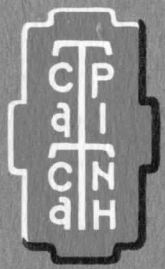
ΚΙΤΣΟΥ Α. ΜΑΚΡΗ

# Η ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗ

## ΚΑΙ ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΗΣ




ΕΚΔΟΣΙΣ

ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗΣ ΑΝΑΠΤΥΞΕΩΣ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

1967

# ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Μεταξὺ τῶν στόχων τῆς περιφερειακῆς ἀναπτύξεως πρωταρχικὴν σημασίαν κατέχει ἡ ἀνακάλυψις καὶ ἡ προβολὴ ὅλων ἐκείνων τῶν πηγῶν, αἱ ὁποῖαι ἀξιοποιούμεναι καταλλήλως, θὰ δυνηθοῦν νὰ συμβάλουν εἰς τὴν σύμμετρον ἀνάπτυξιν τῆς περιφερείας.

Ὁ τουρισμός, εἰς τὴν σύγχρονον ἐποχήν, διαδραματίζει σημαντικὸν ρόλον εἰς τὴν κοινωνικήν, οἰκονομικὴν κι' ἐκπολιτιστικὴν πρόοδον. Ὡς ἐκ τούτου ἡ ἀξιοποίησις ὅλων τῶν δυνατῶν σημείων ἕλξεως τῆς τουριστικῆς κινήσεως ἀποτελεῖ ἀνάγκην ἐπιτακτικὴν κι' ἀπαραίτητον.

Ὑπὸ τοῦ πνεύματος τούτου διαπνεομένη ἡ Ὑπηρεσία μας, ἐντὸς τοῦ πλαισίου τῶν καταβαλλομένων προσπαθειῶν τουριστικῆς ἀναπτύξεως τοῦ θεσσαλικοῦ χώρου, εἰς σειρὰν ἐκδόσεων, θὰ προβάλη τοὺς ἀγνώστους εἰς τὸ εὐρὺ ἑλληνικὸν καὶ ξένον κοινὸν τουριστικοὺς θησαυροὺς τῆς Θεσσαλίας.

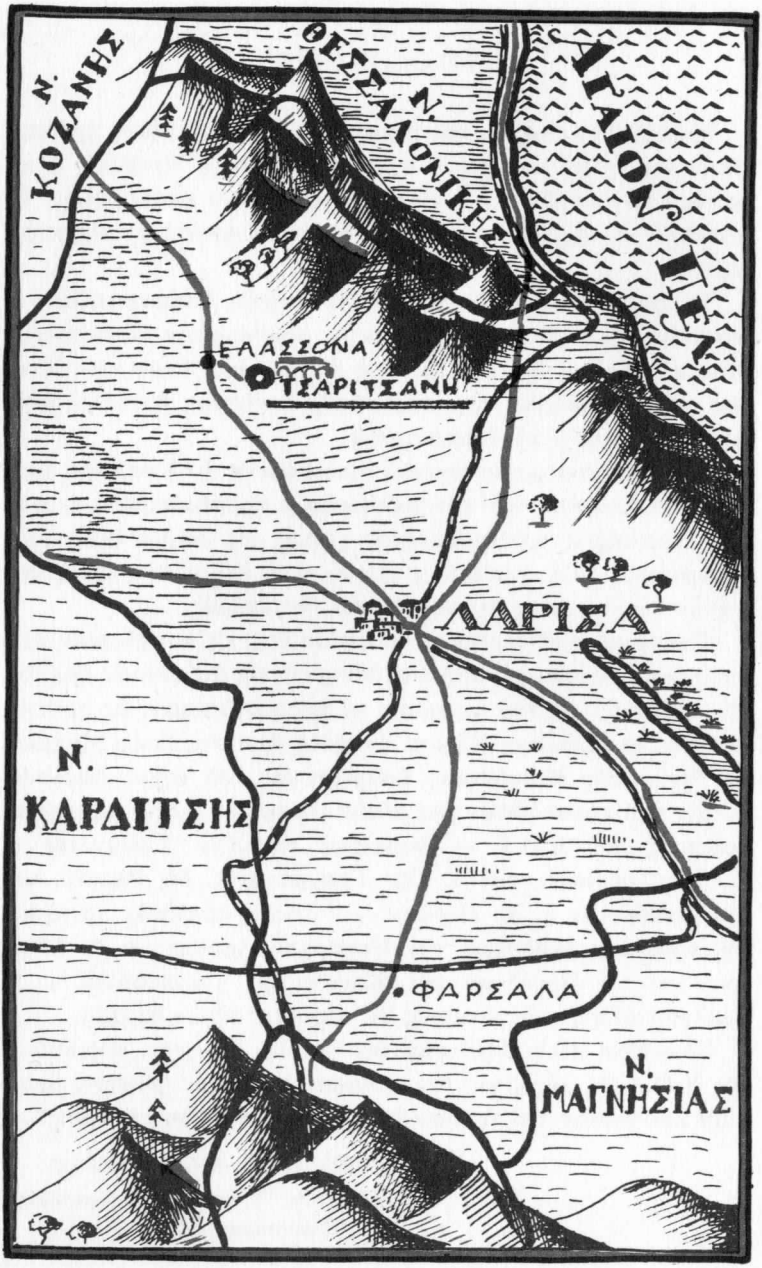
Τὸ δημιουργηθέν, κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη, εἰς παγκόσμιον κλίμακα, ζωηρὸν ἐνδιαφέρον διὰ τὰ Μνημεῖα τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς, μᾶς ὡδήγησεν εἰς τὴν ἀπόφασιν νὰ παρουσιάσωμεν, ὡς πρώτην ἔκδοσιν, τὰ ἀξιόλογα ἀλλὰ κι' ἐν ταὐτῷ ἄγνωστα εἰσέτι Μνημεῖα τῆς ἱστορικῆς Κοινότητος Τσαριτσάνης τοῦ νομοῦ Λαρίσης.

Εἰς τὴν προσπάθειάν μας αὐτὴν εὕρωμεν πολυτίμους συμπαραστάτας τὸν Ε.Ο.Τ. — ἰδιαιτέρως τὸν Γεν. Γραμματέα κ. Κ. Μπαλόπουλον, τὸν τ. Γεν. Γραμματέα κ. Μ. Ραφαὴλ καὶ τὸν Διευθυντὴν κ. Ε. Πύρλαν — ὁ ὁποῖος κατέβαλε τὰ ἔξοδα τῆς παρούσης ἐκδόσεως, τὸν Νομάρχην Λαρίσης κ. Δ. Μοᾶτσον καὶ τὸν Πρόεδρον τῆς Κοινότητος Τσαριτσάνης κ. Σ. Βουλγαρούλην, τοὺς ὁποίους κι' εὐχαριστοῦμεν θερμῶς.

Ἰδιαιτέρα μνεία ὀφείλεται διὰ τὸν Κ. Μακρῆν, σύμβουλον τῆς Υ.Π.Α.Θ., χάρις εἰς τὸν προσωπικὸν ζῆλον, μόχθον, ἐργασίαν καὶ θυσίαν τοῦ ὁποίου ἐπετεύχθη ἡ παροῦσα ἔκδοσις.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ Κ. ΜΑΓΚΛΙΒΕΡΑΣ

Διευθυντὴς τῆς Ὑπηρεσίας Περιφερειακῆς Ἀναπτύξεως Θεσσαλίας


Ν. ΚΟΖΑΝΗΣ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΑΙΓΑΙΟΝ ΠΕΛ.
ΕΛΑΣΣΟΝΑ
ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗ
ΛΑΡΙΣΑ
Ν. ΚΑΡΔΙΤΣΗΣ
ΦΑΡΣΑΛΑ
Ν. ΜΑΓΝΗΣΙΑΣ

# ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Τὸ βιβλίο αὐτὸ δὲν εἶναι ἕνας τουριστικὸς ὁδηγὸς στὸ συνηθισμένο — πρακτικὸ καὶ ἀπρόσωπο — τύπο του. Ἐκεῖνος προσφέρει σύντομες περιγραφὲς τῶν μνημείων κάθε τόπου καὶ δίνει χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τὴ διαμονὴ τοῦ μέσου ἐπισκέπτη. Ὁ σκοπὸς τῆς σημερινῆς ἔκδοσης εἶναι διαφορετικός. Δὲν προορίζεται νὰ ξεναγήσει μὰ νὰ προσκαλέσει τὸν ἐπισκέπτη καὶ νὰ τὸν προετοιμάσει ψυχικὰ νὰ χαρεῖ τοὺς μοναδικοὺς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς ποὺ διέσωσε, μέσα ἀπὸ φλόγες καὶ πυρωμένο σίδερο, ἡ μικρὴ πολιτεία πού, ξαπλωμένη στὰ πόδια τοῦ γέρο Ὄλυμπου, θυμᾶται καὶ περιμένει.

Ὅσοι γοητεύονται ἀπὸ τὸ νεοελληνικὸ θαῦμα ποὺ ξεπήδησε μέσα ἀπὸ τὸ σκοτάδι μιᾶς μακρόχρονης καὶ ἐξουθενωτικῆς σκλαβιᾶς, θὰ βροῦν στὴν Τσαριτσάνη μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερες ἐκφράσεις του. Καὶ κάτι περισσότερο : ὅπως συμβαίνει πάντα στὶς καλὲς στιγμὲς ἑνὸς πολιτισμοῦ, ἀναχωνεύονται καὶ ἀξιοποιοῦνται συνταρακτικὰ στοιχεῖα ἀπὸ ὁλόκληρη τὴν ἱστορικὴ διαδρομὴ τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἔτσι καὶ στὰ χτίσματα, τὶς ζωγραφιὲς καὶ τὰ ξυλόγλυπτα τῆς Τσαριτσάνης ὁ πανάρχαιος τοτεμικὸς φόβος, ἡ σεβάσμια καὶ δυναμογόνα παρουσία τοῦ προγονικοῦ κλέους, ἡ πλούσια βυζαντινὴ κληρονομιὰ καὶ τὰ καφτὰ μηνύματα τῶν νέων καιρῶν ἐναρμονίζονται σ' ἕναν πολυφωνικὸ παιᾶνα. Σὲ πολλοὺς ἑλληνικοὺς τόπους θὰ συναντήσουμε θαυμαστὰ κατάλοιπα ὅλων τῶν ἐποχῶν : προϊστορικὲς ἀκροπόλεις, γεωμετρικὰ ἀγγεῖα, ἀρχαϊκοὺς κούρους, κλασσικοὺς ναούς, βυζαντινὰ μνημεῖα, δημιουργήματα τῆς Τουρκοκρατίας. Μὰ ἐκεῖ κάθε ἐποχὴ ἔχει τὴν ἰδιαίτερη παρουσία της καὶ μόνο τοῦ ἱστορικοῦ ἡ γνώση μπορεῖ νὰ συνδέσει τοὺς σκορπισμένους κρίκους τῆς ἁλυσσίδας. Ἡ Τσαριτσάνη ἔχει τοῦτο τὸ ἰδιότυπο : μέσα στὰ δημιουργήματα τοῦ 18ου αἰώνα ὑπάρχουν, ὁρατὰ στὸ μέσο φιλότεχνο, τὰ χνάρια μιᾶς μακραίωνης ἱστορικῆς πορείας.

Τὸ κείμενο καὶ ἡ εἰκονογράφηση τοῦ βιβλίου αὐτοῦ παρουσιάζουν καὶ σχολιάζουν — κατὰ τὶς δυνατότητες τοῦ γράφον-

τος — μερικὲς ἀντιπροσωπευτικὲς μορφές, διαλεγμένες μέσα ἀπὸ τὸ θησαυρὸ ποὺ ἀγκαλιάζουν ἐκκλησίες, πύργοι καὶ σπίτια τῆς Τσαριτσάνης. Ἡ σύνδεση, τέλος, μὲ ὁμόλογα φαινόμενα ἄλλων ἑλληνικῶν περιοχῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γνωστικὴ σκοπιμότητα, σκοπεύει καὶ σὲ ἕναν ἄλλο στόχο, νὰ ταξιθετήσει τὸ φαινόμενο τῆς Τσαριτσάνης μέσα στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο. Ἂν ἡ μικρὴ θεσσαλικὴ πολιτεία ἀποτελοῦσε μιὰν ἀπομονωμένη περίπτωση θὰ ἦταν ἁπλῶς ἕνα «περίεργο». Συνδυασμένη, ὅμως, μὲ ἀνάλογα φαινόμενα, γίνεται μήνυμα βαρὺ σὲ νόημα. Τιμὴ καὶ περηφάνεια της εἶναι πὼς ἀποτελεῖ τὴν πληρέστερη ἔκφραση ἑνὸς εὐρύτερου ἀναγεννητικοῦ ὀργασμοῦ ποὺ ἀφομοιώνει τὸ παρελθόν, πατάει σταθερὰ στὸ παρὸν καὶ ἀτενίζει τὸ μέλλον. Σήμερα ὅλα φαίνονται σὰν νὰ συγχωνεύθηκαν στὸ παρελθόν. Ἂν ἦταν ἔτσι, μόνο μιὰ ρομαντικὴ νοσταλγία θὰ μᾶς ἔφερνε ὡς ἐκεῖ. Μὰ κάτω ἀπὸ τὶς ἀποθέσεις δύο αἰώνων μποροῦμε νὰ ἀκούσουμε καὶ τὸν παλμὸ τοῦ παρόντος καὶ τὰ σκιρτήματα τοῦ μέλλοντος. Γι' αὐτὸ καὶ ἕνα προσκύνημα στὴν Τσαριτσάνη εἶναι κάτι πολὺ πιὸ γόνιμο ἀπὸ μιὰν εὐλαβικὴ ἀναδρομή. Εἶναι ἕνα βάπτισμα πίστης στὸν ἄνθρωπο καὶ τὶς δυνατότητές του.

κ. α. μ.

# Η ΤΣΑΡΙΤΣΑΝΗ ΚΑΙ Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ

Τέσσερα χιλιόμετρα ἀνατολικὰ τῆς Ἐλασσόνας, μὲ τὴν ὁποία συνδέεται μὲ ἀσφαλτόδρομο, ἡ Τσαριτσάνη εἶναι χτισμένη στοὺς πρόποδες τοῦ Ὄλυμπου. Οἱ κάτοικοί της, γύρω στοὺς 2.700, ἀσχολοῦνται μὲ τὴν καλλιέργεια. Κυριότερα προϊόντα τους ὁ καπνὸς καὶ τὰ δημητριακά. Πότε ἱδρύθηκε ἀκριβῶς δὲν εἶναι γνωστό. Πάντως δὲν ὑπῆρχε κατὰ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τοὺς πρώτους βυζαντινοὺς χρόνους. Δὲν πρέπει νὰ εἴμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ἂν τοποθετούσαμε τὴν ἵδρυσή της τὸν δέκατο αἰώνα. Γιὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα ἡ ζωή της δὲ φωτίζεται ἀπὸ καμμιὰ σίγουρη μαρτυρία καὶ μόνο μέσα ἀπὸ τὸ θρῦλο μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀνιχνεύσει μερικὲς ἱστορικὲς ἐνδείξεις. Ἀπὸ τὸ 17ο αἰώνα ἀρχίζει ἡ οἰκονομικὴ καὶ πολιτιστική της ἄνοδος ποὺ κορυφώνεται τὸν 18ο καὶ ἀναδεικνύει τὴν Τσαριτσάνη θαυμαστὸ πολιτιστικὸ κέντρο τῆς Ρωμιοσύνης, στὶς καλλίτερες ὧρες της. Ἂν γιὰ κάθε περίοδο τοῦ ἐθνικοῦ μας βίου πρέπει νὰ ὁρίζουμε καὶ κάποιον χρυσὸν αἰώνα, γιὰ τὴ Ρωμιοσύνη ὁ αἰώνας αὐτὸς κλείνεται ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1730 - 1830. Σιάτιστα, Καστοριά, Ἀμπελάκια, Τίρναβος, Πήλιο, Ἤπειρος, νησιά, τότε φτάνουν στὸ κορύφωμα τῆς ἀκμῆς των. Ἀνάμεσά τους, ἰσότιμη καὶ σὲ πολλὰ σημεῖα ὑπέρτερη, καὶ ἡ Τσαριτσάνη. Καὶ σ' αὐτὴν ὁ πραμματευτής, ὁ χειροτέχνης, ὁ ἀπόδημος καὶ ὁ λόγιος παίζουν τὸν κύριο ρόλο. Κύρια ἀσχολία τῶν κατοίκων της ἡ βαφὴ κόκκινων νημάτων καὶ ἡ μεταξοκαλλιέργεια, ὅπως σὲ τόσες ἄλλες πολίχνες τῆς Θεσσαλίας. Μεγάλες ποσότητες προϊόντων της ἐξάγονται στὴν κεντρικὴ Εὐρώπη καὶ κυρίως στὴ Βιέννη, τὴ Βουδαπέστη καὶ τὴ Λειψία. Ἀντίθετα μὲ τὴν γειτονική της Ἐλασσόνα, ποὺ ἦταν τουρκόπολη, ἡ Τσαριτσάνη, μὲ τὴν ἀσφάλεια ποὺ προσέφερε καὶ μὲ τὶς δυνατότητες προκοπῆς, γίνεται κέντρο ἕλξης τῶν χριστιανῶν πληθυσμῶν τῆς περιοχῆς. Ἐκεῖ ἑδρεύει, ὡς τὴν ἀπελευθέρωση, καὶ ὁ Δεσπότης τῆς Ἐλασσόνας. Οἱ κάτοικοί της φθάνουν γύρω στὶς ἑπτὰ χιλιάδες. Στὸ σχολεῖο της, ποὺ ἡ ἵδρυσή του τοποθετεῖται στὰ 1690, διδάσκουν σημαντικὲς πνευματικὲς φυσιογνωμίες τῆς προ-

