

ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΡΗΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ

Μετάβαση από τη λατρευτική εικόνα στον θρησκευτικό πίνακα

1. Η Προσκύνηση των
Μάγων. Εμμανουήλ Τζάνες,
1667. Ξύλο, υαγοτέμπερα,
85x60 εκ. Αθήνα, Βυζαντινό
και Κρητικό Μουσείο (Α
453; Σλ 395).

Ειρήνη Λεοντακιανάκου

Δρ Ιστορίας της Τέχνης



Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης, η Κρήτη αναδεικνύεται ως το αδιαμφισβήτητο κέντρο παραγωγής φορητών εικόνων, αφού η Κρητική Σχολή αναπτύσσεται στον τομέα αυτόν για περισσότερο από δύο αιώνες. Η κατάκτηση, όμως, της Μεγαλονήσου από τους Οθωμανούς (1645-1669) επιφέρει αύξηση των μεταναστευτικών ρευμάτων προς τα Επτάνησα για μετεγκατάσταση ή ως ενδιάμεσο σταθμό στο δρόμο προς τη Βενετία. Η ποιότητα της παραγωγής εικόνων στην Κρήτη υποβαθμίζεται τότε¹, και το φαινόμενο αυτό συμπίπτει με την ανάδειξη των Επτανήσων (υπό βενετική κυριαρχία) σε νέο καλλιτεχνικό κέντρο παραγωγής εικόνων. Πολλά από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της Κρητικής Σχολής υιοθετούνται από καλλιτέχνες που δρουν στα ίδια νησιά και τα οικούν στις ποι ακραίες εκφάνσεις τους. Είναι, λοιπόν, εύλογο να σκεφτούμε ότι, όπως η ίδια η Κρητική Σχολή είχε δεχτεί τον 15ο αιώνα πτηνή ανανεωτική επιδραστή ζωγράφων που ήρθαν από την Κωνσταντινούπολη, έτσι και μετά την πτώση του Χάνδακα, η άνθηση της ζωγραφικής φορητών εικόνων στα Επτάνησα, η οποία προηγήθηκε της Επτανησιακής Σχολής, σχετίζεται με τη μετανάστευση των Κρητικών.

Mετά την πρώτη εικοσιπενταετία του 18ου αιώνα, ένα καλλιτεχνικό κίνημα, το οποίο ξεκινά από τη Ζάκυνθο και περιορίζεται στα Επτάνησα, έρχεται σε πλήρη ρήξη με την προηγούμενη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση για πρώτη φορά στον ελλαδικό χώρο.

Οι ζωγράφοι της Επτανησιακής Σχολής, εγκαλείπονται οριστικά την τεχνική των εικόνων, υιοθετούν την τεχνική της ελαιογραφίας (πίνακες σε μουσαμά) και εκφράζονται μέσα από ένα ναυτουραλιστικό ίδιωμα που σπριζεται εξ ολοκλήρου στη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη (εικ. 6). Η θεματολογία της Σχολής, θρησκευτική κυρίως στην αρχή, διευρύνεται στη συνέχεια, ανοιγόντας το δρόμο προς την κοινωνική ζωγραφική.

Η υπόθεση, για να μην πάμε τη βεβαίωσή της, σχέσης ανάμεσα στην τελευταία φάση της Κρητικής Σχολής και στη γένεση της Επτανησιακής έχει υποστηριχτεί από πολλά. Ωστόσο, παραμένουν ανοικτά στην έρευνα ζητήματα που αφορούν τους δεσμούς αυτούς, τον τρόπο με τον οποίο η ζωγραφική των εικόνων στην Επτάνησο προετοιμάζει –στο βαθμό που το κάνει– την πλήρη εγκατάλειψη των τελευταίων αναφορών στη βυζαντινή παράδοση, καθώς και το ιδεολογικό και κοινωνικό υπόβαθρο του φαινομένου αυτού.

Τη σχέση ανάμεσα στην Κρητική Σχολή και στη ζωγραφική των εικόνων στην Επτάνησο μαρτυρούν τόσο η παραμονή αγιογράφων⁹, προσήγουντων από την Κρήτη, στα Ιόνια νησιά, όσο και τα ίδια τα έργα (πολλά από αυτά φιλοτεχνημένα από Κρητικούς) που παραπέμπουν σαφώς στις πρακτικές και το θεματολόγιο της Κρητικής Σχολής.¹⁰ Ήδη από το δεύτερο μισό του 17ου και κατά τον 18ο αιώνα, στα Ιόνια, δημιουργούνται νέα θέματα, εντατικοποιούνται οι επιδράσεις από τη δυτική τέχνη –τη φλαμανδική κυρίως χαλκογραφία–, με αποτέλεσμα η ζωγραφική των εικόνων να καταλήγει σε ένα τοπικό ίδιωμα που ορισμένοι μελετητές θεωρούν αυτονόμη Σχολή¹¹.

Παρόλο που τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα της Επτανησιακής Σχολής θυμίζουν σαφώς δυτικοευρωπαϊκούς πίνακες, ανηγενέσμενη σημεία προσέγγισή τους με την τοπική μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αφενός η ίδια η ζωγραφική των εικόνων έχει ήδη εξελιχθεί σε ένα ιδιαίτερα «εκδυτικοποιημένο» ίδιωμα και αφετέρου έχει παραπτηθεί σχέση μαθητείας ανάμεσα σε μεταβυζαντινούς ζωγράφους και σε εκπροσωπους της Επτανησιακής Σχολής. Αναφέρουμε ως χαρακτηριστικό παραδείγμα τον πρόμερον ως ιδρυτή της Σχολής Παναγιώτη Δοξαρά, ο οποίος έχει μαθητεύσει δίπλα στον πολύ σημαντικό ρευματίωπη αγιογράφο λέο Μόσκο. Δεν θα μας εξέληπτε, λοιπόν, εάν οι εικόνες, έτσι όπως έχουν εξελιχθεί, και οι νέοι πίνακες της Επτανησιακής Σχολής ήταν τελικά προίστοντα της ίδιας κοινωνίας.

