

Μακεδονικά

Τόμ. 22, Αρ. 1 (1982)



Καινούργια χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική διακοσμητική ζωγραφική το 18ο και 19 αιώνα

Μίλτος Γαρίδης

doi: [10.12681/makedonika.512](https://doi.org/10.12681/makedonika.512)

Copyright © 2014, Μίλτος Γαρίδης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γαρίδης Μ. (1982). Καινούργια χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική διακοσμητική ζωγραφική το 18ο και 19 αιώνα. *Μακεδονικά*, 22(1), 1–15. <https://doi.org/10.12681/makedonika.512>

ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟ 18ο ΚΑΙ 19ο ΑΙΩΝΑ

Οί κοσμικές τοιχογραφίες του 18ου και του 19ου αιώνα μᾶς εἶναι γνω-
στὲς σὲ ἀρχοντικά, μὰ κυρίως ἀστικά πιά θὰ ἔλεγα, σπίτια στὴ Βόρεια
Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα στὴ Δυτικὴ Μακεδονία, σὲ σπίτια ἐμπόρων καὶ πλού-
σιων προεστώδων. Ἀπηχοῦν τὴ σχετικὰ καινούργια εὐμάρεια ἐνὸς κοινωνι-
κοῦ στρώματος, τῶν ἀστῶν ἐμπόρων, ποὺ εὐημεροῦν μέσα στὴν κοινωνία
τῶν μικρῶν ἐμποροβιοτεχνικῶν κέντρων τῆς περιοχῆς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Ταυτόχρονα αὐτὲς οἱ τοιχογραφίες μᾶς φέρνουν σὲ ἐπαφὴ μ' ἓνα νεώ-
τερο, γιὰ τὴν περιοχὴ, καλλιτεχνικὸ ὕφος, ἥδη ὅμως ὀριστικὰ διαμορφω-
μένο σὲ τοπικὴ κλίμακα στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα ἀπὸ στοιχεῖα ἐτερόκλη-
τα, ὅπου κυριαρχεῖ, πλαισιώνοντάς τα, ἡ ἔκφραση τοῦ «μπαρόκ» τῆς Κεν-
τρικῆς Εὐρώπης, στὴν τελευταία του φάση τοῦ ροκοκό, ξεθυμασμένου πιά
καὶ σὲ στάδιο κάμψης στὶς ἴδιες τὶς χῶρες ὅπου δημιουργικὰ ἀναπτύχθη-
κε.

Ἡ υἱοθέτηση αὐτοῦ τοῦ ἐτερόκλητου στυλ ἀπὸ τοὺς ἀστοὺς ἐμπο-
ρους, κι ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, μαρτυρεῖ γιὰ τὶς ἐπιδράσεις ποὺ αὐτοὶ δέ-
χθηκαν ἀπὸ τὰ μέρη τῆς Κεντρικῆς, κυρίως, Εὐρώπης μὰ καὶ τῆς Κωνσταν-
τινούπολης, ὅπου συχνὰ κατοικοῦσαν μόνιμα καὶ ὅπου ταξίδευαν καὶ
ἀσκοῦσαν τὸ διαμετακομιστικὸ τους ἐμπόριο. Σ' αὐτὲς τὶς χῶρες ὁ συρμὸς
αὐτὸς κυριαρχοῦσε ἀπὸ καιρὸ μὰ καὶ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Πάντως, ἡ υἱοθέτηση πολλῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ συρμὸ τοῦ μπαρόκ-
ροκοκό περιορίζεται βασικὰ στὴν ἐσωτερικὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση
καὶ ἐφαρμόζεται σὲ κτήρια ποὺ, ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὴ ἀποψη, συνεχίζουν ἢ
καὶ ἀναπτύσσουν παραδοσιακὲς μορφὲς τῆς εὐρύτερης γεωγραφικῆς πε-
ριοχῆς, ἔργα κινητῶν συνεργειῶν μαστόρων καὶ χτιστάδων ἀπὸ τὴν Ἡ-
πειρο καὶ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία¹.

Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης, διαμορφω-
μένος πιά τοῦλάχιστον στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα, δὲν περιορίζεται στὴ
Δυτικὴ Μακεδονία καὶ στὴν Ἡπειρο οὔτε μόνον ἀνάμεσα στὰ ἑλληνικὰ

1. Ν. Κ. Μουτσοπούλου, Τὰ ἀρχοντικά τῆς Σιάτιστας, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 41, ὅπου ἀναπτύσσεται τὸ θέμα τῶν παραδοσιακῶν ἀρχιτεκτονικῶν τύπων καὶ τρόπων κτισίματος σχετικὰ μὲ τὰ σπίτια τῆς Σιάτιστας.

ή άλλα χριστιανικά κοινωνικά στρώματα. Ἐπιδρᾷ καὶ ἀναπτύσσεται καὶ στὰ ἀνώτερα στρώματα τῆς τουρκικῆς μουσουλμανικῆς κοινωνίας. Ἐκδηλώσεις του γνωρίζουμε—ἡ μνημεῖα ἔχουν διατηρηθεῖ—σὲ πολλές εὐρωπαϊκὲς ἐπαρχίες τῆς Ὁθωμανικῆς αὐτοκρατορίας (Ἀλβανία, Ἡπειρο, Μακεδονία, Θεσσαλία, Θράκη καὶ Βουλγαρία), σὲ νησιά (Μυτιλήνη, Κρήτη), στὴ Δυτικὴ Μικρασία καὶ ἄλλοι. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σπίτια συναντᾶμε τὸν καινούργιο αὐτὸ ρυθμὸ σὲ λεπτομέρειες τῆς διακόσμησης—ἐσωτερικῆς ἢ καὶ ἐξωτερικῆς—τῶν ἀλλὰ καὶ ἐκκλησιῶν κάποτε.

Φαίνεται πὼς ἓνα, τὸ κυριότερο μᾶλλον κέντρο τοῦ στὴν Ὁθωμανικὴ αὐτοκρατορία, εἶναι ἡ πρωτεύουσά της ἡ Κωνσταντινούπολη, ὅπου πρῶτα κάνει τὴν ἐμφάνισή του, ἀκολουθῶντας τοὺς ἐμπορικοὺς δρόμους. Ἡ ἐξέλιξίς του συμβαδίζει μὲ τὶς τάσεις ἐξευρωπαϊσμοῦ ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἀνάμεσα στὰ ἀνώτερα στρώματα τῆς ὀθωμανικῆς κοινωνίας τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀχμέτ τοῦ Γ'¹. Ἀπὸ τὸ κέντρο διακλαδώνεται, μὲ τὴν ἰδιαίτερη μορφή τοῦ «τουρκοπαρόκ», πρὸς τὶς ἐπαρχίες.

Ὅμως, ὁ συρμὸς τοῦ μπαρόκ-ροκοκὸ διαδίδεται καὶ χάρις στὶς ἄμεσες ἐπαφές τῶν ἀστῶν ἐμπόρων στὴ Δυτικὴ Μακεδονία καὶ Ἡπειρο μὲ τὰ κέντρα τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης, χωρὶς τὴ μεσολάβηση τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἔτσι ἐξηγεῖται καὶ οἱ τοπικὲς ἀποχρώσεις τοῦ καινούργιου στυλ.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πὼς τὰ νεόπλυστα χριστιανικά ἐμπορικά στρώματα δέχονται τοὺς νεωτεριστικοὺς αὐτοὺς συρμούς μὲ μεγαλύτερη ἐπιδεκτικότητα, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα μουσουλμανικά.

Αὐτὸς ὁ «νεωτερικὸς» συρμὸς στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἀντλεῖ τὴ θεματογραφία του καὶ πολλὰ μοτίβα ἀπὸ μιὰ παλιότερη διακοσμητικὴ παράδοση, ἐτερόκλητης προέλευσης, ποὺ δὲν μπορούμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε παρὰ μόνον ἔμμεσα σὲ διακοσμήσεις (τοπία φανταστικά ἢ ἀληθινά, κυνήγια, συνθέσεις ἀφηρημένες μὲ λουλούδια καὶ γιρλάντες μὲ ἀναγεννησιακὰ στοιχεῖα) μέσα σὲ εἰκονογραφημένα τουρκομουσουλμανικά χειρόγραφα, σὲ κεραμεϊκὰ πλακάκια, σὲ τοίχους παλατιῶν καὶ ἐκκλησιῶν, σὲ τοπογραφικοὺς χάρτες καὶ γεωγραφικά-τοπογραφικά σχέδια. Φαίνεται πὼς αὐτὴ ἡ παράδοση διαθέτει καὶ μιὰ δική της θεματολογικὴ κλίμακα καὶ πὼς τὰ μοτίβα τῆς χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν χωρὶς παραλλαγές σὲ τζαμιά, ἐκκλησίες ἢ καὶ σὲ ἀρχοντικά σπίτια ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐθνότητα ἢ καὶ τὴ θρησκεία τοῦ ἰδιοκτῆτη ποὺ παραγγέλνει τὴ διακόσμηση.

1. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı (=Στροφὴ πρὸς τὸν ἐξευρωπαϊσμὸ στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀνατολίας), τουρκικά μὲ ἀγγλικὴ περίληψη, Ankara (Türkiye İ s, Bankası Kültür Yayınları: 168) 1976, σσ. 18-22, 153.

Αυτή ή παράδοση πλουτίζεται, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, όταν μπορούμε πια να την παρακολουθήσουμε στην Πόλη και στη Δυτική Μακεδονία, με στοιχεῖα διακοσμητικά του μπαρόκ-ροκοκό, που πλασιάζουν τις παραδοσιακές μά και τις νεωτεριστικές συνθέσεις. Τα θέματα πλουτίζονται, αλλά εδρύνονται και οι πηγές έμπνευσης.

Αυτό το σημεῖωμα δέν έχει τόσο σκοπό να θέσει τά προβλήματα ποιό αντιμετώπιζει ή μελέτη αυτής της κοσμικής ζωγραφικής ούτε να αναλύσει τις πηγές, τή θεματογραφία, τήν τεχντροπία της. Αυτό θά αποτελέσει θέμα μίας άλλης μελέτης, συνθετικής, που πρόκειται να ακολουθήσει.

Θά περιοριστώ, εδώ, να έπισημάνω ένδεικτικά όρισμένα συγκεκριμένα χαρακτηρισκά έργα που χρησιμοποιήθηκαν σαν πρότυπα για συγκεκριμένα τοιχογραφικά πιά έργα, και, με τήν ευκαιρία, θά διαιτυώσω όρισμένες σκέψεις για τό πώ οι ζωγράφοι, άναθρεμμένοι με τή βυζαντινή παράδοση και τεχνική, χρησιμοποιούν, άναπλάθουν και τροποποιούν τά πρότυπά τους αυτή τήν έποχή, όταν ή ευαισθησία του ροκοκό έχει κατακλύσει—κάπως όψιμα βέβαια—τό χώρο της κοσμικής ζωγραφικής ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη και τά Βαλκάνια, μά και στη Μικρασία.

Πολλές άπόψεις πόλεων, ή Κωνσταντινούπολη ιδιαίτερα μά και άλλες πόλεις, άποτελέσαν, συχνά, τά κεντρικά θέματα στη διακόσμηση δωματίων ύποδοχής και άλλων χώρων. Πρότυπα γι' αυτά τά θέματα στάθηκαν άρχικά, κατά τή γνώμη μου, τουρκοίσλαμικά τοπογραφικά σχέδια και χαρτογραφικές άπόψεις πόλεων, μά και δυτικοευρωπαϊκές μικρογραφίες, όπου τονίζονταν με κάποια ιδιαίτερη έμφαση τό χαρτογραφικό σχήμα ή χαρακτηριστικά μνημεία και κτήρια της συγκεκριμένης πόλης που τήν ταυτίζουν και τονίζουν τόν ιδιαίτερο, προσωπογραφικό θά έλεγα, χαρακτήρα της.

Σχετικά γρήγορα όμως χρησιμοποιήθηκαν σαν πρότυπα ξυλογραφίες και κυρίως χαλκογραφίες που άπεικονίζουν άπόψεις πόλεων, οι γνωστές σαν Vedute, «προσωπογραφίες» δηλαδή πόλεων σχεδιασμένες από όρισμένη πανοραμική άποψη, που επαναλαμβάνονται τροποποιημένες από τους χαράκτες μετά τό 17ο αιώνα, χωρίς να άλλοιώνεται ούσιαστικά τό βασικό τους σχέδιο.

Στό άρχοντικό του Μαλιάγκα, στη Σιάτιστα, που ή διακόσμησή του στά 1844, μισόν αιώνα περίπου από τήν έποχή άκμής του ρυθμού μπαρόκ-ροκοκό στη Δυτική Μακεδονία τουλάχιστον, άπεικονίζονται, άνάμεσα σε πολλά άλλα θέματα (συνθέσεις διακοσμητικών μοτίβων και μία σχηματική χαρτογραφική άπόδοση της Κωνσταντινούπολης...), δύο τοιχογραφίες που παριστάνουν ευρωπαϊκές πόλεις και έχουν σαν πρότυπα χαλ-

κογραφίες. Ἡ μία ἀπεικονίζει τὴ Φραγκφούρτη (Frankfurt am Main) (πίν. 1, α). Ὅπως ἀπόδειξαν οἱ ἔρευνες τοῦ Κίτσου Μακρή¹, ἡ τοιχογραφία ἀντιγράφει μιὰ μεγάλη χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst, ποὺ πέθανε τὸ 1748 σὲ ἡλικία 75 χρονῶν. Ὁ Johann Balthassar Probst ἐπαναλαμβάνει, ὅπως συνηθίζοταν τότε γιὰ ὅλα σχεδὸν τὰ χαλκογραφικὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ τύπου, μιὰν ἀρχικὴ εἰκόνα τῆς Φραγκφούρτης, σχεδιασμένη καὶ χαραγμένη, ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ ἄποψη, ἀπὸ τὸν χαρακτὴ Matthäus Merian (1593-1650) καὶ ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1619. Ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ πρότυπο καὶ μετὰ ἀπὸ σειρὰ ἐπεμβάσεων ἄλλων χαρακτῶν, ποὺ τροποποιοῦν κάπως τὸν ἀρχικὸ τοῦ χαρακτῆρα, προέρχεται καὶ ἡ χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst.

Ὁ ζωγράφος τοῦ σπιτιοῦ τῆς Σιάτιστας δὲν ἀντιγράφει βέβαια—ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ὁμότεχνοί του—πιστὰ τὸ πρότυπό του. Ἐξάλλου δὲν φαίνεται κανὲν νὰ ἔχει αὐτὴν τὴν πρόθεση, παρόλο ποὺ ἐπιμένει νὰ ἀντιγράψει καὶ τὴν ταινία μὲ τὸ ὄνομα τῆς πόλης ποὺ δὲν εἶναι καὶ σίγουρο πὼς ἦταν σὲ θέση νὰ διαβάσει. Τὸ ἔργο στὰ χέρια τοῦ προσαρμόζεται σὲ ἄλλες διαστάσεις, σὲ ἄλλη χρῆση, σὲ ἄλλη τεχνικὴ. Προσθέτει ἢ ἀφαιρεῖ κτήρια, ἀλλάζει τὴν κλίμακα καὶ τὴ σχέση κλίμακας τῶν οἰκοδομῶν (πολλὲς μάλιστα τὶς ἀποδίδει ἐντελῶς συμβατικά, ἀντίθετα μὲ τὸ πρότυπό του) καὶ ἄλλων στοιχείων, προσθέτει, σὲ μικρὴ κλίμακα, μορφὲς καβαλάρηδων, πεζῶν καὶ ζώων σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, βάρκες μὲ κωπηλάτες, ἱστιοφόρα, ἀκόμα καὶ δουσανάλογα μεγάλα ψάρια μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ. Ἐτσι γεμίζει κάπως τὰ κενά, ἀλλὰ προδίδει καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ παιδεία τοῦ στὴν ἀσκηση τῆς τέχνης τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ἐφαρμόζοντας—ἔστω καὶ μερικὰ—τοὺς κανόνες τῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς ὅπου οἱ μορφὲς ποὺ βρίσκονται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο σχεδιάζονται ἀκριβῶς ἀσήμαντες, ἀφήνοντας νὰ προβάλλεται τὸ κύριο θέμα, ἡ πόλη, στὸ βάθος. Ἀσφαλῶς ὁ ζωγράφος θὰ γνῶριζε καὶ τὶς ἑλληνικὲς μοναστηριακὲς χαλκογραφίες τῆς ἐποχῆς του—ποὺ κι αὐτὲς ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τὶς Vedute καὶ ὑπακούουν στὴν ἴδια ἀρχή, εἶναι δηλαδὴ «φυσιογνωμικὲς» ἀπόψεις μοναστηριῶν. Ἀκριβῶς σ' αὐτὲς τὶς χαλκογραφίες, τὰ διάφορα δευτερεύοντα μοτίβα τέτοιου τύπου ἐπαιζοῦν ρόλο καθαρὰ διακοσμητικὸ καὶ ἀνταποκρίνονταν στὸ αἶσθημα φόβου μπροστὰ στὸ κενό, χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς λαϊκῆς ἀφηγηματικῆς ζωγραφικῆς (naïfs).

Μέσα σ' αὐτὸ τὸ γενικὸ σχῆμα-πλαῖσιο, ἡ χαλκογραφία τοῦ Probst

1. Κίτσου Α. Μακρή, Ἔνα εὐρωπαϊκὸ πρότυπο βορειοελλαδίτικης τοιχογραφίας. Τοιχογραφία τῆς Φραγκφούρτης σὲ σπῖτι στὴ Σιάτιστα, Ἐφημερίδα «Τὸ Βῆμα», φύλλο 25 Ἰουνίου 1978, Ἀθήνα, σ. 4.

μεταπλάθεται και αλλοιώνεται ακόμα περισσότερο· ο ζωγράφος της Σιάτιστας, συνηθισμένος στο πανόραμα των πόλεων που γνώριζε, δέν μπορούσε να συλλάβει όλους τους πύργους της Φραγκφούρτης που είδε στο πρότυπό του, σάν πύργους εκκλησιών με μυτερή στέγη στεφανωμένη με σταυρό. Έτσι, στην κορυφή μερικών πύργων αντί για σταυρό τοποθετεί μισοφέγγαρο για να εξισορροπήσει κάπως την ιδέα που ο ίδιος έχει για μιιά πόλη και που του ήταν δύσκολο να την συλλάβει χωρίς μινιάρδες.

