

Γραπτές διακοσμήσεις του Ε. Τσίλερ σε αθηναϊκά ιδιωτικά οικοδομήματα

Επιρροές από τον Θ. Χάνσεν

Βιργινία Μαυρίκα

Δρ Ιστορίας της Τέχνης

Επιμελήτρια του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών

Βούρου-Ευταξία

Ο γερμανός αρχιτέκτονας Ερνέστος Τσίλερ (Oberlössnitz 1837-Αθήνα 1923) επιδιόταν με ιδιαίτερη έμφαση στο σχεδιασμό εξωτερικής και εσωτερικής διακόσμησης οικοδομημάτων. Το πλήθος των σωζόμενων διακοσμητικών σχεδίων του¹ φανερώνει το ενδιαφέρον του γι' αυτό το κομμάτι της ανοικοδόμησης και την πρόθεσή του να έχει τη συνολική ευθύνη της μορφής των δημιουργιών του. Οι πηγές, από τις οποίες αντλούσε έμπνευση και στοιχεία για το σχεδιασμό διακοσμήσεων, ήταν ποικίλες: η ελληνική αρχαιότητα (ειδικότερα η αρχιτεκτονική πολυχρωμία), η ρωμαϊκή αρχαιότητα (ειδικότερα οι πομπηϊανές διακοσμήσεις), η Αναγέννηση και οι πρωτότυπες δημιουργίες του Θεόφιλου Χάνσεν, στην επιρροή των οποίων θα επικεντρωθεί το παρόν άρθρο².

Ο Τσίλερ ταξίδευε τακτικά στο εξωτερικό³ και κυρίως διατηρούσε στενές επαφές με τον Χάνσεν, στο έργο του οποίου είχε άμεση πρόσβαση. Η στενή φιλία και η συνεργασία των δύο ανδρών, που ως γνωστόν περιλάμβανε επίσης την επίβλεψη από τον Τσίλερ της ανοικοδόμησης κτιρίων που είχε σχεδιάσει ο Χάνσεν (π.χ. Ακαδημία, Βαλλιάνειος Βιβλιοθήκη), έφερναν συχνά τον πρώτο στο αρχιτεκτονικό γραφείο του δευτέρου στη Βιέννη, όπου φυσικά είχε τη δυνατότητα να ενημερωθεί και για τα υπόλοιπα εν εξελίξει έργα του Χάνσεν. Όλα αυτά του έδιναν τη δυνατότητα να μεταφέρει στην Ελλάδα διακοσμητικά συστήματα, στο πλαίσιο των ιστοριστικών τάσεων που άκμαζαν την εποχή εκείνη στη Βιέννη, έχοντας πάντοτε ως καταλυτική πηγή έμπνευσης ή ακόμη και προφανούς μίμησης, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια, το έργο του Χάνσεν.

Η οικία Ψύχα επί της λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας είναι ένα από τα πρώτα παραδείγματα στα οποία αποκαλύπτεται η στενή αυτή σχέση μεταξύ των δύο αρχιτεκτόνων⁴. Σε σχέδια δύο οροφωγραφιών

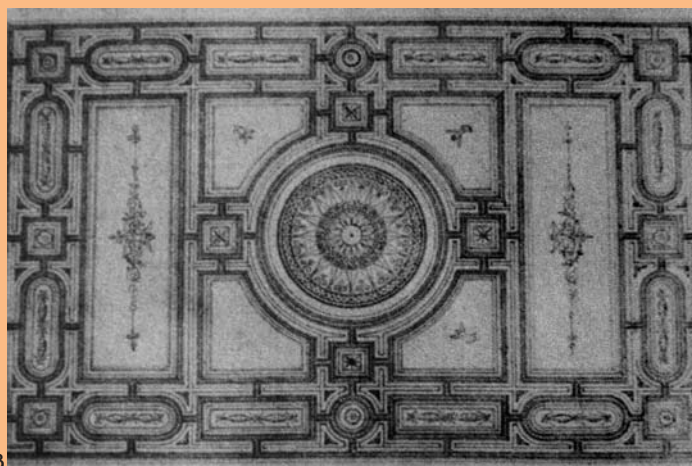
(π. 1875), ο Τσίλερ (εικ. 1β, 2β) ουσιαστικά μεταφέρει συνθέσεις του Χάνσεν που είχε σχεδιάσει για δύο μεγαλοαστικά μέγαρα της Βιέννης, το Palais Todesco (1861-1864) και το Palais Epstein (1870-1873) (εικ. 1α,

2α). Αν και απλοποιεί κάποια στοιχεία –για παράδειγμα δεν παρεμβάλλει πλαίσια με εικονιστικές παραστάσεις, παραλλάσσει τα κυκλικά σχήματα σε τετράπλευρα και το αντίστροφο ή αφαιρεί κάποια άλλα– οι

1α. Θεόφιλος Χάνσεν, σχέδιο για την οροφή της Τραπεζαρίας στο Palais Todesco της Βιέννης (πηγή: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett).
1β. Ερνέστος Τσίλερ, σχέδιο για οροφή στην Οικία Ψύχα, 1875 (πηγή: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων).



