

---

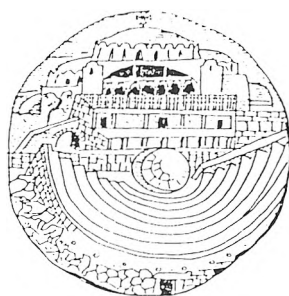
# ΑΡΜΟΣ

ΤΙΜΗΤΙΚΟΣ ΤΟΜΟΣ

ΣΤΟΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗ Ν.Κ. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟ  
ΓΙΑ ΤΑ 25 ΧΡΟΝΙΑ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΤΟΥ  
ΠΡΟΣΦΟΡΑΣ ΣΤΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του

ΚΙΤΣΟΣ Α. ΜΑΚΡΗΣ



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΠΟΛΥΤΕΧΝΙΚΗ ΣΧΟΛΗ, ΤΜΗΜΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ

---

# Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του

ΚΙΤΣΟΣ Α. ΜΑΚΡΗΣ

Το μπαρόκ αποτελεί σημαντική μονάδα κρούσης στην αντεπίθεση που οργανώνει η Καθολική Εκκλησία κατά της Μεταρρύθμισης. Ξεκινώντας από την Ιταλία (21, 117)\* γρήγορα εξαπλώνεται σ' ολόκληρη την Ευρώπη και πέρα από αυτή (35-36-37). Απέναντι στη λιτότητα των προτεσταντικών ναών προτάσσεται μία τεχνοτροπία πυκνής και δυναμικής έκφρασης. Πρόκειται για κίνημα που γρήγορα αγκαλιάζει όλες τις τέχνες, αρχιτεκτονική (35), ζωγραφική, γλυπτική, μεταλλοτεχνία, πολεοδομία, κηποτεχνία, έπιπλο (40-41), εφαρμοσμένες τέχνες (32-33)... Με γοργές διαδικασίες γρήγορα χάνει τον αποκλειστικά εκκλησιαστικό χαρακτήρα της και γίνεται καλλιτεχνικός συρμός που επικρατεί σε κάθε μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτή η μεγάλη διάδοση, κυρίως στην Ευρώπη, δηλαδή σε χώρες με πολιτιστικές ιδιορρυθμίες, δημιουργεί ένα είδος εθνικών παραλλαγών αν και η κινητικότητα καλλιτεχνών και χειροτεχνών περιορίζει σημαντικά τις μεταξύ τους διαφορές. Ιδιότητα παραλλαγή στο χώρο της Νότιας Βαλκανικής και μέρους της Μικρασίας είναι το λεγόμενο «τουρκομπαρόκ», μείγμα μπαρόκ-ροκοκό στοιχείων και ανατολίτικης διακοσμητικής αντίληψης. Άλλωστε, το ροκοκό είναι ακραία συνέχιση του μπαρόκ και μερικές φορές τα δύο συνεξετάζονται (30). Διαφοροποιημένο παρακλάδι του «τουρκομπαρόκ» είναι το νεοελληνικό μπαρόκ.

\* Οι χοντροί αριθμοί σε παρένθεση παραπέμπουν στον αντίστοιχο αριθμό της βιβλιογραφίας.

Όταν υπάρχει ένας μόνο αριθμός η παραπομπή αφορά στο σύνολο του βιβλίου, όταν υπάρχει και δεύτερος λεπτότερος μετά από το κόμμα παραπέμπει στη σελίδα. Οι πίνακες εκτός κειμένου σημειώνονται με την ένδειξη ΠΙΝ. Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί πως οι παραπομπές σε δημοσιευμένα έργα ζωγραφικής ή γλυπτικής δε σημαίνουν τη μοναδική πηγή για το συγγραφέα του άρθρου ο οποίος στηρίζεται κυρίως στις προσωπικές του έρευνες σ' ολόκληρη την Ελλάδα, τις Βαλκανικές χώρες καθώς και χώρες της Μεσοευρώπης.

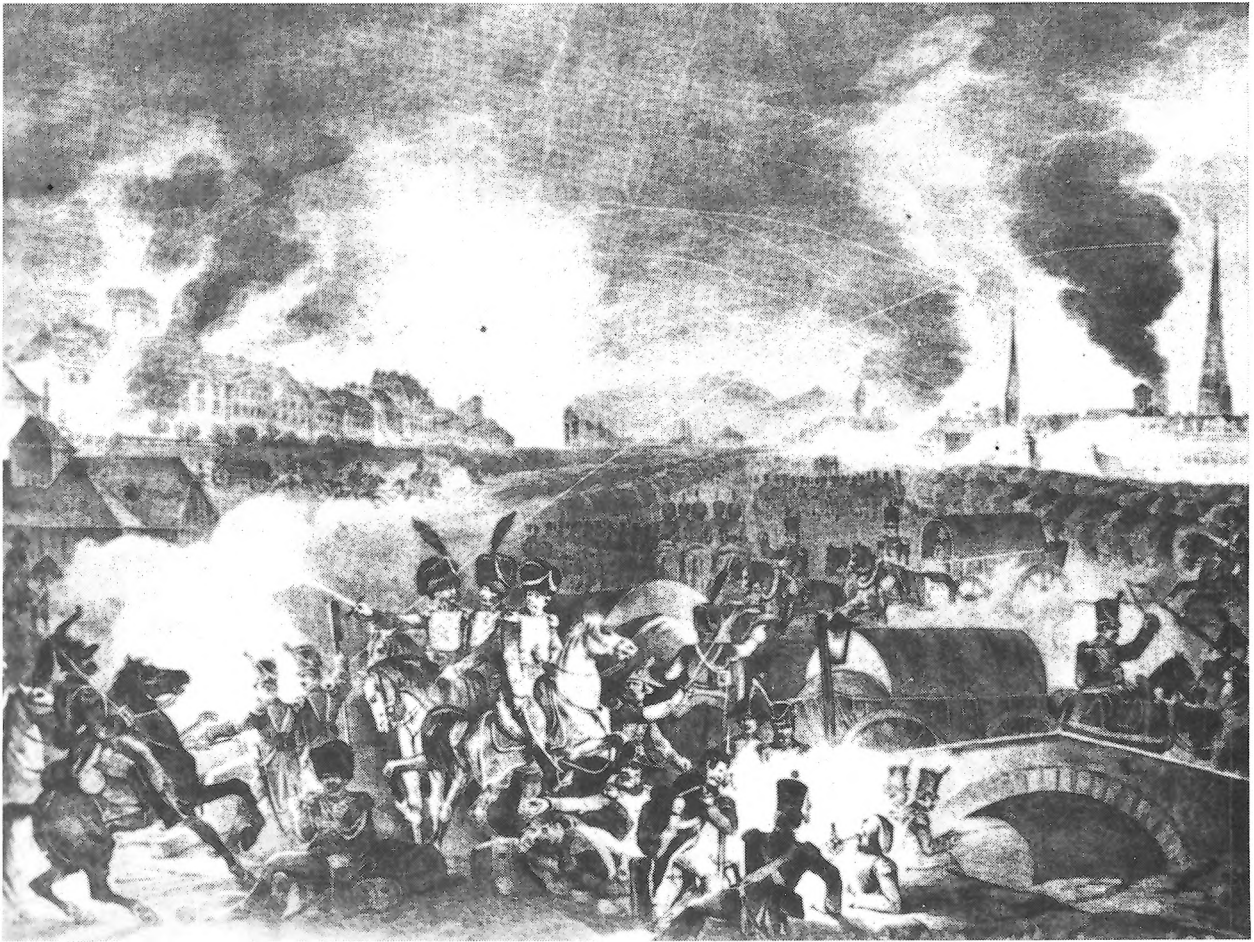
Η παρουσία του έχει πολλές φορές σημειωθεί τόσο στη διακόσμηση των αρχοντικών της Βόρειας Ελλάδας (23, 17-13) όσο και στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική ολόκληρης της Ελλάδας (19, 11). Ωστόσο, αν και είναι πια γενικά αποδεκτός ο όρος «νεοελληνικό μπαρόκ», δεν έγινε ακόμα καμιά συστηματική προσπάθεια τόσο για την ερμηνεία του φαινομένου και την επισήμανση των πηγών του, όσο και για τη διατύπωση της ιδιομορφίας του. Η σημερινή εργασία σκοπεύει απλώς να βάλει το θέμα. Είναι απαράδεκτο να μένει ουσιαστικά ανερεύνητο ένα φαινόμενο που σφράγισε την ελληνική παραδοσιακή τέχνη επί έναν αιώνα, χοντρικά από τα μέσα του 18ου ως τα μέσα του 19ου. Κάποιος από τους νέους ερευνητές μας πρέπει να το επιχειρήσει. Δεν είναι καθόλου εύκολο το εγχείρημα. Χαρακτηριστικά αναφέρω ότι μόνο για την επισήμανση των χαρακτηριστικών πρότυπων που προέρχονται από τη Βιέννη πρέπει να ερευνήσει την ALBERTINA με το ένα εκατομμύριο χαρακτηριστικών έργων και τις βιβλιοθήκες και αρχεία της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, της Ακαδημίας Εφαρμοσμένων Τεχνών, τη βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου Ιστορίας της Τέχνης, την Εθνική Βιβλιοθήκη, το Μουσείο Λαϊκής Τέχνης και άλλα ιδρύματα με τις εκατοντάδες χιλιάδων χαρακτηριστικών και σχεδίων που διαθέτουν. Κι όλα αυτά χωρίς να γνωρίζει το όνομα του χαρακτή, οπότε με βάση τους ονομαστικούς καταλόγους θα ήταν εύκολη η ταύτιση, αλλά με μοναδικό στοιχείο τις φωτογραφίες των ελληνικών ελεύθερων αντιγράφων τους. Όπως χαρακτηριστικά παρατήρησε ο δόκτωρ RICHARD BÖSEL, της ALBERTINA, είναι σαν να αναζητάει κανείς σε μεγάλη βιβλιοθήκη ένα βιβλίο χωρίς να ξέρει το όνομα του συγγραφέα του αλλά μόνο κάποια παραλλαγμένη σελίδα του. Ωστόσο, η έρευνα αυτή είναι απαραίτητη γιατί χωρίς την επισήμανση των προτύπων είναι αδύνατη η μελέτη των προσαρμογών, προσθηκών και αφαιρέσεων. Και αυτά



ΕΙΚ. 1. Πλατεία ευρωπαϊκής πόλης, πάντως όχι της Βιέννης. Τοιχογραφία στο σπίτι του Δημητρίου Σβάρτς. Αμπελάκια 1803.

