Μακεδονικά

Τόμ. 13, Αρ. 1 (1973)

Δύο βιεννέζικες προσωπογραφίες στη βιβλιοθήκη Κοζάνης

Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

doi: [10.12681/makedonika.910](https://doi.org/10.12681/makedonika.910)

Copyright © 2014, Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Χαραλαμπίδης Α. Γ. (1973). Δύο βιεννέζικες προσωπογραφίες στη βιβλιοθήκη Κοζάνης. *Μακεδονικά*, 13(1), 377–388. <https://doi.org/10.12681/makedonika.910>

ΔΥΟ BIENNEZΙΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΟΖΑΝΗΣ

Ἀνάμεσα στὰ ἐκθέματα τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κοζάνης, πού προσωρινά συστεγάζεται μετὰ τὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο προσωπογραφίες πού ὑποθέτουμε ὅτι εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο, τὸν Κοζανίτη ἐπιχειρηματία τοῦ περασμένου αἰῶνα Κωνσταντῖνο Τυφόξυλο. Τὰ ἔργα, πέρα ἀπὸ τὴ στενὴ τους σύνδεση μετὰ τὴν τοπικὴ ἱστορία καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ τους σπουδαιότητα, ἀξίζει νὰ δημοσιευθοῦν, ἀφοῦ εἶναι κοινὰ παραδεκτὸ τὸ πόσο λίγο γνωρίζουμε ὅ,τι ἔχει σχέση μετὰ τὴ νεώτερη ἑλληνικὴ καὶ ξένη καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ πού φυλάγεται σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς ἢ τοπικὰ μουσεῖα στὴν Ἑλλάδα. Τὰ δύο ἔργα ἔχουν κοινὴ προέλευση. Πρὶν παραδοθῶν τὸ 1963 στὸν τότε ἑφορο τῆς Βιβλιοθήκης κ. Ν. Δελιαλῆ ἀνήκαν στὴ συγγενὴ τοῦ εἰκονιζομένου κυρία Σαουνάτσου¹.

Ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο πίνακες (εἰκ. 1) ἔχει σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,753×0,545 μ. Ὁ μουσαμᾶς εἶναι καρφωμένος ἐπάνω σὲ ξύλινο τελάρο περαστὸ μετὰ σφῆνες στὶς γωνίες. Σὲ ὁλόκληρῃ σχεδὸν τὴν περιοχὴ πού καλύπτει τὸ φόντο καὶ σὲ ἓνα μέρος τοῦ κορμοῦ τὸ χρῶμα ἔχει ἀπολεπισθῇ σὲ πολλαπλὲς ὀριζόντιες καὶ κάθετες γραμμές, ἐνῶ οἱ μεγαλύτερες βλάβες συγκεντρώνονται στὸ ἀριστερὸ κυρίως τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση διατηρεῖται ἡ περιοχὴ τοῦ κεφαλίου καὶ τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ κορμοῦ, πού φυσικὰ εἶναι καὶ οἱ σημαντικότερες.

Ἡ ἀνδρική μορφή εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω στὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ πίνακα μέσα σὲ λαδοπράσινο οὐδέτερο φόντο. Τὸ κορμὶ εἶναι τοποθετημένο διαγώνια ἀπὸ μέσα ἀριστερὰ πρὸς τὰ ἔξω δεξιὰ. Τὴν ἴδια φορὰ παρακολουθεῖ τὸ κεφάλι μετὰ μίαν πολὺ ἔντονη στροφὴ πρὸς τὰ δεξιὰ, μετὰ συνέπεια τὴν κάλυψη τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὴν παρουσίᾳς του μόνο κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Ἡ μερικὴ λεύκανση στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὸ μούσι, οἱ ρυτίδες στὸ μέτωπο, ἡ ἀρκετὰ προχωρημένη φαλάκρα καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις τῆς σάρκας στὰ μάγουλα, δείχνουν ἄνδρα μέσης ἡλικίας. Τὰ κοντὰ κομμένα μαλλιά καὶ τὸ μούσι δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ πηγούνι ἔχουν καστανο-

1. Σχετικὰ μετὰ τὴν παράδοση καὶ τὴν παραλβὴ τῶν ἔργων δὲν ὑπάρχει κανένα γραπτὸ στοιχεῖο. Ἡ πληροφορία δόθηκε προφορικὰ ἀπὸ τὸν κ. Ν. Δελιαλῆ, ὁ ὁποῖος καὶ μοῦ ὑπέδειξε ὅτι μία ἀπὸ τὶς δύο προσωπογραφίες εἰκονίζει τὸν Κ. Τυφόξυλο. Στὴν Κοζάνη ὑπάρχει καὶ σήμερα οἰκογένεια Τυφόξυλου, πού δὲν διαθέτει ὅμως κανένα στοιχεῖο.