επαναστατικῆς Ἑλλάδας, σὰν τοὺς ντόπιους Νικόλαο Πεταλιᾶ καὶ Χρύσανθο Κουλούρη, τὸν καστοριανὸ Σεβαστὸ Λεοντιάδη, τὸν τιρναβίτη Ι. Δημητριάδη Πεζάρο καὶ τὸν ξακουστὸ λαρισινὸ διδάσκαλο τοῦ Γένους Κωνσταντῖνο Κοῦμα. Καύχημα τῆς Τσαριτσάνης ὁ Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, παπᾶς, ἱεροκήρυκας καὶ λόγιος. Προσωπικότητα γεμάτη ἀντιφάσεις. Ἐπαναστάτης στὰ 25 χρόνια του μαζὶ μὲ τὸν Θύμιο Βλαχάβα, προτιμάει τὸ τραπέζι τοῦ φιλόλογου στὸ ἐξωτερικὸ κατὰ τὰ δύσκολα χρόνια τοῦ Μεγάλου Σηκωμοῦ. Ριζοσπαστικὸς σὲ μερικὲς ἀπόψεις του, μαχητικὰ συντηρητικὸς στὰ ἐκκλησιαστικὰ προβλήματα ποὺ θέτει ἡ δημιουργία τοῦ μικροῦ ἐλεύθερου ἑλληνικοῦ Κράτους. Ἱστορικὴ ἔμεινε ἡ διαμάχη του μὲ τὸ ἄλλο τέκνο τῆς Θεσσαλίας, τὸν Θεόκλητο Φαρμακίδη γιὰ τὸ θέμα τοῦ Αὐτοκέφαλου τῆς Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας. Ἡ ἀντίθεση τῶν δύο αὐτῶν Θεσσαλῶν ἐκφράζει τὴ διαλεκτικὴ τῶν τάσεων τῆς νέας ἑλληνικῆς κοινωνίας.

Ἡ λιπαρὴ γῆς καὶ τὰ ἄξια χέρια τῶν ἀνθρώπων συγκεντρώνουν ἄφθονο πλοῦτο. Ἐκκλησίες καὶ ἀρχοντικὰ χτίζονται καὶ στολίζονται μὲ ζωγραφιὲς καὶ ξυλόγλυπτα. Ἑκατοντάδες τετραγωνικῶν μέτρων τοιχογραφίες καλύπτουν τὶς ἐκκλησίες. Σκαλιστὰ τέμπλα, ἄμβονες καὶ δεσποτικοὶ θρόνοι, ἀσημένια καὶ φλωροκαπνισμένα ἁγιοκάντυλα, πλουμισμένες εἰκόνες γεμίζουν τὸ ἐσωτερικό τους. Στὰ σπίτια φλουριὰ καὶ πολύτιμα ὑφάσματα, γυαλικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ φημισμένα ἐργαστήρια τοῦ κόσμου, σκαλισμένα μπακίρια καὶ ἀσημικὰ βγαλμένα ἀπὸ χέρια ἄξιων καλαρρυτινῶν μαστόρων. Μέσα σὲ βαριὰ βενετσιάνικα σεντούκια προίκες κοριτσιῶν περιμένουν τὴ μεγάλη μέρα ν' ἀνοίξουν καὶ νὰ γεμίσουν τὸ σπίτι μὲ τὴ μυρουδιὰ τῶν δαφνόφυλλων. Ὄμορφες, λένε, καὶ οἱ τσαριτσανιώτισσες. Ὅ,τι χρειάζεται γιὰ νὰ ξυπνήσει τὴ βουλιμία τῶν τουρκαλβανῶν ληστῶν ποὺ λημέριαζαν στὸν Ὄλυμπο. Γιὰ νὰ διαφεντέψουν βιὸ καὶ τιμὴ χτίζουν οἱ τσαριτσανιῶτες πύργους, πανύψηλα χτίσματα πάνω σὲ στενὴ βάση, ποὺ μὲ τὸ σχῆμα τους ἐκφράζουν τὸν ἀμυντικό τους χαρακτῆρα. Στοὺς χοντροὺς τοίχους χαραμάδες ἀπὸ πολεμῆστρες. Στὴν κορφὴ τὸ χτίσμα ἀνασαίνει : φορούσια προβάλλουν πρὸς ὅλες τὶς πλευρές, τὰ ἀνοίγματα γίνονται τολμηρότερα. Ἀπαραίτητο στοιχεῖο ἡ ζεματήστρα, ἀπ' ὅπου χύνονταν καφτὸ λάδι

στοὺς ἐχθροὺς ποὺ πλησίαζαν. Οἱ ἐπιφάνειες τῶν τοίχων συγκλίνουν πρὸς τὰ ἐπάνω καὶ δίνουν τὴν αἴσθηση σταθερότητας. Αὐτὸ τὸ συμμάζεμμα πρὸς τὰ ἐπάνω, σπάζει ξαφνικὰ σὲ μιὰ θαρραλέα προώθηση τῶν ὄγκων πρὸς τὰ ἔξω, μόλις ἡ ἀπόσταση δώσει τὸ αἴσθημα ἀσφάλειας. Τὰ ἀπανωτὰ φορούσια, ποὺ «ἐκφέρονται» ἀπὸ σειρὰ σὲ σειρά, τονίζουν τὴν πρὸς τὰ ἐπάνω φορὰ τοῦ κτιρίου, φορὰ τὴν ὁποία συγκρατεῖ τελικὰ ἡ στέγη ποὺ προεξέχει. Μὲ τὶς πλαγιαστὲς γραμμές της, ποὺ συγκλίνουν πρὸς τὴν κορφή, σβύνει μαλακὰ ἡ φορὰ αὐτή. Ἡ ἐξισορρόπηση τῶν τάσεων καὶ ἡ ἁρμονία τῶν γραμμῶν, τῶν ἐπιφανειῶν καὶ τῶν ὄγκων, δίνουν σ' αὐτὸ τὸ ἀμυντικὸ οἰκοδόμημα τόνο περήφανης ὀμορφιᾶς.-

Ἀπὸ τὸ ἀρχοντικὸ ποὺ μένει, τοῦ Δαμουλᾶ, καὶ ἀπὸ πενιχρὰ ὑπολείμματα τῶν ἄλλων, φαίνεται πὼς κι ἐκεῖ κυριαρχοῦσε ὁ βορειοελλαδίτικος τύπος σπιτιοῦ. Χοντρή, μὰ ὄχι ἐπιμελημένη τοιχοποιΐα στοὺς κάτω ὀρόφους, τσατμᾶς στὸν ἐπάνω. Λίγα καὶ σιδερόφραχτα ἀνοίγματα κάτω, πολλὰ καὶ πυκνὰ ἐπάνω. Ἔντονη προβολὴ τῆς στέγης, ἄφθονη χρήση τοῦ ξύλου.

Ὕστερα πέφτουν χρόνια δίσεχτα. Στὰ 1803 πέφτει θανατικὸ ποὺ θερίζει τοὺς κατοίκους.

Σ' ὅλο τὸν κόσμο ξαστεριά, σ' ὅλο τὸν τόπο ἥλιος
καὶ στὴν καημέν' Τσαρίτσανη καπνὸς κι ἀντάρα βγαίνει.
βάρεσε τὸ θανατικό, θανατικὸ μεγάλο
ἀπ' τὸ Μεγάλο Σάββατο στ' Ἀναληψιοῦ τὸ βράδι
ἐννιὰ χιλιάδες πέθαναν κορίτσια ἀπ' τὴ δασκάλα
κι ἄλλες ἐννιὰ μᾶς πέθαναν μικραρραβωνισμένα
σκουριάσανε κι οἱ κλειδαριές, χορτάριασαν κι οἱ πόρτες.
σκούζουν οἱ μάνες γιὰ παιδιὰ καὶ τὰ παιδιὰ γιὰ μάνες.

Ἔτσι θρηνεῖ τὴ συμφορὰ παλιὸ τοπικὸ δημοτικὸ τραγούδι. Ἀπὸ τότε ἀρχίζει ἡ παρακμή. Βέβαια δὲν εἶναι μόνο τὸ θανατικὸ ποὺ ἔφερε τὴν παρακμή, ἡ ὁποία δὲν περιορίζεται μόνο στὴν Τσαριτσάνη. Ὅσο, σ' ὁλόκληρο τὸν κόσμο, ἡ παραγωγὴ παρέμενε στὸ ἐπίπεδο τῆς χειροτεχνίας, τὰ θεσσαλικὰ προϊόντα ἤταν συναγωνιστικὰ καὶ σὲ ποιότητα καὶ σὲ τιμή. Ἀπὸ τὶς ἀρχές, ὅμως, τοῦ 19ου αἰῶνα ἡ χρησιμοποίηση ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ βιομηχανία τοῦ ἀτμοῦ καὶ τῶν χημικῶν βαφῶν ἔκανε μὴ βιώσιμες τὶς ἑλληνικὲς ἐπιχειρήσεις ποὺ δὲν μπόρεσαν νὰ προσαρμοσθοῦν στὴν τεχνολογικὴ πρόοδο, καθὼς βρίσκονταν κάτω ἀπὸ

τὸν τουρκικὸ ζυγό. Μιὰ - μιὰ μαραζώνουν καὶ χρεωκοποῦν. Μέσα σὲ δέκα χρόνια, ἀπὸ τὰ 1810 ὡς τὰ 1820 τὰ πάντα γκρεμίζονται. Στὰ 1811 χρεωκοπεῖ ἡ πανίσχυρη Συντροφία τῶν Ἀμπελακίων, στὰ 1813 παρακμάζει ἡ βιοτεχνία τοῦ Τιρνάβου, λίγο ἀργότερα καταρρέει ἡ οἰκονομία τῆς Τσαριτσάνης. Τὴν ἴδια τύχη ἔχει ἡ Ραψάνη, ἡ Σελίτσανη καὶ ἄλλες θεσσαλικὲς πολίχνες. Ἔφυγε ὁ πλοῦτος ἀπὸ τὴν Τσαριτσάνη καὶ ἔμειναν οἱ πύργοι, κατακόρυφοι δεῖχτες ρολογιῶν ποὺ ἄλλοτε ἔδειχναν μεσημέρι καὶ τώρα μεσάνυχτα. Προσπάθησαν νὰ ὑπερασπίσουν τὴν ἄχρηστη πιά, ὕπαρξή τους ἀπὸ τοὺς καινούργιους ἐχθρούς, τὴν Ἐγκατάλειψη καὶ τὸ Χρόνο. Μάταια. Πέτρα τὴν πέτρα ἄρχισαν νὰ γκρεμίζονται. Δαπανηρὴ καὶ ἡ συντήρηση τῶν ἀρχοντικῶν. Δύο ἐμπρησμοὶ κατὰ τὴν Κατοχὴ συμπλήρωσαν τὴν καταστροφή. Ὅ,τι ἀπομένει, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες, δείχνει τὴν πορεία ποὺ πρέπει νὰ ἀκολουθήσῃ ἡ φαντασία μας γιὰ νὰ ξαναπλάσῃ τὴν εἰκόνα τῆς παλιᾶς εὐτυχισμένης Τσαριτσάνης.

## ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ

Πρῶτο μας προσκύνημα ὁ κεντρικὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικολάου μὲ τὰ δύο πλαγινά του παρεκκλήσια, τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους καὶ τὸν Ἅγιο Γεώργιο. Ὁ ναός, μονόκογχη κάμαρα, διαστάσεων 15×6,30 μ. περίπου, περιβάλλεται ἀπὸ φαρδὺ κλειστὸ νάρθηκα σὲ σχῆμα Π, ποὺ πιάνει τὴ δυτικὴ πλευρά του κι' ὅσο ἀπὸ τὶς πλαγινὲς ἀφήνουν τὰ παρεκκλήσια. Θαυμαστὸς ζωγραφικὸς διάκοσμος στολίζει τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸν κλειστὸ νάρθηκα Δὲν ἔγινε ὅλος συγχρόνως. Σίγουρες χρονολογίες ἔχουμε τὰ 1734, 1748, 1750 καὶ 1753, ὡστόσο ὑπάρχουν τμήματα παλιότερα καὶ νεότερα ἀπὸ τὶς χρονολογίες αὐτές. Τὸ ταβάνι εἶναι ξύλινο, μὲ σταυρωτοὺς πρὸς διάφορες κατευθύνσεις ἁρμοκαλύπτες, ποὺ τὸ χωρίζουν σὲ ποικιλόσχημα χρωματιστὰ τμήματα. Κατάγραφοι οἱ τοῖχοι, θαυμαστὲς οἱ δεσποτικὲς καὶ οἱ ἄλλες εἰκόνες, ὡραῖο σκαλιστὸ τέμπλο καὶ πέτρινο δάπεδο. Τὸ ἐπάνω τμῆμα τοῦ βορεινοῦ καὶ τοῦ δυτικοῦ τοίχου, ποὺ βλέπει πρὸς τὸν νάρθηκα, πιάνει ἡ παράσταση τῆς δημιουργίας τοῦ κόσμου.

Μεγάλο μέρος τοῦ ἐσωτερικοῦ τοίχου τῆς νότιας πτέρυγας τοῦ νάρθηκα καταλαμβάνει ἡ «Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί», πελώρια σύνθεση, μήκους 5,50 μέτρων καὶ ὕψους μεγαλύτερου. Περιέχει συνολικὰ 90

μορφές. Δώδεκα ὁλόσωμους σοφούς, ἀπὸ ἕξη δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ κοιμισμένου Ἰεσσαί, καὶ ἑπτὰ ἐπάλληλες σειρὲς κύκλων ποὺ σχηματίζονται ἀπὸ κληματίδες. Κάθε σειρὰ ἔχει δέκα κύκλους μὲ μορφές, ἀπὸ πέντε δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἑνὸς κεντρικοῦ ἐλλειψοειδοῦς σχήματος. Οἱ κύκλοι μικραίνουν βαθμιαῖα πρὸς τὶς ἀνώτερες σειρές. Τὸ φόντο ὁλόκληρης τῆς σύνθεσης εἶναι μαῦρο. Σύνολο ἐπιβλητικὸ μὲ τὸ μέγεθος, τὸ πλῆθος τῶν μορφῶν καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς ἐκτέλεσής του. Μορφὲς σὲ προτομή, ὁλόσωμες, ἔφιππες, μικρὲς σκηνὲς γεμίζουν κάθε κύκλο. Ἡ παράσταση ἐδῶ δὲν περιορίζεται στοὺς ἐπιγείους προπάτορες τοῦ Χριστοῦ μὰ ἐκτείνεται σὲ ὁλόκληρο τὸ χῶρο τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἔξω ἀπὸ τὰ κλαριὰ ποὺ φυτρώνουν ἀπὸ τὸ κορμὶ τοῦ Ἰεσσαί, μὰ πατώντας στὸ ἔδαφος ὅπου κοιμᾶται ἐκεῖνος, οἱ ἀρχαῖοι σοφοὶ ἔχουν ἕνα βαθὺ συμβολισμό. Ἂν ἐπρόκειτο μόνο γιὰ τὸ γενεαλογικὸ δέντρο τοῦ Χριστοῦ, δὲν θὰ εἶχαν καμμιὰ θέση δίπλα στὴ ρίζα του. Μὰ ἀφοῦ τὸ δέντρο ἀγκαλιάζει ὁλόκληρη τὴν Ὀρθοδοξία, ἡ τοποθέτησή τους πάνω στὸ ἴδιο χῶμα ἀπ' ὅπου βλασταίνει αὐτή, ἐκφράζει τὴν ἄποψη πὼς ἡ ἑλληνικὴ σοφία προετοίμασε τὴν ἀνθρωπότητα γιὰ τὸ μεγάλο κήρυγμα καὶ χάλκεψε τὸ γλωσσικὸ ὄργανο καὶ τὸν πνευματικὸ ὁπλισμὸ ποὺ θὰ χρησιμοποιοῦσε ἡ μεγάλη ἐξόρμηση πρὸς τὸ πνεῦμα καὶ τὶς καρδιὲς τῶν ἀνθρώπων. Μπορεῖ οἱ σχέσεις τῆς καινούργιας θρησκείας, τοῦ Χριστιανισμοῦ, μὲ τὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς πλαστικῆς νὰ ἤταν ἐχθρικὲς καὶ πολλὰ νὰ ἔπαθαν τὰ ἑλληνικὰ ἀγάλματα, τὰ ε ἴ δ ω λ α , ἀπὸ τὸ φανατισμὸ τῶν πιστῶν. Ὅμως μὲ τὴν ἑλληνικὴ σκέψη γρήγορα συμφιλιώθηκε. Ὁ Μέγας Βασίλειος, τέσσερα χρόνια κι ὁ ἴδιος μαθητὴς στὴν Ἀθήνα, ἀπευθύνεται πρὸς τοὺς νέους «ὅπως ἂν ἐξ ἑλληνικῶν ὠφελοῖντο λόγων». Καὶ οἱ δύο ἄλλοι «μελίρρυτοι ποταμοὶ τῆς σοφίας», ὁ Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, γνώριζαν βαθιὰ καὶ ἐκτιμοῦσαν τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πνεῦμα. Ἀργότερα, μέσα στοὺς σκληροὺς πυρῆνες τῆς Ὀρθοδοξίας, στὰ μοναστήρια, θὰ διαφυλαχθοῦν πολύτιμα χειρόγραφα τῆς «ἐθνικῆς» Ἑλλάδος. Ἄλλωστε ἡ παρουσία ἀρχαίων Ἑλλήνων σοφῶν στὴν ὀρθόδοξη ἁγιογραφία τῆς Τουρκοκρατίας εἶναι συχνή. Ἡ πιὸ γνωστὴ βρίσκεται στὸν τοῖχο τοῦ νότιου ἐσωνάρθηκα τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Φιλανθρωπινῶν, πάνω στὸ νησάκι τῆς λίμνης τῶν Ἰωαννίνων.