ακριβώς οριοθετούν την ιδιαιτερότητα του νεοελληνικού μπαρόκ. Τούτο γίνεται φανερό από τις ελάχιστες περιπτώσεις συγκρίσεων έργων ελληνικής ζωγραφικής, όπως τις απεικονίσεις της Φραγκφούρτης και της Μαδρίτης του σπιτιού Μαλιόγκα στη Σιάτιστα (16, 367-5, 1), καθώς και την «Κρίση των Ιουδαίων» στη Δράκια του Πηλίου (14, 146 και 147). Αλλά την επίδραση του μπαρόκ στη λαϊκή μας τέχνη δεν πρέπει να την αναζητήσουμε μόνο στην επισήμανση ευρωπαϊκών προτύπων σε ελληνικές τοιχογραφίες αλλά και σεμιά καινούργια διακοσμητική αντίληψη με ανήσυχη εναλλαγή καμπυλών αντίστροφης φοράς και στην απομάκρυνση από τον κανόνα της συμμετρίας γύρω από ένα κάθετο νοητό άξονα, μερικές φορές και από ένα δεύτερο οριζόντιο. Το θέμα, π.χ., του τοπίου μέσα σε κυκλικό ή ελλειπτικό πλαίσιο από το οποίο τινάζονται ευκίνητα φυτικά διακοσμητικά είναι πολύ συνηθισμένο στη μπαρόκ διακοσμητική. Το συναντούμε συχνά και σε ελληνικές τοιχογραφίες

του 18ου αιώνα και των αρχών του 19ου. Εμφανίζεται και με τη μορφή ξυλογραφικής βινιέτας το 1793 στην «Εφημερίδα» που έβγαζαν στη Βιέννη οι αδελφοί Μαρκίδες Πούλιου, εφημερίδα που κυκλοφορούσε ευρύτατα στην Ελλάδα και εξακριβωμένα στα Αμπελάκια. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι δεν είναι σωστή η γνώμη ότι οι απόψεις πλατειών στο σπίτι του Γεωργίου Σβάρτς στ' Αμπελάκια απεικονίζουν Βιεννέζικες πλατείες. Πολυήμερες έρευνες του υποφαινόμενου στη Βιέννη, της οποίας το παλιό τμήμα διατηρείται σχεδόν ανέπαφο, απέδειξαν πως μόνο μία, κι αυτή στο σπίτι του Δημητρίου Σβάρτς, η οποία έχει πέσει εδώ και πολλά χρόνια, παρίστανε την αυλή του Μπελβεντέρε. Ούτε και σε λυκώματα με παλιά χαρακτηριστικά απόψεων της Βιέννης συναντούμε κάποια άποψη που να μας πείθει πως υπήρχε πρότυπο από κάποια τοιχογραφία του σπιτιού του Γ. Σβάρτς. Επίμονες, αλλά όχι εξαντλητικές, έρευνες σε βιβλιοθήκες και πινακοθήκες έδωσαν το

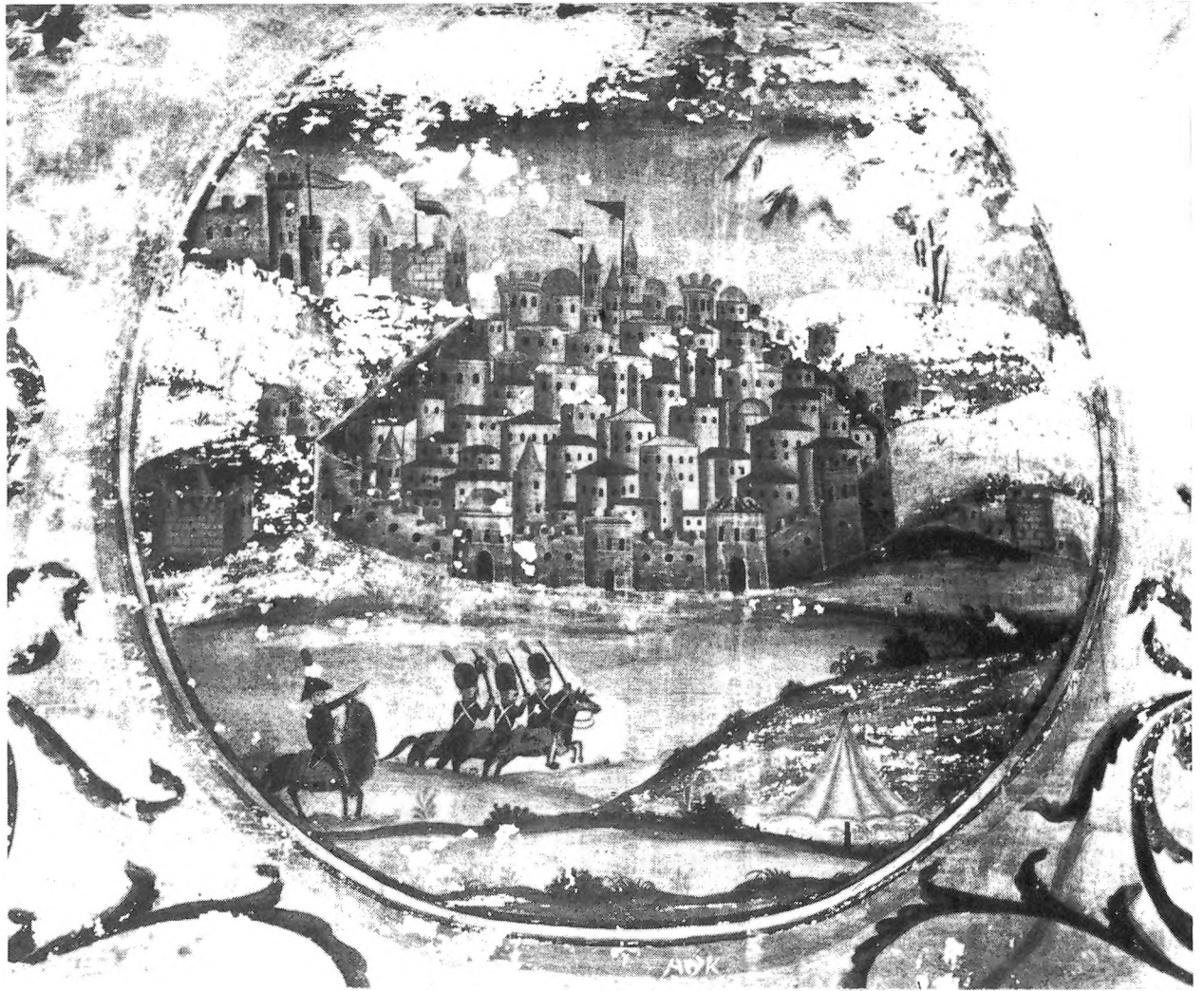


ΕΙΚ. 2 α. Νυχτερινός βομβαρδισμός της Βιέννης στις 11-12 Μαΐου 1809 από τους Γάλλους του Ναπολέοντα. Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας, Βιέννη. (283-494 BRF). Από το ίδιο σχέδιο προέρχονται πολλές λιθογραφίες και ζωγραφίες.

ίδιο αποτέλεσμα.

Με τον όρο «νεοελληνικό μπαρόκ» χαρακτηρίζουμε το ιδιότυπο κράμα μπαρόκ, ροκοκό και ελληνικών παραδοσιακών στοιχείων που κυριαρχεί στην Ελλάδα κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 18ου ως τα μέσα περίπου του 19ου, με ιδιαίτερη έμφαση στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική και στη ζωγραφική διακόσμηση παραδοσιακών σπιτιών στα δραστήρια βιοτεχνικά και μεταπρατικά κέντρα της Βόρειας και Κεντρικής Ελλάδας, όπως η Σιάτιστα, η Καστοριά, τα Αμπελάκια, τα Ζαγοροχώρια και το Πήλιο. Επίσης σε πολιτείες και χωριά που βρίσκονται έξω από τα σύνορα του Ελληνικού Κράτους, αλλά κατά την περίοδο που μελετούμε χαρακτηρίζονται από έντονη ελληνική παρουσία, όπως το Αργυρόκαστρο (34), το Μπεράτι, το Μελένικο, η Φιλιππούπολη (31, 242, 245, 246, 250), η Στενήμαχος και άλλα. Στη Φιλιππούπολη πολύ

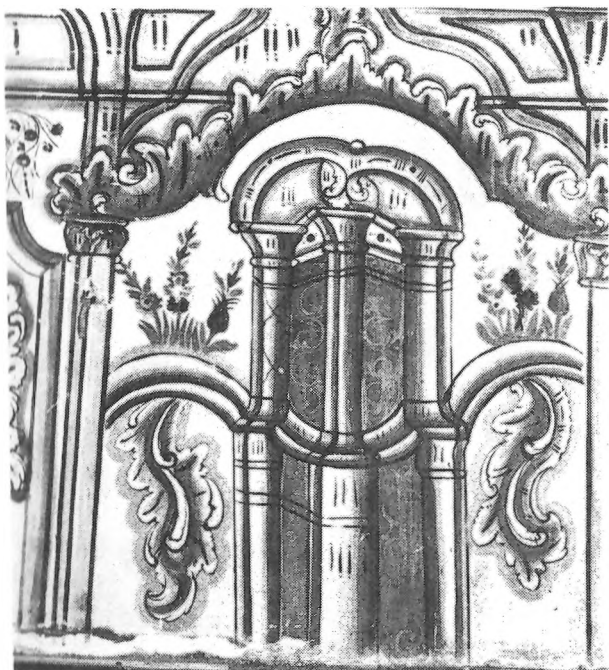
χαρακτηριστικά είναι τα σπίατια του Γεωργιάδη (31, 265) και του Κουγιουμτζόγλου (31, 270). Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε πως η επίδραση αυτή δεν αφορά στο σύνολο του αρχιτεκτονήματος αλλά μόνο στη διακόσμησή του. Ο τύπος του βορειοελλαδίτικου αρχοντικού είναι εξέλιξη της τοπικής αρχιτεκτονικής παράδοσης (24, 181). Το ίδιο ισχύει για τις ξυλόστεγες βασιλικές της Τουρκοκρατίας και μόνο σε μικρές εκκλησίες παρουσιάζονται ισλαμικές επιδράσεις. Δεν ευσταθεί η άποψη του Γιάννη Κορδάτου ότι οι ξενητεμένοι έμποροι έφερναν έτοιμα αρχιτεκτονικά σχέδια, έστω κι αν υποθέσουμε ότι αυτά εφαρμόζονταν τροποποιημένα ανάλογα με το μέγεθος και την κλίση του οικοπέδου, τον προσανατολισμό του και την ύπαρξη γειτονικών οικοδομών. Και βέβαια κανένας δεν μπορεί να πιθανολογήσει πως έστελναν στους Ευρωπαίους αρχιτέκτονες αποτύπωση του οικοπέ-



