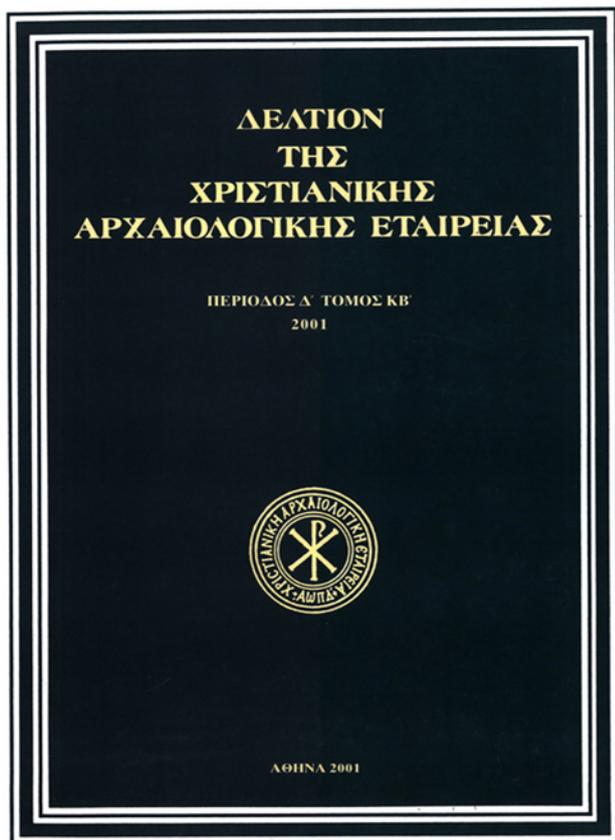


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο

Ζωή ΜΥΛΩΝΑ

doi: [10.12681/dchae.308](https://doi.org/10.12681/dchae.308)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΜΥΛΩΝΑ Ζ. (2011). Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 247-260. <https://doi.org/10.12681/dchae.308>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε
εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο

Ζωή ΜΥΛΩΝΑ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 247-260

ΑΘΗΝΑ 2001

Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΔΥΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΣΕ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 17ου ΚΑΙ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Στόχος του παρόντος κειμένου δεν είναι μόνο η δημοσίευση άγνωστων εικόνων από την ανεξάντλητη πηγή της Ζακύνθου*, αλλά και η διευκρίνιση ή και η ουσιαστικότερη προσέγγιση βασικών θεμάτων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα Επτάνησα. Η επιλογή των εικόνων είναι σκόπιμη, επειδή θέματα όπως η Στέψη της Θεοτόκου έχουν ελάχιστα απασχολήσει την έρευνα από καθαρά εικονογραφική άποψη, αλλά και γιατί έτσι δίδεται αφορμή να επιβεβαιωθούν ή όχι οι ήδη γνωστές απόψεις σχετικά με το θέμα των δυτικών επιδράσεων και της ένταξής τους στο ζακυνθινό περιβάλλον. Επίσης, αποτελεί μια ευκαιρία για τη διατύπωση απόψεων σχετικά με την ανανέωση της μεθοδολογίας για την προσέγγιση των προβλημάτων που θέτει το φαινόμενο της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, ιδίως από τα τέλη του 17ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα, στη Ζάκυνθο.

Οι εικόνες

Το εικονογραφικό θέμα της Στέψης της Θεοτόκου περιορίζεται στη Στέψη της Παναγίας από τον Χριστό, τον Θεό ή την Αγία Τριάδα. Παραστάσεις, όπως η Παναγία με το Βρέφος, πάνω από την οποία αιωρούνται

άγγελοι που κρατούν στέμμα, ή η εστεμμένη Θεοτόκος, γύρω από την οποία πετούν άγγελοι, ή η Παναγία με αγγέλους που της προσφέρουν ένα στεφάνι, δεν εντάσσονται στο θέμα¹.

1. Δεσποτική εικόνα στο τέμπλο² του καθολικού της μονής Θεοτόκου Αναφωνήτριας³ (Εικ. 1). Διαστ. 120×85×2 εκ. Τεχνική: tempera grassa⁴ σε λεπτή σκουρόχρωμη προετοιμασία. Αριστερά και δεξιά έχουν προστεθεί σανίδες, πλ. 11,5 εκ., ζωγραφισμένες μεταγενέστερα.

Πάνω σε σκοτεινόχρωμα νέφη που απλώνονται από το πρασινωπό δάπεδο έως τον ουρανό, η Θεοτόκος απεικονίζεται γονατιστή με τα χέρια σε στάση δέησης. Το βαθυκόκκινο μαφόριο πέφτει ελεύθερα με πλούσιες πτυχωσεις στα πλάγια, αφήνοντας να φανεί το βαθυπράσινο φόρεμά της, που διακοσμείται με χρυσή παρυφή στο λαϊμό και στα μανίκια. Γύρω από τη μέση της δένεται με κόμπο κόκκινη ζώνη. Την Παναγία στέφουν με λιθοκόσμητη χρυσή κορόνα ο Χριστός και ο Θεός-Πατήρ. Αριστερά ο Ιησούς, με ζωηρόχρωμο κόκκινο μανδύα που αφήνει ακάλυπτο το στήθος του, κρατάει με το αριστερό χέρι το στέμμα και με το δεξί σταυροφόρο ράβδο. Δεξιά, ο Παλαιός των Ημερών ακουμπάει το αριστερό χέρι στη σφαίρα του κόσμου που στηρίζεται στο

* Είναι γνωστό το μέγεθος της συμβολής του Μανόλη Χατζηδάκη στη διάσωση, διαφύλαξη και επανέκθεση των ιερών κειμηλίων της Ζακύνθου μετά τους καταστροφικούς σεισμούς του 1953. Το διαφορετικό ήθος και ύφος, με το οποίο πλησίαζε τα «άνθη» αυτά του σεισμού, θύμιζε τους παλιούς εκείνους και σοφούς «μαϊστορές».

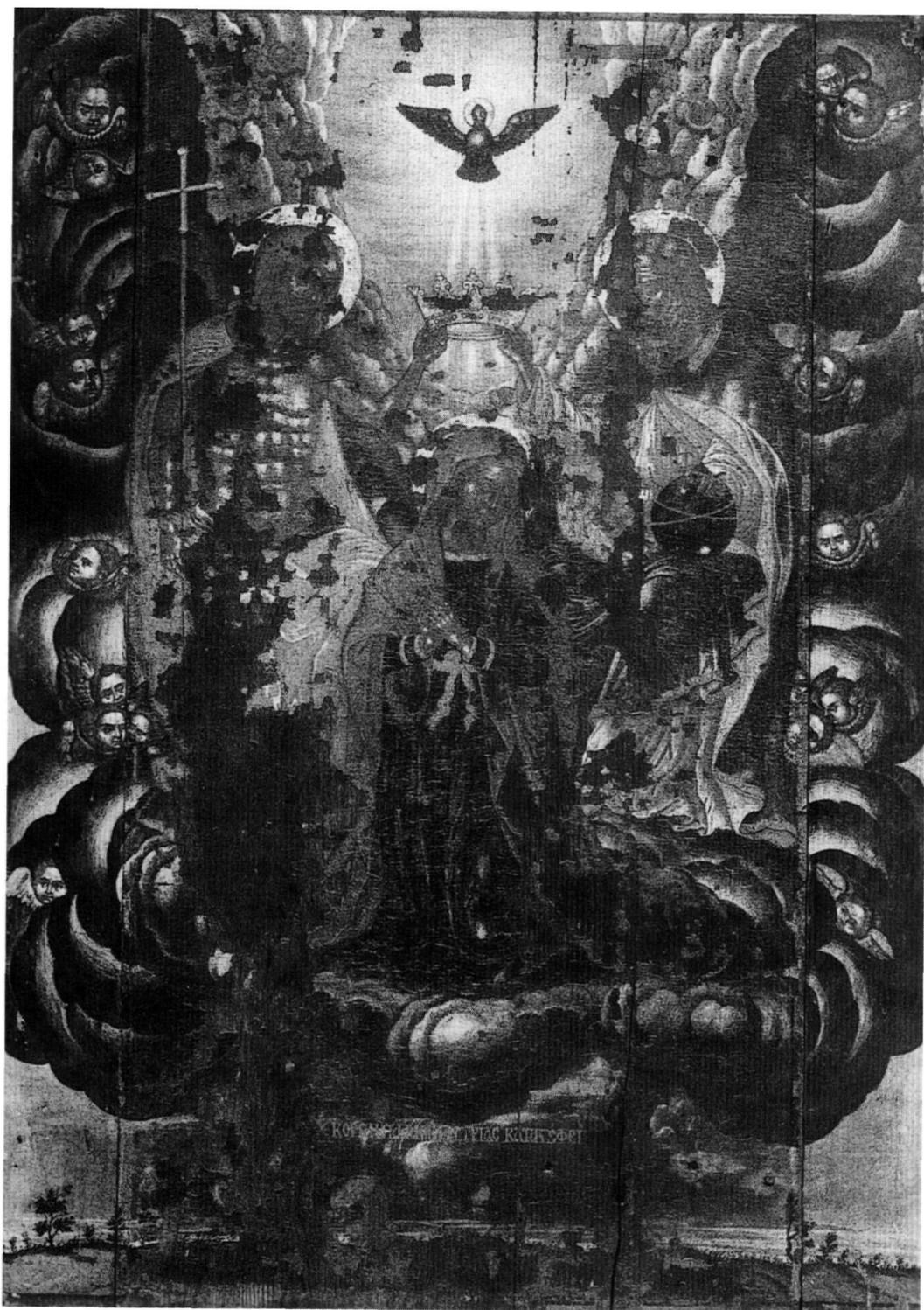
1. Βλ. *L'ChrI*, 2, στ. 671 κ.ε. και G. Galavaris, *Majestas Mariae in Late Greek and Russian Icons, Icons and East Christian Works of Art*, επιμ. M. Van Rijn, Amsterdam 1980, σ. 7-18.

