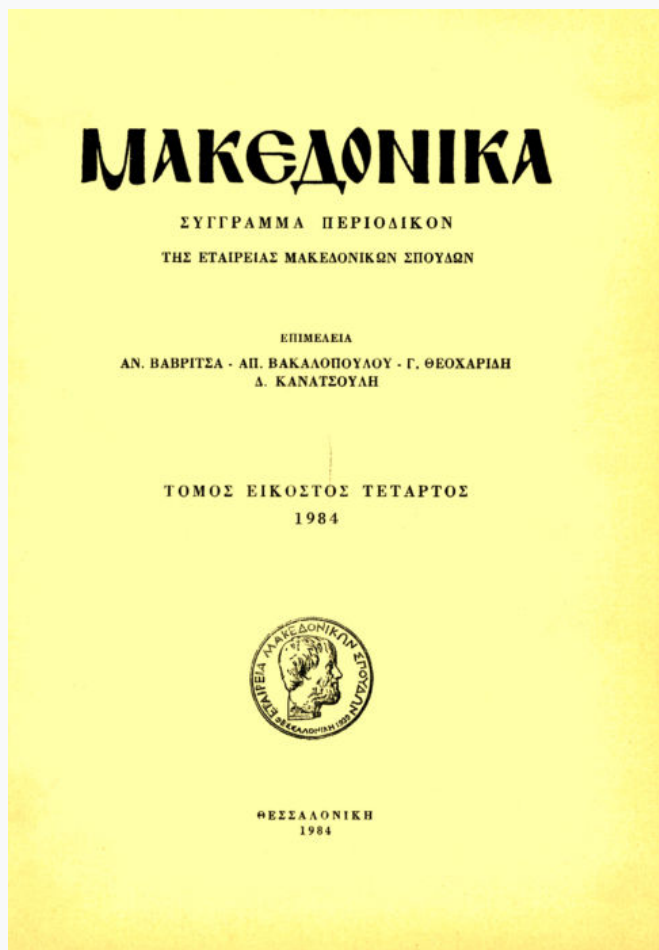


Μακεδονικά

Τόμ. 24, Αρ. 1 (1984)



Με αφορμή μια τοιχογραφία στο αρχοντικό
Μανούση στη Σιάτιστα

Μένη Κανατσούλη

doi: [10.12681/makedonika.267](https://doi.org/10.12681/makedonika.267)

Copyright © 2014, Μένη Κανατσούλη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κανατσούλη Μ. (1984). Με αφορμή μια τοιχογραφία στο αρχοντικό Μανούση στη Σιάτιστα. *Μακεδονικά*, 24(1), 188–196. <https://doi.org/10.12681/makedonika.267>

ΜΕ ΑΦΟΡΜΗ ΜΙΑ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΑΡΧΟΝΤΙΚΟ ΜΑΝΟΥΣΗ ΣΤΗ ΣΙΑΤΙΣΤΑ

Τόσο ο Κίτσορ Μακρή¹, όσο και ο Μίλτος Γαρίδης² έχουν ήδη σε προηγούμενα άρθρα επισημάνει τη σχέση της «λαϊκής» ονομαζόμενης ζωγραφικής—όρος που καθιερώθηκε για να προσδιορίσει την κοσμική ζωγραφική των σπιτιών που κτίζονται κατά το 18ο και 19ο αιώνα στον ελληνικό χώρο—και της δυτικοευρωπαϊκής χαλκογραφίας. Ειδικότερα αναφέρθηκαν σε τοιχογραφίες με απόψεις πόλεων που τα πρότυπά τους εντοπίζουν σε ανάλογες ευρωπαϊκές γκραβούρες, σύγχρονες ή προγενέστερες. Έχοντας σαν αφετηρία μας τη διαπίστωση αυτή, η οποία επιβεβαιώνεται μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, θελήσαμε να διερευνήσουμε περισσότερο το θέμα και καταλήξαμε στο συμπέρασμα πως η σφαίρα επιρροής της δυτικοευρωπαϊκής χαλκογραφίας πάνω στη «λαϊκή» μας ζωγραφική είναι πολύ ευρύτερη. Τουλάχιστον αυτή τη γνώμη διαμορφώσαμε εξετάζοντας μια τοιχογραφία στο εσωτερικό του αρχοντικού του Μανούση στη Σιάτιστα.

