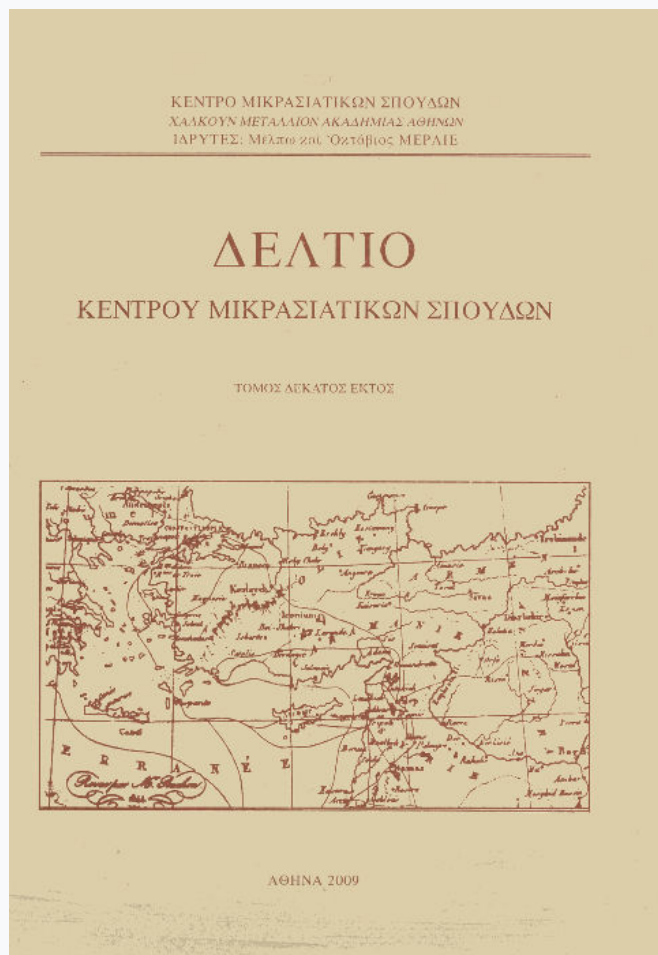


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 16 (2009)



Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της
Θάλειας Φλωρά-Καραβία απο τη Μικρασιατική
εκστρατεία

Δέσποινα Τσούργιαννη

doi: [10.12681/deltiokms.20](https://doi.org/10.12681/deltiokms.20)

Copyright © 2015, Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Τσούργιαννη Δ. (2009). Η τέχνη στη γραμμή του πυρός: Τα σκίτσα της Θάλειας Φλωρά-Καραβία απο τη Μικρασιατική εκστρατεία. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 16, 379–403.
<https://doi.org/10.12681/deltiokms.20>

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΣΟΥΡΓΙΑΝΝΗ

Η ΤΕΧΝΗ ΣΤΗ ΓΡΑΜΜΗ ΤΟΥ ΠΥΡΟΣ:
ΤΑ ΣΚΙΤΣΑ ΤΗΣ ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ
ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΗ ΕΚΣΤΡΑΤΕΙΑ¹

Ἡ ἄδρομερὴς περιγραφή καὶ μελέτη τῶν σχεδίων τῆς ζωγράφου Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία, ποὺ ἀφοροῦν τῇ Μικρασιατικῇ Ἐκστρατείᾳ, βοηθᾷ σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴν ἀνασύσταση καὶ ἐρμηνεία μιᾶς καμπῆς ἐξαιρετικὰ κρίσιμης γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὸν πολιτισμὸ τῶν ἐλληνικῶν κοινοτήτων τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ μορφή τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἱστοριογραφία, ποὺ στὴν περίπτωσιν τῆς Φλωρᾶ-Καραβία παίρνει τὴ μορφή τῆς εἰκονογράφησης ἐντυπώσεων ἀπὸ τὸ μέτωπο τοῦ πολέμου, ἀποτελεῖ φυσικὴ συνέπεια μιᾶς θυελλώδους ἐποχῆς, ὅπως οἱ δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ποὺ κυριολεκτικὰ σφραγίσθηκαν ἀπὸ ποικίλες στρατιωτικὰς συγκρούσεις: Βαλκανικοὶ Πόλεμοι, Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατικὸς Ἀγῶνας.

Ἀμεση ἀπόρροια τῆς ἐντονῆς δράσης τῆς Ἑλλάδας στὴ στρατιωτικὴ κονίστρα ἦταν ἡ συγκρότηση μιᾶς ὁμάδας “πολεμικῶν” ζωγράφων-ἀνταποκριτῶν, οἱ ὅποιοι ἐγκαταλείπουν προσωρινὰ τὴν προσφιλὴ θεματικὴ τῆς ἡθογραφίας γιὰ νὰ ὑπηρετήσουν τὴ λεγόμενη “ἱστορικὴ” ζωγραφικὴ. Κύριο ἄξιο τῆς θεματικῆς τους δὲν ἀποτελεῖ πλέον τὸ ἔνδοξο ἥρωικὸ παρελθὸν ἀλλὰ ἡ ἐνδελεχὴς καταγραφή τῆς σύγχρονης πραγματικότητος ποὺ τοὺς

1. Ὅφειλω νὰ ἐκφράσω τίς εὐχαριστίες μου στοὺς ὑπεύθυνους τῶν συλλογῶν τῶν Μουσείων, ποὺ πρόθυμα ἔθεσαν τὸ ἀπαραίτητο ὑλικὸ στὴ διάθεσίν μου ἀλλὰ, κυρίως, στὴν κυρία Ἄννα Παπαδημητρίου-Γραμμένου, καθηγήτρια τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν καὶ συγγενὴ τῆς ζωγράφου, καὶ στὸν κύριο Λεωνίδα Φλωρᾶ, ἐπίσης συγγενὴ τῆς ζωγράφου, χωρὶς τὴν ἀμέριστη προσωπικὴ ἀρωγὴ τῶν ὁποίων, τόσο ἡ μελέτη αὐτὴ ὅσο καὶ ἡ διδακτορικὴ διατριβὴ γιὰ τὴ ζωγράφο δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ολοκληρωθοῦν ὅρτια.

περιβάλλει. Πρόκειται για μία είδησεογραφική κατά κύριο λόγο εικαστική αναπαράσταση, στους κόλπους της οποίας επιχειρείται ο συγκερασμός της νατουραλιστικής πιστότητας και της άμεσότητας του στιγμιότυπου.

Χαρακτηριστικό εκπρόσωπο της ομάδας αυτής, ανάμεσα στους Γεώργιο Ρούλο, Λυκούργο Κογεβίνα, Νικόλαο Φερεκίδη² κ.ά., αποτελεί και η Θάλεια Φλωρά-Καραβία, μία από τις σημαντικότερες γυναικείες παρουσίες στον χώρο της νεοελληνικής ζωγραφικής του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα.

Γεννήθηκε στη Σιάτιστα της Δυτικής Μακεδονίας το 1871³. Σπούδασε στο Ζάππειο Παρθεναγωγείο Κωνσταντινουπόλεως από το 1883 έως το 1888. Την τριετία 1895-1898 διαμένει στο Μόναχο, όπου παρακολουθεί μαθήματα ζωγραφικής κοντά στους Νικόλαο Γύζη, Νικόλαο Βώκο, Γεώργιο Ίακωβίδη και Anton Azbè. Το 1899 επιστρέφει οριστικά στην Κωνσταντινούπολη, την οποία χρησιμοποιεί ως άφετηρία για πλήθος άλλων ενήμερωτικών ταξιδιών στην Ελλάδα και στην Ευρώπη. Το 1903 επισκέπτεται το Παρίσι και το 1907 την Αίγυπτο, όπου παντρεύεται τον δημοσιογράφο και λόγιο Νικόλαο Καραβία. Το 1912-1913 ακολουθεί την πορεία του ελληνικού στρατού στη Μακεδονία και στην Ήπειρο⁴, ενώ το 1921 παρακολουθεί από κοντά την ελληνική στρατιωτική εκστρατεία στο μικρασιατικό μέτωπο.

Στην Αίγυπτο, όπου διέμενε μόνιμα πλέον, αναπτύσσει εξαιρετικά πλούσια εκθεσιακή δραστηριότητα έως το 1940, ημερομηνία οριστικής εγκατάστασής της στην Αθήνα, όπου και πεθαίνει το 1960.

Το έργο της περιλαμβάνει, εκτός από τις σκηνές του μετώπου, προσωπογραφίες, τοπία, νεκρές φύσεις και ήθογραφικές σκηνές. Πιστή, κατ' αρχάς, στους κανόνες της Ακαδημίας, υιοθέτησε αργότερα την παλέτα του ιμπρεσιονισμού, χωρίς εντούτοις να αποβάλλει τη σχεδιαστική πληρότητα και την καλή δογάνωση της σύνθεσης.

2. Για τη δράση της ομάδας αυτής, βλ. Στέλιος Λυδάκης, *Οί Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. 3, Αθήνα 1976, σσ. 350-352· Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα. Ζωγραφική και Γλυπτική του 20ού αιώνα*, Αθήνα 1999, σσ. 24-27.

3. Για λεπτομερή βιογραφικά στοιχεία, βλ. Δέσποινα Τσούργιαννη, *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά-Καραβία (1871-1960)*, Αθήνα 2005, σσ. 13-31.

4. Η περιήγηση αυτή της ζωγράφου πλαισιώνεται από πλήθος σκίτσων, τα οποία παρουσιάστηκαν στο Λύκειο Έλληνίδων (26 Απριλίου-10 Μαΐου 1913). Βλ. σχετικά, Κίμων Μιχαϊλίδης, «Η Α' εν Αθήναις Καλλιτεχνική Έκθεση από τον Πόλεμον», *Παναθήναια* 15-30 Μαΐου 1913, σσ. 12-13.

