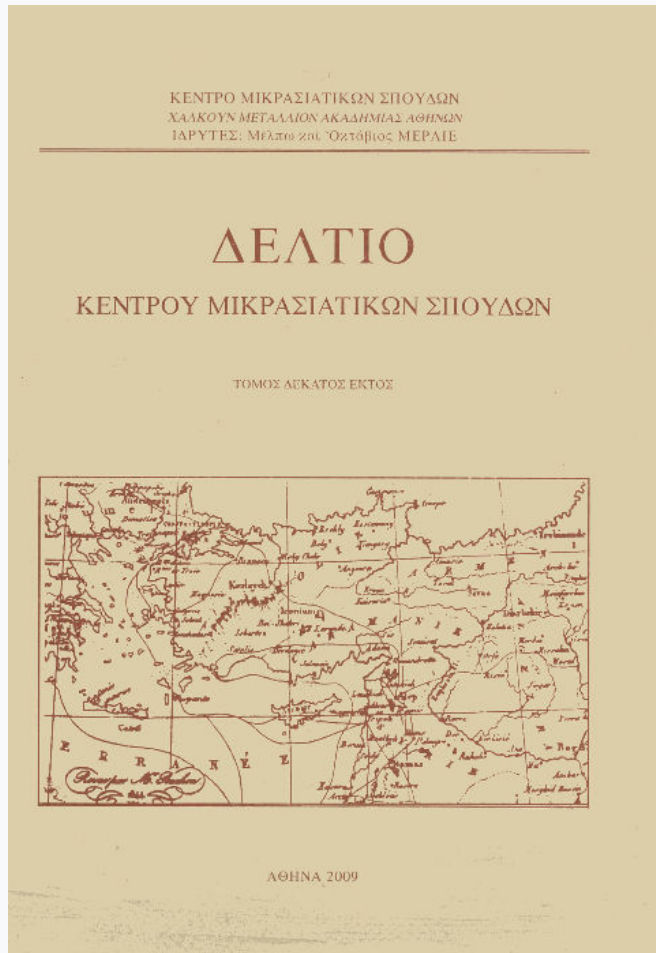


Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

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 ἀδρομερὴς περιγραφή καὶ μελέτη τῶν σχεδίων τῆς ζωγράφου Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία, πού ἀφοροῦν τῇ Μικρασιατικῇ Ἐκστρατεία, βοηθᾶ 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, πού στὴν περίπτωσι 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, πού κυριολεκτικὰ σφραγίσθηκαν ἀπὸ ποικίλες στρατιωτικὲς συγκρούσεις: Βαλκανικοὶ Πόλεμοι, Α' Παγκόσμιος Πόλεμος, Μικρασιατικὸς Ἀγῶνας.

Ἄμεση ἀπόρροια τῆς ἐντονης δράσης τῆς Ἑλλάδας στὴ στρατιωτικὴ κόνιστρα ἦταν ἡ συγκρότησι μιᾶς ὀμάδας “πολεμικῶν” ζωγράφων-ἀνταποκριτῶν, οἱ ὅποιοι ἐγκαταλείπουν προσωρινὰ τὴν προσφιλεῖ θεματικὴ τῆς ἠθογραφίας γιὰ νὰ ὑπηρετήσουν τὴ λεγόμενη “ἱστορικὴ” ζωγραφικὴ. Κύριο ἄξιο τῆς θεματικῆς τους δὲν ἀποτελεῖ πλέον τὸ ἔνδοξο ἥρωικὸ παρελθὸν ἀλλὰ ἡ ἐνδελεχὴ καταγραφή τῆς σύγχρονης πραγματικότητος πού τοὺς

1. Ὅφειλω νὰ ἐκφράσω τίς εὐχαριστίες μου στοὺς ὑπεύθυνους τῶν συλλογῶν τῶν Μουσείων, πού πρόθυμα ἔθεσαν τὸ ἀπαραίτητο ὑλικὸ στὴ διάθεσί 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 ἀρωγή τῶν ὀποίων, τόσο ἡ μελέτη αὐτὴ ὅσο καὶ ἡ διδακτορικὴ διατριβὴ γιὰ τὴ ζωγράφο δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ὀλοκληρωθοῦν ἄρτια.

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 Ροϊλό, Λυκούργο Κογεβίνα, Νικόλαο Φερεκείδη² 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 έκστρατεία 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 όργάνωση 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 Ελληνίδων (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.

Ἦς ἀνταποκρίτρια τοῦ ἐντύπου *Ἐφημερίς* ποῦ ἐξέδιδε στήν Ἀλεξάνδρεια καί διηύθυνε ὁ σύζυγός της, Νικόλαος Καραβίας, ἡ ζωγράφος πραγματοποίησε, ὅπως ἀναφέρθηκε, ἓνα εὐρύτατο καί τολμηρὸ γιὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ὁδοιπορικό, ἀποτυπώνοντας στιγμότυπα καί 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 Σμύρνη, τὴν Προύσα καί τὰ Μουδανιά⁵. Ἡ ζωγραφικὴ μετουσίωση τῆς περιήγησής αὐτῆς εἶχε ὡς ἀποτέλεσμα ἓνα πλούσιο σύνολο ἔργων, ποῦ παρουσιάστηκε στὸ Λύκειο Ἑλληνίδων στὶς 4 Δεκεμβρίου 1921⁶.

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

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

Ἐἰς ἰδιαιτέρας χαρακτηριστῆρας τοῦ μικρασιατικοῦ τοπίου, τὸ ὁποῖο εἶχε ἀπασχολήσει καί 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) ἐντοπίστηκε πλουσιότατη καί ἀνέκδοτη ἕως τώρα ἀλληλογραφία μεταξὺ τῆς Φλωρᾶ-Καραβία καί τοῦ συζύγου της, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ πραγματικὴ δεξαμενὴ πληροφοριῶν γιὰ τὴν περίοδο αὐτῆ. Περισσότερα γιὰ τὸ ταραχώδες ἱστορικὸ σκηνικὸ τῆς ἐποχῆς: *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους*, τ. ΙΕ', Ἀθήνα 1978, σσ. 97-247· Γιώργος Μαργαρίτης, «Οἱ Πόλεμοι», στὸ *Ἱστορία τῆς Ἑλλάδος τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Οἱ Ἀπαρχές 1900-1922*, τ. Α', μέρος 2^ο, Ἀθήνα 2000, σσ. 177-186 (ἐπιστ. ἐπιμέλεια: Χρήστος Χατζηϊωσήφ). 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 Ἀλκη Χαραλαμπίδη, «Σχέδια τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ 1912-13 (Συλλογὴ Γ' Σώματος Στρατοῦ)», *Μακεδονικά*, τεῦχ. 14 (1974), σσ. 183-211.

