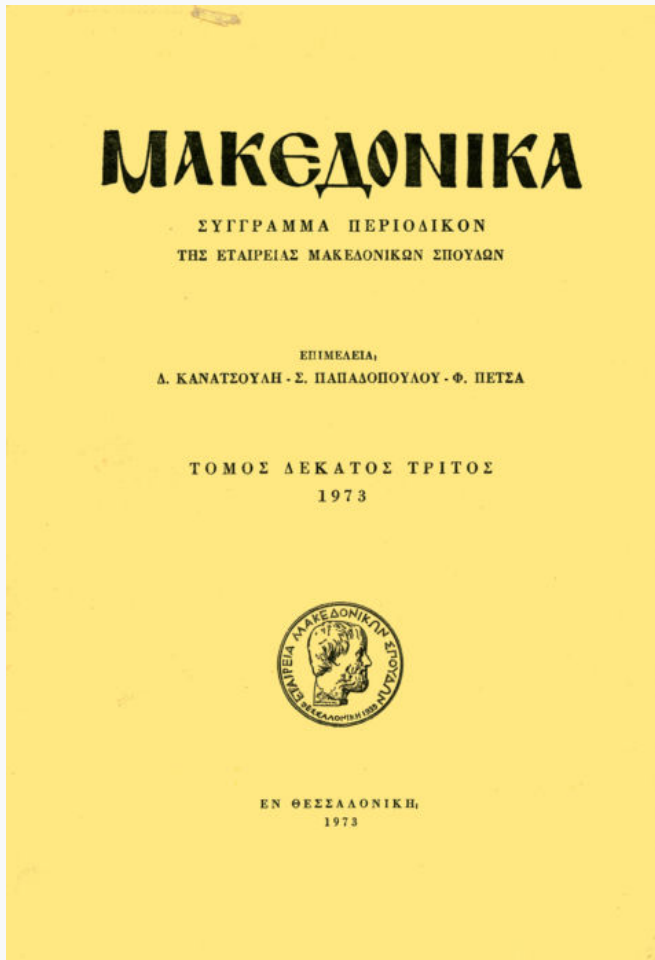


Μακεδονικά

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

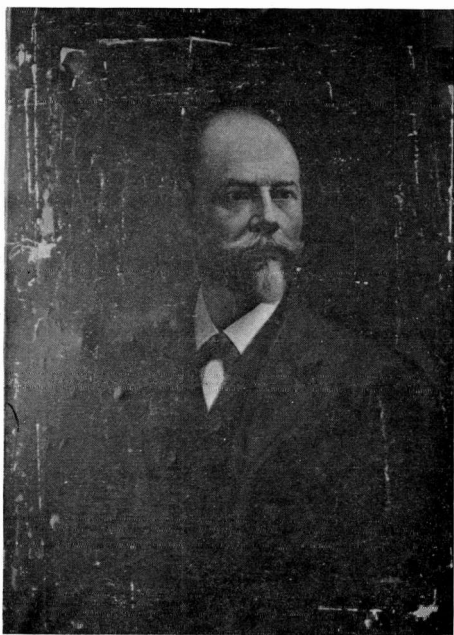
Ἀνάμεσα στὰ ἐκθέματα τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κοζάνης, πού προσωρινά συστεγάζεται μετὰ τὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο προσωπογραφίες πού ὑποθέτουμε ὅτι εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο, τὸν Κοζανίτη ἐπιχειρηματία τοῦ περασμένου αἰῶνα Κωνσταντῖνο Τυφόξυλο. Τὰ ἔργα, πέρα ἀπὸ τὴ στενὴ 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 ἀνῆκαν 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 πολλαπλὰς ὀριζόντιες καὶ κάθετες γραμμὰς, 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 ὅποιος 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 ἡ ἀρκετὰ δυσανάγνωστη ὑπογραφή C. Paptilens¹(;)

1. Τὰ γράμματα εἶναι ἀνισοῦψῃ 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, τὸ ὄνομα Konst. Tifoxilos¹. Στὸ κάτω μέρος τοῦ δεξιοῦ πήχη εἶναι κάθετα γραμμένη με μολύβι ἡ λέξη Robilsek καὶ στὴν κάτω αριστερή γωνία οἱ ἀριθμοὶ 55 × 75 καὶ 70h, ποὺ προφανῶς ἔχουν σχέση με τὶς διαστάσεις τοῦ ἔργου. Ἐπάνω στὸ μουσαμὰ ὑπάρχουν μία μαύρη στρογγυλὴ σφραγίδα με κάποια ἀπροσδιόριστη παράσταση στὴ μέση καὶ κυκλικὰ δυσανάγνωστα ξενόγλωσσα γράμματα.

Τὸ δεύτερο ἔργο, αἰσθητὰ μικρότερο (εἰκ. 2 καὶ 3) ἔχει πάλι σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,480 × 0,351 μ. Ὁ μουσαμὰς εἶναι καρφωμένος σὲ ξύλινο περαστὸ τελάρο καὶ διατηρεῖται σὲ πολὺ καλύτερη κατάσταση ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Μοναδικὴ ἐξαίρεση εἶναι ἡ διαγραφὴ τῶν ἐσωτερικῶν ἀκμῶν τῶν πήχων τοῦ τελάρου ἐπάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια—συνέπεια, προφανῶς, ἰσχυρῆς πίεσης τοῦ μουσαμὰ στὸ μέσο—ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση ἐνὸς δεύτερου ὀρθογωνίου, ἐγγεγραμμένου στὸ μεγάλο. Ἡ ἀνδρική μορφή ἔχει ἀκριβῶς τὴν ἴδια στάση με τὴν προηγούμενη, με μόνες ἀξιοσημείωτες διαφορὲς τὴν πιὸ προχωρημένη λεύκανση, τὸ πιὸ ἀνοιχτὸ γαλάζιο ἐνδύμα καὶ τὸ γαλαζοπράσινο φόντο. Στὸ μέσο περίπου τῆς πίσω ἐπιφάνειας τοῦ μουσαμὰ ὑπάρχει ἡ ἴδια στρογγυλὴ σφραγίδα².

Βρισκόμαστε, ἔτσι, μπροστὰ σὲ δύο προσωπογραφίες ἀχρονολόγητες, μία ἐνυπόγραφη καὶ μία ἀνυπόγραφη, με βασικὲς ὁμοιότητες ἀλλὰ καὶ ὀρισμένες διαφορὲς, ποὺ, ὥστόσο, πιστεύουμε ὅτι εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ ὅτι ἡ δεύτερη ἔγινε με βάση τὴν πρώτη.

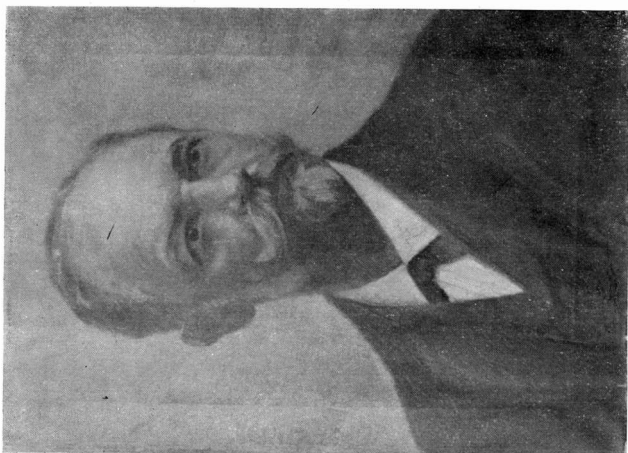
Ὁ Κωνσταντῖνος Τυφόξυλος γεννήθηκε στὴν Κοζάνη λίγο πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα³. Ἐφυγε ὁμως στὴ Βιέννη, ὅπου συνεργάστηκε με τὸ μεγαλύτερο ἀδελφὸ του Ἑμμανουήλ⁴ (ὁ ὁποῖος εἶχε σπουδάσει ἐκεῖ ἱατρική, ἀλλὰ δὲν ἀσκοῦσε τὸ ἐπάγγελμα) πρῶτα σὲ ἓνα φωτογραφεῖο ποὺ ἄνοιξαν μαζί, ἔπειτα στὸ ξενοδοχεῖο τους καὶ τέλος στὸ μεγάλο καφενεῖο-λέσχη τους στὴ Ring Strasse. Ἐχοντας ἰδιαίτερη κλίση στὴν καλλιτεχνία, σπούδασε τρία χρόνια στὸ Πολυτεχνεῖο τῆς Βιέννης, ἐνὼ παράλληλα δια-

1. Ἡ σφραγίδα ἀνακαλύφθηκε στὴν προσπάθεια νὰ ταυτισθῇ ἡ μορφή. Δὲν κατορθώθηκε ὁμως νὰ φωτογραφηθῇ, γιατί ὁ ἀποχρωματισμὸς εἶναι πολὺ προχωρημένος.

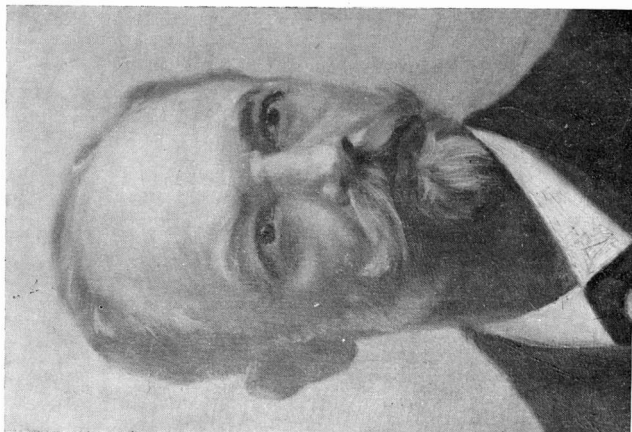
2. Τὰ σωζόμενα ἴχνη γραμμῶν στὴν περιφέρεια καὶ τῆς παράστασης τοῦ κέντρου καὶ θὼς καὶ ἡ ὁμοία διάμετρος δὲν ἀποκλείουν τὴν ταύτιση.

3. Μοναδικὸ προσετὸ βοήθημα γιὰ τὴ βιογραφία του εἶναι τὸ ἔργο τοῦ Παναγιώτου Λιούφη, Ἱστορία τῆς Κοζάνης, Ἀθῆναι 1924, σ. 333, ὅπου ὁμως δὲν ἀναφέρεται χρονολογία γέννησης. Συσχετίζοντας τὴ χρονολογία τοῦ θανάτου του (1907) με τὴν ἡλικία ποὺ φαίνεται νὰ ἔχη στοὺς πίνακες, ὑποθέτουμε ὅτι γεννήθηκε γύρω στὸ 1840.

4. Βλ. Π. Λιούφη, ἑ.ά., σ. 332.



Εικ. 2. Προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Τυρόξυλου



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

τηρούσε προσωπική συλλογή με έργα ζωγραφικής. Για πολλά χρόνια έμεινε στη Βιέννη παρακολουθώντας τις επιχειρήσεις του και ταυτόχρονα βοηθώντας τους συγγενείς του στην πατρίδα. Έπειδή όμως προέβλεψε το εμπορικό μέλλον της Θεσσαλονίκης, απόσπασε τα κεφάλαιά του και εγκαταστάθηκε σ' αυτή το 1903, ιδρύοντας το ξενοδοχείο «Όλυμπος Παλάς», το οποίο έδωσε κάποιον ευρωπαϊκό τόνο στην πόλη. Από εδώ συνέχισε να συμπαρίσταται ήθικα και υλικά στους συμπατριώτες του, και μάλιστα λίγο πριν πεθάνει χάρισε στο Γυμνάσιο Κοζάνης μία ωραία κρήνη, αφού φρόντισε ο ίδιος να φέρη το απαιτούμενο νερό. Ο θάνατός του, που ήρθε ξαφνικά το Σεπτέμβριο του 1907, του στέρησε τη δυνατότητα να αφήσει με διαθήκη την περιουσία του για άγαθοεργούς σκοπούς. Πέντε χρόνια αργότερα, το 1912, πέθανε στη Βιέννη και ο αδελφός του Έμμανουήλ.

Η προσωπογραφία στόχο της έχει τη διαιώνιση της συγκεκριμένης ανθρώπινης μορφής με την απεικόνιση, τόσο των εξωτερικών φυσιογνωμικών της χαρακτηριστικών, όσο και την αποτύπωση των εσωτερικών ψυχικών ιδιοτήτων της. Για το λόγο αυτόν ένα από τα βασικά προβλήματα του προσωπογράφου είναι να βρή τη στάση που εκφράζει αλλά και που ταιριάζει περισσότερο στο μοντέλο του. Τη στάση, που του επιτρέπει να συλλάβη τα χαρακτηριστικά εκείνα που κάνουν τον κάθε άνθρωπο ανεπανάληπτη προσωπικότητα, αλλά και ταυτόχρονα κολακεύει κάπως και τον εικονιζόμενο¹. Οί περιπτώσεις καλλιτεχνών που δεν μένουν ιδιαίτερα στον κανόνα της ώραριοποίησης του μοντέλου είναι μετρημένες στην ιστορία της τέχνης. Από τις πιο χαρακτηριστικές θα μπορούσαν να αναφερθούν: «Ο πάπας Παύλος ο Γ'» με τα ανήψια του» του Tiziano², και η μεγάλη σειρά των αυτοπροσωπογραφιών του Rembrandt³, όπου σε μία σάν την «Αυτοπροσωπογραφία που γελά», το έργο γυμνώνει πραγματικά την ίδια την ψυχή του καλλιτέχνη⁴.

Στην περίπτωση μας ο ζωγράφος διάλεξε πράγματι την κατάλληλη στάση αποδίδοντας το κεφάλι στα τρία τέταρτα⁵. Δύο πρέπει να είναι βασικά οί

1. Ο Ingres θα ήη χαρακτηριστικά: «το πιο δύσκολο στην τέχνη είναι να ζωγραφίση κανείς την προσωπογραφία μιας ωραίας νέας γυναίκας». Βλ. Emil Waldmann, Das Bildnis im 19. Jahrhundert, Βερολίνο 1921, σ. 36.

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

3. Μερικές από αυτές βλ. στον B. Haak, Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Κολωνία 1969, πίν. 384, 464, 485, 504, 546, 551, 554.

4. Χρυσ. Χρήστου. Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το Μπαρόκ, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 456.

5. Τα πλεονεκτήματα της παρουσίας του προσώπου στα τρία τέταρτα—που εξ άλλου είναι και η πιο συνηθισμένη στην προσωπογραφία—τά δίνει επιγραμματικά ο Waetzoldt: «Αυτή ή όψη ένώνει την ενέργεια του βλέμματος του μετωπικού πορτραίτου με τα μορφικά στοιχεία του πορτραίτου σε προφίλ και κάνει τις γραμμές των παρειών πιο 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.

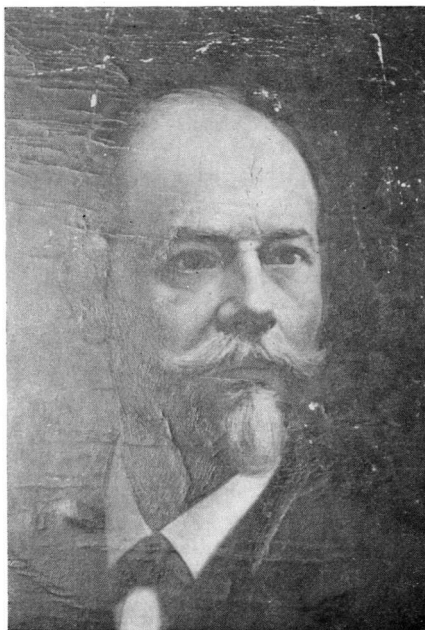
Ἡ φωτεινὴ πηγὴ βρίσκεται κάπου ἐπάνω δεξιά, ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, καὶ ὁ θεατὴς νομίζει ὅτι βλέπει τὸν εἰκονιζόμενο ἀπὸ κάπου ἀριστερά. Πρὸς τὸ σημεῖο πού ἔρχεται τὸ φῶς, ἀλλὰ λίγο χαμηλότερα, εἶναι στραμμένα καὶ τὰ θαυμάσια ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Χωμένα στὶς ἀρκετὰ βαθιὲς κόγχες καὶ ἀνοιχτὰ λίγο περισσότερο ἀπὸ τὸ κανονικὸ δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι κάτι ξαφνικὸ, σὰν 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 πῶς ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ, ὅπως τὰ μαλλιά καὶ τὸ αὐτί, ὑπάρχουν σπαρμένοι πορτοκαλόχρωμοι τόνοι πού συντελοῦν στὴν πῶς 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.

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



Εἰκ. 4. Προσωπογραφία τοῦ Κ. Τυνδόξυλον (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. Ἵσως 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. Ἵσως πρόκειται γιὰ αὐστριακὸ ὄνομα.

επιδράσεων του Βιεννέζου ζωγράφου Hans Canon¹ (1829-1885), ό οποίος, όπως είναι γνωστό, είχε προτίμηση στά σκούρα χρώματα του εργαστηρίου, καί με τις άνδρικές του κυρίως προσωπογραφίες έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πορεία του είδους αυτού στη Βιέννη. Άναμφίβολα, τó έργο ύπακούει στους κανόνες του νατουραλιστικού ακαδημαϊσμού που κυριαρχούσε τήν περίοδο αυτή σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές χώρες έξω από τή Γαλλία².

Είδαμε παραπάνω ότι ό Κ. Τυφόξυλος πέθανε άπρόοπτα τó 1907, πριν προλάβει νά κάνει τή διαθήκη του. Αυτό σημαίνει ότι δέν βρισκόταν σε πολύ προχωρημένη ηλικία. Άν υποθέσουμε ότι γεννήθηκε μέσα στη δεκαετία 1840-1850, θά ήταν πενήντα περίπου έτών —ήλικία που φαίνεται νά έχει στην προσωπογραφία— γύρω στó 1890. Θά μπορούσε, συνεπώς, νά χρονολογηθί τó έργο στην άρχή της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα.

Περνάμε τώρα στó δεύτερο έργο, που ή έλλειψη κάθε γραπτού ή πληροφορικού πληροφοριακού στοιχείου τó κάνει πιό προβληματικό. Όπως παρατηρήθηκε στην άρχή, ή μορφή έχει έντυπωσιακή ομοιότητα με τήν προηγούμενη σε βαθμό που νά μήν ύπάρχει άμφιβολία ότι εικονίζεται τó ίδιο πρόσωπο. Έκείνο όμως που πρέπει νά τονισθί έδω είναι ή πιό γλυκιά καί ήρεμη έκφρασή της καί τó έντελώς αλλιώτικο στύλ, που θά διαφοροποιούσε τó έργο, άκόμη κι άν υπήρχε άπόλυτη τυπολογική σύμπτωση.

Ή λέξη «φωτοχαρής»³ θά έκλεινε μέσα της ένα μεγάλο μέρος από τó νόημα της ζωγραφικής του δεύτερου καλλιτέχνη. Τó άνοιχτό γαλαζοπράσινο φόντο έχει χαρακτηριστική διαφάνεια καί διακρίνεται γιά τις διάσπαρτες καί αρκετά έντονες όριζόντιες, ήμικυκλικές καί διαγώνιες πινελιές. Πουθενά δέν ύπάρχουν τά τονισμένα περιγράμματα του άλλου έργου (είκ. 4). Άπαλοί μεταβατικοί τόνοι συντελούν στó βαθμιαίο πέραςμα από τó φόντο στó κεφάλι, τó όποιο, παρόλο ότι δέχεται τó φώς από τά δεξιά⁴, δέν σκιά-

1. Ό Hans Canon, σύγχρονος του Hans Makart (1840-1884), κρατά μια έντελώς ξεχωριστή θέση στη βιεννέζικη ζωγραφική όχι μόνο με τó έργο του, αλλά καί με τήν ενεργητική του προσωπικότητα. Άρχικά δέχθηκε τήν επίδραση του Rahl, αλλά άργότερα γύρισε στους παλιούς δασκάλους καί κυρίως στόν 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 καί Fritz N o v o t n y, Painting and Sculpture in Europe 1780-1880, Λονδίνο 1960, σ. 186.

2. Τó ότι ή Βιέννη δέν γνώρισε νωρίς τόν γαλλικό έμπρεσιονισμό καί νεοέμπρεσιονισμό όφείλεται στόν ιδιαίτερο χαρακτήρα της περιόδου που χαρακτηρίζεται σαν «Ringstrassenzeit» καί άρχίζει τó 1858. Ή πρώτη έμπρεσιονιστική έκθεση στη Βιέννη έγινε τó 1903, σε μία έποχή δηλαδή που ή 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 στó Epochen und Werke II, Βιέννη 1960, σ. 315-16.

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

4. Ή φωτεινή πηγή βρίσκεται σε χαμηλότερο σημείο σε σχέση με τó προηγού-

ζεται πουθενά στο ἄριστερό τμήμα σὲ βαθμὸ πού νά ἐξαφανίζονται ὁρισμένα 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 μάγουλο 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 χρησιμοποίηση 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 ὑπόθεση 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 φυσιολογικὲς 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 ἐξαφάνιση ὁρισμένων ρυτίδων.

1. Αὐτὸ ὀφείλεται βασικά στὴ λιγότερη ἔντονη φωτοσκίαση τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν, στὴν ἀφαίρεση τῶν ρυτίδων στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ στὴν ἐξασθένιση 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 κίχλας 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 ($0,578 \times 0,458$ μ.). Ἔργο τοῦ C. Lecas, χρονολογημένο τὸ 1830, ἀρκετὰ κατεστραμμένο, χωρὶς ἰδιαίτερο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον.

β) Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δόσιου ($0,746 \times 0,623$ 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 ($0,785 \times 0,610$ μ.). Ἔργο τοῦ Σ. Ν. Κοντογεώργη, χρονολογημένο τὸ 1903, σὲ λαϊκίζουσα τεχνοτροπία.

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

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

στ) Προσωπογραφία τῆς Αἰκατερίνης Τυφοξύλου ($0,630 \times 0,474$ 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.