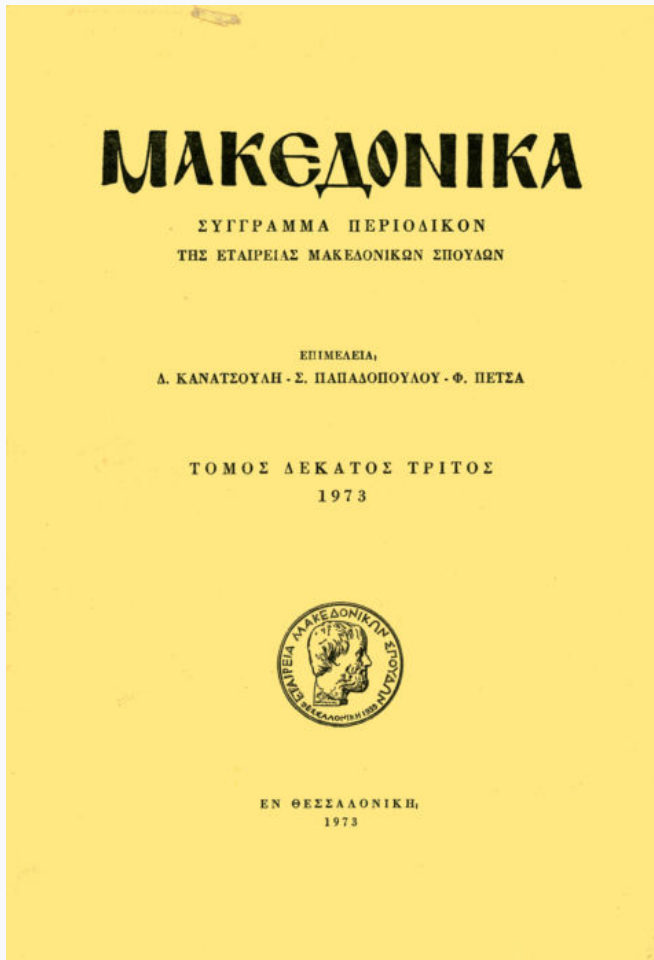


Μακεδονικά

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

Πριν από μερικά χρόνια η οικογένεια Σκενδέρ, κληρονόμος τής οικογένειας Δόσιου, χάρισε στο Ίστορικό Αρχείο Κοζάνης μία προσωπογραφία του Δυτικομακεδόνα δημοσιολόγου του περασμένου αιώνα Κωνσταντίνου Δόσιου, ένυπόγραφο έργο του ζωγράφου Γεωργίου Βαρούχα¹.

Ο πίνακας παρουσιάζει ένδιαφέρον για δύο κυρίως λόγους: α) Γιατί εικονίζει ένα σπουδαίο δημοσιολόγο, λόγιο και «ένα τών εϋεργετών και επιφανεστέρων άνδρων τής Ελλάδος»². β) Γιατί είναι ένυπόγραφο έργο του Έλληνα ζωγράφου του 19ου αιώνα Γεωργίου Βαρούχα, για τόν όποιο έλάχιστα βιογραφικά στοιχεία είναι γνωστά³ και μέχρι τή στιγμή δύο μόνον έργα του έχουν επισημανθῆ⁴.

Ο πίνακας (εικ. 1) έχει σχῆμα όρθογωνίου παραλληλογράμμου ύψους 0,746 μ. και πλάτους 0,623 μ., στο όποιο εγγράφεται ζωγραφιστό όβάλ⁵ ύψους 0,725 μ. και πλάτους 0,598 μ.

Ο μουσαμάς είναι καρφωμένος πάνω σε ξύλινο περαστό στις γωνίες τελάρο. Αν εξαιρέση κανείς τις περιορισμένες απολεπίσεις του χρώματος κατά μήκος του κάτω όριζοντίου και του δεξιού καθέτου χείλους του πίνακα, πού όφείλονται στην έλλειψη πλαισίου, και τó σχίσιμο του μουσαμά διαστάσεων 0,025 × 0,015μ. στο δεξιό βραχίονα του εικονιζόμενου, ή διατήρησή του πρέπει να θεωρηθῆ ίκανοποιητική. Συνέπεια πλημμελούς διαφύλαξης είναι και τó «σκάσιμο» του λαδοχρώματος στο όβάλ κυρίως, όπου υπάρχουν

1. Στο άρχείο τής Βιβλιοθήκης Κοζάνης υπάρχει χωρίς ήμερομηνία έπιστολή του δικηγόρου Άθηνών Περικλή Καρύδη, ό όποιος έκπροσωπώντας τούς κληρονόμους του Δόσιου παρέδωσε τήν προσωπογραφία στον τότε έφορο τής Βιβλιοθήκης κ. Ν. Δελιαλή.