κόκκινο χρώμα. Δύο ὀριζόντιες καὶ δύο διαγώνιες βαθιὲς ρυτίδες ὀρίζουν τὴ ρίζα τῆς μύτης, ὅπου συνεχίζονται τὰ δασυὰ φρύδια. Τὰ καστανὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια εἶναι στηλωμένα σὲ κάποιο νοητὸ σημεῖο ἔξω καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν πίνακα. Ἡ μύτη, ἐλαφρὰ πλατυσμένη στὰ πετερύγια, καταλήγει στὸ μεγάλο

Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Τυφόξυλου

στριπτὸ μουστάκι. Τὰ χεῖλη σὲ ἀπαλὸ κόκκινο εἶναι μισάνοιχτα. Ἡ ἀνδρική μορφή φορᾷ πολὺ σκοῦρο μπλὲ σακάκι, ἀνοιχτὸ μπροστὰ, ὁμοίochρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο κολαριστὸ πουκάμισο. Στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία ὑπάρχει γραμμένη μὲ μαῦρο χρῶμα ἢ ἄρκετὰ δυσανάγνωστη ὑπογραφή C. Paptilens¹(;)

1. Τὰ γράμματα εἶναι ἀνισοῦψή καὶ δυσδιάκριτα. Τὸ ἀρχικὸ Ρ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι F. Ἐπιφυλάξεις ὑπάρχουν καὶ γιὰ μερικὰ ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα γράμματα.

Στην επάνω αριστερή γωνία της πίσω επιφάνειας του πίνακα και στην αρχή του οριζόντιου πήχη, υπάρχει αποτυπωμένο με γράμματα μπλέ σφραγίδας ύψους 0,004 μ., μόλις ορατό, το όνομα Konst. Tifoxilos¹. Στο κάτω μέρος του δεξιού πήχη είναι κάθετα γραμμένη με μολύβι ή λέξη Robilsek και στην κάτω αριστερή γωνία οι αριθμοί 55 × 75 και 70h, που προφανώς έχουν σχέση με τις διαστάσεις του έργου. Έπάνω στο μουσαμά υπάρχουν μία μαύρη στρογγυλή σφραγίδα με κάποια άπροσδιόριστη παράσταση στη μέση και κυκλικά δυσανάγνωστα ξενόγλωσσα γράμματα.

Το δεύτερο έργο, αίσθητά μικρότερο (είκ. 2 και 3) έχει πάλι σχήμα ορθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,480 × 0,351 μ. Ο μουσαμάς είναι καρφωμένος σε ξύλινο περαστό τελάρο και διατηρείται σε πολύ καλύτερη κατάσταση από το προηγούμενο. Μοναδική εξαίρεση είναι η διαγραφή των έσω-τερικών άκμων των πήχων του τελάρου επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια—συνέπεια, προφανώς, ισχυρής πίεσης του μουσαμά στο μέσο—που δίνουν την εντύπωση ενός δεύτερου ορθογωνίου, έγγεγραμμένου στο μεγάλο. Η ανδρική μορφή έχει ακριβώς την ίδια στάση με την προηγούμενη, με μόνες αξιοσημείωτες διαφορές την πιό προχωρημένη λεύκανση, το πιό ανοιχτό γαλάζιο ένδυμα και το γαλαζοπράσινο φόντο. Στο μέσο περίπου της πίσω επιφάνειας του μουσαμά υπάρχει ή ίδια στρογγυλή σφραγίδα².

Βρισκόμαστε, έτσι, μπροστά σε δύο προσωπογραφίες άχρονολόγητες, μία ένυπόγραφη και μία ανυπόγραφη, με βασικές ομοιότητες αλλά και ορισμένες διαφορές, που, ωστόσο, πιστεύουμε ότι εικονίζουν το ίδιο πρόσωπο και ότι η δεύτερη έγινε με βάση την πρώτη.

Ο Κωνσταντίνος Τυφόξυλος γεννήθηκε στην Κοζάνη λίγο πριν από τα μέσα του 19ου αιώνα³. Έφυγε όμως στη Βιέννη, όπου συνεργάστηκε με το μεγαλύτερο αδελφό του Έμμανουήλ⁴ (ό οποίος είχε σπουδάσει εκεί ιατρική, αλλά δεν άσκούσε το επάγγελμα) πρώτα σε ένα φωτογραφείο που άνοιξαν μαζί, έπειτα στο ξενοδοχείο τους και τέλος στο μεγάλο καφενείο-λέσχη τους στη Ring Strasse. Έχοντας ιδιαίτερη κλίση στην καλλιτεχνία, σπούδασε τρία χρόνια στο Πολυτεχνείο της Βιέννης, ενώ παράλληλα δια-

1. Η σφραγίδα ανακαλύφθηκε στην προσπάθεια να ταυτισθεί η μορφή. Δεν κατορθώθηκε όμως να φωτογραφηθεί, γιατί ο αποχρωματισμός είναι πολύ προχωρημένος.

2. Τα σωζόμενα ίχνη γραμμών στην περιφέρεια και της παράστασης του κέντρου καθώς και η όμοια διάμετρος δεν αποκλείουν την ταύτιση.

3. Μοναδικό προσεγγιστικό βοήθημα για τη βιογραφία του είναι το έργο του Παναγιώτου Λιούφη, 'Ιστορία της Κοζάνης', Αθήναι 1924, σ. 333, όπου όμως δεν αναφέρεται χρονολογία γέννησης. Συσχετίζοντας τη χρονολογία του θανάτου του (1907) με την ηλικία που φαίνεται να έχη στους πίνακες, υποθέτουμε ότι γεννήθηκε γύρω στο 1840.

4. Βλ. Π. Λιούφη, έ.ά., σ. 332.