2. Πρόσφατα, κατά τη διάρκεια εργασιών στερέωσης του ναού, στο χώρο του ιερού αποκαλύφθηκαν τμήματα κτιστού τέμπλου. Το σημερινό ξυλόγλυπτο εικονοστάσι έχει μήκος 8,5 μέτρα και φέρει έξι δεσποτικές εικόνες. Το 1706 όμως, σύμφωνα με καταγραφή της περιουσίας της μονής, είχε «επτά εικόνες παλαιές» (Ντίνος Κονόμος, *Εκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967,

σ. 20). Πιθανότατα, η εικόνα με τη Στέψη της Θεοτόκου και η όμοια, ως προς τις διαστάσεις, την τεχνική και τεχνοτροπία, εικόνα με την παράσταση της Σύναξης των Αρχαγγέλων, που επίσης έχει μεταγενέστερες προσθήκες στα πλάγια, προέρχονται από παλαιότερο τέμπλο.

3. Σχετικά με το μοναστήρι της Παναγίας Αναφωνήτριας, βλ. Κονόμος, ό.π., σ. 17-20. Ο ίδιος, *Ναοί και μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1964, σ. 32-34. Ο ίδιος, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια χρόνια, 1478-1978, Υπαιθρος Χώρα*, 2, Αθήνα 1979, σ. 226-234.

4. Η tempera grassa ήταν μεικτή τεχνική αυγοτέμπρας με προσθήκη λαδιού σε μικρή αναλογία στο φορέα του χρώματος. Είναι γνωστή από το 1650 περίπου. Πολλές φορές η προετοιμασία περιείχε σκουρόχρωμες χρωστικές ή ακόμα και μπόλο.



Εικ. 1. Ζάκυνθος. Μονή Θεοτόκου Αναφωνήτριας. Η Στέψη της Θεοτόκου.

πόδι του, ενώ με το δεξί κρατάει την άκρη του στέμματος. Ψηλά, στο μέσον της παράστασης, τα σκοτεινόχρωμα νέφη παραμερίζουν και μέσα από λαμπρό χρυσοκίτρινο φως προβάλλει το Άγιον Πνεύμα με τη μορφή περιστεράς, ενώ τρεις χρυσές ακτίνες εκπορεύονται από αυτό προς την κεφαλή της Θεοτόκου. Δοξαστικά χερουβείμ πετούν στα σύννεφα. Χαμηλά, με κόκκινα κεφαλαία γράμματα η επιγραφή: *KOPHN ΠΑΛΑΜΗ Η ΤΡΙΑΣ ΚΑΤΑΤΕΦΕΙ*.

Η παράσταση, της οποίας σημαντικό μέρος έχει καταστραφεί, έχει στενή εικονογραφική εξάρτηση από τις φλαμανδικές χαλκογραφίες. Συγκεκριμένα, η στάση της Παναγίας, ο τύπος του στέμματος και η απόδοση των νεφών με τα χερουβείμ εντοπίζονται σε χαρακτηριστικό του Jan Sadeler 1⁵, ενώ η θέση των χεριών του Χριστού και του Θεού, το σκήπτρο και η σφαίρα, καθώς και η στάση της περιστεράς-Αγίου Πνεύματος, παραπέμπουν σε μιαν άλλη χαλκογραφία, επίσης του Jan Sadeler 1⁶. Πανομοιότυπη με την εικόνα της Ζακύνθου, αλλά με απαλότερους χρωματικούς τόνους, είναι η Στέψη της Θεοτόκου στο πάνω τμήμα εικόνας που βρίσκεται στο ναό του Αγίου Νικήτα, στο ομώνυμο χωριό της Λευκάδας, ενώ στο κάτω τμήμα της παράστασης απεικονίζονται ιεράρχες και άγιοι⁷. Κοινά εικονογραφικά στοιχεία εντοπίζονται και σε δύο εικόνες στην Κεφαλονιά. Στο μοναστήρι της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κορωνάτο, την κεντρική παράσταση με τη Στέψη της Παρθένου περιβάλλουν βιβλικές σκηνές⁸. Στο ναό του Σωτήρα στα Τριφυλιάτα, σε εικόνα του 1812, που μάλιστα είναι τοποθετημένη σε προσκυνητάρι, η στέψη παριστάνεται ψηλά και πλαισιώνει μαζί με άλλες απεικονίσεις αγίων τη Βασίλισσα Θεοτόκο με τον Χριστό νήπιο, ως «Βασίλεα»⁹.

Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στην παράσταση της εικόνας μας συγγενεύει στενά, ως προς τη μορφολογία και τη χρωματική κλίμακα, τόσο με την Αγία Τριάδα, έργο του Εμμανουήλ Σκορδύλη (δεύτερο μισό 17ου αι.) στο ναό της Αγίας Τριάδας στο Μεγάλο Λειβάδι της Σερίφου¹⁰, όσο και με την παράσταση της Αγίας Τριάδας με αρχαγγέλους, σε εικόνα του 18ου αιώνα στη μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο¹¹. Το σκουρόχρωμο πλάσμι της σάρκας με τις βαθιές σκιές και τα λίγα φώτα στα πρόσωπα, η έντονη απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών στα γυμνά μέρη, η χωρίς πολλές διαβαθμίσεις χρωματική κλίμακα, καθώς και η χαλαρή σχεδίαση της πτυχολογίας, οδηγούν σε ζακυνθινό εργαστήριο του τέλους του 17ου ή των αρχών του 18ου αιώνα.