Εἰκονίζονται σὲ προτομὴ ἑπτὰ Ἕλληνες «φιλόσοφοι», ὁ Πλάτων, ὁ Ἀπολλώνιος, ὁ Ἀριστοτέλης, ὁ Πλούταρχος, ὁ Θουκυδίδης καὶ ὁ Χείλων. Τὸ ἔργο ἔγινε στὰ 1542 καὶ ὁ καθηγητὴς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Ἰωαννίνων κ. Δάκαρης τὸ ἀποδίδει πειστικὰ στοὺς ἀδελφοὺς ἁγιογράφους Γεώργιο καὶ Φράγκο Δικοτάρη. Πάνω ἀπὸ τὶς μορφές, μιὰ ἐπιγραφὴ μᾶς πληροφορεῖ πὼς οἱ ἑπτὰ αὐτοὶ ἄνδρες συνεδρίασαν σὲ σπίτι τῶν Ἀθηνῶν καὶ διακήρυξαν τὴ θεία ἐνανθρώπιση τοῦ Χριστοῦ. Ἂς σημειωθεῖ πὼς ὁ Σόλων γεννήθηκε γύρω στὰ 640 μὲ 630 πρὸ Χριστοῦ καὶ ὁ Πλούταρχος στὰ 46 μετὰ Χριστόν. Μὰ κι' ἂν δὲν συνεδρίασαν οἱ ἀρχαῖοι αὐτοὶ σοφοί, πάντως συνεργάστηκαν στὴν καλλιέργεια τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐπωφελήθηκε ὁ μαχόμενος χριστιανισμός.

Στὸν Ἅγιο Νικόλαο Τσαριτσάνης οἱ μορφὲς τῶν Ἑλλήνων σοφῶν εἶναι σχεδιασμένες σὲ μέγεθος μισὸ περίπου ἀπὸ τὸ φυσικό, δηλαδὴ γύρω στὰ 80 ἑκατοστὰ τοῦ μέτρου. Βασιλικὰ ντυμένες καὶ μὲ κορῶνες στὸ κεφάλι, κρατοῦν μὲ τὸ ἕνα χέρι εἰλητάριο ξετυλιγμένο ἐνῶ τὸ ἄλλο κάνει μιὰ χαρακτηριστικὴ ζωηρὴ κίνηση. Θὰ τὶς περιγράψουμε σύντομα προχωρώντας ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ τοῦ θεατῆ.

Πρῶτοι ὁ Θαλῆς καὶ ὁ Δίων μὲ ἑξάπλευρα στέμματα. Ἀκολουθεῖ μιὰ μορφὴ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ΠΟΛΟΝ, ποὺ μᾶλλον πρέπει νὰ τὴ διαβάσουμε Ἀπολλώνιος, καὶ νὰ τὴν ἀποδώσουμε στὸν Ἀπολλώνιο τὸν Τυανέα, σύγχρονο τοῦ Χριστοῦ. Ἂν καὶ στὴν ἀρχὴ θαυμάζονταν ἀπὸ τοὺς Χριστιανούς, ἀργότερα ἐπικράτησε ἡ ἄποψη πὼς ἦταν ἐχθρὸς τοῦ Χριστιανισμοῦ, τοῦ ὁποίου οἱ διῶκτες τὸν ἀντέταξαν κατὰ τοῦ Χριστοῦ. Στοὺς μεταγενεστέρους, ὅμως, βυζαντινοὺς χρόνους τοποθετοῦσαν σφαλερὰ τὴ γέννησή του στὰ χρόνια τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου καὶ τὸν θεωροῦσαν ἐνδιάμεσο μεταξὺ τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἀνθρώπων. Φορεῖ τρουλωτὸ στέμμα καὶ χλαμύδα. Ἡ τέταρτη μορφή, τοῦ Πλάτωνα, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ὡραιότερες τῆς σειρᾶς. Ἔχει στρέψει τὸ πρόσωπο πρὸς τὸν οὐρανὸ καὶ τὸ ἀριστερό του χέρι εἶναι λυγισμένο πρὸς τὰ ἐπάνω σὲ κίνηση προσευχῆς. Ἀπὸ τὸ δεξί του χέρι ξετυλίγεται εἰλητάριο, ἐπάνω στὸ ὁποῖο εἶναι γραμμένη ἡ φράση: «ΕΚ ΜΗΤΡΟΝΥΜΦΟΥ ΠΑΝΑΜΩΜΟΥ ΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΕΛΕΙ ΣΠΑΡΕΙΝΑΙ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΜΟΝΟϹ ΓΟΝΟϹ». Ἂς μὴν κοπιάσει ὁ

ἀναγνώστης νὰ βρεῖ τὴ φράση αὐτὴ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ συγγράμματα τοῦ μεγάλου Ἕλληνα φιλόσοφου. Δίπλα του ὁ Πλούταρχος, χωρὶς χλαμύδα. Ὁ χιτώνας του, μὲ πλούσια κοσμημένη τραχηλιά, εἶναι ζωσμένος σφιχτὰ στὴ μέση του. Τὸ δεξί του χέρι εἶναι ἀνασηκωμένο, μὲ τεντωμένον τὸν δείχτη σὲ κίνηση διδαχῆς. Στὸ εἰλητάριο του: «ΑΝΑΡΧΟC ΑΠΡΟCΙΤΟC ΕΙC ΘΕΟΥ ΛΟΓΟC ΟΝ ΟΥΡΑΝΟΙ CΤΕΜΟΥCΙΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙ γοες». Ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς μεταφέρονται ἐδῶ οἱ πιὸ χαρακτηριστικές. Ὁ Ἰώσηπος, ὁ μόνος Ἑβραῖος συγγραφέας ποὺ ἀναφέρει τὸ Χριστό, δὲν φορεῖ βασιλικὸ στέμμα καὶ ἡ φορεσιά του εἶναι χωρὶς πολλὰ στολίδια. Ἀκόμα καὶ ἡ ζώνη του εἶναι μιὰ λωρίδα ὑφάσματος. Τὰ μακριά του μαλλιὰ πέφτουν στοὺς ὤμους του. Ἕνα εἰλητάριο ἀνεμίζει ἀπὸ τὸ ἀριστερό του χέρι. Βέβαια ὁ Ἰώσηπος δὲν εἶναι Ἕλληνας, ὅμως ἡ βαθειά του ἑλληνομάθεια καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος στὴ σκέψη του, τοῦ δίνουν δικαίωμα στὴ θέση ὅπου τὸν τοποθέτησε ὁ ἁγιογράφος τῆς Τσαριτσάνης.

Μετὰ τὸν Ἰεσσαί, γέροντα «ἀναπεσόντα», ὁ Σόλων προφητεύει καὶ αὐτὸς ὅτι «ΓΕΝΝΗCΕΤΑΙ CΑΡΞ ΑΚΑΜΑΤΟC Ο ΘΕΟΤΗΤΟC ΟΡΟΙC ΑΝΙΑΤΩΝ ΠΑΘΩΝ ΛΥCΕΙ ΦΘΟΡΑΝ». Ὁ Ζήνων, ραδινὴ μορφὴ μὲ ἔντονη κίνηση καὶ χλαμύδα ποὺ ἀνεμίζει, στρέφει πρὸς τὸν οὐρανὸ τὸ πρόσωπο. Αὐστηρὴ μορφὴ ἱεράρχη, ὁ Ἀριστοτέλης, μὲ τρουλωτὸ στέμμα ποὺ θυμίζει μίτρα. Ἡ κάθετη παρυφὴ τοῦ χιτώνα καὶ ἡ ζώνη του, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ἀποδομένα, σχηματίζουν σταυρό. Ἡ μόνη γυναικεία μορφή, ἡ Σίβυλλα - κι' ἐδῶ ἀσφαλῶς πρόκειται γιὰ τὴν Κυμία - γέρνει μὲ σεμνότητα τὸ κεφάλι, ὡραία μορφὴ πλαισιωμένη ἀπὸ πλούσια κυματιστὴ κόμη ποὺ κυλάει στὸ μακρὺ λαιμὸ καὶ στοὺς ὤμους καθὼς ξεφεύγει ἀπὸ τὸ μεγάλο πολυγωνικὸ στέμμα. Ἁπλὰ ντυμένη, κρατάει μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι εἰλητάριο, ὅπου προλέγει πὼς «ΗΞΕΙ ΟΥΡΑΝΩΘΕΝ ΒΑCΙΛΕΥC ΑΙΩΝΩΝ Ο ΜΕΛΩΝ ΚΡΙΝΑΙ ΠΑCΑ CΑΡΚΑ ΚΑΙ ΚΟCΜΟΝ ΑΠΑΝΤΑ». Προτελευταῖος ὁ Σοφοκλῆς, ἐντελῶς «κατενώπιον» στὸ θεατή, αὐστηρὴ φυσιογνωμία ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ στρογγυλὴ κόμη σὰ φωτοστέφανο. Τὸ δεξί του χέρι εἶναι λυγισμένο σὲ στάση εὐλογίας. Ἡ σειρὰ κλείνει μὲ τὸν Θουκυδίδη. Ὁ φαληριώτης σοφός, ὁ θεμελιωτὴς τῆς ἐπιστημονικῆς ἱστοριογραφίας, ποὺ ἀντίθετα μὲ τὸν Ἡρόδοτο ἀποδίδει τὰ ἱστο-

ρικὰ γεγονότα ὄχι στὶς βουλὲς τῶν θεῶν ἀλλὰ στὴν ἀνθρώπινη ἐνέργεια καὶ σὲ φυσικὰ αἴτια, ἐδῶ ἐκφράζεται προφητικὰ γιὰ τὸν Κύριο, Δημιουργὸ «ΑΠΑΝΤΟϹ ΑΠΑΝΤΩΝ». Μὲ τὴ στροφὴ τοῦ σώματός του - ἔχει στραμμένη τὴν πλάτη του πρὸς τὸ πλαίσιο τῆς σύνθεσης - ἀποτελεῖ ταιριαστὴ ἀπόληξη τοῦ στοίχου τῶν ὄρθιων σωμάτων πού, μὲ τὴν ὁριζόντια διακοπὴ τοῦ ξαπλωμένου Ἰεσσαί, ἀπαρτίζουν τὴν κατώτερη ζώνη τοῦ ἐπιβλητικοῦ συνόλου.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν ἀρχαίων σοφῶν, πάμπολλες ἄλλες λεπτομέρειες φανερώνουν τὸ βαθὺ ζωγραφικὸ αἴσθημα τοῦ ἁγιογράφου καὶ τὴ συνθετική του ἱκανότητα. Πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἀριστοτέλη βρίσκεται ὁ κύκλος μὲ τὸν «Βαρλαάμ». Τυλιγμένος στὸ λιτό, μονόχρωμο ἀσκητικό του ἔνδυμα, καβαλικεύει τὸ ὑποζύγιό του ποὺ δὲν ἔχει σαγή, ἐκτὸς ἀπὸ ἕνα ὑφαντὸ στὴ ράχη, δεμένο μέ σκοινὶ στὴν κοιλιά. Ὁ Βαρλαὰμ κρατιέται ἀπὸ τὴ χαίτη καὶ μὲ τὰ πόδια ἀγκαλιάζει τὸ στῆθος τοῦ ζώου γιὰ νὰ μὴν πέσει. Ὁ σκληρὸς ἀσκητὴς τῆς Δρακοσπηλιᾶς καὶ κατοπινὸς ἱδρυτὴς τοῦ γνωστοῦ μοναστηριοῦ τῶν Μετεώρων, ὅπως εἰκονίζεται μὲ κλειστὴ στάση, χρωματικὴ φτώχεια καὶ ὑπογραμμισμένη τὴ λιτότητα τῆς ζωῆς του, ἐκφράζει μὲ ἐνάργεια τὸ μοναχικὸ ἰδεῶδες.

Σὰν μιὰ μικρὴ διαφυγὴ ἀπὸ τὴ σταθερὴ ὁμοιομορφία τῶν μορφῶν καὶ σκηνῶν ποὺ περιορίζονται ἀπὸ κύκλους καὶ ἐλλείψεις σὲ παράλληλες γραμμές, ἕνας νέος Ἰησοῦς κινεῖται ἐλεύθερος ἀνάμεσα σὲ τέσσερες κύκλους. Αὐτὴ ἡ ἀνοιχτὴ τοποθέτησή του καὶ ἡ ἐλεύθερη κίνηση σὲ κάνουν νὰ φαντάζεσαι πὼς μιὰν ἄλλη φορὰ ἴσως τὸν συναντήσεις σὲ ἄλλο σημεῖο τῆς σύνθεσης.

Ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τοποθετοῦνται οἱ μορφὲς μέσα στὰ ὑποχρεωτικὰ σχήματα. Οἱ ἅγιοι σὲ προτομὴ μπαίνουν μέσα σὲ κύκλους. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ πολυπρόσωπες συνθέσεις, μὲ ἀνάλογη διάταξη τῶν στοιχείων τους. Οἱ ὄρθιες μορφὲς μπαίνουν στὰ κεντρικὰ σχήματα ἔλλειψης καὶ ἔτσι ἀποφεύγονται τὰ μεγάλα κενὰ στὰ πλάγια. Σὲ μιὰ καθισμένη μορφὴ ποὺ σχηματίζει γωνία, τὸ κενὸ ἀπασχολεῖται ἀπὸ ἕνα μεγάλο φύλλο ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴν κληματίδα τῆς πλαισίωσης.

Ἡ κάθετη σειρὰ τῶν ὁλόσωμων ἁγίων ἔχει μιὰ γοητευτικὴ «παλίντροπον ἁρμονίην» καθὼς ὁ κατώτερος ἔχει μιὰν ἀλαφριὰ

στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ πρὸς τὰ ἀριστερὰ - στὸ θεατὴ - ὁ δεύτερος πρὸς τὰ δεξιά, ὁ τρίτος πρὸς τ' ἀριστερά...

