

Μακεδονικά

Τόμ. 18, Αρ. 1 (1978)



Άγνωστα έργα της Θάλειας Φλώρα-Καραβία στη Θεσσαλονίκη

Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

doi: [10.12681/makedonika.488](https://doi.org/10.12681/makedonika.488)

Copyright © 2014, Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης



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

Βιβλιογραφική αναφορά:

Χαραλαμπίδης Α. Γ. (1978). Άγνωστα έργα της Θάλειας Φλώρα-Καραβία στη Θεσσαλονίκη. *Μακεδονικά*, 18(1), 59–73. <https://doi.org/10.12681/makedonika.488>

ΑΓΝΩΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ¹

Ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία (1871-1960) εἶναι ἀναμφισβήτητα ἓνα ἀπὸ τὰ παραγωγικότερα ταλέντα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Ὅπως ὑπολογίζεται, τὰ ἔργα τῆς ξεπερνοῦν τὰ 2.500 καὶ σήμερα βρίσκονται σκορπισμένα τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικόν². Μὲ δεδομένο ἓνα τόσο ἐντυπωσιακὰ μεγάλο ἀριθμὸ δὲν μπορεῖ, φυσικά, νὰ θεωρηθεῖ ἐκπληξὴ ἢ ἀνεύρεση τριάντα ἔργων τῆς στὴ Θεσσαλονίκη. Ἐκεῖνο ἴσως πού ἔχει ἰδιαίτερη σημασία καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι κανένα ἀπὸ αὐτὰ δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίες γιὰ τὴ γνησιότητά του. Ἀπὸ ἀποψη προέλευσης τὰ περισσότερα βρίσκονται στὰ χέρια συγγενῶν ἢ φίλων τῆς ζωγράφου³· τὰ ὑπόλοιπα ἔχουν ἀγοραστεῖ ἀπὸ ἐκθέσεις τῆς. Ἀκόμη—πράγμα ὅχι πολὺ συνηθισμένο—ὅλα εἶναι ἐνυπόγραφα καὶ τὸ στυλ τοὺς ἐνισχύει τὴ βεβαιότητα πὺ παρέχουν τὰ realia.

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση τῶν ἔργων θὰ ἦταν σκόπιμο νὰ προτάξουμε ἓνα κατάλογό τοὺς μὲ θεματικὴ καὶ χρονολογικὴ βάση, ὁ ὁποῖος

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τοὺς κ.κ. Φιλῶτα Ζάχου, Ἀθανάσιο Ζάχου, Μιχαὴλ Παπαϊωάννου, Θεόδωρο Μουχτάρη, Ἰωάννη Παπιά, Ἰωάννη Γιαννοῦση, τίς κυρίες Ἀλίκη Τέλλογλου καὶ Ἑλένη Φασούλη, τὴν Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν καὶ τὸ Ἑμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριον Θεσσαλονίκης, πὺ μὲ πολλὰ εὐγένεια μοῦ ἔδωσαν τὸ ὕλικό γιὰ τούτῃ τὴ μελέτη. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸ συνάδελφο κ. Γεώργιο Γούναρη γιὰ τὴν προσεγμένη φωτογράφηση τῶν ἔργων.

2. Μ. Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ι δ ῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία, Ἀθήνα 1974 (Ἐκδόσεις Μέλισσα), σ. 409. Ἡ μελέτη αὐτὴ εἶναι μιὰ σύντομη παρουσίαση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου τῆς Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, βασισμένη σὲ ὕλικό πὺ βρίσκεται ἀποκλειστικὰ στὴν Ἀθήνα. Βλ. ἐπίσης Α. Χ α ρ α λ α μ π ῖ δ η, Σχέδια τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸν Πόλεμο τοῦ 1912-13 (Συλλογὴ Γ' Σώματος Στρατοῦ), «Μακεδονικά» 14(1974), ὅπου δημοσιεύονται 32 ἔργα.

3. Στὰ ἔργα πὺ φυλάσσονται σὲ Πινακοθῆκες, Μουσεῖα ἢ μεγάλες συλλογὲς μπορεῖ κανεὶς νὰ φτάσει σχετικὰ εὐκόλῃ γιατί εἶναι λίγο πολὺ γνωστά. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο μὲ τοὺς μικροὺς συλλέκτες ἢ τοὺς μακρινοὺς συγγενεῖς καὶ φίλους τῆς ζωγράφου. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ καλὴ τοὺς διάθεση ἐκδηλώνεται μετὰ τὴν ἀνακάλυψή τους, ἢ ὅποια δὲν ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὸ ζῆλο τοῦ μελετητῆ, ἀλλὰ συχνὰ καὶ ἀπὸ καθαρὲς συμπάθειες. Ἡ ἰδέα λ.χ. γιὰ τὴ δημοσίευση τῶν ἔργων τῆς Θ. Φλωρᾶ-Καραβία στὴ Θεσσαλονικὴ ξεκίνησε ἀπὸ ἓνα τυχαῖο γεγονός. Ξεφυλλίζοντας τὸ ἀρχεῖο τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτέλη Ζάχου στὸ σπίτι τοῦ ἀνηψιῦ του κ. Φιλῶτα Ζάχου ἀνακαλύψαμε πέντε σχέδια τῆς ζωγράφου. Ἀκολούθησε μιὰ σειρὰ γνηριμῶν καὶ ὁ ἀριθμὸς τῶν ἔργων ἔφτασε τὰ τριάντα.

καὶ εἰδικότερα προβλήματα τούτης τῆς μελέτης λύνει καὶ χρήσιμος γιὰ τὸ μελλοντικὸ ἐρευνητὴ τοῦ συνολικοῦ ἔργου τῆς Καραβία θὰ εἶναι.

1. «Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάρη» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,34 \times 0,26$, ἐνυπόγραφο, 1906, κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

2. «Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη» (Μολύβι σὲ χαρτί $0,125 \times 0,105$, ἐνυπόγραφο, Τρίκαλα 1906. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

3. «Ὁ Θεόδωρος Μουχτάρης στὸ τζάκι» (Μολύβι σὲ χαρτί $0,16 \times 0,17$, ἐνυπόγραφο, Τρίκαλα 1906 (;). Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

4. «Ἀθανάσιος καὶ Τρυγὸνα Ζάχου» (Μολύβι σὲ χαρτί $0,27 \times 0,37$, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη Νοέμβριος 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

5. «Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,35 \times 0,30$, ἐνυπόγραφο, 22 Δεκ. 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

6. «Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,30 \times 0,23$, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη 27 Δεκεμβ. 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

7. «Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου μὲ καρδερίνες» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,37 \times 0,27$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

8. «Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστέλ σὲ χαρτί $0,35 \times 0,29$, ἐνυπόγραφο, 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

9. «Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστέλ σὲ χαρτί $0,28 \times 0,26$, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη 4 Ἰαν. 1913. Κάτοχος Ἀθανάσιος Ζάχος).

10. «Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,41 \times 0,31$, ἐνυπόγραφο, Ἰωάννινα 26 Φεβρ. 1913. Κάτοχος Ἀθανάσιος Ζάχος).

11. «Ἡ κυρία Σαλβάγου» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,55 \times 0,37$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη).

12. «Προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται» (Λάδι σὲ μουσαμὰ κολλημμένο σὲ κόντρα πλακέ $0,65 \times 0,47$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη).

13. «Νεοσύλλεκτο παιδί - Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστέλ σὲ χαρτί $0,27 \times 0,18$, ἐνυπόγραφο 27 Φεβρ. 1929. Κάτοχος Ἀθανάσιος Ζάχος).

14. «Προσωπογραφία κοριτσιοῦ» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,42 \times 0,34$, ἐνυπόγραφο, 1951. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

15. «Ἀμαδρυάς» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,59 \times 0,50$, ἐνυπόγραφο. Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριο Θεσσαλονίκης).

16. «Προσωπογραφία κοπέλας» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,40 \times 0,30$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἰωάννης Παπίας).

17. «Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπίας» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,51 \times 0,39$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἰωάννης Παπίας). -

18. «'Αλεξάνδρεια» (Λάδι σὲ πεπιεσμένο χαρτί $0,59 \times 0,89$, ἐνυπόγραφο. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης).

19. «Ἰστιοφόρα στὸ λιμάνι» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,36 \times 0,49$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἴων Γιαννούσης).

20. «'Ακρωτήρι στὸ Σουέζ» (Λάδι σὲ μουσαμὰ κολλημένο σὲ κόντρα πλακέ $0,22 \times 0,36$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

21. «Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,16 \times 0,22$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

22. «Ὁ Ὀλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,43 \times 0,60$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

23. «Τὸ Χαλάνδρι» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,28 \times 0,38$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

24. «Κορίτσι ποὺ προσεύχεται» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,26 \times 0,18$, ἐνυπόγραφο. Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριον Θεσσαλονίκης).

25. «Κοπέλα μὲ φορεσιὰ τοῦ Γιδᾶ» (Παστέλ σὲ χαρτί $0,73 \times 0,40$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἀθανάσιος Ζάχος).