Εικ. 2 β. Κ. Παπακώστα-Μαρινά. Τοιχογραφία στο σπίτι του Ράδου. Τσεπέλοβο γύρω στα 1850. Εδώ ο Έλληνας ζωγράφος μεταπλάθει το πρότυπο σε στρόγγυλο στοιχείο διακοσμητικού συνόλου. Κρατάει μόνο την ομάδα τριών καβαλάρηδων, καθώς και πίσω τους έναν ξεμοναχιασμένο και σχηματοποιεί την άποψη της Βιέννης.

δου με τις υψομετρικές του καμπύλες, τον προσανατολισμό και το γύρω του δομημένο χώρο. Εκείνο που είναι βέβαιο είναι ότι ερχότανε διακοσμητικά πρότυπα, χαρακτηριστικά έργα ή σχεδιάσματα. Αυτό θα μπορούσε να αναιρέσει ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του μπαρόκ, που είναι «η στενότερη σχέση ανάμεσα στην αρχιτεκτονική, τη γλυπτική και τη ζωγραφική» (21, 119). Λειτουργεί, όμως, η θαυμαστή προσαρμοστική ικανότητα των Ελλήνων τεχνιτών. Έτσι, ο τρόπος που διακοσμούνται τα ημικύκλια από τους «δοξάτους», τα τεταρτοσφαίρια από τις εσωτερικές κόγχες, οι προβολές των τζακιών κλπ. αποτελούν υποδείγματα σωστής διακόσμησης. Η φράση του·Ι. Λεονάρ-

δου πως τα σπίτια των Αμπελακίων είναι «κατά τον κάλλιστον νέον Ελληνικόν και Ευρωπαϊκόν τρόπον κτισμένα» (12, 147-148) ασφαλώς εννοεί την ευτυχή σύζευξη τοπικής αρχιτεκτονικής και επείσαστης διακόσμησης. Θα διαφωνήσουμε και με την άποψη του Νικ. Μουτσόπουλου (24, 181) ότι «τα υποδείγματα αυτά τα μεταχειρίζονταν αμετάπλαστα στην τοιχογράφηση των σπιτιών». Πρώτα - πρώτα, το κύριο εκφραστικό μέσο της ζωγραφικής, το χρώμα, απουσιάζει από τα χαλκογραφικά πρότυπα ενώ αποτελεί γοητευτικό στοιχείο της λαϊκής μας ζωγραφικής. Υπάρχει, ακόμα, η προσαρμογή στις υποχρεωτικές διαστάσεις και το σχήμα των επιφανειών του οικοδομήματος και που είναι



ΕΙΚ. 3. Αλτάρι, Τοιχογραφία στο σπίτι του Καλέα. Νεγάδες Ζαγορίου, 1979. Το αλτάρι είναι άγνωστο στον ορθόδοξο ναό.

φυσικό να μη συμφωνούν με το πρότυπο. Σημειώσαμε παλιότερα μια τέτοια περίπτωση (16, 98). Από ορθογώνια πρότυπα ξεκινούν τοιχογραφίες αψιδόσχημες ή στρογγυλές. Έχει επισημανθεί η περίπτωση, μεταγενέστερη αλλά ενδεικτική, από το ίδιο πρότυπο και από τον ίδιο ζωγράφο να γίνονται δύο παραλλαγές με εντελώς διαφορετικές αναλογίες ύψους - πλάτους (15, 446). Αυτό, όμως, απαιτεί αφαιρέσεις ή συμπύξεις στοιχείων του πρότυπου, προσθήκες άλλων και μετατοπίσεις των αξόνων της σύνθεσης, δηλαδή μια αναδημιουργία που δε δικαιολογεί το χαρακτηρισμό «αμετάπλαστα». Οι λαϊκοί μας ζωγράφοι χρησιμοποιώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα δεν ήταν δυνατό να εγκαταλείψουν μονομιάς τις τεχνικές τους εμπειρίες και την παραδοσιακή ζωγραφική - διακοσμητική αντίληψη.

Θα μελετήσουμε το νεοελληνικό μπαρόκ κυρίως στις τοιχογραφίες των αρχοντικών, αφού για την εκκλησιαστική ξυλόγλυπτική υπάρχει η σχετική εργασία μας «Ελληνικά Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα» (19) καθώς και άλλες μελέτες, όπως π.χ. του Ευστρ. Τσαπαρλή για τα ξυλόγλυπτα τέμπλα της Ηπείρου.

Το πρώτο θέμα για εξέταση είναι οι λόγοι αυτής της κυριαρχίας του μπαρόκ για μακριά χρονική



ΕΙΚ. 4. Το επάνω μέρος από το τζάκι του αετού. Σπίτι Γεωργίου Σβάρτς. Αμπελάκια 1798. Τυπικό δείγμα μπαρόκ διακοσμητικής με συνδυασμό όγκου και χρώματος. Πυκνή σύνθεση ετερόκλιτων θεμάτων: κίονες, τοπία, λουλούδια, κουρτίνες, νεκρές φύσεις, δικάφαλος αετός, ανεικονικά διακοσμητικά...

περίοδο. Ένας πολιτισμός δέχεται και αφομοιώνει εκείνες τις επιδράσεις οι οποίες του είναι χρήσιμες να εκφρασθεί όταν οι αλλαγές των οικονομικών και κοινωνικών δομών και το επακόλουθο πολιτιστικό κλίμα δεν είναι δυνατό να βρουν την έκφρασή τους στα παλιά μέσα. Ο 18ος αιώνας είναι πολύ σημαντικός για τον ελληνικό χώρο καθώς το ενδιαφέρον των Ευρωπαϊκών Δυνάμεων μετατοπίζεται προς τη Μεσόγειο, σπάζει και στην Ελλάδα η κλειστή οικονομία και δημιουργείται μια καινούργια τάξηπραματευτάδων και βιοτεχνών που έχει επαφή με την Ευρώπη. Συγχρόνως αναπτύσσονται ή δημιουργούνται σε ευρωπαϊκές πόλεις ανθηρές και πολυάνθρωπες ελληνικές παροικίες. Οι μετανάστες δεν κόβουν τον ομφάλιο λώρο με τη γενέτειρα. Οι καινούργιοι όροι παραγωγής και διακίνησης των αγαθών δημιουργούν νέα νοοτροπία. Αντίθετα από τους γεωργικούς και κτηνοτροφικούς πληθυσμούς που στηρίζουν όλη τους την παραγωγική διαδικασία στην προγονική πείρα με αποτέλεσμα το συντηρητισμό και την απροθυμία σε ανανεώσεις, οι βιοτέχνες, οι ναυτικοί και οι μεταπράτες για να επιζήσουν χρειάζονται συνεχώς ανανεούμενη πληροφόρηση. Να είναι ενήμεροι για



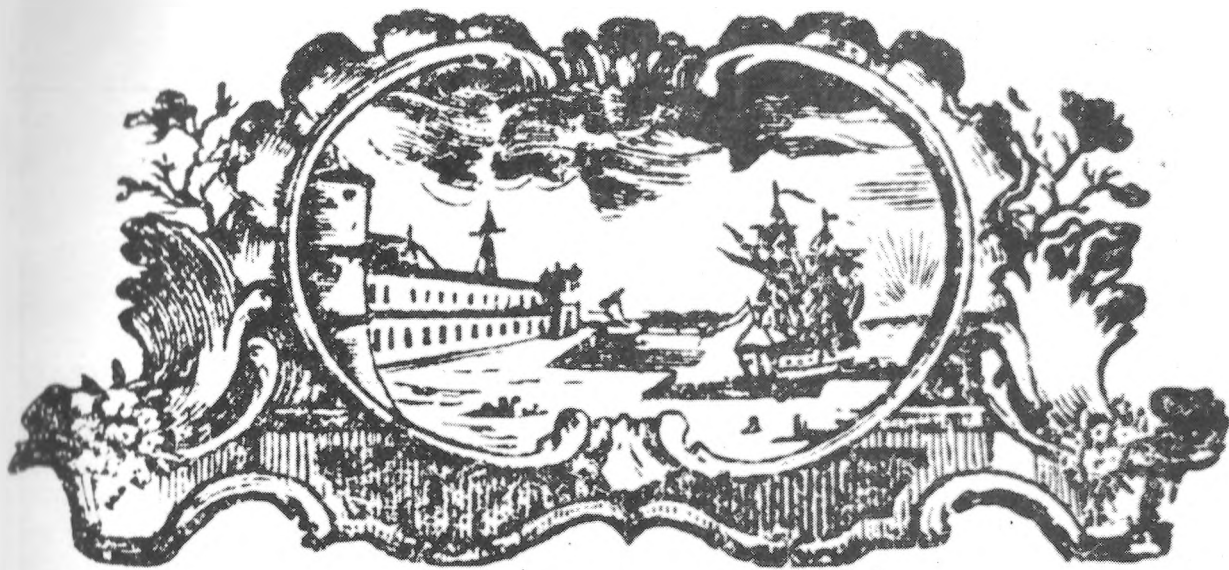
ΕΙΚ. 5. Χαλκογραφία με θέμα την Αγία Τριάδα. Βιέννη 1793. Έγινε με έξοδα των «κεντιμοτάτων πραγματευτών Ρωμαίων της εν Βρασοβώ Αδελφότητος». Η τρανσυλβανική αυτή πόλη είχε ακμαία ελληνική παροικία με παλιό ορθόδοξο ναό που ανακαινίζεται στα 1751. Εδώ οι απόδημοι έμποροι παρασύρονται σε δογματικό λάθος γιατί στην ορθόδοξη αγιογραφία η Αγία Τριάδα συμβολίζεται με τη «φιλοξενία του Αβραάμ». Το Άγιο Πνεύμα που εκπορεύεται από τον Πατέρα και τον Υίο εκφράζει το καθολικό δόγμα.