1α



1β

μεταξύ τους αντιστοιχίες είναι προφανείς. Ο Τσίλερ είχε κάνει ένα ταξίδι στη Βιέννη το 1872 και αργότερα το 1873⁵. Είχε λοιπόν επανειλημμένα την ευκαιρία να δει τα σχέδια του Χάνσεν και για τα δύο αυτά βιεννέζικα μέγα-ρα, προτού ξεκινήσει το σχεδιασμό της οικίας Ψύχα. Κάποιες άλλες οροφές της οικίας έχουν εντονότερα αρχαιότροπο χαρακτήρα, με το μοτίβο των ραδινών γιρλαντών, που περιβάλλουν την κεντρική επιφάνεια, και το σχηματισμό του τυπικού τεντωμένου παραπετάσματος (βελαρίου). Γενικά, η συχνή αξιοποίηση αμιγώς αρχαίων μοτίβων και πομπησιών συνθέσεων είναι ένα χαρακτηριστικό του Τσίλερ το οποίο τον διακρίνει από τον Χάνσεν. Ο τελευταίος ρέπει προς κλασικιστικούς μεν αλλά πληθωριστικότερους σχηματισμούς, που ενίοτε προκύπτουν από το συνδυασμό αρχαίων και αναγεννησιακών θεμάτων. Η επιρροή των σχεδίων του Χάνσεν στο έργο του Τσίλερ φαίνεται σε αρκετά ακόμη παραδείγματα: α) σε σχέδιο του Τσίλερ για την οικία Καλλιγά (εικ. 3α) και ένα σχέδιο οροφής του Χάνσεν για το μέγαρο του αρχιδούκα Γουλιέλμου (1864-1868) (εικ. 3β), β) σε αχρονολόγητο σχέδιο για την οροφή μιας «Εισόδου» του Τσίλερ⁶ και ένα σχέδιο οροφής του Χάνσεν για το Palais Todesco (εικ. 1α), γ) στον τρόπο σχηματισμού των ακραίων τμημάτων του προαναφερθέντος σχεδίου για την οροφή «Εισόδου» από τον Τσίλερ⁷ και ενός σχεδίου

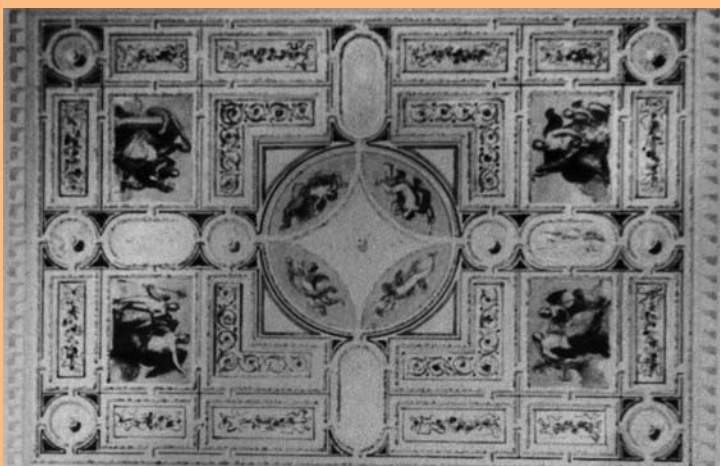
οροφής του Χάνσεν για το μέγαρο του αρχιδούκα Γουλιέλμου⁸, δ) στον τρόπο σχηματισμού των επαναλαμβανόμενων μοτίβων σε σχέδιο του Τσίλερ χωρίς χρονολογία⁹ και σε σχέδιο οροφής του Χάνσεν για το μέγαρο του αρχιδούκα Γουλιέλμου¹⁰, ε) στο σχήμα των επαναλαμβανόμενων πλαισίων σε σχέδιο του Τσίλερ χωρίς χρονολογία¹¹ και το σχήμα των πλαισίων που περικλείουν τις μορφές των Μουσών σε σχέδιο του Χάνσεν για οροφή στο Palais Todesco¹².

Το κορυφαίο δημιούργημα του Τσίλερ στην Αθήνα από άποψη διακόσμησης είναι αναμφισβήτητη η οικία του αρχαιολόγου Ερρίκου Σλήμαν, το *Ιλίου Μέλαθρον* (1879-1880). Σε αυτό συμπυκνώνονται όλες οι πηγές έμπνευσης του αρχιτέκτονα: ελληνική αρχαιότητα, πομπησιανή και αναγεννησιακή παράδοση, συνθέσεις του Θεόφιλου Χάνσεν.

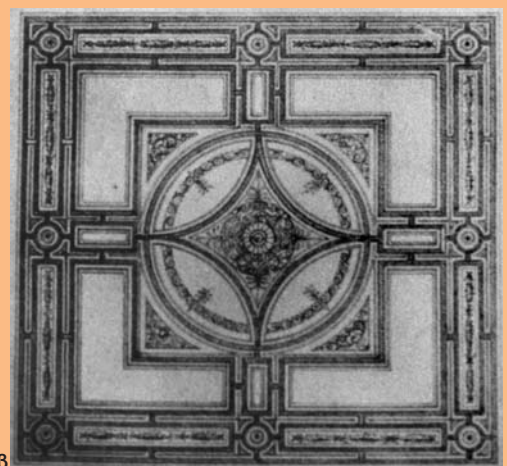
Στο αρχικό σχέδιο του Τσίλερ για την κάτοψη του υπερυψωμένου ισόγειου σώζονται προσχέδια των οροφωγραφιών με μολύβι (εικ. 4). Για την Αίθουσα Χορού προβλεπόταν οροφωγραφία-αντίγραφο μιας σύνθεσης, η οποία, όπως έχει ήδη επισημανθεί από τη νεότερη έρευνα¹³, σχεδιάστηκε για την Αίθουσα Δεξιώσεων στο Ανάκτορο του Μεγάλου Δούκα του Oldenburg στη Γερμανία¹⁴. Τη σύνθεση είχε συλλάβει ο Χάνσεν σε συνεργασία με τον Καρλ Ραλ το 1861¹⁵. Ο Τσίλερ δεν θα μπο-

