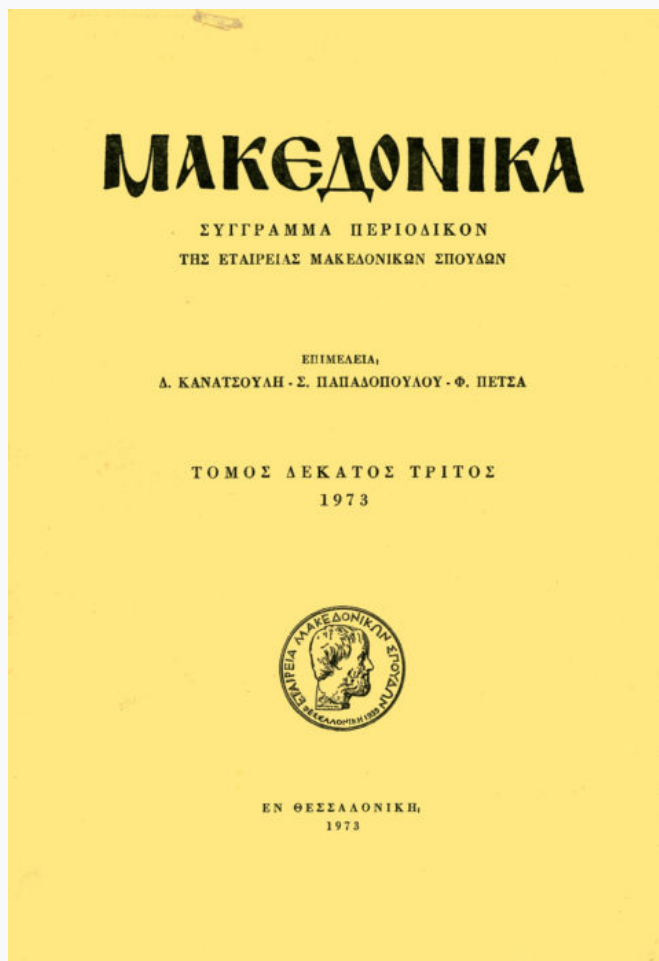


Μακεδονικά

Τόμ. 13, Αρ. 1 (1973)



Μια προσωπογραφία του ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα: ο "Κ. Δόσιος" της βιβλιοθήκης Κοζάνης

Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

doi: [10.12681/makedonika.911](https://doi.org/10.12681/makedonika.911)

Copyright © 2014, Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Χαραλαμπίδης Α. Γ. (1973). Μια προσωπογραφία του ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα: ο "Κ. Δόσιος" της βιβλιοθήκης Κοζάνης. *Μακεδονικά*, 13(1), 389–402. <https://doi.org/10.12681/makedonika.911>

ΜΙΑ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΒΑΡΟΥΧΑ

Ο «Κ. ΔΟΣΙΟΣ» ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ ΚΟΖΑΝΗΣ

Πρὶν ἀπὸ μερικά χρόνια ἡ οἰκογένεια Σκενδέρ, κληρονόμος τῆς οἰκογένειας Δόσιου, χάρισε στὸ Ἱστορικὸ 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 Ἑλλήνα ζωγράφου τοῦ 19ου αἰώνα Γεωργίου Βαρούχα, γιὰ τὸν ὁποῖο ἐλάχιστα βιογραφικὰ στοιχεῖα εἶναι γνωστὰ³ καὶ μέχρι τῆ στιγμῆ δύο μόνον ἔργα του ἔχουν ἐπισημανθῇ⁴.

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 μουσαμᾶς εἶναι καρφωμένος πάνω σὲ ξύλινο περαστὸ στὶς γωνίες τελάρο. Ἄν ἐξαίρεση 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 σχῆσιμο τοῦ μουσαμᾶ διαστάσεων $0,025 \times 0,015\mu$. στὸ δεξιὸ βραχίονα τοῦ εἰκονιζομένου, ἡ διατήρησή του πρέπει νὰ θεωρηθῇ 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. «Ἐφημερίς τῶν Συζητήσεων», 22-6-1871, ἀριθ. 89, σ. 3, στ. 2.

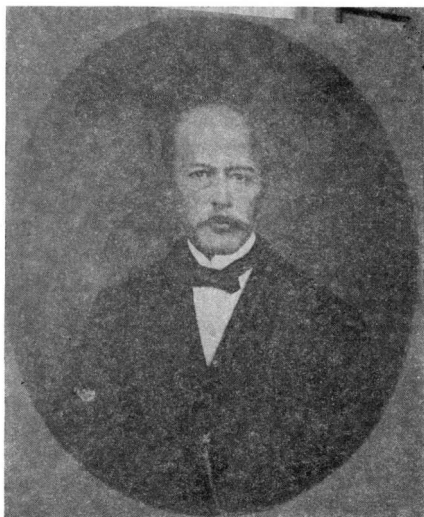
3. Εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ ἀπουσία κάθε πληροφοριακοῦ στοιχείου γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του στὰ καλλιτεχνικὰ καὶ ἐγκυκλοπαιδικὰ λεξικά, καθὼς καὶ στὶς ἱστορίες τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ περασμένου αἰώνα.

