

ΚΑΙΝΟΥΡΓΙΑ ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΣΜΙΚΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟ 18ο ΚΑΙ 19ο ΑΙΩΝΑ

Οί κοσμικές τοιχογραφίες του 18ου και του 19ου αιώνα μᾶς εἶναι γνωστές σὲ ἀρχοντικά, μὰ κυρίως ἀστικά πιά θὰ ἔλεγα, σπίτια στὴ Βόρεια Ἑλλάδα, ἰδιαιτέρα στὴ Δυτικὴ Μακεδονία, σὲ σπίτια ἐμπόρων καὶ πλούσιων προεστών. Ἀπηχοῦν τὴ σχετικὰ καινούργια εὐμάρεια ἐνὸς κοινωνικοῦ στρώματος, τῶν ἀστών ἐμπόρων, ποὺ εὐημεροῦν μέσα στὴν κοινωνία τῶν μικρῶν ἐμπεροβιοτεχνικῶν κέντρων τῆς περιοχῆς αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Ταυτόχρονα αὐτὲς οἱ τοιχογραφίες μᾶς φέρνουν σὲ ἐπαφὴ μ' ἓνα νεώτερο, γιὰ τὴν περιοχὴ, καλλιτεχνικὸ ὕφος, ἥδη ὅμως ὀριστικὰ διαμορφωμένο σὲ τοπικὴ κλίμακα στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα ἀπὸ στοιχεῖα ἑτερόκλητα, ὅπου κυριαρχεῖ, πλαισιώνοντάς τα, ἡ ἔκφραση τοῦ «μπαρόκ» τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης, στὴν τελευταία του φάση τοῦ ροκοκό, ξεθυμασμένου πιά καὶ σὲ στάδιο κάμψης στὶς ἴδιες τὶς χῶρες ὅπου δημιουργικὰ ἀναπτύχθηκε.

Ἡ υἱοθέτηση αὐτοῦ τοῦ ἑτερόκλητου στυλ ἀπὸ τοὺς ἀστοὺς ἐμπόρους, κί ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, μαρτυρεῖ γιὰ τὶς ἐπιδράσεις ποὺ αὐτοὶ δέχθηκαν ἀπὸ τὰ μέρη τῆς Κεντρικῆς, κυρίως, Εὐρώπης μὰ καὶ τῆς Κωνσταντινούπολης, ὅπου συχνὰ κατοικοῦσαν μόνιμα καὶ ὅπου ταξίδευαν καὶ ἀσκοῦσαν τὸ διαμετακομιστικὸ τους ἐμπόριο. Σ' αὐτὲς τὶς χῶρες ὁ συρμὸς αὐτὸς κυριαρχοῦσε ἀπὸ καιρὸ μὰ καὶ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ.

Πάντως, ἡ υἱοθέτηση πολλῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ συρμὸ τοῦ μπαρόκ-ροκοκό περιορίζεται βασικὰ στὴν ἐσωτερικὴ ζωγραφικὴ διακόσμηση καὶ ἐφαρμόζεται σὲ κτήρια πού, ἀπὸ ἀρχιτεκτονικὴ ἄποψη, συνεχίζουν ἢ καὶ ἀναπτύσσουν παραδοσιακὲς μορφές τῆς εὐρύτερης γεωγραφικῆς περιοχῆς, ἔργα κινητῶν συνεργείων μαστόρων καὶ χτιστάδων ἀπὸ τὴν Ἡπειρο καὶ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία¹.

Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς διακόσμησης, διαμορφωμένος πιά τουλάχιστον στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰώνα, δὲν περιορίζεται στὴ Δυτικὴ Μακεδονία καὶ στὴν Ἡπειρο οὔτε μόνον ἀνάμεσα στὰ ἑλληνικά

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

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

Φαίνεται πὼς ἓνα, τὸ κυριότερο μᾶλλον κέντρο τοῦ στὴν Ὀθωμανικὴ αὐτοκρατορία, εἶναι ἡ πρωτεύουσά της ἢ Κωνσταντινούπολη, ὅπου πρῶτα κάνει τὴν ἐμφάνισή του, ἀκολουθώντας τοὺς ἐμπορικοὺς δρόμους. Ἡ ἐξέλιξή του συμβαδίζει μὲ τὶς τάσεις ἐξευρωπαϊσμοῦ ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἀνάμεσα στὰ ἀνώτερα στρώματα τῆς ὀθωμανικῆς κοινωνίας τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀχμέτ τοῦ Γ¹. Ἀπὸ τὸ κέντρο διακλαδώνεται, μὲ τὴν ἰδιαίτερη μορφή τοῦ «τουρκοπαρόκ», πρὸς τὶς ἐπαρχίες.

Ὅμως, ὁ συρμος τοῦ μπαρόκ-ροκοκὸ διαδίδεται καὶ χάρις σὲς ἄμεσες ἐπαφές τῶν ἀσπῶν ἐμπόρων στὴ Δυτικὴ Μακεδονία καὶ Ἡπειρο μὲ τὰ κέντρα τῆς Κεντρικῆς Εὐρώπης, χωρὶς τὴ μεσολάβηση τῆς Κωνσταντινούπολης. Ἔτσι ἐξηγεῦνται καὶ οἱ τοπικὲς ἀποχρώσεις τοῦ καινούργιου στυλ.

Πρέπει νὰ σημειωθεῖ πὼς τὰ νεόπλουτα χριστιανικά ἐμπορικά στρώματα δέχονται τοὺς νεωτεριστικὸς αὐτοὺς συρμούς μὲ μεγαλύτερη ἐπιδεκτικότητα, ὅπως εἶναι φυσικὸ, ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα μουσουλμανικά.

Αὐτὸς ὁ «νεωτερικὸς» συρμὸς στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ ἀντλεῖ τὴ θεματογραφία του καὶ πολλὰ μοτίβα ἀπὸ μιὰ παλιότερη διακοσμητικὴ παράδοση, ἐτερόκλητης προέλευσης, ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε παρά μόνον ἔμμεσα σὲ διακοσμήσεις (τοπία φανταστικά ἢ ἀληθινά, κυνήγια, συνθέσεις ἀφηρημένες μὲ λουλούδια καὶ γιρλάντες μὲ ἀναγεννησιακὰ στοιχεῖα) μέσα σὲ εἰκονογραφημένα τουρκομουσουλμανικά χειρόγραφα, σὲ κεραμικὰ πλακάκια, σὲ τοίχους παλατιῶν καὶ ἐκκλησιῶν, σὲ τοπογραφικοὺς χάρτες καὶ γεωγραφικά-τοπογραφικά σχέδια. Φαίνεται πὼς αὐτὴ ἡ παράδοση διαθέτει καὶ μιὰ δική της θεματολογικὴ κλίμακα καὶ πὼς τὰ μοτίβα τῆς χρησιμοποιοῦνται σχεδὸν χωρὶς παραλλαγές σὲ τζαμιά, ἐκκλησίες ἢ καὶ σὲ ἀρχοντικά σπίτια ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἐθνότητα ἢ καὶ τὴ θρησκεία τοῦ ἰδιοκτήτη ποὺ παραγγέλλει τὴ διακόσμηση.

1. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı (=Στροφή πρὸς τὸν ἐξευρωπαϊσμὸ στὴ ζωγραφικὴ τῆς Ἀνατολίας), τουρκικά μὲ ἀγγλικὴ περίληψη, Ankara (Türkiye İ s, Bankası Kültür Yayınları: 168) 1976, σσ. 18-22, 153.

Αυτή η παράδοση πλουτίζεται, κατά τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, όταν μπορούμε πια να την παρακολουθήσουμε στην Πόλη και στη Δυτική Μακεδονία, με στοιχεία διακοσμητικά του μπαρόκ-ροκοκό, που πλαισιώνουν τις παραδοσιακές μάλιστα και τις νεωτεριστικές συνθέσεις. Τα θέματα πλουτίζονται, αλλά ευρύνονται και οι πηγές εμπνεύσεως.

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

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

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

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

Στο αρχαιολογικό του Μαλιάγκα, στη Σιάτιστα, που η διακόσμησή του στα 1844. μισόν αιώνα περίπου από την εποχή άκμης του ρυθμού μπαρόκ-ροκοκό στη Δυτική Μακεδονία τουλάχιστον, απεικονίζονται, ανάμεσα σε πολλά άλλα θέματα (συνθέσεις διακοσμητικών μοτίβων και μία σχηματική χαρτογραφική απόδοση της Κωνσταντινούπολης...), δύο τοιχογραφίες που παριστάνουν ευρωπαϊκές πόλεις και έχουν σαν πρότυπα χαλ-

κογραφίες. Ἡ μία ἀπεικονίζει τὴ Φραγκφούρτη (Frankfurt am Main) (πίν. 1, α). Ὅπως ἀπόδειξαν οἱ ἔρευρες τοῦ Κίτσου Μακρῆ¹, ἡ τοιχογραφία ἀντιγράφει μιὰ μεγάλη χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst, ποὺ πέθανε τὸ 1748 σὲ ἡλικία 75 χρονῶν. Ὁ Johann Balthassar Probst ἐπαναλαμβάνει, ὅπως συνηθίζοταν τότε γιὰ ὅλα σχεδὸν τὰ χαλκογραφικὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ τύπου, μιὰν ἀρχικὴ εἰκόνα τῆς Φραγκφούρτης, σχεδιασμένη καὶ χαραγμένη, ἀπὸ τὴν ἴδια πανοραμικὴ ἄποψη, ἀπὸ τὸν χαρακτὴ Matthäus Merian (1593-1650) καὶ ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1619. Ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ πρότυπο καὶ μετὰ ἀπὸ σειρὰ ἐπεμβάσεων ἄλλων χαρακτῶν, ποὺ τροποποιοῦν κάπως τὸν ἀρχικὸ του χαρακτήρα, προέρχεται καὶ ἡ χαλκογραφία τοῦ Johann Balthassar Probst.