Οἱ δώδεκα ὄρθιες μορφὲς τῶν ἀρχαίων σοφῶν - κολόνες μιᾶς ἀόρατης ἐκκλησίας ἢ διχάλες ποὺ στηρίζουν τὰ κλαδιὰ τοῦ δέντρου τῆς Ὀρθοδοξίας - κρατοῦν ὅλη τὴ σύνθεση. Ἔτσι ὑπογραμμίζεται ὁ συμβολισμός τους, πιὸ καθαρὸς τώρα, μετὰ τὴν ἀνάγνωση τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ τὶς συνοδεύουν. Ὅλη αὐτὴ ἡ ἐπιφάνεια τῶν σαράντα περίπου τετραγωνικῶν μέτρων, μὲ τὶς ἐπάλληλες σειρὲς κύκλων, θὰ παρουσίαζε τὴν εἰκόνα μιᾶς ἀδρανοῦς παράθεσης θεμάτων, ἂν ὁ ζωγράφος δὲν εἶχε φροντίσει νὰ δώσει κίνηση καὶ συνθετικὴ πληρότητα στὸ σύνολο. Μὲ τὴ σειρὰ τῶν στενόμακρων μορφῶν στὸ κέντρο τὸ ἔργο ἀποχτάει ἕναν κεντρικὸ κάθετο ἄξονα καὶ μοιράζεται σὲ δύο μέρη. Τὰ εὐκίνητα κλαδιά, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ξεπετιοῦνται μικρὰ παρακλάδια, φύλλα καὶ λουλούδια, δίνουν ζωὴ στὴν ἐπιφάνεια, καθὼς κυκλοφοροῦν μὲ λογῆς ἀπροσδόκητες ἀλλαγὲς κατεύθυνσης ἀνάμεσα στὶς ἀκίνητες μορφές. Ἡ βαθμιαία σμίκρυνση τῶν κύκλων ἀπὸ τὶς κατώτερες πρὸς τὶς ἀνώτερες σειρές, μεγαλώνει τὴν ἐντύπωση τῆς προοπτικῆς καὶ κάνει τὸ ἔργο νὰ φαίνεται μεγαλύτερο ἀπὸ ὅτι εἶναι.

Δίπλα στὴν ἰσορροπημένη αὐτὴ σύνθεση, ὅπου κυριαρχεῖ ὁ ἑλληνικὸς Λόγος, μιὰ ἄλλη μεγάλη ἐπιφάνεια, ὅπου δεσπόζει ὁ ἀνατολίτικος μεταφυσικὸς φόβος. Παράξενα θεριά, πολυκέφαλοι δράκοντες, τέρατα γεννημένα ἀπὸ πυρετικὴ φαντασία, ζωγραφικὲς μεταφορὲς ἀπὸ τὰ μεγαλειώδη δράματα τοῦ Ἰωάννη στὴν «Ἀποκάλυψή »του, μὲ τὰ φοβερά τους στόματα ἀπειλητικὰ ἀνοιγμένα, ἀπ' ὅπου ξεπετιοῦνται φλόγες, μέσα σ' ἕνα ὀνειρικὸ τοπίο. Κάθε μορφὴ καὶ μιὰ φοβέρα, κάθε βράχος καὶ μιὰ ἀπειλή. Ἀκόμα καὶ τὰ φυτά, ποὺ θἄπρεπε νὰ ἡμερεύουν κάπως τὸ τοπίο, ἐδῶ εἶναι ἄχυμα σκληρὰ κοτσάνια. Μέσα ἀπὸ χαίνουσες ρωγμὲς τοῦ ἐδάφους, τερατόμορφα ὄντα ὑψώνουν τοὺς μακριοὺς των λαιμούς. Τὸ νερὸ γίνεται ἕνας σκοτεινὸς κόσμος μέσα στὸν ὁποῖο κινοῦνται ἀποκρουστικὲς ὑπάρξεις, μερικὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἔχουν ἀναδυθεῖ στὴν ἐπιφάνειά του. Κι' ὅμως περιεχόμενο τῆς ζωγραφιᾶς εἶναι ὁ 148ος δαυιδικὸς ψαλμός, ὁ πρὸς τὸν Θεὸν αἶνος τῶν δημιουργημάτων.

Κέντρο τῆς σύνθεσης ἕνας μεγάλος κύκλος ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ὁμόκεντρες ζῶνες. Στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς καθισμένος.

μέσα σὲ ἐπάλληλα ρομβοειδῆ πλαίσια. Στὰ τέσσερα τρίγωνα ποὺ σχηματίζουν οἱ γωνιὲς τοῦ δεύτερου ρόμβου, τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν. Στὴ ζώνη ποὺ περιβάλλει τὸν κεντρικὸ κύκλο εἶναι γραμμένη ἡ ἀρχὴ τοῦ Ψαλμοῦ: «ΑΙΝΕΙΤΕ ΤΟΝ ΚΝ ΕΚ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΣΟΙ ΠΡΕΠΕΙ ΥΜΝΟΣ ΤΩ ΘΕΩ ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΑΥΤΟΥ ΑΙΝΕΙΤΕ ΑΥΤΟΝ ΠΑΣΑΙ ΑΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ ΑΥΤΟΥ ΣΟΙ ΠΡΕΠΕΙ ΥΜΝΟΣ ΤΩ ΘΕΩ». (ΡΜΗ 1 - 2) Ἡ φράση «Σοὶ πρέπει ὕμνος τῳ Θεῷ» εἶναι παρένθετη καὶ τὶς δυὸ φορές. Στὴ μεσαία ζώνη εἰκονίζονται τὰ τάγματα τῶν ἀγγέλων, καθὼς καὶ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Ἡ ἀκρινὴ ζώνη παριστάνει τὸν οὐρανὸ κατάστικτο ἀπὸ ἀστέρια, ἀπόδοση τοῦ στίχου «αἰνεῖτε αὐτὸν πάντα τὰ ἄστρα καὶ τὸ φῶς». Ἐπάνω στὸν οὐρανὸ εἶναι ζωγραφισμένα τὰ ζώδια μὲ τὰ σύμβολα καὶ τὰ ὀνόματά τους καθὼς καὶ ὁ ἥλιος καὶ τὸ φεγγάρι («αἰνεῖτε αὐτόν, ἥλιος καὶ σελήνη»). Ὁ κύκλος περιβάλλεται ἀπὸ σχηματικὴ παράσταση ποταμοῦ («καὶ τὸ ὕδωρ τὸ ὑπεράνω τῶν οὐρανῶν»). Ἔξω καὶ κάτω ἀπὸ τὸν κύκλο εἶναι ζωγραφισμένα τὸ «ΠΥΡ», ἡ «ΧΙΩΝ», ἡ «ΧΑΛΑΖΑ» καὶ ὁ «ΚΡΥΣΤΑΛΛΟΣ». (στ. 8). Ὅλες οἱ ἐπιγραφὲς τῆς ζωγραφιᾶς εἶναι παρμένες ἀπὸ τὸν ἴδιο ψαλμὸ καὶ μέσα σὲ παρένθεση θὰ γίνεται ἡ παραπομπὴ στὸν ἀνάλογο στίχο.

Ἡ ὑπόλοιπη σύνθεση χωρίζεται σὲ δύο φαρδιὲς ὁριζόντιες ζῶνες. Ἡ ἐπάνω ζώνη περιλαμβάνει τὶς φυσικὲς δυνάμεις. Ἀριστερὰ στὸ θεατή, πίσω ἀπὸ βουνὰ προβάλλει ὁ Προφήτης Δαυὶδ κρατώντας ξεδιπλωμένο εἰλητάριο. Στὸν οὐρανό, ἀριστερὰ ὁ στίχος: «ΑΙΝΕΙΤΕ ΤΟΝ ΚΝ ΕΚ ΤΗΣ ΓΗΣ ΔΡΑΚΟΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΑΣΑΙ ΑΒΥΣΣΟΙ» (στ. 7) καὶ δεξιά: «ΤΑ ΟΡΗ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΒΟΥΝΟΙ» (στ. 9). Μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ περιγράψαμε στὴν ἀρχή, σκορπισμένα μὲ σοφὴ ἀταξία, τὰ τέρατα καθὼς καὶ ἀρκοῦδες, πίθηκοι, ἐλάφια καὶ λογῆς ἄλλα ζῶα.

Ἡ κάτω ζώνη εἶναι ἀφιερωμένη στὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο τοῦ Ψαλμοῦ. Ἐδῶ ἡ σύνθεση εἶναι ἤρεμη. Ἐπάνω σὲ ἔδαφος σχεδὸν πεδινό, ἀνθρώπινες ὁμάδες στρέφουν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸν οὐρανὸ κι ἔχουν τὰ χέρια ὑψωμένα. Θαυμαστὸ εἶναι τὸ δέσιμο κάθε ὁμάδας, θυμίζει τὶς καλλίτερες ἐπιτεύξεις τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ οἱ «ΒΑΣΙΛΕΙΣ ΤΗΣ

ΓΗΣ ΚΑΙ ΠΑΝΤΕΣ ΛΑΟΙ ΑΡΧΟΝΤΕΣ» (στ. 11), οἱ «ΝΕΑΝΙΣΚΟΙ, ΚΑΙ ΠΑΡΘΕΝΟΙ» (στ. 12) καὶ τελευταῖοι οἱ «ΠΡΕΣΒΥΤΑΙ ΜΕΤΑ ΝΕΩΤΕΡΩΝ». Τὴν ὁμάδα αὐτὴ σκέπασε ὁ μεταγενέστερος τοῖχος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.

Στὸ βορεινὸ τοῖχο τῆς γωνιᾶς ποὺ σχηματίζουν ἡ δυτικὴ καὶ ἡ βορεινὴ πτέρυγα τοῦ νάρθηκα βρίσκεται ὁ «ΚΑΙΡΟΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ», μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση γεμάτη πικρὴν εἰρωνεία γιὰ τὴ μοίρα τοῦ ἀνθρώπου. Ἔγινε «διὰ συνδρομῆς ἀργήρι ἔτη 1753». Χωρὶς ἀπόλυτη βεβαιότητα μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε τὸ ἔργο στὰ χέρια τῶν ζωγράφων «Νικολάου καὶ τοῦ ὑϊοῦ αὐτοῦ Ἀλεξίου τῶν Ἰωαννιτῶν καὶ Ἰωάννου τῆς κώμης αὐτῆς», ποὺ ζωγράφισαν τὴν ἴδια χρονιὰ τὸ παρεκκλήσι τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕναν κεντρικὸ κύκλο ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ δύο κυκλικὲς ζῶνες. Κεντρικὴ μορφὴ ἕνας ἥλιος μὲ συνεπτυγμένο τὸ κάτω μέρος τοῦ προσώπου του καὶ μιὰ παράξενα θλιμμένη ἔκφραση. Ὁ κεντρικὸς κύκλος μὲ τὸν ἥλιο περιβάλλεται ἀπὸ φαρδειὰ ζώνη, ποὺ χωρίζεται μὲ δέσμες ἀκτίνων σὲ τετεταρτοκύκλια, μὲ τὶς τέσσερες ἐποχὲς τοῦ ἔτους. Ὁ «ΦΘΗΝΟΠΟΡΟΣ», ὁ «ΧΙΜΟΝ», τὸ «ΕΑΑΡ» καὶ τὸ «ΘΕΡΟΣ» ἐμφανίζονται μὲ νεανικὲς μορφὲς ποὺ καβαλικεύουν μονόπαντα πάνω σὲ σύμβολα ζωδίων. Ἁπλὰ ντυμένες καὶ ξυπόλητες, κρατοῦν στὰ χέρια τους φυτὰ ἀντιπροσωπευτικὰ τῆς ἐποχῆς, π.χ. τὸ Θέρος στάχυ, τὸ Φθινόπωρο ξεφυλλισμένο κλαρί. Τὸ πρόσωπό τους εἶναι στραμμένο πρὸς τὸ κέντρο τοῦ κύκλου. Καμμιὰ ἀντιστοιχία δὲν ὑπάρχει ἀνάμεσα στὶς ἐποχὲς καὶ στὰ ζώδια, π.χ. ὁ Λέων, καλοκαιριάτικος ἀστερισμός, ἐδῶ ἀντιπροσωπεύει τὸ Χειμῶνα, ἐνῶ οἱ Ἰχθεῖς, ἀνοιξιάτικοι, τοποθετοῦνται στὸ Θέρος.

Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ζώνη εἶναι ἡ ἐξωτερική. Στενότερη, στὸ τρίτο περίπου τῆς προηγουμένης. Εἶναι ἡ στεφάνη τοῦ τροχοῦ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ποὺ τὸν θέτουν σὲ περιστροφικὴ κίνηση, τραβόντας τον μὲ σκοινιά, δύο ἄγγελοι, ἕνας δεξιὰ καὶ ἄλλος ἀριστερά. Ἀπανωτὰ ἀσβεστώματα τοὺς σκέπασαν σχεδὸν τελείως. Οἱ δώδεκα χοντρὲς ἀκτίνες τοῦ τροχοῦ χωρίζουν τὴ ζώνη σὲ ἕντεκα τμήματα, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς δεκαετίες ἢ πενταετίες τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Σὲ κάθε τμῆμα ὑπάρχει μιὰ μορφὴ ἀντιπροσωπευτικὴ κάθε ἡλικίας τοῦ ἀνθρώπου, πεσμένη μπρούμυτα, ποὺ κρατιέται σφιχτὰ ἀπὸ τὴν ἀκτίνα γιὰ νὰ μὴν ξε-

φύγει καθὼς γυρίζει ὁ τροχός. Ἀρχίζοντας ἀπὸ κάτω κι' ἀκολουθώντας τὴν κίνηση τοῦ τροχοῦ - φορὰ δείχτη ρολογιοῦ - συναντοῦμε μὲ τὴ σειρὰ τὶς ἡλικίες τοῦ ἀνθρώπου: 10 χρονῶν, μὲ τὴ μορφὴ παιδιοῦ καὶ τὴν ἐπιγραφὴ «κρατεὸν ὑμε», 20 χρονῶν μὲ τὴν μορφὴ νέου καὶ τὴν ἐπιγραφὴ «ἐπήραμε...» Τὸ ὑπόλοιπο τῆς ἐπιγραφῆς σκεπάζεται ἀπὸ τὰ ἀσβεστώματα. 25 χρονῶν, διακρίνονται μόνον τὰ πόδια. 30 χρονῶν, νέος ἄντρας μὲ κατάμαυρη γενιάδα καὶ τὴν ἐπιγραφὴ «γήριζε χρόνε κι' γὸ καλὰ ἀνεβένο». Τὴν κορυφὴ τῆς σύνθεσης κατέχει ὁ σαραντάρης ὥριμος ἄντρας. Αὐτὸς δὲν κρατιέται ἀπὸ τὶς ἀκτῖνες τοῦ τροχοῦ. Κάθεται καμαρωτὸς σὲ μαρμάρινο θρόνο καὶ στὸ κεφάλι φορεῖ βασιλικὸ στέμμα. Μὲ τὸ ἕνα χέρι κρατεῖ σκῆπτρο καὶ μὲ τὸ ἄλλο λουλούδι. Μὲ κεφαλαῖα γράμματα ἡ γεμάτη αὐτοπεποίθηση ἐπιγραφή: «ΚΑΙ ΠΙΟϹ ΥΠΑΡΧΗ ΟϹΑΝ ΕΜΕ». Ὕστερα ἡ κίνηση γίνεται καθοδική. 45 χρονῶν: στὸ πρόσωπο τὰ πρῶτα σημάδια τῶν γερατειῶν, στὴν ἐπιγραφὴ οἱ πρῶτες ἀνησυχίες, «οὐὲ ἐπήραμε τὸν κατίφορον». Στὰ 50 χρόνια τὸ χιόνι ἀρχίζει καὶ σκεπάζει μαλλιὰ καὶ γένεια. Βαθειὲς χαρακιὲς στὸ πρόσωπο. Οἱ ἀνησυχίες γίνονται τώρα ἀγωνία, « ο χρόνε δὲ μου λέγης που με ρήχνης κάτο». Στὰ 60 χρόνια τὰ γερατειὰ ἔχουν ὁλοκληρωθεῖ. Μὲ ἀναθεματισμὸ ἐκφράζεται ἡ πικρία γιὰ τὶς χαμένες χαρὲς τῆς ζωῆς, «ἀνάθεμα τὴν ιδονὶν μὲ τὶν πηκρίαν οπου εχη». Στὰ 70 πιὰ ἡ προετοιμασία γιὰ τὸ μοιραῖο τέρμα, «ἰδε ανθρωπε του θοῦ τὸν θάνατον τὸν τάφον». Ἐδῶ, ἐπειδὴ ἡ κίνηση τοῦ τροχοῦ εἶναι ἀντίστροφη πρὸς τὴ φορὰ τῆς γραφῆς, ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι γραμμένη ἀνάποδα. Μὲ μιὰ διαφορά, ἀνάποδη εἶναι ἡ διάταξη τῶν γραμμάτων ἐνῶ τὸ σχεδιάσμα κάθε χαρακτῆρα ἔγινε κανονική, π.χ. «νοτανὰθ νοτ». Στὰ 80 χρόνια ὁ θάνατος, μὲ μορφὴ φοβεροῦ δράκοντα, καταπίνει τὸν ἄνθρωπο. Μελαγχολικὴ ἡ ἐπωδός: «οὔτε ὑμουν οὔτε ἐφάνικα». Ἀπὸ τὸ δράκοντα φαίνεται μόνο τὸ κεφάλι μὲ μάτι ἄγριο καὶ στόμα ὁλάνοιχτο, μέσα ἀπὸ τὸ ὁποῖο διακρίνεται διπλὴ σειρὰ σουβλερῶν δοντιῶν. Στὸ ἐπάνω μέρος τῆς ζωγραφικῆς, ἀριστερὰ εἶναι τὸ φεγγάρι καὶ δεξιὰ ὁ ἥλιος, σὲ μορφὴ ἴδια μὲ τὸν κεντρικὸ ἥλιο ἀλλὰ μὲ πιὸ ἔντονη ἀπόδοση τῆς πλαστικότητας.

