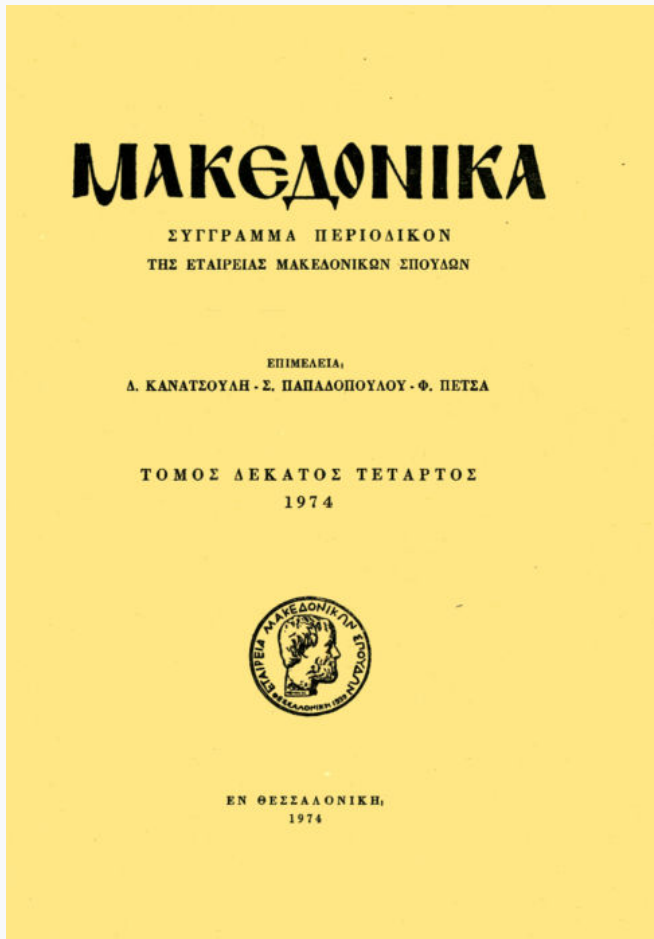


Μακεδονικά

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)¹

'Εκείνη τὴν ἐποχὴ, σημείωνα μὲ λόγια καὶ εἰκόνες τῆς 'Εντυπώσεως μου, ὅθε 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 εὐρῆτε εἰς τὴν ἔκθεσιν αὐτὴν κανένα σημείωμα ἀπὸ τὴν καθαρῶς πολεμικὴν ὄψιν τῆς ἐκστρατείας, σκηνᾶς καταστροφῆς καὶ ὀλέθρου. Ἐζήτησε ἡ ζωγράφος τὰ θέματά της γύρω ἀπὸ τὸν πόλεμον, αὐτὰ πού μίλησαν περισσότερο στὴν ψυχὴν της. Μιά νότα, νὰ εἰποῦμε, περισσότερο λυρική, πού κρύβει μέσα της πλοῦτον ἐμπνεύσεως». Μὲ τέτοια λόγια σχολίαζε ὁ Κίμων Μιχαηλίδης τὴν ἔκθεσι τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία στὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων τὸ 1913². Τὸν ἴδιο καιρὸ ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος δὲν καταλάβαινε «αὐτὰ τὰ μουτζουρώματα»³, ἀντιδρώντας σὰν γνήσιος ἐκπρόσωπος μιᾶς παράδοσης πού σ' ὀλόκληρο τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα καὶ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ εικοστοῦ ἤθελε κάθε προσπάθεια τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς νὰ ἐξαντληθῆται μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα ἐκείνης τῆς ἔκθεσης δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφο⁴. 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 μελέτη τῶν ἔργων, καθὼς καὶ τὸ συνάδελφο κ. Γ. Γούναρη γιὰ τὴν ἐπιμελημένη φωτογράφησή τους.

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

3. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Φ. Γιούλλη, Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, Ἀθῆνα 1963, τ. Β', σ. 427. Ἡ κριτικὴ τοῦ Ξενόπουλου δέχθηκε ἀμέσως τὴν ἐπιθεση 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 Σάντρη». «Πινακοθήκη» ΙΓ', τεύχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

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

πού έδωσαν και τὸ ὕλικό γιὰ τούτη τὴ μελέτη, βρίσκονται στὸ Στρατηγεῖο τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ στὴ Θεσσαλονίκη¹ καὶ ἄλλα ἐξήντα ἑννέα στὸ Μουσεῖο Ἰωαννίνων².

Τόσο στὴ θετικὴ κριτικὴ τοῦ Μιχαηλίδη, ὅσο καὶ στὴν ἀρνητικὴ τοῦ Ξενοπούλου 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 ἰκανοποιητικὸ βαθμὸ τὴν αὐτοδύναμη ὑπόστασή τους³. Αὐτὸ ἐξ ἄλλου ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι σὲ ἄρκετά ἔργα—'Ο μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης, Βέρροια, Φιλίππιας πρὸς τὸ Ἐμὴν' Αγᾶ κ.ἄ.—διακρίνεται ἓνα «προσχέδιο» μὲ ἀπαλὸ μολύβι, πού σημαίνει ὅτι τὰ σχέδια στὴ σημερινή τους μορφή ὀλοκληρώνουν τὶς προθέσεις τῆς ζωγράφου. Στὴ συνέχεια ὑπογραμμίζεται ἡ ἀποφυγὴ τῶν βίαιων σκηνῶν μάχης καὶ καταστροφῆς. Πραγματικά, ἡ Καραβία στρέφει τὴν προσοχή τῆς ὄχι τόσο στὸ ἐπικὸ περιεχόμενο ὅσο στὰ παραλειπόμενα τοῦ πολέμου. Ἐλκεται ἀπὸ τὴν ἡρεμὴ κίνηση τοῦ λιμανιοῦ, ἀπὸ τὸ νοητικὸ πλῆθος τῶν προσφύγων, ἀπὸ τοὺς ἀραιοὺς διαβάτες ἢ τὰ παλιὰ σπίτια κάποιας ἐπαρχιακῆς πόλης, ἀπὸ τὶς ἀσχολίες τῶν στρατιωτῶν στὴν ἀναπαυλὰ τῆς μάχης, ἀπὸ τὶς προσωπικότητες πού ἐμπλέκονται στὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς. Ἐπιδιώκει νὰ μὲν μακριὰ ἀπὸ τὸν ὀρυμαγδὸ τοῦ μετώπου, ἐκεῖ πού τὸ ποτάμι «ψιθυρίζει μὲ τοὺς ἀφρούς του· καὶ τὰ πουλιὰ πού ξύπνησαν ἐνῶνουν τὰ πρωῖνά τους χαρούμενα κελαδήματα μὲ τὸ μονότονο μυστικὸ ψιθύρισμα τοῦ νεροῦ, καὶ προσθέτουν γλυκοὺς τόνους τὰ κουδουνίσματα τῶν κοπαδιῶν πού βόσκουν στῆς ραχοῦλες εἰρηνικά»⁴. Ἐνας τόνος λυρικός, ποιητικός, βαθειὰ ἀνθρώπινος ἀναγνωρίζεται σ' ὅλα τῆς τὰ ἔργα, ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες τῆς ὡς τοὺς καταυλισμοὺς τῶν προσφύγων κι ἀπὸ τὰ τοπιογρα-

1. Δέκα ἐπτά ἀπὸ τὰ σχέδια πού ἐξετάζονται ἐδῶ πρωτοδημοσιεύτηκαν στὶς Ἐντυπώσεις... γιὰ νὰ ἀπεικονιστοὺν γεγονότα καὶ πρόσωπα πού 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 ἀποτελέσει τὴ βάση γιὰ ἓνα ζωγραφικὸ, πλαστικὸ ἢ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο, εἴτε «αὐτόνομο» (autonome Zeichnung), πού δὲν ἔχει προκαταρκτικὸ χαρακτήρα, ἀλλὰ τὸ ἴδιο γίνεται αὐτοσκοπός. Μιὰ εἰσύνοπη ἀνάλυση τῶν δύο τύπων βλ. H. Hutter, Die Handzeichnung, Βιέννη-Μόναχο 1966, σ. 25 κ.ἑ., 93 κ.ἑ. Ἐπίσης V.L. Grottanelli, λήμμα Drawing στὴν Encyclopedia of World Art, Λονδίνο 1961, τ. IV, στ. 459.

