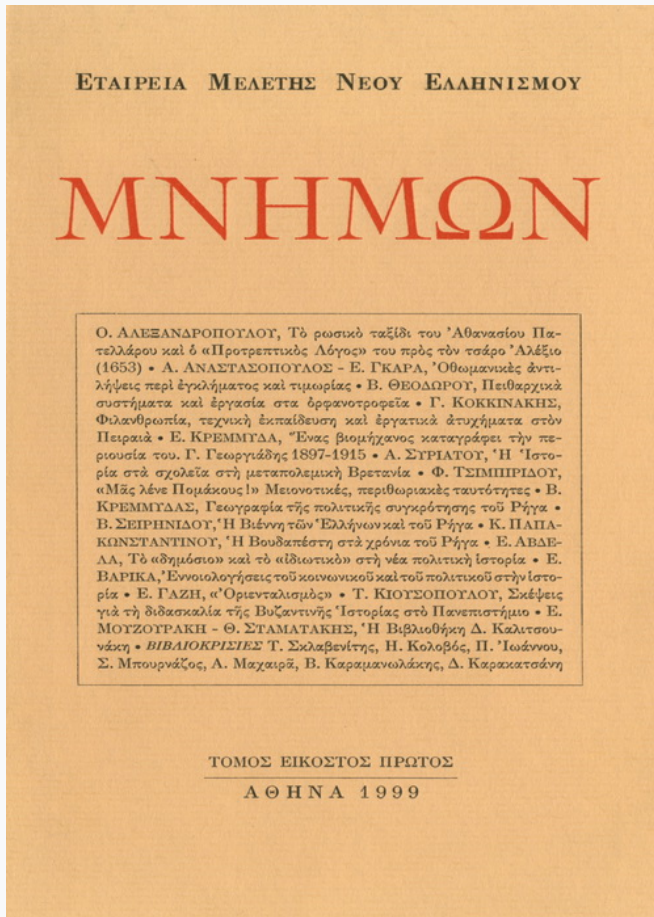


Μνήμων

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:

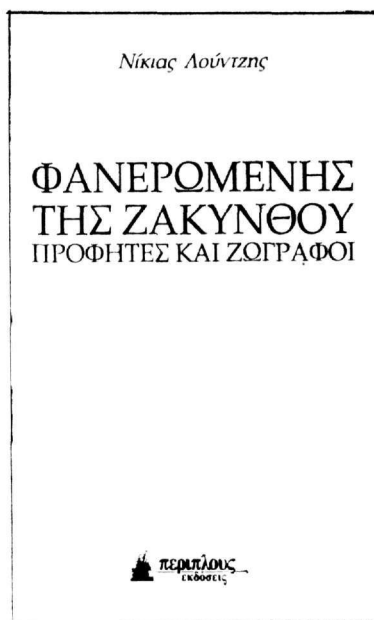
ΙΩΑΝΝΟΥ Π. Κ. (1999). Νίκιας Λούντζης, Φανερωμένης της Ζακύνθου προφήτες και ζωγράφοι. *Μνήμων*, 21, 271-274. <https://doi.org/10.12681/mnimon.800>

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

Διαθέτουμε σήμερα μιὰ ἱστορία τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωση, ὅσο οἱ ἑλληνικὲς χώρες βρισκόνταν ὑπόδουλες εἴτε τῶν Τούρκων εἴτε τῶν Βενετσιάνων; Κατὰ πόσο ἔχουν πραγματοποιηθεῖ τὰ αἰτήματα πού ἔθετε τὸ *Σχεδιάσμα* τοῦ Ἀνδρέα Ευγλόπουλου, μισὸν αἰῶνα σχεδὸν μετὰ τῆ συγγραφῆς 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 πολλὲς παραμέτρους γύρω ἀπὸ τίς νοστροπίες καὶ τὴν ἰδεολογία πληθυσμῶν πού γιὰ μεγάλα 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 *Ἐρμηνείας τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* τοῦ μοναχοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ στὸ Ἅγιον Ὄρος— παρερμηνεῖ καὶ τὴν ἱστορικὴ πραγματικότητά, ἀλλὰ καὶ τίς προθέσεις τῶν συμπλητῶν, καὶ συνεπῶς μόνον ἀνασταλτικὰ μπορεῖ νὰ λειτουργεῖ, καθὼς τοὺς ἐντάσσει ἀναχρονιστικά, ὡς νοερούς συνομιλητές, σὲ μιὰ συζήτηση μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων διανοουμένων τοῦ 19ου αἰῶνα

