

Θωράκια τέμπλων και αναθηματικές εικόνες στα Επτάνησα (17ος-18ος αι.)

Από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα:
Ιδεολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις

Ειρήνη Λεοντακιανάκου

Δρ Ιστορίας της Τέχνης

Από το δεύτερο μισό του 17ου και κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, μεταμορφώνεται σταδιακά η λατρευτική εικόνα,¹ έτσι όπως είχε κληροδοτηθεί από τη βυζαντινή τέχνη, δηλαδή με τα μορφολογικά της χαρακτηριστικά συνυφασμένα άμεσα με την αναπαράσταση του υπερβατικού. Το φαινόμενο αυτό –του οποίου οι απαρχές θα πρέπει να αναζητηθούν στην Κρητική Σχολή και στη μετανάστευση των εκπροσώπων της στα Ιόνια νησιά μετά την άλωση της Κρήτης από τους Οθωμανούς– λαμβάνει χώρα κυρίως στα Επτάνησα, κάτω από την αποφασιστική επίδραση δυτικών προτύπων. Μετά την πρώτη εικοσιπενταετία του 18ου αιώνα, για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο, οι δημιουργοί της Επτανησιακής Σχολής θα απαρνηθούν την προηγούμενη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση. Εγκαταλείποντας οριστικά την τεχνική των εικόνων (αυγοτέμπερα σε ξύλινο υπόστρωμα), οι ζωγράφοι αυτοί υιοθετούν την τεχνική της ελαιογραφίας (πίνακες σε μουσαμά) και εκφράζονται μέσα από ένα ιδίωμα νατουραλιστικό που παραπέμπει αποκλειστικά στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Η εγκατάλειψη, στα Επτάνησα, των καλλιτεχνικών και ιδεολογικών αρχών της ζωγραφικής των εικόνων για μία οιονεί «νατουραλιστική» τέχνη, αποτελεί εξέλιξη ή επανάσταση; Σε προηγούμενο άρθρο μας,² προσπαθώντας να φωτίσουμε εκφάνσεις αυτής της διαδικασίας, είχαμε επικεντρωθεί σε φορητά έργα ζωγραφικής, τη λατρευτική εικόνα και το ανάλογό της, τον πίνακα. Καταλήξαμε πως η έμφαση στο αφηγηματικό στοιχείο και στη δραματικότητα, ο διδακτικός και ηθικοπλαστικός χαρακτήρας, καθώς και ο εμπλουτισμός της θεματολογίας με ρεαλιστικά στοιχεία, κυρίως από τη λατρευτική πρακτική, μετουσιώνουν την εικόνα και προαναγγέλλουν την εμφάνιση της Επτανησιακής Σχολής.

Η απόσταση ανάμεσα στη λατρευτική εικόνα και το θεατή μειώνεται σταδιακά. Απευθυνόμενη πλέον στο συναίσθημα και τη λογική, η λατρευτική εικόνα αποποιείται τον ιερατικό και απόμακρο χαρακτήρα της. Γίνεται λιγότερο απρόσωπη, μια και σχετίζεται με το άμεσο περιβάλλον του πιστού, όπως μαρτυρεί η παράσταση του «Λειψάνου του αγίου Σπυρίδωνα»,³ και «βιωματική» θα λέγαμε, στην περίπτωση των αναθηματικών εικόνων. Εμβαθύνοντας στους προβληματισμούς σχετικά με την εξέλιξη από την εικόνα στον πίνακα, θα επικεντρωθούμε σε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις θρησκευτικών έργων του τέλους του 17ου και του 18ου αιώνα. Πρόκειται για θωράκια τέμπλων εκκλησιών της Ζακύνθου,⁴ καθώς και για αναθηματικές εικόνες, έργα δημόσιας και ιδιωτικής λατρείας αντίστοιχα.⁵

Θωράκια τέμπλων της Ζακύνθου

Είχαμε σχολιάσει παλαιότερα⁶ τα ζακυνθινά αυτά θωράκια, ως τελευταίο στάδιο της εξέλιξης από την εικόνα στον πίνακα.

1. «Ο προφήτης Ιωνάς», θωράκιο. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 42,8 x 37 εκ., 18ος αιώνας. Μουσείο Ζακύνθου (MZ 132) (από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα του Φλαμπουριάρη).





2. «Madonna dell'Orto», αναθηματική εικόνα. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 50 x 45 εκ., 1648. Κέρκυρα, Ναός Παναγίας των Ξένων.



3. «Η Παναγία Οδηγήτρια και σκηνή ναυαγίου», αναθηματική εικόνα. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 45 x 33 εκ., 17ος αιώνας. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Τ 329).

κα, δεδομένου ότι στα έργα αυτά η πιστή αντιγραφή δυτικών χαρακτηριστικών αγνοεί όλα τα στερεότυπα της λατρευτικής εικόνας, όπως το χρυσό βάθος και την ιεράρχηση –ή, έστω, διαφοροποίηση– των αναπαριστώμενων προσώπων ανάλογα με την ιερότητά τους (εικ. 1).

