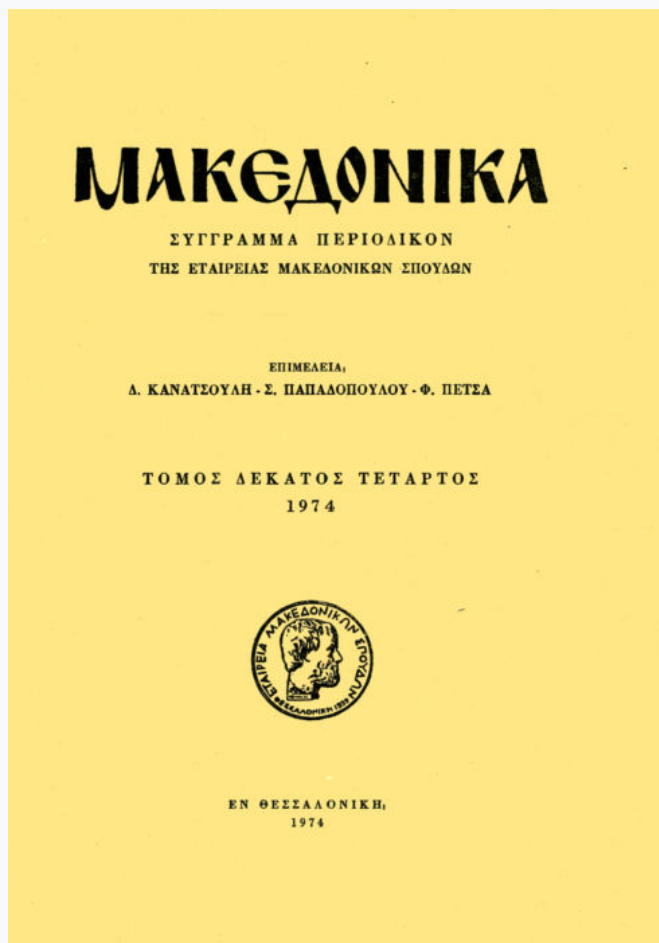


## Μακεδονικά

Τόμ. 14, Αρ. 1 (1974)



Σχέδια της Θάλειας Φλώρα-Καραβία από τον πόλεμο του 1912-13: (συλλογή Γ΄ Σώματος Στρατού)

Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

doi: [10.12681/makedonika.583](https://doi.org/10.12681/makedonika.583)

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. (1974). Σχέδια της Θάλειας Φλώρα-Καραβία από τον πόλεμο του 1912-13: (συλλογή Γ΄ Σώματος Στρατού). *Μακεδονικά*, 14(1), 183-211. <https://doi.org/10.12681/makedonika.583>

ΣΧΕΔΙΑ ΤΗΣ ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ  
ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΟΛΕΜΟ ΤΟΥ 1912-13  
(ΣΥΛΛΟΓΗ Γ' ΣΩΜΑΤΟΣ ΣΤΡΑΤΟΥ)<sup>1</sup>

*Ἐκείνη τὴν ἐποχὴν, σημείωνα μὲ λόγια καὶ εἰκόνες τῆς Ἐντυπώσεως  
μου, ὅθι περνοῦσα, βιαστικά, ἀρπαχτά, κατ' ἀνάγκην ἀπεριποίητα...*

Θ. Φλωρᾶ - Καραβία

«Διακόσια πενήντα περίπου σκίτσα... πού κρύβουν μέσα τους ὅλην τὴν δύναμιν τοῦ τελειωμένου ἔργου... Δὲν θὰ εὗρῃτε εἰς τὴν ἔκθεσιν αὐτὴν κανένα σημεῖωμα ἀπὸ τὴν καθαρῶς πολεμικὴν ὄψιν τῆς ἐκστρατείας, σκηνὰς καταστροφῆς καὶ ὀλέθρου. Ἐξήτησε ἡ ζωγράφος τὰ θέματά της γύρω ἀπὸ τὸν πόλεμον, αὐτὰ πού μίλησαν περισσότερον στὴν ψυχὴν της. Μιὰ νότα, νὰ εἰποῦμε, περισσότερον λυρική, πού κρύβει μέσα της πλοῦτον ἐμπνεύσεως». Μὲ τέτοια λόγια σχολίαζε ὁ Κίμων Μιχαηλίδης τὴν ἔκθεσιν τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία στὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων τὸ 1913<sup>2</sup>. Τὸν ἴδιο καιρὸ ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος δὲν καταλάβαινε «αὐτὰ τὰ μουντζουρώματα»<sup>3</sup>, ἀντιδρώντας σὰν γνήσιος ἐκπρόσωπος μιᾶς παράδοσης πού σ' ὀλόκληρο τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα καὶ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ εἰκοστοῦ ἤθελε κάθε προσπάθεια τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς νὰ ἐξαντληθῇ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα ἐκείνης τῆς ἔκθεσης δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφο<sup>4</sup>. Τριάντα δύο ἀπ' αὐτά,

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὸ διευθυντὴ τοῦ 7ου Ε.Γ. τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ κ. Χ. Μονιάκη γιὰ τὶς διευκολύνσεις πού μοῦ πρόσφερε στὴ μελέτῃ τῶν ἔργων, καθὼς καὶ τὸ συνάδελφο κ. Γ. Γούναρη γιὰ τὴν ἐπιμελημένη φωτογράφησίν τους.

2. Κ. Μιχαηλίδης, Ἡ πρώτη ἐν Ἀθήναις καλλιτεχνικὴ Ἐκθεσις ἀπὸ τὸν πόλεμον, «Παναθηναϊκ», τ. ΙΓ', τεύχ. 301-2 (15-30 Ἀπριλίου 1913), σ. 12. Γιὰ τοὺς ἄλλους δύο σημαντικότερους ζωγράφους πολεμικῶν θεμάτων, Ροῦλδ καὶ Φερεκὺδην, βλ. S. Lydakis, Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts, Μόναχο 1972, σ. 110 κ.ε., 112 κ.ε.

3. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Φ. Γιολή, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, Ἀθήνα 1963, τ. Β', σ. 427. Ἡ κριτικὴ τοῦ Ξενόπουλου δέχθηκε ἀμέσως τὴν ἐπίθεσιν τῆς κατὰ κανόνα συντηρητικῆς «Πινακοθήκης» πού ἔγραψε: «Καὶ εἰς ἀνώτερα! Νὰ ἔνα κακὸ πού εἶχεν ἡ ἔκθεσις αὐτή. Νὰ προχειρίσῃ κριτικὸν καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τὸν συγγραφέα τῆς «Φωτεινῆς Σάντηρ». «Πινακοθήκη» ΙΓ', τεύχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

4. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν πόλεμον τοῦ 1912-1913. Μακεδονία-Ἡπειρος, Ἀθήναι 1936, ὅπου δημοσιεύονται 188 ἔργα, ἀποκλειστικὰ σχεδὸν σχέδια. Στὸ βιβλίον αὐτό, ἔνα ταξιδιωτικὸ ἀφήγημα ἐμπλουτισμένο μὲ εἰκόνες, θὰ γίνονεν στὸ ἐξῆς συχνὰ ἀναφορές, γιὰτὶ θεωρήθηκε ὅτι ὑπομνηματίζει οὐσιαστικὰ τὰ ἔργα.

ποὺ ἔδωσαν καὶ τὸ ὕλικό γιὰ τὴν μελέτη, βρίσκονται στὸ Στρατηγεῖο τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ στὴ Θεσσαλονίκη<sup>1</sup> καὶ ἄλλα ἐξήντα ἑννέα στὸ Μουσεῖο Ἰωαννίνων<sup>2</sup>.

Τόσο στὴ θετικὴ κριτικὴ τοῦ Μιχαηλίδη, ὅσο καὶ στὴν ἀρνητικὴ τοῦ Ξενόπουλου ἐπισημαίνονται τρία βασικὰ γνωρίσματα, τὰ ὁποῖα καθορίζουν τὸ χαρακτήρα τοῦ σχεδιαστικοῦ ἔργου τῆς Θ. Φλωρᾶ-Καραβία. Συγκεκριμένα διαπιστώνεται πρῶτα ἡ αὐτονομία τῶν σχεδίων τῆς, τὰ ὁποῖα παρὰ τὴ μεταγενέστερη ἔνταξή τους κατὰ μεγάλο μέρος στὶς Ἐντυπώσεις τῆς μὲ στόχο τὸν ὑπομνηματισμὸ τοῦ λόγου μὲ τὴν εἰκόνα, διατηροῦν σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ τὴν αὐτοδύναμη ὑπόστασή τους<sup>3</sup>. Αὐτὸ ἐξ ἄλλου ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι σὲ ἀρκετὰ ἔργα—*Ἡ μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης, Βέρροια, Φιλippias πρὸς τὸ Ἑμὴν Ἀγᾶ* κ.ἄ.—διακρίνεται ἓνα «προσχέδιο» μὲ ἀπαλὸ μολύβι, ποὺ σημαίνει ὅτι τὰ σχέδια στὴ σημερινή τους μορφή ὁλοκληρώνουν τὶς προθέσεις τῆς ζωγράφου. Στὴ συνέχεια ὑπογραμμίζεται ἡ ἀποφυγὴ τῶν βίαιων σκηνῶν μάχης καὶ καταστροφῆς. Πραγματικά, ἡ Καραβία στρέφει τὴν προσοχή της ὄχι τόσο στὸ ἐπικὸ περιεχόμενο ὅσο στὰ παραλείπομενα τοῦ πολέμου. Ἐλκεται ἀπὸ τὴν ἡρεμὴ κίνησι τοῦ λιμανιοῦ, ἀπὸ τὸ νωχελικὸ πλῆθος τῶν προσφύγων, ἀπὸ τοὺς ἀραιοὺς διαβάτες ἢ τὰ παλιὰ σπίτια κάποιας ἐπαρχιακῆς πόλης, ἀπὸ τὶς ἀσχολίες τῶν στρατιωτῶν στὴν ἀνὰ-παυλὰ τῆς μάχης, ἀπὸ τὶς προσωπικότητες ποὺ ἐμπλέκονται στὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς. Ἐπιδίδωκει νὰ μένῃ μακριὰ ἀπὸ τὸν ὀρυμαγδὸ τοῦ μετώπου, ἐκεῖ ποὺ τὸ ποτάμι «ψιθυρίζει μὲ τοὺς ἀφρούς του· καὶ τὰ πουλιὰ ποὺ ξύπνησαν ἐνώνουν τὰ πρωῒνά τους χαρούμενα κελαδήματα μὲ τὸ μονότονο μυστικὸ ψιθύρισμα τοῦ νεροῦ, καὶ προσθέτουν γλυκοὺς τόνους τὰ κουδουνίσματα τῶν κοπαδιῶν ποὺ βόσκουν στῆς ραχοῦλες εἰρηνικά»<sup>4</sup>. Ἐνας τόνος λυρικός, ποιητικός, βαθεῖα ἀνθρώπινος ἀναγνωρίζεται σ' ὅλα τῆς τὰ ἔργα, ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες τῆς ὥς τοὺς καταυλισμοὺς τῶν προσφύγων κι ἀπὸ τὰ τοπιογρα-

1. Δέκα ἐπτὰ ἀπὸ τὰ σχέδια ποὺ ἐξετάζονται ἐδῶ πρωτοδημοσιεύθηκαν στὶς Ἐντυπώσεις... γιὰ νὰ ἀπεικονιστοῦν γεγονότα καὶ πρόσωπα ποὺ ἀναφέρει ἡ ζωγράφος.

2. Τὰ ἔργα αὐτὰ δωρήθηκαν τὸ 1969 ἀπὸ τὸ σωματεῖο «Οἱ Φίλοι τῶν Ἰωαννίνων» στὸ Μουσεῖο Ἰωαννίνων καὶ φέρονται στὸ πρωτόκολλο παραδόσεως καὶ παραλαβῆς μὲ αὐξ. ἀρ. 210-278. Χρονολογοῦνται ὅλα στὸ πρῶτο τρίμηνο τοῦ 1913, ἔχουν περίπου τὶς ἴδιες διαστάσεις μὲ τοῦ Γ.Σ.Σ. καὶ θεματολογικὰ καὶ μορφολογικὰ ἀνήκουν στὸν ἴδιο κύκλο.

3. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἓνα σχέδιο βασικὰ μπορεῖ νὰ εἶναι εἴτε «ἐξαρτημένο» (gebundene Zeichnung), προορισμένο, δηλαδή, νὰ ἀποτελέσῃ τὴ βάση γιὰ ἓνα ζωγραφικὸ, πλαστικὸ ἢ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο, εἴτε «αὐτόνομο» (autonome Zeichnung), ποὺ δὲν ἔχει προκαταρκτικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ τὸ ἴδιο γίνεται αὐτοσκοπός. Μία εὐσύνοπτη ἀνάλυση τῶν δύο τύπων βλ. H. Hutter, *Die Handzeichnung*, Βιέννη-Μόναχο 1966, σ. 25 κ.ε., 93 κ.ε. Ἐπίσης V.L. Grottanelli, λήμμα *Drawing* στὴν *Encyclopedia of World Art*, Λονδίνο 1961, τ. IV, στ. 459.

4. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, Ἐντυπώσεις..., σ. 118.

φικὰ θέματα ὡς τὶς σκηνὲς ἀπὸ τῆ ζωῇ τῶν στρατιωτῶν<sup>1</sup>. Τέλος, παρὰ τὸ ὑποτιμητικὸ περιεχόμενον τοῦ ὅρου «μουτζουρώματα» καὶ τὴν ἀντίθεση στὴν «ἀννορθόδοξη» διαπραγμάτευση τῆς φόρμας ἀναγνωρίζεται ἔμμεσα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἐπικριτὴ ὁ καθαρὰ ζωγραφικὸς ἢ ἀκόμη ὁ ἔμπρεσσιονιστικὸς τῆς χαρακτήρας. Ἀρκεῖ νὰ δῇ κανεῖς μερικὲς λεπτομέρειες σχεδίων τῆς Καραβία γιὰ νὰ κρίνῃ σὲ τί βαθμὸ πραγματώνει τὴ μορφικὴ ἐλευθερία, ἐκδηλώνοντας σύγχρονα τὴν προσωπικὴ τῆς εὐαισθησία. Γιατί, ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Sérullaz, τὸ σχέδιο εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ «γραφή» ποὺ μπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ τὴν προσωπικὴ ἰδιοσυγκρασία ἐνὸς καλλιτέχνη<sup>2</sup>.

Ἡ εὐρεία καλλιτεχνικὴ παιδεία τῆς ζωγράφου<sup>3</sup> καὶ ἡ σπάνια συνένεπα στὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ τὴν τέχνη—γιατί πῶς ἄλλωθις μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτῇ ἡ ἀπόφασή τῆς νὰ ὑποστῇ τὶς κακουχίες τριῶν πολέμων—ἐπιβάλλει τὴν ἀναζήτησιν τῶν στοιχείων ἐκείνων ποὺ ἐπιτρέπουν τὴν ἔνταξιν τοῦ ἔργου τῆς μέσα στὴν εὐρύτερη εὐρωπαϊκὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ὅσο ἀφορᾷ τὶς προσπάθειές τῆς στὴν περιοχὴ τοῦ σχεδίου. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ μορφοπλαστικὸς προβληματισμὸς τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα συνοψίζεται βασικὰ στὴ διαμετρικὰ ἀντίθετη πορεία δύο στυλιστικῶν ρευμάτων. Τὸ πρῶτο ἐκφράζεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ<sup>4</sup> διαπραγμάτευση τῆς φόρμας, τὸ χαλαρὸ, ἀνήσυχο μὲ διαλυμένα περιγράμματα σχέδιο, μὲ τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τὸν Goya, τὸν Delacroix, τὸν Gericault καὶ τὸν Daumier. Τὸ δεύτερο ἐπιμένει στὰ ἔντονα περιγράμματα, στὴ σκληρὴ, πλαστικὴ διατύπωση, στὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ βρίσκει τὴν τυπικότερη ἐκφράση του στὸ ἔργο τοῦ David καὶ τοῦ Ingres<sup>5</sup>. Τὸ στυλ τῆς Καραβία εἶναι ἀναμφίβολα ζωγραφικόν. Ἡ ἡρεμία τῶν θεμάτων τῆς εἶναι ἡ ἐπίφραση μόνον, ἀφοῦ ἡ γραμμὴ

1. Ἰρβλ. τὴν παρατήρησιν τοῦ Παπανούτσου: «Ξερεῖ νὰ βλέπει τὰ ἄψυχα καὶ τὰ ἔμψυχα μὲ τὴν ὀξυδέρκεια ἐνὸς φυσιογνωμιστῆ ἀλλὰ καὶ τὸ λεπτὸ γούστο τοῦ αἰσθητικὰ καλλιεργημένου ἀνθρώπου ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ διακρίνει ποῦ πρέπει νὰ γίνῃ ἡ τομή...». Ε. Παπανούτσου, Ἔργο ζωῆς (Μιὰ ἀναδρομικὴ Ἑκθεσὶς), «Νέα Ἑστία», ΚΓ', τ. 46 (1949), σ. 824.

2. M. Sérullaz, *Meisterzeichnungen des Louvre. Die französischen Zeichnungen*, Μόναχο 1968, σ. 5. Ἰρβλ. καὶ τὰ λόγια τοῦ Geller: «Ὁ ζωγράφος ἐνεργεῖ σάν πατέρας τοῦ ἔργου του, ὁ πίνακας ἀναπνέει τὴν οὐσία του, τὸ ἰδιώμα του». H. Geller, *Künstler und Werk im Spiegel ihrer Zeit*, Δρέσδη 1956, σ. 7.

3. Γιὰ τὴ ζωῇ, τὶς σπουδὲς καὶ τὸ ἔργο τῆς Καραβία βλ. κυρίως Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, *Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία* στὸ *Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα*, στὸν 206, Ἀθήνα 1974, σ. 406 κ.ἑ. Ἐπίσης τὸ σχετικὸ κεφάλαιο τοῦ ἔτοιμου πρὸς δημοσίευσιν βιβλίου τοῦ καθηγητῆ κ. Χ. Χρήστου γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸ χειρόγραφο τοῦ ὁποίου—σ. 264 κ.ἑ.—ἔθετε εὐγενικὰ στὴ διάθεσίν μου ὁ συγγραφεύς.

4. «Ζωγραφικόν» σάν βασικὴ ἔννοια τοῦ Wölfflin σ' ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ «γραμμικόν». Ἰρβλ. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Μόναχο 1929<sup>7</sup>, σ. 20 κ.ἑ. καὶ ἐιδικότερα γιὰ τὸ σχέδιο σ. 36 κ.ἑ.

5. H. Hutter, *Die Handzeichnung...*, σ. 104.



μὲ τὴ γρήγορη, συχνὰ ἑλλειπτικὴ κίνηση, τὰ ἀσαφῆ, ἐπαναλειπτικά περιγράμματα, ὁ συνδυασμὸς γενικευτικῆς σύλληψης καὶ λεπτομερειακῆς διαπραγμάτευσης φορτίζουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ δυναμισμό καὶ ἐσωτερικὴ ἔνταση γνῶριμη στὸ σχεδιαστικὸ ἔργο μεγάλων δασκάλων, ὅπως ὁ Delacroix<sup>1</sup> ἢ ὁ Daumier<sup>2</sup>.