Το επεισόδιο της Στέψης της Θεοτόκου δεν αναφέρεται στις γραπτές πηγές και είναι ολότελα ξένο στην ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση. Η απεικόνιση της Παναγίας ως ισότιμο –τέταρτο– πρόσωπο της Αγίας Τριάδας σε δυτικούς πίνακες με θέμα τη στέψη της εντάσσεται στη μαριολατρεία της παπικής Εκκλησίας, που κατέληξε στα δόγματα της άωμης σύλληψης και της ενσώματης ανάληψης της Θεομήτορος στους ουρανούς¹². Το θέμα, που εμφανίστηκε το 12ο αιώνα στην Ιταλία και τη Γαλλία, κοσμούσε τα τύμπανα των θυρωμάτων των καθεδρικών ναών και προτιμήθηκε ιδιαίτερα στη διακόσμηση των αλταριών. Το παλαιότερο γνωστό έργο είναι το μωσαϊκό στην αψίδα του ναού της Santa Maria in Trastevere στη Ρώμη (1140), ενώ μία από τις πρώτες απεικονίσεις της Στέψης της Θεοτόκου και από τα τρία πρόσωπα της Αγίας Τριάδας βρίσκεται σε εικόνα στο Museum of Art του Cleveland, έργο του

5. F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700*, Amsterdam 1949, XXII, εικ. 309, χαλκογραφία Jan Sadeler 1, σχέδιο του M. de Vos.

6. Hollstein, ό.π., εικ. 308, χαλκογραφία Jan Sadeler 1, σχέδιο του Jan Stradanus.

7. Χρίστος Σολδάτος, *Χριστιανική ζωγραφική. Η μεταβυζαντινή και επανησιακή τέχνη στις εκκλησίες και τα μοναστήρια της Λευκάδας (15ος-20ός αι.)*, Αθήνα 1999, αριθ. 392, όπου σημειώνεται ότι η εικόνα εκλάπη την άνοιξη του 1997.

8. Κεφαλονιά, ένα μεγάλο μουσείο. *Εκκλησιαστική τέχνη*, 2, Αργοστόλι 1994 (στο εξής: *Κεφαλονιά*), εικ. 308.

9. Η εικόνα φέρει υπογραφή και χρονολογία: ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, Μόσχα 1 Φεβρουαρίου 1812. Βλ. Κεφαλονιά, 1, 1989, εικ. 307.

10. Πάννης Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*,

Α', Αθήνα 1998 (στο εξής: Ρηγόπουλος 1998), σ. 162-171, εικ. 108, 109. Το θέμα της εικόνας του Σκορδύλη αντιγράφεται από χαρακτηριστικό του J. Sadeler 1, σε σχέδιο του Antonio Maria Viani. Για τη διάδοση του χαρακτηριστικού στη μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Ρηγόπουλος, ό.π., σημ. 2.

11. Μυρτάλη Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Ιερά Μητρόπολις Ζακύνθου και Στροφάδων, Αθήνα 1997 (στο εξής: Αχεμιάστου-Ποταμιάνου 1997), αριθ. 67. Ρηγόπουλος 1998, σ. 184.

12. Βλ. σχετικά Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις τήν εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972 (στο εξής: Καλοκύρης 1972), σ. 29 κ.ε. και σ. 210-211. Caroline H. Ebertshausen - Herbert Haag - Joe H. Kirchberger - Dorothee Solle, *Mary. Art, Culture, and Religion through the Ages*, Νέα Υόρκη 1998 (στο εξής: *Mary*), σ. 180-181 και σποραδικά.

1400¹³. Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος φιλοτέχνησε πολλές φορές το θέμα ως τμήμα αλταριού ή ως εικόνα ιδιωτικής ευλάβειας (devotional icon)¹⁴.

Σε δίζωνες δυτικές συνθέσεις, στις οποίες απεικονίζεται στο κάτω τμήμα η Κοίμηση ή η άδεια σαρκοφάγος και στο πάνω η «Ανάληψη»¹⁵ της Θεοτόκου, η συνήθης απεικόνιση της Παναγίας αντικαθίσταται με την παράσταση της Στέψης, όπως σε πίνακα του Θεοτοκόπουλου¹⁶, που βασίζεται σε ξυλογραφία του Düre¹⁷, ή σε έργο του André Beauneveu (1330-1403/13) στο Μουσείο του Λούβρου¹⁸. Άλλες φορές, η Στέψη συμπεριλαμβάνεται σε σκηνές που περιβάλλουν κεντρική παράσταση με τη Θεοτόκο, όπως σε πίνακα που αποδίδεται στον Goswijn van der Weyden με θέμα «Τα Δεκαπέντε Μυστήρια και η Θεοτόκος του Ροζάριο» (περίπου 1515-1520)¹⁹. Η σκηνή της Στέψης στον πίνακα αυτό έχει στενή εικονογραφική σχέση με την εικόνα μας. Είναι αξιοσημείωτο ότι μια χάρτινη εικόνα του 19ου αιώνα, με θέμα την Παναγία του Ροζάριο, που ήταν πολύ δημοφιλής στη Δύση ως έκφραση ατομικής ευλάβειας, αποτελεί ιερό κεμπίλιο ορθόδοξης ζακυνθινής οικογένειας²⁰. Εκτός Ιόνιων Νήσων, στην υπόλοιπη Ελλάδα το θέμα της Στέψης της Παναγίας απαντά σπάνια και μάλλον ως συμπληρωματικό στοιχείο σε άλλες συνθέσεις, όπως στην παράσταση «Άνωθεν οι Προφήται» (1610-1628) του ζωγράφου Σταματίου στην Πάτμο²¹, σε εικόνα με τη Θεοτόκο και αγίους (1797), έργο του Θεοδώρου Εμμανουήλ του Πελοποννησίου στη συλλογή Abu-Adal²², στην παράσταση «Δύναμις του Υψίστου» του Εμμανουήλ Σκορδίλη στο ναό της Αγίας Τριάδας στη Μήλο²³

και σε εικόνα με θέμα το Λιθοβολισμό του αγίου Στεφάνου στη μονή Βατοπεδίου (1805)²⁴. Στην εικόνα της Μήλου η Παναγία είναι ήδη εστεμμένη, ενώ στην τελευταία το στέμμα λείπει από την παράσταση.

2. Το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο, με ελάχιστες αποκλίσεις, φαίνεται να ακολουθεί και η παράσταση της στέψης της Παναγίας σε φορητή εικόνα, διαστ. 42,5×35,5×2 εκ. (αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία), που βρίσκεται στο ναό του Αγίου Θεοφίλου στο Α΄ δημοτικό νεκροταφείο της Ζακύνθου (Εικ. 2). Το πλάσιμο της σάρκας είναι μαλακό και η μετάβαση από τη σκιά στα φωτισμένα μέρη γίνεται ομαλά. Τα στοιχεία αυτά, μαζί με την εκφραστικότητα των προσώπων και την έντονη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου, που εκφράζεται κυρίως στα πλούσια κοσμημένα, με χρυσό και κεντήματα, ενδύματα των δύο προσώπων της Αγίας Τριάδας, παραπέμπουν σε ζωγράφο που έχει επηρεαστεί από τους τρόπους του ύστερου μαζοκ, όπως αυτό εκφράστηκε στη Ζάκυνθο κατά το 18ο αιώνα²⁵.

Δύο παραλλαγές του ίδιου θέματος απαντώνται σε αντίστοιχες εικόνες στη Ζάκυνθο· η μία ανήκει σε ιδιωτική συλλογή²⁶ και η άλλη εκτίθεται στο Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων²⁷.

3. Στην πρώτη εικόνα, διαστ. 27,5×21×2,5 εκ. (αυγοτέμπερα με προετοιμασία σε μονοκόμματο ξύλο με αυτόξυλο πλαίσιο) (Εικ. 3), στο μέσον της παράστασης, πάνω σε νέφη με χερουβείμ και βάθρο με τρεις βαθμίδες, απεικονίζεται η *M(HT)HP Θ(EO)Y*, όπως σημειώνεται στο φωτοστέφανό της, ολόσωμη, κατενώπιον, με τα χέρια υψωμένα παράλληλα μπροστά στο στήθος και τις

13. *LChri*, ό.π. (υποσημ. 1).

14. Δύο από τα έργα αυτά παρουσιάστηκαν πρόσφατα στην Αθήνα. Βλ., *Ελ Γκρέκο. Ταυτότητα και μεταμόρφωση. Κρήτη. Ιταλία. Ισπανία*, κατάλ. έκθ., Μιλάνο 1999 (στο εξής: *Ελ Γκρέκο*), αριθ. 41 και 71 (J. Alvarez Lopera).