Για να αναδειχθεί ο ιδιαίτερος χαρακτήρας των θωρακίων θα χρησιμοποιήσουμε ως συγκριτικό υλικό το έργο του Εμμανουήλ Τζάνε⁷ (περ. 1610-1690), ενός γνωστού δημιουργού της όψιμης Κρητικής Σχολής, που ακολουθεί το γενικό μεταναστευτικό ρεύμα, από την Κρήτη στα Επτάνησα και μετά στη Βενετία. Ο Τζάνες, εξαιρετικά παραγωγικός ζωγράφος, αποτελεί ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό παράδειγμα εκπροσώπου της τελευταίας γενιάς της αμιγούς Κρητικής Σχολής, και επομένως τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγουμε μπορούν να θεωρηθούν ασφαλή, τουλάχιστον όσον αφορά μία από τις κυρίαρχες τάσεις της Σχολής αυτής.⁸ Έτσι, σε σύνολο 115 και πλέον εικόνων που του αποδίδονται, ο Τζάνες χρησιμοποιεί χαλκογραφίες ως πρότυπα για τις συνθέσεις του σε εννέα μόνο περιπτώσεις.⁹ Συμπεραίνουμε, λοιπόν, ότι στο πλαίσιο της Κρητικής Σχολής, η πρακτική της ενσωμάτωσης δυτικών προτύπων υπήρξε σχετικά περιορισμένη, όσον αφορά το πλήθος, και επιλεκτική, όσον αφορά τον τρόπο υιοθέτησης επιμέρους στοιχείων, εάν τη συγκρίνουμε με τη μαζική αναπαραγωγή δυτικών έργων στα ζακυνθινά θωράκια.

Στη μέχρι τώρα βιβλιογραφία έχουν καταγραφεί πάνω από 40 σύνολα θωρακίων, τα οποία αντιγράφουν σχεδόν κατά απο-

κλειστικότητα δυτικά χαρακτηριστικά, και βρίσκονται, στο μεγαλύτερο μέρος τους, in situ μέχρι σήμερα σε εκκλησίες της Ζακύνθου.¹⁰ Όποιος κι αν φιλοτέχνησε για πρώτη φορά αυτού του είδους τα θωράκια, δημιουργεί παράδοση η οποία παραμένει ζωντανή μέχρι και το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Είναι πιθανό ο εισηγητής της συγκεκριμένης πρακτικής να ταυτίζεται με τον Ηλία Μόσκο, δεδομένου ότι το πρώτο χρονολογημένο σύνολο (1641) που σώζεται φέρει την υπογραφή του.¹¹

Η θεματολογία των θωρακίων είναι εξαιρετικά πλούσια και διαφοροποιείται πλήρως από τα συνηθισμένα εικονογραφικά θέματα των μεταβυζαντινών εικόνων. Κυριαρχούν οι αφηγηματικές παραστάσεις (από την Παλαιά Διαθήκη, το βίο του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου)¹² –ανάμεσά τους, πολύ χαρακτηριστικές, οι παραστάσεις κηρύγματος,¹³ αλλά και παραστάσεις με δογματικό περιεχόμενο (προεικονίσεις του Χριστού και της Παναγίας)¹⁴ (εικ. 1). Εντυπωσιακός, όμως, είναι ο αριθμός των σκηνών με διδακτικό και ηθικολογικό περιεχόμενο, συχνά με εσχολογικές προεκτάσεις.¹⁵ Η επιλογή των θεμάτων αυτών, δεδομένης της τοποθέτησής τους στο τέμπλο, είναι απολύτως πρωτότυπη και αναδεικνύει, νομίζουμε, ένα νέο σύστημα αξιών στο πλαίσιο των μεταβολών που υφίσταται η μεταβυζαντινή ζωγραφική των Επτανήσων. Τα ζακυνθινά βημόθυρα που προβάλλουν το Πάθος του Χριστού με ιδιαίτερα αληθοφανή τρόπο, πρωτόγνωρο για τα μεταβυζαντινά δεδομένα, εντάσσονται και αυτά στην ίδια λογική, πέρα από τον αυστηρό χαρακτήρα του παραδοσιακού τέμπλου.¹⁶



4. «Θαύμα του αγίου Λουκιανού», Κωνσταντίνος Κονταρίνης, αναθηματική εικόνα. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 41,5 x 52,5 εκ., 1708. Κέρκυρα, Ναός Παναγίας Σπηλαιώτισσας.



5. «Θαύμα του αγίου Σπυρίδωνος», αναθηματική εικόνα. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 25 x 20 εκ., 1701. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (Τ 784).

Αναθηματικές εικόνες

Κατά τη δεύτερη πεντηκονταετία του 16ου αιώνα και κυρίως κατά τη διάρκεια του 17ου και 18ου αιώνα, στα Επτάνησα, σε νησιά του Αιγαίου και αλλού, παρατηρούμε μεγάλη διάδοση αναθηματικών εικόνων, σε ανάμνηση θαυμάτων, πολύ συχνά ναυτικών. Κατεχοχήν έκφραση ιδιωτικής λατρείας, οι εικόνες-τάματα εξιστορούν ή υπαινίσσονται¹⁷ (εικ. 2) ένα επεισόδιο το οποίο σχετίζεται άμεσα με τη ζωή του παραγωγελιοδότη, και συχνά αναπαριστούν με νατουραλιστική ακρίβεια στοιχεία από το άμεσο περιβάλλον του (πλοία, αρχιτεκτονήματα, ήθη και έθιμα). Οι εικόνες αυτές υλοποιούν το πέρασμα από την a priori πίστη στην «εκλογίκευσή» της μέσω της θέασης,¹⁸ και συνεπώς καταδεικνύουν με πολύ χαρακτηριστικό τρόπο τις μεταβολές που υφίσταται η παραδοσιακή εικόνα στο λατρευτικό της περιεχόμενο.

