

## 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 γνωστές σέ ἀρχοντικά, μὰ κυρίως ἀστικά πιά θά ἔλεγα, σπίτια στή Βόρεια Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα στή Δυτική Μακεδονία, σέ σπίτια ἐμπόρων και πλούσιων προσεστών. Ἄπληχθουν τή σχετικά καινούργια εὐμάρεια ἐνός κοινωνικοῦ στρώματος, τῶν ἀστών ἐμπόρων, πού εὐημεροῦν μέσα στήν κοινωνία τῶν μικρῶν ἐμποροβιοτεχνικῶν κέντρων τῆς περιοχῆς αὐτή τήν ἐποχή.

Ταυτόχρονα αὐτές οἱ τοιχογραφίες μᾶς φέρνουν σέ ἐπαφή μ' ἕνα νεώτερο, γιά τήν περιοχή, καλλιτεχνικό ὕφος, ἥδη ὁμως ὀριστικά διαμορφωμένο σέ τοπική κλίμακα στά μέσα τοῦ 18ου αἰώνα ἀπό στοιχεῖα ἐτερόκλητα, ὅπου κυριαρχεῖ, πλαισιώνοντάς τα, ἡ ἔκφραση τοῦ «μπαρόκ» τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης, στήν τελευταία του φάση τοῦ ροκοκό, ξεθυμασμένου πιά και σέ στάδιο κάμψης στίς ἴδιες τίς χῶρες ὅπου δημιουργικά ἀναπτύχθηκε.

Ἡ υἰοθέτηση αὐτοῦ τοῦ ἐτερόκλητου στυλ ἀπό τοὺς ἀστοὺς ἐμπόρους, κι ἀπό τοὺς ζωγράφους, μαρτυρεῖ γιά τίς ἐπιδράσεις πού αὐτοὶ δέχθηκαν ἀπό τὰ μέρη τῆς Κεντρικῆς, κυρίως, Εὐρώπης μὰ και τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπου συχνά κατοικοῦσαν μόνιμα και ὅπου ταξίδευαν και ἀσκοῦσαν τὸ διαμετακομιστικὸ τους ἐμπόριο. Σ' αὐτές τίς χῶρες ὁ συρμὸς αὐτὸς κυριαρχοῦσε ἀπό καιρὸ μὰ και αὐτή τήν ἐποχή.

Πάντως, ἡ υἰοθέτηση πολλῶν στοιχείων ἀπό τὸ συρμὸ τοῦ μπαρόκ-ροκοκό περιορίζεται βασικά στήν ἐσωτερικὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση και ἐφαρμόζεται σέ κτήρια πού, ἀπό ἀρχιτεκτονικὴ ἀποψη, συνεχίζουν ἢ και ἀναπτύσσουν παραδοσιακὲς μορφές τῆς εὐρύτερης γεωγραφικῆς περιοχῆς, ἔργα κινητῶν συνεργειῶν μαστόρων και χτιστάδων ἀπό τὴν Ἠπειρο και τὴ Δυτικὴ Μακεδονία<sup>1</sup>.

Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης, διαμορφωμένος πιά τουλάχιστον στά μέσα τοῦ 18ου αἰώνα, δὲν περιορίζεται στή Δυτικὴ Μακεδονία και στήν Ἠπειρο οὔτε μόνον ἀνάμεσα στά ἑλληνικά

---

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

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

Φαίνεται πὼς ἓνα, τὸ κυριότερο μᾶλλον κέντρο του στὴν Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία, εἶναι ἡ πρωτεύουσά της ἡ Κωνσταντινούπολη, ὅπου πρῶτα κάνει τὴν ἐμφάνισή του, ἀκολουθῶντας τοὺς ἐμπορικὸς δρόμους. Ἡ ἐξέλιξή του συμβαδίζει μὲ τὶς τάσεις ἐξευρωπαϊσμοῦ ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἀνάμεσα στὰ ἀνώτερα στρώματα τῆς ὀθωμανικῆς κοινωνίας τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀχμέτ τοῦ Γ<sup>1</sup>. 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 ἐξηγοῦνται καὶ οἱ τοπικὲς ἀποχρώσεις τοῦ καινούργιου στυλ.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πὼς τὰ νεόπλουτα χριστιανικὰ ἐμπορικὰ στρώματα δέχονται τοὺς νεοτεριστικὸς αὐτοὺς συρμούς μὲ μεγαλύτερη ἐπιδεκτικότητα, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα μουσουλμανικά.

Αὐτὸς ὁ «νεοτεριστικὸς» συρμὸς στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἀντλεῖ τὴ θεματογραφία του καὶ πολλὰ μοτίβα ἀπὸ μιὰ παλιότερη διακοσμητικὴ παράδοση, ἑτερόκλητης 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 κεραμεικὰ πλακάκια, σὲ τοίχους παλατιῶν καὶ ἐκκλησιῶν, σὲ τοπογραφικὸς χάρτες καὶ γεωγραφικά-τοπογραφικά σχέδια. Φαίνεται πὼς αὐτὴ ἡ παράδοση διαθέτει καὶ μιὰ δική της θεματολογικὴ κλίμακα καὶ πὼς τὰ μοτίβα της 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* (=Στροφή πρὸς τὸν ἐξευρωπαϊσμὸ στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀνατολίας), τουρκικά μὲ ἀγγλικὴ περίληψη, Ankara (Türkiye Is, 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 στοιχειά διακοσμητικά του μπαρόκ-ροκοκό, που πλασιώνουν τις παραδοσιακές μά και τις νεωτερικότερες συνθέσεις. Τα θέματα πλουτίζονται, αλλά εδρύνονται και οι πηγές έμπνευσης.

Αυτό το σημείωμα δεν έχει τόσο σκοπό να θέσει τα προβλήματα που αντιμετώπιζει ή μελέτη αυτής της κοσμικής ζωγραφικής ούτε να αναλύσει τις πηγές, τη θεματογραφία, την τεχνολογία της. Αυτό θα αποτελέσει θέμα μιας άλλης μελέτης, συνθετικής, που πρόκειται να ακολουθήσει.

Θα περιοριστώ, εδώ, να επισημάνω ένδεικτικά όρισμένα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά έργα που χρησιμοποιήθηκαν σαν πρότυπα για συγκεκριμένα τοιχογραφικά πιά έργα, και, με την ευκαιρία, θα διαιτιώσω όρισμένες σκέψεις για το πώς οι ζωγράφοι, αναθρεμμένοι με τη βυζαντινή παράδοση και τεχνική, χρησιμοποιούν, αναπλάθουν και τροποποιούν τα πρότυπά τους αυτή την εποχή, όταν η ευαισθησία του ροκοκό έχει κατακλύσει—κάπως όψιμα βέβαια—το χώρο της κοσμικής ζωγραφικής ιδιαίτερα στην Κωνσταντινούπολη και τα Βαλκάνια, μά και στη Μικρασία.