τις προόδους του επαγγέλματός των, για τις διακυμάνσεις της ζήτησης και των τιμών των προϊόντων, για την ισοτιμία των νομισμάτων. Χρειάζονται γνώσεις αλληλογραφίας και λογιστικής. Ταξιδεύουν άλλοτε για βραχύ χρονικό διάστημα και άλλοτε για μόνιμη εγκατάσταση. Όλα αυτά δημιουργούν πολιτιστικό κλίμα ανοιχτό σε ξένες επιδράσεις, ικανό να τις αφομοιώνει δημιουργικά. Η οικονομική άνοδος επιτρέπει το χτίσιμο μεγάλων και πλούσια διακοσμημένων σπιτιών και εκκλησιών, και μάλιστα σε κλίμα ευμάρειας, αισιοδοξίας και επιδεικτικής αρχοντίας. Ο δρόμος για το ευρωπαϊκό μπαρόκ είναι πια ανοιχτός. Όπως συμβαίνει πάντα με τις τέχνες της περιφέρειας, το μπαρόκ /και το ροκοκό/ διαποτίζει την Ελλάδα όταν πια έχει στερέψει στην πηγή του.



ΕΙΚ. 6. Η Παγκόσμιος Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Βιέννη 1814. Η χαλκογραφία έγινε με δαπάνη του «πανοσιωτάτου εν Ιερομονάχοις Θεοδοσίου και Ιεροδιακόνου Μεθοδίου» από την ελληνική αγιορείτικη μονή Ξηροποτάμου. Το επεξηγηματικό κείμενο, κατά τη συνήθεια της εποχής, είναι δεξιά ελληνικό και αριστερά σλαβικό. Μπαρόκ βάθρο του σταυρού, γυμνά αγγελάκια ερωτιδείς, κτίρια σε προοπτική απόδοση. Επάνω, στο κέντρο, επαναλαμβάνεται το δογματικό λάθος στην απόδοση της Αγίας Τριάδος.

Πρώτοι δέκτες τα ανθηρά οικονομικά κέντρα. Από αυτά ακτινοβολεί και προς το χωρικό τους περίγυρο. Το κίνημα του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού βρίσκει μεγάλη απήχηση στους λόγιους της σκλαβωμένης Ελλάδας, κυρίως σ' αυτούς που ξενιτεύονται ή κρατούν επαφή με την Ευρώπη. Πάμπολλες οι συγγραφές ή μεταφράσεις φυσιογνωστικών, ιστορικών και γεωγραφικών βιβλίων. Αυτή η στροφή προς τα δημιουργήματα της φύσης και του ανθρώπου εκδηλώνεται και στην τέχνη. Το τοπίο, ο άνθρωπος, η πολιτεία, η ιστορική σκηνή περνούν τώρα και στο θεματολόγιό της. Το μπαρόκ καλύπτει τις καινούργιες ανάγκες. «Το ενδιαφέρον της τέχνης στρέφεται στις καθημερινές όψεις της ζωής και του κόσμου. Ηθογραφικές σκηνές - το



ΕΙΚ. 7 α. Ξυλογραφικό κόσμημα της «Εφημερίδος» των αδελφών Πούλιου. Βιέννη 1792. 'Αποψη παραθαλάσσιας πόλης. Περιβάλλεται από ανήσυχο καμπυλόγραμμο μπαρόκ διακοσμητικό.

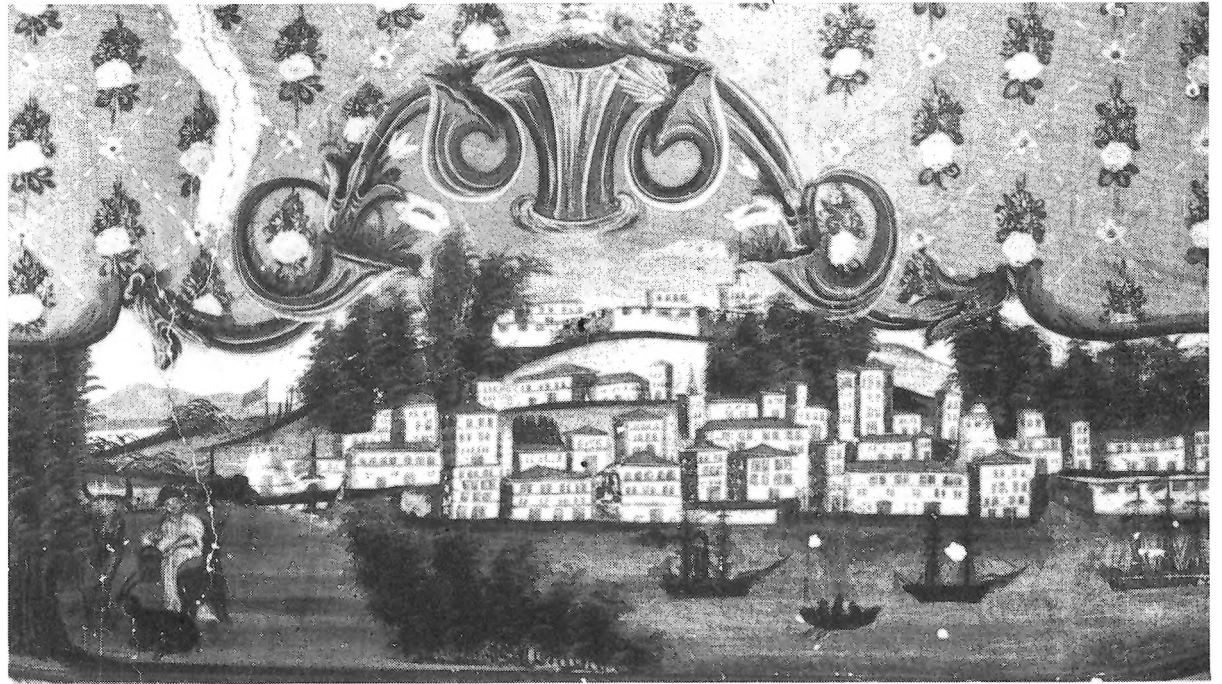
λιγόμενο GENRE- ατομικά και ομαδικά πορτραίτα, εσωτερικά σπιτιών, απόψεις δρόμων και πολλά άλλα θέματα ανταποκρίνονται στις προτιμήσεις των ανθρώπων της εποχής» (21, 118). Είναι, περίπου, η περιγραφή και των θεμάτων του νεοελληνικού μπαρόκ. Στην Ελλάδα παρουσιάζεται μία ιδιομορφία. Ενώ γενικά ο Διαφωτισμός κλόνισε τα θεμέλια του μπαρόκ, εδώ το θεμελίωσε. Στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική η επίδραση δεν περιορίζεται στα θέματα αλλά προχωρεί και στην τεχνική που εγκαταλείπει το χαμηλό ανάγλυφο για να προχωρήσει σε έντονα εξώγλυφες μορφές και να φτάσει στο «σκαλιστό στον αέρα» ξυλόγλυπτο με διαμπερή κενά ανάμεσα στις μορφές.

Από πολλούς δρόμους έρχεται το μπαρόκ στην Ελλάδα. Άλλοι ξεκινούν από την Ιταλία, ιδιαίτερα από τη Βενετία, τη Γερμανία και προπαντός τη Βιέννη. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε πως δίπλα στο επίσημο μπαρόκ αναπτύσσεται και το λαϊκό που το συναντούμε σε σπίτια χωρικών καθώς και σε ζωγραφιστά έπιπλα που εκτίθενται στο Λαογραφικό Μουσείο Βιέννης και στο Μουσείο της Κάτω Αυστρίας. Είναι πολύ δύσκολο να εξακριβώσουμε την προέλευση μερικών από τα πιο διαδεδομένα διακοσμητικά θέματα, αφού τυπικά βιεννέζικα μοτίβα τα συναντούμε και στο γερμανικό μπαρόκ,

όπως τα αγγελάκια(37, ΠΙΝ. 20), το ανασυρμένο παραπέτασμα (37, ΠΙΝ. 28), το σύμπλεγμα μουσικών οργάνων (37, ΠΙΝ. 50), την αχιβάδα(37, ΠΙΝ. 60), τη μπακλαβωτή επιφάνεια με ανθάκια στις διασταυρώσεις (37, ΠΙΝ. 63), το σύμπλεγμα όπλων (37, ΠΙΝ. 67) και πολλά άλλα. Για το πολύ συνηθισμένο θέμα της γοργόνας με διπλή ουρά τα πράγματα δεν είναι ξεκαθαρισμένα επειδή αυτή παρουσιάζεται και σε σήματα τυπογραφείων της Ιταλίας των οποίων οι εκδόσεις κυκλοφορούσαν ευρύτατα στην Ελλάδα, όπως του Γιαννιώτη Νικολάου Σάρου, του BORTOLI, του GARRARA (18, 11-13). Σπάνια εμφανίζονται και ζωγραφικές απομιμήσεις της μπαρόκ διακοσμητικής, όπως αλτάριων στο σπίτι του Καλέα στους Νεγάδες και στο αρχοντικό Τσαμπαρλή στην Καστοριά ή επίστρωσης εσωτερικών επιφανειών τοίχου με κεραμικά πλακάκια (1, ΠΙΝ. 28). Τέτοια επίστρωση, όμως, παρουσιάζεται και στην ισλαμική τέχνη· πρόχειρο παράδειγμα το Μπλέ Τζαμί της Πόλης.