Η γενική τάση για εγκατάλειψη του είδους της λατρευτικής εικόνας προς όφελος του θρησκευτικού πίνακα είναι εμφανής και στην εξέλιξη της μορφολογίας των αναθηματικών εικόνων¹⁹ (εικ. 2-5). Ενδεικτικά παραδείγματα εικονογραφούν στάδια της εξέλιξης αυτής: από τη σαφή οριοθέτηση της «λατρευτικής εικόνας» και της αναπαράστασης του θαύματος (εικ. 3) φτάνουμε στην εξιστόρηση του θαύματος σε μια ενιαία παράσταση (εικ. 5). Μεσολαβούν «υβριδικοί» τύποι (εικ. 4), όπου «θεία παρέμβαση» και «ιστορικός χρόνος» διαφέρουν ως προς την κλίμακα και την τεχνοτροπία τους,²⁰ ενώ ο συνδυασμός τους οδηγεί σε ένα πολύ χαρακτηριστι-

κό, για την εποχή, εκλεκτικιστικό αισθητικό αποτέλεσμα. Παρατηρούμε πως στην αρχική περίπτωση (εικ. 3) η λατρευτική εικόνα, ως συμβατικός τύπος απεικόνισης του υπερβατικού, επιβάλλεται λόγω θέσης και κλίμακας, ενώ στο τελευταίο παράδειγμα (εικ. 5), η θεία παρουσία αναδυόμενη από νεφέλη δεν διαφοροποιείται από την υπόλοιπη νατουραλιστική παράσταση ως προς την τεχνοτροπία της.

Η διάδοση των αναθηματικών εικόνων στον ελλαδικό χώρο και η συνακόλουθη εξέλιξή τους προς μια περισσότερο νατουραλιστική ζωγραφική συνδέεται προφανώς με την ανάπτυξη της αντίστοιχης λατρευτικής πρακτικής στη Δύση. Πράγματι, ήδη από την πρώιμη Αναγέννηση, παράλληλα με τη μνημειακή ζωγραφική, αναπτύσσεται και ένα άλλο είδος θρησκευτικών έργων μικρών διαστάσεων, τα ex-voto, τα οποία αναρτώνται συνήθως σε τοίχους εκκλησιών. Η ειδοποιός διαφορά, για την εποχή που μας απασχολεί, ανάμεσα στα δυτικά ex-voto και στις αναθηματικές εικόνες είναι η κοινωνική προέλευση των παραγγελιοδοτών: τα πρώτα αποτελούν έκφραση ιδιωτικής ευλάβειας των λαϊκών κυρίως στρωμάτων της δυτικής Ευρώπης, ενώ οι παραγγελιοδότες των δεύτερων (εάν αποκλείσουμε τις εικόνες που αναπαριστούν ναυτικά θαύματα, για τις οποίες σπάνια έχουμε στοιχεία) προέρχονται, σύμφωνα με τις έως τώρα ενδείξεις, κυρίως από τις ανώτερες τάξεις των Ιόνιων νησιών. Αυτό προκύπτει από τα ονόματα που σώζονται στις αφιερωματικές επιγραφές, τη λόγια και ενίοτε έμμετρα γλώσσα τους, τις απεικονί-



6. «Η αγία Θεοδώρα»,
Εμμανουήλ Τζάνες.
Ξύλο, αυγοτέμπερα,
40,5 x 29 εκ., 1671.
Αθήνα, Βυζαντινό
και Χριστιανικό Μουσείο
(ΒΧΜ 1566).

σεις στοιχείων από την καθημερινή ζωή, όπως ενδυμασίες, οικοδομήματα κ.ά. Είναι πιθανό, λοιπόν, η επιθυμία για προσωπική προβολή διαμέσου της θρησκευτικής τέχνης (μια πρακτική που δεν συνάδει με τις αρχές της μεταβυζαντινής παράδοσης), καθώς και η τάση προς μια περισσότερο νατουραλιστική ζωγραφική, να αντανακλούν τις επιθυμίες και το γούστο ανώτερων κοινωνικών τάξεων των Επτανήσων.

Παρά την προαναφερθείσα δυναμική του νατουραλισμού, η παραδοσιακή εικόνα, ως αντικείμενο λατρείας, δεν χάνει τη σημασία της. Έτσι, για παράδειγμα, οι θαυματουργές εικόνες –προς τις οποίες εξακολουθεί να δείχνει την ευλάβειά του ένας διευρυμένος κύκλος πιστών– μπορούν να τοποθετηθούν ως ένθετα αντικείμενα,²¹ ή και να αναπαρασταθούν με ζωγραφικά μέσα, στο εσωτερικό άλλων θρησκευτικών πινάκων («εικόνα μέσα στην εικόνα»).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα του σχήματος της «εικόνας μέ-