Ὁ ζωγράφος τοῦ σπιτιοῦ τῆς Σιάτιστας δὲν ἀντιγράφει βέβαια—ὅπως καὶ ὅλοι οἱ ὁμότεχνοί του—πιστὰ τὸ πρότυπό του. Ἐξάλλου δὲν φαίνεται κἀν νὰ ἔχει αὐτὴν τὴν πρόθεση, παρόλο ποὺ ἐπιμένει νὰ ἀντιγράφει καὶ τὴν ταινία μὲ τὸ ὄνομα τῆς πόλης ποὺ δὲν εἶναι καὶ σίγουρο πῶς ἦταν σὲ θέση νὰ διαβάσει. Τὸ ἔργο στὰ χέρια του προσαρμόζεται σὲ ἄλλες διαστάσεις, σὲ ἄλλη χρῆση, σὲ ἄλλη τεχνικὴ. Προσθέτει ἢ ἀφαιρεῖ κτήρια, ἀλλάζει τὴν κλίμακα καὶ τὴ σχέση κλίμακας τῶν οἰκοδομῶν (πολλὲς μάλιστα τὶς ἀποδίδει ἐντελῶς συμβατικά, ἀντίθετα μὲ τὸ πρότυπό του) καὶ ἄλλων στοιχείων, προσθέτει, σὲ μικρὴ κλίμακα, μορφὲς καβαλάρηδων, πεζῶν καὶ ζῶων σὲ πρῶτο ἐπίπεδο, βάρκες μὲ κωπηλάτες, ἱστιοφόρα, ἀκόμα καὶ δυσανάλογα μεγάλα ψάρια μέσα στὰ νερά τοῦ ποταμοῦ. Ἐτσι γεμίζει κάπως τὰ κενά, ἀλλὰ προδίδει καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ παιδεία του στὴν ἄσκηση τῆς τέχνης τῆς βυζαντινῆς παράδοσης, ἐφαρμολογώντας—ἔστω καὶ μερικὰ—τοὺς κανόνες τῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς ὅπου οἱ μορφὲς ποὺ βρίσκονται σὲ πρῶτο ἐπίπεδο σχεδιάζονται ἀκριβῶς ἀσήμαντες, ἀφήνοντας νὰ προβάλλεται τὸ κύριο θέμα, ἡ πόλη, στὸ βάθος. Ἀσφαλῶς ὁ ζωγράφος θὰ γνώριζε καὶ τὶς ἑλληνικὲς μοναστηριακὲς χαλκογραφίες τῆς ἐποχῆς του—ποὺ κι αὐτὲς ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τὶς Vedute καὶ ὑπακούουν στὴν ἴδια ἀρχή, εἶναι δηλαδὴ «φυσιογνωμικὲς» ἀπόψεις μοναστηριῶν. Ἀκριβῶς σ' αὐτὲς τὶς χαλκογραφίες, τὰ διάφορα δευτερεύοντα μοτίβα τέτοιου τύπου ἔπαιζαν ρόλο καθαρὰ διακοσμητικὸ καὶ ἀνταποκρίνονταν στὸ αἶσθημα φόβου μπροστὰ στὸ κενό, χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς λαϊκῆς ἀφηγηματικῆς ζωγραφικῆς (naïfs).

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

1. Κίτσου Α. Μακρῆ. Ἐνα εὐρωπαϊκὸ πρότυπο βορειοελλαδίτικης τοιχογραφίας. Τοιχογραφία τῆς Φραγκφούρτης σὲ σπίτι στὴ Σιάτιστα, Ἐφημερίδα «τὸ Βῆμα», φύλλο 25 Ἰουνίου 1978, Ἀθήνα, σ. 4.

μεταλλάσσεται και αλλοιώνεται ακόμα περισσότερο· ο ζωγράφος της Σιάτιστισας, συνηθισμένος στο πανόραμα των πόλεων που γνώριζε, δέν μπορούσε να συλλάβει όλους τους πύργους της Φραγκφούρτης που είδε στο πρότυπό του, σάν πύργους εκκλησιών με μωτερή στέγη στεφανομένη με σταυρό. Έτσι, στην κορυφή μερικῶν πύργων ἀντί γιά σταυρό τοποθετεῖ μισοφέγγαρο γιά νά ἐξισορροπήσει κάπως τήν ἰδέα πού ὁ ἴδιος ἔχει γιά μιὰ πόλη καί πού τοῦ ἦταν δύσκολο νά τήν συλλάβει χωρίς μιναρέδες.

Ἡ δευτέρη τοιχογραφία στό ἴδιο ἀρχοντικό Μαλιόγκα στή Σιάτιστα, παριστάνει τήν πόλη τῆς Μαδρίτης, πού καλύπτει σέ μακρόστενη φρίζα πάνω ἀπ' τὰ παράθυρα μιάν ὁλόκληρη πλευρά ἑνὸς δωματίου. Ἡ ἄποψη τῆς πρωτεύουσας τῆς Ἰσπανίας, πάνω σέ ὕψωμα, εἶναι σχεδιασμένη ἀπό τήν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ Μανζανάρες, ἀπέναντι ἀπ' τήν πόλη. Μιά μεγάλη γέφυρα συνδέει τήν ὄχθη αὐτή με τήν ἀντίπερα· πάνω στήν κορυφή λόφου, πού οἱ πλαγιές του πρὸς τὸ ποτάμι καλύπτονται ἀπὸ κήπους, προβάλλονται, στή σειρά, συμβατικά κτήρια, σχεδὸν ὁμοιόμορφα, καί πύργοι ἐκκλησιῶν με σταυροὺς πάνω ἀπ' τὴ μωτερή τους στέγη· στὸν οὐρανό, ἀνάμεσα στὰ σύννεφα, μιὰ κυματιστὴ ταινία με τὸ ὄνομα τῆς πόλης Madrid, με λατινικοὺς χαρακτήρες (πίν. 1, β).

Μερικὰ σπίτια δίνονται στό πρῶτο ἐπίπεδο δίπλα στή γέφυρα, στήν ὄχθη ἀπέναντι ἀπ' τήν πόλη, ὅπου φυτὰ καί δέντρα ἀποδίδονται διακοσμητικά καί συμβατικά, ὅπως καί πάνω σ' ἕνα νησί στή μέση τοῦ ποταμοῦ. Ἄσπρα διακοσμητικὰ πουλιά πλέουν στό ποτάμι καί δίπλα στίς ὄχθες, μαζί με σειρά ἀπὸ πλεούμενα μ' ἀνοιχτὰ πανιά καί τεράστια ψάρια. Καβαλάρηδες καί ἀμάξια περνᾶνε πάνω ἀπ' τὴ γέφυρα.

Νομίζω πὸς μπορῶ νά ἐπισημάνω καί νά ταυτίσω τὸ χαλκογραφικὸ ἔργο πού χρησιμοποίησε ὁ ζωγράφος τῆς Σιάτιστισας σάν πρότυπο, ἢ τουλάχιστον ἕνα χαρακτηριστικὸ ἔργο με πανοραμικὴ ἄποψη τῆς Μαδρίτης πού βρίσκεται πολὺ κοντὰ στό πρότυπό του. Πρόκειται γιά μιὰ χαλκογραφία με θέμα ἄποψη τῆς Μαδρίτης, δοσμένη ἀπὸ τήν ἴδια πανοραμικὴ πλευρά, ἔργο τοῦ Georg Balthassar Probst (ἀπὸ τήν ἴδια οἰκογένεια με τὸ χαρακτὴ τῆς χαλκογραφίας τῆς Φραγκφούρτης), χαράκτη προσωπογραφιῶν καί ἀπόψεων πόλεων πού ζεῖ καί ἐργάζεται στό Augsburg τὸ 18ο αἰῶνα, πατέρα τοῦ Georg Matthäus Probst πού ἐνταφιάστηκε στίς 18 Ὀκτωβρίου τοῦ 1788¹. Ἡ χαλκογραφία (πίν. 2) εἶναι ἐνυπόγραφη καί χρονολογημένη, ἀλλὰ στό ἀντίτυπο πού ἔπασε στὰ χέρια μου ἔχουν κάπως σβηστεῖ τὰ δύο τελευταῖα

1. E. B e n e z i t, Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Vol. VIII, Paris (Librairie Gründ) 1976, σ. 498. — Allgemeine Lexicon des Bildenden Künstler (von Antike bis zur Gegenwart), Vol. 27, Leipzig, σ. 411.