15. Πα τη δυτική Ανάληψη και την ορθόδοξη Μετάσταση της Θεοτόκου, βλ. Καλοκύρης 1972, σ. 126-140.

16. Η Στέψη της Παναγίας, 1591-1592, μονή της Γουαδελούπης. Προέρχεται από το αλτάρι της εκκλησίας της Παναγίας του Ροζάριο στην Talavera la Vieja. Ήταν το πρώτο έργο με θέμα τη Στέψη της Θεοτόκου που φιλοτέχνησε ο Θεοτοκόπουλος, *Ελ Γκρέκο*, σ. 154, εικ. 9 και αριθ. 41.

17. *LChri*, 2, στ. 280, εικ. 2.

18. *Mary*, σ. 53.

19. *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη 1998, αριθ. 91.

20. Οικογένεια Σιγούρου Κλαυδιανού στο Φιολίτι Ζακύνθου.

21. Μανόλης Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977 (στο εξής: Χατζηδάκης 1977), αριθ. 113, πίν. 163.

22. Μανόλης Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987 (στο εξής: Χατζηδάκης 1987), σ. 306, εικ. 176. *Lumières de l'Orient chrétien. Icones de la Collection Abu-Adal. Le Musée d'art et d'histoire, Genève*, Βηρυτός 1997, αριθ. 37.

23. Μανόλης Χατζηδάκης - Ευγενία Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 356, 358, εικ. 249.

24. *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, Β΄, Άγιον Όρος 1996, σ. 412-413, εικ. 352 (Ε.Ν. Τσιγαρίδας).

25. Πα έργα ανάλογου ύφους και τεχνοτροπίας, βλ. Ζωή Α. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998 (στο εξής: Μυλωνά 1998), αριθ. 19α, 115, 130, 132. Αχαιμάστου-Ποταμιάνου 1997, αριθ. 54.

26. Του κυρίου Διονυσίου Πυλαρινού.

27. Δωρεά Θάλειας Κολυβά. Εκτίθεται στην αίθουσα Νικολάου και Θάλειας Κολυβά (αριθ. εισ. 1975.7.137).



Εικ. 2. Ζάκυνθος. Ναός Αγίου Θεοφίλου στο Α' δημοτικό νεκροταφείο. Η Στέψη της Θεοτόκου.

παλάμες προς τα έξω, στον τύπο δηλαδή της δεομένης. Με αυτό τον τρόπο τονίζεται ο ρόλος της ως μεσολαβήτριας στον Θεό για τη σωτηρία των ανθρώπων. Ψηλότερα, πάνω σε νέφη, κάθονται ο Υιός και ο Πατήρ, με φω-

τοστεφάνους που φέρουν την επιγραφή *Ο ΩΝ*. Πατούν σε τροχούς, ευλογούν με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο κρατούν πάνω από την κεφαλή της Θεοτόκου βαρύτιμο στέμμα. Από το Άγιον Πνεύμα εκπορεύονται χρυσές



Εικ. 3. Ζάκνυθος. Ιδιωτική συλλογή. Η Στέψη της Θεοτόκου.

ακτίνες, που απλώνονται διαγώνια έως το βαθυπράσινο κάμπο. Εξαπτέρυγα, χερουβείμ και άγγελοι προσδίδουν δοξαστικό χαρακτήρα στην παράσταση, που επιγράφεται ΗΑΓΙΑ - ΤΡΙΑΣ. Τα χαρακτηριστικά στα ωοειδή πρό-

σωπα με τη μειλίχια έκφραση και τα μεγάλα μάτια διαγράφονται με καστανό χρώμα. Στην περιορισμένη χρωματική κλίμακα κυριαρχεί το κόκκινο και το χρυσό. Η στάση της δεόμενης Θεοτόκου απαντά σε σφραγι-

δες, περιάπτα, αλλά και στη μνημειακή τέχνη από τον 11ο αιώνα²⁸, ενώ η παράσταση της Αγίας Τριάδας εμφανίζεται από τους χρόνους των Παλαιολόγων, επαναλαμβάνεται στην κρητική ζωγραφική ήδη από το 15ο αιώνα και εξαπλώνεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική του 16ου και του 17ου αιώνα²⁹. Ειδικότερα, η παράσταση της Αγίας Τριάδας στην εικόνα μας φαίνεται να έχει στενή εικονογραφική σχέση με την Αγία Τριάδα του Εμμανουήλ Τζάνε σε εικόνα της Συλλογής Τσακύρογλου³⁰, ιδιαίτερα στην απόδοση των μανιεριστικών πτυχώσεων. Το σχέδιο όμως είναι χαλαρό, το πλάσιμο μαλακό, οι χρωματικοί τόνοι χωρίς πολλές διαβαθμίσεις, οι μορφές του Θεού και του Χριστού έχουν βαριές αναλογίες. Τα στοιχεία αυτά οδηγούν σε ζωγράφο του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, που γνωρίζει τα συντηρητικά πρότυπα αλλά και την εικονογραφική θεματογραφία της Δύσης.

4. Η παράσταση στην εικόνα του Μουσείου Σολωμού³¹ (Εικ. 4) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς γίνεται προσπάθεια συνδυασμού διαφορετικών εικονογραφικών θεμάτων και από τις δύο παραδόσεις. Στο ζωηρό σύνολο κυριαρχεί η ψηλόλιγνη μορφή της βρεφοκρατούσας Παναγίας. Κάθεται σε ξύλινο θρόνο με μαξιλάρι, τα πόδια του οποίου αποτελούνται από περωτές κεφαλές αγγέλων. Πατάει σε υποπόδιο, που η επιφάνειά του καλύπτεται σχεδόν από ένα σεραφεΐμ. Ακουμπάει το δεξί της χέρι στο αντίστοιχο πόδι του Χριστού, που κάθεται σε εξαπτέρυγα πάνω στο υψωμένο αριστερό πόδι της, ενώ με το αριστερό χέρι αγγίζει τρυφερά τον ώμο του. Ψηλά στο στήθος της, το βαθύ κόκκινο μαφόριο κλείνει χρυσή πόρπη με μαργαριτάρια. Η Θεοτόκος περιβάλλεται από τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, που ντυμένοι με χρυσοκόσμητα φόρεματα και αυτοκρατορικούς λώρους έχουν τα χέρια σε στάση δέησης και σκύβουν ελαφρά την κεφαλή προς το μέρος της. Τους αρχαγγέλους πλαισιώνουν, στραμμένοι κατά τα τρία τέταρτα προς την Παναγία

και με βιβλία στα χέρια, αριστερά ο άγιος Βασίλειος και δεξιά ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.

Το πάνω μέρος της παράστασης καταλαμβάνει η Στέψη της Θεοτόκου από την Αγία Τριάδα. Ο Θεός-Πατήρ κρατάει σκήπτρο στο αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί επιθέτει το στέμμα στην κεφαλή της Παναγίας. Ο Χριστός φοράει κόκκινο χιτώνα και κυανοπράσινο μμάτιο που κοσμούν χρυσογραφίες. Κρατάει κλειστό ευαγγέλιο στο δεξί χέρι, ενώ τείνει προς τον Θεό το αριστερό. Στις παλάμες και τα γυμνά του πέλματα διακρίνονται τα σημάδια από τα καρφιά του μαρτυρίου. Και οι δύο κάθονται πάνω σε σύννεφα, σε θρόνο από εξαπτέρυγα, και πατούν σε τροχούς. Το Άγιον Πνεύμα, με τη μορφή περιστεράς, απεικονίζεται φυσιοκρατικά, πάνω σε δόξα που διαμορφώνουν δύο επάλληλα, διαγώνια σχεδιασμένα, ορθογώνια. Η σφαίρα του κόσμου, με σταυρό στην κορυφή, διακρίνεται πίσω από το αριστερό χέρι του Χριστού. Στο κάτω τμήμα της παράστασης, στο πράσινο δάπεδο, σημειώνονται με κίτρινα γράμματα τα ονόματα των απεικονιζόμενων προσώπων. Από τις εξίτηλες επιγραφές με κόκκινα γράμματα στο χρυσό βάθος, διαβάζεται πάνω από το κεφάλι του Χριστού η λέξη: *ΑΓΙΟΣ* και τα γράμματα *Ι...ΙΟΣ* πάνω από τον Πατέρα.