σα στην εικόνα» αποτελεί η αγία Θεοδώρα που κρατάει την εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας (1671), έργο του Εμμανουήλ Τζάνε, σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (εικ. 6). Πρόκειται για μια πολύ ιδιόμορφη περίπτωση αφιερωματικής εικόνας, η οποία, όμως, δεν σχετίζεται με την ιδιωτική ευλάβεια, αλλά με τη δημόσια λατρεία. Την αναφέρουμε εδώ λόγω της αφιέρωσής της από τον ίδιο τον καλλιτέχνη στην πολιτική ηγεσία της Κέρκυρας (σύμφωνα με επιγραφή που βρίσκεται στο κάτω μέρος της, εικ. 7), καθώς και της ιδεολογίας την οποία προβάλλει. Η σημασία της διαφαίνεται και από το γεγονός ότι ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος της αγίας Θεοδώρας γνώρισε απήχηση στη συνέχεια. Η αφιέρωση της εικόνας από τον ίδιο τον ζωγράφο σε μια κοινωνική ομάδα την καθιστά *unicum* στο πλαίσιο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής και αναδεικνύει τον ολοένα και πιο ενεργό ρόλο του καλλιτέχνη-δημιουργού.



7. Αφιερωματική επιγραφή της εικόνας της αγίας Θεοδώρας (λεπτομέρεια της εικ. 6).

Επιπλέον, το έργο αυτό παραπέμπει άμεσα στην παράδοση του Βυζαντίου: αναφέρεται στην Κυριακή της ορθοδοξίας²² (ιστορικό γεγονός που σηματοδοτεί το τέλος της Εικονομαχίας και την επαναφορά της λατρείας των εικόνων). Η αγία Θεοδώρα, η «βασίλισ η ποιήσασα την ορθοδοξίαν» (όπως χαρακτηρίζεται στην επιγραφή) είναι επίσημα ντυμένη ως βυζαντινή αυτοκράτειρα, κάθεται σε χρυσοποίκιλτο θρόνο, κοσμημένο με εραλδικούς αετούς (εικονογραφικό μοτίβο το οποίο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο συνδέθηκε συμβολικά με την αυτοκρατορία του Βυζαντίου), και κρατάει την πιο φημισμένη θαυματουργή βυζαντινή εικόνα, την Παναγία Οδηγήτρια, παλλάδιο της Κωνσταντινούπολης. Ο Τζάνες δημιουργεί μια εικόνα με διδακτικό περιεχόμενο, η οποία προβάλλει τη δόξα της βυζαντινής αυτοκρατορίας, με ειδική μνεία στην παράδοση των λατρευτικών εικόνων, και την αφιερώνει στους «εντιμότατους άρχοντες και συνδίκους της θεοφρουρήτου Κέρκυρας», συσχετίζοντας προφανώς παρελθόν και παρόν, Βυζάντιο και Κέρκυρα. Άλλωστε η ίδια η Κέρκυρα είναι και αυτή παρούσα στην εικόνα μας λόγω του εμβλήματός της (απήδαλος τριήρης, εδώ φυσιοκρατικά αποδοσμένη, πλέοντας στο πέλαγος), το οποίο εγγράφεται σε μπαρόκ πλαίσιο στο μέσο της αφιερωματικής επιγραφής. Συμπερασματικά, η εικόνα της αγίας Θεοδώρας, η οποία απευθύνεται καταρχήν στο κερκυραϊκό κοινό, τιμάει τους συνδίκους του νησιού (αυτούς που κυβερνούν, όπως άλλοτε η βυζαντινή αυτοκράτειρα Θεοδώρα) και αποδεικνύει πως το πρότυπο της χαμένης Βασιλεύουσας είναι ακόμα ζωντανό στα Επτάνησα του δεύτερου μισού του 17ου αιώνα. Οι αναφορές στον βυζαντινό πολιτισμό, έτσι όπως απεικονίζονται στο έργο μας, συνοψίζονται στο τρίπτυχο αυτοκρατορία-ορθοδοξία-λατρευτική εικόνα. Καθίσταται, λοιπόν, φανερό πως η παραδοσιακή λατρευτική εικόνα συνδέεται ενίοτε με το ένδοξο παρελθόν του Βυζαντίου, ιδεολόγημα που μπορούμε να το συσχετίσουμε με τη μακραίωνη επιβίωση του είδους της.

Από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα: Ιδεολογικές και κοινωνικές προεκτάσεις

Γνωρίζοντας ότι η Επτανησιακή Σχολή στηρίζεται αποκλειστικά σε πρότυπα της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής και πως τόσο τα Επτάνησα όσο και η Κρήτη βρίσκονται, την εποχή της εμφάνισης της Σχολής, υπό λατινική κυριαρχία για περισσότερο από 400 έτη, το εύλογο ερώτημα που προ-

κύπτει είναι: πώς, μετά τόσους αιώνες συμβίωσης με Λατίνους, μερίδα ορθόδοξων υπηκόων αποφασίζει τότε ακριβώς να εγκαταλείψει ολοσχερώς το παραδοσιακό σύστημα απεικόνισης των θρησκευτικών θεμάτων (την εικόνα), ή μάλλον το ιδεολογικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται, για να στραφεί στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη;

Σε μια πρώτη ανάγνωση, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως για τους ελληνικούς πληθυσμούς υπό λατινική κυριαρχία οι προϋποθέσεις οικειοποίησης του δυτικού μοντέλου ζωγραφικής υπάρχουν από παλιά. Όμως, όπως προαναφέραμε, οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής επιλέγουν να μην υιοθετούν εξ ολοκλήρου το μοντέλο αυτό. Με λίγες εξαιρέσεις,²³ τα δάνειά τους από τη δυτική ζωγραφική παραμένουν σχετικά περιορισμένα και δεν αλλοιώνουν συνήθως την «παραδοσιακή μεταβυζαντινή» όψη των εικόνων.