ψηφία της χρονολογίας μετά το 17..., και δέν είμαστε έτσι σίγουροι για τή συγκεκριμένη χρονολόγηση ποῦ θά πρέπει νά εἶναι λίγο μετά τά μέσα τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἄπ' ὄλες τίς χαλκογραφημένες ἀπόψεις τῆς Μαδρίτης αὐτοῦ τοῦ τύπου ποῦ μπόρεσα νά συμβουλευτῶ, ποῦ ὄλες ἀσφαλῶς—ὄσες εἶναι παρμένες ἀπό τήν ἴδια πανοραμική ἀποψη—ἀνάγονται σέ ἓνα κοινὸ ἀρχικὸ πρότυπο, εἶναι ἢ πιὸ κοντινὴ μὲ τήν τοιχογραφία μας. Στὴν ἔρευνά μου στάθηκα λιγότερο τυχερὸς ἀπὸ τὸν Κ. Μακρῆ καὶ δέν θεωρῶ πῶς κατόρθωσα νά ἐντοπίσω σίγουρα τὸ ἀρχικὸ πρότυπο, τὸ ἀρχέτυπο. Πάντως ἡ ὑπαρξὴ σειρᾶς χαρακτηριστικῶν ἔργων μὲ θέμα τῆ Μαδρίτη, σχεδιασμένων ἀπὸ τήν ἴδια πανοραμική ἀποψη καὶ συχνά ἐνσωματωμένων σὲ πολυπλοκότερες συνθέσεις, μὲ πείθει πῶς στὴν περίπτωση αὐτῆ πρόκειται γιὰ ἓνα προχωρημένο στάδιο στὶς ἐπαναλαμβανόμενες τροποποιήσεις ἑνὸς ἀρχικοῦ προτύπου.

Στὴν ἀπόδοση τῆς τοιχογραφίας μὲ τήν ἀποψη τῆς Μαδρίτης ὁ ζωγράφος στήνει τὸ ἀρχικὸ πανοραμικὸ σχέδιο ὅπως καὶ στὴ χαλκογραφία, τοποθετεῖ τὴ γέφυρα στὴ θέση της καὶ τὴν πόλη στὸ ὕψωμα ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τοῦ ποταμοῦ. Φροντίζει νά ἐπαναλάβει στὸ κέντρο τοῦ συννεφιασμένου οὐρανοῦ τὴν κυματιστὴ ταινία ποῦ φέρει γραμμένο τὸ ὄνομα τῆς πόλης. Δέν δίνει ὅμως τοὺς δύο θυρεοὺς ποῦ προβάλλονται πάνω ἀπ' τὰ σύννεφα, στὶς ἐπάνω ἄκρες τοῦ προτύπου του. Ἡ νέα σύνθεση ὁὖν ἐπαναλαμβάνει στὶς λεπτομέρειές τους τὰ συγκεκριμένα κτήρια-ὀρόσημα τῆς πολιτείας, κάστρα, πύργους, τρούλους, στέγες καὶ παλάτια. Αὐτὰ εἰκονίζονται κάπως σχηματικὰ στὸ πρωτότυπό του, συνοδευμένα ἀπὸ ἀριθμοὺς ἀναφορῶν ποῦ παραπέμπουν σὲ ὑπόμνημα κάτω ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ ἔργο, ὅπου καὶ δίνονται οἱ ὀνομασίες τῶν ὀροσῆμων καὶ τῶν μνημείων τῆς πολιτείας. Ὁ ζωγράφος μεταφέρει τὸ πρότυπό του μὲ πολλὰς ἀπλουστεύσεις. Τὰ κτήρια δίνονται πολὺ λιγότερα σὲ ἀριθμὸ, ἀπλούστερα καὶ περισσότερο τυποποιημένα στὴ μορφή. Ὅμως δέν πρόσθεσε μισοφέγγαρο πάνω ἀπ' τοὺς πύργους τῆς Μαδρίτης, ὅπως ἔκανε στὴν τοιχογραφία μὲ τὴ Φραγκφούρτη. Ἡ Μαδρίτη σὰν πόλη τοῦ ἦταν πολὺ λιγότερο οἰκεία ἀπὸ τὴ Φραγκφούρτη καὶ μποροῦσε νά τὴν δεχθεῖ σὰν τέτοια — πόλη τόσο μακρινὴ — καὶ χωρὶς μιναρῆδες.

Τοποθετεῖ μὴν ἄμαξα, ἄλογα, πεζοὺς καὶ καβαλάρηδες πάνω στὴ γέφυρα, δέν δίνει ὅμως λεπτομέρειες ἀπὸ τὰ πρόσωπα, τὰ ἄλογα, τίς ἄμαξες ποῦ εἰκονίζονται στὸ πρότυπό του στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ, ἀπέναντι ἀπ' τὴν πόλη, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα. Ἀκόμη, γιὰ νά καλύψει τὰ κενὰ ποῦ τὸν ἐνοχλοῦν, μὰ καὶ γιὰ νά ἐνοποιήσει ὄλες τίς συνθέσεις-τοπία, ποῦ περιτρέχουν σὰν φρίζα καὶ τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ δωματίου πάνω ἀπὸ τὸ ὕψος τῶν παραθύρων, χρησιμοποιεῖ, σὰν τυποποιημένα συμβατικὰ σχέ-

δια, σειρές επαναλαμβανόμενες από άσπρα πουλιά, που δεν υπάρχουν στο χαλκογραφικό πρότυπο, υπάρχουν όμως σ' όλες τις άλλες συνθέσεις στους τοίχους του δωματίου. Ἄκόμη απεικονίζει πλεούμενα—ίστιοφόρα κυρίως— που πλέουν μέσα στά νερά του ποταμού, ενώ στη χαλκογραφία υπάρχουν μόνον βάρκες με κουπιά.

Ἔτσι αὐτὰ τὰ δευτερεύοντα διακοσμητικά μοτίβα—ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πελώρια νάρια μέσα στά νερά του ποταμοῦ ἢ ἀκόμη ἓνα μαῦρο ὄρνιο που κουρνιάζει στὴν κορυφή ἑνὸς πύργου τῆς πόλης—ἀποδίδονται, παρόλο που τὰ περισσότερα βρίσκονται στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ πίνακα, σὲ μικροσκοπικὴ κλίμακα σὲ σχέση μὲ τὴν πόλη στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ἔτσι ὥστε τὸ κύριο θέμα, ἡ πόλη, νὰ προβάλλεται ἰδιαίτερα καὶ νὰ κυριαρχεῖ στὸν πίνακα. Ὁ ζωγράφος ἐφαρμόζει κι ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴν τοιχογραφία τῆς Φραγκοῦρτης, τοὺς κανόνες τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς ἀντίστροφης προοπτικῆς καὶ δὲν ἀντιγράφει, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τὸ πρότυπό του, ὅπου οἱ σχέσεις κλίμακας καὶ προοπτικῆς εἶναι ἀκριβῶς οἱ ἀντίστροφες. Μεταδίνει γενικὲς ἐντυπώσεις που δέχτηκε ἀπὸ τὸ πρότυπό του χωρὶς νὰ ἐπιδιώκει νὰ ἀναπαραστήσει ἢ καὶ νὰ ἀναπλάσει τὶς λεπτομέρειες. Τὸ χαρτογραφικὸ του πρότυπο τοῦ προσφέρει τὴν εὐκαιρία νὰ ἀποδώσει, ἐρμηνεύοντάς το, ἓνα καινούργιο σχῆμα τοπίου πόλης, διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνα, τὰ τυποποιημένα, που εἶχε διαθέσιμα σὲ σχέδια ἢ καὶ στὶς ἐφεδρεῖες τῆς μνήμης του. Διαφορετικὸ ἀκόμα ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ φανταστικά καὶ ἀπροσδιόριστα τοπία (πόλεις, ὑπαιθρο, κυνήγια μὲ ζῶα...) που διέθετε στὸ παραδοσιακὸ θεματολόγιό του.

Καὶ στὶς δύο παραπάνω περιπτώσεις, ὅπου ἐντοπίσθηκαν τὰ ἄμεσα καὶ συγκεκριμένα δυτικοευρωπαϊκὰ χαλκογραφικὰ πρότυπα γιὰ τοπία πόλεων, πρόκειται γιὰ εἰσαγωγή στὴν κοσμικὴ αὐτὴ ζωγραφικὴ καινούργιων θεμάτων που δὲν ἔχουν ἀκόμη ἀφομοιωθεῖ καὶ ἀναπλαστεῖ ἀπὸ τοὺς «λαϊκοὺς» τεχνίτες. Ἔχουμε δηλαδή περιπτώσεις ἄμεσων καὶ συγκεκριμένων δανείων ἀπὸ τὴ δυτικὴ τέχνη καὶ μάλιστα ἀρκετὰ ὄψιμων χρονικά. Ἔχω ὅμως λόγους νὰ πιστεύω πὼς τὰ περισσότερα τυποποιημένα σχήματα μὲ ἀπόψεις πόλεων, ἰδιαίτερα τῆς Κωνσταντινούπολης, ἢ τουλάχιστον ἑνὸς συγκεκριμένου τύπου σχηματικῆς ἀπόδοσης αὐτῆς τῆς πόλης, που ἐπανέρχονται μὲ μεγάλη συχνότητα στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, εἶναι κατασταλάγματα παλαιότερων δανείων καὶ ἐπαφῶν. Ἀφομοιωμένα πιά καὶ μὲ τὴ δική τους ἐσωτερικὴ ἐξέλιξη, ἀναπλασμένα ἀπὸ διαδοχικὲς γενιὲς καλλιτεχνῶν. τὰ σχήματα αὐτὰ ἔχουν χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφή, ἀκόμη καὶ τὴν ἀνάμνηση, ἀπὸ τὰ ἀρχικὰ πρότυπα, ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς πηγὲς ἐμπνευσης. Πηγὴ τους ὅμως εἶναι, ἀρχικά, δυτικὲς χαλκογραφίες—

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

Κάτι τέτοιο, νομίζω, ἰσχύει γιὰ τὴν τοιχογραφία με ἀποψη τῆς Κωνσταντινούπολης (πίν. 3.α), μιὰ ἀπὸ τὶς περισσότερο τυποποιημένες γενικὸ σχῆμα ποὺ ἀπεικονίζεται στὸ ἴδιο δωμάτιο τοῦ ἀρχοντικοῦ Μαλιάγκα στὴ Σιάτιστα, σὲ ἄλλο τοῖχο, δίπλα στὸ τοπίο με τὴ Μαδρίτη. Ὅμως αὐτὸ τὸ τυποποιημένο γενικὸ σχῆμα ποὺ δὲν εἶναι πάντα ἐντελῶς ὁμοιοστίς λεπτομέρειές του, ἀνήκει πιά στὸ θεματολόγιο τῶν ζωγράφων, χριστιανῶν καὶ μουσουλμάνων, τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου αἰώνα. Τὸ ἀρχικὸ αὐτὸ σχῆμα ἔχει χάσει τὴν ἄμεση ἐπαφή με τὴν πρώτη πηγὴ ἔμπνευσης, καὶ μόνο στοιχεῖα, δευτερεύοντα πιά ποὺ ἔχουν ἀποβάλλει τὴ λειτουργικότητά τους καὶ ποὺ ἐπιβιώνουν σὰν λεπτομέρειες μέσα σ' αὐτό, ἐπιτρέπουν, ἐνδεχόμενα, νὰ ἐντοπίσει κανεὶς τὴν ἀρχικὴ πηγὴ. Ἐξάλλου τὸ τυποποιημένο αὐτὸ σχῆμα μεταλλάσσεται, ἀναλλάσσεται καὶ ἀλλοιώνεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση καὶ ἐπέμβαση νεώτερων στοιχείων ἢ καὶ κάποιας προσπάθειας ἐμπλουτισμοῦ καὶ μετακίνησης τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῆς εἰκόνας.

Μιὰ τέτοια παραλλαγή στὸ γενικὸ αὐτό, τυποποιημένο πιά, σχῆμα ἀποψης τῆς Κωνσταντινούπολης (πίν. 3.β), εἰκονίζεται σ' ἓνα δωμάτιο τοῦ ἀνωγείου τοῦ ἀρχοντικοῦ Πουλκίδη πάλι στὴ Σιάτιστα, ἀνάμεσα σὲ ἄλλα διακοσμητικὰ πανῶ με Νεκρὲς Φύσεις, βάζα με λουλούδια καὶ φρούτα, φυτικὰ κοσμήματα συνδυασμένα με οἰκοδομήματα¹.

Ἡ σύνθεση πρέπει νὰ χρονολογεῖται λίγο μετὰ τὸ χτίσιμο τοῦ ἀρχοντικοῦ στὰ 1752-1759. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ μιὰ ἀπὸ τὶς παλαιότερες αὐτοῦ τοῦ τύπου ἀπεικονίσεις τῆς Κωνσταντινούπολης σὲ τοιχογραφίες σπιτιῶν—ἢ καὶ τζαμιῶν—ποὺ μᾶς εἶναι γνωστές².

Ἡ μελέτη τῆς παραλλαγῆς αὐτῆς καὶ τῶν νέων πλαστικῶν στοιχείων ποὺ ἐνσωματώθηκαν ἔτσι στὸ τυποποιημένο γενικὸ σχῆμα, μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ διαπιστώσω καὶ νὰ ἐντοπίσω, γιὰ πρώτη φορά, μιὰ νεώτερη πηγὴ ἔμπνευσης τῆς κοσμικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰώνα: τὶς ἐλληνικὲς καὶ βαλκανικὲς χαλκογραφίες.

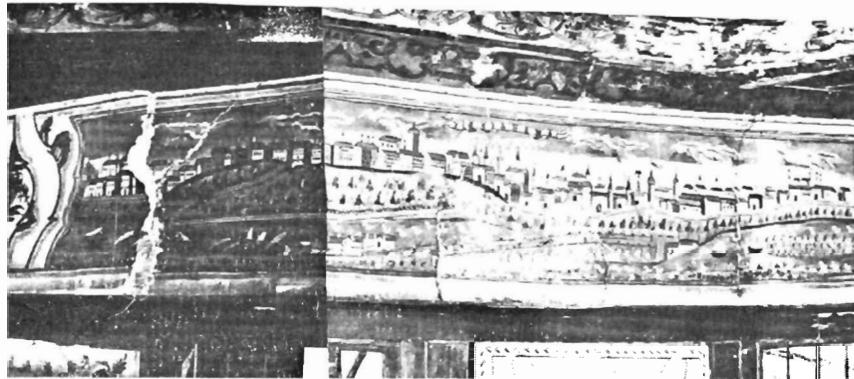
Ἡ Κωνσταντινούπολη ἐδῶ δίνεται με ἐκεῖνο τὸ τυποποιημένο τοπογραφικὸ, χαρτογραφικὸ σχῆμα ποὺ μᾶς εἶναι ἤδη γνωστὸ κι ἀπὸ ἄλλες παραστάσεις με τὸ ἴδιο θέμα ποὺ ξέρουμε (στὰ ἀρχοντικὰ Νατζῆ καὶ Τσια-

1. Βλ. «Ἡμερολόγιο Ἰονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος», 1965, σικ. 1.

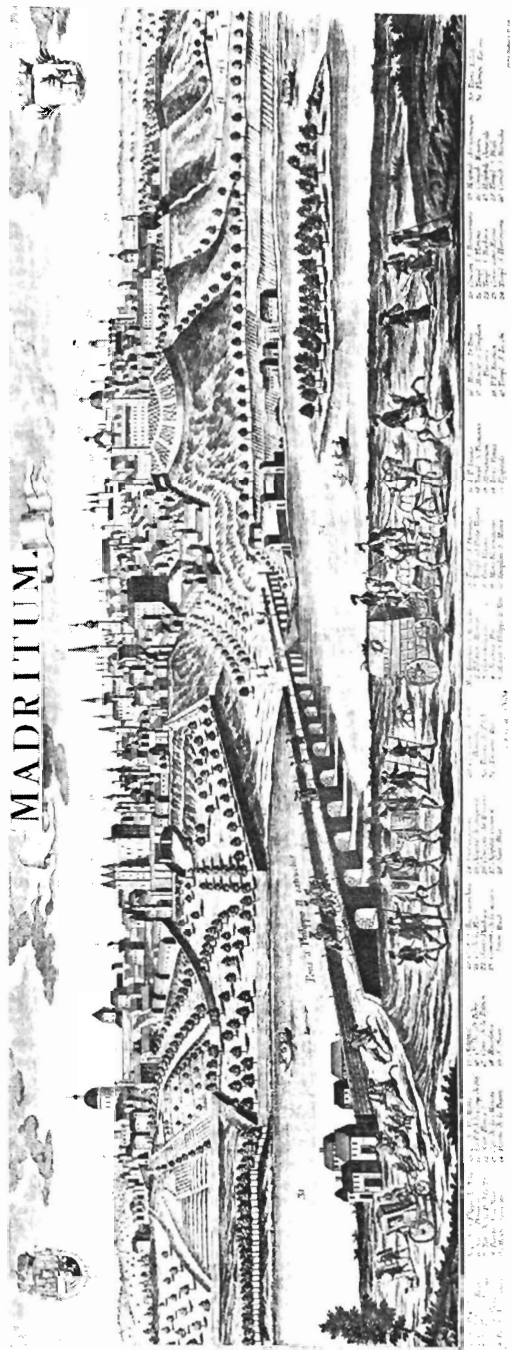
2. Οἱ παλιότερες τέτοιες ἀπεικονίσεις, μέσα σὲ μαρῶκ πλαίσια, σὲ στίπια ἢ τζαμία στὸ ἔδαφος τῆς σημερινῆς Τουρκίας, χρονολογοῦνται μόλις στὰ τελετὰ τοῦ 18ου καὶ, μετὰ, μέσα στὸ 19ο αἰώνα. (Βλ. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὁ.π., σσ. 156-157).



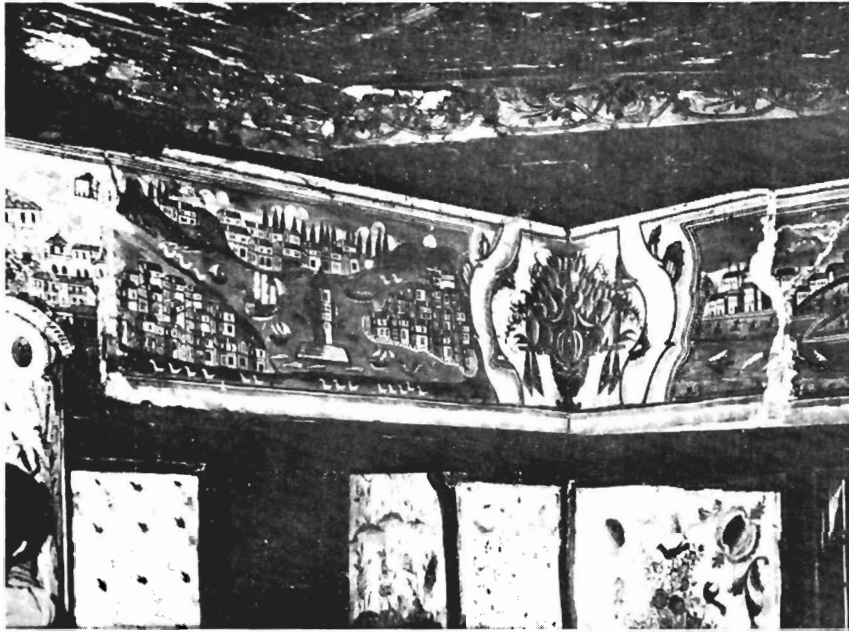
α. Λοζοντινό Μαλιόγχα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: ή Φαργαγοόρτη, 1844



β. Λοζοντινό Μαλιόγχα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: ή Μαδοίτη, 1844



Ναίσοργαγία με άποψη τής Μαδρίτης. Έργο τού Georg Balthasar Probst, μέσα τού 18ου αιώνα



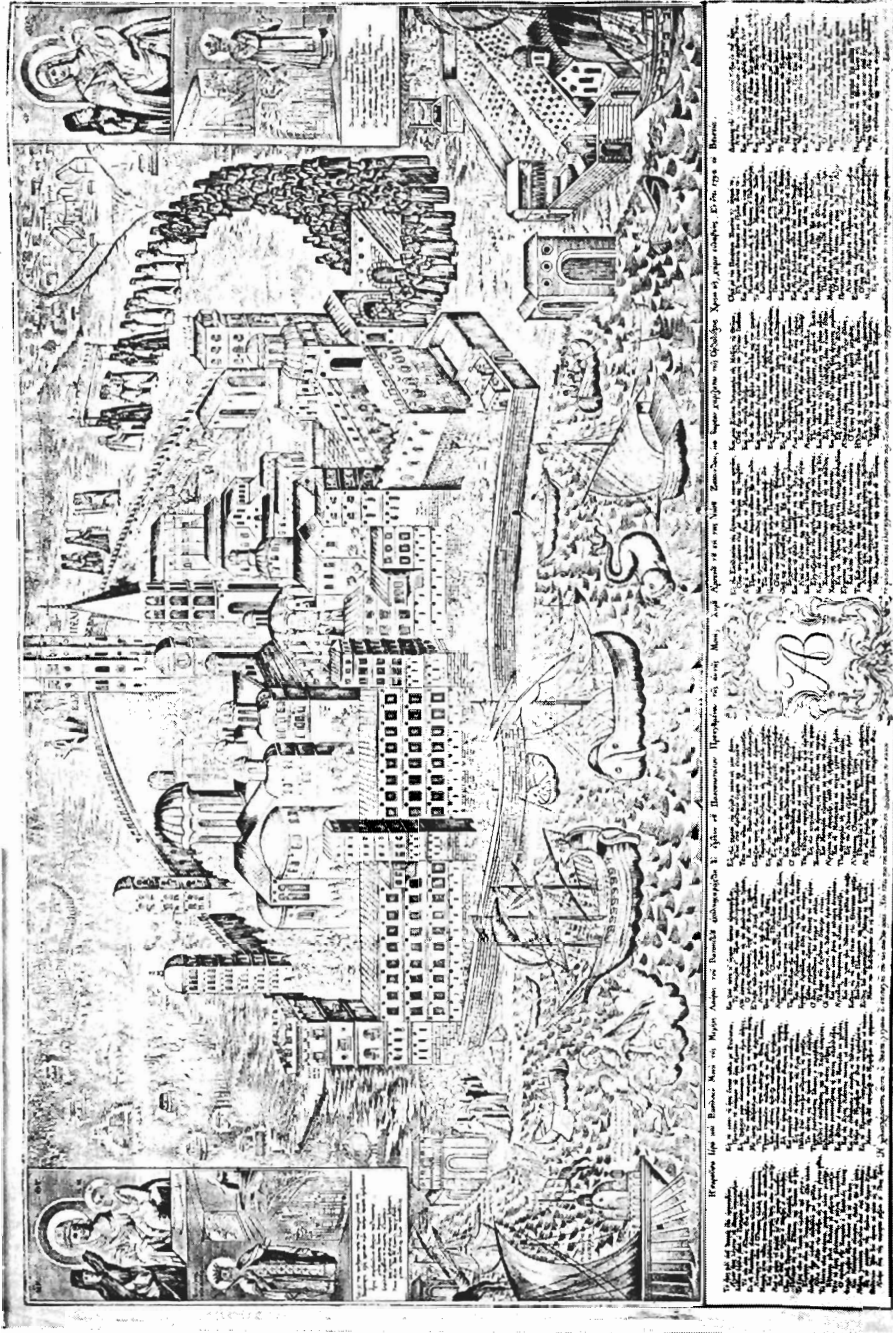
α. Ἀρχοντικό Μαλιόγκα, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1844



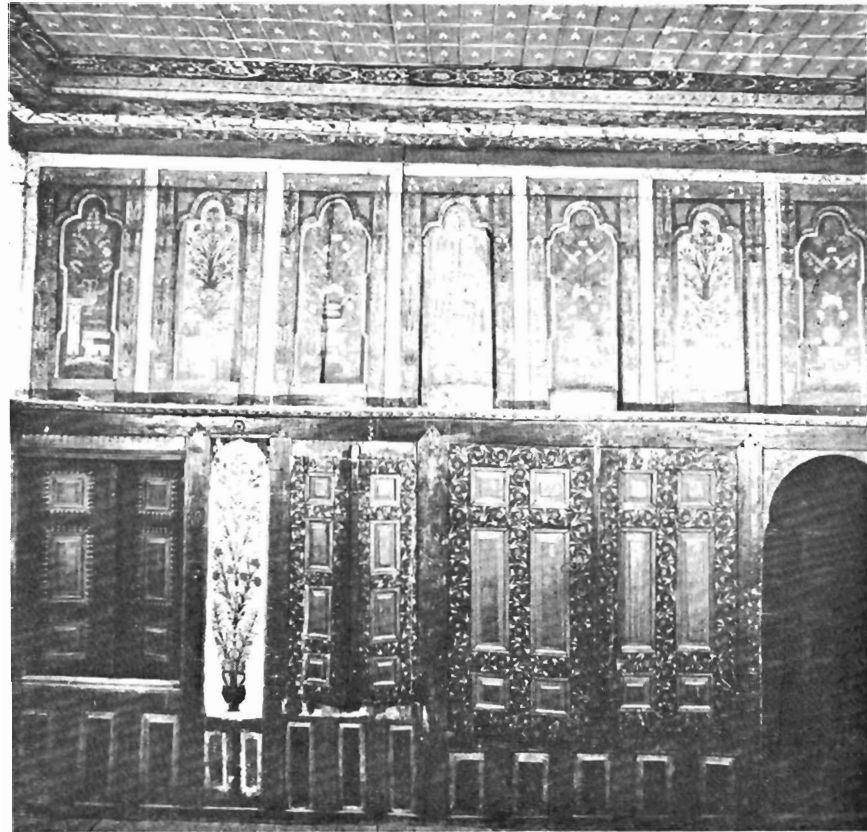
β. Ἀρχοντικό Πουγκλίδη, Σιάτιστα. Τοιχογραφία: Ἡ Κωνσταντινούπολη, 1752-1759. (Φωτογραφία Λυζίδη)



Κωνσταντινούπολη. Γραβιζή χαλκογραφία του 16ου αιώνα



Μομη Βατοπεδίου. Χαλκογραφία: Βενετία, 1792



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



Β. Λοχουτιζό Μανούση-Νεφανζόπουλον, Σιάτιστα, Ἡ Ἁγία Λαύρα, 1755

τσιπαῖ [1798] στην Καστοριά¹, στο σπίτι του Σεμακή στο Γενή Σεχίρ Προύσα², στα ἄρχοντικά Μαλιόγκα και Τζώνου στη Σιάτιστα³, στο σπίτι του Σβάρτς [1798] στα Ἀμπελάκια⁴...). Είναι δηλαδή σχεδιασμένη ἡ Πόλη σὲ πανοραμικὴ ἄποψη παρμένη ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ Βοσπόρου, ἀπὸ ἓνα σημεῖο ἀκαθόριστο τῆς ἀσιατικῆς ἁκτῆς, μὲ γεωγραφικὸ ἄξονα ἀπὸ τὰ ΝΔ πρὸς τὰ ΒΔ περίπου, ὅπως συμβατικῶς γίνεται στοὺς γεωγραφικοὺς χάρτες καὶ χωρισμένη, τοπογραφικὰ, σὲ τρεῖς οἰκισμοὺς. Ὁ οἰκισμὸς πρὸς τὰ ἀριστερὰ μας, μὲ πυκνὰ πανομοιότυπα σπίτια μὲ κόκκινες στέγες, περιβάλλεται ἀπὸ τεῖχος μὲ ἓναν ἰσχυρὸ πύργο ἀπ' ὅπου ξεπροβάλλουν κανόνια. Ἐνας ἄλλος πύργος, ἴσως ὁ Φάρος τοῦ Λεάνδρου, ἔχει δοθεῖ στὴν κάτω ἀριστερὰ γωνία τῆς σύνθεσης. Τὸ κεντρικὸ μέρος τῆς εἰκόνας σὲ δεύτερο ἐπίπεδο, καλύπτεται ἀπὸ ἓναν ὀρθογώνιο, περιφραγμένο μὲ πέτρινη μάντρα, κῆπο. Μιὰ ἀνθρώπινη φιγούρα στέκεται σὰν φρουρὸς πίσω ἀπὸ τὴν πορτα τοῦ μαντρότοιχου. Πίσω ἀπὸ τὸν «κῆπο» κι ἐμπρὸς ἀπὸ τρεῖς μικρότερους οἰκισμοὺς πού πλαισιώνονται, ὅπως καὶ ἡ κύρια πόλη, ἀπὸ μιὰ σειρά κυπαρίσσια, διακρίνει κανεὶς δύο κόκκινους ἀραμπάδες πού τοὺς τραβοῦν ἄλογα ἢ βουβάλια.

Ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ ὀρθογώνιο σχῆμα ἢ οἰκοδόμημα πού ἐπιβιώνει ἐδῶ σὰν περιμεντρομένους κῆπος, νομίζω πὸς εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἐνδείξεις πού ὀδηγοῦν στὴν ἀνίχνευση τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου αὐτοῦ τοῦ δοσμένου σχήματος γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς Κωνσταντινούπολης, γιὰτὶ κάπως ἔτσι ἀποδίδεται τὸ συγκρότημα τοῦ σουλτανικοῦ ἀνακτόρου Τὸπ-Καπὶ σὲ τοπογραφικὰ τουρκικὰ σχέδια καὶ εὐρωπαϊκὲς χαλκογραφίες τοῦ 16ου αἰώνα⁵ (πίν. 4).

1. Α. Ὁρλάνδου, Τὰ παλαιὰ ἄρχοντόσπιτα τῆς Καστορίας, ΑΒΜΕ (Ἀρχειὸν τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος), τ. Δ' 2, Ἀθῆναι 1938, σσ. 196-210 (σσ. 207-208) εἰκ. 140. Ν. Κ. Μουτσόπουλου, Καστοριά, Τὰ ἀρχοντικά, (Ἐκδόση Ἀρχιτεκτονικῆς), Ἀθῆναι 1962 σ. 16 (ἀρχοντικὸ Νατζῆ), σ. 19 (ἀρχοντικὸ Τσιτσιπαῖ, Βόσπορος). The Greek Merchant Marine, Ἐκδόση Ἑθνικῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, 1972, εἰκ. 10.

2. R ü c h a n A r i k, Resimli Türk evlerinden iki Örnek (= Δύο τοιχογραφημένα τουρκικὰ σπίτια). ἀγγλικὴ περίληψη: Paintings in old turkish houses, «Sanat Dünyamız», Χρον. 2, Τεύχ. 4, Μῆς 1975, 12-19, εἰκ. σσ. 13, 15. R ü c h a n A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὀ.π., εἰκ. 75, 81-82.

3. The Greek Merchant Marine, ὀ.π., εἰκ. 9.

4. The Greek Merchant Marine ὀ.π., εἰκ. 11, εἰκ. 200.

5. Βλέπε: χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: τοπογραφικὴ ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης στὰ 1536-1537, μικρογραφία στὸ Ὀδοιορικὸ τοῦ Μαιρακῆ Νασούχ («Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τ. Γ', 1974, εἰκ. σ. 14-15. R. A r i k, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὀ.π., εἰκ. 3), ἰταλικὴ χαλκογραφία τοῦ 16ου αἰώνα μὲ τοπογραφικὴ ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης («Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους», τ. Γ', εἰκ. σ. 46-47).

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

Στό δεξιό μέρος τοῦ πίνακα εἰκονίζεται ἡ κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης μέ τήν Ἁγιά Σοφιά, κατὰ μιὰ παράξενη ἀντιστροφή τῶν γεωγραφικῶν δεδομένων πού φέρνει τήν Πόλη στήν ἀσιατική ἀντί γιά τήν εὐρωπαϊκή ὄχθη. Αὐτή ἡ ἀντιστροφή παρατηρεῖται καί σέ ἄλλες τοιχογραφίες τῆς ἐποχῆς μέ θέμα ἄποψη τῆς Κωνσταντινούπολης. Ὁφείλεται, ἴσως, σέ μιὰ ἀρχική, ἀπό τὰ ἀνάποδα ἀπόδοση ἑνός ὑποθετικοῦ προτύπου, ἢ σέ ἄλλο ἀρχικό πρότυπο σχεδιασμένο ἀπό τό Πέραν μέ τήν Πόλη δεξιά καί τό ἀσιατικό Σκούταρι ἀριστερά¹.

Σ' αὐτό ἀκριβῶς τό κομμάτι τῆς σύνθεσης πού θέλει νά εἰκονίσει τήν κυρίως πόλη τῆς Κωνσταντινούπολης, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ αὐτή τήν τρίτη, νεώτερη, πηγὴ προτύπων πού πρώτη φορά διαπιστώνουμε σ' αὐτή τήν κοσμική ζωγραφική. Θεληματικά ἢ ἴσως ἄθελά του ὁ ζωγράφος ἀπεικονίζει τήν Πόλη καί τήν Ἁγιά Σοφιά ἀντιγράφοντας σχεδόν σέ ὅλες του τίς λεπτομέρειες τό κεντρικό τμήμα μιᾶς χαλκογραφίας μέ θέμα τῆ Μονῆ Βατοπεδίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Μεταφέρεται ὄχι μόνον ὁ κεντρικός πυρήνας μέ τό περιτειχισμένο μοναστήρι, ἀλλά καί ἄλλα στοιχεῖα ἀπό τῆ χαλκογραφία, μετουσιωμένα μέ ἐλάχιστες παραλλαγές, ὅπως οἱ τύποι τῶν πλεούμενων, τὰ ἰστιοφόρα, τό ἕνα ἀπό τὰ δελφίνια μέ τήν κυματιστή οὐρά καί μιὰ δέσμη ἀγκίστρια στό στόμα.

Ἡ χαλκογραφία πού ἐντόπισα σάν πρότυπο (πίν. 5) ἔχει τυπωθεῖ τό 1792 στή Βενετία, μά ἀσφαλῶς ὁ κεντρικός πυρήνας τῆς θά εἶχε καί προγενέστερες ἐκτυπώσεις. σέ ὄχι πολύ διαφορετικὴ μορφή—ὅπως εἶχε καί μεταγενέστερες²—γιά νά βρῖσκεται στά χέρια τοῦ ζωγράφου μας στά μέσα

1. Τέτοιες εἰκόνες ξέρουμε στό Κονάκι Σεμακή στό Γενή Σεχίρ (R. Arık, Resimli Türk evlerinden iki örnek, ὁ.π., εἰκ. 13), στό ἀρχοντικό Νατζή στήν Καστοριά (The Greek Merchant Marine, ὁ.π., εἰκ. 10), στό ἀρχοντικό Τζάνου τοῦ 1756 στή Σιάτιστα (The Greek Merchant Marine, ὁ.π., εἰκ. 9) καί ἄλλο.

2. Τμήμα μόνον τῆς χαλκογραφίας δημοσιεύθηκε ἀπό τόν Παῦλο Μυλωνά, Ὁ Ἄθως καί τὰ μοναστηριακά του ἰδρύματα μέσ' ἀπό παλιές χαλκογραφίες καί ἔργα

του 18ου αιώνα. Είναι γνωστό πώς αυτές οι μοναστηριακές χαλκογραφίες του 18ου αιώνα που προσφέρονταν και διανέμονταν στους προσκυνητές, έχουν χαραχθεί και τυπωθεί διαδοχικά σε διαφορετικές παραλλαγές¹. 'Εξάλλου μιὰ τέτοια ἄν ὄχι ἡ ἴδια χαλκογραφία ἦταν ἀσφαλῶς τὸ πρότυπο γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τὸ 1762 στοὺς τοίχους ἑνὸς δωματίου ὑποδοχῆς στὸ ἀρχοντικὸ Μανούση στὴν ἴδια πόλη τῆς Σιάτιστας, τῆς Μονῆς Βατοπεδίου μέσα στὸν περίβολό της πού συνοδεύεται, αὐτὴ τῆ φορᾶ, μὲ τὴν ἐπιγραφή ΤΟ ΒΑΤΟΠΕΔΙ (πίν. 6). 'Η σύνθεση ἀπεικονίζεται ὀνόμασα σὲ ἄλλα πανῶ μὲ Νεκρὲς Φύσεις καὶ δοχεῖα μὲ λουλούδια καὶ κάτω ἀπὸ ἕναν ἐραλδικὸ δικέφαλο ἀετὸ².

'Η ἀπεικόνιση φημισμένων μοναστηριῶν, πάντα σχεδὸν μὲ ἀφετηρία μιὰ χαλκογραφία, εἶναι ἀπὸ τὰ συνηθισμένα θέματα σ' αὐτὴ τὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ καὶ βρίσκει τὴ θέση της καὶ στὸ διάκοσμο ἐκκλησιῶν, ἀφοῦ, κατὰ κανόνα, οἱ ἴδιοι ζωγράφοι διακοσμοῦν τὶς ἐκκλησίες καὶ τὰ ἀστικά σπίτια³.

Παράλληλα, φημισμένα μουσουλμανικὰ τεμένη, ὅπως καὶ οἱ ἅγιες πόλεις τοῦ 'Ισλάμ, γίνονται οἰκεῖα καὶ κεντρικὰ θέματα στὴ διακόσμηση τζαμιῶν, σπιτιῶν ἢ καὶ ἄλλων χώρων πού προορίζονταν γιὰ μουσουλμάνους τόσο στὴ Μικρὰ 'Ασία ὅσο καὶ στὰ Βαλκάνια⁴.

'Εκεῖνο πού ἔχει σημασία ἐδῶ εἶναι τὸ γεγονὸς πὼς μιὰ μοναστηριακὴ χαλκογραφία προορισμένη γιὰ Ἑλληνες προσκυνητὲς χρησιμοποιήθηκε σὰν πρότυπο γιὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ ἑνὸς παραδοσιακοῦ σχήματος πού παριστάνει τὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ ἀπὸ μόνο του, ὅπως καὶ οἱ ἄμεσες μιμήσεις ἐλληνικῶν χαλκογραφιῶν στὴν κοσμικὴ ἢ ἐκκλη-

τέχνης, 'Αθήνα 1963, εἰκ. 23 καὶ 25. — Στὸ ἴδιο βιβλίο, εἰκ. 24, δίνεται καὶ ἄλλη παραλλαγή τῆς ἴδιας χαλκογραφίας, τυπωμένη στὰ 1817.

1. Μ. Γ α ρ ῖ ὀ η - Θ. Πα λ ι ο ῦ ρ α, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία Νεομαρτύρων, «'Ηπειρωτικὰ Χρονικά» 22, 'Ιωάννινα 1980, 169-205 (171-172).

2. Δημοσιεύθηκε στὸ «'Ημερολόγιο 'Ιονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης», 1965, εἰκ. 5.

— Τέτοιες εἰκόνες φημισμένων μοναστηριῶν, πάντα μὲ τ' ὄνομά τους καὶ μὲ πρότυπα, ἀσφαλῶς χαλκογραφίες, στολίζουν συχνά, καὶ σὲ ἄλλες αἰθουσες ὑποδοχῆς ἀρχοντικῶν, τὸ κεντρικὸ πανῶ ἑνὸς ὀλόκληρου διακοσμητικοῦ συστήματος. Μιὰ ἀπεικόνιση τῆς Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (πίν. 7) τοῦ 'Αγίου Ὁρους, πάλι κάτω ἀπὸ τὴ σκιά ἑνὸς ἐραλδικοῦ δικέφαλου ἀετοῦ καὶ μὲ χρονολογία 1755, εἶναι τὸ διακοσμητικὸ θέμα τοῦ κεντρικοῦ πανῶ στὸν «Καλὸν Ὄντῶ» (κεντρικὸ δωμάτιο ὑποδοχῆς) τοῦ ἀρχοντικοῦ Σαχίνη ἢ Μανούση, τῶρα Νεραντζόπουλου, στὴ Σιάτιστα. (Δημοσιεύθηκε στὸ «'Ημερολόγιο 'Ιονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης», 1966, εἰκ. 3).

3. Κ ῖ τ σ ο υ Α. Μ α κ ρ ῆ, 'Η Λαϊκὴ Τέχνη τοῦ Πηλίου, 'Αθήνα (Μέλισσα) 1976, εἰκ. σσ. 213-214 (Παγώνη, «Τὸ Μέγα Σπήλαιον», 'Αγία Μαρίνα Κισσοῦ 1802).

4. R. A r i k, Batılışma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, ὅ.π., σσ. 156-157, εἰκ. 16, 22, 23, 26, 27, 39, 40, 41, 45, 47, 48, 59, 60, 61, 62, 71, 72, 103, 104, 109, 110.

σιαστική τοιχογραφία, αποτελεί μαρτυρία για τὸ γεγονός πὸς οἱ ζωγράφοι εὐρύνουν τὸ θεματολόγιό τους καταφεύγοντας σὲ μιὰ ἄλλη πηγή, ντόπια αὐτὴ τῆ φορὰ καὶ σύγχρονή τους.

Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ὁ τεχνίτης δὲν παρουσιάζει ἀπλὰ τὴν Κωνσταντινούπολη σὰν μιὰ φημισμένη πολιτεία, πόλο ἑλξης ποὺ ἀσκεῖ—ὅπως καὶ ἄλλες μεγάλες πόλεις ἔξω ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο—παραδοσιακὰ τῆ γοητεία τῆς στά ἀγροτικά στρώματα ἢ στὶς ἀνερχόμενες ἀστικοεμπορικές τάξεις ποὺ ἤδη βρίσκονται σὲ οἰκονομικὴ ἀνθιση καὶ σὲ ἐπαφὴ μὲ τὴ Δυτικὴ Εὐρώπη¹.

Ὁ ζωγράφος φαίνεται πὸς εἰσάγει στὴ σύνθεσή του ὀρισμένα στοιχεία ποὺ δὲν τὰ δανείστηκε οὔτε ἀπὸ τὸ χαλκογραφικὸ του πρότυπο οὔτε ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ του θεματολόγιο, ποὶ ἴσως ὅμως νὰ τὰ ἐμπνεύσθηκε ἀπὸ συμβολικὰ μοτίβα σὲ ἀποκαλυπτικούς κύκλους τοῦ 18ου αἰῶνα ἢ σὲ εἰκονογραφημένους χρησιμολογικοὺς Κώδικες². Κι αὐτὰ τὰ στοιχεία προσδίδουν κατὰ τὴ γνώμη μου, στὸ θέμα ἓνα ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο. Ἔτσι, πάνω ἀπὸ τὴν Πόλη (τὸ Βατοπέδι ἐδῶ), δεξιὰ κι ἀριστερά, δύο κόκκινοι φτερωτοὶ δράκοντες, μὲ ξεγυμνωμένα ἀρπακτικὰ τὰ νύχια τῶν ποδιῶν τους, ρίχνουν τὴ σκιά τους πάνω ἀπὸ τὴν πόλη, ποὺ ὅμως προστατεύεται ἀπὸ ἓνα Σεραφεῖμ ποὺ πετᾷ ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ, στὸν ἄξονα τῆς σύνθεσης, ἀμυντικὸ πύργο τοῦ μοναστηριοῦ. Ἀπὸ τὰ παράθυρα τοῦ πύργου ξεπροβάλλουν κανόνια ποὺ ξερνοῦν κόκκινες φωτιές. Δηλαδή ἡ Πόλη ἐξουσιάζεται ἀπὸ τοὺς δράκοντες, σύμβολο τοῦ κακοῦ, προστατεύεται ὅμως ἀπὸ τὸ Σεραφεῖμ καὶ τὶς οὐράνιες δυνάμεις. Κι ἓνα ἄλλο στοιχεῖο ἔρχεται νὰ τονίσει τὸ ἐθνικὸ-ἰδεολογικὸ—κρυμμένο ὅμως—περιεχόμενο τῆς σύνθεσης: ἓνας παπᾶς ἢ καλόγερος ἔχει προστεθεῖ στὴν ἄκρη δεξιὰ τῆς σύνθεσης πάνω ἀπὸ τὶς στέγες τοῦ μοναστηριοῦ. Βαστῦ σταυρὸ στὸ δεξιὸ χέρι—σύμβολο νίκης. Τὸ νόημα γίνεται ἔτσι φανερό, ἡ σύνθεση πλουτίζεται μ' ἓνα ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο—πρωτοβουλία τοῦ καλλιτέχνη ἢ παραγγελία τοῦ πελάτη του;—δεμένο μὲ τὶς προσδοκίες καὶ ἐλπίδες γιὰ ἐθνικὴ ἀποκατάσταση καὶ γιὰ λύτρωση τοῦ συμβόλου τοῦ Ἑλληνισμοῦ, τῆς Πόλης καὶ τῆς Ἁγιά Σοφιάς³. Θὰ λέγαί κανεὶς πὸς τρεῖς αἰῶ-

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

2. Ὅπως οἱ δράκοντες: στὶς μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικοῦ Κώδικα 170 Barozzi. (Βλ. Α. Δ. Παλιούρα, Οἱ μικρογραφίες τοῦ χρησιμολογικοῦ Κώδικα 170 Barozzi, «Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου» (Σεπτέμβριος 1976), τ. Β', Ἀθήνα 1981, 318-328, πίν. 109β, 111α).