Η εκτεταμένη φθορά στη ζωγραφική επιφάνεια από την παλαιά συντήρηση έχει καταστρέψει τους ενδιάμεσους τόνους των χρωμάτων και έχει εξαφανίσει τις παραστάσεις (αγγέλων;) σε ημικύκλια, που υπήρχαν στις δύο πάνω γωνίες της εικόνας, καθώς και τις μονοχρωμίες που φαίνεται ότι κοσμούσαν τα διάχωρα του θρόνου της Θεοτόκου.

Η στάση της καθισμένης Παναγίας και η θέση του Χριστού έξω από τον κεντρικό άξονα εμφανίζεται κατά τους παλαιολόγειους χρόνους και διαδίδεται το 16ο, το 17ο και το 18ο αιώνα³². Η λοξή θέση της Θεοτόκου και του Χριστού, όπως και η αντίθετη κατεύθυνση που έχει το βλέμμα τους, καθώς και τα πόδια του θρόνου, είναι κοινά στην εικόνα μας και στην εικόνα του Βίκτωρα με την παράστα-

28. Καλοκύρης 1972, σ. 53-56.

29. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983 (στο εξής: Χατζηδάκη 1983), αριθ. 23. Η ίδια, *Από τον Χάνδακα στη Βενετία. Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., Ίδρυμα Ελληνικού Πολιτισμού, Αθήνα 1993 (στο εξής: Χατζηδάκη 1993), αριθ. 47. Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990 (στο εξής: Βοκοτόπουλος 1990), αριθ. 41, εικ. 151-152.

30. Α. Καρακατσάνη, *Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου. Εικόνες*, Αθήνα 1980, αριθ. 112.

31. Ιωάννης Στ. Παπαδάτος, Αναλυτικός πίναξ των δωρηθέντων εικόνων υπό Θαλείας Νικ. Κολουβά, *Επτανησιακά Φύλλα* I, τχ. 1 (1977), σ. 3-8. Οι διαστάσεις της εικόνας χωρίς το πλαίσιο είναι 40×30 εκ. και η τεχνική αυγοτέμπερα σε ξύλο με προετοιμασία.

32. Χατζηδάκης 1977, αριθ. 87, πίν. 138, αριθ. 106, πίν. 156. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 23, εικ. 25, 115-119.

ση της βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στη μονή Φιλοσόφου³³, που αντιγράφει εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού³⁴. Το θέμα της ένθρονης Θεοτόκου που πλαισιώνεται από αγγέλους με αυτοκρατορική στολή, καθιερωμένο στην τοιχογράφηση της αψίδας του ιερού των βυζαντινών ναών, απαντά και σε εικόνες, όπως σε μία του β' μισού του 15ου αιώνα στο Μουσείο Μπενάκη³⁵ και σε ένα παναγιάριο στην Πάτμο, που αποδίδεται στον Νικόλαο Ρίτσο³⁶. Με τα ίδια ενδύματα και σχεδόν όμοια στάση, οι άγγελοι πλαισιώνουν τη Θεοτόκο στην παράσταση «Η Τιμιώτερα των Χερουβεϊμ» στο πέτασμα της Ωραίας Πύλης στο ναό της Αγίας Αικατερίνης του Σινά στη Ζάκυνθο, που έχει αποδοθεί στον Μιχαήλ Δαμασκηνό³⁷, στην παράσταση «Η Κυρία των Αγγέλων» σε εικόνα του 17ου αιώνα στη μονή Αρετίου της Κρήτης³⁸ και σε εικόνα της Συλλογής Βαλλιάνου στην Κεφαλονιά³⁹. Δύο άγγελοι σε στάση δέησης, αλλά με χιτώνα και μιάτιο, περιβάλλουν την ένθρονη Παναγία και σε εικόνα του πρώτου μισού του 16ου αιώνα στην Galleria dell' Accademia της Φλωρεντίας⁴⁰.

Ο τρόπος που το μαφόριο καλύπτει το δεξί πόδι της Θεοτόκου είναι όμοιος σε εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στην Κέρκυρα (1650)⁴¹ και σε μία άλλη των αρχών του 17ου αιώνα στο Μουσείο Ζακύνθου⁴². Η φορά του πετάγματος του περιστεριού και η φυσιοκρατική του απόδοση είναι όμοια σε εικόνα της Κέρκυρας με θέμα την Αγία Τριάδα (δεύτερο μισό 16ου αι.)⁴³ και στην Αγία Τριάδα (δεύτερο μισό 17ου αι.), που αποδίδεται στον Βίκτωρα⁴⁴. Ο ξύλινος, χωρίς ερεισίνωτο, θρόνος, με πόδια που κοσμούνται από χερουβεϊμ, έχει στενή εικονογραφική συγγένεια με το θρόνο όπου κάθεται η Παναγία σε εικόνα της Πάτμου, που αποδίδεται στον Θωμά Βαθά (γύρω στο 1596)⁴⁵.

Οι δύο απεικονιζόμενοι ιεράρχες συνδέονται με τη συγγραφή θείας λειτουργίας. Στη λειτουργία του αγίου Βασιλείου συμπεριλαμβάνεται το μεγαλυνάριο της Θεοτόκου «Ἐπί σοι χαίρει», ενώ στου αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου το «Ἄξιον ἔστί». Πολλές φορές, επίσης, στις εικονογραφήσεις των ύμνων «Ἐπί σοι χαίρει»⁴⁶ και Ακάθιστου⁴⁷, κοντά στην Παναγία απεικονίζονται ιεράρχες, ενώ στον 23ο οίκο του Ακάθιστου Ὑμνου η Θεοτόκος αναφέρεται ως *ἔμψυχος ναός*. Τα παραπάνω στοιχεία, η παρουσία των αγγέλων και οι επιγραφές *ΑΓΙΟΣ* προσδίδουν στην παράσταση λειτουργικό-ευχαριστιακό νόημα.

Είναι φανερή η προσπάθεια του ζωγράφου της εικόνας μας να συνδυάσει εικονογραφικά πρότυπα και θέματα που αντλεί και από τις δύο παραδόσεις. Ενοποίησε στοιχεία από παραστάσεις της ορθόδοξης Ανατολής, που υμνούν τη Θεοτόκο ως την «Υψηλότερα των ουρανών»⁴⁸, με μια παράσταση της Δύσης, που την «αποθεώνει». Η μετέωρη θέση της σφαίρας στην εικόνα και η «άστοχη» τοποθέτηση της πόρπης στο παραδοσιακό μαφόριο της Παναγίας αποδεικνύουν την αμηχανία του ζωγράφου στην ανάμειξη διαφορετικών προτύπων του 15ου και του 16ου αιώνα.

Το βαθύχρωμο καστανοπράσινο πλάσιμο των προσώπων με το έντονο βλέμμα, οι βαθιές σκιές γύρω από τα μάτια και τις παρειές, τα λίγα, μικρά, αλλά έντονα λευκά φώτα στα προεξέχοντα μέρη, η μαλακή δυτικότερη πτύχωση, κυρίως στα ενδύματα του Θεού, και η προσφιλής στα Επτάνησα ανάμειξη διαφορετικών προτύπων παραπέμπουν σε ζωγράφο που εργάστηκε στη Ζάκυνθο το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.

Εκτός από τη Στέψη της Θεοτόκου, κάποια άλλα εικο-

33. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Οί δεσποτικές εικόνες του Βίκτωρος στή μονή Φιλοσόφου, Πρακτικά Γ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών, Καλαμάτα 1985*, Αθήνα 1987-1988, σ. 241-251, πίν. 9.

34. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 23, εικ. 25, 115-119.

35. Χατζηδάκη 1983, αριθ. 18.

36. Χατζηδάκης 1977, αριθ. 13-14, πίν. 22.

37. Αχεμάστου-Ποταμιάνου 1997, αριθ. 24, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.