2. «Εφημερίς τών Συζητήσεων», 22-6-1871, άριθ. 89, σ. 3, στ. 2.

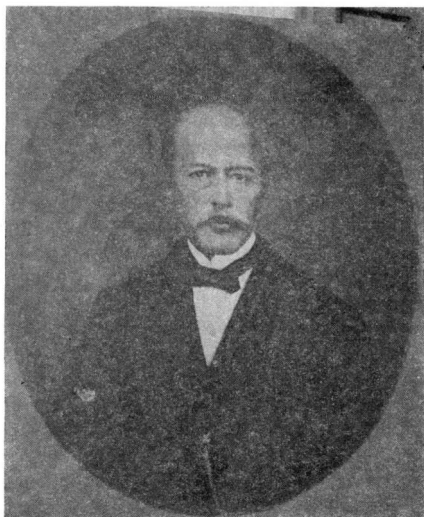
3. Είναι χαρακτηριστική ή άπουσία κάθε πληροφοριακού στοιχείου για τή ζωή και τó έργο του στα καλλιτεχνικά και έγκυκλοπαιδικά λεξικά, καθώς και στις Ιστορίες τής ελληνικής ζωγραφικής του περασμένου αιώνα.

4. Τό δεύτερο έργο είναι πάλι μία ένυπόγραφη προσωπογραφία σε όβάλ τής γυναίκας του γιατρού Άρεταίου, πού βρίσκεται στη Συλλογή Κουτλίδη τήν Άθήνα. Έχει διαστάσεις 0,75 × 0,63 μ. και στο κάτω άριστερό μέρος του πίνακα υπάρχει ή ύπογραφή: «Γ. Βαρούχας 1876 Ρώμη». Ποιοτικά είναι κατώτερη από τήν προσωπογραφία του Δόσιου.

5. Χρησιμοποιείται ό ξενικός όρος, γιατί δεν υπάρχει στα ελληνικά άκριβώς αντίστοιχος 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 κορμί εἶναι τοποθετημένο σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἀπὸ ἐξω δεξιὰ πρὸς τὰ μέσα ἀριστερά, ἐνῶ τὸ κεφάλι στρέφει πρὸς τὰ δε-

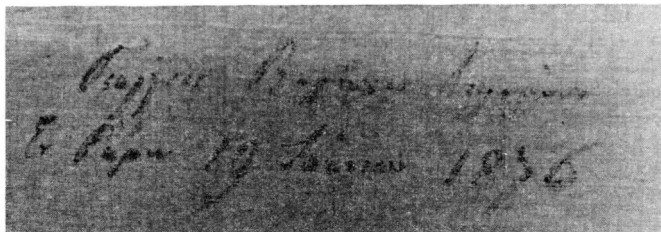


Εἰκ. 1. Προσωπογραφία τοῦ Κωνσταντίνου Δόσιου

ξιὰ. Φορᾷ σκούρο φαιοπράσινο σακάκι, ὁμοιόχρωμο γιλέκο καὶ λαιμοδέτη καὶ ἄσπρο πουκάμισο. Στὸ κάτω ἀπὸ τὰ δύο μόλις ὁρατὰ κουμπιά τοῦ γιλέκου κρέμεται σὲ διαγώνιο ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ χρυσεὴ 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 ἀυλακώνεται ἀπὸ ρυτίδες περισσότερο αἰσθητὲς στὸ ἀριστερὸ του τμήμα. Δύο ἄλλες μικρές, ἀλλὰ βαθιές στὴ 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 ὀλόκληρο 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 ὀλόκληρο 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.
 Ἐν Ρ'ώμῃ 19 Ἰουνίου 1876²

Εἶναι γραμμὴν 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 προβληματικὴ, γιατί δὲν εἶναι εὐκολὴ ἡ σύγκριση γραμμάτων. Ἰδιόμορφο εἶναι τὸ τρίτο γράμμα στὸν τύπο τοῦ γαλλικοῦ Υ. Ἡ παρουσία του ὅμως μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἂν ληθοῦν ὑπόψη τὰ ὀρθογραφικὰ λάθη τῆς δευτέρας σειρὰς.

2. Ὁ Δόσιος πέθανε τὸ 1871. Ἔτσι, εἶναι φανερό ὅτι ὁ ζωγράφος βασίστηκε σὲ κάποια φωτογραφία ὅμοια μὲ κείνη ποὺ ὑπάρχει στὴν αἴθουσα Συνεδριάσεων τοῦ Κοινοτικοῦ Συμβουλίου Βλάστης. Βλ. Ζ. Τ σ ῖ ρ ο υ, Ἡ Βλάστη, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 123 καὶ 126. Αὐτὸ, 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 ζωγράφου Κ. Μινιάτη, συμπατριώτη τοῦ Βαρούχα στὴν Φλωρεντία, ὁ ὁποῖος ζωγράφησε τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου Σπυρίδωνα Πήλικα βασιμένος σὲ μία φωτογραφία ποὺ ἔγινε μετὰ τὸ θάνατό του καὶ στὸ ἔκμαγετο τοῦ νεκροῦ. Βλ. περιόδ. «Πανδώρα», τ. 1Δ' (1863), σ. 285.

θη¹. Στὴν πίσω πάντα ἐπιφάνεια καὶ κατὰ μῆκος 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 στῆ σειρὰ 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' ὠμη, ἐνῶ ἡ λέξις Ἰουνίου δὲν ἔχει ψιλὴ καὶ τὸνίζεται στὴν προπαράληγουσα.

2. Πρόκειται γιὰ μία σουλταὶνὴ διαφόρων ἐγγράφων καὶ διηγῆσεων ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἱστορία τῆς Κρήτης στὰ χρόνια τῆς Ἐνετοκρατίας. Ἡ ἀριστερὴ δημοσίευση τῶν καταλόγων τοῦ Χρονικοῦ ἔγινε ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Μ. Μανούσακα. Βλ. Μ. Μανούσακα, 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 ἀρχοντοποιοὶ ἦσαν «γόνοι τῶν φεουδαρχικῶν Βυζαντινῶν οἰκογενειῶν, ποὺ μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπ' τοὺς Ἐνετοὺς δέηλωσησαν πίστη στῆ Γαληνοτάτη Δημοκρατία τῆς Ἐνετίας καὶ πῆραν φέουδα, μικρότερα πάντως ἀπὸ κείνα ποὺ πῆραν οἱ Ἐνετοί». Βλ. Ν. Τωμαδάκη, Ἀντωνίου Τριβάν: Διηγῆσεις περὶ Κρήτης, «Νέα Ἐστία», τ. 12 (1932), σ. 850.

4. Μ. Μανούσακα, ἔ.α., σ. 52 καὶ 53.

5. Ἡ Τσιτσέλη, Κεφαλληνιακὰ Σύμμικτα, Ἀθήναι 1904, τ. Α', σ. 53. Ὁ Σπ. Λάμπρος (βλ. Σ. Λάμπρου, Κατάλογος τῶν Κρητικῶν Οἰκῶν Κερκύρας, «Νέος Ἑλληνομνήμων», τ. 10 (1913), σ. 451) δημοσίευσε ἕνα κατάλογο κρητικῶν οἰκῶν—ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους καὶ τὸ Βαρούχα—οἱ ὅποιοι μετανάστευσαν δῆθεν στὴν Κέρκυρα, μόλις ἔπεσε ἡ Κρήτη στὰ χεῖρα τῶν Τούρκων ἢ καὶ χωρίτερα. Ὅπως ὁμως ἀπέδειξε ὁ Μ. Μανούσακας 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. Μανούσακα, ἔ.α., σ. 42.

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

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

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

Γεννήθηκε στο Ἄργοςτόλι γύρω στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα¹. Σὲ ἄρκετὰ μικρὴ ἡλικία πῆγε στὴ Ρώμη², ὅπου σπούδασε ζωγραφικὴ καὶ διέπρεψε κερδίζοντας βραβεῖα γιὰ πρωτότυπα ἔργα του, ἐνῶ εἶχε πολὺ καλύτερη 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 Ρώμη ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει 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 πρωτοπορικὴ κίνηση τῶν Maccioli. Τὰ ἔργα χρονολογημένα τὸ 1876, ὅταν δηλαδὴ ἡ σχολὴ ἔχει κίολας ἐξαντλήσει τὶς βασικὲς τῆς δυνατότητες—ἀφοῦ μετὰ τὸ 1880 οὐσιαστικὰ διαλύεται—δὲν ἔχουν κανένα στοιχεῖο ποὺ νὰ τὰ συνδέη μετὰ αὐτῆ. Ἔτσι, 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 του παιδιά, καὶ τὸ περιοδικὸ «Ἐβδομάς»⁸ ἀπὸ τὸν ἄνδρα τῆς γυνῆς τῶν εἰδικῶν παρατηροῦσε: «...διεκρίθησαν τὰ γραφι-

1. Ἀκριβὴς χρονολογία, ὅσο μῦορεσα 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—δηγοῦν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Βαρούχας ἔφυγε μικρὸς ἀπὸ τὴν Κεφαλληνία γιὰ τὴ Ρώμη χάνοντας ἔτσι τὴν ἐπαφὴ του μετὰ τὴν ἐλληνικὴ γλώσσα.

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

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

5. Οἱ σημαντικότεροι ἀπὸ τοὺς Maccioli ἦσαν οἱ Ninò 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, ἔ.α., σ. 386.

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

κά έργα τῶν κ. Βολανάκη, Πανταζή, 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 στιγμή 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 Βλάχστη τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, ἀπ' ὅπου ὅμως ἔφυγε μικρὸς ἀκολουθώντας τὴν τύχη τῆς οἰκογενείας του, ἢ ὅποια γιὰ νὰ ἀποφύγη 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 μουσαμὰ διαστάσεων 0,45 × 0,36 μ.) καὶ β) «Προσωπογραφία μεταμφιεσμένου Ἀνδρα» (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 χρονολογούνται τὸ 1876 καὶ τὰ ἄλλα δύο τοῦ Ἀριστείδη Βαρούχα τὸ 1882. Θὰ ἦταν δύσκολο νὰ δοθῆ ὀποιαδήποτε ἐξήγηση βασισμένη στὴν τόσο λειψή 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 διείδουση, ἐνῶ ὁ Ἀριστείδης ἔλκεται ἀπὸ τὸ ἀνεκδοτολογικὸ στοιχεῖο. Οἱ μορφές του περιβάλλονται ἀπὸ θαυμάσιες νεκρὲς φύσεις, ὅπως πίνακες στοὺς τοίχους, γυαλικά, λουλούδια, ἐπιπλα, ποῦ τραβοῦν ὁμως τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ καὶ ἀδυνατίσθουν τὴν ἀνθρώπινη παρουσία. Συμμετοχὴ τοῦ τελευταίου ἀναφέρεται στὴν ἔκθεση τοῦ Ζαπτιέ τοῦ 1888. Βλ. Φ. Ρ ὦ κ, Μία Πανελληνίος 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 Ἐκθεση τοῦ 1885.

4. Π. Χ ι ὦ τ ο υ, 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. Ζαΐμη»), Ἐφημ. «Μέλλον», 18.6.1871, ἔτος Η', ἀριθ. 758. «Ἐφημερὶς τῶν Συζητήσεων», 22.6.1871, ἔτος Α', ἀριθ. 89. Περιοδ. «Ἐβδομάς», τ. Β' (1885), σ. 4. «Ἐφημερὶς 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, τ. Στ' α, σ. 239. Ζ. Τ σ ῖ ρ ο υ, Ἡ Βλάχστη, 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 Ἐγκυκλοπαίδειᾳ καὶ Ἐγκυκλοπαιδικὰ Λεξικὰ «Ἡλίου», «Ἐλευθεροδάκην» καὶ «Πάπυρος-Λαρούς».

θηκε στὴν 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 Ὑπουργεῖο τῶν Οἰκονομικῶν καὶ στὴ συνέχεια εἰσηγητὴς στὸ Συμβούλιο τῆς Ἐπικρατείας καὶ ὑπουργικὸς σύμβουλος στὸ Ὑπουργεῖο τῶν Ἐσωτερικῶν. Στὶς θέσεις αὐτὲς καὶ μάλιστα σὲ μίαν ἐποχὴ ποὺ δημιουργοῦνταν ἡ νομοθεσία τοῦ καινούριου Κράτους προσέφερε πολλὰ. Ἀκόμη πρὶν ἰδρυθῆ τὸ Πανεπιστήμιο δίδασκε δωρεάν μαζί με ἄλλους μεγάλους ἐπιστήμονες στὸ Γυμνάσιο Ἀθηνῶν ἢ στὸ σπίτι του.

Θερμὸς ὑποστηρικτὴς τῆς Μεγάλης Ἰδέας καὶ βλέποντας τὴν πραγματῶσή 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 τίτλο «Ἑλληνισμὸς ἢ Ρωσισμὸς», στὴν ὁποία ἐξέθετε τοὺς κινδύνους ποὺ διέτρεχε ὁ ὑπόδουλος Ἑλληνισμὸς ἀπὸ τὶς ἐνέργειες τῆς ρωσικῆς πολιτικῆς¹. Συντάχθηκε μετὰ τὸν περίφημο κληρικὸ καὶ συγγραφέα Θ. Φαρμακίδη καὶ δημοσιογράφησε θερμὰ γιὰ τὸ αὐτοκέφαλο 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΄ Ἐθνικῆ Συνέλευση (1863-64) ἐξελέγη πληρεξούσιος τῶν Μακεδόνων.

Τὸ 1868 δημοσίευσε δριμεία 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 πολιτικὲς καὶ δημοσιολογικὲς μελέτες του ἀσχολήθηκε καὶ μετὰ τὴν ξένη λογοτεχνία. Μετέφρασε ἔμμετρα τὸ «Λάρα», τὸ «Μαμφρέδο» καὶ τὸν «Πειρατὴ» τοῦ Βύρωνα, ἐνῶ τὸ 1857 ἐξέδωσε τὸν «Γκιαοῦρ» τοῦ ἴδιου ποιητῆ μεταφρασμένο ἀπὸ τὴ γυναίκα του Αἰκατερίνη, ἡ ὁποία εἶχε πεθάνει τὸ 1856. Μεγάλῃ ἀπώλεια πρέπει νὰ θεωρηθῆ τὸ κάψιμο τῆς βιβλιοθήκης του, στὴν ὁποία ὑπῆρχαν καὶ πολλὰ χειρόγραφα του.

1. Συγκεκριμένα ἔκρινε κριτικὴ σὲ μίαν σειρὰ ἀπόρρητα ἔγγραφα καὶ ἐκθέσεις ποὺ εἶχε δημοσιεύσει ἡ ἀγγλικὴ Κυβέρνηση σχετικὰ μετὰ τὶς μυστικὲς διαπραγματεύσεις Ἀγγλίας-Ρωσίας γιὰ τὸν τρόπο ἐπίλυσης τοῦ Ἀνατολικοῦ Ζητήματος.

Πέθανε τὸ 1871 ἀφήνοντας μὲ τὴ διαθήκη του 63.000 δρχ. γιὰ κοινοφελεῖς σκοποὺς.

Τὸ ὄβάλ 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 γενικά γιὰ γυναῖκες καὶ παιδιά μὲ κόμμωση καὶ ἐνδύματα τέτοια, ποὺ νὰ ἀνταποκρίνονται στὴ γραμμὴ του. Στὸ ὀρθογώνιο πάλι οἱ γωνίες συνθετικά εἶναι κάπως ἐνοχλητικές, ἐνῶ μὲ τὸ ὄβάλ παρακάμπτεται αὐτὴ ἢ δυσκολία καὶ καλύπτεται εὐχάριστα ὁ χῶρος¹. Ἡ ἐνταξίη τοῦ ὄβάλ σὲ ὀρθογώνιο δὲν ἀποτελεῖ καινοτομία². Ὁ Βαρούχας ἀκολουθεῖ μία παράδοση ποὺ καλλιιεργεῖται τὸν 17ο αἰώνα³, 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 παραστήσῃ ὁ καλλιτέχνης: ἐπιφάνεια ἢ χῶρο. Ὅπως οἰκονομικῶς ἢ τοποθέτησι μιᾶς νατουραλιστικῆς ἀποδομένης μορφῆς *in vacuo* ἀποτελεῖ αἰσθητικὴ ἀντίφαση, τὴν ὁποία ὁμως 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 ἢ σκιά τοῦ εἰκονιζομένου, οἱ σκούροι τόνοι στὴν περιφέρεια τοῦ ὄβάλ 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 ἀναφορά 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 ἐκπέμπη τὸ ἴδιο καὶ δημιουργεῖται μιὰ χρωματικὴ τριφώνια: σκούρο καφὲ στὴν περιφέρεια τοῦ ὄβάλ, γκριζοπράσινο στὸ κέντρο καὶ ρόδινο στὸ πρόσωπο. Ἔτσι δένεται ἡ μορφή μὲ τὸ χῶρο, ἰδιαίτερα στὴν περιοχὴ τοῦ κεφαλοῦ, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸν κύριον πόλο ἐλξίης τῆς προσοχῆς καὶ τοῦ καλλιτέχνη καὶ τοῦ θεατῆ.

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

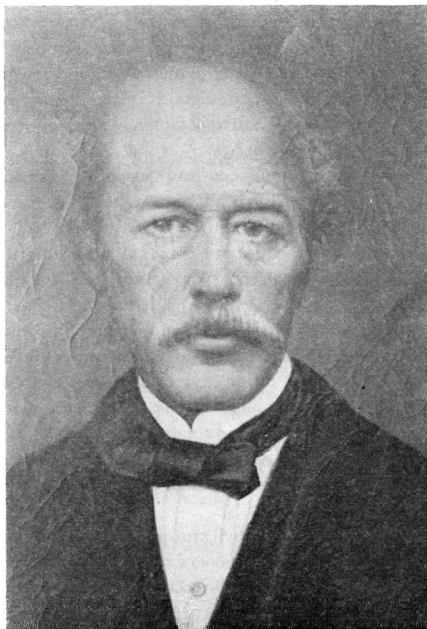
2. Τὸ ἀρκετὰ πρόχειρα δοσμένο περιγράμμα τοῦ ὄβάλ δείχνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης προέβλεπε ἕνα πλαίσιο ποὺ θὰ ἄφηνε νὰ φαίνεται μόνο αὐτό, ὅπως ἀκριβῶς στὴν προσωπογραφία τῆς Κυρίας Ἀρταίου τῆς Συλλογῆς Κουτλιῶδη.

3. Ἡ ἀφετηρία τοῦ τύπου πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὰ ἀρχαῖα Τόνδι. Ἡ καθιέρωσή του κατὰ τὸν 17ο αἰώνα δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῇ ἄσχετη ἀπὸ τὴν προτίμησι 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 από το άμυδρά φωτισμένο κενό φόντο προβάλλει το κεφάλι με μιά εξαιρετική πλαστικότητα¹ (είκ. 3). Το φῶς πέφτει από επάνω ἀριστερά με ἀποτέλεσμα τῆ δημιουργία σκιῶν στὸ δεξιὸ κυρίως μισὸ τοῦ κεφαλιοῦ: σ' ἓνα μέρος τῆς φαλάκρας καὶ τοῦ μετώπου, στὸν κρόταφο, στὸ μάγουλο



Είκ. 3. Προσωπογραφία Κ. Δόσιον (λεπτομέρεια)

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

1. Εἶναι παρατηρημένο ὅτι ὅταν ἡ ἀνθρώπινη μορφή περιβάλλεται ἀπὸ ἀντικείμενα τὸ πρόσωπο φαίνεται ἐπίπεδο. Βλ. Waetzoldt, ἔ.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 διαφορῶν γραμμῶν τοῦ προσώπου (ὀριζοντίων: μετώπου-ρυτίδων-στόματος· καθέτων: μύτης-αὐτιῶν-ἐξωτερικῶν περιγραμμμάτων προσώπου) αὐτὴ ἡ διαγώνια διάταξη παίξει σημαντικὸ ρόλο. Σπάζει τὴν αὐστηρὴ γεωμετρικότητα καὶ στατικότητα τῶν ὀριζοντίων καὶ τῶν καθέτων καὶ κινεῖ ταυτόχρονα ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου.

Τὰ μάτια ἀπασχόλησαν ιδιαίτερα τὸν ζωγράφο. Ἐπέμεινε στὴν ἀπόδοση τῶν κανθῶν, γιατί γνώριζε ὅτι «αὐτὸ ποὺ λέμε ἔκφραση τοῦ προσώπου στηρίζεται κυρίως σὲ δύο χαρακτηριστικὰ: στίς ἄκρες τοῦ στόματος καὶ στίς ἄκρες τῶν ματιῶν»². Ἡ ὑπόστασις τῶν καὶ ἡ ἔντασις τοῦ βλέμματος³ δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὑψηλῆς ἐνεργητικότητας, ἓνα στοιχεῖο ποὺ ὁ Waetzoldt⁴ τὸ θεωρεῖ χαρακτηριστικὸ τῆς ἰταλικῆς προσωπογραφίας. Οἱ βολβοὶ στρέφονται ἀνεπαίσθητα πρὸς τὰ ἀριστερά—σὲ ἀντίθετη δηλαδὴ κατεύθυνση ἀπὸ ἐκεῖνη τοῦ κεφαλιοῦ—ἀναζητῶντας ἐπίμονα νὰ συναντήσουν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ. Καὶ αὐτὸς ἔρχεται σὲ ἄμεση ψυχικὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν εἰκονιζόμενο ποὺ μὲ τὴν κατὰ μέτωπο παρουσίαισίν του ζῆ περισσότερο «γιά μένα», τὸν θεατῆ, παρὰ «γιά 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 τμημάτα του ὀργανώνονται συμμετρικὰ γύρω ἀπὸ ἓνα κεντρικὸ σημεῖο, τὴ μύτη, ποὺ ὁ Margees τὴν ὀνομάζει «τὸ σημεῖο-κλειδί τοῦ ἀνθρώπινου προσώπου»⁶. Ἐδῶ, πλατιά καὶ δυνατὴ στὴν καθετότητά της, δεσπάζει σὲ ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο χωρίζοντάς το σὲ δύο πλαστικὰ ἰσοδύναμα μέρη.

1. Ἡ. Τσιτσέλη, ἔ.ἀ., σ. 53 καὶ Π. Χιῶτου, ἔ.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 δεῖξῃ τὸ βάθος, καὶ γιὰ νὰ ἀποδοθῆ σὲ ὅλη του τὴν ἔντασις, πρέπει νὰ συνεργασθοῦν ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα ποὺ σχηματίζονται γύρω ἀπὸ τὸ μάτι, καὶ τὸ μάτι νὰ δουλευτῆ ἔτσι, ὥστε νὰ βοηθῆ αὐτὴ τὴν ἄπιαστη ψυχικὴ καὶ ὄχι σωματικὴ ιδιότητα». Βλ. Μαρῖνου Καλλιγᾶ, Γιαννούλης Χαλεπᾶς, Ἀθήναι 1972, σ. 57.

4. Waetzoldt, ἔ.ἀ., σ. 52.

5. Waetzoldt, ἔ.ἀ., σ. 57.

6. Waetzoldt, ἔ.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 μουστακιού είναι τὸ ἐπιστέγασμα ὄλων τῶν καμπυλῶν τοῦ κάτω τμήματος τοῦ προσώπου καὶ σχηματίζει ἕνα 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 μουστακιού 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 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 πρασινωποὺς 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 μαλλιῶν καφέ, μέσο πρασινωπό, ἐσωτερικὰ ἄκρα πρὸς τὸ μέτωπο καφέ.

Στὴ φαλάκρα κυριαρχεῖ ἕνα 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—ὄπως στὰ φρύδια, στὰ μάτια, στὶς διαγώνιες σκιὲς τῶν δακρυγόνων ἄσκων, στὸ μουστάκι καὶ στὶς 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, ὄπως οἱ ρόδινες πινελιὲς στὶς ἄκρες τῶν πετρυγῶν τῆς μύτης, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὸ μουστάκι, οἱ λιγότερο ἔντονες στοῦς κινθῶν τῶν ματιῶν καὶ οἱ τονισμένες στὸ πουκάμισο, στὸ κουμπὶ του καὶ στὴν ἄλυσίδα. Τὶς μικρὲς αὐτὲς ἀνάγλυφες πινελιὲς θὰ μπορούσε νὰ πῆ 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 σπᾶ-

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 γκριζους 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 πλαστικὰ ἀκόμη καὶ τὶς πιὸ μικρὲς ἐξάρσεις καὶ καταβυθίσεις τῆς σάρκας καὶ δημιουργεῖ ἓνα θαυμάσιο παιχνίδι φωτὸς καὶ σκιᾶς ποῦ κυριολεκτικὰ ζωντανεῖ τὸ πρόσωπο. Παντοῦ ὑπάρχει μία ἀλληλοδιείσδυση τῶν χρωματικῶν τόνων, ἕνας διαρκῆς παλμὸς ποῦ 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 θεατῆς. Ὁ Βαρούχας δημιούργησε τρεῖς πόλους ἑλξης: τὸ κεφάλι, τὸ πουκάμισο καὶ τὴ χρυσὴ ἄλυσίδα. Καὶ οἱ τρεῖς φωτισμένες αὐτὲς περιοχὲς τοποθετοῦνται στὸν κάθετο ἄξονα ποῦ τέμνει τὸν πίνακα στὴ μέση, μὲ μικρὲς ὀπισθῆποτε ἀποκλίσεις.

Ἡ μετάβαση ἀπὸ τὶς στρογγυλὲς φόρμες τοῦ κεφαλοῦ στὶς περισσότερο εὐθύγραμμες τοῦ σώματος γίνεται μὲ τὸ κολάρο τοῦ πουκάμισου καὶ τὸ λαιμοδέτη. Τὸ κορμί περικλείεται βασικὰ σ' ἓνα τραπεζιοειδὲς σχῆμα ποῦ ὀρίζεται ἀπὸ τοὺς ὄμους 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 ποῦ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Furst¹, δίνει ζωντάνια καὶ δραματικὸ ἐνδιαφέρον στὴν σύνθεση, ἐπιβάλλει τὴ βράχυνση τοῦ δεξιοῦ ὄμου, ἢ ὁποῖα ὁμως εἶναι ὑπερβολικὴ σὲ σχέση μὲ τὴ θέση τοῦ κορμιοῦ. Ὁ καλλιτέχνης γιὰ νὰ ἰσοροπήσῃ τοὺς δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κάθετο τοῦ κέντρου πλαστικούς ὄγκους, οἱ ὁποῖοι ἔχουν διαταραχθῆ ἀπὸ τὴ στροφή τοῦ κεφαλοῦ, τὴ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ κορμιοῦ καὶ τὴ βράχυνση τοῦ ὄμου, μεταφέρει πρὸς τὰ ἀριστερὰ τὸ μεγαλύτερο τμῆμα 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 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 ὁμως στόχος του δὲν εἶναι ἡ ἀπλὴ φωτογραφικὴ πιστότητα, ἀλλὰ ἡ ἀλήθεια, φαίνεται στὴ γενικὴ, καθαρὰ ζωγραφικὴ ἀπόδοση τῶν αὐτιῶν καὶ στὶς ραβδώσεις τοῦ πουκάμισου ποῦ 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. 'Εδώ 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 μᾶς ζωγράφου του περασμένου αιώνα, τον οποίο μελετητές που βρίσκονταν πιδ κοντά στη ζωή και το έργο του τον χαρακτήρισαν «διαπρεπή»¹ και «διάσημο»² και τὰ έργα του «λαμπρά και ανεπίδεκτα συζητήσεως»³. Στὰ χρόνια που οί μεγάλοι νεοέλληνες ζωγράφοι—Λύτρας, Βολανάκης, Γύζης, Ίακωβίδης—ζήτησαν την καλλιτεχνική τους τελείωση στο κλίμα του Μονάχου, ο Γεώργιος Βαρούχας στράφηκε, όπως οί περισσότεροι 'Εφταντισώτες καλλιτέχνες, στη Ρώμη. "Όπως παρατηρεί ο Φώτος Γιοφύλης⁴, στὰ 'Εφτάνησα όλοι οί ζωγράφοι της περιόδου 1821-1861 ήσαν μαθητές της ιταλικής τέχνης⁵. 'Η διαφορά του Βαρούχα από τους άλλους ήταν ότι έμεινε για πάντα στη Ρώμη, χωρίς, ώστόσο, νά πάψη νά ασχολείται με έλληνικά θέματα, νά υπογράφη στα έλληνικά και νά στέλνη έργα του σε εκθέσεις στην 'Ελλάδα.

Στην προσωπογραφία του Δόσιου δείχνει πόσο ἄρτια γνώση της ιταλικής ζωγραφικής παράδοσης είχε, ἀποκτημένη κυρίως από τις ἀντιγραφές έργων μεγάλων καλλιτεχνών του παρελθόντος. Στοιχεία όπως το sfumato, ή ἀποφυγή των κραυγαλέων χρωματικών τόνων και των ἀπότομων περιγραμμάτων, ή ἐνεργητικότητα των ματιών του εικονιζομένου και τέλος ή ίσορροπία των πλαστικών όγκων είναι οί πιδ ἀδιάφυστοι μάρτυρες της ιταλικής του καλλιέργειας.

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

1. 'Η. Τ σ ι τ σ έ λ η, ἔ.ἀ., σ. 53.

2. 'Α. Β α ρ ο ύ χ α, ἔ.ἀ., Πίνακας με γενεαλογικό δένδρο.

3. Περιοδ. «'Εβδομάς», ἔ.ἀ., σ. 195.

4. Φ ώ τ ο υ Γ ι ο φ ύ λ λ η, 'Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης, 'Αθήνα 1962, τ. Α', σ. 104.

5. Την περίοδο αυτή, αλλά και ἄργότερα, μικρή ή μεγάλη θητεία στη Ρώμη είχαν οί ζωγράφοι Ν. Κουνελάκης, Χ. Παχής, Β. Μποκατσιάμπης, 'Α. Γυαλινᾶς, Π. Τσιριγώτης, Σ. Πελεκάσης κ.ἀ.

τῶν τόνων, οἱ ὑπολογισμένες ἀσυμμετρίες, καὶ τὰ μαλακὰ περιγράμματα κατορθώνει νὰ κἀνὴ ὄρατὸ 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 ποῦ 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 19ème 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 19ème 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.