Ἄς δοῦμε τίς βενετοκρατούμενες περιοχές. Εἶναι σὲ αὐτὲς πού ἡ τέχνη ἀπομακρύνεται περισσότερο ἀπὸ αὐτὸ πού 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 πού χαρακτηρίζει πολλὲς ἐργασίες περισσότερο συντελεῖ στὴν κατάρτιση ὀνομαστικῶν καταλόγων παρὰ συνδράμει σὲ μιὰ κατεύθυνση ἱστορικῆ. Στὰ Ἑπτάνησα ἡ ἀνῆση τῆς ἱστοριοδιφίας 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 ἐξιστὴρηση τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τῶν Ἰονίων καὶ συνεχίστησε μὲ ἰδιαίτερο ζῆλο ἕως τὸν Μεσο-



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

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

Ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆ διακόσμηση τῆς Φανερωμένης στὴ Ζάκυνθο διέφυγαν ἀπὸ τὴν καταστροφή τοῦ 1953 μόνον μίαν ἀπὸ 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 ἀρχαιακῆς 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, ὀδήγησε 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 ἀρχαιακὰ στοιχεῖα, καὶ Α. Προκοπίου ὑποστήριξαν ὅτι τὰ ἔργα εἶναι τοῦ Νικόλαου Δοξαρά. Μὲ τὴ σεισμοπυρκαγιὰ τοῦ 1953, ὅπως εἴπαμε, σάθθηκαν μόνον 7 πίνακες Προφητῶν, ἐνῶ γιὰ τοὺς ὑπόλοιπους διαθέτουμε μόνον μίαν λειψὴ φωτογραφικὴ τεκμηρίωση. Τὸ 1971 ὁ Ἄνδρέας Ἰωάννου, ξαναδιαβάζοντας τὸν χειρόγραφο κώδικα τοῦ ναοῦ, κατέληξε στὸ συμπέρασμα ὅτι τοὺς πολυσυζητημένους πίνακες ζωγράφισε ὁ Στέφανος Παζηγέτης, βοηθός, κατὰ τὸν συγγραφέα, τοῦ Δοξαρά, ποὺ πῆγε στὴ Ζάκυνθο ἀπὸ τὴν Κέρκυρα. Τέλος, τὸ 1987 ὁ Ντίνος Κονόμος δημοσίευσε ἕνα φύλλον μὲ σχέδια ἀποδίδοντας το στὸν Δοξαρά καὶ

βεβαιώνοντας ὅτι προέρχεται ἀπὸ τοὺς πίνακες τῶν Προφητῶν τῆς Φανερωμένης. Ὁ Νίκιας Λούντζης ἔρχεται τώρα, μὲ τὸ βιβλίον ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ, νὰ υποστηρίξει οὐσιαστικὰ τὴν πρώτη ἄποψη, ὅτι δηλαδὴ τὰ ἔργα εἶναι τοῦ Πλακωτοῦ, μὲ τὸ ἐπιχείρημα ὅτι αὐτὰ προϋπήρχαν τῆς δραστηριότητος τοῦ Δοξαρά, ὁ ὁποῖος εἶπε τοὺς συμπλήρωσε εἴτε τοὺς ἐπιζωγράφισε, θέση ποὺ συνδυάζει τὴν ἐκδοχὴ τοῦ Κατραμῆ μὲ μίαν ὑπόθεσιν ποὺ ἀπλᾶ εἶχε ἀναφέρει ὁ Λεωνίδας Ζώης.

Ὁ συγγραφέας δὲν προχωρᾷ σὲ πρωτογενὴ ἔρευνα. Στήριζεται στὴν ἐπανανάγνωσιν τῶν γνωστῶν πηγῶν καὶ στὸν ἔλεγχον τῶν ἐπάλληλων ὑποθέσεων καὶ θεωριῶν. Μὲ αὐτὰ τὰ μέσα ἐπιδιώκει νὰ ἀποκαλύψῃ τὴν ἀλήθειαν καὶ νὰ στιγματίσῃ τὴν πλαστογραφία, ὅπως δηλώνει ἀπὸ τὴν ἀρχῆ. Ἡ τακτικὴ ὅμως ποὺ ἀκολουθεῖ ἀπέναντι στὶς ἴδιες τὶς πηγές εἶναι τόσο ἐπιλεκτικὴ καὶ ἀσυνεπὴς ὥστε νὰ τονίζει καὶ νὰ ἐπαναλαμβάνει συνεχῶς ὀρισμένα σημεῖα, ἐνῶ ἄλλα εἶτε νὰ τὰ ἀφήνει ἀσχολίαστα εἴτε νὰ τὰ ἀποσιωπᾷ ἐντελῶς. Στὸν κώδικα τῆς Φανερωμένης, γιὰ παράδειγμα, ἀναφέρεται ρητὰ τὸ 1753 ὅτι «ἕνα μόνον λείπει, τὸ ἐξαιρετότερον καὶ ἀναγκαϊότερον, ὅπου εἶναι ἡ ζωγραφία διὰ νὰ τελειωθεῖ τὸ δισέμιον καὶ νὰ λάβῃ ὁ ἅγιος οἶκος τοῦτοσ τὸν προπούμενον στολισμόν», καὶ ἀκόμα ὅτι ὁ Δοξαράς ἀνέλαβε νὰ «ἐπιτελέσῃ τὴν ζωγραφίαν ὅλην». Ὁ κ. Λούντζης δὲν ἐξηγεῖ ἐδῶ πῶς μπορεῖ νὰ συμβαδίσει ἡ παραπάνω μαρτυρία μὲ τὴν ἐκδοχὴ του, ποὺ θέλει τοὺς πίνακες, τουλάχιστον μερικοὺς ἀπὸ αὐτοὺς, ἤδη ἀναρτημένους στὸ ναὸ. Στὴν ὑπόθεσιν, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ποὺ θέλει δημιουργῶ 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 ως ζωγράφος όσο και ως συντηρητής εικόνων¹.

Ἄλλοτε, ὁ κ. Λούντζης μεταφράζει ἢ ἐρμηνεύει τὶς πηγές με τρόπο αὐθαίρετο. «Σανίδια» καὶ «πιττοῦρες» δὲν ταυτίζονται, καὶ δὲν ὑπάρχει κανεὶς βásiμος λόγος ποὺ νὰ μᾶς κἀνει νὰ πιστεύουμε εἶπε ὅτι οἱ πίνακες προϋπήρχαν εἶτε ὅτι ἐπιζωγραφίστηκαν, ὅπως με 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, πράγμα περισσότερο παράδοξο², ἐφ' ὅσον γνωρίζουμε ὅτι τὸ 1757 ὁ Νικόλαος Δοξαράς πληρώθηκε γιὰ τὸν Δανιὴλ, μετὰ τῶν 7 Προφητῶν τοῦ Μουσείου Ζακύνθου.

Περὶ ἄρα εἶναι ἐπίσης ἡ ἐρμηνεία τῆς λέξης «φτιασμένες» ὡς οὐδέτερης, ποὺ «μπορεῖ νὰ σημαίνει τόσο πρωτογενὴ ζωγραφικὴ ὅσο ἐπισκευὴ (συντήρηση) προγενέστερων πινάκων». Με 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 μετὰ 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 αὐτὰ —ἐπιμέρους κοινὲς λεπτομέρειες καὶ μιὰ παρόμοια διευθέτηση τῶν μορφῶν στὸν χῶρο— δὲν δίνεται ἀπάντηση σὲ εὐλόγα ἐρωτήματα, ὅπως ἂν τὰ σχέδια εἶναι αὐτοῦγραφα 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 ἢ στάση τοῦ κ. Λούντζη εἶναι περισσότερο ἀπὸ ἀσυνεπής. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, δὲν ἐξεργεῖ γιὰ ποῖο λόγο, ἐφ' ὅσον βασιζέται στὴν ἐπανάγνωση τῶν παλαιότερων μελετητῶν, δὲν ἀναφέρει ὅσους ἔχουν ἀσχοληθεῖ μετὰ τὸ θέμα, συντασσόμενοι μετὰ τὴν μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἀποψη ἢ ἀκόμα συνεισφέροντας χρήσιμες πληροφορίες. Πῶς ἀλήθεια δικαιολογεῖται νὰ ἀποσιωπᾷ τὰ δημοσιεύματα τῶν Μ. Χατζηδάκη, Ἄ. Ευγγόπουλου, Τ. Σπητέρη, Ν. Ζία κ.ἄ., σὲ προσιτὰς ἐκδόσεις, ὅπως καὶ τὶς λίγες πολυτίμες φωτογραφίες ποὺ ἔκανε γνωστὲς ὁ Ντ. Κονόμος³ ἀπὸ τὴν προσεισμικὴ Φανερωμένη, στὶς ὁποῖες περιλαμβάνονται καὶ κατεστραμμένοι πίνακες Προφητῶν;

Ἄλλὰ καὶ σὲ ἐκείνους ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ποὺ λαμβάνει ὑπ' ὄψη του, συμπεριφέρεται ἐντελῶς ἰδιόμορφα. Πέρα ἀπὸ τὴ ζακυνθινολατρεία, ποὺ διέπει ἄλλωστε ὅλο τὸ βιβλίο, καὶ ποὺ ὠθεῖ τὸν κ. Λούντζη νὰ διακρίνει τοὺς ἐρευνητὲς σὲ ντόπιους καὶ ξένους, κατασκευάζει ἕνα κλίμα συνομιλίας μετὰ τῶν μελετητῶν, ἠθελωμένης καὶ ἐπίμονης διαστρέβλωσης τῆς ἀλήθειας

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

2. Αὐτὸ ὑποστηρίζει καὶ ὁ Ἄ. Χαράλαμπίδης 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, *Ζακύνθος. Πεντακῶσια 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 γνωμῶν καὶ οἱ καλοπροαίρετες ὑποθέσεις. Εἰδικὰ ἀπέναντι στὸν Ἄγγελο Προκοπίου ἢ ἐπίθεση τοῦ κ. Λούντζη δείχνει μιὰ τέτοια ἐμπάθεια ποὺ σπάνια κατευνάζεται, καὶ ποὺ θέλει νά χρεώσει στὸν πρῶτο τὴν εἰκόνα ἐνὸς μισαλλόδοξου, ἀν ὅχι κάκιστου μελετητῆ. Ὅχι μόνον ἀδικεῖ ἔτσι ἕναν ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ἱστορικούς τῆς τέχνης τοῦ Μεσοπολέμου, ἀλλὰ καὶ παρουσιάζει διαστρεβλωμένα τὸ ἔργο ἐνὸς μελετητῆ με ἰδιαίτερη συνέπεια τόσο στὰ βιβλία ὅσο καὶ στὶς τεχνοκριτικές ποὺ δημοσίευσσε τὴν ἴδια περίοδο, ἀκολουθώντας πιστὰ μιὰ μαρξιστικὴ ἀνάλυση τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης.

Τέλος, ἐμφανῆς εἶναι ἢ προσπάθεια τοῦ συγγραφέα νά συνδέσει τὴν καλλιτεχνικὴ πράξη με τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα. Ἡ πρώτη κιόλας παράγραφος τοῦ βιβλίου εἶναι χαρακτηριστικὴ: «Τὸ δοκίμιο αὐτὸ προϋποθέτει ἐπίγνωση τοῦ θαύματος τοῦ ἐπτανησιακοῦ μαρῶκ, τῆς αἰσθητικῆς ἐπαναστάσεως τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς ζακυνθινῆς ζωγραφικῆς τοῦ ΙΗ' αἰῶνα. Ἐπίγνωση τοῦ ὅτι ἡ ἐκκλησία τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου ὑπῆρξε μουσεῖο μεταβυζαντινῆς τέχνης καὶ συνάμα, ὁ χῶρος ὅπου ἐκδηλώθηκε κατ' ἐξοχὴν ἢ βούληση τοῦ ἐπτανησιακοῦ μαρῶκ, τὸ ὁποῖο ὀριοθέτησε τὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ ἕναν αἰῶνα πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία νεοελληνικοῦ κράτους». Ἡ σύγκριση ἐννοιῶν καὶ οἱ ἀντιφάσεις ποὺ ἐνυπάρχουν στὰ παραπάνω καὶ ποὺ συμφύρουν ἀδιάκριτα μαρῶκ, 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 νά νομιμοποιῶνται χαρακτηρισμοὶ ὅπως «πρωτοποριακός», «ἐπαναστάτης» ἢ «ζωγράφος ἐκτὸς συρμοῦ», ποὺ ἀποδίδονται στὸν Πλακωτὸ, τοῦ ὁποίου δὲν εἶναι γνωστὸ με βεβαιότητα οὔτε ἕνα ἔργο, θά 'πρεπε νά γίνεῖ πρῶτα κατανοητὸ ποῖος ἦταν αὐτὸς ὁ συρμὸς καὶ ποῖα ἢ 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 θά παραμένει ἄλυτο αἰνίγμα, ὅσο ἢ ἔρευνα δὲν προχωρᾷ πέρα ἀπὸ τὶς παραδεδομένες σταθερὲς τῆς ἱστοριοδιόφιας, καὶ ὅσο λείπουν συστηματικὲς μελέτες γύρω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ στὰ Ἐπτάνησα τὴν ἐποχὴ τῆς Βενετοκρατίας.

4. Καὶ τῆς ζωγραφικῆς πρακτικῆς. Ἐναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸ ὅτι οἱ πίνακες τῶν Προφητῶν εἶναι ἀβγοτέμπερα σὲ γυψοσανίδα δὲν σημαίνει ὅτι «τὰ ἔργα ζωγραφιστήκανε με 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 αἰῶνα, ὅταν οἱ ζωγράφοι προσπαθοῦσαν νά δώσουν τὴν ἐντύπωση τῆς ἐλαιογραφίας με τὴν τεχνικὴ τοῦ ἀβγοῦ. Βλ. τὰ ὅσα γράφει ὁ Α. Εὐγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀθήνα 1957, σσ. 327-329.