38. *Εικόνες της κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Ηράκλειο 1993, αριθ. 154 (Μ. Μπορμπουδάκης).

39. Το κεντρικό θέμα πλαισιώνουν οι σκηνές του Ακάθιστου Ὑμνου, *Κεφαλονιά*, 1, 1989, εικ. 76.

40. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 21.

41. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 77, εικ. 54.

42. Μυλωνά 1998, αριθ. 92.

43. Βοκοτόπουλος 1990, αριθ. 41, εικ. 151.

44. Χατζηδάκη 1993, αριθ. 47.

45. Χατζηδάκης 1977, αριθ. 66, πίν. 120, 122, 124.

46. Π.χ. στην εικόνα του Θεοδώρου Πουλάκη (β' μισό 17ου αι.) στο Βυζαντινό Μουσείο, Μυρτάλη Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, αριθ. 77. Στην ίδια εικόνα την ένθρονη Θεοτόκο πλαισιώνουν δύο άγγελοι σε στάση δέησης και ντυμένοι με αυτοκρατορική στολή.

47. Π.χ. στην εικόνα της Συλλογής Βελιμέξη (αρχές 16ου αι.) στον 23ο οίκο, βλ. Νανό Χατζηδάκη, *Συλλογή Βελιμέξη*, Αθήνα 1997, αριθ. 14, εικ. 71.

48. Καλοκύρης 1972, σ. 76-77.



Εικ. 4. Ζάκυνθος, Μουσείο Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων. Η Στέψη της Θεοτόκου, άγγελοι και ιεράρχες.

νογραφικά θέματα γνώρισαν επιτυχία στη Ζάκυνθο, παρά τη μη ορθόδοξη έννοιά τους, όπως η απεικόνιση της Παναγίας στον εικονογραφικό τύπο της Mater Dolorosa και το θέμα «Τα δάκρυα του Αγίου Πέτρου». Ο τύπος της Mater Dolorosa, πολύ δημοφιλής στις χώ-

ρες που είχαν δεχθεί την επίδραση του μπαρόκ, με το γεμάτο περιπάθεια πρόσωπο της Παναγίας και τον ιδιαίτερα συγκινησιακό χαρακτήρα, απαντά συχνά στη ζακυνθινή τέχνη από τα τέλη του 18ου αιώνα, κυρίως ως μέρος συνόλων με θέμα το Πάθος του Χριστού, στην



Εικ. 5. Μουσείο Ζακύνθου. Παναγία Mater Dolorosa.

επίστεψη των τέμπλων⁴⁹, αλλά και ως φορητή εικόνα⁵⁰ (Εικ. 5). Είναι χαρακτηριστικό για την αποδοχή του τύπου από τους ορθοδόξους του νησιού το γεγονός ότι η εικόνα με την παράσταση της Mater Dolorosa λιτανεύεται το μεσημέρι της Μεγάλης Παρασκευής στους δρόμους της πόλης μαζί με μία αμφίγραπτη ξυλόγλυπτη παράσταση του Εσταυρωμένου Χριστού. Στη λιτανεία αυτή, που είναι μοναδική για την ορθόδοξη λειτουργική, συμμετέχει κατανυκτικά πλήθος πιστών.

Το θέμα του δακρυσμένου αγίου Πέτρου, ως αποτέλεσμα της μεταμέλειας για την τριπλή άρνησή του, εισάγεται από τον Δομήνικο Θεοτοκόπουλο τις τελευταίες



Εικ. 6. Μουσείο Ζακύνθου. Τα Δάκρυα του Αγίου Πέτρου.

δεκαετίες του 16ου αιώνα, κατά τη διάρκεια δηλαδή της Αντιμεταρρύθμισης⁵¹. Η ρωμαιοκαθολική Εκκλησία τονίζει με αυτό τον τρόπο όχι μόνο την αξία του μυστηρίου της εξομολόγησης, αλλά έμμεσα υποστηρίζει και το θεσμό του Πάπα, την εποχή που η προτεσταντική Μεταρρύθμιση θεωρούσε τον Πέτρο προδότη και ατέρριπτε την εξομολόγηση. Εξάλλου, την πρώτη δημόσια διαμαρτυρία του Λουθήρου στη Γερμανία είχαν προκαλέσει τα συγχωροχάρτια που πουλούσαν οι καθολικοί σε όποιον προσέφερε χρήματα για την ανοικοδόμηση του ναού του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη. Αυτή η δογματικά φορτισμένη δυτική παράσταση βρίσκει θέση

49. Όπως στο τέμπλο του προσεισιμικού ναού της Παναγίας Επισκοπιανής, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου, βλ. Μυλωνά 1998, αριθ. 196.

50. *Holy Passion, Sacred Images. The Interaction of Byzantine and*

Western Art in Icon-painting (στο εξής: *Holy Passion*), κατάλ. έκθ., Αθήνα 1999, αριθ. 21 (Zoe Mylona). Η εικόνα αποδίδεται στον Νικόλαο Καντούνη.

51. *Ελ Γκρέκο*, αριθ. 33 και 51 (J. Alvarez Lopera).

στα τέμπλα των ναών της Ζακύνθου⁵² ή αποτελεί τμήμα συνόλων με θέμα το Πάθος του Χριστού⁵³ (Εικ. 6).

Οι δυτικές επιδράσεις

Ως προς τις δυτικές επιδράσεις, από τα εικονογραφικά παραδείγματα που προηγήθηκαν διαπιστώνουμε τα εξής:

- Η πρακτική της ορθόδοξης Εκκλησίας στη Ζάκυνθο αποδέχεται την ύπαρξη δυτικών θεμάτων, ενώ ταυτόχρονα το ορθόδοξο τυπικό δεν αναγνωρίζει αυτές τις εικόνες.
- Η Αντιμεταρρύθμιση φαίνεται ότι δεν ήταν καθοριστική για την επιβολή συγκεκριμένης θεματικής στην εικονογραφία του νησιού. Εάν δηλαδή η επιβολή από τον Πάπα του θέματος «Τα Δάκρυα του Αγίου Πέτρου», κατά το 16ο αιώνα, αποσκοπούσε στην έξαρση της σπουδαιότητας της μετανοίας και ουσιαστικά στην ενίσχυση της θέσης του, στη Ζάκυνθο, κατά τα τέλη του 18ου αιώνα, η εισαγωγή του θέματος, εκ πρώτης όψεως τουλάχιστον, δεν θα μπορούσε να συνδεθεί με μια εξουσιαστική παρέμβαση των Δυτικών. Εκτός από την πάγια διπλωματική θέση της Βενετίας, που απέβλεπε στην ειρηνική διαβίωση, στους τόπους που βρίσκονταν κάτω από τον έλεγχό της, ορθοδόξων και καθολικών, και την περιστολή από τη βενετσιάνικη Γερουσία των παπικών

απαιτήσεων⁵⁴, είναι γνωστό ότι στα τελευταία χρόνια της κυριαρχίας των Βενετών στη Ζάκυνθο ο καθολικός πληθυσμός είχε δραματικά μειωθεί⁵⁵.

- Το κείμενο *Περί ζωγραφίας* του Παναγιώτη Δοξαρά και το έργο του μάλλον δεν θα πρέπει να λειτούργησε ως μανιφέστο, όπως έχει διατυπωθεί⁵⁶, αφού σημαντικοί αγιογράφοι εξακολουθούν μέχρι και το 19ο αιώνα να ζωγραφίζουν εικόνες με την παραδοσιακή τεχνική⁵⁷, ακόμα και όταν σημαντικός αριθμός θεμάτων αντιγράφουν δυτικές, κυρίως φλαμανδικές, χαλκογραφίες⁵⁸. Αλλά και οι μεγάλες ελαιογραφίες δεν επιβλήθηκαν στη διακόσμηση όλων των ναών, αφού πολλοί τοιχογραφούνται κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα⁵⁹.
- Στους ναούς της πόλης, αλλά και της υπαίθρου, είναι χαρακτηριστική η διαχρονική εικαστική παρουσία όλων των καλλιτεχνικών ρευμάτων. Συνυπάρχουν, πολλές φορές ακόμα και στο ίδιο τέμπλο, κρητικές εικόνες του 15ου και του 16ου αιώνα με εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα, αλλά και με ελαιογραφίες των ζακυνθινών ζωγράφων Νικολάου Κουτούζη και Νικολάου Καντούνη⁶⁰.
- Σύμφωνα με τα δεδομένα, στα οποία βεβαίως προστίθενται και οι αρχειακές πληροφορίες⁶¹, δεν θα πρέπει να υπήρχε ουσιαστική διαφορά στις καλλιτεχνικές προτιμήσεις των ανθρώπων της υπαίθρου και των κατοίκων της πόλης⁶². Το φαινόμενο αυτό επεκτείνεται και

52. Π.χ. έργο του Νικολάου Κουτούζη στο τέμπλο του προσεισιμικού ναού του Αγίου Γεωργίου Πετρούτσου, σήμερα στο Μουσείο Ζακύνθου, βλ. Μυλωνά 1998, αριθ. 154.

53. *Holy Passion*, αριθ. 23 (Zoe Mylona). Η εικόνα, που αποδίδεται στον Νικόλαο Καντούνη, αντιγράφει τον πίνακα του Θεοτοκόπουλου στο Μουσείο Soumaya του Μεξικό (*Ελ Γκρέκο*, αριθ. 51), ακολουθώντας την ίδια περίπου χρωματική κλίμακα, αντιστρέφοντας όμως την κίνηση του Πέτρου.

54. Ντίνος Κονόμος, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια Χρόνια (1478-1978)*, *Εκκλησιαστικά*, 4, Αθήνα 1987, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία (στο εξής: Κονόμος 1987).

55. Επιστολή του καθολικού επισκόπου Bocchini προς την Αγία Έδρα το 1781, Κονόμος 1987, σ. 79-80.

56. Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, «Πρόοδος» και «Συντήρηση» στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. *Η περίπτωση του 18ου αι.*, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993, (στο εξής: Τριανταφυλλόπουλος 1993), σ. 33 κ.ε.

57. Ντίνος Κονόμος, *Ζάκυνθος, Πεντακόσια χρόνια, 5. Τέχνης Οδύσσεια, Θρησκευτική τέχνη, ζωγραφική, τχ. Α'*, Αθήνα 1988 (στο εξής: Κονόμος 1988), σ. 99-130.

58. Ρηγόπουλος 1998.

59. Κονόμος 1988, σ. 25-26. Μυλωνά 1998, αριθ. 59, 64-70.

60. Από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα, πριν από τους

σεισμούς του 1953, ήταν οι ναοί της Παναγίας Φανερωμένης και της Επισκοπιανής στην πόλη της Ζακύνθου και τα καθολικά των μονών της Παναγίας Αναφωνήτριας και του Αγίου Ανδρέου στις Βολίμες.

61. Σε συμβόλαια επιτρόπων ναών της υπαίθρου με αγιογράφους, υποδεικνύονται ως πρότυπα έργα που κοσμούσαν ναούς της πόλης. Βλ. Κονόμος, ό.π. (υποσημ. 2), σ. 10 (Άγιος Αθανάσιος στους Κήπους), σ. 56 (Ζωοδόχος Πηγή στη Λιθακιά), σ. 67 (Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στις Νεραντζούλες), σ. 67 (Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος στο Γαλάρο), σ. 74 (Κοίμηση της Θεοτόκου στο Καταστάρι), σ. 78 (Κυρία των Αγγέλων στον Αγαλά), σ. 105 (Άγιος Νικόλαος στην Κουκουναρία), σ. 108 (Άγιος Νικόλαος στο Μουζάκι), σ. 134 (Αγία Παρασκευή στις Βολίμες), σ. 148 (μονή της Παναγίας Σπηλιώτισσας) κ.ά.

62. Π.χ. την «ουρανία» του ναού της Παναγίας Φανερωμένης στο χωριό Παντοκράτορας της Ζακύνθου κοσμεί η παράσταση της Παναγίας σε δόξα (τέλη 18ου αι.), βλ. Μυλωνά 1998, αριθ. 200, και την παράσταση «Η εἰς οὐρανούς ἀνάβασις τῆς Θεοτόκου καὶ στέψις αὐτῆς», έργο μάλλον του Ιωάννη Ταμβάκη (1858), στο ναό της Παναγίας Ευαγγελίστριας στο χωριό Κάτω Γερακαρίο. Βλ. παραδείγματα και στα *Επτανησιακά Φύλλα* Γ, τχ. 2 (1979), σ. 62-96 (καταγραφή εκκλησιαστικών έργων τέχνης, 1938-1939, από τους Δημήτριο Κοριατόπουλο και Χρήστο Ρουσέα).

στην εκκλησιαστική και τη λαϊκή αρχιτεκτονική⁶³ και όχι μόνο. Ο εντοπισμός των δυτικών επιδράσεων με βάση τις προηγούμενες επιμέρους, έστω, διαπιστώσεις δεν πρέπει να αποτελεί τη μόνη διέξοδο για την ερμηνευτική των ζητημάτων της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα νησιά του Ιονίου Πελάγους.

Μεθοδολογικά

Η αντιμετώπιση όλων των παραπάνω ζητημάτων είναι σαφές ότι έχει προκαλέσει τελευταία αμηχανία στους ερευνητές της επτανησιακής μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Από τη μία πλευρά διαπιστώνεται –και πολύ δικαιολογημένα– ένας συγκρητισμός⁶⁴, ενώ από την άλλη προτείνονται δυϊστικά ερμηνευτικά σχήματα του τύπου Ανατολή–Δύση, Θεός–άνθρωπος, αντιμεταρρυθμισή, διαφωτισμός, μετακένωση–Ορθοδοξία, η «καθ' ημάς Ανατολή» κτλ.⁶⁵ Τα φαινόμενα όμως, τόσο σε επίπεδο μεγάλης, όσο και σε επίπεδο μικρής κλίμακας, ή, καλύτερα διάρκειας, είναι εξαιρετικά πολύπλοκα και είναι σχετικά δύσκολο να υπαχθούν στα παραπάνω σχήματα. Πρόσφατα, επίσης, για τα εικαστικά ζητήματα έχει γίνει χρήση της έννοιας της «πρόσληψης», που μέχρι πρόσφατα είχε συνδεθεί με τη θεωρία της λογοτεχνίας, καθώς και άλλων θεωρητικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων⁶⁶.

Με βάση τα δεδομένα του υλικού πολιτισμού και των γραπτών πηγών, την «αρχαιολογία» δηλαδή της Ζακύνθου, η συνεχώς αυξανόμενη εξάρτησή του μετά το 13ο αιώνα από τη Δύση πήρε μονομερείς διαστάσεις ως προς την εξουσία, την οικονομία και την κοινωνία του νησιού⁶⁷. Στο σημείο όμως αυτό θα μπορούσε κανείς να επικαλεσθεί και τη συνδρομή της ιστορικής ανθρωπολογίας, αφού, ενώ ο υλικός πολιτισμός σχεδόν στο σύ-

νολό του –πολεοδομία, αντίληψη του χώρου της υπαίθρου, αρχιτεκτονική, νοικοκυριά, καλές τέχνες κτλ.– είναι στραμμένος προς τη Δύση, η ιδεολογία ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού και κυρίως η δογματική της Εκκλησίας είναι στραμμένη στην Ανατολή και την Ορθοδοξία⁶⁸. Η ιδεολογία, δηλαδή, και η δογματική δεν είναι εξαρτημένες αναγκαστικά από την εξουσία, την κοινωνία και την οικονομία. Το θέμα είναι πολύ ελκυστικό για συστηματικές προσεγγίσεις. Η ελαστική στάση της ενετικής εξουσίας στα ζητήματα της θρησκείας είναι αναμενόμενη για μια ηγέτιδα δύναμη του αρχόμενου καπιταλισμού, όπως η έννοια ορίστηκε από τον Braudel. Σε μια πρώτη, πάντως, προσέγγιση η ιστορική ανθρωπολογία θα μπορούσε να διαπιστώσει ότι ο «άλλος» για κάθε ζακυνθινή κοινωνική τάξη, όσον αφορά την εξουσία, την οικονομία και την κοινωνία ή, για να εξειδικεύσουμε «αρχαιολογώντας», τον υλικό πολιτισμό, ήταν ο απέναντι Έλληνας. Όσον αφορά την ιδεολογία, τη δογματική, τη γλώσσα κτλ., ο «άλλος» βρισκόταν από την άλλη πλευρά του Ιονίου Πελάγους. Με τους μηχανισμούς αυτούς φαίνεται ότι ο Ζακυνθινός κατασκεύασε την «ταυτότητά» του, ή την «ετερότητά» του σε σχέση με τους «άλλους», σε επίπεδο πρακτικό, δηλαδή της καθημερινής ζωής με τη μεταμοντέρνα έννοια της λέξης, όπως τη διαπραγματεύτηκαν οι θεωρητικοί της πρακτικής από το 1970 και εξής. Ο εκπαιδευτικός και προσηλυτιστικός ρόλος των εικόνων με θέματα του δυτικού (καθολικού) δόγματος φαίνεται ότι ήταν σχεδόν ανύπαρκτος. Πα τους ορθόδοξους πιστούς της Ζακύνθου βαρύνοντα ρόλο είχε το αισθητικό και θεματικό μέρος των εικόνων και όχι το κατηχητικό ή συμβολικό τους περιεχόμενο. Η αποδοχή επομένως από το λαό των εικόνων με τα ετερόδοξα θέματα, από τα τέλη του 17ου μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, συνέ-

63. Διονύσης Ζήβας, *Η αρχιτεκτονική της Ζακύνθου, από τον ΙΣΤ μέχρι τον ΙΘ' αιώνα*, Αθήνα 1970.

64. *Ο περίπλους των εικόνων, Κέρκυρα, 14ος-18ος αιώνας*, κατάλ. έκθ., 1994, εισαγωγικό κείμενο Δημήτρη Τριανταφυλλόπουλου, σ. 19-32.

65. Τριανταφυλλόπουλος 1993. Ο ίδιος, Ορθόδοξη Ανατολή και Λατινική Δύση: ένα καιρίο πρόβλημα μέσα από την εκκλησιαστική τέχνη της Επτανήσου, *Πρακτικά του Ε' Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου*, 3, Αργουστόλι 1991, σ. 163-177.

66. Ρηγόπουλος 1998, σ. 27-35, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

67. Οι λέξεις αρχαιολογία, εξουσία, οικονομία και κοινωνία με τη μεταστρουκτουραλιστική ή μεταμοντέρνα τους διάσταση, κυρίως

του Foucault και εξής. Αναλυτικότερα: η μέχρι τώρα μελέτη του παρελθόντος της Ζακύνθου –και όχι μόνο– είναι πραγματικά σημαντική, σε βαθμό που να επιτρέπει τις αντιστοιχίες με την ευρύτερη μεσογειακή λεκάνη, έτσι όπως αυτές διατυπώθηκαν σε βασικά έργα, κυρίως του Braudel. Η προσέγγιση των δομικών αυτών αντιστοιχιών ανήκει στη μελλοντική έρευνα, όπως επίσης στη μελλοντική έρευνα ανήκει μια ενδεχόμενη «αποδόμηση» των αντιστοιχιών αυτών, εάν με αυτές θα προσέγγιζε κάποιος, εν μέρει ή συνολικά, το τοπικό παρελθόν. Είναι φανερό ότι οι απόψεις, που πρόχειρα εκφράζονται εδώ, εντάσσονται στη δεύτερη αυτή εκδοχή.

68. Βλ. Κονόμος 1987.

βαλε κατά μεγάλο ποσοστό στη συγκρότηση της ταυτότητας του ζακυνθινού πολίτη, του οποίου τα βασικά χαρακτηριστικά εντοπίζονται μέχρι τις ημέρες μας.

Χωρίς αμφιβολία, η εικαστική έκφραση είναι πολυσήμαντος παράγοντας για την ανασυγκρότηση του μεταβυζαντινού παρελθόντος της Ζακύνθου⁶⁹. Στη φάση

αυτή της έρευνας, ωστόσο, δεν θα τη βλέπαμε παρά ως μέρος ενός πολυσύνθετου οικοδομήματος, από το οποίο δεν θα μπορούσε να αποκοπεί. Η ανανέωση της μεθόδολογίας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την κατασκευή αυτού του οικοδομήματος⁷⁰.

Zoe Mylona

THE CORONATION OF THE VIRGIN AND OTHER WESTERN ICONOGRAPHIC SUBJECTS IN SEVENTEENTH- AND EIGHTEENTH-CENTURY ICONS IN ZAKYNTHOS

A considerable number of icons with purely Western themes, such as The Coronation of the Virgin, The Mater Dolorosa and The Tears of St Peter, have survived in Zakynthos.

Published here systematically for the first time are four icons depicting The Coronation of the Virgin, that is the despotic icon from the iconostasis in the katholikon of the monastery of the Theotokos Anaphonitria, a portable icon

in the church of St Theophilos in the 1st Municipal Cemetery of Zakynthos, an icon belonging to a private collection and, last, an icon in the Kolyvas Collection, which is exhibited in the Museum of Solomos and Distinguished Zakynthians. All the icons date to the second half of the seventeenth and the eighteenth century.

Some preliminary conclusions are presented on the complex issue of Western influences in ecclesiastical art: the Ortho-

69. Η υποδομή είναι μεγάλη και σημαντική, κυρίως λόγω του έργου των ζακυνθινών λογίων κατά το 19ο και τον 20ό αιώνα. Το έργο όμως των λογίων αυτών κινείται στο πλαίσιο της εποχής τους, δηλαδή εντός μιας παραδοσιακής και αυτονόητης ιστοριογραφίας. Η ιστορική, όμως, σύνθεση με ανανεωμένη μεθοδολογία είναι ένα επείγον αίτημα της έρευνας.

70. Ευχαριστίες οφείλονται: Στον πρώην βουλευτή και δήμαρχο Ζακύνθου κύριο Διονύσιο Πυλαρινό, πρόεδρο του Μουσείου Σολωμού και Επιφανών Ζακυνθίων, κάτοχο της τρίτης εικόνας με θέμα τη Στέψη της Θεοτόκου, για τις διευκολύνσεις που μου προσέφερε τόσο για τη φωτογράφιση, όσο και για την εκ του σύνεγγυς μελέτη της. Στο δικηγόρο και μέλος του Δ.Σ. του Μουσείου

Σολωμού κύριο Ιωάννη Παπαδάτο και το δάσκαλο και ποιητή Διονύσιο Φλεμοτόμο, για τις χρήσιμες πληροφορίες τους. Στον πρόεδρο και τα μέλη του Δ.Σ. του Μουσείου Σολωμού για την άδεια μελέτης της εικόνας της Συλλογής Κολυβά. Στο διευθυντή του ίδιου Μουσείου κύριο Ιωάννη Δεμέτη, τόσο για την παροχή στοιχείων, όσο και για τις διευκολύνσεις κατά τη φωτογράφιση της εικόνας. Στον κύριο Πάννη Ρηγόπουλο για την πρόθυμη και άμεση αποστολή φωτοτυπιών φλαμανδικών χαλκογραφιών και, τέλος, στον υπάλληλο του Μουσείου Ζακύνθου κύριο Παναγιώτη Κλαυδιανό για την υπόδειξη της χάριτης εικόνας με θέμα την Παναγία του Ροζάριο.

dox Church accepted these iconographic subjects in the decoration of the churches of Zakynthos. The catechetical or symbolic content of the Western thematic repertoire seems to have played a significant role for the Orthodox Christians of island. Important artists continued to paint in the traditional Orthodox manner until the eighteenth century. Western influences and Orthodox tradition coexist without

differentiations in town and countryside.

The study of these icons with Western subjects helps us to elucidate the identity of the Zakynthian islander, whose basic traits can be recognized to this day: his faith is distinguished by the tolerant authority of the West and his aesthetics by the tradition of the East.