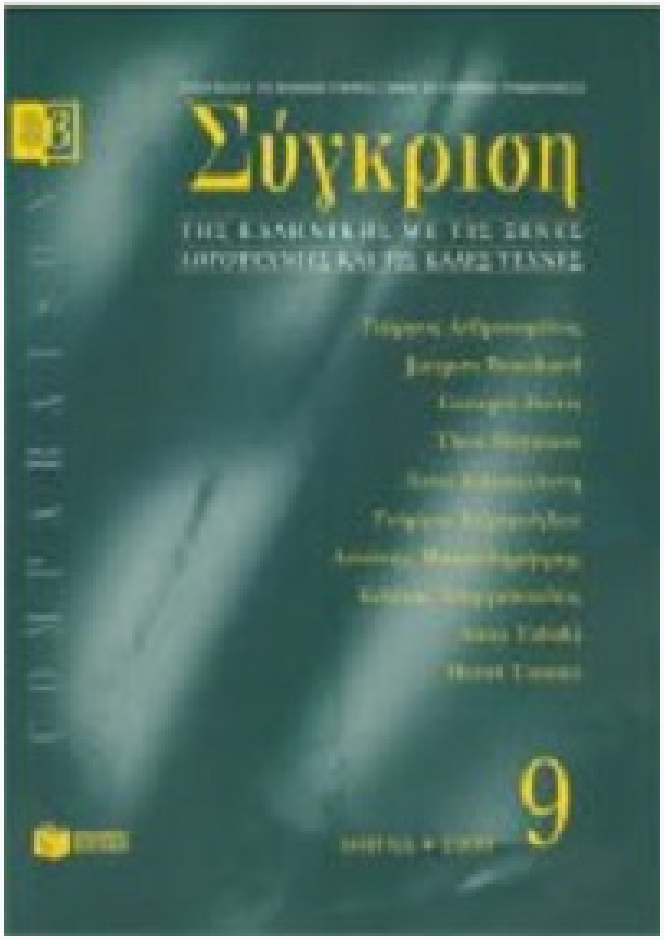
ePublishing

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
EKT
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 9 (1998)



Ο «Ανατολισμός» στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Θεόδωρου Ράλλη

Αντώνης Μακρυδημήτρης

doi: 10.12681/comparison.11453

Copyright © 2017, Αντώνης Μακρυδημήτρης

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μακρυδημήτρης Α. (2017). Ο «Ανατολισμός» στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Θεόδωρου Ράλλη. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, *9*, 156–175. https://doi.org/10.12681/comparison.11453

ΑΝΤΩΝΗΣ ΜΑΚΡΥΔΗΜΗΤΡΗΣ

Ο «Ανατολισμός» στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα: η περίπτωση του Θεόδωρου Ράλλη*

1. Εισαγωγή

Ο «Ανατολισμός» ως όρος συνδέεται άμεσα με τη σχέση Ευρώπης-Ανατολής κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα. Αν επομένως η αφετηρία του είναι η Δύση, και στο πεδίο της ζωγραφικής, κάθε αναφορά σε ανατολιστικό έργο ξεκινάει από την οριοθέτηση του ανατολικού χώρου.

Ο Edward Said στο βιβλίο του με τον ομώνυμο τίτλο δίνει —ανάμεσα σε άλλους— μια εξήγηση του όρου «Ανατολισμός» που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε εδώ: «Ανατολισμός», γράφει, «είναι ο γενικευτικός όρος που χρησιμοποιώ για να περιγράψω τη δυτική προσέγγιση της Ανατολής».[1] Στη ζωγραφική θα θεωρήσουμε «Ανατολισμό» την απεικόνιση σκηνών, τοπίων ή προσώπων της Μέσης Ανατολής και της Βορείου Αφρικής, από Ευρωπαίους καλλιτέχνες του 19ου αιώνα. Είναι φανερό ότι ένας τέτοιος ορισμός βασίζει τον «Ανατολισμό» στην εικονογραφία παρά στην τεχνοτροπία. Οι ανατολιστές ζωγράφοι έδιναν πρωταρχική σημασία στο θέμα τους και ακολουθούσαν τις στιλιστικές αλλαγές του αιώνα τους.[2] Ζωγράφοι του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα όπως ο Renoir ή ο Matisse αποκλείονται από μια τέτοια εξέταση: ο Renoir συμπορεύτηκε για κάποιο διάστημα με τον ιμπρεσσιονισμό ενώ ο Matisse ταξιδεύει στο Μαρόκο (1906, 1912) για να ανανεώσει τα εκφραστικά του μέσα. Δηλαδή οι καλλιτέχνες αυτοί αναζητούν στην Ανατολή την τεχνοτροπική ανανέωση κατά πρώτο λόγο, ενώ η αναπαράσταση της εμπειρικής πραγματικότητας τους ενδιαφέρει κατά δεύτερο λόγο[3].

Στην παρούσα έρευνα μας ενδιαφέρει ο «Ανατολισμός» στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα όπως αυτός εκφράζεται στο έργο

---

* Θα ήθελα να ευχαριστήσω και από αυτήν εδώ τη θέση την κ. Νίκη Λοΐζίδη για τις πολύτιμες βιβλιογραφικές ενδείξεις και συμβουλές της.

του Θεόδωρου Ράλλη (1852-1909). Ο Έλληνας ζωγράφος ζει τον περισσότερο καιρό στην Ευρώπη και κάνει πολλές περιηγήσεις που επικεντρώνονται στον ελληνικό χώρο όπως και το μεγαλύτερο μέρος των έργων του.

2.1 Ο Ράλλης ως δυτικός

Ο Θεόδωρος Ράλλης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και η καταγωγή του ήταν από τη Χίο. Δυστυχώς ο αριθμός των πληροφοριών που έχουμε ως σήμερα δεν αρκεί για να γνωρίσουμε με ακρίβεια τη ζωή του. Και όσες υπάρχουν είναι πολλές φορές αντιφατικές ή ελλιπείς. Από το ότι μετά τις βασικές σπουδές στη Χάλκη πήγε στο Λονδίνο για να εργαστεί στις επιχειρήσεις των αδελφών Ράλλη, συμπεραίνουμε την ένταξή του στην πλούσια οικογένεια των Ράλληδων. Ο Θεόδωρος δηλαδή ανήκε στους ομογενείς της Πόλης που κατάγονταν από τη Χίο. Στην Κωνσταντινούπολη το 1843 ζουν 120.000 Έλληνες· πολλοί είναι τραπεζίτες και έμποροι.[4] Στην Αγγλία ο οίκος των αδελφών Ράλλη (Ralli Brothers) γνωρίζει μεγάλη άνθηση και έχει καταστήματα ως την Καλκούτα. Μέσα σ' αυτό το περιβάλλον της αστικής τάξης των ομογενών μεγαλεμπόρων μεγαλώνει ο μελλοντικός ζωγράφος.[5]

Η ελληνική ομογένεια χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια· πρώτα απ' όλα γεωγραφική, καθώς ήταν διασπαρμένη από την Οδησσό ως την Αλεξάνδρεια. Έπειτα, από αντιφατικότητα: τα μέλη της προσπαθούν να ενσωματωθούν στις αστικές τάξεις των χωρών που κατοικούν, πράγμα που το κατορθώνουν σε μεγάλο βαθμό, και από την άλλη, τηρούν παραδοσιακά ήθη και έθιμα. Παράλληλα εμφανίζονται ως εθνικιστές προσβλέποντας σ' ένα ισχυρό εθνικό κέντρο και δεν δρουν πολιτικά στις ξένες πατρίδες. Συγχρόνως ο όγκος των επιχειρηματικών τους δραστηριοτήτων βρίσκεται έξω από την Ελλάδα, διαιωνίζοντας έτσι την οικονομική εξάρτηση από τη Δύση. Ταξικά ανήκουν μάλλον στην ευρωπαϊκή αστική τάξη.[6]

Ο μελλοντικός ζωγράφος αυτό το κοινωνικό-ιδεολογικό υπόβαθρο έχει όταν, γύρω στα 1875, φεύγει από το Λονδίνο, αφήνοντας το εμπόριο, για σπουδές ζωγραφικής στο Παρίσι. Στη γαλλική πρωτεύουσα τον βρίσκουμε μαθητή στο εργαστήριο του διάσημου εκείνη την εποχή, Jean-Léon-Gérôme (1824-1904).[7] Ακούραστος ταξιδιώτης και εικονογράφος της Ανατολής ο Gérôme, πιθανόν, μετέδωσε στον νεαρό μαθητή του την αγάπη για τις περιηγήσεις. Γιατί και ο Ράλλης θα γίνει περιηγητής ταξιδεύοντας στην Αίγυπτο, Συρία, Παλαιστίνη, Μικρά Α-

σία, και κυρίως στον ελληνικό χώρο (ιδιαίτερα στο Άγιον Όρος). Και, όπως ο Gérôme, εγκαθίσταται για μεγάλα χρονικά διαστήματα στην Αίγυπτο (Κάιρο), αφού εκεί διατηρούσε εργαστήριο, όπου εργαζόταν.[8]

Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς ήρθε για πρώτη φορά στην Ελλάδα ή εξέθεσε έργα με ελληνικά θέματα. Έχουμε εδώ, στην περίπτωση του Ράλλη, έναν ζωγράφο δυτικοτραφή (Αγγλία, Γαλλία) κοσμοπολίτη με ελληνική καταγωγή, που μαθητεύει σε ανατολιστή ζωγράφο. Έτσι ο Έλληνας καλλιτέχνης γίνεται και ο ίδιος ανατολιστής και αναζητώντας θέματα στις περιηγήσεις του συμπεριλαμβάνει και τον ελληνικό χώρο. Ξεκινάει την καλλιτεχνική του πορεία με την άνεση της εύπορης οικογενειακής υποστήριξης και η βάση του είναι το Παρίσι· εδώ παίρνει μέρος στις ετήσιες εκθέσεις των Γάλλων ζωγράφων, και από το 1890 εκτός συναγωνισμού στο Salon. Η επιτυχία του επισφραγίζεται το 1901 με το παράσημο των Ιπποτών της Λεγεώνας της Τιμής.[9]

2.2 Ο ζωγράφος ως περιηγητής

Ο Θεόδωρος Ράλλης δεν νοσταλγούσε την Ελλάδα. Παρ' όλη την ελληνική καταγωγή του δεν είχε περισσότερες σχέσεις με τη χώρα. Περιηγείται τη μεσογειακή Ανατολή αναζητώντας θέματα. Η πόλη άλλωστε που γεννήθηκε και μεγάλωσε, η Κωνσταντινούπολη, είχε ανατολικό χαρακτήρα. Η διαπλοκή με τον Gérôme θα είναι καθοριστική· η ανατολιστική του προσέγγιση και η ευρωπαϊκή κουλτούρα στο Παρίσι είναι οι παράγοντες που τον ωθούν να δει την Ανατολή σαν γραφικότητα.

Στα έργα του δείχνει ξεχωριστό ενδιαφέρον για θέματα από την θρησκευτική ζωή· στους περισσότερους πίνακες με ελληνικά θέματα βλέπουμε σκηνές εκκλησιαστικές ή σκηνές που εκτυλίσσονται μέσα σε χώρους λατρείας. Ένας τόπος που συχνά κάνει περιηγήσεις είναι το Άγιον Όρος. Από πρωτογενές υλικό μπορούμε να παρακολουθήσουμε την περιήγηση του Ράλλη στην ιερή χερσόνησο. Το χρονικό που ο ίδιος έγραψε έχει τίτλο: *Au Mont-Athos, feuillets detachés de l'album d'un peintre*, είναι γραμμένο στα γαλλικά και εκδόθηκε στο Κάιρο (1899).[10]

Ο περιηγητής, στο κατάστρωμα του τουρκικού καραβιού που τον οδηγεί από τη Θεσσαλονίκη στον προορισμό του, δεν αργεί να κάνει μια ενδιαφέρουσα ανακάλυψη: «Ακριβώς μπροστά μου» γράφει, «βρίσκεται το τμήμα που φυλάσσεται για τις ωραίες μουσουλμάνες. Είναι ασφαλισμένο από κάθε ανίερο βλέμμα, χάρη σ' ένα πέπλο που κρέμεται από ψηλά. Παρ' όλα αυτά, περπατώντας στις μύτες των ποδιών μου, κα-

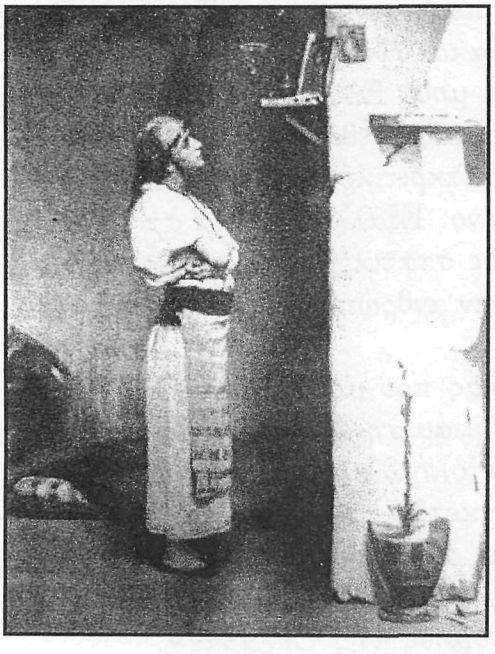
ταφέρνω να ρίξω μερικές αδιάκριτες ματιές σ' αυτό το μυστηριώδες μέρος· μερικές είχαν σηκώσει το ύφασμα που τους κάλυπτε το πρόσωπο αλλά ήταν γριές ή βρώμικες. Σαν την αλεπού με τα σταφύλια προσπαθούσα να πείσω τον εαυτό μου πως αυτές που παρέμεναν καλυμμένες δεν άξιζαν περισσότερο».[11]

Αυτό το αδιάκριτο βλέμμα του συγγραφέα ανήκει στον περιηγητή ή στον ζωγράφο; Και στους δύο, καθώς το ένα προϋποθέτει το άλλο. Το βλέμμα της εποχής επεκτείνεται, πολλαπλασιάζεται, επιχειρεί να εισχωρήσει σε χώρους ιδιωτικούς. Θα ταίριαζε να αντιπροσωπεύει την περίοδο που κάνει περιηγήσεις ο Ράλλης, ο ηροδότειος μύθος του βασιλιά Κανδαύλη[12], καθώς τότε η περιήγηση και η ζωγραφική έχουν ως σημαινόμενο τη λαγνεία. Οι ανατολιστές είναι αυτοί που κατ' εξοχήν την αναζητούν. Ο Ράλλης ακολουθεί τον κανόνα ακόμη και στα μοναστήρια: «Για να επιστρέψω στο δωμάτιό μου έπρεπε να διασχίσω έναν απ' αυτούς τους μακρείς διαδρόμους που σε κάθε πλευρά τους βρίσκονται τα κελλιά των μοναχών. Μια συνήθεια που έχω στο ταξίδι είναι να μην περνάω ποτέ από μια μισανοιγμένη πόρτα χωρίς να ρίξω ένα αδιάκριτο βλέμμα· μ' αυτό τον τρόπο έχω ανακαλύψει πολλές φορές σκηνές τις οποίες χρησιμοποίησα στους πίνακές μου. Έβαλα λοιπόν το κεφάλι μου στο άνοιγμα μιας απ' αυτές· ένα παράξενο θέαμα παρουσιάστηκε στα μάτια μου».[13] Αν το βλέμμα ήταν διακριτικό, το ενδιαφέρον του αναγνώστη της εποχής θα ήταν μειωμένο. Εξάλλου συχνά στο περιηγητικό βιβλίο το βλέμμα μετατρέπεται σε στατικές περιγραφές. Στο παρακάτω απόσπασμα που περιγράφει έναν ανθρώπινο τύπο, τα χρώματα αποκτούν φυλετική χροιά:

«Εξάλλου, ο μικρός φουστανελλάς που μου χρησιμεύει για οδηγός αρχίζει φανερά να κουράζεται. Είναι μιάμιση ώρα που σκαρφαλώνει συνεχώς. Φοράει την εθνική ελληνική στολή: λευκή φούστα με εκατό πτυχές μικρή ζακέτα à la zouave και γκέτες από γαλάζιο μαλλί που καλύπτουν τις μυτερές παντούφλες του. Είναι ένα πολύ νέο αγόρι με ξανθά μαλλιά και μεγάλα μαύρα μάτια, μια γοητευτική ανάμιξη που βρίσκουμε συχνά στους ορεινούς πληθυσμούς της Ελλάδας».[14]

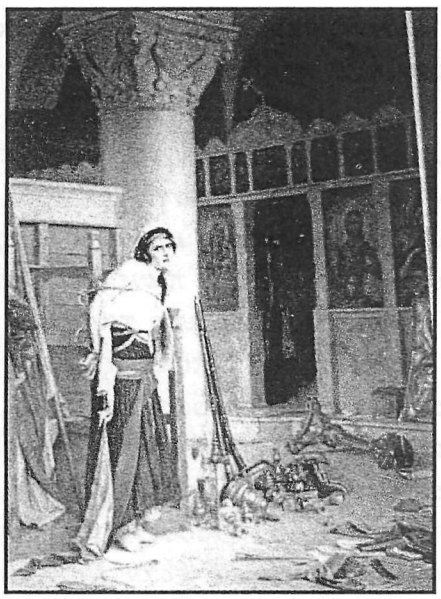
Ο ζωγράφος που έρχεται από το Παρίσι δεν θα έχει πολλές ευκαιρίες να περιγράψει τους Έλληνες φουστανελλάδες· στο Άγιον Όρος ο βασικός του σκοπός είναι η παρατήρηση της μοναστικής ζωής.[15] Προβάλλοντας τον ιερό τόπο μέσα στον χρόνο, η έννοια της παρακμής πλανάται στη σκέψη του. Τα δύο οριακά σημεία: η επανάσταση του 1821 και το σήμερα. Η συμβολή των κληρικών θεωρείται καθοριστική για την εθνική εξέγερση:

1. Θ. Ράλλης, *Δείπνον Καλογήρων*



2. Θ. Ράλλης,
Πρωινή προσευχή

3. Θ. Ράλλης,
Τα Άγια Λείψανα



4. Θ. Ράλλης,
Το Λάφυρο
(Από το βιβλίο του Χρύσ. Χρήστου,
Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922,
Αθήνα Ε.Τ.Ε. 1981)

5. J.L. Gérôme,
Ο Χορός της Αλμέ, 1863

6. J.L. Gérôme,
Ο Αιχμάλωτος του Νείλου, 1861

«Άλλοτε ονόμαζαν αυτό το βουνό ευλογημένο μέρος του ουρανού. Τότε, σύμφωνα με τον αρχαίο μύθο ήταν για τους αθανάτους που μοίραζε τα πλούτη και την ομορφιά του. Στις μέρες μας, τα δίνει με την ίδια αφθονία σε αυτή την αδαή και τεμπέλικη αδελφότητα, της οποίας η ύπαρξη δεν έχει πια για τον ελληνικό λαό εκείνη την υγιή επιρροή του 1820. Αφαιρούν έτσι κάθε είδος εργασίας που θα μπορούσε να είναι χρήσιμη στην πατρίδα, για παράδειγμα καταστρέφοντας, πάνε 20 χρόνια, τη σχολή που έρχονταν να μορφωθούν οι νέοι χωρικοί από τα γύρω χωριά [...]. Κι ας μην ξεχνάμε ότι στη διάρκεια της υποταγής της Ελλάδας στην Τουρκία —μακρόχρονη σκλαβιά γεμάτη βαρβαρότητες και ταπεινώσεις— και ύστερα, κατά τη διάρκεια του πολέμου της ανεξαρτησίας, όταν ένας λαός στα όρια της αντοχής του ξεσηκώθηκε, ήταν η εκκλησία φυλαγμένη στα απρόσιτα ύψη του Αγίου Όρους που κράτησε την πίστη και την εθνοφροσύνη σ' αυτό το φτωχό και εξαντλημένο λαό και έτοιμο να αφεθεί στην εξαφάνιση από τους μουσουλμάνους καταπιεστές. Τότε ήταν που οι ιερείς έσωσαν την Ελλάδα [...] επίσκοποι και μοναχοί πέταξαν τα άμφια και στη θέση του σταυρού φόρεσαν το σπαθί. Τι διαφορά με εκείνους τους ήρωες και τους "καλούς γέρους" του σήμερα».[16]

Η έκπτωση της αδελφότητας του Αγίου Όρους από το βάθρο της ιδεαλιστικής της συμβολής στην επανάσταση εμπεριέχει την ποιοτική κατηγοριοποίηση. Η επανανακάλυψη της (χριστιανορθόδοξης εδώ) θρησκευτικότητας στα τέλη του 19ου αιώνα, συνοδεύεται από τον αφοπλισμό της. Ο Ευρωπαίος παρατηρητής αδυνατεί να εννοήσει υπερφυσικά φαινόμενα:

«Σ' ένα παρόμοιο μέρος δεν μπορείς να μιλήσεις για θέατρο, για χορούς, για κούρσες ή για γυναίκες· η συζήτηση κυλάει γύρω από την υπερφυσική ενέργεια των αγίων λειψάνων και μερικών παλαιών εικόνων: τυφλοί ξαναβρήκαν την όρασή τους, παραλυτικοί περπάτησαν, δαιμονισμένοι και τρελλοί θεραπεύτηκαν. Όλα αυτά τα θαύματα που η πίστη αποδίδει στην θεϊκή δύναμη του Χριστού, επανήλθαν στον προχωρημένο 19ο αιώνα με τη μυστική δύναμη μερικών κακοζωγραφισμένων έργων. Μια φορά να θιχτεί το θέμα, οι καλόγεροι δεν σταματούν πια. Ο αληθινά πιστός και σχεδόν φανατικός χαρακτήρας αυτών των μοναχών, κάνει μεγάλη αντίθεση με την κωμική πλευρά αυτών των δεισιδαιμονιών και πολλές φορές δεν μπόρεσα να συγκρατήσω ένα χαμόγελο απιστίας».[17] Η απιστία αποτελεί μέρος του ιδεολογικού εξοπλισμού του σύγχρονου δυτικού. Στον αιώνα της επιστήμης και της προόδου μετά τον Αύγουστο Κοντ δεν υπάρχει τίποτε το ανεξήγητο. Η επιστημονι-

κότητα συνδέεται με τους νόμους της φύσης. Όλα περικλείονται στη σφαίρα της αιτιοκρατίας. Ως φορέας της εποχής του, ο Ράλλης προσγειώνει τη δυναμική των θαυμάτων: «Όχι, του απαντάω· πιστεύω απόλυτα στην ειλικρίνεια και την αλήθεια αυτών των γεγονότων· αλλά όσο για την υπερφυσική επιρροή, για να σας μιλήσω ειλικρινά, όχι, δεν μπορώ να πιστέψω αν μια ακτίνα φυσικής εξήγησης δεν έρθει να με διαφωτίσει· τότε, από τη στιγμή που το αποτέλεσμα μπορεί να εξηγηθεί από μια φυσική αιτία, παύει να είναι θαύμα, με την αυστηρή έννοια της λέξης, αφού δεν είναι μια πράξη αντίθετη στους κοινούς νόμους της φύσης».[18]

Τα θαύματα γίνονται με την βοήθεια των αγίων εικόνων. Πώς βλέπει τη βυζαντινή ζωγραφική ο καλλιτέχνης που έρχεται από τη Δύση; «Και σε όλα αυτά τα έργα υπάρχει μια κακοφωνία τόνων, πορφυρό δίπλα σε λάκα, πράσινα πάνω σε γαλάζια, μια σχεδόν ολοκληρωτική άγνοια του σχεδίου και, πάντα, αυτό το φρικτό φωτοστέφανο που σκεπάζει την δυσαρμονία των χρωμάτων. Και πρέπει να εκστασιάζομαι μπροστά σ' αυτές τις φρεσκοβερνικωμένες εικόνες· προσπαθώ να βρω μια ευχάριστη λέξη για κάθε μια».[19] Η βυζαντινή λοιπόν ζωγραφική κρίνεται με μέτρο τη δυτική. Κι ακόμη, η προσέγγιση του Ράλλη είναι ανατολιστική: αν η τεχνοτροπία δεν είναι δυτική τότε δεν μπορεί παρά να είναι ανατολική. Τα επιχειρήματα στο απόσπασμα που ακολουθεί βρίσκονται στο «à la turque» και στο «δουλοπρεπώς». Ο περιηγητής περιγράφει τον τρόπο που ζωγραφίζουν στο Άγιον Όρος: «Η παλέτα του είναι μια αυγοθήκη που περιέχει ένα αυγό, ένα πιάτο με νερό στο οποίο βρέχει τα πινέλα, μια μαρμάρινη πλάκα κι ένα γουδί για να τρίβει τα χρώματα. Τα ακουμπάει όλα καταγής δίπλα σ' ένα χαλί μπροστά στο καβαλέτο, βγάζει τις παντόφλες του, κάθεται σταυροπόδι όπως στην Τουρκία (à la turque), και να που αρχίζει να ζωγραφίζει με τη μύτη κολλημένη πότε στον πίνακα πότε στο αντίγραφο. Γιατί δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι ζωγράφοι του Αγίου Όρους δεν είναι παρά αντιγραφείς και ότι δεν γνωρίζουν να σχεδιάζουν από τη φύση ούτε να κάνουν συνθέσεις. Η φιλοδοξία τους βρίσκεται στο να μιμούνται δουλοπρεπώς μερικά μοντέλα που οι βυζαντινοί έχουν αφήσει στις εκκλησίες τους».[20]

Το παράδοξο στην ευρωπαϊκή αντιμετώπιση είναι ότι και το αντίθετο, δηλαδή η προσέγγιση της βυζαντινής ζωγραφικής στα δυτικά πρότυπα, θεωρείται το ίδιο αρνητικά. Η γραφικότητα τότε κινδυνεύει. Μια διείσδυση ρεαλιστικότητας στις αγιορείτικες εικόνες είναι κατακριτέα. Ο δυτικός καλλιτέχνης μας πληροφορεί: «Τα τελευταία χρόνια η ρωσ-

σική χρωμολιθογραφία έχει εισβάλει στα μοναστήρια και η πλειοψηφία των ζωγράφων αντιγράφουν απαίσιες εικόνες που δεν έχουν τίποτα το βυζαντινό, τίποτα το θρησκευτικό. Η Παρθένος έχει μακριές βλεφαρίδες, γαλάζια μάτια, κόκκινα μάγουλα, πορφυρά χείλη και τόσο λευκή επιδερμίδα, που οι μοναχοί τρελλαίνονται και δεν γονατίζουν πια παρά μόνο μπροστά σ' αυτά τα μακιγιαρισμένα κεφάλια που δεν έχουν παρθενικό παρά μόνο το φωτοστέφανο και το όνομα που γράφεται στο χρυσό φόντο».[21] Μάλλον τα δικά του παρισινά πρότυπα θέλει να βλέπει εδώ ο Ράλλης. Γιατί στη συνέχεια του κειμένου υποφέρει μαζί μ' ένα γάτο για τη θηλυκή έλλειψη: «Ξέρουμε ότι όχι μόνο οι γυναίκες είναι αυστηρά εξόριστες από το Άγιον Όρος αλλά και κάθε θηλυκό ζώο. Λοιπόν, αυτός ο φτωχός γάτος κάτω από το παράθυρό μου παραπονιόταν για τη μοίρα του. Τα νιαουρίσματά του ήταν πότε άγρια και δυνατά, πότε σπαραξικάρδια, ικετευτικά, τεμπέλικα. Είχε καταλάβει ότι δεν ήμουν μοναχός, κι ερχόταν να παραπονεθεί σ' έναν σύντροφο στον καημό του».[22]

Αλλά πάνω απ' όλα ο περιηγητής νοσταλγεί τον τόπο διαμονής του. Η αόρατη σύνδεση είναι συνεχής και το παραμικρό μπορεί να τον παρηγορήσει για την πραγματική απουσία. Η διάδοση των εντύπων του ταχυδρομείου είναι δίοδοι επικοινωνίας· στην συγκεκριμένη περίπτωση με το Παρίσι: «Μόλις βρεθώ μόνος τρέχω στο ταχυδρομείο όπου βρίσκω γράμματα και εφημερίδες από το Παρίσι. Ποιος δεν γνωρίζει την συγκίνηση που αισθάνεσαι, όταν βρίσκεσαι μακριά από τους δικούς σου, στην καλοδεχούμενη θέα της μικρής σφραγίδας των 25 λεπτών;».[23]

Πίσω λοιπόν στο Παρίσι. Απ' όπου ο Ράλλης ξεκίνησε τις σπουδές και το ταξίδι του και δούλευε τα έργα του. Η διαπεριηγητική εξέταση είχε σκοπό, μέσα από την ανάγνωση της ταξιδιωτικής γραφής, να προετοιμάσει τον αναγνώστη-θεατή για τη διάγνωση: αν το συμπέρασμα που συνάγεται είναι ότι σύμπτωμα «Ανατολισμού» ήταν και η ζωγραφική θεματολογία από την Ελλάδα, τότε ο λόγος στη συνέχεια πρέπει να ανήκει στα αντίστοιχα έργα και στην περιγραφή τους.

3. Το genre του Ράλλη

Ο Θεόδωρος Ράλλης, Έλληνας του εξωτερικού, συμμετέχει από το 1875 στις ετήσιες εκθέσεις της Εταιρείας Γάλλων Καλλιτεχνών στο Παρίσι, και από το 1890 στο Salon της γαλλικής πρωτεύουσας. Παράλληλα εκθέτει ως το 1882, στην Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Το 1900 συμπεριλαμβάνεται στην Ελλανόδικη Επιτροπή της παρισινής

Παγκόσμιας Έκθεσης και τιμάται με το παράσημο των Ιπποτών της Λεγεώνος της Τιμής. Από τις πληροφορίες που έχουμε συνάγεται ότι το 1890 ίδρυσε την Καλλιτεχνική Έκθεση του Καΐρου.[24] Με αυτό το γεγονός πιθανόν να σχετίζεται και η χειμερινή του διαμονή στην Αίγυπτο. Τον υπόλοιπο χρόνο έμενε στο Παρίσι.

Στην Παγκόσμια Έκθεση του 1878 στο Παρίσι πήρε μέρος με έργα που δεν είχαν θέματα από την Ελλάδα. Αυτά ήταν: *Η Θαλαμηπόλος του Λουδοβίκου ΙΔ΄*, *Η Νάλλη που παίζει την Κιθάραν*, *η Χορεύτρια Νουρμαχάλη*, και το *Μετά τον Ενταφιασμόν*.[25] *Ο Αιγύπτιος Στρατιώτης* είναι του ίδιου χρόνου, ενώ το 1880 ζωγραφίζει *Το Φιλί*, και τα δύο με σκηνές από την Αίγυπτο, όπως και το *Τυφλός οδηγεί Τυφλόν* του 1881. Αργότερα, θα εκθέσει στο εξωτερικό πολλούς πίνακες με σκηνές από την Ελλάδα.

Στην Ελλάδα συμμετέχει στα Δ΄ Ολύμπια το 1888, στην Καλλιτεχνική Έκθεση στο Ζάππειο το 1896, πάλι εκεί το 1898 και 1899, ενώ με το νέο αιώνα εκθέτει τακτικότερα στην Αθήνα.[26] Όπως παραδείγματος χάριν ο Νικόλαος Γύζης, έτσι και ο Ράλλης εκθέτει μικρό μέρος των έργων του εδώ, καθώς βρίσκει άλλον ένα τόπο υποδοχής για τα, ελληνικής κυρίως θεματογραφίας, έργα του. Στο Παρίσι, το Λονδίνο, το Κάιρο, υπήρχε μεγαλύτερο και ευπορότερο κοινό. Στις Διεθνείς Εκθέσεις συμμετείχε στο γαλλικό ή γενικότερα στα Διεθνή τμήματα περισσότερο, παρά στο ελληνικό.[27]

Στη σχολή Gérôme ο Ράλλης θα είχε αποκτήσει την τάση για αναζήτηση ανατολιστικών θεμάτων, αλλά απ' όσο γνωρίζουμε ο Γάλλος ζωγράφος δεν είχε απεικονίσει ελληνικό genre. Ο Ράλλης σπούδασε στον Gérôme από το 1875 ως το 1880 περίπου. Η περίοδος συμπίπτει με ένα νέο προσανατολισμό στα γαλλικά γράμματα σε σχέση με την Ελλάδα. Στη δεκαετία του 1870 καλλιεργείται ενδιαφέρον για τη σύγχρονη Ελλάδα και διαπιστώνεται από τα δημοσιεύματα η ενασχόληση με το Βυζάντιο.[28] Ένα τμήμα των Γάλλων λογίων εμπνέεται από τη σύνθετη έννοια του «ελληνισμού», απόηχο εν μέρει του φιλελληνισμού και στην ουσία μέσα στα πλαίσια του «Ανατολισμού». Ο E. Miller ενδιαφέρεται για τη βυζαντινή εποχή και ο Ch.Gidel για τα ιπποτικά μυθιστορήματα του ύστερου Βυζαντίου. Στα 1878 κυκλοφορεί σε γαλλική μετάφραση το *Περί Βυζαντινών* του Δ.Βικέλα.[29] Ένα παράδειγμα από τη λογοτεχνία είναι το μυθιστόρημα *Vanghéli* (1880) του E. Melchior de Vogüé, ενώ είχε προηγηθεί από τον ίδιο, το περιηγητικό χρονικό *Συρία, Παλαιστίνη, Άγιον Όρος* (1876), επικεντρωμένο στη θρησκευτική αναζήτηση.[30] Αυτά τα ενδιαφέροντα μέχρι το τέλος του αιώνα θα επε-

κταθούν με την ανακάλυψη της βυζαντινής τέχνης από τον Charles Diehl. Υπήρχε λοιπόν ένας ευνοϊκός περίγυρος για την εικαστική στροφή σε θέματα με υπόβαθρο τον χριστιανορθόδοξο-βυζαντινό κόσμο. Ο Ράλλης εφευρίσκει έτσι μια νέα πηγή θεματικής ανανέωσης χωρίς αυτό να σημαίνει αποκλειστικότητα· παράλληλα ζωγράφιζε genre από την Αίγυπτο ή την Ιερουσαλήμ.

Ερευνώντας ελληνικά περιοδικά της εποχής (*Παναθήναια*, *Πινακοθήκη*) ανακαλύπτουμε αναπαραγωγές από άγνωστους πίνακές του. Στο *Δείπνον Καλογήρων* το θέμα είναι από ελληνικό μοναστήρι[31](εικόνα 1). Μέσα σ' ένα εσωτερικό, βλέπουμε στα αριστερά μια ομάδα μοναχών να δειπνεί σ' ένα μακρύ πάγκο. Στο πρώτο επίπεδο ένας καλόγερος είναι όρθιος και διαβάζει από ένα ψηλό αναλόγιο. Δεξιά ένας γέρος (ηγούμενος) τρώει χωριστά, σε μικρό τραπέζι. Στον τοίχο του βάθους διακρίνεται φθαρμένη τοιχογραφία με τον Μυστικό Δείπνο. Αγαπημένο θέμα του Ράλλη η ζωή στο Άγιον Όρος, εδώ θυμίζει ανάλογη περιγραφή στο περιηγητικό του χρονικό.[32] Το έργο έχει φωτογραφική πιστότητα, με περιγραφές λεπτομερειών. Ο Gérôme είχε ζωγραφίσει θρησκευτικά θέματα από τον ισλαμικό κόσμο. Τα παρουσίαζε σαν ντοκουμέντα, αποστασιοποιημένα, δείγματα έκφρασης πίστης εξαφανισμένης από τον δυτικό κόσμο.[33] Ο Ράλλης τον ακολουθεί χρησιμοποιώντας και τη φωτογραφική μηχανή στις περιηγήσεις του.[34] Ακόμη, τα έργα του έχουν τη λεία επιφάνεια της σχολής Gérôme.[35]

Η *Πρωινή Προσευχή* απεικονίζει νέα με κάλυμμα στο κεφάλι, παραδοσιακά ρούχα της ελληνικής υπαίθρου, ζωνάρι στη μέση, ποδιά και παντόφλες, να προσεύχεται μπροστά σε εικονοστάσι[36](εικόνα 2). Δεξιά υπάρχει σπασμένη γλάστρα με κρίνο, ενώ διακρίνεται κι ένα τμήμα από τζάκι. Το έργο μοιάζει πολύ με το γνωστό *Φίλημα* του Νικηφόρου Λύτρα. Είναι πιθανό ο Ράλλης να το είδε στην Παγκόσμια Έκθεση του 1878 όταν την επισκέφτηκε, και να έφτιαξε αργότερα μια δική του παραλλαγή.[37] Ανάλογου θέματος είναι τα *Άγια Λείψανα*, με δύο γυναίκες που φορούν ελληνικά παραδοσιακά ρούχα, να προσεύχονται σε μεταλλική λειψανοθήκη (εικόνα 3). Η μία, όρθια, κάνει τον σταυρό της με τα δάχτυλα στο μέτωπο, ενώ η άλλη σκύβει για να προσκυνήσει την ιερή θήκη.[38]

Στο *Λάφυρο ή Η Λεία* το σκηνικό είναι ο εσωτερικός χώρος ελληνικής εκκλησίας (εικόνα 4). Είναι δικαιολογημένη η πρώιμη χρονολόγησή του (γύρω στο 1880), χάρη στις έντονες χρωματικές αντιθέσεις και τη στενή του σχέση με το έργο του Gérôme.[39] Δεξιά διακρίνεται τέμπλο με εικόνες και πάνω σπασμένος σταυρός. Στο κέντρο μια με-

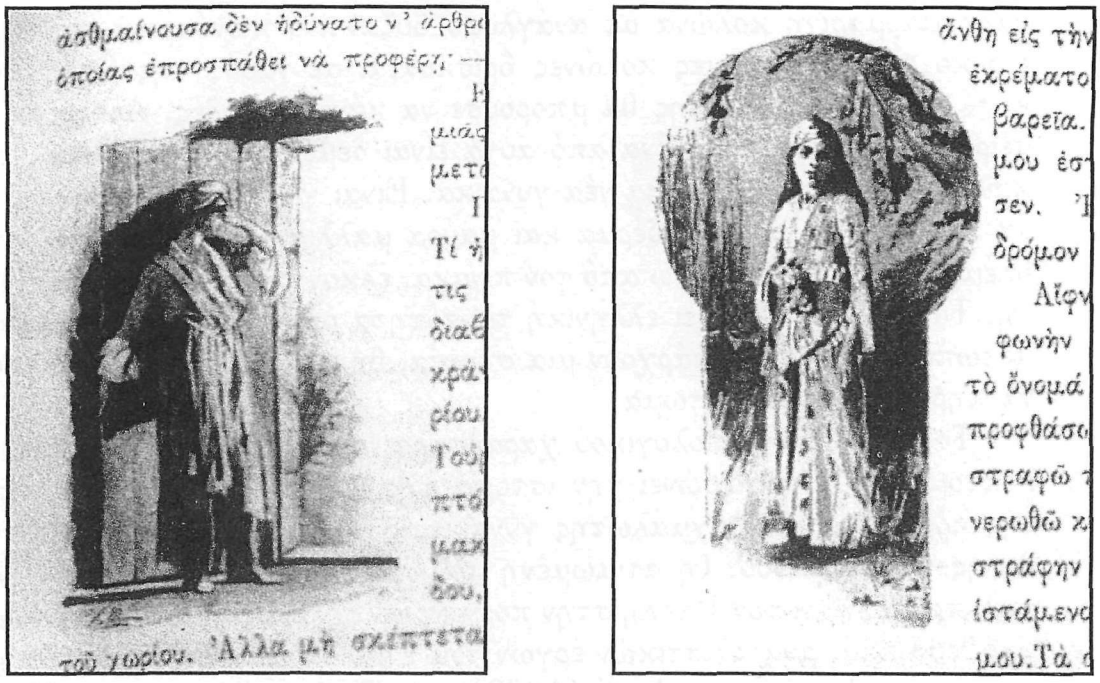
γάλη μαρμάρινη κολώνα με ανάγλυφο βυζαντινό κιονόκρανο· στον ελληνικό χώρο παρόμοιες κολώνες βρίσκονται σε ναούς της Θεσσαλονίκης, απ' όπου ο Ράλλης θα μπορούσε να κάνει σπουδές. Αριστερά μια σειρά από στασίδια· σ' ένα από αυτά είναι δεμένη με σχοινί στα χέρια και στο στήθος, όρθια, μια νέα γυναίκα. Είναι γυμνή πάνω από τη μέση και έχει κατάλευκο δέρμα και μαύρα μαλλιά. Το σαγηνευτικό της βλέμμα κατευθύνεται έξω από τον πίνακα, έλκοντας το βλέμμα του θεατή. Το φόρεμά της έχει ελληνική ταυτότητα όπως και τα φλουριά στο μέτωπο. Γύρω της υπάρχουν μια σημαία, θήκες με όπλα, και πεταμένα κηροπήγια στο πάτωμα.

Το θέμα είναι φιλολογικού χαρακτήρα: ο θεατής συνδυάζοντας τις λεπτομέρειες ολοκληρώνει την ιστορία της μόλις ατιμωμένης χριστιανής κόρης και της αιχμάλωτης γυναικείας ομορφιάς. Η αντίθεση σύνθεσης-περιεχομένου, (η ατιμωμένη που παράλληλα γοητεύει τον θεατή), προσεγγίζει τον Ράλλη στην πορνογραφική διάθεση των παρόμοιων, και θεματικά, ανατολιστικών έργων του Γάλλου δασκάλου όπως π.χ. ο περίφημος *Χορός της Αλμέ* (1863) και *Ο Αιχμάλωτος του Νείλου* (1861)[10] (εικόνες 5, 6).Ο Έλληνας ζωγράφος κάνει μια παραλλαγή εκείνων, επινοώντας το ελληνορθόδοξο σκηνικό, του οποίου η ιερότητα όταν συνοδευόταν από τον ερωτισμό, ερέθιζε πιο πολύ το ευρωπαϊκό κοινό. Και γενικότερα, όλες αυτές οι εικονογραφήσεις του τελετουργικού με τις νέες γυναίκες ή τους καλόγερους, συνθέτουν το μωσαϊκό μιας περιηγητικής-φωτογραφικής ματιάς στις εξωτερικές εκδηλώσεις θρησκευτικής λατρείας, που οι Ευρωπαίοι παρατηρούσαν στη νεοελληνική πραγματικότητα.[11]

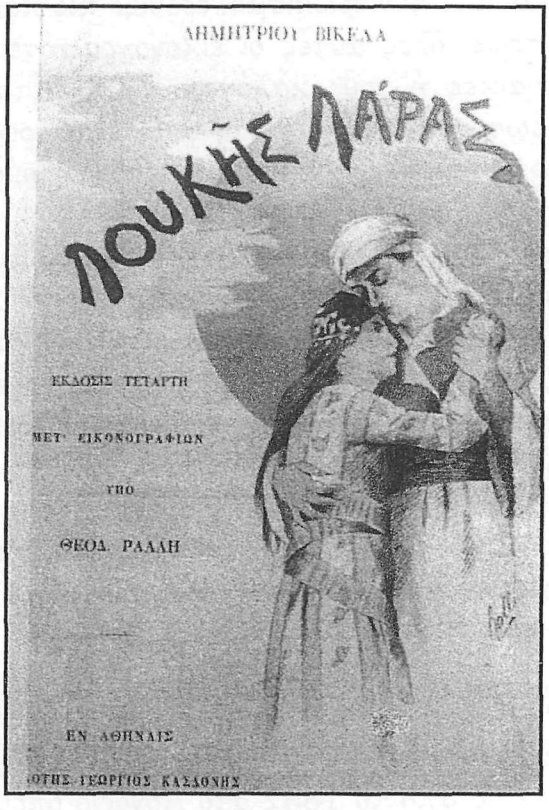
Για το παρισινό εργαστήρι του Ράλλη διαβάζουμε: «Εις το εν Παρισίοις εργαστήριόν του,[...] το διακεκοσμημένον με ανατολικήν ευμάρειαν, πλήρες αντικειμένων, όπλων, θυμιατηρίων και κηροπηγίων, τουρκικών, ελληνικών και αλβανικών πραγμάτων, συνεκεντρούντο οι ολίγοι Έλληνες καλλιτέχναι των Παρισίων».[12] Ενδεικτική είναι η ένταξη των ελληνικών αντικειμένων ανάμεσα στα άλλα από την Ανατολή. Γιατί και ο Ράλλης, ως τυπικός ανατολιστής, συνέθετε τους πίνακές του στο εργαστήριο με τα διάφορα εξαρτήματα όπως τα παραπάνω, τα σχέδια, και τις φωτογραφίες από τα ταξίδια που έκανε.

3.1. Ο Ράλλης και η εικονογράφηση του *Λουκή Λάρα* του Βικέλα

Ο Δημήτριος Βικέλας (1835-1908), ομογενής, «λόγιος μαζί και έμπορος», βρίσκεται από το 1852 στο Λονδίνο όπου συνεχίζει να ζει για



Εικονογραφήσεις του Θ. Ράλλη για τον *Λουκή Λάρα* τού Δημητρίου Βικέλα.



αρκετά χρόνια, καθώς είναι συνιδιοκτήτης του εμπορικού οίκου «Αδελφοί Μελά και Δ. Βικέλας». Το 1877 εγκαθίσταται στο Παρίσι, μετά τη διάλυση του οίκου τον προηγούμενο χρόνο, και το 1878 αρχίζει να γράφει τον *Λουκή Λάρα*. Το βιβλίο αναφέρεται στις περιπέτειες ενός νέου από τη Χίο, στα χρόνια της ελληνικής επανάστασης, ο οποίος τελικά πηγαίνει στην Αγγλία, (Λονδίνο), και ευημερεί.[43] Εκτός από την παράλληλη πορεία της πραγματικής ζωής μεταξύ του Βικέλα και του Ράλλη —εμπόριο, παιδικά χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, διαμονή στο Λονδίνο και στη συνέχεια στο Παρίσι περίπου στα ίδια χρόνια (ο ζωγράφος από το 1875)— έχει ανάλογο ενδιαφέρον το γεγονός ότι το όνομα του μυθιστορηματικού ήρωα Λουκή Λάρα αποτελεί αναγραμματισμό του ονόματος πλούσιου εμπόρου της οικογένειας των Ράλληδων.[44] Να υπενθυμίσουμε ότι και ο Θεόδωρος Ράλλης «είναι Χίος την καταγωγήν». Ήταν επομένως πολλοί οι λόγοι για να να σχετίζεται με τον Βικέλα με στενή φιλία.[45]

Μοιάζει με λογική συνέπεια η ανάθεση στον Ράλλη από τον Βικέλα της εικονογράφησης του *Λουκή Λάρα*.[46] Το βιβλίο βασίζεται και στον «Ανατολισμό». Αναφέρθηκε παραπάνω η ενασχόληση με την Ελλάδα στη Γαλλία μετά το 1870. Ο Έλληνας λόγιος εκδίδει τον *Λουκή* σχεδόν ταυτόχρονα και στα γαλλικά (1879). Είναι ενδεικτική η διαφοροποίηση της γαλλικής έκδοσης: στο παρακείμενό της υπάρχουν ενδείξεις που οδηγούν στην ένταξη του έργου στο ιστορικό μυθιστόρημα[47] και αναφορές στα ήθη και έθιμα του ελληνικού λαού, στις τοπικές ενδυμασίες ακόμη και στον πίνακα του Delacroix *Η Καταστροφή της Χίου*. Έτσι αυτή η έκδοση προοριζόταν για μια διαφορετική ανάγνωση, για ένα κοινό με μνήμες φιλελληνισμού και ανατολιστική διάθεση.[48] Αλλά είναι το ίδιο το κείμενο, κοινό και στις δύο εκδόσεις, που προσφερόταν για την εικονογράφηση επεισοδίων από την Ανατολή. Με τα σχέδια του Ράλλη και τη χρησιμοποίηση της γνωστής εικονογραφικής στρατηγικής του, δινόταν έμφαση στην «ανατολικοποίηση» του γεωγραφικού χώρου και των μυθιστορηματικών προσώπων. Ας δούμε παραδείγματος χάριν τα επεισόδια της Ανδριάνας και της Δέσποινας με το θέμα της αρπαγής χριστιανής από Τούρκους.

Στο πρώτο η υπηρέτρια Ανδριάνα βιάζεται από τους Τούρκους και αυτοκτονεί. Ο Βικέλας γράφει: «Εκεί, αίφνης, ανοίγεται η θύρα και παρουσιάζεται η Ανδριάνα κάτωχρος, τρέμουσα, με την κόμην λυτήν, σχισμένα τα φορέματα και ανοικτά, τα στήθη αιματωμένα...[...] Η δε Ανδριάνα με την μίαν χείρα επί της ανοικτής θύρας, εδείκνυε διά της άλλης την έξοδον, και ασθμαίνουσα δεν ηδύνατο ν' αρθρώση τας λέξεις τας

οποίας επροσπάθει να προφέρη· —Φύγετε, κρυφθήτε!». Αυτή τη στιγμή διαλέγει ο Ράλλης για να απεικονίσει, με τη διαφορά ότι για το άλλο της χέρι δεν ακολουθεί το κείμενο κι έτσι αντί να δείχνει την έξοδο, σκεπάζει από ντροπή τα μάτια της[49] (εικόνα 7). Στο δεύτερο επεισόδιο η ορφανή Δέσποινα απάγεται από τους Τούρκους και γίνεται οδαλίσκη· τελικά όμως ο Λουκής την σώζει και παντρεύονται. Στο απόσπασμα που ακολουθεί ο Λουκής αναγνωρίζει τη νέα ανάμεσα στο χαρέμι: « Κατέβαινον προς εμέ ενώ εγώ ανέβαινα, δεν ήμην δε πλέον εν καιρώ να οπισθοχωρήσω ότε ανακάλυψα ότι ήσαν Τούρκισσαι. Τας συνώδευεν Άραψ ευνούχος, το ποδήρες του οποίου φόρεμα δεν εξεχωρίζετο μακρόθεν από τα των γυναικών. Παρεμέρισα και διέβη το χαρέμιον,[...] Εστράφην και είδα το κοράσιον[...] Την εγνώρισα[...] Προτού διαβή τη θύραν εστράφη.[...] Εισήλθε μετ' αυτής ο φύλαξ του χαρεμίου και η θύρα εκλείσθη. [...] Η Δέσποινα εις χείρας Τούρκων[...]». Ο Ράλλης εδώ παρουσιάζει τη Δέσποινα μέσα σε ένα πλαίσιο που θυμίζει κλειδαρότρυπα[50] (εικόνα 8). Χαρακτηριστικό για την προσέγγιση του Ράλλη είναι βέβαια και το σχέδιο στο εξώφυλλο με τους δύο αγκαλιασμένους νέους, που υποδηλώνει ως κεντρικό θέμα του βιβλίου μια ερωτική ιστορία από την Ανατολή (εικόνα 9). Με τον *Λουκή Λάρα* ο Ράλλης μπορούσε να κάνει την εικονογράφηση σε λογοτεχνικό κείμενο πρόσφορο σε ανατολιστικές απεικονίσεις, ενώ ο Βικέλας οπτικοποιούσε το κείμενο με τα σχέδια ενός διάσημου ανατολιστή.[51]

4. Επίλογος

Ο πρώτος γαλλικός ταξιδιωτικός οδηγός για την Ανατολή με τον ομώνυμο τίτλο, της συλλογής Joanne (1861), συμπεριλαμβάνει και την Ελλάδα.[52] Ήδη από τις αρχές του αιώνα έχει καθοριστεί ο μέγιστος χώρος της «προς Ανατολάς» περιήγησης: οι χώρες του Levante (Συρία, Λίβανος, Παλαιστίνη) και της Βορείου Αφρικής (Μαρόκο, Αλγερία, Τυνησία, Λιβύη, Αίγυπτος). Οι περιηγητές έχουν κατατάξει και ονομάσει τον χώρο που επισκέπτονται. Η προσέγγιση της Δύσης με αυτόν τον γεωγραφικό χώρο θα αποτελέσει τον «Ανατολισμό». Στο καλλιτεχνικό πεδίο ο περιηγητικός λόγος μετατρέπεται σε εικόνες.

Ο ζωγράφος Θεόδωρος Ράλλης, με καταγωγή από τη Χίο, γεννημένος στην Κωνσταντινούπολη, πηγαίνει στη Αγγλία κι έτσι ενσωματώνεται και ταυτίζεται με την ευρωπαϊκή αστική τάξη. Γίνεται ανατολιστής έπειτα από τη μαθητεία του στο εργαστήρι του διάσημου Γάλλου ανατολιστή ζωγράφου J.L. Gérôme. Αυτό το γεγονός, ο απόηχος

της με ανατολικά χρώματα παιδικής ηλικίας και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα των γαλλικών λόγιων ενδιαφερόντων, τον κάνουν να επικεντρώσει το βλέμμα του στον ελληνικό χώρο. Εδώ κάνει περιηγήσεις και απαθανατίζει σκηνές θρησκευτικές ή με Ελληνίδες σε χριστιανορθόδοξο περιβάλλον, που είναι ο μετασχηματισμός της οδαλίσκης της Ανατολής, το πρότυπο από την εικονογραφία του Γάλλου δασκάλου.

Ένα ερώτημα που προκύπτει είναι το ποσοστό συμβολής του ζωγράφου στην πρόσληψη ελληνικών θεμάτων από το ευρωπαϊκό κοινό. Λείπει μια μονογραφία που θα έριχνε φως στις χώρες που συμμετείχε, στα έργα, και κυρίως στη βιογραφία του. Τέλος, θα είχε ενδιαφέρον να εξεταστεί, το πώς ο «Ανατολισμός» συνδέεται με την εθνική ταυτότητα: η βιογραφία του Ράλλη επιτρέπει, με τη σημερινή ερμηνεία του «Ανατολισμού», να θεωρηθεί Έλληνας ζωγράφος και πώς θα δικαιολογούσαμε την απάντησή μας;

Σημειώσεις

1. E.W. Said, *Orientalism,* Penguin Books, 1985: 73 και ελλην. μτφ.: *Οριενταλισμός,* μτφ. Φώτης Τερζάκης, Νεφέλη, Αθήνα, 1996: 94.

2. Για το τι είναι «Ανατολισμός» στη ζωγραφική βλ. Lynne THORNTON, *Les Orientalistes: peintres, voyageurs 1828-1908,* ACR editions, Paris, 1983, εισαγ.: 13-14. Παρόμοιος και ο ορισμός του *Grand Larousse Universel,* 1984, λήμμα Orientalisme: «Genre essentiellement pictural, qui privilegie personnages et scènes de l' Afrique du Nord et du Moyen-Orient».

3. Στο *Dictionnaire de la peinture,* Larousse, 1987: Orientalisme dans la peinture française, διαβάζουμε: «... Αλλά ήταν το τέλος του Ανατολισμού γιατί πολλοί καλλιτέχνες φωβ ή ανεξάρτητοι του 20ού αιώνα έψαχναν στην Αλγερία ζεστό φως και τραχειά χρώματα· δεν ασχολήθηκαν τόσο στο να καταστήσουν την τοπική ατμόσφαιρα, όσο στη μελέτη μιας κουλτούρας και μιας εικονικής παράδοσης της οποίας τα διακοσμητικά μοτίβα τους γοήτευσαν με την σιγουριά της οργάνωσής τους».

4. Βλ. στο Κωνσταντίνος ΤΣΟΥΚΑΛΑΣ, *Εξάρτηση και αναπαραγωγή, Ο κοινωνικός ρόλος των εκπαιδευτικών μηχανισμών στην Ελλάδα (1830-1922),* Θεμέλιο, Αθήνα, 1987: 293-294 και 276.

5. Ομογενείς δηλ. οι πλούσιοι Έλληνες του εξωτερικού με την έννοια που παίρνει ο όρος στην Ελλάδα μετά το 1870. Βλ. Έλλη ΣΚΟΠΕΤΕΑ, *Το «Πρότυπο Βασίλειο» και η Μεγάλη Ιδέα (1830-1880),* Πολύτυπο, Αθήνα, 1988: 77.

6. Γιώργος, ΔΕΡΤΙΛΗΣ, *Κοινωνικός μετασχηματισμός και στρατιωτική επέμβαση, 1880-1909,* Εξάντας, Αθήνα 1985: 60, 63, 77-78.

7. Για τον ανατολιστή J.L. Gérôme: Gerald M. ACKERMAN, *The Life and Work of Jean-Léon-Gérôme,* Sotheby's publications, London/New York, 1986.

8. Στο περιοδικό *Παναθήναια* τ. Γ΄, Οκτώβριος 1901-Μάρτιος 1902: 19, ο

Θ.Θωμόπουλος μας πληροφορεί ότι: « [Ο Ράλλης] Αρκετούς μήνας του έτους διέρχεται εν Καΐρω όπου έχει λαμπρόν εργαστήριον συστήσας και την αυτόθι καλλιτεχνικήν έκθεσιν». Στο ίδιο περιοδικό, στις 15 Ιανουαρίου 1904: 221-222, στην αναγγελία του θανάτου του Gérôme διαβάζουμε ότι: «μεταξύ των μαθητών του καταλέγεται και ο Έλλην ζωγράφος Θεόδωρος Ράλλης σπουδάσας παρ' αυτώ από του 1873-1880».

9. Βιογραφικά για τον Θ.Ράλλη, Χρύσανθος ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*, Ε.Τ.Ε., Αθήνα, 1981: 77-78 και Στέλιος ΛΥΔΑΚΗΣ, *Λεξικό Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, Μέλισσα, Αθήνα, 1976, λήμμα «Ράλλης.»

10. Théo RALLI, *Au Mont-Athos, feuillets detachés de l'album d'un peintre*, Au Caire, Imprimerie Centrale, 1899.

11. Ό.π.: 3-4.

12. Μύθος από τον Ηρόδοτο: ο Λυδός βασιλιάς που παρακίνησε τον δορυφόρο του Γύγη να δει τη γυναίκα του γυμνή ενώ κοιμόταν πίσω από το ανοιχτό θυρόφυλλο για να του αποδείξει πόσο όμορφη ήταν. Η γυναίκα του όμως τον αντιλήφθηκε και για να εκδικηθεί τον άνδρα της έβαλε τον Γύγη να τον σκοτώσει. Βλ. *Ηροδότου βιβλίον πρώτον «Κλειώ»*, εισαγ. μτφ. σχόλια Δ.Ν.Μαρωνίτη, Αθήνα 1964. Έγινε δημοφιλής στο 6΄ μισό του αιώνα όταν ο Th. Gautier έγραψε τον *Βασιλιά Κανδαύλη* (1844) και ο Gérôme ζωγράφησε το κεντρικό θέμα, βλ. David SCOTT, *Pictorialist Poetics, Poetry and the Visual Arts in 19th Century France*, Cambridge University Press, Great Britain, 1988: 55.

13. RALLI, ό.π.: 33.

14. RALLI, ό.π.: 17.

15. Ο Ράλλης αναφέρει τα εξής στον διάλογό του με έναν ηγούμενο: «Έπειτα από πολλές ερωτήσεις για το Παρίσι, το τηλέφωνο, τον σιδηρόδρομο και την περίφημη υπόθεση: —Και τι έρχεσαι να κάνεις εδώ; —Να σας μελετήσω, απάντησα», RALLI, ό.π.:26.

16. RALLI, ό.π.: 19-20.

17. RALLI, ό.π.: 29-30.

18. RALLI, ό.π.: 30.

19. RALLI, ό.π.: 12-13.

20. RALLI, ό.π.: 13.

21. RALLI, ό.π.: 14.

22. RALLI, ό.π.: 15.

23. RALLI, ό.π.: 9

24. *Παναθήναια*, 29 Φεβ. 1904: 317, Οκτ. 1901-Μαρτ.1902: 18, *Πινακοθήκη* ΙΓ΄, 1902: 24.

25. *Εστία* τ. 6, 1878: 653.

26. Κώστας ΜΠΑΡΟΥΤΑΣ, *Η εικαστική ζωή και η Αισθητική Παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Σμίλη, Αθήνα, 1990: 91-94, 132, 134, 144, 145, 153-154.

27. Στην *Πινακοθήκη* ΙΑ΄ 1903: 253, διαβάζουμε: «Η Προσευχή είναι το ωραιότερο των έργων του, εκτεθέν και εν τη Παγκοσμίω Εκθέσει των Παρισίων, όχι εις το περίπτερόν μας εν μέσω υποδημάτων, σαπώνων και σταφίδος, αλλά εν τω δεθνεί τμήματι του Grand Palais».

28. Βλ. την εισαγωγή της Μ.Δήτσα, στο Δημήτριος ΒΙΚΕΛΑΣ, *Λουκής Λάρας*, επιμέλεια Μαριάννα. Δήτσα, Ερμής, Αθήνα, 1991: 73, 85.

29. Ό.π.: 83, 88-89.

30. Σε αυτό το ανατολιστικό μυθιστόρημα του Γάλλου συγγραφέα και περιηγητή Eugène Melchior de Vogüé (1848-1910), παρακολουθούμε τις περιπέτειες του ήρωα Βαγγέλη που είναι Σύριος και στο θρήσκευμα χριστιανός ορθόδοξος. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στο ότι ο χώρος της Μεσογείου (Συρία, Ελλάδα, Αίγυπτος) αντιμετωπίζεται κάτω από το κοινό πρίσμα της θρησκείας και στο ότι η μοιρολατρία που κυριαρχεί στο έργο αποδίδεται εκτός από το Ισλάμ και στο ελληνικό θρήσκευμα. Θρησκευτικές απηχήσεις έχει και το περιηγητικό του χρο-

νικό που και αυτό αποτελεί δείγμα θρησκευτικής περιέργειας με αναφορές στο Βυζάντιο. Αναφ. στο Hassan el-NOUTY, *Le Proche Orient dans la litterature française de Nerval à Barrés*, Librairie Nizet, Paris, 1958: 103-107.

31. *Παναθήναια*, τ. Γ΄, Οκτ.1901-Μάρτ.1902, χωρίς αρίθμ. σελ. Το έργο αναφ. και ο Θ. Θωμόπουλος στο ίδιο 14-19 σε άρθρο του για τον ζωγράφο και από τον Κ. Μιχαηλίδη στα *Παναθήναια* 15 Νοεμ. 1909: 67-69: «Ήτο περίπου 34 ετών ο Ράλλης όταν εξέθεσε τον Δείπνον [...] Είναι το ειλικρινέστατα εργασμένον έργο του», 67. Φωτογραφία του έργου υπάρχει στα *Παναθήναια* τ.19 Οκτ.1909-Μάρτ.1910: 66.

32. «Με οδηγούν κατευθείαν στο εστιατόριο: μια μεγάλη αίθουσα γεμάτη μοναχούς που κάθονται μπροστά σε μακριά τραπέζια[...] καθόλου συζήτηση. έπρεπε ν' ακούσουν την ιερή ανάγνωση που γινόταν από έναν διάκο [...] Αυτό το βιβλίο στηριζόταν σ' ένα χρωματισμένο κόκκινο αναλόγιο και καλυμμένο με μπροκάρ πράσινο και χρυσό. Μερικοί κάνουν πως ακούνε νυσταγμένοι. Δεν τολμούν να κοιμηθούν, γιατί εκεί κοντά καθισμένος μόνος, μπροστά σ' ένα μικρό μαρμάρινο τραπέζι είναι ο Ηγούμενος, γέρος με ολόλευκα χέρια [...] Πάνω στον τοίχο μπροστά μου ένα ωραίο φρέσκο που παριστάνει τον Μυστικό Δείπνο. Οι αυστηρές μορφές των 12 Αποστόλων, σχεδόν σβησμένες σε μερικά σημεία, διατηρούν τη βυζαντινή ακαμψία στα μέρη που είναι ορατά», RALLI, ο.π.: 36-37.

33. Για το πως βλέπει ο Gérôme τα θρησκευτικά θέματα, *The Orientalists: Delacroix to Matisse, European Painters in North Africa and the Near East*, (AA.VV.), (κατάλογος έκθεσης), ed. by MaryAnne Stevens, Royal Academy of Arts, London, 1984: 37-39 και 36-37, 138, έργα του με ανάλογα θέματα.

34. Στο χρονικό του αναφ. την εξής απάντηση που έδωσε σ' έναν ηγούμενο, θέλοντας εκείνη τη στιγμή να κάνει μια σπουδή για μια βυζαντινή εικόνα: «— Ευχαριστώ σοφέ Ηγούμενε αλλά καθώς φεύγω αύριο με την αυγή, ο Άγιός σου δεν κινδυνεύει να δει τον εαυτό του πάνω στον πίνακά μου· αυτό το ήξερες καλά χωρίς αμφιβολία όταν μου έδινες την άδεια. Αλλά έχω ένα άλλο μέσο πιο γρήγορο: την φωτογραφική μου μηχανή.», RALLI, ό.π.: 47.

35. Στη *Νέα Εστία* σε άρθρο με τίτλο «Θεόδωρος Ράλλης» τ. 59, 691, 15 Απρ. 1956: 520, ο Φ. Γιοφύλλης γράφει: « Όλες οι ελαιογραφίες του Ράλλη είναι δουλεμένες με μικρές πινελιές που σχεδόν δεν διακρίνονται. Μάλιστα, σε πολλά έργα του, με μια επεξεργασία βούρτσας δεν φαίνεται καμμιά πινελιά». Για την ιδεολογία της λείας επιφάνειας, βλ. Charles ROSEN - Henri ZERNER, *Romanticism and Realism, The Mythology of 19th Century Art*, Faber and Faber, Boston/London, 1984: 219-232 και για την ιδεολογία του «Ανατολισμού» στη ζωγραφική, ιδιαίτερα στον Gérôme, βλ. το άρθρο της Linda NOCHLIN, «The Imaginary Orient», *Art in America* 71 (Μάϊος 1983): 122-123, 127.

36. Βλ. εικόνα του έργου, *Παναθήναια* 15 Νοεμ. 1890: 73 και *Παναθήναια* Ιαν. 1901: 208.

37. Στα *Παναθήναια* Μάρτ. 1901: 434-435, σε αφιέρωμα για τον θάνατο του Ν.Γύζη, ο Ράλλης δηλώνει: «Πρώτη φορά είδα εις την εν Παρισίοις Έκθεσιν του 1878 τους *Αρραβώνας των Παιδιών*. Ενθυμούμαι ότι η εικών αύτη τόσον εκίνησε το ενδιαφέρον μου, ώστε ηγόρασα φωτογραφίαν της και πολλάκις ευρεθείς εις αμηχανίαν διά λεπτομέρειαν τινά του ελληνικού ενδύματος προσέφευγα εις αυτήν». Στην ίδια έκθεση βρισκόταν και το έργο του Λύτρα.

38. Το έργο στα *Παναθήναια* Οκτ. 1901-Μάρτ. 1902: 16 και στο ίδιο, Οκτ. 1909-Μάρτ. 1910: 69.

39. ΧΡΗΣΤΟΥ, ό.π.: 78.

40. Για τα έργα αυτά και την τεχνοτροπική στρατηγική του Gérôme, *The Orientalists* [...], ό.π.: 139, 18, 21, πβλ. NOCHLIN, ό.π.: 125-126.

41. Αξίζει να αναφερθούν οι αναλογίες με το περιηγητικό χρονικό του Γάλλου Gaston Deschamps (1892): *Η Ελλάδα σήμερα*. Βλ. το κεφ. «Ο G. Deschamps και η περιήγηση στην Ελλάδα στο τέλος του 19ου αιώνα» στο Αντώνης ΜΑΚΡΥΔΗΜΗΤΡΗΣ, *Ο «Ανατολισμός» στη νεοελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα: Ν. Λύτρας - Ν.Γύζης - Θ. Ράλλης*, (δακτυλογραφημένη μεταπτυχιακή εργασία), Θεσσαλονίκη, 1993: 47-54.

42. *Πινακοθήκη* Οκτ. 1909: 151.

43. Βλ. την εισαγωγή της Μ. Δήτσα στο ΒΙΚΕΛΑΣ, ό. π.

44. Στο ίδιο: 99-101.

45. Φ.Γιοφύλλης, *Νέα Εστία* 15 Απρ. 1956: 520. Γνωρίζουμε και την ανταλλαγή επιστολής του Ι.Σ.Ράλλη προς τον Βικέλα το 1897. Βλ. Δήτσα, ό.π.: 79, 101.

46. Για την 4η έκδοση, του 1892. Ο συγγενής του Βικέλα Αλ. Οικονόμος αναφέρεται στην «έκδοση εικονογραφημένου γαλλικού Λουκή Λάρα» και στις συνεννοήσεις από το 1890 με τον οίκο Firmin-Didot για την εικονογράφηση «εις τον από 16ετίας εγκατεστημένον εις Παρισίους ζωγράφου (Hors-Concours) Θεόδωρον Ράλλην, Χίον την καταγωγήν, γεννηθέντα εν Κωνσταντινουπόλει, *ομιλούντα όμως μόνον την γαλλικήν και με Έλληνας ακόμη...*» (υπογράμμιση δική μου), και ότι «ο Βικέλας κατέβαλε εις τον Θ. Ράλλην διά 73 εικόνας με σέπιαν επί χάρτου 3.500 χρ. φρ. επλήρωσε δε διά την χάραξιν αυτών επί χαλκίνων πλακών...», Αλεξάνδρου Αρ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ, *Τρεις Άνθρωποι, Συμβολή εις την ιστορίαν του ελληνικού λαού (1780-1935)*, τ. 2ος, *Δημήτριος Βικέλας (1835-1908)*, τυπ. «Ελληνικής Εκδοτικής Εταιρείας», Αθήναι 1953: 396-397.

47. Δήτσα, ό.π.: 110-111.

48. Στο ίδιο: 112-113, 132.

49. ΒΙΚΕΛΑΣ, ό.π.: 92-93.

50. Ό.π.: 223, 224, 225.

51. Να είχε άραγε δει ο Βικέλας την *Κλεμμένη* του Ν.Λύτρα, τον πίνακα με το θέμα της αρπαγής χριστιανής από Τούρκους, στην Παγκόσμια Έκθεση του 1878 στο Παρίσι, τον ίδιο εκείνο χρόνο που έγραφε τον *Λουκή Λάρα*; Οι συμπτώσεις όπως ξέρουμε στην ιστορία σπάνια είναι τυχαίες. Πάντως όπως αναφέραμε παραπάνω ο Ράλλης είχε επισκεφτεί την Έκθεση. Να συμπληρώσουμε ότι πέντε χρόνια μετά τον Ράλλη οι ζωγράφοι Ν. Λύτρας και Ν. Γύζης εικονογραφούν την παρισινή έκδοση *Nouvelles grecques* του Βικέλα, βλ.:Στέλιος ΛΥΔΑΚΗΣ, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, Μέλισσα, Αθήνα, 1976:202.

52. Βλ. Jean-Claude BERCHET, *Le voyage en Orient, Anthologie des voyageurs français dans le Levant au 19e siècle*, Robert Laffont, Grande Bretagne, 1985: εισαγωγή, 4.

Summary

Antonis MAKRYDIMITRIS: *«Orientalism» in the Greek painting of 19th century: the case of Th. Rallis*

In the present study «Orientalism» in the 19th century Greek painting is being examined through the case of Theodor Rallis (1852-1909). «Orientalism», meaning the approach of Orient by the West, is transferred to the paintings of the previous century, in scenes from the countries of the Near East and those of North Africa. The effort of 19th century Greece to participate in the western world, makes the Greek painters, such as Rallis, who study in Europe and paint Greeek genre scenes, orientalist artists.

Rallis, born in Constantinople to a wealthy commercial family, whose origin is from the island of Chios, goes to England and then to Paris to study painting. In Paris he becomes the student of the famous orientalist painter J.L.Gérôme. At that time, he travels a great deal to get inspiration for his painting mostly to the greek territory. He travels especially to the Mount-Athos that he describes in his travel book.

In the majority of his paintings we can view scenes of ceremonies of the Orthodox Church and of young Greek women placed inside a religious ambient. The orientalist perception of Rallis is even mirrored in the illustration of *Loukis Laras*, in a book which relates to the adventures, of a young man from Chios, during the Greek revolution for idependence, who finally attains wealth in England after becoming involved in commercial activities. D. Vikelas, the Greek writer who resides at the time in Paris, intentionally describes that course of life, since what he has in mind is probably the life of a man from the artist's family, that of Rallis.