Κύρια πηγή του νεοελληνικού μπαρόκ είναι η Βιέννη. Σε ό,τι αφορά την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική έχουμε γραπτές μαρτυρίες, όπως η φράση «κατά τον τύπον της Βιέννης» σε συμφωνητικό παραγγελίας τέμπλου (29, 22) κι ακόμα πληροφορίες για παραγγελίες σε βιεννέζικα εργαστήρια ολόκλη-



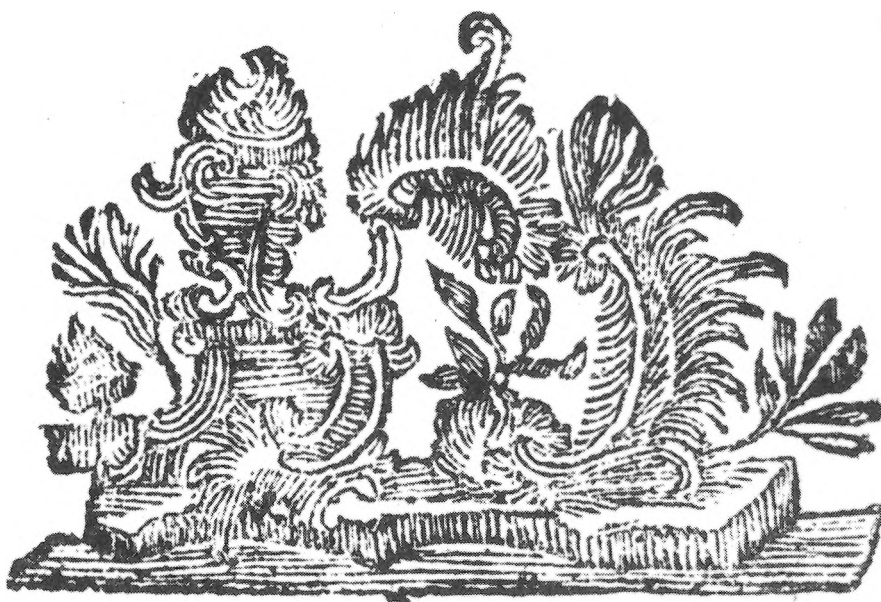


ΕΙΚ. 7 β. Τοιχογραφία στο σπίτι του Τολικά-Βλάσδη. Άποψη παραθαλάσσιας πόλης στην ίδια αντίληψη με το κόσμημα της «Εφημερίδος».

ρων τέμπλων ή τμημάτων τους (19, 11). Οι τοιχογραφίες των αρχοντικών της Σιάτιστας, της Καστοριάς και των Αμπελακίων έχουν εντονότερη την επίδραση του βιεννέζικου μπαρόκ. Κι αυτό εξηγείται από το ότι στη μεγάλη αυτή πολιτεία ζει και εργάζεται πολυάριθμη και ανθηρή ελληνική παροικία, κυρίως από Βορειοελλαδίτες και Θεσσαλούς, στην οποία παραχωρήθηκαν εμπορικά, δικαστικά, εκκλησιαστικά και σχολικά προνόμια (11, 7). Υπάρχουν ακόμα και σήμερα δύο ελληνικοί ναοί στη Βιέννη, του Αγίου Γεωργίου και ο νεότερος της Αγίας Τριάδας, καθώς και «οδός των Ελλήνων». Πλούσια και η δημοσιογραφική δραστηριότητα με την έκδοση εφημερίδων και περιοδικών (10 - 11). Πολλά και αξιόλογα και τα βιβλία. Είναι χαρακτηριστικό ότι στη Βιέννη «δεν αναπαράγουν τα παραδοσιακά βιβλία και τις λαϊκές φυλλάδες της Βενετίας» (4, 365-366). Εκεί εκδηλώνεται και η εκδοτική προσπάθεια του Ρήγα με το «Σχολείον των Ντελικάτων Εραστών», το «Φυσικής Απάνθισμα», τον «Ηθικό Τρίποδα», τον «Νέο Ανάχαρση» και, σε εκτέλεση του βιεννέζου χαρακτή Φρανσουά Μύλλερ, τη μεγάλη «Χάρτα της Ελλάδος» (1796-97). Στο βιεννέζικο τυπογραφείο των αδελφών Πούλιου τυπώνονται κρυφά τα επαναστατικά του έργα και στέλνονται σε κιβώτια

στην Τεργέστη με τη γνωστή τραγική κατάληξη. Δεν πρέπει όμως να πιστεύουμε πως όλα αυτά πραγματοποιούνται μέσα σε κλίμα πνευματικής ελευθερίας. Στενή αστυνομική παρακολούθηση, δυσκολίες για την παραχώρηση άδειας έκδοσης εφημερίδας, παύσεις, κλεισίματα τυπογραφείων, απελάσεις, φυλακίσεις, λογοκρισία είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά του κλίματος που επικρατεί (11, 22, 70, 71, 79, 97, 123, 126). Ο Άνθιμος Γαζής παρακολουθείται στους δρόμους της Βιέννης σε κάθε του βήμα. Ο Κούμας και άλλοι Έλληνες φυλακίζονται. Τα μέλη της Εταιρείας των Φιλόμουσων, οι φοιτητές, ελέγχονται και στην πιο καθημερινή τους ασχολία από τους «έμπιστους» της Αστυνομίας» (7, 16). Ας μην ξεχνούμε πως ο Ρήγας και οι σύντροφοί του συλλαμβάνονται στην Τεργέστη, που τότε ανήκε στην Αυστρία, μετάγονται στη Βιέννη όπου και ανακρίνονται και τελικά παραδίδονται στους Τούρκους.

Εντελώς ιδιαίτερες σχέσεις με τη Βιέννη έχουν τα δραστήρια βιοτεχνικά και μεταπρατικά κέντρα στα οποία εκδηλώνεται εντονότερη η επίδραση του Μπαρόκ. Τα Αμπελάκια με την περίφημη Συντροφιά τους, που ούτε μία ήταν ούτε διακρινόταν για σύμπνοια, διατηρούν το κυριότερο εμπορικό πρακτορείο τους στη Βιέννη: «το πλείστον όμως



ΕΙΚ. 8. Ξυλογραφικό κόσμημα της «Εφημερίδος» των Αδελφών Πούλιου. Βιέννη 1793. Από το βιβλίο του Γ. Λαΐου «Ο Ελληνικός Τύπος της Βιέννης από το 1784 μέχρι το 1821». Αθήνα 1961, σελ. 47. Γενικά η διακόσμηση της «Εφημερίδος» είναι μπαρόκ.

των νημάτων, ως και ο βάμβαξ, μετεφέροντο εις Βιέννην και εκείθεν εις τα πρακτορεία» (6, 12). Εκεί εδρεύει και πεθαίνει πάμφτωχος και φυλακισμένος ο ιδιοκτήτης του σπουδαιότερου από τα αρχοντικά των Αμπελακίων Γεώργιος Μαύρος ή Σβαρτς ή Σφόρτσος. Στενές εμπορικές σχέσεις με τη Βιέννη, όπως και με άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, έχει και η Σιάτιστα. Οι έμποροι της εξάγουν γουναρικά από την πόλη τους και την Καστοριά, κρασιά από τη Σιάτιστα, το Αμύνταιο και τη Νάουσα, νήματα από τα Αμπελάκια και τον Τύρναβο, μετάξι, λινάρι, κρόκο, κόκκινο πιπέρι, καπνό, υφάσματα και είδη χειροτεχνίας. Εισάγουν είδη πολυτελείας, δηλαδή μεταξωτά υφάσματα, κρύσταλλα, πορσελάνες, κοσμήματα (27, Α 153). Είναι κέντρο εξαγωγικό και εισαγωγικό ευρύτερης περιοχής. Αυτό έχει και τον πολιτιστικό του αντίτυπο. «Όχι ολίγα πράγματα μας ήρθαν τότε στη Σιάτιστα από τα κέντρα προπάντων της Ουγγαρίας και Αυστρίας με τα γερμανικά των ονόματα: η κούχνη (KÜCHE), τα φιρχάνια (VURHÄNGE), τα στρίφια (STRÜMPFE), το χομαστρόφεν (HOFMANNSTROPFEN=στάλες του HOFMAN) κλπ. (20, 19). Πολύ συχνά εμφανίζεται η Βιέννη σε γράμματα, λογαριασμούς, τιμολόγια του δημοσιευμένου Αρχείου Ζουπάν-Μωραΐτου (27, Α89· 128).

Τα ίδια ισχύουν και για την Καστοριά. Πλούσιοι Καστοριανοί έμποροι διατηρούσαν Οίκους στη Βιέννη. Πολλοί φιλελεύθεροι Καστοριανοί καταφεύγουν στην αυστριακή πρωτεύουσα, ανάμεσα τους και τα αδέρφια Παναγιώτης και Γιάννης Εμμανουήλ, συνεργάτες του Ρήγα που εκτελούνται μαζί του. Το πατρικό τους αρχοντικό, με πλούσια μπαρόκ διακόσμηση, υπάρχει ακόμα (23). Στη Βιέννη συλλαμβάνεται και άλλος συμπατριώτης τους που συνδέεται με το Ρήγα, ο Γεώργιος Θεοχάρης, που όμως κατορθώνει να αποφυλακισθεί, χωρίς να αποφύγει την εξορία (28, 38). Οι ξενιτεμένοι δεν ξεχνούν και την εκπαιδευτική προσπάθεια της πατρίδας τους (28, 206). Στα 1828 για τη συντήρηση του σχολείου ξοδεύονται 4417,4 γρόσια «τα οποία όλα εμβήκαν από τα λάσσα της Βιέννης» (28, 45). Στα 1805 τυπώνεται εκεί το δράμα του Καστοριανού λόγιου Αθανάσιου Χριστόπουλου «Αχιλλεύς» (28, 90). Το μορφωτικό επίπεδο φαίνεται να είναι υψηλό. Κάπως υπερβολική είναι η πληροφορία ξένου περιηγητή πως η πνευματική στάθμη των Καστοριανών ήταν γενικά χαμηλή και στα σχολεία η διδασκαλία περιοριζόταν σε απλά στοιχεία της αρχαίας γλώσσας (26, 394). Τουλάχιστον οι πλούσιοι έμποροι μιλούσαν ξένες γλώσσες



ΕΙΚ. 9. Κ.Παπακώστα - Μαρινά. Τοιχογραφία στο σπίτι του Ράβου. Τσεπέλοβο γύρω στα 1850. Εδώ παρουσιάζεται παράθεση νεοελληνικών και ευρωπαϊκών ενδυματολογικών στοιχείων· στο κέντρο κάτω ένας φουστανελλάς και λίγο χαμηλότερα, δεξιά, γυναίκα ντυμένη σε στύλ Empire, αρχών 19ου αιώνα. Στην ίδια εποχή ανήκουν και άλλα πρότυπα των τοιχογραφιών του σπιτιού (γάμοι Ναπολέοντα, πολιορκία Βιέννης...).

και σχεδόν όλοι είχαν εξοικειωθεί με τα αρχαία ελληνικά (26, 352). Χαλαροί είναι οι οικονομικοί δεσμοί του Πηλίου με τη Βιέννη. Η εμπορική δραστηριότητα των Πηλιορείτων στρέφεται κυρίως προς την Αίγυπτο, την Κωνσταντινούπολη και τη Βλαχία αλλά πραγματοποιεί και μεγάλες εξαγωγές μεταξιού προς τη Βιέννη. Αντίθετα, οι πολιτισμικοί δεσμοί είναι στενοί. Ο Μηλιώτης λόγιος Γρηγόριος Κωσταντάς μαζί με τον συμπολίτη του Δανιήλ Φιλίππιδη τυπώνουν στη Βιέννη -1796- την περίφημη «Νεωτερική Γεωγραφία» τους γραμμένη στη δημοτική γλώσσα της εποχής. Τον Κωσταντά βρίσκουμε στην ίδια πόλη και το 1805 (9, 16). Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Βιέννης αφιερώνει στα 1814 για την ίδρυση της σχολής Μηλεών πεντακόσια χάρτινα φιορίνια (9, 21). Ο Άνθιμος Γαζής γίνεται στα 1789 εφημέριος της ελληνικής εκκλησίας της Βιέννης. Εκεί εκδίδει το περιοδικό «Λόγιος Ερμής», ένα από τα σημαντικότερα όργανα του Ελληνικού Διαφωτισμού, και βιβλία του όπως τη «Γραμματική των Φιλοσοφικών Επιστημών του

Άγγλου Βενιαμίν Μαρτίνου» και ενεργεί για την ίδρυση της Μηλιώτικης Σχολής. Στα 1815 ιδρύεται στη Βιέννη η «Φιλόμουσος Εταιρεία». Ανάμεσα στους σκοπούς της αναγράφεται ότι «Η δε του Πηλίου Όρους ομήγυρις συγκροτεί εν σχολείον τακτικόν κατά μίμησιν των Ακαδημιών της Ευρώπης». Το ευρωπαϊκό πολιτιστικό πρότυπο λειτουργεί στο πηλιορείτικο χωριό. Παρακάτω προβλέπονται βοτανολογικές έρευνες και αρχαιολογική συλλογή. Φυσικά, η Αυστριακή Αστυνομία δεν καλοβλέπει τη «Φιλόμουσο Εταιρεία». Στα Ζαγοροχώρια η επίδραση είναι μάλλον έμμεση· έρχεται μέσω της Βλαχίας, εκτός από το σπίτι του Καλέα στους Νεγάδες -1794- που έχει βιεννέζικη επίδραση. Οι άλλες τοιχογραφίες στο Τσεπέλοβο, το Καπέσοβο, το Κουκούλι, το Σκαμνέλι, στην Αρίστη, το Δίλοφο, τους Κήπους, είναι νεότερες, των μέσων και του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Φυσικά, αναφερόμαστε μόνο σε τοιχογραφίες που σώζονται ακόμα ή που πρόλαβα να τις μελετήσω και να τις φωτογραφίσω πριν καταστραφούν. Δεν

πρέπει να ξεχνούμε πως όσα υπάρχουν είναι μόνο μικρό μέρος από το πλήθος των παλιότερων τοιχογραφικών έργων, έτσι η εικόνα που μας έμεινε είναι λειψή πράγμα που πιθανό να μας οδηγεί σε ασφαλέρα συμπεράσματα. Η μεγάλη πυρκαγιά, π.χ., της Βέροιας στα 1862 έφερε ολοκληρωτική σχεδόν καταστροφή στην πολιτεία αυτή και τα ελάχιστα παλιά αρχοντικά που διασώθηκαν γκρεμίστηκαν αργότερα. Ευτυχώς ο Νικόλαος Μουτσόπουλος διέσωσε σε φωτογραφίες, σχέδια και περιγραφή, ένα από αυτά, του σιουρ Μανωλάκη, με τη χαρακτηριστική μακεδονίτικη αρχιτεκτονική του και την πλούσια μπαρόκ ζωγραφική διακόσμηση (22). Η οικογένεια Θεοχάρους, στην οποία ανήκε, κατέφυγε μετά τήν Αλωση στη Βιέννη. Κατά τα τέλη του 18ου αιώνα ένας απόγονος, ο Αναστάσης, βρίσκεται στη Βιέννη όπου ίδρυσε μεγάλη Τράπεζα. Ο γιός του Μανώλης σπουδάζει γιατρική στην αυστριακή πρωτεύουσα. Το αρχοντικό χτίστηκε από το Γρηγόρη Θεοχάρους γύρω στα 1830.

Τώρα μένει να εξετάσουμε τα κανάλια από τα οποία τα θέματα και το ύφος του βιεννέζικου μπαρόκ πέρασαν στην Ελλάδα. Είναι εντελώς απίθανη η υπόθεση μετάβασης ζωγράφων και ταγιαδόρων στην Ευρώπη, ούτε υπάρχει, απ' όσο ξέρω, καμιά τέτοια μαρτυρία. Για την ξυλογλυπτική είναι λογικό να υποθέσουμε πως πρόκειται για καλλιτεχνικό συρμό που διαδίδεται από τεχνίτη σε τεχνίτη σ' ολόκληρη τη Βαλκανική. Επί πλέον, όπως σημειώσαμε παραπάνω, έρχονται από τη Βιέννη είτε ολόκληρα τέμπλα είτε τμήματά τους, κι αυτά παίζουν σημαντικό ρόλο. Δεν αποκλείεται, βέβαια, και η κυκλοφορία κάποιων χαρακτηριστικών προτύπων. Ωστόσο το εκκλησιαστικό μπαρόκ των ξυλογλυπτών δεν είναι μόνο θέμα σχεδίου αλλά και χαρακτηριστικής τεχνικής με το έντονο ανάγλυφο, τα διαμπερή κενά, τη λειτουργία του καλεμιού. Στη ζωγραφική το χαρακτηριστικό πρότυπο αρκεί, χωρίς κι εδώ να αποκλείεται η διαδικασία που προαναφέραμε. Τη βεβαιότητα χρήσης χαρακτηριστικών προτύπων σταθεροποιεί και η συχνή επανάληψη του ίδιου θέματος σε σπίτια που απέχουν τοπικά και χρονικά. Συγκεκριμένη άποψη του Γαλατά της Κωνσταντινούπολης συναντούμε στο σπίτι του Ναυζή-Καστοριά 1750- του Γεωργίου Σβάρτς -Αμπελάκια 1792- και Κράλη Κομνηνάκη - Μόλυβος 1833. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται στο θέμα του κομμένου καρπουζιού με τη φέτα καρφωμένη επάνω του. Στα κατάλοιπα του Κλεισουριώτη ζωγράφου Κώλτσου Παπαγιάννη βρέθηκαν πολλά τυπωμένα έγχρωμα πρότυπα, αυτός όμως ανήκει σε άλλη εποχή και σε

διαφορετική τεχνοτροπία. Η συμβολή της ξένης χαλκογραφίας στη διαμόρφωση του θεματολογίου της ελληνικής αγιογραφίας πολύ λίγο έχει μελετηθεί. Στην αγιορείτικη αγιογραφία έχουν επισημανθεί από ξένους μελετητές επιδράσεις χαλκογραφιών του MARCANTONIO RAIMONDI και του DÜRER, ο Μανόλης Χατζηδάκης δημοσίευσε στα 1947 την αποκαλυπτική εργασία «Η Κρητική Ζωγραφική και η Ιταλική Χαλκογραφία» και ο υποφαινόμενος μία περίπτωση τοιχογραφίας στο Πήλιο που προέρχεται από βιεννέζικη χαλκογραφία (14, 146-147). Στις ελληνικές χαλκογραφίες η πορεία είναι συνήθως αμφίδρομη. Αντιγράφουν κάποιο ζωγραφικό πρότυπο για να γίνουν στη συνέχεια πρότυπα άλλων αγιογραφιών. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της μορφής του Νεομάρτυρα Γεωργίου. Από ζωγραφικό πρότυπο ξεκινάει σειρά χαλκογραφιών -1838, 1845, 1859, 1865- που μεταφέρουν το θέμα σε πάμπολλες τοιχογραφίες και φορητές εικόνες (17, 46).