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

σειρά σκίτσων με μολύβι και παστέλ. Το σχέδιασμα με μολύβι και λευκή κιμωλία που επιγράφεται «*Ύποψη Προύσας, 1921*» (εικ. 1, Ἀθήνα, Ἐθνικὸ καὶ Ἱστορικὸ Μουσεῖο), 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 στοᾶ. 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 μουσικότητας στὸ σύνολο. Τὸ φῶς ἐπιδρᾷ διακριτικὰ στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ ἀποτυπώνεται μετὰ λεπτεπίλεπες γραμμὲς κιμωλίας.

Ἡ Ἀνατολὴ ὡς τόπος εἶναι στὴν περίπτωσιν αὐτὴ παρούσα κυρίως θεματογραφικὰ χάρις στὴν ἐνδελεχὴ καταγραφὴ τῆς τοπικῆς ἀρχιτεκτονικῆς ἀλλὰ καὶ τὴν ἔμφαση στὸ γηγενὲς ἀνθρώπινο στοιχεῖο. Τόσο ἡ γυναικεία φιγούρα τοῦ πρώτου εἰκονιστικοῦ ἐπιπέδου, ποὺ φορᾷ τὴ χαρακτηριστικὴ ἀνατολίτικη μακριὰ κελεμπία μετὰ τὸ λευκὸ κεφαλομάντιλο, ὅσο καὶ ἡ τοποθέτησή της στὴν καρδιὰ ἐνὸς τουρκικοῦ παραδοσιακοῦ μαχαλᾶ κατατάσσουν τὸ ἔργο στὰ πλαίσια ἐνὸς ὀριενταλισμοῦ ἀστικοῦ τύπου⁹. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ, ἡ εἰκαστικὴ πραγμάτευσις τοῦ θέματος μετὰ τὸν σχεδὸν θωπευτικὸ ρόλο τοῦ φωτὸς φανερῶνει ἀνάγλυφα κάτι ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη ἀτμόσφαιρα μετὰ ἀποτέλεσμα τὸ ἔργο νὰ ξεπερνᾷ τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐπιφανειακῆς ἠθογραφικῆς προσέγγισις.

Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἡ Φλωρᾶ-Καραβία δὲν συλλαμβάνει ἐδῶ τὸ ἀνατολικὸ στοιχεῖο ὡς ρομαντικὴ ἐπιστροφή σὲ ἓνα ἐνδοξο καὶ ὠραιοποιημένο παρελθόν, ὅπως στίς ἀπεικονίσεις τῆς Βασιλεύουσας τῶν ἐτῶν 1900-1906, ἀλλὰ ὡς καθημερινότητα ἄμεσα βιωμένη ἀπὸ τὴν πολύχρονη γειννίαση καὶ συνύπαρξιν. Ἡ ἴδια, ἄλλωστε, κατάγεται ἀπὸ τὸν εὐρύτερο χῶρο 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», *Ἐσπερινή* 10 Ἰανουαρίου 1922. Ἐπίσης, σχετικὰ μετὰ τὴν πρόδηψη καὶ ἀπόδοση 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 συλλογές 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 σκιά ἐνὸς λυγερόκορμου δένδρου. Στὸ κέντρο τρεῖς εὐζωνοὶ, ἕνας πεζὸς καὶ δύο ἔφιπποι, προχωροῦν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ, ὅπου ἀγχοφαίνονται ἕνα κάρο μὲ ἄλογα καὶ μία ἀκόμη μορφή.

Μιὰ γενικευτικὴ, σχεδὸν ἀφαιρετικὴ ἀπόδοση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας χαρακτηρίζει τὸ σκίτσο αὐτό, ἐνῶ εἶναι ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα ἡ καθαρὰ σχεδιαστικὴ μέθοδος τῆς ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς προοπτικῆς. Δημιουργεῖται ἐδῶ ἕνα εἶδος sfumato¹¹, ποὺ μεταβάλλει τὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα ἀπὸ τὸν θεατὴ τμήματα σὲ ἐντελῶς ἀσαφεῖς φόρμες, ποὺ καταγράφονται μὲ μαλακὰ περάσματα τοῦ μολυβιοῦ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρᾶ, 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 ἔρχονται πρὸς τὸ μέρος του προοδίδει ξεχωριστὴ ζωντάνια στὴν παράσταση καὶ σχεδὸν ὑποβάλλεται ἡ ἀκουστικὴ αἴσθησις τῆς βοῆς τοῦ πολυσύχναστου δρόμου καὶ τοῦ θροῦσματος 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 χρῆσις πολύχρωμων μολυβιῶν. Μέσα σὲ ἕνα κατάφυτο τοπίο, ποὺ συμπληρώνεται διακριτικὰ ἀπὸ τὶς ἐντελῶς διαγραμμιωμένες μορφές τῶν γυναικῶν, ξεπροβάλλει ἡ περιτέχνη εἴσοδος ἐνὸς τουρκικοῦ τζαμοῦ, ὅπως ὑποδηλώνει ἡ ἡμισέληνος στὸ ἄκρο τοῦ θόλου του¹³.

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

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

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

13. Στὶς ἀνταποκρίσεις τῆς (Αὐγούστου 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 ζεστές 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 Monet¹⁴. Χάρη στὴν ἀτμοσφαιρικότητα ποὺ δημιουργεῖ ἡ παρειαφροση 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 ποιητικότερα δοσμένο «*Στρατιῶτες στὴ Σμύρνη, 1921*» (εἰκ. 6, Ἀθήνα, ἰδιωτικὴ συλλογὴ).