Πολλές απόψεις πόλεων, ή Κωνσταντινούπολη ιδιαίτερα μά και άλλες πόλεις, αποτέλεσαν, συχνά, τα κεντρικά θέματα στη διακόσμηση δωματίων ύποδοχης και άλλων χώρων. Πρότυπα γι' αυτά τα θέματα στάθηκαν αρχικά, κατά τη γνώμη μου, τουρκοϊσλαμικά τοπογραφικά σχέδια και χαρτογραφικές απόψεις πόλεων, μά και δυτικοευρωπαϊκές μικρογραφίες, όπου τονίζονταν με κάποια ιδιαίτερη έμφαση το χαρτογραφικό σχήμα ή χαρακτηριστικά μνημεία και κτήρια της συγκεκριμένης πόλης που την ταυτίζουν και τονίζουν τον ιδιαίτερο, προσωπογραφικό θά έλεγα, χαρακτήρα της.

Σχετικά γρήγορα όμως χρησιμοποιήθηκαν σαν πρότυπα ξυλογραφίες και κυρίως χαλκογραφίες που απεικονίζουν απόψεις πόλεων, οι γνωστές σαν Vedute, «προσωπογραφίες» δηλαδή πόλεων σχεδιασμένες από όρισμένη πανοραμική άποψη, που επαναλαμβάνονται τροποποιημένες από τους χαρακτές μετά το 17ο αιώνα, χωρίς να αλλοιώνεται οδυσιαστικά το βασικό τους σχέδιο.

Στο αρχοντικό του Μαλιάγκα, στη Σιάτιστα, που η διακόσμησή του στα 1844, μισόν αιώνα περίπου από την εποχή άκμης του ρυθμού μπαρόκ-ροκοκό στη Δυτική Μακεδονία τουλάχιστον, απεικονίζονται, ανάμεσα σε πολλά άλλα θέματα (συνθέσεις διακοσμητικών μοτίβων και μια σχηματική χαρτογραφική απόδοση 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 ἔρευρες τοῦ Κίτσου Μακρή<sup>1</sup>, ἡ τοιχογραφία ἀντιγράφει μιὰ μεγάλη χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst, ποὺ πέθανε τὸ 1748 σὲ ἡλικία 75 χρονῶν. Ὁ Johann Balthassar Probst ἐπιναλαμβάνει, ὅπως συνηθίζόταν 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 του χαρακτῆρα, προέρχεται καὶ ἡ χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst.

Ὁ ζωγράφος τοῦ σπιτιοῦ τῆς Σιάτιστας δὲν ἀντιγράφει βέβαια—ὅπως καὶ ὄλοι οἱ ὁμότεχοι τοῦ—πιστὰ τὸ πρότυπὸ του. Ἐξάλλου δὲν φαίνεται κὰν 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 του 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 πρότυπὸ του) καὶ ἄλλων στοιχείων, προσθέτει, σὲ μικρὴ κλίμακα, μορφὲς καβαλάρηδων, πεζῶν καὶ ζώων σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, βάρκες μὲ κοπηλάτες, ἰστιοφόρα, ἀκόμα καὶ δυσανάλογα μεγάλα ψάρια μέσα στὰ νερὰ τοῦ ποταμοῦ. Ἐτσι γειμίζει κάπως τὰ κενά, ἀλλὰ προδίδει καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ παιδεία του στὴν ἄσκηση τῆς τέχνης τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ἐφαρμόζοντας—ἔστω καὶ μερικὰ—τοὺς κανόνες τῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς ὅπου οἱ μορφὲς ποὺ βρῖσκονται 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 μοτιβα τέτοιου τύπου ἔπαιζαν ρόλο καθαρὰ διακοσμητικὸ καὶ ἀνταποκρίνονταν στὸ αἶσθημα φόβου μπροστὰ στὸ κενό, χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς λαϊκῆς ἀφηγηματικῆς ζωγραφικῆς (naïfs).

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

1. Κίτσου Α. Μακρή, "Ἐνα 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 Σιάτιτσας, 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 μερικῶν πύργων ἀντί για σταυρό τοποθετεῖ μισοφέγγαρο για νά ἐξισορροπήσει κάπως τὴν ἰδέα πού ὁ ἴδιος ἔχει για μιὰ πόλη καὶ πού τοῦ ἦταν δύσκολο νά τὴν συλλάβει χωρίς μινεράδες.

Ἡ δεύτερη τοιχογραφία στοῦ ἴδιου ἀρχοντικό Μαλιόγκα στὴ Σιάτιτσα, παριστάνει τὴν πόλη τῆς Μαδρίτης, πού καλύπτει σὲ μακρόστενη φρίζα πάνω ἀπ' τὰ παράθυρα μιὰν ὀλόκληρη πλευρὰ ἑνὸς δωματίου. Ἡ ἄποψη τῆς πρωτεύουσας τῆς Ἰσπανίας, πάνω σὲ ὕψωμα, εἶναι σχεδιασμένη ἀπὸ τὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ Μανζανάρες, ἀπέναντι ἀπ' τὴν πόλη. Μιὰ μεγάλη γέφυρα συνδέει τὴν ὄχθη αὐτὴ μετὴν ἀντίπερα· πάνω στὴν κορυφὴ λόφου, πού οἱ πλαγιές του πρὸς τὸ ποτάμι καλύπτονται ἀπὸ κήπους, προβάλλονται, στὴ σειρὰ, συμβατικά κτήρια, σχεδὸν ὁμοίμορφα, καὶ πύργοι ἐκκλησιῶν μετὰ σταυροὺς πάνω ἀπ' τὴ μυτερὴ τους στέγη· στὸν οὐρανό, ἀνάμεσα στὰ σύννεφα, μιὰ κυματιστὴ ταινία μετὸ ὄνομα τῆς πόλης Madrid, μετὰ λατινικοὺς χαρακτήρες (πίν. 1, β).

Μερικά στίτια δίνονται στοῦ πρώτου ἐπίπεδο δίπλα στὴ γέφυρα, στὴν ὄχθη ἀπέναντι ἀπ' τὴν πόλη, ὅπου φυτὰ καὶ δέντρα ἀποδίδονται διακοσμητικά καὶ συμβατικά, ὅπως καὶ πάνω σ' ἕνα νησί στὴ μέση τοῦ ποταμοῦ. Ἄσπρα διακοσμητικά πουλιὰ πλέουν στοῦ ποτάμι καὶ δίπλα στίς ὄχθες, μαζί μετὰ σειρὰ ἀπὸ πλεούμενα μ' ἀνοιχτὰ πανιά καὶ τεράστια ψάρια. Καβαλάρηδες καὶ ἀμάξια περνᾶνε πάνω ἀπ' τὴ γέφυρα.

Νομίζω πὸς μπορῶ νά ἐπισημάνω καὶ νά ταυτίσω τὸ χαλκογραφικὸ ἔργο πού χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος τῆς Σιάτιτσας σάν πρότυπο, ἢ τουλάχιστον ἕνα χαρακτηριστικὸ ἔργο μετὰ πανοραμικὴ ἄποψη τῆς Μαδρίτης πού βρίσκεται πολὺ κοντὰ στοῦ πρότυπό του. Πρόκειται για μιὰ χαλκογραφία μετὰ θέμα ἄποψη τῆς Μαδρίτης, δοσμένη ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ πλευρὰ, ἔργο τοῦ Georg Balthassar Probst (ἀπὸ τὴν ἴδια οἰκογένεια μετὰ τὴν χαρακτὴ τῆς χαλκογραφίας τῆς Φραγκφούρτης), χαρακτὴ προσωπογραφιῶν καὶ ἀπόψεων πόλεων πού ζεῖ καὶ ἐργάζεται στοῦ Augsburg τὸ 18ο αἶωνα, πατέρα τοῦ Georg Matthäus Probst πού ἐνταφιάστηκε στίς 18 Ὀκτωβρίου τοῦ 1788<sup>1</sup>. Ἡ χαλκογραφία (πίν. 2) εἶναι ἐνυπόγραφη καὶ χρονολογημένη, ἀλλὰ στοῦ ἀντίτυπο πού ἔπρεπε στὰ χέρια μου ἔχουν κάπως σβηστῆ ταῦ δύο τελευταῖα

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

Ἄπ' ὄλες τὶς χαλκογραφημένες ἀπόψεις τῆς Μαδρίτης αὐτοῦ τοῦ τύπου ποὺ μπόρεσα νὰ συμβουλευτῶ, ποὺ ὄλες ἀσφαλῶς—ὄσες εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ ἄποψη—ἀνάγονται σὲ ἓνα κοινὸ ἀρχικὸ πρότυπο, εἶναι ἢ 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 ἄποψη καὶ συχνὰ ἐνσωματωμένων σὲ πολυπλοκότερες συνθέσεις, μὲ πείθει πὼς στὴν περίπτωσι αὐτὴ πρόκειται γιὰ ἓνα προχωρημένο στάδιο στὶς ἐπαναλαμβανόμενες τροποποιήσεις ἐνὸς ἀρχικοῦ προτύπου.

Στὴν ἀπόδοσι τῆς τοιχογραφίας μὲ τὴν ἄποψη τῆς Μαδρίτης ὁ ζωγράφος στήνει τὸ ἀρχικὸ πανοραμικὸ σχέδιον ὅπως καὶ στὴ χαλκογραφία, τοποθετεῖ τὴ γέφυρα στὴ θέση τῆς καὶ τὴν πόλιν στὸ ὕψωμα ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ ποταμοῦ. Φροντίζει νὰ ἐπαναλάβει στὸ κέντρο τοῦ συννεφιασμένου οὐρανοῦ τὴν κυματιστὴ ταινία ποὺ φέρει γραμμένον τὸ ὄνομα τῆς πόλιν. Δὲν δίνει ὅμως τοὺς δύο θυρεοὺς ποὺ προβάλλονται πάνω ἀπ' τὰ σύννεφα, στὶς ἐπάνω ἄκρες τοῦ προτύπου του. Ἡ νέα σύνθεσι δὲν ἐπαναλαμβάνει στὶς λεπτομέρειές της 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 μισοφέγγαρον πάνω ἀπ' τοὺς πύργους τῆς Μαδρίτης, ὅπως ἔκανε στὴν τοιχογραφία μὲ τὴ Φραγκοφούρτη. Ἡ Μαδρίτη σὰν πόλι τοῦ ἦταν πολὺ λιγότερον οἰκεία ἀπὸ τὴ Φραγκοφούρτη καὶ μοροῦσε νὰ τὴν δεχθεῖ σὰν τέτοια—πόλι τόσο μακρινὴ—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 πόλιν, στὸ πρῶτον ἐπίπεδον τοῦ πίνακα. Ἀκόμη, γιὰ νὰ καλύψει τὰ κενὰ ποὺ τὸν ἐνοχλοῦν, μὰ καὶ γιὰ νὰ ἐνοποιήσῃ ὄλες τὶς συνθέσεις-τοπία, ποὺ περιτρέχουν σὰν φρίζα καὶ τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ δωματίου πάνω ἀπὸ τὸ ὕψος τῶν παραθύρων, χρησιμοποιεῖ, σὰν τυποποιημένα συμβατικὰ σχέ-

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

Ἔτσι αὐτά τὰ δευτερεύοντα διακοσμητικά μοτίβα—ἐκτός ἀπό τὰ πελώρια ψάρια μέσα στά νερά τού ποταμοῦ ἢ ἀκόμη ἓνα μαῦρο ὄρνιο που κουρνιάζει στήν κορυφή ἑνός πύργου τῆς πόλης—ἀποδίδονται, παρόλο που τὰ περισσότερα βρίσκονται στο πρῶτο ἐπίπεδο τού πίνακα, σέ μικροσκοπική κλίμακα σέ σχέση με τήν πόλη στο δεύτερο ἐπίπεδο, ἔτσι ὥστε τὸ κύριο θέμα, ἢ πόλη, νά προβάλλεται ἰδιαίτερα καί νά κυριαρχεῖ στόν πίνακα. Ὁ ζωγράφος ἐφαρμόζει κι ἐδῶ, ὅπως καί στήν τοιχογραφία τῆς Φραγκοῦρτης, τούς κανόνες τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς καί δέν ἀντιγράφει, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τὸ πρότυπό του, ὅπου οἱ σχέσεις κλίμακας καί προοπτικῆς εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀντίστροφες. Μεταδίνει γενικῆς ἐντύπωσης που δέχτηκε ἀπὸ τὸ πρότυπό του χωρὶς νά ἐπιδιώκει νά ἀναπαραστήσει ἢ καί νά ἀναπλάσει τὶς λεπτομέρειες. Τὸ χαρτογραφικὸ του πρότυπο τού προσφέρει τὴν εὐκαιρία νά ἀποδώσει, ἐρμηνεύοντάς το, ἓνα καινούργιο σχῆμα τοπίου πόλης, διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνα, τὰ τυποποιημένα, που εἶχε διαθέσιμα σέ σχέδια ἢ καί στίς ἐφεδρεῖς τῆς μνήμης του. Διαφορετικὸ ἀκόμα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ φανταστικά καί ἀπροσδιόριστα τοπία (πόλεις, ὑπαιθρο, κινήγια με ζῶα...) που διέθετε στο παραδοσιακὸ θεματολόγιό του.

Καί στίς δύο παραπάνω περιπτώσεις, ὅπου ἐντοπίσθηκαν τὰ ἄμεσα καί συγκεκριμένα δυτικοευρωπαϊκὰ χαλκογραφικὰ πρότυπα γιὰ τοπία πόλεων, πρόκειται γιὰ εἰσαγωγή στήν κοσμική αὐτὴ ζωγραφικὴ καινούργιων θεμάτων που δέν ἔχουν ἀκόμη ἀφομοιωθεῖ καί ἀναπλαστεῖ ἀπὸ τοὺς «λαϊκοὺς» τεχνίτες. Ἔχουμε δηλαδή περιπτώσεις ἄμεσων καί συγκεκριμένων δανείων ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη καί μάλιστα ἀρκετὰ ὄνιμων χρονικά. Ἔχω ὅμως λόγους νά πιστεύω πὼς τὰ περισσότερα τυποποιημένα σχήματα με ἀπόψεις πόλεων, ἰδιαίτερα τῆς Κωνσταντινούπολης, ἢ τουλάχιστον ἑνὸς συγκεκριμένου τύπου σχηματικῆς ἀπόδοσης αὐτῆς τῆς πόλης, που ἐπανέρχονται με μεγάλη συχνότητα στήν κοσμικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, εἶναι κατασταλάγματα παλαιότερων δανείων καί ἐπαφῶν. Ἀφομοιωμένα πιά καί με τὴ δική τους ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη, ἀναπλασμένα ἀπὸ διαδοχικῆς γενιῆς καλλιτεχνῶν. τὰ σχήματα αὐτὰ ἔχουν χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφή, ἀκόμη καί τὴν ἀνάμνηση, ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ πρότυπα, ἀπὸ τὶς ἀρχικῆς πηγῆς ἐμπνευσης. Πηγὴ τους ὅμως εἶναι, ἀρχικά, δυτικῆς χαλκογραφίης—



ἀκόμα καὶ τοῦ 16ου αἰώνα—τοπογραφικοὶ χάρτες καὶ μικρογραφίες τουρκοϊσλαμικῆς, δυτικοευρωπαϊκῆς, ἀκόμα καὶ βυζαντινῆς προέλευσης.

Κατὶ τέτοιο, νομίζω, ἰσχύει γιὰ τὴν τοιχογραφία μὲ ἀποψη τῆς Κωνσταντινούπολης (πίν. 3,α), μιὰ ἀπὸ τὶς περισσότερο τυποποιημένες, γενικὸ σχῆμα ποῦ ἀπεικονίζεται στὸ ἴδιο δωμάτιο τοῦ ἀρχοντικοῦ Μαλιάγκα στὴ Σιάτιστα, σὲ ἄλλο τοίχο, δίπλα στὸ τοπίο μὲ τὴ Μαδρίτη. Ὅμως αὐτὸ τὸ τυποποιημένο γενικὸ σχῆμα ποῦ δὲν εἶναι πάντα ἐντελῶς ὁμοιο στὶς λεπτομέρειές του, ἀνήκει πιά στὸ θεματολόγιο τῶν ζωγράφων, χριστιανῶν καὶ μουσουλμάνων, τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου αἰώνα. Τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ σχῆμα ἔχει χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν πρώτη πηγὴ ἐμπνευσης, καὶ μόνο στοιχεῖα, δευτερεύοντα πιά ποῦ ἔχουν ἀποβάλλει τὴ λειτουργικότητά τους καὶ ποῦ ἐπιβιώνουν σὰν λεπτομέρειες μῆσα σ' αὐτὸ, ἐπιτρέπον, ἐνδεχόμενα, νὰ ἐντοπίσει κανεὶς τὴν ἀρχικὴ πηγὴ. Ἐξἄλλου τὸ τυποποιημένο αὐτὸ σχῆμα μεταπλάθεται, ἀναπλάθεται καὶ ἀλλοιώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση καὶ ἐπέμβαση νεότερων στοιχείων ἢ καὶ κάποιας προσπάθειας ἐμπλουτισμοῦ καὶ μετακίνησης τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῆς εἰκόνας.

Μιὰ τέτοια παραλλαγὴ στὸ γενικὸ αὐτὸ, τυπποιημένο πιά, σχῆμα ἀποψης τῆς Κωνσταντινούπολης (πίν. 3,β), εἰκονίζεται σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ ἀνωγειοῦ τοῦ ἀρχοντικοῦ Πουλκίδη πάλι στὴ Σιάτιστα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα διακοσμητικὰ πανῶ μὲ Νεκρὲς Φύσεις, βάζα μὲ λουλούδια καὶ φρούτα, φυτικὰ κοσμήματα συνδυασμένα μὲ οἰκοδομήματα<sup>1</sup>.

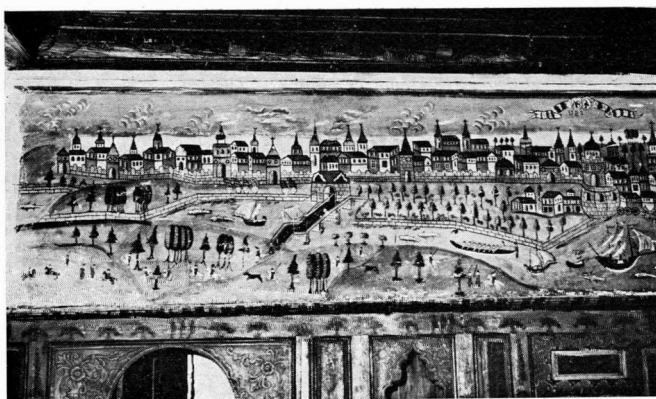
Ἡ σύνθεση πρέπει νὰ χρονολογεῖται λίγο μετὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ἀρχοντικοῦ στὰ 1752-1759. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς παλαιότερες αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀπεικονίσεις τῆς Κωνσταντινούπολης σὲ τοιχογραφίες σπιτιῶν—ἢ καὶ τζαμιῶν—ποῦ μᾶς εἶναι γνωστές<sup>2</sup>.

Ἡ μελέτῃ τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς καὶ τῶν νέων πλαστικῶν στοιχείων ποῦ ἐνωματώθηκαν ἔτσι στὸ τυποποιημένο γενικὸ σχῆμα, μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ διαπιστώσω καὶ νὰ ἐντοπίσω, γιὰ πρώτη φορὰ, μιὰ νεότερη πηγὴ ἐμπνευσης τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰώνα: τὶς ἑλληνικὲς καὶ βαλκανικὲς χαλκογραφίες.

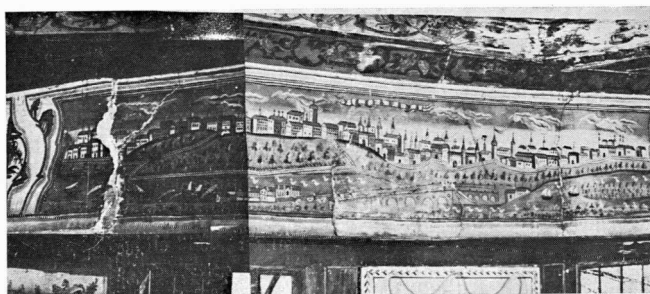
Ἡ Κωνσταντινούπολι ἐδῶ δίνεται μὲ ἐκεῖνο τὸ τυποποιημένο τοπογραφικὸ, χαρτογραφικὸ σχῆμα ποῦ μᾶς εἶναι ἤδη γνωστὸ κι ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις μὲ τὸ ἴδιο θέμα ποῦ ξέρουμε (στὰ ἀρχοντικὰ Νατζῆ καὶ Τσια-

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

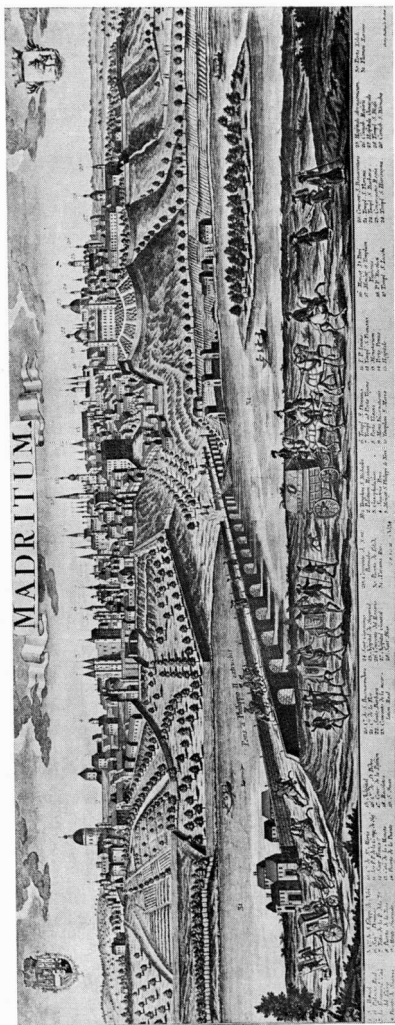
2. Οἱ παλιότερες τέτοιες ἀπεικονίσεις, μῆσα σὲ μπαρόκ πλαίσια, σὲ σπίτια ἢ τζαμιά στὸ ἔδαφος τῆς σημερινῆς Τουρκίας, χρονολογοῦνται μόλις στὰ τέλη τοῦ 18ου καί, μετὰ, μῆσα στὸ 19ο αἰώνα. (Βλ. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, δ.π., σσ. 156-157).



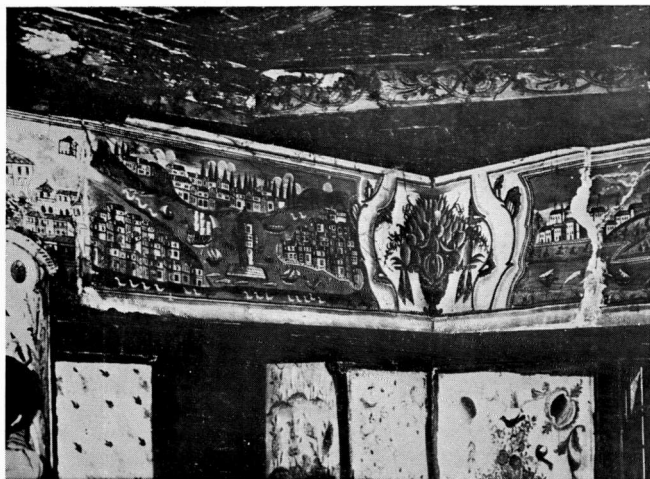
α. Ἀρχοντικὸ Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: ἡ Φραγκφούρτη, 1844



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



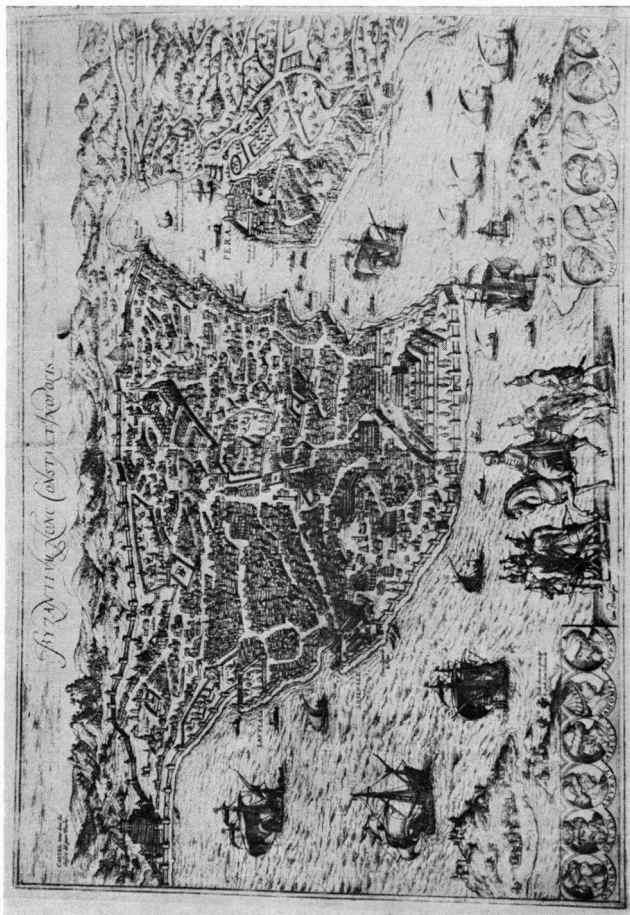
Χαλκογραφία με άποψη τῆς Μαδρίτης, ἔργο τοῦ Georg Ballhasar Probst, μέσα τοῦ 18ου αἰώνα



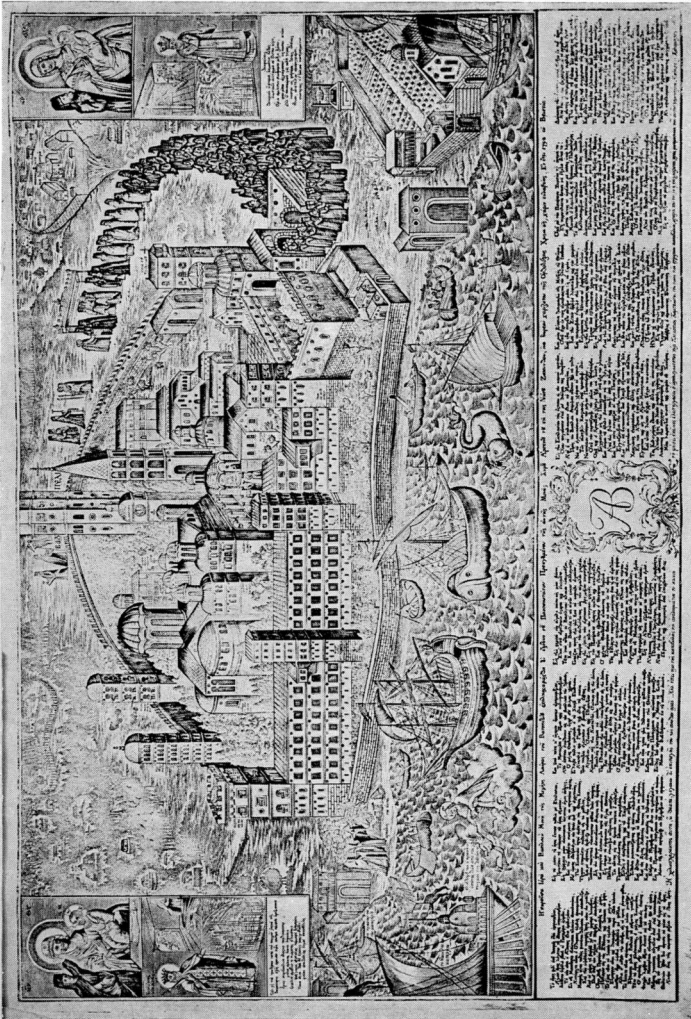
α. Ἀρχοντικὸ Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1844



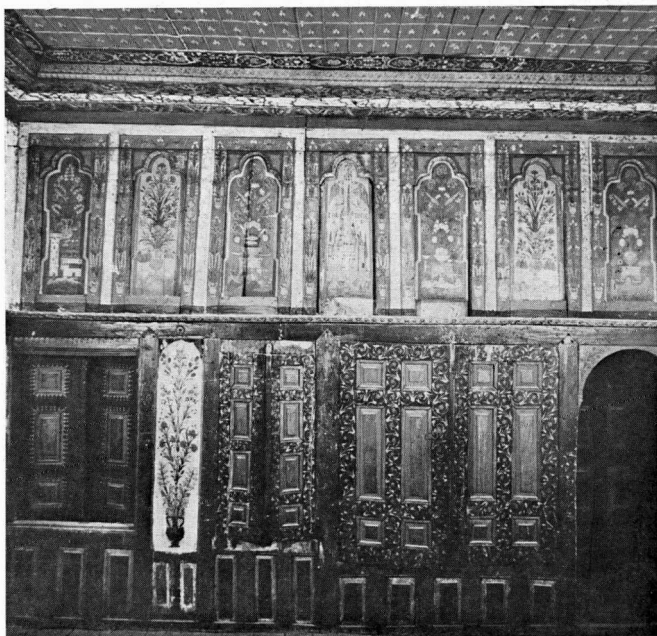
β. Ἀρχοντικὸ Πουλκίδη, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1752-1759. (Φωτογραφία Λγκίδη)



Κωνσταντινούπολη, Γαλιανή χαλκογραφία τοῦ 17ου αἰώνα



Μονή Βατοπεδίου. Χαλκογραφία: Βενετία, 1792



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



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





τσισιπᾶ [1798] στην Καστοριά<sup>1</sup>, στο σπίτι του Σεμακή στο Γενή Σεχίρ Προύσας<sup>2</sup>, στα ἄρχοντικά Μαλιόγκα και Τζώνου στη Σιάτιστα<sup>3</sup>, στο σπίτι του Σβάρτς [1798] στα 'Αμπελάκια<sup>4</sup>...). Εἶναι δηλαδή σχεδιασμένη ἢ Πόλη τῆς πανοραμικῆ ἄποψη παρμένη ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ Βοσπόρου, ἀπὸ ἕνα σημεῖο ἀκαθόριστο τῆς ἀσιατικῆς ἀκτῆς, μὲ γεωγραφικὸ ἄξονα ἀπὸ τὰ ΝΔ πρὸς τὰ ΒΔ περίπου, ὅπως συμβατικὰ γίνεται στοὺς γεωγραφικοὺς χάρτες καὶ χωρισμένη, τοπογραφικὰ, σὲ τρεῖς οἰκισμοὺς. Ὁ οἰκισμὸς πρὸς τὰ ἄριστερά μας, μὲ πυκνὰ πανομοιότυπα σπίτια μὲ κόκκινες στέγες, περιβάλλεται ἀπὸ τείχος μὲ ἕναν ἰσχυρὸ πύργο ἀπ' ὅπου ξεπροβάλλουν κανόνια. Ἐνας ἄλλος πύργος, ἴσως ὁ Φάρος τοῦ Λεάνδρου, ἔχει δοθεῖ στὴν κάτω ἄριστερὰ γωνία τῆς σύνθεσης. Τὸ κεντρικὸ μέρος τῆς εἰκόνας σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο, καλύπτεται ἀπὸ ἕναν ὀρθογώνιο, περιφραγμένο μὲ πέτρινη μάντρα, κῆπο. Μιὰ ἀνθρώπινη φιγούρα στέκεται σὰν φρουρὸς πίσω ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ μαντρότοιχου. Πίσω ἀπὸ τὸν «κῆπο» κι ἐμπρὸς ἀπὸ τρεῖς μικρότερους οἰκισμοὺς ποὺ πλαισιώνονται, ὅπως καὶ ἡ κύρια πόλη, ἀπὸ μιὰ σειρὰ κυπαρίσσια, διακρίνει κανεῖς δύο κόκκινους ἀραμπάδες ποὺ τοὺς τραβοῦν ἄλογα ἢ βουβάλια.

Ἄκριβῶς αὐτὸ τὸ ὀρθογώνιο σχῆμα ἢ οἰκοδόμημα ποὺ ἐπιβιώνει ἐδῶ σὰν περιμαντρωμένος κῆπος, νομίζω πὼς εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς ἐνδείξεις ποὺ ὀδηγοῦν 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 αἰώνα<sup>5</sup> (πίν. 4).

1. Α. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Τὰ παλαιὰ ἄρχοντόσπιτα τῆς Καστορίας, ΑΒΜΕ (Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος), τ. Δ' 2, Ἀθήναι 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), Ἀθήναι 1962, σ. 16 (ἀρχοντικὸ Νατζή), σ. 19 (ἀρχοντικὸ Τσιατσιπᾶ, 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 αἰώνα μὲ τοπογραφικὴ ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης («Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τ. Ι', εἰκ. σ. 46-47).

Στή θάλασσα, σέ πρώτο επίπεδο και στό κέντρο τοῦ πίνακα, ἔχουν ἀποδοθεῖ διαφόρων τύπων πλοῖα: ἱστιοφόρα μέ ὄνοιχτά πανιά ἢ καί κωπήλατα, μέ κόκκινες σημαῖες στά κατάρτια τους καί μέ καμιά ἀνθρώπινη φιγούρα στό κατάστρωμα, μικροσκοπικά κόκκινα πουλιά, τεράστια ψάρια μέσα στό νερό, δύο μεγάλα κόκκινα δελφίνια μέ τήν οὐρά κυματιστή (τό ἕνα φέρεי ψάρι ἢ δίχτυ στό στόμα του) καί, στήν κάτω δεξιά ἄκρη, ἕνα κόκκινο κεφάλι θαλάσσιου δράκοντα μέ ἄνοιχτό τό στόμα κι ἔξω τή γλώσσα, ὅπως τό στόμα τοῦ "Ἄδη στή Δευτέρα Παρουσία. "Όλα αὐτά τὰ πλεούμενα, θαλάσσια ζῶα, πουλιά καί τέρατα δέν ὑπακούουν σέ καμιά σχέση προοπτικῆς ἢ κλίμακας· ὁ ρόλος τους εἶναι περισσότερο διακοσμητικός.

Στό δεξιό μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ἡ κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης μέ τήν "Αἰγιά Σοφιά, κατά μιὰ παράξενη ἀντιστροφή τῶν γεωγραφικῶν δεδομένων πού φέρνει τήν Πόλη στήν ἀσιατική ἀντι γιά τήν εὐρωπαϊκή ὄχθη. Αὐτή ἡ ἀντιστροφή παρατηρεῖται καί σέ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς μέ θέμα ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης. "Οφείλεται, ἴσως, σέ μιὰ ἀρχική, ἀπό τὰ ἀνάποδα ἀπόδοση ἑνός ὑποθετικοῦ προτύπου, ἢ σέ ἄλλο ἀρχικό πρότυπο σχεδιασμένο ἀπό τό Πέραν μέ τήν Πόλη δεξιά καί τό ἀσιατικό Σκούταρι ἀριστερά<sup>1</sup>.

Σ' αὐτό ἀκριβῶς τό κομμάτι τῆς σύνθεσης πού θέλει νά εἰκονίσει τήν κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ αὐτή τήν τρίτη, νεότερη, πηγῆ πρότύπων πού πρώτη φορά διαπιστώνουμε σ' αὐτή τήν κοσμική ζωγραφική. Θεληματικά ἢ ἴσως ἄθελά του ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τήν Πόλη καί τήν "Αἰγιά Σοφιά ἀντιγράφοντας σχεδόν σέ ὄλες του τίς λεπτομέρειες τό κεντρικό τμήμα μιᾶς χαλκογραφίας μέ θέμα τῆ Μονῆ Βατοπεδίου τοῦ "Αἰγίου "Όρους. Μεταφέρεται ὄχι μόνον ὁ κεντρικός πυρήνας μέ τό περιτειχισμένο μοναστήρι, ἀλλά καί ἄλλα στοιχεία ἀπό τῆ χαλκογραφία, μετουσιωμένα μέ ἐλάχιστες παραλλαγές, ὅπως οἱ τύποι τῶν πλεοῦμενων, τὰ ἱστιοφόρα, τό ἕνα ἀπό τὰ δελφίνια μέ τήν κυματιστή οὐρά καί μιὰ δέσμη ἀγκίστρια στό στόμα.

"Ἡ χαλκογραφία πού ἐντόπισα σάν πρότυπο (πίν. 5) ἔχει τυπωθεῖ τό 1792 στή Βενετία, μέ ἀσφαλῶς ὁ κεντρικός πυρήνας της θά εἶχε καί προγενέστερες ἐκτυπώσεις, σέ ὄχι πολύ διαφορετική μορφή—ὅπως εἶχε καί μεταγενέστερες<sup>2</sup>—γιά νά βρῖσκεται στά χέρια τοῦ ζωγράφου μας στά μέσα

1. Τέτοιες εἰκόνες ξέρουμε στό Κονάκι Σεμακή στό Γενῆ Σεχῆρ (R. Arık, Resimli Türk evleryinden iki örnek, ὁ.π., εἰκ. 13)., στό ἀρχοντικό Νατζῆ στήν Καστοριά (The Greek Merchant Marine, ὁ.π., εἰκ. 10), στό ἀρχοντικό Τζῶνου τοῦ 1756 στή Σιάτιστα (The Greek Merchant Marine, ὁ.π., εἰκ. 9) καί ἄλλοῦ.

2. Τμήμα μόνον τῆς χαλκογραφίας δημοσιεύθηκε ἀπό τόν Παύλο Μυλωνᾶ, "Ὁ "Αθῶς καί τὰ μοναστηριακά του ἱδρύματα μέσ' ἀπό παλιές χαλκογραφίες καί ἔργα

του 18ου αιώνα. Είναι γνωστό πώς αυτές οι μοναστηριακές χαλκογραφίες του 18ου αιώνα που προσφέρονταν και διανεμόνταν στους προσκυνητές, έχουν χαραχθεί και τυπωθεί διάδοχικά σε διαφορετικές παραλλαγές<sup>1</sup>. 'Εξάλλου μία τέτοια αν όχι η ίδια χαλκογραφία ήταν άσφαλως το πρότυπο για την άπεικόνιση το 1762 στους τοίχους ενός δωματίου υποδοχής στο άρχοντικό Μανούση στην ίδια πόλη της Σιάτιστας, της Μονής Βατοπεδίου μέσα στον περίβολό της που συνοδεύεται, αυτή τη φορά, με την επιγραφή ΤΟ ΒΑΤΟΠΕΔΙ (πίν. 6). 'Η σύνθεση άπεικονίζεται άνάμεσα σε άλλα πανώ με Νεκρές Φύσεις και δοχεΐα με λουλούδια και κάτω από έναν έραλδικό δικέφαλο άετό<sup>2</sup>.

'Η άπεικόνιση φημισμένων μοναστηριών, πάντα σχεδόν με άφετηρία μία χαλκογραφία, είναι από τα συνηθισμένα θέματα σ' αυτή την κοσμική ζωγραφική και βρίσκει τη θέση της και στο διάκοσμο εκκλησιών, άφου, κατά κανόνα, οι ίδιοι ζωγράφοι διακοσμοϋν τις εκκλησίες και τα άστικά σπίτια<sup>3</sup>.

Παράλληλα, φημισμένα μουσουλμανικά τεμένη, όπως και οι άγιες πόλεις του 'Ισλάμ, γίνονται οικεία και κεντρικά θέματα στη διακόσμηση τζαμιών, σπιτιών ή και άλλων χώρων που προορίζονταν για μουσουλμάνους τόσο στη Μικρά 'Ασία όσο και στα Βαλκάνια<sup>4</sup>.

'Εκείνο που έχει σημασία έδω είναι το γεγονός πώς μία μοναστηριακή χαλκογραφία προορισμένη για "Έλληνες προσκυνητές χρησιμοποιήθηκε σαν πρότυπο για τον έμπλουτισμό ενός παραδοσιακού σχήματος που παριστάει την Κωνσταντινούπολη. Τό γεγονός αυτό από μόνο του, όπως και οι άμεσες μιμήσεις ελληνικών χαλκογραφιών στην κοσμική ή εκκλη-

τέχνης, 'Αθήνα 1963, εικ. 23 και 25. —Στό ίδιο βιβλίο, εικ. 24, δίνεται και άλλη παραλλαγή της ίδιας χαλκογραφίας, τυπωμένη στό 1817.

1. Μ. Γαρίδη-Θ. Παλιούρα, Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων, «'Ηπειρωτικά Χρονικά» 22, 'Ιωάννινα 1980, 169-205 (171-172).

2. Δημοσιεύθηκε στό «'Ημερολόγιο 'Ιονικής και Λαϊκής Τραπέζης», 1965, εικ. 5.

—Τέτοιες εικόνες φημισμένων μοναστηριών, πάντα με τ' όνομά τους και με πρότυπα, άσφαλως χαλκογραφίες, στολίζουν συχνά, και σε άλλες αίθουσες υποδοχής άρχοντικών, τό κεντρικό πανώ ενός όλόκληρου διακοσμητικού συστήματος. Μία άπεικόνιση της Μονής Μεγίστης Λαύρας (πίν. 7) του 'Αγίου 'Ορους, πάλι κάτω από τη σκιά ενός έραλδικού δικέφαλου άετου και με χρονολογία 1755, είναι τό διακοσμητικό θέμα του κεντρικού πανώ στον «Καλόν 'Οντά» (κεντρικό δωμάτιο υποδοχής) του άρχοντικού Σαχίνη ή Μανούση, τώρα Νεραντζόπουλου, στη Σιάτιστα. (Δημοσιεύθηκε στό «'Ημερολόγιο 'Ιονικής και Λαϊκής Τραπέζης», 1966, εικ. 3).

3. Κίτσοϋ Α. Μακρή, 'Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου, 'Αθήνα (Μέλισσα) 1976, εικ. σσ. 213-214 (Παγώνη, «Τό Μέγα Σπήλαιο», 'Αγία Μαρίνα Κισσοϋ 1802).

4. R. Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanati, δ.π., σσ. 156-157, εικ. 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 γεγονός πὼς οἱ ζωγράφοι εὐρύνουν τὸ θεματολόγιό τους καταφεύγοντας σὲ μιὰ ἄλλη πηγή, ντόπια αὐτὴ τῆ φορά καὶ σύγχρονή τους.

Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ὁ τεχνίτης δὲν παρουσιάζει ἀπλὰ τὴν Κωνσταντινούπολη σὰν μιὰ φημισμένη πολιτεία, πόλο ἔλξης ποὺ ἀσκεῖ—ὅπως καὶ ἄλλες μεγάλες πόλεις ἔξω ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο—παραδοσιακὰ τῆ γοητεία τῆς στὰ ἀγροτικά στρώματα ἢ στὶς ἀνερχόμενες ἀστικοεμπορικὲς τάξεις ποὺ ἤδη βρίσκονται σὲ οἰκονομικὴ ἀνθιση καὶ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη<sup>1</sup>.

Ὁ ζωγράφος φαίνεται πὼς εἰσάγει στὴ σύνθεσή του ὀρισμένα στοιχεῖα ποὺ δὲν τὰ δανείστηκε οὔτε ἀπὸ τὸ χαλκογραφικὸ του πρότυπο οὔτε ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ του θεματολόγιο, ποὶ ἴσως ὁμως νὰ τὰ ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ συμβολικὰ μοτίβα σὲ ἀποκαλυπτικὸς κύκλος τοῦ 18ου αἰῶνα ἢ σὲ εἰκονογραφημένους χρησιμολογικὸς Κώδικες<sup>2</sup>. Κι αὐτὰ τὰ στοιχεῖα προσδίνουν, κατὰ τὴ γνώμη μου, στὸ θέμα ἓνα ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Ἔτσι, πάνω 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 πάνω ἀπὸ τὴν πόλη, ποὺ ὁμως προστατεύεται ἀπὸ ἓνα Σεραφεῖμ ποὺ πετᾷ ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ, 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 πάνω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ μοναστηριοῦ. Βαστᾶ 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 ἀποκατάσταση καὶ γιὰ λύτρωση τοῦ συμβόλου τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς Πόλης καὶ τῆς Ἁγιά Σοφιάς<sup>3</sup>. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς τρεῖς αἰῶ-

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

2. Ὅπως οἱ δράκοντες στὶς μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικῶ Κώδικα 170 Barozzi. (βλ. Α. Δ. Παλιούρα, Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικῶ Κώδικα 170 Barozzi, «Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνοῦς Κρητολογικῶ 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 σύνθεση μὲ ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, δὲν εἶχε ὁμως ἐντοπίσει τὸ χαλκογραφικὸ τῆς 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 τήν άπειλή—σαν να ζούσε πριν από τὸ Μάη του 1453—και άγνοεί θεληματικά τή σύγχρονή του πολιτική και ιστορική πραγματικότητα.

"Ενα άλλο στοιχείο στον πίνακα αποτελεί μαρτυρία γι' άλλα άνοιγματα του ζωγράφου και για άλλες επιδράσεις. Πρόκειται για τὸν οὐρανό, στὸ ἐπάνω μέρος τῆς σύνθεσης, ρόδινο και γκριζογάλαζο σαν μετὰ τὸ ἡλιοβασίλεμα, σπαρμένο με μερικά μεγάλα κίτρινα άστέρια, με κάπως μικρότερα μαύρα ἢ κόκκινα—δίπλα στὸ Σεραφεϊμ—και άπειρα μικρά. Οὐρανὸ φορτωμένο με ταραγμένα στριφογυριστά και με πολύχρωμους ἱριδισμοὺς σύννεφα. Αὐτὰ ακριβῶς τὰ ἔμπνευσης μπαρόκ σύννεφα, πού τὰ αποδίδει με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και επιτυχία ὁ ζωγράφος, θυμίζουν πολὺ άπωανατολίτικα πρότυπα. Ὁ ζωγράφος γνωρίζει τουρκικές μικρογραφίες τοῦ 15ου αἰώνα, ὅπου ἔντονη άσκήθηκε ἡ ἐπίδραση κινέζικων και κεντροασιατικῶν προτύπων; "Η, πού είναι και τὸ πιθανότερο, μιμείται στοιχεῖα κινέζικα πού με τὴ μόδα τῆς chinoiserie εἶχαν διεισδύσει στην ἐποχή του στη Δυτική και Κεντρική Εὐρώπη, ιδιαίτερα στὰ βιομηχανικά ἀντικείμενα μικροτεχνίας, τὶς πορσελάνες, τὶς ταπεσαρίες;

"Η μελέτη τοῦ φαινομένου τῆς κοσμικῆς και διακοσμητικῆς, κυρίως, ζωγραφικῆς, τῆς τοιχογραφίας ιδιαίτερα, τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ μελέτη και ἡ ἐντόπιση τῶν πηγῶν ἔμπνευσης, τῆς εἰκονογραφίας, τῆς τεχντροπίας, τῆς τεχνικῆς και άλλων συναφῶν προβλημάτων πού θέτει αὐτὴ ἡ ζωγραφική είναι ἀκόμα στην ἀρχή της. Περιορίστηκε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖωμα, στην ταύτιση ὀρισμένων άμεσων εἰκονογραφικῶν προτύπων, καθὼς και στὸν ἐντοπισμὸ τῶν διάφορων ἐτερόκλητων πηγῶν ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή της.

"Η ἐπισήμανση μιᾶς νεώτερης πηγῆς ἔμπνευσης για τὴν κοσμική ζωγραφική, τῶν ἑλληνικῶν και βαλκανικῶν μοναστηριακῶν χαλκογραφιῶν, θὰ προσανατολίσει, ἐλπίζω, τὴν ἔρευνα και πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση και θὰ ἐπιτρέψει τὴν ἐντόπιση και άλλων προτύπων.

Παρίσι

ΜΙΑΤΟΣ ΓΑΡΙΔΗΣ

griechischen Raum, στὸ «Kunst und Geschichte in Südosteuropa 9, Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa Gesellschaft», Recklinghausen 1973, σσ. 125-136, πού ξαναδημοσιεύθηκε στὸν τόμο «Μελέτες Παλαιοχριστιανικῆς και Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας», 174 Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 465-485 (σ. 484), εἰκ. 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 Augsburg 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> siècle et qui représente le Monastère de Vatopedi 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.