Ἀλλὰ ὅπως διαπιστώνουν σχεδὸν ὅλοι οἱ μελετητές, ἡ Καραβία χρησιμοποιεῖ μὲ ἄνεση τὸ ἐμπρεσιονιστικὸ λεξιλόγιο<sup>3</sup>. Ἡ ἴδια ἔγραφε ἀπὸ τὸ Μόναχο στὸν ἀδελφὸ της τὸ 1895: «δὲν εἶνε δυνατόν νὰ μὴν ἀκολουθήσω τὴν Ἑνάν Σχολὴν»—ἐννοεῖ τὸν ἐμπρεσιονισμό—ἡ ὁποία ἄλλωστε καὶ μ' ἀρέσει<sup>4</sup>. Ἐδῶ πρέπει ἴσως νὰ προστεθῇ ἡ παρατήρηση ὅτι στὸ σχεδιαστικὸ τῆς ἔργο γίνεται πιὸ εὐανάγνωστη ἡ ἐμπρεσιονιστικὴ τῆς γραφὴ, ἡ ὁποία τῆς ἐπιβλήθηκε βέβαια καὶ ἀπὸ ἀντικειμενικοὺς λόγους, ἀλλὰ πού, ὅπως ἡ ἴδια πάλι ὁμολογεῖ σὲ γράμμα τῆς τοῦ 1903 ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὴν υιοθέτησε κυρίως γιὰ τῆς «ἐφαίνετο ὅτι ἔπαιρνε ἓνα βάπτισμα σ' ἓνα ζωογόνο ρεῦμα τῆς Τέχνης, νέον, πού αἰσθανόταν τὴν ἀνάγκη του»<sup>5</sup>. Σ' ἀντίθεση μὲ τοὺς δασκάλους τοῦ γαλλικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, οἱ ὅποιοι θεώρησαν τὸ σχέδιο σὰν πάρεργο<sup>6</sup>, ἡ Καραβία ὄχι μόνον τὸ καλλιεργεῖ σὲ εὐρεία ἔκταση, ἀλλὰ ἀκόμη σὲ μερικά ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ζωγραφισμένα μὲ λάδι ἔργα τῆς, ὅπως *Ὁ χορὸς τοῦ Ζαλόγγου*, *Ὁ ἔρνος τοῦ Γενναδίου στὸ Ναύπλιο*, *Τὸ καθιστὸ κορίτσι*—ὅλα σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς Ἀθήνας<sup>7</sup>—δίνει τὸ χαρακτῆρα καὶ πετυχαίνει τὰ αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα τοῦ παστέλ ἢ τῆς gouache, μὲ τὸν τόνισμὸ ἀκριβῶς τῶν σχεδιαστικῶν στοιχείων, τὴ ζωηρότητα καὶ τὴ σκληρότητά τους<sup>8</sup>. Τέλος πρέπει νὰ ὑπογραμμιστῇ τὸ γεγονός ὅτι σὲ διάστημα πέντε περίπου μηνῶν—Νοέμβριος 1912-Ἀπρίλιος 1913—ἔδωσε ἡ ζωγράφος τρια-

1. Bl. R. Hughes, Delacroix ou le combat solitaire, Λονδὶνο 1964, εἰκ. 46, 250, 268, 309, 312.

2. L. Barzini-G. Mandel, Daumier, Μιλάνο (Rizzoli) 1971, εἰκ. 45<sup>1</sup>, 45<sup>2</sup>, 56<sup>2</sup>, 56<sup>4</sup>, 129<sup>1</sup> καὶ H. Hutter, Die Handzeichnung..., εἰκ. 53.

3. Ε. Παπανούτσου, Ἔργο ζωῆς..., «Νέα Ἑστία» ΚΓ', τ. 46 (1949), σ. 824. Φ. Γιοφύλλη, Ἱστορία..., τ. Β', σ. 427. S. Lydakis, Geschichte..., σ. 127. Μ. Σκλάβου Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 413. Χ. Χρήστου, ἐ.ἀ., σ. 264.

4. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 412.

5. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 407-8.

6. E. Waldmann, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus, Βερολίνο 1927. (PKG), σ. 147.

7. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 414-15, πίν. 23, 24, 25, 30.

8. Ἐνα ἀνάλογο φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ σὲ ἔργα τοῦ Toulouse-Lautrec. Ὅπως διαπιστώνει ὁ Mathy «...περισσότερο σχεδιαστὴς παρὰ ζωγράφος, τὰ ἔργα του μὲ λάδι εἶναι σὰν στιλβωμένα σχέδια κι ἔχουν τὴν ὄψη τοῦ παστέλ». F. Mathy, Les impressionnistes et leur temps, Παρίσι 1959, σ. 133. Μιά σειρά χαρακτηριστικῶν ἔργων βλ. D. Cooper, Toulouse-Lautrec, Στουτγκάρδη-Παρίσι 1963<sup>2</sup>, πίν. 67, 69, 73, 83, 85 καὶ passim.

κόσια περίπου σχέδια, ἀκουαρέλλες καὶ λάδια<sup>1</sup>, ἕνα ἐντυπωσιακὰ μέγαλον ἀριθμὸ ἐργῶν, ἂν μάλιστα λάβῃ κανεῖς ὑπόψη τὶς συνθῆκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες δούλευε<sup>2</sup> (Πίν. I, α). Εἶναι καὶ αὐτὸ ἕνα στοιχεῖο ποὺ ἄσχετα ἀπὸ τὴν ὁποιαδήποτε ποιοτικὴ ἀξιολόγηση τοῦ ἔργου τῆς τὴν κατατάσσει ἀνάμεσα στοὺς παραγωγικότερους ἑλλήνες ζωγράφους.

Ὅλα τὰ σχέδια τῆς Καραβίας εἶναι σχετικὰ μικρῶν διαστάσεων καὶ ἐκτελοῦνται πάνω σὲ χαρτί διαφόρων χρωμάτων. Χρησιμοποιεῖται βασικὰ μὲ διαφορετικὴ κάθε φορὰ ἔνταση μαῦρο ἢ χρωματιστὸ μολύβι, ἐνῶ τὰ φωτεινὰ μέρη ἀποδίδονται μὲ ἄσπρη κιμωλία. Ὅλα ἐπίσης εἶναι ὑπογραμμένα, τὰ περισσότερα χρονολογημένα καὶ σ' ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἢ ἴδια ἢ ζωγράφος σημειώνει τὸν τίτλο (Πίν. I, β). Γιὰ λόγους εὐχερέστερης μελέτης ἔγινε μιὰ κατάταξη τῶν ἔργων μὲ θεματολογικὴ καὶ χρονολογικὴ βάση στὶς κατηγορίες: α) Προσωπογραφίες, β) Τοπιογραφικά-τοπογραφικά θέματα, γ) Σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν προσφύγων καὶ τῶν στρατιωτῶν.

#### ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οἱ δώδεκα προσωπογραφίες ποὺ ἐξετάζονται ἐδῶ δὲν ἀντιπροσωπεύουν παρὰ ἕνα μικρὸ μόνο μέρος τοῦ ἐξαιρετικὰ πλούσιου προσωπογραφικοῦ ἔργου τῆς Καραβίας. Τὸ εἶδος αὐτὸ τὴν ἀπασχόλησε ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς ἀκόμῃ καλλιτεχνικὰ βήματα καὶ μαζὶ μὲ τὴν τοπιογραφία ἔγινε τὸ πάθος τῆς ζωῆς τῆς. Ὅπως παρατηρεῖ ἕνας μελετητῆς «τὸ νὰ σκτισάρῃ τοὺς 'ἐκλεκτοὺς' ἦταν ἡ μεγαλύτερη ἀδυναμία τῆς»<sup>3</sup> κι ὅπως συμπληρώνει ἕνας ἄλλος «ἤξερε νὰ ἀδράχνει τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ νὰ τ' ἀποτυπώνει μὲ διακριτικὴ ποίηση πάντοτε»<sup>4</sup>. Φυσικὰ στὴν περίοδο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει προσωπογραφοῦνται ἄτομα ποὺ συνδέονται ἅμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πολέμου τοῦ 1912-13 καὶ τὰ ἔργα διακρίνονται στὸ σύνολό τους γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ τους δύναμη καὶ τὸν καίριο ψυχογραφικὸ χαρακτηρισμὸ τῶν εἰκονιζομένων.

Ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τῆς ζωγράφου στὴ Θεσσαλονίκη εἶναι Ὁ Μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης<sup>5</sup>. (Πίν. II). Ὁ μεσήλικας κληρικὸς εἰ-

1. Ἀ. Π ρ ο κ ο π ί ο υ, Ἱστορία τῆς τέχνης 1750-1950, Ἀθήνα 1968-69, τ. Β', σ. 374.

2. Εἶναι χαρακτηριστικὰ τὰ λόγια τοῦ Ἑσάτ-πασᾶ στὸν ἄνδρα τῆς ζωγράφου Πάνο Καραβία: «—Ἕνα τσιγάρο σύ, τρία σκίτσα ἡ κυρία σου». Βλ. «Πινakoθήκη» II', τεύχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

3. Δ. Κ α λ λ ο ν ᾱ, Σύγχρονοι ἑλλήνες ζωγράφοι καὶ γλύπτες, Ἀθήνα 1943, σ. 130.

4. Ε. Π α π α ν ο ὗ τ σ ο υ, Θάλεια-Καραβία, «Νέα Ἑστία», τ. 67 (1960), σ. 195.

5. Στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 4-5, σημειώνει ἡ καλλιτέχνις μὲ ἔγγραφη 25 Νοεμβρίου 1912—ἡμέρα ποὺ ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονίκη—: «Ἐδῶ μένει ἀκόμα καὶ ὁ Μητροπολίτης Ἀθηνῶν, καὶ ὁ Κιτίου Μελέτιος, ὁ ὁποῖος ἐτέλεσε καὶ τὴν πρώτην λειτουργίαν εἰς τὸν καθεδρικὸν ναὸν μετὰ τὴν κατάληψιν τῆς πόλεως, παρουσία τοῦ Βασιλέως, τῆς Βασιλίσσης,

κονίζεται σὲ στροφή τριῶν τετάρτων καὶ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ σώματός του, καθισμένος σὲ πολυθρόνα μὲ τορνευτὸ ἐρεισίνωτο. Φορᾷ μόνο ῥάσο καὶ καλιμαῦκι χωρὶς κανένα ἄλλο διακριτικὸ τοῦ ἀξιώματός του. Τὸ ἐπάνω ἄριστο μισὸ τοῦ φόντου ἀνοίγει μὲ ἓνα παράθυρο σὲ βάθος, ὅπου διακρίνονται ἡ θάλασσα μὲ μερικὰ πλοία καὶ πιὸ μακριὰ διάφορα κτήρια τοῦ λιμανιοῦ<sup>1</sup>. Στὸ πρῶτο κιόλας αὐτὸ ἔργο εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημανθοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς σχεδιαστικῆς γλώσσας τῆς Καραβία, ποὺ ἐξ ἄλλου ἐμφανίζονται περισσότερο ἢ λιγότερο ἔντονα καὶ στὰ ἐπόμενα. Ἡ γραμμὴ εἶναι λεπτή, ἑλλειπτική, κάπως νευρική στὰ περιγράμματα κυρίως καὶ τὶς ἰδιαίτερα σκιασμένες περιοχές, ἐνῶ οἱ μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ ῥάσου καὶ τοῦ καλιμαυκιοῦ ἀποδίδονται μὲ διαγώνια παράλληλες καὶ πιὸ παχειὲς μολυβιές. Σ' ἀντίθεση μὲ τὴν καθαρὰ γενικευτικὴ ἀπόδοση τοῦ κορμιοῦ καὶ τῶν χειρῶν, στὸ πρόσωπο διαπιστώνεται μιὰ προσπάθεια σαφέστερης πλαστικῆς διατύπωσης, ποὺ ὑλοποιεῖται μὲ τὴ σχετικὰ λεπτομερειακὴ ἐπεξεργασία καὶ τὴν ἁρμονικὴ συνεργασία φωτὸς καὶ σκιάς<sup>2</sup>, ἀλλὰ ταυτόχρονα προβάλλονται καὶ οἱ ζωγραφικὲς ἀξίες στὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια. Τὸ ἄσπρο χρῶμα στὸ φόντο, τὸ πρόσωπο καὶ τὰ χέρια σπάζει μ' ἓνα ἀπαλὸ γαλάζιο, τὸ ὁποῖο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἀμβλύνει τὴν ἀντίθεση τοῦ μαύρου μὲ τὸ ἄσπρο δίνει στὴν περιοχὴ τοῦ παράθυρου ἰδιαίτερα τὴν αἴσθησιν τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ. Τὸ φῶς καθὼς κατοπτρίζεται πάνω στὰ νερὰ διαλύει τὰ περιγράμματα ὄχι μόνο τῶν οἰκοδομημάτων, τῶν πλοίων καὶ τοῦ παράθυρου, ἀλλὰ ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο καὶ ἐκείνων τοῦ προσώπου καὶ τοῦ χεριοῦ στὸ δεξιό τους τμήμα. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ μιὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ σύλληψη τῆς φόρμας, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸν ἐνεργητικὸ ρόλο τοῦ φωτὸς καὶ τὴ χρησιμοποίησιν μιᾶς ἀνήσυχης, ἐλάχιστης «περιγραφικῆς» γραμμῆς. Μὲ τὴν ἐλαφρὰ ἑκκεντρὴ τοποθέτηση τῆς μορφῆς σὲ διαγώνιο ἄξονα, ὁργανώνεται σὲ βάθος ὁ ἐσωτερικὸς χώρος καὶ παράλληλα μὲ τὸ ἀνεπαίσθητο κόνιμο τῆς γωνίας τοῦ παράθυρου ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὄμο δημιουργ-

τοῦ Διαδόχου καὶ ὧλων τῶν πριγκίπων» καὶ συνεχίζει «ὁ Μητροπολίτης Κιτίου χάρις εἰς τὴν ἄπταιστον ρωσικὴν του πείθει νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ τὴν εἰσοδὸν (στὴν Ἁγ. Σοφίᾳ) τὸν φρουροῦντα ἀξιοματικόν, ὁ ὁποῖος δίδει εὐγενέστατα τὴν ἀδειαν καὶ τὰ σχετικὰ μέσα γιὰ πρόχειρο σκιτσάρισμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς ἐκκλησίας». Ὁ Μεταξάκης γεννήθηκε τὸ 1871 καὶ ἔγινε διαδοχικὰ τὸ 1918-20 μητροπολίτης Ἀθηνῶν, τὸ 1922 πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὸ 1923 Ἀλεξανδρείας.

1. Τὸ θέμα τοῦ παράθυρου σὰν δυνατότητα διέυρυνσης τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου καθιερώνεται στὴ βενετσιάνικη προσωπογραφία τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Lorenzo Lotto. Βλ. B. B e r e n s o n, Lorenzo Lotto, Λονδίνο 1956, πίν. 78, 82, 115, 140, 142, 237, 280, 362.

2. Κυρίως μὲ τὴν ἐπίδραση τῶν σκιῶν, τὶς μεγάλες ἐπιφάνειες καὶ τὰ περιγράμματα ποὺ σβύνουν πρὸς τὸ βάθος. Πρβλ. W. W a e t z o l d t, Die Kunst des Porträts, Λειψία 1908, σ. 214.

γείται μιὰ πρόσβαση στὸν ἐξωτερικό. Τὰ φωτεινὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια καὶ ἡ κοφτὴ μύτη προδίδουν ψυχικό δυναμισμό, ἐνῶ σύγχρονα τὸ διακριτικό μειδίαμα σφραγίζει ὁλόκληρο τὸ πρόσωπο μὲ καλὸσύνῃ καὶ εὐγένεια.

Ἔνα πολὺ πιὸ γενικευτικό χαρακτήρα, πού ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴ σύντομη ἐπίσκεψη τῆς ζωγράφου, ἔχει Ὁ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος<sup>1</sup> (Πίν. III). Ὁ προσωπογραφούμενος κάθεται προφίλ σὲ πολυθρόνα μὲ ἐλικωτὸ ἐρεισίχειρο, μπροστὰ σ' ἓνα γραφεῖο ἀποδομένο μὲ ἄδρὲς μόνο γραμμές. Φορᾷ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ λεπτὰ γυαλιὰ μὲ μακρὺ κορδόνι, κρατώντας ἓνα χαρτί στὸ ἀριστερὸ καὶ μολύβι στὸ δεξιὸ χέρι. Εἶναι ἡ στιγμή πού ἔχει διακόψει τὴ γραφικὴ του ἐργασία γιὰ νὰ κοιτάξῃ κάποιον ἢ ἐνδεχόμενα νὰ σκεφτῇ κάτι. Θεματικά καὶ μορφοπλαστικά πρόκειται πάλι γιὰ μιὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ προσπάθεια, ἀφοῦ ἡ καλλιτέχνης συλλαμβάνει ἓνα στιγμιότυπο τὸ ὁποῖο ἀποτυπώνει μὲ πολλαπλά, διακοπτόμενα καὶ γι' αὐτὸ κάπως ἀσαφῆ περιγράμματα. Ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεση στὰ παραπληρωματικά στοιχεῖα κάνει τὸ σῶμα καὶ ἰδιαίτερα τὸ κεφάλι πιὸ εὐσύνοπτο<sup>2</sup>. Μὲ τὸν τονισμένο φωτισμὸ τοῦ φόντου ἀναδεικνύεται πλαστικά τὸ πρόσωπο, καθὼς μάλιστα ὀρίζεται ἀπὸ τὶς σκούρες ἐπιφάνειες τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ κολάρου. Τὸ ἴδιο δουλεύεται μὲ ἀπαλὲς ἐναλλαγὰς σκούρου καὶ ἀνοιχτοῦ. Ἡ ἀποφυγὴ τῶν ἐντονῶν περιγραμμάτων καὶ τῶν γραμμικῶν θεμάτων στὸ ἐσωτερικὸ τῆς φόρμας, τὸ φῶς πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ βάθος ἀπὸ κάποια πηγὴ πού δὲν συγκεκριμενοποιεῖται καὶ τὸ βαθμιαῖο σβύσιμο τῶν ἀντικειμένων στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, προσδίδουν στὸ σύνολο ἓνα κάπως ὄνειρικό τόνο<sup>3</sup>. Τὸ πρόσωπο ἐξ ἄλλου μὲ τὸ πλατὺ μέτωπο, τὸ κυματιστὸ φρύδι καὶ τὸ θεληματικὸ πηγούνι, σοβαρὸ καὶ καταδεκτικό, ἐπιβεβαιώνει ὀπτικά τὴν παρατήρηση τῆς ζωγράφου στὸ ἡμερολόγιό της: «...δέχεται ὅλον τὸν κόσμον εὐγενέστατα καὶ ἀκούει τὸν καθένα μὲ πολλὴν εὐπροσηγορίαν...»<sup>4</sup>.

Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς<sup>5</sup> (Πίν. IV) εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τῆς σειρᾶς στὸ

1. Ὅπως παρατηρεῖ ἡ ζωγράφος στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 9, μὲ ἐγγραφή 28 Νοεμβρίου 1912, ὁ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πολυάσχολα πρόσωπα στὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὸ γραφεῖο του «ἓνα μεγάλο διαμέρισμα μὲ ὥραιον τάπητα περσικὸν ὅπου πνίγεται ὁ κρότος τῶν βημάτων».

2. Σ' αὐτὸ συντελεῖ οὐσιαστικά καὶ ἡ παρουσίαση τοῦ προσωπογραφουμένου σὲ προφίλ, τὸ ὁποῖο προσφέρει τὴ δυνατότητα μιᾶς πιὸ εὐανάγνωστης μεταγραφῆς τῶν χαρακτηριστικῶν. Πρβλ. J. P o r c e - H e n n e s s y, The portrait in the Renaissance, Ν. Ὑόρκη 1966, σ. 35.

3. Σὲ συνδυασμὸ πάλι μὲ τὸ προφίλ πού ἐκφράζει ἀποχωρισμὸ καὶ ἀπομόνωση. Πρβλ. D. F r e y, Dämonie des Blickes στὸ Abhandlungen der Geistes-und Sozialwissenschaftlichen Klasse, 1953 (No 6), σ. 289 (47).

