

ΤΟ «ΑΡΚΑΔΙ» ΤΟΥ ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΟΥ ΠΑΧΗ.  
ΠΙΘΑΝΑ ΠΡΟΤΥΠΑ\*

(ΠΙΝ. 1-4)

Τὸ ζωγραφικὸ ἔργο (πίν. 2), με ἀφορμὴ τὸ ὁποῖο γίνονται οἱ παρατηρήσεις τοῦ ἀκολουθοῦν, βρίσκεται στὴ συλλογὴ Ε. Κουτλίδη καὶ εἶναι γνωστὸ μετὸν τίτλο «'Αρκάδι»<sup>1</sup>. Δημιουργὸς τοῦ εἶναι ὁ Κερκυραῖος ζωγράφος Χαράλαμπος Παχῆς<sup>2</sup>. Στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ὑπάρχει μιὰ μικρὴ λιθογραφία (πίν. 3) μετὸ ἴδιο θέμα τῆς ὀλοκαύτωσης τοῦ 'Αρκαδίου<sup>3</sup>. Εἶναι ἔργο τοῦ Ἰταλοῦ ζωγράφου καὶ χαράκτη ἱστορικῶν θεμάτων G. L. Gatteri<sup>4</sup>, τὸ ὄνομα τοῦ ὁποίου εἶναι γραμμένο πάνω σ' ἓνα δοκάρι στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τῆς εἰκόνας<sup>5</sup>. Μιὰ τρίτη παραλλαγή τοῦ ἴδιου θέματος (πίν. 1) εἰκονίζεται στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς ἀναμνηστικοῦ πιάτου<sup>6</sup>.

\* Ὁφείλω νὰ εὐχαριστήσω τὸν Διευθυντὴ τοῦ Μουσείου Μπενάκη κ. Α. Δεληβορριῆ, χωρὶς τὴν καλὴ διάθεση τοῦ ὁποίου δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ γραφοῦν αὐτὲς οἱ γραμμές.

1. Εἶναι δουλεμένο μετὰ λάδι πάνω σὲ μουσαμὶ διαστάσεων 0,82 × 1,10 μ. Στὴ βιβλιογραφία ἀναφέρεται καὶ μετὰ ἄλλους τίτλους: «'Η ὀλοκαύτωση τοῦ 'Αρκαδίου» (Φ. Γιοφύλλη, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1962, τόμ. 1, σ. 212), «'Η Θυσία τοῦ 'Αρκαδίου» (S. Lydakis, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Μόναχο 1972, σ. 141).

2. Ὁ Χαράλαμπος Παχῆς ἢ Παχῆς γεννήθηκε στὴν Κέρκυρα τὸ 1841 καὶ πέθανε ἐκεῖ τὸ 1891. Σπούδασε στὴ Νεάπολη καὶ στὴ Ρώμη. Ἔκανε κυρίως ἱστορικὰ συνθέσεις, πορτραῖτα καὶ τοπία. Στὸ ἔργο του διακρίνονται ἐπιδράσεις τῆς Ἰταλικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα, συνδυασμένες μετὰ λαϊκότερα στοιχεῖα. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες βλ. Γιοφύλλη, ὁ.π. σσ. 212-213, Lydakis, ὁ.π. σ. 141, καὶ Α. Σ. Ἰωάννου, *Ἡ ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ, 19ος αἰῶνας*, Ἀθήνα 1971, σ. 180, καὶ σσ. 181-183 ὅπου τρεῖς ἐγχρωμὲς φωτογραφίες ἔργων του.

3. Φάκελος 13, ἀριθ. 447. Εἶναι διαστάσεων 0,22 × 0,29 μ., ἀσπρόμαυρη, τυπωμένη σὲ σκληρὸ χαρτί, τὸ ὁποῖο μετὰ χρόνια κιτρίνισε καὶ τὸ μελάνι πῆρε μιὰ ἀπόχρωση καφετιά.

4. Ὁ Giuseppe Lorenzo Gatteri γεννήθηκε τὸ 1830 στὴν Τεργέστη καὶ πέθανε στὴν ἴδια πόλη τὸ 1884. Τὸ 1842, μόλις δώδεκα χρονῶν, ἐκθέτει ἓνα σχέδιό του στὸ Μιλάνο. Παρουσιάζει ἔργα του στὴ Βιέννη (1860), Βενετία (1866), Δρέσδη (1883), μετὰ θέματα πάντοτε ἱστορικά. Τὸ 1856 δίνει μιὰ σειρὰ 150 χαλκογραφιῶν μετὰ θέματα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς Βενετίας. Βλ. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, τόμ. 13, σ. 219.

5. Μετὰ τὸ ὄνομα G. L. Gatteri, ἀκολουθεῖ μιὰ μικρὴ λέξις δυσκολοδιάβαστη, ἴσως feco = ἔκανε, τὸ Ἰταλικὸ ἀντίστοιχο τοῦ λατινικοῦ fecit = ἐποίησε.