Ἀνάμεσα στὸ ζωγράφισμα τοῦ δαυϊδικοῦ Ψαλμοῦ καὶ τοῦ «Καιροῦ τοῦ Χρόνου» μεσολαβοῦν χρόνια ἀνόδου. Ἡ βαφὴ

τῶν κόκκινων νημάτων καὶ ἡ μεταξοκαλλιέργεια, οἱ συναλλαγὲς μὲ τὸ Ἐξωτερικό, ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὶς ἑλληνικὲς παροικίες τῆς Εὐρώπης ἄλλαξαν τὸ οἰκονομικὸ καὶ ἠθικὸ κλίμα. Οἱ ἄνθρωποι ζοῦν μὲ καλοπέραση, σκέπτονται τὴν ἐλευθερία, εἶναι αἰσιόδοξοι. Μά, θὰ παρατηροῦσε κανείς, ἡ ζωγραφιά μας ἔχει μιὰ διάθεση ἀπαισιόδοξη, εἰρωνεύεται τὴ μοιραία φθορὰ τοῦ ἀνθρώπου. Ναί, μὰ τέτοια συναισθήματα δὲν χωροῦν στὶς ψυχὲς τῶν τσακισμένων ἀνθρώπων, αὐτῶν ποὺ περιμένουν τὴν λύτρωση καὶ τὴ δικαίωση στὴν ἄλλη ζωή. Ταιριάζει μόνο σ' αὐτοὺς ποὺ γεύονται τὴ γλύκα τῆς ζωῆς. Εἶναι ἡ ἀπαισιοδοξία τῶν εὐχαριστημένων.

## ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙ ΑΓΙΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ

Τὸ παρεκκλήσι τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων πιάνει τὸ ἀνατολικὸ τμῆμα τῆς βόρειας πτέρυγας τοῦ νάρθηκα, ἀπὸ τὸν ὁποῖο χωρίζεται μὲ τοῖχο μεταγενέστερο ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Εἶναι κατάγραφο ἀπὸ μέτριες τοιχογραφίες, ἔργα τῶν Ἰωαννιτῶν ζωγράφων Νικολάου, τοῦ γιοῦ του Ἀλεξίου καὶ τοῦ συνεργάτη των Ἰωάννη, καμωμένα στὰ 1753.

Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο του. Ἔργο τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου, ὅπως δείχνει ἡ τεχνικὴ καὶ τὰ θέματά του, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἔντονη ἀναγλυφικότητα τῶν μορφῶν του, μερικὲς ἀπὸ τὶς ὁποίες εἶναι σχεδὸν ἢ πλήρως ὁλόγλυφες. Εἶναι σκαλισμένο μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν «κεντητῶν» ἢ «σκαλιστῶν στὸν ἀέρα» τέμπλων δηλαδὴ μὲ διαμπερῆ κενὰ ἀνάμεσα στὶς μορφὲς. Βασικὰ ἡ διακόσμησή του εἶναι φυτική, μὲ χοντροπέταλλα λουλούδια, ἀγκαθωτὰ φύλλα καὶ χοντρὰ κοτσάνια. Ἀνάμεσά τους βαρειὲς μορφὲς γυμνῶν ἀνθρώπων, ζώων καὶ τεράτων. Ἡ ὑγρασία, ποὺ διέλυσε τὸ γύψωμα τοῦ χρυσώματός τους, καὶ τὸ σαράκι τὶς ἔφθειραν ἀρκετά. Χοντρές, πρωτόγονες μορφές, μὲ παράξενες, σημαδιακὲς κινήσεις. Μιὰ σηκώνει τὸ ἕνα της χέρι, ἄλλη γονατίζει. Στὸ «ἅγιον ποτήριον» τοῦ βημόθηρου δύο ἄγγελοι κρατοῦν τὸ σταυρό, ἐνῶ λίγο χαμηλότερα ὁ Ἀδὰμ καὶ ἡ Εὔα ἀνταμώνουν ὅταν κλείνουν τὰ φύλλα τοῦ βημόθηρου. Ἀνεξήγητες, ὡς πρὸς τὸ συμβολισμό τους, παραμένουν μερικὲς ὁλόγλυφες μορφὲς στὴ θέση τῶν κιονοκράνων ἀπὸ τὶς κολόνες τοῦ τέμπλου, στὴ θέση ποὺ μπαίνουν, σπάνια, οἱ Ἀπόστολοι. Μιὰ καθισμένη μορ-

φὴ ἄντρα, μὲ παχὺ κατεβαστὸ μουστάκι, ποὺ κρατάει μὲ τὸ δεξί του χέρι ραβδί, μιὰ γυναικεία ποὺ γονατίζει πάνω σὲ ἕνα κεφάλι, ἄλλη ἀντρικὴ μὲ τσιγγελωτὸ μουστάκι, ποὺ κρατάει δόρυ, μιὰ γυναικεία καθισμένη μὲ τὰ δυό της χέρια ἀκουμπισμένα στὴν κοιλιά της, μιὰ ἄλλη μὲ σταυρωμένα πόδια, ποὺ κρατάει χτένα... Ὅλες τους γυμνές, ἁδρὰ δουλεμμένες, μὲ περιληπτικὴ ἀπόδοση τοῦ σώματος, μὲ τονισμένους τοὺς ὄγκους καὶ ἰδίως τῆς κοιλιᾶς. Παράξενες μορφές, γεμᾶτες πρωτόγονη δύναμη. Φορεῖς νοημάτων ποὺ εἶναι ἄγνωστα πιὰ σὲ μᾶς, εἶναι αὐτάρκεις πλαστικὲς δημιουργίες.

## ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ

Ὁ μονόκλιτος αὐτὸς ναός, μὲ ἔντονα ἐξέχουσα τὴν κεραμοσκέπαστη στέγη του, περιβάλλεται ἀπὸ τὴ δυτικὴ καὶ τὴ νότια πλευρά του μὲ κλειστὸ χαμηλὸ νάρθηκα σὲ σχῆμα Γ. Ἡ δυτικὴ πτέρυγα τοῦ νάρθηκα εἶχε ἕνα μόνον παράθυρο, κι' αὐτὸ χτισμένο σήμερα. Στὸν ἐξωτερικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ, δυτικά, ἀνάμεσα στὶς δυὸ στέγες, τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκα, ὑπάρχουν ὡραῖες τοιχογραφίες. Στὸ κέντρο, μέσα σὲ τυφλὴ ἀψίδα ὁ Χριστὸς καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν ἀψίδα δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἀντικρυστὰ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης. Μεσολαβεῖ, καὶ ἀπὸ τὶς δύο πλευρές, ἕνα ἀζωγράφιστο τμῆμα τοίχου καὶ ἕνα ἀψιδόσχημο σιδερόφραχτο παράθυρο ποὺ ἀπὸ τὴ μέσα μεριά του ἔχει τζαμένιους φεγγίτες. Στὶς ἄκρες, δίπλα στὶς γωνιὲς τοῦ τοίχου, οἱ δυὸ καβαλάρηδες ἅγιοι, Γεώργιος καὶ Δημήτριος. Κυριαρχοῦν ζεστοὶ καφετιοὶ τόνοι.

Μπαίνοντας στὸ νάρθηκα ἀντικρύζουμε ἀπέναντί μας τὴ χοντρὴ θύρα τοῦ κυρίως ναοῦ, σύμβολο μιᾶς ἐποχῆς ὅπου ὁ φόβος κυριαρχοῦσε μόλις ἔπεφτε τὸ σκοτάδι. Εἶναι δίφυλλη, τοξωτή. Κάθε της φύλλο χωρίζεται σὲ τρία μέρη, τὰ δυὸ κατώτερα ὀρθογώνια καὶ τὸ ἕνα, τὸ ἀνώτερο, σὲ σχῆμα τεταρτοκύκλιου, καθὼς ἀκολουθεῖ τὸ σχῆμα τοῦ τόξου. Ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ στὸ ἀμέσως κατώτερο ὀρθογώνιο μεσολαβεῖ ἐπιγραφὴ μὲ ἐξώγλυφους χαρακτῆρες, ὅπου ἡ δημοτικὴ τῆς ἐποχῆς, ἡ θεσσαλικὴ προφορὰ καὶ λόγιες παρεμβολὲς συνθέτουν ἕνα γραφικὸ κείμενο. Ἡ ἐπιγραφὴ προχωρεῖ κατὰ σειρὰ καὶ στὰ δύο φύλλα τῆς θύρας. «ΕΝΘΥΜΗCΙ ΑΦΟΝΤΑC ΕΚΤΗCΘΗ Υ ΚΛΗCΙΑ ΤΟΥ ΑΓΗΟΥ ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟC ΚΑΙ ΗΑΜΑΤΙ-

ΚΟΥ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΟΝ ΕΠΗ ΕΤΟC ΑΧΒ ΔΗΑ ΕΞΟΔΑ ΚΑΙ ΧΑΡΤΖΗ ΑΠΟΥ ΤΗC ΠΟΥΛΗΤΙΑC ΑΡΧΗΕΡΑΤΕΥΟΝΤOC ΚΗΡΙΟΥ ΚΥΡ ΖΑΧΑΡΙΟΥ ΥΛΑCΟΝΟC ΚΑΙ ΙΕΡΑΤΕΒΟΝ ΙΩ ΙΕΡΕΟC ΚΑΙ ΓΕΡ(Ο)ΝΤΕΒΟΝ ΚΗΡ ΒΑΡΒΑΚΗ Ι ΗΠΙΤΡΟΠΗ ΧΑΤΖΗΓΙΟΡΓΙ ΧΑΤΖΥΝΗΚΟΛΑ». Στὰ δύο ἐπάνω τεταρτοκύκλια εἶναι σκαλισμένα δύο ἀντικρυστὰ πτηνά. Στὸ ὀρθογώνιο ἐπάνω ἀριστερὰ εἶναι ἕνα σύμπλεγμα φιδιῶν σὲ ψηλὸ ἀνάγλυφο. Τὸ φίδι, παρ' ὅλο ποὺ συμβολίζει τὸ κακὸ (προπατορικὸ ἁμάρτημα) διατήρησε καὶ τὴν πανάρχαιη σημασία τοῦ φύλακα τῶν κτισμάτων. Ἐδῶ, στὴν πόρτα τοποθετήθηκε πιθανότατα σὰν ἀποτρόπαιο. Οἱ φολίδες ἀποδίδονται μὲ δύο παράλληλες σειρὲς τριγωνικῶν ἐγκοπῶν. Ἡ ὅλη ἀπόδοση θυμίζει ποιμενικὰ ξυλόγλυπτα. Δίπλα, στὸ δεξιὸ θυρόφυλλο, ἕνας δικέφαλος ἀετὸς δίπλα σὲ φυτικὸ μοτίβο. Θὰ πρέπει κάποτε νὰ ἐξετασθεῖ ἂν ὁ δικέφαλος πρὶν πάρει τὴν γνωστή του σημασία, δὲν ὑπῆρξε κι' αὐτὸς ἀποτρόπαιη μορφή. Στὸ κάτω ἀριστερὸ ὀρθογώνιο, μέσα σὲ πυκνὴ βλάστηση, ἕνα λιοντάρι καταβροχθίζει ἀγρίμι καὶ στὸ δεξιὸ ἕνα ἐλάφι.

Στὴν συνηθισμένη της θέση, δίπλα στὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ, πελώρια σύνθεση τῆς Δεύτερης Παρουσίας. Ἀνήκει σὲ δύο ἐποχές. Τὸ μεγαλύτερο μέρος της εἶναι παλιότερο, μὲ μερικὲς ἐπιζωγραφίσεις, κι' ἔχει περισσότερη πλαστικότητα στὴν ἀπόδοση ἀπὸ τὸ νεώτερο στὸ ἐπάνω δεξιὸ μέρος. Ἡ σύνθεση χωρίζεται σὲ δύο τμήματα. Ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος οἱ ἁμαρτωλοί, κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή: «ΠΟΡΕΥ(Ε)ΣΤΕ ΑΠ ΕΜΟΥ ΚΑΤΙΡΑΜΕΝΟΙ ΕΙC ΤΩ ΠΥΡ ΤΩ ΑΙΩΝΙΟΝ ΤΩ ΕΤΙΜΑC(ΘΕ)Ν ΤΩ ΔΙΑΒΟΛΩ». Ἀπὸ τὸ ἄλλο οἱ ἐκλεκτοὶ τοῦ Θεοῦ κάτω ἀπὸ τὴ μισοσβυσμένη ἐπιγραφή: «ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ Π(Α)ΤΡ(Ο)C ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗCΑΤΕ ΤΗΝ (...) ΒΑCΙΛΙΑΝ (...)». Ἀπὸ τὶς διάφορες ὁμάδες, ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα εἶναι «ΟΙ ΕΛΑΧΙCΤΟΙ», τέσσερες ὁλόσωμες μορφὲς μὲ ρυθμικὴ κίνηση. Χωρισμένη μὲ μιὰ ταινία, «Η ΘΑΛΑCΑ ΑΠΟΔΙΔΟΥCΑ ΤΟΥC ΝΕΚΡΟΥC», προσωποποιεῖται στὴ μορφὴ μιᾶς γυναίκας ποὺ κρατάει μὲ τὸ δεξί της χέρι πλοῖο. Ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ γυμνοῦ σώματος εἶναι ἡ ξεμοναχιασμένη μορφὴ τοῦ πλούσιου ἀπὸ τὴν παραβολὴ τοῦ πλούσιου καὶ τοῦ Λαζάρου. Χωρὶς νὰ ἀπομακρύνεται βασικὰ ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ ἀντίληψη τοῦ γυμνοῦ σώματος,

φτάνει ὡς τὴν ὑπερβολὴ στὸ χωρισμό, μὲ γραμμές, τῶν διαφόρων μελῶν (κεφαλιοῦ, λαιμοῦ, ὤμων, στέρνου, βραχίονα, καρπῶν, γονάτων κ.λ.π.). Μὲ μεγάλα κεφαλαῖα γράμματα παραθέτει τὴν παράκληση τοῦ πλούσιου ὅταν, στὸν Ἅδη, βλέπει τὸ Λάζαρο στοὺς κόλπους τοῦ Ἀβραάμ. Ἡ σχετικὴ περικοπὴ εἶναι παρμένη ἀπὸ τὸ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγέλιον (Κεφ. 16 παρ. 24). «ΠΑΤΕΡ ΑΒΡΑΑΜ ΕΛΕΗCΟΝ ΜΕ ΚΑΙ ΠΕΜΨΟΝ ΛΑΖΑΡΟΝ ΙΝΑ ΒΑΨΙ ΤΟ ΑΚΡΟΝ ΤΟΥ ΔΑΚΤΗΛΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙΔΑΤΟΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΨΙΞΙ ΜΟΥ ΤΗΝ ΓΛΟΤΑΝ».