4. Θ. Φ λ ω ρ ᾶ - Κ α ρ α β ί α, Ἑντυπώσεις..., σ. 9.

5. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο ἀναγράφεται «Σιάτιστα 26 Νοεμ. 1912» ἐνῶ ἡ ἐγγραφή μὲ τὶς ἐντυπώσεις ἀπὸ τὴ Σιάτιστα γίνεται μὲ ἡμερομηνία 22 Νοεμβρίου. Καὶ οἱ δύο ἡμερομηνίες δὲν

ὁποῖο χρησιμοποιοῦνται χρωματιστὰ μολύβια. Ὁ σιατιστινὸς ἀγωνιστής, «ἕνας τύπος τραχύς, σὰν βράχος, ποὺ ἔβαλε τὸ τσακιστὸ μὲ τὴν κρεμαστή φούντα φέσι» καὶ ὕψωσε πρῶτος τὴν ἐλληνικὴ σημαίᾳ στὴ Σιάτιστα στὸ ἄκουσμα μόνο τῆς νίκης τοῦ Σαρανταπόρου καὶ τῆς κατάληψης τῆς Κοζάνης<sup>1</sup>, εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, μὲ στροφή τριῶν τετάρτων, σὲ καφετὶ οὐδέτερο φόντο. Φορᾷ τὴ μακεδονικὴ ἐνδυμασίᾳ μὲ τὸ πουκάμισο, τὸ γιλέκο καὶ τὸ φέσι μὲ τὴ μακριὰ φούντα. Ἐδῶ μπορεῖ νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ ζωγραφικὴ αἴσθηση τῆς φόρμας, ἡ ὁποία πραγματικὰ ὑλοποιεῖ τὸ «τραχύς σὰν βράχος». Δυνατές, παχειές, γωνιώδεις γραμμὲς ὀργάνουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια γιὰ νὰ δηλώσουν εἴτε τὰ περιγράμματα εἴτε τὴν πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος. Γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν μεγάλων ἐπιφανειῶν χρησιμοποιοῦνται τὰ τρία βασικὰ χρώματα: κόκκινο πρὸς τὸ ροζ στὸ πρόσωπο καὶ λίγο στὸ φέσι, ἔντονο γαλάζιο στὸ φέσι, τὴ φούντα, τὸ στήθος καὶ τὸ ἀριστερὸ μανίκι, κιτρινωπὸ πλουτισμένο μὲ καφεπράσινους τόνους στὸ πουκάμισο. Αὐτὴ ἡ καθαρὰ λαϊκὴ χρησιμοποίησις τῶν χρωμάτων ταιριάζει ἀπόλυτα στὸν πληθιακὸ χαρακτήρα τῆς μορφῆς μὲ τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὰ ἐξογκωμένα μῆλα, τὰ σαρκωμένα χεῖλη καὶ τὸ λεπτὸ στριφτὸ μουστάκι. Ἀλλὰ τὸ ἔργο εἶναι καὶ γενικότερα συνεπές στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ παράδοση, ποὺ εὐθὺς μετὰ τὴν Ἐπανάστασις δημιούργησε τὸν τύπο τοῦ «Ἀγωνιστῆ» μὲ σημαντικότερους ἐκπροσώπους τὸν Θεόδωρο Βρυζάκη, τὸν Διονύσιο Τσόκο, τὸν Σπυρίδωνα Προσαλέντη καὶ τὸν Θεμιστοκλῆ Δράκο. Πέρα ἀπὸ τὰ καθαρὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα σὰν τὴν ἐνδυμασίᾳ καὶ τὴ σκληρότητα τοῦ προσώπου, ὑπάρχουν δύο γνωρίσματα ποὺ μαρτυροῦν πειστικὰ γιὰ τὴ γόνιμη σύνδεσις τῆς Καραβία μὲ τὸ παρελθόν. Εἶναι τὸ ἀφηρημένο φόντο, ποὺ αὐτόματα ἀνάγει τὸ χρονικὸ στὸ αἰώνιο, τὸν λαϊκὸ ἀγωνιστὴ στὸ ἐπίπεδο ἀγίου τῆς ἐλευθερίας καὶ ἀκόμη τὸ βλέμμα, ποὺ παρόλο ὅτι εἶναι στραμμένο στὸ θεατὴ οὐσιαστικὰ δὲν τὸν βλέπει, χαμένο στὸ ἄπειρο.

Ἕνα περισσότερο ἀπρόσωπο, σχεδὸν ἠθογραφικὸ χαρακτήρα ἔχει Ὁ

---

ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ἡ καλλιτέχνις βρίσκεται στίς 23 Νοεμβρίου στὸ Βόλο, στίς 25 ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονίκη, στίς 30 ἐπισκέπτεται τὴ Βέροια, στίς ἀρχὲς Δεκεμβρίου τὴν Κοζάνη καὶ τὴ Σιάτιστα καὶ ἡ πορεία της συνεχίζεται πρὸς Σόροβιτς (Ἀμύνταιο), Φλώρινα, Μοναστήρι, Ἑδεσσα, Θεσσαλονίκη. Ἐδῶ μὲ ἔγγραφὴ 12 Δεκεμβρίου παρατηρεῖ: «Ὑστερα ἀπὸ εικοσαήμερη περιπλάνηση στίς μικρὲς ἐπαρχιακὲς πόλεις καὶ τὰ καμμένα χωριά τῆς Μακεδονίας...», πράγμα ποὺ κάνει ἀκόμη πιὸ προβληματικὲς τίς προθέστερες ἐγγραφές. Βλ. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ-Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 1 κ.έ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι συχνὸ σ' ὁλόκληρο τὸ ἡμερολόγιο, οἱ ἡμερομηνίες τοῦ ὁποίου ὅχι σπάνια συγκροτοῦνται μὲ κείμενες τῶν ἔργων. Μιὰ εὐλογία ἐξήγηση θὰ μπορούσε νὰ στηριχθῇ στὴν ὑπόθεσις ὅτι τόσο τὸ ἡμερολόγιο ὅσο καὶ μερικὰ ἔργα χρονολογήθηκαν ἀπὸ τὴ ζωγράφου σὲ κατοπινὰ χρόνια.

1. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ-Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 27.

ὄπλαρχηγὸς Ε. Πατεράκης<sup>1</sup> (Πίν. V). Ὁλόσωμος, στητὸς στὰ τρία τέταρτα σὲ κενὸ φόντο ποὺ τὸ βάθος του ὑποδηλώνεται μὲ τὴ σκιά στοῦ ἔδαφος, προβάλλει μπροστὰ τὸ ἕνα πόδι, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ὅπλο καὶ στηρίζοντας τὸ ἀριστερὸ στὴ ζώνη. Μὲ τὴ βαρειά κάπα στὸν ὦμο, τὸ μαχαίρι στοῦ πλευροῦ, τὶς μπαλάσκες καὶ τὸ διαγώνια κρεμασμένο σακκίδιο, κοιτάζει κατὰματα τὸ θεατὴ μὲ τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ ἀλλὰ ἀνέκφραστα μάτια. Ἐδῶ τὸ ἀτομικὸ καὶ εἰδικὸ ἀνάγεται στοῦ γενικὸ καὶ τυπικὸ. Εἶναι ὁ ὄπλαρχηγὸς ποὺ ἀρματώθηκε καὶ ποζάρει καμαρωτὸς, ἀποφασισμένος νὰ μὴ κρῦψη τίποτε ἀπὸ τὰ paraphernalia τῆς παληκαριᾶς του. Ἐνα τέτοιο ἔργο θὰ μπορούσε νὰ τὸ χαρακτηρίση κανεὶς μᾶλλον ἀκαδημαϊκὸ βλέποντάς το μέσα στοῦ σύνολο τῆς δουλειᾶς τῆς Καραβία. Τοῦ λείπει ἡ φρεσκάδα τοῦ στιγμιαίου, καὶ τὸ κεφάλι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ ταίριαζε ἀβασάνιστα σ' ὅποιοδήποτε ἄλλο σῶμα. Ἡ γραμμὴ δὲν ὑποδηλώνει ἀλλὰ περιγράφει, σὰν γέννημα τῆς μνήμης τῆς ζωγράφου ποὺ εἶδε στοῦ ὑπαιθρο ἀλλὰ δούλεψε στοῦ ἐργαστηρίου, δεσμεύοντας ἔτσι τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ. Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ σωστὴ φωτοσκίαση μὲ τὸ μαῦρο καὶ τὸ ἄσπρο δίνει πλαστικότητα στὴ φόρμα, ἡ ὁποία ὑπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὴ χρησιμοποίησι ζεστοῦ κοκκινωποῦ μολυβιοῦ στοὺς ἱμάντες τοῦ στηθους καὶ στὶς μπαλάσκες, στὰ πόδια καὶ στὰ ξύλινα μέρη τοῦ ὅπλου.

Ἡ Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος (Πίν. VI) εἶναι ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα προσεγμένα ἔργα τῆς Καραβία<sup>2</sup>. Μέσα στὴ μικρὴ ομάδα σχεδίων ποὺ ἐξετάζονται ἐδῶ ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Γενναδίου*, χρονολογημένη λίγο μετὰ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ *Μελετίου Μεταξάκη* καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν τοῦ *Αργυροκάστρου Βασιλείου*, ἐπιβεβαιώνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν τάση τῆς ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπεικόνισι προσωπικोटῶν καὶ ἀκόμη ἴσως φανερώνει κάποια ἐκλεκτικὴ συγγένεια, ἂφοῦ ἡ ἴδια ἦταν κόρη ἱερέα. Ὁ μητροπολίτης εἰκονίζεται ἐνθρονος μὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων σὲ οὐδέτερο φόντο. Φορᾷ τὰ διακριτικὰ τοῦ ἀξιώματός του—ἐπανωκαλύμμακο καὶ ἐγκόλπιο—καὶ κοιτάζει κατ' εὐθείαν τὸ θεατὴ. Παρὰ τὴ σχετικὰ γενικευτικὴ διάθεσι ποὺ διαπιστώνεται στοῦ κάτω κυρίως τμήμα τοῦ κορμοῦ, στοῦ ἐγκόλπιου καὶ στοῦ θρόνου, ἐμφανὴς εἶναι ἡ θέλησι τῆς ζωγράφου γιὰ μεγαλύτερη σαφήνεια σὲ σχέση μὲ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Μελετίου*. Τὰ περιγράμματα, ἀδιάσπαστα καὶ ἥρεμα, ἀποκοτῶν

1. Ἡ χρονολογία τοῦ ἔργου, Θεσσαλονίκη 9 Δεκεμβρίου 1912, ποὺ φαίνεται ὁλόκληρη στὴν πρώτη του δημοσίευσι—Ἐντυπώσεις..., σ. 32—δὲν δημιουργεῖ ἰδιαίτερα προβλήματα, γιὰτὶ ὑπάρχουν δύο σχέδια μὲ θέματα ἀπὸ τὴν Ἑδεσσα—τελευταῖο σταθμὸ πρὶν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη—μὲ ἡμερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1912—Ἐντυπώσεις..., σ. 42 καὶ 44. Στὸ ἔργο ὅπως σώζεται σήμερα ὑπάρχει μόνο: Θεσσαλονίκη 1912.

2. Τὸ ἔργο ἔχει χρονολογία Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμ. 1912. Στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 52-53, ἐγγραφεῖ 22 Δεκεμβρίου 1912, ἀναφέρεται ὁ Γεννάδιος μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς τελετῆς τῆς ἐπίδοσης τῶν σημαιῶν στὰ τρία Συντάγματα τῆς 6ης Μεραρχίας ἀπὸ τὸ διάδοχο Κωνσταντῖνο στοῦ Πεδίου τοῦ Ἄρεως.

ένα ρευστό χαρακτήρα. Τò μάτι υποχρεώνεται νὰ παρακολουθήσῃ ἀδιάλειπτα τὶς ἐξωτερικὰς γραμμὰς, ἀποκομίζοντας μιὰ γραμμικὴ-πλαστικὴ αἰσθησι. Τò γέμισμα τῆς φόρμας γίνεται μὲ κανονικὰς, ὑπολογισμέναις μολυβιῇς ποὺ ὑπηρετοῦν περισσότερο τὴν ἀκίνησιν παρὰ τὴν κίνησιν. Στὸν *Μελέτιο* προσωπογραφούμενος καὶ χώρος συνεργάζονται, ὅχι τόσο γιὰτὶ γίνεται μιὰ τοπιογραφικὴ προβολὴ μὲ τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο, ὅσο γιὰτὶ τὸ φῶς ποὺ κατατράγει τὰ περιγράμματα δημιουργεῖ «ἀτμόσφαιρα», ἕνα στοιχεῖο ποὺ λείπει ἀπὸ τὸν *Γεννάδιο*. Στὸ πρῶτο ἔργο στόχος τῆς ζωγράφου εἶναι τὸ ἐμπρεσιονιστικὸ «γίγνεσθαι», στὸ δεῦτερο τὸ ἀκαδημαϊκὸ «εἶναι». Τὸ πρόσωπο παρὰ τὸ ἐπιμελημένον πλάσιμο, τὴν ἄμεση ἐπικοινωνία μὲ τὸ θεατὴ μέσω τοῦ βλέμματος καὶ τὴ σοβαρότητά του, ἐκφραστικὰ δὲν καταφέρνει νὰ ξεπεράσῃ τὴ μετριότητα<sup>1</sup>.

Μὲ τὶς *Κυρίες Βλαστοῦ καὶ Νεγρεπόντη*<sup>2</sup> (Πίν. VII) ἔχομε τὸν τύπο τῆς προσωπογραφίας μὲ δύο μορφάς, ποὺ ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ μελέτῃ τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα δὲν γνώρισε ἰδιαιτέρη ἀνάπτυξιν. Οἱ δύο κυρίες ντυμέναι νοσοκόμας κάθονται μπροστὰ σ' ἕνα παράθυρο καὶ πίσω ἀπὸ ἕνα μεγάλο τραπέζι, μὲ τὰ κορμὰ μετωπικὰ καὶ τὰ κεφάλια σὲ ἀμοιβαία στροφὴ τριῶν τετάρτων. Ἡ ζωγράφος ἂν καὶ τὶς συλλαμβάνει σὰν ἕνα ἐνιαῖο σύνολο, παράλληλα ὑπογραμμίζει τὴν αὐτομικότητά τους. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ κυρία ἀριστερὰ ἔχει ἕνα ἐντονα πλαστικὰ δοσμένον πρόσωπο, ἐνεργητικώτατο βλέμμα, τὰ χέρια ἄπραχτα κάτω ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ προβάλλεται στὸ σκοῦρο τοῖχο τοῦ νοσοκομείου, ἡ δεξιὰ μὲ τὰ μάτια κατεβασμένα καὶ ὕφος ρουτίνας στὸ ἐλάχιστον φωτισκισμένον πρόσωπο, κάτι κάνει μὲ τὰ χέρια, καὶ τὸ κεφάλι τῆς ἀντιστοιχεῖ στὸ φωτεινὸ τζάμι τοῦ παράθυρου. Ἐξωτερικὰ στοιχεῖα ὅπως τὸ τραπέζι καὶ ἡ ὁμοιόμορφη ἐνδυμασία ἐνώνουν τὶς δύο γυναῖκες, ἐνῶ ἡ ἀποτύπωση τῶν ψυχικῶν τους ἀντιδράσεων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀσύμμετρη τοποθέτησίν τους στὸ χώρον, τὶς διαφοροποιεῖ. Τὸ φῶς, ἐξ ἄλλου, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ πίσω ἐξασθενεῖ τὰ στερεὰ περιγράμματα ἐξασφαλίζοντας τὴ συνεργασία μορφῶν καὶ περιβάλλοντος.

Μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες προσωπογραφίες τῆς Καραβία στὴν Ἑπειρο εἶναι Ὁ ἀρχίατρος τοῦ ἐπιτελείου Α. Ἀναστασόπουλος<sup>3</sup> (Πίν. VIII). Εἰκονίζεται

1. Γενικὰ τὰ σχέδια ποὺ ἔκανε ἡ Καραβία μὲ κάποια ἀνέση χρόνου εἶναι πιὸ ἀδύνατα ἀπὸ ἄλλα ποὺ γιὰ ἀντικειμενικοὺς λόγους δούλεψε γρήγορα. Τὰ πρῶτα ἔχουν περισσότερο ἀκαδημαϊκὸ χαρακτήρα, ἐνῶ τὰ τελευταῖα κερδίζουν μεγαλύτερη ἄμεσότητα.

2. Ὁ πλήρης τίτλος ὅπως τὸν σημειώνει ἡ ζωγράφος στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνίᾳ τοῦ πίνακα εἶναι: Νοσοκομεῖον Πριγκιπίσσης Ἑλένης. Κα Βλαστοῦ Κα Νεγρεπόντη. Δεξιὰ ὑπάρχει ὑπογραφή καὶ χρονολογία Θεσσαλονίκῃ Δεκεμ. 1912. Οἱ δύο κυρίες ἐργαζόταν μαζί μὲ ἄλλες στὰ νοσοκομεῖα τῆς Θεσσαλονίκῃς σὰν ἐπόπτριες ἢ νοσοκόμας. Βλ. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 68.

3. Τὸν Ἀναστασόπουλο ἀναφέρει ἡ ζωγράφος μὲ ἔγγραφον 9 Ἰανουαρίου 1913 καθὼς

καθιστὸς διαγώνια μπροστὰ σὲ οὐδέτερο φόντο, φορᾷ πηλίκιο, βαρεῖα χλαῖνη μὲ πυκνὴ γούνα στὸ λαίμω καὶ τὸ στῆθος, κρατῶντας μὲ τὰ δυὸ χέρια γυμνὸ ξίφος πάνω στὰ γόνατα. Ὑπάρχει καὶ ἐδῶ, ὅπως στὰ προηγούμενα ἔργα, μιὰ τάση γιὰ συνοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ κάτω τμήματος τοῦ σώματος σ' ἀντίθεση μὲ τὴν περισσότερὸ ἐπιμελημένη τοῦ κεφαλίου. Τὰ περιγράμματα ἐλεύθερα καὶ κινημένα ἢ ἀκόμη σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἑλλειπτικά, ἐπιτρέπουν τὸ «χώνεμα» τῆς μορφῆς στὸ χῶρο, ποὺ ἂν καὶ ἀφηρημένος, ἐνεργοποιεῖται μὲ τὸν ἔντονο φωτισμὸ γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Συνέπεια τῆς ἀντίθεσης τοῦ φωτεινοῦ φόντου καὶ τῆς γούνας ποὺ ἀποδίδεται μὲ καφὲ ἕως καφεκόκκινο ἀνακατεμένο μὲ μαῦρο στὸ στῆθος, εἶναι ἡ πλαστικὴ ἀνάδειξη τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖο καθὼς φωτίζεται ἀπὸ τὰ δεξιὰ σκιάζεται στὸ ἀριστερό του τμήμα. Μὲ τὸν τονισμὸ τῶν ἀτομικῶν φυσιολογικῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως τὰ μικρὰ ἑταστικά μάτια, ἡ κάπως παχειὰ μύτη, τὸ μουστάκι καὶ τὸ λακκάκι στὸ πηγούνι, τὸ σύνολο κερδίζει ἀμεσότητα καὶ ὁμιλητικότητα.

