

ΚΙΤΣΟΥ Α. ΜΑΚΡΗ

ΧΙΟΝΙΑΔΙΤΕΣ ΖΟΓΡΑΦΟΙ

②

Πανελλήνια
Έκθεση
παιδικών
παιγνιδιών
και αμαξών



Ἡ σειρά "Ἑλληνική Λαϊκή Τέχνη" τοῦ Ἐκδοτικοῦ μας Οἴκου προγραμματίσθηκε μέ τί φιλοδοξία νά ἀποτελέσει υπεύθυνη καί ἄρτια εἰκονογραφημένη παρουσίαση τῶν θησαυρῶν τῆς ἑλληνικῆς λαϊκῆς καλλιτεχνικῆς παράδοσης. Ἐγκαινιάστηκε μέ τή "Λαϊκή Τέχνη τοῦ Πηλίου" τοῦ Κίττου Μακρή καί συνεχίστηκε μέ τήν "Ἑλληνική Λαϊκή Φορεσιᾶ" τῆς Ἀγγελικῆς Χατζημιχάλη καί τᾶ "Ἑλληνικά Παραδοσιακά Κοσμήματα" τοῦ Ἀγγέλου Δεληβοριά. Μέ τή μελέτη τοῦ Κίττου Μακρή "Χιονιάδες Ζωγράφοι" παρουσιάζεται ἡ πλούσια ζωγραφική παράδοση ἑνός μικροῦ ὄρειοῦ χωριοῦ τῆς Ἡπείρου, τῶν Χιονιάδων. Χρειάστηκαν πέντε χρόνια συστηματικῆς ἔρευνας καί μελέτης τοῦ γνωστοῦ λαογράφου γιά νά ὁλοκληρωθεῖ τό ἔργο αὐτό. Οἱ δυσκολίες ὑπῆρξαν πολλές καί μεγάλες ἐπειδή οἱ Χιονιάδες ζωγράφοι ἄφησαν ἔργο σκορπισμένο σέ πάνω ἀπό ἑκατό μικρά δυσπρόσιτα χωριά.

Ἡ πρόθεση τῆς "Μέλισσας" νά γνωρίσει στό ἑλληνικό φιλότεχνο κοινό, τμηματικά ἀλλά συστηματικά, τή λαϊκή μας τέχνη σέ ὅλες τῆς ἐκδηλώσεις συνδυάζεται ἀναγκαστικά μέ τή δυνατότητα ἐξασφάλισης υπεύθυνων καί προετοιμασμένων μελετητῶν, πράγμα πού εἶναι πολὺ δύσκολο στήν ἀποσπασματική καί ἀνοργάνωτη ἑλληνική πνευματική ζωή. Ἔτσι, ἡ σειρά παρουσίας τῶν σχετικῶν ἐκδόσεων θά προσδιορίζεται ἀπό τῆς δυνατότητες πού παρέχει ἡ χώρα μας, μέ μοναδικό γνώμονα τήν ὑψηλή στάθμη τῶν μελετῶν καί τήν ἄρτια ἐκδοτική ἐμφάνιση. Ἡ Διεύθυνση τῆς "Μέλισσας" ἔχει πλήρη συνείδηση τῶν μεγάλων δυσχεριῶν πού ἐμφανίζει μιά τέτοια προσπάθεια, τήν ἐνθαρρύνει ὅμως ἡ ἐπίγνωση τῆς σπουδαιότητος πού ἔχει, εἰδικά σήμερα, ἡ ἀφομοίωση τῶν γόνιμων στοιχείων τῆς ἐθνικῆς μας κληρονομιάς. Μέ τήν ἐπιστράτευση ὅλων τῶν πνευματικῶν δυνάμεων πού διαθέτει ἡ χώρα μας στόν τομέα αὐτόν, μέ τήν πείρα τῶν συνεργατῶν τῆς καί μέ τό σύγχρονο ἐξοπλισμό τῆς ἔχει τήν πεποίθηση πώς θά ἐπιτύχει στούς μεγάλους τῆς στόχους. Οἱ τέσσερις πρώτοι τόμοι ἀποτελοῦν θετική ἐγγύηση γι' αὐτό.

Ἡ ἐργασία αὐτή ἐπιχειρεῖ μιᾷ πρώτῃ καὶ μερικῇ ἐφαρμογῇ τῆς ἀρχῆς ποῦ ὁ συγγραφέας τῆς διατύπωσε στὸν πρόλογο τοῦ βιβλίου του "Ἡ Λαϊκὴ Τέχνη τοῦ Πηλίου". Ἐγράφει ἐκεῖ πῶς " ἡ μελέτη τῆς λαϊκῆς τέχνης μιᾶς ἐλληνικῆς περιοχῆς δὲ μπορεῖ νὰ ἔχει ἔστω καὶ σχετικὴ πληρότητα χωρὶς παράλληλη γνώση τῆς τέχνης ὅλων τῶν περιοχῶν τῆς χώρας μας καθὼς καὶ τῶν γειτονικῶν λαῶν". Τεχνίτες, μόνον ἢ σὲ συνεργεῖα, ξεκινοῦν ἀπὸ ἀπο-
 ρορὲς περιοχῆς καὶ περιτρέχουν ὁλόκληρὴ τὴν Ἑλλάδα, καὶ πρὸ πέρα ἀκόμα. Οἱ πρὸ ὀνο-
 μαστοὶ ἐκπρόσωποι τῆς πηλιορείτικης λαϊκῆς τέχνης ἔμαθαν τὴν τέχνη καὶ δούλεψαν καὶ σ' ἄλλους τόπους. Ὁ γλύπτης Μίλιος πρὶν δουλέψει στὸ συνεργεῖο τοῦ ἀρχιτέκτονα Λήμου Ζηπανιώτη στὸ Πήλιο, ἐργάζεται στὴν πατρίδα του Ζουπάνι, τὸ σημερινὸ Πεντάλοφο, καὶ ἀ-
 νήκει στὸ συνεργεῖο τοῦ πρωτομάστορα Γιώργου Κούστα, ὅπως ἀπέδειξαν πρόσφατες ἔρευ-
 νες.¹ Καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἀρχιτέκτονας, ὅπως φανερῶνεται ἀπὸ τὸ ἐπίθετό του Ζηπανιώτης, κα-
 τάγεται ἀπὸ τὸ σημερινὸ Πεντάλοφο, ἂν καὶ τὸν συναντοῦμε σὲ κατάστιχο τῆς ἐκκλησίας
 τοῦ Σωτήρα Ζαγοράς, παιδὶ ἀκόμα, νὰ προσφέρει χρήματα γιὰ λογαριασμὸ τῆς μητέρας του
 Κατερίνας. Ὁ Θεόφιλος πρωτοζωγραφίζει στὴ Νυτιλήνη, σχηματίζει τὴν εἰκαστικὴν του
 γλῶσσα στὴ Σμύρνη, μένει τριάντα χρόνια στὸ Πήλιο καὶ ξαναγυρίζει στὴν πατρίδα του
 Νυτιλήνη, ὅπου συνεχίζει νὰ ζωγραφίζει ὡς τὸ θάνατό του τὸ Μάρτη τοῦ 1934.² Ὁ Παγώ-
 νης ἔρχεται στὸ Πήλιο ἀπὸ τὸ ἡπειρώτικο χωριὸ Χιονιάδες ἑτοιμὸς ζωγράφος. "Ὁχι, βέ-
 βαια, ὠριμὸς ἀκόμα. Καὶ ὁ γραφικὸς του χαρακτήρας γίνεται πρὸ στρωτὸς μὲ τὰ χρόνια.
 Ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα εἶναι καὶ οἱ τοιχογραφίες στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Ἀγίας Μαρίας Κισ-
 σοῦ -1802- ὅπου ὑπογράφει ὡς Παγώνης Χιονιάδης, μὲ τὴ σημαντικὴ Προσθήκη "ἐκ φυλῆς
 Πασχαλάδες". Ἐπειδὴ ἡ θέση τοῦ Παγώνη, καθὼς καὶ τοῦ γιοῦ του Ἀθανάσιου, εἶναι ση-
 μαντικὴ στὴ λαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ Πηλίου, ὀδηγήθηκα στὴ σκέψη πῶς ἔπρεπε νὰ ἀνιχνεύσω
 τίς ρίζες τῆς τέχνης του. Καὶ ἀκόμα νὰ ξεκαθαρίσω τὴ σημασίαν τῆς φράσης "ἐκ φυλῆς Πασ-
 χαλάδες", ποῦ γιὰ νὰ τὴ βάλει σὲ τόσο ἐπίσημη θέση, θὰ πρέπει νὰ τῆς ἔδινε κάποιον ἰ-
 διαίτερο βάρος. Ἡ ἐργασία, λοιπόν, αὐτὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰ συμπλήρωμα τῆς μελέτης
 γιὰ τὴν πηλιορείτικὴν λαϊκὴν τέχνη. Ἐτσι ἄρχισε στὰ 1975, καὶ συνεχίστηκε πέντε καλο-
 καίρια συνέχεια, ἡ ἔρευνα στὴν Ἠπειρὸ, τὴ Λυτικὴ Μακεδονία, τὴ Θεσσαλία καὶ τὴν Ἀ-
 καρνανία. Ἀρχικὸς ὀδηγὸς ἡ ὥραβα συναγωγὴ στοιχείων γιὰ τοὺς χιονιάδεις ζωγράφους
 ποῦ ἔκανε ὁ ντόπιος ἱερέας Γεώργιος Παῖσιος.³ Ἀρχελακὸ ὑλικὸ ἐλάχιστο βρέθηκε γιατί
 ἡ περιοχὴ δοκιμάστηκε σκληρὰ ἀπὸ τὸν ἐμφύλιον σπαραγμὸ. Λιγοστὴ καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιο-
 γραφία. Ἡ ἔρευνα κάλυψε πάνω ἀπὸ ἑκατὸ χωριά καὶ ὀχτὼ μοναστήρια, ὅπου ὑπῆρχαν πλη-
 ροφορίες ἢ ἐνδείξεις πῶς ὑπῆρχαν ἔργα χιονιάδων ζωγράφων. Οἱ πληροφορίες ἀφοροῦσαν
 ἀποκλειστικὰ τὸ ἀγιογραφικὸ τους ἔργο. Ἡ "κοσμικὴ" τους ζωγραφικὴ ἔμενε ἐντελῶς ἀ-
 μνημόνευτη. Καὶ πρόκειται γιὰ τὸ πρὸ ζωντανὸ καὶ ὁροσερὸ τμήμα τῆς χιονιάδτικης ζω-
 γραφικῆς. Βρέθηκαν εἰκοσιδύο στίτια διακοσμημένα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μερικὰ διατηροῦσαν τίς
 τοιχογραφίες σὲ καλὴ κατάσταση, τὰ περισσότερα σὲ μέτρια καὶ σὲ μερικὰ ὑπῆρχαν μόνον
 ἔχνη. Γέροντες μᾶς μίλησαν καὶ γιὰ ἄλλα διακοσμημένα στίτια ποῦ καταστράφηκαν ἢ ἐπι-

σκευάστηκαν με θυσία της ζωγραφικής τους διακόσμησης. Είναι πολύ πιθανό πώς ένα μεγάλο μέρος της ανήκε σε χιονιαδίτες. Παλιές φωτογραφίες, σχέδια, ανθίβολα, επιστολές, μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις και άλλα στοιχεία, εκατοντάδες φωτογραφιών και έγχρωμων διαφανειών που τραβήχτηκαν σε κάθε τόπο, αποτελούν το υλικό πάνω στο οποίο στηρίζεται η εργασία αυτή. Πρώτος ο συγγραφέας της επισημαίνει την ανεπάρκειά του. Για το λόγο αυτό θεωρεί το βιβλίο τουτο όχι ολοκληρωμένη μελέτη αλλά έκτεταμένη παραπομπή του βιβλίου του για τη λαϊκή τέχνη του Πηλίου.

Από το συγκεντρωμένο φωτογραφικό υλικό δημοσιεύονται εδώ αντιπροσωπευτικά δείγματα από αγιογραφίες, επιγραφές, τοπία, προσωπογραφίες, νεκρές φύσεις, ανθογραφίες, που καλύπτουν όλη τη γνωστή μας περίοδο δραστηριότητας των χιονιαδιτών. Επίσης δημοσιεύονται παραλλαγές ενός από τα διακοσμητικά θέματα που συναντούμε συχνότερα, για να μπορέσει ο αναγνώστης να διαπιστώσει το ποσοστό ελευθερίας με την οποία οι παραδοσιακοί μας ζωγράφοι χειρίζονται μερικά σταθερά θέματα.

Θερμές ευχαριστίες απευθύνονται σε όσους με ευγένεια και προθυμία βοήθησαν την έρευνα και ιδιαίτερα τον παπᾶ-Γιῶργη Παῖσιο, το γιατρό Βασίλειο Χρήστου, το συνταξιούχο δάσκαλο Στέφανο Ζωγράφο από τους Χιονιάδες, το δάσκαλο Βύρωνα Βαρζώκα από το Καπέσοβο, το γυμνασιάρχη κ. Φραγγούλα και τον κ. Βασδεκά από το Σκαμνέλι, τον κ. Γιῶργο Μπαλιτή από την Πυρσόγιαννη, τον παπᾶ-Δημήτριο Βουζοπλή από τους Νεγάδες, το δάσκαλο και συγγραφέα κ. Κώστα Λαζαρίδη από το Κουκούλι, τη δεσποινίδα Μαρία Παπάζογλου από το Τσεπέλοβο, την κυρία Μπακόλα από το Δέλοφο, τον κ. Αντώνη Γεράση από το Γοργοπόταμο, τον επίτιμο γυμνασιάρχη κ. Στάθη Λαμπρίδη από τα Πάνω Πεδινά, τη δεσποινίδα Νικαίτη Κοντούρη, ήθοποιό, από τα Κάτω Πεδινά, το διευθυντή της "Ηπειρωτικής Έστίας" κ. Δημοσθένη Κόκκινο, την επιτροπή του περιοδικού "Αρμολόι", τον πεζογράφο κ. Γιάννη Βατζιῆ από το Μεταξοχώρι 'Αγιᾶς, το γιατρό κ. Λάνταβο που υπηρέτησε στην 'Οξύνεια Καλαμπάκας, το μοναχό Γεραφείμ από την 'Αγία Τριάδα Βυθοῦ, το γιατρό κ. Λαυρέντη 'Αγορίτση από τη Δράκια Πηλίου, τον Πρόεδρο της 'Ενώσεως Ζαγορισίων κ. Κλεόβουλο Βλαδίκα, τον επίτιμο γυμνασιάρχη κ. Στάθη Οίκονόμου και όλους τους ιδιοκτήτες σπιτιῶν διακοσμημένων από χιονιαδίτες ζωγράφους.

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

Το μικρό αυτό χωριό βρίσκεται στην έπαρχία της Κόνιτσας, κοντά στα άλβανικά σύνορα. Αφίνοντας άριστερά το δρόμο Κόνιτσας - Νεάπολης, ένας μέτριας βατότητας έπαρχιακός δρόμος φέρνει στην Πυρσόγιαννη. Από εκεί σκυρόστρωτος, όχι σε καλή κατάσταση, δρόμος περνάει από τη Βούρμπιανη και προχωρεί προς το Πληκάτι. Πρίν φτάσουμε σ' αυτό υπάρχει άθλιος χωματόδρομος, πάλι άριστερά, που οδηγεί προς τους Χιονιάδες. Από τον αριθμό των σπιτιῶν που σώζονται ή που κείτονται σε έρμια φαίνεται πώς οι κάτοικοι του ποτέ δεν ξεπέρασαν τους τετρακόσιους. Το 'Επιτελικό Γραφεῖο του έλληνικού 'Υπουργείου των Στρατιωτικῶν μᾶς δίνει στα 1880 τον αριθμό των 348 κατοίκων.⁴ Ασφαλῶς στηρίζεται σε έπίσημα στοιχεία τουρκικῆς απογραφῆς. Άλλωστε, ένα χρόνο άργότερα, σέκοι-

νοτικό φορολογικό κατάλογο εμφανίζονται 85 φορολογούμενοι οίκογενειάρχες, πού με μέσο όρο 4 μέλη κατά οίκογένεια μάς δίνει τόν αριθμό 340. "Αν ό μέσος όρος 4 μελών κατά οίκογένεια φαίνεται μικρός θά πρέπει νά υπολογίσουμε πώς μερικές οίκογένειες είναι όρφανές από πατέρα -σημειώνονται με τό όνομα τής χήρας- καί σίγουρα άλλες θά ήταν καινούργιες, πρίν ολοκληρώσουν τόν κύκλο τής παιδογονίας των. Χαρακτηριστική ένδειξη για τή θέση τής γυναίκας μέσα στην κοινωνία είναι τό ότι οί χήρες δέν αναγράφονται με τό βαφτιστικό τους όνομα δίπλα στό επίθετο αλλά με τό ανδρωνυμικό, π.χ. Γιώργαινα Μανδρίτη, Νικόλαινα Τζουβάκα, Νικόλαινα Πασχάλη κ.λ.π. καί μόνο μία από τίς έξη χήρες αναγράφεται με τό βαφτιστικό της, ή Δέσπω Χρήστου.⁵ Δυστυχώς, οί περιπέτειες του χωριού έξαφάνισαν σχεδόν όλα τά κοινοτικά καί ιδιωτικά έγγραφα πού θά επέτρεπαν νά έχουμε πληρέστερη εικόνα τής κοινωνικής, οικονομικής καί πολιτιστικής ζωής του χωριού. Πάντως δέ φαίνεται νά παίζει κάποιο σημαντικό ρόλο στην περιοχή. Θά πρέπει νά σημειωθεί έδω ότι στον τόσο κατατοπιστικό χάρτη τής 'Ηπείρου, πού σχεδιάζει στα 1833 ό Κοσμάς Θεσπρωτός,⁶ δέν εμφανίζονται οί Χιονιάδες, πού μόνο στό κείμενο μία φορά αναφέρονται απλώς ανάμεσα στα χριστιανικά χωριά τής επαρχίας Κολλόνιας.⁷ 'Ακριβέστερα στοιχεΐα για τόν αριθμό των κατοίκων έχουμε από τό 1913, δηλαδή μετά την απελευθέρωση τής 'Ηπείρου. 'Ο πραγματικός πληθυσμός, σύμφωνα με τά στοιχεΐα τής Στατιστικής 'Υπηρεσίας τής 'Ελλάδος, στα 1913 ήταν 300 κάτοικοι, στα 1920: 288, στα 1928: 280, στα 1940: 239, στα 1951: 65 /μετακίνηση του πληθυσμού των όρεινων οικισμών προς τά αστικά κέντρα με τόν εμφύλιο πόλεμο/, στα 1951: 105, στα 1971: 14. Στα 1976 βρήκαμε 12 μόνιμους κατοίκους πού στα 1979 έγιναν 9. 'Η εικόνα είναι αποκαρδιωτική. 'Εδω καί μερικά χρόνια έπαψε νά λειτουργεί καί τό Δημοτικό Σχολείο του χωριού. Δέν υπάρχει ούτε μικρομάγαζο.

'Η οικονομία του χωριού ήταν κυρίως κτηνοτροφική. 'Εν τούτοις, τό όνομα του χωριού μάς παρέχει καί μία χρήσιμη πληροφορία: χιονιάδες ήταν οί μεταφορεΐς πιεσμένου χιονιού από σκιερές όρεινές τοποθεσίες πού "χορταίνουν την πολιτείαν τό καλοκαίρι χιόνια", κατά την έκφραση παλιού ήπειρώτη λόγιου. 'Η μεταφορά χιονιού από διάφορες περιοχές δέν περιορίζονταν μόνο προς τίς πολιτείες τής 'Ηπείρου καί τά κονάκια των πλούσιων Τούρκων μά έφτανε ως την Κέρκυρα όπου "κομίζουν χιόνια με τό πλοΐο, καί πίνουν οί άρχοντες καί εύγενείς Κερκυραίοι τές λεϊμονάδες καί λοιπά καταψυκτικά καί δροσιστικά ποτά".⁸ 'Εκτός από τούς κατοίκους τής Πρεμετής, των βουνών τής Λιακουριάς καί τής Χειμάρρας, καί οί κάτοικοι των Χιονιάδων ασχολούνται με τό ιδιότυπο αυτό είδος έμπορίου, ίσως μάλιστα σέ μεγαλύτερο ποσοστό γι' αυτό καί τό χωριό τους παίρνει τό όνομα Χιονιάδες, όπως συμβαίνει καί με άλλα ελληνικά χωριά, π.χ. Χαλκιάδες, Κουλιανάδες, Καρβουνάδες, Μελισσουργοί.

Οί περιορισμένοι πόροι τής περιοχής αναγκάζουν ένα ποσοστό από τόν άντρικό πληθυσμό νά ασχοληθεί με τεχνικά επαγγέλματα. Κάθε χωριό είδικεύεται σ' έναν τομέα, ή Πυρσόγιαννη καί ή Βούρμπιανη στην οίκοδομική, ό Γοργοπόταμος στην ξυλογλυπτική, οί Χιονιάδες στή ζωγραφική. 'Εστίες ζωγραφικής δραστηριότητας υπάρχουν καί άλλοι, όπως τό Καπέσοβο, ή Σαμαρίνα, ή Γαλάτιστα, τό Φορτόσι, τό "Άγιον Όρος. Θά ήταν υπερβολή νά τά χαρακτηρίσουμε καλλιτεχνικά κέντρα. Δέ δημιούργησαν καμιά ιδιαίτερη σχολή στον τομέα

τους. Έβγαλαν καλούς, μετριους και κακούς τεχνίτες στο ύψος και στο επίπεδο αντίστοιχων δραστηριοτήτων ολόκληρης της τουρκοκρατούμενης Ελλάδας. Μοναδική, ίσως, εξαίρεση οι ζωγράφοι από την Κλεισούρα της Δυτικής Μακεδονίας που έργα τους συναντήσαμε στο χωριό τους, στο Νυμφαίο και στο Πάπιγκο. Κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, κι άσφαλώς έπειδή δέχονται την ακτινοβολία της πρωτεύουσας του ελεύθερου Ελληνικού Κράτους, διαμορφώνουν ιδιαίτερο ύφος, λαϊκό-νεοκλασικό. Σε μερικές περιπτώσεις φτάνει ως την απομίμηση γλυπτικής, με πλασματικές ζωγραφιστές κόγχες μέσα στις έποδες αποδίδονται μόνο με σκιοφωτισμό αρχαιοτρόπες μορφές. Θεοί, Μοῦσες, Καρυάτιδες, οι Έποχές του Χρόνου, οι αίσώπιοι μῦθοι, ο χορός των Μουσών με τον Απόλλωνα, είναι τά θέματα που τους άπασχολούν.⁹ Επίσης, ή κύρια επαγγελματική δραστηριότητα των μαστόρων σκορπίζεται προς διάφορες κατευθύνσεις μέσα και έξω από την Ελλάδα και ελάχιστα καλύπτει τις τοπικές ανάγκες σέ θρησκευτική και κοσμική τέχνη. Τά σπίτια της Πυρσόγιαννης και της Βούρμπιανης είναι σχετικά πενιχρά μπροστά σέ δημιουργήματα των μαστόρων τους σέ άλλα μέρη.¹⁰ Οι ζωγράφοι των Χιονιάδων, με τό τόσο πλούσιο έργο, ελάχιστα δείγματα της τέχνης των άφησαν στο δικό τους χωριό: λίγες και μεταγενέστερες τοιχογραφίες στην έκκλησία του Αγίου Αθανασίου, μερικές φορητές εικόνες και οὔτε ένα διακοσμημένο σπίτι. Το τέμπλο της έκκλησίας του Γοργοπόταμου δέ συγκρίνεται με τό θαυμαστό τρυπητό ξυλόγλυπτο τέμπλο της Μητρόπολης Ιωαννίνων που έγινε από τεχνίτες του χωριού αυτού. Η είδίκευση κάθε χωριού σέ έναν τομέα εκφράζεται και με χαρακτηριστικές φράσεις, όπως "Ποιος έχτισε τον Κόσμο; -Οί πυρσογιαννίτες!", "Χιονιαδίτης είσαι; Ζωγράφος είσαι;". Κι εδώ δέν θά πρέπει νά φτάσουμε στην υπερβολή νά πιστεύουμε πώς όλοι οι "αντρες που δέν άσχολήθηκαν με την κτηνοτροφία γινότανε χτίστες, ζωγράφοι ή ξυλογλύπτες. Ονομαστοί και πέρα από την περιοχή είναι οι λαϊκοί μουσικοί της Πυρσόγιαννης και της Βούρμπιανης. Από την Πυρσόγιαννη κατάγονται και άξιοι λιθογλύφοι, οι λεγόμενοι πελεκάνοι, με ιδιαίτερη επίδοση στις σκαλιστές προσόψεις τζακιών, όπως ο Γιάννης Νίτσος, ο Βασίλης Στύλος, ο Γιώργος Παπανικολάου, ο Γιώργος Βατσαλής και άλλοι. Υπάρχουν πληροφορίες και για χιονιαδίτες ξυλογλύπτες.