Ὡς ἀνταποκρίτρια τοῦ ἐντύπου *Ἐφημερίς* ποὺ ἐξέδιδε στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ διηύθυνε ὁ σύζυγός της, Νικόλαος Καραβίας, ἡ ζωγράφος πραγματοποίησε, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἓνα εὐρύτατο καὶ τολμηρὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ὁδοιπορικοῦ, ἀποτυπώνοντας στιγμιότυπα καὶ στέλνοντας γραπτὲς εντυπώσεις ἀπὸ τὴν πορεία τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ στὴ Μικρὰ Ἀσία ἀπὸ τὸν Ἰούλιο ἕως τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1921. Παρακολούθησε ἐκ τοῦ συνεγγυς τὴν τραγικὴ γιὰ τὴ μοίρα τοῦ ἑλληνισμοῦ ἐκστρατεία, μὲ συγκεκριμένους σταθμοὺς τῆ Σμύρνης, τὴν Προύσα καὶ τὰ Μουδανιά⁵. Ἡ ζωγραφικὴ μετουσίωση τῆς περιήγησής αὐτῆς εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ἓνα πλούσιο σύνολο ἔργων, ποὺ παρουσιάστηκε στὸ Λύκειο Ἑλληνίδων στὶς 4 Δεκεμβρίου 1921⁶.

Ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα εἶναι μικρῶν διαστάσεων καὶ ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ κατὰ κύριο λόγο μὲ μαῦρο μολύβι, ἐνῶ δὲν λείπουν οἱ κρητιδογραφίες. Εἶναι ὅλα ἐνυπόγραφα καὶ τὰ περισσότερα φέρουν χρονολογικὴ καὶ τοπογραφικὴ ἔνδειξη ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφο. Γιὰ λόγους μεθοδολογικοῦ, ἔχει ἀκολουθηθεῖ τὸ σχῆμα κατὰτάξης τῶν σχεδίων μὲ βάση τὸ θέμα τους στὶς ἑξῆς κατηγορίες:

- α) τοπογραφικὰ σκίτσα,
- β) στιγμιότυπα ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν στρατιωτῶν,
- γ) σκηνὲς νοσοκομείου,
- δ) προσωπογραφίες⁷.

Ὁ ἰδιαιτέρος χαρακτήρας τοῦ μικρασιατικοῦ τοπίου, τὸ ὁποῖο εἶχε ἀπασχολήσει καὶ πρωτύτερα τὴ ζωγράφο⁸, καταγράφεται γλαφυρὰ σὲ μία

5. Βλ. *Ἐφημερίς* 18/31 Ἰουλίου-27 Ὀκτωβρίου 1921. Ἐπίσης, στὸ οἰκογενειακὸ ἀρχεῖο τῆς ζωγράφου (Ἀρχεῖο Χρήστου Λαζάρου Φλωρᾶ) ἐντοπίσθηκε πλουσιότατη καὶ ἀνέκδοτη ἕως τώρα ἀλληλογραφία μεταξὺ τῆς Φλωρᾶ-Καραβία καὶ τοῦ συζύγου της, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ πραγματικὴ δεξαμενὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν περίοδο αὐτή. Περισσότερα γιὰ τὸ ταραχῶδες ἱστορικὸ σκηνικὸ τῆς ἐποχῆς: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, τ. ΙΕ', Ἀθήνα 1978, σσ. 97-247· Γιώργος Μαργαρίτης, «Οἱ Πόλεμοι», στὸ *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Οἱ Ἀπαρχές 1900-1922*, τ. Α', μέρος 2ο, Ἀθήνα 2000, σσ. 177-186 (ἐπιστ. ἐπιμέλεια: Χρήστος Χατζηνώσηφ). Σημειώνεται ὅτι ἡ λέξη «Προύσα» γράφεται μὲ ἓνα ἢ δύο σ ἀπὸ τὴ ἴδια τὴ ζωγράφο.

6. Βλ. *Πατρίς* 20-21 Δεκεμβρίου 1921· *Ὁμόνοια* 1921· *Ἐλευθερος Τύπος* 1921.

7. Πολὺ βοηθητικὴ ὡς πρὸς τὰ μεθοδολογικὰ προβλήματα στάθηκε ἡ μελέτη τοῦ Ἀλκι Χαλαμπίδη, «Σχέδια τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ 1912-13 (Συλλογὴ Γ' Σώματος Στρατοῦ)», *Μακεδονικά*, τευχ. 14 (1974), σσ. 183-211.

8. Ἡ Φλωρᾶ-Καραβία ἔχει φιλοτεχνήσει μία πληθώρα ἀπόψεων τῆς Κωνσταντινούπολης ποὺ τοποθετοῦνται χρονικὰ περίπου στὰ 1900-1906. Γιὰ περισσότερες πληροφορίες, βλ. Τσούργιαννη, ὁ.π., σσ. 56-62.

σειρά σκίτσων με μολύβι και παστέλ. Τò σχεδιάσμα με μολύβι και λευκή κιμωλία που επιγράφεται «*Άποψη Προύσας, 1921*» (είκ. 1, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ καὶ Ἱστορικὸ Μουσείο), συνιστᾷ εὐγλωττο παράδειγμα τῶν τοπογραφικῶν ἱκανοτήτων τῆς Φλωρᾶ-Καραβία. Μία γυναικεία μορφή, με τὰ νῶτα στραμμένα στὸν θεατὴ, μᾶς εἰσάγει στὸ κυρίως θέμα τῆς σύνθεσης, μία τουρκικὴ συνοικία, ποὺ κατακλύζεται ἀπὸ μικρομάγαζα τοποθετημένα σὲ βαθιὰ ἀψιδωτὴ στοά. Ἡ πραγματικὰ ἀριστοτεχνικὴ ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μετὰ τὴ ρυθμικὴ ἐναλλαγὴ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν-σκιασμένων τμημάτων ἀλλὰ καὶ ὁ διάλογος ὀριζόντιων καὶ κάθετων θεμάτων ὑποβάλλουν μίαν αἴσθηση μουσικότητος στὸ σύνολο. Τὸ φῶς ἐπιδρᾷ διακριτικὰ στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ ἀποτυπώνεται μετὰ λεπτῆς γραμμῆς κιμωλίας.

Ἡ Ἀνατολὴ ὡς τόπος εἶναι στὴν περίπτωσιν αὐτὴ παρούσα κυρίως θεματογραφικὰ χάριν στὴν ἐνδελεχὴ καταγραφὴ τῆς τοπικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀλλὰ καὶ τὴν ἐμφασιν στὸ γηγενὲς ἀνθρώπινο στοιχεῖο. Τόσο ἡ γυναικεία φιγούρα τοῦ πρώτου εἰκονιστικοῦ ἐπιπέδου, ποὺ φορᾷ τὴ χαρακτηριστικὴ ἀνατολίτικη μακριὰ κελεμπία μετὰ τὸ λευκὸ κεφαλομάντηλο, ὅσο καὶ ἡ τοποθέτησίν της στὴν καρδιά ἐνὸς τουρκικοῦ παραδοσιακοῦ μαχαλᾶ κατατάσσουν τὸ ἔργον στὰ πλαίσια ἐνὸς ὀριενταλισμοῦ ἀστικοῦ τύπου⁹. Ἀπὸ τὴν ἄλλην πλευρά, ἡ εἰκαστικὴ πραγμάτευσις τοῦ θέματος μετὰ τὸν σχεδὸν θωπευτικὸ ρόλον τοῦ φωτὸς φανερῶνει ἀνάγλυφα κἀτι ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη ἀτμόσφαιρα μετὰ ἀποτέλεσμα τὸ ἔργον νὰ ξεπερνᾷ τὸ ἐπίπεδον τῆς ἐπιφανειακῆς ἡθογραφικῆς προσέγγισις.

Εἶναι ἀξιοσημείωτον ὅτι ἡ Φλωρᾶ-Καραβία δὲν συλλαμβάνει ἐδῶ τὸ ἀνατολικὸν στοιχεῖον ὡς ρομαντικὴ ἐπιστροφή σὲ ἓνα ἐνδοξον καὶ ὠραιοποιημένο παρελθόν, ὅπως στίς ἀπεικονίσεις τῆς Βασιλεῦσας τῶν ἐτῶν 1900-1906, ἀλλὰ ὡς καθημερινότητα ἅμεσα βιωμένη ἀπὸ τὴν πολύχρονη γειτνίασιν καὶ συνύπαρξιν. Ἡ ἴδια, ἄλλωστε, κατὰγεται ἀπὸ τὸν εὐρύτερον χωρὸν τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἔχει ἐγκλωπθῆ τὰ μηνύματά του¹⁰.

9. Βλ. Edward Said, *Ὁριενταλισμός*, Ἀθήνα 1996, σσ. 11-42· Christine Peltre, *Les Orientalistes*, Παρίσι 1997, σ. 92.

10. Βλ. «Μία Ὁριενταλίστα», *Ἑσπερινή* 10 Ἰανουαρίου 1922. Ἐπίσης, σχετικὰ μετὰ τὴν πρόσληψιν καὶ ἀπόδοσιν τοῦ ὀριενταλιστικοῦ στοιχείου ἀπὸ ἄλλους σημαντικοὺς Ἑλλήνες ζωγράφους, βλ. Μαρία Κατσανάκη, «Εἰκόνες τῆς Ἀνατολῆς στὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19ου αἰῶνα», στὸ *Ἐθνικὴ Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αἰῶνες Ἑλληνικῆς Ζωγραφικῆς. Ἀπὸ τίς συλλογῆς τῆς Ἐθνικῆς Πινακο-*

Μία άλλη όπτική της πόλης μᾶς χαρίζει τὸ σκίτσο «*Δρόμος στὴν Προύσα*» (εἰκ. 2, Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο), ὅπου συνδυάζεται τὸ τοπογραφικὸ μὲ τὸ ἠθογραφικὸ στοιχείο. Δεξιά, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο μιᾶς δενδροστοιχίας ποὺ χάνεται στὸ βάθος, διακρίνεται μία ομάδα δύο στρατιωτῶν καὶ ἐνὸς ντόπιου ἀνατολίτη, οἱ ὁποῖοι ἀναπαύονται κάτω ἀπὸ τὴν παχιά σκιὰ ἐνὸς λυγερόκορμου δένδρου. Στὸ κέντρο τρεῖς εὐζωνοὶ, ἓνας πεζὸς καὶ δύο ἑφιπτοὶ, προχωροῦν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ, ὅπου ἀγχοφαίνονται ἓνα κάρο μὲ ἄλογα καὶ μία ἀκόμη μορφή.

Μία γενικευτικὴ, σχεδὸν ἀφαιρετικὴ ἀπόδοση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος χαρακτηρίζει τὸ σκίτσο αὐτό, ἐνῶ εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα ἡ καθαρὰ σχεδιαστικὴ μέθοδος τῆς ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς. Δημιουργεῖται ἐδῶ ἓνα εἶδος *sfumato*¹¹, ποὺ μεταβάλλει τὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα ἀπὸ τὸν θεατὴ τμήματα σὲ ἐντελῶς ἀσαφεῖς φόρμες, ποὺ καταγράφονται μὲ μαλακὰ περάσματα τοῦ μολυβιοῦ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ἡ ἐντύπωση τῆς κίνησης πιστοποιεῖ τὶς ἐξαιρετικῆς ἀναπαραστασιακῆς δυνατότητες τῆς Καραβία. Ἡ ἀντιθετικὴ φορὰ τῶν μορφῶν ποὺ προχωροῦν πρὸς τὰ μέσα μὲ τὰ νῶτα στραμμένα στὸν θεατὴ καὶ αὐτῶν ποὺ ἐρχοῦνται πρὸς τὸ μέρος του προσδίδει ξεχωριστὴ ζωντάνια στὴν παράσταση καὶ σχεδὸν ὑποβάλλεται ἡ ἀκουστικὴ αἴσθηση τῆς βοῆς τοῦ πολυσύχναστου δρόμου καὶ τοῦ θοοῦσματος τῶν δένδρων.

Καρπὸς τῆς περιπλάνησης τῆς Φλωρᾶ-Καραβία στὰ πολυσύχναστα δρομάκια τῆς Προύσας¹² εἶναι καὶ τὸ ἐπόμενο ἔργο «*Τζαμί στὴν Προύσα, 1921*» (εἰκ. 3, Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή), ὅπου ἡ ζωγράφος κάνει εὐρεία χρῆση πολύχρωμων μολυβιῶν. Μέσα σὲ ἓνα κατὰφυτο τοπίο, ποὺ συμπληρώνεται διακριτικὰ ἀπὸ τὶς ἐντελῶς διαγραμμιτικῆς μορφῆς τῶν γυναικῶν, ξεπροβάλλει ἡ περίτεχνη εἴσοδος ἐνὸς τουρκικοῦ τζαμιοῦ, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ ἡμισέληνος στὸ ἄκρο τοῦ θόλου του¹³.

θήκης καὶ τοῦ Ἰδρύματος Εὐρυπίδη Κουτλίδη, Ἀθήνα 2001, σσ. 89-99 (ἐπιστ. ἐπιμέλεια: Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα).

11. Βλ. Ἀλκης Χαράλαμπιδης, «Σχέδια τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ 1912-13, σ. 198.

12. Σὲ ἀνταπόκριση τῆς *Ἐφημερίδος* (Αὐγουστος 1921) διαβάζουμε: «*εἶναι κουραστικὴ πολὺ ἡ Προύσα μὲ τὰ ἀνώμαλά της ἀνηφοράκια, τὰ χαλασμένα της καλντιριῖμα· μὰ ὅλο θέλει κανεῖς νὰ ἀνεβαῖναι, κι ὅλο εὐρίσκει ὥραϊα πράγματα ἀνεβαίνοντας*». Καὶ σὲ ἐπιστολὴ τῆς στὸν σύζυγό της Νικόλαο Καραβία (25 Αὐγούστου 1921) ἡ ζωγράφος ἀναφέρει: «*...ἔχει ὥραιότατα πράγματα ἡ Προύσα γιὰ ζωγράφισμα*».

13. Στὶς ἀνταποκρίσεις τῆς (Αὐγουστος 1921) ἡ Φλωρᾶ-Καραβία χαρακτηρίζει

Μέσα στα πλαίσια μιᾶς θέασης φανερά ἐπηρεασμένης ἀπὸ τὰ διδάγματα τοῦ ὑπαθρισμοῦ, ἡ σκηνὴ ἀποτυπώνεται περισσότερο μὲ βάση τὶς ζωγραφικὲς ἐντυπώσεις ποὺ προκαλεῖ παρὰ μὲ τὴ διεξοδικὴ περιγραφὴ συγκεκριμένων λεπτομερειῶν. Τὸ φάσμα τοῦ πράσινου ποὺ κυριαρχεῖ ἐμπλουτίζεται μὲ ζεστὲς κίτρινες ἀποχρώσεις ποὺ ὑποδεικνύουν τὴν ἐπίδραση τοῦ δυνατοῦ ἡλίου στὰ φυλλώματα, ἐνῶ ἡ ἀντανάκλαση τοῦ γαλάζιου τοῦ οὐρανοῦ τόσο στὴ βλάστηση ὅσο καὶ στὰ πέτρινα ἀρχιτεκτονικὰ μέλη τοῦ τζαμιῦ ἀνακαλεῖ ἀντίστοιχες προσπάθειες τοῦ Claude Monet ¹⁴. Χάρη στὴν ἀτμοσφαιρικότητα ποὺ δημιουργεῖ ἡ παρείσφρηση τοῦ ἡλιακοῦ φωτός, οἱ φόρμες δίνουν τὴν αἴσθηση πὼς χάνουν τὴν ὕλική τους ὑπόσταση καὶ τὸν ὄγκο τους. Τὸ ἐντυπωσιακὸ τουρκικὸ οἰκοδόμημα μοιάζει νὰ ἐπιπλέει παρὰ τὴ βαρύτητα, δημιουργώντας ἕνα ἐνδιαφέρον παιχνίδι ποὺ ἰσορροπεῖ ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ στὴν ψευδαἰσθηση.

Μέσα στὸ ἴδιο πνεῦμα ὑπαθριστικῆς πραγμάτευσης τῆς φόρμας κινοῦνται τὰ παστέλ μὲ τίτλο «*Σμύρνη, Κυανοῦς Σταυρός, 1921*» (εἰκ. 4, Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο) ¹⁵, «*Ἀποψη πόλης*» (εἰκ. 5, Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογὴ) καὶ τὸ ποιητικότερο δοσμένο «*Στρατιῶτες στὴ Σμύρνη, 1921*» (εἰκ. 6, Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογὴ).

Σὲ αὐτὸ τὸ τελευταῖο σκίτσο, ἡ μορφὴ τοῦ Ἑλλήνα εὐζώνου, ποὺ ἀτενίζει μὲ βλέμμα σκυθρωπὸ τὸν ὀρίζοντα σὰν νὰ προαισθάνεται τὴν ἐπερχόμενη καταστροφὴ, προβάλλεται σὲ κεντρικὸ φορέα τῆς σύνθεσης καὶ ἀποκτᾷ συμβολικὲς διαστάσεις. Τὰ κλαδιὰ τῶν δέντρων ποὺ καταλαμβάνουν σχεδὸν ἐξολοκλήρως τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης ὁδηγοῦν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ στὸ βάθος, στὴν ἀδρᾶ δοσμένη ὁμάδα τριῶν στρατιωτῶν καὶ στὸν κυανογκρίζο ὄγκο τῶν βουνῶν. Καὶ ἐδῶ τὸ ἡλιακὸ φῶς δρᾷ καταλυ-

τὴν Προῦσα ὡς «*πόλι μὲ τὰ πολλὰ τζαμιά*». Καὶ ἀκόμη ἀναφέρει: «*Τριακόσια τζαμιά καὶ πάνω ἔχει ἡ Προῦσα, ἡ πόλις τῶν σοφτάδων καὶ τῶν διαβασμένων, κι ὅταν εἶναι ἡ ὥρα ποὺ ἀνεβαίνει ὁ μονεζίνης γιὰ τὴν προσευχὴ στὸν ψηλὸ μιναρέ, ἕνα ἀπόμακρο κῦμα ἀπὸ τὴν τραγουδιστὴ ἐπίκληση τοῦ Ἀλλάχ πλανᾶται πάνω ἀπὸ τὴν πόλι καὶ κυλίνεται πέρα καὶ πέρα σὰν νὰ θέλῃ νὰ τὴν παραδώσει ὁλόκληρη στὸν ἰσλαμισμό*».

14. Παραδειγματικὰ ἀναφέρουμε τὸ ἔργο «*Πρόγευμα στὴ χλόη*» (1865) καθὼς καὶ τὸ «*Γυναικες στὸν κῆπο*» (1866). Βλ. σχετικὰ: Τζαίημς Χ. Ρούμπιν, *Ἰμπρεσιονισμός*, Ἀθήνα 1999, σσ. 93-132· Ingo F. Walter (ed.), *Impressionist Art 1860-1920*, Taschen, 2002.

15. Βλ. ἀνταπόκριση ἀπὸ τὴ Σμύρνη (13 Αὐγούστου 1921): «*Εἰς τὴν Ἀρμενικὴν συνοικίαν τῆς πόλεως, εἰς τὸ Ἀρμενικὸν νοσοκομεῖον, φιλοξενεῖται ὁ Κυανοῦς Σταυρὸς τῆς Κωνσταντινουπόλεως...*».