Μὲ στροφή τριῶν τετάρτων πάνω σὲ οὐδέτερο φόντο εἰκονίζεται Ὁ Πέτρος Μάνος<sup>1</sup> (Πίν. IX), στήτὸς καὶ ἄρρενωπός, μὲ στολὴ ἀξιοματικῆ καὶ πηλίκιο ποὺ τὸ γέισο του κατεβαίνει μέχρι τὰ μεγάλα σπαθωτὰ φρύδια, στὰ ὁποῖα ἀπαντᾷ τὸ περιποιημένο στριφτὸ μουστάκι καὶ ἡ πλατεῖα καμπύλη τοῦ πηγουνιοῦ. Τὰ μάτια, στραμμένα στὸ ἄπειρο, δὲν προσφέρουν καμιὰ δυνατότητα ἐπικοινωνίας μὲ τὸ θεατὴ. Ἡ διαπραγματεύση τῆς φόρμας γίνεται καὶ πάλι σὲ ἐμπρεσιονιστικὴ βάση, ἀλλὰ ὅ,τι κάνει ἰδιαιτέρη ἐντύπωση εἶναι ἡ ἀρκετὰ ἔντονη φωτοσκίαση, ἰδιαίτερα αἰσθητὴ στὸ πρόσωπο καὶ ἡ μνημειακοποίηση τοῦ προσωπογραφουμένου, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν προβολὴ του στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὸ κόψιμό του στὸ ὕψος τῶν μηρῶν. Στὴ σχετικὰ λεπτὴ καὶ μικρογράμματη σχεδίαση τοῦ προσώπου ἀντιτίθενται οἱ κάπως σκληρὲς καὶ παχειὲς μολυβιᾶς τοῦ ὑπόλοιπου σώματος, ποὺ φορτίζουν μὲ ἔνταση τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ὁ Κορ Ρακτιβάν τοῦ ἐπιτελείου<sup>2</sup> (Πίν. X) παρουσιάζεται καθιστός, μὲ τὴ στρατιωτικὴ του στολὴ ἀλλὰ ἀσκεπής, στὸ γραφεῖο του, μὲ φόντο ἕνα ἀνοιχτὸ παράθυρο ποὺ πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παραθυρόφυλλο καὶ

πλησιάζει στὴν Πρέβεζα: «Εμφανίζεται ἡ «Πύλαρος» ἀπὸ τὸν Ἀμβρακικὸν καὶ μᾶς καταλαμβάνει ὅλους συγκίνησις» ἄρα γε φέρει τραυματίας τῶν μαχῶν; Σεπύδουν ὁ ἱατρὸς τοῦ Ἐπιτελείου κ. Ἀναστασόπουλος καὶ μερικοὶ ἄλλοι μὲ τὴ βάρκα». Τὸ ἴδιο τὸ ἔργο ἔχει χρονολογία Φιλιππιάς Φεβρ. 1913. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ - Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 79.

1. Στὸ ἔργο, ποὺ ὅπως ὅλα τῆς σειρᾶς ποὺ ἐξετάζεται ἐδῶ εἶναι πλαισιωμένο, δὲν φαίνεται κανένα γραπτὸ στοιχεῖο. Στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς ἀναγράφεται Ὁ Πέτρος Μάνος στὰ Ἰωάννινα καὶ στὴν πίσω ἐπιφάνεια μὲ γραφομηχανὴ ἡ χρονολογία 24-2-1913.

2. Εἶναι ὁ τίτλος ποὺ σημειώνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος μαζί μὲ τὴ χρονολογία Ἰωάννινα 8 Μαρτίου 1913 στὴν κάτω δεξιὰ γωνία τοῦ πίνακα. Σὲ διάφορα σημεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ὑπάρχουν στίγματα ἀπὸ ἀκάθαρτο νερό.



δεξιά από μια μαζεμένη κουρτίνα. Μπροστά του έχει ανοιχτό ένα χάρτη, πάνω στον οποίο διακρίνεται η λέξη *Αυλών* και δίπλα στο άριστερό του χέρι ένα μελανοδοχείο. Το θέμα του παράθυρου παίζει και εδώ ένα ρόλο, ανάλογο με κείνον στο *Μητροπολίτη Μελέτιο* αλλά πιο ενεργητικό, αφού ο εικονιζόμενος φωτίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του από πίσω. Σάν αντίστανθμισμα του καταλυτικού εξωτερικού φωτός χρησιμοποιεί η καλλιτέχνης μια δεύτερη φωτεινήπηγ ή από μέσα δεξιά, με συνέπεια τη σκίαση του δεξιού τμήματος της μορφής, που αντιστοιχεί στο φωτεινό φόντο, και το φωτισμό του άριστερού της, που προβάλλεται στο σκούρο τοίχο. Η απαγκίστρωσή της από τον κλειστό έσωτερικό χώρο και η άναγωγή της στο άπειρο, ή σοβαρή αλλά μειλίχια έκφραση του προσώπου, που φαίνεται βυθισμένο σε κάποιον όραματισμό, όχι άσχετο ίσως με το κυκλικό άπλωμα του δεξιού χεριού μέχρι την *Αυλώνα*, ο συνδυασμός, τέλος, του ειδικού και λεπτομερειακού στο πρόσωπο με το γενικό και αφηρημένο στα χέρια είναι τα κυριότερα στοιχεία που καταξιώνουν το έργο.

Ένα από τα πιο αξιόλογα έργα της σειράς είναι *Ο Ν. Γιώτης*<sup>1</sup> (Πίν. XI), που εικονίζεται διαγώνια καθιστός σ' ένα ακαθόριστο χώρο με τόν κεφάλι σχεδόν προφίλ, τόν δεξιόν χέρι χωμένο στο στηθος και τόν άριστερό στην τσέπη της χλαίνης. Ούσιαστικά τόν μόνο εύσύνοπτο τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας είναι τόν κεφάλι, αφού τόν υπόλοιπο σώμα καταπίνεται κυριολεκτικά από τόν αφηρημένο βάθος, τόν όποιο όμως δέν λειτουργεί καθόλου σάν άρνητικός παράγοντας. Σκοτεινιασμένο με πυκνές κι ελεύθερες μολυβιές αντίθεται δυναμικά στο πλάγια φωτισμένο σώμα (Πίν. XII).

Η Καραβία έχει εξαιρετικές ικανότητες στην απόδοση του φυσιογνωμικού. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις που οι έκφραστικές δυνατότητες του προσώπου του εικονιζομένου είναι πολύ περιορισμένες και τότε η ζωγράφος αντιμετώπιζει ειδικότερα προβλήματα. *Ο Ξενοφών Στρατηγός* (Πίν. XIII) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Τοποθετημένος διαγώνια πάνω σε ούδέτερο φόντο, με τη στρατιωτική στολή και τόν ξίφος στο άριστερό χέρι, στρέφει τόν κεφάλι κάπου άριστερά. Οι μαλακές, κύπως πλαδαρές φόρμες του προσώπου, αφαιρούν την ενεργητικότητα που θά περίμενε κανείς στη μορφή ενός άξιωματικού και την άδυναμία αυτή προσπαθεί νά παρακάμψη ή καλλιτέχνης με την έμφαση στο ρόλο θεμάτων, όπως ή έπιμελημένη χωρίστρα και τά λεπτά μυωπικά γυαλιά, μέσα από τά όποια μεγεθύνονται οι βολβοί των ματιών, ή άκόμη με τη σκίαση στη γωνία του στόματος και τη χρησιμοποίηση χρωματιστών μολυβιών. Έτσι τά σκιασμένα μέρη του κεφαλιού αποδίδονται με καφεκόκκινο, οι έπωμίδες με γαλάζιο και άσπρο και ή στολή

1. Έκτός από την ύπογραφή στο μέσο κάτω ύπάρχει ή χρονολογία *Ιωάννινα Μάρτιος 1913* και ό τίτλος *Ν. Γιώτης*.

μὲ καφεπράσινο σὲ δύο τόνους. Στὴν πλαστικὴ διατύπωση τοῦ κεφαλοῦ ἀπαντᾷ τὸ σῶμα, ποὺ ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἐλεύθερα γραμμικὰ θέματα μὲ ἐντελῶς γενικὸ χαρακτήρα.

Ἡ *ταγματάρχης Δελλαπόρτας* (Πίν. XIV) εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς συμπαθέστερες μορφές τοῦ κύκλου τῶν προσωπογραφιῶν ποὺ ἐξετάζουμε<sup>1</sup>. Ὁ γηραιὸς ἀξιωματικὸς παρουσιάζεται ἐντελῶς μετωπικά, μπροστὰ σ' ἓνα φόντο στὸ ὁποῖο κινοῦνται ἀκαθόριστες μορφές, μὲ τὴ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ τὰ χέρια σταυρωμένα πάνω στὸ δεξί του πόδι. Τὸ ἔντονο πλάγιο φῶς ἀδυνατίζει τὰ περιγράμματα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ προσώπου, στὸ ὁποῖο ρίχνει τὸ κύριο βάρος ἡ ζωγράφος καὶ πραγματικὰ κατορθώνει νὰ ἐπιδείξῃ ὅλο τὸ εὖρος τῶν ψυχογραφικῶν τῆς δυνατότητων. Τὰ γαλανὰ μάτια, τυλιγμένα μέσα στὴ σκιά τοῦ γέισου τοῦ πηλίκιου, ἀποκλίνουν διακριτικὰ ἀπὸ τὸν ἄξονα τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ, ἐνῶ σ' ὁλόκληρο τὸ πρόσωπο ἀποτυπώνεται, θὰ ἴεγε κανεῖς, ἡ ἔκφραση παιδιοῦ ποὺ συστέλλεται στὸ ἄκουσμα κάποιου ἐπαίνου. Τὸ κεφάλι μὲ τοὺς λευκοὺς κροτάφους γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, γεμάτο πατρικὴ συγκατάβαση καὶ κατανόηση γιὰ τὸν πόνο τῶν συνανθρώπων ποὺ ἀνήμεροι ζητοῦν τὸ ἑλεός του, ἀφοῦ αὐτὸς εἶναι ὁ «Κομαντὰν μπέης» στὸ συνοικισμό τῶν Τούρκων προσφύγων. Εἶναι μιὰ πραγματικὴ *figura cuncta videntis* ποὺ μὲ τὴ μετωπικὴ στάση ἀνάγεται σὲ ἐπίπεδο ἁγίου.

Τὴν ὁμάδα τῶν προσωπογραφιῶν κλείνει Ὁ *Ἀργυροκάστρον Βασίλειος* (Πίν. XV), ἓνα ἀπέρητο σχέδιο μὲ μαῦρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί. Ἡ μορφὴ τοῦ ἱεράρχη μὲ τὴ μακριά, πλούσια γενειάδα τοποθετεῖται διαγώνια στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὰ δεξιὰ καὶ τὰ μάτια καρφωμένα στὸ θεατῆ. Ἡ προτίμηση στὰ γωνιώδη περιγράμματα καὶ ἡ προβολὴ τῶν ὀγκομετρικῶν στοιχείων τῆς φόρμας, ἰδιαίτερα στὸ καλλιμαύκι καὶ στὸ πρόσωπο, ὑποβάλλουν κάποια ἀνησυχία. Ἐντύπωση προξενεῖ ὁ ὕψηλὸς βαθμὸς ἀποπνευμάτωσης τοῦ λιπόσαρκου προσώπου μὲ ὅλη τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη συγκεντρωμένη στὸ φλογερὸ βλέμμα. Τὸ φῶς φαίνεται νὰ βγαίνει

1. Ἡ ζωγράφος σημειώνει στὸ ἴδιο τὸ ἔργο Ἰωάννινα 11 (: ) Μαρτίου 1913, ἀλλὰ τὸν προσωπογραφούμενο τὸν ἀναφέρει στίς Ἐντυπώσεις..., σ. 57-59, με ἐγγραφὴ 26 Δεκεμβρίου 1912 σὰν ταγματάρχη τοῦ Μηχανικοῦ ποὺ ἔχει τὴν ἐπίβλεψη τοῦ στρατοπέδου τῶν προσφύγων τῆς Θεσσαλονίκης. Σημαντικὰ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου εἶναι ὅσα γράφει χαρακτηρισρίζοντάς τον: «Ἐρχεται ὁ ἀγαπημένος τῶν «Κομαντὰν μπέης», ὅπως ὀνομάζουν (οἱ τοῦρκοι πρόσφυγες) τὸν κ. Δελλαπόρταν, ὁ ὁποῖος εἶνε ἡ Πρόνοιά των, ὁ Θεὸς των... ἀκούραστος, πηγαίνει συχνὰ στὸν μικρὸν λαὸν του, τὸν ὁποῖον ἐλυπήθη καὶ συνεπάθησε. Εἰς τὰδολα, τὰ γαλανὰ του μάτια, ποὺ εἶδαν σφαγμένους χριστιανούς εἰς τὰ Σέρβια, ποὺ εἶδαν τὸ ὠραῖο Σόροβιτς καὶ τόσα χριστιανικὰ χωριά νὰ καίονται ἀπὸ τοὺς Τούρκους, δὲν ἐκράτησε καμμιὰ σκιά μίσους καὶ ἡ γενναία καρδιά του ἀνοίξεν ὅλη στὸν οἶκτο καὶ τὴν εὐσπλαχνίαν πρὸς δυστυχισμένα καὶ ἀνεύθυνα πλάσματα· χαϊδεύει τὰ μικρὰ ποὺ τοῦ χαμογελοῦν, χωρὶς νὰ φοβοῦνται τὸ σπαθὶ του καὶ τῆς ἐπιτακτικῆς φωνῆς του. Γιὰτὶ ἡ φωνὴ του, γίνεται τρυφερὴ ὅταν τοὺς ὁμιλῇ...».

ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο, ἐνῶ μιὰ δεύτερη ἰσχυρὴ φωτεινὴ δέσμη ἐκπέμπεται ἀπὸ τὸ ἐγκόλπιο μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἓνα ὑπαινιγμὸ ἴσως στὴν οὐσιαστικὴ θεμελιώση τῆς ἐσωτερικῆς πληρότητας τοῦ εἰκονοζομένου. Τὰ χέρια, ἐξ ἄλλου, παρὰ τὴ γενικευτικὴ τους ἀπόδοση, πείθουν γιὰ τὴ μακροχρόνια ἀπραξία πὺς τοὺς ἐπέβαλε ὁ τρόπος ζωῆς ἐνὸς κατ' ἐξοχὴν μαχητῆ τοῦ πνεύματος.

#### ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Στὴ δεύτερη κατηγορία περιλαμβάνονται τοπία<sup>1</sup>, ἀπόψεις μνημείων καὶ πόλεων (Veduta)<sup>2</sup>. Πρέπει νὰ σημειωθῇ προκαταβολικὰ ὅτι ὅσο γενικευτικὴ κι ἂν εἶναι σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἡ ἀπόδοση, δὲν ζημιώνεται ποτὲ ἡ τοπογραφικὴ πιστότητα. Ὁ σεβασμὸς, ἄλλωστε, τῶν ὀπτικῶν δεδομένων τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἓνα στοιχεῖο πὺς χαρακτηρίζει ὁλόκληρο τὸ ἔργο τῆς Καραβία. Μὲ ἐξαίρεση ἓνα σχέδιο — *Ἡ Ὀλύμπια ἀπὸ τὸ Ἐμὴν Ἀγᾶ* — ὅλα τὰ ἄλλα τοῦ τοπιογραφικοῦ κύκλου εἶναι δεμένα μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Αὐτῇ, θὰ ἔλεγε κανεῖς, τὰ νοσηματοδοτεῖ καὶ τὰ καταξιώνει ἀποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τὴν τάση γιὰ μιὰ καθαρὰ ἀνθρωποκεντρικὴ σύλληψη τοῦ κόσμου.

*Ὁ λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φετιχ Μπουλέντ»* (Πίν. XVI) εἶναι ἡ ἀποτύπωση μιᾶς ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐμπειρίες τῆς Καραβία στὴ Θεσσαλονικὴ<sup>3</sup>. Ἡ καλλιτέχνης κάθεται στὴν παραλία καὶ ἔχει μπροστὰ της ἓνα τμῆμα τοῦ λιμανιοῦ. Ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια χωρίζεται σὲ δύο ἀκριβῶς ἴσα μέρη, τῆς θάλασσας καὶ τοῦ οὐρανοῦ. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο δεσπόζει ἓνας ξύλινος μῶλος στηριγμένος σὲ παράλληλες σειρὲς τριπλῶν πασσάλων καὶ μὲ παρειὲς πὺς ἀπο-

1. Γιὰ τὴν ἐφαρμογὴ τοῦ σχεδίου στὴν τοπιογραφία βλ. τὸ κεφάλαιο Die Landschaftszeichnung στὴν παλιά ἀλλὰ θεμελιακὴ μελέτη τοῦ J. M e d e r, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Βιέννη 1919, σ. 471 κ.ε.

2. Ὁ ἰταλικὸς ὅρος Veduta σημαίνει τὴν πιστὴ ἀπόδοση μιᾶς πόλης ἢ ἐνὸς τοπίου στὴ ζωγραφικὴ ἢ τὸ σχέδιο. Σημαντικότεροι ἐκπρόσωποι τοῦ εἶδους εἶναι ὁ Canaletto 1697-1768) καὶ ὁ Guardi (1712-93) πὺς ἐπέδρασαν σὲ μεγάλους τοπιογράφους τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅπως οἱ Constable, Turner, Bonington κ.ἄ. Στὸν 20ὸ αἰῶνα ἡ Veduta ἀνανεώνεται οὐσιαστικά μὲ τὸν Utrillo καὶ τὸν Kokoschka. Βλ. N. I v a n o f f, Encyclopedia of World Art, Λονδίνο 1960, τ. III, στ. 55-56 (λῆμμα Canaletto). Ἐπίσης X. Χ ρ ῆ σ τ ο υ, Ἡ εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονικὴ 1973, τ. Β', σ. 409 κ.ε. καὶ τ ο ὗ Ἰ δ ι ο υ, Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονικὴ 1972, τ. Α', σ. 161 κ.ε.

3. Ἡ ζωγράφος παρατηρεῖ στὶς Ἐντυώσεις..., σ. 2, μὲ ἑγγραφή 25 Νοεμβρίου 1912, ἡμέρα πὺς ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονικὴ: «Ὅλος ὁ λιμὴν γεμάτος ἀτόμπλοια. Μένουν καὶ μερικὰ ξένα πολεμικὰ κι ἓνα-δύο τῆς συνήθους συγκοινωνίας. Ἀνάμεσα, ξεχωρίζει τὸ ἄσπρο τουρκικὸ «Φετιχ Μπουλέντ», τὸ ὁποῖον ἀχρήστευσε μὲ τὴν τόλμην καὶ ἱκανότητά του ὁ γενναῖος Ὑδραῖος ἀξιωματικὸς Ν. Βότσης». Ὑπάρχουν ἀκόμη δύο σχέδια μὲ θέμα τὸ Καραμπουρνό καὶ τὴ Θεσσαλονικὴ ἀπὸ τὴ θάλασσα, πὺς φαίνεται ὅτι ἔγιναν καθὼς τὸ πλοῖο πὺς μετέφερε τὴ ζωγράφο πλησίαζε τὴν ἀκτὴ. Βλ. Ἐντυώσεις..., σ. 1, 3.

τελούνται από κιγκλίδωμα με χιαστιά ξύλα. Ἀριστερά μπροστά διακρίνεται μιὰ ψαρόβαρκα μ' ἓνα σκυμμένο βαρκάρη, πάνω στοῦ μῶλου καὶ δίπλα ἀπὸ μιὰ ψηλὴ κολόνα φωτισμοῦ κάθονται δυὸ μορφές μετὰ τὰ νῶτα στραμμένα στοῦ θεατῆ, μιὰ τρίτη κάθεται στὴ σκάλα καὶ μιὰ τέταρτη ἐτοιμάζεται ν' ἀνεβῇ. Ἀκόμη μιὰ βάρκα μετὰ δυὸ μορφές πλέει ἀνάμεσα στοῦ μῶλου καὶ τὸ ἄσπρο «Φετιχ Μπουλέντ» κι ἀκολουθοῦν σκορπισμένα διάφορα ἀτμόπλοια καὶ ἱστιοφόρα. «Ὅ, τι πρῶτα πρέπει νὰ ἐπισημανθῇ σ' ἓνα τέτοιο ἔργο εἶναι ἡ καθαρὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ διαπραγμάτευση τῆς φόρμας. Τὸ θέμα προσφέρεται ἰδιαίτερα, ἀφοῦ τὸ μισὸ πίνακα κατέχει ἡ τόσο προσφιλὴς στοὺς ἐμπρεσσιονιστὲς θάλασσα μετὰ τὸ «ἀνῆριθμον γέλασμα» τῶν κυμάτων καὶ τὶς ἀντανακλάσεις τοῦ φωτός. Τὰ περιγράμματα ἀτονοῦν μέσα στὴν ἀραιὴ ἑσπερινὴ ἀχλύ, ἐνῶ οἱ καφεκόκκινοι τόνοι στὰ ὀριζόντια τμήματα τοῦ μῶλου καὶ στὶς τσιμινιέρες τῶν πρῶτων πλοίων, παρὰ τὸν περιορισμένον ρόλο τοὺς λειτουργοῦν σὰν μιὰ ζεστὴ ὑπόκρουση στὴ συμφωνία τοῦ μαύρου καὶ ἄσπρου. Γενικὰ ἐπικρατοῦν τὰ ὀριζόντια θέματα, ἀλλὰ ὑπάρχει τέτοια πολλαπλότητα ἐπὶ μέρους κάθετων καὶ διαγώνιων τύπων, ὥστε ἡ ἐντύπωση ποὺ ἀποκομίζει ὁ θεατὴς εἶναι κάθε ἄλλο παρὰ μονότονη. Μετὰ τὴ διαγώνια σκάλα ἀριστερά, περνᾷ τὸ μάτι στὸν ὀριζόντιο μῶλο μετὰ τὰ ἐπαναλαμβανόμενα χιαστιά μοτίβα κι ἀπὸ κεῖ, μετὰ πρόσβαση τῇ βάρκᾳ καὶ τὶς δύο καθιστὲς μορφές τοῦ μῶλου, στὰ πλοῖα μετὰ τὰ κάθετα κατάρτια καὶ τὰ φουγάρα, ποὺ ἐνεργοποιοῦν τὴν πλατεία ἐπιφάνεια τοῦ οὐρανοῦ. Μιὰ δευτέρη δυνατότητα ὀργάνωσης τοῦ χώρου ἀποτελεῖ ἡ κολόνα ποὺ μᾶς ἐκσφενδονίζει πραγματικὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο στοῦ τρίτου ἐπίπεδο, ἐνῶ τὸ ἱστιοφόρο ποὺ κινεῖται διαγώνια ἀριστερὰ καὶ ἡ ἀποσπασματικὴ παρουσίαση ἄλλων πλοιαρίων δεξιὰ διασποῦν τὰ φυσικὰ ὅρια τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου. Τέλος, μετὰ τὴν ἐναλλαγὴ ἐνεργητικῶν καὶ σχετικὰ παθητικῶν περιοχῶν—μῶλος, θάλασσα, πλοῖα, οὐρανός—καὶ τὴν παρεμβολὴν κάθετων μεταβατικῶν τύπων συντελεῖται ἡ ὑπέρβαση τῆς πεζότητας τῆς ἰσομεροῦς διαιρέσεως τοῦ πίνακα καὶ ἡ ἀποστεγανοποίηση τῶν ἐπὶ μέρους ζωνῶν.

Στὶς 30 Νοεμβρίου 1912 ἡ Καραβία ἀρχίζει τὸ ταξίδι γιὰ τὴ Δυτικὴ Μακεδονία καὶ στὸν πρῶτο της σταθμὸ σχεδιάζει τὸ ἔργο *Βέρροια*<sup>1</sup> (Πίν. XVII).

1. Ἡ καλλιτέχνης ὑπομνηματίζει ὡς ἐξῆς τὸ ἔργο μετὰ ἔγγραφη 30 Νοεμβρίου 1912: «Μετὰ τρίωρο σιδηροδρομικὸ ταξίδι, ἔφθασα στὴ Βέρροια... Στὴν πλατεία τοῦ δικαστηρίου βρίσκονται τὰ ἑρεῖπια παλαιοῦ μικροῦ πύργου ποὺ εἶχαν καταστρέψει οἱ τοῦρκοι γιὰ νὰ πάρουν τὸ ὑλικό του... Στὴ ρίζα τῶν τειχῶν τοῦ πύργου ποὺ ἐξακολουθοῦν σὲ μεγάλη ἀπόσταση, μιὰ ἄσπρη βρυσούλα ἔχει τὸ πιὸ καθάριο νερό καὶ τὰ κορίτσια τῆς γειτονιάς κι οἱ βλάχοι μετὰ ὀλοκόκκινες κεντημένες κάπες πηγαίνουν μετὰ τῆς στάμνης καὶ πέρνουν νερό. Δὲν εἶδα ρομαντικότερο χεῖμαρρον μετὰ τόσα πελώρια δένδρα στὶς ὄχθες καὶ χαριτωμένους ἐλιγμούς. Παντοῦ ὁμας ἡ θλιβερά ἐγκατάλειψη καὶ κακομοιρία». Θ. Φλωρά-Καραβία, Ἐντυπώσεις..., σ. 16, 19. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο σημειώνεται Βέρροια. Νοέμβριος 1912.

\*Αριστερά, στο πρώτο επίπεδο ενός δρόμου που χάνεται στο βάθος, κινούνται μια γυναίκα φορτωμένη με στάμνες που πάει για νερό στη βρύση κάτω από το πλατάνι και πιο πίσω μιὰ δεύτερη μ' ένα μικρό παιδί στο χέρι. Δεξιά δυο στρατιωτικοί, ένας καβαλάρης κι ένας πεζός με το όπλο στον ώμο, προχωρούν προς το έσωτερικό, όπου διακρίνεται ένα πλήθος ανθρώπων. 'Ο δρόμος πλαισιώνεται αριστερά από το πλατάνι και μιὰ σειρά σπίτια και δεξιά από ένα μανδρότοιο. Στο δεύτερο επίπεδο φαίνεται ένα τζαμί με το μιναρέ του, πιο πίσω δένδρα, λόφοι και στο βάθος ο οὐρανός. Τò έργο δέν διαφέρει τεχνολογικά από τò προηγούμενο, αφού εύκολα διαπιστώνει κανείς τήν ίδια γενικευτική τάση, με παράλληλη έφαρμογή του sfumato<sup>1</sup>, που δημιουργεί τήν αίσθηση του ατμοσφαιρικού και τήν ίδια έπίσης χρησιμοποίηση του κοκκινωπού χρώματος στο δεξιό κυρίως τμήμα. 'Ιδιαίτερο όμως ένδιαφέρον παρουσιάζει ή συνθετική όργάνωση των διαφόρων στοιχείων. Τò κέντρο του πίνακα συμπίπτει με τήν καμινάδα στο τέλος του μανδρότοιου και σ' αυτό συγκλίνουν οί διαγώνιοι άξονες των σπιτιών, των ανθρώπων μορφών και της μάνδρας. Είναι μάλιστα σέ τέτοιο βαθμό καθοριστική αυτή ή όργανωτική βάση, ώστε άν δέν ήταν τόσο συγκεκριμένος ό αυτόνομος χαρακτήρας του έργου, θά μπορούσε νά τò θεωρήσει κανείς σάν μιὰ σπουδή γραμμικής προοπτικής. Τò δένδρο-πλαίσιο αριστερά διασπá τá συμβατικά όρια του πίνακα και δεσπόζει σέ γή και οὐρανό άγκαλιάζοντας φύση, σπίτια και ανθρώπους. 'Η έντύπωση της κίνησης που υποβάλλεται από τά έσωτερικά συνθετικά δεδομένα ένισχύεται και από καθαρά έξωτερικά στοιχεία, όπως είναι ή αντίθετική φορά των μορφών αριστερά, που προχωρούν προς τά έξω μετωπικά και κείνων δεξιά, που έχουν τά νώτα στραμμένα στο θεατή. Στο γενικά κινημένο αυτό πλαίσιο θά μπορούσε ακόμη νά ένταχθή και ή ψευδαίσθηση μιás άκουστικής έμπειρίας, ή οποία δημιουργείται στη θέαση του νερού που τρέχει όρμητικά από τούς δύο κρουνοί της βρύσης αριστερά, και τήν άνεπαίσθητη κίνηση των ραδινών δένδρων στο βάθος δεξιά. Τέλος πρέπει νά έπισημανθή ή πρόθεση συνδυασμού του τοπιογραφικού ή τοπογραφικού με τò ήθογραφικό, φανερή στη γυναίκα με τήν τοπική φορεσιά που πάει για νερό και στην άλλη με τò μικρό που βγήκε για σεργιάνι.

Στο *Ναό του Αγίου Δημητρίου*<sup>2</sup> (Πίν. XVIII) έχουμε μιὰ άποψη του έσω-

1. Sfumato είναι τò ζωγράφισμα με άπαλά, άσαφή περιγράμματα που κάνουν τίς μορφές νά φαίνονται σάν μέσα από ένα λεπτό πέπλο άτμου. Έφαρμόζεται κυρίως από τò Leonardo και τή σχολή του, τόν Correggio και τόν Prud'hon.

2. Είναι ό τίτλος που σημειώνει ή Καραβία στήν κάτω άριστερή γωνία του σχεδίου, όπως τò δημοσίευσε στίς Έντυπώσεις..., σ. 55. Στο ίδιο αυτό σχέδιο υπάρχει κάτω δεξιά ύπογραφή και χρονολογία 14(;) Δεκεμβρίου 1912 Θεσσαλονίκη. Στο έργο όπως σώζεται σήμερα δέν φαίνεται ό τίτλος και στη θέση της χρονολογίας υπάρχει μιὰ δεύτερη ύπογραφή της ζωγράφου.

τερικού του μεσαίου κλίτους της βασιλικής όπως ήταν το 1912 και συγκεκριμένα ένα μεγάλο τμήμα της δεξιάς κιονοστοιχίας και ολόκληρη την κόγχη. Στο μέσο του ναού απεικονίζεται ένας στρατιώτης με το όπλο αναρτημένο στον ώμο να αυμαάζη το διάκοσμο και στο βάθος δεξιά μια δεύτερη ανδρική μορφή με τα νώτα στραμμένα στο θεατή. Το γενικά άχνο σχέδιο και το φως, που πέφτοντας από τα δεξιά δημιουργεί μια πλούσια έναλλαγή φωτεινών και σκιερών περιοχών, προσδίδουν ένα υποβλητικό χαρακτήρα στο σύνολο. Τυπικό δείγμα της λεπτής παρατηρητικότητας της ζωγράφου είναι η σύλληψη και απόδοση της σχεδόν ανεπαίσθητης μείωσης που παρουσιάζουν οι δύο πεσσοί στη γένεση της κόγχης. Συνθετικά η μεγάλη ακίνητη επιφάνεια του δαπέδου και η πολυσχιδής και κινημένη της κόγχης γεφυρώνονται με την παρεμβολή του φρουρού, ενώ η διαφορετική κλίμακα της δεύτερης μορφής δίνει στο μάτι τη δυνατότητα να μετρήσει το χώρο.

Με το έργο *Φιλιππιάς προς το Έμιν Άγᾶ*<sup>1</sup> (Πίν. XIX) επιχειρείται ουσιαστικά ένας συνδυασμός του τοπιογραφικού με το χρονολογικό. Στη στροφή ενός δρόμου που με την άπλωσιά του στο πρώτο επίπεδο κατέχει το ένα τρίτο περίπου της ζωγραφικής επιφάνειας, παρουσιάζονται ένας πεζός στρατιώτης, ένας καβαλάρης κι ένα κάρο να κινούνται προς το βάθος, και αριστερά μια γυναίκα με δυο μικρά στα γόνατά της να παρακολουθεί την κίνηση. Έκεί που χάνεται ο δρόμος, μπροστά από μια εκκλησία, πηγαινοέρχονται διάφορες μορφές. Σ' ολόκληρο το δεύτερο επίπεδο διακρίνονται δένδρα, ενώ το τρίτο και το τέταρτο κατέχονται από βουνά και ένα κομμάτι ουρανού. Το γενικευτικό, σχεδόν άφηρημένο σχέδιο και η πολλαπλή αλληλοεισχώρηση των γραμμών δημιουργούν την αίσθηση της κίνησης και της αλλαγής. Άρκει να μελετήσει κανείς τις δύο μορφές του πρώτου επιπέδου δεξιά (Πίν. XX), τα πόδια του στρατιώτη λ.χ. που πείθουν τόσο για την προηγούμενη όσο και για την επόμενη τους θέση ή το κεφάλι του ζώου που έχει μεταβληθεί σε κάθετες παλινδρομικές γραμμές, για να εκτιμήσει τη ζωντάνια και την εκφραστική δύναμη του σχεδίου της Καραβία<sup>2</sup>. Όπως στη *Βέρροια* έτσι και εδώ, οι βασικοί οργανωτικοί άξονες είναι διαγώνιοι ή ακριβέστερα χιαστοί και συγκλίνουν στο θέμα του δένδρου πίσω από το κάρο. Οι κινημένες ανθρώπινες μορφές προβάλλονται στους βαρείς, ακίνητους όρεινους όγκους και, ενώ η παρουσία των πρώτων υπογραμμίζεται ένεργητικότερα

1. Είναι ο τίτλος που δίνει η ίδια η Καραβία μαζί με τη χρονολογία Ιανουάριος 1913.

2. Όπως παρατηρεί ο Grottanelli, η γραμμή (Line)—που δέν ταυτίζεται απαραίτητα με το περίγραμμα (Contour)—μπορεί να είναι σπασμένη απότομα, στριφτή και μαλακή ή έλλειπτική για να υποδηλώσει τις αλλοιώσεις του φωτός και της σκιάς, την πρόσπτωση του έντονου φωτός, το βάθος της σκιάς ή τα διαφορετικά χρώματα του ίδιου αντικειμένου. Βλ. V. L. Grottanelli, *Encyclopedia of World Art*, Λονδίνο 1961, τ. IV, στ. 460-61 (λήμμα Drawing).

μέ τη χρησιμοποίηση χονδρού μολυβιού, οἱ τελευταῖοι, ἀποδομένοι μέ ἐλαφρότερο φαίνονται νά ἀπομακρύνονται στό βάθος.

Στό *Πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τή Φιλιππιάδα μέ τὰ βουνά τοῦ Γριμπόβου*<sup>1</sup> (Πίν. ΧΧΙ) εἶναι καί πάλι σαφῆς ἡ πρόθεση τῆς Καραβία νά συνδυάσῃ τὸ τοπιογραφικὸ μέ τὸ ἡθογραφικόν. Στό πέτρινο πεζούλι τοῦ πηγαδιοῦ κάθετα μιὰ κουκουλωμένη ἀνδρική μορφή καί πίσω της μιὰ ὄρθια χωρική κρατᾷ τὸ σχοινὶ ἐνὸς κουβά, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πίνει νερὸ ἕνας στρατιώτης. Ἐνα μεγάλο δένδρο ἀπλώνει τὰ κλαδιά του πάνω ἀπὸ τὸ φράχτη καί τὴν καλύβια μιᾶς στάνης, ἐνῶ στό βάθος ὑψώνονται τὰ χιονισμένα βουνά τοῦ Γριμπόβου. Ἀξιοπρόσεχτη σ' ἕνα τέτοιο ἔργο εἶναι πρῶτα πρῶτα ἡ ἀπόδοση τῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων τῆς σκηνῆς, πού εὐκόλα ἀναγνωρίζονται στήν καθιστὴ μορφή πού τρέμει ἀπὸ τὸ κρύο, στό στρατιώτη πού λυγίζει τὰ πόδια γιὰ νά πιῇ νερὸ ἢ στό στραβοπόδη μικρὸ πού μόλις καταφέρνει νά κρατήσῃ τὴν ἰσορροπία του. Ἡ καλλιτέχνης παραμερίζοντας τὸ λεπτομερειακὸ καί εἰδικὸ μένει περισσότερο στό γενικὸ καί τυπικόν, χωρὶς ὥστόσο νά τὸ ἀπογυμνῶνῃ ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο περιεχόμενον. Τὴ δυναστική ἐπιβολὴ τοῦ γυμνόκλαδου δένδρου καί τὴν παγερὴ μεγαλοπρέπεια τῶν βουνῶν ζεσταίνει ἡ ἀνθρώπινη παρουσία στήν τρισδιάστατη ὄψις της μέ τοὺς ἄνδρες, τὴ γυναικα καί τὸ παιδί, δεμένη ἴσως καί μέ τὴ συμβολικὴ προβολὴ τοῦ νεροῦ-πηγῆς τῆς ζωῆς. Συνθετικά ἡ ὀργανωμένη σὲ σχῆμα ἀνεστραμμένης πυραμίδας σκηνὴ τοῦ δεξιοῦ τμήματος μέ τὴν ἔξαρση τοῦ στιγμιαίου, ἰσοσταθμίζεται στ' ἀριστερὰ ἀπὸ τὰ πυραμιδοειδῆ ἐπίσης θέματα τῶν βουνῶν καί τὸ τετράγωνο τῆς καλύβας, πού ἀπὸ τὴ φύση τοὺς υποβάλλουν τὴν αἴσθησις τῆς σταθερότητας καί τῆς ἀκινήσιας.

Ἡ *Ὀλύτσικα ἀπὸ τὸ Ἐμὴν Ἀγᾶ*<sup>2</sup> (Πίν. ΧΧΙΙ) ἀντιπροσωπεύει μιὰ καθαρὰ τοπιογραφικὴ προσπάθεια, στήν ὁποία ἡ ζωγράφος κάνει εὐρεία χρῆσις πολύχρωμων μολυβιδῶν. Στό πρῶτο ἐπίπεδο ἀπεικονίζεται ὁ ποταμὸς Λοῦρος σὲ μιὰ καμπή, μέ δυὸ τρία σκελετωμένα δένδρα στίς ὄχθεις του. Ἀκολουθοῦν μερικοὶ χαμηλοὶ λόφοι καί στό βάθος δεσπόζει ἡ Ὀλύτσικα, πλαισιωμένη ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Ἐδῶ τὸ σχέδιο ὑποχωρεῖ γιὰ νά δοθῇ ἀκριβῶς ἔμφασις στὰ

1. Εἶναι ὁ τίτλος πού δίνει ἡ ζωγράφος μαζί μέ τὴ χρονολογία Φεβρ. 1913. Στίς Ἐντυπώσεις..., σ. 83, παρατηρεῖ: «Μᾶς δείχνει (ὁ ταγματάρχης Καλκάνης) μέ ὑπερφάνεια τὰ βουνά τοῦ Γριμπόβου, ὅπου τὸ τάγμα του κατῴρθωσε νά κρατήσῃ ἐπὶ ἡμερονύκτια τοὺς Τούρκους καί νά τοὺς ἐκτοπίσῃ ἀπὸ τῆς φοβερῆς γυμνῆς κορφῆς».

2. Γράφει ἡ καλλιτέχνης μέ ἡμερομηνία 17 Φεβρουαρίου: «Εἶνε ἀλήθεια πὼς ἡ Ὀλύτσικα, τὸ ψηλὸ κορφοβούνι, εἶνε κάτασπρο καὶ ἀστράφτει μέ τὰ παγωμένα της χιόνια...» καί συνεχίζει μέ ἔγγραφον 19 Τρίτη πρωί: «Ξεχωρίζει, σάν ἀπὸ σμάλτο, ἡ χιονισμένη ἄσπρη κορυφὴ τῆς Ὀλύτσικας μέ τὰ σκοτεινὰ πλευρὰ της, σάν ἀμέθυστο. Κάτω βαθειά, στὴ δευτροσκεπασμένη καί χαλικοστρωτὴ κοίτη του, ὁ Λοῦρος ὅλο καί ψιθυρίζει κι αὐτὸς μέ τοὺς ἄφρους του». Θ. Φ λ ω ρ ᾱ-Κ α ρ ᾱ β ῖ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 111, 118.