Σὲ αὐτὸ τὸ τελευταῖο σκίτσο, ἡ μορφὴ τοῦ Ἑλληνα εὐζώνου, ποὺ ἀτενίζει μὲ βλέμμα σκυθρωπὸ τὸν ὀρίζοντα σὰν νὰ προαισθάνεται τὴν ἐπερχόμενη καταστροφή, προβάλλεται σὲ κεντρικὸ φορέα τῆς σύνθεσης καὶ ἀποκτᾶ συμβολικὲς διαστάσεις. Τὰ κλαδιὰ τῶν δέντρων ποὺ καταλαμβάνουν σχεδὸν ἐξολοκλήρως τὸ ἀριστερὸ μέρος τῆς παράστασης ὀδηγοῦν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ στὸ βάθος, στὴν ἀδρᾶ δοσμένη ὁμάδα τριῶν στρατιωτῶν καὶ στὸν κυανογκρίζο ὄγκο τῶν βουνῶν. Καὶ ἐδῶ τὸ ἡλιακὸ φῶς δρᾶ 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 μουεζίνης γιὰ τὴν προσευχὴ στὸν ψηλὸ μιναρέ, ἕνα ἀπόμακρο κῦμα ἀπὸ τὴν τραγουδιστὴ ἐπίκληση τοῦ Ἄλλάχ πλανάται πάνω ἀπὸ τὴν πόλι καὶ κυλῆται πέρα καὶ πέρα σὰν νὰ θέλῃ νὰ τὴν παραδώσει ὀλόκληρη στὸν ἰσλαμισμὸ*».

14. Παραδειγματικὰ ἀναφέρουμε τὸ ἔργο «*Πρόγευμα στὴ γλῶση*» (1865) καθὼς καὶ τὸ «*Γυναῖκες στὸν κῆπο*» (1866). Βλ. σχετικὰ: Τζαίημς Χ. Ρούμπιν, *Ἰμπρεσιονισμὸς*, 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, έντείνουν 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 άπεικόνιση 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, Άθινα, Πολεμικό Μουσείο). Με έξαιρετική λιτότητα αλλά και σαφήνεια η ζωγράφος όριοθετεί το θέμα της σε τρεις επάλληλες ζώνες. Στην πρώτη προβάλλουν έξεργα δύο μορφές στρατιωτών που απολαμβάνουν ένα από τα λιγοστά προνόμια που τους έκχωρούνται 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 Αύγουστου 1997.

17. Λεξικό Έλλήνων Καλλιτεχνών, *Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*, τ. 4, Άθινα 2002, σ. 73 (έπιστ. επιμέλεια Εὐγένιος Ματθιόπουλος).

18. Βλ. σχετικά την από 4 Αύγουστου 1921 έπιστολή της ζωγράφου στον σύζυγό της Νικόλαο Καραβία: «...Ένας λοχίας που ήλθεν από το μέτωπο - τον είδα χθές - να πάρη για τους στρατιώτες σιγαρέτα μου έλεγεν ότι προτιμούν πολλές φορές καπνό από κουραμάνα! Οί καπνισται τό έννοούν αυτό».

Ὁ αὐθορμητισμὸς καὶ ἡ ἀμεσότητα στὴν ἀποτύπωση τῆς ἔκφρασης ἀλλὰ καὶ τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν εἰκονιζόμενων ἀποτελεῖ ἀδιαφιλονίκητα μία ἀπὸ τὶς 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 φωτεινὰ ἀφήνονται στὸ χρῶμα τοῦ ὑποστρώματος τοῦ χαρτιοῦ ἢ ἐμπλουτίζονται μὲ λεπτὲς γραμμὲς λευκῆς κιμωλίας. Εἶναι πρόδηλο ὅτι ἡ ζωγράφος στὸ ἔργο αὐτὸ ἐμφερεῖται ἀπὸ μία ἔντονα νοσταλγικὴ διάθεση, μία διάθεση φυγῆς ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο χῶρο ποῦ ὀρίζουν σχεδὸν ἀποπνικτικὰ τὸ ὑγρὸ στοιχεῖο καὶ τὰ ὄγκηρά βουνά, ἢ ὅποια πιστοποιεῖται ἀπὸ τὰ ἐταστικά καὶ θλιμμένα βλέμματα τῶν στρατιωτῶν.

Σχέδιο ποῦ 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 ποῦ 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 διαβάζουν ἐφημερίδα. Ἀπὸ τὸ βάθος δεξιά ἐρχεται πρὸς τὸ μέρος τους μία ἀκόμη μορφή ποῦ κλείνει ρυθμικὰ τὴ σύνθεση. Ἡ ἔμμονη στὴν ἀποτύπωση τοῦ ἐφήμερου καὶ τοῦ διαρκῶς μεταβαλλόμενου ἔχει ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἐντελῶς γενικευτικὴν 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 αἰσθητικὴν ποιότητα τοῦ χαρτιοῦ καὶ τὸν διάλογό του μὲ τὰ γραμμικὰ μορφικὰ στοιχεῖα δίνοντας ἓνα ζωντανὸ εἰκαστικὸ ἀποτέλεσμα¹⁹.

Στὴν ὑποενοότητα τῶν σκηνῶν νοσοκομείου μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε τὶς ἀτομικὲς καὶ ὁμαδικὲς ἀπεικονίσεις τραυματιῶν πολέμου ἀλλὰ καὶ τὰ πορτραῖτα τῶν γυναικῶν νοσοκόμων, ποῦ συνήθως περιθάλλουν τοὺς Ἕλληνες στρατιῶτες.

19. Σὲ κριτικὴ ἀπὸ τὴν ἔκθεση στὸ Λύκειο Ἑλληνίδων διαβάζουμε: «*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 ὀλόκληρον 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 ἢ Φλωρᾶ-Καραβία τοποθετεῖ τὶς μορφές τῆς σὲ ἔντονα διαγώνια διάταξη ποὺ δημιουργεῖ ἔντεχνα τὴν αἰσθησι τοῦ βάθους. Στὶς κονκέτες τοῦ πλοίου “Κωνσταντινούπολις”, ποὺ εἶχαν αὐτοσχέδια διαμορφωθεῖ ὡς χώροι περιποίησης τῶν ἀσθενῶν, ἀπεικονίζονται κληνῆρεις διάφοροι τραυματίες. Δὲν συναντοῦν τὸ βλέμμα τοῦ θεατῆ ἐκτός ἀπὸ τὴ μορφὴ ἐπάνω ἀριστερὰ ποὺ κοιτᾷ πρὸς τὰ ἔξω μὲ μία ρεμβώδη καὶ συνάμα μελαγχολικὴ ἔκφραση. Τὴν αἰσθησι ἀπραξίας καὶ ἀνίας ποὺ 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 ποὺ 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 ποὺ φανερώνει καρτερία ἀλλὰ καὶ ἀξιοπρέπεια. Ὁ κορμὸς τῆς μορφῆς καὶ τὰ κλινოსκεπάσματα ποὺ τὴν περιβάλλουν καταγράφονται ἐντελῶς γενικευτικὰ σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ διεξοδικὴ ἀποτύπωση τοῦ προσώπου, ποὺ πλάθεται μὲ ἥπια περάσματα τοῦ μολυβιοῦ καὶ χωρὶς ἔντονο σκιοφωτισμὸ. Παρόλη τὴ δυσφορία καὶ ἐνδεχόμενα τὸν πόνο ποὺ αἰσθάνεται ὁ τραυματίας, δὲν διστάζει νὰ ποζάρει γιὰ τὴ ζωγράφου μὲ ἕνα γλυκὸ μειδίαμα ἀπλωμένο στὸ πρόσωπό του. Τὸ ἔργο αὐτὸ συνιστᾷ ἀναμφίβολα μία νότα αἰσιοδοξίας ἀνάμεσα στὰ σκίτσα νοσοκομεῖου, ποὺ διακρίνονται ἀπὸ μιὰ δύσθυμη ἀτμόσφαιρα.

Τὸν καταλυτικὸ ρόλο ποὺ διαδραμάτισε ἡ γυναικεία παρουσία στὰ μετόπισθεν τοῦ πολέμου κυρίως στὸν χώρο τῆς περιθάλψης τῶν τραυματιῶν ἀλλὰ καὶ τῆς γενικότερης ἀρωγῆς πρὸς τοὺς στρατευμένους²¹ ὑπογραμμί-

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 ζωγράφου:

ζουν τὰ σκίτσα «*Νοσοκόμος στό πλωτό νοσοκομείο “Κωνσταντινούπολις”, 1921*» (εἰκ. 11, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο), «*Νοσοκόμος πού μαγειρεύει*» (εἰκ. 12, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο), «*Νοσοκόμος πού ράβει*» (εἰκ. 13, Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο). Τά ἔργα αὐτά ἀποκωδικοποιοῦν θαυμάσια τὴν ἔννοια τοῦ στιγμιότυπου, τοῦ instantané καί ταυτόχρονα φανερῶνουν τὴν ἰδεαλιστικὴ πρόσληψη τῆς Φλωρᾶ-Καραβία γιὰ τὸν ρόλο τῆς γυναίκας πού, στὰ μάτια τῆς, ἑνσαρκώνει τὴν ἔννοια τῆς προσφορᾶς, τοῦ ἀλτρουϊσμοῦ καί τῆς ἀγάπης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρᾶ, ἡ ζωγράφος δὲν χάνει τὴν εὐκαιρία νὰ ὑπενθυμίσει μὲ τὰ ἔργα αὐτά ὅτι ὁ πόλεμος ἀποτελεῖ μίαν πρώτην τάξεως εὐκαιρία γιὰ τὸ μέχρι τότε περιορισμένο στὸν χῶρο τῆς οἰκίας γυναικεῖο φύλο νὰ ἀποδείξει τὴν ἀξία του καί 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 φορᾶ τὴ στολὴ τοῦ Ἀρχιστρατήγου, προβάλλεται ἐπάνω σὲ οὐδέτερο φόντο, τὸ ὁποῖο διασποῦν ἀνεπαισθητα χορᾶς μονοκοντυλιᾶς λευκῆς κιμωλίας.

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

«Μέσα εἰς διαφόρους αἰθούσας καὶ διαμερίσματα τοῦ Ὀμηρίου στεγάζεται μίαν ὥρα καὶ ἀθόρυβος ἐργασία, τῆς Μικρασιάτιδος Ἀδελφῆς τοῦ Στρατιώτου. Κυρίες αἱ ὁποῖαι πρωτοστατοῦν σὲ κάθε φιλανθρωπικὸ ἔργο, πρὸ τριῶν ἐτῶν συνέστησαν τὸ λαμπρὸν τῶν σωματείων καὶ μὲ πολλὴν μεθοδικότητα διοργάνωσαν τὴν βοήθειαν πρὸς ἀνακουφιστὴν τοῦ στρατιώτου ὡς τραυματίου, ὅταν κατεβαίνει ἀπὸ τὸ μέτωπον καὶ ὅταν ἐκεῖ πολεμᾷ προσηλωμένος εἰς τὸ καθήκον». Καὶ στὶς 30 Σεπτεμβρίου 1921: «Στὸν λιμένα περιμένουν τὰ πλωτὰ νοσοκομεία «Κωνσταντινούπολις» καὶ «Ἀμφιτρίτη» κατεβαίνουν πολλοὶ τραυματῖα ἀπὸ τὸ μέτωπον. Αἱ κυρίαὶ τοῦ Πατριωτικοῦ Συνδέσμου μὲ τὰ λευκὰ τῶν τοῦς περιμένουν εἰς τὸν σταθμὸν καὶ μοιράζουν ἀναγκητικὰ 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 γεγονός ὅτι ἡ πρώτη μαζικὴ ἔξοδος τῶν γυναικῶν στὸ δημόσιο χῶρο πραγματοποιεῖται κατὰ τὸν πόλεμο τοῦ 1897, στὴ διάρκεια τοῦ ὁποίου ἡ ὀργάνωση τοῦ νοσοκομειακοῦ καὶ ἰατρικοῦ δικτύου καὶ τῆς διεθνoῦς ἀλληλεγγύης θὰ τοῦς ἐπιτρέψουν, γιὰ πρώτη φορᾶ, νὰ ὑπερβοῦν τὰ ὅρια τοῦ ἰδιωτικοῦ χῶρου».

θεατή και υποβάλλει το ύψηλό αξίωμα του εικονιζόμενου²³. Τήν αίσθηση αυτή έντεινει ό 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 τή θέση τους σε ήρεμα και ρέοντα περιγράμματα που προσφέρουν τή έντύπωση τής στατικότητας. Τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου, το τετράγωνο κεφάλι, το πλατύ μέτωπο, τά μεγάλα μάτια, το περιποιημένο μουστάκι, άποτυπώνονται με ένα άρκετά “σκληρό” και περιγραφικό, γραμμικό λεξιλόγιο. Έκτός από τήν κυριαρχία των γραμμικών μορφωτών, στη μνημειακοποίηση του προσωπογραφούμενου συμβάλλει ή επίδραση του φωτεινού παράγοντα που αυτή τή φορά δέν διασπά τις φόρμες αλλά αντίθετα προωθεί τήν ένότητά τους. Ό τρόπος που το φως καταναγάζει το πρόσωπο του Βασιλιά έξιδανικεύοντας τήν έκφρασή του είναι άποδεικτικός τής διαδικασίας με τήν όποία ή Φλωρά-Καραβία συλλαμβάνει τή μορφή του Κωνσταντίνου, με ένα βαθύ αίσθημα σεβασμού και θαυμασμού²⁴.

Σε αντίθεση με τόν έντελως ουδέτερο χώρο επάνω στον όποιο άποτυπώνεται ή μορφή του Κωνσταντίνου, το «*Πορτραίτο του Συνταγματάρχη Κωνσταντίνου Πουλίου*» (είκ. 15, Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο) πλαισιώ-

23. Για τήν ψυχολογική έρμηνεία τής κατ’ όψιν αλλά και τής κατά κρόταφον άπεικόνισης του προσωπογραφούμενου, βλ. Sylvan Barnet, *A Short Guide to Writing about Art*, Νέα Υόρκη 1993, σσ. 31, 32· Nobert Schneider, *The Art of the Portrait. Masterpieces of European Portrait Painting 1420-1670*, 1999.

24. Το γεγονός αυτό πιστοποιείται και από τις άναποκρίσεις τής που παίρνουν χαρακτήρα διθυράμβου, όταν αναφέρονται στο πρόσωπο του Κωνσταντίνου. Βλ. για παράδειγμα τήν άναπόκριση τής ζωγράφου με τίτλο «*Ό Βασιλεύς εις τήν Προύσαν. Έ Η Συγκίνηση των Έλλήνων*» (14 Σεπτεμβρίου 1921): «*Ό Έλλην Βασιλεύς θά πατήση πρώτος ύστερα από τόσους αιώνας τήν πρώτην έδραν των Όσμανιδών, ό Νικητής τής άλλοτε τρομεράς Άυτοκρατορίας, θά πατήση τόν φοβερόν αυτόν Γολιάθ, του όποιου ως άλλος Δαβίδ απέκοψε τήν κεφαλήν κι είνε έτοιμος νά τήν άρπάξη και νά τήν επιδείξη θριαμβευτικά εις όλον τόν κόσμον*». Επίσης, σε έπιστολή τής στον Νικόλαο Καραβία (1 Αυγούστου 1921) διαβάζουμε: «... καμιά περιγραφή δέν έφθασε τήν πραγματικότητα του τί έγινε στο Έσκι-Σεχήρ με τήν είσοδο του Βασιλέως· κάτι μεγαλειώδες και άφάνταστον· ό στρατός ήτο τρελλός από χαρά που τόν έβλεπαν· και Έκείνος ζή με τόν στρατόν του εύθυμος και ζωηρός πάντοτε... ό Θεός νά τόν φυλάγη αλήθεια νά τόν δοίμε και αυτοκράτορα του Βυζαντίου». Η καθαρά ιδεαλιστική αυτή πρόσληψη των γεγονότων και των πρωταγωνιστών τής περιόδου δέν είναι βέβαια άσχετη με το κλίμα του μεγαλϊδεατισμού, από το όποιο έμφορείται ή εποχή.

νεται από ένα πλούσιο σύνολο παραπληρωματικών θεμάτων. Ὁ Συνταγματάρχης παρουσιάζεται μετωπικά, καθιστός μπροστά στο γραφείο του. Ἐκεῖ διακρίνουμε ἄτακτα ἀπλωμένα διάφορα χαρτιά και ἕναν τηλεγράφο, στοιχεία ἐνδεικτικά ἐνός ἀνθρώπου ὑψηλοῦ ἀξιώματος και πολιάσχολου.

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

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

Συμπεράσματα

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

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

25. Βλ. ἐπιστολὴ τῆς ζωγράφου (28 Αὐγούστου 1921): «... ἦλθεν ὁ Βυζάντιος νέος ζωγράφος ἀπὸ τὰς Ἀθήνας· θὰ πάη στὸ μέτωπο· τώρα γυρίζουμε μαζί στὸ Τσαρσί και τὰ τζαμά· αὔριο φεύγει» Περικλῆς Βυζάντιος, *Ἡ ζωὴ ἐνός 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, παρακάμπτε διακριτικά τόν έπικό χαρακτήρα του πολέμου, τις σκηνές μάχης και καταστροφών, και έστιάζει την αφήγησή της στον μικρόκοσμο του άπλου στρατιώτη, όταν αυτός εγκαταλείπει πιά το πεδίο της μάχης. Μέ τον τρόπο αυτό, η άνεπιτήδευτη και άπροσποίητη πραγμάτευση της καθημερινότητας του πολέμου και η ειδησεογραφική άποτύπωση άποτελούν για αυτήν τό κύριο ζητούμενο.

Σέ ό,τι άφορά τό μορφοπλαστικό ίδίωμα των σκίτσων, τό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί η Φλωρά-Καραβία είναι άναμφίβολα ζωγραφικό²⁷. Η γραμμικότητα του σχεδίου σπάει, τά έντονα περιγράμματα υποχωρούν και οι φόρμες άποκτούν όλο και μεγαλύτερη άυτονομία, προκειμένου να άποτυπωθεί πληρέστερα ό χαρακτήρας του στιγμιαίου, της φευγαλέας όπτικής έντύπωσης. Ό ιδιάζων ρόλος του σκιοφωτισμού που άποδίδεται με κατακερματισμένες, νευρικές μολυβιές, προσδίδει στίς μορφές κινητικότητα και ζωντάνια και καταδεικνύει τόν έγγενή εικαστικό χαρακτήρα τους.

Άπό την άλλη πλευρά, μία σημαντική συνιστώσα της αισθητικής δράσης των έργων είναι ό άρμονικός συγκερασμός των συμπληρωματικών χρωμάτων, όπως επίσης και των θερμών και ψυχρών άντιπαράθεσεων, με άποτέλεσμα τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης "άτμόσφαιρας" που χαρίζει στα σκίτσα τη καθαρά ζωγραφική γοητεία τους. Πρόκειται ούσιαστικά για μία ύπαιθριστική-ίμπρεσιονιστική διατύπωση που, όπως είδαμε, χαρακτηρίζει κυρίως τά τοπιογραφικά σχεδιάσματα.

Οί παραπάνω διαπιστώσεις δέν άναρουν βέβαια μία άλλη έξίσου σημαντική διάσταση του συγκεκριμένου συνόλου έργων: αυτήν της ιδεολογικής λειτουργίας τους²⁸. Δέν πρέπει να άγνοηθεί τό γεγονός ότι τά γρήγορα αυτά σακαφήματα έπενδύουν καλλιτεχνικά μία έξαιρετικά σημαντική όσο και τραγική για τόν έλληνισμό ιστορική στιγμή. Η άνακατάληψη της Κωνσταντινούπολης, ιδέα πάνω στην όποία έδράζονταν οι έθνικιστικές προσδοκίες αίωνων, άποτελούσε τη λυδία λίθο του μεγαλοϊδεατισμού που χαρακτηρίζει τη χρονική περίοδο από την ήττα του 1897 και ύστερα. Η ρομαντική αυτή σύλληψη διατρέχει όχι μόνο την εικαστική παραγωγή της Φλωρά-Καραβία αλλά και τά γραπτά της, όπου η φθηνή προπαγάνδα παρα-

27. Για τη διάκριση γραμμικού-ζωγραφικού, βλ. Heinrich Wölfflin, *Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης. Τό πρόβλημα της εξέλιξης του στίλ στη νεότερη τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1992, σσ. 37-97 (μετάφρ. Φώτης Κοκαβέσης).

28. Βλ. Εύγένιος Μαθητόπουλος, «Εικαστικές τέχνες», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Οί Άπαρχές 1900-1922*, τ. Α', μέρος 2ο, Άθήνα 2000, σσ. 315-320 (έπιστ. έπιμέλεια: Χρήστος Χατζήϊωσήφ).

κάμπτεται έντεχνα για να δώσει τη θέση της σε μία γνήσια ιδεαλιστική αντιμετώπιση 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 τής περιοχής που περιηγήθηκε ή ζωγράφος και που σκοπό έχει, πέρα από την άπλή τοπογραφική καταγραφή, να τονίσει τή διαφορετικότητα, θρησκευτική και πολιτιστική, του τουρκικού στοιχείου.

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

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

29. Βλ. ανταπόκριση τής 30 Αύγουστου 1921: «*Η Ίδέα ρίχνει ανάμεσα τόν μαγικόν τής πέπλο και ή φαντασία εξαίρεται άκόπως εις τά ύψη. Και από μακριά όσοι παραστέκουν εις τήν σελιδοποίηση τής μεγάλης Ίστορίας χειροκροτούν διά τους θριάμβους και ήρωϊσμούς*». Και σε άλλη, άχρονολόγητη, ανταπόκριση διαβάζουμε: «*Τά κύματα τής Προποντίδος που έκαθρέφτισαν τόσες βυζαντινές κορώνες ανατριχιάζουν που άκοϋνε τό όνομα του Κωνσταντίνου και θά καθρεφτίσουν τώρα που θά φύγει με τήν «Κωνσταντινούπολι», τό μέγα ύπερωκεάνειο, τόν Έλληνα βασιλιά με τή μεγάλη Παράδοσι και θά πάνε γρήγορα τά μηνύματα στην καϊμένη τή Σκλάβια και θά τριξη ή πόρτα ή βαρεία κλεισμένη τής Άγίας Σοφίας από άνιπομνησία*».

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΡΓΩΝ

1. «*Άποψη Προύσας*», μαύρο μολύβι και κιμωλία σε χαρτί, 22x28 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, δίπλα από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *Προύσα 1921*. Άθήνα, Έθνικό και Ιστορικό Μουσείο.

2. «*Δρόμος στην Προύσα*», μαύρο μολύβι σε χαρτί, 23,5x20 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο η λέξη *Προύσα*. Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

3. «*Τζαμί στην Προύσα*», παστέλ σε χαρτί, 29x22 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, δίπλα από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *1921 Προύσα*. Άθήνα, ιδιωτική συλλογή.

4. «*Σμύρνη. Κυανούς Σταυρός*», παστέλ σε χαρτί, 29x21 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *1921 Σμύρνη Κυανούς Σταυρός*. Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

5. «*Άποψη πόλης*», παστέλ σε χαρτί, 33x23 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά. Άθήνα, ιδιωτική συλλογή.

6. «*Στρατιώτες στη Σμύρνη*», παστέλ σε χαρτί, 29x18,5 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *Σμύρνη Σεπτ. 1921*. Άθήνα, ιδιωτική συλλογή.

7. «*Στρατιώτες σε στιγμή ανάπαυλας στα Μουδανιά*», μαύρο μολύβι σε χαρτί, 21x25,5 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *Moudania 26 août 1921*. Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

8. «*Στρατιώτες στα Μουδανιά*», μαύρο μολύβι σε χαρτί, 21,5x30 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο η λέξη *Μουδανιά*. Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

9. «*Οί Έλληνες τραυματίες στο πλωτό Νοσοκομείο “Κωνσταντινούπολις”*», μαύρο μολύβι και κιμωλία σε χαρτί, 30x33 εκ., ένυπόγραφο κάτω κέντρο, δίπλα από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *Πλωτό Νοσοκομείον Κωνσταντινούπολις 1921*. Άθήνα, Ναυτικό Μουσείο.

10. «*Προσωπογραφία άγνωστου τραυματία*», μαύρο μολύβι σε χαρτί, 30x22 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις *Πλωτό Νοσοκομείον 1921*. Άθήνα, Ναυτικό Μουσείο.

11. «*Νοσοκόμος στο πλωτό νοσοκομείο “Κωνσταντινούπολις”*», μαύρο μολύβι σε χαρτί, 25,5x20,5 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την υπογραφή, από τη ζωγράφο οι λέξεις «*Κωνσταντινούπολις*» *25 Σεπτεμβρίου 1921*. Άθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

12. «*Νοσοκόμος πού μαγειρεύει*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 26x18 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από την ύπογραφή, από τή ζωγράφο οί λέξεις *Νοσοκόμος Προύσα*. Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

13. «*Νοσοκόμος πού ράβει*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 27x19 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, πάνω από τήν ύπογραφή, από τή ζωγράφο οί λέξεις *Νοσοκόμος*. Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

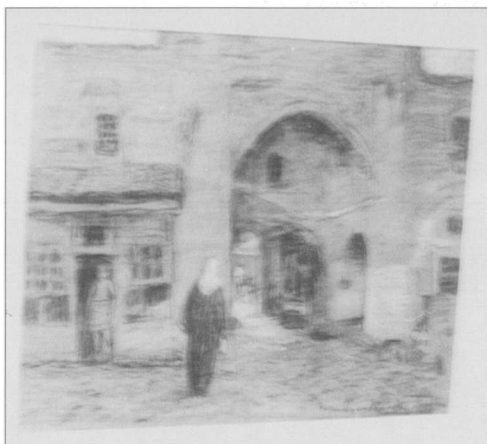
14. «*Πορτραίτο τοῦ Βασιλέως Κωνσταντίνου στήν Προύσα*», μαύρο μολύβι καί κιμωλία σέ χαρτί, 34,5x27,5 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από τήν ύπογραφή, από τή ζωγράφο οί λέξεις *Προύσα 4 Σεπτεμβρίου 1921*. Ἀθήνα, Ἐθνική Πινακοθήκη.

15. «*Πορτραίτο τοῦ Συνταγματάρχη Κωνσταντίνου Πουλιάκου*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 28,5x22,5 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀριστερά, από τή ζωγράφο οί λέξεις *Κωνσταντίνος Πουλιάκος Συνταγματάρχης Ἀρχηγός Μηχανικοῦ τοῦ Β' Κλιμακείου Ἐπιτελείου Στρατιάς*. Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

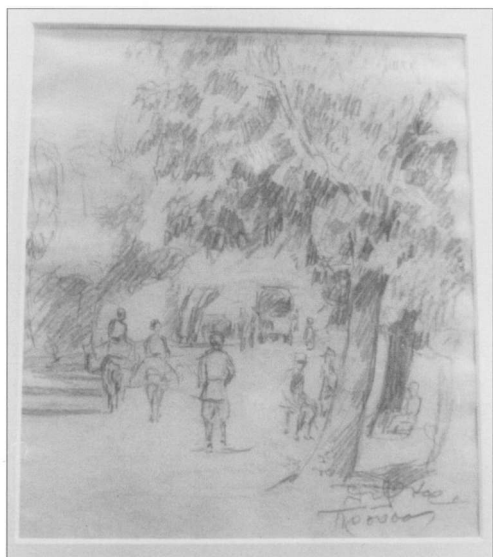
16. «*Προσωπογραφία τοῦ Λοχία Γεωργίου Δοκαρέλλη*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 26x20 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από τήν ύπογραφή, από τή ζωγράφο οί λέξεις *Σμύρνη 8 Αὐγ. 1921*, κάτω ἀριστερά, *Γεώργιος Δοκαρέλλης Λοχίας ... Στρατιάς*. Ἀθήνα, Πολεμικό Μουσείο.

17. «*Προσωπογραφία ἀξιωματικοῦ τοῦ πλωτοῦ νοσοκομείου "Κωνσταντινούπολις"*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 31x25 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω από τήν ύπογραφή, από τή ζωγράφο οί λέξεις *29 Σεπτεμ. 1921 "Κωνσταντινούπολις"*. Ἀθήνα, Ναυτικό Μουσείο.

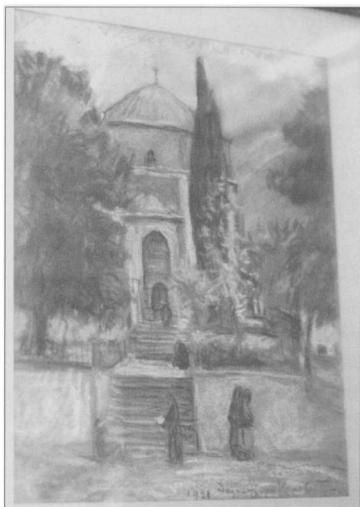
18. «*Προσωπογραφία τοῦ ζωγράφου Περικλῆ Βυζάντιου*», μαύρο μολύβι σέ χαρτί, 30x22 εκ., ένυπόγραφο κάτω δεξιά, κάτω ἀριστερά ἢ ἔνδειξη *Προύσα 29/9/21*. Ἀθήνα, ἰδιωτική συλλογή.



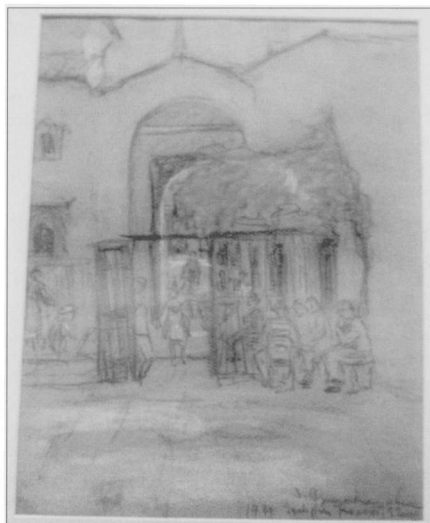
Είχ. 1. Άποψη
Προύσας, 1921.



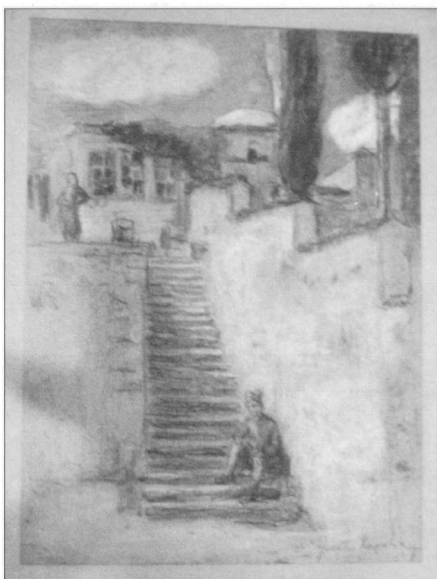
Είχ. 2. Δρόμος
στην Προύσα.



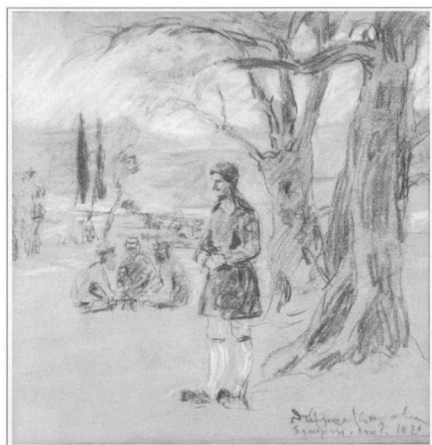
*Είχ. 3 .Τζαμί στην Προύσα,
1921.*



*Είχ. 4. Σμύρνη. Κιανούς
Σταυρός, 1921.*



Είχ. 5. "Αποψη πόλης.



Είχ. 6. Στρατιώτες
στη Σμύρνη, 1921.



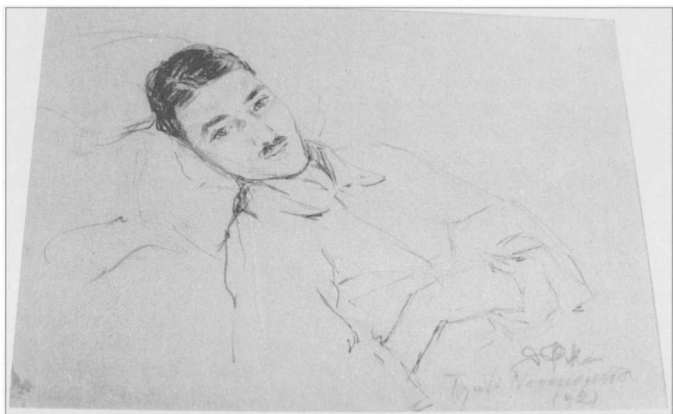
Είχ. 7. Στρατιώτες σε στιγμή ανάπαυλας στα Μουδανιά, 1921.



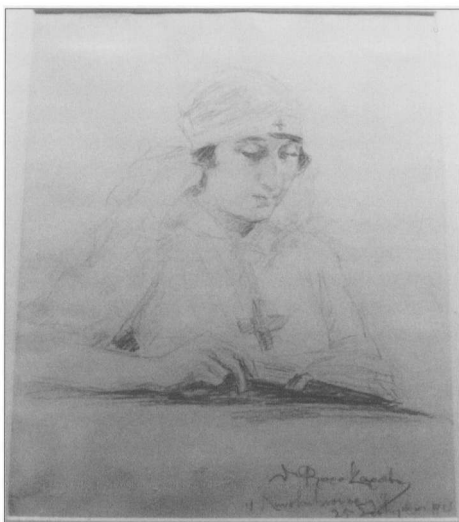
Είχ. 8. Στρατιώτες στα Μουδανιά.



Εικ. 9. Οί Έλληνες τραυματίες στο πλωτό νοσοκομείο “Κωνσταντινούπολις”, 1921.



Εικ. 10. Προσωπογραφία αγνώστου τραυματία, 1921.



Είχ. 11. Νοσοκόμος
στό πλωτό νοσοκομείο
"Κωνσταντινούπολις",
1921.



Είχ. 12. Νοσοκόμος
πού μαγειρεύει.



Εικ. 13. Νοσοκόμος που γράβει.



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



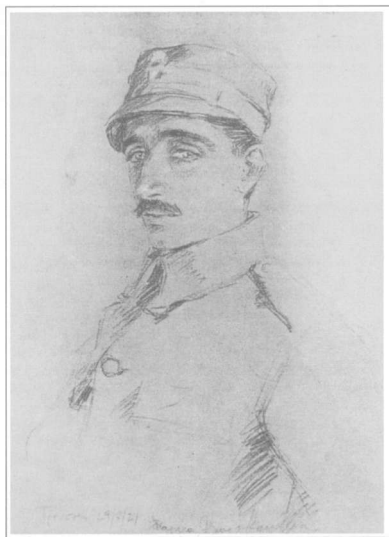
Είκ. 15 . Πορτραίτο
του Συνταγματάρχη
Κωνσταντίνου Πουλάκου.



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



Είκ. 17. Προσωπογραφία
ἀξιωματικοῦ τοῦ πλωτοῦ
νοσοκομείου "Κωνσταντι-
νούπολις", 1921.



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