Κατά δμάδες, τά λεγόμενα "μπ'λούκια" ξεκινούσαν αρχές της άνοιξης για νά επιστρέψουν με τό τέλος του φθινόπωρου. Βασικά χρονικά όρόσημα ήταν οι γιορτές των δύο καβαλαρέων αγίων, του "Αι Γιώργη την άνοιξη και του "Αι Δημήτρη τό φθινόπωρο. Η άναχώρηση των μπουλουκιών συνοδεύονταν από μικρές άποχαιρετιστήριες γιορτές. Τό είδος της προσυμφωνημένης εργασίας καθόριζε και τη σύνθεση, σέ αριθμό και ειδικόττες, του κάθε μπουλουκιού. Πολυάριθμα των χτιστάδων, μικρότερα των ξυλογλύφων και μέχρι πενταμελή των ζωγράφων. Τό γενικό σχέδιο και ή επίβλεψη της όλης δουλειάς ανήκει στον πρωτομάστορα. Γύρω στα 1800 συναντούμε για τον πρωτομάστορα των χτιστάδων τό λόγιο χαρακτηρισμό αρχιτέκτων / Δῆμος Ζηπανιώτης, μοναστήρι Αγίου Αθανασίου Λαύκου 1795/, και των ζωγράφων ιστοριογράφος / Μιχαήλ, μοναστήρι Αγίας Τριάδας Βυθού 1802/.

Ἡ ἐπαγγελματική συσσωμάτωση τῶν χτιστάδων καὶ τῶν ξυλογλύφων ἀκολουθεῖ τὸν παν-ελληνιο τύπο τοῦ ρουφετιοῦ ἢ ἱσναφιοῦ. Ἔτσι εἶναι ὁργανωμένοι οἱ "κουδαρέοι"/χτιστάδες/ τῆς Πυρσόγιαννης καὶ τῆς Βούρμπιανης καὶ οἱ "ταγιαδόροι"/ξυλογλύπτες/ τοῦ Γοργοπόταμου, ποὺ παλιότερα λεγότανε Τούρνοβο.¹² Στὴν ἐπαγγελματική συσσωμάτωση τῶν ζωγράφων ἀπὸ τοὺς Χιονιάδες ὑπάρχει κάποια ἰδιομορφία ποὺ θὰ τὴν ἐξετάσουμε ἀργότερα.

Ἡ μικρὴ κοινωνία τῶν Χιονιάδων δὲν παρουσιάζει, τουλάχιστο ἀπὸ τὸ 18ο αἰῶνα ποὺ ἔχουμε σίγουρες πληροφορίες γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τους, τὴ βουκολικὴ γραφικότητα μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζεται γενικὰ ἀπὸ τοὺς παλιότερους ἱστορικοὺς ἢ ζωὴ τοῦ ἑλληνικοῦ χωριοῦ. Ἔχει τρεῖς κοινωνικὲς τῆς διαστρωματώσεις. Αὐτὲς δὲν ἀντιστοιχοῦν μὲ τὰ στρώματα τοῦ κόντρα-πλακέ, ὅπου οἱ διαφορετικὲς κατευθύνσεις τῶν ἰνῶν τοῦ ξύλου συμβάλλουν στὴ συνοχή καὶ στερεότητα τοῦ σύνολου. Οἱ σχέσεις τῶν διαφόρων κοινωνικῶν στρωμάτων εἶναι ἐνεργὲς καὶ ἀνταγωνιστικὲς. Οἱ κοτζαμπάσηδες παίζουν βασικὰ, καὶ γιὰ δικό τους ὄφελος, τὸ ρόλο τοῦ διαβιβαστῆ τῶν βαρῶν τῆς τουρκικῆς φορολογίας καὶ τῶν ἐκκλησιαστικῶν εἰσφορῶν στὰ κατώτερα στρώματα. Στὸ μοναδικό φορολογικὸ κατάλογο, ποὺ τυχαῖα διασώθηκε, τοῦ 1881, παρατηροῦμε πὺς ἡ γενικὴ τουρκικὴ φορολογία καταμερίζεται, μὲ ἀστάθμητη σὲ μᾶς ἀντικειμενικότητα, ἀνάλογα μὲ τὴν οἰκονομικὴ στάθμη τοῦ κάθε νοικοκυριοῦ. Τὰ δικαιώματα τοῦ δεσπότη καθορίζονται μὲ βάση τὰ τέσσερα γρόσια καὶ μὲ συντελεστὲς ἀπὸ 1 ὡς 3. Μὲ ἄγνωστα σὲ μᾶς κριτήρια καθορίζονται τὰ ἄλλα κοινοτικὰ βάρη, ὅπως ἡ κατασκευὴ γέφυρας, οἱ δρόμοι, ὁ μισθὸς τοῦ δραγάτη. Σημειώνουμε πὺς οἱ αὐξομειώσεις στὸν καταμερισμὸ τῆς γενικῆς τουρκικῆς φορολογίας κατὰ νοικοκυριό δὲν εἶναι ἀκριβῶς ἀντίστοιχες μὲ τρεῖς κοινοτικὲς ἐπιβαρύνσεις. Οἱ ἐπαγγελματίες πληρώνουν καὶ φόρο ἐπιτηδεύματος χωρὶς, πάλι, σταθεροὺς συντελεστὲς. Ἀπὸ τὸ φόρο ἐπιτηδεύματος φαίνεται πὺς οἱ ζωγράφοι ἔχουν ἀπὸ τὰ ὑψηλότερα εἰσοδήματα στὸ χωριό. Μὲ τὸν τουρκικὸ Νόμο "περὶ βιλαετιῶν" τοῦ 1859 ἐμφανίζεται καὶ στοὺς Χιονιάδες τὸ ἀξίωμα τοῦ μ ο υ χ τ ᾱ ρ η, οἰκονομικοῦ διαχειριστῆ. Στὰ 1892 μουχτάρης εἶναι ὁ Ἰωάννης Δημ. Βούρης, ἀδελφὸς τοῦ ζωγράφου Ζήση Δ. Βούρη. Φαίνεται πὺς οἱ μουχτάρηδες, κατὰ κανόνα ἀπὸ τὴν τάξη τῶν κοτζαμπάσηδων, ἔδειχναν μεγάλη σκληρότητα στὸν καθορισμὸ καὶ τὴν εἴσπραξη τῶν φόρων. Κυκλοφοροῦσε στοὺς Χιονιάδες, τέλη 19ου αἰῶνα, ἓνα καυστικὸ σατυρικὸ τετράστιχο " Ἐρμο παληκάρι - Πᾶρε το χαμπάρι - Βάλανε μουχτάρη - "Ὅλα θὰ στὰ πάρει".

Μόνον ἔμμεσες καὶ ἀσαφεῖς πληροφορίες ἔχουμε γιὰ ὁμαδικὴ δράση ποὺ ν'ἀπέβλεπε στὴν ἄρση ἢ μείωση τῶν κοινωνικῶν καὶ οἰκονομικῶν διαφορῶν. Αὐτὲς, ἀκόμα καὶ στὰ ἐξωτερικά, μὰ τόσο ἀποτελεσματικὰ, στοιχεῖα τους, ὅπως οἱ φορεσιές, κατοχυρώνονται καὶ ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, ὅπως φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐγκύκλιο τῆς 24ης Ὀκτωβρίου 1803 τοῦ Ἐπίσκοπου Κοζάνης καὶ Σερβίων ποὺ καθορίζει μὲ λεπτομέρειες τὴ γυναικεῖα φορεσιὰ τῶν τριῶν κοινωνικῶν τάξεων καὶ ἀπειλεῖ μὲ ἀφορισμὸ καὶ καταγγελία στίς τουρκικὲς ἀρχές ὅποια γυναῖκα ντυθεῖ μὲ φορεσιὰ ἀνώτερης τάξης. Ἐπίσης, στίς ἀπεικονίσεις κτητόρων ἢ δωρητῶν ἐκκλησιῶν ἢ φορεσιὰ τῶν "ἀρχόντων" εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὴ. Συχνὲς εἶναι οἱ ἀτομικὲς προσπάθειες γιὰ μεταπήδηση ἀπὸ ἓνα στρώμα σὲ ἄλλο ἀνώτερο ἢ καὶ γιὰ μίμηση τοῦ τρόπου ζωῆς

τῶν ἀνώτερων στρωμάτων. Χαρακτηριστικό σύμπτωμα στήν τέχνη, κυρίως στή ζωγραφική, εἶναι ἡ ἐπίφαση πολυτέλειας, δηλαδή ἡ ἀπομίμηση ἀκριβῶν καί δυσεύρετων ὑλικῶν μέ ἄλλα φτηνά καί προσιτά. "Ἐνα μέσο διαμαρτυρίας εἶναι καί ἡ πολιτική σάτυρα. 'Ο δάσκαλος 'Ιωάννης Μ. Καραγιάννης συντάσσει " ἔκ τοῦ προχείρου καί μερικά ποιήματα, ἔν τῶν ὁποίων ἀναφέρεται εἰς τήν κακὴν διοίκησιν καί διαχειρίσιν τῶν Κοινοτικῶν πραγμάτων ὑπὸ τῆς τότε Δημογεροντίας" γράφει ὁ Γεώργιος Παῖσιος.

Διαφορετική εἶναι ἡ αἴσθησις τοῦ χρόνου στὰ διάφορα κοινωνικά στρώματα. Στούς κτηνοτρόφους εἶναι κυκλική καί μικροπρόθεσμη / χειμῶνας-ἄνοιξη-καλοκαίρι-φθινόπωρο/, στούς ἔμπορους καί χειροτέχνες-ζωγράφους γραμμική /πρὶν ἀπὸ τόσα χρόνια-πέρσι-φέτος-τοῦ χρόνου/ καί στούς κοτζαμπάσηδες κάθετα γραμμική / ὁ παραπαπούς μου-ὁ παπούς μου-ὁ πατέρας μου- τὰ παιδιὰ μου/ ἐπειδὴ ἕνα ἀπὸ τὰ ἰδεολογικά στηρίγματα τῆς κοινωνικῆς τους ἐπιβολῆς εἶναι καί ἡ "εὐγένεια" τῆς καταγωγῆς τους ἀπὸ "καλὴ σειρά".

Γιὰ τήν ὑπαρξὴ σχολείων στούς Χιονιάδες οἱ κάπως σίγουρες πληροφορίες φθάνουν ὡς τὰ 1826, τότε πού δίδασκε μέ ἀκτινοβολία καί στὰ κοντινὰ χωριά ὁ Κωνσταντῖνος Δημητριάδης Κοσκινᾶς. 'Ο Γεώργιος Παῖσιος μᾶς πληροφορεῖ πὺς σχολεῖτο λειτουργοῦσε ¹⁴ ὑπὸ τὴν ἰδίαν στέγην τῆς παλαιᾶς Ἐκκλησίας ἁγ. Ἀθανασίου οἰκοδομηθέν διαμέρισμα, ἔχον τὴν εἴσοδον ἐκ τῆς θύρας τοῦ γυναικωνίτου, καί τὸ ὅποῖον κατηδαφίσθη κατὰ τὴν ἀνέγερσιν τῆς Ἐκκλησίας κατὰ τὸ ἔτος 1866". Κάποιο σχολικὸ κτίριο φαίνεται πὺς χτίζεται στὰ 1858 μέ δωρεὰ τῆς Αἰκατερίνης Χρήστου Παπᾶ. ¹⁴ Κατὰ τὴ μαρτυρία τοῦ Γεωργίου Παῖσιου εἶχε μόνο μιὰ μικρὴ καί σκοτεινὴ αἴθουσα διδασκαλίας καί διαμέρισμα γιὰ κατοικίᾳ τοῦ δάσκαλου. Στὴ θέσις τοῦ σχολείου αὐτοῦ χτίζεται στὰ 1905 τὸ σχολικὸ κτίριο πού ὑπάρχει καί σήμερα. Αὐτὸ χαρακτηρίζεται "εὐπρεπέστερον" καί "ὁπωσδήποτε ὑγιεινότερον" ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Εἶναι στὸν τύπο πολλῶν σχολικῶν κτιρίων τῶν τελευταίων χρόνων τῆς Τουρκοκρατίας στήν Ἠπειρο. Ἡ χρῆσις ντόπιων δομικῶν ὑλικῶν καί μερικά στοιχεῖα τῆς τοπικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τὸ ἐντάσσουν ἄνετα στὸ ὕψος τοῦ χωριοῦ.

'Ο ζωγράφος Παγώνης, πού ἔρχεται στὸ Πήλιο γύρω στὰ 1800, δείχνει ἀπὸ τὸ γραφικὸ του χαρακτήρα καί τίς ἀνορθογραφίες του πὺς ξέρεи κάποια κολυβογράμματα, χωρὶς νὰ εἶναι βέβαιο πὺς φοίτησε σὲ σχολεῖο τοῦ χωριοῦ του ἢ σὲ κάποιο ἄλλο τῆς περιοχῆς. Εἶναι σχεδὸν βέβαιο πὺς πολλὲς φορὲς στὴ μαθητεία τῆς ζωγραφικῆς περιλαμβάνεται, τὴν ἐποχὴ του, καί ἡ διδασκαλία τῆς γραφῆς, ἀπαραίτητη στήν ἄσκησις τοῦ ἐπαγγέλματος. 'Ο γραφικὸς χαρακτήρας καί ἡ ὀρθογραφία τοῦ Παγώνη βελτιώνονται βαθμιαία στὸ Πήλιο. 'Ο χιονιάδης ζωγράφος Χριστόδουλος ἀντιγράφει στὰ 1846 τὴν "Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων" τοῦ Διονυσίου ἀπὸ τὴ Φουρνᾶ τῶν Ἀγραῶν μέ στρωτὸ γραφικὸ χαρακτήρα.

'Αργότερα, ἀπὸ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 18ου αἰῶνα, στὸ σχολεῖο τῶν Χιονιάδων γίνεται συστηματικότερη διδασκαλία. Δάσκαλοι ἄλλοτε εἶναι ντόπιοι καί ἄλλοτε προέρχονται ἀπὸ διάφορα ἡπειρώτικα χωριά, τὴ Ζίτσα, τὴ Βούρμπιανη, τὴν Πυρσόγιαννη, τὸ Τούρνοβο. Τὴν ἐποπτεία τοῦ ἐιορισμοῦ τῶν δασκάλων εἶχε ὁ Μητροπολίτης Βελᾶς καί Κονίτσης ἀλλὰ ἡ μισθοδοσία βάραινε τὸ χωριό.

Τὰ σπίτια τῶν Χιονιάδων εἶναι λιθόχτιστα διόροφα, σὲ τετράγωνη τὰ περισσότερα κά-

τοψη καί με σχιστοπλιθική επικάλυψη τῆς τετράριχτης ξύλινης στέγης. Σπάνια ἔχουν ἐξωτερικά κάποια ἀπλή λιθανάγλυφη διακόσμηση. Τό τέμπλο τῆς ἐκκλησίας εἶναι ἀπλό ξύλινο. Θά πρέπει, ὅμως, νά σημειώσουμε ἐδῶ πῶς ἡ σημερινή ἐκκλησία χτίστηκε στά 1866, δηλαδή σέ ἐποχή παρακμῆς τῆς παραδοσιακῆς ξυλογλυπτικῆς. Εἴρουμε, ἀπό πολλές ἄλλες περιπτώσεις, πῶς τό τέμπλο τῆς παλιᾶς ἐκκλησίας δέν ξαναστήνονταν στήν καινούργια, πολύ περισσότερο ἂν εἶχε φανερά σημάδια φορῶς ἀπό τό χρόνον. Πολλές φορές συναντοῦμε, σέ νάρθηκες ἢ γυναικωνίτες, τμήματα θαυμαστῶν ξυλόγλυπτων τέμπλων ποῦ ἀντικαταστάθηκαν ἀπό μέτρια νεότερα. Ἡ γυναικεία φορεσιά, ὅπως φαίνεται ἀπό φωτογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 19ου αἰῶνα, ἀκολουθεῖ σέ γενικῆς γραμμῆς τή φορεσιά τῆς περιοχῆς Κόνιτσας. Κατά τήν ἰδια ἐποχή στούς ἄντρες ἔχει ἐπικρατήσῃ ἡ εὐρωπαϊκή φορεσιά. Προσωπογραφία, ὅμως, ἔργο τοῦ χιονιάδου Θεωῶ Μαρινῶ, παριστάνει ἄντρα ποῦ φορεῖ φαρδύ κόκκινο φέσι μέ μαύρη φούντα, ἄσπρο πουκάμισο, σκουρογάλαζο γελέκι, ὁμοιόχρωμο ἐπενδύτη καί ἴσως φουστανέλλα/ἀπεικονίζεται ὡς τῇ μέσῃ/.¹⁵

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

Ἡ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΣΥΣΣΩΜΑΤΩΣΗ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Γιά τήν ἐπαγγελματική ὀργάνωση καί τή διδασκαλία τῆς τέχνης στούς Χιονιάδες δέν ὑπάρχουν παλιές γραπτές μαρτυρίες, πράγμα ποῦ ἄφησε ἐλεύθερο τό πεδίο σέ κάθε μορφῆς εἰκασίες, ἀπό τίς ὁποῖες δέν ἐξέφυγε παλιότερα καί ὁ ὑποφαινόμενος. Ἐπαγγελματική ὀργάνωση καί ἐκμάθηση τῆς τέχνης εἶναι ἀλληλένδετες σέ μορφές χειροτεχνικῶν συσσωματώσεων κατά τήν Τουρκοκρατία. Τό ἐθνικό τους δίκαιο καθόριζε ὄχι μόνο τοῦς ὅρους ἀσκήσεως τοῦ ἐπεγγέλματος ἀλλά καί τίς συνθήκες καί τά στάδια μαθητείας μέ τή βαθμιαία ἀνάληψη ὅλο καί μεγαλύτερων εὐθυνῶν κατά τήν παραγωγική διαδικασία. Ὁ Εὐρυπίδης Σούρλας μιλάει χωρίς δισταγμό γιά Ἁγιογραφική Σχολή τῶν Χιονιάδων.¹⁶ Ὁ ὅρος Σχολή ἐδῶ εἶναι ἀβάσιμος εἴτε μέ τήν ἔννοια τοῦ Ἐκπαιδευτήριου τήν πάρουμε εἴτε σά μιὰ "σχολή" τέχνης μέ πρωτότυπο καί ἰδιαίτερο ὕφος. Ὁ ἴδιος δέν τό ξεκαθαρίζει. Πιο προσεκτικός καί πλησιέστερος στά πράγματα ὁ Γεώργιος Παῖσιος μιλάει γιά "μακροχρόνια σειρά τῆς Οἰκιακῆς Ἁγιογραφικῆς Σχολῆς τῶν Χιονιάδων".¹⁷ Μέ τόν ὅρο "οἰκιακῆς" ἀποκλείει τό ἐνιαῖο ἐκπαιδευτήριο. Οὕτε μέ τήν ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς σχολῆς τόν χρησιμοποιεῖ γιατί ὁ ἴδιος μέ πολλή σεμνότητα σημειώνει στόν πρόλογο τοῦ βιβλίου του: "Κατά τήν σύνταξιν τῆς παρούσης, ἡμεῖς, μή ἔχοντες εἰδικότητα τινά περί τά τοιαῦτα, δέν ἐπιχειρήσαμεν νά ἐπιφέρωμεν κρίσεις ἐπὶ τῶν ἔργων τῶν Χιονιάδων ἁγιογράφων. Τοῦτο εἰς ἄλλους ἐναπόκειται. Ὅσα ἐγράψαμεν καί γράφομεν σήμερον περί αὐτῶν, ταῦτα ἀναφέρονται εἰς τό ἱστορικόν τῆς Ἁγιογραφίας μέρος καί ἀποβλέπουν εἰς τήν ἐν μέρει πληρωσιν ἐνός κενοῦ, τό ὁποῖον ἐδημιουργήθη ἀπό τῆς ἀρχῆς ἀκόμη τῆς ἐμφανίσεως τῆς τέχνης αὐτῆς εἰς τό χωρίον τοῦτο". Εἶναι φανερό πῶς μέ τόν ὅρο Ἁγιογραφική Σχολή ἐννοεῖ τήν ἁγιογραφική παράδοση, ποῦ πραγματικά ὑπάρχει στό χωρίο του. Ὁ ἴδιος σέ πολλὰ σημεία τοῦ βιβλίου του ἀναφέρεται σέ διάφορες "γενεές" ζωγράφων. Ἐπίσης ὁ Παγώνης, ὅταν τοιχογραφεῖ στά 1802 τήν Ἁγία Μαρίνα Κισσοῦ, στό Πήλιο,

γράφει στα κιονόκρανα της μεγάλης αυτής τρίκλιτης βασιλικής το ιστορικό της άγιογράφησης και υπογράφει: "Χείρ δωρεούντος παγούνι κωσταντί χιονιαδύτι εκ φυλής πασχαλάδες". Νιόφερτος άκόμα στο Πήλιο κρατάει την ήπειρώτικη προφορά του όνόματός του και σημειώνει τον τόπο της καταγωγής του. Άργότερα, όταν εγκατασταθεί μόνιμα στη Δράκια του Πηλίου, θα υπογράφει ως "δρακιώτης". Αυτό άλλωστε, τον διευκολύνει και επαγγελματικά γιατί στη Δράκια και όχι στους Χιονιάδες πρέπει να τον άναζητήσουν πιθανοί νέοι πελάτες του. Είναι συνήθεια των συγχρόνων του να σημειώνουν τον τόπο καταγωγής των. 'Η Γαλάτιστα, ή 'Αρτα, τό Φορτόσι, τό Καπέσοβο, οί Μηλιές, τό Νεμπεγλέρ, τό Λινοτόπι και πολλά άλλα μέρη εμφανίζονται σε έπιγραφές άγιογραφιών. Οί σαμαρινιώτες πολλές φορές βραχυγραφούν τον τόπο της καταγωγής των μόνο με τά σύμφωνα "σ.μ.ρ.ν.". Οί χιονιαδίτες ζωγράφοι με πολλούς τρόπους σημειώνουν την καταγωγή τους: "εκ κώμης Χιονιάδες", "εκ Χιονιάδων", "από χωρίον Χιονιάδες", "εκ Χιονιάδες", "Χιονιαδίτου", "Χιονιαδίτη", "Χιονιάδες", "από Χιονιάδες της έπαρχίας του 'Αγίου Βελᾶς". Στην έπιγραφή της 'Αγίας Μαρίας Κισσοῦ τό πιο ένδιαφέρον σημείο είναι ό προσδιορισμός "εκ φυλής Πασχαλάδες". 'Ο Χριστόφορος Περραιβός στην "Ιστορία του Σουλίου και Πάργας" που τύπωσε στα 1857, γράφει στη σελίδα 17 "Είς τά τέσσαρα ταῦτα χωρία υπάρχουν διáφοροι φυλαί, φάροι κοινώς ονομαζόμεναι". Σε άλλα σημεία του βιβλίου του αναφέρεται στη "φυλή των Βοτσαράων", στη "φυλή των Ζερβαίων" κ.τ.λ. δηλαδή σε γνωστές σουλιώτικες φάρες. Επίσης ό Γεώργιος Παΐσιος ~~σύνταγμα βιβλιογραφικά συγγραμμάτων για χιονιαδύτες ζωγράφους~~ προσθέτει δίπλα στα όνοματεπώνυμά τους "εκ της γενεᾶς Πασχαλάδων", "εκ της γενεᾶς των Τσατσάων Πασχαλάδων", "Μαρινᾶς".