χρωματικά στοιχεῖα. Τὰ νερά ἀποδίδονται μὲ γαλαζοπράσινο, κίτρινο καὶ ἄσπρο, τὰ δένδρα μὲ καφεκόκκινο καὶ πράσινο καὶ τὰ κοντινὰ ὑψώματα μὲ πράσινο. Ὅσο ἀπομακρύνεται τὸ μάτι, τὸ πράσινο ἀτονεῖ, δίνοντας τὴ θέση του στὸ καφετὶ καὶ τὸ γαλάζιο, τὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ στὴν κορυφὴ τοῦ βουνοῦ, ἐνῶ στὸν οὐρανὸ χρησιμοποιεῖται κίτρινο σπασμένο μὲ ἄσπρο. Θὰ μπορούσε νὰ πῇ κανεῖς ὅτι ὑπάρχουν νύξεις χρωματικῆς προοπτικῆς, ἀφοῦ στὰ πρῶτα ἐπίπεδα ἐπικρατοῦν σχετικὰ ζεστά χρώματα, τὰ ὁποῖα ὅλο καὶ ψυχραίνουν πρὸς τὸ βάθος. Τὰ ἀφρισμένα νερά, τὸ μεγαλόπρεπο βουνὸ μὲ τὴν «σάν ἀπὸ σμάλτο» χιονισμένη κορυφὴ, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπουσία κάθε ζωντανῆς ὑπαρξῆς δίνουν ἓνα τόνο ἄγριας ὁμορφίᾳς.

Καρπὸς τῆς περιπλάνησης τῆς Καραβία στὶς γειτονιὰς τῆς ἐλεύθερης πρωτεύουσας τῆς Ἠπειροῦ εἶναι *Ἡ ἐβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννῶν* (Πίν. XXIII). Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἓνα κοριτσάκι βηματίζει πρὸς τὸ θεατὴ κρατώντας ἓνα μεγάλο πανέρι κάτω ἀπὸ τὴ μασχάλη. Πίσω του ἓνα σοκάκι μὲ καλντερίμι ὁδηγεῖ στὸ βάθος, ἐνῶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ὑψώνονται δυὸ σειρὲς σπίτια μὲ βαρεῖς πόρτες καὶ καγκελωτὰ παράθυρα, ποὺ μόλις ἀφήνουν νὰ φαίνεται μιὰ στενὴ λωρίδα οὐρανοῦ. Ἡ μικρὴ ἐβραιοπούλα γίνεται τὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τῆς ζωγράφου. Στὴν προσπάθειά της νὰ μὴ τὴν ἀφήσῃ νὰ συνθλιβῇ κάτω ἀπὸ τοὺς δυναστικούς ὄγκους τῶν σπιτιῶν τονίζει πρῶτα, μέσα στὰ πλαίσια βέβαια τῆς ἐμπρεσσιονιστικῆς ὄρασης, τὴ στερεότητα τῶν περιγραμμάτων της κι ἀκόμη τοποθετεῖ τὸ κεφάλι της στὸ σημεῖο τομῆς τῶν δύο διαγωνίων ἀξόνων ποὺ ὀργανώνουν τὸ χῶρο σὲ πλάτος καὶ βάθος. Αὐτὸ-τρεῖς ἀκόμη μορφὲς ποὺ κινοῦνται στὸ δεύτερο καὶ τρίτο ἐπίπεδο συντείνουν στὴν προβολὴ της μὲ τίς διαφορετικὰς τους κλίμακες, δίνοντας παράλληλα τὴ δυνατότητα μέτρησης τοῦ χώρου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ γεγονός ὅτι ἀποφεύγονται ἐντελῶς τὰ εὐθύγραμμα θέματα, ἂν καὶ ἀντικειμενικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ κυριαρχοῦν. Ὅμως πρόθεση τῆς Καραβία δὲν εἶναι τὸ ξερὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο, παρὰ μιὰ γεμάτη λυρισμὸ θεώρηση τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητος, ἡ ὁποία ἐπιτρέπει ἀντιφάσεις σάν αὐτὲς ποὺ παρατηρεῖ κανεῖς ἐδῶ, ὅπου ἡ θεωρητικὰ κάθετη καὶ ὀριζόντια γραμμὴ μπορεῖ νὰ εἶναι πρακτικὰ ἐλαφρὰ καμπύλη. Ἔτσι στὴν κυρτὴ στέγῃ τοῦ δεξιοῦ σπιτιοῦ ἀπαντᾷ ἡ κοίλη τοῦ ἀριστεροῦ καὶ στὴν κυρτὴ γωνία τοῦ ἀριστεροῦ ἀντιστοιχεῖ ἡ κοίλη τοῦ δεξιοῦ μὲ πλούσιες παραλλαγὰς στὰ ἐπὶ μέρους ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα. Ἡ μεταφορὰ τῶν παλιῶν, γερασμένων σπιτιῶν στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια γίνεται μὲ ἀέραντη συμπάθεια, ἀνάλογη μὲ τὴν ἀγάπῃ ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἀπόδοση τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ.

Θὰ ἦταν ἴσως διδακτικὸ νὰ ἀφήσουμε νὰ περιγράψῃ ἡ ἴδια ἡ Καραβία *Τὸ σπίτι τοῦ Ἑσὰτ Πασᾶ στὰ Ἰωάννινα*<sup>1</sup> (Πίν. XXIV) γιὰ δυὸ λόγους. Πρῶτα

1. Ὁ τίτλος σημειώνεται ἀπὸ τὴ ζωγράφου μαζί μὲ τὴ χρονολογία 1913. 5 Μαρτίου.



γιά νά δοῦμε τί κυρίως τράβηξε τήν προσοχή της καί στή συνέχεια πῶς τὸ ἀντικείμενο τῆς θέασης μεταπλάστηκε σέ καλλιτεχνική φόρμα. «Περνοῦμε ἀπὸ στενὸν διάδρομον, διὰ μέσου κήπου εἰς τελείαν ἐγκατάλειψιν. Ἐνα στρογγυλὸ πέτρινο πηγάδι, μερικές ὀρνίθες ποὺ γυρίζουν ἐδῶ κι ἐκεῖ... ἕνας μικροσκοπικὸς στρατιωτικὸς κατάξανθος μὲ χακὶ φόρεμα καὶ καλπάκι ἀξιοματικῶ, ἔν' ἀγοράκι πέντε ἕως ἐπτὰ ἐτῶν, μὲ ζωηρὰ μαῦρα μάτια... Τὸ παλῆό, ἀπέραντο σπίτι μὲ τῆς χαμηλές του στοές, ὅπου φαίνονται διάφορες θύρες καὶ σκάλες, χωρὶς ρυθμὸ, μὲ τὰ πολλὰ του παράθυρα ἀπὸ ἄβαφο ξύλο καὶ τοὺς ἀσβεστωμένους τοίχους, παληῆς ἐποχῆς σπίτι, ἔχει τὸ ὕφος ξεπεσμένης ἀρχόντισσας. Μερικὰ ἀνθισμένα δένδρα μὲ τὰ πυκνά, ὠραῖα, ὀλόασπρα κλαδιά τους τὸ περιτριγυρίζουν, καὶ σὰν παλαιοὶ καλοὶ φίλοι ποὺ πέρασαν καλὲς μέρες μαζί, σκεπάζουν τὰ σκεβρωμένα παράθυρα, τοὺς χαλασμένους τοίχους, μὲ ἀγάπη, μὲ φροντίδα νὰ μὴν ἰδῇ ὁ κόσμος τὴν κατάντια του, τὸ στολίζουν πονετικά, καὶ τὰ παληὰ μεγάλα δένδρα φαίνονται σὰν ν' ἀποτελοῦν τὸ διάκοσμο, κάτι ἀχώριστο ἀπὸ τὸ παλῆό γέρικο σπίτι»<sup>1</sup>. «Ὅ,τι κυρίως πρέπει νὰ ἐπισημανθῇ σὲ μιὰ τέτοια περιγραφή εἶναι ἡ ὀξεία παρατηρητικότητα καὶ ὁ ζεστὸς συναισθηματικὸς τόνος ποὺ ἀναγνωρίστηκε καὶ στὸ προηγούμενο ἔργο. Κύριο θέμα τοῦ πίνακα εἶναι τὸ σπίτι, ἐπιβλητικὸ στὴν παλαιότητά του. Τὰ ἡμικυκλικά τόξα, οἱ ὀριζόντιοι κοσμηῆτες καὶ ἡ στέγη τὸ δένουν περισσότερο μὲ τὴ γῆ καὶ λιγότερο μὲ τὸν οὐρανὸ, ὅπου μόλις καταφέρνουν νὰ φτάσουν τὰ ἀνοδικὰ, ἀλλὰ ἀδύναμα θέματα τῶν δένδρων. Τὸ παιδὶ κάτω ἀπὸ τὸ ὀλάνθιστο δένδρο, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ ἐλπιδοφόρα νότα, μὲ τὴ βουδικὴ ἀκίνησά του, τονίζει περισσότερο τὴ σιωπηλὴ ἐγκατάλειψη.

Μιὰ ἀκόμη τοπιογραφικὴ προσπάθεια εἶναι ὁ *Δρόμος πρὸς τὸ Ἀργυρόκαστρο*<sup>2</sup> (Πίν. XXV). Ἐνας φιδωτὸς χωματόδρομος διασχίζει διαγώνια τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἀφήνοντας ἀπὸ δῶ κι ἀπὸ κεῖ χαμηλοὺς λοφίσκους καὶ ἀραιὰ δένδρα, ἐνῶ στὸ βάθος διακρίνεται τὸ διάσελο ἑνὸς βουνοῦ ποὺ καταλήγει σὲ μυτερὴ κορυφή. Μιὰ μικροσκοπικὴ ἀνθρώπινη μορφή μὲ τὰ νῶτα στραμμένα στὸ θεατὴ κινεῖται σ' ἕνα ἄλλο δρομάκι στὸ μέσο περίπου τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Τὸ σχέδιο, γενικευτικὸ καὶ γρήγορο, πλουτίζεται μὲ σκόρπιους καφεκόκκινους καὶ πράσινους τόνους. Διάχυτη εἶναι μιὰ ρομαντικὴ διάθεση, ποὺ μὲ κύρια στοιχεῖα τὴν κυριαρχικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἔρημικοῦ τοπίου καὶ τὸν ἀσήμαντο ρόλο τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας φέρνει στὸ νοῦ ἔργα τοῦ Friedrich. Τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας βαρύτερο, τραχύτερο καὶ ἐντονώτερα σκιασμένο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μὲ τὶς ἀπαλές

1. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ -Κ α ρ α β ῖ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 140-41.

2. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπογραφή ὑπάρχει ὁ τίτλος Ἀγιοὶ. Δρόμος πρὸς τὸ Ἀργυρόκαστρο 11 Μαρτίου 1913.

καμπύλες και τὸν ἀνοιχτὸ δρόμο πιέζει τὴ μοναδικὴ ἀνθρώπινη ὑπαρξὴ κἀνοντας προβληματικὴ τὴν πορεία καὶ τὴ μοίρα της.

*Ἡ οἰκία Καποδίστρια* στὸ *Ἀργυρόκαστρο*<sup>1</sup> (Πίν. XXVI) εἶναι τὸ τελευταῖο τοπογραφικὸ θέμα τῆς συλλογῆς. Τὸ σπίτι βρίσκεται πάνω σ' ἓνα ἐπίπεδο ποὺ κλιμακώνεται μὲ δυὸ ξερολιθιές. Τὸ ἰσόγειο δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀνοιχτὴ στοὰ μὲ ἡμικυκλικὰ τόξα, ἐνωμένα μεταξύ τους μὲ ξύλινους ἐλκυστήρες. Ὁ ἐπάνω ὄροφος ἀπαρτίζεται ἀπὸ μικρὲς σχετικὰ ἐπιφάνειες τοίχου, φεγγίτες καὶ μεγάλες ἀλλὰ κλειστὲς παραθυρόπορτες, ἐνῶ τὸ τμήμα τῆς στέγης ποὺ προεξέχει ἐνισχύεται μὲ διαγώνια ξύλινα ὑποστηρίγματα. Ἡ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ χαμηλὴ ὀπτικὴ ἀφετηρία, ἡ ὁποία ἀφήνει ἐλάχιστα δικαιώματα στὸν οὐρανὸ, μὲ συνέπεια τὴ μνημειακοποίησιν τοῦ σπιτιοῦ. Τὸ φῶς ποὺ πέφτει ἀπὸ τὰ δεξιὰ ἀποδυναμώνει τὰ στερεὰ περιγράμματα καὶ ἀμβλύνει τὰ γωνιώδη θέματα ποὺ ἐπικρατοῦν στὸν ἐπάνω κυρίως ὄροφο, καὶ ἀντιτίθενται στὰ καμπυλόγραμμα τῆς στοᾶς. Ἀντιθετικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ διαπραγμάτευση τῶν ἀνοιχτῶν μερῶν κάτω καὶ τῶν κλειστῶν ἐπάνω ἢ ἀκόμη ἢ ἐπικράτησις τῆς ἐνότητος κάτω καὶ τῆς πολλαπλότητος ἐπάνω. Εἶναι καὶ ἐδῶ προφανὴς ἓνας συναισθηματικὸς τόνος, μιὰ συμπόνια θὰ ἔλεγε κανεῖς, γιὰ τὸ παλιὸ καὶ ἐγκαταλειμμένο, ποὺ δὲν κατορθώνει νὰ τὸ ζεστάνῃ ἢ καρικοτούρα τῆς παιδικῆς μορφῆς στὴν ἐσωτερικὴ σκᾶλα.

#### ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ

Οἱ πρόσφυγες εἶναι ἓνα θέμα γνώριμο στὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Daumier<sup>2</sup>. Ἡ Καραβία προσπαθεῖ νὰ συγκεκριμενοποιήσῃ τὴ μοίρα τῶν αἰχμαλώτων μὲ τὴν προβολὴ τοῦ ἀτομικοῦ μέσα στὸ γενικὸ, δίνοντας μεγαλύτερη ἔμφαση στὴ ράθυμη ἀπραξία ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόγνωση τῶν ἐγκλωβισμένων ἀνθρώπων. Βλέποντας τὰ ἔργα της καὶ διαβάζοντας τίς Ἐντυπώσεις της θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ μιλήσῃ γιὰ ἓνα ρομαντικὸ ρεαλισμό, στὰ πλαίσια τοῦ ὁποῖου προσπαθεῖ ἡ καλλιτέχνης νὰ δώσῃ ὅ,τι τὴν ἐντυπωσιάζει ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη φορεσιὰ καὶ νοοτροπία καὶ παράλληλα ὅ,τι τὴν προβληματίζει σὰν σύγχρονη πραγματικότητα<sup>3</sup>.

1. Ὁ τίτλος, γραμμένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφο, μόλις διακρίνεται στὸ κάτω ἄριστερὸ τμήμα τοῦ πίνακα.

2. L. Barzini-G. Mandel, Daumier, Μιλάνο (Rizzoli) 1971, πίν. VII, VIII, IX.

3. Ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ὅσα γράφει ἡ Καραβία στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 14-15. «Ὑρὼ ἀπὸ τὴν ἑπαυλὶ (Ἀλατίνη), στὴν ὑγρὴ γῆ, ἀπλώνονται σκηνὲς αἰχμαλώτων, καὶ ἀνάμεσα ὀλίγος γαλάζιος καπνὸς ἀπὸ τίς φωτιὰς ποὺ ἀνάβουν γιὰ νὰ ζεσταθοῦν καὶ νὰ ψῆσουν τὸ φτωχικὸ τους δεῖπνο... κάθονται ἔξω ἀπὸ τὴν ἑπαυλὶ, αἰχμάλωτοι, ἀλλὰ ἡσυχοὶ καὶ αὐτοὶ καὶ εὐχαριστημένοι ποὺ ἐγλύτωσαν ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ καὶ τὰ βόλια τῶν μαχῶν, μὲ τὰ ἀνεργὰ χέρια στῆς τσέπες, μὲ τὰ φέσια τσαλακωμένα, χωρὶς φοῦντες, πολλοὶ μὲ τίς

Οἱ στρατιῶτες παρουσιάζονται στὶς διάφορες «παραπολεμικὲς» ἀσχο-  
λίες τους ἢ τραυματισμένοι. Ἐδῶ εἶναι σαφὲς ἡ πρόθεση νὰ τονιστῇ τὸ γε-  
γονὸς ὅτι πέρα ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης ὑπάρχει ἓνας χῶρος ὅπου οἱ στρα-  
τιῶτες παραμένουν ἄνθρωποι, ποὺ συγκινοῦνται ἀπὸ τὴν εἶδηση τῆς ἐφημε-  
ρίδας πὼς ἴσως θὰ τελειώσῃ ἡ γρήγορα ὁ πόλεμος καὶ ποὺ πονοῦν ὅταν ἀφαι-  
ροῦν ἀπὸ τὸ κορμὶ τους τὰ ἐχθρικά βόλια.

Πρῶτο ἔργο τοῦ κύκλου αὐτοῦ εἶναι τὸ *Αἰχμάλωτοι Τοῦρκοι στὸ Μικρὸ  
Καραμπουρνού*<sup>1</sup> (Πίν. XXVII). Ἐνα πλῆθος ἄνθρωποι στέκουν, κάθονται, περ-  
πατοῦν, συζητοῦν δίπλα στὴ θάλασσα. Στὴ μέση παρουσιάζεται ἓνας τοῦρ-  
κος στρατιώτης ἀτενίζοντας τὸ θεατὴ μὲ τὰ χέρια στὶς τσέπες, δεξιὰ καὶ  
ἀριστερὰ στὴν ἄκρη δυὸ ἄλλες μορφές-πλαίσια μὲ περιέργα καπέλα, καὶ οἱ  
τρεῖς σὲ διαγώνιο ἄξονα πρὸς τὸ βάθος, ποὺ συμπίπτει μὲ τὴ γραμμὴ τῆς πα-  
ραλίας. Στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο ἀπλώνεται ἡ θάλασσα, γεμάτη πλοῖα, καὶ ψηλὰ  
ὁ οὐρανός. Τὸ μολύβι, ἔντονα πατημένο στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἄτονο, σχεδὸν  
μισοσβησμένο πρὸς τὸ πίσω διαφοροποιεῖ ὀπτικά τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἡ  
ζωγράφος καταφέρνει νὰ δώσῃ μὲ καθαρὰ καλλιτεχνικὰ μέσα τὴ μοῖρα τῶν  
αἰχμαλῶτων δένοντάς τους ὅλους μὲ τὴ γῆ. Ἡ αἴσθησις αὐτὴ τοῦ ἀδιεξόδου  
ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καμιά μορφή δὲν ξεπερνᾷ τὴ γραμμὴ ποὺ χω-  
ρίζει τὴ στεριά ἀπὸ τὴ θάλασσα, ἐνῶ τὰ πλοῖα βρίσκονται πολὺ μακριὰ  
ἀποκλείοντας κάθε δυνατότητα φυγῆς.

Ἡ *Ἑλένη Μπενάκη εἰς τὸ νοσοκομεῖον* (Πίν. XXVIII) εἶναι τὸ πρῶτο  
ἀπὸ τὰ λιγοστὰ ἔργα μὲ θέμα τὴν περίθαλψη τραυματία. Ἡ γυναικεία μορφή  
εἰκονίζεται ὀρθα στ' ἀριστερὰ μὲ στολὴ νοσοκόμας καὶ στὴ μέση καθιστὸς  
ὁ στρατιώτης, τοῦ ὁποῦ τοῦ χτυπημένο πόδι περιποιεῖται ἓνας ἄνδρας σκυμ-  
μένος δίπλα στὸν πάγκο μὲ τὰ ἱατρικὰ ἐργαλεῖα. Τὸ σχέδιο, πρόχειρα δου-  
λεμένο μὲ μολύβι πάνω σὲ ἄσπρο χαρτί, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἀμεσότητα  
τοῦ στιγμιαίου καὶ τὴν προσπάθεια συνδυασμοῦ τοῦ προσωπογραφικοῦ μὲ  
τὸ ἠθογραφικόν. Ἡ ἔντονη διαγώνιος ἀπὸ πάνω ἀριστερὰ πρὸς τὰ κάτω δε-  
ξιὰ ἐκφράζει ἴσως ὅλο τὸ περιεχόμενο τοῦ πόνου τοῦ τραυματισμένου, ποὺ  
δέχεται ὑπομονετικὰ τὴ φροντίδα τοῦ γιατροῦ, κάτω ἀπὸ τὸ στοργικὸ βλέμ-  
μα τῆς νοσοκόμας. Ἡ σχεδιαστικὴ λιτότητα καὶ ἡ ἀνθρωπιὰ τῆς σκηνῆς  
εἶναι οἱ σημαντικότερες ἀρετὲς τοῦ ἔργου.

φορεσιὲς τῶν χωριῶν των, μὲ πλατεῖα κόκκινα ζωνάρια, μὲ σαρίκια, ἄλλοι μὲ μισὴ στρα-  
τιωτικὴ στολὴ συμπληρωμένη μὲ σαλβάρι, πολλοὶ μὲ γένια ψαρά. Τὰ μάτια τους εἶναι σβυ-  
σμένα. Μάτια ὅπου ἔχει πεθάνει κάθε φιλοδοξία καὶ περηφάνεια· μάτια ὅπου ὁ φόβος ἔχει  
σβύσει κάθε ἄλλη σκέψη καὶ ἀφῆκε μόνον τὸ ἐνστικτο τῆς ζωῆς, μάτια ποὺ γυρεύουν ψωμί  
καὶ ἀδιαφοροῦν γιὰ ὅ,τι βλέπουν. Μὲ τὴ ριζωμένη στὴν ψυχὴ τους μοιρολατρεῖα κυττάζουν,  
μὲ φιλοσοφικὴ ὑποταγή, τῆς μεταβολῆς τῆς τύχης».

1. Ἡ ἡμερομηνία Μικρὸ Καραμπουρνού Θεσσαλονίκῃ 12 Νοεμβρίου 1912 δὲν μπο-  
ρεῖ νὰ εἶναι σωστὴ, ἀφοῦ ἡ Καραβία ἀποβιβάστηκε στὴ Θεσσαλονικὴ στίς 25 Νοεμβρίου.  
Στίς Ἐντυπώσεις..., σ. 14, τὸ ἔργο δημοσιεύεται μὲ ἐγγραφή 29 Νοεμβρίου.

Τὸ ἔργο ὁμῶς στὸ ὁποῖο συνοψίζονται ἀναντίρρητα οἱ σχεδιαστικὲς καὶ γενικότερα οἱ μορφοπλαστικὲς δυνατότητες τῆς Καραβίας εἶναι *Ἡ προσφυγοπούλα*<sup>1</sup> (Πίν. XXIX). Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται δυὸ κοριτσάκια μὲ σαλβάρια καὶ μαντήλες, τὸ ἓνα μετωπικὰ καὶ τὸ ἄλλο στὰ τρία τέταρτα. Τὸ μεγαλύτερο, ὄχι παραπάνω ἀπὸ 6-7 ἐτῶν, κρατᾷ τὸ πολὺ μικρότερο μπροστὰ του μὲ τὰ δυὸ χέρια, ἐνῶ καὶ τὰ δυὸ ἀτενίζουν τὸ θεατὴ. Πίσω διακρίνονται μερικὲς ἀνθρώπινες μορφὲς ποὺ κινοῦνται ἀνάμεσα στὶς σκηνές, καὶ στὸ βάθος ἡ θάλασσα καὶ ὁ οὐρανός. Ὅ,τι ἀρχικὰ κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ταυτόχρονη ὑπαρξὴ πλαστικῶν καὶ γραμμικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἐτσι, τὰ σαλβάρια ἀποδίδονται μ' ἓνα πυκνὸ πλέγμα ἔντονων γραμμῶν, οἱ ὁποῖες ἀτονοῦν στὸ ἐπάνω σῶμα γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν ἐντελῶς σχεδὸν στὰ πρόσωπα, ὅπου πρωτεύοντα ρόλο παίζει ἡ ἀπαλὴ φωτοσκίαση. Βασικὰ ἐπικρατεῖ τὸ μαῦρο μολύβι, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἄλλα χρώματα ποὺ πλουτίζουν τὸ σύνολο: στὸν οὐρανὸ καὶ τῇ θάλασσᾳ ἄσπρο καὶ γαλάζιο, ἀραιὰ πράσινα καὶ πορτοκαλλὶ στὸ ἔδαφος, κιτρινωπὸ, καφέ καὶ ροζ στὰ παιδικὰ σώματα. Ἡ παρουσία τῶν δύο κοριτσιῶν εἶναι καθοριστικὴ γιὰ τὴ σύνθεση. Ὅλα τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας εἶναι παραπληρωματικά, ἀφοῦ καὶ ἡ διαπραγμάτευσή τους εἶναι γενικευτικὴ καὶ ἡ κλίμακά τους αἰσθητὰ μικρότερη. Τὰ ὀρθάνοιχτα τρομαγμένα μάτια καὶ τὸ ἱκετευτικὸ ὕφος προκαλοῦν αὐθόρμητα τὸν οἶκτο<sup>2</sup>, χωρὶς ὥστόσο νὰ εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων μόνον αὐτὴ ποὺ ἀποκαλύπτει τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς (Πίν. XXX). Εἶναι ἀκόμη τὸ σφιχτὸ δέσιμο τῶν δύο παιδιῶν, ἡ συγχώνευσή τους σὲ μιὰ σχεδὸν μορφή, ἡ κλειστότητα τῆς φόρμας καὶ τὸ πιεστικὸ φόντο μὲ τὸ λιγοστὸ οὐρανὸ ποὺ περιορίζει κάθε προσπάθεια ἀνάτασης. Τέλος, ἡ μνημειακοποίηση τῆς φόρμας ἀνάγει τὸ δράμα τῶν δύο παιδιῶν ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ στὸ τυπικὸ, τὸ πανανθρώπινον.

Ἐνὰ ἀκόμη πολύχρωμο σχέδιο εἶναι τὸ *Ἐπάχτιο Πρεβέζης*<sup>3</sup> (Πίν. XXXI). Ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ δεξιὸ τμήμα καταλαμβάνει τὸ διαγώνια στημένο πυροβόλο. Πάνω στὸ προκάλυμμά του καὶ μὲ φόντο τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ θάλασσα

1. Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 60. Στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς ἀναγράφεται: *Κατανάλσιμος προσφύγων στὴ Θεσσαλονίκη*.

2. Γράφει χαρακτηριστικὰ ἡ ζωγράφος: «...εἶναι κουκουλωμένα καὶ τουρτουρίζουν ἀπὸ τὸ κρῖο... Ὡ ἐκεῖνα τὰ βλέμματα εἶναι ἀπερίγραπτα... μάτια ποὺ ἐκλαψαν ἀπὸ πείνα κι ἀπὸ κρῖο, ποὺ γέμισαν εἰκόνες φρίκης». Θ. Φ λ ω ρ ἁ-Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 58-59.

3. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὸ ἐπάχτιο πυροβόλο. Τὸ πλαίσιο τοῦ σχεδίου καλύπτει τὴν ὑπογραφή καὶ πιθανότατα τὸν τίτλο τοῦ ἔργου. Ὁ τίτλος ποὺ χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς. Κάτω ἀριστερὰ ὑπάρχει ἡ χρονολογία Πρέβεζα 1913.

εικονίζονται δυο στρατιώτες, ενώ μιὰ ξύλινη σκάλα κατεβάζει στο δρυγμα. "Ένα έλαφρό sfumato απάλυνει ακόμη και τις πιό σκληρές φόρμες. Παράλληλα, με την προβολή των άπραγων στρατιωτών στο ακίνητο βάθος, το σύνολο κερδίζει ένα ειδυλλιακό χαρακτήρα, που υπογραμμίζεται και από τη χρησιμοποίηση χρωματιστών μολυβιών σε ζεστούς τόνους—κίτρινο και πορτοκαλί στον ουρανό, ανοιχτό γαλάζιο στη θάλασσα, καστανοπράσινο στο έδαφος, καφέ και κιτρινοπράσινο στο πυροβόλο. 'Η στροφή της κάννης προς τα μέσα οργανώνει το χώρο, ενώ ή ήρεμη καμπύλη του ψώματος δεξιά και οι όριζόντιες πλατειές επιφάνειες του προχώματος, της θάλασσας και του ουρανού υποβάλλουν την αίσθηση της σιγής και της άκινησίας.

Στο έργο *Φοῦρνοι Φιλιπιάδος*<sup>1</sup> (Πίν. XXXII) παρουσιάζεται ένα πλήθος από στρατιώτες να ασχολούνται με την παρασκευή και το ψήσιμο του ψωμιού, μέσα σ' ένα μακρόστενο οικοδόμημα, που με τις δυο του πλευρές διαθρωμένες σε διάχωρα καταλήγει σ' ένα μεγάλο άνοιγμα. Με το γενικευτικό και γρήγορο, καθαρά έμπρεσιονιστικό σχέδιο ενδιαφέρεται ή ζωγράφος για τη συνοπτική σύλληψη της σκηνής, τονίζοντας κάπως τα άτομικά χαρακτηριστικά των μορφών μόνο του πρώτου επιπέδου. Οι φωτοσκιάσεις είναι έντονες και καθώς εισβάλλει το φώς του υπαίθρου από το βάθος κατατρώγει κυριολεκτικά τα θέματα του τελευταίου επιπέδου. Όσο άφορά τη σύνθεση, παρά το ρεαλιστικό χαρακτήρα της σκηνής θά μπορούσε ίσως να επισημανθί κάποια σχέση με το *Μυστικό Δείπνο* του Leonardo, φανερή στά διάχωρα των δυο πλευρών, στο φωτεινό άνοιγμα του βάθους και στην όργανωση των στρατιωτών σε δυο πτέρυγες που συγκλίνουν προς το κέντρο.

"Ένα δεύτερο έργο με θέμα από τα θλιβερά παραλειπόμενα του πολέμου είναι το *Στρατιωτικών νοσοκομείων*<sup>2</sup> (Πίν. XXXIII). Σ' ένα χώρο που δεν μπορεί κανείς να συλλάβη απόλυτα τις διαστάσεις του βρίσκονται ξαπλωμένοι, μισοξαπλωμένοι και καθιστοί στρατιώτες. "Ένα όπλο στο δεξιό άκρο είναι το μοναδικό κάθετο στοιχείο. Όλες οι μορφές οργανώνονται σε μιὰ διαγώνιο από άριστερα προς τα δεξιά, ή οποία εκφράζει ακριβώς την άπαισιοδοξία των ανήμπορων για μάχη ανδρών. Ό χώρος, πειστικός και αποπνιχτικός δεν επιτρέπει κανενός είδους ανάταση. Παρά την όμοιομορφία της στολής οι στρατιώτες διατηρούν την άτομική τους έκφραση. Κλεισμένοι στον έαυτό τους, βιώνουν ό καθένας διαφορετικά τόν προσωπικό του πόνο με τη φυγή στον όραματισμό, σε κάποια ευχάριστη ίσως ανάμνηση ή στον ύπνο.

'Ακολουθεί *Η εξέτασις τραυματίου από την τελευταία επίθεση*<sup>3</sup> (Πίν.

1. Κάτω δεξιά υπάρχουν τίτλος, ύπογραφή και ή ήμερομηνία 'Ιαν. 1913.

2. Κάτω άριστερά σημειώνεται ό τίτλος και δεξιά 'Εμίν 'Αγά 19 'Ιανουαρ. 1913. Το έργο έχει πάθει μερικές ζημιές από νερό.

3. Κάτω άριστερά υπάρχει ό τίτλος και δεξιά ή χρονολογία 'Εμίν 'Αγά Φεβρ. 1913.

XXXIV), ένα σχέδιο που φαίνεται ότι δὲν ἔφτασε στὴν τελικὴ του φάση. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ ἀφηρημένο χῶρο, ὅπου ἕνας τραυματίας κοίτεται σὲ διαγώνια τοποθετημένο φορτίο. Ἀριστερὰ ἕνας γιατρός μετρᾷ τὸ σφυγμὸ μὲ τὸ ρολόι στὸ χέρι, δεξιὰ ἕνας δευτέρος σκυμμένος ἐπιθεωρεῖ τὸ τραῦμα κι ἕνας ὀρθὸς στρατιώτης κοιτάζει τὸν τραυματία. Τὸ σχέδιο εἶναι βιαστικὸ ἀλλὰ δυνατὸ. Ἡ ζωγράφος μένει στὴ γενικὴ μόνο ἐντύπωση χωρὶς νὰ τῆς ἀποστερῇ τὴν ἔνταση τοῦ στιγμιαίου. Ἡ σύνθεση, βασισμένη σ' ἕνα κυκλικὸ σχῆμα χαρακτηρίζεται γιὰ τὴ λιτότητα ἀλλὰ καὶ τὴν πυκνότητα τῆς διατύπωσης, ἐνῶ στὴν τολμηρὴ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ πληγωμένου ἐκφράζεται ὅλη ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ ἀγωνία γιὰ τὴν ἐπιβίωσή του.

Ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ χρησιμοποίηση κυρίως τῆς ἀπὸ ἀέρος προοπτικῆς εἶναι τὸ ἔργο *Κατσικᾶ-σκηνὰι αἰχμαλώτων*<sup>1</sup> (Πίν. XXXV). Ἡ καλλιτέχνις βρίσκεται σ' ἕνα ὕψωμα, δίπλα σ' ἕνα κατεστραμμένο ἀμπρί, πάνω ἀπ' τὸ ὁποῖο ἀπλώνει τὰ κλαδιὰ του ἕνα ὀλάνθιστο δένδρο. Δεξιὰ εἰκονίζονται δύο ὀρθιες γυναῖκες, ἡ μιὰ νὰ γνέθῃ μὲ τὸ παιδί της καθισμένο στὰ πόδια της καὶ ἡ ἄλλη νὰ κρατᾷ τὸ δικό της στὴν ἀγκαλιά. Κάτω ἀναπτύσσεται μιὰ πεδιάδα κατὰσπαρτη μὲ σκηνές καὶ μικροσκοπικὲς ἀνθρώπινες μορφές καὶ στὸ βάθος σβύνει μιὰ ὄροσειρά. Τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου ἀποδίδονται μὲ ἔντονο μαῦρο μολύβι καὶ ἄσπρη κιμωλία πού ἀτονοῦν ὁμως βαθμιαία ὅσο τὸ μάτι προχωρεῖ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ. Δημιουργεῖται ἔτσι ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ, πού συνδυάζεται μὲ τὴν ἀπὸ ἀέρος προοπτικὴ καὶ τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ διατύπωση τοῦ συνόλου. Ἀπὸ τὸ δένδρο, τὸ ὁποῖο δεσπόζει σὲ γῆ καὶ οὐρανό, ξεκινοῦν ὅλοι σχεδὸν οἱ διαγώνιοι ἄξονες πού ὀργανώνουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ὅπως λ.χ. ἡ κορυφογραμμὴ, ἡ γραμμὴ τοῦ λόφου, τῶν σκηνῶν κ.λ.π. Τὸ ἴδιο ἀκόμη μὲ τὴν ταυτόχρονη παρουσία τῶν παιδιῶν ἀποτελεῖ ἴσως μιὰ συμβολικὴ ἀναφορὰ στὴν ξαναγεννημένη ζωὴ πού θεμελιώνεται πάνω στὸ γκρεμισμένο χτίσμα, πού μέχρι χτῆς σκόρπιζε τὸ θάνατο.

Χρωματιστὰ μολύβια χρησιμοποιεῖ ἡ Καραβία καὶ στὸ *Καταυλισμός στὴν Πρέβεζα*<sup>2</sup> (Πίν. XXXVI), τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς σειρᾶς. Δυὸ στρατιῶτες κάθονται κάτω ἀπὸ ἕνα μικρὸ ἀντίσκηνο. Ὁ ἕνας διαβάξει ἐφημερίδα κι ὁ ἄλλος ἀκούει προσεχτικὰ, ἐνῶ στὸ βάθος διακρίνονται ἄρκετὲς σκηνές καὶ δένδρα μὲ γυμνὰ κλαδιὰ. Τὸ σχέδιο κρατᾷ καὶ ἐδῶ τὸν ἐμπρεσσιονιστικὸ του χαρακτήρα, ἐνισχυμένο καὶ ἀπὸ τὰ κάπως μουντὰ χρώματα—ἀνοιχτὸ γαλάζιο στὸν οὐρανό, καφεπράσινο στὰ δένδρα, καφεκόκκινο καὶ γαλάζιο στὶς σκηνές, πράσινο, ροζ καὶ γαλάζιο στοὺς στρατιῶτες καὶ πράσινο στὸ ἔδαφος. Ἡ σκηνὴ ὀργανώνει τίς δύο μορφές σὲ μιὰ αὐστηρὴ πυραμίδα καὶ τὸ

1. Κάτω δεξιὰ ὑπάρχει ὑπογραφή, ὁ τίτλος καὶ ἡ ἡμερομηνία 13 Μαρ. 1913.

2. Κάτω δεξιὰ ὑπάρχει ὑπογραφή καὶ χρονολογία Μάρτιος 1913.

χώρο σὲ βάθος. Θέματα ὅπως οἱ στρατιῶτες ἢ οἱ σκηνές, ποὺ ἀπὸ τὴ φύση τους εἶναι περισσότερο δεμένα μὲ τὴ γῆ, ἐξουδετερώνονται ἀπὸ ἄλλα μὲ ἀνοδικὴ τάση, ὅπως τὸ κάθετο στήριγμα τῆς σκηνῆς καὶ τὰ δένδρα.

Ἄν ληφθῇ ὑπόψη ὅτι ἓνα μεγάλο μέρος τῆς πλούσιας καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπορροφήθηκε στὸ χώρο τοῦ σχεδίου καὶ ὅτι ἀκόμη καὶ σὲ καθαρὰ ζωγραφικὲς τῆς προσπάθειες εἶναι σαφεῖς οἱ σχεδιαστικὲς προβολές, γίνεται φανερὸς ὁ στόχος τούτης τῆς μελέτης. Ὁ ἀριθμὸς τῶν σχεδίων ποὺ ἐξετάστηκαν εἶναι περιορισμένος, ἀλλὰ ὅπωςδὴποτε ἀντιπροσωπευτικός, ἀφοῦ ἀφορᾷ αὐτόνομα δημιουργήματα, ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴ γερά θεμελιωμένη γνώση καὶ τὴν εὐαισθησία στὴν ἐκτέλεση. Εἶναι κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Rawson «γεμάτα ἀπὸ φωνές καὶ μελωδίες σὰν μουσικὴ σύνθεση»<sup>1</sup>.

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

## RÉSUMÉ

Alcibiade G. Charalambides, Dessins de la Guerre de 1912-13 faits par Thaleia Flora-Karavia (Collection du 3ème Corps de l'Armée).