Εικ. 2. Προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Τυρόξυλου

Εικ. 3. Προσωπογραφία του Κ. Τυρόξυλου (λεπτομέρεια)

τηροῦσε προσωπική συλλογὴ μὲ ἔργα ζωγραφικῆς. Γιὰ πολλὰ χρόνια ἔμεινε στὴ Βιέννη παρακολουθώντας τὶς ἐπιχειρήσεις του καὶ ταυτόχρονα βοηθώντας τοὺς συγγενεῖς του στὴν πατρίδα. Ἐπειδὴ ὁμως προέβλεψε τὸ ἐμπορικὸ μέλλον τῆς Θεσσαλονίκης, ἀπόσπασε τὰ κεφάλαιά του καὶ ἐγκαταστάθηκε σ' αὐτὴ τὸ 1903, ἰδρύοντας τὸ ξενοδοχεῖο «Ὀλύμπος Παλάς», τὸ ὁποῖο ἔδωσε κάποιον εὐρωπαϊκὸ τόνο στὴν πόλιν. Ἀπὸ ἐδῶ συνέχισε νὰ συμπαρίσταται ἠθικὰ καὶ ὕλικά στοὺς συμπατριῶτες του, καὶ μάλιστα λίγο πρὶν πεθάνῃ χάρισε στὸ Γυμνάσιο Κοζάνης μία ὥραία κρήνη, ἀφοῦ φρόντισε ὁ ἴδιος νὰ φέρῃ τὸ ἀπαιτούμενο νερό. Ὁ θάνατός του, ποὺ ἦρθε ξαφνικὰ τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1907, τοῦ στέρησε τὴ δυνατότητα νὰ ἀφήσῃ μὲ διαθήκῃ τὴν περιουσία του γιὰ ἀγαθοεργούς σκοπούς. Πέντε χρόνια ἀργότερα, τὸ 1912, πέθανε στὴ Βιέννη καὶ ὁ ἀδελφός του Ἑμμανουήλ.

Ἡ προσωπογραφία στόχο της ἔχει τὴ διαιώνιση τῆς συγκεκριμένης ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ τὴν ἀπεικόνιση, τόσο τῶν ἐξωτερικῶν φυσιογνωμικῶν της χαρακτηριστικῶν, ὅσο καὶ τὴν ἀποτύπωση τῶν ἐσωτερικῶν ψυχικῶν ιδιοτήτων της. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸν ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ προβλήματα τοῦ προσωπογράφου εἶναι νὰ βρῇ τὴ στάση ποὺ ἐκφράζει ἀλλὰ καὶ ποὺ ταιριάζει περισσότερο στὸ μοντέλο του. Τὴ στάση, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ συλλάβῃ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα ποὺ κάνουν τὸν κάθε ἄνθρωπο ἀνεπανάληπτη προσωπικότητα, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα κολακεύει κάπως καὶ τὸν εἰκονιζόμενο¹. Οἱ περιπτώσεις καλλιτεχνῶν ποὺ δὲν μένουν ἰδιαίτερα στὸν κανόνα τῆς ὥριοποίησης τοῦ μοντέλου εἶναι μετρημένες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς θὰ μπορούσαν νὰ ἀναφερθοῦν: «Ὁ πάπας Παῦλος ὁ Γ'» μὲ τὰ ἀνήψια του» τοῦ Tiziano², καὶ ἡ μεγάλη σειρά τῶν αὐτοπροσωπογραφιῶν τοῦ Rembrandt³, ὅπου σὲ μία σάν τὴν «Αὐτοπροσωπογραφία ποὺ γελᾷ», τὸ ἔργο γυμνώνει πραγματικὰ τὴν ἴδια τὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη⁴.

Στὴν περίπτωσή μας ὁ ζωγράφος διάλεξε πράγματι τὴν κατάλληλὴ στάση ἀποδίδοντας τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα⁵. Δύο πρέπει νὰ εἶναι βασικὰ οἱ

1. Ὁ Ingres θὰ πῇ χαρακτηριστικά: «τὸ πιὸ δύσκολο στὴν τέχνη εἶναι νὰ ζωγραφίσῃ κανεῖς τὴν προσωπογραφία μιᾶς ὥραίας νέας γυναίκας». Βλ. Emil Waldmann, *Das Bildnis im 19. Jahrhundert*, Βερολίνο 1921, σ. 36.

2. Alessandro Ballarin, *Titian*, Λονδίνο 1968, πίν. 44.

3. Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς βλ. στὸν B. Haak, *Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Κολωνία 1969, πίν. 384, 464, 485, 504, 546, 551, 554.

4. Χρυσ. Χρήστου. Ἡ Εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ 17ου αἰῶνα. Τὸ Μπαρόκ, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 456.

5. Τὰ πλεονεκτήματα τῆς παρουσίας τοῦ προσώπου στὰ τρία τέταρτα—ποὺ ἐξ ἄλλου εἶναι καὶ ἡ πιὸ συνηθισμένη στὴν προσωπογραφία—τὰ δίνει ἐπιγραμματικὰ ὁ Waetzoldt: «Αὐτὴ ἡ ὄψη ἐνώνει τὴν ἐνέργεια τοῦ βλέμματος τοῦ μετωπικοῦ πορτραίτου μὲ τὰ μορφικὰ στοιχεῖα τοῦ πορτραίτου σὲ προφίλ καὶ κάνει τὶς γραμμὲς τῶν παρειῶν πιὸ μαλα-

λόγοι πού τὸν ὀδήγησαν σ' αὐτό: ἡ μικρὴ δολιχοκεφαλία τοῦ μοντέλου καὶ τὰ κάπως μογγολοειδῆ του χαρακτηριστικά, ἐμφανῆ κυρίως στὰ ἐξογκωμένα μῆλα τοῦ προσώπου καὶ στὴν ἐλαφρὰ πλατυσμένη μύτη (εἰκ. 4). Μὲ τὰ τρία τέταρτα κατάφερε νὰ ἐξαλείψῃ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ τὴν ἐξόγκωση τοῦ δεξιοῦ μῆλου καὶ παράλληλα μὲ τὸν κατάλληλο φωτισμὸ νὰ μετριάσῃ τὴν ἐξόγκωση τοῦ ἀριστεροῦ. Ἐπίσης ἀπέφυγε τὸ ἀρκετὰ ἐνοχλητικὸ δαχτυλίδι πού θὰ παρουσίαζε ἡ μύτη στὸ αὐστηρὸ προφίλ ἐξαιτίας τῶν ὀριζοντίων ρυτίδων στὴ ρίζα τῆς.

Ἡ φωτεινὴ πηγὴ βρίσκεται κάπου ἐπάνω δεξιά, ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, καὶ ὁ θεατὴς νομίζει ὅτι βλέπει τὸν εἰκονιζόμενο ἀπὸ κάπου ἀριστερά. Πρὸς τὸ σημεῖο πού ἔρχεται τὸ φῶς, ἀλλὰ λίγο χαμηλότερα, εἶναι στραμμένα καὶ τὰ θαυμάσια ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Χωμένα στὶς ἀρκετὰ βαθιὲς κόγχες καὶ ἀνοιχτὰ λίγο περισσότερο ἀπὸ τὸ κανονικὸ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι κάτι ξαφνικὸ, σάν τὴ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς, τράβηξε τὴν προσοχὴ τῆς μορφῆς. Ἡ ἐντύπωση τῆς στιγμιαίας αὐτῆς ἀντίδρασης ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ συνοφρύωμα καὶ ἀπὸ τὰ μισάνοιχτα χεῖλη. Μὲ τὶς διαγώνια παράλληλες γραμμὲς τῶν δακρυγόνων ἀσκῶν καὶ τῶν ἀναδιπλώσεων στὰ μάγουλα ὀδηγοῦμαστε στὸ ἀρκετὰ παχὺ καὶ στριφτὸ στὶς ἄκρες του μουστάκι. Τὸ δεξιό τουγωνιώδες ἄκρο φεύγει ἔξω ἀπὸ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου σπάζοντας ἔτσι τὴ μονοτονία τῆς κυματιστῆς γραμμῆς πού ἀπὸ τὴ φαλάκρα φθάνει ὡς τὸ μούσι.

Στὸ πρόσωπο ἐπικρατεῖ τὸ ζεστὸ χρῶμα τῆς σάρκας πλουτισμένο μὲ καφεπράσινους τόνους, γιὰ τὴν ἀπόδοση κυρίως τῶν ρυτίδων. Σὲ περιοχὲς πού θεωρητικὰ βρίσκονται πρὸ ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ, ὅπως τὰ μαλλιά καὶ τὸ αὐτί, ὑπάρχουν σπαρμένοι πορτοκαλόχρωμοι τόνοι πού συντελοῦν στὴν πρὸ ὁμαλὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ σκοῦρο φόντο στὸ ἔντονα φωτισμένο πρόσωπο. Στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν χρησιμοποιεῖται βασικὰ τὸ καφέ, ἐνῶ ἀνάγλυφες πινελιὲς ζωντανεύουν ὀρισμένα σημεῖα τοῦ προσώπου, ὅπως τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ φρύδι καὶ τὸ κάτω ἄκρο τῆς μύτης. Χαρακτηριστικὰ γενικευτικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀριστεροῦ καὶ περισσότερο σκιασμένου τμήματος τοῦ προσώπου, ὅπου ἐπικρατεῖ τὸ καφεπράσινο καὶ τὸ βυσινί.

Ἡ διαπραγματεύση τοῦ ἐνδύματος, πέρα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ πουκάμισου, εἶναι πολὺ γενικὴ. Αὐτὸ βασικὰ ὀφείλεται στὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ μὴν ἀποσπᾷ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ ἀπὸ τὸ πρόσωπο, ὅπου ἐπικρατοῦν οἱ λεπτομερειακὲς διατυπώσεις.

κός. Μὲ τὴν ἐντύπωση τῆς στροφῆς τοῦ προσώπου προστίθεται στὸ πορτραῖτο κάτι κινημένο καὶ στιγμιαῖο». Βλ. Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Λειψία 1908, σ. 67.

Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀναμφισβήτητα ἐκεῖνο ποὺ μιᾷ περισσότερο γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ εἰκονιζομένου. Τὰ βαθιὰ στὶς κόγχες τοποθετημένα ἀνήσυχα μάτια ποὺ κοιτάζουν μὲ ἔνταση¹, τὰ κάπως ρουφηγμένα μάγουλα, τὸ συνοφρύωμα, τὰ μισάνοιχτα χεῖλη καὶ τὸ δυνατό πηγούνι δείχνουν ἄνθρωπο

Εἰκ. 4. Προσωπογραφία τοῦ Κ. Τυφόξυλον (λεπτομέρεια)

γεμάτων αὐτοπεποίθηση ποῦ, ὥστόσο, δὲν τοῦ λείπει τὸ ἐσωτερικὸ πάθος. Ἀκόμη τὸ μεγάλο μέτωπο καὶ ἡ φαλάκρα, τὸ ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένο μουστάκι καὶ τὸ μούσι, τὸ κολαριστὸ πουκάμισο καὶ ὁ καλοδεμένος λαιμοδέ-

1. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παρατήρηση τοῦ Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 52: «Γενικὰ μπορεῖ κανεῖς νὰ πῇ: ὅσο περισσότερο ἀναζητᾷ ἡ προσωπογραφία τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ στὸ πρόσωπο, τόσο δυνατώτερα τονίζει τὸ μάτι, συγκεντρώνει τὴν πνευματικὴ ἐνέργεια τοῦ προσώπου στὸ βλέμμα».

της¹ πέρα από τὸν τονισμό τῆς ἀτομικότητας, ἐκφράζουν μία πνευματικό-τητα ἀνάμικτη μὲ φιλαρέσκεια. Ἄν συνδυάσουμε τὰ στοιχεῖα ποὺ μᾶς δίνει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο μὲ τὰ βιογραφικὰ ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ζωγράφος κατάφερε νὰ ἐκφράσῃ τὸν ψυχιζμὸ τοῦ μοντέλου του: τὴ βεβαιότητα δηλαδὴ τοῦ πετυχημένου ἐπιχειρηματία, τὸ πάθος τοῦ ἀνθρώπου ποὺ κάποτε ἀποφάσισε νὰ δοθῇ στὴν τέχνη καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς συγκροτημένης προσωπικότητάς². Ὁ ἴδιος συνδυασμὸς ἐξωτερικῶν καὶ ἐσωτερικῶν στοιχείων θὰ μᾶς βοηθήσῃ στὴν προσπάθεια ἀπόδοσης τοῦ ἔργου σὲ ὀρισμένο κύκλο³ καὶ στὴ χρονολόγησή του.

Ὁ Κωνσταντῖνος Τυφόξυλος πέρασε ἓνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του στὴ Βιέννη τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ ὅτι συνδέθηκε μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς αὐστριακῆς πρωτεύουσας εἶναι σχεδὸν σίγουρο, ἀφοῦ ξέρουμε ὅτι εἶχε ἔμφυτες καλλιτεχνικὲς τάσεις, σπούδασε τρία χρόνια στὸ Πολυτεχνεῖο καὶ διατηροῦσε προσωπικὴ συλλογὴ μὲ πίνακες ζωγραφικῆς. Ἔτσι ἦταν φυσικὸ νὰ ἀναθέσῃ στὸν Partilens(;) (φίλο τοῦ Ἰσως) νὰ φιλοτεχνήσῃ τὴν προσωπογραφία του. Σύνδρομα μὲ τὴν ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὴν πίσω ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα, ὅπως ἡ δυσδιάκριτη σφραγίδα τοῦ κατόχου τοῦ ἔργου μὲ γερμανικοὺς χαρακτήρες⁴, ἡ στρογγυλὴ μαύρη σφραγίδα, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔχῃ σχέση μὲ αὐστριακὸ τελωνεῖο, καὶ τέλος ἡ λέξι Robilsek⁵.

Τὰ ἐσωτερικά, στυλιστικά στοιχεῖα τοῦ ἔργου δὲν ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν παραπάνω ὑπόθεση. Ἐχουμε τὰ γνωστὰ βαριὰ χρώματα τοῦ γερμανικοῦ ἐργαστηρίου, ἓνα παρακλάδι τοῦ ὁποίου ἦταν καὶ τὸ βιεννέζικο. Πιὶ συγκεκριμένα τὸ ἔργο θὰ μπορούσε νὰ συνδεθῇ μὲ τὸν κύκλο τῶν

1. Ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Furst, «τὰ ρούχα ἐκφράζουν σὲ κάθε τσάκιση καὶ πτυχὴ τὴν προσωπικότητα αὐτοῦ ποὺ τὰ φορᾷ». Βλ. H e r b e r t F u r s t, Portrait Painting. Its Nature and Function, Λονδίνο 1927, σ. 68.

2. Ἰσως στὴν ιδιαίτερη αὐστηρότητα τοῦ βλέμματος ὀφείλεται τὸ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀπέφυγε νὰ στρέψῃ τὰ μάτια πρὸς τὸ θεατὴ. Μία ἀναφορά στὸν «Baldassar Castiglione» τοῦ Ραφαῆλ (πρβλ. M i c h e l e P r i s c o, Raffaello, Μιλάνο 1968, πίν. LIV) θὰ ἔκανε σαφέστερη τὴν παρατήρησή. Ὁ Castiglione ἔχει σχεδὸν τὴν ἴδια στάση μὲ τὸν Τυφόξυλο, ἀλλὰ ὁ Ραφαῆλ τὸν βλέπει ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὴ γωνία, γιὰ νὰ δώσῃ ἀκριβῶς στὸ θεατὴ τὴ δυνατότητα νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ τὸν εἰκονιζόμενο μέσῳ τοῦ θαυμάσιου, γεμάτου ἀνθρωπιά καὶ εὐγένειας βλέμματος.

3. Αὐτὸ καθαυτὸ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Partilens ἢ Faptilens(;) δὲν βοηθᾷ καθόλου σχεδὸν στὴ μελέτῃ τοῦ ἔργου, ἀφοῦ δὲν ἀναφέρεται οὔτε στὰ καλλιτεχνικὰ λεξικά. Ἔτσι, ἀναγκαστικὰ μόνο γιὰ κύκλο μπορεῖ νὰ γίνεταί λόγος.

4. Konst. Tifoxilos. Τὸ ἀρχικὸ τοῦ ὀνόματος εἶναι Κ (γερμανικὴ γραφὴ) καὶ ὄχι C (γαλλικὴ ἢ ἀγγλική).

5. Τὴ λέξι δὲν μόρεσα νὰ τὴ συνδέσω μὲ τίποτε γνωστὸ. Ἰσως πρόκειται γιὰ αὐστριακὸ ὄνομα.

επιδράσεων του Βιεννέζου ζωγράφου Hans Canon¹ (1829-1885), ο οποίος, όπως είναι γνωστό, είχε προτίμηση στα σκούρα χρώματα του εργαστηρίου, και με τις ανδρικές του κυρίως προσωπογραφίες έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πορεία του είδους αυτού στη Βιέννη. Αναμφίβολα, το έργο υπακούει στους κανόνες του νατουραλιστικού ακαδημαϊσμού που κυριαρχούσε την περίοδο αυτή σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές χώρες έξω από τη Γαλλία².

Είδαμε παραπάνω ότι ο Κ. Τυφόξυλος πέθανε άπρόοπτα το 1907, πριν προλάβει να κάνει τη διαθήκη του. Αυτό σημαίνει ότι δεν βρισκόταν σε πολύ προχωρημένη ηλικία. Αν υποθέσουμε ότι γεννήθηκε μέσα στη δεκαετία 1840-1850, θα ήταν πενήντα περίπου ετών —ηλικία που φαίνεται να έχει στην προσωπογραφία— γύρω στο 1890. Θα μπορούσε, συνεπώς, να χρονολογηθεί το έργο στην αρχή της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα.

Περνάμε τώρα στο δεύτερο έργο, που η έλλειψη κάθε γραπτού ή πορτοφολικού πληροφοριακού στοιχείου το κάνει πιο προβληματικό. Όπως παρατηρήθηκε στην αρχή, η μορφή έχει έντυπωσιακή ομοιότητα με την προηγούμενη σε βαθμό που να μην υπάρχει αμφιβολία ότι εικονίζεται το ίδιο πρόσωπο. Έκείνο όμως που πρέπει να τονισθεί εδώ είναι η πιο γλυκιά και ήρεμη έκφρασή της και το έντελώς αλλιώτικο στύλ, που θα διαφοροποιούσε το έργο, ακόμη κι αν υπήρχε απόλυτη τυπολογική σύμπτωση.

Η λέξη «φωτοχαρής»³ θα έκλεινε μέσα της ένα μεγάλο μέρος από το νόημα της ζωγραφικής του δεύτερου καλλιτέχνη. Το άνοιχτο γαλαζοπράσινο φόντο έχει χαρακτηριστική διαφάνεια και διακρίνεται για τις διάσπαρτες και αρκετά έντονες οριζόντιες, ήμικυκλικές και διαγώνιες πινελιές. Πουθενά δεν υπάρχουν τα τονισμένα περιγράμματα του άλλου έργου (εικ. 4). Απαλοί μεταβατικοί τόνοι συντελούν στο βαθμιαίο πέρασμα από το φόντο στο κεφάλι, το οποίο, παρόλο ότι δέχεται το φως από τα δεξιά⁴, δεν σκιά-

1. Ο Hans Canon, σύγχρονος του Hans Makart (1840-1884), κρατά μια έντελως ξεχωριστή θέση στη βιεννέζικη ζωγραφική όχι μόνο με το έργο του, αλλά και με την ενεργητική του προσωπικότητα. Αρχικά δέχθηκε την επίδραση του Rahl, αλλά αργότερα γύρισε στους παλιούς δασκάλους και κυρίως στον Rubens. Περισσότερο ανεξάρτητος είναι στις προσωπογραφίες του. Πρβλ. Th i e m e - B e c k e r, Künstler-Lexikon, τ. V, σ. 511 και Fritz N o v o t n y, Painting and Sculpture in Europe 1780-1880, Λονδίνο 1960, σ. 186.

2. Το ότι η Βιέννη δεν γνώρισε νωρίς τον γαλλικό έμπρεσιονισμό και νεοέμπρεσιονισμό οφείλεται στον ιδιαίτερο χαρακτήρα της περιόδου που χαρακτηρίζεται σαν «Ringstrassenzeit» και άρχίζει το 1858. Η πρώτη έμπρεσιονιστική έκθεση στη Βιέννη έγινε το 1903, σε μία εποχή δηλαδή που η ισχυρή αυτή κίνηση, ιδωμένη μέσα στα πλαίσια της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, είχε εξαντλήσει τις δυνατότητές της. Πρβλ. H a n s S e d l m a y r, Aspekte der Österreichischen Kunst στο Epochen und Werke II, Βιέννη 1960, σ. 315-16.

3. Τον όρο χρησιμοποιεί ο Ζ α χ α ρ ί α ς Π α π α ν τ ω ν ί ο υ, Κριτικά, Αθήνα 1956, σ. 106.

4. Η φωτεινή πηγή βρίσκεται σε χαμηλότερο σημείο σε σχέση με το προηγού-

ζεται πουθενά στο ἄριστερό τμήμα σὲ βαθμὸ πού νά ἐξαφανίζονται ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ προσώπου. Σ' αὐτὸ ἐπικρατεῖ ἓνα κοκκινωπὸ χρῶμα. Ἡ λεύκανση ἀποδίδεται μὲ ἄσπρο, σπασμένο μὲ κίτρινο. Στὸ μέτωπο ὑπάρχουν κατὰσπαρτο φαιοπράσινοι τόνοι, ἐνῶ οἱ κιτρινωποὶ χρησιμοποιοῦνται στὸ δεξιὸ μάτι, στὸ ἄριστερό μᾶγουλο καὶ στὸ αὐτί. Συνέπεια τῆς διαφορετικῆς διαπραγματεύσεως τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν εἶναι ἡ δημιουργία ἐνὸς νέου βλέμματος μὲ μικρότερη ἔνταση καὶ μεγαλύτερη ὄνειροπόληση, μὲ λιγότερη αὐστηρότητα καὶ περισσότερη ἐσωτερικότητα¹.

Ἐπειδὴ τὸ ἔνδυμα εἶναι ἀνοιχτόχρωμο, ἐπιτρέπει μεγαλύτερες τονικὲς διαβαθμίσεις ὅπως καὶ τὴ χρησιμοποίησις λεπτῆς ἢ παχιᾶς πινελιᾶς—χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀναγλυφικότητά της στὸ πουκάμισο—πράγμα πού συντελεῖ στὴν κίνηση καὶ αὐτῆς τῆς περιοχῆς τοῦ πίνακα. Γενικά, τέλος, μποροῦμε νά παρατηρήσουμε ὅτι, ἐνῶ στὸ πρῶτο ἔργο ἡ ζωγραφικὴ διαπραγμάτευση εἶναι ἐξαίρεση, στὸ δεύτερο εἶναι ὁ κανόνας.

Ὁλοκληρώνοντας τοὺς λόγους πού ὀδηγοῦν στὴν ὑπόθεσις ὅτι τὰ δύο ἔργα εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ ὅτι τὸ δεύτερο ἔγινε μὲ βάση τὸ πρῶτο, μποροῦμε νά ἀναφέρουμε τοὺς ἑξῆς:

α) Ὑπάρχουν πολλὲς φυσιγνωμικὲς ὁμοιότητες πού θά ἦταν δύσκολο νά ἀποδοθοῦν σὲ σύμπτωση καὶ μάλιστα σὲ μία μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη χωρὶς καλλιτεχνικὴ παράδοση.

β) Τὰ δύο ἔργα ἔχουν κοινὴ προέλευση.

γ) Ἐνῶ στὸ πρῶτο ἡ μορφή εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, στὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ στέρνο καὶ πάνω καὶ κόβεται στοὺς βραχίονες. Φυσικότερο εἶναι τὸ μικρὸ καὶ περιορισμένο νά προέρχεται ἀπὸ τὸ μεγάλο.

δ) Στὸ δεύτερο ἡ λεύκανση εἶναι πιὸ προχωρημένη. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι πέρασε ἓνα χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο.

ε) Στὸ δεύτερο ὑπάρχει μεγαλύτερη ἀπλουστευτικὴ διάθεση, ἐνδεικτικὴ κάποιας ἐξάρτησης.

στ) Τὸ πρῶτο εἶναι γενικὰ πιὸ δυνατό ἔργο καὶ ἀπὸ ἄποψη ἐπεξεργασίας τῆς φόρμας καὶ ἀπὸ ἄποψη ἀποτύπωσης τῶν ψυχικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ εἰκονιζομένου.

ζ) Τὸ δεύτερο, τέλος, σώζεται σὲ πολὺ καλύτερη κατάσταση, πράγμα πού ἔμμεσα θά μπορούσε νά δικαιολογήσῃ τὸ μεταγενέστερο ζωγράφημα.

Ὑστερα ἀπὸ τίς παραπάνω παρατηρήσεις θά μπορούσαμε νά καταλή-

μενο. Ἔτσι, ἐνῶ στὸ πρῶτο ἔργο τὸ περισσότερο φῶς πέφτει στὴ φαλάκρα, στὸ δεύτερο κατεβαίνει στὸ μέτωπο κυρίως μὲ συνέπεια τὴν ἐξαφάνισις ὀρισμένων ρυτίδων.

1. Αὐτὸ ὀφείλεται βασικά στὴ λιγότερη ἔντονη φωτοσκίασις τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν, στὴν ἀφαίρεσις τῶν ρυτίδων στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ στὴν ἐξασθένησις τῶν διαγώνιων ρυτίδων στὸ ἴδιο σημεῖο.

ξουμε στο έξης συμπέρασμα: Στην αρχή της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, και ενώ ακόμη βρισκόταν στη Βιέννη, ο Κ. Τυφοξύλος παράγγειλε τη μεγάλη προσωπογραφία στον Partilens(;), ακαδημαϊκό ζωγράφο του κύκλου του Hans Canon. Λίγο πριν φύγει όμως για τη Θεσσαλονίκη (1900-1903), ανέθεσε σε κάποιον άλλο ζωγράφο την αντίγραφη του πρώτου έργου. 'Αλλά, «όπως ο άνθρωπος είναι κάτι διαφορετικό για τόν καθένα από τούς συνανθρώπους του, επίσης ή προσωπογραφία του σημαίνει για τόν καθένα πού τη βλέπει κάτι άλλο»¹. Έτσι ο δεύτερος ζωγράφος είδε τὸ μεγάλο ἔργο με τὸ δικό του μάτι καὶ προσπάθησε νὰ δώσει τὴ συνισταμένη τῆς συνάντησής του μ' αὐτὸ καὶ με τὸ μοντέλο του, πού ἦταν κίδλας δέκα χρόνια μεγαλύτερο. Συνέπεια ἦταν ἡ καινούρια προσωπογραφία νὰ μὴ ἀποτελέσει ξερὴ ἀντιγραφή, ἀλλὰ γόνιμη παραλλαγή τῆς πρώτης. Τὰ δύο ἔργα μεταφέρθηκαν τὸ 1903 στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸν κάτοχό τους, ὅπως μαρτυροῦν οἱ σφραγίδες τοῦ αὐστριακοῦ, προφανῶς, τελωνείου, καὶ μέσῳ τῆς συγγενοῦς του ἔφτασαν στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Κοζάνης.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Σὰν ἐπίμετρο κρίθηκε σκόπιμο νὰ παρατεθῇ ἓνας πρόχειρος κατάλογος καὶ τῶν ὑπόλοιπων προσωπογραφιῶν πού ὑπάρχουν στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Κοζάνης:

α) Προσωπογραφία τοῦ καθηγητῆ Γεωργίου Ρουσιᾶδη (0,578×0,458 μ.). Ἔργο τοῦ C. Lecas, χρονολογημένο τὸ 1830, ἀρκετὰ κατεστραμμένο, χωρὶς ἰδιαίτερο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον.

β) Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δόσιου (0,746×0,623 μ.). Ἔργο τοῦ Γεωργίου Βαρούχα, χρονολογημένο τὸ 1876. Βλ. Ἀλκιβιάδη Χαραλαμπίδη, Μιά προσωπογραφία τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα. «Ὁ Κ. Δόσιος» τῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης, «Μακεδονικά», τόμ. 13ος, σελ. 389-402.

γ) Προσωπογραφία Φωτίου Πατριάρχῃ Ἀλεξανδρείας (0,785×0,610 μ.). Ἔργο τοῦ Σ. Ν. Κοντογεώργη, χρονολογημένο τὸ 1903, σὲ λαϊκίζουσα τεχνοτροπία.

δ) Προσωπογραφία τοῦ Κ. Δ. Δόσιου (0,578×461 μ.). Ἔργο τῆς Ε. Ζερβουδάκη, χρονολογημένο τὸ 1904, γενικὰ ἀδύνατο.

ε) Προσωπογραφία τοῦ Ἐμμανουὴλ Τυφοξύλου (0,626×0,475 μ.). Ἔργο τοῦ Dr. Ζωγραφίδες (sic), χρονολογημένο τὸ 1905, γενικὰ ἀδύνατο.

στ) Προσωπογραφία τῆς Αἰκατερίνης Τυφοξύλου (0,630×0,474 μ.). Ἔργο τοῦ Dr. Ζωγραφίδες (sic), χρονολογημένο τὸ 1905, γενικὰ ἀδύνατο.

1. W. Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 97.

ζ) Προσωπογραφία τοῦ Νικολάου Τακιατζή ($0,943 \times 0,734 \mu.$). Ἔργο ἀνυπόγραφο καὶ ἀχρονολόγητο σὲ λαϊκίζουσα τεχνοτροπία.

η) Προσωπογραφία τοῦ Χαρισίου Μεγδάνη ($0,575 \times 0,435 \mu.$). Ἔργο ἀνυπόγραφο καὶ ἀχρονολόγητο, πολὺ κατεστραμμένο.

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

R É S U M É

Alcibiade Charalambidis, Deux portraits viennois à la Bibliothèque de Kosani.

Aux archives historiques de Kosani il y a deux portraits d'une ressemblance étonnante, d'une provenance commune et qui doivent représenter la même personne: l'entrepreneur de Kosani Constantin Typhoxylos (1840/50-1907) qui a longtemps vécu à Vienne.

L'œuvre la plus grande ($0,753 \times 0,545 \text{ m.}$) avec la signature PAPTILENS (;) a les caractéristiques typiques du naturalisme académique autrichien. On peut la placer au cercle des influences du peintre viennois Hans Canon (1829-1885) et la dater en 1890 environ.

L'œuvre la plus petite ($0,480 \times 0,351 \text{ m.}$) a été peinte en 1900-1903 sur la base de l'œuvre antérieure. Les éléments qui font parvenir à cette conclusion sont les dimensions plus réduites, un blanchissement de la figure plus avancé, une intensification de plus grande simplicité; enfin c'est une œuvre plus faible généralement et mieux conservée.