'Η έπιτόπια έρευνα, σε συνδυασμό με τίς ένδείξεις του Παγώνη και του Παΐσιου, ξεκαθάρισε τό θέμα. Οί ζωγράφοι των Χιονιάδων δέν άκολούθησαν τή συντεχνιακή επαγγελματική οργάνωση αλλά συνέχισαν τό χωρισμό σε φάρες, κοινωνικές ομάδες που στηρίζονται στην κοινότητα καταγωγής από τή σειρά του πατέρα. 'Η "φυλή" του Παγώνη και ή "γενεά" του Παΐσιου είναι ή γνωστή φάρα με την έσωτερική της διάρθρωση και ιεραρχία. Τελικά αποδείχτηκε πώς οί χιονιαδίτες ζωγράφοι ως τό τέλος του 18ου αιώνα ανῆκαν σε δύο φάρες, στους Πασχαλάδες και τους Μαρινάδες. Στίς αρχές του 19ου αιώνα δημιουργείται ένα παρακλάδι των Πασχαλάδων, οί Τσατσαίοι ή Τσατσαίοι Πασχαλάδες. Γενάρχης των Τσατσάων λογίζεται ό "ιστοριογράφος" Μιχαήλ.¹⁸ Τό "Τσατσαίοι" ξεκίνησε από σκωπτικό και με δυσκολία έγινε αποδεκτό από τους ίδιους. Βασικά οί φάρες των Χιονιάδων παραμένουν κτηνοτροφικές, μέρος μόνον από τους άντρες τους επιδίδεται στη ζωγραφική. Γύρω στα 1880 με 1900 οί ένῆλικοι άντρες υπολογίζονται γύρω στους 140 και οί ζωγράφοι τήν ίδια περίοδο είναι 11 ή 12, δηλαδή ποσοστό 8 στα εκατό του ενεργού άντρικού πληθυσμού. Οί Πασχαλάδες κατοικοῦσαν στη συνοικία που βρίσκεται βορειοδυτικά από τό κέντρο του χωριού και είχαν κοινό τους εργαστήριο, όπου γινότανε και ή μαθητεία των νέων ζωγράφων, ένα φηλό κτίριο που οί ντόπιοι τό έλεγαν "ή κούλα των Πασχαλάδων". 'Η κούλα των Πασχαλάδων έπεσε τήν εποχή του Μεσοπόλεμου και στη θέση της έχτισε καινούργιο σπίτι

παραθερισμού ο συνταξιούχος δάσκαλος Στέφανος Ζωγράφος. Σώζεται σέ έρείπια τό παρά-
 σπιτο τής κούλας. Από τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα πολλοί ἐργάζονται καί στή σπείτια τους.
 Σώζεται σέ καλή κατάσταση τό σπίτι ὅπου ἐργάσθηκαν οἱ Πασχαλάδες Ζωγράφοι Γεώργιος,
 Ναθανάελ, Ζήκος, Ἀπόστολος, Σωκράτης καί Κωνσταντῖνος. Οἱ Μαρινάδες κατοικοῦσαν χα-
 μηλότερα καί σώζεται, ὅχι σέ καλή κατάσταση, τό κοινό τους ἐργαστήριο. Πολλοί παίρ-
 νουν ἐπάνυμο τό ἐπαγγελματικό τους Ζωγάφο. Στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰώνα ἔχουμε σέ γου-
 ρη μαρτυρία πῶς ὁ Σωκράτης Ζωγράφος διατηροῦσε ἐργαστήριο καί στή Γιάννινα.¹⁹ Στή
 ἐργαστήρια αὐτά οἱ μικροί μαθητευόμενοι ἄρχιζαν ἀπό βοηθητικές δουλειές, ὅπως τό τρί-
 φιμο τῶν χρωμάτων πάνω στό μαρμάρινο "τριβίδι" καί τήν προετοιμασία τῶν ἐπιφανειῶν.
 Ὑστερα προχωροῦσαν στό γέμισμα ὁμοόχρωμων ἐπιφανειῶν ἐπάνω στό γενικό σχέδιο /ού-
 ραφός, φορεσιές, ἔδαφος.../ καί σπατάλα ἀναλαβαίναν περισσότερο ἀπεύθυνες ἐργασίες
 ὥσπου, ὄριμοι πιά, νά φτιάσουν στή σχεδίαση καί στό ζωγράφισμα λεπτομερειῶν /πρόσωπα,
 πτυχώσεις, κεντίδια.../.

Τό ἐπάγγελμα ἔδινε στούς χιονιάδες ζωγράφους ἄνεση οἰκονομική πού τοῦς ἐπέτρε-
 πε νά ζοῦν μέ κάποιαν ἀρχοντιά. Μεταφέρω ἐδῶ περιγραφή τοῦ 1947. "Στή μετάρθεή μας
 στούς Χιονιάδες ἐπισκευθήκαμε καί τό Ἀρχοντικό τοῦ Ζωγράφου. Σερβιανίσσαμε τό Ἀρχον-
 τικό αὐτό, ὅπως βρισκότανε τήν ἐποχή ἐκεῖνη, τριγυρίσαμε τίς κῆμαρες καί τοῦς ὀντά-
 δας, περιεργασθήκαμε τήν ὁμορφη αὐλή του πού ἦτανε στολισμένη μέ λογιῶν λογιῶν τρι-
 ανταφυλλιές, περιεργασθήκαμε τοῦς ζωγραφικούς πίνακες πού ἦτανε ἐκδή -μερικοί ἀπό
 αὐτούς- κρεμασμένοι στούς τοίχους τοῦ μεγάλου ὀντᾶ μέ τά βαρειά στρωσίδια καί τά μιν-
 τέρια του, φάξαμε τίς παλιές σκαλιστές κασσέλας πού ἦτανε φυλαγμένα δευτέρια καί ἄλ-
 λα προγονικά κειμήλια... καί σ' ὁλόκληρο τό χῶρο τοῦ σπιτιοῦ περιχυμένη μέ ἀρχοντιά
 καί ἕνα ξεκούρασμα τοῦ ματιοῦ μέ τίς γλάστρες πού ἦτανε κρεμασμένες σέ ὅλα τά παράθυ-
 ρα τοῦ ὀντᾶ, γεμάτες μέ βασιλικούς καί κατηφέδες...".²⁰ Καί στό ρημαγμένο ἐργαστήρι
 τῶν Μαρινάδων βρήκαμε τό καλοκαίρι τοῦ 1978 στοιχεῖα πού ἐπιτρέπουν τήν ἀνασύνθεση
 μιᾶς παρόμοιας εἰκόνας ἀρχοντιᾶς, τόν μεγάλον ὀντᾶ μέ τά παράθυρα, τήν πλουμισμένη
 κασσέλα καί μέσα της μερικῇ ἀπό τά κειμήλια πού χρησιμοποιοῦνται στήν ἐργασία μας αὐ-
 τή. Μερικοί ἀπό αὐτούς ἔχουν τή δυνατότητα νά σπουδάσουν τά παιδιά τους, μ' ἄλλο πού
 ἔχουν πολυμελεῖς οἰκογένειες.²¹

Ἀπό τά μέσα τοῦ 19ου αἰώνα οἱ ζωγράφοι ἀνεβαίνουν κοινωνικά καί ἀρχίζουν νά
 παίρνουν ἐξιῶματα. Ὁ ἁγιογράφος Μάνθος Ζωγράφος, "μεταξύ τῶν ἱθυνόντων τοῦ χωρίου",
 πρωτοστατεῖ στήν ἐκλογή τής τοποθεσίας ὅπου θά χτιστεῖ τό καινούργιο σχολεῖο στή
 1858. Ὁ Μιλτιάδης Κ. Ζωγράφος κατευθύνει, στή 1905, τήν κίνηση γιά τήν ἀνέγερση τοῦ
 νέου διδαστηρίου τοῦ Δημοτικοῦ Σχολείου. Ἄλλος ὁμότεχνός του, ὁ Νικόλαος Παπακώστας,
 εἶναι ταμίας τής Ἐπιτροπῆς γιά τήν ἀνέγερση Παρθενωγωγείου στή 1912.

Ἦώρα πρέπει νά ἐξετάσουμε γιατί οἱ, ἀρχικά κτηνοτροφικές, "φυλές" τῶν Χιονιάδων
 ἐξελισσονται σέ μικτές, χειροτεχνικές καί κτηνοτροφικές, χωρίς οἱ ζωγράφοι τους νά
 ὁργανωθοῦν σέ ἰσνάφια, ἐπαγγελματικές συσσωματώσεις στίς ὁποῖες κριτήρια συμμετοχῆς

είναι ή άσκηση όρισμένου επαγγέλματος και όχι ή κοινότητα καταγωγής από πατρική σειρά, παρ'όλο που "στό τέλος του 18ου αιώνα βρισκόμαστε μπροστά στο φαινόμενο: ή κτηνοτροφική πατριά, που ή συνείδησή της ήταν σχεδόν αποκλειστικά δεσμευμένη από το ένστιχτο, τώρα κάτω από την έπιροή των όρεινων άστικών κέντρων, έλευθερώνεται από την άστική ιδεολογία".²² Είδαμε παραπάνω πως οι ζωγράφοι άποτελούν μικρή μειοψηφία στο σύνολο των κατοίκων του χωριού. Προσθέτουμε τώρα πως την ίδια μικρή μειοψηφία άποτελούν και μέσα στη φάρα τους, άφοϋ στο συνολικό άριθμό των μελών τους πρέπει νά περιλάβουμε και τίς γυναίκες που καίζουν ενεργό ρόλο στην παραγωγική διαδικασία. Δέν ξεκόβουν από τη φάρα γιατί ούτε όλοι οι γιοί κτηνοτρόφων παραμένουν κτηνοτρόφοι - μερικοί τρέπονται προς τη ζωγραφική- ούτε όλοι οι γιοί των ζωγράφων παραμένουν ζωγράφοι - μερικοί ξαναγυρίζουν στην κτηνοτροφία. Προφορικές μαρτυρίες γερόντων αναφέρουν και περιπτώσεις ζωγράφων που, σε περιόδους αίχμης των κτηνοτροφικών έργασιών, εγκαταλείπουν για κάποιο διάστημα τη ζωγραφική. Ο θεσμός της φάρας, στερωμένος από μακροχρόνια παράδοση, άντέχει στις αλλαγές των συνθηκών, έστω κι αν δέν ανταποκρίνεται πια στις καινούργιες ανάγκες.

Οι χιονιαδίτες ζωγράφοι, αν και προέρχονται από τρεις φάρες με κοινότητα καταγωγής από πατέρα, έχουν ποικιλία επώνυμων. Αυτό όφείλεται στις συνηθισμένες την εποχή εκείνη αλλαγές επώνυμου. Μια μερίδα τους παίρνει το επώνυμο Ζωγράφος, όπως γίνεται σε όληκληρη την Ελλάδα και μ'άλλα επαγγέλματα: Βαγενάς, Χαλκιός, Σαμαράς, Σαράφης, Μαραγκός κ.τ.λ. Άλλοι χρησιμοποιούν το πατρώνυμο, Κώνστας Θεοδόση, Ζήκος Γεωργίου. Πολλοί Μαρινάδες υπογράφουν με το επίθετο Παπακώστας. Τέλος, άλλοι κάνουν λόγιες "βελτιώσεις" του επώνυμου. 'Απο'την οίκογένεια Καραγιάννη κατάγεται ο ζωγράφος Μιχαήλ Καραγιαννίδης - ο δάσκαλος άδερφός του προχωρεϊ περισσότερο, κάνει το επώνυμο Μελανίδης / καράς, μαύρος, μέλας/. Ο γιός του Παγώνη υπογράφει για ένα διάστημα Παγωνίδης, για να το απλουστεύει άργότερα σε Παγώνης.²³ Το όνομα των Τσατσαίων ξεκίνησε από παρατσούκλι. 'Ιδιότυποι είναι οι μετασχηματισμένοι χαϊδευτικοί τύποι βαφτιστικών όνομάτων: 'Αναστάσιος- Τάτσης, Γεώργιος - Τζότζος, Κωνσταντίνος - Ντούλας.

Οι σχέσεις άνάμεσα στις φάρες δέν είναι έχθρικές, αν και σημειώνονται μερικές φορές επαγγελματικοί ανταγωνισμοί και προστριβές.²⁴ Συχνές είναι και οι έπιγαμίες.²⁵ 'Η έξωγαμία, δηλαδή ο γάμος άνάμεσα σε άτομα από διαφορετικές ενώσεις αίματοσυγγένειας, ήταν σε παγκόσμια κλίμακα επιθυμητή και πολλές φορές επιβεβλημένη για λόγους εύγονίας που είχαν διαπιστωθεϊ έμπειρικά.²⁶ 'Υπάρχουν και κοινές φιλικές φωτογραφίες Μαρινάδων και Πασχαλάδων, σαν αυτή που δημοσιεύεται στο βιβλίο τουτο.

Η ΕΚΤΑΣΗ ΤΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ ΤΩΝ ΧΙΟΝΙΑΔΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

'Από το μικρό αυτό όρεινό χωριό ξεκινάει ένας μεγάλος άριθμός ζωγράφων. Ο Γεώργιος Παΐσιος αναφέρει 31 όνόματα και 251 έπιγραφές. 'Από τότε ο κατάλογος εύρύνεται με τίς δημοσιεύσεις και άλλων έρευνητών. Έτσι, προστίθεται μία έπιγραφή του 1779,²⁷ μία

τοῦ 1785,²⁸ δύο τοῦ 1813,²⁹ μία τοῦ 1843 καί δύο τοῦ 1852,³⁰ χωρίς ὅμως νά προσθέσουν καινούργιο ὄνομα ζωγράφου. Σήμερα, ὕστερα ἀπό πολλές προσωπικές ἐρευνες, μᾶς εἶναι γνωστά 62 ὀνόματα ζωγράφων,³¹ χωρίς νά ἀποκλείεται νά ὑπάρχουν καί ἄλλοι. Ἐπίσης δεκάδες ἰδημοσιευτῶν ἐπιγραφῶν. Τό σπουδαιότερο ὅμως εἶναι πῶς, ἐνῶ οἱ χιονιαδίτες ἀναφέρονται παντοῦ μόνο σάν ἀγιογράφοι, σήμερα γνωρίζουμε τό ἔργο τους σέ πολλή πλατύτητα φάσμα: τοπιογραφία, προσωπογραφία, νεκρή φύση, ἀνθογραφία, διακοσμητική. Μόνο γιά τοὺς Παγώνηδες ξέραμε περισσότερα, κι αὐτὰ ἐπειδὴ δούλεψαν στό Πήλιο. Σέ 101 χωριά καί πολιτείες χαπλώνεται τό ἐξακριβωμένο ἔργο τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων. Κατά τὴν ἀρίθμηση τοῦ χάρτη ποῦ δημοσιεύεται στό τέλος τοῦ βιβλίου, φορητές εἰκόνες καί τοιχογραφίες ὑπάρχουν στὰ ἑξῆς μέρη: 1. Ἁγία Παρασκευή, 2. Ἁγία Τριάδα Παλαιοχωρίου, 3. Ἁγίον Ὅρος-Καρυές, 4. Ἀγριά, 5. Ἀετόπορτα, 6. Ἀηδονοχώρι, 7. Ἀνήλιο Πηλίου, 8. Ἀνω Πεδινὰ Ζαγοριοῦ, 9. Ἄργος Ὀρεστικό, 10. Ἀργυροχώρι Κόνιτσας, 11. Ἀριζα Ἀλβανίας, 12. Ἄρτα, 13. Ἀσπράγγελοι, 14. Ἀχερουσία, 15. Βασιλικό, 16. Βήσσανη, 17. Βίτσα, 18. Βλάστη, 19. Βόλος, 20. Βρυσοχώρι, 21. Βυθός Αὐτ. Μακεδονίας, 22. Γκοντοβάσδα Καλαμπάκας, 23. Γοργοπόταμος Κόνιτσας, 24. Δαφνόφυτο, 25. Δελβινάκι, 26. Δεσποτικό, 27. Δίκωρφο, 28. Δίλοφο Ζαγοριοῦ, 29. Δράκια Πηλίου, 30. Ἐλάτη, 31. Ἐλαφος, 32. Ἐλεῦθερο, 33. Ἐλεούσα Πρεμετῆς, 34. Ἐξοχή, 35. Ἐρσέκα Ἀλβανίας, 36. Ζίτσα, 37. Ἰωάννινα, 38. Καβαλάρι, 39. Καβάσιλα, 40. Κακόλακκος, 41. Καλλιφώνι Καρδίτσας, 42. Κήποι Ζαγοριοῦ, 43. Κισσός Πηλίου, 44. Κλεισούρα Αὐτ. Μακεδονίας, 45. Κόνιτσα, 46. Κουκλέσι, 47. Κουκούλι Ζαγοριοῦ, 48. Κουτσελιό, 49. Κτίσματα, 50. Κυψέλη Κῆπερτσῆς, 51. Λαγκώματα, 52. Λιγοψά, 53. Μαζαράκι, 54. Μακρινίτσα, 55. Μελισσουργοί, 56. Νερόπη/κάτω/, 57. Μεταξοχώρι Ἀγιάς, 58. Μόλιστα, 59. Μοναστήρι Γιουγκοσλαβίας, 60. Μονοθέντρι Ζαγοριοῦ, 61. Μπισδούνι, 62. Νεγάδες, 63. Νεοχώρι Ἄρτας, 64. Νεοχώρι Πηλίου, 65. Νικάνωρ, 66. Νταμούχαρη Ἀνατ. Πηλίου, 67. Ὁξυά, 68. Ὁθύνεια, 69. Πᾶδες, 70. Παλαιόχωρος, 71. Παλαιοχώρι, 72. Παλιοσέλι, 73. Πάπιγκο Ζαγοριοῦ, 74. Πεντάλοφος Αὐτ. Μακεδονίας, 75. Πεκλάρι, 76. Πολύγυρος Δωδώνης, 77. Πρέβεζα, 78. Πύργος, 79. Πωγωνιανή, 80. Σιάλεσι Ἀλβανίας, 81. Σίδερη, 82. Σκαμνέλι Ζαγοριοῦ, 83. Σκεπαστό, 84. Σπαθαράιοι Πάργας, 85. Σταγιάδες Καλαμπάκας, 86. Σταυροσκιᾶδι Πωγωνίου, 87. Τσεπέλοβο Ζαγοριοῦ, 88. Τσουκαλάδες, 89. Φιλιπιάδα, 90. Χιονιάδες, 91. Φαρράδες Πρέσπας, 92. Βούρμπιανη, 93. Πληκάτι, 94. Νεστόριο, 95. Δεσποτικό Πρέβεζας, 96. Πυρσόγιαννη, 97. Καπέσοβο, 98. Μανασῆ, 99. Πρεμετὴ Ἀλβανίας, 100. Τρίκαστρο Πρέβεζας, 101. Αἰθῶνα Ἀλβανίας. Ἡ παράθεση τῶν ὀνομάτων, ὅσο κουραστική κι ἂν εἶναι, δίνει παραστατική εἰκόνα τῆς δραστηριότητος τῶν χιονιαδιτῶν ζωγράφων. Θὰ παρατηρήσει, ὅμως ὁ ἀναγνώστης στό χάρτη πῶς τὰ μέρη μὲ ἔργα χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς εἶναι πυκνὰ γύρω ἀπὸ τό χωριό τῶν ζωγράφων, ὕστερα ἀραιώνουν γιά νά γίνουν σποραδικά στή Θεσσαλία καί τῇ Δυτικῇ Μακεδονίᾳ. Μέσα στό ἄλλο κείμενο μπαίνουν μόνο τὰ ὀνόματα, οἱ τόποι καί οἱ χρονολογίες ποῦ χρειάζονται γιά νά διατυπωθοῦν καί νά τεκμηριωθοῦν οἱ ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα. Αεπτομερέστερα στοιχεῖα, καθὼς καί τῇ σχετικῇ -σέ κάθε περίπτωση- βιβλιογραφία θὰ βρεῖ ὁ ἀναγνώστης στίς

παραπομπές. Πρόθεση της σημερινής εργασίας είναι να δώσει μια συνοπτική εικόνα και να ερμηνεύσει τη χιονιαδίτικη ζωγραφική.

Οι ομάδες, τα "μπουλούκια" των μαστόρων που αναλαμβάναν μεγάλα χτίσματα είχαν τεχνίτες με ποικίλες ειδικοότητες. Καθένα από τα μαστοροχώρια ήταν "εξειδικευμένον εις τὰς οίκοδομικὰς τέχνας· ἄλλο ἔβγαζε κτίστας, πασταδόρους/διακοσμητὰς/, μαρμαρογλύφας, ἄλλο ξυλουργοὺς καὶ ξυλογλύπτας, ἄλλο ζωγράφους".³² Ὡστόσο, ἐνῶ οἱ ἄλλες ειδικοότητες ἀποτελοῦσαν ἓνα συγκρότημα καὶ ἐργαζότανε σχεδὸν ταυτόχρονα, οἱ ζωγράφοι πήγαιναν συνήθως ὕστερα ἀπὸ λίγα ἢ πολλὰ χρόνια γιὰ νὰ κάνουν τὴ γραπτὴ διακόσμηση. Ἔτσι, ἐνῶ τὸ ἀρχοντικὸ τῆς Πούλκως στὴ Σιάτιστα χτίστηκε ἀπὸ μαστόρους τῆς περιοχῆς Κόνιτσας στὰ 1752 μὲ πρωτομάστορα τὸν Ἰωάννη Δημητρίου,³³ ἡ ζωγραφικὴ του διακόσμηση γίνεται στὰ 1759. Τὸ ἀρχοντικὸ Χατζημιχαήλ /Κανατσούλη/ χτίζεται στὰ 1757 καὶ τοιχογραφεῖται ὕστερα ἀπὸ 54 ὁλόκληρα χρόνια, στὰ 1811. Τὸ ἀρχοντικὸ Μανούση ἐνῶ εἶναι χτισμένο στὰ 1762 μνημονεύει σὲ τοιχογραφία του τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς τεράστιου "ὄρνθου" ποὺ ἔγινε στὰ 1787. Τὸ ἀρχοντικὸ Τσιατσιανᾶ στὴν Καστοριά ἐπισκευάζεται ριζικὰ στὰ 1754 ἀλλὰ ἡ τοιχογραφία μὲ τὴν ἀποψη τῆς Πόλης ἀπὸ τὸν Κεράτειο κόλπο ἔχει χρονολογία 1798.³⁴ Τὰ παραδείγματα θὰ μπορούσαν νὰ πολλαπλασιαστοῦν. Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ στίς ἐκκλησίες. Π.χ. ἡ Ἀγία Μαρίνα Κισσοῦ ὑπάρχει ἤδη στὰ 1741 μὰ εἰκονογραφεῖται ἀπὸ τὸν Παγώνη στὰ 1802,³⁵ τὸ καθολικὸ τοῦ μοναστηριοῦ Ἀγίου Νικολάου Πάου, κοντὰ στὴν Ἀργαλαστή Πηλίου, χτίζεται στὰ 1778 καὶ τοιχογραφεῖται στὰ 1792 μὲ 1794.³⁶ Εἰδικὰ στίς ἐκκλησίες, δὲν εἶναι σπάνιες οἱ περιπτώσεις νὰ γίνεῖ ἡ ἀγιογράφηση τμηματικὰ, κατὰ ἀραιὰ χρονικὰ διαστήματα καὶ ἀπὸ διαφορετικούς ζωγράφους. Ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ ἀγιογράφοι εἶναι σχεδὸν ταυτόχρονοι μὲ τὸ χτίσιμο τῆς ἐκκλησίας δὲ σημαίνει πὼς καὶ οἱ ζωγράφοι ἔνῃκαν στὸ ἴδιο συνεργεῖο. Αὐτὸ φαίνεται καὶ ἀπὸ γράμμα τοῦ 1893 ποὺ ἀπευθύνεται στὸ χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Παπακώστα -Μαρινᾶ: "Φίλτατέ μοι κυρ Θωμᾶ χαῖρε. Ἐν πρώτοις μου εὐαγγέλῳ ὑμᾶς ἅμα λάβητε τὴν παροῦσάν μου ἀμέσως νὰ ἐλθῇτε ἕνας ἐκ τῶν δύο ἢ ἐσύ ἢ ὁ ἀδελφός σας διότι σήμερον μὲ ἐφώναξεν κάποιος Πέτρος Παπαδόπουλος τραπεζίτης ἐκ τοῦ χωρίου Κοσοβήτσα καὶ μὲ ἐρώτησεν ἀπὸ ποῖον μέρος εἶναι οἱ ζωγράφοι οἱ καλοὶ καὶ ἂν γνωρίζω κανέναν· ἐγὼ δὲ ἐσύστησα Ὑμᾶς μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ σας διὰ νὰ ἐλθῇτε διότι κάμαν Νέαν Ἐκκλησίαν εἰς τὸ χωρίον τους καὶ χρειάζονται ζωγράφοι. ἀμέσως ἅμα λάβεται τὴν παροῦσάν μου νὰ κινήσετε νὰ ἐλθῇτε ἕνας χωρὶς ἄλλο ἐνταῦθα διὰ νὰ προβῇται εἰς συμφωνίας καὶ μὴν ἀργοπορεῖται διότι ἔτυχε νὰ ἀκούσω ἐδῶ ἕνας νὰ συσταίνει τὸν Σαμαρινιώτην ζωγράφον. ἀλλὰ ἐγὼ ἀκούωντας αὐτὸ τὰ λόγια ἔλαβα μέρος πρὸς ὑμᾶς. σὰς περιμένω ταχέως. ἢ ἔχων ἕτερον Διςτελῶ. Ὁ πρόθυμος φίλος σας Χαλαλάμπης Χ. Π/απα/Δόπουλος, Ζαχαροπλάστης".³⁷ Τὸ γράμμα δείχνει καὶ τὸν ἐπαγγελματικὸ συναγωνισμό ἀνάμεσα στοὺς χιονιαδίτες καὶ σαμαρινιώτες ζωγράφους. Οἱ τελευταῖοι, μάλιστα, εἶχαν ὀργανώσει δίκτυο πληροφοριοδοτῶν-προπαγανδιστῶν στὴν περιοχὴ Τρικάλων, ὅπως θὰ φανεῖ μὲ πολλὰ στοιχεῖα ὅταν ὁλοκληρώσουμε καὶ δημοσιεύσουμε, μὲ τὴ βοήθεια πολύτιμου συνεργάτη, τὴν ἐργασία γιὰ τοὺς ζωγράφους τῆς Σαμαρίνας. Αὐτὸ λοιπὸν ποὺ σημειώνει ἡ Ἀγγελικὴ Χατζημιχαήλ πὼς "πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς

/τους μαστόρους/, οι πρωτομάστοροι, αναλαμβάνουν κατ'έποκοπήν και την εκτέλεση του ζωγραφικού και ξυλόγλυπτου διάκοσμου του σπιτιού³⁸ έχει μερική μόνον εφαρμογή, όπως π.χ. στο σπίτι του Γεωργίου Σβάρτς στ' Αμπελάκια, όπου σε επιγραφή αναφέρεται πως "Ούτες ο Πεντάγωνος και περικαλλής Οίκος έθεμελιώθη παρά του 'Ιωάννου Ζερμπήνου έν έτ' έτει 1787 Μαΐου κ. έχρωματίσθη παρ'αυτού κοσμηθείς άλλως παρ'αυτού".³⁹ Μπορούμε λοιπόν νά συμπεράνουμε πως οι χιονιαδίτες ζωγράφοι ξεκινούσαν μέ τους βοηθούς τους κι αναλάβαιναν διάφορες τοιχογραφικές εργασίες. Όταν οι βοηθοί ήταν προχωρημένοι στην τέχνη, και συνεπώς ή συμβολή στο έργο σημαντική, στην επιγραφή έμπαιναν και τά όνόματά τους, μετά τό όνομα του πρωτομάστορα. Συχνά παρατηρούμε όνομα που αναφέρεται δεύτερο ή τρίτο σε μία επιγραφή, σε μεταγενέστερη νά παρουσιάζεται πρώτο, που σημαίνει πως τελειοποιήθηκε πιά στην τέχνη κι έγινε πρωτομάστορας σε δικό του συνεργείο. Πολλές φορές, βέβαια, έχουμε ισότιμη συνεργασία δύο έμπειρων ζωγράφων. Στην εκκλησία του 'Αγίου Νικολάου Μελισσουργών πέντε αδέρφια χιονιαδίτες συνεργάζονται στην τοιχογράφηση/1846/. Φαίνεται πως μερικές φορές οι βοηθοί ήταν άτεχντοι και αυτό δυσκόλευε τό ζωγάφο. 'Ο Θωμάς Μαρινός γράφει από τό ρωσικό μοναστήρι του 'Αγίου 'Ορους, στις 2 Μαρτίου 1900, προς τόν αδελφό του Χριστόδουλο: "εάν άποβάλω κάμπους δεν ήμπορώ νά διορθώσω τεσσάρων ανθρώπων εργασία ρουχα και πρόσωπα και πληκτική εργασία έκουράσθηνεάν δεν εργασθώ πούως θά τά τελειώση ό τέχνης και τώρα όπου έγινες καλά νά έλθης. διό τό Νίκο του Γιώργη νά του κάμω τά έξωδα και ρούχα διπλά νά έχη...".⁴⁰ Ένας από τους βοηθούς του είναι και ό δεκαοχτάχρονος Μιχάλας Παπακώστας, που σε λίγο προηγούμενο γράμμα του Θωμά προς τόν αδελφό του Χριστόδουλο -23 Δεκεμβρίου 1899-προσθέτει μέ τό δικό του γραφικό χαρακτήρα λίγες χαιρετιστήριες λέξεις.⁴¹

Μερικοί από τους ζωγράφους, όταν έβρισκαν συνθήκες καλής μόνιμης εργασίας σε μία περιοχή, μένουν όριστικά εκεί, παντρεύονται ντόπιες, κάνουν παιδιά και θεωρούν τόν έαυτό τους "πολιτογραφημένο" στην καινούργια τους πατρίδα. Άπάντες είναι οι περιπτώσεις συνεργασίας χιονιαδίτη ζωγράφου μέ συντεχνίτη του από άλλη περιοχή, όπως του Μιχαήλ που στά 1785 συνεργάζεται μέ τόν Δημήτριο Μπορμπουτζιώτη /- από τό 'Επταχόρι Καστοριάς/ στην άγιογράφηση της Μονής 'Αγίου 'Αθανασίου στο χωριό 'Αγιος 'Ηλίας Νομού Κοζάνης. Άλλωστε, και τά μπουλούκια τών χτιστάδων της περιοχής, μ'όλο που οι κουδάρδοι ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες, "έποτελοούνταν συνήθως από αδελφοεξάδερφα του Πρωτομάστορα και αν περίσσευε θέση έπαίριαν και κανέναν άλλον λίγο πιο ξένο".⁴²

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥΣ

'Η Άγιογραφία. Για τίς ρίζες της ζωγραφικής τών Χιονιάδων προτείνονται διάφορες έκδοχές, που όμως δεν έχουν σίγουρα άντικειμενικά στηρίγματα. Κατά μία παράδοση, οι πρώτοι άγιογράφοι τών Χιονιάδων υπήρξαν μαθητές του Πανσέληνου. Συγκινητικός πατριωτισμός κάποιου συντοπίτη λόγιου που πίστευε πως μέ τέτοιο πρόγονο ή άγιογραφία του χωριού του άποχτούσε τίτλους ευγένειας. Έκτός από την έλλειψη κάθε ιστορικού στοιχείου, και ή ίδια ή τέχνη τών χιονιαδιτών δε μαρτυρεί τέτοια καταγωγή. Άλλωστε και μεταγενέ-

στεροι ζωγράφοι με μαρτυρημένη μακρόχρονη διαμονή στις Καρυές δεν επηρεάζονται καθόλου από την τέχνη του μεγάλου τοιχογράφου του Πρωτάτου. Άλλη παράδοση λέει πως η τέχνη τους προήλθε από την Ίταλία. Κτηνοτρόφοι από το χωριό Αετομηλίτσα εγκαταστάθηκαν στους Χιονιάδες και όταν κάποιο βαρύ χειμώνα έχασαν τα κοπάδια τους από το κρύο, πήγαν στην Ίταλία και έμαθαν την τέχνη. Ορισμένα "φυσιοκρατικά" στοιχεία της ζωγραφικής τους θα μπορούσαν να ενισχύσουν μια τέτοια έκδοχή, αν δεν ήταν κοινά χαρακτηριστικά του ύφους όλων της ελληνικής αγιογραφίας κατά το 18ο και 19ο αιώνα. Αύτος ο συνδυασμός βυζαντινών στοιχείων με φυσιοκρατικά ανταποκρίνεται και προς τις προειρήσεις της πελατείας. Το Ιερινό Συμβούλιο Καζακλάρ, όταν προσκαλεί ζωγράφους σε διαγωνισμό για εικόνα της Παύλης /1895/, ανάμεσα στους "άπαράβατους όρους" που θέτει είναι και ο εξής: "...όσον να ζωγραφίσουν πάντες οι ενδιαφερόμενοι ζωγράφοι επί το τελειότερον, ακολουθώντας βυζαντινόν ρυθμόν μετά του φυσικοῦ". Επίσης είναι συχνή η προτίμηση προς την ελαιογραφία είτε σε όρους συμφωνιών είτε σε επιστολές: "και τές εικόνες να τές ζωγραφίσης καλά κατά την συμφωνίαν να είναι του λαδιού". Τέλος, κατά μια τρίτη έκδοχή, οι χιονιάδτες κατάγονται από το Βυζάντιο, μετά την Άλωση πέρασαν στην Ίταλία όπου και επηρεάστηκαν από την τέχνη της Αναγέννησης. Αναζητώντας εργασία αποβιβάστηκαν στην παραλία της Επείρου, στην περιφέρεια Ήγουμενίτσας, κι από εκεί κτηνοτρόφοι της Αετομηλίτσας τους μετέφεραν στο χωριό τους, όπου ξεκαλοκαίριζαν με τα πρόβατά τους. Από εκεί οι ζωγράφοι πέρασαν και εγκαταστάθηκαν στους πιο πολιτισμένους και ελληνόφωνους Χιονιάδες. Την άποψη αυτή υποστήριζαν και οι παλιοί αγιογράφοι Σωκράτης Μ. Ζωγράφος, Γεώργιος Ζωγράφος-Παπακώστας, Ισιτόδουλος και Θωμάς Μαρινός και ο Πολύκαρπος Ζωγράφος.⁴³ Σεβαστή και η παράδοση και οι φορείς της, μα δεν υπάρχουν αντικειμενικά στοιχεία που να τη στηρίζουν.

Έκείνο που με σιγουριά μπορούμε να υποστηρίξουμε είναι πως η περίπτωση της χιονιάδικης ζωγραφικής εντάσσεται στο γενικότερο φαινόμενο της εξειδίκευσης ορισμένων χωριών σε κάποιον χειροτεχνικό τομέα απόρροια της φτώχειας άλλων πόρων. "Ρέγανη και λαγούς βγαίνει ο τόπος μας" είπε χαρακτηριστικά παλιός χιονιάδτης. Η οικογενειακή διαδοχή στο έργο είναι εξηγετική, ως ένα βαθμό, τον περιορισμό σε μια μορφή απασχόλησης. Βασικό πρακτικό τους βοήθημα, τουλάχιστον για το εικονογραφικό πρόγραμμα, η "Ερμηνεία των Ζωγράφων" του Διονυσίου. Κυκλοφορεί σε χειρόγραφα αντίγραφα από τα όποια μερικά είδε ο Γεώργιος Παΐσιος και ένα υπάρχει στο σπίτι του χιονιάδτη ακτινολόγου γιατρού κ. Βασ. Χρήστου στην Αθήνα.⁴⁴ Ελάχιστες φραστικές διαφορές έχει από την έκδοση του Α. Παπαδόπουλου-Κεραμέως, που έγινε στα 1909, "νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον".⁴⁵ Φυσικά, το κείμενο του Διονυσίου δίνει τεχνικές οδηγίες, καθορίζει το θεματολόγιο πολλές φορές με σχολαστικές λεπτομέρειες, αλλά ελάχιστα μπορεί να επηρεάσει το ζωγραφικό ύφος. Με βάση την ίδια περικοπή της "Ερμηνείας" του Διονυσίου μπορούν να γίνουν, και έγιναν, έργα έντελως διαφορετικά. Άλλωστε, όπως θα δοῦμε παρακάτω, ούτε στις περιγραφές του Διονυσίου έμειναν πιστοί.

Θά πρέπει να αποκλείσουμε και εφτανησιώτικη επίδραση, μ'όλο που τα Έφτάνησα γειτο-

νεύουν με την "Ηπειρο και είναι συχνή ή επικοινωνία ανάμεσά τους. Στα "Εφτάνησα συντελείται ολοκληρωτική ανατροπή της βυζαντινής παράδοσης. Το Έργο των Δοξαράδων, του Καντούνη, του Κουτούζη και των άλλων εκπροσώπων της έφτανησιώτικης ζωγραφικής δεν έχει ούτε την ελάχιστη σχέση με τη βυζαντινή τέχνη. Σ'αν κύριο έκφραστικό της μέσο έχει το χρώμα, αντίθετα προς τη γραμμικότητα της βυζαντινής παράδοσης. Δραματικές κινήσεις, τολμηρές έφαρμογές προοπτικής, θέματα άγνωστα στην ορθόδοξη ζωγραφική παράδοση. Η χιονιαδίτικη άγιογραφία συνδέεται κάπως με το Έργο των κρητικών ζωγράφων που καταφεύγουν στα "Εφτάνησα κατά το 17ο αιώνα, όπως ο "Ηλιοσ Μόσκος, ο "Ιωάννης Μόσκος και ιδίως ο Θεόδωρος Πουλάκης, του οποίου επίδραση συναντούμε περισσότερο στους σαμαρινιώτες άγιογράφους. Η λαϊκή άγιογραφία του 18ου και του 19ου αιώνα "έχει αρχίσει άσυνείδητα αυτό που από τα μέσα του 19ου αιώνα θα πάρει πια το χαρακτήρα προσμάθειας για "βελτίωση" της βυζαντινής ζωγραφικής, αρχικά στην "Αθήνα με το Θείριο⁴⁶ κι αργότερα σ'όλοκληρη την "Ελλάδα. Οι διάφορες συγχωριανές ομάδες -χιονιαδίτες, καπεσοβίτες, σαμαρινιώτες κ.λ.π.- δεν εξέφραζαν ιδιαίτερες τάσεις, πέρα από μερικές μικροδιαφορές. Το ζωγραφικό ύφος της ελληνικής άγιογραφίας έπηρεάζεται αποφασιστικά από τα άγιογραφικά εργαστήρια του "Αγίου "Ορους. Το ύφος της άγιορείτικης άγιογραφίας και πριν ακόμα αποσαφηνιστεί και κωδικοποιηθεί από το εργαστήριο των "Ιωασαφαίων, έπηρεάζεται όλο και βαθύτερα από τη νεορωσική άγιογραφική σχολή. Έχει πια ξεθυμάνει και στη μεγάλη αυτή ορθόδοξη χώρα ή παράδοση των μεγάλων άγιογράφων όπως ο Ρουμπλιώφ⁴⁷ και ο Θεοφάνης ο "Ελληνας.⁴⁸ Η άυστηρή τέχνη που έκρωσίζει τη μεγάλη βυζαντινή παράδοση δεν αποτελεί πια πρότυπο των άγιογράφων του 19ου αιώνα. Οι μορφές των άγίων, κάτω από δυτικοευρωπαϊκές επιδράσεις που έντεινονται κατά την περίοδο του Μεγάλου Πέτρου, αρχίζουν να παίρνουν έγκόσμια φυσικότητα. Την άυστηρή χρωματική κλίμακα διαδέχονται βαθμιαία γλυκύτερες συγχρωμές. Κατά το 19ο αιώνα ή ρωσική άγιογραφία έπηρεάζεται από τη Σχολή των Ναζαρινών της Πετρούπολης. Η Σχολή αυτή ιδρύθηκε από το ζωγάφο "Αλεξάντρ "Ιβάνωφ, καλιό στέλεχος της "Αδελφότητας του Λουκά" της Ρώμης. Ο Θείριος, που τον άναφέραμε παραπάνω, μαθήτευσε στο ναζαρηνό ζωγάφο "Ιούλιο Ενδρόφ φόν Κάρολφσεντ. Θα διαφωνήσουμε με την άποψη του Δημητρίου Πακαστάμου πως ή ναζαρηνή ζωγραφική στην "Ελλάδα "παρμερίζει τη μεταβυζαντινή και λαϊκή παράδοση και άνοίγει καινούργιο δρόμο στην άγιογραφία"⁴⁹ άρα, από άλλο δρόμο, ή λαϊκή άγιογραφία έχει δεχτεί τις ίδιες επιδράσεις. Η επίδραση αυτή της νεορωσικής ζωγραφικής έχει έπισημανθεί έδω και πάνω από 50 χρόνια. "Τό δραστηριότερον κέντρον άσκήσεως της ζωγραφικής είναι τό πασίγνωστον των "Ιωασαφαίων...άληθής μοναχική σχολή άγιογραφίας, της οποίας αί εικόνες κοσμοῦν έκλησίαν του "Αθωνος και άλλων ελληνικών χωρών...Η άγιογραφική αυτή σχολή έλευθεριάζει διότι είς τά παλαιά βυζαντινά εικονογραφικά θέματα έφήρμωσε την Ευρωπαϊκήν και νεορωσικήν τεχνοτροπίαν".⁵⁰ Είναι βεβαιωμένο πως οι περισσότεροι χιονιαδίτες ζωγάφοι για τους οποίους υπάρχουν βιογραφικά στοιχεία, τελειοποιούνται στην τέχνη με άσκηση στο "Άγιον "Ορος. Στη βιογραφική σύναξη του Γεωργίου Παΐσιου συχνά συναντούμε τις φράσεις "μετέβη μετά του άδελφού του είς "Άγιον "Ορος, "οπου είργάσθησαν άμφότεροι επί μίαν σχεδόν εί-

ποσαετίαν", "οὗτος ἀργότερον μετέβη καὶ εἰς "Ἅγιον "Όρος ἐργασθεὶς ἐκεῖ ἐπὶ σειρὰν ἐτῶν", "μετέβη καὶ οὗτος εἰς "Ἅγιον "Όρος ὅπου παρέμεινε ἐργαζόμενος κατὰ διαστήματα ἐπὶ μίαν ἑκαετίαν", "ἀργότερον μετέβη καὶ οὗτος ὅπου εἰργάσθη ἐπὶ ἔτη δόλοκληρα", "ἐκμαθὼν τελείως τὴν ἀγιογραφίαν παρ' αὐτοῦ ἐν 'Αγίῳ "Όρει".

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν ἀγιογραφικῶν ἐργαστηρίων τοῦ 'Αγίου "Όρους, θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε καὶ τὶς ρωσικὲς χαλκογραφίες, καὶ ἀργότερα ἔγχρωμες λιθογραφίες, ποὺ κυκλοφοροῦσαν εὐρύτατα στὴν Ἑλλάδα. Στὸ ρημαγμένο ἐργαστήρι τῶν Μαρινάδων βρήκαμε τὸ μισὸ μὲν ρωσικῆς λιθογραφίας μὲ τὴν Παναγία Παλακτοτροφοῦσα τοῦ 1893 καὶ μίαν ρωσικὴ χαλκογραφία τοῦ 'Αγίου "Όρους. Στὸ μικρὸ ἐργαστήρι τοῦ Θωμᾶ Χρήστου στὸ χωριὸ 'Αγία Παρασκευὴ θιπάρχει ἀχρονολόγητη ρωσικὴ ἔκδοσι μὲ ἀγιογραφικὰ πρότυπα. Θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ τὶς χιλιάδες τῶν ρωσικῶν φορητῶν εἰκόνων ποὺ βρίσκονται σὲ πολλὰ μέρη τῆς Ἑλλάδας.

Ἡ ἐπίδραση τῆς νεορωσικῆς ἀγιογραφίας ἐξηγεῖται πρῶτ' ἅπ' ὅλα ἀπὸ τὴ σημαντικὴ τῆς ἐπιβολὴ στὸ χῶρο τοῦ 'Αγίου "Όρους. Ἡ, τσαρική τότε, Ρωσία σὲ μιὰ προσπάθεια ἐπιβολῆς τῆς στὸ "Ἅγιον "Όρος διοχετεύει ἕνα χεῖμαρρο ἀπὸ χρυσᾶφι, πολὺτιμες πέτρες, εἰκόνες καὶ ρούβλια. Πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον ἡ ρωσικὴ μοναστηριακὴ περιουσία τοῦ "Αθω ὑπολογίζεται σὲ 125 ἑκατομύρια δραχμῶν τῆς ἐποχῆς. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτό, ἡ Ρωσία εἶναι ἡ μόνη μεγάλη ὁρθόδοξη χώρα μὲ τὸ ἴδιο, σὲ μεγάλο ποσοστὸ ἀγιολόγιο, ἀντίθετα μὲ τὴν Καθολικὴ Ἐκκλησίαν ποὺ ἔχει τὸ δικό της. Μὰ καὶ σ' ἄλλες παραστάσεις ποὺ ἔχουν σχέση μὲ τὸ δόγμα ὑπάρχουν διαφορὲς ἀνάμεσα στὴν ὁρθόδοξη καὶ τὴν καθολικὴ ἀγιογραφία, ὅπως π.χ. στὴν περὶ τὴν τῆς 'Αγίας Τριάδας. Τέλος, κάποιος ἀπόηχος ἀπὸ τὶς ἐλπίδες γιὰ τὸ "Ξανθὸ γένος" ξεσταίνει ἀκόμα τὶς καρδιὲς τῶν ἐλλήνων. " Οὗτος /ὁ Μιχαὴλ Κ. Ζωγράφος/ εἰς τὸ ἄκρον ἐθνικιστῆς καὶ σφόδρα ἀγαπῶν τὴν Ρωσίαν εἰς τὴν ὁποίαν ἤλπιζε τὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς ὑποδόου τότε πατρίδος μας". 52 ὅσοις ἡμέρας καὶ ἔρμεσες ἐπιδράσεις ἔρχονται καὶ ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Τὸ γενικὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μὲ τὴν ἀνάπτυξη ἐμπορικῶν καὶ ναυτικῶν κέντρων, τὸ ξένοιγμα τοῦ ὑπόδουλου ἑλληνισμοῦ πρὸς τὴν Εὐρώπην καὶ τὰ Βαλκάνια, τὰ καινούργια ἰδεολογικὰ ρεύματα καὶ τὴν ἀλλαγὴ τῆς μορφῆς τῆς θρησκευτικότητος, στρέφει τὴν ἀγιογραφίαν πρὸς τὴ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοσι τῶν μορφῶν. Ἀπὸ τὰ πρῶτα γνωστὰ ἔργα χιονιαδέτικης ζωγραφικῆς, ὅπως εἶναι ἡ ἀντιόγραφη εἰκόνα τοῦ 'Αγίου Ἀθανασίου καὶ τὰ ἔργα τοῦ Κώστα Θεοδόση ὡς τὰ τοπία τοῦ Παγώνη στὴν Ἅγία Μαρίνα Κισσοῦ καὶ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ἱστοριογράφου Μιχαὴλ στὴν Ἅγία Τριάδα Βυθοῦ μεσολαβεῖ μισὸς αἰώνας σταθερῆς ἀνόδου μὲ μερικὰ στοιχεῖα "ἐγκοσμιοποίησης" τῆς ἀγιογραφίας. Ὑστερα ἀπὸ ἄλλα πενήντα χρόνια οἱ τοιχογραφίες στὸ Μετσοχώρι Ἅγιος δέχνευν μιὰν ἐλαφρὰ ὑποχώρησι πρὸς τὴ γλυκερότητα. Βρισκόμαστε τώρα σὲ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ, μὲ χαρακτηριστικὸ παράδειγμα τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀναστάσιου Μ. Ζωγράφου, ἡ ἀγιογραφία εἶναι πιά μιὰ ζωγραφικὴ μὲ θρησκευτικὰ θέματα. Στὸν ἐπόμενο μισὸν αἰῶνα ἡ τάση αὕτη ἐκφυλίζεται σὲ γλυκερὴ πλαδαρότητα, μὲ μερικὲς μικρῆς ἔκτασης ἀντιδράσεις, κυρίως ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς Χριστόδουλο καὶ Θωμᾶ Παπακώστα. Κοσμικὴ ζωγραφικὴ. Πολὺ πλατὺ εἶναι καὶ τὸ πεδίο δραστηριότητος τῶν χιονιαδελῶν ζωγράφων στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ, μὲ τοιχογραφίες στὰ Ζαγοροχώρια κυρίως καὶ στὸ Πήλιο: τοπία, νε-