Ενδεικτικά για την πρόσληψη του ρόλου της μεταβυζαντινής παράδοσης ως πολιτισμικής αναφοράς είναι τα ψηφίσματα της Ελληνικής Αδελφότητας στη Βενετία, τα οποία αφορούν τη διακόσμηση του ναού του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων.²⁴ Δεδομένου ότι πρόκειται για τον μοναδικό ελληνικό ορθόδοξο ναό στη Βενετία, και την έδρα της Αδελφότητας, η διακόσμηση του Αγίου Γεωργίου αποτελεί συλλογική υπόθεση των Ελλήνων της Διασποράς. Τα σχετικά ψηφίσματα διακηρύσσουν την προσήλωσή τους στην εικαστική παράδοση των προγόνων τους, γεγονός που καταδεικνύεται τόσο από την ίδια τη διακόσμηση του ναού, όσο και από τη συλλογή των θρησκευτικών έργων της Αδελφότητας, τα οποία ακολουθούν εν πολλοίς την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.²⁵ Καθίσταται, λοιπόν, φανερό πως οι αισθητικές αυτές επιλογές λειτουργούν ως συνδετικό στοιχείο μεταξύ των μελών της ελληνικής μειονότητας σε ένα περιβάλλον αμιγώς βενετικό.

Αντίστοιχα, παρά τον εκλεκτικιστικό χαρακτήρα των έργων της Κρητικής Σχολής, η επιβίωση της μεταβυζαντινής παράδοσης και του είδους της λατρευτικής εικόνας στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη συνδέεται με τη θρησκευτικότητα και την πολιτισμική ταυτότητα των ελληνόφωνων ορθόδοξων πληθυσμών. Νοταριακά έγγραφα αναφέρονται σε εικόνες «alla maniera greca» και εικόνες «alla maniera latina»,²⁶ διάκριση η οποία δεν αφορά ενδεχομένως την πολιτισμική τους προέλευση, αλλά σίγουρα υποδηλώνει την ύπαρξη δύο διακριτών τεχνοτροπικών τάσεων. Δεδομένου ότι η εικόνα είναι πλέον εμπορεύσιμο είδος και οι ζωγράφοι επαγγελματίες, ο δυϊσμός αυτός, που οδηγεί στην περιώνυμη «διπτή ικανότητα» των ζωγράφων, αντανακλά τις επιλογές της πολυπολιτισμικής πελατείας τους. Αντίθετα, μετά την οθωμανική κατάκτηση της Κρήτης, στα αστικά κέντρα της Κέρκυρας και της Ζακύνθου, η μεταβυζαντινή εικαστική παράδοση παύει να αποτελεί τον κύριο θεματοφύλακα του ορθόδοξου δόγματος, όπως μαρτυρεί η ίδια η ύπαρξη της Επτανησιακής Σχολής. Δεδομένου ότι ο «ορθόδοξος» χαρακτήρας της τελευταίας δεν τίθεται υπό αμφισβήτηση –ζωγράφοι και μνημεία το πιστοποιούν–,²⁷ οι αισθητικές επιλογές των δημιουργών της αναδεικνύουν την αλλαγή στη νοοτροπία. Ο νατου-

ραλισμός επιβάλλεται σε έργα δημόσιας λατρείας, τα οποία κοσμούν ορθόδοξες εκκλησίες. Η αναγωγή στην παράδοση του Βυζαντίου, που τόσο γλαφυρά εικονογραφεί η Αγία Θεοδώρα του Εμμανουήλ Τζάνε, ύστερα από μια πενηνταετία, στην ίδια την Κέρκυρα παύει να λειτουργεί ως ιδεολογικός τόπος, τουλάχιστον σε αστικά αλλά πάντα ορθόδοξα περιβάλλοντα.

Ακόμα κι αν σήμερα γνωρίζουμε πως το *Περί ζωγραφίας*²⁸ (1726), σύγγραμμα που εξυμνεί το νατουραλισμό, δεν είναι πρωτότυπο πόνημα του Παναγιώτη Δοξαρά, αλλά ανθολογία μεταφρασμένων κειμένων για τη ζωγραφική,²⁹ αυτό δεν υποβιβάζει το ρόλο του ως θεωρητικού μανιφέστου της Επτανησιακής Σχολής. Υπογεγραμμένο από την ηγετική μορφή της Σχολής, αποτελεί αισθητικό *credo* των δημιουργών της, και συνεπώς και του κοινού της – το οποίο φανταζόμαστε εγγράμματο και σε επαφή με τα καλλιτεχνικά δρώμενα της Δύσης. Το *Περί ζωγραφίας* αντανάκλα, λοιπόν, καλλιτεχνικά και ιδεολογικά αιτήματα των μεσαίων και ανώτερων τάξεων των ορθόδοξων σε αστικά κέντρα των Επτανήσων. Εκπροσώπους αντίστοιχων κοινωνικών ομάδων θα αναγνωρίζαμε ως παραγγελιοδότες των αναθηματικών εικόνων που σχολιάσαμε παραπάνω. Την καθημερινή και κοινωνική τους ζωή καταγράφουν τόσο οι αναθηματικές αυτές εικόνες, όσο και οι πίνακες της Επτανησιακής Σχολής που αναπαριστούν θρησκευτικές λιτανείες.³⁰