Στὴν νότια πτέρυγα τοῦ νάρθηκα, ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἐσωτερικοῦ τοίχου εἶναι κατάγραφη ἀπὸ τρεῖς ζῶνες τοιχογραφιῶν: ὁ Ἅγιος Παντελεήμων μέσα σὲ χαμηλὴ κόγχη, ἡ Ἁγία Παρασκευὴ ἐπίσης, ἡ Ἁγία Θεοδώρα... Ἔργο λαϊκῆς ἀφηγηματικότητας εἶναι ἡ μεσαία ζώνη μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὸ μαρτύριο τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς. Ἀνορθόγραφες καὶ ἀσύντακτες ἐπιγραφὲς ἐξηγοῦν τὸ περιεχόμετο κάθε εἰκόνας : «Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑCΚΕΥΗ ΠΑΡΙCΤΑΤΕ ΤΩ ΒΑCΙΛΙ ΑΝΤΩΝΙΟ», «Η ΑΓΙΑ ΒΛΗΘΗCΑ ΕΝ ΛΕΒΗΤΗ», «Η ΑΓΙΑ ΦΟΝΕΥΘΗCΑ ΤΟΝ ΔΡΑΚΟΝΤΑ», «Η ΑΓΙΑ ΚΡΕΜΑCΘΙC ΕΚ ΤΟΝ ΤΡΙΧΟΝ ΤΗC ΚΕΦΑΛΙC». Περισσότερον ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ σκηνὴ ὅπου «Η ΑΓΙΑ ΠΥΡΟΘΗCΑ CΙΔΙΡΑ ΒΑΛΘΗ ΙC ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ». Ἔργο ἀφελές, ποὺ προέρχεται πιθανότατα ἀπὸ χαρακτικὸ πρύτυπο, κι ἀποπνέει τὴν ἴδιαν ἀτμόσφαιρα ἁπλοϊκοῦ θαυμασμοῦ μὲ τὴ σχετικὴ περικοπὴ τοῦ λαϊκοῦ συναξαριοῦ ποὺ εἰκονογραφεῖ. «Ὡς δὲ ἤκουσε ταῦτα ὁ βασιλεὺς (Ἀντωνῖνος), ὥρισε τοὺς στρατιώτας μετὰ μεγάλου θυμοῦ νὰ καύσωσι περισσῶς μίαν περικεφαλαίαν σιδηρὰν ἕως οὗ κοκκινήσῃ, καὶ τότε νὰ τὴν βάλωσιν εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς Ἁγίας ἀλλὰ ὁ Θεός, ὅστις ἐφύλαξέ ποτε τοὺς τρεῖς παῖδας ἐν τῇ καμίνῳ καὶ δὲν ἐχωνεύθησαν ὑπὸ τοῦ πυρός, αὐτὸς καὶ τότε ἐθαυματούργησεν εἰς τὴν Ἁγίαν, διότι ἤθελες εἰπῆ ὅτι ψυχρὰν δρόσον ἔχουσα εἰς τὴν κεφαλήν της, τοιουτοτρόπως τὸ ἐλογίσθη ἡ Ἁγία». Τὸ κέντρο τῆς σύνθεσης κατέχει ἡ Ἁγία Παρασκευή, μπροστὰ σὲ σχηματικὸ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο, πλαισιωμένη ἀπὸ δύο Ρωμαίους στρατιῶτες ποὺ τοποθετοῦν στὸ κεφάλι της τὴν πυρακτωμένη περικεφαλαία, κρατώντας την μὲ δύο μεγάλες τανάλιες. Οἱ λευκὲς κυματιστὲς γραμμὲς ἀπὸ τὶς

τανάλιες πλαισιώνουν καὶ ἀναδείχνουν τὸ ἥρεμο κεφάλι. Μὲ κεντρικὸ ἄξονα τὸ ὄρθιο σῶμα τῆς Ἁγίας, ἡ σύνθεση ἔχει ἀπόλυτη, ἀλλὰ καὶ τυπική, συμμετρία.

Μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴν ἀνώτερη, καὶ πιὸ στενή, ζώνη πιάνει μιὰ ἑνιαία ζωγραφιὰ μὲ τὴ δημιουργία τοῦ Ἀνθρώπου, τὴ ζωὴ στὸν Παράδεισο, τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα καὶ τὴν ἐκδίωξη τῶν Πρωτοπλάστων ἀπὸ τὸν Παράδεισο. Μέσα σὲ ἄσπρο φωτεινὸ φόντο, ποὺ περικλείνεται ἀπὸ τὸ μαιανδρικὸ πλαίσιο τείχους μὲ ἐπάλξεις, οἱ φιγοῦρες διαγράφονται μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει ἀττικὴ λευκὴ λύκηθο. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ δυναμώνει τόσο ὁ ἀριθμὸς τῶν γυμνῶν σωμάτων - ἀπὸ τὶς 18 ἀνθρώπινες φιγοῦρες οἱ 12 εἶναι γυμνές - , ὅσο καὶ τὸ συνεχὲς περίγραμμα τῶν σωμάτων, παρὰ τὴν κληρονομημένη ἀκαμψία τους. Λογῆς λιτὰ φυτικὰ διακοσμητικά, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν τὴν παραδείσια βλάστηση, γεμίζουν τὰ κενά.

Πρώτη, ἀπό τ' ἀριστερά, μορφὴ ὁ Θεὸς ποὺ πλάθει τὸν Ἀδάμ. Ἡ μορφὴ τοῦ Θεοῦ ἐπαναλαμβάνεται σχεδὸν ἀπαράλλαχτη ὅταν «ΕΛΑΒΕ ΤΗΝ ΠΛΕΥΡΑΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΕΚΑΜΕ ΤΗΝ ΕΥΑ». Ἡ Εὔα, ἂν καὶ βρίσκεται στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, σχεδιάζεται μεγαλύτερη ἀπὸ τὸν Ἀδάμ. Εἶναι, αὐτὴ τὴ στιγμή, τὸ κύριο πρόσωπο τῆς σκηνῆς καί, κατὰ τὴ λαϊκὴ συνήθεια, τονίζεται μὲ τὸ μέγεθος. Ἡ ζωγραφιὰ συνεχίζεται μὲ τὸν Ἀδάμ, ποὺ εὐλογεῖ τὰ ζῶα καθισμένος. Ἐξαίσιο εἶναι τὸ σύμπλεγμα τῶν ζώων - λιονταριοῦ, ἀλόγου, βωδιοῦ, καμήλας καὶ ἄλλων - παρὰ τὶς σχεδιαστικὲς ἀτέλειες στὴν ἀπόδοση τοῦ καθενός τους. Ἐπάνω στὰ δέντρα, πουλιὰ σὲ σκιαγράφημα. Ξανὰ ὁ Θεός, ἐντελῶς ὄρθιος τώρα, δίνει τὶς ἐντολὲς στοὺς Πρωτόπλαστους. Ὡραῖο εὕρημα ἡ σύμπτυξή τους σὲ ἕνα σῶμα, μόνον ὁ δεξιὸς ὦμος καὶ μικρὸ μέρος ἀπὸ τὸ πρόσωπο τῆς Εὔας φαίνονται. Ἡ σκηνὴ τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος δὲν ἔχει τὴν συνηθισμένη συμμετρία τῶν δύο πρωτόπλαστων μὲ τὸ δέντρο - φοίνικα - ἐπάνω στὸ ὁποῖο εἶναι τυλιγμένος ὁ ὄφις. Μετὰ τὸ δέντρο, ὁ Θεὸς στὴν ἴδια στάση, μὰ μὲ προτεταμένον ἀπειλητικὰ τὸ δείχτη τοῦ χεριοῦ του, ἐπιτιμάει τὸν Ἀδὰμ ποὺ σταυρώνει ἀμήχανος τὰ χέρια στὸ στῆθος. Πίσω του ἐπαναλαμβάνεται ὅμοια ἡ μορφὴ τοῦ Θεοῦ ποὺ πατάει ἐπάνω στὸν ὄφι, ὁ ὁποῖος κρατάει στὸ στόμα του τὸν καρπό. Ὁ Ἀδὰμ περίτρομος στρέφει πρὸς τὰ πίσω τὸ κεφάλι

καὶ κυττάζει παρακαλεστικὰ τὸ Θεό. Ἀνάμεσα στὶς δυὸ μορφές, πλαγιαστὴ ἐπιγραφὴ μὲ τὰ λόγια τοῦ Θεοῦ: «ΚΑΙ ΤΟ ΟΦΙ ΕΙΠΕ ΕΠΙ ΤΟ CΤΙΘΙ ΚΑΙ ΤΙ ΚΟΙΛΙΑ ΝΑ ΠΕΡΙΠΤΑΤΙC ΚΑΙ ΓΙC ΝΑ ΤΡΟΓΙC ΚΑΙ CΤΗCΟ ΕΧΘΡΑΝ ΑΝΑΜΕCΟΝ CΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΜΕCΟΝ ΤΟΥ CΠΕΡΜΑΤΟC ΚΑΙ ΑΝΑΜΕCΟΝ ΤΙC ΓΙΝΑΙΚΟC». Πρόκειται γιὰ ἀρκετὰ ἐλεύθερη παράφραση τοῦ σχετικοῦ χωρίου ἀπὸ τὴ Βίβλο Γενέσεως (Κεφ. 3, παρ. 14 - 15). Στὴ δεξιὰ ἄκρη ὁ Ἄγγελος διώχνει τοὺς Πρωτόπλαστους ἀπὸ τὸν Παράδεισο. Στρέφουν μὲ πίκρα καὶ νοσταλγία τὰ βλέμματά τους πρὸς τὴ χαμένη γιὰ πάντα Ἐδέμ. Ἀπὸ τὸ ἁμάρτημα καὶ μετά, ἔχουν σκεπάσει τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματός των μὲ περιζώματα, ἀλλὰ ὄχι ἀπὸ φύλλα συκῆς.

Καὶ τὸ θλιβερὸ ἐπιμύθιο. Ἀπέναντι ἀπὸ τὴν πύλη τοῦ Παραδείσου, σὲ σκοτεινόχρωμο φόντο, οἱ διωγμένοι κάθονται καὶ κλαῖνε τὴ χαμένη εὐτυχία τους. Δάκρυα τρέχουν ἀπὸ τὰ μάτια. Τὸ ἕνα τους χέρι πέφτει βαρὺ στὸ γόνατο ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο σκουπίζουν τὰ δάκρυα. Ἡ στάση καὶ τῶν δύο εἶναι ἀκριβῶς ἴδια. Ἔτσι καθὼς ἡ μία σκεπάζεται μερικὰ ἀπὸ τὴν ἄλλη καὶ οἱ γραμμὲς ἐπαναλαμβάνονται, μοιάζει σὰν ἠχὼ τῆς πρώτης. Στὴ ζωγραφιὰ τῆς δημιουργίας τοῦ Ἀνθρώπου ἡ λαϊκὴ ἀφηγηματικότητα παραχωρεῖ τὴ θέση της σὲ μιὰ γραφὴ συμβολική.

Ἡ τοιχογραφία συνεχίζεται καὶ στὸ τμῆμα τοῦ τοίχου ποὺ ἀργότερα περιλαμβάνεται στὸ παρεκκλήσι τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς. Μὲ τὴ «ΘΥCΗΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ» - θέμα σπάνιο στὴ ζωγραφικὴ μὰ ἀγαπητὸ στὴν ἐκκλησιαστικὴ ξυλογλυπτική. Ἡ σύνθεση περιλαμβάνει ὅλο τὸ βιβλικὸ δρᾶμα. Κατω δεξιὰ ὁ Ἀβρὰμ μὲ τὸν Ἰσαὰκ ζωσμένον μὲ δεμάτι ξύλων ἀνεβαίνουν στὸ βουνό. Κάτω ἀριστερὰ οἱ δύο παῖδες περιμένουν. Ὁ ἕνας κρατάει τὸ ὑποζύγιο ἀπὸ τὰ γκέμια. Ἐπάνω ἀριστερὰ ἡ στιγμὴ τῆς θυσίας. Ὁ τραγικὸς πατέρας ἔχει ἀδράξει τὸ γιό του ἀπὸ τὰ μαλλιὰ καὶ ἑτοιμάζεται νὰ τὸν θυσιάσει, Στὴ γωνιὰ τὸ κριάρι, ποὺ θὰ ἀντικαταστήσει τὸ ἀνθρώπινο θῦμα, δεμένο σὲ θάμνο. Ἐπάνω δεξιὰ ὁ Ἄγγελος Κυρίου ποὺ δίνει τὴ λύση στὸ δρᾶμα. Μεγάλο μέρος τῆς ὑπόλοιπης τοιχογραφίας πιάνει τὸ μαρτύριο τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης σὲ τέσσερες σκηνές. Ἡ ζώνη κλείνει μὲ τὸν Προφήτη «ΔΑΒΙΔ» ὁλόσωμον.

Ἡ ζωγραφιὰ γίνεται δυὸ χρόνια μετὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ναοῦ,

στὰ 1704. Λίγα χρόνια ἀργότερα, τὸ ἀνατολικὸ τμῆμα τοῦ νάρθηκα χωρίζεται στὸ παρεκκλήσι τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς. Τὸ τοιχογραφοῦν στὰ 1714 τρεῖς λαϊκοὶ ἁγιογράφοι, ὁ Ἰωάννης, ὁ Στέργιος καὶ ὁ Δῆμος .Μικρῆς πνοῆς λαϊκὲς ἁγιογραφίες μὲ κάποιες χρωματικὲς ἀρετές. Ἐπειδὴ τὸ μαρτύριο τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μένει ἔξω ἀπὸ τὸ παρεκκλήσι της, ζωγραφίζουν ξανὰ σκηνὲς ἀπὸ τὸ Συναξάρι της. Ἐπαναλαμβάνουν καὶ δύο ἀπὸ τὶς σκηνὲς τῆς παλιότερης ζωγραφιᾶς. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ συγκρίνει ὁ ἐπισκέπτης τὴ σκηνὴ τῆς πυρωμένης περικεφαλαίας, στὸ δεξιὸ τοῖχο τοῦ παρεκκλησιοῦ. Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὴν ἴδιαν εἰκόνα μὲ ἐπουσιώδεις διαφορές, κυρίως στὸ ἀρχιτεκτονικὸ φόντο. Αὐτὴ ἡ ταυτότητα μᾶς βοηθάει νὰ διαπιστώσουμε πῶς ἕνα θέμα, παρμένο ἀπὸ τὸ ἴδιο πρότυπο, ἐκτελεσμένο μὲ τὴν πατροπαράδοτη τεχνικὴ καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ ἴδιου αἰώνα, ὑφίσταται οὐσιαστικὲς ἀλλαγές, ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ζωγραφικῆς ἀπόδοσης, καθὼς ξαναπλάθεται ἀπὸ τεχνίτες μὲ διαφορετικὴ ἰδιοσυγκρασία καὶ ἄνισο τεχνικὸ ἐπίπεδο.

## ΠΑΝΑΓΙΑ

Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας, χτισμένη σὲ περίοπτη θέση, εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀλλὰ καὶ νεώτερη ἐκκλησία τῆς Τσαριτσάνης. Εἶναι τρίκλιτη βασιλική, δηλαδὴ χωρίζεται μὲ δύο σειρὲς ἀπὸ κολόνες σὲ τρία μέρη (κλίτη), ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ μεσαῖο εἶναι φαρδύτερο. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ζωγραφικῆς δὲν παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Θὰ μᾶς ἀπασχολήσει μόνο ἡ ξυλογλυπτική της. Τὸ τέμπλο της, ἔργο ἀξιόλογης δεξιοτεχνίας ἀλλὰ ψυχρό, εἶναι κεντημένο μὲ πυκνὰ ἀνήσυχα φυτικὰ διακοσμητικὰ θέματα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα πλέκονται μορφὲς ζώων καὶ πτηνῶν. Συχνὰ ἐμφανίζονται καὶ μορφὲς Ἁγίων ἢ καὶ ὁλόκληρες σκηνές. Στὸ βημόθυρο οἱ δύο καβαλάρηδες Ἅγιοι, στὸ ἀριστερὸ φύλλο ὁ Γεώργιος, στὸ δεξιὸ ὁ Δημήτριος. Καλὴ φαίνεται νὰ εἶναι καὶ ἡ σκηνὴ τῆς Ἀποκαθήλωσης, στὸ κεμέρι (ἡμικυκλικὸ μέρος τοῦ τέμπλου) πάνω ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας, δίπλα στὸ βημόθυρο. Δυστυχῶς μεγάλο τμῆμα της σκεπάζεται ἀπὸ ἀναρτημένο εἰκόνισμα. Μὲ τὴν ἴδια τεχνικὴ ἐκτελεσμένος - καὶ πιθανότατα ἀπὸ τοὺς ἴδιους τεχνίτες - εἶναι ὁ ἄμβονας, πολυεδρικὸς μὲ κουβούκλιο. Μέτριας τέχνης εἶναι οἱ μικρογραφίες τῶν Εὐγγελι-

στῶν στὶς πλευρές του. Ὁ ἀνεστραμμένος κῶνος τῆς βάσης του χωρίζεται σὲ μακρόστενες τριγωνικὲς λωρίδες, μέσα στὶς ὁποῖες εἶναι σκαλισμένοι ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος, Ἄγγελοι καὶ Ἅγιοι.