Η δεύτερη τοιχογραφία στο ίδιο αρχοντικό Μαλιόγκα στη Σιάτιστα, παριστάνει την πόλη της Μαδρίτης, που καλύπτει σε μακρόστενη φρίζα πάνω απ' τα παράθυρα μιάν ολόκληρη πλευρά ενός δωματίου. Η άποψη της πρωτεύουσας της Ισπανίας, πάνω σε ύψωμα, είναι σχεδιασμένη από την όχθη του ποταμού Μανζανάρες, απέναντι απ' την πόλη. Μιά μεγάλη γέφυρα συνδέει την όχθη αυτή με την αντίπερα· πάνω στην κορυφή λόφου, που οι πλαγιές του προς το ποτάμι καλύπτονται από κήπους, προβάλλονται, στη σειρά, συμβατικά κτήρια, σχεδόν ομοιόμορφα, και πύργοι εκκλησιών με σταυρούς πάνω απ' τη μυτερή τους στέγη· στον ουρανό, ανάμεσα στα σύννεφα, μιιά κυματιστή ταινία με το όνομα της πόλης Madrid, με λατινικούς χαρακτήρες (πίν. 1, β).

Μερικά σπίτια δίνονται στο πρώτο επίπεδο δίπλα στη γέφυρα, στην όχθη απέναντι απ' την πόλη, όπου φυτά και δέντρα αποδίδονται διακοσμητικά και συμβατικά, όπως και πάνω σ' ένα νησί στη μέση του ποταμού. Άσπρα διακοσμητικά πουλιά πλέουν στο ποτάμι και δίπλα στις όχθες, μαζί με σειρά από πλεούμενα μ' ανοιχτά πανιά και τεράστια ψάρια. Καβαλάρηδες και άμάξια περνάνε πάνω απ' τη γέφυρα.

Νομίζω πως μπορώ να επισημάνω και να ταυτίσω το χαλκογραφικό έργο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος της Σιάτιστας σάν πρότυπο, η τουλάχιστον ένα χαρακτηριστικό έργο με πανοραμική άποψη της Μαδρίτης που βρίσκεται πολύ κοντά στο πρότυπό του. Πρόκειται για μιιά χαλκογραφία με θέμα άποψη της Μαδρίτης, δοσμένη από την ίδια πανοραμική πλευρά, έργο του Georg Balthassar Probst (από την ίδια οικογένεια με το χαράκτη της χαλκογραφίας της Φραγκφούρτης), χαράκτη προσωπογραφιών και απόψεων πόλεων που ζεί και εργάζεται στο Augsburg το 18ο αιώνα, πατέρα του Georg Matthäus Probst που ένταφιάστηκε στις 18 Όκτωβρίου του 1788¹. Η χαλκογραφία (πίν. 2) είναι ένυπόγραφη και χρονολογημένη, αλλά στο αντίτυπο που έπεσε στα χέρια μου έχουν κάπως σβηστεί τα δύο τελευταία

1. E. Benézit, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Vol. VIII, Paris (Librairie Gründ) 1976, σ. 498. — Allgemeine Lexicon des Bildenden Künstler (von Antike bis zur Gegenwart), Vol. 27, Leipzig, σ. 411.

ψηφία της χρονολογίας μετά τὸ 17..., καὶ δὲν εἴμαστε ἔτσι σίγουροι γιὰ τὴ συγκεκριμένη χρονολόγηση ποὺ θὰ πρέπει νὰ εἶναι λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἄπ' ὅλες τὶς χαλκογραφημένες ἀπόψεις τῆς Μαδρίτης αὐτοῦ τοῦ τύπου ποὺ μπόρεσα νὰ συμβουλευτῶ, ποὺ ὅλες ἀσφαλῶς—ὅσες εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ ἀποψη—ἀνάγονται σὲ ἓνα κοινὸ ἀρχικὸ πρότυπο, εἶναι ἡ πιὸ κοντινὴ μὲ τὴν τοιχογραφία μας. Στὴν ἔρευνά μου στάθηκα λιγότερο τυχερὸς ἀπὸ τὸν Κ. Μακρῆ καὶ δὲν θεωρῶ πὼς κατόρθωσα νὰ ἐντοπίσω σίγουρα τὸ ἀρχικὸ πρότυπο, τὸ ἀρχέτυπο. Πάντως ἡ ὑπαρξὴ σειρᾶς χαρακτηριστικῶν ἔργων μὲ θέμα τὴ Μαδρίτη, σχεδιασμένων ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ ἀποψη καὶ συχνὰ ἐνσωματωμένων σὲ πολυπλοκότερες συνθέσεις, μὲ πείθει πὼς στὴν περίπτωσή αὐτὴ πρόκειται γιὰ ἓνα προχωρημένο στάδιο στὶς ἐπαναλαμβανόμενες τροποποιήσεις ἐνὸς ἀρχικοῦ προτύπου.

Στὴν ἀπόδοση τῆς τοιχογραφίας μὲ τὴν ἀποψη τῆς Μαδρίτης ὁ ζωγράφος στήνει τὸ ἀρχικὸ πανοραμικὸ σχέδιο ὅπως καὶ στὴ χαλκογραφία, τοποθετεῖ τὴ γέφυρα στὴ θέση της καὶ τὴν πόλη στὸ ὕψωμα ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ τοῦ ποταμοῦ. Φροντίζει νὰ ἐπαναλάβει στὸ κέντρο τοῦ συννεφιασμένου οὐρανοῦ τὴν κυματιστὴ ταινία ποὺ φέρει γραμμένο τὸ ὄνομα τῆς πόλης. Δὲν δίνει ὅμως τοὺς δύο θυρεοὺς ποὺ προβάλλονται πάνω ἀπ' τὰ σύννεφα, στὶς ἐπάνω ἄκρες τοῦ προτύπου του. Ἡ νέα σύνθεση δὲν ἐπαναλαμβάνει στὶς λεπτομέρειές τους τὰ συγκεκριμένα κτήρια-ὀρόσημα τῆς πολιτείας, κάστρα, πύργους, τρούλους, στέγες καὶ παλάτια. Αὐτὰ εἰκονίζονται κάπως σχηματικὰ στὸ πρωτότυπό του, συνοδευμένα ἀπὸ ἀριθμοὺς ἀναφορῶν ποὺ παραπέμπουν σὲ ὑπόμνημα κάτω ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ ἔργο, ὅπου καὶ δίνονται οἱ ὀνομασίες τῶν ὀροσῆμων καὶ τῶν μνημείων τῆς πολιτείας. Ὁ ζωγράφος μεταφέρει τὸ πρότυπό του μὲ πολλὰς ἀπλουστεύσεις. Τὰ κτήρια δίνονται πολὺ λιγότερα σὲ ἀριθμὸ, ἀπλούστερα καὶ περισσότερο τυποποιημένα στὴ μορφή. Ὅμως δὲν πρόσθεσε μισοφέγγαρα πάνω ἀπ' τοὺς πύργους τῆς Μαδρίτης, ὅπως ἔκανε στὴν τοιχογραφία μὲ τὴ Φραγκοφούρτη. Ἡ Μαδρίτη σὰν πόλη τοῦ ἦταν πολὺ λιγότερο οἰκεία ἀπὸ τὴ Φραγκοφούρτη καὶ μπορούσε νὰ τὴν δεχθεῖ σὰν τέτοια—πόλη τόσο μακρινή—καὶ χωρὶς μιναρέδες.

Τοποθετεῖ μιὰν ἄμαξα, ἄλογα, πεζοὺς καὶ καβαλάρηδες πάνω στὴ γέφυρα, δὲν δίνει ὅμως λεπτομέρειες ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὰ ἄλογα, τὶς ἄμαξες ποὺ εἰκονίζονται στὸ πρότυπό του στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ, ἀπέναντι ἀπ' τὴν πόλη, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα. Ἀκόμη, γιὰ νὰ καλύψει τὰ κενὰ ποὺ τὸν ἐνοχλοῦν, μὰ καὶ γιὰ νὰ ἐνοποιήσῃ ὅλες τὶς συνθέσεις-τοπία, ποὺ περιτρέχουν σὰν φρίζα καὶ τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ δωματίου πάνω ἀπὸ τὸ ὕψος τῶν παραθύρων, χρησιμοποιοῖ, σὰν τυποποιημένα συμβατικὰ σχέ-

δια, σειρές επαναλαμβανόμενες από άσπρα πουλιά, που δεν υπάρχουν στο χαλκογραφικό πρότυπο, υπάρχουν όμως σ' όλες τις άλλες συνθέσεις στους τοίχους του δωματίου. Ἀκόμη ἀπεικονίζει πλεούμενα—ἰστιοφόρα κυρίως—που πλέουν μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ, ἐνῶ στή χαλκογραφία υπάρχουν μόνον βάρκες με κουτιά.

Ὅλα αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα διακοσμητικά μοτίβα—ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πελώρια ψάρια μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ ἢ ἀκόμη ἓνα μαῦρο ὄρνιο ποὺ κουρνιάζει στὴν κορυφή ἐνὸς πύργου τῆς πόλης—ἀποδίδονται, παρόλο ποὺ τὰ περισσότερα βρίσκονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, σὲ μικροσκοπικὴ κλίμακα σὲ σχέση μετὰ τὴν πόλη στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ἔτσι ὥστε τὸ κύριο θέμα, ἡ πόλη, νὰ προβάλλεται ἰδιαίτερα καὶ νὰ κυριαρχεῖ στὸν πίνακα. Ὁ ζωγράφος ἐφαρμόζει κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Φραγκοῦρτης, τοὺς κανόνες τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς καὶ δὲν ἀντιγράφει, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τὸ πρότυπό του, ὅπου οἱ σχέσεις κλίμακας καὶ προοπτικῆς εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀντίστροφες. Μεταδίνει γενικὲς ἐντυπώσεις ποὺ δέχτηκε ἀπὸ τὸ πρότυπό του χωρὶς νὰ ἐπιδιώκει νὰ ἀναπαραστήσει ἢ καὶ νὰ ἀναπλάσει τὶς λεπτομέρειες. Τὸ χαρτογραφικὸ τοῦ πρότυπο τοῦ προσφέρει τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἀποδώσει, ἐρμηνεύοντάς το, ἓνα καινούργιο σχῆμα τοπίου πόλης, διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνα, τὰ τυποποιημένα, ποὺ εἶχε διαθέσιμα σὲ σχέδια ἢ καὶ στὶς ἐφεδρεῖες τῆς μνήμης του. Διαφορετικὸ ἀκόμα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ φανταστικά καὶ ἀπροσδιόριστα τοπία (πόλεις, ὑπαιθρο, κυνήγια με ζῶα...) ποὺ διέθετε στὸ παραδοσιακὸ θεματολόγιό του.

Καὶ στὶς δύο παραπάνω περιπτώσεις, ὅπου ἐντοπίσθηκαν τὰ ἄμεσα καὶ συγκεκριμένα δυτικοευρωπαϊκὰ χαλκογραφικὰ πρότυπα γιὰ τοπία πόλεων, πρόκειται γιὰ εἰσαγωγὴ στὴν κοσμικὴ αὐτὴ ζωγραφικὴ καινούργιων θεμάτων ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμη ἀφομοιωθεῖ καὶ ἀναπλαστεῖ ἀπὸ τοὺς «λαϊκοὺς» τεχνίτες. Ἐχομε δηλαδὴ περιπτώσεις ἄμεσων καὶ συγκεκριμένων δανείων ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη καὶ μάλιστα ἄρκετὰ ὁσίων χρονικά. Ἐχῶ ὅμως λόγους νὰ πιστεύω πὼς τὰ περισσότερα τυποποιημένα σχήματα με ἀπόψεις πόλεων, ἰδιαίτερα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἢ τουλάχιστον ἐνὸς συγκεκριμένου τύπου σχηματικῆς ἀπόδοσης αὐτῆς τῆς πόλης, ποὺ ἐπανερχοῦνται με μεγάλη συχνότητα στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, εἶναι κατασταλάγματα παλαιότερων δανείων καὶ ἐπαφῶν. Ἀφομοιωμένα πιά καὶ μετὰ τὴ δική τους ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη, ἀναπλασμένα ἀπὸ διαδοχικὲς γενιὲς καλλιτεχνῶν. τὰ σχήματα αὐτὰ ἔχουν χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφή, ἀκόμη καὶ τὴν ἀνάμνηση, ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ πρότυπα, ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς πηγὲς ἐμπνευσης. Πηγὴ τους ὅμως εἶναι, ἀρχικά, δυτικὲς χαλκογραφίες—

ακόμα και του 16ου αιώνα—τοπογραφικοί χάρτες και μικρογραφίες τουρκοϊσλαμικής, δυτικοευρωπαϊκής, άκόμα και βυζαντινής προέλευσης.

Κάτι τέτοιο, νομίζω, ισχύει για την τοιχογραφία με άποψη της Κωνσταντινούπολης (πίν. 3,α), μιὰ από τις περισσότερες τυποποιημένες, γενικό σχήμα που απεικονίζεται στο ίδιο δωμάτιο του άρχοντικού Μαλιάγκα στη Σιάτιστα, σὲ ἄλλο τοίχο, δίπλα στο τοπίο με τὴ Μαδρίτη. Όμως αὐτὸ τὸ τυποποιημένο γενικό σχήμα που δὲν εἶναι πάντα ἐντελῶς ὁμοιο στὶς λεπτομέρειές του, ἀνήκει πιά στο θέματολόγιο τῶν ζωγράφων, χριστιανῶν καὶ μουσουλμάνων, τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου αἰώνα. Τὸ ἀρχικό αὐτὸ σχήμα ἔχει χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφὴ με τὴν πρώτη πηγὴ ἐμπνευσης, καὶ μόνο στοιχεῖα, δευτερεύοντα πιά που ἔχουν ἀποβάλλει τὴ λειτουργικότητά τους καὶ πὺν ἐπιβιώνουν σὰν λεπτομέρειες μέσα σ' αὐτό, ἐπιτρέπουν, ἐνδεχόμενα, νὰ ἐντοπίσει κανεὶς τὴν ἀρχικὴ πηγὴ. Ἐξάλλου τὸ τυποποιημένο αὐτὸ σχήμα μεταπλάθεται, ἀναπλάθεται καὶ ἀλλοιώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση καὶ ἐπέμβαση νεώτερων στοιχείων ἢ καὶ κάποιας προσπάθειας ἐμπλουτισμοῦ καὶ μετακίνησης τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῆς εἰκόνας.

Μιὰ τέτοια παραλλαγὴ στο γενικό αὐτό, τυπποιημένο πιά, σχήμα ἄποψης τῆς Κωνσταντινούπολης (πίν. 3,β), εἰκονίζεται σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ ἀνωγείου τοῦ ἀρχοντικοῦ Πουλκίδη πάλι στὴ Σιάτιστα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα διακοσμητικὰ πανῶ με Νεκρὲς Φύσεις, βάζα με λουλούδια καὶ φρούτα, φυτικὰ κοσμήματα συνδυασμένα με οἰκοδομὰτα¹.

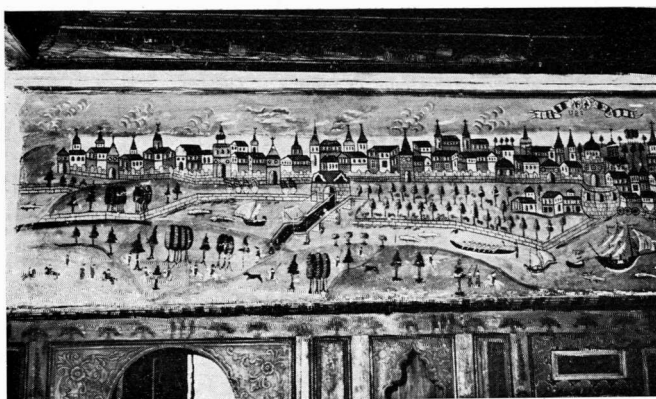
Ἡ σύνθεση πρέπει νὰ χρονολογεῖται λίγο μετὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ἀρχοντικοῦ στὰ 1752-1759. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς παλαιότερες αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀπεικονίσεις τῆς Κωνσταντινούπολης σὲ τοιχογραφίες σπιτιῶν—ἢ καὶ τζαμιῶν—που μᾶς εἶναι γνωστὲς².

Ἡ μελέτὴ τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς καὶ τῶν νέων πλαστικῶν στοιχείων που ἐνσωματώθηκαν ἔτσι στο τυποποιημένο γενικό σχήμα, μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ διαπιστώσω καὶ νὰ ἐντοπίσω, γιὰ πρώτη φορὰ, μιὰ νεώτερη πηγὴ ἐμπνευσης τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰώνα: τὶς ἐλληνικὲς καὶ βαλκανικὲς χαλκογραφίες.

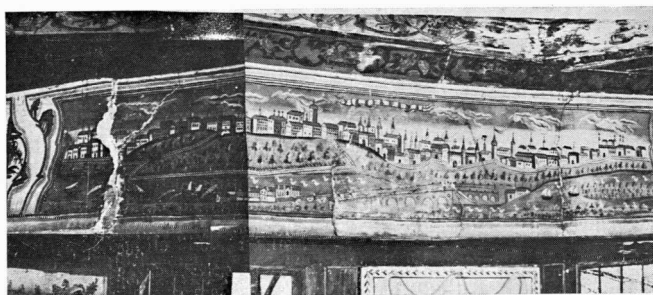
Ἡ Κωνσταντινούπολη ἐδῶ δίνεται με ἐκεῖνο τὸ τυποποιημένο τοπογραφικό, χαρτογραφικό σχήμα που μᾶς εἶναι ἤδη γνωστὸ κι ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις με τὸ ἴδιο θέμα που ξέρουμε (στὰ ἀρχοντικὰ Νατζῆ καὶ Τσια-

1. Βλ. «Ἡμερολόγιο Ἰονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος», 1965, εἰκ. 1.

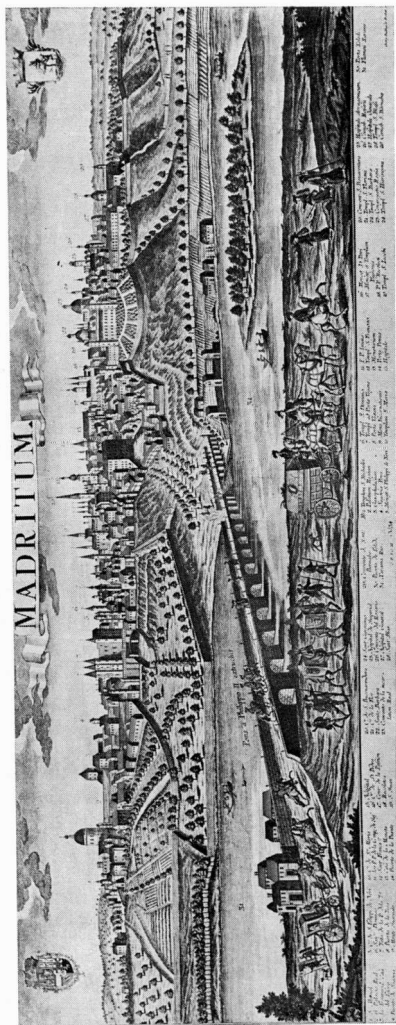
2. Οἱ παλιότερες τέτοιες ἀπεικονίσεις, μέσα σὲ μαρὰὸκ πλαίσια, σὲ σπῖτια ἢ τζαμιά στὸ ἔδαφος τῆς σημερινῆς Τουρκίας, χρονολογοῦνται μόλις στὰ τέλη τοῦ 18ου καὶ, μετὰ, μέσα στο 19ο αἰώνα. (Βλ. Rüch an Arik, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὁ.π., σσ. 156-157).



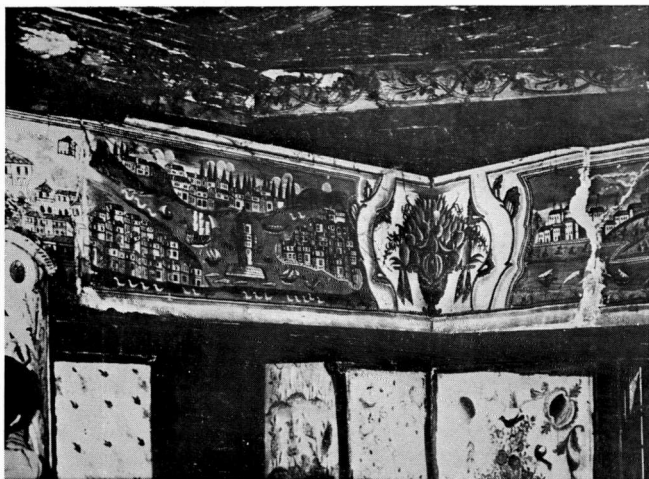
α. Ἀρχοντικὸ Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: ἡ Φραγκφούρτη, 1844



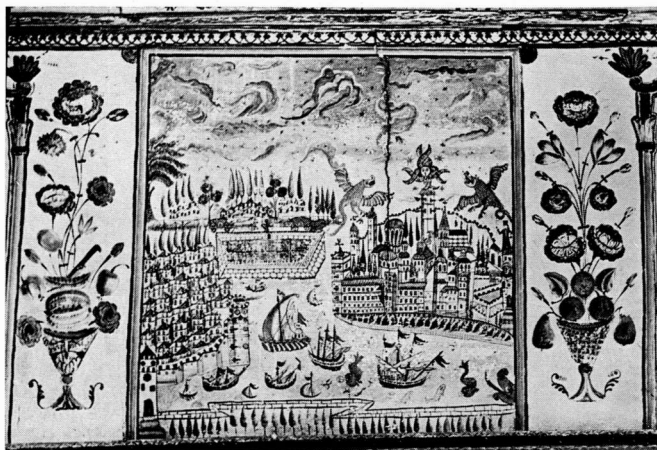
β. Ἀρχοντικὸ Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: ἡ Μαδρίτη, 1844



Χαλκογραφία με άποψη τῆς Μαδρίτης, ἔργο τοῦ Georg Balhasar Probst, μέσα τοῦ 18ου αἰώνα



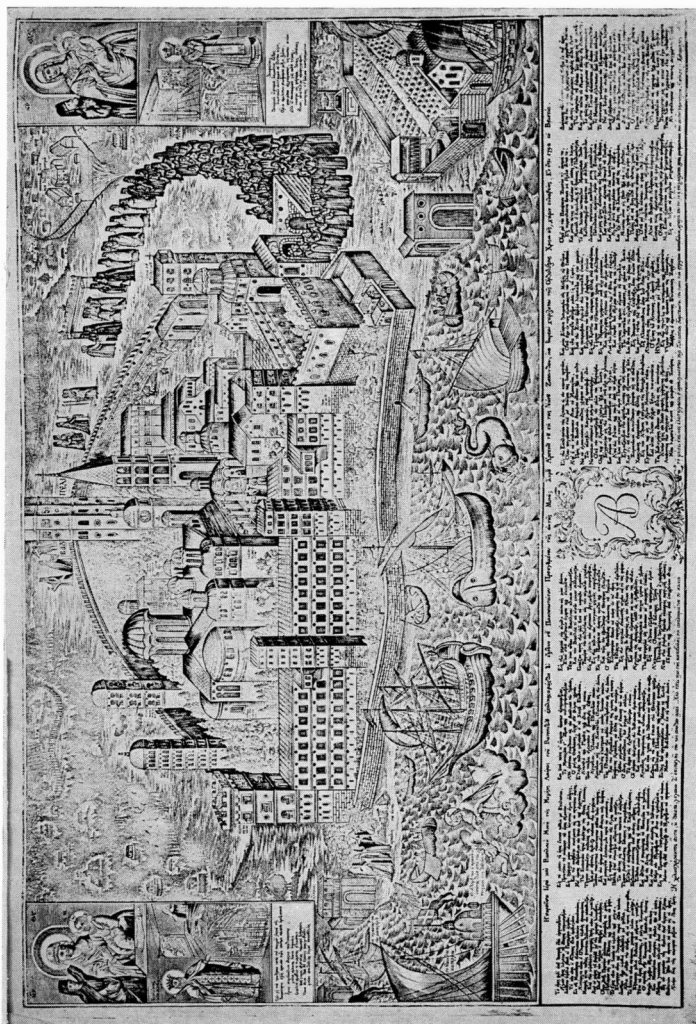
α. Ἀρχοντικό Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1844



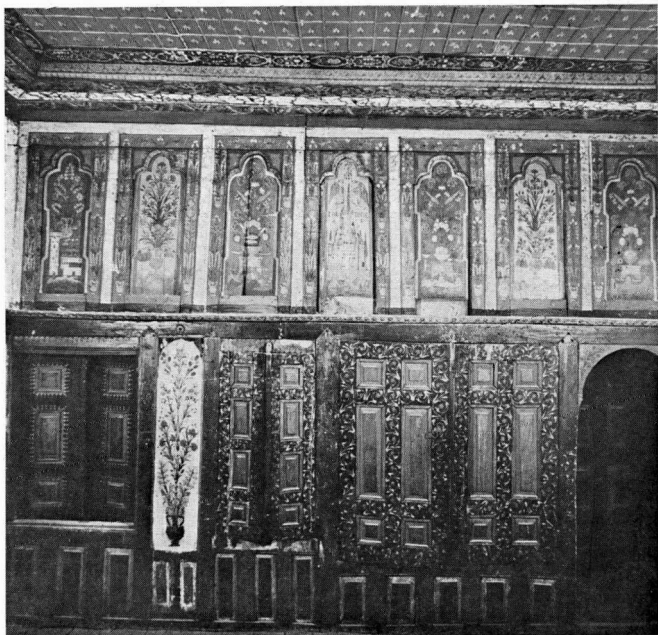
β. Ἀρχοντικό Πουλκίδη, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1752-1759. (Φωτογραφία Ανκίδη)



Κωνσταντινούπολη, Γαλιε) γαλκογραφία τοῦ 16ου αἰώνα



Μονὴ Βατοπεδίου. Χαλκογραφία: Βενετία, 1792



Ἀρχοντικὸ Μανούση-Νερατζόπουλον, Σιάτιστα, 1762. Πανὸ
μὲ τὸ Βατοπέδι καὶ ἄλλα διακοσμητικὰ θέματα



Ἀρχοντικὸ Μανούση-Νεραντζόπουλον, Σιάτιστα. Ἡ Ἁγία Λαύρα, 1755

τσιπαῖ [1798] στην Καστοριά¹, στο σπίτι του Σεμακή στο Γενή Σεχίρ Προύσας², στα άρχοντικά Μαλιόγκα και Τζώνου στη Σιάτιστα³, στο σπίτι του Σβάρτς [1798] στα 'Αμπελάκια⁴...). Είναι δηλαδή σχεδιασμένη ή Πόλη σε πανοραμική άποψη παρμένη από την είσοδο του Βοσπόρου, από ένα σημείο άκαθόριστο της ασιατικής ακτής, με γεωγραφικό άξονα από τα ΝΑ προς τα ΒΔ περίπου, όπως συμβατικά γίνεται στους γεωγραφικούς χάρτες και χωρισμένη, τοπογραφικά, σε τρεις οικισμούς. Ο οικισμός προς τα άριστερά μας, με πυκνά πανομοιότυπα σπίτια με κόκκινες στέγες, περιβάλλεται από τείχος με έναν ισχυρό πύργο απ' όπου ξεπροβάλλουν κανόνια. Ένας άλλος πύργος, ίσως ο Φάρος του Λεάνδρου, έχει δοθεῖ στην κάτω άριστερά γωνία της σύνθεσης. Το κεντρικό μέρος της εικόνας σε δεύτερο επίπεδο, καλύπτεται από έναν ὀρθογώνιο, περιφραγμένο με πέτρινη μάντρα, κήπο. Μιά ανθρώπινη φιγούρα στέκεται σάν φρουρός πίσω από την πόρτα του μαντρότοιχου. Πίσω από τὸν «κήπο» κι ἔμπρὸς ἀπὸ τρεῖς μικρότερους κύκλους που πλαισιώνονται, όπως και ἡ κύρια πόλη, ἀπὸ μιὰ σειρά κυπαρίσσια, διακρίνει κανεὶς δύο κόκκινους ἀραμπάδες πὸς τοὺς τραβοῦν ἄλογα ἢ βοῦβάλια.

Ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ ὀρθογώνιο σχῆμα ἢ οἰκοδόμημα πὸς ἐπιβιώνει ἐδῶ σάν περιμαντρωμένος κήπος, νομίζω πὼς εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς ἐνδείξεις πὸς ὁδηγοῦν στὴν ἀνίχνευση τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου αὐτοῦ τοῦ δοσμένου σχήματος γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Κωνσταντινούπολης, γιατί κάπως ἔτσι ἀποδίδεται τὸ συγκρότημα τοῦ σουλτανικοῦ ἀνακτόρου Τὸπ-Καπὶ σὲ τοπογραφικὰ τουρκικὰ σχέδια καὶ εὐρωπαϊκὲς χαλκογραφίες τοῦ 16ου αἰῶνα⁵ (πίν. 4).

1. Α. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Τὰ παλαιὰ ἀρχοντόσπιτα τῆς Καστορίας, ΑΒΜΕ (Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημεῖων τῆς Ἑλλάδος), τ. Δ' 2, Ἀθῆναι 1938, σσ. 196-210 (σσ. 207-208) εἰκ. 140. Ν. Κ. Μ ο υ τ σ ο π ο ὄ λ ο υ, Καστοριά, Τὰ ἀρχοντικά, (Ἔκδοση Ἀρχιτεκτονικῆς), Ἀθῆναι 1962, σ. 16 (ἀρχοντικὸ Νατζή), σ. 19 (ἀρχοντικὸ Τσιατσιπαῖ, Βόσπορος). The Greek Merchant Marine, Ἔκδοση Ἑθνικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, 1972, εἰκ. 10.

2. R ü c h a n A r i k, Resimli Türk evlerinden iki Örnek (= Δύο τοιχογραφημένα τουρκικὰ σπίτια), ἀγγλικὴ περίληψη: Paintings in old turkish houses, «Sanat Dünyamız», Χρον. 2, Τεύχ. 4, Μάης 1975, 12-19, εἰκ. σσ. 13, 15. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὁ.π., εἰκ. 75, 81, 82.

3. The Greek Merchant Marine, ὁ.π., εἰκ. 9.

4. The Greek Merchant Marine ὁ.π., εἰκ. 11, εἰκ. 200.

5. Βλέπε χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: τοπογραφικὴ ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης στὰ 1536-1537, μικρογραφία στὸ Ὀδοιπορικὸ τοῦ Ματρὰκῆ Νασούχ («Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τ. Ι'. 1974, εἰκ. σ. 14-15. R. A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὁ.π., εἰκ. 3), ἰταλικὴ χαλκογραφία τοῦ 16ου αἰῶνα μὲ τοπογραφικὴ ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης («Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τ. Ι', εἰκ. σ. 46-47).

Στὴ θάλασσα, σὲ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ στὸ κέντρο τοῦ πίνακα, ἔχουν ἀποδοθεῖ διαφόρων τύπων πλοῖα: ἱστιοφόρα μὲ ὄνοιχτὰ πανιά ἢ καὶ κωπήλατα, μὲ κόκκινες σημαίες στὰ κατάρτια τους καὶ μὲ καμιά ἀνθρώπινη φιγούρα στὸ κατὰστρωμα, μικροσκοπικὰ κόκκινα πουλιὰ, τεράστια ψάρια μέσα στὸ νερό, δυὸ μεγάλα κόκκινα δελφίνια μὲ τὴν οὐρὰ κυματιστὴ (τὸ ἓνα φέρει ψάρι ἢ δίχτυ στὸ στόμα του) καί, στὴν κάτω δεξιὰ ἄκρη, ἓνα κόκκινο κεφάλι θαλάσσιου δράκοντα μὲ ἄνοιχτὸ τὸ στόμα κι ἔξω τὴ γλώσσα, ὅπως τὸ στόμα τοῦ "Ἀδῆ στὴ Δευτέρα Παρουσία. "Όλα αὐτὰ τὰ πλεούμενα, θαλάσσια ζῶα, πουλιὰ καὶ τέρατα δὲν ὑπακούουν σὲ καμιά σχέση προοπτικῆς ἢ κλίμακας· ὁ ρόλος τους εἶναι περισσότερο διακοσμητικός.

Στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ἡ κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης μὲ τὴν "Αἰγιά Σοφιά, κατὰ μιὰ παράξενη ἀντιστροφή τῶν γεωγραφικῶν δεδομένων ποὺ φέρνει τὴν Πόλη στὴν ἀσιατικὴ ἀντὶ γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ ὁχθη. Αὐτὴ ἡ ἀντιστροφή παρατηρεῖται καὶ σὲ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς μὲ θέμα ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης. "Οφείλεται, ἴσως, σὲ μιὰ ἀρχικὴ, ἀπὸ τὰ ἀνάποδα ἀπόδοση ἐνὸς ὑποθετικοῦ προτύπου, ἢ σὲ ἄλλο ἀρχικὸ πρότυπο σχεδιασμένο ἀπὸ τὸ Πέραν μὲ τὴν Πόλη δεξιὰ καὶ τὸ ἀσιατικὸ Σκούταρι ἀριστερά¹.

Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ κομμάτι τῆς σύνθεσης ποὺ θέλει νὰ εἰκονίσει τὴν κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιοῖ αὐτὴ τὴν τρίτη, νεότερη, πηγὴ προτύπων ποὺ πρῶτη φορὰ διαπιστώνουμε σ' αὐτὴ τὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ. Θεληματικὰ ἢ ἴσως ἄθελά του ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τὴν Πόλη καὶ τὴν "Αἰγιά Σοφιά ἀντιγράφοντας σχεδὸν σὲ ὅλες του τίς λεπτομέρειες τὸ κεντρικὸ τμῆμα μιᾶς χαλκογραφίας μὲ θέμα τὴ Μονὴ Βατοπεδίου τοῦ "Αγίου "Ορους. Μεταφέρεται ὄχι μόνον ὁ κεντρικὸς πυρῆνας μὲ τὸ περιτειχισμένο μοναστήρι, ἀλλὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα ἀπὸ τὴ χαλκογραφία, μετουσιωμένα μὲ ἐλάχιστες παραλλαγές, ὅπως οἱ τύποι τῶν πλεούμενων, τὰ ἱστιοφόρα, τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ δελφίνια μὲ τὴν κυματιστὴ οὐρὰ καὶ μιὰ δέσμη ἀγκίστρια στὸ στόμα.

"Η χαλκογραφία ποὺ ἐντόπισα σὰν πρότυπο (πίν. 5) ἔχει τυπωθεῖ τὸ 1792 στὴ Βενετία, μὰ ἀσφαλῶς ὁ κεντρικὸς πυρῆνας της θὰ εἶχε καὶ προγενέστερες ἐκτυπώσεις, σὲ ὄχι πολὺ διαφορετικὴ μορφή—ὅπως εἶχε καὶ μεταγενέστερες²—γιὰ νὰ βρίσκεται στὰ χέρια τοῦ ζωγράφου μας στὰ μέσα

1. Τέτοιες εἰκόνες ξέρουμε στὸ Κονάκι Σεμακὴ στὸ Γενὴ Σεχὴρ (R. Arık, *Resimli Türk evlerrinden iki örnek*, δ.π., εἰκ. 13), στὸ ἀρχοντικὸ Νατζὴ στὴν Καστοριά (The Greek Merchant Marine, δ.π., εἰκ. 10), στὸ ἀρχοντικὸ Τζῶνου τοῦ 1756 στὴ Σιάτιστα (The Greek Merchant Marine, δ.π., εἰκ. 9) καὶ ἄλλοι.

2. Τμῆμα μόνον τῆς χαλκογραφίας δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Παύλο Μυλωνᾶ, "Ὁ "Αθως καὶ τὰ μοναστηριακὰ του ἱδρύματα μὲς" ἀπὸ παλιὰς χαλκογραφίες καὶ ἔργα

του 18ου αιώνα. Είναι γνωστό πώς αυτές οι μοναστηριακές χαλκογραφίες του 18ου αιώνα που προσφέρονταν και διανέμονταν στους προσκυνητές, έχουν χαραχθεί και τυπωθεί διάδοχικά σε διαφορετικές παραλλαγές¹. 'Εξάλλου μιὰ τέτοια ἂν ὄχι ἡ ἴδια χαλκογραφία ἦταν ἀσφαλῶς τὸ πρότυπο γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τὸ 1762 στοὺς τοίχους ἐνὸς δωματίου ὑποδοχῆς στὸ ἀρχοντικὸ Μανούση στὴν ἴδια πόλη τῆς Σιάτιστας, τῆς Μονῆς Βατοπεδίου μέσα στὸν περίβολό της ποὺ συνοδεύεται, αὐτὴ τῇ φορᾷ, μὲ τὴν ἐπιγραφή ΤΟ ΒΑΤΟΠΕΔΙ (πίν. 6). 'Η σύνθεση ἀπεικονίζεται ἀνάμεσα σὲ ἄλλα πανῶ μὲ Νεκρὲς Φύσεις καὶ δοχεῖα μὲ λουλούδια καὶ κάτω ἀπὸ ἓναν ἐραλδικὸ δικέφαλο ἀετὸ².

'Η ἀπεικόνιση φημισμένων μοναστηριῶν, πάντα σχεδὸν μὲ ἀφετηρία μιὰ χαλκογραφία, εἶναι ἀπὸ τὰ συνηθισμένα θέματα σ' αὐτὴ τὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ καὶ βρίσκει τὴ θέση της καὶ στὸ διάκοσμο ἐκκλησιῶν, ἀφοῦ, κατὰ κανόνα, οἱ ἴδιοι ζωγράφοι διακοσμοῦν τὶς ἐκκλησίες καὶ τὰ ἀστικά σπίτια³.

Παράλληλα, φημισμένα μουσουλμανικὰ τεμένη, ὅπως καὶ οἱ ἅγιες πόλεις τοῦ 'Ισλάμ, γίνονται οἰκεῖα καὶ κεντρικὰ θέματα στὴ διακόσμηση τζαμιῶν, σπιτιῶν ἢ καὶ ἄλλων χώρων ποὺ προορίζονταν γιὰ μουσουλμάνους τόσο στὴ Μικρὰ 'Ασία ὅσο καὶ στὰ Βαλκάνια⁴.

'Εκεῖνο ποὺ ἔχει σημασία ἐδῶ εἶναι τὸ γεγονὸς πὼς μιὰ μοναστηριακὴ χαλκογραφία προορισμένη γιὰ 'Ελληνες προσκυνητὲς χρησιμοποιήθηκε σὰν πρότυπο γιὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ ἐνὸς παραδοσιακοῦ σχήματος ποὺ παριστάνει τὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀπὸ μόνο του, ὅπως καὶ οἱ ἄμεσες μιμήσεις ἐλληνικῶν χαλκογραφιῶν στὴν κοσμικὴ ἢ ἐκκλη-

τέχνης, 'Αθήνα 1963, εἰκ. 23 καὶ 25. —Στὸ ἴδιο βιβλίο, εἰκ. 24, δίνεται καὶ ἄλλη παραλλαγὴ τῆς ἴδιας χαλκογραφίας, τυπωμένη στὰ 1817.

1. Μ. Γαρίδη - Θ. Παλιούρα, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία Νεομαρτύρων, «'Ηπειρωτικὰ Χρονικὰ» 22, 'Ιωάννινα 1980, 169-205 (171-172).

2. Δημοσιεύθηκε στὸ «'Ημερολόγιο 'Ιονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης», 1965, εἰκ. 5.

—Τέτοιες εἰκόνες φημισμένων μοναστηριῶν, πάντα μὲ τ' ὄνομά τους καὶ μὲ πρότυπα, ἀσφαλῶς χαλκογραφίες, στολίζουν συχνά, καὶ σὲ ἄλλες αἰθουσες ὑποδοχῆς ἀρχοντικῶν, τὸ κεντρικὸ πανῶ ἐνὸς ὁλόκληρου διακοσμητικοῦ συστήματος. Μιὰ ἀπεικόνιση τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (πίν. 7) τοῦ 'Αγίου 'Ορους, πάλι κάτω ἀπὸ τὴ σκιά ἐνὸς ἐραλδικοῦ δικέφαλου ἀετοῦ καὶ μὲ χρονολογία 1755, εἶναι τὸ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ κεντρικοῦ πανῶ στὸν «Καλὸν 'Οντά» (κεντρικὸ δωμάτιο ὑποδοχῆς) τοῦ ἀρχοντικοῦ Σαχίνη ἢ Μανούση, τῶρα Νεραντζόπουλου, στὴ Σιάτιστα. (Δημοσιεύθηκε στὸ «'Ημερολόγιο 'Ιονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης», 1966, εἰκ. 3).

3. Κίτσοῦ Α. Μακρή, 'Η Λαϊκὴ Τέχνη τοῦ Πηλίου, 'Αθήνα (Μέλισσα) 1976, εἰκ. σσ. 213-214 (Παγώνη, «Τὸ Μέγα Σπήλαιο», 'Αγία Μαρίνα Κισσοῦ 1802).

4. R. Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὅ.π., σσ. 156-157, εἰκ. 16, 22, 23, 26, 27, 39, 40, 41, 45, 47, 48, 59, 60, 61, 62, 71, 72, 103, 104, 109, 110.

σιαστική τοιχογραφία, αποτελεί μαρτυρία για τὸ γεγονὸς πὼς οἱ ζωγράφοι εὐρύνουν τὸ θεματολόγιό τους καταφεύγοντας σὲ μιὰ ἄλλη πηγή, ντόπια αὐτὴ τῇ φορᾷ καὶ σύγχρονή του.

Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ὁ τεχνίτης δὲν παρουσιάζει ἀπλᾶ τὴν Κωνσταντινούπολη σὰν μιὰ φημισμένη πολιτεία, πόλο ἑλξης ποὺ ἀσκεῖ—ὅπως καὶ ἄλλες μεγάλες πόλεις ἔξω ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ ὠκεὸ—παρὰδοσιακὰ τῇ γοητεία της στὰ ἀγροτικὰ στρώματα ἢ στὶς ἀνερχόμενες ἀστικοεμπορικὲς τάξεις ποὺ ἤδη βρίσκονται σὲ οἰκονομικὴ ἀνθιστὴ καὶ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη¹.

Ὁ ζωγράφος φαίνεται πὼς εἰσάγει στὴ σύνθεσή του ὀρισμένα στοιχεῖα ποὺ δὲν τὰ δανείστηκε οὔτε ἀπὸ τὸ χαλκογραφικὸ τοῦ πρότυπο οὔτε ἀπὸ τὸ παρὰδοσιακὸ τοῦ θεματολόγιου, ποὶ ἴσως ὁμως νὰ τὰ ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ συμβολικὰ μοτίβα σὲ ἀποκαλυπτικοὺς κύκλους τοῦ 18ου αἰῶνα ἢ σὲ εἰκονογραφημένους χρησιμολογικοὺς Κώδικες². Κι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα προσδίδουν, κατὰ τὴ γνώμη μου, στὸ θέμα ἓνα ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Ἔτσι, πᾶνω ἀπὸ τὴν Πόλη (τὸ Βατοπέδι ἐδῶ), δεξιὰ κι ἀριστερά, δύο κόκκινοι φτερωτοὶ δράκοντες, μὲ ξεγυμνωμένα ἀρπακτικὰ τὰ νύχια τῶν ποδιῶν τους, ρίχνουν τὴ σκιά τους πᾶνω ἀπὸ τὴν πόλη, ποὺ ὁμως προστατεύεται ἀπὸ ἓνα Σεραφεῖμ ποὺ πετᾷ ἀκριβῶς πᾶνω ἀπὸ τὸν κεντρικόν, στὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης, ἀμυντικὸ πύργο τοῦ μοναστηριοῦ. Ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ πύργου ξεπροβάλλουν κανόνια ποὺ ξερνοῦν κόκκινες φωτιές. Δηλαδή ἡ Πόλη ἐξουσιάζεται ἀπὸ τοὺς δράκοντες, σύμβολο τοῦ κακοῦ, προστατεύεται ὁμως ἀπὸ τὸ Σεραφεῖμ καὶ τὶς οὐράνιες δυνάμεις. Κι ἓνα ἄλλο στοιχεῖο ἔρχεται νὰ τονίσει τὸ ἐθνικὸ-ἰδεολογικὸ—κρυμμένο ὁμως—περιεχόμενο τῆς σύνθεσης: ἓνας παπᾶς ἢ καλόγερος ἔχει προστεθεῖ στὴν ἄκρη δεξιὰ τῆς σύνθεσης πᾶνω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ μοναστηριοῦ. Βαστᾷ σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι, σύμβολο νίκης. Τὸ νόημα γίνεται ἔτσι φανερό, ἡ σύνθεση πλουτίζεται μ' ἓνα ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο—πρωτοβουλία τοῦ καλλιτέχνη ἢ παραγγελία τοῦ πελάτη του;—δεμένο μὲ τὶς προσδοκίες καὶ ἐλπίδες γιὰ ἐθνικὴ ἀποκατάστασι καὶ γιὰ λύτρωση τοῦ συμβόλου τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς Πόλης καὶ τῆς Ἀγιά Σοφιάς³. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς τρεῖς αἰῶ-

1. Κ. Α. Μακρῆ, Ἡ Λαϊκὴ Τέχνη τοῦ Πηλίου, δ.π., σ. 166.

2. Ὅπως οἱ δράκοντες στὶς μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικοῦ Κώδικα 170 Barozzi. (Βλ. Α. Δ. Παλιούρα, Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικοῦ Κώδικα 170 Barozzi, «Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Σεπτέμβριος 1976)», τ. Β', Ἀθήνα 1981, 318-328, πίν. 109β, 111α).

3. Ὁ Στ. Πελεκανίδης εἶχε ἤδη ἐπισημάνει αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ φορτίζουν τὴ σύνθεσι μὲ ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, δὲν εἶχε ὁμως ἐντοπίσει τὸ χαλκογραφικὸ τοῦ πρότυπο. (Βλ. St. P e l e k a n i d i s, Die Kunstformen der Nachbyzantinischen Zeit im Nord-

νες τουρκικής κυριαρχίας στην Πόλη, αντιμετωπίζονται σαν μιὰ ιστορική παρένθεση, πώς ό καλλιτέχνης βλέπει μόνον την απειλή—σαν νά ζούσε πριν από τὸ Μάη του 1453—καί άγνοεῖ θεληματικά τή σύγχρονή του πολιτική καί ιστορική πραγματικότητα.

Ἔνα ἄλλο στοιχεῖο στόν πίνακα ἀποτελεῖ μαρτυρία γι' ἄλλα ἀνοίγματα τοῦ ζωγράφου καί γιά ἄλλες ἐπιδράσεις. Πρόκειται γιά τόν οὐρανό, στό ἐπάνω μέρος τῆς σύνθεσης, ρόδινο καί γκριζογάλαζο σάν μετά τὸ ἡλιοβασίλεμα, σπαρμένο μέ μερικά μεγάλα κίτρινα ἀστέρια, μέ κάπως μικρότερα μαύρα ἢ κόκκινα—δίπλα στό Σεραφεῖμ—καί ἄπειρα μικρά. Οὐρανὸ φορτωμένο μέ ταραγμένα στριφογυριστά καί μέ πολύχρωμους ἱριδισμοὺς σύννεφα. Αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ ἔμπνευσης μπαρόκ σύννεφα, πού τὰ ἀποδίδει μέ ἰδιαίτερη δεξιότηρία καί ἐπιτυχία ὁ ζωγράφος, θυμίζον πολὺ ἀπωανατολίτικα πρότυπα. Ὁ ζωγράφος γνωρίζει τουρκικές μικρογραφίες τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπου ἔντονη ἀσκήθηκε ἡ ἐπίδραση κινέζικων καί κεντροασιατικῶν προτύπων; Ἡ, πού εἶναι καί τὸ πιθανότερο, μιμεῖται στοιχεῖα κινέζικα πού μέ τὴ μόδα τῆς chinoiserie εἶχαν διεισδύσει στήν ἐποχή του στή Δυτική καί Κεντρική Εὐρώπη, ἰδιαίτερα στά βιομηχανικά ἀντικείμενα μικροτεχνίας, τίς πορσελάνες, τίς ταπεσαρίες;

Ἡ μελέτη τοῦ φαινομένου τῆς κοσμικῆς καί διακοσμητικῆς, κυρίως, ζωγραφικῆς, τῆς τοιχογραφίας ἰδιαίτερα, τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ μελέτη καί ἡ ἐντόπιση τῶν πηγῶν ἔμπνευσης, τῆς εἰκονογραφίας, τῆς τεχνοτροπίας, τῆς τεχνικῆς καί ἄλλων συναφῶν προβλημάτων πού θέτει αὐτή ἡ ζωγραφική εἶναι ἀκόμα στήν ἀρχή της. Περιορίστηκε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖωμα, στήν ταύτιση ὀρισμένων ἄμεσων εἰκονογραφικῶν προτύπων, καθὼς καί στόν ἐντοπισμὸ τῶν διάφορων ἐτερόκλητων πηγῶν ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή της.

Ἡ ἐπισήμανση μιᾶς νεώτερης πηγῆς ἔμπνευσης γιά τὴν κοσμική ζωγραφική, τῶν ἐλληνικῶν καί βαλκανικῶν μοναστηριακῶν χαλκογραφιῶν, θὰ προσανατολίσει, ἐλπίζω, τὴν ἔρευνα καί πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση καί θὰ ἐπιτρέψει τὴν ἐντόπιση καί ἄλλων προτύπων.

Παρίσι

ΜΙΑΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ

griechischen Raum, στό «Kunst und Geschichte in Südosteuropa 9, Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa Gesellschaft», Recklinghausen 1973, σσ. 125-136, πού ξαναδημοσιεύθηκε στόν τόμο «Μελέτες Παλαιοχριστιανικῆς καί Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας», 174 Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἵμου, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 465-485 (σ. 484), σελ. 12.

RÉSUMÉ

Miltos Garidis, Gravures européennes et gravures populaires grecques: Nouveaux prototypes pour la peinture murale profane (laïque) des XVIIIe et XIXe siècles.

Dans une très courte introduction sont d'abord esquissées les grandes lignes d'évolution de la peinture murale profane des XVIIIe et XIXe siècles et formulées les questions posées par l'étude de cette peinture qui orne—dans un cadre baroque-rococo—des maisons «bourgeoises» surtout en Macédoine Occidentale, mais aussi dans plusieurs régions et villes des Balkans, des îles grecques et d'Asie Mineure.

Ainsi sont abordés les problèmes des sources d'inspiration, des choix thématiques, de style.

Parmi les sujets traités par cette peinture, la représentation panoramique de villes célèbres, surtout Constantinople, tient une place importante. Leurs prototypes et sources d'inspiration ont dû être, à l'origine, des cartes et plans topographiques turcs et européens du XVIe siècle, des miniatures, des gravures.

Dans le courant du XVIIIe siècle, époque à partir de laquelle on peut suivre l'évolution de cette peinture profane, les peintres commencent à reproduire, en les interprétant à leur manière et selon leur apprentissage, des gravures européennes contemporaines.

Dans cette étude, l'auteur se borne à signaler quelques gravures originales qui ont servi de prototypes pour des peintures murales.

Une telle gravure, représentant la ville de Francfort avait servi de modèle pour une peinture murale dans la maison Maliaguas à Siatista, en 1844. Kitsos Makris avait déjà identifié la gravure originale, œuvre de Johann Balthassar Probst de la 1ère moitié du XVIIIe siècle. L'auteur de la présente étude analyse le processus par lequel cette gravure est transposée en peinture murale.

Parmi les peintures murales de cette même maison Maliaguas à Siatista figure une image qui représente la ville de Madrid. L'auteur a pu identifier le prototype d'origine, une «veduta» de Madrid gravée sur cuivre à Augsbourg au milieu du XVIIIe siècle, par Georg Balthassar Probst. Une ana-

lyse détaillée permet de suivre le processus de transposition de l'œuvre gravée en peinture murale ainsi que la manière dont ce thème est intégré stylistiquement dans une conception décorative d'ensemble, résultat de l'apprentissage du peintre dans la tradition et les conventions des peintures byzantine et orientale.

Dans une autre peinture représentant la ville de Constantinople, dans la maison Poulkidis à Siatista et datant de 1752-1759, l'auteur reconnaît un schéma général déjà fixé et répandu pour la représentation de cette ville et dont l'origine du noyau central doit remonter à des gravures et cartes topographiques du XVI^e siècle. Mais pour rendre, ici, le noyau central de la composition, le peintre a eu recours à une gravure grecque qui a eu plusieurs tirages différents à Venise et ailleurs au XVIII^e siècle et qui représente le Monastère de Vatopédi au Mont-Athos. Il s'agit d'une de ces gravures représentant des monastères—influencées, elles aussi, par les «vedute» de villes—et qui étaient distribuées ou vendues aux pèlerins.

C'est la première fois qu'une gravure grecque est identifiée comme une source précise d'inspiration pour la peinture profane et l'auteur tient à signaler ce fait. D'après les données de la gravure de Vatopédi qui a servi de modèle au noyau central de la ville de Constantinople, le Catholicon du monastère est censé représenter la Grande église d'Hagia Sophia. De plus, cette gravure est interprétée dans la peinture murale avec des intentions idéologiques bien précises. Le peintre y introduit—en plus d'éléments formels légués par les formes du baroque-rococo—des signes symboliques nouveaux de détail qui altèrent le contenu de la composition traditionnelle en la chargeant d'allusions et de signes qui laissent apparaître ses aspirations à la libération nationale, à la victoire finale sur les Turcs, à la réalisation des vœux de revanche de l'Hellénisme et de la Chrétienté.

Ainsi, le sujet traditionnel des villes célèbres exerçant un attrait certain sur des couches montantes d'une société déterminée, est enrichi d'un nouveau contenu idéologique et militant.

Cette constatation ajoute un trait nouveau à ce genre de peinture dont l'étude est à peine à ses débuts.