3. Ὁ Στ. Πελεκονίδης εἶχε ἤδη ἐπισημάνει αὐτὰ τὰ στοιχεία ποὺ φορτίζουν τὴ σύνθεση μὲ ἰδιαίτερο ἰδεολογικὸ περιεχόμενο, δὲν εἶχε ὅμως ἐντοπίσει τὸ χαλκογραφικὸ τῆς πρότυπο. (Βλ. St. Pelekaidis, Die Kunstformen der Nachbyzantinischen Zeit im Nord-

νες τουρκικής κυριαρχίας στην Πόλη, αντιμετωπίζονται σαν μία ιστορική παρένθεση. πώς ο καλλιτέχνης βλέπει μόνον την άπειλή—σαν να ζούσε πριν από το Μάη του 1453—και άγνοει θεληματικά τη σύγχρονή του πολιτική και ιστορική πραγματικότητα.

Ένα άλλο στοιχείο στον πίνακα αποτελεί μαρτυρία γι' άλλα ανοίγματα του ζωγράφου και για άλλες επιδράσεις. Πρόκειται για τον ουρανό, στο επάνω μέρος της σύνθεσης, ρόδινο και γκριζογάλαζο σαν μετά το ήλιοβασιλέμα, σπαρμένο με μερικά μεγάλα κίτρινα άστέρια, με κάπως μικρότερα μαύρα ή κόκκινα—δίπλα στο Σεραφείμ—και άπειρα μικρά. Ουρανός φορτωμένος με ταραγμένα στριφογυριστά και με πολύχρωμους ιριδισμού; σύννεφα. Αυτά ακριβώς τὰ ἔμπνευσης μπαρόκ σύννεφα, πού τὰ ἀποδίδει με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και επιτυχία ο ζωγράφος, θυμίζουν πολύ ἀπωανατολίτικα πρότυπα. Ὁ ζωγράφος γνωρίζει τούρκικες μικρογραφίες του 15ου αιώνα, όπου έντονη ἀσκήθηκε ἡ ἐπίδραση κινέζικων και κεντροασιατικῶν προτύπων: Ἡ, πού εἶναι και τὸ πιθανότερο, μιμείται στοιχεῖα κινέζικα πού με τὴ μόδα τῆς chinoiserie εἶχαν διεισδύσει στην ἐποχή του στη Δυτική και Κεντρική Εὐρώπη, ιδιαίτερα σιὰ βιομηχανικά ἀντικείμενα μικροτεχνίας, τίς πορσελάνες, τίς ταπεσαρίες;

Ἡ μελέτη τοῦ φαινομένου τῆς κοσμικῆς και διακοσμητικῆς, κυρίως, ζωγραφικῆς, τῆς τοιχογραφίας ιδιαίτερα, τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ μελέτη και ἡ ἐντόπιση τῶν πηγῶν ἔμπνευσης, τῆς εἰκονογραφίας, τῆς τεχνοτροπίας, τῆς τεχνικῆς και ἄλλων συναφῶν προβλημάτων πού θέτει αὐτή ἡ ζωγραφική εἶναι ἀκόμα στην ἀρχή τῆς. Περιορίστηκα σ' αὐτὸ τὸ σημεῖωμα, στην ταύτιση ὀρισμένων ἄμεσων εἰκονογραφικῶν προτύπων, καθὼς και στον ἐντοπισμὸ τῶν διάφορων ἐτερόκλητων πηγῶν ἀπ' ὅπου ἀντλεῖ τὴν ἔμπνευσή τῆς.

Ἡ ἐπισήμανση μιᾶς νεότερης πηγῆς ἔμπνευσης γιὰ τὴν κοσμική ζωγραφική, τῶν ἑλληνικῶν και βαλκανικῶν μοναστηριακῶν χαλκογραφιῶν, θὰ προσανατολίσει, ἐλπίζω, τὴν ἔρευνα και πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση και θὰ ἐπιτρέψει τὴν ἐντόπιση και ἄλλων προτύπων.

Παρίσι

ΜΙΛΤΟΣ ΓΑΡΙΑΝΣ

griechischen Raum, στο «Kunst und Geschichte in Südosteuropa 9, Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa Gesellschaft», Recklinghausen 1973, σσ. 125-136, πού ξαναδημοσιεύθηκε στον τόμο «Μελέτες Παλαιοχριστιανικῆς και Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας», 174 Ἴδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 465-485 (σ. 484), εἰκ. 12.

RÉSUMÉ

Miltos Garidis, Gravures européennes et gravures populaires grecques: Nouveaux prototypes pour la peinture murale profane (laïque) des XVIIIe et XIXe siècles.

Dans une très courte introduction sont d'abord esquissées les grandes lignes d'évolution de la peinture murale profane des XVIIIe et XIXe siècles et formulées les questions posées par l'étude de cette peinture qui orne—dans un cadre baroque-rococo—des maisons «bourgeoises» surtout en Macédoine Occidentale, mais aussi dans plusieurs régions et villes des Balkans, des îles grecques et d'Asie Mineure.

Ainsi sont abordés les problèmes des sources d'inspiration, des choix thématiques, de style.

Parmi les sujets traités par cette peinture, la représentation panoramique de villes célèbres, surtout Constantinople, tient une place importante. Leurs prototypes et sources d'inspiration ont dû être, à l'origine, des cartes et plans topographiques turcs et européens du XVIe siècle, des miniatures, des gravures.

Dans le courant du XVIIIe siècle, époque à partir de laquelle on peut suivre l'évolution de cette peinture profane, les peintres commencent à reproduire, en les interprétant à leur manière et selon leur apprentissage, des gravures européennes contemporaines.

Dans cette étude, l'auteur se borne à signaler quelques gravures originales qui ont servi de prototypes pour des peintures murales.

Une telle gravure, représentant la ville de Francfort avait servi de modèle pour une peinture murale dans la maison Maliaguas à Siatista, en 1844. Kitsos Makris avait déjà identifié la gravure originale, œuvre de Johann Balthassar Probst de la 1ère moitié du XVIIIe siècle. L'auteur de la présente étude analyse le processus par lequel cette gravure est transposée en peinture murale.

Parmi les peintures murales de cette même maison Maliaguas à Siatista figure une image qui représente la ville de Madrid. L'auteur a pu identifier le prototype d'origine, une «veduta» de Madrid gravée sur cuivre à Augsburg au milieu du XVIIIe siècle, par Georg Balthassar Probst. Une ana-

lyse détaillée permet de suivre le processus de transposition de l'œuvre gravée en peinture murale ainsi que la manière dont ce thème est intégré stylistiquement dans une conception décorative d'ensemble, résultat de l'apprentissage du peintre dans la tradition et les conventions des peintures byzantine et orientale.

Dans une autre peinture représentant la ville de Constantinople, dans la maison Poulkidis à Siatista et datant de 1752-1759, l'auteur reconnaît un schéma général déjà fixé et répandu pour la représentation de cette ville et dont l'origine du noyau central doit remonter à des gravures et cartes topographiques du XVI^e siècle. Mais pour rendre, ici, le noyau central de la composition, le peintre a eu recours à une gravure grecque qui a eu plusieurs tirages différents à Venise et ailleurs au XVIII^e siècle et qui représente le Monastère de Vatopedi au Mont-Athos. Il s'agit d'une de ces gravures représentant des monastères—influencées, elles aussi, par les «vedute» de villes—et qui étaient distribuées ou vendues aux pèlerins.

C'est la première fois qu'une gravure grecque est identifiée comme une source précise d'inspiration pour la peinture profane et l'auteur tient à signaler ce fait. D'après les données de la gravure de Vatopédi qui a servi de modèle au noyau central de la ville de Constantinople, le Catholicon du monastère est censé représenter la Grande église d'Hagia Sophia. De plus, cette gravure est interprétée dans la peinture murale avec des intentions idéologiques bien précises. Le peintre y introduit—en plus d'éléments formels légués par les formes du baroque-rococo—des signes symboliques nouveaux de détail qui altèrent le contenu de la composition traditionnelle en la chargeant d'allusions et de signes qui laissent apparaître ses aspirations à la libération nationale, à la victoire finale sur les Turcs, à la réalisation des vœux de revanche de l'Héliénisme et de la Chrétienté.

Ainsi, le sujet traditionnel des villes célèbres exerçant un attrait certain sur des couches montantes d'une société déterminée, est enrichi d'un nouveau contenu idéologique et militant.

Cette constatation ajoute un trait nouveau à ce genre de peinture dont l'étude est à peine à ses débuts.