



ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο ζωγραφικός πίνακας
Η μάχη των Φαρσάλων του Γ. Ν. Ροϊλού
ως τεκμήριο Ιστορίας

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΡΑΔΗΜΑΣ

ΑΘΗΝΑ 2019

Επιβλέπουσα: Άντα Διάλλα, αναπληρώτρια καθηγήτρια Α.Σ.Κ.Τ.

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής:

Νίκος Δασκαλοθανάσης, καθηγητής Α.Σ.Κ.Τ.

Κώστας Ιωαννίδης, επίκουρος καθηγητής Α.Σ.Κ.Τ.

Στην Άννα και στον πατέρα μου, τον Δημήτρη

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	7
1. Η ζωγραφική εικόνα ως ιστορική μαρτυρία	11
1.1. Ο ζωγραφικός πίνακας ως ιστορική πηγή.....	11
1.2. Κρίσιμα σημεία στη μαρτυρία των ζωγραφικών εικόνων	22
2. Η αναγκαιότητα τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων.....	37
3. Επίπεδα τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα.....	50
4. Για ποιους λόγους ο συγκεκριμένος πίνακας.....	58
5. Η ιστορία του καλλιτεχνικού υποκειμένου.....	63
5.1. Η ζωή του Γ. Ν. Ροϊλού	63
5.2. Η πορεία ενός ζωγράφου στο πολεμικό μέτωπο.....	92
6. Η εικόνα του ζωγραφικού πίνακα ως ιστορία	114
6.1. Η ιστορία μιας εικόνας	114
6.2. Η ιστορία μέσα στην εικόνα	129
6.3. Η Ιστορία μέσα από την εικόνα.....	157
7. Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αντικείμενου	210
Συμπεράσματα	230
Παραρτήματα.....	235
A. Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αναπαραγωγής	237
A.1. Η περίπτωση του χαρακτηριστικού	238
A.2. Η περίπτωση του βιβλίου.....	241
A.3. Η περίπτωση του διαδικτύου	248
X. Αναπαραγωγές χαρτών	252
I. Αναπαραγωγές αρχειακού υλικού	260
1. Αναπαραγωγές καλλιτεχνικών έργων.....	269
Βιβλιογραφία	299
Πηγές.....	306
Διαδίκτυο	314
Αρχεία.....	316
Αναφορές σε αναπαραγωγές εικόνων.....	317

Εισαγωγή

Αντικείμενο διερεύνησης της παρούσης εργασίας είναι η δυνατότητα των ζωγραφικών πινάκων να χρησιμεύσουν ως μέσα τεκμηρίωσης της Ιστορίας. Η ανάθεση τεκμηριωτικού ρόλου στα έργα τέχνης δεν είναι διόλου συνήθης. Οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό είναι ουκ ολίγοι. Οι προβληματισμοί, όταν ανατίθεται ρόλος τεκμηριωτικός σε ένα έργο, είναι ακόμη περισσότεροι. Θα αναφερθούμε εκτενώς στους λόγους και τους προβληματισμούς στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας. Παρόλα αυτά, τα έργα τέχνης παραμένουν υλικά αντικείμενα, τα οποία έχουν “γεννηθεί” μέσα σε ένα ιστορικά καθορισμένο τόπο και χρόνο, μέσα σε συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες. Συνεπώς, εάν τα απορρίπτουμε ως τεκμήρια, εάν δεν τα αξιοποιούμε για τους σκοπούς της επιστήμης της Ιστορίας, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι σφάλουμε.

Στην πραγματικότητα δεν είμαστε πάντοτε σε θέση να αξιοποιήσουμε για ιστορικούς σκοπούς τη δυναμική που διαθέτουν οι ζωγραφικοί πίνακες. Με άλλα λόγια, δεν είμαστε πάντοτε προετοιμασμένοι να αντλήσουμε από τα ζωγραφικά έργα την ιδιαίτερη μαρτυρία που έχουν συγκρατήσει για το χθες. Για να συμβεί αυτό, θα πρέπει να έχει προηγηθεί από μέρους της έρευνας μια εξίσου ιδιαίτερη προεργασία, η οποία θα αποσκοπεί στην κατάρτιση των κατάλληλων ερωτημάτων, ούτως ώστε τα έργα να αρχίσουν να εκδιπλώνουν τη μαρτυρία τους για το παρελθόν. Η προαναφερθείσα συλλογιστική, κατήυθνε τον κεντρικό προβληματισμό της εργασίας σε ερωτήματα όπως, πού βρίσκεται η ιστορία ενός ζωγραφικού πίνακα, ποια είναι τα επίπεδα στα οποία μαρτυρά το ζωγραφικό έργο τις ιστορίες που ενσωματώνει με τον καιρό, πώς μετατρέπεται ένας ζωγραφικός πίνακας σε ιστορικό αφηγητή.

Στο πλαίσιο των παραπάνω διατυπώσεων του ευρύτερου προβληματισμού προκύπτει ένα πρόσθετο σχετικό ερώτημα, το οποίο θα αναδυθεί στο πρώτο κεφάλαιο. Θα αναρωτηθούμε λοιπόν εκεί, εάν μπορεί ένας ζωγράφος να ιδωθεί ως ιστορικός. Αν μας είναι αδύνατο να δούμε το ζωγράφο ως ιστορικό, αν μη τι άλλο ως εικαστικός καταγραφέας του παρελθόντος, είναι σε θέση με τις δημιουργίες του να μας κομίσει όψεις της Ιστορίας; Στην περίπτωση που δώσουμε καταφατική απάντηση, υποχρεούμαστε να εξετάσουμε τον τρόπο με τον οποίο συμβαίνει η από μέρους του ιστορική καταγραφή. Ο λόγος είναι πως ο κάθε ζωγράφος χρησιμοποιεί τα δικά του

μέσα, τη δική του “γλώσσα” για να περιγράψει τι συνέβη, με αποτέλεσμα να δυσκολευόμαστε να εξάγουμε από τις καλλιτεχνικές μορφές θετικά συμπεράσματα.

Η συλλογιστική που υιοθετούμε εξαρχής είναι ιστορική. Στο κέντρο του προβληματισμού μας θα βρεθούν ζητήματα ιστορίας και τεκμηρίωσης. Έτσι, θα ασχοληθούμε με αισθητικές αποτιμήσεις, με υφολογικά ζητήματα, με μορφολογικές συνδέσεις και συγγένειες του υπό εξέταση πίνακα με άλλα έργα, μόνο στο βαθμό που συμβάλλουν στον κεντρικό προβληματισμό. Εκτός αυτού, το πιο θεωρητικό μέρος της εργασίας θα περιοριστεί στην επισήμανση των στοιχείων που συνδέονται ευθέως με την πράξη τεκμηρίωσης του έργου του Ροϊλού. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο όσο η αρχική θεωρητική πραγμάτευση θα προχωρά, η διερεύνηση θα γίνεται πιο συγκεκριμένη, καθώς στο επίκεντρο θα μπαίνουν οι πολεμικοί πίνακες.

Η τεκμηριωτική πράξη της *Μάχης των Φαρσάλων* έχει ως γενικό στόχο να υποστηρίξει εμπράκτως τη θέση ότι οι ζωγραφικοί πίνακες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως ιστορικά αντικείμενα και μάλιστα προνομιούχα. Έτσι, για εμάς κάθε ζωγραφικό έργο, ανεξαρτήτως θεματικής, καταγράφει ιστορικά συμβάντα και μάλιστα το ίδιο το έργο νοείται ως ένα πολλαπλό ιστορικό συμβάν. Ο λόγος για τον οποίο έχουμε επιλέξει ως αντικείμενο μελέτης ένα έργο πολεμικό είναι πως ένας ζωγραφικός πίνακας με θέμα μια σκηνή από τον πόλεμο κατατάσσεται αυτομάτως στην κατηγορία των έργων της ιστορικής ζωγραφικής. Ένα πολεμικό έργο καταγράφει ιστορικά συμβάντα και χωρίς δεύτερες σκέψεις μπορούμε να ξεκινήσουμε από εκεί την ιστορική μας διερεύνηση. Το γεγονός αυτό συνιστά μια ευνοϊκή προϋπόθεση για την εκδίπλωση και την υποστήριξη του προαναφερθέντος γενικού στόχου.

Όπως θα δούμε, το βασικό ζητούμενο μιας πράξης τεκμηρίωσης ενός έργου τέχνης δεν είναι άλλο από την ιστορική αποκατάστασή του, πράγμα το οποίο σημαίνει την επιτυχή επανατοποθέτησή του στα αρχικά συμφραζόμενα. Σκοπός μιας τεκμηριωτικής πράξης, δηλαδή, είναι να καταστούν γνωστοί οι λόγοι για τους οποίους το έργο απέκτησε την καλλιτεχνική μορφή που σήμερα εκλαμβάνουμε ως δεδομένη. Για το λόγο αυτό, η ανάκτηση των αρχικών σημασιών της καλλιτεχνικής μορφής για τους πρώτους θεατές, για τους ανθρώπους με τους οποίους το έργο προορίστηκε να πρωτοσυναντηθεί, θα κριθεί απαραίτητη. Παραταύτα, θα ισχυριστούμε ότι η από μέρους του τεκμηριωτή πράξη αποκατάστασης δεν θα πρέπει να εξαντλείται στο *τότε*, στην

περίοδο φιλοτέχνησης και πρωταρχικής παρουσίασης. Σύμφωνα με τη θέση που θα διατυπώσουμε, η πράξη τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα, έχοντας εκληφθεί ως πράξη ερμηνευτική, συνδέεται με το σύνολο των περιόδων που έχουν παρεμβληθεί μεταξύ του *τότε* και του *τώρα*.

Η δομή της εργασίας είναι η ακόλουθη. Στο πρώτο κεφάλαιο θα εξεταστεί η δυνατότητα μιας ζωγραφικής εικόνας να αποτελέσει ιστορική μαρτυρία. Θα μιλήσουμε για τις προϋποθέσεις και τους τρόπους με τους οποίους ένας ζωγραφικός πίνακας μπορεί να ιδωθεί ως ιστορικό τεκμήριο. Προχωρώντας, θα επικεντρωνόμαστε στην πολεμική θεματική, με σκοπό να διακρίνουμε τα σημεία βάσει των οποίων οι πίνακες της συγκεκριμένης θεματικής καταθέτουν ιστορικές μαρτυρίες. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα επιχειρηματολογήσουμε υπέρ της αναγκαιότητας οι τεκμηριωτικές πράξεις που αφορούν στους ζωγραφικούς πίνακες να είναι όσο το δυνατό πιο πλήρεις. Αυτό που θα ισχυριστούμε είναι ότι μόνο μέσα από συνεχείς κι επίμονες τεκμηριωτικές πράξεις δύνανται οι πίνακες να καταθέσουν τις ιστορικές μαρτυρίες που έχουν ενσωματώσει. Στο τρίτο κεφάλαιο θα γίνει μια ανάλυση των τεσσάρων επιπέδων εξέτασης του πίνακα του Ροϊλού, του σχηματοποιημένου σκεπτικού που η παρούσα εργασία ανέπτυξε για την τεκμηρίωση του συγκεκριμένου ζωγραφικού έργου.

Τα επόμενα κεφάλαια της εργασίας θα αφιερωθούν εξ ολοκλήρου στην τεκμηρίωση του έργου του Ροϊλού. Στο τέταρτο κεφάλαιο θα εξηγηθούν οι λόγοι για τους οποίους θα μελετηθεί ο συγκεκριμένος πίνακας. Στο πέμπτο κεφάλαιο θα εξεταστεί η ιστορία του καλλιτεχνικού υποκειμένου, του Γεώργιου Ν. Ροϊλού. Το εν λόγω κεφάλαιο χωρίζεται σε δύο υποκεφάλαια. Στο πρώτο θα γίνει μια αναδρομή στη ζωή και το έργο του ζωγράφου. Το ενδιαφέρον μας θα κρατηθεί στα συμβάντα που σχετίζονται με τον υπό εξέταση ζωγραφικό πίνακα. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα διερευνηθεί η πορεία του Ροϊλού στο πολεμικό μέτωπο, μια πορεία η οποία σε μεγάλο βαθμό είναι υπεύθυνη για τις εικονογραφικές επιλογές στη *Μάχη των Φαρσάλων*.

Στο έκτο κεφάλαιο της εργασίας θα αντιμετωπίσουμε το ζωγραφικό πίνακα του Ροϊλού κατά κύριο λόγο ως εικόνα. Το κεφάλαιο χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια· στο πρώτο θα επιχειρηθεί μια εκτίμηση του είδους των εικόνων που είχε στη διάθεσή του ο ζωγράφος για τη φιλοτέχνηση του έργου· στο δεύτερο θα αναλυθεί η ζωγραφική εικόνα του πίνακα στα στοιχεία που την απαρτίζουν και θα ερμηνευτούν ορισμένες από τις

σημαντικότερες πράξεις που έχουν απεικονιστεί· στο τρίτο θα προσπαθήσουμε να αποκαταστήσουμε το νόημα του έργου, δηλαδή να ερμηνεύσουμε την πρωταρχική του σημασία, τους λόγους “γέννησής” του με τη δεδομένη μορφή. Όπως γίνεται κατανοητό, το τρίτο σκέλος του έκτου κεφαλαίου είναι το κρισιμότερο τμήμα της εργασίας, συνιστά την κορύφωση της τεκμηριωτικής μας πράξης.

Όμως, η έρευνα για το έργο του Ροϊλού δεν θα σταματήσει εκεί. Στο έβδομο κεφάλαιο ο υπό εξέταση ζωγραφικός πίνακας θα εκληφθεί ως μοναδικό αντικείμενο, ως μία ξεχωριστή χωροχρονική ύπαρξη. Με το σκεπτικό αυτό θα επιδιώξουμε να εντοπίσουμε το νήμα των διαδρομών του έργου, τις ιδιοκτησιακές αλλαγές και τις περιστάσεις έκθεσης, από την περίοδο φιλοτέχνησής του έως σήμερα. Στο τελευταίο κεφάλαιο, το οποίο παρατίθεται ως παράρτημα της εργασίας, θα ελέγξουμε ορισμένες αναπαραγωγές του ζωγραφικού έργου. Μέσα από αυτές θα επιχειρήσουμε να αντιληφθούμε πλευρές της πιο πρόσφατης “ζωής” του ζωγραφικού έργου του Ροϊλού.

Αφετηρία της παρούσης εργασίας ήταν μια άρνηση: αρνηθήκαμε να αντικρύσουμε τους ζωγραφικούς πίνακες ως απλά μέσα εικονογράφησης. Η πρόκληση ήταν να δούμε τα ζωγραφικά έργα ως “γέφυρες” συνάντησης των θεατών τους με αθέατες πλευρές, με αφώτιστες ή υποφωτισμένες όψεις της ανθρώπινης συλλογιστικής και δραστηριότητας. Δεν μπορεί παρά να είναι χρέος μας η απόσπαση αξιόπιστων μαρτυριών από τα ζωγραφικά έργα, η άντληση για χάρη της Ιστορίας όσο το δυνατόν πιο μεγάλου μέρους από το διαθέσιμο δυναμικό τους. Η χρονική απόσταση από τα συμβάντα στα οποία οι εικόνες των ζωγραφικών έργων αναφέρονται ολοένα και μεγαλώνει. Η πραγματικότητα αυτή είναι ένας παράγοντας ο οποίος μέρα τη μέρα δυσχεραίνει την εργασία μας· είναι ένας παράγοντας ο οποίος στέκει έναντι της αποστολής που έχουμε αναλάβει, να γνωρίσουμε τι συνέβη κατά το παρελθόν.

1. Η ζωγραφική εικόνα ως ιστορική μαρτυρία

Μπορούν τα έργα τέχνης να χρησιμεύσουν στην επιστήμη της Ιστορίας ως πηγές πληροφοριών, ως μέσα διερεύνησης του παρελθόντος; Είναι μια ζωγραφική εικόνα επαρκής και ολοκληρωμένη παρουσία, ένας αυτάρκης φορέας της πραγματικότητας του *χθες*; Γίνεται, με άλλα λόγια, ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα να ιδωθεί ως τεκμήριο ιστορίας; Και εάν ναι, υπό ποιες προϋποθέσεις; Με άξονα τους προαναφερθέντες προβληματισμούς, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας θα εξεταστεί η δυνατότητα να αντικρύζει κανείς τα έργα τέχνης ως ιστορικά τεκμήρια. Η συζήτηση θα περιστραφεί γύρω από τους ζωγραφικούς πίνακες και δη τους πολεμικούς, λόγω του είδους και της θεματολογίας του έργου που θα εξετάσουμε. Ως κειμενικές αφορμές της συζήτησης θα χρησιμεύσουν δύο μελέτες, μία του Francis Haskell¹ και μία του Peter Burke². Σκοπός του κεφαλαίου είναι να εντοπιστούν τα κρίσιμα σημεία που θα πρέπει να λάβουμε υπόψη, ώστε διαμέσου της ζωγραφικής εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων* να προκύψουν ασφαλή συμπεράσματα για το *τότε*.

1.1. Ο ζωγραφικός πίνακας ως ιστορική πηγή

Η σχέση των εικόνων με την επιστήμη της Ιστορίας έχει διερευνηθεί εκτενώς από τον Francis Haskell. Στις εκατοντάδες σελίδες της μελέτης του *History and its images - Art and the interpretation of the past* καταγράφονται οι περιπτώσεις ιστορικών που επιχείρησαν να αντλήσουν μιαν αίσθηση του παρελθόντος μέσα από τις εικόνες· τις εικόνες μάλιστα που –όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο συγγραφέας– το ίδιο το παρελθόν άφησε πίσω για τον εαυτό του³. Η ιστορική αναδρομή του Haskell έχει ως αφετηρία τους πρώτους νομισματολόγους του 16ου και 17ου αιώνα και τις απεικονιζόμενες σε μετάλλια και νομίσματα προσωπικότητες. Αντικείμενο της μελέτης του Haskell δεν είναι μόνο το είδος των εικόνων και οι περιπτώσεις συγκεκριμένων έργων που επιστρατεύτηκαν ανά χρονική περίοδο· στο πλαίσιο της αναδεικνύονται – στοιχία που μας αφορούν πολύ περισσότερο– οι έννοιες, τα κριτήρια, οι

¹ Βλ. Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες της*, Αθήνα, Νεφέλη, 2012.

² Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003.

³ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 27.

προβληματισμοί και τα συμπεράσματα των ερευνητών της ιστορίας –ειδικών ή μη– που με τον έναν ή τον άλλο τρόπο ανέθεσαν ρόλο στις εικόνες.

Ανάμεσα στο πλήθος των νομισματολόγων, αρχαιοδιφών, ιστορικών και λοιπών ερευνητών που συναντά κανείς στον Haskell ξεχωρίζουν τα ονόματα των Jules Michelet και Johan Huizinga. Οι αναφορές στους δύο ιστορικούς είναι εκτενείς. Για εμάς ο μεν Michelet είναι σημαντικός ως εκείνος που εισήγαγε τη μαρτυρία των καλλιτεχνικών εικόνων στην πρώτη γραμμή της ιστορικής έρευνας⁴. Το εγχείρημα του Michelet, σύμφωνα με τον Haskell, άνοιξε έναν δρόμο που οι προηγούμενοι ερευνητές αδυνατούσαν ακόμη και να συλλάβουν. Ο Huizinga, από την άλλη, ξεχωρίζει καθώς – έναν αιώνα περίπου αργότερα– επιχειρηματολόγησε σχετικά με το ότι θα πρέπει κανείς να είναι πολύ προσεκτικός, αν όχι και καχύποπτος, όταν στηρίζεται αποκλειστικά στη μαρτυρία των καλλιτεχνικών εικόνων⁵. Το ακόμη πιο γόνιμο για εμάς στοιχείο, ωστόσο, είναι πως στις εικόνες ο Huizinga δεν αναζητούσε πληροφορίες από πρώτο χέρι, αλλά κρυμμένες ενδείξεις πίσω από υφολογικές ασυνέπειες⁶. Η συγκεκριμένη σκέψη αποκαλύπτει νέες προοπτικές στην ιστορική έρευνα διαμέσου των εικόνων, μιας και υποδεικνύει εκείνες τις παράπλευρες οδούς που κατά κανόνα παραμένουν “αόρατες” όταν αντικρύζει κανείς έναν ζωγραφικό πίνακα· όταν δηλαδή ο πίνακας γίνεται αντιληπτός ως μια διαυγής εικόνα, ως μια εικόνα η οποία διαβάζεται άμεσα και με τρόπο κυριολεκτικό.

Οι τίτλοι των βιβλίων των Haskell και Burke δεν κάνουν λόγο για ζωγραφικούς πίνακες ούτε για έργα τέχνης, μα για εικόνες. Μήπως αυτό θα πρέπει να σημαίνει για εμάς πως οι ζωγραφικοί πίνακες δεν είναι μονάχα εικόνες; Σε κάθε περίπτωση, οφείλουμε να θέσουμε το θεμελιώδες ερώτημα: πώς ορίζουμε τις εικόνες;

Ο Thomas W. J. Mitchell αναρωτήθηκε περί της χρήσης της λέξης *εικόνα* διαπιστώνοντας πως με αυτήν κάνουμε λόγο για ένα πλήθος υπάρξεων. Η λέξη *εικόνα* αναφέρεται σε ζωγραφίες, αγάλματα, οπτικές ψευδαισθήσεις, χάρτες, διαγράμματα, όνειρα, παραισθήσεις, θεάματα, προβολές, ποιήματα, σχέδια, μνήμες⁷. Ο Mitchell προχώρησε διακρίνοντας πέντε κατηγορίες εικόνων. Ιδού: α) γραφικές (ζωγραφίες,

⁴ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 411.

⁵ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 703.

⁶ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 709.

⁷ T. W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986, p. 9.

αγάλματα, σχέδια), β) οπτικές (αντανακλάσεις, προβολές), γ) αντιληπτικές (πληροφορίες των αισθήσεων, «είδη», φαινόμενα), δ) νοητικές (όνειρα, μνήμες, ιδέες, φαντάσματα⁸), ε) λεκτικές (μεταφορές, περιγραφές)⁹. Με την κατηγοριοποίηση του Mitchell γίνεται φανερό πως μέσω του ίδιου όρου κάνουμε λόγο για υπέρξιες διαφορετικής τάξης, τόσο υλικής όσο και πνευματικής. Με άλλα λόγια, η υπόσταση των εικόνων μπορεί να είναι τόσο απτή όσο και φευγαλαία, τόσο υλική όσο και άυλη. Ο σύντομος ορισμός του Mitchell θέλει την εικόνα να είναι το σημείο που παριστάνει πως δεν είναι σημείο, καθώς προσποιείται φυσική αμεσότητα και παρουσία¹⁰. Η εικόνα, επομένως, έχει μορφή –υλική ή μη–, φέρει σημασία και, τέλος, υπαινίσσεται επιτυχώς την παρουσία μιας φυσικής απουσίας. Να έχουμε να κάνουμε με ένα είδος δέσμευσης της εμπειρίας, με ένα είδος μετάθεσης και μετασχηματισμού ενός συμβάντος; Σε κάθε περίπτωση είμαστε σύμφωνοι με τον Mitchell, δεδομένου ότι η εικόνα γίνεται πάντοτε αντιληπτή ως υποκατάστατο ενός πράγματος, μιας παρουσίας, μιας στιγμής. Πάνω σε αυτήν, ακριβώς, την ιδιότητα η σημασία της εικόνας συγκροτείται, εξελίσσεται και φτάνει ακόμη και να αποκτά ζωή¹¹.

Η μελέτη του Haskell, όπως είπαμε, ξεκινά με την περίπτωση των προσωπογραφιών σε νομίσματα. Στις εναρκτήριες σελίδες γίνεται λόγος περί πιστότητας στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των απεικονιζομένων. Η πιστότητα μιας απεικόνισης συνιστά τον πλέον κρίσιμο όρο στη συζήτηση περί τεκμηριωτικού δυναμικού¹² των έργων τέχνης. Έμοιαζε το τάδε ιστορικό πρόσωπο με το πορτραίτο που φιλοτέχνησε ο σύγχρονός του καλλιτέχνης; Τι λόγοι μπορεί να υπήρξαν για να μην έχει συμβεί κάτι τέτοιο; Η πιστή απόδοση των χαρακτηριστικών ενός προσώπου συνιστά, υπό μία έννοια, την αφετηρία του ζητήματος που εξετάζουμε. Τούτο στηρίζεται στην παραδοχή πως η φυσιογνωμία του απεικονιζομένου δεν διαφοροποιείται σημαντικά στο χρονικό διάστημα της πόζας, κάτι το οποίο σημαίνει πως το κεντρικό θέμα κάθε

⁸ Σύμφωνα με τη χρήση του όρου από τον Αριστοτέλη στο *Περί ψυχής*.

⁹ T. W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology...*, p. 10.

¹⁰ T. W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology...*, p. 43.

¹¹ Για αυτό το τελευταίο έχω κατά νου τη σκέψη του Mitchell, ο οποίος αντιμετωπίζει τις εικόνες ως ένα είδος έμβιων υπάρξεων, βλ. W. J. T. Mitchell, *What do pictures want?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005, p. 6. Παρά τις ξεκάθαρες ενστάσεις περί ύπαρξης αποφασιστικών στιγμών, δεν μπορεί να μην αναγνωριστεί από μέρους μας ως εξαιρετικά εύστοχη –και άλλο τόσο ποιητική– σε σχέση με την εν γένει σημασία των εικόνων η φράση του Bresson «... έναν κόσμο που κατοικείται ολόκληρος από πλάσματα διψασμένα για τη συντροφιά της εικόνας», βλ. Henri Cartier-Bresson, *Η αποφασιστική στιγμή. Λόγος για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 2013, σ. 23.

¹² Με τον όρο *τεκμηριωτικό δυναμικό* δηλώνεται από μέρους μας η δυνατότητα ενός έργου να παρέχει στον ερευνητή πληροφορίες τεκμηρίωσης της Ιστορίας.

προσωπογραφίας είναι μάλλον “στατικό” παρά δυναμικό, περισσότερο ή λιγότερο παγιωμένο παρά μεταβαλλόμενο. Ένα καίριο ερώτημα στο σημείο αυτό είναι, τι αλλάζει όταν έχουμε να κάνουμε με απεικονίσεις καταφανώς δυναμικότερων διεργασιών.

Εκείνο που κατά κύριο λόγο πρόκειται να μας απασχολήσει είναι το ζήτημα της πιστότητας σε ζωγραφικές απεικονίσεις ιστορικών συμβάντων, δηλαδή καταστάσεων εν εξελίξει. Στον πίνακα *Η μάχη των Φαρσάλων* [εικ. 1], υπάρχουν οι απεικονίσεις ιστορικών προσώπων, ανάμεσα στις οποίες βρίσκονται εκείνες του διάδοχου Κωνσταντίνου και του μελλοντικού δικτάτορα Ιωάννη Μεταξά. Ωστόσο, δεν έχουμε να κάνουμε με μια ζωγραφική εικόνα αμιγούς ομαδικής προσωπογραφίας· η σκηνή του Ροϊλού είναι πολεμική και εμπνέεται από συγκεκριμένα ιστορικά συμβάντα. Σε ό,τι αφορά, λοιπόν, την πιστότητα είναι φανερό πως στην περίπτωση αυτή κυρίαρχη δεν είναι η κοπιώδης επιμονή στην ακριβή απόδοση της τελευταίας σχεδιαστικής λεπτομέρειας. Αντιθέτως, το κέντρο βάρους του ερευνητικού ενδιαφέροντος κατευθύνεται προς τον τρόπο με τον οποίο διαπλέκονται οι μορφές και με το πώς παράγονται τα μηνύματα της βουβής τους συνομιλίας¹³. Με άλλα λόγια, η πιστότητα διερευνάται πρωτίστως στη σημασία που αναδύει η ζωγραφική εικόνα και κατά συνέπεια η αξιοπιστία του δημιουργού του πίνακα λογίζεται επί της συμφωνίας –ή της απόκλισης– μεταξύ του νοήματος της εικόνας και εκείνου που συνέβη στην πραγματικότητα.

Εάν υποθέσουμε ότι ο Ροϊλός ήταν παρών κατά την εξέλιξη των συμβάντων που απεικόνισε, ότι υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας της σκηνής που κατέγραψε με τρόπο εικαστικό, πώς θα μπορούσε να έχει συγκρατήσει την παραμικρή λεπτομέρεια; Σε ό,τι αφορά τα “στατικά” στοιχεία της σκηνής του, ένας ζωγράφος –στην περίπτωση που η σχεδιαστική ακρίβεια αποτελεί στόχο του– δύναται να επιστρέψει για να τα μελετήσει σε χρόνο μελλοντικό¹⁴ ή να χρησιμοποιήσει σπουδές που έχουν προηγηθεί των απεικονισθέντων πράξεων. Ο Ροϊλός εργάστηκε και με τις δύο προαναφερθείσες μεθόδους. Όμως, με ποιον τρόπο πραγματοποίησε την αντίστοιχη “επιστροφή” στις πράξεις που τελέστηκαν μπροστά στα μάτια του –αν ίσχυσε αυτό– κατά το παρελθόν; Πώς επέστρεψε ο ζωγράφος στο *τότε* ώστε να αποδώσει με πιστότητα εκείνο που

¹³ Όπως ο Ντιντερό έχει υποστηρίξει, «ο άνθρωπος που περιδιαβάζει μια πινακοθήκη παίζει, χωρίς να το καταλαβαίνει, το ρόλο ενός κουφού που διασκεδάζει περιεργαζόμενος κάποιους μουγγούς που συζητούν γύρω από γνωστά του θέματα», βλ. Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά*, Αθήνα, Εστία, 2003, σ. 48.

¹⁴ Ακριβώς, χάρη σε αυτήν τη δυνατότητα είναι που τα εν λόγω στοιχεία θεωρούνται “στατικά”.

συνέβη; Ή, στην περίπτωση που ο ίδιος δεν υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας, με ποιον τρόπο σχηματοποίησε τις πράξεις που του περιέγραψαν οι αφηγήσεις, είτε γραπτές είτε προφορικές, παρευρισκόμενων ή μη προσώπων;

Οι απαντήσεις γίνονται περισσότερο επισφαλείς δεδομένου ότι στους πολεμικούς πίνακες περιλαμβάνονται οι πλέον δυναμικές ανθρώπινες πράξεις που μπορούν να απαντηθούν σε ένα ζωγραφικό έργο. Το πώς οι ζωγράφοι ανταποκρίνονται στην πρόκληση που θέτουν οι καταστατικοί περιορισμοί της ίδιας τους της τέχνης –η “παραδοσιακή” σύνοψη ενός ολόκληρου θέματος σε μία μονάχα εικόνα¹⁵– είναι το ευρύτερο ερώτημα στο οποίο επιδιώκουμε να αποκριθούμε. Οι εικόνες της νεότερης ζωγραφικής –κατά κανόνα¹⁶– εμπεριέχουν τον υπαινιγμό πως οι πράξεις συμβαίνουν σε μία χρονική στιγμή. Έτσι, στη ζωγραφική μοιάζει να επιτυγχάνεται η στιγμιαία συμπύκνωση μιας δυναμικής διαδικασίας. Πώς γίνεται, όμως, να εκλάβουμε μία εικόνα ως μαρτυρία μιας αλληλουχίας πράξεων;

Οι ζωγραφικές εικόνες δεν είναι φωτογραφίες. Στις φωτογραφίες η παρουσία του εικονο-λήπτη στη σκηνή εκλαμβάνεται ως δεδομένη¹⁷. Αυτό σημαίνει πως ο παραγωγός της εικόνας δεν θα μπορούσε παρά να έχει υπάρξει μάρτυρας των απεικονιζόμενων γεγονότων. Θα πρέπει, ωστόσο, να κρατάμε στο πίσω μέρος του μυαλού μας πως ο συγκεκριμένος εικονο-λήπτης βίωσε τα γεγονότα όχι τόσο με τρόπο άμεσο, όσο διαμέσου της επιδραστικότητας παρεμβολής μιας μηχανής λήψης· ο φωτογράφος κοίταξε μέσα από το φακό, κινήθηκε με γνώμονα τους περιορισμούς της ανά χείρας μηχανής καταγραφής. Δεν μπορεί παρά να την είχε κάθε στιγμή κατά νου. Η μηχανή λήψης έτσι, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, αποτέλεσε το καθοριστικό πρίσμα υπό το οποίο συγκροτήθηκε η εμπειρία του. Υπάρχει, ωστόσο, ένα ακόμη πιο κρίσιμο σημείο στη συζήτηση περί εικονο-ληπτών.

Μια φωτογραφική μηχανή προσφέρεται για τη μετάγχιση μέρους της εμπειρίας του εικονο-λήπτη. Το ίδιο, όμως, κάνουν και άλλα μέσα επικοινωνίας και μεταφοράς

¹⁵ Η θεωρία του Alberti που βλέπει τους ζωγραφικούς πίνακες ως παράθυρα στο φυσικό κόσμο συνιστά ίσως την πλέον επιδραστική στιγμή για την “παγίωση” της εν λόγω “παράδοσης”. Βεβαίως, ένας ζωγράφος είναι δυνατό να έχει καταπιαστεί σε σειρά έργων με το ίδιο ακριβώς θέμα. Στην περίπτωση αυτή, η “παράδοση” μοιάζει να παρακάμπτεται. Υπό μία έννοια τούτο ισχύει και με τον πίνακα του Γ. Ν. Ροϊλού, όπως θα δούμε παρακάτω.

¹⁶ Ο κανόνας έχει θεμελιωθεί σε θεωρητικές συλλήψεις των Alberti, Le Brun και Lessing, για να αναφέρουμε κάποιους από τους πλέον σημαντικούς.

¹⁷ Ειδικότερα σε εποχές πριν την εμφάνιση προγραμμάτων όπως το Photoshop.

πληροφορίας. Θεμελιώδες χαρακτηριστικό της φωτογραφίας είναι πως ο δικός της τρόπος μετάγγισης εκλαμβάνεται ως ένα είδος μαρτυρίας και μάλιστα αυταπόδεικτης¹⁸. Η μαρτυρία που καταθέτει ο φωτογραφικός εικονο-λήπτης από τον τόπο του συμβάντος δεν θα ήταν τόσο πειστική, εάν το προσωπικό βίωμα των συμβάντων δεν μετεγγραφόταν σε μια βάση αντικειμενοποιημένη, μια βάση που επιφυλάσσει στην αντληθείσα εικόνα το ξεχωριστό προνόμιο να νοείται ως δια-υποκειμενική· μια φωτογραφία ως εικόνα μοιάζει να μιλάει στον καθένα με τον ίδιο ή παρόμοιο τρόπο. Αυτό που ισχυριζόμαστε είναι πως η μαρτυρία του φωτογράφου επιδιώκει και κατορθώνει να είναι πειστική –και συνεπώς τεκμηριωτική– ακριβώς επειδή παρουσιάζεται όχι μέσω της ανάκλησης ενός εύπλαστου υποκειμενικού μνημονικού τόπου, αλλά διαμέσου της επίκλησης του ίδιου κάθε φορά μνημονικού αποτυπώματος· του πανομοιότυπου και αναλλοίωτου φωτογραφικού στιγμιοτύπου που γεννήθηκε ταυτόχρονα με το *τότε*.

Μας διαφεύγει, ωστόσο, το γεγονός ότι σπανίως ένας φωτογράφος επιστρέφει από τον τόπο του συμβάντος με μία μόνο φωτογραφία. Παραταύτα, η οικονομία των έντυπων μέσων –και βεβαίως όχι μόνο– επιβάλλει τις δικές της προθέσεις. Η πλέον προσφιλής πρακτική διαπιστώνει επάρκεια στη χρήση μίας από τις φωτογραφικές λήψεις για την εικονογραφήση του συμβάντος και τη μετάγγιση της εμπειρίας. Επιλέγεται, με άλλα λόγια, η πλέον κατάλληλη λήψη –ή κάποιες λίγες ακόμη– ώστε να παρουσιαστούν οι συμμετέχοντες στο σκηνικό, να υποστηριχτεί μια θέση, να διευκρινιστούν συγκεκριμένα σημεία, να αναδυθεί το επιδιωκόμενο νόημα. Επιλέγεται μία εικόνα, δηλαδή, που αναλαμβάνει καθιερωμένους ρόλους πλάι στο γραπτό κείμενο¹⁹. Σε κάθε περίπτωση, με την επιλογή –από μέρους της οικονομίας του μέσου και με τη σιωπηρή συγκατάθεση της οικονομίας του νου του θεατή– μίας εικόνας, προλείπεται η άκριτη αποδοχή του αξιώματος πως μία και μόνη στιγμή φτάνει για τη σύλληψη του όλου σκηνικού. Προτρέπεται, λοιπόν, κανείς να υιοθετήσει τη μεταφυσική άποψη πως κάθε

¹⁸ Η μαρτυρία της φωτογραφίας είναι μάλιστα τέτοιας ισχύος που συχνά σημαίνουν και σημαινόμενο φτάνουν να ταυτίζονται. Όπως το θέτει ο Barthes, «Από τη φύση της, η Φωτογραφία [...] έχει κάτι το ταυτολογικό», βλ. Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Κέδρος, 1983, σ. 14.

¹⁹ Η γνωστική λειτουργία των εικόνων ανάμεσα σε κείμενα γραπτού λόγου διακρίνεται σε πέντε γενικές περιπτώσεις: α) διακοσμητική, β) παρουσίασης, γ) οργάνωσης, δ) ερμηνευτική και ε) μεταμόρφωσης, βλ. Αχιλλέας Καψάλης & Δημήτριος Φ. Χαραλάμπους, *Σχολικά Εγχειρίδια*, Αθήνα, Έκφραση, 1995, σ. 168.

φορά μπροστά του βρίσκεται η σπάνια αποφασιστική στιγμή, η στιγμή εκείνη στην οποία συμπυκνώνεται η ουσία ενός πλήθους πράξεων, στάσεων, ενεργημάτων²⁰.

Σε ορισμένες περιστάσεις ίσως πράγματι η προτροπή αυτή φαντάζει αρκετή²¹. Η συνάντηση έργου τέχνης και θεατή αναγνωρίζεται ως μία από τις εν λόγω περιστάσεις. Η παρότρυνση του Λέσινγκ προς τους ζωγράφους να επιλέγουν τη σημαντικότερη στιγμή της πράξης, τη στιγμή βάσει της οποίας γίνονται κατανοητά όσα έχουν προηγηθεί και όσα έπονται, είχε στόχο την προάσπιση της δυνατότητας ξανοίγματος της φαντασίας. Με άλλα λόγια, ο Λέσινγκ προέτρεψε τους ζωγράφους να χρησιμοποιούν ρητορικά τεχνάσματα²², ούτως ώστε στη ζωγραφική εικόνα να συγκροτείται ο αρμόζων οπτικός υπαινιγμός περί της συνολικής ιστορίας.

Δεν μπορούμε παρά να συμφωνήσουμε πως η ζωγραφική εικόνα περισσότερο ή λιγότερο λειτουργεί με τον τρόπο αυτόν· ανακαλεί προηγούμενες εμπειρίες, αισθήσεις, γνώσεις, και τούτο μέσω υπαινιγμών. Γίνεται, έτσι, εμφανές πως, όταν η καλλιτεχνική εικονοποιία αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα, το μόνο που δικαιούμαστε να αντλήσουμε δεν είναι παρά μια γενική εικόνα, μια γενική αίσθηση του συμβάντος και του σκηνηκού χώρου. Η γνώση του συνόλου της ιστορίας στην οποία το έργο αναφέρεται κρίνεται εκ των ων ουκ άνευ, στην περίπτωση που επιθυμούμε να συμπληρώσουμε τα κενά. Τούτο είναι που πρέπει να πράξουμε για τη *Μάχη των Φαρσάλων*. Είναι, λοιπόν, αναγκαίο ένα είδος προκαταβολικής γνώσης της πορείας των πράξεων που υπομνηματίζονται από την αναπαριστώμενη σκηνή του Ροϊλού. Δεν είναι λάθος να ισχυριστεί κανείς πως τούτο αφορά όχι μόνο στο *πριν* και το *μετά*, αλλά και σε ό,τι βρίσκεται εμπρός μας· στη χρονική στιγμή που έχει εν τέλει απεικονιστεί. Καταλήγουμε, επομένως, ότι μια ζωγραφική εικόνα είναι αδύνατο από μόνη της να μας αφηγηθεί το οτιδήποτε;

Η παρούσα εργασία υποστηρίζει πως ένας ζωγραφικός πίνακας είναι σε θέση να αφηγηθεί πλήθος ιστοριών, καθώς δεσμεύει μια πολλαπλότητα προνομιακών

²⁰ Αναφέρομαι στη σκέψη του Henri Cartier-Bresson περί ύπαρξης μιας αποφασιστικής στιγμής (*instant décisif*), βλ. Henri Cartier-Bresson, *Η αποφασιστική στιγμή...*, σσ. 11-12.

²¹ Ο Rudolf Arnheim ισχυρίστηκε με δυναμισμό την άποψη πως η απλοποίηση ευνοεί την οπτική σύλληψη. Για τον ίδιο, πιστότητα και ρεαλισμός ίσως δεν καταφέρνουν να αποδώσουν τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του θέματος, βλ. Rudolf Arnheim, *Οπτική σκέψη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007, σ. 191.

²² Εξάλλου, ο ίδιος ισχυρίστηκε πως οι πράξεις δεν είναι αντικείμενο της ζωγραφικής αλλά της ποίησης, βλ. Λέσσιγγ, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, Αθήνα, εκδόσεις Πελεκάνος, 2003 (Ανατύπωση της Α΄ έκδοσης του 1902), σ. 97.

υποστάσεων. Ο τρόπος με τον οποίο ένας πίνακας καταφέρνει κάτι τέτοιο είναι κυρίως έμμεσος. Σε έναν και μόνο βαθμό, όπως θα δούμε, η αφήγηση ιστοριών από μέρους του πίνακα εντοπίζεται στην εικόνα. Η θέση αυτή θα υποστηριχτεί στην πράξη διαμέσου της τεκμηρίωσης του πίνακα του Ροϊλού, ενός πίνακα ιστορικού. Ωστόσο, είμαστε πεπεισμένοι ότι κάθε ζωγραφικός πίνακας –και τούτο δεν αφορά μόνο στους πίνακες που κατηγοριοποιούνται ως ιστορικοί– αφηγείται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό ιστορίες κάνοντας χρήση παράπλευρων οδών.

Σύμφωνα με το σκεπτικό της παρούσης εργασίας ένας ζωγραφικός πίνακας συγκροτείται από πλήθος γνωστικών αφηγητικών οδών και διόδων, εκατέρωθεν των οποίων φυλάσσονται οι ιστορικές του μαρτυρίες. Ο ιστορικός της τέχνης κατά τη διάρκεια της τεκμηριωτικής του πράξης ψηλαφεί νωπά τοιχώματα διαδρομών, στα οποία διατηρούνται ίχνη ιστοριών. Δεδομένου ότι οι δίοδοι που ανοίγουν και οι διαδρομές που αφήνουν πίσω τους τα έργα τέχνης –σε αντιπαράβολή με τα κοινά αντικείμενα– είναι όχι μόνο περισσότερο σημαίνουσες αλλά και πιο πιθανό να διατηρηθούν –στο χώρο και στη μνήμη, τόσο στη συλλογική όσο και στην ατομική– ο ζωγραφικός πίνακας αντιμετωπίζεται από εμάς ως προνομιούχο ιστορικό αντικείμενο. Είναι αναγκαίο στο σημείο αυτό να δώσουμε μια πρώτη εικόνα περί του σκεπτικού που διατρέχει την εργασία αυτή.

Στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο, στην ίδια αίθουσα με το έργο του Ροϊλού, βρίσκεται²³ ο πίνακας του Νικηφόρου Λύτρα με τον τίτλο *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη* [εικ. 2]. Το έργο του Λύτρα είναι αρκετά μεταγενέστερο του θέματος που απεικονίζει· έργο και ιστορικό γεγονός απέχουν κοντά μισό αιώνα²⁴. Ο Λύτρας φέρεται να βασίστηκε στις διηγήσεις του ίδιου του Κανάρη, ο οποίος τον επισκεπτόταν συχνά στο εργαστήριό. Πέραν τούτου, ο ζωγράφος μετέβη στη

²³ Κατά την επίσκεψή στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο στις 6 Οκτωβρίου 2017 με σκοπό την εκ του σύνεγγυς εξέταση του έργου του Ροϊλού, ο πίνακας του Λύτρα ήταν τοποθετημένος στην ίδια αίθουσα, στο επίπεδο της εισόδου του κτηρίου.

²⁴ Το έργο σύμφωνα με το σημερινό του κάτοχο χρονολογείται στα 1873 ή λίγο νωρίτερα, βλ. «Νικηφόρος Λύτρας (1832-1927 [sic]) *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη*», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%ce%b7-%cf%80%cf%85%cf%81%cf%80%cf%8c%ce%bb%ce%b7%cf%83%ce%b7-%cf%84%ce%b7%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85%cf%81%ce%ba%ce%b9%ce%ba%ce%ae%cf%82-%ce%bd%ce%b1%cf%85%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%af%ce%b4%ce%b1%cf%82/> (πρόσβαση: 13/7/2019).

Χίο, όπου στο λιμάνι εκτέλεσε πολυάριθμες μελέτες²⁵. Φαίνεται, λοιπόν, πως ο Λύτρας επιδίωξε η εικόνα του να ιδωθεί –τόσο από μέρους των συγχρόνων του όσο και των επόμενων γενεών– ως μια εικαστική μαρτυρία του ιστορικού γεγονότος. Έτσι, το έργο του παρουσιάζεται ως ένα είδος εικαστικού τεκμηρίου της μαρτυρίας του Κανάρη, δηλαδή ως μια αντικειμενοποιημένη μορφή της προφορικής μαρτυρίας του αγωνιστή στο ζωγράφο²⁶.

Μόλις επισημάνθηκε η εξής, όχι πάντα ευδιάκριτη, πτυχή της υπόθεσης: κατά κανόνα αρνούμαστε να δούμε πως η μαρτυρία της εικόνας του Λύτρα δεν τεκμηριώνει τόσο το ιστορικό γεγονός –την πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας– όσο τα λόγια, τις μνήμες, τις εναπομείνουσες εικόνες του Κανάρη. Καθώς επίσης και τη συνεργασία των δύο ανδρών. Στους ιστορικούς τόμους παρουσιάζεται ένα ενδιαφέρον για το έργο του Λύτρα –για παράδειγμα όταν γίνεται χρήση μιας αναπαραγωγής του ως εικονογραφικού υλικού– δεδομένου ότι σε αυτό εικονοποιείται η πράξη της πυρπόλησης. Με αυτό το σκεπτικό εκδηλώνεται η προδιάθεση να ξεχνάμε ότι το έργο προέρχεται όχι από την εποχή της επανάστασης, αλλά από μια περίοδο που απέχει κοντά μισό αιώνα. Ένας ιστορικός θα όφειλε –στην περίπτωση που το έργο επιδιώκεται να χρησιμοποιηθεί για τεκμηριωτικούς σκοπούς– να κρατήσει το βλέμμα στραμμένο κυρίως στη συνεργασία Λύτρα, Κανάρη και τυχόν λοιπών εμπλεκομένων· στην εποχή δηλαδή της δημιουργίας του έργου και όχι στην εποχή τέλεσης της απεικονιζόμενης πράξης. Αυτό σημαίνει πως η ιστορική πράξη είναι άλλη από αυτή που το έργο μάς δείχνει. Όσο επιμένουμε να γυρεύουμε από τα έργα τέχνης μαρτυρίες περασμένων περιόδων, οι ζωγράφοι όχι μόνο θα κατηγορούνται για ανειλικρίνεια ή ακόμη και για προπαγανδισμό και ευλόγως τα έργα τους θα αντικρύζονται με καχυποψία, μα πολύ περισσότερο θα επιτρέπουμε εμείς οι ίδιοι να διαφεύγουν οι μαρτυρίες που έχουν δεσμευτεί από το σύνολο των υποστάσεων του έργου.

Έτσι, το έργο του Λύτρα δεν μαρτυρά μονάχα ή κατά κύριο λόγο το γεγονός της πυρπόλησης της τουρκικής ναυαρχίδας. Ίσως το κυριολεκτικό πρώτο επίπεδο της

²⁵ Βλ. Ξενοφών Σάχος, *Λεύκωμα Ελλήνων καλλιτεχνών - Ν. Λύτρας - 1832-1904*, Αθήνα, Τυπογραφείο Παρασκευά Λεωνή (ανατύπωση των εκδόσεων Επικαιρότητα), 1929, σ. 17.

²⁶ Αν δούμε τον πίνακα κατ' αυτόν τον τρόπο, διαπιστώνουμε πως έχουμε να κάνουμε με μια περίπτωση αλληλοϋποστήριξης λόγου και εικόνας, μια περίπτωση που φέρνει στο νου τον Μακρυγιάννη και τον Ζωγράφο.

εικόνας²⁷ και ο τίτλος του έργου να μας προτρέπουν σε ένα εσπευσμένο συμπέρασμα. Σε περίπτωση που η ιστορική κατάθεση του Λύτρα εξαντληθεί τόσο βιαστικά, πιστέψουμε δηλαδή πως η μαρτυρία του έργου αποτυπώνεται αποκλειστικά στην εικόνα, το πιθανότερο είναι πως άλλο τόσο σύντομα θα διαπιστώσουμε πως πρόκειται περί μιας ελλιπούς, ίσως ακόμη και ψευδούς μαρτυρίας²⁸. Τούτο για τον απλούστατο λόγο πως οι πίνακες δεν είναι μόνο εικόνες. Ως τεκμηριωτές, λοιπόν, οφείλουμε να στραφούμε στη συνολική και πολυεπίπεδη μαρτυρία του πίνακα κι όχι αποκλειστικά στην αποσπασματική και κυριολεκτική μαρτυρία της εικόνας.

Σύμφωνα με το προαναφερθέν σκεπτικό, το έργο του Λύτρα μαρτυρά –και εκεί θα πρέπει να διακριβωθεί το τεκμηριωτικό του δυναμικό²⁹– τις επιθυμίες μιας εποχής, της εποχής που έζησε ο ζωγράφος. Η εποχή του Λύτρα είναι η κύρια ιστορική περίοδος την οποία δύναται ο πίνακας να τεκμηριώσει και όχι η επαναστατική. Το ευρύτερο πνεύμα της μαρτυρίας του εκφράζει την επιθυμία τα γεγονότα της ελληνικής επανάστασης να εξακολουθήσουν να επιβιώνουν στα μάτια και τη μνήμη των συγχρόνων του. Και το πιθανότερο όχι μόνο των συγχρόνων. Οι δύο εποχές –η θεματικά αναφερόμενη και εκείνη της δημιουργίας– πραγματοποιούν το προαναφερθέν πνεύμα διαμέσου του έργου. Έτσι, η συνάντηση έργου και πνεύματος μπορεί να νοηθεί ως γέφυρα την οποία οι δύο εποχές χρησιμοποιούν, ώστε να κυρτώσουν τον άκαμπτο ιστορικό χρόνο, για να έρθουν κοντά, να “συγχρονιστούν”. Όμως, όπως θα υποστηρίξουμε στη συνέχεια, οι δύο εποχές δεν είναι οι μόνες που γεφυρώνονται μέσω ενός έργου³⁰.

²⁷ Χρησιμοποιούμε τον όρο *κυριολεκτικό πρώτο επίπεδο* για να περιγράψουμε την όψη της εικόνας που “μιλάει” με τρόπο ευθύ σε όποιον είναι εξοικειωμένος με τις βασικές συμβάσεις της ζωγραφικής, όντας σε θέση να αναγνωρίζει πίσω από τα σχήματα και τα χρώματα της ζωγραφικής επιφάνειας όγκους και χώρους. Κατά κάποιον τρόπο αντιστοιχεί στο αντικείμενο έρευνας του προ-εικονογραφικού σταδίου του Panofsky. Ό,τι στοιχείο μπορούμε να εξαγάγουμε από το πρώτο επίπεδο θα οριστεί ως *πρωτο-πληροφορία*.

²⁸ Υπάρχουν, σύμφωνα με το σκεπτικό μας, ευνοϊκές προϋποθέσεις ώστε να παρασυρθεί κανείς και να δει τον πίνακα του Λύτρα –όπως και κάθε πίνακα– αποκλειστικά ως εικόνα. Η χαρακτηριστικότερη, ίσως, περίπτωση είναι η θέαση αναπαραγωγών του έργου και ειδικά –όπως κατά κανόνα συμβαίνει– αναπαραγωγών που δεν συμπεριλαμβάνουν την κορνίζα του έργου.

²⁹ Για την αποσαφήνιση του όρου, βλ. υποσημείωση 12 της παρούσης εργασίας.

³⁰ Τη σκέψη αυτή –καθώς και κάποιες ακόμη– την οφείλω σε μεγάλο βαθμό στην ανάγνωση ενός κειμένου του Αντώνη Δανού, στο οποίο τρεις εποχές (η τουρκοκρατία, το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και η πιο πρόσφατη εποχή) μοιάζουν να γεφυρώνονται μέσω του πίνακα *Το κρυφό σχολειό* του Νικόλαου Γύζη, βλ. Antonis Danos, “Nikolaos Gyzis’s The secret school and an ongoing national discourse”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2 (Autumn 2002), διαθέσιμο στο <http://www.19th-century-artworldwide.org/spring05/82-autumn02/autumn02article/258-nikolaos-gyzis-the-secret-school-and-an-ongoing-national-discourse> (πρόσβαση: 25/10/2018).

Από τις παραπάνω διαπιστώσεις αρχίζει να διαφαίνεται το ότι οι ζωγραφικές εικόνες δεν είναι μόνο μαρτυρίες, αλλά και ιστορικές πράξεις³¹. Πώς μπορούμε να παραβλέπουμε το γεγονός ότι οι εικόνες δεν είναι αποκλειστικά καταγραφείς ή μάρτυρες της ιστορίας, αλλά και συμμετέχουσες σε αυτήν –ενός είδους δράστες· οι εικόνες δρουν επί των πολιτών, κινητοποιούν, παθητικοποιούν, τόσο σε συναισθηματικό και ψυχικό επίπεδο, όσο και σε σωματικό. Η δράση τους είναι δυνατό να παρατηρηθεί τόσο σε κοινωνικό, όσο και σε ατομικό επίπεδο³². Καταλήγουμε, έτσι, ότι οι εικόνες θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως δράστες εντός μιας ιστορίας, την οποία οι ίδιες –κυρίως εμμέσως– περιγράφουν.

Η απόρριψη μιας τέτοιου είδους συλλογιστικής θα εμμένει εσφαλμένα να εκλαμβάνει τις ζωγραφικές εικόνες ως κυριολεκτικές περιγραφικές επιφάνειες, ως επιφάνειες η ειλικρίνεια των οποίων αρχίζει και τελειώνει στην άμεση μαρτυρία του κυριολεκτικού πρώτου επιπέδου. Θα εμμένει, δηλαδή, σε μια τυποποιημένη γραμμική λογική του πώς έδειχνε το τότε. Η εμμονή αυτή βρίσκει την πλέον χαρακτηριστική της έκφραση στη λειτουργία των αναπαραγωγών των έργων τέχνης στα σχολικά εγχειρίδια. Τα βλέμματα του είδους θέλουν τους ζωγραφικούς πίνακες –τις αναπαραγωγές τους για να είμαστε ακριβείς– απλώς ως προγόνους των φωτογραφικών στιγμιοτύπων. Το αποτέλεσμα είναι οι ζωγραφικές εικόνες να νοούνται ως παθητικές παρουσίες –κάτι που δεν ισχύει ούτε στην περίπτωση των φωτογραφιών– και οι ζωγράφοι ως απλοί παθητικοί δέκτες, δηλαδή απλώς ως οπτικοί καταγραφείς του παρελθόντος. Η μόνη ενεργητική συνεισφορά των ζωγράφων, για εκείνον που εξαντλείται σε τέτοιου είδους εμμονές, περιορίζεται στο επίπεδο της αισθητικής.

Αντιθέτως, με τη συλλογιστική που υιοθετείται εδώ, οι εικόνες αντικρύζονται ως ενεργοί ιστορικοί “δείκτες”³³ κι όχι ως παθητικοί δέκτες του παρελθόντος. Βλέπουμε τη ζωγραφική εικόνα του Ροϊλού ως δράστη, δηλαδή ως ύπαρξη ενεργή και συμμετοχή, ως

³¹ Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 183.

³² Δεν είναι άτοπο να δίνεται μεγαλύτερο βάρος στις δημόσιες εικόνες. Κάτι τέτοιο, όμως, δεν θα πρέπει να παραβλέπει το ενδεχόμενο μια ιδιωτική εικόνα –μια εικόνα προσωπικής χρήσης– η οποία αποτέλεσε ιδιοκτησία ενός σημαίνοντος ιστορικού προσώπου, να αποτελεί επίσης αντικείμενο που αφορά την ιστορική έρευνα, αφού είναι εξίσου πιθανό να έχει επιδράσει στις αποφάσεις του προσώπου αυτού με καθοριστικό τρόπο.

³³ Με την έννοια που δίνει ο Peirce, βλ. Κωστής Παπαγιώργης (επιμ.), *Κείμενα σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1981, σ. 179. Τα εισαγωγικά στα οποία τοποθετείται η λέξη είναι αναγκαία, μιας και ο χαρακτηρισμός *δείκτης* δεν είναι πάντοτε ακριβής αλλά ούτε και πλήρης στην περίπτωση που συζητάμε.

φορέα μηνυμάτων και αιτία ανάδυσης αντιδράσεων από μέρους των θεατών της εποχής. Παραταύτα, θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές πως δεν μας αφορούν οι αντιδράσεις μονάχα των θεατών της εποχής δημιουργίας και έκθεσης. Για το λόγο πως οι ζωγραφικές εικόνες με τη μία ή την άλλη μορφή –με τη μία ή την άλλη υπόσταση– συνεχίζουν να δρουν όσο υπάρχει *κάτι* σε αυτές, ή όσο οι χρήστες τους βρίσκουν σε αυτές *κάτι*. Ο τρόπος χρήσης των αναπαραγωγών ενός έργου στις πιο πρόσφατες ιστορικές περιόδους είναι δηλωτικός.

1.2. Κρίσιμα σημεία στη μαρτυρία των ζωγραφικών εικόνων

Διαπραγματευόμαστε τη δυνατότητα των ζωγραφικών έργων να ιδωθούν ως τεκμήρια ιστορίας. Γεννάται αμέσως το ερώτημα: μπορεί ένας ζωγράφος να ιδωθεί ως ιστορικός³⁴; Μια καταφατική απάντηση δίνεται πιο εύκολα στην περίπτωση που αναφερόμαστε σε έργα ιστορικής ζωγραφικής, στο ζωγραφικό είδος δηλαδή που απεικονίζει ιστορικά συμβάντα του κοντινού παρελθόντος³⁵. Ένας ζωγράφος, λοιπόν, του είδους επιλέγει να ασχοληθεί με ένα συγκεκριμένο, σχετικά πρόσφατο, ιστορικό γεγονός. Με ποιον τρόπο αποτυπώνει την ιστορία; Πώς μας μεταφέρει στο τι συνέβη;

Τα μέσα που διαθέτει ο ζωγράφος δεν είναι ίδια με του ιστορικού. Η δική του “γλώσσα” δεν διαβάζεται κατά γράμμα. Επί παραδείγματι, μια χειρονομία ενός απεικονιζόμενου προσώπου δεν είναι μια κίνηση μονοσήμαντη³⁶. Από την άλλη, η σαφήνεια των διατυπώσεων του ζωγράφου δεν συνιστά σε κάθε περίπτωση χάρισμα. Ο Burke στο κλείσιμο της μελέτης του δηλώνει πως προσπάθησε να δείξει ότι οι εικόνες είναι συχνά διαφορούμενες και πολύσημες³⁷. Ο ζωγράφος έχει στη διάθεσή του μία μόνο εικόνα ή μια σειρά ζωγραφικών εικόνων. Ή αλλιώς μία μόνο –ή κάποιες λίγες ακόμα– στιγμή/ές³⁸. Ο Le Brun αποφάνθηκε με τρόπο κατηγορηματικό όταν ισχυρίστηκε πως η

³⁴ Ο Αριστοτέλης θα αποκρινόταν πως ο ζωγράφος –όντας ποιητής– είναι σημαντικότερος από τον ιστορικό, αφού μας μιλάει για τα *καθόλου*. Η απάντηση του φιλοσόφου δεν ισχυρίζεται πως ο ζωγράφος είναι ιστορικός. Κάθε άλλο. Ζωγράφος και ιστορικός είναι ολοφάνερο πως για τον Αριστοτέλη διαφέρουν.

³⁵ Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται εδώ ο όρος *ιστορική ζωγραφική* δεν περιλαμβάνει τους πίνακες με αμιγώς θρησκευτικό και μυθολογικό περιεχόμενο.

³⁶ Για το εξαιρετικά ενδιαφέρον ζήτημα των χειρονομιών, βλ. Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 213 κ.ε.

³⁷ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 236.

³⁸ Όπως το έθεσε ο Diderot, «ο ζωγράφος δεν έχει στη διάθεσή του παρά μία στιγμή», βλ. Ντενί Ντιντερό, *Αισθητικά...*, σ. 224.

ζωγραφική, δεδομένου ότι σε αυτήν υπάρχει μία μόνο στιγμή, δεν είναι το ίδιο με την ιστορία³⁹. Έτσι, το γεγονός ότι η ζωγραφική εικόνα είναι αποσπασματική συνιστά αποφασιστικό παράγοντα· ο ζωγράφος δεν μπορεί να ιδωθεί ως ιστορικός. Παραταύτα, τα ιστορικά τεκμήρια δεν παράγονται μόνο από τους επιστήμονες της ιστορίας. Προσωπικές μαρτυρίες και πληροφορίες απλών πολιτών αποτελούν συχνά χρήσιμες πηγές, με την προϋπόθεση πως η αξιοπιστία τους έχει ελεγχθεί. Συνεπώς, η μαρτυρία οποιουδήποτε προσώπου μπορεί να αποδειχθεί χρήσιμη και αξιοποιήσιμη. Πόσο μάλλον όταν ο ζωγράφος –και μάλιστα ένας αναγνωρισμένος στην εποχή του ζωγράφος όπως ο Ροϊλός– δεν είναι ένα οποιοδήποτε πρόσωπο.

Τα έργα τέχνης, όπως ισχυριστήκαμε παραπάνω, είναι προνομιούχα ιστορικά αντικείμενα, δεν είναι απλώς εικόνες. Σε αυτά γυρεύουμε αισθητικές ποιότητες. Έτσι, εξ ορισμού είναι προορισμένα να συνιστούν φορείς αισθητικής απόλαυσης. Πράγμα το οποίο σημαίνει ότι ένας ζωγραφικός πίνακας δεν δημιουργείται εξαρχής με σκοπό την ακρίβεια παρατήρησης και την ειλικρίνεια του βλέμματος. Η ζωγραφική εικόνα –απλώς και μόνο συμβαίνει να– έχει ομοιότητες με την πραγματικότητα, χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει πως επιδιώκεται οι δύο κόσμοι να είναι πλήρως συμβατοί. Όπως συνηθίζεται να λέγεται, «η τέχνη έχει τις δικές της συμβάσεις»⁴⁰.

Δεν είναι λίγες οι φορές που οι καλλιτεχνικές εικόνες εσφαλμένα ταυτίζονται με τις επιστημονικές. Οι δεύτερες έχουν πάντοτε ως στόχο να παρέχουν στους θεατές έγκυρες γνώσεις περί του πώς μοιάζει το θέμα που αναπαρίσταται. Στις επιστημονικές εικόνες επιδιώκεται όντως μια αντιστοίχιση μίας προς μία των εξωτερικών ιδιοτήτων του χωρικού αντικειμένου και της σχηματοποιημένης δισδιάστατης απόδοσής του. Σε αυτές, δηλαδή, η πιστότητα στην απεικόνιση του θέματος αποτελεί πράγματι αυτοσκοπό. Η ίδια επιδίωξη, όμως, δεν θα πρέπει να πιστώνεται σε κάθε καλλιτεχνική πράξη.

Έτσι, δεν είναι διόλου απίθανο να παρερμηνεύσουμε ό,τι βλέπουμε, θεωρώντας πως η ζωγραφική επιφάνεια περιγράφει εκείνο που πραγματικά συνέβη. Μια εικόνα δεν αποκλείεται να λειτούργησε στην εποχή που εμφανίστηκε ως ένα είδος προφητείας του μέλλοντος, ενός μέλλοντος στο οποίο αποβλέπει η ίδια, ενώ παράλληλα το προετοιμάζει

³⁹ Αναφέρεται στο Claude Lévi-Strauss, *Κοιτάζω. Ακούω. Διαβάζω*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1991, σ. 79.

⁴⁰ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 38.

διαμέσου της επίδρασής της στους συγκαιρινούς της θεατές⁴¹. Θα μιλήσουμε στο έκτο κεφάλαιο της εργασίας περί του τι συνέβη με το έργο του Ροϊλού. Οι ανυποψίαστοι σύγχρονοι θεατές, τώρα, πέφτουν ξανά και ξανά στη θελκτική παγίδα να πιστεύουν πως οι ζωγραφικές εικόνες απευθύνονται στους ίδιους. Τούτο ίσως να έχει μια βάση στην περίπτωση των συγκαιρινών έργων. Για τα έργα, όμως, του παρελθόντος αυτό ισχύει στον ελάχιστο βαθμό. Ο Burke μας υπενθυμίζει πως οι εικόνες δεν δημιουργήθηκαν έχοντας τους ιστορικούς του μέλλοντος κατά νου⁴². Με άλλα λόγια, τα έργα δεν γίνονται πάντοτε με σκοπό να στέκονται εσαεί ως εναργή ντοκουμέντα της πραγματικότητας.

Για να ελέγξουμε την αξιοπιστία ενός έργου έχει σημασία να έχουμε επαρκή στοιχεία για τη ζωή του δημιουργού⁴³. Άλλη τόση σημασία έχει η σχέση του δημιουργού με τα απεικονιζόμενα πρόσωπα⁴⁴. Ο John Burger σκιαγράφησε με οξυδερκείς συλλογισμούς τη σημασία της γνώσης περί της σχέσης του ζωγράφου με τους απεικονιζομένους⁴⁵. Οι σχέσεις του Ροϊλού με ορισμένα πρόσωπα που απεικόνισε στο μεγάλο καμβά ήταν εξαιρετικά στενές. Θα πρέπει από προσωπική πείρα να γνωρίζουμε πως δεν είναι διόλου ασυνήθιστο οι προσωπογραφούμενοι να ζητούν από τους εικονολήπτες να απαλειφθούν τα όποια εξωτερικά τους ελαττώματα. Ή ίσως κι οι ίδιοι οι εικονολήπτες, εξ αρχής και με δική τους πρωτοβουλία, να αποδίδουν τα θέματά τους με τρόπο εξιδανικευτικό⁴⁶. Η παρατήρηση του Burke πως τα σβησίματα έχουν να διηγηθούν τις δικές τους ιστορίες βρίσκει εδώ εφαρμογή⁴⁷. οι τροποποιήσεις σε μια εικόνα και οι επισημάνσεις τους με τεχνολογικές ή ιστορικές μεθόδους είναι πιθανό να μαρτυρούν έξωθεν επεμβάσεις. Οι παραπάνω παρατηρήσεις αποκτούν ιδιαίτερο βάρος στην περίπτωση της *Μάχης των Φαρσάλων*, μιας και η ιστορική ζωγραφική με πολεμική θεματολογία κατά κανόνα ήταν προϊόν παραγγελίας⁴⁸.

⁴¹ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 606.

⁴² Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 45.

⁴³ Η άποψη αυτή του Le Curne de Sainte-Palaye αναφέρεται στο Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 235.

⁴⁴ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σσ. 149-151.

⁴⁵ Του Frans Hals εν προκειμένω, βλ. Τζον Μπέργκερ, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2011, σ. 12 κ.ε.

⁴⁶ Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 145.

⁴⁷ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 231.

⁴⁸ Βλ. Alfred Vagts, "Battle-Scenes and Picture-Politics", *Military Affairs*, Vol. 5, No 2 (Summer, 1941), p. 90.

Η επισήμανση του Huizinga ότι οι πλαστικές τέχνες δεν θρηνούν, ενώ από την άλλη τα χρονικά δεν διστάζουν να το κάνουν, αποκτά επίσης ιδιαίτερη βαρύτητα για εμάς⁴⁹. Αυτό σημαίνει πως ό,τι η ζωγραφική επιφάνεια αποφεύγει να δείξει, ίσως μπορούμε να το ανιχνεύσουμε στα γραπτά τεκμήρια. Σε αυτά είναι πιθανό να εντοπιστεί το θραύσμα του δράματος της ιστορίας, που στη ζωγραφική επιφάνεια έχει τεχνηέντως αποσιωπηθεί. Ο Αριστοτέλης αναγνώριζε ένα είδος ευχαρίστησης που αναδύεται στο θεατή διαμέσου της ζωγραφικής απεικόνισης ακόμη και του πλέον ευτελούς ζώου ή πτώματος⁵⁰. Ο πίνακας του Ροϊλού απεικονίζει μια ήττα οδυνηρή για το ελληνικό έθνος. Το θέμα του έργου, επομένως, εν πρώτοις κρίνεται ως μάλλον εξαιρετικά δυσάρεστο.

Συνεπώς, αποκτά βαρύνουσα σημασία η γνώση περί του τι αναφέρεται στις γραπτές μαρτυρίες για το επίμαχο θέμα του υπό εξέταση πίνακα, με αποτέλεσμα μια επιστημονική προσέγγιση να μην μπορεί παρά να υιοθετεί ένα είδος αντιπαραβολής των μαρτυριών των δύο κειμενικών ειδών, των εικόνων και των γραπτών πηγών⁵¹. Πώς μίλησαν οι συγκαίρινοί του Ροϊλού για το μεγάλο του καμβά; Πώς μίλησε ο ίδιος ο ζωγράφος; Ένας συναφής προβληματισμός ανακύπτει όταν αναρωτηθούμε περί της δυνατότητας μεταφοράς της μαρτυρίας των εικόνων –των ιστοριών τους– σε γλωσσικό επίπεδο. Ο Burke προεξόφλησε τις δυσκολίες⁵². Και στην περίπτωση αυτή, η μετάφραση⁵³ δεν νοείται ως μια αντιστοίχιση ένα προς ένα, εκείνων που βλέπουμε με εκείνα που λέμε ή γράφουμε. Οι δύο κόσμοι, γλωσσικός και εικονικός, δεν είναι πλήρως συμβατοί. Άλλωστε, πρέπει να έχουμε κατά νου πως η γλώσσα δεν αναπαριστά μόνο, αλλά και μετασχηματίζει⁵⁴. Επομένως, ένα εγχείρημα μετάφρασης της εικόνας σε λέξεις ενδεχομένως να αποβεί παραπλανητικό. Παρόλα αυτά, η γλωσσική περιγραφή των

⁴⁹ Αναφέρεται στο Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 716.

⁵⁰ Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, σ. 53.

⁵¹ Για τον Umberto Eco πράγματι τα εικονικά σημεία αντικρύζονται ως κείμενα που αφηγούνται ιστορίες, βλ. Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία σημειωτικής*, Αθήνα, Γνώση, 1994, σ. 329.

⁵² Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 17.

⁵³ Οι όροι που χρησιμοποιούνται για τη συγκεκριμένη πρακτική είναι είτε *διάφραση*, βλ. Paolo Fabbri, *Η σημειωτική στροφή*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012, σ. 122, είτε *διασημειωτική μετάφραση* ή *μεταστοιχείωση*, βλ. Ι. Λαζαράτος, *Umberto Eco: Διασημειωτική μετάφραση και Μετάφραση και Επιστημολογία*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007, σ. 43 κ.α.

⁵⁴ Paolo Fabbri, *Η σημειωτική στροφή...*, σ. 51.

ζωγραφικών εικόνων κρίνεται από μέρους μας απαραίτητη, για το λόγο πως διαμέσου αυτής βελτιώνεται η διαδικασία παρατήρησης⁵⁵.

Ο Haskell καταλήγει πως είναι τα μέτρια έργα που επιτρέπουν την ασφαλέστερη κατανόηση μιας εποχής και όχι τα εξαιρετικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα Έτσι, συμπεραίνει ότι για τους ερευνητές της ιστορίας ορισμένες εικόνες είναι πιο αξιόπιστες από άλλες. Όπως διαπιστώνει, οι ειδικοί που ασχολήθηκαν με το θέμα συμφωνούν πως μια εικόνα μπορεί να προσφέρει πιο άμεση εποπτεία του παρελθόντος, με την προϋπόθεση ότι είναι αυθεντική και έχει δημιουργηθεί την ίδια περίοδο με τα πρόσωπα και τα γεγονότα που αναπαριστά⁵⁶. Με άλλα λόγια, η χρονική εγγύτητα μεταξύ δημιουργικής πράξης και τέλεσης του αναπαριστώμενου γεγονότος είναι ένα στοιχείο που θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη, όταν ελέγχουμε την αξιοπιστία της μαρτυρίας ενός ζωγράφου⁵⁷. Ο πίνακας του Ροϊλού φιλοτεχνήθηκε τα χρόνια αμέσως μετά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Επιπλέον, δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στα αριστουργήματα της νεοελληνικής ζωγραφικής. Συνεπώς, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Haskell, συνιστά μια πρώτης τάξεως μαρτυρία για τη διερεύνηση των απεικονιζόμενων γεγονότων.

Ο Burke, από την άλλη, συγκεντρώνει τα συμπεράσματα της δικής του έρευνας σε τέσσερα σημεία, στα οποία συνοψίζονται τα προβλήματα ερμηνείας των εικόνων: α) οι εικόνες δεν παρέχουν άμεσες μαρτυρίες, β) κάθε μαρτυρία θα πρέπει να προκύπτει αφού πρώτα η υπό εξέταση εικόνα έχει τοποθετηθεί στα συμφραζόμενά της, γ) οι σειρές εικόνων είναι πιο αξιόπιστες από τις μεμονωμένες εικόνες και δ) πρέπει να δίνεται μεγάλη σημασία στις λεπτομέρειες, καθώς επίσης και στις απουσίες⁵⁸. Τα συμπεράσματα του Burke, ομολογουμένως, υπέδειξαν πολύτιμες ερευνητικές κατευθύνσεις για την εξέταση του πίνακα του Ροϊλού.

⁵⁵ Όπως διαπιστώνεται και από τον Sachs-Hombach, βλ. Klaus Sachs-Hombach, “Acting with pictures”, *Punctum*, 2 (1), 7-17, 2016, σ. 16. Ο Baxandall, πάντως, κάνει σαφές πως αυτό που προσφέρει κανείς με μια περιγραφή δεν συνιστά τόσο μια αναπαράσταση της εικόνας, όσο μια αναπαράσταση της σκέψης σχετικά με την εικόνα, βλ. Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London, Yale University Press, 1985, p. 5.

⁵⁶ Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 530.

⁵⁷ Στον Haskell μαθαίνουμε για την περίπτωση του Michel Hennin που επαναλάμβανε αδιάκοπα την άποψη αυτή, βλ. Francis Haskell, *Η ιστορία και οι εικόνες...*, σ. 446.

⁵⁸ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σσ. 238-239.

Η παρούσα εργασία εξετάζει ένα ζωγραφικό έργο με θέμα πολεμικό. Έτσι, χρήσιμο είναι το πρώτο κεφάλαιο να κλείσει με μια πραγμάτευση των κρίσιμων σημείων της εν λόγω θεματικής.

Ας ξεκινήσουμε με μια ειδική παρατήρηση. Αναζητώντας στη βιβλιογραφία βιογραφικές πληροφορίες για τον Ροϊλό και τεκμηριωτικά στοιχεία για τη *Μάχη των Φαρσάλων*, δεν είναι λίγες οι φορές που σκοντάφτει κανείς στη φράση «ο Ροϊλός τεκμηρίωσε τον πόλεμο του 1897»⁵⁹. Πώς εννοούσε την πράξη τεκμηρίωσης ο καθένας από τους ερευνητές ή κειμενογράφους που χρησιμοποίησε μια τέτοια φράση; Τι είναι αυτό που κομίζουν οι ζωγραφικοί πίνακες του Ροϊλού για τον ατυχή πόλεμο του 1897; Σε τελική ανάλυση, τι από τον πόλεμο θα μπορούσε να έχει τεκμηριώσει ο Ροϊλός με τους πολεμικούς του πίνακες; Οι απαντήσεις στα ειδικά αυτά ερωτήματα θα γίνουν συγκεκριμένες με την ολοκλήρωση της εργασίας. Για την ώρα θα αρκεστούμε στη διατύπωση των γενικότερων αντίστοιχων ερωτημάτων, με στόχο την εξέταση της συμβολής των πολεμικών ζωγραφικών πινάκων στο έργο της ιστορικής τεκμηρίωσης.

Έτσι, οι τελευταίες παράγραφοι του κεφαλαίου θα επιχειρήσουν να απαντήσουν στα δύο ακόλουθα ερωτήματα: α) τι μπορούν να τεκμηριώσουν οι πολεμικοί ζωγραφικοί πίνακες και β) με ποιον τρόπο το καταφέρνουν; Προχωράμε σε μια παράθεση χρήσιμων πληροφοριών που ανιχνεύονται στη βιβλιογραφία.

Η ιστορική ζωγραφική φέρεται να ήρθε εγγύτερα στην απαίτηση για ιστορική αλήθεια χάρη στον Benjamin West⁶⁰, το δημιουργό του γνωστού ζωγραφικού πίνακα *The Death of General Wolfe* του 1770. Ο West ισχυρίστηκε πως η ίδια αλήθεια που οδηγεί την πένα του ιστορικού θα πρέπει να καθοδηγεί και το μολύβι του καλλιτέχνη⁶¹. Με αυτόν τον ισχυρισμό, ο West παρότρυνε τους συναδέλφους του να αναλάβουν το ρόλο των εικαστικών τεκμηριωτών της Ιστορίας⁶². Ταυτόχρονα, ο West εξέφρασε και μια

⁵⁹ Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του πίνακα στο site του σημερινού κατόχου, βλ. «Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928), *Η μάχη των Φαρσάλων*», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%ce%b7-%ce%bc%ce%ac%cf%87%ce%b7-%cf%84%cf%89%ce%bd-%cf%86%ce%b1%cf%81%cf%83%ce%ac%ce%bb%cf%89%ce%bd-%cf%80%cf%81%ce%b9%ce%bd-%cf%84%ce%bf1901/> (πρόσβαση: 21/6/2019).

⁶⁰ Mark Salber Philips, “History painting redistanced: from Benjamin West to David Wilkie”, *Modern Intellectual History*, Vol 11, Issue 03, November 2014, p. 615.

⁶¹ Mark Salber Philips, “History painting redistanced...”, p. 629.

⁶² Ο West είχε να αποκρούσει τις κυρίαρχες απόψεις και ενστάσεις του Reynolds για την αντικατάσταση των τηβέννων, που ήταν ο κανόνας για τους ακαδημαϊκούς του κλασικισμού, με συγκαιρινές στρατιωτικές στολές, βλ. Albert Boime, *Art in an Age of Revolution* (vol. 1), Chicago & London, The University of

ακόμη πρόθεση: προέτρεψε εμμέσως τους θεατές να αντικρύζουν τα έργα της ιστορικής ζωγραφικής ως οπτικά τεκμήρια της Ιστορίας.

Η спорά των λόγων και των έργων του West δεν άργησε να βρει γόνιμο έδαφος· ο 19ος αιώνας αποδείχτηκε ο αιώνας των ιστορικών σπουδών και όχι μόνο σε επίπεδο γραπτού λόγου. Καθώς οι ζωγράφοι ανέκαθεν βρίσκονταν πλησίον ή και εντός της δίνης των γεγονότων, οι συμβουλές του West εισακούστηκαν από πολλούς⁶³ και ένας ανυπολόγιστα μεγάλος αριθμός πινάκων με αφετηρία πολεμικά συμβάντα της εποχής φιλοτεχνήθηκε τις επόμενες δεκαετίες. Πίνακες, όμως, με πολεμική θεματική παράγονταν και κατά τη διάρκεια των αμέσως προηγούμενων αιώνων. Με τη διαφορά πως σε εκείνους οι αναφορές σε συμβάντα συγκαιρινά γινόνταν κυρίως με τρόπο πλάγιο, αφού οι ζωγράφοι ήταν αναγκασμένοι να καλύπτουν με ένα αρχαιότροπο πέπλο το μήνυμα που μετέδιδαν. Οι ανθρώπινες μορφές ενδύονταν μανδύες μυθολογικούς και θρησκευτικούς και ο σκηνικός χώρος παρέπεμπε σε ένα μακρινό παρελθόν. Έτσι, οι ζωγραφικές εικόνες δεν κατέγραφαν ευθέως τα πρόσφατα γεγονότα, με αποτέλεσμα ο συσχετισμός του απεικονιζόμενου θέματος με το εκάστοτε συγκαιρινό γεγονός να έχει ως προαπαιτούμενα τη γνώση των θεμάτων-γεγονότων που αναμειγνύονται, την εξοικείωση με τις εικαστικές διατυπώσεις και μια επεξεργασία νοητική.

Με τη спорά του West, η οποία κατόρθωσε να απελευθερώσει τους δημιουργούς από τα δεσμά της κλασικής παράδοσης, οι ζωγράφοι επιτέλους ενθαρρύνονταν να κοιτάξουν την εποχή τους κατάματα⁶⁴. Μπορούσαν να την αποτυπώσουν με τρόπο που ήταν –περισσότερο ή λιγότερο– αντιληπτός σε όλους. Στους ζωγράφους δινόταν η ευκαιρία να εκλάβουν τις μορφές των συγκαιρινών τους, όχι ως μοντέλα για την απεικόνιση προσώπων ενός κόσμου αρχαίου, αλλά ως αυτό που ήταν στην πραγματικότητα. Ωστόσο, παρότι το πέπλο έμοιαζε σιγά σιγά να τραβιέται και η νέα εποχή να αποκαλύπτεται, φαίνεται πως εν τέλει δεν ήταν καθόλου εύκολο να αποτιναχτεί

Chicago Press, 1990, p. 130. Οι ακαδημαϊκοί επέμεναν πως η παρουσίαση ενός ηρωικού θανάτου με τους απεικονιζόμενους να φορούν συγκαιρινές ενδυμασίες θα επέφερε απόλυτα σεβασμού για το πρόσωπο του ήρωα, βλ. Edgar Wind, “The revolution of history painting”, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No 2 (Oct., 1938), p. 117, διαθέσιμο στο <https://www.jstor.org/stable/pdf/750085.pdf> (πρόσβαση: 18/10/2018)

⁶³ Η εικονοποιία του διάσημου πίνακα του West έγινε πρότυπο για αμέτρητους πίνακες του 19ου αιώνα, βλ. H. W. Janson & Anthony F. Janson, *Ιστορία της τέχνης. Η δυτική παράδοση*, Αθήνα, Ίων & Έλλην, 2011, σ. 676.

⁶⁴ Ο Edgar Wind κάνει ξεκάθαρο πως υπεύθυνος για το ότι η ιστορική ζωγραφική έγινε δημοφιλή με τον τρόπο που πρότεινε ο West, δεν ήταν τόσο ο ίδιος ο West όσο ο ζωγράφος John Singleton Copley, βλ. Edgar Wind, “The revolution of history...”, p. 120.

πλήρως η βαριά σκιά του αρχαίου κόσμου. Αφενός, ο ίδιος ο West συνέχισε να φιλοτεχνεί έργα με μυθολογικά θέματα και με ύφος κλασικιστικό. Αφετέρου, το ηρωικό πνεύμα στους πολεμικούς πίνακες παρέμεινε ο κανόνας. Παραταύτα, οι σπόροι του West συνέχισαν με τον καιρό να παράγουν ολοένα και περισσότερους καρπούς και οι συνέπειες για την πολεμική ζωγραφική ήταν κοσμογονικές.

Είχε φτάσει, λοιπόν, η στιγμή που η ζωγραφική πράξη απαθανάτιζε την τρέχουσα Ιστορία. Σταδιακά οι ζωγράφοι εισέβάλλαν στο προσκήνιο, εξασφάλισαν την παρουσία τους στο πολεμικό σκηνικό, είδαν τις αποτρόπαιες πράξεις με τα ίδια τους τα μάτια. Πολλοί ακολούθησαν το στράτευμα, ορισμένοι μάλιστα στρατεύτηκαν, υπέφεραν τις κακουχίες του μετώπου και τις συνέπειες της ήττας. Οι ζωγράφοι έζησαν τις ιστορίες που επρόκειτο να “διηγηθούν” και έτσι τις εικόνες δεν τις έπλαθαν κατά κύριο λόγο οι αφηγήσεις τρίτων. Η παρουσία του καλλιτέχνη στον πόλεμο έγινε θεσμός κατά το 19ο αιώνα⁶⁵ και ζητούμενο από αυτόν ήταν η αποτύπωση της επερχόμενης θριαμβευτικής επικράτησης. Πολλοί, όμως, από τους ζωγράφους εν τέλει χρειάστηκε να περάσουν μέσα από τον όλεθρο. Ένας από αυτούς τους ζωγράφους ήταν και ο Γεώργιος Ροϊλός.

Ο Ροϊλός βρέθηκε στο μέτωπο και έλαβε μέρος στο δράμα που οι πίνακές του τεκμηριώνουν. Ο ζωγράφος αυτός δεν χρειάστηκε να πάρει συνεντεύξεις από τους μαχητές για να αντλήσει υλικό⁶⁶. Ήταν δίπλα τους και πολεμούσε, είχε όλο τον καιρό να μιλήσει μαζί τους. Για ένα χρονικό διάστημα έζησαν τις ίδιες αγωνίες. Τις ημέρες της άνοιξης του 1897, ο Ροϊλός και οι άλλοι στρατιώτες της μονάδας θα αποκτούσαν – περισσότερο ή λιγότερο– κοινές παραστάσεις, κοινές εμπειρίες· θα μοιράζονταν ορισμένα σημεία αναφοράς. Η παρουσία των ζωγράφων στην πρώτη γραμμή ήταν αποφασιστική για την πραγματοποίηση μιας σημαδιακής μετατόπισης στην πολεμική εικονοποιία: η οδύνη του πολέμου παρείσφρυσε στις εικόνες, με αποτέλεσμα το ύφος πολλών να μεταστραφεί σε αντιηρωικό⁶⁷.

⁶⁵ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 187.

⁶⁶ Κάτι που χρειάστηκε να κάνουν άλλοι ζωγράφοι, βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 186.

⁶⁷ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 188. Η απαισιόδοξη ζωγραφική όψη του πολέμου συνάντησε ίσως τις πλέον χαρακτηριστικές της στιγμές στην εικονοποιία του Vasily Vereshchagin.

Επιστρέφοντας από το μέτωπο, πλήθος στρατιωτικών κατέγραψαν τις εμπειρίες τους εν είδει απομνημονευμάτων από το θέατρο του πολέμου⁶⁸. Σε τέτοια κείμενα διαβάζει κανείς για κάθε όψη του πολέμου, μαθαίνει για όλα τα πρόσωπα της φύσης του ανθρώπου. Όπως αναφέρθηκε, στα γραπτά τεκμήρια ανιχνεύονται οι θρήνοι που οι εικόνες κατά κανόνα αποφεύγουν. Από έναν ζωγράφο ζητούμενο δεν είναι να καταθέσει τη μαρτυρία του με γραπτά τεκμήρια. Ποιες, λοιπόν, είναι οι όψεις της ιστορικής αλήθειας που μπορεί να κομίσει ο ζωγράφος του πολέμου με τα μέσα της δικής του τέχνης;

Η πρώτη ιστορική όψη που δύναται να τεκμηριωθεί από τη ζωγραφική πράξη αφορά στα αντικείμενα του υλικού πολιτισμού. Ένας πίνακας κατά πρώτο λόγο τεκμηριώνει τα ίδια τα καλλιτεχνικά μέσα. Υπό μία έννοια σε αυτά περιλαμβάνονται τόσο το στυλ, όσο και η μέθοδος εικονοποίησης που έκανε χρήση ο ζωγράφος. Όμως, τα μέσα αυτά τεκμηριώνονται σε μια δεύτερη φάση. Το πρώτο πράγμα που τεκμηριώνει ένας πίνακας είναι τα ίδια του τα συστατικά, τα υλικά από τα οποία είναι κατασκευασμένος. Πρόκειται για τα στοιχεία που το συγκροτούν ως αντικείμενο: χρώματα, βερνίκια, υφάσματα, ξύλα κ.λπ. Είναι τα ίδια στοιχεία που συγκρατούν τη ζωγραφική εικόνα· τα υλικά που τη διαμορφώνουν, την προστατεύουν, την οριοθετούν.

Μπορούμε, τώρα, να στρέψουμε το βλέμμα στην εικόνα. Το πολεμικό έργο μπορεί να γίνει αντιληπτό σαν ένα ετεροχρονισμένο παράθυρο στον κόσμο, ένα παράθυρο που μας μεταφέρει σε μια πολεμική στιγμή του *τότε*. Πλησιάζοντας, περιφέρουμε το βλέμμα μας εντός των ορίων του παραθύρου και αρχικά αντλούμε στοιχεία του κυριολεκτικού πρώτου επιπέδου, στοιχεία κατά κανόνα “στατικά”. Είναι τα στοιχεία που τα αποκαλούμε *πρωτο-πληροφορίες*. Ποιες είναι, λοιπόν, αυτές οι πρωτο-πληροφορίες;

Ένα είδος πρωτο-πληροφορίας αφορά στις ενδυμασίες. Ο Ernest Meissonier έζησε το 19ο αιώνα, φιλοτέχνησε μεγάλων διαστάσεων ζωγραφικές συνθέσεις με πολεμική θεματική και απέκτησε φήμη –μεταξύ άλλων– για τις πιστές αποδόσεις

⁶⁸ Έκφραση που απαντάται συχνά στα απομνημονεύματα από τον πόλεμο του 1897. Ο πόλεμος την εποχή εκείνη, για μεγάλο μέρος του στρατεύματος και για αρκετό διάστημα συνιστούσε θέαμα, ακριβώς εξαιτίας της αδυναμίας συμμετοχής –λόγω της χωρικής απόστασης– και χάρη στην κατάληψη θέσεων σε υψώματα. Για τον ανθυπολοχαγό Μεταξά, ωστόσο, η θέα του πεδίου της μάχης δεν ήταν τόσο μεγαλοπρεπής όσο είχε φανταστεί μέσα από τις καταγεγραμμένες περιγραφές, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό του ημερολόγιο* (τ. Α'), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1951, σ. 205.

στρατιωτικών στολών⁶⁹. Δεν ήταν ο μόνος. Η απεικόνιση πολεμικών χαρακτήρων αποτέλεσε εύφορο καλλιτεχνικό πεδίο και για τον Adolph Menzel. Οι δικές του απεικονίσεις περιγράφονται ως ένα είδος ιστορικού μπρεσιονισμού, καθώς ο ζωγράφος αυτός δεν αναλωνόταν –σε αντίθεση με τον Meissonier– στην επακριβή απόδοση και της τελευταίας λεπτομέρειας. Οι σκηνές του Menzel, όπως έχει λεχθεί, θέλησαν περισσότερο να συλλάβουν την κίνηση και την ατμόσφαιρα της στιγμής⁷⁰. Οι δύο αυτοί ζωγράφοι έπλασαν τις εικόνες τους αφού πρώτα είχαν διεξάγει προσεκτικές έρευνες για τις στολές και το στρατιωτικό εξοπλισμό⁷¹. Το ίδιο ίσχυσε και για τον Ροϊλό. Με τον τρόπο αυτό οι πολεμικοί ζωγράφοι άφησαν πίσω τους οπτικά τεκμήρια για μια περασμένη εποχή, τεκμήρια τα οποία σχετίζονται όχι μόνο με το τι φορούσαν ή χρησιμοποιούσαν κάποτε οι στρατιωτικοί, αλλά και με το πώς το φορούσαν ή το χρησιμοποιούσαν.

Ό,τι συμπέρασμα βγάζουμε για την τεκμηρίωση του εξοπλισμού και των στολών είναι πιθανό να ισχύει και για τα υπόλοιπα αντικείμενα που αναπαρίστανται σε μια πολεμική εικόνα, τα αντικείμενα που μελετά η επιστήμη του Υλικού Πολιτισμού: όπλα, μέσα μεταφοράς κ.ο.κ. Οι πολεμικοί πίνακες αποτελούν, επομένως, πολύτιμες πηγές για τις έρευνες αυτού του επιστημονικού πεδίου. Υποψιαζόμαστε ότι δεν είναι άτοπο να υποθέσουμε πως υπήρξαν φορές που οι πολεμικοί ζωγράφοι επεδίωξαν να περιγράψουν και το τοπίο με ακρίβεια. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, ο ζωγράφος να επισκέφτηκε το σημείο που έλαβε χώρα η πολεμική σκηνή με σκοπό να αποδώσει με πιστότητα και τη φυσιογνωμία του τόπου. Όπως θα δούμε, ο Ροϊλός πραγματοποίησε έρευνες στα Φάρσαλα. Έτσι, το τοπίο που απεικόνισε στη *Μάχη των Φαρσάλων* συμπεριλαμβάνεται στις πρωτο-πληροφορίες του πίνακα.

Μπορούμε να υποθέσουμε –μετά ακόμη μεγαλύτερης βεβαιότητας– πως ό,τι ισχύει για το τοπίο ισχύει και για τις φυσιογνωμίες των απεικονιζομένων. Πως, δηλαδή, τα πρόσωπα ενός πολεμικού πίνακα ταυτίζονται –σε μεγάλο ποσοστό αν όχι στο σύνολό τους– με πρόσωπα που πράγματι ήταν παρόντα στο απεικονιζόμενο συμβάν. Δεν θα πρέπει, να είμαστε κάθετοι πως τούτο είναι πιθανό μονάχα για τους σημαίνοντες χαρακτήρες της σκηνής, ειδικά στην περίπτωση που ο ζωγράφος ήταν στο μέτωπο,

⁶⁹ Peter Paret, *Imagined battles. Reflections of war in European art*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1997, p. 84. Ένας από τους επιφανέστερους συνεχιστές του Meissonier ήταν ο ζωγράφος Édouard Detaille, το όνομα του οποίου θα ξανασυναντήσουμε.

⁷⁰ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 85.

⁷¹ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 200.

γνωρίστηκε με πλήθος πολεμιστών και μοιράστηκε μαζί τους ιστορίες. Τέτοια ήταν η περίπτωση του Ροϊλού. Εάν για το έργο που θα μελετήσουμε όντως ισχύει αυτό που υποστηρίζεται εδώ, πως δηλαδή οι απεικονιζόμενοι αντιστοιχούν σε υπαρκτά πρόσωπα που συμμετείχαν στα γεγονότα, δεν θα είναι διόλου αβάσιμο να το εννοήσουμε παράλληλα και ως μια έμμεση ομαδική προσωπογραφία⁷².

Τα σημεία του κυριολεκτικού πρώτου επιπέδου των πολεμικών πινάκων –οι “στατικές” πρωτο-πληροφορίες– είναι γενικά σημεία που μπορούμε να εμπιστευτούμε⁷³. Θα πρέπει, όμως, να τονίσουμε πως και για τις πρωτο-πληροφορίες, πριν να αποφανθούμε για το οτιδήποτε, οφείλουμε να έχουμε συμβουλευτεί τις γραπτές πηγές και να έχουμε αποκτήσει μια κατά το δυνατόν πλήρη εικόνα περί του τι έχει γραφτεί για τους πίνακες του συγκεκριμένου ζωγράφου. Ό,τι προσπαθούμε να εντοπίσουμε αφορά σε νύξεις για τυχόν αστοχίες ή ανακρίβειες στις εικόνες του. Επιπλέον, τα συμπεράσματα που εξάγουμε θα πρέπει να επαληθεύονται από μαρτυρίες συναφών εικόνων και αντικειμένων της εποχής. Με άλλα λόγια, κρίνεται απαραίτητη η αντιπαραβολή εικόνων και γραπτών κειμένων και για την περίπτωση των πρωτο-πληροφοριών.

Πέρα από τη μαρτυρία των παρόντων στοιχείων, η τεκμηρίωση οφείλει να ασχοληθεί και με τις παραλείψεις. Δεν θα πρέπει να επιδιόμαστε μόνο σε απόπειρες εντοπισμού αστοχιών ή ανακριβειών, αλλά θα πρέπει να προχωράμε σε έλεγχο του τι θα μπορούσε να έχει παραλειφθεί στην εικόνα. Με άλλα λόγια, αστοχίες και ανακρίβειες οφείλουν να ελέγχονται τόσο σε επίπεδο παρουσίας, όσο και απουσίας. Θα μιλήσουμε για σημαίνουσες απουσίες και στην περίπτωση της *Μάχης των Φαρσάλων*. Παρότι είναι προφανές πως οι απουσίες δεν μπορούν να συμπεριληφθούν στις πρωτο-πληροφορίες, εν

⁷² Ο πίνακας της ιστορικής πολεμικής ζωγραφικής “The Death of Major Peircon” του John Singleton Copley, νοείται από τον Edgar Wind και ως ομαδική προσωπογραφία, δεδομένου ότι οι απεικονιζόμενοι ήταν παρόντες στο συμβάν και επίσης πόζαραν για το ζωγάφο, βλ. Edgar Wind, “The revolution of history ... p. 120. Γνωρίζουμε, μάλιστα, πως στην ολλανδική ομαδική προσωπογραφία δεν ήταν σπάνια η λογική τα μέλη των πολιτοφυλακών να πληρώνουν στο ζωγάφο το μερίδιο που αναλογούσε στην παρουσία τους στην εικόνα, μερίδιο το οποίο συνδεόταν με τη θέση τους στη ζωγραφική επιφάνεια. Δεδομένου ότι σε μια ζωγραφική εικόνα υπάρχουν προνομιακές και λιγότερο προνομιακές τοποθετήσεις, η ανάδειξη ή μη ενός μέλους της πολιτοφυλακής ήταν στο χέρι του ζωγράφου, βλ. Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 2009, p. 249.

⁷³ Σύμφωνα με προφορικές πληροφορίες από τους υπευθύνους της συλλογής του Πολεμικού Μουσείου, ο Γιάννης Μυλωνάς (οι μελέτες του οποίου έχουν ως αντικείμενο τους ευζώνους, τους ευέλπιδες και τις στολές των βαλκανικών πολέμων) μελέτησε και χρησιμοποίησε –μεταξύ άλλων– τις αναπαραστάσεις του Ροϊλού για να καταλήξει στις δικές του απεικονίσεις περί της μορφής των στρατιωτικών στολών της επίμαχης περιόδου.

τούτοις θα ήταν λάθος να τις παραβλέπουμε και να μην τις εννοούμε ως – υποβόσκουσες– γνωστικές διόδους.

Οι πολεμικοί πίνακες είναι συνήθως μεγάλων διαστάσεων. Αναφέρονται σε νίκες, σε θριάμβους και τούτο επιτυγχάνεται και με το μέγεθος. Μια πολεμική επικράτηση συνιστά αφορμή γιορτής. Μια γιορτή –εάν είναι πράγματι σημαδιακή κι όχι εθιμοτυπική– ξανοίγεται. Μια μεγάλου μεγέθους ζωγραφική επιφάνεια εκτείνεται και αγκαλιάζει τους παρευρισκομένους. Τους συμπεριλαμβάνει. Μέσω των επικών της διαστάσεων κάνει τους θεατές να αντιληφθούν αυτοστιγμεί τη σπουδαιότητα της απεικονιζόμενης πολεμικής πράξης. Ο πίνακας με τη *Μάχη των Φαρσάλων* είναι εξαιρετικά μεγάλων διαστάσεων. Έτσι, με το μέγεθός του τεκμηριώνεται εμμέσως τόσο η σημασία του γεγονότος για την εποχή που απαίτησε τον πίνακα, όσο και οι προθέσεις των δημιουργικών του συντελεστών.

Μια μεγάλου μεγέθους ζωγραφική επιφάνεια –εν συγκρίσει με μια μικρού μεγέθους– έχει την ευχέρεια να τεκμηριώσει περισσότερα στοιχεία. Αφενός, δίνει στο ζωγράφο τη δυνατότητα να υπαινιχθεί πληρέστερα τον όγκο του στρατεύματος και αφετέρου να δώσει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια το τοπίο. Αντιθέτως, όταν ο ζωγράφος πλάθει την εικόνα σε έναν μικρών διαστάσεων καμβά κάτι τέτοιο φαντάζει δύσκολο. Το αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται και με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των απεικονιζομένων, μιας και σε μια μικρή επιφάνεια είναι λίγες οι μορφές που θα αποδοθούν με ακρίβεια.

Στις εναρκτήριες παραγράφους του κεφαλαίου ισχυριστήκαμε πως όταν ένας πίνακας απεικονίζει πράξεις, χειρονομίες, κινήσεις, η πιστότητα αφορά κυρίως στο νόημα που αναδύεται από αυτές. Τι, λοιπόν, τεκμηριώνουν τα δυναμικά στοιχεία μιας ζωγραφικής εικόνας; Οι χειρονομίες, το είπαμε, δεν είναι μονοσήμαντες κινήσεις. Η σημασία τους, ωστόσο, μπορεί να εξαχθεί με σχετικά ασφαλή τρόπο από τα συμφραζόμενα. Υπάρχουν εικόνες που, καθώς είναι πιο ξεκάθαρες στη διατύπωση, δείχνουν επακριβώς τι είναι αυτό που συμβαίνει εντός τους. Έτσι, πίνακες που κρίνονται υπό αυτή την έννοια «καθαροί» και παράλληλα διαθέτουν μεγάλες διαστάσεις, είναι σε θέση να παρουσιάσουν τακτικές και σχηματισμούς της μάχης⁷⁴. Με άλλα λόγια,

⁷⁴ Πρόκειται για πίνακες ζωγράφων όπως οι Horace Vernet, Albrecht Adam και Wilhelm von Kobell, βλ. Alfred Vagts, “Battle-Scenes and...”, p. 90.

ορισμένοι πίνακες μπορούν να τεκμηριώσουν τον τρόπο με τον οποίο πολεμούσαν οι στρατοί μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο και συνεπώς ως εικόνες προσφέρονται για την τεκμηρίωση της ιστορίας του πολέμου. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, μια ανάλογη έγνοια περιλαμβανόταν στις προθέσεις του Ροϊλού.

Ας μιλήσουμε πιο συγκεκριμένα για τη χρονική περίοδο που θα μας απασχολήσει. Όσο πλησίαζε ο 20ός αιώνας οι συνέπειες ορισμένων εξελίξεων γίνονταν όλο και πιο έντονες. Σε ό,τι αφορά τον τρόπο διεξαγωγής του πολέμου, σημειώνεται πως α) τα όπλα έγιναν ακόμη πιο αποτελεσματικά, β) η απόσταση των αντίπαλων στρατευμάτων αυξήθηκε, γ) το πεδίο της μάχης επεκτάθηκε, δ) ο εχθρός δεν ήταν πλέον ορατός⁷⁵. Οι ζωγράφοι του πολέμου δεν θα μπορούσε να μην είναι οι πρώτοι που αντιλήφθηκαν τις επιπτώσεις των εξελίξεων στις εικόνες τους. Η απεικόνιση πολεμικών συγκρούσεων ήταν πλέον αδύνατη. Πέρα από τη συνεχή επέκταση του πεδίου της μάχης, δύο ακόμη αιτίες που συντέλεσαν αποφασιστικά ήταν η σταδιακή εξάλειψη του ιππικού και η αυξημένη κινητικότητα των στρατευμάτων⁷⁶. Έτσι, υπήρχαν πράξεις στις μάχες της νέας εποχής που ο ζωγράφος δεν γινόταν να τις δείξει συσχετισμένες. Η πλέον χαρακτηριστική από τις πράξεις αυτές ήταν η περίπτωση του κανονιοβολισμού και της επικείμενης έκρηξης⁷⁷.

Οι τροποποιήσεις που επήλθαν στην πολεμική εικονοποιία ήταν ριζικές. Οι λύσεις που έδωσαν οι ζωγράφοι στο πρόβλημα ήταν τέτοιες, που επέτρεπαν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο στις επιμέρους πράξεις του πολεμικού θεάτρου να συνοψίζονται σε μία σκηνή. Σε γενικές γραμμές οι λύσεις που αναφέρονται ήταν οι ακόλουθες: α) το ενδιαφέρον εστίαζε πλέον στις πράξεις συγκεκριμένων προσώπων και συνεπώς η μεγάλη αφήγηση “έσπαγε” σε επιμέρους σκηνές, β) το σκηνικό του πολέμου παρουσιαζόταν σαν ενός είδους διάγραμμα, λύση που επηρεάστηκε από απεικονίσεις πολεμικών συγγραμμάτων, γ) ο επικεφαλής του στρατεύματος απεικονιζόταν να παρατηρεί την εξέλιξη της μάχης από ένα ύψωμα ή να επιθεωρεί το πεδίο της μάχης μετά τη νίκη και δ) προκρίθηκε η χρήση τυποποιημένων εικόνων, λύση που συνδεόταν αφενός με τη δυσκολία παρατήρησης των μαχών από κοντινή απόσταση και αφετέρου με την επιθυμία

⁷⁵ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 88.

⁷⁶ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 84.

⁷⁷ Alfred Vagts, “Battle-Scenes and...”, p. 98.

αποτύπωσης ηρωικών σκηνών⁷⁸. Η λύση που προέκρινε ο Ροϊλός για τη *Μάχη των Φαρσάλων*, όπως θα δούμε στο έκτο κεφάλαιο, βρίσκεται ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη κατηγορία.

Τόσο ο Meissonier όσο και ο Menzel, οι δύο ζωγράφοι για τους οποίους μιλήσαμε, ήταν μάρτυρες ορισμένων επεισοδίων που οι πίνακές τους απεικονίζουν, αφού οι δύο τους ακολούθησαν το στράτευμα στο μέτωπο⁷⁹. Πολλοί μιμήθηκαν το παράδειγμα και αντίκρυσαν ιδίως όμμασι τις συνέπειες του πολέμου. Οι ζωγράφοι μετέβησαν στην πρώτη γραμμή για να αποτυπώσουν με τα έργα τους τη φωτεινή όψη του θριάμβου. Έζησαν από κοντά τις ημέρες της σύρραξης προς όφελος της τέχνης τους. Ο Ροϊλός ήταν ένας από αυτούς τους ζωγράφους. Η εμπειρία των πολεμικών ζωγράφων γύρισε πίσω στις πόλεις και πήρε καλλιτεχνική μορφή. Με τις ζωγραφικές τους εικόνες συγκροτήθηκαν συλλογικές “στατικές” εμπειρίες από τις πολεμικές συρράξεις. Για όσους παρέμειναν στα μετόπισθεν, οι ζωγράφοι του πολέμου έγιναν τα μάτια και η μνήμη τους. Οι εικόνες, όμως, αυτές στάθηκαν επιδραστικές και για τους ίδιους τους συμμετέχοντες στον πόλεμο, αφού συνόψισαν τις επιμέρους προσωπικές εμπειρίες. Έτσι, οι πολεμικές ζωγραφικές εικόνες έγιναν σημεία αναφοράς για το σύνολο της κοινωνίας. Η διαπίστωση αυτή συνδέεται με μια λανθάνουσα όψη των πολεμικών πινάκων και με τη συμβολή των ζωγράφων του πολέμου στις πράξεις συγκρότησης δεσμών κοινότητας στο πλαίσιο μιας πολιτείας.

Έχουμε ήδη πει ότι η θέληση των ζωγράφων δεν είναι η μόνη θέληση που δρα επί της ζωγραφικής οθόνης. Πόσο μάλλον όταν –όπως ξέρουμε πως κατά κανόνα ίσχυε– οι πολεμικοί πίνακες ήταν αποτέλεσμα παραγγελιών⁸⁰. Οι ζωγράφοι, αφού βρέθηκαν στο μέτωπο, έπρεπε να επιστρέψουν στα καλλιτεχνικά εργαστήρια για να ξεκινήσουν και να ολοκληρώσουν εκεί τις ζωγραφικές τους εικόνες. Στα εργαστήρια δεν είχαν πάντοτε την ευχέρεια να αποδώσουν το θέμα όπως θα ήθελαν. Οι υποδείξεις και οι επεμβάσεις των ηγετών δεν ήταν κάτι το σπάνιο. Οι κυβερνώντες δεν θα μπορούσαν να μην έχουν λόγο στον τρόπο με τον οποίο θα απεικονίζονταν. Μία από τις συνήθεις επιλογές τους –είτε δική τους είτε των συμβούλων τους– ήταν να εμφανίζονται έφιπποι και ηγέτες στη

⁷⁸ Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σσ. 185-8.

⁷⁹ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 86.

⁸⁰ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του δούκα του Ουέλινγκτον που ζήτησε από τον David Wilkie να ζωγραφίσει κάτι στρατιωτικού χαρακτήρα, βλ. Mark Salber Phillips, “History painting redistanced...”, p. 627.

μάχη⁸¹. Ο Burke υποστηρίζει πως η απεικόνιση ενός ηγέτη επάνω στο άλογο μεταφορικά υποδηλώνει μια θέληση ισχυρή, μια θέληση που μπορεί να συγκρατεί με τρόπο αποφασιστικό τα γκέμια των πολιτικών εξελίξεων⁸². Ο ηγέτης με τον τρόπο αυτόν αναπαρίσταται εμμέσως ως ικανός –και συνεπώς άξιος– να χαλιναγωγεί, να επιθεωρεί, να καθοδηγεί. Τα πολιτικά πορτρέτα, όπως υπογραμμίζει ο Burke, είναι λάθος να μην τα αντιλαμβανόμαστε ως δημόσιες εμφανίσεις ενός εαυτού εξιδανικευμένου⁸³. Έτσι, ακόμη κι αν εξαρχής συγκατανεύσαμε στο ότι οι πίνακες μάχης μπορούν υπό προϋποθέσεις κι έπειτα από ενδελεχή έλεγχο να αποτελέσουν πηγή τεκμηρίωσης της στρατιωτικής ιστορίας, είναι πολύ σημαντικό να μην ξεχνάμε πως οι πίνακες αυτοί δεν παραγγέλθηκαν για αυτόν το σκοπό, αλλά για λόγους πολιτικούς και για λογαριασμό ανθρώπων που γύρισαν από τον πόλεμο θριαμβευτές⁸⁴.

2. Η αναγκαιότητα τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων

⁸¹ Alfred Vagts, “Battle-Scenes and...”, p. 88.

⁸² Βλ. Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 77.

⁸³ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 86.

⁸⁴ Alfred Vagts, “Battle-Scenes and...”, p. 90.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα εξεταστεί η πρακτική της τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων ως ανάγκη τόσο της Ιστορίας της Τέχνης, όσο και της αμιγούς Ιστορίας. Θα αναφερθούμε στην τεκμηριωτική πράξη, στις διαδικασίες της και στα στοιχεία που τεκμηριώνουμε, ώστε να αποσαφηνίσουμε την παρουσία ενός ζωγραφικού πίνακα. Στόχος είναι να διαφανούν αφενός τα επιστημονικά οφέλη στην περίπτωση που οι ζωγραφικοί πίνακες είναι τεκμηριωμένοι και αφετέρου τα είδη των προβλημάτων που ανακύπτουν όσο οι πίνακες παραμένουν ατεκμηριώτοι.

Ας ξεκινήσουμε με την έννοια της τεκμηριωτικής πράξης. Ένας ορισμός της τεκμηρίωσης ευρημάτων μιλάει για «ταύτιση και καταγραφή ενός έργου [...] με βάση τα υλικά κατασκευής του, τις τεχνικές κατασκευής και αναπαράστασής του, καθώς και τις υλικές μεταβολές που υπέστη από ανθρωπογενείς και φυσικές επιδράσεις»⁸⁵. Στόχος της τεκμηρίωσης, με άλλα λόγια, είναι να εξακριβωθούν και να καταχωρηθούν κρίσιμα στοιχεία του καλλιτεχνικού έργου: υλικά, τεχνικές, μεταβολές. Με το σκεπτικό αυτό, η τεκμηρίωση μοιάζει σαν ένα είδος περιγραφικού ορισμού του έργου τέχνης, αφού μέσω της ανάκτησης έγκυρων πληροφοριών για τα εν λόγω στοιχεία το έργο αναλύεται και προσδιορίζεται. Επομένως, ο ισχυρισμός που λέει πως η τεκμηρίωση συνιστά την «απαραίτητη βάση της δραστηριότητας της Ιστορίας της Τέχνης» δεν είναι διόλου άτοπος⁸⁶. Ο ισχυρισμός μάλιστα είναι καθ' όλα κατανοητός και αποδεκτός, δεδομένου ότι οι ιστορικοί της τέχνης έχουν τη δυνατότητα να στοιχειοθετούν βάσιμες συσχετίσεις, διακρίσεις, κατηγοριοποιήσεις και ευρύτερες θεωρήσεις του καλλιτεχνικού φαινομένου, μόνο εφόσον έχει προηγηθεί ο έλεγχος της πρώτης ύλης της επιστήμης τους, δηλαδή η τεκμηρίωση των έργων τέχνης.

Η τεκμηρίωση των ζωγραφικών πινάκων σε γενικές γραμμές είναι ωφέλιμη σε τρεις επιμέρους γνωσιακές περιοχές:

α) Ωφελούμαστε σε ό,τι αφορά τον κάθε πίνακα ξεχωριστά: η κατανόηση ενός ζωγραφικού πίνακα περνάει μέσα από την τεκμηρίωση, εφόσον είναι αδύνατο να γνωρίσουμε ένα έργο σε βάθος, εάν το έργο προηγουμένως δεν είναι ελεγμένο και

⁸⁵ Βλ. Ulrich Schliessl, «Η υλική τεκμηρίωση ευρημάτων στη γλυπτική και στη ζωγραφική», στο Hans Belting (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1995, σ. 76.

⁸⁶ Βλ. Wollibald Sauerländer, «Γενικά για την τεκμηρίωση των έργων τέχνης», στο Hans Belting (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης...*, σ. 73.

διαπιστωμένο ως προς την ταυτότητά του. Η σημασία της λέξης *προηγουμένως* θα μπει στη συνέχεια υπό αμφισβήτηση. Και τούτο διότι, όπως θα ισχυριστούμε, η κατανόηση του έργου τελείται *κατά τη διάρκεια* της τεκμηρίωσης, αφού η ίδια η τεκμηρίωση σε τελική ανάλυση ταυτίζεται με την κατανόηση του έργου.

β) Ωφελεί την Ιστορία της Τέχνης: εάν τα έργα τέχνης δεν είναι τεκμηριωμένα, τα θεμέλια της εν λόγω επιστήμης χτίζονται σε έδαφος σαθρό. Προηγουμένως ισχυριστήκαμε πως οι γενικεύσεις των ιστορικών της τέχνης μπορούν να εκληφθούν ως βάσιμες μόνο όταν τα έργα είναι τεκμηριωμένα. Αυτό σημαίνει πως κρίνεται αντιεπιστημονικό το να προβαίνει κανείς σε θεωρήσεις, εάν τα έργα από τα οποία η σκέψη του έχει συγκροτηθεί δεν είναι επαρκώς τεκμηριωμένα.

γ) Ωφελεί την Ιστορία: οι ιστορικοί εφοδιάζονται με έγκυρες ζωγραφικές εικόνες του τότε μόνο διαμέσου τεκμηριωμένων πινάκων. Όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, οφείλουμε να έχουμε ελέγξει το τεκμηριωτικό δυναμικό ενός πίνακα και να έχουμε αποφανθεί περί της αξιοπιστίας των πρωτο-πληροφοριών της ζωγραφικής του εικόνας, εάν πρόκειται από εκεί να αντληθούν στοιχεία από πεδία όπως ο Υλικός Πολιτισμός. Η διαπίστωση δεν ισχύει μόνο για τα “στατικά” στοιχεία της εικόνας αλλά και για τα δυναμικά, καθώς επίσης και για το βαθύτερο νόημα του πίνακα. Το βαθύτερο νόημα, μάλιστα, δεν αποκλείεται να ενδιαφέρει όχι μόνο τις έρευνες αλλά και τα ευρύτερα θεωρητικά σχήματα των ιστορικών επιστημόνων. Κάτι το οποίο συνεπάγεται ότι οι ιστορικοί –κι όχι μόνο οι ιστορικοί της τέχνης– θα πρέπει να συνηγορούν υπέρ της αναγκαιότητας τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων.

Μία αξιωματική πρόταση που οφείλουμε κατ’ αρχήν να αποδεχτούμε, όταν κάνουμε λόγο περί τεκμηρίωσης, είναι πως οι ζωγραφικοί πίνακες παρέχουν έγκυρες ιστορικές πληροφορίες μόνο όταν είναι αυθεντικοί. Η λέξη *τεκμηρίωση* είναι συνυφασμένη με τις λέξεις *αυθεντικότητα* και *γνησιότητα*: το πρώτο πράγμα που ελέγχει μια τεκμηριωτική πράξη είναι η αυθεντικότητα του έργου. Επί της αυθεντικότητας λογίζεται τόσο η χρηματική, όσο και η ιστορική αξία ενός ζωγραφικού πίνακα. Οι δύο αξίες είναι στενά συνδεδεμένες: η ιστορική αξία ενός πίνακα συμπαρασύρει τη χρηματική. Η πρώτη αποτιμά την ευχέρεια του έργου να εκδιπλώνει πλήθος ιστοριών. Είναι φανερό πως η ιστορική αξία στην περίπτωση αυτή δεν αναφέρεται στη δυνατότητα ενός πίνακα να παρέχει όψεις του παρελθόντος αποκλειστικά διαμέσου της ζωγραφικής

εικόνας, δηλαδή διαμέσου των πρωτο-πληροφοριών και του νοήματός της. Η αξία που δίνουμε στα ονόματα των προηγούμενων κατόχων είναι ενδεικτική για να διευκρινίσουμε τι εννοούμε: τα ονόματα των προηγούμενων κατόχων ενός έργου διαμέσου της ιστορικής τους σημασίας, αφενός προσφέρουν διόδους εκδίπλωσης ιστορικών διαδρομών, αφετέρου ανεβάζουν την τιμή. Στη δεύτερη διαπραγμάτευση η ιστορική αξία είναι ένας από τους συντελεστές της χρηματικής. Ωστόσο, καθώς στην παρούσα εργασία πραγματευόμαστε την ιστορική αξία των έργων τέχνης, εμείς εκλαμβάνουμε τη χρηματική αξία ως παράγοντα της ιστορικής –για το λόγο πως και η χρηματική αξία μπορεί να αποτελέσει δίοδο προς μια ιστορική μαρτυρία που είναι αναγκαίο να διερευνηθεί– και όχι το αντίστροφο.

Μια πράξη τεκμηρίωσης, λοιπόν, στοχεύει σε έναν πρώτο βαθμό να ελέγξει τη γνησιότητα του έργου. Αν και το συμπέρασμα εξήχθη μέσα από μια αξιωματική πρόταση, οι λόγοι για τους οποίους δεχόμαστε την ισχύ του, έχουν γίνει εμφανείς από όσα έχουμε ήδη πει. Ο Nelson Goodman διατύπωσε τους λόγους συνοπτικά και άλλο τόσο εύστοχα: «ένα πλαστό έργο τέχνης είναι ένα αντικείμενο το οποίο ψευδώς φέρεται να έχει την ιστορία παραγωγής η οποία απαιτείται για το (ή για ένα) αυθεντικό έργο»⁸⁷. Οι προϋποθέσεις και οι αιτίες δημιουργίας ενός έργου αυθεντικού και ενός πλαστού δεν είναι οι ίδιες. Πράγματι, η φράση «ιστορία παραγωγής» περιλαμβάνει τις προϋποθέσεις και τις αιτίες δημιουργίας του έργου, το πλαίσιο και τις συνθήκες παραγωγής του. Με τις σκέψεις αυτές οδηγούμαστε στη θέση ότι οι μαρτυρίες ενός πίνακα μη αυθεντικού, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, κομίζουν όψεις ενός παρελθόντος μη έγκυρου, ενός παρελθόντος ανιστορικού.

Η τεκμηρίωση ενός πίνακα αφορά στο σύνολο των στοιχείων που μπορούν να ιδωθούν ως ιστορικές μαρτυρίες. Τα στοιχεία αυτά τα αποκαλέσαμε στο πρώτο κεφάλαιο *γνωστικές διόδους*. Ένας πίνακας γίνεται κατανοητός μόνο με τον έλεγχο των γνωστικών του διόδων. Μόνο με τεκμηριωμένες γνωστικές διόδους ένας πίνακας δύναται να αποτελεί έγκυρη μαρτυρία για την Ιστορία και αξιόπιστη πρώτη ύλη για τις θεωρήσεις των ιστορικών της τέχνης. Για ορισμένους αυτό σημαίνει πως μόνο εφόσον κατορθώσουμε να επαναφέρουμε το χαμένο νόημα, μπορεί το έργο να χρησιμοποιηθεί

⁸⁷ Νέλσον Γκούντμαν, *Οι γλώσσες της τέχνης*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005, σ. 180.

για αρχειακή και βιβλιογραφική χρήση⁸⁸. Στην προσπάθεια να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι αναρωτιόμαστε: τι θα πρέπει να ελέγχει μια τεκμηριωτική πράξη σε έναν πίνακα;

Η μόνη ικανοποιητική απάντηση είναι: *τα πάντα*. Στην τεκμηρίωση, κάθε πληροφορία σχετική με τον πίνακα είναι επωφελής και απαραίτητη. Ο ορισμός της τεκμηρίωσης ευρημάτων έκανε λόγο για ταύτιση και καταγραφή των υλικών κατασκευής, του τρόπου δημιουργίας και των τυχόν επεμβάσεων και τροποποιήσεων. Σβησίματα, διορθώσεις, αποκαταστάσεις. Είμαστε επιφορτισμένοι με την τεκμηρίωση τόσο της φθοράς και της παραποίησης, όσο και της συντήρησης του έργου τέχνης. Μέσα από τις παρεμβάσεις επισημαίνονται στο έργο “φωνές” που μέχρι πρότινος παρέμεναν εγκλωβισμένες, “φωνές” οι οποίες αρθρώνουν κρίσιμες ιστορικές αφηγήσεις. Θα μιλήσουμε εκτενώς για τις συντηρήσεις του πίνακα του Ροϊλού. Οι τυχόν τροποποιήσεις που το έργο έχει υποστεί, τεκμηριώνονται δίνοντας έγκυρες απαντήσεις σε ερωτήματα, όπως: α) πότε συντηρήθηκε το έργο και από ποιον, β) τήρησε ο συντηρητής τεκμηριωτικό αρχείο, γ) εάν ναι, βρίσκεται στη διάθεσή μας, δ) μπορούμε να έρθουμε σε επαφή με το συντηρητή ή με τον υπεύθυνο για την τροποποίηση του έργου;

Οι διαστάσεις του έργου είναι από τα πρώτα στοιχεία που τεκμηριώνουμε. Η ακρίβεια στην καταχωρημένη μέτρηση έχει τη σημασία της. Υπάρχουν έργα που για διάφορους λόγους τεμαχίζονται. Ό,τι διαθέτουμε πλέον είναι μέρος μόνο της αρχικής σύνθεσης, τμήμα του αυθεντικού έργου. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της ελαιογραφίας *The Conspiracy of Claudius Civilis* του Rembrandt. Ο τεμαχισμός ενός έργου ευθύνεται για την απώλεια σημαινουσών –περισσότερο ή λιγότερο– επιφανειών. Το έργο δεν γίνεται αντιληπτό στις αυθεντικές του διαστάσεις. Οι αναπαραγωγές, ως προς το σημείο αυτό, είναι περιπτώσεις χαρακτηριστικές.

Αναφερθήκαμε στην αναγκαιότητα τεκμηρίωσης των μεταβολών της φυσικής κατάστασης του έργου τέχνης. Μεγάλη σημασία έχουν και οι μεταβολές της ιδιοκτησιακής του κατάστασης και οι περιπλανήσεις του, οι μικρές του οδύσσειες έως ότου φτάσει στα χέρια του σημερινού του κατόχου⁸⁹. Από ποια χέρια πέρασε ο πίνακας

⁸⁸ Wollibald Sauerländer , «Η τεκμηρίωση της ηλικίας, του τόπου προέλευσης και της πατρότητας του ευρήματος», στο Hans Belting (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης...*, σ. 179. Η πρόταση του Sauerländer στην οποία παραπέμπουμε κάνει λόγο για «χαμένο νόημα των εικόνων» κι όχι για συνολικό νόημα. Ωστόσο, το συγκεκριμένο κείμενο διαπραγματεύεται την τεκμηρίωση του ευρήματος και την ανάκτηση του νοήματος συνολικά κι όχι μόνο της εικόνας.

⁸⁹ Βλ. Wollibald Sauerländer , «Η τεκμηρίωση της ηλικίας...», σ. 160.

του Ροϊλού κατά το παρελθόν; Ποιοι ήταν σε θέση να αντικρύσουν τη συγκεκριμένη ζωγραφική εικόνα; Ποιοι στάθηκαν απέναντί της; Ποιοι είναι πιθανό να επηρεάστηκαν από την παρουσία του έργου; Μήπως ο πίνακας ήταν εξαφανισμένος για ένα χρονικό διάστημα; Ήταν ανέκαθεν κρεμασμένος σε τοίχους ή φυλασσόταν σε αποθήκες; Συμμετείχε το έργο σε περιοδικές εκθέσεις; Και εάν ναι, σε ποιες; Τι θέμα είχαν οι εκθέσεις αυτές; Με ποια αιτιολογία συμπεριλήφθηκε ο πίνακας σε κάθε μία από τις εκθέσεις; Ποια άλλα έργα συμμετείχαν; Ποια ήταν τα ονόματα των υπόλοιπων δημιουργών; Ποια ήταν τα ονόματα των διοργανωτών και των επιμελητών της κάθε έκθεσης;

Προς ώρας θέσαμε ερωτήματα που αντιμετωπίζουν τους ζωγραφικούς πίνακες κατά βάση ως αντικείμενα. Πέρα, όμως, από τα πραγματολογικά στοιχεία του αντικείμενου *έργο τέχνης*, είναι αναγκαίο να ελέγχονται και τα πραγματολογικά στοιχεία της ζωγραφικής του εικόνας⁹⁰, οι πρωτο-πληροφορίες. Ο ιστορικός της τέχνης τεκμηριώνει το σύνολο των ιστοριών που απορρέουν από το προνομιούχο ιστορικό αντικείμενο που ονομάζεται *ζωγραφικός πίνακας*. Από τον πίνακα προκύπτουν ιστορικές αφηγήσεις. Το έργο αφηγείται τις ιστορίες που έχει δεσμεύσει. Ο πίνακας μετατρέπεται σε ιστορικό αφηγητή.

Παρότι κάνουμε συνεχώς λόγο για ιστορικές μαρτυρίες και ιστορικές αφηγήσεις, η τεκμηριωτική πράξη δεν αφορά μόνο στους ιστορικούς της τέχνης και στους αμιγείς ιστορικούς. Η τεκμηρίωση δεν είναι μονάχα δική τους υπόθεση. Η χρονοβόρα και επίμονη διαδικασία της τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα απαιτεί συλλογική εργασία και διεπιστημονική σύμπραξη⁹¹. Έτσι, κατά τη φάση της τεκμηρίωσης οι ιστορικοί δεν είναι μόνοι τους· συνεργάζονται στενά με εξειδικευμένους τεχνολόγους: ακτινολόγους, συντηρητές έργων τέχνης, χημικούς. Οι πληροφορίες που ανακτώνται από τα ιστορικά αρχεία επαληθεύονται ή αμφισβητούνται κατά την εξέταση του έργου με τεχνολογικά μέσα. Βεβαίως, συμβαίνει και το αντίστροφο. Παραταύτα, ιστορική έρευνα και τεχνολογική εξέταση δεν είναι σε αντιπαράθεση· βρίσκονται σε διαπραγμάτευση. Τα προσωρινά συμπεράσματα εμπλουτίζονται, αναθεωρούνται, καταρρίπτονται. Οι μαρτυρίες των ζωγραφικών πινάκων για το παρελθόν προκύπτουν μόνο μέσα από τον

⁹⁰ Wollibald Sauerländer, «Η τεκμηρίωση της ηλικίας...», σ. 156.

⁹¹ Ulrich Schliessl, «Η υλική τεκμηρίωση ευρημάτων...», σ. 78.

αδιάκοπο διάλογο της θεωρίας με την πράξη. Η εκτίμηση αυτή υποδηλώνει πως δεν μπορούμε να μιλάμε παρά μόνο για επαρκείς –κι όχι για ολοκληρωμένες– τεκμηριωτικές πράξεις.

Το αποτέλεσμα των τεκμηριωτικών πράξεων περιγράφεται εύστοχα από τη λέξη *αποκατάσταση*. Βασικός στόχος του τεκμηριωτή δεν είναι άλλος από την αποκατάσταση του κατακερματισμένου πλαισίου και την επαναφορά του έργου στις αρχικές συνθήκες, με σκοπό την ανάκτηση της χαμένης συνοχής⁹². Αντιλαμβανόμαστε τη σημασία του να γνωρίζουμε τη χωροχρονική συγκυρία στην οποία εκτέθηκε για πρώτη φορά το έργο⁹³. Πού και πότε, λοιπόν, πρωτοεκτέθηκε ο πίνακας του Ροϊλού; Μια έγκυρη απάντηση ισοδυναμεί με ένα αποφασιστικό βήμα προς την αποκατάσταση του έργου στις αρχικές συνθήκες θέασης, με ένα καθοριστικό βήμα προς την ανάκτηση του χαμένου λειτουργικού πεδίου του αντικειμένου τέχνης κατά τη γέννησή του⁹⁴. Με άλλα λόγια, βρισκόμαστε εγγύτερα στη σύλληψη του τρόπου λειτουργίας του, την πρώτη φορά που στήθηκε απέναντι σε δημόσια βλέμματα.

Όπως λέει ο Burke, προϋπόθεση για να αποκτήσουμε πρόσβαση στην πραγματικότητα που φέρουν τα έργα είναι η ανάκτηση αυτού που ο Michael Baxandall ονομάζει *μάτι της περιόδου*⁹⁵. Οι εικόνες απευθύνθηκαν με τρόπο διαφορετικό στα βλέμματα των συγκαιρινών τους θεατών. Κάθε έργο απευθύνθηκε σε ανθρώπους μιας συγκεκριμένης εποχής· τα έργα δημιουργούνται για θεατές δεδομένους⁹⁶. Έτσι, οι θεατές ενός έργου αφορούν στην αποκατάσταση, λογίζονται ως δεδομένα της τεκμηριωτικής πράξης. Είναι αναγκαίο να ξέρουμε ποιοι ήταν. Όπως πολύ σωστά σημειώνει ο Burke, κατά τη διάρκεια της τεκμηρίωσης ο ιστορικός ερευνητής είναι αναγκασμένος να θέσει ερωτήματα περί κάθε είδους ταυτοτήτων· του αφηγητή, των αποδεκτών, των δημιουργικών προθέσεων⁹⁷.

⁹² Wollibald Sauerländer, «Γενικά για την τεκμηρίωση...», σ. 70.

⁹³ Hans Belting, «Το έργο στα συμφραζόμενά του», στο Hans Belting (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης...*, σ. 281.

⁹⁴ Wollibald Sauerländer, «Η τεκμηρίωση της ηλικίας...», σ. 168.

⁹⁵ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 229.