πρές φύσεις, προσωπογραφίες, ιστορικές σκηνές και διακοσμητικές συνθέσεις. Πολλοί χιονιαδότες είναι συγχρόνως και άγιογράφοι και διακοσμητές σπιτιών. Αυστυχώς ή έρήμωση των όρεινων χωριών, οί πολεμικές περιπέτειες και ή άγνοια μās στέρησαν από τό μεγαλύτερο μέρος των δροσερών αυτών έργων. Σε πολλά χωριά άκούει ό έρευνητής πώς ζωγραφίες στολίζουν γκρεμισμένα σήμερα σπίτια ή πώς τοιχογραφίες καταστράφηκαν άστοργα σε έπισκευές. Άλλοι τά έργα έχουν υπογραφές και χρονολογίες κι άλλοι είναι άνυπόγραφα. Υπογραμμένες είναι οί τοιχογραφίες στα σπίτια: Γκιονόπουλου, Μεγάδες / χείρ Νικολάου Πασχάλη 1836/, Βαδδέκη, Σκαμνέλι / χείρ Γεωργίου Κ. 1857/, Τσέπη, Σκαμνέλι/Λιάτσης 1863/, Γεννάδιου, Σκαμνέλι / χείρ Άλεξίου Π.Κ. 1878/, Πολυχρονιάδη, Μεγάδες / Μιχ. Κ. Καραγιαννίδη 1869/, Βακόλα, Δίλοφο/ χείρ Άδάμ και Άναστασίου Βούρη 1885/. Με γνωστό από άλλες πηγές τόν τεχνίτη είναι οί τοιχογραφίες στο παράστιχο Τριανταφύλλου στη Δράκια/Παγώνης 1832/ και στα σπίτια: Ρέδου, Τσεπέλοβο / Άναστάσιος Παπακώστας Μαρινός μέσα 19ου αιώνα/, Σαραβάνη, Δράκια Ηηλίου / Άθανάσιος Παγώνης γύρω στα 1870/, Ι. Φιλίδη, Καπέσοβο / Ίωάννης 1925/ και ή ζωγραφική διακόσμηση στο τζάκι του Μιχαήλ Δούμα στην Πυρσόγιαννη / Θωμάς Χρήστου 1930/. Με βάση τεχνοτροπικά και θεματολογικά στοιχεία, καθώς και από πληροφορίες των νοικοκυρέων τους, σε χιονιαδότες αποδίδουμε τις τοιχογραφίες στα σπίτια: Γεωργίτση στο Καπέσοβο, Γνώλου, Μάου, Τζένογλου, Κοντοφύτη και Παπάζογλου στο Τσεπέλοβο, Πλακίδα και Κόκκορη στο Κουκούλι, Βαρζώκι στο Καπέσοβο, Στούπη και Κοντούρη στα Κάτω Πεδινά. Από τά κινητά έργα, αν και άνυπόγραφα, μπορούμε με άπόλυτη σιγουριά νά αποδώσουμε στο Χριστόδουλο Παπακώστα τις δύο προσωπογραφίες, άντρική και γυνακεία, πού βρίσκονται στο σπίτι του Γ. Παΐσιου στα Γιάννινα, στο Θωμά Παπακώστα την προσωπογραφία της Στασινής Παπακώστα πού βρίσκεται στο σπίτι του Στέφανου Ζωγράφου στους Χιονιάδες και στο Θωμά Παπακώστα την προσωπογραφία του Γιαννούλη Παπαχρήστου πού βρίσκεται στο σπίτι του Άντώνη Γερήση στο Γοργοπόταμο. Προσωπογραφικό έργο πρέπει νά θεωρήσουμε και την πρώτη άγιογραφία του Νεομάρτυρα Γεωργίου, πού έγινε από τό χιονιαδίτη Ζήκο Μιχαήλ δεκατρείς μόνο μέρες μετά τό μαρτυρικό θάνατο του νεαρού ήπειρώτη ήποκόμου.⁵² Η όπεικόνιση ενός προσώπου πού μόλις πριν από μερικές μέρες κυκλοφορούσε ζωντανό στα Γιάννινα είναι άσφαλώς προσωπογραφία. Τό θέμα δά γίνει άγιογραφία όταν εξαπλωθεϊ από τη Ρούμελη ως τη Φιλιππούπολη.⁵³ Στο Ζωγράφο Σωκράτη Ζωγράφο ανήκει και μία ζωγραφιστή κασέλα στο σπίτι του Στέφανου Ζωγράφου, Χιονιάδες. Η έρευνα στα χωριά της Ήπειρου δέ μπορεί νά θεωρηθεϊ έξαντλητική γιατί πάραλλα σπίτια είναι κλειστά, άλλα μισογκρεμισμένα και σε μερικά, για τά όποια υπάρχουν πληροφορίες ότι είναι ζωγραφισμένα, δέ μās άφησαν νά μπούμε. Όστόσο, τά έργα πού γνωρίζουμε δέν είναι έντελώς άνεπαρκή για νά σχηματίσουμε την εικόνα της χιονιαδικής κοσμικής ζωγραφικής. Καλύπτουν μία περίοδο εκατό περίπου χρόνων, από τά 1836 ως τά 1930. Όπως θά πρόσεξε ό άναγνώστης, τό μεγαλύτερο ποσοστό σπιτιών με ζωγραφική διακόσμηση βρίσκεται στα Ζαγοροχώρια. Είναι ή περίοδος πού οί κάτοικοί τους ξενιτεύονται στη Ρουμανία ή στη Νότια Ρωσία, πλουτίζουν εκεί μά δέν ξεχνούν την όρεινή τους πατρίδα.

Έκείνο πού κάνει έντύπωση είναι ή επίδραση του εύρωπαϊκού μπαρόκ και του ροκοκό

στη διακόσμηση σπιτιών και εκκλησιών. Το φαινόμενο δεν παρατηρείται μόνο στους χιονια-
 λίτες ζωγράφους ούτε αποκλειστικά στη ζωγραφική. Ασφαλώς τα πρότυπα είναι χαλκογραφί-
 ες. Έχουμε επισημάνει το ευρωπαϊκό χαρακτηριστικό πρότυπο τοιχογραφίας του 1844 σε στίτι της
 Σιάτιστας,⁵⁴ μιὰς αγιογραφικής σύνθεσης του πατέρα Παγώνη και δύο προσωπογραφιών του θα-
 νάση Παγώνη.⁵⁵ Επίσης, η εμφάνιση του ίδιου θέματος σε απομακρυσμένους μεταξύ των τόπους
 σε διαφορετικές χρονολογίες και από πολλούς τεχνίτες, δείχνει πώς σίγουρα υπάρχουν χαρα-
 κτικά πρότυπα. Το θέμα π.χ. του κομένου καρπουζιού με τη φέτα καρφωμένη επάνω του το
 συναντούμε στο Πήλιο, στη Σιάτιστα, στ' Αμπελάκια, στην Όθρυ και στα Ζαγοροχώρια. Το ίδιο
 συμβαίνει και με όρισμένη άποψη της Πόλης που τη βρίσκουμε στο στίτι του Γεωργίου
 Σβάρις 1798, του Δημητρίου Σβάρις 1811, του Κράλη Κομνηνάκη στο Μόλυβο Μυτιλήνης 1838,
 στο Ναντζή στην Καστοριά, της Πούλκως στη Σιάτιστα. Στο βιβλίο του δημοσιεύονται πα-
 ραλλαγές, από χιονιαδίτες ζωγράφους, ενός ανθοδοχείου που μπαίνει από κάτω μέσα σε κυ-
 κλικό σχήμα ενώ δεξιά και αριστερά ξεπερνούνται ανήσυχα μπαρόκ διακοσμητικά. Η επίδρα-
 ση του μπαρόκ εκτείνεται σ' ολόκληρη τη λαϊκή μας ζωγραφική, εκτός από μετρημένες εξαιρέ-
 σεις, μπαίνει στο χώρο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής διακόσμησης, στην εκκλησιαστική ευ-
 λογυπτική,⁵⁶ στους φεγγίτες, στα φευτοπαράθυρα και στο κέντημα. Σε όλους τους τομείς
 της τέχνης παρατηρούνται παράλληλα φαινόμενα. Μέσα στο γενικό πολιτιστικό κλίμα αναπτύσ-
 σουν τη δραστηριότητά τους και οι χιονιαδίτες ζωγράφοι.

Η ύπαρξη χαρακτηριστικών προτύπων από το ευρωπαϊκό μπαρόκ συνδέεται με την εμφάνιση και
 διάδοση όρισμένων μοτίβων, αλλά δεν εξηγεί το φαινόμενο. Ασφαλώς, τουλάχιστο κατά το
 19ο αιώνα, δεν ήταν άπρόσιτα και άλλα πρότυπα, κυρίως νεοκλασσικά με την πρόσθετη άκτι-
 νοβολία της "έκκλησης" τέχνης του νέου ελληνικού Κράτους. Ο νεοκλασικισμός, μ' όλο που
 "ερχεται κατά την δωνική περίοδο από τη Βαυρία, παρουσιάζει μιάν επίφαση εντοπιότητας
 και βαθίζει παράλληλα με τον καθαραντισμισμό. "Ας σημειωθεί εδώ πώς την ίδια εποχή
 που δημιουργούνται μερικά από τα ωραιότερα δημοτικά μας τραγούδια, όλοι οι λαϊκοί ζωγρά-
 φοι επιγράφουν και υπογράφουν στην καθαρεύουσα. Νομίζω πώς το φαινόμενο συνδέεται ~~μερικώς~~
 λιγότερο με την επίδραση του λογιοτατισμού και περισσότερο με τη βυζαντινή-εκκλησιαστική
 γλώσσα, αφού οι γνωστοί διακοσμητές σπιτιών είναι και αγιογράφοι. Χαρακτηριστικό είναι
 πώς σε στίτια διακοσμημένα από χιονιαδίτες υπάρχουν υπογραφές στον τύπο "χερ...", όπως
 είδαμε παραπάνω και μόνο στη νεοκλασσική ζωγραφική του σπιτιού του Γιάγκου Μπέζη στην
 Πλεισούρα, ο ντόπιος ζωγράφος υπογράφει "Νικόλαος Παπαγιάννης έπολεί" σε τοιχογραφίες
 που καταστράφηκαν κατά τη μετατροπή του σπιτιού σε ξενοδοχείο.

Όσο κι αν το πρότυπο είναι ξενόφερτο, η επιλογή του αλλά και η συμπεριφορά σ' αυτό
 καθορίζονται από έθιγαγενείς παράγοντες. Συνεπώς αυτό που έχει σημασία είναι ο λόγος
 της προτίμησης μπαρόκ ή ροκοκό διακοσμητικών θεμάτων και δεύτερο η συμπεριφορά σ' αυτά,
 δηλαδή ο τρόπος με τον οποίο τ' χειρίζονται και ποιές θεληματικές ή άθελητες αλλαγές
 επιφέρουν σ' αυτά. Τέλος, να έρμηνευθεί η συμπεριφορά αυτή.

Πιστεύω πώς στην επιλογή του θέματος τον κύριο λόγο έχει ο πελάτης και γι' αυτό τον τρό-

το απόδοσής του την εύθυνη έχει ο ζωγράφος. Οί νοικοκυρέοι τῶν ζωγραφισμένων ἀπὸ χιονια-
 βίτες ἀρχοντικῶν εἶναι, κατὰ κανόνα, μετανάστες στὴ Ρουμανία καὶ στὴ νότια Ρωσία. Πολλὰς
 εἶναι οἱ μαρτυρίες γιὰ Ζαγορίσιους ποὺ φεύγουν ἀπὸ ἓνα κοινωνικὸ περιβάλλον μὲ κλειστὴ
 κτηνοτροφικὴ οἰκονομία, ἐργάζονται, μορφώνονται καὶ πλουτίζουν στίς 'Ηγεμονίες. Οἱ τσε-
 πελοβίτες 'Αναστάσιος Τσολάκης καὶ 'Αναστάσιος Τσουφλής πλουτίζουν στὸ Κισνόβι καὶ ἀφί-
 νουν σημαντικὰ ποσὰ γιὰ ἐκπαιδευτικούς σκοπούς.⁵⁷ Ἀπὸ τὸ Κουκούλι "οἱ Πλακιδάοι ταξιδεύ-
 ονταν στὴ Βεσσαραβία, ὅπου πλούτισαν καὶ ἀπόκτησαν τεράστια κτηματικὴ Περιουσία".⁵⁸ Γε-
 νικά δὲ ζοῦν τὸν περιθωριακὸ βίον τοῦ μετανάστη. 'Ηπειρώτες συμμετέχουν στὴν ἀναγέννηση
 τῆς ρουμανικῆς λογοτεχνίας. 'Ο μεγάλος πρόδρομος τῆς, ὁ 'Ιωάννης 'Ηλιάδης-Ραντουλέσκου,
 πρὸς ἑλληνίδας καὶ ἑλληνομαθῆς, μεταφράζει τὰ λυρικά ποήματα τοῦ ἡπειρώτη 'Αθανάσιου Χρι-
 στοπόπουλου.⁵⁹ 'Ιδρυτὴς τοῦ ρουμανικοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου εἶναι ὁ "Ἑλληνας Κ. 'Αριστίας. 'Ο
 δάσκαλος τοῦ Γένους Γεώργιος Γεννάδιος, ἀπὸ τὰ Δολιανὰ, μορφώνεται στὸ ξακουστὸ ἑλληνικὸ
 σχολεῖο τοῦ Βουκουρεστίου, τὴν περίφημη "Αὐθεντικὴ Σχολή" ποὺ εἶχε σχολάρχῃ τὸ Ζαγορίσιο
 Λάμπρο Φωτιάδῃ. Στὸ Γαλάτσι καταφεύγει, στὰ χρόνια τοῦ 'Αλῆ Πασᾶ ἡ οἰκογένεια τοῦ Κων-
 σταντίνου Ράδου, δωδεκάχρονον τότε. 'Ο μικρὸς φυγάδας μπῆκε στὸ σχολεῖο τῆς πόλης αὐτῆς
 "γιὰ νὰ συνεχίσει ἐ ληνικὲς σπουδές".⁶⁰ Μνημονεύουμε ἐδῶ καὶ τὰ γεγονότα στὸ 'Ιάσιο καὶ
 τὸ Δραγατσάνι στὰ 1821. 'Εννοεῖται πὺς στὰ Ζαγοροχώρια, ἀπὸ τίς ἀρχές τοῦ 18ου αἰῶνα
 ἐτήρχαν σχολεῖα καὶ βγῆκαν σημαντικοὶ λόγιοι. 'Υπῆρξε, μάλιστα, ἀπόφαση καὶ προσπάθειες
 γιὰ τὴν ἱδρύση στὰ 1815 Πανεπιστήμιου στὸ μοναστήρι τοῦ Ρόγκοβου, κοντὰ στὸ Τσεπέλοβο.⁶¹

"Ὅλα τὰ παραπάνω ποῦ ἀπέχουν ἀπὸ τὸ νὰ δώσουν μιὰν ἔστω καὶ ἀχνὴ εἰκόνα τῆς ζωῆς
 στὰ Ζαγοροχώρια. 'Απλῶς ξεχωρίζουν μερικὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ πλησιάσουμε
 τὸν πρῶτο παράγοντα, τὸν πελάτη καὶ τίς προτιμήσεις του. Φεύγει ἀπὸ τὸ χωριὸ τοῦ νέου,
 εἶναι χωρὶς κάποια παιδεία, ἀπὸ ἓνα περιβάλλον μὲ ἀργὴ ἐξέλιξη, συντηρητικὸ καὶ ἀπρόθυμο
 στὴν ἀφομοίωση ξένων πολιτιστικῶν στοιχείων. Στὰ ἀστικά κέντρα τῆς Ρουμανίας καὶ τῆς νό-
 τιας Ρωσίας τὸ γοῦστο του διαμορφώνεται ἀπὸ ἓνα καθυστερημένο "περιφερειακὸ" εὐρωπαϊκὸ
 παρόν. Αὐτὸ μεταφέρει καὶ στὸν τόπο του. Εἶναι καὶ ἓνα στοιχεῖο κοινωνικῆς διάκρισης.
 Δὲν εἶναι ἀπλῶς ὁ εὐπορος ποὺ διακοσμεῖ πλούσια τὸ σπίτι του, εἶναι ὁ ταξιδεμένος μὲ τὸ
 λεκτὸ "εὐρωπαϊκὸ" γοῦστο.

Στὸ συνολικὸ πολιτιστικὸ πλαίσιο ὑπάρχουν, βέβαια, τὰ ἰδιαίτερα στρωματικά στοιχεῖα,
 εἰσέρχονται ὅμως καὶ τὰ κοινὰ, τὰ ἀποδεκτὰ ἀπὸ ὅλα τὰ στρώματα, ὅπως εἶναι οἱ χοροὶ καὶ τὰ
 τραγούδια, τὸ σπίτι καὶ οἱ κατασκευαστικὲς του μέθοδοι, ὀρισμένα ἔθιμα, φυσικὰ ἢ γλῶσσα
 καὶ ἡ θρησκεία, παράγοντες ἐθνικῆς συνοχῆς σφυρηλατημένοι ἀπὸ τὸ χρόνο καὶ ἰδιαίτερα
 εἰσθητοὶ σὲ συνθήκες Τουρκοκρατίας. Τὰ κοινὰ αὐτὰ διαστρωματικά στοιχεῖα λειτουργοῦν μὲ
 τὴ δύναμη τῆς παράδοσης καὶ συνυπάρχουν μὲ τὰ ἐπείσαια. "Ἔτσι, ἡ μαρδόκ διακοσμητικὴ
 ἐφαρμόζεται σὲ παραδοσιακῆς ἀρχιτεκτονικῆς σπῆτια, στολισμένα μὲ ντόπια ὕφανα καὶ ἄλλα
 παραδοσιακά στοιχεῖα. Ἀπὸ ἐδῶ καὶ πέρα ἀρχίζει ὁ ρόλος τοῦ δευτέρου παράγοντα, τοῦ ζω-
 γράφου. 'Η σωστὴ ἔνταξη τῶν διακοσμητικῶν θεμάτων στὸ συγκεκριμένο χῶρο καὶ ὁ κάποιος
 ἐγκλιματισμὸς τοὺς τὰ κάνει νὰ μὴν ἐνοχλοῦν σὰν ξένα σώματα, μ' ὅλο ποὺ δὲν ἔχει ὀλοκλη-

παρεῖ ἀκόμα ἡ ἀφομοιωτική διεργασία πού συντελεῖται βραδύρρυθμα στή θέματα πού εἰσάγονται στή λαϊκή μας τέχνη. Ἡ εὐκίνησις τῶν μπαρόκ καί ροκοκό διακοσμητικῶν συγκρατεῖται καί μετριάζεται ἀπό μιὰ παραδοσιακή λαϊκή ἀντίληψη. Τά χρώματα τοῦ φόντου εἶναι κάπως βαριά, συνήθως σκοῦρο λουλακί ἢ ὠχρα. Δέν πρόκειται γιὰ ἀνοιχτό καί διάφανο γαλάζιο πού εἰς ἀνακαλοῦσε στή μνήμη τήν ἀπεραντοσύνη τοῦ οὐρανοῦ. Δέν ἀπομακρύνει ὁπτικά τή χρωματική ἐπιφάνεια διευρύνοντας τό χωρό, μά τήν κρατᾷ στή θέση της μέ κάποια βαρειά καί πῶς πρωτόγονη αἴσθηση.

Οἱ χειροτέχνες ζωγράφοι ἐπηρεάζονται ἀπό τό πολιτιστικό κλίμα τῆς κοινωνίας μέσα στήν ὁποία ἐργάζονται, γι' αὐτό καί τά θέματά τους ἔχουν ἄλλη μεταχείριση στή Ζαγοροχώρια καί ἄλλη στή μεγάλα ἀστικά ἢ ἡμιαστικά κέντρα μέ μεταποιητική καί μεταπρατική δραστηριότητα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα τό τοπίο. Στή ἀρχοντική τῆς Σιάτιστας, τῆς Καστοριάς, τῶν Ἀμπελακίων, τοῦ Μόλυβου καί τοῦ Πηλίου συναντοῦμε τή συγκεκριμένη πολιτεία σέ πανοραμική ἀποψη. Εἶναι ἡ Πόλη, ἡ Βενετιά, ἡ Φραγκοῦρη, ἡ Ἀταλάντη κ.λ.π. Τά τοπία αὐτά ἀποτελοῦν αὐτοτελεῖς ἐνότητες μέσα στήν ὅλη διακόσμηση, ἐνῶ παράλληλα ὑπάρχουν καί μικρά ἀνώνυμα ἢ φανταστικά τοπία πού ἀπασχολοῦν ρόμβους, ἐλλείψεις, κύκλους ἢ διαχωριστικές ταινίες, σχήματα ἐνταγμένα σέ κάποια διακοσμητική σύνθεση. Ἀντίθετα, στή Ζαγοροχώρια ὑπάρχει μόνο τό ἀποσπασματικό φανταστικό τοπίο, συνήθως λίγα δέντρα, ἕνα κάστρο, ἕνα σπίτι, σέ μιὰ τυπική ἀπόδοση βασιμμένη κατὰ κανόνα σέ τρεῖς ὀριζόντιες χρωματικές ζώνες, πού περιβάλλονται ἀπό πλαισίωση. Τό τοπίο ὑφίσταται μόνο σάν τμήμα συνόλου, δέ λειτουργεῖ μόνο του. Θυμίζει τά φανταστικά τοπία τῶν εὐρωπαϊκῶν διακοσμητικῶν πιάτων, καί ἴσως δέν εἶναι ἄσχετο μ' αὐτά.

Τά ἀνθοδοχεῖα, θέμα τόσο συνηθισμένο στή λαϊκή μας τέχνη, ἐνῶ στή ζωγραφική τοῦ Πηλίου, τῆς Σιάτιστας καί τῆς Καστοριάς εἶτε ἀκουμπάει σχεδόν στήν κάτω ἐπιφάνεια τοῦ πλαισίου εἶτε στηρίζεται σέ κάποιο βαρύ ἐπιπλο, στή Ζαγοροχώρια στέκεται μετέωρο ἢ ἀκουμπάει σέ κάποιο ἀνάλαφρο διακοσμητικό φυτικό θέμα. Ὅπως στή τοπίο, εἶσι καί στή ἀνθοδοχεῖο, στή ἀστικά καί ἡμιαστικά κέντρα ἡ ὀργάνωση τῆς διακοσμημένης ἐπιφάνειας εἶναι περισσότερο λογική καί μέ συγκεκριμένες ἀναφορές. Τό τοπίο ἔχει ταυτότητα. Τίς περισσότερες φορές εἶναι ἕνα ἀπό τά λιμάνια τῆς ναυτικής καί ἐμπορικής δραστηριότητας τῶν Ἑλλήνων. Ἀντίθετα, στή Ζαγοροχώρια ἡ ὅλη σύνθεση βασίζεται σέ διακοσμητική διάθεση πού δέν ἐνδιαφέρεται νά πληροφορήσει ἢ νά ἀπεικονίσει, μέ θέματα πού λειτουργοῦν σάν στολίδια, ὄχι σάν παραστάσεις. Ἀπουσιάζουν οἱ χαριτωμένες καί εὐλύγιστες πλαισιώσεις μέ τό παλινῆδι τῶν κοιλόκυρτων γραμμῶν πού δίνουν κίνηση καί ἐλαφρόδα. Τά πλαίσια τῶν χιονιαδαιτῶν εἶναι τετράγωνα, κύκλοι, ἐλλείψεις καί ρόμβοι — σπανιότερα αὐτοί. Πρόθεση κομψότητας φανερώνουν τά ζωγραφισμένα πάλινα παραπετάσματα, τραβηγμένα γύρω ἀπό τήν πλαισίωση, πού τά συγκρατοῦν κορόνδια μέ φούντες στήν ἄκρη, θέμα πού τό συναντοῦμε καί σέ ἄλλες βαλκανικές χώρες.⁶² Κι ἐδῶ ἡ ἀπόδοση ἔχει κάποια δυσκαμψία, μάλιστα πιά αἰσθητή ἐπειδὴ μαντεύεται προσπάθεια χάρης. Ὁ χειροτέχνης ζωγράφος, πού ἔρχεται ἀπό τό ὀρεινὸ κτηνοτροφικὸ χωριό του, δίνει τή δική του ἐρμηνεία στή ξενόφερτο διακοσμητικὴ

Είσα. Καί πρέπει νά παραδεχτούμε πώς ή άντινομία αύτή έχει άρκετή γοητεία. Είναί άξιο-
σπεύωτο πώς νωρίτερα, κατά τά τέλη του 18ου καί τίς άρχές του 19ου αιώνα, χιονιαδότες
ζωγράφοι, καί κυρίως ό Νιχαήλ Μιχαήλ επιχειροῦν μαρόκ πλαισιώσεις σέ επιγραφές έκκλη-
σιών, όπως στόν "Άγιο 'Αχέλλαιο Πεντάλοφου, 177/4; / καί στό μοναστήρι τών Γεωργιδών,
1780. 'Αργότερα ό ίδιος στήν 'Άγία Τριάδα Ρυθού, 1802, αποδυναμώνει τή μαρόκ πλαισίω-
ση τής επιγραφής περιβάλλοντάς την μέ σκουροκόκκινη παραλληλόγραμμη ~~ΕΚΤΗ~~ δεύτερη πλαισί-
ωση. 'Αργότερα ό Ζήκος Νιχαήλ επιχειρεῖ μαρόκ πλαισίωση επιγραφών στόν "Άγιο Γεώργιο
Μεταξοχωριού, 1843, καί στήν 'Άγία Παρασκευή του ίδιου χωριού, 1852, αλλά μέ βιαστικές
πεντάχρωμες πινελιές.