Σε ποιο βαθμό αποτελεί εξέλιξη και σε ποιο επανάσταση τη εγκατάλειψη, στη Επτάνησο, των βασικών δογμάτων της ζωγραφικής των εικόνων για μία οινεί «αντουραλιστική» τέχνη; Στο πλαίσιο της μελέτης αυτής δεν είναι διανοτάν να διερευνήσουμε τα αίτια ενός τόσο ξεχωριστού φαινομένου, θα προσπαθήσουμε όμως να φωτίσουμε εκφράντεις αυτής της διαδικασίας. Ως τελικό προϊόν της τελευταίας θεωρούμε τους θρησκευτικούς πίνακες της επτανησιακής ζωγραφικής. Επικεντρωνόμαστε σε φορητά έργα ζωγραφικής, την εικόνα, και το ανάλογό της, τον πίνακα, δεδομένου ότι η τέχνη της τοιχογραφίας στα αστικά κέντρα των Ιονίων νήσων βρίσκεται σε ύφεση, ενώ η εξέλιξη της στην υπάιθρο δεν έφευγει από τα όρια της παραδοσιακής ζωγραφικής.

Ορίζουμε ως «εικόνα» το κατ' ουσίαν λατρευτικό αντικείμενο¹², το οποίο, ζωγραφίσμενό (συχνά με αυγοτέμπερα) σε ξύλινο υπόστρωμα, αναπαράγει συνήθως παλαιότερα πρότυπα. Η εικόνα φέρει αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, όπως: το χρυσό φόντο, την ιερατική απεικόνιση, αλλά και τη μετωπικότητα, το γραμμικό πλάσιμο, η τη γραμμική πτυχολογία, σηλαδή εικαστικές συμβάσεις κληροδοτημένες από τη βυζαντινή τέχνη, που σχετίζονται με την αναπαράσταση του υπερβατικού. Η απώλεια μερικών ή του συνόλου των παραπάνω χαρακτηριστικών οδηγεί στη σταδιακή μεταμόρφωση της θρησκευτικής ζωγραφικής, και προσωνίζεται την έλευση της Επτανησιακής Σχολής.

Το τελευταίο στάδιο της εξέλιξης αυτής εκπροσωπείται από μία σχετικά μεγάλη ομάδα έργων που αντιγράφουν δυτικές χαλκογραφίες. Πρόκειται για θωράκια από τέμπλα ναών της Ζακύνθου, πολλά από αυτά σειτ ακόμη σήμερα, τα οποία χρονολογούνται στο τέλος του 17ου ή στον 18ο αιώνα¹³. Για να αναδείξουμε την εξέ-

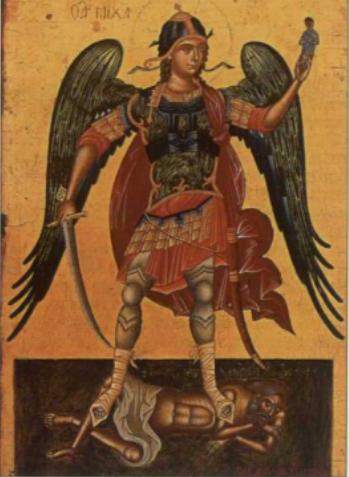
2. Συνάντηση Μαρίας και Ελισάβετ, 1723. Θωράκιο. Ξύλο, αυγοτέμπερα, διάμετρος: 37 εκ. Ζάκυνθος, Ναός της Κυρίας των Αγγέλων.



3. Ο Αράραγελος Μιχαήλ,
Ανώνυμος Μυταρός, τέλη
16ου-αρχές 17ου αι. Ξύλο,
υωγετέμπερα. Βενετία,
Ελληνικό Ινστιτούτο (AMI)
217.

λιξη που συντελείται στους κόλπους της μεταβυζαντίνης ζωγραφικής στα Επτάνησα, αρκεί να συγκρίνουμε ένα από αυτά της θαράκια, συγκεκριμένα τη «Συνάντηση Μαρίας και Ελισάβετ»⁸ (εικ. 2) στο ναό της Κυρίας των Αγγελών (1723), με μια εικόνα του κρητικού αγιογράφου Εμμανουήλ Τζάνε⁹ (1610-1690), την «Προσκύνηση των Μάγων»¹⁰ (εικ. 1), σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας, που αντιγράφει επίσης δυτικό χαρακτικό. Αν και στο τελευταίο αυτό έργο ο Τζάνες μιμήθηκε πιστά το δυτικό πρότυπο¹¹, διαφοροποιεύεται από το τελευταίο, όσσον αφορά την απόδοση των πιο ιερών προσώπων, η οποία ακολουθεύει τα «παραδοσιακά σχήματα»: το Θεό Βρέφος δεν είναι γυμνό, αλλά ντυμένο με χρυσό χιτώνα, και η Παναγία δεν θυμίζει τη Μαδόνα του χαρακτικού προτύπου, αλλά παραλλάσσει τον εικονογραφικό τύπο της «Madre della Consolazione», τυπο δυτικής προσέλευσης, καθερωμένο όμως στη μεταβυζαντινή εικονογραφία ήδη από τον 15ο αιώνα. Επιπλέον, τα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας χαρακτηρίζονται από στηλιζαρισμένη πυχολογία και το φόντο του ουρανού είναι χρυσό. Παραπομένει λοιπόν εδώ μια πολύ συνηθισμένη πρακτική των ζωγράφων της Κρητικής Σχολής: το συγκερασμό των δύο παραδόσεων, ή μάλλον την προσαρμογή του δυτικού προτύπου στις αρχές της ζωγραφικής των εικόνων.

