πρότυπά τους είναι τα ίδια με του Κλεινοβού, όπως και σε πολλά σημεία η ίδια διάταξη των θεμάτων επάνω στους τοίχους. Έχουν περάσει όμως τριάντα χρόνια. Τώρα η ζωγραφική είναι πιο ώριμη, το χρώμα, σε συνδυασμούς κυρίως γαλαζοπράσινου και κόκκινου, έχει λάμψη. Πλήθος μορφών ολόσωμων ή σε προτομή, απανωτές πολυπρόσωπες συνθέσεις, ποικίλα διακοσμητικά, δημιουργούν εντυπωσιακό σύνολο. Μερικές συνθέσεις, όπως τα θαύματα του αγίου Νικολάου, ο Ιησούς που κρίνεται από τον Πιλάτο και η Μεταμέλεια του Ιούδα είναι έργα υψηλής ζωγραφικής ποιότητας. Τα θαύματα του αγίου Νικολάου ανήκουν στα λαμπρότερα επιτεύγματα της νεοελληνικής θαλασσογραφίας. Άλλο ζωγράφο με το επώνυμο Αναγνώστου, τον Αθανάσιο, θεωρεί ο Μιλτιάδης Παπαθανασίου ως Σαμαρινιώτη⁵⁸. Ωστόσο, η τεχνοτροπία του στα μέσα του 19ου αιώνα, δεν καθιστά πιθανή την άποψη αυτή.

Δέκα χρόνια αργότερα, στα 1829, οι αδελφοί Χρήστος, ιερέας, και Αντώνιος Παπαϊωάννου κάνουν τις τοιχογραφίες της *Μεγάλης Παναγιάς*. Είναι σίγουρα αδελφοί του Αναγνώστη αλλά δεν συνεργάζονται μαζί του. Οι τοιχογραφίες της Μεγάλης Παναγιάς έχουν διαφορές από της Μεταμόρφωσης, αν και είναι φανερή η προέλευση των ζωγράφων από το ίδιο εργαστήριο. Εδώ το κόκκινο χρώμα έχει μεγαλύτερη ένταση, καθώς μάλιστα γειτονεύει με το πράσινο,

και πιάνει μεγαλύτερη επιφάνεια. Οι συνθέσεις και οι μορφές που γεμίζουν πυκνά τις μεγάλες επιφάνειες των τοίχων δεν έχουν, βέβαια, το σίγουρο σχέδιο και την άρτια σύνθεση της Μεταμόρφωσης. Εκτός από τη λαμπρή ποιότητα του χρώματος, οι τοιχογραφίες έχουν λαϊκή αφηγηματική διάθεση και μερικά ενδιαφέροντα ευρήματα. Γενικά, το έργο δημιουργεί ατμόσφαιρα γιορταστικής οικειότητας. Η επιγραφή είναι μικρογράμματη και γράφηκε από τον ιερέα Χρήστο, αφού τον ίδιο ακριβώς γραφικό χαρακτήρα συναντούμε σε επιγραφή έργου που το έκανε μόνος του. Πρόκειται για τις τοιχογραφίες στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο χωριό Βασιλική, μεταξύ Τρικάλων και Καλαμπάκας. Η εκκλησία αυτή *ανεκαινίσθη εκ θεμελίων* στα 1818 από τη γυναίκα του Αλή Πασά κυρά Βασιλική και τ' αδελφία της Γεώργιο, Νικόλαο, Δήμο και Ιωάννη⁵⁹. Το έργο τελείωσε στις 22 Μαρτίου 1839. Λίγα χρόνια αργότερα, στα 1845, ζωγραφίζεται και ο νάρθηκας με τη Δεύτερη Παρουσία. Στην κάτω ζώνη των τοιχογραφιών οι τιμωρίες των αμαρτωλών, *ό παραυλακαστής όπου χαλνάη τά σινουρέματα, ό μπακάλης όπου ζυγίζει ξύκινα, η ποτάνα*. Έργα απλοϊκής φαντασίας, σε εκτέλεση λιγότερο επιμελημένη από τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού, οι οποίες όμως έχουν υποστεί σοβαρή φθορά από την υγρασία. Ενδιαφέρουσα είναι η μορφή του νεομάρτυρα Γεωργίου, αυτής της λεβέντικης μορφής Ρωμιού φουστανελά, η οποία γνώρισε τόση διάδοση στην ελληνική αγιογραφία μέσα σε λίγα χρόνια. Σημειώνουμε πως ο Γεώργιος μαρτύρησε στα Γιάννενα μόλις την προηγούμενη χρονιά (1838). Τον Αντώνιο Παπαϊωάννου συναντούμε να ζωγραφίζει στα 1833 την εκκλησία του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Δαμασούλι⁶⁰. Ο Αντώνιος επαναλαμβάνει χαλαρά το ζωγραφικό ύφος του αδελφού του Χρήστου. Από μέλος της οικογένειας Παπαϊωάννου προέρχεται ασφαλώς η εικόνα σε σανίδι του αγίου Στεφάνου, έργο του 1846, που βρίσκεται σε προσκυνητάρι του καθολικού του Αγίου Στεφάνου Μετεώρων και υπογράφεται συντομογραφικά: *χείρ Π.Π. Ιω. σ.μ.ρ.*, δηλαδή Παπαϊωάννου Σαμαριναίου. Στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο χωριό Ανατολή Αγιάς δύο άλλοι ζωγράφοι *εκ Σαμαρίνης* ο Ιωάννης και ο Αδάμ Παπαϊωάννου υπογράφουν εικόνα του Βαπτιστή Ιωάννου στο τέμπλο του ναού και με χρονολογία 1886.

Στα 1869 δύο Σαμαρινιώτες ζωγράφοι, ο Αθανάσιος και ο Γεώργιος, τοιχογραφούν το καθολικό του μοναστηριού του Αγίου Γεωργίου κοντά στο Μυρόφυλλο Τρικάλων. Καλές σχετικά αγιογραφίες, σε λαϊκή αντίληψη και πολλές ανορθογραφίες, *δεικαιοσίνους, εις*

ζωεῖν, κώλασιν κ.ά. Την επόμενη χρονιά ζωγραφίζουν το νάρθηκα της ίδιας εκκλησίας. Ο Αθανάσιος, με βοηθό τον Ζήση, ζωγραφίζει στα 1859 το μοναστήρι του Αγίου Μοδέστου στην Πύρρα Τρικάλων και στα 1883 κάνει μόνος του δεσποτικές εικόνες στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου Μυρόφυλλου. Ο Αθανάσιος χρυσώνει στα 1870 το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Μυρόφυλλου. Και άλλος συντοπίτης του, ο Δημήτριος, χρυσώνει στα 1849 το τέμπλο του μοναστηριού της Αγίας Τριάδας Δέσης Τρικάλων.

Ακολουθεί μια σειρά μέτριων ζωγράφων, όπως ο Μ. Γ. Χώτος, που έργα του βρίσκονται στον Άγιο Βασίλειο Ανταρτικού (1844), καθώς και μια εικόνα του στο γυναικωνίτη της Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας. Τρεις ζωγράφοι συνεργάζονται στο μοναστήρι των Ταξιαρχών Γρεβενών, ο Βασίλειος, ο Νικόλαος και ο Ιωάννης (1848).

Μέσα στη μέτρια παραγωγή της περιόδου αυτής εντελώς ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι τοιχογραφίες στην εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής Καρδίτσας (1853), έργα δύο ζωγράφων από τη Σαμαρίνα που υπογράφουν μόνο με τ' αρχικά Α - Θ. Οι συνθέσεις έχουν την αφελή αφηγηματικότητα εικονογραφήσεων λαϊκών μυθιστορημάτων. Στη Βρεφοκτονία όλη η επιφάνεια γεμίζει από πολλές μορφές σε ανήσυχη κίνηση. Γυναίκες με ξέπλεκα μαλλιά και τραβηγμένα από τον πόνο χαρακτηριστικά αγωνίζονται να σώσουν τα παιδιά τους από άγριους Ρωμαίους στρατιώτες με σπαθιά. Άλλες τραβούν απελπισμένες τα μαλλιά τους, άλλες σηκώνουν αλαφιασμένες τα χέρια. Μια νέα με γυμνό το πλούσιο στήθος της παλεύει με σκυθρωπό στρατιώτη που κατεβάζει ορμητικά το σπαθί του, ενώ με το δεξί του την αδράχνει από την κόμη. Το παιδάκι της λουφάζει έντρομο πίσω από το μητρικό κορμί. Βρέφη σφαγμένα στο έδαφος. Το βαθύ κόκκινο χρώμα του αίματος, σκορπισμένο σε όλη τη σύνθεση εντείνει την ατμόσφαιρα ταραχής, αγριότητας και φρίκης. Η περιγραφή της ζωγραφιάς αυτής θα απέδιδε το ύφος του έργου αν ήταν γραμμένη στην αδέξια και μεγαλόστομη καθαρεύουσα των λαϊκών αναγνωσμάτων της εποχής. Οι τρεις κήρυκες θεοφόροι, μιας άλλης σύνθεσης, ανήκουν στη γενιά των καθαλάρηδων της λαϊκής ζωγραφικής μας, όλοι οι κυνηγών στα σπίτια του Ζαγοριού.

Ένα άλλος Σαμαρινιώτης τεχνίτης υπογράφει με τ' αρχικά Α.Δ. την εικόνα *Ο Βασιλεύς των Βασιλευόντων* (1857), που ανήκε σε παλιό ναό της Κορυφής Βοΐου⁶¹. Ο Ιωάννης Μ. σαμαρινέος υπογράφει στις 4 Ιουνίου 1864 μια λιγοπρόσωπη και γλυκερή εικόνα της Κοίμησης στην εκκλησία της Θεοτόκου Βελανιδιάς Νομού Κοζάνης. Αναφέρονται, ακόμα, τα ονόματα μερικών Σαμαριναίων αγιογρά-

φων, του Ζήση Χατζή (γύρω στα 1860), του Νικόλαου Ασημένιου (1840-1919), του Ζήση Παπαγεωργίου, του Ζήση Νούλη και του Βασ. Βούλγαρη, που εργάστηκαν στη Θεσσαλία⁶². Στο μοναστήρι της Παναγίας Γρανίτσας, πάνω από το εσωτερικό υπέρθυρο επιγραφή μας πληροφορεί ότι *Ίστορήθη ιερά εκκλησία τῆς Θεοτόκου κοιμήσεως Δ:ΑΧΡΝ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ του στρέλα. Επιτροπεύων τῆς εκκλησίας Γεωργίου Θύμνιου Νάστου. 1860 Φεβρουαρίου 2. Δια χειρός Ζς και Μιχαήλ Γεωργίου Ίωάννου εκ κώμης αμαρίνης*⁶³. Στο μοναστήρι της Παναγίας και στο χωριό Άλωνα της Φλώρινας υπάρχουν επίσης εικόνες των ζωγράφων Ζήση και Μιχαήλ. Στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Αγναντιάς Καλαμπάκας εικόνα του αγίου Γεωργίου καθάλαρη έγινε *Διά συνδρομῆς καί Δαπάνης τῶν κ.κ. Κωνσταντίνου Ζτράλια Κωνσταντίνου γκάλουρη ἔστω εἰς Βοήθειάν των: 1888 μαρ. 26. Εφημερεύοντος Ιω. Ίερέως Ίπιστασία Νικολάου μοναχοῦ Διδάσκαλος Κ:Ν. Κουσαῖτης: εκ Καστανές χ(ειρ) Καργιοῦκου Σαμαρινέος*. Κάτω από εικόνα των Αγίων Πάντων υπογράφει ο Ζήσης Ίω. Ντόβα Σ.μ.ρ.. Στον Άγιο Αθανάσιο Σπηλαίου Γρεβενών ο Γ. Οικονομίδης ζωγράφισε σε θύρα του τέμπλου τον άρχοντα Μιχαήλ (1869), έργο χαμηλής τέχνης· στο ίδιο επίπεδο είναι και τα έργα του στο Μεσολούρι (1883). Άλλοι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι της εποχής αυτής είναι ο Ιωάννης Παπαδάμ (Σμίξη, 1870), ο Συμεών (μοναστήρι Προδρόμου Καισάρειας στο Νομό Κοζάνης 1874)⁶⁴, ο Ζήσης Χατζής του Γεωργίου (1873, εικόνα αγίου Νικολάου στην εκκλησία της Κοίμησης στη θέση Λάσδα Καναλίων Καρδίτσας), ο Κυριάκος και ο Γεώργιος που τοιχογραφούν το μοναστήρι του χωριού Ζέρμα στα 1880⁶⁵, ο Ζήσης Νούλης (Άγιος Νικόλαος Κοπάνων στα Γιάννινα). Ο Ιωάννης και ο Συμεών Παπαδάμ συνεργάζονται στα 1867 στην αγιογράφιση του καθολικού του μοναστηριού Αγίας Τριάδας Γιαννωτών και αμείβονται με 4.600 γρόσια, όπως αναφέρει επιγραφή στο εσωτερικό υπέρθυρο της δυτικής θύρας του ναού. Ο Σαμαρινιώτης ιστοριογράφος Δημήτριος Μακρής σημειώνει, ακόμα, τα ονόματα των ζωγράφων Ιωάννη Κράια, Νικόλαου Νούλη, Δημήτρη Σακελλαρίου (1850) και Ηλία Ζωγράφου⁶⁶. Σε επιγραφή του Αγίου Δημητρίου στο χωριό Ασπροούλα Βοΐου υπάρχει η υπογραφή Δ.Σ. Σαμαρ. Η επεξεργασία των εικόνων του τέμπλου του Αγίου Νικολάου στο Κρούσοβο «ανετέθη εις τους εκ Σαμαρίνης ζωγράφους Μιχαήλ και τους υιούς αυτού Δανιήλ, πρωτοσύγκελον του Αγίου Πελαγονίας και Νικολάου, οι οποίοι είχαν μετοικήσει ολίγον προ της ανεγέρσεως»⁶⁷. Ο Δανιήλ πριν γίνει καλόγερος ονομαζόταν Δημήτριος και, μαζί με τον αδελφό του Νικόλαο, βοηθάει τον πατέρα του