4. Τὸ δεύτερο ἔργο εἶναι πάλι μία ἐνυπόγραφη προσωπογραφία σὲ ὀβάλ τῆς γυναίκας τοῦ γιατροῦ Ἀρεταίου, ποὺ βρίσκεται στὴ Συλλογὴ Κουτλίδη τὴν Ἀθήνα. Ἐχει διαστάσεις $0,75 \times 0,63\mu$. 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 ὀρος, γιατί δὲν ὑπάρχει στὰ ἑλληνικὰ ἀκριβῶς ἀντίστοιχος μονολεκτικός.

περισσότερα ἀπὸ ἓνα στρώματα, πράγμα, ὥστόσο, ποὺ δὲν ζημιώνει οὐσιαστικά τὸ ἔργο.

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

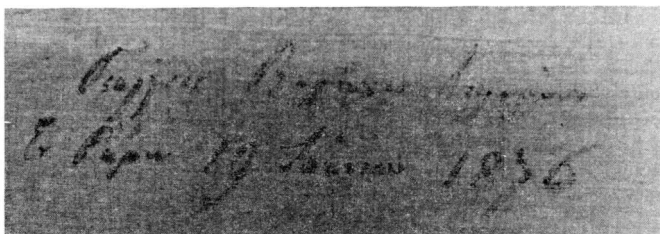


Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δοξίου

ξιὰ. Φορᾷ σκοῦρο φαιοπράσινο σακάκι, ὁμοιόχρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο πουκάμισο. Στὸ κάτω ἀπὸ τὰ δύο μόλις ὁρατὰ κουμπιὰ τοῦ γιλέκου κρέμεται σὲ διαγώνιο ἀπὸ ἀριστερά πρὸς τὰ δεξιὰ χρυσὴ ἄλυσίδα.

Ἡ μεγάλη φαλάκρα, οἱ ρυτίδες καὶ ἡ λεύκανση ποὺ 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 αὐλακώνεται ἀπὸ ρυτίδες περισσότερο αἰσθητὲς στὸ ἀριστερό του τμήμα. Δύο ἄλλες μικρές, ἀλλὰ βαθεῖς στὴ γένεση τῆς μύτης ἐνώνουν τὰ φρύδια, τὸ ἀριστερό ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἀνασηκωμένο στὸ ἐξωτερικὸ του ἄκρο. Κάτω ἀπὸ τὸ ἀνασήκωμα παρουσιάζεται ἓνα φούσκωμα τοῦ βλε-

φάρου. Τα καφεπράσινα μάτια κοιτάζουν κατ' εὐθείαν τὸ θεατὴ. Οἱ δακρυγόνοι ἄσκοι εἶναι καὶ αὐτοὶ χαρακτηριστικὰ ἐξογκωμένοι. Ἡ πλατιὰ 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 ἀριστερὸ του τμήμα. Ἀκάλυπτη μένει μία μικρὴ λωρίδα του στὸ δεξιό, ἀμέσως κάτω ἀπὸ τὸ πηγούνι.



Εἰκ. 2. Ὑπογραφή καὶ χρονολογία τοῦ ἔργου

Στὸ ἐπάνω ἀριστερὸ τμήμα τῆς πίσω ἐπιφάνειας τοῦ μουσαμῆ ὑπάρχει ἡ ἐξῆς μικρογράμματα μὲ καλλιγραφημένο γράνιμο ἐπιγραφή σὲ δύο σειρὰς (εἰκ. 2):

Γεώργιος Βαρούχας Κεφαλλήν¹.

Εν Ρ'ώμῃ 19 Ιουνίου 1876²

Εἶναι γραμμένη μὲ μαῦρα γράμματα μὲ 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 ὅμως μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἂν ληφθοῦν ὑπόψη τὰ ὀρθογραφικὰ λάθη τῆς δευτέρας σειρᾶς.

2. Ὁ Δόσιος πέθανε τὸ 1871. Ἐτσι, εἶναι φανερό ὅτι ὁ ζωγράφος βασίστηκε σὲ κάποια φωτογραφία ὅμοια μὲ 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, ὅστόσο, 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 ζωγράφο Κ. Μινιάτη, συμπατριώτῃ τοῦ Βαρούχα στὴν Φλωρεντία, ὁ ὁποῖος ζωγράφησε τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Σπυρίδωνα Πήλικα βασισμένος σὲ μία φωτογραφία πού ἔγινε μετὰ τὸ θάνατό του καὶ στὸ ἐκμαγεῖο τοῦ νεκροῦ. Βλ. περιόδ. «Πανδώρα», τ. ΙΔ' (1863), σ. 285.