Πρόκειται για ένα τρίπτυχο ζωγραφισμένο πάνω στο δυτικό τοίχο του στενού διαδρόμου που βρίσκεται κάτω από τη σκάλα, η οποία οδηγεί στο δεύτερο όροφο. Ο διάδρομος αυτός, σχηματίζοντας Π, επικοινωνεί ελεύθερα με τον ηλιακό, το χώρο υποδοχής των Σιατιστινών αρχοντικών.

Στη χρονιά που εικονογραφήθηκε ο ηλιακός, στα 1787, με βάση τη γραπτή μαρτυρία της παράστασης με το «όρνηον» που κοσμεί την αριστερή παρειά του αριστερού παραθύρου, μπορούμε με ασφάλεια να τοποθετήσουμε και την εικονογράφηση του τρίπτυχου, η οποία ολοκληρώνει, κατά κάποιο τρόπο, το εικονογραφικό πρόγραμμα του ηλιακού.

Το κάτω μέρος του τοίχου καταλαμβάνει μια τοιχογραφία, σχήματος τραπεζίου, η οποία απεικονίζει με τρόπο αρκετά αδέξιο ένα τοπίο εμπλουτισμένο με σκηνές κυνηγιού. Τον υπόλοιπο κενό χώρο, που διαχωρίζει ένα ξύλινο γείσο από το τοπίο, καλύπτει το τρίπτυχο που το αποτελούν τρία διακοσμητικά πανώ, διαταγμένα έτσι ώστε να σχηματίζουν τρίγωνο (εικ. 1).

Στα αριστερά μας βλέπουμε ένα σχεδόν ισοσκελές ορθογώνιο τρίγωνο

1. Κ. Μακρή, 'Ένα ευρωπαϊκό πρότυπο βορειοελλαδίτικης τοιχογραφίας, «Βήματα», Αθήνα 1979, σ. 367-370.

2. Μ. Γαρίδης, Καινούργια χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική διακοσμητική ζωγραφική το 18ο και 19ο αιώνα, «Μακεδονικά» 22 (1982) 1-15.

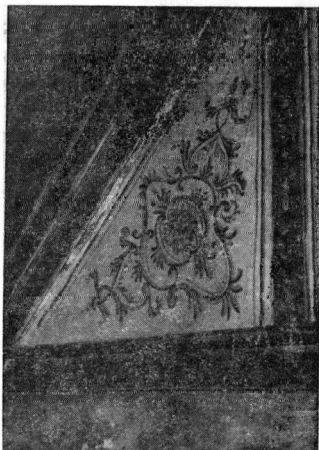
(1,08 μ. × 1,05 μ.) που περιέχει φυτικά διακοσμητικά σχέδια πάνω σε άσπρο φόντο (εικ. 2). Ένα cartouche, ανοιχτού κόκκινου χρώματος, που οι πλευρές του είναι σχηματοποιημένοι βλαστοί και στυλιζαρισμένα λογχόσχημα φύλλα καταλαμβάνει το κέντρο του πίνακα· πλαισιώνεται από φύλλα καμπυλόμορφα και στυλιζαρισμένους βλαστούς σε σχήμα C. Το σύμπλεγμα αυτό καταλήγει, αριστερά και δεξιά, σε δύο ζεύγη βλαστών, εντελώς σχηματοποιημένων, που τα φύλλα τους συστρέφονται προς διάφορες κατευθύνσεις.



Εικ. 1. Τοιχογραφία στο αρχοντικό του Μανούση στη Σιάτιστα.

Μια διαχωριστική κοκκινωπή ταινία, που μιμείται κίονα, χωρίζει το τρίγωνο από το μεσαίο ορθογώνιο ταμπλώ (0,90 μ. × 1,05 μ.), που σε φόντο άσπρο εσωκλείει επίσης σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα (εικ. 3). Στο κέντρο υπάρχει ένα μεγαλόπρεπο cartouche που το πρασινωπό πλαίσιο του μιμείται βλαστούς και πλατύμορφα φύλλα άκανθας. Στο επάνω μέρος στεφανώνεται από ένα είδος κοχυλιού. Ένα σύμπλεγμα από φύλλα άκανθας, συστρεφόμενους βλαστούς και σχηματοποιημένα φύλλα γεμίζει τον υπόλοιπο χώρο.

Το ταμπλώ αυτό διαχωρίζεται επίσης με μια διακοσμητική ταινία, όμοια με την προηγούμενη, από το δεύτερο ορθογώνιο (0,25 μ. × 1,05 μ.), στα δεξιά μας (εικ. 4). Σ' αυτό επαναλαμβάνονται τα ίδια διακοσμητικά μοτίβα, όπως



Εικ. 2. Το αριστερό πανώ
τον τρίπτυχον.



Εικ. 3. Το μεσαίο ορθογώνιο πανώ
τον τρίπτυχον.



Εικ. 4. Το δεξιό πανώ του
τρίπτυχον.



Εικ. 5. Cartouche του Federigo
Zuccaro, ca. 1600.

και στα δύο άλλα, μόνο που η διάταξή τους διαφέρει, εφόσον πρέπει να υπακούει στο στενόμακρο ορθογώνιο χώρο που διακοσμεί.

Στα τρία αυτά διακοσμητικά σύνολα ο ζωγράφος ουσιαστικά διαπραγματεύεται ένα μόνο θέμα, αν και την τελική του μορφή την υποτάσσει, και στις τρεις περιπτώσεις, στο σχήμα του κάθε ταμπλώ. Η διακόσμηση έχει σαν αφετηρία ένα κεντρικό cartouche, γύρω από το οποίο, άλλοτε σε σύμπτυξη και άλλοτε σε ανάπτυξη, ξετυλίγονται βλαστοί και σχηματοποιημένα φύλλα που παίρνουν τελικά σχήμα ορθογώνιο ή τριγωνικό.

Το cartouche είναι ένα είδος διακόσμησης πολύ συνηθισμένης στο στυλ rocaille, το διακοσμητικό στυλ που είχε γίνει μόδα την εποχή του Λουδοβίκου ΙΕ', ιδιαίτερα στα χρόνια 1720-1750, και είναι περισσότερο γνωστό σαν στυλ ροκοκό¹.

Ο Fiske Kimball ορίζει σαν cartouche ένα είδος ασπίδας —ή, καλύτερα, σχήματος ασπίδας— που το κύριο τμήμα της περιβάλλεται από μια μπορντούρα ή ένα πλαίσιο και έχει την ίδια χρήση με το αρχαίο μενταγιόν ή την αρχαία πινακίδα. Τα πρώτα cartouche πρέπει να τα αναζητήσουμε στην ιταλική τέχνη². Και, όπως μας εξηγεί με περισσότερη σαφήνεια, ειδικά για τη χρήση του, το λεξικό Petit Robert, είναι ένας γλυπτός ή ζωγραφιστός διάκοσμος που μιμείται χαρτόνι που ξετυλίγεται και χρησιμεύει για να φέρει μια επιγραφή, ένα ρητό ή ένα οικόσημο³.

Στο πολύτιμο βιβλίο «Rocaille zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs»⁴ ο συγγραφέας του, H. Bauer, συγκέντρωσε μια πλούσια συλλογή από cartouches, που ξεσήκωσε από χαρακτηριστικά σχέδια, κυρίως της εποχής του rocaille (εικ. 5-7). Τα σχέδια αυτά, που η διάδοσή τους στον ευρωπαϊκό χώρο κατά το 18ο αιώνα ήταν μεγάλη, είχαν διπλή χρήση. Άλλοτε χρησίμευαν σαν μοντέλα, ανάμεσα στα οποία γινόταν η επιλογή της διακόσμησης που θα κοσμούσε τα μέγαρα των ευγενών, και άλλοτε ήταν αυτόνομα έργα τέχνης που μόνο προορισμό είχαν να ικανοποιήσουν τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις τόσο του ίδιου του καλλιτέχνη, όσο και του πελάτη του⁵. Τα διακοσμητικά αυτά θέματα πέρασαν λοιπόν πολύ γρήγορα από το χώρο της γκραβούρας σ' αυτόν της διακοσμητικής ζωγραφικής, καθώς και στα ατελιέ της γλυπτικής και για την εκτέλεσή τους χαράκτες, γλύπτες και ζωγράφοι

1. Le style Louis XV, στη σειρά La Grammaire des styles υπό τη διεύθυνση του Henry Martin, Flammarion, Paris 1928, σ. 17.

2. F. Kimball, Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo, Paris 1949, σ. 53.

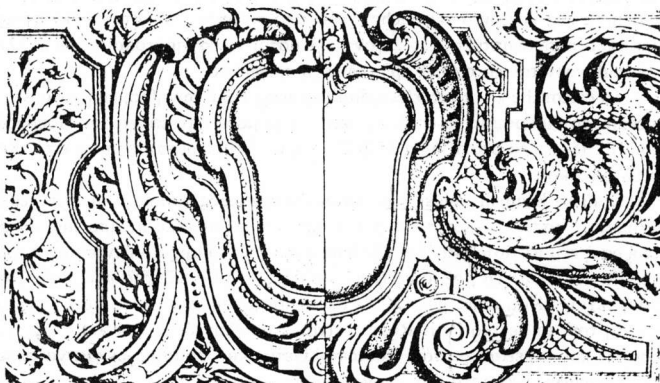
3. Le Petit Robert, από τον Paul Robert, Société du Nouveau Littre, Paris 1978, σ. 26, λήμμα cartouche.

4. Εκδόθηκε στο Βερολίνο το 1962.

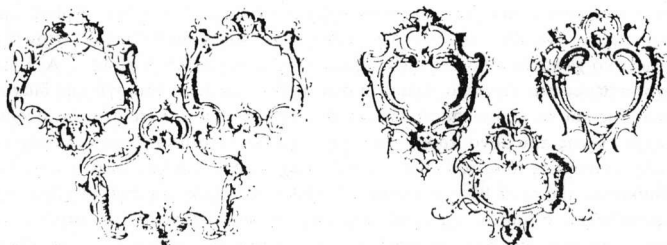
5. Le Siècle du rococo. Art et civilisation du XVIIIe siècle (Έκθεση από 15 Ιουνίου μέχρι 15 Σεπτεμβρίου 1958), Μόναχο 1958, σ. 118.

βρίσκονται συνήθως σε στενή συνεργασία μεταξύ τους¹.

Πολλές τέτοιες συλλογές με σχέδια για cartouches, αραβουργήματα, κοσμήματα ζωφόρων, lambris² κ.λ. κυκλοφορούσαν το 18ο αιώνα και ανάμεσα στα ονόματα των χαρακτών φιγουράρουν ονόματα, όπως του Jacques de La-



Εικ. 6. Cartouche του Francesco Bedeschini, 1685.



Εικ. 7. Cartouches του Nicolas Pineau, 1725.

1. M. T. Mandroux-Franca, *Information artistique et «mass-media» au 18^e siècle. La diffusion de l'ornement gravé rococo au Portugal*, Braga 1974, σ. 5.

2. Τα lambris ήταν ξύλινες ή μαρμάρινες επενδύσεις τοίχων που φέρουν μια κάποια διακόσμηση, βλ. Henry Harvard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours*, III, Paris 1887, σ. 178, λήμμα lambris. Τα διακοσμητικά θέματα του δεξιού ορθογώνιου του τρίπτυχου της οικίας Μανούση φαίνεται πως έχουν υπόψη διακοσμήσεις των lambris (εικ. 8α-β).

joue, του P. E. Babel, του F. Boucher, του Nicolas Pineau, του Obbenart και του J. A. Meissonier (Βιβλίο κοσμημάτων, 1734). Ένας από τους μεγαλύτερους κοσμηματογράφους¹ της εποχής αυτής ήταν ο François de Cuvillies, του οποίου η διαμονή στο Μόναχο υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη της γερμανικής διακοσμητικής τέχνης. Τύπωσε πολλές συλλογές σχεδίων που πουλήθηκαν στο Μόναχο και στο Παρίσι. Αναφέρουμε το πολύ γνωστό «Βιβλίο με cartouches», αν και στην πραγματικότητα τα βιβλία που φέρουν το όνομά του δεν είναι τίποτα άλλο παρά συλλογές μεμονωμένων φύλλων συγκεντρωμένων εκ των υστέρων σε τεύχη. Πολλά από τα σχέδιά του τυπώθηκαν επανειλημμένα, ακόμη και μετά το θάνατό του, εφόσον η ζήτησή τους ήταν μεγάλη².

Ανάμεσα σ' αυτά τα σχέδια λοιπόν, που έχουν κατακλύσει τις ευρωπαϊκές αγορές, πρέπει να αναζητήσουμε τα έργα που χρησίμευσαν σαν πρότυπα για τις τοιχογραφίες του Μανούση. Αν και θα μας φαινόταν πιθανότερο να υποστηρίξουμε πως οι Έλληνες αγοραστές τα προμηθεύονταν όχι στις αγορές της Γαλλίας, αλλά της Γερμανίας, μια και οι εκεί επαφές τους, κυρίως οι εμπορικές, ήταν πολύ συχνότερες.

Στο σημείο αυτό αξίζει να κάνουμε μια μικρή παρένθεση για να αναφέρουμε πως το σημαντικότερο γερμανικό κέντρο αγοράς και διεθνούς διακίνησης χαρακτικών με διακοσμητικά μοτίβα ήταν το Augsburg. Ήδη από τις αρχές του 18ου αιώνα οι καλλιτέχνες του Augsburg αντιγράφουν πολλά διακοσμητικά θέματα από την τέχνη των Γάλλων κοσμηματογράφων, στην οποία μούνται μέσω των χαρακτικών που πρωτοτύπωσαν οι διάδοχοι του εκδότη Jeremias Wolff³.

Είναι εύλογο το ερώτημα πώς τα σχέδια αυτά μπόρεσαν να φτάσουν στα χέρια των Ελλήνων ζωγράφων, οι οποίοι παρ' όλες τις συχνές μετακινήσεις τους στην επικράτεια της οθωμανικής αυτοκρατορίας, για να εκτελέσουν και να συμφωνήσουν παραγγελίες, σπάνια έβγαιναν έξω από τα σύνορά της. Μόνο ένας τρόπος υπήρχε. Αυτοί οι ίδιοι οι πελάτες, που ήταν κατα κανόνα έμποροι με συχνές οικονομικές συναλλαγές με την Ευρώπη και ιδιαίτερα την αυστροουγγρική αυτοκρατορία, θα εφοδιάσουν τους ζωγράφους με χαρακτηριστικά σχέδια, τα οποία και θα τους ζητήσουν να αντιγράψουν πιστά.

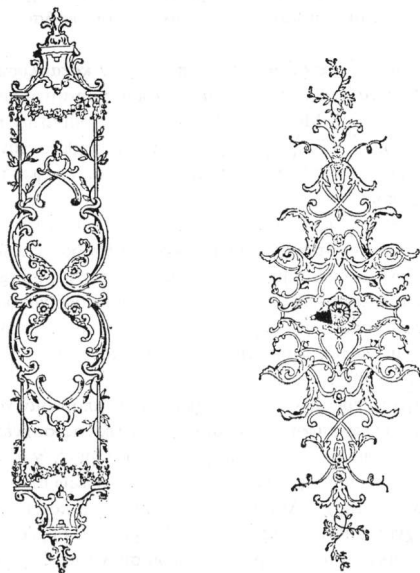
Η εισβολή των διακοσμητικών μοτίβων της ευρωπαϊκής τέχνης στη

1. Τον όρο «κοσμηματογράφο» προτιμήσαμε για την απόδοση του γαλλικού «ornemaniste», που σημαίνει το σχεδιαστή και εκτελεστή διακοσμητικών θεμάτων.

2. Σχετικά με το François de Cuvillies, πολύτιμο υπήρξε το βιβλίο του Jean Laran, François de Cuvillies. Dessinateur et architecte, στη σειρά Les grands ornemanistes, εκδόσεις Henry Laurens, Paris.

3. M. T. Mandroux-Franca, ό.π., σ. 6.

ζωγραφική των ελληνικών αρχοντόσπιτων πρέπει να εξεταστεί πολύπλευρα. Πρέπει δηλαδή να αντιμετωπισθεί όχι μόνο σαν ένα καλλιτεχνικό φαινόμενο, που διαμορφώνεται μέσα από τη συνεργασία ζωγράφου και πελάτη, αλλά σαν ένα ευρύτερο πολιτισμικό φαινόμενο που αντανακλά κάποιες γενικότερες αλλαγές στη συμπεριφορά και στο χαρακτήρα της τάξης των Ελλήνων εμπόρων, που συγκεντρώνονται στα γνωστά κέντρα της εποχής και είναι αυτοί που ουσιαστικά προτείνουν τη θεματολογία και τη μορφή της ζωγραφικής αυτής.



Εικ. 8. Σχέδια για lambris. Παλιό ανάκτορο του Puteaux.

Πρέπει να το τονίσουμε πως η κοσμική ζωγραφική επεκτείνεται σε μια ευρεία ζώνη, πέρα από τα σύνορα της σημερινής Ελλάδας, και υιοθετείται σαν τρόπος καλλιτεχνικής έκφρασης σε πολλά αστικά κέντρα του 18ου αιώνα· αν και αυτά βρίσκονται σε τέτοιες αποστάσεις μεταξύ τους, που οι πνευματικές και αισθητικές ανταλλαγές δεν είναι εύκολες, εντούτοις οι ξενόφερτες συνήθειες των Ελλήνων αστών, που απόκτησαν στις εμπορικές μεγαλότητες της Ευρώπης, χαρακτηρίζονται από ομοιομορφία, η οποία επηρεάζει

πολλούς τομείς της κοινωνικής και πολιτιστικής τους ζωής, με από παράδειγμα τη διακοσμητική ζωγραφική.

Εξάλλου, από την πλευρά τους, οι ζωγράφοι στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην κοσμική ζωγραφική μόνο το 18ο αιώνα, ενώ όλη η προηγούμενη μαθητεία τους και πρακτική σχετιζόταν αποκλειστικά με τη θρησκευτική ζωγραφική. Από την αργογραφία, που ακόμη στις μέρες τους έχει να επιδείξει ένα πλούσιο εικονογραφικό λεξιλόγιο, δεν μπορούν να δανεισθούν, τουλάχιστον με τρόπο εμφανή, στοιχεία που να είναι δυνατόν να μεταφερθούν σε μια τέχνη κοσμική. Το διαφορετικό περιεχόμενο και ο διαφορετικός προσρισμός των δύο αυτών καλλιτεχνικών εκφράσεων το αποκλείει.

Ετσι, αν οι απαγορεύσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής και η φτώχεια μιας πιο σύγχρονης ζωγραφικής γλώσσας παρέχουν στο ζωγράφο κάθε ελευθερία επιλογής του θεματικού του υλικού, ταυτόχρονα τον εγκλωβίζουν στο πλέγμα των δυσκολιών, που εσωκλείει μια ζωγραφική καινούργια στο νεοελληνικό χώρο και που ακόμη αναζητά τα εκφραστικά της μέσα.

Γι' αυτό μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η επέμβαση του πελάτη, που τον προμηθεύει με σχέδια της ευρωπαϊκής διακοσμητικής, υπήρξε σωτήρια για το ζωγράφο, μια και τον βγάζει από την αμηχανία του πού να αναζητήσει τα θέματά του, για την αξιολόγηση των οποίων η έλλειψη παιδείας ή η απουσία ταλέντου αποβαίνουν συχνά κακοί σύμβουλοι. Από την άλλη, η συγκεκριμένη επέμβαση του πελάτη δεν είναι άσχετη με τις βαθύτερες προθέσεις του να επιδείξει τους πολιτισμικούς του δεσμούς με την Ευρώπη, η οποία όχι μόνο τον λύτρωσε από την ταπεινωτική θέση του ραγιά, αλλά του έδωσε την οικονομική ευχέρεια του Ευρωπαίου αστού. Επιβάλλοντας μια τέχνη, που μιμείται την ευρωπαϊκή, απολαμβάνει τη διπλή ικανοποίηση να επιβεβαιώνει την κοινωνική του άνοδο και την απόκτηση μιας νοοτροπίας, περισσότερο δυτικότροπης και, κατά συνέπεια, περισσότερο εξελιγμένης.

Επειδή λοιπόν πιστεύουμε ότι η ζωγραφική των αρχοντικών του 18ου αιώνα δεν είναι ανεξάρτητη από τις ανακατατάξεις που γίνονται στην ελληνική κοινωνία και, συγκεκριμένα, από την εμφάνιση και άνοδο της αστικής τάξης και την προσπάθειά της να αυτοπροσδιοριστεί, γι' αυτό θεωρούμε ότι ο όρος «λαϊκή ζωγραφική», που χρησιμοποιήθηκε για να υποδηλώσει αυτό το είδος τέχνης, είναι τουλάχιστον άστοχος. Πολύ περισσότερο μια και ο ουσιαστικός εμπνευστής της είναι ο πελάτης, ο οποίος το μόνο δικαίωμα ελευθερίας που παραχωρεί στο ζωγράφο είναι το να επιφέρει κάποιες μορφολογικές τροποποιήσεις και αυτές προς την πλευρά μιας υπεραπλούστευσης.

Καθώς λοιπόν μέσα από τις θεματολογικές απαιτήσεις, που ο πελάτης προβάλλει πάνω σ' αυτή τη ζωγραφική, προσδιορίζει τον εαυτό του και πιο συγκεκριμένα την αστική ιδεολογία που αντιπροσωπεύει, αντί του όρου «λαϊκή ζωγραφική» θα προτείναμε «ζωγραφική αστική» ή «ζωγραφική των αστι-

κών κέντρων» ή «ζωγραφική κοσμική», που, κατά την άποψή μας, αποσαφηνίζουν καλύτερα το πραγματικό της περιεχόμενο, την προέλευσή της και τον προορισμό της.

MENH KANATSOULI

SUMMARY

Meni Kanatsouli, Motivated by a mural painting of the Manoussis mansion at Siatista.

The author of this article is trying to look for the original works of art, which influenced the anonymous painter of an ornamental panel in the Manoussis mansion at Siatista, a work of the late 18th C. The way the European engravings during the 18th C, were spread throughout the European countries, may justify the fact that the two creators of this painting—artist and client—have introduced ornamental motives borrowed directly from the western contemporary art.