Παρόλο που αρκετοί μελετητές θεωρούν την Επτανησιακή Σχολή ως πρώτη έκφραση της νεοελληνικής ζωγραφικής, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως πρόκειται τελικά για ένα εικαστικό φαινόμενο ιδιαίτερος περιορισμένο στο χώρο και το χρόνο,³¹ και, συνεπώς, αποτελεί προϊόν πολύ συγκεκριμένων κοινωνικών, πολιτικών και καλλιτεχνικών συνθηκών. Μετά την κατάκτηση της Κρήτης από τους Οθωμανούς, η ετερότητα αλλάζει πεδίο: οι ορθόδοξοι Έλληνες υπό βενετική κυριαρχία δεν αντιλαμβάνονται πλέον την ταυτότητά τους σε αντιπαράβολη με τους Βενετούς και την κουλτούρα τους, όπως έκαναν σε μεγάλο βαθμό οι Κρητικοί παλαιότερα. Άλλωστε, οι ίδιοι οι ελληνόφωνοι ορθόδοξοι πληθυσμοί στα Επτάνησα δεν αποτελούν ομοιογενή κοινωνική ομάδα. Ως μικρό δείγμα της πολυπλοκότητας αυτών των κοινωνιών αναφέρουμε την περίπτωση της Κέρκυρας: την πολιτική και θρησκευτική της εξουσία μοιράζονται οι βενετικές αρχές, όχι πάντοτε σε αρμονία με τη λατινική-καθολική Επισκοπή το Κερκυραϊκό Συμβούλιο (με σαφή την πρόθεση των μελών του να υπογραμμίσουν την κοινωνική τους υπεροχή σε σχέση με τον απλό λαό), καθώς και ο Πρωτοπαπάς (πνευματικός αρχηγός του τοπικού ορθόδοξου κλήρου).

Σε κοινωνίες τόσο πολυδιάστατες, με βαριές τις μνήμες από την οθωμανική κατάκτηση της Κρήτης, οι ορθόδοξοι ελληνόφωνοι πληθυσμοί δεν αυτοπροσδιορίζονται πολιτισμικά με βασικό κριτήριο το θρησκευτικό τους δόγμα. Αντίθετα, όπως κατέδειξε η μελέτη της εξέλιξης του θρησκευτικού τελετουργικού στην Κέρκυρα, κάθε κοινωνική ομάδα στοχεύει στο να διαφοροποιηθεί από τις υπόλοιπες και να διατηρήσει τη θέση της και την αυτονομία της στην κοινωνική ιεραρχία.³² Φαίνεται πως

βασικό πρότυπο για ορθόδοξους και καθολικούς, ελληνόφωνους και Βενετούς, αποτελεί πλέον η ίδια η Βενετία. Προφανώς η μητρόπολη και η δημόσια εικόνα της γοητεύουν όχι μόνο τους Βενετούς, αλλά και ένα διευρυμένο αστικό κοινό, ανεξάρτητο από εθνική προέλευση και δόγμα. Τα παραπάνω επηρεάζουν άμεσα την τέχνη και τα αισθητικά ιδεώδη. Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα, στα Επτάνησα, τα ανώτερα οικονομικά στρώματα των κατοίκων των πόλεων εγκαταλείπουν σταδιακά τα μεταβυζαντινά πρότυπα –τα οποία δεν παύουν να αναπαράγονται στην ύπαιθρο–³³ και στρέφονται σε νατουραλιστικές αισθητικές αξίες προκειμένου να εκφράσουν τη θρησκευτικότητά τους. Καθίσταται, λοιπόν, φανερό πως για πρώτη φορά η «μοντέρνα» αστική τάξη των Επτανήσων αντλεί τις θεμελιώδεις αναφορές της από τη Βενετία και όχι από την παράδοση του Βυζαντίου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. «Ορίζουμε ως “εικόνα” το λατρευτικό αντικείμενο, το οποίο, ζωγραφισμένο (συνήθως με αυγοτέμπερα) σε ξύλινο υπόστρωμα, αναπαράγει συχνά παλαιότερα πρότυπα. Η εικόνα φέρει αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, όπως: το χρυσό βάθος, την ιερατική απεικόνιση, τη μετωπικότητα, το γραμμικό πλάσιμο, τη γραμμική πτυχολογία, δηλαδή εικαστικές συμβάσεις που σχετίζονται με την αναπαράσταση του υπερβατικού» (Ε. Λεοντακιανάκου, «Από την Κρητική στην Επτανησιακή Σχολή. Μετάβαση από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα», *Αρχαιολογία* 99 (2006), σ. 49).

2. Στο ίδιο, σ. 49-50.

3. Κατά τον 17ο αιώνα πληθαίνουν οι μεταβυζαντινές εικόνες με το θέμα αυτό υπό την επίδραση της λατρευτικής πρακτικής στην Κέρκυρα (στο ίδιο, σ. 51-52).

4. Τα θωράκια (στην περίπτωσή μας, φορητές εικόνες σε ξύλινο υπόστρωμα) είναι τοποθετημένα στη χαμηλότερη ζώνη του τέμπλου. Την περίοδο αυτή εμφανίζονται ζωγραφισμένα θωράκια στα ξυλόγλυπτα τέμπλα της Ζακύνθου (Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκρητισμού*, Αθήνα 1998, σ. 39 κ.ε.· του ίδιου, *Εικόνες της Ζακύνθου και τα πρότυπά τους*, τ. Γ', Αθήνα 2006, σ. 385-6, 466 κ.ε.· Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, εικ. 136-141, σ. 316-327).