θη¹. Στὴν πίσω πάντα ἐπιφάνεια καὶ κατὰ μήκος τῶν δύο ὀριζοντίων πῆχεων 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'Arcondropuli³ 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 αἰῶνα 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 σειρά γόνος τῆς οἰκογένειας, ἔγγονος τοῦ Γεωργίου ποὺ μετοίκησε πρῶτος στὴν Κεφαλληνία, καὶ γιὸς τοῦ Δημητρίου, διευθυντῆ τῆς Ἀστυνομίας Κεφαλληνίας⁸.

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

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

3. Οἱ ἀρχοντοπόλοι ἦσαν «γόνοι τῶν φεουδαρχικῶν Βυζαντινῶν οἰκογενειῶν, ποὺ μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπ' τοὺς Ἑνετοὺς ἐδῆλωσαν πίστη στὴ Γαληνοτάτη Δημοκρατία τῆς Ἑνετίας καὶ πῆραν φέουδα, μικρότερα πάντως ἀπὸ κείνα ποὺ πῆραν οἱ Ἑνετοί». Βλ. Ν. Τωμαδάκης, Ἀντωνίου Τριβάν: Διηγήσεις περὶ Κρήτης, «Νέα Ἑστία», τ. 12 (1932), σ. 850.

4. Μ. Μανούσκα, ἔ.α., σ. 52 καὶ 53.

5. Ἡ Τσιτσέλη, Κεφαλληνιακὰ Σύμμικτα, Ἀθήναι 1904, τ. Α', σ. 53. Ὁ Σπ. Λάμπρος (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 διῆθεν στὴν Κέρκυρα, μόλις ἔπρεσε ἡ Κρήτη στὰ χέρια τῶν Τούρκων ἢ καὶ νορίτερα. Ὅπως ὁμως ἀπέδειξε ὁ Μ. Μανούσκας ὁ Κατάλογος τοῦ Λάμπρου 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. Μανούσκα, ἔ.α., σ. 42.

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

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

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

Γεννήθηκε στο Ἀργοστόλι γύρω στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα¹. Σὲ ἄρκετὰ μικρὴ ἡλικία πῆγε στὴ Ρώμῃ², ὅπου σπούδασε ζωγραφικὴ καὶ διέπρεψε κερδίζοντας βραβεῖα γιὰ πρωτότυπα ἔργα του, ἐνῶ εἶχε πολὺ καλὺτερη ἐπίδοση στὴν ἀντιγραφή ἔργων μεγάλων καλλιτεχνῶν³.

Ἡ Ἰταλία, ποὺ κράτησε τὴν πρωτοπορία στὴν Ἀναγέννηση καὶ τὸν Μανιερισμὸ καὶ ἔδωσε τὶς βασικὲς προϋποθέσεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Μπαρόκ, σιωπᾶ οὐσιαστικὰ τὸν 18ο καὶ 19ο αἰώνα. Ὅλες οἱ προσπάθειες τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων ἐξαντλοῦνται στὸ χῶρο τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ André Chastel⁴, στὴ Ρώμῃ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχῃ τὸν 19ο αἰώνα «ἓνας παράγωγος ἀκαδημαϊσμός με ἐπικεφαλῆς τοὺς Podesti (1800-1895), Fracassini (1838-1868), Mariani (1828-1901) καὶ Maccari (1841-1919)». Σὰν ἀντίδραση στὸν ἀκαδημαϊσμὸ δημιουργήθηκε στὴ Φλωρεντία ἡ σχολὴ τῶν Maccioli⁵, ἡ μοναδικὴ ἀξιόλογη κίνηση στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19ου αἰώνα. Μὲ τοὺς Maccioli ἔχουμε τὴν γενναία ἐπιστροφή στὸ πραγματικὸ—ἓνα στοιχεῖο ποὺ εἶχε ἐκλείψει μετὰ τὴν διδασκαλία τῆς Ἀκαδημίας⁶— τὴν ἀντικατάσταση τῆς περιγραφῆς ἀπὸ τὴν ἐντύπωση, βασισμένη στὴ σύνθεση χρωματικῶν κηλίδων καὶ γενικὰ τὸν τονισμὸ τῆς ἀξίας τοῦ χρώματος⁷.

Ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε ἀπὸ τοὺς δύο πίνακες ποὺ ἔχουμε στὰ χέρια μας, ὁ Βαρούχας δὲν ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὴν πρωτοποριακὴ κίνηση τῶν Maccioli. Τὰ ἔργα χρονολογημένα τὸ 1876, ὅταν δηλαδὴ ἡ σχολὴ ἔχει κιόλας ἐξαντλήσει τὶς βασικὲς τῆς δυνατότητες—ἀφοῦ μετὰ τὸ 1880 οὐσιαστικὰ διαλύεται—δὲν ἔχουν κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ τὰ συνδέῃ μετὰ αὐτὴ. Ἐτσι, καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ καλλιτέχνης δραστηριοποιήθηκε κυρίως στὸ χῶρο τῆς ἀκαδημαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἓνα δείγμα τῆς ὁποίας εἶναι καὶ ἡ προσωπογραφία τοῦ Δόσιου.

Στὴν Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεση τοῦ 1885 στὸν Παρνασσὸ ὁ Γεώργιος Βαρούχας πῆρε μέρος μαζὶ μετὰ τὰ δύο τοῦ παιδιά, καὶ τὸ περιοδικὸ «Ἐβδομάς»⁸ ἀπηχώντας τὶς γνώμες τῶν εἰδικῶν παρατηροῦσε: «...διεκρίθησαν τὰ γραφι-

1. Ἀκριβὴς χρονολογία, ὅσο μῦρεσα νὰ δῶ, δὲν ἀναφέρεται πουθενά.

2. Τὰ ὀρθογραφικὰ λάθη στὴν ἐπιγραφή τῆς πίσω ἐπιφάνειας τοῦ πίνακα, καθὼς καὶ ἡ ὀριμότητα τοῦ ἔργου σὲ σχέση μετὰ τὴν ἡλικία τοῦ καλλιτέχνη—ὑποθέτουμε ὅτι γεννήθηκε στὴ δεκαετία 1840-1850—ὁδηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Βαρούχας ἔφυγε μικρὸς ἀπὸ τὴν Κεφαλληνία γιὰ τὴ Ρώμῃ χάνοντας ἔτσι τὴν ἐπαφὴ του μετὰ τὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα.

3. Ἡ ἀνάθεση τῆς προσωπογραφίας τοῦ Δόσιου σ' αὐτὸν δὲν εἶναι ὁπωσδήποτε ἄσχετη μετὰ αὐτὴ του τὴ φήμη.

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

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

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

7. A. Chastel, ἑ.ἀ., σ. 386.

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

καί ἔργα τῶν κ. Βολανάκη, Πανταζή, Γύζη, Λεμπέση, Γιαληνᾶ, Ἰακωβίδου, Λύτρα καὶ ἀδελφῶν Προσαλέντη—πλὴν τῶν ἀνεπιδέκτων συζητήσεως λαμπρῶν ἔργων τῶν γνωστῶν ἐν Ῥώμῃ ζωγράφων Βαρούχα πατρός καὶ υἱῶν...». Ὁ Βαρούχας δηλαδὴ συγκαταλέγεται ἀνάμεσα στὰ πρῶτα ὀνόματα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Κατὰ πόσο αὐτὴ ἡ ἄποψη ἀντιπροσωπεύει τὴν πραγματικότητα δὲν εἴμαστε μέχρι τῆ στιγμῆς σὲ θέση νὰ τὸ κρίνουμε, γιατί γνωρίζουμε δύο μόνο ἔργα τοῦ Γεωργίου Βαρούχα, δύο τοῦ μεγάλου του γιοῦ Ἀριστείδη¹ 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 ἀκολοθώντας τὴν τύχη τῆς οἰκογενείας του, ἡ ὁποία γιὰ νὰ ἀποφύγῃ τὶς πιέσεις τοῦ Ἀλῆ Πασᾶ ἐγκαταστά-

1. Δύο ἐπίσης προσωπογραφίες τοῦ Ἀριστείδη Βαρούχα ὑπάρχουν στὴ Συλλογὴ Κουτλίδη στὴν Ἀθήνα: α) «Ὁ Κύριος ποῦ διαβάζει Ἐφημερίδα» (λάδι σὲ μουσαμά διαστάσεων 0,45 × 0,36 μ.) καὶ «Προσωπογραφία μεταμφιεσμένου Ἀνδρα» (λάδι σὲ μουσαμά διαστάσεων 0,47 × 0,38 μ.). Καὶ τὰ δύο ἔργα ἔχουν τὴν ὑπογραφή: «A. Varucca 1882 Roma». Εἶναι μία περίεργη σύμπτωση οἱ ὁμοίαις χρονολογίες. Τὰ δύο ἔργα τοῦ Γεωργίου Βαρούχα χρονολογούνται τὸ 1876 καὶ τὰ ἄλλα δύο τοῦ Ἀριστείδη Βαρούχα τὸ 1882. Θὰ ἦταν δύσκολο νὰ δοθῇ ὁποιαδήποτε ἐξήγηση βασισμένη στὴν τόσο λειψὴ γνώση τοῦ ἔργου τους. Πάντως τεχντροπικὰ 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 Ἀριστείδης 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 ἐκθεσὶ τοῦ Ζαπτείου τοῦ 1888. Βλ. Φ. Ρώκ, Μία Πανελλήνιος Καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις τοῦ 1888, «Νέα Ἑστία», τ. 23 (1938), σ. 696.

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

3. Περιοδ. «Ἐβδομάς», ἔ.α., σ. 195. Ἀναφέρεται συμμετοχὴ του στὴν Ἐκθεσὶ τοῦ 1885.

4. Π. Χιότου, Ἱστορικὰ Ἀπομνημονεύματα Ἐπτανήσου, 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. Δόσιου ὑπὸ Θ. Α. Ζαΐμης»), 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 Κυρίων», 15.6.1903, ἔτος ΙΖ', ἀριθ. 754. Λεύκωμα Νομοῦ Κοζάνης ἐπὶ τῇ Ἐκατονταετηρίδι τῆς Ἑλλάδος, Κοζάνη 1930, σ. 128. Κ. Παπαρρηγόπουλος, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους, Ἀθήναι 1932, τ. Στ' α, σ. 239. Ζ. Τσίρου, Ἡ Βλάστη, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 123-126. Σ. Μαρκεζίνη, Πολιτικὴ Ἱστορία τῆς Νεωτέρας Ἑλλάδος, Ἀθήναι 1966, τ. Α', σ. 311 καὶ 325 σημ. 22. Μεγάλῃ Ἑλληνικῇ Ἐγκυκλοπαίδειᾳ καὶ Ἐγκυκλοπαιδικὰ Λεξικά «Ἡλίου», «Ἐλευθεροδάκην» καὶ «Πάπυρος-Λαρούς».

θηκε στὴν Τρανσυλβανία. Ἀφοῦ 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 Ὁθωνα—γύρισε στὴν Ἑλλάδα, ὅπου διορίσθηκε πρῶτα πάρεδρος στὸ Ὑπουργεῖο τῶν Οἰκονομικῶν καὶ στὴ συνέχεια εἰσηγητὴς στὸ Συμβούλιο τῆς Ἐπικρατείας καὶ ὑπουργικὸς σύμβουλος στὸ Ὑπουργεῖο τῶν Ἑσωτερικῶν. Στὶς θέσεις αὐτὲς καὶ μάλιστα σὲ μίᾳ ἐποχῇ ποὺ δημιουργοῦνταν ἡ νομοθεσία τοῦ καινούριου Κράτους προσέφερε πολλὰ. Ἀκόμῃ πρὶν ἰδρυθῇ τὸ Πανεπιστήμιον δίδασκε δωρεάν μαζὶ με ἄλλους μεγάλους ἐπιστήμονες στὸ Γυμνάσιον Ἀθηνῶν ἢ στὸ σπίτι του.

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

Τὸ 1854 δημοσίευσε ἀνώνυμα μελέτη γιὰ τὸ Ἀνατολικὸ Ζήτημα με τὸν τίτλον «Ἑλληνισμὸς ἢ Ρωσισμὸς», στὴν ὁποία ἐξέθετε τοὺς κινδύνους ποὺ διέτρεχε ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς ἀπὸ τὶς ἐνέργειες τῆς ρωσικῆς πολιτικῆς¹. Συντάχθηκε με τὸν περίφημον κληρικὸ καὶ συγγραφέα 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 Α΄ Ἐθνικὴ Συνέλευση (1863-64) ἐξελέγη πληρεξούσιος τῶν Μακεδόνων.

Τὸ 1868 δημοσίευσε δριμεία πολεμικὴ ἐναντίον τῆς Πανεπιστημιακῆς Ἑρμηνείας 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 «Ἑταιρείας τῶν φίλων τοῦ Λαοῦ».

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς πολιτικὰ καὶ δημοσιολογικὰς μελέτες του ἀσχολήθηκε καὶ με τὴν ξένην λογοτεχνίαν. Μετέφρασε ἔμμετρα τὸ «Λάρα», τὸ «Μαμφρέδο» καὶ τὸν «Πειρατὴ» τοῦ Βύρωνα, ἐνῶ τὸ 1857 ἐξέδωσε τὸν «Γκιαοῦρ» τοῦ ἰδίου ποιητῆ μεταφρασμένο ἀπὸ τὴ γυναῖκα του Αἰκατερίνη, ἡ ὁποία εἶχε πεθάνει τὸ 1856. Μεγάλῃ ἀπώλεια πρέπει νὰ θεωρηθῇ τὸ κάψιμον τῆς βιβλιοθήκης του, στὴν ὁποία ὑπῆρχαν καὶ πολλὰ χειρόγραφα του.

1. Συγκεκριμένα ἔκρινε κριτικὴ σὲ μίαν σειρά ἀπόρρητα ἔγγραφα καὶ ἐκθέσεις ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἡ ἀγγλικὴ Κυβέρνηση σχετικὰ με 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 σκοποὺς.

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, δηλαδή, κατάλληλος κυρίως γιὰ τὸ κεφάλι καὶ τοὺς ὤμους καὶ γενικὰ γιὰ γυναῖκες καὶ παιδιὰ μὲ κόμμωση καὶ ἐνδύματα τέτοια, ποὺ νὰ ἀνταποκρίνονται στὴ γραμμὴ του. Στὸ ὀρθογώνιο πάλι οἱ γωνίες συνθετικά εἶναι κάπως ἐνοχλητικές, ἐνῶ μὲ τὸ ὀβάλ παρακάμπτεται αὐτὴ ἡ δυσκολία καὶ καλύπτεται εὐχάριστα ὁ χῶρος¹. Ἡ ἐνταξὴ τοῦ ὀβάλ σὲ ὀρθογώνιο δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία². Ὁ Βαρούχας ἀκολουθεῖ μία παράδοση ποὺ καλλιιεργεῖται τὸν 17ο αἰῶνα³, συνεχίζει 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 παραστήσῃ ὁ καλλιτέχνης: ἐπιφάνεια ἢ χῶρο. Ὅπως οὐδέποτε ἡ τοποθέτηση μιᾶς νατουραλιστικῆς ἀποδομένης μορφῆς *in vacuo* ἀποτελεῖ αἰσθητικὴ ἀντίφαση, τὴν ὁποία ὅμως ὅλοι ἔχουμε συνηθίσει τόσο, ὥστε νὰ μὴ τὴν προσέχουμε. Στὴ φύση ἕνας τέτοιος ἀφηρημένος χῶρος δὲν ὑπάρχει ἢ ἂν ὑπάρχη εἶναι δύσκολο νὰ βρεθῇ⁴. Στὴν περίπτωσή μας, ἐπειδὴ δὲν ὑποδηλώνεται ἡ σκιά τοῦ εἰκονιζομένου, οἱ σκούροι 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. Ἔτσι, 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 ποὺ φαίνεται νὰ ἐκπέμπῃ τὸ ἴδιο καὶ δημιουργεῖται μία χρωματικὴ τριφώνια: σκούρο καφὲ στὴν περιφέρεια τοῦ ὀβάλ, γκριζοπράσινο στὸ κέντρο καὶ ρόδινο στὸ πρόσωπο. Ἔτσι δένεται ἡ μορφή μὲ τὸ χῶρο, ἰδιαίτερα στὴν περιοχὴ τοῦ κεφαλοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸν κύριο πόλο ἐλξης 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 ποὺ θὰ ἄφηνε νὰ φαίνεται μόνο αὐτό, ὅπως ἀκριβῶς στὴν προσωπογραφία τῆς Κυρίας Ἀρεταίου τῆς Συλλογῆς Κουτλίδης.

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

4. H. Furst, ἑ.ἀ., 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 τῇ δημιουργίᾳ σκιῶν στὸ δεξιὸ κυρίως μισὸ τοῦ κεφαλίου: σ' ἓνα μέρος τῆς φαλάκρας καὶ τοῦ μετώπου, στὸν κρόταφο, στὸ μάγουλο



Εἰκ. 3. Προσωπογραφία Κ. Δόσιου (λεπτομέρεια)

καὶ στὴν περιοχή κάτω ἀπὸ τὸ κάτω χεῖλος. Τὸ πλατὺ ρυτιδωμένο μέτωπο συνεχίζεται πρὸς τὰ ἐπάνω μὲ τὴ φαλάκρα, ἡ ὁποία 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 ἀνασκήκωμα τοῦ ἀριστεροῦ φρυδιοῦ καὶ τὸ μεγαλύτερο κατέβασμα τοῦ δεξιοῦ βλεφάρου, ποὺ ἐνώνονται μετὰ τὴν ἐπάνω ρυτίδα στὴ γένεση τῆς μύτης καὶ σχηματίζουν μία ἀρκετὰ τονισμένη διαγώνιο. Στὴ σύνθεση τῶν διαφορῶν 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 χαρακτηριστικά: στίς ἄκρες τοῦ στόματος καὶ στίς ἄκρες τῶν ματιῶν»². Ἡ ὑγρότητά τους καὶ ἡ ἔνταση 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 ἐκεῖνι 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 ζῇ περισσότερο «γιά μένα», τὸν θεατῆ, παρὰ «γιά τὸν ἑαυτό του», ὅπως συμβαίνει στὸ προφίλ⁵. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ παρατηρηθῇ 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 τμηματὰ του ὀργανώνονται συμμετρικὰ γύρω ἀπὸ ἕνα κεντρικὸ σημεῖο, τὴ μύτη, ποὺ ὁ Marees τὴν ὀνομάζει «τὸ σημεῖο-κλειδί τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου»⁶. Ἐδῶ, πλατιά καὶ δυνατὴ στὴν καθετότητά της, δεσπόζει σὲ ὁλόκληρο τὸ πρόσωπο χωρίζοντάς το σὲ δύο πλαστικὰ ἰσοδύναμα μέρη.

1. Ἡ. Τσιτσέλη, ἑ.ἀ., σ. 53 καὶ Π. Χιότου, ἑ.ἀ., 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 δείξῃ τὸ βάθος, καὶ γιὰ νὰ ἀποδοθῇ σὲ ὅλη του τὴν ἔνταση, πρέπει νὰ συνεργασθοῦν ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα ποὺ σχηματίζονται γύρω ἀπὸ τὸ μάτι, καὶ τὸ μάτι νὰ δουλευτῇ ἔτσι, ὥστε νὰ βοηθῇ αὐτὴ τὴν ἄπιαστη ψυχικὴ καὶ ὄχι σωματικὴ ιδιότητα». Βλ. Μαρίνου Καλλιγὰ, Γιαννούλης Χαλεπὰς, Ἀθῆναι 1972, σ. 57.

4. Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 52.

5. Waetzoldt, ἑ.ἀ., σ. 57.

6. Waetzoldt, ἑ.ἀ., 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 του κεφαλιού. Έτσι, ἐνῶ τὸ ἄριστερό 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 ὅλων τῶν καμπυλῶν τοῦ κάτω τμήματος τοῦ προσώπου καὶ σχηματίζει ἓνα ὀριζόντιο ὀβάλ με κείνη πού ὀρίζει τὸ πηγούνι. Οἱ γραμμὲς τοῦ κάτω χεῖλους καὶ τοῦ ἡμισφαιρικοῦ πηγουνιοῦ ἐντάσσονται πειστικὰ σ’ αὐτὸ τὸ σχῆμα. Ἐξ ἄλλου, μετὸ χτένισμα τοῦ μουστακιοῦ σὲ κάθετη φορά δημιουργεῖται μία ὀπτική πρόσβαση γιὰ τὶς κάθετες ραβδώσεις τοῦ πουκάμισου. Σὰν τελευταία συνέπεια τῆς πρὸς τὰ δεξιὰ κίνησης τοῦ κεφαλιού πρέπει νὰ θεωρηθῇ τὸ ἀπότομο κόψιμο τοῦ ἀριστεροῦ μάγουλου σὲ ἀντίθεση μετὸ καμπύλο τοῦ δεξιοῦ.

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

Τὰ μαλλιά σὲ ἀνοιχτὸ καφέ με πρασινωποὺς τόνους βρίσκονται σὲ ἀπόλυτη χρωματικὴ συμφωνία μετὸ φόντο καὶ συνεχίζουν τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ καφέ στὴν περιφέρεια καὶ πράσινου στὸ κέντρο τοῦ ὀβάλ με τὸν ρυθμὸ: ἔξωτερικὰ ἄκρα μαλλιῶν 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, στὶς διαγώνιες σκιὲς τῶν δακρυγόνων ἁσκῶν, στὸ μουστάκι καὶ στὶς σκιὲς τοῦ πηγουνιοῦ—δείχνοντας πόσο ἐνεργητικὴ ἀντιλαμβάνεται ὁ καλλιτέχνης τὴν παρουσία τοῦ οὐδέτερου φόντου, τὸ ὁποῖο «εἰσβάλλει» χρωματικὰ σ’ ὁλόκληρη τὴ μορφή.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἀκόμη καὶ ἡ ἀναγλυφικὴ χρησιμοποίησις τοῦ χρώματος σὲ ὀρισμένα σημεῖα, ὅπως οἱ ρόδινες πινελιὲς στὶς ἄκρες τῶν πετρυγίων τῆς μύτης, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ μουστάκι, οἱ λιγότερο ἔντονες στοὺς κανθοὺς τῶν ματιῶν καὶ οἱ τονισμένες στὸ πουκάμισο, στὸ κουμπὶ του καὶ στὴν ἄλυσίδα. Τὶς μικρὲς αὐτὲς ἀνάγλυφες πινελιὲς θὰ μπορούσε νὰ πῇ κανεὶς πὼς τὶς χρησιμοποιεῖ ὁ καλλιτέχνης σὰν «σημεῖα στίξης» πάνω στὶς 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. Maurice Raynal, *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 σκοῦρο ἔνδυμα καὶ στὸ ζωηρόχρωμο πρόσωπο.

Οἱ φόρμες τοῦ προσώπου εἶναι πολὺ μαλακές. Ὁ καλλιτέχνης ἀποφεύγοντας τὰ ἀπότομα περιγράμματα ἐκμεταλλεύεται πλαστικά 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, ἕνας διαρκὲς παλμὸς ποὺ δονεῖ τὴ σάρκα ἀπὸ ζωὴ. Ἔτσι, παρὰ τὴν ἱερατικότητα τῆς μορφῆς μὲ τὸ ἐπίσημο σκοῦρο 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 θεατής. Ὁ Βαρούχας δημιούργησε τρεῖς πόλους ἑλξης: τὸ κεφάλι, τὸ πουκάμισο καὶ τὴ χρυσὴ ἄλυσίδα. Καὶ οἱ τρεῖς φωτισμένες αὐτὲς περιοχὲς τοποθετοῦνται στὸν κάθετο ἄξονα ποὺ τέμνει τὸν πίνακα στὴ μέση, μὲ μικρὲς ὅπωςδὴποτε 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 κορμοῦ 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 κορμοῦ. Ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ ἰσοροπήσῃ τοὺς δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κάθετο τοῦ κέντρου πλαστικούς ὀγκους, οἱ ὁποῖοι ἔχουν διαταραχθῇ ἀπὸ τὴ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ, τὴ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ κορμοῦ καὶ τὴ βράχυνση τοῦ ὤμου, μεταφέρει πρὸς τὰ ἀριστερὰ τὸ μεγαλύτερο μῆμα τοῦ λαιμοδέτη, τοῦ τριγώνου τοῦ πουκάμισου καὶ τῆς ἄλυσίδας. Ἐδῶ πράγματι διαπιστώνει κανεὶς πόσο σωστὴ αἴσθηση τοῦ πραγματικοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ αἰσθητικοῦ βάρους τῆς φόρμας, ἔχει ὁ καλλιτέχνης.

Τὸ πόσο νατουραλιστὴς εἶναι ὁ Βαρούχας μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸ μετρήσῃ στὴν ἀπόδοση ὁρισμένων 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, ἑ.ἀ., σ. 109.

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

Στην προσωπογραφία μας δεν εικονίζονται τὰ χέρια. Είναι γνωστό το πόσο σημαντικό ρόλο παίζουν αυτά σαν έκφραστική αξία, σαν παράγοντας δράσης και σαν φορέας κατανομής του φωτός στον πίνακα. Έδω υποκατάστατο των χεριών, μόνο όμως όσο αφορά το ρόλο τους σαν φωτιστικής αξίας, είναι η χρυσή αλυσίδα, ή οποία σπάζει τη μονοτονία του σκούρου ενδύματος στο κάτω τμήμα του πίνακα.

Στόχος τούτης της μελέτης ήταν μία πρώτη παρουσίαση ενός σχεδόν άγνωστου σε μας ζωγράφου του περασμένου αιώνα, τον οποίο μελετητές που βρίσκονταν πιο κοντά στη ζωή και το έργο του τον χαρακτήρισαν «διαπρεπή»¹ και «διάσημο»² και τὰ έργα του «λαμπρά και ανεπίδεκτα συζητήσεως»³. Στα χρόνια που οι μεγάλοι νεοέλληνες ζωγράφοι—Λύτρας, Βολανάκης, Γύζης, Ίακωβίδης—ζήτησαν την καλλιτεχνική τους τελείωση στο κλίμα του Μονάχου, ο Γεώργιος Βαρούχας στράφηκε, όπως οι περισσότεροι Έφταντισιώτες καλλιτέχνες, στη Ρώμη. Όπως παρατηρεί ο Φώτος Γιοφύλης⁴, στα Έφτάνησα όλοι οι ζωγράφοι της περιόδου 1821-1861 ήταν μαθητές της ιταλικής τέχνης⁵. Η διαφορά του Βαρούχα από τους άλλους ήταν ότι έμεινε για πάντα στη Ρώμη, χωρίς, ωστόσο, να πάψει να ασχολείται με ελληνικά θέματα, να υπογράφη στα ελληνικά και να στέλνει έργα του σε εκθέσεις στην Ελλάδα.

Στην προσωπογραφία του Δόσιου δείχνει πόσο άρτια γνώση της ιταλικής ζωγραφικής παράδοσης είχε, αποκτημένη κυρίως από τις αντιγραφές έργων μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος. Στοιχεία όπως το sfumato, ή αποφυγή των κραυγαλέων χρωματικών τόνων και των απότομων περιγραμμάτων, ή ένεργητικότητα των ματιών του εικονιζομένου και τέλος ή ίσορροπία των πλαστικών όγκων είναι οι πιο αδιάφυστοι μάρτυρες της ιταλικής του καλλιέργειας.

Με καθαρά καλλιτεχνικά μέσα, όπως ή χρωματική άρμονία, ή ήπιότητα

1. 'Η. Τσιτσέλη, έ.ά., σ. 53.

2. 'Α. Βαρούχα, έ.ά., Πίνακας με γενεαλογικό δένδρο.

3. Περιοδ. «Εβδομάς», έ.ά., σ. 195.

4. Φώτου Γιοφύλη, 'Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης, 'Αθήνα 1962, τ. Α', σ. 104.

5. Την περίοδο αυτή, αλλά και αργότερα, μικρή ή μεγάλη θητεία στη Ρώμη είχαν οι ζωγράφοι Ν. Κουνελάκης, Χ. Παχής, Β. Μποκατσιάμπης, 'Α. Γυαλινάς, Π. Τσιριγώτης, Σ. Πελεκάσης κ.ά.

τῶν τόνων, οἱ ὑπολογισμένες ἀσυμμετρίες, καὶ τὰ μαλακὰ περιγράμματα κατορθώνει νὰ κάνῃ ὁρατὸ τὸν ψυχισμό καὶ τὴν αὐστηρὴ πνευματικὴ συγκρότηση τοῦ Δόσιου. Μὲ τὴ διαγώνια ἐπίσης τοποθέτηση τῆς μορφῆς, τὸ καμπύλωμα τῶν πτυχῶν τοῦ πουκάμισου στὸ στῆθος καὶ τὸ ἑλαφρὸ 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.