Dans le bâtiment central du 3ème Corps de l'Armée à Thessaloniki sont conservés 32 dessins de Thaleia Flora-Karavia (1871-1960), qui font partie d'une série d'environ 250, dont les sujets sont inspirés par la Guerre de 1912-13. Tous sont de petites dimensions et exécutés au crayon noir ou colorés sur papier de couleurs différentes. Tous aussi sont signés, la plupart d'entre eux datés et à un nombre considérable l'artiste elle-même a donné un titre. Leur caractère représentatif et autonome permet une étude plus attentive qui, en outre, offre un intérêt particulier, car on peut découvrir une rigueur de dessin dans les oeuvres les plus importantes de Karavia.

1. P. Rawson, Drawing, Λονδίνο 1969, σ. 17.



α. Ἡ Θ. Φλωρῶ-Καραβλία στήν ἐκστρατεία τῆς Ἡπείρου  
(Φωτογρ. ἀπό τὸ περιοδ. «Παναθήναια» τοῦ 1913)

Θαυμα Φλωρα Καραβλία  
Προσχαζονικ - Σεπτ 1912

β. Ὑπογραφή καὶ χρονολογία ἔργου





Ο μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης



Ὁ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος



Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς



Ο όπλαρχηγός Ε. Πατεράκης



Ὁ μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος



*Νοσοκομείον Περιγκτίσισης Έλένης. Κα Βλαστού-Κα Νεγρεπόντη*



Ὁ ἀρχίατρος τοῦ Ἐπιτελείου Α. Ἀναστασόπουλος



Ὁ Πέτρος Μᾶνος





Ὁ Κορ Ρακτιβάν τοῦ Ἐπιτελείου



Ο Ν. Γιώτης



Ο Ν. Γιώτης (λεπτομέρεια)



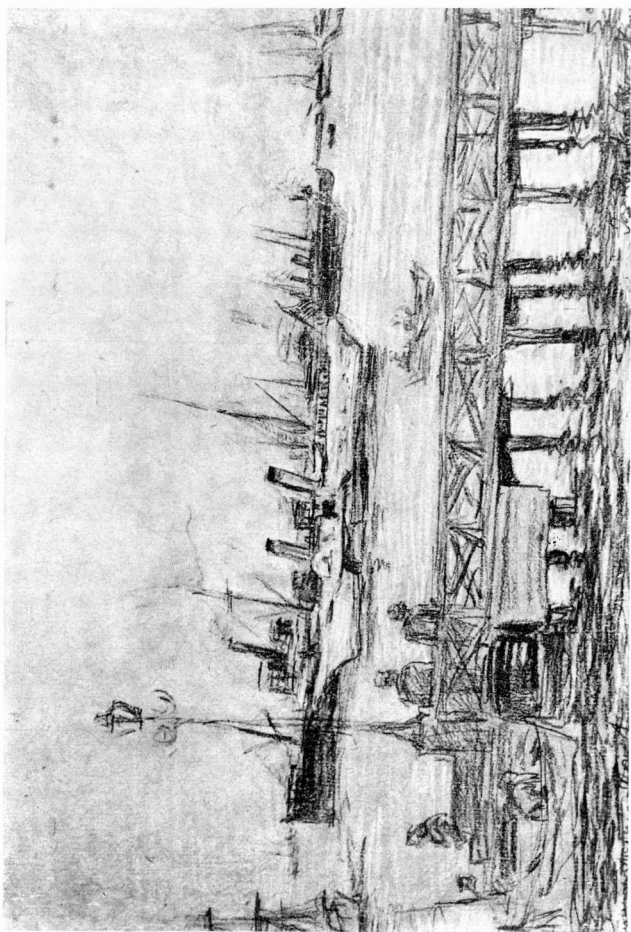
Ὁ Ξενοφῶν Στρατηγός



Ο ταγματάρχης Δελλαπόρτας



Ὁ Ἀγκυροκάστρον Βασίλειος



«Ο λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φετιγ Μπουλέντ»



*Bérgota*





Ὁ ναὸς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου



Φιλίππος πρὸς τὸ Ἐμιν-Ἀγῶ



Φιλίππας πρὸς τὸ Ἐμὴν-Ἀγᾶ (λεπτομέρεια)



Νύκτα (φωτογραφία)  
 το οποίο τα γυμναστικά  
 με 6 άτομα επί το ποτόν Αθήνα 1913

Τὸ πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλίππου μετὰ τὰ βουνὰ τοῦ Γκιμπόβου

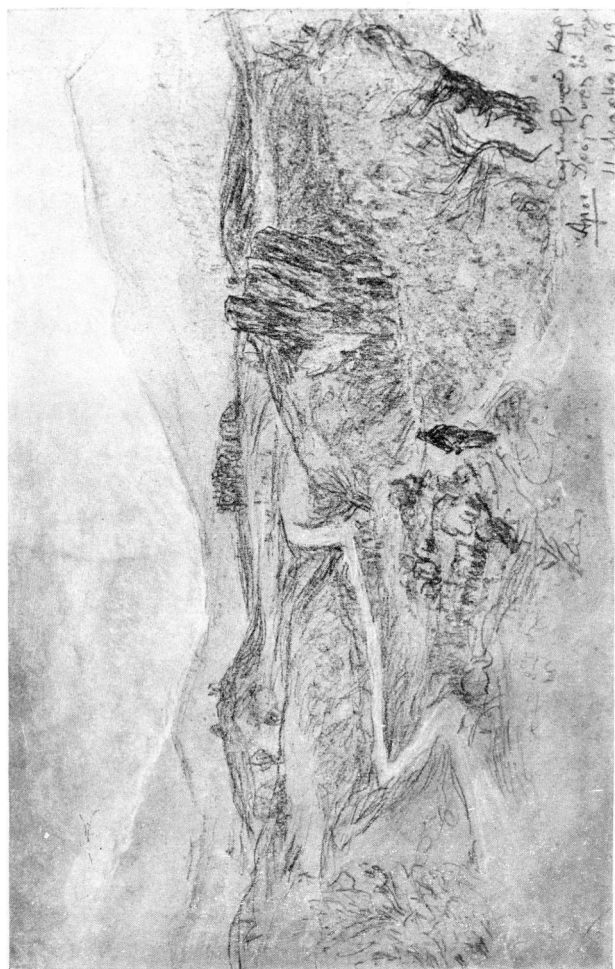


Ἡ Ὀλότσια ἀπὸ τοῦ Ἐμιν-Ἀγῶ



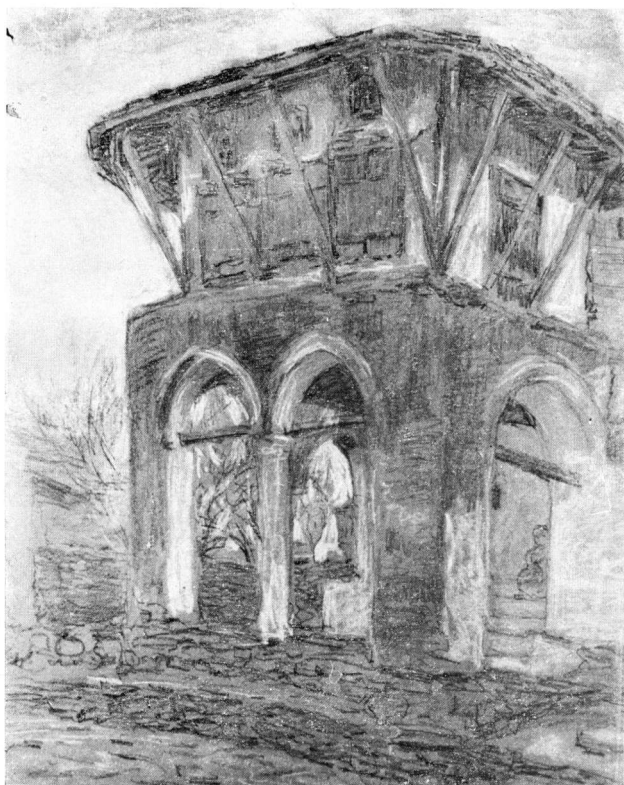
Ἡ ἐβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννίνων



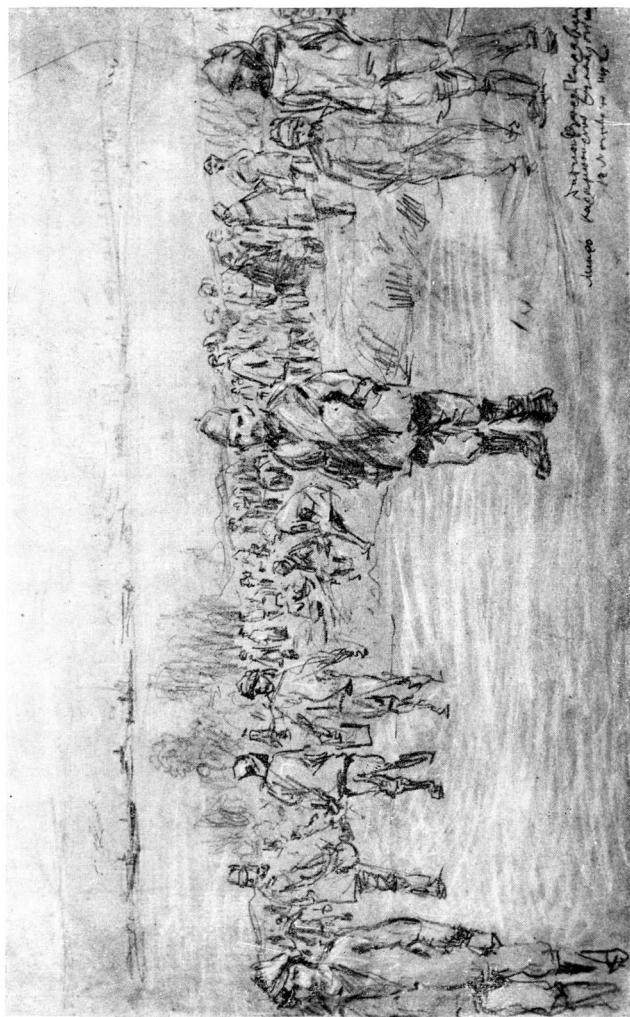


Δρόμος πρὸς τὸ Ἀγνυρόκαστρο





Οικία Καποδίστρια στο Ἀργυρόκαστρο



Αιγιάλαιοι Τούρκοι στο Μικρό Καραμπουρνάκι



Ἡ κ. Ἑλένη Μπενάκη εἰς τὸ νοσοκομεῖον



Προσφυγοπούλα



*Προσφυγοπούλα (λεπτομέρεια)*



Τὸ ἐπὶ τὸ Περβέριον



Φοῦνοι Φιλίππου



Στρατιωτικὸν νοσοκομεῖον





Ἐξέτασις τραγυμμάτων ἀπὸ τῆς τελευταίας ἐπιθέσεως



Κατσιά. Σκηναί αιχμαλώτων



Καταγλιζμός στην Πρέβεζα

D'après les sujets, il est possible de diviser ces dessins en 3 catégories. a) Portraits, b) Paysages, c) Scènes de la vie des réfugiés et des soldats. Karavia ne s'intéresse pas tant au caractère épique de la guerre, aux visions de bataille et de catastrophe, qu'aux scènes marginales, dont la représentation est marquée par un ton lyrique, profondément humain. Le style est purement pictural, influencé quant à la forme par Delacroix et Daumier; mais parfois on y devine certains éléments qui rappellent la peinture impressionniste. En observant certains portraits, par exemple «Le Métropolite Kitiou Mélétiós Métaxakis» (fig. II), «N. Giotis» (fig. XI) ou «Le Commandant Dellaportas» (fig. XVI), on a l'occasion d'apprécier tant la représentation réaliste persuasive que la description psychographique vigoureuse des personnages.

Les dessins de Karavia représentent également des paysages, des vues de villes et des monuments dont la représentation généralisatrice ne réduit guère la description fidèle des paysages. A la seule exception de «Olytsika par Emin-Aga» (fig. XXII), toutes les œuvres de cette catégorie sont attachées à la figure humaine, révélant ainsi l'intention de placer l'homme au centre du monde. C'est ainsi que les œuvres suivantes offrent un intérêt particulier: «Filippias vers Emin-Aga» (fig. XIX), «Le puit d'Eleutherochorion vers Filippias avec les montagnes de Gribovou» (fig. XXI) et «Le quartier juif des Ioanninon» (fig. XXIII). La présence de l'homme dans ses occupations journalières s'inscrit parfaitement dans le paysage.

Dans les scènes de la vie des réfugiés, on distingue les caractéristiques d'un réalisme romantique. Karavia cherche à rendre concret le destin des prisonniers par la projection du particulier au général, mais en même temps elle est attirée par les costumes orientaux et les attitudes sans s'éloigner néanmoins de la réalité contemporaine. «La petite réfugiée» (fig. XXIX) donne exactement la mesure de ses possibilités dans ce domaine.

Le cycle de ces dessins s'achève par des scènes marginales représentant la vie des soldats —«Les fours de Filippias» (fig. XXXII), «Bivac à Préveza» (fig. XXXVI)—et d'autres scènes de soldats blessés—«Hôpital militaire» (fig. XXXIII), «Examination d'un blessé après la dernière attaque» (fig. XXXIV). Le caractère essentiel de ces œuvres est le ton fervent, sentimental et l'intention évidente de souligner le fait que, loin du champ de bataille, il y a un espace où les soldats restent des êtres humains. D'ailleurs c'est cette perspective humanitaire qui joue un rôle prépondérant dans la création de Karavia.

α.α.	Τίτλος ἔργου	Διαστάσεις	Χρονολογία
1.	Ὁ Μητροπολίτης Κιτίου Μ. Μεταξάκης	0,36 × 0,29	Θεσσαλονίκη 1912
2.	Ὁ λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φε- τιχ Μπουλέντ»	0,31 × 0,46	Θεσσαλ. 1912
3.	Ὁ Νομάρχης κ. Ἀργυρόπουλος	0,38 × 0,27	—
4.	Αἰχμάλωτοι Τοῦρκοι στὸ Μικρὸ Κα- ραμπουρνοῦ	0,295 × 0,45	Θεσσαλονίκη 12 Νοεμβρίου 1912
5.	Βέρροια	0,285 × 0,415	Νοέμβριος 1912
6.	Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς	0,31 × 0,24	Σιάτιστα 26 Νοεμ. 1912
7.	Ὁ ὄπλαρχηγὸς Ε. Πατεράκης	0,47 × 0,30	Θεσσαλονίκη 1912
8.	Ὁ Ναὸς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου	0,38 × 0,29	.. Δεκεμβρίου 1912
9.	Προσφυγοπούλα	0,46 × 0,305	Θεσσαλονίκη Δεκεμ. 1912
10.	Ὁ Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεν- νάδιος	0,395 × 0,29	Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμ. 1912
11.	Ἡ κ. Ἑλένη Μπενάκη εἰς τὸ Νοσοκο- μεῖον	0,245 × 0,27	Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμβρίου 1912
12.	Νοσοκομεῖον Πριγκιπίσσης Ἑλένης. Κα Βλαστοῦ-Κα Νεγρεπόντη	0,28 × 0,41	Θεσσαλονίκη Δεκεμ. 1912
13.	Τὸ ἐπάχτιο Πρεβέζης	0,29 × 0,44	Πρέβεζα 1913
14.	Φοῦρνοι Φιλιπιάδος	0,27 × 0,44	Ἰαν. 1913
15.	Φιλιπιάς πρὸς τὸ Ἑμίν-Ἀγᾶ	0,285 × 0,365	Ἰανουάριος 1913
16.	Στρατιωτικὸν Νοσοκομεῖον	0,29 × 0,43	Ἑμίν-Ἀγᾶ 19 Ἰανουαρ. 1913.
17.	Τὸ πηγάδι τοῦ Ἑλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλιπιάδα μὲ τὰ βουνά τοῦ Γριμπόβου	0,285 × 0,415	Φεβρ. 1913
18.	Ἡ Ὀλύτσικα ἀπὸ τὸ Ἑμίν Ἀγᾶ	0,30 × 0,444	1913 (στὴν πινακίδα)
19.	Ὁ ἀρχίατρος τοῦ Ἐπιτελείου κ. Ἀ. Γ. Ἀναστασόπουλος	0,38 × 0,29	Φιλιπιάς Φεβρ. 1913
20.	Ἐξέτασις τραυματίου ἀπὸ τὴν τελευ- ταία ἐπίθεση	0,29 × 0,41	Ἑμίν-Ἀγᾶ Φεβρ. 1913
21.	Ὁ Πέτρος Μᾶνος στὰ Ἰωάννινα	0,375 × 0,27	24-2-1913 (πίσω μὲ γραφομηχανή)
22.	Ἡ ἐβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννίνων	0,38 × 0,285	1913
23.	Σπίτι Ἐσάτ πασᾶ Ἰωάννινα	0,30 × 0,43	1913 5 Μαρτίου
24.	Ὁ Κος Ρακτιβάν τοῦ Ἐπιτελείου	0,36 × 0,28	Ἰωάννινα 8 Μαρτίου 1913
25.	Ν. Γιώτης	0,32 × 0,255	Ἰωάννινα Μάρτιος 1913
26.	Ὁ Ξενοφὼν Στρατηγὸς	0,365 × 0,28	1913
27.	Ὁ ταγματάρχης Δελλαπόρτας	0,36 × 0,27	Ἰωάννινα 11 Μαρτίου 1913
28.	Ἅγιοι. Δρόμος πρὸς τὸ Ἀργυρόκαστρο	0,285 × 0,44	11 Μαρτίου 1913
29.	Κατσικᾶ. Σκηναὶ αἰχμαλώτων	0,28 × 0,42	13 Μαρτίου 1913
30.	Ὁ Ἀργυροκάστρου Βασιλείος	0,31 × 0,24	—
31.	Οἰκία Καποδίστρια στὸ Ἀργυρόκαστρο	0,425 × 0,30	1913
32.	Καταυλισμὸς στὴν Πρέβεζα	0,315 × 0,43	Πρέβεζα. Μάρτιος 1913

H M A

Τεχνική	Παρατηρήσεις
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Τίτλος καὶ χρονολογία σημειώνονται στὸ κάτω μέρος
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 5. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο εἶναι δυσανάγνωστος
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 10
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 14, δίδεται ὁ τίτλος «Αἰχμάλωτοι Τοῦρκου». Στὸ ἔργο «Μικρὸ Καραμπουρνό».
Μαύρο καὶ κόκκινο μολύβι σὲ γκριζοχαρτί	Ὁ τίτλος σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 26.
Μαύρο καὶ καφέ μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος φαίνεται στὸ ἔργο ὅπως δημοσιεύθηκε στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 55
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 60
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 52
Μαύρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 63
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφέ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς
Μαύρο μολύβι σὲ καφέ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφέ χαρτί	Στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς ἀναγράφεται «Ὁ Ὀλύτσικας» ἀντὶ «Ἡ Ὀλύτσικα»
Μαύρο καὶ καφέ μολύβι σὲ καφεπράσινο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., σ. 80
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζωπὸ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Μαύρο μολύβι σὲ καφεκόκκινο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζοπράσινο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται στὸ μέσο κάτω
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Μαύρο μολύβι σὲ πρασινοπὸ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται στὸ μέσο κάτω
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις..., πίνακας ἀνάμεσα στὶς σ. 148-49
Μαύρο μολύβι σὲ καφέ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως δίδεται στὶς Ἑντυπώσεις ..., σ. 58
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Μαύρο μολύβι σὲ καφετὶ χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιὰ
Μαύρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς
Μαύρο μολύβι σὲ καφεκόκκινο χαρτί	Ὁ τίτλος μόλις διακρίνεται κάτω δεξιὰ
Πολύχρωμο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	Ὁ τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς