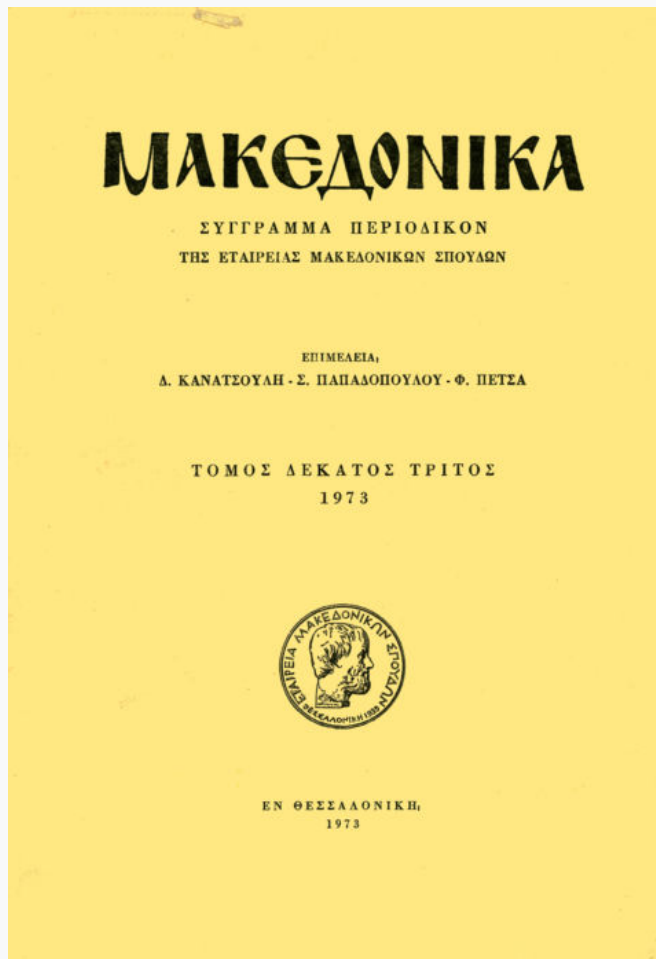


## Μακεδονικά

Vol 13, No 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



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

#### To cite this article:

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

## ΔΥΟ ΒΙΕΝΝΕΖΙΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΟΖΑΝΗΣ

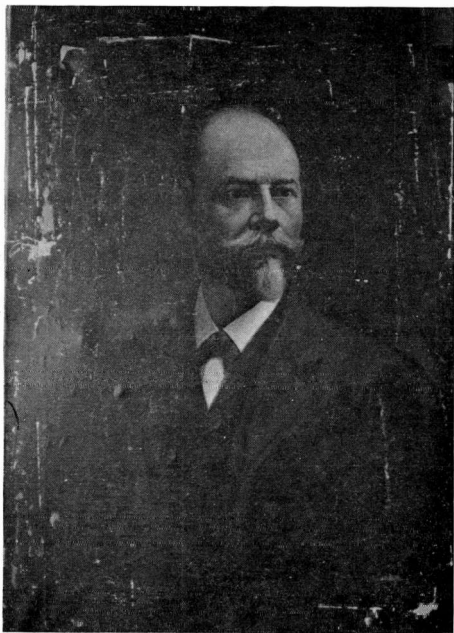
Ἐνάμεσα στὰ ἐκθέματα τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κοζάνης, πού προσωρινά συστεγάζεται μετὰ τὴν Δημοτικὴν Βιβλιοθήκην, ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο προσωπογραφίες πού ὑποθέτουμε ὅτι εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο, τὸν Κοζανίτη ἐπιχειρηματία τοῦ περασμένου αἰῶνα Κωνσταντῖνο Τυφόξυλο. Τὰ ἔργα, πέρα ἀπὸ τὴν στενὴν τους σύνδεσιν μετὰ τὴν τοπικὴν ἱστορίαν καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν τους σπουδαιότητα, ἀξίζει νὰ δημοσιευθοῦν, ἀφοῦ εἶναι κοινὰ παραδεκτὰ τὸ πόσο λίγο γνωρίζουμε ὅ,τι ἔχει σχέση μετὰ τὴν νεώτερον ἑλληνικὴν καὶ ξένην καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν πού φυλάγεται σὲ ἰδιωτικὰς συλλογὰς ἢ τοπικὰ μουσεῖα στὴν Ἑλλάδα. Τὰ δύο ἔργα ἔχουν κοινὴ προέλευσιν. Πρὶν παραδοθῆναι τὸ 1963 στὸν τότε ἔφορον τῆς Βιβλιοθήκης κ. Ν. Δελιαλιῆ ἀνήκαν στὴν συγγενὴν τοῦ εἰκονιζομένου κυρία Σαουνάτσου<sup>1</sup>.

Ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο πίνακες (εἰκ. 1) ἔχει σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,753×0,545 μ. Ὁ μουσαμάς εἶναι καρφωμένος ἐπάνω σὲ ξύλινον τελάρου περαστὸ μετὰ σφῆνες στὶς γωνίας. Σὲ ὀλόκληρον σχεδὸν τὴν περιοχὴν πού καλύπτει τὸ φόντον καὶ σὲ ἓνα μέρος τοῦ κορμοῦ τὸ χρῶμα ἔχει ἀπολεπισθῆναι σὲ πολλαπλὰς ὀριζόντιαις καὶ κάθετοις γραμμῆς, ἐνῶ οἱ μεγαλύτερες βλάβαι συγκεντρώνονται στὸ ἄριστερον κυρίως τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Σὲ πολὺ καλὴν κατάστασιν διατηρεῖται ἡ περιοχὴ τοῦ κεφαλοῦ καὶ τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ κορμοῦ, πού φυσικὰ εἶναι καὶ οἱ σημαντικότεραι.

Ἡ ἀνδρική μορφή εἰκονίζεται ἀπὸ τὴν μέσην καὶ ἐπάνω στὸν κεντρικὸν ἄξονα τοῦ πίνακα μέσα σὲ λαδοπράσινον οὐδέτερον φόντον. Τὸ κορμὶ εἶναι τοποθετημένον διαγώνιον ἀπὸ μέσα ἄριστερά πρὸς τὰ ἔξω δεξιὰ. Τὴν ἴδιαν φοράν παρακολουθεῖ τὸ κεφάλιν μετὰ μίαν πολὺν ἔντονον στροφὴν πρὸς τὰ δεξιὰ, μετὰ συνέπειαν τὴν κάλυψιν τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὴν παρουσίαν του μόνο κατὰ τὰ τρίτα τέταρτα. Ἡ μερικὴ λεύκανσιν στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὸ μούσι, οἱ ρυτίδες στὸ μέτωπον, ἡ ἀρκετὰ προχωρημένη φαλάκρα καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις τῆς σάρκας στὰ μάγουλα, δείχνουν ἄνδρα μέσης ἡλικίας. Τὰ κοντὰ κομμένα μαλλιά καὶ τὸ μούσι δεξιὰ καὶ ἄριστερά ἀπὸ τὸ πηγούνιν ἔχουν καστανο-

1. Σχετικὰ μετὰ τὴν παράδοσιν καὶ τὴν παραλαβὴν τῶν ἔργων δὲν ὑπάρχει κανένα γραπτὸν στοιχεῖον. Ἡ πληροφορία δόθηκε προφορικὰ ἀπὸ τὸν κ. Ν. Δελιαλιῆ, ὁ ὅποιος καὶ μοῦ ὑπέδειξε ὅτι μία ἀπὸ τὰς δύο προσωπογραφίας εἰκονίζει τὸν Κ. Τυφόξυλο. Στὴν Κοζάνην ὑπάρχει καὶ σήμερον οἰκογένεια Τυφόξυλου, πού δὲν διαθέτει ὅμοιον κανένα στοιχεῖον.

κόκκινο χρώμα. Δύο ὀριζόντιες καὶ δύο διαγώνιες βαθιές 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 πετερόγια, καταλήγει στὸ μεγάλο



*Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Τυφόξυλου*

στριπτὸ μουστάκι. Τὰ χεῖλη σὲ ἀπαλὸ κόκκινο εἶναι μισάνοιχτα. Ἡ ἀνδρική μορφή φορᾷ πολὺ σκούρο μπλὲ σακάκι, ἀνοιχτὸ μπροστὰ, ὁμοίochρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο κολαριστὸ πουκάμισο. Στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία ὑπάρχει γραμμένη μὲ μαῦρο χρώμα ἢ ἀρκετὰ δυσανάγνωστη ὑπογραφή C. Partilens<sup>1</sup>(;)

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

Στην επάνω άριστερή γωνία τής πίσω επιφάνειας του πίνακα και στην άρχη του όριζόντιου πήχη, ύπάρχει άποτυπωμένο με γράμματα μπλέ σφραγιδας ύψους 0,004 μ., μόλις όρατό, τó όνομα Konst. Tifoxiles<sup>1</sup>. Στο κάτω μέρος του δεξιού πήχη είναι κάθετα γραμμένη με μολύβι ή λέξη Robilsek και στην κάτω άριστερή γωνία οι άριθμοί 55 × 75 και 70h, πού προφανώς έχουν σχέση με τίς διαστάσεις του έργου. Έπάνω στο μουσαμά ύπάρχουν μία μαύρη στρογγυλή σφραγίδα με κάποια άπροσδιόριστη παράσταση στη μέση και κυκλικά δυσαναγνώστα ξενόγλωσσα γράμματα.

Τό δεύτερο έργο, αισθητά μικρότερο (είκ. 2 και 3) έχει πάλι σχήμα όρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,480 × 0,351μ. Ό μουσαμάς είναι καρφωμένος σε ξύλινο περαστό τελάρο και διατηρείται σε πολύ καλύτερη κατάσταση από τó προηγούμενο. Μοναδική εξαίρεση είναι ή διαγραφή τών έσωτερικών άκμών τών πήχων του τελάρου επάνω στη ζωγραφική επιφάνεια—συνέπεια, προφανώς, ίσχυρης πίεσης του μουσαμά στο μέσο—πού δίνουν την έντύπωση ενός δεύτερου όρθογωνίου, έγγεγραμμένου στο μεγάλο. Ό άνδρική μορφή έχει άκριβώς τήν ίδια στάση με τήν προηγούμενη, με μόνες άξιοσημείωτες διαφορές τήν πιό προχωρημένη λεύκανση, τó πιό άνοιχτό γαλάζιο ένδυμα και τó γαλαζοπράσινο φόντο. Στο μέσο περίπου τής πίσω επιφάνειας του μουσαμά ύπάρχει ή ίδια στρογγυλή σφραγίδα<sup>2</sup>.

Βρισκόμαστε, έτσι, μπροστά σε δύο προσωπογραφίες άχρονολόγητες, μία ένυπόγραφη και μία άνυπόγραφη, με βασικές όμοιότητες αλλά και όρισμένες διαφορές, πού, ώστόσο, πιστεύουμε ότι εικονίζουν τó ίδιο πρόσωπο και ότι ή δεύτερη έγινε με βάση τήν πρώτη.

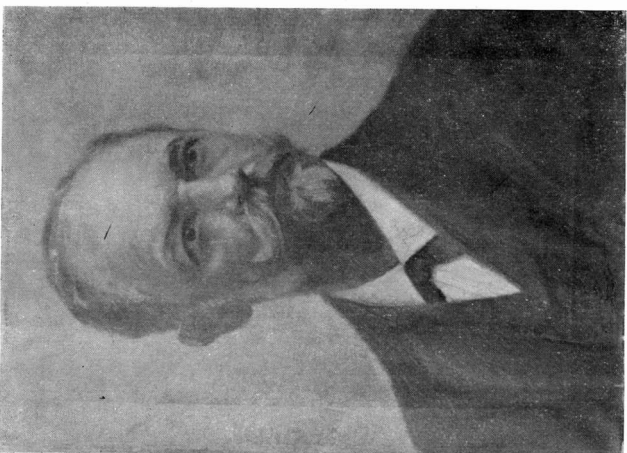
Ό Κωνσταντίνος Τυφόςυλος γεννήθηκε στην Κοζάνη λίγο πριν από τά μέσα του 19ου αιώνα<sup>3</sup>. Έφυγε όμως στη Βιέννη, όπου συνεργάστηκε με τó μεγαλύτερο άδελφό του Έμμανουήλ<sup>4</sup> (ό όποιος είχε σπουδάσει εκεί ιατρική, αλλά δέν άσκοψε τó επάγγελμα) πρώτα σε ένα φωτογραφείο πού άνοιξαν μαζί, έπειτα στο ξενοδοχείο τους και τέλος στο μεγάλο καφενείο-λέσχη τους στη Ring Strasse. Έχοντας ιδιαίτερη κλίση στην καλλιτεχνία, σπούδασε τρία χρόνια στο Πολυτεχνείο τής Βιέννης, ένw παράλληλα δια-

1. Ό σφραγίδα άνακαλύφθηκε στην προσπάθεια νά ταυτισθ ή μορφή. Δέν κατορθώθηκε όμως νά φωτογραφηθ ή, γιατί ό άποχρωματισμός είναι πολύ προχωρημένος.

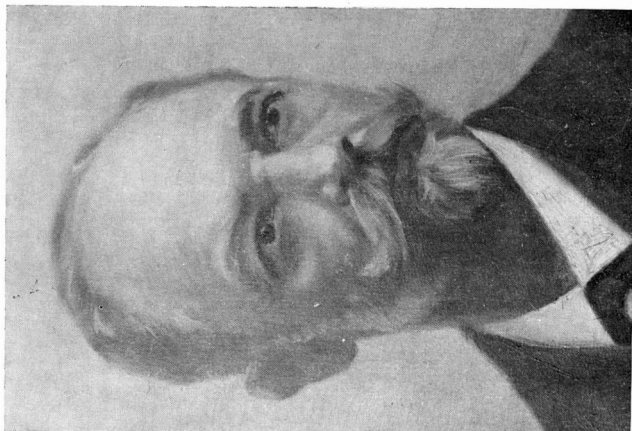
2. Τά σωζόμενα ίχνη γραμμάτων στην περιφέρεια και τής παράστασης του κέντρου καθώς και ή όμοια διάμετρος δέν άποκλείουν τήν ταύτιση.

3. Μοναδικό προσετό βοήθημα για τή βιογραφία του είναι τó έργο του Παναγιώτου Λιούφη, 'Ιστορία τής Κοζάνης, Άθήναι 1924, σ. 333, όπου όμως δέν αναφέρεται χρονολογία γέννησης. Συσχετίζοντας τή χρονολογία του θανάτου του (1907) με τήν ηλικία πού φαίνεται νά έχη στους πίνακες, ύποθέτουμε ότι γεννήθηκε γύρω στο 1840.

4. Βλ. Π. Λιούφη, έ.ά., σ. 332.



Εικ. 2. Προσωπογραφία του Κωνσταντίνου Τυρφέζιλου



Εικ. 3. Προσωπογραφία του Κ. Τυρφέζιλου (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 έμπορικό μέλλον της Θεσσαλονίκης, άποσπασε τὰ κεφάλαιά του και εγκαταστάθηκε σ' αὐτή τὸ 1903, ιδρύοντας τὸ ξενοδοχείο «Ὀλυμπος Παλάς», τὸ ὁποῖο ἔδωσε κάποιον εὐρωπαϊκὸ τόνο στὴν πόλη. Ἀπὸ ἐδῶ συνέχισε νὰ συμπαρίσταται ἠθικὰ καὶ ὕλικὰ στοὺς συμπατριῶτες του, καὶ μάλιστα λίγο πρὶν πεθάνῃ χάρισε στὸ Γυμνάσιο Κοζάνης μία ὠραία κρήνη, ἀφοῦ φρόντισε ὁ ἴδιος νὰ φέρῃ τὸ ἀπαιτούμενο νερό. Ὁ θάνατός του, πού ἦρθε ξαφνικὰ τὸ Σεπτέμβρι τοῦ 1907, τοῦ στέρησε τὴ δυνατότητα νὰ ἀφήσῃ μὲ διαθήκη 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 διαίωνιση 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 πού ἐκφράζει ἀλλὰ καὶ πού ταιριάζει περισσότερο στὸ μοντέλο του. Τὴ στάση, πού τοῦ ἐπιτρέπει νὰ συλλάβῃ τὰ χαρακτηριστικὰ ἐκεῖνα πού κάνουν τὸν κάθε ἄνθρωπο ἀνεπανάληπτη προσωπικότητα, ἀλλὰ πού ταυτόχρονα κολακεύει κάπως καὶ τὸν εἰκονιζόμενο<sup>1</sup>. Οἱ περιπτώσεις καλλιτεχνῶν πού δὲν μένουν ἰδιαίτερα στὸν κανόνα τῆς ὠραιοποίησης 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 Tiziano<sup>2</sup>, καὶ ἡ μεγάλη σειρά τῶν αὐτοπροσωπογραφιῶν τοῦ Rembrandt<sup>3</sup>, ὅπου σὲ μία σάν τὴν «Αὐτοπροσωπογραφία πού γελᾷ», τὸ ἔργο γυμνώνει πραγματικὰ τὴν ἴδια τὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη<sup>4</sup>.