Ὁ ἄμβονας στηρίζεται σὲ μιὰ κολόνα τῆς κιονοστοιχίας ποὺ χωρίζει τὸ μεσαῖο ἀπὸ τὸ βορεινὸ κλῖτος. Ὡστόσο - ἀπομεινάρι στοιχείου ποὺ ἔπαψε πιὰ νὰ λειτουργεῖ - ὑπάρχει καὶ ξύλινος στύλος ποὺ ἀκουμπάει στὰ στασίδια. Εἶναι διαμορφωμένος σὲ μορφὴ ἀρχάγγελου. Παρόμοιες παραστάσεις σημειώσαμε στὴν ἐκκλησία τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς Κλεινοβοῦ, στὸ Μέτσοβο, στὴν Ἁγιά, στὴν Καστανιὰ καὶ στὰ ἄλλα μέρη τῆς Ἑλλάδος. Εἶναι περίεργο πῶς τὰ ἀσώματα πνεύματα, οἱ ἀρχάγγελοι, πῆραν στὴν ἐκκλησιαστική μας ξυλογλυπτικὴ τὴν πιὸ βαρειά, τὴν πιὸ ἁπτὴ ὑλικὴν ὑπόσταση. Ὁ ἀρχάγγελος σκαλίζεται μὲ τὴ μορφὴ ρωμαίου πολεμιστῆ. Ὄρθιος, μὲ φολιδωτὸ θώρακα, μὲ χιτώνα ποὺ κουμπώνει μπροστὰ καὶ πέφτει ἀπὸ τοὺς ὤμους στὴν πλάτη. Ἡ μορφὴ ἀποδίδεται σχεδὸν ὁλόγλυφη. Ἡ τεχνικὴ ἔχει ἕναν πρωτογονισμὸ ποὺ διαφοροποιεῖ τὸ ἔργο ἀπὸ τὰ ἄλλα ξυλόγλυπτα. Μὲ τὸ δεξί του χέρι ὁ ἀρχάγγελος κρατάει σχεδὸν κάθετο τὸ δόρυ, ποὺ καταλήγει ἐπάνω σὲ σταυρό. Μὲ τὸ ἀριστερό, λυγισμένο στὸ ὕψος τοῦ στήθους, κρατάει ἀνασηκωμένο τὸ ξίφος. Τὸ πρόσωπο τριγωνικό. Στὰ πόδια του, μικρὲς φιγοῦρες, οἱ Πρωτόπλαστοι. Ἡ ὄρθια στενόμακρη μορφὴ ποὺ δὲν ἐκτείνει κανένα ἀπὸ τὰ μέλη της, ἀνταποκρίνεται στὸ σχῆμα καὶ τὴν λειτουργία τοῦ στύλου. Τὰ παραδείγματα παρομοίων λύσεων ἀρχίζουν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, μὲ κλασσικὸ παράδειγμα τὶς Καρυάτιδες τοῦ Ἐρεχθείου.

Θὰ πρέπει, ἀκόμα, νὰ σημειώσουμε τὸν ὡραῖο ξυλόγλυπτο δεσποτικὸ θρόνο, μὲ τὸ πλῆθος τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων καὶ προπαντὸς μὲ τὰ δύο φοβερὰ λιοντάρια στὴ βάση του. Τὸ θέμα αὐτὸ ποὺ τὸ συναντοῦμε σὲ ὅλους σχεδὸν τοὺς δεσποτικοὺς θρόνους, ἀκόμα καὶ σὲ κείνους ποὺ δὲν εἶναι ξυλόγλυπτοι, παίρνει ἐδῶ μίαν ἀπροσδόκητη φρεσκάδα καὶ δύναμη. Τὰ στρογγυλὰ μάτια, τὸ ἀνοιχτὸ στόμα μὲ τὰ σουβλερὰ δόντια, ἡ μπουκλωτὴ χαίτη, τὸ λιγνὸ κορμί, ἀνανεώνουν τὸ κουρασμένο ἀπὸ τὴν ἐπανάληψη θέμα.

## ΑΓΙΟΙ ΑΝΑΡΓΥΡΟΙ

Ἡ ἐκκλησία τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων, κτίσμα τοῦ 17ου αἰώνα, διατηρεῖ ἕνα μέρος τῆς παλιᾶς της τοιχογραφίας, αὐστηρὸ ἔργο πού, ὅταν καθαρισθεῖ, εἶναι πιθανὸν πὼς θὰ παρουσιάσει ἐκπλήξεις στοὺς φίλους τῆς μεταβυζαντινῆς μας τέχνης. Τὸ παλιὸ στρωτὸ τέμπλο της, ἀξιόλογο δεῖγμα τῶν ἀρχικῶν φάσεων τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας ξυλογλυπτικῆς, κοσμεῖται ἀπὸ ἐξαίρετες εἰκόνες καὶ μικρογραφίες.

Τὸ προσαρτημένο στὸ ναὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπου (1761) ἔχει τέμπλο σὲ ψηλὸ ἀνάγλυφο. Ἡ σύγκριση τῶν δύο τέμπλων, ναοῦ καὶ παρεκκλησιοῦ, θὰ βοηθήσει τὸν ἐπισκέπτη νὰ ἀντιληφθεῖ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἐκκλησιαστικῆς ξυλογλυπτικῆς, καθὼς θὰ παρακολουθεῖ τὸ ἀνάγλυφο νὰ γίνεται τολμηρότερο καὶ τὸν διάκοσμο πιὸ πλούσιο καὶ πιὸ δυναμικό.

Οἱ συμπαθητικές του τοιχογραφίες εἶναι ἔργο τοῦ ντόπιου παπᾶ Ἰωάννη.

## ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ

Ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου εἶναι καθολικὸ ἑνὸς κατεστραμμένου σήμερα μοναστηριοῦ, λίγο ἔξω ἀπὸ τὴν Τσαριτσάνη, πρὸς τὰ ἀνατολικά. Χωματόδρομος ποὺ περνάει μέσα ἀπὸ τερπνοὺς ἀγροὺς ὁδηγεῖ στὰ ριζὰ τοῦ χαμηλοῦ λόφουὅπου εἶναι χτισμένο τὸ μοναστήρι. Γοητευτικὴ εἶναι ἡ θέα πρὸς τὸ μικρὸ κάμπο. Χωρὶς θύρα ἡ πύλη, χορταριασμένη ἡ αὐλή, στερεμμένη ἡ βρύση. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ, σὲ κακὴ κατάσταση σήμερα, ἔγιναν στὰ 1613. Ἐπιγραφὴ σημειώνει τὸ ἔτος ΖΡΚΑ «Αὐγούστου Δ», ποὺ σημαίνει 7,121 ἀπὸ κτίσεως κόσμου. Καθαρισμὸς καὶ συντήρηση τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν θὰ τὶς ἀναδείξει σίγουρα σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ καλλίτερα δείγματα ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς τους. Ἀνάμεσα στὶς ἄλλες παραστάσεις, τὰ μαρτύρια τῶν Ἁγίων Διονυσίου. Εὐσταθίου, Θεοδώρου Στρατηλάτου καθὼς καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.
Λιγοστὰ κομμάτια ἀπὸ τὸ παλιὸ θαυμαστὸ στρωτὸ τέμπλο εἶναι ἐνσωματωμένα στὸ σημερινό, πρόχειρης κατασκευῆς.

Μέσα στὸν περίβολο τοῦ μοναστηριοῦ, πίσω ἀπὸ τὸ καθολικό, εἶναι ὁ τετράγωνος μονόκλιτος ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου μὲ τυφλὸν τροῦλο, χωρὶς τύμπανο κατὰ ἰσλαμικὰ πρότυπα. Οἱ τρεῖς

πλευρές του, βορεινή, δυτικὴ καὶ νότια, εἶναι διαμορφωμένες σὲ τυφλὲς ἀψίδες, ἐνῶ στὴν ἀνατολικὴ ὑπάρχει ἡ ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή, πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ ναοῦ, ἀναφέρει πὼς κτίσθηκε καὶ ζωγραφίστηκε ὅταν Ἐπίσκοπος Ἐλασσόνος ἦταν ὁ Τιμόθεος, ἡγούμενος τοῦ μοναστηριοῦ ὁ ἱερομόναχος Μαλαχίας καὶ μὲ ἔξοδα τοῦ τσαριτσανιώτη Χατζηδημουλᾶ. Στὸ σημεῖο τῆς χρονολογίας ἔπεσε ὁ σουβᾶς, ἀλλὰ μὲ βεβαιότητα μποροῦμε νὰ χρονολογήσουμε χτίσιμο καὶ ἱστόρηση στὴν πέμπτη δεκαετία τοῦ 18ου αἰώνα, ὅπως θὰ ἰδοῦμε παρακάτω.

Οἱ καλὰ διατηρημένες τοιχογραφίες εἶναι εὐλαβικὰ ἔργα ταπεινοῦ ἁγιογράφου μὲ ὑπολογίσιμη χρωματικὴ εὐαισθησία. Στὸ κέντρο τοῦ τρούλου ὁ Παντοκράτωρ. Γύρω του μιὰ ζώνη μὲ ἀγγέλους ποὺ κηδεύουν τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Μιὰ δεύτερη ζώνη μὲ τὴν Θεοτόκο «Ἄξιον ἐστὶν», σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο τῆς Παναγίας, τὸ Χριστὸ στὸ ναὸ μὲ τὸ φραγγέλιο καὶ τὴ σκάλα τοῦ Ἰακώβ, ζωγραφικὴ ἀπόδοση τοῦ ὀνείρου τοῦ γενάρχη τῶν Ἰσραηλιτῶν κατὰ τὸ ταξείδι του πρὸς τὴν Χαρρὰν (Γένεσις, κεφ. 28 12). Τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλο, οἱ τέσσερες Εὐαγγελιστὲς μὲ τὰ σύμβολά τους.

Στὸ ἐπάνω μέρος τῶν τυφλῶν ἀψίδων τρεῖς ἡμικυκλικὲς «Κοιμήσεις»: δυτικὰ τῆς Θεοτόκου, βορεινὰ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου καὶ νότια τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου. Στὸ ἴδιο σημεῖο ἀνατολικὰ ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Μερικὲς ἐπιζωγραφίσεις δὲ ζημιώνουν πολὺ τὸ ἔργο.

Καλῆς τέχνης ξυλόγλυπτο τρυπητὸ τέμπλο κλείνει τὸ ἱερό. Ἀξιοσημείωτο εἶναι πὼς ὁ σταυρός, ὅπου κορυφώνεται τὸ τέμπλο, καὶ ποὺ κατὰ κανόνα προβάλλει ἐλεύθερος στὸ κενό, ἐδῶ περιβάλλεται ἀπὸ ξυλόγλυπτο στεφάνι. Ἐπάνω στὸ σταυρὸ εἶναι ζωγραφισμένος ὁ Ἐσταυρωμένος καὶ στὶς ἄκρες τῶν κεραιῶν του τὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν. Μικρογραφίες λαϊκῆς τέχνης συμπληρώνουν τὸ γλυπτὸ διάκοσμο. Στὶς ποδιές, ἐπάνω σὲ φόντο χρώματος ὤχρας, τὰ συνηθισμένα ζωγραφιστὰ ἀνθοδοχεῖα. Γραπτὴ ἐπιγραφὴ μᾶς πληροφορεῖ πὼς «ΕΤΑΙΛΙΟΘΥ ΟΥΤΟϹ Ο ΤΕΜΠΛΟϹ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΑΙϹ ΠΑΤΡΟϹ ΥΜΟΝ ΑΝΤΟΝΙΟΥ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟϹ ΤΟΥ ΠΑΝΗΕΡΟΤΑΤΟΥ ΑΡΧΗΕΠΙϹΚΟΠΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΛΑϹΟΝΟϹ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡ ΤΙΜΟΘΕΟΥ ΚΕ ΙΓΟΥΜΕΝΕΒΟΝΤΟϹ ΤΟΥ

ΠΑΝΟΣΙΟΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡ ΜΑΛΑΧΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΥΣ ΚΕ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡ ΔΑΜΟΥΛΑ ΚΕ ΠΡΟΣΚΗΝΙΤΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΤΑΦΟΥ ΕΤΟΣ 1748». Ὁ Χατζῆ Δαμουλᾶς τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς καὶ ὁ Δαμουλᾶς «προσκηνυτὴς τοῦ Ἁγίου Τάφου» εἶναι, βέβαια, τὸ ἴδιο πρόσωπο. Ἑπομένως, ἀφοῦ τὸ τέμπλο τελειώνει στὰ 1748 καὶ εἶναι οἱ ἴδιοι ἀρχιερέας, ἡγούμενος καὶ δωρητής, μποροῦμε μὲ ἀσφάλεια νὰ τοποθετήσουμε τὸ χτίσιμο καὶ ζωγράφισμα τῆς ἐκκλησίας μέσα στὴ δεκαετία 1740 - 1750.

## ΒΑΛΕΤΣΙΚΟ

Πάνω ἀπὸ τὴν Τσαριτσάνη, μιὰ περίπου ὥρα πεζοπορία, εἶναι τὸ μοναστήρι τοῦ Βαλέτσικου, μέσα σὲ τοποθεσία ἄγριας ὁμορφιᾶς. Περιβάλλεται ἀπὸ πυκνὴ βλάστητη, ὅπου ἀφθονοῦν τὰ θηράματα. Τὸ στενόμακρο κτήριο τοῦ μοναστηριοῦ, καλὰ συντηρημένο χάρη στὶς φροντίδες τῶν ντόπιων, εἶναι διόροφο. Στὸ ἰσόγειο βρίσκονται οἱ ἀποθῆκες καὶ ἄλλοι βοηθητικοὶ χῶροι καὶ στὸν πρῶτο ὄροφο τά, χωρὶς καλόγερους σήμερα, κελιὰ ποὺ συνδέονται μὲ ἀνοιχτὸ ξύλινο χαγιάτι. Ἡ τραπεζαρία του εἶναι σύγχρονο κτίσμα.

Στὸ μικρό του καθολικὸ σώζονται μερικὲς ἀξιόλογες τοιχογραφίες, ἴσως τοῦ 16ου αἰώνα. Στὸ ξυλόγλυπτο τέμπλο, τοῦ ὁποίου οἱ σκαλιστὲς ποδιὲς εἶναι νεώτερες, ὑπάρχουν καλὲς εἰκόνες. Τὸ ἑξάπλευρο ἀναλόγιο εἶναι ἀπὸ σκοῦρο ξύλο μὲ ἔνθετα κομμάτια συντεφιοῦ ποὺ σχηματίζουν ἐκκλησία, κυπαρίσια, ἥλιο, ρόδακες, φυτικὰ καὶ γεωμετρικὰ διακοσμητικά.

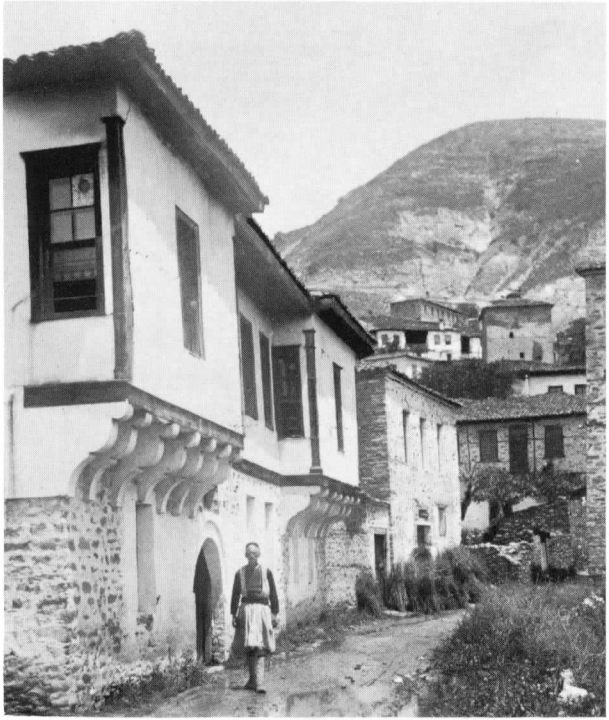
## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Μέσα στὶς λίγες σελίδες τοῦ βιβλίου αὐτοῦ δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ περιληφθεῖ ὁλόκληρος ὁ θησαυρὸς τῆς Τσαριτσάνης. Πύργοι, σπίτια, ἐκκλησίες κλείνουν ἄπειρα κειμήλια τέχνης καὶ ἱστορίας. Προσπαθήσαμε νὰ παρουσιάσουμε τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα. Βέβαια, μία ἐπιλογὴ ἔχει πάντα ἕνα ποσοστὸ ὑποκειμενικότητας, παρὰ τὶς προθέσεις τοῦ ἐπιλογέα. Γι' αὐτὸ εἶναι πολὺ πιθανὲς καὶ οἱ διαφορετικὲς ἀπόψεις.