Παραπράντως ίδιας το θωράκιο (εικ. 2), διαπιστώνουμε την κατάρρηση δώλων των στερεότυπών που συνιστούν το σύστημα της «εικονιστικής»¹² λατρευτικής ζωγραφικής. Δεν υπάρχει καμία ιεράρχηση, ή έστω διαφοροποίηση, των αναπαριστώμενων προσώπων. Είναι φανερό πως το πρότυπο¹³ δεν έχει υποστεί κακία επεξεργασία, ώστε να πληριάσει το περιεχόμενο και την αισθητική της εικόνας. Όχι μόνον έχει καταρργηθεί η χρήση του χρυσού φόντου ως τρόπου απόδοσης του υπερβατικού, αλλά και η ίδια η επιλογή των χρωμάτων (για την οποία βεβαίως δεν ευδύνυται το χαρακτικό πρότυπο) αναδεικνύει τις τονικές διαβαθμίσεις του τοπίου και την αιμορραγική προσωπική. Είναι γεγονός πως στην ομάδα αυτή των θωρακιών παραπτούνται διαφοροποιήσεις όσους αφορά το βαθμό αντιγραφής των χαρακτηρικών προτύπων. Ομάς το χρούσ φόντο έχει πλέον καταρργηθεί και η προβολή της αφήγησης αποτελεί κυρίαρχο κριτήριο για την ίδια την επιλογή των σκηνών (βιβλικών, ειωνηγελικών ή από βίους αγίων) που εντάσσονται στο τέμπλο¹⁴. Τελευταίο χαρακτηριστικό της «εικονιστικής» ζωγραφικής αποτελεί το έλυτο υπότοριμων των θωρακιών, μια τεχνική που θα την απαρνήθων μόνον οι καλλιτέχνες της Επτανησιακής Σχολής. Παρ' όλα αυτά, τα συγκεκριμένα θωράκια δεν θα μπορούσαν να εκληφθούν ως αυτόνομοι θρησκευτικοί πίνακες, όπως αυτοί της Επτανησιακής Σχολής. Και τούτο όχι μόνον εξαιτίας της τεχνικής (αυτή και μόνο δεν θα αρκούσε), αλλά επειδή κατέχουν οργανωνή θέση σε ένα ευρύτερο σύνολο με καθαρά λειτουργική σημασία (το τέμπλο, το οποίο παραδοσιακά φιλοξενεί λατρευτικές εικόνες), και, επιπροσθέτως, διότι δεν αποτελούν πρωτότυπα έργα, αλλά εξ ολοκλήρου αντιγράφα, συντάσσονται δηλαδή ως προς αυτό με μια πρακτική της βυζαντίνης και μεταβυζαντίνης τέχνης.



Η θρησκευτική εικόνα χάνει σταδιακά τα ιδιαιτέρα μορφολογικά της χαρακτηριστικά, τα οποία συνδέονται με το λατρευτικό της περιεχόμενο. Ωπάς έχει ήδη επιστραμμένη¹⁵, προκειται για ένα φαινόμενο «εκκοσμίκευσης», που λαμβάνει χώρα στην ύστερη φάση της μεταβυζαντίνης ζωγραφικής, δηλαδή από το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα μέχρι και τον 18ο αιώνα, ιδιαίτερα στα Επτάνησα. Οι αναφορές στην πραγματικότητα, και συγκεκριμένα στη λατρευτική πρακτική, η έμφαση στην αφήγηση και τον διδακτικό χαρακτήρα, καθώς και το δραματικό, συγκινησιακό στοιχείο «εκλόγικευσουν» την εικόνα και συνεπώς συνδέονται με την «εκκοσμίκευση» της.

Το αφηγηματικό στοιχείο και οι ηθικολογικές προεκτάσεις μεταμορφώνουν την παραδοσιακή εικονογραφία. Αυτό γίνεται κατανοτόπου εν παρακολουθήσουμε την εξέλιξη ενός βεβαίωνταν ιερού εικονογραφικού τύπου, του αρχαγγέλου Μιχαήλ, ψυχοπομπού και νικηφόρου (εικ. 3), να καταλήγει σε μια αφηγηματική παράσταση με έντονο ηθικολογικό περιεχόμενο, που απαντά σε βημάθυρα, θωράκια και χαρακτήρα από το τέλος του 17ου μέχρι και τον 19ο αιώνα¹⁶. Η γένεση του αρχικού τύπου σχετίζεται με κύκλους της Κρητικής Σχολής και τοποθετείται στη τέλη του 17ου ή της αρχές του 17ου αιώνα¹⁷. Ο αρχαγγέλος απεικονίζεται να κρατά την ψυχή ενός νεκρού με τη μορφή σπαραγματωνένο βρέφους, ενώ πάτει πάνω στη ζηταλμένη σώμα ενός άνδρα, που προφανώς ταυτίζεται με τον νεκρό παραπέμποντας συγχρωνιας στον Άρδ και τον Σαπανά¹⁸. Περισσότερο περιγραφικά και εκφραστικά, πολλά από τα μεταγενέστερα έργα δίνουν έμφαση στο ηθικολογικό στοιχείο, λόγω της προσθήκης δαμόνων που διεκδικούν με τρόπο έντονο την ψυχή του νεκρού¹⁹. Σε θωράκια ναών της Ζακύνθου²⁰ που χρονολογούνται στο τέλος του 17ου ή της πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, απεικονίζονται πλήθος από αφηγηματικά στοιχεία που προσδιορίζουν χρονικά και τοπικά τη σκηνή. Πρόκειται για τη στημμή του θανάτου κατά την οποία κρίνεται η ψυχή του νεκρού, την οποία διεκδικούν τόσο ο Γαβριήλ στα δεξιά του Μιχαήλ, όσο και ο