Στὴν περίπτωσή μας ὁ ζωγράφος διάλεξε πράγματι τὴν κατάλληλη στάση ἀποδίδοντας τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα<sup>5</sup>. Δύο πρέπει νὰ εἶναι βασικὰ οἱ

1. Ὁ Ingres θὰ πῆ χαρακτηριστικὰ: «τὸ πιὸ δύσκολο στὴν τέχνη εἶναι νὰ ζωγραφίσῃ κανεὶς τὴν προσωπογραφία μιᾶς ὠραίας 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 αἰώνα. Τὸ Μπαρόκ, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 456.

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

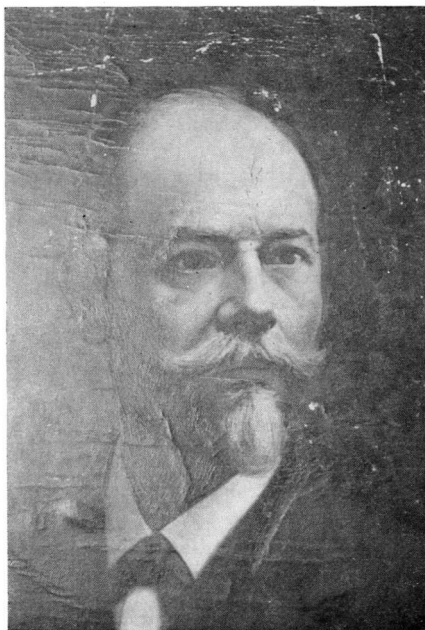
Ἡ φωτεινὴ πηγὴ βρίσκεται κάπου ἐπάνω δεξιά, ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, καὶ ὁ θεατὴς νομίζει ὅτι βλέπει τὸν εἰκονιζόμενον ἀπὸ κάπου ἀριστερά. Πρὸς τὸ σημεῖο πού ἔρχεται τὸ φῶς, ἀλλὰ λίγο χαμηλότερα, εἶναι στραμμένα καὶ τὰ θαυμάσια ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Χωμένα στὶς ἀρκετὰ βαθεῖς κόγχες καὶ ἀνοιχτὰ λίγο περισσότερο ἀπὸ τὸ κανονικὸ δίνουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι κάτι ξαφνικὸ, σάν τὴ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς, τράβηξε τὴν προσοχὴ τῆς μορφῆς. Ἡ ἐντύπωσιν 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 του γωνιῶδες 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 ἀπόδοσιν κυρίως τῶν ρυτίδων. Σὲ περιοχὲς πού θεωρητικὰ βρίσκονται πῶ ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ, ὅπως τὰ μαλλιά καὶ τὸ αὐτί, ὑπάρχουν σπαρμένοι πορτοκαλόχρωμοι τόνοι πού συντελοῦν στὴν πῶ 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 ἀπόδοσιν τοῦ ἀριστεροῦ καὶ περισσότερο σκιασμένου τμήματος τοῦ προσώπου, ὅπου ἐπικρατεῖ τὸ καφεπράσινο καὶ τὸ βυσινί.

Ἡ διαπραγματεύσιν τοῦ ἐνδύματος, πέρα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ πουκάμισου, εἶναι πολὺ γενικὴ. Αὐτὸ βασικὰ ὀφείλεται στὴν πρόθεσιν τοῦ καλλιτέχνη νὰ μὴ ἀποσπάσῃ τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ ἀπὸ τὸ πρόσωπο, ὅπου ἐπικρατοῦν οἱ λεπτομερειακὲς διατυπώσεις.

κές. Μὲ τὴν ἐντύπωσιν τῆς στροφῆς τοῦ προσώπου προστίθεται στὸ πορτραῖο κάτι κινημένο καὶ στιγμιαῖο». Βλ. Wilhelm Waetzoldt, Die Kunst des Porträts, Λειψία 1908, σ. 67.

Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀναμφισβήτητα ἐκεῖνο ποῦ μιᾶ περισσότερο γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ εἰκονιζομένου. Τὰ βαθιὰ στὶς κόγχες τοποθετημένα ἀνήσυχτα μάτια ποῦ κοιτάζουν μὲ ἔνταση<sup>1</sup>, τὰ κάπως ρουφηγμένα μάγουλα, τὸ συνοφρύωμα, τὰ μισάνοιχτα χεῖλη καὶ τὸ δυνατὸ πηγούνι δείχνουν ἄνθρωπο



*Εἰγ. 4. Προσωπογραφία τοῦ Κ. Τυφόξυλον (λεπτομέρεια)*

γεμάτον αὐτοπεποίθηση ποῦ, ὥστόσο, δὲν τοῦ λείπει τὸ ἐσωτερικὸ πάθος. Ἄκόμη 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, ἔ.ἀ., σ. 52: «Γενικὰ μπορεῖ κανεὶς 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».

της<sup>1</sup> πέρα ἀπὸ τὸν τονισμό τῆς ἀτομικότητας, ἐκφράζουν μία πνευματικότητα ἀνάμικτη μὲ φιλαρέσκεια. Ἐν 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 ψυχισμό τοῦ μοντέλου του: τὴ βεβαιότητα δηλαδὴ τοῦ πετυχημένου ἐπιχειρηματία, τὸ πάθος τοῦ ἀνθρώπου ποὺ κάποτε ἀποφάσισε νὰ δοθῆ στὴν τέχνη καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς συγκροτημένης προσωπικότητάς<sup>2</sup>. Ὁ ἴδιος συνδυασμὸς ἐξωτερικῶν καὶ ἐσωτερικῶν στοιχείων θὰ μᾶς βοηθήσῃ στὴν προσπάθεια ἀπόδοσης τοῦ ἔργου σὲ ὀρισμένο κύκλο<sup>3</sup> καὶ στὴ χρονολόγησή του.

Ὁ Κωνσταντῖνος Τυφόξυλος πέρασε ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του στὴ Βιέννη τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ ὅτι συνδέθηκε μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς αὐστριακῆς πρωτεύουσας εἶναι σχεδὸν σίγουρο, ἀφοῦ ξέρομε 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 του 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 χαρακτήρες<sup>4</sup>, ἡ στρογγυλὴ μαύρη σφραγίδα, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔχῃ σχέση μὲ αὐστριακὸ τελωνεῖο, καὶ τέλος ἡ λέξι Robilsek<sup>5</sup>.

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

1. Ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Furst, «τὰ ρούχα ἐκφράζουν σὲ κάθε τσάκισι 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. Ἴσως στὴν ιδιαίτερη αὐστηρότητα τοῦ βλέμματος ὀφείλεται τὸ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀπέφυγε νὰ στρέψῃ τὰ μάτια πρὸς τὸ θεατὴ. Μία ἀναφορὰ 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 σφέστερη τὴν παρατήρησι. 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 εἰκονιζόμενον μὲσφ τοῦ θαυμάσιου, γεμάτου ἀνθρωπιά καὶ εὐγένεια βλέμματος.

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

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

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

επιδράσεων του Βιεννέζου ζωγράφου Hans Canon<sup>1</sup> (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, τὸ ἔργο ὑπακούει στοὺς κανόνες τοῦ νατουραλιστικοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ ποὺ κυριαρχοῦσε τὴν περίοδο αὐτὴ σὲ ὅλες σχεδὸν τὶς εὐρωπαϊκὲς χῶρες ἐξὼ ἀπὸ τὴ Γαλλία<sup>2</sup>.

Εἶδαμε παραπάνω ὅτι ὁ Κ. Τυφόξυλος πέθανε ἀπρόοπτα τὸ 1907, πρὶν προλάβει νὰ κάνη τὴ διαθήκη του. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δὲν βρισκόταν σὲ πολὺ προχωρημένη ἡλικία. "Αὐ ὑποθέσουμε ὅτι γεννήθηκε μέσα στὴ δεκαετία 1840-1850, θὰ ἦταν πενήντα περίπου ἐτῶν—ἡλικία ποὺ φαίνεται νὰ ἔχη στὴν προσωπογραφία— γύρω στὸ 1890. Θὰ μπορούσε, συνεπῶς, νὰ χρονολογηθῆ τὸ ἔργο στὴν ἀρχὴ τῆς τελευταίας δεκαετίας τοῦ 19ου αἰώνα.

Περνᾶμε τώρα στὸ δεύτερο ἔργο, ποὺ ἡ ἔλλειψη κάθε γραπτοῦ ἢ προφορικοῦ πληροφοριακοῦ στοιχείου τὸ κάνει πιὸ προβληματικό. "Ὅπως παρατηρήθηκε στὴν ἀρχή, ἡ μορφή ἔχει ἐντυπωσιακὴ ὁμοιότητα μετὴν προηγούμενη σὲ βαθμὸ ποὺ νὰ μὴν ὑπάρχη ἀμφιβολία ὅτι εἰκονίζεται τὸ ἴδιο πρόσωπο. "Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ πρέπει νὰ τονισθῆ ἐδῶ εἶναι ἡ πιὸ γλυκιὰ καὶ ἡρεμὴ ἔκφρασή της καὶ τὸ ἐντελῶς ἀλλιῶτικο στυλ, ποὺ θὰ διαφοροποιοῦσε τὸ ἔργο, ἀκόμη κι ἂν ὑπῆρχε ἀπόλυτη τυπολογικὴ σύμπτωση.

"Ἡ λέξη «φωτοχαρῆς»<sup>3</sup> θὰ ἔκλεινε μέσα της ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ νόημα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου καλλιτέχνη. Τὸ ἀνοιχτὸ γαλαζοπράσινο φόντο ἔχει χαρακτηριστικὴ διαφάνεια καὶ διακρίνεται γιὰ τὶς διάσπαρτες καὶ ἀρκετὰ ἔντονες ὀριζόντιες, ἡμικυκλικὲς καὶ διαγώνιες πινελιές. Πουθενὰ δὲν ὑπάρχουν τὰ τονισμένα περιγράμματα τοῦ ἄλλου ἔργου (εἰκ. 4). "Απαλοὶ μεταβατικοὶ τόνοι συντελοῦν στὸ βαθμιαῖο πέρασμα ἀπὸ τὸ φόντο στὸ κεφάλι, τὸ ὅποιο, παρόλο ὅτι δέχεται τὸ φῶς ἀπὸ τὰ δεξιὰ<sup>4</sup>, δὲν σκια-

1. "Ὁ Hans Canon, σύγχρονος τοῦ Hans Makart (1840-1884), κρατᾶ μιὰ ἐντελῶς ξεχωριστὴ θέση στὴ βιεννέζικη ζωγραφικὴ ὄχι μόνο μετὴν τὸ ἔργο του, ἀλλὰ καὶ μετὴν ἐνεργητικὴ του προσωπικότητα. "Αρχικὰ δέχθηκε τὴν ἐπίδραση τοῦ Rahl, ἀλλὰ ἀργότερα γύρισε στοὺς παλιοὺς δασκάλους καὶ κυρίως στὸν Rubens. Περισσότερο ἀνεξάρτητος εἶναι στὶς προσωπογραφίες του. Πρβλ. Th i e m e - B e c k e r, Künstler-Lexikon, τ. V, σ. 511 καὶ Fritz N o v o t n y, Painting and Sculpture in Europe 1780-1880, Λονδίνο 1960, σ. 186.

2. Τὸ ὅτι ἡ Βιέννη δὲν γνώρισε νωρὶς τὸν γαλλικὸ ἔμπρεσσιονισμό καὶ νεοεμπρεσσιονισμό ὀφείλεται στὸν ἰδιαίτερο χαρακτῆρα τῆς περιόδου ποὺ χαρακτηρίζεται σὰν «Ringstrassenzeit» καὶ ἀρχίζει τὸ 1858. "Ἡ πρώτη ἔμπρεσσιονιστικὴ ἔκθεση στὴ Βιέννη ἔγινε τὸ 1903, σὲ μιὰ ἐποχὴ δηλαδὴ ποὺ ἡ ἰσχυρὴ αὐτὴ κίνηση, ἰδωμένη μέσα στὰ πλαίσια τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, εἶχε ἐξαντλήσει τὶς δυνατότητές της. Πρβλ. H a n s S e d l m a y r, Aspekte der Österreichischen Kunst στὸ Epochen und Werke II, Βιέννη 1960, σ. 315-16.

3. Τὸν ὄρο χρησιμοποιοῖ ὁ Ζ α χ α ρ ῖ α ς Π α π α ν τ ω ν ἰ ο υ, Κριτικά, "Αθήνα 1956, σ. 106.

4. "Ἡ φωτεινὴ πηγὴ βρίσκεται σὲ χαμηλότερο σημεῖο σὲ σχέση μετὴν τὸ 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 κατάσπαρτοι φαιοπράσινοι τόνοι, ἐνῶ οἱ κίτρινοποὶ 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 ἐσωτερικότητα<sup>1</sup>.

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 διαπραγματεύση εἶναι ἐξαίρεση, στὸ δεύτερο εἶναι ὁ κανόνας.

Ὅλοκληρώνοντας τοὺς λόγους πού ὡδηγοῦν 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 γενικά 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 μποροῦσε νά δικαιολογήσῃ τὸ μεταγενέστερο ζωγράφημα.

Ἐστερα 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 ὀρισμένων ρυτίδων.

1. Αὐτὸ ὀφείλεται βασικά στὴ λιγότερο ἔντονη φωτοσκίαση τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν, στὴν ἀφαίρεση τῶν φρυδιῶν στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ στὴν ἐξασθένηση τῶν διαγώνιων ρυτίδων στὸ ἴδιο σημεῖο.

ξουμε στο έξις συμπεράσμα: Στην αρχή τής 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 αντιγραφή 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»<sup>1</sup>. Έτσι ο δεύτερος ζωγράφος είδε τὸ μεγάλο ἔργο με τὸ δικό του μάτι και προσπάθησε νὰ δώσει τὴ συνισταμένη τῆς συνάντησής του μ' αὐτὸ και με τὸ μοντέλο του, πού ἦταν κιάλας δέκα χρόνια μεγαλύτερο. Συνέπεια ἦταν ἡ καινούρια προσωπογραφία νὰ μὴν 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, και μέσω τῆς συγγενοῦς του ἔφτασαν στὸ Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Κοζάνης.

#### ΕΠΙΜΕΤΡΟ

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

α) Προσωπογραφία τοῦ καθηγητῆ Γεωργίου Ρουσιάδη (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 Πατριάρχου Ἀλεξανδρείας (0,785 × 0,610 μ.). Ἔργο τοῦ Σ. Ν. Κοντογεώργη, χρονολογημένο τὸ 1903, σὲ λαϊκίζουσα τεχντροπία.

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. Ζωγραφίδης (sic), χρονολογημένο τὸ 1905, γενικὰ ἀδύνατο.

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

1. W. Waetzoldt, ἔ.ἀ., σ. 97.

ζ) Προσωπογραφία τοῦ Νικολάου Τακιατζῆ (0,943 × 0,734 μ.). Ἔργο ἀνυπόγραφο καὶ ἀχρονολόγητο σὲ λαϊκίζουσα τεχνοτροπία.

η) Προσωπογραφία τοῦ Χαρισίου Μεγδάνη (0,575 × 0,435 μ.). 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 × 0,545 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 × 0,351 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 intension de plus grande simplicité; enfin c'est une œuvre plus faible généralement et mieux conservée.