Από την άποψη των θεμάτων το πεδίο του νεοελληνικού μπαρόκ είναι ευρύτατο. Ένα μέρος αποτελείται από απεικονίσεις πόλεων, άλλοτε πανοραμικές και συχνότερα σε χαρακτηριστικά τους σημεία. Η μεγαλύτερη πανοραμική άποψη της Κωνσταντινούπολης βρισκόταν στο σπίτι του Τριανταφύλλου στη Δράκια Πηλίου, έργο άγνωστου ζωγράφου (τέλη 18ου αιώνα). Έπιανε μια φρίζα και στους τέσσερις τοίχους του καλού οντά, το μάκρος της έφτανε τα 15 περίπου μέτρα. Το σπίτι αυτό, χτυπημένο από τους σεισμούς του 1955, έμεινε ανεπισκεύαστο και ερειπώθηκε. Καταστράφηκαν οι ωραιότατες μπαρόκ τοιχογραφίες του με καβαλάρηδες, πορτραίτα, λιοντάρια και φυτικά διακοσμητικά. Σώθηκε μόνο ένα μέρος, αποτοιχισμένο, της Κωνσταντινούπολης. Σε διάφορα σπίτια, ανάλογα με τις οικονομικές και πολιτιστικές επαφές κάθε περιοχής, υπάρχουν απόψεις της Βενετίας (σπίτι Γ. Σβάρτς στ' Αμπελάκια), της Φραγκφούρτης (σπίτι Μαλιόγκα στη Σιάτιστα), της Μαδρίτης (πάλι στου Μαλιόγκα), της Χαλκίδας (παράσπιτο Τριανταφύλλου - τώρα αποτοιχισμένη). Από ό,τι μας είναι γνωστό μόνο δύο τοιχογραφίες παρουσιάζουν τον τόπο όπου βρίσκονται. Είναι μία απλοϊκή τοιχογραφία του Μετσόβου με μπαρόκ πλαισίωση, έργο του ζωγράφου Μαρέτσου καμωμένο στα 1800, και μια, θαυμάστης χρωματικής ευαισθησίας άποψη του λιμανιού του Ηρακλείου που τώρα, αποτοιχισμένη, βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο της πόλης. Οι περισσότερες από αυτές είναι πλασμένες στο κλίμα

ενός απλοϊκού θαυμασμού. Τα παλάτια της Βενετίας και το ανήσυχο λιμάνι της, το δάσος των μιναρέδων της Πόλης, κάστρα και γεφύρια και κρήνες είναι τυλιγμένα σε μια ατμόσφαιρα μαγείας (16, 16). Ο λαϊκός ζωγράφος προσθέτει και πλήθος από δροσερές λεπτομέρειες, ανθρώπους, ψάρια, πουλιά, που δε συναντούμε στο χαρακτηριστικό του πρότυπο όταν αυτό μας είναι γνωστό (5, 1-16, 369). Περισσότερα είναι τα μικρά φανταστικά τοπία. Και σ' αυτά, η βλάστηση, τα κτίρια, τα γεφύρια και άλλα στοιχεία δεν παρουσιάζουν την ελληνική πραγματικότητα της εποχής. Έστω και φανταστικά, συγκροτούνται από στοιχεία της Κεντρικής και Δυτικής Ευρώπης. Η βεβαιότητα πως είναι φανταστικά και όχι απλώς αταύτιστα προέρχεται από την, κατά κανόνα, διακοσμητική σύνθεσή τους όπου χτίσματα και δέντρα υπακούουν σε μια αυστηρά καθορισμένη συμμετρία. Έχουν σχήμα ρόμβου, κύκλου, έλλειψης και ορθογώνιου παραλληλόγραμμου. Σε λίγες περιπτώσεις η επάνω και η κάτω πλευρά της πλαισίωσης σχεδιάζονται με παράλληλες ευθείες ενώ οι δύο πλαγινές είναι καμπύλες. Τα μικρά φανταστικά τοπία δεν είναι ανεξάρτητα αλλά αποτελούν αναπόσπαστα τμήματα ενός μεγαλύτερου διακοσμητικού συνόλου. Το τοπίο εμφανίζεται συχνά και στο τουρκομπαρόκ (κεντρικό τζαμί των Τιράνων, τζαμί των εργένηδων στο Μπεράτι, Τοπ-Καπί...).

Τοπία σχετικά με τη θρησκευτική ζωή απεικονίζονται και σε εκκλησίες της εποχής του ελληνικού μπαρόκ, όπως το Άγιον Όρος, τα Μετέωρα, το Όρος Σινά (Αγία Μαρίνα Κισσού), ο Οίκος Δαυίδ (Άγιος Γεώργιος Μυρόφυλλου Τρικάλων), έπαυλη, περιτειχισμένη πολιτεία (Άγιος Νικόλαος Αρχαγγέλων Αλμωπίας) και άλλα.

Σπάνια απεικονίζεται το ίδιο το σπίτι όπου υπάρχουν οι ζωγραφίες (Γεωργίου Σβάρτς, Δημητρίου Σβάρτς στ' Αμπελάκια). Σημαντικό ρόλο στη ζωγραφική διακόσμηση παίζουν οι καλόγραμμες και μερικές φορές οι πλουμισμένες ευχετήριες επιγραφές, με φράσεις όπως «Θεέ Χριστέ. Φρουρός του Οίκου τούτου πάντων δυσχερών και βασιλείας... φύλαττε αεί τους οικούντας» (23, 9), «Εύχεσθε φίλοι... ξένοι τοις Κυρίοις μου ζώην, πλουθυγίαν.. δόξαν, πάντων αγαθών ροήν» (16, 316), «Ας έχει θεόθεν ευφροσύνην πάντοτε των αγαθών» (16, 317), «χαράν, υγείαν και πάντων αγαθών αφθονίαν» (16, 317).

Τα ανθοδοχεία είναι το συνηθέστερο διακοσμητικό θέμα. Παρουσιάζεται σε μεγάλη ποικιλία παραλλαγών τόσο στο σχήμα του δοχείου όσο και

στα λουλούδια: τριαντάφυλλα, μαργαρίτες, τουλίπες, γαρύφαλα...Ανά ένα ή δύο, επάνω σε μπαρόκ έπιπλα, σε συνδυασμό με φρούτα ή επάνω σε σχηματοποιημένα φυτικά διακοσμητικά, παρατάσσονται στη φρίζα των εσωτερικών επιφανειών του τοίχου ή ανάμεσα στα τόξα του «δοξάτου». Μερικές φορές ζωγραφίζονται και στις εξωτερικές επιφάνειες ανάμεσα στους φεγγίτες. Το ανθοδοχείο είναι σχεδόν το αποκλειστικό θέμα στις ζωγραφιστές ποδιές τέμπλων της εποχής.

Πολύ συχνά εμφανίζεται σε ποικίλες παραλλαγές και το θέμα του κομμένου καρπουζιού. Ένα καρπούζι από το οποίο λείπει μία φέτα που είναι καρφωμένη με μαχαίρι επάνω του (αρχοντικό Πούλκως, Σιάτιστα - Κανατσούλη, Καστοριά - Γ. Σβάρτς, Αμπελάκια - Καλέα, Νεγάδες - Ναυζή, Καστοριά - εκκλησία Αγίου Δημητρίου, Νεοχώρι Πηλίου).

Περιορισμένη είναι η εμφάνιση της ιστορικής σκηνής, όπως οι γάμοι του Ναπολέοντα και επεισόδια από τους ναπολέοντιους πολέμους στο σπίτι του Ράδου (Τσεπέλοβο), η ανάρρηση του Πατριάρχη Καλλίνικου στο αρχονταρίκι του Μοναστηριού του Άη Λαυρέντη (Δράκεια Πηλίου), έργο που σώζεται μόνο σε φωτογραφίες (14, 167). Αναφέρουμε, ακόμα, το θέμα του ανασυρμένου παραπετάσματος, όπου ένα είδος αυλαίας τραβιέται προς τα επάνω και τα πλάγια για να αποκαλύψει κάποια σύνθεση (σπίτι Ράδου στο Τσεπέλοβο - Τριανταφύλλου στη Δράκεια Πηλίου - Βασδεκά στο Σκαμνέλι Ζαγορίου...). Μερικές, καταστρεμμένες σήμερα, ολόσωμες μορφές στο σπίτι του Τριανταφύλλου (Δράκεια) έχουν σαφείς προσωπογραφικές προθέσεις (14, 171). Προσωπογραφίες του Ρήγα και του Υψηλάντη φιλοτεχνεί ο χιονιαδίτης ζωγράφος Θανάσης Παγώνης στο σπίτι του στη Δράκεια (17, 71). Σποραδικά εμφανίζονται και άλλα θέματα, όπως το σύμπλεγμα μουσικών οργάνων (σπίτι Καρανίτσιου, Εράτυρα, - παράσπιτο Τριανταφύλλου, Δράκεια), το αλτάρι (σπίτια Καλέα, Νεγάδες - Τσαμπαρλή, Καστοριά), το λιοντάρι, ο δράκοντας, ο δικέφαλος αετός, το άστρο και άλλα. Μερικά πουλιά μέσα σε πυκνό πλέγμα φυτικών διακοσμητικών δεν θα ήτο άστοχο να θεωρήσουμε ότι προέρχονται από το ξυλόγλυπτο τέμπλο.

Σε όλα σχεδόν τα κτίρια με μπαρόκ διακόσμηση υπάρχουν σε μεγάλη ποικιλία τα τυπικά ανήσυχα κοιλόκυρτα διακοσμητικά άλλοτε στα διάμεσα παραστατικών θεμάτων και άλλοτε υπογραμμίζοντας αρχιτεκτονικά στοιχεία (τόξα, φεγγίτες) ή ζωγραφικές τους απομιμήσεις. Βιεννέζικη προέ-

λευση έχει η επιφάνεια που ορίζεται από ανήσυχο πλαίσιο και γεμίζει από γραμμές σε μπακλαβωτή διασταύρωση. Στις διασταυρώσεις των γραμμών ή μέσα στις ρομβοειδείς μικρές επιφάνειες που δημιουργούνται υπάρχουν ανθάκια.

Το νεοελληνικό μπαρόκ ανανέωσε ριζικά το θεματολόγιο της παραδοσιακής μας ζωγραφικής. Αν και χιλιοειπωμένο, δεν είναι άσκοπο να επαναλάβουμε εδώ πως η παράδοση δε σημαίνει στασιμότητα και επανάληψη. Η παράδοση συνεχώς ανανεώνεται, αδιάκοπα δημιουργείται, πλουτίζεται, απορρίπτει, παρακολουθεί το γενικό πολιτιστικό κλίμα της εποχής. Αυτή όμως η ανανέωση δεν είναι ευθύγραμμη σε όλους τους τομείς. Ευκολότερα και ταχύτερα πραγματώνεται στα θέματα, δυσκολότερα και με αργότερους ρυθμούς κυριαρχεί στην τεχνολογία. Οι οπτικές συνήθειες και η προαποχτημένη τεχνική παίζουν εδώ το ρόλο τους. Βέβαια, η «κοσμική» τοιχογραφία των αρχοντικών, όπως τουλάχιστον παρουσιάζεται στα έργα που σώζονται, αρχίζει με την εμφάνιση του μπαρόκ, οι περισσότεροι, όμως, εκτελεστές τους, τουλάχιστον οι επώνυμοι, υπήρξαν και αγιογράφοι. Είχαν, λοιπόν προηγούμενη θητεία στη ζωγραφική, τη μεταβυζαντινή αγιογραφία, και οι περισσότεροι μαθήτευσαν σε εργαστήρια του Αγίου Όρους. Από το άλλο μέρος, τα καινούργια θέματα, το νέο διακοσμητικό ύφος, τα ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά πρότυπα, για να αποδοθούν δεν ήταν δυνατό παρά να προκαλέσουν κάποιες αλλαγές. Μερικές από τις χαλκογραφίες, κατά τη συνήθεια της εποχής, ήταν επιχρωματισμένες με διάφανες ύλες, ανιλίνη ή ακουαρέλλα, όχι επιζωγραφισμένες. Και στην τεχνική του νεοελληνικού μπαρόκ έχουμε την κυριαρχία του περιγράμματος που ορίζει ομοιόχρωμες επιφάνειες (14, 164, 167, 170, 172). Σε μερικές περιπτώσεις το χρώμα εμφανίζεται σαν μια γραμμή που ακολουθεί εσωτερικά τις γραμμές του σχεδίου (14, 183 στο κτίριο με τα τρία αετώματα, αριστερά και στη ρόδα του βαρούλκου δεξιά). Αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται και σε χαλκογραφίες, ιδιαίτερα στους χάρτες. Αργότερα, από τις αρχές του 19ου αιώνα, δειλά στην αρχή και τολμηρότερα με την πάροδο του χρόνου, εμφανίζεται και ο σκιοφωτισμός (14, 211, 17, 68). Αν και το μπαρόκ χαρακτηρίζεται από ανήσυχη κίνηση, στο ελληνικό του αντίστοιχο παρατηρούμε κάποια στατικότητα καθώς και δυσκαμψία στο σχέδιο, κυρίως στα παραστατικά θέματα. Η εκτέλεση των διακοσμητικών, και ιδιαίτερα των ανεικονικών, είναι πολύ περισσότερο άνετη. Αισθάνεται κανείς το χρωστήρα του ζωγράφου να

κινείται γρήγορα και ελεύθερα. Εδώ ο ζωγράφος δε φοβάται πως κάποιο παραστράτημα του χεριού θα βλάψει το έργο του και συγχρόνως εξυπηρετεί το ύφος του. Σε μερικές περιπτώσεις διατηρείται η συμμετρία γύρω από ένα κεντρικό άξονα, συμμετρία που δίνει στο έργο στατικό χαρακτήρα (14, 142, 143), που παρουσιάζεται ακόμα και σε μικρές τοπιογραφίες (17, ΠΙΝ. 46, 50, 51).

Άλλο τεχνολογικό σημείο επαφής του νεοελληνικού μπαρόκ με το ευρωπαϊκό είναι η συνύπαρξη ζωγραφικής και γλυπτικής. Τα επιζωγραφισμένα ξυλόγλυπτα τέμπλα (14, 101, 92, 19, 36) δεσποτικοί θρόνοι (19, 7), ντουλάπια σπιτιών (14, 88), φορητές σκαλιστές εικόνες (14, 105), τα χρωματισμένα λιθανάγλυφα (14, 126), οι ανάγλυφες γύψινες έγχρωμες διακοσμήσεις της Αγίας Μαρίας Κισσού και άλλων εκκλησιών, είναι χαρακτηριστικά δείγματα.

Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι η ώχρα, το χοντροκόκκινο, το καφετί, το λουλακί και σε μικρότερη κλίμακα το μαύρο, το λαδοπράσινο και το κόκκινο.

Το νεοελληνικό μπαρόκ παρουσιάζει άπειρες πλευρές για μελέτη οι οποίες δεν είναι δυνατό ούτε καν να αναφερθούν στα όρια ενός άρθρου, ούτε ο συγγραφέας του είναι έτοιμος να τις αντιμετωπίσει. Εδώ τίγονται μερικές μόνο από αυτές και επιχειρούνται πρώτες ερμηνείες που δεν είναι αναγκαστικά και οι τελικές. Είναι ένα ερέθισμα που περιμένει δέκτη.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΜΙΧΑΗΛ ΑΒΡΑΜΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα Θεσσαλικά Αμπελάκια*. Θεσσαλονίκη 1961.
2. ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΒΑΚΑΛΟΠΟΥΛΟΣ, *Ιστορία της Μακεδονίας, 1352-1833*. Θεσσαλονίκη 1969.
3. ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Ρήγας*. Αθήνα 1953.
4. ΛΕΑΝΔΡΟΣ ΒΡΑΝΟΥΣΗΣ, *Το βιβλίο Τεκμήριο και Μάρτυρας της Εποχής του*. Αθήνα 1982.
5. ΜΙΛΤΟΣ Γ. ΑΡΙΔΗΣ, *Καινούργια Χαλκογραφικά Πρότυπα για την Κοσμική Ζωγραφική το 18ο και 19ο Αιώνα*. Μακεδονικά, τόμος 22ος. Θεσσαλονίκη 1982.
6. ΗΛΙΑΣ Γ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ, *Νεώτερα Στοιχεία περί της Ιστορίας και της Συντροφιάς των Αμπελακίων*. Αθήνα 1950.
7. ΠΟΛΥΧΡΟΝΗΣ ΕΝΕΠΕΚΙΔΗΣ, *Συμβολαί εις την Ιστορίαν των συντρόφων του Ρήγα*. Θεσσαλικά Χρονικά, Στ' τόμος. Αθήνα 1955.
8. ΠΟΠΗ ΖΩΡΑ, *Η Γοργόνα εις την Ελληνικήν Λαϊκήν Τέχνην*. Αθήνα 1960.
9. ΡΗΓΑΣ ΚΑΜΗΛΑΡΗΣ, *Γρηγορίου Κωνσταντά Βιογραφία - Λόγοι - Επιστολαί*. Αθήνα 1897.
10. ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΚΟΥΜΑΡΙΑΝΟΥ, «*Λόγιος Ερμής*». Αθησαύριστα Κείμενα 1813-1814. Αθήνα 1969.

11. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΛΑΤΟΣ, *Ο Ελληνικός Τύπος της Βιέννης από του 1784 μέχρι του 1821*. Αθήνα 1961.
12. ΙΩΑΝΝΗΣ ΛΕΟΝΑΡΔΟΣ, *Νεωτάτη της Θεσσαλίας Χωρογραφία*. Πέστη της Ουγγαρίας 1836.
13. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Οι Φεγγίτες των Αρχοντικών*. Από το Βυζάντιο στο Μπαρόκ. *Πρακτικά του Α΄ Συμποσίου Λαογραφίας*. Ι.Μ.Χ.Α. Θεσσαλονίκη 1975.
14. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*. Αθήνα 1976.
15. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Θεόφιλος (1878 - 1934)*. *Έλληνες Ζωγράφοι*, τόμος 1. Αθήνα 1974.
16. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Βήματα*. Αθήνα 1978.
17. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*. Αθήνα 1981.
18. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Η Λαϊκή Τέχνη της Θεσσαλίας*. *Θεσσαλικά\** *Χρονικά*, τόμος 14ος. Αθήνα 1982.
19. ΚΙΤΣΟΣ ΜΑΚΡΗΣ, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*. Αθήνα 1982.
20. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΕΓΑΣ, *Σιάτιστα*. Αθήνα 1963.
21. ΝΤΟΥΛΑ ΜΟΥΡΙΚΗ, *Αναγέννηση - Μανιερισμός - Μπαρόκ*. Αθήνα 1975.
22. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Το Αρχοντικό του Σιουρ Μανωλάκη στη Βέροια*. Αθήνα 1960.
23. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Καστοριά - Τα Αρχοντικά*. Αθήνα 1962.
24. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, *Τα Θεσσαλικά Αμπελάκια*. Αθήνα 1966.
25. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΣ, *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα, 1800 - 1810*, τόμος Γ1. Αθήνα 1975.

26. ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΣΙΜΟΠΟΥΛΟΣ, *Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα, 1810-1821*, τόμος Γ2. Αθήνα 1975.
27. ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΣΙΑΤΙΣΤΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, *Σιατιστέων Μνήμη*. Θεσσαλονίκη 1972.
28. ΠΑΝΤΕΛΗΣ ΤΣΑΜΙΣΗΣ, *Η Καστοριά και τα Μνημεία της*. Αθήνα 1949.
29. ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ, *La Sculpture sur Bois*. Αθήνα 1950.
30. BASIN GERMAIN, *Baroque and Rococo*. Λονδίνο 1964.
31. ΒΟΣΧΚΟΝ ΑΤΑΝΑΣ, *Die Bulgarische Volks Kunst*. Δυτική Γερμανία 1972.
32. HARALD BYSCH BERND LOHSE, *Baukunst des Barock in Europa*. Στουτγάρδη 1981.
33. *Das groche Bildlexikon der Antiquitäten*. Βιέννη 1977.
34. GJIROKASTRA, *Museum City*. Τίρανα 1978.
35. GRIMSCHITZ BRUNO, *Wiener Barokpaläste*. Βιέννη 1944.
36. GUND G., *Danziger Barock*. Φραγκφούρτη 1927.
37. GURLIT CORNELIOUS, *Das Barock - und Rokoko Ornament Deutschlands*. Βερολίνο 1889.
38. FEULNER A., *Bayerisches Rokoko*. Μόναχο 1923.
39. RITTER FRANZ, *Illustrierter Katalog der Ornanentstichammlung des K. K. Ostereich Museums für Kunst und Industrie*. Βιέννη 1889.
40. SANERLANDT M., *Norddeutsche Barokmöblee*. Ελμπερφέλντ 1922.
41. SCHMITZ H., *Deutsche Möbel des Barock und Rokoko*. Στουτγάρδη 1923.