Η προσωπογραφία έχει κάποια θέση στήν ελληνική λαϊκή ζωγραφική, κυρίως μέ τους
επίτορες ή δωρητές έκκλησιών. Ετήν κοσμική λαϊκή ζωγραφική σπάνια έχουμε άπ' ευθείας
προσωπογραφίες. 'Από δεύτερο χέρι είναι οί μορφές του Ρήγα καί του Σουλτάνου στή σύνθε-
ση του Παναγιώτη Ζωγράφου " Πτώσις τής Κωνσταντινουπόλεως" -1836- καί του ίδιου τά πορ-
τρέτα του Τσάρου Νικόλαου, τής αυτοκράτειρας Βικτωρίας καί του βασιλιά τής Γαλλίας Φί-
λιππου στή σύνθεση "Η δικάζα άπόφασις του Θεού δια τήν άπελευθέρωσιν τής 'Ελλάδος", έ-
κείνη τήν ίδιαν σύνθεση ό "Οθωνας καί ή 'Αμαλία μπορεί νά έγιναν άπό τό φυσικό. Επίσης άπό
επίτερο χέρι είναι ή σκηνή τών γάμων του Ναπολέοντα, στό σπίτι του Ράδου στό Τσεπέλοβο,
καί τόν ~~Κωνσταντίνου~~ Παπακώστα. ⁶³ Τό ίδιο ισχύει γιά τίς μορφές του Ρήγα καί του 'Υψη-
λίστου άπό τό θανάση Παγώνη στό σπίτι του στή Δράκια. 'Αντίθετα, οί προσωπογραφίες που
βρίσκονται στό σπίτι του Κανατσούλη -Σιάτιστα 1811- είναι όπωσδήποτε άπό τό φυσικό, εί-
τε πειστικές καί φανερόνουν αξιόλογη δεξιότητα.

Η προσωπογραφία, άπό τά έργα τουλάχιστο που μās είναι προσιτά σήμερα, αρχίζει νά
παλιεργεῖται άπό τούς χιονιαδότες ζωγράφους γύρω στά 1900. Είναί συνολικά τέσσερες καί
ένдохουν άπό δύο στούς συνεργαζόμενους άδελφούς ζωγράφους Χριστόδουλο καί Θωμά Παπακώστα,
Καρινάδες. Πρόκειται γιά πολύ αξιόλογα έργα που είναι χαρακτηριστικά τής στροφής τών
χιονιαδωτών αυτών προς ύφος περισσότερο "λαγίο", "οπως συμβαίνει τήν ίδιαν εποχή καί
οί προσωπογραφίες χειροτεχνών ζωγράφων άπό άλλες περιοχές, όπως του ήρωα τής Ηηλιορεί-
της επανδστάσης του 1878 Νικολάου Γαντζοπούλου, που βρίσκεται στή γραφεῖα τής Κοινό-
τητας Μακρινίτσας, έργο άγνωστου ηηλιορείτη ζωγράφου, πιθανότατα του Νικόλαου Κ. 'Ανα-
στασιώτη, καθώς καί του Οίκονόμου άπό τή 'Αμφελάκια Κισσάβου, ιδιοκτησίας οίκογένειας
Μεταχρόνη.

Οί δύο προσωπογραφίες του Χριστόδουλου Παπακώστα παριστάνουν δύο γερωντικά πρό-
σωπα, άντρικό καί γυναικεό, σέ προτομή καί, κατά τό σημερινό ιδιοκτήτη τους παριστά-
νουν τούς γονιούς του ζωγράφου 'Αναστάσιο καί Άρθω. Τό ότι οί δύο ζωγραφίες αποτελοῦν
ζευγάρι άποδεικνύεται καί άπό τίς ίδιες άκριβώς διαστάσεις τους, 53 X 37 εκατ. του μέ-
τρου, τό όμοιόμορφο έλλειψοειδές καστανόχρωμο σχήμα μέσα στό όποιο τοποθετούνται οί κίτ-
ρινες καί τό γαλάζιο χρώμα που σκεπάζει τήν όπόποιη επιφάνεια του πίνακα. Καί τά δύο
παριστάνονται κατά πρόσωπο μέ μιάν ελαφρότατη στροφή του άντρικού προς τά δεξιά καί του

γυναικείου προς τ' αριστερά, έτσι ώστε, όπως θέ είναι κρεμασμένα τό ένα δίπλα στο άλλο, τὰ βλέματα νά συγκλίνουν καί νά δημιουργεῖται ἕνα δέσιμο οἰκειότητας ανάμεσα πρὸς τοὺς ζωγραφίτες.

Τό ἴδιο ἑλλειφοειδές σχῆμα περιβάλλει καί τίς δύο, ἀνεξάρτητες μεταξύ των, προσωποποιήσεις τοῦ ἄλλου ἁδελφοῦ, τοῦ Θωμᾶ Παπακώστα. Εἶναι στίς ἴδιες περίπου διαστάσεις μέ τὰ ἔργα τοῦ Χριστόδουλου, 55 X 45 ἡ προσωπογραφία τῆς Στασινῆς Παπακώστα καί 59 X 49 τοῦ Γιαννοῦ Παπακρήστου. Ἐδῶ οἱ μορφές εἶναι ἐντελῶς κατὰ πρόσωπο καί τὰ δύο χρώματα τοῦ φόντου εἶναι διαφορετικά. Ἡ δογάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας μέ μιάν ἑλλειψη ποῦ ἐγερπίζεται μέσα σέ παραλληλόγραμμο δέν εἶναι ἄγνωστη στήν ἑλληνική παράδοση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τῆς ἔργα "Τό προπατορικό ἀμάρτημα" καί "Ἡ ἔξωσις ἀπὸ τὸν Παράδεισο" τοῦ Γ. Καστροφύλακα στόν "Ἅγιο Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου, μέσα 18ου αἰ., τό σχέδιο "Ρ. Φεραῖος" τοῦ Νικ. Μοσχοβάκη, μέσα 19ου αἰ. καί πολλά χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ "Παναγία Θεοτόκος Ἐλεούσα" τοῦ ἱερομόναχου Γαβριῆλ ἀπὸ τῆς Σκόπελο-1819, καί "Τῶν Ἁγίων Πάντων ὁ θειότατος Χορός" τοῦ Παναγιώτη Μυτιληναίου -1858, καθὼς καί μιὰ ἀνώδυμη παραλλαγή τῆς χαλκογραφίας τῆς, ποῦ βρέσκεται στήν "Ἑθνική Πινακοθήκη".⁶⁴ Ὡστόσο μεγάλη διάδοση παίρνει κατὰ τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα μέ τίς χαρτονένιες πλαισιώσεις φωτογραφικῶν πορτραίτων, ποῦ ἔρχονται εἰσέρμες ἀπὸ τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης· πολλές ἔχουν σήματα παριζιάνικων οἰκῶν.

Ἡ σύγκριση τῶν πορτραίτων αὐτῶν μέ ἁγιογραφικά ἔργα τῶν ἰδίων ζωγράφων δείχνει πῶς ἡ ἐπ'εὐθείας ἐπαφή μέ τό ζωντανό πρότυπο τοῦς δόηγεῖ σέ ρεαλιστικότερη ἀπόδοση. Τό χρῶμα εἶναι χάρσει τῇ γλυκερότητα τῶν ἁγιογραφικῶν τους καί γίνεται ἀδυστηρότερο, ἀποδίδονται μέ ἐπιμέλεια οἱ ρυτίδες τοῦ προσώπου, οἱ τενοντες τοῦ λαιμοῦ, οἱ λεπτομέρειες τῆς φορεσιᾶς. Χαρακτηριστική τῆς "λόγιας" ἐπίδρασης εἶναι καί ἡ προσπάθεια ψυχογραφίας μέ τὰ σφιχτά τεῖλια τῆς Κρύσως Παπακώστα, ἡ κουρασμένη ἔκφραση τοῦ Ἀναστάσιου Παπακώστα, τό ὕφος ἀποπελοποίησης τοῦ Γιαννοῦ Παπακρήστου καί ἡ συγκρατημένη ἀνταρέσκεια τῆς Στασινῆς Παπακώστα. Οἱ δύο χιονιαδίτες προσωπογράφοι δέν φαίνεται νά ἀγνοοῦν τελείως τό ἔργο τῶν ζωγράφων τῆς Ἀθήνας.

Σαφεῖς λόγιες ἐπιδράσεις ἔχει καί ὁ Ἀναστάσιος Μιχαήλ Ζωγράφος ποῦ στί 1902 τοι-τογραφεῖ τό πρόσωπο τῆς ἐκκλησίας "Κοίμηση τῆς Θεοτόκου" στό χωριό Πάδες. Ἡ θυσία τοῦ "Ἰσάκ ἀπὸ τὸν πατέρα του, ἡ "πλάσις" τοῦ Ἀδάμ καί τῆς Ἑῤας, τό προπατορικό ἀμάρτημα, ἡ ἔξωση ἀπὸ τὸν Παράδεισο καί οἱ συνέπειές τῆς διαδραματίζονται σέ λιτὰ τριδιάστατα το-τεῖα, τὰ γυμνά κορμιά ἔχουν ξεφύγει ἀπὸ τὴν παραδοσιακή σχηματοποίηση, οἱ πτυχώσεις τῶν φορεμάτων εἶναι μαλακές καί πέφτουν μέ φυσικότητα, ὁ οὐρανὸς πίσω ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ μέ τὰ ἀπενωτὰ ὠχροκόκκινα σύννεφα ἔχει δραματικότητα.

Ἡ χιονιαδίτικη ζωγραφικὴ ξεκινάει ἀπὸ ἕνα καθαρά λαϊκό ὕφος μέ ἔντονες βυζαντινές ἀντανήσεις, περνάει βαθμιαῖα στό "βυζαντινοαναγεννησιακό", ὅπως τό χαρακτηρίσε νεώτερος χιονιαδίτης ζωγράφος, πρὸ σωτᾶ σέ ἕνα κράμα παραδοσιακῶν μέ νεορωσικά καί δυτικοευρω-καϊκά στοιχεία γιὰ νά καταλήξει σέ μιὰ προσπάθεια "λογισμένης" ποῦ κρατᾶει, ὅμως, ἀρκε-τὰ ἐροισιὰ καί ἀλήθεια. Παράλληλη εἶναι ἡ πορεία δολοκλήρης σχεδόν τῆς ἀνεπίσημης ἑλληνι-

αὐτὴ ζωγραφικῆς.

Ἀπὸ τὴν τρίτη δεκαετία τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἀραιώνουν ραγδαίᾳ οἱ χιονιαδίτες ζωγράφοι καὶ ἡ τέχνη ^{γλυστοῦ} τοῦσι πρὸς μὲν εὐκολὴ καὶ πλαδαρὴ ὡραιοφάνεια. Αὐτὴ ἡ γλυκερότητα ὑπῆρχε καὶ σὲ παλιότερες γενιές σὲ πολὺ μικρότερο βαθμὸ. Ἄν δὲν ὑπῆρχε τὸ ἔργο τῶν νεότερων, καὶ μεγιστοποίησε καὶ ἔκανε ἀναδρομικὰ αἰσθητὲς τὶς ἀδυναμίες αὐτῆς, ἡ γενικὴ εἰκόνα τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς θὰ ἦταν καλλίτερη καὶ δὲν θὰ ἐπέσυρε τὶς αὐστηρὲς κρίσεις τοῦ Κόντογλου ποῦ, σὲ γράμμα τοῦ πρὸς τὸν παπᾶ-Παῖσιο τοῦς διαγράφει ὅλους· οἱ συγχωριανοί σου δὲν ἤξεραν νὰ ζωγραφίσουν". Σήμερα ποῦ γνωρίζουμε καὶ τὶς παλιότερες φάσεις τῆς χιονιαδίτικης ἀγιογραφίας, καὶ τὶς ἀξιόλογες διακοσμήσεις σπιτιῶν καὶ τὸ ἔργο τῶν περικλιμένων ἐκπρόσωπων τῆς χιονιαδίτικης ζωγραφικῆς μπορούμε νὰ κρίνουμε πρὸ δίκαια καὶ νὰ ποῦμε στὸ σεβαστὸ γέροντα τῶν Χιονιάδων "οἱ συγχωριανοί σου ἤξεραν νὰ ζωγραφίσουν".

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΕΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ

Ἡ ἄλλαξε πρόσκαιρη καὶ ἄλλοτε μόνιμη ἐγκατάσταση τῶν χιονιαδίων ζωγράφων σὲ μεγάλῃ ἔκταση τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου εἶναι ἐπόμενο νὰ ἐπέδρασε τόσο στὸ ζωγραφικὸ τους ὕφος καὶ στὰ θέματά τους. Ὅπως σημειώσαμε, τὸ μικρὸ ὄρεινὸ χωριὸ τους ἀποτελοῦσε τὸ ὁριστήριον ἀπὸ τὸ ὁποῖο, ὕστερα ἀπὸ μιὰ περίοδο μαθητείας, ξεκινοῦσαν γιὰ τὴν ἀσκηση τῆς τέχνης τους. Τὸ πολιτιστικὸ κλίμα τῆς περιοχῆς ποῦ ἐργάζονται, τὰ ἔθνη καὶ κοινωνικὰ τους προβλήματα, ἡ θέση καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς πελατείας διαμορφώνουν τὸ ἔργο τους. Θὰ σταματήσουμε σὲ τρία χαρακτηριστικὰ ἔργα χιονιαδίων ζωγράφων : στὸν "Ἅγιο Γεώργιο ἐξ Ἰωαννίνων τοῦ Ζήκω Νιχιάρ" 1838, στοὺς "Γάμους τοῦ Ναπολέοντα" τοῦ Ἀναστ. Παπακώστα γύρω πρὸ 1850, στὸ "Τοπίο τοῦ Θεσσαλικοῦ κάμπου" τοῦ Ἀθαν. Παγώνη περίπου πρὸ 1870, καὶ σὲ ἕνα σχέδιον. Οἱ τίτλοι τῶν "Γάμων" καὶ τοῦ "Τοπίου" δὲν ἀνήκουν στοὺς ζωγράφους, τοὺς δώσαμε μὲ βάση τὸ θέμα.

Στὰ 1838 ἔχει συντελεσθεῖ ἡ δημιουργία τοῦ μικροῦ ἑλληνικοῦ Κράτους, ὃ πρῶτος τοῦ ὑπερνήτης εἶναι πρὸ ἐξῆς καὶ ἐπὶ χρόνια νεκρὸς ἀπὸ τὰ δολοφονικὰ χέρια τῶν ἐντιπάλων του, ἡ πρωτεύουσα ἔχει μεταφερθεῖ ἀπὸ τὸ Ναύπλιο στὴν Ἀθήνα καὶ ὁ Ὄθων μὲ τοὺς Βαυαρὰς διοικοῦν τὴν Ἑλλάδα. Ὅσο ἡ Θεσσαλία, ἡ Ἠπειρος, ἡ Μακεδονία καὶ πολλὰ νησιά μένουν κατω ἀπὸ τὴν τουρκικὴ κατοχὴ. Βρισκόμαστε στὰ Γιάννινα, τὴν πρωτεύουσα τῆς Ἠπείρου. Πᾶνε 16 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ, τοῦ -ἔστω καὶ ἀπὸ πολιτικὴ σκοπιμότη- ἀνεξίτητου. Τώρα τοῦ ὑπάρχει τὸ ἑλληνικὸ Κράτος οἱ Τούρκοι ἐπιχειροῦν νὰ ἐκτουρκίσουν ὅλους τοὺς ὑπηκόους των γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχουν ἑλληνικὲς διεκδικήσεις στὰ ἐδάφη ποῦ κατέχουν. Ἡ παλιὰ πληγὴ τοῦ ἡπειρωτικοῦ ἑλληνισμοῦ, ὃ ἐξισλαμισμὸς, παρουσιάζει ἔντονα συμπτώματα ξαναζωντανέματος. Ἀποδίδει ἡ δοκιμασμένη μέθοδος, ὃ συνδυασμὸς πίεσεων καὶ παροχῶν. "Τὸ θρησκευτικὸν καὶ ἔθνικόν αἶσθημα λίαν ἀσθενῶς συνεκράτουν τοὺς χριστιανούς εἰς τῆς πατρῶους πεποιθήσεις, καὶ αἱ ἐξωμόσεις ἐγένοντο σωρηδόν. Εἰς τοῦτο δέ, τὰ μέγιστα συνέτεινεν καὶ ἡ μεγάλη ἀμάθεια κλήρου καὶ λαοῦ, ἡ γενικὴ ἐλαεινὴ οἰκονομικὴ κατά-στασις τῶν χριστιανῶν καὶ ἡ πολλαπλὴς ὀλικὴ ἀνακορύφωσις τῶν ἐξωμούντων". Ὅσο καὶ ἂν

προσπαθούν όρισμένοι ιστορικοί να έξωραΐσουν κάπως τό φαινόμενο μέ όσα γράφουν περί "κρυπτοχριστιανών" —όσοφαλώς ύπήρξαν καί τέτοιες περιπτώσεις— κανόνες εΐναι ό έξωμότης νά γίνεται σκληρό όργανο τοϋ κατακτητή. 'Υπάρχει, φυσικά, καί ή αντίδραση, διάχυτη μέ καί όργανωμένη. 'Όπως σέ κάθε αντίδραση πρός τήν 'Βεουσία, έτσι κι έδώ, δημιουργείται τό μαρτυρολόγιο. 'Η προβολή της θυσίας τών Νεομαρτύρων, ή άγιοποίησή τους, επιδρουν εϋνοϊκά στην περιστολή τοϋ έξισλαμισμού. Τό φαινόμενο εΐναι παλιότερο καί μέ πλατειά γεωγραφική έκταση. 'Εκτός από τόν Κοσμά τόν Αΐτωλό, οί Νεομάρτυρες Κωνσταντίνος από τήν 'Υδρα, Νικηφόρος ό Χιοπολίτης, 'Απόστολος από τόν 'Αγιο Λαυρέντιο τοϋ Πηλίου, Νικόλαος από τό Μέτσοβο, Γεδεών από τή Μακρινίτσα καί άλλοι γίνονται σύμβολα αντίστασης. Στις 17 'Ιανουαρίου 1838 κρεμίζεται στά Γιάννινα ένας ταπεινός έμποκόμος από τό Τσουρχλί, ό Γεώργιος. 'Ο χιονιαδότης ζωγράφος Ζήκος Μιχαήλ δεκατρεΐς μέρες μετά' τό θάνατο τοϋ Γεωργίου καί δυό χρόνια πριν τόν ανακηρύξει ή 'Εκκλησία "Άγιο, τόν ζωγραφίζει μέ φωτοστέφανο καί στό κάτω μέρος της εΐκόνας γράφει τό πρώτο σύντομο Συναξάρι μέ τολμηρές έκφράσεις, όπως " ό έποφος κηρύττει τόν Χριστόν Θεόν άληθινόν, καί οι' αυτό καταδικάζετε διά θάνατον". Αύτά μέ-σε στά τουρκοκρατούμενα Γιάννινα καί γιά πρόσωπο που θανατώθηκε έπειδή άντέδρασε στην τουρκική πολιτική τοϋ έξισλαμισμού. 'Η ζωγραφιά αυτή τοϋ νεομάρτυρα Γεώργιου εΐναι μία άπαραέα πολιτική πράξη τόσο τοϋ ζωγράφου όσο καί τοϋ Χρύσανθου Λαΐνά που τήν παραγγείλε. Πέρα από αυτό, τό έργο κατέχει σημαντική θέση στην ιστορία της λαϊκής μας ζωγραφικής για-τί εΐσάγει τή φουστανέλλα στην άγιογραφία. Βέβαια, ό Ζήκος Μιχαήλ δεν εΐναι ό πρώτος που περνάει τή φουστανέλλα στό χώρο της έκκλησιαστικής ζωγραφικής. Προηγείται ό παπά-Κωνσταν-τίνος από τό Φορτίοι της 'Ηπείρου, που στά 1788 ζωγραφίζει "στανικώς" τό λήσταρχο Δια-μένητη Σπάτουλα μέσα στην έκκλησία της Κοίμησης της Θεοτόκου στό χωριό 'Αλποχώρι τοϋ Μπό-τσαρη.⁶⁵ Τό έργο όμως αυτό έμεινε άγνωστο στό βάθος μιας έκκλησίας σέ μικρό χωριό στην έπόμερη Αάκα Σούλι. 'Αντίθετα, τό έργο τοϋ χιονιαδότη ζωγράφου γνωρίζει τεράστια διάδο-ση μέ χιλιάδες χαλκογραφίες καί ζωγραφικές έπαναλήψεις. 'Απανωτές οί εκδόσεις χαλκογραφί-ων σχεδόν πανομοιότυπες μέ τό έργο τοϋ Ζήκου, από τό όποιο προέρχονται τοϋ Δανιήλ στά 1838, τοϋ Κυρίλλου μοναχοϋ στά 1845, τοϋ Παναγιώτου Κ. στά 1859, τοϋ 'Ιωάννου Κων. στά 1865. 'Εκατοντάδες οί τοιχογραφίες καί σέφορητες εΐκόνες, Κρητινάται όριστικά καί ή Ι-στορική ανακρίβεια "ό έξ 'Ιωαννίνων" ένώ όλοι οί νεομάρτυρες αναφέρονται μέ τήν τέπο κα-ταγωγής των καί όχι τοϋ μαρτυρίου των. Στην εΐκόνα ό "Άγιος παρουσιάζεται μέ κάτασπρη φουστανέλλα καί κόκκινο ήρεσι. Τό φόντο εΐναι γαλαζοπράσινο καί διακόπτεται, στη μέση πε-ρίπου τοϋ ύφους της εΐκόνας, από όριζόντια ζώνη μέ σχηματική παράσταση των 'Ιωαννί-νων. Καί στην περίπτωση τοϋ Γεώργιου παρατηρείται τό γενικότερο φαινόμενο της τυποπό-ησης τών άγιογραφικών θεμάτων. Μέ τίς διαδοχικές έπαναλήψεις τό άρχικό ζωντανό καί ρεα-λιστικό πρότυπο άποχυνώνεται καί σταθεροποιείται. Μέσα σέ λίγες δεκαετίες γίνεται ένας άπόμα άμετάβλητος άγιογραφικός έπαναλαμβανόμενος τύπος.