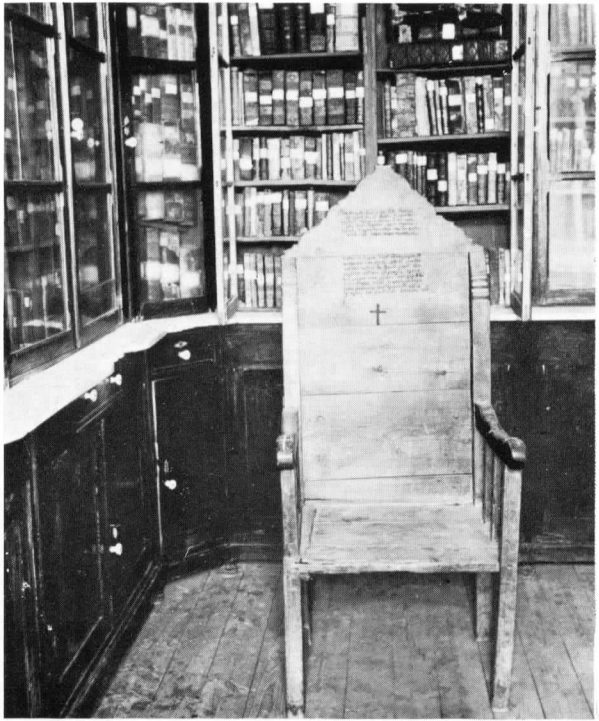
Δύο εἰκόνες εἶναι ἀφιερωμένες στὸ παρελθόν: ἡ ἕδρα τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου τοῦ ἐξ Οἰκονόμων καὶ ὁ πύργος τοῦ

Ραματᾶ πρὶν ἀπὸ τριανταπέντε χρόνια καὶ σήμερα. Ἡ πρώτη, μαζὶ μὲ μέρος τῆς βιβλιοθήκης, καταστράφηκε κατὰ τὴν κατοχή. Τοῦ δεύτερου οἱ δύο φωτογραφίες δείχνουν πόσο προχώρησε ἡ ἐρείπωση μέσα σὲ μερικὰ χρόνια.

Οἱ μαστόροι, οἱ ξυλογλῦπτες, οἱ ζωγράφοι καὶ οἱ ἄλλοι τεχνίτες ποὺ δούλεψαν στὴν Τσαριτσάνη, μικροὶ καὶ μεγάλοι, ἀνήκουν σὲ μιὰ συγκεκριμμένη ἐποχή. Ὅμως μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τους μᾶς μιλοῦν οἱ αἰῶνες ποὺ πέρασαν, μᾶς μηνοῦν οἱ αἰῶνες ποὺ ἔρχονται.



Δρόμος στὴν παλιὰ Τσαριτσάνη.



Ἡ ἕδρα τοῦ Κωνσταντίνου Οἰκονόμου.

ΕΙΚ. 1

Ὁ πύργος τοῦ Ραματᾶ στὰ 1935

Ὁ ἴδιος στὰ 1967.

Τμῆμα ἀπὸ τὴ «Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί».

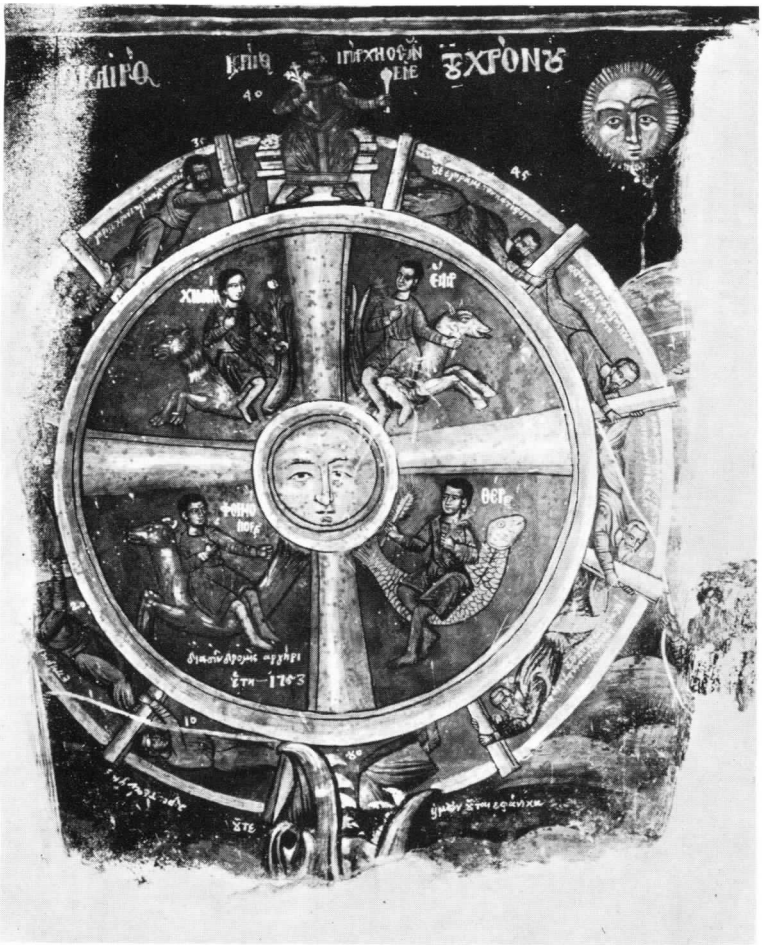
Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Νικολάου.

Δαυΐδ (τμῆμα ἀπὸ τὴ «Ρίζα τοῦ Ἰεσσαί»).

Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Νικολάου.

Ζωδιακὸς κύκλος. Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Νικολάου.

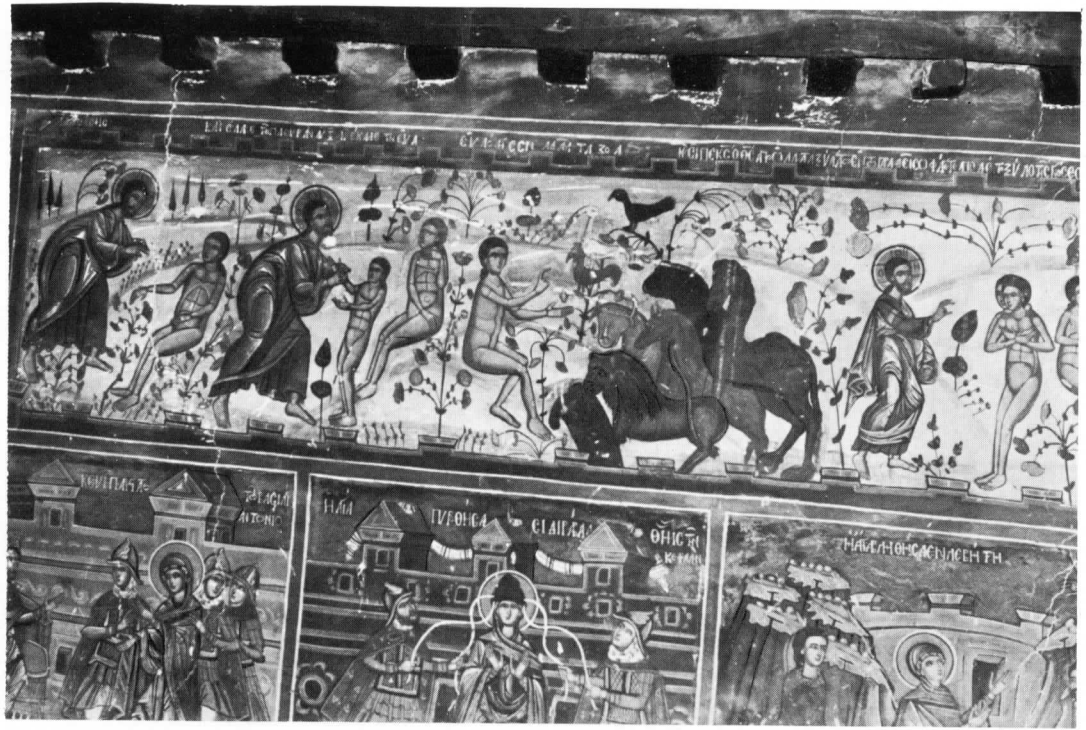
«Παρθένοι». Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Νικολάου.



«Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ» (ὁ κύκλος τῆς ἀθρώπινης ζωῆς).

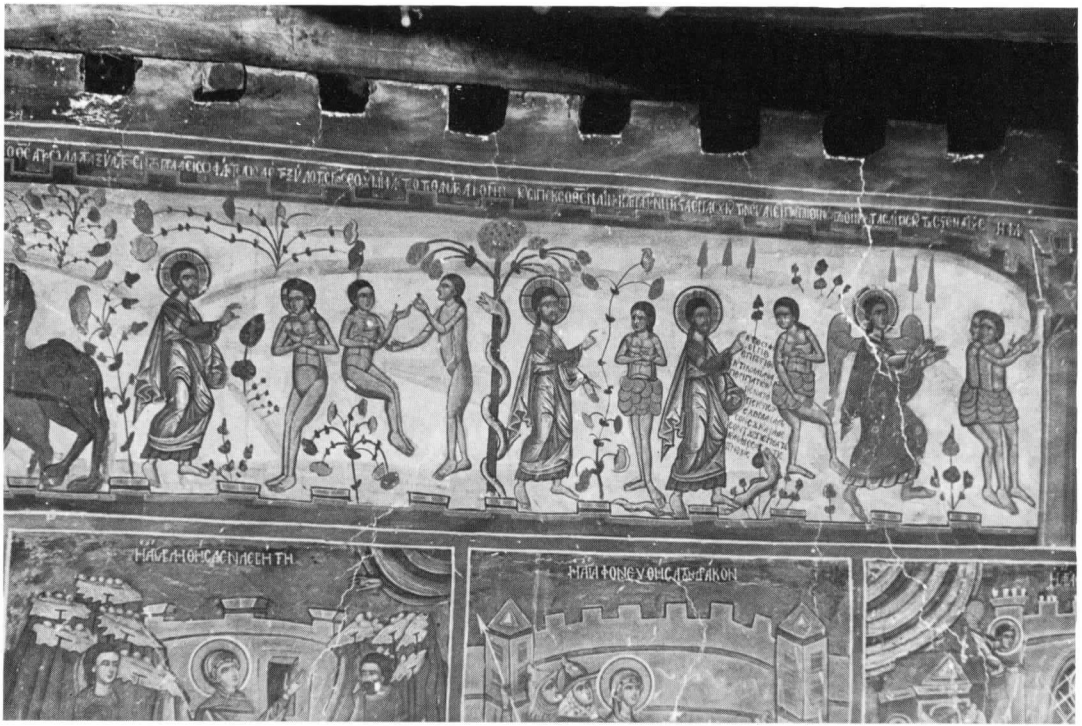
Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Νικολάου. Τσαριτσάνη.
Διὰ συνδρομῆς Ἀργύρη 1753.

Ι. Ν. Ἁγίου Παντελεήμονος. Τσαριτσάνη.



Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Παντελεήμονος. Τσαριτσάνη.

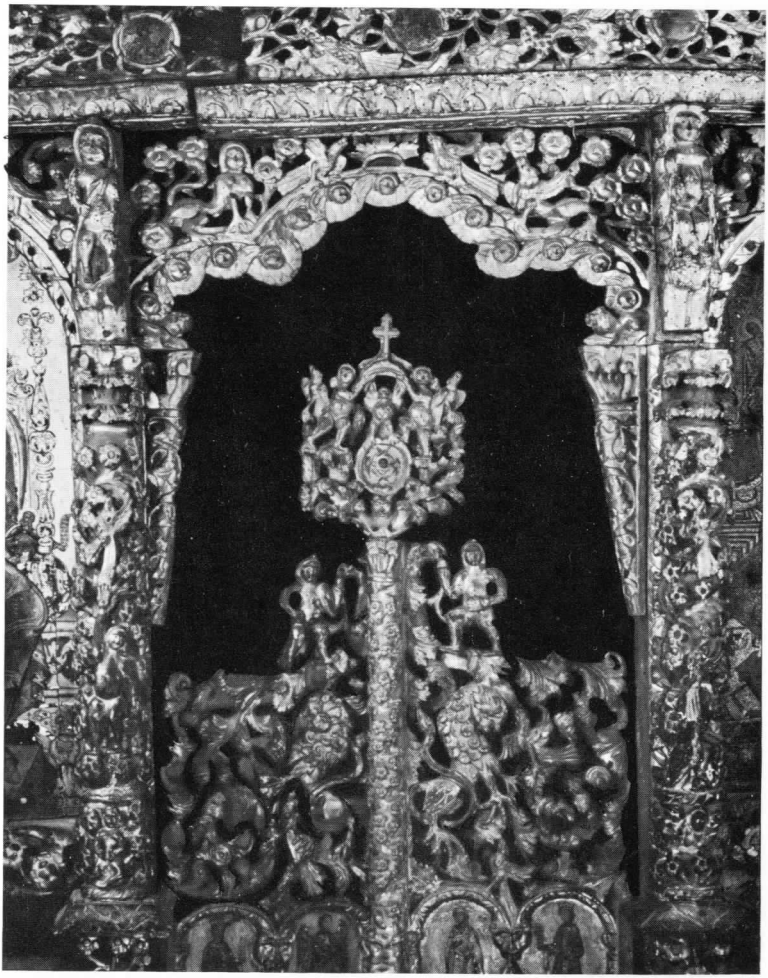
ΕΙΚ. 9



Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Παντελεήμονος. Τσαριτσάνη.

Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Παντελεήμονος. Τσαριτσάνη.

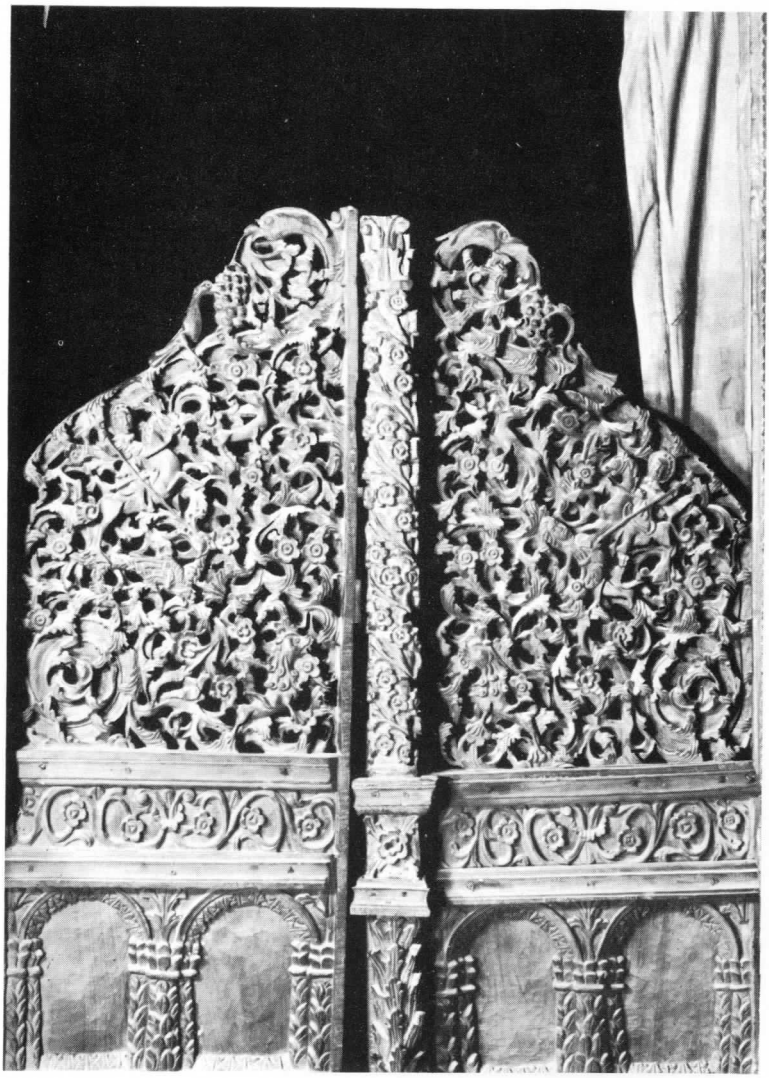
Τοιχογραφία νάρθηκος Ι. Ν. Ἁγίου Παντελεήμονος. Τσαριτσάνη.



Ὡραία πύλη ξυλόγλυπτου τέμπλου παρεκκλησίου Ἁγ. Ἀποστόλων.

ΕΙΚ. 14

Λεπτομέρεια τέμπλου παρεκκλησίου Ἁγίων Ἀποστόλων. Τσαριτσάνη.



Ὡραία πύλη τέμπλου Ι. Ν. Παναγίας. Τσαριτσάνη.

ΕΙΚ. 16

Τμῆμα ἄμβωνος Ι. Ν. Παναγίας. Τσαριτσάνη.