διάβαλος στα αριστερά του. Επιγραφές προσδιορίζουν τις προθέσεις και των δύο. Η σκηνή τοποθετείται στα αρχιτεκτονικά περιβάλλοντα, ο αρχάγελος κρατάει το ζυγό της ψυχοστασίας, ενώ στον ουρανό εμφανίζεται ο Χριστός μέσα σε νεφέλη. Ο διδακτικός ρόλος της παράστασης είναι ξεκάθαρος. Ο θεατής δεν πρέπει να αμαρτάνει, αν θέλει να αποφύγει τις καταστροφικές ανέπιευτες τη σημαγιή της κρίσης.

Η αναβάθμωση του αριθμητικού στοιχείου παραπτεῖται και στη μορφολογία εικόνων με σκηνές βίων αγώνων, στον καταμερισμό της κεντρικής «εικονιστικής» παράστασης (συνήθως μορφή του αγίου) και των αριθμητικών σκηνών που την περιβάλλουν. Οι σκηνές του βίου σε ορισμένες όψιμες μεταβυζαντίνες εικόνες²¹ καταλαμβάνουν μεγαλύτερη επιφάνεια απ' ό,τι συνηθίζονται έως τότε. Διαταράσσεται δηλαδή η παραδοσιακή σχέση ανάμεσα στη λατρευτική «εικόνα» και στην αριθμητική, προς οφέλος της δεύτερης.

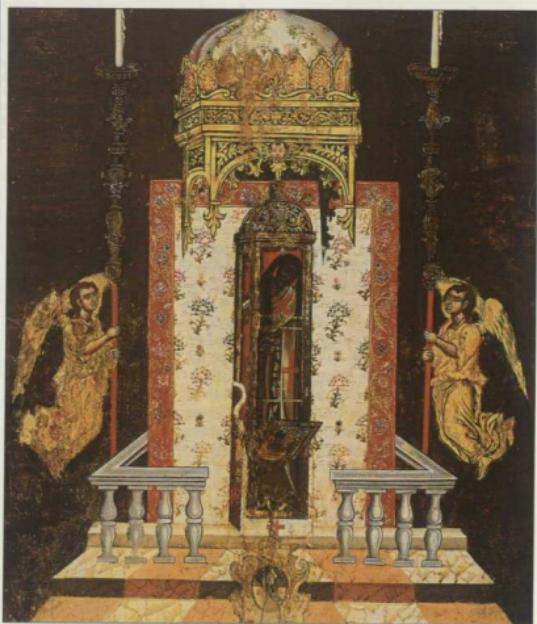
Οι αναθηματικές εικόνες (ex-voto) (εικ. 4), οι οποίες πληθαίνουν αυτή την περίοδο²², αποτελούν αριθμητικές θαυμάτωντας και αιτείσες στην εκκομικίευση της θρησκευτικής ζωγραφικής. Δείγμα ευγνωμοσύνης, σε ανάμνηση θαυμάτων, οι αναθηματικές εικόνες διευρύνουν τη συνήθη θεματολογία με «γεγονότα» που θεωρούνται σύγχρονα τη περίπου σύγχρονα της κατασκευής τους. Ο ζωγράφος έχει πλέον τη διαταστήτη να απομακρύνεται από τη συνήθη παραδοσιακή σχήματα και να αιτοσχεδίασε, με αποτέλεσμα την απώλεια ενός θεμελιώδους χαρακτηριστικού της «εικονιστικής» ζωγραφικής: της εξάρτησης από προηγουμένων πρότυπο. Αν και σχετίζονται με τη λατρεία, οι αναθηματικές

εικόνες δεν αποτελούν ούτε «εικονιστική» απόδειξη αγίων στους οποίους απευθύνεται η ευλάβεια του πιστού, ούτε παραστάσεις με δογματικό περιεχόμενο. Τα θέματα τους εξιστούν ένα θάμα, παραμένοντας αφηγηματικά και συνεπώς περισσότερο «λογικά». Η αύξηση των αναθηματικών εικόνων σηματοδοτεί το πέρασμα από την αρχική πίστη στην «εκλογήκευση» της πίστης μέσω της θέασης.

Την ίδια εποχή, η θεματολογία των εικόνων εμπλουτίζεται επίσης με στοιχεία από την πραγματικότητα που σχετίζονται με τη λατρεία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απεικόνιση του λειψάνου του αγίου Σπυρίδωνα σε μεταβυζαντίνες εικόνες των Επταήσουν²³ (εικ. 5). Οι εικόνες αυτές αναπαριστούν το λειψάνο του αγίου στην άνω πραγματική εμφανίζεται στο κοινό δηλαδή μέσα στη λάρνακα όπου ήταν τοποθετημένο. Πρόκειται για αντικείμενο δημόσιας λατρείας και ενος είδους ex-voto, δεδομένου πως το λείψανο αυτό θεωρείται θαυματουργό. Η απεικόνιση του λειψάνου του αγίου Σπυρίδωνα, αντί του ίδιου του αγίου, μαρτυρεί, νομίζουμε, μια εωτερική εξέλιξη της θρησκευτικής ζωγραφικής των εικόνων. Οι καλλιτέχνες της Επταήσους Σχολής θα προσωρίσουν περαιτέρω στην αναπαράσταση της πραγματικότητας, υποβιβάζοντας έτσι τη θρησκευτικό περιεχόμενο σε όφελος του κοινωνικού. Θε δημιουργήσουν πίνακες με θέμα τη λατρευτή πρακτική προς τμήμα των αγίων, δηλαδή λιτανείες των λειψάνων τους²⁴, που ταυτίζονται με τον πυρήνα της κοινωνικής ζωής των νησών (εικ. 6). Οι πίνακες αυτοί αναπαριστούν την πραγματικότητα ενός παγιωμένου τελετουργικού, μόνο κατ' επίφαση θρησκευ-



4. Θαύμα του αγίου Λουκιανού, Κωνσταντίνος Κοντοπούλης, 1708. Ξύλο, αυγοτέμπερα, 41.5x52.5 εκ. Κέρκυρα, Ναός Θεοτοκού Σπλαντζιάσσας.



5. Το λείψαντον του αγίου Σπυρίδωνος, 18ου αι. Ξύλο, αυγανέμετρο, 45x32 εκ.
Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο.

τικού, δηλαδή πλήρως εκκοσμικευμένου, το οποίο αναδεικνύει την κοινωνική ειράρχηση ακολουθώντας το βενετσιάνικο πρότυπο²⁵.

Όπως αποδεικνύουν και οι απεικονίσεις του αρχαγγελού Μιχαήλ ως τιμώρου που είδαμε, τύρα πληθαίνουν και οι εικόνες με ημικολογικό ή/και διδακτικό χαρακτήρα. Απευθυνόμενα στη λογική, τα έργα αυτά εξηγούν ή παραδειγματίζουν, αλλοιωνότας έτσι σταδιακά το «παραδοσιακό» λατρευτικό περιεχόμενο της θρησκευτικής ζωγραφικής. Παραδείγμα αποτελεί το «Μυστήριο της εξομολογησώς»²⁶ (εικ. 7) στο ναό της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα με προ-

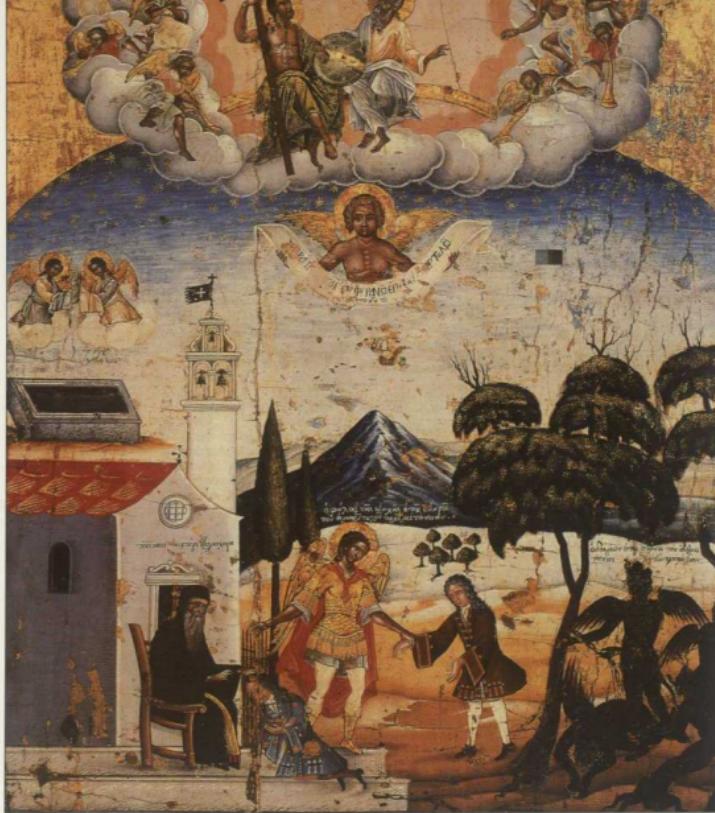
φανές το ηθικό δίδαγμα για την αναγκαιότητα της εξομολογησής. Στο έργο αυτό, που αποτελεί αμάλγαμα από «εικονιστικά» και «ναυτοραλιστικά»²⁷ στοιχεία, η ίδια η επερομορφία του ύφους αναδεικνύει το διδακτικό περιεχόμενο. Ενώ ο θεατής αναγνωρίζει τον εαυτό του στη «ναυτοραλιστική» μορφή του πιστού που οδηγείται στην εκκλησία, συγχρόνως αντιλαμβάνεται την ιερότητα του αρχαγγελού Μιχαήλ μέσω της «εικονιστικής» απόδοσή του τελευταίου.

Τέλος, η θρησκευτική ζωγραφική στα Επτάνησα του 17ου και του 18ου αιώνα στοχεύει στη συναισθηματική εμπλοκή του θεατή μέσα από τον εξανθρωπισμό του Θεού. Το Πάθος του Χριστού προβάλλεται πειστικότερα από ποτέ στη βυζαντίη και τη μεταβαντή τέχνη, όπως αποδεικνύει η αντιπαραβόλη δύο χαρακτηριστικών εικονογραφικών τύπων: της «Άκρας Ταπείνωσης» στις κρητικές εικόνες και του «Ιδε ο Άνθρωπος» στις εππαντακά βημόθυρα. Ο παραδοσιακός τύπος της «Άκρας Ταπείνωσης»²⁸, όπου ο Χριστός, ζωντανός η νεκρός, αναδένεται μέσα από τη σαρκοφάγο με ορατά τα σημεία του Πάθους του, είναι βυζαντίνης προέλευσης και γνωρίζει μεγάλη απήχηση από τον 15ο αιώνα και μετά στις μεταβυζαντίνες και κυρίως τις κρητικές εικόνες, υπό την επίδραση ζωγράφων της πρώιμης Αναγέννησης. Όσο και αν αναδεικνύουν το δράμα του Θεανέρωπου, οι εικόνες αυτές παραμένουν σχετικά συμβατικές στην απόδοση της μορφής, διατηρώντας τον δογματικό χαρακτήρα της παράστασης (η ζωή εν Τάφῳ), ενώ στον αντίστοιχο τύπο του «Ιδε ο Άνθρωπος»²⁹ στα Ιόνια κτήνα τονίζεται πάνω απ' όλα το δραματικό στοιχείο μέσα από την έκφραση του προσώπου και τον εξανθρωπισμό της μορφής του Χριστού. Τα ίδια παραπρομύλει και σε εππαντακός της εποχής, ή στον «Αγγελο του Πάθους»³⁰, όπως εμφανίζεται στις εππαντακά βημόθυρα, να κρατάει τα σύμβολα του Πάθους ή το ίδιο το νεκρό σώμα του Θεανέρωπου, με πρόδωπο παραμορφωμένο από την οδυνή, προκαλώντας τη συγκινησιακή συμμετοχή των θεατών.

Από τα παραπάνω καθιστάται φανέρω πώς η έμφαση στην αριθμητικό στοιχείο και στη δραματικότητα, ο διδακτικός χαρακτήρας, καθώς και ο εμπλουτισμός της θεματολογίας από τη λατρευτική πρακτική που έπουσσαν την εικόνα. Το λατρευτικό της περιεχόμενο, έτσι όπως είχε κληροδοτηθεί από τη βυζαντινή παράδοση, μεταλ-

6. Ληπανία του λειψάνου του αγίου Χαραλάμπου, Ιωαννίνης Καρέρη, 1756. Εκπομπή σε μουσαρά, 75x78,5 εκ.
Ζάκυνθος, Μουσείο Ζάκυνθου (ΜΖ 210), από το ναό του Αγίου Χαραλάμπου στο ποτάμι (Ζάκυνθος).





7. Το Μυστήριο της Εξαρχολογίσεως, αρχές του 18ου αιώνα. Ξύλο, συγκέπτεμπερ, 76x64,5 εκ.
Κέρκυρα, Ναός της Παναγίας των Ζένων.

λάσσεται. Πρόκειται για μια εξέλιξη της τέχνης υπό την καθοριστική επίδραση των δυτικών προτύπων. Οι απαρχές της εξέλιξης αυτής θα πρέπει να αναζητηθούν στην Κρητική Σχολή, έτσι όπως αυτή εκφράζεται στα Εππανήσα μετά τη μετανάστευση των κρητικών ζωγράφων στο χώρο αυτού. Υπό αυτές τις συνθήκες η μεταβυζαντινή ζωγραφική των Εππανήσων απομακρύνεται σταδιακά

από τα μορφολογικά και ιδεολογικά χαρακτηριστικά της παραδοσιακής εικόνας, καθιστώντας το είδος αυτό παρωχημένο και ασύμβατο με τη θρησκευτικότητα μιας κοινωνίας εν εξελίξει. Οι κοινωνίες αυτές, κυρίως της Κέρκυρας και της Ζακύνθου, παρουσιάζονται πλέον με αστικές δομές, σε μεγάλο βαθμό εκκοσμημένες κατά τα προτυπά της Βενετίας. Οι κοινωνίες αυτές βρί-



σκονταί επίσης υπό την πολιτική και θρησκευτική διακυβέρνηση πολλών κέντρων εξουσίας και υπό την επίδραση διαφορετικών ιδεολογικών περιμέτρων. Ετοι, σα λίστα νησιών ή Επαναστατική Σχολή θα πράξει κάτι που δεν θέλουσαν να πράξουν επι πολλούς αιώνες οι ελληνικοί πληθυσμοί υπό έννη κυριαρχία, θα αφήσει πίσω της και τα τελευταία καταλοίπα της βιζαντινής παράδοσης υιοθετώντας τρόπους ζωγραφικής που σπρίζονται εξ ολοκλήρου σε δυτικά πρότυπα.

Σημειώσεις

- Παραπρέπει στείρα αναπαραγωγή και συνδυασμός των ηδη υπαρχόντων τύπων, που καταλήγει σε ένα φωταμένο, εκλεκτικιστικό ίδιωμα.
- Τα θέματα αυτά έχουν μετεπεί ως ένα βαθμό από τον Δημητρίου Τριανταφύλλοπολι (Δ. Τριανταφύλλοπολης, Μελέτες για την βιζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατουμένη και Τουρκοκρατουμένη Ελλάδα και Κύπρος, Αθήνα 1992, οποροδικά).
- Κρητικοί ζωγράφοι που εγκαταστάθηκαν στα Ιόνια είναι οι: Μ. Αγαπητός, Γ. Βιδάλης, Φρ. Καλλέργης, Μακ. Καλλέργεις, Ρ. Μόσκας, Φιλ. Σκουφός, Εμ. Τζανές, Θ. Πουλάκης, Σ. Τζακαρόλας. Οι πρόσφυγες από την Κρήτη φέρουν μαζί τους εικόνες που δημιουργήθηκαν για την εγχώρια ζωγραφική παραγωγή. Επίτης μορφώντων αγιογράφους.
- Οι επιρροές από τη δυτική τέχνη, ο εκλεκτικισμός, καθώς και τα στοιχεία από την πραγματικότητα αποτελούν χαρακτηριστικά της Κρητικής Σχολής που μεταφεύσανται στα Επτανήσια.
- Ο όρος «σχολή» σχετικά με τη μεταβυζαντινή ζωγραφική των Επτανήσων, μετά την εγκατάσταση ζωγράφων της Κρητικής Σχολής στα Ιόνια νησιά, δεν έχει καθεύρωση στην έρευνα, παρόλο που υπάρχουν λόγοι που θα μπορούσαν να βενελώσουν την υπάρχεια τους. Ήδη ο Προκόπιος αναφέρεται σε «σχολή των Μεταβατικών» (Α. Προκόπιος, Νεοελληνική Τέχνη, Αθήνα 1936, σ. 73-74).
6. Λατρεία ιδιωτική ή δημόσια. Θεωρούμε, δηλαδή, «εικόνες» και τα έργα σε ξύλινο υπόστρωμα, τα οποία βρίσκονται στις εκκλησίες και έχουν λεπτομερή χαρακτήρα ή και αρχετυπικού ρόλου, εφόδου αποτελούν μέρος του τελείου, όπως τα βιβλίσματα (τα φύλλα της παλαιάς προς το ιερό) και τα βιβλία (έργα τοποθετήματα στην κατά κώνην εντός τελουλού).
7. Στη Ζάκυνθο, την περίοδο που, παραπομπή στην ζωγραφική σύμπλεγμα θυρώκων στη χαρτόπετρα ζώνη των Ελυτρολυγών τέμπλων (Γ. Ρηγοπούλος, Φλαισανδρίκες επιθέσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκριτισμού, Αθήνα 1998, σ. 39 κ.ε.). Ζ. Μυλώνα, Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998, αρ. 136-141, σ. 316-327.
8. Μ. Αγεματούπουλος Μανόκης της Ζάκυνθου, Αθήνα 1997, αρ. 57, σ. 200-201.
9. Επιλέγοντας το Τζάνειο άρθρο απότελε χαρακτηριστικό παραδείγμα πολύ παραγωγικού και δημοφιλούς ζωγράφου της τελευταίας φάσης της Κρητικής Σχολής.
10. Μ. Μητροπολίδης (επιμ.). Οι Πύλες του Μυκητούρου. Θησαυροί από την Ελλάδα, Αθήνα 1994, αρ. 12, αρ. 196-197. Ο καράμος του Βιζαντινού Μουσείου, Υπογειούς Πολυτέλειο, Βιζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2004, αρ. 208, σ. 245.
11. Χαλκογραφία του Jean Saderel (γυρνά στο 1587) (Ρηγοπούλος, δ.π., εικ. 95).
12. Με το επίθετο «εικονιστική» εννοούμε τη ζωγραφική που φέρει χαρακτηριστικά της «εικόνας» συμφωνά με τον παραπόνω ορισμό. Η «εικονιστική» απόδοση ή η «εικονιστική» παράσταση (βλ. παρακάτω) έχουν αντιστούση σημασία.
13. Χαλκογραφία του Jean Saderel (γυρνά στο 1587) (Ρηγοπούλος, δ.π., εικ. 5).
14. Παρουσιάζονται βέβατα όμως: η Φυγή στην Αίγυπτο, Η Βρεφοκατία, Η Κλιμάκια του Ιακώβ, η Γέννηση της Παναγίας, θάύματα του Χριστού, ο Κανά Γάμος, η Παραβολή του πλούσιου και του φτωχού Λαζαρίου κ.ά.
15. Τριανταφύλλοπολης, δ.π., οπαρακάτι.
16. Α.Κ. Ορλάνδης, «Οι μεταβυζαντινοί νοοί της Πάρου», Αρχείον των Βιζαντινών Μυτηλεών της Ελλάδος, 1964, Ι, σ. 70, 71, 92-93, πιν. 35. Ντ. Παπαστράτου, Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξη θρησκευτικά χαρακτήρα, Αθήνα 1986, αρ. 194-201. Θησαυροί του Αγίου Όρους, Κατάλογος εκθεσής, Θεσσαλονίκη 1987, αρ. 4, 10, σ. 188, 189.
17. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962, αρ. 99, σ. 119, πιν. 57.
18. Για αυτην τη εργασία, βλ. I. Leontakianakou, «Une création post-byzantine : l'archange Michel triomphant et psychopompe», Cahiers Archéologiques (όπιο δημοσιεύσατο).
19. Σε μερικές περιπτώσεις, ο νεκρός αποτά τοπιότητας Ειναρχίας ο Πλούσιος, συμφωνά με τις επιγραφές, πάνω στο νεκρό σώμα του οποίου κραδαίνεται τη σπάθη του ο Μιχαήλ, γεγονός που ενισχύει τον θιβαλογικό χαρακτήρα της παράστασης (για παραδείγματα βλ. Θησαυροί του Αγίου Όρους, δ.π.).
20. Ρηγοπούλος, δ.π., σ. 81-87, εικ. 24, 24a, 25.
21. Βλ. Μυλώνα, δ.π., αρ. 145. Λιμάνια και καράβια στο Βιζαντινό Μουσείο. Ευρωπαϊκές Ημέρες Πολιτιστικής Κληρονομίας, 25 Σεπτεμβρίου-30 Νοεμβρίου 1997, Αθήνα 1997, αρ. 8, 10, 15, σ. 28, 29, 34, 35, 44, 45.
22. Βλ. Ο Περιπλόου των εικόνων. Κέρκυρα 14ος-18ος αιώνες, Ιονίους-Σεπτεμβρίους 1994. Νάρος του Αγίου Γεωργίου στο Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα, 1994, αρ. 27-31, σ. 132-144. Λιμάνια και καράβια στο Βιζαντινό Μουσείο, δ.π., αρ. 3, 12, 13, 14, 17-19, σ. 38-43, 48-51.
23. Βλ. τις εικόνες στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας και στο Βιζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας (Chatzidakis, δ.π., αρ. 133, σ. 150-151). Ο κώδων του Βιζαντινού Μουσείου, δ.π., αρ. 169, σ. 200.
24. Βλ. η «Πατανία του αγίου Χαράλαμπου», στο Μουσείο της Ζάκυνθου, ζωγραφισμένη από τον Γεωράκη Κόρδη (1756) και τη «Πατανία του αγίου Διονυσίου» στο ναό του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο, από τον Νικόλαο Κουτούζη (1768) (Αγεματούπουλος-Παπαδιάμου, δ.π., αρ. 66, 73, σ. 224-233, 248-257).
25. Όπως αποδεικνύεται η Αίλικ Νικηφόρου σχετικά με τις τελετές στην Κέρκυρα (Α. Νικηφόρου, Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της Βενετοτής Κυριαρχίας, 14ος-18ος αιώνων, Αθήνα 1998).
26. Ο Περιπλόου των εικόνων, δ.π., αρ. 30, σ. 140-143 (όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία).
27. Δεν προκαταβλήθηκε βέβαια για καθαύτον νατουραλιστική ζωγραφική. Παρ' όλα αυτά, κατά την εκτέλεση της συγκεκριμένης πορφηρής γίνεται φανερή η προστάθεια του ζωγράφου να δώσει την εντύπωση που εγκαταλείπεται τις παραδοσιακές συμβάσεις και μιμείται την πραγματικότητα.
28. Πλούσια η βιβλιογραφία για τον τύπο αυτό, τη βιζαντινή προέλευση, την εξέλιξή του καθώς και τις αλληλεπιδράσεις έργων από το Βιζαντίο και τη Δύση που υιοθετούν. Αναφέρουμε ενδεικτικά: H. Belting, «Man of sorrows in Byzantium, An image and its function in the liturgy», Dumbarton Oaks Papers 34-35 (1980-81), σ. 1-16; *Byzantium, Faith and Power* (1261-1557), H.C. Evans (επμ.), *The Metropolitan Museum of Art*, New York 2004, σ. 456-58, 483-84.
29. Βλ. Μυλώνα, δ.π., αρ. 125, σ. 296-297.
30. Στο ίδιο, αρ. 124, 126, σ. 294-95, 298-299.

Βιβλιογραφία

- ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ., Εγκίδης της Ζάκυνθου, Αθήνα 1997.
 ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ Π.Δ., Εικόνες της Κέρκυρας, Μορφωτικό Ιδρυμα Εθνικής Τραπέζας, Αθήνα 1990.
 ΥΛΟΦΑΝΑ Ζ., Μουσείο Ζακύνθου, Αθήνα 1998.
 ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ Α., Δημόσιες από την Κέρκυρα κατά την περίοδο της Βενετοτής Κυριαρχίας, 14ος-18ος αιώνων, Αθήνα 1999.
 Ο Περιπλόου των εικόνων. Κέρκυρα 14ος-18ος αιώνων, Ιονίους-Σεπτεμβρίους 1994. Νάρος του Αγίου Γεωργίου στο Παλαιό Φρούριο, Κέρκυρα, 1994, σ. 73-74.
- ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ Γ., Φλαισανδρίκες επιθέσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα Πολιτιστικού Συγκριτισμού, Αθήνα 1998, σ. 39 κ.ε.).
 ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ JEAN SADEREL (γυρνά στο 1587) (Ρηγοπούλος, δ.π., εικ. 95).
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Δ., Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ενετοκρατουμένη και Τουρκοκρατουμένη Ελλάδα και Κύπρος, Αθήνα 1992.

From the Cretan to the Ionian School: The Transition from the Portable Icons to Religious Panel Painting

Iriini Leontakianakou

This article focuses on the transformation of icons as means of religious expression that takes place in the Ionian Islands during the second half of the seventeenth and throughout the eighteenth century. The increasing number of ex-voto produced in that period, the emphasis on narration and pathos, the didactic character as well as the enrichment of iconography with elements deriving from the ritual practice radically alter the content of icons. The very beginning of this evolution must be sought in the immigration of artists of the Cretan School to the Ionian Islands, spanning from the years of the Cretan War to the period that followed the fall of Candia (present Herakleion). The Post-Byzantine painting of the Ionian Islands gradually departs from the morphological and ideological characteristics of the traditional icon, which thus becomes old fashioned and incompatible with the religious feelings of an evolving society. As a result the Ionian School of painting, leaving behind even the last hangover of the Byzantine tradition, adopts means and modes of painting entirely based on Western models.