τικά καθώς οδηγεί είτε στην εξάχνωση είτε στη σταθεροποίηση των περιγραμμάτων, ενώ η παλμική κατά τόπους οβησιμένη γραμμή του παστέλ, σε συνδυασμό με τη συμμετοχή του φυσικού τόνου του χαρτιού, έντεινουν την εντύπωση του άνοιχτου χώρου και της στιγμιαίας απόδοσης¹⁶.

Σε ό,τι αφορά τα σκίτσα που εικονογραφούν τη ζωή των στρατιωτών στην ανάπαυλα της μάχης, πρέπει να καταδειχθεί η αξιοσημείωτη αναλογία τους με τα αντίστοιχης θεματικής έργα από τον Α' Βαλκανικό Πόλεμο του 1912-1913. Έπισημαίνεται και εδώ το ίδιο αμείωτο ενδιαφέρον για την αποτύπωση της ζωής των Ελλήνων μαχητών σε παραπληρωματικές της στρατιωτικής τους ιδιότητας ένασχολήσεις και η έμφαση στην απεικόνιση περισσότερο ανθρώπινων και καθημερινών στιγμών τους. Η ζωγράφος εστιάζει την προσοχή της στη λεπτομέρεια και στη διαγραφή της ψυχολογικής κατάστασης των πρωταγωνιστών αποφεύγοντας την παρουσίαση μνημειακών πολυπρόσωπων πολεμικών συγκρούσεων. Με τον τρόπο αυτό υποσκελίζει τη ρητορική και διδακτική προσέγγιση στα τεκταινόμενα και δέν παρασύρεται από τον έντονο συναισθηματισμό άλλων όμοτέχνων της που καταπιάστηκαν με το θέμα, όπως ο Γεώργιος Προκοπίου¹⁷.

Μέσα σε αυτά τα πλαίσια εγγράφεται ένα έργο σαν το επιγραφόμενο «*Στρατιώτες σε στιγμή ανάπαυλας στα Μουδανιά, 1921*» (εικ. 7, Αθήνα, Πολεμικό Μουσείο). Με εξαιρετική λιτότητα αλλά και σαφήνεια η ζωγράφος όριοθετεί το θέμα της σε τρεις επάλληλες ζώνες. Στην πρώτη προβάλλουν ξεεργα δύο μορφές στρατιωτών που απολαμβάνουν ένα από τα λιγοστά προνόμια που τους εκχωρούνται στο πεδίο της μάχης, το κάπνισμα¹⁸. Στη δεύτερη και τρίτη ζώνη κυριαρχούν τα τοπιογραφικά θέματα, η στραφταλιστή θάλασσα, που ζωντανεύει από τον μικρό μώλο και τα καΐκια του, και τα επιβλητικά βουνά, που κλείνουν τη σύνθεση στο βάθος.

16. Για ζητήματα τεχνικής σε ό,τι αφορά τη δημιουργία των σκίτσων, βλ.: Jean Cassou, *Le dessin français au XXe siècle*, Λωζάνη 1951· *From Dürer to Rauschenberg: A Quintessence of Drawing. Masterworks from the Albertina and the Guggenheim*, Νέα Υόρκη, Solomon R. Guggenheim Museum, 20 Ιουνίου-24 Αυγούστου 1997.

17. Λεξικό Έλλήνων Καλλιτεχνών, *Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τ. 4, Αθήνα 2002, σ. 73 (επιστ. επιμέλεια Ευγένιος Μαθιόπουλος).

18. Βλ. σχετικά την από 4 Αυγούστου 1921 επιστολή της ζωγράφου στον σύζυγό της Νικόλαο Καραβία: «...Ένας λοχίας που ήλθεν από το μέτωπο – τον είδα χθές – να πάρη γιά τους στρατιώτες σιγαρέτα μου έλεγεν ότι προτιμούν πολλές φορές καπνό από κουραμένα! Οί καπνισταί τό έννοούν αυτό».

Ὁ αὐθορμητισμός καὶ ἡ ἀμεσότητα στὴν ἀποτύπωση τῆς ἔκφρασης ἀλλὰ καὶ τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν εἰκονιζόμενων ἀποτελεῖ ἀδιαφιλονίκητα μία ἀπὸ τίς κυριότερες συνιστώσες τῆς ἐπιτυχίας τοῦ σκίτσου. Ἡ διερεῦνηση τῆς σχέσης φόρμας-φωτὸς φαίνεται πῶς ἀπασχολεῖ καὶ ἐδῶ τὴ ζωγράφο καθὼς τὰ σκιασμένα μέρη ἀποδίδονται μὲ διαγώνιες παλινδρομικὲς κινήσεις τοῦ μολυβιοῦ, ἐνῶ τὰ φωτεινά ἀφήνονται στὸ χρώμα τοῦ ὑποστρώματος τοῦ χαρτιοῦ ἢ ἐμπλουτίζονται μὲ λεπτὲς γραμμὲς λευκῆς κιμωλίας. Εἶναι πρόδηλο ὅτι ἡ ζωγράφος στὸ ἔργο αὐτὸ ἐμφορεῖται ἀπὸ μία ἔντονα νοσταλγικὴ διάθεση, μία διάθεση φυγῆς ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο χῶρο ποὺ ὀρίζουν σχεδὸν ἀποπνικτικὰ τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο καὶ τὰ ὀγκηρὰ βουνά, ἡ ὁποία πιστοποιεῖται ἀπὸ τὰ ἐταστικά καὶ θλιμμένα βλέμματα τῶν στρατιωτῶν.

Σχέδιο ποὺ μᾶλλον δὲν ἔφθασε στὴν τελικὴ του φάση ἀποτελεῖ τὸ ἔργο «*Στρατιῶτες στὰ Μουδανιά*» (εἰκ. 8, Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο), ὅπου φαίνεται καθαρὰ ἡ πρόθεση τῆς ζωγράφου νὰ συλλάβει καὶ νὰ καθυποτάξει στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τὴν πεμπτοσύνη τῆς κίνησης καὶ τοῦ στιγμιαίου. Σὲ σχεδὸν ὀριζόντια διάταξη παρατίθεται μία ὁμάδα τριῶν στρατιωτῶν ποὺ ἐμφανίζουν ποικιλία ὡς πρὸς τὴ θέση καὶ τὴ στάση τους. Ὁ πρῶτος ἀπὸ ἀριστερὰ κάθεται χαλαρὰ ἔχοντας στὸ πλάι τὸ ὄπλο του, ἐνῶ οἱ δύο σύντροφοί του διαβάzzουν ἐφημερίδα. Ἀπὸ τὸ βάθος δεξιὰ ἔρχεται πρὸς τὸ μέρος τους μία ἀκόμη μορφή ποὺ κλείνει ρυθμικὰ τὴ σύνθεση. Ἡ ἔμμογή στὴν ἀποτύπωση τοῦ ἐφήμερου καὶ τοῦ διαρκῶς μεταβαλλόμενου ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐντελῶς γενικευτικὴ πραγμάτευση τῆς φόρμας, τὰ ἀσαφῆ καὶ σχεδὸν ἑλλειπτικὰ περιγράμματα καὶ τὴ βιαστικὴ καὶ νευρικὴ κίνηση τοῦ μολυβιοῦ. Μὲ ἐξαιρετικὴ μαεστρία ἡ Καραβία κτίζει τοὺς ὄγκους τῆς μὲ βάση τὴν αἰσθητικὴ ποιότητα τοῦ χαρτιοῦ καὶ τὸν διάλογό του μὲ τὰ γραμμικὰ μορφικὰ στοιχεῖα δίνοντας ἓνα ζωντανὸ εἰκαστικὸ ἀποτέλεσμα¹⁹.

Στὴν ὑποεπὴτητα τῶν σκηνῶν νοσοκομεῖοι μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε τίς ἀτομικὲς καὶ ὁμαδικὲς ἀπεικονίσεις τραυματιῶν πολέμου ἀλλὰ καὶ τὰ πορτραῖτα τῶν γυναικῶν νοσοκόμων, ποὺ συνήθως περιθάλλουν τοὺς Ἕλληνες στρατιῶτες.

19. Σὲ κριτικὴ ἀπὸ τὴν ἔκθεση στὸ Λύκειο Ἑλληνίδων διαβάzzουμε: «*Συνήθως αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ σχεδιάσματα (ἐν. τὰ στρατιωτικὰ σκίτσα) εἶναι ὡς ἓνα ξηρὸν ρεπορτάζ στολῶν καὶ τύπων. Ἡ κ. Φλωρᾶ-Καραβία μᾶς δίδει ἓναν ὁλόκληρον κόσμον, ζωντανὰ χαρακτηρισμένον, ἐκφραστικόν, λαχταριστόν*».

