

ΔΥΟ ΒΙΕΝΝΕΖΙΚΕΣ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΟΖΑΝΗΣ

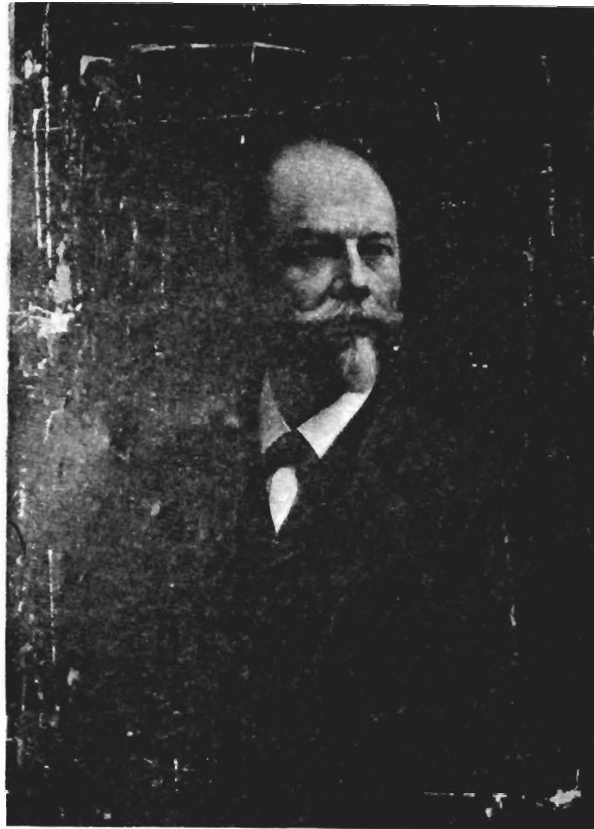
Ἐνάμεσα στὰ ἐκθέματα τοῦ Ἱστορικοῦ Ἀρχείου Κοζάνης, πού προσωρινὰ συστεγάζεται μετὰ τὴ Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν δύο προσωπογραφίες πού ὑποθέτουμε ὅτι εἰκονίζουν τὸ ἴδιο πρόσωπο, τὸν Κοζανίτη ἐπιχειρηματία τοῦ περασμένου αἰώνα Κωνσταντῖνο Τυφόξυλο. Τὰ ἔργα, πέρα ἀπὸ τὴ στενὴ τους σύνδεση μετὰ τὴν τοπικὴ ἱστορία καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ τους σπουδαιότητα, ἀξίζει νὰ δημοσιευθοῦν, ἀφοῦ εἶναι κοινὰ παραδεκτὸ τὸ πόσο λίγο γνωρίζουμε ὅ,τι ἔχει σχέση μετὰ τὴ νεώτερη ἑλληνικὴ καὶ ξένη καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ πού φυλάγεται σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς ἢ τοπικὰ μουσεῖα στὴν Ἑλλάδα. Τὰ δύο ἔργα ἔχουν κοινὴ προέλευση. Πρὶν παραδοθοῦν τὸ 1963 στὸν τότε ἑφορο τῆς Βιβλιοθήκης κ. Ν. Δελιαλῆ ἀνήκαν στὴ συγγενὴ τοῦ εἰκονιζομένου κυρία Σαουνάτσου¹.

Ὁ μεγαλύτερος ἀπὸ τοὺς δύο πίνακες (εἰκ. 1) ἔχει σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,753×0,545 μ. Ὁ μουσαμάς εἶναι καρφωμένος ἐπάνω σὲ ξύλινο τελάρο περαστὸ μετὰ σφῆνες στὶς γωνίες. Σὲ ὀλόκληρη σχεδὸν τὴν περιοχὴ πού καλύπτει τὸ φόντο καὶ σὲ ἓνα μέρος τοῦ κορμοῦ τὸ χρῶμα ἔχει ἀπολεπισθῆ σὲ πολλαπλὲς ὀριζόντιες καὶ κάθετες γραμμές, ἐνῶ οἱ μεγαλύτερες βλάβες συγκεντρώνονται στὸ ἀριστερὸ κυρίως τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση διατηρεῖται ἡ περιοχὴ τοῦ κεφαλοῦ καὶ τοῦ ἐπάνω μέρους τοῦ κορμοῦ, πού φυσικὰ εἶναι καὶ οἱ σημαντικότερες.

Ἡ ἀνδρική μορφή εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω στὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ πίνακα μέσα σὲ λαδοπράσινο οὐδέτερο φόντο. Τὸ κορμὶ εἶναι τοποθετημένο διαγώνια ἀπὸ μέσα ἀριστερὰ πρὸς τὰ ἔξω δεξιά. Τὴν ἴδια φορὰ παρακολουθεῖ τὸ κεφάλι μετὰ μία πολὺ ἐντονη στροφή πρὸς τὰ δεξιά, μετὰ συνέπεια τὴν κάλυψη τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς καὶ τὴν παρουσίαι του μόνο κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Ἡ μερικὴ λεύκανση στὰ μαλλιά, στὸ μουστάκι καὶ στὸ μούσι, οἱ ρυτίδες στὸ μέτωπο, ἡ ἀρκετὰ προχωρημένη φαλάκρα καὶ οἱ ἀναδιπλώσεις τῆς σάρκας στὰ μάγουλα, δείχνουν ἄνδρα μέσης ἡλικίας. Τὰ κοντὰ κομμένα μαλλιά καὶ τὸ μούσι δεξιά καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ πηγούνι ἔχουν καστανο-

1. Σχετικὰ μετὰ τὴν παράδοση καὶ τὴν παραλαβὴ τῶν ἔργων δὲν ὑπάρχει κανένα γραπτὸ στοιχεῖο. Ἡ πληροφορία δόθηκε προφορικὰ ἀπὸ τὸν κ. Ν. Δελιαλῆ, ὁ ὁποῖος καὶ μοῦ ὑπέδειξε ὅτι μία ἀπὸ τὶς δύο προσωπογραφίες εἰκονίζει τὸν Κ. Τυφόξυλο. Στὴν Κοζάνη ὑπάρχει καὶ σήμερα οἰκογένεια Τυφοξύλου, πού δὲν διαθέτει ὁμως κανένα στοιχεῖο.

κόκκινο χρώμα. Δύο ὀριζόντιες καὶ δύο διαγώνιες βαθιές ρυτίδες ὀρίζουν τὴ ρίζα τῆς μύτης, ὅπου συνεχίζονται τὰ δασιὰ φρύδια. Τὰ καστανὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια εἶναι στηλωμένα σὲ κάποιο νοητὸ σημεῖο ἔξω καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸν πίνακα. Ἡ μύτη, ἑλαφρὰ πλατυσμένη στὰ πτερυγία, καταλήγει στὸ μεγάλο



Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Τσουγλόου

στριφτὸ μουστάκι. Τὰ χεῖλη σὲ ἀπαλὸ κόκκινο εἶναι μισάνοιχτα. Ἡ ἀνδρική μορφή φορᾶ πολὺ σκοῦρο μπλὲ σακάκι, ἀνοιχτὸ μπροστὰ, ὁμοίόχρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο κολαριστὸ πουκάμισο. Στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία ὑπάρχει γραμμὴν με μαῦρο χρώμα ἢ ἀρκετὰ δυσανάγνωστη ὑπογραφή C. Partilens¹(:)

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

Στήν επάνω άριστερή γωνία τής πίσω επιφάνειας του πίνακα και στήν άρχή του όριζόντιου πήχη, ύπάρχει άποτυπωμένο με γράμματα μπλέ σφραγίδας ύψους 0,004 μ., μόλις όρατό, τó όνομα Konst. Tifoxiles¹. Στο κάτω μέρος του δεξιού πήχη είναι κάθετα γραμμένη με μολύβι ή λέξη Robilsek και στήν κάτω άριστερή γωνία οί άριθμοί 55 × 75 και 70h, που προφανώς έχουν σχέση με τίς διαστάσεις του έργου. Έπάνω στο μουσαμά ύπάρχουν μία μαύρη στρογγυλή σφραγίδα με κάποια άπροσδιόριστη παράσταση στή μέση και κυκλικά δυσανάγνωστα ξενόγλωσσα γράμματα.

Τό δεύτερο έργο, αίσθητά μικρότερο (εικ. 2 και 3) έχει πάλι σχήμα όρθογωνίου παραλληλογράμμου διαστάσεων 0,480 × 0,351 μ. Ο μουσαμάς είναι καρφωμένος σε ξύλινο περαστό τελάρο και διατηρείται σε πολύ καλύτερη κατάσταση από τó προηγούμενο. Μοναδική έξαίρεση είναι ή διαγραφή τών έσωτερικών άκμών τών πήχεων του τελάρου επάνω στή ζωγραφική επιφάνεια—συνέπεια, προφανώς, ίσχυρης πίεσης του μουσαμά στο μέσο—που δίνουν τήν έντύπωση ενός δεύτερου όρθογωνίου, έγγεγραμμένου στο μεγάλο. Η άνδρική μορφή έχει άκριβώς τήν ίδια στάση με τήν προηγούμενη, με μόνες αξιοσημείωτες διαφορές τήν πιό προχωρημένη λεύκανση, τó πιό άνοιχτό γαλάζιο ένδυμα και τó γαλαζοπράσινο φόντο. Στο μέσο περίπου τής πίσω επιφάνειας του μουσαμά ύπάρχει ή ίδιω στρογγυλή σφραγίδα².

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

Ο Κωνσταντίνος Τυφόξυλος γεννήθηκε στήν Κοζάνη λίγο πριν από τά μέσα του 19ου αιώνα³. Έφυγε όμως στή Βιέννη, όπου συνεργάστηκε με τó μεγαλύτερο άδελφό του Έμμανουήλ⁴ (ό όποιος είχε σπουδάσει εκεί ιατρική, αλλά δέν άσκούσε τó επάγγελμα) πρώτα σε ένα φωτογραφείο που άνοιξαν μαζί, έπειτα στο ξενοδοχείο τους και τέλος στο μεγάλο καφενείο-λέσχη τους στή Ring Strasse. Έχοντας ιδιαίτερη κλίση στήν καλλιτεχνία, σπούδασε τρία χρόνια στο Πολυτεχνείο τής Βιέννης, ενώ παράλληλα δια-

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

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

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

4. Βλ. Π. Λιούφη, έ.ά., σ. 332.



Εἰκ. 2. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Τζαφέξιου



Εἰκ. 3. Προσωπογραφία τοῦ Κ. Τζαφέξιου (λεπτομέρεια)

τηρούσε προσωπική συλλογή με έργα ζωγραφικής. Για πολλά χρόνια έμεινε στη Βιέννη παρακολουθώντας τις επιχειρήσεις του και ταυτόχρονα βοηθώντας τους συγγενείς του στην πατρίδα. Έπειδή όμως προέβλεψε το εμπορικό μέλλον της Θεσσαλονίκης, απόσπασε τα κεφάλαιά του και εγκαταστάθηκε σ' αυτή το 1903, ιδρύοντας το ξενοδοχείο «Όλυμπος Παλάς», το οποίο έδωσε κάποιον ευρωπαϊκό τόνο στην πόλη. Από εδώ συνέχισε να συμπαρίσταται ήθικα και υλικά στους συμπατριώτες του, και μάλιστα λίγο πριν πεθάνη χάρισε στο Γυμνάσιο Κοζάνης μία ωραία κρήνη, αφού φρόντισε ο ίδιος να φέρη το απαιτούμενο νερό. Ο θάνατός του, που ήρθε ξαφνικά το Σεπτέμβριο του 1907, του στέρησε τη δυνατότητα να αφήση με διαθήκη την περιουσία του για άγαθοεργούς σκοπούς. Πέντε χρόνια αργότερα, το 1912, πέθανε στη Βιέννη και ο αδελφός του Έμμανουήλ.

Η προσωπογραφία στόχο της έχει τη διαιώνιση της συγκεκριμένης ανθρώπινης μορφής με την απεικόνιση, τόσο των εξωτερικών φυσιογνωμικών της χαρακτηριστικών, όσο και την αποτύπωση των εσωτερικών ψυχικών ιδιοτήτων της. Για το λόγο αυτόν ένα από τα βασικά προβλήματα του προσωπογράφου είναι να βρῆ τη στάση που εκφράζει αλλά και που ταιριάζει περισσότερο στο μοντέλο του. Τη στάση, που του επιτρέπει να συλλάβη τα χαρακτηριστικά εκείνα που κάνουν τον κάθε άνθρωπο ανεπανάληπτη προσωπικότητα, αλλά που ταυτόχρονα κολακεύει κάπως και τον εικονιζόμενο¹. Οί περιπτώσεις καλλιτεχνών που δὲν μένουν ιδιαίτερα στον κανόνα της ωραιοποίησης του μοντέλου είναι μετρημένες στην ιστορία της τέχνης. Από τις πιο χαρακτηριστικές θὰ μπορούσαν να αναφερθούν: «Ὁ πάπας Παῦλος ὁ Γ' με τὰ ἀνήψια του» τοῦ Τiziano², καὶ ἡ μεγάλη σειρά τῶν αὐτοπροσωπογραφιῶν τοῦ Rembrandt³, ὅπου σὲ μία σάν τὴν «Αὐτοπροσωπογραφία ποῦ γελά», τὸ ἔργο γυμνώνει πραγματικά τὴν ἴδια τὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη⁴.