⁹⁶ Βλ. Wolfgang Kemp, «Έργο τέχνης και θεατής: Η αισθητική της πρόσληψης», στο Hans Belting (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης...*, σ. 307.

⁹⁷ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων...*, σ. 194. Ο συγγραφέας το θέτει ακόμη πιο εύστοχα προς το τέλος της μελέτης (σ. 227), όταν αναρωτιέται «νόημα για ποιον;».

Η κατανόηση της λειτουργίας του αρχικού θεατή είναι γνώση συναφής. Ο τεκμηριωτής αναγκάζεται να αναρωτηθεί εάν προβλέπεται η παρουσία του θεατή στην εικονοποιία του πίνακα. Ο θεατής έχει ληφθεί υπόψη ή έχει αποκλειστεί από την ενδοεικονική επικοινωνία, από την επικοινωνία των μορφών του έργου⁹⁸; Στη *Μάχη των Φαρσάλων* είναι περισσότερο από ξεκάθαρο ότι ο θεατής είναι ενταγμένος στα συμβάντα· χάρη στον τρόπο με τον οποίο έχει αποδοθεί η εικονιζόμενη σκηνή, “συμμετέχει” σε αυτά.

Στις τεκμηριωτικές διαδικασίες βρίσκει κανείς ομοιότητες με τις μεθόδους της εγκληματολογίας. Τόσο ο τεκμηριωτής ενός ζωγραφικού πίνακα, όσο και ο εγκληματολόγος εξετάζουν ίχνη με σκοπό την αποκατάσταση ενός γεγονότος⁹⁹. Ο παραλληλισμός είναι πετυχημένος. Όπως οι ντετέκτιβ, έτσι και οι τεκμηριωτές διατυπώνουν τα κατάλληλα ερωτήματα και τα απευθύνουν σε ελεγμένες πηγές με σκοπό να συγκεντρώσουν στοιχεία, από τα οποία θα εξαχθούν αξιόπιστες μαρτυρίες. Ο τεκμηριωτής μοιάζει με ανακριτή που εξετάζει το έργο σε πολλαπλά επίπεδα. Συγκεντρώνει στοιχεία, τα συνδέει μεταξύ τους, τα συσχετίζει. Ο ρόλος του θυμίζει τους ρεπόρτερ της ταινίας *Citizen Kane* του Orson Welles. Στόχος είναι η αποκατάσταση μιας παρουσίας μέσω της κριτικής σύνθεσης των δεδομένων που συγκεντρώνονται. Ο τεκμηριωτής, φυσικά, δεν αποδέχεται τις απαντήσεις που συλλέγει, ως έχουν. Τις φιλτράρει, τις αντιπαραβάλλει. Πολύ περισσότερο, τις ερμηνεύει. Τεκμηρίωση και ερμηνεία είναι δραστηριότητες στενά συνδεδεμένες¹⁰⁰.

Όπως την πραγματευτήκαμε έως τώρα, η λογική της τεκμηρίωσης ως αποκατάστασης αφορούσε στις αρχικές συνθήκες, στην αρχική λειτουργία, στο συγκαρινό θεατή. Έχουμε, όμως, ήδη υποστηρίξει, πως ο ζωγραφικός πίνακας εξακολουθεί να δρα εντός του ιστορικού συνεχούς. Έτσι, η τεκμηρίωση δεν αφορά μόνο στο *τότε*, στις ημέρες δημιουργίας και έκθεσης, αλλά και στο *τώρα*, όπως επίσης και στο *κατά τη διάρκεια*¹⁰¹. Συνεπώς, η ταυτότητα του έργου, η λειτουργία του, η παρουσία του

⁹⁸ Wolfgang Kemp, «Έργο τέχνης και θεατής...», σ. 311.

⁹⁹ Βλ. Wollibald Sauerländer, «Γενικά για την τεκμηρίωση ...», σ. 61.

¹⁰⁰ Βλ. Wollibald Sauerländer, «Η τεκμηρίωση της ηλικίας...», σ.180. Η διαπίστωση αυτή ανακαλεί την προειδοποίηση του Baxandall, η οποία αφορούσε στην περιγραφή ως αναπαράσταση της σκέψης κι όχι τόσο ως αναπαράσταση της εικόνας, βλ. υποσημείωση 55 της παρούσης εργασίας.

¹⁰¹ Η αντιμετώπιση του ζητήματος της τεκμηρίωσης κατ’ αυτό τον τρόπο φέρνει στο νου τη διάκριση του Saussure σε συγχρονική και διαχρονική γλωσσολογία, βλ. F. D. Saussure, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, 1979.

είναι αναγκαίο να αποκαθίσταται –να τεκμηριώνεται– τόσο αναφορικά με το *τότε*, όσο και με το *εκάστοτε σήμερα*. Πώς λειτουργεί το έργο του Ροϊλού σήμερα; Και πώς λειτούργησε στο μεσοδιάστημα; Οι ζωγραφικοί πίνακες δεν είναι μούμιες από το παρελθόν. Η δική τους παρουσία δεν εφυσύχαζε για αιώνες μέσα σε ερμητικά σφραγισμένους θαλάμους. Αντιθέτως, η δική τους παρουσία, με τη μία ή την άλλη μορφή, ήταν εδώ. Τα έργα τέχνης, επομένως, δεν παύουν να γυρεύουν την αποκατάστασή τους. Πώς, όμως, πραγματοποιείται κάτι τέτοιο; Ποιες είναι οι ενέργειες μιας τεκμηριωτικής πράξης που βρίσκεται σε συμφωνία με το προτεινόμενο σκεπτικό;

Αρχικά, θα απαντήσουμε και πάλι διαμέσου του πίνακα του Λύτρα. Υποθέτουμε, λοιπόν, ότι *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη* συμμετείχε σε μια επετειακή έκθεση για τη συμπλήρωση 100 χρόνων από την Επανάσταση του 1821. Τα στοιχεία που επιβεβαιώνουν την παρουσία του έργου στην έκθεση δεν μπορεί παρά να αποτελούν μέρος της τεκμηρίωσής του. Υποθέτουμε, ακόμη, πως η παρουσία του πίνακα συζητήθηκε δημοσίως. Το έργο, έτσι, επιστρατεύτηκε για μια δεδομένη περίπτωση και η παρουσία του “αναγνώστηκε” πολλαπλώς. Ο πίνακας ανέδειξε συμμαχίες, γέννησε διαφωνίες, πυροδότησε αντιπαραθέσεις. Παρήχθη δημόσιος διάλογος. Προέκυψαν ιστορικά συμβάντα, διαμέσου των οποίων σκιαγραφείται η λειτουργία του έργου πολλά χρόνια μετά τη δημιουργία του. Οι μαρτυρίες αυτές μας αποκαλύπτουν όψεις, όχι της εποχής του απεικονιζόμενου γεγονότος ή των ημερών δημιουργίας, αλλά πιο πρόσφατων ιστορικών περιόδων.

Στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας, συναντάμε κατά κόρον αντίστοιχες παρουσίες. Αναζητώντας και εντοπίζοντας τις αναπαραγωγές του πίνακα που τεκμηριώνουμε (σε καταλόγους μουσείων και εκθέσεων, τόμους Ιστορίας και Ιστορίας της Τέχνης, άρθρα εφημερίδων και περιοδικών, εγκυκλοπαίδειες, σχολικά εγχειρίδια κ.λπ.), αφενός βρίσκουμε πολύτιμα στοιχεία τεκμηρίωσης για την εκάστοτε κατάσταση του έργου (π.χ. τον κάτοχο, το χώρο έκθεσης κ.ο.κ.). Αφετέρου, διαπιστώνοντας τη λειτουργία της κάθε αναπαραγωγής, το πώς συνδέεται με το γραπτό κείμενο και τις υπόλοιπες εικόνες, διαφαίνεται ο τρόπος με τον οποίο η εκάστοτε εποχή ερμήνευσε και χρησιμοποίησε το έργο.

Ως αποτέλεσμα, από κάθε επίμονη τεκμηριωτική πράξη προκύπτει ένα σχολαστικά συμπληρωμένο αρχείο. Από εκεί προκύπτει ένα ζωγραφικό έργο με υλική

βιογραφία¹⁰². Από ένα έργο τέχνης που έχει βιογραφηθεί, από έναν προνομιούχο ιστορικό αφηγητή του οποίου γνωρίζουμε επαρκώς την ταυτότητα, προκύπτει όφελος τόσο για την επιστημονική κοινότητα, όσο και για το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Τα στοιχεία που τεκμηριώνουμε σήμερα χτίζουν μια εικόνα για το *χθες*. Όμως, κάθε τεκμηρίωση είναι ιστορική έρευνα κι όχι απλώς έρευνα του παρελθόντος. Έτσι, η τεκμηρίωση στρέφεται όχι μόνο προς το παρελθόν, αλλά και προς το μέλλον. Οι έρευνες των μελλοντικών ιστορικών θα συντηρήσουν, θα ανακαινίσουν, θα γκρεμίσουν την εικόνα που θεμελιώθηκε στο παρόν. Κάθε νέα πληροφορία θα αντιπαραβληθεί στις υπάρχουσες εγγραφές και ο εκάστοτε τεκμηριωτής θα προχωρήσει σε κριτική αποτίμηση των στοιχείων που είχαν καταχωρήσει οι προηγούμενοι. Σε κάθε περίπτωση, σκοπός είναι οι επόμενοι ερευνητές να βελτιώσουν τις σημερινές διαπιστώσεις. Για να συμβεί αυτό θα πρέπει κατά πρώτο λόγο να είναι σε θέση να τις ελέγξουν. Επομένως, κάθε τεκμηρίωση υποχρεούται να αναφέρει τις πηγές της ή τους συλλογισμούς από τους οποίους έχουν προέλθει οι καταχωρήσεις της.

Ένας ερευνητής έχοντας προβλέψει αναφορές στις πηγές ή στους συλλογισμούς του, υπορρήτως ενστερνίζεται ότι α) οι σημερινές τεκμηριωτικές πράξεις παρέχουν ειδικό φορτίο επιστήμης –και λέμε ειδικό γιατί οι επιστημονικές διαπιστώσεις θα πρέπει να λογίζονται επί τη βάση της εποχής κατά την οποία συνάγονται– και β) ότι οι σημερινές τεκμηριωτικές πράξεις συγκρατούν μερίδιο ιστορικότητας που συνδέεται με τις μαρτυρίες των έργων. Οι δύο πραγματικότητες υποδηλώνουν α) πως οι διαπιστώσεις των τεκμηριωτικών πράξεων είναι αδύνατο να είναι πλήρεις αφού είναι ιστορικά εξαρτημένες και β) πως ακριβώς επειδή είναι ιστορικά εξαρτημένες, μπορούν –και οφείλουν– να νοηθούν ως οργανικά (κι όχι έξωθεν) μέρη της τεκμηρίωσης. Με άλλα λόγια, οι τεκμηριωμένες απαντήσεις που δίνουμε για τα διάφορα στοιχεία του πίνακα του Ροϊλού δεν θα πρέπει να γίνονται αντιληπτές τόσο ως θετικές μαθηματικές αξίες, αλλά ως σχετικές ιστορικές –και συνεπώς “ιστορικοποιησιμες”– εκτιμήσεις.

Σε ένα μουσείο, σε μια πινακοθήκη, σε ένα αρχείο, τα τεκμήρια συνδέονται συνήθως με καρτέλες στις οποίες καταγράφονται σχετικές πληροφορίες. Σε γενικές γραμμές, σε ένα πρότυπο δελτίο καταχωρούνται πληροφορίες που αφορούν στις ταυτότητες τόσο α) του φορέα, όσο και β) του αντικειμένου, γ) στη φυσική περιγραφή, δ)

¹⁰² Ulrich Schliessl, «Η υλική τεκμηρίωση ευρημάτων...», σ. 76.

στην ιστορία του αντικειμένου (κατασκευή, χρήση, απόκτηση) και ε) στην ίδια την καταγραφή¹⁰³. Οι καρτέλες είναι για τα τεκμήρια ένα είδος ταυτότητας· σε αυτές καταχωρούνται πραγματολογικά στοιχεία. Το σκεπτικό των προγραμμάτων καταγραφής τεκμηριωτικών στοιχείων που χρησιμοποιούνται διαθέτει για κάθε έργο μία τουλάχιστον καρτέλα με πεδία προς συμπλήρωση. Τα δεδομένα συμπληρώνονται με τρόπο προκαθορισμένο, καθώς οι καρτέλες τεκμηρίωσης ακολουθούν τυποποιημένες διαδικασίες. Τα πεδία διαρκώς ενημερώνονται. Κάθε διαφοροποίηση, οποιοδήποτε νέο στοιχείο προκύψει –μετακινήσεις του έργου για συμμετοχή σε εκθέσεις, αλλαγές θέσης, συντηρήσεις ή επιβλαβή περιστατικά– τα πάντα καταγράφονται. Η μουσειακή τεκμηρίωση είναι μια διαδικασία συνεχής που ακολουθεί τη ζωή και την πορεία του αντικειμένου μέσα στο μουσείο. Με τον τρόπο αυτό, ο φορέας διαθέτει για κάθε αντικείμενο της συλλογής ένα είδος αποδεικτικού, το οποίο τεκμηριώνει την παρουσία του ιστορικού αντικειμένου¹⁰⁴.

Οι διαδικασίες καταχώρησης που περιγράψαμε είναι χρήσιμες τόσο για τον κάτοχο, όσο και για τον ερευνητή. Τόσο για τους σημερινούς κατόχους και ερευνητές, όσο και για τους μελλοντικούς. Στις καρτέλες τεκμηρίωσης συγκεντρώνονται πολύτιμες πληροφορίες για τα έργα. Υπάρχει, ωστόσο, εδώ ένα κρίσιμο σημείο. Εάν οι πληροφορίες για το έργο, επί παραδείγματι του Ροϊλού, παραμείνουν με τη μορφή που τους δίνεται στις καρτέλες τεκμηρίωσης, δεν θα είναι τίποτε περισσότερο από αποσπασματικές πληροφορίες. Παρατηρούμε, δε, την αντίφαση ότι ενώ αφενός η χρησιμοποίηση τεκμηριωτικών καρτελών δρομολογεί την έρευνα, αφού ο ερευνητής παροτρύνεται να συλλέξει συγκεκριμένες πληροφορίες, αφετέρου είναι πιθανό να αποβεί αδρανοποιητική, στην περίπτωση που κρίνουμε ότι η τεκμηρίωση εξαντλείται και ολοκληρώνεται με τη συμπλήρωση και τη συνεχή ενημέρωση των πεδίων. Με άλλα λόγια, πίσω από τη χρήση προγραμμάτων καταγραφής τεκμηριωτικών στοιχείων κρύβεται η παγίδα πως μια πλήρως ενημερωμένη καρτέλα τεκμηρίωσης μοιάζει να δηλώνει ότι η έρευνα έχει ολοκληρωθεί.

Όμως, έχουμε ήδη πει, ότι η τεκμηρίωση επιδιώκει να αποκαταστήσει το έργο σε επίπεδο νοήματος και να διαπιστώσει τη συνολική του παρουσία και μάλιστα σε βάθος

¹⁰³ Αλεξάνδρα Μπούνια, *Στα παρασκήνια του μουσείου. Η διαχείριση των μουσειακών συλλογών*, Αθήνα, Πατάκης, 2009, σσ. 89-90.

¹⁰⁴ Αλεξάνδρα Μπούνια, *Στα παρασκήνια του μουσείου...*, σσ. 77-78.

χρόνου. Σε περίπτωση που θεωρηθεί πως η πράξη τεκμηρίωσης ολοκληρώνεται ή πως είναι επαρκής σε επίπεδο καρτέλας και επομένως η έρευνα δεν προχωρά στην αποκατάσταση του έργου, τότε η παρουσία –με τη μία ή την άλλη μορφή– του προνομιούχου ιστορικού αντικειμένου που ονομάζεται *ζωγραφικός πίνακας* δεν θα μπορεί να εκληφθεί ως “δείκτης” της ιστορίας, δηλαδή ως απόρροια συγκεκριμένων ιστορικών συνθηκών.

Συνοψίζουμε τα βασικά σημεία, ώστε το κεφάλαιο να ολοκληρωθεί με τη διευκρίνιση του τελευταίου επίμαχου ζητήματος. Από τις πρώτες σελίδες υποστηρίχτηκε πως αποσπούμε τις μαρτυρίες ενός ζωγραφικού πίνακα, ανιχνεύοντας διόδους και διαδρομές. Όταν συμβαίνει αυτό, οι ιστορίες που ο πίνακας έχει δεσμεύσει αρχίζουν να ξετυλίγονται. Στόχος μιας διαδικασίας τεκμηρίωσης είναι να διαπιστωθεί η ταυτότητα του ζωγραφικού έργου και οι θέσεις που καταλαμβάνει στο ιστορικό συνεχές. Όταν η διαδικασία έχει προχωρήσει επαρκώς, το ζωγραφικό έργο θεωρείται τεκμηριωμένο και μπορεί αυτομάτως να του ανατεθεί ρόλος στην τεκμηρίωση της Ιστορίας. Συνεπώς, μόνο όταν το ίδιο το έργο τέχνης είναι επαρκώς τεκμηριωμένο δύναται να χρησιμεύσει ως ιστορικό τεκμήριο.

Πράγματι, για να χρησιμοποιηθεί ως ιστορική πηγή το έργο τέχνης θα πρέπει να είναι ήδη τεκμηριωμένο. Η εν λόγω σκέψη είναι ορθή, δεδομένου ότι δίχως να έχει προηγηθεί έλεγχος αξιοπιστίας η χρησιμοποίηση οποιουδήποτε στοιχείου ως ιστορικού τεκμηρίου κρίνεται αντιεπιστημονική. Πώς να ανατεθεί ρόλος τεκμηρίωσης σε ένα κείμενο, ένα αντικείμενο, ένα καλλιτεχνικό έργο, εάν πρώτα δεν είναι διακριβωμένος ο βαθμός στον οποίο μπορεί κανείς να το εμπιστευτεί, εάν δηλαδή πρώτα το ίδιο το τεκμήριο δεν έχει τεκμηριωθεί και κατανοηθεί; Στην πράξη το σκεπτικό αυτό, παρότι ορθό, δεν είναι ακριβές. Ο συγκεκριμένος τρόπος σκέψης διακρίνει την πράξη τεκμηρίωσης, τη διχοτομεί· η τεκμηριωτική πράξη εκλαμβάνεται ως πορεία αμφίδρομη, ενώ στην πραγματικότητα δεν είναι. Οποιαδήποτε πληροφορία αποκαλύπτεται από τον ιστορικό της τέχνης κατά τη φάση της τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα, στην πραγματικότητα εμπίπτει αυτομάτως και στο πεδίο της Ιστορίας. Τούτο συμβαίνει μιας και αυτό που επιτυγχάνει ο ιστορικός της τέχνης είναι να τεκμηριώνει αθέατα κομμάτια της Ιστορίας. Δεν κάνει, δηλαδή, κάτι διαφορετικό από ό,τι ο ιστορικός επιστήμονας με τις δικές του αρχειακές έρευνες.

Αυτό που ισχυριζόμαστε είναι πως η τεκμηρίωση ενός έργου τέχνης κατ' ουσίαν δεν αφορά τόσο στο ίδιο, όσο στην Ιστορία. Και πως η τεκμηρίωση ενός έργου τέχνης δεν γίνεται με σκοπό τον έλεγχο της αξιοπιστίας μιας μαρτυρίας του παρελθόντος και την ακόλουθη παραλαβή της σκυτάλης –στην περίπτωση που έχει διαπιστωθεί η εγκυρότητα της μαρτυρίας– από τον ιστορικό, ώστε η μαρτυρία να χρησιμεύσει για τις δικές του έρευνες και για την υποστήριξη των θέσεων και των συμπερασμάτων του. Στην περίπτωση αυτή ο διάλογος των δύο επιστημονικών πεδίων επιμερίζεται σε δύο ξέχωρες ερευνητικές πράξεις και μοιάζει να μακρυγορεί. Ο μακρύς διάλογος των δύο επιστημονικών πεδίων μπορεί να περιγραφεί σχηματικά από τα ακόλουθα βήματα: α) εξετάζεται ο πίνακας, β) ανατρέχουμε στην Ιστορία για την εύρεση συναφών στοιχείων, με τα οποία γ) ορίζουμε το τεκμηριωτικό δυναμικό του πίνακα, ο οποίος όντας πλέον τεκμηριωμένος δ) αναλαμβάνει ρόλο στην τεκμηρίωση της Ιστορίας. Ο προαναφερθείς διάλογος θυμίζει σκυταλοδρομία σε αργή κίνηση. Η πραγματικότητα είναι άλλη: ό,τι θα αποφανθεί ο διάλογος Ιστορίας και Ιστορίας της Τέχνης παράγεται από κοινού, ταυτοχρόνως και σε συμφωνία, κατά την ίδια τη φάση της τεκμηρίωσης. Ένας επαρκώς τεκμηριωμένος ζωγραφικός πίνακας είναι από μόνος του ένα ιστορικό αφήγημα και δεν θα πρέπει να νοείται αποκλειστικά ως υποστηρικτικό υλικό για τις θέσεις των ιστορικών. Για το λόγο πως ένας επαρκώς τεκμηριωμένος ζωγραφικός πίνακας συνιστά ήδη μια πολυεπίπεδη ιστορική μαρτυρία, μια ψηφίδα οργανικά δεμένη με τις λοιπές ψηφίδες του μωσαϊκού της Ιστορίας.

Ό,τι λοιπόν προηγουμένως νοήθηκε ως πορεία αμφίδρομη, στην πραγματικότητα συνίσταται σε μια σύμπραξη των δύο ιστορικών επιστημονικών πεδίων, σε μία από κοινού πορεία, σε μια πορεία όχι απλώς ταυτόχρονη, αλλά και ταυτόσημη. Ό,τι νοείται ως τεκμηρίωση του πίνακα διαμέσου της Ιστορίας, μπορεί κάλλιστα να νοηθεί και ως τεκμηρίωση της Ιστορίας διαμέσου του πίνακα. Δεν πρόκειται για τις όψεις του ίδιου νομίσματος. Πρόκειται για την ίδια την αξία του νομίσματος, την ιστορική αξία του έργου τέχνης. Τα δύο επιστημονικά πεδία –Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης– ταυτίζονται κατά τη φάση της τεκμηρίωσης. Η εκτίμηση πως οι δύο πορείες επιμερίζονται και πως η καθεμιά ακολουθεί το δικό της ξέχωρο δρόμο θα γινόταν αποδεκτή μονάχα στην περίπτωση που η πράξη τεκμηρίωσης ήταν δυνατό να ολοκληρωθεί. Κάτι τέτοιο όμως, όπως θα πρέπει να έχει γίνει ήδη σαφές, είναι αδύνατο να συμβεί, έχοντας καταλήξει πως

καμία τεκμηριωτική πράξη δεν δύναται να αποτιμηθεί ως ολοκληρωμένη. Επαρκής ναι, μα ποτέ ολοκληρωμένη.

3. Επίπεδα τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα

Οι προβληματισμοί, οι σκέψεις, οι προτάσεις που έχουμε διατυπώσει έως τώρα διαρθρώνονται σε έναν θεωρητικό σχηματισμό. Πρόκειται για τα τέσσερα επίπεδα στα οποία συνοψίζεται ο ερευνητικός τρόπος προσέγγισης της *Μάχης των Φαρσάλων*. Στα επίπεδα για τα οποία θα μιλήσουμε στο παρόν κεφάλαιο υπό μία έννοια κατοπτρίζονται οι υποστάσεις του ζωγραφικού έργου του Ροϊλού, οι υποστάσεις που το συνιστούν ως ιστορική οντότητα. Προτού, όμως, περάσουμε να δούμε αναλυτικά τα τέσσερα επίπεδα, οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε δύο σημεία.

Το πρώτο σημείο αφορά στη δυναμική των τεσσάρων επιπέδων. Το μεθοδολογικό σκεπτικό που θα ακολουθήσει σχηματοποιήθηκε κυρίως κατά τη διάρκεια της πρακτικής ενασχόλησης με έναν πίνακα. Η έρευνα για τον πίνακα του Ροϊλού πολλές φορές ανέδυσσε ειδικούς προβληματισμούς και έθεσε με επιτακτικότερο τρόπο ορισμένα από τα κρίσιμα γενικά ερωτήματα, γεγονός που οδήγησε στη σχηματοποίηση της τεκμηριωτικής πράξης με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Επομένως, θα ήταν άστοχο να προτείνουμε τα τέσσερα επίπεδα ως μοντέλο που μπορεί να εφαρμοστεί σε οποιοδήποτε ζωγραφικό έργο. Θα ήταν άστοχο, λοιπόν, να θεωρηθεί πως η εργασία αυτή –και ιδιαιτέρως το παρόν κεφάλαιο– φιλοδοξεί να σκιαγραφήσει μια ολοκληρωμένη μέθοδο τεκμηρίωσης. Κάτι που σημαίνει, πως σε περίπτωση που επιχειρήσει κανείς να υιοθετήσει το ακόλουθο τεκμηριωτικό σχήμα, καλό είναι να αποδεχτεί εξ αρχής το γεγονός πως θα αναγκαστεί να προχωρήσει σε τροποποιήσεις, διορθώσεις, προσθήκες, απορρίψεις. Η σκέψη των τεκμηριωτών οφείλει πάντοτε να διέπεται από τη γόνιμη έγνοια ότι οι ερευνητικές τους κινήσεις δεν θα πρέπει να εγκλωβίζονται από κανενός είδους σχηματοποίηση. Βεβαίως, κάθε τεκμηριωτική πράξη κάνει χρήση θεωριών και σχηματοποιήσεων, καθώς από εκεί αντλούνται οδηγίες και κατευθύνσεις, πράγμα το οποίο επιστημονικά είναι τόσο ευκαταίο, όσο και αναπόφευκτο. Ωστόσο, συνηθίζουμε να ξεχνάμε πως οι τεκμηριωτικές πράξεις δεν συνιστούν απλώς εφαρμογές προτεινόμενων μεθόδων, αλλά και έμμεσες πράξεις αναστοχασμού για τις μεθόδους που χρησιμοποιούνται.

Το δεύτερο σημείο που οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε είναι συναφές με το πρώτο, μιας και αφορά στη διαπίστωση πως η σχηματοποίηση της τεκμηριωτικής πράξης δεν θα

ήταν η ίδια εάν κατά τη διερεύνηση της *Μάχης των Φαρσάλων* δεν παρουσιάζονταν συγκεκριμένα εμπόδια. Θα σταθούμε στα τέσσερα πιο σημαντικά.

Με το ξεκίνημα της έρευνας και κατά τη φάση της αρχικής βιβλιογραφικής αναζήτησης, το πρώτο συμπέρασμα –το οποίο μάλιστα ήταν ολοσδιόλου απροσδόκητο– διαπίστωνε την απουσία μονογραφίας για τον Ροϊλό. Το γεγονός πως για τον εν λόγω ζωγράφο δεν υφίσταται μονογραφία συνιστά ένα αξιοσημείωτο κενό στη βιβλιογραφία περί νεοελληνικής τέχνης. Η απουσία μονογραφίας, η απουσία δηλαδή ενός εκτενούς και έγκυρου κειμένου επάνω στο οποίο οι κατοπινές σχετικές έρευνες θα μπορούν να θεμελιωθούν, υποχρεώνει τον τεκμηριωτή να πιάσει το νήμα από την αρχή. Ο προβληματισμός όμως δεν έγκειται μόνο σε αυτό.

Η απουσία μονογραφίας είναι ο κύριος λόγος για την παρουσία πλήθους ανακολουθιών στα δευτερογενή κείμενα, ανακολουθίες οι οποίες παρουσιάζονται ως το δεύτερο σημαντικό εμπόδιο. Πρόκειται για ανακολουθίες που αφορούν στους τίτλους των έργων, στους κατόχους, στις ημερομηνίες δημιουργίας των πινάκων, στη ζωή και στην καλλιτεχνική δράση του Ροϊλού. Είναι χαρακτηριστικό πως ακόμη και σε μελέτες που θεωρούνται έγκυρες, τα στοιχεία που αφορούν στον Ροϊλό είναι ανακριβή. Ποιες από τις πληροφορίες μπορεί να εμπιστευτεί η τεκμηριωτική πράξη; Ως αποτέλεσμα, ο ερευνητής σε πλήθος περιπτώσεων υποχρεούται να αναζητήσει έγκυρες πληροφορίες στα ίδια τα αρχεία.

Το τρίτο εμπόδιο σχετίζεται με το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν άφησε πίσω του απογόνους. Από πουθενά δεν προκύπτει πως ο Γεώργιος Ν. Ροϊλός παντρεύτηκε ή τεκνοποίησε. Αυτό σημαίνει ότι δεν είναι ξεκάθαρο ποιοι είναι εκείνοι που θα ήταν σε θέση να αποσαφηνίσουν τα σκοτεινά σημεία της διαδρομής του ή να γνωρίζουν λεπτομέρειες για τη ζωή και το έργο του. Το γεγονός πως οι μαρτυρίες ανθρώπων που γνωρίζουν στοιχεία μη καταγεγραμμένα θα χαθούν με την πάροδο του καιρού, δεν μπορεί παρά να προβληματίζει. Οι προφορικές μαρτυρίες ανθρώπων εν ζωή, ανθρώπων που με κάποιον τρόπο συνδέονται με το ζωγράφο ή/και με το έργο του, είναι κατά κανόνα πολύτιμες και ακόμη και εάν δεν έχουμε τη δυνατότητα να τις διασταυρώσουμε ή το δικαίωμα να τις εμπιστευτούμε πλήρως, οφείλουμε να τις λάβουμε υπόψη και να τις καταχωρήσουμε, κάνοντας ξεχωριστή αναφορά στην πηγή και στον τρόπο με τον οποίο τις ανακτήσαμε.

Το τέταρτο σημαντικό εμπόδιο στην έρευνα –εμπόδιο το οποίο είναι συναφές με το αμέσως προηγούμενο– έγκειται στο γεγονός πως δεν έχουμε στη διάθεσή μας αρχείο του καλλιτέχνη¹⁰⁵. Δεν θα ήταν άστοχο να υποθέσουμε πως ένας πολίτης του κόσμου όπως ο Ροϊλός τηρούσε ημερολόγιο, κρατούσε σημειώσεις με ιδέες και σκέψεις, κατέγραφε σε κατάλογο τα έργα που φιλοτεχνούσε, φύλαγε σημειωματάρια με προσχέδια¹⁰⁶. Πού μπορεί να βρίσκονται σήμερα τα πολύτιμα τεκμήρια του αρχείου του Ροϊλού; Ο εντοπισμός των στοιχείων αυτών, έναν αιώνα περίπου μετά το θάνατο του ζωγράφου, δεν μπορεί παρά να απαιτεί μια επίμοχθη και χρονοβόρα έρευνα.

Μένει ένα τελευταίο ζήτημα που οφείλουμε να θίξουμε. Θα αναρωτηθεί κανείς, τι προσφέρει μια σχηματοποίηση όπως αυτή που θα ακολουθήσει αναφορικά με την τεκμηριωτική πράξη, πέρα από οδηγίες και κατευθύνσεις. Μήπως υπάρχουν και άλλου είδους οφέλη; Η πραγμάτευση του παρόντος κεφαλαίου τοποθετεί σε ένα ευρύτερο πλαίσιο τον προβληματισμό περί ιστορικής μαρτυρίας των ζωγραφικών πινάκων, έναν προβληματισμό που αναδύθηκε κατά την εξέταση του έργου του Ροϊλού. Κάθε σχηματοποίηση επιχειρεί μια γενίκευση. Συνεπώς, τα τέσσερα επίπεδα παρότι αναφέρονται σε ένα συγκεκριμένο έργο, δεν διστάζουν να “προβάλλουν” το σκεπτικό τους στο σύνολο των έργων τέχνης. Διαμέσου της “προβολής” η τεκμηριωτική πράξη για τη *Μάχη των Φαρσάλων* ανοίγει “διάλογο” με κάθε άλλη τεκμηριωτική πράξη. Με τον τρόπο αυτό, η σχηματοποίηση επιδιώκει να κρατήσει ζωντανή την επιστημονική συζήτηση που έχει ως αντικείμενο την πραγμάτευση των ζωγραφικών πινάκων ως πηγών ιστορικής μαρτυρίας.

Έχοντας αναφερθεί στα σημεία που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στο θεωρητικό σχηματισμό της εργασίας μας, έφτασε η ώρα να δούμε αναλυτικά ποια είναι τα τέσσερα επίπεδα τεκμηρίωσης του ζωγραφικού πίνακα του Ροϊλού.

¹⁰⁵ Ίσως, θα μπορούσαμε να αποδώσουμε την απουσία αρχείου του καλλιτέχνη στην κρίση που κατέλαβε το ζωγάφο την τελευταία ημέρα της ζωής του. Κατά τη διάρκεια κρίσης, ο Ροϊλός κομμάτιασε τα έργα που βρίσκονταν στο εργαστήριό του, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Πελασγός, 1978, σ. 95. Στο σημείο αυτό να σημειώσουμε μια ακόμη απουσία. Στη διδακτορική διατριβή του Ιωάννη Γαλερίδη γίνεται αναφορά περί φακέλου (:) για το ζωγάφο στο Αρχείο Καλλιτεχνών της Εθνικής Πινακοθήκης, βλ. Ιωάννης Γαλερίδης, *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα* (διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 1990, σ. 135. Δυστυχώς, τέτοιο αρχείο για τον Ροϊλό δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστεί.

¹⁰⁶ Από ένα τέτοιο σημειωματάριο του Ροϊλού θα πρέπει να προέρχονται τα σκίτσα τα οποία έχει στην κατοχή της η Ε.Π.Μ.Α.Σ. (βλ. Museumplus, αρ. έργων: Π.5709/1 - Π.5709/75).

Το πρώτο επίπεδο αφορά στο δημιουργό και τεκμηριώνει το μέρος της ιστορίας του ζωγραφικού πίνακα που σχετίζεται με την *ιστορία του καλλιτεχνικού υποκειμένου* (βλ. κεφ. 5). Είναι ένα είδος συνοπτικής και –κυρίως– εστιασμένης βιογραφίας. Συλλέγονται στοιχεία της ζωής του ζωγράφου, τα οποία μιλούν για τα παιδικά χρόνια, τις σπουδές, τα εργαστήρια στα οποία μαθήτευσε, τα ταξίδια και τους τόπους διαμονής, την καλλιτεχνική του πορεία κ.ο.κ. Ο ερευνητής, γνωρίζει κατά το δυνατό πληρέστερα την προσωπικότητα του δημιουργού. Παράλληλα, γίνεται γνώστης του περιβάλλοντος εντός του οποίου έζησε ο ζωγράφος. Εξοικειώνεται, δηλαδή, με το *milieu*, με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής όπως την ονόμασε ο Hippolyte Taine¹⁰⁷. Για το λόγο πως θα πρέπει να είναι σε θέση να ερμηνεύσει –και όχι απλώς να παραθέσει– την ιστορία του καλλιτεχνικού υποκειμένου.

Μιλήσαμε για συλλογή στοιχείων σχετικών με τη ζωή του ζωγράφου. Παρά το γεγονός πως συγκεντρώνεται το σύνολο των διαθέσιμων πληροφοριών που σχετίζονται με το ζωγράφο, κατά προτεραιότητα καταχωρούνται εκείνες που συνδέονται με το έργο που τεκμηριώνουμε. Εστιάζουμε, λοιπόν, στην περίοδο δημιουργίας. Σε ό,τι αφορά τη *Μάχη των Φαρσάλων*, το θέμα προέρχεται από τον πόλεμο του 1897. Ο Ροϊλός έλαβε μέρος στον πόλεμο. Συνεπώς, η ιστορική μαρτυρία του πίνακα είναι στενά συνδεδεμένη με την πορεία του Ροϊλού στο μέτωπο. Για το λόγο αυτό αναζητούμε πληροφορίες για τον τρόπο με τον οποίο βρέθηκε εκεί ο ζωγράφος, για τις διαδρομές που ακολούθησε, για τον τρόπο με τον οποίο εργάστηκε. Μας ενδιαφέρουν ιδιαιτέρως οι εικόνες που αντίκρουσε. Πέρα από τις ημέρες που πέρασε ο ζωγράφος στα πεδία της μάχης, μεγάλη σημασία έχει και το χρονικό διάστημα μέχρι να ολοκληρωθεί το έργο. Έτσι, για την τεκμηρίωση του συγκεκριμένου πίνακα επικεντρωνόμαστε στην ιστορία του Ροϊλού από το 1897 έως το 1902-3, δηλαδή από το ξέσπασμα του πολέμου μέχρι και τα χρόνια που πρωτοεκτέθηκε ο πίνακας.

Το δεύτερο επίπεδο τεκμηριώνει το μέρος της ιστορίας του ζωγραφικού πίνακα που εντοπίζεται στην εικόνα. Σε αυτό κάνουμε λόγο για την *εικόνα του ζωγραφικού πίνακα ως ιστορία* (βλ. κεφ. 6). Το δεύτερο επίπεδο διακρίνεται σε τρία σκέλη: α) το πρώτο αφορά στο *πλάσιμο* της εικόνας, β) το δεύτερο στο *βλέμμα* του θεατή και γ) το

¹⁰⁷ Βλ. Ιππόλυτος Ταιν, *Φιλοσοφία της Τέχνης*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1939, σσ. 8-10.

τρίτο στην *ερμηνεία* και στη συνολική *κατανόηση* του ζωγραφικού πίνακα. Τα τρία σκέλη χρήζουν περαιτέρω ανάλυσης.

Το πρώτο σκέλος έχει τον τίτλο *Η ιστορία μιας εικόνας* (βλ. υποκεφ. 6.1). Εδώ εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος έπλασε την εικόνα. Σκεφτόμαστε βάσει των πέντε κατηγοριών του Mitchell και αναρωτιόμαστε: τα μάτια του δημιουργού αντίκρυσαν στο μέτωπο μια εικόνα σαν αυτή που παρουσιάζεται στο έργο; Μήπως η εικονοποιία καταστάλαξε στη μνήμη του καιρό μετά με το συγκεκριμένο τρόπο; Ή τον πλέον αποφασιστικό ρόλο τον έπαιξε η δημιουργική φαντασία του ζωγράφου; Μήπως έχουμε να κάνουμε με ένα συνδυασμό αισθητηριακών, αντιληπτικών και ψυχολογικών διεργασιών; Τι, επομένως, είναι αυτό που τεκμηριώνει η εικόνα του Ροϊλού; Επίσης: υπάρχουν εικαστικά προηγούμενα; Για ποια έργα πρόκειται; Πριν από όλα, όμως, έχουμε αναρωτηθεί: με ποιον τρόπο εργάστηκε ο ζωγράφος ώστε να ολοκληρώσει τον πίνακα; Τι είδους προσχέδια προηγήθηκαν και ποια εν τέλει χρησιμοποιήθηκαν; Ποιοι από τους απεικονιζόμενους επισκέφτηκαν το εργαστήριο του ζωγράφου; Συνδέεται ο πίνακας που μελετάμε με τα υπόλοιπα έργα πολεμικής θεματικής της ίδιας περιόδου που φιλοτεχνήθηκαν από το ίδιο χέρι; Για παράδειγμα, μήπως κάποιες μορφές τις συναντάμε και σε άλλα έργα του Ροϊλού;

Το δεύτερο σκέλος έχει τον τίτλο *Η ιστορία μέσα στην εικόνα* (βλ. υποκεφ. 6.2). Το πρώτο του μέρος εξετάζει τι είναι αυτό που αναγνωρίζει το βλέμμα του θεατή εντός της ζωγραφικής εικόνας. Ποια στοιχεία, με άλλα λόγια, συγκροτούν την εικόνα; Το μέρος αυτό είναι αντίστοιχο του προεικονογραφικού σταδίου της εικονολογικής μεθόδου του Erwin Panofsky¹⁰⁸. Σημαντικότερη όμως είναι η συνέχεια, καθώς η εξέταση της εικόνας προχωρά στο εικονογραφικό στάδιο του Panofsky. Στο δεύτερο μέρος του δεύτερου σκέλους, λοιπόν, αποβλέπουμε στην “ανάγνωση” της ιστορίας που εκτυλίσσεται μέσα στην εικόνα. Οι μορφές χειρονομούν, κινούνται, στέκονται, δρουν. Τι είναι αυτό που συμβαίνει εντός της εικόνας; Εξετάζουμε εκτενώς την εικονογραφία. Προσέχουμε τις λεπτομέρειες. Λεκτικοποιούμε τις παρατηρήσεις μας. Η διαδικασία αυτή, όπως έχουμε πει, βελτιώνει την ικανότητα παρατήρησης.

¹⁰⁸ Έρβιν Πανόφσκι, *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, σ. 26.

Το τρίτο σκέλος του δεύτερου επιπέδου είναι το κομμάτι της τεκμηριωτικής πράξης που επιχειρεί μια συνολική ερμηνεία του έργου. Ο τίτλος του είναι *Η Ιστορία μέσα από την εικόνα* (βλ. υποκεφ. 6.3). Το τρίτο σκέλος φέρει το μεγαλύτερο βάρος της τεκμηριωτικής πράξης, καθώς είναι αντίστοιχο με το εικονολογικό στάδιο του Panofsky. Ο ζωγραφικός πίνακας εξετάζεται συνολικά. Συνεπώς, χρησιμοποιούμε στοιχεία από κάθε επίπεδο τεκμηρίωσης, επιχειρώντας μια συνθετική πράξη: ερευνούμε το λόγο για τον οποίο δημιουργήθηκε το έργο και αποκαθιστούμε το πρωταρχικό του νόημα, δηλαδή το ρόλο που διαδραμάτισε –ή που επιδίωξε να διαδραματίσει– την εποχή που πρωτοπαρουσιάστηκε. Η ιστορία που αναφέρεται μέσα από τη συνθετική πράξη αποκαλύπτει την αλληλεπίδραση ενός ζωγραφικού πίνακα με το milieu. Η εξέταση περιορίζεται σε ένα μικρό χρονικό διάστημα, η ερμηνεία αφορά κατά βάση στα χρόνια δημιουργίας και αρχικής παρουσίας. Έτσι, για το έργο του Ροϊλού εστιάζουμε στα χρόνια γύρω από το 1902.

Το τρίτο επίπεδο τεκμηριώνει το μέρος της ιστορίας του ζωγραφικού πίνακα που σχετίζεται με τη διαδρομή του πολύτιμου καλλιτεχνικού αντικειμένου. Ο τίτλος του είναι *Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αντικειμένου* (βλ. κεφ. 7). Ο πίνακας στο επίπεδο αυτό νοείται ως μοναδική χωροχρονική υλική “οντότητα”. Εξετάζουμε πού βρέθηκε ανά τους χρόνους, από ποιον αγοράστηκε και πότε, για ποιους λόγους, πού εκτέθηκε, ποιοι τον αντίκρυσαν από κοντά, πώς μίλησαν για αυτόν κ.ο.κ. Ανασυνθέτουμε την πορεία που ακολούθησε το έργο μέχρι να φτάσει στα χέρια του σημερινού του κατόχου. Κατασκευάζουμε ένα είδος ενημερωμένου “διαβατηρίου” για λογαριασμό του έργου. Ελέγχουμε τον πίνακα για τυχόν αλλαγές, τροποποιήσεις, συντηρήσεις και διαπιστώνουμε πότε συνέβησαν. Φτάνουμε σε σημείο να αναρωτηθούμε εάν ο πίνακας που έχουμε σήμερα απέναντί μας είναι ίδιος με εκείνον που πρωτοπαρουσίασε ο Ροϊλός εκατό και πλέον χρόνια πριν.

Το τέταρτο επίπεδο τεκμηριώνει το μέρος της ιστορίας του ζωγραφικού πίνακα που σχετίζεται με τις αναπαραγωγές του. Ο τίτλος του είναι *Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αναπαραγωγής* (βλ. Παράρτημα Α). Εδώ συγκεντρώνονται οι ιστορικές μαρτυρίες που είναι συνδεδεμένες με τις περιπτώσεις αναδιπλασιασμού της εικόνας του πίνακα. Εντοπίζουμε α) χαρακτηριστικά, β) εικονογραφίες σε βιβλία και λοιπά έντυπα και γ) ψηφιακές αναπαραγωγές στο διαδίκτυο. Διαμέσου της καθεμίας από τις

αναπαραγωγές επιχειρούμε να ανακτήσουμε ιστορικές μαρτυρίες τόσο για τον ίδιο τον πίνακα ως αντικείμενο (λ.χ. εντοπισμός ονομάτων προηγούμενων κατόχων), όσο και για μια μετέπειτα ιστορική περίοδο, προχωρώντας σε μια ερμηνεία για τη λειτουργία της αναπαραγωγής του έργου στο εκάστοτε συγκείμενο.

Τα τέσσερα επίπεδα συγκροτούν μια σύνοψη των προηγηθέντων ερωτημάτων σε έναν συμπαγή και μνημονικά διαχειρίσιμο σχηματισμό. Υπό αυτήν την έννοια, τα τέσσερα επίπεδα είναι ένα είδος κωδικοποίησης της τεκμηριωτικής πράξης. Με τον τρόπο αυτό, τα τέσσερα επίπεδα μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως βήματα, ως σκαλοπάτια τα οποία ανέλαβε να διαβεί η παρούσα τεκμηριωτική πράξη. Πηγαίνοντας ένα βήμα παραπέρα, μπορεί κανείς να δει τα επίπεδα ως φορείς ιστορίας. Ως ιστορικά δοχεία. Και οι δύο σκέψεις δεν είναι διόλου εσφαλμένες. Όμως, εδώ χρειάζεται να παρεμβάλουμε μια καίρια παρατήρηση, αν και στα μάτια του προσεκτικού αναγνώστη θα πρέπει να έχει ήδη διαφανεί: τα επίπεδα –παρότι μοιάζουν αυθύπαρκτα, κλειστά, στεγανά– βρίσκονται σε συνεχή επικοινωνία μεταξύ τους. Τα όριά τους δεν είναι σαφή. Δεν είναι λίγες οι φορές που το ένα επίπεδο “εισβάλλει” στην “επικράτεια” του άλλου επιπέδου, διοχετεύοντας πληροφορίες. Συνεπώς, εάν θέλουμε να τα δούμε ως δοχεία, είναι προτιμότερο να τα αντιλαμβανόμαστε ως δοχεία συγκοινωνούντα, καθώς από το καθένα απορρέουν στοιχεία, τα οποία συμπληρώνουν τους διαθέσιμους χώρους –τα “κενά”– των υπολοίπων.

Μόλις είπαμε πως ως δοχεία τα τέσσερα επίπεδα αλληλοσυμπληρώνονται. Πράγματι κατά τη διάρκεια της έρευνας συμπληρώνονται, μα ποτέ δεν γεμίζουν. Δεν ξεχειλίζουν. Οι ιστορικές μαρτυρίες που αναδύονται στο πλαίσιο των τεσσάρων επιπέδων, οι μαρτυρίες που επιβάλλουν την ενεργοποίηση της τεκμηριωτικής πράξης, είναι αστείρευτες. Τα “κενά” των δοχείων είναι πάντοτε εκεί, παρόντα. Έχουμε, εξάλλου, εξ αρχής ισχυριστεί πως η τεκμηριωτική πράξη δεν ολοκληρώνεται. Πως δεν εξαντλείται.

Κάναμε λόγο για ιστορική τεκμηρίωση και για επίπεδα. Εάν η τεκμηριωτική πράξη δύναται να αναλυθεί σε επίπεδα, οι ενέργειες των τμημάτων συντήρησης και αποκατάστασης των ζωγραφικών πινάκων εργάζονται στα δικά τους επίπεδα: επικαθήσεις σκόνης, φθορές, χρωματικές αλλοιώσεις, επιζωγραφίσεις, προγενέστερες ή μεταγενέστερες διορθώσεις· παρεμβάσεις στην επιφάνεια του καμβά, του χαρτιού, του ξύλινου υποστρώματος. Το ένα επίπεδο επικαλύπτει το προηγούμενο. Δεν κρύβουμε πως

αντιλαμβανόμαστε την τεκμηριωτική πράξη ως συζυγή της πράξης συντήρησης των έργων τέχνης. Αμφότερες είναι συνεχείς και επαναλαμβανόμενες και επιπλέον και οι δύο ως δραστηριότητες εργάζονται προς όφελος της διαφύλαξης της ιστορικής μνήμης. Όμως, η συντήρηση και η αποκατάσταση –εν αντιθέσει με την τεκμηρίωση– έχουν σαφή προγραμματικό στόχο να επαναφέρουν κάθε φορά το ζωγραφικό έργο στην απαραίτητη, στην πρωταρχική του κατάσταση. Εάν, λοιπόν, στην τεκμηρίωση δεν περιοριζόμαστε στο αντίστοιχο ενέργημα –στην αποκατάσταση δηλαδή του αρχικού νοήματος κατ’ αποκλειστικότητα– δεδομένου ότι αρνούμαστε πως τα νοήματα που παράγει η παρουσία του έργου δύνανται να εξαντληθούν, τότε σε τι μπορεί να αποβλέπουμε; Τι είναι αυτό που “παρηγορεί” τον ερευνητή που αποδέχεται ως δεδομένο πως οι πράξεις του περιστρέφονται στη λογική μιας ατέρμονης τεκμηριωτικής κίνησης;

Έχουμε δεχτεί πως το έργο όσο “ζει” ανάμεσά μας, με τη μία ή την άλλη μορφή, συνεχίζει να περισυλλέγει ιστορικές μαρτυρίες. Για το λόγο αυτό, νοήσαμε τους ζωγραφικούς πίνακες ως προνομιούχα ιστορικά αντικείμενα. Και ισχυριστήκαμε πως η τεκμηρίωση συντροφεύει αενάως τα αντικείμενα αυτά, με στόχο τη συνεχή αποκατάστασή τους. Ίσως, λοιπόν, η πλέον κατάλληλη απάντηση που μπορεί κανείς να δώσει σε ό,τι αφορά τον παραπάνω προβληματισμό είναι πως η διαρκής και επιμελής ενασχόληση του τεκμηριωτή με το ίδιο κάθε φορά έργο τέχνης, με τον ίδιο ζωγραφικό πίνακα, ξανά και ξανά, ό,τι αποφέρει κατά κύριο λόγο είναι μια επαναλαμβανόμενη υπόσχεση Ιστορίας που δεν εκπληρώνεται παρά σε βάθος χρόνου¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Μια εκτίμηση οι οποία, όπως και η διατύπωση, εμπνέεται από την αισθητική τοποθέτηση του Νεχαμά, βλ. Αλέξανδρος Νεχαμάς, *Μόνο μία υπόσχεση ευτυχίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2010.

4. Για ποιους λόγους ο συγκεκριμένος πίνακας;

Ο τίτλος του παρόντος κεφαλαίου προδικάζει πως θα αναφερθούμε στους λόγους επιλογής της *Μάχης των Φαρσάλων*. Ωστόσο, οφείλουμε να ξεκαθαρίσουμε πως στη συνέχεια δεν θα παραθέσουμε τόσο εξηγήσεις για την επιλογή του πίνακα του Ροϊλού, όσο περαιτέρω διευκρινίσεις σε ό,τι αφορά τους τρόπους με τους οποίους –ή αλλιώς τους λόγους για τους οποίους– ο εν λόγω πίνακας υπέδειξε τον τρόπο προσέγγισής του. Πριν να προχωρήσουμε στις διευκρινίσεις, ανακαλούμε στη μνήμη μας τον εναρκτήριο προβληματισμό, τον προβληματισμό δηλαδή στον οποίο αποδίδουμε τη σύνδεση της έρευνας αυτής με το έργο του Ροϊλού. Ο εναρκτήριος, λοιπόν, προβληματισμός έγκειται στην απλή διαπίστωση πως δύο έργα φέρουν τον ίδιο τίτλο. Η Συλλογή της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ έχει στη διάθεσή της έναν πίνακα με τίτλο *Η μάχη των Φαρσάλων*, κάτι που ισχύει και με την Εθνική Πινακοθήκη - Συλλογή Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη (Ε.Π.Μ.Α.Σ.) [εικ. 3]. Πρόκειται για έργα του ίδιου ζωγράφου, του Γεώργιου Ν. Ροϊλού. Οι δύο ζωγραφικοί πίνακες παρουσιάζουν εμφανείς διαφορές ως προς το μέγεθος, την τεχνοτροπία, την αναδυόμενη “ατμόσφαιρα”.

Με μια σύντομη επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, διαπιστώνει κανείς πως οι δύο πολεμικές εικόνες του Ροϊλού εικονογραφούν πλήθος κειμένων στα οποία γίνεται αναφορά στα γεγονότα του 1897. Κατά κάποιον τρόπο, λοιπόν, οι πίνακες αυτοί τεκμηριώνουν το συγκεκριμένο πόλεμο. Ωστόσο, αντιπαραβάλλοντας τις λεζάντες των αναπαραγωγών επισημαίνουμε πλήθος ανακόλουθων στοιχείων, τα οποία αφορούν στους κατόχους, στους τίτλους, στα υλικά κατασκευής. Εύλογα αναρωτιέται κανείς τι είδους τεκμηρίωση παρέχουν τα δύο έργα, όταν τα στοιχεία που συνοδεύουν τις αναπαραγωγές τους μοιάζουν να μην είναι τεκμηριωμένα. Οι προβληματισμοί αυτοί ήταν αρκετοί ώστε ένα μυστήριο να ξεκινήσει να περιβάλλει τους δύο πίνακες.

Η Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ έχει στη συλλογή της το μεγαλύτερο σε μέγεθος από τους δύο ομότιτλους καμβάδες. Παρά το γεγονός πως ο μεγάλος καμβάς δεν συγκαταλέγεται στους αισθητικώς αξιοσημείωτους πίνακες της νεοελληνικής ζωγραφικής, η σημασία του δεν πρέπει να παραβλέπεται. Το μέγεθος της ζωγραφικής εικόνας από μόνο του εξασφαλίζει στο έργο μια ιδιαίτερη θέση στη νεοελληνική καλλιτεχνική παραγωγή διότι, όπως ειπώθηκε τότε, ο πίνακας του Ροϊλού ήταν ο

μεγαλύτερος σε μέγεθος έως εκείνη την εποχή στην Ελλάδα¹¹⁰. Η περίπτωση του παρουσιάζει ακόμη μεγαλύτερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι ο Ροϊλός σε αυτόν δεν απεικόνισε έναν πολεμικό θρίαμβο. Ο μεγάλος πίνακας εικονογράφησε μια πολεμική τραγωδία, μια ήττα που ανακαλούσε ένα επεισόδιο από μια οδυνηρή περιπέτεια του ελληνικού έθνους.

Η εικονοποιία του έργου σε συνδυασμό με το μέγεθος δεν μπορεί παρά να εγείρει ερωτήματα. Όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας, οι πολεμικοί πίνακες μεγάλου μεγέθους κατά κανόνα αφορμώνται από νικηφόρες πολεμικές αναμετρήσεις, αναφέρονται σε θριαμβευτικές επικρατήσεις. Η κεντρική μορφή στον πίνακα του Ροϊλού είναι ο διάδοχος Κωνσταντίνος, επικεφαλής του ελληνικού στρατεύματος στη Θεσσαλία. Ποιος από τους ηττημένους στρατηλάτες της παγκόσμιας ιστορίας θα δεχόταν τη φιλοτέχνηση μιας εικόνας ενός προσωπικού ολέθρου, μιας εικόνας εθνικής καταστροφής για την οποία ο ίδιος θεωρήθηκε βασικός υπεύθυνος¹¹¹; Το έργο του Ροϊλού βρίσκεται σήμερα “κρυμμένο” στο Μέτσοβο, σε ένα από τα πλέον απόμερα σημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας. Έτσι, υποψιαζόμαστε ότι το ίδιο –ή ακριβέστερα ένα συγγενές– ερώτημα ίσως εξακολουθεί να διατηρεί την ισχύ του, καθώς ο πίνακας εκατό και πλέον χρόνια μετά τα γεγονότα στα οποία αναφέρεται συνεχίζει να μην εκτίθεται σε κάποια από τις εύκολα προσβάσιμες πινακοθήκες των μεγάλων αστικών κέντρων. Επιμένουμε, λοιπόν, να αναρωτιόμαστε: θα ήθελε κανείς ο πίνακας αυτός, ένας πίνακας που φέρνει στο νου τις καταστροφικές ημέρες του 1897, να είναι άμεσα προσβάσιμος και επισκέψιμος;

Οι προαναφερθέντες προβληματισμοί έπλασαν με τον καιρό την ιδιαίτερη σχέση του ερευνητή με το έργο. Με την παρακολούθηση του σεμιναρίου *Γιατί μας ενδιαφέρει η Ιστορία*,¹¹² την άνοιξη του 2017 και την παράλληλη επαφή με θεωρητικά κείμενα¹¹³, η επίδραση των οποίων ήταν καθοριστική για την έρευνα, η σκέψη άρχισε να ξεκαθαρίζει και να στρέφεται προς τις κατευθύνσεις που διαπραγματευτήκαμε. Τα θεμέλια του

¹¹⁰ Φιλότεχνος, «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, Φεβρουάριος 1902 (Έτος Α'), τχ. 12, σ. 282.

¹¹¹ Όπως το θέτει ο Οβίδιος, «ποιός νικημένος τον πόλεμό του τόν μνημονεύει;», βλ. Οβίδιος, *Μεταμορφώσεις*, Αθήνα, 2009, σ. 393.

¹¹² Το σεμινάριο της καθηγήτριας Άντας Διάλλα –της επιβλέπουσας καθηγήτριας της παρούσης διπλωματικής εργασίας– παρακολούθηθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών για λογαριασμό του οποίου εκπονείται η διπλωματική εργασία αυτή.

¹¹³ Όπως το άρθρο του Αντώνη Δανού που προαναφέρθηκε (βλ. υποσημείωση 30 της παρούσης εργασίας) και το βιβλίο: Αντώνης Λιάκος, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία*;, Αθήνα, Πόλις, 2007.

ευρύτερου προβληματισμού περί ιστορικότητας των έργων τέχνης άρχισαν σιγά-σιγά να χτίζονται. Ωστόσο, χρειαζόταν μια οριστική απάντηση σχετικά με το εάν θα ήταν, εν τέλει, το έργο του Ροϊλού το αντικείμενο μελέτης που θα έθετε τα θεμέλια του προβληματισμού υπό διαπραγμάτευση. Η απόφαση για την οριστική επιλογή του συγκεκριμένου έργου πάρθηκε κατά τη διάρκεια μιας διάλεξης που ως κεντρικό θέμα είχε τη ζωή, το έργο και τη δράση ενός καλλιτέχνη στον οποίο έχουμε ήδη αναφερθεί, του Ρώσου ζωγράφου Vasily Vereshchagin¹¹⁴.

Τα πολεμικά έργα του Vereshchagin, καθώς θεωρούνται ιστορικά, έδωσαν ώθηση προσδιορίζοντας με μεγαλύτερη σαφήνεια την εναρκτήρια βάση εξέτασης του ζητήματος περί ιστορικότητας των ζωγραφικών πινάκων. Στο επίκεντρο βρέθηκε το ερώτημα: πότε ένας ζωγραφικός πίνακας είναι ιστορικός ή διαφορετικά: ποιες ποιότητες πρέπει να διαθέτει ένας πίνακας για να αποτιμάται ως ιστορικός; Ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού κατηγοριοποιείται ως ιστορικό έργο, αφού όπως είθισται να λέγεται τεκμηριώνει τον πόλεμο του 1897. Ο πίνακας, επομένως, εμφανιζόταν ως πρόσφορη περίπτωση για την εξέταση του ευρύτερου προβληματισμού κι έτσι πράγματι επελέγη ως ιδανικό αντικείμενο μελέτης.

Το δεύτερο σημείο που θα συζητήσουμε ευθύνεται για την καθοδήγηση της τεκμηριωτικής σκέψης σε μονοπάτια που διαφορετικά ελάχιστα θα είχαν κεντρίσει το ερευνητικό ενδιαφέρον. Είχε, δε, να κάνει με ένα γεγονός συμπτωματικό. Λίγους μήνες πριν από την πυροδότηση του παρόντος προβληματισμού, ο πίνακας του Ροϊλού έφυγε από το Μέτσοβο για να μεταφερθεί στα εργαστήρια συντήρησης της Εθνικής Πινακοθήκης. Στα χέρια των συντηρητών της Ε.Π.Μ.Α.Σ., οι επικαθίσσεις ενός και πλέον αιώνα αφαιρέθηκαν. Τα πρωτογενή χρώματα της ζωγραφικής εικόνας αναδείχτηκαν και το έργο επανήλθε στην αρχική του κατάσταση. Έτσι, *Η μάχη των Φαρσάλων* είχε αποκατασταθεί σε επίπεδο εικόνας και ήταν *τόρα* ένας *άλλος* πίνακας. Τα μάτια των σημερινών θεατών έχουν τη δυνατότητα να αντλήσουν μιαν εντύπωση ανάλογη εκείνης που το έργο θα πρέπει να έδινε στους συγκαίρινούς του Ροϊλού. Ωστόσο, η εντύπωση δεν

¹¹⁴ Η διάλεξη έγινε στις 9/12/2016 στο πλαίσιο της σειράς συναντήσεων *Προσχέδια Ιστορίας* των Αρχείων Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας και ήταν της καθηγήτριας Άντας Διάλλα. Για το κείμενο που προέκυψε από την εργασία της καθηγήτριας, βλ. Ada Dialla, “Russian Humanitarianism, Vasili Vasil’evich Vereshchagin and the Russian artistic world in the late nineteenth century”, στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Ιστορία και θεωρία της τέχνης. Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοϊζίδη*, Αθήνα, Futura, 2019, σσ. 169-184.

αφορά τόσο στο επίπεδο της αντίληψης, όσο σε εκείνο της οπτικής αίσθησης. Με άλλα λόγια, χρειάζεται περαιτέρω προσπάθεια για να ανακτήσουμε το *μάτι της περιόδου*.

Ένα τρίτο και τελευταίο σημείο είναι αναγκαίο να συζητηθεί εκτενέστερα. Το γεγονός πως διαπραγματευτήκαμε τους ζωγραφικούς πίνακες ως προς το ιστορικό τους δυναμικό, είχε ως αποτέλεσμα η τεκμηριωτική πράξη να ωθηθεί σε μια σχεδόν αποκλειστική ενασχόληση με τα καταφανώς ιστορικά στοιχεία του έργου του Ροϊλού. Κατά συνέπεια, οι καλλιτεχνικές, οι υφολογικές, οι τεχνοτροπικές ποιότητες μπήκαν σε δευτερη μοίρα και εξετάστηκαν μόνο στο βαθμό που μας ήταν αναγκαίο. Ωστόσο, έχουμε ήδη δηλώσει πως και τα καλλιτεχνικά μέσα είναι ιστορικά προσδιορισμένα και πως ακριβώς για το λόγο αυτό συγκαταλέγονται στις διόδους που κατά την τεκμηρίωση θα πρέπει να ερευνούμε.

Η ώθηση όμως αυτή δεν ήταν για έναν ακόμη λόγο ουδέτερη, αφού είχε ως χαρακτηριστικό το ότι μας προσέφερε μια σημαντική “εκδούλευση”. Το γεγονός πως το έργο του Ροϊλού νοείται αυτοστιγμεί ως ιστορικό –γεγονός που παρότρυνε την τεκμηριωτική μας πράξη να κινηθεί προς μια λογική ιστορικοποίησης– μεταφράζεται παράλληλα ως παράγοντας διευκόλυνσης της κατανόησης των τοποθετήσεων της εργασίας περί ιστορικότητας του συνόλου των ζωγραφικών πινάκων. Το έργο του Ροϊλού, δηλαδή, δρομολόγησε μια αμφίδρομη διαλεκτική σχέση, έναν παραγωγικο-επαληθευτικό βρόγχο, που κινήθηκε μεταξύ των δύο ακόλουθων κατευθυντήριων διαδρομών: α) ο συγκεκριμένος πίνακας προέτρεψε την πράξη τεκμηρίωσης να ακολουθήσει διαδρομές ιστορικοποίησης και ταυτόχρονα β) οι εν λόγω διαδρομές γίνονταν περισσότερο διαυγείς και σαφείς διότι εκδιπλώνονταν κατά την εξέταση ενός έργου προδήλως ιστορικού. Με άλλα λόγια, ο πίνακας του Ροϊλού λειτούργησε τόσο καθοριστικά, όσο και επεξηγηματικά ως προς το ζήτημα της ιστορικοποίησης των ζωγραφικών πινάκων, αφού λόγω του απεικονιζόμενου θέματος παρέχει στον αναγνώστη εύλογες διευκρινίσεις.

Όμως η πορεία του καθενός ζωγραφικού πίνακα, είτε αυτός είναι ιστορικός –με την κοινή έννοια του όρου– είτε όχι, απαρτίζεται από διόδους και διαδρομές που δύνανται και οφείλουν να ιστορικοποιούνται. Αυτό που υποστηρίζουμε είναι ότι παρά το γεγονός πως ο πίνακας του Ροϊλού υπήρξε εξυπηρετικός για την εκδίπλωση του σκεπτικού περί ιστορικοποίησης, δεν θα πρέπει να θεωρήσουμε πως το εν λόγω σκεπτικό

αφορά κατ' αποκλειστικότητα τους –και εδώ με την κοινή έννοια του όρου– ιστορικούς πίνακες. Και τούτο για το λόγο πως κάθε ζωγραφικός πίνακας συνιστά σε τελική ανάλυση ένα πολλαπλά ιστορικό συμβάν, το οποίο πυροδοτεί και συλλέγει ιστορίες κατά την πάροδο του χρονικού συνεχούς. Εξάλλου, αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η δική μας συλλογιστική επιμένει να περιγράφει τους ζωγραφικούς πίνακες ως προνομιούχα ιστορικά αντικείμενα. Η συλλογιστική αυτή καταλήγει να προτρέπει την έρευνα να αντιλαμβάνεται κάθε καλλιτεχνικό αντικείμενο –ανεξαρτήτου θεματικής– ως συσσωρευτή ιστορικών “στιγμών”, ως “δοχείο” συγκέντρωσης ιστορικών συμβάντων. Με άλλα λόγια, ο κάθε ζωγραφικός πίνακας θα πρέπει να λογίζεται από τους ερευνητές ως ιστορικός.

Όσα ειπώθηκαν στο παρόν κεφάλαιο συνιστούν μια ευσύνοπτη περιγραφή των φάσεων εξέλιξης της θεωρητικής προβληματικής της εργασίας και της τεκμηριωτικής πράξης· των ερευνητικών σκελών δηλαδή που αναπτύχθηκαν σε στενή επαφή με τον πίνακα του Ροϊλού. Ορισμένα από τα παραπάνω σημεία ίσως μοιάζουν με προσωπικές εκμυστηρεύσεις του ερευνητή περί του τρόπου με τον οποίο τα νήματα της θεωρίας και της πράξης συνδέθηκαν με έναν συγκεκριμένο ζωγραφικό πίνακα. Ακόμη κι έτσι, έχουμε ήδη ισχυριστεί πως και οι τεκμηριωτικές πράξεις θα πρέπει να υπόκεινται σε πράξεις ιστορικοποίησης. Τα λόγια των ερευνητών οφείλουν να είναι κατά το δυνατό δηλωτικά ως προς τις προθέσεις, τις προϋποθέσεις και τις αιτίες με τις οποίες οι τεκμηριωτικές πράξεις συνδέθηκαν και εξαρτήθηκαν. Υπό αυτήν την έννοια, οι εκμυστηρεύσεις και οι με μια πρώτη ματιά ανώφελες λεπτομέρειες που προηγήθηκαν κάνουν πράξη την εν λόγω δέσμευση και θα πρέπει να εκλαμβάνονται ως ένα ακόμη οργανικό μέρος της παρούσης τεκμηριωτικής πράξης.

5. Η ιστορία του καλλιτεχνικού υποκειμένου

Ήρθε η ώρα να αφήσουμε πίσω τις διατυπώσεις των θεωρητικών προβληματισμών και να ασχοληθούμε με την τεκμηρίωση του μεγάλου καμβά της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ, στον οποίο απεικονίζεται η *Μάχη των Φαρσάλων*. Σκοπός είναι να συνθέσουμε την ιστορία του πίνακα με τα διαθέσιμα στοιχεία που προέκυψαν κατά την έρευνα και να ορίσουμε το τεκμηριωτικό δυναμικό του συγκεκριμένου προνομιούχου ιστορικού αντικειμένου, αποβλέποντας στο να φωτιστούν αθέατες πλευρές της Ιστορίας. Αρχικά, λίγα λόγια για τη ζωή του ζωγράφου Γ. Ν. Ροϊλού.

5.1. Η ζωή του Γ. Ν. Ροϊλού

Η ζωή του Ροϊλού μόνο στις γενικές της γραμμές μάς είναι γνωστή. Για ορισμένες περιόδους, όπως επί παραδείγματι για τα χρόνια της φυγής στην Αγγλία, οι πληροφορίες είναι ελάχιστες. Όπως είπαμε και προηγουμένως, δεν διαθέτουμε μονογραφία για το ζωγράφο. Το γεγονός προκαλεί εντύπωση, καθώς ο Ροϊλός υπήρξε ένας ζωγράφος ιδιαίτερα αναγνωρισμένος στην εποχή του, ο οποίος δίδαξε στη Σχολή Καλών Τεχνών για περίπου εικοσιπέντε χρόνια και στο πλάι του οποίου μαθήτευσαν σημαντικότεροι ζωγράφοι, όπως ο Giorgio de Chirico και ο Γιώργος Μπουζιάνης. Ως διδάσκων της Σχολής εισηγήθηκε σημαντικές καινοτομίες στο πρόγραμμα σπουδών, ενώ ως καλλιτέχνης δραστηριοποιήθηκε έντονα τόσο δημιουργικά όσο και συνδικαλιστικά. Επιπλέον, για αρκετά χρόνια έζησε στο εξωτερικό και εξέθεσε σε μεγάλες διοργανώσεις. Στο παρόν κομμάτι της εργασίας θα επιχειρήσουμε, κρατώντας το βλέμμα μας εστιασμένο στα σημεία που πρωτίστως μας αφορούν, μια κριτική ανασύνθεση της ζωής του ζωγράφου, όπως αυτή προκύπτει από τις πρωτογενείς πηγές και τη δευτερογενή βιβλιογραφία.

Ο Γεώργιος Ν. Ροϊλός [εικ. 4] γεννήθηκε το 1867 στη Στεμνίτσα¹¹⁵ (ή Υψούντα) του Δήμου Γορτυνίας του Νομού Αρκαδίας. Ήταν εγγονός του Γεωργίου Χ. Ροϊλού και

¹¹⁵ Και όχι στην Αθήνα όπως λανθασμένα πολύ συχνά αναφέρεται στη βιβλιογραφία. Η γέννηση του Γεώργιου Ροϊλού στη Στεμνίτσα αποδεικνύεται από το στρατολογικό μητρώο του ζωγράφου, το οποίο σήμερα βρίσκεται υπό μορφή slide στην Υπηρεσία Στρατολογικών Αρχείων στο Γουδί και το οποίο παρατίθεται στο Παράρτημα I [εικ. I & II]. Πέραν του στρατολογικού μητρώου ως τεκμηρίου που

του Σάββα Πολίτου –συναγωνιστών του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη– και υιός του Νικόλα (Κόλλια) Γεωργίου Ροϊλού¹¹⁶. Από το ζωγράφο Κώστα Ηλιάδη –αγαπημένο μαθητή του Ροϊλού– αντλούμε τις περισσότερες πρωτογενείς πληροφορίες (ή καλύτερα, σχέδον πρωτογενείς, εξαιτίας των χρόνων που έχουν παρέλθει), καθώς ένα ολόκληρο κεφάλαιο του αφιερωμένου στην τέχνη του μεσοπολέμου βιβλίου του Ηλιάδη έχει παραχωρηθεί στο δάσκαλο.

Στις σελίδες του εν λόγω κεφαλαίου μαθαίνουμε πως ο Γεώργιος σε μικρή ηλικία έφυγε από τη γενέτειρά του, μαζί με τους γονείς, την αδερφή του Γιώτα και τους αδερφούς του (το μεγαλύτερο σε ηλικία Δημήτριο και τους μικρότερους Χαράλαμπο και Κωνσταντίνο)¹¹⁷. Η οικογένεια, σύμφωνα με τον Ηλιάδη, μεταφέρθηκε στην Αθήνα, ώστε τα παιδιά να είναι σε θέση να σπουδάσουν. Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς έλαβε χώρα η μετακίνηση. Ίσως, όμως, η απόφαση περί μετακίνησης να μη συνδέεται μόνο με τις σπουδές των παιδιών. Μας είναι γνωστό πως η οικογένεια Ροϊλού αποτελούσε σημαντικό παράγοντα στην πολιτική σκηνή της περιοχής, καθώς, όπως αναφέρεται, η παρουσία της στη Γορτυνία επί πολλά χρόνια υπήρξε κεντρική¹¹⁸. Ωστόσο, τα πράγματα δεν μένουν για πάντα ως έχουν. Έτσι, το γεγονός πως το 1873 στην εκλογική περιφέρεια της Γορτυνίας επιβλήθηκε, με την υποστήριξη της ηγεσίας από την Αθήνα, εκλογικός αντιπρόσωπος άλλος από εκείνον που επιθυμούσε η μέχρι τότε ηγετική οικογένεια

αναζητήθηκε στα πλαίσια της έρευνας αυτής, η Βασιλική Ροϊλού, διαμέσου του Παναγιώτη Ροϊλού, είχε την καλοσύνη να εντοπίσει και να μου παρέχει φωτοαντίγραφο [εικ. III] σελίδας του μητρώου αρρένων του Δήμου Τρικολώνων, στην οποία αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου στους γεννηθέντες του 1867. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις βιβλιογραφικές αναφορές για τον τόπο γέννησης του ζωγράφου, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Μια πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, 2017, σ. 5 (Η εργασία είναι διαθέσιμη στη βιβλιοθήκη της Ε.Π.Μ.Α.Σ.).

¹¹⁶Βλ. α) Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης ή του αρχαίου Υψώντος*, Αθήνα, 1971, σ. 142 και β) Κωνσταντίνος Ρούνιος, «Γεώργιος Ροϊλός. Ήρωας του αγώνος της ανεξαρτησίας», *Αδελφότης Στεμνιτισιωτών*, Μάιος 1958 (Έτος Β'), Αρ. Φυλ. 27. Σε ό,τι αφορά το αρχείο της οικογένειας Ροϊλού στο Ε.Λ.Ι.Α., αυτό περιλαμβάνει επιστολές των προγόνων του ζωγράφου από και προς σημαντικούς αγωνιστές της επανάστασης, όπως επίσης και ελάχιστα τεκμήρια για τον ίδιο το ζωγράφο. Για επιπλέον πληροφορίες σχετικά με την οικογένεια των Ροϊλών, βλ. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21), εκδόσεις Πυρσός, 1933, σ. 206.

¹¹⁷Κώστα Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 85. Το γεγονός της αναχώρησης επιβεβαιώνεται και από τον Ρούνιο, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 142.

¹¹⁸Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, την περίοδο εκείνη «η οικογένεια Ροϊλού στη Γορτυνία είχε βαρύνοντα λόγο στα παρασκήνια, όταν καταρτιζόνταν οι εκλογικοί συνδυασμοί ή διανέμονταν αξιώματα σε εμπιστούς», βλ. Gunnar Hering, *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα. 1821-1936*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2008, σ. 640. Επίσης –και πάλι από τον Hering– μαθαίνουμε πως ο Ιωάννης Β. Ροϊλός ήταν από τα πρώτα στελέχη που περιέβαλαν τον Δηλιγιάνη το 1872, βλ. Gunnar Hering, *Τα πολιτικά κόμματα ...*, σ. 585. Για ενδεικτικά στοιχεία περί της πολιτικής επιρροής της οικογένειας στην περιοχή, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 127.

Ροϊλού¹¹⁹, δεν αποκλείεται να μας υποδεικνύει έναν δεύτερο –και ίσως ακόμη πιο σημαντικό– λόγο για τον οποίο ο μικρός Γεώργιος και η οικογένειά του εγκατέλειψαν τον τόπο καταγωγής τους.

Όπως και να συνέβησαν τα πράγματα, τα αγόρια της οικογενείας όντως προχώρησαν στις σπουδές τους¹²⁰. Το 1880, ο Γεώργιος –μόλις δεκατριών ετών– εισήχθη στο Σχολείο των Τεχνών. Ωστόσο, η επαφή με την καλλιτεχνική δραστηριότητα δεν θα πρέπει να του ήταν και τόσο πρωτόγνωρη, μιας και φέρεται να είχε μαθητεύσει κοντά σε χαράκτη από παιδί ακόμη. Η πρώιμη μαθητεία, μάλιστα, του επέτρεπε από πολύ νωρίς να βιοπορίζεται από την τέχνη του και του έδινε την ευχέρεια να βοηθά ακόμη και τα αδέρφια του στις δικές τους σπουδές¹²¹. Η επαγγελματική δραστηριοποίηση συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια των επτά χρόνων φοίτησης στη Σχολή¹²². Εκεί, όπου για καθηγητές είχε τον Αριστείδη Ροβέρτο στη χαρακτηριστική και τον Νικηφόρο Λύτρα στη ζωγραφική¹²³, ο οποίος Λύτρας, σύμφωνα με τον Μιχαήλ Σιγάλα –καλό φίλο του Ροϊλού και επίσης ζωγράφου– έτρεφε για τον Γεώργιο ιδιαίτερη αδυναμία και θαυμασμό¹²⁴.

¹¹⁹ Gunnar Hering, *Τα πολιτικά κόμματα ...*, σ. 643.

¹²⁰ Ο Δημήτριος έγινε διαπρεπής δικηγόρος στην Αθήνα και ο Χαράλαμπος διευθυντής του Υπουργείου Προνοίας, βλ. Κωνσταντίνος Ρούνιος, «Γεώργιος Ροϊλός. Ήρωας του αγώνος...». Η ιδιότητα του Χαράλαμπου Ροϊλού είναι πιθανό να εξηγηθεί το λόγο για τον οποίο ο πίνακας *Ανάμνηση του 1897* κόσμησε για μια περίοδο το Υπουργείο Προνοίας, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 144. Ο τίτλος που δίνει ο Ρούνιος στο έργο είναι *Ο Πανικός*. Όμως, ο πίνακας στον οποίο οι δύο τίτλοι αναφέρονται δεν μπορεί παρά να είναι ο ίδιος. Για τους λόγους που ισχυριζόμαστε κάτι τέτοιο, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού...*, σ. 39.

¹²¹ Πληροφορία την οποία αντλούμε από τον Ηλιάδη και η οποία έφτασε σε εκείνον μέσα από τις διηγήσεις του Χαράλαμπου, αδερφού του Γεώργιου, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 87.

¹²² Γνωρίζουμε πως ασχολήθηκε με την εικονογράφηση του *Εις την θάλασσαν!* του Τ. Meyne Reid, βιβλίο το οποίο εκδόθηκε στην Αθήνα το 1884. Η συνεισφορά του Ροϊλού στην εν λόγω έκδοση είναι ξυλογραφίες σε όρθιο ξύλο, βλ. Δώρα Κομίνη-Διαλέτη (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες 16^{ος}-20^{ος} αιώνας* (τ. Δ'), Αθήνα, Μέλισσα, 2000, σ. 104. Επιπλέον, συμμετείχε σε καλλιτεχνικές εκθέσεις. Επί παραδείγματι, το 1885 εξέθεσε στην πρώτη καλλιτεχνική έκθεση του *Παρνασσού*, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Σμίλη, 1990, σ. 81.

¹²³ Δώρα Κομίνη-Διαλέτη (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών...*, σ. 104.

¹²⁴ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης ...*, σ. 88. Ο Ρούνιος, πάντως, μας δίνει μια αντίθετη οπτική, όταν ισχυρίζεται πως ο Λύτρας χρόνια μετά υπήρξε αρνητικός στο διορισμό του Ροϊλού στη Σχολή Καλών Τεχνών, εξαιτίας της ροπής του νεαρού ζωγράφου προς το ρεαλισμό, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 143. Δεν αποκλείεται η πληροφορία να συνδέεται με τη στάση που δεν είναι διόλου απίθανο να κράτησε ο Λύτρας έναντι του Ροϊλού, όταν ο πρώην μαθητής του άφησε το Μόναχο και τον Γύζη για να συνεχίσει τις σπουδές στο Παρίσι.

Η μαθητεία στο Σχολείο συνεχίστηκε αδιαλείπτως έως το 1887¹²⁵. Τη χρονιά εκείνη, έχοντας ολοκληρώσει τη βασική εκπαίδευση, ο Γεώργιος έπρεπε να εξασφαλίσει προοπτική στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία. Οι εκθέσεις που είχαν αρχίσει δειλά-δειλά να στήνονται στην πρωτεύουσα άνοιγαν μια διέξοδο. Έτσι, ο ζωγράφος εξέθεσε στο καλλιτεχνικό τμήμα των Δ΄ Ολυμπίων το 1888¹²⁶, όπου δύο από τα έργα του ήταν προσωπογραφίες του βασιλιά και της βασίλισσας¹²⁷. Την ίδια χρονιά κέρδισε υποτροφία από το κληροδότημα Κρήτσκη με το έργο *Γερόντισσα με τη γάτα*· υποτροφία χάρη στην οποία του δόθηκε η δυνατότητα να συνεχίσει τις σπουδές στο Μόναχο στο εργαστήριο του Γύζη¹²⁸, ύστερα από προτροπή του Λύτρα¹²⁹.

¹²⁵ Ο Ροϊλός σπούδασε τα ακόλουθα αντικείμενα ανά έτος:

1880-1881: Γραφική

1881-1882: Γραφική & Ξυλογραφία

1882-1883: Γραφική & Ξυλογραφία

1883-1884: Γραφική & Ξυλογραφία

1884-1885: Γραφική & Ξυλογραφία-Χαλκογραφία

1885-1886: Γραφική & Χαλκογραφία

1886-1887: Γραφική & Ξυλογραφία-Χαλκογραφία

Τα παραπάνω στοιχεία αντλήθηκαν από το Ευρετήριο Σπουδαστών της περιόδου 1863-1930 της Σχολής Καλών Τεχνών (Μετεγγραφή-Ψηφιοποιημένα έγγραφα). Τα στοιχεία για το έτος 1883-1884, ωστόσο, βρέθηκαν στο χειρόγραφο αρχείο, μιας και η ψηφιοποίηση είχε παραλείψει την αντίστοιχη σελίδα. Ο ισχυρισμός του Ρούνιου (βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτσας...*, σ. 142) πως ο Ροϊλός κατά τα επτά αυτά έτη σπούδασε και γλυπτική δεν επιβεβαιώνεται από το αρχείο της Σχολής Καλών Τεχνών. Είναι δε πιθανό η αναφορά του Ρούνιου να σχετίζεται με τις σπουδές του ζωγράφου στο Παρίσι και με την από μέρους του Ρούνιου γνώση του πίνακα του Ροϊλού που απεικονίζει τον Ουαλό γλύπτη Sir William Goscombe John στο εργαστήριό του, βλ. https://museum.wales/collections/online/object/a2cab762-ccb6-3322-ae4a-d34dc5308823/Sir-William-Goscombe-John-1860-1952/?field0=string&value0=roilos&field1=with_images&value1=on&index=0 (πρόσβαση: 18/3/2019). Ίσως πάλι να πρόκειται απλώς για σύγχυση του συγγραφέα, προερχόμενη από το γεγονός πως ο Ροϊλός δίδαξε αγαλματογραφία. Σε κάθε περίπτωση, το θέμα χρήζει περαιτέρω έρευνας.

¹²⁶ Ένα από τα έργα που εξέθεσε ο Ροϊλός ήταν μια προσωπογραφία γριάς (που θα πρέπει να ταυτιστεί με το *Η γερόντισσα με τη γάτα* (ο τίτλος που δίνει ο σημερινός κάτοχος, δηλαδή η Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων, είναι *Η γριά με το γατάκι*, βλ. Νέλλη Κυριαζή, *Η πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων. Ελληνική ζωγραφική-χαρακτική-γλυπτική*, Αθήνα, Δήμος Αθηναίων-Πνευματικό Κέντρο, 1994, σ. 57), έργο για το οποίο άρθρα στον Τύπο μίλησαν με θετικό πρόσημο και στο οποίο δεν αποκλείεται να οφείλεται ο έπαινος που έλαβε και ο Ροϊλός –ανάμεσα σε πλήθος καλλιτεχνών– στα Δ΄ Ολύμπια, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 93-94.

¹²⁷ Επρόκειτο για δύο πίνακες σκιαγραφίας, βλ. Η. Μυκονιάτης, «Το καλλιτεχνικό τμήμα των “Ολυμπίων” στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα» (ανάτυπο), *Εγνατία*, 1994, 1991-1992, σ. 129. Γνωρίζουμε, επίσης, πως την ίδια χρονιά ο Ροϊλός εξέθεσε στο πιλοπωλείο *Αστυ* εικόνα του βασιλιά Γεώργιου Α΄ με μικρή στολή στρατηγού του Πυροβολικού, βλ. *Νέα Εφημερίς*, 18 Μαρτίου 1888.

¹²⁸ Δώρα Κομίνη-Διαλέτη (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών...*, σ. 104. Πρόκειται για το κληροδότημα του Νικολάου Κρήτσκη (κι όχι Κρήτση, όπως εκ παραδρομής αναφέρεται στο *Λεξικό*), το οποίο συνεχίζει να υπάρχει έως σήμερα. Για τη δημοσίευση της υποτροφίας του Ροϊλού, βλ. *Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. φυλ. 258, 6 Οκτωβρίου 1888. Το έργο *Η γερόντισσα με τη γάτα*, όπως λέει ο Ηλιάδης, ξεχώριζε στην Πινακοθήκη της Σχολής της Αθήνας και θαυμαζόταν από δασκάλους και μαθητές, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 88-89.

¹²⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 89.

Ο Γεώργιος ήταν πλέον εικοσιενός. Μέσα από περιγραφές τρίτων, φωτογραφίες και αυτοπροσωπογραφίες της περιόδου ανακαλούμε την παρουσία του¹³⁰. Το πρόσωπό του ήταν ωχρό και γαλήνιο. Είχε μάτια μεγάλα και μαύρα¹³¹. Στο νευρώδες και γεμάτο γωνίες πρόσωπό του δέσποζαν τα δυό σαρκώδη χείλη του· και τούτο παρότι θα πρέπει ήδη να είχε αρχίσει να περιποιείται το μουστάκι εκείνο που δεν φαίνεται να αποχωρίστηκε σε όλη του τη ζωή, ίσως μάλιστα και μια όχι και τόσο πυκνή γενειάδα¹³². Επιπλέον, ήταν αδύνατος και προσεκτικός στο ντύσιμό του¹³³. Σύμφωνα με το στρατιωτικό του μητρώο [εικ. Ι] είχε ύψος 1,73 μ.· για τα δεδομένα της εποχής ήταν σχετικά ψηλός¹³⁴. Τον φανταζόμαστε ευγενικό, ήπιων τόνων, καλλιεργημένο και σοβαρό. Όντας βαρύτονος και αργός στην ομιλία του, έθελγε το συνομιλητή του με τα λόγια και τους τρόπους του¹³⁵. Έχοντας, πλέον, τη μορφή του Γεώργιου Ροϊλού σκιαγραφημένη στο νου μας, επιστρέφουμε στο Μόναχο.

Εκεί, όπου η μαθητεία κράτησε περί τα ένα με δύο έτη¹³⁶. Κατά την παραμονή στο Μόναχο, ο νεαρός Ροϊλός φέρεται να πήρε ανώνυμα μέρος σε δύο διαγωνισμούς της Βαυαρικής Κυβέρνησης και να βγήκε πρώτος. Το ένα, μάλιστα, από τα δύο βραβευθέντα

¹³⁰ Αναφέρομαι, όμως, κυρίως στην αυτοπροσωπογραφία της Ε.Π.Μ.Α.Σ. με χρονολόγηση 1889 και κωδικό Κ.320, μιαν αναπαραγωγή της οποίας μπορεί κανείς να δει (εικ. 124) στο Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης, *Η ελληνική προσωπογραφία του 19^{ου} αιώνα* (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη, 1976. Βεβαίως, λαμβάνουμε υπόψη κι άλλες εικόνες με τον Ροϊλό, περίπου της περιόδου εκείνης, όπως για παράδειγμα την αυτοπροσωπογραφία Κ.191 της Ε.Π.Μ.Α.Σ., καθώς επίσης και τις καταγεγραμμένες περιγραφές επιφανών προσώπων με τα οποία ήρθε κοντά.

¹³¹ Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι από τους ίδιους - Ο Ροϊλός», *Το Άστυ* (Ημίφυλλο), 12 Απριλίου 1898. Το συγκεκριμένο ημίφυλλο επισημάνθηκε στην εργασία του Ιωάννη Μπόλη (όπως και σχεδόν το σύνολο των άρθρων του 19ου αιώνα στα οποία παραπέμπω) και εν τέλει εντοπίστηκε στον τόμο με τα φύλλα του 1898 της εφημερίδας *Το Άστυ* στο Ε.Λ.Ι.Α.

¹³² Σε κάθε φωτογραφία, σχέδιο –είτε δικό του είτε συναδέλφου του–, αυτοπροσωπογραφία, ο Ροϊλός πάντοτε έχει μουστάκι και επιπλέον ως νέος καλλιτέχνης ακόμη και γενειάδα. Η ύπαρξη ενός μικρού και λεπτού γενιού αναφέρεται και από τον Λοβέρδο, βλ. Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...».

¹³³ Ο Καβάφης που τον συνάντησε χρόνια μετά, τον χαρακτήρισε κομψό, βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Το πρώτο ταξίδι στην Ελλάδα. Φύλλα ημερολογίου*, Αθήνα, Ροές, 2002, σ. 35.

¹³⁴ Κάτι που επιβεβαιώνεται και από την πρώτη εντύπωση που δόθηκε στο δωδεκάχρονο Ηλιάδη, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 7.

¹³⁵ Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...».

¹³⁶ Σύμφωνα με το μαθητολόγιο της Ακαδημίας του Μονάχου, η εγγραφή του Ροϊλού πραγματοποιήθηκε στις 14 Οκτωβρίου 1888, βλ. Stelios Lydakakis, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1972, p. 110. Το 1890 ο ζωγράφος είχε ήδη εγκατασταθεί στο Παρίσι. Συνεπώς, η παραμονή του στο Μόναχο ήταν μικρότερη των δύο ετών. Το γεγονός πως το 1889 εξέθεσε στο Παρίσι στη Διεθνή Έκθεση –η οποία διήρκεσε από το Μάιο έως τον Οκτώβριο– δεν συνιστά στοιχείο επαρκές να τεκμηριώσει μιαν ενδεχόμενη εγκατάσταση του Ροϊλού στη γαλλική πρωτεύουσα ήδη από το 1889. Μια αναφορά αμέσως μετά το θάνατο του ζωγράφου, κάνει λόγο για τρίμηνη παραμονή στο εργαστήριο του Γύζη (βλ. Θ. Μαλ., «Ο εκλιπών καλλιτέχνης. Γεώργιος Ροϊλός», *Πρωία*, 30 Αυγούστου 1928). Ωστόσο, θα ήταν μάλλον λάθος μας να εμπιστευτούμε ένα άρθρο το οποίο παράλληλα ισχυρίζεται πως ο Ροϊλός αποφοίτησε από το Πολυτεχνείο το 1890, αντί του ορθού 1887.

έργα του παρίστανε τουρκομάχους ήρωες της επανάστασης του 1821, οι οποίοι επιστρέφουν νικηφόροι από τη μάχη¹³⁷. Η γνώση της συγκεκριμένης πληροφορίας έχει για εμάς μεγάλη σημασία, δεδομένου ότι φανερώνει πως ο ζωγράφος είχε αρχίσει να φιλοτεχνεί έργα με πολεμική θεματική, χρόνια πριν τη συμμετοχή του στον πόλεμο του 1897. Πέραν τούτου, πληροφορούμαστε πως ένα έργο του με θέμα πολεμικό είχε αναγνωριστεί από νωρίς ως προς την καλλιτεχνική του αξία. Το έργο για το οποίο κάναμε λόγο ήταν εμπνευσμένο από τα χρόνια της επανάστασης. Καθώς ο Ροϊλός θα έμενε στην ιστορία ως ο κατεξοχόν εγχώριος ζωγράφος του πολέμου, δεν θα ήταν διόλου άτοπο να υποθέσει κανείς πως καθοριστικό ρόλο για τη στροφή του νεαρού καλλιτέχνη προς την πολεμική θεματική έπαιξε η καταγωγή του από γένος αγωνιστών.

Η ελληνική κοινότητα του Μονάχου την περίοδο εκείνη αριθμούσε ουκ ολίγα μέλη¹³⁸. Ωστόσο, ο Ροϊλός δεν ένιωθε οικεία, το μέρος δεν του ταίριαζε. Ούτε η ζωγραφική του Γύζη τού άρεσε. Ο ίδιος είχε “ψύχωση”, όπως λέει ο Ηλιάδης, με τον Delacroix και παράλληλα θαύμαζε τους Courbet και Constable¹³⁹. Έτσι, φαίνεται πως η θεματική που του ασκούσε έλξη –και παρά τα όσα έμοιαζε να ισχύουν για εκείνον βάσει των έως τότε πολεμικών του δημιουργιών– ήταν περισσότερο τρέχουσα συγκρινόμενη με των δασκάλων, του Λύτρα και του Γύζη. Επιπλέον, ο Ροϊλός είναι εμφανές πως αντιλαμβανόταν την εικονοπλασία με τρόπο διαφορετικό, δεδομένου μάλιστα πως τα δικά του δημιουργικά βήματα παρουσιάζουν ελάχιστη συνέπεια ως προς το καλλιτεχνικό ύφος. Οι αισθητικές προτιμήσεις του Ροϊλού μπορούν να περιγραφούν ως ένα είδος διεγκυστίνας, ως μια ιδιόχειρη τήξη νεοτερικών και παραδοσιακών στοιχείων¹⁴⁰, ως μια

¹³⁷ Βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτσας...*, σ. 142.

¹³⁸ Επί παραδείγματι, έχω υπόψη μου τη φωτογραφία με χρονολόγηση περί το 1890, στην οποία απεικονίζονται μέλη της ελληνικής κοινότητας του Μονάχου, βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης* (κατάλογος αναδρομικής έκθεσης), Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2005, σ. 110 ή/και Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999, σ. 369. Όμως, αλλού αναφέρεται πως οι απεικονιζόμενοι στη συγκεκριμένη φωτογραφία είναι κυρίως Γερμανοί καλλιτέχνες, βλ. Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης. Από τη ζωή και από την Τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984, σ. 36. Σε κάθε περίπτωση, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πως στη βαυαρική πρωτεύουσα ήδη από το 1883 είχε ιδρυθεί ο Ελληνικός Σύλλογος του Μονάχου, βλ. «Κανονισμός του Ελληνικού Συλλόγου εν Μονάχω», διαθέσιμο στο: http://www.aol.org.gr/wp/wp-content/uploads/2016/Egrafa/georgios_lampakis_kanonismos.pdf (πρόσβαση: 1/4/2019). Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί πως στο Μόναχο ο Ροϊλός φέρεται να είχε για συγκάτοικο και συμφοιτητή τον Αλέξανδρο Φιλαδέλφεια, βλ. *Παρασκήνιο* (τηλεοπτική εκπομπή), «Αλέξανδρος Φιλαδέλφειος (1869-1955)», διαθέσιμο στο <https://archive.ert.gr/27076/> (πρόσβαση: 2/4/2019).

¹³⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 89.

¹⁴⁰ Όπως έχει παρατηρήσει ήδη ο Σπητέρης, βλ. Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Β'), Αθήνα, Πάπυρος, 1979, σ. 47.

ιδιότυπη τοποθέτηση ανάμεσα σε δύο ιστορικά αντιμαχόμενα καλλιτεχνικά ρεύματα. Η πλοκή των προτιμήσεων και των επιλογών του Ροϊλού που προσπαθούμε να σκιαγραφήσουμε υπήρξε καθοριστική για την εξέλιξη της καλλιτεχνικής του παραγωγής και καταδικαστική για την αποτίμηση του corpus των έργων του από τους ιστορικούς της τέχνης.

Επιστρέφουμε στο Μόναχο, όπου ο Ροϊλός είχε κάθε λόγο να αφήσει την πόλη και το εργαστήριο του Γύζη για να μεταβεί στο Παρίσι, το μέρος στο οποίο επιθυμούσε να ζήσει, την πόλη που ταίριαζε με την ιδιοσυγκρασία του¹⁴¹. Στη γαλλική πρωτεύουσα έμεινε τέσσερα με πέντε χρόνια, σπουδάζοντας από το 1890 πλάι σε δασκάλους όπως ο Jean-Joseph Benjamin-Constant, ο Jean Paul Laurens και ο Jules Lefebvre, στο πλαίσιο του προγράμματος σπουδών της Academie Julian¹⁴². Ο πρώτος φημιζόταν για τους οριενταλιστικούς του πίνακες, ο δεύτερος για την αφηγηματική ζωγραφική του και ο τρίτος για τις προσωπογραφίες του. Παρά το γεγονός πως ο Ροϊλός –σε αντίθεση με τους Γύζη, Σαββίδη, Ράλλη– δεν φαίνεται να ασχολήθηκε με οριενταλιστικά θέματα¹⁴³, έμεινε στην ιστορία τόσο ως επιτυχημένος ιστορικός ζωγράφος, όσο και ως περίτεχνος

¹⁴¹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 89.

¹⁴² Γνωρίζουμε, ακόμη πιο συγκεκριμένα, πως ο ζωγράφος εγκαταστάθηκε στην οδό Visconti αρ. 22, βλ. Μαρία Κατσανάκη, «Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι, 1863-1900» στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα & Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940*, Αθήνα, Ε.Π.Μ.Α.Σ., 2006, σ. 49. Ένα τελευταίο στοιχείο που θα πρέπει να επισημανθεί: ο Ηλιάδης λίγες γραμμές μετά την αναφορά στη φυγή για το Παρίσι, λέει πως ο δάσκαλος πέρασε έναν τουλάχιστον χρόνο στο Λονδίνο, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 89. Ο Ηλιάδης θα μπορούσε να αναφέρεται στα χρόνια μετά τη φυγή του 1903. Παρόλα αυτά, η από μέρους του χρονολόγηση πινάκων του Ροϊλού στα 1895 και στο Λονδίνο (σσ. 92-93) και επίσης το γεγονός πως μία από τις απεικονιζόμενες δεσποινίδες περιγράφεται ως νεανικός έρωτας του ζωγράφου (σ. 94), μας αναγκάζουν να δεχτούμε ως γεγονός ότι ο Ροϊλός έζησε στο Λονδίνο για ένα διάστημα πριν να επιστρέψει το 1894 στην Αθήνα. Και τούτο, παρότι σε κείμενο που δημοσιεύτηκε πριν το θάνατό του, πληροφορούμαστε πως ο Ροϊλός παρέμεινε επί πέντε χρόνια στο Παρίσι για σπουδές, βλ. μ. ρ, «Εκθέσεις ζωγραφικής.-Γ. Ροϊλού εις την αίθουσαν του Λυκείου των Ελληνίδων», *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Φεβρουαρίου 1927. Ωστόσο, να σημειωθεί πως σε τεύχος των *Παναθηναίων* (βλ. *Παναθήναια*, τ. 16, Απρίλιος 1908, σ. 21) συναντάμε αναπαραγωγή ενός από τα έργα που ο Ηλιάδης χρονολογεί στα 1895, έργο το οποίο παρουσιάστηκε στην Έκθεση της Καλλιτεχνικής Εταιρείας το 1908, περίοδο δηλαδή κατά την οποία προετοιμαζόταν η επάνοδος από την Αγγλία, πίσω στην Ελλάδα.

¹⁴³ Για παράδειγμα, τον πίνακα του 1895 με τον Πέρση λούστρο θα πρέπει να τον συνδέσουμε θεματικά με εκείνον με τους μικρούς πωλητές αραποσίτου, μιας και αμφότεροι απεικόνισαν πλανόδιους πωλητές, χαρακτηριστικούς ανθρώπινους τύπους της Αθήνας της εποχής. Αναφορικά με τους Πέρσες λούστρους των Αθηνών, βλ. Μίλτος Λιδωρίκης, *Έζησα την Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Αθήνα, εκδόσεις Polaris, 2017, σσ. 171-172. Εξάλλου, τα δύο αυτά έργα δημιουργήθηκαν την ίδια περίοδο, βλ. Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...». Πάντως, καλό είναι να κρατήσουμε και κάποιες επιφυλάξεις, καθώς είναι τόσο μεγάλος ο αριθμός των έργων του Ροϊλού, που δεν αποκλείται ανάμεσά τους να υπάρχουν και οριενταλιστικής θεματικής έργα. Δεν είναι, δε, διόλου απίθανο τέτοιας θεματικής έργα να προέκυψαν με αφορμή τη μετάβαση του ζωγράφου στην Κωνσταντινούπολη (βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτσας...*, σ. 149) ή/και τη Μικρά Ασία.

προσωπογράφος. Η μαθητεία, πάντως, στα εργαστήρια των τριών προαναφερθέντων ζωγράφων –όπως ήταν αναμενόμενο– ενθάρρυνε τις επιλογές του Ροϊλού τόσο ως προς τη θεματολογία, όσο και ως προς την αισθητική των μελλοντικών του έργων.

Στη Γαλλία, η μοναδική εκθεσιακή συμμετοχή του Ροϊλού που γνωρίζουμε είναι στην Παγκόσμια Έκθεση του 1889 με μία προσωπογραφία¹⁴⁴. Από την άλλη, ο ζωγράφος φρόντισε να μη χάσει την επαφή με την καλλιτεχνική δραστηριότητα της πατρίδας του. Έτσι, το 1890 συμμετείχε στην καλλιτεχνική έκθεση του Παρνασσού, στην οποία κέρδισε αργυρό μετάλλιο στα σκαριφήματα¹⁴⁵. Μάλιστα, χάρη στη συμμετοχή στη συγκεκριμένη έκθεση, ο καλός του φίλος Αλέξανδρος Φιλαδελφέας βρέθηκε σε θέση να προβλέψει πως στο πρόσωπο του Ροϊλού η χώρα θα μπορούσε στο μέλλον να συναντήσει τον εθνικό της ζωγράφο¹⁴⁶.

Στο Παρίσι ο Ροϊλός έμεινε μέχρι το 1894, αφού τον Απρίλιο του εν λόγω έτους διορίστηκε καθηγητής του γυναικείου τμήματος της Σχολής στην Αθήνα¹⁴⁷. Η σύσταση της «Καλλιτεχνικής Σχολής των νεανίδων» του Πολυτεχνείου έκρινε απαραίτητη –και για την ακρίβεια επιβεβλημένη σύμφωνα με τους όρους του κληροδοτήματος της υποτροφίας– την επιστροφή του¹⁴⁸. Ο ζωγράφος ένιωθε τρομερά απογοητευμένος· αναγκαζόταν να εγκαταλείψει το παγκόσμιο καλλιτεχνικό κέντρο για να γυρίσει πίσω στην πολιτισμικά οπισθοδρομική ελληνική πρωτεύουσα. Η αδυναμία συνέχισης των σπουδών στο εξωτερικό, η εσπευσμένη επιστροφή και η εγκατάσταση πλησίον του ασφυκτικού κλοιού των μελών της οικογενείας, συνιστούσε για τον ίδιο το δίχως άλλο

¹⁴⁴ Μαρία Κατσανάκη, «Έλληνες ζωγράφοι στο Παρίσι, 1863-1900» στο Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα & Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940...*, σ. 49. Για τη συμμετοχή του Ροϊλού, παραπέμπουμε και στον κατάλογο της έκθεσης, βλ. «Exposition Universelle de 1889 – Catalogue Illustré», διαθέσιμο στο: https://archive.org/details/catalogueillustr00expo_0/page/n105 (πρόσβαση: 12/4/2019).

¹⁴⁵ Το χρυσό μετάλλιο στα σκαριφήματα κέρδισε ο Γύζης, βλ. «Ειδήσεις επιστημονικά και καλλιτεχνικά», *Εικονογραφημένη Εστία*, τ. 1, Αρ. 19, Μάιος 1890.

¹⁴⁶ Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, «Καλλιτεχνική έκθεσις», Παρνασσός (τ. 13^{ος}), 1890 στο Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 103 & 209.

¹⁴⁷ Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Ε.Μ.Π., 1957, σσ. 531-532.

¹⁴⁸ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Ερευνών - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2000, σ. 304. Η υποτροφία που είχε λάβει ο Ροϊλός από το Κληροδοτήμα Νικολάου Κρήτσκη –όπως αναφέρεται στο Βασιλικό Διάταγμα της 4ης Οκτωβρίου 1888– θα ήταν τετραετούς διάρκειας, με το φοιτητή να είναι υποχρεωμένος να επιστρέψει τη δαπάνη διαμέσου της διδασκαλίας του για όσα χρόνια κρατήσει η υποτροφία, βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σσ. 232-233.

μιαν αρνητική τροπή, η οποία θα αποδεικνυόταν κρίσιμη στη διαδρομή του και η οποία θα του στοίχιζε επί μακρόν και πολλαπλώς¹⁴⁹.

Τον Οκτώβριο του 1895 ο Ροϊλός αντικατέστησε τον αποβιώσαντα Σπυρίδωνα Προσαλέντη στο μάθημα της Αγαλματογραφίας¹⁵⁰. Ως διορισμένος καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών, ο ζωγράφος φρόντισε κατά τη διάρκεια των επόμενων χρόνων να δραστηριοποιηθεί σε πολλά επίπεδα. Πέρα από τις διδακτικές υποχρεώσεις, έβρισκε χρόνο αφενός για να φιλοτεχνεί έργα και να τα εκθέτει σε βιτρίνες καταστημάτων¹⁵¹ – μια πρακτική συνηθισμένη στην Αθήνα της εποχής– και αφετέρου για να κινεί με ποικίλους τρόπους την καλλιτεχνική σκηνή της χώρας. Για παράδειγμα, στις αρχές του Ιουλίου του 1895 συνόδευσε συντάκτη της *Εφημερίδος* στο εργαστήριο του Βολανάκη¹⁵². Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, ο Ροϊλός διατηρούσε ιδιαίτερες στενές σχέσεις με πλήθος σπουδαίων προσωπικοτήτων του Τύπου. Όμως, εν προκειμένω, εκείνο που παρουσιάζει μεγαλύτερη σημασία για εμάς είναι το γεγονός πως στο εργαστήριο του Βολανάκη την ημέρα της επίσκεψης υπήρχε σχεδόν τελειωμένος ο πίνακας *Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο*, ένας πίνακας με πολεμική θεματολογία από τα χρόνια της Επανάστασης. Ως δεύτερο παράδειγμα στο πλαίσιο της κινητοποίησης για την οποία μιλήσαμε, εντάσσουμε το γεγονός πως το ίδιο έτος ο Ροϊλός συμμετείχε ως μέλος-σύμβουλος στο συμβούλιο της νεοϊδρυθείσας «Καλλιτεχνικής Ένωσης», ενός συνδικαλιστικού οργάνου των Ελλήνων καλλιτεχνών, το οποίο για πρόεδρο είχε τον Νικηφόρο Λύτρα¹⁵³.

Αξίζει να σταθούμε λίγο περισσότερο στο προαναφερθέν σημείο. Κατά τη διάρκεια των τελευταίων χρόνων του 19ου αιώνα, καταγράφεται ένας σημαντικός αριθμός πρωτοβουλιών για δημιουργία συλλόγων, εταιρειών, ενώσεων στο πλαίσιο της κοινωνικής ζωής της Αθήνας. Ορισμένες από τις πρωτοβουλίες είχαν ως προγραμματικό

¹⁴⁹ Χαρακτηριστικά ως προς αυτό είναι τα όσα αναφέρει ο Ηλιάδης, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 89-90.

¹⁵⁰ Βλ. Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου...*, σσ. 531-532. Μια αστοχία της μελέτης του Μπίρη συνίσταται στο ότι πουθενά δεν αναφέρεται η ανάληψη της έδρας της Στοιχειώδους Γραφικής από τον Ροϊλό, η οποία κατά πάσα πιθανότητα πραγματοποιήθηκε το 1900.

¹⁵¹ Το 1895 εξέθεσε τρεις φορές στο πιλοπωλείο Κασδάνη: το Μάρτιο έναν πίνακα με θέμα Πέρση λούστρο (βλ. «Εικόν του κ. Ροϊλού», *Εφημερίς*, 8 Μαρτίου 1895), το Μάιο ένα παστέλ και τον Ιούνιο μια προσωπογραφία σε φυσικό μέγεθος του υψηλόβαθμου στρατιωτικού Διονυσίου Τριτάκη, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 124.

¹⁵² Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 125.

¹⁵³ Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)», *Μνήμων*, τχ. 23, 2001, σ. 252.

στόχο την προώθηση της εγχώριας καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Στο πλαίσιο της εν λόγω δραστηριοποίησης, η συμβολή ορισμένων επιφανών προσωπικοτήτων του αθηναϊκού βίου στάθηκε κομβική¹⁵⁴. Ως μία από τις προσωπικότητες αυτές μπορεί να ιδωθεί και ο Γεώργιος Ροϊλός, εξαιτίας των πρωτοβουλιών που ανέλαβε κυρίως από το 1895 και μετά, διαμέσου τόσο του συνδικαλισμού, όσο και των στενών του επαφών με ανθρώπους του Τύπου.

Το σύνολο, λοιπόν, της δραστηριότητας του Ροϊλού καταδεικνύει πως ο καλλιτέχνης αυτός δεν ήταν ερμητικά κλεισμένος στο εργαστήριο. Με κάθε ευκαιρία, ο ζωγράφος έπαιρνε πρωτοβουλίες και επεδίωκε να κινήσει τα πολιτιστικά νήματα της Αθήνας. Παράλληλα, ήταν ένας δημιουργός ιδιαίτερα παραγωγικός, με αποτέλεσμα τα έργα του να είναι πραγματικά πολυάριθμα. Πέραν τούτου, δεν θα έπρεπε να μνημονεύουμε τον Ροϊλό αποκλειστικά ως ζωγράφο, παρότι θα επιμείνουμε να τον αποκαλούμε έτσι· ο Ροϊλός είχε ένα ακόμη “πάθος”, τη χαρακτηριστική. Διαμέσου της χαρακτηριστικής ο ζωγράφος εικονογράφησε πλήθος εντύπων¹⁵⁵, μεταξύ των οποίων στην παρούσα εργασία ξεχωρίζουμε α) τη συνεισφορά του στην έκδοση των *Αθλίων των Αθηνών* του Ιωάννη Δ. Κονδυλάκη¹⁵⁶ και β) το εξώφυλλο του πανηγυρικού τεύχους της *Εστίας εν όψει των Ολυμπιακών Αγώνων*¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Μία από αυτές τις προσωπικότητες, στην οποία θα κάνουμε εκτενή αναφορά στη συνέχεια, ήταν ο αξιωματικός του Μηχανικού Βίκτωρ Δούσμανης. Αναφορικά με την έντονη δραστηριοποίηση των καλλιτεχνών και των φιλοτέχνων κατά την περίοδο της αθηναϊκής Μπελ Επόκ, βλ. α) Ευθυμία Ε. Μαυρομιχάλη, «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι...», σελ. 221-267 και β) Γιάννης Μπόλης, «Καλλιτεχνικές εκθέσεις, σύλλογοι, εταιρείες και ενώσεις στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα», *Ιστορία της τέχνης*, τχ. 2, καλοκαίρι 2014, σσ. 18-34.

¹⁵⁵ Γνωρίζουμε πως ο Ροϊλός συνεργάστηκε με τα ακόλουθα έντυπα: *Το περιοδικόν μας*, *Ανατολή εικοστού αιώνα*, *Ελληνική επιθεώρησης*, *Δάφνη*, *Ο Καλλιτέχνης*, *Χαραυγή*, *Τέχνη και θέατρον*, *Ελληνική ζωή*, *Τα παρασκήνια*, *Αθήνα* (βλ. Χ. Λ. Καραόγλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*. τ. Α'-*Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933)*, Θεσσαλονική, University Studio Press, 1996, σσ. 54, 104, 157, 176, 188, 199, 241, 285, 358 & 412) και τη *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια*, βλ. Χ. Λ. Καραόγλου (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940)*. τ. Β'-*Αθηναϊκά περιοδικά (1901-1925)*, Θεσσαλονική, University Studio Press, 2002, σ. 26. Ξυλογραφίες του Ροϊλού χρησιμοποιήθηκαν στη *Διάπλασιν των παιδων*, στην *Εικονογραφημένη Εστία* και στην *Ποικίλη Στοά* του Αρσένη, βλ. *Φιλολογική πρωτοχρονιά*, τ. 8, 1951, σ. 262. Επίσης, ο Ροϊλός προς το τέλος του αιώνα συμμετείχε στην εικονογράφηση παιδικών και νεανικών βιβλίων, βλ. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1995, σ. 33.

¹⁵⁶ Βιβλίο το οποίο εκδόθηκε το 1895 (βλ. «Οι άθλιοι των Αθηνών», στο: [https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%B4%CF%85%CE%BB%CE%B1%CE%BA%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclop1=&cclop2=&cclop3=&cclop4=&cclop5=&cclop6=&cclop7=&isp=&display_help=0&offset=11&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%B4%CF%85%CE%BB%CE%B1%CE%BA%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclop1=&cclop2=&cclop3=&cclop4=&cclop5=&cclop6=&cclop7=&isp=&display_help=0&offset=11&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_)

Πέραν τούτου, έχοντας σπουδάσει για χρόνια ξυλογραφία, ο Ροϊλος ήταν δεξιοτέχνης και στις σφραγίδες. Πλέον, χάρη στον Ηλιάδη, ξέρουμε πως ξυλογραφίες του με φρούτα και λουλούδια διακοσμούσαν χαρτοσακούλες εμπόρων της Αθήνας. Και λέμε πλέον, μιας και τις ξυλογραφίες αυτές ο Ροϊλος, δεδομένου ότι τις θεωρούσε εξευτελιστική εργασία για έναν ζωγράφο, δεν τις υπέγραφε. Αντ' αυτού, τις έδινε στον παλιό του φίλο τον Σιγάλα, ο οποίος τις προωθούσε στους ενδιαφερόμενους επαγγελματίες ως δική του δουλειά¹⁵⁸. Βλέπουμε, λοιπόν, πως στο πλαίσιο της ενασχόλησης με τη χαρακτηριστική, ο ζωγράφος είχε αναπτύξει μια δημιουργική πτυχή γνωστή μονάχα σε πολύ κοντινούς του ανθρώπους.

Στις αρχές του 1897 ξέσπασε ο ελληνοτουρκικός πόλεμος και ο Ροϊλός μετέβη στο πεδίο της μάχης. Για τις ημέρες της στρατιωτικής ζωής του Ροϊλού θα μιλήσουμε εκτενώς στο επόμενο υποκεφάλαιο της εργασίας. Επιστρέφοντας από το μέτωπο, ο ζωγράφος άρχισε αμέσως να φιλοτεχνεί εικόνες από τον πόλεμο. Τις τελευταίες ημέρες του 1897, μια από αυτές κόσμισε το εξώφυλλο του *Νεολόγου Κωνσταντινουπόλεως*¹⁵⁹. Εντός του έτους, δε, οι πρώτοι του πίνακες από τον ατυχή πόλεμο είχαν αρχίσει να εκτίθενται σε βιτρίνες κεντρικών καταστημάτων της πρωτεύουσας¹⁶⁰. Άρθρα εφημερίδων έκαναν συχνή αναφορά στα πολεμικά του έργα, περιγράφοντας παράλληλα την παραγωγική του δραστηριότητα και τα μελλοντικά του σχέδια. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος αφιέρωσε επανειλημμένως κείμενα στις πολεμικές εικόνες του Ροϊλού¹⁶¹. Οι δύο άνδρες φαίνεται πως είχαν στενές σχέσεις. Και δεν ήταν ο

query=1&show_form=&export_method=none&ioffset=1&display_mode=detail&ioffset=1&offset=18&number=1&keep_number=10&old_offset=11&search_help=detail (πρόσβαση: 3/4/2019)) και όχι τον Οκτώβριο του 1897, όπως λανθασμένα αναφέρεται στο Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 143.

¹⁵⁷ Βλ. Ελευθέριος Γ. Σκιαδάς, «Ολυμπιακές διαδρομές. Το αίτημα για μόνιμη τέλεση των Αγώνων στην Ελλάδα», στο <http://mikros-romios.gr/telesi/> (πρόσβαση: 15/4/2018).

¹⁵⁸ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 87-88. Ο Ροϊλός φρόντισε να βρει στον καλό του φίλο Μιχαήλ Σιγάλα μια θέση στη Σχολή ως μοντέλο. Επίσης, ο Σιγάλας φέρεται να συνεργαζόταν στενά με τον Ροϊλό, προσθέτοντας πινελιές στους πίνακές του, δεδομένου ότι υπήρξε βοηθός του επιφορτισμένος με τη φιλοτέχνηση των ουρανών στα τοπία του, βλ. Δήμητρα Τσούχλου & Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Αποψη, 1984, σ. 247.

¹⁵⁹ Με αφορμή το έργο αυτό, συναντάμε μια καίρια σημείωση: ο Τιμολέων Αμπελάς, στο γύρισμα του 1897 προς το 1898, ισχυριζόταν πως η ζωγραφική με τη δύναμή της μπορεί να παίξει σπουδαίο εθνικό ρόλο στο μέλλον, βλ. Τιμολέων Αμπελάς, «Η καλλιτεχνία εν τοις εξωφύλοις», *Παλιγγενεσία*, 1 Ιανουαρίου 1898.

¹⁶⁰ Βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού...*, σσ. 11-12.

¹⁶¹ Βλ. επί παραδείγματι τα άρθρα: α) Νίκος Επισκοπόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν. Εν πρόχωμα στα Ντελέρια», *Το Άστυ*, 5 Αυγούστου 1897 και β) Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν του κ. Ροϊλού», *Το Άστυ*, 14 Δεκεμβρίου 1898. Γνωρίζουμε πως τόσο ο Ροϊλός, όσο και ο Επισκοπόπουλος σύχναζαν στο φιλολογικό σαλόνι του Σουρή. Η φωτογραφία που απεικονίζει τους δύο άνδρες ανάμεσα στα

Επισκοπόπουλος ο μόνος αρθρογράφος με τον οποίο ο Ροϊλός είχε έρθει κοντά· ο ζωγράφος, δεδομένης της παρουσίας στο σαλόνι του Σουρή, συνδέθηκε με ουκ ολίγους σημαντικούς συντάκτες του ημερήσιου αθηναϊκού Τύπου. Μάλιστα, όλα δείχνουν πως ο Ροϊλός αποτελούσε τακτικό μέλος της συντροφιάς των ποιητών της Νέας Αθηναϊκής Σχολής¹⁶². Ευλόγως, λοιπόν, συνάγουμε πως η αυτοπεποίθησή του την περίοδο εκείνη είχε φτάσει στα ύψη¹⁶³. Πως, με άλλα λόγια, θα ένιωθε ότι τα πάντα έβαιναν κατ' ευχήν για τον ίδιο, μιας και η τύχη έδειχνε πως ήταν με το μέρος του, με το μέρος του ζωγράφου ενός πολέμου ατυχούς¹⁶⁴.

Η καλοτυχία και η αναγνώριση συνεχίστηκαν και κατά τη διάρκεια των επόμενων χρόνων. Έτσι, εν έτει 1899, ο διευθυντής της Σχολής Αναστάσιος Θεοφιλίας ανέθεσε στον Ροϊλό την ταξινόμηση της Συλλογής της Πινακοθήκης¹⁶⁵. Για εμάς, όμως, η πιο σημαντική είδηση της χρονιάς είναι πως ο Ροϊλός στο πλαίσιο της Καλλιτεχνικής Έκθεσης παρουσίασε τον πρώτο μεγάλου μεγέθους πολεμικό πίνακα, τα *Δελέρια* [εικ. 5]¹⁶⁶. Ο Giorgio de Chirico, ο οποίος στα αμέσως επόμενα χρόνια θα μαθήτευε στο

υπόλοιπα μέλη του της συντροφιάς στο σαλόνι του Σουρή είναι χαρακτηριστική, βλ. Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ'). *Νεότερος ελληνισμός. Από το 1881 ως το 1913*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1977, σ. 423.

¹⁶² Ο πλέον αναγνωρίσιμος πίνακας του Ροϊλού είναι εκείνος με τους ποιητές της Νέας Αθηναϊκής Σχολής –δηλαδή τους Σουρή, Παλαμά, Προβελέγγιο, Δροσίνη, Πολέμη, Στρατήγη–, πίνακας ο οποίος κοσμεί το Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσό, βλ. http://www.lsparnas.gr/index.php/home/presumption_attributes/367 (πρόσβαση: 3/4/2019).

¹⁶³ Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Λοβέρδος για τον Ροϊλό, «πίσω από τη μεγάλη μετριοφροσύνη που τον χαρακτήριζε μπορούσε να δει κανείς φιλοδοξία περισσότερο ζωηρή και εγωισμό που πηγάζει από την πίστη στις ικανότητές του, έχει τις δικές του ιδέες και είναι επίμονος σε αυτές», βλ. Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...».

¹⁶⁴ Ίσως, η μόνη παραφωνία να ήταν οι αρνητικές κριτικές στα άρθρα των ακόλουθων φύλλων: α) *Παλιγγενεσία*, 11 Απριλίου 1898 και β) *Εφημερίς*, 11 Απριλίου 1898. Οι δύο κριτικές αφορούσαν στα έργα που εξέθεσε ο Ροϊλός στην Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπτείου το 1898, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 146 & 149.

¹⁶⁵ Βλ. Αλεξάνδρου Θ. Φιλαδέλφως, *Μνημεία Αθηνών*, Αθήνα, Εκδόσεις Ιστορίας και Τέχνης, 1994, σ. 215. Στην εφημερίδα *Αθήναι* (13 Ιουλίου 1911), ο Ροϊλός αναφέρει πως προ δωδεκαετίας (πράγματι, δηλαδή, το 1899) του ζητήθηκε να τοποθετήσει τις εικόνες της Πινακοθήκης στη βόρεια αίθουσα του Πολυτεχνείου, στο άλλοτε Μουσείο των Μυκηνών, βλ. «Συνομιλία μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», *Αθήναι*, 13 Ιουλίου 1911.

¹⁶⁶ Πίνακα χάρη στον οποίο θα αποκληθεί «Ντεταίγ της Ελλάδος», βλ. Εις θεατής, «Η έκθεσίς μας», *Εστία*, 29 Μαρτίου 1899. Ο Édouard Detaille ήταν σημαντικός Γάλλος πολεμικός ζωγράφος του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα. Στην ίδια έκθεση ο Ροϊλός εξέθεσε κι ένα ακόμη αξιόλογο έργο, στο οποίο απεικονίζε μικρούς πλανόδιους πωλητές αραποσίτων. Διοργανωτές της έκθεσης αυτής ήταν οι Βελλιανίτης, Κανάκης και Δούσμανης, βλ. «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις. Τα εκτιθέμενα έργα», *Εμπρός*, 28 Μαρτίου 1899. Στην ίδια έκθεση, πέρα από τα *Δελέρια*, ως στρατιωτικά έργα θα πρέπει να λογιστούν τόσο εκείνο με το στρατιώτη του ιππικού, όσο κι ένα ακόμη με έναν ίππο, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 223. Αξίζει να σημειωθεί, τέλος, πως η συνύπαρξη στον ίδιο χώρο των *Δελερίων* και της *Δόξας* του Γύζη σε ορισμένους,

Σχολείο των Τεχνών πλάι στον Ροϊλό, εντυπωσιάστηκε από έναν πολεμικό πίνακα του μελλοντικού του δασκάλου. Και ο πίνακας αυτός –μπορούμε να είμαστε βέβαιοι– ήταν τα *Δελέρια*¹⁶⁷. Στην πρώτη έκθεση ζωγραφικής που επισκέφτηκε ο μικρός Giorgio, η εντύπωση της εικόνας δεν θα μπορούσε παρά να είχε χαραχτεί βαθιά στη μνήμη του¹⁶⁸. Για το λόγο αυτό, χρόνια μετά την έκθεση του 1899 ο καταξιωμένος de Chirico, δεν ξέχασε να τιμήσει με μια εκτενή παράγραφο τον Ροϊλό, ισχυριζόμενος –μεταξύ άλλων– πως εάν ο ζωγράφος εκείνος δεν ήταν Έλληνας θα του είχαν αφιερώσει «ζουμερές μονογραφίες»¹⁶⁹. Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν έχει συμβεί έως και σήμερα, παρά το γεγονός πως ο Ροϊλός ήδη στο γύρισμα του αιώνα έχαιρε της φήμης ικανότατου ζωγράφου¹⁷⁰.

Ίσως, μάλιστα, αυτός να ήταν ο λόγος για τον οποίο την επόμενη χρονιά συνέβη στη Σχολή ένα γεγονός ασυνήθιστο. Εκείνο που γνωρίζουμε είναι πως ήδη το Δεκέμβριο του 1900 Ροϊλός και Βολανάκης είχαν ανταλλάξει τις έδρες τους: η Αγαματογραφία είχε ανατεθεί στον καταξιωμένο θαλασσογράφο και η Στοιχειώδης Γραφική στον ελπιδοφόρο ζωγράφο του πολέμου¹⁷¹. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τους λόγους της ανταλλαγής¹⁷². Ένα όμως είναι σίγουρο: ο Ροϊλός την εποχή εκείνη έχαιρε της εκτίμησης ισχυρών προσώπων της ελληνικής κοινωνίας. Οι λόγοι ήταν επαρκείς: α) ως ζωγράφος ήταν ανερχόμενος και πολλά υποσχόμενος· τα *Δελέρια* είχαν αγοραστεί από το

όπως στον αρθρογράφο του *Εμπρός*, πυροδότησε εμπνευσμένες σκέψεις, κατά τις οποίες διακρινόταν μια ιδιότυπη συνομιλία μεταξύ των δύο έργων, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 156.

¹⁶⁷ Η περιγραφή της ζωγραφικής εικόνας από τον de Chirico αναφέρεται, πράγματι, στα βασικά στοιχεία του πίνακα *Δελέρια*. Καθώς δεν γνωρίζουμε πού βρίσκεται σήμερα το έργο, η ζωγραφική εικόνα μάς είναι γνωστή μέσα από τις ακόλουθες αρχικές αναπαραγωγές της: α) *Τα Παναθήναια*, 15 Σεπτεμβρίου 1901, τ. Β', σ. 404, β) *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928, τχ. 20-44, σ. 937 και γ) *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21)..., σ. 208.

¹⁶⁸ Η επίδραση της ζωγραφικής του Ροϊλού στην εξέλιξη της εικονοποιίας του de Chirico είναι ένα σημείο που αξίζει να μελετηθεί. Δύο μόνο σημεία σκοπεύουμε να αναφέρουμε: α) την ύπαρξη της στοάς και της αποκομμένης σκιάς στο *Σαλπικτή* της Ε.Π.Μ.Α.Σ. και β) την τοποθέτηση της δράσης στο “βάθος” της εικόνας στα *Δελέρια* σε συνδυασμό με την έντονη διαγώνιο, τα οποία συνιστούν στοιχεία που τα συναντάμε σε πλήθος έργων του de Chirico.

¹⁶⁹ Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα, Ύψιλον, 1985, σ. 36.

¹⁷⁰ Το 1900 ο Ροϊλός ήταν ήδη ονομαστός καλλιτέχνης. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται με αφορμή τον πίνακα με τα αραπόσιτα, πρόκειται για «εικόνα τελείαν, καλλιτέχνημα άξιον της φήμης του και της ικανότητός του», βλ. Δημήτρης Καρωνής, «Καλλιτεχνική Ένωσις. Έκθεσις επί της οδού Φιλελλήνων», *Καιροί*, 15 Μαΐου 1900.

¹⁷¹ Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου ...*, σ. 365. Το 1900 οι δύο καθηγητές φέρονται να έχουν αλλάξει έδρες. Πότε, όμως, συνέβη η ανταλλαγή; Όπως φαίνεται και ο Βλάχος εκτιμά πως ήταν το 1900 – και όχι νωρίτερα– όταν ο Βολανάκης ανέλαβε την έδρα της Αγαματογραφίας, βλ. Μανόλης Βλάχος, *Βολανάκης*, Αθήνα, Peak Publishing, 2016, σ. 44.

¹⁷² Το ιστορικό αρχείο της Α.Σ.Κ.Τ. διαθέτει πρακτικά συνεδριάσεων των καθηγητών της Σχολής από το 1902 κι εξής. Δεν αποκλείεται μια έρευνα στο ιστορικό αρχείο του Μετσόβιου Πολυτεχνείου να δώσει τις θετικές απαντήσεις που γυρεύουμε ως προς το ζήτημα.

βασιλιά Γεώργιο, με σκοπό να δωριστούν στο διάδοχο Κωνσταντίνο¹⁷³, β) ο Λύτρας –ο δάσκαλος που εκτιμούσε και αγαπούσε τον Ροϊλό– ήταν ακόμη εν ζωή, γ) οι σχέσεις του ζωγράφου με τον Τύπο ήταν άριστες¹⁷⁴. Δεν θα ήταν άτοπο να υποθέσει κανείς πως η κοινωνία της πρωτεύουσας την εποχή εκείνη, στο πρόσωπο του Ροϊλού είχε βρει έναν “ήρωα”. Ο “ήρωας” αυτός, έχοντας επιστρέψει σώος από το θέατρο του πολέμου, επιστράτευε πλέον τις δεξιότητές του προς όφελος μιας τέχνης ευγενέστερης, της ζωγραφικής.

Η επιστράτευση των δημιουργικών δεξιοτήτων του Ροϊλού προς όφελος της πολεμικής ζωγραφικής θα καρποφορούσε σε μεγαλύτερο βαθμό κατά τα επόμενα χρόνια. Όταν η παραγωγή του με έργα από τον πόλεμο υπήρξε συστηματική. Μάλιστα, τα έργα από το 1897 παρουσιάστηκαν σε δύο μεγάλες εκθέσεις, καταφέροντας να κερδίσουν μεγάλο μέρος του ενδιαφέροντος του φιλότεχνου κοινού και του Τύπου. Αναφερόμαστε στην έκθεση του 1902 στο Δημαρχείο της Αθήνας και στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών του 1903. Κι εδώ όμως δεν έχει έρθει η ώρα να σταθούμε, για το λόγο πως οι δύο εκθέσεις – και ιδίως εκείνη του Δημαρχείου– συνιστούν καίριες περιστάσεις που οφείλουν να εξεταστούν διεξοδικώς.

Η διαδρομή του Ροϊλού τα χρόνια αυτά έμοιαζε να κυλάει ομαλά. Όσπου το Μάιο του 1903 συνέβη ένα δεύτερο αναπάντεχο γεγονός: ο Ροϊλός παραιτείται από καθηγητής της Στοιχειώδους Γραφικής¹⁷⁵. Η παραίτηση, όπως ειπώθηκε τότε, πραγματοποιήθηκε

¹⁷³ Μια κίνηση που μπορεί να ιδωθεί ως υπόμνηση μιας οδυνηρής προσωπικής ήττας, για την οποία ο διάδοχος όφειλε να πάρει εκδίκηση. Η παρατήρηση ανήκει σε αρθρογράφο του *Εμπρός*, βλ. Ο Ρίπ, «Η Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπτείου. Τα εκτεθέντα έργα», *Εμπρός*, 29 Μαρτίου 1899.

¹⁷⁴ Το γεγονός πως ο Ροϊλός στην Έκθεση της Καλλιτεχνικής Ένωσης το 1900, εξέθεσε προσωπογραφία του δημοσιογράφου Πάπ είναι ενδεικτικό, βλ. Ανώνυμου Ειδικού, «Η Καλλιτεχνική Ένωση», *Ακρόπολις*, 12 Νοεμβρίου 1900. Σε κάθε περίπτωση, ο Ροϊλός υπήρξε ένας από τους κυριότερους προσωπογράφους των ανθρώπων των γραμμάτων της εποχής. Τούτο προκύπτει τόσο από τον πίνακα με τους ποιητές, όσο και από το γεγονός πως φιλοτέχνησε μεγάλο αριθμό πορτρέτων σημαντικών αρθρογράφων, πορτρέτα τα οποία σήμερα ανήκουν στην Ε.Σ.Η.Ε.Α, βλ. Νίκος Μπακουνάκης, «Η στιγμή της Ενώσεως Συντακτών», στο <https://www.esiea.gr/i-stigma-tis-enoseos-syntakton/> (πρόσβαση: 3/4/2019). Μάλιστα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, ο ζωγράφος το 1919 πραγματοποίησε στην Αίθουσα «Ελεύθερου Τύπου» ατομική έκθεση. Για τον κατάλογο της έκθεσης, βλ. «Ζωγραφική Έκθεση Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEOGIOS/370_1919.pdf (πρόσβαση: 9/4/2019). Το 1909, δε, ο Ροϊλός ήταν ο πρωτεργάτης και διοργανωτής της Α' Καλλιτεχνικής Έκθεσης του «Συνδέσμου των Συντακτών», βλ. Κίμων Μιχαηλίδης, «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Τα Παναθήναια*, Δεκέμβριος 1909, τ. 19, σ. 172. Η στενότερη σχέση του Ροϊλού με τους λογοτέχνες/συντάκτες υπογραμμίζεται και σε εξαιρετικά συναφείς επιστημονικές εργασίες, βλ. Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική-γλυπτική-λογοτεχνία. Σχέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830-1922* (Διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 1992, σ. 225.

¹⁷⁵ Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου...*, σ. 559.

εξαιτίας προβλημάτων υγείας¹⁷⁶. Οι λόγοι υγείας που επικαλέστηκε ο ζωγράφος θα πρέπει, κατά κύριο λόγο, να ήταν ψυχικοί. Σε άρθρο του περιοδικού *Πινακοθήκη*, πληροφορούμαστε πως πράγματι ό,τι ώθησε τον Ροϊλό στη φυγή δεν ήταν άλλο από την απογοήτευση. Απογοήτευση, όμως, για ποιο λόγο; Το άρθρο του Δ. Ι. Καλογερόπουλου¹⁷⁷ δεν δίνει περαιτέρω διευκρινίσεις. Γνωρίζουμε σήμερα πως οι προτάσεις του Ροϊλού αναφορικά με την τροποποίηση του οργανισμού της Σχολής δεν είχαν γίνει δεκτές από τα υπεύθυνα πρόσωπα¹⁷⁸. Να ήταν άραγε αυτός ένας από τους λόγους της απογοήτευσης; Ή, μήπως, υπήρχαν κι άλλοι λόγοι εξίσου ισχυροί;

Όμως, ας αφήσουμε το ζήτημα αναπάντητο, μιας και στις ημέρες της παραίτησης θα επανέλθουμε. Στην παρούσα φάση είναι αρκετή η γνώση πως ο ζωγράφος άφησε την Αθήνα, για να κινήσει αρχικά για την Ιταλία¹⁷⁹. Διόλου απίθανο δεν είναι να έμεινε στη συνέχεια για κάποιον καιρό στο Παρίσι, στην αγαπημένη του πόλη¹⁸⁰. Το 1904, πάντως, μαθαίνουμε πως ταξίδεψε για το Λονδίνο¹⁸¹. Στο νέο τόπο εγκατάστασής του, την Αγγλία, ο ζωγράφος λέγεται πως παρέμεινε για μια πενταετία, ζώντας επί δυόμιση χρόνια στο Λονδίνο και άλλα τόσα στο Λίβερπουλ¹⁸².

¹⁷⁶ Προκύπτει από τα πρακτικά της συνεδρίασης της 17ης Μαΐου 1903 του συλλόγου καθηγητών της Σχολής των Καλών Τεχνών, πρακτικά στα οποία ανακοινώνεται η αποδοχή της παραίτησης του καθηγητή Στοικειώδους Γραφικής Γεωργίου Ροϊλού, βλ. Αρχείο Βιβλιοθήκης Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, *Σχολείο Καλών Τεχνών-Πρακτικά συνεδριάσεων*, σ. 22.

¹⁷⁷ Ο οποίος στο άρθρο αυτό υπογράφει ως *Δάφνης*, βλ. Γιάννης Μπόλης, «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες», στο *Νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα, Καθημερινή, 2002, σ. 136.

¹⁷⁸ Βλ. α) «Συνομιλίες μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός... και β) Χριστίνα Δημακοπούλου, *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή: η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (1910-1937)* (τ. 1) (διδασκαρική διατριβή στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης), Αθήνα, 2018, σσ. 33-34.

¹⁷⁹ Δάφνης, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Αύγουστος 1903 (Έτος Γ'), τχ. 30, σ. 120.

¹⁸⁰ Ο Ρούνιος αναφέρει πως ο Ροϊλός, εκτός από το Λονδίνο, μετέβη και στο Παρίσι, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίσης...*, σ. 144. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο είναι πολύ πιθανό, μιας και όπως έχουμε ήδη πει η γαλλική πρωτεύουσα ήταν ο αγαπημένος προορισμός του Ροϊλού. Ωστόσο, δεν μπορούμε να γνωρίζουμε εάν πράγματι ο ζωγράφος εγκαταστάθηκε εκεί για σημαντικό διάστημα –κάτι που ο Ρούνιος αφήνει να εννοηθεί– ή εάν το πέρασμά του ήταν σχετικά σύντομο. Πάντως, πράγματι ο Ροϊλός το 1904 φέρεται να διαμένει στο Παρίσι, βλ. «Διευθύνσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1904 (έτος Γ'), τχ. 35, σ. [229].

¹⁸¹ Δώρα Κομίνη-Διαλέτη (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών...*, σ. 104.

¹⁸² Σύμφωνα με ό,τι ειπώθηκε λίγους μήνες αφότου ο ζωγράφος επέστρεψε στην Ελλάδα, βλ. Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια-Γ. Ροϊλός», *Πινακοθήκη*, Μάρτιος 1909, τχ. 97, σ. 15. Τα χρονικά διαστήματα που αναφέρει ο Καλογερόπουλος γίνονται αποδεκτά μόνο ως κατά προσέγγιση εκτιμήσεις, δεδομένου ότι ξέρουμε πως ο Ροϊλός μετέβη στο Λονδίνο το 1904 και επέστρεψε στην Ελλάδα πριν συμπληρωθεί η πενταετία, το καλοκαίρι του 1908.

Στο Λονδίνο, ο Ροϊλός συνδέθηκε με τους συντηρητικούς κύκλους των ζωγράφων της Βασιλικής Ακαδημίας των Τεχνών¹⁸³. Έχοντας έρθει σε επαφή με τον κύκλο του Alma Tadema, έγινε δεκτός στην Ακαδημία, ύστερα μάλιστα από εισήγηση του σπουδαίου αυτού ζωγράφου¹⁸⁴. Πέρα από την αποδοχή του στους κόλπους της Ακαδημίας, γνωρίζουμε πως ο Ροϊλός παρουσίασε ένα έργο στην έκθεση της Royal Academy του Λονδίνου. Ήταν ένας πίνακας στον οποίο προσωπογραφούσε το γλύπτη I. Γκοκόμπ. Για τον πίνακα αυτόν, μάλιστα, ο Walter Armstrong της Guardian εκφράστηκε με πολύ θετικά λόγια, ισχυριζόμενος πως αποτέλεσε ένα από τα καλύτερα εκθέματα. Παραταύτα, τα λόγια του Armstrong αφήνουν να εννοηθεί πως ο Ροϊλός –παρότι είχε ήδη γίνει μέλος της Ακαδημίας– δεν του ήταν γνωστός¹⁸⁵.

Όπως είπαμε, την περίοδο της παραμονής στην πρωτεύουσα της Αγγλίας διαδέχτηκε η περίοδος του Λίβερπουλ. Κατά τη διάρκεια των ημερών του Λίβερπουλ, στην ίδια πόλη βρισκόταν και ο Αλέξανδρος Πάλλης. Θα μπορούσε, άραγε, η φυγή του Ροϊλού από το Λονδίνο να συνδέεται με την παρουσία του δημοτικιστή λογοτέχνη στο Λίβερπουλ; Θα μπορούσαμε, με άλλα λόγια, να μιλήσουμε περί πρόσκλησης του λογοτέχνη προς το ζωγράφο; Ο Πάλλης έμενε στο Λίβερπουλ ήδη από το 1894¹⁸⁶ και η παρουσία του θα μπορούσε να είχε λειτουργήσει υποστηρικτικά στα πλάνα του Ροϊλού. Γνωρίζουμε, δε, πως οι δύο άνδρες ήρθαν σε επαφή¹⁸⁷. Πέραν τούτου, μετά βεβαιότητας

¹⁸³ Αντώνης Κωτίδης, *Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1995, σ. 264.

¹⁸⁴ Βλ. α) Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής* (τ. Γ'), Αθήνα, Μέλισσα, 1976, σ. 261 και β) Μάνος Στεφανίδης, «Ροϊλός», στο *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* (τ. 52), Αθήνα, Πάπυρος, 1996, σ. 177. Η ειδήση αυτή εξήχθη κατά πάσα πιθανότητα από την ακόλουθη φράση: «Ο εν Λονδίνω διαμένων κ. Ροϊλός εγένετο δεκτός εις τον αύτοθι “Καλλιτεχνικόν σύνδεσμον”, προσφωνηθείς υπό του Άλμα Ταδέμα», βλ. «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, Απρίλιος 1904 (Έτος Δ'), τχ. 38, σ. 43.

¹⁸⁵ Κι αυτό, διότι η μετάφραση του συντάκτη των *Παναθηναίων*, η οποία μεταφέρει τα λόγια του Armstrong, λέει επί λέξει: «εάν ο κ. Ροϊλός είνε νέος...», βλ. «Ζωγραφική», *Παναθήναια*, τ. 10, Ιούλιος 1905, σ. 220. Στο απόσπασμα από το οποίο αντλούμε τα προαναφερθέντα, πληροφορούμαστε πως ο Ροϊλός την εποχή εκείνη διέμενε στο Λονδίνο.

¹⁸⁶ «Βιογραφικό σημείωμα: Αλέξανδρος Πάλλης (1851-1935)», στο: <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=303> (πρόσβαση: 21/4/2019).

¹⁸⁷ Ο Αλέξανδρος ήταν αδερφός του Αγαμέμνονος Πάλλη, ο οποίος τέθηκε επικεφαλής στο Επιτελείο του διαδόχου κατά τη δεύτερη περίοδο του ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, Ροϊλός και Αγαμέμνων Πάλλης είχαν έρθει κοντά στα χρόνια της δημιουργίας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Εξάλλου, ο Αγαμέμνων Πάλλης ήταν φίλος με τον Δούσημανη, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 200 (για τις σχέσεις του Δούσημανη με τον Ροϊλό θα μιλήσουμε εκτενώς στη συνέχεια). Πέραν τούτου, λαμβάνουμε υπόψη α) τη ζωγραφική εικόνα διά χειρός Ροϊλού, η οποία απεικονίζει τη δεσποινίδα Αλεξ. Πάλλη (βλ. *Παναθήναια*, τ. 15, Οκτώβριος 1907, σ. 20), β) την ελαιογραφία του Ροϊλού που απεικονίζει τον Αλέξανδρο Πάλλη ως «Λέκα Αρβανίτη» [βλ. <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/65637> (πρόσβαση: 21/4/2019)], αναπαραγωγή της οποίας

ξέρουμε πως στο Λίβερπουλ ο Ροϊλός παρουσίασε έργα σε δύο τουλάχιστον περιστάσεις, στη φθινοπωρινή έκθεση του 1906¹⁸⁸ και στη χειμερινή καλλιτεχνική έκθεση που ακολούθησε¹⁸⁹. Παράλληλα, παρουσίασε έργα και στην Ελλάδα, συμμετέχοντας το 1907 και το 1908 στις δύο πρώτες εκθέσεις της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας στο Ζάππειο¹⁹⁰. Μάλιστα, στην τρίτη έκθεση της Ε.Κ.Ε. το 1909, το ένα από τα έργα που εξέθεσε –το *Ανάμνησις του 1897*– ίσως θα έπρεπε να ερμηνευτεί ως ένα είδος εικαστικής δήλωσης, η οποία συνδέεται με την επιστροφή του ζωγράφου στα πάτρια εδάφη¹⁹¹.

Το 1908, ο ζωγράφος ανακηρύχτηκε εταίρος της Ακαδημίας των Τεχνών της πόλης¹⁹². Έτσι, η αξία του μετά από το Λονδίνο αναγνωρίστηκε και στο Λίβερπουλ. Η δεύτερη τιμητική διάκριση μοιάζει κομβική για τον επαναπατρισμό του Ροϊλού. Κι αυτό διότι, ήδη τον Απρίλιο του 1908, από τον ελληνικό Τύπο μαθαίνουμε πως ο ζωγράφος σκοπεύει να επανέλθει στην πατρίδα και πως είναι πιθανό να διοριστεί για δεύτερη φορά στο Πολυτεχνείο¹⁹³. Πραγματικά, ο Ροϊλός το καλοκαίρι του 1908 επέστρεψε στην Ελλάδα, με την πρόθεση να παραμείνει οριστικώς¹⁹⁴. Τον επόμενο χρόνο, μάλιστα, ο

δημοσιεύτηκε σε πρωτοσέλιδο του *Νουμά* το 1906 [βλ. Νουμάς, 5 Μαρτίου 1906, αρ. 188, διαθέσιμο στο <http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/82467/81341> (πρόσβαση: 21/4/2019)] και γ) το σκίτσο του ζωγράφου το οποίο αποδίδει σε εύθυμη διάθεση τον Πάλλη [βλ. https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/pandektis_prosopa/000085-10442_61642 (πρόσβαση: 21/4/2019)]. Σημειώνουμε πως ο Αλέξανδρος Πάλλης υπέγραψε τα *Κούφια καρύδια* του 1915 με το ψευδώνυμο “Λέκας Αρβανίτης Μαλλιάρος”, βλ. «Βιογραφικό σημείωμα: Αλέξανδρος Πάλλης...».

¹⁸⁸ «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, τ. 12, Σεπτέμβριος 1906, σ. 341.

¹⁸⁹ «Γράμματα και τέχνη», *Πινakoθήκη*, Ιανουάριος 1907 (Έτος ΣΤ'), τχ. 71, σ. 191.

¹⁹⁰ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α΄μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους* (διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Ε.Κ.Π.Α.), Αθήνα, 2010, σσ. 893-894. Για τον κατάλογο της έκθεσης του 1907, βλ. «Κατάλογος – Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία/Πρώτη Έκθεσις 1907/Ζάππειον Μέγαρον/Αθήναι», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/546_1907.pdf (πρόσβαση: 11/4/2019).

¹⁹¹ Ο πίνακας εκτέθηκε στο Ζάππειο το 1909, βλ. Κίμων Μιχαηλίδης, «Γ' Έκθεσις της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας», *Παναθήναια*, τ. 18, Απρίλιος 1909, σ. 10. Ίσως, μάλιστα, να έχει τη δική του σημασία το γεγονός πως οι φάλαγγες στους πίνακες *Δελέρια* και *Ανάμνησις του 1897* συντίθενται επάνω σε παρόμοιες διαγωνίους, οι οποίες όμως διατηρούν αντίθετη φορά στην κίνηση των απεικονιζομένων. Ίσως η ίδια διάθεση αντιστροφής να δηλώνεται και από την πεταμένη στο έδαφος σάλπιγγα, βλ. Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 16. Το έργο αγοράστηκε το 1919 από τον υπουργό της Περιθάλψεως, βλ. Κ., «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Πινakoθήκη*, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1919 (Έτος ΙΘ'), τχ. 224-225, σ. 70. Ο πίνακας και στην περίπτωση αυτή αναφέρεται ως *Πανικός*, βλ. υποσημείωση 120 της παρούσης εργασίας.

¹⁹² «Γράμματα και Τέχνη», *Πινakoθήκη*, (Έτος Η'), τχ. 86, σ. 46.

¹⁹³ *Εστία*, 1η Απριλίου 1908. Στη σύντομη αναφορά της επικείμενης επιστροφής, σημειώνεται πως ο Ροϊλός θα γυρίσει από το Λονδίνο. Να είχε, άραγε, ο ζωγράφος επιστρέψει στην πρωτεύουσα της Αγγλίας, αφήνοντας πίσω το Λίβερπουλ λίγο πριν να επανέλθει από το εξωτερικό;

¹⁹⁴ Βλ. α) Γερ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Καλλιτέχνης*, Ιούλιος 1910, σ. 100 (91) και β) Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 16. Το ταξίδι της επιστροφής, όπως

ίδιος δήλωνε πως είχε κατά νου να ιδρύσει στην οδό Ασκληπιού το νέο του εργαστήριο¹⁹⁵.

Παρά τις ευρωπαϊκές περγαμινές, η ιστορία που θέλει τις προτάσεις του ζωγράφου περί τροποποίησης του οργανισμού της Σχολής να απορρίπτονται, επαναλήφθηκε. Σύμφωνα με όσα υποστήριξε ο Ροϊλός το 1911, ήδη από το 1899 είχε ασχοληθεί με την αναθεώρηση του υφιστάμενου οργανισμού της Σχολής, έπειτα από ανάθεση του Θεοφιλά¹⁹⁶. Ωστόσο, όπως έχουμε πει, οι ενέργειες του Ροϊλού δεν είχαν ληφθεί υπόψη, για χάρη του Γεωργίου Ιακωβίδη, ο οποίος έχαιρε της εκτίμησης των αρμόδιων προσώπων. Η ιστορία, λοιπόν, επαναλήφθηκε λίγο μετά το κίνημα του 1909, όταν οι κινήσεις του Ροϊλού παραβλέφθηκαν για μια ακόμη φορά προς όφελος των προτάσεων του Ιακωβίδη¹⁹⁷.

Σε ό,τι αφορά την μετά την επιστροφή παρουσία του Ροϊλού, όσοι τον συναναστρέφονταν τον χαρακτήριζαν σοβαρό, ιδιότροπο, αυστηρό. Η ξενιτιά τού είχε αλλάξει την όψη· ο ζωγράφος έδειχνε ανθηρός και ο χαρακτήρας του ήταν αισιόδοξος¹⁹⁸. Ο Ηλιάδης, χρόνια μετά, είχε φυλάξει στη μνήμη την εικόνα του ξενοφερμένου δασκάλου· θυμάται έναν άνδρα με ωραίο παράστημα, έναν άνδρα καλοντυμένο και γεροδεμένο¹⁹⁹. Ο Ροϊλός είχε πια πατήσει τα σαράντα. Μοιάζοντας να έχει αφήσει πίσω τις παλιές απογοητεύσεις, έδειχνε έτοιμος για ένα νέο ξεκίνημα. Οι επόμενες κινήσεις του επιβεβαιώνουν τις προαναφερθείσες εκτιμήσεις· ο Ροϊλός είχε εμπιστοσύνη στον εαυτό του και στις δυνατότητές του, πατούσε πιο γερά στα πόδια του. Η αξία του ήταν τώρα εδραιωμένη σε διεθνές επίπεδο. Δεν θα πρέπει, ωστόσο, να παραλείψουμε το ερώτημα: για ποιο λόγο είχε επιστρέψει; Γιατί δεν παρέμεινε στο εξωτερικό, στο Παρίσι,

λέγεται, πραγματοποιήθηκε μέσω Βενετίας, βλ. Νέλλη Μισιρλή, *Ελληνική ζωγραφική 18^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Αθήνα, Εκδόσεις Αδάμ, 1994, σ. 185.

¹⁹⁵ Σύμφωνα με το άρθρο, το εργαστήριο θα άνοιγε από το Σεπτέμβριο. Ωστόσο, καθώς το άρθρο του Καλογερόπουλου δημοσιεύτηκε το Μάρτιο του 1909, γνωρίζουμε πως την περίοδο εκείνη ο Ροϊλός δεν είχε ακόμη εγκατασταθεί στο νέο εργαστήριο, βλ. Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 16.

¹⁹⁶ Χριστίνα Δημακοπούλου, *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή...*, σ. 33. Θα πρέπει να επισημάνουμε πως δεν αποκλείεται ο Γεώργιος στην επεξεργασία του υπομνήματος να είχε αρωγούς τους αδερφούς του Δημήτριο και Χαράλαμπο, οι οποίοι λόγω των επαγγελμάτων τους ήταν καταρτισμένοι σε νομικά ζητήματα.

¹⁹⁷ Χριστίνα Δημακοπούλου, *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή...*, σ. 49.

¹⁹⁸ Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 15.

¹⁹⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 7-8. Σε δύο φωτογραφίες από το γεύμα των καλλιτεχνών του Συνδέσμου [εικ. IV & V] μπορούμε να διακρίνουμε την ευγενική μορφή του Ροϊλού, βλ. Γερ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών...», σσ. 126-7.

στο Λονδίνο, στο Λίβερπουλ; Ήταν οικογενειακοί οι λόγοι, ερωτικοί, επαγγελματικοί; Να είχε άραγε παρουσιαστεί μια σπουδαία ευκαιρία και να είχε ανατεθεί στον ίδιο σημαντικός ρόλος; Να ήταν κάποιο τρίτο πρόσωπο που τον παρακίνησε να γυρίσει; Και ποιο θα μπορούσε να ήταν το πρόσωπο αυτό;

Έχοντας επιστρέψει στην Αθήνα, ο Ροϊλός πράγματι διορίστηκε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Ανέλαβε, μάλιστα, την έδρα της ελαιογραφίας που κατείχε ο Ιακωβίδης²⁰⁰. Ο διορισμός του πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1910²⁰¹. Το ίδιο έτος, η Σχολή απέκτησε τη διοικητική της αυτονομία. Στον Ιακωβίδη, τον προκάτοχο της έδρας της ελαιογραφίας, ανατέθηκε η διεύθυνση της Σχολής. Πάντως, οι δύο άνδρες συνυπήρξαν με μία ακόμη αφορμή. Όπως έχουμε σημειώσει, ο Ροϊλός από νωρίς είχε αναλάβει συνδικαλιστική δράση. Εάν, λοιπόν, στην Καλλιτεχνική Ένωση η συμμετοχή του αφορούσε ένα απλό μέλος-σύμβουλο, εν έτει 1910 και με την ίδρυση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, του νέου συνδικαλιστικού τους οργάνου, ο Ροϊλός στάθηκε στο πλάι του προέδρου Ιακωβίδη [εικ. V], αναλαμβάνοντας το ρόλο του αντιπροέδρου²⁰². Ωστόσο, η συνεισφορά του δεν διήρκεσε πολύ, μιας και το επόμενο κιόλας έτος αποχώρησε από το Σύνδεσμο²⁰³. Σε κάθε περίπτωση, η δραστηριοποίηση στο Σύνδεσμο δεν ήταν η μόνη, καθώς πέραν της διδασκαλίας ο Ροϊλός τα επόμενα χρόνια κλήθηκε να συμμετάσχει σε πλήθος κριτικών επιτροπών²⁰⁴.

Ως καθηγητής, ο Ροϊλός τη φορά αυτή επιδίωξε να εμφυσήσει πνεύμα ανανεωτικό στη διδασκαλία. Εκτιμώντας ότι η Σχολή ήταν οργανωμένη με λάθος τρόπο, θεωρούσε πως έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ένας οργανισμός των γαλλικών σχολών προσαρμοσμένος στην ελληνική πραγματικότητα. Με ένα τέτοιο σκεπτικό υποστήριξε την ελεύθερη σύνθεση, τη δραστηριοποίηση των σπουδαστών δίχως την αυστηρή εποπτεία του διδάσκοντος, θεωρώντας πως με τον τρόπο αυτό προάγεται η ατομική

²⁰⁰ «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Νοέμβριος 1910 (Έτος Γ'), τχ. 117, σ. 187.

²⁰¹ Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου...*, σ. 560.

²⁰² Γερ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών...», σ. 98. Μάλιστα, για την ενίσχυση του «Συνδέσμου των Ελλήνων Καλλιτεχνών», ο ζωγράφος προσέφερε έργα του στην ετήσια καλλιτεχνική αγορά που έλαβε χώρα σε αίθουσα του *Παρνασσού*, βλ. «Η ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Α', τχ. 10, Ιανουάριος 1911, σ. 320. Για μία ακόμη ομαδική φωτογράφιση των συμμετεχόντων στο Σύνδεσμο –στην οποία ωστόσο δεν είναι εύκολο να πούμε ποιος από τους απεικονιζόμενους είναι ο Ροϊλός, βλ. Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης...*, σ. 43.

²⁰³ «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Αύγουστος 1911 (Έτος ΙΑ'), τχ. 126, σ. 123.

²⁰⁴ Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική. 1832-1922*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1981, σ. 142.

ιδιοφυΐα, στοιχείο απαραίτητο για την καλλιτεχνική δημιουργία²⁰⁵. Έτσι, όπως μαθαίνουμε, ήταν εκείνος που εισήγαγε την υπαίθρια σπουδή για τους μαθητές και τις μαθήτριες, το 1911²⁰⁶. Το ίδιο έτος, ο ζωγράφος πρότεινε σύσταση διαρκούς καλλιτεχνικής έκθεσης και ίδρυση Πινακοθήκης. Πρότασή του ήταν η έκθεση να πραγματοποιείται σε οποιοδήποτε μέρος εκτός του Πολυτεχνείου²⁰⁷.

Στα ιστορικά χρόνια που διατρέχουμε, η ελληνική κοινωνία βρέθηκε σε αναβρασμό: Γουδή, βαλκανικοί πόλεμοι, ανάδειξη του Βενιζέλου ως εθνικού ηγέτη, ανάρρηση του Κωνσταντίνου στο θρόνο, εθνικός διχασμός. Ο κόσμος άλλαζε ραγδαίως. Οι καλές σχέσεις που διατηρούσε ο Ροϊλός με τη βασιλική οικογένεια έχουν ήδη διαφανεί από όσα έχουμε πει. Ωστόσο –και πάλι το 1911– ο ζωγράφος προχώρησε στη φιλοτέχνηση της προσωπογραφίας του ηγέτη των φιλελευθέρων, του Ελευθέριου Βενιζέλου²⁰⁸. Ο Ροϊλός, έτσι, έμοιαζε να μη διστάζει με όχημα την καλλιτεχνική πρακτική να πάρει θέση ανάμεσα στους δύο πόλους άσκησης της εξουσίας στην Ελλάδα, στους δύο πόλους που δεν θα αργούσαν να συγκρουστούν. Κατά τη διάρκεια των βαλκανικών πολέμων του 1912-1913, όταν οι δύο πόλοι συντεταγμένοι θριάμβευαν στα πεδία των μαχών προς όφελος του έθνους, στον Ροϊλό παρουσιάστηκε μια ακόμη ευκαιρία να ξαναζήσει τις ημέρες του 1897. Έτσι, άφησε προσωρινά την έδρα της Σχολής για να ακολουθήσει στο μέτωπο, ως εθελοντής αυτή τη φορά με την ιδιότητα του απεσταλμένου του Τύπου²⁰⁹. Το έθνος τις ημέρες εκείνες μεγαλούργησε. Παραταύτα, το Μάρτιο του 1913, ήρθε η δολοφονία του Γεωργίου, με αποτέλεσμα ο διάδοχος να ανέβει στο θρόνο. Ο Κωνσταντίνος, λίγους μήνες μετά τη δολοφονία, με τη νέα του ιδιότητα και συνοδευόμενος από τη βασιλική οικογένεια, τιμούσε τον Ροϊλό με ακόμη μία επίσκεψη στο ατελιέ του²¹⁰.

²⁰⁵ «Τα υπέρ και τα κατά», *Παναθήναια*, τ. 21, Δεκέμβριος 1910, σ. 170.

²⁰⁶ «Η ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β', τχ. 21, Δεκέμβριος 1911, σ. 342.

²⁰⁷ «Αι καλλιτεχνικαί συνεντεύξεις», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β', τχ. 17, Αύγουστος 1911, σ. 199.

²⁰⁸ Μάνος Στεφανίδης, «Ροϊλός...», σ. 177. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η γνώση πως ο Βίκτωρ Δούσμανης στα απομνημονεύματά του αναφέρει ότι από το 1910 ήρθε σε ένα είδος συνεργασίας με τον Βενιζέλο, βλ. Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικά σελίδες τας οποίας έζησα: απομνημονεύματα*, Αθήνα, εκδοτικός οίκος Πέτρου Δημητράκου, 1946, σ. 33. Και τούτο διότι η προσωπογράφηση του Βενιζέλου είναι πιθανό να συνδέεται με τη στενή σχέση Ροϊλού και Δούσμανη.

²⁰⁹ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σ. 306.

²¹⁰ Όπως πληροφορούμαστε, ο Κωνσταντίνος παρέμεινε στο εργαστήριο του Ροϊλού επί τρία τέταρτα της ώρας και παρατήρησε τον υπό κατασκευή πίνακα με την έξοδο από την Κρέσνα, βλ. «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1913 (Έτος ΙΓ'), τχ. 154, σ. 161. Στο συγκεκριμένο άρθρο συναντάμε και μια σύντομη περιγραφή της ζωγραφικής εικόνας. Η επίσκεψη της βασιλικής οικογένειας στο ατελιέ του

Κατά τη διάρκεια των επόμενων χρόνων, ο Ροϊλός συνέχισε να διεκδικεί για λογαριασμό των ομοτέχνων του ρυθμίσεις οι οποίες ήταν ολοφάνερα αναγκαίες. Έτσι, το 1914 η Κυβέρνηση των Φιλελευθέρων ψήφισε το νόμο 378/1914, ο οποίος προέβλεπε την ετήσια διοργάνωση καλλιτεχνικής έκθεσης στην Αθήνα υπό την αιγίδα του κράτους. Η σύσταση διαρκούς καλλιτεχνικής έκθεσης, την οποία ο Ροϊλός είχε εισηγηθεί από το 1911, γινόταν επιτέλους πραγματικότητα. Όπως αναφέρεται, την ουσιαστική ευθύνη για τη σύνταξη μεγάλου μέρους του σχετικού νομοσχεδίου την είχε ο ίδιος²¹¹.

Τα χρόνια εκείνα, η καλλιτεχνική αξία του Ροϊλού ήταν αναγνωρισμένη. Η προσφορά του ζωγράφου στα συνδικαλιστικά και τα πολιτισμικά της χώρας είχε αποτιμηθεί με πρόσημο θετικό. Υποθέτουμε πως θα ήταν κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής όταν ο ζωγράφος κατέφυγε σε δικό του χώρο, μακριά από το ασφυκτικό κλίμα της οικογενείας. Γνωρίζουμε πως ο Ροϊλός έχτισε κάποια στιγμή ένα εργαστήριο στην περιοχή της Καστέλλας²¹². Το κτίσμα δεν μπορεί παρά να χρησίμευσε και ως τόπος διαμονής²¹³. Δυστυχώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πότε ακριβώς εγκαταστάθηκε εκεί και πότε άφησε το καταφύγιο της Καστέλλας²¹⁴. Εκείνο, πάντως,

Ροϊλού αναφέρεται και αλλού, όπου επίσης δίνεται μια σύντομη περιγραφή του εν λόγω έργου, βλ. «Η τέχνη», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 31, Ιανουάριος 1914 (Έτος Δ'), σ. 27.

²¹¹ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης...*, σσ. 24-25.

²¹² Φώτος Γιοφύλλης, «Γεώργιος Ροϊλός», *Νέα Εστία*, 1^η Μαρτίου 1956, σ. 308.

²¹³ Πρόκειται για ευρύχωρο κτήριο τριών επιπέδων, με ουκ ολίγους διαθέσιμους εσωτερικούς χώρους. Το γεγονός αυτό το διαπίστωσα κατά την επίσκεψή στο πυργόσπιτο της Καστέλλας τον Ιούνιο του 2017, επίσκεψη η οποία πραγματοποιήθηκε χάρη στην ευγενική καλοσύνη του Νικολάου Ντόριζα, του αρχιτέκτονα που ανέλαβε την αποκατάσταση του κτηρίου.

²¹⁴ Ο χρονικός προσδιορισμός της εγκατάστασης στην Καστέλλα συνιστά αίνιγμα. Ο Γιοφύλλης (το 1956) λέει πως η εγκατάσταση πραγματοποιήθηκε μετά την ατομική έκθεση του 1927. Είναι βέβαιο, όμως, πως σφάλει, διότι μετά την έκθεση του 1927 ο Ροϊλός άφησε την Ελλάδα για να πραγματοποιήσει την οριστική φυγή στο εξωτερικό. Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως η εγκατάσταση στην Καστέλλα πραγματοποιήθηκε μετά την επιστροφή του Ροϊλού από την Αγγλία, δηλαδή μετά το 1908, όταν ο ζωγράφος θα είχε πια την απαραίτητη οικονομική άνεση για την αγορά/ ανέγερση του κτηρίου. Γνωρίζοντας, ακόμη, πως ο Ροϊλός εν έτει 1915 διέθετε δικό του εργαστήριο εντός του Πολυτεχνείου (βλ. «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1915 (Έτος ΙΔ'), τχ. 167, σ. 145), τείνουμε να θεωρούμε πως η εγκατάσταση στην Καστέλλα πραγματοποιήθηκε κατά τα αμέσως επόμενα έτη. Πάντως, ο οδηγός του Ν. Γ. Ιγγλέση για το έτος 1916, δίνει ως διεύθυνση εργαστηρίου του Ροϊλού την οδό Πατησίων αρ. 38, βλ. Κώστας Ιωαννίδης, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2016, σ. 48. Από πρόσφατο άρθρο (βλ. Νίκος Βατόπουλος, «Το κίτρινο πυργόσπιτο του Ροϊλού», στο <http://www.kathimerini.gr/865862/article/politismos/polh/to-kitrino-pyrgospito-toy-roiloy> (πρόσβαση: 10/4/2019)), μαθαίνουμε πως ο Ροϊλός υπήρξε ο πρώτος που εγκαταστάθηκε στο συγκεκριμένο οίκημα, το οποίο ανεγέρθη το 1897. Ωστόσο, από αλλού πληροφορούμαστε πως οι δίδυμοι πύργοι της οδού Πανσίλυπου υφίστανται ήδη από το 1886, βλ. «Οι πύργοι της οδού Πανσίλυπου», στο <http://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2010/12/blog-post.html> (πρόσβαση: 10/4/2019). Αξίζει να σημειωθεί ότι στο άρθρο του Βατόπουλου μαθαίνουμε πως το πυργόσπιτο της Καστέλλας το οποίο φέρεται να φιλοξένησε τις δραστηριότητες του Ροϊλού, είναι δίδυμο με το πλαϊνό οίκημα, το οποίο ανήκε στον Σ. Κωνσταντινίδη, φίλο του ζωγράφου. Το όνομα Κωνσταντινίδη δεν είναι διόλου απίθανο να σχετίζεται με το πατρικό

που ξέρουμε είναι πως ο Ροϊλός έχοντας εγκατασταθεί στην Καστέλλα κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του, δούλευε πλέον απευθείας στο ύπαιθρο²¹⁵.

Το 1919, ο ζωγράφος πραγματοποίησε ατομική έκθεση στα γραφεία της Ένωσης Συντακτών. Όπως μαθαίνουμε, στην υαλοστεγή αίθουσα του «Ελεύθερου Τύπου» επί της οδού Σταδίου, ο Ροϊλός εξέθεσε πλήθος έργων. Την έκθεση επιμελήθηκε ο Κ. Στάθης²¹⁶, το όνομα του οποίου θα το ξανασυναντήσουμε. Από τους τίτλους του κατάλογου της έκθεσης προκύπτει ότι πολλά έργα ήταν τοπία, τόσο θαλασσινά όσο και ηπειρωτικά, γεγονός που επιβεβαιώνει τη συστηματική ενασχόληση του ζωγράφου με το είδος τα χρόνια εκείνα. Ανάμεσα, πάντως, στα έργα που παρουσιάστηκαν, ήταν και ο πιο αναγνωρίσιμος –δεδομένου ότι χρησιμοποιείται ως μέρος της εικονογράφησης ουκ ολίγων σχολικών εγχειριδίων– σήμερα πίνακας του Ροϊλού, *Οι ποιητάί μας*, πίνακας ο οποίος έκτοτε κοσμεί το εσωτερικό του κτηρίου του Παρνασσού²¹⁷.

Ο Ροϊλός είχε πια περάσει τα πενήντα. Παραταύτα, δεν είχε χάσει το κουράγιο του. Ίσως, μάλιστα, να ένιωθε πως ο τίτλος του «ζωγράφου του πολέμου» που του είχε απονεμηθεί, έπρεπε κάθε τόσο να επιβεβαιώνεται. Έτσι, στην έκτη δεκαετία της ζωής του, ο Ροϊλός ακολούθησε για μία ακόμη φορά το στράτευμα, στην εκστρατεία της Μικράς Ασίας. Από τα συμβάντα της μεγάλης εθνικής καταστροφής δεν προέκυψε αξιοσημείωτο έργο²¹⁸. Είδαμε πως ο Ροϊλός είχε φιλοτεχνήσει μεγάλου μεγέθους

όνομα της συζύγου του Σουρή, της Μαρίας Σουρή-Κωνσταντινίδη. Από τον Βατόπουλο, τέλος, πληροφορούμαστε πως η κατοπτρική αρχιτεκτονική δεν αποτελούσε συνήθη σχεδιαστική πρακτική.

²¹⁵ Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Β'), σ. 46.

²¹⁶ Σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, τα έργα ήταν συνολικά 115, βλ. «Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου...».

²¹⁷ Αφότου αγοράστηκε από τον Εμπειρικό –όπως μας πληροφορεί και η επιγραφή στην κορνίζα του πίνακα– αντί 20.000 δρχ, βλ. «Ο Ροϊλός», *Εικονογραφημένη Πανελλήνιος Επιθεώρησις*, Ιούνιος-Οκτώβριος 1919, σ. 37. Ο πίνακας, πράγματι, συνεχίζει μέχρι τις μέρες μας (το επιβεβαίωσα κατά την εκεί επίσκεψή μου μέσα στο 2018) να κοσμεί το κτήριο του Παρνασσού. Ωστόσο, οφείλουμε να διορθώσουμε την αναφορά της *Εικονογραφημένης*, δεδομένου ότι ο πίνακας πράγματι πωλήθηκε στον Εμπειρικό, όμως με χαμηλότερο αντίτιμο, κι όχι στην τιμή των 20.000 δρχ που είχε ορίσει ο Ροϊλός, βλ. Κ., «Καλλιτεχνικά εκθέσεις...», σ. 70.

²¹⁸ Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 148. Όπως συνήθως αναφέρεται ο Ροϊλός, εκτός από τον πόλεμο του 1897, βρέθηκε στο πεδίο της μάχης –ως ζωγράφος πλέον– και στους βαλκανικούς πολέμους. Το γεγονός, όμως, πως ακολούθησε το ελληνικό στράτευμα και στην εκστρατεία στη Μικρά Ασία σπάνιως σημειώνεται. Ο Ρούνιος δεν είναι ο μόνος που υποστηρίζει κάτι τέτοιο. Για τη συμμετοχή του ζωγράφου στη μικρασιατική εκστρατεία, βλ. α) Φιλότεχνος, «Η έκθεσις Ροϊλού», *Εστία*, 11 Νοεμβρίου 1925, β) Σίμος Μενάρδος, «Έκθεση του γενικού γραμματέως» στο *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών: 1927*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1927, σ. 222 και γ) «Γεώργιος Ροϊλός», *Πρωία*, 30 Αυγούστου 1928. Επιπροσθέτως, οι τίτλοι ορισμένων έργων στις ατομικές εκθέσεις του 1925 και του 1927 καταδεικνύουν τη δημιουργία έργων, τα οποία αφορούνται από τη μικρασιατική εκστρατεία, βλ. α) «Κατάλογος – Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου, Μεγάλη αίθουσα Σχολής Καλών Τεχνών

καμβάδες τόσο στις εθνικές συντριβές, όσο και στους θριάμβους. Τα εικονογραφικά θέματα του 1897, των βαλκανικών πολέμων, της μικρασιατικής καταστροφής προέρχονταν από γεγονότα συγκαιρινά. Βεβαίως, η κατάσταση στα Βαλκάνια την περίοδο που εξετάζουμε δεν ήταν συνεχώς στον ίδιο βαθμό έκρυθμη. Έτσι, δεδομένου ότι η πολεμική θεματολογία ποτέ δεν έπαυε να αφορά τον Ροϊλό, ο ζωγράφος προς το τέλος της ζωής του αφιερώθηκε στη φιλοτέχνηση ενός ακόμη μεγάλων διαστάσεων καμβά, ο οποίος ποτέ δεν ολοκληρώθηκε, ενός καμβά στον οποίο θα απεικονιζόταν η *Μάχη στο Δραγατσάνι*, μια ακόμη οδυνηρή ήττα, τη φορά αυτή από τους εθνικοαπελευθερωτικούς αγώνες του 1821²¹⁹.

Όπως ήταν αναμενόμενο, ο άλλοτε γεμάτος όρεξη για παρεμβάσεις και ριζικές τροποποιήσεις ζωγράφος, κατά την τελευταία περίοδο της ζωής του είχε συντηρητικοποιηθεί. Ο προοδευτικός στις μεθόδους δάσκαλος, ο καλλιτέχνης που είχε διδάξει τόσους μοντερνιστές ζωγράφους, φαίνεται πως δεν είχε τώρα την ίδια διάθεση, έδειχνε να είχε εξασθενήσει [εικ. VI]. Στα πενήντα πέντε του, θυμάται ο Ηλιάδης, ο Ροϊλός έπασχε από ποδάγρα και βάδιζε νευρικά²²⁰. Το 1922, ήταν ένας από τους καθηγητές των οποίων οι φοιτητές της Σχολής ζήτησαν την απομάκρυνση. Οι καθηγητές αυτοί ήταν οι Αλέξανδρος Καλλούδης, Επαμεινώνδας Θωμόπουλος, Παύλος Μαθιόπουλος, Δημήτριος Τσιπούρας, Γεώργιος Ιακωβίδης, Γεώργιος Ροϊλός. Ορισμένοι

Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 5 Νοεμβρίου – 5 Δεκεμβρίου 1925», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEORGIOS/368_1925.pdf (πρόσβαση: 11/4/2019) και β) «Κατάλογος εκθέσεως σπουδών και σκιαγραφιών Γ. Ν. Ροϊλού, Λύκειο Ελληνίδων, 20 Φεβρουαρίου – 20 Μαρτίου 1927», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEORGIOS/369_1927.pdf (πρόσβαση: 11/4/2019).

²¹⁹ Ο πίνακας σήμερα βρίσκεται στην κατοχή της Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων και έχει τον Α.Μ. 1016. Πρόκειται για το δεύτερο μεγαλύτερο σε μέγεθος έργο του Ροϊλού μετά τη *Μάχη των Φαρσάλων*, με διαστάσεις 170 x 280 εκ. (τα στοιχεία τεκμηρίωσης μου τα παρείχε η Κάλλη Πετροχειλου, έφορος της Πινακοθήκης). Για μια σύντομη παρουσίαση του έργου, βλ. Παύλος Κριναίος, «Η Δημοτική Πινακοθήκη των Αθηνών θα εκθέσει εξήντα ζωγραφικά κειμήλια. Ο ημιτελής πίναξ του Ροϊλού: Η μάχη του Δραγατσανίου», *Βραδυνή*, 1 Ιουλίου 1965. Στο άρθρο αυτό, οι διαστάσεις που αναφέρονται για το έργο είναι 8 x 4 μέτρα. Ίσως, λοιπόν, να έχουμε πλέον στη διάθεσή μας το κομμάτι του καμβά που είχε προλάβει ο ζωγράφος να φιλοτεχνήσει. Τώρα, σχετικά με την απόφαση του Ροϊλού να ασχοληθεί με τη συγκεκριμένη μάχη, ίσως σημαντικό ρόλο έπαιξε το γεγονός πως στις συγκρούσεις της ευρύτερης περιοχής έλαβαν μέρος πρόγονοί του, βλ. Δημήτριος Σφήκας, «Αναμνήσεις περί των εν Δακία γεγονότων του 1821», διαθέσιμο στο <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/armonia/article/view/6113> (πρόσβαση: 9/4/2019). Πέρα από τον πίνακα με τη μάχη στο Δραγατσάνι, γνωρίζουμε πως ο Ροϊλός ασχολήθηκε και με άλλες σκηνές της επανάστασης του 1821, όπως επί παραδείγματι στο έργο *Η Μπουμπουλίνα στο Άργος* (υπ. αριθ. 35 στον κατάλογο της ατομικής έκθεσης του 1925), βλ. «Κατάλογος – Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου, Μεγάλη αίθουσα Σχολής Καλών Τεχνών Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 5 Νοεμβρίου – 5 Δεκεμβρίου 1925...».

²²⁰ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 90.

από τους προαναφερθέντες καλλιτέχνες-διδάσκοντες είχαν εισηγηθεί καινοτομίες στο παρελθόν. Πλέον, θεωρούνταν από τους φοιτητές τους υπεύθυνοι για την κακή κατάσταση της Σχολής²²¹.

Ο Ροϊλός ούτε άφησε τη θέση του ούτε έβαλε στην άκρη την αγαπημένη του τέχνη, τη ζωγραφική· παράλληλα συνέχισε τη συνεργασία με πλήθος εντύπων²²². Ήταν, όμως, πια ένας άλλος άνθρωπος. Σε αντίθεση με πριν, στο εργαστήριο δεν δεχόταν επισκέψεις²²³. Παραπονιόταν πως ουδέποτε το ελληνικό κράτος είχε δείξει ενδιαφέρον για τη ζωγραφική. Σε τι άραγε αναφερόταν; Στις προτάσεις, στις παρεμβάσεις, στις υπομνήσεις του, οι οποίες ως επί το πλείστον απορρίφθηκαν; Στα έργα του που δεν αγοράστηκαν από κρατικούς φορείς; Μπορούμε να αποτολμήσουμε ορισμένες υποθέσεις. Όμως, ας αρκεστούμε προς ώρας στην ακόμη πιο απρόσμενη θέση που πήρε ο Ροϊλός· εκείνη που σκιαγραφούσε με τρόπο άκομψο τους πρώην συμπολεμιστές του για χάρη της τέχνης, διακρίνοντας εαυτόν και συναδέλφους από τους δυστυχείς ανάπηρους του πολέμου²²⁴.

Ο Γεώργιος Ροϊλός δεν άφησε άμεσους κληρονόμους²²⁵. Τα αδέρφια της οικογενείας, όπως λέει ο Ηλιάδης, έχοντας αποποιηθεί το γάμο, είχαν διάγει έναν βίο κλειστό, κατά τον οποίο έδειχναν σεβασμό και ισχυρό δεσμό ο ένας για τον άλλον. Οι Ροϊλοί, σύμφωνα και πάλι με τον Ηλιάδη, υπήρξαν ευλαβείς, μυστικοπαθείς και αυστηροί κριτές της κοινωνίας και το σπίτι τους πλάι στο Πολυτεχνείο ήταν ολόκλειστο²²⁶. Ο ζωγράφος, όπως προαναφέρθηκε, ένιωθε εγκλωβισμένος στο πνιγηρό περιβάλλον της οικογένειας –ειδικότερα σε ό,τι αφορά την καλλιτεχνική του πρακτική. Ο μεγαλύτερος αδερφός, ο Δημήτριος, ήθελε τα αδέρφια συσπειρωμένα γύρω από την

²²¹ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σ. 373.

²²² Μεταξύ 1926-1928 συνεργάστηκε με τα ακόλουθα έντυπα: *Ελληνικά Γράμματα*, *Κυριακή Ελεύθερου Βήματος*, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, *Παρθενών*, βλ. Χ. Α. Καράογλου (επ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). Συγκεντρωτικά ευρετήρια* (τ. Β') - *Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002, σ. 579.

²²³ Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα εργαστήρια των καλλιτεχνών μας. Συνέντευξις με τον ζωγράφον κ. Γ. Ροϊλόν», *Πρωία*, 4 Δεκεμβρίου 1925. Ωστόσο, ήδη στα 1898, ο Λοβέρδος ανέφερε πως και τότε το εργαστήριο του Ροϊλού ήταν κλειστό. Η πληροφορία του, όμως, δεν είναι και τόσο ακριβής, καθώς γνωρίζουμε περί επισκέψεων της βασιλικής οικογένειας, του Καβάφη, του Επισκοπόπουλου, του Καλογερόπουλου, του Νιρβάνα. Επισκέψεις που κάνουν φανερό πως το εργαστήριο του ζωγράφου σε καμία περίπτωση δεν ήταν απομονωμένο από την έξωθεν ζωή. Επομένως, τι ακριβώς ήταν αυτό που εννοούσαν τόσο ο Λοβέρδος, όσο και ο Γιοφύλλης;

²²⁴ Φ. Γιοφύλλης, «Εις τα εργαστήρια...».

²²⁵ Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 142.

²²⁶ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 85-87. Η οικία της οικογενείας δεν είναι άλλη από το παραμελημένο νεοκλασικό κτήριο της οδού Πατησίων αρ. 38 [εικ. VII].

ανύπαντρη μεγαλοκόρη αδερφή τους²²⁷. Ωστόσο, εν έτει 1925 ο Δημήτριος θα πρέπει να είχε φύγει από τη ζωή²²⁸. Έτσι ο Γεώργιος, στα πενήντα οκτώ του χρόνια, είχε ακόμη στο μυαλό του να πραγματοποιήσει ό,τι δεν είχε καταφέρει νεότερος, να τελειώσει με τη διδασκαλία στη Σχολή και να κάνει μια αναδρομική έκθεση, με σκοπό ό,τι μάζευε να τα πάρει και να φύγει για το Παρίσι, ρίχνοντας μαύρη πέτρα πίσω του. Ο δάσκαλος του Ηλιάδη έκανε ξανά λόγο για φυγή· ήθελε προς το τέλος της ζωής του να ξανασυναντήσει τους παλιούς του φίλους και να ανασάνει η ψυχή του. Με τον τρόπο αυτό, μάλιστα, πίστευε πως θα έκανε την ωραιότερη ζωγραφική²²⁹.

Για να θέσει σε εφαρμογή το πλάνο της οριστικής φυγής εργάστηκε σκληρά επί δύο χρόνια. Δούλεψε μεταξύ άλλων το *Χαίρε Ραββί* και τον *Ιππόλυτο*, δύο μεγάλου μεγέθους αφηγηματικούς καμβάδες της ύστερης παραγωγής του²³⁰. Ξέρουμε πως κάθε μεγάλων διαστάσεων πίνακας του Ροϊλού ήταν προϊόν μακροχρόνιας μελέτης και σπουδής. Τούτο ίσχυσε τόσο με τη *Μάχη των Φαρσάλων* της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ, όσο και με τους *Ποιητές* του Παρνασσού²³¹. Επτά χρόνια, λοιπόν, χρειάστηκε ο ζωγράφος για να ολοκληρώσει το *Χαίρε Ραββί* και έξι τον *Ιππόλυτο*²³². Για τον *Ιππόλυτο*, λέει ο Ηλιάδης, ενδιαφέρθηκε ο στρατηγός Δούσμανης για λογαριασμό της Εθνικής Τράπεζας, ενώ το *Χαίρε Ραββί* το είχε δει ανολοκλήρωτο ο Λούλης, ο βιομήχανος του Βόλου και είχε φανεί εξαρχής πως θα το αγόραζε²³³. Ο μεν *Ιππόλυτος*, πράγματι, κατέληξε στην κατοχή της Εθνικής Τράπεζας²³⁴. Το *Χαίρε Ραββί*, από την άλλη, εν τέλει αγοράστηκε από το βιομήχανο Βεντούρη²³⁵. Πέρα από τα δύο αυτά έργα, ο Ροϊλός εργάστηκε επί εννέα ολόκληρα χρόνια για τον πίνακα *Το μαρτύριο του Πατριάρχη*

²²⁷ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 89.

²²⁸ Στην ανακοίνωση της κηδείας του Γεωργίου στον Τύπο, ο Δημήτριος ήταν το μόνο από τα αδέρφια της οικογενειάς που δεν αναφερόταν, βλ. *Σκρίπ*, 29 Αυγούστου 1928. Δυστυχώς, στον οικογενειακό τάφο δεν σώζεται κανένα στοιχείο, πόσο μάλλον η ημερομηνία θανάτου του. Πάντως, από τη Γραμματεία του Δήμου Αθηναίων και τον υπεύθυνο υπάλληλο για το Α΄ Νεκροταφείο, πληροφορηθήκαμε ότι ο οικογενειακός τάφος παραχωρήθηκε τιμής ένεκεν στη μνήμη του Δημητρίου.

²²⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 90.

²³⁰ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 90.

²³¹ Το πλάσιμο της *Μάχης των Φαρσάλων* θα αναλυθεί διεξοδικά στη συνέχεια. Για την περίπτωση των *Ποιητών*, βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Το έργο του Ροϊλού», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Σεπτεμβρίου 1928.

²³² Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 149.

²³³ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 90.

²³⁴ Το έργο ανήκει σήμερα στη Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας, βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Έλληνες ζωγράφοι από τη Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα, 2008, σσ. 78-79.

²³⁵ Βλ. «Αθήναι», *Αθήναι*, 5 Ιανουαρίου 1926. Ο πίνακας σήμερα βρίσκεται στην κατοχή της Ε.Π.Μ.Α.Σ. (αρ. έργου: Π.4706) έπειτα από δωρεά του Γεωργίου Αλεξ. Γαϊτάνου (τα στοιχεία αντλήθηκαν από το Museumplus της Ε.Π.Μ.Α.Σ.).

Γρηγορίου²³⁶. Είχε, μάλιστα, μεταβεί στην Κωνσταντινούπολη και είχε μείνει εκεί για πολύ χρόνο, με σκοπό να παρατηρήσει το μέρος του Κεράτιου κόλπου όπου σύμφωνα με την παράδοση βρέθηκε το πτώμα του Πατριάρχη²³⁷.

Επιστρέφουμε στο 1925, όταν ο Ροϊλός επεδίωκε να βγάλει όσα περισσότερα χρήματα μπορούσε, με σκοπό να θέσει σε εφαρμογή το πλάνο της οριστικής φυγής. Για το λόγο αυτό, στα τέλη του έτους πραγματοποίησε ατομική έκθεση στη μεγάλη αίθουσα της Σχολής Καλών Τεχνών του Μετσόβιου Πολυτεχνείου. Την έκθεση του 1925²³⁸ δεν την έστησε ο Ροϊλός, αλλά ο Ηλιάδης. Ο δάσκαλος, θυμάται ο Ηλιάδης, είχε τόσα νεύρα που δεν πάταγε στην έκθεση²³⁹. Τα έργα που παρουσιάστηκαν, βάσει του καταλόγου, ήταν 124²⁴⁰ και η έκθεση κατέδειξε ένα μεγάλο ενδιαφέρον για την τέχνη. Επομένως, η έκθεση του 1925 πήγε κατ' ευχήν. Πήγε τόσο καλά, μάλιστα, ώστε ο Ροϊλός ήταν σε θέση να αρνηθεί την πρόταση του Ζαχαρία Παπαντωνίου, ο οποίος προσφέρθηκε να αγοράσει έναν πίνακα για την Πινακοθήκη²⁴¹. Οι σημαντικότεροι πίνακες της έκθεσης ήταν οι δύο μεγάλοι καμβάδες στους οποίους αναφερθήκαμε, ο *Ιππόλυτος* και το *Χαίρε Ραββί*. Χάρη στη συγκεκριμένη περίπτωση ο Ροϊλός κατόρθωσε να πουλήσει αμφότερους τους πίνακες αυτούς²⁴².

Βρισκόμαστε στα τελευταία χρόνια της ζωής του Ροϊλού. Ξέρουμε πως τον Ιανουάριο του 1927 ο ζωγράφος είχε για δεύτερη και τελευταία φορά εγκαταλείψει τη

²³⁶ Το έργο αυτό παρουσιάστηκε στην ατομική έκθεση του Ροϊλού το 1919, αλλά δεν κατάφερε να βρει αγοραστή, βλ. Κ., «Καλλιτεχνικά εκθέσεις...», σ. 70. Τελικά, αγοράστηκε –γύρω στα τέλη του 1925 με αρχές του 1926– από την Εθνική Πινακοθήκη, βλ. «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1925 – Φεβρουάριος 1926 (Έτος ΚΕ'), τχ. 286-288, σ. 66. Σήμερα, εξακολουθεί να βρίσκεται στην κατοχή της Ε.Π.Μ.Α.Σ. (Αρ. έργου: Π.845) (τα στοιχεία αντλήθηκαν από το Museumplus της Ε.Π.Μ.Α.Σ.).

²³⁷ Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 149.

²³⁸ Ο Ηλιάδης λανθασμένα αναφέρει ως έτος πραγματοποίησης της έκθεσης το 1927, αντί του ορθού 1925. Η βεβαιότητα πως όσα περιγράφει αφορούν στην έκθεση του 1925, εδράζεται τόσο στο ότι κάνει λόγο για αίθουσα στο Πολυτεχνείο, όσο και στο ότι αναφέρεται σε πίνακες, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 90-91. Λαμβάνοντας υπόψη μια τέτοια αστοχία, αναρωτιόμαστε: σε τι βαθμό μπορούμε να εμπιστευτούμε τα λόγια του Ηλιάδη ως προς την ακρίβεια των πληροφοριών που μας παρέχουν;

²³⁹ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 90-91.

²⁴⁰ Βλ. «Κατάλογος – Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου, Μεγάλη αίθουσα Σχολής Καλών Τεχνών Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 5 Νοεμβρίου – 5 Δεκεμβρίου 1925...».

²⁴¹ Όπως λέει ο Ηλιάδης, ο Ροϊλός δεν τα πήγαινε καλά με τον Παπαντωνίου, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 94. Σε κάθε περίπτωση, την πληροφορία του Ηλιάδη οφείλουμε να την παραβάλουμε με το γεγονός πως η Εθνική Πινακοθήκη την περίοδο εκείνη αγόρασε τον πίνακα *Το μαρτύριο του Πατριάρχη Γρηγορίου*, βλ. υποσημείωση 236 της παρούσης εργασίας.

²⁴² «Αθήνα», *Αθήναι*, 5 Ιανουαρίου 1926. Βέβαια, αντιπαραβάλλοντας το άρθρο και τον κατάλογο της έκθεσης [βλ. «Κατάλογος – Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου, Μεγάλη αίθουσα Σχολής Καλών Τεχνών Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 5 Νοεμβρίου – 5 Δεκεμβρίου 1925...»] διαπιστώνουμε πως ο Ροϊλός αναγκάστηκε να πουλήσει το *Χαίρε Ραββί* στη μισή τιμή (100.000 δρχ) από εκείνη που ανέφερε ο κατάλογος της έκθεσης (200.000 δρχ).

θέση του στη Σχολή Καλών Τεχνών²⁴³. Η παραίτηση προσδιορίζεται χρονικά, δεδομένου ότι στα τέλη του Ιανουαρίου 1927 οι διδάσκοντες στη Σχολή Καλών Τεχνών κατά τη συνεδρίαση του συλλόγου τους αποφάσισαν να διαβιβάσουν στον Ροϊλό επιστολή, στην οποία θα εξέφραζαν τη λύπη τους για την αποχώρησή του, καθώς επίσης και την ευαρέσκειά τους για την εργασία και την προσφορά του²⁴⁴. Όμως, η οριστική παραίτηση του Ροϊλού –σύμφωνα με τις δικές μας εκτιμήσεις– θα πρέπει να χρονολογηθεί ελαφρώς νωρίτερα, στα τέλη του 1926, λαμβάνοντας υπόψη ορισμένα επιπλέον στοιχεία²⁴⁵.

Η προσπάθεια για εξεύρεση πόρων, συνεχίστηκε με μια τελευταία ατομική έκθεση. Στο Λύκειο Ελληνίδων, από τις 20 Φεβρουαρίου 1927 και για ένα μήνα, ο Ροϊλός παρουσίασε σπουδές και σκιαγραφίες. Ο κατάλογος της έκθεσης αναφέρει συνολικά 219 έργα²⁴⁶. Ανάμεσα στα έργα, όπως ειπώθηκε, βρίσκονταν οι πόλεμοι του 1897, του 1912 της περιόδου 1919-1922, με αποτέλεσμα η έκθεση να αποτιμηθεί από τους συγκαιρινούς του Ροϊλού ως ένα είδος εθνολογικού μουσείου²⁴⁷. Σήμερα, κοιτάζοντας τις στιγμές εκείνες από απόσταση, είναι φανερό πως ο ζωγράφος στην έκθεση του 1927 συμπεριέλαβε κάθε δημιουργία που θα μπορούσε να του αποφέρει χρήματα. Πράγμα το οποίο σημαίνει πως τα κειμήλια του εθνολογικού μουσείου στο Λύκειο Ελληνίδων δεν αποτελούσαν για τον ίδιο παρά ένα μέσο υλοποίησης του πλάνου του.

²⁴³ Χριστίνα Δημακοπούλου, *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή...*, σ. 229.

²⁴⁴ Προκύπτει από τα πρακτικά της συνεδρίασης της 31ης Ιανουαρίου 1927 του συλλόγου καθηγητών της Σχολής των Καλών Τεχνών, βλ. Αρχείο Βιβλιοθήκης Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, *Σχολείο Καλών Τεχνών–Πρακτικά συνεδριάσεων*, σ. 241.

²⁴⁵ Είναι πιθανότερο ο Ροϊλός να άφησε τη θέση του με την εκπονή του 1926, ώστε με το νέο έτος να βάλει μπροστά το σχέδιο της φυγής στο εξωτερικό. Αν ακολουθήσουμε τα λόγια του Ηλιάδη, ο Ροϊλός υπολόγιζε να φύγει από την Ελλάδα δύο χρόνια μετά την ατομική του 1925, βλ. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 90. Όμως, το βάσιμο της υπόθεσής μας κατά κύριο λόγο υποστηρίζεται από τα λεχθέντα κατά τη βράβευση του Ροϊλού από την Ακαδημία Αθηνών, βλ. Σίμος Μενάρδος, «Έκθεση του γενικού γραμματέως...», σ. 221. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί πως στην αμέσως προηγούμενη συνέλευση διδασκόντων (18 Ιανουαρίου 1927) δεν υπάρχει αναφορά στο όνομά του –εξάλλου ο μόνος που υπογράφει είναι ο Ιακωβίδης. Σε κάθε περίπτωση, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως εάν πράγματι ο Ροϊλός είχε παραιτηθεί από το Δεκέμβριο του 1926, οι συνάδελφοί του θα είχαν εκφράσει τη διάθεση διαβίβασης προς τον απελθόντα καθηγητή της επιστολής για την οποία κάναμε λόγο ήδη από τη συνέλευση διδασκόντων της 18ης Ιανουαρίου του 1927. Όμως, ούτε για τούτο μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως θα ήταν δυνατό να είχε συμβεί.

²⁴⁶ Βλ. *Κατάλογος εκθέσεως σπουδών και σκιαγραφιών Γ. Ν. Ροϊλού*, Λύκειο Ελληνίδων, 20/2-20/3/1927, διαθέσιμος στο «Κατάλογος εκθέσεως σπουδών και σκιαγραφιών Γ. Ν. Ροϊλού, Λύκειο Ελληνίδων, 20 Φεβρουαρίου – 20 Μαρτίου 1927...».

²⁴⁷ Ωστόσο, σε ανταπόκριση της εποχής γίνεται λόγος για 174 σχέδια και σκίτσα, όπως επίσης και για την ύπαρξη ενός και μόνο ζωγραφικού πίνακα. Ο Ροϊλός, σύμφωνα με το άρθρο, στη συγκεκριμένη περίπτωση παρουσίασε: 66 σπουδές, 27 τοπία, 60 συνθέσεις, 28 προσωπογραφίες, βλ. μ. ρ, «Εκθέσεις ζωγραφικής.-Γ. Ροϊλού...».

Το ίδιο έτος, και ενώ η έκθεση στο Λύκειο Ελληνίδων ήταν ακόμη επισκέψιμη, απονεμήθηκε στον Ροϊλό το αριστείο της Ακαδημίας Αθηνών. Ο Γεώργιος Ιακωβίδης ήταν, μάλιστα, εκείνος που πρότεινε τον Ροϊλό με τα ακόλουθα λόγια: «δύνανται πλείονες να ληφθώσιν υπ' όψιν κατά την απονομήν του αριστείου εις ζωγράφους π.χ. Ροϊλός, Λύτρας, Θωμόπουλος, Οθωναίος και Φωκάς, αλλά μεταξύ τούτων πρωτίστως πρέπει να εξαρθή η καλλιτεχνική δράσις του επί μακράν σειράν ετών εν τω Πολυτεχνείω καθηγητού Γεωργίου Ροϊλού, όστις εργάσθη εξαιρετικώς προς προαγωγήν της ζωγραφικής εν Ελλάδι και δια της διδασκαλίας του και δια των εκθέσεών του»²⁴⁸. Όλα τα αρμόδια μέλη της Ακαδημίας συμφώνησαν για τη βράβευση του Ροϊλού²⁴⁹. Την 25η Μαρτίου του 1927, στην τελετή απονομής του αριστείου, ο ζωγράφος δεν θα μπορούσε να λείπει²⁵⁰. Ο λόγος που εκφωνήθηκε παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποκαλύπτει τα στοιχεία τα οποία είχαν φυλάξει στη μνήμη τους οι ακαδημαϊκοί για τον Ροϊλό. Ενδιαφέρον για εμάς παρουσιάζουν ιδίως οι φράσεις που υπενθυμίζουν πως ο ζωγράφος ανήκε σε οίκο αγωνιστών και πως επρόκειτο να επιζήσει ως πολεμικός ζωγράφος²⁵¹. Συμπεραίνουμε, έτσι, ότι ο δεσμός του με τη στρατιωτική παράδοση εξακολουθούσε να είναι το στοιχείο που τον χαρακτήριζε. Στα πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών αλιεύουμε επιπλέον στοιχεία για τις εκτιμήσεις συγκεκριμένων μελών: «Οι κ.κ. Σωτηρίου και Ορλάνδος προσθέτουν μόνον ότι εν τη ζωγραφική υπάρχουν δύο κατευθύνσεις· η Ακαδημαϊκή και η νεωτερίζουσα. Ο κ. Ροϊλός είναι της παραδόσεως...»²⁵². Με άλλα λόγια, επιβεβαιώνουμε το γεγονός πως ο Γεώργιος Ροϊλός το 1927 κατατασσόταν πλέον στους ζωγράφους της παραδοσιακής σχολής.

Μετά από τη βράβευση της Ακαδημίας, ο Ροϊλός ήταν σε θέση να βάλει μπροστά το πλάνο της φυγής. Για μία ακόμη φορά εγκατέλειψε την Αθήνα κι έφυγε για το Παρίσι, έχοντας αφήσει πίσω τον αδερφό του Χαράλαμπο και τη γερόντισσα αδερφή του. Στο Παρίσι, ωστόσο, δεν βρήκε κανέναν από τους παλιούς του φίλους. Δύο από αυτούς είχαν

²⁴⁸ «Συνεδρία 12^η (14 Μαρτίου 1927)», *Βιβλίο συνεδριάσεων Β' Τάξης Ακαδημίας Αθηνών*, σ. 28.

²⁴⁹ «Συνεδρία 21^η (17 Μαρτίου 1927)», *Βιβλίο συνεδριάσεων Ολομέλειας Ακαδημίας Αθηνών*, σ. 119.

²⁵⁰ Βλ. «Συνεδρία 22^η (25 Μαρτίου 1927)», *Βιβλίο συνεδριάσεων Ολομέλειας Ακαδημίας Αθηνών*, σ. 121.

²⁵¹ Επιπλέον, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι αναφορές πως ο ζωγράφος έφερε πίσω εκ Μικράς Ασίας σχέδια και επίσης πως μελέτησε συστηματικά τον ίππο, βλ. Σίμος Μενάρδος, «Έκθεση του γενικού γραμματέως...», σσ. 221-222. Σχετικά με την αναφορά στην καταγωγή του ζωγράφου από αγωνιστές του 1821, οφείλουμε να επισημάνουμε πως θα πρέπει σε μεγάλο βαθμό να αποδοθεί στο ότι ο λόγος εκφωνείται στην πανηγυρική συνεδρία της 25ης Μαρτίου.

²⁵² «Συνεδρία 12^η (14 Μαρτίου 1927)», *Βιβλίο συνεδριάσεων Β' Τάξης Ακαδημίας Αθηνών*, σ. 29.

πεθάνει και ένας τρίτος βρισκόταν στην Ισπανία. Κίνησε λοιπόν για την Ισπανία, αλλά κι εκεί ο μοναδικός σύντροφος που ζούσε βρισκόταν σε μοναστήρι. Ο Ροϊλός επέστρεψε στο Παρίσι. Αδυνατούσε να αντιληφθεί πώς ήταν δυνατό να είχαν αλλάξει όλα τόσο πολύ. Περιφερόταν στους δρόμους και στα πάρκα της μεγαλούπολης σαν χαμένος. Στο τέλος, πήρε την απόφαση να επιστρέψει στην Αθήνα²⁵³.

Η περιγραφή των τελευταίων ημερών του Ροϊλού από τον Ηλιάδη είναι συγκλονιστική. Στην Αθήνα, μας λέει, ο δάσκαλος έπεσε σε μεγάλη μελαγχολία. Το σχέδιο της φυγής είχε αποδειχτεί καταστροφικό. Το κεφάλαιο της διδασκαλίας στη Σχολή Καλών Τεχνών είχε κλείσει. Τι του είχε απομείνει; Το 1928 είχε ήδη ξεσπάσει επιδημία στην πρωτεύουσα και στο λιμάνι του Πειραιά. Η επιδημία του δάγγειου πυρετού χτύπησε και τον ίδιο. Τα μεσάνυχτα της 27ης προς την 28η Αυγούστου του 1928 ο ζωγράφος καταλήφθηκε από νευρική κρίση και έχοντας πάρει στα χέρια του ένα μαχαίρι, άρχισε να κομματιάζει τα έργα του. Τα χαράματα της 28ης Αυγούστου του 1928, ο Γεώργιος Ν. Ροϊλός άφησε τη στερνή του πνοή²⁵⁴.

Η πομπή με τη σορό του Ροϊλού ξεκίνησε από τον τόπο διαμονής της οικογενείας, ο οποίος βρισκόταν δίπλα στο Πολυτεχνείο στην οδό Πατησίων αρ. 38β, για να οδηγηθεί στον ιερό ναό της Ζωοδόχου Πηγής. Στην εκκλησία της οδού Ακαδημίας, στις 5 μ.μ., εψάλη η νεκρώσιμος ακολουθία²⁵⁵. Στη συνέχεια, η πομπή κατευθύνθηκε στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών. Εκεί, τα λόγια του καλού του φίλου Αλέξανδρου Φιλαδελφέα και των Περδικίδη και Φαραντάτου αποχαιρέτησαν τον Γεώργιο Ροϊλό²⁵⁶. Ο τάφος που φιλοξένησε το άψυχο κορμί του ζωγράφου ήταν οικογενειακός και είχε παραχωρηθεί τιμής ένεκεν στο μεγαλύτερο αδερφό, τον Δημήτριο²⁵⁷. Στο ταφικό μνημείο αρ. 530 του 5ου τμήματος του Α΄ Νεκροταφείου βρίσκεται μέχρι και σήμερα ο τάφος των Ροϊλών,

²⁵³ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 94-95.

²⁵⁴ Βλ. α) «Κηδεία. Τον προσφιλή μας αδελφόν Γεώργιον Ν. Ροϊλόν, Ζωγράφον», *Σκρίπ*, 29 Αυγούστου 1928 και β) Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 95.

²⁵⁵ «Κηδεία. Τον προσφιλή μας αδελφόν...». Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως στον κατάλογο της Διαρκούς Καλλιτεχνικής Έκθεσης του 1917, ως τόπος κατοικίας του Ροϊλού αναφέρεται η διεύθυνση Πατησίων 39β και όχι 38β, βλ. «Κατάλογος Διαρκούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως του Κράτους –Εν Αθήναις 1917», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/1917/449_1917.pdf (πρόσβαση: 11/4/2019). Ωστόσο, όπως έχουμε ήδη πει, ο οδηγός του Ν. Γ. Ιγγλέση για το έτος 1916 δίνει ως διεύθυνση εργαστηρίου του Ροϊλού την οδό Πατησίων αρ. 38, βλ. Κώστας Ιωαννίδης, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη...*, σ. 48.

²⁵⁶ «Η κηδεία του ζωγράφου Γ. Ροϊλού», *Σκρίπ*, 30 Αυγούστου 1928.

²⁵⁷ Πληροφορίες που αντλήθηκαν από τον αρμόδιο υπάλληλο της Γραμματείας του Δήμου Αθηναίων, τον Απρίλιο του 2019.

παραμελημένος από τα χρόνια που έχουν περάσει και δίχως κανένα σημάδι που να θυμίζει το όνομα του ζωγράφου.

5.2. Η πορεία ενός ζωγράφου στο πολεμικό μέτωπο

Ο κεντρικός προβληματισμός στον οποίο στοχεύει να δώσει επαρκείς απαντήσεις η εργασία αυτή αφορά στο τεκμηριωτικό δυναμικό της *Μάχης των Φαρσάλων*. Ως προς το συγκεκριμένο προβληματισμό, το πλέον κρίσιμο ερώτημα είναι το εξής: βρισκόταν πράγματι στα Φάρσαλα στις 23 Απριλίου του 1897 ο Γεώργιος Ροϊλός; Με άλλα λόγια, ήταν παρών ο ζωγράφος στα συμβάντα που απέδωσε στο μεγάλο του καμβά ή μήπως όχι; Όσα απεικονίζονται στον πίνακα είναι πράξεις που ο Ροϊλός είδε με τα ίδια του τα μάτια; Έχουμε ήδη αναφέρει πως η βιβλιογραφική αναζήτηση σκοντάφτει συχνά επάνω στη φράση «ο Ροϊλός τεκμηρίωσε τον πόλεμο του 1897». Έχουμε, δε, θέσει τα ερωτήματα:

- α) πώς εννοούσε την πράξη τεκμηρίωσης ο καθένας από τους χρήστες της φράσης;
- β) τι είναι αυτό που κομίζουν οι ζωγραφικοί πίνακες του Ροϊλού για τον ατυχή πόλεμο;
- γ) τι σε τελική ανάλυση θα μπορούσε να έχει τεκμηριώσει ο Ροϊλός με τους πολεμικούς του πίνακες;

Έφτασε, λοιπόν, η ώρα να προχωρήσουμε στην απάντηση των προαναφερθέντων ζητημάτων.

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο είδαμε πως ο ζωγράφος καταγόταν από οικογένεια αγωνιστών της επανάστασης. Παραδόξως, όπως προκύπτει από την αναζήτηση βιογραφικών στοιχείων, η διαπίστωση αυτή ελάχιστα έχει επισημανθεί στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας²⁵⁸. Το γεγονός πως τόπος γέννησης για τον Ροϊλό δεν ήταν η πρωτεύουσα, αλλά ένα μέρος το οποίο αποτέλεσε προσφιλέως καταφύγιο του

²⁵⁸ Οι περιπτώσεις που έχουν εντοπιστεί να επιχειρούν τον εν λόγω συσχετισμό είναι οι ακόλουθες: α) Λουκία Πετρίτση, «Η Δημοτική Πινακοθήκη», *Εμπρός*, 7 Οκτωβρίου 1951, και β) Ιωάννης Κωτούλας, *Γεώργιος Ροϊλός. Η επική συνείδησι του Ελληνισμού*, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Ιστορίας/Αρχαιολογίας, Πτυχιακή εργασία. Επίσης, ο συσχετισμός αυτός ακούστηκε και στην πανηγυρική συνεδρία της 25ης Μαρτίου 1927, όταν ο Ροϊλός βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών με το Αριστείο των Γραμμάτων και Τεχνών, βλ. Σίμος Μενάρδος, «Εκθεση του γενικού γραμματέως...», σ. 221. Τέλος, σχετικά με την πτυχιακή εργασία του Κωτούλα, οφείλω να αναφέρω πως παρά τις όποιες αστοχίες και την ανάγκη για επαλήθευση των πληροφοριών που περιλαμβάνονται σε κάθε εργασία επιπέδου πτυχιακής, εντούτοις στάθηκε εξαιρετικά χρήσιμη στην παρούσα έρευνα, διότι επισήμανε βιβλιογραφικές αναφορές, οι οποίες διαφορετικά θα καθυστερούσαν να εντοπιστούν.

Κολοκοτρώνη²⁵⁹, ένα μέρος το οποίο ακόμη και σήμερα υπερηφανεύεται πως αποτέλεσε την πρώτη πρωτεύουσα της επαναστατημένης Ελλάδας και την έδρα του πρώτου κοινοβουλίου της²⁶⁰, έχουμε ήδη ισχυριστεί πως καταδεικνύει έναν στενότατο δεσμό μεταξύ της καταγωγής του ζωγράφου και της παραγωγής των πολεμικών του έργων. Πλέον, φτάνουμε στο σημείο να υποστηρίξουμε ότι η ενασχόληση του Ροϊλού με την πολεμική θεματική υπήρξε μια πλήρως συνειδητή απόφαση και σε καμία περίπτωση απλώς μια συγκυριακή στροφή στα ζωγραφικά του ενδιαφέροντα.

Έχουμε δει πως τα πρώτα πολεμικά έργα της ζωγραφικής παραγωγής του Γεώργιου Ροϊλού δεν είχαν ως θέμα τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Ωστόσο, ο χαρακτηρισμός του ως ο κατεξοχήν εγχώριος πολεμικός ζωγράφος οφείλεται στη συγκεκριμένη περίπτωση. Στους βαλκανικούς του 1912-13 το παράδειγμά του ακολούθησαν ουκ ολίγοι συμπατριώτες συνάδελφοί του: Θάλεια Φλωρά Καραβία, Γεώργιος Στρατηγός, Γεώργιος Προκοπίου, Νικόλαος Φερεκείδης. Μάλιστα, η αναγκαιότητα απαθανάτισης διαμέσου της ζωγραφικής των κατορθωμάτων του στρατεύματος κατά τους βαλκανικούς πολέμους, αναδείχθηκε την εποχή εκείνη σε αντικείμενο δημόσιας συζήτησης²⁶¹. Όμως, σε ό,τι αφορά το 1897 ο Ροϊλός υπήρξε κατ' ουσίαν η μοναδική εγχώρια περίπτωση πολεμικού ζωγράφου²⁶². Βεβαίως, πλήθος ανταποκριτών είχαν σκισάρει στο πεδίο των μαχών για λογαριασμό ξένων εφημερίδων. Με τη διαφορά πως μεγάλα έργα για τον πόλεμο εκείνο από πλευράς του ελληνικού στρατοπέδου, προήλθαν σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα από το δικό του χέρι²⁶³. Τα έργα αυτά, μάλιστα, από νωρίς χαρακτηρίστηκαν ως ιστορικά κειμήλια. Και οι πολεμικοί πίνακες του Ροϊλού για το 1897 αποτιμήθηκαν από τους συγκαιρινούς του ως πίνακες ιστορικοί²⁶⁴.

²⁵⁹ Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτσας...*, σ. 75.

²⁶⁰ Βλ. «Στεμνίτσα», στο: <http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/places/stemnitsa.htm> (πρόσβαση: 23/9/2017).

²⁶¹ Ενδεικτικά, βλ. α) Δάφνης, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Νοέμβριος 1915 (Ετος ΙΕ'), τχ. 177, σ. 132 και κυρίως β) Θεοδώρα Φ. Μαρκάτου, «Πανελλήνιοι έρανοι και χρηματοδότηση της τέχνης», στο *Ελλάδα των βαλκανικών πολέμων 1910-14*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1993, σσ. 450-451.

²⁶² «Γράμματα και τέχναι», *Πινακοθήκη*, Οκτώβριος 1912 (Ετος ΙΒ'), τχ. 140, σ. 157.

²⁶³ Δύο ακόμη γνωστές σε εμάς περιπτώσεις Ελλήνων ζωγράφων που φιλοτέχνησαν ένα τουλάχιστον έργο για τον πόλεμο του 1897, ήταν ο Αιμίλιος Προσαλέντης (βλ. http://www.nhmuseum.gr/el/fakelos-sylogon/antikeimena/13737_el/ (πρόσβαση: 19/5/2019)) και ο Σπύρος Πιζάνης με μια σκηνή του Γριμπόβου (βλ. Σ. Αβ, «Η καλλιτεχνική έκθεσις», *Το Άστυ*, 28 Μαρτίου 1899).

²⁶⁴ Βλ. «Γεώργιος Ροϊλός», *Πρωία*, 30 Αυγούστου 1928.

Τα ερωτήματα, ωστόσο, εξακολουθούν να γυρεύουν διευκρινίσεις και σαφείς απαντήσεις. Ιστορικοί πίνακες, ναι· όμως, υπό ποία έννοια; Ποιες είναι οι όψεις της Ιστορίας που τεκμηριώνουν; Έχουμε συμφωνήσει πως ο ερευνητής που εργάζεται για την τεκμηρίωση ενός έργου τέχνης οφείλει να είναι γνώστης της περιόδου δημιουργίας. Η δική μας εξεταζόμενη περίοδος έχει ως επίκεντρο το σκηνικό του πολέμου του 1897. Σημασία, όμως, έχουν και τα χρόνια γύρω από αυτό. Έτσι, μια σύντομη αναφορά στα συμβάντα που οδήγησαν στην πολεμική σύρραξη, στις κομβικές στιγμές στα πεδία των μαχών και στα σημαντικότερα γεγονότα που ακολούθησαν, συνιστούν δεδομένα τα οποία οφείλει κανείς να μην τα παρακάμψει.

Εν έτει λοιπόν 1897, τα βόρεια σύνορα της Ελλάδας βρίσκονταν στο ύψος της Θεσσαλίας. Τα εύφορα εδάφη της θεσσαλικής περιοχής προσαρτήθηκαν στο Ελληνικό Βασίλειο μόλις το 1881. Η διεύρυνση των συνόρων της χώρας είχε ξεκινήσει. Ωστόσο, εκκρεμούσαν ζητήματα, κυρίως εκείνα των αλύτρωτων πληθυσμών της Κρήτης και της Μακεδονίας, ζητήματα τα οποία βρίσκονταν στην ημερήσια διάταξη της δημόσιας εθνικής συζήτησης. Βασιλέας κατά την περίοδο που μελετάμε ήταν ο Δανός Γεώργιος Α΄, ο αντικαταστάτης –ήδη από το 1863– του βαυαρού Όθωνα. Διάδοχος του θρόνου ήταν ο πρωτότοκος υιός του, ο γερμανόφιλος διάδοχος Κωνσταντίνος, ο αμφιλεγόμενος μελλοντικός μονάρχης. Το 1893, ο πρωθυπουργός Χαρίλαος Τρικούπης κήρυξε τη χώρα σε κατάσταση πτώχευσης. Η περίοδος εκσυγχρονισμού περνούσε σε μια περίοδο κρίσης. Δύο χρόνια μετά ο Τρικούπης αποσύρθηκε οριστικά από την πολιτική σκηνή.

Το 1896, η διοργάνωση των Ολυμπιακών Αγώνων τόνωσε σε μεγάλο βαθμό την εθνική υπερηφάνεια. Ο διάδοχος Κωνσταντίνος ήταν επικεφαλής της οργανωτικής επιτροπής. Τον Ιανουάριο του 1897 το διάχυτο πνεύμα εξέγερσης στην Κρήτη ξέσπασε, προκαλώντας μιαν ακόμη σύρραξη κατά των Οθωμανών κατακτητών. Η Κυβέρνηση Δηλιγιάννη υποχρεώθηκε να πάρει θέση. Μεταξύ άλλων, απέστειλε στο νησί δύο πολεμικά πλοία με εκστρατευτικό σώμα. Η κίνηση αυτή σύντομα μετέφερε το κέντρο βάρους των εχθροπραξιών στα βόρεια σύνορα του Ελληνικού Βασιλείου²⁶⁵.

Ο πόλεμος μεταξύ Ελλάδος και Οθωμανικής Αυτοκρατορίας κηρύχθηκε επισήμως στις 5 Απριλίου του 1897 και είχε μικρή διάρκεια· οι γενικευμένες πολεμικές

²⁶⁵ Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας* (τ. Α΄), Αθήνα, Πατάκης, 2015, σσ. 552-555.

επιχειρήσεις κράτησαν περίπου έναν μήνα. Το πολεμικό μέτωπο, λόγω των γεωλογικών ιδιοτεροτήτων, χωρίστηκε στα δύο, στο μέτωπο της Ηπείρου και σε εκείνο της Θεσσαλίας. Κρισιμότερο για την έκβαση του πολέμου ήταν το θεσσαλικό μέτωπο, στο οποίο επικεφαλής του ελληνικού στρατεύματος από νωρίς ορίστηκε ο διάδοχος Κωνσταντίνος²⁶⁶. Οι ένοπλες συγκρούσεις κατέληξαν σε μια ήττα ντροπιαστική για τους Έλληνες. Για τους ίδιους, ο πόλεμος του 1897 έμεινε στην Ιστορία ως «ο ατυχής πόλεμος».

Η παύση των εχθροπραξιών πραγματοποιήθηκε στις 7 Μαΐου του 1897, έπειτα από την καίρια παρέμβαση των Μεγάλων Δυνάμεων. Ωστόσο, το θέατρο του πολέμου εξαρχής δεν ήταν θέατρο μονάχα για δύο ρόλους. Και τούτο διότι στις πολεμικές συρράξεις δεν συμμετείχαν κατ' αποκλειστικότητα Έλληνες μαχητές, ούτε μονάχα ένοπλοι της οθωμανικής επικράτειας. Γερμανοί αξιωματούχοι στελέχωναν τα υψηλόβαθμα κλιμάκια του τουρκικού στρατεύματος, ενώ ξένοι διάφορων εθνικοτήτων είχαν ενταχθεί στα αντίστοιχα ελληνικά²⁶⁷. Στο πλάι, δε, των Ελλήνων πολέμησαν για μια ακόμη φορά τμήματα φιλελλήνων, κυρίως ιταλών γαριβαλδίνων υπό την αρχηγία του Riccioti Garibaldi²⁶⁸.

Ο τουρκικός στρατός, κατά κοινή ομολογία, ήταν πιο σύγχρονα εξοπλισμένος. Επιπλέον, υπερείχε σημαντικά σε αριθμό όπλων²⁶⁹. Όπως λοιπόν ήταν αναμενόμενο, ύστερα από ελάχιστες νικηφόρες πράξεις άρχισε για τους Έλληνες το σκηνικό των διαδοχικών υποχωρήσεων: Μελούνα, Δελέρια, Φάρσαλα, Δομοκός. Εν τέλει, η παρέμβαση των Μεγάλων Δυνάμεων και η συνθηκολόγηση αποτέλεσε για τους Έλληνες κατάληξη τόσο αναπόφευκτη, όσο και ευκαταία. Οι προστάτιδες δυνάμεις είχαν κάνει την εμφάνισή τους ως από μηχανής θεοί.

²⁶⁶ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ')..., σ. 125.

²⁶⁷ Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1897, σ. 15. Το ίδιο ίσχυσε και με το Επιτελείο του αρχιστράτηγου διαδόχου, με την παρουσία του Σουηδού βαρώνου Karl Blixen de Finecke, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 190. Βεβαίως, ο βαρώνος δεν ήταν ο μοναδικός Σουηδός στρατιωτικός που βρέθηκε στα θεσσαλικά πεδία μαχών, βλ. W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία*, Λάρισα, Λαογραφικό Ιστορικό Μουσείο Λάρισας, 1997, σ. 143. Σε ό,τι αφορά τους Γερμανούς συμμετέχοντες στον πόλεμο του 1897, ως συναφή αναγνωρίζω την προτροπή του Clausewitz περί μύησης των αξιωματικών ενός κράτους το οποίο βρίσκεται σε ειρηνική περίοδο, σε εμπόλεμες ζώνες, βλ. Karl von Clausewitz, *Περί του πολέμου* (τ. Α'), Θεσσαλονίκη, Βάνιας (έκδοση της βιβλιοθήκης της Ελευθεροτυπίας), 1999, σ. 114.

²⁶⁸ Γιάννης Ν. Γιαννούλοπουλος, *“Η ευγενής μας τύφλωσις...”*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003, σ. 121.

²⁶⁹ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ')..., σ. 126.

Καθώς τα σύνορα δεν διαφοροποιήθηκαν σημαντικά, οι εδαφικές απώλειες για τους ηττημένους ήταν σχεδόν μηδαμινές. Όμως, οι οικονομικές συνέπειες ήταν επώδυνες. Πέρα από τις βαριές πολεμικές αποζημιώσεις που όφειλε να καταβάλει η Ελλάδα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, φαίνεται πως ο κυριότερος όρος της συνθηκολόγησης ήταν εκείνος που αφορούσε στην επιβολή Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου, βάσει του οποίου δεσμεύονταν τα έσοδα από τους δασμούς σε ορισμένα προϊόντα. Οι δεσμεύσεις, μάλιστα, αυτές ίσχυσαν έως το 1981, χρονιά κατά την οποία η χώρα εισήλθε στην Ε.Ο.Κ.²⁷⁰.

Οι ρόλοι που εξαρχής κρίθηκαν υπαίτιοι για την ήττα ήταν εκείνοι της βασιλικής οικογένειας και της Εθνικής Εταιρείας, μιας οργάνωσης κατά βάση στρατιωτικής, η οποία είχε ως στόχο τη δυναμική επίλυση των εθνικών ζητημάτων. Για την εγχώρια κοινή γνώμη, Παλάτι και Εθνική Εταιρεία είχαν παρασύρει το απροετοίμαστο για πόλεμο έθνος σε μια σύρραξη προκαθορισμένου αποτελέσματος²⁷¹. Η ίδια κατηγορία χρησίμευσε και για το ρόλο της Κυβέρνησης²⁷². Το 1898 σημειώθηκε απόπειρα δολοφονίας εις βάρος του Γεωργίου του Α΄. Η αποτυχημένη απόπειρα μετέστρεψε το εις βάρος της βασιλικής οικογένειας αρνητικό κλίμα σε αισθήματα συμπάθειας²⁷³. Σε ό,τι αφορά τα αίτια του πολέμου και της ήττας, οι σχετικές κοινοβουλευτικές εργασίες φαίνεται πως ολοκληρώθηκαν περί τα μέσα του 1902²⁷⁴.

Ωστόσο, οι συνέπειες του πολέμου σε καμία περίπτωση δεν έπαυσαν, καθώς η επίδραση των ημερών του 1897 αποδείχθηκε μακροπρόθεσμη. Οι ανακατατάξεις στους κομματικούς σχηματισμούς και στο στρατό –ο διάδοχος Κωνσταντίνος αποκαταστάθηκε ως στρατάρχης ήδη από το 1900²⁷⁵– συνδέονται άμεσα με το κίνημα του 1909 στο

²⁷⁰ Βλ. «Ο Ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897», στο: <https://www.sansimera.gr/articles/242> (πρόσβαση: 9/5/2019).

²⁷¹ Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, *“Η ευγενής μας...”*, σσ. 10-11 & 173.

²⁷² Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 17.

²⁷³ Δεν έλειψαν, μάλιστα, και ορισμένοι οι οποίοι δεν δίστασαν να ισχυριστούν πως η απόπειρα ήταν σκηνοθετημένη, βλ. α) Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σ. 163 και β) Νίκη Μαρωνίτη, «Στον απόηχο του ελληνοτουρκικού πολέμου», στο *Ο πόλεμος του 1897. Διήμερο με την ευκαιρία των 100 χρόνων*, Σχολή Μωραΐτη-Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999, σ. 222.

²⁷⁴ Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, *“Η ευγενής μας...”*, σ. 171.

²⁷⁵ Ο Κωνσταντίνος διορίστηκε στη θέση του Γενικού Διοικητή το 1900. Όπως σημειώνει η Μαρωνίτη, ο αποτυχημένος αρχιστράτηγος του 1897 είχε αποσιωπηθεί, βλ. Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία και «εθνικό ζήτημα» στην Ελλάδα, 1880-1910*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009, σ. 289.

Γουδή, δηλαδή με μια από τις πλέον κομβικές στιγμές στην ιστορία της χώρας, με μια ιστορική κίνηση η οποία οδήγησε στους νικηφόρους βαλκανικούς πολέμους.

Το 1913 επιχειρήθηκε μια ακόμη απόπειρα δολοφονίας εις βάρος του Γεωργίου. Τούτη, όμως, κατόρθωσε να βρει στόχο· είχε πλέον έρθει η ώρα να στεφθεί βασιλέας ο διάδοχος Κωνσταντίνος. Τα χρόνια του εθνικού διχασμού βρίσκονταν καθ' οδόν. Το θρίαμβο των βαλκανικών πολέμων διαδέχτηκε η μικρασιατική καταστροφή. Η οριστική εκθρόνιση του Κωνσταντίνου πραγματοποιήθηκε το 1922. Ο βιολογικός θάνατος για τον τέως μονάρχη δεν άργησε να έρθει, βρίσκοντάς τον στις αρχές του επόμενου έτους εξόριστο στο Παλέρμο της Σικελίας.

Σύμφωνα με την προηγηθείσα συνοπτική εξιστόρηση, προκύπτει ότι ο πόλεμος των τριάντα ημερών –παρά το γεγονός πως η ελληνική βιβλιογραφία δεν έχει εκδηλώσει το ανάλογο σχετικό ενδιαφέρον– έπαιξε ρόλο καταλυτικό για τη διαμόρφωση του ελληνικού κράτους. Κι αυτό διότι ο σύντομος εκείνος πόλεμος του 1897 στάθηκε μια πράξη η οποία καθόρισε τις πολιτικές ενέργειες που τηρήθηκαν στο εσωτερικό της χώρας, όπως επίσης και στο εξωτερικό, ορίζοντας την οπτική γωνία υπό την οποία αντιμετωπίστηκαν έκτοτε οι ελληνικές θέσεις στο ευρύτερο πλαίσιο του ανατολικού ζητήματος.

Μια δεύτερη παράδοξη πλευρά της “ασήμαντης” εκείνης σύρραξης – εκλαμβάνοντας ως πρώτη την προαναφερθείσα βιβλιογραφική “παράλειψη”– αφορά στο πλήθος των τεχνολογιών που έκαναν την εμφάνισή τους σε επίπεδο πολεμικής τέχνης. Θα έλεγε κανείς πως ο πόλεμος εκείνος ειδώθηκε από μέρους των δυτικών ως ένα κυριολεκτικό «θέατρο του πολέμου»²⁷⁶. Οι απεσταλμένοι του Τύπου ήταν πολυάριθμοι²⁷⁷. Οι δυτικές κοινωνίες ενημερώνονταν συνεχώς και σε χρόνο άμεσο για τις ειδήσεις, χάρη στο πρωτόγνωρο πλήθος των ανταποκριτών και στην ταχύτητα του τηλεγράφου²⁷⁸. Οι ανταποκριτές των δυτικών χωρών χρησίμευσαν ως τα “διακτινισθέντα” μάτια των συμπατριωτών τους. Κατά τη διάρκεια των λίγων επίμαχων ημερών της άνοιξης του 1897, οι απεσταλμένοι έζησαν μέσα στα γεγονότα, κατέλαβαν

²⁷⁶ Ενδεικτική είναι η φράση του Μεταξά που κάνει λόγο περί θεατρικής σκηνής, προϊόν προετοιμασίας από μέρους των Ελλήνων πολεμιστών για χάρη των ξένων ανταποκριτών, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 195.

²⁷⁷ Γεγονός το οποίο επισημάνθηκε και από τον ίδιο το βασιλέα Γεώργιο, βλ. Γεώργιος Α΄, *Φίλτατε...*, Αθήνα, Ερμής, 2006, σ. 51.

²⁷⁸ Χαράλαμπος Δ. Βόγιας, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897. Κινηματογραφικές, υγειονομικές και άλλες πρωτοτυπίες-Ευρεία γενική βιβλιογραφία*, Αθήνα, Carpe Librum, 2016, σ. 70.

θέσεις εντός της νεοελληνικής ιστορίας. Και τούτο για λογαριασμό των κοινωνικών σωμάτων που χρηματοδότησαν τη δημοσιογραφική τους αποστολή στα νότια εδάφη της βαλκανικής χερσονήσου. Η τελευταία μεγάλη πολεμική αντιπαράθεση σε ευρωπαϊκό έδαφος ήταν κατ' ουσίαν ο ρωσοτουρκικός πόλεμος (1877-1878). Είκοσι έτη μετά, η τεχνολογία των όπλων είχε εξελιχθεί· τα όπλα είχαν αποκτήσει μεγαλύτερο βεληνεκές και είχαν γίνει αποτελεσματικότερα. Καταλαβαίνουμε, έτσι, ότι ο παράγοντας απόσταση στα τέλη του αιώνα απέκτησε ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα, με αποτέλεσμα να αναδεικνύεται ως ο κρισιμότερος παράγοντας σε ό,τι αφορά τον τρόπο εκδήλωσης των αντιπαραθέσεων στα σκηνικά του πολέμου.

Αφήνοντας πίσω προσωρινά τη μεγάλη ιστορική αφήγηση, συναντάμε τον Γεώργιο Ροϊλό τις πρώτες ημέρες του 1897 να διδάσκει στο Σχολείο των Τεχνών από την έδρα της Αγαματογραφίας. Στις αρχές της άνοιξης ο ζωγράφος βρίσκεται σε θέση μάχης. Ένα πρώτο ερώτημα στο σημείο αυτό είναι, υπό τι καθεστώς βρέθηκε ο Ροϊλός στο μέτωπο. Στρατεύτηκε ή ακολούθησε τα ένοπλα τμήματα ως ζωγράφος εκστρατείας; Στη βιβλιογραφία ως επί το πλείστον αναφέρεται ότι ο ζωγράφος στρατεύτηκε²⁷⁹. Ωστόσο, δεν λείπουν και περιπτώσεις που αφήνουν να εννοηθεί πως ο Ροϊλός στάλθηκε στο μέτωπο με την ιδιότητα του ζωγράφου²⁸⁰. Τέλος, όχι λίγοι συγγραφείς κάνουν λόγο με τρόπο αόριστο περί μετάβασης στο μέτωπο, περί συμμετοχής ή περί παρακολούθησης από κοντά των πολεμικών πράξεων²⁸¹.

²⁷⁹ Χρησιμοποιώντας ως κριτήριο τη χρονική εγγύτητα, αναφέρουμε εν είδει παραδείγματος τις ακόλουθες περιπτώσεις: α) Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...», β) Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός», *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928 (έτος Β'), τχ. 20-44, σ. 918, όπου ο Νιρβάνας είναι κάθετος: ο Ροϊλός βρέθηκε στην πρώτη γραμμή ως πολεμιστής [Μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια: ο Παύλος Νιρβάνας (ως Πέτρος Αποστολίδης) το 1897 κατατάχτηκε στο ναυτικό με την ιδιότητα του ανθυπίατρο, βλ. Λάζαρος Ε. Βλαδίμηρος, *Το υγειονομικό στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897*, Αθήνα, Λογοθέτης, 1997, σ. 52], γ) Κων. Χ. Ρούνιος, «Ο ζωγράφος Γεώργ. Ροϊλός», *Αδελφότης Στεμνιτσιωτών*, Ιανουάριος 1958 (Έτος Β'), αρ. 23 (πρόκειται για άρθρο το οποίο είχε δημοσιευτεί τον Ιανουάριο του 1929 στη μηνιαία επιθεώρηση *Ελληνισμός*, αρ. τχ. 213. Κι εδώ, όμως, ο Ρούνιος παρέχει μια διατύπωση που δεν είναι απολύτως ξεκάθαρη. Λέει πως ο ζωγράφος «απήλθεν ως εθελοντής εις τα Θεσσαλικά σύνορα, ίνα παρακολουθήση εκ του σύνεγγυς τας μάχας...»). Στην περίπτωση αυτή, ας κρατήσουμε το κέντρο βάρους στη λέξη *εθελοντής*). Τέλος, δ) Χάρη Πάτση, *Βασική παγκόσμιος εγκυκλοπαίδεια* (τ. 11), Αθήνα, εκδοτικός οίκος Χάρη Πάτση, σ. 67.

²⁸⁰ Βλ. α) Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Γ'), Αθήνα, Πάπυρος, 1979, σ. 251 και β) Αντώνης Κωτίδης, *Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα...*, σ. 25.

²⁸¹ Χρησιμοποιώντας και πάλι ως κριτήριο τη χρονική εγγύτητα, να αναφέρουμε κι εδώ εν είδει παραδείγματος τις ακόλουθες περιπτώσεις: α) Θωμάς Θωμόπουλος, «Καλλιτεχνική έκθεσις», *Ακρόπολις*, 31 Μαρτίου 1899, β) Νίκος Επισκοπόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν... (ο Επισκοπόπουλος είναι ακόμη πιο αόριστος όταν με ποιητική διάθεση ισχυρίζεται πως ο Ροϊλός «έλαβε τον χρωστήρα εις την μίαν χείρα, το Γκρα εις την άλλην και μετέβη εις την καρδίαν του πολέμου και ίσος προς τους στρατιώτας...».

Βάσει συγκεκριμένων στοιχείων, μπορούμε μετά βεβαιότητας να πούμε πως πράγματι ο Γεώργιος Ροϊλός ακολούθησε το στράτευμα ως ένοπλος στρατιώτης, αναλαμβάνοντας τις προβλεπόμενες υποχρεώσεις του ως πολίτης του Ελληνικού Βασιλείου. Σύμφωνα με το χρονολόγιο της ζωής του, είναι μάλλον αδύνατο έως τη στιγμή εκείνη ο ζωγράφος να είχε υπηρετήσει έστω μέρος της στρατιωτικής του θητείας. Για να είχε συμβεί κάτι τέτοιο θα έπρεπε να είχε διακόψει είτε τις σπουδές του είτε την επαγγελματική του σταδιοδρομία. Ένα τέτοιο ενδεχόμενο, όμως, φαντάζει απίθανο για πολλούς λόγους²⁸². Εξάλλου, οι καταγραφές στο στρατιωτικό του μητρώο δεν τον εμφανίζουν πουθενά ως έφεδρο²⁸³. Έτσι, με το ξέσπασμα του πολέμου ο Ροϊλός υποχρεώθηκε να παρουσιαστεί όταν η κλάση του κλήθηκε στα όπλα²⁸⁴.

Θα μπορούσε, όμως, ο ζωγράφος να είχε αποφύγει τη στράτευση, δεδομένης της θέσης του στη Σχολή; Γνωρίζουμε πως μια τέτοια δυνατότητα, πράγματι, θα μπορούσε να είχε ευεργετήσει και τον ίδιο. Ο νόμος ΦΠΟ΄ «Περί προσωρινού οργανισμού των κατά ξηρά δυνάμεων», έδινε τη δυνατότητα στους καθηγητές και στους απολύτως απαραίτητους δημόσιους υπαλλήλους να απαλλαγούν από την προσέλευση²⁸⁵. Επομένως ο ζωγράφος, όντας καθηγητής στο Σχολείο των Τεχνών, είχε τη ευχέρεια να κάνει χρήση της σχετικής διάταξης. Κάτι το οποίο, όμως, δεν συνέβη.

Απομένει, λοιπόν, να αναρωτηθούμε εάν επιδίωξε καθόλου ο Ροϊλός να αποφύγει τη στράτευση. Προσπάθησε με οποιονδήποτε τρόπο να παραμείνει στα μετόπισθεν, παρακάμπτοντας τις υποχρεώσεις του έναντι του έθνους τις δύσκολες στιγμές; Μήπως ο ζωγράφος, όχι μόνο δεν επιχείρησε να αποφύγει τη στράτευση, αλλά αντιθέτως θέλησε

Βεβαίως, την ίδια ποιητική διάθεση συναντάμε και σε άλλα άρθρα), γ) Στέφανος Ξενόπουλος, «Ελληνες ζωγράφοι: Γεώργιος Ροϊλός», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήνα, 3 Απριλίου 1927, Αρ. Φύλλου 63-64, σ. 8 και δ) Λουκία Πετρίτση, «Η Δημοτική Πινακοθήκη...».

²⁸² Ένας λόγος είναι η αδυναμία να εντοπιστεί χρονικό διάστημα κατά το οποίο ο ζωγράφος θα μπορούσε να είχε καταταγεί έστω και για λίγους μήνες. Ένας δεύτερος λόγος είναι τα αναγραφόμενα στο στρατιωτικό μητρώο του ζωγράφου, στα οποία δεν υπάρχει ένδειξη περί διακοπής της στράτευσης, πέραν εκείνης μετά τον πόλεμο του 1897. Ένας τρίτος λόγος είναι η στάση που τηρούσε το ελληνικό κράτος έναντι των υποχρεώσεων στράτευσης εν καιρώ ειρήνης. Η ανάληψη καθηκόντων σε τέτοιες περιόδους κατά κανόνα δεν συνιστούσε ευκαταία για το κράτος έκβαση, μιας και τα έξοδα συντήρησης πολυάριθμου στρατού δεν ήταν διόλου αμελητέα. Εξάλλου, γνωρίζουμε πως μια διάταξη προέβλεπε απαλλαγή εν καιρώ πολέμου για τους εφέδρους οι οποίοι είχαν καταβάλει ορισμένο ποσό, βλ. Μαυρικός Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897 εν Θεσσαλία*, Λόγγη, 2004, σ. 68.

²⁸³ Οι καταγραφές στη δεξιά πλευρά του μητρώου θα είχαν περαστεί σε άλλη στήλη, η οποία αφορούσε στους εφέδρους.

²⁸⁴ Βλ. υποσημείωση 299 της παρούσης εργασίας.

²⁸⁵ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης του ελληνικού στρατού (1821-1954)*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2005, σ. 190.

σφόδρα να παραστεί στο πολεμικό μέτωπο; Προηγουμένως, αναφερθήκαμε στην Εθνική Εταιρεία. Η μυστική αυτή οργάνωση υποκίνησε τον πόλεμο, ασκώντας πιέσεις τόσο στο Παλάτι, όσο και στην Κυβέρνηση Δηλιγιάννη²⁸⁶. Είπαμε πως η βάση της Εθνικής Εταιρείας ήταν στρατιωτική. Πράγματι, ο αρχικός πυρήνας των μελών της ανήκε στο στράτευμα²⁸⁷. Σύντομα, όμως, στα κατάστιχα της οργάνωσης προστέθηκαν πολίτες και μάλιστα επιφανείς. Ανάμεσά τους υπήρξαν και ορισμένοι άνθρωποι του πνεύματος. Ξέρουμε πως για μια περίοδο η Εθνική Εταιρεία είχε ως πρόεδρο τον καθηγητή Σπυρίδωνα Λάμπρο. Ένας ακόμη καθηγητής που έγινε μέλος της ήταν ο Ν. Γ. Πολίτης. Πέρα από τους δύο πανεπιστημιακούς, ως συμμετέχοντες στην Εθνική Εταιρεία αναφέρονται και οι λογοτέχνες Ξενόπουλος, Καρκαβίτσας, Παλαμάς. Όπως επίσης και ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας²⁸⁸. Ο Λύτρας την περίοδο εκείνη είχε από κοντά τον αγαπημένο του μαθητή, τον Γεώργιο Ροϊλό. Μάλιστα, κατά την επίσκεψη του Νικόλαου Γύζη στην Αθήνα το 1895, δάσκαλος και μαθητής φωτογραφήθηκαν πλάι-πλάι²⁸⁹. Όμως ο Ροϊλός, όπως είδαμε, απολάμβανε τη συντροφιά όχι μόνο του Λύτρα αλλά και των λογοτεχνών του κύκλου του Σουρή. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονταν οι Ξενόπουλος, Καρκαβίτσας, Παλαμάς.

Η έρευνα σε τμήμα του αρχείου της Εθνικής Εταιρείας, το οποίο φιλοξενείται στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο δεν κατάφερε να εντοπίσει ούτε το όνομα του Νικηφόρου Λύτρα, ούτε του Γεωργίου Ροϊλού²⁹⁰. Ωστόσο, το επώνυμο της οικογένειας Ροϊλού εντοπίστηκε σε τρεις περιπτώσεις²⁹¹. Το ίδιο ίσχυσε και με την έρευνα στο τμήμα του αρχείου της οργάνωσης στα Γενικά Αρχεία του Κράτους. Κι εκεί εντοπίστηκε τρεις

²⁸⁶ Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης...*, σσ. 552-557.

²⁸⁷ Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, *“Η ευγενής μας...”*, σσ. 33-35.

²⁸⁸ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ'), σ. 97.

²⁸⁹ Αναφέρομαι στις ομαδικές φωτογραφίες πριν την αναχώρηση του Γύζη από την Αθήνα το 1895, βλ. α) Νέλλη Μισιρλή, *Γύζης*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1995, σ. 358 και β) Γεώργιος Δροσίνης & Λάμπρος Γ. Κορομηλάς, *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*, Εκδόσεις «Εκλογής», 1953, σ. [200/201].

²⁹⁰ Θα πρέπει να σημειωθεί πως η έρευνα δεν ήταν εξαντλητική, καθώς ελέγχθηκαν –και μάλιστα όχι με κάθε σχολαστικότητα– οι φάκελοι που θα μπορούσαν να περιέχουν λίστες με ονόματα συμμετεχόντων στην οργάνωση. Οι έρευνες στα αρχεία της Εθνικής Εταιρείας, τόσο στο Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο όσο και στα Γενικά Αρχεία του Κράτους, πραγματοποιήθηκαν αντιστοίχως τον Απρίλιο και το Μάιο του 2019.

²⁹¹ Πρόκειται για τον Ροϊλό Λ. (το όνομα εντοπίστηκε σε εντολή εσόδου –ΑΡΙΘ. 460– εκ συνδρομής, με ημερομηνία 5 Ιουλίου 1897 και σε ένα ακόμη έγγραφο με ημερομηνία 28 Ιουλίου 1897 και αρχειακή αριθμηση: 70628) και τον Ροϊλό Δημήτριο, δικηγόρο ετών 35 (έγγραφο με τίτλο: «Κατάστασις Ψηφίσεως» και ημερομηνία 12 Φεβρουαρίου 1897 –αρχειακή αριθμηση: 70809), ο οποίος προτείνεται για ένταξη από τον Ξεν. Στρατηγό.

φορές το όνομα της οικογενείας, χωρίς όμως να πρόκειται για τον Γεώργιο Ροϊλό²⁹². Με τη διαφορά πως εκεί, η καταγραφή «Δημήτριος Ροϊλός» φέρνει στο νου το μεγαλύτερο αδερφό του ζωγράφου. Ο Γεώργιος Ροϊλός το 1897 ήταν τριάντα ετών. Στην καταγραφή του Φεβρουαρίου του 1897 ο «Δημήτριος Ροϊλός» φέρεται να είναι τριάντα πέντε ετών και το επάγγελμά του είναι «δικηγόρος». Τα στοιχεία αυτά είναι σε συμφωνία με ό,τι γνωρίζουμε για τον αδερφό του ζωγράφου²⁹³. Έτσι, βλέπουμε πως είναι πολύ πιθανό ο μεγαλύτερος αδερφός του Γεωργίου να είχε σχέσεις με τους ανθρώπους της Εθνικής Εταιρείας.

Σε κάθε περίπτωση, τα στοιχεία αυτά συνιστούν ισχυρές ενδείξεις περί ενδεχόμενης υποστήριξης των δραστηριοτήτων της Εθνικής Εταιρείας από μέρος του ζωγράφου. Πέρα από τις προαναφερθείσες επισημάνσεις, θα πρέπει να σημειωθεί πως ο Ροϊλός λίγο καιρό πριν το ξέσπασμα του πολέμου, είχε φιλοτεχνήσει ένα έργο (το ζωγραφικό πίνακα *Ο σαλπικτής [εικ. 6]*), το οποίο θα πρέπει να εκληφθεί ως ένα είδος εικαστικής δήλωσης των διακηρυχθέντων σκοπών της μυστικής οργάνωσης²⁹⁴. Σκοπών που έκαναν λόγο περί εθνεγερσίας και αναγκαιότητας ανάληψης πολεμικών μέσων για την προσάρτηση των διεκδικούμενων εδαφών. Ακόμη, γνωρίζουμε πως ο Ροϊλός είχε σχεδιάσει πορτρέτα συμμετεχόντων σε αντάρτικα τμήματα, τα οποία εξοπλίζονταν από τη μυστική οργάνωση για να αναλάβουν δράση στην επικράτεια των διεκδικούμενων

²⁹² Εκεί, διαβάζουμε Ροϊλός Πέτρος (;), μηχανικός (έγγραφο με τίτλο: «Καταστατικό ορκισθέντων αδελφών» Πειραιώς) και Ροϊλός Λάμπρος (έγγραφο με αρ. πρωτ. 140), πρώην Εφέτης (σε έγγραφο δίχως τίτλο, στο οποίο είναι καταχωρημένα μέλη της Ε.Ε. –αρ. καταχώρησης του ονόματος: 38). Στη λίστα με τα ονόματα των μελών της οργάνωσης στον Πειραιά, εντοπίστηκε επίσης το όνομα «Πέτρος Αποστολίδης», δίχως να αναφέρεται η ιδιότητα του μέλους. Έτσι, δεν αποκλείεται να πρόκειται για τον Παύλο Νιρβάνα (τα παραπάνω έγγραφα περιλαμβάνονται στο φάκελο K196B του Αρχείου της Εθνικής Εταιρείας για τα έτη 1896-1897).

²⁹³ Βλ. υποσημείωση 120 της παρούσης εργασίας. Ο Δημήτριος Ροϊλός, πάντως, φαίνεται πως κατά την ψηφοφορία δεν έγινε δεκτός ως μέλος. Επιπλέον, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως τον Δημήτριο προτείνει για νέο μέλος ο Ξενοφών Στρατηγός, μέλος του επιτελείου του διαδόχου στο θεσσαλικό μέτωπο. Στην περίπτωση του Στρατηγού θα αναφερθούμε εκτενέστερα στη συνέχεια.

²⁹⁴ Για πιο συγκεκριμένες παρατηρήσεις του γράφοντος, από τις οποίες προέκυψε η παραπάνω εκτίμηση, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεωργίου Ν. Ροϊλού...*, σσ. 8-10. Θα πρέπει να προστεθεί, δε, στα εκεί υποστηριχθέντα ένα ακόμη στοιχείο: η φωτογραφία στην οποία διακρίνεται ο πίνακας στο εργαστήριο του ζωγράφου, και η οποία δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολις* το Νοέμβριο του 1900, είχε ήδη το 1896 εικονογραφήσει μια πολυσέλιδη έκδοση με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1896, βλ. *Πανελλήνιον εικονογραφημένον λεύκωμα: Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνες*, Αθήνα, 1896, σ. 343. Αυτό σημαίνει πως το έργο είχε ξεκινήσει –αν όχι ολοκληρωθεί– ήδη την εποχή εκείνη. Έτσι, φαίνεται πως η χρονολόγηση της δημιουργίας του έργου μετά το 1897 είναι εσφαλμένη.

βόρειων εδαφών²⁹⁵. Βάσει λοιπόν του συνόλου των στοιχείων που αναφέρθηκαν, συνάγουμε πως ο Γεώργιος Ροϊλός –ακόμη κι αν εν τέλει δεν αποτέλεσε μέλος της– ήταν σε καθημερινή επαφή με ανθρώπους που συμμετείχαν στις δραστηριότητες της Εθνικής Εταιρείας και –πολύ περισσότερο– πως δεν μπορεί παρά να επιθυμούσε διακαώς να βρίσκεται στη Θεσσαλία με το ενθουσιώδες κι “ετοιμοπόλεμο” ελληνικό στράτευμα.

Το επόμενο ζήτημα που οφείλουμε να εξετάσουμε αφορά στην πορεία του ζωγράφου στο πολεμικό μέτωπο. Στόχος είναι να εξοικειωθούμε –κατά το δυνατό– με τις εικόνες που αντίκρυσε ο ζωγράφος τις ημέρες εκείνες, ώστε να είμαστε σε θέση να γνωρίσουμε τι είναι αυτό που τεκμηρίωσε στα πολεμικά του έργα. Σε ποια, όμως, στοιχεία έχουμε δικαίωμα να βασιστούμε για να ανασυνθέσουμε την πορεία στο μέτωπο; Δυστυχώς, δεδομένης της μη διάσωσης προσωπικού αρχείου του ζωγράφου, δεν έχουμε στη διάθεσή μας προσωπικό πολεμικό ημερολόγιο ή κάτι παρόμοιο. Ένα τέτοιου είδους τεκμηριωτικό υλικό θα απαντούσε με σαφήνεια σε πολλά από τα ερωτήματα που θέτουμε.

Ωστόσο, παρά τις ελλείψεις, θα επιμείνουμε. Με ποια, όμως, μέσα; Κατά πρώτον, εξετάζουμε εάν εμπιστευόμαστε –και σε ποιο βαθμό– ως τεκμήρια χωροχρονικής παρουσίας, τους τίτλους των έργων του ζωγράφου από τα πεδία των μαχών: Δελέρια, Γεντζέλια, Φάρσαλα· ήταν πράγματι εκεί ο Ροϊλός; Βρισκόταν η μονάδα στην οποία υπηρέτησε ο ζωγράφος στις εν λόγω τοποθεσίες τις επίμαχες ημερομηνίες; Κατά δεύτερον, ένας πολεμιστής που κρατούσε σημειώσεις, σκιτσάροντας στη διάρκεια των δύσκολων στιγμών, δεν μπορεί παρά να αποτέλεσε και ο ίδιος θέαμα για τους συμπολεμιστές του και μάλιστα αξιοσημείωτο. Στα απομνημονεύματα των συμμετεχόντων στον πόλεμο του 1897, δεν αποκλείουμε την ύπαρξη κάποιας αναφοράς σε έναν νεαρό ζωγράφο, καθηγητή στο Σχολείο των Τεχνών, ο οποίος στις μακρές ανάπαυλες από τις εχθροπραξίες, έβρισκε το κουράγιο εν μέσω κακουχιών για να σχεδιάσει πρόσωπα, πράγματα, στιγμές, τόπους. Πάντως, έως αυτή τη στιγμή δεν έχει εντοπιστεί τέτοιου είδους αναφορά. Εξάλλου, ούτε η έρευνα στο φάκελο με τις πολεμικές πράξεις του 8ου Συντάγματος Πεζικού κατάφερε να διακρίνει το όνομα του

²⁹⁵ Για παράδειγμα το χαρακτηριστικό του Ροϊλού στο οποίο προσωπογραφείται ο Αθανάσιος Μπρούφας (ως «Πρόμαχος της Μακεδονίας»). Ένα από τα αντίτυπα του χαρακτηριστικού (με διαστάσεις 47 x 32 εκ.) βρίσκεται στην κατοχή του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου.

ζωγράφου στις πολυάριθμες –και συχνά απελπιστικά δυσανάγνωστες– χειρόγραφες στρατιωτικές αναφορές²⁹⁶.

Φαντάζει, λοιπόν, αδύνατη η ανασύνθεση της πορείας του ζωγράφου με τρόπο θετικό. Κι έτσι να είναι, όμως, στοιχεία σαν αυτά δεν αποκλείεται να εντοπιστούν με τον καιρό. Προς ώρας, καθώς η έρευνα στοχεύει να εξελιχθεί, να ανοίξει, εξετάζουμε το ζήτημα της πορείας με πνεύμα ευρύτερο. Έτσι, αποφαινόμεστε ότι δεν θα σφάλουμε επιστρατεύοντας απομνημονεύματα συμπολεμιστών του Ροϊλού στο μέτωπο της Θεσσαλίας, δεδομένου ότι στις γενικές τους γραμμές οι παραστάσεις που απέκτησαν ήταν κοινές. Φυσικά, μεγάλη σημασία για εμάς έχει να μην ξεχνάμε πως το βλέμμα του ζωγράφου δεν θα μπορούσε παρά να είναι περισσότερο οξυμένο, μα και πολύ πιο δημιουργικό από εκείνο του μέσου οπλίτη.

Πριν όμως περάσουμε στα απομνημονεύματα, προηγείται η παράθεση των γενικότερων δεδομένων για την επιστράτευση του 1897. Την περίοδο εκείνη, το σύνολο του ανδρικού πληθυσμού της χώρας όφειλε να υπηρετήσει στο στρατό. Η στρατιωτική θητεία ήταν υποχρεωτική για τις ηλικίες από 21 έως 40, ενώ η απαλλαγή δεν ήταν ποτέ οριστική²⁹⁷. Στον ενεργό στρατό η θητεία ήταν ετήσια, με εξαίρεση το Ιππικό, το Πυροβολικό, το Μηχανικό και το Σώμα των Νοσοκόμων. Ο Ροϊλός κατατάχτηκε στο Πεζικό. Επομένως, του αναλογούσε ένα έτος υπηρεσίας. Ως ημερομηνία γέννησης για τον καθορισμό της κλάσης των στρατευσίμων είχε οριστεί η 1η Ιανουαρίου κάθε έτους²⁹⁸. Με το ξέσπασμα του πολέμου, οι κλάσεις –η μία μετά την άλλη– κλήθηκαν σε επιστράτευση. Γνωρίζουμε πως οι γεννηθέντες το 1867 (έτος γέννησης του ζωγράφου), ή ορθότερα η κλάση του 1888, κλήθηκε στα όπλα στις 4 Μαρτίου²⁹⁹.

Μπορούμε, τώρα, να φανταστούμε το ζωγάφο να αφήνει πίσω την καθημερινότητα, το ατελιέ και τις υποχρεώσεις στη Σχολή και να κατευθύνεται την ημέρα –περίπου– εκείνη προς τη στρατολογία. Η πρωτεύουσα του καθενός από τους δεκαέξι νομούς της χώρας είχε το δικό της στρατολογικό γραφείο³⁰⁰. Δεδομένου ότι το όνομα του ζωγράφου βρέθηκε στο στρατολογικό μητρώο του νομού Αρκαδίας, το

²⁹⁶ Πρόκειται για το φάκελο Φ1710ΥΓ, ο οποίος φυλάσσεται –τόσο σε φυσική μορφή, όσο και με τη μορφή slides– στο αρχείο της Διεύθυνσης Ιστορίας Στρατού.

²⁹⁷ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης...*, σσ. 190-191.

²⁹⁸ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης...*, σ. 191.

²⁹⁹ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 68.

³⁰⁰ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 66.

πιθανότερο είναι ο Ροϊλός να ξεκίνησε για την Τρίπολη. Παρόλα αυτά, σε ημέρες αναβρασμού οι συνθήκες δεν είναι πάντοτε τόσο αυστηρές. Όπως αναφέρεται, οι νέες μονάδες την περίοδο του πολέμου του 1897 σχηματίζονταν με πρόχειρο τρόπο από τους εφέδρους που κατέφταναν, ασχέτως πού είχαν υπηρετήσει. Η κατάταξη γινόταν ορισμένες φορές ακόμη και σύμφωνα με τις προτιμήσεις των ίδιων των στρατευομένων³⁰¹. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, η μετάβαση στην πρωτεύουσα της Αρκαδίας να παρακάμφθηκε και ο ζωγράφος να έφυγε για το μέτωπο επισκεπτόμενος μονάχα το στρατολογικό γραφείο των Αθηνών.

Η δύναμη του Στρατού Θεσσαλίας ήταν περίπου 40.000 άνδρες και 96 πυροβόλα³⁰². Το καθένα από τα τάγματα του Πεζικού ήταν επανδρωμένο με 700 πολεμιστές³⁰³. Οι μεταφορές γίνονταν όλες από τη θάλασσα, μιας και ο σιδηρόδρομος Αθήνα-Λάρισα δεν είχε κατασκευαστεί ακόμη. Τα στρατεύματα αποβιβάζονταν στο λιμάνι του Βόλου³⁰⁴. Ο Ροϊλός, λοιπόν, έφτασε στο Βόλο. Από εκεί, υπήρχε η δυνατότητα τα στρατεύματα να επιβιβαστούν σε τρένο και διαμέσου του θεσσαλικού σιδηροδρομικού δικτύου³⁰⁵ να προωθηθούν στο Βελεστίνο, στα Τρίκαλα, στη Λάρισα³⁰⁶. Προς τα πού κινήθηκε ο ζωγράφος; Σε ποια στρατιωτική μονάδα εντάχθηκε; Το φύλλο πορείας που του είχε δοθεί θα έγραφε «8ο Σύνταγμα Πεζικού»· οι λέξεις αυτές διακρίνονται καθαρά στο στρατιωτικό του μητρώο³⁰⁷. Επομένως, θα κινήθηκε –είτε αυτόνομα είτε συντεταγμένα με συναδέλφους της ίδιας στρατιωτικής μονάδας– προς τα εκεί όπου είχε στρατοπεδεύσει το 8ο Σύνταγμα Πεζικού.

Με τι ειδικότητα, όμως, βρέθηκε στο μέτωπο ο Ροϊλός, αν όχι ως ζωγράφος; Στο μητρώο του διαβάζουμε «Τφ». Υποθέσαμε πως με τον τρόπο αυτό δηλωνόταν σε συντομογραφία ότι ο ζωγράφος ήταν ένας απλός τυφεκιοφόρος. Όμως, υπήρχε κι ένα

³⁰¹ Θεοφάνης Κοπανιτσάνος & Πηγή Καλογεράκου (επιμ.), *Μνήμες πολέμου 1897-1974. Οι αγώνες του ελληνικού έθνους μέσα από προσωπικές μαρτυρίες*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2012, σ. 4.

³⁰² Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού 1821-1997*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 1997, σ. 80.

³⁰³ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 69.

³⁰⁴ Βλ. α) Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 70 και β) Θεοφάνης Κοπανιτσάνος & Πηγή Καλογεράκου (επιμ.), *Μνήμες πολέμου ...*, σ. 4.

³⁰⁵ Σιδηροδρομικό δίκτυο, μέρος της κατασκευής του οποίου είχε επιβλέψει ο πατέρας του Giorgio de Chirico, βλ. Κώστας Ανδριλουδάκης, «Τα θεσσαλικά τρένα στον πόλεμο», *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σ. 25.

³⁰⁶ Γεώργιος Δ. Μαστέλλος, *Απομνημονεύματα 1897*, Πελασγός, 1994, σ. 15.

³⁰⁷ Η μονάδα στην οποία κατετάγη ο ζωγράφος, σύμφωνα με το μητρώο του [εικ. ΙΙ], είναι: 8^ο Σύνταγμα, Τάγμα 2^ο, Λόχος [;].

δεύτερο ενδεχόμενο, λιγότερο πιθανό, να είχε καταταγεί ως τηλεγραφετής. Δεδομένου ότι μεταξύ των στρατιωτικών μονάδων υπήρχε λόχος τηλεγραφετών³⁰⁸, δεν μπορούσε να αποκλειστεί μια τέτοια περίπτωση. Τελικά, μετά από αντιπαραβολή με τις υπόλοιπες καταχωρήσεις του ίδιου καταλόγου, διαπιστώσαμε ότι το «Γφ» δεν ήταν παρά το άρθρο «Τη», το οποίο κατά κανόνα συμπληρωνόταν με μια ημερομηνία. Για τον Ροϊλό καμία τέτοια ημερομηνία δεν υπήρχε. Επιπλέον, η αντιπαραβολή με τα άλλα μητρώα, κατέδειξε πως για πολλούς από τους συμμετέχοντες στον πόλεμο του 1897 υπήρχε μια ξεχωριστή καταχώρηση σε διπλανή στήλη. Μάλιστα, για τους εν λόγω στρατιώτες, οι μονάδες στις οποίες παρουσιάστηκαν το 1897 ήταν άλλες από εκείνες στις οποίες είχαν καταταγεί. Για το ζωγράφο καταχώρηση με ημερομηνία 1897 δεν υπήρχε. Από την άλλη, δεν έχουμε στη διάθεσή μας κανένα στοιχείο από το οποίο να προκύπτει πως ο Ροϊλός στον πόλεμο ήταν βαθμοφόρος. Τέλος, οφείλουμε να προεξοφλήσουμε το “μελλοντικό” γεγονός ότι ο Ροϊλός, μετά το πέρας της περιπέτειας στο θεσσαλικό μέτωπο, εξασφάλισε την απαλλαγή του από το υπόλοιπο της στρατιωτικής θητείας, καταβάλλοντας χρηματική αποζημίωση, όπως προβλεπόταν από το άρθρο 179 του νόμου ΒΤΟΗ του 1896³⁰⁹.

Ας συνοψίσουμε την επικρατέστερη εκδοχή βάσει των έως τώρα δεδομένων. Ο Ροϊλός από τον Πειραιά επιβιβάστηκε σε κάποιο από τα διαθέσιμα ατμόπλοια –είτε το *Θεσσαλία*³¹⁰ ή το *Αλβανία*³¹¹– και με τον τρόπο αυτό προσέγγισε το θεσσαλικό μέτωπο. Έφτασε στο λιμάνι του Βόλου. Εκεί αποβιβάστηκε και συνέχισε –το πιθανότερο σιδηροδρομικώς– ως απλός τυφεκιοφόρος στρατιώτης πεζικού προς το μέρος στο οποίο είχε εγκατασταθεί ο σταθμός διοικήσεως του 8ου Συντάγματος Πεζικού.

Το 8ο Σύνταγμα Πεζικού είχε διοικητή τον Νικόλαο Γιαννικόστα. Ο σταθμός διοίκησης της μονάδας εγκαταστάθηκε στα παρακάτω μέρη: Ρεβένι (4/4/97), Φάρσαλα (13/4/97), Βελεστίνο (16/4/97), Αλμυρός (24/4/97), Σούρπη (25/4/97) και Ανθήλη Λαμίας (8/5/97). Οι σημαντικότερες ενέργειες του 8ου Συντάγματος Πεζικού ήταν οι ακόλουθες: α) εξασφάλιση υποτομέα Ρεβενίου και απόκρουση επίθεσης κατά του υψώματος Ταβέρνας – σύμπραξη με το 7ο Σύνταγμα Πεζικού (5-11/4/97), β) σύμπτυξη προς τα Φάρσαλα (12-13/4/97), γ) κίνηση και εγκατάσταση στο Βελεστίνο (15-16/4/97),

³⁰⁸ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης...*, σ. 181.

³⁰⁹ Σύμφωνα με ό,τι διαβάζουμε στο κάτω δεξιά πεδίο του στρατιωτικού του μητρώου.

³¹⁰ Όπως ακριβώς έκανε και ο Γεώργιος Μαστέλλος, βλ. Γεώργιος Δ. Μαστέλλος, *Απομνημονεύματα 1897...*, σ. 14.

³¹¹ Όπως ο Δημητρακόπουλος, βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 32.

δ) απόκρουση επίθεσης κατά του Βελεστίνου (17-18/4/97), ε) εξασφάλιση του Βελεστίνου και επιτυχής απόκρουση επιθέσεων στη μάχη του Βελεστίνου στις 23 και 24 Απριλίου (18-24/4/97), στ) σύμπτυξη προς Αλμυρό και ανάληψη του τομέα Σούρπης (24-25/4/97) και ζ) σύμπτυξη προς Στυλίδα-Ανθήλη (7-8/5/97)³¹².

Όπως προκύπτει από τη βιβλιογραφία, το 8ο Σύνταγμα Πεζικού συγκροτήθηκε στις 5 Απριλίου του 1897 στο Ρεβένι. Η γνώση αυτή μας αποκαλύπτει πως μεταξύ της παρουσίας στο στρατολογικό γραφείο (αρχές Μαρτίου) και της ένταξης στο 8ο Σύνταγμα Πεζικού, μεσολάβησε για τον Ροϊλό ένα χρονικό διάστημα ενός μήνα περίπου. Έτσι, ανοίγονται μπροστά μας τα εξής ενδεχόμενα: α) ο ζωγράφος δεν αναχώρησε από τις πρώτες ημέρες του Μαρτίου για το μέτωπο, οπότε i) είτε συνέχισε για λίγες ακόμη ημέρες την καθημερινότητά του στην Αθήνα, ii) είτε παρέμεινε σε κάποιο στρατόπεδο στην Αττική, iii) ή σε στρατόπεδο/ξενοδοχείο/οικείο σπίτι στην Αρκαδία³¹³, β) αναχώρησε από τις αρχές Μαρτίου για τη Θεσσαλία και μέχρι να συγκροτηθεί το 8ο Σύνταγμα Πεζικού ήταν προσκολλημένος σε μίαν άλλη στρατιωτική μονάδα.

Σε κάθε περίπτωση, έχουμε δεχτεί πως ο ζωγράφος ακολούθησε στις μετακινήσεις της στο θεσσαλικό μέτωπο τη μονάδα που αναγράφεται στο στρατιωτικό του μητρώο. Έχουμε, δηλαδή, αποφασίσει πως ο Ροϊλός δεν αποσπάστηκε από το 8ο Σύνταγμα Πεζικού, δυνατότητα η οποία θα τον ήθελε να διαθέτει πλήρη ελευθερία κινήσεων. Με την παραδοχή αυτή, ο Ροϊλός συμμετείχε στις –και απέκτησε παραστάσεις από τις– συγκρούσεις στις θέσεις Ρεβένι/Ταβέρνα και Βελεστίνου³¹⁴. Οι κύριες μάχες στο Βελεστίνο πραγματοποιήθηκαν στις 23-24 Απριλίου. Ο σταθμός διοίκησης του 8ου

³¹² Κωνσταντίνος Νερούτσος, Νικόλαος Γεωργακάκης, Γεώργιος Ράγγος & Μαργαρίτα Τσιμπουξή-Τασσοπούλου, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 1993, σσ. 416-417.

³¹³ Βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 23.

³¹⁴ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η χιουμοριστική μομφή πως «ο Ροϊλός επήγε και στον πόλεμο κι επολέμησε... να ιδή καμμία μάχη αλλά...», φράση την οποία διαβάζουμε στη χριστουγεννιάτικη έκδοση της *Εστίας*, βλ. «Τα πειράγματα της Εστίας», *Διαδρομές*, 2008, σ. 10, διαθέσιμο στο σύνδεσμο <http://www.kairatos.com.gr/diadromes-2007.pdf> (πρόσβαση: 16/5/2019). Μια ακόμη μομφή περί της μαχητικότητας του ζωγράφου κατά τη διάρκεια του πολέμου του 1897 διατυπώθηκε από τον Ιωάννη Κονδυλάκη, ο οποίος εκνευρισμένος με τον Ροϊλό εξαιτίας ενός πειράγματος, απευθύνθηκε στην κα. Σουρή, χαρακτηρίζοντας το ζωγράφο με τη λέξη «απόλεμος». Ωστόσο, ο Κρίτων Σουρής, υιός του Γεώργιου Σουρή, ο οποίος καταγράφει το περιστατικό, σπεύδει να αποκαταστήσει τη συμμετοχή του Ροϊλού στον πόλεμο. Με τη διαφορά πως αντί να αναφερθεί σε σαφή πολεμικά γεγονότα και πράξεις, κάνει λόγο για τις εκ του φυσικού αποδοθείσες πολεμικές εικόνες του ζωγράφου, βλ. Κρίτων Σουρής, *Ο Γεώργιος Σουρής και η εποχή του*, Αθήνα, 1949, σ. 222.

Συντάγματος βρισκόταν εγκατεστημένος στο Βελεστίνο³¹⁵, όπου στις 23 Απριλίου είχε παρατάξει τρία τάγματα³¹⁶. Συνεπώς, προκύπτει πως στις 23 Απριλίου του 1897 το 8ο Σύνταγμα Πεζικού και μαζί του ο Γεώργιος Ροϊλός δεν βρίσκονταν στα Φάρσαλα, αλλά στο Βελεστίνο. Επομένως, διαβλέπουμε δύο ενδεχομενικές απαντήσεις ως προς το κρίσιμο ερώτημα που έχουμε θέσει: είτε α) ο Ροϊλός δεν ήταν παρών στα Φάρσαλα στις 23 Απριλίου του 1897 ή β) ήταν παρών, δεδομένου ότι εν τέλει δεν είχε ενσωματωθεί στη στρατιωτική μονάδα που έχει καταγραφεί στο μητρώο του.

Επανερχόμαστε στο πρώτο από τα δύο μέσα που προαναφέραμε, τα οποία προσφέρονται για την ανασύνθεση της πορείας του ζωγράφου στο μέτωπο, τους τίτλους των έργων του. Αρχικά, σε ό,τι αφορά την τοποθεσία «Δελέρια»: εκτός του μεγάλου πίνακα που αγοράστηκε από το βασιλιά, ο Ροϊλός είχε φιλοτεχνήσει τουλάχιστον ένα ακόμη έργο με την ίδια τοποθεσία στον τίτλο³¹⁷. Οι τίτλοι των δύο έργων μοιάζουν να συγκροτούν μian ισχυρή ένδειξη περί της παρουσίας του ζωγράφου στα Δελέρια, την ημέρα της μάχης. Ο Επισκοπόπουλος μας διαβεβαιώνει –τον Αύγουστο του 1897– πως τα υπό επεξεργασία πολεμικά έργα του Ροϊλού παρίσταναν επεισόδια στα οποία ο ζωγράφος είχε λάβει μέρος³¹⁸. Το ίδιο ισχυρίστηκε και για τον πρώτο μεγάλο πολεμικό πίνακα, τα *Δελέρια*. Ο Ροϊλός, λέει ο Επισκοπόπουλος, βρέθηκε στο μέρος εκείνο με το όπλο στο χέρι και πολέμησε³¹⁹. Το ίδιο ακριβώς υποστήριξε και ο Λοβέρδος· ο Ροϊλός, λέει, πολέμησε πράγματι στα Δελέρια³²⁰.

Η μάχη στα Δελέρια πραγματοποιήθηκε στις 11 Απριλίου. Ο σταθμός διοικήσεως του 8ου Συντάγματος Πεζικού τη συγκεκριμένη ημέρα βρισκόταν στο Ρεβένι, θέση η οποία υπολογίζεται λίγες δεκάδες χιλιόμετρα νοτίως των Δελερίων. Όπως είδαμε προηγουμένως, το 8ο Σύνταγμα Πεζικού δεν φέρεται να πήρε μέρος στην εν λόγω μάχη. Ως Σύνταγμα υπαγόταν –από τις 4/4/97 μέχρι τις 14/4/97– στην IVη Ταξιαρχία, η οποία

³¹⁵ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σσ. 416-417.

³¹⁶ Ν. Κ. Σπυρόπουλος, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, 1933, σ. 107.

³¹⁷ Ο τίτλος του έτερου πίνακα ήταν *Πρόχωμα στα Ντελέρια*, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού...*, σσ. 11-14.

³¹⁸ Βλ. Νίκος Επισκοπόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν... . Κάτι που σημαίνει πως –σύμφωνα με τον Επισκοπόπουλο– ο Ροϊλός ήταν παρών στη μάχη των Δελερίων. Ωστόσο, μπορούμε άραγε να εμπιστευτούμε τυφλά τον υπερφιλόδοξο εκείνο νεαρό συντάκτη, ο οποίος, όπως έλεγε και ο Νιρβάνας, έγραφε πιο γρήγορα απ' ό,τι σκεφτόταν (βλ. Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η τέχνη πτεροφύει εν οδύνη*, Αθήνα, Ποταμός, 2005, σ. 483);

³¹⁹ Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν... .

³²⁰ Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι... .

συγκροτούσε τη 2η Μεραρχία που είχε για διοικητή τον Γεώργιο Μαυρομιχάλη. Το 8ο Σύνταγμα Πεζικού από τις 15/4/97 εντάχθηκε στην 3η Ταξιαρχία, η οποία από τις 14/4/97 είχε γίνει ανεξάρτητη, υπό το Αρχηγείο³²¹. Στρέφουμε, τώρα, το βλέμμα σε μια αναπαραγωγή της εικόνας του Ροϊλού. Οι έφιπποι που απεικόνισε ο Ροϊλός στα *Δελέρια* μάς είναι γνωστοί: πρόκειται για τον Μαυρομιχάλη και τους επιτελείς του³²². Δεδομένου, λοιπόν, ότι βλέπουμε τους Μαυρομιχάλη και Μοσχόπουλο (ταγματάρχης του Μηχανικού που αντικατέστησε στις 21/4/97 τον Αγαμέμνονα Πάλλη, ο οποίος έγινε επιτελάρχης του διαδόχου στη θέση του Σαπουντζάκη), έχουμε να κάνουμε με μαχητές της 2ης Μεραρχίας³²³. Ο Ροϊλός στην εικονοποιία του φαίνεται πως στάθηκε εξόχως ακριβής³²⁴. Ωστόσο, παρότι η 4η Ταξιαρχία αναφέρεται να συμμετείχε στους ελιγμούς και τις συγκρούσεις στα Δελέρια, καμία αναφορά δεν εντοπίστηκε για το 8ο Σύνταγμα Πεζικού· για τον απλό λόγο ότι το 3ο Σύνταγμα Πεζικού ήταν η μοναδική μονάδα του Πεζικού

³²¹ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σσ. 404-405 & 416.

³²² Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν... Πρόκειται, προφανώς, για το συνταγματάρχη Γεώργιο Μαυρομιχάλη, διοικητή της 3ης Μεραρχίας του στρατού Θεσσαλίας, βλ. α) Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 400 και β) Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου* (τ. Α'), Αθήνα, εκδόσεις Γεωργ. Δ. Φέξη, 1898, σ. 229. Ο Ρούνιος μας πληροφορεί πως ο υπέας του λευκού αλόγου είναι ο Μοσχόπουλος –πρόκειται για τον ταγματάρχη Μοσχόπουλο, βλ. Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 400– και πως ο πίνακας αγοράστηκε –το κείμενό του προέρχεται, υπενθυμίζω, από άρθρο που έχει γραφτεί τον Ιανουάριο του 1929– από τον Κάσδαγλη, ομογενή της Αιγύπτου, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 144.

³²³ Βλ. Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σσ. 400-417. Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μονάχα έναν υπαινιγμό σχετικά με τη ζωγραφική εικόνα των *Δελεριών*, όπως την έχουμε υπόψη μας. Σε κανένα κείμενο δεν αναφέρεται η παρουσία του διαδόχου εντός της εικόνας. Ωστόσο ο πίνακας, όπως προείπαμε, διαμέσου της αγοράς του βασιλέα Γεωργίου κατέληξε ιδιοκτησία του. Στις αναπαραγωγές που διαθέτουμε, ως κεντρικό πρόσωπο εμφανίζεται ένας υπέας καβάλα σε μαύρο άλογο. Ο εν λόγω υπέας μοιάζει να είναι ο μόνος που δεν μετέχει στα τεκταινόμενα. Αντ' αυτού, δείχνει να ποζάρει όντας στραμμένος προς το μέρος του θεατή. Ο διάδοχος Κωνσταντίνος, όπως απεικονίζεται και στη *Μάχη των Φαρσάλων*, ίππευε μαύρο άλογο. Οι περιγραφές του πίνακα που έχουμε υπόψη είναι: α) Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν...», β) Ο Ρίπ, «Η καλλιτεχνική έκθεση ..., γ) Θωμάς Θωμόπουλος, «Καλλιτεχνική έκθεση... και δ) Τζιόρτζιο Ντε Κίρικο, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου...*, σ. 36 (βεβαίως, διαθέτουμε και μια αρκετά μεταγενέστερη περιγραφή από τον Ρούνιο, ο οποίος όμως περιέγραψε το έργο από μνήμης ή βάσει σημειώσεων/βιβλιογραφικών αναφορών/άρθρων, βλ. Κωνσταντίνος Χ. Ρούνιος, *Ιστορία της Στεμνίτισης...*, σ. 144). Όπως φαίνεται, οι τέσσερις περιγραφές βασίζονται στην εικόνα που είχε το έργο έως και την έκθεση του 1899. Ο πίνακας αγοράστηκε από το βασιλέα Γεώργιο την εποχή εκείνη, βλ. Ο Ρίπ, «Η καλλιτεχνική έκθεση του Ζαπτείου», *Εμπρός*, 30 Μαρτίου 1899. Η πρώτη αναπαραγωγή που διαθέτουμε δημοσιεύτηκε το Σεπτέμβριο του 1901 στα α) *Παναθήναια*, βλ. *Παναθήναια*, 15 Σεπτεμβρίου 1901, τ. Β', σ. 404. Οι επόμενες αναπαραγωγές του έργου (βλ. β) *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928, τχ. 20-44, σ. 937 και γ) *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21)..., σ. 208) παρουσιάζουν την ίδια εικόνα του έργου. Επομένως –και τούτος είναι ο υπαινιγμός στον οποίο προχωρούμε– ο πίνακας δεν αποκλείεται να τροποποιήθηκε από τον Ροϊλό, μετά την αγορά από το βασιλέα Γεώργιο. Τέλος, να σημειώσουμε πως τα *Δελέρια* είχαν αναπαράχθει πριν το 1909 στο λιθογραφείο του Κώστα Ασπιώτη, βλ. «Η έκθεση Ασπιώτη», *Ακρόπολις*, 23 Μαΐου 1909.

³²⁴ Για να καταλάβει κανείς τι εννοούμε, βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεση της Α. Β. Υψηλότητας του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατεία του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898, σ. 128.

που πολέμησε στα Δελέρια³²⁵. Έτσι, όντας ενσωματωμένος στο 8ο Σύνταγμα Πεζικού, ο Ροϊλός δεν θα μπορούσε να είχε πολεμήσει στα Δελέρια. Μήπως, λοιπόν, ο ζωγράφος δεν ακολουθούσε το 8ο Σύνταγμα Πεζικού;

Προχωράμε για τα Γεντζέλια, μια θέση που εντοπίζεται πλησίον του Αλμυρού. Πρόκειται για το Άνω Γιαντζελί και το Κάτω Γιαντζελί. Οι τοποθεσίες αυτές άλλαξαν ονομασία το 1927 και σήμερα κάνουμε λόγο για τον «Άγιο Σπυρίδωνα Αλμυρού» και το «Δούκα Αλμυρού», αντιστοίχως³²⁶. Είναι εξαιρετικά δύσκολο τα Γεντζέλια να αποτέλεσαν ενδιάμεσους σταθμούς στη μετακίνηση μιας στρατιωτικής μονάδας από τα Φάρσαλα προς το Δομοκό. Τα Γεντζέλια βρίσκονται νοτίως του Βελεστίνου, όπως επίσης και των Φαρσάλων. Όμως, βρίσκονται πολύ πλησιέστερα στο Βελεστίνo. Έτσι, το πιθανότερο είναι τα Γεντζέλια να υπήρξαν για τον Ροϊλό και τη μονάδα του ένας σταθμός στη διαδρομή από το Βελεστίνo προς το Δομοκό³²⁷.

Θα πρέπει, ωστόσο, να εξηγήσουμε γιατί λέμε *προς* το Δομοκό. Στα *Γεντζέλια* [εικ. 7], ο Ροϊλός απεικόνισε μια στιγμή ανάπαυλας για τους στρατιώτες κι όχι ένα σκηνικό μάχης. Στον πίνακα δεν φαίνεται να έχει προβλεφθεί μια κεντρική φιγούρα, ένας ανώτερος αξιωματικός. Στο βάθος της εικόνας διακρίνεται μια δεύτερη στρατιωτική μονάδα που συνεχίζει την πορεία της. Δεδομένης της χαλαρότητας των πολεμιστών του πρώτου επιπέδου, υποθέτουμε πως δεν βλέπουμε μian επιθετική κίνηση ή μια κίνηση προώθησης για την κατάληψη στρατηγικής θέσης. Για το λόγο αυτό, υποθέτουμε πως το πιθανότερο πρόκειται για μία από τις υποχωρήσεις του ελληνικού στρατεύματος. Οι μετακινήσεις των στρατιωτικών μονάδων στον πόλεμο του 1897 δεν γίνονταν πάντοτε συντεταγμένα³²⁸. Έτσι, εικάζουμε πως τα *Γεντζέλια* παρουσιάζουν ένα επεισόδιο κατά την υποχώρηση από το Βελεστίνo μετά τη μάχη στα Φάρσαλα, όταν το στράτευμα εγκατέλειπε και αυτές τις δύο θέσεις για να ανασυνταχθεί στο Δομοκό, όπου θα δινόταν η επόμενη χαμένη μάχη.

³²⁵ Βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σσ. 122-135.

³²⁶ Βλ. Δ. Λιθοξόος, «Οι παλιές ονομασίες των χωριών της Θεσσαλίας», στο: <https://www.thessaliatv.gr/news/20007/oi-palies-onomasies-twn-xwriwn-ths-thessalias/> (πρόσβαση: 18/5/2019).

³²⁷ Βλ. <http://geolocated.org/GR/43/8442a018> (πρόσβαση: 18/5/2019). Για τις διαδρομές που ακολούθησε το ελληνικό στράτευμα κατά την υποχώρηση από το Βελεστίνo και τα Φάρσαλα για το Δομοκό, βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, Πίνακες 22 & 29.

³²⁸ Βλ. α) Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σσ. 65-66 & 69-70 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες. Μία σελίς του Ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897. Πρόσωπα και πράγματα*, Αθήνα, 1898, σσ. 18-21.

Θα επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε τις εικόνες που αντίκρυσε ο Ροϊλός³²⁹. Ο ζωγράφος πριν ξεκινήσει για το μέτωπο έζησε τον ενθουσιασμό της Αθήνας, συμμετείχε στη φρενίτιδα που είχε καταλάβει τον ελληνικό πληθυσμό³³⁰. Ο ίδιος ενθουσιασμός συνταξίδεψε με το στράτευμα κατά τη μετάβαση στο πολεμικό μέτωπο, στα ατιμόπλοια που έφευγαν από τον Πειραιά για το Βόλο. Ο Ροϊλός έφτασε στη Θεσσαλία, εντάχθηκε στο 8ο Σύνταγμα Πεζικού και πολέμησε στις μάχες που συμμετείχε η μονάδα του. Με το όπλο στο χέρι, στόχευσε αντιπάλους, πυροβόλησε, δέχτηκε εχθρικά πυρά· απειλήθηκε, κινδύνευσε. Τι μπορεί να ένιωσε ο ζωγράφος κατά την πρώτη του επαφή με το θέατρο του πολέμου; Επέδειξε θάρρος, γενναιότητα, σθένος, ηρωισμό; Ή, μήπως, φοβήθηκε για τη ζωή του; Οι οβίδες έπεφταν βροχή στο πεδίο της μάχης, οι σφαίρες σφύριζαν γύρω του. Ομοβροντίες από φίλια και εχθρικά πυρά, ήχοι πρωτόγνωροι, εκκωφαντικοί, εντυπωσιακοί. Λέγεται πως για όσους δεν είχαν προηγούμενες εμπειρίες από τον πόλεμο, η αίσθηση ότι καταδιώκονται από το πυροβόλο ήταν έντονη και προκαλούσε τάσεις φυγής³³¹. Και κυρίως οι πρώτες στιγμές από τη μάχη είναι οι ιδιαίτερες έντονες. Οι αισθήσεις λειτουργούν αλλιώς· ο μαχητής βρίσκεται σε υπερδιέγερση. Οι εικόνες που βλέπει είναι τόσο εντυπωσιακές, που οι μνήμες τον ακολουθούν εφ' όρου ζωής³³². Ωστόσο, με την πάροδο των στιγμών, ο μαχητής αρχίζει να εξοικειώνεται, συνηθίζει. Ο ήχος των οβίδων δεν είναι πια όπως πρώτα³³³. Ο ίδιος ο Ροϊλός έζησε έντονες στιγμές, είδε ζωηρές και εντυπωσιακές σκηνές. Πράγματι, εντυπωσιάστηκε· οι εικόνες χαραχτηκαν βαθιά μέσα του³³⁴.

Το ελληνικό στράτευμα αντίκρυσε στη Θεσσαλία ουκ ολίγες σκηνές υποχώρησης³³⁵. Στη λέξη «πανικός» ανατέθηκε να συνοψίσει ό,τι κάθε μία από τις φορές ένιωθαν οι κάτοικοι των συνοριακών περιοχών, αναμένοντας απευχόμενοι την

³²⁹ Πρβλ. τον τίτλο του βιβλίου του Βρυζάκη: «Πολεμικά εικόνες Μία σελίς του Ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897 - Πρόσωπα και πράγματα».

³³⁰ Βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 11.

³³¹ Γιώργος Μαργαρίτης, «1897: Οι επισκέψιμες πλευρές ενός πολέμου», στο *Ο πόλεμος του 1897. Διήμερο με την ευκαιρία των 100 χρόνων...*, σ. 86.

³³² Γεώργιος Δ. Μαστέλλος, *Απομνημονεύματα 1897...*, σ. 29.

³³³ Βλ. α) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σσ. 29-30 και β) Λάμπρος Καταφυγιώτης, «Το 9ο Τάγμα των Ευζώνων στον πόλεμο του 1897», στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο (τ. 31ος). Αφιέρωμα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897*, Λάρισα, εκδόσεις Κ. Σπανός, 1997, σ. 66.

³³⁴ Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...».

³³⁵ Βλ. α) Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σσ. 67 & 87 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σσ. 81-82.

επερχόμενη προέλαση των οθωμανικών στρατευμάτων³³⁶. Συναισθήματα αντίστοιχα ένωσαν και οι Έλληνες στρατιώτες, καθώς υποχωρούσαν ηττημένοι και δίχως καμία τάξη³³⁷. Η πλέον τραγική υποχώρηση ήταν εκείνη της Λάρισας. Οι υπερασπιστές της την άφησαν κυριολεκτικά απροστάτευτη. Οι στρατιώτες μάθαιναν για λιποταξίες³³⁸, αντίκρουζαν λεηλασίες³³⁹. Οι μάχες δεν γεννούν μονάχα ηρωισμούς· εντός τους κυοφορείται μια ανάλογη ποσότητα δειλίας³⁴⁰. Όμως, διόλου σπάνιο φαινόμενο δεν ήταν και οι εμφύλιες διενέξεις. Η δράση εγχώριων αντάρτικων ομάδων αποτέλεσε μια επιπλέον μάλιστα για τους κατατρεγμένους κατοίκους της Θεσσαλίας³⁴¹. Ο ζωγράφος, λοιπόν, στο θεσσαλικό μέτωπο είδε με τα ίδια του τα μάτια, όλα όσα με λέξεις περιγράψαμε, να συμβαίνουν γύρω του.

Ο Σπυρίδων Λοβέρδος κάνει αναφορά σε ένα περιστατικό του θεσσαλικού μετώπου, περιστατικό κατά το οποίο ο Ροϊλός ήταν παρών. Οι δύο τους –Ροϊλός και Λοβέρδος– συναντήθηκαν σε ένα καφενείο της Λάρισας τη Μεγάλη Παρασκευή (στις 11 Απριλίου, δηλαδή³⁴²), αφού είχε ξεκινήσει η φυγή κι ο πανικός. Στο καφενείο είχαν μαζευτεί εξουθενωμένοι αξιωματικοί· δεν υπήρχε, όμως, σταγόνα για να ξεδιψάσουν. Έξω από το μαγαζί συνέχιζε ως θέαμα η υποχώρηση. Ένας εθελοντής της φιλελληνικής λεγεώνας αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει· όμως συγκρατήθηκε από δύο αξιωματικούς του Ιππικού³⁴³.

³³⁶ Βλ. χαρακτηριστικά α) Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 102 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 63.

³³⁷ Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 18.

³³⁸ Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 47.

³³⁹ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 190-191.

³⁴⁰ Ο φάκελος με τα έγγραφα του 8ου Συντάγματος Πεζικού περιέχει εκτός από περιπτώσεις ανδραγαθημάτων, πλήθος αναφορών με περιστατικά εγκατάλειψης θέσεων μάχης, δειλίας, λιποταξίας, βλ. Φάκελος: Φ1710ΥΓ, *Εκθέσεις πολεμικών πράξεων, 8ου πεζικού συντάγματος. Στρατός Θεσσαλίας* (τα έγγραφα είναι διαθέσιμα σε φυσική μορφή και σε μορφή slides στη Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού).

³⁴¹ Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 73.

³⁴² Βλ. «Πάσχα 1897 και κινητές εορτές», στο: <https://www.eortologio.net/pasxa/etos/1897> (πρόσβαση: 4/6/2019). Από την πληροφορία του Λοβέρδου μαθαίνουμε πως ο Ροϊλός στις 11 Απριλίου βρισκόταν στη Λάρισα. Το 8ο Σύνταγμα Πεζικού (οι επιμέρους μονάδες του), όπως αναφέρθηκε, βρισκόταν κάπου μεταξύ Ρεβενίου (μια τοποθεσία πολύ κοντινή στη Λάρισα) και Φαρσάλων. Επομένως, η πληροφορία του Λοβέρδου δεν αντιβαίνει στον ισχυρισμό πως ο Ροϊλός πράγματι ακολουθούσε το 8ο Σύνταγμα Πεζικού στις μετακινήσεις του.

³⁴³ Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι... . Ίσως, έχει τη σημασία του το γεγονός πως, όπως μια παλαιότερη αναφορά μάς πληροφορεί, ο πίνακας *Γεντζέλια* ανήκε στη συλλογή Λοβέρδου, βλ. Στέφανος Ξενόπουλος, «Έλληνες ζωγράφοι: Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 8. Δεν αποκλείεται το έργο να βρίσκεται μέχρι και σήμερα στην κατοχή του Ιδρύματος Σπύρου Λοβέρδου. Δυστυχώς, για την ώρα δεν έχει σταθεί εφικτή η επικοινωνία με τους ανθρώπους του Ιδρύματος.

Σήμερα, καθώς κοιτάζουμε από απόσταση τις ημέρες εκείνες, τα γεγονότα τείνουν να αναδεικνύουν τη δραματική τους όψη. Όπως στις κινηματογραφικές ταινίες, το βάρος των ιστορικών αφηγήσεων φαίνεται να γέρνει κατά κανόνα στις τραγικές στιγμές. Μια ιστορία, λοιπόν, που αξίζει κανείς να αφηγηθεί συντίθεται απαραίτητως και αποκλειστικά από συμβάντα τραγικά; Κάτι τέτοιο δεν είναι αληθές. Στην περίπτωση που μελετάμε, στον πόλεμο του 1897, οι μαχητές είχαν στη διάθεσή τους την ώρα να ασχοληθούν και με πιο καθημερινά πράγματα. Είχαν το χρόνο να καταπιαστούν και με δημιουργικές –ειρηνικές– δραστηριότητες, όπως για παράδειγμα την κατασκευή αυτοσχέδιων χειροτεχνιών³⁴⁴. Όμως, η καθημερινότητα δεν ήταν γεμάτη μόνο με ηρωισμούς, τραγικότητες ή δημιουργικές ασχολίες. Διότι, κατά τη διάρκεια των αντιηρωικών ωρών, οι Έλληνες στρατιώτες του θεσσαλικού μετώπου έζησαν με σύντροφο την πείνα³⁴⁵, τη δίψα³⁴⁶, αισθανόμενοι το ψύχος της νυχτερινής υπαίθριας κατασκήνωσης³⁴⁷ και τις αμείλικτες αιμοβόρες ψείρες στο πετσί τους³⁴⁸.

Ο Ροϊλός έβρισκε το χρόνο να σκισάρει στο σημειωματάριο που κουβαλούσε πάνω του. Ο Νιρβάνας κάνει λόγο για πλήθος σχεδιασμάτων που ο ζωγράφος έφερε πίσω από το μέτωπο³⁴⁹. Οι περισσότερες ιχνογραφήσεις του ζωγράφου θα έγιναν κατά τη διάρκεια τηςσχόλης. Όμως, δεν αποκλείεται κάποια σχεδιάσματα να πραγματοποιήθηκαν και κατά τη διάρκεια των πολεμικών επιχειρήσεων. Ο W. Kinnaird Rose, στην εισαγωγή του πολεμικού χρονικού *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία*, αναφέρει πως συντροφευόταν από τον εξαιρετικά επιτυχημένο ζωγράφο του «Γκράφικ», τον W. T. Maud, ο οποίος συχνά κάτω από πυκνά πυρά ζωγράφιζε εκφραστικά και γλαφυρά σκίτσα³⁵⁰. Ο Rose περιέγραψε το ζωγάφο Maud ως θαρραλέο· όμως, ταυτόχρονα μιλούσε και για τον εαυτό του, πράγμα που σημαίνει πως τα λόγια του –το πιθανότερο– δεν στερούνταν υπερβολών. Μιαν αντίστοιχη αναφορά συναντάμε και για το δικό μας ζωγάφο, τον Γεώργιο Ροϊλό. Με τη διαφορά πως συνδέεται με τη συμμετοχή όχι στον

³⁴⁴ Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σσ. 326-327.

³⁴⁵ Βλ. α) Βασίλειος Τ. Πριγκούρης, *Τα πάθη του στρατού της Θεσσαλίας*, Αθήνα, 1898, σ. 53 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 100.

³⁴⁶ Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 57.

³⁴⁷ Βλ. α) Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 83 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σσ. 44 & 50.

³⁴⁸ Βλ. Μίλτος Λιδωρίκης, *Έζησα την Αθήνα...*, σ. 421.

³⁴⁹ Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 919.

³⁵⁰ W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 11.

ελληνοτουρκικό του 1897, αλλά στους βαλκανικούς πολέμους, όταν ο Ροϊλός ακολουθούσε το στράτευμα με την ιδιότητα του ζωγράφου. Στην εκστρατεία εκείνη, μαθαίνουμε, ο ζωγράφος βάδισε πλάι στο στράτευμα, μόχθησε, πείνασε και παραλίγο να πληρώσει ακριβά τα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα, όταν δίπλα του προσγειώθηκαν δύο εχθρικές οβίδες³⁵¹.

³⁵¹ Ταξειδιώτης, «Χρονογραφήματα: Η ζωγραφική του πολέμου», *Πινακοθήκη*, Μάρτιος 1913 (Έτος ΙΓ'), τχ.145, σ. 6.

6. Η εικόνα του ζωγραφικού πίνακα ως ιστορία

Περνάμε στο δεύτερο επίπεδο εξέτασης της *Μάχης των Φαρσάλων*, το οποίο αφορά στη ζωγραφική εικόνα. Όπως έχουμε πει, το συγκεκριμένο επίπεδο διαιρείται σε τρία σκέλη. Το πρώτο σκέλος ασχολείται με τον τρόπο μορφοποίησης της ζωγραφικής εικόνας, με το πλάσιμό της, όπως προέκυψε κατά πρώτο λόγο στα μάτια, στις αισθήσεις, στην αντίληψη και στη σκέψη του Ροϊλού, στη μνήμη του, στα προσχέδιά του, για να καταλήξει στην παγιωμένη ζωγραφική μορφή του μεγάλων διαστάσεων καμβά, στην επιφάνεια δηλαδή που τη φιλοξενεί μέχρι και σήμερα.

6.1. Η ιστορία μιας εικόνας

Το κεντρικό ερώτημα εδώ είναι εάν ο Ροϊλός είδε μια εικόνα σαν αυτή που ζωγράφησε στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Όπως υποστηρίχτηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο ζωγράφος δεν ήταν παρών στα Φάρσαλα στις 23 Απριλίου του 1897. Επομένως, η ζωγραφική εικόνα που μας παρέδωσε δεν ήταν “ειλικρινής”, υπό την έννοια ότι δεν μπορεί να αντιμετωπιστεί όπως εκείνη ενός φωτογραφικού εικονο-λήπτη³⁵². Αυτό, όμως, είναι κάτι που το ξέραμε ήδη. Όπως έχουμε εξ αρχής υποστηρίζει, οι ζωγραφικές εικόνες δεν είναι φωτογραφίες. Η τεκμηρίωση που μας παρέχουν οι ζωγράφοι είναι άλλου είδους. Η ταυτοχρονία απεικονισθέντος συμβάντος και συμβάντος καταγραφής δεν υφίσταται στη δική τους περίπτωση. Έτσι, μένει να δούμε με ποιον τρόπο πλάστηκε η εικόνα του Ροϊλού, σε πόσους και σε ποιους χρόνους, τι είδους “βοηθήματα” χρησιμοποίησε ο ζωγράφος και ποια από αυτά –όπως επίσης και σε τι βαθμό– συνέβαλαν στην οριστικοποίηση της ζωγραφικής μορφής.

Το γεγονός ότι ο Ροϊλός δεν ήταν παρών στα Φάρσαλα την επίμαχη ημερομηνία, δεν συνιστά διόλου μια καταδικαστική απόφαση περί του τεκμηριωτικού δυναμικού του έργου που μελετάμε. Ακόμη κι αν ο ζωγράφος δεν υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας του επεισοδίου που απέδωσε, λαμβάνουμε υπόψη την πιθανότητα να είχε αντικρύσει μια αντίστοιχη σκηνή, σε μια άλλη τοποθεσία της Θεσσαλίας, δηλαδή σε κάποια άλλη

³⁵² Σε αντίθεση με ό,τι έχει υποστηριχτεί για το μεγάλο πίνακα του Ροϊλού από ορισμένους, βλ. α) Κωνσταντίνος Μακρής, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Αθηνών», *Τα Παναθήναια*, Νοέμβριος 1902, τ. Ε', σ. 90 και β) Ο αναρμόδιος, «Η Έκθεσις της Δημαρχίας. Η τρίτη και καλύτερη», *Εστία*, 28 Οκτωβρίου 1902.

χωροχρονική περίσταση. Ή, ακόμη, είναι εξίσου πιθανό το σύνολο των πράξεων που απεικόνισε στη *Μάχη των Φαρσάλων*, να συγκροτείται από στιγμές τις οποίες ο ζωγράφος έζησε σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους. Με άλλα λόγια, η ζωγραφική εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* ίσως απλώς να αποτελεί μια συλλογή επιμέρους σκηνών, καθεμία από τις οποίες είχε όντως αντικρύσει ο Ροϊλός στο μέτωπο. Άλλωστε, η σκέψη αυτή μας παρακίνησε να αναζητήσουμε τις εικόνες που είχε δει ο ζωγράφος στα πεδία της μάχης.

Πριν προχωρήσουμε, να υπενθυμίσουμε πως στο προηγούμενο κεφάλαιο κάναμε την παραδοχή ότι δεν σφάλλουμε χρησιμοποιώντας μαρτυρίες συμπολεμιστών του Ροϊλού, με σκοπό να ανασυνθέσουμε –ως ένα βαθμό, όπως είναι φυσικό– το οπτικό απόθεμα το οποίο συνέλεξε και ο ίδιος ο ζωγράφος. Τις μαρτυρίες αυτές τις αντλήσαμε μέσα από αναγνώσεις άρθρων και απομνημονευμάτων, όπως επίσης και καταγραφών επίσημων στρατιωτικών εγγράφων. Μια ανάλογη καταγραφή εικόνων –τη φορά αυτή πνευματικής, ψυχολογικής και υλικής φύσης– πραγματοποιήθηκε και από μέρους του Ροϊλού. Θα δούμε τι είδους είναι οι εικονοποιημένες καταγραφές που επικαλούμαστε. Σε κάθε περίπτωση, οι εικόνες που αντίκρυσε ο ζωγράφος τις επίμαχες ημέρες, συγκρότησαν μνήμες α) από γεγονότα τα οποία υπερβαίνουν τη μονάδα, το άτομο, τον καταγραφέα, γεγονότα δηλαδή εθνικής σημασίας και β) από προσωπικές στιγμές, μέσα από τις διαδρομές του ζωγράφου και της στρατιωτικής μονάδας που ακολουθούσε στο μέτωπο. Αμφότερα τα δύο αυτά είδη μνήμης μάς αφορούν και οφείλουμε να τα εξετάσουμε. Ωστόσο, δεδομένου ότι δεν φαίνεται να υπάρχει κάποιος ιδιαίτερος λόγος, δεν σκοπεύουμε να διαχωρίσουμε την εξέταση των καταγεγραμμένων μνημών σε δύο σκέλη.

Κατά τη διάρκεια της πορείας στο μέτωπο, ο ζωγράφος είναι πιθανό να κατέγραφε τις σκέψεις του, να κρατούσε γραπτές σημειώσεις για όσα έβλεπε, να ταχυδρόμησε λίγες λέξεις στους δικούς του ανθρώπους στην Αθήνα· λίγες λέξεις για όσα ζούσε και ένιωθε, λίγες λέξεις στις οποίες συνόψιζε τις προσωπικές του ιστορίες ή τις ιστορίες που άκουσε πως συνέβησαν κάπου εκεί κοντά³⁵³. Οι μνημονικές καταγραφές ορισμένων συμπολεμιστών του με την επιστροφή από το μέτωπο μετατράπηκαν σε

³⁵³Σχετικά με τη χρήση του τηλέγραφου και του ταχυδρομείου για λογαριασμό των προσωπικών αναγκών των στρατιωτικών, ενδεικτικά βλ. Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 106.

απομνημονεύματα, τυπώθηκαν ως ιστορικές αφηγήσεις, έμειναν στην ιστορία ως μαρτυρίες για τα γεγονότα του ατυχούς πολέμου. Αφηγήσεις τέτοιου είδους παράγονται σε σαφώς μεγαλύτερο βαθμό στο πλαίσιο προφορικών συζητήσεων. Η καθημερινότητα της Αθήνας για καιρό περιστρεφόταν γύρω από τις εμπειρίες του πολέμου. Άλλωστε, οι συμπολεμιστές με την επάνοδο στην καθημερινότητα δεν εξαφανίστηκαν από προσώπου γης. Η κοινωνία των Αθηνών της εποχής ήταν σχετικά μικρή. Έτσι, μπορούμε να φανταστούμε το ζωγράφο παρέα με φίλους –συμπολεμιστές ή μη– ή και μόνο του, να ανακαλεί μνήμες από τον πόλεμο και τη στρατιωτική ζωή.

Όπως έχουμε πει, ο Ροϊλός αμέσως μόλις επέστρεψε στην Αθήνα ξεκίνησε την παραγωγή πολεμικών έργων. Δεν αποκλείεται ορισμένα από τα έργα να του παραγγέλθηκαν από ανθρώπους τους οποίους συναναστρεφόταν. Η συμμετοχή σε μια πολεμική σύρραξη συνιστά εμπειρία ζωής. Είναι μια εμπειρία την οποία οι μετέχοντες κρατούν για πάντα χαραγμένη βαθιά μέσα τους. Πολλοί από τους μαχητές επιζητούν να μεταδώσουν την εμπειρία αυτή στο στενό –ή το λιγότερο στενό– τους περιβάλλον. Τέτοιου είδους άνθρωποι είναι που παραγγέλνουν σε ζωγράφους το πορτρέτο τους κατά τη διάρκεια της μάχης, εν ώρα καθήκοντος. Ως μια περίπτωση του είδους θα πρέπει να δούμε το έργο *Ο σκοπευτής/Πρόχωμα στα Ντελέρια* [εικ. 8].

Όμως, δεν έχουμε να κάνουμε μόνο με τέτοιου είδους έργα. Ο Ροϊλός γύρισε στην Αθήνα φορτωμένος με πλήθος από μνήμες. Στη σκέψη του οι αναμνήσεις προβάλλονταν ως εικόνες. Προέρχονταν από στιγμές τις οποίες είχε ζήσει, σκηνές τις οποίες είχε δει. Σε ό,τι αφορά, δε, τις σκηνές για τις οποίες είχε ακούσει, τούτες ζυμώθηκαν δημιουργικά με οδηγό τη φαντασία. Ως τέτοιες δημιουργίες εκλαμβάνουμε τον *Ιππέα* και την *Κλώσσα* [εικ. 9]³⁵⁴. Είναι έργα μικρού μεγέθους, οι ιστορίες που αφηγούνται δεν ξεπερνούν το προσωπικό ή το συναδελφικό επίπεδο. Από την άλλη, στους μεγάλους πίνακες –όπου (με εξαίρεση τα *Γεντζέλια*) ο Ροϊλός απεικόνισε σκηνές που αναφέρονταν και αφορούσαν στους πολλούς– ο ζωγράφος θα μπορούσε να είχε χρησιμοποιήσει απομνημονεύματα συμπολεμιστών του, ακόμη κι αν επρόκειτο για πρόσωπα που δεν γνώριζε. Βεβαίως κάτι τέτοιο, όπως έχουμε ήδη ισχυριστεί, δεν θα του

³⁵⁴ Για την καταγραφή περιστατικών με “κυνήγι” πουλερικών, βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σσ. 105-106.

ήταν τόσο αναγκαίο, δεδομένου ότι από τον πόλεμο είχε αντλήσει ένα δικό του απόθεμα παραστάσεων και εμπειριών.

Ο Ροϊλός γύρισε από τα πεδία των μαχών κουβαλώντας όχι μονάχα μνημονικές, φευγαλαίες εικόνες, αλλά και χειροπιαστές. Ξέρουμε πως τις ημέρες των πολεμικών επιχειρήσεων είχε μαζί του ένα σημειωματάριο, στο οποίο σχεδίαζε –προφανώς όποτε έβρισκε χρόνο και όχι όποτε ήθελε– σκηνικά του πολέμου³⁵⁵. Θα πρέπει να καταστεί σαφές πως ο Ροϊλός ό,τι έφερε πίσω από τη Θεσσαλία σε επίπεδο έργου, ήταν αποκλειστικά αυτού του μεγέθους και είδους. Όπως έχουμε πει, έφυγε για το μέτωπο ως στρατιώτης κι όχι ως ζωγράφος του πολέμου. Επ’ ουδενί κατά την αναχώρησή του από τον Πειραιά δεν μετέφερε υλικά ζωγραφικής, με σκοπό να φιλοτεχνήσει επί τόπου πίνακες. Θα ήταν σφάλμα να φανταστούμε το ζωγράφο με το καβαλέτο στημένο, κατά τη διάρκεια της μάχης ή στα μετόπισθεν, προσδοκώντας στην παραγωγή ενός έργου σε χρόνο ενεστώτα. Έτσι, ο ζωγράφος επιστρέφοντας από τη Θεσσαλία, έφερε μαζί του ένα ή περισσότερα σημειωματάρια με πλήθος σχεδιασμάτων. Οι σελίδες που είχε χρησιμοποιήσει –υποθέτουμε πως– θα περιείχαν σκαριφήματα με ανθρώπινους τύπους, στρατιωτικούς και κατοίκους της Θεσσαλίας (ίσως ακόμη ξένους συμπολεμιστές και απεσταλμένους), στρατιωτικές στολές και οπλισμό, τοπία και κτίσματα, άλογα (ένα θέμα αγαπητό στον ίδιο) και λοιπά μεταγωγικά μέσα, σκηνές μάχης και στιγμές ξεγνοιασιάς.

Ξέρουμε πως επιστρέφοντας στην Αθήνα, ο Ροϊλός ήδη από πολύ νωρίς είχε κατά νου να φιλοτεχνήσει μια μεγάλη εικόνα υποχωρήσεως³⁵⁶. Για να πραγματοποιήσει το φιλόδοξο αυτό σχέδιο, πέρα από τα σκαριφήματα του/των μπλοκ, ο ζωγράφος θα μπορούσε να είχε επιστρατεύσει εικόνες ανταποκριτών του ξένου Τύπου, οι οποίες είχαν

³⁵⁵ Ο Ροϊλός φαίνεται πως είχε τη συνήθεια να φέρει πάντοτε μαζί του μολύβια και μπλοκ σχεδίασης για να σκισάρει ανά πάσα ώρα και στιγμή οτιδήποτε του κέντριζε το ενδιαφέρον. Η σχέση του με την γελοιογραφία και την καρικατούρα μάς είναι γνωστή [μεταξύ άλλων, βλ. α) Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Β΄)..., σ. 46 και β) βλ. Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική...*, σ. 225]. Ο Βώκος, το 1910, κάνει λόγο για χρησιμοποίηση βιβλίων σκίτσων, βλ. Γερ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών...», σ. 98. Ο Ξενόπουλος, αρκετά χρόνια μετά, λέει πως, όταν ο Ροϊλός δεν βρισκόταν στο εργαστήριο, κουβαλούσε στην τσέπη του ένα μικρό σημειωματάριο κι ένα μολύβι, βλ. Στέφανος Ξενόπουλος, «Ελληνες ζωγράφοι: Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 8. Τη συνήθεια της χρήσης σχεδιαστικού μπλοκ θα πρέπει να την είχε αποκτήσει ο ζωγράφος από όταν ήταν νέος. Εν πάση περιπτώσει, αυτός από τον οποίο μαρτυρείται η ύπαρξη σημειωματαρίου –«καρνέ» είναι η λέξη που χρησιμοποιείται– κατά τη διάρκεια του πολέμου του 1897, δεν είναι άλλος από τον Νιρβάνα, βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 918. Ο Νιρβάνας, μάλιστα, εκμυστηρεύεται στο συγκεκριμένο άρθρο πως είχε την τύχη να παρακολουθήσει στο εργαστήριο του Ροϊλού τη δημιουργία της *Μάχης των Φαρσάλων*. Με άλλα λόγια ο Νιρβάνας, σε ό,τι αφορά το παρόν υποκεφάλαιο, είναι «ο άνθρωπός μας».

³⁵⁶ «Αι εικόνες του Ροϊλού», *Το Αστρ*, 19 Νοεμβρίου 1897.

δημοσιευτεί σε εφημερίδες και έντυπα της εποχής. Ορισμένες από αυτές περιλαμβάνονταν σε μια ελληνική έκδοση που κυκλοφόρησε λίγο μετά το πέρας των εχθροπραξιών, το *Πανόραμα του ελληνο-τουρκικού πολέμου*. Μάλιστα, η εν λόγω έκδοση περιέχει μια εικόνα³⁵⁷ που έχει το ίδιο θέμα με ένα μεταγενέστερο έργο του Ροϊλού για το οποίο έχουμε κάνει λόγο, την *Ανάμνηση του 1897 [εικ. 10]*. Επισημαίνουμε την εικόνα του *Πανοράματος*, διότι οι ομοιότητες που παρουσιάζει με τον πίνακα του Ροϊλού, όπως το γνωρίζουμε από τις αναπαραγωγές του³⁵⁸, είναι σημαντικές.

Όπως έχουμε πει, ο ζωγράφος, πριν αρχίσει τη φιλοτέχνηση του μεγάλου καμβά, είχε ολοκληρώσει οκ ολίγα έργα –όλα μικρότερου μεγέθους– με πολεμική θεματολογία. Το σημαντικότερο από αυτά ήταν τα *Δελέρια*. Είδαμε, μάλιστα, πως είχε φιλοτεχνήσει πολεμικά έργα πριν ακόμη συμμετάσχει στις μάχες στη Θεσσαλία. Η μακροχρόνια ενασχόλησή με την πολεμική θεματική, έδινε στο ζωγράφο την ευχέρεια να έχει συγκροτημένη μια τυπολογία στρατιωτικών μορφών, στάσεων, παραπληρωματικών θεμάτων. Πέραν τούτου, η προηγηθείσα παραμονή στο Μόναχο, στο Παρίσι (και ίσως στο Λονδίνο), του είχε δώσει τη δυνατότητα να επισκεφτεί κορυφαία ευρωπαϊκά μουσεία, σημαντικές πινακοθήκες, καθώς επίσης και μεγάλες καλλιτεχνικές εκθέσεις. Στο πλαίσιο των επισκέψεων –τις οποίες βάσιμα υποθέτουμε πως πραγματοποίησε ο ζωγράφος– είναι πιθανό να είχε προχωρήσει σε εμβριθείς μελέτες –κάτι το οποίο, βεβαίως, θα μπορούσε να έχει συμβεί και κατά την περίοδο φιλοτέχνησης του μεγάλου καμβά– γνωστών πολεμικών πινάκων, αποβλέποντας σε χρήση ορισμένων στοιχείων τους, στο πλαίσιο έργων που σκόπευε να φιλοτεχνήσει στο μέλλον.

³⁵⁷ Ο τίτλος της εικόνας είναι *Ο πανικός (12 Απριλίου 1897)*, βλ. *Πανόραμα του ελληνο-τουρκικού πολέμου*, Αθήνα, Εκδοτικό Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, 1898, διαθέσιμο στο [https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&w_f_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF+%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D+%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CE%BC%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&w_f_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF+%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D+%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CE%BC%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail) (πρόσβαση: 21/5/2019).

³⁵⁸ Έχουμε υπόψη μας τις ακόλουθες αναπαραγωγές του έργου *Ανάμνηση του 1897*: α) *Τα Παναθήναια*, Απρίλιος 1909, τ. ΙΗ', σ. 10 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Ανάμνησις του 1897*), β) *Πινακοθήκη*, Μάιος 1909 (Έτος Θ'), τχ. 99, σ. 58 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Ανάμνησις του 1907*) και γ) *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928, τχ. 20-44, σ. 945 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Από την υποχώρηση του 1897*).

Κοιτάζοντας, όχι όμως ακόμη αναλυτικά, την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*, διαπιστώνουμε πως σε γενικές γραμμές έχουμε μπροστά μας α) ένα πλήθος στρατιωτών, β) οι οποίοι, ενόσω η μάχη μαίνεται, γ) επευφημούν δ) την επέλαση του αρχηγού και του Επιτελείου, καθώς αυτοί ε) διασχίζουν καβάλα στα άλογα τα μετόπισθεν και τις εφεδρικές παρατάξεις. Ένας από τους σπουδαίους πολεμικούς ζωγράφους με τους οποίους ο Ροϊλός είχε παραλληλιστεί ήταν ο Ernest Meissonier³⁵⁹. Σε ένα έργο του Meissonier, το *Campagne de France* [εικ. 11], δημιουργία του 1864, αναγνωρίζουμε ομοιότητες· απεικονίζεται ο Ναπολέων Βοναπάρτης και το Επιτελείο του, να ιππεύουν με αργό ρυθμό, καθώς πλάι τους και στο “βάθος” του πίνακα συμπορεύονται πεζοπόρα τμήματα. Στον Meissonier, οι κινήσεις των αλόγων στο χόνι μοιάζουν νωθρές, νωχελικές, δεν υφίσταται κανένα δυναμικό στοιχείο που να ταραξεί την –σχεδόν– τελετουργική μετακίνηση ενός βαρύθυμου στρατεύματος. Αντιθέτως, στην εικόνα του Ροϊλού υπάρχουν δυναμικά στοιχεία. Το κυριότερο δεν είναι άλλο από την κίνηση του διάδοχου Κωνσταντίνου και του Επιτελείου του. Το έργο του Ροϊλού –παρότι είναι πολύ μεγαλύτερων διαστάσεων– παρουσιάζει συνάφεια με εκείνο του Meissonier. Με τη διαφορά πως εκείνο που περιγράφουν τα δύο έργα είναι κατ’ ουσίαν κάτι το εντελώς διαφορετικό.

Κοιτάζουμε, τώρα, ένα δεύτερο έργο του Meissonier. Ο πίνακας *Friedland* [εικ. 12], δημιουργία των ετών 1861-1875, παρουσιάζει περισσότερες ομοιότητες με τη *Μάχη των Φαρσάλων*, απ’ ό,τι ο προαναφερθείς πίνακας του Γάλλου ζωγράφου. Θα έλεγε κανείς πως ο Ροϊλός έχει υιοθετήσει τη διάταξη του *Friedland* και την έχει αντιστρέψει. Στο *Friedland* είναι ο ηγέτης –κι εδώ τοποθετημένος στο δεύτερο επίπεδο της εικόνας– το στατικό στοιχείο, ενώ το απόσπασμα του ιππικού που περνά από μπροστά του, το δυναμικό. Ο Meissonier προικίζει τους στρατιώτες με ορμητικότητα, ενώ τους επιτελείς και τον Ναπολέοντα με σταθερότητα, με αποφασιστικότητα. Στο *Friedland* απεικονίζονται οι επευφημίες –με υψωμένα τα ξίφη και τις σάλπιγγες– των στρατιωτών προς το στρατηλάτη. Το ίδιο συμβαίνει και στην εικόνα του Ροϊλού. Ο Έλληνας ζωγράφος δεν θα μπορούσε να μην είχε δει την εικόνα του Meissonier· θα είχε αντικρύσει είτε τον ίδιο τον πίνακα ή αναπαραγωγές του. Δεν είναι, λοιπόν, διόλου

³⁵⁹ Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν...»

απίθανο να επεξεργάστηκε τη διάταξη των πολεμιστών στο συγκεκριμένο έργο και να αποφάσισε να αντιστρέψει τα βασικά μορφοπλαστικά στοιχεία της εικόνας.

Έως τη στιγμή αυτή έχουμε διαπιστώσει πως ο Ροϊλός είχε στη διάθεσή του ένα μεγάλο απόθεμα από εικόνες, που προέρχονταν από διάφορα είδη πηγών: α) προσωπικές μνημονικές εικόνες, β) ιδιόχειρα σχεδιάσματα από το μέτωπο, γ) μνήμες από έργα σπουδαίων πολεμικών ζωγράφων (δεν αποκλείεται στο εργαστήριο να διέθετε αναπαραγωγές ορισμένων από αυτά³⁶⁰), δ) εικόνες (καλλιτεχνικά έργα και φωτογραφίες) που αφορούσαν στον ελληνοτουρκικό πόλεμο και οι οποίες είχαν δημοσιευτεί σε έντυπα της εποχής, ε) εξιστορήσεις τρίτων (είτε προφορικές ή γραπτές), στ) προσωπικές επεξεργασίες των τριών τελευταίων πηγών που παραθέσαμε. Για την πλειονότητα των πηγών για τις οποίες έχουμε συζητήσει, παρότι μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως επηρέασαν το πλάσιμο του μεγάλου καμβά, δεν διαθέτουμε τα απαραίτητα τεκμηριωτικά στοιχεία. Έτσι, η συζήτηση μέχρι τώρα έμοιαζε μάλλον νεφελώδης και αόριστη. Ήρθε η ώρα, όμως, να περάσουμε στα χειροπιαστά δεδομένα, τα οποία αναδύθηκαν διαμέσου της βιβλιογραφικής έρευνας, αλλά όχι μόνο.

Παρατηρώντας από πολύ κοντινή απόσταση τη ζωγραφική εικόνα του μεγάλου καμβά του Ροϊλού, διαπιστώνει κανείς ότι τα πρόσωπα που έχουν απεικονιστεί είναι συγκεκριμένα. Δεν αναφερόμαστε μονάχα στους ιππείς και τους στρατιωτικούς του πρώτου επιπέδου. Στη *Μάχη των Φαρσάλων*, σχεδόν κάθε απεικονιζόμενο πρόσωπο διαθέτει τα δικά του ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Σε άρθρα στον Τύπο της εποχής, πράγματι, επιβεβαιώνουμε την υπόθεση: οι ιππείς είναι επώνυμοι, ο καθένας τους πρωταγωνίστησε στο πρόσφατο σκηνικό του πολέμου. Ο Νιρβάνας, επί λέξει, αναφέρει: «Κάθε πρόσωπον του πίνακός του προϋπήρξε μία προσωπογραφία. Από του Διαδόχου Κωνσταντίνου μέχρι του τελευταίου επιτελούς της αδόξου εκείνης στρατιάς, επέρασαν όλοι από το εργαστήριόν του και εποζάρισαν ενώπιον του οκρίβαντός του»³⁶¹. Εξάλλου, κι από άλλη πηγή διασταυρώνουμε το γεγονός πως ο διάδοχος Κωνσταντίνος, πράγματι, επισκέφτηκε το ατελιέ του Ροϊλού για να ποζάρει³⁶².

³⁶⁰ Ο Ροϊλός είχε στους τοίχους του εργαστηρίου του φωτογραφίες με αριστουργήματα μεγάλων ζωγράφων, βλ. Σ. Λβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφίζόμενοι... . Εικάζουμε πως κάποια από τα αριστουργήματα, δεν μπορεί παρά να ήταν πολεμικής θεματικής.

³⁶¹ Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 918.

³⁶² «Καλλιτεχνική κίνησης», *Πινακοθήκη*, Ιούλιος 1901 (Έτος Α'), τχ. 5, σ. 122.

Η επίσκεψη του απεικονιζομένου στο εργαστήριο με σκοπό το ποζάρισμα ήταν μια πρακτική που επιστρατεύτηκε από τον Ροϊλό, ούτως ώστε να επιτευχθεί η πιστή απόδοση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών. Όπως φαίνεται, τούτο ίσχυσε για κάθε έναν από τους επιτελείς. Ωστόσο, το ενδεχόμενο η ίδια –ή μια παρόμοια– πρακτική να υιοθετήθηκε για το σύνολο των απεικονιζόμενων προσώπων, είναι ορατό. Καθώς, όπως είπαμε, κάθε ανθρώπινη φιγούρα στον πίνακα δείχνει να διαθέτει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, συμπεραίνουμε πως ένας-ένας οι συμμετέχοντες στη σκηνή του Ροϊλού, αποτυπώθηκαν αφού προηγήθηκε μian ανάλογη διαδικασία³⁶³. Για τα *Δελέρια*, ο Επισκοπόπουλος είχε πει πως δεν ήταν μόνο οι ιπείς που πέρασαν από το εργαστήριο του Ροϊλού, αλλά και οι πεζικάριοι. Από την άλλη, δεν είναι διόλου απίθανο να υπήρξαν και περιπτώσεις απεικόνισης με τη χρήση φωτογραφίας ή με την επίσκεψη του ζωγράφου στην οικία του απεικονιζομένου. Βεβαίως, όταν ακόμη κι ο ίδιος ο διάδοχος Κωνσταντίνος μπήκε στον κόπο να επισκεφτεί το ατελιέ του Ροϊλού για να ποζάρει, πώς θα μπορούσε κάποιος από τους λοιπούς επιτελείς (ή/και στρατιώτες) να είχε απορρίψει την πρακτική που υιοθετούσε ο ζωγράφος; Θα πρέπει, πάντως, να σημειωθεί πως η επίσκεψη του διαδόχου στο εργαστήριο του Ροϊλού είναι πιθανό να πραγματοποιήθηκε και για έναν ακόμη λόγο: με τον τρόπο αυτό ο Κωνσταντίνος είχε τη δυνατότητα να πάρει μια γεύση από το σύνολο της εικονοποιίας του Ροϊλού.

Με τις πρακτικές που περιγράψαμε, η φιλοτέχνηση του μεγάλου καμβά εξελίχτηκε σε γεγονός. Δεν εννοούμε γεγονός κατ' αποκλειστικότητα καλλιτεχνικό³⁶⁴. Κατά κύριο λόγο μιλάμε για ένα γεγονός κοινωνικό, το οποίο –όπως έχουμε ισχυριστεί– οφείλουμε να το εξετάσουμε ως ιστορικό γεγονός (κάτι που ισχύει, περισσότερο ή λιγότερο, με την εξέταση της φιλοτέχνησης κάθε ζωγραφικού έργου). Ο πίνακας του Ροϊλού, όσο προχωρούσε η κατασκευή, γινόταν αντικείμενο δημόσιας συζήτησης. Όπως χαρακτηριστικά λέχθηκε, ο μεγάλος πίνακας είχε γίνει «περιλάλητος»³⁶⁵.

Πώς, όμως, εργάστηκε ο ζωγράφος; Αποτύπωνε τη φυσιολογία του καθενός προσώπου απευθείας στο μεγάλο καμβά; Ένα τέτοιο ενδεχόμενο είναι απίθανο και οφείλουμε να το απορρίψουμε. Ο Ροϊλός ήταν εξαιρετικά εργατικός και υπερβολικά

³⁶³ Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν...» .

³⁶⁴ Από ορισμένους, η αποπεράτωση του έργου χαρακτηρίζεται ως καλλιτεχνικό γεγονός, βλ. Φιλότεχνος, «Καλλιτεχνικά χρονικά...», σ. 282.

³⁶⁵ Κάποιος, «Η καλλιτεχνική έκθεση του “Παρνασσού”», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1902 (Έτος Α'), τχ. 11, σ. 254.

σχολαστικός. Σε ό,τι αφορά τους αξιωματικούς του Επιτελείου, προηγήθηκε μία – τουλάχιστον– σπουδή, στην οποία η κάθε μορφή απεικονίστηκε όπως ακριβώς θα έμπαινε στο μεγάλο καμβά³⁶⁶. Με την ίδια μέθοδο εργάστηκε ο Ροϊλός χρόνια μετά για το έργο *Οι ποιητές*. Οι σπουδές και οι μελέτες με τις μορφές των έξι ποιητών έχουν διασωθεί³⁶⁷. Σε ό,τι αφορά τη *Μάχη των Φαρσάλων*, έχουμε υπόψη δύο οριστικοποιημένες μελέτες για τα απεικονιζόμενα πρόσωπα, μία για το λοχαγό Βίκτωρα Δούσμανη [εικ. 13] και μία για τον ταγματάρχη Αγαμέμνονα Πάλλη [εικ. 14].

Η ακρίβεια στην απεικόνιση, πέρα από τα πρόσωπα, αφορούσε, όπως θα περίμενε κανείς, και τα αντικείμενα. Ο Ροϊλός είχε στοιβάξει στο εργαστήριο κάθε αντικείμενο που θα έμπαινε στην εικόνα του³⁶⁸. Με την παραδοσιακή αυτή καλλιτεχνική πρακτική, οι πρωτο-πληροφορίες που βλέπουμε στον πίνακα –όπλα, στολές, εξαρτήσεις κ.λπ.– αποτυπώθηκαν με κάθε λεπτομέρεια³⁶⁹. Εκτός, όμως, από τα αντικείμενα και τις έμψυχες μορφές των ανθρώπων της εικόνας, ο Ροϊλός έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στην παρατήρηση και των λοιπών έμβιων μορφών που θα απαθανάτιζε. Τα άλογα, το ευγενές τετράποδο του δυτικού πολιτισμού³⁷⁰, ήταν αγαπημένο θέμα για τον ίδιο. Γνωρίζουμε, λοιπόν, ότι ο ζωγράφος για τη μελέτη αλόγων στους στάβλους και για τη δέσμευση του τρόπου κίνησης του ευγενούς τετραπόδου, αφιέρωσε ουκ ολίγο από τον πολύτιμο χρόνο του³⁷¹.

Ο Ροϊλός στόχευσε στην πιστή απόδοση και του σκηνογραφικού χώρου, του τοπίου δηλαδή της πεδιάδας των Φαρσάλων. Για τη φιλοτέχνηση των *Δελερίων* είχε μεταφέρει την έτερη μεγάλου μεγέθους ζωγραφική επιφάνεια στο σημείο όπου επρόκειτο να τοποθετήσει την απεικονιζόμενη δράση. Η ακρίβεια στην απόδοση του τοπίου στο

³⁶⁶ Αυτό ακριβώς δηλώνει η διατύπωση του Νιρβάνα, στο παράθεμα που προηγήθηκε. Είναι κυρίως το ρήμα «προϋπήρξε», που το λέει καθαρά, βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 918.

³⁶⁷ Βλ. Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική...*, σ. 236.

³⁶⁸ Σ. Αβ, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι...».

³⁶⁹ Ο Νιρβάνας λέει χαρακτηριστικά: «τίποτε δεν εμπήκε μέσα στον πίνακα αυτόν, που να μην εσχεδιάσθη εκ του φυσικού, που να μην είναι ζωή και αλήθεια», βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 918.

³⁷⁰ Επιστημάνθηκε κατά τη βράβευση του Ροϊλού με το Αριστείο της Ακαδημίας Αθηνών, βλ. Σίμος Μενάρδος, «Εκθεση του γενικού γραμματέως...», σ. 222.

³⁷¹ Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 918. Γνωρίζουμε περί της ύπαρξης (και της όψης) ορισμένων έργων –πρόκειται για σπουδές και μελέτες– που απεικονίζουν μονάχα μορφές αλόγων, βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού...*, σσ. 33-37. Επίσης, βλ. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%CE%86%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B1.jpg> (πρόσβαση: 24/5/2019).

συγκεκριμένο έργο έγινε αντικείμενο σχολιασμού³⁷². Ο Ροϊλός δεν θα μπορούσε –και ούτε θα επιθυμούσε– να αποφύγει την υιοθέτηση μιας αντίστοιχης πρακτικής στον ακόμη μεγαλύτερο καμβά του. Τα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το τοπίο της *Μάχης των Φαρσάλων* και το κάνουν αναγνωρίσιμο είναι α) η οροσειρά στο βάθος, β) η ανοιχτή πεδιάδα με τη χαμηλή βλάστηση, γ) η αμαξιτή οδός στα δεξιά και δ) τα κτίσματα στα οποία καταλήγει η αμαξιτή οδός. Θα δούμε στη συνέχεια ότι το τοπίο του Ροϊλού είναι καλά μελετημένο και έχει αποδοθεί, πράγματι, με τρόπο χαρακτηριστικό.

Ο ζωγράφος ασχολήθηκε με το τοπίο, κυρίως στα τελευταία χρόνια της ζωής του³⁷³. Κάποιες από τις πρώιμες τοπιογραφίες του δεν αποκλείεται να προέκυψαν ως σπουδές για τους μεγάλους πολεμικούς πίνακες³⁷⁴. Δεδομένου ότι ο Ροϊλός ήταν παρών στο θεσσαλικό μέτωπο, η εικονοποιία της *Μάχης των Φαρσάλων* υπαινίσσεται πως στις 23 Απριλίου βρισκόταν στα Φάρσαλα. Ίσως το πλέον βάσιμο επιχείρημα ως προς τούτο αφορά στην πιστότητα της απεικόνισης. Η πιστότητα πέρναγε μέσα από την επακριβή απόδοση του τοπίου και την από μέρους του θεατή δυνατότητα ανάκλησης του όλου σκηνικού. Για τους λόγους αυτούς, ισχυριζόμαστε πως θα πρέπει να είμαστε βέβαιοι ότι ο Ροϊλός ταξίδεψε –μία ή περισσότερες φορές³⁷⁵– για επιτόπια έρευνα στην περιοχή των Φαρσάλων. Στο σημείο που επιλέχθηκε να τοποθετηθεί ο θεατής του έργου, ο ζωγράφος στάθηκε και κράτησε σημειώσεις· σημειώσεις τις οποίες επεξεργάστηκε, προτού το τοπίο οριστικοποιηθεί και γίνει το σκηνικό που έχουμε αποτυπωμένο στο μεγάλο καμβά της πινακοθήκης του Μετσόβου.

Το σύνολο των προαναφερθέντων στοιχείων (πρόσωπα, αντικείμενα, ζώα, τοπίο) έχουν συγκαταλεχθεί στις *πρωτο-πληροφορίες*. Θα επέμενε κανείς ότι η απόδοση του ουράνιου θόλου δεν μπορεί να νοηθεί ως πρωτο-πληροφορία. Η φύση του ουρανού είναι ρευστή. Ωστόσο, δεν λείπουν κανονικότητες ή ακόμη και στιγμές που είναι χαρακτηριστικές και έχουν επισημανθεί σε καταγραφές. Έτσι, δεν αποκλείεται εκεί “ψηλά” να έχει αποδοθεί ένα ιδιαίτερο καιρικό φαινόμενο· ένα φαινόμενο που προσδιορίζει χρονικά τη στιγμή. Ο ήλιος είναι ένα τέτοιο φαινόμενο. Όμως, μιλάμε για

³⁷² Βλ. Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν...» .

³⁷³ Τώνης Σπητέρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Β΄)..., σ. 46.

³⁷⁴ Βλ. http://www.nikias.gr/view_artist_additional.php?prod_id=942&ptid=7313&mode=fullpainting&mtag=&page=2 (πρόσβαση: 24/5/2019).

³⁷⁵ Ο Επισκοπόπουλος λέει πως για τα *Δελέρια* ο Ροϊλός μετέβη στο απεικονιζόμενο σημείο δύο φορές, βλ. Νίκος Επισκοπόπουλος, «Μια πολεμική εικόν...» .

μια πρωτογενή κανονικότητα. Σε κάθε περίπτωση, βάσει των ίσκιων που προκαλεί η παρουσία του ήλιου, μπορούμε σε έναν πίνακα να προχωρήσουμε σε μια εκτίμηση αναφορικά με την ώρα, τη χρονική στιγμή, που συμβαίνει η δράση. Ωστόσο, δεν έχει έρθει η ώρα για τέτοιου είδους εκτιμήσεις.

Αντ' αυτών, παρατηρούμε πως στο μεγάλο πίνακα ο ουρανός έχει πάρει μian απόχρωση κοκκινωπή. Ένα ανάλογο χρώμα ουρανού έχει επισημανθεί και σε άλλα πολεμικά έργα του ζωγράφου³⁷⁶. Με την εν λόγω απόχρωση ο ζωγράφος σημαίνει τη σκόνη που σηκώνεται από την κίνηση των αλόγων και κυρίως από την πρόσκρουση των οβίδων στο έδαφος. Σημαίνει, ακόμη, τις φλόγες που σιγοκαίνε στους στόχους του πυροβολικού. Σε απομνημονεύματα του πολέμου συναντάμε μαρτυρίες για το φαινόμενο του κοκκινωπού ουρανού. Πώς, όμως, θα μπορούσε να γνωρίζει ο Ροϊλός το χρώμα του ουράνιου θόλου την επίμαχη ημέρα, δεδομένης της απουσίας του από τα Φάρσαλα; Να ακολούθησε υποδείξεις συμμετεχόντων στη μάχη; Κι εδώ η απάντηση θα περιμένει, καθώς θα δοθεί μέσα από τη θέση που θα υποστηρίξουμε στο κεντρικό κομμάτι της εργασίας μας, στο υποκεφάλαιο 6.3.

Βάζουμε λοιπόν μια άνω τελεία στο ζήτημα του κοκκινωπού ουρανού, υπενθυμίζοντας ένα τελευταίο στοιχείο. Όπως έχουμε πει, ο Μιχαήλ Σιγάλας βοήθησε τον καλό του φίλο Γεώργιο, χρωματίζοντας ουραμούς στα τοπία και στα πολεμικά του έργα³⁷⁷. Έτσι, δεν θα πρέπει να αποκλειστεί το ενδεχόμενο οι αποχρώσεις στο άνω μέρος του μεγάλου καμβά να είναι προϊόν της συνεισφοράς ενός δεύτερου ζωγράφου, του Σιγάλα. Στην περίπτωση αυτή, η *Μάχη των Φαρσάλων* αρχίζει να παρουσιάζεται στα μάτια μας πιο έντονα –το ίδιο περίπου έχει συμβεί και στην περίπτωση που ο Ροϊλός πράγματι επιστράτευσε απομνημονεύματα τρίτων– ως μια εργασία που υπερβαίνει το μοναδικό καλλιτεχνικό υποκείμενο, που ξεπερνά την ατομικότητα του δημιουργού. Ο πίνακας του Ροϊλού αρχίζει σιγά-σιγά να νοείται ως εργασία ομαδική, ως δημιουργία συλλογική. Για το ζήτημα θα δοθούν πολύ περισσότερα και άκρως σημαντικότερα στοιχεία στη συνέχεια.

Βάσει όσων έχουμε έως τώρα πει, μπορούμε με κάθε βεβαιότητα να υποστηρίξουμε ότι ο Ροϊλός πριν να ξεκινήσει το μεγάλο καμβά είχε προετοιμαστεί

³⁷⁶ Βλ. Νίκος Επισκοπόπουλος, «Από ημέρας εις ημέραν...» .

³⁷⁷ Δήμητρα Τσουόγλου & Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη Σχολή...*, σ. 247.

ενδεδειγμένα. Στη διάθεσή του είχε α) προσχέδια από το πεδίο της μάχης, β) σχεδιάσματα από τις επιτόπιες μελέτες, γ) σπουδές από τα ποζαρίσματα στο ατελιέ· δ) στο εργαστήριο είχε συγκεντρώσει τα απαραίτητα αντικείμενα (στολές, όπλα κ.λπ.)· ε) είχε ήδη διαμορφώσει το σκηνικό χώρο της εικόνας του και στ) είχε αποφασίσει τη διάταξη των βασικών μορφών· ζ) είχε προηγουμένως φιλοτεχνήσει μία ή περισσότερες μικρότερου μεγέθους ζωγραφικές εικόνες, στις οποίες χωρίς πολλές λεπτομέρειες δινόταν η οριστική όψη της μεγάλης εικόνας. Γνωρίζουμε την ύπαρξη μίας τέτοιας περίπτωσης για τους *Ποιητές*³⁷⁸. Όμως, έχουμε πληροφορηθεί περί της ύπαρξης ενός μικρού μεγέθους πίνακα σε ό,τι αφορά την εικόνα και της *Μάχης των Φαρσάλων*³⁷⁹.

Στη συνέχεια, ο ζωγράφος προχώρησε στην προετοιμασία της επιφάνειας που θα φιλοξενούσε τη μεγάλη ζωγραφική εικόνα. Τα περιγράμματα των μορφών, βάσει του σχεδιασματος στο οποίο είχε καταλήξει, πέρασαν στο μεγάλο καμβά³⁸⁰. Πώς δούλεψε από εκεί και μετά; Στο βαθμό που γνωρίζουμε, η έρευνα στερείται κάθε είδους ανάλυσης που θα φανέρωνε τα επόμενα στάδια στη φιλοτέχνηση του έργου³⁸¹. Μια ανάλυση με φυσικοχημικές μεθόδους θα αποκάλυπτε πλήθος πολύτιμων στοιχείων –τυχόν επανεπεξεργασίες θεμάτων και διορθώσεις λεπτομερειών, επί παραδείγματι· στοιχείων περί των οποίων στην παρούσα φάση δεν μπορούμε παρά να εικάζουμε. Ευελπιστούμε, πάντως, πως οι προσδοκώμενες τεχνολογικές αναλύσεις θα πραγματοποιηθούν στο άμεσο μέλλον.

Ωστόσο επιμένουμε να προχωράμε στην έρευνα, κάνοντας υποθέσεις έστω διαμέσου ενδείξεων, υποθέσεις οι οποίες –παραταύτα– εδράζονται σε ολοένα και πιο

³⁷⁸ Μια σπουδή του έργου βρίσκεται στη συλλογή της Ε.Π.Μ.Α.Σ. βλ. Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική...*, (εκ. 1.57). Πρόκειται για ελαιογραφία σε χαρτόνι, με διαστάσεις 28 x 40 εκ. και με αρ. έργου Κ.260 (τα στοιχεία αυτά αντλήθηκαν από το Museumplus της Ε.Π.Μ.Α.Σ.). Σε τηλεφωνική συνομιλία που είχα το 2017 με τον Αλέξανδρο Ροϊλό, νομικό σύμβουλο του Κράτους και απόγονο της οικογένειας του ζωγράφου, πληροφορήθηκα πως βρίσκεται στην κατοχή του ένα μικρού μεγέθους έργο, μια ακόμη σπουδή του ίδιου πίνακα, διαμέσου αγοράς από οίκο δημοπρασιών.

³⁷⁹ Η πληροφορία μου δόθηκε από τον Παναγιώτη Ροϊλό, καθηγητή Συγκριτικής Λογοτεχνίας και Νεοελληνικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Χάρβαρντ, κατά τη συνάντησή μας το 2017. Το επώνυμο της οικογενείας που κατείχε το έργο, το οποίο έργο ο Παναγιώτης Ροϊλός είχε δει από κοντά, είναι «Σαββόπουλου».

³⁸⁰ Με τον ίδιο τρόπο φαίνεται πως ξεκίνησε το πλάσιμο του πελώριου διαστάσεων (8 x 4 μέτρα) πίνακα του Ροϊλού, με τίτλο *Η μάχη στο Δραγατσάνι*, βλ. Παύλος Κριναίος, «Η Δημοτική Πινακοθήκη των Αθηνών...». Δυστυχώς, στάθηκε αδύνατο να εντοπίσω άλλη πηγή που να αναπαράγει τον ημιτελή πίνακα. Επιπλέον, από όσο γνωρίζω, το έργο δεν έχει εκτεθεί τα τελευταία χρόνια. Η παρούσα εκτίμηση, λοιπόν, εδράζεται αποκλειστικά στην αναπαραγωγή που περιλαμβάνει το άρθρο στο οποίο παραπέμναμε.

³⁸¹ Ο Μιχαήλ Δουλγερίδης με πληροφόρησε πως το τμήμα συντήρησης της Ε.Π.Μ.Α.Σ. δεν προέβη σε αναλύσεις τέτοιου είδους κατά τη διάρκεια του πρόσφατου καθαρισμού του μεγάλου καμβά.

στέρεο έδαφος. Και τούτο, διότι για δύο έργα του Ροϊλού της περιόδου που εξετάζουμε, έχουμε στη διάθεσή μας τεχνολογικές αναλύσεις. Έτσι, θα χρησιμοποιήσουμε τα αποτελέσματα των αναλύσεων (παρότι οι δύο πίνακες δεν είναι ούτε μεγάλου μεγέθους, ούτε ελαιογραφίες σε υφασμάτινο φορέα³⁸²) ως οδηγούς για το πώς είναι πιθανό να συνεχίστηκε το πλάσιμο της *Μάχης των Φαρσάλων*, μετά το στάδιο του αρχικού σχεδιάσματος.

Στον πίνακα *Ο Βίκτωρ Δούσμανης έφιππος* (λάδι σε ξύλο) [εικ. 13], ο Ροϊλός έπλασε πρώτα το άλογο και μετά τη φιγούρα του στρατιωτικού³⁸³. Δεν αποκλείεται το ίδιο να συνέβη και με τους επιτελείς του μεγάλου καμβά. Έτσι, ο ζωγράφος θα είχε τη δυνατότητα να προσθέτει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά στα πρόσωπα των επιτελών, μετά το ποζάρισμα του καθενός. Στην προσωπογράφηση του Δούσμανη, αφού τελειώσε τις δύο φιγούρες –ιπέα και άλογο– τις πέρασε με βερνίκι και μόνο αφού τελείωσε, προχώρησε στο φόντο³⁸⁴. Όπως είναι φανερό, στην προσωπογράφηση του Αγαμέμνονος Πάλλη [εικ. 14] το τελευταίο στάδιο παραλείφθηκε. Στο *Σαλπικτή* (λάδι σε ξύλο) [εικ. 6] ακολούθησε την ίδια μέθοδο. Ξεκίνησε δουλεύοντας κι εδώ τη φιγούρα του στρατιωτικού με κάθε λεπτομέρεια. Ολοκληρώνοντας την ανθρώπινη μορφή, βερνίκωσε επιλεκτικά συγκεκριμένα σημεία: την πύλη, τον κίονα, τη στολή, τις μπότες και το πρόσωπο του σαλπικτή³⁸⁵.

Από τις τεχνολογικές αναλύσεις των δύο έργων προκύπτει ότι ο Ροϊλός ξεκινούσε τις ζωγραφικές του εικόνες ασχολούμενος αρχικά με τα βασικά στοιχεία της εικόνας. Στη *Μάχη των Φαρσάλων*, οι κύριες μορφές είναι οι ανθρώπινες φιγούρες και τα μεταφορικά μέσα (άλογα, υποζύγιο, κάρο). Ο Ροϊλός επεξεργαζόταν τα βασικά στοιχεία με περισσή λεπτομέρεια, παράγοντας τη ζωγραφική εικόνα με αργές και προσεκτικές πινελιές. Όπως είδαμε, μόνο αφού τελειώνει τα στοιχεία αυτά, ξεκίναγε να δουλεύει το φόντο. Βεβαίως,

³⁸² Ο πίνακας *Ο Βίκτωρ Δούσμανης έφιππος* (εικ. 16) της Ε.Π.Μ.Α.Σ. έχει τις ίδιες ακριβώς διαστάσεις με το *Σαλπικτή*. Επιπλέον, και τα δύο έργα είναι φιλοτεχνημένα σε ξύλο. Εκ παραδρομής στο site της Ε.Π.Μ.Α.Σ. αναφέρεται πως τα υλικά του πίνακα με τον Δούσμανη είναι λάδι σε μουσαμά. Το λάθος μου επισημάνθηκε από την εργασία του Δημήτρη Βλάσσης (βλ. Δημήτρης Βλάσσης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης και τεκμηρίωσης* (πτυχιακή εργασία του Τ.Ε.Ι. Αθήνας στη σχολή Γραφικών Τεχνών & Καλλιτεχνικών Σπουδών-Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης και Αρχαιοτήτων, Αθήνα, 1994, σσ. 111-112) και μου επιβεβαιώθηκε στη συνομιλία με τον Μιχάλη Δουλγερίδη, προϊστάμενο της διεύθυνσης συντήρησης και αποκατάστασης έργων τέχνης της Ε.Π.Μ.Α.Σ.

³⁸³ Δημήτρης Βλάσσης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης...*, σ. 30.

³⁸⁴ Δημήτρης Βλάσσης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης...*, σ. 55.

³⁸⁵ Δημήτρης Βλάσσης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης...*, σσ. 36-37.

ο ζωγράφος θα είχε από πριν ιχνογραφήσει τις διατάξεις των βασικών στοιχείων του τοπίου, δηλαδή της κορυφογραμμής και της αμαξιτής οδού στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Στους δύο μικρούς πίνακες φαίνεται πως δεν ενδιαφέρθηκε σε μεγάλο βαθμό για το φόντο· εκεί, βρίσκει κανείς πινελιές με έντονη κινητικότητα και παλμό, οι οποίες έχουν προκύψει από χειρονομίες νευρώδεις και οι οποίες καθώς διασταυρώνονται μεταξύ τους δημιουργούν εστίες αναστάτωσης. Στο μεγάλο καμβά τα πράγματα ήταν διαφορετικά· το φόντο –το τοπίο– είχε ιδιαίτερη βαρύτητα. Τέλος ο Ροϊλός, έχοντας πλέον ολοκληρώσει το φόντο, επέλεγε τα σημαντικότερα σημεία για να τα επικαλύψει με σκληρό βερνίκι – ένα στοιχείο αισθητικό– ώστε να τονιστούν συγκεκριμένες λεπτομέρειες και να διαφοροποιηθούν από την υπόλοιπη σύνθεση. Το βερνίκι αυτό, πάντως, δεν θα πρέπει να συγχέεται με το τελικό βερνίκωμα³⁸⁶.

Θα αναφερθούμε, τώρα, στην πρόβλεψη απεικόνισης ορισμένων πράξεων στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Διαπιστώνουμε πως στη μεγάλου μεγέθους εικόνα α) η σύγκρουση μαίνεται στο “βάθος”, β) οι περισσότεροι στρατιώτες βρίσκονται σε παράταξη, ενώ τραυματίες και πολεμικό υλικό μεταφέρονται στα μετόπισθεν· αντιλαμβανόμαστε πως πρόκειται για πράξεις τις οποίες κάθε στρατιώτης είχε αντικρύσει στο θέατρο του πολέμου. Όμως, η κύρια πράξη που απεικόνισε ο Ροϊλός, όπως είπαμε, συνίσταται στις επευφημίες του υποχωρούντος στρατεύματος, επευφημίες οι οποίες έχουν ως αποδέκτη το διάδοχο και το Επιτελείο, τους ιπείς που εισέρχονται ορμητικά στη σκηνή. Οι επικεφαλής αξιωματικοί στο μέτωπο της Θεσσαλίας διέρχονται έφιπποι μέσα από τις γραμμές του στρατεύματος. Κοντά τους προσεδαφίζονται οβίδες του εχθρικού πυροβολικού. Ξαναθέτουμε το βασικό προβληματισμό: έχουμε να κάνουμε με ένα επεισόδιο το οποίο είχε αντικρύσει ο Ροϊλός με τα ίδια του τα μάτια; Όπως είπαμε, κάτι τέτοιο δεν θα μπορούσε να έχει συμβεί στα Φάρσαλα. Μήπως, επομένως, πρόκειται για μια σκηνή που τη διηγήθηκε στο ζωγράφο κάποιος άλλος; Και εάν είναι έτσι, η σκηνή που απεικονίστηκε στο μεγάλο καμβά, πράγματι εκτυλίχθηκε στα Φάρσαλα;

³⁸⁶ Δημήτρης Βλάσσης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης...*, σσ. 125-127. Καλό είναι να σημειωθεί πως το επιλεκτικό βερνίκωμα ως πρακτική δεν εντοπίζεται σε τόσο χαρακτηριστικό βαθμό σε άλλους ζωγράφους, όσο στον Ροϊλό. Ο ζωγράφος με τη μέθοδο αυτή –η οποία μπορεί να αναχθεί στο γερμανικό ρεαλισμό– προσδίδει στις εικόνες του αληθοφάνεια, την αληθοφάνεια της ύλης. Οι εν λόγω πληροφορίες μου δόθηκαν κατά την προφορική συνομιλία με τον Μιχαήλ Δουλγερίδη, στη συνάντηση που είχαμε στις αρχές του 2017.

Σε διάφορα κείμενα, εντοπίζονται σχετικές αναφορές για το εν λόγω επεισόδιο. Όντως, φαίνεται πως διάδοχος και Επιτελείο κατά τη διάρκεια της μάχης στα Φάρσαλα διέσχισαν τις θέσεις του στρατεύματος απ' άκρη σε άκρη, με σκοπό την ενθάρρυνση των στρατιωτών, την απόκτηση πληρέστερης άποψης για τις συγκρούσεις και την άμεση μεταφορά εντολών. Αντίστοιχες αναφορές βρίσκουμε όχι μόνο για τη μάχη της 23ης Απριλίου, αλλά και για άλλες μάχες του πολέμου του 1897. Όταν έρθει η ώρα, θα μιλήσουμε αναλυτικά για τις αναφορές αυτές.

Υπάρχει, όμως, ένας περαιτέρω προβληματισμός, ο οποίος συνδέεται με τις οβίδες που προσγειώνονται πλησίον του στρατεύματος και του διαδόχου· πώς είναι δυνατόν οι μαχητές να δείχνουν ατάραχοι; Τεκμηριώνεται η εν λόγω αντίδραση από μαρτυρίες που αναφέρονται σε συγκεκριμένα συμβάντα; Βρίσκουμε αναφορές σε περιστατικά σαν αυτό που απεικόνισε ο Ροϊλός; Κι εδώ έχουν επισημανθεί σχετικές καταγραφές. Εξηγούμε εν συντομία το βάσιμο της απεικόνισης: οι οβίδες του αντίπαλου πυροβολικού πραγματικά έπεφταν βροχή στο μέτωπο, πολλές φορές όμως οι βολές δεν είχαν αποτέλεσμα. Θα μιλήσουμε παρακάτω γιατί συνέβαινε αυτό. Σε απομνημονεύματα, μάλιστα, περιγράφεται ένα επεισόδιο κατά το οποίο μια οβίδα του εχθρικού πυροβολικού προσγειώθηκε πλησίον του διαδόχου, χωρίς όμως να πάθει κανείς το παραμικρό. Ο Κωνσταντίνος, όπως γράφτηκε, συνέχισε να ενθαρρύνει τους πολεμιστές του με τα λόγια και με τη γενναία του στάση. Και το συμβάν αυτό θα σχολιαστεί στη συνέχεια.

Μιλήσαμε για τις ομοιότητες που διακρίνονται μεταξύ της εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων* και δύο πινάκων του Meissonier. Πέραν τούτων, θα πρέπει να επισημάνουμε τις συγγένειες που παρουσιάζει το έργο του Ροϊλού με έναν τρίτο ζωγραφικό πίνακα για τον οποίο έχουμε κάνει λόγο, την *Πυρπόλυση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη*, του Νικηφόρου Λύτρα. Δεν είναι μονάχα το γεγονός ότι τα δύο έργα έχουν ως θέμα μια πράξη πολεμική. Ούτε το ότι ως βασικό τους στοιχείο οι δύο εικόνες έχουν τους αναδυόμενους καπνούς, την ύλη που εκρήγνυται. Το βασικό σημείο που φέρνει κοντά τα δύο έργα έγκειται στην υπαινισσόμενη παρουσία των θεατών μέσα στην εικόνα. Η παρουσία των θεατών έχει προβλεφθεί· ως θεατές μοιάζουμε να συμμετέχουμε στα απεικονιζόμενα συμβάντα. Εκτός αυτού, οι πολεμιστές, τόσο του Ροϊλού, όσο και του Λύτρα, έχουν τα χέρια σηκωμένα και γνέφουν ενθουσιωδώς προς το κεντρικό θέμα, τον “μπαρουτοκαπνισμένο” διάδοχο και τη φλεγόμενη ναυαρχίδα,

αντιστοίχως. Ο Ροϊλός, λοιπόν, κατά τη φιλοτέχνηση της *Μάχης των Φαρσάλων* δεν αποκλείεται να έλαβε υπόψη την εικονοποιία όχι μόνο του Meissonier, αλλά και του αγαπημένου δασκάλου, του Νικηφόρου Λύτρα.

Έχουμε συμπεράνει πως ο Ροϊλός φιλοτέχνησε μια ζωγραφική εικόνα με αφορμή τη μάχη στα Φάρσαλα, έχοντας στη διάθεσή του πλήθος δεδομένων, τόσο οπτικών όσο και λεκτικών (γραπτών και προφορικών), από τα οποία επιστρατεύτηκαν ουκ ολίγα. Όμως, εκτός από τα αποθέματα μαρτυριών που συζητήσαμε, ο Ροϊλός είχε στη διάθεσή του μία ακόμη πηγή στην οποία δεν έχουμε έως τώρα αναφερθεί. Είναι μια πηγή εξαιρετικά κρίσιμη, είναι η πλέον σημαντική για εμάς, όπως ακριβώς ήταν και για τους ανθρώπους της εποχής που μελετάμε. Πρόκειται για την έκθεση του διαδόχου περί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας στον πόλεμο του 1897³⁸⁷. Στις εκατοντάδες σελίδες της έκθεσης, ο διάδοχος συνόψισε τη δική του εκδοχή για την εκστρατεία στη Θεσσαλία. Στις σελίδες της έκθεσης, το ελληνικό έθνος περίμενε να βρει τις απαντήσεις για τα αίτια της ντροπιαστικής ήττας. Η έκθεση του διαδόχου εκδόθηκε λίγα χρόνια πριν την ολοκλήρωση του μεγάλου πίνακα, το 1898 και το 1899³⁸⁸. Ο άνθρωπος που την συνέταξε δεν ήταν ο διάδοχος, αλλά ο λοχαγός του Μηχανικού Βίκτωρας Δούσμανης, ο έμπιστος και ικανότατος επιτελής του. Οι μόνες σχεδιασμένες εικόνες που περιλαμβάνονται στις σελίδες της έκθεσης είναι οι χάρτες στο παράρτημα. Οι χάρτες αποτύπωσαν τις παρατάξεις των στρατιωτικών μονάδων τις επίμαχες ημερομηνίες, στις διάφορες φάσεις της κάθε μάχης. Στους χάρτες της έκθεσης του διαδόχου, ο Ροϊλός βρήκε μια πρώτης τάξεως πηγή για το πλάσιμο της ζωγραφικής εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Θα μιλήσουμε εκτενώς στη συνέχεια για τις συνέπειες που επιφέρει η διαπίστωση αυτή.

6.2. Η ιστορία μέσα στην εικόνα

Το δεύτερο σκέλος του δεύτερου επιπέδου εξέτασης του ζωγραφικού πίνακα εστιάζει στην όψη του ζωγραφικού έργου, δηλαδή στα στοιχεία που συγκροτούν την εικόνα. Θα

³⁸⁷ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898.

³⁸⁸ Η δεύτερη έκδοση είναι η εξής: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις του Α. Β. Υψ. του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών* (Πιστότατη ανατύπωσις της επισήμου εκθέσεως του διαδόχου), Αθήνα, Βιβλιοεκδοτικό κατάστημα Αναστασίου Δ. Φέξη, 1899.

ξεκινήσουμε με μια σύντομη περιγραφή της εικόνας του Ροϊλού, αποτυπώνοντας σε λέξεις ό,τι σε γενικές γραμμές αντικρύζει ένας θεατής με μια πρώτη ματιά. Αρχικά, θα επισημάνουμε τα βασικά στοιχεία της εικόνας και θα δούμε με ποιον τρόπο κατευθύνεται το βλέμμα του θεατή προς το κεντρικό θέμα. Στη συνέχεια, θα συζητήσουμε το τεκμηριωτικό δυναμικό της εικόνας και θα επισημάνουμε οποιαδήποτε γνώση μπορεί να αντληθεί από εκεί. Έχοντας ολοκληρώσει την εξέταση των πρωτο-πληροφοριών, η εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* θα ελεγχθεί σε σχέση με συγκεκριμένες πράξεις-δράσεις που συμβαίνουν εντός της.

Βάζουμε, λοιπόν, μπροστά μας την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*³⁸⁹. Βρισκόμαστε είτε στην πινακοθήκη του Μετσόβου, είτε στη βιβλιοθήκη με έναν τόμο (ιστορίας ή ιστορίας της τέχνης) ανά χείρας, είτε εμπρός στην οθόνη ενός υπολογιστή. Σε οποιαδήποτε από τις τρεις συνθήκες και να βρεθούμε, κοιτάζοντας την εικόνα του Ροϊλού –τον ίδιο τον καμβά ή μian αναπαραγωγή του, τα βασικά στοιχεία που με μια γρήγορη ματιά εισπράττουμε, είναι τα εξής: είμαστε τοποθετημένοι σε ένα χαμηλό ύψωμα· μπροστά μας απλώνεται μια ανοιχτή πεδιάδα κι ένας ελαφρώς συννεφιασμένος ουράνιος θόλος· γύρω μας, παρατάξεις στρατιωτικών μονάδων· ένα λευκό υποζύγιο σέρνει ένα κάρο και πλησιάζει προς το μέρος μας· ένα κάρο επάνω στο οποίο μεταφέρονται δύο πληγωμένοι άνδρες που φορούν ενδυμασίες, οι οποίες δεν μοιάζουν με στρατιωτικές στολές· οι περισσότεροι πολεμιστές έχουν υψωμένα χέρια· ανάμεσά τους σηκώνεται σύννεφο σκόνης· στη σκηνή εισέρχεται μια ομάδα ιππέων· στα δεξιά, παρατηρούμε έναν σπασμένο τροχό.

Για τους σημερινούς θεατές δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η εικόνα μάς ταξιδεύει σε μian άλλη εποχή, σε μian άλλη περίοδο της Ιστορίας. Βλέπουμε ένα σκηνικό μάχης, μian πολεμική αντιπαράθεση σε ανοιχτό πεδίο, σε μια πεδιάδα φτωχή σε βλάστηση. Κάθε Έλληνας αναγνωρίζει στις ενδυμασίες των δύο πληγωμένων ανδρών τα παραδοσιακά ρούχα των προγόνων του, των τσολιάδων. Τι καταλαβαίνει κανείς κοιτάζοντας με μια ματιά την εικόνα του Ροϊλού; Πού είναι το νόημα; Αν προσπαθούσαμε, θα μιλούσαμε για ένα σκηνικό στο οποίο πεζοπόρα στρατιωτικά τμήματα επευφημούν κάποιους

³⁸⁹ Η ανάλυση της ζωγραφικής εικόνας πραγματοποιήθηκε βάσει α) καταγεγραμμένων προσωπικών παρατηρήσεων, κατά την επιτόπια εξέταση του έργου στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ (6/10/2017) και β) διαμέσου της χρήσης ψηφιακών αναπαραγωγών υψηλής ανάλυσης, τις οποίες μου διέθεσαν οι υπεύθυνοι του Ιδρύματος Αβέρωφ και οι άνθρωποι του τμήματος συντήρησης της Ε.Π.Μ.Α.Σ.

καβαλάρηδες που εισβάλλουν στο προσκήνιο. Οι στρατιώτες ενθουσιάζονται με την παρουσία των καλπάζοντων ιππέων και ζωτοκραυγάζουν. Μερικοί έχουν σηκώσει τα καπέλα, άλλοι τα χέρια. Ορισμένοι βαστούν ψηλά σάλπιγγες. Σχεδόν άπαντες χαιρετίζουν την άφιξη του ιππικού. Θα έλεγε κανείς, έχουμε να κάνουμε σχεδόν με ένα σκηνικό αποθέωσης.

Ο Ροϊλός μάς τοποθετεί ανάμεσα στους απεικονιζομένους. Ο θεατής είναι ένας από αυτούς, είναι ο ίδιος ένας μαχητής. Είμαστε παρόντες· τουλάχιστον έτσι αισθανόμαστε. Καθώς στεκόμαστε σε ύψωμα, είμαστε σε θέση να έχουμε μια γενική άποψη, μια εποπτεία εκείνου που συμβαίνει μακριά, στο “βάθος” της εικόνας. Ωστόσο το κεντρικό θέμα, το κέντρο βάρους της εικόνας του Ροϊλού, βρίσκεται λίγα μόλις μέτρα από τη θέση που έχει φυλάξει ο ζωγράφος για το θεατή. Το κέντρο βάρους δεν εντοπίζεται αλλού, παρά στους ιππείς. Καθώς θέλουμε να γίνουμε πιο συγκεκριμένοι, το κεντρικό θέμα της εικόνας είναι ο καβαλάρης του μαύρου αλόγου που προπορεύεται. Αν είναι όντως έτσι, ποια ιχνηλατούμε ως κυρίαρχη διαδρομή του βλέμματος, εντός της εικονοπλαστικής τεκτονικής;

Οι πολίτες του δυτικού κόσμου διαβάζουν τα κείμενα του γραπτού λόγου από τα αριστερά προς τα δεξιά. Με τον ίδιο τρόπο, συνήθως, “διαβάζουν” και τις εικόνες³⁹⁰. Η εικονοποιία του Ροϊλού ενθαρρύνει την επικρατούσα τάση. Οι μορφές που τοποθετούνται εγγύτερα στο θεατή (αφήνοντας κατά μέρος τον τροχό στα δεξιά) είναι οι εύζωνες του πρώτου επιπέδου· από εκεί ξεκινά το βλέμμα μας την περιπλάνησή του στη ζωγραφική εικόνα του μεγάλου καμβά. Με ενδιάμεσους τους στρατιώτες, τα τρία υποζύγια και το κάρο στα αριστερά, κατευθυνόμαστε στην ομάδα των σαλιγκκτών που προπορεύονται της στρατιωτικής φάλαγγας· της φάλαγγας που αναπτύσσεται οφιοειδώς και η κατάληξη της οποίας φτάνει στο “βάθος” της εικόνας. Διαμέσου της οφιοειδούς φάλαγγας, ο ζωγράφος οδηγεί το βλέμμα μας στην περιοχή όπου η μάχη μαίνεται. Η ματιά του θεατή διατρέχει την πρώτη γραμμή του μετώπου. Εκεί, όπου συναντάμε περισσότερες εστίες καπνού και σκόνης. Ανάμεσά τους διακρίνουμε κτίσματα, κανόνια, έφιππα στρατιωτικά αγγεία, όλα δοσμένα με αχνό τρόπο, σύμφωνα με τους κανόνες της ατμοσφαιρικής προοπτικής. Η οροσειρά στο “βάθος” είναι το όριο της ενατένισης του θεατή. Οι καπνοί

³⁹⁰ Gunther Kress & Theo van Leeuwen, *Η ανάγνωση των εικόνων. Η γραμματική του οπτικού σχεδιασμού*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2010, σ. 46.

που σηκώνονται συναινούν ότι έχουμε εξαντλήσει τις οπτικές μας δυνατότητες· πέρα από εκεί, δεν μας αφορά τι συμβαίνει. Η οροσειρά, ακόμη, είναι η οριακή ζωγραφική ζώνη που χωρίζει την επιφάνεια του καμβά στα δύο, σε ουρανό και γη.

Το βλέμμα του θεατή περιεργάστηκε όσα γίνονται στο “βάθος”. Στο κέντρο της εικόνας, η πολυπληθής στρατιωτική παράταξη λειτουργεί κι αυτή ως ενδιάμεσος· είναι ένα πέρασμα, μια γέφυρα, ώστε το βλέμμα να μεταφερθεί από το “πίσω” μέρος της εικόνας, στο κυρίως θέμα. Η ανάπτυξη της στρατιωτικής μονάδας συνεπικουρεί. Η γωνία που σχηματίζει η παράταξη υποδεικνύει –σαν να επρόκειτο για ένα αμβλύ κατευθυντήριο βέλος– το σημαντικότερο πρόσωπο του πίνακα. Με τον τρόπο αυτό, το βλέμμα του θεατή περνάει στον καβαλάρη του μαύρου αλόγου, στον πρωτοπόρο της ομάδας των ιππέων. Η μορφή του καβαλάρη μοιάζει να έχει παγώσει ελάχιστα πριν να φτάσει στο σημείο του καμβά όπου οι δύο διαγώνιοι τέμνονται. Με άλλα λόγια, το επίκεντρο της εικόνας, φαίνεται να οδεύει επιμόνως και διαρκώς προς το καρτεσιανό κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας.

Ήρθε η ώρα να δούμε τον τίτλο του έργου. Η βαριά κορνίζα του πίνακα στην πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ έχει βιδωμένη επάνω της μια πλακέτα. Εκεί, διαβάζουμε: «Φάρσαλα 23 Απριλίου 1897». Ο τίτλος του πίνακα στον κατάλογο του σημερινού κατόχου είναι αυτός που χρησιμοποιούμε από την αρχή της εργασίας: *Η μάχη των Φαρσάλων*³⁹¹. Σε κάθε περίπτωση, το θέμα της ζωγραφικής εικόνας του Ροϊλού είναι η πολεμική σύγκρουση μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων στα Φάρσαλα, στις 23 Απριλίου του 1897. Ο Ροϊλός, όπως έχουμε πει, χαρακτηρίζεται συχνά στη βιβλιογραφία ως τεκμηριωτής του συγκεκριμένου πολέμου. Το πλήθος των έργων, η παρουσία του στο μέτωπο, η ρεαλιστική απόδοση· αυτοί είναι οι κύριοι λόγοι για τους οποίους υποστηρίζεται ο τεκμηριωτικός ρόλος της πολεμικής ζωγραφικής του Ροϊλού. Η εργασία μας έχει ως κύριο αντικείμενο την αποσαφήνιση του εν λόγω σημείου: σε τι έγκειται το τεκμηριωτικό δυναμικό της *Μάχης των Φαρσάλων*; Τι τεκμηριώνει ο μεγάλος πίνακας, στην πραγματικότητα; Με άλλα λόγια, όπως εύστοχα το έθεσε ο Στέλιος Λυδάκης, «τι είναι πραγματικά οι πολεμικοί πίνακες του Γεώργιου Ροϊλού;»³⁹².

³⁹¹ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο: ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική*, Αθήνα, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008, σ. 399.

³⁹² Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι...*, σ. 261.

Για τους ανθρώπους των ημερών του, ο ζωγράφος κατόρθωσε στην εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* να περικλείσει την ιστορία της Ελλάδας της εποχής³⁹³. Για εμάς, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ο μεγάλος πίνακας εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να δεσμεύει ένα ανεξάντλητο ιστορικό δυναμικό, ένα διαρκώς αυξανόμενο απόθεμα ιστοριών. Πρόκειται για ιστορίες οι οποίες με την πάροδο του χρόνου εμπλουτίζουν ολοένα και περισσότερο σε ιστορική αξία το προνομιούχο ιστορικό αντικείμενο που μελετάμε, τη *Μάχη των Φαρσάλων*. Εξαρχής, έχουμε συμφωνήσει με τον Καλογερόπουλο ότι η *Μάχη των Φαρσάλων* είναι εικόνα ιστορικής αξίας³⁹⁴. Με τη διαφορά πως για εμάς κάθε πίνακας είναι ιστορικός. Ένας πίνακας γίνεται άμεσα αποδεκτός ως ιστορικός όταν είναι έργο με ιστορική θεματική, κάτι που ισχύει για το μεγάλο καμβά, ο οποίος περιγράφεται ως ιστορικός ήδη από την εποχή της δημιουργίας του. Βεβαίως, η επιρροή ενός έργου στη δρομολόγηση της Ιστορίας έχει κι εκείνη τη σημασία της. Ο μεγάλος πίνακας του Ροϊλού στάθηκε επιδραστικός –και συνεπώς ιστορικός με τη δεύτερη έννοια– όχι μόνο λόγω του απεικονιζόμενου θέματος, αλλά κι εξαιτίας του εξαιρετικά μεγάλου μεγέθους. Οι περισσότεροι συγκαιρινοί του ζωγράφου δεν θα μπορούσαν να είχαν ξαναδεί τόσο μεγάλη εικόνα. Η συνάντηση μαζί της στάθηκε για τους ίδιους ιστορική.

Έτσι, η ιστορική αξία των πολεμικών έργων του Ροϊλού, η οποία μάλιστα δεν εξαντλείτο στην ακρίβεια σε επίπεδο πρωτο-πληροφοριών, αναγνωρίστηκε από νωρίς. Οι συγκαιρινοί του ζωγράφου είδαν τα έργα του ως ντοκουμέντα, ως φορείς γνώσης, μέσα από τους οποίους το χθες –η δική τους εποχή– θα ζούσε αιωνίως³⁹⁵. Ο ζωγράφος με τις εικόνες του ιστόρησε τα χρόνια που έζησε, απathanάτισε τις μέρες του, τους ανθρώπους πλάι στους οποίους πολέμησε, τους ανθρώπους με τους οποίους έζησε. Και ο τρόπος ιστόρησης που είχε στη διάθεσή του ήταν ο πλέον εντυπωσιακός. Οφείλουμε να εξηγήσουμε τι εννοούμε.

Τα πολεμικά απομνημονεύματα, αν και αναφέρονται σε συλλογικά πάθη, συνήθως αποκαλύπτουν στιγμές και γεγονότα της ζωής μονάχα ενός συγκεκριμένου ανθρώπου, του αφηγητή. Μιλούν σε πρώτο πρόσωπο, είναι μνήμες και σκέψεις που

³⁹³ Θωμάς Θωμόπουλος, «Τα Φάρσαλα», *Κριτική*, τ. 1 Αρ. 13 (1903), σ. 412.

³⁹⁴ Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Η νεοελληνική ζωγραφική», *Πανελλήνιον λεύκωμα εθνικής εκατονταετηρίδος* (τ. Δ'), Αθήνα, Νέα Ελληνική Ηώς, 1927, σ. 78.

³⁹⁵ Δ. Α. Κόκκινος, «Βλέμματα εις την τέχνην. Η έκθεσις Ροϊλού», *Πρωία*, 21 Νοεμβρίου 1925.

ξεδιπλώνονται ως υποκειμενικές. Αντιθέτως, τα επίσημα έγγραφα –όπως και οι επιστημονικά τεκμηριωμένες ιστορικές “μέγα-αφηγήσεις”– κρίνονται διαφορετικά. Στα δημόσια έγγραφα είναι αναγκαίο να διατηρείται μια εικόνα, μια αίσθηση θα λέγαμε, ισχυρά θεμελιωμένης αντικειμενικότητας. Από την άλλη μεριά, οι ζωγραφικές εικόνες του πολέμου –και ιδίως εκείνες που έχουν παραχθεί με την αντικειμενοποιημένη όψη του νατουραλισμού– παρόλο που κι αυτές απευθύνονται στον κάθε θεατή ξεχωριστά, καταφέρνουν να εμπλέκουν κατά βάση το σύνολο των συγκαιρινών βλεμμάτων με τρόπο παρεμφερή. Κάτι που σημαίνει πως μια νατουραλιστικά αποδοσμένη ζωγραφική εικόνα του πολέμου, για όλους όσοι ήταν εκεί, παρόντες έναντί της, δείχνει στις γενικές της γραμμές ίδια.

Για εκείνους που έζησαν τα γεγονότα, θραύσματα πολεμικών σκηνικών επανέρχονται, οι μνήμες αναμοχλεύονται, τακτοποιούνται. Ο στρατιώτης ξαναζεί τις στιγμές του πολέμου, τις προσωπικές του στιγμές. Αφορμή και αιτία –υπεύθυνη– είναι η πολεμική ζωγραφική εικόνα. Οι εικόνες από τον πόλεμο παρεμβαίνουν σε επίπεδο κοινωνικό. Συμμαζεύουν τις ατομικές εμπειρίες σε σχέση με ό,τι συνέβη, επιστρέφοντας στους θεατές μιαν αντικειμενοποιημένη –μια δια-υποκειμενική– εικόνα, η οποία αποτιμάται ως αντικειμενικότερη των επιμέρους εικόνων, των επιμέρους μνημών. Οι ζωγραφικές εικόνες εκλαμβάνονται ως περισσότερο άμεσες, συγκροτημένες, συνεκτικές. Ίσως όχι πραγματικές, μα αληθινές. Το κεντρικό νόημα, η κυρίαρχη αίσθηση, η ουσία της στιγμής, η “μεγάλη εικόνα”, όλα αυτά κάνουν την εμφάνισή τους. Είναι εικόνες αποκαλυπτικές, παρουσιάζονται ως αληθινές αποκαλύψεις.

Πέραν τούτου, καθένας είναι σε θέση να πάρει μια γεύση, μια ιδέα του τι συνέβη μακριά, στο μέτωπο. Ο ζωγραφικός “χώρος”, λεπτομερειακά δοσμένος, παραπέμπει στον υπαρκτό τόπο που χώρεσε τα συμβάντα του παρελθόντος. Ο χώρος είναι συγκεκριμένος. Με τις εξιστορήσεις του γραπτού λόγου δεν ισχύει το ίδιο. Η ανάγνωση ενός γραπτού κειμένου είναι κατά κανόνα ατομική πράξη. Η “ανάγνωση” ενός ζωγραφικού έργου, όμως, όχι. Η συγκατάθεση περί αντικειμενικότητας, μάλιστα, τις περισσότερες φορές επιτυγχάνεται μέσα από έναν δημόσιο “διάλογο”, έναν διάλογο που είθισται να μην πραγματοποιείται. Και τούτο, διότι η ζωγραφική εικόνα, όπως ισχυριστήκαμε, μεταφέρει τις σκηνές που πέρασαν άμεσα και αποτελεσματικά· οι σκηνές εμφανίζονται ως αυτονόητες. Σε ό,τι αφορά την πολεμική ζωγραφική, είναι κυρίως οι στιγμές της

έντασης, της σύγκρουσης· η γλώσσα, σύμφωνα με ορισμένους, δεν καταφέρνει να τις μεταδώσει. Κανένα κείμενο, κανένα έγγραφο δεν έχει την αμεσότητα της εικόνας. Καμία σελίδα, όπως έχει ειπωθεί, δεν μπορεί να μας δώσει μίαν ιδέα περί εφόδου, αμύνης, σύρραξης, αιματοχυσίας, θριάμβου, τόσο αποτελεσματικά, όσο ένας πολεμικός πίνακας³⁹⁶. Η δύναμη της εικόνας ενός πολεμικού ζωγραφικού πίνακα είναι στ' αλήθεια εντυπωσιακή.

Δυστυχώς, δεν έχουμε στη διάθεσή μας ρητά διατυπωμένες θέσεις του Ροϊλού περί του τι ακριβώς θεωρούσε ο ίδιος ότι τεκμηριώνει με τη *Μάχη των Φαρσάλων*. Σύμφωνα με τον Νιρβάνα, ο ζωγράφος θα έδειχνε αμήχανος μπροστά σε μια τέτοια ερώτηση. Οι πολεμικοί του πίνακες, τι ήταν; Δεν θα ήξερε να απαντήσει. Ο Νιρβάνας ανακαλεί τα λόγια του ζωγράφου: «Δεν ξέρω τι είναι οι πολεμικοί μου πίνακες ... [...] Μπορεί να μην είναι αριστουργήματα. Θα μπορούσαν όμως, στο μέλλον, να χρησιμεύσουν, στα στρατιωτικά σχολεία, για τη διδασκαλία της πολεμικής τακτικής και της ιστορίας του πολέμου μας»³⁹⁷. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά στη βιβλιογραφία, όταν γίνεται αναφορά στον Ροϊλό και στα πολεμικά του έργα. Αναπαράγεται από το ένα κείμενο στο επόμενο. Με τη διαφορά πως ουδέποτε κάποιος προσπάθησε να ερμηνεύσει, να αποκρυπτογραφήσει τα λεγόμενα του ζωγράφου. Πραγματικά, με ποιον τρόπο θα μπορούσαν οι πολεμικοί πίνακες του Ροϊλού να χρησιμεύσουν για τη διδασκαλία της πολεμικής τακτικής και της ιστορίας του πολέμου; Τι είχε ο ζωγράφος κατά νου;

Εξ όσων γνωρίζω, τα έργα του Ροϊλού δεν χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο διδασκαλίας μαθημάτων στρατιωτικής τακτικής. Καμία τέτοια περίπτωση δεν έχει πέσει στην αντίληψή μου στα δύο χρόνια της έρευνας για το μεγάλο πίνακα. Από την άλλη, στο Πολεμικό Μουσείο της Αθήνας εκτίθενται πίνακες του Ροϊλού από τις ημέρες του 1897. Υπό αυτήν την έννοια, οι ζωγραφικές εικόνες του Ροϊλού διδάσκουν πολεμική ιστορία στις επόμενες γενιές. Ωστόσο, τα έργα του δεν θα πρέπει να τα βλέπουμε ως υλικό τεκμηρίωσης της Ιστορίας και του πολέμου μόνο για αυτόν το λόγο.

Σύμφωνα με τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, η σπουδαιότητα των πολεμικών έργων του Ροϊλού έγκειται στο ότι έκανε ιστορική ζωγραφική με ένα θέμα το οποίο ήταν ακόμη

³⁹⁶ Ταξειδιώτης, «Χρονογραφήματα: Η ζωγραφική του πολέμου...», σ. 6.

³⁹⁷ Παύλος Νιρβάνας, «Γεώργιος Ροϊλός...», σσ. 918-919.

ζωντανό· οι συνέπειες του ελληνοτουρκικού ήταν παρούσες, όταν ο ζωγράφος έφερνε στο φως τις πολεμικές του εικόνες. Ο Παπαντωνίου λέει πως ο Ροϊλός, μέσα από τις πολεμικές του εικόνες, έφερε στο προσκήνιο της ζωγραφικής επιφάνειας έναν νέο ρόλο, το πλήθος, την ομάδα, όχι κλεισμένος στο ατελιέ, αλλά αφού πρώτα βρέθηκε στο μέτωπο. Ο Ροϊλός ήταν ένας πολεμικός ζωγράφος που πολέμησε, που αντίκρουσε την καταστροφή³⁹⁸. Χρόνια μετά τον Παπαντωνίου, η Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Ιδρύματος Ευάγγελου Αβέρωφ και επιμελήτρια του καταλόγου του σημερινού κατόχου του πίνακα, επισήμανε πως στα πολεμικά του έργα ο Ροϊλός απεικόνισε πραγματικούς ανθρώπους κι όχι μαχόμενους ήρωες. Θέλησε και κατόρθωσε να καταγράψει τα πάθη ενός ολόκληρου στρατού. Με τον τρόπο αυτό, ο Ροϊλός μάς διέθεσε μια ζωγραφική-τεκμήριο³⁹⁹.

Τα πάθη ενός στρατού, ενός πλήθους, μιας ομάδας· η πολεμική ζωγραφική του Ροϊλού μοιάζει να διεκδικεί μέχρι και σήμερα να μιλήσει ως τεκμήριο ιστορικό στο όνομα των πολλών. Ο Ροϊλός αφηγείται για λογαριασμό του συνόλου των συμμετεχόντων σε εκείνο τον πόλεμο· ιστορεί τα συμβάντα εκπροσωπώντας τους. Δεν βλέπουμε εδώ μια θέση κοντινή σε αυτή που μιλούσε για αντικειμενοποίηση και διαυποκειμενικότητα; Πώς κατάφερε ο Ροϊλός τα πολεμικά του έργα να αναλαμβάνουν τεκμηριωτικό ρόλο, αποκλειστικά όμως σε επίπεδο εικόνας; Στην παρούσα φάση θα παραμείνουμε στο πρωταρχικό επίπεδο της εικόνας, αποφεύγοντας για την ώρα το πέρασμα στα βαθύτερα στρώματα του τεκμηριωτικού δυναμικού του συνολικού έργου, του πίνακα. Έτσι, καθώς το αρχικό στάδιο τεκμηρίωσης σε επίπεδο εικόνας δεν είναι άλλο από τις πρωτο-πληροφορίες, θέτουμε το στοιχειώδες ερώτημα: ποιες είναι οι πρωτο-πληροφορίες που τεκμηριώνει η εικόνα του μεγάλου καμβά;

Κοιτάζουμε τη *Μάχη των Φαρσάλων* προσεκτικά. Παρατηρούμε τα επιμέρους στοιχεία που απαρτίζουν την εικόνα της. Εστιάζουμε στις λεπτομέρειες. Ποιες είναι οι πρωτο-πληροφορίες που περιλαμβάνονται; Ιδού: α) ο οπλισμός και ο λοιπός εξοπλισμός (π.χ. φυσιγγιοθήκες, σάλπιγγες, παγούρια), β) οι τρόποι χρήσης τους (π.χ. πώς έφεραν οι στρατιώτες τις κουβέρτες εκστρατείας, πώς μεταφέρονταν οι τραυματίες κ.λπ.), γ) τα

³⁹⁸ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Το έργο του Ροϊλού...». Ο Παπαντωνίου, μάλιστα, σε ό,τι αφορά την πολεμική ζωγραφική στην Ελλάδα, τοποθετεί τον Ροϊλό αμέσως μετά τον Θεόδωρο Βρυζάκη.

³⁹⁹ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, «Ένας ζωγράφος στα χαρακώματα», *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σσ. 26-27 διαθέσιμο στο https://anemourion.blogspot.gr/2017/04/blog-post_78.html (πρόσβαση: 30/9/2017).

διάφορα είδη ενδυμασιών (των ευζώνων, των στρατιωτών του Πεζικού, των αξιωματικών –του Ιππικού, του Μηχανικού, του Πυροβολικού κ.λπ.), δ) τα χρησιμοποιούμενα μεταγωγικά μέσα (άλογα και κάρρα), ε) η μορφή των “επίκτητων” χαρακτηριστικών του προσώπου (π.χ. κόμμωση, μουστάκι, γενειάδα κ.λπ. –δεν είναι άνευ αξίας η πληροφορία πως κανένας στρατιώτης δεν φαίνεται να είναι διοπτροφόρος, εκτός από τον τελευταίο της ομάδας των ιππέων), στ) τα χαρακτηριστικά στοιχεία του τοπίου (κτίσματα, αμαξιτή οδός, πεδιάδα και βλάστηση, οροσειρά). Γινόμαστε πιο συγκεκριμένοι ως προς τις πρωτο-πληροφορίες της *Μάχης των Φαρσάλων*, ξεκινώντας από τον οπλισμό και τις ενδυμασίες.

Όπως βλέπουμε, στην εικόνα του Ροϊλού οι Έλληνες μαχητές φέρουν διάφορα είδη όπλων: ξίφη (ο διάδοχος και οι επιτελείς), τυφέκια (οι εύζωνοι και οι πεζικάριοι), πυροβόλα (στο βάθος και στην πρώτη γραμμή του μετώπου). Πολλοί στρατιώτες έχουν γύρω από το κορμί τους ζωσμένη μια δέσμη φυσιγγίων, ενώ άλλοι φέρουν τα φυσίγγια σε θήκη της εξάρτυσης. Σχεδόν άπαντες οι πεζικάριοι φορούν διαγωνίως την κουβέρτα εκστρατείας, τον πιστό σύντροφο που τους διατηρούσε ζεστούς –όσο αυτό ήταν δυνατόν– κατά τη διάρκεια της νυχτερινής κατασκήνωσης στο ύπαιθρο. Ο Ροϊλός, στα παραπάνω στοιχεία είναι αναμενόμενο να στάθηκε ακριβής, καθώς δεν θα μπορούσε να μην έχει φιλοτεχνήσει με κάθε λεπτομέρεια τις στολές και τον οπλισμό του στρατεύματος, όπως έκανε και ο Meissonier⁴⁰⁰.

Τι όπλα, όμως, απεικόνισε ο Ροϊλός; Ας δούμε αναλυτικά: ως βασικό όπλο για τους Έλληνες στρατιώτες είχε οριστεί ήδη από το 1877 το γαλλικό τυφέκιο *Gras*, υποδείγματος 1874⁴⁰¹. Στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, είκοσι χρόνια μετά, το *Gras* εξακολουθούσε να είναι το κύριο όπλο όλων των σωμάτων του Ελληνικού Στρατού. Υπήρχαν, ωστόσο, διάφοροι τύποι «γκράδων»: με το τυφέκιο πεζικού είχαν εξοπλιστεί τα τάγματα Πεζικού και τα τάγματα ευζώνων, με την αραβίδα Ιππικού το Ιππικό και οι Ευέλπιδες, με την αραβίδα πυροβολικού το Πυροβολικό⁴⁰². Εκτός από τα *Gras*, ο Ελληνικός Στρατός χρησιμοποιούσε κι ορισμένους άλλους τύπους τυφεκίων,

⁴⁰⁰ Παραλληλισμός που χρησιμοποιείται και από τον Προκοπίου, βλ. Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της τέχνης 1750-1950 (τ. Β΄) Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Εμπρεσιονισμός*, Αθήνα, Πεχλιβανίδης, 1966, σ. 373.

⁴⁰¹ Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού ...*, σ. 62. Για φωτογραφίες διάφορων τύπων «Γκράδων», βλ. Θεόδωρος Κων. Δράκου, *Η καμαρίνα και ο ελληνοτουρκικός πόλεμος*, Αθήνα, Νέα Θέσις, 2014, σ. 184.

⁴⁰² Για αναλυτικότερη περιγραφή των διάφορων τύπων *Gras*, βλ. Ιωάννης Δημόπουλος, *Ο οπλισμός του ελληνικού στρατού (1868-2004)*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2006, σσ. 63-64.

όπως τα τυφέκια και τις αραβίδες *Chassepot* (Mle1866), και πιθανόν το τυφέκιο και την αραβίδα *Μυλωνά* (Υποδ. 1872)⁴⁰³. Σε ό,τι αφορά τα πιστόλια, από το 1877 έως το 1946 οι υπαξιωματικοί και οι στρατιώτες του Ιππικού έφεραν το περίστροφο *Modèle 1873* (Mle1873), γαλλικής προέλευσης, ενώ οι αξιωματικοί του Ιππικού το *Modèle 1874* (Mle1874), από το 1882 κι εξής⁴⁰⁴. Τα βασικά πυροβόλα όπλα του Ελληνικού Στρατεύματος ήταν τα *Krupp*⁴⁰⁵. Δεν θα επεκταθούμε σε ξίφη και ξιφολόγχες. Αντ' αυτού, ας σημειώσουμε πως δεν αποκλείεται ορισμένοι από τους απεικονιζομένους να φέρουν προσωπικό οπλισμό, περίστροφα δηλαδή πιο εξελιγμένα ή οικογενειακά ξίφη-κειμήλια. Όπως είναι λογικό, τούτο θα συνέβη με τους αξιωματικούς του Επιτελείου, οι οποίοι θα είχαν μια τέτοια ευχέρεια.

Λίγα λόγια και για τις στολές: το χρώμα του υφάσματος που χρησιμοποιούσε το Ελληνικό Στράτευμα ήταν κατά κανόνα το βαθύ μπλε. Εξαίρεση αποτελούσε το Ιππικό, του οποίου η στολή ήταν πράσινη και ως ένα βαθμό το Πεζικό, του οποίου η περισκελίδα ήταν χρώματος γκρι⁴⁰⁶. Σε ό,τι αφορά τα διακριτικά στα μανίκια, στα περιλαίμια, στα πηλίκια κ.α., οι χρωματισμοί των υφασμάτων και των νημάτων ήταν άλλοι για τα επιμέρους Σώματα Στρατού⁴⁰⁷. Σε ό,τι αφορά τώρα τους εύζωνες, οι στολές τους ήταν παντελώς διαφορετικές: περιλάμβαναν γιλέκο (φέρμελη) και ιματίδιο (μειντάνι) από λευκό μάλλινο ύφασμα με μάλλινα γαϊτάνια χρώματος μωβ και δύο σειρές από δώδεκα κουμπιά, δεξιά και αριστερά του στήθους. Επίσης, κόκκινο φέσι (φάριο) με μαύρη μεταξωτή φούντα, στέμμα και εθόσημο· λευκές περικνημίδες και μωβ μάλλινες καλτσοδέτες, φουστανέλα από λευκό ύφασμα, βαμβακερή ζώνη, τσαρούχια και φαιή κάπα⁴⁰⁸. Έχουμε πει πως στο πλάι των Ελλήνων πολέμησαν και ξένοι εθελοντές, φιλέλληνες κυρίως από την Ιταλία. Οι φάλαγγες των φιλελλήνων φορούσαν παρόμοιες στολές με των Ελλήνων⁴⁰⁹. Οι γαριβαλδίνοι, μόνο, φορούσαν στολές ερυθρού

⁴⁰³ Ιωάννης Δημόπουλος, *Ο οπλισμός του ελληνικού στρατού...*, σσ. 59-62.

⁴⁰⁴ Ιωάννης Δημόπουλος, *Ο οπλισμός του ελληνικού στρατού...*, σ. 3. Για να είμαστε πιο ακριβείς και επεξηγηματικοί, ο Δημόπουλος αναφέρει πως οι πολεμιστές του Ιππικού έφεραν τα περίστροφα αυτά από το 1873 έως το 1946. Όμως, παραπάνω λέει πως το Mle1873 εισήχθη στον ελληνικό στρατό το 1877, ενώ το Mle1874 το 1882.

⁴⁰⁵ Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού...*, σ. 63.

⁴⁰⁶ Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού...*, σσ. 73-74.

⁴⁰⁷ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης...*, σσ. 200-204.

⁴⁰⁸ Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού...*, 74.

⁴⁰⁹ Έφη Πασχαλίδου (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης...*, σ. 207.

χρώματος⁴¹⁰. Έτσι, συμπεραίνουμε πως η εικόνα του Ροϊλού δεν περιλαμβάνει καμία μονάδα γαριβαλδίνων. Αυτή είναι μία από τις σημαίνουσες απουσίες της *Μάχης των Φαρσάλων*, την οποία οφείλουμε να επισημάνουμε. Μια δεύτερη, σχετίζεται με την απουσία κάθε είδους λαβάρου ή σημαίας.

Θα ρωτούσε κανείς, πόση σημασία έχουν οι πληροφορίες αυτές. Μιλάει η ζωγραφική εικόνα του Ροϊλού για όπλα; Αναφέρεται σε υφάσματα και νήματα; Ο αντίλογος θα συνέχιζε: σύμφωνα, ο Ροϊλός χτίζει την εικόνα του έχοντας για βασικά στοιχεία, ως πρώτη ύλη, τον οπλισμό και τις στρατιωτικές στολές· χρειάζεται όμως να ασχολούμαστε κατά τη φάση της τεκμηριωτικής πράξης με τέτοιου είδους πρωτο-πληροφορίες; Οι ενστάσεις οφείλουν να απαντηθούν. Αφενός, η γνώση των χρωματισμών των διακριτικών των Σωμάτων Στρατού και η πεποίθηση πως ο Ροϊλός στάθηκε σχολαστικός ως προς την ακρίβεια της απόδοσης, συνεπικουρεί στο εγχείρημα ταυτοποίησης των αξιωματικών του Επιτελείου, στο γρίφο που θα ακολουθήσει. Αφετέρου, πλήθος ιστοριών, πλήθος γνωστικών διόδων, ξεπηδούν μέσα από τις λεπτομέρειες της εικόνας· ιστορίες που συνδέονται, επί παραδείγματι, με την αναγκαιότητα αντικατάστασης του πεπαλαιωμένου οπλισμού, με αιτήματα περί εκσυγχρονισμού του στρατεύματος. Τα στοιχεία που θα χρησιμοποιήσουμε για να τεκμηριώσουμε τις μικρές αυτές ιστορίες μπορεί να μας είναι ήδη γνωστά, να είναι ήδη τεκμηριωμένα. Όμως, η αναγνώριση της ενσωμάτωσης τέτοιου είδους ιστοριών σε ένα ζωγραφικό έργο, η αποκάλυψη της σύνδεσης στην αντίληψη του ερευνητή, η γνωστοποίησή τους στα μάτια και στα αυτιά του μελλοντικού θεατή, δίνει μια παντελώς διαφορετική όψη στην εικόνα του έργου. Σε τελική ανάλυση, είναι η οπτική μας έναντι των ζωγραφικών έργων που αλλάζει· ο πίνακας αρχίζει να μην είναι μονάχα μία εικόνα.

Παρότι μιλάμε για λεπτομερή απόδοση των πρωτο-πληροφοριών, θα πρέπει να θυμόμαστε πως ο Ροϊλός ήταν πρωτίστως καλλιτέχνης κι όχι πιστός καταγραφέας των γεγονότων. Τον κύριο λόγο στα έργα του έχει η γενική αίσθηση, το γενικό νόημα. Η ζωγραφική του εικόνα, εάν πλησιάσει κανείς το μεγάλο πίνακα στο Μέτσοβο, έχει φιλοτεχνηθεί για να αντικρύζεται από μίαν απόσταση. Διαφορετικά, προσεγγίζοντας τον πίνακά του, η επιμονή στη λεπτομερή απεικόνιση παύει να αναγνωρίζεται ως

⁴¹⁰ Οι γαριβαλδίνοι απεικονίζονται να μάχονται δίπλα στους Έλληνες σε διάφορες εικόνες της εποχής, βλ. Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σσ. 142 & 151.

χαρακτηριστικό γνώρισμα του έργου. Πηγαίνοντας λοιπόν κοντά στο έργο, παρατηρεί κανείς ότι οι ραφές στις στολές των ευζώνων, για παράδειγμα, έχουν αποδοθεί με τρόπο σχηματικό και σε καμία περίπτωση με εμμονή στην παραμικρή απεικονιστική λεπτομέρεια.

Το τοπίο είναι από τις πρωτο-πληροφορίες τις οποίες δύναται ένας ζωγραφικός πίνακας να τεκμηριώσει. Τα βασικότερα στοιχεία –εκείνα δηλαδή που αντέχουν περισσότερο στο πέρασμα του χρόνου– που το συγκροτούν στην περίπτωση που μελετάμε, είναι η αμαξιτή οδός και κυρίως η ράχη της οροσειράς. Ο Ροϊλός θα μερίμνησε για την ακρίβεια της απόδοσής τους· πήγε στα Φάρσαλα για επιτόπια έρευνα, κράτησε σημειώσεις, προχώρησε σε μελέτες. Μπορούμε να είμαστε σίγουροι πως το τοπίο στο μεγάλο πίνακα είναι πιστό αντίγραφο της θέας που θα βλέπαμε στο γύρισμα του αιώνα, εάν βρισκόμασταν στα Φάρσαλα και στεκόμασταν στο σημείο όπου στάθηκε ο ζωγράφος. Ποια είναι, λοιπόν, η οροσειρά που απεικονίζεται;

Ο Θωμόπουλος μας πληροφορεί πως στη *Μάχη των Φαρσάλων* διαγράφονται οι οροσειρές των Όθρεων⁴¹¹. Για να είμαστε ακριβείς, μας παρα-πληροφορεί. Οι μνήμες του τον παραπλανούν. Ίσως να σκέφτηκε προς στιγμή τη μάχη στο Δομοκό. Το όρος Όθρυς βρίσκεται νοτίως των Φαρσάλων. Ο εχθρός καταφτάνει από το Βορρά. Η φάλαγγα που υποχωρεί και πλησιάζει προς το μέρος του θεατή, πορεύεται προς το Νότο. Ο θεατής κοιτάζει βορειοανατολικά. Η αμαξιτή οδός που διακρίνεται στο δεξί μισό της εικόνας του Ροϊλού είναι εκείνη που ενώνει την πόλη των Φαρσάλων με τον εγκαταλελειμμένο πλέον σιδηροδρομικό σταθμό. Ως οδός υπάρχει και χρησιμοποιείται μέχρι και σήμερα. Ο σιδηροδρομικός σταθμός υπάρχει κι αυτός. Με τη διαφορά πως έπαυσε να χρησιμοποιείται. Τα επιχειρήματα που υποστηρίζουν την προτεινόμενη θέση του σκηνικού θα παρουσιαστούν στο επόμενο υποκεφάλαιο.

Έχουμε συμπεριλάβει στις πρωτο-πληροφορίες τις καιρικές –ή καλύτερα ατμοσφαιρικές– συνθήκες, στην περίπτωση που προσδιορίζουν την εν γένει φυσιογνωμία του τοπίου και της χρονικής στιγμής. Πλησιάζοντας και πάλι το έργο, διακρίνουμε λευκούς καπνούς στο βάθος. Στη ζωγραφική εικόνα του Ροϊλού, ένα σημείο στα αριστερά, στους πρόποδες της οροσειράς, μοιάζει να φλέγεται. Μιλήσαμε για κοκκινωπούς ουράνιους θόλους σε ορισμένες εικόνες του Ροϊλού, κάτι που ισχύει και

⁴¹¹ Θωμάς Θωμόπουλος, «Τα Φάρσαλα...», σ. 414.

στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Φαίνεται πως το εν λόγω φαινόμενο έμεινε χαραγμένο στη μνήμη των πολεμιστών. Ξέρουμε πως νέφη ερυθρωπού κονιορτού έκαναν την εμφάνισή τους και στον ουρανό των Φαρσάλων την επίμαχη ημέρα. Δίνοντας το συγκεκριμένο χρώμα στον ουρανό, ο ζωγράφος αφενός έμεινε πιστός στα συμβάντα, αφετέρου κατόρθωσε να επαναφέρει ισχυρά στη μνήμη των συμμετεχόντων την ημέρα της μάχης⁴¹².

Ολοκληρώνουμε την εξέταση των πρωτο-πληροφοριών με το γρίφο για τον οποίο προΐδεάσαμε. Όπως έχουμε πει, γνώμη μας είναι πως το σύνολο των απεικονιζομένων στο μεγάλο καμβά είναι πρόσωπα συγκεκριμένα, τα οποία –με τον έναν ή τον άλλο τρόπο– πόζαραν για τον Ροϊλό. Σε κάθε περίπτωση, μπορούμε με μεγαλύτερη ευχέρεια να μιλήσουμε για τους ιπείς. Για εκείνους, γνωρίζουμε με κάθε βεβαιότητα πως διαθέτουν ονοματεπώνυμο⁴¹³, σε αντίθεση με τους ανώνυμους στρατιώτες της παράταξης, για τους οποίους δεν είναι το ίδιο εύκολο να βρεθούν στοιχεία. Ξεκινάμε, λοιπόν, με τα γνωστά μας ονόματα. Ποιοι αναφέρονται ως επιτελείς του διαδόχου; Κατά πρώτο λόγο:

- α) Σαπουντζάκης Κωνσταντίνος, συνταγματάρχης Πυροβολικού
- β) Πάλλης Αγαμέμνων, ταγματάρχης Μηχανικού
- γ) Δούσμανης Βίκτωρ, λοχαγός Μηχανικού
- δ) Κοντογιάννης Πάτροκλος, λοχαγός Μηχανικού
- ε) Γεννάδης Στέφανος, λοχαγός Μηχανικού
- ς) Δροσινός Βασίλειος, ταγματάρχης Μηχανικού (έως τις 21 Απριλίου 1897)
- ζ) Παπαδιαμαντόπουλος Γεράσιμος, ταγματάρχης Μηχανικού
- η) Γουλιμής Νικόλαος, ταγματάρχης Πυροβολικού⁴¹⁴.

Οι προαναφερθέντες είναι οι υψηλόβαθμοι επιτελείς. Ο Ιωάννης Μεταξάς –ο δικτάτορας του 1936– στο προσωπικό του ημερολόγιο σχολίασε, ως επιτελής ανθυπολοχαγός το

⁴¹² Άγγελος Τανάγρας, «Από την έκθεση του δημαρχείου. Τα 'Φάρσαλα' και ο στρατός», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1902. Ο Τανάγρας, αναφερόμενος στο μεγάλο καμβά και ισχυριζόμενος παράλληλα πως ήταν παρών στη μάχη στα Φάρσαλα, έκανε λόγο για ακρίβεια απεικονίσεως.

⁴¹³ Όπως λέει ο Τανάγρας, «εάν παρατηρήσητε τους αξιωματικούς του επιτελείου [...] εκ πρώτης όψεως αναγνωρίζετε όλους», βλ. Άγγελος Τανάγρας, «Από την έκθεση του δημαρχείου...».

⁴¹⁴ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 397.

1897, την αξία των αξιωματικών του Επιτελείου και παράλληλα συμπλήρωσε για εμάς πολλά από τα ονόματα που λείπουν:

- θ) Λούρος Γεώργιος, υπολοχαγός Πεζικού
- ι) Μπαΐρας Ανδρέας, υπολοχαγός Πεζικού
- ια) Κανάρης Επαμ., υπολοχαγός Πεζικού
- ιβ) Νεγραπόντης Ιακ., υπολοχαγός Μηχανικού
- ιγ) Μπαζαίος Ιακ., ανθυπολοχαγός Πυροβολικού
- ιδ) Σπανίδης Λεων., ανθυπολοχαγός Πυροβολικού
- ιε) Κατσαρός Δημήτριος, ανθυπολοχαγός Μηχανικού
- ις) Γ. Μεταξάς, ανθυπίλαρχος Ιππικού
- ιζ) Λεβίδης Νικ., ανθυπίλαρχος Ιππικού
- ιη) Γρίβας Αλέξης, ανθυπίλαρχος Ιππικού
- ιθ) Παπαβασιλείου Ιπποκράτης, ανθυπολοχαγός Μηχανικού
- κ) Στρατηγός Ξενοφών, ανθυπολοχαγός Μηχανικού
- κα) Χατζηπέτρος, λοχαγός (υπασπιστής του διαδόχου)
- κβ) Karl Blixen de Finecke, ανθυπίλαρχος Ιππικού
- κγ) Πρίγκηπας Νικόλαος, λοχαγός Πυροβολικού (διοικητής της Πης Πεδινής Πυροβολαρχίας)⁴¹⁵.

Σύνολο: είκοσι τρεις αξιωματικοί. Συν το διάδοχο: είκοσι τέσσερις. Συν τον ίδιο τον Ιωάννη Μεταξά: είκοσι πέντε. Στην εικόνα του Ροϊλού διακρίνουμε εικοσιέναν ιππείς. Ποιοι τέσσερις δεν συμπεριλήφθηκαν στον πίνακα; Ας αναλύσουμε τα δεδομένα της εικόνας, ασχολούμενοι με την πρώτη ομάδα –τους υψηλόβαθμους– και με ορισμένους της δεύτερης, όσους μας αφορούν πρωτίστως.

Καταρχάς, ο προπορευόμενος ιππέας δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από το διάδοχο Κωνσταντίνο. Άλλωστε, είναι καθ' όλα εύλογο ο αρχιστράτηγος να

⁴¹⁵ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 189-190. Ονόματα και λοιπά στοιχεία συμπληρώθηκαν και διορθώθηκαν βάσει των εκθέσεων του διαδόχου, βλ. α) Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθεσις της Α. Β...*, 1898, σσ. 401-403 και β) Α. Β. Υψ. Διάδοχος, *Εκθεσις του Α. Β. Υψ...*, 1899, σ. 624.

απεικονίζεται επικεφαλής. Σε κάθε περίπτωση, ως δεδομένο το διασταυρώνουμε κι από πηγές⁴¹⁶.

Τέσσερις από τους επιτελείς φορούν πράσινες στολές και συνεπώς είναι του Ιππικού. Στην παραπάνω λίστα, είδαμε πως τέσσερις είναι κι εκείνοι που φέρουν βαθμό του Ιππικού Σώματος. Ο ένας από αυτούς είναι ο Karl Blixen de Finecke, ο Σουηδός βαρώνος που διατηρούσε καλές σχέσεις με τον Παπαβασιλείου, ο οποίος δεχόταν τα πειράγματα του Δούσμανη για τις σχέσεις αυτές⁴¹⁷. Ο Σουηδός βαρώνος, εάν έχει συμπεριληφθεί στην εικόνα του Ροϊλού, δεν θα μπορούσε να είναι άλλος από τον ξανθό με το καφετί άλογο στο πίσω μέρος του αγήματος. Ωστόσο, ο εν λόγω ιππέας δεν φαίνεται να φοράει πράσινη στολή. Παραταύτα, θα επιμείνουμε πως όντως είναι αυτός, καθώς ποιος από τους Έλληνες αξιωματικούς θα μπορούσε να είναι ο ξανθός άνδρας, αν δεν πρόκειται για το Σουηδό⁴¹⁸;

Οι δύο τελευταίοι που φορούν πράσινες στολές είναι μικρής ηλικίας. Στην παραπάνω λίστα, οι τέσσερις του Ιππικού έχουν τον ίδιο βαθμό. Θα μπορούσαν, λοιπόν, οι δύο που απεικονίζονται στο τέλος να είναι οποιοδήποτε δύο από τους Γ. Μεταξά, Λεβίδη, Γρίβα. Θεωρούμε πιθανότερο ο Γρίβας, ο οποίος εντάχθηκε στο Επιτελείο μαζί με τον Πάλλη στις 21 Απριλίου⁴¹⁹ να απεικονίστηκε μόνος του. Έτσι, ίσως είναι εκείνος που προηγείται των άλλων δύο. Ο Μεταξάς στο ημερολόγιό του αναφέρει πως, πράγματι, πίσω από το διάδοχο ακολουθούσε ένας ιππέας Γρίβας. Με τη διαφορά πως πρόκειται για τον αντισυνταγματάρχη (κι όχι ανθυπίλαρχο) Γρίβα Κωνσταντίνο (κι όχι Αλέξη)⁴²⁰, για τον οποίο μαθαίνουμε πως στα Φάρσαλα ανέλαβε τη διοίκηση του Ιππικού⁴²¹. Επομένως, συμπληρώνουμε και τον Κωνσταντίνο Γρίβα, ως πιθανό απεικονιζόμενο πρόσωπο μεταξύ των ιππέων.

Προχωράμε με το ερώτημα, ποιος είναι ο αξιωματικός του Ιππικού, ο οποίος προπορεύεται των υπόλοιπων τριών. Μήπως, λόγω ιεραρχίας, είναι ακριβώς ο

⁴¹⁶ Επί παραδείγματι, βλ. α) «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 28 Οκτωβρίου 1902 και β) Θωμάς Θωμόπουλος, «Τα Φάρσαλα...», σ. 414.

⁴¹⁷ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 183.

⁴¹⁸ Ίσως, η πιο εμπειριστατωμένη απάντηση δίνεται από το ότι ο Σουηδός αξιωματικός μετά την 21η Απριλίου καταχωρείται ως ανθυπολοχαγός του Μηχανικού, κι όχι πια του Ιππικού, βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σ. 403.

⁴¹⁹ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 189-190.

⁴²⁰ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 209.

⁴²¹ Α. Β. Υψ. Διάδοχος, *Έκθεσις του Α. Β. Υψ....*, 1899, σ. 615.

Κωνσταντίνος Γρίβας; Ο Ευάγγελος Αβέρωφ έγραψε το 1988 πως ένας από τους ιππείς που ακολουθούν το διάδοχο είναι ο στρατηγός Σούτσος. Είδαμε πως τέτοιο όνομα δεν υπάρχει ανάμεσα στα ονόματα των επιτελών. Επιπλέον, κανένας «Σούτσος» δεν εντοπίστηκε ανάμεσα στα ονόματα των αξιωματικών του Στρατού Θεσσαλίας, που αναφέρονται στις εκθέσεις του διαδόχου⁴²². Παραταύτα, ο Αλέξανδρος Α. Σούτσος έμεινε στην ιστορία ως ένας ξακουστός καβαλάρης της εποχής⁴²³. Έτσι, η σύνδεσή του με το Ιππικό και η ύπαρξη μιας φωτογραφίας με τη στολή του Ιππικού και επάνω σε άλογο⁴²⁴, μας οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο Σούτσος είναι ο πρώτος ιππέας με πράσινη στολή, καβάλα στο καφετί άλογο. Συνεπώς, δεν αποκλείεται ο αντισυνταγματάρχης Κωνσταντίνος Γρίβας να είναι ο αξιωματικός του Ιππικού που ακολουθεί.

Αφήνουμε για την ώρα τους αξιωματικούς του Ιππικού, για να εξετάσουμε την πληροφορία που δίνει ο Ευάγγελος Αβέρωφ, σύμφωνα με την οποία ο Ιωάννης Μεταξάς είναι ένας από τους τελευταίους στην ομάδα των ιππέων. Παραθέτουμε τη φράση όπως τη διατύπωσε ο Αβέρωφ: «Τελευταίοι στην ομάδα των εφίππων στρατιωτικών διακρίνονται ο Ιωάννης Μεταξάς και, λίγο πριν ο Βίκτωρ Δούσμανης»⁴²⁵. Για τη μορφή του Δούσμανη, είμαστε σίγουροι. Το ίδιο και για τη μορφή του Αγαμέμνονος Πάλλη. Από την αναφορά του Αβέρωφ στα τρία ονόματα –Σούτσος, Μεταξάς, Δούσμανης–, συνάγουμε πως οι τρεις τους θεωρούνταν σημαντικοί για τον ίδιο. Ας μη σταθούμε, όμως, στην επισήμανση αυτή. Ας συνεχίσουμε, για να εξακριβώσουμε ποιος από τους ιππείς είναι ο Ιωάννης Μεταξάς.

Ο Μεταξάς, ο Παπαβασιλείου και ο Στρατηγός ήταν αχώριστοι φίλοι. Τα λεγόμενα στο ημερολόγιο του Μεταξά το επιβεβαιώνουν. Το ίδιο και οι φωτογραφίες

⁴²² Βλ. Α. Β. Υψ. Διάδοχος, *Έκθεσις του Α. Β. Υψ...*, 1899, σσ. 549-638.

⁴²³ Ο Λιδωρίκης μας πληροφορεί πως το 1892 ο Αλέξανδρος Α. Σούτσος ήταν λοχαγός του Ιππικού, βλ. Μίλτος Λιδωρίκης, *Έζησα την Αθήνα...*, σσ. 361-365. Πέντε χρόνια μετά, ο Σούτσος κάλλιστα θα μπορούσε να είχε προαχθεί σε ταγματάρχη, οπότε θα ήταν ανώτερος ιεραρχικά σε σχέση με τους περισσότερους επιτελείς. Σημαντικότερο στοιχείο για εμάς είναι πως το όνομα του Αλέξανδρου Σούτσου το συναντάμε να συνδέεται με τη διοργάνωση καλλιτεχνικών εκθέσεων στο πλάι του Βίκτωρα Δούσμανη, βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα* (Διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 208.

⁴²⁴ Βλ.

http://www3.ascsa.edu.gr/DesktopModules/GennadiosSearch/Gennadios_more.aspx?object_id=1518&lang=en-US (πρόσβαση: 3/6/2019). Μάλιστα, κάτω από τη φωτογραφία υπάρχει τυπωμένη η εξής περιγραφή: Major Sontzo, “the best cavalry officer in Greece.”

⁴²⁵ Ευάγγελος Αβέρωφ, *Πρόχειρος οδηγός για τους επισκέπτες της Πινακοθήκης του Μετσόβου*, 1988, σ. 15.

τους⁴²⁶. Το όνομα «Στρατηγός» μας είναι οικείο· πρόκειται για τον Ξενοφώντα Στρατηγό, το πρόσωπο που πρότεινε τον Δημήτριο Ροϊλό, τον αδερφό του ζωγράφου, για ένταξη στην Εθνική Εταιρεία. Πράγμα που σημαίνει πως ο Ροϊλός θα τον ήξερε. Γνωρίζουμε ότι ο Στρατηγός φορούσε από τότε γυαλιά⁴²⁷. Συνεπώς, ο τελευταίος από τους ιππείς, ο μόνος διοπτροφόρος του Επιτελείου, είναι ο Ξενοφών Στρατηγός.

Ο Αβέρωφ μάς καθοδηγεί για τον Μεταξά, όχι όμως με σαφήνεια. Λέει: λίγο μετά τον Δούσμανη. Όμως, λέει ακόμη ότι οι δυο τους διακρίνονται τελευταίοι στην ομάδα των ιππέων. Ο Γεώργιος Ροϊλός είχε στενές σχέσεις με τον Βίκτωρα Δούσμανη, καθώς επίσης και με τον Ιωάννη Μεταξά. Οι τρεις τους αποτελούσαν μέλη της συντροφιάς του «Συλλόγου των τράγων»⁴²⁸. Ο Ροϊλός στη ζωγραφική του εικόνα θα ξεχώριζε τους φίλους του, θα ήθελε να τους προκρίνει, να τους αναδείξει. Για τον Δούσμανη είναι φανερό πως το έκανε, καθώς η προσωπογράφηση που του επιφύλαξε είναι ιδιαίτερη· η μορφή του είναι η μόνη που αποκλίνει από την πορεία του Επιτελείου. Να έκανε και με τον Μεταξά κάτι το αντίστοιχο;

Ο Αβέρωφ περιγράφει: λίγο μετά τον Δούσμανη, ο Μεταξάς. Από τις φωτογραφίες της εποχής που έχουμε στη διάθεσή μας, προκύπτει ως πιθανότερο σενάριο, ο Μεταξάς να είναι ο τρίτος ιππέας μετά τον Δούσμανη⁴²⁹. Τα διακριτικά και το χρώμα της στολής ταιριάζουν με το Σώμα του Μηχανικού, κάτι που δεν ισχύει για κανέναν από τους άλλους ιππείς που έπονται του Δούσμανη, εκτός του ξανθού αξιωματικού, του Στρατηγού και ίσως και του διπλανού του. Της αντιστοίχισης του Μεταξά με τον συγκεκριμένο ιππέα, έπεται η σκέψη πως είναι καθ' όλα λογικό ο Παπαβασιλείου να έχει “μπει” πλάι στον Karl Blixen de Finecke, λόγω των στενών τους σχέσεων. Ο Στρατηγός, θα βρίσκεται κι εκείνος κοντά στον Παπαβασιλείου. Αν αληθεύει πως ο Σουηδός είναι ο ξανθός άνδρας και ο Στρατηγός ο διοπτροφόρος, τότε ο Παπαβασιλείου είναι αυτός πλάι στον Στρατηγό.

⁴²⁶ Βλ. α) http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/04.1.1.217.JPG (πρόσβαση: 29/5/2019) και β) <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421317> (πρόσβαση: 30/5/2019).

⁴²⁷ Βλ. α) <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421497> (πρόσβαση: 30/5/2019) και β) <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421495> (πρόσβαση: 30/5/2019).

⁴²⁸ Δημήτριος Αλ. Γέροντας, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου-Ο αναδρομάρης της Αττικής και της Αθήνας. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Εκδόσεις Διονύσιου Νότη Καραβία, 1974, σ. 111. Για τη συντροφιά των τράγων θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

⁴²⁹ Ο Μεταξάς, πάντως, στο ημερολόγιό του τοποθετεί εαυτόν σχεδόν τελευταίο στο άγημα του Επιτελείου, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 209.

Γνωρίζουμε για την ύπαρξη μιας τριάδας στενά συνδεδεμένων φίλων: Ιωάννης Μεταξάς, Ιπποκράτης Παπαβασιλείου, Ξενοφών Στρατηγός. Οι τρεις τους εργάζονταν στο Επιτελείο του διαδόχου, πάντα υπό την επιβλεψη του Βίκτωρα Δούσμανη⁴³⁰. Ο Μεταξάς είχε για καιρό ως μέντορα τον Δούσμανη⁴³¹. Μετά τον ατυχή πόλεμο, οι τρεις φίλοι στάλθηκαν από το διάδοχο Κωνσταντίνο για μετεκπαίδευση στη Στρατιωτική Ακαδημία του Βερολίνου. Από το Σεπτέμβριο του 1899 έως την άνοιξη του 1903, Μεταξάς, Παπαβασιλείου και Στρατηγός έμειναν στη Γερμανία για σπουδές⁴³². Η πορεία τους παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όμως, στην παρούσα εργασία μάς αφορούν μονάχα ορισμένες λεπτομέρειες. Αναρωτιόμαστε, αφού στα χρόνια της φιλοτέχνησης του μεγάλου καμβά οι τρεις φίλοι έλειπαν στη Γερμανία, πότε πόζαραν για τον Ροϊλό; Η απάντηση δεν είναι δύσκολο να δοθεί, αφού στο ενδιάμεσο διάστημα δεν είναι διόλου απίθανο να είχαν επισκεφτεί την Ελλάδα· θα μπορούσαν, λοιπόν, να είχαν ποζάρει στο εργαστήριο του ζωγράφου. Σε διαφορετική περίπτωση, θα είχαν δώσει από μια φωτογραφία τους στον Ροϊλό ή μια κοινή τους φωτογραφία⁴³³.

Στην ομάδα των ιπέων επικεφαλής είναι ο διάδοχος. Στη δεύτερη σειρά ακολουθεί ο Πάλλης, ο αρχηγός του Επιτελείου από την 21η Απριλίου. Ποιος είναι ο άλλος δίπλα του; Είναι εύλογο κι αναμενόμενο, ο Ροϊλός να έχει συνθέσει την ομάδα των ιπέων βάσει της ιεραρχίας. Κάπως έτσι, άλλωστε, μετακινούνταν το Επιτελείο και στην πράξη⁴³⁴. Από τον Αβέρωφ μάθαμε πως ο ανθυπολοχαγός Ιωάννης Μεταξάς βρίσκεται στο τέλος. Ο λοχαγός Δούσμανης κάπου στη μέση. Ο ταγματάρχης Πάλλης έχει “μπει” δεύτερος μετά τον επικεφαλής, το διάδοχο Κωνσταντίνο. Ο Πάλλης αντικατέστησε τον Σαπουντζάκη στην αρχηγία. Αυτό, τάχα, σημαίνει πως ο Σαπουντζάκης εγκατέλειψε το Επιτελείο; Πως, δηλαδή, αποσπάστηκε σε άλλη μονάδα ή υπηρεσία; Σε κάθε περίπτωση, δεν σημαίνει πως ο Ροϊλός θα του είχε αρνηθεί την παρουσία στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Η εικόνα του Ροϊλού δεν είναι φωτογραφική καταγραφή. Στη *Μάχη των Φαρσάλων* δεν απεικονίζεται αυστηρώς –το είδαμε και με τον Σούτσο– το Επιτελείο της 23ης Απριλίου.

⁴³⁰ Είτε στο «Γραφείο Επιχειρήσεων» ή στις «Μελέτες και Αναγνωρίσεις», βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β. ...*, 1898, σσ. 401-403.

⁴³¹ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 54.

⁴³² Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 57.

⁴³³ Βλ. υποσημείωση 426 της παρούσης εργασίας. Επίσης, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 505.

⁴³⁴ Συνάγεται και από την ακολουθία που παραθέτει ο Μεταξάς, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 209.

Υποθέτουμε, επομένως, ότι ο δεύτερος ιππέας, εκείνος ανάμεσα στο διάδοχο και τον Πάλλη, είναι ο Σαπουντζάκης. Οι φωτογραφίες που έχουμε στη διάθεσή μας⁴³⁵, όπως επίσης και το γεγονός πως ο ιππέας φέρει στο πηλίκιό του χρυσή ταινία (το διακριτικό του Πυροβολικού), συναινεί στην ορθότητα της σκέψης μας· το ίδιο και οι καταχωρήσεις στο ημερολόγιο του Μεταξά. Ο δεύτερος ιππέας είναι, πράγματι, ο συνταγματάρχης Πυροβολικού Κωνσταντίνος Σαπουντζάκης.

Έτσι, το σκεπτικό περί ιεραρχικής τοποθέτησης των επιτελών φαίνεται να είναι ορθό. Συνεπώς, οι δύο ιππείς που έχουν τοποθετηθεί μεταξύ του Πάλλη και του Σούτσου θα είναι δύο από τους τρεις εναπομείναντες ταγματάρχες: Δροσινός, Παπαδιαμαντόπουλος, Γουλιμής. Η εκτίμησή μας επιβεβαιώνεται και από το ότι οι δύο εικαζόμενοι ως ταγματάρχες –δηλαδή υψηλόβαθμοι αξιωματικοί– δείχνουν μεγάλης ηλικίας. Ποιους δύο, λοιπόν, από τους προαναφερθέντες τρεις ταγματάρχες απεικόνισε ο Ροϊλός; Ελέγχουμε τα διακριτικά των δύο ιππέων. Στο περιλαίμιο, φαίνεται πως μόνο ο αξιωματικός που είναι προς το μέρος μας φέρει κόκκινο ύφασμα και επομένως θα είναι είτε ο Δροσινός, είτε ο Παπαδιαμαντόπουλος. Ξέρουμε, όμως, ότι ο Δροσινός έμεινε στο Επιτελείο μέχρι τις 21 Απριλίου. Συνεπώς, το πιθανότερο είναι ότι οι δύο απεικονιζόμενοι είναι οι Γουλιμής και Παπαδιαμαντόπουλος. Σε κάθε περίπτωση, ο τρίτος –αυτός με το παχύ μουστάκι– θα είναι ο ταγματάρχης Πυροβολικού Νικόλαος Γουλιμής.

Έως τώρα δεν έχουμε συζητήσει καθόλου –παρότι ο Μεταξάς μοιάζει να τον συμπεριλαμβάνει στα πρόσωπα του Επιτελείου– το ενδεχόμενο παρουσίας στον πίνακα του πρίγκηπα Νικολάου, του αδερφού του Κωνσταντίνου. Κι αυτό για το λόγο ότι θεωρούμε εξαιρετικά απίθανο να έχει απεικονιστεί ο Νικόλαος ως μέλος του Επιτελείου, δεδομένου ότι ήταν διοικητής της Πιας Πεδινής Πυροβολαρχίας, έχοντας το βαθμό του λοχαγού⁴³⁶.

⁴³⁵ Βλ. α) <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sapountzakis.jpg> και β) https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Konstantinos_Sapountzakis.JPG (πρόσβαση: 4/6/2019).

⁴³⁶ Βλ. α) Α. Β. Υψ. Διάδοχος, *Έκθεσις του Α. Β. Υψ...*, 1899, σ. 624 και β) Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 230. Σε κάθε περίπτωση, δεν μπορούμε να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο ο πρίγκηπας Νικόλαος να είναι ο ιππέας τον οποίο προηγουμένως αντιστοιχίσαμε με τον Σουηδό βαρόνο Karl Blixen de Finecke.

Έτσι, στην παρούσα φάση της έρευνας, καταλήγουμε στην ακόλουθη ταυτοποίηση ονομάτων-προσώπων (απαριθμούμε βάσει της σειράς εμφάνισης των ιππέων, από τα αριστερά προς τα δεξιά):

1. Διάδοχος Κωνσταντίνος
2. Σαπουντζάκης Κωνσταντίνος, συνταγματάρχης Πυροβολικού
3. Πάλλης Αγαμέμνων, ταγματάρχης Μηχανικού
4. Γουλιμής Νικόλαος, ταγματάρχης Πυροβολικού (;)
5. Παπαδιαμαντόπουλος Γεράσιμος, ταγματάρχης Μηχανικού (;)
6. Σούτσος Αλέξανδρος, ταγματάρχης (;) Ιππικού
7. - (;)
8. - (;)
9. Δούσμανης Βίκτωρ, λοχαγός Μηχανικού
10. - (;)
11. - (;)
12. Γρίβας Κωνσταντίνος, αντισυνταγματάρχης Ιππικού (;)
13. Μεταξάς Ιωάννης, ανθυπολοχαγός Μηχανικού (;)
14. - (;)
15. - (;)
16. - (;)
17. Μεταξάς Γ. ή Λεβίδης Νικ. ή Γρίβας Αλέξης, ανθυπίλαρχοι Ιππικού (;)
18. Karl Blixen de Finecke, ανθυπολοχαγός Μηχανικού (;)
19. Παπαβασιλείου Ιπποκράτης, ανθυπολοχαγός Μηχανικού (;)
20. Μεταξάς Γ. ή Λεβίδης Νικ. ή Γρίβας Αλέξης, ανθυπίλαρχοι Ιππικού (;)
21. Στρατηγός Ξενοφών, ανθυπολοχαγός Μηχανικού

Στην παρούσα φάση της έρευνας δεν ασχοληθήκαμε με το σύνολο των απεικονιζόμενων ιππέων. Συνεπώς, όπως γίνεται φανερό και από την λίστα που μόλις παραθέσαμε, δεν είμαστε για την ώρα σε θέση να αντιστοιχίσουμε πλήρως τα απεικονιζόμενα πρόσωπα με συγκεκριμένα ονόματα. Επιπλέον, σε ό,τι αφορά λίγους μόνο επιτελείς είμαστε προς το παρόν βέβαιοι περί της ορθότητας των εκτιμήσεών μας. Για την επίλυση του γρίφου που

προηγήθηκε, γίνεται κατανοητό πως μας είναι απαραίτητες οι φωτογραφίες του συνόλου των αξιωματικών του Επιτελείου. Βεβαίως, καλό είναι να σημειωθεί πως ο εντοπισμός φωτογραφιών των επιτελών, δεν συνιστά για τον καθέναν τους μίαν ικανή συνθήκη για ορθά ή/και οριστικά συμπεράσματα.

Θα ολοκληρώσουμε το υποκεφάλαιο με μια τελευταία υπόθεση σε σχέση με τα απεικονιζόμενα πρόσωπα. Ακόμη και σε μια φωτογραφική λήψη (ειδικότερα, δε, στις μέρες μας) ο εικονο-λήπτης είναι σε θέση δια της χρήσης διάφορων τεχνασμάτων να συμπεριλάβει και τη δική του μορφή. Σε ό,τι αφορά τη ζωγραφική, όσο ρεαλιστική και να θέλησε ο Ροϊλός να είναι η εικόνα του μεγάλου πίνακα, είναι πολύ πιθανό να θέλησε να βρεθεί και ο ίδιος εντός της. Ως γνωστόν, δεν είναι λίγοι οι ζωγράφοι που τοποθέτησαν τη μορφή τους μέσα σε εικόνες έργων τα οποία τους είχαν παραγγελθεί. Ο Ροϊλός, αν και όλα δείχνουν πως δεν πολέμησε στη μάχη στα Φάρσαλα, συμμετείχε στον ελληνοτουρκικό πόλεμο. Έτσι, βάσει των προαναφερθεισών γνώσεων, αναδύθηκε η σκέψη πως ο ζωγράφος θα μπορούσε κάλλιστα να έχει συμπεριλάβει και τον εαυτό του, τη μορφή του, στην εικόνα του μεγάλου καμβά. Στην περίπτωση που η σκέψη αυτή δεν είναι άστοχη, ποιο από τα απεικονιζόμενα πρόσωπα θα μπορούσε να είναι ο Γεώργιος Ροϊλός;

Κοιτάζουμε με πολλή προσοχή τους στρατιώτες του πεζικού, έναν-έναν. Υπάρχει, άραγε, ανάμεσά τους κάποιος που ξεχωρίζει; Ψάχνουμε, εξετάζουμε, συγκρίνουμε· “βοσκάμε” με το βλέμμα μας στη ζωγραφική επιφάνεια της *Μάχης των Φαρσάλων*⁴³⁷. Είναι αναγκαίο να διαθέτουμε οξυμένη παρατηρητικότητα και επιμονή περισσή. Πλησιάζουμε το έργο. Μια μορφή που κεντρίζει το ενδιαφέρον, που “κλωτσάει” τη ματιά μας, εντοπίζεται στην ομάδα των σαλπικτών· είναι ο στρατιώτης στον τρίτο στοίχο και προς τη μεριά του θεατή, μιας και διαθέτει γένια και μια ασυνήθιστη χλωμάδα στο πρόσωπο. Είναι μυστηριώδης, σκοτεινός, δεν μοιάζει με τους υπόλοιπους· το πρόσωπό του δείχνει να έχει υποστεί αλλοίωση. Η πρώτη σκέψη που πυροδοτήθηκε από τη διαπίστωση περί αλλοίωσης, ήταν μήπως ο ζωγράφος παρενέβη σε δεύτερο χρόνο στο έργο. Ως πιθανότητα καταρρίφθηκε αμέσως, δεδομένου ότι το πρόσωπο του

⁴³⁷ Ρήμα το οποίο χρησιμοποίησε ο Paul Klee, βλ. Louis Marin, *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2018, σ. 12.

συγκεκριμένου στρατιώτη είναι πρόχειρα φιλοτεχνημένο. Τι θα μπορούσε να του έχει συμβεί;

Ανέλαβαν ρόλο οι αναπαραγωγές της ζωγραφικής εικόνας. Αναζητήθηκαν οι αρχικές αποτυπώσεις του πίνακα του Ροϊλού· το βλέμμα μας εστίασε στο εν λόγω πρόσωπο. Πράγματι, το πρόσωπο του στρατιώτη δεν είναι το ίδιο με αυτό που βλέπουμε εμείς σήμερα. Ο πίνακας έχει υποστεί αλλοίωση στο συγκεκριμένο σημείο. Πότε, όμως, συνέβη η αλλοίωση; Δεν έχει έρθει η ώρα να το εξακριβώσουμε. Ο χρονικός προσδιορισμός της αλλοίωσης που διαπιστώσαμε είναι ένας ακόμη γρίφος, ο οποίος αναπτύσσεται στα τελευταία κομμάτια της εργασίας. Σε κάθε περίπτωση, διαπιστώσαμε πως ο τρίτος στη σειρά σαλπικτής δεν είχε τίποτε το ιδιαίτερο στην αρχική του κατάσταση, δίχως δηλαδή την αλλοίωση που υπέστη. Έτσι, συμπεράναμε πως δεν ήταν αυτό το πρόσωπο που ψάχναμε· ο στρατιώτης δεν ήταν ο Γεώργιος Ροϊλός. Η αναζήτηση εξακολούθησε.

Ωσπου, “σκοντάψαμε” επάνω σε μια παρόμοια μορφή, παραδίπλα. Τώρα, κοιτάζουμε το διμοιρίτη των σαλπικτών, τον πρώτο του αγήματος και πάλι προς το μέρος μας, το στρατιώτη που φέρει γενειάδα και κρατά υψωμένη τη σάλπιγγα. Είναι, εν τέλει, ο μοναδικός στρατιώτης που διαθέτει γενειάδα, γεγονός που τον κάνει ξεχωριστό. Όμως, φτάνει μόνο αυτό; Πώς μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως πρόκειται για τον Ροϊλό;

Η μνήμη μάς προσκαλεί σε μια σύγκριση. Ανασύρουμε στο νου μας μιαν άλλη μορφή, από τον έτερο μεγάλο μεγέθους πίνακα του Ροϊλού, τα *Γεντζέλια*. Θυμόμαστε από εκεί έναν μοναδικό στρατιώτη που έχει γένια. Φέρνουμε μπροστά μας μιαν αναπαραγωγή από τα *Γεντζέλια* [εικ. 7]· ο γενειοφόρος είναι ο ίδιος, είναι ο διμοιρίτης της *Μάχης των Φαρσάλων*. Ξέρουμε πως ο Ροϊλός την περίοδο της φιλοτέχνησης των δύο πινάκων διατηρούσε γενειάδα [εικ. VIII]. Στη *Μάχη των Φαρσάλων*, ο διμοιρίτης χαιρετίζει με σηκωμένο χέρι και υψωμένη σάλπιγγα την έλευση του διαδόχου. Στα *Γεντζέλια*, ο ίδιος στρατιώτης μοιάζει να αναπολεί· ατενίζει έξω από την εικόνα, σχεδόν προς το μέρος του θεατή. Η αναπαραγωγή βάσει της οποίας εξετάζουμε την εικόνα από τα *Γεντζέλια* δεν είναι υψηλής ανάλυσης⁴³⁸. Ωστόσο, ο στρατιώτης και εδώ φαίνεται να φέρει σάλπιγγα, την οποία έχει κρεμασμένη επάνω του. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν

⁴³⁸

Βλ.

[https://3.bp.blogspot.com/-wU-ITqgGNal/WBiagrIEIRI/AAAAAABASc/gjMaIr0_npwC8rC5DGA8DpudA3faPtUHACLcB/s1600/img](https://3.bp.blogspot.com/-wU-ITqgGNal/WBiagrIEIRI/AAAAAABASc/gjMaIr0_npwC8rC5DGA8DpudA3faPtUHACLcB/s1600/img059-2.jpg)

059-2.jpg (πρόσβαση: 4/6/2019).

ακόμη σαλπικτή. Επομένως, καταλήγουμε ότι εάν οι δύο σαλπικτές απεικονίζουν πράγματι το ζωγάφο, τότε το πιθανότερο είναι ο Ροϊλός στο θεσσαλικό μέτωπο να μην κουβαλούσε μονάχα όπλο και σχεδιαστικό σημειωματάριο.

Θα ολοκληρώσουμε το υποκεφάλαιο, με την εξέταση ορισμένων από τις σημαντικότερες –από τις πλέον σημαίνουσες θα ήταν πιο εύστοχο να πούμε– απεικονιζόμενες πράξεις στην εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*. Όπως θα υποστηρίξουμε, καθεμία από τις πράξεις αυτές συνδέεται με συγκεκριμένα νοήματα, με μηνύματα που θέλησε να μεταδώσει ο δημιουργός της εικόνας.

Ωστόσο, πριν προχωρήσουμε, ας εξετάσουμε μια ενδεχόμενη ένσταση. Θα μπορούσε να πει κανείς πως δεν είναι διόλου αναγκαίο να γυρεύουμε λόγους, εξηγήσεις, για τις πράξεις που απεικονίζονται σε έναν πίνακα· πως, δηλαδή, δεν χρειάζεται σε κάθε περίπτωση οι πράξεις να κρύβουν συγκεκριμένο νόημα, ένα ορισμένο μήνυμα το οποίο ο δημιουργός θέλησε να μεταδώσει. Λαμβάνοντας ως δεδομένο ότι ο ζωγράφος παρουσιάζει στο θεατή του μian εικόνα νατουραλιστική, μian εικόνα πιστή στην πραγματικότητα, μian εικόνα –υπό αυτήν την έννοια– τεκμηριωτική, οι επιμέρους δράσεις που απεικόνισε θα επιλέχθηκαν βάσει όσων είδε ή όσων θα μπορούσε κανείς να είχε δει, κι όχι όσων θέλησε ο δημιουργός να αποτυπώσει στη ζωγραφική επιφάνεια. Με άλλα λόγια τι πιο λογικό, θα έλεγε κανείς, ένας πολεμικός πίνακας να περιλαμβάνει –ή διαφορετικά, να απαρτίζεται από– βολές πυροβολικού, μεταφορικά μέσα πυρομαχικών και τραυματιών, προωθήσεις στρατιωτικών μονάδων, υποχωρήσεις και παρατάξεις στρατευμάτων· είναι στοιχεία που συγκροτούν ένα πιστό σκηνικό για το βασικό θέμα. Επιπλέον, οι πράξεις αυτές θα μπορούσαν να έχουν αντικατασταθεί από άλλες πράξεις, εξίσου αληθοφανείς, εξίσου ευλογοφανείς και γι’ αυτό αυτονόητες, δηλαδή μη επιδεκτικές περαιτέρω διερεύνησης. Σε τελική ανάλυση, τέτοιες πράξεις απλώς και μόνο πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα, απλώς συμπληρώνουν, “γεμίζουν” με δόσεις ρεαλιστικών θεμάτων, τη ζωγραφική επιφάνεια. Προτού όμως βγάλουμε τόσο εύκολα συμπεράσματα, ας δούμε μία-μία τις πράξεις τις οποίες έχουμε κατά νου.

Η εικόνα του Ροϊλού “ανοίγει” με τέσσερις τσολιάδες που έρχονται προς το μέρος μας, στην πορεία για τα μετόπισθεν. Ο προπορευόμενος άγει το υποζύγιο που σέρνει ένα κάρο, επάνω στο οποίο μεταφέρονται δύο τραυματισμένοι εύζωνες. Ένας ακόμη εύζωνας, τραυματίας κι αυτός, ακολουθεί πεζή. Όπως μαθαίνουμε από τη βιβλιογραφική

έρευνα, οι επικεφαλής του Ελληνικού Στρατεύματος κατηγορήθηκαν πως μετά τις ήττες άφηναν στη μοίρα τους, όχι μόνο ανυπεράσπιστους πληθυσμούς και γυναικόπαιδα, αλλά και άνδρες που τραυματίστηκαν κατά τη διάρκεια της μάχης⁴³⁹. Ο Ροϊλός “χώρεσε” στην εικόνα του τραυματισμένου πολεμιστές. Οι εύζωνες της *Μάχης των Φαρσάλων* έχουν δεμένα τα τραύματά τους με επιδέσμους και μεταφέρονται στα μετόπισθεν, δεν εγκαταλείπονται στη μοίρα τους. Με τον τρόπο αυτό, ο ζωγράφος υπεραμύνεται της δράσης του Υγειονομικού Σώματος, η προσφορά του οποίου στο πεδίο των μαχών είχε γίνει αντικείμενο αμφισβήτησης⁴⁴⁰, αλλά και υπεράσπισης⁴⁴¹.

Οι τρεις τραυματισμένοι τσολιάδες φαίνεται πως είναι οι μόνοι τραυματίες στην εικόνα του Ροϊλού. Οι τέσσερις εύζωνες είναι οι μόνοι εύζωνες που βλέπουμε. Οι υπόλοιποι μαχητές είναι ντυμένοι με ευρωπαϊκές στρατιωτικές στολές και δείχνουν υγιείς. Κανείς από τους τσολιάδες δεν χαιρετίζει την άφιξη του Επιτελείου. Σύμφωνα με την εκτίμησή μας, η παρουσία των τεσσάρων ευζώνων δηλώνει την ύπαρξη του στρατού του παρελθόντος, του παρωχημένου στρατού, του οποίου το γόητρο κι η αξία –όπως ακριβώς και οι εύζωνες της εικόνας– έχουν πληγεί. Σε αντίθεση με το υπόλοιπο στράτευμα, το οποίο μπορεί να υποχωρεί ηττημένο, η υποχώρησή του όμως εκτελείται με τάξη και πειθαρχία. Με τους τραυματισμένους εύζωνες, επομένως, σημειώνεται η ανάγκη εξευρωπαϊσμού του στρατεύματος και εκσυγχρονισμού του πολεμικού υλικού. Με το πέρας του ελληνοτουρκικού πολέμου, ο Ελληνικός Στρατός εκσυγχρονίστηκε. Ο νέος οργανισμός που καταρτίστηκε –ο λεγόμενος «Οργανισμός του Δούσμανη»– αποτέλεσε το έναυσμα για τον ανακαινισμό του στρατεύματος⁴⁴². Δέκα χρόνια μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897, νέα όπλα παραγγέλθηκαν και το στράτευμα σιγά-σιγά αναβαθμίστηκε⁴⁴³. Ωστόσο, η κατάσταση για να αλλάξει στη ρίζα της έπρεπε να περιμένει μέχρι το κίνημα στο Γουδή.

⁴³⁹ Βλ. Αμαλία Κ. Παπασταύρου, *Ημερολόγιον του πολέμου ανευρεθέν εν Λαρίση από 1-14 Απριλίου 1897*, Αλεξάνδρεια, 1897, σ. 12.

⁴⁴⁰ Βλ. α) Ινγκα Αμπατζή & Γιάννης Αμπατζής, «Άρβιντ Βέστερ. Ένας σουηδός πολεμιστής στη Θεσσαλία το 1897», στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο (τ. 31ος)*..., σ. 105, β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες*..., σσ. 181-182 και γ) Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό*..., σ. 191.

⁴⁴¹ Θεοφάνης Κοπανιτσάνος & Πηγή Καλογεράκου (επιμ.), *Μνήμες πολέμου*..., σ. 13. Θα πρέπει, πάντως, να σημειώσουμε το βάσιμο του απεικονιζόμενου γεγονότος, καθώς η μαρτυρία ενός συμμετέχοντα στη μάχη αναφέρει πως στα Φάρσαλα ήταν πάρα πολλοί οι εύζωνες τραυματίες, βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα*..., σ. 94.

⁴⁴² Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό*..., σσ. 59-60.

⁴⁴³ Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης*..., σ. 585.

Στο θεσσαλικό μέτωπο, οι επικεφαλής του στρατεύματος δεν κατηγορήθηκαν μόνο για τις συνεχείς υποχωρήσεις⁴⁴⁴ και για τη μη υπεράσπιση του άμαχου πληθυσμού και τη φροντίδα των τραυματισμένων πολεμιστών· κατηγορήθηκαν και για την εγκατάλειψη σημαντικών ποσοτήτων όπλων και πυρομαχικών⁴⁴⁵. Στο προσκήνιο της εικόνας του Ροϊλού, παρατηρούμε πως δύο πεζικάριοι είναι έτοιμοι να σηκώσουν από το έδαφος ένα κιβώτιο, προφανώς με πολεμικό υλικό, για να το φορτώσουν στο άλογο που περιμένει δίπλα τους. Λίγο πιο μακριά, το υποζύγιο αφενός, και το κάρο αφετέρου, φαίνεται πως επίσης μεταφέρουν κιβώτια, δεν αποκλείεται και πάλι με πολεμικό υλικό. Η πρόβλεψη απεικόνισης φορτωμένων υποζυγίων και κατά κύριο λόγο δύο ανδρών, τους οποίους η στιγμή που διάλεξε ο ζωγράφος να απαθανατίσει τους βρίσκει να μεριμνούν για τη μεταφορά πολεμοφοδίων, είναι ολοφάνερο πως επιδιώκει να απαντήσει στις κατηγορίες στις οποίες αναφερθήκαμε.

Μιλήσαμε προηγουμένως μονάχα ακροθιγώς για τις οβίδες που προσγειώνονται πλησίον της παράταξης των στρατιωτών και της φάλαγγας που υποχωρεί. Κανείς τους δεν φαίνεται να ενοχλείται από τις εχθρικές βολές, κανένας δεν πανικοβάλλεται. Η υποχώρηση εξακολουθεί με τάξη και πειθαρχία. Πώς είναι δυνατόν να συμβαίνει κάτι τέτοιο; Να είναι, άραγε, απλώς ένα εφέ που επιστράτευσε ο Ροϊλός για να κάνει την εικόνα του πιο δραματική, πιο ανταριασμένη; Ή, μήπως, με τον τρόπο αυτό επιδίωξε να εξυμνήσει το σθένος των Ελλήνων στρατιωτών; Γνωρίζουμε πως τα τουρκικά πυροβόλα ήταν εγκατεστημένα στο ύψωμα των Τεκέδων. Από εκεί έβαλλαν με πυκνά πυρά στην πεδιάδα των Φαρσάλων, προς το μέρος όπου υποχωρούσαν τα τάγματα των ευζώνων «λίαν κανονικώς», μέσα σε βροχή από σφαίρες και οβίδες⁴⁴⁶. Παρότι στην εικόνα του Ροϊλού τα τάγματα που υποχωρούν δεν είναι ευζωνικά, εμείς συγκρατούμε το γεγονός πως η υποχώρηση, όπως ειπώθηκε, έγινε με τάξη. Μια δεύτερη μαρτυρία που ισχυρίζεται ότι παρά το γεγονός πως οβίδες έσκαγαν κοντά στα τάγματα, αυτά προχωρούσαν δίχως

⁴⁴⁴ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση και ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, Φιλότυπον, 2010, σ. 164.

⁴⁴⁵ Βλ. α) Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση ...*, σ. 170, β) Pierre Mille, «Στη Θεσσαλία του 1897», στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο (τ. 31ος)*..., σ. 137 και γ) Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους (τ. ΙΔ΄)*..., σσ. 138-139.

⁴⁴⁶ Θεοφάνης Κοπανιτσάνος & Πηγή Καλογεράκου (επιμ.), *Μνήμες πολέμου...*, σ. 12.

ταραχή, υποστηρίζει τα λεγόμενα της προηγούμενης⁴⁴⁷. Και πάλι, όμως, είναι άξιο απορίας πώς γίνεται αυτό.

Όπως πληροφορούμαστε, οι οβίδες που χρησιμοποιούσε το πυροβολικό της εποχής δεν ήταν πάντοτε αποτελεσματικές. Τα εκρηκτικά βλήματα –σε αντίθεση με τις βολιδοφόρες (σνάρπελ) οβίδες– γίνονταν αποτελεσματικά μόνο σε βραχώδη εδάφη, όπου το ρόλο των θραυσμάτων έπαιζαν οι θρυμματισμένοι βράχοι⁴⁴⁸. Έτσι, στα μαλακά εδάφη μιας πεδιάδας, εν προκειμένω των Φαρσάλων, οι οβίδες αυτές ήταν σχεδόν ακίνδυνες. Επομένως, ο Ροϊλός φαίνεται πως δεν υπερέβαλε στην εικόνα του ως προς αυτό το σημείο. Θα μπορούσαμε, πάντως, να κάνουμε ένα είδος επαλήθευσης. Η πληροφορία περί χρήσης εκρηκτικών βλημάτων από το τουρκικό πυροβολικό δεν είναι δύσκολο να διασταυρωθεί, δεδομένου ότι τα εύφορα εδάφη του κάμπου των Φαρσάλων εξακολουθούν να φιλοξενούν μέχρι και σήμερα τα απομεινάρια της μάχης εκείνης⁴⁴⁹.

Σχετικά τώρα με το δεύτερο σημείο, την πειθαρχημένη υποχώρηση του Ελληνικού Στρατεύματος: ο Ροϊλός με την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* υποστήριξε τις δύο προαναφερθείσες μαρτυρίες και τη γενικότερη θέση πως οι Έλληνες στρατιώτες εμφανίστηκαν πειθαρχημένοι, πως ακολουθούσαν τις οδηγίες των ανωτέρων τους, πως μετακινούνταν με τάξη στο πεδίο της μάχης. Μιλώντας σε γενικές γραμμές κι όχι συγκεκριμένα για τη μάχη στα Φάρσαλα, μια τέτοια θέση είναι εξαιρετικά αβάσιμη και ανακριβής. Γνωρίζουμε για πλήθος περιστατικών λιποταξίας⁴⁵⁰, ασυνεννοησίας⁴⁵¹, απειθαρχίας⁴⁵² πριν, μετά και κατά τη διάρκεια μιας μάχης. Το Επιτελείο δεν θα μπορούσε να μην έχει κατηγορηθεί και για τα φαινόμενα αυτά. Οι υποχωρήσεις του στρατεύματος ήταν συνεχείς⁴⁵³, πολλές φορές ανεξήγητες⁴⁵⁴ και κατά κανόνα

⁴⁴⁷ Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σ. 113.

⁴⁴⁸ Γιώργος Μαργαρίτης, «1897: Οι επισκέψιμες πλευρές...», σ. 99.

⁴⁴⁹ Βλ. Εμ. Γ. Καραμανώλης, «Η μάχη των Φαρσάλων 23.4.1897», στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο (τ. 31ος)...*, σ. 15.

⁴⁵⁰ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897–Το θεσσαλικό μέτωπο*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, 2009, σ. 122.

⁴⁵¹ Βλ. α) Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 137, β) Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 33, γ) Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 161 και δ) Εμ. Γ. Καραμανώλης, «Η μάχη των Φαρσάλων...», σ. 13.

⁴⁵² Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 165.

⁴⁵³ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 164.

⁴⁵⁴ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 27.

πανικόβλητες⁴⁵⁵. Το στράτευμα μετά από κάθε ήττα συγκεντρωνόταν κακήν κακώς –οι μονάδες δεν οπισθοχωρούσαν πάντοτε συντεταγμένα– προς τη θέση που θα δινόταν η επόμενη μάχη. Η εκτίμηση του συνταγματάρχη Πεζικού Γεώργιου Μαυρομιχάλη, του διοικητή της 2ης Μεραρχίας είναι χαρακτηριστική· ο Ελληνικός Στρατός, δήλωνε ο Μαυρομιχάλης στις 14 Απριλίου, είναι ανίκανος να δράσει σοβαρά⁴⁵⁶. Παραταύτα, για τη μάχη στα Φάρσαλα συναντάμε αναφορές πως, πράγματι, το ελληνικό στράτευμα επέδειξε αξιοθαύμαστη πειθαρχία. Στα Φάρσαλα, όλα δείχνουν πως η υποχώρηση στις γενικές της γραμμές έγινε με τάξη⁴⁵⁷. Έτσι, ο Ροϊλός –και τούτο είναι το ζήτημα για εμάς– στη *Μάχη των Φαρσάλων* απέδωσε την πράξη της υποχώρησης, παραμένοντας ακριβής στα πραγματικά δεδομένα.

Επιστρέφουμε στους επιτελείς για το λόγο ότι ανάμεσά τους μονάχα το πρόσωπο ενός δεν διακρίνεται. Συνεπώς, για εκείνον μοιάζει αδύνατη κάθε απόπειρα αντιστοίχισης με ένα όνομα του Επιτελείου. Τι μπορεί να συνέβη με το συγκεκριμένο αξιωματικό; Τι εννοεί ο Ροϊλός με τη στροφή του προσώπου; Η πιο εύκολη απάντηση που μπορεί να δώσει κανείς, είναι πως ένας από τους επιτελείς δεν θέλησε να απεικονιστεί στο μεγάλο καμβά και συνεπώς αρνήθηκε να ποζάρει για το ζωγράφο. Θα μπορούσε πολύ απλά να μην ήθελε. Θα μπορούσε –άλλο τόσο απλά– να είχε σκοτωθεί στον πόλεμο ή στο διάστημα που μεσολάβησε. Σε κάθε περίπτωση, το γεγονός ότι απεικονίστηκε με το βλέμμα στραμμένο αλλού, το ότι εν τέλει επί της ουσίας το πρόσωπό του δεν απεικονίζεται, συνιστά για τον επιτελή μια διάκριση μη τιμητική. Ας προσπαθήσουμε με παράπλευρα μέσα, να αποφανθούμε περί της ταυτότητας του αξιωματικού.

Αρχικά, παραθέτουμε ό,τι γνωρίζουμε για αυτόν, βάσει των στοιχείων που έχουμε χρησιμοποιήσει έως τώρα: ο άνδρας αυτός βρίσκεται στη μέση περίπου της ομάδας των υπέων, μεταξύ Δούσμανη και Μεταξά. Επομένως, α) είναι σχετικά υψηλόβαθμος. Το πηλίκιό του δεν φαίνεται να φέρει χρυσή ταινία, ούτε ο ίδιος να φοράει πράσινη στολή. Επίσης, στο περιλαίμιο δεν βλέπουμε κάποιο κόκκινο διακριτικό (κάτι για το οποίο, όμως, δεν μπορούμε να είμαστε τόσο σίγουροι) και συνεπώς, β) δεν είναι αξιωματικός ούτε του Πυροβολικού, ούτε του Ιππικού, ούτε του Μηχανικού (με μια

⁴⁵⁵ Βλ. α) Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση ...*, σ. 169 και β) Ίνγκα Αμπατζή & Γιάννης Αμπατζής, «Αρβιντ Βέστερ. Ένας σουηδός...», σ. 108.

⁴⁵⁶ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 192.

⁴⁵⁷ Βλ. α) W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 158 και β) Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικάί εικόνες...*, σ. 113.

επιφύλαξη)· κοιτάζει προς την άλλη μεριά και θα λέγαμε πως, καθότι η μορφή του δείχνει να απαντά στην κίνηση του Δούσμανη, οι δυο τους μοιάζουν να αντιπαρατίθενται. Θα τολμούσαμε να πούμε πως ο άνδρας εκείνος κοιτάζει προς το Βορρά; Έχουμε στη διάθεσή μας την πληροφορία ότι ο Δούσμανης είχε ένα είδος κόντρας με τον Νικόλαο Γουλιμή⁴⁵⁸. Οι δύο τους, μαζί με τον Σαπουντζάκη, πριν την 21η Απριλίου αποφάσιζαν στο όνομα του Επιτελείου. Ο Δούσμανης είχε κρίνει πως η μάχη στα Φάρσαλα καλό ήταν να αποφευχθεί. Σύμφωνα με τον ίδιο, το στράτευμα έπρεπε να δώσει την αποφασιστική μάχη εξαρχής στο Δομοκό⁴⁵⁹. Ο Γουλιμή είχε αντίθετη άποψη. Μήπως, λοιπόν, πρόκειται για τον Νικόλαο Γουλιμή, ο οποίος στο μεγάλο καμβά στρέφει το βλέμμα προς το Βορρά, προς τον εχθρό, ο οποίος εν τέλει αντιμετώπιστηκε στα Φάρσαλα; Σε μια τέτοια περίπτωση, η παρέκκλιση στην κίνηση του Δούσμανη, θα μπορούσε άραγε να δηλώνει την αντίθετη θέση του υπολοχαγού, ως προς το ζήτημα της επιλογής μη ισχυρής αμυντικής θέσης μάχης στα Φάρσαλα;

Η σκέψη για την αντιστοίχιση του “μη-προσώπου” με τον Νικόλαο Γουλιμή ήταν μια πρώτη σκέψη. Ωστόσο, όπως είδαμε προηγουμένως, στην παρούσα φάση της έρευνας θεωρούμε πιθανότερο ο Γουλιμή να είναι το τέταρτο πρόσωπο, μετρώντας από αριστερά. Εξάλλου, ένας προβληματισμός είναι εάν ο Ροϊλός θα ήταν σε θέση να τοποθετήσει έναν ταγματάρχη τόσο πίσω (στην εντέκατη θέση) στο άγημα των ιππέων. Παίρνοντας ως δεδομένη την άρνηση του Γουλιμή να ποζάρει για τον Ροϊλό, λόγω της αντιπαλότητας με τον Δούσμανη (η σημασία του ρόλου του Δούσμανη και η σχέση της με τον ισχυρισμό, θα φανούν στο επόμενο υποκεφάλαιο), πιστεύουμε πως ναι, ο Ροϊλός θα μπορούσε να μην είχε υπάρξει συνεπής ως προς το σημείο αυτό. Άλλωστε, όπως είπαμε και πριν, κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τον Ιωάννη Μεταξά, ο οποίος προήχθη δια χειρός του ζωγράφου στο μέσον της ιεραρχίας της επιτελικής ομάδας.

Κλείνουμε το υποκεφάλαιο, με μια συνοπτική αποτίμηση του έως τώρα διαπιστωμένου τεκμηριωτικού δυναμικού της ζωγραφικής εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Όπως είδαμε στις προηγούμενες σελίδες, η σκέψη πως ο Ροϊλός απέδωσε με

⁴⁵⁸ Ο Μεταξάς περιγράφει τον Γουλιμή με τα μελανότερα χρώματα. Επίσης, από τα λεγόμενά του προκύπτει ότι ο Γουλιμή κατά κάποιον τρόπο ανέλαβε τα ηνία στο Επιτελείο και τα πρωτεία στην επιρροή στο διάδοχο, προνόμια τα οποία μέχρι πρότινος κατείχε ο Δούσμανης, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 185-188.

⁴⁵⁹ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 184-185. Η θέση του Δούσμανη διατυπώθηκε και στα προσωπικά του απομνημονεύματα, βλ. Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 172.

ακρίβεια και σχολαστικότητα τις πρωτο-πληροφορίες, επιβεβαιώθηκε. Με ορισμένες πράξεις που απεικόνισε ο ζωγράφος, υποστήριξε συγκεκριμένες θέσεις σχετικές με τις κατηγορίες που είχαν “απαγγελθεί” –που είχαν εγερθεί καλύτερα– κατά των επιτελών. Πέρα από τα στοιχεία που συμπεριλήφθηκαν, επισημάναμε και σημαίνουσες απουσίες από την εικόνα του Ροϊλού· αναφερθήκαμε στις σημαίες και στους γαριβαλδίνους.

Ο Ροϊλός, ως τεκμηριωτής του πολέμου του '97 “κατηγορήθηκε” για δύο κυρίως λόγους: α) για το ότι απεικόνισε περισσότερο εξιδανικευμένα απ’ ό,τι έπρεπε τους πολεμιστές και τα λοιπά στοιχεία⁴⁶⁰ και β) για το ότι απέτυχε να δείξει το σύνολο της μάχης⁴⁶¹. Αφενός, οι στρατιώτες του Ροϊλού –είναι αλήθεια– δεν μοιάζουν μαρτυροκαπνισμένοι. Το ίδιο, όμως, ισχύει και με τους φουστανελοφόρους του Θεόδωρου Βρυζάκη και του Γεώργιου Μαργαρίτη. Ο ρεαλισμός στις εικόνες του Ροϊλού έφτανε ως ένα σημείο. Αφετέρου, δεν είμαστε καθόλου σίγουροι πως στόχος του ζωγράφου ήταν να αποδώσει τη μάχη, τη συνολική σύγκρουση. Όπως έχουμε πει ήδη από το πρώτο μέρος, οι συνθήκες διεξαγωγής των πολεμικών συγκρούσεων στα τέλη του 19ου αιώνα είχαν αλλάξει ριζικά, με αποτέλεσμα η απόδοση της μάχης να είναι πλέον αδύνατη σε επίπεδο εικόνας.

6.3. Η Ιστορία μέσα από την εικόνα

Περνάμε στο τρίτο και τελευταίο σκέλος του επιπέδου που εξετάζει την ιστορία της εικόνας, στο πλέον κρίσιμο κομμάτι της εργασίας μας. Στις σελίδες του παρόντος υποκεφαλαίου θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε σε βάθος τη σημασία της *Μάχης των Φαρσάλων*, ερμηνεύοντας τους λόγους για τους οποίους ο Ροϊλός έδωσε στη ζωγραφική του εικόνα τη συγκεκριμένη μορφή. Έχουμε ήδη υποστηρίξει ορισμένες θέσεις σχετικά με τα νοήματα που ξεπηδούν μέσα από τις πράξεις που έχουν απεικονιστεί στο μεγάλο καμβά. Στις επόμενες σελίδες θα ολοκληρώσουμε τις θέσεις αυτές, συνδέοντας ακόμη περισσότερο την εικόνα του Ροϊλού με το ιστορικό πλαίσιο εντός του οποίου έκανε την εμφάνισή του το υπό εξέταση έργο.

⁴⁶⁰ Κάρα και άλογα, λέει ο Θωμόπουλος, εμφανίζονται υπέρ το δέον γυαλισμένα, βλ. Θωμάς Θωμόπουλος, «Τα Φάρσαλα...», σ. 415. Πάντως, κατά την επιτόπια εξέταση του έργου, δεν ήταν τόσο εμφανής η χρήση πρόσθετου βερνικιού στα συγκεκριμένα σημεία της εικόνας.

⁴⁶¹ Φώτος Γιοφύλλης, «Η τυρρανία της προοπτικής», *Νέα Εστία*, τχ. 854, Φεβρουάριος 1963, σ. 154.

Στην εικόνα του Ροϊλού βρισκόμαστε στα Φάρσαλα, την Τετάρτη 23 Απριλίου του 1897· η μάχη έγινε ανήμερα της εορτής του Αγίου Γεωργίου. Το Πάσχα των ορθόδοξων χριστιανών είχε προηγηθεί στις 13 Απριλίου. Οι Έλληνες στρατιώτες, σύμφωνα με την παράδοση, δέκα ημέρες πριν τη μάχη έψηναν οβελίες στα Φάρσαλα και γιόρταζαν⁴⁶². Όμως, δέκα ημέρες μετά θα θρηνούσαν για ακόμη μία φορά κατά τη διάρκεια του ελληνοτουρκικού πολέμου. Μάλιστα, θα θρηνούσαν για μια μάχη που θα χανόταν ανήμερα της εορτής του προστάτη του Ελληνικού Στρατού⁴⁶³. Σε κάθε περίπτωση, την ημέρα εκείνη στα Φάρσαλα οι Έλληνες στρατιώτες δεν ήλπιζαν να γιορτάσουν μόνο μια εθνική επικράτηση στο όνομα του Αγίου Γεωργίου, του καβαλάρη, του στρατηλάτη. Την ίδια ημέρα είχε την τιμητική του και ο βασιλέας τους, ο Γεώργιος ο Α΄, ο πατέρας του διάδοχου-αρχιστράτηγου Κωνσταντίνου⁴⁶⁴.

Ως εισαγωγή, θα παραθέσουμε ορισμένα απαραίτητα στοιχεία σχετικά με τη μάχη που έγινε στα Φάρσαλα. Ξεκινάμε με το σκηνικό που είχε στηθεί ανάμεσα στα δύο αντίπαλα στρατόπεδα.

Η συνολική δύναμη των Ελλήνων στα Φάρσαλα το πρωί της 23ης Απριλίου ήταν 19 Τάγματα Πεζικού (από τα οποία τα 4 Ευζώνων), 5 Λόχοι Μηχανικού, 2 Λόχοι πεζοπόρων ιλών, η Λεγεώνα των Φιλελλήνων, 11 Πυροβολαρχίες (7 Πεδινές και 4 Ορειβατικές) και 2 ίλες Ιππικού. Συνολικά, οι Έλληνες διέθεταν 17.700 άνδρες (τυφέκια), 66 πυροβόλα και 150 σπάθες (ιππείς). Από την άλλη μεριά, οι Τούρκοι είχαν στη διάθεσή τους 4 Μεραρχίες Πεζικού, 1 Μεραρχία Ιππικού, καθώς και ισχυρές δυνάμεις εφεδρείας⁴⁶⁵. Στα 19 τάγματα των Ελλήνων, οι Τούρκοι αντιπαρέθεσαν 90⁴⁶⁶. Όπως είναι φανερό, η στρατιωτική ισχύς των Ελλήνων δεν ήταν παρά μόνο ένα κλάσμα των εχθρικών δυνάμεων. Αλλά δεν ήταν η υπεροπλία το μόνο πρόβλημα. Στα Φάρσαλα, οι αμυνόμενες ελληνικές στρατιωτικές μονάδες όφειλαν –και πράγματι έτσι συνέβη– να λάβουν υπόψη το ιστορικό προηγούμενο της εύκολης υπερφαλάγγισης της θέσης, κάτι το

⁴⁶² Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικά εικόνες...*, σσ. 95-96.

⁴⁶³ Εκτός του Πυροβολικού, το οποίο προστατεύεται από την Αγία Βαρβάρα, βλ. Κ. Πολυζώης, *Ιστορία του ελληνικού στρατού...*, σ. 76. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως την ημέρα της μάχης στο Δομοκό (5 Μαΐου 1897), της τελευταίας δηλαδή μάχης του ελληνοτουρκικού πολέμου, ήταν η γιορτή της Αγίας Ειρήνης της Μεγαλομάρτυρος.

⁴⁶⁴ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σ. 146. Βεβαίως, ο Γεώργιος ο Α΄ δεν ήταν ο μόνος Γεώργιος που συνδέεται με τη *Μάχη των Φαρσάλων*.

⁴⁶⁵ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σσ. 175-176.

⁴⁶⁶ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 134.

οποίο είχε συμβεί είκοσι αιώνες πριν με τις λεγεώνες του Καίσαρα εις βάρος του Πομπηίου⁴⁶⁷. Για παν ενδεχόμενο, λίγες ημέρες πριν τη σύγκρουση είχαν σταλεί στη Θεσσαλία δύο εκπρόσωποι της Ελληνικής Κυβέρνησης, οι υπουργοί Στρατιωτικών και Εσωτερικών, με σκοπό να επιθεωρήσουν το στρατόπεδο των Φαρσάλων. Οι δύο πολιτικοί άνδρες είχαν αποφανθεί πως το Ελληνικό Στράτευμα ήταν πανέτοιμο να δώσει την κρίσιμη μάχη⁴⁶⁸.

Η πολεμική αντιπαράθεση θα εκδηλωνόταν στην πεδιάδα βορείως των Φαρσάλων. Η πεδιάδα είχε πλάτος 4-5 μίλια και κοβόταν σχεδόν στη μέση από το σιδηρόδρομο. Σε μικρή απόσταση στα βόρεια της σιδηροδρομικής γραμμής βρίσκεται ο ποταμός Ενιπέας⁴⁶⁹. Ο δρόμος από τα Φάρσαλα προς το σιδηροδρομικό σταθμό βρισκόταν επάνω σε υψηλό ανάχωμα και είχε μήκος 2 μιλίων. Το χώμα της πεδιάδας εκατέρωθεν του δρόμου μετατρέποταν το χειμώνα σε αδιάβατο βάλτο⁴⁷⁰. Τέλος, όπως παρατηρεί κανείς στους χάρτες της έκθεσης του διαδόχου [εικ. Α-Η], οι σιδηροδρομικές γραμμές διέσχιζαν την πεδιάδα κατά τον άξονα Δύση-Ανατολή, ενώ η αμαξιτή οδός, όντας κάθετη στις γραμμές, ήταν προσανατολισμένη κατά τον άξονα Βορράς-Νότος.

Η κύρια αμυντική ζώνη των Ελλήνων στα Φάρσαλα είχε αναπτυχθεί κατά μήκος μιας τεθλασμένης γραμμής αναπτύγματος 3.500 μέτρων, με προεξέχουσα γωνία το σιδηροδρομικό σταθμό⁴⁷¹. Ο σταθμός των Φαρσάλων είχε μετατραπεί σε ένα μικρό φρούριο⁴⁷². Η 1η Ταξιαρχία Πεζικού βρισκόταν 1.200 μέτρα βορείως και δυτικώς των Φαρσάλων (στα αριστερά δηλαδή του σταθμού, όπως κοίταζε κανείς τον εχθρό που κατέφτανε από το Βορρά), ενώ δύο λόχοι του 2ου Συντάγματος Πεζικού κατείχαν την άμυνα στο σιδηροδρομικό σταθμό. Το 4ο Σύνταγμα Πεζικού είχε τοποθετηθεί 100 μέτρα από τα Φάρσαλα και δυτικώς της αμαξιτής οδού που οδηγούσε στο σταθμό⁴⁷³. Το πυροβολικό στις αρχικές του θέσεις ήταν παρατεταγμένο κατά μήκος και νότια της οδού

⁴⁶⁷ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 123.

⁴⁶⁸ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 67.

⁴⁶⁹ W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 158. Για μια φωτογραφική άποψη της πεδιάδας των Φαρσάλων, βλ. Νικόλαος Κ. Σπυρόπουλος, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897. Σύντομος μελέτη των εν τω θεάτρω της Θεσσαλίας εξελιχθεισών, κατά τον ανωτέρω πόλεμον επιχειρήσεων*, Αθήνα, Εργασία Τύπου, 1934, σ. 21. Για μια προγενέστερη φωτογραφική άποψη της αμίδωτης γέφυρας του Ενιπέα, βλ. <http://www.elia.org.gr/digitized-collections/photographic-archive/> (πρόσβαση: 15/7/2019).

⁴⁷⁰ W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 141.

⁴⁷¹ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 123.

⁴⁷² W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 141.

⁴⁷³ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 212.

Φάρσαλα-Δομοκός⁴⁷⁴. Η μελέτη της άμυνας είχε εκπονηθεί από τον Δούση σε συνεργασία με τον Παπαβασιλείου. Οι δύο αξιωματικοί του Επιτελείου είχαν υποβάλει την πρότασή τους είκοσι ημέρες πριν τη μάχη, στις 3 Απριλίου⁴⁷⁵.

Ήρθε η ώρα να κοιτάξουμε προσεκτικότερα τις εικόνες της έκθεσης του διαδόχου. Ο πρώτος από τους πίνακες (έτσι αποκαλούνται στην έκθεση τα σχεδιαγράμματα) που μας αφορούν είναι ο 25ος, στον οποίο απεικονίζονται οι θέσεις των στρατιωτικών μονάδων –τόσο των ελληνικών, όσο και των τουρκικών– στα Φάρσαλα, την 23η Απριλίου, στις 06.00 π.μ [εικ. Δ]. Παρατηρούμε τα βασικά στοιχεία: α) τον ποταμό Ενιπέα, β) τη σιδηροδρομική γραμμή, γ) το σιδηροδρομικό σταθμό, δ) την αμαξιτή οδό που ενώνει το σταθμό με ε) την πόλη των Φαρσάλων, στ) τη γραμμή άμυνας των Ελλήνων που είχε ως επίκεντρο το σταθμό. Θα ήταν εξαιρετικά χρήσιμο να κρατήσουμε στο νου μας την εικόνα με τη διάταξη των προαναφερθέντων στοιχείων.

Προτού περάσουμε στην αναλυτική εξέταση των εικόνων της έκθεσης του διαδόχου, θα πρέπει να μιλήσουμε για τις ενέργειες των αντίπαλων παρατάξεων την επίμαχη ημέρα.

Ο στρατός των Τούρκων το πρωί της 23ης Απριλίου κινήθηκε από πολύ νωρίς⁴⁷⁶. Οι πολεμικοί ελιγμοί, οι στρατηγικές μετακινήσεις μονάδων από μέρους και των δύο πλευρών ήταν ενέργειες αδιάκοπες. Προωθήσεις για τους Τούρκους, υποχωρήσεις για τους Έλληνες· κάπως έτσι περιγράφονται εν ολίγοις οι πολεμικές πράξεις των δύο αντιμαχόμενων στρατοπέδων. Όπως χαρακτηριστικά σημείωσε ο Γερμανός στρατηγός Wilhelm Leopold Colmar Freiherr von der Goltz (ο οποίος έλαβε μέρος στον ελληνοτουρκικό πόλεμο ως ανώτατο στέλεχος του τουρκικού Επιτελείου⁴⁷⁷), παρά το γεγονός πως η μάχη στα Φάρσαλα αποσκοπούσε στην εκμηδένιση του αντιπάλου, εξελίχθηκε απλώς σε μια σειρά αγώνων εμπροσθοφυλακής⁴⁷⁸. Το ίδιο ισχυρίστηκε και ο Adolfo Rossi· για τον Ιταλό ανταποκριτή, η μάχη εκείνη δεν ήταν τίποτε περισσότερο από μια σύρραξη εμπροσθοφυλακών, κατά την οποία στην πραγματικότητα συμμετείχαν

⁴⁷⁴ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 176.

⁴⁷⁵ Βλ. *Έκθεσις της δράσεως του Σώματος του Μηχανικού, του αποτελέσαντος μέρος του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν 1897*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1899, σ. 108. Για αναλυτική έκθεση της οχύρωσης της θέσης των Φαρσάλων, βλ. *Έκθεσις της δράσεως...*, σσ. 100-113.

⁴⁷⁶ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 177.

⁴⁷⁷ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 39.

⁴⁷⁸ Κόλμαρ Φον Δερ Γκόλτς, *Ο Ελληνο-τουρκικός πόλεμος και ο τουρκικός στρατός*, Αθήνα, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου, σ. 137.

700-800 άνδρες⁴⁷⁹. Στα Φάρσαλα οι όποιες συγκρούσεις είχαν ολοκληρωθεί μέχρι τη δύση του ήλιου. Την επόμενη ημέρα, πριν να ξημερώσει, το Ελληνικό Στράτευμα εγκατέλειπε και την πόλη των Φαρσάλων, με σκοπό να ανασυνταχθεί στο Δομοκό, στο μέρος που είχε οριστεί ως η επόμενη αμυντική θέση⁴⁸⁰.

Σκοπός μας δεν είναι να κάνουμε στρατιωτική ανάλυση. Ούτε ιστορία του πολέμου. Ότι μας αφορά είναι ο πίνακας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Έτσι, θα σταθούμε σε ορισμένους ελιγμούς των στρατιωτικών μονάδων, μιας και η γνώση συγκεκριμένων κινήσεων είναι καίριας σημασίας στο εγχείρημα κατανόησης και ερμηνείας του έργου του Ροϊλού.

Αφήνουμε, λοιπόν, τις πρωινές ώρες της 23ης Απριλίου και βαδίζουμε προς το απόγευμα, όταν μια Πεδινή Πυροβολαρχία του Ελληνικού Στρατεύματος παρετάχθη προς πυροβολήση στα αριστερά του σιδηροδρομικού σταθμού. Η ώρα έδειχνε περί τις 16.30 μ.μ.. Η ελληνική μονάδα του Πυροβολικού δεν έμεινε για πολύ στο σταθμό, μιας και εξαιτίας της λανθασμένης τοποθέτησής τους, οι χειριστές των πυροβόλων δεν είχαν επαφή με τον εχθρό· συνεπώς έπαυσαν πυρ και υποχώρησαν. Το ίδιο περίπου χρονικό διάστημα, δηλαδή μεταξύ 16.00 - 17.00 μ.μ., η 1η Ταξιαρχία δεχόταν βολές από πυροβόλα και διατάχτηκε κι εκείνη να υποχωρήσει. Η 1η Ταξιαρχία κατά το διάστημα εκείνο βρισκόταν στα αριστερά του σταθμού, στα δυτικά δηλαδή της αμαξιτής οδού⁴⁸¹. Περί τις 17.00 μ.μ., τα εχθρικά πυροβόλα έβαλλαν εναντίον του σιδηροδρομικού σταθμού. Η συνεχής απόσυρση των ελληνικών μονάδων διευκόλυνε τα τουρκικά στρατεύματα να καταλάβουν τα κτήρια του σταθμού, γεγονός που συνέβη περίπου στις 18.00 μ.μ.⁴⁸². Στις 18.30 μ.μ., οι Τούρκοι διέκοψαν την προέλαση και έκαναν παύση πυρός σε ολόκληρο το μέτωπο⁴⁸³.

Αναμφιβόλως, οι Τούρκοι στα Φάρσαλα υπερίσχυσαν κατά κράτος. Η προέλαση προς το Νότο, η κάθοδος που επιχειρούσαν προς την πρωτεύουσα του Ελληνικού Βασιλείου, συνεχίστηκε με μίαν αναπάντεχα εύκολη και σχετικά “αναίμακτη” επικράτηση· οι απώλειες στη μάχη εκείνη για τους Έλληνες ήταν 22 νεκροί και 93

⁴⁷⁹ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 200.

⁴⁸⁰ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 238.

⁴⁸¹ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σσ. 222-225.

⁴⁸² Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 138.

⁴⁸³ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 183.

τραυματίες, ενώ για τους Τούρκους 24 νεκροί και 104 τραυματίες⁴⁸⁴. Στα Φάρσαλα, όπως σημειώθηκε, το μεγαλύτερο μέρος του Πεζικού και του Πυροβολικού δεν έλαβε μέρος στη μάχη, η δε αμυντική οργάνωση της περιοχής φαίνεται πως είχε παραμεληθεί⁴⁸⁵. Παραταύτα η μάχη στα Φάρσαλα, όντας μια ευρείας κλίμακας σύγκρουση (καθώς ήρθαν αντιμέτωποι δύο πολυάριθμοι στρατοί), εν τέλει δεν ήταν διόλου ασήμαντη· οι συνέπειες της ήττας στο ηθικό του Ελληνικού Στρατεύματος ήταν μεγάλες⁴⁸⁶. Στο σημείο αυτό, καλό είναι να δούμε σε τι κατάσταση βρισκόταν το Ελληνικό Στράτευμα πριν από την κρίσιμη μάχη.

Ο ανθυπολοχαγός Ιωάννης Μεταξάς έγραφε στο ημερολόγιό του ότι η κατάσταση του στρατού στα Φάρσαλα ήταν κάκιστη· έκανε λόγο για περιστατικά απειθαρχίας και λιποταξίας. Έχουμε πεί ότι ο συνταγματάρχης Πεζικού Γεώργιος Μαυρομιχάλης, διοικητής της 2ης Μεραρχίας του Στρατού Θεσσαλίας, είχε δηλώσει εννέα ημέρες πριν τη μάχη (δηλαδή στις 14 Απριλίου) πως ο Ελληνικός Στρατός ήταν ανίκανος να δράσει σοβαρά. Από την έναρξη του πολέμου, οι Έλληνες είχαν χάσει ουκ ολίγες μάχες. Όπως φαίνεται, είχαν τουλάχιστον απομείνει οι εντυπώσεις να κερδηθούν· και πράγματι, οι Έλληνες κέρδισαν εντυπώσεις, κατ' αποκλειστικότητα όμως χάρη στους ευζώνες, οι οποίοι τραβούσαν την προσοχή των ανταποκριτών των ξένων εφημερίδων· οι ξένοι τους παρομοίαζαν με τους αρχαίους Έλληνες. Από την άλλη, οι υψηλόβαθμοι αξιωματικοί των Ελλήνων δεν έχαναν την ευκαιρία για ένα πρώτης τάξεως επικοινωνιακό παιχνίδι. Ο Νικόλαος Μακρής, ο διοικητής της 1ης Μεραρχίας του Στρατού Θεσσαλίας, ειδοποιούσε τα ευζωνικά τάγματα για τις επερχόμενες επισκέψεις των ξένων ανταποκριτών, προετοιμάζοντας έτσι ένα είδος παράστασης, μια αυτοσχέδια θεατρική σκηνή, όπως σημείωνε ο Μεταξάς στο ημερολόγιό του⁴⁸⁷.

Στα Φάρσαλα, το ηθικό των στρατιωτών του ελληνικού στρατοπέδου ήταν χαμηλό, πράγμα που οφειλόταν όχι μόνο στις ήττες που προηγήθηκαν, όσο κυρίως στους αξιωματικούς που διοικούσαν. Οι κατηγορίες εναντίον των υψηλόβαθμων στρατιωτικών ήταν σοβαρές: η σύγχυση στη διοίκηση ήταν συνεχής και πολλές φορές οι εντολές που

⁴⁸⁴ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 184.

⁴⁸⁵ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 181.

⁴⁸⁶ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 139.

⁴⁸⁷ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 191-195.

δίνονταν αποδεικνύονταν αντιφατικές⁴⁸⁸. Ενδεικτικό είναι πως ακόμη και ο επικεφαλής του Επιτελείου του διαδόχου, ο συνταγματάρχης Σαπουντζάκης, δεν μπορούσε να καταλάβει για ποιο λόγο είχε υποχωρήσει ο στρατός από το Μάτι (στην πολεμική πράξη που είχε προηγηθεί της μάχης στα Φάρσαλα) και ποιος ήταν εκείνος που είχε δώσει τη σχετική διαταγή⁴⁸⁹. Τέτοιο ήταν το μέγεθος της σύγχυσης των Ελλήνων αξιωματικών. Συνεπώς, τα λόγια που ακούγονταν εις βάρος τους δεν ήταν διόλου αβάσιμα⁴⁹⁰. Ο Rossi έκανε μian αποτίμηση των γεγονότων που έζησε στη χώρα μας τις επίμαχες ημέρες, θέτοντας το ζήτημα της αξίας των αξιωματικών του Επιτελείου ίσως με τον πλέον αιχμηρό τρόπο: «Αν ο πρίγκηπας Κωνσταντίνος αντί από Έλληνες αξιωματικούς, περιβάλλονταν από κρυφούς πράκτορες της Τουρκίας, η τελευταία δεν θα μπορούσε να είχε εξυπηρετηθεί με καλύτερο τρόπο»⁴⁹¹. Αυτά ήταν τα λόγια του Rossi. Ποια κατηγορία θα μπορούσε να βαρύνει περισσότερο τους επιτελείς του διαδόχου, ως προς το ρόλο που έπαιξαν κατά τη διάρκεια του ατυχούς πολέμου;

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο παραθέσαμε ένα-ένα τα ονόματα των αξιωματικών του Επιτελείου. Ο Ιωάννης Μεταξάς σημείωσε λίγες λέξεις για τον καθένα τους, μιλώντας για τα χαρακτηριστικά και τα προσόντα τους. Η γενική εκτίμηση του Μεταξά ήταν πως οι επιτελείς δεν ήταν καθόλου καλά καταρτισμένοι. Στο προσωπικό του ημερολόγιο, ο Μεταξάς δεν δίστασε να εκφραστεί ανοιχτά· αναφερόμενος στους περισσότερους συναδέλφους του στο Επιτελείο, έκανε λόγο για πλήθος ανόητων⁴⁹². Ίσως για το λόγο αυτό, λίγες ημέρες πριν τη μάχη στα Φάρσαλα έγιναν σημαντικότερες ανακατατάξεις. Ο συνταγματάρχης Πυροβολικού Κωνσταντίνος Σμολένσκη, διοικητής της ΙΙης Ταξιαρχίας⁴⁹³, διορίστηκε με Βασιλικό Διάταγμα Αρχηγός του Επιτελείου· οι Δροσινός, Παπαδιαμαντόπουλος, Γουλμής, Δούσμανης, Κοντογιάννης, διατάσσονταν να απομακρυνθούν από το Επιτελείο. Ωστόσο, ο Σμολένσκη ποτέ δεν πήγε στα Φάρσαλα, με αποτέλεσμα τη θέση του να καταλάβει ο Αγαμέμνων Πάλλης⁴⁹⁴.

⁴⁸⁸ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 33.

⁴⁸⁹ W. Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία...*, σ. 142.

⁴⁹⁰ Βλ. Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 24.

⁴⁹¹ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 201.

⁴⁹² Η ακριβής φράση του Μεταξά είναι: «Το δε πλήθος των ανόητων, τους οποίους περιέχει...», βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 190.

⁴⁹³ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 404.

⁴⁹⁴ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 199.

Παρά τις αλλαγές στα πρόσωπα και στις αρμοδιότητες, ο Μεταξάς ισχυρίστηκε πως στις 20 Απριλίου ο Σαπουντζάκης εξακολούθησε να διευθύνει το Επιτελείο, αν και στα χαρτιά είχε αντικατασταθεί από τον Σμολένσκη. Η Κυβέρνηση με τις αλλαγές που απαίτησε να γίνουν στο Επιτελείο, σύμφωνα με τον Μεταξά, επιχειρούσε να καλύψει το βασιλέα και το διάδοχο, υποδεικνύοντας εμμέσως ως υπαίτιους για τις ήττες τον Σαπουντζάκη και τους επιτελείς. Ο Σαπουντζάκης, όπως υπογράμμισε ο Μεταξάς, έπρεπε να αντικατασταθεί. Έτσι, την επόμενη ημέρα ο Πάλλης παρέλαβε την Αρχηγία⁴⁹⁵. Εν τούτοις, ο Μεταξάς συνέχισε να σημειώνει στο ημερολόγιό του και στις 22 Απριλίου πως τις αποφάσεις δεν σταμάτησαν να τις παίρνουν ο Σαπουντζάκης με τους Δούσμανη και Γουλιμή⁴⁹⁶.

Επιστρέφουμε στην έκθεση του διαδόχου και ανακαλούμε τα βασικά στοιχεία που περιλάμβανε ο πίνακας 25: α) ποταμός, β) σιδηροδρομική γραμμή, γ) σταθμός, δ) οδός, ε) πόλη, στ) γραμμή άμυνας. Κοιτάζουμε την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* [εικ. 1]: δεν διακρίνεται ούτε ποταμός, ούτε σιδηροδρομική γραμμή, πουθενά δεν βλέπουμε καμία πόλη· ο Ροϊλός δεν δείχνει τα Φάρσαλα. Και είναι λογικό, καθώς η πόλη των Φαρσάλων, όπως καταλαβαίνουμε από την αντιπαραβολή με τον πίνακα 25 [εικ. Δ], βρίσκεται πίσω μας. Αντ' αυτής, ο Ροϊλός παρουσιάζει στρατιωτικές παρατάξεις, μια πεδιάδα, μιαν οροσειρά. Μεταξύ της οροσειράς του βάρθους και του θεατή, σηκώνονται καπνοί από βολές του Πυροβολικού. Στο μέρος της ζωγραφικής εικόνας που επισημαίνουμε, διακρίνονται κανόνια και κτίσματα μικρής κλίμακας. Έχουμε μπροστά μας το σιδηροδρομικό σταθμό των Φαρσάλων, το κέντρο της αμυντικής γραμμής των Ελλήνων. Στο σταθμό καταλήγει μια υπερυψωμένη αμαξιτή οδός που έρχεται από τα δεξιά της εικόνας. Τώρα γνωρίζουμε πού βρισκόμαστε: η πόλη των Φαρσάλων είναι στα δεξιά μας. Για την ακρίβεια βρίσκεται στα δεξιά και ελαφρώς πίσω μας.

Αντιπαραβάλαμε τη ζωγραφική εικόνα του πίνακα της *Μάχης των Φαρσάλων* με έναν πίνακα-σχεδιάγραμμα από την έκθεση του διαδόχου, εντοπίζοντας τη θέση που προέβλεψε ο Ροϊλός για το σκηνικό του. Διαπιστώσαμε πως ο θεατής στέκεται βορείως των Φαρσάλων και δυτικώς της αμαξιτής οδού που ενώνει την πόλη με το σιδηροδρομικό σταθμό. Ως θεατές, λοιπόν, έχουμε στραμμένο το βλέμμα

⁴⁹⁵ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 197-200.

⁴⁹⁶ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 184.

βορειοανατολικά. Έτσι, το μέρος στο οποίο είναι τοποθετημένο το σκηνικό της *Μάχης των Φαρσάλων* έχει γίνει πια συγκεκριμένο για εμάς, όπως ακριβώς και για τους παρελθοντικούς θεατές που είχαν συμμετάσχει στη μάχη. Μένει να προσδιοριστεί η χρονική στιγμή που επέλεξε ο ζωγράφος για την απεικόνιση της πολεμικής σύγκρουσης.

Ο πίνακας 25 στον οποίο έχουμε στηρίξει τις έως τώρα διαπιστώσεις μας, αποτυπώνει τις θέσεις των στρατιωτικών μονάδων στις 06.00 π.μ. Σε ό,τι αφορά τη μάχη στα Φάρσαλα, τέσσερις ακόμη πίνακες της έκθεσης του διαδόχου τον συμπληρώνουν [εικ. E-H]. Οι πέντε συνολικά πίνακες της έκθεσης αποδίδουν σχηματικά διάφορες φάσεις της μάχης. Πώς μπορούμε να ξέρουμε σε ποια φάση αναφέρεται η εικόνα του Ροϊλού; Στρέφοντας το βλέμμα στη *Μάχη των Φαρσάλων*, συμπεραίνουμε πως τα στοιχεία της ζωγραφικής εικόνας στα οποία μπορούμε να βασιστούμε για τον προσδιορισμό της χρονικής στιγμής είναι α) η θέση του ήλιου, συσχετισμένη με τις σκιές που προκαλούν οι απεικονιζόμενες μορφές, β) η φάλαγγα που υποχωρεί, σε συνάρτηση με τις δύο παρατεταγμένες στρατιωτικές μονάδες και γ) η κίνηση του διαδόχου και του Επιτελείου. Ας μελετήσουμε ένα-ένα τα στοιχεία αυτά.

Οι σκιές που έχει προβλέψει ο Ροϊλός για τις μορφές της ζωγραφικής του εικόνας δεν διακρίνονται με ευκολία. Εν τούτοις, τις εντοπίζει κανείς στα πρόσωπα των στρατιωτών, στον κορμό, στα άκρα και στα χέρια τους. Οι σκιές μοιάζουν να απουσιάζουν από το έδαφος. Πουθενά δεν βλέπουμε σκληρές φωτοσκιάσεις, ούτε μακρόστενες ερριμένες σκιές. Οι μεν σκληρές φωτοσκιάσεις θα σηματοδοτούσαν τις πρώτες πρωινές ώρες της ημέρας, οι δε μακρόστενες σκιές τις απογευματινές ώρες, όταν ο ήλιος δύει. Από τις προηγούμενες παρατηρήσεις, συμπεραίνουμε πως η σκηνή εκτυλίσσεται περί τις μεσημβρινές ώρες.

Όμως, παρατηρούμε ακόμη ότι οι απαλοί σκιοφωτισμοί στα κορμιά των Ελλήνων στρατιωτών πέφτουν προς τα δεξιά όπως εμφανίζονται στο θεατή. Οι αριστερές τους απόψεις είναι σαφώς πιο φωτισμένες, κάτι που σημαίνει πως ο ήλιος βρίσκεται στα αριστερά μας. Όπως είδαμε προηγουμένως, ο θεατής κοιτάζει προς τα βορειοανατολικά. Με τη γνώση αυτή, καταλαβαίνουμε πως ο ήλιος στον πίνακα του Ροϊλού οδεύει προς τη δύση του. Έτσι, το σκηνικό της *Μάχης των Φαρσάλων* εκτυλίσσεται κατά τις ώρες του απογεύματος. Άραγε, μπορούμε να γίνουμε περισσότερο ακριβείς;

Στην τρίτη εικόνα της έκθεσης του διαδόχου για τη μάχη στα Φάρσαλα, δηλαδή στον πίνακα 27 [εικ. ΣΤ], υφίσταται ένας σχηματισμός, ο οποίος σηματοδοτεί την ύπαρξη μιας στρατιωτικής φάλαγγας. Η οφιοειδής γραμμή στα αριστερά της αμαξιτής οδού δηλώνει ότι στις 13.00 μ.μ. η υποχώρηση των προφυλακών βρισκόταν σε πλήρη εξέλιξη. Παρατηρούμε πως ένα μεγάλο τμήμα της φάλαγγας έχει διασχίσει τόσο τον Ενιπέα, όσο και τις σιδηροδρομικές γραμμές. Η υποχώρηση δεν μπορεί παρά να άρχισε αρκετά νωρίτερα. Οι μονάδες που βρίσκονται επικεφαλής της στρατιωτικής φάλαγγας έχουν προσεγγίσει τη θέση του 4ου Συντάγματος Πεζικού. Στην επόμενη εικόνα της έκθεσης του διαδόχου, δηλαδή στον πίνακα 28 [εικ. Ζ], η φάλαγγα που υποχωρούσε δεν υφίσταται στα αριστερά της αμαξιτής οδού. Το ίδιο ισχύει και για την παράταξη του 4ου Συντάγματος Πεζικού. Το ρολόι δείχνει 16.30 μ.μ.

Τα δύο στοιχεία που χρησιμοποιήσαμε –ο ήλιος και οι θέσεις των στρατιωτικών παρατάξεων– οδήγησαν σε έναν πρώτο προσδιορισμό της χρονικής στιγμής που απεικονίζεται στη *Μάχη των Φαρσάλων*: μια σκηνή όπως αυτή που παρουσιάζει ο πίνακας του Ροϊλού θα ήταν δυνατό να είχε εκτυλιχθεί κατά τις απογευματινές ώρες (μετά, δηλαδή, τις 15.00 μ.μ.). Για να πετύχουμε μίαν ακριβέστερη εκτίμηση, διαθέτουμε όπως είπαμε και ένα τρίτο στοιχείο, τις κινήσεις του διαδόχου και του Επιτελείου.

Πριν, όμως, προχωρήσουμε, οφείλουμε να υπογραμμίσουμε το εξής: όλα δείχνουν ότι προσεγγίζουμε το ζήτημα του χρονικού προσδιορισμού με την πεποίθηση πως ο Ροϊλός έμεινε πιστός στα γεγονότα, πως στην εικόνα του στάθηκε ακριβής, πως δηλαδή έλαβε υπόψη όλα τα διαθέσιμα δεδομένα, συμπαραθέτοντάς τα όπως συνέβησαν. Αναφορικά με την τοποθεσία, ήμασταν εξαρχής σίγουροι ότι η πιστή απόδοση της απεικονιζόμενης θέσης δεν θα μπορούσε παρά να είναι ένα από τα στοιχεία για τα οποία ο ζωγράφος θα μεριμνούσε. Ωστόσο, το τοπίο ως πρωτο-πληροφορία παραμένει κατ' ουσίαν στατικό, σε αντίθεση με τις πράξεις κατά τη διάρκεια μιας μάχης, οι οποίες είναι απίθανο να μην είναι δυναμικές. Σε ό,τι αφορά, επομένως, τις πράξεις που απεικονίζονται –το είπαμε και προηγουμένως– δεν θα καταλογίζαμε στο ζωγράφο αστοχία σε περίπτωση που η εικόνα του συγκροτείτο από επιμέρους στιγμές, από στιγμές δηλαδή που συνέβησαν σε άλλο τόπο και χρόνο. Είναι, όμως, τόσο απλά τα πράγματα;

Επιστρέφουμε στην εικόνα του Ροϊλού· η μάχη μαίνεται στην πεδιάδα βορειοδυτικά των Φαρσάλων, το εχθρικό πυροβολικό σφυροκοπά τις θέσεις των

Ελλήνων στρατιωτών. Μετά θλίψης διαπιστώνουμε πως νιώθουμε τυχεροί για το σφυροκόπημα σε βάρος των προγόνων μας. Όχι για άλλο λόγο, παρά για το ότι διαθέτουμε μια πληροφορία που λέει πως στα Φάρσαλα πραγματοποιήθηκε μια περίπου δώωρη παύση πυρός από μέρους των Τούρκων, από τις 14.00 έως τις 16.00⁴⁹⁷. Πρακτικά αυτό σημαίνει απουσία οβίδων από το πεδίο της μάχης. Επομένως, η απεικονιζόμενη στιγμή –εάν, ξαναλέμε, οι δράσεις που χώρεσε ο ζωγράφος στην εικόνα του συνέβησαν όχι μόνο ως έχουν, αλλά και εν ταυτοχρονία– θα μπορούσε να είχε συμβεί μετά τις 16.00 μ.μ. Έφτασε η στιγμή να επιστρατεύσουμε και το τρίτο διαθέσιμο στοιχείο. Διάδοχος και Επιτελείο· όντως κινήθηκαν στα μετόπισθεν της ελληνικής άμυνας στις 23 Απριλίου του 1897 ή μήπως καθ’ όλη τη διάρκεια της μάχης διοικούσαν παραμένοντας σε ένα και το αυτό σημείο;

Όπως έχουμε ήδη πει, στη βιβλιογραφία εντοπίζονται αναφορές που κάνουν λόγο για μετακίνηση του διαδόχου και του Επιτελείου κατά τη διάρκεια της μάχης στα Φάρσαλα. Πέραν τούτου, μιλήσαμε και για αναφορές περί προσγείωσης εχθρικής οβίδας πλησίον του διαδόχου. Οι αναφορές που βρίσκει κανείς δεν είναι λίγες· όμως, ιδού ένας θεμελιώδης προβληματισμός: ως πληροφορίες, προέρχονται από διαφορετικές μαρτυρίες ή από την ίδια κάθε φορά πηγή, με αποτέλεσμα όσα ισχυρίστηκε ο συντάκτης της να αναπαράγεται ξανά και ξανά από τους επόμενους που ιστορούν τα γεγονότα; Ας δούμε αναλυτικά τι ισχυρίζονται οι αναφορές για τις οποίες κάνουμε λόγο, ξεκινώντας από την πιο πρόσφατη.

Η έκδοση της Διεύθυνσης Ιστορίας Στρατού (Δ.Ι.Σ.) με τίτλο *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, αναφέρεται σε ένα μόνο σημείο, σε μία μοναδική στιγμή κατά την οποία ο διάδοχος με τους επιτελείς κινήθηκαν στο πεδίο της μάχης στα Φάρσαλα. Θα πρέπει να σημειωθεί πως η έκδοση αντλεί από τα έγγραφα των φακέλων που έχει στη διάθεσή της η Δ.Ι.Σ., δηλαδή από τις αναφορές των στρατιωτικών μονάδων που συμμετείχαν στη μάχη. Το υλικό, λοιπόν, που χρησιμοποιείται είναι πρωτογενές, κάτι που ίσχυσε και με τη συγγραφή της έκθεσης του διαδόχου. Παραθέτουμε αυτολεξεί την αναφορά στην έκδοση της Δ.Ι.Σ.:

⁴⁹⁷ Μαυρίκιος Γονζάγα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 137.

«Στις 17.30, ο Διάδοχος έφτασε στο πεδίο της μάχης και αρχικά πήγε στις θέσεις των 1/3 και 2/3 Πεδινών Πυροβολαρχιών. Από εκεί κατευθύνθηκε αριστερά, στον τομέα της 1ης Ταξιαρχίας⁴⁹⁸».

Η υποσημείωση –για ολόκληρη την παράγραφο (;)– παραπέμπει σε δύο φακέλους από το Αρχείο της Δ.Ι.Σ. (Φ1701/Α/1, σσ. 226-227 & Φ1707/1, σσ. 75-77). Τα στοιχεία που μας αφορούν στο παραπάνω παράθεμα είναι: α) 17.30 μ.μ.: άφιξη του διαδόχου στο πεδίο της μάχης και β) κίνηση αρχικώς προς τη θέση των δύο πυροβολαρχιών και εν συνεχεία προς τη θέση της 1ης Ταξιαρχίας. Πού, όμως, βρίσκονταν οι συγκεκριμένες στρατιωτικές μονάδες στις 17.30 μ.μ.; Στην έκθεση του διαδόχου σημειώνεται πως περί τις 16.45 μ.μ. οι εν λόγω πυροβολαρχίες βρίσκονταν στους πρόποδες της Σούρλας⁴⁹⁹. Στη συνέχεια, δεν εντοπίζεται καμία πληροφορία περί μεταβολής της θέσης τους. Ο λόφος «Σούρλα» βρίσκεται στα δεξιά της αμαξιτής οδού, στα ανατολικά της. Σύμφωνα λοιπόν με την έκδοση της Δ.Ι.Σ., από εκεί ξεκίνησαν την πορεία τους στο πεδίο της μάχης ο διάδοχος και το Επιτελείο. Την ίδια κίνηση, τη συναντάμε και στην έκθεση του διαδόχου⁵⁰⁰. Επομένως, δεν αποκλείεται η γνώση που κομίζει το παράθεμα να αντλήθηκε από τους ισχυρισμούς του ίδιου του διαδόχου.

Η δεύτερη βιβλιογραφική πηγή στην οποία εντοπίζουμε αναφορά περί κίνησης του Κωνσταντίνου και των επιτελών στο πεδίο της μάχης στα Φάρσαλα, προέρχεται ακριβώς από την έκθεση του διαδόχου. Στις σελίδες της έκθεσης, την οποία δεν θα πρέπει να ξεχνάμε πως συνέταξε ο Βίκτωρας Δούσμανης, ο γράφων σε πρώτο πρόσωπο ενικού, λέει για λογαριασμό του διαδόχου:

«Περί την 4^η ½ μ.μ. μετέβην μετά του επιτελείου μου επί τινος υψώματος δυτικώς της Φαρσάλου, ίνα κάλλιον διευθύνω τον αγώνα»⁵⁰¹.

Όπως είπαμε και πριν, είναι η ώρα κατά την οποία μια Πεδινή Πυροβολαρχία του Ελληνικού Στρατεύματος παρατασσόταν προς πυροβόληση στα αριστερά του

⁴⁹⁸ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 182.

⁴⁹⁹ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 224.

⁵⁰⁰ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 226.

⁵⁰¹ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 222.

σιδηροδρομικού σταθμού. Λίγο μετά, οι άνδρες της θα αποχωρούσαν λόγω αδυναμίας να πλήξουν εχθρικές θέσεις. Την ίδια ώρα, έχουμε πει, η Ιη Ταξιαρχία δεχόταν βολές και ο ταξιαρχός της, ο Ιωάννης Δημόπουλος, λάμβανε την εντολή για υποχώρηση. Η Ταξιαρχία του Δημόπουλου βρισκόταν στα δυτικά του σταθμού και της αμαξιτής. Όμως, βολές από το εχθρικό πυροβολικό δεχόταν και το 4ο Σύνταγμα. Με τη διαφορά πως η εν λόγω μονάδα κατά το χρονικό διάστημα που εξετάζουμε, βρισκόταν παρατεταγμένη στα δεξιά της αμαξιτής οδού, παραμένοντας στην ίδια πλευρά και μάλιστα επιμερισμένη σε τάγματα και λόχους, τουλάχιστον μέχρι τις 18.00 μ.μ.⁵⁰². Άρα, κατά τη διάρκεια του κρίσιμου χρονικού διαστήματος, στα δυτικά της αμαξιτής οδού βρισκόταν κατά κύριο λόγο η Ιη Ταξιαρχία, με το 1ο και το 2ο Σύνταγμα Πεζικού⁵⁰³.

Συνεχίζουμε να εξετάζουμε τα στοιχεία που κομίζει στον αναγνώστη η έκθεση του διαδόχου:

«Ήτο ήδη 5 ½ μ.μ. ότε μετά του Επιτελείου μου διηυθύνθην προς το προ της Φαρσάλου πεδίων και μετέβην κατ' αρχάς προς τας μαχομένας Ιπ και Ιπ πυρβολαρχίας του 3ου συντάγματος»⁵⁰⁴.

Γίνεται αντιληπτό πως πρόκειται για το παράθεμα που –το πιθανότερο– χρησιμοποίησε η έκδοση της Δ.Ι.Σ. για να κάνει λόγο περί κίνησης του διαδόχου στο πεδίο της μάχης. Έχουμε ήδη δει, ότι η έκθεση του διαδόχου προσδιορίζει την έναρξη της κίνησης των ιππέων στις 16.30 μ.μ., με τη διαφορά πως αρχικά έγινε μια στάση σε ένα ύψωμα δυτικά της πόλης των Φαρσάλων. Μετά από μία ώρα, λέει η έκθεση, ο διάδοχος και οι επιτελείς κατευθύνθηκαν προς τα ανατολικά, στα δεξιά της αμαξιτής οδού, στο μέρος όπου είχαν παραταχθεί οι δύο πυρβολαρχίες. Στη συνέχεια, προς τα πού κινήθηκαν; Δύο σελίδες πιο κάτω στην έκθεση συναντάμε την απάντηση που ψάχνουμε, με την εξιστόρηση του ακόλουθου συμβάντος:

⁵⁰² Η εκτίμηση αυτή προκύπτει από τους πίνακες 28 και 29 της έκθεσης του διαδόχου [εικ. Ζ-Η], καθώς επίσης και από τις περιγραφές της έκθεσης, βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σσ. 224-227.

⁵⁰³ Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 402.

⁵⁰⁴ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σ. 226.

«Εκ του δεξιού της παρατάξεως διηυθύνθη προς την μαχομένην Ιην ταξιαρχίαν, όταν δε συνήντησα τας εφεδρείας αυτής, το εχθρικόν πυροβολικόν ανακαλύψαν την θέσιν των έβαλλε καθ' ημών δι' ομοβροντιών, λίαν επιτυχώς»⁵⁰⁵.

Βρισκόμαστε στο χρονικό σημείο που αναζητούσαμε: οι ιππείς έχουν προσεγγίσει τη θέση που βρίσκεται η εφεδρεία της Ιης Ταξιαρχίας (πρόκειται για τις στρατιωτικές μονάδες που δείχνει ο Ροϊλός παρατεταγμένες εν τάξει) και τα τουρκικά πυροβόλα βάλλουν εναντίον τους. Μάλιστα, διάδοχος και επιτελείς καταφτάνουν στην εικόνα του Ροϊλού από τα δεξιά, δηλαδή κινούνται προς τα βορειοδυτικά. Η ώρα, λοιπόν, που εν τέλει απεικόνισε ο ζωγράφος είναι λίγο μετά τις 17.30 μ.μ. Και τούτο, διότι στο “βάθος” της εικόνας και στα αριστερά του σιδηροδρομικού σταθμού, βλέπουμε τα πυροβόλα των Ελλήνων να συνεχίζουν να βάλλουν, ενώ ξέρουμε πως στις 18.00 μ.μ. τα τουρκικά στρατεύματα θα καταλάμβαναν το σταθμό⁵⁰⁶. Υπενθυμίζουμε ότι από τις 16.30 μ.μ., βρισκόταν παρατεταγμένη στα αριστερά του σταθμού η πεδινή μοίρα του 2ου Συντάγματος, η οποία λόγω λανθασμένης τοποθέτησης έπαυσε πυρ και αποχώρησε⁵⁰⁷.

Όπως καταλαβαίνουμε, οι πράξεις που ο Ροϊλός παρουσίασε να γίνονται ταυτόχρονα, στην έκθεση του διαδόχου φαίνεται πως έχουν μια ελαφρά χρονική απόκλιση. Πιο συγκεκριμένα, στην περίπτωση που είδαμε μόλις πριν, η αντιπαραβολή της άφιξης των ιππέων στα μετόπισθεν της Ιης Ταξιαρχίας και η δράση της πεδινής μοίρας, μας αποκάλυψε πως ως συμβάντα είναι μάλλον αδύνατο να συνέβησαν εν ταυτοχρονία. Παρόλα αυτά, ως πράξεις που έγιναν την ημέρα της μάχης στα Φάρσαλα, συνέβησαν μεταξύ του χρονικού διαστήματος στο οποίο έχουμε καταλήξει, δηλαδή λίγο μετά τις 17.30 μ.μ. και πάντως επ' ουδενί μετά τις 18.00 μ.μ.

Ολοκληρώνουμε την εξέταση των υποστηριχθέντων στην έκθεση του διαδόχου, με την επιβεβαίωση περί παύσης του πυρός. Πέραν τούτου, πληροφορούμαστε για την έσχατη κίνηση του Κωνσταντίνου στο πεδίο της μάχης. Λέει, λοιπόν, η έκθεση του διαδόχου:

⁵⁰⁵ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σ. 228.

⁵⁰⁶ Βλ. υποσημείωση 482 της παρούσης εργασίας.

⁵⁰⁷ Βλ. υποσημείωση 481 της παρούσης εργασίας.

«... περί την 6.30 μ.μ., το πυρ κατέπαυσεν εφ' όλης της γραμμής· διελθών δε προ των γραμμών της παρατάξεώς μας, επανήλθον εις Φάρσαλον»⁵⁰⁸.

Μέσα από τις σελίδες της έκθεσης του διαδόχου, κατορθώσαμε να προσδιορίσουμε τις συγκεκριμένες στιγμές που εικονογράφησε ο Ροϊλός. Είδαμε πως, πράγματι, η εικόνα του Ροϊλού δεν είναι μια φωτογραφική αποτύπωση του σκηνικού του πολέμου που διεξήχθη στα Φάρσαλα στις 23 Απριλίου· οι πράξεις που απεικονίστηκαν, στην πραγματικότητα δεν συνέβησαν εν ταυτοχρονία. Παρόλα αυτά, έγιναν μέσα σε ένα ορισμένο χρονικό διάστημα. Παραπλεύρως, όμως, διαπιστώσαμε κάτι πολύ πιο σημαντικό: ο διάδοχος Κωνσταντίνος και ο συντάκτης της έκθεσης Βίκτωρας Δούσμανης, δεν αμέλησαν να συμπεριλάβουν στην έκθεση περί των πεπραγμένων στην εκστρατεία στη Θεσσαλία τις ίδιες τους τις κινήσεις –τις κινήσεις του διαδόχου και του Επιτελείου του– στο πεδίο της μάχης. Άραγε, ήταν τόσο σημαντικές, τόσο καθοριστικές για την εξέλιξη της μάχης οι κινήσεις του διαδόχου και για το λόγο αυτό έπρεπε να αναφερθούν; Δεν θα μπορούσαν να είχαν παραλειφθεί; Ποιο το όφελος της καταγραφής των κινήσεών τους –κινήσεων των οποίων τα ίχνη ακολουθήσαμε προηγουμένως– στο πλαίσιο της έκθεσης; Ποιο είναι το όφελος για τον αναγνώστη της έκθεσης; Ποιο ήταν το κέρδος για τον αναγνώστη των χρόνων 1898-1899; Να συνδέεται, άραγε, μια μέριμνα σαν αυτή, με μια διάθεση από μέρους του διαδόχου να δειχθεί πως τα πάντα –η κάθε πράξη, η παραμικρή εντολή– καταγράφηκαν; Ή μήπως οι συγκεκριμένες αναφορές της έκθεσης προβλέφθηκαν για λόγους επικοινωνιακούς; Σε κάθε περίπτωση, ακόμη μεγαλύτερο βάρος για εμάς φέρει ο ακόλουθος προβληματισμός: πού βρήκε τις προαναφερθείσες πληροφορίες ο Ροϊλός; Από πού άντλησε ο ζωγράφος τέτοια ακρίβεια στην απεικόνιση της συγκεκριμένης φάσης της μάχης; Από τους ισχυρισμούς στις σελίδες που διαβάσαμε κι εμείς εκατό και πλέον χρόνια μετά την τύπωσή τους ή μήπως απευθείας, μέσα από τις συζητήσεις του με το συντάκτη της έκθεσης;

Πριν επιχειρήσουμε να απαντήσουμε στον κρίσιμο προβληματισμό που τέθηκε, περνάμε στην τρίτη και τελευταία βιβλιογραφική πηγή που θα χρειαστεί να εξεταστεί, στο προσωπικό ημερολόγιο του Ιωάννη Μεταξά. Ο Μεταξάς τις ημέρες της άνοιξης του 1897 συμμετείχε στον πόλεμο ως χαμηλόβαθμο μέλος του Επιτελείου και, όπως είδαμε

⁵⁰⁸ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β....*, 1898, σ. 228.

στο υποκεφάλαιο 6.2, είναι ένας από τους απεικονιζομένους στο μεγάλο καμβά του Ροϊλού. Διατρέχουμε τις γραμμές που σημείωσε στο ημερολόγιό του για την επίμαχη ημέρα, εν τάχει και ελαφρώς αποσπασματικά. Λέει, λοιπόν, ο Μεταξάς:

«Θα ήτο 3 ½ περίπου. [...] διετάχθημεν να ιπεύσωμεν [...] Μετ' ολίγον, ο Διάδοχος εξήλθε και ίππευσε. Τον παρηκολουθήσαμεν όλοι οι αξιωματικοί του Επιτελείου, πλην τινών αποσταλέντων προς μεταφοράν διαταγών. Όπισθέν μας ήρχετο το άγημα. Διηθυνόμεθα δε δια της εσωτερικής οδού της πόλεως προς δυσμάς αυτής [...] Ο Διάδοχος προυχώρει εμπρός [...] μετ' ολίγον εστράφημεν αριστερά και ανήλθομεν επί υψώματος δυτικής της Φαρσάλου»⁵⁰⁹.

Ο νεαρός ανθυπολοχαγός προσδιορίζει την έναρξη της κίνησης του διαδόχου και των επιτελών, λίγο μετά τις 15.30 μ.μ. Οι ιππείς, σύμφωνα με τις ημερολογιακές καταχωρήσεις του Μεταξά, συνοδεύονταν από άγημα. Όλοι μαζί κατευθύνθηκαν δυτικά της πόλης των Φαρσάλων. Ο Μεταξάς, στη συνέχεια, έχει σημειώσει ένα στοιχείο που δεν το έχουμε συναντήσει σε άλλη μαρτυρία. Γράφει:

«Ο καιρός είχε χαλάσει. Άνεμος έπνεε σφοδρός και νέφη διήρχοντο ταχέως, ρίπτοντα καταιγίδας βροχής, από καιρού εις καιρόν· ο ήλιος έλαμπε δια μέσου των μεταξύ των νεφών κενών, φωτίζων δι' ωχρού φωτός την περιβάλλουσαν ημάς φύσιν. Ερρίγουν, και μετά δυσκολίας εξερπόπησα από του εφιππίου το αδιάβροχόν μου και το ενεδύθην»⁵¹⁰.

Ο Μεταξάς ισχυρίζεται πως την επίμαχη ημέρα, μετά τις 15.30 μ.μ., ο καιρός στα Φάρσαλα είχε αρχίσει να χαλάει. Θυμόμαστε τα λόγια του Rose, του Βρετανού ανταποκριτή, ο οποίος είχε γράψει πως εκατέρωθεν της αμαξιτής οδού που σύνδεε την πόλη με το σιδηροδρομικό σταθμό, τα χωράφια σε περίπτωση βροχόπτωσης μετατρέπονταν σε βάλτο⁵¹¹. Στην εικόνα του Ροϊλού δεν φαίνεται ούτε να βρέχει, ούτε δηλώνεται κάποια δυσχέρεια στην κίνηση των στρατευμάτων στην πεδιάδα. Οι στρατιώτες και οι αξιωματικοί δεν δείχνουν βρεγμένοι. Εξάλλου, τόσο ο διάδοχος, όσο

⁵⁰⁹ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 204.

⁵¹⁰ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 204.

⁵¹¹ Βλ. υποσημείωση 470 της παρούσης εργασίας.

και οι επιτελείς δεν φορούν αδιάβροχα. Επομένως, ο ζωγράφος έχει παρακάμψει το γεγονός ότι την ημέρα εκείνη έβρεξε (σύμφωνα, τουλάχιστον, με το ημερολόγιο του Μεταξά). Ας συνεχίσουμε την αφήγηση του νεαρού ανθυπολοχαγού:

«Ο Διάδοχος, μετά του Σαπουντζάκη, του Πάλλη και του Γουλμής ήσαν αριστερόθεν ημών, εις το ακρότατον του μικρού οροπεδίου εφ' ου ιστάμεθα. Οι λοιποί αξιωματικοί, άλλοι έφιπποι και άλλοι πεζευμένοι, ηκολουθούμεν τας φάσεις της μάχης»⁵¹².

Ο Μεταξάς εδώ παρουσιάζει το διάδοχο πλαισιωμένο από τρεις υψηλόβαθμους αξιωματικούς. Ο Σαπουντζάκης ήταν ο απερχόμενος επιτελάρχης, ο Πάλλης ο αντικαταστάτης του, ενώ ο Γουλμής, σύμφωνα με τον Μεταξά, ήταν ένας από τους επιτελείς που έπαιρναν αποφάσεις. Από τους αξιωματικούς που έχουμε πει ότι ο λόγος τους είχε ιδιαίτερη βαρύτητα, λείπει το όνομα του Βίκτωρα Δούσμανη. Θα πρέπει να υποθέσουμε πως ο ρόλος του Δούσμανη την ημέρα εκείνη δεν ήταν πλέον τόσο καθοριστικός; Σε κάθε περίπτωση, η αφήγηση είναι σύμφωνη με τους ισχυρισμούς της έκθεσης του διαδόχου περί μιας αρχικής στάσης σε ύψωμα. Συνεχίζουμε με το ημερολόγιο του Μεταξά:

«Ήδη η ταξιαρχία του Δημοπούλου, παραγωγικώς βαδίζουσα, εφάνετο υποχωρούσα και εξήρχετο του δάσους της Αμπελικής, συντασσομένη αριστερόθεν της προς το σιδηροδρομικόν σταθμόν αμαξιτής»⁵¹³.

Από το υπερυψωμένο σημείο που στάθηκαν οι επιτελείς, παρατήρησαν το θέαμα της μάχης. Την ώρα εκείνη, η Ιη Ταξιαρχία του Δημόπουλου κατά την υποχώρησή της έβγαινε από το δάσος βορειοδυτικώς των Φαρσάλων. Στην εικόνα του Ροϊλού δεν διακρίνεται υψηλή βλάστηση, δεν βλέπουμε κανενός είδους δάσος. Παρόλα αυτά, πράγματι ο Μεταξάς είχε δίκιο, το πεδίο πλησίον της πόλης ήταν κατάφυτο, με αρκετά μεγάλα δέντρα⁵¹⁴. Ο Ροϊλός στη ζωγραφική του εικόνα παρέβλεψε τα εν λόγω στοιχεία,

⁵¹² Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 204-205.

⁵¹³ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 205.

⁵¹⁴ Ο ανθυπολοχαγός του 2ου Συντάγματος Πεζικού Πέτρος Βρυζάκης, μας παρέχει μια περιγραφή του πεδίου βορείως της πόλης των Φαρσάλων, βλ. Πέτρος Ε. Βρυζάκης, *Πολεμικαί εικόνες...*, σ. 104.

όπως φαίνεται να έκανε και με το ξέσπασμα της βροχής. Ίσως, η κατάφυτη ζώνη να βρισκόταν πίσω από τη θέση του θεατή –πίσω από τη θέση που επέλεξε να σταθεί ο Ροϊλός κατά την επιτόπια έρευνά του– και προς τα Φάρσαλα (εάν συμβαίνει αυτό, αποκλείουμε το ενδεχόμενο ο Ροϊλός να τοποθέτησε το θεατή στο ύψωμα από το οποίο άρχισαν οι επιτελείς τη διαδρομή τους στο πεδίο της μάχης). Ίσως, πάλι, η απόδοση της βλάστησης με απολύτως πιστό τρόπο να παρεμπόδιζε την απεικόνιση των σημαντικών στοιχείων, δηλαδή των μαχητών και των στρατιωτικών μονάδων. Ας συνεχίσουμε, όμως, για να δούμε τι άλλο υποστήριξε ο Μεταξάς:

«...εν τάγμα της ταξιαρχίας Δημοπούλου, το οποίο εν παραγωγική τάξει υπεχώρει εκ του αριστερού της ταξιαρχίας προς τα όπισθεν των λοιπών ταγμάτων και η κεφαλή του έχανετο μεταξύ των πρώτων οικιών της πόλεως ...»⁵¹⁵.

Κάνει λόγο, λοιπόν, για υποχώρηση. Στις επόμενες γραμμές, ο Μεταξάς λέει πως μετά από διαταγή του Γουλιμή σταμάτησε να πορεύεται με το Επιτελείο, διότι ο ταγματάρχης τού ανέθεσε να μεταφέρει εντολές στο τάγμα του προηγούμενου παραθέματος⁵¹⁶. Εν τω μεταξύ, η βροχή κόπασε. Λίγη ώρα μετά, ο Μεταξάς ακολουθούσε ξανά τους έφιππους επιτελείς, τους οποίους εντόπισε αφού είχε πληροφορηθεί ότι είχαν εισέλθει στην πόλη των Φαρσάλων. Η ώρα είχε πάει περίπου 18.00 μ.μ. Οι Τούρκοι την ώρα εκείνη καταλάμβαναν το σιδηροδρομικό σταθμό, ο οποίος απείχε δύο μόλις μίλια. Όμως, οι επιτελείς, σύμφωνα με τον Μεταξά, βγήκαν στην πεδιάδα των Φαρσάλων για μια ακόμη φορά. Και τότε:

«Ο Διάδοχος διήλθε προ των πυροβολαρχιών, ζητωκραυγαζόμενος υπό των στρατιωτών. Ηκολουθείτο υπό του Σαπουντζάκη και του Πάλλη. Ημείς ήμεθα εις 100 βημάτων απόστασιν απ' αυτού, αποτελούντες όγκον λίαν συμπαγή. Την στιγμήν εκείνην [...] το εχθρικόν πυροβολικόν ήρχισεν εκ νέου ταχείαν βολήν. Αι οβίδες, πίπτουσαι, εισέδυν και εξερρηγνύοντο εν τω μαλακώ εδάφει [...] μετέβημεν προς την ταξιαρχίαν του Δημοπούλου [...] ο δε Διάδοχος ήρχισε να συνομιλή μετ' αυτού, ενώ ημείς ιστάμεθα εις

⁵¹⁵ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 205.

⁵¹⁶ Ο Μεταξάς, λοιπόν, είναι ο «αξιωματικός διαγγελέας» του διαδόχου, βλ. Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 225.

ολίγων βημάτων απόστασιν. Την στιγμήν εκείνην ηκούσαμεν ομοβροντίαν του εχθρικού πυροβολικού [...] και οβίς, πεσούσα εις απόστασιν ολίγων βημάτων προ ημών, εξερράγη εν των εδάφει, ανυψούσα βουνόν χώματος. Ο Διάδοχος, ατάραχος, εφώνησε προς τους κλονισθέντας ζυγούς: “Δεν είναι τίποτε! Δεν είναι τίποτε!”. Πράγματι, ουδείς έπαθε [...] ήρχιζε να σκοτεινιάζει πλέον»⁵¹⁷.

Οι τελευταίες λέξεις είναι σαν να ακούγονται λίγες στιγμές μετά το σκηνικό που απεικόνισε ο Ροϊλός. Η διήγηση του Μεταξά μοιάζει να είναι ό,τι ακριβώς ψάχναμε έως τώρα. Τα πάντα είναι εκεί: διάδοχος, Σαπουντζάκης, Πάλλης· ο ένας πίσω από τον άλλο. Η Ιη Ταξιαρχία του Δημόπουλου, οι βολές του εχθρικού πυροβολικού. Μια οβίδα που προσγειώνεται πλησίον του διαδόχου. Αταραξία. Ο διάδοχος στην έκθεσή του δεν αναφέρθηκε σε καμία πτώση οβίδας, δεν συμπεριέλαβε ουδεμία επευφημία από μέρους των ανδρών του προς το πρόσωπό του. Κάτι τέτοιο, όπως είναι φυσικό, δεν θα μπορούσε να είχε συμπεριληφθεί στην έκθεση των πεπραγμένων. Ο Μεταξάς, από την άλλη, δεν είχε λόγο να μην το κάνει στο προσωπικό του ημερολόγιο.

Στο προσωπικό ημερολόγιο του νεαρού ανθυπολοχαγού Ιωάννη Μεταξά, οι λέξεις του τελευταίου παραθέματος θα μπορούσαν να περιγράφουν όχι το τι συνέβη στο πεδίο της μάχης περί τις 18.00 μ.μ., αλλά την ίδια τη ζωγραφική εικόνα που εξετάζουμε, το περιβόητο δημιούργημα ενός καλού του φίλου, του ζωγράφου Γεώργιου Ροϊλού. Πριν, όμως, ισχυριστούμε πως εξάγουμε ασφαλή συμπεράσματα, θα χρειαστεί να δούμε λιγα δεδομένα ακόμη, τα οποία αντλούνται τόσο από το ημερολόγιο του μελλοντικού δικτάτορα, όσο και από άλλες βιβλιογραφικές πηγές.

Επιστρέφουμε, έτσι, στις σελίδες της έκθεσης του διαδόχου, όπου μεταξύ άλλων έχει προβλεφθεί να καταχωρηθεί η τηλεγραφική επαφή που είχε μετά τη λήξη της μάχης, ο επιτελάρχης Αγαμέμνων Πάλλης με τον υπουργό των Στρατιωτικών. Στην έκθεση του διαδόχου, λοιπόν, ο Πάλλης φέρεται να λέει στον πολιτικό του προϊστάμενο:

«Η Α.Β.Υ. Διάδοχος όστις παρίστατο και επροχώρησεν εις την γραμμήν του πυρός του πεζικού κατώρθωσε δια της παρουσίας του να τηρήση το ηθικόν του στρατεύματος»⁵¹⁸.

⁵¹⁷ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 207.

⁵¹⁸ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 230.

Θα πρέπει, επομένως, να εκλάβουμε την παρουσία του διαδόχου στο πεδίο της μάχης ως δεδομένη, αφού τεκμηριώνεται και από το τηλεγραφικό μήνυμα του επιτελάρχη Αγαμέμνονα Πάλλη, προς τον υπουργό των Στρατιωτικών Νικόλαο Τσαμαδό. Ως πληροφορία, το νόημα του τηλεγραφήματος το συναντάμε να αναπαράγεται στη βιβλιογραφία των επόμενων δεκαετιών. Ο Ν. Κ. Σπυρόπουλος, αντιστράτηγος εν αποστρατεία, εν έτει 1933 ισχυρίστηκε στη δική του μελέτη για τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897, ότι ο Κωνσταντίνος κατευθύνθηκε προς τους Έλληνες ακροβολιστές πλησίον της Αμπελικής, ούτως ώστε δια της προσωπικής του παρουσίας να τους ενισχύσει το ηθικό⁵¹⁹. Ο Σπυρόπουλος συνδύασε το γεγονός της παρουσίας στο πεδίο της μάχης –όπως η παρουσία περιγράφεται στα λοιπά παραθέματα της έκθεσης του διαδόχου και στο ημερολόγιο του Μεταξά– με τον ισχυρισμό του Πάλλη περί επιτυχούς εγχειρήματος του διαδόχου, το οποίο ως στόχο είχε την ανόρθωση του ηθικού των στρατιωτών.

Όπως φαίνεται, ο διάδοχος στο κρισιμότατο προτέρημα που ένας στρατιωτικός ηγέτης οφείλει να διαθέτει, την ευχέρεια δηλαδή να εμπνέει και να ανορθώνει το ηθικό των μαχητών του, τα κατάφερε περίφημα. Ο Μεταξάς, προτού καταχωρήσει στο ημερολόγιο όσα παραθέσαμε προηγουμένως, είχε κάνει αναφορά σε μιαν ακόμη περίπτωση, κατά την οποία οι Έλληνες στρατιώτες ζητωκραύγαζαν επανειλημμένως υπέρ του διαδόχου⁵²⁰. Ο διάδοχος, λοιπόν, τουλάχιστον στις σελίδες του ημερολογίου του ανθυπολοχαγού του, παρουσιάστηκε σε διάφορες περιστάσεις ως ιδιαίτερος αγαπητός στους πολεμιστές του.

Στο σημείο αυτό, ήρθε η ώρα να τεθούν δύο ερωτήματα στενά συνδεδεμένα μεταξύ τους, τα οποία σχετίζονται ακριβώς με την κίνηση του διαδόχου στο πεδίο της μάχης: α) για ποιο λόγο ο Ροϊλός στο μεγάλο του καμβά επέλεξε να απεικονίσει τις στιγμές της μετακίνησης του διαδόχου στο πεδίο της μάχης και β) άραγε, οι συμμετέχοντες στη μάχη στα Φάρσαλα, θα θυμούνταν μετά από πέντε χρόνια την παρουσία του διαδόχου και την από μέρους του πράξη ενθάρρυνσής τους; Στην προσπάθεια να σκιαγραφήσουμε απαντήσεις στα δύο ερωτήματα, θα χρειαστεί, αρχικά,

⁵¹⁹ Ν. Κ. Σπυρόπουλος, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 105.

⁵²⁰ Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σ. 166.

να κάνουμε λόγο για το ρόλο του Κωνσταντίνου κατά την περίοδο του πολέμου, καθώς επίσης και κατά τη διάρκεια των αμέσως επόμενων ετών.

Ο Κωνσταντίνος αναχώρησε στις 15 Μαρτίου του 1897 από την Αθήνα με προορισμό τη Λάρισα, όπου θα αναλάμβανε τη Γενική Αρχηγία του Στρατού⁵²¹. Τη διοίκηση του στρατεύματος την επωμίστηκε δύο ημέρες μετά, στις 17 Μαρτίου⁵²². Η άποψη του βασιλέα των Ελλήνων περί της αποστολής του πρωτότοκου υιού στα σύνορα, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο Γεώργιος ο Α΄ σε επιστολή προς το συμπατριώτη φίλο και ναύαρχο Frits Peter Uldall, στις 14 Μαρτίου 1897, έγραφε: «ο Διάδοχος φεύγει για τα σύνορα αύριο, για να δει πώς θα είναι τα πράγματα εκεί και συγχρόνως να βολιδοσκοπήσει τις διαθέσεις των Μεγάλων Δυνάμεων»⁵²³. Ο διάδοχος, με άλλα λόγια, άφηγε την πρωτεύουσα, έχοντας ως αποστολή την ανίχνευση των συνθηκών που είχαν διαμορφωθεί τόσο στο εσωτερικό, όσο και στο εξωτερικό μέτωπο.

Παραταύτα, ο Κωνσταντίνος δεν έκανε μονάχα μια βολιδοσκόπηση· ανέλαβε τη διοίκηση του Στρατού Θεσσαλίας, έγινε ο αρχιστράτηγος του θεσσαλικού μετώπου. Ήταν, όμως, κατάλληλα προετοιμασμένος για κάτι τέτοιο;

Ο διάδοχος είχε σπουδάσει την τέχνη του πολέμου τόσο στη Σχολή Ευελπίδων της Αθήνας, όσο και στην Ακαδημία Πολέμου της Πρωσίας, στο Βερολίνο⁵²⁴. Ωστόσο, οι συγκαρινοί του δεν τον έκριναν ικανό να ηγηθεί ενός νικηφόρου αγώνα έναντι των Τούρκων. Τουλάχιστον, όχι ακόμη. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρθηκε –αφού, όμως, ο πόλεμος είχε πια ολοκληρωθεί– ο Κωνσταντίνος δεν διέθετε τα απαιτούμενα προσόντα για την αρχηγία. Για την αποστολή που του είχε ανατεθεί, η ευθύνη βάραινε κυρίως την Κυβέρνηση και την Αυλή. Ο ίδιος έσφαλλε μόνο ως προς το ότι δεν είχε επιλέξει για το Επιτελείο τους αρίστους εκ των αξιωματικών. Οι επιτελείς του διαδόχου, για ορισμένους συγκαρινούς του Κωνσταντίνου, δεν ήταν άλλο από ένα σμήνος κομπών, ίσως όχι δειλών, αλλά πάντως διόλου ικανών στρατιωτικών⁵²⁵.

⁵²¹ Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου...*, σ. 224.

⁵²² Γιώργος Μαργαρίτης, «1897: Οι επισκέψεις πλευρές...», σ. 84.

⁵²³ Γεώργιος Α΄, *Φίλτατε...*, σ. 52.

⁵²⁴ Βλ. α) «Κωνσταντίνος Α΄, βασιλιάς της Ελλάδας», στο: <http://photodentro.edu.gr/aggregator/10/photodentro-aggregatedcontent-8526-4852> (πρόσβαση: 12/6/2019) και β) Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία...*, σ. 290.

⁵²⁵ Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου...*, σσ. 224-226.

Στη Θεσσαλία, τα πράγματα εξαρχής δεν πήγαν καλά για το διάδοχο. Η υποδοχή που του επιφύλαξαν όταν έφτασε στη Λάρισα ήταν ψυχρή⁵²⁶. Αυτό, όμως, ήταν το λιγότερο· οι εξελίξεις στο πολεμικό μέτωπο της θεσσαλικής γης έκαναν το ρόλο του ολοένα και πιο απεχθή. Από το Γάλλο ανταποκριτή του ελληνοτουρκικού πολέμου Henri Turot πληροφορούμαστε ουκ ολίγες μελανές στιγμές. Μετά τη μάχη στα Φάρσαλα, το Ελληνικό Στράτευμα είχε υποχωρήσει στο Δομοκό. Κατά την διαμονή στην πόλη της Φθιώτιδας, ο διάδοχος παρέμενε κλεισμένος στο σπίτι όπου έδρευε το Επιτελείο. Ο λόγος δεν ήταν άλλος: οι ίδιοι οι στρατιώτες του ήταν εξαγριωμένοι μαζί του⁵²⁷. Ο διάδοχος, λέει ο Turot, τις ημέρες εκείνες είχε χάσει κάθε κύρος στο στράτευμα⁵²⁸. Όμως, δεν ήταν μόνο οι στρατιώτες· ο διάδοχος είχε γίνει μισητός στο σύνολο του ελληνικού λαού⁵²⁹.

Οι τελευταίες αναφερθείσες αντιδράσεις παρατηρήθηκαν μετά τη μάχη στα Φάρσαλα. Όμως, όπως είπαμε μόλις πριν, τα πράγματα δεν είχαν πάει καλά από την αρχή. Σε μεγάλο βαθμό έφταιγε η φυγή του Κωνσταντίνου για τα Φάρσαλα, γεγονός που –όπως λέγεται– προκάλεσε την οργή ακόμη και της Γερμανίδας συζύγου του⁵³⁰. Δεν ήταν μόνο ότι είχε εγκαταλείψει τη Λάρισα ανυπεράσπιστη. Ο διάδοχος, βρισκόμενος στα Φάρσαλα, ήταν κατηγορούμενος στα μάτια της κοινής γνώμης των Αθηνών, διότι το είχε βάλει στα πόδια, αφού πρώτα γέμισε ένα βαγόνι με τις αποσκευές του, έχοντας κατεβάσει από το τρένο γυναίκες και παιδιά⁵³¹. Έτσι, δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός πως στον Πειραιά και την Πάτρα οι βασιλικές προσωπογραφίες και προτομές ποδοπατήθηκαν. Ούτε ότι στρατιώτες και υπάλληλοι αφαίρεσαν τα βασιλικά σύμβολα από τους μπερέδες τους⁵³². Το ελληνικό στέμμα, τις ημέρες της άνοιξης του 1897, κλονιζόταν από επώδυνα και διαδοχικά πλήγματα.

Η εικόνα του Κωνσταντίνου στα μάτια των υπηκόων του είχε στιγματιστεί ανεπανόρθωτα. Μετά το πέρας των εχθροπραξιών, υπήρχε μεγάλη ανάγκη το πρόσωπό

⁵²⁶ Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου...*, σ. 226.

⁵²⁷ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σσ. 195-196.

⁵²⁸ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 198. Στις μελανές στιγμές, να προσθέσουμε και την από μέρους του διαδόχου και των επιτελών κατανάλωση κρέατος κατά τη διάρκεια της μεγάλης εβδομάδος, βλ. Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 61.

⁵²⁹ Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 202.

⁵³⁰ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος ...*, σσ. 11 & 58.

⁵³¹ Βλ. α) Henri Turot, *Η κρητική επανάσταση...*, σ. 169 και β) Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σσ. 33-34.

⁵³² Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 37.

του να ανακτήσει την αίγλη που το περιέβαλλε προ του πολέμου. Πώς θα μπορούσαν να ξεχαστούν οι μελανές στιγμές, οι τραγικά ανεξήγητες οπισθοχωρήσεις, ο πανικός και οι συνέπειες της ήττας και της συνθηκολόγησης; Η προπαγάνδη για λογαριασμό του διαδόχου όφειλε να είναι άμεση και άκρως αποτελεσματική.

Όμως, να ξεκαθαρίσουμε εξ αρχής ένα ζήτημα που με μια πρώτη ματιά μοιάζει σχολαστικό: θα προτιμήσουμε –όπου αυτό είναι εφικτό– να αποφύγουμε τη χρήση της λέξης «προπαγάνδα». Είναι μια λέξη που ηχεί αρνητικά, μια λέξη η οποία παρουσιάζεται “δαιμονοποιημένη” στη σκέψη των περισσοτέρων. Θαρρεί κανείς πως δηλώνει μεθόδους τις οποίες μετέρχονται τα ολοκληρωτικά καθεστώτα, κατ’ αποκλειστικότητα. Για εμάς, δεν είναι καθόλου έτσι. Ως μέθοδος διοίκησης πληθυσμών, ως εργαλείο οργάνωσης κοινωνιών, ως επικοινωνιακή πρακτική των ομάδων εξουσίας, διατρέχει το σύνολο των ιστορικά εφικτών πολιτειακών επιλογών. Ορισμένες φορές ένα καθεστώς τη μετέρχεται συστηματικότερα, σε πιο έντονο και εξόφθαλμο βαθμό, ενώ άλλες φορές μεθοδικότερα, με περισσότερο εκλεπτυσμένους και συγκεκαλυμμένους τρόπους. Οι πρακτικές που επιστρατεύτηκαν στην περίπτωση του Κωνσταντίνου, κάλλιστα θα μπορούσαν να περιγραφούν ως *προπαγανδιστικές*. Ο προβληματισμός μας, όμως, έγκειται στο ότι μια μέθοδος που χαρακτηρίζεται *προπαγανδιστική*, μοιάζει να φέρει εξ αρχής το πρόσημο της αποτίμησής της. Με άλλα λόγια, μοιάζει σαν να την έχουμε ήδη κατανοήσει σε ό,τι αφορά τις προθέσεις της. Πολύ δε περισσότερο, ο χαρακτηρισμός μιας μεθόδου ως *προπαγανδιστικής* μοιάζει να προτάσσει τον υπαινιγμό ότι ως μέθοδος είναι ανάξια περαιτέρω εξέτασης, δηλαδή διερεύνησης σε βάθος. Σε τελική ανάλυση, αιωρείται ως αίσθηση ότι η προπαγάνδα δεν είναι κάτι άλλο πέρα από προπαγάνδα.

Επιστρέφουμε στις ημέρες του 1897. Το πέρας του πολέμου και η συνθηκολόγηση έφεραν στην Ελλάδα μια διεθνή επιτροπεία κι ένα βαρύ οικονομικό χρέος έναντι των Τούρκων. Οι βασιλείς ήταν κατηγορούμενοι στα μάτια της κοινής γνώμης ως υπαίτιοι. Ποιο θα μπορούσε να είναι το μέλλον της βασιλικής οικογένειας; Παραδόξως, το γόητρο και η ισχύς της Αυλής δεν άργησαν να ανακτηθούν. Η αποτυχημένη απόπειρα δολοφονίας του Γεωργίου του Α΄ ανέτρεψε την ψυχολογία της κοινής γνώμης⁵³³. Η ελληνική κοινωνία δεν άργησε να ξεχάσει. Μάλιστα, η βελτίωση

⁵³³ Όπως προαναφέραμε, από ορισμένους υποστηρίχτηκε ότι η απόπειρα δολοφονίας ήταν σκηνοθετημένη. Έχει ενδιαφέρον να δει κανείς το σημείο θέασης που επιλέγει ο δημιουργός μιας εικόνας της εποχής, για να

των σχέσεων με τη Γερμανία, έφερε από το 1898 κι εξής στο προσκήνιο τον Κωνσταντίνο. Στους Έλληνες δεν είχε πάρει πολύ καιρό να απαλλάξουν το διάδοχο από τη βασική κατηγορία που του είχαν απευθύνει, διότι είχαν πλέον καταλήξει πως για την ήττα δεν έφταιγε ο στρατός⁵³⁴.

Έτσι, το 1900 ο διάδοχος διορίστηκε γενικός διοικητής του Ελληνικού Στρατεύματος, ενός σώματος που εξακολουθούσε να είναι απείθαρχο και σε αναβρασμό. Ο διορισμός δεν έγινε δίχως αντιδράσεις. Ο αντίλογος έφτασε στο αποκορύφωμά του το 1902. Ο Δηλιγιάννης δήλωνε ότι θα επανεξέταζε το ζήτημα του διορισμού του διαδόχου και μάλιστα με αφαίρεση μέρους των δικαιοδοσιών του. Όμως, εν τέλει, ο Γορτύνιος πολιτικός δεν επέμεινε στις δηλώσεις του⁵³⁵. Έτσι, ο Κωνσταντίνος παρέμεινε ο κυρίαρχος του Ελληνικού Στρατεύματος, τα ηγία του οποίου τα είχε πλέον αναλάβει ως δίκαιος, αμερόληπτος και εκτελεστής του καθήκοντος με αυταπάρηση. Σύμφωνα με τη συνοπτική εκτίμηση της Νίκης Μαρωνίτη: «Ο αποτυχημένος αρχιστράτηγος του 1897 είχε αποσιωπηθεί· τη θέση του είχε πάρει ο “πορφυρογέννητος υιός της Δυναστείας”, ο μέλλοντας Βασιλιάς, ο οποίος αίφνης είχε να επιδείξει υποδειγματικά προτερήματα: θέληση, ειλικρίνεια, σθένος, αγαθότητα, μετριοφροσύνη»⁵³⁶. Ο Κωνσταντίνος, με άλλα λόγια, πολύ σύντομα είχε κατορθώσει να αποκατασταθεί· και κάτι περισσότερο: κάθε τόσο διατυπωνόταν το αίτημα περί παραίτησης του πατέρα του, του Γεωργίου του Α΄, ούτως ώστε να λάβει χώρα η ανάρρηση στο θρόνο του πρωτότοκου υιού, του διαδόχου Κωνσταντίνου⁵³⁷.

Για να φτάσουμε σε σημείο αποκατάστασης της εικόνας του Κωνσταντίνου στα μάτια των υπηκόων του, έπρεπε να προηγηθεί σειρά πράξεων, γεγονότων, συνεννοήσεων. Καταρχάς, υπήρχαν όψεις της ιστορίας που καλό ήταν να παραμεριστούν, να ξεχαστούν. Ως αρχιστράτηγος, ο διάδοχος Κωνσταντίνος εκ του αποτελέσματος παρέμενε για την ώρα αποτυχημένος. Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος είχε χαθεί κι ο διάδοχος υπήρξε ο επικεφαλής του στρατεύματος. Παραταύτα, δεν ήταν λίγες οι προσπάθειες που είχαν προηγηθεί για να αναστρέψουν το κλίμα. Αφενός –και όλως

παρουσιάσει το σκηνικό της απόπειρας κατά του Γεωργίου του Α΄. Η οπτική γωνία που έχει επιλεγεί διεκδικεί διακαώς την ταύτιση του θεατή με το υποψήφιο θύμα, δηλαδή με το βασιλέα, βλ. Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σ. 162.

⁵³⁴ Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία...*, σσ. 290-291.

⁵³⁵ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σ. 170.

⁵³⁶ Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία...*, σ. 289.

⁵³⁷ Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία...*, σ. 291.

παραδόξως, ο πρωθυπουργός Δημήτριος Ράλλης, μετά τη μάχη στα Φάρσαλα είχε συγχαρεί τηλεγραφικώς το διάδοχο⁵³⁸. Αφετέρου, η Κυβέρνηση, όπως ήδη λέχθηκε, σε μια προσπάθεια να διώξει τις ευθύνες από τον Κωνσταντίνο, λίγες ημέρες προτού οι Έλληνες στρατιώτες ηττηθούν στα Φάρσαλα, είχε σπεύσει να απαιτήσει την αντικατάσταση συγκεκριμένων επιτελών. Ο συνταγματάρχης Σαπουντζάκης, ο αρχικός επιτελάρχης του διαδόχου, ήταν ένας από αυτούς. Όμως, ο Σαπουντζάκης ήταν παλιός γνώριμος του Κωνσταντίνου, από τα χρόνια της φοίτησης στη Σχολή Ευελπίδων, αν όχι από πιο πριν. Εν έτει 1900, ο Σαπουντζάκης είχε ανακτήσει κι εκείνος την προηγούμενή του θέση, του επιτελάρχη. Με άλλα λόγια, τρία χρόνια μετά τον ατυχή πόλεμο και τη μάχη στα Φάρσαλα, τόσο ο διάδοχος Κωνσταντίνος, όσο και ο αρχικός επιτελάρχης Κωνσταντίνος Σαπουντζάκης, είχαν επανέλθει στις θέσεις τους, όντας αποκατεστημένοι στα μάτια της εγχώριας κοινής γνώμης⁵³⁹.

Είναι πραγματικά άξιο απορίας με ποιους τρόπους, με ποιες μεθόδους, ποιες συγκυρίες συνέργησαν, ώστε ο Κωνσταντίνος (και μαζί του ο Σαπουντζάκης) να επανέλθει στο προσκήνιο, να ανακτήσει τα ηνία του Ελληνικού Στρατού. Σε ό,τι αφορά την παρούσα εργασία –η οποία εστιάζει σε έναν ζωγραφικό πίνακα, τη *Μάχη των Φαρσάλων*– είναι αναγκαίο να εξετάσουμε δύο περιπτώσεις υπεράσπισης της εικόνας του Κωνσταντίνου στα μάτια των υπηκόων του. Η πρώτη περίπτωση, αφορά στο ζήτημα της δημοσίευσης της έκθεσης του διαδόχου και στον επιδιωκόμενο αντίκτυπο που θα επέφερε στις γνώμες των Ελλήνων πολιτών.

Επιστρέφουμε, λοιπόν, στην έκθεση που υπέβαλε ο διάδοχος Κωνσταντίνος στο Υπουργείο των Στρατιωτικών· εκεί όπου περιγράφονται οι πράξεις του Στρατού Θεσσαλίας κατά τη διάρκεια της εκστρατείας του 1897. Οι δύο εκδόσεις της έκθεσης ήταν αφενός, α) του 1898, (τυπώθηκε σε 8.000 αντίτυπα και μοιράστηκε δωρεάν στους άμεσα ενδιαφερόμενους στρατιωτικούς και πολιτικούς) και αφετέρου, β) του 1899 (τυπώθηκε σε 10.000 αντίτυπα και πωλήθηκε διαμέσου του καταστήματος του Αναστάσιου Δ. Φέξη)⁵⁴⁰. Οι δύο εκδόσεις αριθμούν εκατοντάδες σελίδες, περίπου 650 η καθεμία. Η παράθεση των γεγονότων και των πολεμικών ενεργειών είναι κατά βάση

⁵³⁸ Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β...*, 1898, σ. 231. Παρότι λίγες μέρες πριν, ο Ράλλης είχε φτάσει σε σημείο να καταγγείλει στον ελληνικό λαό ότι οι πρίγκηπες προδίδουν, βλ. Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ')..., σ. 146.

⁵³⁹ Νίκη Μαρωνίτη, *Πολιτική εξουσία...*, σ. 289.

⁵⁴⁰ Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικά σελίδες τας οποίας έζησα...*, σ. 25.

χρονολογική. Στο τέλος του κεφαλαίου κάθε σημαντικής πολεμικής σύγκρουσης, έχουν προβλεφθεί λίγες σελίδες με κρίσεις του συντάκτη περί της έκβασης της μάχης. Στο παράρτημα της έκδοσης του 1898, περιέχονται 42 πίνακες (σχεδιαγράμματα) με την περιγραφή των θέσεων και των κινήσεων των στρατιωτικών μονάδων, στις διάφορες φάσεις μιας μάχης ή μιας υποχώρησης. Κάτι τέτοιο δεν ίσχυσε για την έκδοση του 1899. Στη δεύτερη έκδοση, το παράρτημα περιλαμβάνει αριθμητικά στοιχεία περί των φονευθέντων και τραυματισθέντων Ελλήνων μαχητών, καθώς επίσης και μια πολυσέλιδη λίστα με τα ονόματα των αξιωματικών του Στρατού Θεσσαλίας, οι οποίοι είχαν συμμετοχή στον πόλεμο του 1897.

Σε κάθε περίπτωση, καταλαβαίνει κανείς πως το κείμενο της έκθεσης ήταν ογκώδες και ο χρόνος λίγος. Η εικόνα του Κωνσταντίνου έπρεπε να επανέλθει, να επανακάμψει, άμεσα και δίχως πολλές σκέψεις. Τα διαθέσιμα μέσα για την ενημέρωση περί των πεπραγμένων δεν ήταν λίγα. Είχαν ήδη κυκλοφορήσει εκδόσεις με απομνημονεύματα και κείμενα με συνόψεις και γνώμες περί του πολέμου. Όμως, άπαντες ήταν σε αναμονή της τοποθέτησης του διαδόχου, σε σχέση με την ανεξήγητη τακτική των συνεχών υποχωρήσεων και τα αίτια των αδιάκοπων ηττών. Η θέση του Κωνσταντίνου όφειλε να είναι σαφής και κατανοητή. Εν συνεχεία, κι εδώ ήταν όλη η μαστοριά, έπρεπε να γίνει ευρέως αποδεκτή.

Κατά τη διάρκεια της πολεμικής αντιπαράθεσης, τα επικοινωνιακά “παιχνίδια” βρίσκονταν ήδη στην ημερήσια διάταξη. Τις ημέρες της άνοιξης του 1897, μαθαίνουμε ότι εμφανίστηκαν ψευδοανταποκρίσεις μη αυτόπτων μαρτύρων, σύμφωνα με τις οποίες ο Κωνσταντίνος στη Λάρισα μαχόταν στην πρώτη γραμμή⁵⁴¹. Κι αν εκείνες οι ανακριβείς ανταποκρίσεις προς όφελος του διαδόχου δεν ήταν αποτέλεσμα μεθοδευμένης παρότρυνσης, φαίνεται πως δεν έλειψαν και τέτοιου είδους περιπτώσεις. Ο Σουηδός στρατιωτικός Arvid Wester, ο οποίος πολέμησε στο πλάι των Ελλήνων το 1897, κατέθεσε την ακόλουθη μαρτυρία, σχετικά με ένα περιστατικό που συνέβη στα Φάρσαλα. Έγραψε, λοιπόν, ο Wester:

«Γύρω στις 9 με κάλεσαν στο στρατηγείο. Εκεί ένας αξιωματικός, που λεγόταν Καβαλόπουλος, με οδήγησε σε ένα εσωτερικό γραφείο. “Είστε ο μοναδικός πολεμικός

⁵⁴¹ Adolfo Rossi, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 57.

ανταποκριτής στο στράτευμα”, μου είπε. Ήρθατε ως εθελοντής και πιστεύω πως δεν θα αρνηθείτε να μας κάνετε μία μεγάλη εξυπηρέτηση.

-Θα ήμουν ευτυχής.

-Η Αθήνα έχει σχεδόν επαναστατήσει. Είναι ανάγκη να σταλεί ένα καθησυχαστικό τηλεγράφημα, από κάποιον ξένο ανταποκριτή, διότι εμάς δεν μας πιστεύει πια κανείς.

-Πολύ καλά, είπα, και έγραψα σε ένα χαρτί, το οποίο του το έδωσα, τα παρακάτω λόγια: Το στράτευμα έφθασε στα Φάρσαλα όπου και ανασυγκροτείται για να συνεχίσει να υπερασπίζεται την πατρίδα.

-Θαυμάσια, φώναξε. Στείλτε-το αμέσως. Θα προσπαθήσω να κάνω γνωστό το περιεχόμενό-του σε όλη την Αθήνα.

Το τηλεγράφημα στάλθηκε και αναρτήθηκε σε όλες τις γωνίες της Αθήνας με τον τίτλο: Ξένος αξιωματικός για το στρατό-μας. Το στράτευμα ανασυγκροτείται»⁵⁴².

Θα πρέπει να μας γίνει ξεκάθαρο ότι το μέτωπο δεν ήταν μόνο εναντίον ενός ή περισσότερων εχθρών, πέρα από τα –ρευστά, πλέον– βόρεια σύνορα. Εντός της επικράτειας του Ελληνικού Βασιλείου είχε ξεσπάσει ένα εσωτερικό μέτωπο, ένα εξίσου κρίσιμο μέτωπο, για το οποίο τακτικές σαν αυτή που αποκάλυψε ο Wester στάθηκαν εξαιρετικά χρήσιμες και άλλο τόσο απαραίτητες. Οι επικοινωνιακές πρακτικές, οι άνθρωποι του Τύπου, τα μέσα που είχαν στη διάθεσή τους· τα πάντα ήταν αναγκαίο να επιστρατευτούν. Σε ό,τι αφορά την ογκώδη έκθεση του διαδόχου, ένας χειρισμός αντίστοιχης έμπνευσης χρειαζόταν να τεθεί σε εφαρμογή. Ως συντάκτης της έκθεσης, ο Βίκτωρας Δούσμανης ήταν ο πλέον κατάλληλος για να πετύχει τους στόχους που θα δικαίωναν τον Κωνσταντίνο στα μάτια των Ελλήνων.

Στα απομνημονεύματά του, ο Βίκτωρας Δούσμανης στάθηκε ιδιαίτερος αποκαλυπτικός σε ό,τι αφορά το ζήτημα της δημοσίευσης της έκθεσης και κυρίως της περίληψής της. Η τακτική που υιοθέτησε περιγράφεται με σαφήνεια και οι χειρισμοί του τον αναδεικνύουν ως μια προσωπικότητα που ήδη από το 1897-1898 ήξερε να

⁵⁴² Ίνγκα Αμπατζή & Γιάννης Αμπατζής, «Άρβιντ Βέστερ. Ένας σουηδός...», σσ. 108-109. Να σημειώσουμε πως «Γεώργιος Καυαλόπουλος» λεγόταν ένας από τους αξιωματικούς της ηγεσίας της Εθνικής Εταιρείας, βλ. α) Ηλίας Ι. Οικονομόπουλος, *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου...*, σσ. 242 κ.ε. και β) Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, *“Η ευγενής μας...*, σσ. 42 & 50.

εκμεταλλεύεται κάθε διαθέσιμο μέσο άσκησης επιρροής και θεμελίωσης εξουσίας. Σύμφωνα με τα δικά του λόγια, την εποχή εκείνη «... επεζητείτο δια παντός τρόπου η αποκατάσταση της υπολήψεώς του»⁵⁴³. Ο Δούσμανης έκανε λόγο για την υπόληψη του διαδόχου. Και το τόνισε: «δια παντός τρόπου». Εν καιρώ ειρήνης, ο λοχαγός του Μηχανικού Βίκτωρας Δούσμανης είδε την ανόρθωση –ή καλύτερα την ανάκτηση– του κύρους του αρχηγού του ως καθήκον του. Η από μέρους του συγγραφή της έκθεσης του διαδόχου δεν είχε ακόμη ολοκληρωθεί. Καλό, όμως, είναι να πάρουμε τα πράγματα από την αρχή.

Με το τέλος του πολέμου, ο διάδοχος ζήτησε από τον Δούσμανη να αναλάβει τη σύνταξη της έκθεσης για την εκστρατεία του 1897. Ο Δούσμανης είχε για βοηθούς πλήθος αξιωματικών, μεταξύ άλλων και τον Ιωάννη Μεταξά⁵⁴⁴. Ο Κωνσταντίνος ήταν σε συνεργασία με τον Δούσμανη και παρακολουθούσε από κοντά την εξέλιξη της συγγραφής. Όταν ολοκληρώθηκε, η έκθεση υπεβλήθη στον υπουργό των Στρατιωτικών, ο οποίος την περίοδο εκείνη ήταν ο Κωνσταντίνος Σμολένσκη, ο ταξίαρχος που είχε αρνηθεί να πάει στα Φάρσαλα ως αντικαταστάτης του Σαπουντζάκη. Ο Σμολένσκη ήταν για τους Έλληνες η ηρωικότερη μορφή του ατυχούς πολέμου. Σύμφωνα με τον Δούσμανη, ο Σμολένσκη βρήκε την έκθεση ειλικρινέστατη· παραταύτα, δεν επέτρεψε τη δημοσίευσή της. Ωστόσο, σύμφωνα και πάλι με τους ισχυρισμούς του Δούσμανη, ήταν αναγκαίο οι ενδιαφερόμενοι στο εσωτερικό της χώρας να πληροφορηθούν περί των αιτιών της ήττας. Κατά συνέπεια, ο Σμολένσκη αποχώρησε, αντικαταστάθηκε. Και κάπου εκεί, φαίνεται να ξεκινάει ο χειρισμός των ανθρώπων του Τύπου για λογαριασμό του πολυμήχανου Βίκτωρα Δούσμανη.

Ο διάδοχος ήταν της γνώμης πως η έκθεση έπρεπε να δημοσιευτεί ως είχε, δηλαδή στο σύνολό της. Γνώμη του Δούσμανη, από την άλλη, ήταν πως η επιθυμητή εντύπωση καλό ήταν να σχηματιστεί ακαριαία. Ο διάδοχος έπρεπε να δικαιωθεί στα μάτια του λαού και μάλιστα αυτοστιγμεί. Για το λόγο αυτό, ήταν αναγκαίο να δοθεί στη δημοσιότητα μια περίληψη της έκθεσης, μια συντομευμένη εκδοχή που θα επέφερε στην

⁵⁴³ Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες τας οποίας έζησα...*, σ. 26.

⁵⁴⁴ Ο Μεταξάς επιστρατεύτηκε στη διαδικασία συγγραφής της έκθεσης του διαδόχου, μια εργασία που έλαβε χώρα κατά βάση στην Αγία Μαρίνα Φθιώτιδος, βλ. Ιωάννης Π. Μεταξάς, *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό...*, σσ. 54-55. Πάντως, η έκθεση για την εκστρατεία του 1897 του Στρατού Θεσσαλίας συντάχθηκε στο σύνολό της από τον Δούσμανη, βλ. Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες τας οποίας έζησα...*, σ. 22.

κοινή γνώμη τα επιθυμητά αποτελέσματα. Τις ημέρες εκείνες, ο Δούσμανης γνώρισε μέσω του κοινού τους φίλου Δημήτριου Καμπούρογλου, τους δύο νέους εκδότες της εφημερίδας *Εστία*. Του ζητήθηκε να προτιμήσει τους δύο εκδότες για την περίληψη της έκθεσης, την οποία ο Δούσμανης είχε πάρει πλέον την απόφαση να δημοσιεύσει. Η ευκαιρία δεν θα μπορούσε να πάει χαμένη. Ο Δούσμανης προσποιήθηκε «επίμονον άρνησιν». Οι εκδότες επέμειναν κι εκείνοι. Ο Δούσμανης συνέχισε να προσποιείται, τη φορά αυτή ότι πείστηκε και ενέδωσε, μονάχα όμως υπό όρους: θα συνέτασσε ο ίδιος την περίληψη. Εν τω μεταξύ, όπως λέει, είχε ετοιμαστεί η έκδοση της έκθεσης από το Εθνικό Τυπογραφείο.

Ακολούθησε μια σειρά μέτρων που είχε λάβει ο Δούσμανης, ώστε ο μηχανισμός που είχε βάλει εμπρός να πετύχει πλήρως τους σκοπούς του. Η *Εστία* δημοσίευσε πρώτη την περίληψη και ύστερα από τις εύλογες και άλλο τόσο αναμενόμενες αντιδράσεις των υπόλοιπων εκδοτών, ο Δούσμανης κατάφερε να προμηθεύσει όλες τις μεγάλες εφημερίδες με το ίδιο κείμενο, δηλαδή με τη δική του άποψη περί του περιεχομένου της έκθεσης του διαδόχου. Οι στρατιωτικοί οι οποίοι θίγονταν από όσα υποστήριζε η περίληψή του, χρειάστηκε να υπερασπιστούν εαυτούς, κάτι που συνέβη διαμέσου του Τύπου. Ο Δούσμανης, από την άλλη, ανέλαβε ο ίδιος από τις στήλες της *Εστίας* να απαντά στις ανακρίβειες, όπως έγραψε, των θιγόντων συναδέλφων του⁵⁴⁵.

Στα απομνημονεύματά του, ο Δούσμανης αμέσως μετά την πλεκτάνη που σκιαγραφήσαμε, αναφέρει ένα ακόμη περιστατικό χειρισμού της κοινής γνώμης. Στην περίπτωση αυτή, έκανε λόγο όχι για εγχώριους εκδότες, μα για ξένο ανταποκριτή. Ο διάδοχος Κωνσταντίνος θα έδινε συνέντευξη σε έναν Γάλλο δημοσιογράφο, ο οποίος θα μιλούσε και με το βασιλέα Γεώργιο. Σύμφωνα με τον Δούσμανη, ο διάδοχος ήταν νέος και άπειρος. Χρειαζόταν, επομένως, να καταστρωθεί ένα σχέδιο προετοιμασίας για το τι έπρεπε να ειπωθεί από μέρους του διαδόχου. Την αποστολή της προετοιμασίας την ανέλαβε ο Δούσμανης, ύστερα από ανάθεση του ίδιου του βασιλέα. Και πάλι τα λόγια του Δούσμανη είναι αποκαλυπτικά:

⁵⁴⁵ Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες της οποίας έζησα...*, σσ. 21-25.

«... έπρεπε να μη γίνη πλήρης ανακοίνωσις των συμβάντων, αλλά κεκαλυμμένη ως τοιαύτη, διότι το συμφέρον του τόπου επέβαλλε να αποκρυβώσι τινά ή να χρωματισθώσι κατά ωρισμένον τινά τρόπο»⁵⁴⁶.

Λίγη σημασία έχει το ότι ο διάδοχος μη δυνάμενος να δαμάσει, όπως λέει ο Δούσμανης, την αγάπη του για την αλήθεια, τελικά την αποκάλυψε στον ξένο ανταποκριτή. Για εμάς, το βάρος πέφτει στον τρόπο δράσης του Βίκτωρα Δούσμανη και στο όλο σκεπτικό με το οποίο ενέδνε τις ενέργειές του που αποσκοπούσαν στη χειραγώγηση της κοινής γνώμης: μη πλήρης ανακοίνωση της πραγματικότητας, αλλά συγκάλυψη ή διαφοροποιημένη παρουσίαση· και τούτο για το συμφέρον του τόπου. Θα μπορούσε ο άνθρωπος αυτός να επιστράτευσε, όχι μόνο τους ανθρώπους του Τύπου, αλλά και εκείνους της τέχνης για να πετύχει τους σκοπούς του; Ο Τιμολέων Αμπελάς είχε υποστηρίξει, με αφορμή μάλιστα το εξώφυλλο του Ροϊλού στο Νεολόγο Κωνσταντινουπόλεως, πως η ζωγραφική με τη δύναμή της θα μπορούσε να παίξει σπουδαίο ρόλο στο μέλλον⁵⁴⁷. Είναι λόγια που δημοσιεύτηκαν την πρώτη ημέρα του έτους 1898. Δεκαπέντε χρόνια μετά και με αφορμή τους βαλκανικούς πολέμους, στους οποίους η συμβολή του Δούσμανη υπήρξε καίρια, η σκέψη του Αμπελάς είχε πια κατασταλλάξει στο εσωτερικό της χώρας. Ναι, ο Αμπελάς φαίνεται πως είχε δίκιο. Οι πολεμικοί ζωγράφοι είχαν αρχίσει έκτοτε, όπως θα δούμε, να γίνονται αντιληπτοί ως «αληθινοί εργάται του νασιοναλισμού και ψάλται της φυλής»⁵⁴⁸.

Ο Βίκτωρας Δούσμανης ήταν άνθρωπος πολυπράγμων. Μία από τις πολλές ασχολίες του ήταν η διοργάνωση καλλιτεχνικών εκθέσεων. Παρέα με τους Αριστομένη Βαλέτα, Πέτρο Κανάκη, Θεόδωρο Βελιανίτη, είχε ήδη από το 1889 συλλάβει ένα εγχείρημα με στόχο να επαναληφθούν οι ετήσιες πανελλαδικές εκθέσεις που είχε θεσμοθετήσει ο Λύσανδρος Κουταντζόγλου επί διευθύνσεως του Πολυτεχνείου⁵⁴⁹. Δεν γνωρίζουμε πόση σχέση είχε η εν λόγω προσπάθεια για τον ίδιο τον Δούσμανη, με την έτερη συμμετοχή του στο Δ.Σ. της «Στρατιωτικής Ενώσεως», μιας εταιρείας αξιωματικών η οποία είχε συσταθεί ένα χρόνο πριν –και πάλι δηλαδή το 1889– και η

⁵⁴⁶ Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες τας οποίας έζησα...*, σ. 26.

⁵⁴⁷ Τιμολέων Αμπελάς, «Η καλλιτεχνία εν τοις...».

⁵⁴⁸ Ταξειδιώτης, «Χρονογραφήματα: Η ζωγραφική του πολέμου...», σ. 6.

⁵⁴⁹ Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σ. 248.

οποία μπορεί να ιδωθεί ως ένα είδος προγονικού σχήματος για την Εθνική Εταιρεία⁵⁵⁰. Εν πάση περιπτώσει, στην παρούσα φάση της έρευνας, μας είναι αρκετό να συγκρατήσουμε το γεγονός ότι στους Δούσμανη και Βελλιανίτη γεννήθηκε η ιδέα να διοργανώσουν σε ετήσια βάση καλλιτεχνικές εκθέσεις στην Αθήνα⁵⁵¹. Έτσι, ο Βίκτωρας Δούσμανης έδειχνε από νωρίς μια ευαισθησία για τα ζητήματα της τέχνης και για τις ανάγκες των καλλιτεχνών. Εξάλλου, όλα δείχνουν πως και ο ίδιος ασχολήθηκε –έστω ερασιτεχνικά– με τη ζωγραφική⁵⁵².

Δεν θα μπορούσε να μην έχει γίνει φανερό από όσα έχουμε αναφέρει, πως η παρούσα εργασία βλέπει το μεγάλο καμβά με τη *Μάχη των Φαρσάλων* ως ένα από τα πολλαπλά σκέλη του εγχειρήματος, το οποίο αποσκοπούσε στην αποποίηση των ευθυνών που βάρυναν το διάδοχο Κωνσταντίνο εξαιτίας του ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897. Ο ζωγράφος της *Μάχης των Φαρσάλων*, ο δημιουργός του μεγάλου πίνακα, ήταν ο Ροϊλός. Όμως, στο πρόσωπο του Δούσμανη, αναγνωρίζουμε τον έτερο εμπνευστή της ζωγραφικής του εικόνας. Σύμφωνα με όσα θα υποστηρίξουμε, ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και ο αξιωματικός Βίκτωρας Δούσμανης, έκαναν κάθε προσπάθεια ούτως ώστε ο καρπός της συνεργασίας τους –γιατί περί συνεργασίας πρόκειται– να διαθέσει προς όφελος του ιερού σκοπού για τον οποίο είχε γεννηθεί, την καλύτερη δυνατή προοπτική, το μέγιστο δυνατό αισθητικό αντίκτυπο, με απώτερο στόχο την επίτευξη μιας ισχυρής εντύπωσης, ένος καίριου και ξεκάθਾਰου πλήγματος στις μνήμες των συγκαιρινών τους. Καλό είναι, λοιπόν, να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε την έκθεση του 1902 στο Δημαρχείο –την περίπτωση, δηλαδή, της πρώτης επίσημης παρουσίασης του μεγάλου καμβά (περίσταση κατά την οποία οι δύο φίλοι δηλωμένα βρίσκονταν σε συνεργασία)– ως ένα

⁵⁵⁰ Γιάννης Ν. Γιανουλόπουλος, “*Η ευγενής μας...*”, σ. 49.

⁵⁵¹ Η ομάδα κατάφερε να πραγματοποιήσει έξι συνολικά εκθέσεις, από το 1896 έως το 1904. Ως οι τέσσερις πρώτες, αναφέρονται οι εξής: α) Απρίλιος 1896 (*Ζάππειο*), β) Απρίλιος 1898 (*Ζάππειο*), γ) Μάρτιος 1899 (*Ζάππειο*), δ) Δεκέμβριος 1901 (χώρος στο *Ζάππειο*), βλ. Αντωνία Μερτύρη, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση...*, σ. 249. Σύμφωνα με τη Μερτύρη, οι δύο τελευταίες εκθέσεις ήταν μειωμένου ενδιαφέροντος. Δυστυχώς, δεν δίνει στοιχεία για το πού έλαβαν χώρα. Ο Μοσχονάς ισχυρίζεται πως η έκθεση του Δημαρχείου το 1902 θα πρέπει να θεωρηθεί ως η Δ΄ Καλλιτεχνική Έκθεση της ομάδας, βλ. Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης...*, σ. 72. Πάντως, όπως ισχυρίστηκε ο Βελλιανίτης χρόνια μετά, η έκθεση στο Δημαρχείο θεωρήθηκε πράγματι διοργάνωση της ομάδας τους και μάλιστα υποστηρίζει πως ήταν η τέταρτη και τελευταία για την ομάδα. Έτσι, τίθεται εν αμφιβόλω ο ισχυρισμός που προηγήθηκε σε ό,τι αφορά την τέταρτη –όπως επίσης και τις δύο επόμενες (:)- έκθεση. Τέλος, μαθαίνουμε πως η ιδέα περί διοργάνωσης καλλιτεχνικών εκθέσεων ανήκε στον Βελλιανίτη, ήδη από το 1888, βλ. Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σ. 208.

⁵⁵² Βλ. α) «Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών», *Εστία*, 26 Οκτωβρίου 1902 και β) <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=447109> (πρόσβαση: 15/6/2019).

καλά μελετημένο πλαίσιο, εντός του οποίου ο μεγάλος καμβάς και οι απεικονιζόμενες σε αυτόν πράξεις, θα αναδεικνύονταν και θα προξενούσαν τις επιθυμητές αντιδράσεις.

Θα κινήσουμε τη σκέψη μας επάνω σε δύο άξονες. Τα κύρια στοιχεία που συγκροτούν τους άξονες και τα οποία θα επιστρατευτούν για την εξέταση της ορθότητας της θέσης που διατυπώθηκε, είναι δύο και δεν θα μπορούσαν να είναι άλλα από α) τον ίδιο τον πίνακα του Ροϊλού και β) την πρωταρχική περίπτωση επίσημης παρουσίασής του, την έκθεση στο Δημαρχείο. Το σταυροδρόμι που σχηματίστηκε όταν οι δύο άξονες συναντήθηκαν, με άλλα λόγια η χωροχρονική συνεύρεση των δύο στοιχείων, συνιστά τη δεύτερη περίπτωση υπεράσπισης της εικόνας του Κωνσταντίνου στα μάτια των υπηκόων του που θα μας απασχολήσει (θυμίζουμε, η πρώτη περίπτωση ήταν η δημοσίευση της έκθεσης του διαδόχου). Ας μας επιτραπεί να ξεκινήσουμε με το δεύτερο στοιχείο, το δεύτερο από τους άξονες, δηλαδή την έκθεση του 1902.

Η πρώτη έκθεση στην οποία ο Ροϊλός συμμετείχε επισήμως με τη *Μάχη των Φαρσάλων* πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1902, στο Δημαρχείο των Αθηνών. Η έκθεση έγινε έπειτα από πρωτοβουλία του Βίκτωρα Δούσμανη και του Γεώργιου Ροϊλού. Παρόλα αυτά, θα πρέπει να εκλαμβάνεται ως μία εκ των καλλιτεχνικών εκθέσεων που διοργάνωνε η ομάδα του Δούσμανη για την οποία έχουμε μιλήσει, δεδομένου ότι αναφέρεται ως μία από αυτές και μάλιστα από τους ίδιους τους διοργανωτές της (στους οποίους θα πρέπει να συμπεριλάβουμε τους Πέτρο Κανάκη και Θεόδωρο Βελιανίτη)⁵⁵³. Οι δύο φίλοι, Δούσμανης και Ροϊλός, θα πρέπει να προετοιμάζονταν για καιρό. Ο Ροϊλός είχε τη δυνατότητα να εκθέσει το μεγάλο καμβά σε άλλες περιστάσεις, σε καλλιτεχνικές εκθέσεις που είχαν μεσολαβήσει της περάτωσης και της παρουσίασης στο Δημαρχείο. Η Καλλιτεχνική Έκθεση του *Παρνασσού* (Ιανουάριος του 1902)⁵⁵⁴ ήταν μια τέτοια περίπτωση, ενώ μια δεύτερη ήταν η Έκτη Καλλιτεχνική Έκθεση της Εταιρείας Φιλοτέχνων στο ξενοδοχείο *Ακταίον* (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος του 1902)⁵⁵⁵. Ο Ροϊλός δεν εξέθεσε σε καμία από τις δύο και ήξερε καλά το λόγο. Από μέρους της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης στο Δημαρχείο επρόκειτο να τεθεί ένας κρίσιμος όρος: τα έργα

⁵⁵³ Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης...*, σσ. 39 & 72.

⁵⁵⁴ Κάποιος, «Η Καλλιτεχνική Έκθεση του Παρνασσού», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1902 (Έτος Α'), τχ. 11, σ. 254.

⁵⁵⁵ Δυστυχώς, δεν μας είναι σαφές το πόσες ημέρες διήρκεσε η έκθεση, βλ. Δάφνης, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Οκτώβριος 1902 (Έτος Β'), σσ. 176-177. Για τον κατάλογο της έκθεσης στο *Ακταίον*, βλ. «Κατάλογος εκθεμάτων – Εταιρεία Φιλοτέχνων/Έκτη Καλλιτεχνική Έκθεση (1902) εν τω Ακταίω του Νέου Φαλήρου», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/464_1902.pdf (πρόσβαση: 20/6/2019).

που θα παρουσιάζονταν εκεί, δεν θα έπρεπε να είχαν ξαναεκτεθεί⁵⁵⁶. Στο Δημαρχείο θα παρουσιάζονταν έργα της τρέχουσας καλλιτεχνικής παραγωγής, έργα τα οποία το ευρύ κοινό δεν θα τα είχε αντικρύσει ξανά κατά το παρελθόν.

Ο Δούσμανης και ο Ροϊλός, για να είναι η έκθεσή τους όπως την οραματίστηκαν, εξασφάλισαν ένα κτίσμα ξεχωριστό, το δημαρχιακό μέγαρο. Στο Δημαρχείο, όμως, κατά το προηγούμενο διάστημα γίνονταν εργασίες ανακατασκευής. Οι δύο φίλοι έπρεπε να περιμένουν ο χώρος να ετοιμαστεί, ώστε τα καλλιτεχνικά έργα που θα περιλάμβανε η έκθεση που είχαν στα σκαριά να τοποθετηθούν στη νέα κεντρική αίθουσα της δημαρχίας⁵⁵⁷. Και πράγματι, έτσι έκαναν. Περίμεναν.

Τι το ιδιαίτερο είχε το Δημαρχείο, ποιες ήταν οι ιδιαιτερότητες που παρουσίαζε ως εκθεσιακός χώρος; Αφενός, είχε το προνόμιο να διαθέτει ηλεκτρικό φωτισμό⁵⁵⁸. Αφετέρου, η αίθουσα που παραχωρήθηκε ήταν ευρύχωρη και επενδεδυμένη με μάρμαρα. Πέραν τούτων, όπως λέχθηκε, οι διοργανωτές διαρρύθμισαν τον όλο χώρο με καλλιτεχνικότατο τρόπο⁵⁵⁹. Μεριμνήσαν για την παραμικρή λεπτομέρεια και τα έργα τοποθετήθηκαν με επιμέλεια. Στη μια πλευρά μπήκαν οι ελαιογραφίες, ενώ στην άλλη οι υδατογραφίες και τα παστέλ⁵⁶⁰. Τέλος, καταμεσής της αιθούσης είχαν προβλεφθεί φοίνικες, καθώς επίσης και άλλα φυτά⁵⁶¹.

Η έκθεση στο Δημαρχείο δεν θα μπορούσε να περιλαμβάνει δημιουργίες μόνο του Ροϊλού. Ανάμεσα στα έργα που εκτέθηκαν, υπήρχαν και δύο μεγάλοι πίνακες του Κοντόπουλου. Εκτός από ζωγραφικά έργα, παρουσιάστηκαν και γλυπτά⁵⁶². Συνολικά,

⁵⁵⁶ Βλ. α) «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 27 Οκτωβρίου 1902, β) Θωμάς Θωμόπουλος, «Εικαστικά τέχνη», *Αθήναι*, 27 Οκτωβρίου 1902 και γ) Σπύρος Μοσχονάς, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης...*, σ. 72. Σε άρθρα της εποχής, πάντως, ο Βελλιανίτης δεν συμπεριλαμβάνεται στα μέλη της οργανωτικής επιτροπής (βλ. «Η δευτέρα καλλιτεχνική έκθεσις», *Σκρίπ*, 27 Οκτωβρίου 1902), παρότι ο ίδιος επιβεβαίωσε τη συμμετοχή του στην έκθεση του Δημαρχείου χρόνια μετά, βλ. Θεόδωρος Βελλιανίτης, «Άλλοτε και τώρα. Παλαιαί καλλιτεχνικαί εκθέσεις», *Εμπρός*, 28 Νοεμβρίου 1925.

⁵⁵⁷ «Η δευτέρα καλλιτεχνική έκθεσις...» .

⁵⁵⁸ «Ο Βασιλεύς εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 28 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁵⁹ «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις εν τω Δημαρχείω...» . Παραταύτα, ορισμένοι άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών –όπως ο Καλογερόπουλος– διαπίστωσαν πως η αίθουσα δεν ήταν κατάλληλη για καλλιτεχνική έκθεση, βλ. Δάφνις, «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Δημαρχείου», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1902 (Έτος Β'), τχ. 22, σ. 220.

⁵⁶⁰ «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών. Τι έγινε χτες εις την Δημαρχίαν», *Καιροί*, 27 Οκτωβρίου 1902. Ο βασιλιάς Γεώργιος ο Α΄ αποφάνθηκε πως δεν ήταν μόνο τα έργα ωραία· τα βρήκε και ωραία τοποθετημένα, βλ. «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω...» .

⁵⁶¹ «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών. Τι έγινε...» .

⁵⁶² «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών. Τι έγινε...» .

εκτέθηκαν περί τα 120 έργα⁵⁶³. Παραταύτα, στο βάθος της αίθουσας και δεξιά, δέσποζε ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού⁵⁶⁴. Ο πίνακας ήταν μεγαλοπρεπής, κυριαρχούσε, έδινε φυσιογνωμία στην αίθουσα⁵⁶⁵. Ο μεγάλος πίνακας με τη *Μάχη των Φαρσάλων* ήταν πλήρως φωτισμένος, σε αντίθεση με το άλλο σημαντικό έργο του Ροϊλού, τα *Γεντζέλια*, τα οποία παρουσιάστηκαν υποφωτισμένα⁵⁶⁶. Οι δύο μεγάλοι πολεμικοί πίνακες του ζωγράφου δεν τοποθετήθηκαν ο ένας πλάι στον άλλο⁵⁶⁷. Ήταν ο μεγάλος καμβάς εκείνος που έπρεπε να επιδράσει και κατά κύριο λόγο αυτοδύναμα. Κατά ένα δεύτερο λόγο, ωστόσο, κάθε είδους αρωγή, κάθε περιφερειακή ενισχυτική σύμπραξη έγινε αποδεκτή. Με ένα σκεπτικό σαν αυτό, οι πολυπληθείς σπουδές του Ροϊλού, οι οποίες προέρχονταν από τον κεντρικό πίνακα της *Μάχης των Φαρσάλων*, ήταν σκορπισμένες στο χώρο⁵⁶⁸. Έτσι, η παρουσία του ζωγράφου μέσα από τα ουκ ολίγα έργα που εξέθεσε, υπήρξε επιβλητική, σαρωτική. Δεν ήταν, όμως, μονάχα οι μεγάλοι του καμβάδες και η καθοριστικότερη συμβολή του στην επιμελημένη τοποθέτηση του συνόλου των έργων τέχνης. Η μέθοδος κατασκευής του μεγάλου του καμβά απλωνόταν από άκρη σε άκρη της αίθουσας. Κι ο Ροϊλός ήταν αδύνατο να μην έβγαινε νικητής από μια μάχη τόσο καλά μελετημένη· ήταν ο θριαμβευτής της έκθεσης του Δημαρχείου⁵⁶⁹.

Έτσι, Γεώργιος Ροϊλός και Βίκτωρας Δούσμανης, οι δύο καλοί φίλοι και συνεργάτες, είχαν βγει νικητές, καθώς όλα δείχνουν πως κέρδισαν τις εντυπώσεις που οι ίδιοι είχαν μεριμνήσει να προκαλέσουν. Από νωρίς είχε προβλεφθεί να συμβεί αυτό, το όλο πράγμα είχε μεθοδευτεί. Πριν ακόμη γίνουν τα εγκαίνια της έκθεσης, η όλη διοργάνωση είχε εξελιχθεί σε γεγονός. Το φιλότεχνο κοινό των Αθηνών –κι όχι μόνο– βρισκόταν σε αναμονή. Οι αναγνώστες των εφημερίδων ενημερώνονταν ακόμη και για τη μεταφορά των έργων στον εκθεσιακό χώρο⁵⁷⁰. Το σκηνικό προετοιμαζόταν. Οι αρθρογράφοι πληροφορούσαν το κοινό τους για την επικείμενη επίσκεψη των βασιλέων

⁵⁶³ Βλ. α) «Η Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών. Τι έγινε... και β) Ο αναμώδιος, «Η Έκθεση της Δημαρχίας. Η τρίτη...». Από άλλο άρθρο, μαθαίνουμε πως στην έκθεση παρουσιάστηκαν 120 έργα ζωγραφικής και 25 γλυπτικής, βλ. «Η Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Δημαρχείω...».

⁵⁶⁴ «Η Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Δημαρχείω...».

⁵⁶⁵ Κωνσταντίνος Μακρής, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεση Αθηνών...», σ. 90.

⁵⁶⁶ Λάφνης, «Η Καλλιτεχνική Έκθεση του Δημαρχείου...», σ. 221.

⁵⁶⁷ «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω...».

⁵⁶⁸ Βλ. α) Κωνσταντίνος Μακρής, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεση Αθηνών...», σ. 90 και β) Η δεύτερα καλλιτεχνική έκθεση», *Σκρίπ*, 27 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁶⁹ Ο αναμώδιος, «Η Έκθεση της Δημαρχίας. Η τρίτη...».

⁵⁷⁰ «Η Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 26 Οκτωβρίου 1902.

στην έκθεση⁵⁷¹. Οι πόρτες της ανακαινισμένης αίθουσας άνοιξαν αρχικά για τους δημοσιογράφους και τους φιλότεχνους⁵⁷². Οι βασιλείς δεν θα αργούσαν να ακολουθήσουν.

Η βασιλική οικογένεια θα έδινε το παρών από την πρώτη κιόλας ημέρα και οι ίδιοι οι διοργανωτές, από τη μεριά τους, θα υποδέχονταν τους υψηλούς προσκεκλημένους. Ο Γεώργιος Ροϊλός, ο ζωγράφος, ο “επιμελητής”, ο συνδιοργανωτής, ήταν εκεί⁵⁷³. Ο διάδοχος προσήλθε φορώντας τη μικρή στολή του υποστράτηγου⁵⁷⁴. Στους στρατιωτικούς πίνακες του Ροϊλού, ο στρατηλάτης Κωνσταντίνος αναγνώρισε τις ατυχείς ημέρες του πολέμου⁵⁷⁵. Βάλλθηκε, λοιπόν, να εξηγεί στους συγγενείς του περί της μάχης που έγινε στα Φάρσαλα⁵⁷⁶. Ο Ροϊλός είχε κατορθώσει να αποσπάσει την προσοχή τους· ο διάδοχος μπροστά από το μεγάλο του έργο στεκόταν, έδινε πληροφορίες και εξηγούσε τα των τοποθεσιών. Οι βασιλείς είχαν κάθε λόγο να παραμείνουν στην αίθουσα του Δημαρχείου επί μια ώρα⁵⁷⁷. Δεν ήταν μόνο το θέμα του μεγάλου πίνακα. Στο Δημαρχείο, ο βασιλέας Γεώργιος θα εκτιμούσε πως έβλεπε την καλύτερη εγχώρια έκθεση που είχε γίνει έως τότε⁵⁷⁸. Για τον ίδιο, πέρα από τα έργα, ήταν το στήσιμο, η επιμελημένη τοποθέτηση και το όλο πλάσιμο του χώρου. Οι διοργανωτές της έκθεσης είχαν την εμπειρία αντίστοιχων εγχειρημάτων και στην προκειμένη περίπτωση είχαν δώσει τον καλύτερό τους εαυτό.

Είναι γεγονός πως με το γύρισμα του αιώνα, η καλλιτεχνική κίνηση της Αθήνας παρουσιαζόταν ολοένα και πιο αυξημένη. Ωστόσο, το κοινό των εκθέσεων δεν ήταν πάντοτε πολυπληθές. Την έκθεση στο Δημαρχείο καλό ήταν, σύμφωνα μάλιστα και με τους λόγους για τους οποίους είχε προετοιμαστεί, να την επισκεφτούν όσο περισσότεροι πολίτες ήταν δυνατό. Έτσι, για μία συγκεκριμένη ημέρα είχε προβλεφθεί δωρεάν είσοδος. Όπως ειπώθηκε στον Τύπο, σκοπός μιας τέτοιας χειρονομίας από μέρους των διοργανωτών δεν ήταν άλλος από την εξοικείωση του λαού με την τέχνη⁵⁷⁹. Με τον

⁵⁷¹ «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις εν τω Δημαρχείω...» .

⁵⁷² «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών», *Εστία*, 26 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁷³ «Η Έκθεσις του Δημαρχείου», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁷⁴ «Ο Βασιλεύς εις την έκθεσιν...» .

⁵⁷⁵ «Εικαστικά τέχνη», *Αθήναι*, 28 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁷⁶ «Οι Βασιλείς εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν», *Εστία*, 27 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁷⁷ «Επίσκεψις Βασιλέων εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν», *Καιροί*, 28 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁷⁸ «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω...» .

⁵⁷⁹ «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών. Τι έγινε...» . Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως την ίδια περίοδο πραγματοποιήθηκε και μία ακόμη καλλιτεχνική έκθεση, στον *Παρνασσό*. Ο Παύλος Νιρβάνας

τρόπο αυτό, το σύνολο των κοινωνικών τάξεων θα ήταν σε θέση να επισκεφτούν την έκθεση⁵⁸⁰. Η έκθεση στο Δημαρχείο, λοιπόν, θα έδινε τη δυνατότητα στους κατοίκους των Αθηνών και στους λοιπούς επισκέπτες της πρωτεύουσας να έρθουν σε επαφή με καλλιτεχνικά έργα, με αισθητικά αντικείμενα και μέσα από αυτά να διαπιστώσουν την πρόοδο των Ελλήνων καλλιτεχνών και της ελληνικής τέχνης, εν γένει. Κυρίως, όμως, θα τους παρείχε μια πρώτης τάξεως ευκαιρία να επανέλθουν στις ημέρες του 1897, να τις ξαναθυμηθούν, να τις επαναδιαπραγματευτούν, τόσο σε πλαίσιο κοινωνικό, σε δημόσιες ή σε κατ' ιδίαν συζητήσεις, όσο και σε ατομικό, ο καθένας βάσει του προσωπικού του μνημονικού αποθέματος.

Επιστρέφουμε στον εκθεσιακό χώρο της δημαρχίας· ποια ήταν τα έργα που εξέθεσε ο ζωγράφος στη συγκεκριμένη περίπτωση; Μπορούμε να μιλάμε μετά βεβαιότητας για την παρουσία των δύο μεγάλων πινάκων, της *Μάχης των Φαρσάλων* και των *Γεντζελίων*. Τα *Δελέρια* θα ήταν λάθος να τα συγκαταλέγουμε ανάμεσα στο σώμα των έργων που εξέθεσε ο Ροϊλός, παρότι εκ παραδρομής αναφέρονται από ορισμένους αρθρογράφους⁵⁸¹. Όπως είπαμε, εκτός από τους δύο μεγάλους πίνακες, ο Ροϊλός είχε προβλέψει να υπάρχουν διασκορπισμένα στον εκθεσιακό χώρο δεκαέξι σκίτσα από τη *Μάχη των Φαρσάλων*⁵⁸². Δυστυχώς, δεν έχουμε στη διάθεσή μας τον κατάλογο της έκθεσης. Όμως, όπως εικάσαμε προηγουμένως, πολλά από τα έργα που παρουσίασε ο ζωγράφος, θα ήταν ίδια με τα έργα με τα οποία συμμετείχε στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών, το επόμενο έτος. Για την έκθεση του 1903 υπάρχει διαθέσιμος κατάλογος, μα θα αναφερθούμε στα έργα εκείνα όταν θα φτάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο.

Στην έκθεση του Δημαρχείου, ο Ροϊλός δεν εξέθεσε μονάχα πολεμικές εικόνες. Ανάμεσα στα έργα του, ήταν μια προσωπογραφία του Δημήτριου Βικέλα και επίσης μια γυμνή πλάτη γυναικός⁵⁸³. Συμπεριέλαβε, επίσης, ένα μέτριο τοπίο της Καισαριανής και

σε άρθρο τις ημέρες εκείνες, έκανε λόγο για δύο “κόμματα” στα οποία έχουν διαχωριστεί οι άνθρωποι της τέχνης στην Ελλάδα, βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών», *Το Άστυ*, 3 Νοεμβρίου 1902.

⁵⁸⁰ «Η Λαϊκή», *Ακρόπολις*, 7 Νοεμβρίου 1902.

⁵⁸¹ «Τα φαιδρυντήρια της Εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 27 Οκτωβρίου 1902.

⁵⁸² Δάφνης, «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Δημαρχείου...», σ. 221.

⁵⁸³ «Η δευτέρα καλλιτεχνική έκθεσις...». Δεν είναι απίθανο να πρόκειται για τον πίνακα που κατέχει η Δημοτική Πινακοθήκη της Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα [βλ. <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/to-koritsi-me-ti-gumni-plati/from/digitallibrary> (πρόσβαση: 17/6/2019)] ή για το έργο που έχει αναπαραχθεί στην *Πινακοθήκη*, βλ. *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1903 (Έτος Γ'), τχ. 34, σ. 190.

έναν «Δον Κιχώτο»⁵⁸⁴. Η παρουσίαση των έργων αυτών εγείρει ερωτηματικά: τι θέλησε να δηλώσει ο ζωγράφος με μια χειρονομία σαν αυτή; Σχετίζονταν τα τέσσερα έργα με τα υπόλοιπα δεκαοκτώ, τα οποία ήταν στρατιωτικής θεματικής; Κι αν ναι, με ποιον τρόπο; Να θέλησε ο ζωγράφος, απλώς, να εμφανίσει μιαν ακόμη πτυχή της καλλιτεχνικής του εργασίας, έναν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα, μιαν άλλου είδους ευαισθησία; Για την ώρα δεν μπορούμε να γνωρίζουμε και συνεπώς ο προβληματισμός περί της από μέρους του Ροϊλού συμπερίληψης μη πολεμικών πινάκων στην έκθεση του Δημαρχείου, χρήζει περαιτέρω έρευνας.

Έως τώρα έχουμε παραθέσει ουκ ολίγα στοιχεία για την έκθεση του Δημαρχείου. Μάλιστα, αναφερθήκαμε μονάχα στα πλέον σημαντικά για τους σκοπούς της παρούσης εργασίας. Την περίοδο εκείνη, με αφορμή την έκθεση γράφτηκε μια πληθώρα άρθρων και ανταποκρίσεων. Πολλές στήλες ημερήσιων εφημερίδων γέμισαν, έχοντας ως αφορμή τα έργα στο δημαρχιακό μέγαρο. Δεν ήταν λίγες οι φορές που οι ανταποκρίσεις μετατρέπονταν σε πρωτοσέλιδες ειδήσεις. Για εμάς, η θερμή υποδοχή από μέρους του Τύπου στάθηκε πολύτιμη, μιας και μόνο έτσι ήταν δυνατό, εκατό και πλέον χρόνια μετά, να έχουμε στη διάθεσή μας τον όγκο των πληροφοριών που παραθέτουμε.

Επί παραδείγματι, μιλήσαμε για την επίσκεψη των βασιλέων στην έκθεση στο Δημαρχείο. Είδαμε πώς κινήθηκαν οι υψηλοί προσκεκλημένοι στο χώρο· η υποδοχή τους, η συνομιλία τους με τους διοργανωτές, οι επεξηγήσεις του Κωνσταντίνου περί των απεικονιζομένων στο μεγάλο πίνακα, είναι στοιχεία που τα πληροφορηθήκαμε μέσα από τις εφημερίδες και τα περιοδικά της περιόδου. Το ίδιο συνέβη με τους ανθρώπους της εποχής. Κι εκείνοι ενημερώνονταν –και μάλιστα καθημερινώς– για τα συμβάντα εντός της αιθούσης του Δημαρχείου. Οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι πρωτίστως εκείνοι διάβαζαν για το διάδοχο, άκουγαν τα νέα, συζητούσαν για το πρόσωπό του και σιγά-σιγά, ημέρα την ημέρα, υποδέχονταν την παρουσία του στη σκέψη τους στο πλαίσιο ενός άλλου επιπέδου, ενός επόμενου στρώματος, ενός διαφορετικού βάθους. Η παρουσία του

⁵⁸⁴ Δάφνης, «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Δημαρχείου...», σ. 221. Ο «Δον Κιχώτος» του Ροϊλού θα μπορούσε να είναι το σκίτσο-γελοιογραφία που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Καλλιτέχνης*, βλ. Γερ. Βώκος, «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών...», σ. 98. Τέλος, σε ό,τι αφορά το τοπίο της Καισαριανής, να τολμήσουμε να κάνουμε λόγο για ένα ακόμη παιχνίδι επιδιωκόμενων συνειρμικών αλυσίδων; Κάτι τέτοιο –αν αληθεύει– θα ήταν πραγματικά μια εμπνευσμένη προσθήκη από μέρους των ανθρώπων που επιμελήθηκαν την έκθεση.

Κωνσταντίνου στη μνήμη τους, πέντε χρόνια μετά το 1897, εξαιτίας της μεγάλης ζωγραφικής εικόνας του Ροϊλού, επενδύθηκε με μια άλλου είδους σημασία.

Η διοργάνωση της έκθεσης στο Δημαρχείο έδινε στον Ροϊλό και τον Δούσμανη τη δυνατότητα να επαναδιαπραγματευτούν το παρελθόν. Σκοπός των δύο φίλων –ο ιερός τους σκοπός– ήταν να εργαστούν προς όφελος του διαδόχου. Στην έκθεση του Δημαρχείου, δόθηκε στον Ροϊλό η ευκαιρία να ανακαλέσει στις μνήμες των επισκεπτών τις στιγμές που ο καθένας τους είχε ζήσει, να καταθέσει μια ομολογουμένως εντυπωσιακή μαρτυρία για τις ημέρες που είχαν περάσει. Η ζωγραφική του εικόνα ήταν εξαιρετικά μεγάλου μεγέθους. Οι διαστάσεις στάθηκαν καθοριστικές στο να μπορέσει ο καμβάς να μετατραπεί σε έναν τόπο κοινό, σε ένα σημείο αναφοράς για τους επισκέπτες της έκθεσης, για τους προσκεκλημένους, για το ίδιο το έθνος. Η επίδραση του μεγέθους ήταν μια συνθήκη καταλυτική, ούτως ώστε να επιτευχθεί η επιδιωκόμενη αναμόχλευση των μνημών και η επακόλουθη απαλοιφή μέρους των εθνικά και πολιτειακά διασπαστικών –και για το λόγο αυτό βλαβερών– μνημονικών επικαθίσεων.

Μιλήσαμε για κοινούς τόπους, για σημεία αναφοράς ενός ολόκληρου έθνους. Όμως, ήταν πράγματι τόσο καθοριστική η παρουσία του έργου του Ροϊλού, έπαιξε έναν τόσο σπουδαίο ρόλο ο μεγάλος του πίνακας; Πόσος κόσμος, εν τέλει, πήγε στο Δημαρχείο και είδε την έκθεση, για τι αριθμούς μιλάμε;

Την πρώτη ημέρα που άνοιξε για το ευρύ κοινό, η έκθεση φέρεται να είχε «άπειρον πλήθος επισκεπτών»⁵⁸⁵. Σε ό,τι αφορά την όλη διοργάνωση, δεν γνωρίζουμε ακριβείς αριθμούς, δεδομένου ότι δεν έχει εντοπιστεί άρθρο με αναφορά σε ένα τόσο πολύτιμο στοιχείο. Οι αντίστοιχοι αριθμοί που διαθέτουμε για εκθέσεις της ίδιας εποχής, είναι οι εξής: α) κατά την πρώτη περίοδο της διαρκούς έκθεσης της Εταιρείας των Φιλοτέχνων (Οκτώβριος 1899 – Ιανουάριος 1900) έγινε λόγος για 3.000 επισκέπτες, ενώ β) για την τρίτη περίοδο της ίδιας έκθεσης (Νοέμβριος 1900 – Ιανουάριος 1901) για περίπου 8.000⁵⁸⁶. Οι δύο προαναφερθείσες εκθέσεις διήρκησαν αρκετές εβδομάδες και τα έργα που εκτέθηκαν ήταν πολλαπλάσια εκείνων του Δημαρχείου. Συνεπώς, θα έλεγε κανείς πως στην έκθεση που εξετάζουμε οι αριθμοί θα ήταν μικρότεροι.

⁵⁸⁵ «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τῷ Δημαρχείῳ...»

⁵⁸⁶ Ιωάννης Ν. Μπόλης, *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις...*, σσ. 256, 264, 272 & 275.

Ωστόσο, πρέπει να λάβουμε υπόψη πως στην έκθεση του Ροϊλού και του Δούσμανη, δεν θα ήταν λίγοι οι πολίτες που θα θέλησαν πέρα από τα έργα τέχνης, να δουν και να σχολιάσουν τη νέα διαμόρφωση του δημαρχιακού μεγάρου. Όπως επίσης και πως, δεδομένου ότι το κυρίαρχο θέμα στην έκθεση ήταν ο ελληνοτουρκικός πόλεμος, πολλοί θα προσελκύνονταν από την επιθυμία να ξαναζήσουν –από ασφαλή πια απόσταση– τις ημέρες κατά τις οποίες οι περισσότεροι είχαν ενεργή εμπλοκή. Έτσι, θεωρούμε ότι οι θεατές στο Δημαρχείο δεν θα μπορούσε να μην ήταν πολυάριθμοι. Ο πληθυσμός Αθηνών-Πειραιώς το έτος 1902 υπολογίζεται περί τις 180.000⁵⁸⁷. Εάν δεχτούμε, βάσει των δύο εκθέσεων της Εταιρείας των Φιλοτέχνων, ως μια μέση τιμή για το Δημαρχείο τους 6.000 επισκέπτες, αυτό σημαίνει πως ένας στους τριάντα Αθηναίους-Πειραιώτες θα ήρθαν σε άμεση επαφή με τον πίνακα του Ροϊλού, θα είδαν τον πίνακα από κοντά. Όμως, ακόμη και για όσους δεν παρευρέθηκαν στο δημαρχιακό μέγαρο, όπως θα δούμε παρακάτω, η τέχνη της χαρακτηριστικής σε συνεργασία με την προθυμία του Τύπου, ήταν φορείς ικανοί για εξ αποστάσεως επαναδιαπραγματεύσεις του παρελθόντος.

Εν πάση περιπτώσει, οι αριθμοί δεν λένε απαραίτητως την αλήθεια με τον ίδιο τρόπο, με τον άμεσο και προφανή τρόπο της ποσοτικής έκφρασης. Πίσω από τους αριθμούς, πίσω από τα ποσοτικά δεδομένα, κρύβονται ποιοτικά δεδομένα. Για παράδειγμα, έχει σημασία εάν οι πρώτοι επισκέπτες της έκθεσης ήταν άνθρωποι που κινούσαν τα νήματα της χώρας, σε κοινωνικό, οικονομικό, πολιτιστικό και πολιτικό επίπεδο. Εάν, δηλαδή, ήταν άνθρωποι που έπαιρναν αποφάσεις και διαμόρφωναν συνειδήσεις.

Θα περάσουμε, τώρα, στον έτερο άξονα που επιστρατεύουμε για τον έλεγχο της θέσης που υποστηρίζαμε, στο ίδιο το καλλιτεχνικό δημιούργημα του Ροϊλού, το μεγάλο

⁵⁸⁷ Σε ό,τι αφορά τον πληθυσμό Αθήνας-Πειραιά το έτος 1900, ο Μπαρούτας αναφέρει τον αριθμό 180.000 περίπου, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σ. 229. Ωστόσο, α) από την έκθεση με τα στατιστικά αποτελέσματα της γενικής απογραφής πληθυσμού που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1896, προκύπτει ότι το 1896 οι δύο δήμοι αριθμούσαν 162.506 δημότες (βλ. *Στατιστικά αποτελέσματα της απογραφής του πληθυσμού κατά την 5-6 Οκτωβρίου 1896* (τ. Β'), Αθήναι, Εθνικό Τυπογραφείο, 1897, σσ. 25 & 27 [διαθέσιμο στο: http://www.e-demography.gr/ElstatPublications/censuses/docs/eDemography_Metadata_Censuses_Doc_000074_gr.pdf (πρόσβαση: 21/6/2019)] και β) από την έκθεση με τα στατιστικά αποτελέσματα της γενικής απογραφής πληθυσμού που πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1907, προκύπτει ότι το 1907 οι δύο δήμοι αριθμούσαν 152.445 δημότες· το σύνολο των πολιτών που απογράφηκαν το 1907 στην Αττική ήταν 183.966, βλ. Γεώργιος Χωματιανός (επιμ.), *Στατιστικά αποτελέσματα της γενικής απογραφής πληθυσμού κατά την 27 Οκτωβρίου 1907* (τ. Α'), Αθήναι, Εθνικό Τυπογραφείο, 1909, σ. 140 [διαθέσιμο στο: http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_02_0101_00004.pdf (πρόσβαση: 21/6/2019)].

του ζωγραφικό πίνακα. Έχουμε ήδη αναφερθεί σε πλήθος στοιχείων περί της εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Αυτό, όμως, που δεν έχουμε κάνει έως τώρα, είναι να δούμε πώς –με ποιον τρόπο, με τη χρήση ποιων λέξεων– “διάβασαν” οι συγκαίρινοί του Ροϊλού τη ζωγραφική εικόνα του μεγάλου καμβά.

Έτσι, βρισκόμαστε και πάλι στα πρώτα χρόνια μετά τον πόλεμο, όταν ο Θωμάς Θωμόπουλος μελετώντας τον πίνακα στην αρχική περίσταση δημόσιας έκθεσής του, στο δημαρχιακό μέγαρο, έκανε λόγο για εμμονή στη λεπτομέρεια και για φωτογραφική παραστατικότητα. Η ματιά του γλύπτη δεν στάθηκε μόνο εκεί· ο Θωμόπουλος μίλησε και για ιστορική αλήθεια⁵⁸⁸. Οι σκέψεις αυτές γράφτηκαν με αφορμή την έκθεση του 1902. Έναν χρόνο μετά, αντικρύζοντας και πάλι την εικόνα του Ροϊλού –όχι πλέον στο Δημαρχείο, αλλά στο Ζάππειο Μέγαρο και στο πλαίσιο της Διεθνούς Έκθεσης Αθηνών– ο γλύπτης θα εστίαζε το ενδιαφέρον του στον Κωνσταντίνο, απευθύνοντας βλέμμα και λόγο στον αρχιστράτηγο του Στρατού Θεσσαλίας:

«... η ήττα σου είναι ένδοξος [...] ορμητικός έρχεται ο αρχηγός [...] ακούω τον ποδοβολητόν εκείνων που υπερασπίζονται την τιμήν της Πατρίδος [...] Οι στρατιώται χαιρετίζουν τον ενδόξως ηττηθέντα βασιλέα των»⁵⁸⁹.

Έξι χρόνια μετά τη συντριβή του 1897, για τον Θωμόπουλο ο διάδοχος Κωνσταντίνος δεν ήταν πια ο αποτυχημένος αρχιστράτηγος, ο ανίκανος στρατηλάτης. Δεν πήρε πολύ καιρό, η ντροπιαστική εθνική πανωλεθρία να μετασηματιστεί σε ένδοξη ήττα. Ο διάδοχος είχε πλέον μετατραπεί σε υπερασπιστή της πατρίδος και της εθνικής τιμής. Εξάλλου, όλα δείχνουν ότι ο Θωμόπουλος κοιτάζοντας τη ζωγραφική μορφή του αρχιστράτηγου έβλεπε όχι απλώς το διάδοχο του θρόνου, αλλά τον κάτοχό του. Ο γλύπτης κοίταζε δέκα χρόνια μπροστά, όταν ο Κωνσταντίνος, κόντρα στις όποιες αντιξοότητες, θα στεφόταν βασιλέας των Ελλήνων.

Η ακρίβεια ήταν το βασικό σημείο αναφοράς των τριών μεγάλων πολεμικών πινάκων του Ροϊλού και για τον Δημήτριο Καλογερόπουλο. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πιστότητα και των τριών μεγάλων καμβάδων κρινόταν σχεδόν τέλεια. Ποιο ήταν το

⁵⁸⁸ Θωμάς Θωμόπουλος, «Εικαστικά τέχνη. Κρίσεις δια την Έκθεσιν», *Αθήναι*, 1 Νοεμβρίου 1902.

⁵⁸⁹ Θωμάς Θωμόπουλος, «Τα Φάρσαλα...», σ. 414.

νόημα πίσω από τη λέξη «σχεδόν», μια λέξη την οποία δεν ξέχασε να παρεμβάλει ο Καλογερόπουλος; Δεν μπορούμε να ξέρουμε. Με αφορμή την έκθεση στο Δημαρχείο, ο διευθυντής της *Πινακοθήκης* έκανε λόγο πιο συγκεκριμένα για τη *Μάχη των Φαρσάλων*. Τα λόγια που χρησιμοποίησε για να περιγράψει το έργο ήταν τα εξής:

«Ο πίναξ των Φαρσάλων, με τον Διάδοχον σπεύδοντα εις την γραμμήν των μαχομένων, παρακολουθούμενον υπό του επιτελείου του και χαιρετώμενον υπό των πλησιεστέρων στρατιωτών, ενώ απωτέρω εκρήγνυται οβίς, είνε πίναξ, τιμών όχι μόνον τον κ. Ροϊλόν, αλλά την Ελλην. ζωγραφικήν εν γένει»⁵⁹⁰.

Ο διάδοχος, σύμφωνα με τον Καλογερόπουλο, σπεύδει μαζί με τους επιτελείς στο πλευρό των μαχομένων πολεμιστών του. Μια οβίδα τούς απειλεί. Ο πίνακας του Ροϊλού τιμά, όπως λέει ο γράφων, το ζωγράφο, όπως επίσης και το σύνολο της ελληνικής ζωγραφικής. Όχι, δηλαδή, τον Κωνσταντίνο; Μα και βέβαια. Η τιμή που φέρουν τα παραπάνω λόγια για το πρόσωπο του διαδόχου, λανθάνουν στην ενεργητική μετοχή («σπεύδοντα») και στην επισήμανση της οβίδας που εκρήγνυται. Ο Κωνσταντίνος, μας λέει κοντολογίς ο Καλογερόπουλος για λογαριασμό του Ροϊλού, κινδύνευσε μα δεν δίστασε να σταθεί πλάι στους μαχητές του.

Ο Άγγελος Τανάγρας μίλησε κι εκείνος περί ακρίβειας απεικόνισης. Ο ίδιος είδε το μεγάλο καμβά ως μια ζωντανή σελίδα της σύγχρονης ιστορίας⁵⁹¹. Τα λόγια του, μάλιστα, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι στη δική μας σκέψη αναγνωρίζονται ως ακριβέστατα, ως εξαιρετικά εύστοχα. Ο Τανάγρας, ίσως, θα παρερμήνευε την παρατήρηση αυτή. Εξηγούμαστε: η ιστορία που προβλεπόταν να αφηγηθεί η εικόνα του Ροϊλού στο πλαίσιο της έκθεσης στο Δημαρχείο, θα αδυνατούσε να είναι περισσότερο σύγχρονη και ζωντανή. Εν έτει 1902, ο πίνακας με τη *Μάχη των Φαρσάλων* εξιστορούσε, όχι τόσο τις πολεμικές πράξεις που είχαν συμβεί κατά το παρελθόν, πίσω δηλαδή στο “μακρινό” και ατυχές 1897, όσο τις συγκαιρινές δράσεις οι οποίες βεβαίως είχαν ως αφορμή τις παρελθούσες πολεμικές πράξεις, δράσεις που όμως λάμβαναν χώρα ακριβώς τις ίδιες εκείνες στιγμές· δράσεις οι οποίες οφείλονταν σε ενέργειες –σε συντεταγμένες

⁵⁹⁰ Δάφνης, «Η Καλλιτεχνική Έκθεση του Δημαρχείου...», σσ. 220-221.

⁵⁹¹ Άγγελος Τανάγρας, «Από την έκθεσιν του δημαρχείου...»

ενέργειες– που συνέβαιναν σε χρόνο σχεδόν παροντικό, κατά τη διάρκεια των ημερών του 1902.

Αναφερθήκαμε σε κείμενα στα οποία ορισμένοι συγκαίρινοί του Ροϊλού, οι άνθρωποι της εποχής του, περιέγραψαν αυτό που έβλεπαν στη ζωγραφική εικόνα του μεγάλου καμβά. Πρόκειται για το μάτι της περιόδου; Βρισκόμαστε έτσι ένα βήμα πιο κοντά στην υιοθέτηση της άποψης του Baxandall; Αν και δεν είναι δίχως σημασία το ότι προχωράμε βάσει θέσεων επιφανών κειμενογράφων, ναι, έτσι είναι. Τα λόγια των συγκαίρινών του ζωγράφου μεταδίδουν μια γνώση περί του πού εντοπιζόταν (ηθελημένα ή μη) το κέντρο βάρους του έργου, κατά την περίοδο 1902-1903. Οι προαναφερθέντες αρθρογράφοι διέγνωσαν, κατά κύριο λόγο, το κέντρο βάρους του έργου του Ροϊλού στη ζωγραφική επιφάνεια, μιλούσαν παραμένοντας “δέσμοι” της εικόνας. Σε άλλους, όμως, δεν συνέβη το ίδιο. Το κέντρο βάρους του έργου εντοπίστηκε στο βάθος· εκεί βρισκόταν το νόημα της *Μάχης των Φαρσάλων*. Οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι έως τώρα δεν έχουμε αναφερθεί στο δεύτερο πιο σημαντικό κείμενο για εμάς, σε ένα κείμενο στις γραμμές του οποίου ξεδιπλώθηκε με ρητό τρόπο ένα εγχείρημα αφαίρεσης κάθε ίχνους ευθύνης από το πρόσωπο του διαδόχου, λαμβάνοντας ως αφορμή την εικόνα του Ροϊλού.

Θα χρειαστεί, λοιπόν, να γίνει εκτενής λόγος για ένα κείμενο της *Εστίας* –ένα κείμενο το οποίο δημοσιεύτηκε την πρώτη ημέρα που άνοιξαν για το ευρύ κοινό οι πύλες του εκθεσιακού χώρου στο Δημαρχείο– από το πρωτοσέλιδο του φύλλου της 27ης Οκτωβρίου 1902. Θυμόμαστε την εξομολόγηση του Δούσμανη περί χειραγώγησης των δύο νέων εκδοτών της συγκεκριμένης εφημερίδας. Θυμόμαστε, επίσης, τα λεχθέντα περί απάντησης του Δούσμανη στα εσφαλμένα επιχειρήματα των συναδέλφων του, των υψηλόβαθμων συμπολεμιστών του, οι οποίοι είχαν θιγεί από το περιεχόμενο της περίληψης της έκθεσης του διαδόχου. Το άρθρο για το οποίο μιλάμε έχει τον τίτλο: «Ο διάδοχος εις Φάρσαλα (Από το βάθος μιας εικόνας)»⁵⁹². Καλό είναι να παρατεθεί ολόκληρο το κείμενο της *Εστίας*, ούτως ώστε να ακολουθήσουμε μία-μία τις λέξεις που διάβασαν οι αναγνώστες της εφημερίδας την ημέρα εκείνη:

«Η καλλιτεχνική Έκθεσις του Δημαρχείου μάς υπενθυμίζει τον πόλεμον του 1897. Η εικόν του αρίστου ζωγράφου μας κ. Ροϊλού αναπολεί εις την μνήμην πάντων μιαν σελίδα

⁵⁹² Όχι Ρωμηός, «Ο Διάδοχος εις Φάρσαλα (Από το βάθος μιας εικόνας)», *Εστία*, 27 Οκτωβρίου 1902.

του ατυχούς πολέμου μας. Η έκβασις αυτού και ο χαρακτήρ ημών έκαμε να λησμονήσωμεν την ιερότητα του σκοπού, ένεκα του οποίου απεδύθημεν εις αυτόν.

Ανεξαρτήτως του αν έπρεπε ή όχι να κηρύξωμεν αυτόν, ασχέτως προς το ζήτημα της εκλογής των περιστάσεων, υφ' ας εκηρύχθη, ο σκοπός αυτού ήτο ιερός, και πολεμήσαντες εις τα πεδία της Θεσσαλίας, δεν εκάμαμεν τίποτε άλλο ειμή να συνεχίσωμεν τας πατρικάς μας παραδόσεις.

Και εάν εις την γλώσσαν της διπλωματίας η σκέψις του να αντιπαραταχθώμεν κατά του ισχυρού δυνάστου λέγεται α β ο υ λ ί α, εις την γλώσσαν όμως των φίλανθρώπων και του πολιτισμού λέγεται ε υ γ ε ν ή ς θ υ σ ί α. Όσον δε ισχυρότερος είναι ο αντίπαλος, όσον ο ασθενέστερος γνωρίζει την αδυναμίαν, επί τοσούτον η απόφασις του να επιτεθή κατ' αυτού είναι ιεροτέρα. Ποίαν αξίαν θα είχεν ο αγών της Ελλάδος υπέρ των υποδούλων αδελφών της, αν αυτή ήτο κρατερά, αν ήτο βεβαία περί της νίκης;

- - -

Και δια να μη ανατρέξωμεν εις παλαιά παραδείγματα, τι ήτο ο αγών ημών του 21; Μήπως δεν ενικήθημεν σχεδόν πάντοτε; Μήπως ο Ιβραήμ πασσάς δεν κατέπνιξε την επανάστασιν; Και όμως η ένοπλος διαμαρτυρία των πατέρων μας κατέληξεν εις την απελευθέρωσιν και εθνικήν ημών αποκατάστασιν. Τι άλλο έκαμε το Πεδεμόντιον προ ολίγων χρόνων ενόπλωσ διαμαρτυρόμενων κατά της Αυστριακής κατοχής; Μήπως ο Ραδέσκης δεν εσάρωσεν από άκρου εις άκρον τους στρατιώτας του Αλβέρτου; Μήπως ο Αρχιδούξ Κάρολος δεν κατατρόπωσε τους Πεδεμοντίους εις Κουστόζαν; Και όμως εκ των θυσιών τούτων ανεγεννήθη η Ιταλία και ήδη είναι μία των μεγάλων Δυνάμεων.

- - -

Πτοηθέντες όμως εκ της ήττης, παρεγνωρίσαμεν την σημασίαν του αγώνος ημών. Παραπεισθέντες δε υπό των σκληρών κρίσεων των εν ελευθερία και ησυχία διαβιούντων ξένων επιστεύσαμεν ότι ο αγών ημών ήτο εθνική καταισχύνη. Αλλ' οικαιδήποτε και αν είναι αι κρίσεις περί της κηρύξεως του πολέμου, εις τι πταίουσιν οι διαταχθέντες να εκτελέσωσι την απόφασιν, ην έλαβεν ολόκληρον το Έθνος;

Ο στρατιώτης εν μόνον καθήκον έχει να εκτελέση εις την περίστασιν ταύτην, να υπακούση. Τούτο δε το καθήκον πρώτος εξετέλεσεν ο Κωνηταντίνος.

Η εγνωσμένη παρατηρητικότητα του, η στρατιωτική του μόρφωση, η γνώσις των περιστάσεων, έδιδον εις αυτόν πάντα τα στοιχεία, ίνα κάλλιον παντός άλλου γνωρίζη, ότι το Έθνος αποδύεται εις αγώνα άνισον. Το αίσθημα όμως του καθήκοντος, να υπακούση εις την φωνήν του Έθνους, επέβαλεν αυτό να τεθή επί κεφαλής της ενόπλου εθνικής διαμαρτυρίας κατά του τυρράνου.

Εν πληρεστάτη γνώσει των σημερινών συνθηκών του πολέμου και της αδυναμίας ημών υπό έποψιν αριθμού και πολεμικών παρασκευών, γνωρίζων υπέρ πάντα άλλον τας διαθέσεις των ισχυρών του κόσμου, άνευ ουδεμίας διαμαρτυρίας, έδραμεν εις Θεσσαλίαν και ετέθη επί κεφαλής του Ελληνικού Στρατού.

- - -

Και πράγματι, όπως παρίσταται ο Κωνσταντίνος εις την εικόνα του κ. Ροΐλού, διεσχίζων το πεδίο των Φαρσάλων έφιππος, επί κεφαλής του επιτελείου του, με την ψυχραιμίαν, ήτις χαρακτηρίζει τους ισχυρούς χαρακτήρας, σπεύδων να μεταβή εις την γραμμήν του πυρός, δια να ενθαρρύνει τους ολίγους άνδρας τους μαχομένους κατά των πολυπληθών εχθρών, ούτω κατά πάσαν την διάρκειαν του πολέμου, διετήρησε το ψυχικόν σθένος, το οποίον τω ενέπνεεν η συναίσθησις της αυτοθυσίας.

- - -

Ο Κωνσταντίνος, ο αμέτοχος εις την κακήν κατάστασιν του στρατού μας, ο ανεύθυνος δια την κήρυξιν του πολέμου, ο υπέρ πάντα άλλον εργασθείς δια να καταστήση την άμυναν ημών ισχυροτέραν, είχε την ψυχραιμίαν εκείνην, ην εις άλλας εποχάς είχαν οι μάρτυρες οι υπέρ πίστεως και πατρίδος μαχόμενοι· διότι εγνώριζεν ότι προκινδυνεύων, δεν ήθελε κερδίσει τον στέφανον της νίκης, αλλά τον στέφανον του μάρτυρος»⁵⁹³.

Τι είναι αυτό που μας λέει ο συντάκτης του άρθρου; Τι είναι αυτό που υποστηρίζει με τις παραπάνω λέξεις, με τις προτάσεις του; Θα επισημάνουμε τα βασικά σημεία του δημοσιευμένου κειμένου και θα τα συνοψίσουμε σε σύντομες θέσεις.

⁵⁹³ Όχι Ρωμηός, «Ο Διάδοχος εις Φάρσαλα... . Δυστυχώς, η ποιότητα της ψηφιοποίησης της Βιβλιοθήκης της Βουλής στο συγκεκριμένο φύλλο της *Εστίας* δεν ήταν καλή. Έτσι, για να μη μείνουν ορισμένες λέξεις μη “αποκρυπτογραφημένες”, κάτι το οποίο παρόλα αυτά δεν μας περιορίζει ως προς τα νοήματα του κειμένου, χρειάστηκε να ζητηθεί από το τμήμα της Βιβλιοθήκης της Βουλής μια εκ νέου ψηφιοποίηση του συγκεκριμένου φύλλου της *Εστίας*, αίτημα στο οποίο οι αρμόδιοι υπάλληλοι ανταποκρίθηκαν άμεσα.

Οι ισχυρισμοί, λοιπόν, του αρθρογράφου είναι οι εξής:

- α) Ο σκοπός της κήρυξης του πολέμου ήταν ιερός. Ήταν μια θυσία ευγενής, ένα είδος ανθρωπισμού υπέρ των υπόδουλων αδελφών.
- β) Η θυσία δεν θα είχε αξία εάν η νίκη ήταν βέβαιη· από τις θυσίες, εξάλλου, προέρχονται οι αναγεννήσεις των λαών.
- γ) Οι Έλληνες συνέχισαν μια πολεμική παράδοση, η οποία συνδέεται με τους ήρωες του '21.
- δ) Λανθασμένα οι Έλληνες πίστεψαν ότι η θυσία τους ήταν άνευ σημασίας και ότι ο αγώνας τους ήταν ντροπιαστικός.
- ε) Η απόφαση περί κήρυξης του πολέμου ελήφθη από ολόκληρο το έθνος.
- στ) Οι στρατιώτες οφείλουν να υπακούουν στις διαταγές· ο Κωνσταντίνος άκουσε τη φωνή του έθνους και ανέλαβε αδιαμαρτύρητα να σηκώσει το βάρος του καθήκοντός του.
- ζ) Ο Κωνσταντίνος έχει πλήρη αντίληψη περί της διεθνούς διπλωματίας, είναι ψύχραιμος, δεν ευθύνεται για την ήττα· ο ίδιος, δεν ήταν παρά μονάχα ένας μάρτυρας σε αποστολή αυτοθυσίας.

Οι θέσεις του αρθρογράφου της *Εστίας*, λαμβάνουν ως αφετηρία την έννοια του «έθνους» για να προχωρήσουν –προς στιγμήν και μόνο– στο «στρατιώτη», με τον οποίο ταυτίζεται –βάσει του αμοιβαίου καθήκοντος να υπακούσουν αμφότεροι σε εντολές (η φωνή του έθνους δεν μπορεί παρά να ξεστομίζει τις πλέον επιτακτικές εντολές)– το τρίτο και σημαντικότερο στοιχείο, το οποίο δεν είναι άλλο από τον «Κωνσταντίνο». Ο Κωνσταντίνος έκανε το καθήκον του, τέθηκε επικεφαλής των Ελλήνων. Στο σημείο αυτό, τη συνέχεια αναλαμβάνει να δώσει η εικόνα του Ροϊλού, η εικόνα που δεν ξεχνάμε πως ήταν η αφορμή για τις σκέψεις του κειμένου.

Στην εικόνα του Ροϊλού, η παρουσία του διαδόχου εκλαμβάνεται ως ψύχραιμη και ισχυρή. Ο Κωνσταντίνος σπεύδει (όπως βλέπουμε, για μια ακόμη φορά σπεύδει) να παραστεί στη γραμμή του πυρός με σκοπό να ενθαρρύνει, να ανεβάσει το ηθικό των πολεμιστών του, των λίγων εκείνων ανδρών, οι οποίοι, όπως οι πρόγονοί τους οι Σπαρτιάτες, μάχονται έναντι πολυπληθέστερων αντιπάλων. Δεν φταίει ο διάδοχος για την ήττα, για την κήρυξη του πολέμου, για την κακή κατάσταση του στρατού· ο

Κωνσταντίνος, μονάχα, θυσιάστηκε εν γνώσει του. Τόσο ο αναγνώστης, όσο και ο διάδοχος είχαν συμμετάσχει στη λήψη της απόφασης που ήθελε τη θυσία στο όνομα των πατέρων, των αδελφών, των μελλοντικών αναγεννήσεων, να είναι μια θυσία άξια τιμής. Είναι ολοφανερό πως στις γραμμές που παραθέσαμε, γίνεται μια μεθοδική προσπάθεια από μέρους του συντάκτη, ούτως ώστε ο αναγνώστης της εφημερίδας *Εστία* να ταυτιστεί στενότερα με το διάδοχο Κωνσταντίνο.

Όλες οι παραπάνω σκέψεις, λοιπόν, ήρθαν στην επιφάνεια με αφορμή την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*; Είναι, τάχα, μια ζωγραφική εικόνα ικανή να προκαλέσει την ανάδυση τόσο σημαντικών πολιτικών θέσεων, προτάσεων που υποστηρίζουν την άρση των κατηγοριών περί των ευθυνών του αρχιστράτηγου κατά την περίοδο του πολέμου; Όπως ισχυρίζεται ο τίτλος του κειμένου, οι σκέψεις ήρθαν στο φως από το βάθος της εικόνας, από τα βαθύτερα επίπεδα του έργου, από επίπεδα τα οποία σήμερα έχουν γίνει σαφώς λιγότερο εμφανή. Ο συντάκτης του άρθρου υπέγραψε με το ψευδώνυμο «Όχι Ρωμηός». Ποια η σημασία του ψευδώνυμου αυτού; Να πρόκειται για μια ευθεία αναφορά στο Ρωμηό του Σουρή; Είναι το πλέον πιθανό σενάριο. Τι άλλο είχε γραφτεί στον Τύπο την ίδια περίοδο με το ψευδώνυμο «Όχι Ρωμηός»; Δεν γνωρίζουμε για την ώρα. Παρακάμπτουμε, λοιπόν, τους προαναφερθέντες προβληματισμούς, διότι προτιμούμε να κατευθύνουμε τη σκέψη μας στο κρίσιμο ερώτημα: θα μπορούσε πίσω από το κείμενο της *Εστίας* να κρύβεται ένα γνωστό σε εμάς πρόσωπο; Σύμφωνα με όσα έχουμε δει έως τώρα, πιστεύουμε πως ναι, είναι πολύ πιθανό ο αρθρογράφος της *Εστίας*, ο «Όχι Ρωμηός» της 27ης Οκτωβρίου του 1902, να μην ήταν άλλος από τον Βίκτωρα Δούσμανη.

Εάν οι άνθρωποι της εποχής εκείνης, οι συγκαίρινοί του ζωγράφου, έστω ορισμένοι λίγοι επιφανείς στους οποίους δινόταν η δυνατότητα να αποτυπώνουν τις σκέψεις τους σε δημόσιες επιφάνειες –στα φύλλα των εφημερίδων και των περιοδικών– και να επηρεάζουν την άποψη της κοινής γνώμης, τις επιμέρους απόψεις των συμπολιτών τους, των ομοεθνών τους, εάν λοιπόν εκείνοι, με αφορμή την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*, διατύπωναν σκέψεις σαν αυτές που διαβάσαμε στις προηγούμενες σελίδες, έναν και πλέον αιώνα μετά, τι είναι αυτό που εμείς “διαβάζουμε” κοιτάζοντας το έργο του Ροϊλού;

Έχουμε ήδη συμφωνήσει με τους ανθρώπους της εποχής του Ροϊλού στο ότι η κίνηση του Κωνσταντίνου και του Επιτελείου, συνιστά πράγματι ένα στοιχείο δυναμικό. Πλέον τούτου, φέρει το νοηματικό κέντρο βάρους του πίνακα. Ο Άγγελος Προκοπίου, μισό περίπου αιώνα πριν γραφτεί η παρούσα εργασία, ισχυρίστηκε πως η κίνηση επάνω στο διαγώνιο άξονα έρχεται σε αντίθεση με τις μάζες των πεζών στρατιωτών που υποχωρούν⁵⁹⁴. Και είχε δίκιο. Ο διάδοχος πήγε στο πεδίο της μάχης, όπως μάθαμε, για να ενθαρρύνει τις δράσεις τους, να καθοδηγήσει τις κινήσεις τους, να διευθύνει τις υποχωρήσεις τους. Αυτό υποστήριξε η έκθεση του διαδόχου, αυτό έδειξε ο πίνακας του Ροϊλού. Ο αρχηγός του στρατεύματος βρέθηκε δίπλα στους μαχητές, στάθηκε ανάμεσά τους, έγινε ένα με αυτούς, όχι για άλλο σκοπό, παρά για το καλό του έθνους.

Ο Αντώνης Κωτίδης, είκοσι πέντε περίπου χρόνια πριν το σήμερα, κοιτάζοντας την εικόνα του μεγάλου καμβά, έκανε λόγο για τον «αδιαμφισβήτητο προπαγανδιστικό του ρόλο, που σκοπό έχει να προβάλλει τον ηρωισμό του πρωταγωνιστή»⁵⁹⁵. Στα λόγια του Κωτίδη βρίσκουμε μια σκέψη απολύτως σύμφωνη με την οπτική της παρούσης εργασίας. Η μόνη ένσταση, το έχουμε πει, έγκειται στη λέξη «προπαγανδιστική». Παραταύτα, τη δεχόμαστε για χάρη της οικονομίας του λόγου, μιας και το νόημα που αντικρύζει ο Κωτίδης είναι το ίδιο με εκείνο που εξάγουμε κι εμείς, κοιτάζοντας το έργο του Ροϊλού.

Ο Μιλτιάδης Παπανικολάου, είκοσι χρόνια πριν γραφτεί η εργασία αυτή, υποστήριξε ότι η καλλιτεχνική ιστοριογραφία αποτελούσε για τους εργοδότες, για εκείνους που παράγγελλαν τα έργα, ένα μέσο άσκησης πολιτικής προπαγάνδας και προσωπικής προβολής. Είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας με ποιον τρόπο χρησιμοποιήθηκαν τα πολιτικά πορτρέτα για το όφελος των κυβερνώντων και πιο συγκεκριμένα η πολεμική ζωγραφική για την εξύμνηση των δυτικών στρατιωτικών ηγετών. Από την άλλη, συνέχιζε ο Παπανικολάου, για το κοινό συνιστούσε συναισθηματική ικανοποίηση, όταν το θέμα του έργου αφορούσε προσωπικά βιώματα και εθνικές-συλλογικές προσπάθειες. Στη δική μας περίπτωση, όπως τουλάχιστον αναλύεται στις σελίδες της εργασίας μας, ο τρόπος εμπλοκής των συγκαίρινών θεατών και οι συνέπειές του δεν περιορίστηκαν σε επίπεδο συναισθηματικής ικανοποίησης. Στο

⁵⁹⁴ Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της τέχνης...*, σ. 373.

⁵⁹⁵ Αντώνης Κωτίδης, *Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα...*, σ. 26.

δικό μας επίκεντρο του ενδιαφέροντος βρίσκεται η διαχείριση της ιστορικής μνήμης και του παρελθόντος. Ο Παπανικολάου καταχώρησε το όνομα του Γεώργιου Ροϊλού, ως τον πρώτο ζωγράφο στην Ελλάδα που καταπιάστηκε με τη σύγχρονη ιστορική επικαιρότητα, ως «έναν τυπικό εκπρόσωπο μιας ζωγραφικής με ειδησεογραφικό χαρακτήρα»⁵⁹⁶. Για εμάς, όπως επενειλημμένως έχουμε τονίσει, η διαφορά είναι πως οι ειδήσεις που κομίζουν τα ζωγραφικά έργα του Ροϊλού δεν εξαντλούνται σε επίπεδο εικόνας.

Τρια χρόνια πριν τη συγγραφή της παρούσης εργασίας, η Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, ισχυρίστηκε πως η τριλογία του Ροϊλού (δηλαδή *Τα Δελέρια*, *Τα Γεντζέλια* και *Η μάχη των Φαρσάλων*) είχε ως στόχο την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης. Στον Ροϊλό, σύμφωνα με την ίδια, η προσοχή δίνεται στον απλό στρατιώτη. Η πρώτη διαπίστωση είναι καθόλα εύστοχη. Από την άλλη, η δεύτερη διαπίστωση μάς βρίσκει σύμφωνους μόνο σε ό,τι αφορά τα *Γεντζέλια*, καθώς και ορισμένα έργα μικρού μεγέθους. Επιπλέον, η Μεντζαφού αναγνώρισε στις εικόνες του Ροϊλού μια ρεαλιστική τεκμηρίωση της ιστορίας και έναν ρόλο αντίστοιχο της σύγχρονης φωτογραφίας. Μια αντιστοίχιση σαν αυτή, σύμφωνα με τη δική μας άποψη, αποβαίνει παραπλανητική· είναι αδύνατο να συμφωνήσουμε σε μια τέτοια διατύπωση. Έχουμε ήδη υποστηρίξει σθεναρά μια θέση περί θεμελιώδους διάκρισης των δύο ειδών εικόνας και έχουμε επισημάνει την παγίδα που βρίσκεται πίσω από τη σύγχυση φωτογραφίας και ζωγραφικής στο ίδιο καλούπι, στην ίδια κατηγορία εικόνων. Αν την εποχή του Ροϊλού η διάκριση δεν ήταν τόσο σαφής, τόσο ξεκάθαρη, πώς είναι δυνατό να δεχτούμε τη διαιώνιση μιας τόσο παράλογης οπτικής για λογαριασμό της δικής μας εποχής;

Πέρα από τις προαναφερθείσες θέσεις, η Μεντζαφού ισχυρίστηκε πως στους πολεμικούς πίνακες του Ροϊλού, είναι τέτοιο το σημείο στο οποίο τοποθετείται ο θεατής, ώστε το θέμα που του παρουσιάζεται να στερείται θριαμβευτικού ύφους. Στη *Μάχη των Φαρσάλων* η παρατήρηση αυτή δεν ισχύει. Ο Κωνσταντίνος, σύμφωνοι, δεν είναι ο Ναπολέων του Meissonier. Παρόλα αυτά, ένα είδος μεγαλείου, μια δόση μεγαλοπρέπειας, δεν λείπει κι από το δικό μας στρατηλάτη. Στη *Μάχη των Φαρσάλων*, μπορεί να μην εκθειάζεται η παρουσία ενός ήρωα, μα το δίχως άλλο αναδεικνύεται η στάση του επικεφαλής, του αρχιστράτηγου-διάδοχου. Παράλληλα –η ταύτιση κι εδώ

⁵⁹⁶ Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999, σ. 24.

παίζει το ρόλο της— αναδεικνύεται η κοινή εμπειρία των πολεμιστών, των συμπολεμιστών του Ροϊλού. Τέλος, διαφωνούμε ότι στο προσκήνιο του μεγάλου πίνακα είναι οι συνέπειες του πολέμου εκείνες που προτάσσονται· όχι, οι τραυματισμένοι εύζωνες βρίσκονται εκεί για άλλους λόγους, για λόγους πολιτικούς, για λόγους τους οποίους έχουμε ήδη αναλύσει⁵⁹⁷.

Χρειάζεται να επαναλάβουμε ορισμένες βασικές θέσεις που υποστηρίχθηκαν στο προηγούμενο υποκεφάλαιο. Εκεί, επισημάναμε συγκεκριμένα στοιχεία, διακρίνοντας ρητορικά σχήματα που περιλαμβάνονται στην εικόνα του Ροϊλού· στοιχεία τα οποία έχουν εισέλθει στην εικόνα προς όφελος του διαδόχου, αλλά και ορισμένων επιτελών. Κάναμε λόγο για τους στρατιώτες του πρώτου επιπέδου, τους δύο άνδρες που φορτώνουν πολεμοφόδια. Την πράξη τους την ερμηνεύσαμε ως απάντηση για την κατηγορία περί εγκατάλειψης πολεμικού υλικού, κατά τις ημέρες των συνεχών υποχωρήσεων. Στην απεικόνιση μεταφοράς τραυματιών, διακρίναμε μιαν απάντηση περί της δράσης του Υγειονομικού Σώματος. Στο γεγονός ότι οι τραυματίες είναι κατ' αποκλειστικότητα Εύζωνες, διαβάσαμε μια βούληση, μια πρόταση, περί εκσυγχρονισμού του στρατεύματος. Μιλήσαμε για την αποκλίνουσα κίνηση του Δούσμανη και την ερμηνεύσαμε ως υπενθύμιση της πρότασης που είχε κάνει, ώστε να αποφευχθεί η μάχη στα Φάρσαλα. Ο πίνακας του Ροϊλού στα δικά μας μάτια δηλώνει πως η υποχώρηση των ελληνικών στρατιωτικών μονάδων στα Φάρσαλα τελέστηκε με θάρρος, ανδρεία, τάξη. Η κύρια δήλωση του έργου κατά την περίοδο 1901-1903 ήταν πως ο υπεύθυνος για την αξιοθαύμαστη τάξη των στρατιωτικών μονάδων που απεικονίστηκαν στον καμβά, ήταν πρωτίστως ο διάδοχος Κωνσταντίνος.

Περιέργως, δεν έχουμε μπει στον κόπο να αναρωτηθούμε σε σχέση με ένα σημείο του έργου, το οποίο είναι πραγματικά άξιο απορίας: γιατί επελέγη η μάχη που έγινε στα Φάρσαλα ως θέμα του κεντρικού πίνακα; Γιατί δεν φιλοτεχνήθηκε ένας μεγάλου μεγέθους πίνακας με αφορμή μιαν άλλη, εξίσου σημαντική μάχη του ελληνοτουρκικού πολέμου, όπως εκείνη του Δομοκού; Κρίνεται, άραγε, το ερώτημα μη ικανό να παρέχει επιμέρους γνωστικές διόδους στον ερευνητή; Είναι τόσο αδιάφορο, τόσο κενό

⁵⁹⁷ Το σύνολο των θέσεων που υποστηρίζει η Μεντζαφού και στις οποίες απαντάμε εδώ, εντοπίζονται στο ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης που επιμελήθηκε η ίδια, με αφορμή την επιστροφή του μεγάλου καμβά μετά τον καθαρισμό του από τους συντηρητές της Ε.Π.Μ.Α.Σ., βλ. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και η ιστορική ειδησεογραφία* (Ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο), Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2016.

περιεχομένου και συνεπώς δεν επιδέχεται αξιόλογων απαντήσεων; Σε καμία περίπτωση. Για την απάντηση που θα δώσουμε, μάλιστα, έχει ήδη γίνει νύξη: τα Φάρσαλα στην αρχαιότητα ήταν γνωστά για δύο μάχες: α) στην πρώτη, το 187 π.Χ., η «Ρωμαϊκή Λεγεώνα» υπό τον Κοϊντο Φλαμινίο νίκησε την έως τότε ανίκητη «Μακεδονική Φάλαγγα» του Φιλίππου του Ε΄ και β) στη δεύτερη, το 48 π.Χ., ο Καίσαρας κατατρόπωσε τον Πομπήιο⁵⁹⁸. Ο Βίκτωρας Δούσμανης είχε καλή γνώση περί της ιστορικής σημασίας της δεύτερης, κυρίως, μάχης και της δυναμικής που θα κόμιζε η ανάκλησή της στο εγχείρημα του μεγάλου πίνακα. Η σύντομη μελέτη του Δούσμανη για την εν λόγω μάχη της αρχαιότητας εκδόθηκε το 1900, δηλαδή δύο χρόνια πριν την έκθεση στο Δημαρχείο⁵⁹⁹. Κρίσιμη για την επιλογή της μάχης ήταν κατά βάση η ρητορική της επίκλησης στην τοποθεσία «Φάρσαλα». Διαμέσου του τόπου, της θέσης μάχης, του τίτλου του έργου, ο διάδοχος –παρότι ηττημένος– παραλληλιζόταν με τον Ιούλιο Καίσαρα και εισερχόταν στην Ιστορία ως ένας στρατηλάτης που έδωσε το δικό του αγώνα στο δοξαστικό ιστορικό σημείο της θεσσαλικής γης. Πλέον τούτου, ο Ιούλιος δεν ήταν ο μόνος καίσαρας με τον οποίο επιτυχανόταν συνειρμική σύνδεση. Ο Γουλιέλμος Β΄ της Γερμανίας, ο τελευταίος Γερμανός αυτοκράτορας (καίζερ), ο αδερφός της Σοφίας, της συζύγου του διάδοχου Κωνσταντίνου, ήταν ένας ακόμη καλός λόγος για την επιδίωξη πρόκλησης συνειρμικών αλληλουχιών· για τις οποίες υπεύθυνος θα ήταν, όπως όλα δείχνουν, ο Βίκτωρας Δούσμανης.

Στο πρόσωπο του Δούσμανη, έχουμε αναγνωρίσει έναν δεύτερο εμπνευστή του μεγάλου καμβά, πέραν του Ροϊλού. Τι γνωρίζουμε –εκτός των όσων έχουμε ήδη αναφέρει– για τον αξιοπρόσεκτο αξιωματικό Βίκτωρα Δούσμανη;

⁵⁹⁸ Βλ. α) Κωνσταντίνος Νερούτσος κ.α., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος...*, σ. 177 και β) Νικόλαος Π. Δημητρακόπουλος, *Πολεμικά απομνημονεύματα...*, σ. 75.

⁵⁹⁹ Βλ. [https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=5&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=5&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail) (πρόσβαση: 15/6/2019).

Το 1912, ο Βίκτωρας Δούσμανης συνυπέγραψε μαζί με τον Κωνσταντίνο τη συνθήκη άνευ όρων παράδοσης της Θεσσαλονίκης⁶⁰⁰. Στη στρατιωτική του καριέρα, έφτασε να γίνει αρχηγός της Επιτελικής Υπηρεσίας Στρατού, με το βαθμό του αντιστράτηγου. Πέρα από την έκθεση του διαδόχου, ήταν συγγραφέας στρατιωτικών και ιστορικών μονογραφιών⁶⁰¹. Το Νοέμβριο του 1896, ο Δούσμανης βρέθηκε για υπηρεσιακούς λόγους στη Θεσσαλία, ως επικεφαλής της Διευθύνσεως του Μηχανικού. Κατά τις ώρες τηςσχόλης μελέτησε ιστορικά και γεωγραφικά την περιοχή της Θεσσαλίας. Το Φεβρουάριο του 1897, μετέβη στα σύνορα, για να αναγνωρίσει το έδαφος και να μεταφέρει οδηγίες στους αρχηγούς των εκεί τμημάτων, ούτως ώστε να αποφευχθούν τυχόν επεισόδια με τους Τούρκους. Με την άφιξη του διαδόχου στη Λάρισα για την ανάληψη της αρχηγίας, ο Δούσμανης διατάχθη να παραδώσει τη μελέτη του περί άμυνας της Θεσσαλίας. Την εποχή εκείνη, όπως αναφέρει ο ίδιος, οι σχέσεις του με το διάδοχο ήταν τεταμένες⁶⁰².

Όλα τα στοιχεία που διαθέτουμε δείχνουν πως ο Βίκτωρας Δούσμανης και ο Γεώργιος Ροϊλός υπήρξαν φίλοι. Εξάλλου, ως τέτοιους τους έχουμε συστήσει. Το πιθανότερο είναι οι σχέσεις τους να έγιναν πιο στενές στα περίφημα «Σάββατα των τράγων». Για τι πράγμα, όμως, μιλάμε;

Εν έτει 1898, ο Δημήτριος Καμπούρογλου παρέα με το φίλο του και ποιητή Γεώργιο Στρατήγη, καθώς επίσης και με το θεατρικό συγγραφέα Νίκο Λάσκαρη συγκρότησαν το «Σύλλογο των τράγων». Η ομάδα τους δεν ήταν κάτι άλλο παρά μια ελεύθερη συντροφιά που μαζευόταν κάθε Σαββατόβραδο –για το λόγο αυτό οι συναντήσεις τους ονομάστηκαν «Σάββατα των τράγων»– και ύστερα από ένα γενναίο φαγοπότι, συζητούσαν πνευματικά ζητήματα του τόπου. Τα «Σάββατα των τράγων» δεν έτρεφαν μονάχα τους συμμετέχοντες· όπως μαθαίνουμε, η δραστηριότητα της παρέας έδωσε τροφή για φαιδρό σχολιασμό στον αθηναϊκό Τύπο. Οι τράγοι είχαν για σύμβολο στις προσκλήσεις που έστελναν –τι άλλο;– έναν τράγο ακουμπισμένο επάνω σε ένα βαρέλι, έναν τράγο ο οποίος στα δύο μπροστινά του πόδια κρατούσε δύο ποτήρια

⁶⁰⁰ Βλ. Σταύρος Τζίμας, «Το εκατονταετές μυστήριο του χαμένου πρωτοκόλλου», στο: <http://www.kathimerini.gr/471515/article/epikairothta/ellada/to-ekatontaetes-mysthrio-toy-xamenoy-prwtokolloy> (πρόσβαση: 19/6/2019).

⁶⁰¹ Βλ. Γεώργιος Α. Χριστόπουλος & Ιωάννης Μπαστιάς, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (τ. 3), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1990, σσ. 305-306.

⁶⁰² Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες τας οποίας έζησα...*, σσ. 19-20.

μπύρας. Στην αρχική παρέα, γρήγορα προστέθηκαν οι Άδωνις Κύρου, Παύλος Νιρβάνας, Γεώργιος Ροϊλός, Γ. Ζέζος, Βίκτωρας Δούσμανης, Σπύρος Δάσιος και αργότερα ο Ιωάννης Μεταξάς. Ως έκτακτα μέλη της παρέας λογίζονται οι Δημήτριος Ταγκόπουλος, Γεώργιος Τσοκόπουλος, Ι. Πετρίδης και Ε. Πολιτάκης. Οι φίλοι συγκεντρώνονταν αρχικά στην μυρραρία *Κλάιν* στην Ιερά Οδό και στη συνέχεια στη *Φιξ*. Οι συναθροίσεις τους συνέχισαν χωρίς διακοπή και κράτησαν από το 1898 έως το 1918⁶⁰³. Όπως βλέπουμε, οι τράγοι –και ανάμεσα σε αυτούς οι Ροϊλός, Δούσμανης, Μεταξάς– ξεκίνησαν τις συναντήσεις τους αμέσως μετά τον ατυχή πόλεμο του 1897. Ήταν η περίοδος κατά την οποία ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός ερχόταν ολοένα και πιο κοντά με τον αξιωματικό του Μηχανικού Βίκτωρα Δούσμανη.

Από όσα έχουμε συζητήσει έως τώρα, έχει υποστηριχθεί η θέση ότι *Η μάχη των Φαρσάλων* του Γεωργίου Ροϊλού, εν τέλει, συνιστά ένα είδος εικονογράφησης της έκθεσης του διαδόχου. Ο Ροϊλός έκανε εκτενή χρήση του περιεχομένου της έκθεσης που είχε συντάξει ο Βίκτωρας Δούσμανης· τόσο των πινάκων-σχεδιαγραμμάτων του παραρτήματος, όσο και του γραπτού κειμένου. Πέραν τούτου, ο μεγάλος πίνακας του Ροϊλού θα πρέπει να νοηθεί και ως ένα είδος επιλεκτικής εικονογράφησης των αναμνήσεων ορισμένων φίλων του, των αξιωματικών από το Επιτελείο του διαδόχου. Ως ένα παράδειγμα του είδους, συζητήσαμε τις καταγεγραμμένες μνήμες του ημερολογίου του Ιωάννη Μεταξά. Οι τρεις φίλοι –Ροϊλός, Δούσμανης, Μεταξάς– αφ’ ης στιγμής η ιδέα περί της φιλοτέχνησης μιας μεγάλης ζωγραφικής εικόνας υποχώρησης από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο έπεσε στο τραπέζι –και κάτι τέτοιο είχε συμβεί, τουλάχιστον στη σκέψη του ζωγράφου ήδη στα τέλη του 1897, όπως ισχυρίστηκε ο Επισκοπόπουλος– ο καθένας τους θα ήταν σε θέση να καταθέσει τις δικές του όψεις, να συνεισφέρει με τις προσωπικές του εμπειρίες από τις ημέρες εκστρατείας του ατυχούς πολέμου.

Η ιδέα για τη δημιουργία ενός μεγάλου μεγέθους πίνακα, μετατράπηκε έτσι σε ένα είδος “ομαδικής εργασίας”. Οι τρεις φίλοι –και μαζί όποιος από τους έτερους του περιβάλλοντός τους ήθελε και είχε τη δυνατότητα να το κάνει– εργάστηκαν για έναν κοινό στόχο, που δεν ήταν άλλος από τη διαπραγμάτευση του παρελθόντος, την

⁶⁰³ Δημήτριος Αλ. Γέροντας, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου...*, σσ. 110-111. Θα πρέπει να σημειώσουμε πως το 1898 οι Άδωνις Κύρου και Σπύρος Δάσιος ήταν οι δύο εκδότες της *Εστίας*, ήταν δηλαδή οι δύο νέοι εκδότες τους οποίους χρησιμοποίησε ο Δούσμανης για τη δημοσίευση της περιλήψης της έκθεσης του διαδόχου.

αναμόχλευση της ντροπιαστικής εκείνης συντριβής, με τρόπο εικαστικό. Ο σκοπός δεν ήταν μονάχα προκλητικός· όπως είπαμε, ήταν άλλο τόσο ιερός. Ο Δούσμανης είχε γράψει στα απομνημονεύματά του: «... επεζητείτο δια παντός τρόπου η αποκατάστασις της υπολήψεώς του»⁶⁰⁴. Αναφερόταν –σε ποιον άλλον;– στο διάδοχο Κωνσταντίνο και στην απολεσθείσα αίγλη που έπρεπε με κάθε τρόπο να ανακτηθεί. Η δυναμική που προσέφερε η τέχνη της ζωγραφικής ήταν γνωστή στον Δούσμανη, ο οποίος είχε ήδη συνδιοργανώσει σειρά καλλιτεχνικών εκθέσεων και εξακολουθούσε να το κάνει, κόντρα στις δυσχερείς συνθήκες ενός οπισθοδρομικού ευρωπαϊκού Βασιλείου. Το νέο είδος κοινωνικότητας που σιγά-σιγά αναδυόταν στην πόλη των Αθηνών στα τέλη του 19ου αιώνα, ήταν πρόσφορο για μια εντελώς εκλεπτυσμένη διαπραγμάτευση των δεδομένων του παρελθόντος, των γεγονότων που είχαν παρέλθει, εκείνης της ηθελημένα ξεχασμένης πραγματικότητας, της οποίας, ωστόσο, οι συνέπειες συνέχιζαν να βαραίνουν τους ώμους των Ελλήνων πολιτών, του Δανού βασιλέα τους και του γερμανόφιλου αρχιστρατήγου-διαδόχου του θρόνου.

⁶⁰⁴ Βίκτωρ Δούσμανης, *Ιστορικοί σελίδες της οποίας έζησα...*, σ. 26.

7. Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αντικειμένου

Στα τρία προηγούμενα υποκεφάλαια εξετάσαμε τη *Μάχη των Φαρσάλων* λαμβάνοντας ως κεντρικό άξονα, κατά κύριο λόγο, την εικόνα. Στο παρόν κεφάλαιο, ο ζωγραφικός πίνακας του Ροϊλού θα ερευνηθεί ως μοναδική χωροχρονική ύπαρξη, δηλαδή ως συγκεκριμένο υλικό αντικείμενο. Σκοπός μας εδώ είναι να ανασυνθέσουμε την πορεία του τρισδιάστατου ζωγραφικού πίνακα στο χρόνο. Κάτι που σημαίνει πως θα αναφερθούμε στην ολοκλήρωση του έργου, σε αγορές και ιδιοκτησιακές αλλαγές, σε περιστάσεις κατά τις οποίες εκτέθηκε, σε συντηρήσεις, επεμβάσεις και τροποποιήσεις που υπέστη σε σχέση με την αρχική του κατάσταση.

Ο Επισκοπόπουλος, ήδη στα τέλη του 1897, μας πληροφορούσε πως ο Ροϊλός είχε κατά νου να φιλοτεχνήσει μια μεγάλη εικόνα υποχώρησης. Η είδηση αυτή εκλαμβάνεται από μέρους μας ως η πρώτη αναγγελία περί σχεδίου –με την ευρεία έννοια– φιλοτέχνησης της *Μάχης των Φαρσάλων*. Το πιθανότερο είναι πως ο Ροϊλός δεν θα είχε ακόμη περάσει στην πράξη, με την έννοια πως δεν θα είχε σταθεί με τα πινέλα του μπροστά στην επιφάνεια του μεγάλου καμβά. Όμως, όπως έχουμε δει, είχε ήδη –με διάφορους τρόπους– εισέλθει στο προπαρασκευαστικό στάδιο. Σε κάθε περίπτωση, η αναγγελία του Επισκοπόπουλου εγκαινίασε μια σειρά από αναφορές –κυρίως στο περιοδικό *Πινακοθήκη*– περί της εξέλιξης του εγχειρήματος του Ροϊλού. Έτσι, η φιλοτέχνηση του έργου γινόταν ημέρα την ημέρα καλλιτεχνικό και κοινωνικό γεγονός για την Αθήνα της εποχής.

Στα τέλη του 1900, ο Ροϊλός είχε προχωρήσει τις εργασίες σε μεγάλο βαθμό. Ο μεγάλος του πίνακας, όπως ειπώθηκε τότε, σύντομα θα αποπερατωνόταν και σκοπός του ζωγράφου ήταν να τον εκθέσει στο εργαστήριό του⁶⁰⁵. Παραταύτα, ο Ροϊλός δεν σταμάτησε να δουλεύει τη ζωγραφική εικόνα κατά τη διάρκεια του επόμενου έτους. Η εργασία για τη *Μάχη των Φαρσάλων* συνεχίστηκε μέχρι και το καλοκαίρι του 1901, όταν ο διάδοχος Κωνσταντίνος επισκέφτηκε το εργαστήριο του ζωγράφου για να ποζάρει⁶⁰⁶. Η προσωπογράφηση του διαδόχου δεν αποκλείεται να ήταν η έσχατη ζωγραφική πράξη στην επιφάνεια του καμβά. Ωστόσο, μπορεί να υποθέσει κανείς πως θα είχαν απομείνει

⁶⁰⁵ «Από την Καλλιτεχνική Έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 19 Νοεμβρίου 1900.

⁶⁰⁶ «Καλλιτεχνική κίνησις...», σ. 122.

κάποιες λεπτομέρειες, λίγες τελευταίες διορθώσεις. Πάντως, πολύ γρήγορα ο ζωγράφος κάτω δεξιά στην επιφάνεια του καμβά, θα τοποθετούσε με κόκκινο χρώμα την υπογραφή του: *Γ. Ν. Ροϊλός*.

Η φιλοτέχνηση του μεγάλου πίνακα, όπως μαθαίνουμε, κράτησε δύο χρόνια. Ο Ροϊλός ξόδεψε για χάρη του φιλόδοξου σχεδίου σημαντικά ποσά⁶⁰⁷. Θα πρέπει να ερευνήσουμε σε βάθος το ζήτημα του κόστους παραγωγής. Πού βρήκε ο Ροϊλός τα χρήματα; Μήπως, εξ αρχής, ο πίνακας τού παραγγέλθηκε; Κι αν είναι έτσι, τίνος παραγγελία ήταν; Δυστυχώς, επί του παρόντος, είναι αδύνατο να αποφανθούμε με τρόπο τεκμηριωμένο. Όπως ισχυριστήκαμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ο μεγάλος καμβάς ήταν αποτέλεσμα της συνεργασίας του ζωγράφου με τον Δούσμανη. Οι δύο φίλοι είχαν συμπράξει για την ολοκλήρωση του έργου που θα αποκαθιστούσε το διάδοχο Κωνσταντίνο με καλλιτεχνικά μέσα και σε επίπεδο εικόνας. Δεν γνωρίζουμε, όμως, εάν ο πίνακας ήταν προϊόν παραγγελίας. Για την ώρα, ας αναρωτηθούμε κάτι το απλούστερο: δούλευε ο Ροϊλός με παραγγελίες;

Η απάντηση είναι αυτονόητη, δεδομένου ότι όπως κάθε ζωγράφος δεν θα μπορούσε παρά να επιδιώκει την εξασφάλιση παραγγελιών. Οι προσωπογραφίες θα ήταν οι πιο συνηθισμένες περιπτώσεις σε ό,τι αφορά και τον ίδιο. Εξάλλου, ως προσωπογράφος ήταν περιζήτητος. Όπως και να έχει το πράγμα, το ερώτημα του τέθηκε δέκα χρόνια μετά. Όμως, αφορούσε ένα άλλο έργο του και συγκεκριμένα *Το μαρτύριο του Πατριάρχη Γρηγορίου*. Η απάντηση που έδωσε ο ζωγράφος τότε, ήταν πως όχι, ο μεγάλου μεγέθους πίνακας με τον Γρηγόριο τον Ε΄ δεν του είχε παραγγελθεί⁶⁰⁸. Η ερώτηση, ωστόσο, του είχε τεθεί με αφορμή έναν πίνακα μεγάλων διαστάσεων με θέμα ιστορικό. Στο μέλλον, οφείλουμε εμείς πλέον –αντί του Ροϊλού, να δώσουμε μια απάντηση σε ό,τι αφορά το μεγάλο καμβά για τον πόλεμο του 1897.

Η πρώτη περίπτωση έκθεσης της *Μάχης των Φαρσάλων* έλαβε χώρα στο εργαστήριο του καλλιτέχνη. Στα τέλη του 1901, οι φιλότεχνοι των Αθηνών είχαν τη δυνατότητα να περάσουν από το ατελιέ του Ροϊλού στο Πολυτεχνείο, για να θαυμάσουν την επική ζωγραφική δημιουργία⁶⁰⁹. Έτσι, όντας ολοκληρωμένος, ο μεγάλος πίνακας συνέχιζε να βρίσκεται στο επίκεντρο ενός κοινωνικού και καλλιτεχνικού γεγονότος,

⁶⁰⁷ Άγγελος Τανάγρας, «Από την έκθεσιν του δημαρχείου...»

⁶⁰⁸ «Συνομιλία μετὰ καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός...»

⁶⁰⁹ «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, τ.3 Δεκέμβριος 1901, σ. 208.

όπως ακριβώς και κατά τη φάση της φιλοτέχνησης. Πόσοι επισκέφθηκαν το ατελιέ του καλλιτέχνη; Δεν μπορούμε να ξέρουμε. Ποια ήταν η πρώτη εντύπωση που άφησε η μεγάλη εικόνα του ατυχούς πολέμου; Ας δούμε μία μόνο πλευρά της απάντησης, ίσως την πλέον επιφανή.

Ο Κωνσταντίνος Καβάφης ήταν ένας από εκείνους που επισκέφθηκαν το εργαστήριο του Ροϊλού. Ωστόσο, η δική του επίσκεψη είχε πραγματοποιηθεί την 28η Ιουνίου του 1901, δηλαδή μισό χρόνο πριν να ανακοινωθεί η δυνατότητα επίσκεψης του κοινού στο εργαστήριο του ζωγράφου, με αφορμή τον περατωμένο πίνακα. Το απόγευμα της ημέρας εκείνης, ο ποιητής μπήκε στο ατελιέ του ζωγράφου, συνοδευόμενος από τον Γεώργιο Τσοκόπουλο. Οι δύο άνδρες συνάντησαν τον Ροϊλό, είδαν τον πίνακα. Για το παρουσιαστικό του ζωγράφου, ο Καβάφης σημείωσε στο ημερολόγιό του θετικά σχόλια· όχι όμως και για το περιβόητο έργο⁶¹⁰.

Προχωράμε στον Ιανουάριο του 1902 και πληροφορούμαστε πως ο πίνακας, παρότι είχε επιτέλους ολοκληρωθεί, δεν είχε ακόμη εκτεθεί⁶¹¹. Φαίνεται πως το άνοιγμα του εργαστηρίου στο κοινό δεν θεωρήθηκε ως μια επίσημη περίπτωση έκθεσης του έργου. Η πρωταρχική παρουσίαση του μεγάλου καμβά θα γινόταν, όπως ξέρουμε από το προηγούμενο κεφάλαιο, στην έκθεση του Δημαρχείου το 1902.

Μιλήσαμε εκτενώς για την έκθεση του 1902 και αναφερθήκαμε στην παρουσία της βασιλικής οικογένειας στο Δημαρχείο. Η παρουσία των βασιλέων δεν σήμαινε μονάχα τιμή για τους διοργανωτές και τους συμμετέχοντες καλλιτέχνες· για τους δεύτερους, σήμαινε παράλληλα και ενδεχόμενο αγοράς έργων. Είναι αδύνατο ο ζωγράφος να μην αξίωνε πως ο μεγάλος καμβάς θα έφευγε από τα χέρια του, θα άλλαζε ιδιοκτήτη, με αντίτιμο ανάλογο των κόπων και των θυσιών του. Εάν μια αξίωση σαν αυτή δεν ίσχυσε από μέρους του, αυτό θα σήμαινε πως ο Ροϊλός είχε δεχθεί παραγγελία για τη φιλοτέχνηση του πίνακα. Όμως, αυτό είναι κάτι το οποίο –το είπαμε ήδη– δεν το γνωρίζουμε, δεν μπορούμε να το απαντήσουμε μετά βεβαιότητας. Παραταύτα, όπως θα φανεί και στη συνέχεια, μια εξαρχής παραγγελία του πίνακα δεν έγινε, τουλάχιστον όχι

⁶¹⁰ Δυστυχώς, η λέξη που χρησιμοποίησε ο ποιητής για να χαρακτηρίσει τον πίνακα είναι δυσανάγνωστη. Πάντως, είναι φανερό πως πρόκειται για λέξη που φέρει αρνητικό πρόσημο. Αντιθέτως, τα έργα του Ιακωβίδη έκαναν καλή εντύπωση στον ποιητή, βλ. Κ. Π. Καβάφης, *Το πρώτο ταξίδι στην Ελλάδα...*, σσ. 35-36.

⁶¹¹ Κάποιος, «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”...», σ. 254.

με την έννοια μιας ρητής δήλωσης από ένα πρόσωπο, το οποίο του υποσχέθηκε ότι το ίδιο θα αγόραζε τον πίνακα.

Εν πάση περιπτώσει, ο Ροϊλός δεν μπορεί να μην αξίωνε, να ήλπιζε, να πίστευε, ότι ο μεγάλος του καμβάς θα γινόταν περιζήτητος, τόσο από μέρους των κρατικών φορέων, όσο και από ιδιώτες, κυρίως από όσους είχαν σχέση με τον ελληνοτουρκικό πόλεμο. Η βασιλική οικογένεια, πράγματι, ενδιαφέρθηκε και απέκτησε έργα του Ροϊλού. Παρόλα αυτά, δεν αγόρασε το μεγάλο πίνακα. Ποια έργα του Ροϊλού πουλήθηκαν με αφορμή την έκθεση στο Δημαρχείο; Όπως μαθαίνουμε, η βασίλισσα απέκτησε δύο μικρού μεγέθους σπουδές για το μεγάλο πίνακα. Έτσι, χάρη στην κίνηση της βασίλισσας, γνωρίζουμε πως δύο από τα δεκαέξι μικρού μεγέθους έργα που είχε διασκορπίσει ο Ροϊλός στην αίθουσα του Δημαρχείου ήταν α) ένας σαλπικτής του στρατού και β) ένα γαϊδουράκι φορτωμένο με πολεμοφόδια⁶¹².

Κι ο μεγάλος καμβάς; Κανείς δεν ενδιαφέρθηκε για την αγορά του; Ορισμένοι συμβούλευαν προς πάσα κατεύθυνση, προς κάθε αρμόδιο, ότι το έργο δεν θα έπρεπε να γίνει κτήμα ιδιώτη και πιο συγκεκριμένα ότι το Υπουργείο των Στρατιωτικών οφείλε να τον αποκτήσει⁶¹³. Επιπλέον, από ανταποκρίσεις των εφημερίδων πληροφορούμαστε πως κυκλοφόρησαν φήμες περί αγοράς του έργου από το Δήμο Αθηναίων⁶¹⁴. Και πάλι, όμως, τίποτε δεν συνέβη· ο δήμαρχος Σπυρίδων Μερκούρης, δεν προχώρησε στην αγορά του έργου. Με αποτέλεσμα, *Η μάχη των Φαρσάλων* να ξεμείνει στα χέρια του Ροϊλού και από την αίθουσα του Δημαρχείου –το πιθανότερο– να επιστρέψει στο εργαστήριό του, στο χώρο στον οποίο είχε φιλοτεχνηθεί.

Το ζήτημα της μη πώλησης του μεγάλου καμβά δεν είναι άνευ σημασίας· κάθε άλλο. Ο Ροϊλός είχε επενδύσει πολλά σε αυτό το έργο: χρόνο, κόπο, χρήμα, προσδοκώμενα κέρδη, φήμη, υστεροφημία, κοινωνική και επαγγελματική καταξίωση. Εξάλλου, δεν είναι μικρό πράγμα να περιμένει κανείς πως το δημιούργημά του θα γίνει αντικείμενο «πλειστηριασμού», μα εν τέλει να μη βρίσκεται κανείς να το αγοράσει. Κανείς, λοιπόν, δεν ήθελε τον πίνακα; Κανείς δεν βρέθηκε να καλύψει τις βλέψεις και τις αξιώσεις του ζωγράφου; Μήπως ο Ροϊλός στάθηκε υπερβολικά απαιτητικός με τα χρήματα που στόχευε να βγάλει; Ή, μήπως, είχε κατά νου πως ο μεγάλος πίνακας θα

⁶¹² «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω...» .

⁶¹³ Άγγελος Τανάγρας, «Από την έκθεσιν του δημαρχείου...» .

⁶¹⁴ «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω...» .

κοσμούσε συγκεκριμένο χώρο –ένα δημόσιο κτήριο ή ένα ιδιωτικό μέγαρο, επί παραδείγματι– και συνεπώς απέρριψε προτάσεις; Δυστυχώς, δεν γνωρίζουμε. Πιστεύουμε, όμως, πως ο βασικός λόγος για τη μη πώληση της *Μάχης των Φαρσάλων* είχε σχέση με το θέμα που απεικόνιζε. Μικρή σημασία έχει ο τρόπος με τον οποίο απέδωσε ο Ροϊλός το βασικό θέμα του πίνακα, το διάδοχο Κωνσταντίνο· *Η μάχη των Φαρσάλων* δεν έπαυε να φέρνει στο νου μια ήττα οδυνηρή, μια σελίδα ντροπιαστική από την πρόσφατη περιπέτεια του έθνους. Ποιος Έλληνας θα ήθελε να έχει εμπρός του μια εικόνα που σε καθημερινή βάση θα του θύμιζε τις καταστροφικές ημέρες του 1897;

Καμία αναφορά σε μια χαμένη μάχη, όπως είναι εύλογο, δεν είναι ευπρόσδεκτη⁶¹⁵. Ο Adolph Menzel, ο διάσημος πολεμικός ζωγράφος στον οποίο αναφερθήκαμε, δυσκολεύτηκε να πουλήσει σε αντάξια τιμή το γιγαντιαίο πίνακα μιας ήττας⁶¹⁶. Πέντε χρόνια μετά το ατυχές '97, οι Έλληνες εξακολουθούσαν να νιώθουν ηττημένοι. Όμως, δεν ήταν το μοναδικό ευρωπαϊκό έθνος που είχε ηττηθεί. Το γεγονός πως πολλοί γαλλικοί πίνακες μετά το γαλλοπρωσικό πόλεμο έδειχναν μόνο Γάλλους στρατιώτες ή η παρουσία του εχθρού ήταν η ελάχιστη δυνατή, έχει υποστηριχτεί πως εξέφραζε τόσο μια ψυχολογική αντίδραση στην ήττα από μέρους των Γάλλων, όσο και απαρέσκεια έναντι του παραδοσιακού τύπου της πανοραμικής ζωγραφικής μαχών, στον οποίο επιλέγονταν λίγα αρχηγικά υποκείμενα, ενώ από την άλλη ο κοινός στρατιώτης παρέμενε ο απρόσωπος συμμετέχων στην παράταξη⁶¹⁷. Γυρίζοντας πίσω στη δική μας περίπτωση, μένει να αναρωτηθούμε (συνολικά κι όχι μονάχα για μία περίπτωση), πώς διαχειρίστηκαν οι Έλληνες σε επίπεδο εικόνας τη δική τους συντριβή⁶¹⁸.

Η επόμενη περίπτωση κατά την οποία εκτέθηκε *Η μάχη των Φαρσάλων* –και η οποία συνιστούσε μιαν ακόμη μεγάλη ευκαιρία για τον Ροϊλό να πουλήσει τον πίνακα– ήταν η Διεθνής Έκθεση Αθηνών, το 1903. Ο εκθεσιακός χώρος ήταν το Ζάππειο Μέγαρο. Τα εγκαίνια έγιναν στις αρχές του Ιουνίου. Τη φορά αυτή δεν μιλάμε για μια έκθεση αμιγώς καλλιτεχνική. Οι συμμετοχές προέρχονταν από πολλούς και

⁶¹⁵ Η. Γ. Μυκονιάτης, *Το εικοσινένα στη ζωγραφική: συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας του αγώνα*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (διδακτορική διατριβή), 1979, σ. 117.

⁶¹⁶ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 92.

⁶¹⁷ Peter Paret, *Imagined battles...*, p. 89.

⁶¹⁸ Γνωρίζουμε πως είναι ήδη έτοιμη η μεταδιδακτορική εργασία της Κωνσταντίνης Ντακόλια, η οποία εξετάζει τη διαμέσου των έργων τέχνης διαχείριση της ήττας στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Ωστόσο, για την ανακοίνωση των πορισμάτων της έρευνας θα πρέπει να περιμένουμε, εξ όσων έχουμε πληροφορηθεί από την ίδια την ερευνήτρια, μέχρι το ερχόμενο φθινόπωρο (2019).

διαφορετικούς παραγωγικούς κλάδους. Επιπλέον, η έκθεση ήταν διεθνής· έτσι οι δημιουργοί δεν θα μπορούσε παρά να είναι διάφορων εθνικοτήτων⁶¹⁹. Τα έργα που παρουσίασε ο Ροϊλός ήταν και πάλι πολυάριθμα και πλέον είχαν όλα ως θέμα τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897.

Έχουμε την τύχη να διαθέτουμε τον κατάλογο με τα έργα τέχνης που παρουσιάστηκαν στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών. Στη λίστα, κατά κύριο λόγο, μας αφορούν τα έργα που εξέθεσε ο Ροϊλός. Είναι τα εξής:

- α) *Γεντζέλια* (No 5, σ. 3)
- β) *Φάρσαλα* (No 15, σ. 5)
- γ) *Σπουδή κεφαλής* (No 29, σ. 5)
- δ) *Δελέρια* (No 127, σ. 15)
- ε) *Στρατιώται* (σκαρίφημα) (No 128, σ. 15)
- στ) *Ο κ. Σαπουντζάκης* (Σπουδή) (No 129, σ. 15)
- ζ) *Σπουδή ίππου* (No 131, σ. 15)
- η) *Στρατιώτης* (σκαρίφημα) (No 133, σ. 15)
- θ) *Τοπείον* (No 134, σ. 17)
- ι) *Σπουδή (ο κ. Γρίβας)* (No 144, σ. 17)
- ια) *Το Κάρρον* (No 145, σ. 17)
- ιβ) *Τοπείον Φαρσάλων* (No 156, σ. 19)
- ιγ) *Τοπείον* (No 164, σ. 19)
- ιδ) *Τοπείον* (σχεδιογράφημα) (No 59, σ. 33)⁶²⁰.

Ο μεγάλος πίνακας με τη *Μάχη των Φαρσάλων* είναι το έργο που καταχωρήθηκε ως *Φάρσαλα*. Ορισμένα από τα έργα του Ροϊλού –και ανάμεσά τους ο μεγάλος καμβάς– είχαν ξαναπαρουσιαστεί τον προηγούμενο χρόνο στο Δημαρχείο. Δεν αποκλείεται και κάποια από τα υπόλοιπα. Στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών, ο συνολικός αριθμός των έργων

⁶¹⁹ Α. Αλυάτης, «Λόγοι και αντίλογοι. Διεθνής έκθεσις Αθηνών», *Τα Παναθήναια*, τ. 6, 15 Ιουνίου 1903, σσ. 540-542.

⁶²⁰ Βλ. «Κατάλογος Διεθνούς Εκθέσεως Αθηνών – Τμήμα Καλλιτεχνίας», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/545_1903.pdf (πρόσβαση: 5/6/2019).

τέχνης ήταν κατά πολύ μεγαλύτερος σε σύγκριση με το Δημαρχείο⁶²¹. Επομένως, η εντύπωση που έδωσαν τα έργα του Ροϊλού δεν θα μπορούσε να είναι η ίδια. Η δυναμική των πολεμικών έργων του Ροϊλού είχε πια εξασθενήσει. Στο Ζάππειο, ο Γεώργιος Ροϊλός δεν ήταν ο καλλιτέχνης που θριάμβευσε. Βεβαίως, στον Τύπο ξαναέγινε λόγος για το μεγάλο καμβά, όχι όμως με την ένταση και τη συχνότητα που είχε συμβεί έναν χρόνο πριν.

Από τους τίτλους των έργων στον κατάλογο της έκθεσης, συμπεραίνουμε α) πως ο ζωγράφος είχε φιλοτεχνήσει σπουδές για τους Σαπουντζάκη και Γρίβα (δεν διευκρινίζεται όμως για ποιον από τους δύο, τον Κωνσταντίνο ή τον Αλέξη), πράγμα που σημαίνει πως τα δύο αυτά ονόματα αντιστοιχίζονται στο μεγάλο καμβά με απεικονιζόμενα πρόσωπα, επιβεβαιώνοντας όσα έχουμε υποστηρίξει. Το ίδιο ισχύει και για την τοποθεσία των Φαρσάλων, πως δηλαδή β) ο Ροϊλός έκανε προεργασία με πλήθος μελετών σε ό,τι αφορά το τοπίο, πριν να προχωρήσει στη φιλοτέχνηση της εικόνας του. Τέλος, διαπιστώνουμε πως γ) στη Διεθνή Έκθεση Αθηνών, ο Ροϊλός παρουσίασε και τα τρία μεγάλα έργα που είχε φτιάξει έως τότε για τον πόλεμο του 1897 –δηλαδή, την «τριλογία» *Δελέρια*, *Γεντζέλια*, “*Φάρσαλα*”, κάτι το οποίο δεν είχε κάνει στο Δημαρχείο. Βασιλέας και διάδοχος δεν παρέλειψαν να επισκεφτούν κι αυτή την έκθεση⁶²². Στον κατάλογο, τα *Δελέρια* είχαν καταχωρηθεί ως ιδιοκτησία του διαδόχου. Δεν θα συνέβαινε, όμως, το ίδιο με το μεγαλύτερο καμβά του Ροϊλού, αφού τόσο ο Γεώργιος, όσο και ο Κωνσταντίνος, για μια ακόμη φορά δεν θέλησαν να αγοράσουν τη *Μάχη των Φαρσάλων*.

Λίγες ημέρες μετά τα εγκαίνια της Διεθνούς Έκθεσης Αθηνών, ο Ροϊλός έφυγε για την Ιταλία, με σκοπό μάλιστα να μην επιστρέψει. Κάτι τέτοιο, λέει ο Καλογερόπουλος, ήταν μη αναμενόμενο, ήταν αιφνίδιο. Ο ζωγράφος άφησε πίσω την Ελλάδα και την έδρα στη Σχολή. Ο Καλογερόπουλος απέδωσε τη φυγή του Ροϊλού σε λόγους υγείας και πιο συγκεκριμένα στην απογοήτευση⁶²³. Οι λόγοι που θα είχε ο ζωγράφος για να είναι απογοητευμένος, όπως έχουμε πει, δεν ήταν λίγοι. Θα πρέπει, άραγε, να συμπεριλάβουμε σε αυτούς το γεγονός ότι δεν είχε καταφέρει να πουλήσει τη *Μάχη των Φαρσάλων*; Είμαστε της άποψης πως ναι· το γεγονός της μη πώλησης του

⁶²¹ Τα ζωγραφικά και τα γλυπτικά έργα ήταν συνολικά 416, βλ. «Κατάλογος Διεθνούς Εκθέσεως Αθηνών – Τμήμα Καλλιτεχνίας...».

⁶²² «Εις την Πινακοθήκην. Ο Διάδοχος εις την Έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 5 Ιουνίου 1903.

⁶²³ Δάφνης, «Σημειώσεις ενός μηνός...», τχ. 30, σ. 120.

έργου, μάλιστα, ίσως συνιστά τον κυριότερο λόγο για τη φυγή του ζωγράφου από τη χώρα, μια φυγή που εγκαινίασε τη δεύτερη περίοδο παραμονής του Ροϊλού στο εξωτερικό.

Ο Ροϊλός έμεινε εκτός Ελλάδας περίπου πέντε χρόνια. Το 1908 επέστρεψε από την Αγγλία. Στο παρόν κεφάλαιο, οφείλουμε να αναρωτηθούμε πού βρισκόταν εν τω μεταξύ ο πίνακας. Ποιος είχε στην κατοχή του το μεγάλο καμβά του Ροϊλού, στο διάστημα κατά το οποίο ο ζωγράφος έλειπε στο εξωτερικό; Να βρισκόταν το έργο κρεμασμένο σε κάποιον τοίχο του οικογενειακού σπιτιού των Ροϊλών; Να το είχε εμπιστευτεί ο ζωγράφος σε κοντινό του πρόσωπο; Πόσο πιθανό είναι να το είχε παραχωρήσει πρόσκαιρα στην Πινακοθήκη της Σχολής; Αν και το ζήτημα είναι εξαιρετικά σημαντικό, για μια ακόμη φορά αδυνατούμε να απαντήσουμε με βεβαιότητα.

Πάντως, το Μάρτιο του 1909 –κι ενώ ο Ροϊλός είχε επιστρέψει στην Ελλάδα– μαθαίνουμε πως τη *Μάχη των Φαρσάλων* συνέχιζε να την καμαρώνει ο ίδιος. Ο μεγάλος πίνακας καταλάμβανε έναν ολόκληρο τοίχο στο εργαστήριό του⁶²⁴. Συνεπώς, ο πίνακας δεν είχε πουληθεί, είχε για τα καλά ξεμείνει στα χέρια του δημιουργού. Ο Ροϊλός έπρεπε –και φαίνεται πως ήθελε– κάτι να γίνει με το περίφημο έργο του. Ο Καλογερόπουλος, ανέλαβε δράση. Αρχικά, πληροφόρησε τους αναγνώστες του περιοδικού του πως στο παρελθόν ένας πρώην υπουργός των Στρατιωτικών⁶²⁵ είχε προτείνει στον Ροϊλό 12.000 δρχ. για το μεγάλο πίνακα, όμως τότε ο ζωγράφος είχε αρνηθεί. Το ποσό για έναν ζωγραφικό πίνακα την εποχή εκείνη ήταν αστρονομικό⁶²⁶. Στη συνέχεια, ο Καλογερόπουλος έκρινε πως ο Ροϊλός, χρόνια μετά, είχε γίνει πιο πρακτικός –και επίσης πιο πατριωτικός– και πως κατά πάσα πιθανότητα δεν θα αρνιόταν πλέον μια αντίστοιχη πρόταση⁶²⁷.

Και πάλι, όμως, το έργο δεν το αγόρασε κανείς. Πότε, λοιπόν, πωλήθηκε *Η μάχη των Φαρσάλων*; Πότε, επιτέλους, έφυγε από τα χέρια του ζωγράφου; Τα δεδομένα που

⁶²⁴ Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 16.

⁶²⁵ Δεν αποκλείεται ο Καλογερόπουλος να υπονοεί τον Κωνσταντίνο Γρίβα, τον αντισυνταγματάρχη Πεζικού στον οποίο έχουμε αναφερθεί, ο οποίος, όπως είπαμε, είναι πιθανό να απεικονίζεται στη *Μάχη των Φαρσάλων*. Ο Γρίβας διετέλεσε υπουργός των Στρατιωτικών στην Κυβέρνηση του Θεοτόκη, τον Ιούνιο του 1903, βλ. Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ'), σ. 178.

⁶²⁶ Οι τιμές που δόθηκαν το έτος 1900 για τις εγχώριες ελαιογραφίες (η διαπίστωση προέκυψε από τις τιμές στον κατάλογο της έκθεσης της Εταιρείας Φιλοτέχνων το έτος 1900) κυμαίνονταν από 150 έως 1.500 δρχ. (σπανίως περισσότερο). Βέβαια, όταν επρόκειτο για έργα ξένων –ακόμη και μη γνωστών καλλιτεχνών– οι τιμές ανέβαιναν κατακόρυφα, βλ. Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή...*, σσ. 177 & 230.

⁶²⁷ Δ. Ι. Καλογερόπουλος, «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια...», σ. 16.

διαθέτουμε, λένε πως ο πίνακας έλειπε από την ατομική έκθεση του 1927⁶²⁸. Η ανάμνηση και ο τρόπος με τον οποίο ο Ηλιάδης διατυπώνει την πληροφορία που μας δίνει, μοιάζει να δηλώνουν, όχι πως ο Ροϊλός δεν θέλησε να συμπεριλάβει το έργο στην έκθεση, αλλά πως ο πίνακας είχε ήδη πωληθεί. Και είναι πράγματι έτσι, καθώς έχουμε στη διάθεσή μας μian άλλη πληροφορία που λέει ότι στα 1927 *Η μάχη των Φαρσάλων* βρισκόταν στη Συλλογή Λούλη⁶²⁹. Έτσι, δύο είναι τα βασικά ερωτήματα που θα πρέπει να απαντηθούν: α) πότε ακριβώς αγόρασε ο Λούλης τον πίνακα και β) γιατί θέλησε να τον αγοράσει;

Στο σημείο αυτό θα κάνουμε μια παρένθεση για να αναφερθούμε εν συντομία στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του Κοσμά Στάθη. Ο Στάθης υπήρξε μαθητής του Νικηφόρου Λύτρα⁶³⁰. Όντας ζωγράφος, κάποια στιγμή αποφάσισε να ασχοληθεί με το εμπόριο έργων τέχνης. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '20, διοργάνωσε στο Βόλο σειρά εκθέσεων. Το Μάιο του 1923, ο Ροϊλός συμμετείχε στην Πανελλήνια Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής που έγινε στη θεσσαλική πόλη⁶³¹. Το Νοέμβριο του 1926 συμμετείχε στην έκθεση ζωγραφικής που διοργάνωσε ο Στάθης και πάλι στο Βόλο⁶³². Ίσως, πάλι, να έλαβε μέρος και στην έκθεση του Στάθη, στην ίδια πόλη, το 1925⁶³³. Έτσι, τείνουμε να πιστεύουμε πως δεν είναι διόλου απίθανο, ο Στάθης σε μία από τις εκθέσεις του να συμπεριέλαβε τη *Μάχη των Φαρσάλων* και στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο Λούλης να πήρε την απόφαση να αγοράσει το έργο. Ποιος, όμως, ήταν ο Λούλης;

Ο Χρήστος Λούλης μαζί με τα αδέρφια του, ίδρυσαν κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα την ομώνυμη οικογενειακή αλευροβιομηχανία στο Βόλο⁶³⁴. Η Συλλογή του Λούλη, γύρω στα 1930 ήταν η μεγαλύτερη στην Ελλάδα. Ένα μέρος από τα έργα της Συλλογής, ο βιομήχανος τα είχε προμηθευτεί από τον Κοσμά Στάθη. Σύμφωνα με τον Ηλιάδη, είπαμε και πριν, ο Λούλης είχε ενδιαφερθεί για το *Χαίρε Ραββί* του Ροϊλού. Σε

⁶²⁸ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σ. 91.

⁶²⁹ Στέφανος Ξενόπουλος, «Ελληνες ζωγράφοι: Γεώργιος Ροϊλός...», σ. 8.

⁶³⁰ Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέχνης...*, σσ. 234-235 & 242-243.

⁶³¹ Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Η θεσσαλική ζωγραφική (1500-1980)*, Αθήνα, 1980, σ. 92.

⁶³² Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Η θεσσαλική ζωγραφική...*, σσ. 116-117.

⁶³³ Λέμε ίσως διότι δεν είμαστε βέβαιοι εάν το 1925 πραγματοποιήθηκε έκθεση του Στάθη στο Βόλο, βλ. Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Η θεσσαλική ζωγραφική...*, σσ. 155 & 237.

⁶³⁴ Βλ. «Μύλοι Λούλη – Ημερομηνίες-σταθμοί του 20ου αιώνα», στο: <https://www.loulismills.gr/20os-aionas> (πρόσβαση: 17/6/2019).

κάθε περίπτωση, στη συλλογή του Λούλη ο πίνακας που φιγουράριζε, όπως χαρακτηριστικά σημειώνεται, δεν ήταν άλλος από τη *Μάχη των Φαρσάλων*⁶³⁵.

Σε ό,τι αφορά το ερώτημα για ποιο λόγο ο Λούλης θέλησε να αποκτήσει το μεγάλο πίνακα· να στάθηκε, άραγε, η σύνδεση του τίτλου, της θέσης μάχης, της τοποθεσίας, επαρκής αιτία; Ή, μήπως, ήταν η απεικόνιση μιας θεσσαλικής πεδιάδας, ένας δεσμός, μια σύνδεση, με τις επιχειρηματικές δραστηριότητες της οικογενείας; Ο Κωνσταντίνος ο Α΄ πέθανε τον Ιανουάριο του 1923. Μήπως η παρουσία του Κωνσταντίνου στο μεγάλο πίνακα ήταν αρκετή για την αγορά; Δυστυχώς, προς ώρας, η επικοινωνία με την οικογένεια Λούλη στάθηκε αδύνατη. Μόνο έτσι θα μπορούσαμε να αποφανθούμε με βέσιμο τρόπο.

Ο Χρήστος Λούλης πέθανε το 1935. Κληρονόμος της διαθήκης του ήταν η ανιψιά του, η Λούλα Κρασιώτη, στην κατοχή της οποίας γνωρίζουμε πως μέχρι και το 1980 είχε μείνει μεγάλο μέρος της Συλλογής του θείου της⁶³⁶. Μετά το θάνατο του Χρήστου Λούλη, συναντάμε στη βιβλιογραφία τις εξής δύο διατυπώσεις:

α) Κάτοχος η Συλλογή Λούλη – ιδιοκτησίας Κρασιώτη⁶³⁷

β) Κάτοχος η Συλλογή Κρασιώτη⁶³⁸

Από τις χρονολογίες των πέντε εκδόσεων στις οποίες παραπέμναμε, καταλαβαίνουμε ότι τα πράγματα δεν είναι πάντοτε ξεκάθαρα. Αναλόγως του από πού αντλεί ο κάθε συγγραφέας, αλλάζει και ο κάτοχος του μεγάλου πίνακα του Ροϊλού. Στην περίπτωση των Λούλη και Κρασιώτη, πάντως, το “τοπίο” δεν είναι τόσο θολό. Εν πάση περιπτώσει, από τη βιβλιογραφική αναζήτηση, προκύπτει ως επόμενος κάτοχος του έργου η Συλλογή του Λάμπρου Ευταξία. Πότε ο Ευταξίας απέκτησε το μεγάλο καμβά; Η πρώτη αναφορά που συναντάμε στο όνομά του ως κατόχου του έργου, είναι στον ιστορικό τόμο του

⁶³⁵ Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Η θεσσαλική ζωγραφική...*, σ. 155.

⁶³⁶ Φώτης Νικ. Βογιατζής, *Η θεσσαλική ζωγραφική...*, σσ. 155-156.

⁶³⁷ Βλ. α) Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι...*, σσ. 259-261 και β) Μάνος Στεφανίδης, «Ροϊλός...», σ. 177.

⁶³⁸ Βλ. α) Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της τέχνης...*, σ. 395, β) Χρύσανθος Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική...*, σ. 163 και γ) Γεώργιος Α. Χριστόπουλος & Ιωάννης Μπαστιάς, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (τ. 9Α), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1991, σ. 95.

Μαρκεζίνη, το 1966⁶³⁹. Εδώ, ξεκινά η ανάδυση καιρίων ερωτημάτων: να πέρασε, άραγε, ο μεγάλος πίνακας στη Συλλογή Ευταξία, απευθείας από τη Συλλογή Κρασιώτη, στα χρόνια γύρω στο 1966; Μήπως, υπήρξε ένας ή περισσότεροι ενδιάμεσοι σταθμοί, μία ή περισσότερες γέφυρες μεταξύ των δύο συλλογών τέχνης, των Συλλογών της Λούλας Κρασιώτη και του Λάμπρου Ευταξία; Πέραν αυτών των ερωτημάτων, θέτουμε τον ίδιο προβληματισμό όπως με τον Χρήστο Λούλη: τι λόγους είχε ο Λάμπρος Ευταξίας να αποκτήσει τη *Μάχη των Φαρσάλων*; Γιατί προχώρησε στην αγορά του μεγάλου καμβά, εάν όντως συνέβη κάτι τέτοιο; Και πάλι είναι απαραίτητη μια σύντομη παράκαμψη πριν να απαντήσουμε· μια παράκαμψη που διέρχεται για άλλη μια φορά από τον Βίκτωρα Δούσμανη.

Ο Βίκτωρας Δούσμανης είχε έναν αδερφό, τον Σοφοκλή, αξιωματικό του Πολεμικού Ναυτικού⁶⁴⁰. Ο Σοφοκλής Δούσμανης διετέλεσε κυβερνήτης του θωρηκτού Αβέρωφ και αποστρατεύτηκε το 1923 με το βαθμό του αντιναύαρχου, αφού είχε προλάβει να γίνει αρχηγός του Γενικού Επιτελείου του Ναυτικού. Σε ό,τι αφορά την προσωπική του ζωή, ο Σοφοκλής είχε νυμφευθεί τη Μαρία Βούρου, κόρη του Κωνσταντίνου Βούρου και αδερφή της μητέρας του Λάμπρου Ευταξία. Μετά το γάμο του, ο Σοφοκλής έζησε στην οικία Βούρου. Έχουμε στη διάθεσή μας την πληροφορία πως τμήμα της οικοσκευής του και των προσωπικών του αντικειμένων φυλάσσονται σήμερα στο Μουσείον της Πόλεως των Αθηνών⁶⁴¹. Συνεπώς, ανοίγεται μπροστά μας το ισχυρό ενδεχόμενο ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού να έφτασε στην κατοχή του Λάμπρου Ευταξία διαμέσου της μεταβίβασης της οικοσκευής του Σοφοκλή στον ίδιο. Ας ακολουθήσουμε το νήμα του συγκεκριμένου περιουσιακού περάσματος, να δούμε πού θα μας οδηγήσει.

Από τα δύο αγόρια, ο Βίκτωρας ήταν ο μεγάλος αδερφός. Είχε γεννηθεί το 1861, ενώ ο Σοφοκλής επτά χρόνια μετά, το 1868. Και οι δύο γεννήθηκαν στην Κέρκυρα. Ο

⁶³⁹ Σπυρίδων Β. Μαρκεζίνης, *Πολιτική ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος. Η συνταγματική βασιλεία 1863-1909* (τ. Β'), Αθήνα, Πάπυρος, 1966, σ. 296.

⁶⁴⁰ Την προσωπογραφία του Σοφοκλή δια χειρός Ροϊλού, μπορεί κανείς να τη δει στο Ναυτικό Μουσείο Πειραιά, βλ. https://anemourion.blogspot.com/2017/10/blog-post_264.html (πρόσβαση: 13/6/2019). Για τους αδερφούς Δούσμανη, δόθηκε πρόσφατα μια διάλεξη, βλ. «Διάλεξη για τους αδερφούς Δούσμανη», στο: <https://www.kifisianews.gr/dousmani-elefthero-panepistimio-kifisias/> (πρόσβαση: 13/7/2019).

⁶⁴¹ Βλ. «Εκδήλωση στην μνήμη του ναύαρχου Σοφοκλή Δούσμανη, Κυβερνήτου του Αβέρωφ, επ' ευκαιρία της εκατονταετηρίδος από της απελευθερώσεως της Λέσβου», στο: <http://mikros-romios.gr/sofoklis-dousmanis/> (πρόσβαση: 15/4/2018).

Βίκτωρας έφυγε πρώτος από τη ζωή· αυτό συνέβη το 1949. Ο Σοφοκλής έζησε άλλα τρία χρόνια· πέθανε το 1952⁶⁴². Αν υποθέσουμε πως έχουμε δίκιο, πως δηλαδή ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού πράγματι βρέθηκε στη Συλλογή Ευταξία διαμέσου της κληρονομιάς του Σοφοκλή Δούσμανη, μένει να αναρωτηθούμε πώς έφτασε ο πίνακας στα χέρια του Σοφοκλή.

Την απάντηση την έχουμε υπαινιχθεί και είναι η προφανής: *Η μάχη των Φαρσάλων* ήρθε στην κατοχή του Σοφοκλή με το θάνατο του Βίκτωρα, εν είδει κληρονομιάς. Ο Βίκτωρας Δούσμανης, επομένως, κάποια στιγμή φαίνεται ότι προχώρησε στην απόκτηση του ζωγραφικού πίνακα, που –υπό μία έννοια– ήταν και δικό του δημιούργημα. Πότε ακριβώς έγινε η εν λόγω μεταβολή στην ιδιοκτησία του έργου; Δεν είναι εύκολο να απαντήσουμε. Το πιθανότερο είναι ο Βίκτωρας Δούσμανης να αγόρασε το έργο από τη Λούλα Κρανιώτη. Σε κάθε περίπτωση, η αλλαγή στην ιδιοκτησία έγινε αφού ο Χρήστος Λούλης είχε πεθάνει, με άλλα λόγια, *Η μάχη των Φαρσαλών* θα πρέπει να έφτασε στα χέρια του Βίκτωρα Δούσμανη στο διάστημα μεταξύ 1935 και 1949. Ο Βίκτωρας Δούσμανης όχι μόνο είχε στην κατοχή του την προσωπογραφία του (καθώς επίσης και της συζύγου του⁶⁴³) δια χειρός Ροϊλού, αλλά είχε ενδιαφερθεί επίσης και για ένα μεγάλο μεγέθους έργο του Ροϊλού, τον *Ιππόλυτο*, αν και στην περίπτωση εκείνη, όπως είπαμε, το έκανε για λογαριασμό της Εθνικής Τράπεζας.

Έχει ήδη γίνει λόγος για τις ιστορίες που προκύπτουν από τη διαδρομή ενός ζωγραφικού πίνακα, του μοναδικού αυτού προνομιούχου ιστορικού αντικειμένου. Οι διαδρομές μάς αφορούν, όχι μόνο για τη σημασία των αλλαγών στα ιδιοκτησιακά καθεστώτα, αλλά και διότι μόνο με τον τρόπο αυτό γνωρίζουμε –ή είναι δυνατό να γνωρίσουμε– σε ποιους χώρους είχε τοποθετηθεί κατά το παρελθόν το έργο και ποια πρόσωπα έρχονταν σε επαφή μαζί του· με άλλα λόγια, ποιους επηρέασε η παρουσία του, με ποιους “συνομιλούσε” το έργο όλα αυτά τα χρόνια.

Έχουμε αφήσει το νήμα της διαδρομής του δικού μας προνομιούχου ιστορικού αντικειμένου, στη βασίμη υπόθεση ότι *Η μάχη των Φαρσάλων*, μετά το θάνατο του Σοφοκλή Δούσμανη, έφτασε στην κατοχή του Λάμπρου Ευταξία, ιδρυτή του Μουσείου

⁶⁴² Γεώργιος Α. Χριστόπουλος & Ιωάννης Μπαστιάς, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (τ. 3)..., σσ. 305-306.

⁶⁴³ Βλ. <http://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/ourania-dousmani.html> (πρόσβαση: 30/6/2019).

της Πόλης των Αθηνών⁶⁴⁴. Όλα δείχνουν πως το έργο του Ροϊλού δεν πέρασε ποτέ από τον Ευταξία στη Συλλογή του Μουσείου. Από την προφορική συνομιλία με την τέως διευθύντρια του Μουσείου, την Αγλαΐα Αρχοντίδου-Αργύρη, αντλήθηκε η πληροφορία πως το Μουσείο δεν είχε ποτέ στην κατοχή του τον πίνακα του Ροϊλού –ωστόσο, στη Συλλογή του περιλαμβάνονται δύο άλλα έργα του ζωγράφου⁶⁴⁵– και επιπλέον πως δεν υπάρχει στη διάθεσή τους η λίστα με τα έργα που ο Ευταξίας άφησε στην κατοχή του φορέα, που ο ίδιος ίδρυσε το 1973. Από την πληροφόρηση αυτή, συμπεραίνουμε ότι α) είτε ο Ευταξίας θέλησε να κρατήσει τη *Μάχη των Φαρσάλων* είτε β) ο πίνακας είχε φύγει από τα χέρια του πριν το 1973.

Προτού εξετάσουμε το πού θα μπορούσε να βρίσκεται το έργο την περίοδο εκείνη, θα μιλήσουμε για μια περίπτωση κατά την οποία *Η μάχη των Φαρσάλων* έκανε μια σημαδιακή δημόσια εμφάνιση, ανάμεσα σε άλλα έργα και αντικείμενα πολεμικής θεματικής.

Η περίπτωση στην οποία αναφερόμαστε είναι η έκθεση που πραγματοποίησε το 1968 η δικτατορία των συνταγματαρχών, στο Ζάππειο Μέγαρο. Ο κατάλογος της έκθεσης, δίνει μια εικόνα για το είδος των εκθεμάτων που περιλαμβάνονταν στους χώρους του Ζαππείου. Όπως έγραφε το εισαγωγικό σημείωμα του καταλόγου, στο Ζάππειο βρίσκονταν συγκεντρωμένα κειμήλια και τεκμήρια «των αγώνων του Έθνους». Σκοπός της έκθεσης, ήταν να τιμηθεί η ανδρεία –στην οποία εμπεριέχονται ο αλτρουισμός, η ανιδιοτέλεια, η πνευματικότητα– ως πολεμική αρετή κι όχι ο πόλεμος, για το λόγο ότι οι Έλληνες είναι έθνος φιλειρηνικό. Ένας ακόμη στόχος ήταν να καταδειχτεί η αδιάσπαστη ενότητα του ελληνικού έθνους. Θα πρέπει να υποθέσουμε πως οι στόχοι επετεύχθησαν, δεδομένου ότι ο αριθμός των επισκεπτών έφτασε τα 2.200.000, σύμφωνα και πάλι με τον κατάλογο⁶⁴⁶.

Στο Ζάππειο, το έργο του Ροϊλού αντικρύστηκε από πλήθος πολιτών· η *Μάχη των Φαρσάλων* είχε ξαναγίνει μέρος ενός δημόσιου θαύματος και μάλιστα ακόμη ευρύτερης

⁶⁴⁴ Βλ. «Ιδρυτές του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών», στο: <https://www.athenscitymuseum.gr/gr/to-mouseio/idrutes/> (πρόσβαση: 8/6/2019).

⁶⁴⁵ Βλ. Ιωάννης Κωτούλας, «Γα άγνωστα έργα του Γεωργίου Ροϊλού», στο <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/ta-agnwsta-erga-toy-georgiou-roiloy/> (πρόσβαση: 8/6/2019). Η συνομιλία με την τέως διευθύντρια του Μουσείου πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 2017.

⁶⁴⁶ *Εκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων* (τ. Α'), Αθήναι, Έκδοσις Αρχηγείου Ενόπλων Δυνάμεων, 1970, σσ. 5-7.

κλίμακας. Ας ρίξουμε μια ματιά στα τεκμηριωτικά στοιχεία που έδωσαν οι διοργανωτές για το έργο, εν έτει 1968.

Στον κατάλογο της έκθεσης, ο τίτλος του πίνακα ήταν για μια ακόμη φορά ανιστορικός (στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης, αν μη τι άλλο): «Ο Διάδοχος Κωνσταντίνος εν μέσω του Στρατού του κατά τον Ελληνοτουρκικόν Πόλεμον του 1897»⁶⁴⁷. Ως περιγραφή της εικόνας, ο “τίτλος” δεν είναι διόλου άστοχος. Όμως, δεν ήταν ίδιος με τον τίτλο που είχε δώσει ο Ροϊλός στο δημιούργημά του.

Ο “τίτλος” δεν ήταν το μόνο ανιστορικό στοιχείο, δεδομένου ότι στον κατάλογο της, έκθεσης, στην ίδια σελίδα με την αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*, είχε προβλεφθεί η φωτογραφία του συνταγματάρχη Ζορμπά, του επικεφαλής του κινήματος στο Γουδή. Οι δύο εικόνες βρίσκονταν στην ίδια σελίδα, υπό το γενικό τίτλο: «Η ανασυγκρότηση των Ενόπλων Δυνάμεων». Η περίοδος της ανασυγκρότησης, σύμφωνα με τον κατάλογο, ήταν το διάστημα 1909-1912⁶⁴⁸. Όλα δείχνουν πως στο πλαίσιο της έκθεσης του Ζαππείου, ο μεγάλος καμβας είχε ενταχθεί σε μια ενότητα με τον προαναφερθέντα γενικό τίτλο. Στ’ αλήθεια, ποια ήταν η σχέση του συγκεκριμένου έργου του Ροϊλού, με το χρονικό διάστημα 1909-1912, την περίοδο δηλαδή κατά την οποία το Ελληνικό Στράτευμα ήταν υπό ανασυγκρότηση; Ποιος ήταν ο ρόλος της εικόνας του Ροϊλού στην εν λόγω κίνηση; Πόση ιστορική βάση είχε η αντιμετώπιση της *Μάχης των Φαρσάλων* σε ένα τέτοιου είδους πλαίσιο;

Η προτελευταία πράξη στις αλλαγές ιδιοκτησιακού καθεστώτος του πίνακα, βρήκε το έργο στην κατοχή του Ευάγγελου Αβέρωφ. Ο Αβέρωφ από το 1974 έως το 1981 διετέλεσε υπουργός Εθνικής Άμυνας. Πότε αγόρασε ο Αβέρωφ το έργο, από πού και για ποιο λόγο;

Από τον Σωτήρη Ιωάννου, σύζυγο της Τατιάνας Αβέρωφ, της κόρης του ιδρυτή της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ, πληροφορηθήκαμε πως το έργο αγοράστηκε μεταξύ 1970 και 1988⁶⁴⁹. Δεν αποκλείεται, λοιπόν, ο Ευάγγελος Αβέρωφ να προχώρησε στην αγορά του μεγάλου καμβά, όσο διατελούσε υπουργός Εθνικής Άμυνας. Το έργο, όπως θυμούνται οι άνθρωποι του Ιδρύματος, αγοράστηκε από την γκαλερί της Στυλιανής

⁶⁴⁷ *Έκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων* (τ. Β΄)..., σ. 767.

⁶⁴⁸ *Έκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων* (τ. Β΄)..., σ. 406.

⁶⁴⁹ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν προφορικά, κατά τη διάρκεια της δεύτερης επίσκεψης στα γραφεία του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ, στις 11 Ιουλίου 2018.

Κυριακίδη. Στην πίσω πλευρά της κάρτας που υπάρχει φυλαγμένη στα γραφεία του Ιδρύματος, διαβάζουμε τη σημείωση: «Επωλήθη πίνακας Roilos προς 200,000 δρχ. Αθήνα 11/9/85» και ακολουθεί μια υπογραφή. Το ποσό για την εποχή εκείνη δεν φαίνεται να είναι τόσο υψηλό για έναν τόσο μεγάλου μεγέθους ζωγραφικό πίνακα⁶⁵⁰. Επιπλέον, η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ κατέχει κι άλλα έργα του Ροϊλού. Συνεπώς, είναι πολύ πιθανό το 1985 να μην είναι το έτος απόκτησης του μεγάλου καμβά από τον Αβέρωφ.

Η έρευνα για τον εντοπισμό της γκαλερί της Στυλιανής Κυριακίδη δεν απέδωσε άμεσα καρπούς. Η κάρτα έγραφε: stilianii kyriakidis – PATRIARHOU IOAKIM 21. Επίσης, υπήρχε τυπωμένη μια δεύτερη διεύθυνση στο Παρίσι, καθώς και δύο τηλεφωνικοί αριθμοί, ένας για καθεμία από τις διευθύνσεις. Γκαλερί με αυτή την επωνυμία δεν υπάρχει στην Αθήνα. Το Φεβρουάριο του 2019, η επικοινωνία με τη γραμματεία του οίκου μόδας Victoria Kyriakides, της συνώνυμης επιχείρησης που εδρεύει επί της οδού Πατριάρχου Ιωακείμ, επιβεβαίωσε την υποψία ότι επρόκειτο για μια απλή σύμπτωση. Τον ίδιο μήνα, με μόνο στοιχείο τον τηλεφωνικό αριθμό της κάρτας, διαπιστώθηκε πως ο νέος κάτοχός του είναι μια άλλη γκαλερί. Το γεγονός δεν ήταν τυχαίο. Η επίσκεψη στην έδρα της επιχείρησης και η συνομιλία με την κόρη της εκλιπούσας ιδιοκτήτριας της γκαλερί «Κυριακίδη», ωστόσο, δεν απέδωσε καρπούς, μιας και η Χριστίνα Μπιττάρ δεν γνώριζε κάτι για το συγκεκριμένο έργο του Ροϊλού. Όπως μάθαμε, η μητέρα της δεν κρατούσε αρχεία, ενώ η ίδια ξεκίνησε να εργάζεται στην γκαλερί «Κυριακίδη» στα τέλη της δεκαετίας του '80 (στα χρόνια 1988-1989, περίπου). Οι πληροφορίες αυτές ήταν σε συμφωνία με τα λεγόμενα των ανθρώπων του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ.

Η αποδοχή δωρεάς κινητών που κατέθεσε το Ίδρυμα Ε. Αβέρωφ στο Υπουργείο Οικονομικών και συγκεκριμένα στη Διεύθυνση Εποπτείας Εθνικών Κληροδοτημάτων, πραγματοποιήθηκε με έγγραφο της 29ης Δεκεμβρίου του 1989. Με την πράξη αυτή, ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού πέρασε από την ιδιοκτησία του Ευάγγελου Αβέρωφ, στο

⁶⁵⁰ Το 1987, δηλαδή δύο χρόνια μετά, πωλήθηκε σε δημοπρασία ένας μικρών διαστάσεων (32,5 x 27 εκ.) καμβάς του Ροϊλού (τίτλος έργου: *Παραλία*) για 260.000 δρχ. Η εκτιμώμενη τιμή του ήταν 200.000-400.000 δρχ. βλ. *Πίνακες Ελλήνων Ζωγράφων 19ου και 20ου Αιώνας και Φιλελληνικά θέματα* (κατάλογος έργων – ημ/νια δημοπρασίας: 20/10/1987), Stavros Mihaliaris Art, 1987. Πέραν τούτου, οι τιμές πώλησης όλων των ζωγραφικών πινάκων στη συγκεκριμένη δημοπρασία ήταν άνω των 200.000 δρχ. (οι τιμές στις οποίες πωλήθηκαν εν τέλει τα έργα εντοπίστηκαν σε σελίδα που έχει επισυναφθεί στον κατάλογο-αντίτυπο της Βιβλιοθήκης της Ε.Π.Μ.Α.Σ.).

Ίδρυμα Αβέρωφ στις 2 Ιουλίου του 1990, μαζί με τα υπόλοιπα έργα της λίστας που κατατέθηκε στο Υπουργείο Οικονομικών-Τμήμα Διεκπεραιώσεως (Αρ. Πρωτοκ. 1000309). Την ημέρα εκείνη, το καθεστώς ιδιοκτησίας του έργου τροποποιήθηκε για τελευταία φορά.

Οι εργαζόμενοι στο Ίδρυμα θυμούνταν πως το μεγάλο έργο του Ροϊλού ανέβηκε στο Μέτσοβο το 1988. Έκτοτε, μπορούσε κανείς να το δει στους χώρους της Πινακοθήκης, αδιαλείπτως μέχρι το 2016. Προηγουμένως, ο μεγάλος καμβάς βρισκόταν για ένα διάστημα αποθηκευμένος στη φοιτητική εστία του Ιδρύματος Τοσίτσα, στην Κηφισιά⁶⁵¹.

Από τον πρόσφατο κατάλογο της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ, πληροφορούμαστε τις εκθέσεις στις οποίες συμμετείχε το έργο. Εκτός των εκθέσεων του 1902 και του 1903, *Η μάχη των Φαρσάλων* από τις 9 Σεπτεμβρίου 2000 έως τις 15 Ιανουαρίου 2001 παρουσιάστηκε στην έκθεση «Συλλογές Ε. Αβέρωφ: Ταξιδεύοντας στο χρόνο», η οποία έλαβε χώρα στο κτήριο της Πινακοθήκης, στο Μέτσοβο⁶⁵². Εντός του 2006, πολλά από τα έργα της Συλλογής της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ ταξίδεψαν για τα Χανιά, όπου στη Δημοτική Πινακοθήκη της πόλης πραγματοποιήθηκε η έκθεση «Νεοελληνική ζωγραφική. Από τις Συλλογές της Πινακοθήκης Ευάγγελου Αβέρωφ στο Μέτσοβο». Ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού, όμως, δεν μεταφέρθηκε στην Κρήτη, ίσως ακριβώς λόγω του μεγέθους του⁶⁵³. Έτσι, για το χρονικό διάστημα από το 1988 έως το 2016, δεν έγινε καμία μετακίνηση του πίνακα, η θέση του έργου στο Μέτσοβο δεν μεταβλήθηκε.

Λέμε έως το 2016, διότι το εν λόγω έτος ο πίνακας ταξίδεψε για την Αθήνα, με σκοπό να φτάσει στα χέρια των συντηρητών της Ε.Π.Μ.Α.Σ. Ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού συντηρήθηκε την περίοδο Ιανουαρίου-Ιουνίου 2016 από τη Μαρία Γερασιμίνα Τρομπέτα, εργαζόμενη στη Διεύθυνση Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης της

⁶⁵¹ Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Σωτήρη Ιωάννου, κατά τη διάρκεια της συνομιλίας μας την ημέρα της επίσκεψης στα γραφεία του Ιδρύματος.

⁶⁵² Βλ. α) Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο...*, σ. 399 και β) «Συλλογές Ευαγγέλου Αβέρωφ: Ταξιδεύοντας στο χρόνο», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%cf%83%cf%85%ce%bb%ce%bb%ce%bf%ce%b3%ce%ad%cf%82-%ce%b5%cf%85%ce%b1%ce%b3%ce%b3%ce%ad%ce%bb%ce%bf%cf%85-%ce%b1%ce%b2%ce%ad%cf%81%cf%89%cf%86-%cf%84%ce%b1%ce%be%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%8d%ce%bf%ce%bd/> (πρόσβαση: 28/6/2019).

⁶⁵³ Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Νεοελληνική ζωγραφική. Από τις Συλλογές της Πινακοθήκης Ευάγγελου Αβέρωφ στο Μέτσοβο*, Χανιά, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, 2006.

Ε.Π.Μ.Α.Σ.⁶⁵⁴. Η φροντίδα ήταν απαραίτητη, μιας και η ζωγραφική εικόνα έπρεπε να καθαριστεί από τις επικαθίσεις σχεδόν τριάντα ετών. Όπως έχουμε πει, στο διάστημα αυτό δεν έγιναν φυσικοχημικές αναλύσεις. Να επαναλάβουμε, ωστόσο, για άλλη μια φορά, πως οι αναλύσεις αυτές είναι εξαιρετικά σημαντικές για τις υποθέσεις που έχουμε κάνει. Επί παραδείγματι, εάν διαπιστωθεί ότι τα χρώματα είναι διαφορετικά, ασυνήθιστα, δυσεύρετα για τους εγχώριους καλλιτέχνες της εποχής, αυτό θα σήμαινε ότι ο Ροϊλός επιδίωξε κάτι το ιδιαίτερο για την εικόνα του και μερίμνησε η πρώτη ύλη να έρθει με ειδική παραγγελία από το εξωτερικό⁶⁵⁵.

Κάναμε λόγο για επικαθίσεις σχεδόν τριάντα ετών· και τούτο διότι από τους ανθρώπους του Ιδρύματος πληροφορηθήκαμε ότι δεν ήταν αυτή η πρώτη φορά που ο πίνακας είχε συντηρηθεί, όσο το έργο βρίσκεται στην κατοχή του Ευάγγελου Αβέρωφ. Η προηγούμενη συντήρηση είχε πραγματοποιηθεί στο Μέτσοβο, από τον Κώστα Κουτσοурή, κάπου στα τέλη της δεκαετίας του '80 με αρχές '90⁶⁵⁶. Στο βιογραφικό σημείωμα του υιού του εκλιπόντος Κώστα Κουτσοурή, του Αναστάσιου Κουτσοурή (επίσης συντηρητή και καθηγητή στο Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων & Έργων Τέχνης του Τ.Ε.Ι. Αθήνας) γίνεται λόγος για μια πράξη συντήρησης και αποκατάστασης ζωγραφικών πινάκων της Συλλογής του Αβέρωφ, η οποία αφορούσε σε έργα υφασμάτινου υποστηρίγματος. Η φροντίδα των έργων της Συλλογής πραγματοποιήθηκε το 1988, επί τόπου, στο Μέτσοβο⁶⁵⁷. Σε συνομιλία με τον Αναστάσιο Κουτσοурή, μάθαμε ότι το μεγάλο μεγέθους έργο, πέρα από τη φροντίδα του 1988, είχε χρειαστεί να συντηρηθεί από τον πατέρα του και τον ίδιο, στο εργαστήριο που διατηρούσαν επί της οδού Αλκιμάχου, στις αρχές της δεκαετίας του '80, ίσως το 1982-1983. Ο Αναστάσιος Κουτσοурής θυμήθηκε –όχι όμως μετά βεβαιότητας– πως κατά την πράξη εκείνη είχε γίνει επικόλληση σε νέο καμβά. Εάν όντως συνέβη κάτι τέτοιο, προσέθεσε, θα επιβεβαιώνεται από ένα σύντομο πρακτικό του Κώστα Κουτσοурή στο πίσω μέρος, στο

⁶⁵⁴ Τα στοιχεία αυτά υπήρχαν καταχωρημένα στο ένα από τα δύο πάνελ, τα οποία ήταν αναρτημένα στους τοίχους της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ, κατά τη διάρκεια της επανέκθεσης του μεγάλου καμβά, από το Σεπτέμβριο του 2016 έως τον Ιανουάριο του 2017.

⁶⁵⁵ Από τον Μιχάλη Δουλιγερίδη, πήραμε την πληροφορία ότι τα υλικά περί το έτος 1900, σε γενικές γραμμές εμφανίζουν προβλήματα. Η Χριστίνα Καραδήμα εντόπισε το πρόβλημα στα υλικά του υποστρώματος.

⁶⁵⁶ Ο Σωτήρης Ιωάννου θυμόταν ότι η συντήρηση έγινε το 1992-1993. Όμως, ο συντηρητής Κώστας Κουτσοурής είχε αποβιώσει το 1991.

⁶⁵⁷ Βλ. «Κουτσοурής Αναστάσιος – Βιογραφικό σημείωμα», στο: http://www.teiath.gr/userfiles/astefanis/documents/cv_gr/koutsouris_gr.pdf (πρόσβαση: 28/6/2019).

οποίο θα υπάρχει και η ημερομηνία της επικόλλησης. Τέλος, το έργο ήταν σε καλή κατάσταση και απουσίαζαν οι όποιες επεμβάσεις⁶⁵⁸.

Επιστρέφουμε στη συντήρηση της Ε.Π.Μ.Α.Σ., η οποία περατώθηκε τον Ιούνιο του 2016. Με την ολοκλήρωση των εργασιών, ο μεγάλος πίνακας ανέβηκε στο Μέτσοβο για να επανεκτεθεί, όντας σε εξαιρετική κατάσταση. Τα χρώματα μετά τον καθαρισμό ήταν ζωντανά, έντονα, λαμπερά. Η έκθεση με την οποία ο συντηρημένος πίνακας επανασυστήθηκε στο κοινό, είχε τον τίτλο *Ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και η ιστορική ειδησεογραφία*. Επιμελήτρια της έκθεσης ήταν η Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου. Δέκα έργα του Ροϊλού πλαισίωσαν το μεγάλο πίνακα: α) *Ο σαλπικτής* (Ε.Π.Μ.Α.Σ.), β) *Προσωπογραφία στρατηγού Κ. Καλλάρη* (Ε.Π.Μ.Α.Σ.), γ) *Άλογο του βασιλέως Κωνσταντίνου* (Ε.Π.Μ.Α.Σ.), δ) *Στρατιώτης* (Ε.Π.Μ.Α.Σ.), ε) *Αυτοπροσωπογραφία* (Ε.Π.Μ.Α.Σ.), στ) *Εύζωνας εφορμών* (Πολεμικό Μουσείο), ζ) *Σκηνή πολέμου* (Πολεμικό Μουσείο), η) *Έλληνας Ιππέας* (Πολεμικό Μουσείο), θ) *Άλογο* (Τράπεζα της Ελλάδος) και ι) *Τραυματίες στον σταθμό Λαρίσης* (Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Κατσίγρα)⁶⁵⁹.

Είναι φανερό πως για την έκθεση του 2016 στην Πινακοθήκη του Μετσόβου έγινε μια προσπάθεια να συλλεχθούν έργα του Ροϊλού από διάφορους φορείς. Επιπλέον, καταλαβαίνουμε πως η προσπάθεια αφορούσε σε έργα πολεμικά, τα οποία δεν συνδέονταν όμως κατ' αποκλειστικότητα με τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Στο τρίπτυχο έντυπο της έκθεσης καταγράφηκαν οι θέσεις της επιμελήτριας, για το ρόλο του Ροϊλού ως ζωγράφου στο πλαίσιο της ιστορικής ειδησεογραφίας. Στον ίδιο χώρο της Πινακοθήκης του Μετσόβου και για τους σκοπούς της έκθεσης, εκτός από το σώμα των έντεκα πινάκων του Ροϊλού, είχαν αναρτηθεί και δύο μεγάλων διαστάσεων πάνελ· στο ένα γινόταν αναφορά σε ζητήματα συντήρησης και αποκατάστασης [εικ. IX], ενώ στο άλλο περιγραφόταν η ζωή και η προσφορά του έργου του ζωγράφου. Στο δεύτερο πάνελ,

⁶⁵⁸ Οι πληροφορίες αυτές αντλήθηκαν κατά την τηλεφωνική συνομιλία με τον Αναστάσιο Κουτσουρή στις 28/6/2019. Σε συνομιλία (3/7/2019) με τη Μαρίκα Τρομπέτα και τη Χριστίνα Καραδήμα, εργαζόμενες στη Διεύθυνση Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης της Ε.Π.Μ.Α.Σ., πληροφορηθήκαμε ότι πράγματι στο έργο έχει γίνει φοδράρισμα, παρόλα αυτά δεν υφίσταται στο πίσω μέρος υπόμνημα με την ημερομηνία της εργασίας. Τέλος, να σημειώσουμε ότι εάν η αρχική συντήρηση έγινε όντως το 1982-1983, τότε το πιθανό χρονικό διάστημα αγοράς του έργου από τον Ευάγγελο Αβέρωφ περιορίζεται μεταξύ 1970 και 1982-1983.

⁶⁵⁹ Η λίστα με τα έργα που εκτέθηκαν, διατέθηκε για τους σκοπούς της έρευνας από τους ανθρώπους του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ.

μάλιστα, υπήρχε τυπωμένη και η εκτενής παράγραφος από τα απομνημονεύματα του de Chirico, στην οποία ο Ιταλός ζωγράφος έκανε λόγο για τον Έλληνα δάσκαλό του, τον Γεώργιο Ροϊλό. Το ενδιαφέρον, όμως, βρίσκεται αλλού. Από την έκθεση του 2016 στο Μέτσοβο, έλειπε ο πίνακας *Ο Βίκτωρ Δούσμανης έφιππος*, της Ε.Π.Μ.Α.Σ. Το γεγονός, ευλόγως, εγείρει ερωτηματικά. Ποιος ήταν ο λόγος της απουσίας ενός έργου, του μόνου έργου του οποίου δεν αγνοούμε την ύπαρξη και για το οποίο γνωρίζουμε ότι συνδέεται ευθέως με το μεγάλο καμβά;

Είναι πλήθος τα ζητήματα που οφείλει η έρευνα να θέσει, ζητήματα ίσως όχι και τόσο περιφερειακά, τόσο επουσιώδη, όσο θα νόμιζε κανείς. Επί παραδείγματι, κοιτάζοντας τον ίδιο τον πίνακα και όχι μια αναπαραγωγή, το μάτι “πέφτει” στην κορνίζα. Άραγε, η κορνίζα που πλαισιώνει το μεγάλο καμβά του Ροϊλού, είναι η αυθεντική, είναι η κορνίζα με την οποία εκτέθηκε το έργο το 1902; Μήπως, το πλαίσιο που φιλοξενεί το μεγάλο καμβά έχει αντικατασταθεί, στα χρόνια που έχουν μεσολαβήσει; Εάν ναι, ποιος ήταν ο λόγος; Η επίχρυση πλακέτα με τον τίτλο του έργου, βρισκόταν ανέκαθεν στο κάτω μέρος της κορνίζας, όντας τοποθετημένη σύμφωνα με τη βούληση του Ροϊλού; Η επιλογή των υλικών, η κατασκευή του πλαισίου, η διατήρηση της αρχικής κορνίζας· οι ιστορίες που πηγάζουν από εκεί, έχουν τη δική τους σημασία. Δεν γνωρίζουμε εάν κάθε καλλιτέχνης βλέπει την κορνίζα ως μέρος της δημιουργίας, όπως ο Τσαρούχης⁶⁶⁰. Δεν ξέρουμε εάν κάτι τέτοιο ίσχυε για τον Ροϊλό. Σε κάθε περίπτωση, ας αναλογιστούμε τα αποτυπώματα των ανθρώπων που ήρθαν σε επαφή με την κορνίζα του μεγάλου πίνακα του Ροϊλού, όλα αυτά τα χρόνια. Εάν τα ζευγάρια ματιών που έχουν αντικρύσει τη *Μάχη των Φαρσάλων* –τον ίδιο τον πίνακα– είναι εκατοντάδες χιλιάδες, πόσα είναι τα χέρια τα οποία τον άγγιξαν;

Όπως έχουμε αναφέρει, το έργο σε ορισμένα σημεία έχει υποστεί αλλοιώσεις. Τα σημεία εντοπίζονται στο πρόσωπο του τρίτου κατά σειρά σαλπικτή και στο δεξί χέρι του υπαξιωματικού του πρώτου επιπέδου, ο οποίος χαιρετίζει στρατιωτικά την άφιξη των ιππέων. Πού οφείλονται οι αλλοιώσεις του έργου; Τι συνέβη και τα δύο σημεία εμφανίζονται τροποποιημένα και συνεπώς ικανά να παραπλανήσουν τον ερευνητή; Η γνώση του συμβάντος που σχετίζεται με τη φθορά της ζωγραφικής εικόνας ανοίγει μια δίοδο, μια ιστορία που με τον καιρό ενσωματώθηκε στο μεγάλο πίνακα. Είναι αυτός ο

⁶⁶⁰ Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης...*, σ. 102.

λόγος για τον οποίο μας αφορά το φθοροποιό περιστατικό. Πότε, λοιπόν, συνέβη; Το ερώτημα θα απαντηθεί διαμέσου των πολλαπλών «όψεων» των αναπαραγωγών της εικόνας του Ροϊλού στους τόμους ιστορίας και ιστορίας της τέχνης, καθώς επίσης και στο πλαίσιο του διαδικτύου.

Συμπεράσματα

Η παρούσα εργασία έθεσε ως κεντρικό ζήτημα τη δυνατότητα χρησιμοποίησης των ζωγραφικών έργων ως ιστορικών τεκμηρίων. Στις αρχικές σελίδες εξετάστηκαν οι βασικοί προβληματισμοί και τα κρίσιμα σημεία ενός τέτοιου εγχειρήματος. Σε κάθε περίπτωση, οι ζωγραφικοί πίνακες αντιμετωπίστηκαν από μέρους μας ως προνομιούχα ιστορικά αντικείμενα. Έγινε λόγος για το τεκμηριωτικό τους δυναμικό. Όπως είπαμε, προτού εξαχθεί η παραμικρή μαρτυρία από ένα ζωγραφικό έργο, είναι αναγκαίο να έχει προηγηθεί μια διαδικασία ελέγχου του τεκμηριωτικού του δυναμικού.

Αφού έχει συμβεί αυτό, τα πρώτα στοιχεία που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ως τεκμήρια εντοπίζονται στη ζωγραφική εικόνα· τα ονομάσαμε *πρωτο-πληροφορίες*. Η θεματική του έργου του Ροϊλού έστρεψε τη συζήτηση στα πολεμικά έργα. Παραθέσαμε τα στοιχεία που μπορεί κανείς να εμπιστευτεί στα έργα αυτά. Στο θεωρητικό μέρος διαπιστώθηκε ότι σε γενικές γραμμές οι πρωτο-πληροφορίες των πολεμικών ζωγραφικών πινάκων (όπλα, στολές κ.λπ.) είναι αξιόπιστες. Στην περίπτωση της *Μάχης των Φαρσάλων* το γεγονός επιβεβαιώθηκε, καθώς οι αναφορές των άρθρων της εποχής έκαναν λόγο για πιστότητα στην απεικόνιση και για φωτογραφική ακρίβεια.

Ο βασικός μας ισχυρισμός ήταν ότι οι ζωγραφικοί πίνακες δεν είναι μόνο εικόνες. Ο κάθε πίνακας δεν αφηγείται μία μόνο ιστορία, δεν μαρτυρά μονάχα την ιστορία της ζωγραφικής του εικόνας. Για το λόγο αυτό, η ιστορική μαρτυρία των πινάκων θα πρέπει να αναζητείται σε διάφορα επίπεδα. Στις ξεχωριστές υπάρξεις των αναρίθμητων ζωγραφικών πινάκων αναγνωρίσαμε ένα πλήθος πολλαπλών ιστορικών συμβάντων. Δεν σταθήκαμε, λοιπόν, μόνο στην όψη των πρωτο-πληροφοριών της εικόνας του Ροϊλού· ανάμεσά τους ψάξαμε για θραύσματα, ίχνη, δείκτες, ανιχνεύσαμε διόδους, διαδρομές, νήματα. Αναζητήσαμε τις αθέατες ιστορίες που το έργο του Ροϊλού δύναται να αφηγηθεί. Κάναμε λόγο για απουσίες, στις οποίες αναγνωρίσαμε αποσιωπημένες γνωστικές διόδους.

Ο ερευνητής δεν μπορεί παρά να επιδιώκει να καταστήσει τον υπό εξέταση ζωγραφικό πίνακα ένα εμπειριστατωμένο ιστορικό τεκμήριο. Είναι υποχρεωμένος να εντρυφήσει στην περίοδο δημιουργίας, στις ημέρες κατά τις οποίες το έργο έκανε την εμφάνισή του. Προσπαθεί να αντικρύσει το έργο με το μάτι της εποχής. Σκοπός είναι η

ανάκτηση της πρωταρχικής σημασίας, της σημασίας που είχε το έργο για τους ανθρώπους της εποχής εκείνης. Όπως το θέσαμε, ο ερευνητής επιδιώκοντας να καταστήσει έναν ζωγραφικό πίνακα ιστορικό τεκμήριο, αυτό στο οποίο θα πρέπει να αποβλέπει είναι σε ένα είδος αποκατάστασης.

Οι πίνακες για εμάς δεν είναι μόνο ιστορικοί καταγραφείς· είναι οντότητες οι οποίες με την πάροδο του χρόνου πυροδοτούν και παράλληλα συλλέγουν ιστορίες. Τα ζωγραφικά έργα είναι υπάρξεις συμμετόχες, ενεργές, είναι ενός είδους δράστες. Καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνάς μας ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού δεν αντιμετωπίστηκε ως ένας απλός παθητικός δέκτης των συμβάντων που απεικονίζει, αλλά ως ενεργός ιστορικός “δείκτης”. Εκλήφθηκε ως φορέας αποτύπωσης προθέσεων, βουλήσεων (τόσο ατομικών, όσο και συλλογικών), ως οθόνη εκπομπής μηνυμάτων. Παράλληλα, εξετάστηκε ως αίτιο πρόκλησης αντιδράσεων. Οι αντιδράσεις αυτές, μάλιστα, δεν αφορούσαν αποκλειστικά στους πρωταρχικούς θεατές.

Είπαμε ότι οι τεκμηριωτικές πράξεις είναι αδύνατο να φτάσουν σε οριστικές λύσεις. Σύμφωνα με τη συλλογιστική που υιοθετήσαμε, καμία τεκμηριωτική πράξη δεν δύναται να αποτιμηθεί ως ολοκληρωμένη. Οι τεκμηριωτικές πράξεις μπορούν να ευτυχήσουν μόνο ως προς την επάρκειά τους. Έχουμε πει πως προσβλέπουμε στην αποκατάσταση του ζωγραφικού έργου στις εκάστοτε ιστορικές συνθήκες. Πρόκειται για μια διαδικασία αδιάκοπη. Κάθε τόσο έχουμε την ανάγκη νέων ερμηνευτικών πράξεων. Οι πράξεις αυτές θα συνεχίζουν να τεκμηριώνουν τα ιστορικά συμβάντα, τα οποία δεν παύουν να παράγονται από την ανησυχαστική κι επίμονη παρουσία των ζωγραφικών έργων.

Κάναμε λόγο για τα συστήματα τεκμηριωτικής καταγραφής μουσειακών αντικειμένων. Δεχθήκαμε ότι οι καρτέλες που χρησιμοποιούνται συνιστούν απαραίτητα εργαλεία διαχείρισης των έργων τέχνης. Όμως, υποστηρίξαμε ότι μια πλήρως ενημερωμένη καρτέλα τεκμηρίωσης μοιάζει να δηλώνει ότι η έρευνα έχει ολοκληρωθεί με τη συμπλήρωση του συνόλου των διαθέσιμων πεδίων. Εμείς, αντιθέτως, δεν αναγνωρίσαμε στις συμπληρωμένες καρτέλες παρά μόνο τα αρχικά στάδια μιας τεκμηριωτικής πράξης. Τούτο συνέβη διότι είδαμε την τεκμηρίωση ως πράξη, στενά συνδεδεμένη με την ερμηνεία. Αυτό που χρειαζόμαστε, αυτό στο οποίο αποβλέπουμε,

είναι μια σειρά ερμηνευτικών πράξεων, οι οποίες θα συλλαμβάνουν τη σημασία του έργου στο ιστορικό συνεχές.

Το τεκμηριωτικό δυναμικό των ζωγραφικών πινάκων είναι ανεξάντλητο. Οι ιστορίες με τις οποίες μπορούν να μας προμηθεύσουν είναι αδύνατο να στερέψουν. Πρέπει ξανά και ξανά να τους αποκαθιστούμε. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο χαρακτηρίσαμε την τεκμηριωτική πράξη συζυγή της συντήρησης των έργων τέχνης. Όπως είπαμε, τόσο η συντήρηση, όσο και η τεκμηρίωση είναι πράξεις συνεχείς, επαναλαμβανόμενες και αμφότερες μεριμνούν για τη διαφύλαξη της ιστορικής μνήμης.

Καταλήξαμε ότι οι τεκμηριωτικές πράξεις παρέχουν μόνο κατά το δυνατόν θετικές διαπιστώσεις. Όπως παραδεχτήκαμε, παραμένουμε δέσμιοι των δυνατοτήτων της εποχής που ζούμε. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο οι διαπιστώσεις μας οφείλουν να είναι ελέγξιμες. Πέραν τούτου, αποδεχόμαστε ως γεγονός το ότι συνιστούν και οι ίδιες οι διαπιστώσεις μας γνωστικές διόδους, με τις οποίες κάθε επόμενη τεκμηριωτική πράξη υποχρεούται να ασχοληθεί για λόγους αντιπαραβολής και ιστορικότητας. Οι πράξεις απόσπασης μαρτυριών από ένα ζωγραφικό έργο θα πρέπει να εκλαμβάνονται κι αυτές ως ιστορικά συμβάντα που αποκαλύπτουν, διαμέσου του έργου, πλευρές πρόσφατων ιστορικών περιόδων.

Στο κομμάτι της επιχειρηματολογίας περί αναγκαιότητας τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων φτάσαμε στο συμπέρασμα ότι διαμέσου της τεκμηριωτικής πράξης επωφελούνται δύο γενικότερες επιστημονικές περιοχές: η Ιστορία της Τέχνης, χάρη στη σε βάθος κατανόηση ενός έργου, και η Ιστορία, δεδομένου ότι οι ιστορικοί ερευνητές εμπλουτίζουν το διαθέσιμο απόθεμα των μαρτυριών για το παρελθόν. Ωστόσο, υποστηρίξαμε ότι θα ήταν λάθος η τεκμηρίωση ενός έργου τέχνης να γίνεται με σκοπό τον έλεγχο της αξιοπιστίας μιας ιστορικής μαρτυρίας και την ακόλουθη παραλαβή της μαρτυρίας για τους σκοπούς της Ιστορίας. Αντιθέτως, η γνώμη μας είναι πως ό,τι προκύπτει κατά τη διάρκεια μιας τεκμηριωτικής πράξης από το διάλογο των επιμέρους επιστημονικών πεδίων, είναι ένα “αυθύπακτο” ιστορικό αφήγημα κι όχι ένα έτοιμο προς χρήση υποστηρικτικό υλικό για τις θέσεις των ιστορικών. Με άλλα λόγια, ένας επαρκώς τεκμηριωμένος ζωγραφικός πίνακας είναι για εμάς ήδη μια πολυεπίπεδη ιστορική μαρτυρία, η οποία έχει ανακτηθεί χάρη στη σύμπραξη επιμέρους επιστημονικών πεδίων.

Έτσι, για μια πράξη τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα απαιτείται συλλογική εργασία, διεπιστημονική σύμπραξη. Μέσα από τη συνεργασία διάφορων επιστημονικών και τεχνολογικών πεδίων προκύπτει ένα έργο τέχνης βιογραφημένο, αποκατεστημένο, αναδύεται ένας προνομιούχος ιστορικός αφηγητής. Το αποτέλεσμα είναι ωφέλιμο όχι μόνο για την επιστημονική κοινότητα, αλλά και για το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Αυτό συμβαίνει διότι η τεκμηρίωση ενός έργου τέχνης κατ' ουσίαν δεν συνιστά γνώση που αφορά τόσο στο ίδιο το έργο τέχνης, όσο κατά κύριο λόγο στην Ιστορία.

Η παρούσα εργασία ασχολήθηκε με την τεκμηρίωση του μεγάλου καμβά του Γεώργιου Ροϊλού. Εξαιτίας της απουσίας μονογραφίας, κατέστη αναγκαίο να βιογραφήσουμε τον καλλιτέχνη, εστιάζοντας στις πληροφορίες που σχετίζονται με τη *Μάχη των Φαρσάλων*. Στόχος ήταν να γνωρίσουμε το ζωγράφο και να εξοικειωθούμε με τις εικόνες που αντίκρουσε τις ημέρες του πολέμου του 1897, για να μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε τα στοιχεία που τεκμηρίωσε στο έργο. Σταθήκαμε απέναντι στον πίνακά του και θέσαμε ερωτήματα. Πλησιάσαμε το μεγάλο καμβά και εστίασαμε το βλέμμα μας στις λεπτομέρειες. Συνεχίσαμε να θέτουμε ερωτήματα. Τα λεκτικοποιήσαμε. Η διαδικασία αυτή είναι καίρια. Αναρωτηθήκαμε για τα πρόσωπα που εμφανίζονται στη ζωγραφική επιφάνεια. Συντάξαμε μια λίστα με τους πιθανούς απεικονιζόμενους αξιωματικούς. Η λίστα παρέμεινε ημιτελής, ανολοκλήρωτη, χρειάζεται επαληθεύσεις, διορθώσεις. Πρόσωπα που αντιστοιχίστηκαν με ονόματα· ανεξαρτήτως εάν το αποτέλεσμα είναι αμελητέο ή όχι, το κυριότερο όφελος έγκειται στις γνωστικές διόδους που αρχίζουν σιγά-σιγά να διαφαίνονται.

Ελέγξαμε το τοπίο του μεγάλου καμβά με την πεποίθηση ότι ο Ροϊλός δεν θα μπορούσε να μην έχει σταθεί ακριβής. Το σημείο της θεσσαλικής γης στο οποίο είναι τοποθετημένο το πεδίο της μάχης εντοπίστηκε. Προσδιορίσαμε το χρονικό διάστημα κατά το οποίο συνέβησαν οι δράσεις που βλέπουμε στον πίνακα. Υποστηρίξαμε ότι για την παραγωγή της ζωγραφικής του εικόνας, ο Ροϊλός έκανε χρήση γραπτών κειμένων, προφορικών εκμυστηρεύσεων, εικαστικών προηγούμενων, κάθε είδους διαθέσιμων μαρτυριών και πηγών. Σε ό,τι αφορά τις πράξεις που απεικόνισε ο ζωγράφος, διαγνώσαμε νοήματα, συγκεκριμένα μηνύματα που θέλησε να επικοινωνήσει στους θεατές του έργου. Καταθέσαμε μια συνολική ερμηνεία για τον ιστορικό πίνακα του Γεώργιου Ροϊλού. Συμπεράναμε ότι η ιστορία που αφηγείται το συγκεκριμένο έργο

τεκμηριώνει όχι τόσο τον ατυχή ελληνοτουρκικό πόλεμο του '97, όσο τα χρόνια που ακολούθησαν.

Έγινε λόγος για τα τέσσερα επίπεδα τεκμηρίωσης ενός ζωγραφικού πίνακα. Η συγκεκριμένη σχηματοποίηση προέκυψε κατά την ενασχόληση με το μεγάλο καμβά του Γεώργιου Ροΐλου. Ήταν τα εμπόδια της υπό εξέταση περίπτωσης αυτά που επέβαλαν το συγκεκριμένο τρόπο σχηματοποίησης της τεκμηριωτικής πράξης. Η “γενίκευση” κατάφερε να κωδικοποιήσει την παρούσα τεκμηριωτική πράξη σε ένα συμπαγές και μνημονικά διαχειρίσιμο σχήμα. Παρόλα αυτά, τα τέσσερα επίπεδα στάθηκαν χρήσιμα και διότι τοποθέτησαν τον κεντρικό προβληματισμό σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Έτσι, αυτό που επιδίωξε η σχηματοποίηση των τεσσάρων επιπέδων, κατά κύριο λόγο, ήταν να κρατήσει ανοιχτή τη συζήτηση περί αναγκαιότητας τεκμηρίωσης των ζωγραφικών πινάκων.

Έχουμε δηλώσει ότι η έρευνα για το μεγάλο καμβά του Ροΐλου είναι σε εξέλιξη. Πολλά στοιχεία μένουν να συμπληρωθούν, να διορθωθούν, να ελεγχθούν. Τα μέτωπα που έχουμε αφήσει ανοιχτά δεν είναι λίγα. Όμως, αυτό είναι κάτι που το είχαμε “υποσχεθεί”. Είχαμε πει, ακόμη, ότι θα ήταν άστοχο να θεωρηθεί πως η εργασία αυτή είχε τη φιλοδοξία να σκιαγραφήσει μια ολοκληρωμένη μέθοδο τεκμηρίωσης. Αυτό που θελήσαμε να υποστηρίξουμε μέσα από την τεκμηριωτική πράξη είναι πως ένας ζωγραφικός πίνακας όχι μόνο είναι σε θέση να αφηγηθεί ιστορίες, αλλά πολύ περισσότερο πως ο ίδιος συγκροτείται από ένα πλέγμα ιστορικών υποστάσεων· ένα πλέγμα στο οποίο φυλάσσεται μια δέσμη μαρτυριών, ένα πλήθος διαθέσιμων ιστορικών αφηγήσεων· αφηγήσεις οι οποίες περιμένουν καιρό τώρα τη σειρά τους για να ακουστούν.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

Παράρτημα Α - Η ιστορία του ζωγραφικού πίνακα ως αναπαραγωγής

Το σκεπτικό περί αναγκαιότητας επισήμανσης του συνόλου των αναπαραγωγών της *Μάχης των Φαρσάλων*, συνδέθηκε αρχικά από μέρους μας με δύο εξίσου σημαντικούς σκοπούς: α) τη συγκέντρωση στοιχείων τεκμηρίωσης για το ίδιο το έργο και β) τη δυνατότητα σύγκρισης των διαφορετικών «όψεων» των αναπαραγωγών, ως προς την ποιότητα, τα όρια της εικόνας, τις αποχρώσεις, τις διαφοροποιήσεις στις λεπτομέρειες.

Από την αρχή της βιβλιογραφικής αναζήτησης διαπιστώθηκαν ανακολουθίες, σε ό,τι αφορά τα στοιχεία τεκμηρίωσης. Τα στοιχεία που δίνονταν στις λεζάντες, τις περισσότερες φορές ήταν ελάχιστα και πολύ συχνά ανακριβή. Ήταν εμφανές πως οι αναπαραγωγές του έργου δεν αντιμετωπίζονταν ως στοιχείο τεκμηρίωσης των ιστορικών γεγονότων που περιγράφονταν στο γραπτό κείμενο, το οποίο συνόδευαν. Η σύνδεση εικόνας και γραπτού κειμένου ήταν σπάνιο φαινόμενο. Για το λόγο αυτό, δεν δινόταν η αναγκαία βαρύτητα στην τεκμηρίωση του πίνακα. Κατά κανόνα, οι αναπαραγωγές του έργου –στην περίπτωση που μιλάμε για ιστορικούς τόμους και διαδικτυακά κείμενα– κάλλιστα θα μπορούσαν να λείπουν ή να έχουν αντικατασταθεί από άλλες σχετικές ως προς το υπό διαπραγμάτευση θέμα εικόνες. Κι όμως, οι αναπαραγωγές του πίνακα του Ροϊλού καταλάμβαναν μεγάλο μέρος των διαθέσιμων επιφανειών. Ποιοι ήταν οι λόγοι για αυτού του είδους την παραχώρηση και τι ρόλο αναλάμβανε η εικόνα του Ροϊλού, όταν η παρουσία της δεν ήταν ούτε στενά συνδεδεμένη με τα γραπτά κείμενα, ούτε επαρκώς τεκμηριωμένη;

Γνώμη μας είναι πως ιδιαιτέρως σε έναν ιστορικό τόμο, κάθε είδους εικόνα επιφορτίζεται με μερίδιο συμμετοχής στην τεκμηριωτική πράξη. Μοναδική, ίσως, προϋπόθεση για να συμβαίνει κάτι τέτοιο είναι οι ποιότητες που διαθέτει να μην αντιβαίνουν στο ιστορικό κλίμα που σκιαγραφεί το γραπτό κείμενο. Με άλλα λόγια, οι ποιότητες της εικόνας να μην υπονομεύουν την αίσθηση ιστορικότητας που αναδύεται από τις λέξεις. Για να εξηγήσουμε τι εννοούμε, ως τεκμηριωτικά άστοχη επιλογή εικόνας στο πλαίσιο ενός ιστορικού τόμου θα μπορούσε να είναι εκείνη που το μάτι του αναγνώστη την εκλαμβάνει ως ανακόλουθη, εξαιτίας –επί παραδείγματι– μιας αισθητικής ασυμβατότητας. Ας δώσουμε ένα παράδειγμα: είναι προφανές πως η επιλογή μιας αναπαραγωγής ενός έργου που προσωπογραφεί τον Κολοκοτρώνη με τον τρόπο που

ο Andy Warhol απέδωσε τη Marilyn Monroe, είναι αδύνατο να εκληφθεί ως τεκμηριωτική πράξη. Το συγκεκριμένο παράδειγμα, μας επιτρέπει να σκεφτούμε πως – ειδικότερα σε πλαίσιο ιστορικό– οι εικόνες οφείλουν να εναρμονίζονται με το κείμενο, ούτως ώστε από κοινού να φροντίζουν για το πλάσιμο της ιστορικής αντίληψης του αναγνώστη.

Αναφερθήκαμε σε δύο λόγους για τους οποίους προέκυψε η αναγκαιότητα της αναζήτησης αναπαραγωγών του μεγάλου καμβά. Ο τρίτος λόγος για τον οποίο κρίθηκε αναγκαία η διαδικασία αυτή, αφορά στον τρόπο με τον οποίο το έργο εξακολουθεί να ζει –σύμφωνα με τη λογική του Mitchell– εκατό και πλέον έτη μετά τη γέννησή του. Έτσι, στις αναπαραγωγές βλέπουμε μια πρώτης τάξεως ευκαιρία –χωρίς, όμως, να είναι η μόνη– για τη διαπραγμάτευση του βίου που διάγει όλα αυτά τα χρόνια η εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*.

A.1. Η περίπτωση του χαρακτηριστικού

Σε υποσημείωση του Ευάγγελου Αβέρωφ στον κατάλογο της Πινακοθήκης του Μετσόβου, όσον αφορά στο μεγάλο πίνακα, διαβάζουμε: «Κυκλοφορούσαν άλλοτε χαλκογραφίες αυτού του πίνακα και αναφέρονταν τα ονόματα όλων των ιππέων. Ο επισκέπτης της Πινακοθήκης μας που συμβαίνει να γνωρίζει πού μπορούμε να βρούμε τέτοια χαλκογραφία, παρακαλείται θερμά να μας ειδοποιήσει»⁶⁶¹. Αφενός, μια λίστα με τα ονόματα των ιππέων· ένα χαρακτηριστικό σαν αυτό που περιέγραψε ο Αβέρωφ θα επιβεβαίωνε, θα διόρθωνε, θα συμπλήρωνε τη λίστα με τα ονόματα των απεικονιζόμενων επιτελών του διαδόχου, στην οποία έχουμε για την ώρα καταλήξει. Αφετέρου, μια ευρεία κυκλοφορία χαρακτηρισκών με την εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων*· η εικόνα του Ροϊλού με τη μορφή του χαρακτηριστικού, όπως μαθαίνουμε, έφτασε στα χέρια μεγάλου αριθμού πολιτών. Έχει σημασία να ξέρουμε πότε ακριβώς κυκλοφόρησε το χαρακτηριστικό. Πιθανολογούμε, ότι η κυκλοφορία του χαρακτηριστικού δεν θα άργησε να ακολουθήσει τις δύο εκθέσεις των ετών 1902 και 1903. Πού, όμως, θα μπορούσε να ψάξει κανείς;

Γνωρίζουμε ότι η εφημερίδα *Ακρόπολις* το Δεκέμβριο του 1900 έδινε στους συνδρομητές αναγνώστες της το χαρακτηριστικό με την εικόνα ενός αλλού πολεμικού έργου

⁶⁶¹ Ευάγγελος Αβέρωφ, *Πρόχειρος οδηγός...*, σ. 15.

του Ροϊλού, των *Δελερίων*⁶⁶². Δεν αποκλείεται κάτι το αντίστοιχο να συνέβη και με τη *Μάχη των Φαρσάλων*, δηλαδή το χαρακτηριστικό που αναζητούσε ο Ευάγγελος Αβέρωφ να είχε φιλοτεχνηθεί για λογαριασμό της ίδιας εφημερίδας. Σε κάθε περίπτωση, γίνεται κατανοητό ότι οι εικόνες των πολεμικών έργων του Ροϊλού, λίγα χρόνια μετά τον ατυχή πόλεμο, είχαν αρχίσει να παράγονται σε ευρεία κλίμακα, να διαχέονται στην αγορά, να διασπείρονται μαζικά και να φτάνουν στην κατοχή πλήθους πολιτών. Οι πολίτες του Ελληνικού Βασιλείου, διαμέσου της χαρακτηριστικής τέχνης, ήταν σε θέση να διακοσμήσουν το σπίτι τους με μια εικόνα βγαλμένη από τον πρόσφατο καταστροφικό πόλεμο, με μια εικόνα που γινόταν κοινό κτήμα.

Στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο (Ε.Ι.Μ.), ο κατάλογος με τα έργα του Ροϊλού που διατέθηκε για τους σκοπούς της παρούσης έρευνας, περιλάμβανε έναν απρόσμενο τίτλο: «Μάχη του Δομοκού 5/5/1897». Στην αρχή, η υπόθεση που έγινε ήταν πως επρόκειτο για μη γνωστό σε εμάς σχέδιασμα ή χαρακτηριστικό. Ο Ροϊλός δεν είχε φιλοτεχνήσει ζωγραφικό έργο με αυτόν τον τίτλο. Κανένα έργο του δεν είχε αναφορά στη μάχη που έγινε στο Δομοκό. Εν τέλει, αποδείχθηκε ότι ο τίτλος κατονομάζε μια μεγάλο μεγέθους (58 x 100 εκ.) φωτογραφική αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*. Από τη φωτογραφία που ελήφθη, προέκυψε μια μεγάλη αναπαραγωγή του έργου, έπειτα από την επικόλληση σε σκληρό φορέα. Αυτό συνέβη επί δικτατορίας των συνταγματαρχών. Κατά τη διάρκεια της επταετίας είχε ζητηθεί από έναν Έλληνα καλλιτέχνη να αναπαράγει, είτε ζωγραφικά είτε φωτογραφικά, έργα με εθνικού ενδιαφέροντος θέματα. Ανάμεσα στα έργα, ήταν και ο μεγάλος καμβάς του Ροϊλού⁶⁶³. Ωστόσο, ο τίτλος που έδινε ο κατάλογος του Ε.Ι.Μ. έκανε λόγο για τη «Μάχη του Δομοκού». Ποιες ήταν οι ικανές προϋποθέσεις για να φτάσουμε στην τροποποίηση του τίτλου του έργου και του πεδίου της απεικονιζόμενης μάχης;

Η απάντηση στο ερώτημα δεν ήταν δύσκολο να βρεθεί. Ο τίτλος που είχε δοθεί από το Ε.Ι.Μ. στην εικόνα του Ροϊλού, συμπληρωνόταν από την ημερομηνία «5/5/1897». Εάν στις 23 Απριλίου του 1897 προσθέσουμε δώδεκα ημέρες, ούτως ώστε να

⁶⁶² Γιάννης Ρούσκας, *Η συμβολή του Τύπου στη διαμόρφωση εθνικής ιδεολογίας κατά την περίοδο 1897-1912* (Διδακτορική διατριβή-Πάντειο Πανεπιστήμιο), Αθήνα, 2004, σ. 76. Γνωρίζουμε πως το εργοστάσιο *Ασπιώτη* πραγματοποίησε στην Αθήνα το Μάιο 1909 μια έκθεση με τις αναπαραγωγές του. Όπως μαθαίνουμε, ανάμεσα σε αυτές που ξεχώρισαν ήταν τα *Δελέρια*, βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, *Χαρακτική – Γραφικές τέχνες: ιστορία – τεχνικές - μέθοδοι*, Αθήνα, Color Network, 2011, σ. 50.

⁶⁶³ Οι πληροφορίες αυτές αντλήθηκαν από την ιστορικό τέχνης του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου Νατάσα Καστρίτη, κατά τη συνάντησή μας το 2017.

μετατρέψουμε την ημερομηνία του Ιουλιανού Ημερολογίου σε Γρηγοριανού, η ημερομηνία που προκύπτει είναι η 5η Μαΐου. Με το Ιουλιανό Ημερολόγιο, στις 5 Μαΐου είχε πράγματι πραγματοποιηθεί μια μάχη, η τελευταία μάχη του ελληνοτουρκικού πολέμου, εκείνη του Δομοκού. Επομένως, η μετατροπή της ημερομηνίας της μάχης που έγινε στα Φάρσαλα, μετέθεσε όχι μόνο το χρόνο, αλλά στάθηκε ικανή να μεταφέρει και τον τόπο διεξαγωγής. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το απόπημα που βασίστηκε στην προαναφερθείσα μετατροπή δεν είναι διόλου σπάνιο στις λεζάντες των αναπαραγωγών του έργου στη βιβλιογραφία.

Κατά τη φάση της διαδικτυακής αναζήτησης στοιχείων για το έργο του Ροϊλού, εντοπίστηκε μια αναφορά για την έκδοση μιας ταχυδρομικής κάρτας, στην οποία απεικονίζονταν η *Μάχη των Φαρσάλων*. Η όψη της κάρτας εντοπίστηκε [εικ. X]. Στην καρτ ποστάλ, η εικόνα του Ροϊλού είχε παραχθεί σε τριχρωμία, σε πρασινωπές τονικές αξίες. Επάνω αριστερά, υπήρχε τυπωμένος ένας ακόμη εσφαλμένος τίτλος: «Η παράδοσις και είσοδος του Βασιλέως εις τα Ιωάννινα». Η κάρτα κυκλοφόρησε το 1913⁶⁶⁴. Όπως καταλαβαίνει κανείς, λίγα χρόνια μετά τη φιλοτέχνηση του έργου κι ενώ ο Ροϊλός ήταν εν ζωή, η αναφορά στην απεικονιζόμενη τοποθεσία δεν ήταν πάντοτε η ορθή⁶⁶⁵.

Εξακολουθούμε να σκεφτόμαστε όχι μόνο τις παρουσίες, μα και τις απουσίες. Προηγουμένως, μιλήσαμε για μια ταχυδρομική κάρτα με την εικόνα του Ροϊλού. Έστω με λάθος στοιχεία, με διαφορετικό τίτλο και δίχως αναφορά στο δημιουργό, η εικόνα της *Μάχης των Φαρσάλων* ταξίδεψε διαμέσου των ταχυδρομείων. Αραγε, δεν θα μπορούσε να έχει συμβεί το ίδιο και με μια άλλη, εξίσου πολυταξιδεμένη μορφή εικόνας; Αναρωτηθήκαμε, λοιπόν, εάν θα μπορούσε η εικόνα από το μεγάλο καμβά του Ροϊλού να έκανε μια ακόμη πολλαπλή δημόσια εμφάνιση, διαμέσου της –κατά πάσα πιθανότητα– μικρότερης δυνατής δημόσιας εικονιστικής επιφάνειας. Με άλλα λόγια, αναρωτηθήκαμε εάν η εικόνα του έργου είχε αναπαραχθεί κάποια στιγμή με τη μορφή γραμματοσήμου.

⁶⁶⁴ Τα στοιχεία έκδοσης της καρτ ποστάλ είναι: Ν. Σκορδύλλης, Χανιά Κρήτης (1913), βλ. «Η απελευθέρωση των Ιωαννίνων», στο: http://cultureportalweb.uoi.gr/cultureportalweb/article.php?article_id=1075&topic_id=184&level=&belong_s=&area_id=18&lang=gr (πρόσβαση: 20/6/2019).

⁶⁶⁵ Η ιστορία της ανακόλουθης αντιμετώπισης της εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*, φέρνει στο νου τον Ernst Gombrich και τις στερεότυπες ξυλογραφίες πόλεων του 15ου αιώνα, βλ. Ε. Η. Gombrich, *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995, σ. 90.

Πάντως, η διαδικτυακή έρευνα για την εύρεση τέτοιας μορφής με την εικόνα του Ροΐλου, δεν έφερε κανένα αποτέλεσμα.

A.2. Η περίπτωση του βιβλίου

Σε ό,τι αφορά τον εντοπισμό των αναπαραγωγών του έργου τέχνης στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας, τα στοιχεία που μας αφορούν έχουν σχέση με τη μορφή της εικόνας (διαστάσεις, χρώμα, αποκοπές), με τα στοιχεία της λεζάντας (τεκμηριωτικά, περιγραφικά, σχολιασμός), με το πλαίσιο χρήσης (λόγοι για τους οποίους χρησιμοποιείται η αναπαραγωγή). Από τη βιβλιογραφική αναζήτηση που πραγματοποιήθηκε, αναδύθηκε η αναγκαιότητα να υπάρχει μέριμνα αναφοράς, όχι μόνο στα βασικά τεκμηριωτικά στοιχεία –τα οποία δεν εξαντλούνται στο όνομα του δημιουργού και στον τίτλο (είτε στο θέμα ή σε μια συνοπτική περιγραφή) του έργου– αλλά και στην πηγή άντλησης του εικονιστικού υλικού. Με το σκεπτικό αυτό, η ενασχόληση ενός εξειδικευμένου συντελεστή έκδοσης, ενός επιστημονικού συμβούλου που θα αναλαμβάνει την επιλογή και την επιμέλεια του εικονογραφικού υλικού, κρίνεται απαραίτητη για κάθε επιστημονικό τόμο.

Για την παράθεση των αναπαραγωγών στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας, θα υιοθετήσουμε μια αυστηρή χρονολογική σειρά. Η πρώτη αναπαραγωγή του μεγάλου καμβά που εντοπίστηκε, ήταν στα *Παναθήναια*, στο τεύχος της 15ης Νοεμβρίου του 1902⁶⁶⁶. Βρισκόμαστε στην περίοδο της έκθεσης του Δημαρχείου. Η αναπαραγωγή, εκ των πραγμάτων, δεν θα μπορούσε να μην είναι ασπρόμαυρη. Κάτω από την εικόνα, είχε αναγραφεί ως τίτλος του έργου: «ΦΑΡΣΑΛΑ». Στα αριστερά ήταν τυπωμένο το όνομα του δημιουργού: «ΕΡΓΟΝ Γ. ΡΟΪΛΟΥ». Εντός της εικόνας, είχε χαραχθεί το όνομα του τσιγκογράφου που φιλοτέχνησε την αναπαραγωγή: «ΚΑΖΑΝΗΣ»⁶⁶⁷. Η εικόνα φιλοξενήθηκε στην αρχική σελίδα του τεύχους των *Παναθηναίων* και τοποθετήθηκε κατακόρυφα, δηλαδή ανεστραμμένη. Στη διπλανή σελίδα, ξεκινούσε ένα τρισέλιδο διήγημα του Α. Αλυάτη, με τίτλο «Η Άσπρος». Στη δεύτερη παράγραφο του διηγήματος,

⁶⁶⁶ *Τα Παναθήναια*, τ. 5, 15 Νοεμβρίου 1902, σ. 64.

⁶⁶⁷ Πρόκειται για τον Ελευθέριο Καζάνη, βλ. Δημήτρης Παυλόπουλος, «Από την ξυλογραφία στην τσιγκογραφία», διαθέσιμο στο https://anemourion.blogspot.com/2017/05/blog-post_800.html (πρόσβαση: 25/6/2019).

ο αναγνώστης των *Παναθηναίων* συναντούσε τις ακόλουθες φράσεις: «...το βουνό το είδαν πλημμυρισμένον και σκεπασμένον έως εις την κορυφήν του από αμετρήτους στρατιάς πολεμιστών και στίφη άτακτα βαρβάρων επιδρομέων γοργά και φονικά να προβαίνουν, φιλήσυχοι αυτοί και ειρηνικοί...»⁶⁶⁸. Ήταν, άραγε, συμπτωματική η συμπαράθεση της εικόνας του Ροϊλού, με το διήγημα του Αλυάτη;

Στη δεύτερη αναπαραγωγή του έργου, στην *Πινακοθήκη* το Δεκέμβριο του 1902, συναντάμε και πάλι το όνομα «ΚΑΖΑΝΗΣ». Ο τίτλος που έδινε η *Πινακοθήκη* ήταν: «Η ΜΑΧΗ ΤΩΝ ΦΑΡΣΑΛΩΝ (1897)». Κάτω αριστερά, υπήρχε τυπωμένο το όνομα του δημιουργού: «Γ. ΡΟΪΛΟΥ». Πάνω δεξιά διάβαζε κανείς την αφορμή για τη συμπερίληψη της αναπαραγωγής του έργου στις σελίδες του περιοδικού: «ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΔΗΜΑΡΧΕΙΟΥ». Η εικόνα ήταν ασπρόμαυρη και τοποθετημένη οριζοντίως⁶⁶⁹.

Όπως είδαμε, οι πρώτες αναπαραγωγές του έργου του Ροϊλού είχαν ως αφορμή την έκθεση στο Δημαρχείο. Οι δύο αναπαραγωγές των *Παναθηναίων* και της *Πινακοθήκης* στάθηκαν ιδιαίτερες χρήσιμες στην έρευνά μας, ειδικότερα σε ό,τι αφορά την αλλοίωση στο πρόσωπο του σαλπικτή. Η ευχέρεια εξέτασης της αρχικής εικόνας του έργου διαμέσου των δύο αναπαραγωγών, μας παρείχε τη δυνατότητα να διαπιστώσουμε ότι το επίμαχο πρόσωπο που είχε φιλοτεχνήσει ο ζωγράφος στο μεγάλο καμβά, ήταν άλλο από αυτό που βλέπουμε σήμερα.

Δεδομένου ότι η επόμενη αναπαραγωγή ανάγεται σε χρόνο αρκετά μεταγενέστερο, μας δίνεται το περιθώριο να μιλήσουμε για μια ακόμη φορά περί σημαίνουσων απουσιών. Παραδόξως, λοιπόν, στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21) των εκδόσεων Φοίνιξ δεν συναντάμε αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*. Στο πλαίσιο του 21ου τόμου, αφιερώθηκαν στον Γεώργιο Ροϊλό 3 ½ σελίδες, για τους πίνακές του (συνολικά οκτώ αναπαραγωγές), για τη ζωή και το έργο του. Ανάμεσα στις εικόνες των έργων του Ροϊλού, υπάρχουν αναπαραγωγές των *Δελερίων* και του *Σκοπευτή*⁶⁷⁰. Για ποιο λόγο λέμε «παραδόξως»; Το 1926, στην αρχή της εκδοτικής προσπάθειας της εγκυκλοπαίδειας, ο Βίκτωρας Δούσμανης ήταν ο πρόεδρος της επιτροπής επί της συντάξεως, με άλλα λόγια ήταν ο σημαντικότερος συντελεστής της

⁶⁶⁸ Α. Αλυάτης, «Η Άσπρος», *Τα Παναθήναια*, τ. 5, 15 Νοεμβρίου 1902, σ. 65.

⁶⁶⁹ *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1902 (Έτος Β'), τχ. 22, σ. 215.

⁶⁷⁰ *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21)..., σσ. 206-209.

έκδοσης⁶⁷¹. Είναι άξιο απορίας για ποιο λόγο επτά χρόνια μετά (το 1933), όταν δηλαδή εκδόθηκε ο 21ος τόμος, δεν συμπεριλήφθηκε μια αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*. Στο λήμμα για το ζωγράφο, ο μεγάλος πίνακας αναφέρεται ανάμεσα στα σημαντικότερα έργα του· όμως, δεν αναφέρεται ο κάτοχός του.

Την επόμενη φορά που συναντάμε αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*, ως κάτοχος φέρεται η συλλογή Κ. Κρασιώτη. Τα στοιχεία που δίνει ο τόμος ιστορίας της τέχνης του Προκοπίου, είναι: «Γεωργίου Ροϊλού: Η Μάχη των Φαρσάλων. Ελαιογραφία. Συλλογή Κρασιώτη, Αθήνα.». Είμαστε στα 1966. Ο πίνακας από το Βόλο και τη Συλλογή Λούλη όπου βρισκόταν, έχει επιστρέψει στην Αθήνα⁶⁷². Όμως, η αναφορά στο όνομα του κατόχου δεν είναι επικαιροποιημένη. Τούτο διότι ο μεγάλος καμβάς το 1966 βρισκόταν στη Συλλογή του Λάμπρου Ευταξία.

Στον ιστορικό τόμο του 1966 του Μαρκεζίνη, στο πλάι μιας αναπαραγωγής του έργου, διαβάζουμε: «Ο πόλεμος του 1897 (Πίναξ Γ. Ροϊλού) [...] (Ο Πίναξ είναι εκ της συλλογής Λάμπρου Ευταξία)». Υπάρχει, ακόμη, μια σύντομη περιγραφή του έργου: «σπεύδει να κατευθύνει εκ του σύνεγγυς την μάχην, επευφημούμενος υπό των στρατιωτών». Έτσι, από τη μία, στο μεγάλο καμβά έχει δοθεί διαφορετικός τίτλος. Ωστόσο, από την άλλη, ο εντοπισμός της συγκεκριμένης αναπαραγωγής γίνεται εξαιρετικά πολύτιμος, αφ' ης στιγμής υπάρχει καταχωρημένη η πληροφορία ότι η φωτογραφία του έργου προέρχεται από το πρωτότυπο της υδατογραφίας (μια δεύτερη αστοχία, εκτός από τον τίτλο) η οποία είναι φιλοτεχνημένη από τον Ροϊλό. Η έγχρωμη φωτογραφική λήψη ήταν του Π. Ευαγγελάτου⁶⁷³. Το γεγονός ότι η λήψη της φωτογραφίας έγινε από το πρωτότυπο έργο –ενώ για τον τόμο του Προκοπίου δεν έγινε φωτογράφιση του έργου– μας επιβεβαιώνει ότι το 1966, ο μεγάλος πίνακας δεν βρισκόταν στη Συλλογή Κρασιώτη, αλλά στη Συλλογή Ευταξία.

Το 1968, έτος κατά το οποίο διοργανώθηκε η έκθεση της δικτατορίας των συνταγματαρχών στο Ζάππειο, ο πίνακας εξακολουθούσε να είναι στην κατοχή του Ευταξία. Στον κατάλογο της έκθεσης, συναντάμε μια αναπαραγωγή του έργου, η οποία

⁶⁷¹ *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 1), Αθήνα, Πυρσός, 1926.

⁶⁷² Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της τέχνης...*, σ. 395. Σε άλλο σημείο (σ. 528), δίνονται τα ίδια στοιχεία, όμως η Συλλογή εκεί αναφέρεται ως Κ. Κρασιώτη. Δυστυχώς, δεν γίνεται αναφορά σε όνομα φωτογράφου, κάτι το οποίο ισχύει για άλλες περιπτώσεις αναπαραγωγών. Πάντως, στο τέλος του βιβλίου, για την ομάδα των εικόνων στην οποία ανήκει και *Η μάχη των Φαρσάλων*, υπάρχει η καταχώρηση ότι αυτές προσφέρθηκαν από τους καλλιτέχνες, τους συγγενείς τους και από Ιδιωτικές Συλλογές.

⁶⁷³ Σπυρίδων Β. Μαρκεζίνης, *Πολιτική ιστορία...*, σ. 296.

προέρχεται από φωτογραφία του Στεφ. Δούκα, αντλημένη από το «Αρχείον Π. Μ.» (δηλαδή του Πολεμικού Μουσείου). Όπως καταλαβαίνουμε, η εικόνα δεν προήλθε από νέα λήψη για τους σκοπούς της έκδοσης του καταλόγου⁶⁷⁴.

Δέκα χρόνια μετά, στον τόμο ιστορίας της τέχνης του Στέλιου Λυδάκη, συναντά κανείς μια αναπαραγωγή με τα ακόλουθα τεκμηριωτικά στοιχεία: «*Η μάχη των Φαρσάλων*, Συλλογή Χρ. Λούλη, ιδιοκτησία Λ. Κρασιώτη»⁶⁷⁵. Όπως είδαμε, το έργο έχει αλλάξει από καιρό κάτοχο. Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο της ιστορίας της τέχνης, η τεκμηρίωση που συνοδεύει την αναπαραγωγή του έργου υιοθετεί ένα ολισθήμα, αντίστοιχο με εκείνο του Προκοπίου.

Σειρά έχει μια ιδιαιτέρως επιδραστική έκδοση, μια έκδοση που αποτέλεσε σημείο αναφοράς, μιας και από τις σελίδες της αντλούν στοιχεία πλήθος μελετητών. Στην *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* (τ. 14), λοιπόν, συναντάμε μια αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων*, της οποίας η λεζάντα παρέχει στον αναγνώστη τα ίδια εσφαλμένα τεκμηριωτικά στοιχεία που συναντήσαμε και στο Εθνικό Ιστορικό Μουσείο. Το έργο του Ροϊλού, λοιπόν, για μια ακόμη φορά φέρεται να απεικονίζει όχι τη μάχη στα Φάρσαλα, αλλά τη μάχη στο Δομοκό⁶⁷⁶. Από τη συγκεκριμένη έκδοση άντλησαν ουκ ολίγοι τόμοι την εικόνα του Ροϊλού, καθώς επίσης και το άτοπο του τίτλου της λεζάντας. Ως αποτέλεσμα, το σφάλμα της δημοφιλούς έκδοσης αναπαράγεται ξανά και ξανά στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας.

Ο τελευταίος κάτοχος του μεγάλου καμβά, το Ίδρυμα Ε. Αβέρωφ, δεν θα μπορούσε να μην είχε χρησιμοποιήσει μια αναπαραγωγή του, για την εικονογράφηση του πρώτου μεγάλου καταλόγου της Πινακοθήκης, το 1991⁶⁷⁷. Αυτή είναι η πρώτη δισέλιδη αναπαραγωγή του έργου που συναντάμε. Παρατηρούμε ότι το πρόσωπο του σαλπικτή παραμένει αναλλοίωτο. Στον κατάλογο, είναι καταχωρημένο το όνομα του φωτογράφου· πρόκειται για τον Άρη Τσιάπα. Έτσι, είμαστε βέβαιοι ότι η φθορά δεν έχει ακόμη συμβεί. Στο τέλος του καταλόγου, υπάρχει μια δεύτερη, πολύ μικρού μεγέθους αναπαραγωγή, η οποία συνοδεύεται από πολύτιμα στοιχεία: μια περιορισμένη βιβλιογραφία, μια αναφορά

⁶⁷⁴ *Εκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων* (τ. Β΄)..., σ. 767.

⁶⁷⁵ Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι...*, σ. 259.

⁶⁷⁶ Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄)..., σ. 150.

⁶⁷⁷ Δημήτρης Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ – Μέτσοβο*, Μέτσοβο, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 1991, σσ. 70-71. Καλό είναι να υπενθυμίσουμε ότι ο Αβέρωφ, πριν τον εν λόγω κατάλογο, είχε εκδόσει έναν ολιγοσέλιδο οδηγό με τα έργα της Πινακοθήκης, βλ. Ευάγγελος Αβέρωφ, *Πρόχειρος οδηγός...*

στις δύο πρώτες περιστάσεις έκθεσης του έργου, το 1902 και το 1903. Τέλος, ως έτος φιλοτέχνησης δίνεται το 1901⁶⁷⁸.

Εν έτει 1992, στο πλαίσιο της *Εκπαιδευτικής ελληνικής εγκυκλοπαίδειας* (τ. 25), διαβάζουμε τον τίτλο του έργου: «Η μάχη του Δομοκού (5 Μαΐου 1897)»· η αστοχία η οποία θέλει το έργο να απεικονίζει τη μάχη στο Δομοκό, εξακολουθεί να αναπαράγεται. Ακολουθεί μια σύντομη περιγραφή της εικόνας: «εικονίζει τον αρχιστράτηγο Κωνσταντίνο να κατευθύνεται έφιππος προς την πρώτη γραμμή του πυρός στην πεδιάδα του Δομοκού». Η πεδιάδα, όμως, δεν είναι του Δομοκού. Το τοπίο που απεικονίζεται είναι άλλο. Ως κάτοχος του έργου και στην περίπτωση αυτή φέρεται –λανθασμένα– ο Λάμπρος Ευταξίας⁶⁷⁹.

Στην *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* (τ. 52), έκδοσης του 1996, το λήμμα του Μάνου Στεφανίδη για τον Ροϊλό, συνοδεύεται από μια αναπαραγωγή του έργου, κάτω από την οποία ως κάτοχος εμφανίζεται η Συλλογή Χρ. Λούλη και ως ιδιοκτήτρια η Λ. Κρανιώτη⁶⁸⁰. Με άλλα λόγια, τριάντα χρόνια μετά, κι ενώ το έργο είχε φύγει από τα χέρια της Κρανιώτη, για να περάσει από τη Συλλογή του Ευταξία και να καταλήξει στην Πινακοθήκη του Μετσόβου, όπου εκτίθεται σχεδόν επί μια δεκαετία, τα τεκμηριωτικά στοιχεία που συνοδεύουν την εικόνα του Ροϊλού στη βιβλιογραφία, κατά κανόνα, είναι ανεπίκαιρα.

Την επόμενη αναπαραγωγή του έργου, τη συναντάμε στον τόμο του Παπανικολάου για την τέχνη στην Ελλάδα. Εδώ, τα στοιχεία τεκμηρίωσης είναι ενημερωμένα. Η αναπαραγωγή εντοπίζεται στο πλαίσιο ενός κεφαλαίου που έχει τον τίτλο «Η ιστορική ειδησεογραφική ζωγραφική. Οι ζωγράφοι των πολέμων»⁶⁸¹. Ο Γεώργιος Ροϊλός, ως ο πρώτος ζωγράφος του είδους, δεν θα μπορούσε να μην εικονογραφεί το κεφάλαιο, και μάλιστα διαμέσου του σημαντικότερου πολεμικού του έργου.

Στη σειρά *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού* (τ. 5) του 2003, ξαναβρίσκουμε μια αναπαραγωγή του έργου. Τα τεκμηριωτικά στοιχεία είναι κι εδώ ενημερωμένα και ο λόγος είναι απλός: οι υπεύθυνοι της έκδοσης ανέτρεξαν στο σημερινό κάτοχο του έργου.

⁶⁷⁸ Δημήτρης Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ – Μέτσοβο...*, σ. 184.

⁶⁷⁹ Συλλογικό, *Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 25), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1992, σ. 337.

⁶⁸⁰ Μάνος Στεφανίδης, «Ροϊλός...», σ. 177.

⁶⁸¹ Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα...*, σ. 25.

Κατά συνέπεια, εκτός από τα ορθά στοιχεία τεκμηρίωσης, στη λεζάντα υπάρχει καταχωρημένη και η πηγή από την οποία αντλήθηκε η αναπαραγωγή, το λεύκωμα της έκθεσης «Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ, Ταξιδεύοντας στο Χρόνο»⁶⁸². Η πρόβλεψη της συγκεκριμένης έκδοσης για την παράθεση της πηγής του εικονιστικού υλικού, συνιστά ακριβώς την πρακτική την οποία κάθε επιστημονικός τόμος οφείλει να ακολουθεί.

Η επόμενη αναπαραγωγή εντοπίζεται στον πιο πρόσφατο κατάλογο (2008) του σημερινού κατόχου⁶⁸³. Στους καταλόγους του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ, όπως είναι αναμενόμενο, λόγω της σημασίας του έργου και του μεγάλου μεγέθους, οι αναπαραγωγές της *Μάχης των Φαρσάλων* καταλαμβάνουν εκτενείς επιφάνειες. Έτσι, η αναπαραγωγή της εικόνας του Ροϊλού καταλαμβάνει σχεδόν δύο σελίδες. Η μεγάλου μεγέθους εικόνα, μας δίνει τη δυνατότητα να διακρίνουμε τη μορφή του επίμαχου σαλπικτής. Ο τρίτος σαλπικτής, λοιπόν, εξακολουθεί να είναι ο ίδιος με τον αρχικό, είναι εκείνος που είχε ζωγραφίσει ο Ροϊλός με το δικό του χέρι. Τείναμε, επομένως, να καταλήξουμε ότι η αλλοίωση συνέβη μετά το 2008. Ωστόσο, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι, μιας και η αναπαραγωγή προέρχεται όχι από μια νέα φωτογραφική λήψη, αλλά από το φωτογραφικό αρχείο της Πινακοθήκης Ε. Αβέρωφ⁶⁸⁴. Επομένως, η εικόνα ίσως να προέρχεται και πάλι από τη λήψη του Άρη Τσιάπα, που είχε χρησιμοποιηθεί στον κατάλογο του 1991.

Πέραν της σχεδόν δισελίδης εικόνας, μια μικρού μεγέθους αναπαραγωγή στο τέλος του καταλόγου συνοδεύεται από πολύτιμα τεκμηριωτικά στοιχεία. Στο νέο κατάλογο, η βιβλιογραφία έχει γίνει αισθητά εκτενέστερη, ενώ οι περιστάσεις παρουσίασης του έργου –καθώς έχει προστεθεί η προαναφερθείσα έκθεση «Συλλογές Ευάγγελου Αβέρωφ, Ταξιδεύοντας στο Χρόνο»– έχουν πλέον γίνει τρεις. Τέλος, ως χρονολογία φιλοτέχνησης δίνεται: «πριν το 1901», αντί του «1901» του καταλόγου του Παπαστάμου⁶⁸⁵.

⁶⁸² Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000* (τ. 5ος), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 28-29.

⁶⁸³ Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο...*, σσ. 54-55.

⁶⁸⁴ Στον κατάλογο είναι καταχωρημένα τα ονόματα του Γιάννη Βαχαρίδη και της Θάλειας Κυμπάρη, βλ. Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο...*, σ. 4.

⁶⁸⁵ Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο...*, σ. 399.

Η εικόνα του Ροϊλού εντοπίστηκε και σε ένα βιβλίο που εξακολουθεί να εκδίδεται κάθε χρόνο· πρόκειται για το σχολικό εγχειρίδιο ιστορίας της ΣΤ΄ Δημοτικού⁶⁸⁶. Η λεζάντα κι εκεί γράφει: «Σκηνή από τη μάχη του Δομοκού (1897), πίνακας του Γεωργίου Ροϊλού, Αθήνα, συλλογή Λάμπρου Ευταξία». Με άλλα λόγια, το ίδιο σφάλμα επιμένει να αναπαράγεται, παρέχοντας στους μαθητές ανεπίκαιρα τεκμηριωτικά στοιχεία. Πέραν τούτου, η αναπαραγωγή είναι μικρού μεγέθους, συνεπώς είναι αδύνατη η παρατήρηση των προσώπων και των λοιπών απεικονιζόμενων στοιχείων, ενώ έχουν αποκοπεί και τα άκρα της εικόνας. Η συνεισφορά της παρουσίας μιας τέτοιας αναπαραγωγής στο πλαίσιο της μαθησιακής διεργασίας καθίσταται αμφίβολη.

Από το σύνολο των βιβλιογραφικών παρουσιών που παρατέθηκαν, προκύπτει ως σημαντικό ζήτημα το πλήθος των διαφορετικών τίτλων: *Φάρσαλα, Η μάχη των Φαρσάλων, Ο πόλεμος του 1897, Η μάχη του Δομοκού*. Η σύγχυση οφείλεται στο γεγονός ότι στη βιβλιογραφία δεν δίνεται η προσήκουσα σημασία στις εικόνες. Οι περισσότερες εκδόσεις δεν μεριμνούν επαρκώς για τα στοιχεία τεκμηρίωσης. Με τον τρόπο αυτό, οι αναπαραγωγές του έργου παρουσιάζονται, σε ό,τι αφορά την τεκμηρίωση της ιστορίας, ως επιφάνειες δευτερεύουσας σημασίας. Με άλλα λόγια, ο ρόλος που αναλαμβάνουν στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας μόνο κατ' εξαίρεση είναι τεκμηριωτικός με την επιστημονική έννοια.

Ολοκληρώνουμε την εξέταση των αναπαραγωγών του μεγάλου καμβά στο πλαίσιο της βιβλιογραφίας με μια σύντομη αναφορά σε περιπτώσεις συγγραφέων, οι οποίοι έχουν χρησιμοποιήσει την εικόνα του Ροϊλού, αποδίδοντάς της ρόλο τεκμηριωτικό. Έχουμε αναφερθεί στον Γιάννη Μυλωνά και στις από μέρους του αναπαραστάσεις των στρατιωτικών στολών της εποχής⁶⁸⁷. Η απόδοση των πρωτοπληροφοριών στις εικόνες του Ροϊλού, όπως διαπιστώσαμε, κατά κανόνα είναι ακριβής. Συνεπώς, η χρήση των εικόνων ως υλικού τεκμηρίωσης από μέρους του Μυλωνά είναι δικαιολογημένη. Μια δεύτερη περίπτωση χρήσης, τη συναντάμε για την τεκμηρίωση της παρουσίας του Υγειονομικού Σώματος στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Στη σχετική μελέτη του, ο Λάζαρος Ε. Βλαδίμηρος βλέπει την εικόνα του Ροϊλού ως μια

⁶⁸⁶ Ιωάννης Κολιόπουλος, Αθανάσιος Καλλιανιώτης, Ιάκωβος Μιχαηλίδης & Χαράλαμπος Μηνάογλου, (χ.χ.). *Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου ΣΤ΄ Δημοτικού*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», σ. 165.

⁶⁸⁷ Βλ. υποσημείωση 73 της παρούσης εργασίας.

μαρτυρία, ως ένα οπτικό τεκμήριο. Έτσι, αναφερόμενος στο ζωγράφο, λέει: «Στον πίνακα *Η μάχη των Φαρσάλων* παρουσιάζει μια σκηνή της μάχης και σε πρώτο επίπεδο απεικονίζει μεταφορά τραυματισμένων ευζώνων. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια η επιμελημένη περιδέρση των τραυμάτων. Οι δύο τσολιάδες μεταφέρονται με άμαξα και ακολουθεί ένας τσολιάς ελαφρότερα τραυματισμένος κρατώντας το όπλο του. Με την πρώτη ματιά στον πίνακα γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι η περιδέρση των τραυμάτων θα έγινε στην πρώτη γραμμή του πυρός. Έχουμε δηλαδή μια έμμεση αλλά αδιαμφισβήτητη μαρτυρία για τη δράση του Υγειονομικού στη μάχη»⁶⁸⁸. Όπως, όμως, είδαμε στις προηγούμενες σελίδες της εργασίας μας, η χρήση της μαρτυρίας της ζωγραφικής εικόνας είναι αναγκαίο να γίνεται αφού έχει προηγηθεί ο έλεγχος του τεκμηριωτικού δυναμικού του ζωγραφικού πίνακα.

A.3. Η περίπτωση του διαδικτύου

Στο παρόν υποκεφάλαιο, θα αναφερθούμε σε λίγες εμφανίσεις ψηφιακών αναπαραγωγών του έργου του Ροϊλού, όπως αυτές αναδείχθηκαν μέσα από μια έρευνα στο διαδίκτυο, διαμέσου της μηχανής αναζήτησης της Google. Τα έξι πρώτα αποτελέσματα [με τη χρήση των ακόλουθων τριών φράσεων-κλειδιά: α) Γεώργιος Ροϊλός *Η μάχη των Φαρσάλων*, β) *Η μάχη των Φαρσάλων*, γ) Ροϊλός Φάρσαλα]⁶⁸⁹ της διαδικτυακής αναζήτησης, εντοπίστηκαν στις ακόλουθες ιστοσελίδες και συνδέσμους:

1. «Μουσείο Αβέρωφ»⁶⁹⁰: στο διαδικτυακό τόπο του κατόχου, γίνεται αναφορά στην τριλογία των μεγάλων έργων από τον πόλεμο του 1897 και δίνεται μια περιγραφή της εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*. Το έργο εντάσσεται στο πλαίσιο της ειδησεογραφικής ζωγραφικής.

⁶⁸⁸ Λάζαρος Ε. Βλαδίμηρος, *Το υγειονομικό στον ελληνοτουρκικό...*, σσ. 95-96.

⁶⁸⁹ Η αναζήτηση στο διαδίκτυο πραγματοποιήθηκε στις 21/6/2019. Ο εντοπισμός των διαδικτυακών τόπων έγινε αφού επισημάνθηκαν –μέσω της επιλογής «Εικόνες» της Google– ποια από αυτά κάνουν χρήση ψηφιακής αναπαραγωγής της *Μάχης των Φαρσάλων*.

⁶⁹⁰ «Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928), *Η μάχη των Φαρσάλων...* .

2. «Wikipedia»⁶⁹¹: “αντικείμενο” του συνδέσμου είναι η ίδια η εικόνα του Ροϊλού, η αναπαραγωγή του μεγάλου πίνακα σε διάφορες ψηφιακές αναλύσεις [εικ. 15]. Εδώ, δίνονται πλήρη και ορθά τεκμηριωτικά στοιχεία. Μάλιστα, έχει προβλεφθεί η ιδιαίτερος χρήσιμη πληροφορία ότι η λήψη της φωτογραφίας που χρησιμοποιήθηκε για την αναπαραγωγή, πραγματοποιήθηκε το 2012. Από την εξέταση της εικόνας και τη διαπίστωση ότι το πρόσωπο του τρίτου σαλπικτή εν έτει 2012 εμφανίζεται αλλοιωμένο, καταλήξαμε ότι το χρονικό διάστημα εντός του οποίου συνέβη το φθοροποιό επεισόδιο είναι μεταξύ 1991 και 2012⁶⁹².

3. «Agon.gr»⁶⁹³: το διαδικτυακό κείμενο αφορμάται από την επιστροφή του έργου στο Μέτσοβο, μετά τον καθαρισμό από το τμήμα συντήρησης της Ε.Π.Μ.Α.Σ. Γίνεται αναφορά και στην επανέκθεση του μεγάλου πίνακα, το 2016. Κάτω από την αναπαραγωγή της *Μάχης των Φαρσάλων* δεν υπάρχουν τεκμηριωτικά στοιχεία.

4. «Newsbomb.gr»⁶⁹⁴: η αναπαραγωγή του έργου εικονογραφεί απλώς ένα άρθρο με τίτλο «Σαν σήμερα το 1897 έγινε η Μάχη των Φαρσάλων». Για τον πίνακα του Ροϊλού δεν καταχωρείται το παραμικρό στοιχείο τεκμηρίωσης.

5. «Greek-language.gr»⁶⁹⁵: μια αναπαραγωγή του έργου προσφέρεται –μεταξύ άλλων εικόνων– ως οπτικό υλικό για τον «Ατυχή πόλεμο». Η ονομασία της εικόνας είναι και πάλι «Η μάχη στο Δομοκό». Ο διαδικτυακός τόπος αφορά στη διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας και το συγκεκριμένο θέμα είναι ενταγμένο στο πλαίσιο της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

⁶⁹¹

https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Battle_of_Farsala.jpg (πρόσβαση: 21/6/2019).

⁶⁹² Η εκτίμηση αυτή προκύπτει από τις διαφορετικές όψεις του έργου σε δύο εμφανίσεις που προέρχονται από συγκεκριμένες φωτογραφικές λήψεις, βλ. α) Δημήτρης Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ – Μέτσοβο...*, σσ. 70-71 και β) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Battle_of_Farsala.jpg (πρόσβαση: 21/6/2019). Κατά τη συνομιλία (3/7/2019) με τη Μαρίκα Τρομπέτα και τη Χριστίνα Καραδήμα, εργαζόμενες στη Διεύθυνση Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης της Ε.Π.Μ.Α.Σ., πληροφορηθήκαμε ότι η φθορά στα επίμαχα σημεία θα μπορούσε να οφείλεται σε διάφορους παράγοντες (π.χ. αστοχία των υλικών που χρησιμοποιήσε ο καλλιτέχνης, φυσική φθορά και γήρανση, συνθήκες αποθήκευσης, ανθρώπινος παράγοντας κ.ά.).

⁶⁹³ <http://archive.agon.gr/plesk-site-preview/www.agon.gr/138.201.229.110/news/120/ARTICLE/34143/2016-09-06.html> (πρόσβαση: 21/6/2019).

⁶⁹⁴ <https://www.newsbomb.gr/ellada/story/878909/san-simera-to-1897-egine-i-maxi-ton-farsalon> (πρόσβαση: 21/6/2019).

⁶⁹⁵ http://www.greek-language.gr/digitalResources/files/image/literature/greek-history/Image05_13.jpg?width=640&height=360 (πρόσβαση: 21/6/2019).

6. «Averoph.wordpress.com»⁶⁹⁶: η αναπαραγωγή εικονογραφεί απλώς ένα κείμενο με τίτλο «Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897», ενώ για μια ακόμη φορά ο τίτλος που δίνεται για το έργο είναι «Η μάχη του Δομοκού». Πρόκειται για το μοναδικό τεκμηριωτικό στοιχείο που παρέχει η διαδικτυακή σελίδα.

Τέλος, θα αναφερθούμε σε μία μόνο παρουσία του έργου στο πλαίσιο μιας τηλεοπτικής εκπομπής. Ο πίνακας με τη *Μάχη των Φαρσάλων*, λοιπόν, κάνει την εμφάνισή του στο 3ο επεισόδιο του Β΄ κύκλου της σειράς ντοκυμαντέρ *Νεότερη Ελληνική Πολιτική Ιστορία* (χρονολογία παραγωγής: 1992). Κατά τη διάρκεια της παρουσίας του έργου (04:35-04:47), δίνεται αρχικά ένα στατικό πλάνο με μια γενική άποψη της ζωγραφικής εικόνας. Εν συνεχεία, γίνεται ένα “traveling” από τα αριστερά προς τα δεξιά, με άξονα το διάδοχο και τους επιτελείς. Η εμφάνιση του έργου ολοκληρώνεται με ένα ακόμη στατικό καδράρισμα, το οποίο τη φορά αυτή εστιάζει στους τραυματισμένους εύζωνες του πρώτου επιπέδου⁶⁹⁷. Η εικόνα επιστρατεύεται τη στιγμή που ο ομιλητής Γιάννης Χασιώτης (καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) κάνει λόγο για «εθνική τραγωδία». Από την άλλη, ο ρόλος της περατώνεται με το άκουσμα μιας φράσης που αναφέρεται σε απρόβλεπτες συνέπειες. Το θέμα που διαπραγματευόταν ο Χασιώτης κατά τη διάρκεια της εμφάνισης της εικόνας του Ροϊλού ήταν ο Μακεδονικός Αγώνας. Είχαν προηγηθεί αναφορές περί εθνικών διεκδικήσεων, ανατολικού ζητήματος, αλύτρωτων πληθυσμών. Είναι χαρακτηριστικό το ότι το έργο δεν εμφανίζεται κατά τη διάρκεια αναφορών στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Εξάλλου, ο ατυχής πόλεμος μόλις που σκιαγραφείται στο συγκεκριμένο τηλεοπτικό επεισόδιο.

Από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις, παρατηρούμε ότι για τις αναπαραγωγές και το έργο του Ροϊλού α) κατά κανόνα δίνονται ελάχιστα τεκμηριωτικά στοιχεία, β) ορισμένες φορές τα στοιχεία που δίνονται είναι λανθασμένα, γ) σπανίως το κείμενο συνδέεται με ευθεία αναφορά στην εικόνα (σε γενικές γραμμές η αναπαραγωγή του έργου απλώς εικονογραφεί το κείμενο), δ) κατ’ εξαίρεση οι αναπαραγωγές στο διαδίκτυο

⁶⁹⁶

<https://averoph.wordpress.com/2013/04/05/%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%83-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%83-%CF%84%CE%BF%CF%85-1897/> (πρόσβαση: 21/6/2019).

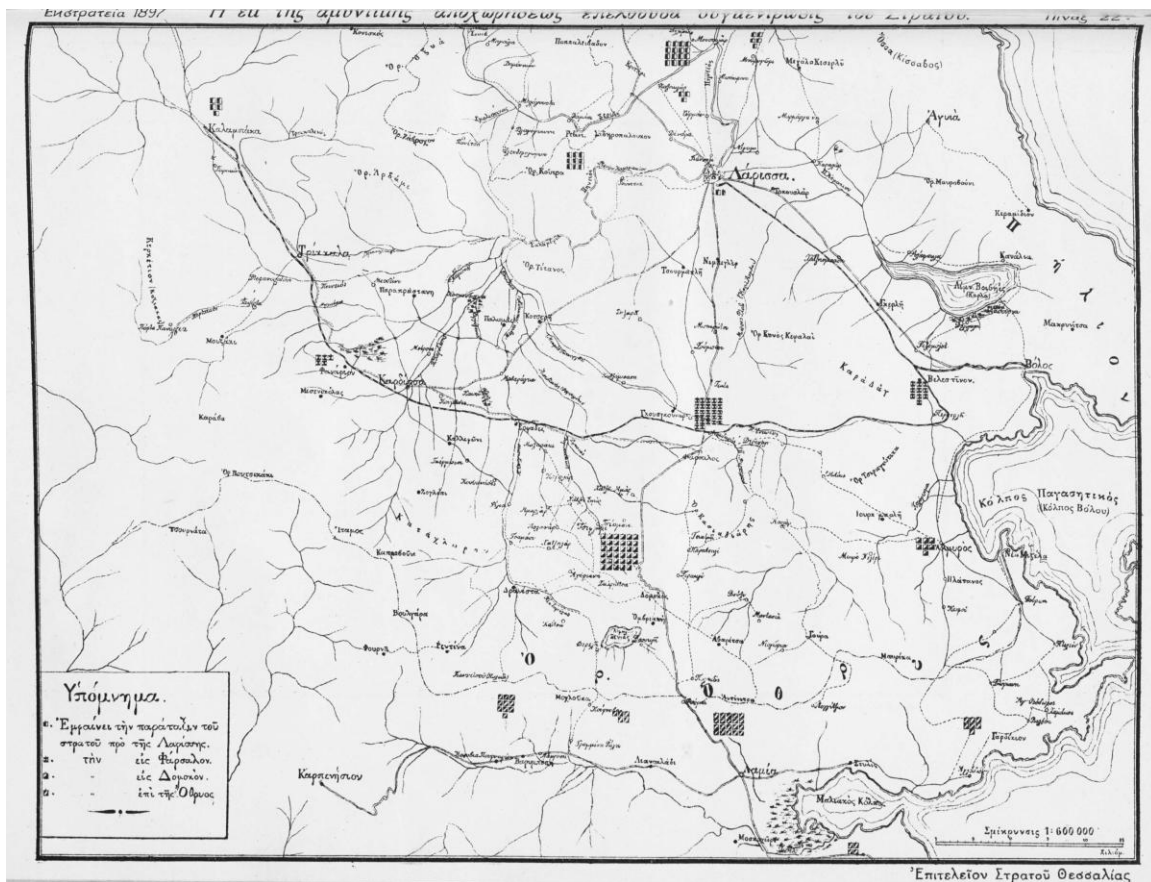
⁶⁹⁷ Βλ. <https://archive.ert.gr/69161/> (πρόσβαση: 25/4/2019).

προσφέρουν στον ερευνητή πολύτιμα τεκμηριωτικά στοιχεία, σε αντίθεση με τις αναπαραγωγές στη βιβλιογραφία.

Γενικότερα, στα τέσσερα μέσα που είδαμε (χαρακτική, βιβλιογραφία, διαδίκτυο, τηλεοπτική εκπομπή), διαπιστώθηκε ότι η εικόνα του Ροϊλού χρησιμοποιήθηκε και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται σε πλαίσιο ιστορίας της τέχνης ή αμιγώς ιστορικό. Στην πρώτη περίπτωση, η χρήση της αναπαραγωγής τις περισσότερες φορές είναι αναγκαία, δεδομένου ότι στο γραπτό κείμενο υπάρχουν αναφορές στο έργο. Αντιθέτως, στη δεύτερη περίπτωση, η χρήση της αναπαραγωγής παραμένει σε επίπεδα διακοσμητικής εικονογράφησης. Έτσι, η παρουσία της εικόνας του Ροϊλού αποβαίνει τεκμηριωτική, στο βαθμό που δεν υπονομεύει την αίσθηση ιστορικότητας των γραπτών κειμένων τα οποία συνοδεύει.

Οι αναπαραγωγές ενός έργου τέχνης είναι ενδεικτικές του τρόπου με τον οποίο η εικόνα του συνεχίζει να “στοιχειώνει” τους μελλοντικούς θεατές. Μας μιλούν για το πώς οι επόμενες γενιές εξέλαβαν το έργο, πώς το χρησιμοποίησαν, πώς ερμήνευσαν το νόημά του. Ο βασικός προβληματισμός της παρούσης εργασίας εκκίνησε από τη διαπίστωση ότι οι εικόνες δεν αντιμετωπίζονται ισοτίμως με τα γραπτά κείμενα, δεν τους αποδίδουμε την ίδια βαρύτητα που αποδίδουμε στις λέξεις. Ως αποτέλεσμα, προκύπτει ότι ελάχιστες είναι οι φορές που οι εικόνες χρησιμεύουν ως πραγματικά τεκμήρια Ιστορίας.

Παράρτημα X - Αναπαραγωγές χαρτών

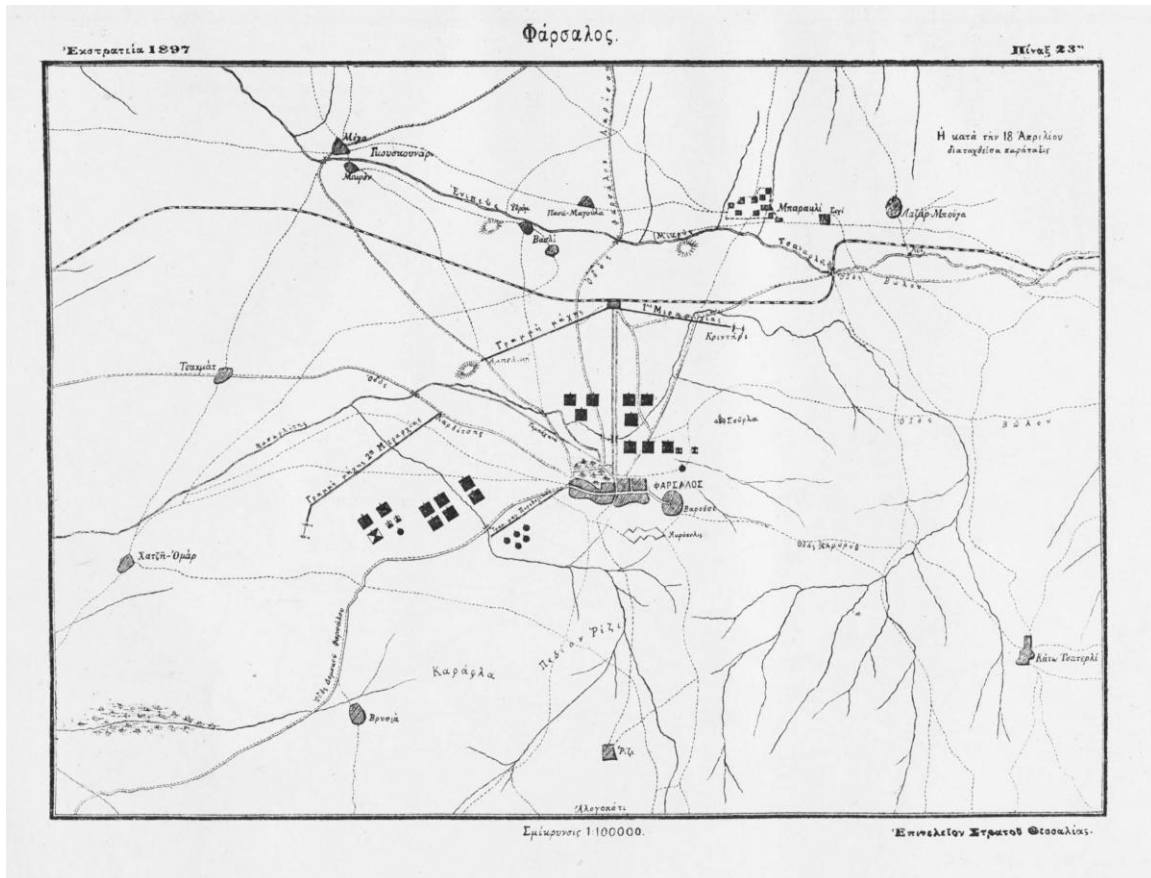


Εικ. Α Αναπαραγωγή του Πίνακα 22 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντῖνος, *Ἐκθεσις τῆς Α. Β. Υψηλότητος τοῦ Διαδόχου ἐπὶ τῶν πεπραγμένων τοῦ Στρατοῦ Θεσσαλίας κατὰ τὴν ἐκστρατεῖαν τοῦ 1897* υποβληθεῖσα εἰς τὸ Ὑπουργεῖον τῶν Στρατιωτικῶν, Αθήνα, Ἐθνικὸ Τυπογραφεῖο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

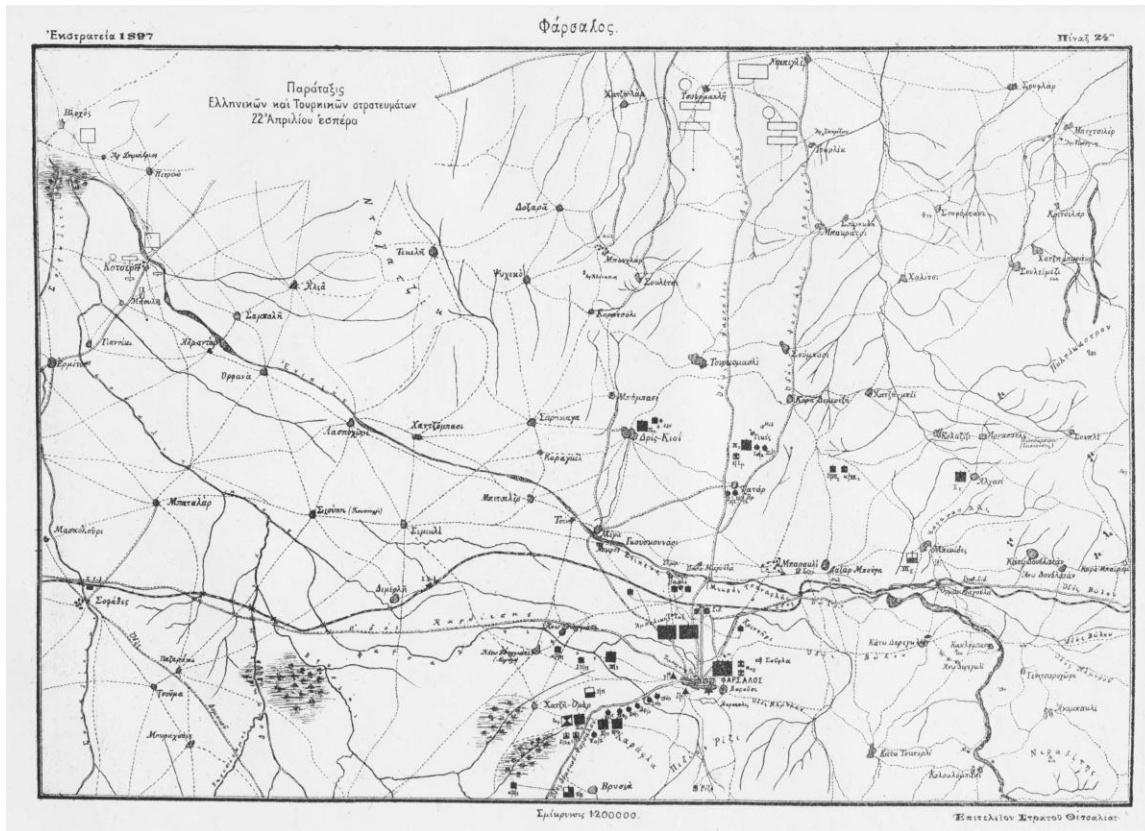


Εικ. Β Αναπαραγωγή του Πίνακα 23 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατεία του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&crss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&crss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

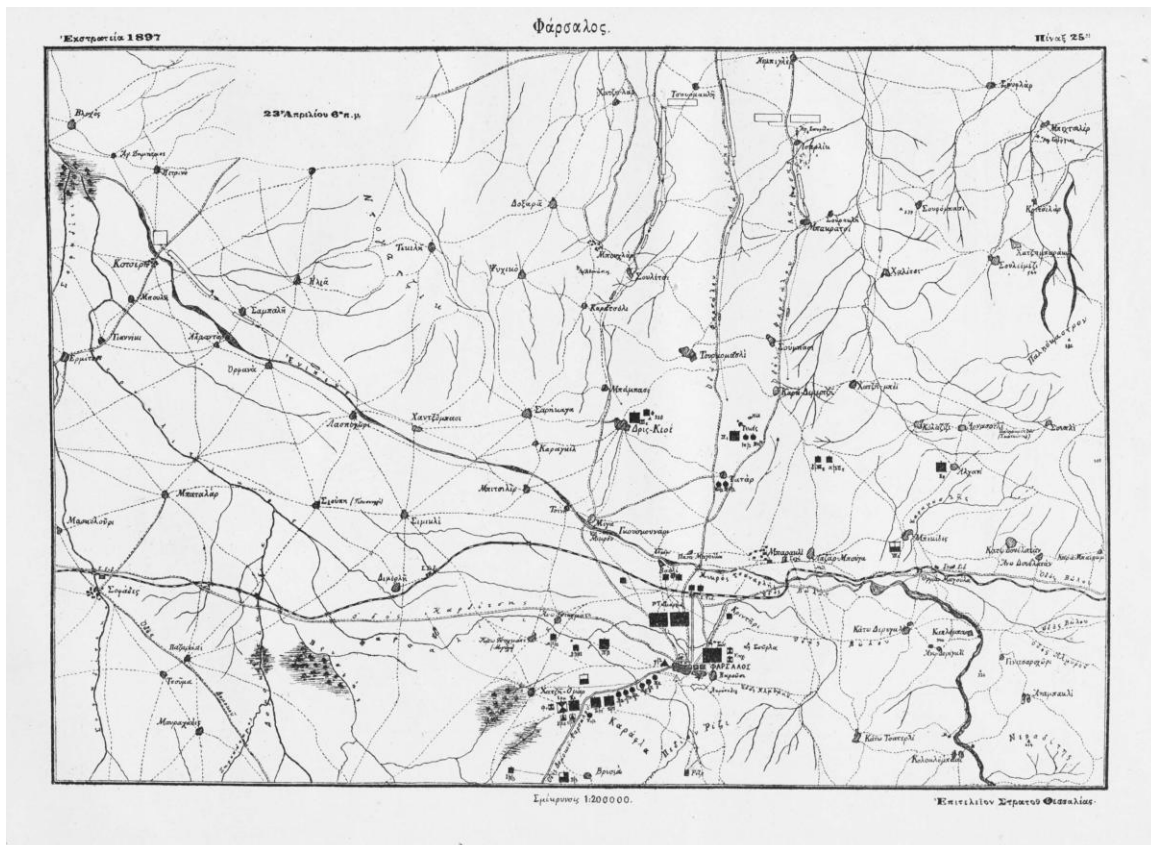


Εικ. Γ Αναπαράγωγή του Πίνακα 24 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθέσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργεῖον των Στρατιωτικῶν*, Αθήνα, Εθνικὸν Τυπογραφεῖον, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

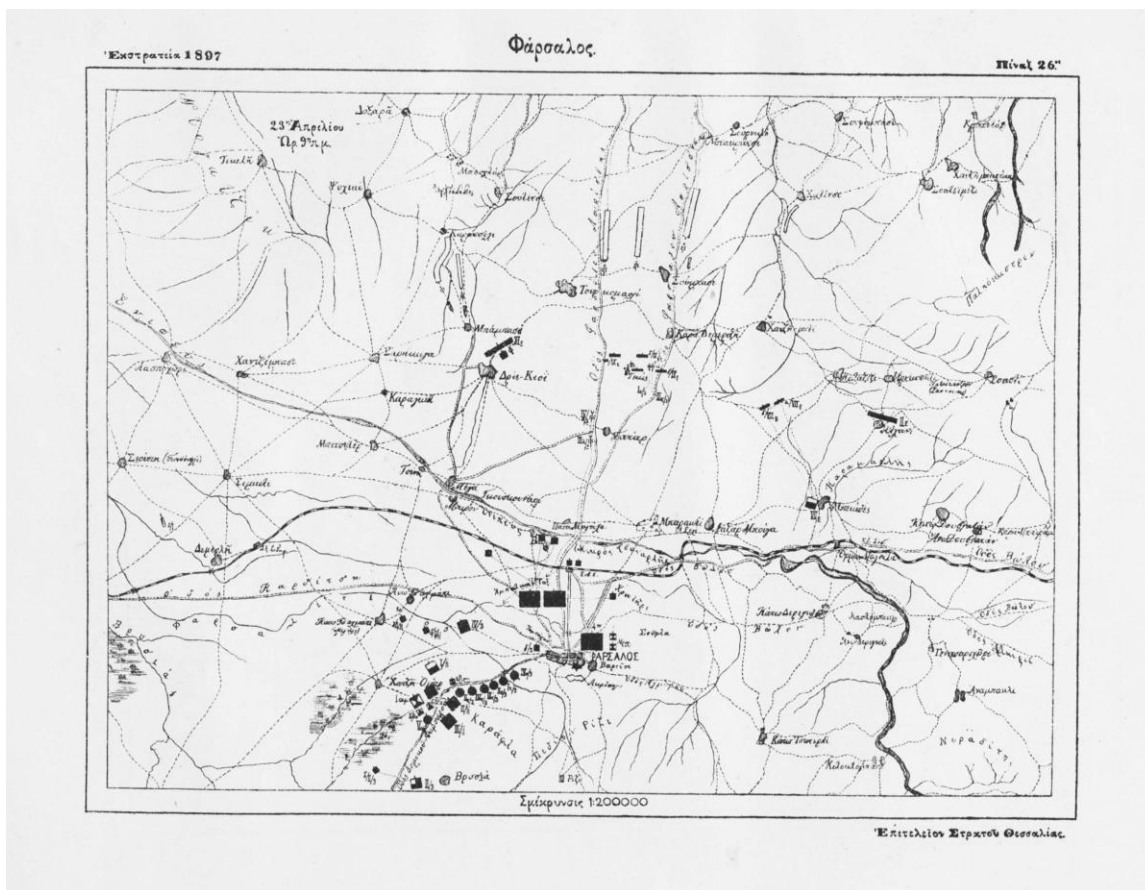


Εικ. Δ Αναπαραγωγή του Πίνακα 25 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

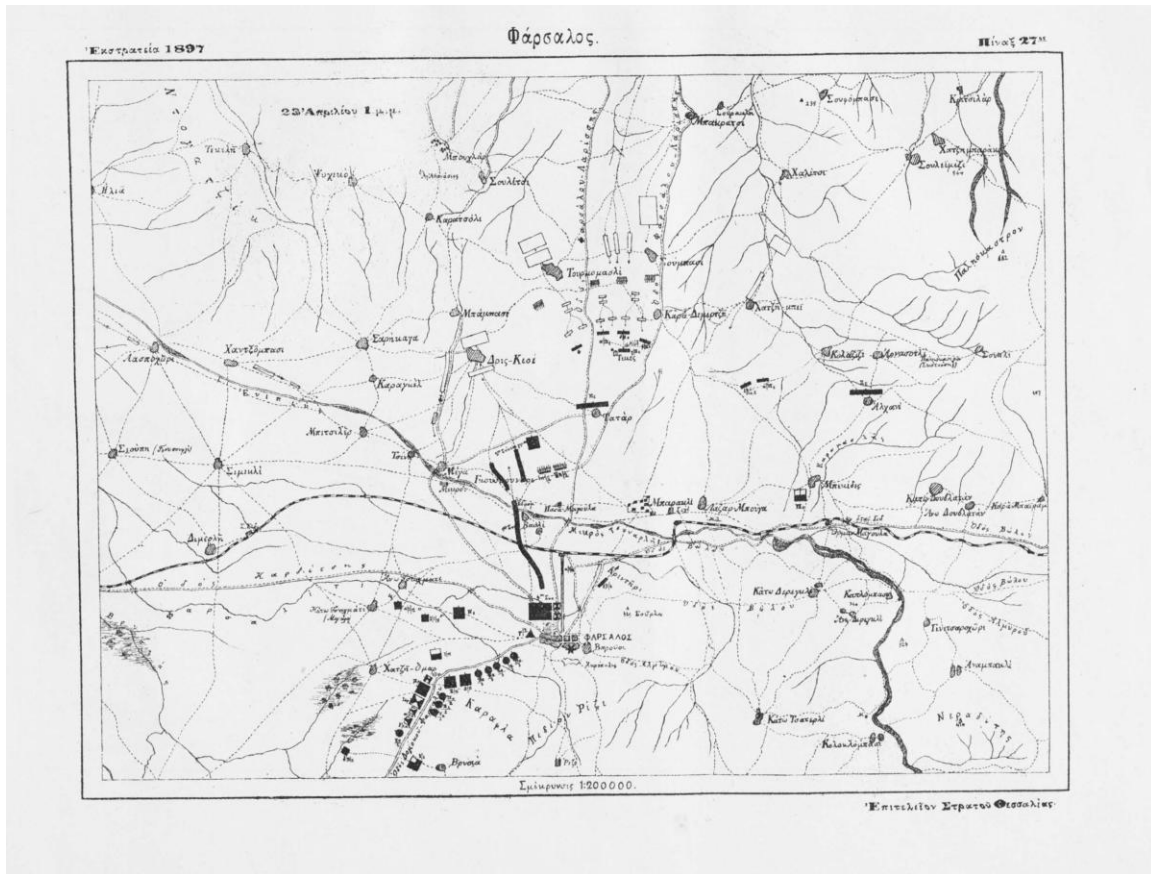


Εικ. Ε Αναπαράγωγή του Πίνακα 26 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F%2F%2F%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F%2F%2F%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

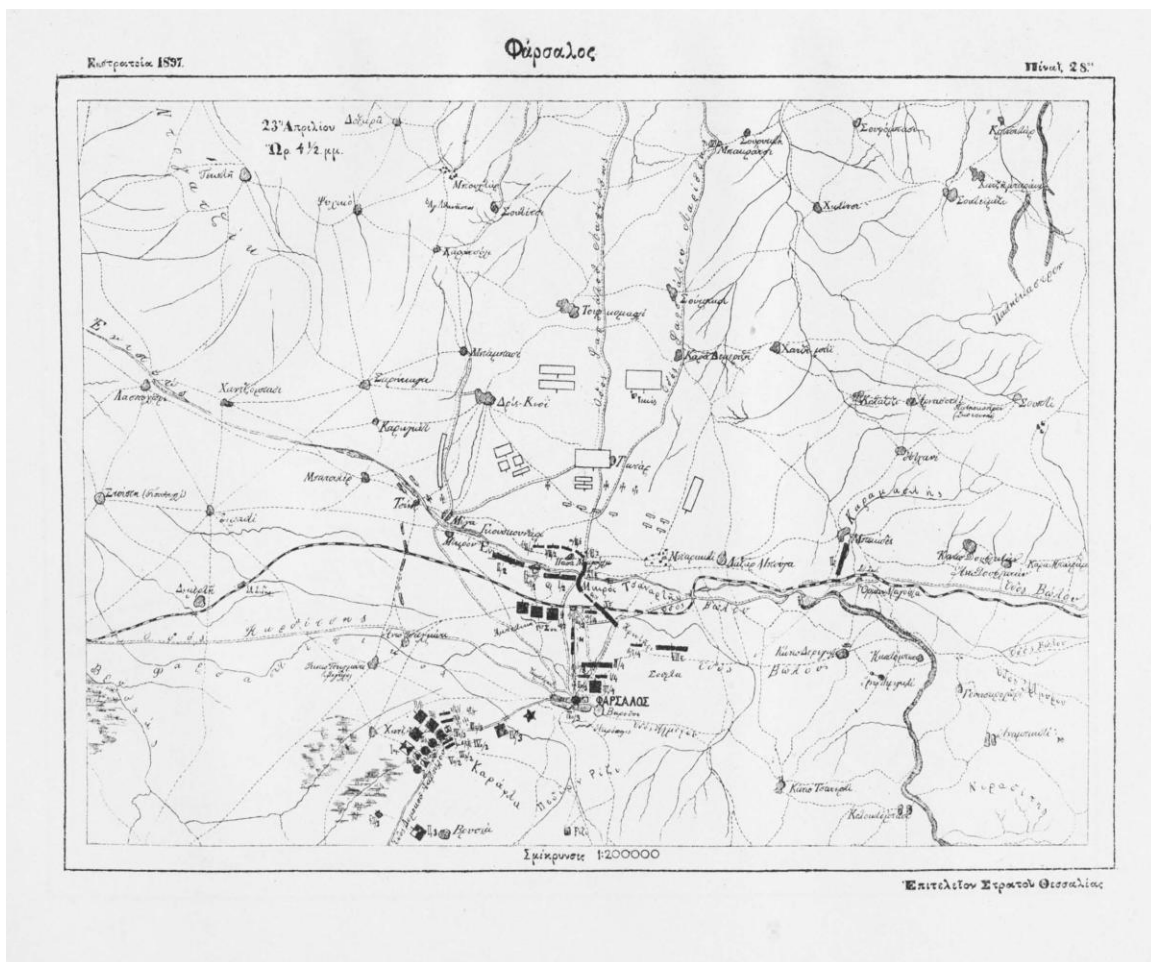


Εικ. ΣΤ Αναπαράγωγή του Πίνακα 27 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

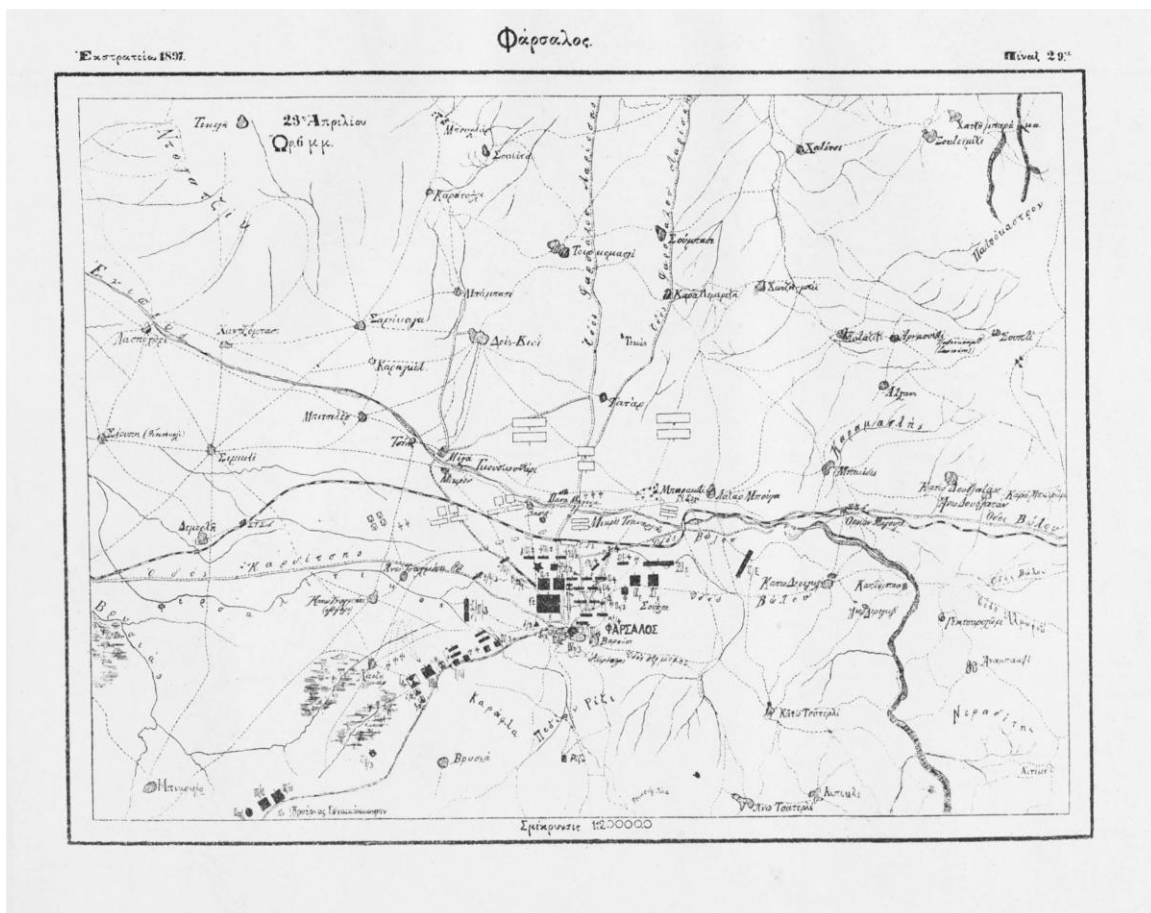


Εικ. Ζ Αναπαραγωγή του Πίνακα 28 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).



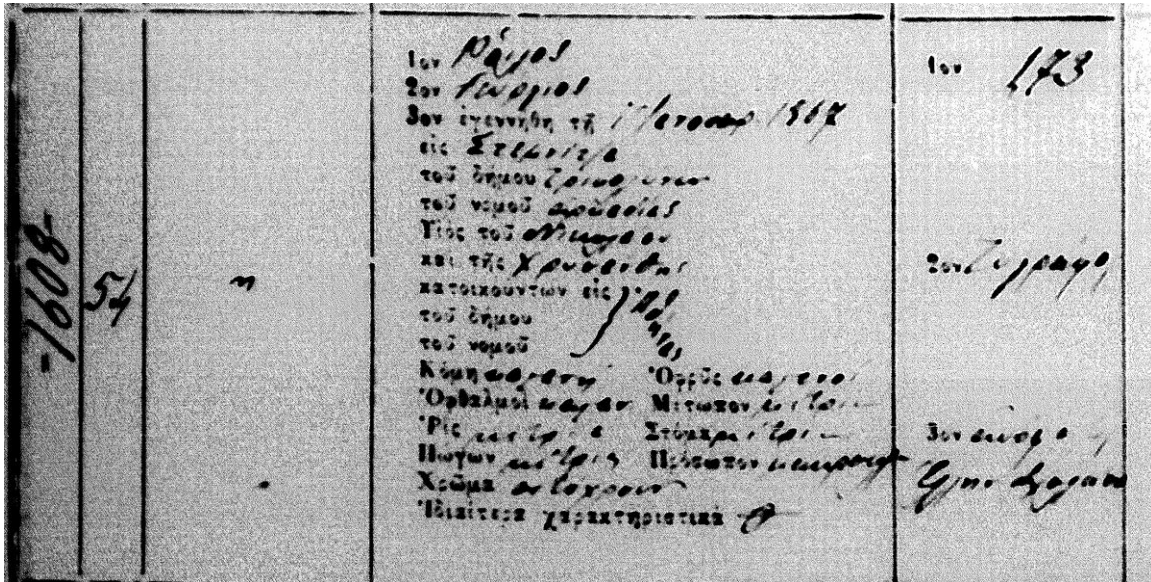
Εικ. Η Αναπαραγωγή του Πίνακα 29 από την έκθεση του διαδόχου.

Πηγή: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Εκθέσεις της Α. Β. Υψηλότης του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατεία του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898.

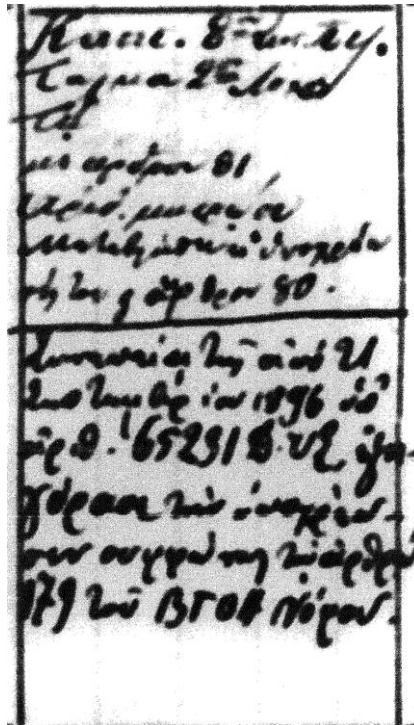
Διαθέσιμη στο σύνδεσμο:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%AD%CE%BA%CE%B8%CE%B5%CF%83%CE%B9%CF%82+%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CF%8C%CF%87%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclp1=&cclp2=&cclp3=&cclp4=&cclp5=&cclp6=&cclp7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&srfile=%2Fmetadata%2F7%2F4%2F%2Fmetadata-141-0000089.tkl&display_mode=detail&ioffset=1&offset=2&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail)
(πρόσβαση: 19/6/2019).

Παράρτημα Ι – Αναπαραγωγές αρχειακού υλικού



Εικ. Ι Αναπαραγωγή του πρώτου τμήματος του στρατολογικού μητρώου του Γ. Ν. Ροΐλου, στο οποίο αναγράφονται γενικά στοιχεία και χαρακτηριστικά.
 Πηγή: Υπηρεσία Στρατολογικών Αρχείων.



Εικ. ΙΙ Αναπαραγωγή του δεύτερου τμήματος του στρατολογικού μητρώου του Γ. Ν. Ροΐλου, με την κατάταξη και τις μετέπειτα πράξεις απαλλαγής μέρους της στρατιωτικής θητείας.
 Πηγή: Υπηρεσία Στρατολογικών Αρχείων.

ΜΗΤΡΩΟΝ ΑΡΡΕΝΩΝ
 & ΗΜΟΝ ΤΡΙΚΟΛΩΝΩΝ
 1876

Αύθ. αριθμός ἀρρένων	Τοῦ ἀρρένου		ὄνομα τοῦ πα- τρὸς αὐτοῦ	ὄνομα πόλεως ἢ χωρίου τοῦ ἀνω- δήμου τῆς νομι- μοῦ ἐγκαταστα- σεως ἡκατωγράφου τοῦ ἀρρένου.	Παρατηρήσεις.
	Ἐπώνυμον	ὄνομα			
					Γεννηθέντες τὸ ἔτος 1867
1201	Πετρόπουλος	Πέτρος	Παναγιώτης	Σύρνα	
1202	Παπαγεωργάκης	Γεώργιος	Ιωάννης	"	
1203	Παπούλιας	Θεοδόσιος	Αλέξιος	Ψάρι	
1204	Παλαμίδης	Σωτήρος	Γεώργιος	Παλαμάρι	
1205	Ροιλῆς	Γεώργιος	Νικόλαος	Στεμνίτζα	
1206	Σπυρόπουλος	Πάνος	Χαράλαμπος	"	
1207	Σπυλιόπουλος	Φώτιος	Σπήλιος	Μουλάτζι	
1208	Σιναδινόπουλος	Βασίλειος	Συναδινός	"	
1209	Σκουλικόμυγας	Γεώργιος	Ιωάννης	Παλαμάρι	
1210	Σκουλικόμυγας	Παναγιώτης	Αθανάσιος	"	
1211	Σπανομήχος	Κωνσταντῖνος	Παναγιώτης	Παλαμοῦρι	
1212	Σπυρίδης	Ιωάννης	Σπύρος	Στεμνίτζα	
1213	Τέντες	Παναγιώτης	Βασίλειος	"	
1214	Τσεβιλέκος	Γεώργιος	Βασίλειος	"	
1215	Τουλούμης	Κωνσταντῖνος	Γεώργιος	Μουλάτζι	
1216	Τόμπρος	Αθανάσιος	Ανάστος	"	
1217	Φοραδᾶς	Ιωάννης	Κωνσταντῖνος	Στεμνίτζα	
1218	Φωτόπουλος	Χρῆστος	Γεώργιος	"	
1219	Φουσιάνης	Πάνος	Μαυραεδῆς	"	
1220	Φρέντζος	Γεώργιος	Φώτιος	"	
1221	Φατούρος	Βασίλειος	Διαμαντῆς	"	
1222	Φιλόσοφος	Βασίλειος	Εὐθύμιος	"	
1223	Φελοῦκας	Γεώργιος	Γεώργιος	Παλαμοῦρι	
1224	Χρονόπουλος	Δημήτριος	Σταῦρος	"	
1225	Χρήνης	Παναγιώτης	Γεώργιος	"	

Εικ. III Αναπαραγωγή σελίδας από το μητρώο αρρένων του Δήμου Τρικολώνων στην οποία αναγράφεται το όνομα του ζωγράφου στους γεννηθέντες του 1867.
 Πηγή: Αρχείο Κοινότητας Στεμνίτζας.



Εικ. IV Αναπαραγωγή της αναμνηστικής φωτογραφίας από το πανηγυρικό γεύμα στο Κεφαλάρι με την ευκαιρία της ίδρυσης του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» [Ο Γεώργιος Ροϊλός είναι ο έκτος από τα δεξιά, ο χαμογελαστός που έχει το χέρι στηριγμένο στο τραπέζι. Η φωτογραφία έχει ληφθεί από τον Θωμά Θωμόπουλο, είναι του 1910 και δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης*, του Γεράσιμου Βώκου, βλ. *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 4, Ιούλιος 1910 (Έτος Α'), σ. 126. Για επιπλέον πληροφορίες βλ. <https://fa-eliamiet.blogspot.com/2015/05/blog-post.html> (πρόσβαση: 3/7/2019)].

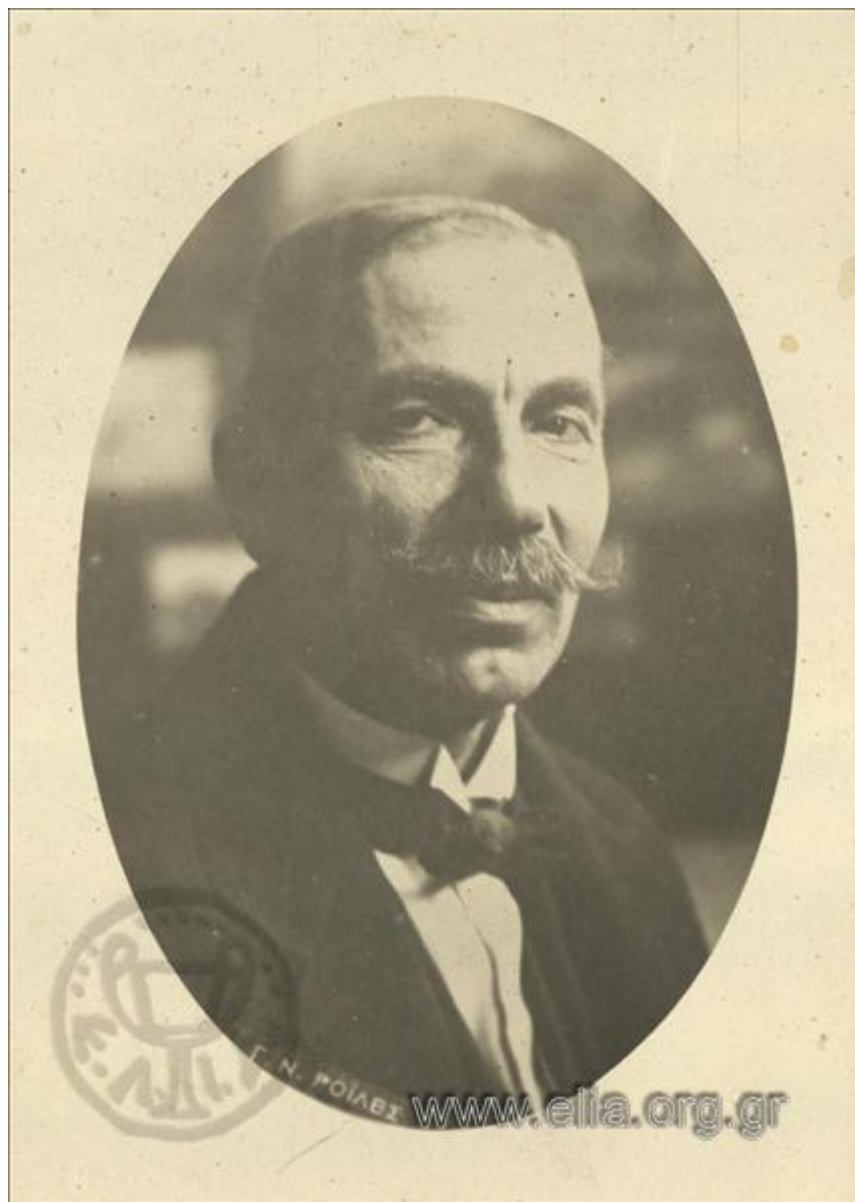
Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Διαθέσιμη στο: <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=423007> (πρόσβαση: 3/7/2019).



Εικ. V Αναπαραγωγή φωτογραφίας με μέλη του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» (φωτογραφία του κ. Κ. Κωνσταντινίδου). [Ο Γεώργιος Ροϊλός είναι ο δεύτερος καθήμενος (μεσαία σειρά) από τα αριστερά, με το σκούρο κοστούμι, το μουστάκι και το κομπολόι (;) στο χέρι, πλάι στον Ιακωβίδη. Η φωτογραφία δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ο Καλλιτέχνης* του Γεράσιμου Βώκου, βλ. *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 4, Ιούλιος 1910 (Έτος Α'), σ. 127].

Πηγή: Προσωπικό αρχείο του ερευνητή - Αναπαραγωγή φωτογράφησης του περιοδικού *Ο Καλλιτέχνης*, από το Αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. (Απρίλιος 2019).



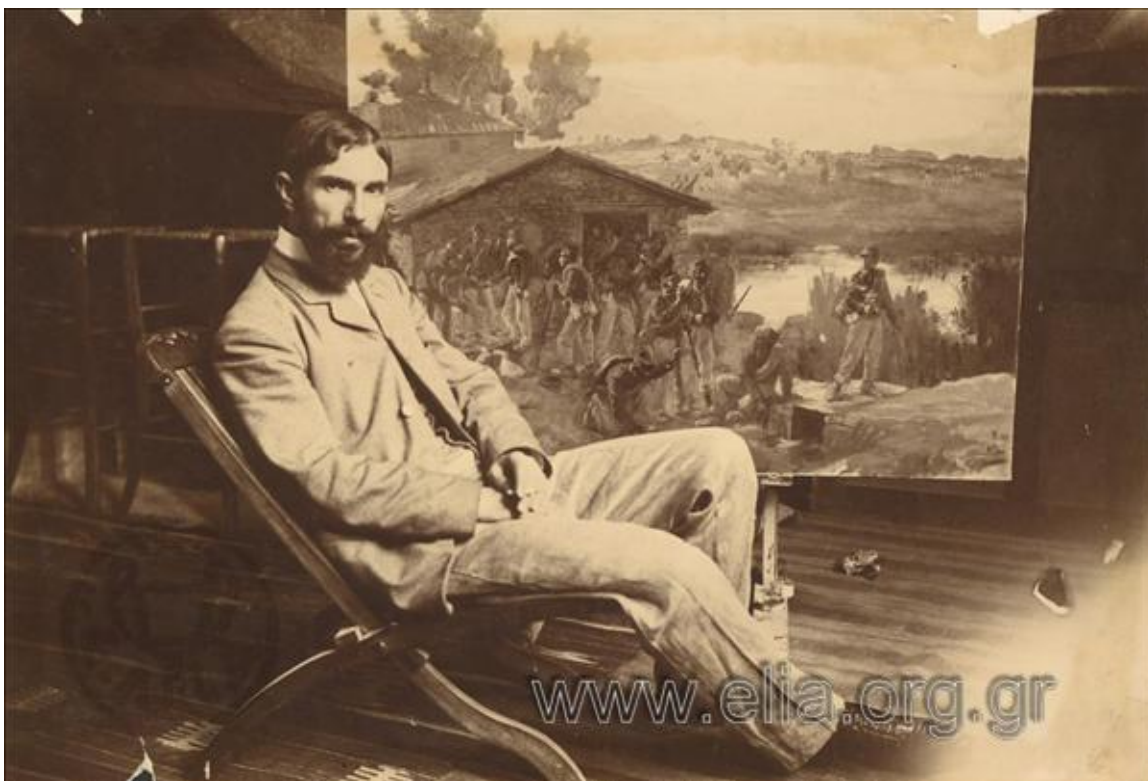
Εικ. VI Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928) [αναπαραγωγή φωτογραφίας με το ζωγράφο σε προχωρημένη ηλικία].

Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. (κωδ. τεκμ. 1Ε30.046).

Διαθέσιμη στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1E30.046.JPG / (πρόσβαση: 3/7/2019).



Εικ. VII Αναπαραγωγή φωτογραφίας με το κτήριο της οδού Πατησίων αρ. 38 (Λήψη: 30/4/2019).
Πηγή: Προσωπικό αρχείο του ερευνητή.



Εικ. VIII Γεώργιος Ροϊλός [Ο ζωγράφος με φόντο τον πίνακα *Γεντζέλια*]. π. 1902.
Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α. (κωδ. τεκμ. 1Ε30.045).
Διαθέσιμη στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1E30.045.JPG (πρόσβαση: 1/10/2017).

Μαρία Γερασμίνα Τρομπέτα, Χριστίνα Καραδήμα

Γενικές αρχές συντήρησης ζωγραφικών έργων τέχνης σε μουσειακές συλλογές

«Η συντήρηση αποτελεί τη μεθοδολογική στιγμή της αναγνώρισης του έργου τέχνης στη φυσική του σύσταση και στη διπλή πολιτικότητα, αισθητική και ιστορική, εν όψει της μεταβίβασής του στο μέλλον»

Cesare Brandi (1977)

Η συντήρηση στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στη συνεργασία διαφορετικών επιστημονικών πεδίων, όπως είναι η ιστορία της τέχνης και η επιστήμη των υλικών αξιολογώντας, παράλληλα, σύγχρονες μεθόδους έρευνας.

Στη συντήρηση υιοθετούνται δύο προσεγγίσεις: εκείνη της προληπτικής συντήρησης που σκοπεύει να κρατήσει το αντικείμενο σε ιδανικές συνθήκες, έτσι ώστε να μην προκληθεί σε αυτό περαιτέρω φθορά, και εκείνη της σωτικής και εστιασμένης συντήρησης που σκοπεύει, μέσα από τη φυσική και χημική μεσολήθηση στον αποκατάσταση, να ελαττώσει περαιτέρω φθορά και να αποκαλύψει την κρυπτομένη μορφή του και επαλείψει κληρονομίες που κερμύζει. Σχόρια στην Ελλάδα η επιστήμη της συντήρησης διέπεται από τον Κώδικα Ηθικής Δεοντολογίας (ΦΕΚ 24/3/2000 αρ. φ. 382).

Ο ΣΥΝΤΗΡΗΤΗΣ

ΠΡΟΣΑΡΜΟΖΕΙ το φθόρο που έρχεται, με την επαρκή κατάλληλη προβλεπτικότητα συνθηκών φύλαξης και έκθεσης, ανακρίνοντας για τη σωστή διατήρησή τους.

ΕΚΣΗΜΙΩΝΕΙ την εργασία του με

- Κρισιμότητα: βελτιωμένη εκπαίδευση και αρχική τεχνογνωσία
- Έργα: «Μεγάλο έργο» προληπτικής του κλάου κατανομή και της κατάλληλης διατήρησης που έρχεται, διακρίνοντας τις φάσεις των μεταβολών, ανακρίνοντας τον κώδικα της προέλευσης, των κληρονομιών του είδους και της έκθεσης, της παρασκευαστικής τεχνικής συντήρησης (εκ. 4) και προνοώντας και ανακρίνοντας τον φθόρο (εκ. 4).
- Φορητότητα: σε όλα τα στάδια της συντήρησης (και, κατά τη διάρκεια του μετά τη συντήρηση) και με ιδιαίτερη μέριμνα (ισοθερμότητα, υγρασία, διαφύλαξη) (εκ. 1, 2, 3, 5).

ΔΙΣΤΡΕΦΕΙ τη φυσική κατάσταση των υλικών με την διάθεση των φθόρων και την απομάκρυνση των αιτιών τους. Η διατήρηση και βελτίωση της φυσικής κατάστασης των υλικών γίνεται σύμφωνα με τα πρότυπα που έχει θέσει το μουσείο.

ΟΡΘΩΝΕΙ τις φυσικές και φθορές που προέρχονται, την κορμίσια, την έκθεση που έρχεται ή την απομάκρυνση των φθορών και ανακρίνοντας στη διατήρησή τους.

ΣΥΝΕΙΣΦΕΡΕΙ σε δραστηριότητες που αφορούν όπως εκθέσεις, δημοσιεύσεις, διαφάνσεις.

ΔΙΑΒΕΒΛΩΝΕΙ κριτικά, διεκδικώντας και εθνικά γινόμενα που έχουν συνάρτηση με ανάδειξη.

ΣΥΜΜΕΤΕΧΕΙ στις δραστηριότητες που αφορούν μέσα από την κρισιμότητα που έρχεται του υλικού, την κατάσταση του περιβάλλοντος σχετικά με την εξοικονόμηση υλικών, τον έργο, αλλά και την άσκηση σταθμών γύρω από τον ίδιο υλικό και μεθοδολογία.

ΣΥΝΤΗΡΕΙ την ιστορική ακριβότητα των υλικών, εφόσον το αντικείμενο ως τέκτονα με μεγάλη προσοχή ώστε να έρθει τέχνη μεταβίβαση τις νέες και προνοώντας. Έχει και τη διατήρηση της φυσικής κατάστασης, στην περίπτωση να υπάρχει και ο βαθμός εκθέσεως στο έργο ώστε να μη γίνει επιρροή της ακριβούς του.

Εκδοτική συμπεριφορά: εθνικές επιδόσεις συντήρησης.

•Καθημερινή, Οργανωτική επιδόσεις (εκ. 9-12): Αποκατάσταση στο ένα (αποκατάσταση) ή (αποκατάσταση) του συνόλου, και του παρόντος προσημοποίησης, εθνικού, λαοφιλίας υλικού που αφορά κατάσταση του υλικού, αποκατάσταση με και (εργασία και διακόπτη την αρχική κατάσταση του αντικείμενου με την κατάλληλη και με τον ίδιο τον πιο (Μουσείο Μοναχών και Φίλων, 1977).

•Στηριχτική Οργανωτική επιδόσεις (εκ. 13): Όταν το έργο σε ένα έργο (εργασία) παραμένει (επιδόσεις) (εκ. 14, 15), επιδόσεις και φυσικομαθηματικά, εφαρμόζονται σε όλα τα στάδια της επιδόσεων του έργου είτε να αποκατασταθούν να το κατανοούνται στην κατάσταση κατάστασης. Το υλικό που χρησιμοποιείται στη επεξεργασία του έργου να έχουν την ικανότητα διατηρησιμότητας και επεξεργασία, την ελαστικότητα, την ασφαλή διατήρηση, την αντοχή σε βιοκλιματικές και με ιστορικομαθηματικές, παραμένει και την αποκατάστασή τους.

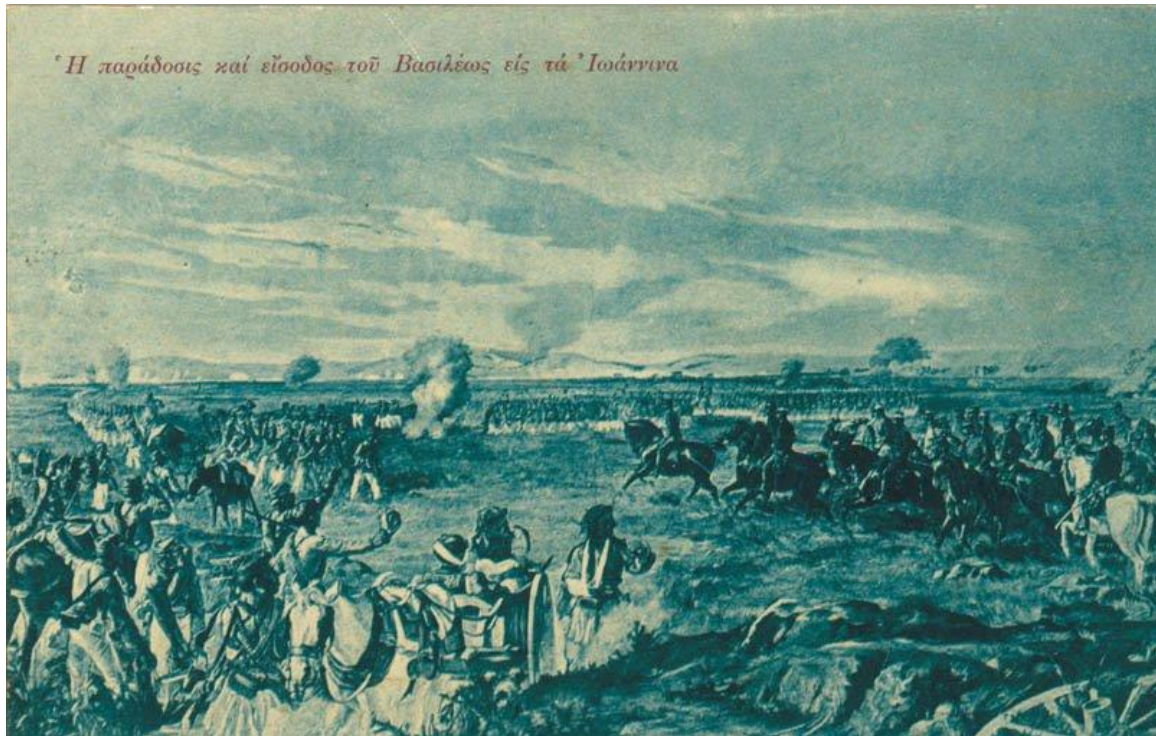
•Χρηματική επεξεργασία: Οι όροι χρηματική επεξεργασία χρησιμοποιούνται στη συντήρηση έργων τέχνης (εργασία) έχει υλική ανακατασκευή υλικότητας. Η χρηματική επεξεργασία διακρίνεται με χρόνο, με αυτή επιδόσεις του πιο χρηματικοποιείται υλικό και (εργασία) να ανακατασταθεί και είναι αναγκαίο. Η ποιότητα της χρηματικής επεξεργασίας θα πρέπει να βασίζεται με κριτικά με το υλικό της (εργασία) και να κλείσει φθόρο που αφορά να αποκατασταθεί η φυσική και με την κρισιμότητα του υλικού υλικό της εκθέσεως της (εργασία) όπως η κατάσταση, υλικό.

Εκ. 1, Εκ. 2, Εκ. 3, Εκ. 4, Εκ. 5, Εκ. 6, Εκ. 7, Εκ. 8, Εκ. 9, Εκ. 10, Εκ. 11, Εκ. 12, Εκ. 13

Το έργο "Η μάχη των Φαρσάλων" του καλλιτέχνη Γ. Ραϊκού (1867-1927) αντηράθηκε από τη συντήρηση της Εθνικής Πινακοθήκης Μαρία Γερασμίνα Τρομπέτα κατά τη χρονική περίοδο Ιανουαρίου-Ιουνίου 2016.

Εκπαιδευτής: Παιδαγωγικό Συντήρησης Εθνικής Πινακοθήκης Δρ. Μιχαήλ Δουκέρης, Γιώργος Σγουρό (γραφιστική επιμέλεια ανακοινώσεως), Παναγιώτα Ρωμπίκη (φωτογράφιση έργου)

Εικ. IX Η όψη του πάνελ με τα στοιχεία περί συντήρησης και αποκατάστασης, το οποίο αναρτήθηκε στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ κατά την επανέκθεση της *Μάχης των Φαρσάλων* το 2016.
 Πηγή: Αρχείο Διεθνούς Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης της Ε.Π.Μ.Α.Σ. (ευγενική παραχώρηση).



Εικ. X *Ἡ παράδοσις καὶ εἰσοδος τοῦ Βασιλέως εἰς τὰ Ἰωάννινα*, εκδ. Ν. Σκορδύλλης, Χανιά, Κρήτη (1913) (αναπαραγωγή της ταχυδρομικής κάρτας στην οποία ἐγίνε χρήση της εικόνας της *Μάχης των Φαρσάλων*). Πηγή: http://cultureportalweb.uoi.gr/cultureportalweb/popup.php?photo_id=11605&lang=gr (πρόσβαση: 20/6/2019).

Παράρτημα 1 – Αναπαραγωγές καλλιτεχνικών έργων



Εικ. 1 Γεώργιος Ροϊλός, *Η μάχη των Φαρσάλων*, πριν από το 1901, ελαιογραφία σε μουσαμά, 167 x 290 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο (αναπαραγωγή του έργου από το αρχείο του κατόχου).
Πηγή: Ψηφιακή αναπαραγωγή του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ από τις διαφάνειες του καταλόγου του 2008 (Ευγενική παραχώρηση του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ).



Εικ. 2 Νικηφόρος Λύτρας, *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη*, π. 1873, ελαιογραφία σε μουσαμά, 143 x 109 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).
Πηγή: <https://www.averoffmuseum.gr/wp-content/uploads/2018/09/0029.jpg> (πρόσβαση: 28/6/2019).



Εικ. 3 Γεώργιος Ροῦσος, *Η μάχη των Φαρσάλων*, 1897-1903, ελαιογραφία σε μουσαμά, 38 x 55 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλιδή, Αθήνα (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου). Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/61009_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017).



Εικ. 4 Γεώργιος Ροΐλος, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1890-1893, ελαιογραφία σε μουσαμά, 63 x 47 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ, Αθήνα, αρ. έργου: Κ.191 (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).
Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/63649_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 28/6/2019).



Επιτομή Γ. Ν. Ροίλου.

ΤΑ ΔΕΛΕΡΙΑ

Εικ. 5 Γεώργιος Ροίλος, *Δελέρια* (αναπαραγωγή του έργου από το περιοδικό *Τα Παναθήναια*).
Πηγή: *Τα Παναθήναια*, 15 Σεπτεμβρίου 1901, τ. Β', σ. 404.



Εικ. 6 Γεώργιος Ροΐλος, *Ο σαλπιγκτής*, πριν από το 1896, ελαιογραφία σε ξύλο, 51 x 36 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Αθήνα (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).
Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/61008_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017).



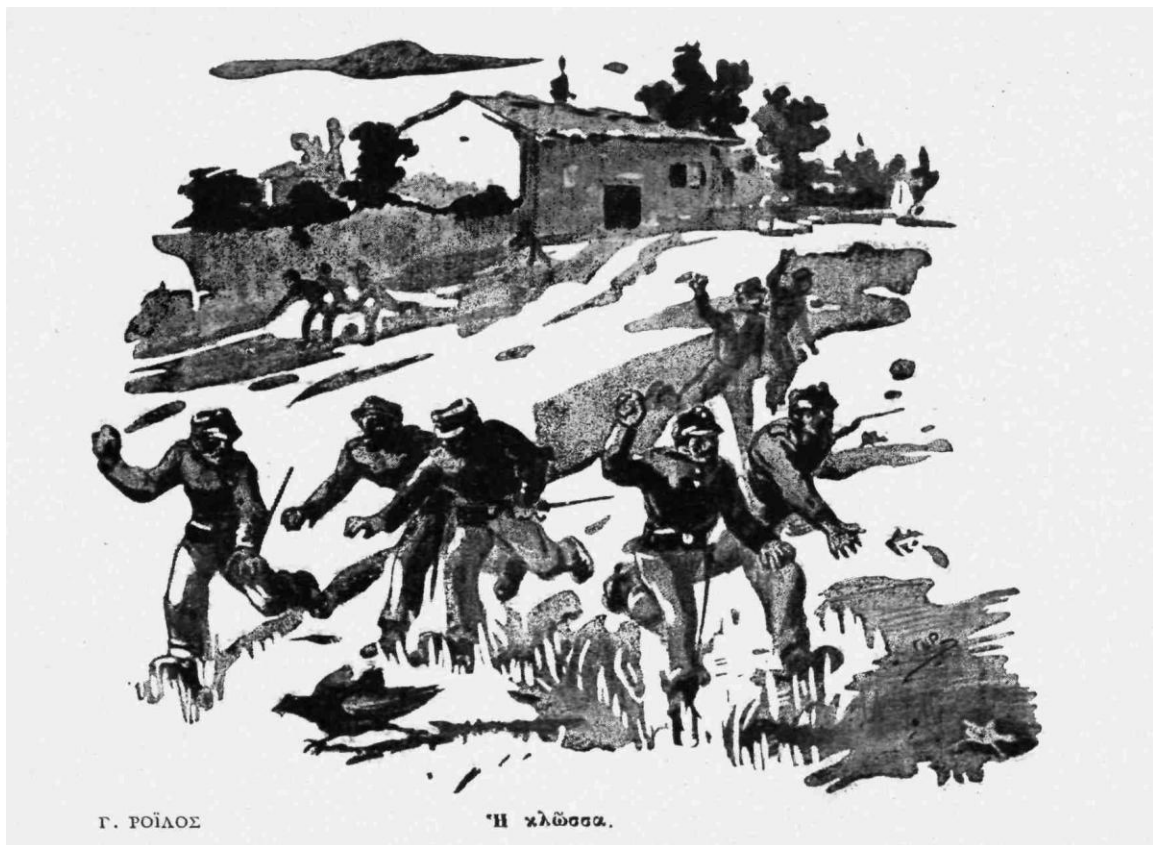
Εικ. 7 Γεώργιος Ροΐλος, *Γεντζέλια* (η αναπαραγωγή του έργου προέρχεται από το: *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σ. 27) [σε σύγκριση με την έτερη γνωστή μας αναπαραγωγή (βλ. *Εικονογραφημένη Πανελλήνιος Επιθεώρηση*, Μάρτιος 1909 (Έτος Ε'), Αρ. 53, σ. 73) η συγκεκριμένη αναπαραγωγή εμφανίζει μια ελαφρά αποκοπή στη δεξιά πλευρά].
Πηγή: https://anemourion.blogspot.gr/2017/04/blog-post_78.html (πρόσβαση: 1/10.2017).



Ὁ σκοπευτὴς

Πίναξ Γ. Ροῦλου

Εικ. 8 Γεώργιος Ροῦλος, *Ὁ σκοπευτής* (αναπαραγωγή του έργου από το περιοδικό *Πινακοθήκη*).
Πηγή: *Πινακοθήκη*, Σεπτέμβριος 1912 (Ἔτος ΙΒ'), τχ. 139, χσ. [119].



Εικ. 9 Γεώργιος Ροΐλος, *Η κλώσσα* (αναπαραγωγή του έργου από το περιοδικό *Πινακοθήκη*).
Πηγή: *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1902 (Έτος ΑΓ'), τχ. 11, σ. 295.



ΑΝΑΜΝΗΣΙΣ ΤΟΥ 1897, Γ. ΡΟΥΣΟΥ

ΕΚΘΕΣΙΣ ΖΑΠΗΒΙΟΥ
Φωτ. Ξανθοπούλου

Εικ. 10 Γεώργιος Ρούσος, *Ανάμνησις του 1897* (αναπαραγωγή του έργου από το περιοδικό *Τα Παναθήναια*).

Πηγή: *Τα Παναθήναια*, Απρίλιος 1909, τ. ΙΗ', σ. 10.



Εικ. 11 Ernest Meissonier, *Campagne de France* (1814), 1864, oil on wood, 51,5 x 76,5 cm, Musée d'Orsay (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).

Πηγή: https://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zooom/tmp_4c60b8773707541d5c15fc15f02ad545.gif (πρόσβαση: 28/6/2019).



Εικ. 12 Ernest Meissonier, *Friedland* (1807), 1861-1875, oil on canvas, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).
Πηγή: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437052/796280/main-image> (προσβαση: 28/6/2019).



Εικ. 13 Γεώργιος Ρούλος, *Ο Βίκτωρ Δούσμανης έφιππος*, ελαιογραφία σε μουσαμά [σε ξύλο], 51 x 36 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Κληροδότημα Βίκτωρα Δούσμανη, Αθήνα (αναπαραγωγή του έργου από το site του κατόχου).

Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/69245_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017).



Εικ. 14 Αναπαραγωγή φωτογραφίας με τον πίνακα-σπουδή του Ροϊλού για τη μορφή του Αγαμέμνονος Πάλλη.
Πηγή: <http://www.christopherlong.co.uk/gal/VlastoPallisFamilyImages/slides/Paintin.Agamemnon.html> (πρόσβαση: 28/6/2019).



Εικ. 15 Γεώργιος Ροῦλός, *Η μάχη των Φαρσάλων*, πριν από το 1901, ελαιογραφία σε μουσαμά, 167 x 290 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο (αναπαραγωγή του έργου από φωτογράφιση του Χάρη Γκούβα, το 2012).

Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Battle_of_Farsala.jpg (πρόσβαση: 28/6/2019).

Βιβλιογραφία

- Αβέρωφ** Ευάγγελος, *Πρόχειρος οδηγός για τους επισκέπτες της Πινακοθήκης του Μετσόβου*, 1988
- Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη** Ιωάννα Θ., *Η νεοελληνική ζωγραφική-γλυπτική-λογοτεχνία. Σχέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830-1922* (Διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 1992
- Ανδριλουδάκης** Κώστας, «Τα θεσσαλικά τρένα στον πόλεμο», *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σ. 25
- Arnheim** Rudolf, *Οπτική σκέψη*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2007
- Βλαδίμηρος** Λάζαρος Ε., *Το υγειονομικό στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897*, Αθήνα, Λογοθέτης, 1997
- Βλάσσης** Δημήτρης, *Γ. Ν. Ροϊλός. Πρακτικές εφαρμογές συντήρησης και τεκμηρίωσης* (πτυχιακή εργασία του Τ.Ε.Ι. Αθήνας στη σχολή Γραφικών Τεχνών & Καλλιτεχνικών Σπουδών-Τμήμα Συντήρησης Έργων Τέχνης και Αρχαιοτήτων, Αθήνα, 1994
- Βλάχος** Μανόλης, *Βολανάκης*, Αθήνα, Peak Publishing, 2016
- Βόγιας** Χαράλαμπος Δ., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897. Κινηματογραφικές, υγειονομικές και άλλες πρωτοτυπίες-Ευρεία γενική βιβλιογραφία*, Αθήνα, Carpe Librum, 2016
- Βογιατζής** Φώτης Νικ., *Η θεσσαλική ζωγραφική (1500-1980)*, Αθήνα, 1980
- Βουρνάς** Τάσος, *Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας* (τ. Α'), Αθήνα, Πατάκης, 2015
- Baxandall** Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven & London, Yale University Press, 1985
- Beardsley** Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989
- Belting** Hans (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1995
- Boime** Albert, *Art in an Age of Revolution* (vol. 1), Chicago & London, The University of Chicago Press, 1990
- Burke** Peter, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2003

- Γέροντας** Δημήτριος Αλ., *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου-Ο αναδρομάρης της Αττικής και της Αθήνας. Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα, Εκδόσεις Διονύσιου Νότη Καραβία, 1974
- Γιανουλόπουλος** Γιάννης Ν., “*Η ευγενής μας τύφλωσις ...*”, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2003
- Γκούντμαν** Νέλσον, *Οι γλώσσες της τέχνης*, Αθήνα, Εκκρεμές, 2005
- Cartier-Bresson** Henri, *Η αποφασιστική στιγμή. Λόγος για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Άγρα, 2013
- Δημακοπούλου** Χριστίνα, *Θεσμική μεταρρύθμιση και καλλιτεχνική αλλαγή: η Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και η ιστορία της νεοελληνικής τέχνης (1910-1937)* (τ. 1) (διδακτορική διατριβή στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών – Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης), Αθήνα, 2018
- Δημόπουλος** Ιωάννης, *Ο οπλισμός του ελληνικού στρατού (1868-2004)*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2006
- Danos** Antonis, “Nikolaos Gyzis’s The secret school and an ongoing national discourse”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Vol. 1, No. 2 (Autumn 2002), διαθέσιμο στο: <http://www.19thc-artworldwide.org/spring05/82-autumn02/autumn02article/258-nikolaos-gyzis-the-secret-school-and-an-ongoing-national-discourse> (πρόσβαση: 25/10/2018)
- Dialla** Ada, “Russian Humanitarianism, Vasili Vasil’evich Vereshchagin and the Russian artistic world in the late nineteenth century”, στο Νίκος Δασκαλοθανάσης (επιμ.), *Ιστορία και θεωρία της τέχνης. Τιμητικός τόμος για τη Νίκη Λοϊζίδα*, Αθήνα, Futura, 2019, σσ. 169-184
- Εκο** Ουμπέρτο, *Θεωρία σημειωτικής*, Αθήνα, Γνώση, 1994
- Fabrizi** Paolo, *Η σημειωτική στροφή*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2012
- Gombrich** E. H., *Τέχνη και ψευδαίσθηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 1995
- Haskell** Francis, *Η ιστορία και οι εικόνες της*, Αθήνα, Νεφέλη, 2012
- Hering** Gunnar, *Τα πολιτικά κόμματα στην Ελλάδα. 1821-1936*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2008
- Janson** H. W. & **Janson** Anthony F., *Ιστορία της τέχνης. Η δυτική παράδοση*, Αθήνα, Ίων & Έλλην, 2011
- Jensen Adams** Ann, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth-Century Holland*, Cambridge etc., Cambridge University Press, 2009

- Ιακωβίδη** Λιλίη, *Γεώργιος Ιακωβίδης. Από τη ζωή και από την Τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984
- Ιωαννίδης** Κώστας, *Το εργαστήριο του καλλιτέχνη*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2016
- Καραδήμας** Ιωάννης, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Μια πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, 2017
- Καράογλου** Χ. Λ. (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). τ. Α΄ - Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996
- Καράογλου** Χ. Λ. (επιμ.), *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940). τ. Β΄ - Αθηναϊκά περιοδικά (1901-1925)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2002
- Καψάλης** Αχιλλέας & **Χαραλάμπους** Δημήτριος Φ., *Σχολικά Εγχειρίδια*, Αθήνα, Έκφραση, 1995
- Κομίνη-Διαλέτη** Δώρα (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαρακτές 16^{ος}-20^{ος} αιώνας (τ. Δ΄)*, Αθήνα, Μέλισσα, 2000
- Κοπανιτσάνος** Θεοφάνης & **Καλογεράκου** Πηγή (επιμ.), *Μνήμες πολέμου 1897-1974. Οι αγώνες του ελληνικού έθνους μέσα από προσωπικές μαρτυρίες*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2012
- Κωτίδης** Αντώνης, *Ζωγραφική 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1995
- Κωτούλας** Ιωάννης, *Γεώργιος Ροϊλός. Η επική συνείδησι του Ελληνισμού*, Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Τμήμα Ιστορίας/Αρχαιολογίας, Πτυχιακή εργασία
- Klausewitz** Karl von, *Περί του πολέμου* (τ. Α΄), Θεσσαλονίκη, Βάνιας (έκδοση της βιβλιοθήκης της Ελευθεροτυπίας), 1999
- Kress** Gunther & van **Leeuwen** Theo, *Η ανάγνωση των εικόνων. Η γραμματική του οπτικού σχεδιασμού*, Θεσσαλονίκη, Επίκεντρο, 2010
- Λαζαράτος** Ι., *Umberto Eco: Διασημειωτική μετάφραση και Μετάφραση και Επιστημολογία*, Αθήνα, Παπαζήσης, 2007
- Λαμπράκη-Πλάκα** Μαρίνα & **Μεντζαφού-Πολύζου** Όλγα (επιμ.), *Παρίσι-Αθήνα 1863-1940*, Αθήνα, Ε.Π.Μ.Α.Σ., 2006
- Λέσσιγγ**, *Λαοκόων ή περί των ορίων της ζωγραφικής και της ποιήσεως*, Αθήνα, εκδόσεις Πελεκάνος, 2003 (Ανατύπωση της Α΄ έκδοσης του 1902)
- Λιάκος** Αντώνης, *Πώς το παρελθόν γίνεται ιστορία;*, Αθήνα, Πόλις, 2007

- Λυδάκης** Στέλιος, *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής* (τ. Γ'), Αθήνα, Μέλισσα, 1976
- Lévi-Strauss** Claude, *Κοιτάζω. Ακούω. Διαβάζω*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1991
- Lydakis** Stelios, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1972
- Μαρκάτου** Θεοδώρα Φ., «Πανελλήνιοι έρανοι και χρηματοδότηση της τέχνης», στο *Η Ελλάδα των βαλκανικών πολέμων 1910-14*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1993, σσ. 429-454
- Μαρκεζίνης** Σπυρίδων Β., *Πολιτική ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος. Η συνταγματική βασιλεία 1863-1909* (τ. Β'), Αθήνα, Πάπυρος, 1966
- Μαρωνίτη** Νίκη, *Πολιτική εξουσία και «εθνικό ζήτημα» στην Ελλάδα, 1880-1910*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2009
- Ματθιόπουλος** Ευγένιος, *Η τέχνη πετροφύει εν οδύνη*, Αθήνα, Ποταμός, 2005
- Μαυρομιχάλη** Ευθυμία Ε., «Οι καλλιτεχνικοί σύλλογοι και οι στόχοι τους (1880-1910)», *Μνήμων*, τχ. 23, 2001, σσ. 221-267
- Μεντζαφού-Πολύζου** Όλγα, «Ένας ζωγράφος στα χαρακώματα», στο *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σσ. 26-27, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.gr/2017/04/blog-post_78.html (πρόσβαση: 30/9/2017)
- Μεντζαφού-Πολύζου** Όλγα, *Νεοελληνική ζωγραφική. Από τις Συλλογές της Πινακοθήκης Ευάγγελου Αβέρωφ στο Μέτσοβο*, Χανιά, Δημοτική Πινακοθήκη Χανίων, 2006
- Μεντζαφού-Πολύζου** Όλγα, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο: ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική*, Αθήνα, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008
- Μεντζαφού-Πολύζου** Όλγα, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και η ιστορική ειδησεογραφία* (Ενημερωτικό φυλλάδιο της έκθεσης στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ στο Μέτσοβο), Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2016
- Μερτύρη** Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836-1945)*, Αθήνα, Εθνικό Κέντρο Ερευνών - Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2000
- Μισιρλή** Νέλλη, *Ελληνική ζωγραφική 18^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Αθήνα, Εκδόσεις Αδάμ, 1994
- Μοσχονάς** Σπύρος, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα κατά το α'μισό του 20ού αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους* (διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Ε.Κ.Π.Α.), Αθήνα, 2010

- Μπαρούτας** Κώστας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, Αθήνα, Σμίλη, 1990
- Μπαρτ** Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα, Κέδρος, 1983
- Μπίρης** Κ., *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, Ε.Μ.Π., 1957
- Μπέργκερ** Τζον, *Η εικόνα και το βλέμμα*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2011
- Μπόλης** Γιάννης, «Οι πρώτοι τεχνοκρίτες», στο *Νεοελληνική τέχνη*, Αθήνα, Καθημερινή, 2002, σσ. 132-136
- Μπόλης** Γιάννης, «Καλλιτεχνικές εκθέσεις, σύλλογοι, εταιρείες και ενώσεις στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα», *Ιστορία της τέχνης*, τχ. 2, καλοκαίρι 2014, σσ. 8-34
- Μπόλης** Ιωάννης Ν., *Οι καλλιτεχνικές εκθέσεις. Οι καλλιτέχνες και το κοινό τους στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα* (Διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), Θεσσαλονίκη, 2000
- Μπούνια** Αλεξάνδρα, *Στα παρασκήνια του μουσείου. Η διαχείριση των μουσειακών συλλογών*, Αθήνα, Πατάκης, 2009
- Μυκονιάτης** Η. Γ., *Το εικοσινένα στη ζωγραφική: συμβολή στη μελέτη της εικονογραφίας του αγώνα*, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (διδακτορική διατριβή), 1979
- Μυκονιάτης** Η., «Το καλλιτεχνικό τμήμα των “Ολυμπίων” στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα» (ανάτυπο), *Εγνατία*, 1994, 1991-1992, σσ. 75-143
- Marin** Louis, *Πώς διαβάζεις έναν πίνακα ζωγραφικής*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 2018
- Mitchell** W. J. T., *Iconology: image, text, ideology*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1986
- Mitchell** W. J. T., *What do pictures want?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005
- Νερούτσος** Κωνσταντίνος, **Γεωργακάκης** Νικόλαος, **Ράγγος** Γεώργιος & **Τσιμπουξή-Τασσοπούλου** Μαργαρίτα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 1993
- Νεχαμάς** Αλέξανδρος, *Μόνο μία υπόσχεση ευτυχίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 2010
- Ντελόπουλος** Κυριάκος, *Παιδικά και νεανικά βιβλία του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1995

- Ντιντερό** Ντενί, *Αισθητικά*, Αθήνα, Εστία, 2003
- Οβίδιος**, *Μεταμορφώσεις*, Αθήνα, 2009
- Πανόφσκι** Έρβιν, *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991
- Παπαγιώργης** Κωστής (επιμ.), *Κείμενα σημειολογίας*, Αθήνα, Νεφέλη, 1981
- Παπανικολάου** Μιλτιάδης Μ., *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999
- Παπαστάμος** Δημήτρης, *Πινακοθήκη Αβέρωφ – Μέτσοβο*, Μέτσοβο, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 1991
- Πασχαλίδου** Έφη (επιμ.), *Η ιστορία της οργάνωσης του ελληνικού στρατού (1821-1954)*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 2005
- Παυλόπουλος** Δημήτρης, «Από την ξυλογραφία στην τσιγκογραφία», *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 1996, διαθέσιμο στο: https://anemourion.blogspot.com/2017/05/blog-post_800.html (πρόσβαση: 25/6/2019)
- Παυλόπουλος** Δημήτρης, *Χαρακτική – Γραφικές τέχνες; ιστορία – τεχνικές - μέθοδοι*, Αθήνα, Color Network, 2011
- Πετρίτση** Λουκία, «Η Δημοτική Πινακοθήκη», *Εμπρός*, 7 Οκτωβρίου 1951
- Πολυζώης** Κ., *Ιστορία του ελληνικού στρατού 1821-1997*, Αθήνα, Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού, 1997
- Προκοπίου** Άγγελος, *Ιστορία της τέχνης 1750-1950 (τ. Β΄) Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Εμπρεσιονισμός*, Αθήνα, Πεχλιβανίδης, 1966
- Paret** Peter, *Imagined battles. Reflections of war in European art*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 1997
- Ρούσκας** Γιάννης, *Η συμβολή του Τύπου στη διαμόρφωση εθνικής ιδεολογίας κατά την περίοδο 1897-1912* (Διδακτορική διατριβή-Πάντειο Πανεπιστήμιο), Αθήνα, 2004
- Σπητέρης** Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Β΄), Αθήνα, Πάπυρος, 1979
- Σπητέρης** Τώνης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης 1660-1967* (τ. Γ΄), Αθήνα, Πάπυρος, 1979
- Σπυρόπουλος** Ν. Κ., *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, 1933
- Sachs-Hombach** Klaus, “Acting with pictures”, *Punctum*, 2 (1), 2016, pp. 7-17

- Salber Philips** Mark, “History painting redistanced: from Benjamin West to David Wilkie”, *Modern Intellectual History*, Vol 11, Issue 03, November 2014, pp. 611-629
- Saussure** F. D., *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση, 1979
- Ταιν** Ιππόλυτος, *Φιλοσοφία της Τέχνης*, Αθήνα, Γκοβόστης, 1939
- Τσιμπουξή-Γασσοπούλου** Μαργαρίτα, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, εκδόσεις Διεύθυνσης Ιστορίας Στρατού, 1993
- Τσούγλου** Δήμητρα & **Μπαχαριάν** Ασαντούρ, *Η Ανωτάτη Σχολή των Καλών Τεχνών: χρονικό 1836-1984*, Αθήνα, Άποψη, 1984
- Vagts** Alfred, “Battle-Scenes and Picture-Politics”, *Military Affairs*, Vol. 5, No 2 (Summer, 1941), pp. 87-103
- Wind** Edgar, “The revolution of history painting”, *Journal of the Warburg Institute*, Vol. 2, No 2 (Oct., 1938), pp. 116-127
- Χριστόπουλος** Γεώργιος Α. & **Μπαστιάς** Ιωάννης, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (τ. 3), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1990
- Χριστόπουλος** Γεώργιος Α. & **Μπαστιάς** Ιωάννης, *Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό* (τ. 9Α), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1991
- Χρήστου** Χρυσάνθος, *Η ελληνική ζωγραφική. 1832-1922*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, 1981
- Συλλογικό**, *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* (τ. 52), Αθήνα, Πάπυρος, 1996
- Συλλογικό**, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ΄). *Νεώτερος ελληνισμός. Από το 1881 ως το 1913*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1977
- Συλλογικό**, *Ο πόλεμος του 1897. Διημερίδα με την ευκαιρία των 100 χρόνων*, Σχολή Μωραΐτη-Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1999
- Έκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων*, Αθήναι, Έκδοσις Αρχηγείου Ενόπλων Δυνάμεων, 1970
- Θεσσαλικό Ημερολόγιο* (τ. 31ος). *Αφιέρωμα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897*, Λάρισα, εκδόσεις Κ. Σπανός, 1997
- Πίνακες Ελλήνων Ζωγράφων 19ου και 20ου Αιώνας και Φιλελληνικά θέματα* (κατάλογος έργων – ημ/νια δημοπρασίας: 20/10/1987), Stavros Mihalarias Art, 1987
- Φιλολογική πρωτοχρονιά*, τ. 8, 1951

Πηγές

- Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος**, *Εκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898
- Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος**, *Εκθεσις του Α. Β. Υψ. του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών* (Πιστότατη ανατύπωσις της επισήμου εκθέσεως του διαδόχου), Αθήνα, Βιβλιοεκδοτικό κατάστημα Αναστασίου Δ. Φέξη, 1899
- Αμπελάς** Τιμολέων, «Η καλλιτεχνία εν τοις εξωφύλοις», *Παλιγγενεσία*, 1 Ιανουαρίου 1898
- Αλυάτης Α.**, «Η Άσπρος», *Τα Παναθήναια*, τ. 5, 15 Νοεμβρίου 1902, σσ. 65-67
- Αλυάτης Α.**, «Λόγοι και αντίλογοι. Διεθνής έκθεσις Αθηνών», *Τα Παναθήναια*, τ. 6, 15 Ιουνίου 1903, σσ. 540-542
- Ανώνυμου Ειδικού**, «Η Καλλιτεχνική Ένωσις», *Ακρόπολις*, 12 Νοεμβρίου 1900
- Βελλιανίτης** Θεόδωρος, «Άλλοτε και τώρα. Παλαιαί καλλιτεχνικαί εκθέσεις», *Εμπρός*, 28 Νοεμβρίου 1925
- Βρυζάκης** Πέτρος Ε., *Πολεμικαί εικόνες. Μία σελίς του Ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897. Πρόσωπα και πράγματα*, Αθήνα, 1898
- Βώκος** Γερ., «Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών», *Καλλιτέχνης*, Ιούλιος 1910, σ. 100 (91)
- Γεώργιος Α΄**, *Φίλτατε...*, Αθήνα, Ερμής, 2006
- Γιοφύλλης Φ.**, «Εις τα εργαστήρια των καλλιτεχνών μας. Συνέντευξις με τον ζωγράφον κ. Γ. Ροϊλόν», *Πρωία*, 4 Δεκεμβρίου 1925
- Γιοφύλλης Φώτος**, «Γεώργιος Ροϊλός», *Νέα Εστία*, 1^η Μαρτίου 1956
- Γιοφύλλης Φώτος**, «Η τυρρανία της προοπτικής», *Νέα Εστία*, τχ. 854, Φεβρουάριος 1963, σσ. 153-156
- Γκόλτς** Κόλμαρ Φον Δερ, *Ο Ελληνο-τουρκικός πόλεμος και ο τουρκικός στρατός*, Αθήνα, Τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδου
- Γονζάγα** Μαυρίκιος, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897 εν Θεσσαλία*, Λόγγη, 2004

- Δάφνις**, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Οκτώβριος 1902 (Έτος Β΄), σσ. 176-178
- Δάφνις**, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Αύγουστος 1903 (Έτος Γ΄), τχ. 30, σ. 120
- Δάφνις**, «Σημειώσεις ενός μηνός», *Πινακοθήκη*, Νοέμβριος 1915 (Έτος ΙΕ΄), τχ. 177, σσ. 131-1331
- Δάφνις**, «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Δημαρχείου», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1902 (Έτος Β΄), τχ. 22, σσ. 220-221
- Δημητρακόπουλος** Νικόλαος Π., *Πολεμικά απομνημονεύματα*, Αθήνα, 1897
- Δούσμανης** Βίκτωρ, *Ιστορικά σελίδες τας οποίας έζησα: απομνημονεύματα*, Αθήνα, εκδοτικός οίκος Πέτρου Δημητράκου, 1946
- Δούσμανης** Βίκτωρ, *Παρατηρήσεις επί του προσδιορισμού του πεδίου μάχης μεταξύ Πομπηίου και Καίσαρος εν Θεσσαλία*, Αθήνα, 1900, στο: [https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=5&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%B4%CE%BF%CF%8D%CF%83%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=5&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail) (πρόσβαση: 15/6/2019)
- Εις θεατής**, «Η έκθεσίς μας», *Εστία*, 29 Μαρτίου 1899
- Επισκοπόπουλος** Νίκος, «Από ημέρας εις ημέραν. Εν πρόχωμα στα Ντελέρια», *Το Άστυ*, 5 Αυγούστου 1897
- Επισκοπόπουλος** Νίκος, «Μια πολεμική εικόν του κ. Ροϊλού», *Το Άστυ*, 14 Δεκεμβρίου 1898
- Θ. Μαλ.**, «Ο εκλιπών καλλιτέχνης. Γεώργιος Ροϊλός», *Πρωία*, 30 Αυγούστου 1928
- Θωμόπουλος** Θωμάς, «Καλλιτεχνική έκθεσις», *Ακρόπολις*, 31 Μαρτίου 1899
- Θωμόπουλος** Θωμάς, «Εικαστικά τέχνη», *Αθήναι*, 27 Οκτωβρίου 1902

- Θωμόπουλος** Θωμάς, «Εικαστικά τέχνη. Κρίσεις δια την Έκθεσιν», *Αθήναι*, 1 Νοεμβρίου 1902
- Θωμόπουλος** Θωμάς, «Τα Φάρσαλα», *Κριτική*, τ. 1 Αρ. 13 (1903), σσ. 412-415
- Ηλιάδης** Κώστας, *Ο κόσμος της τέχνης στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα, Πελασγός, 1978
- Κ.**, «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Πινακοθήκη*, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1919 (Έτος ΙΘ΄), τχ. 224-225, σ. 70
- Καβάφης** Κ. Π., *Το πρώτο ταξίδι στην Ελλάδα. Φύλλα ημερολογίου*, Αθήνα, Ροές, 2002
- Καλογερόπουλος** Δ. Ι., «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια-Γ. Ροϊλός», *Πινακοθήκη*, Μάρτιος 1909, τχ. 97, σσ. 15-16
- Καλογερόπουλος** Δ. Ι., «Η νεοελληνική ζωγραφική», *Πανελλήνιον λεύκωμα εθνικής εκατονταετηρίδος* (τ. Δ΄), Αθήνα, Νέα Ελληνική Ηώς, 1927, σσ. 73-80
- Κάποιος**, «Η καλλιτεχνική έκθεσις του “Παρνασσού”», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1902 (Έτος Α΄), τχ. 11, σσ. 251-255
- Καρωνής** Δημήτρης, «Καλλιτεχνική Ένωσις. Έκθεσις επί της οδοῦ Φιλελλήνων», *Καιροί*, 15 Μαΐου 1900
- Κίρικο** Τζιόρτζιο Ντε, *Αναμνήσεις από τη ζωή μου*, Αθήνα, Ύψιλον, 1985
- Κόκκινος** Δ. Α., «Βλέμματα εις την τέχνην. Η έκθεσις Ροϊλού», *Πρωία*, 21 Νοεμβρίου 1925
- Κριναίος** Παύλος, «Η Δημοτική Πινακοθήκη των Αθηνών θα εκθέση εξήντα ζωγραφικά κειμήλια. Ο ημιτελής πίναξ του Ροϊλού: Η μάχη του Δραγατσανίου», *Βραδυνή*, 1 Ιουλίου 1965
- Λιδωρίκης** Μίλτος, *Έζησα την Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Αθήνα, εκδόσεις Polaris, 2017
- Μακρής** Κωνσταντίνος, «Καλλιτεχνική ζωή. Έκθεσις Αθηνών», *Τα Παναθήναια*, Νοέμβριος 1902, τ. Ε΄, σσ. 89-91
- Μενάρδος** Σίμος, «Έκθεσις του γενικού γραμματέως», στο *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών: 1927*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 1927
- Μαστέλλος** Γεώργιος Δ., *Απομνημονεύματα 1897*, Πελασγός, 1994
- Μεταξάς** Ιωάννης Π., *Ιωάννης Μεταξάς: το προσωπικό του ημερολόγιο* (τ. Α΄), Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1951
- Μιχαηλίδης** Κίμων, «Γ΄ Έκθεσις της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας», *Παναθήναια*, τ. 18, Απρίλιος 1909, σσ. 9-14

- Μιχαηλίδης** Κίμων, «Καλλιτεχνικά εκθέσεις», *Τα Παναθήναια*, Δεκέμβριος 1909, τ. 19, σσ. 171-172
- μ. ρ.**, «Εκθέσεις ζωγραφικής.-Γ. Ροϊλού εις την αίθουσαν του Λυκείου των Ελληνίδων», *Ελεύθερον Βήμα*, 28 Φεβρουαρίου 1927
- Νιρβάνας** Παύλος, «Καλλιτεχνική Έκθεσις Αθηνών», *Το Άστυ*, 3 Νοεμβρίου 1902
- Νιρβάνας** Παύλος, «Γεώργιος Ροϊλός», *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928 (έτος Β΄), τχ. 20-44, σσ. 917-919
- Ξενόπουλος** Στέφανος, «Έλληνες ζωγράφοι: Γεώργιος Ροϊλός», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Αθήναι, 3 Απριλίου 1927, Αρ. Φύλλου 63-64, σ. 8
- Ο αναρμόδιος**, «Η Έκθεσις της Δημαρχίας. Η τρίτη και καλύτερη», *Εστία*, 28 Οκτωβρίου 1902
- Ο Ρίπ**, «Η Καλλιτεχνική Έκθεσις του Ζαππείου. Τα εκτεθέντα έργα», *Εμπρός*, 29 Μαρτίου 1899
- Οικονομόπουλος** Ηλίας Ι., *Ιστορία του ελληνοτουρκικού πολέμου* (τ. Α΄), Αθήνα, εκδόσεις Γεωργ. Δ. Φέξη, 1898
- Οχι Ρωμής**, «Ο Διάδοχος εις Φάρσαλα (Από το βάθος μιας εικόνας)», *Εστία*, 27 Οκτωβρίου 1902
- Παπαντωνίου** Ζαχαρίας, «Το έργον του Ροϊλού», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Σεπτεμβρίου 1928
- Παπασταύρου** Αμαλία Κ., *Ημερολόγιον του πολέμου ανευρεθέν εν Λαρίση από 1-14 Απριλίου 1897*, Αλεξάνδρεια, 1897
- Πριγκούρης** Βασίλειος Τ., *Τα πάθη του στρατού της Θεσσαλίας*, Αθήνα, 1898
- Ρούνιος** Κωνσταντίνος Χ., *Ιστορία της Στεμνίτισης ή του αρχαίου Υψούντος*, Αθήνα, 1971
- Ρούνιος** Κωνσταντίνος, «Γεώργιος Ροϊλός. Ήρωας του αγώνος της ανεξαρτησίας», *Αδελφότης Στεμνιτσιωτών*, Μάιος 1958 (Έτος Β΄), Αρ. Φυλ. 27
- Rose W. Kinnaird**, *Με τους Έλληνες στη Θεσσαλία*, Λάρισα, Λαογραφικό Ιστορικό Μουσείο Λάρισας, 1997
- Rossi Adolfo**, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897–Το θεσσαλικό μέτωπο*, Θεσσαλονίκη, Εκδοτικός Οίκος Αντ. Σταμούλη, 2009

- Σ. Λβ**, «Οι ζωγράφοι μας ζωγραφιζόμενοι από τους ίδιους - Ο Ροϊλός», *Το Άστυ* (Ημίφυλλο), 12 Απριλίου 1898
- Σ. Λβ**, «Η καλλιτεχνική έκθεσις», *Το Άστυ*, 28 Μαρτίου 1899
- Σουρής** Κρίτων, *Ο Γεώργιος Σουρής και η εποχή του*, Αθήνα, 1949
- Σφήκας** Δημήτριος, «Αναμνήσεις περί των εν Δακία γεγονότων του 1821», διαθέσιμο στο: <http://pleias.lis.upatras.gr/index.php/armonia/article/view/6113> (πρόσβαση: 9/4/2019)
- Σώχος** Ξενοφών, *Λεύκωμα Ελλήνων καλλιτεχνών - Ν. Λύτρας - 1832-1904*, Αθήνα, Τυπογραφείο Παρασκευά Λεωνή (ανατύπωση των εκδόσεων Επικαιρότητα), 1929
- Τανάγρας** Άγγελος, «Από την έκθεσιν του δημαρχείου. Τα ‘Φάρσαλα’ και ο στρατός», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1902
- Ταξειδιώτης**, «Χρονογραφήματα: Η ζωγραφική του πολέμου», *Πινακοθήκη*, Μάρτιος 1913 (Έτος ΙΓ’), τχ.145, σ. 6
- Turot Henri**, *Η κρητική επανάσταση και ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897*, Αθήνα, Φιλότυπον, 2010
- Φιλαδελφέως** Αλεξάνδρου Θ., *Μνημεία Αθηνών*, Αθήνα, Εκδόσεις Ιστορίας και Τέχνης, 1994
- Φιλότεχνος**, «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, Φεβρουάριος 1902 (Έτος Α’), τχ. 12, σσ. 282-283
- Φιλότεχνος**, «Η έκθεσις Ροϊλού», *Εστία*, 11 Νοεμβρίου 1925
- Χοματιανός** Γεώργιος (επιμ.), *Στατιστικά αποτελέσματα της γενικής απογραφής πληθυσμού κατά την 27 Οκτωβρίου 1907* (τ. Α’), Αθήναι, Εθνικό Τυπογραφείο, 1909, διαθέσιμο στο: http://dlib.statistics.gr/Book/GRESYE_02_0101_00004.pdf (πρόσβαση: 21/6/2019)
- Έκθεσις της δράσεως του Σώματος του Μηχανικού, του αποτελέσαντος μέρος του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν 1897*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1899
- Εστία*, 1η Απριλίου 1908
- Εφημερίς*, 11 Απριλίου 1898
- Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος*, αρ. φυλ. 258, 6 Οκτωβρίου 1888
- Νέα Εφημερίς*, 18 Μαρτίου 1888
- Παλιγγενεσία*, 11 Απριλίου 1898

- Σκρίπ*, 29 Αυγούστου 1928
- «Αθήναι», *Αθήναι*, 5 Ιανουαρίου 1926
- «Αι εικόνες του Ροϊλού», *Το Άστυ*, 19 Νοεμβρίου 1897
- «Αι καλλιτεχνικά συνεντεύξεις», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τχ. 17, Αύγουστος 1911, σσ. 199-200
- «Ανά τα καλλιτεχνικά εργαστήρια», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1915 (Έτος ΙΔ΄), τχ. 167, σσ. 144-146
- «Από την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 19 Νοεμβρίου 1900
- «Γεώργιος Ροϊλός», *Πρωία*, 30 Αυγούστου 1928
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1907 (Έτος ΣΤ΄), τχ. 71, σσ. 191-192
- «Γράμματα και Τέχνη», *Πινακοθήκη*, (Έτος Η΄), τχ. 86, σσ. 43-46
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Νοέμβριος 1910 (Έτος Ι΄), τχ. 117, σσ. 185-190
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Αύγουστος 1911 (Έτος ΙΑ΄), τχ. 126, σσ. 121-125
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Οκτώβριος 1912 (Έτος ΙΒ΄), τχ. 140, σσ. 157-160
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1913 (Έτος ΙΓ΄), τχ. 154, σσ. 161-166
- «Γράμματα και τέχνη», *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1925 – Φεβρουάριος 1926 (Έτος ΚΕ΄), τχ. 286-288, σ. 66
- «Διευθύνσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών», *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1904 (έτος Γ΄), τχ. 35
- «Ειδήσεις επιστημονικά και καλλιτεχνικά», *Εικονογραφημένη Εστία*, τ. 1, Αρ. 19, Μάιος 1890
- «Εικαστικά τέχνη», *Αθήναι*, 28 Οκτωβρίου 1902
- «Εικόν του κ. Ροϊλού», *Εφημερίς*, 8 Μαρτίου 1895
- «Εις την Πινακοθήκην. Ο Διάδοχος εις την Έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 5 Ιουνίου 1903
- «Επίσκεψις Βασιλέων εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν», *Καιροί*, 28 Οκτωβρίου 1902
- «Ζωγραφική», *Παναθήναια*, τ. 10, Ιούλιος 1905, σ. 220
- «Η δευτέρα καλλιτεχνική έκθεσις», *Σκρίπ*, 27 Οκτωβρίου 1902
- «Η έκθεσις Ασπιώτη», *Ακρόπολις*, 23 Μαΐου 1909
- «Η Έκθεσις του Δημαρχείου», *Ακρόπολις*, 31 Οκτωβρίου 1902
- «Η ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Α΄, τχ. 10, Ιανουάριος 1911, σ. 320
- «Η ζωγραφική», *Ο Καλλιτέχνης*, Έτος Β΄, τχ. 21, Δεκέμβριος 1911, σσ. 342-343

- «Η Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών. Τι έγινε χθες εις την Δημαρχίαν», *Καιροί*, 27 Οκτωβρίου 1902
- «Η Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 26 Οκτωβρίου 1902
- «Η Καλλιτεχνική Έκθεση εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 27 Οκτωβρίου 1902
- «Η Καλλιτεχνική Έκθεση. Τα εκτιθέμενα έργα», *Εμπρός*, 28 Μαρτίου 1899
- «Η κηδεία του ζωγράφου Γ. Ροϊλού», *Σκρίπ*, 30 Αυγούστου 1928
- «Η Λαϊκή», *Ακρόπολις*, 7 Νοεμβρίου 1902
- «Η τέχνη», *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 31, Ιανουάριος 1914 (Έτος Δ'), σσ. 27-28
- «Καλλιτεχνικά χρονικά», *Πινακοθήκη*, Απρίλιος 1904 (Έτος Δ'), τχ. 38, σσ. 42-44
- «Καλλιτεχνική Έκθεση Αθηνών», *Εστία*, 26 Οκτωβρίου 1902
- «Καλλιτεχνική κίνησης», *Πινακοθήκη*, Ιούλιος 1901 (Έτος Α'), τχ. 5, σσ. 119-122
- «Κανονισμός του Ελληνικού Συλλόγου εν Μονάχω», διαθέσιμο στο: http://www.aol.org.gr/wp/wp-content/uploads/2016/Egrafa/georgios_lampakis_kanonismos.pdf (πρόσβαση: 1/4/2019)
- «Κηδεία. Τον προσφιλή μας αδελφόν Γεώργιον Ν. Ροϊλόν, Ζωγράφον», *Σκρίπ*, 29 Αυγούστου 1928
- «Ο Βασιλεύς εις την έκθεσιν», *Ακρόπολις*, 28 Οκτωβρίου 1902
- «Ο Ροϊλός», *Εικονογραφημένη Πανελληνιος Επιθεώρησις*, Ιούνιος-Οκτώβριος 1919, σ. 37
- «Οι Βασιλείς εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν», *Εστία*, 27 Οκτωβρίου 1902
- «Οι Βασιλείς εις την Έκθεσιν εν τω Δημαρχείω», *Εμπρός*, 28 Οκτωβρίου 1902
- «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, τ.3 Δεκέμβριος 1901, σ. 208
- «Ολιγόστιχα», *Παναθήναια*, τ. 12, Σεπτέμβριος 1906, σ. 341
- «Συνομιλίας μετά καλλιτεχνών. Ο κ. Γεώργιος Ροϊλός», *Αθήναι*, 13 Ιουλίου 1911
- «Τα πειράγματα της Εστίας», *Διαδρομές*, 2008, σ. 10, διαθέσιμο στο <http://www.kairatos.com.gr/diadromes-2007.pdf> (πρόσβαση: 16/5/2019)
- «Τα υπέρ και τα κατά», *Παναθήναια*, τ. 21, Δεκέμβριος 1910, σ. 170
- «Τα φαιδρυντήρια της Εκθέσεως», *Ακρόπολις*, 27 Οκτωβρίου 1902
- Στατιστικά αποτελέσματα της απογραφής του πληθυσμού κατά την 5-6 Οκτωβρίου 1896* (τ. Β'), Αθήναι, Εθνικό Τυπογραφείο, 1897, διαθέσιμο στο: <http://www.e->

demography.gr/ElstatPublications/censuses/docs/eDemography_Metadata_Censuses_Do
c_000074_gr.pdf (πρόσβαση: 21/6/2019)

–**Συλλογικό**, *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 1), Αθήνα, Πυρσός, 1926

–**Συλλογικό**, *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21), εκδόσεις Πυρσός, 1933

Πηγές – Κατάλογοι καλλιτεχνικών εκθέσεων (χρονολογικά)

–«Exposition Universelle de 1889 – Catalogue Illustré», διαθέσιμο στο:
https://archive.org/details/catalogueillustr00expo_0/page/n105 (πρόσβαση: 12/4/2019)

–«Κατάλογος εκθεμάτων – Εταιρεία Φιλοτέχνων/Εκτη Καλλιτεχνική Έκθεσις (1902) εν
τω Ακτάίω του Νέου Φαλήρου», διαθέσιμο στο:
http://85.72.36.238/Pictures/464_1902.pdf (πρόσβαση: 20/6/2019)

–«Κατάλογος Διεθνούς Εκθέσεως Αθηνών – Τμήμα Καλλιτεχνίας», διαθέσιμο στο:
http://85.72.36.238/Pictures/545_1903.pdf (πρόσβαση: 5/6/2019)

–«Κατάλογος – Ελληνική Καλλιτεχνική Εταιρεία/Πρώτη Έκθεσις 1907/Ζάππειον
Μέγαρον/Αθήναι», διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/546_1907.pdf
(πρόσβαση: 11/4/2019)

–«Κατάλογος Διαρκούς Καλλιτεχνικής Εκθέσεως του Κράτους –Εν Αθήναις 1917»,
διαθέσιμο στο: http://85.72.36.238/Pictures/1917/449_1917.pdf (πρόσβαση: 11/4/2019)

–«Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου», διαθέσιμο στο:
http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEORGIOS/370_1919.pdf (πρόσβαση:
9/4/2019)

–«Κατάλογος – Ζωγραφική Έκθεσις Γ. Ν. Ροϊλού, καθηγητού του Πολυτεχνείου,
Μεγάλη αίθουσα Σχολής Καλών Τεχνών Μετσόβιου Πολυτεχνείου, 5 Νοεμβρίου – 5
Δεκεμβρίου 1925», διαθέσιμο στο:
http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEORGIOS/368_1925.pdf (πρόσβαση:
11/4/2019)

–«Κατάλογος εκθέσεως σπουδών και σκιαγραφιών Γ. Ν. Ροϊλού, Λύκειο Ελληνίδων, 20
Φεβρουαρίου – 20 Μαρτίου 1927», διαθέσιμο στο:
http://85.72.36.238/Pictures/R/ROILOS_GEORGIOS/369_1927.pdf (πρόσβαση:
11/4/2019)

Διαδίκτυο

–**Βατόπουλος** Νίκος, «Το κίτρινο πυργόσπιτο του Ροϊλού», στο: <http://www.kathimerini.gr/865862/article/politismos/polh/to-kitrino-pyrgospito-toy-roiloy> (πρόσβαση: 10/4/2019)

–**Κωτούλας** Ιωάννης, «Τα άγνωστα έργα του Γεωργίου Ροϊλού», στο: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/ta-agnwsta-erga-toy-gewrgioy-roiloy/> (πρόσβαση: 8/6/2019)

–**Λιθοξόος** Δ., «Οι παλιές ονομασίες των χωριών της Θεσσαλίας», στο: <https://www.thessaliatv.gr/news/20007/oi-palies-onomasies-twn-xwriwn-ths-thessalias/> (πρόσβαση: 18/5/2019)

–**Μπακουνάκης** Νίκος, «Η στιγμή της Ενώσεως Συντακτών», στο: <https://www.esiea.gr/i-stigmi-tis-enoseos-syntakton/> (πρόσβαση: 3/4/2019)

–**Σκιαδάς** Ελευθέριος Γ., «Ολυμπιακές διαδρομές. Το αίτημα για μόνιμη τέλεση των Αγώνων στην Ελλάδα», στο: <http://mikros-romios.gr/telesi/> (πρόσβαση: 15/4/2018)

–**Τζίμας** Σταύρος, «Το εκατονταετές μυστήριο του χαμένου πρωτοκόλλου», στο: <http://www.kathimerini.gr/471515/article/epikairothta/ellada/to-ekatontaetes-mysthrio-toy-xamenoy-prwtokolloy> (πρόσβαση: 19/6/2019)

–«Βιογραφικό σημείωμα: Αλέξανδρος Πάλλης (1851-1935)», στο: <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=303> (πρόσβαση: 21/4/2019)

–«Γεώργιος Ροϊλός (1867-1928), *Η μάχη των Φαρσάλων*», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%ce%b7-%ce%bc%ce%ac%cf%87%ce%b7-%cf%84%cf%89%ce%bd-%cf%86%ce%b1%cf%81%cf%83%ce%ac%ce%bb%cf%89%ce%bd-%cf%80%cf%81%ce%b9%ce%bd-%cf%84%ce%bf1901/> (πρόσβαση: 21/6/2019)

–«Διάλεξη για τους αδερφούς Δούσμανη», στο: <https://www.kifisianews.gr/dousmani-elfthero-panepistimio-kifisias/> (πρόσβαση: 13/7/2019)

–«Εκδήλωση στην μνήμη του ναυάρχου Σοφοκλή Δούσμανη, Κυβερνήτου του Αβέρωφ, επ' ευκαιρία της εκατονταετηρίδος από της απελευθέρωσης της Λέσβου», στο: <http://mikros-romios.gr/sofoklis-doysmanis/> (πρόσβαση: 15/4/2018)

- «Η απελευθέρωση των Ιωαννίνων», στο: http://cultureportalweb.uoi.gr/cultureportalweb/article.php?article_id=1075&topic_id=184&level=&belongs=&area_id=18&lang=gr (πρόσβαση: 20/6/2019)
- «Ιδρυτές του Μουσείου της Πόλεως των Αθηνών», στο: <https://www.athenscitymuseum.gr/gr/to-mouseio/idrutes/> (πρόσβαση: 8/6/2019)
- «Κουτσοურής Αναστάσιος – Βιογραφικό σημείωμα», στο: http://www.teiath.gr/userfiles/astefanis/documents/cv_gr/koutsouris_gr.pdf (πρόσβαση: 28/6/2019)
- «Κωνσταντίνος Α΄, βασιλιάς της Ελλάδας», στο: <http://photodentro.edu.gr/aggregator/lo/photodentro-aggregatedcontent-8526-4852> (πρόσβαση: 12/6/2019)
- «Μύλοι Λούλη – Ημερομηνίες-σταθμοί του 20ου αιώνα», στο: <https://www.loulismills.gr/20os-aionas> (πρόσβαση: 17/6/2019)
- «Νικηφόρος Λύτρας (1832-1927 [sic]) *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη*», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%ce%b7-%cf%80%cf%85%cf%81%cf%80%cf%8c%ce%bb%ce%b7%cf%83%ce%b7-%cf%84%ce%b7%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85%cf%81%ce%ba%ce%b9%ce%ba%ce%ae%cf%82-%ce%bd%ce%b1%cf%85%ce%b1%cf%81%cf%87%ce%af%ce%b4%ce%b1%cf%82/> (πρόσβαση: 13/7/2019)
- «Ο Ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897», στο: <https://www.sansimera.gr/articles/242> (πρόσβαση: 9/5/2019)
- «Οι άθλιοι των Αθηνών», στο: [https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%B4%CF%85%CE%BB%CE%B1%CE%BA%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclop1=&cclop2=&cclop3=&cclop4=&cclop5=&cclop6=&cclop7=&isp=&display_help=0&offset=11&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&ioffset=1&display_mo](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%BA%CE%BF%CE%BD%CE%B4%CF%85%CE%BB%CE%B1%CE%BA%CE%B7%CF%82&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&cclop1=&cclop2=&cclop3=&cclop4=&cclop5=&cclop6=&cclop7=&isp=&display_help=0&offset=11&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&ioffset=1&display_mo)

de=detail&ioffset=1&offset=18&number=1&keep_number=10&old_offset=11&search_help=detail (πρόσβαση: 3/4/2019)

–«Οι πύργοι της οδού Παυσίλυπου», στο: <http://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2010/12/blog-post.html> (πρόσβαση:10/4/2019)

–«Πάσχα 1897 και κινητές εορτές», στο: <https://www.eortologio.net/pasxa/etos/1897> (πρόσβαση: 4/6/2019)

–«Στεμνίτσα», στο: <http://arcadia.ceid.upatras.gr/arkadia/places/stemnitsa.htm> (πρόσβαση: 23/9/2017)

–«Συλλογές Ευαγγέλου Αβέρωφ: Ταξιδεύοντας στο χρόνο», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%cf%83%cf%85%ce%bb%ce%bb%ce%bf%ce%b3%ce%ad%cf%82-%ce%b5%cf%85%ce%b1%ce%b3%ce%b3%ce%ad%ce%bb%ce%bf%cf%85-%ce%b1%ce%b2%ce%ad%cf%81%cf%89%cf%86-%cf%84%ce%b1%ce%be%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%8d%ce%bf%ce%bd/>

(πρόσβαση: 28/6/2019)

–*Παρασκήνιο* (τηλεοπτική εκπομπή), «Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς (1869-1955)», στο: <https://archive.ert.gr/27076/> (πρόσβαση: 2/4/2019)

Αρχεία

–Ακαδημία Αθηνών: «Βιβλίο συνεδριάσεων Β΄ Τάξης Ακαδημίας Αθηνών» και «Βιβλίο συνεδριάσεων Ολομέλειας Ακαδημίας Αθηνών»

–Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών: «Ευρετήριο Σπουδαστών της περιόδου 1863-1930» (Μετεγγραφή-Ψηφιοποιημένα έγγραφα) και «Πρακτικά συνεδριάσεων»

–Γενικά Αρχεία του Κράτους: φάκελοι της Εθνικής Εταιρείας

–Διεύθυνση Ιστορίας Στρατού: φάκελοι του Στρατού Θεσσαλίας περί της εκστρατείας του 1897

–Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου: «Museumplus» και ψηφιακές αναπαραγωγές φωτογραφικών τεκμηρίων από το Αρχείο Διεύθυνσης Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης

–Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο: φάκελοι της Εθνικής Εταιρείας

- Ίδρυμα Ε. Αβέρωφ: φωτογραφικό και ψηφιακό υλικό – διάφορα έγγραφα
- Κοινότητα Στεμνίτσας: μητρώο αρρένων Δήμου Τρικολώνων

Αναφορές σε αναπαραγωγές καλλιτεχνικών εικόνων

-**Λύτρας** Νικηφόρος, *Η πυρπόληση της τουρκικής ναυαρχίδας από τον Κανάρη*, π. 1873, ελαιογραφία σε μουσαμά, 143 x 109 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο

Πηγή: <https://www.averoffmuseum.gr/wp-content/uploads/2018/09/0029.jpg> (πρόσβαση: 28/6/2019)

-**Meissonier** Ernest, *Campagne de France* (1814), 1864, oil on wood, 51,5 x 76,5 cm, Musée d' Orsay

Πηγή: https://www.musee-orsoy.fr/typo3temp/zoom/tmp_4c60b8773707541d5c15fc15f02ad545.gif (πρόσβαση: 28/6/2019)

-**Meissonier** Ernest, *Friedland* (1807), 1861-1875, oil on canvas, 135,9 x 242,6 cm, Metropolitan Museum of Art

Πηγή: <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437052/796280/main-image> (πρόσβαση: 28/6/2019)

-**Προσαλέντης** Αιμίλιος, *Μεταφορά τραυματιών υπό τις οδηγίες του στρατιωτικού ιατρού Εμμ. Ευστρατιάδου κατά τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897*, 1905, Υδατογραφία σε χαρτί, 59 x 77 εκ., Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα

Πηγή: http://www.nhmuseum.gr/el/fakelos-sylogon/antikeimena/13737_el/ (πρόσβαση: 19/5/2019)

-**Ροϊλός** Γεώργιος, [75 Σκίτσα με προσωπογραφίες], μολύβι σε χαρτί, 13,5 x 9,7 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στο Museumplus της Ε.Π.Μ.Α.Σ. (αρ. έργων: Π.5709/1 - Π.5709/75)

-**Ροϊλός** Γεώργιος, *Αγαμέμνων Πάλλης* (αναπαραγωγή ερασιτεχνικής φωτογραφίας με τον πίνακα-σπουδή του Ροϊλού για τη μορφή του Πάλλη)

Πηγή:

<http://www.christopherlong.co.uk/gal/VlastoPallisFamilyImages/slides/Paintin.Agamemnon.html> (πρόσβαση: 28/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Αλέξανδρος Πάλλης*, σκίτσο

Πηγή: https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/pandektis_prosopa/000085-10442_61642 (πρόσβαση: 21/4/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, Άλογα, Υδατογραφία και κάρβουνο σε χαρτί, 20 x 26 εκ., ιδιωτική συλλογή

Πηγή:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%CE%86%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B1.jpg> (πρόσβαση: 24/5/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ανάμνηση του 1897*

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στα:

α) *Τα Παναθήναια*, Απρίλιος 1909, τ. ΙΗ', σ. 10 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Ανάμνησις του 1897*)

β) *Πινακοθήκη*, Μάιος 1909 (Έτος Θ'), τχ. 99, σ. 58 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Ανάμνησις του 1907*)

γ) *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928, τχ. 20-44, σ. 945 (ο πίνακας τιτλοφορείται ως *Από την υποχώρηση του 1897*)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Αυτοπροσωπογραφία*, 1889, ελαιογραφία σε μουσαμά, 45 x 38 εκ. (τα στοιχεία αντλήθηκαν από το Museumplus της Ε.Π.Μ.Α.Σ.)

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης, *Η ελληνική προσωπογραφία του 19^{ου} αιώνα* (διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη, 1976 (εικ. 124)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Αυτοπροσωπογραφία*, π. 1890-1893, ελαιογραφία σε μουσαμά, 63 x 47 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ, Αθήνα, αρ. έργου: Κ.191

Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/63649_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 28/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Γεντζέλια*

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στα:

α) *Εικονογραφημένη Πανελλήνιος Επιθεώρηση*, Μάρτιος 1909 (Έτος Ε'), Αρ. 53, σ. 73

β) *Επτά ημέρες της Καθημερινής*, 11 Μαΐου 1997, σ. 27

γ)

https://3.bp.blogspot.com/-wU-ITqgGNal/WBiagrIEIRI/AAAAAAAAABASc/gjMaIr0_npwC8rC5DGA8DpudA3faPtUHA CLcB/s1600/img059-2.jpg (πρόσβαση: 4/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Δελέρια*, [πριν το 1899, ελαιογραφία σε μουσαμά, 75 x 150 εκ. (κατ' εκτίμηση⁶⁹⁸)]

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στα:

α) *Τα Παναθήναια*, 15 Σεπτεμβρίου 1901, τ. Β', σ. 404

β) *Νέα Εστία*, 15 Οκτωβρίου 1928, τχ. 20-44, σ. 937

γ) *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21), Αθήνα, Φοίνιξ, σ. 208

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Δον Κιχώτος*, σκίτσο, αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: *Καλλιτέχνης*, Ιούλιος 1910, σ. 98

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Έξι ποιητές (σπουδή)*, ελαιογραφία σε χαρτόνι, 28 x 40 εκ., αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Ιωάννα Θ. Αλεξοπούλου-Καλλιγιάννη, *Η νεοελληνική ζωγραφική-γλυπτική-λογοτεχνία. Σχέσεις ζωγραφικής, γλυπτικής και ποίησης, 1830-1922* (Διδακτορική διατριβή), Αθήνα, 1992, (Εικ. 1.57)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η γριά με το γατάκι*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 125 x 80 εκ., Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Νέλλη Κυριαζή, *Η πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων. Ελληνική ζωγραφική-χαρακτική-γλυπτική*, Αθήνα, Δήμος Αθηναίων-Πνευματικό Κέντρο, 1994, σ. 57

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η Δίς Αλεξ. Πάλλη*

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: *Τα Παναθήναια*, τ. 15, Οκτώβριος 1907, σ. 20

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η κλώσσα*

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: *Πινακοθήκη*, Ιανουάριος 1902 (Έτος ΑΓ'), τχ. 11, σ. 295

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η μάχη του Δραγατσανίου*, ελαιογραφία σε μουσαμά (ημιτελής), 170 x 280 εκ. (π. 800 x 400 εκ.)

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Παύλος Κριναίος, «Η Δημοτική Πινακοθήκη των Αθηνών θα εκθέσει εξήντα ζωγραφικά κειμήλια. Ο ημιτελής πίναξ του Ροϊλού: Η μάχη του Δραγατσανίου», *Βραδυνή*, 1 Ιουλίου 1965

⁶⁹⁸ Βλ. Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Μια πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, 2017, σ. 15.

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η μάχη των Φαρσάλων*, πριν το 1901, ελαιογραφία σε μουσαμά, 167 x 290 εκ., Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ, Μέτσοβο

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στα:

α) *Τα Παναθήναια*, τ. 5, 15 Νοεμβρίου 1902, σ. 64

β) *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1902 (Έτος Β'), τχ. 22, σ. 215

γ) Άγγελος Προκοπίου, *Ιστορία της τέχνης 1750-1950* (τ. Β') *Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Εμπρεσιονισμός*, Αθήνα, Πεχλιβανίδης, 1966, σ. 395

δ) Σπυρίδων Β. Μαρκεζίνης, *Πολιτική ιστορία της νεωτέρας Ελλάδος. Η συνταγματική βασιλεία 1863-1909* (τ. Β'), Αθήνα, Πάπυρος, 1966, σ. 296

ε) *Έκθεσις της πολεμικής ιστορίας των Ελλήνων* (τ. Β'), Αθήναι, Έκδοσις Αρχηγείου Ενόπλων Δυνάμεων, 1970, σ. 767

στ) Στέλιος Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής* (τ. Γ'), Αθήνα, Μέλισσα, 1976, σ. 259

ζ) Συλλογικό, *Ιστορία του ελληνικού έθνους* (τ. ΙΔ'). *Νεώτερος ελληνισμός. Από το 1881 ως το 1913*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1977, σ. 150

η) Δημήτρης Παπαστάμος, *Πινακοθήκη Αβέρωφ – Μέτσοβο*, Μέτσοβο, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 1991, σσ. 70-71

θ) Συλλογικό, *Εκπαιδευτική ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 25), Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1992, σ. 337

ι) Μάνος Στεφανίδης, «Ροϊλός», στο *Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα* (τ. 52), Αθήνα, Πάπυρος, 1996, σ. 177

ια) Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και γλυπτική του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999, σ. 25

ιβ) Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000* (τ. 5ος), Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2003, σσ. 28-29

ιγ) Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ / Μέτσοβο: ζωγραφική, χαρακτηριστική, γλυπτική*, Αθήνα, Ίδρυμα Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα, 2008, σσ. 54-55

ιδ) Ιωάννης Κολιόπουλος, Αθανάσιος Καλλιανιώτης, Ιάκωβος Μιχαηλίδης & Χαράλαμπος Μηνάογλου, (χ.χ.). *Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου ΣΤ' Δημοτικού*, Ινστιτούτο Τεχνολογίας Υπολογιστών και Εκδόσεων «Διόφαντος», σ. 165

- ιε) «Γεώργιος Ροϊλός, *Η μάχη των Φαρσάλων*», στο: <https://www.averoffmuseum.gr/%CE%B7-%CE%BC%CE%AC%CF%87%CE%B7-%CF%84%CF%89%CE%BD-%CF%86%CE%B1%CF%81%CF%83%CE%AC%CE%BB%CF%89%CE%BD-%CF%80%CF%81%CE%B9%CE%BD-%CF%84%CE%BF1901/> (πρόσβαση: 21/6/2019)
- ιστ) «Battle of Farsala», στο: <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF%CE%84%CF%89%CE%BD-%CF%84%CE%BF1901%CE%84%CF%89%CE%BD-%CF%86%CE%B1%CF%81%CF%83%CE%AC%CE%BB%CF%89%CE%BD-%CF%80%CF%81%CE%B9%CE%BD-%CF%84%CE%BF1901> (πρόσβαση: 21/6/2019)
- ιζ) «Ο ζωγράφος Γεώργιος Ροϊλός και η ιστορική ειδησεογραφία», στο: <http://archive.agon.gr/plesk-site-preview/www.agon.gr/138.201.229.110/news/120/ARTICLE/34143/2016-09-06.html> (πρόσβαση: 21/6/2019)
- ιη) «Σαν σήμερα το 1897 έγινε η Μάχη των Φαρσάλων», στο: <https://www.newsbomb.gr/ellada/story/878909/san-simera-to-1897-egine-i-maxi-ton-farsalon> (πρόσβαση: 21/6/2019)
- ιθ) «Ατυχής πόλεμος», στο: http://www.greek-language.gr/digitalResources/files/image/literature/greek-history/Image05_13.jpg?width=640&height=360 (πρόσβαση: 21/6/2019)
- κ) «Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897», στο: <https://averoph.wordpress.com/2013/04/05/%CE%BF-%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%83-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B5%CE%BC%CE%BF%CF%83-%CF%84%CE%BF%CF%85-1897/> (πρόσβαση: 21/6/2019)
- κα) «Νεότερη ελληνική πολιτική ιστορία 1750-1940 – Η Βασιλευομένη Δημοκρατία 1863-1923 (Κύκλος: Β΄, Επεισόδιο: 003)», διαθέσιμο στο: <https://archive.ert.gr/69161/> (πρόσβαση: 25/4/2019)
- κβ) Ψηφιακή αναπαραγωγή του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ από τις διαφάνειες του καταλόγου του 2008 (Ευγενική παραχώρηση του Ιδρύματος Ε. Αβέρωφ)

κγ) Ψηφιακή αναπαραγωγή του έργου από φωτογράφιση του Χαράλαμπου Γκούβα, το 2012)

Πηγή: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Battle_of_Farsala.jpg
(πρόσβαση: 28/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Η μάχη των Φαρσάλων*, 1897-1903, ελαιογραφία σε μουσαμά, 38 x 55 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Αθήνα

Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/61009_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ιππόλυτος*, 1925, ελαιογραφία σε μουσαμά, 107 x 158,7 εκ., Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *Έλληνες ζωγράφοι από τη Συλλογή της Εθνικής Τράπεζας*, Αθήνα, Εθνική Τράπεζα, 2008, σσ. 78-79

–**Ροϊλός** Γεώργιος, [Μορφές αλόγων]

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στο: Ιωάννης Καραδήμας, *Τα έργα του Γεώργιου Ν. Ροϊλού από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897. Μια πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα, 2017, σσ. 35-37

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Οι ποιητές*, [πριν το 1919], ελαιογραφία σε καμβά, αναπαραγωγή
Πηγή: http://www.lsparnas.gr/index.php/home/presumption_attributes/367 (πρόσβαση: 3/4/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ουρανία Δούσμανη*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 120 x 80 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ., Κουμαντάρειος Πινακοθήκη Σπάρτης

Πηγή: <http://www.nationalgallery.gr/el/sulloges/collection/sulloges/ourania-dousmani.html> (πρόσβαση: 30/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, [Ο Αλέξανδρος Πάλλης ως «Λέκας Αρβανίτης»]

Πηγή: <http://pandektis.ekt.gr/pandektis/handle/10442/65637> (πρόσβαση: 21/4/2019)]

–**Ροϊλός** Γεώργιος, [Ο Αλέξανδρος Πάλλης ως «Λέκας Αρβανίτης»]

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: Νουμάς, 5 Μαρτίου 1906, αρ. 188

Πηγή: <http://kosmopolis.lis.upatras.gr/index.php/noumas/article/view/82467/81341>
(πρόσβαση: 21/4/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ο Βίκτωρ Δούσμανης έφιππος*, ελαιογραφία σε μουσαμά [σε ξύλο], 51 x 36 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Κληροδότημα Βίκτωρα Δούσμανη, Αθήνα

Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/69245_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, [*Ο Ουαλός γλύπτης Sir William Goscombe John στο εργαστήριό του*], 1900-1910, ελαιογραφία σε καμβά, National Museum Wales

Πηγή: [https://museum.wales/collections/online/object/a2cab762-ccb6-3322-ae4a-d34dc5308823/Sir-William-Goscombe-John-1860-](https://museum.wales/collections/online/object/a2cab762-ccb6-3322-ae4a-d34dc5308823/Sir-William-Goscombe-John-1860-1952/?field0=string&value0=roilos&field1=with_images&value1=on&index=0)

[1952/?field0=string&value0=roilos&field1=with_images&value1=on&index=0](https://museum.wales/collections/online/object/a2cab762-ccb6-3322-ae4a-d34dc5308823/Sir-William-Goscombe-John-1860-1952/?field0=string&value0=roilos&field1=with_images&value1=on&index=0)

(πρόσβαση: 18/3/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ο σαλπικτής*, πριν από το 1896, ελαιογραφία σε ξύλο, 51 x 36 εκ., Ε.Π.Μ.Α.Σ.- Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, Αθήνα

Πηγή: http://www.nationalgallery.gr/images/paintings/61008_2000_2000.jpg (πρόσβαση: 1/10/2017)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Ο σκοπευτής* (έτεροι τίτλοι που δίνονται για τον πίνακα είναι: *Επί του προχώματος* και *Ο έφεδρος ανθυπολοχαγός*)

Αναπαραγωγές διαθέσιμες στα:

α) «Σύγχρονος ελληνική καλλιτεχνία–Σκοπευτής», *Τα Παναθήναια*, τ. Α', 1900-1901 (Έτος Α'), σ. 252

β) *Πινακοθήκη*, Σεπτέμβριος 1912 (Έτος Β'), τχ. 139, χσ. [119]

γ) *Μεγάλη ελληνική εγκυκλοπαίδεια* (τ. 21), Αθήνα, Πυρσός, 1933, σ. 208

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Σοφοκλής Δούσμανης*, ελαιογραφία, Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος, Πειραιάς

Πηγή: https://anemourion.blogspot.com/2017/10/blog-post_264.html (πρόσβαση: 13/6/2019)

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Σπουδή κεφαλής*

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: *Πινακοθήκη*, Δεκέμβριος 1903 (Έτος Γ'), τχ. 34, σ. 190

–**Ροϊλός** Γεώργιος, *Το κορίτσι με τη γυμνή πλάτη*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 48,5 x 37,5 εκ., Δημοτική Πινακοθήκη Λάρισας – Μουσείο Γ. Ι. Κατσίγρα

Πηγή: <http://www.larissa-katsigras-gallery.gr/gallery/el/work/to-koritsi-me-ti-gumni-plati/from/digitallibrary> (πρόσβαση: 17/6/2019)

–*Ο πανικός (12 Απριλίου 1897)*

Αναπαραγωγή διαθέσιμη στο: *Πανόραμα του ελληνο-τουρκικού πολέμου*, Αθήνα, Εκδοτικός Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, 1898

Πηγή:

[https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF+%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D+%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CE%BC%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll\[metadata\]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail](https://anemi.lib.uoc.gr/search/?dtab=m&search_type=simple&search_help=&display_mode=overview&wf_step=init&show_hidden=0&number=10&keep_number=&cclterm1=%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CF%8C%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%B1+%CF%84%CE%BF%CF%85+%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%BF+%CF%84%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BA%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D+%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%AD%CE%BC%CE%BF%CF%85&cclterm2=&cclterm3=&cclterm4=&cclterm5=&cclterm6=&cclterm7=&cclterm8=&cclfield1=term&cclfield2=&cclfield3=&cclfield4=&cclfield5=&cclfield6=&cclfield7=&cclfield8=&ccllop1=&ccllop2=&ccllop3=&ccllop4=&ccllop5=&ccllop6=&ccllop7=&isp=&display_help=0&offset=1&search_coll[metadata]=1&&stored_cclquery=&skin=&rss=0&store_query=1&show_form=&export_method=none&display_mode=detail&ioffset=1&offset=1&number=1&keep_number=10&old_offset=1&search_help=detail) (πρόσβαση: 21/5/2019)

Αναφορές σε αναπαραγωγές φωτογραφιών

–«Αναμνηστική φωτογραφία από συνεστίαση στο κέντρο H. Taut του Μονάχου», στο: Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης. Από τη ζωή και από την Τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984, σ. 36

–«Αναμνηστική φωτογραφία από τη συνεστίαση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών στο Κεφαλάρι Κηψησιάς», 1910, στο: Λιλή Ιακωβίδη, *Γεώργιος Ιακωβίδης. Από τη ζωή και από την Τέχνη του*, Αθήνα, Διογένης, 1984, σ. 43

–Αναμνηστική φωτογραφία από το πανηγυρικό γεύμα στο Κεφαλάρι με την ευκαιρία της ίδρυσης του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών», στο: *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 4, Ιούλιος 1910 (Έτος Α'), σ. 126

Πηγή: Φωτογραφικό Αρχείο Ε.Λ.Ι.Α.

Διαθέσιμη στο: <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=423007> (πρόσβαση: 3/7/2019)

–«Ατελιέ Ροΐλου», στο: *Πανελλήνιον εικονογραφημένον λεύκωμα: Η Ελλάς κατά τους Ολυμπιακούς Αγώνας*, Αθήνα, 1896, σ. 343

–«Γεώργιος Ροΐλος», 1902, στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1E30.045.JPG (πρόσβαση: 15/7/2019)

–«Γεώργιος Ροΐλος (1867-1928)», στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/1E30.046.JPG / (πρόσβαση: 3/7/2019)

–Η όψη του πάνελ με τα στοιχεία περί συντήρησης και αποκατάστασης, το οποίο αναρτήθηκε στην Πινακοθήκη Ε. Αβέρωφ κατά την επανέκθεση της *Μάχης των Φαρσάλων* το 2016

Πηγή: Αρχείο Διεύθυνσης Συντήρησης & Αποκατάστασης έργων τέχνης της Ε.Π.Μ.Α.Σ. (ευγενική παραχώρηση)

–«Η πέτρινη γέφυρα του Ενιπέα (Τσιναρλή), στο βάθος τα Φάρσαλα και η Ακρόπολη», 1885, στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/L046.008.JPG (πρόσβαση: 15/7/2019)

–«Konstantinos Sapountzakis», στο: https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Konstantinos_Sapountzakis.JPG (πρόσβαση: 4/6/2019)

–«Μέλη της ελληνικής κοινότητας του Μονάχου γύρω στο 1890», στο: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1999, σ. 369

–«Μέλη της ελληνικής κοινότητας του Μονάχου γύρω στο 1890», στο: Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου, *Ιακωβίδης* (κατάλογος αναδρομικής έκθεσης), Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, 2005, σ. 110

–Μέλη του «Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών» (φωτογραφία του κ. Κ. Κωνσταντινίδου), στο: *Ο Καλλιτέχνης*, τχ. 4, Ιούλιος 1910 (Έτος Α'), σ. 127

–«Ξενοφών Στρατηγός», 1899, στο: <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421497> (πρόσβαση: 30/5/2019)

–«Ξενοφών Στρατηγός», 1903, στο: <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421495> (πρόσβαση: 30/5/2019)

–«Ο Γύζης αναχωρεί από τας Αθήνας», φωτογραφία του 1895, στο: Γεώργιος Δροσίνης & Λάμπρος Γ. Κορομηλάς, *Επιστολαί του Νικολάου Γύζη*, Εκδόσεις «Εκλογής», 1953, σ. [200/201]

–«Ο Ιπποκράτης Παπαβασιλείου, ο Ξενοφών Στρατηγός και ο Ιωάννης Μεταξάς, μαθητές της Ακαδημίας Πολέμου του Βερολίνου», 1902, στο: http://archives.elia.org.gr:8080/LSelia/images_View/04.1.1.217.JPG (πρόσβαση: 29/5/2019)

–«Ο Νικόλαος Γύζης πριν από την αναχώρησή του από την Ελλάδα το 1895», στο: Νέλλη Μισιρλή, *Γύζης*, Αθήνα, εκδόσεις Αδάμ, 1995, σ. 358

–«Ο Ξενοφών Στρατηγός, ο Ιπποκράτης και η Αλεξάνδρα Παπαβασιλείου, ο Ντιντής και η Αγλαΐα Δελαπόρτα, ο Ιωάννης Μεταξάς και τρεις γυναίκες», 1910, στο: <http://archives.elia.org.gr:8080/eliasim/rec.aspx?id=421317> (πρόσβαση: 30/5/2019)

–«Ο στρατηγός Σόντζος [Σούτσος?]', στο: http://www3.ascsa.edu.gr/DesktopModules/GennadiosSearch/Gennadios_more.aspx?object_id=1518&lang=en-US (πρόσβαση: 3/6/2019)

–«Όπλα του ελληνικού στρατού. Γκράδες, γαλλικής προελεύσεως», στο: Θεόδωρος Κων. Δράκου, *Η καμαρίνα και ο ελληνοτουρκικός πόλεμος*, Αθήνα, Νέα Θέσις, 2014, σ. 184

–«Sapountzakis», 1913, στο: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sapountzakis.jpg> (πρόσβαση: 4/6/2019)

–«Το ατελιέ του Βίκτωρα Δούσμανη», 1915, στο: <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=447109> (πρόσβαση: 15/6/2019)

–Το κτήριο της οδού Πατησίων αρ. 38 (λήψη: 30/4/2019)

Πηγή: Προσωπικό αρχείο του ερευνητή

–«Φάρσαλα», στο: Νικόλαος Κ. Σπυρόπουλος, *Ο ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897. Σύντομος μελέτη των εν τω θεάτρω της Θεσσαλίας εξελιχθεισών, κατά τον ανωτέρω πόλεμον επιχειρήσεων*, Αθήνα, Εργασίαι Τύπου, 1934, σ. 21

Αναφορές σε αναπαραγωγές χαρτών

–«Ayios Spiridhon», στο: <http://geolocated.org/GR/43/8442a018> (πρόσβαση: 18/5/2019)

–«Πίνακες παρατάξεων, μαχών, πορειών και υποχωρήσεων», στο: Α. Β. Υ. Διάδοχος Κωνσταντίνος, *Έκθεσις της Α. Β. Υψηλότητος του Διαδόχου επί των πεπραγμένων του Στρατού Θεσσαλίας κατά την εκστρατείαν του 1897 υποβληθείσα εις το Υπουργείον των Στρατιωτικών*, Αθήνα, Εθνικό Τυπογραφείο, 1898, Πίνακες 22-29