Τὸ σκίτσο «Οἱ Ἕλληνες τραυματίες στὸ πλωτὸ νοσοκομεῖο “Κωνσταντινούπολις”, 1921»²⁰ (εἰκ. 9, Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο) ἀποτελεῖ ἕνα εὐστοχο ψυχογράφημα τοῦ λαβωμένου πολεμιστῆ. Ἐφαρμόζοντας ἕνα ἀρκετὰ τολμηρὸ συνθετικὸ σχῆμα ἡ Φλωρᾶ-Καραβία τοποθετεῖ τὶς μορφές τῆς σὲ ἔντονα διαγώνια διάταξη πού δημιουργεῖ ἔντεχνα τὴν αἰσθησι τοῦ βάθους. Στὶς κουνέτες τοῦ πλοίου “Κωνσταντινούπολις”, πού εἶχαν αὐτοσχέδια διαμορφωθεῖ ὡς χώροι περιποίησης τῶν ἀσθενῶν, ἀπεικονίζονται κλινήρεις διάφοροι τραυματίες. Δὲν συναντοῦν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ ἐκτός ἀπὸ τὴ μορφὴ ἐπάνω ἀριστερὰ πού κοιτᾷ πρὸς τὰ ἔξω μὲ μία ρεμβώδη καὶ συνάμα μελαγχολικὴ ἔκφραση. Τὴν αἰσθησι ἀπραξίας καὶ ἀνίας πού καταφανῶς βιώνουν οἱ τραυματίες ἐπιτείνει ἡ πνιγερότητα καὶ ἡ στενότητα τοῦ χώρου. Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴ μορφολογικὴ διάσταση τοῦ ἔργου βασικὴ ὀρίζουσα ἀποτελεῖ καὶ πάλι ὁ φωτεινὸς παράγοντας πού καθορίζει τὸ πάχος καὶ τὴν ἔνταση τῶν γραμμῶν, τὸ «ἄνοιγμα» τῆς φόρμας στὸ εἰκαστικὸ πεδίο ἢ τὴ συρρίκνωσή τῆς στὴ σκιά.

Σὲ πλωτὸ νοσοκομεῖο τοποθετεῖται καὶ πάλι ἡ «Προσωπογραφία ἀγνώστου τραυματία, 1921» (εἰκ. 10, Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο). Ἡ ἡμίσωμη φιγούρα τοῦ πληγωμένου ἀποδίδεται μὲ τὰ χέρια χαλαρὰ σταυρωμένα στὴν περιοχὴ τῆς κοιλιάς, μία στάση πού φανερώνει καρτερίαι ἀλλὰ καὶ ἀξιοπρέπεια. Ὁ κορμὸς τῆς μορφῆς καὶ τὰ κλινοσκεπάσματα πού τὴν περιβάλλουν καταγράφονται ἐντελῶς γενικευτικὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ διεξοδικὴ ἀποτύπωση τοῦ προσώπου, πού πλάθεται μὲ ἥπια περάσματα τοῦ μολυβιοῦ καὶ χωρὶς ἔντονο σκιοφωτισμό. Παρόλη τὴ δυσφορίαι καὶ ἐνδεχόμενα τὸν πόνο πού αἰσθάνεται ὁ τραυματίας, δὲν διστάζει νὰ ποζάρει γιὰ τὴ ζωγράφο μὲ ἕνα γλυκὸ μειδίαμα ἀπλωμένο στὸ πρόσωπό του. Τὸ ἔργο αὐτὸ συνιστᾷ ἀναμφίβολα μία νότα αἰσιοδοξίας ἀνάμεσα στὰ σκίτσα νοσοκομεῖου, πού διακρίνονται ἀπὸ μιά δύσθυμη ἀτμόσφαιρα.

Τὸν καταλυτικὸ ρόλο πού διαδραμάτισε ἡ γυναικεῖαι παρουσία στὰ μετόπισθεν τοῦ πολέμου κυρίως στὸν χώρο τῆς περίθαλψης τῶν τραυματιῶν ἀλλὰ καὶ τῆς γενικότερης ἀρωγῆς πρὸς τοὺς στρατευμένους²¹ υπογραμμί-

20. Βλ. τὴν ἀνταπόκριση τῆς ζωγράφου (30 Αὐγούστου 1921), ὅπου ἀναφέρεται: «Ἡ ΚΑ Ἀσπασία Μαυρομιχάλη μὲ πολλὰς ἄλλας κυρίας ἐργάζονται εἰς τὸ πλωτὸν νοσοκομεῖον «Κωνσταντινούπολις», ὑπερωκεάνειον, Γερμανικὸν ἄλλοτε, σωστὸν κολοσσόν· αὐτὸ ἔλαβε διαταγὴ νὰ πάγῃ στὰ Μουδανιά». Βλ. ἐπίσης ἐπιστολὴ τῆς ζωγράφου πρὸς τὸν Νικόλαο Καραβία (29 Σεπτεμβρίου 1921), ὅπου γίνεται ἀναφορὰ στὸ ταξίδι τῆς ἀπὸ τὰ Μουδανιά στὴν Ἀθήνα μὲ τὸ ὑπερωκεάνιο-πλωτὸ νοσοκομεῖο “Κωνσταντινούπολις”.

21. Στὴν ἀνταπόκριση τῆς 30 Αὐγούστου 1921 ἀναφέρεται ἀπὸ τὴ ζωγράφο:

ζουν τὰ σκίτσα «Νοσοκόμος στό πλωτό νοσοκομεῖο “Κωνσταντινούπολις”, 1921» (εἰκ. 11, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο), «Νοσοκόμος πού μαγειρεύει» (εἰκ. 12, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο), «Νοσοκόμος πού ράβει» (εἰκ. 13, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο). Τὰ ἔργα αὐτὰ ἀποκωδικοποιοῦν θαυμάσια τὴν ἔννοια τοῦ στιγμιότυπου, τοῦ instantané καὶ ταυτόχρονα φανερῶνουν τὴν ἰδεαλιστικὴ πρόσληψη τῆς Φλωρᾶ-Καραβία γιὰ τὸν ρόλο τῆς γυναίκας πού, στὰ μάτια τῆς, ἐνσαρκώνει τὴν ἔννοια τῆς προσφορᾶς, τοῦ ἀλτρουϊσμοῦ καὶ τῆς ἀγάπης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ ζωγράφος δὲν χάνει τὴν εὐκαιρία νὰ ὑπενθυμίσει μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ ὅτι ὁ πόλεμος ἀποτελεῖ μία πρώτης τάξεως εὐκαιρία γιὰ τὸ μέχρι τότε περιορισμένο στὸν χῶρο τῆς οἰκίας γυναικεῖο φύλο νὰ ἀποδείξει τὴν ἀξία του καὶ τὶς δυνατότητές του στὴ δημόσια δράση²².

Στὴν προσωπογραφικὴ παραγωγή τῆς περιόδου σημαίνουσα θέση κατέχει τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου στὴν Προύσα» πού φιλοτεχνήθηκε στὶς 4 Σεπτεμβρίου 1921, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ σχετικὴ ἐπιγραφή στὸ δεξιὸ κάτω μέρος τοῦ ἔργου (εἰκ. 14, Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη). Τὸ πορτραῖτο τοῦ Βασιλιᾶ, πού φορᾷ τὴ στολὴ τοῦ Ἀρχιστράτηγου, προβάλλεται ἐπάνω σὲ οὐδέτερο φόντο, τὸ ὁποῖο διασποῦν ἀνεπαίσθητα γοργές μονοκοντυλιῆς λευκῆς κιμωλίας.

Ἡ ζωγράφος ἐπιλέγει νὰ ἀπεικονίσει τὸν μονάρχη σὲ στάση ἔντονου προφίλ, ἡ ὁποία, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ρεμβῶδες καὶ ἀποστασιοποιημένο βλέμμα του, δημιουργεῖ ἀμέσως μία ἐσκεμμένη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸν

«Μέσα εἰς διαφόρους αἰθούσας καὶ διαμερίσματα τοῦ Ὀμηρίου στεγάζεται μία ὥραία καὶ ἀθόρυβος ἐργασία, τῆς Μικρασιάτιδος Ἀδελφῆς τοῦ Στρατιώτου. Κυρίες αἱ ὁποῖαι πρωτοστατοῦν σὲ κάθε φιλανθρωπικὸ ἔργο, πρὸ τριῶν ἐτῶν συνέστησαν τὸ λαμπρὸν τῶν σωματεῖον καὶ μὲ πολλὴν μεθοδικότητα διοργάνωσαν τὴν βοήθειαν πρὸς ἀνακουφισιν τοῦ στρατιώτου ὡς τραυματίου, ὅταν κατεβαίνει ἀπὸ τὸ μέτωπον καὶ ὅταν ἐκεῖ πολεμᾷ προσηλωμένος εἰς τὸ κατήκον». Καὶ στὶς 30 Σεπτεμβρίου 1921: «Στὸν λιμένα περιμένουν τὰ πλωτὰ νοσοκομεῖα «Κωνσταντινούπολις» καὶ «Ἀμφιτρίτη» κατεβαίνουν πολλοὶ τραυματίαι ἀπὸ τὸ μέτωπον. Αἱ κυρίαι τοῦ Πατριωτικοῦ Συνδέσμου μὲ τὰ λευκὰ τῶν τοὺς περιμένουν εἰς τὸν σταθμὸν καὶ μοιράζουν ἀναψυκτικὰ καὶ σιγαρέττα».

22. Βλ. Ἑλένη Βαρίκα, *Ἡ ἐξέγερση τῶν κυριῶν. Ἡ γένεση μᾶς φεμινιστικῆς συνείδησης στὴν Ἑλλάδα. 1833-1907*, Ἀθήνα 1987, σ. 103, ὅπου ἀναφέρεται χαρακτηριστικὰ: «Δὲν εἶναι καθόλου τυχαῖο τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ πρώτη μαζικὴ ἔξοδος τῶν γυναικῶν στὸ δημόσιο χῶρο πραγματοποιεῖται κατὰ τὸν πόλεμο τοῦ 1897, στὴ διάρκεια τοῦ ὁποίου ἡ ὁργάνωση τοῦ νοσοκομειακοῦ καὶ ἱατρικοῦ δικτύου καὶ τῆς διεθνoῦς ἀλληλεγγύης θὰ τοὺς ἐπιτρέψουν, γιὰ πρώτη φορὰ, νὰ ὑπερβοῦν τὰ ὅρια τοῦ ἰδιωτικοῦ χώρου».

θεατή και υποβάλλει το υψηλό αξίωμα του εικονιζόμενου²³. Τήν αίσθηση αυτή εντείνει ο επίσημος και μνημειακός τόνος που διατρέχει το έργο και που πραγματώνεται εικαστικά με την ακαδημαϊκή τεχνοτροπία. Η ταχυγραφία και το τολμηρό, νευρώδες σχεδιαστικό ιδίωμα των προηγούμενων έργων δίνουν τη θέση τους σε ήρεμα και ρέοντα περιγράμματα που προσφέρουν την εντύπωση της στατικότητας. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του προσώπου, το τετράγωνο κεφάλι, το πλατύ μέτωπο, τα μεγάλα μάτια, το περιποιημένο μουστάκι, αποτυπώνονται με ένα άρκετά “σκληρό” και περιγραφικό, γραμμικό λεξιλόγιο. Εκτός από την κυριαρχία των γραμμικών μορφωμάτων, στη μνημειακοποίηση του προσωπογραφούμενου συμβάλλει η επίδραση του φωτεινού παράγοντα που αυτή τη φορά δεν διασπάζει τις φόρμες αλλά αντίθετα προωθεί την ενότητά τους. Ο τρόπος που το φως καταναγάζει το πρόσωπο του Βασιλιά εξιδανικεύοντας την έκφρασή του είναι αποδεικτικός της διαδικασίας με την οποία η Φλωρά-Καραβία συλλαμβάνει τη μορφή του Κωνσταντίνου, με ένα βαθύ αίσθημα σεβασμού και θαυμασμού²⁴.

Σε αντίθεση με τον έντελως ουδέτερο χώρο επάνω στον οποίο αποτυπώνεται η μορφή του Κωνσταντίνου, το «*Πορτραίτο του Συνταγματάρχη Κωνσταντίνου Πουλίου*» (είκ. 15, Ήθηνά, Πολεμικό Μουσείο) πλαισιώ-

23. Για την ψυχολογική έρμηνεία της κατ’ ὄψιν ἄλλὰ καὶ τῆς κατὰ κρόταφον ἀπεικόνισης τοῦ προσωπογραφούμενου, βλ. Sylvan Barnet, *A Short Guide to Writing about Art*, Νέα Ὑόρκη 1993, σσ. 31, 32· Nobert Schneider, *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*, 1999.

24. Τὸ γεγονός αὐτὸ πιστοποιεῖται καὶ ἀπὸ τὶς ἀνταποκρίσεις τῆς ποὺ παίρ-
νουν χαρακτῆρα διθυράμβου, ὅταν ἀναφέρονται στὸ πρόσωπο τοῦ Κωνσταντίνου.
Βλ. γιὰ παράδειγμα τὴν ἀνταπόκριση τῆς ζωγράφου μὲ τίτλο «Ὁ Βασιλεὺς εἰς τὴν
Προῦσαν». Ἡ Συγκίνησις τῶν Ἑλλήνων» (14 Σεπτεμβρίου 1921): «Ὁ Ἕλλην
Βασιλεὺς θὰ πατήσῃ πρῶτος ὑστερὰ ἀπὸ τὸς αἰῶνας τὴν πρῶτην ἐδραν τῶν
Ὀσμανιδῶν, ὁ Νικητὴς τῆς ἄλλοτε τρομερᾶς Αὐτοκρατορίας, θὰ πατήσῃ τὸν
φοβερόν αὐτὸν Γολιάθ, τοῦ ὁποίου ὡς ἄλλος Δαβὶδ ἀπέκοψε τὴν κεφαλὴν κι εἶνε
ἐτοιμος νὰ τὴν ἀρπάξῃ καὶ νὰ τὴν ἐπιδείξῃ θριαμβευτικὰ εἰς ὅλον τὸν κόσμον».
Ἐπίσης, σὲ ἐπιστολὴ τῆς στὸν Νικόλαο Καραβία (1 Αὐγούστου 1921) διαβάζουμε:
«... καμμὴ περιγραφὴ δὲν ἔφθασε τὴν πραγματικότητα τοῦ τί ἐγίνε στὸ Ἑσχί-
Σεχὴρ μὲ τὴν εἰσοδὸ τοῦ Βασιλέως· κατὰ μεγαλειῶδες καὶ ἀφάνταστον· ὁ στρατὸς
ἦτο τρελλὸς ἀπὸ χαρὰ ποὺ τὸν ἐβλεπαν· καὶ Ἐκεῖνος ξη μὲ τὸν στρατὸν τοῦ εὐθυ-
μοι καὶ ζωηρὸς πάντοτε... ὁ Θεὸς νὰ τὸν φυλάγῃ ἀλήθεια νὰ τὸν δοῦμε καὶ αὐτο-
κράτορα τοῦ Βυζαντίου». Ἡ καθαρὰ ἰδεαλιστικὴ αὐτὴ πρόσληψη τῶν γεγονότων
καὶ τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς περιόδου δὲν εἶναι βέβαια ἄσχετη μὲ τὸ κλίμα τοῦ
μεγαλοϊδεασμοῦ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐμφορεῖται ἡ ἐποχὴ.

νεται από ένα πλούσιο σύνολο παραπληρωματικών θεμάτων. Ὁ Συνταγματάρχης παρουσιάζεται μετωπικά, καθιστός μπροστά στο γραφείο του. Ἐκεῖ διακρίνουμε ἄτακτα ἀπλωμένα διάφορα χαρτιά καὶ ἕναν τηλεγράφο, στοιχεῖα ἐνδεικτικά ἐνὸς ἀνθρώπου ὑψηλοῦ ἀξιώματος καὶ πολυάσχολου.

Ἡ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ θέματος καθὼς καὶ ὁ διάλογος μεταξὺ κάθετων καὶ ὀριζόντιων γραμμῶν δίνει ἀριστοτεχνικά τὴν αἴσθηση τῆς προοπτικῆς τοῦ χώρου, ἐνῶ ἡ ὁμοιόμορφη κατανομή τοῦ φωτὸς ποὺ διεισδύει ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ δημιουργεῖ ἐνιαῖες σκιασμένες καὶ φωτεινὲς περιοχές. Καὶ στὸ ἔργο αὐτὸ ἐπισημαίνεται ὁ συνήθης γιὰ τὴ ζωγράφο συγκερασμὸς τοῦ γενικοῦ στὴν ἀπόδοση τοῦ κορμοῦ καὶ τοῦ εἰδικοῦ στὴν ἀποτύπωση τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν. Μὲ ἐξαιρετικὴ παρατηρητικότητα καταγράφονται τὰ μεγάλα μυωπικά μάτια, τὸ λεπτὸ μουστάκι καὶ τὸ μικρὸ, μυτερὸ πηγούνι ποὺ στοιχειοθετοῦν μία φυσιογνωμία ἐκφραστικὴ καὶ ὁμιλητικὴ παρὰ τὴ σοβαρότητά της.

Παρόμοια ἐπεξεργασία παρατηρεῖται καὶ σὲ ἄλλες ἀνδρικές προσωπογραφίες, ὅπως αὐτὴ τοῦ «*Λοχία Γεωργίου Δοκαρέλλη, 1921*» (εἰκ. 16, Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο), τοῦ «*Ἀξιωματικοῦ τοῦ πλωτοῦ νοσοκομείου "Κωνσταντινουπόλεις", 1921*» (εἰκ. 17, Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο) καὶ τοῦ «*ζωγράφου Περικλῆ Βυζάντιου, 1921*» (εἰκ. 18, Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή), ὁ ὁποῖος ἐστάλη ὡς ἀνταποκριτὴς-ζωγράφος στὸ μέτωπο²⁵.

Συμπεράσματα

Ἡ ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση τῶν ἔργων ποὺ μεταγράφουν εἰκαστικὰ τὶς ἐντυπώσεις τῆς Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὴ Μικρασιατικὴ Ἐκστρατεία συντελεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ στὴ διακρίβωση τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτῆρα τους, τόσο σὲ θεματογραφικὸ ὅσο καὶ σὲ μορφοπ्लाστικὸ ἐπίπεδο.

Καθῆκον καὶ σκοπὸς τῆς ζωγράφου ἦταν ἡ καταγραφή καὶ ἡ ὀπτικὴ τεκμηρίωση τῶν ἱστορικῶν γεγονότων τῆς ἐποχῆς, πράγμα ποὺ, σὲ ἐπίπεδο θεματικῆς, προσφέρει μία ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα γιὰ τὸν μελετητὴ σύζευξη Ἱστορίας καὶ Τέχνης²⁶. Ἡ Φλωρᾶ-Καραβία, μὲ τὸν δικὸ της ἰδιαι-

25. Βλ. ἐπιστολὴ τῆς ζωγράφου (28 Αὐγούστου 1921): «... ἦλθεν ὁ Βυζάντιος νὸς ζωγράφος ἀπὸ τὰς Ἀθήνας· θὰ πάη στὸ μέτωπο· τώρα γνωρίζουμε μαζὺ στὸ Τσαρσί καὶ τὰ τζαμιά· αὔριο φεύγει». Περικλῆς Βυζάντιος, *Ἡ ζωὴ ἐνὸς ζωγράφου. Αὐτοβιογραφικὲς σημειώσεις*, Ἀθήνα 1994, σσ. 10 (φωτογραφία τοῦ ἔργου), 13, 113.

26. Βλ. σχετικὰ Νέλλη Κυριαζή, *Τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα στὴν Ἀθήνα τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα. Ἡ Εἰκαστικὴ Ἱστοριογράφηση τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων*, Ἀθήνα 1993.

τερα προσωπικό και ανθρώπινο τρόπο, παρακάμπτει διακριτικά τὸν ἐπικό χαρακτήρα τοῦ πολέμου, τὶς σκληρὲς μάχης καὶ καταστροφῶν, καὶ ἐστιάζει τὴν ἀφήγησή της στὸν μικρόκοσμο τοῦ ἀπλοῦ στρατιώτη, ὅταν αὐτὸς ἐγκαταλείπει πιά τὸ πεδίο τῆς μάχης. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἡ ἀνεπιτήδευτη καὶ ἀπροσποίητη πραγμάτευση τῆς καθημερινότητας τοῦ πολέμου καὶ ἡ εἰδησεογραφικὴ ἀποτύπωση ἀποτελοῦν γιὰ αὐτὴν τὸ κύριο ζητούμενο.

Σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα τῶν σκίτσων, τὸ λεξιλόγιο ποὺ χρησιμοποιεῖ ἡ Φλωρᾶ-Καραβία εἶναι ἀναμφίβολα ζωγραφικὸ²⁷. Ἡ γραμμικότητα τοῦ σχεδίου σπάει, τὰ ἔντονα περιγράμματα ὑποχωροῦν καὶ οἱ φόρμες ἀποκτοῦν ὅλο καὶ μεγαλύτερη αὐτονομία, προκειμένου νὰ ἀποτυπωθεῖ πληρέστερα ὁ χαρακτήρας τοῦ στιγμιαίου, τῆς φευγαλέας ὀπτικῆς ἐντύπωσης. Ὁ ἰδιάζων ρόλος τοῦ σκιοφωτισμοῦ ποὺ ἀποδίδεται μὲ κατακερματισμένες, νευρικές μολυβιές, προσδίδει στίς μορφές κινητικότητα καὶ ζωντάνια καὶ καταδεικνύει τὸν ἐγγενῆ εἰκαστικὸ χαρακτήρα τους.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, μία σημαντικὴ συνιστώσα τῆς αἰσθητικῆς δράσης τῶν ἔργων εἶναι ὁ ἁρμονικὸς συγκερασμὸς τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, ὅπως ἐπίσης καὶ τῶν θερμῶν καὶ ψυχρῶν ἀντιπαρθέσεων, μὲ ἀποτέλεσμα τὴ δημιουργία μιᾶς ἰδιαίτερης “ἀτμόσφαιρας” ποὺ χαρίζει στὰ σκίτσα τὴ καθαρὰ ζωγραφικὴ γοητεία τους. Πρόκειται οὐσιαστικά γιὰ μία ὑπαιθριστικὴ-ἡμipρεσιονιστικὴ διατύπωση ποῦ, ὅπως εἶδαμε, χαρακτηρίζει κυρίως τὰ τοπιογραφικὰ σχεδιάσματα.

Οἱ παραπάνω διαπιστώσεις δὲν ἀναιροῦν βέβαια μία ἄλλη ἐξίσου σημαντικὴ διάσταση τοῦ συγκεκριμένου συνόλου ἔργων: αὐτὴν τῆς ἰδεολογικῆς λειτουργίας τους²⁸. Δὲν πρέπει νὰ ἀγνοηθεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ γρήγορα αὐτὰ σκαριφήματα ἐπενδύουν καλλιτεχνικὰ μία ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ ὅσο καὶ τραγικὴ γιὰ τὸν ἑλληνισμὸ ἱστορικὴ στιγμή. Ἡ ἀνακατάληψη τῆς Κωνσταντινούπολης, ἰδέα πάνω στὴν ὁποία ἐδράζονταν οἱ ἐθνικιστικὲς προσδοκίες αἰώνων, ἀποτελοῦσε τὴ λυδία λίθο τοῦ μεγαλοῖδεατισμοῦ ποὺ χαρακτηρίζει τὴ χρονικὴ περίοδο ἀπὸ τὴν ἡττα τοῦ 1897 καὶ ὕστερα. Ἡ ρομαντικὴ αὐτὴ σύλληψη διατρέχει ὄχι μόνο τὴν εἰκαστικὴ παραγωγή τῆς Φλωρᾶ-Καραβία ἀλλὰ καὶ τὰ γραπτά της, ὅπου ἡ φθιγγὴ προπαγάνδα παρα-

27. Γιὰ τὴ διάκριση γραμμικοῦ-ζωγραφικοῦ, βλ. Heinrich Wölfflin, *Βασικὲς ἔννοιες τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης*. Τὸ πρόβλημα τῆς ἐξέλιξης τοῦ στίλ στὴ νεότερη τέχνη, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 37-97 (μετάφρ. Φώτης Κοκαβέσης).

28. Βλ. Εὐγένιος Ματθιόπουλος, «Εἰκαστικὲς τέχνες», στὸ *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδας τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Οἱ Ἀπαρχές 1900-1922*, τ. Α', μέρος 2^ο, Ἀθήνα 2000, σσ. 315-320 (ἐπιστ. ἐπιμέλεια: Χρῆστος Χατζηϊωσήφ).

κάμπτεται έντεχνα για να δώσει τη θέση της σε μία γνήσια ιδεαλιστική αντίμετώπιση των πραγμάτων²⁹.

Από εδώ ακριβώς πηγάζει ό έντονα εξιδανικευτικός τόνος που είναι εμφανής στις προσωπογραφίες και κυρίως στο πορτραίτο του Βασιλιά Κωνσταντίνου. Από την ίδια αντίληψη προέρχεται ή έμφαση στην άποτύπωση των ισλαμικών μνημείων της περιοχής που περιηγήθηκε ή ζωγράφος και που σκοπό έχει, πέρα από την άπλή τοπογραφική καταγραφή, να τονίσει τη διαφορετικότητα, θρησκευτική και πολιτιστική, του τουρκικού στοιχείου.

Όλα τὰ παραπάνω βοηθούν να κατατείνουμε στο συμπέρασμα ότι ή πολεμική έργογραφία της Φλωρά-Καραβία, παρά τόν συχνά πρόχειρο και βιαστικό χαρακτήρα της, διαδραματίζει ένα ενδιαφέροντα εικαστικό και ιδεολογικό ρόλο. Τό σχεδιαστικό έργο του 1921 δέν αντιβαίνει αλλά αντίθετα συμπληρώνει τό προγενέστερο έργο της ζωγράφου, όπου ίχνηλατείται ή βαθμιαία προσπέλαση των ακαδημαϊκών ιδεωδών και ή εύρεση νέων τεχνοτροπικών λύσεων, που συντελούνται χάρη στην έπαφή της Φλωρά-Καραβία με περισσότερο σύγχρονα ρεύματα της τέχνης. Η διαρκώς αυξανόμενη μορφική και χρωματική έλευθερία θά άποτελέσει τό κύριο μέλημά της μέσα στα έπόμενα, έξαιρετικά γόνιμα, χρόνια.

Πέρα όμως από αυτές τις καθαρά αισθητικές άποτιμήσεις, πρέπει να τονισθεί ή είλικρίνεια των βιωμάτων της ζωγράφου που τελικά καταξιώνει την προσπάθειά της και της προσοδίδει τόν διαχρονικό χαρακτήρα της.

29. Βλ. ανταπόκριση της 30 Αυγούστου 1921: «Η Ίδέα ρίχνει ανάμεσα τόν μαγικόν της πέπλο και ή φαντασία εξαίρεται άκόπως εις τὰ ύψη. Και από μακριά όσοι παραστέκουν εις την σελιδοποίηση της μεγάλης Ιστορίας χειροκροτούν διά τούς θριάμβους και ήρωϊσμούς». Και σε άλλη, άχρονολόγητη, ανταπόκριση διαβάζουμε: «Τὰ κύματα της Προποντίδος που έκαθρέφτισαν τόσες βυζαντινές κορώνες ανατριχιάζουν που άκοϋνε τό όνομα του Κωνσταντίνου και θά καθρεφτίσουν τώρα που θά φύγει με την «Κωνσταντινούπολι», τό μέγα υπερωκεάνειο, τόν Έλληνα βασιλιά με τη μεγάλη Παράδοσι και θά πάνε γρήγορα τὰ μηνύματα στην καίμενη τη Σκλάβια και θά τριξή ή πόρτα ή βαρεία κλεισμένη της Άγίας Σοφίας από άνυπομονησία».

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. «*Ἀποψη Προύσας*», μαῦρο μολύβι καὶ κιμωλία σὲ χαρτί, 22x28 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, δίπλα ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Προύσα 1921*. Ἀθήνα, Ἐθνικὸ καὶ Ἱστορικὸ Μουσεῖο.

2. «*Δρόμος στὴν Προύσα*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 23,5x20 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο ἡ λέξη *Προύσα*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

3. «*Τζαμί στὴν Προύσα*», παστέλ σὲ χαρτί, 29x22 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, δίπλα ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *1921 Προύσα*. Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή.

4. «*Σμύρνη. Κυανοὺς Σταυρός*», παστέλ σὲ χαρτί, 29x21 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *1921 Σμύρνη Κυανοὺς Σταυρός*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

5. «*Ἀποψη πόλης*», παστέλ σὲ χαρτί, 33x23 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά. Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή.

6. «*Στρατιῶτες στὴ Σμύρνη*», παστέλ σὲ χαρτί, 29x18,5 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Σμύρνη. Σεπτ. 1921*. Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή.

7. «*Στρατιῶτες σὲ στιγμὴ ἀνάπαυλας στὰ Μουντανιά*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 21x25,5 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Moudania 26 août 1921*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

8. «*Στρατιῶτες στὰ Μουντανιά*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 21,5x30 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο ἡ λέξη *Μουντανιά*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

9. «*Οἱ Ἑλληνεῖς τραυματίες στὸ πλωτὸ Νοσοκομεῖο “Κωνσταντινούπολις”*», μαῦρο μολύβι καὶ κιμωλία σὲ χαρτί, 30x33 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω κέντρο, δίπλα ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Πλωτὸ Νοσοκομεῖον Κωνσταντινούπολις 1921*. Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο.

10. «*Προσωπογραφία ἀγνώστου τραυματία*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 30x22 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Πλωτὸ Νοσοκομεῖον 1921*. Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο.

11. «*Νοσοκόμος στὸ πλωτὸ νοσοκομεῖο “Κωνσταντινούπολις”*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 25,5x20,5 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις «*Κωνσταντινούπολις*» 25 Σεπτεμβρίου 1921. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

12. «*Νοσοκόμος πού μαγειρεύει*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 26x18 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Νοσοκόμος Προύσα*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

13. «*Νοσοκόμος πού ράβει*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 27x19 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, πάνω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Νοσοκόμος*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

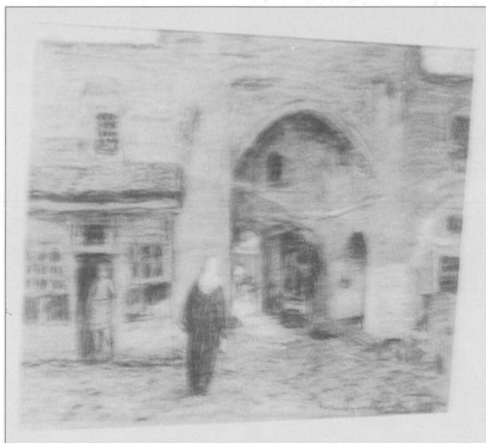
14. «*Πορτραῖτο τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου στὴν Προύσα*», μαῦρο μολύβι καὶ κιμωλία σὲ χαρτί, 34,5x27,5 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Προύσα 4 Σεπτεμβρίου 1921*. Ἀθήνα, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

15. «*Πορτραῖτο τοῦ Συνταγματάρχη Κωνσταντίνου Πουλάκου*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 28,5x22,5 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀριστερά, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Κωνσταντῖνος Πουλάκος Συνταγματάρχης Ἀρχηγὸς Μηχανικοῦ τοῦ Β' Κλιμακείου Ἐπιτελείου Στρατιάς*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

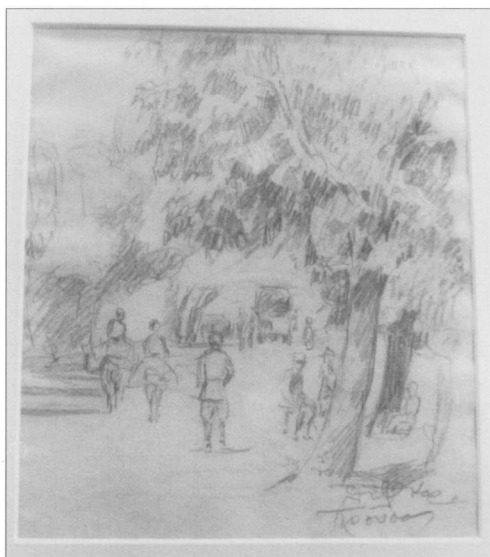
16. «*Προσωπογραφία τοῦ Λοχία Γεωργίου Δοκαρέλλη*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 26x20 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *Σμύρνη 8 Αὐγ. 1921*, κάτω ἀριστερά, *Γεώργιος Δοκαρέλλης Λοχίας ... Στρατιάς*. Ἀθήνα, Πολεμικὸ Μουσεῖο.

17. «*Προσωπογραφία ἀξιωματικοῦ τοῦ πλωτοῦ νοσοκομείου "Κωνσταντινούπολις"*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 31x25 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀπὸ τὴν ὑπογραφή, ἀπὸ τὴ ζωγράφο οἱ λέξεις *29 Σεπτ. 1921 "Κωνσταντινούπολις"*. Ἀθήνα, Ναυτικὸ Μουσεῖο.

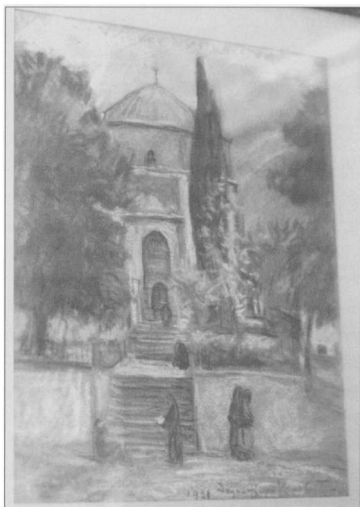
18. «*Προσωπογραφία τοῦ ζωγράφου Περικλῆ Βυζάντιου*», μαῦρο μολύβι σὲ χαρτί, 30x22 ἐκ., ἐνυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀριστερά ἢ ἔνδειξη *Προύσα 29/9/21*. Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογή.



Είκ. 1. Άποψη
Προύσας, 1921.



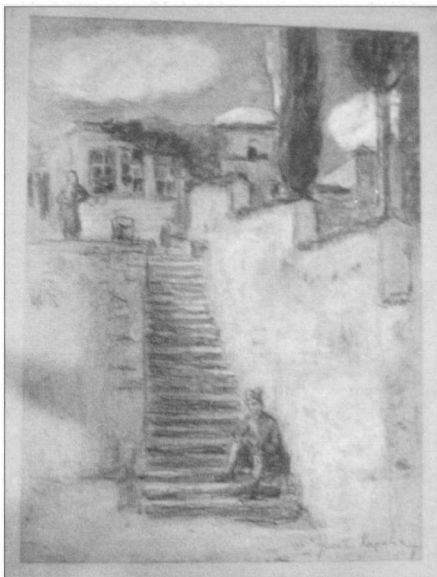
Είκ. 2 . Δρόμος
στην Προύσα.



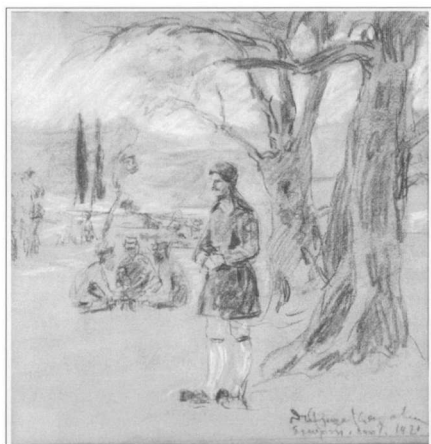
Είκ. 3 .Τζαμί στην Προύσα,
1921.



Είκ. 4. Σμύρνη. Κυανούς
Σταυρός, 1921.



Είχ. 5. "Αποψη πόλης.



Είχ. 6. Στρατιώτες
στη Σμύρνη, 1921.



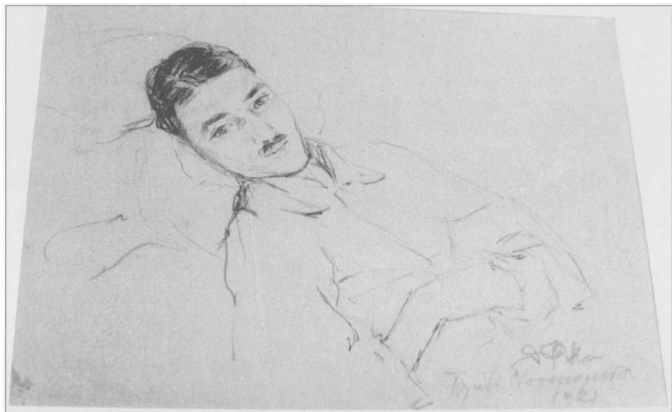
Είχ. 7. Στρατιώτες σέ στιγμή ανάπαυλας στὰ Μουδανιά, 1921.



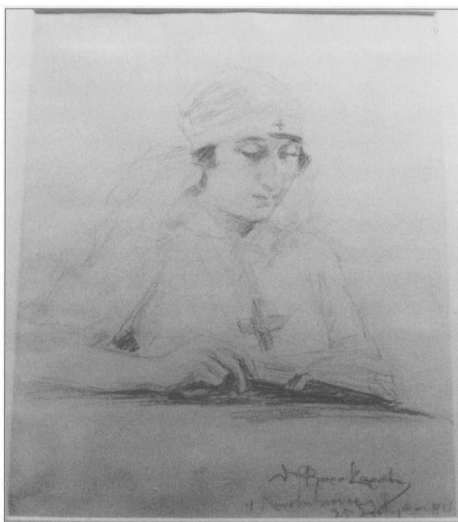
Είχ. 8. Στρατιώτες στὰ Μουδανιά.



Είκοσι Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο "Κωνσταντινούπολις", 1921.



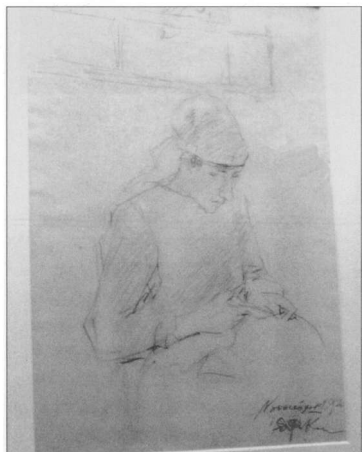
Είκοσι. Προσωπογραφία αγνώστου τραυματία, 1921.



Είχ. 11. Νοσοκόμος
στό πλωτό νοσοκομείο
“Κωνσταντινούπολις”,
1921.



Είχ. 12. Νοσοκόμος
πού μαγειρεύει.



Εικ. 13. Νοσοκόμος που γράβει.



Εικ. 14. Πορταίτο του
Βασιλέως Κωνσταντίνου
στην Προύσα, 1921.



Είκ. 15. Πορτραίτο
του Συνταγματάρχη
Κωνσταντίνου Πουλιάκου.



Είκ. 16. Προσωπογραφία του Λοχία Γεωργίου Δοκαρέλλη, 1921.



Είκ. 17. Προσωπογραφία
ἀξιωματικού τοῦ πλωτοῦ
νοσοκομείου “Κωνσταντι-
νούπολις”, 1921.



Είκ. 18. Προσωπογραφία
τοῦ ζωγράφου Περικλῆ
Βυζάντιου, 1921.