Στό Τσεπέλοβο, στό σπίτι τοϋ Ράδου που σήμερα άνήκει στην οίκογένεια Κεγγρού, άνά-μεσα σέ άλλα ζωγραφικά θέματα ύπάρχει καί μία τοιχογραφία που παριστάνει τόδε γάμοις τοϋ

Ναπολέοντα, έργο του Χιονιάδτη Αναστάσιου Παπακώστα-Μαρινά, γύρω στα 1850. Κατέχει δεσπόζουσα θέση στην όλη διακόσμηση. Το θέμα προέρχεται σίγουρα από χαρακτηριστικό πρότυπο που δεν βρέθηκε μέχρι σήμερα. Η σύνθεση είναι μέσα σε ήμικύκλιο που περιβάλλεται από το συνηθισμένο στους χιονιάδτες μοτίβο της τραβηγμένης με κορδόνια κουρτίνας και πλαισιώνεται από πολύχρωμο σχηματοποιημένο ούράνιο τόξο. Η πλαισίωση αυτή χρησιμοποιείται κυρίως στις εκκλησίες για να περιβάλλει τον Παντοκράτορα και συνεπώς φανερώνει μεγάλο θαυμασμό προς το Ναπολέοντα. Είναι γνωστό πως πριν από την Έπανάσταση του 1821 οι Έλληνες καρτερούσαν το Ναπολέοντα ως έλευθερωτή, όσο αυτός εξέφραζε το πνεύμα της Γαλλικής Έπανάστασης. Ο Χριστόφορος Περραιβός τυπώνει στην Κέρκυρα -1798- "Ύμνο έγκωμιαστικό προς το Μοναπάρτε", ο Κοραής υποβάλλει υπόμνημα προς το μεγάλο Κορσικανό και ζητάει "την έλπιζομένην υπό αυτού άπελευθέρωσιν της Ελλάδος". Στο Παρίσι, όπως σημειώνει ο Γάσθας, "μυστική εταιρεία συνέστη, ήδεία και έμπνεύσει του Ναπολέοντος, μονομερή σκοπόν έχουσα την άπελευθέρωσιν της Ελλάδος". Ο Θ. Κολοκοτρώνης άφηγεΐται πως όταν οι Γάλλοι κατέλαβαν τα Έπτάνησα "άπεφασίσαμεν να υπάγωμε εις το Παρίσι δια να εύρωμε τον Βοναπάρτε". Μακρύν μπορεί να γίνει ο κατάλογος των ελληνικών ενεργειών και ελπίδων με κέντρο το Ναπολέοντα. Υπάρχουν, όμως, και οι άνοιχτομάτηδες που καταλαβαίνουν πόσο μάταιες και άποπροσανατολιστικές είναι τέτοιες ελπίδες. Ο Άνώνυμος "Έλληνας στην "Έλληνική Νομαρχία" του βροντολαλεί: "Ήν εΐσθε, ήδελφοί μου, τόσον εύκολόπιστοι...."Ιδετε και τα τωρινά παραδείγματα όπου ή πολυποίκιλος στροφή της γαλλικής στάσεως μας παραστένει. Ο δυνάστης των με ταξίματα μεγάλα και με τοιαύτα μέσα άποκτησεν όσα κατά τό παρόν έχει".⁶⁶

Η ζωγραφιά του Τσεπέλοβου γίνεται 20 με 30 χρόνια μετά το θάνατο του Ναπολέοντα. Πριν πεθάνει είχε διαφεύσει τις ελπίδες που και ο γαλλικός λαός και άλλοι σκλαβωμένοι είχαν στηρίξει σ' αυτόν. Γιατί λοιπόν συναντούμε στο Τσεπέλοβο αυτή την καθυστερημένη έκφραση λατρείας προς το Ναπολέοντα;

Ο Κωνσταντίνος Ράδος γεννήθηκε στο Τσεπέλοβο στα 1875 και έμαθε τα πρώτα γράμματα στο περίφημο σχολείο του. Από εκεί συνέχισε στα Γιάννινα τις σπουδές του, με στα 1787 άναγκάζεται να φύγει για το Παλάτι της Ρουμανίας έπειδή ο παπούς του Βασ. Ράδος πιάστηκε και σκοτώθηκε από τον Άλή Πασά, του όποιου την τυρρανική διοίκηση κατέκρινε και πολεμούσε. Στο Παλάτι συνέχισε τις ελληνικές σπουδές του και παράλληλα μάθαινε ιταλικά και γαλλικά. Από εκεί, μετά το θάνατο του πατέρα του, πηγαίνει στην Πίζα της Ιταλίας κι εκεί άνακατεύεται στο λαϊκό επαναστατικό κίνημα των καρμπονάρων. Κατά το Γαλλορωσικό πόλεμο άκολουθεΐ τις δημοκρατικές στρατιές των Γάλλων. Είναι ο πρώτος που συνέλαβε την ιδέα μυστικής επαναστατικής οργάνωσης για την άπελευθέρωση της Ελλάδας και τή ρίχνει στο Γκουφά που "πρώτη φορά στη Μόσχα, στα 1812, κάποιο βράδυ σ' έναν κύκλο Έλλήνων, άκούει τον Κωνσταντίνο Ράδο να μιλάει για έθνικόν άγώνα".⁶⁷ Ο σπόρος για τή Φιλική Έταιρεία είχε πέσει. Άρραστήριο μέλος της και ο Ράδος. Μετά την κήρυξη της Έπανάστασης αναλαμβάνει συμφιλωτικές πρωτοβουλίες μεταξύ των όπλαρχηγών και διορίζεται έπαρχος στην Άνδρο και την Τρίπολη. Μετά την άπελευθέρωση γίνεται προσωρινός Διοικητής Ναυπλίας και δύο φορές ψηφίζεται πληρε-

Ευούσιος στη Συνέλευση του "Αργούς.

Πώς λοιπόν ένας δημοκράτης σαν τό Ράδο ζωγραφίζει στο σπίτι του τη μορφή ενός αποστάτη των δημοκρατικών ιδεών; Δυστυχώς ή γενική έκτροπή του "Αγώνα από τη λαϊκή δημοκρατική του κοίτη και οι εξελίξεις του νέου ελληνικού Κράτους παρασύρουν και τό Ράδο, του γίνεται αντισυνταγματικός και μετά τό θάνατο του Καποδίστρια αναγκάζεται να παραιτηθεί γιατί "οί νέοι κυβερνήτες ήταν συνταγματικών αρχών".⁶⁸ Με τέτοια ιδεολογική εξέλιξη ήταν φυσικό να μην απογοητευθεί από τό Ναπολέοντα, τόν άνθρωπο που θαύμαζε στά νιάτα του.

Τό έργο είναι από τά ωραιότερα δείγματα της λαϊκής ζωγραφικής του 19ου αιώνα. Στίς επάλληλες ομόκεντρες ήμικυκλικές ζώνες που περιβάλλουν τό θέμα εναλλάσσονται, σε διάφορους τόνους, τό ωχροκόκκινο και τό γαλαζοπράσινο. Μέσα σε ούδέτερο γκριζοπράσινο φόντο περιβάλλουν "εντονα οι μορφές του Ναπολέοντα και της Ίωσηφίνας, στίς όποιες κυριαρχεί τό άσπρο του φορέματος εκείνης και του παντελονιού εκείνου. Οι φιγούρες είναι σχετικά απλές, πιάνουν τό μισό περίπου του ύψους της ζωγραφιάς και τό όγδοο του πλάτους της. Εξ ου έχουμε έδω την έξαρση, με τό μέγεθος, των κύριων προσώπων της σύνθεσης. Οι λαϊκοί μας ζωγράφοι, όταν τό έργο τους δέν έχει άλλα στοιχεία ή πρόσωπα για να φανεύ ή διαφορά κάμακας από τους ήρωες, τότε τους εξαίρουν σχεδιάζοντάς τους μεγάλους σχετικά με τίς διαστάσεις του έργου, έτσι που τά πόδια να άκουμπούν στην κάτω πλαισίωση και τό κεφάλι να κλησιάζει την επάνω. Κάποιαν άμμηχανία προκάλεσε ή ένταξη του, άσφαλώς παραλληλόγραμμου, χαρακτηριστού πρότυπου στο ήμικυκλικό σχήμα του επάνω μέρους της άψίδας στο σπίτι του Ράδου. Προσθέτει δεξιά και άριστερά δύο άσαφή και μονόχρωμα αρχιτεκτονικά μέλη, έτσι που τό κύριο θέμα παραμένει σχεδόν τετράγωνο. 'Η έκτέλεση είναι επιμελημένη και με αξιόλογη χρωματική ευαισθησία. 'Ο λόγος του κεφαλιού του Ναπολέοντα προς τό κορμί δέν ξεπερνάει τό 1 προς 5.

— 'Ο 'Αθανάσιος Παγώνης, στά 1870 περίπου, διακοσμεί τό πατρικό του σπίτι στη Δράκια. Στο δωμάτιο ύποδοχής, τόν "καλόν όντα", ζωγραφίζει διάφορα μαρόκ διακοσμητικά, τίς προσωπογραφίες του Ρήγα και του 'Υψηλάντη και μερικά τοπία του θεσσαλικού κάμπου. Τό έργο καταστράφηκε από τους σεισμούς του 1955, όταν πια τό σπίτι ήταν ιδιοκτησία Λαραβάνη, έκτός από μερικά τμήματα που διασώθηκαν και βρίσκονται στη συλλογή Μακοή στο Ρέλο. Θέ μας άπασχολήσουν έδω τά τοπία του θεσσαλικού κάμπου. Τόν ήξερε καλά ό ζωγράφος τόν κάμπο αυτό γιατί κάθε καλοκαίρι τριγύριζε στά καμποχώρια και πουλούσε φορητές εικόνες στο τίς έτοιμάζε τό χειμώνα. Πήγαινε μετά τόν άλωνισμό, τότε που οι χωρικοί είχαν χρήματα. 'Οπως έγραφα παλιότερα παρουσιάζοντας την τοιχογραφία αυτή, "ό 'Αθανάσιος Παγώνης είδε με κοφτερό μάτι τό καμπίσιο τοπίο. Τά χαμηλά σπίτια των κολίγων μισοσκεπάζονται από τους μαλακούς κυματισμούς του έδάφους. 'Η ταπεινότητά τους τονίζεται και με την αντίθεση προς τά ψηλά δέντρα και τόν πύργο του τσιφλικά, που υψώνεται άλαζονικά στην άκρη του χωριού". 'Ο ζωγράφος μας έκανε και τίς τοιχογραφίες στο μοναστήρι της Φανερωμένης στο χωριό Καλλιφώνι στον κάμπο της Καρδίτσας. Οι τοιχογραφίες αυτές έχουν σχεδόν κατα-

στραφεῖ ἀπὸ νεότερες οἰκοδομικὲς ἐργασίες στὸ καθολικὸ τοῦ μοναστηριοῦ. Εἶναι φυσικὸν ὅτι ἔζησε κάμποσον καιρὸ ἐκεῖ καὶ νὰ συνέλαβε τὸ ὕφος τοῦ τοπίου ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἰσχυρῶσαι. Ὁ Κωνστ. Παπαδημητρίου, μιλὼντας γιὰ τὸν παλιὸ Δῆμο Καλλιφωνίου γράφει ὅτι: "μετὰ τὸ 1881 μόνον ἡ κατοικία τοῦ μπέη /τὸ Κονάκι/, διεκρίνετο ἀπὸ μακρὰν ὡς λαμπρὸ εἰκοδόμημα μετὰ τῶν ἐντὸς τοῦ περιβόλου ἀποθηκῶν".⁶⁹

Οἱ μακρινές ἀλλὰ συγκεκριμένες "πολιτείες τοῦ θρύλου" στὰ ἀρχοντικὰ τῶν βορειο-ελλαδίτικων ἀρχοντικῶν, ^{κοτὰ 18 1822} οἱ πλεονεκτήματα πολιτείες καὶ τὰ γινώριμα τοπία τοῦ 19ου στὸ ἔθνος, οἱ φανταστικὲς διακοσμητικὲς μικροτοπιογραφίες τῶν σπιτιῶν τοῦ Ζαγοριοῦ, ἐκφορᾶν τὸ πολιτιστικὸ κλίμα κάθε τόπου καὶ ἐποχῆς. Ὁ Ἀθανάσιος Παγώνης ζωγραφίζει τὸ τοπίο αὐτὸ γύρω στὰ 1870, ὅταν ἡ νέα πόλη τοῦ Βόλου μὲ τὴ ζωηρὴ ἐμπορικὴ καὶ βιοτεχνικὴ τῆς κίνηση δίνει τὸν τόνο τῆς ζωῆς σὲ ὅλη τὴν περιοχὴ. Ἡ λαϊκὴ τέχνη τοῦ Πηλίου εἶχε γνωρίσει τὴ θαυμαστὴ ἀνθιστὴς τῆς μὲ ἓνα πνεῦμα αἰσιδόδοξης στροφῆς πρὸς τὸ οἰκεῖο καὶ τὸ πατριωτικόν. Τὸ συγκεκριμένο, τὸ ἀπτό, τὸ ἀπευθείας γινώριμο ἀντικαθιστᾷ τὸ μακρινόν, τὸ ἀπὸ δεῦτερο χέρι. Στὰ πρωτοπόρα σχολεῖα τοῦ Πηλίου ἐδῶ καὶ δεκαετίες ἔχουν ἐδραιωθεῖ ἡ παρατήρηση καὶ τὸ πείραμα. Ὁ Ἀθ. Παγώνης παρατηρεῖ καὶ καταγράφει, ὅχι βέβαια μὲ τὴν φυχρὴ ματιὰ τοῦ ἐπιστήμονα, περιγράφει χωρὶς πρόθεση μετὰδοσης γνώσεων. Τὸ ἔργο του εἶναι ἔχει μόνον ἀλήθεια, ἔχει ζωντάνια, κέφι, μέθεξη. Δὲν καταγίνεται σὲ λεπτομερειακὲς περιγραφές. Τὰ σπίτια του ἀποδίδονται περιληπτικὰ, τὰ ζῶα του εἶναι μονόχρωμες σκια-μαρτίες, τὰ δέντρα κρατοῦν μῦθο τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τους. Βλέπει τὸ θεσσαλικὸ τοπίο μὲ κάποια εἰρωνικὴ διάθεση, ἀγαθὴ ὅμως καὶ καλωσυνάτη. Μ' ὅλο πού πολλὰ ἀπὸ τὰ ἐκπαιδευτικὰ του μέσα τὰ κληρονομεῖ ἀπὸ τὸν πατέρα του, πού ὑπῆρξε καὶ ὁ δάσκαλός του στὴ ζωγραφικὴ, δημιουργεῖ ἓνα ἀνανεωμένο ὕφος. Ἀπὸ τὰ τοπιογραφικὰ ἔργα τοῦ πατέρα του, στίς ἀρχές τοῦ 19ου αἰῶνα, "ὡς τίς δικές του τοιχογραφίες μεσολαβοῦν ἀρκετὲς δεκαετίες". "Ὅ,τι στίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα ἄρχισε νὰ σχηματίζεται, στίς τελευταῖες εἶναι πιά μορφοποιημένο καὶ σταθερό.

— Στους Χιονιάδες, μέσα στὸ ρημαγμένο ἐργαστήριό τῶν Μαρινάδων βρέθηκε πρόσφατα, ἀνέμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα στοιχεῖα, καὶ ἓνα σχέδιο σὲ χαρτί, διαστάσεων 33 X 44 ἐκατ. μὲ τὴν παράσταση τῆς γέννησης τῆς Θεοτόκου. Κάτω ἀπὸ ἀπανωτὰ στρώματα μολυβοκόνδυλου ὑπάρχει λεπτογραμμὴ χαλκογραφημένη σχεδίαση, ἀποδείξει πῶς ἡ σύνθεση ἀντιγράφονταν μηχανικὰ στίς ἴδιες διαστάσεις γιὰ φορητὲς εἰκόνες. Τὸ σχέδιο δὲν ἔχει φωτοσκιάσεις, φωτοστέφανο καὶ λεπτομέρειες σὲ φορέματα καὶ σκεύη. Ἡ τεχνικὴ τῆς ἐποχῆς νὰ γεμίζονται μὲ μονόχρωμη μπογιὰ πρῶτα οἱ μεγάλες σχετικὰ ἐπιφάνειες καὶ ὕστερα νὰ ζωγραφίζονται οἱ λεπτομέρειες καὶ τὰ "φῶτα", καθιστοῦσε ἀχρηστὴ, ἂν ὅχι ἀρνητικὴ, τὴν ἀρχικὴ σχεδίαση λεπτομερειῶν καὶ φωτοσκιάσεων. Τὸ χρυσὸ τοῦ φωτοστέφανου ἔμπαινε στὴν τελευταία φάση τῆς ἐργασίας μὲ φύλλο καθαροῦ χρυσοῦ καὶ τὸ κυκλικὸ του περίγραμμα σχηματίζονταν μὲ τὸν αἰχμηρὸ διαβήτη, τὸ "κομπάσο". Μὲ βάση τὸ σχέδιο αὐτὸ ἔγινε ἡ φορητὴ εἰκόνα "Γέννησιον τῆς Θεοτόκου" πού βρίσκεται στὸ παρεκκλήσιο τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονα στὴ Βούρ-βελανη, στίς ἴδιες ἀκριβῶς διαστάσεις καὶ μὲ τὴν ἐπιγραφή "1822 χιονιάδες". Εἶναι σχε-

έτσι σίγουρο πώς τό σχέδιο χρησιμοποιήθηκε όχι μόνον από μιὰ γενιά ζωγράφων. 'Ο χειρο-
 πιδες χαρακτήρας τῆς χιονιαδίκτης ζωγραφικῆς ἐπιτρέπει τῇ μηχανικῇ ἀντιγραφῇ τοῦ ἴδι-
 οῦ ἀπὸ πολλοὺς ζωγράφους. Δὲ μπορέσαμε νὰ βροῦμε ἄλλο ἀντίγραφο γιὰ νὰ φανεῖ ἡ πι-
 στικὴ συμβολή τοῦ καθ' ἑκτελεστῇ στὴν ποιότητα τοῦ χρώματος, στὴ σχεδίαση τῶν λεπτομε-
 ρειῶν, στὴ φωτοσκίαση καὶ στὴν ἀπόδοση τοῦ βάθους—τό σχέδιο προδίδει τρισδιάστατη ἀντί-
 ἀφω. "Αλλωστε καὶ ἡ σύνθεση χωρίζεται σὲ τρία ἐπίπεδα βάθους ἀντίστοιχα μὲ τρεῖς, ἰσό-
 πατες σχεδόν, ἐπᾶλληλες ζώνες τῆς ἐπιφάνειας. Πρῶτο πλᾶνο—κάτω ζώνη: ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ
 τῆς μικρῆς Μαρίας. Δεύτερο πλᾶνο—μεσαία ζώνη: ἡ ἀγία "Αννα μισοξαπλωμένη, δίπλα τῆς ὁ-
 "Ιωακείμ, τὸ τραπέζι καὶ δύο κοπέλλες. Τρίτο πλᾶνο—ἐπάνω ζώνη: ἡ μισανοιγμένη πολυτελὴς
 σκηνὴ καὶ τὰ κτίρια. 'Ο Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ περιγράφει ἔτσι τῇ σύνθεσιν "Σπίτια καὶ ἡ ἀ-
 γία "Αννα κειμένη ἐπὶ κλίνης μέσα εἰς παπλώματα, ἀκουμβίζουσα εἰς προσκεφάλαιον· καὶ δύο
 κορίτσια ὀπισθεν βαστάζουσιν αὐτήν, καὶ ἔμπροσθέν της ἄλλο κορίτσι ριπίζον αὐτήν μετὰ
 πετιέλου· καὶ ἄλλα πάλιν κορίτσια ἐβγαίνουν ἀπὸ πύλας βαστάζοντα φαγητά, καὶ ἄλλα πάλιν
 ἐποκίτθων αὐτῆς καθήμενα πλύνουσι τὸ παιδίον εἰς λεκάνην· καὶ ἄλλον πάλιν κουνεῖ τὸ
 κλινίδιον ἐν ᾧ ἐστὶ τὸ παιδίον". Τὸ σχέδιο δὲ συμφωνεῖ μὲ τὴν περιγραφὴν, καὶ ὅς ἔχουν οἱ
 περιγράφες στὸ ἔργαστήρι τοὺς τὴν "Ἑρμηνείαν" τοῦ Διονύσιου, ἀντιγραμμένη μὲ τὸ χέρι ἐ-
 κτός ἀπὸ αὐτοὺς. Στὴν περιγραφὴ δὲν ἀναφέρεται ἡ παρουσία τοῦ "Ιωακείμ, ἐνῶ στὸ σχέδιο
 ὑπάρχει. "Αντίθετα, ἀπὸ τὸ σχέδιο λέει πού τὰ δύο κορίτσια ποὺ κρατοῦν τὴν "Αννα, καθὼς
 καὶ ἐκεῖνο μὲ τὸ "ριπιδιον". Τέλος, ὁ Διονύσιος μιλάει μόνον γιὰ σπίτια ἐνῶ στὸ σχέδιο
 ὑπάρχει καὶ κωνικὴ σκηνή.

Ε Π Ι Λ Ο Γ Ο Σ

Γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ σχηματίσουμε γενικὴ εἰκόνα τῆς ἐλληνικῆς λαϊκῆς ζωγραφικῆς
 εἶναι ἀπαραίτητο νὰ προηγηθοῦν ἔρευνες σὲ ὅλα τὰ κέντρα τῆς καὶ νὰ δημοσιευθοῦν οἱ σχε-
 τικὲς μελέτες, πού καὶ αὐτὲς ἀργότερα μπορεῖ νὰ ἀναθεωρηθοῦν μὲ βάση τὴ γενικὴ εἰκόνα ἢ
 μεταγενέστερες μονογραφίες. Ἐκεῖνο ποὺ δὲν πρέπει νὰ φοβόμαστε εἶναι ἡ ἀπόρριψη ἢ μερι-
 κὴ ἀναθεώρηση, ἀπὸ μᾶς τοὺς ἴδιους ἢ ἀπὸ ἄλλους, παλιότερων ἀποφεῶν μας. Στὴν Ἑλλάδα,
 ὅπου φάχνουμε στὰ τυφλά καὶ ἀβοήθητοι, τὰ ξεστρατίσματα εἶναι πιθανότερα ἀπὸ ἄλλες χῶ-
 ρες μὲ συγκροτημένη πολιτιστικὴ ζωὴ. Τώρα ποὺ τελείωσε ἡ μικρὴ αὐτὴ ἐργασία βλέπω πὺς
 σὲ μερικὲς λεπτομέρειες ὑπάρχει διαφορὰ μὲ προηγούμενες θέσεις μου. Τὸ μόνον ποὺ ζητῶ
 ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη εἶναι νὰ μοῦ εὐχηθεῖ ν'ἀξιωθῶ νὰ ἀναθεωρήσω καὶ τὴ σημερινή ἐργασία.

Π Α Ρ Α Π Ο Μ Π Ε Σ

1. Βικτωρία Νικητὰ-Σκαρτιάδου, 'Ο γλύπτης Μίλλιος στὸν τόπο του. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὸ περιοδι-
 κό "Ἀρμολόγι", Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος 1977
2. Κίτσος Ἀ. Μακρῆς, Θεόφιλος. Ἐκδόση " Ἑλληνες ζωγράφοι", ἐκδ. οἴκου ΜΕΛΙΤΣΑ, Ἀθή-
 να 1974, σελ. 440
3. Γεώργιος Παῖσιος, ἱερεὺς, 'Αγιογραφία καὶ ἀγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962

4. Ἐπιτελικόν Γραφεῖον Ὑπουργείου τῶν Στρατιωτικῶν, Ὀδοιπορικὰ Ἠπείρου καὶ Θεσσαλίας. Ἀθήνα 1880, σελ. 103
5. Οἰκογενειάρχες ὑποκείμενοι σέ φορολογία κατὰ τὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 19ου αἰώνα: Δημήτριος Μανδρίδης, Γιώργαινα Μανδρίδη, Ζήσης Τόλη, Νικολαῖνα Τζουβάκα, Δημήτρης Ρίπος, Ὀδυσσεύς Τζουβάκας, Θεόδωρος Σίμου, Ν. Παπαϊωάννου, Ἀναστάσιος Κ. Ζωγράφος, Γεώργιος Φίλης, Νικόλαος Φίλης, Λάμπρος Φίλης, Ζήσης Ι. Μάτσος, Ἰωάννης Μ. Μάτσος, Ἰωάννης Ν. Μάτσος, Νικόλαος Δ. Βούρης, Δημήτριος Βούρης, Νικόλαος Γ. Μάτος, Ἰωάννης Γ. Βούρης, Ἀδάμος Δ. Βούρης, Δημήτρης Α. Βούρης, Γεώργιος Α. Βούρης, Θανάσης Κ. Ντούλας, Ἀγγελῆς Ι. Φίλης, Δημήτριος Φίλης, Μιχαήλ Ζωγράφος, Θωμᾶς Ντούλας, Δημήτρης Πασχάλης, Ἀπόστολος Ντούλας, Γεώργιος Πασχάλης, Νικολαῖνα Πασχάλη, Νικόλαος Δ. Λιάτσης, Γεώργιος Τζέφος, Ἀπόστολος Τζέφος, Νικόλας Τζέφος, Κώστας Θανάσης, Γεώργιος Ν. Χρήστου, Δημήτρης Ν. Χρήστου, Γρηγόριος Ν. Χρήστου, Νικόλας Μ. Χρήστου, Δημήτρης Χρήστου, Ἀναστάσιος Δ. Χρήστου, Ἀπόστολος Μ. Ζωγράφος, Μιλτιάδης Κ. Ζωγράφος, Δημήτρης Τόλη, Ἀριστοτέλης Τόλη, Ἀπόστολος Θεοδοσίου, Κώστας Παπακώστας, Χριστόδουλος Παπακώστας, Διονύσιος Εὐαγγέλου, Γεώργιος Βλάχος, Δημήτρης Σακούλης, Κώστας Θεολόγης, Δημήτριος Ν. Παῖσιου, Νικόλας Ν. Παπακώστας, Ἰωάννης Παῖσιου, Κώστας Κυρζίδης, Χριστόδουλος Κυρζίδης, Μήτσαῖνα Καραγιάννη, Κώσταινα Καραγιάννη, Χριστόδουλος Τόλη, Σταῦρος Οἰκονόμου, Ἀλέξιος Λέντζος, Εὐάγγελος Ἰωάννου, Ἀρσένιος Χριστοδούλου, Γεώργιος Ἀ. Λέντζος, Γεώργιος Θανάσης, Κώστας Τόλη, Δημήτρης Π. Νόνος, Τόλης Καραγιάννης, Δημήτριος Ἐξίρχου, Ἰωάννης Γ. Σκούρτης, Χαράλαμπος Γ. Σκούρτης, Γεώργιος Ἀ. Δημητρίδης, Δέσπω Χρήστου, Μάνθος Νόνος, Εὐθύμιος Ἀργύρη, Γεώργιος Κώτας, Εὐνοφών Διδασκάλεϋ, Θεολόγος Ἀργύρη. Κώστας Τσόλας, Τόλης Τζέφος, Χρήστος Γ. Κορμάκος, Γεώργιος Τζέλας
6. Κοσμᾶ Θεοπρωτοῦ - Ἀθανασίου Βαλῖδα, Γεωγραφία Ἀλβανίας καὶ Ἠπείρου. Ἔκδοση Ἑταιρείας Ἠπειρωτικῶν Μελετῶν, Ἰωάννινα 1964, χάρτης ἐκτός κειμένου.
7. ὅπου παραπάνω, σελ. 9
8. Κοσμᾶ Θεοπρωτοῦ, σελ. 22α καὶ 22β χειρογράφου του.
9. Ἰ. Τουράτσογλου, Πρακτὴ Ἀμαζῶν ἐκ Νυμφαίου. Ἀρχαιολογικά Ἀνάλεκτα Ἀθηνῶν, 1968/3/, ὅπου ἐντοπίζεται τὸ πρότυπο - Ἀμαζόνα MATTEI - τοιχογραφίας στὸ ἀρχοντικὸ Μιχαήλ Ν. Τσίρλη. - Νικ. Φίστα, Τὸ τέλος ἑνὸς βιβλίου. Θεσσαλονίκη 1971, ὅπου ἐπαναλαμβάνονται οἱ παρατηρήσεις τοῦ Ἰ. Τουράτσογλου, χωρὶς ἀναφορὰ τῆς πηγῆς, καὶ προστίθενται περισσότερες πληροφορίες γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῶν ἀρχοντικῶν τοῦ Νυμφαίου. - Εὐδοκίας Ἰωάννου, Μ. Παπαγιάννης, ὁ κλεισουριώτης ζωγράφος τοῦ Νυμφαίου. Περ. "Μακεδονικὴ Ζωή", Μάιος 1978, τεύχος 132, σελ. 45
10. Περιοδικὸ " Ἀρμολόγι" Δεκέμβριος 1976, σελ. 28-30
11. Περιοδικὸ " Ἀρμολόγι" Δεκέμβριος 1976, σελ. 9.
12. Ἀποστόλου Βακαλοπούλου, Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ. Β' Τουρκοκρατία 1453-1669. Θεσσαλονίκη 1964, σελ. 311
13. Γεωργίου Παῖσιου, ἱερῶς, Τὰ σχολεῖα τῶν Χιονιάδων ἐπὶ Τουρκοκρατίας. ~~ΧΑΛΚΙΔΙΚΗ~~ (Ἠπειρ.)

Ἰωάννινα 1966, σελ. 7

14. Ἰωάννου Λαμπρίδου, Περὶ τῶν ἐν Ἠπειρῷ Ἀγαθοεργημάτων. 1880, σελ. 191
15. Ἀνήκει στὸν κ. Ἀντώνιο Γεράση, Πορτοπόταμο, παλιὰ Τούρνοβο.
16. Εὐριπίδου Σούρλα, Ἡ Ἀγιογραφικὴ Σχολὴ τῶν Χιονιάδων, Ἐπαρχίας Κονίτσης. Περιοδικό "Ἠπειρωτικὴ Ἑστία", Ὀκτώβριος 1954, τεῦχος 30, σελ. 929-933
17. Γεωργίου Παῖσιου, ἱερέως, Ἀγιογραφία καὶ Ἀγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα, 1962, σελ. 8
18. ὅπου παραπάνω, σελ. 20
19. Μαγνητοφωνημένη συνέντευξη μὲ τὸν τελευταῖο χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Χρήστου, Αὐγούστος 1978. Ἀρχεῖο Κ.Α.Μακρῆ, Βόλος
20. Εὐριπίδου Σούρλα, ὅπου παραπάνω, σελ. 932
21. Παράδειγμα ὁ πατέρας τοῦ δασκάλου Στέφανου Ζωγράφου. Γεννήθηκε στίς 13 Φεβρουαρίου 1876, παντρεύθηκε στίς 26 Ἰουλίου 1898, στίς 5 Ἰουνίου 1901 ἀποχτάει τὴν πρώτη του κόρη Ἀγλαΐα, στίς 23 Δεκεμβρίου 1903 τὴ Μαγδαλινή, στίς 14 Αὐγούστου 1905 τὴν Ἀρετὴ, στίς 30 Νοεμβρίου 1906 τὸ Στέφανο, τὴν 1 Δεκεμβρίου 1910 τὴν Ὀλγα.
22. Χριστ. Περραιβοῦ, Ἀπαντα. Πρόλογος Νίκου Βέη, Ἐπιμέλεια-σχόλια Μ.Μ. Παπαϊωάννου. Ἀθήνα 1956, σελ. 83
23. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ἡ λαϊκὴ τέχνη τοῦ Πηλίου. Ἀθήνα 1976, σελ. 209
24. Μαγνητοφωνημένη συνέντευξη μὲ τὸν τελευταῖο χιονιαδίτη ζωγράφο Θωμᾶ Χρήστου, Αὐγούστος 1978. Ἀρχεῖο Κ.Α.Μακρῆ, Βόλος
25. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Οἱ "φυλές" τῶν Χιονιάδων καὶ ἡ ἡπειρώτικη χειροτεχνικὴ ζωγραφικὴ. Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 15 Μαΐου 1977. Ἀναδημοσίευση στὸ περ. "Ἀρρολόι", ἀριθ. 4-5, Αὐγούστος - Σεπτέμβριος 1977
26. Φρειδ. Ἐνγκελς, Ἡ καταγωγὴ τῆς οἰκογένειας, τῆς ἀτομικῆς ἰδιοκτησίας καὶ τοῦ Κράτους. Ἀθήνα 1966, σελ. 100, 103, κ. ἄ.
27. Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Γλυκεῖα ζωὴ στὴ Γκοντοβάσσα, Ἐφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 28 Ἰουνίου 1970
28. Δημ. Μακρῆ, Ἠπειρώτες ἀγιογράφοι. Περ. "Μακεδονικὴ Ζωή", τεῦχος 93, 1974, σελ. 52
29. Δημ. Μακρῆ, Δύο θαυμάσια ἐκκλησιαστικὰ μνημεῖα τῆς Κλεισούρας. Περ. "Μακεδονικὴ Ζωή", τεῦχος 138, Νοέμβριος 1977, σελ. 34
30. Δημ. Κ. Ἀγραφιῶτη, Ὁ χιονιαδίτης ἀγιογράφος Μιχαὴλ Ζῆκος καὶ ἡ συντροφιά του στὸ Μεταξοχώρι Ἀγιάς. Περ. "Ἠπειρωτικὴ Ἑστία" τεῦχος 303-304, Ἰούλιος-Αὐγούστος 1977, σελ. 507 - 521
31. Κατάλογος χιονιαδιτῶν ζωγράφων μὲ μὲν ἐνδεικτικὴ χρονολογία.
Κώνστας Θεοδόσι, 1747 - Κωνσταντῖνος, 1760 - Κωνσταντῖνος Μιχαήλ, 1764 - Ἰωάννης Ἀθανασίου, 1793 - Ἀναστάσιος Ἀναγνώστη, 1793 - Παγώνης Κωσταντῆ, 1801 - Μιχαήλ Κωνσταντίνου, 1802 - Μιχαήλ Ἰωάννου, 1805 - Γεώργιος Μιχαήλ, 1812 - Γεώργιος, 1813 - Ζῆκος, 1822 - Γεώργιος Ζήκου, 1828 - Γιώργιος δάσκαλος Μιχαήλ, 1824 - Ζῆκος Ζωγράφος, - Ζῆκος Γεωργίου, 1828 - Ἰωάννης Πασχάλης - Νικόλαος Πασχάλης, 1838 - Ματθαῖος Γε-

ος Γεωργίου, 1838 - Χριστόδουλος Γ.Δ., 1846 - Κωνσταντῖνος Γεωργίου, 1846 - Ἰωάννης
 κου, 1857 - Νικόλαος Γεωργίου, 1847 - ^{Ζήκος Μιχαήλ} ~~Μιχαήλ Ζήκου~~, 1852 - Γεώργιος Κ., 1857 - Μιλτιά-
 δης Δ.Ε., 1857 - Ἀναστάσιος Κ. Παπακώστας, 1856 - Νικόλαος Γ. Πασχάλης, 1861 - Λιάτ-
 1863 - Μιχαήλ Κωνστ. Ζωγράφος, 1867 - Μιχαήλ Καραγιαννίδης, 1869 - Ἀναστάσιος Μιχ. Ζ-
 γράφος, 1863 - Ἀπόστολος Ματθ. Ζωγράφος, 1872 - Ἀθανάσιος Κωνστ. Ζωγράφος, 1870 - Κω-
 σταντῖνος Κωνστ. Ζωγράφος - Δημήτριος Μικ. Πασχάλης, 1877 - Ματθαῖος Γεωργίου, 1878 -
 Ἀναστάσιος Κ. Ζωγράφος, 1878 - Ἀδάμ Βούρης, 1885 - Ζήσης Δημ. Βούρης, 1885 - Ἀναστά-
 σιος Μ. Ζωγράφος, 1872 - Παντελής Π. Ζωγράφος, 1872 - Στέφανος Μ. Ζωγράφος, 1871 - Ἀ-
 στίσιος Κωνσταντίνου, 1882 - Χριστόδουλος Ἀναστ. Ζωγράφος, 1885 - Ἀθανάσιος Παγώνης,
 1885 - Παῦλος Ἰ. Γιοδατόπουλος - Σωκράτης Μ. Ζωγράφος, 1875 - Ἀλέξιος Μ.Κ., 1878 -
 Κωνσταντῖνος Ἀποστ. Ζωγράφος, 1892 - Νικόλαος Ἰ. Παπακώστας, 1906 - Πολύκαρπος Ἀν.
 Ζωγράφος, 1895 - Θωμᾶς Ἀν. Ζωγράφος, 1923 - Ἰωάννης, 1925 - Σωκράτης Χιονιάδης, 1926
 - Γεώργιος Ν. Ἐξάρχος, 1932 - Θωμᾶς Εὐαγγ. Χρήστου, 1966, Ἀθανάσιος Λιάτσος, 1966.

Μερικές φορές στὸν κατάλογο ἐμφανίζεται τὸ ἴδιο ὄνομα δυὸ φορές καὶ σὲ κοντινὲς χρο-
 νολογίες. Στις περιπτώσεις αὐτές τὸ ὄνομα μπήκε γιὰ δεύτερη φορὰ μόνον ὅταν ἦταν σί-
 γουρο πὺς πρόκειται γιὰ δυὸ συνονόματους ζωγράφους. Π.χ. ὁ Κώνστας, 1747 καὶ ὁ Κων-
 σταντῖνος, 1760 δὲν εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο, ὅπως ὑποθέτει ὁ Γεώργιος Παῖσιος, γιατί τὰ
 ἔργα τους ἔχουν σημαντικές τεχνοτροπικές διαφορές. Ἐπίσης ὁ Γεώργιος, 1813 δὲν εἶναι
 ὁ ἴδιος μὲ τὸ Γεώργιο Ζήκου, 1824 γιατί στὸ μοναστήρι τῶν Γενεσίων τῆς Θεοτόκου δια-
 βάζουμε τὴν ἐπιγραφή "διὰ χειρὸς ζωγράφων Γεωργίου καὶ Γεωργίου ἐκ Χιονιάδων τῆς ἐ-
 παρχίας τοῦ Ἀγίου Βελλᾶς ἐν ἔτει σωτηρίῳ 1813" καὶ σὲ φορητὴ εἰκόνα τοῦ ἴδιου μονα-
 στηριοῦ: "Δέσεις τὸν δούλον τοῦ Θεοῦ Μιχαήλ ἱστοριογράφου. Ἰστορήθη δὲ διὰ χειρὸς
 Γεωργίου καὶ Γεωργίου τῶν αὐτοῦ Μαθητᾶδων ἐκ Χιονιάδων". Ὁ Παῦλος Γιοδατόπουλος κα-
 τάγεται ἀπὸ τὸ γειτονικὸ χωριὸ Ἀσημοχώρι, ἀλλὰ ὑπῆρξε μαθητὴς χιονιάδτικου ἐργαστή-
 ριου.

32. Γεωργίου Μέγα, Στιάτιστα. Ἀθήνα 1963, σελ. 11

33. Γεωργίου Μέγα, ὅπου παραπάνω, σελ. 10

34. Μιχ. Κ. Μουτσόπουλου, Καστοριά, τὰ Ἀρχοντικά. Ἀθήνα 1962, χωρὶς σελιδορίθμηση. Φύλ-
 λο 20β

35. Κίτσου Ἀ. Μακρῇ, Δύο λαϊκοὶ ζωγράφοι. Βόλος 1952, σελ. 19 καὶ ὑποσημείωση 28

36. Χαρ. Χαρίτου, Ἡ μονὴ Ἀγίου Νικολάου Πάου Ἀργαλαστῆς. Βόλος 1972, σελ. 61-62

37. Γεωργίου Παῖσιου ἱερέως, Ἀγιογραφία καὶ Ἀγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962,
 σελ. 105

38. Ἀγγελικῆς Κατζημιχάλη, Λαϊκὴ Ἀρχιτεκτονικὴ καὶ Τέχνη. Περίληψη ὀμίλιας στὸν "Κύ-
 κλο Τεχνικῶν" τὴν 29-5-42, δημοσιευμένη στὸ Δελτίο τοῦ Κύκλου αὐτοῦ ἀριθ. 28

39. Ἀγῆνορα Κίτσου ἐπὶ ἁγίου, Ἀγῆνορα Κίτσου ἐπὶ ἁγίου Σβάρις στ' Ἀμπελάκια. Ἀθήνα 1928, σελ. 17

40. Ἀρχεῖο Κίτσου Ἀ. Μακρῇ, Βόλος

41. 'Αρχεΐο Κίτσου 'Α. Μακρή, Βόλος
42. Γιάννη Μαυρομάτη, Τό ξεκίνημα τῶν μαστόρων τῆς Πυρσόγιαννης Κονίτσης. Περιοδικό "πειρωτική 'Εστία", Μάϊος-Ιούνιος 1978, σελ. 341
43. Γράμμα τοῦ ἀπογόνου τους Βασιλείου Κ. Χρήστου, γιατροῦ, 17 'Ιανουαρίου 1978. 'Αρχεΐο Κίτσου 'Α. Μακρή
44. Χάρτινος δερματόδετος κώδικας σέ μέτρια κατάσταση, διαστάσεων 19,5 x 14 ἐκατ. Σελίδες 356 καί τρεῖς μέ μεταγενέστερα συμπληρώματα. 'Ο ἀριθμός τῶν σελίδων μονός γιατί ἡ σελίδα 351 εἶναι δυό φορές. "Ἐγράφη διὰ χειρός Χριστοδοῦλου Γ.Δ. 1846 ἀπριλίου 25". Ἔχει μικρές διαφορές μέ τό δημοσιευμένο ἀπό τόν Παπαδόπουλο-Κεραμέα κείμενο. Π.χ. "Πίναξ τῆς παρούσης βίβλου" γίνεται στό Χριστόδουλο "Πίναξ ἀκριβῆς τῆς βίβλου". Παραλείπει τήν ἀφιέρωση "Τῇ θεοτόκῃ καί ἀειπαρθένῃ Μαρίας". Ἐπίσης παραλείπει τό "Πᾶσι τοῖς τῶν ζωγράφων καί σὲ Προγυμνασία καί Παιδαγωγία". Ἀπλοποιεῖ καί τή γλῶσσα. Γράφει κ ο ν τ ᾱ ἀντὶ π λ η σ ῖ ο ν, ἔ ξ ω ἀντὶ ἔ ξ ω θ ε ο, δ ε ῖ χ ν ο υ ν ἀντὶ δ ε ῖ κ ν ὕ ο υ ν, β ὀ δ ι α ἀντὶ β ὀ α ς, κ ε μ ε ἀντὶ ποῖ η σ ο ν, φ α λ α κ ρ ὀ ς ἀντὶ φ α ρ α κ λ ὀ ς κ.λ.π. Στήν περιγραφή τοῦ 'Αγίου Βασιλείου παραλείπει τόν, ἀσφαλῶς ἀκατανόητο σ'αυτόν, χαρακτηρισμό "μιξαίπολιος". Ἔχει καί μερικές προσθήκες π.χ. ἀντὶ "φορῶν λαμπρά φορέματα" γράφει ~~α~~φορῶν λαμπρά καί πολυτελῆ φορέματα", " 'Ο "Ἅγιος Θεογένης ἐν θαλάσσει ριφθεὶς τελειοῦται" γράφει " 'Ο ἅγιος Θεογένης ἐν βῆθει θαλάσσης ριφθεὶς τελειοῦται".
45. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, καί αἱ κύριαι αὐτῆς πηγαί, ἐκδιδομένη μετὰ προλόγου νῦν τό πρῶτον πλήρης κατὰ τό πρωτότυπον αὐτῆς κείμενον, ὑπό τοῦ 'Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. Ἐν Περουπόλει 1909
46. Νίνα - Μάρια 'Αθανάσογλου, 'Ο ζωγράφος Πικηφόρος Λύτρας. Ἀθήνα 1976, σελ. 10
47. Β.Ν. Δαζάρεφ, 'Αντρέϊ Ρουμπλιώφ. Μόσχα 1960 /ρωσικά/
48. ~~Κεραμέας Κ.Α.Χ.Ε.Κ.Χ.Ν.Ε.Σ.~~ Β.Ν. Δαζάρεφ, Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας. Μόσχα 1961 /ρωσικά/
49. Δημήτριος Παπαστάμος, 'Η ἐπίδρασις τῆς Ναζαρινῆς σκέψεως στή νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ. Ἀθήνα 1977, σελ. 19
50. Μεγάλη Ἑλληνικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια "Πυρσοῦ", λῆμμα ΛΟΟΠ, Ἀθήνα 1927
51. Γεωργίου Παϊσίου ἱερέως, 'Αγιογραφία καί 'Αγιογράφοι τῶν Χιονιάδων. Ἰωάννινα 1962, σελ. 26
52. Δημητρίου Σ. Σαλαμάγκα, 'Ο Νεομάρτυς Ἅγιος Γεώργιος Ἰωαννίνων. Ἀθήνα 1954. Ὁτογραφία τοῦ ἔργου στή σελ. 2, περιγραφή του στή σελ. 160
53. Κίτσου 'Α. Μακρή, CHALCOGRAPHIES GREQUES AUX PAYS BALKANIQUES PENDANT LE XIX SIECLE. Ἀνακοίνωση στό Βαλκανικὸ Συνέδριο τῆς Βάρνας. Θεσσαλονίκη 1976
54. Κίτσου 'Α. Μακρή, "Ἐνα εὐρωπαϊκὸ πρότυπο βορειοελλαδίτικης τοιχογραφίας. Ἐφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ, Ἀθήνα 25 Ἰουνίου 1978
55. ~~Κίτσου 'Α. Μακρή, Ἡ λαϊκὴ τέχνη τοῦ Πηλίου.~~ Κίτσου 'Α. Μακρή, Ἡ λαϊκὴ τέχνη τοῦ Πηλίου. Ἀθήνα 1976, σελ. 146, 147, 270

56. 'Εθνικῆς Τραπεζῆς τῆς 'Ελλάδος, ἐπιμέλεια Στέλιου Παπαδόπουλου, Νεοελληνικὴ Χειροτεχνία. Κεφάλαιο "Χυλογλυπτική" τοῦ Κίτσου 'Α. Μακρῆ. 'Αθήνα 1969, σελ. 62
57. Κώστα Π. Αλαζαρίδης, 'Ο ἔθνικος ἀγωνιστὴς Κωνσταντῖνος Ράδος καὶ οἱ ἔθνικοὶ εὐεργέτες ἀπὸ τὸ Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ. 34 καὶ 45
58. Κώστα Π. Αλαζαρίδης, 'Η διαθήκη τοῦ Εὐγενίου Πλακίδα καὶ τὸ Κουκούλι - Ζαγορίου. Γιάννινα 1969, σελ. 10
59. Δημητρίου Β. Οἰκονομίδου, Περὶ τῶν πρωτογενῶν τῆς ρουμανικῆς λογοτεχνίας. 'Αθήνα 1956, σελ. 89
60. Κώστα Π. Αλαζαρίδης, 'Ο ἔθνικος ἀγωνιστὴς Κωνσταντῖνος Ράδος καὶ οἱ ἔθνικοὶ εὐεργέτες ἀπὸ τὸ Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ. 9
61. Πληροφορίες γιὰ τὴν πνευματικὴ ζωὴ στὰ Ζαγόρια Κ.Π.Αλαζαρίδης, Τὸ πνευματικὸ Ζαγόρι. Γιάννινα 1969. 'Επίσης: Μάνθου Οἰκονόμου, Μεγάλες. 'Αθήνα 1977
62. Βλέπε ἔγχρωμες ἀναπαραγωγές στὸ βιβλίο ATANOS BOSCHON, DIE BULGARISCHE VOLKS KUNST, Δυτικὴ Γερμανία 1972, σελ. 266, 269. 'Επίσης FOLK ART IN RUMANIA, Βουκουρέστι 1955, εἰκόνα σέ γυαλί ἀπὸ τὴν Τρανσυλβανία, 19ος αἰώνας. Πίνακας ἐκτός καιμένου χωρὶς ἀρίθμηση
63. Κίτσου 'Α. Μακρῆ, "Ὅταν οἱ Ἕλληνες περίμεναν τὸ Ναπολέοντα ὡς ἐλευθερωτὴ". 'Εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ, 14 'Ιουλίου 1963
64. Στέλιου Λυδάκη, 'Η ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἔκδοση "Πέλισσα", 'Αθήνα 1976, σελ. 429
65. Κίτσου 'Α. Μακρῆ, 'Εξωγραφίσθη στανικῶς. 'Εφημ. ΤΟ ΒΗΜΑ 11 Σεπτεμβρίου 1966
66. Ἀνωνύμου τοῦ Ἕλληνα, 'Ελληνικὴ Νομαρχία. Ἐν Ἰταλίᾳ 1806. Β' ἔκδοση 'Αθήνα 1948, σελ. 165-166
67. Γ. Λαμπρινοῦ, Μορφές τοῦ Βίκοσιένα. 'Αθήνα 1945, σελ. 22
68. Κώστα Π. Αλαζαρίδης, 'Ο ἔθνικος ἀγωνιστὴς Κωνσταντῖνος Ράδος καὶ οἱ ἔθνικοὶ εὐεργέτες ἀπὸ τὸ Τσεπέλοβο. Γιάννινα 1971, σελ. 17
69. Κωνστ. Παπαδημητρίου, 'Επαρχία Καρδίτσης. "Θεσσαλικὰ Χρονικά", ἑκταυτὴ ἔκδοση. 'Αθήνα 1955, σελ. 219



ΖΑΠΠΕΙΟ ΜΕΓΑΡΟ 27 Σεπτεμβρίου – 4 'Οκτωβρίου 1979

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ ΚΑΙ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΜΙΚΡΟΜΕΣΑΙΩΝ ΜΕΤΑΠΟΙΗΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ (Ε.Ο.Μ.Μ.Ε.Χ.)
ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑΣ