

Μνήμων

Τόμ. 21 (1999)



Νίκιας Λούντζης, Φανερωμένης της Ζακύνθου
προφήτες και ζωγράφοι

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Κ. ΙΩΑΝΝΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.800](https://doi.org/10.12681/mnimon.800)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΙΩΑΝΝΟΥ Π. Κ. (1999). Νίκιας Λούντζης, Φανερωμένης της Ζακύνθου προφήτες και ζωγράφοι. *Μνήμων*, 21, 271-274. <https://doi.org/10.12681/mnimon.800>

Νίκιας Λούντζης, *Φανερωμένης τῆς Ζακύνθου προφῆτες καὶ ζωγράφοι*, Ἀθήνα, Περίπλους, γ.χ. [1999], 164 σ.

Διαθέτουμε σήμερα μιὰ ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἑλλάδα, ὅσο οἱ ἑλληνικὲς χώρες βρίσκονταν ὑπόδουλες εἴτε τῶν Τούρκων εἴτε τῶν Βενετσιάνων; Κατὰ πόσο ἔχουν πραγματοποιηθεῖ τὰ αἰτήματα ποὺ ἔθετε τὸ *Σχεδίασμα* τοῦ Ἀνδρέα Ξυγρόπουλου, μισὸν αἰῶνα σχεδὸν μετὰ τὴ συγγραφή του; Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τίς σημαντικὲς συνθετικὲς δουλειὲς τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, παρατηροῦμε μᾶλλον μιὰ ὑποχώρηση παρὰ μιὰ πρόοδο στὴν κατεύθυνση τῆς μελέτης ἐνὸς ζητήματος μὲ πολὺς παραμέτρους γύρω ἀπὸ τίς νοστροπίες καὶ τὴν ἰδεολογία πληθυσμῶν ποὺ γιὰ μεγὰλα χρονικά διαστήματα βρέθηκαν σὲ διαφορετικὲς συνθήκες, προσαρμόστηκαν σὲ διαφορετικὲς δομὲς καὶ ἐπιδίωξαν ἄλλους στόχους. Ἡ κατασκευή καὶ ἡ ἀποδοχὴ ἀπὸ μεγάλη μερίδα τῶν ἱστορικῶν, τοῦ σχήματος Ἀνατολή-Δύση καὶ ἡ συνεπακόλουθη φανταστικὴ πολεμικὴ βυζαντινῆς-νατουραλιστικῆς ζωγραφικῆς, μὲ ἔμβλημα κάποτε τὴν ἀντιπαράθεση δύο χειρογράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνα — τοῦ *Περὶ Ζωγραφίας* μὲ μεταφράσεις ἰταλικῶν κειμένων ἀπὸ τὸν Παναγιώτη Δοξαρά στὴν Κέρκυρα καὶ τῆς *Ἑρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* τοῦ μοναχοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ στὸ Ἅγιον Ὄρος — παρερμηνεύει καὶ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ καὶ τίς προθέσεις τῶν συμπληγμάτων, καὶ συνεπῶς μόνον ἀνασταλτικὰ μπορεῖ νὰ λειτουργεῖ, καθὼς τοὺς ἐντάσσει ἀναχρονιστικά, ὡς νοεροὺς συνομιλητές, σὲ μιὰ συζήτηση μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων διανοομένων τοῦ 19ου αἰῶνα.

Ἀς δοῦμε τίς βενετοκρατούμενες περιοχές. Εἶναι σὲ αὐτὲς ποὺ ἡ τέχνη ἀπομακρύνεται περισσότερο ἀπὸ αὐτὸ ποὺ ὀνομάζουμε βυζαντινὴ παράδοση, καθὼς πολιτικὴ πρωτεύουσα καὶ σημεῖο ἀναφορᾶς γίνεται γιὰ αἰῶνες ἡ Βενετία. Γιὰ τὸ ἓνα μεγάλο κέντρο, τὴν Κρήτη, εἴμαστε σὲ θέση νὰ γνωρίζουμε τὴ ζωγραφικὴ καλύτερα, ἂν καὶ ἡ στεγνὴ ἀρχαιολογικὴ ἀναδίφηση καὶ

δημοσίευση ἐγγράφων ποὺ χαρακτηρίζει πολλὲς ἐργασίες περισσότερο συντελεῖ στὴν κατάρτιση ὀνομαστικῶν καταλόγων παρὰ συνδράμει σὲ μιὰ κατεύθυνση ἱστορικῆ. Στὰ Ἑπτάνησα ἡ ἀνθήση τῆς ἱστοριοφίας ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα τελεσφόρησε στὴ μελέτη *Ἡ ζωγραφικὴ ἐν Ἑλλάδι*, γραμμένη γύρω στὸ 1890 στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ τὸν Σπυρίδωνα Δε-Βιάζη, ὡς πρώτη συνθετικὴ ἐξιστόρηση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τῶν Ἰονίων καὶ συνεχίστηκε μὲ ἰδιαίτερο ζήλο ἕως τὸν Μεσο-

Νίκιας Λούντζης

ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ ΠΡΟΦΗΤΕΣ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ



πόλεμο. Ἀργότερα, μιὰ συντηρητικότερη στροφή στὴν καθ' ἡμᾶς ἀνατολὴ καί, εἰδικότερα γιὰ τὴν Ζάκυνθο, ἡ καταστροφή τῶν τοπικῶν μνημείων καὶ ἀρχαίων τὸ 1953, φαίνεται πὺς ἀποθάρρυναν τὴ συνέχιση παρόμοιων ἐρευνῶν, κληροδοτώντας πολλὰ ἀνώνυμα ἔργα καὶ ἀρκετὰ ὀνόματα ζωγράφων δίχως ἔργα, καὶ ἀκόμα τὴν ἀκριτὴ ἐπανάληψη τῶν ἐρασιτεχνικῶν συγνᾶ

ἀπόψεων προηγούμενων συγγραφέων. Τὸ βιβλίο τοῦ κ. Νίκια Λούντζη δὲν εἶναι μόνον σύμπτωμα τῆς παραπάνω περιγραφόμενης κατάστασης, τῆς λειψῆς πληροφόρησης, ἀλλὰ ταυτόχρονα δυσχεραίνει τὴ δυνατότητα γνώσης τῆς ζωγραφικῆς στὰ Ἑπτάνησα. Ἄς δοῦμε ποιὸ εἶναι τὸ θέμα τοῦ βιβλίου καὶ τὸ ἐρώτημα στὸ ὁποῖο ὁ συγγραφέας ἐπιδίωξε νὰ δώσει ἀπάντηση.

Ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆς διακόσμησης τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο διέφυγαν ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ 1953 μόνον μία ἀπὸ τὶς τρεῖς μεγάλες συνθέσεις τῆς ὁροφῆς καὶ 7 ἀπὸ τοὺς 26 πίνακες μὲ ἀπεικονίσεις προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν, ποὺ στόλιζαν τοὺς δυὸ πλευρικοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ. Ἀπὸ ἀρχαικῆς μαρτυρίας γνωρίζουμε ὅτι τὸ 1753 ὁ Νικόλαος Δοξαράς εἶχε συμφωνήσει νὰ ἐκτελέσει ὅλα τὰ παραπάνω ἔργα, ὅπως ἀκόμα καὶ αὐτὰ τοῦ γυναικωνίτη, σὲ διάστημα 5 ἐτῶν καὶ γιὰ τὸ ποσὸ τῶν 700 τζεκινιῶν. Ὡστόσο, τὸ ζωγραφικὸ ὕφος τῶν Προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν, ἐμφανῶς διαφοροποιημένο ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ὁροφῆς, κυρίως στὴν ἀντίληψη τοῦ χρώματος, ὁδήγησε τοὺς μελετητὲς νὰ θεωρήσουν ὅτι εἰδικὰ αὐτοὶ οἱ πίνακες μπορεῖ νὰ ὀφείλονται σὲ ἄλλο χέρι. Τὸ 1880, πρῶτος ὁ Νικόλαος Κατραμῆς, στὰ *Φιλολογικά Ἀνάλεκτα Ζακύνθου*, ὑπέδειξε τὸ ὄνομα τοῦ Ἱερώνυμου Πλακωτοῦ ἢ Πιττόρου, μόνον ποὺ αὐτὸς εἶχε χαθεῖ ἤδη στὸ λοιμὸ τοῦ 1728. Τὸ 1939 οἱ Π. Μαρίνος, μὲ ἀρχαιολογικὰ στοιχεῖα, καὶ Α. Προκοπίου ὑποστήριξαν ὅτι τὰ ἔργα εἶναι τοῦ Νικόλαου Δοξαρά. Μὲ τὴ σεισμοπυρκαγιὰ τοῦ 1953, ὅπως εἴπαμε, σῶθηκαν μόνον 7 πίνακες Προφητῶν, ἐνῶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους διαθέτουμε μόνον μιὰ λειψή φωτογραφικὴ τεκμηρίωση. Τὸ 1971 ὁ Ἀνδρέας Ἰωάννου, ξαναδιαβάζοντας τὸν χειρόγραφο κώδικα τοῦ ναοῦ, κατέληξε στὸ συμπέρασμα ὅτι τοὺς πολυσυζητημένους πίνακες ζωγράφησε ὁ Στέφανος Παζηγέτης, βοηθός, κατὰ τὸν συγγραφέα, τοῦ Δοξαρά, ποὺ πῆγε στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. Τέλος, τὸ 1987 ὁ Ντίνος Κονόμος δημοσίευσε ἕνα φύλλο μὲ σχέδια ἀποδίδοντάς το στὸν Δοξαρά καὶ

βεβαιώνοντας ὅτι προέρχεται ἀπὸ τοὺς πίνακες τῶν Προφητῶν τῆς Φανερωμένης. Ὁ Νίκιας Λούντζης ἔρχεται τώρα, μὲ τὸ βιβλίο ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ, νὰ υποστηρίξει οὐσιαστικά τὴν πρώτη ἂποψη, ὅτι δηλαδή τὰ ἔργα εἶναι τοῦ Πλακωτοῦ, μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι αὐτὰ προϋπῆρχαν τῆς δραστηριότητος τοῦ Δοξαρά, ὁ ὁποῖος εἶτε τοὺς συμπλήρωσε εἶτε τοὺς ἐπιζωγράφησε, θέση ποὺ συνδυάζει τὴν ἐκδοχὴ τοῦ Κατραμῆ μὲ μιὰ ὑπόθεση ποὺ ἀπλὰ εἶχε ἀναφέρει ὁ Λεωνίδας Ζῶης.

Ὁ συγγραφέας δὲν προχωρᾷ σὲ πρωτογενὴ ἔρευνα. Στήριζεται στὴν ἐπανανάγνωση τῶν γνωστῶν πηγῶν καὶ στὸν ἐλεγχὸ τῶν ἐπ'ἀλλήλων ὑποθέσεων καὶ θεωριῶν. Μὲ αὐτὰ τὰ μέσα ἐπιδιώκει νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἀλήθεια καὶ νὰ στιγματίσει τὴν πλαστογραφία, ὅπως δηλώνει ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἡ τακτικὴ ὅμως ποὺ ἀκολουθεῖ ἀπέναντι στίς ἴδιες τίς πηγές εἶναι τόσο ἐπιλεκτικὴ καὶ ἀσυνεπὴς ὥστε νὰ τονίζει καὶ νὰ ἐπαναλαμβάνει συνεχῶς ὁρισμένα σημεῖα, ἐνῶ ἄλλα εἶτε νὰ τὰ ἀφήνει ἀσχολίαστα εἶτε νὰ τὰ ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς. Στὸν κώδικα τῆς Φανερωμένης, γιὰ παράδειγμα, ἀναφέρεται ρητὰ τὸ 1753 ὅτι «ἕνα μόνον λείπει, τὸ ἐξαιρετότερον καὶ ἀναγκαιότερον, ὅπου εἶναι ἡ ζωγραφία διὰ νὰ τελειωθεῖ τὸ δισέριο καὶ νὰ λάβῃ ὁ ἅγιος οἶκος τοῦτοτος τὸν περπούμενον στολισμόν», καὶ ἀκόμα ὅτι ὁ Δοξαράς ἀνέλαβε νὰ «ἐπιτελέσῃ τὴν ζωγραφίαν ὅλην». Ὁ κ. Λούντζης δὲν ἐξηγεῖ ἐδῶ πῶς μπορεῖ νὰ συμβαδίζει ἡ παραπάνω μαρτυρία μὲ τὴν ἐκδοχὴ του, ποὺ θέλει τοὺς πίνακες, τουλάχιστον μερικοὺς ἀπὸ αὐτοὺς, ἤδη ἀναρτημένους στὸ ναό. Στὴν ὑπόθεση, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ποὺ θέλει δημιουργὸ τῶν πινακῶν τὸν Σ. Παζηγέτη, δὲν ἀντιμετωπίζει καθόλου οὔτε τὰ ἀποσπάσματα τῶν πηγῶν ποὺ συνηγοροῦν ὑπὲρ αὐτῆς—τὸ 1759 «ὁ Στέφανος Μπαζιγέττι ζωγραφίζει» στὴ Φανερωμένη—οὔτε ἄλλα ποὺ δείχνουν ὅτι δὲν ἦταν ἀποκλειστικὰ χρυσωτής, ὅπως ὑποστηρίζει. Ὅπως ἔγινε φανερὸ μάλιστα, ἀπὸ πρόσφατη δημοσίευση, ὁ ἴδιος Σ. Παζηγέτης ἐργαζόταν στὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα στὴν Κέρκυρα, τὸ διάστημα 1751-

1753, τόσο ὡς ζωγράφος ὅσο καὶ ὡς συντηρητῆς εἰκόνων¹.

Ἄλλοτε, ὁ κ. Λούντζης μεταφράζει ἢ ἐρμηνεύει τὶς πηγές μὲ τρόπο αὐθαίρετο. «Σανίδια» καὶ «πιττοῦρες» δὲν ταυτίζονται, καὶ δὲν ὑπάρχει κανεὶς βásiμος λόγος ποὺ νὰ μᾶς κἀνει νὰ πιστεύουμε εἴτε ὅτι οἱ πίνακες προϋπῆρχαν εἴτε ὅτι ἐπιζωγραφίστηκαν, ὅπως μὲ ἐμμονὴ διατυπώνεται στὸ βιβλίο. Δὲν εἶναι, ἐξάλλου, τουλάχιστον παράδοξο ὁ Δοξαράς νὰ προσομοιάσει τὸ ὄψος του, τόσο διαφορετικὸ σὲ ἄλλα ἔργα του, στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Πλακωτοῦ ὥστε νὰ μὴν διακρίνεται ἡ διαφορὰ; Ἡ μήπως σώθηκαν μόνο οἱ πίνακες ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἐκτελέστηκαν, πρὶν ἀπὸ τὸ 1753, ἀπὸ τὸν Πλακωτό, πρᾶγμα περισσότερο παράδοξο², ἐφ' ὅσον γνωρίζουμε ὅτι τὸ 1757 ὁ Νικόλαος Δοξαράς πληρώθηκε γιὰ τὸν Δανιὴλ, μετὰξὺ τῶν 7 Προφητῶν τοῦ Μουσείου Ζακύνθου.

Περίεργη εἶναι ἐπίσης ἡ ἐρμηνεία τῆς λέξης «φτιασμένες» ὡς οὐδέτερης, ποὺ «μπορεῖ νὰ σημαίνει τόσο πρωτογενὴ ζωγραφικὴ ὅσο ἐπισκευὴ (συντήρηση) προγενέστερων πινάκων». Μὲ δεδομένο ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ὀρολογία στὰ Ἑπτάνησα ἀντλεῖ τὰ πρότυπά της ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ (φτάνει νὰ δεῖ κανεὶς πὼς μεταφράζει ὁ Παναγιώτης Δοξαράς τὶς πραγματεῖες τοῦ Leonardo da Vinci, L. B. Alberti, A. Pozzo κ.ἄ.) τὸ φτιασμένες ἀντιστοιχεῖ στὴν ἰταλικὴ *fatte*, ἐνῶ ἡ λέξη ἐπισκευασμένες (συντηρημένες) θὰ ἦταν ἀντίστοιχη τῆς *ri-toccate* ἢ *ridipinte* (ὁ Δοξαράς χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη «ρετοκάρω»). Πέρα ἀπὸ τὶς πηγές, ὁ κ. Λούντζης δὲν ἐξετάζει ἐπαρ-

κῶς τὰ ἴδια τὰ ἔργα γιὰ τὰ ὁποῖα γράφει. Ἔτσι, ποῖα εἶναι ἡ σχέση τῶν Προφητῶν τῆς Φανερωμένης μὲ τὰ σχέδια ποὺ φέρουν τὸ ὄνομα τοῦ Πλακωτοῦ στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη, καὶ στὰ ὁποῖα στηρίζει τὴν ὑπόθεσή του; Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν τὰ δύο ἀπὸ αὐτά —ἐπιμέρους κοινὲς λεπτομέρειες καὶ μιὰ παρόμοια διευθέτηση τῶν μορφῶν στὸν ὥρο— δὲν δίνεται ἀπάντηση σὲ εὐλόγα ἐρωτήματα, ὅπως ἂν τὰ σχέδια εἶναι αὐτοῖς τοῦ Πλακωτοῦ καὶ ἂν προορίζονταν ἢ ἂν ἀντιγράφουν τοὺς πίνακες τῆς Φανερωμένης. Ἡ ἀναφορὰ καὶ μόνο τοῦ ὀνόματος στὶς ἐπιγραφές δὲν μᾶς βοηθᾷ, ἀφοῦ οἱ χαρακτῆρες εἶναι πασιφανῶς μεταγενέστεροι τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἀπέναντι στοὺς ἴδιους τοὺς συγγραφεῖς ἡ στάση τοῦ κ. Λούντζη εἶναι περισσότερο ἀπὸ ἀσυνεπής. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, δὲν ἐξηγεῖ γιὰ ποῖο λόγο, ἐφ' ὅσον βασιζεται στὴν ἐπανάγνωση τῶν παλαιότερων μελετητῶν, δὲν ἀναφέρει ὅσους ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ θέμα, συντασσόμενοι μὲ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἄποψη ἢ ἀκόμα συνεισφέροντας χρήσιμες πληροφορίες. Πῶς ἀλήθεια δικαιολογεῖται νὰ ἀποσιωπᾷ τὰ δημοσιεύματα τῶν Μ. Χατζηδάκη, Ἀ. Ευγγρόπουλου, Τ. Σπητέρη, Ν. Ζία κ.ἄ., σὲ προσιτὲς ἐκδόσεις, ὅπως καὶ τὶς λίγες πολύτιμες φωτογραφίες ποὺ ἔκανε γνωστὲς ὁ Ντ. Κονόμος³ ἀπὸ τὴν προσεισμικὴ Φανερωμένη, στὶς ὁποῖες περιλαμβάνονται καὶ κατεστραμμένοι πίνακες Προφητῶν;

Ἀλλὰ καὶ σὲ ἐκείνους ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ποὺ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν του, συμπεριφέρεται ἐντελῶς ἰδιόμορφα. Πέρα ἀπὸ τὴ ζακυνθινολατρεῖα, ποὺ διέπει ἄλλωστε ὅλο τὸ βιβλίο, καὶ ποὺ ὥθεῖ τὸν κ. Λούντζη νὰ διακρίνει τοὺς ἐρευνητὲς σὲ ντόπιους καὶ ξένους, κατασκευάζει ἓνα κλίμα συνομισίας μετὰξὺ τῶν μελετητῶν, ἡθελημένης καὶ ἐπίμονης διαστρέβλωσης τῆς ἀλήθειας

1. Μαρία Μελέντη, «Ἀρχαιακὲς εἰδήσεις γιὰ τὴ ζωγραφικὴ εἰκόνων στὴν πόλη τῆς Κέρκυρας τὸν 18ο αἰώνα», στὸ *Ἀρθὴ Χαρίτων*, Βενετία 1998, σ. 332, 336.

2. Αὐτὸ ὑποστηρίζει καὶ ὁ Ἀ. Χαραλαμπίδης σὲ πρόσφατο δημοσίευσμά του, ὅπου ἀποδέχεται ὡς πειστικὴ τὴν ὅλη ἐπιχειρηματολογία Λούντζη («Ἡ ζωγραφικὴ στὰ Ἑπτάνησα. 18ος-20ὸς αἰώνας», στὸ *Ἑθνικὴ Πινακοθήκη 100 χρόνια*, Ἀθήνα 1999, σ. 53-54).

3. Ντ. Κονόμος, *Ζάκυνθος. Πεντακόσια χρόνια (1478-1998)*, τόμ. 5, *Τέχνης Ὀδύσεια*, τχ. Α', Ἀθήνα 1988, εἰκ. 79-82, τχ. Β', Ἀθήνα 1989, εἰκ. 43-44.

από την πλευρά τους, σάν νά μὴν ἔχουν θέση στὴν ἔρευνα ποτὲ ἢ συνεργασία ἢ ἢ ἀλληλοσυμπλήρωση, ἢ ἀναθεώρηση γνώμων καὶ οἱ καλοπροαίρετες ὑποθέσεις. Εἰδικὰ ἀπέναντι στὸν Ἄγγελο Προκοπίου ἢ ἐπίθεση τοῦ κ. Λούντζη δείχνει μιὰ τέτοια ἐμπάθεια ποὺ σπάνια κατευνάζεται, καὶ ποὺ θέλει νὰ χρεώσει στὸν πρῶτο τὴν εἰκόνα ἐνὸς μισαλλόδοξου, ἀν' ὅχι κάκιστου μελετητῇ. Ὅχι μόνον ἀδικεῖ ἔτσι ἕναν ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἱστορικοὺς τῆς τέχνης τοῦ Μεσοπολέμου, ἀλλὰ καὶ παρουσιάζει διαστρεβλωμένα τὸ ἔργο ἐνὸς μελετητῇ μὲ ἰδιαίτερη συνέπεια τόσο στὰ βιβλία ὅσο καὶ στὶς τεχνοκριτικές ποὺ δημοσίευσεν τὴν ἴδια περίοδο, ἀκολουθώντας πιστὰ μιὰ μαρξιστικὴ ἀνάλυση τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης.

Τέλος, ἐμφανὲς εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα νὰ συνδέσει τὴν καλλιτεχνικὴ πράξη μὲ τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα. Ἡ πρώτη κιόλας παράγραφος τοῦ βιβλίου εἶναι χαρακτηριστικὴ: «Τὸ δοκίμιο αὐτὸ προϋποθέτει ἐπίγνωση τοῦ θαύματος τοῦ ἐπτανησιακοῦ μαρτύρου, τῆς αἰσθητικῆς ἐπαναστάσεως τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς ζακυνθινῆς ζωγραφικῆς τοῦ ΙΗ' αἰώνα. Ἐπίγνωση τοῦ ὅτι ἡ ἐκκλησία τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου ὑπῆρξε μουσεῖο μεταβυζαντινῆς τέχνης καὶ συνάμα, ὁ χώρος ὅπου ἐκδηλώθηκε κατ' ἐξοχὴν ἡ βούληση τοῦ ἐπτανησιακοῦ μαρτύρου, τὸ ὁποῖο ὀριοθέτησε τὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ ἕναν αἰῶνα πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία νεοελληνικοῦ κράτους». Ἡ σύγχυση ἐννοιῶν καὶ οἱ ἀντιφάσεις ποὺ ἐνυπάρχουν στὰ παραπάνω καὶ ποὺ συμφύρουν ἀδιάκριτα μαρτύρου, ἐπανάσταση, ζακυνθινὴ

ζωγραφικὴ καὶ νεοελληνικὸ κράτος, στὴ συνέχεια συσκοτίζονται περισσότερο. Δὲν εἶναι ὅμως μόνον οἱ ἀνιστορικὲς αὐτὲς προϋποθέσεις ποὺ καθιστοῦν ἀδύνατη ἐξαρχῆς τὴν ὅποια προσέγγιση, ἀλλὰ καὶ ἡ ἄγνοια τῆς ζωγραφικῆς τῆς ἐποχῆς⁴. Γιὰ νὰ νομιμοποιῶνται χαρακτηρισμοὶ ὅπως «πρωτοποριακός», «ἐπαναστάτης» ἢ «ζωγράφος ἐκτὸς συρμοῦ», ποὺ ἀποδίδονται στὸν Πλακωτό, τοῦ ὁποίου δὲν εἶναι γνωστὸ μὲ βεβαιότητα οὔτε ἓνα ἔργο, θὰ ἔπρεπε νὰ γίνεαι πρῶτα κατανοητὸ ποῖος ἦταν αὐτὸς ὁ συρμός καὶ ποῖα ἡ καλλιτεχνικὴ δυναμικὴ ἢ ἀδράνεια τῆς ἐποχῆς.

Καὶ εἶναι αὐτὸ τὸ πιὸ σημαντικὸ στὴν ὅλη συζήτηση καὶ ὅχι τόσο τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου τῶν Προφητῶν, ποὺ καθὼς φαίνεται θὰ παραμένει ἄλυτο αἰνίγμα, ὅσο ἡ ἔρευνα δὲν προχωρᾷ πέρα ἀπὸ τὶς παραδεδομένες σταθερὲς τῆς ἱστοριογραφίας, καὶ ὅσο λείπουν συστηματικὲς μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ στὰ Ἐπτάνησα τὴν ἐποχὴ τῆς Βενετοκρατίας.

4. Καὶ τῆς ζωγραφικῆς πρακτικῆς. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸ ὅτι οἱ πίνακες τῶν Προφητῶν εἶναι ἀβγοτέμπερα σὲ γυψοσανίδα δὲν σημαίνει ὅτι «τὰ ἔργα ζωγραφιστήκανε μὲ τὴν παραδοσιακὴ γιὰ τοὺς μεταβυζαντινοὺς ἀγιογράφους μέθοδο», ὅπως θέλει ὁ κ. Λούντζης. Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι ἡ πρακτικὴ αὐτὴ ἦταν πολὺ συνηθισμένη στὰ Ἐπτάνησα στὰ τέλη τοῦ 17ου καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα, ὅταν οἱ ζωγράφοι προσπαθοῦσαν νὰ δώσουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἐλαιογραφίας μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ ἀβγοῦ. Βλ. τὰ ὅσα γράφει ὁ Α. Εὐγγρόπουλος, *Σχέδιασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Ἀθήνα 1957, σσ. 327-329.