6. Ὑπάρχουν ἀρκετὰ κομμάτια σὲ σχῆμα στρογγυλὸ καὶ ὀβάλ. Τρία βρισκονται στὸ

Μεταξύ τῶν τριῶν αὐτῶν ἔργων, ὅπως μπορεῖ νά ἀντιληφθῇ κανεῖς μὲ μιὰ πρώτη ματιά, ὑπάρχει μιὰ σχέση συνλλαγῆς καὶ δανείου. Στὴ ζωγραφικὴ ἱστορικῶν θεμάτων, περισσότερο ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἄλλο εἶδος ζωγραφικῆς<sup>1</sup>, εἶναι πολὺ συνηθισμένο φαινόμενο ἡ ἀποδοχὴ καὶ χρησιμοποίησις ἤδη καθιερωμένων τύπων, στάσεων καὶ εὐρημάτων, ποὺ ἀφοροῦν τῇ σύνθεσιν καὶ τῇ ἀπόδοσιν τοῦ χώρου καὶ τοῦ φωτός. Ἡ ἐπανάληψις ὅμως αὐτῆ ὁδηγεῖ στὴ σχηματοποίησιν καὶ τῇ τυποποίησιν, μὲ συνέπειαν λίγα μόνο ἀπὸ τὰ ἔργα μὲ ἱστορικὸ θέμα νά ἀποκτοῦν γνήσια καλλιτεχνικὴ ὑπόστασις, ξεπερνώντας τὰ ὅρια τῆς ἀπλῆς εἰκονογράφησης ἐνὸς συγκεκριμένου ἱστορικοῦ γεγονότος. Στὴν προκειμένη περίπτωσιν ἡ σύγκρισιν τῶν τριῶν ἔργων εἶναι διδακτικὴ, γιατί μᾶς δίνει τῇ δυνατότητι νά διερευνήσουμε τοὺς ὅρους ποὺ ὑπαγόρευσαν τῇ μορφῇ τοῦ δανείου, καὶ νά ξεδιαλύνουμε τὴν κάπως περίπλοκην σχέσιν προτύπου καὶ ἀντιγράφου ποὺ ὑπάρχει μεταξύ τους.

Τὸ κύριον συνθετικὸ σχῆμα τῆς παράστασις στὸ λιθογράφημα εἶναι μιὰ πυραμίδα, ἡ ὁποία σχηματίζεται ἀπὸ τὰ σώματα τῶν πολιορκημένων τοῦ Ἀρκαδίου, ποὺ δίνονται σὲ δύο ομάδες. Στὰ δεξιὰ οἱ πολεμιστὲς μάχονται ἀπελπισμένα πάνω στὸν γκρεμισμένο περίβολο σὲ μιὰ ὕστατη προσπάθεια νά ἀποκρούσουν τὸ πλῆθος τῶν Τούρκων, ποὺ χάνεται στὸ βάθος μέσα σὲ σύννεφα καπνοῦ καὶ σκόνης. Κορυφαῖος σ' αὐτὸν τὸν ἀγῶνα, μὲ ὑψωμένο τὸ ξίφος καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ σημαία ποὺ τὴν κρατᾷ ἕνας καλόγερος μὲ τὰ δύο του χέρια, ὁ φρούραρχος τῆς Μονῆς Ἰωάννης Δημηκόπουλος. Φορᾷ στολὴ ἀξιωματικοῦ, καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου του μὲ τὸ μούσι, τὸ πλούσιο μουστάκι καὶ τὸ ὠραῖο παρουσιαστικὸ εἶναι ὅπως μᾶς ἔχουν παραδοθῆ ἀπὸ περιγραφῆς ἀνθρώπων ποὺ «ἔγραψαν μαζί ἐπιστολάς καὶ συνέφρχον». Εἶναι ἐπίσης τὰ ἴδια ποὺ ἐπαναλαμβάνονται καὶ σὲ ἄλλα πορτραῖτα του σὲ λάδι, σὲ σχέδιον, καὶ στὴν προτομὴ του<sup>2</sup>. Στ' ἀριστερὰ τὰ γυναικόπαιδα σὲ στάσεις καὶ

Μουσεῖο τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου, δύο στὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο Ἡρακλείου, ἓνα στὸ Ἐθνικὸ Ἱστορικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν, ἓνα στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, (βλ. *Μουσεῖον Μπενάκη, Σύντομος Ὁδηγός*, Γ' Ἔκδ., Ἀθήνα 1969, σ. 65), καὶ δύο στὸ Λαογραφικὸ Μουσεῖο Μυκόνου, (βλ. *Mykonos Folklore Museum, The Kyriazopoulos Collection of Greek Commemoratives*, Μύκονος 1975, σσ. 73-75). Τὰ πιάτα αὐτὰ ἀνήκουν στὰ λεγόμενα «Συριανά», εἶναι ἀπὸ φαγεντιανή, χρωματισμένα σὲ ἐλαφροὺς τόνους γκριζοῦ ἢ πράσινου. Στὴν πίσω ἐπιφάνεια ἀναγράφονται στὸ ἐσωτερικὸ τῶν τεσσάρων γωνιῶν ἐνὸς ρομβοειδοῦς τετραπλεύρου τὰ ἐξῆς σημάδια: 1, 16, X, W καὶ στὸ κέντρο R<sup>d</sup>. Ἐξω ἀπὸ τὸ τετράπλευρον, στὸ ἐπάνω μέρος, ἀνάμεσα σὲ δύο κλαδιά, ἡ λέξις Σίρα (sic) καὶ τὸ ὄνομα Δ. X. Ἀργυρόπουλος. Πρόκειται γιὰ σήμανση (patent mark) ποὺ ἐγγυᾶται τὴν ἀγγλικὴ προέλευσίν τους, καὶ γιὰ τὸ ὄνομα τοῦ Συριανοῦ ἐμπόρου ποὺ τὰ παρήγγειλε.

1. Σὲ ἀντιπαράθεσιν κυρίως πρὸς τὴν τοπιογραφία, τὴ νεκρὴ φύσιν, τὴν προσωπογραφία καὶ τὴν ἠθογραφία.

2. Σχετικὰ μὲ τίς περιγραφῆς αὐτῆς καὶ γενικότερα τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράσιν του βλ. Τι-

χειρονομίες ἄκρας ἀπόγνωσης πλαισιώνουν τὸν ἡγούμενο Γαβριήλ. Αὐτός, μορφὴ βιβλική, μὲ τὸ σταυρὸ ὑψωμένον στὸ ἀριστερὸ τοῦ χέρι καὶ τὸ δαυλὸ στὸ δεξιόν, ἔχει πάρει τὴ δύσκολη ἀπόφαση νὰ ἀνατιναχθῆ στὸν ἀέρα μὲ τοὺς ἀμάχους, καὶ ἤδη κατεβαίνει τὰ σκαλιὰ πού ὀδηγοῦν στὴν πυριτιδαποθήκη. Ὅσο τὸ κτίσμα αὐτὸ ὅσο καὶ τὰ ὑπόλοιπα ἀρχιτεκτονήματα στὸ βάθος τῆς παράστασης εἶναι καθαρὰ φανταστικά, ἕνας συνδυασμὸς ἀνομοιογενῶν ἀρχιτεκτονικῶν τύπων. Τὴν εἰκόνα τοῦ ὀλέθρου συμπληρώνουν τὰ ἐρείπια στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἐνῶ στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνίᾳ ἔχουμε τὴ σκηνὴ ἑνὸς ἀνδρα πού κρατᾷ στὴν ἀγκαλιὰ νεκρῇ τὴν καλὴ του, καὶ ἑνὸς γέροντα στὸ λαιμὸ τοῦ ὁποῖου διακρίνεται τὸ χέρι μιᾶς μορφῆς, ἡ ὁποία, προφανῶς ἀπὸ λάθος στὸ τύπωμα, δὲν ἔχει σωθῆ ὀλόκληρη.

Ἄν ἔρθουμε στὸ ἔργο τοῦ Παχῆ βλέπουμε ἀμέσως τὴ διαφορὰ. Οἱ δύο ομάδες τῶν πολιορκημένων διαχωρίζονται καθαρὰ καὶ ἀποφεύγεται ἡ ἐνταξή τους σ' ἕνα ἐνιαῖο συνθετικὸ σχῆμα. Οἱ ἄμαχοι τοποθετοῦνται στὸ δεξιὸ μισὸ τοῦ πίνακα καὶ ὁ ἡγούμενος περνᾷ στὸ κέντρο τῆς παράστασης κρατώντας τὸ σταυρὸ καὶ τὸ δαυλόν, ὁ ὁποῖος καθὼς προβάλλεται πάνω στὸ σκοτεινὸ ἄνοιγμα τῆς πυριτιδαποθήκης, πράγμα πού ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν τοποθέτηση τοῦ οἰκοδομήματος ὀριζόντια καὶ ὄχι διαγώνια ὅπως στὸ ἔργο τοῦ Gatteri, δίνει μεγαλύτερο δραματικὸ περιεχόμενον στὴ σκηνή. Οἱ μορφές τῆς ομάδας, ἂν καὶ λιγότερες σὲ ἀριθμὸ, προέρχονται ὅλες ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ χαρακτικόν, εἴτε αὐτούσιες εἴτε μὲ ὀρισμένες ἀλλαγές. Ἔτσι ἐδῶ ἔχουμε τὴ μορφὴ τῆς μάνας μὲ ὑψωμένον τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀντὶ γιὰ τὸ δεξιόν, καὶ τὸ μωρὸ πίσω στὴν πλάτη της, ἀφοῦ στὴν ἀγκαλιὰ της δὲν θὰ φαινόταν. Τὸ παιδὶ πού κλαίει μὲ τὸ πρόσωπο κρυμμένον στὴς παλάμες συνδυάζεται τώρα μὲ τὸν γέροντα πού βρίσκεται στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνίᾳ, ἐκεῖ προφίλ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἐδῶ ἀντίστροφα. Οἱ ἀγωνιστὲς ἔχουν περάσει στὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς παράστασης, ἀπ' ὅπου καὶ κάνουν τὴν ἐπίθεσιν οἱ Τοῦρκοι. Ὁ ἀριθμὸς ὅμως τῶν μορφῶν, ὅπως καὶ στὴν ομάδα τῶν ἀμάχων, ἔχει περιορισθῆ αἰσθητᾶ. Ἀπόμειναν ὁ καλόγερος μὲ τὴ σημαία, δύο ἡρώιδες, ἡ μία ἔτοιμη νὰ ρίξῃ μεγάλο λιθάρι, ἡ ἄλλη μὲ τὸ σπαθὶ ψηλά, ὁ φρούραρχος, καὶ ἀνάμεσά τους μερικοὶ ἀκόμη πολεμιστὲς.

Στὸ ἀναμνηστικὸ πιάτο τὴν παράστασιν χαρακτηρίζει ἡ ἴδια συνθετικὴ ἀρχὴ πού διακρίνει καὶ τὴν ἐλαιογραφία. Μόλο πού ἡ φύσιν τοῦ ἔργου εἶναι τέτοια πού δὲν ἐπιτρέπει λεπτές συγκρίσεις, μπορούμε ὥστόσο νὰ προχωρήσουμε σὲ ὀρισμένες χρήσιμες παρατηρήσεις. Οἱ ἄμαχοι δίνονται ὅπως ἀκριβῶς στὸ

μοθέτου Μ. Βενέρη, Μητροπολίτου Κρήτης, *Τὸ Ἀρχάδι διὰ τῶν αἰώνων*, Ἀθήνα 1936, σσ. 230-232. Ἐκεῖ ὀλοσέλιδη φωτογραφία πορτραίτου τοῦ μεταξὺ τῶν σελίδων 232 καὶ 233. ἄλλο πορτραῖτο σὲ σχέδιον στὴ σ. 343. Φωτογραφία τῆς προτομῆς τοῦ βλ. στὸ ἄρθρον τοῦ Χ.Γ. Σακελλαριάδη, «Τὸ Ἀρχάδι στὴν ποίησίν μας», *Ἑλλην. Λημμογραφία* 6 (1950) 87.

ἔργο τοῦ Παχῆ, ὁ Γαβριήλ ὅμως φορᾶ ὁμοφόριο κατὰ τὸν τρόπο πού εἰκονίζεται στὸ ἰταλικὸ χαρακτηριστικὸ καὶ ὄχι πετραχήλι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἔχουμε τὴ χρησιμοποίηση πολὺ περισσότερων πολεμιστῶν, οἱ ὅποιοι, ἐνῶ δὲν ὑπάρχουν στὸ ἔργο τοῦ Παχῆ, εἰκονίζονται στοῦ Gatteri. Ἡ γονατιστὴ μορφή, ἡ ὁποία μὲ τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὸ θεατὴ βλέπει πρὸς τὸν ἡγούμενο, στὸ κέντρο περιπίου τοῦ πρώτου ἐπιπέδου τῆς παράστασης, εἶναι ἡ ἴδια ἢ ὁποία στὴν ἀριστερὴ κάτω γωνία κρατᾷ τὸ νεκρὸ γυναικεῖο σῶμα. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ εἰπωθῆ γιὰ τὸ καλικάρι πού πολεμᾷ μὲ τὸν ὑποκόπανο τοῦ τουφεκιοῦ, γιὰ τὸν φουστανελοφόρο πού ὀρμᾷ μὲ τὴ σπάθα ὑψωμένη, ἢ γιὰ τὸν ἄλλο πού πνίγει ἓναν ἐχθρό. Ἡ ἀπόδοση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων εἶναι ὅμοια στίς βασικῆς γραμμῆς ὅπως στὴν ἔλαιογραφία, μόνον πού ἐπαναλαμβάνεται ἐπιπλέον ὁ ψηλὸς ἐρειπωμένος τοῖχος μὲ τὰ κυπαρίσσια πίσω του, στὸ βάθος ἀριστερά. Ἀντίθετα, τὸ σαμαρωτὸ στέγαστρο, μὲ τὴν πρόχειρη ἀπόδοσή του καὶ τὴν ἔλλειψη ὀργανικῆς σχέσης πρὸς τὴν ὑπόλοιπη ἀρχιτεκτονικὴ, ὅπως ἐπίσης καὶ τὰ σύννεφα, πρέπει νὰ ὀφείλονται στὸ σχεδιαστὴ τῆς στάμπας. Κύρια λειτουργία τους εἶναι νὰ γεμίσει ὁ παραπανίσιος χῶρος πού δημιουργήθηκε μὲ τὴν ἐνταξὴ τῆς παράστασης σὲ κυκλικὸ σχῆμα. Γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἐξυπηρετώντας ὅμως ἓναν σκοπὸ πῶ οὐσιαστικὸ, τὴν πληροφόρηση γιὰ τὸ παριστανόμενον γεγονός, μπῆκε στὸ κάτω μέρος ἡ ἐπιγραφή: Η ΜΟΝΗ ΤΟΥ ΑΡΚΑΔΙΟΥ ΟΓΔΟΗ ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1866.

Γιὰ κανένα ἀπὸ τὰ τρία ἔργα δὲν ἔχουμε σίγουρη χρονολόγηση. Μποροῦμε ὅμως νὰ προχωρήσουμε σὲ ὀρισμένα συμπεράσματα χάρις στὴν ὑπαρξὴ μερικῶν ἐνδείξεων. Στὸ πίσω μέρος τῆς λιθογραφίας τοῦ Gatteri σημειώθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Α. Μπενάκη<sup>1</sup>, προφανῶς τὴν ἐποχὴ πού δωρήθηκε στὸ Μουσεῖο ἀπὸ τὸν Π. Σταυρόπουλο, τὸ ὄνομα τοῦ καλλιτέχνη, κι ἀπὸ κάτω: «Triest περιόδου 1870» (sic). Ἔχουμε λοιπὸν τὸν τόπο κατασκευῆς καὶ μιὰ χρονολογία. Γνωρίζουμε ὅτι ὁ Gatteri γεννήθηκε καὶ ἔζησε ὡς τὸ θάνατό του στὴν Τεργέστη, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ διαλείμματα κατὰ τὰ ὅποια ταξίδευε. Ὡς πρὸς τὴ χρονολογία ὅμως, θὰ πείστε κανεὶς ὅτι τὸ ἔργο θὰ πρέπει νὰ ἔγινε δύο τρία χρόνια νωρίτερα, ἐνῶ δηλαδὴ διαρκοῦσε ἀκόμη ἡ κρητικὴ ἐπανάσταση καὶ ἦταν ἐντονη στὴ θύμηση τῆς προοδευτικῆς Εὐρώπης ἢ θυσία τῶν Κρητῶν στὸ Ἀρκάδι. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ ὀλοκαύτωμα συνέβη τὴν 8η Νοεμβρίου 1866<sup>2</sup> καὶ προκάλεσε βαθύτατη συγκίνηση σὲ ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα. Στὴν Ἰταλία δημοσιεύτηκε ἐντονη ἀρθρογραφία<sup>3</sup>, καὶ στὴν Τεργέστη ἡ ἑλληνικὴ ἐφημερίδα *Κλειῶ*

1. Τὴν ὑπόδειξη ὀφείλω στὴ δ. Α. Μηνιάτη τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

2. Γιὰ τὴν κρητικὴ ἐξέγερση 1866-69 καὶ εἰδικότερα γιὰ τὰ γεγονότα πού ὀδήγησαν στὴ θυσία καὶ τίς συνέπειες πού εἶχε γιὰ τὴν πορεία τοῦ κρητικοῦ ζητήματος, βλ. Σπ. Β. Μαρκεζίνη, *Πολιτικὴ ἱστορία τῆς νεώτερης Ἑλλάδος*, Ἀθήνα 1966, τ. 2, σσ. 23 κ.έ. Τ. Βουρνᾶ, *Ἱστορία τῆς νεώτερης Ἑλλάδος*, Ἀθήνα 1974, σσ. 438 κ.έ.

3. Γιὰ τὴν ἀντίδραση καὶ τίς ἐκδηλώσεις συμπαραστάσεως στὴν Ἰταλία — ἐπιστολές

ἀπὸ τὶς ἀρχὲς Νοεμβρίου 1866 προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νὰ κρατήσῃ στὴ ζωντανῇ ἐπικαιρότητα αὐτὸ τὸ νέο δράμα τοῦ Ἑλληνισμοῦ. Ἐδῶ λοιπόν, καὶ πιθανότατα κατὰ παραγγελία πατριωτῶν τῆς ἀκμάζουσας ἑλληνικῆς παροικίας, σχεδιάστηκε, τυπώθηκε καὶ κυκλοφόρησε τὸ χαρακτηριστικὸ αὐτό. Σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἡ δημοσιογραφία δὲν χρησιμοποιοῦσε ἀκόμη τὴ φωτογραφία, ἡ ἀπεικόνιση σύγχρονων ἱστορικῶν γεγονότων εἶτε ὡς μεγάλη ζωγραφικὴ εἴτε ὡς χαρακτηριστικὸ — ὁ τελευταῖος μάλιστα τρόπος εἶναι καὶ ὁ πιὸ συνηθισμένος, γιὰ τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχίζει φθηνότερα καὶ μπορεῖ νὰ τυπωθῆ σὲ πολυάριθμα ἀντίτυπα — κρατᾷ τὸ ρόλο ποὺ θὰ παίξῃ ἀργότερα (καὶ ἀπὸ μιὰ ἄποψη πολὺ καλύτερα) ἡ φωτογραφία, μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς δημοσιογραφικῆς τέχνης (Reportagekunst).

Ἡ ἐλαιογραφία τοῦ Παχῆ στὴ σχετικὴ βιβλιογραφία συνδέεται μὲ τὸ ποίημα τοῦ Γεράσιμου Μαρκοῦ «Ὁ ὄρκος». Ἀναφέρεται ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐμπνεύστηκε τὸ ἔργο του ἀπὸ τὸ μακρὸ αὐτὸ ποίημα τοῦ συμπατριώτη του, τὸ ὁποῖο τυπώθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κέρκυρα τὸ 1875<sup>1</sup>. Κατὰ συνέπεια ὁ πίνακας χρονολογεῖται μετὰ τὸ 1875, καὶ μάλιστα ἀπὸ μερικοὺς στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Παχῆ<sup>2</sup>. Μιὰ τέτοια χρονολόγησις ὅμως φαίνεται ἀρκετὰ χαμηλὴ, ἐνῶ ἡ σύνδεσίς του μὲ τὸ ποιητικὸ ἔργο δὲν εἶναι σίγουρη καὶ ἴσως ἐγίνε ἐκ τῶν ὑστέρων<sup>3</sup>. Τὸ ἴδιο τὸ ἔργο δὲν ἀφήνει νὰ υποθέσουμε κάτι τέτοιο, ἀφοῦ ὅλα τὰ στοιχεῖα του προέρχονται ἀπὸ ζωγραφικὸ πρότυπο καὶ δὲν ἱστορεῖται στὸν πίνακα οὔτε μιὰ εἰκόνα ἀπὸ τὶς πολλὰς ποὺ ὑπάρχουν στὸ ποίημα τοῦ Μαρκοῦ. Νὰ στάθῃ μόνον ἀφορμὴ, ἀφοῦ ἐμπνευσις σίγουρα δὲν στάθῃ; Τότε κερδίζουμε βέβαια ἕναν *terminus post quem* (1875). Ὁ Παχῆς ὅμως ἐμφανίζεται ὡς ἀδύνατη προσωπικότητα, ρομαντικὴ, ποὺ δὲν συγκινεῖται ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ γεγονότα τὰ καυτά, τὰ ὁποῖα συμβαίνουν ὅταν αὐτὸς εἶναι στὰ 22 του χρόνια, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ποιητικὴ τους μετάπλαση δέκα καὶ πλέον χρόνια ἀργότερα. Τὸ ἔργο πιὸ σωστὰ ἴσως θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθῆ στὰ δύο πρῶτα χρόνια μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν του στὴν Κέρκυρα, τὸ 1870. Ἐνα ἄλλο του ἔργο μὲ θέμα ἱστορικὸ, ὁ «Ρήγας Φεραῖος» τῆς Συλλογῆς Ε. Κουτλίδη (πίν. 4),

τοῦ Ἰωσήφ Γαριβάλδη καὶ τοῦ πολιτικοῦ Φραγκίσκου Κρίστι — καὶ γενικότερα σὲ ὅλη τὴν Εὐρώπῃ καὶ τὴν Ἀμερικὴ, βλ. Τιμοθέου Ν. Βενέρη, *Τὸ Ἀρκάδι*, σσ. 422-436.

1. Γ. Βαλέτα, *Μαρκοῦας*, Ἀπαντα, Ἀθήναι 1951, εἰσαγ. σ. 17.

2. Φ. Γιοφύλλη, ὁ.π., σ. 212 ἀναφέρεται ὅτι τὸ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸν «Ὁρκὸν» καὶ ὅτι τὸ ζωγράφισε «κατὰ τὸ τέλος τῆς ζωῆς του». Χρονολόγησις ὁπωσδήποτε χαμηλὴ.

3. Καὶ ἕνα ἄλλο του ἔργο, ὁ «Σαμουὴλ» τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, συνδέεται μὲ τὸ γνωστὸ ποίημα τοῦ Βαλαωρίτη στὸν Κατάλογο τῆς Παρισινῆς Ἐκθέσεως τοῦ 1878 ὅπου παρουσιάστηκε. *Catalogue 1878*, σ. 325, ἀριθ. 5 ἀναφέρεται «Samuel et le cinq scènes du poème de A. Valaoriles». Ὡστόσο ἐδῶ ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ ἕνα γεγονὸς ἀρκετὰ μακρινὸ ποὺ εἶχε πάρει ἤδη μυθικὰ διαστάσεις.

είναι υπογραμμμένο και χρονολογημένο το 1871<sup>1</sup>. Στο τελευταίο αυτό, αν εξαιρέσει κανείς τα λαϊκότερα στοιχεία στην απόδοση του Ρήγα και του Τουρκαλβανού, όπως είναι τα βαριά σώματα, οι έκφραστικές χειρονομίες και τα διηλεκτικά πρόσωπα, ή διαπραγματεύση του χώρου και ο φωτισμός του πίνακα προέρχονται από κατακτήσεις καθαρά Ιταλικές. Οι μορφές που φωτίζονται από το φανάρι κινούνται μέσα στα πλαίσια του τρόπου των «tenebrosi»<sup>2</sup>. Το μοτίβο, εξάλλου των ανθρώπων που μισοφάνονται καθώς ανεβαίνουν από ένα χαμηλότερο επίπεδο από τη μιά, και του κλιμακοστασίου που οδηγεί σ' ένα υψηλότερο από την άλλη, είναι χαρακτηριστικό των Ιταλικών χαρακτηρισμών με θέματα από τον έλληνο-αγώνα του 1821, που διαδραματίζονται σε κλειστό χώρο<sup>3</sup>. Φαίνεται λοιπόν πως ο Παχής, επιστρέφοντας από την Ίταλία, έφερε μαζί του μια σειρά από χαρακτηριστικά, τα οποία άλλωστε κυκλοφορούσαν και στην Ελλάδα ευρύτατα, και αυτά χρησιμοποίησε στα δικά του έργα. Οι πίνακες με ιστορικά θέματα ίσως να είναι από τους πρώτους μετά την επιστροφή του. Οι ιστορικές συνθέσεις προσφέρονταν για να δείξει τις ικανότητές του στους συμπατριώτες του και τους καρπούς των σπουδών του στην Ίταλία.

Οι γνώσεις μας σχετικά με τη χρονολόγηση του αναμνηστικού πιάτου<sup>4</sup> είναι ακόμη πιο περιορισμένες. Η εξέλιξη ωστόσο της παράστασης από Ιταλικό πρότυπο και η κατασκευή του πιάτου στην Αγγλία, κατά παραγγελία Συριανού εμπόρου, προϋποθέτουν αρκετά πλατιά χρονικά όρια. Η κατασκευή του ίσως θα πρέπει να τοποθετηθῆ στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα<sup>5</sup>.

1. Λάδι σε μουσαμά διαστάσεων 1,02 × 0,78 μ., στην κάτω άριστερή γωνία φέρει υπογραφή C. Pachys, τη λέξη Dipin και τη χρονολογία 1871.

2. Για τους «Tenebrosi» βλ. Χ. Χρήστου, *Η εθνοπλαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το Μπαρόκ, Θεσσαλονίκη 1973*, σ. 52.

3. Με αυτόν τον τρόπο αποδίδονται, για παράδειγμα, οι παραστάσεις στα χαρακτηριστικά του Ιταλού Vincenzo Gajassi (1801-1861) «Η Δέσπω», 1833, 0,48 × 0,64 μ. και «Απαγχονισμός Πατριάρχου Γρηγορίου» 1834, 0,48 × 0,64, και τα δύο στο Μουσείο Μπενάκη, Φάκ. 13.

4. Οι μορφές γύρω από την κεντρική παράσταση, όπως αναγράφεται κάτω από την καθεμιά είναι οι εξής: Ο άξιωματικός Πραΐδης και οι έθελοντές Έσλεν, Βαφειάδης και Βακνάβας, που έπεσαν στη μάχη του Βαφέ Αποκορώνου στις 12 Οκτωβρίου 1866, ο Γαβριήλ, ο Δημηκόπουλος, ο άξιωματικός Βασιλείου και ο Αναγνωστόπουλος. Είναι πορτραίτα που ανήκουν σε μια «σειρά», και αρκετά εικονίζονται στο Γ. Ρούσσου, *Νεώτερη ιστορία του ελληνικού έθνους 1826-1966*, τ. 1, σσ. 423, 428, 429, 431, 482. Επίσης εικονίζονται ή Μονή του Αρκαδίου (τέσσερις φορές), και τα ατμόπλοια «Αρκαδί» (δύο φορές) και «Πανελλήνιον» (δύο φορές), που έδρασαν κατά την Κρητική επανάσταση.

5. Τα πορτραίτα δέν δίνουν καμμιά χρονολογική ένδειξη. Μόνον αν υποθέσουμε ότι ο Αναγνωστόπουλος — ο δημοσιογράφος, πατριώτης και φιλόanthropos που διέπρεψε στην Αμερική — πήρε τη θέση του σε αυτή τη σειρά μετά το θάνατό του το 1906, τότε το πιάτο

Ἡ ἐλαιογραφία τοῦ Παχῆ καὶ ἡ παράσταση τοῦ πιάτου, ἂν λάβουμε ὑπόψη τις παρατηρήσεις πού κάναμε κατὰ τὴν περιγραφή τους καὶ τὴ χρονολογικὴ τους σχέση, πρέπει νὰ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο πρότυπο. Αὐτὸ ἀποδίδεται πιστότερα ὡπωσδήποτε ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ πιάτου, ἀφοῦ αὐτὴ περιλαμβάνει μορφές πού δὲν ὑπάρχουν στὴν ἐλαιογραφία. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ στενὴ σχέση τῶν δύο ἔργων μὲ τὸ ἔργο τοῦ Gatteri, ὅπως αὐτὴ καθορίστηκε παραπάνω, κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ὁποίας εἶναι ἡ τόσο ἐπιδέξια χρησιμοποίησις τῶν ἴδιων τύπων σὲ νέα σύνθεσις καὶ νέους συνδυασμούς, σ' ἓνα μόνον συμπέρασμα μπορεῖ νὰ ὀδηγήσῃ, τοῦτο: τὸ πρότυπο τῶν δύο ἔργων ἦταν ἐπίσης ἓνα χαρακτηριστικὸ καὶ ὁ τεχνίτης του δὲν μπορεῖ νὰ βρισκεται μακριὰ ἀπὸ τὸν Gatteri. Ἴσως νὰ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς βοηθοὺς του πού σίγουρα θὰ δούλευαν στὸ ἐργαστήριό του. Ἀλλὰ, ἂν θέλαμε νὰ προχωρήσουμε ἀκόμη περισσότερο, θὰ λέγαμε ὅτι καὶ αὐτὸ πιθανὸν νὰ ἔφερε τὴν ὑπογραφή τοῦ ἴδιου τοῦ Gatteri — οἱ δύο δοκοὶ στὸ κάτω δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασις τοῦ πιάτου θὰ ἦταν μιὰ καλὴ θέσις γι' αὐτὴν κατὰ τὸ ἀνάλογο τοῦ χαρακτηριστικοῦ τοῦ Μουσείου Μπενάκη —, καὶ νὰ ἦταν ἓνα δεύτερο ἔργο μιᾶς σειρᾶς χαρακτηριστικῶν, ἀφιερωμένης στὴν Κρητικὴ ἐξέγερσις τῶν ἐτῶν 1866 - 69.

Τελειώνοντας θὰ θέλαμε νὰ κλείσουμε μὲ μερικὲς ἀκόμα παρατηρήσεις γιὰ τὸν πίνακα τοῦ Παχῆ, ὁ ὁποῖος, ὅσο κι ἂν ἔγινε φανερὴ ἡ ἐξάρτησή του ἀπὸ ἓνα ξένο πρότυπο, δὲν παύει νὰ παραμένῃ ἓνας ζωντανὸς μάρτυρας τῶν ἀγώνων καὶ τῶν θυσιῶν τῶν ἀλύτρωτων Ἑλλήνων γιὰ ἔνωσις μὲ τὴ μητέρα Ἑλλάδα. Ἐκεῖνο πού παρατηρεῖ κανεὶς ἀμέσως σὲ σχέση μὲ τ' ἄλλα δύο ἔργα, εἶναι ἡ λιτότητα πού τὸν χαρακτηρίζει· μιὰ ἐντύπωσις πού προκαλεῖται ἀπὸ τὸν περιορισμὸ τῶν μορφῶν στὸν μικρότερο δυνατὸ ἀριθμὸ, χωρὶς ὅμως νὰ χάνεται ἡ αἴσθησις τοῦ πλήθους, καὶ ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησις καθαρῶν ἀρχιτεκτονικῶν θεμάτων. Ἔτσι ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ δὲν ἀποσπᾶται ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν λεπτομερειῶν εἰς βάρος τῆς θέασις τοῦ ἔργου ὡς συνόλου. Οἱ λόγοι πού ὀδήγησαν τὸν καλλιτέχνη σ' ἓναν τέτοιον τρόπο ἀπόδοσις ὀφείλονται στὸ σχῆμα, στίς διαστάσεις τοῦ πίνακα, καὶ κυρίως στὸ διαφορετικὸ ὕλικὸ μὲ τὸ ὁποῖο δουλεύ-

---

ἔγινε στίς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Ἐξάλλου μιὰ ἔρευνα σχετικὴ μὲ τὴν ἀγγλικὴ μάρκα δὲν ἀπέδωσε θετικὰ ἀποτελέσματα. Πρόκειται γιὰ σήμανση πού ἔδινε τὸ ἀρμόδιο γραφεῖο (Patent Office) ὅπου ὁ κατασκευαστὴς κατέθετε τὸ σχέδιον τοῦ κεραμικοῦ, γιὰ νὰ διασφαλίσῃ τὴν ἀποκλειστικότητα τῆς παραγωγῆς του. Ἀναγραφόταν μαζί μὲ τὴ μάρκα τοῦ κατασκευαστῆ στὴν πίσω ἐπιφάνεια τοῦ κεραμικοῦ. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς κωδικοὺς ἀριθμοὺς καὶ τὰ γράμματα πού ὑπάρχουν μέσα στὸ ρόμβο, δηλώνουν πιθανὸν τὴν ἡμερομηνία καταθέσεως τοῦ σχεδίου στὸ γραφεῖο αὐτό. Βλ. W. B. Honey, *Old English Porcelain*, Λονδίνο 1948, σσ. 278-279. Σχετικὰ μὲ τὴν ἀποκρυπτογράφηση τῶν κωδικῶν ἀριθμῶν — γραμμάτων ὑπάρχει τὸ ἄρθρον τοῦ J. H. Park στὸ περιοδικὸ *Antiques*, Μάρτιος 1931, τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν μπίρρεσα νὰ δῶ.

τηκε, δηλαδή τὸ λάδι. Ἡ ἐπιτυχία ἑνὸς χαρακτηριστικοῦ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ καλὸ σχέδιο καὶ τὴ μελετημένη ἐναλλαγή φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιφανειῶν. Ἡ οὐσία τοῦ βρίσκεται στὴ γραμμὴ, στὸ πῶς καὶ ποῦ θὰ τὴν τραβήξῃ ὁ καλλιτέχνης. Στὴν ἐλαιογραφία ἔχουμε ἕναν νέο καθοριστικὸ παράγοντα: τὸ χρῶμα μὲ τὴν ἔννοια τοῦ ὑλικοῦ (pigment), τὸ ὁποῖο διαθέτει ἰδιαίτερη ὕφή, ποιότητα, ὄγκο, καὶ ὑπαγορεύει ὀρισμένους συγκεκριμένους τρόπους χειρισμοῦ του (handling). Στὸ ἔργο τοῦ Παχῆ τὸ χρῶμα δὲν ἀποκτᾶ βέβαια ἐκφραστικὴς δυνατότητες, χρησιμοποιοῦμενο ὅμως σὲ ἰσόπαχη καὶ λεία στρώση βρίσκεται ἐκεῖ στὸν πρωταρχικὸ του ρόλο, νὰ γεμίση δηλαδή ἐπιφάνειες. Διαλέγονται λοιπὸν καὶ ἀντιγράφονται πιστὰ σὲ μεγαλύτερη κλίμακα — πιθανότητα μὲ τὴ μέθοδο τοῦ τετραγωνισμοῦ<sup>1</sup> — ἐκεῖνες οἱ μορφὲς ἀκριβῶς ποὺ διακρίνονται γιὰ τὸ πλάτος τους καὶ τὶς δυνατότητες ποὺ προσφέρουν γιὰ μνημειακὴ ἀπόδοση.

Τὸ πρόβλημα τῆς μίμησης καὶ τῆς ἀντιγραφῆς, ὄχι μόνον στὴν τέχνη καὶ στὸν κόσμον τῶν ἰδεῶν, ἀλλὰ καὶ στὴν καθημερινὴ πράξη, δὲν ἐμπίπτει τόσο μέσα στὴ σφαῖρα τῆς αἰσθητικῆς ὅσο τῆς ἠθικῆς. Πρὸς στιγμὴ ἔχουμε τὴν ἐπαφὴ δύο ἀνθρώπων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ ἕνας ἔχει βρῆ καὶ ἔχει δώσει ὀρισμένες λύσεις πάνω σ' ἕνα συγκεκριμένο θέμα, καὶ ὁ ἄλλος ἔρχεται καὶ μιμεῖται ὅ,τι μπορεῖ. Ὁ πραγματικὸς ὅμως καλλιτέχνης, ἀκόμη καὶ στὴν περίπτωση αὐτή, θὰ βάλῃ τὴ σφραγίδα τῆς προσωπικῆς του δημιουργίας, καὶ δὲν θὰ περιορισθῇ στὴν ἄχαρη δουλειὰ τῆς ἀπλῆς ἀντιγραφῆς. Τὴν προσωπικὴ συμβολὴ στὸ ἔργο τοῦ Παχῆ μπορεῖ νὰ διακρίνῃ κανεὶς τόσο στὴν ἐπιλογή τῶν μορφῶν ἀπὸ τὸ πρότυπο ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του, ὅσο καὶ στὸν τρόπο τῆς ἀπόδοσής τους.

Θεσσαλονίκη

ΗΛΙΑΣ ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ

1. Ὁ Παχῆς φοίτησε στὴν περίφημη ἀκαδημία τοῦ Ἁγίου Λουκά στὴ Ρώμη. Γνωρίζουμε ὅτι στίς ἀκαδημίες, ἂν ὄχι τίποτε ἄλλο, οἱ σπουδαστὲς ἀποκτοῦσαν τουλάχιστον σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ τεχνικὲς γνώσεις. Τὸ σχέδιο ἦταν τὸ κέντρο τῆς διδασκαλίας καὶ ἡ ἀντιγραφὴ κλασσικῶν προτύπων στὴν ἡμερησία διδάχξη.