5. Στα έργα αυτά είχαμε εν συντομία αναφερθεί σε προηγούμενο άρθρο μας (βλ. σημ. 1).

6. Λεοντακιανάκου, *ό.π.*, σ. 49-50.

7. Μ. Χατζηδάκης / Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)*, Αθήνα 1997, σ. 408-423 (όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία).

8. Πρόκειται για κυρίαρχη τάση, δεδομένου ότι η πελατεία του Τζάνε προέρχεται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα σε όλους τους τόπους παραμονής του, ενώ πολλοί από τους εικονογραφικούς τύπους που δημιούργησε γνώρισαν επιτυχία στη συνέχεια.

9. I. Leontakianakou, «L'œuvre peint d'Emmanuel Tzanes Bounialis (ca. 1610-1690). Contribution à l'étude de l'École Crottoise», αδημ. διδ. διατρ., Paris I, Pantheon-Sorbonne, Παρίσι 2000, σ. 126-169, 323-335, 370-374.

10. Βλ. παραπάνω, σημ. 4.

11. Το σύνολο αυτό διατηρείται σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, *ό.π.*, σ. 121-135).

12. Βλ. σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη όπως: «Βρεφοκτονία», «Μεταφορά της Κιβωτού από τον Δαβίδ και ιερείς», «Παράδοση των πλακών στον Μωυσή» κ.ά. Όσον αφορά τις παραστάσεις από το βίο του Χριστού, της Παναγίας και του Προδρόμου, εκτός από τις συνηθισμένες σκηνές όπως: «Γέννηση Παναγίας», «Γέννηση Προδρόμου», «Αποτομή Προδρόμου», παρατηρούνται και άλλες όπως: «Εμφάνιση του Χριστού στον Παύλο», «Ασπασμός Μαρίας και Ελι-

σάβητ», καθώς και πολλά θαύματα του Χριστού όπως: «Πολλαπλασιασμός των άρτων και των ιχθύων», «ΐαση της Αιμορροούσης» ή «Θεραπεία των 10 λεπρών».

13. Βλ. για παράδειγμα: «Κήρυγμα Προδρόμου», «Μαρτυρία Προδρόμου για τον Χριστό», «Χριστός δωδεκαετής στον ναό» κ.ά.

14. Βλ. για παράδειγμα: το «Κήτος που εξεμεί τον Ιωνά» (εικ. 1) και την «Κλίμακα του Ιακώβ».

15. Βλ. για παράδειγμα: «Παραβολή του Πλουσίου και του Φτωχού Λαζάρου», «Ψυχοστασία», «Μοιχαλίδα», «Λιθοβολισμός των δύο γερόντων από την Ιστορία της Σωσάννας» κ.ά.

16. Λεοντακιανάκου, *ό.π.*, σ. 52.

17. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η *Madonna dell'Orto* (1648) στην Παναγία των Ξένων στην Κέρκυρα, όπου απεικονίζεται η Θεοτόκος σε παραλλαγή του τύπου της Γλυκοφιλούσας. Πάνω στο χρυσό φόντο, στο ύψος του ώμου της Παναγίας, έχει φιλοτεχνηθεί ένα καράβι, σε μικρή κλίμακα, το οποίο προφανώς υπαινίσσεται ναυτικό θαύμα της θαυματουργής απεικόνισης της *Madonna dell'Orto*. Η προσθήκη της μικρής μορφής του παραγγελιοδότη σε δέηση στο κάτω αριστερά μέρος της εικόνας συμπληρώνει τον αφιερωματικό της χαρακτήρα (εικ. 2) (*Ο Περίπλους των εικόνων. Κέρκυρα 14ος-18ος αιώνας*, κατάλογος έκθεσης (Ιούνιος-Σεπτέμβριος 1994, Ναός του Αγίου Γεωργίου στο Παλαιό Φρούριο), ΥΠΠΟ - ΔΒΜΜ - 8η ΕΒΑ - Ιερ. Μητρ. Κερκύρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων, Αθήνα 1994, εικ. 27).

18. Λεοντακιανάκου, *ό.π.*, σ. 51.

19. Βεβαίως, οι αναθηματικές εικόνες δεν ακολουθούν στο σύνολό τους συγκεκριμένα εξελικτικά στάδια μετάβασης από την εικόνα στον πίνακα. Πολύ περισσότερο εφόσον πρόκειται για έργα ιδιωτικής ευλάβειας, και η μορφολογία τους εκφράζει τις ατομικές επιθυμίες των παραγγελιοδοτών τους. Όμως, η γενική τάση, έτσι όπως διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια του 17ου και του 18ου αιώνα, διαγράφει μια πορεία εγκατάλειψης της παραδοσιακής λατρευτικής εικόνας προς όφελος της νατουραλιστικής αναπαράστασης.

20. Συνήθως, το άγιο πρόσωπο που εικονίζεται να ευλογεί εκτελώντας τη θαυματουργή πράξη («θεία παρέμβαση») ακολουθεί την παραδοσιακή τεχνοτροπία, σε αντίθεση με τη νατουραλιστική, εν πολλοίς, αφηγηματική σκηνή του θαύματος, που αποδίδεται σε μικρότερη κλίμακα («ιστορικός χρόνος»).

21. Βλ. για παράδειγμα σύνθετο έργο του 16ου αιώνα με ένθετο εικονίδιο του 14ου αιώνα στη Μονή Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Υπουργείο Πολιτισμού, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 1986, εικ. 83). Η πρακτική αυτή δεν είναι άγνωστη ούτε στη Δύση, όπου μαρτυρεί την επιβίωση της αίγλης των θαυματουργών βυζαντινών εικόνων. Οι τελευταίες, αφού μεταφέρθηκαν σε ναούς της δυτικής Ευρώπης, λειτουργούν μέχρι τις μέρες μας ως πόλοι έλξης πιστών περίπου όπως τα λείψανα των αγίων (A. Chastel, «Medietas imaginis, prestige durable de l'ic ne en Occident», *Cahiers Arch ologiques* 36 (1988), σ. 99-109).

22. Άλλωστε οι παραστάσεις της «Κυριακής της ορθοδοξίας» σε εικόνες, καθώς και στη μνημειακή ζωγραφική, θεωρούνται πρότυπα της εικόνας του Τζάνε.

23. Βλ. για παράδειγμα ζωγράφους του 15ου αιώνα: Νικόλαο Τζαφούρη, Ανδρέα Παβία, του 16ου αιώνα: Μιχαήλ Δαμασκηνό, Γεώργιο Κλόντζα και Δομήνικο Θεοτοκόπουλο (πριν από την αναχώρησή του από την Κρήτη), του 17ου αιώνα: Θεόδωρο Πουλάκη. Ορισμένες εικόνες τους – αλλά όχι το σύνολο του έργου τους – απομακρύνονται πολύ από τις αρχές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

24. Βλ. Μ. Μπρούσκαρη, *Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία*, Αθήνα 1985.

25. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Les ics de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Βενετία 1962· Ν. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2002.

26. Η βιβλιογραφία πάνω στο θέμα είναι πολύ πλούσια, ενδεικτικά βλ.: Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους. Αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητικά Χρονικά* 26 (1986), σ. 246-254.

27. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Νικόλαος Κουτούζης, ορθόδοξος ιερέας,

από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής.

28. Παναγιώτου Δοξαρά, *Περί ζωγραφίας, χειρόγραφον του αμκστ*, υπό Σ. Π. Λάμπρου, Αθήνα 1871.

29. Βλ. Ν.-Χ. Αλεβίζου, *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το Περί ζωγραφίας κατά του αμκστ και οι άλλες μεταφράσεις. Τα τεκμήρια*, Θεσσαλονίκη 2005.

30. Βλ., για παράδειγμα, τη «Λιτανεία του αγίου Χαρολάμπη» στο Μουσείο της Ζακύνθου, φιλοτεχνημένη από τον Γιαννάκη Κοράη (1756) και τη «Λιτανεία του αγίου Διονυσίου» στο ναό του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο, από τον Νικόλαο Κουτούζη (1766) (Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997, εικ. 66, 73).

31. Πρόκειται για ένα εικαστικό φαινόμενο που δεν σχετίζεται ουσιαστικά με τη μετέπειτα «Σχολή του Μονάχου», η οποία, όπως δηλώνει και η ονομασία της, αντλεί τα πρότυπά της από την τέχνη του Μονάχου, όπου μαθήτευσαν οι δημιουργοί της, και όχι από την ιταλική, τη βενετσιάνικη κυρίως ζωγραφική, όπως συμβαίνει με την Επτανησιακή Σχολή.

32. Βλ. Α. Νικηφόρου, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της Βενετικής κυριαρχίας (14ος-18ος αιώνας)*, Αθήνα 1999.

33. Η μνημειακή ζωγραφική σε εκκλησίες της υπαίθρου στα Επτάνησα δεν εγκαταλείπει τις αρχές της μεταβυζαντινής τεχνοτροπίας.

Iconostasis Closure Panels and Ex-votos in the Ionian Islands (17th-18th cent.). From the Devotional Icon to the Religious Panel Painting: Ideological and Social Implications

Irini Leontakianakou

The history of devotional icons in the Ionian islands during the second half of the seventeenth and throughout the eighteenth century is marked by a gradual departure from Byzantine traditions. The painters of the Heptanesian school will finally abandon post-Byzantine styles as a whole in favour of the oil-paint technique and naturalism. In order to examine the evolution from devotional icon to panel painting, this article focuses on iconostasis closure panels (thorakia) from Zakynthos – reproducing en masse western engravings – and ex-votos, two representative categories of religious artwork, pertaining to the public and private worship respectively. By contrast to the austere character of the traditional iconostasis, the closure panels of Zakynthos exhibit a rich iconographic repertoire which reflects a new system of values. At the same time, ex-votos include now features from the commissioner's environment, quite often rendered in naturalistic precision. Following the Ottoman conquest of Crete, Greek-speaking populations in the Ionian islands ceased to be self-defined in juxtaposition to the Venetians – as was largely the case in Crete – or on the basis of a common religious dogma. A new bourgeois class was emerging, which considered Venice and its public image as a major model, independently of the ethnic origin or the religious beliefs of its members. The consequences of such changes were immediately felt in aesthetics and art; as a result, bourgeois soon turned to naturalism in order to express their religious feelings.

I.L.