σε αγιογραφικές εργασίες του μοναστηριού Αγίου Νικολάου Μπίγκορσκι στα 1831. Δεν περιορίζεται μόνο σε βοηθητικές εργασίες, αλλά εκτελεί και υπογράφει δικές του εικόνες, όπως της Θεοτόκου, της Σύναξης των Αγγέλων και των Τριών Ιεραρχών. Στην τελευταία γράφει σε πρώτο πρόσωπο: ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.... Όλες οι επιγραφές στις εικόνες είναι σλάβικες, ενώ οι υπογραφές πάντα ελληνικές. Ο Νικόλαος ήταν και ξυλογλύπτης, σκάλισε το βημόθυρο του τέμπλου στο μοναστήρι Ιωακείμ Οσογκόρσκυ. Ο Μιχαήλ με τον Δημήτριο εργάστηκαν στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Ραϊτσίτσα, κοντά στο Ντέμπαρ. Ο Μιχαήλ είναι ονομαστός ζωγράφος της εποχής του, γι' αυτό του αναθέτουν εργασίες σε εκκλησίες της πόλης Μοναστήρι (Μπίτολα) και στο ξακουστό μοναστήρι της Ρίλας στη Βουλγαρία. Ο Μιχαήλ και οι γιοι του δρουν σε μίαν εποχή μέτριας αγιογραφίας. Διακρίνονται όμως για την επιμέλεια της δουλειάς τους και για την επιμονή στην απόδοση των λεπτομερειών. Οι θρόνοι του Χριστού και της Παναγίας αποδίδονται με αξιοσημείωτη δεξιοτεχνία σε όλες τις λεπτομέρειες της ξυλογλυπτικής και των μικρογραφιών που τους κοσμούν, οι φορεσιές με τα σχέδια της ύφανσης και τα λογής κεντίδια, τα ευαγγέλια και τα άμφια των Τριών Ιεραρχών με θαυμαστή ακρίβεια, ο θώρακας του αρχαγγέλου Μιχαήλ με όλο τον πλούτο των σφυρήλατων διακοσμητικών θεμάτων του. Τα πρόσωπα, όμως, έχουν τυπική και ουδέτερη διατύπωση, η προσπάθεια φυσικότητας στις πτυχώσεις των υφασμάτων δεν είναι αποτελεσματική. Άτονη η χρωματική κλίμακα.

Στον Άγιο Νικόλαο Κρυονερίου της επαρχίας Βοΐου οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου φιλοτεχνούνται από δύο Σαμαριναίους ζωγράφους. Ο πρώτος από αυτούς, ο Νικόλαος Γεωργίου, εκτός από μερικές αγιογραφίες λαϊκού ύφους, διακοσμεί τις ποδιές και τις πόρτες της Πρόθεσης και του Διακονικού με χαριτωμένα ανθοδοχεία και επιγραφές, καθώς και άλλα σημεία του τέμπλου με ποικίλα απλοϊκά θέματα. Αν και το ανθοδοχείο είναι το συνηθέστερο θέμα στις ποδιές και τείνει – κυρίως από τα μέσα του 19ου αιώνα – σε μια καλλιγραφικού ύφους τυποποίηση, εδώ ο ζωγράφος δίνει μια προσωπική διατύπωση, που συγχρόνως εκφράζει τη βλάχικη αντίληψη του λουλουδιού, όπως τη συναντούμε και στα υφαντά της Σαμαρίνας, σ' αυτά όμως προσαρμοσμένη στην τεχνική των «κεντητών στον αργαλειό» μάλλινων ειδών οικοσκευής. Οι δύο επιγραφές δεν μπαίνουν μικρές, όπως συνηθίζεται, σε κάποια γωνιά ή στο περιθώριο, αλλά σχεδιάζονται με μεγάλα γράμματα και αποτελούν

στοιχεία της σύνθεσης. Το έργο έγινε στα 1853, χρονιά της ανέγερσης της εκκλησίας. Δώδεκα χρόνια αργότερα, στα 1865, άλλος συντοπίτης του, ο Δημήτριος Α., προσθέτει μερικές ακόμα εικόνες, περισσότερο επιμελημένης τεχνικής αλλά ψυχρότερες. Οπωσδήποτε, ο Δημήτριος Α. δεν είναι ο Δημήτριος Αδάμου υιός, δηλαδή Κράγιας, που εργάζεται την ίδια δεκαετία και που χαρακτηρίζεται από την προχειρότητα της δουλειάς του. Την παρουσία των δύο αυτών αγιογράφων μνημόνευσε πρώτος ο Αθανάσιος Βαρσαμίδης σε πολύ καλό άρθρο του, που δημοσιεύθηκε στο Δελτίο της Μακεδονικής Φιλεκπαιδευτικής Αδελφότητας, ΣΤ', Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 46.

Σημειώνουμε εδώ πως τα ονόματα των δωρητών της διακόσμησης του τέμπλου στη μία από τις επιγραφές έχουν σβησθεί με ξύσιμο, φαινόμενο που και σε άλλα μέρη το συναντούμε και δεν πρέπει να είναι άσχετο με αντιδράσεις που παρατηρούνται σε μικρές και κλειστές κοινωνίες χωριών.

Η εμφάνιση της οικογένειας Πιτένη, από τα 1834 και πέρα, δίνει καινούργια πνοή στη σαμαρινιώτικη ζωγραφική, την ανανεώνει τεχνοτροπικά και θεματολογικά, την αποσπάει από τη μακαριότητα στην οποία είχε βυθισθεί. Ενώ φαίνεται να συνεχίζει τους ζωγράφους της προηγούμενης γενιάς, κατά έναν περίεργο τρόπο μεταβάλλει σε προτερήματα τα ελαττώματά τους. Ο πατέρας Δημήτριος Αδάμ Πιτένης εμφανίζεται, από όσα μας είναι γνωστά στο ναό του Αγίου Νικολάου Αβδέλας. Στο ναό του Αγίου Δημητρίου Μηλιάς του νομού Κοζάνης εργάζεται κατά διαστήματα από τα 1872 ως τα 1891⁶⁸. Το έργο του δραστήριου αυτού ζωγράφου είναι τεράστιο⁶⁹ και άνισο. Θα σταθούμε σε μερικές μόνο από τις ζωγραφίες του, εκείνες που εκφράζουν πληρέστερα την ανανεωτική πνοή που χάρισε, αυτός αλλά και τα παιδιά του, στη σαμαρινιώτικη ζωγραφική. Στην εκκλησία της Θεοτόκου, στο Πυλωρί Βέντσιων, κατά την επιγραφή *Ἱστορίθη οὗτος ὁ Τέμπλος ἐν ἔτει 1883 10βρίου 20 / Διά συνδρομῆς καὶ δαπάνης παπα Γεωργίου ἀπὸ χωρίον Παλεο/χώρι καὶ Κωνσταντίνου Γρίββα καὶ τοῦ λοιποῦ χωρίου δι ἐπιτροπῆς δέ Ιωάννου Δ. Βλάχου καὶ Ἀθανασίου μοναχοῦ / Αἰωνία τους ἡ μνήμη: Διά χειρὸς Δημητρίου Ἀ. Πιτένη / Σαμαριναίος*. Στις ποδιές του τέμπλου, αντί για τα συνηθισμένα ανθοδοχεία ή μπαρόκ διακοσμητικά, ο Πιτένης ζωγραφίζει τοπία. Μα η πρωτοτυπία του δεν βρίσκεται εκεί, τοπία, έστω και σπάνια, συναντούμε και σε άλλες ποδιές τέμπλων, όπως π.χ. στο ναό του Αγίου Κωνσταντίνου στο χωριό Αγία Σωτήρα Βοΐου (1867) και στον Άγιο Αθανάσιο Διδυμοτείχου. Αυτό που είναι η μεγάλη του καινοτομία είναι ο λιτός και

αυστηρός τρόπος με τον οποίο τα αποδίδει, η μεταφυσική ατμόσφαιρα που αποπνέουν. Πολύ πριν από τον Τζιόρτζιο ντε Κίρικο ζωγραφίζει μπροστά από ένα γαλαζοπράσινο ουρανό παράξενα μοναχικά κτίρια, σιωπηλά και μυστηριακά. Ένα μονόχρωμο παραπέτασμα με βαριές πτυχώσεις σκεπάζει μεγάλο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Τα κτίρια απροσδιόριστα, λιτά στο χρώμα, με αψιδωτά στρόγγυλα και τετράγωνα ανοίγματα που χάσκουν άδεια και άφωνα με μια σιγή γεμάτη μυστικά μηνύματα. Κανένα δέντρο ή λουλούδι δεν γλυκαίνει το τοπίο.

Στα 1901-1902 ζωγραφίζει την εκκλησία των *Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης* στους Φιλιππούς, χωριό κοντά στη Σαμαρίνα. Εδώ το ζωγραφικό κλίμα είναι διαφορετικό. Ο Δημήτριος Πιτένης συνδέει την αγιογραφία με τις καλύτερες επιτεύξεις της σύγχρονης του κοσμικής λαϊκής ζωγραφικής. Αν η αγιογραφία είναι, όπως την είπαν, «ψαλμωδία με χρώματα», εδώ γίνεται «δημοτικό τραγούδι με χρώματα». Ο καβαλάρης άγιος Ευστάθιος παραπέμπει στον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο ή στο Μεγαλέξανδρο, που την ίδια εποχή ο φουστανελάς Θεόφιλος φιλοτεχνούσε πάνω στους τοίχους των πηλιορείτικων σπιτιών. Παραπέμπει, ακόμα στους στίχους που περιγράφουν έναν άλλον καβαλάρη άγιο, τον Γεώργιο: «...γριβοκαβαλάρη, αρματωμένο με σπαθί και μ' αργυρό κοντάρι». Η Κοίμηση της Θεοτόκου, αν και ξεκινάει από παλιότερα πρότυπα, είναι περισσότερο ένα συγκινητικό χωριάτικο ξόδι. Μερικά κεφάλια γυναικών έχουν την αφέλεια αλλά και τη δύναμη των λαϊκών προσωπογραφιών της εποχής. Φυσικά, ο Δημήτριος Πιτένης δεν είναι ένα φαινόμενο ξεμοναχιασμένο από τον κοινωνικό του περίγυρο. Ζει και εργάζεται σε παραδοσιακή κοινωνία που αποδιοργανώνεται, δεν είναι όμως ακόμα έτοιμη να παραδεχτεί και να αφομοιώσει τις βαθιές κοινωνικές μεταλλαγές που την ελκύουν και τη φοβίζουν. Αισθάνεται πως μπαίνει σ' έναν κόσμο άγνωστο και προσπαθεί να γαντζωθεί σε όσα της είναι οικεία και δοκιμασμένα στο χρόνο. Έτσι, ίσως, πρέπει να ερμηνεύσουμε τις ταλαντεύσεις του Δημητρίου Πιτένη από το φόβο του άγνωστου στη σιγουριά του κοντινού και γνώριμου.

Οι δύο γιοι του, Γεώργιος και Νικόλαος, τοιχογραφούν στα 1905 την εκκλησία της *Θεοτόκου Κνίδης*, στα Βέντσια. Επάνω σε γαλάζιο φόντο όρθιοι άγιοι στέκονται με ύφος χωρικών μπροστά στο φωτογραφικό φακό. Ανάμεσά τους ενδιαφέρουσες μορφές ο φουστανελάς νεομάρτυρας Γεώργιος «εξ Ιωαννίνων» και ο άγιος Χριστόφορος με το μικρό Ιησού στον ώμο του. Άλλοι άγιοι σε εγκόλπια, τα οποία

περιβάλλονται από πλέγματα κληματίδας σε χρωματική απόδοση που σκοπεύει στο διακοσμητικό αποτέλεσμα χωρίς να δεσμεύεται από τους φυσικούς χρωματισμούς. Αν και οι τοιχογραφίες είναι σχετικά πρόσφατες, έχουν υποστεί σημαντικές φθορές. Στα 1909 επανέρχονται στην εκκλησία της Θεοτόκου στο Πυλωρί. Συνεχίζουν με επιτυχία την πατρική παράδοση του λαϊκού καθαλάρη, με τα ίδια ίσως πρότυπα αλλά σε άλλη, ζεστότερη, χρωματική απόδοση. Μια «υπερρεαλιστική» σύνθεση βρίσκεται στο γυναικωνίτη. Πρόκειται για *Τό παγκόσμιον καί ἀδέκαστον Κριτήριον τοῦ Κυρίου καί Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*. Είναι μια σύνθεση όπου κυριαρχούν το γαλάζιο σε δύο τόνους, το καφέ-γκρίζο και το κίτρινο. Ένας πελώριος αυγόσχημος ήλιος με ανθρώπινο πρόσωπο δεσπόζει στη σύνθεση. Θολό ποτάμι χωρίζει δύο ομάδες ανθρώπων. Αριστερά, χοντρή αλυσίδα περιζώνει την ομάδα των αμαρτωλών, ενώ η δεξιά ομάδα είναι ελεύθερη. Μέσα στο ποτάμι παρασύρονται από το ορμητικό νερό *οἱ ἀσθεῖς, οἱ πόρνοι κ.ά.* και όλοι οι *μιαροί καί ἀκάθαρτοι και προ πάντων οἱ ἀγνώμων Ἰουδαῖοι γραμματεῖς και φαρισαῖοι*, όπως τους χαρακτηρίζουν επιγραφές σκόρπιες στο νερό. Τα ψυχρά χρώματα, η μεγάλη κίτρινη κηλίδα του παραμορφωμένου, από κάποιαν άγνωστη πίεση, ηλιακού δίσκου, οι χοντρές αλυσίδες, δημιουργούν ατμόσφαιρα φόβου και μυστηρίου.

Ο Γεώργιος Δημ. Πιτένης, που τον συναντούμε να ζωγραφίζει από τα 1883 στην Καρυδίτσα του νομού Κοζάνης, τοιχογραφεί στα 1911 το νεότερο τμήμα του καθολικού της *Κοίμησης της Θεοτόκου* στο Σπήλαιο Γρεβενών. Σε σχήμα αψίδας φιλοτεχνεί την Κοίμηση, σύνθεση λαϊκής φαντασίας, όπου ο Χριστός δέχεται την ψυχή της Παναγίας μέσα σε νεφέλη δόξας καφετιά με γκριζόμαυρο περιθώριο. Τον ουρανό γεμίζουν μορφές αγγέλων και αγίων πάνω σε συννεφάκια· δεξιά και αριστερά των ιεραρχών δύο αγγελούδια ιταλικού ύφους. Τα κτίρια στο βάθος θυμίζουν εκείνα που βρίσκονται στις ποδιές του τέμπλου της Θεοτόκου στο Πυλωρί. Οι αραιοί όρθιοι άγιοι προβάλλουν σε φόντο που μιμείται τοίχο χτισμένο ισοδομικά με μεγάλους μαρμάρινους κυβόλιθους. Η κάτω σειρά των κυβόλιθων έχει χρώμα ώχρας με καφετιά νερά, οι επάνω ανοιχτογάλαζο με σκουρογάλαζα νερά. Δεν πρόκειται για τη συνηθισμένη απομίμηση ορθομαρμάρωσης που συναντούμε στη χαμηλή ζώνη τοιχογραφημένων εκκλησιών, δηλαδή για αντικατάσταση με τη φτηνή ζωγραφική της δαπανηρής επικάλυψης του τοίχου με μαρμάρινες πλάκες. Κύριο χαρακτηριστικό αυτών των απομιμήσεων είναι οι ομόκεντροι ρόμβοι που σχηματίζουν τα νερά του μαρμά-

ρου, όπως γινόταν συνήθως και στις πραγματικές ορθομαρμαρώσεις με την κοπή σε φέτες του μαρμάρου και την τοποθέτησή τους αντικριστά, κάθετα και οριζόντια. Στον Πιτένη άλλοι κυβόλιθοι έχουν οριζόντια νερά, άλλοι κάθετα ή λοξά, χωρίς συμμετρία. Άλλωστε, δεν θα ήταν νοητή η αγιογράφηση επάνω σε ορθομαρμαρώση. Εδώ ο Πιτένης αποσπά τους αγίους από τη μεταφυσική απομόνωσή τους μέσα σ' ένα χρώμα – το γαλάζιο των Σαμαριναίων, κι όχι μόνον αυτών, ανακαλεί την απεραντοσύνη του ουρανού – και τους εντάσσει σε συγκεκριμένο περιβάλλον που δίνει, μάλιστα, την αίσθηση της υλικής βαρύτητας. Όσο κι αν δεν ξέρουμε τις προθέσεις του ζωγράφου, το γεγονός της αποδοχής του έργου από τον επίτροπο της εκκλησίας Ιωάννη Ζήση και από τους κατοίκους του χωριού φανερώνει πως με την αλλαγή της ιδεολογίας ακόμα και η συντηρητική αγιογραφία μπορεί να δεχτεί σημαντικές καινοτομίες. Και μια παρατήρηση για την επιγραφή. Σ' αυτήν ο ζωγράφος μνημονεύει πως το έργο τελείωσε στις 19 Αυγούστου 1911 και συμπληρώνει: *ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΡΕΒΕΝΩΝ Κ: Κ: ΑΙΜΙΛΙΑΝΟΥ ΛΑΖΑΡΙΔΗ*. Λίγο αργότερα, την 1η Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου, ο Αιμιλιανός, σφοδρός επικριτής της ανθελληνικής πολιτικής των Νεοτούρκων, συλλαμβάνεται από αυτούς και σκοτώνεται στο χωριό Σχίνοβο. Η δολοφονία αυτή ξεσήκωσε ζωηρές διαμαρτυρίες των Ελλήνων αντιπροσώπων στην τουρκική εθνοσυνέλευση και παράλληλα οργανώνονται σε πολλά μέρη μνημόσυνα και ομιλίες. Τότε σβήνεται από την επιγραφή η λέξη *ΛΑΖΑΡΙΔΗ* και στη θέση της γράφεται με πεζά γράμματα η λέξη *Εθνομάρτυρος*. Ο γραφικός χαρακτήρας δείχνει πως την έγραψε ο Πιτένης. Θα μπορούσε κανένας να παρατηρήσει πως η αντικατάσταση αυτή μπορούσε να γίνει από το ζωγράφο με τα ίδια κεφαλαία γράμματα κι έτσι να διατηρηθεί η ομοιογένεια της επιγραφής. Αλλά η ημερομηνία της είναι προγενέστερη από το μαρτυρικό θάνατο του Αιμιλιανού, κι αυτό έπρεπε να φαίνεται. Είναι πιθανό η αλλαγή να έγινε σε μερικούς μήνες, όταν πια είχε ελευθερωθεί η περιοχή.

Παράλληλα με τους Πιτένηδες δρα και μια άλλη οικογένεια ζωγράφων με αρχηγό τον Αδάμο Χρ. Κράγια, που εργάζεται άλλοτε με βοηθό το γιο του Δημήτριο και άλλοτε τον ανεψιό και μαθητή του Ζήση Ι. Ζήβα⁷⁰. Στα 1875 ζωγραφίζει την εκκλησία του Αγίου Ιωάννου Καρυδίτσας του νομού Κοζάνης μαζί με το μαθητή του Ν. Αδάμ, που πιθανό να είναι κι αυτός γιος του. Άλλωστε, και ο Δημήτριος Αδ. Κράγιας, που αναλαμβάνει και μόνος του εργασίες, μερικές φορές υπογράφει ως *Δημήτριος Αδάμου υιός*, όπως στην εκκλησία

Παλαιοχωρίου Γρεβενών στα 1870, και άλλοτε βάζει ολόκληρο το πατρώνυμο. Οι παραγωγικότεροι αυτοί ζωγράφοι δεν φαίνεται να ενδιαφέρονται πάντοτε για την ποιότητα της ζωγραφικής τους ούτε για την αντοχή των υλικών που χρησιμοποιούν.

Δύο άλλοι ζωγράφοι, ο Δημήτριος Σίμου και ο Δημήτριος Ιω. Σακουμάνος τοιχογραφούν στα 1902 την εκκλησία του *Προφήτη Ηλία* στο Δρυμό Ελασσόνας. Τυπικά δείγματα της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής των αρχών του αιώνα μας, αυτής που δεν συμμετέχει στο ανανεωτικό κίνημα των Πιτένηδων. Γαλάζιο φόντο, μορφές στρογγυλές, επιγραφές με πεζούς χαρακτήρες που εδώ έχουν εντονότερη την καλλιγραφική αυξομείωση του πλάτους των γραμμών τους. Οι ολόσωμοι άγιοι είναι κοντόχοντροι, οι πολυπρόσωπες σκηνές στατικές, τα φυτικά διακοσμητικά ανάμεσα στα στηθάρια χωρίς τη συνηθισμένη ευλυγισία. Κι εδώ ζωγραφίζεται ο ιδρυτής της μονής Ζάβορδας άγιος Νικάνωρ, όπως συμβαίνει συχνά σε εκκλησίες κτηνοτροφικών χωριών. Όπως ο άγιος Μόδεστος, ο άγιος Νικάνωρ θεωρείται προστάτης της κτηνοτροφίας, αν και η βιογραφία του δεν αναφέρει τίποτα σχετικό με ίαση ή άλλη ευεργετική επίδραση στα ζώα⁷¹.

Σε εικόνες του τέμπλου της *Μονής Λεκατσά* συναντούμε την υπογραφή του *Σαμαρινέως Αθανασίου Τσούκα* και τη χρονολογία 1916⁷². Του ίδιου εικόνα του αγίου Δημητρίου (1905) υπάρχει στη Μεγάλη Παναγιά.

Μία εικόνα του νεομάρτυρα Γεωργίου, που βρίσκεται στο Μουσείο της Μακρινίτσας, με την υπογραφή *χείρ Χ'Ι: και Οίκ: Σ.μ.ρ.ν.υ.* μας δίνει την ευκαιρία να διαλύσουμε την αρκετά διαδεδομένη πλάνη ότι οι Σαμαριναίοι ζωγράφοι «είναι οι μόνοι που εφιλοτέχνησαν με φουστανέλλα τον άγιο Γεώργιο, τον νεομάρτυρα τον εξ Ιωαννίνων»⁷³. Μερικοί αποδίδουν σε σαμαρινιώτες ζωγράφους ανυπόγραφες εικόνες ή και τοιχογραφικά σύνολα, αρκεί να συναντήσουν τη μορφή του Γεωργίου. Πρώτος που τον ζωγράφισε, δεκατρείς μόλις μέρες μετά το μαρτυρικό του θάνατο, είναι ο Χιονιαδίτης Ζήκος Μιχαήλ και το έργο του αυτό έγινε πρότυπο για απανωτές εκδόσεις χαλκογραφιών, από τις οποίες προέρχονται πάμπολλα άλλα έργα. Από τα 1838, χρονολογία του θανάτου του, οι Χιονιαδίτες δεν έπαψαν να απεικονίζουν τον ταπεινό ιπποκόμο από το Τσούρχλι⁷⁴. Εκτός από τους Χιονιαδίτες, και άλλοι ζωγράφοι από χωριά και από τα Γιάννινα, ζωγράφισαν το ίδιο θέμα που το συναντούμε από το Πήλιο (εκκλησία Ταξιαρχών Μηλεών) μέχρι τη Φιλιππούπολη⁷⁵.

Χωρίς αξιώσεις εξαντλητικής καταγραφής των ζωγράφων της

Σαμαρίνας, σημειώνουμε μερικά ακόμα ονόματα που τα συναντήσαμε μόνο σε δημοσιευμένα κείμενα: Γεώργιος Τάμπουρας, Μάστακας, Νίκζας, Δόντας⁷⁶, καθώς και ο *Δημήτριος ἐκ κώμης Σαμαρίνης*⁷⁷, που δεν πρέπει να είναι ένας από τους τρεις Δημήτριους που ξέρουμε, τον Πιτένη, τον Σίμου και τον Σακουμάνο, γιατί αυτός ζωγραφίζει εικόνα στα 1856 και εκείνοι υπογράφουν έργα τους ως τις αρχές του 20ού αιώνα. Ίσως είναι ο Δημήτριος, γιος του Δημητρίου Χ", που στα 1842 ζωγραφίζει τη δεσποτική εικόνα Πέτρου και Παύλου στον Προφήτη Ηλία Σαμαρίνας.

Στα έργα της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής μπορούμε με σιγουριά να προσθέσουμε και μερικά ανυπόγραφα που έχουν αναμφισβήτητη τη σφραγίδα της τέχνης της, όπως είναι οι τοιχογραφίες στις κόγχες του ιερού στις εκκλησίες του Αγίου Θωμά Ανθούσας και Ταξιαρχών Αιανής, καθώς και τοιχογραφίες στον *Άγιο Νικόλαο Σμίξης*, που κατά τον Ενισλείδη έγιναν στα 1803.

Ανακεφαλαιώνοντας σύντομα την πορεία της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής σημειώνουμε πως ξεκινάει από τα αγιογραφικά εργαστήρια του Αγίου Όρους, γιατί οι πιθανοί ιδρυτές του τοπικού εργαστήριου εκεί έμαθαν την τέχνη τους αλλά και γιατί τα τεχνότροπα χαρακτηριστικά των πρώτων εκπροσώπων φανερώνουν έντονη επίδραση της νεορωσικής αγιογραφίας που κηδεμονεύει την αγιορείτικη ζωγραφική από το 18ο αιώνα. Το φαινόμενο δεν είναι τοπικό. Σημειώσαμε παλιότερα τη σχέση της χιονιαδίτικης αγιογραφίας με τη ζωγραφική δραστηριότητα της αθωνικής μοναστικής κοινότητας⁷⁸. Το ίδιο ισχύει για το εργαστήριο του Διονυσίου στο Φουρνά της Ευρυτανίας. Σε παρόμοια συμπεράσματα μας οδηγεί η αποσπασματική γνώση της τέχνης άλλων κέντρων ζωγραφικής δραστηριότητας, όπως το Λινοτόπι, το Φορτόσι, το Καπέσοβο και η Σέλιτσα. Από τα μέσα του 19ου αιώνα και πέρα άλλα κέντρα σβήνουν και άλλα συνεχίζουν, ανανεώνοντας τη ζωγραφική τους έκφραση κατά τις επιταγές των καιρών.

Επίλογος

Στην εργασία αυτή έγινε προσπάθεια να παρακολουθηθεί η εξέλιξη της σαμαρινιώτικης ζωγραφικής από την εμφάνιση της συγκροτημένης δραστηριότητάς της ως το σβήσιμό της, τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας. Στόχος δεν ήταν η συγκρότηση ενός corpus των ζωγράφων της Σαμαρίνας αλλά η παρακολούθησή της μέσα από το έργο των χαρακτηριστικών εκπροσώπων της με σύντομες, μερικές φορές μόνον ονομαστικές, μνείες των «συνδετικών» ζωγράφων. Γι' αυτό παραλείφθηκαν καλλιτέχνες σαμαρινιώτικης καταγωγής με πλούσιο και σημαντικότατο έργο, αλλά με καλλιτεχνική αφετηρία και εξέλιξη άσχετες προς τον τόπο καταγωγής τους, όπως π.χ. ο Δημήτριος Γιολδάσης. Δεν παραλείφθηκαν, όμως, μερικές λεπτομέρειες, όπως η παρουσίαση επιγραφών είτε σε φωτογραφία, είτε σε σχέδιο, είτε με τυπογραφικά στοιχεία, πράγμα που ίσως θα ταίριαζε σε άλλου είδους εργασία. Από το πλήθος των επιγραφών παρουσιάζονται μόνον εκείνες που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όπως αυτές που με τη σύνταξη και την ορθογραφία τους χαρακτηρίζουν το μορφωτικό επίπεδο, άλλες που δίνουν συντομογραφίες του ονόματος του χωριού – πράγμα που, απ' όσο ξέρουμε είναι ιδιομορφία των Σαμαριναίων – ή δίνουν ερμηνεία του ονόματος του χωριού, όπως εκείνη που το γράφει *αμαρίνα* από το *Άι-Μαρίνα*, δίνοντας στο όνομα ελληνική προέλευση. Γενικά, όπου έγινε χρήση λεπτομερειών, αυτές διαλέχτηκαν για να χρωματίσουν το σύνολο.

Όπου σημειώνονται βιβλιογραφικές παραπομπές για εικόνες ή σύνολα δεν σημαίνει πως η μελέτη στηρίχθηκε αποκλειστικά σ' αυτές, εκτός από τις περιπτώσεις που ρητά δηλώνονται στο κείμενο. Η επιτόπια μελέτη, σε συνδυασμό με τη φωτογράφιση, είναι το βάθρο επάνω στο οποίο στηρίχθηκε η εργασία αυτή. Νομίσαμε, όμως, πως ήταν χρέος μας να μνημονεύσουμε όσους πριν από μας είχαν συγκεντρώσει πληροφοριακό υλικό και σε μερικές περιπτώσεις οι δημοσιεύσεις τους μας οδήγησαν στους τόπους όπου βρίσκονται τα έργα, μιας και ο χώρος μέσα στον οποίο εργάσθηκαν οι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι είναι ευρύτατος, από την Πελοπόννησο ως τη Γιουγκοσλαβία και τη Βουλγαρία, με χιλιάδες χωριών και πολύ περισσότερες εκκλησίες, ξωκλήσια και μοναστήρια. Ας προσθέσουμε ότι πολλές μικρές εικόνες βρίσκονται σε εικονοστάσια σπιτιών.

Σε δύο σημεία του κειμένου εμφανίζονται οι όροι «μεταφυσική» και «υπερρεαλιστική» ζωγραφική, μ' όλη την αντιπάθεια που τρέφει

ο συγγραφέας του βιβλίου αυτού προς τέτοιου είδους ταυτίσεις. Εδώ, όμως, είναι τόσο εντυπωσιακή η αντιστοιχία, ώστε είναι χρήσιμη η αναφορά σε μορφές σύγχρονης τέχνης γνωστές στο μέσο αναγνώστη.

Οι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι δεν είναι οι μόνοι που κατάγονται από τη Βορειοδυτική Ελλάδα. Πολλά είναι τα χωριά καταγωγής των ταπεινών αγιογράφων: Καλαρρύτες, Λιγκιάδες, Τσεπέλοβο, Κορύτιανη, Λοζέτσι, Μπαμπούρι, Δραγομή, Μονοδέντρι, Γρεβενίτι, Μέτσοβο, Πάργα, Άνω Σουδενά, Φανερωμένη, Πηγές, Πωγωνιανή, Ζέρμα, Κριμήνι, η πόλη Γιάννινα... Ιδιαίτερη επίδοση στην αγιογραφία είχαν το Καπέσοβο, το Φορτόσι και οι γνωστοί μας Χιονιάδες.

Η αγιογραφία των εκκλησιών δεν γινόταν πάντα μονομιάς. Πολλές φορές μεσολοβούσαν αρκετά χρόνια από τη μία φάση των εργασιών ως την επόμενη, που δεν είχε αναγκαστικά τους ίδιους εκτελεστές. Στα δύσκολα χρόνια της Τουρκοκρατίας δεν ήταν καθόλου εύκολη η συγκέντρωση του ποσού που χρειαζόταν, αν και οι αμοιβές των αγιογράφων κάθε άλλο παρά υψηλές αποδεικνύονται από τα στοιχεία που κατέχουμε. Εικόνα των επίμονων και μακροχρόνιων προσπαθειών για να ολοκληρωθεί η αγιογράφηση μιας εκκλησίας μας δίνει απόσπασμα από «ενθύμηση» εκκλησίας της Κόνιτσας: *...καί πάλιν μετά πολλά έξοδα ἔφτιασαν τόν ἄρθηκα καί ἐζωγράφησαν ἐν πρώτοις τόν ἄρθηκα καί ὕστερα τό ἅγιο βῆμα καί διά νά μὴν εἶναι τίποτα κλισιαστικό διά νά δώσουν τό χάρτζι των ζωγράφων καί ἔβαλεν ὁ Παπᾶ Μανθέος ὁ πνευματικός καί ἔγραψαν πρόθεσι τό κάθε ὄνομα πρὸς γρόσια ἑκατό. καί ἔγραψεν ὀνόματα σαράντα ἔξ ὕστερα μέ χρόνους ἐχειροτονήθηκα ἐγὼ ὁ ταπεινός νικόλαος ἱερεὺς ἀπὸ χύ αχιβ (1612) καί ἐγένεν πάλιν συνδρομή καί τήν ἀποστορίσαν ...καί μετά ταῦτα ἐγράφτη ὁ Νίκος ὁ γραμματικός δι ἄσπρα ἐννεακόσια καί ἱστορίθη καί τό κάτω μέρος τῆς ἐκκλησίας· καί τόν τοῖχον τόν ἄλλον τόν ἱστόρησε ὁ νι....μπέκιου καί ὁ μιχάλης⁷⁹.*

Τώρα πια τα τέκνα της Σαμαρίνας έπαψαν να ιστορούν τους τοίχους των εκκλησιών και να φιλοτεχνούν εικόνες. Σκορπισμένα στα πέρατα της Ελλάδας, αλλά και της γης, προκόβουν στις επιστήμες, στο εμπόριο, στις τέχνες και σε άλλα επαγγέλματα. Δεν έχουμε παρά να επαναλάβουμε, ὕστερα από εβδομήντα χρόνια τη διαβεβαίωση πως «κανένας απ' όσους επισκέφθηκαν το χωριό δεν θα παραλείψει να ευχηθεί για την ακμή του και την προκοπή του»⁸⁰.

ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Κίτσος Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, Αθήνα 1981, σελ. 29 κ.ε.
2. Νίκος Γ. Σβορώνος, *Ανάλεκτα νεοελληνικής ιστορίας και ιστοριογραφίας*, Αθήνα 1951, σελ. 383.
3. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Σαρακατσάνοι*, 1, Α', Αθήνα 1953, σελ. ρδ'.
4. Περισσότερα στοιχεία για παράγωγα, υποκοριστικά, τοπωνύμια, σύνθετα, στη μελέτη του Δημητρίου Ι. Γεωργαντή, *Περί των Σαρακατσαναίων, Αρχείον του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Υλικού*, Αθήνα 1947-48, σελ. 221.
5. Χρήστος Μ. Ενισλείδης, *Η Πίνδος και τα χωριά της*, Β' έκδοση, Αθήνα 1851, σελ. 87. Την άποψη αυτή υποστηρίζουν και άλλοι. Βλ. Ι. Α. Θωμόπουλος, *Τα τοπωνυμικά μας*, Θεσσαλονίκη 1958, σελ. 48.
6. Απόστολος Βακαλόπουλος, *Ιστορία του νέου Ελληνισμού*, Β'. Τουρκοκρατία 1453-1669, Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 84.
7. Στέργιος Ζ. Παπαγεωργίου, *Τα κατά τον γάμον έθιμα εν Σαμαρίνα της Μακεδονίας, Λαογραφία*, τχ. Β'-Γ', Αθήνα 1910, σελ. 432.
8. Τάκης Γ. Κανδηλώρος, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια Πυρσού*. Αθήνα (λ. Βλάχοι).
9. Τηλέμαχος Μ. Κατσουγιάννης, *Περί των Βλάχων των ελληνικών χωρών*, Β'. Εκ του βίου και της ιστορίας των Κουτσοβλάχων επί Τουρκοκρατίας, Θεσσαλονίκη 1966, σελ. 14.
10. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, ΙΑ'. Αθήνα 1975, σελ. 173.
11. Traian Stoianovich, Ο κατακτητής ορθόδοξος βαλκάνιος έμπορος, στο Σπ. Ασδραχάς (Εισαγωγή - Επιλογή Κειμένων) *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών. 15ος - 19ος Αιώνας*, Αθήνα 1979, σελ. 310.
12. Απόστολος Βακαλόπουλος, ο.π., σελ. 215.
13. Κώστας Κρυστάλλης, *Άπαντα*. Επιμέλεια Γ. Βαλέτα. Β', Αθήνα 1959, σελ. 473.
14. *Οδοιπορικά Ηπείρου και Θεσσαλίας*, υπό του παρά τω Υπουργείω των Στρατιωτικών Επιτελικού Γραφείου, Αθήνα 1880.
15. Μιχαήλ Χουλιαράκης, *Γεωγραφική και πληθυσμιακή εξέλιξις της Ελλάδος, 1881-1959*, Β', Αθήνα 1975, σελ. 89.
16. *Νέα Παγκόσμια Εγκυκλοπαίδεια*, 26, Αθήνα (λ. Σαμαρίνα).
17. Κώστας Κρυστάλλης, ό.π. σελ. 425.
18. Κίτσος Α. Μακρής, *Η χειροτεχνία εν Θεσσαλία*, Λάρισα 1966, σελ. 12.
19. Γρηγόριος Π. Βέλκος, *Η Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνος*, Ελασσόνα 1980, σελ. 101.
20. Βασιλική Ρόκου, *Το καμίνι, Ηπειρωτικά Χρονικά*, 1982, σελ. 347 (ανάτυπο).
21. Traian Stoianovich, ό.π., σελ. 310. Το βιβλίο των Wace και Thompson είναι γεμάτο από πληροφορίες για τη δράση των κλεφτών της Σαμαρίνας. Αναφέρονται και οι Γούσιος Δίσπουλης, Σίμικας, Νάκης Πάλας, Νάκης Καταραχιάς, οι τρεις αδελφοί Σκράκου, ο Τζίμας, ο Γιώργης και ο Ζήσης.
22. Louisa Syndica - Laourda, *Quatres saints locaux de la Macedoine d'Ouest et de l'Epire et leur iconographie*, Σόφια 1966 (ανάτυπο). Λεπτομέρειες του μαρτυρίου του μεταφέρει από τον Πουκεβίλ ο κ. Σάθας (*Τουρκοκρατούμενη Ελλάς*, Αθήνα 1869, σελ. 592-594), όπου όμως δίνεται άλλη άποψη για τη στάση του Δημήτριου, όχι και τόσο κολακευτική: «διέτρεξε κατά τας θυελλώδεις εκείνας ημέρας τας διηρεθισμένας επαρχίας ίνα κατευνάσει τα πνεύματα, και επαναγά-

- γει τους ανθρώπους υπό τον ζυγόν της υπακοής. Πλην καταγγελλείς ως δημεγέρτης συνελήφθη μετά του Βλαχάβα και πλήρης αλύσεων εσύρθη προ του σατράπου των Ιωαννίνων».
23. Κώστας Κρυστάλλης, *Άπαντα*, Εισαγωγή - κατάταξη - σχόλια Κ. Πορφύρη, Αθήνα, σελ. 301.
 24. Κώστας Κρυστάλλης, *ό.π.*, σελ. 300.
 25. *Το σημειωματάριο ενός Μετσοβίτη 1871-1943*. Επιμέλεια - Προλεγόμενα Γεωργίου Πλατάρη, Αθήνα 1972, σελ. 11.
 26. Ν. Θωμάς, Μία σχηματική παράσταση που δείχνει τη διάταξη με την οποία χορεύεται ο «Τσιάτσιος», Εφημ. *Η ωραία Σαμαρίνα*, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1981.
 27. Κίτσος Α. Μακρής, Το Μοναστήρι του Κλεινοβού και οι επιγραφές του, *Βήματα*, Αθήνα 1979, σελ. 252.
 28. Γεώργιος Κ. Γάγαρης, Δωδώνη, *Εικονογραφημένον ηπειρωτικόν ημερολόγιον*. Έτος Α'. Αθήνα 1896, σελ. 174.
 29. Κώστας Κρυστάλλης, *ό.π.*, σελ. 315.
 30. Π. Αραβαντινού, *Συλλογή δημωδών ασμάτων της Ηπείρου*, Αθήνα 1880, σελ. 45.
 31. Γ. Βαβαρέτος, *Ο Αλή Πασάς από την άλλην Πλευράν*. (διάλεξη), Αθήνα 1930, σελ. 5.
 32. Κώστας Κρυστάλλης, *ό.π.*, σελ. 318.
 33. Δημ. Λουκάτος, Λαογραφική αποστολή στα θεσσαλικά Άγραφα, *Επετηρίδα του Λαογραφικού Αρχείου της Ακαδημίας Αθηνών*, 11-12, 1958-59, σελ. 295-312. Αποτρεπτική και φυλακτική ενέργεια έχουν και τα «υψωμένα» δέντρα στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα (βλ. Γ. Αικατερινίδης, Εαρινά έθιμα από την περιοχή των Σερρών). *Πρακτικά Α' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*, Ι.Μ.Χ.Α., Θεσσαλονίκη 1975, σελ. 17-19.
 34. Γ. Δημητροκάλλης, Θρησκευολογικές και λαογραφικές παρατηρήσεις στην πολεοδομική διάρθρωση θρακικών οικισμών, *Πρακτικά Γ' Συμποσίου Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*, Θεσσαλονίκη 1979, σελ. 199-231.
 35. Κώστας Κρυστάλλης, *ό.π.*, σελ. 209.
 36. Α. Ξυγγόπουλος, Μεγάλη Παναγιά. *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, 8, 1923, σελ. 121. Γ. Τσάρας, τοπογραφικά της Θεσσαλονίκης. *Μακεδονικό*, 22, 1982, σελ. 58.
 37. Κίτσος Α. Μακρής, *Η ξυλογλυπτική του Πηλίου*, Βόλος 1958, σελ. 15.
 38. Χριστόφορος Περραιβός, *Ιστορία του Σουλίου και της Πάργας*, Αθήνα 1857, σελ. 35.
 39. Κίτσος Α. Μακρής, *Ελληνική καλλιτεχνική παράδοση και σύγχρονη χειροτεχνία*, Αθήνα 1981, σελ. 9.
 40. Κίτσος Α. Μακρής, Συναπάντημα στους αιώνες, *Δίαυλος*, τχ. 2ο, Βόλος 1967.
 41. Αγγελική Χατζημιχάλη, *Σαρακατσάνοι*. 1, Α', Αθήνα 1957, σελ. ρπέ'.
 42. Κώστας Κρυστάλλης, *Άπαντα*. Εισαγωγή - κατάταξη - σχόλια Κ. Πορφύρη, Αθήνα, σελ. 303.
 43. Χρήστος Μ. Ενισλείδης, *Η Πίνδος και τα χωριά της*, Β' έκδοση, Αθήνα 1951, σελ. 77. Στο Σπήλαιο Γρεβενών εργάσθηκαν και άλλοι Σαμαρινιώτες ζωγράφοι.
 44. Δημήτριος Σισιλιάνος, *Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωση*, Αθήνα 1935, σελ. 76.

45. Δημήτριος Σισιλιάνος, *ό.π.*, σελ. 85.
46. Χρήστος Ενισλείδης, *ό.π.*, σελ. 92.
47. Α. J. B. Wace - M. S. Thompson, *Οι Νομάδες της Βαλκανικής*, Λονδίνο 1914, κεφάλαιο 5ο, σελ. 91.
48. Πάνος Βασιλείου, *Ευγένιος Γιαννούλης ο Αιτωλός*, Αθήνα 1977, σελ. 102.
49. Θεοφάνης εξ Αγράφων, *Βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά*. Εισαγωγή και σημειώσεις Κ. Θ. Δημαρά, Αθήνα 1938, σελ. 32.
50. Γεώργιος Θ. Λυριτζής, *Οι αγωνισταί της Σαμαρίνας Δημήτριος ο Νεομάρτυς και Θεόδωρος ο Εθνοκήρυκας*, Κοζάνη 1968, σελ. 6.
51. Μιχαήλ Αθ. Καλινδέρης, *Απόσπασμα Διδαχής Κοσμά του Αιτωλού*, Θεσσαλονίκη 1965, σελ. 16.
52. Ιωάννης Παπασωτηρίου, *Επαρχία Τρικάλων. Θεσσαλικά Χρονικά*, πανηγυρικός τόμος, Αθήνα 1935, σελ. 291. Αν και ο τόμος έχει χρονολογία έκδοσης 1935, τυπώθηκε πολύ αργότερα, αφού αναφέρει γεγονότα ως τα 1938.
53. Αρχείο Κίτσου Α. Μακρή. Εγγραφές 1960 και 1962.
54. Κίτσος Α. Μακρής, *Εξωγραφίσθη στανικώς, Βήματα*, Αθήνα 1979, σελ. 220.
55. Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Γνωστοί ποιηταί δημοτικών ασμάτων, Λαογραφία*, Ε', τχ. Δ', 1916, σελ. 489.
56. Γεώργιος Παΐσιος, *Αγιογραφία και αγιογράφοι των Χιονιάδων*. Γιάννινα 1962, σελ. 104, 107, 110.
57. Κίτσος Α. Μακρής, *Το Μοναστήρι του Κλεινοβού και οι επιγραφές του, Βήματα*, Αθήνα 1979, σελ. 252.
58. Μιλτιάδης Παπαθανασίου, *Σαμαριναίοι Ζωγράφοι*, Εφημ. *Σαμαρίνα*, Αθήνα.
59. Κίτσος Α. Μακρής, *Η εκκλησία της Κυρά-Βασιλικής και το λαϊκό πορτραίτο της ορθόδοξης γυναίκας του Αλή Πασά, Βήματα*, Αθήνα 1979, σελ. 193.
60. Γρηγ. Π. Βέλκος, *Η Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσώνας*, Ελασσόνα 1980, σελ. 192.
61. Λάζαρος Α. Παπαϊωάννου, *Η Κορυφή Βοΐου*, Θεσσαλονίκη 1973, σελ. 51.
62. Φώτης Ν. Βογιατζής, *Η Θεσσαλική Ζωγραφική*, Αθήνα 1980, σελ. 53.
63. Σπύρος Μουσελίμης, *Αρχαιότητες της Θεσπρωτίας*, Γιάννινα 1980, σελ. 245.
64. Δημήτριος Μακρής, *Σαμαριναίοι ζωγράφοι του Νομού Κοζάνης, Μακεδονική Ζωή*, τχ. 84, Μάιος 1973, σελ. 21.
65. Χαρ. Ρεμπέλης, *Η Ιερά Μονή Ζέρμας, Ηπειρωτικά Χρονικά*, 5, 1930, σελ. 25.
66. Επιστολή του της 10.10.1983. Αρχείο Κ. Α. Μακρή. Περιέχει είκοσι ένα ονόματα ζωγράφων, από τα οποία τα δεκαεφτά αναφέρονται σε άλλα σημεία του κειμένου.
67. Νικόλαος Μπάλλας, *Ιστορία του Κρουσόβου*, Θεσσαλονίκη 1962, σελ. 24.
68. Δημήτριος Μακρής, *ό.π.*, σελ. 22.
69. 1872: τοιχογραφίες Αγίου Δημητρίου Ασπρούλας. 1877: εικόνα Αγ. Γεωργίου, εκκλησία Αγ. Γεωργίου Αιανής: *Διά συνδρομής τοῦ Δούλου σου στεργιώπκου συνθείας καί τῶν τέκνων. αἰωνία τους ἡ μνήμη*. 1877 Μαρτίου: 10. 1878: Μέγας Αρχιερεύς στο δεσποτικό θρόνο Αγίου Γεωργίου Αιανής: *Διά συνδρομής καί Δαπάνης τόν δούλον τοῦ θεοῦ στεργίου κύρινας καί τέκνων αὐτοῦ Ἰωάννου καί Τζότζα ἔστω εἰς μνημόσουνον αἰώνιον*. 1878 Απριλίου 27. 1880: Ἅγιος Ἰωάννης Λευκοπηγῆς. 1888: τοιχογραφίες Προφήτη Ἠλία (Χαμηλού Ἠλία) Κοζάνης. 1888: Μεταμόρφωση Κοζάνης. 1891: Εσταυρωμένος στο ναό Ταξιάρχων Χρωμίου.

70. «...Αδάμος Χρ. Κράγιας. Ο τελευταίος φέρεται ζωγραφίσας εις τον Ναόν του Αγίου Δημητρίου εις το Μεσολούρι, χορηγούντων των οπλαρχηγών Τότσικα και Γώγου »Διά χειρός 'Αδάμου Χρ. Κράγια, μαθητής δε Ζήσης Ι. Ζόβας. Μεσολούρι 1867, Οκτωβρίου 17«. Χρ. Ενισλείδης, *Η Πίνδος και τα χωριά της*, Αθήνα 1951, σελ. 91.
71. Λουίζα Συνδίκια - Λαούρδα, Μία εικόνα του Αγίου Νικάνορος. *Μακεδονικά*. 1958, σελ. 427 (ανάτυπο).
72. Σπύρος Μουσελίκης, *Αρχαιότητες της Θεσπρωτίας*, Γιάννινα 1980, σελ. 222.
73. Μιλτιάδης Παπαθανασίου, Έκλεισαν 150 χρόνια από την αγιογράφιση της Μ. Παναγιάς, Εφημ. *Η Ωραία Σαμαρίνα*, Αθήνα, Ιούλιος - Αύγουστος 1979, σελ. 3.
74. Κίτσος Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, Αθήνα 1981, σελ. 45 και εικόνα 31.
75. Kitsos A. Makris, *Chalcographies Grecques aux pays Balcaniques pendant le XIX siècle*. Ανακοίνωση στο Συνέδριο Βαλκανικών Σπουδών Βάρνας. Θεσσαλονίκη 1976 (ανάτυπο).
76. Μιλτιάδης Παπαθανασίου, ό.π.
77. Λουίζα Συνδίκια - Λαούρδα, Μία εικόνα του αγίου Νικάνορος, *Μακεδονικά*, 1958, σελ. 427 (ανάτυπο).
78. Κίτσος Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, Αθήνα 1981, σελ. 31.
79. Αθηναγόρας, Μητροπολίτης Παραμυθιάς και Πάργας: Νέος Κουβαράς, *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 4, 1929, σελ. 14.
80. Wace - Thompson, *The nomads of the Balkans*, Λονδίνο 1914. Στο κλείσιμο του VII κεφάλαιου »Η ιστορία της Σαμαρίνας«.



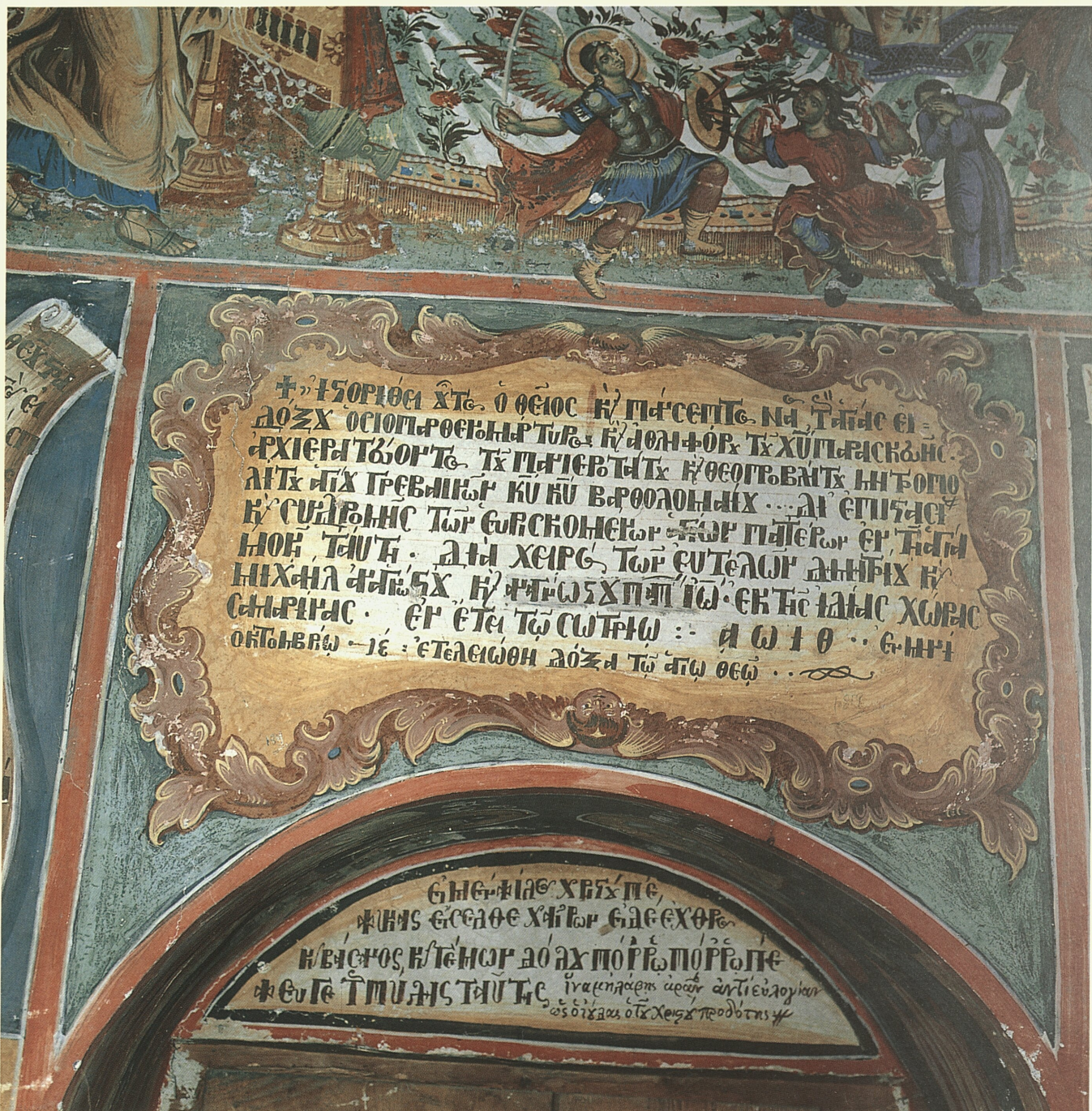
Σαμαρίνα. Τοιχογραφία νάρθηκα Προφήτη Ηλία, περίπου 1900



Σαμαρίνα. Τοιχογραφία Κοίμησης Ι.Ν. Προφήτη Ηλία.



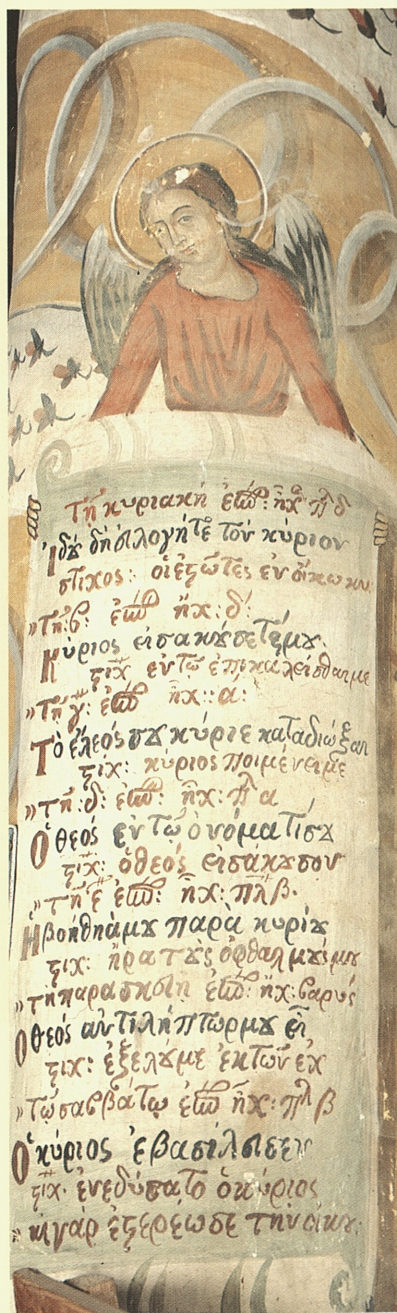
Δημητρίου και Μιχαήλ Αναγνώστου και Αναγνώστη Παπαϊωάννου. Παντοκράτωρ.
I. N. Μεταμόρφωσης. 1819



Δημητρίου και Μιχαήλ Αναγνώστου - Αναγνώστης Παπαϊωάννου. Επιγραφή Ι. Ν. Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. 1819



Χρήστου και Αντωνίου Παπαϊωάννου.
Αγιος Κοσμάς ο Νέος. Σαμαρίνα,
Μεγάλη Παναγιά. 1829



Χρήστου και Αντωνίου Παπαϊωάννου.
Τοιχογραφία. Σαμαρίνα. Μεγάλη Πα-
ναγιά. 1829.



Σαμαρίνα. Λιθανάγλυφα θύρας (νότιας) Μεγάλης Παναγιάς 1826



Σαμαρίνα, Μεγάλη Παναγιά. Παναγία. Εικόνα με επάργυρη επένδυση. Η επένδυση «Δια χειρός των τιμίων Νικολάου και Κωνοταντίνου των εξ Ακαλλαρείτου. 1808



Σαμαρίνα. Ξυλόγλυπτος άγγελος βάσης άμβωνα Μεγάλης Παναγιάς. Πρώτες δεκαετίες 19ου αιώνα



Γεωργίου Μιχαήλ. Ποδιά τέμπλου Ι. Ν. Αγίου Νικολάου - Κρυονέρι Βοΐου. 1853



Δημητρίου Πιτένη. Ποδιά τέμπλου. Εκκλησία Θεοτόκου. Πυλωρί Γρεβενών. 1883



Δημητρίου Πιτένη. Ποδιά τέμπλου. Εκκλησία Θεοτόκου. Πυλωρί Γρεβενών. 1883



Γεωργίου Πιτένη. Ζωγραφιστό τέμπλο. Εκκλησία Θεοτόκου. Πυλωρί Γρεβενών. 1883



Δημητρίου Πιτένη. Ποδιά τέμπλου. Εκκλησία Θεοτόκου. Πυλωρί Γρεβενών. 1883



Ανώνυμου-Πλατυτέρα. Ι. Ν. Αγίου Θωμά - Ανθούσα Βοΐου, μετά το 1841



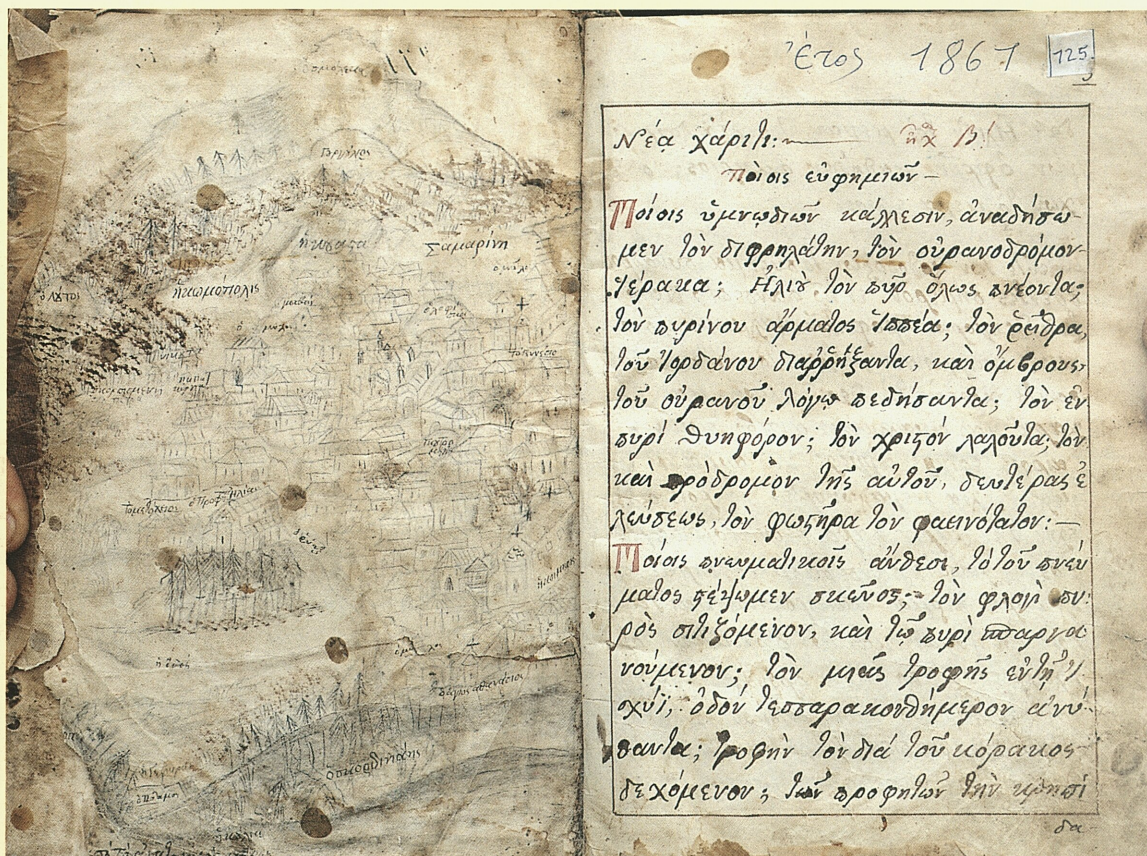
Ανώνυμου. Τοιχογραφία Ι. Ν. Αγίου Θωμά - Ανθούσα Βοΐου, μετά το 1841



Δημ. Αδάμ Πιτένη. Αγ. Χριστόφορος - Αγ. Γεώργιος. Εκκλησία Αγ. Κωνσταντίνου και Ελένης, Φιλιππαίοι. 1902



Δημ. Αδάμ Πιτένη. Ο Ἄρχων Μιχαήλ. Ι.Ν. Αγ. Κωνσταντίνου και Ελένης. Φιλιππαιοί. 1902



Σαναρίνα. Σχέδιο Σαμαρίνας. Δομοκού Χρυσάνθου. 1861



Αθανασίου και Γεωργίου. Επί Οίκον Δαυίδ. Τοιχογραφία νάρθηκα καθολικού Ι. Μ. Αγίου Γεωργίου.
Μυρόφυλλο Τρικάλων. 1870



Χρήστου και Αντωνίου Παπαϊωάννου. Άγιος Μερκούριος, Μεγάλη Παναγιά Σαμαρίνας, 1829



Γεωργίου Μιχαήλ. Ο Άρχων Μιχαήλ. Τέμπλο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου. Κρυονέρι Βοΐου. 1853



Γεωργίου Μιχαήλ. Ποδιά τέμπλου Ι. Ν. Αγίου Νικολάου. Κρυονέρι Βοΐου. 1853



Δημητρίου Α. Μέγας Αρχιερεύς. Τέμπλο Ι. Ν. Αγίου Νικολάου. Κρουονέρι Βοΐου. 1865

ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΗΣ ΤΑΠΕΙΝΗΣ ΔΗ:
 ΜΗΤΡΙΣ ΥΨ ΜΙΧΑΗΛ ΖΩΓΡΑ:
 ΦΥ ΕΚ ΚΩΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑ:
 ΡΙΝΗΣ



Δημητρίου υιού Μιχαήλ. Παναγία (φορητή εικόνα). Μοναστήρι Μπίγκορσκι

ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ Τῆς ΤΑΠΕΙΝῆς
 ΖΩΓΡΑΦΗΣ ΜΙΧΑΗΛ Τῆς Ἐκ
 ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ ΔΩΔΑ



Μιχαήλ. Ιησούς Χριστός (σανίδι). Μοναστήρι Μπίγκορσκι. 1831



Μιχαήλ. Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος (σανίδι). Μοναστήρι Μπίγκορσκι



Δημητρίου. Τρεις Ιεράρχες (σανίδι). Μοναστήρι Μπίγκορσκι

ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΟΠΑΡΟΝ: ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΤΑΤΟΣ ΜΑΟΣ
 ΕΝ ΕΤΙ 1905 8/τοβρίων 6: ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ
 ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΡΕΒΕΝΩΝ:
 Κ' Κ' ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ. ΕΦ: ΤΟΥ ΔΙΔΕΣΕΙΜΩΤΑΤΟΥ ΠΑ ΠΑΧΡΙ-
 ΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΚΑΙ ΠΑ ΠΑΧΡΙΣΤΟΥ. ΠΑ ΠΑΣΤΕΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΟΣΟΙ ΕΔΑΠΑ-
 ΝΗΣΑΝ ΔΙΩΝΙΑΤΟΥΣ ΗΜΝΗΜΗ. ΕΞΩΓΡΑΦΗΘΗ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ
 ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΕΚ:
 ΣΑΜΜΑΡΙΝΗΣ 

Θεοτόκος Κνίδης

ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΟΠΑΡΟΝ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ
 ΙΕΡΟΤΑΤΟΣ ΜΑΟΣ ΕΝ ΕΤΙ 1909
 Μαρ: 2 ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ
 ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΡΕΒΕΝΩΝ
 Κ: Κ: ΑΓΑΘΑΓΓΕΛΟΥ ΕΦ: Δ. ΤΟΥ ΕΛ-
 ΠΑ ΠΑ ΚΑΓΙΩΤΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ
 ΤΟΥ Κ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Γ: ΓΡΙΒΒΑ
 ΔΙΩΝΗΑ Η ΜΝΗΜΗ. ΕΞΩΓΡΑΦΗΘΗ ΔΙΑ
 ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ:
 ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΙΤΕΝΗ ΕΝ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ.

Θεοτόκος. Πυλωρί

† ηγορίθη ὁ τοῦ θεοῦ καὶ πανσεντος ναός τῶν πρὸ ἀλογημένης ἐνδοξασίας
 ἡμῶν θεοτόκος μαρίας ἀρχιερατέωντος τῆς πανιερατοῦ τῆς ἀνδροπολῆς καὶ τῆς ἀνθίμας·
 ἱερατέων δὲ ἐν ταύτῃ τῇ ἐκκλησίᾳ μηχανῆς ἱερέος καὶ προτοπας καὶ κρήνης· ἡ δὲ πρὸς
 γεωργίαν καὶ κρήνη τῶν ἱερέων· ἐπιτροπὴν οὖν τὸς δὲ ἱερασίαν τρεῖς ἀνδράς· καὶ τὰς αὐτὰς
 δαπάνην καὶ ἐπιθασίαν καὶ διασυνδρομὴς τῆς τιμιότητος ἀδάμ τῆς τρεῖς καὶ ἐτέρων χειριανῶν
 τῶν ἐν τῇ χώρᾳ ταύτῃ· εἰς μνημόσυνον αἰώνιον·
 καὶ διαχειροῦς κρήνης ἱερέος καὶ ἀντωνίαν ἀδελφὰς αὐτῶν οἱ Πατὴρ Ἰωάννης ἐκ τῆς ἰδίας
 ἢ ἐν ἑτὶ τῶ σωτηρίῳ αὐτῶν ἐν μὲν ἡλίῳ 30 ἡ : χώρας:-

Μεγάλη Παναγιά Σαμαρίνας

ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΟΠΑΡΩΝ } ΘΕΙΟΣ } ΙΕΡΟΤΑΤΟΣ ΝΑΟΣ ΕΝ ΕΤΙ
 1911 Αυγ. 19: ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΩ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ
 ΑΓΙΟΥ ΓΡΕΒΕΝΩΝ Κ: Κ: ΑΙΜΙΛΙΑΝΟΥ ΕΞΟΜΟΑΡΤΙΩΤΟΣ
 ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ ΤΟΥ Κ: ΙΩΑΝΝΟΥ ΖΗΣΗ
 ΕΚ ΣΠΗΛΛΕΟΝ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ
 ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ

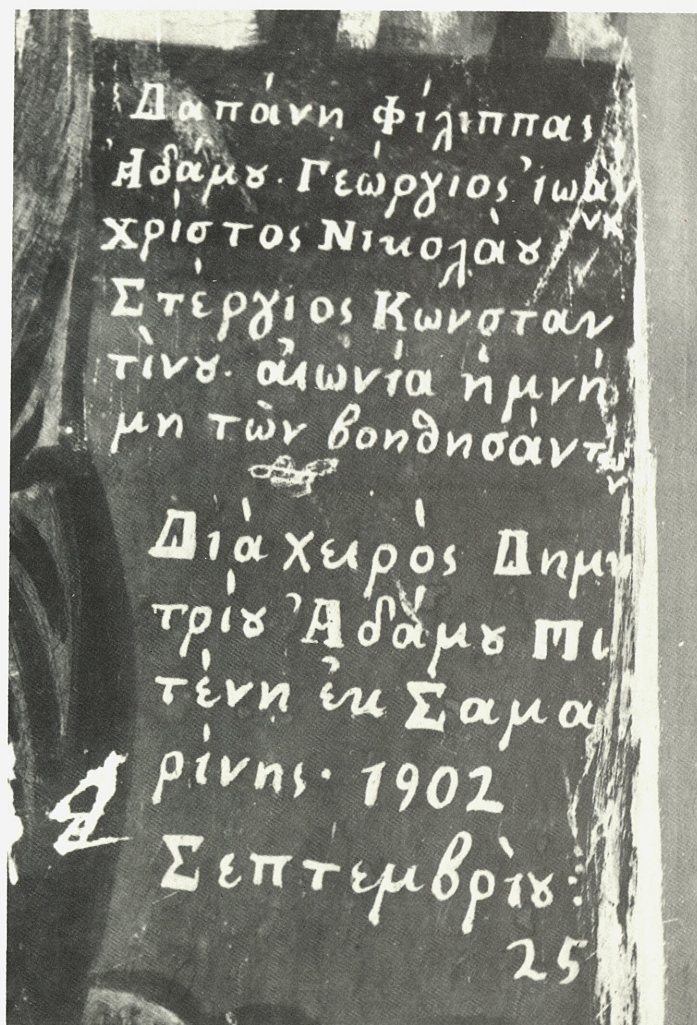
Κοίμηση Θεοτόκου Σπηλαίου

† ΙΣΤΟΡΙΘΗ ΣΤΕ ΘΕΙΟΣ Κ' ΠΑΡΣΕΠΤΟ ΝΑ ΤΑΙΟΣ ΕΡ:
 ΔΟΣΧ ΟΣΙΟΠΡΟΕΜΗΡΤΩ Κ' ΔΟΜΗΘΩ ΤΩ ΧΥΤΑΡΚΩΝ.
 ΑΡΧΙΕΡΑΤΩΟΤΩ ΤΩ ΠΑΙΕΡΤΑΤΩ Κ' ΘΕΟΠΡΟΒΑΤΩ ΙΗΤΟΠΟ
 ΛΙΤΩ ΑΓΧ ΓΡΕΒΗΚΩ ΚΥ ΚΥ ΒΑΘΟΛΟΜΑΙΧ... ΔΙ ΕΠΙΣΤΑΤ
 Κ' ΣΥΔΒΗΚΩ ΤΩ ΕΥΕΚΟΜΕΩ ΑΙΩΡ ΠΑΙΕΡΩ ΕΡ ΤΑΙ
 ΜΟΗ ΤΑΥΤΩ. ΔΙΑ ΧΕΙΡΩ ΤΩ ΕΥΤΕΛΩΤ ΑΜΗΡΙΧ Κ'
 ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΩ Κ' ΑΓΓΕΛΩ ΣΠΗΤΩ ΕΚ ΤΩ ΤΑΙΩ ΧΩΡΩ
 ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ. ΕΡ ΕΤΑ ΤΩ ΣΩΤΗΡΩ :: Η Ω Ι Θ :: ΕΜΗΤ
 ΟΥΤΩΒΑΩ. ΙΕ : ΕΤΕΛΩΘΗ ΔΟΣΧ ΤΩ ΑΓΩ ΘΕΩ ..

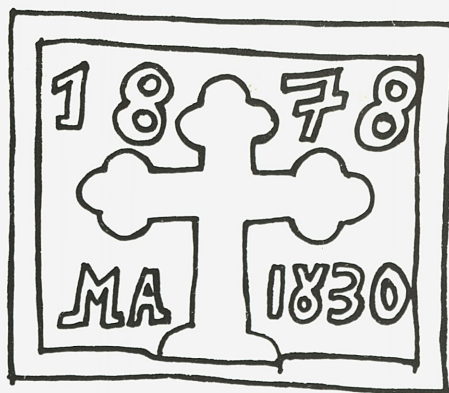
Μεταμόρφωση Σωτήρος Σαμαρίνας

Ιστορία όπερικαλής και πάνσεπτος ουτος θείος ναός του αγίου εν ετ.
 1911 Αυγ. 19: Αρχιερατεύοντος του πανιερωτάτου αγίου Γρεβενών Κ: Κ: Αιμιλιανού Εξομάρτιως
 επιτροπεύοντος δε του Κ: Ιωάννου Ζήση εκ Σπηλλέων δια χειρός Γεωργίου Δ: Πιτενή εκ
 Σαμαρίνης εν ετ. 1869: 20: έλαβε τάρμα

Επιγραφή Αγίου Γεωργίου Μυρόφυλλου. 1869



Αγ. Κωνσταντῖνος καὶ Ελένη. Φιλιππᾶιοι



Λίθινη ἐπιγραφή, με ἐξώγλυφα γράμματα καὶ σταυρό.
Σπίτι Μητσιομπούνα, Σαμαρίνα



Το ξεκίνημα για τα χειμαδιά γινόταν από τις αρχές ως τις 20 περίπου Νοεμβρίου. Μερικές φορές το ξεκίνημα γινότανε και νωρίτερα. Το Σεπτέμβριο του 1911 κοντά στο Ελευθεροχώρι Γρεβενών, δεκαμελής συμμορία λήστεψε Κουτσοβλαχικές οικογένειες που κατέβαιναν από τη Σαμαρίνα για να παραχειμάσουν στην περιφέρεια Ελασσόνας, όπως αναφέρει έγγραφο της 14ης (σήμερα 27ης) Σεπτεμβρίου 1911 του Ελληνικού προξενείου Ελασσόνας προς το Υπουργείο Εξωτερικών. (Ιωάννου Αθ. Αδάμου: Ανέκδοτα Ιστορικά Έγγραφα της πόλης Ελασσόνας κατά την Τουρκοκρατία. Ελασσών 1973, σελ. 9). Κατά την κάθοδο δεν βιάζονταν ούτε ακολουθούσαν το συντομότερο δρομολόγιο, επειδή έβρισκαν τροφή για τα πρόβατα. Μερικοί έκαναν ολόκληρο κύκλο προς το Τσοτύλι, πριν κατέβουν προς τη Θεσσαλία, κυρίως στο Νομό Λαρίσης. Το ταξίδι αυτό μπορούσε να κρατήσει και δύο μήνες. Αρχές Μαΐου άρχιζε η επιστροφή χωρίς καθυστερήσεις και από το συντομότερο δρόμο. Στο σχεδιάγραμμα σημειώνονται τα χωριά με το σημερινό τους όνομα για να διευκολυνθεί ο αναγνώστης. Παραθέτουμε δίπλα μικρό κατάλογο με τα παλιά ονόματα.

Άγιος Γεώργιος: Τσούρχλι
Αιμιλιανός: Γκριντάδες
Αμπελώνας: Καζακλάρ
Άνοιξη: Γριά
Γόννοι: Δερελί
Παραπόταμος: Μπαξιλάρ
Συκούριο: Μέγα Κεσερλί
Φάλανα: Τατάρ

**ΟΙ ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ
ΤΩΝ
ΣΑΜΑΡΙΝΑΙΩΝ ΚΕΡΑΤΖΗΔΩΝ**



Από τη δεύτερη δεκαετία του εικοστού αιώνα, με την προσάρτηση της Σαμαρίνας στην Ελλάδα και τη βαθμιαία εξάπλωση της οδοποιίας, το επάγγελμα του κερατζή (αγωγιάτη) αρχίζει να παρακμάζει. Σε χαριστική βολή μπορούμε να θεωρήσουμε την άφιξη του πρώτου αυτοκινήτου στη Σαμαρίνα, το καλοκαίρι του 1931, κι ας ξέμειναν μερικοί για τις μεταφορές στα απομονωμένα χωριά. Σε διπλανή στήλη, δίπλα στα καινούργια ονόματα χωριών, σημειώνουμε και τα παλιά, όπως τα ήξεραν οι κερατζήδες.

Αγία Παρασκευή: Κεράσσοβο
 Αμύνταιο: Σόροβιτς
 Άργος Ορεστικό: Χρούπιστα
 Νέαπολη: Λειψίστα
 Νυμφαίο: Νέβεσκα
 Ξερολίμνη: Σαχινλάρ
 Πτολεμαΐδα: Καϊλάρια



EYPETHPIO

Τα ονόματα με πλάγια στοιχεία ανήκουν σε Σαμαριναίους ζωγράφους.

Αγία Γραφή 42
Αγία Μαρίνα, εκκλησία Κισσού Πηλίου 43
Αγία Μονή, συνοικία Τρικάλων 30, 51
Αγία Παρασκευή, μοναστήρι Σαμαρίνας 25, 26, 29, 35, 47, 48, 53, 54, 56
Αγία Σοφία, μετατροπή του Παρθενώνα σε ορθ. εκκλησία 47
Αγία Τριάδα, μοναστήρι Δέσης Τρικάλων 58
Αγία Τριάδα, μοναστήρι Γιαννωτών Ελασσόνας 59
Άγιον Όρος 48, 66
Άγιοι Απόστολοι, μοναστήρι Κλεινοβού Καλαμπάκας 54, 55
Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, εκκλησία Φιλιππείων Γρεβενών 62
Άγιος Αθανάσιος, εκκλησία Σαμαρίνας 37, 38, 42
Άγιος Αθανάσιος, εκκλησία Σπηλαίου Γρεβενών 59
Άγιος Βασίλειος, εκκλησία Ανταρτικού Φλώρινας 58
Άγιος Γεώργιος, μοναστήρι Αγναντιάς Καλαμπάκας 59
Άγιος Γεώργιος, εκκλησία Αιανής Βεντσίων 71
Άγιος Γεώργιος, μοναστήρι Μυρόφυλλου Τρικάλων 57, 58
Άγιος Γεώργιος, εκκλησία Ραϊτσίτσας 60
Άγιος Γεώργιος, μοναστήρι Ρεντίνας 47
Άγιος Γεώργιος, εκκλησία στο χωριό Κακοτπεύρι Καλαμπάκας 55
Άγιος Δημήτριος, εκκλησία Μηλιάς Κοζάνης 61
Άγιος Δημήτριος, Δαμασούλι Τυρνάβου 57
Άγιος Θωμάς, εκκλησία Ανθούσας Βοΐου 66
Άγιος Ιωάννης, εκκλησία Καρυδίτσας Κοζάνης 64
Άγιος Ιωάννης, εκκλησία Λευκοπηγής Κοζάνης 71
Άγιος Νικόλαος Μπίγκορσκυ, μοναστήρι Γιουγκοσλαβίας 60
Άγιος Νικόλαος, εκκλησία Ανατολής Αγιάς 57
Άγιος Νικόλαος, εκκλησία Βασιλικής Τρικάλων 57
Άγιος Νικόλαος, εκκλησία Συρράκου 47
Άγιος Νικόλαος Κοπάνων, εκκλησία Ιωαννίνων 59
Άγιος Νικόλαος, εκκλησία Κρυονερίου Βοΐου 60
Άγιος Στέφανος, μοναστήρι Μετεώρων 57
Αδάμ Ν. ζωγράφος 64
Αθανάσιος, ζωγράφος 57, 58
Αθανάσιος, μοναχός - επίτροπος 61

Αθηναγόρας, μητροπολίτης 72
Αικατερινίδης Γ. 70
Αλή Πασάς 31, 57
Άλωνα, χωριό Φλώρινας 59
Αμπελάκια, χωριό Κίσαβου 43
Αναγνώστης Δημήτριος, ζωγράφος 47, 56
Αναγνώστου, οικογένεια 49
Αναγνώστου Αθανάσιος, ζωγράφος 56
Αναγνώστου Μιχαήλ, ζωγράφος 54, 56
Ανασελίτσα, επαρχία Δυτ. Μακεδονίας 43
Ανατολή, χωριό περιοχής Αγιάς 57
Ανθούσα 66
Άνω Σουδενά, χωριό Ηπείρου 68
Αραβαντινός Π. 70
Αρβανιτιά 43
Ασημένιος Νικόλαος, ζωγράφος 59
Ασπρούλα, χωριό Βοΐου 59, 71
Αττική 38

Βαθαρέτος Γ. 70
Βακαλόπουλος Απόστολος 28, 69
Βαρσαμίδης Αθανάσιος 26, 61
Βασίλειος, ζωγράφος 58
Βασιλείου Πάνος 71
Βασιλική, χωριό Τρικάλων 57
Βασιλική, γυναίκα Αλή Πασά 57, 71
Βελή Μπέης 37
Βέλκος Γρηγόριος 69, 71
Βλαχάβας Θύμιος 31, 70
Βλαχιά, χωριό Χαλκίδας 27
Βλαχογιάννη, χωριό Ελασσόνας 27
Βλάχοι 22, 27, 28, 47, 53
Βλαχοκάτουνο, χωριό Δωρίδας 27
Βλαχοκερασιά, χωριό Μαντινείας 27
Βαχολίβαδο, χωριό Ολύμπου 27, 37
Βλαχομάντρα, χωριό Ναυπακτίας 27
Βλαχομαχαλάς - Άλλη Μεριά Πηλίου 27
Βλαχοπούλι, χωριό Πυλίας 27
Βλαχοπουλάτικα, χωριό Παξών 27
Βλάχος, χωριό Γορτυνίας 27
Βλάχος Ιωάννης, επίτροπος 61
Βλαχοράφτη, χωριό Γορτυνίας 27
Βλαχοχώρι, χωριό Λακεδαίμονος 27
Βογιατζής Φώτης 71
Βόλος 22

Βούλγαρης Βασ. ζωγράφος 59

Βουλγαρία 26, 29, 60, 67
Βουρβουτσικό 47

Γαβριήλ, μητροπολίτης 40
Γάγαρης Γεώργιος 70
Γεννάδιος, μητροπολίτης 40
Γερογιάννης 40
Γεωργαντής Δημήτριος 69
Γεώργιος, ζωγράφος 48, 55, 57, 59
Γεώργιος, ιερέας - δωρητής 61
Γεώργιος, αδελφός κυρά Βασιλικής 57
Γιάννης, μάστορας 42
Γιάννινα 31, 57, 65, 68
Γιώτσας Ζήσης, γιατρός 26
Γιολδάσης Δημήτρης, ζωγράφος 67
Γκαλούρης Κωνστ. δωρητής 59
Γρεβενά 22, 25, 26, 40, 43, 50, 51, 53, 63
Γρεβενίτι, χωριό επαρχ. Δωδώνης 68
Γρίββας Κωνστ., δωρητής 61
Γύφτοι 30

Δανιήλ, ζωγράφος - πρωτοσύγκελλος 59
Δημήτριος, μοναχός 31, 69
Δημήτριος, ζωγράφος 59, 60, 66
Δημήτριος Α., ζωγράφος 61
Δημήτριος, ζωγράφος - χρυσωτής 58
Δημητροκάλλης Γ. 38, 70
Δήμος, αδελφός κυρά Βασιλικής 57
Διονύσιος, μοναχός 48, 53
Διονύσιος εκ Φουρνά, ζωγράφος 48, 66, 71
Δόντας, ζωγράφος 66
Δουζένης Τάσος 26
Δραγομή, χωριό επαρχ. Δωδώνης 68
Δωδεκάνησος 38

Ενισλείδης Χρήστος 47, 48, 53, 66, 69, 70, 71, 72
Ευριπίδης 37

Ζάβορδας μοναστήρι 65
Ζαγοροχώρια 43
Ζέρμα, χωριό Κόνιτσας 59, 68, 71
Ζήκος Μιχαήλ, ζωγράφος 65
Ζήσης, ζωγράφος 58, 59
Ζήσης Ιωάννης, επίτροπος 64
Ζήσιμος, δωρητής 40
Ζήτρος 36
Ζούκης Δημήτριος, ζωγράφος 48

Ζτράλιας Κωνστ., δωρητής 59
Ζόβας ή Ζήβας Ζήσης, ζωγράφος 64, 72
Ζωγράφος Ηλίας, ζωγράφος 59
Ζωοδόχος Πηγή, εκκλησία Καρδίτσας 58

Ηλίας, ζωγράφος 47

Θεοδοσάκης, 26
Θεόκλητος, ιερομόναχος 54
Θεοτόκος, εκκλησία Πυλωρί Βέντσιων 61, 63
Θεοτόκος, εκκλησία Κνίδης Βέντσιων 62
Θεοτόκος, μοναστήρι 47
Θεοτόκος, εκκλησία Βελανιδιάς Κοζάνης 58
Θεοφάνης εξ Αγράφων 71
Θεόφιλος, ζωγράφος 62
Θεσσαλονίκη 22
Θράκη Δυτική 38
Θωμάς Ν. 70
Θωμόπουλος Ι. 69

Ινστιτούτο Αρχιτεκτονικών και Ζωγραφικών Μνη-
μείων Γιουγκοσλαβικής Μακεδονίας 26
Ιωάννης, αδελφός κυρά Βασιλικής 57
Ιωάννης, ιερέας 59
Ιωάννης, δωρητής 71
Ιωάννης Μ., ζωγράφος 58

Κακοπλεύρι, χωριό Καλαμπάκας 55
Καλινδέρης Μιχαήλ 50
Κανδηλώρος Τάκης 69
Καπέσσοβο, χωριό Ζαγορίων 66, 68
Καργιούκος, ζωγράφος 59
Καρυές Αγίου Όρους 48
Καστοριά 43, 44
Κατάκαλη, χωριό Γρεβενών 50
Κατσουγιάννης Τηλέμαχος 69
Κλεινοβός, χωριό Καλαμπάκας 35, 37, 54, 55, 56, 71
Κοίμηση Θεοτόκου, μοναστήρι Σπηλαίου Γρεβε-
νών 63
Κοίμηση Θεοτόκου, εκκλησία, τοποθεσία Λάσδα
Καναίων Καρδίτσας 59
Κορύτιανη, χωριό 68
Κορυτσά 31
Κορυφή, χωριό Βοίου 58, 71
Κορωνάιος Ιωάννης 37
Κουσαϊτης Κ. Ν., διδάσκαλος 59
Κράγιας ή Κράϊας Αδάμος, ζωγράφος 64, 72

Κράγιας ή Κράϊας Δημήτριος, ζωγράφος 64
Κράγιας ή Κράϊας Ιωάννης, ζωγράφος 59
Κριμήνι 68
Κρούσοβο 59, 71
Κρυονέρι, χωριό Βοΐου 26, 60
Κρυστάλλης Κώστας 29, 30, 35, 36, 38, 39, 47, 69, 70
Κυκλάδες 38
Κυπριανός, ιερομόναχος 54
Κυριάκος, ζωγράφος 59
Κύριλλος, αρχιερέας 54

Λαζαρίδης Αιμιλιανός, αρχιερέας 64
Λάρισα 22, 26, 30, 31, 43
Λεωνίδα 37
Λιακατάς Γρηγόρης 37
Λινοτόπι, χωριό καταστραμένο σήμερα 66
Λιγκιάδες, χωριό Δωδώνης 68
Λοζέτσι, χωριό Ιωαννίνων 68
Λουκάτος Δημήτριος 70
Λυριτζής Γ. Θ. 49, 71

Μακρής Δημήτριος 26, 59, 71
Μακρής Κίτσος 69, 70, 71, 72
Μακρινίτσα, χωριό 65
Μάνθος, ιερέας 68
Μάστακας, ζωγράφος 66
Μεγάλη Παναγιά, εκκλησία Σαμαρίνας 22, 28, 29, 37, 38, 39, 42, 56, 58, 65, 70
Μεσολούρι, χωριό Γρεβενών 59
Μεταμόρφωση, εκκλησία 56
Μεταμόρφωση, εκκλησία Κοζάνης 71
Μέτσοβο 31, 47, 68
Μητσιομπούνα σπίτι 38
Μητσιομπούνας Νικόλαος 51
Μικρή Παναγιά, εκκλησία Σαμαρίνας 37, 40, 42
Μιλιωσίδης Βασίλης 26
Μιλτιάδης 37
Μίλων 37
Μιχαήλ Αναγν. Δημητρίου, ζωγράφος 54
Μιχαήλ, ζωγράφος 47, 55, 59, 60
Μιχάλης, ζωγράφος 68
Μίχος 36
Μοναστήρι -Μπίτολα-, πόλη 60
Μονοδέντρι, χωριό Ζαγορίου 68
Μοροζίνης 47
Μουσελίμης Σπύρος 71, 72

Μπαμπούρι, χωριό 68
Μπαρμπουτζό, χωριό 43
Μπουκουβάλας 37
Μυρόφυλλο 26
Μωριάς 43

Νάστος Θύμιος, επίτροπος 59
Ναύπλιο 37
Νικήτα Βικτωρία 26
Νίκζας, ζωγράφος 66
Νικηφόρος, μοναχός 48, 53
Νικόλαος, αδελφός κυρά Βασιλικής 57
Νικόλαος, ζωγράφος 58, 59, 60
Νικόλαος, ιερέας 68
Νικόλαος, μοναχός 59
Νικόλαος Γεωργίου, ζωγράφος 60
Νίκος, γραμματικός 68
Νούλης Ζήσης, ζωγράφος 59
Νούλης Νικόλαος, ζωγράφος 59
Ντόβας Ζήσης, ζωγράφος 59
Ντε Κίρικο Τζόρτζιο, ζωγράφος 62

Ξυγγόπουλος Ανδρέας 70

Οικονομίδης οικογένεια 49
Οικονομίδης Γ., ζωγράφος 59
Ολύμπιος Γιωργάκης 37
Όλυμπος 28
Ουγγαρία 28

Παλαιοχώρι, χωριό 61, 65
Παναγία, μοναστήρι Γρανίτσας 59
Παναγία, μοναστήρι Άλωνα Φλώρινας 59
Παπαγεωργίου Στέργιος 69
Παπαδάμ Ιωάννης, ζωγράφος 59
Παπαδάμ Συμεών, ζωγράφος 59
Παπαδάμου οικογένεια 49
Παπαζήσης Μάνθος 26
Παπαθανασίου Μιλτιάδης 26, 56
Παπαϊωάννου οικογένεια 49, 57
Παπαϊωάννου Αδάμ, ζωγράφος 57
Παπαϊωάννου Αναγνώστης, ζωγράφος 56
Παπαϊωάννου Αντώνιος, ζωγράφος 56, 57
Παπαϊωάννου Ιωάννης, ζωγράφος 57
Παπαϊωάννου Χρήστος, ζωγράφος 56, 57
Παπασωτηρίου Ιωάννης 71
Πάργα 68, 70, 72

Παρθένιος, αρχιερέας 59
Παρθενώνας 47
Πελοπόννησος 29, 67
Περραιβός Χριστόφορος 43, 70
Πηγές, χωριό Άρτας 68
Πήλιο 27, 43, 65
Πίνδος 26, 28
Πιτένη οικογένεια 61, 65
Πιτένης Αδάμ, ζωγράφος 61
Πιτένης Γεώργιος, ζωγράφος 62, 63, 64
Πιτένης Δημήτριος, ζωγράφος 61, 62, 66
Πιτένης Νικόλαος, ζωγράφος 62
Πλατάρης Γεώργιος 70
Πολίτης Νικόλαος 71
Ποντίκας Ιωάννης 51
Ποντίκας Μιχαήλ 26
Πουκεβίλ 69
Πραιτώρι, χωριό 30
Πρίφτης Γιάννης 36, 37
Πρόδρομος, μοναστήρι Καισάρειας Κοζάνης 59
Προφήτης Ηλίας, εκκλησία Σαμαρίνας 37, 43, 54, 55, 66
Προφήτης Ηλίας, εκκλησία Δρυμού Ελασσόνας 65
Προφήτης Ηλίας, Κοζάνη 71
Πωγωνιανή, χωριό Ηπείρου 68

Ράπτης Δημήτριος 26
Ρεντίνα 48
Ρίλας, μοναστήρι Βουλγαρίας 60
Ρόκου Βασιλική 69

Σάθας Κωνστ. 69
Σακελλαρίου Δημήτριος, ζωγράφος 59
Σακουμάνος Δημήτριος, ζωγράφος 65, 66
Σαμαρίνα 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 43, 44, 47, 48, 50, 53, 56, 58, 59, 62, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72
Σαμοθράκη 38
Σάντα Μαρίνα 27
Σάπη 43
Σαρακατσάνοι 22
Σβορώνος Νίκος 69
Σέλιτσα - Εράτυρα, χωριό Βοΐου 66
Σεραφείμ Χίος, ζωγράφος 47
Σιάτιστα 43, 44

Σίμος Δημήτριος, ζωγράφος 65, 66
Σισιλιάνος Δημήτριος 70, 71
Σκόπια 43
Σμίξη, χωριό Γρεβενών 59, 66
Σπήλαιο, χωριό Γρεβενών 47
Σταγοί - Καλαμπάκα 54
Στέργιος, δωρητής 71
Stoianovich Traian 69
Συμεών, ζωγράφος 59
Συνδίκια - Λαούρδα Λουίζα 69, 72
Συρράκο, χωριό Ηπείρου 29, 47
Σχίνοβο, χωριό 64

Τάμπουρας Γεώργιος, ζωγράφος 66
Ταξιάρχες, μοναστήρι Γρεβενών 58
Ταξιάρχες, εκκλησία Αιανής Βεντσιών 66
Ταξιάρχες, εκκλησία Μηλεών Πηλίου 65
Τζιότζιας, δωρητής 71
Τόσκας 43
Τούρκοι 31, 36
Τρίκαλα 22, 26, 30, 50, 57, 58, 71
Τσεπέλοβο, χωριό Ζαγορίου 68
Τσιάτσιος, χορός 23, 25, 32, 36, 50
Τσούκας Αθανάσιος, ζωγράφος 65
Τσούρης Γεώργιος 26

Υπαπαντή, μοναστήρι Μετεώρων 48

Φανερωμένη, χωριό Φιλιατών 68
Φλώρος 36
Φιλιππάιοι, χωριό Γρεβενών 39, 62
Φιλιππούπολη 65
Φορτόσι, χωριό Ηπείρου 66, 68
Φούρκα, χωριό Γρεβενών 36, 39, 53
Φουρνάς, χωριό Αγράφων 48, 66

Χάνι, πλατεία Σαμαρίνας 37
Χατζηδήμου, σπίτι 38
Χατζημήχας 38
Χατζηπύρρος Λεωνίδας 36, 37
Χατζημπύρου οικογένεια 30
Χατζής Ζήσης, ζωγράφος 59
Χιονιαδίτες ζωγράφοι 21, 65, 69, 72
Χουλιαράκης Μιχαήλ 69
Χώτος Μ. Γ., ζωγράφος 58

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