Στὴν περίπτωσή μας ὁ ζωγράφος διάλεξε πράγματι τὴν κατάλληλη στάση ἀποδίδοντας τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα⁵. Δύο πρέπει νὰ εἶναι βασικά οἱ

1. Ὁ Ingres θὰ πῆ χαρακτηριστικά: «τὸ πιὸ δύσκολο στὴν τέχνη εἶναι νὰ ζωγραφίσῃ κανεὶς τὴν προσωπογραφία μιᾶς ωραίας νέας γυναίκας». Βλ. Emil Waldmann, *Das Bildnis im 19. Jahrhundert*, Βερολίνο 1921, σ. 36.

2. Alessandro Ballarin, *Titian*, Λονδίνο 1968, πίν. 44.

3. Μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς βλ. στὸν B. Haak, *Rembrandt. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Κολωνία 1969, πίν. 384, 464, 485, 504, 546, 551, 554.

4. Χρυσ. Χρήστου. Ἡ Εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ 17ου αἰῶνα. Τὸ Μπαρόκ, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 456.

5. Τὰ πλεονεκτήματα τῆς παρουσίας τοῦ προσώπου στὰ τρία τέταρτα—πού ἐξ ἄλλου εἶναι καὶ ἡ πιὸ συνηθισμένη στὴν προσωπογραφία—τὰ δίνει ἐπιγραμματικά ὁ Waetzoldt: «Αὐτὴ ἡ ὄψη ἐνώνει τὴν ἐνέργεια τοῦ βλέμματος τοῦ μετωπικοῦ πορτραίτου με τὰ μορφικὰ στοιχεῖα τοῦ πορτραίτου σὲ προφίλ καὶ κάνει τὶς γραμμὲς τῶν παρειῶν πιὸ μαλα-

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

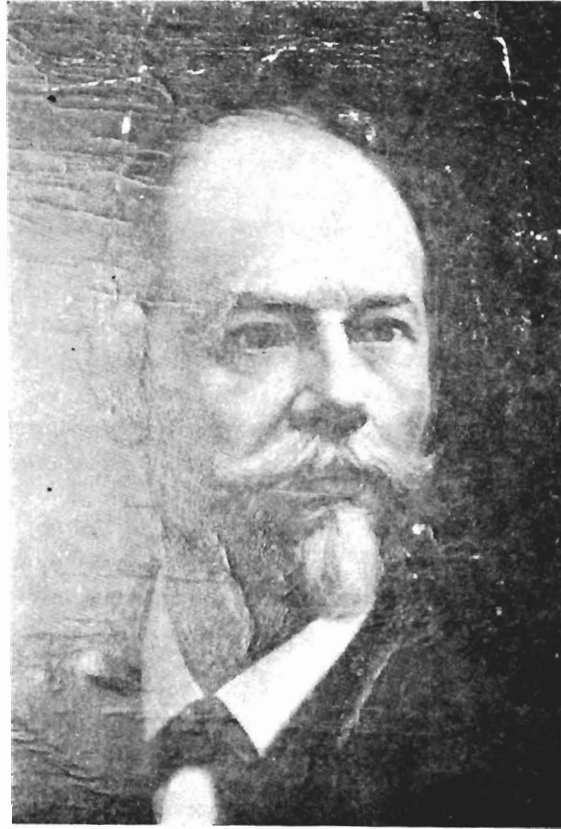
Ἡ φωτεινὴ πηγὴ βρίσκεται κάπου ἐπάνω δεξιά, ἔξω ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, καὶ ὁ θεατὴς νομίζει ὅτι βλέπει τὸν εἰκονιζόμενον ἀπὸ κάπου ἀριστερά. Πρὸς τὸ σημεῖο πού ἔρχεται τὸ φῶς, ἀλλὰ λίγο χαμηλότερα, εἶναι στραμμένα καὶ τὰ θαυμάσια ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Χωμένα στὶς ἀρκετὰ βαθιὲς κόγχες καὶ ἀνοιχτὰ λίγο περισσότερο ἀπὸ τὸ κανονικὸ δίνουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι κάτι ξαφνικὸ, σὰν τὴ λάμψη μιᾶς ἀστραπῆς, τράβηξε τὴν προσοχὴ τῆς μορφῆς. Ἡ ἐντύπωσιν τῆς στιγμιαίας αὐτῆς ἀντίδρασης ἐνισχύεται ἀπὸ τὸ συνοφρῶμα καὶ ἀπὸ τὰ μισάνοιχτα χεῖλη. Μὲ τὶς διαγώνια παράλληλες γραμμὲς τῶν δακρυγόνων ἀσκῶν καὶ τῶν ἀναδιπλώσεων στὰ μάγουλα ὀδηγοῦμαστε στὸ ἀρκετὰ παχὺ καὶ στριφτὸ στὶς ἄκρες του μουστάκι. Τὸ δεξιὸ του γωνιώδες ἄκρο φεύγει ἔξω ἀπὸ τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου σπάζοντας ἔτσι τὴ μονοτονία τῆς κυματιστῆς γραμμῆς πού ἀπὸ τὴ φαλάκρα φθάνει ὡς τὸ μούσι.

Στὸ πρόσωπο ἐπικρατεῖ τὸ ζεστὸ χρῶμα τῆς σάρκας πλουτισμένο μὲ καφεπράσινους τόνους, γιὰ τὴν ἀπόδοσιν κυρίως τῶν ρυτίδων. Σὲ περιοχὲς πού θεωρητικὰ βρίσκονται πιὸ ἀπομακρυσμένες ἀπὸ τὸ μάτι τοῦ θεατῆ, ὅπως τὰ μαλλιά καὶ τὸ αὐτί, ὑπάρχουν σπαρμένοι πορτοκαλόχρωμοι τόνοι πού συντελοῦν στὴν πιὸ ὁμαλὴ μετάβαση ἀπὸ τὸ σκοῦρο φόντο στὸ ἔντονα φωτισμένο πρόσωπο. Στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν χρησιμοποιεῖται βασικὰ τὸ καφέ, ἐνῶ ἀνάγλυφες πινελιὲς ζωντανεύουν ὀρισμένα σημεῖα τοῦ προσώπου, ὅπως τὸ ἐπάνω ἀπὸ τὸ δεξιὸ φρύδι καὶ τὸ κάτω ἄκρο τῆς μύτης. Χαρακτηριστικὰ γενικευτικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοσιν τοῦ ἀριστεροῦ καὶ περισσότερο σκιασμένου τμήματος τοῦ προσώπου, ὅπου ἐπικρατεῖ τὸ καφεπράσινο καὶ τὸ βυσινί.

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

κὲς. Μὲ τὴν ἐντύπωσιν τῆς στροφῆς τοῦ προσώπου προστίθεται στὸ πορτραῖτο κάτι κινημένο καὶ στιγμιαῖο». Βλ. Wilhelm W a e t z o l d t, Die Kunst des Porträts, Λειψία 1908, σ. 67.

Τὸ πρόσωπο εἶναι ἀναμφισβήτητα ἐκεῖνο πού μιᾶ περισσότερο γιὰ τὴν ψυχὴ τοῦ εἰκονιζομένου. Τὰ βαθιὰ στὶς κόγχες τοποθετημένα ἀνήσυχα μάτια πού κοιτάζουν μὲ ἔνταση¹, τὰ κάπως ρουφηγμένα μάγουλα, τὸ συνοφρύωμα, τὰ μισάνοιχτα χεῖλη καὶ τὸ δυνατὸ πηγούνη δείχνουν ἄνθρωπο



Εἰκ. 4. Προσωπογραφία τοῦ Κ. Τυφόξυλου (λεπτομέρεια)

γεμάτων αὐτοπεποίθηση πού, ὡστόσο, δὲν τοῦ λείπει τὸ ἐσωτερικὸ πάθος. Ἄκόμη τὸ μεγάλο μέτωπο καὶ ἡ φαλάκρα, τὸ ἐξαιρετικὰ ἐπιμελημένο μουστάκι καὶ τὸ μούσι, τὸ κολαριστὸ πουκάμισο καὶ ὁ καλοδεμένος λαιμοδέ-

1. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παρατήρηση τοῦ Waetzoldt, ἔ.α., σ. 52: «Γενικά μπορεί κανεῖς νὰ πῆ: ὅσο περισσότερο ἀναζητᾶ ἡ προσωπογραφία τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ στὸ πρόσωπο, τόσο δυνατώτερα τονίζει τὸ μάτι, συγκεντρώνει τὴν πνευματικὴ ἐνέργεια τοῦ προσώπου στὸ βλέμμα».

της¹ πέρα από τὸν τονισμό τῆς ἀτομικότητας, ἐκφράζουν μία πνευματικότητα ἀνάμικτη μὲ φιλαρέσκεια. Ἐὰν συνδυάσουμε τὰ στοιχεῖα ποὺ μᾶς δίνει τὸ ἴδιο τὸ ἔργο μὲ τὰ βιογραφικὰ ποὺ ἔχουμε στὴ διάθεσή μας, διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ζωγράφος κατάφερε νὰ ἐκφράσῃ τὸν ψυχισμό τοῦ μοντέλου του: τὴ βεβαιότητα δηλαδή τοῦ πετυχημένου ἐπιχειρηματία, τὸ πάθος τοῦ ἀνθρώπου ποὺ κάποτε ἀποφάσισε νὰ δοθῆ στὴν τέχνη καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς συγκροτημένης προσωπικότητας². Ὁ ἴδιος συνδυασμὸς ἐξωτερικῶν καὶ ἐσωτερικῶν στοιχείων θὰ μᾶς βοηθήσῃ στὴν προσπάθεια ἀπόδοσης τοῦ ἔργου σὲ ὀρισμένο κύκλο³ καὶ στὴ χρονολόγησή του.

Ὁ Κωνσταντῖνος Τυφόξυλος πέρασε ἕνα μεγάλο μέρος τῆς ζωῆς του στὴ Βιέννη τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ ὅτι συνδέθηκε μὲ τοὺς καλλιτεχνικοὺς κύκλους τῆς αὐστριακῆς πρωτεύουσας εἶναι σχεδὸν σίγουρο, ἀφοῦ ξέρουμε ὅτι εἶχε ἔμφυτες καλλιτεχνικὲς τάσεις, σπούδασε τρία χρόνια στὸ Πολυτεχνεῖο καὶ διατηροῦσε προσωπικὴ συλλογὴ μὲ πίνακες ζωγραφικῆς. Ἔτσι ἦταν φυσικὸ νὰ ἀναθέσῃ στὸν Partilens(;) (φίλο τοῦ ἴσως) νὰ φιλοτεχνήσῃ τὴν προσωπογραφία του. Σύνδρομα μὲ τὴν ὑπόθεση αὐτὴ εἶναι καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν στὴν πίσω ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα, ὅπως ἡ δυσδιάκριτη σφραγίδα τοῦ κατόχου τοῦ ἔργου μὲ γερμανικοὺς χαρακτήρες⁴, ἡ στρογγυλὴ μαύρη σφραγίδα, ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἔχη σχέση μὲ αὐστριακὸ τελωνεῖο, καὶ τέλος ἡ λέξη Robilsek⁵.

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

1. Ὅπως εἰστοχα παρατηρεῖ ὁ Furst, «τὰ ρούχα ἐκφράζουν σὲ κάθε τσάκιση καὶ πτυχὴ τὴν προσωπικότητα αὐτοῦ ποὺ τὰ φορᾷ». Βλ. H e r b e r t F u r s t, Portrait Painting. Its Nature and Function, Λονδίνο 1927, σ. 68.

2. Ἴσως στὴν ἰδιαίτερη αὐστηρότητα τοῦ βλέμματος ὀφείλεται τὸ ὅτι ὁ ζωγράφος ἀπέφυγε νὰ στρέψῃ τὰ μάτια πρὸς τὸ θεατὴ. Μία ἀναφορὰ στὸν «Baldassar Castiglione» τοῦ Ραφαήλ (πρβλ. M i c h e l e P r i s c o, Raffaello, Μιλάνο 1968, πίν. LIV) θὰ ἔκανε σαφέστερη τὴν παρατήρηση. Ὁ Castiglione ἔχει σχεδὸν τὴν ἴδια στάση μὲ τὸν Τυφόξυλο, ἀλλὰ ὁ Ραφαήλ τὸν βλέπει ἀπὸ ἐντελῶς διαφορετικὴ γωνία, γιὰ νὰ δώσῃ ἀκριβῶς στὸ θεατὴ τὴ δυνατότητα νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ τὸν εἰκονιζόμενο μέσῳ τοῦ θαυμάσιου, γεμάτου ἀνθρωπιά καὶ εὐγένεια βλέμματος.

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

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

5. Τὴ λέξη δὲν μπόρεσα νὰ τὴ συνδέσω μὲ τίποτε γνωστὸ. Ἴσως πρόκειται γιὰ αὐστριακὸ ὄνομα.

επιδράσεων του Βιεννέζου ζωγράφου Hans Canon¹ (1829-1885), ό οποίος, όπως είναι γνωστό, είχε προτίμηση στα σκούρα χρώματα του εργαστηρίου, και με τις άνδρικές του κυρίως προσωπογραφίες έπαιξε σημαντικό ρόλο στην πορεία του είδους αυτού στη Βιέννη. Άναμφίβολα, τό έργο ύπακούει στους κανόνες του νατουραλιστικού ακαδημαϊσμού που κυριαρχούσε τήν περίοδο αυτή σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές χώρες έξω από τή Γαλλία².

Είδαμε παραπάνω ότι ό Κ. Τυφόξυλος πέθανε άπρόοπτα τό 1907, πριν προλάβει νά κάνη τή διαθήκη του. Αυτό σημαίνει ότι δέν βρισκόταν σε πολύ προχωρημένη ηλικία. Άν υποθέσουμε ότι γεννήθηκε μέσα στη δεκαετία 1840-1850, θα ήταν πενήντα περίπου ετών—ήλικία που φαίνεται νά έχη στην προσωπογραφία— γύρω στο 1890. Θα μπορούσε, συνεπώς, νά χρονολογηθί τό έργο στην άρχή τής τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα.

Περνάμε τώρα στο δεύτερο έργο, που ή έλλειψη κάθε γραπτου ή προφορικού πληροφοριακού στοιχείου τό κάνει πιο προβληματικό. Όπως παρατηρήθηκε στην άρχή, ή μορφή έχει έντυπωσιακή όμοιότητα με τήν προηγούμενη σε βαθμό που νά μήν ύπάρχη άμφιβολία ότι εικονίζεται τό ίδιο πρόσωπο. Έκείνο όμως που πρέπει νά τονισθί έδω είναι ή πιο γλυκιά και ήρεμη έκφρασή της και τό έντελώς άλλιότιχο στίλ, που θα διαφοροποιούσε τό έργο, άκόμη κι άν ύπῆρχε άπόλυτη τυπολογική σύμπτωση.

Ή λέξη «φωτοχαρής»³ θα έκλεινε μέσα της ένα μεγάλο μέρος από τό νόημα τής ζωγραφικής του δεύτερου καλλιτέχνη. Τό άνοιχτό γαλαζοπράσινο φόντο έχει χαρακτηριστική διαφάνεια και διακρίνεται για τις διάσπαρτες και άρκετά έντονες όριζόντιες, ήμικυκλικές και διαγώνιες πινελιές. Πουθενά δέν ύπάρχουν τά τονισμένα περιγράμματα του άλλου έργου (είκ. 4). Άπαλοί μεταβατικοί τόνοι συντελούν στο βαθμιαίο πέραςμα από τό φόντο στο κεφάλι, τό όποιο, παρόλο ότι δέχεται τό φως από τά δεξιά⁴, δέν σκιά-

1. Ό Hans Canon, σύγχρονος του Hans Makart (1840-1884), κρατά μια έντελώς ξεχωριστή θέση στη βιεννέζικη ζωγραφική όχι μόνο με τό έργο του, αλλά και με τήν ενεργητική του προσωπικότητα. Άρχικά δέχθηκε τήν επίδραση του Rahl, αλλά άργότερα γύρισε στους παλιούς δασκάλους και κυρίως στον Rubens. Περισσότερο ανεξάρτητος είναι στις προσωπογραφίες του. Πρβλ. Thiem e - B e c k e r, Künstler-Lexikon, τ. V, σ. 511 και F r i t z N o v o t n y, Painting and Sculpture in Europe 1780-1880, Λονδίνο 1960, σ. 186.

2. Τό ότι ή Βιέννη δέν γνώρισε ωρίς τόν γαλλικό έμπρεσιονισμό και νεοεμπρεσιονισμό όφείλεται στον ιδιαίτερο χαρακτήρα τής περιόδου που χαρακτηρίζεται σαν «Ringstrassenzeit» και άρχίζει τό 1858. Ή πρώτη έμπρεσιονιστική έκθεση στη Βιέννη έγινε τό 1903, σε μία εποχή δηλαδή που ή ισχυρή αυτή κίνηση, ιδωμένη μέσα στα πλαίσια τής ευρωπαϊκής ζωγραφικής, είχε εξαντλήσει τις δυνατότητές της. Πρβλ. H a n s S e d l m a y r, Aspekte der Österreichischen Kunst στο Epochen und Werke II, Βιέννη 1960, σ. 315-16.

3. Τόν όρο χρησιμοποιεί ό Ζ α χ α ρ ί α ς Π α π α ν τ ω ν ί ο υ, Κριτικά, Άθήνα 1956, σ. 106.

4. Ή φωτεινή πηγή βρίσκεται σε χαμηλότερο σημείο σε σχέση με τό προηγού-

ζεται πουθενά στὸ ἀριστερὸ τμήμα σὲ βαθμὸ πού νά ἐξαφανίζονται ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ προσώπου. Σ' αὐτὸ ἐπικρατεῖ ἓνα κοκκινωπὸ χρῶμα. Ἡ λεύκανση ἀποδίδεται μὲ ἄσπρο, σπασμένο μὲ κίτρινο. Στὸ μέτωπο ὑπάρχουν κατάσπαρτοι φαιοπράσινοι τόνοι, ἐνῶ οἱ κίτρινωποὶ χρησιμοποιοῦνται στὸ δεξιὸ μάτι, στὸ ἀριστερὸ μάγουλο καὶ στὸ αὐτί. Συνέπεια τῆς διαφορετικῆς διαπραγματεύσεως τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν εἶναι ἡ δημιουργία ἑνὸς νέου βλέμματος μὲ μικρότερη ἔνταση καὶ μεγαλύτερη ὄνειροπόληση, μὲ λιγότερη αὐστηρότητα καὶ περισσότερη ἐσωτερικότητα¹.

Ἐπειδὴ τὸ ἔνδυμα εἶναι ἀνοιχτόχρωμο, ἐπιτρέπει μεγαλύτερες τονικὲς διαβαθμίσεις ὅπως καὶ τὴ χρησιμοποίησι λεπτῆς ἢ παχιᾶς πινελιᾶς—χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἀναγλυφικότητά της στὸ πουκάμισο—πράγμα πού συντελεεῖ στὴν κίνηση καὶ αὐτῆς τῆς περιοχῆς τοῦ πίνακα. Γενικά, τέλος, μπορούμε νά παρατηρήσουμε ὅτι, ἐνῶ στὸ πρῶτο ἔργο ἡ ζωγραφικὴ διαπραγματεύσις εἶναι ἐξάφραση, στὸ δεύτερο εἶναι ὁ κανόνας.

Ἐποκλήρωνοντας τοὺς λόγους πού ὀδηγοῦν στὴν ὑπόθεσις ὅτι τὰ δύο ἔργα εἰκονίζονται τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ ὅτι τὸ δεύτερο ἔγινε μὲ βάση τὸ πρῶτο, μπορούμε νά ἀναφέρουμε τοὺς ἑξῆς:

α) Ὑπάρχουν πολλὲς φυσιογνωμικὲς ὁμοιότητες πού θὰ ἦταν δύσκολο νά ἀποδοθοῦν σὲ σύμπτωσι καὶ μάλιστα σὲ μία μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλιν χωρὶς καλλιτεχνικὴ παράδοσι.

β) Τὰ δύο ἔργα ἔχουν κοινὴ προέλευσι.

γ) Ἐνῶ στὸ πρῶτο ἡ μορφὴ εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, στὸ δεύτερο ἀπὸ τὸ στέρνο καὶ πάνω καὶ κόβεται στοὺς βραχίονες. Φυσικότερο εἶναι τὸ μικρὸ καὶ περιορισμένο νά προέρχεται ἀπὸ τὸ μεγάλο.

δ) Στὸ δεύτερο ἡ λεύκανσι εἶναι πιὸ προχωρημένη. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι πέρασε ἓνα χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο.

ε) Στὸ δεύτερο ὑπάρχει μεγαλύτερη ἀπλουστευτικὴ διάθεσι, ἐνδεικτικὴ κάποιας ἐξάρτησις.

στ) Τὸ πρῶτο εἶναι γενικά πιὸ δυνατὸ ἔργο καὶ ἀπὸ ἄποψη ἐπεξεργασίας τῆς φόρμας καὶ ἀπὸ ἄποψη ἀποτύπωσις τῶν ψυχικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ εἰκονιζομένου.

ζ) Τὸ δεύτερο, τέλος, σώζεται σὲ πολὺ καλύτερη κατάστασι, πράγμα πού ἔμμεσα θὰ μπορούσε νά δικαιολογήσι τὸ μεταγενέστερο ζωγράφιμα.

Ἐστερα ἀπὸ τίς παραπάνω παρατηρήσεις θὰ μπορούσαμε νά καταλή-

μενο. Ἐτσι, ἐνῶ στὸ πρῶτο ἔργο τὸ περισσότερο φῶς πέφτει στὴ φαλάκρα, στὸ δεύτερο κατεβαίνει στὸ μέτωπο κυρίως μὲ συνέπεια τὴν ἐξαφάνισι ὀρισμένων ρυτίδων.

1. Αὐτὸ ὀφείλεται βασικά στὴ λιγότερο ἔντονη φωτοσκίασι τῆς περιοχῆς τῶν ματιῶν, στὴν ἀφαίρεσι τῶν φρυδιῶν στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ στὴν ἐξασθένισι τῶν διαγώνιων ρυτίδων στὸ ἴδιο σημείο.

ξουμε στο εξής συμπέρασμα: Στην αρχή της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, και ενώ ακόμη βρισκόταν στη Βιέννη, ο Κ. Τυφοξύλος παράγγειλε τη μεγάλη προσωπογραφία στον Partilens(;), ακαδημαϊκό ζωγράφο του κύκλου του Hans Canon. Λίγο πριν φύγει όμως για τη Θεσσαλονίκη (1900-1903), ανέθεσε σε κάποιον άλλο ζωγράφο την αντιγραφή του πρώτου έργου. 'Αλλά, «ὅπως ὁ ἄνθρωπος εἶναι κάτι διαφορετικό για τὸν καθένα ἀπὸ τοὺς συνανθρώπους του, ἐπίσης ἡ προσωπογραφία του σημαίνει για τὸν καθένα πὸς τὴ βλέπει κάτι ἄλλο»¹. Ἔτσι ὁ δεύτερος ζωγράφος εἶδε τὸ μεγάλο ἔργο μὲ τὸ δικό του μάτι καὶ προσπάθησε νὰ δώσει τὴ συνισταμένη τῆς συνάντησής του μ' αὐτὸ καὶ μὲ τὸ μοντέλο του, πὸς ἦταν κιόλας δέκα χρόνια μεγαλύτερο. Συνέπεια ἦταν ἡ καινούρια προσωπογραφία νὰ μὴν ἀποτελέσει ξερὴ ἀντιγραφή, ἀλλὰ γόνιμη παραλλαγή τῆς πρώτης. Τὰ δύο ἔργα μεταφέρθηκαν τὸ 1903 στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸν κάτοχό τους, ὅπως μαρτυροῦν οἱ σφραγίδες τοῦ αὐστριακοῦ, προφανῶς, τελωνείου, καὶ μέσῳ τῆς συγγενοῦς του ἔφτασαν στὸ Ἱστορικό Ἀρχεῖο Κοζάνης.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Σὰν ἐπίμετρο κρίθηκε σκόπιμο νὰ παρατεθῆ ἕνας πρόχειρος κατάλογος καὶ τῶν ὑπόλοιπων προσωπογραφιῶν πὸς ὑπάρχουν στὸ Ἱστορικό Ἀρχεῖο Κοζάνης:

α) Προσωπογραφία τοῦ καθηγητῆ Γεωργίου Ρουσιάδη (0,578 × 0,458 μ.). Ἔργο τοῦ C. Lecas, χρονολογημένο τὸ 1830, ἀρκετὰ κατεστραμμένο, χωρὶς ἰδιαίτερο καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον.

β) Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δόσιου (0,746 × 0,623 μ.). Ἔργο τοῦ Γεωργίου Βαρούχα, χρονολογημένο τὸ 1876. Βλ. Ἀλκιβιάδη Χαραλαμπίδη, Μιὰ προσωπογραφία τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα. «Ὁ Κ. Δόσιος» τῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης, «Μακεδονικά», τόμ. 13ος, σελ. 389-402.

γ) Προσωπογραφία Φωτίου Πατριάρχῃ Ἀλεξανδρείας (0,785 × 0,610 μ.). Ἔργο τοῦ Σ. Ν. Κοντογεώργη, χρονολογημένο τὸ 1903, σὲ λαϊκίζουσα τεχνοτροπία.

δ) Προσωπογραφία τοῦ Κ. Δ. Δόσιου (0,578 × 461 μ.). Ἔργο τῆς Ε. Ζερβουδάκη, χρονολογημένο τὸ 1904, γενικὰ ἀδύνατο.

ε) Προσωπογραφία τοῦ Ἐμμανουὴλ Τυφοξύλου (0,626 × 0,475 μ.). Ἔργο τοῦ Dr. Ζωγραφίδης (sic), χρονολογημένο τὸ 1905, γενικὰ ἀδύνατο.

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

1. W. Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 97.

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

η) Προσωπογραφία τοῦ Χαρισίου Μεγδάνη (0,575 × 0,435 μ.). Ἔργο ἀνυπόγραφο καὶ ἀχρονολόγητο, πολὺ κατεστραμμένο.

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

R É S U M É

Alcibiade Charalambidis, Deux portraits viennois à la Bibliothèque de Kosani.

Aux archives historiques de Kosani il y a deux portraits d'une ressemblance étonnante, d'une provenance commune et qui doivent représenter la même personne: l'entrepreneur de Kosani Constantin Typhoxylos (1840/50-1907) qui a longtemps vécu à Vienne.

L'œuvre la plus grande (0,753 × 0,545 m.) avec la signature PAPTILENS (;) a les caractéristiques typiques du naturalisme académique autricien. On peut la placer au cercle des influences du peintre viennois Hans Canon (1829-1885) et la dater en 1890 environ.

L'œuvre la plus petite (0,480 × 0,351 m.) a été peinte en 1900-1903 sur la base de l'œuvre antérieure. Les éléments qui font parvenir à cette conclusion sont les dimensions plus réduites, un blanchissement de la figure plus avancé, une intension de plus grande simplicité; enfin c'est une œuvre plus faible généralement et mieux conservée.

ΜΙΑ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΑΡΟΥΧΑ

Ο «Κ. ΔΟΣΙΟΣ» ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΚΟΖΑΝΗΣ

Πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια ἡ οἰκογένεια Σκενδέρ, κληρονόμος τῆς οἰκογένειας Δόσιου, χάρισε στὸ Ἱστορικό Ἀρχεῖο Κοζάνης μία προσωπογραφία τοῦ Δυτικομακεδόνα δημοσιολόγου τοῦ περασμένου αἰώνα Κωνσταντίνου Δόσιου, ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα¹.

Ὁ πίνακας παρουσιάζει ἐνδιαφέρον γιὰ δύο κυρίως λόγους: α) Γιατὶ εἰκονίζει ἓνα σπουδαῖο δημοσιολόγο, λόγιο καὶ «ἓνα τῶν εὐεργετῶν καὶ ἐπιφανεστέρων ἀνδρῶν τῆς Ἑλλάδος»². β) Γιατὶ εἶναι ἐνυπόγραφο ἔργο τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου τοῦ 19ου αἰώνα Γεωργίου Βαρούχα, γιὰ τὸν ὁποῖο ἐλάχιστα βιογραφικὰ στοιχεῖα εἶναι γνωστὰ³ καὶ μέχρι τῆ στιγμῆ δύο μόνον ἔργα του ἔχουν ἐπισημανθῆ⁴.

Ὁ πίνακας (εἰκ. 1) ἔχει σχῆμα ὀρθογωνίου παραλληλογράμμου ὕψους 0,746 μ. καὶ πλάτους 0,623 μ., στὸ ὁποῖο ἐγγράφεται ζωγραφιστὸ ὀβάλ⁵ ὕψους 0,725 μ. καὶ πλάτους 0,598 μ.

Ὁ μουσαμάς εἶναι καρφωμένος πάνω σὲ ξύλινο περαστὸ στὶς γωνίες τελάρο. Ἄν ἐξαιρέση κανεῖς τὶς περιορισμένες ἀπολεπίσεις τοῦ χρώματος κατὰ μῆκος τοῦ κάτω ὀριζοντίου καὶ τοῦ δεξιοῦ καθέτου χεῖλους τοῦ πίνακα, ποὺ ὀφείλονται στὴν ἔλλειψη πλαισίου, καὶ τὸ σχῆμα τοῦ μουσαμά διαστάσεων 0,025 × 0,015μ. στὸ δεξιὸ βραχίονα τοῦ εἰκονιζομένου, ἡ διατήρησή του πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἱκανοποιητικὴ. Συνέπεια πλημμελοῦς διαφύλαξης εἶναι καὶ τὸ «σκάσιμο» τοῦ λαδοχρώματος στὸ ὀβάλ κυρίως, ὅπου ὑπάρχουν

1. Στὸ ἀρχεῖο τῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης ὑπάρχει χωρὶς ἡμερομηνία ἐπιστολὴ τοῦ δικηγόρου Ἀθηνῶν Περικλῆ Καρύδη, ὁ ὁποῖος ἐκπροσωπώντας τοὺς κληρονόμους τοῦ Δόσιου παρέδωσε τὴν προσωπογραφία στὸν τότε ἔφορο τῆς Βιβλιοθήκης κ. Ν. Δελιαλῆ.

2. «Ἐφημερὶς τῶν Συζητήσεων», 22-6-1871, ἀριθ. 89, σ. 3, στ. 2.

3. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἀπουσία κάθε πληροφοριακοῦ στοιχείου γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του στὰ καλλιτεχνικὰ καὶ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά, καθὼς καὶ στὶς ἱστορίες τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ περασμένου αἰώνα.

4. Τὸ δεῦτερο ἔργο εἶναι πάλι μία ἐνυπόγραφη προσωπογραφία σὲ ὀβάλ τῆς γυναίκας τοῦ γατροῦ Ἀρεταίου, ποὺ βρίσκεται στὴ Συλλογὴ Κουτλίδη τὴν Ἀθήνα. Ἔχει διαστάσεις 0,75 × 0,63 μ. καὶ στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος τοῦ πίνακα ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή: «Γ. Βαρούχας 1876 Ρ'ώμη». Ποιοτικὰ εἶναι κατώτερη ἀπὸ τὴν προσωπογραφία τοῦ Δόσιου.

5. Χρησιμοποιεῖται ὁ ξενικὸς ὄρος, γιατί δὲν ὑπάρχει στὰ ἐλληνικὰ ἀκριβῶς ἀντίστοιχος μονολεκτικὸς.

περισσότερα ἀπὸ ἓνα στρώματα, πράγμα, ὥστόσο, πὺ δὲν ζημιώνει οὐσιαστικὰ τὸ ἔργο.

Τὸν κάθετο ἄξονα τοῦ ὀβάλ κατέχει ἡ ἀνδρική μορφή, ἡ ὁποία εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω. Τὸ κορμί εἶναι τοποθετημένο σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἀπὸ ἔξω δεξιὰ πρὸς τὰ μέσα ἀριστερά, ἐνῶ τὸ κεφάλι στρέφει πρὸς τὰ δε-



Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δόσιου

ξιὰ. Φορᾷ σκούρο φαιοπράσινο σακάκι, ὁμοιόχρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο πουκάμισο. Στὸ κάτω ἀπὸ τὰ δύο μόλις ὄρατὰ κουμπιὰ τοῦ γιλέκου κρέμεται σὲ διαγώνιο ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ χρυσὴ ἀλυσίδα.

Ἡ μεγάλη φαλάκρα, οἱ ρυτίδες καὶ ἡ λεύκανση πὺ ἔχει ἀρχίσει στὸ μουστάκι καὶ ἐλάχιστα στοὺς κροτάφους δείχνουν ἄνδρα μεσήλικα. Πλούσια σγουρὰ μαλλιά καλύπτουν τὰ πλάγια τοῦ κρανίου. Συνέπεια τῆς ἐλαφρᾶς πρὸς τὰ δεξιὰ στροφῆς τοῦ κεφαλιοῦ εἶναι ἡ ὀλικὴ σχεδὸν κάλυψη τοῦ ἀριστεροῦ αὐτιοῦ, ἐνῶ τὸ δεξιὸ σκεπάζεται στὸ ἐπάνω του μόνο μέρος ἀπὸ τὰ μαλλιά. Τὸ μέτωπο ἀυλακώνεται ἀπὸ ρυτίδες περισσότερο αἰσθητὲς στὸ ἀριστερὸ του τμήμα. Δύο ἄλλες μικρές, ἀλλὰ βαθιές στη γένεση τῆς μύτης ἐνώνουν τὰ φρύδια, τὸ ἀριστερὸ ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἀνασηκωμένο στὸ ἐξωτερικὸ του ἄκρο. Κάτω ἀπὸ τὸ ἀνασήκωμα παρουσιάζεται ἓνα φούσκωμα τοῦ βλε-

φάρου. Τὰ καφεπράσινα μάτια κοιτάζουν κατ' εὐθείαν τὸ θεατὴ. Οἱ δακρυγόνοι ἄσκοι εἶναι καὶ αὐτοὶ χαρακτηριστικὰ ἐξογκωμένοι. Ἡ πλατιά κατακόρυφη μύτη καταλήγει στὸ παχὺ ἡμικυκλικὸ μουστάκι, χτενισμένο σὲ κάθετη φορά, τὸ ὁποῖο καλύπτει σχεδὸν ὁλόκληρο τὸ ἐπάνω χεῖλος, ἐνῶ τὸ σαρκωμένο κάτω ἀφήνει ἐλαφρὰ ἀνοικτὸ τὸ στόμα. Τὸ σαγόνι εἶναι πλατὺ καὶ παχὺ. Ὁ λαιμὸς σκεπάζεται ἀπὸ τὸ κολάρο τοῦ πουκάμισου σὲ ὁλόκληρο τὸ ἄριστερό του τμήμα. Ἀκάλυπτη μένει μία μικρὴ λωρίδα του στὸ δεξιό, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνι.



Εἰκ. 2. Ὑπογραφή καὶ χρονολογία τοῦ ἔργου

Στὸ ἐπάνω ἄριστερὸ τμήμα τῆς πίσω ἐπιφάνειας τοῦ μουσαμῆ ὑπάρχει ἡ ἐξῆς μικρογράμματη μετὰ καλλιγραφημένο γράψιμο ἐπιγραφή σὲ δύο σειρὰς (εἰκ. 2):

Γεώργιος Βαρούχας Κεφαλλην¹.
 Ἐν Ρώμῃ 19 Ἰουνίου 1876²

Εἶναι γραμμένη μετὰ μαῦρα γράμματα μετὰ μέγιστο ὕψος 0,03 μ. καὶ ἐλάχιστο 0,005 μ. ἀπὸ ἀσκημένο χέρι, ἀλλὰ παρουσιάζει μικρὰ ὀρθογραφικὰ λά-

1. Ἡ ἀνάγνωση τῆς τρίτης λέξης εἶναι κάπως προβληματική, γιατί δὲν εἶναι εὐκόλη ἡ σύγκριση γραμμάτων. Ἰδιόμορφο εἶναι τὸ τρίτο γράμμα στὸν τύπο τοῦ γαλλικοῦ Υ. Ἡ παρουσία του ὁμοῦ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἂν ληφθοῦν ὑπόψη τὰ ὀρθογραφικὰ λάθη τῆς δευτέρας σειρὰς.

2. Ὁ Δόσιος πέθανε τὸ 1871. Ἔτσι, εἶναι φανερό ὅτι ὁ ζωγράφος βασίστηκε σὲ κάποια φωτογραφία ὁμοία μετὰ κείνη πού ὑπάρχει στὴν αἴθουσα Συνεδριάσεων τοῦ Κοινοτικοῦ Συμβουλίου Βλάστης. Βλ. Ζ. Τ σ ί ρ ο υ, Ἡ Βλάστη, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 123 καὶ 126. Αὐτό, ὡστόσο, δὲν μειώνει τὴν ἀξία τοῦ ἔργου, γιατί οὐσιαστικὰ στοιχεῖα, ὅπως τὸ χρῶμα καὶ ἡ ἔκφραση, εἶναι προσωπικὲς κατακτήσεις τοῦ ζωγράφου. Παρόμοια περίπτωσις ἀναφέρεται τὸ 1863 γιὰ τὸν ζωγράφου Κ. Μινιάτη, συμπατριώτη τοῦ Βαρούχα στὴν Φλωρεντία, ὁ ὁποῖος ζωγράφησε τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Σπυρίδωνα Πήλικα βασιμμένος σὲ μία φωτογραφία πού ἔγινε μετὰ τὸ θάνατό του καὶ στὸ ἐκμαγεῖο τοῦ νεκροῦ. Βλ. περιοδ. «Πανδώρα», τ. ΙΔ' (1863), σ. 285.

θη¹. Στὴν πίσω πάντα ἐπιφάνεια καὶ κατὰ μῆκος τῶν δύο ὀριζοντίων πῆχων τοῦ τελάρου ὑπάρχουν προχειρογραμμένα μὲ μπλὲ μελάνι καὶ κεφαλαῖα γράμματα ἀπὸ κάποιο προηγούμενο κάτοχο τοῦ ἔργου τὰ ἐξῆς: ΕΡΓΟΝ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΒΑΡΟΥΧΑ (ἐπάνω πῆχης) ΚΩΝ/ΝΟΣ ΔΟΣΙΟΣ ΕΚ ΒΛΑΣΤΗΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ 18;-1871 (κάτω πῆχης).

Τὸ ὄνομα Βαρούχας τὸ συναντοῦμε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ λεγόμενο Χρονικὸ τοῦ Antonio Trivan² στὸν τύπο Varoucha d'Arcondopuli³ καὶ κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο «Nobili Cretensi habitandi nella citta di Cidonia» (Χανιά)⁴. Γύρω στὸ 1647, ἀμέσως δηλαδὴ μετὰ τὴν κατάληψη τῶν Χανίων ἀπὸ τοὺς Τούρκους (1645), ἕνας κλάδος τῆς οἰκογένειας μὲ γενάρχη τὸν Γεώργιο ἐγκαταστάθηκε στὴν Κέρκυρα⁵. Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα συναντοῦμε ἕναν ἄλλο κλάδο στὴν Κεφαλληνία μὲ ἀρχηγὸ τὸν Γεώργιο, γιὸ τοῦ Ἰωάννη, χωρὶς νὰ ξέρουμε ἂν προέρχεται ἀπὸ τὴν Κρήτη ἢ τὴν Κέρκυρα⁶. Σ' αὐτὸν τὸν κλάδο ἀνήκει καὶ ὁ ζωγράφος Γεώργιος Βαρούχας⁷, 27ος στὴ σειρὰ γόνου τῆς οἰκογένειας, ἕγγονος τοῦ Γεωργίου ποὺ μετοίκησε πρῶτος στὴν Κεφαλληνία, καὶ γιὸς τοῦ Δημητρίου, διευθυντῆ τῆς Ἀστυνομίας Κεφαλληνίας⁸.

1. Λεῖπει ἢ ψιλὴ ἀπὸ τὸ Εν, ἢ ὑπογεγραμμένη ἀπὸ τὸ Ρ' ὦμη, ἐνῶ ἡ λέξις Ἰουνίου δὲν ἔχει ψιλὴ καὶ τονίζεται στὴν προπαραλήγουσα.

2. Πρόκειται γιὰ μία συλλογὴ διαφόρων ἐγγράφων καὶ διηγήσεων ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἱστορία τῆς Κρήτης στὰ χρόνια τῆς Ἐνετοκρατίας. Ἡ ἀριστεία δημοσίευση τῶν καταλόγων τοῦ Χρονικοῦ ἐγίνε ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Μ. Μανούσακα. Βλ. Μ. Μανούσακα, Ἡ παρὰ Trivan ἀπογραφή τῆς Κρήτης (1644) καὶ ὁ δῆθεν Κατάλογος τῶν Κρητικῶν Οἰκῶν Κερκύρας, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. 3 (1949), σ. 35-59, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία.

3. Οἱ ἀρχοντοποιοὶ ἦσαν «γόνου τῶν φεουδαρχικῶν Βυζαντινῶν οἰκογενειῶν, ποὺ μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπ' τοὺς Ἐνετοὺς ἐδήλωσαν πίστη στὴ Γαλινοτάτη Δημοκρατία τῆς Ἐνετίας καὶ πῆραν φέουδα, μικρότερα πάντως ἀπὸ κείνα ποὺ πῆραν οἱ Ἐνετοί». Βλ. Ν. Τομαδάκη, Ἀντωνίου Τριβάν: Διηγήσεις περὶ Κρήτης, «Νέα Ἐστία», τ. 12 (1932), σ. 850.

4. Μ. Μανούσακα, ἔ.α., σ. 52 καὶ 53.

5. Ἡ. Τσιτσέλη, Κεφαλληνικά Σύμμικτα, Ἀθήναι 1904, τ. Α', σ. 53. Ὁ Σπ. Λύμπρος (βλ. Σ. Λάμπρος, Κατάλογος τῶν Κρητικῶν Οἰκῶν Κερκύρας, «Νέος Ἑλληνομνήμων», τ. 10 (1913), σ. 451) δημοσίευσε ἕνα κατάλογο κρητικῶν οἰκῶν—ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους καὶ τοῦ Βαρούχα— οἱ ὁποῖοι μετανάστευσαν δῆθεν στὴν Κέρκυρα, μόλις ἔπεσε ἡ Κρήτη στὰ χέρια τῶν Τούρκων ἢ καὶ νωρίτερα. Ὅπως ὁμως ἀπέδειξε ὁ Μ. Μανούσακας ὁ Κατάλογος τοῦ Λύμπρου ταυτίζεται κατὰ ἕνα μέρος μὲ κείνον τοῦ Χρονικοῦ τοῦ Trivan καὶ δὲν πρόκειται γιὰ οἰκογένειες ποὺ μετανάστευσαν στὴν Κέρκυρα, ἀλλὰ γιὰ κείνες ποὺ ὑπῆρχαν στὴν Κρήτη πρὶν ἀπὸ τὸν Κρητικὸ Πόλεμο. Βλ. Μ. Μανούσακα, ἔ.α., σ. 42.

6. Ἡ. Τσιτσέλη, ἔ.α., σ. 53, ἀπ' ὅπου καὶ τὰ περισσότερα βιογραφικὰ στοιχεῖα.

7. Ἰωάννου Χατζηϊωάννου, Πανελλήνιον Λεῦκωμα Ἑθνικῆς Ἐκατονταετηρίδος 1821-1921, Ἀθήναι 1927, τ. Δ', σ. 59.

8. Ἀλεξάνδρου Σ. Βαρούχα, Οἰκογένεια Βαρούχα (1892). Πίνακας μὲ τὸ γεναλογικὸ δένδρο.

Γεννήθηκε στο Άργοςτόλι γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα¹. Σε αρκετά μικρή ηλικία πήγε στη Ρώμη², όπου σπούδασε ζωγραφική και διέπρεψε κερδίζοντας βραβεία για πρωτότυπα έργα του, ενώ είχε πολύ καλύτερη επίδοση στην αντίγραφή έργων μεγάλων καλλιτεχνών³.

Ἡ Ἰταλία, πού κράτησε τήν πρωτοπορία στήν Ἀναγέννηση καί τόν Μαινερισμό καί ἔδωσε τίς βασικές προϋποθέσεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Μπαρόκ, σιωπᾶ οὐσιαστικά τόν 18ο καί 19ο αἰώνα. Ὅλες οἱ προσπάθειες τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων ἐξαντλοῦνται στό χῶρο τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ André Chastel⁴, στή Ρώμη ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει τόν 19ο αἰώνα «ένας παράγωγος ἀκαδημαϊσμός μέ ἐπικεφαλῆς τοὺς Podesti (1800-1895), Fracassini (1838-1868), Mariani (1828-1901) καί Maccari (1841-1919)». Σάν ἀντίδραση στόν ἀκαδημαϊσμό δημιουργήθηκε στή Φλωρεντία ἡ σχολή τῶν Maccioli⁵, ἡ μοναδική ἀξιόλογη κίνηση στήν ἰταλική ζωγραφική τοῦ 19ου αἰώνα. Μέ τοὺς Maccioli ἔχουμε τήν γενναία ἐπιστροφή στό πραγματικό—ένα στοιχεῖο πού εἶχε ἐκλείψει μέ τήν διδασκαλία τῆς Ἀκαδημίας⁶— τήν ἀντικατάσταση τῆς περιγραφῆς ἀπό τήν ἐντύπωση, βασισμένη στή σύνθεση χρωματικῶν κηλίδων καί γενικά τόν τονισμό τῆς ἀξίας τοῦ χρώματος⁷.

Ὅσο μπορούμε νά κρίνουμε ἀπό τοὺς δύο πίνακες πού ἔχουμε στά χέρια μας, ὁ Βαρούχας δέν ἐπηρέαστηκε ἀπό τήν πρωτοποριακή κίνηση τῶν Maccioli. Τά ἔργα χρονολογημένα τὸ 1876, ὅταν δηλαδή ἡ σχολή ἔχει κιόλας ἐξαντλήσει τίς βασικές της δυνατότητες—ἀφοῦ μετὰ τὸ 1880 οὐσιαστικά διαλύεται—δέν ἔχουν κανένα στοιχεῖο πού νά τὰ συνδέη μέ αὐτή. Ἐτσι, καταλήγουμε στό συμπέρασμα ὅτι ὁ καλλιτέχνης δραστηριοποιήθηκε κυρίως στό χῶρο τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἕνα δείγμα τῆς ὁποίας εἶναι καί ἡ προσωπογραφία τοῦ Δόσιου.

Στήν Καλλιτεχνική Ἐκθεση τοῦ 1885 στόν Παρνασσό ὁ Γεώργιος Βαρούχας πήρε μέρος μαζί μέ τὰ δύο του παιδιά, καί τὸ περιοδικό «Ἑβδομάς»⁸ ἀπηχώντας τίς γνώμες τῶν εἰδικῶν παρατηροῦσε: «...διεκρίθησαν τὰ γραφι-

1. Ἀκριβῆς χρονολογία, ὅσο μπόρεσα νά δῶ, δέν ἀναφέρεται πουθενά.

2. Τὰ ὀρθογραφικά λάθη στήν ἐπιγραφή τῆς πίσω ἐπιφάνειας τοῦ πίνακα, καθώς καί ἡ ὀριμότητα τοῦ ἔργου σέ σχέση μέ τήν ηλικία τοῦ καλλιτέχνη—ὑποθέτουμε ὅτι γεννήθηκε στή δεκαετία 1840-1850—ὀδηγοῦν στό συμπέρασμα ὅτι ὁ Βαρούχας ἔφυγε μικρὸς ἀπὸ τὴν Κεφαλληνία γιὰ τὴ Ρώμη χάνοντας ἔτσι τὴν ἐπαφή του μέ τὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα.

3. Ἡ ἀνάθεση τῆς προσωπογραφίας τοῦ Δόσιου σ' αὐτὸν δέν εἶναι ὀπωσδήποτε ἀσχετὴ μέ αὐτὴ τοῦ τῆ φήμη.

4. A. Chastel, *Italian Art*, London 1963, σ. 384.

5. Οἱ σημαντικότεροι ἀπὸ τοὺς Maccioli ἦσαν οἱ Nino Costa (1827-1903), Telemaco Signorini (1835-1901), Giovanni Fattori (1825-1908) καί Silvestro Lega (1826-1895).

6. Dario Durbé, Maccioli, *Encyclopedia of World Art*, τ. IX, σ. 363, στ. 1.

7. A. Chastel, ἔ.α., σ. 386.

8. Περιοδ. «Ἑβδομάς», τ. Β', τεύχ. 61 (28.4.1885), σ. 195.

κά ἔργα τῶν κ. Βολανάκη, Πανταζῆ, Γύζη, Λεμπέση, Γιαληνᾶ, Ἰακωβίδου, Λύτρα καὶ ἀδελφῶν Προσαλέντη—πλὴν τῶν ἀνεπιδέκτων συζητήσεως λαμπρῶν ἔργων τῶν γνωστῶν ἐν Ῥώμῃ ζωγράφων Βαρούχα πατρὸς καὶ υἱῶν...». Ὁ Βαρούχας δηλαδὴ συγκαταλέγεται ἀνάμεσα στὰ πρῶτα ὀνόματα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Κατὰ πόσο αὐτὴ ἡ ἄποψη ἀντιπροσωπεύει τὴν πραγματικότητα δὲν εἴμαστε μέχρι τὴ στιγμὴ σὲ θέση νὰ τὸ κρίνουμε, γιατί γνωρίζουμε δύο μόνο ἔργα τοῦ Γεωργίου Βαρούχα, δύο τοῦ μεγάλου του γιοῦ Ἄριστείδη¹ καὶ ἓνα τοῦ μικρότερου Θεμιστοκλῆ².

Ὁ Γεώργιος Βαρούχας πέθανε στὴ Ῥώμῃ ἀνάμεσα στὸ 1885³ καὶ 1887⁴.

Ὁ Κωνσταντῖνος Δόσιος⁵ γεννήθηκε τὸ 1810 στὴ Βλάστη τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, ἀπ' ὅπου ὅμως ἔφυγε μικρὸς ἀκολουθώντας τὴν τύχη τῆς οἰκογενείας του, ἡ ὁποία γιὰ νὰ ἀποφύγη τὶς πιέσεις τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ ἐγκαταστά-

1. Δύο ἐπίσης προσωπογραφίες τοῦ Ἄριστείδη Βαρούχα ὑπάρχουν στὴ Συλλογὴ Κουτλίδη στὴν Ἀθήνα: α) «Ὁ Κύριος ποὺ διαβάζει Ἐφημερίδα» (λάδι σὲ μουσαμὰ διαστάσεων 0,45 × 0,36 μ.) καὶ «Προσωπογραφία μεταμφιεσμένου Ἄνδρα» (λάδι σὲ μουσαμὰ διαστάσεων 0,47 × 0,38 μ.). Καὶ τὰ δύο ἔργα ἔχουν τὴν ὑπογραφή: «A. Varucca 1882 Roma». Εἶναι μία περίεργη σύμπτωση οἱ ὅμοιες χρονολογίες. Τὰ δύο ἔργα τοῦ Γεωργίου Βαρούχα χρονολογοῦνται τὸ 1876 καὶ τὰ ἄλλα δύο τοῦ Ἄριστείδη Βαρούχα τὸ 1882. Θὰ ἦταν δύσκολο νὰ δοθῆ ὀποιαδήποτε ἐξήγηση βασισμένη στὴν τόσο λειψὴ γνώση τοῦ ἔργου τους. Πάντως τεχνοτροπικὰ φαίνεται ὅτι τὰ ἔργα μποροῦν νὰ εἶναι σύγχρονα. Ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν τεσσάρων προσωπογραφιῶν προκύπτει μία βασικὴ διαφορὰ τῶν δύο καλλιτεχνῶν: ὁ Γεώργιος Βαρούχας στόχο του ἔχει τὴν ψυχολογικὴ διείσδυση, ἐνῶ ὁ Ἄριστείδης ἔλκεται ἀπὸ τὸ ἀνεκδοτολογικὸ στοιχεῖο. Οἱ μορφές του περιβάλλονται ἀπὸ θαυμάσιες νεκρὲς φύσεις, ὅπως πίνακες στοὺς τοίχους, γυαλικά, λουλούδια, ἐπιπλα, ποὺ τραβοῦν ὅμως τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ ἀδυνατίζουν τὴν ἀνθρώπινη παρουσία. Συμμετοχὴ τοῦ τελευταίου ἀναφέρεται στὴν ἔκθεση τοῦ Ζαπτείου τὸ 1888. Βλ. Φ. Ρ ὠ κ, Μία Πανελλήνιος Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ 1888, «Νέα Ἐστία», τ. 23 (1938), σ. 696.

2. Ἕνα ἔργο τοῦ Θεμιστοκλῆ Βαρούχα ὑπάρχει ἐπίσης στὴ Συλλογὴ Κουτλίδη.

3. Περιοδ. «Ἐβδομάς», ἔ.ἀ., σ. 195. Ἀναφέρεται συμμετοχὴ του στὴν Ἐκθεσις τὸ 1885.

4. Π. Χ ι ὠ τ ο υ, Ἱστορικὰ Ἀπομνημονεῦματα Ἑπτανήσου, Ζάκυνθος 1887, τ. 6, σ. 327.

5. Γιὰ τὴ σύνταξη τοῦ βιογραφικοῦ τοῦ Δόσιου χρησιμοποιήθηκε ἡ ἐξῆς βιβλιογραφία: Περιοδ. «Πανδώρα», τ. 21 (15.1.1871), φύλ. 500, σ. 457-461. Περιοδ. «Πανδώρα», τ. 22 (15.6.1871), φύλ. 510, σ. 139-142. Ἐφημ. «Μέλλον» 15.6.1871, ἔτος Η', ἀριθ. 757 («Λόγος ἐκφωνηθεὶς τὴν 14 Ἰουνίου ἐπὶ τοῦ τάφου τοῦ Κωνστ. Δοσίου ὑπὸ Θ. Α. Ζαίμη»), Ἐφημ. «Μέλλον», 18.6.1871, ἔτος Η', ἀριθ. 758. «Ἐφημερίς τῶν Συζητήσεων», 22.6.1871, ἔτος Α', ἀριθ. 89. Περιοδ. «Ἐβδομάς», τ. Β' (1885), σ. 4. «Ἐφημερίς τῶν Κυριῶν», 15.6.1903, ἔτος ΙΖ', ἀριθ. 754. Λεύκωμα Νομοῦ Κοζάνης ἐπὶ τῇ Ἐκατονταετηρίδι τῆς Ἑλλάδος, Κοζάνη 1930, σ. 128. Κ. Π α π α ρ ρ η γ ο π ο ὑ λ ο υ, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, Ἀθήναι 1932^α, τ. Στ' α, σ. 239. Ζ. Τ σ ῖ ρ ο υ, Ἡ Βλάστη, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 123-126. Σ. Μ α ρ κ ε ζ ῖ ν η, Πολιτικὴ Ἱστορία τῆς Νεωτέρας Ἑλλάδος, Ἀθήναι 1966, τ. Α', σ. 311 καὶ 325 σημ. 22. Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ καὶ Ἐγκυκλοπαιδικὰ Λεξικά «Ἡλίου», «Ἐλευθερουδάκη» καὶ «Πάπυρος-Λαροῦς».

θηκε στην Τρανσυλβανία. Ἐφοῦ τελείωσε ἐκεῖ τὸ γερμανικὸ γυμνάσιο σπούδασε νομικὰ στὰ Πανεπιστήμια τῆς Χαϊδελβέργης καὶ τοῦ Μονάχου καὶ πολιτικὲς ἐπιστῆμες στὸ Παρίσι.

Τὸ 1834 — ἀμέσως μετὰ τὸν ἐρχομὸ τοῦ Ὅθωνα—γύρισε στὴν Ἑλλάδα, ὅπου διορίσθηκε πρῶτα πάρεδρος στὸ Ἐπιτελεῖο τῶν Οἰκονομικῶν καὶ στὴ συνέχεια εἰσηγητὴς στὸ Συμβούλιο τῆς Ἐπικρατείας καὶ ὑπουργικὸς σύμβουλος στὸ Ἐπιτελεῖο τῶν Ἐσωτερικῶν. Στὶς θέσεις αὐτὲς καὶ μάλιστα σὲ μίᾳ ἐποχῇ ποὺ δημιουργοῦνταν ἡ νομοθεσία τοῦ καινούριου Κράτους προσέφερε πολλὰ. Ἀκόμη πρὶν ἰδρυθῆ τὸ Πανεπιστήμιον δίδασκε δωρεάν μαζί με ἄλλους μεγάλους ἐπιστήμονες στὸ Γυμνάσιον Ἀθηνῶν ἢ στὸ σπίτι του.

Θερμὸς ὑποστηρικτὴς τῆς Μεγάλης Ἰδέας καὶ βλέποντας τὴν πραγματικότητά της στὴ σύγχρονη ἐξέγερση πολλῶν ὑποτελῶν ἐναντίον τῆς Πύλης, ποὺ περνοῦσε τότε μεγάλη κρίση, ἦρθε σὲ συνεννόηση μετὰ τὸν Μεχμέτ Ἀλῆ τῆς Αἰγύπτου τὸ 1841, ἀλλὰ τὰ σχέδιά του ναυάγησαν, ἐπειδὴ ἀντέδρασε ὁ Ὅθων. Ἀπὸ τότε ὁ Δόσιος κηρύχθηκε ἐχθρὸς τοῦ Ὅθωνα καὶ ἀγωνίστηκε γιὰ τὴ μεταπολίτευση τῆς 3ης Σεπτεμβρίου 1843.

Τὸ 1854 δημοσίευσε ἀνώνυμα μελέτη γιὰ τὸ Ἀνατολικὸ Ζήτημα μετὰ τὸν τίτλον «Ἑλληνισμὸς ἢ Ρωσισμὸς», στὴν ὁποία ἐξέθετε τοὺς κινδύνους ποὺ διέτρεχε ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς ἀπὸ τὶς ἐνέργειες τῆς ρωσικῆς πολιτικῆς¹. Συντάχθηκε μετὰ τὸν περίφημον κληρικὸν καὶ συγγραφέαν Θ. Φαρμακίδην καὶ δημοσιογράφησε θερμὰ γιὰ τὸ αὐτοκέφαλον τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδας.

Τὸ 1862 ἐξελέγη πληρεξούσιος Ἀττικῆς καὶ ἔγινε ὑπουργὸς Παιδείας στὴν Κυβέρνηση Ζ. Βάλβη ἀπὸ 12 Φεβρουαρίου μέχρι 27 Μαρτίου 1863. Στὴν Ἀ' Ἐθνικὴ Συνέλευση (1863-64) ἐξελέγη πληρεξούσιος τῶν Μακεδόνων.

Τὸ 1868 δημοσίευσε δριμυεῖα πολεμικὴ ἐναντίον τῆς Πανεπιστημιακῆς Ἐρμηνείας τοῦ ἐκλογικοῦ νόμου: «Ἀνταπάντησις εἰς τὴν περὶ τῶν δύο ἐκλογικῶν ζητημάτων ἀπάντησιν τῶν τεσσάρων».

Ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς κύριους ἰδρυτὲς τοῦ «Συλλόγου πρὸς διάδοσιν τῶν Ἑλληνικῶν Γραμμάτων» καὶ τῆς «Ἐταιρείας τῶν φίλων τοῦ Λαοῦ».

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολιτικὰ καὶ δημοσιολογικὰς μελέτας του ἀσχολήθηκε καὶ μετὰ τὴν ξένη λογοτεχνία. Μετέφρασε ἔμμετρα τὸ «Λάρα», τὸ «Μαμφρέδο» καὶ τὸν «Πειρατὴ» τοῦ Βύρωνα, ἐνῶ τὸ 1857 ἐξέδωκε τὸν «Γκιαοῦρ» τοῦ ἴδιου ποιητῆ μεταφρασμένον ἀπὸ τὴ γυναῖκα του Αἰκατερίνη, ἡ ὁποία εἶχε πεθάνει τὸ 1856. Μεγάλῃ ἀπώλειαν πρέπει νὰ θεωρηθῆ τὸ κάψιμον τῆς βιβλιοθήκης του, στὴν ὁποία ὑπῆρχαν καὶ πολλὰ χειρόγραφα του.

1. Συγκεκριμένα ἔκαμνε κριτικὴν σὲ μίαν σειράν ἀπόρρητων ἐγγράφων καὶ ἐκθέσεων ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἡ ἀγγλικὴ Κυβέρνησις σχετικὰ μετὰ τὶς μυστικὰς διαπραγματεύσεις Ἀγγλίας-Ρωσίας γιὰ τὸν τρόπο ἐπίλυσης τοῦ Ἀνατολικοῦ Ζητήματος.

Πέθανε τὸ 1871 ἀφήνοντας μὲ τὴ διαθήκη του 63.000 δρχ. γιὰ κοινωφελεῖς σκοπούς.

Τὸ ὀβάλ ἐλεύθερο ἢ ἐγγεγραμμένο σὲ ὀρθογώνιο παρουσιάζει ὀρισμένα πλεονεκτήματα σὲ σύγκριση μὲ τὸν κύκλο καὶ τὸ ὀρθογώνιο. Ὁ κύκλος προσφέρεται περιορισμένα γιὰ προσωπογραφία. Εἶναι, δηλαδὴ, κατάλληλος κυρίως γιὰ τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὤμους καὶ γενικὰ γιὰ γυναῖκες καὶ παιδιά μὲ κόμμωση καὶ ἐνδύματα τέτοια, πὺ νὰ ἀνταποκρίνονται στὴ γραμμὴ του. Στὸ ὀρθογώνιο πάλι οἱ γωνίες συνθετικὰ εἶναι κάπως ἐνοχλητικές, ἐνῶ μὲ τὸ ὀβάλ παρακάμπτεται αὐτὴ ἢ δυσκολία καὶ καλύπτεται εὐχάριστα ὁ χῶρος¹. Ἡ ἐνταξίη τοῦ ὀβάλ σὲ ὀρθογώνιο δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία². Ὁ Βαρούχας ἀκολουθεῖ μίαν παράδοση πὺ καλλιιεργεῖται τὸν 17ο αἰῶνα³, συνεχίζεται τὸν 18ο καὶ φθάνει μέχρι τὸν 19ο.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὴν πλειονότητα τῶν προσωπογραφιῶν τὸ φόντο εἶναι οὐδέτερο καὶ κάθε φορὰ προβάλλει τὸ ἐρώτημα τοῦ τί θέλει νὰ παραστήσει ὁ καλλιτέχνης: ἐπιφάνεια ἢ χῶρο. Ὅπωςδὴποτε ἢ τοποθέτηση μιᾶς νατουραλιστικὰ ἀποδομένης μορφῆς *in vacuo* ἀποτελεῖ αἰσθητικὴ ἀντίφαση, τὴν ὅποια ὅμως ὅλοι ἔχουμε συνηθίσει τόσο, ὥστε νὰ μὴ τὴν προσέχουμε. Στὴ φύση ἕνας τέτοιος ἀφηρημένος χῶρος δὲν ὑπάρχει ἢ ἂν ὑπάρχει εἶναι δύσκολο νὰ βρεθῇ⁴. Στὴν περίπτωσή μας, ἐπειδὴ δὲν ὑποδηλώνεται ἢ σκιὰ τοῦ εἰκονιζομένου, οἱ σκοῦροι τόνοι στὴν περιφέρεια τοῦ ὀβάλ ξανοίγουν βαθμιαῖα πρὸς τὸ κέντρο καὶ τὸ ἴδιο τὸ σῶμα μὲ τὴν ἐλαφρὰ διαγώνια τοποθέτησή του δημιουργεῖ χωροπλαστικὴ δυνατότητα, θὰ πρέπει νὰ θεωρήσουμε ὅτι παριστάνεται χῶρος. Ἐτσι, ἡ μορφή ἀποκομμένη ἀπὸ κάθε ἀναφορὰ σὲ πραγματικὸ περιβάλλον ἐμφανίζεται σὰν «κρεμασμένη στὸ κενό», κατὰ τὴν ἐκφραση τοῦ Waetzoldt⁵.

Ἡ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο περιοχὴ φωτίζεται ἀπὸ ἕνα διάχυτο φῶς πὺ φαίνεται νὰ ἐκπέμπει τὸ ἴδιο καὶ δημιουργεῖται μίαν χρωματικὴ τριφωνία: σκοῦρο καφὲ στὴν περιφέρεια τοῦ ὀβάλ, γκριζοπράσινο στὸ κέντρο καὶ ρόδινο στὸ πρόσωπο. Ἐτσι δένεται ἢ μορφή μὲ τὸ χῶρο, ἰδιαίτερα στὴν περιοχὴ τοῦ κεφαλιοῦ, πὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸν κύριο πόλο ἐλξίης τῆς προσοχῆς καὶ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ θεατῆ.

1. Herbert Furst, *Portrait Painting. Its Nature and Function*, London 1927, σ. 128.

2. Τὸ ἀρκετὰ πρόχειρα δοσμένο περίγραμμα τοῦ ὀβάλ δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης προέβλεπε ἕνα πλαίσιο πὺ θὰ ἄφηνε νὰ φαίνεται μόνο αὐτό, ὅπως ἀκριβῶς στὴν προσωπογραφία τῆς Κυρίας Ἀρεταίου τῆς Συλλογῆς Κουτλίδη.

3. Ἡ ἀφετηρία τοῦ τύπου πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὰ ἀρχαῖα Tondi. Ἡ καθιέρωσή του κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῇ ἄσχετη ἀπὸ τὴν προτίμηση τοῦ μπαρόκ στὰ κυκλικά καὶ ἐλλειψοειδῆ δυναμικά σχήματα.

4. H. Furst, ἔ.α., σ. 129-130.

5. Wilhelm Waetzoldt, *Die Kunst des Porträts*, Leipzig 1908, σ. 233.

Μέσα ἀπὸ τὸ ἀμυδρὰ φωτισμένο κενὸ φόντο προβάλλει τὸ κεφάλι μὲ μιὰ ἐξαιρετικὴ πλαστικότητα¹ (εἰκ. 3). Τὸ φῶς πέφτει ἀπὸ ἐπάνω ἀριστερὰ μὲ ἀποτέλεσμα τῆ δημιουργία σκιῶν στὸ δεξιὸ κυρίως μισὸ τοῦ κεφαλιοῦ: σ' ἓνα μέρος τῆς φαλάκρας καὶ τοῦ μετώπου, στὸν κρόταφο, στὸ μάγουλο



Εἰκ. 3. Προσωπογραφία Κ. Λόσιου (λεπτομέρεια)

καὶ στὴν περιοχὴ κάτω ἀπὸ τὸ κάτω χεῖλος. Τὸ πλατὺ ρυτιδωμένο μέτωπο συνεχίζεται πρὸς τὰ ἐπάνω μὲ τὴ φαλάκρα, ἢ ὁποῖα ἐνώνεται μὲ τὸ χῶρο μὲ ἓνα ἐλαφρὸ sfumato. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ παρατηρήσῃ κανεὶς καὶ στὰ περιγράμματα τῶν μαλλιῶν ποὺ σβύνουν βαθμιαῖα. Φαίνεται ἔτσι εὐκόλα ἡ ἰταλικὴ καλλιέργεια τοῦ Βαρούχα καὶ ἰδιαίτερα ἡ σύνδεσή του μὲ τὸ ἔργο τοῦ

1. Εἶναι παρατηρημένο ὅτι ὅταν ἡ ἀνθρώπινη μορφή περιβάλλεται ἀπὸ ἀντικείμενα τὸ πρόσωπο φαίνεται ἐπίπεδο. Βλ. Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 230.

Leonardo. Ἡ θητεία του στὴν ἀντιγραφὴ μεγάλων ἔργων τοῦ παρελθόντος¹ εἶχε γόνιμες συνέπειες καὶ στὰ πρωτότυπα ἔργα του.

Στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν διακρίνονται ἐλαφρότατες κινήσεις, ὅπως τὸ ἀνασήκωμα τοῦ ἀριστεροῦ φρυδιοῦ καὶ τὸ μεγαλύτερο κατέβασμα τοῦ δεξιοῦ βλεφάρου, ποὺ ἐνώνονται μὲ τὴν ἐπάνω ρυτίδα στὴ γένεση τῆς μύτης καὶ σχηματίζουν μία ἀρκετὰ τονισμένη διαγώνιο. Στὴ σύνθεση τῶν διαφόρων γραμμῶν τοῦ προσώπου (ὀριζοντίων: μετώπου-ρυτίδων-στόματος· καθέτων: μύτης-αὐτιῶν-ἐξωτερικῶν περιγραμμάτων προσώπου) αὐτὴ ἡ διαγώνια διάταξη παίζει σημαντικὸ ρόλο. Σπάζει τὴν αὐστηρὴ γεωμετρικότητα καὶ στατικότητα τῶν ὀριζοντίων καὶ τῶν καθέτων καὶ κινεῖ ταυτόχρονα ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου.

Τὰ μάτια ἀπασχόλησαν ἰδιαίτερα τὸν ζωγράφο. Ἐπέμεινε στὴν ἀπόδοση τῶν κανθῶν, γιατί γνώριζε ὅτι «αὐτὸ ποὺ λέμε ἔκφραση τοῦ προσώπου στηρίζεται κυρίως σὲ δύο χαρακτηριστικὰ: στὶς ἄκρες τοῦ στόματος καὶ στὶς ἄκρες τῶν ματιῶν»². Ἡ ὑγρότητά τους καὶ ἡ ἐνταση τοῦ βλέμματος³ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὑψηλῆς ἐνεργητικότητας, ἕνα στοιχεῖο ποὺ ὁ Waetzoldt⁴ τὸ θεωρεῖ χαρακτηριστικὸ τῆς ἰταλικῆς προσωπογραφίας. Οἱ βολβοὶ στρέφονται ἀνεπαίσθητα πρὸς τὰ ἀριστερά—σὲ ἀντίθετη δηλαδὴ κατεύθυνση ἀπὸ ἐκείνη τοῦ κεφαλιοῦ—ἀναζητώντας ἐπίμονα νὰ συναντήσουν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Καὶ αὐτὸς ἔρχεται σὲ ἄμεση ψυχικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν εἰκονιζόμενο ποὺ μὲ τὴν κατὰ μέτωπο παρουσίασή του ζῆ περισσότερο «γιὰ μένα», τὸν θεατῆ, παρὰ «γιὰ τὸν ἑαυτὸ του», ὅπως συμβαίνει στὸ προφίλ⁵. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ παρατηρηθῆ ὅτι αὐτὴ ἡ ἀμεσότητα δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετη μὲ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ Δόσιου, ὁ ὁποῖος δαπάνησε τὴ ζωὴ του στὰ κοινὰ ἀπὸ ἡλικία 24 ἐτῶν.

Συνήθως, ὅταν τὸ πρόσωπο εἰκονίζεται μετωπικά, ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους τμήματά του ὀργανώνονται συμμετρικὰ γύρω ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ σημεῖο, τὴ μύτη, ποὺ ὁ Margees τὴν ὀνομάζει «τὸ σημεῖο-κλειδί τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου»⁶. Ἐδῶ, πλατιὰ καὶ δυνατὴ στὴν καθετότητά της, δεσπάζει σὲ ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο χωρίζοντάς το σὲ δύο πλαστικὰ ἰσοδύναμα μέρη.

1. Ἡ. Τσιτσέλη, ἔ.α., σ. 53 καὶ Π. Χιώτου, ἔ.α., σ. 327.

2. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, London 1967, σ. 219.

3. «Τὸ βλέμμα εἶναι κάτι ἄλλο (ἀπὸ τὰ μάτια) ποὺ θέλει νὰ δείξει τὸ βάθος, καὶ γιὰ νὰ ἀποδοθῆ σὲ ὅλη του τὴν ἐνταση, πρέπει νὰ συνεργασθοῦν ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα ποὺ σχηματίζονται γύρω ἀπὸ τὸ μάτι, καὶ τὸ μάτι νὰ δουλευτῆ ἔτσι, ὥστε νὰ βοηθῆ αὐτὴ τὴν ἀπιαστὴ ψυχικὴ καὶ ὄχι σωματικὴ ιδιότητα». Βλ. Μαρίνου Καλλιγᾶ, Γιαννούλης Χαλεπᾶς, Ἀθήνα 1972, σ. 57.

4. Waetzoldt, ἔ.α., σ. 52.

5. Waetzoldt, ἔ.α., σ. 57.

6. Waetzoldt, ἔ.α., σ. 36.

Ένας ανάλογος χωρισμός των στοιχείων του προσώπου πάνω και κάτω από την απόληξη της μύτης γίνεται με το μουστάκι, στο οποίο είναι εμφανή τα αποτελέσματα της πρὸς τὰ δεξιὰ κίνησης τοῦ κεφαλιοῦ. Ἐτσι, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ του ἄκρο ἐφάπτεται στὸ περίγραμμα τοῦ ἀριστεροῦ μάγουλου, τὸ δεξιὸ φθάνει μόνο μέχρι τῆ μέση περίπου τοῦ δεξιοῦ. Ἡ παχιά καμπύλη τοῦ μουστακιοῦ εἶναι τὸ ἐπιστέγασμα ὄλων τῶν καμπυλῶν τοῦ κάτω τμήματος τοῦ προσώπου καὶ σχηματίζει ἓνα ὀριζόντιο ὄβελ με κείνη πού ὀρίζει τὸ πηγούνι. Οἱ γραμμὲς τοῦ κάτω χείλους καὶ τοῦ ἡμισφαιρικοῦ πηγουνοῦ ἐντάσσονται πειστικὰ σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα. Ἐξ ἄλλου, με τὸ χτένισμα τοῦ μουστακιοῦ σὲ κάθετη φορὰ δημιουργεῖται μία ὀπτική πρόσβαση γιὰ τίς κάθετες ραβδώσεις τοῦ πουκάμισου. Σὰν τελευταία συνέπεια τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ κίνησης τοῦ κεφαλιοῦ πρέπει νὰ θεωρηθῆ τὸ ἀπότομο κόψιμο τοῦ ἀριστεροῦ μάγουλου σὲ ἀντίθεση με τὸ καμπύλο τοῦ δεξιοῦ.

Εἶδαμε μέχρις ἐδῶ με πόση προσοχὴ παρακολουθεῖ ὁ καλλιτέχνης τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν στὸ κεφάλι καὶ θὰ ἄξιζε νὰ τονισθῆ τὸ πόσο συστηματικὰ ἀποφεύγει τὴν εὐθεία, προτιμώντας τὴν καμπύλη¹.

Τὰ μαλλιά σὲ ἀνοιχτὸ καφέ με πρασινωπὸς τόνους βρίσκονται σὲ ἀπόλυτη χρωματικὴ συμφωνία με τὸ φόντο καὶ συνεχίζουν τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ καφέ στὴν περιφέρεια καὶ πράσινου στὸ κέντρο τοῦ ὄβελ με τὸν ρυθμὸ: ἐξωτερικὰ ἄκρα μαλλιοῦν καφέ, μέσο πρασινωπό, ἐσωτερικὰ ἄκρα πρὸς τὸ μέτωπο καφέ.

Στὴ φαλάκρα κυριαρχεῖ ἓνα ἀπαλὸ κρεατὶ χρῶμα, ἐνῶ οἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου ἀποδίδονται με ρόδινο, τὸ ὁποῖο χρησιμοποιεῖται πλούσια ἀπὸ τὸ μέτωπο καὶ κάτω μέχρι τὸ μουστάκι καὶ περιορισμένα στὸ σαγόνι. Καφεπράσινοι τόνοι εἶναι σπαρμένοι σὲ διάφορα σημεῖα τοῦ προσώπου—ὅπως στὰ φρύδια, στὰ μάτια, στίς διαγώνιες σκιὲς τῶν δακρυγόνων ἀσκῶν, στὸ μουστάκι καὶ στίς σκιὲς τοῦ πηγουνοῦ—δείχνοντας πόσο ἐνεργητικὴ ἀντιλαμβάνεται ὁ καλλιτέχνης τὴν παρουσία τοῦ οὐδέτερου φόντου, τὸ ὁποῖο «εἰσβάλλει» χρωματικὰ σ' ὀλόκληρη τὴ μορφή.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἀκόμη καὶ ἡ ἀναγλυφικὴ χρησιμοποίησις τοῦ χρώματος σὲ ὀρισμένα σημεῖα, ὅπως οἱ ρόδινες πινελιὲς στίς ἄκρες τῶν πτερυγίων τῆς μύτης, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ μουστάκι, οἱ λιγότερο ἔντονες στοὺς κανθοὺς τῶν ματιῶν καὶ οἱ τονισμένες στὸ πουκάμισο, στὸ κουμπί του καὶ στὴν ἀλυσίδα. Τίς μικρὲς αὐτὲς ἀνάγλυφες πινελιὲς θὰ μπορούσε νὰ πῆ κανεὶς πὼς τίς χρησιμοποιεῖ ὁ καλλιτέχνης σὰν «σημεῖα στίξης» πάνω στίς μεγάλες προσεκτικὰ στρωμένες χρωματικὲς ἐπιφάνειες.

Τὴν ψυχρότητα τοῦ ἄσπρου πουκάμισου τὴν ξεπερνᾷ ὁ ζωγράφος σπά-

1. Θυμᾶται κανεὶς ἐδῶ τὰ λόγια τοῦ Delacroix: «Les lignes droites sont des monstres». Βλ. M a u r i c e R a y n a l, *Le dix-neuvième siècle*, Genève 1951, σ. 109.

ζοντάς την μὲ γκρίζους τόνους καὶ δίνοντας ἔμφαση στὶς ραβδώσεις. Ἔτσι καταφέρνει νὰ ἐντάξῃ τὸ ἄσπρο σωστὰ ἀνάμεσα στὸ σκουρο ἔνδυμα καὶ στὸ ζωηρόχρωμο πρόσωπο.

Οἱ φόρμες τοῦ προσώπου εἶναι πολὺ μαλακές. Ὁ καλλιτέχνης ἀποφεύγοντας τὰ ἀπότομα περιγράμματα ἐκμεταλλεύεται πλαστικὰ ἀκόμη καὶ τὶς πιὸ μικρὲς ἐξάρσεις καὶ καταβυθίσεις τῆς σάρκας καὶ δημιουργεῖ ἓνα θαυμάσιο παιχνίδι φωτὸς καὶ σκιᾶς ποὺ κυριολεκτικὰ ζωντανεύει τὸ πρόσωπο. Παντοῦ ὑπάρχει μία ἀλληλοδιείσδυση τῶν χρωματικῶν τόνων, ἓνας διαρκῆς παλμὸς ποὺ δονεῖ τὴ σάρκα ἀπὸ ζωὴ. Ἔτσι, παρὰ τὴν ἱερατικότητα τῆς μορφῆς μὲ τὸ ἐπίσημο σκουρο ἔνδυμα, τὴ σχεδὸν μετωπικὴ στάση καὶ ἀκόμη τὸ ἀφηρημένο βάθος, ὑπάρχει κάτι ἀπὸ τὴ φρεσκάδα τοῦ στιγμιαίου.

Γενικὰ στὴν προσωπογραφία τονίζονται τὰ μέρη ἐκεῖνα τοῦ σώματος τὰ ὁποῖα πρέπει νὰ προσέξῃ ὁ θεατῆς. Ὁ Βαρούχας δημιούργησε τρεῖς πόλους ἑλξης: τὸ κεφάλι, τὸ πουκάμισο καὶ τὴ χρυσὴ ἀλυσίδα. Καὶ οἱ τρεῖς φωτισμένες αὐτὲς περιοχὲς τοποθετοῦνται στὸν κάθετο ἄξονα ποὺ τέμνει τὸν πίνακα στὴ μέση, μὲ μικρὲς ὀψοσδήποτε ἀποκλίσεις.

Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὶς στρογγυλὲς φόρμες τοῦ κεφαλιοῦ στὶς περισσότερο εὐθύγραμμες τοῦ σώματος γίνεται μὲ τὸ κολάρο τοῦ πουκάμισου καὶ τὸ λαιμοδέτη. Τὸ κορμὶ περικλείεται βασικὰ σ' ἓνα τραπεζιοειδὲς σχῆμα ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τοὺς ὤμους καὶ τοὺς βραχίονες. Μέσα σὲ αὐτὸ ἐντάσσονται μικρότερα σχήματα, ὅπως τὸ ἀνεστραμμένο τρίγωνο τοῦ πουκάμισου καὶ τὰ ἄλλα δύο τῶν πέτων τοῦ σακακιοῦ.

Ἡ διαγώνια, ἀπὸ ἔξω δεξιὰ πρὸς τὰ μέσα ἀριστερά, τοποθέτηση τοῦ κορμιοῦ ποὺ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Furst¹, δίνει ζωντάνια καὶ δραματικὸ ἐνδιαφέρον στὴν σύνθεση, ἐπιβάλλει τὴ βράχυνση τοῦ δεξιοῦ ὤμου, ἢ ὁποῖα ὅμως εἶναι ὑπερβολικὴ σὲ σχέση μὲ τὴ θέση τοῦ κορμιοῦ. Ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ ἰσοροπήσῃ τοὺς δεξιὰ καὶ ἀριστερά ἀπὸ τὴν κάθετο τοῦ κέντρου πλαστικούς ὄγκους, οἱ ὁποῖοι ἔχουν διαταραχθῆ ἀπὸ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ, τὴ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ κορμιοῦ καὶ τὴ βράχυνση τοῦ ὤμου, μεταφέρει πρὸς τὰ ἀριστερά τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τοῦ λαιμοδέτη, τοῦ τριγώνου τοῦ πουκάμισου καὶ τῆς ἀλυσίδας. Ἐδῶ πράγματι διαπιστώνει κανεὶς πόσο σωστὴ αἴσθησις τοῦ πραγματικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ αἰσθητικοῦ βάρους τῆς φόρμας, ἔχει ὁ καλλιτέχνης.

Τὸ πόσο νατουραλιστῆς εἶναι ὁ Βαρούχας μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ μετρήσῃ στὴν ἀπόδοση ὀρισμένων λεπτομερειῶν, ὅπως οἱ ἄκρες τῶν ματιῶν καὶ τὸ κουμπὶ τοῦ πουκάμισου. Τὸ ὅτι ὅμως στόχος του δὲν εἶναι ἡ ἀπλὴ φωτογραφικὴ πιστότητα, ἀλλὰ ἡ ἀλήθεια, φαίνεται στὴ γενικὴ, καθαρὰ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῶν αὐτιῶν καὶ στὶς ραβδώσεις τοῦ πουκάμισου ποὺ δὲν εἶναι εὐ-

1. H. Furst, ἔ.α., σ. 109.

θείες αλλά ελαφρές καμπύλες και με παχύτερο χρώμα δοσμένες. Δημιουργείται έτσι η έντύπωση ότι το στήθος που καλύπτουν έχει γεμίσει τη στιγμή αυτή με τον αέρα της εισπνοής. Σ' αυτό, έξ' αλλου, συνηγορεί και το μισάνοιχτο στόμα.

Στήν προσωπογραφία μας δὲν εικονίζονται τὰ χέρια. Εἶναι γνωστὸ τὸ πόσο σημαντικό ρόλο παίζουν αὐτὰ σὰν ἐκφραστικὴ ἀξία, σὰν παράγοντας δράσης καὶ σὰν φορέας κατανομῆς τοῦ φωτὸς στὸν πίνακα. Ἐδῶ ὑποκατάστατο τῶν χεριῶν, μόνο ὅμως ὅσο ἀφορᾷ τὸ ρόλο τους σὰν φωτιστικῆς ἀξίας, εἶναι ἡ χρυσὴ ἀλυσίδα, ἡ ὁποία σπάζει τὴ μονοτονία τοῦ σκούρου ἐνδύματος στὸ κάτω τμήμα τοῦ πίνακα.

Στόχος τούτης τῆς μελέτης ἦταν μία πρώτη παρουσίαση ἐνὸς σχεδὸν ἄγνωστου σὲ μᾶς ζωγράφου τοῦ περασμένου αἰώνα, τὸν ὁποῖο μελετητὲς ποὺ βρίσκονταν πιὸ κοντὰ στὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του τὸν χαρακτήρισαν «διαπρεπῆ»¹ καὶ «διάσημο»² καὶ τὰ ἔργα του «λαμπρὰ καὶ ἀνεπίδεκτα συζητήσεως»³. Στὰ χρόνια ποὺ οἱ μεγάλοι νεοέλληνες ζωγράφοι—Λύτρας, Βολανάκης, Γιύζης, Ἰακωβίδης—ζήτησαν τὴν καλλιτεχνικὴ τους τελείωση στὸ κλίμα τοῦ Μονάχου, ὁ Γεώργιος Βαρούχας στράφηκε, ὅπως οἱ περισσότεροί Ἑφτανσιῶτες καλλιτέχνες, στὴ Ρώμη. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φῶτος Γιοφύλης⁴, στὰ Ἑφτάνησα ὅλοι οἱ ζωγράφοι τῆς περιόδου 1821-1861 ἦσαν μαθητὲς τῆς ἰταλικῆς τέχνης⁵. Ἡ διαφορὰ τοῦ Βαρούχα ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἦταν ὅτι ἔμεινε γιὰ πάντα στὴ Ρώμη, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ πάψη νὰ ἀσχολεῖται μὲ ἑλληνικὰ θέματα, νὰ ὑπογράφη στὰ ἑλληνικὰ καὶ νὰ στέλνῃ ἔργα του σὲ ἐκθέσεις στὴν Ἑλλάδα.

Στὴν προσωπογραφία τοῦ Δόσιου δείχνει πόσο ἄρτια γνώση τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς παράδοσης εἶχε, ἀποκτημένη κυρίως ἀπὸ τὶς ἀντιγραφὲς ἔργων μεγάλων καλλιτεχνῶν τοῦ παρελθόντος. Στοιχεῖα ὅπως τὸ sfumato, ἡ ἀποφυγὴ τῶν κραυγαλέων χρωματικῶν τόνων καὶ τῶν ἀπότομων περιγραμμάτων, ἡ ἐνεργητικότητα τῶν ματιῶν τοῦ εἰκονιζομένου καὶ τέλος ἡ ἰσορροπία τῶν πλαστικῶν ὀγκῶν εἶναι οἱ πιὸ ἀδιάψευστοι μάρτυρες τῆς ἰταλικῆς του καλλιέργειας.

Μὲ καθαρὰ καλλιτεχνικὰ μέσα, ὅπως ἡ χρωματικὴ ἁρμονία, ἡ ἠπιότητα

1. Ἡ. Τσιτσέλη, ἔ.α., σ. 53.

2. Ἀ. Βαρούχα, ἔ.α., Πίνακας μὲ γενεαλογικὸ δένδρο.

3. Περιοδ. «Ἑβδομάς», ἔ.α., σ. 195.

4. Φῶτος Γιοφύλης, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης, Ἀθήνα 1962, τ. Α', σ. 104.

5. Τὴν περίοδο αὐτή, ἀλλὰ καὶ ἀργότερα, μικρὴ ἢ μεγάλη θητεία στὴ Ρώμη εἶχαν οἱ ζωγράφοι Ν. Κουνελάκης, Χ. Παχῆς, Β. Μποκατσιάμπης, Ἀ. Γυαλιῆς, Π. Τσιριγώτης, Σ. Πελεκάσης κ.ά.

τῶν τόνων, οἱ ὑπολογισμένες ἀσυμμετρίες, καὶ τὰ μαλακὰ περιγράμματα κατορθώνει νὰ κάνη ὁρατὸ τὸν ψυχισμό καὶ τὴν αὐστηρὴ πνευματικὴ συγκρότηση τοῦ Δόσιου. Μὲ τὴ διαγώνια ἐπίσης τοποθέτηση τῆς μορφῆς, τὸ κάμπυλωμα τῶν πτυχῶν τοῦ πουκάμισου στὸ στῆθος καὶ τὸ ἐλαφρὸ ἄνοιγμα τοῦ στόματος ξεπερνᾷ τὴν ψυχρότητα τῆς μετωπικότητας καὶ δημιουργεῖ ἓνα σύνολο ποὺ πάλλεται ἀπὸ ζωντάνια.

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

R É S U M É

Alcibiade Charalambidis, Un portrait du peintre Georges Varouchas. «C. Dossios» de la bibliothèque de Kosani.

Dans la bibliothèque publique de Kosani il y a un portrait en dimensions 0,746×0,623 m., qui représente le publiciste, écrivain et bienfaiteur Constantin Dossios (1810-1871), né en Macédoine Occidentale.

L'œuvre est signée et datée. Elle a été peinte en 1876 par le peintre Georges Varouchas, né au milieu du 19^{ème} s. à Céphallinie et mort aux environs de 1885-1888 à Rome. Il était connu particulièrement par ses copies des œuvres des grands peintres. Les informations de son temps lui réservent une place parmi les meilleurs peintres néohelléniques (Volanakis, Gysis, Jakovidis, Lytras etc.). Le portrait a les caractéristiques typiques du naturalisme italien du 19^{ème} s.: le sfumato, l'évitement des couleurs fortes et des contours rudes, l'activité des jeux et l'équilibre des volumes plastiques.

Dans cette étude j'essaie de faire une première présentation d'un peintre inconnu jusqu'aujourd'hui et d'un portrait de lui, à l'aide duquel un deuxième portrait dans la collection de Koutlidis à Athènes a pu de se identifier.