26. «Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,76 \times 0,59$, ἐνυπόγραφο. Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

27. «Γυμνὸ κορίτσι» (Γκουάς καὶ λάδι σὲ χαρτί $0,27 \times 0,21$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

28. «Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,59 \times 0,44$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

29. «Δεῦτε λάβετε φῶς» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,62 \times 0,88$, ἐνυπόγραφο. Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

30. «Βάζο μὲ ἀνεμῶνες» (Λάδι σὲ μουσαμὰ $0,31 \times 0,23$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

Ἀπὸ τὴν καταλογογράφηση γίνεται φανερὸ ὅτι τὰ ἔργα ἀνήκουν σὲ τέσσερις θεματικὲς κατηγορίες: προσωπογραφία, τοπιογραφία, ἡθογραφία, νεκρὴ φύση. Ἀπὸ ἄποψη τεχνικῆς χρησιμοποιεῖται βασικὰ τὸ λάδι σὲ μουσαμὰ ἢ τὸ παστέλ καὶ τὸ μολύβι σὲ χαρτί. Σχετικὰ εὐκόλῃ εἶναι ἡ χρονολογικὴ κατάταξις τῶν προσωπογραφιῶν, γιατί βασιζέται εἴτε σὲ στοιχεῖα ποὺ δίνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος εἴτε σὲ ἔμμεσες πληροφορίες τῶν κατόχων τῶν ἔργων. Ἀντίθετα σὲ ἐσωτερικὰ δεδομένα ἢ στὸ συνδυασμὸ τους καὶ μὲ ἐξωτερικὰ πρέπει νὰ στηριχτεῖ ἡ χρονολόγησις τῶν ὑπόλοιπων ἔργων.

Τὸ 1906 ἡ ζωγράφος εἶναι 35 ἐτῶν. Ὑστερα ἀπὸ τὶς σπουδὲς τῆς στὸ Μόναχο καὶ τὸ Παρίσι, τὰ ταξίδια τῆς στὴν Κωνσταντινούπολη, τὴν Ἀθήνα καὶ τὴν Ἰταλία καὶ ἐπίσης μιὰ πρώτη ἐπιτυχημένη θητεία στὴν προσωπογραφία, ἐπισκέπτεται συγγενεῖς τῆς σ' ἓνα χωριὸ κοντὰ στὰ Τρίκαλα τῆς

Θεσσαλίας¹. Τις μέρες ακριβώς της φιλοξενίας βρίσκει την ευκαιρία να ζωγραφίσει ή να σχεδιάσει τις προσωπογραφίες του *Θεόδωρου Μουχτάρη*, του *Θεόδωρου Μουχτάρη* στο *τζάκι*² και του *Λάζαρου Μουχτάρη*.

Στην *Προσωπογραφία* του *Θεόδωρου Μουχτάρη* (πίν. 1) εικονίζεται ένας άνδρας προχωρημένης ηλικίας, δοσμένος διαγώνια πάνω σε γκριζοπράσινο φόντο. Φορεί μαύρο πανωφόρι με γούνινη παρυφή, γιλέκο, καφέ πουκάμισο και μπορντό καλπάκι. Το πρόσωπο με το κοντό γκριζό γένι και το μεγάλο μουστάκι, βαθιά ρυτιδωμένο από το χρόνο, στρέφει προς το θεατή και τα μάτια καρφώνονται πάνω του. Το έργο δεν απομακρύνεται από τα γνωστά ακαδημαϊκά πρότυπα, διακρίνεται όμως για μιὰ άνεση στη χρησιμοποίηση του χρώματος που θυμίζει κάπως Frans Hals³, για τη μνημειακή του διάθεση και για την πειστική έκφραση του ψυχικού κόσμου του εικονιζόμενου.

Τη δυνατότητα της ζωγράφου στην απόδοση του ουσιαστικού με ταυτόχρονο περιορισμό στο σχεδιαστικό διαπιστώνει κανείς στα δύο σκίτσα με μολύβι, ο *Θεόδωρος Μουχτάρης* στο *τζάκι* (πίν. 2,α) και *Προσωπογραφία* του *Λάζαρου Μουχτάρη* (πίν. 2,β). Πατέρας και γιός συλλαμβάνονται αντιθετικά σάν εκπρόσωποι της γενιάς που φεύγει και της γενιάς που τώρα βρίσκεται στο προσκήνιο. Ο πατέρας παρουσιάζεται βαρύς, κλεισμένος συνθετικά σ' ένα πυραμιδοειδές σχήμα δεμένο με τη γή, βυθισμένος στην αναπόληση του χθές· ο γιός σέ μιὰ στιγμή αὐτοσυγκέντρωσης, πού δέ συνδυασμό με τη μεταωπικότητα και τὸ ἀρκετὰ ὑπολογιστικὸ βλέμμα γίνεται προϋπόθεση γιὰ τὴ δράση τοῦ σήμερα.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1912 ὡς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1913 ἔδωσε τριακόσια περίπου σχέδια, ἀκουαρέλλες καὶ λάδια⁴. Ἀπὸ τὰ σχέδια, πού θεματικὰ συνδέονται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ με γεγονότα καὶ πρόσωπα τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων, σώζονται ἑκατὸ περίπου⁵. Ἀρκετὰ μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ δημοσίευσε γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος τὸ 1936⁶. Ἀπὸ τὴν περίοδο Νοέμβριος 1912-Φεβρουάριος 1913

1. Μ. Σκλάβου - Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία, σ. 408.

2. Σ' αὐτὸ τὸ σχέδιο με μολύβι ὑπάρχει χρονολογία: Τρίκαλα 190.. Τὸ τελευταῖο ψηφίο μοιάζει με 8 ἀλλὰ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι καὶ 6. Πρακτικὰ τὸ ἔργο δὲν εἶναι δυνατό νὰ σχεδιάστηκε τὸ 1908, γιὰ τὴ ζωγράφος βρισκόταν στὴν Ἀλεξάνδρεια. Μιὰ σύγκριση, ἐξάλλου, με τὴν «Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη» δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίες γιὰ μιὰ χρονολόγηση τὸ 1906. Γιὰ προβλήματα στὴ χρονολόγηση ἄλλων ἔργων τῆς Καραβίας βλ. Α. Χαραλαμπίδης, Σχέδια, ἔ.ἀ., σ. 189-90, σημ. 5.

3. Πρβλ. Ρ. Descargues, Frans Hals, Γενεύη (Skira) 1968, σ. 54, 105, 109.

4. Α. Προκοπίου, Ἱστορία τῆς τέχνης 1750-1950, Ἀθήνα 1968-69, τ. Β', σ. 374.

5. Στὸ Στρατηγεῖο τοῦ Γ'Σ.Σ. στὴ Θεσσαλονίκη 32 καὶ στὸ Μουσεῖο Ἰωαννίνων 69. Βλ. Α. Χαραλαμπίδης, Σχέδια, ἔ.ἀ., σ. 183-211.

6. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν Πόλεμο τοῦ 1912-1913, Ἀθήνα 1936.

προέρχονται και τὰ ἔργα, *Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου, Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου, Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίον, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου μὲ καρδερίνες, Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου καὶ Ἀθανάσιος καὶ Τρυγὸνα Ζάχου*¹. Στὸ ἐρώτημα πῶς συμβαίνει νὰ προσωπογραφοῦνται δύο ἢ καὶ τρεῖς φορὲς τὰ ἴδια πρόσωπα δίνει ἀπάντηση ἡ ζωγράφος: «Ἡ ἑλληνικὴ φιλοξενία εὐρίσκει ἀφορμὴν νὰ πάρῃ τὰς διαστάσεις θυσίας. Εἰς τὸ σπῖτι τοῦ Ἀθ. Ζάχου μὲ τὴν παλὴν ἀρχοντιά, ὅπου φιλοξενοῦμαι...»². Πρόκειται, συνεπῶς, γιὰ φιλοφρόνηση πρὸς τὴν οἰκογένειαν Ζάχου, πού τῃ φιλοξένησε στὰ τέλη Νοεμβρίου τοῦ 1912—πρὶν ἀρχίσει τὴν περιοδείαν τῆς στὴ Δυτικὴ Μακεδονία³—καὶ μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ τῆς στὴ Θεσσαλονίκη—12 Δεκεμβρίου—ὡς τὴν ἀναχώρησίν τῆς στὴν Ἡπειρο στίς 5 Ἰανουαρίου 1913⁴. Ἡ σχετικὴ ἄνεση χρόνου, ἐξάλλου, ἐξηγεῖ καὶ τὴν πᾶνω ἀπὸ τὴ συνηθισμένη γιὰ τὴν περίοδον αὐτὴ ποιότητα τῶν περισσότερων ἔργων. Ἀξίζει ἀκόμη νὰ ἐπισμανθεῖ ἡ πολλαπλότητα τῆς μικρῆς αὐτῆς καὶ περιορισμένης χρονικὰ ὁμάδας, ἡ ὁποία προσφέρει δείγματα ἀνδρικῆς, γυναικείας, παιδικῆς προσωπογραφίας καὶ σύνθεσης μὲ δύο μορφές.

Στὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου* (πίν. 3) ὁ εἰκονιζόμενος κάθεται σὲ διαγώνια τοποθετημένη πολυθρόνα μπροστὰ σὲ ἐντελὸς οὐδέτερο καφὲ φόντο. Ἀπαλὰ παστὲλ—κεραμιδί καὶ ἄσπρο στὸ πρόσωπο, πράσινο στὰ ἐνδύματα, κίτρινο στὰ χέρια καὶ τὰ ἐρεισίχειρα τῆς πολυθρόνας—διαφοροποιοῦν χρωματικὰ τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ ἐλαφρὰ γυρτὸ κεφάλι μὲ τὰ κάτασπρα μαλλιά καὶ τὸ μουστάκι, τὰ μάτια ποὺ ἀνοίγουν διὰ πλάτα πίσω ἀπὸ τὰ χοντρά γυαλιά, τὸ μισάνοιχτο στόμα καὶ τὰ χαλαρὰ σταυρωμένα χέρια εἶναι στοιχεῖα ποὺ συνδυασμένα μὲ τὴ γενικὴ ρευστότητα τῶν περιγραμμάτων, πέρα ἀπὸ τὸ εἰδικὸ καὶ ἀτομικὸ δίνουν μιὰ πειστικὴ εἰκόνα τῶν γηρατιῶν.

Μὲ τὸ κορμὶ στὰ τρία τέταρτα καὶ τὸ κεφάλι σὲ αὐστηρὸ προφίλ παρυσιάζεται Ὁ Ἀριστείδης Ζάχος (πίν. 4,α). Ἐδῶ ἡ μορφὴ ἀπομονώνεται οὐσιαστικὰ μὲ τὴν αὐστηρὴν ἐκφραση καὶ τὴν κλειστότητα τῆς φόρμας. Τὴ στάση αὐτὴ δὲν τὴν προτιμᾷ ἰδιαίτερα ἡ Καραβία. Κατὰ κανόνα οἱ προσωπογραφούμενοι τῆς ἀποδίδονται μετωπικὰ ἢ στὰ τρία τέταρτα καὶ στρέφουν τὰ μάτια πρὸς τὸ θεατὴ. Ἐτσι ἐπιτυγχάνεται μεγαλύτερη ἀμεσότητα, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ προφίλ ποὺ περιορίζει τὶς δυνατότητες ἐπικοινωνίας.

1. Ὁ Ἀθανάσιος καὶ ἡ Τρυγὸνα Ζάχου ἦταν γονεῖς τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτέλη Ζάχου. Τὰ ἄλλα παιδιὰ τοὺς ὀνομάζονταν Ἀργύριος, Ζάχος, Ἰωάννης καὶ Ἀριστείδης. Γιὸς τοῦ Ἀριστείδη εἶναι ὁ Ἀθανάσιος καὶ τοῦ Ἀργύριου ὁ Φιλώτας Ζάχος.

2. Θ. Φλωρά-Καραβία, Ἐντυπώσεις, ἔ.ἀ., σ. 4.

3. Α. Χαλαμπίδη, Σχέδια, σ. 189 κ.ἐ. σημ. 5.

4. Θ. Φλωρά-Καραβία, Ἐντυπώσεις, σ. 46, 70.

Στὰ διαλείμματα τῶν πολεμικῶν ἐπιχειρήσεων βρίσκει ἡ Καραβία τὸν καιρὸ νὰ προσωπογραφεῖ τοὺς πρωταγωνιστὲς τοὺς. Ἀνάμεσα στοὺς πολλοὺς καὶ Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου¹ (πίν. 4,β) Ὁ ψηλός, ἀδύνατος στρατιωτικὸς παρουσιάζεται μὲ τὴ στολὴ τοῦ κάπου στὸ ὕπαιθρο, τὸ ὁποῖο ὑποδηλώνεται μὲ ἓνα λοφίσκο στὸ βάθος τοῦ φόντου καθὼς καὶ μὲ τὸ ἔντονο φῶς ποὺ δημιουργεῖ σκιὲς καὶ ἀδυνατίζει τὰ περιγράμματα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς. Ἡ διαπεραστικὴ ματιὰ καὶ οἱ κοφτεροὶ φόρμες τοῦ προσώπου δίνουν κάτι καὶ ἀπὸ τὸ χαρακτηριστὶκα τοῦ εἰκονιζομένου.

Στὴν Προσωπογραφία τῆς Τρυγῶνας Ζάχου (πίν. 5,α) καὶ τὴν Προσωπογραφία τῆς Τρυγῶνας Ζάχου μὲ καρδερίνες (πίν. 5,β) ἡ Καραβία ἀπεικονίζει τὴν ἴδια μορφή, ἐπίσημα ντυμένη νὰ κάθεται δίπλα σὲ τραπέζι, πάνω στὸ ὁποῖο στηρίζει τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ὁμοιότητα ἐπιχειρεῖται μιὰ οὐσιαστικὴ διαφοροποίηση. Στὴν πρώτη προσωπογραφία ἡ ἐπισημότητα τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸ τυπικὸ, κάπως ψυχρὸ πρόσωπο. Στὴ δευτέρη ἡ ἔκφραση εἶναι πιὸ γλυκιά, πιὸ ἀνθρώπινη· συνοδεύεται μάλιστα καὶ ἀπὸ τὸ παραπληρωματικὸ, καθαρὰ ἡθογραφικὸ θέμα μὲ τὰ τρία πουλιά. Ἐντύπωση κάνουν πάλι οἱ χαμηλοὶ, διακριτικοὶ τόνοι παστὲλ—ἐκτὸς ἀπὸ τὸ μαῦρο, ἄσπρο, γκρίζο χρησιμοποιεῖται ρόδινο, πράσινο καὶ γαλάζιο—ποὺ μὲ ἀπαλὲς μεταβάσεις δίνουν στὴ φόρμα πλαστικὸ χαρακτηριστῆρα.

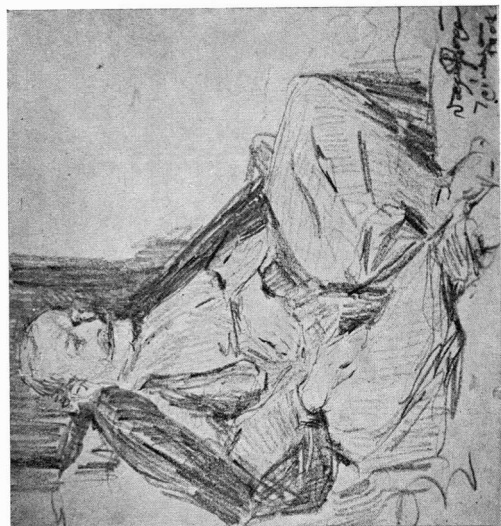
Μὲ τὸ κορμί προφύλ καὶ τὸ κεφάλι ἔντονα στραμμένο σχεδὸν μετωπικὰ εἰκονίζεται Ὁ Φιλότας Ζάχος (πίν. 6) στὴν παιδική του ἡλικία. Ὁ περιορισμὸς οὐσιαστικὰ στὸ μαῦρο καὶ τὸ ἄσπρο καὶ ἡ ἔλλειψη συγκεκριμένων ἀναφορῶν στὸ φόντο συντείνουν στὴ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στὸ πρόσωπο μὲ τὰ κυλοχτενισμένα μαλλιά, τὰ σπαθωτὰ φρύδια καὶ τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ μάτια. Ἡ σοβαρότητα τῆς ἔκφρασης, ἐξάλλου, ἓνα τυπικὸ γνώρισμα ὅλης σχεδὸν τῆς εὐρωπαϊκῆς παιδικῆς προσωπογραφίας, ὑποδηλώνει τὴν τάση τοῦ παιδιοῦ νὰ περάσει στὸν κόσμον τῶν μεγάλων.

Τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης δύο μορφῶν ἀντιμετωπίζεται στὴν Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου καὶ τῆς Τρυγῶνας Ζάχου (πίν. 7), ἓνα σχέδιον μὲ μολύβι ἀπὸ τὸ Νοέμβριον τοῦ 1912. Τὸ ἡλικιωμένο ζευγάρι κάθεται ἄνετα σὲ καναπὲ μὲ φόντον πόρτες ἢ παράθυρα καὶ πτυχωμένες κουρτίνες. Ἡ προβολὴ τῶν ποδιῶν πρὸς τὰ μπρὸς δημιουργεῖ μιὰ χωροπλαστικὴ δυνατότητα καὶ τὸ σημεῖο συνάντησης τῶν γονάτων βρίσκεται στὸ κέντρο ἀκριβῶς τῆς παράστασης. Μὲ τὴν ἄνιση ἀπόσταση τῶν δύο μορφῶν ἀπὸ τὸν κεντρικὸ ἄξονα ὑποφεύγεται ἡ ψυχρὴ συμμετρικὴ διάταξη, ὅπως καὶ σ' ἓνα ἄλλο σχέδιον τῆς Καραβίας ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο, *Τὸ νοσοκομεῖο πριγκιπίσσης Ἐλέ-*

1. Τὸ ἔργο πρωτοδημοσιεύθηκε ἀπὸ τὴ Θ. Φ λ ω ρ ᾱ - Κ α ρ α β ῖ α, Ἐντυπώσεις, σ. 128. Τότε ἀνῆκε στὸν Ἀριστοτέλη Ζάχο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πέρασε στὸ σημερινὸ κάτοχον Ἀθανάσιον Ζάχο.



Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάση



α) Ο Θεόδωρος Μονχίδης στο τζάκι



β) Προσωπογραφία του Αξίαρχου Μονχίδα



Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου



α) Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου



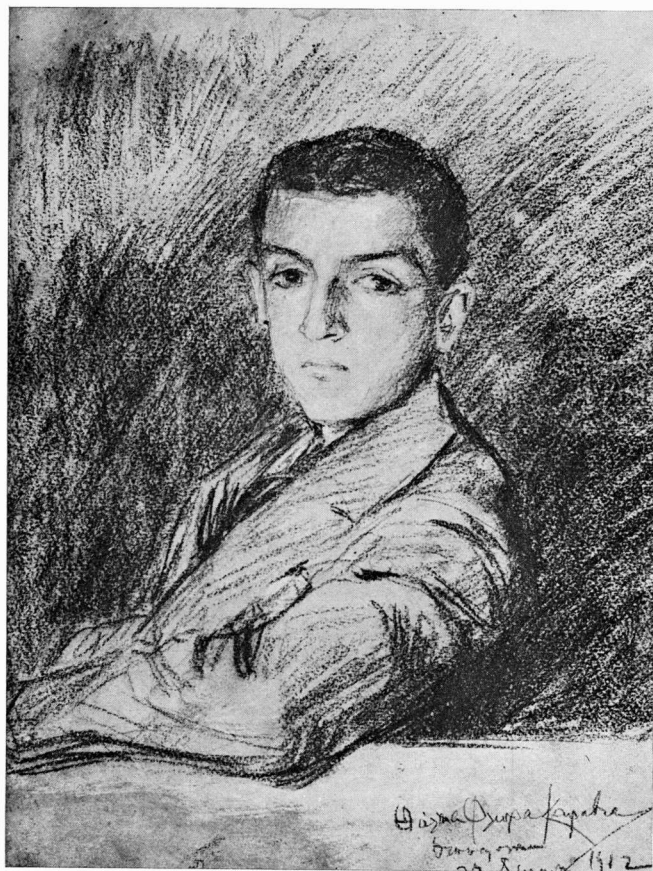
β) Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου



α) Προσωπογραφία της Τηγρόνας Ζάχου



β) Προσωπογραφία της Τηγρόνας Ζάχου
με καδελφίνες



Παιδική προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου



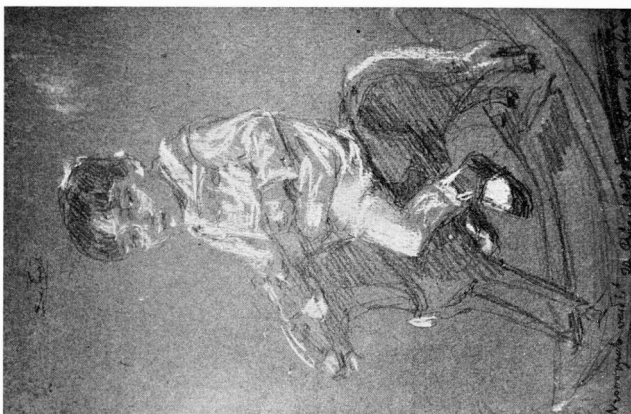
Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανασίου καὶ τῆς Τηγοῦνας Ζάχου



Ἡ γυναίκα Σαλβάγου



Προσωπογραφία γυναίκας που σκέφτεται



α) Νεοσύλλεκτο παιδί. Παιδική
προσοπογράφια του Αθανάσιου Ζάχου



β) Προσοπογράφια κορίτσι



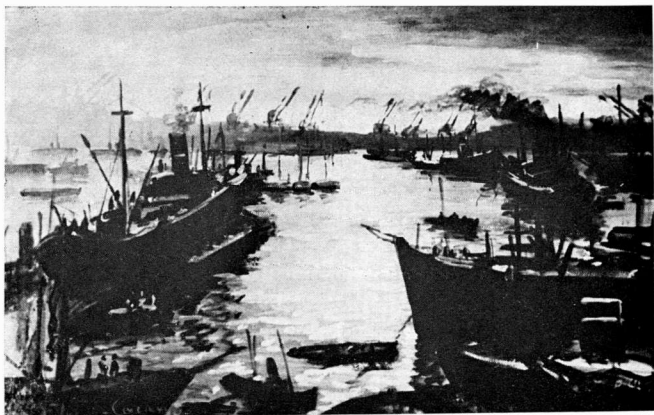
α) "Αμαδονάς



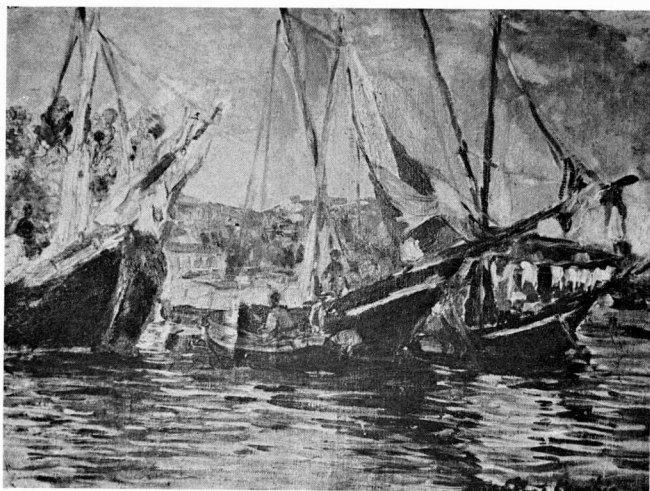
β) Προσωπογραφία κοπέλας



Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία



α) Ἀλεξάνδρεια



β) Ἰστιοφόρα στὸ λιμάνι



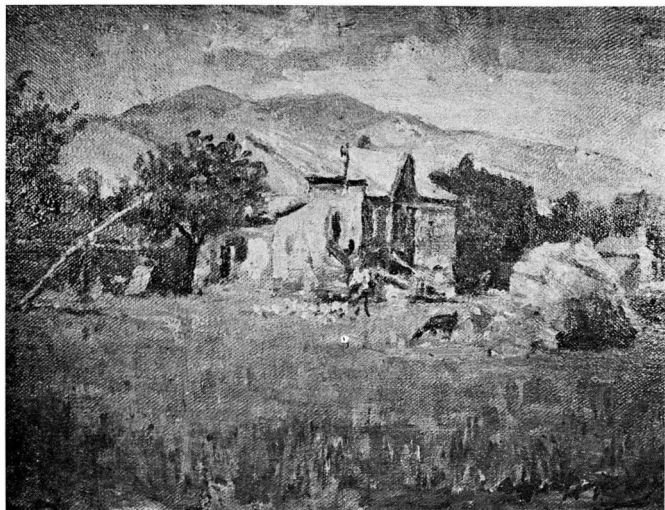
α) Ἀκρωτήριο στὸ Σονέζ



β) Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας



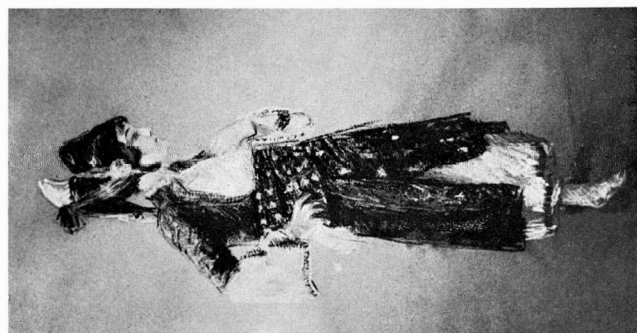
α) Ο Όλυμπος από την Κοζάνη



β) Το Χαλάνδρι



Κορίτσι πὸν προσεύχεται



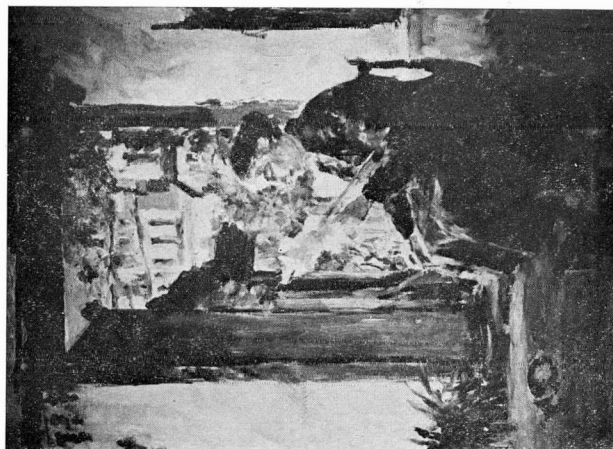
α) Κοπέλα με φορεσιά του Γιδᾶ



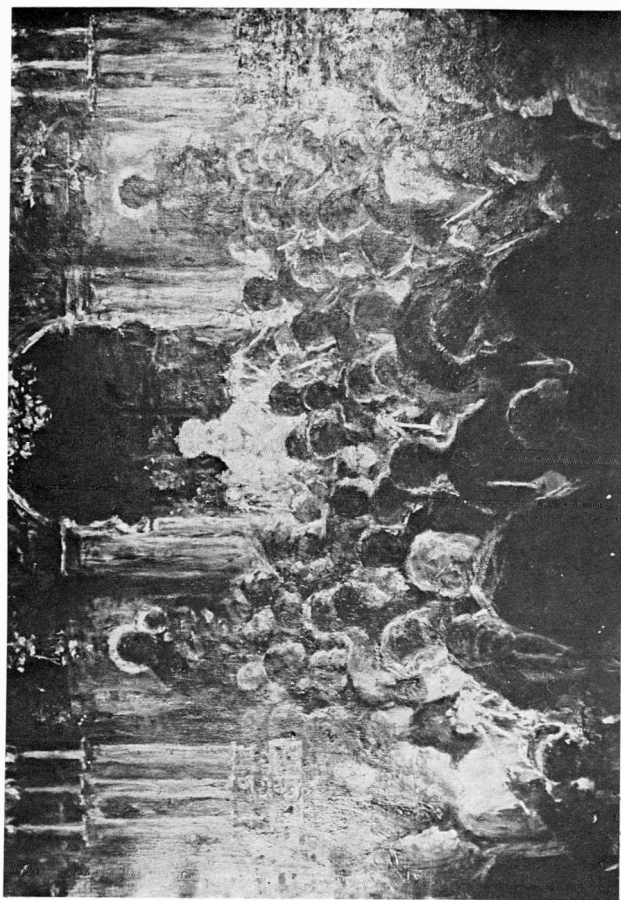
β) Κοπέλα του Γιδᾶ με τριαντάφυλλο



α) Γυμνό κοίττει



β) Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει



Λεύτε λάβετε γῶς



Βάζο με άνεμōνες

νης - *Κα Βλαστοῦ - Κα Νεγρεπόντη* στη συλλογή τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ¹. Στὸ σχετικὰ πρόχειρο αὐτὸ σχέδιο διαπιστώνεται εὐκόλα ἡ ἱκανότητα τῆς ζωγράφου στὴ σύλληψη τῶν κύριων φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῇ σωστῇ ὀργάνωση τῶν μορφῶν μέσα στὸ χῶρο.

Δύο ἰδιαίτερα ὀξυλόγια ἔργα, ποὺ μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὴ δεκαετία 1920-30, εἶναι *Ἡ κυρία Σαλβάγου* (πίν. 8) καὶ *Ἡ προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται* (πίν. 9). Στὸ πρῶτο ἔργο προσωπογραφεῖται μιὰ νεαρὴ κυρία σ' ἓνα ἐσωτερικὸ ποὺ μόλις ὑποδηλώνεται. Φορεῖ φόρεμα μὲ ντεκολτέ σὲ σχῆμα V, δεμένο μαντῆλι στὸ κεφάλι καὶ κολιέ, ὅλα κόκκινα, καὶ κοιτάζει τὸ θεατὴ, στρέφοντας τὸ πρόσωπο στὰ τρία τέταρτα. Στὴ γενικευτικὴ ἀπόδοση τοῦ φορέματος καὶ τοῦ φόντου ἀντιτίθεται τὸ περισσότερο πλαστικὰ δοσμένο, ἀρκετὰ ἐκφραστικὸ πρόσωπο μὲ τὰ μεγάλα μάτια, ὅπως ἐπίσης στὰ καμπύλα, ὀργανικὰ θέματα τοῦ σώματος τὰ γεωμετρικὰ τοῦ παράθυρου. Τὸ ἔργο καταξιώνεται κυρίως μὲ τὴν ἀμεσότητος τοῦ κόκκινου χρώματος.

Πολὺ πιὸ συγκρατημένη χρωματικὰ εἶναι *Ἡ προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται*³. Ἡ μορφή κάθεται πάλι σὲ ἐσωτερικὸ μπροστὰ σ' ἓνα παράθυρο, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι βιβλίο καὶ στηρίζοντας τὸ κεφάλι στὸ ἄριστερό. Τὸ βιολεὲ φόρεμα, τὰ χέρια καὶ τὸ βιβλίο ἀποδίδονται μὲ ἐλευθερὲς πινελιές. Ἀντίθετα, τὸ σκεφτικὸ πρόσωπο μὲ τὸ κάπως χαμένο βλέμμα καὶ τὰ ξανθὰ μαλλιά, ποὺ φωτίζονται ἔντονα ἀπὸ πάνω, κάνουν ἐντύπωση μὲ τὴ λεπτομερειακὴ τους διαπραγμάτευση. Τὸ παράθυρο μὲ τὴ γεωμετρικὴ ἄρθρωση καὶ τὸν ἀδύνατο φωτισμὸ του δίνει τὸ σταθερὸ πλαίσιο, στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ προσωπογραφουμένη.

Κάποια διάθεση γιὰ πρωτοτυπία καὶ παιχνίδι εἶναι πρόδηλη στὴν *Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου* (πίν. 10,α) ἀπὸ τὸ 1929, στὴν ὁποία ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος δίνει τὸν εὐθυμο τίτλο «Νεοσύλλεκτο παιδί». Ὁ μικρὸς, ἀνεβασμένος πάνω στο κουνιστὸ ἀλογάκι κοιτάζει πρὸς τὰ ἔξω μὲ τὴ σοβαρότητα μεγάλου ἱππέα ἀλλὰ καὶ κάπως ἀφηρημένα. Στὸ χαριτωμένο αὐτὸ ἐνσταντανὲ συνδυάζεται ἡ σχετικὴ ἀκίνησις τῆς παιδικῆς μορφῆς μὲ τὴ δυναμικὴ κίνηση τοῦ ἀλόγου, ποὺ ἐκδηλώνεται στὴν καμπύλη βάσης του καὶ στὸ κεφάλι.

1. Α. Χαραλαμπίδη, Σχέδια, σ. 192, πίν. VII.

2. Ἡ ταύτιση ἔγινε μὲ βάση μιὰ πληροφορία τῆς κατόχου. Ἡ εἰκονιζομένη ἦταν γυναίκα τοῦ Μιχαὴλ Σαλβάγου, προέδρου τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τῆς Ἀλεξανδρείας στὰ χρόνια 1919-1927. Βλ. Πολίτου, Ὁ ἑλληνισμὸς καὶ ἡ νεώτερα Αἴγυπτος, Ἀθήναι 1930, τ. Α', σ. 272.

3. Ἴσως πρόκειται γιὰ αὐτοπροσωπογραφία. Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονιζομένης παρουσιάζουν κάποια ὁμοιότητα μὲ κείμενα ἄλλων αὐτοπροσωπογραφιῶν. Πρβλ. Μ. Σκλάβου - Μαυροειδῆ, Θ. Φλωρά-Καραβία, εἰκ. 1, 3.

Ἀναμφισβήτητα ὅμως στὶς ὠραιότερες παιδικὲς προσωπογραφίες τῆς Καραβία ἀνήκει ἡ *Προσωπογραφία κοριτσαῖο* (πίν. 10,β) ἀπὸ τὸ 1951 περίπου. Τὸ χαμογελαστὸ κοριτσάκι μὲ τὴ μεγάλη κορδέλα στὰ μαλλιά καὶ τὰ κοσμήματα στὸ στήθος, δοσμένο σὲ προτομὴ ἀπόλυτα μετωπικά, κοιτάζει τὸν κόσμον μὲ μάτια διάπλατα, γεμάτα ἀπορία καὶ ἀθωότητα. Ὁ ἁρμονικός, ἐξάλλου, συνδυασμὸς ρόζ, κόκκινων, καστανῶν, κίτρινων καὶ γαλάζιων παστέλ δημιουργεῖ ἓνα σύνολο γεμάτο δροσιὰ καὶ τρυφερότητα.

Στὴν τελευταία δεκαετία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῆς Καραβία πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν τὰ ἔργα *Ἀμαθρυνάς*, *Προσωπογραφία κοπέλας* καὶ *Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία*. Στὸ *Ἀμαθρυνάς*¹ (πίν. 11,α) εἰκονίζεται μετωπικά πάλι μιὰ νεαρὴ κοπέλα μὲ ἄσπρο ἐλαφρὸ φόρεμα καὶ κολιέ, μέσα σὲ κήπο μὲ λουλούδια καὶ δένδρα. Τὸ δεξιὸ χέρι σηκωμένο πιάνει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλοῦ, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἓνα μῆλο μπροστὰ στὸ στήθος. Στὴν ἐλεύθερη, ἐμπρεσιονιστικὴ διαπραγματεύσει τοῦ φόντου ἀντιτίθεται ἡ πιὸ συγκρατημένη, ἀκαδημαϊκὴ ἀπόδοσις τῆς γυναικείας μορφῆς, ἡ ὁποία μνημειακοποιεῖται τόσο μὲ τὴν προβολὴ τῆς ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ὅσο καὶ μὲ τὴ χρησιμοποίησι τοῦ κορμοῦ τοῦ δέντρου. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μοτίβο παρακολουθεῖ, οὐσιαστικά, τὴν κίνησι τῆς εἰκονιζομένης καὶ μὲ τὴν ἀποσπασματικότητά του τὴν ἀνυψώνει. Τὸ ἔργο συγγενεῦει θεματικά καὶ ὡς ἓνα σημεῖο τεχνοτροπικά μὲ τὸ *Στὴν ἐξοχή* (1945-55) σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Ἀθήνας².

Ἡ *Προσωπογραφία κοπέλας* (πίν. 11,β) μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τοῦ εἶδους τῆς, ὅσο ἀφορᾷ τὴν προβολὴ τῆς ἰδιάζουσας χρωματικῆς ποιότητος τοῦ παστέλ. Ἡ κοπέλα παρουσιάζεται σὲ προτομὴ τριῶν τετάρτων σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἄξονα, μὲ τὸ πρόσωπο χαμογελαστὸ καὶ τὸ βλέμμα στραμμένο στὸ θεατὴ. Στὰ μαλακά, ὀργανικά θέματα τοῦ πρῶτου ἐπιπέδου καὶ στὰ φυτικὰ μοτίβα τοῦ βάθους ἀπαντοῦν τὰ εὐθύγραμμα τοῦ παρὰθρου ἢ τῆς πόρτας στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ἐνῶ παράλληλα τὸ γαλάζιο τοῦ φορέματος συνεργάζεται μὲ τὸ κιτρινοπράσινο τοῦ δέντρου. Σημαντικὸς εἶναι ὁ ρόλος τοῦ φωτός, ποὺ καθὼς πέφτει ἀπὸ ἀριστερά, μεταφέρει τοὺς κιτρινοπράσινους τόνους στὸ πρόσωπο. Ἡ ἐμπρεσιονιστικὴ αὐτὴ λύσι συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν κατάργησι τῶν μαύρων σκιῶν στὸ ἀριστερὸ κυρίως τμήμα. Χρωματικά τὸ ἔργο κινεῖται στὸ ἴδιο κλίμα μὲ ἄλλα τῆς ἴδιας περιόδου, ὅπως λ.χ. *Ὁ ἔρως τοῦ Γενναδίου στὸ Ναύπλιο*, *Στὴν ἐξοχή*, *Καθιστὸ κορίτσι*, ὅλα σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὰς τῆς Ἀθήνας³.

1. Τὸν τίτλο «Ἀμαθρυνάς» δίνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα. Πρβλ. καὶ τὴν Προσωπογραφία τῆς Ράουσεν μὲ τὸν τίτλο «Σύννονος» στὸ Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ι δ ῆ, Θάλασσα-Καραβία, σ. 407.

2. Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ι δ ῆ, Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, εἰκ. 29.

3. Εἰκόνες τῶν ἔργων βλ. Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ι δ ῆ, 25, 29, 30.

Ψυχρά χρώματα χρησιμοποιούνται και στην *Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία* (πίν. 12), ἀλλὰ στοιχεῖα ὅπως ἡ τοποθέτηση τῆς μορφῆς μπροστά σὲ οὐδέτερο φόντο, τὰ αὐστηρά περιγράμματα, ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς φόρμας καὶ ὁ ἰδεαλιστικὸς τόνος στὸ πρόσωπο δείχνουν ὅτι τὸ ἔργο κινεῖται στὴν περιοχὴ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ.

Στὶς περισσότερες προσωπογραφικὲς προπάθειες τῆς Καραβία διαπιστώνεται ἄλλοτε συγκρατημένη κι ἄλλοτε προχωρημένη ἔμπρεσσιονιστικὴ διάθεση στὴν ἀπόδοση τῆς φόρμας. Τὰ διακεκομμένα, ἐπαναλαμβανόμενα ἢ μισοσβησμένα περιγράμματα, οἱ ἐλεύθερες πινελιὲς καὶ ὁ ἀρκετὰ σημαντικὸς ρόλος τοῦ φωτὸς δίνουν τὸν τόνο. Ἀπὸ τὴ φύση του ὅμως τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ζωγραφικῆς δὲν προσφέρθηκε γιὰ τολμηρὲς λύσεις, τουλάχιστο στοὺς καλλιτέχνες ποὺ τράφηκαν μὲ τὰ μορφοπλαστικὰ διδάγματα τοῦ 19ου αἰώνα. Ἡ τοποθέτηση τῶν προσωπογραφουμένων κατὰ κανόνα σὲ ἐσωτερικοὺς χώρους, μακριὰ ἀπὸ τὸ φυσικὸ φῶς, ἡ ἀνάγκη καταλογογράφησης τῶν ἐξωτερικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν στάσεων ποὺ ἐξυπηρετοῦν τὴν ἀποτύπωση τῶν μόνιμων στοιχείων τῆς ἀτομικότητος ἐπέβαλαν ἔμμεσα τὴν ὑποταγὴ στοὺς κανόνες τῆς ἀκαδημαϊκῆς προσωπογραφίας.

Ἄλλὰ ἂν οἱ ἔμπρεσσιονιστικὲς προθέσεις τῆς Καραβία σπάνια ὀλοκληρώνονται στὴν προσωπογραφία, ὑπάρχει ἓνας χώρος ποὺ τὶς ἀφήνει νὰ ἀναπτυχθοῦν ἀδέσμευτα: ἡ τοπιογραφία. Τέσσερα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ—*Ἀλεξάνδρεια*, *Καράβια στὸ λιμάνι*, *Ἀκρωτήρι στὸ Σουέζ*, *Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας*—θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν μέσα στὴν πρώτη δεκαετιαία τοῦ αἰώνα μας. Στὸ *Ἀλεξάνδρεια* (πίν. 13,α)—τὸν τίτλο ἀναγράφει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος—ἔχουμε μιὰ ἄποψη τοῦ πολυσύχναστου αὐτοῦ λιμανιοῦ τῆς Μέσης Ἀνατολῆς. Καράβια μπαίνοβαγίνουν, φορτώνουν ἢ ξεφορτώνουν· ἀνάμεσά τους παρεμβάλλονται μικρὲς βάρκες κι ἀνθρώπινες μορφές· στὸ βάθος διακρίνονται γερανοὶ καὶ πάνω στὰ κινημένα νερὰ καθρεφτίζεται ὁ ἥλιος ποὺ δύει. Τὰ χρώματα, ζεστὰ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο—καφέ καὶ πορτοκαλλί—πιὸ ψυχρὰ ὅσο προχωροῦν πρὸς τὸ βάθος—γκριζογάλαζα—δένουν μὲ τὸ χρυσοκίτρινο τῶν νερῶν στὴ μέση. Ἐντύπωση κάνει ἀκόμη ἡ καθαρὴ τῆς ἀτμόσφαιρας, γνῶριμη στὰ μεσογειακὰ λιμάνια τὶς κρύες μέρες. Συνθετικὰ ὁ πίνακας βασίζεται στὴν ἰσομερὴ κατανομὴ διαγώνιων, κάθετων καὶ ὀριζόντιων θεμάτων στὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ. Στὴν ὑδάτινη ζώνη τοῦ μέσου ἅπαντὰ ἡ ὀριζόντια ἐπιφάνεια τοῦ οὐρανοῦ. Τόσο θεματικὰ ὅσο καὶ στυλιστικὰ τὸ ἔργο βρίσκεται κοντὰ στὸ *Κωνσταντινούπολις*.

Μὲ τὸ τελευταῖο αὐτὸ καθὼς καὶ μὲ τὸ *Ὁ μασονιέρης*¹ πρέπει νὰ συνδεθεῖ καὶ τὸ *Ἰστιοφόρα στὸ λιμάνι* (πίν. 13,β). Ἡ καλλιτέχνης δίνει στὸ πρῶ-

1. Εἰκόνες τῶν δύο ἔργων βλ. Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ἰ δ ῆ, 18, 19.

το επίπεδο τῆ θάλασσα με μερικά πλοιάρια, στο δεύτερο μιὰ πόλη καὶ στο βάθος τὸν οὐρανό. Αὐτὴ ἡ κάπως παρατακτικὴ ὀργάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ τρεῖς ζώνες ξεπερνιέται με τὰ κάθετα καὶ διαγώνια θέματα τῶν καταρτιῶν καὶ τῶν πανιῶν, πὺ συνδέουν τὸ πρῶτο με τὸ τελευταῖο ἐπίπεδο. Τὰ χρώματα εἶναι στὸ σύνολό τους ψυχρὰ καὶ ἡ μορφικὴ διαπραγματεύση καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικὴ. Ἐξάλλου, ἡ ἥρεμὴ κίνηση στὰ νερά, ἡ πὺ ἐντονὴ στὰ ἱστιοφόρα καὶ τὰ ἐλαφρὰ σύννεφα ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωση τοῦ στιγμιαίου.

Τὴν ὥρα τῆς ὀργῆς τῆς συλλαμβάνεται ἡ θάλασσα στὸ Ἄκρωτήρι στὸ Σονέζ (πίν. 14,α). Μεγάλὰ κύματα χτυποῦν κι ἀφρίζουν πάνω σὲ μιὰ προβολὴ τῆς στεριᾶς, πὺ προχωρεῖ διαγώνια ἀπὸ τὰ δεξιὰ ὡς τὸ κέντρο τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ἐνα μικρὸ κομμάτι βράχου διακρίνεται καὶ στὸ ἀριστερὸ μέρος. Τὸ ἔργο κινεῖται καὶ πάλι στὴν περιοχὴ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ τόσο θεματικὰ—εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ θάλασσα καὶ γενικὰ τὰ νερά ἀγαπήθηκαν ιδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς—ὅσο καὶ χρωματικά, με τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἄσπρου, τοῦ γκριζοῦ, τοῦ γαλαζοπράσινου, καὶ τοῦ γαλάζιου, καθαρὰ ψυχρῶν χρωμάτων, πὺ ἐπιτείνουν τὴν αἴσθηση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ.

Τὸ 1906—χρονιὰ πὺ ἡ Καραβία ἐπισκέπτεται τοὺς συγγενεῖς τῆς στὰ Τρίκαλα—πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ τὸ *Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας*¹ (πίν. 14,β). Στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας διακρίνεται ἓνα χωριουδάκι τοῦ θεσσαλικοῦ κάμπου, ἰδωμένο ἀπὸ κάποιον ὕψωμα, καὶ στὸ βάθος ὀρθώνονται ψηλὰ βουνά. Ἐνα δέντρο πὺ δεσπόζει στὸ χῶρο μᾶς μεταφέρει ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο με τὰ ἀρκετὰ θερμὰ καφέ καὶ κιτρινοπράσινα χρώματα στὰ ἐπόμενα, ὅπου ἐπικρατοῦν σὲ ὅλο καὶ ψυχρότερους τόνους τὸ γαλάζιο, τὸ γκριζο καὶ τὸ βιολετί. Παράλληλα με τὴ συνεπὴ ἐφαρμογὴ τῶν κανόνων τῆς χρωματικῆς προοπτικῆς, πὺ βασίζεται σὲ κατακτήσεις τῆς ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 17ου αἰῶνα, παρουσιάζεται ἐδῶ με μεγαλύτερη σαφήνεια ἡ γνώριμη στὴ δεκαετία 1900-10 ἐμπρεσιονιστικὴ γραφὴ. Οἱ πινελιὲς εἶναι γρήγορες καὶ ἡ μιὰ φόρμα εἰσχωρεῖ στὴν ἄλλη καθὼς ἀπαλείφονται σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ τὰ περιγράμματα. Πρόκειται γιὰ μιὰ γνήσια ζωγραφικὴ τοῦ ὑπαίθρου.

Τὰ ἴδια, οὐσιαστικά, στοιχεῖα ἀναγνωρίζονται καὶ στὸ Ὁ Ὀλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη (πίν. 15,α), ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1912². Τὸ μάτι, περνώντας βιαστικά ἀπὸ τὰ λίγα σπίτια καὶ τὴ μάντρα στὴν ἄκρῃ τῆς πόλης καὶ ἀκολου-

1. Ἐνα πρόβλημα προκύπτει ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴ Th. Flora - Caravia, ὅπου μαζί με τὸ πατρικὸ ὑπάρχει καὶ τὸ ἐπώνυμο τοῦ συζύγου τῆς Νίκου Καραβία, ἐνὼ εἶναι γνωστὸ ὅτι παντρεύθηκε τὸ 1907. Ὅπως ὁμως βεβαιώνει ὁ κ. Μ. Παπαϊωάννου, ἡ ζωγράφος ὑπέγραφε συχνὰ τὰ ἔργα τῆς ὀχι μὸλις τὰ τελείωνε, ἀλλὰ ὅταν τὰ πούλουσε ἢ τὰ χάριζε.

2. Ἡ Καραβία βρίσκεται στὴν Κοζάνη στὶς ἀρχὲς Δεκεμβρίου τοῦ 1912. Βλ. Θ. Φλωρεντία - Καραβία, Ἐντυπώσεις, σ. 23 κ.ἐ.

θώντας τὸ δρόμο πὺν ἐλικωτὰ ὀδηγεῖ στοὺς λοφίσκους τοῦ δεύτερου ἐπιπέδου, φτάνει στὸν χιονισμένο Ὀλυμπο. Ἡ χαμηλὴ προοπτικὴ, πὺν ἀνεβάξει τὴ γραμμὴ τοῦ κοντινοῦ ὀρίζοντα πάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ πίνακα, ἀφήνει σ' ὀλόκληρο σχεδὸν τὸ τρίτο ἐπίπεδο νὰ ἀπλωθεῖ τὸ βουνὸ καὶ ἐλάχιστο χῶρο γιὰ τὸν οὐρανὸ. Ἐτσι τονίζεται ἡ μνημειακὴ παρουσία τοῦ ὄρεινου ὄγκου, πὺν μέσα στὴν καθαρὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἡλιόλουστης ἀλλὰ ψυχρῆς χειμωνιάτικης μέρας καὶ μὲ τὴν συνίτηση τῶν πρώτων ἐπιπέδων, ψευδαισθητικὰ φαίνεται νὰ ἔρχεται κοντὰ μας. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν ὀριζόντιων καὶ καμπύλων θεμάτων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν διαγώνιων καὶ κάθετων ἐκεῖ μόνου πὺν εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴ μέτρηση τοῦ χώρου—μάντρα, δρόμος, δέντρα,—ἡ παρουσία τῶν λιγοστῶν ἀνθρώπων μορφῶν, πὺν κινουῦνται ἀργὰ πάνω στὸ δρόμο μὲ τὸ κάρου ἢ τὸ γαϊδουράκι, ἡ γυνὸντητα, τέλος, τοῦ τοπίου συνθέτουν μιὰ πειστικὴ εἰκόνα ἡρεμίας καὶ μοναξιάς μὲ καθαρὰ ρομαντικὲς προεκτάσεις.

Ἀπὸ τὸ χειμωνιάτικο στὸ καλοκαιρινὸ τοπίο μᾶς μεταφέρει τὸ *Χαλάνδρι*¹ (πίν. 15,β), ὅπου μέσα ἀπὸ ἓνα φρεσκοθερισμένο χωράφι, προβάλλει ἓνα ἀγορτόσιπο, πὺν πίσω ἓνα βουνὸ καὶ στὸ βάθος ὁ οὐρανός. Τὸ πηγᾶδι ἀριστερὰ, ὁ ἐργάτης πὺν μεταφέρει πέτρες μὲ τὸ καρτοτάκι καὶ ἡ κατσικά πὺν βόσκει δίπλα στὴ θημωνιά, τυπικὰ ἡθογραφικὰ θέματα, δὲν φαίνεται νὰ ἀπασχολοῦν ἰδιαίτερα τὴ ζωγράφου, ἀφοῦ τὰ τοποθετεῖ στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο μὲ μεγάλη, φυσικὰ, σμίκρυνση. Κύριο θέμα εἶναι τὸ τοπίο, πὺν διαφέρει αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Τὸ χρυσοκίτρινο τοῦ χωραφιοῦ, τὸ πράσινο τῶν δέντρων, τὸ κεραμιδὶ τῆς στέγης, τὸ γκριζογάλαζο τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ οὐρανοῦ εἶναι ὅλα χρώματα «σπασμένα» ἀπὸ τὸ μεσημεριάτικο ἥλιο. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ καθαρότητα τῶν τόνων οὔτε ἡ διαύγεια τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ προηγούμενου ἔργου. Σὲ τέτοιες ἀκριβῶς προσπάθειες, πὺν βρίσκονται πολὺ κοντὰ σὲ ἀνάλογες τῶν Γάλλων ὑπαιθριστῶν τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Corot, μπορεῖ κανεῖς νὰ ἀναγνωρίσει τὴν ἐναισθησία τῆς Καραβία στὴ σύλληψη τῶν χρωματικῶν δεδομένων, ὅπως τὰ διαφοροποιεῖ κάθε φορὰ τὸ φῶς καὶ ἡ θερμοκρασία.

Μὲ τὸ *Κορίτσι πὺν προσεύχεται* (πίν. 16) περνᾶμε στὴν περιοχή τῶν ἡθογραφικῶν θεμάτων. Στὸ μικρὸ αὐτὸ παστὲλ παρουσιάζεται μετωπικὰ σὲ ἀπαλὸ μπορντὸ φόντο μιὰ κοπελίτσα μὲ στρογγυλὴ κόμμωση. Μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γερμένο στὰ δεξιά καὶ τὰ σχεδὸν βουρκαωμένα μάτια ἔντονα στραμμένα πρὸς τὸν οὐρανὸ δείχνει ἐντελῶς ἀφοσιωμένη στὴν προσωπικὴ παράκληση καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ θεατὴ. Ἐξάλλου, ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἐπικρά-

1. Τοὺς τίτλους «Ὁ Ὀλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη» καὶ «Τὸ Χαλάνδρι» δίνουν ἀντίστοιχα οἱ κάτοικοι τῶν ἔργων κ.κ. Μ. Παπαϊωάννου καὶ Θ. Μουχτάρης.

τηση τῶν καμπύλων γραμμῶν ὑποβάλλει τὴν αἴσθηση τῆς χαλάρωσης καὶ ἐπιβάλλει τὴ σιωπὴ.

Παράλληλα μὲ τὸν ἡθογραφικὸν χαρακτήρα τονίζονται καὶ τὰ λαογραφικὰ ἐνδιαφέροντα τῆς Καραβία στὰ ἔργα *Κοπέλα μὲ φορεσιά τοῦ Γιδᾶ* (πίν. 17,α) καὶ *Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο* (πίν. 17,β). Στὸ πρῶτο εἰκονίζεται ὁλόσωμο σὲ προφίλ ἓνα κορίτσι μὲ τὴν τοπικὴ ἐνδυμασίαν τῆς περιοχῆς τοῦ Γιδᾶ. Τὸ οὐδέτερο φόντο καὶ ἡ ἀποφυγὴ τῶν ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν στὸ ὄρατο κατὰ τὰ ἄλλα πρόσωπο συγκεντρώνουν τὴν προσοχὴ στὴ φορεσίαν. Σ' αὐτὴ συνδυάζονται ἀρμονικὰ καὶ μὲ μιὰ καθαρὰ διακοσμητικὴ τάση μαῦρα, ἄσπρα, γαλάζια, σιέλ, κίτρινα καὶ μπορντὸ παστέλ.

Μὲ ἔντονα ζωγραφικὴ αἴσθηση τῆς φόρμας ἀποδίδεται ἡ *Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο*. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ μορφὴ παρουσιάζεται καθιστὴ μπροστὰ σ' ἓνα τοῖχο, μιὰ γλάστρα ἀριστερὰ κι ἓνα ἄνοιγμα σὲ κῆπο δεξιὰ. Φορεῖ σκούρα ἐνδυμασίαν, κατσούλι στὸ κεφάλι καὶ στὸ χέρι κρατᾷ κόκκινον τριαντάφυλλο. Παρὰ τὴν ὕπαρξιν ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν στὸ κάπως ψυχρὸ πρόσωπο, μὲ τὸ προφίλ καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα τὸ εἰδικὸ ἀνάγεται πάλι στὸ γενικό.

Στὸ *Γυνὸ κορίτσι* (πίν. 18,α) εἶναι σαφὴς ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεση, ποὺ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ιδιόμορφον τεχνικὴν τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ λαδιοῦ μὲ τὴ γκούας. Ἡ μορφὴ μὲ σωματικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκοιμηθεῖ πάνω σὲ μαξιλάρια. Τὸ χρῶμα τῆς σάρκας, τὸ πράσινο, τὸ ρόζ, τὸ γαλάζιο, τὸ καφέ καὶ τὸ πορτοκαλλί, ὅλα σὲ πολὺ ἀπαλούς τόνους, ἡ ἐπικράτηση μαλακῶν θεμάτων μὲ κύριον χαρακτηριστικὸ τὴν καμπύλην, τὸ ἔντονον sfumato καὶ ὁ ἀκαθόριστος χῶρος μεταφυτεύουν τὸ πραγματικὸ στὴν περιοχὴ τοῦ ὄνειρου.

Ἕνα τυπικὸν θέμα ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωὴ τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου πραγματεύεται ἡ ζωγράφος στὸ *Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει*¹ (πίν. 18,β). Στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς αὐλῆς μὲ ψηλὴ μάντρα καὶ μεγάλῃ ἀνοιχτῇ αὐλόπορτα, ποὺ ἀφήνει νὰ φαίνεται ἓνα μέρος τῆς πόλης, κάθεται καὶ γνέθει μιὰ ἡλικιωμένη γυναίκα. Στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ τὴ ρόκαν καὶ στὸ ἄλλο τὸ ἀδράχτι, ἐνῶ τὰ πόδια πατοῦν σὲ σκαμνάκι. Μιὰ γάτα ξαπλωμένη στὸ πλακόστρωτο, μερικὲς γλάστρες, ἓνα ἀναριχώμενον κι ἓνα πεζούλι εἶναι τὰ παραπληρωματικὰ θέματα. Γενικὰ ἐπικρατοῦν τὰ ψυχρὰ ἢ οὐδέτερα χρώματα—μαῦρο, ἄσπρο, γκριζο, γαλάζιο καὶ πρασινοκίτρινο—ὅπως παρουσιάζονται στὸ ὑπαῖθρο. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἐμπρεσσιονιστικὰ ἔργα τῆς Καραβία μὲ πηγαίαν αἴσθησιν τοῦ χρώματος καὶ μὲ πλούσιον φῶς.

«Γιὰ πολλὰ χρόνια πῆγαίνα στὴν ἐκκλησίαν τὸ βράδυ τῆς Ἀνάστασης μέχρι ποὺ νὰ συλάβω ὅπως ἤθελα αὐτὴ τὴ στιγμὴ» ἐκμυστηρεύτηκε ἡ Κα-

1. Ὁ τίτλος ὅπως τὸν δίνει ὁ κάτοχος τοῦ ἔργου κ. Μ. Παπαϊωάννου.

ραβία στο συγγενή της γιατρό Μ. Παπαϊωάννου μιλώντας για τὸ *Δεῦτε λάβετε φῶς* (πίν. 19). Στὸ ἔργο αὐτὸ ἀπεικονίζει τὴ στιγμή ἀκριβῶς ποὺ ὁ ἐπίσκοπος ἔχει δώσει στοὺς πιστοὺς τὸ ἀναστάσιμο φῶς κι ὁ ἕνας ἀνάβει ἀπὸ τὸ κερί τοῦ ἄλλου. Νέοι, ἡλικιωμένοι, παιδιὰ, μὲ τὴν ἀφαίρεση τῶν ἀτομικῶν τους χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἀναγωγή τους στὸ γενικὰ ἀνθρώπινο, ἐνώνονται στὴν κοινὴ τους προσπάθεια νὰ μοιραστοῦν τὸ φῶς. Ὁ γέροντας ἀρχιερέας, τοποθετημένος πάνω στὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ πίνακα καὶ πλασιωμένος ἀπὸ τίς εἰκόνες τοῦ τέμπλου καὶ ἀπὸ τὰ μεγάλα μανουάλια δεξιὰ καὶ ἀριστερά, γίνεται, πραγματικά, «ὁ ἀναβαλόμενος τὸ φῶς ὡς ἱμάτιον». Ἡ μορφή του κτίζεται κυριολεκτικά μὲ φῶς, τὸ ὁποῖο, ἐκπέμπεται σ' ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα. Αὐτός, ἀκριβῶς ὁ καθοριστικὸς ρόλος τοῦ φωτὸς καὶ ἡ διάθεση τοῦ χρώματος μὲ ἀπόλυτα ζωγραφικὸ τρόπο φέρνουν στὸ νοῦ κατακτήσεις δημιουργῶν τοῦ μπαρόκ καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Rembrandt, ἐνῶ παράλληλα ὑλοποιοῦν ἓνα μέρος ἀπὸ τὸ νόημα τῆς ὁρθόδοξης πνευματικότητας.

Ἡ Καραβία, μιὰ ζωγράφος, ὅπως ἐπανειλημμένα τονίστηκε, μὲ ζωντανὴ αἴσθηση γιὰ τίς χρωματικὲς ἀξίες δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ μείνει ἀσυγκίνητη ἀπὸ τὰ λουλούδια. Στὸ *Βάζο μὲ ἀνεμῶνες* (πίν. 20) τὴ γοητεύει ὁ συνδυασμὸς τοῦ αὐστηροῦ γεωμετρικοῦ σχήματος τοῦ βάζου μὲ τὸ ἐντελῶς ἐλεύθερο παιχνίδι τῶν λουλουδιῶν, ἡ ψυχρότητα τοῦ ἀνόργανου καὶ ἡ ζεστὴ χρωματικὴ φωνὴ τοῦ ὄργανικοῦ. Ἀδέσμευτες πινελιὲς κόκκινου, ρόζ, μαύρου, πράσινου καὶ κίτρινου χρώματος δείχνουν πὼς ἡ ἀμεσότητα ποὺ χαρακτηρίζει κατὰ κανόνα τὰ ἄλλα ἔργα της δὲν λείπει καὶ ἀπὸ τὴ νεκρὴ φύση.

Στὰ τριάντα ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν ἐδῶ εἶναι ἴσως σύμπτωση τὸ ὅτι ἀντιπροσωπεύονται οἱ τέσσερις βασικότερες θεματικὲς κατηγορίες τῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι ὅμως ταυτόχρονα ἀπόδειξη τῶν πολλαπλῶν ἀναζητήσεων τῆς Καραβία. Ἀπὸ τίς σύντομες ἀναλύσεις τῶν ἔργων φτάνει κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι στὸ μορφικὸ δὲν σημειώνονται ἐντυπωσιακὲς μεταπτώσεις. Βασικὰ ἡ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὴν ἐμπρεσιονιστικὴ γραφή, ὅπως τὴ γνώρισε στὸ Παρίσι, χωρὶς νὰ ἀπαγκιστρώνεται ἐντελῶς ἀπὸ λύσεις ποὺ ἐφαρμόζονταν στὸ ἀκαδημαϊκὸ περιβάλλον τοῦ Μονάχου. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτη εἶναι δύσκολο νὰ προσδιοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια ποῦ σταματᾷ ὁ ἀκαδημαϊσμός καὶ ποῦ ἀρχίζει ὁ ἐμπρεσιονισμός της. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἂν καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δημιουργίας της ἀνήκει χρονικὰ στὸν 20ὸ αἰῶνα, ἡ μορφοπλαστικὴ τῆς γλώσσα βασίζεται στὸ λεξιλόγιο τοῦ 19ου. Πέρα, ὥστόσο, ἀπὸ τοὺς στυλιστικοὺς ἀφορισμοὺς ὑπάρχει ἓνα μόνιμο στοιχεῖο ποὺ κάνει τὸ ἔργο της πάντα σύγχρονο: ἡ ἀμεσότητα στὴν ἀπόδοση μὲ τὸ χρῶμα ἢ τὸ σχέδιο τῆς πολὺμορφης ἀλήθειας τῆς ζωῆς.

RÉSUMÉ

Alcibiade G. Charalambidès, Oeuvres inconnues de Thaleia Flora-Karavia découvertes à Thessalonique.

Thaleia Flora-Karavia (1871-1960) est un des talents les plus productifs de la peinture néohellénique. Dans cette étude, nous publions trente de ses créations inconnues jusqu'aujourd'hui qui se trouvent à Thessalonique. Il s'agit des peintures à l'huile et des dessins qui sont des portraits, des paysages, des natures mortes et des peintures de genre. Le classement chronologique des postraits est basé soit sur des éléments que l'artiste elle-même donne, soit sur des renseignements indirects des propriétaires des oeuvres. Au contraire le reste des oeuvres est daté par le rapprochement des éléments intérieurs et extérieurs.

Le portrait est représenté par ses principaux genres tels que le portrait d'homme, de femme, d'enfant ainsi que le double portrait. Cette représentation dure presque la moitié d'un siècle. Le procédé rendu révèle une disposition parfois retenue ou parfois d'un impressionnisme avancé. En général, cette sorte de peintures ne s'offre pas aux solusions audacieuses. Le placement des personnes peintes loin de la lumière du jour et le besoin de rendre fidèlement les traits extérieurs des physionomies impliquent indirectement la soumission aux règles de l'académisme.

Les intentions impressionnistes de Karavia sont surtout exprimées dans ses peintures de paysages, par des sujets empruntés autant à la terre qu'à la mer. Les traits principaux de son art sont surtout: le mobile coup de pinceau, la manque de netteté de contours, l'utilisation des couleurs, en général, froides, l'importance de l'atmosphère et la préférence de l'instantané.

Dans la peinture de genre et les natures mortes nous discernons une riche imagination et une spontanéité d'expression. La largeur de vue de l'artiste s'exprime dans des sujets tels que la vie quotidienne, la tradition populaire et les coutumes religieuses.

C'est, peut-être, une simple coïncidence mais dans les trente oeuvres qui sont publiées ici on voit représentées les quatre catégories thématiques fondamentales de la peinture. Cependant, en même temps, nous avons une preuve des multiples recherches de Karavia. En général on peut remarquer que dans le traitement de la forme il n'y a pas de changements impressionnants. L'arti-

ste emploie la façon impressionniste telle qu'elle l'a connue à Paris sans pourtant s'éloigner des solutions adoptées dans l'ambiance académique de Munich. Sur ce point de vue, il est difficile de préciser où son académisme finit et où commence son impressionnisme. Il est certain, bien que la plus grande partie de sa création appartienne au XXe siècle au point de vue du temps, que sa façon de s'exprimer est basée sur le vocabulaire du XIXe siècle. Pourtant, sa création reste toujours contemporaine grâce à un élément stable: sa spontanéité dans l'expression de la vérité multiforme de la vie par la couleur ou le dessin.