ρούσε ποτέ να έχει δει τη συγκεκριμένη οροφή, διότι τελικά ποτέ δεν φιλοτεχνήθηκε, ωστόσο θα ήταν πολύ εύκολο να έχει προσωπική γνώση της διακόσμησης για την Αίθουσα Χορού του Palais Erpstein της Βιέννης (1870-1873), στην οποία ο Χάνσεν εφάρμοσε με μικρές διαφορές το ίδιο σχέδιο. Η κεντρική παράσταση της οροφής απεικονίζει τη γέννηση της Αφροδίτης, σε σχέδια του Έντουαρντ Μπίτερλιχ (1871-1872)¹⁶, μαθητή του Ραλ και μέλους του λεγόμενου «κύκλου Ραλ», με τον οποίο ο Χάνσεν είχε αναπτύξει στενή και σταθερή συνεργασία¹⁷. Ο Τσίλερ είχε γνωρίσει προσωπικά τον Μπίτερλιχ¹⁸ το 1866-1867, όταν επεξεργαζόταν λεπτομέρειες της Ακαδημίας Αθηνών στο γραφείο του Χάνσεν στη Βιέννη¹⁹. Στο αρχικό σχέδιό του για την Αίθουσα Χορού του Ιλίου Μέλαθρου, ο Τσίλερ προβλέπει την ίδια παράσταση με θέμα την Αφροδίτη. Αντιστοίχως, οι οροφωγραφίες των υπόλοιπων χώρων έχουν έναν κλασικιστικό χαρακτήρα, που θυμίζει έντονα το ύφος της πλειονότητας των σχεδίων του Χάνσεν σε βιεννέζικα κτίρια. Τελικά, δεν θα εφαρμοσθεί καμία από τις προτάσεις που περιλαμβάνονται σε αυτήν την κάτοψη (με μοναδική εξαίρεση την οροφωγραφία στον τύπο του παραπετάσματος για την αψιδωτή απόληξη της μίας στενής πλευράς της τραπεζαρίας), και θα επικρατήσουν νεοπομπησιανά θέματα²⁰.

2α. Θεόφιλος Χάνσεν, σχέδιο για οροφή στο Palais Erpstein της Βιέννης (πηγή: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett). 2β. Ερνέστος Τσίλερ, σχέδιο οροφής για την Οικία Ψύχα, 1875 (πηγή: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων).



2α

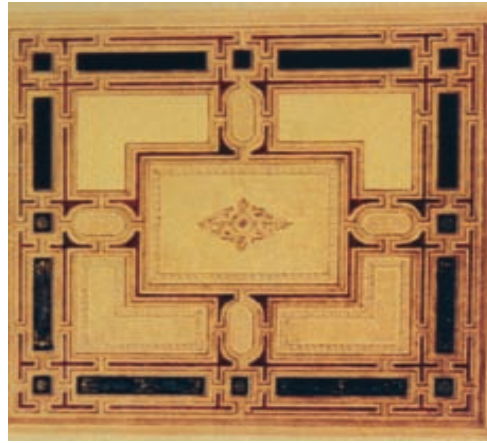


2β



3α

Η διακόσμηση του Ιλίου Μέλαθρου –εκτός από τις συνθέσεις στις οποίες ο καλλιτέχνης αντλεί την έμπνευσή του από την αρχαία και την αναγεννησιακή τέχνη– περιλαμβάνει και εικονιστικές παραστάσεις στο ύψος ενός ακαδημαϊκού κλασικισμού, τυπικού της Βιεννέζικης ζωγραφικής του Β΄ μισού του 19ου αιώνα. Στις στενές σχέσεις του Χάνσεν με αυτόν τον κύκλο θα πρέπει να αποδοθεί η επιλογή του σλοβένου ζωγράφου Γιούρι Σούμπιτς (1855-1890) για την εκτέλεση των εικονιστικών παραστάσεων του κτιρίου. Ο Σούμπιτς σπούδασε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης την περίοδο 1873-1879 και εργάστηκε στο Ιλίου Μέλαθρον κατά την περίοδο 1879-1890²¹. Η εργασία του τεκμηριώνεται τουλάχιστον για την περίοδο Μαΐου-Αυγούστου 1880. Στο «Βιβλίο καταμετρήσεων των διαφόρων μερών της οικοδομής του Δος κυρίου Ερ. Σλήμαν» καταγράφεται γι' αυτήν την περίοδο η καταβολή προς αυτόν αμοιβής ύψους 455 δραχμών περίπου ανά μήνα²². Κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου λαμβάνει, επίσης, αμοιβή ύψους 100 έως 120 δραχμών ο «ζωγράφος Ιωάννης ή Γιαννούλης Μαντζάκος» ανά 2 έως 3 εβδομάδες²³. Από την αρχική πρόταση για μία σύνθεση κατά το πρότυπο της Αίθουσας Χορού του Palais Epstein, θα αντληθεί τελικά μόνο η δομή της περιφέρειας: δύο βραχείς και δύο μακρές ζώνες εν είδει ζωφόρων, στις οποίες νεαρά γυμνά αγόρια και κο-



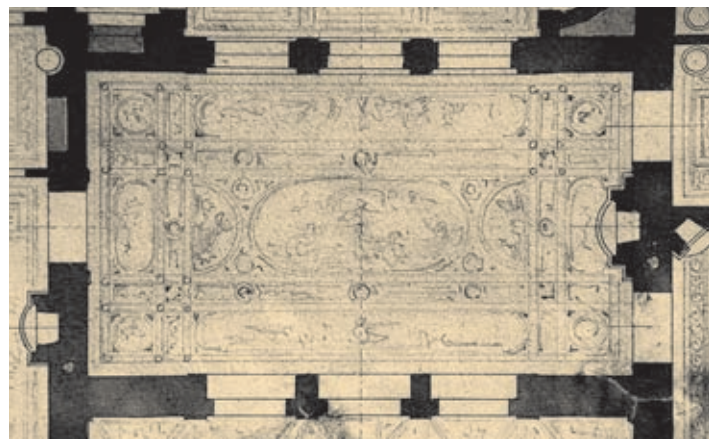
3β

ρίτσια καταγίνονται με αρχαιολογικές έρευνες²⁴. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια νεότερη εκδοχή των πολύ γνωστών από την αρχαιότητα και την Αναγέννηση απεικονίσεων ομάδων ερωτιδέων, που εμπλέκονται σε ποικίλες δραστηριότητες και παιχνίδια. Το Ιλίου Μέλαθρον φαίνεται να είναι η πρώτη αλλά όχι η μοναδική περίπτωση αξιοποίησης αυτού του θέματος από τον Τσίλερ. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αναγεννησιακής εφαρμογής του θέματος στο εσωτερικό οικίας αποτυπώνεται σε έργο του Ντομένικο Γκιρλαντάιο (1449-1494) με τίτλο «Η Γέννηση της Παναγίας». Από την εποχή της Αναγέννησης αρχίζουν να κυκλοφορούν με επιτυχία σχέδια με παραδείγματα σκηνών στις οποίες ερωτιδείς εμπλέκονται σε ποικίλες δραστηριότητες²⁵. Πρότυπά τους είναι κυρίως σαρκοφάγοι και γραπτές διακοσμήσεις²⁶ των ρωμαϊκών χρόνων. Στον Τσίλερ θα ήταν φυσικά γνωστή η ιστορική πορεία και καλλιτεχνική αξιοποίηση αυτών των θεμάτων. Επιπλέον όμως θα είχε οπωσδήποτε δει ο ίδιος τουλάχιστον δύο οικοδομήματα η εξωτερική όψη των οποίων κοσμούσαν με ανάγλυφη ζωφόρο ερωτιδέων. Το ένα από αυτά, χρονολογούμενο στα 1530, βρισκόταν στην οδό Frauenstrasse 14 της Δρέσδης, της πόλης όπου σπούδασε²⁷. Το άλλο είναι ένα οικοδόμημα του Β΄ τετάρτου του 19ου αιώνα στην οδό Annagasse 14, που σώζεται ακόμη στο κέντρο της Βιέννης,

3α. Ερνέστος Τσίλερ, σχέδιο για οροφή στην Οικία Καλλιγιά (πηγή: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων). 3β. Θεόφιλος Χάνσεν, σχέδιο για οροφή στο Μέγαρο του αρχιδούκα Γουλιέλμου στη Βιέννη (πηγή: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett).

και αξιοποιεί το ίδιο θέμα στο πλαίσιο μιας νεοαναγεννησιακής πλέον αντίληψης²⁸.

Το άλλο εκτεταμένο εικονιστικό σύνολο που ζωγράφισε ο Σούμπιτς στο Ιλίου Μέλαθρον περιλαμβάνει οκτώ μορφές Μουσών, οι οποίες κοσμούν τις οροφές των δύο στεγασμένων εξωστών. Το θέμα των Μουσών συναντάται επανειλημμένα σε οικοδομήματα δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα του Χάνσεν στη Βιέννη. Το κοινό χαρακτηριστικό αυτών με τις Μούσες του Ιλίου Μέλαθρου είναι όχι μόνο η απόδοσή τους σε ρυθμό ακαδημαϊκού κλασικισμού με στοιχεία νεομπαρόκ (π.χ. χειρονομίες που σχηματίζουν έντονους διαγώνιους άξονες), αλλά και η τοποθέτηση κάθε Μούσας ξεχωριστά εντός πλαισίου. Το θέμα των Μουσών σχεδιάζεται κατά τον ίδιο τρόπο για την οροφή της «Χρυσής Αίθουσας» του κτιρίου για την Ένωση των Φίλων της Μουσικής (1866-1869) από τον Eduard Eisenmenger, καθώς και για την οροφή της Αίθουσας Δεξιόσσεων στο



4. Ερνέστος Τσίλερ, σχέδιο για την οροφή της Αίθουσας Χορού στο Ιλίου Μέλαθρον (πηγή: Πινακοθήκη Δήμου Αθηναίων).

Palais Todesco²⁹. Στη μορφή της Μούσας Τερψιχόρης ή Πολύμνιας αποτυπώνονται χαρακτηριστικά το καλλιτεχνικό υπόβαθρο και οι τεχντροπικές κατευθύνσεις του Σούμπιτς. Η στάση της μορφής παρουσιάζει αξιοπρόσεκτη ομοιότητα με εκείνη του αγάλματος της «Φαντασίας» του Ernst Julius Hähnel, το οποίο κοσμεί τον στεγασμένο εξώστη στην πρόσοψη της Όπερας της Βιέννης (1861-1869)³⁰. Στην οικία Πατσιάδου³¹, απέναντι από την πλατεία Αλεξάνδρας στον

Πειραιά, διαπιστώνεται ένας συνδυασμός συνθέσεων ρωμαϊκών και αναγεννησιακών καταβολών. Οι οροφωγραφίες αποκαταστάθηκαν το 1989-1990, χωρίς να μεταβληθεί η αμέσως προηγούμενη μορφή τους, που αποτυπώνεται σε φωτογραφίες του 1973 από το Αρχείο της Εμπορικής Τράπεζας. Η οροφωγραφία, που σχηματίζει πλέγμα τετραγώνων και καμπύλων ρόμβων (εικ. 5), αποτελεί παραλλαγή μιας οροφής από την εκκλησία Santa Maria dei Miracoli της Βενετίας³². Την ίδια σύνθεση είχε χρησιμοποιήσει ο Χάνσεν ως πρότυπο για την οροφή της αίθουσας παιγνίων του Palais Epstein³³. Οι υπόλοιπες οροφωγραφίες του κτιρίου στο ισόγειο και τον πρώτο όροφο ακολουθούν μια τυπική για τον Τσίλερ νεοπομπιανή κατεύθυνση.

Σε ανάλογο ύφος κινείται η διακόσμηση και μιας άλλης, σημαντικής κατηγορίας οικοδομημάτων του Τσίλερ, εκείνης των επαύλεων σε προάστια της Αθήνας. Στις παραγγελίες για επαύλεις σε παραθεριστικό τύπου προάστια ο αρχιτέκτονας εφάρμοσε τον επονομαζόμενο από τον ίδιο «ελληνο-ελβετικό» ρυθμό³⁴, που εντάσσεται στο πλαίσιο της γραφικής αρχιτεκτονικής³⁵. Κυρίαρχο διακοσμιακό γνώρισμα σε ορισμένα από αυτά τα οικοδομήματα είναι οι ζωφόροι με γραπτή διακόσμηση, που περιτρέχουν το κτίριο κάτω από το γείσο της στέγης.

Ένα από τα εξέχοντα παραδείγματα κηφισιώτικης βίλλας του Τσίλερ είναι η βίλλα «Ατλαντίς», οικία επί των οδών Πεσμαζόγλου 10 & Εμμ. Μπενάκη³⁶. Ανοικοδομήθηκε το 1897 για τον Σόλωνα Βλαστό, εκδότη της ελληνόφωνης εφημερίδας *Ατλαντίς* στη Νέα Υόρκη³⁷. Το ισόγειο της πρόσοψης φέρει γραπτή διακόσμηση νεοπομπιανού ύφους. Κυριαρχεί το θέμα της φανταστικής aedicula, στο εσωτερικό της οποίας απεικονίζεται ιπτάμενη γυναικεία μορφή. Στη μία περίπτωση έχουμε κατά πάσα πιθανότητα την απεικόνιση της Μούσας Πολύμνιας –προστάτιδας της μιμικής τέχνης–, που συνήθως απεικονί-

ζεται με καλυμμένη κεφαλή και έγχορδο μουσικό όργανο, και στην άλλη περίπτωση της Μούσας Καλλιόπης –προστάτιδας της επικής ποίησης–, που συνήθως απεικονίζεται με πινάκιο και ακίδα. Τη σύνθεση συμπληρώνουν ζεύγος εραλδικών φανταστικών πτηνών και κατακόρυφοι σχηματισμοί με μοτίβα ανθέων και καρπών, που θυμίζουν τις διακοσμήσεις του Ραφαέλο για τις Loggie του Βατικανού. Πρόκειται για τυπικά κλασικιστικά μοτίβα, πηγή έμπνευσης των οποίων αποτελούν οι αρχαίες διακοσμήσεις και παραπέμπουν έντονα στο ύφος του Καρλ Φρήντριχ Σίνκελ. Ειδικότερα, ο τύπος του φανταστικού πτηνού με τον ραδινό λαιμό και την απόληξη του σώματος σε σπειροειδείς βλαστούς θα αποτελέσει ένα από τα δημοφιλέστερα σχέδια του Τσίλερ για μεταλλικά κιγκλιδώματα.



5. Οροφωγραφία στο ισόγειο της Οικίας Πατσιάδου στον Πειραιά (πηγή: αρχείο Β. Μαυρίκα).

Το προεξέχον γείσο της στέγης κοσμεύεται με γραπτά φατνώματα μεταξύ των γεισιπόδων και ταινία εναλλασσόμενων ρόμβων και πεταλούδων³⁸. Ακολουθεί ζώνη με διακόσμηση φρουτογιρλαντών, ενώ κάτω από το γείσο της στέγης τις πλευρές



6α

του οικοδομήματος περιτρέχει εξωτερικά γραπτός διάκοσμος στον τύπο των ζωφόρων με ερωτιδείς, που έχει ήδη εφαρμοσθεί στο Ιλίου Μέλαθρον. Οι παραστάσεις έχουν αποκατασταθεί στα νεότερα χρόνια και παρουσιάζουν αρκετές σχεδιαστικές αδυναμίες, χωρίς ωστόσο να μεταβάλλεται ουσιαστικά το θέμα.

Η θεματολογική ροή της ζωφόρου επί της Πεσμαζόγλου 10 είναι συνεχής, με εξαίρεση δύο πλαίσια που πληρούν τις άκρες της κύριας, νότιας όψης. Και στα δύο απεικονίζεται η μορφή ενός φτερωτού ερωτιδέα σε στάση ανοικτού δρασκελισμού, που ίπταται σε χαμηλό ύψος από το έδαφος και κρούει μουσικό τρίγωνο (εικ. 6α), ένα θέμα που απαντάται πανομοιότυπο στον γλυπτό διάκοσμο της πρόσοψης της Όπερας της Βιέννης (1861-1869). Ένα παρόμοιο σχέδιο περιλαμβάνεται στο αρχείο του Χάνσεν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης (εικ. 6β). Εικάζεται ότι πρόκειται για σχέδιο του Έντουαρντ Μπίτερλιχ, η σχέση του οποίου με τον Χάνσεν και τον Τσίλερ έχει ήδη επισημανθεί. Ο Τσίλερ, λοιπόν, είχε τη δυνατότητα και τις ευκαιρίες να αντλήσει από όλες αυτές τις πηγές πρότυπα, αν θεωρηθεί, φυσικά, ότι ήταν ο ίδιος υπεύθυνος για την επιλογή του θέματος της ζωφόρου – όπως είναι άλλωστε λογικό να είχε συμβεί. Η υπόλοιπη επιφάνεια της ζωφόρου χωρίζεται θεματολογικά σε τέσσερα τμήματα, κατ'αντιστοιχία με τις πλευρές του οικοδομήματος. Οι ερωτιδείς συμμετέχουν σε παιχνίδια και διασκεδάσεις, καθώς και σε γεωργικές δραστηριότητες, που παραπέμπουν

6α. Μορφή ερωτιδέα από την πρόσοψη της βίλλας «Ατλαντίς» στην Κηφισιά (πηγή: αρχείο Β. Μαυρίκα). 6β. Έντουαρντ Μπίτερλιχ (:), σχέδιο ερωτιδέα (πηγή: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett).



6β

στις τέσσερις εποχές του χρόνου. Η πλευρά της πρόσοψης με την απεικόνιση κλημάτων –που φέρουν σταφύλια–, του διονυσιακού θύρσου και των ερωτιδίων –που παίζουν μουσική και χορεύουν–, αποτελεί αναφορά στο Φθινόπωρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι η ομάδα των τριών ερωτιδίων, που χορεύουν πιασμένοι από τα χέρια, συναντάται και σε άλλο οικοδόμημα στο κέντρο της Αθήνας. Πρόκειται για το ακίνητο Γ. Αγγελουπούλου-Αθανάτου επί της οδού Σοφοκλέους, στον άνω όροφο του οποίου παρεμβάλλονται μεταξύ των ανοιγμάτων πλαίσια με γραπτή διακόσμηση³⁹. Εντός πλαισίου στην κορυφή της παράστασης αναγράφεται η χρονολογία 190(;) . Προφανώς, είτε η διακόσμηση της βίλλας χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο για εκείνη του οικοδομήματος της Αθήνας, είτε πολύ πιθανότερο είναι και οι δύο διακοσμήσεις να είχαν κάποιο τρίτο ως κοινό πρότυπο. Η ανατολική πλευρά της ζωφόρου, με τις σκηνές συγκομιδής καρπών και τους ερωτιδείς, που τρέχουν να προστατευθούν από τον ισχυρό άνεμο, καθώς και τα βαριά ενδύματα, αποτελεί αναφορά στο Χειμώνα. Η βόρεια πλευρά, με τις μορφές νεαρών αγοριών, που παίζουν φλογέρα, γράφουν, συμμετέχουν σε παιχνίδια και σπέρνουν, σχετίζεται με την Άνοιξη. Τέλος, η δυτική πλευρά της ζωφόρου, αλληγορία του Καλοκαιριού, περιλαμβάνει πλήθος σκηνών: ερωτιδείς που ποτίζουν και δουλεύουν τη γη, παίζουν με ζώα, αναπαύονται ράθυμοι, πετούν χαρταετό.

Μεταξύ των σωζόμενων σχεδίων του Τσίλερ περιλαμβάνονται και άλλα σχέδια επαύλεων με ζωφόρο κάτω από το γείσο της στέγης⁴⁰. Σε μία από αυτές εμφανίζεται και πάλι ζωφόρος με ερωτιδείς που συμμετέχουν σε παιχνίδια (οδηγούν ποδήλατο κ.ά.) (εικ. 7α). Στην αετωματική απόληξη της στενής πλευράς ενός από τα σκέλη που σχηματίζουν τη σταυροειδή πιθανώς κάτοψη, έχουμε την εραλδική απεικόνιση φανταστικών φτερωτών μορφών, τα σώ-

ματα των οποίων παρουσιάζουν ελικοειδή απόληξη. Η πηγή της διακόσμησης αυτού του είδους εντοπίζεται σε μία έπαυλη που σχεδίασε ο Χάνσεν στο προάστιο Hohe Warte της Βιέννης, τη Villa Kratzer (1865) (εικ. 7β)⁴¹. Πέραν της ομοιότητας του μοτίβου των φανταστικών μορφών, εμφανίζεται και εδώ η τυπική ταινία με τις φρουτογιρλάντες, που περιτρέχει την εξωτερική επιφάνεια των τοίχων κάτω από το γείσο της στέγης⁴². Τις συγκεκριμένες μορφές θα χρησιμοποιήσει ο Τσίλερ και σε αθηναϊκά αστικά μέγαρα, όπως στην οικία Δ. Γουδή, στη γωνία των οδών Σταδίου και Ομήρου 2⁴³.

Δίπλα στη βίλλα «Ατλαντίς», στον αριθμό 12 της οδού Πεσμαζόγλου, υπάρχει ακόμη μία έπαυλη του Τσίλερ, η οποία μάλιστα κατοικήθηκε από τον ίδιο τον αρχιτέκτονα, η βίλλα «Rosa»⁴⁴. Η διακόσμηση αυτής παραπέμπει σαφέστερα στην αρχαιότητα, καθώς όχι μόνο η εξωτερική επιφάνεια του ισογείου κοσμεύεται με αντίστοιχα της βίλλας «Ατλαντίς» θέματα, αλλά και η κύρια ζωφόρος αποτελείται από φρουτογιρλάντες και αρχαία προσωπεία. Τα σταυροθόλια της στοάς που σχηματίζεται στο ισόγειο της πρόσοψης φέρουν διακόσμηση ανάλογη εκείνης των σταυροθολίων που σχηματίζονταν στη στοά μπροστά από την κεντρική είσοδο της οικίας Δημητρίου (ή Λημνίου) του Χάνσεν⁴⁵.

Αν και η γενικότερα περιορισμένη διατήρηση γραπτών διακοσμήσεων σε αθηναϊκά οικοδομήματα του 19ου και του πρώιμου 20ού αιώνα αποτελεί συχνά ένα ανυπέβλητο εμπόδιο, στην περίπτωση του Ερνέστου Τσίλερ τα εναπομείναντα διακοσμητικά του σύνολα, σε συνδυασμό με τον σημαντικό αριθμό σωζόμενων σχεδίων του, οδηγούν αβίαστα στην εξής διαπίστωση: ο Τσίλερ, όταν οι συνθήκες το επέτρεπαν, λειτουργούσε ως φορέας της έννοιας του «Gesamtkunstwerk», δηλαδή αξιοποιούσε τη ζωγραφική και τη γλυπτική ως αλληλένδετες και αλληλοσυμπληρούμενες τέχνες σε σχέση με



7α. Ερνέστος Τσίλερ, σχέδιο εξοχικής έπαυλης (πηγή: Δ. Παπαστάμος, 1973, πίν. 8α).
7β. Φωτογραφία από τη Villa Kratzer, σε σχέδια του Θεόφιλου Χάνσεν, στο προάστιο Hohe Warte της Βιέννης (πηγή: Akademie der bildenden Künste, Wien, Kupferstichkabinett).

την αρχιτεκτονική. Από τη σύμπραξη αυτή προκύπτει ένα ολοκληρωμένο (ενίοτε δε και μνημειακό) αποτέλεσμα, και σε αυτό το σημείο δεν μπορεί παρά να αναγνωρισθεί η επιρροή του διά βίου φίλου και συνεργάτη του Θεόφιλου Χάνσεν⁴⁶.

Σημειώσεις

1. Οι μεγαλύτερες σε μέγεθος συλλογές σχεδίων του Τσίλερ φυλάσσονται στην Εθνική Πινακοθήκη και την Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.
2. Για διεξοδικότερη μελέτη των στοιχείων που συνιστούν το ύφος των διακοσμήσεων του Τσίλερ, βλ. Β. Μαυρίκα, «Γραπτές διακοσμήσεις σε δημόσια και ιδιωτικά αρχιτεκτονήματα της Αθήνας: 1832-1930», αδημ. διδ. διατρ., Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 2005.
3. «κάθε δύο χρόνια έκανα ένα ταξίδι στη Βιέννη», βλ. Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη / Α. Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Ernst Ziller. Αναμνήσεις*, Libro, Αθήνα 1997, σ. 73.
4. Η Οικία Ψύχα χρησιμοποιήθηκε αργότερα ως κατοικία του πρίγκιπα Νικολάου και στη συνέχεια ως πολυτελές παράρτημα του ξενοδοχείου «Μεγάλη Βρετανία», με την ονομασία «Le Petit Palais». Σήμερα στεγάζει την πρεσβεία της Ιταλικής Δημοκρατίας και οι οροφές της φέρουν ανάγλυφες διακοσμήσεις.
5. Καρδαμίτση-Αδάμη / Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *ό.π.*, σ. 75, 79.
6. Εθνική Πινακοθήκη, Αρχείο Ziller, αρ. εισ. 282.
7. Εθνική Πινακοθήκη, Αρχείο Ziller, αρ. εισ. 282.
8. Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Βιέννη, αρ. εισ. 20226.
9. Δ. Παπαστάμος, *Ε. Τσίλερ. Προσπάθεια Μονογραφίας*, Εθνική Πινακοθήκη, Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 1973, εκ. 87β.
10. Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Βιέννη, αρ. εισ. 20224.
11. Εθνική Πινακοθήκη, Αρχείο Ziller, αρ. εισ. 279.
12. Akademie der bildenden Künste, Kupferstichkabinett, Βιέννη, αρ. εισ. 20163.
13. Γ. Κορρές, «Ιλίου Μέλαθρον», εφημ. *Η Καθημερινή. Επτά Ημέρες* (10 Νοεμβρίου 1996), σ. 26.



14. R. Wagner-Rieger / M. Reissberger, *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche VIII: Theophil von Hansen*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1980, εικ. σε σ. 44.
15. Στο ίδιο, σ. 233, 284.
16. Στο ίδιο, εικ. 45.
17. W. Kitlitschka, *Die Wiener Ringstrasse. Bild einer Epoche X: Die Malerei der Wiener Ringstrasse*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1981, σ. 90, εικ. 38.
18. Ο Μπίτερλιχ είναι γνωστός για τα προσχέδια που πραγματοποίησε για εξέχοντα κτίρια της Βιέννης του 19ου αιώνα (όπως των Όπερα, το Palais Sina, το Palais Todesco, το Palais Epstein), την εκτέλεση των οποίων αναλάμβαναν στη συνέχεια άλλοι καλλιτέχνες του ίδιου κύκλου, και κυρίως ο Christian Griepenkerl. Στο ίδιο, σ. 90-91.
19. Καρδαμίτση-Αδάμη / Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *ό.π.*, σ. 57.
20. Για αναλυτική περιγραφή των εσωτερικών διακοσμήσεων του κτιρίου και ταύτιση των εικονιστικών θεμάτων με συγκεκριμένα πομπηϊνά πρότυπα, βλ. Γ.Σ. Κορρές / Σ.Ν. Ταράντου, «Ιλιού Μελάθρου: Το κλασικό δημιούργημα του Τσίλλερ», στο *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1991*, σ. 943-981.
21. *Thieme-Becker*, τόμ. 32, 1938, σ. 267.
22. Οι αμοιβές καταβλήθηκαν τις εξής ημερομηνίες: 3 Μαΐου, 31 Μαΐου, 5 Ιουλίου, 1 Αυγούστου του 1880 (Γεννάδειος Βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών, Αρχείο Schliemann).
23. Οι αμοιβές καταβλήθηκαν τις εξής ημερομηνίες: 8 Μαΐου, 24 Μαΐου, 7 Ιουνίου, 21 Ιουνίου, 12 Ιουλίου, 19 Ιουλίου, 12 Αυγούστου του 1880 (Γεννάδειος Βιβλιοθήκη της Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών, Αρχείο Schliemann).
24. Δ. Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, Μέλισσα, Αθήνα 1998, εικ. σε σ. 10, εικ. 382, 390. Για τη ζωφόρο των ερωτιδίων του Ιλίου Μελάθρου έχουν προταθεί ταυτίσεις με πρόσωπα της οικογένειας Σλήμαν, καθώς και με τον νεανικό έρωτα του Σλήμαν, τη Minna Meincke. βλ. Κορρές / Ταράντου, *ό.π.*, σ. 958-960.
25. Για παράδειγμα, G. Gimignani, *Scherzi e giuochi diversi de putti*, 1647. J. Stella, *Jeux*

- et Plaisirs de l'enfance*, 1657.
26. βλ. μικρογραφικές ζωφόρους στην Casa dei Vetii, Σ. Λυδάκης, *Αρχαία ελληνική ζωγραφική και οι απηχάσεις της στους νεότερους χρόνους*, Μέλισσα, Αθήνα 2002, εικ. 106.
27. C. Curlit, *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen 3*, Dresden 1901, εικ. 488.
28. R. Toman, *Wien. Kunst und Architektur*, Könemann, Köln 1999, εικ. σε σ. 253.
29. βλ. παραπάνω, σημ. 11.
30. H. Hoffmann / W. Krause / W. Kitlitschka, *Das Wiener Opernhaus*, Franz Steiner Verlag, Wien 1972, εικ. 193.
31. Παπαστάμος, *ό.π.*, πίν. 7α.
32. W. Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianische Bauschmuck der Renaissance*, München 2000, εικ. σε σ. 241.
33. Kitlitschka, *ό.π.*, εικ. 72.
34. Καρδαμίτση-Αδάμη / Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *ό.π.*, σ. 277.
35. Για τα χαρακτηριστικά του ρυθμού αυτού, βλ. Ξ. Σκαρπιά-Χόιπελ, *Η μορφολογία του γερμανικού κλασικισμού (1789-1848) και η δημιουργική αφομοίωσή του από την ελληνική αρχιτεκτονική (1833-1897)*, αδημ. διδ. διατρ., Θεσσαλονίκη 1976, σ. 277-279.
36. Μ. Καραβία, *Κηφισιά: ομορφιά και μνήμη*, Σύλλογος Προστασίας Κηφισιάς, Αθήνα 1988, εικ. σε σ. 73 και 118.
37. Ε. Παπανδρέου, «Εκλεκτικιστικές κατοικίες στην Κηφισιά στα χρόνια της Μπελ Επόκ», *Αρχαιολογία 37* (Δεκέμβριος 1990), σ. 76.
38. Εδώ αξίζει να σημειώσουμε την παρουσία των ίδιων ακριβώς μοτίβων στο επονομαζόμενο «Διοικητήριο» του Αστεροσκοπείου, στο λόφο των Νυμφών, βλ. Ν. Μουτσόπουλος, *Η Αστρονομία στη σύγχρονη Ελλάδα (1700-2000)*, Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας, Εθνικό Αστεροσκοπείο Αθηνών, Αθήνα 2000, εικ. σε σ. 90. Το λιθόκτιστο αυτό κτίριο, που οικοδομήθηκε περίπου το 1897 ως κατοικία του τότε διευθυντή Δ. Αιγινήτη, φέρει πανομοιότυπη διακόσμηση στο προεξέχον γείσο της στέγης και το ανώτερο επίπεδο των τοίχων. Η μοναδική διαφορά είναι ότι οι ρόμβοι του προεξέχοντος γείσου πληρούνται με ρόδακες. Η λιτή, κλασικιστική μορφή του οικοδομήματος, η λιθόκτιστη κατασκευή του στο ύψος των επαύλων της Κηφισιάς, και φυσικά η διακόσμησή του, κάνουν πολύ πιθανό το συσχετισμό του με τον κύκλο του Τσίλλερ.
39. Σ. Σκοπελίτης, *Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά*, Αθήνα 1975, εικ. 218.
40. Έπαυλη Ι. Ν. Σβορώνου στο Ν. Φάληρο, βλ. Παπαστάμος, *ό.π.*, εικ. 74.
41. Th. Hansen, «Die Villa Kratzer nächst der hohen Warte in Unterdröbling bei Wien»,

- Allgemeine Bauzeitung 30* (1865), σ. 1.
42. Σχετικά με την αρχιτεκτονική των επαύλων του Th. Hansen ως πηγή του «ελληνο-ελβετικού» ρυθμού του Τσίλλερ, βλ. Σκαρπιά-Χόιπελ, *ό.π.*, σ. 278.
43. Μπίρς, *ό.π.*, εικ. σε σ. 176.
44. Κ. Στάκος, «Ενα σπίτι του Τσίλλερ που πήρε καινούργια ζωή», *Ζυγός 18* (1976), σ. 57.
45. Α. Βλάχος, *Μεγάλη Βρετανία. Ένα ξενοδοχείο σύμβολο*, Αθήνα 2003, εικ. σε σ. 65 και 137.
46. Ο Θεόφιλος Χάνσεν ήταν ο πλέον ένθερμος υπέρμαχος της εφαρμοσμένης σύμπραξης αρχιτεκτονικής, γλυπτικής και ζωγραφικής, βλ. G. Niemann / F. von Feldegg, *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893, σ. 3.

Ziller's Painted Decoration in Athenian Mansions and Hansen's Influence

Virginia Mavrika

The drawings of the German architect Ernst Ziller for the painted decoration of Athenian mansions reveal the influence exercised on him by the Greek and Roman antiquity, the Renaissance and Theophil Hansen's creations. Ziller's regular visits to Vienna, where Hansen was active since he had left Athens in 1846, gave him the opportunity to become informed of the work of his close friend and colleague and to be acquainted with the painters of the so-called "Rahl cycle", such as Eduard Bitterlich. A follower of Historism flourishing at that time in Vienna, Ziller introduced to Athens its decorative vocabulary. Hansen's affect on Ziller's decorative work is obvious when comparing, for example, the ceilings of Psyche's mansion with those by Hansen in the Palais Todesco and Epstein or various unidentified Ziller's drawings with Hansen's relevant work in Archduke Wilhelm's mansion. The two architects have also similarly treated the subject of Muses, both in layout and representation. Ziller's surviving oeuvre verifies his choice to act as a representative of the "Gesamtkunstwerk" concept: when related to architecture, painting and sculpture should be considered interrelated and complementary arts, an approach also consistently followed and fervently supported by Theophil Hansen.