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

φικά θέματα ὡς τὶς σκηνὲς ἀπὸ τῆ ζωῆ τῶν στρατιωτῶν¹. Τέλος, παρὰ τὸ ὑποτιμητικὸ περιεχόμενον τοῦ ὅρου «μουτζουρώματα» καὶ τὴν ἀντίθεση στὴν «ἀνορθόδοξη» διαπραγμάτευση τῆς φόρμας ἀναγνωρίζεται ἔμμεσα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἐπικριτὴ ὁ καθαρὰ ζωγραφικὸς ἢ ἀκόμη ὁ ἔμπροστιονιστικὸς τῆς χαρακτῆρας. Ἄρκει νὰ δῆ κανεὶς μερικὲς λεπτομέρειες σχεδίων τῆς Καραβία γιὰ νὰ κρίνῃ σὲ τί βαθμὸ προσγματῶναι τὴ μορφικὴ ἔλευθερία, ἐκδηλώνοντας σύγχρονα τὴν προσωπικὴ τῆς εὐαισθησία. Γιατί, ὅπως εὐστοχα παρατηρεῖ ὁ Sérullaz, τὸ σχέδιον εἶναι μιὰ χαρακτηριστικὴ «γραφή» ποῦ μπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ τὴν προσωπικὴ ἰδιοσυγκρασία ἐνὸς καλλιτέχνη².

Ἡ εὐρεία καλλιτεχνικὴ παιδεία τῆς ζωγράφου³ καὶ ἡ σπάνια συνέπεια στὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ τὴν τέχνη—γιατὶ πῶς ἄλλῶς μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτῆ ἡ ἀπόφασή τῆς νὰ ὑποστῇ τὶς κακουχίαις τριῶν πολέμων—ἐπιβάλλει τὴν ἀναζήτηση τῶν στοιχείων ἐκείνων ποῦ ἐπιτρέπουν τὴν ἔνταξη 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 ἑνατου αἰῶνα συνοψίζεται βασικὰ στὴ διαμετρικὰ ἀντιθετὴ πορεία δύο στυλιστικῶν ρευμάτων. Τὸ πρῶτο ἐκφράζεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ⁴ διαπραγμάτευση τῆς φόρμας, τὸ χαλαρὸ, ἀνήσυχο μὲ διαλυμένα περιγράμματα σχέδιον, μὲ τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τὸν Goya, τὸν Delacroix, τὸν Gericault καὶ τὸν Daumier. Τὸ δεύτερο ἐπιμένει στὰ ἔντονα περιγράμματα, στὴ σκληρῆ, πλαστικὴ διατύπωση, στὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ βρίσκει τὴν τυπικότερη ἐκφράση του στὸ ἔργο τοῦ David καὶ τοῦ Ingres⁵. Τὸ στυλ τῆς Καραβία εἶναι ἀναμφίβολα ζωγραφικόν. Ἡ ἡρεμία τῶν θεμάτων τῆς εἶναι ἡ ἐπίφραση μόνον, ἀφοῦ ἡ γραμμὴ

1. Ἰβλ. τὴν παρατήρηση τοῦ Παπανούτσου: «Ἐρεῖα νὰ βλέπει τὰ ἄψυχα καὶ τὰ ἐμψυχα μὲ τὴν ὀξυδέρκεια ἐνὸς φυσιογνωμιστῆ ἀλλὰ καὶ τὸ λεπτὸ γούστο τοῦ αἰσθητικὰ καλλιεργημένου ἀνθρώπου ποῦ εἶναι σὲ θέση νὰ διακρίνει ποῦ πρέπει νὰ γίνῃ ἡ τομῆ...». Ε. Παπανούτσου, Ἔργο ζωῆς (Μιὰ ἀναδρομικὴ Ἐκθεση), «Νέα Ἑστία», ΚΓ', τ. 46 (1949), σ. 824.

2. M. Sérullaz, *Meisterzeichnungen des Louvre. Die französischen Zeichnungen*, Μόναχο 1968, σ. 5. Ἰβλ. 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 ζωῆ, τὶς σπουδὲς καὶ τὸ ἔργο τῆς Καραβία βλ. κυρίως Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θάλεια Φλωρά-Καραβία στὸ Οἶ Ἑλληνες ζωγράφοι ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα, στὸν 206, Ἀθήνα 1974, σ. 406 κ.ἑ. Ἐπίσης τὸ σχετικὸ κεφάλαιον τοῦ ἔτοιμου πρὸς δημοσίευση 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 συγγραφεὺς.

4. «Ζωγραφικόν» σάν βασικὴ ἔννοια τοῦ Wölfflin σ' ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ «γραμμικόν». Ἰβλ. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Μόναχο 1929⁷, σ. 20 κ.ἑ. καὶ εἰδικότερα γιὰ τὸ σχέδιον σ. 36 κ.ἑ.

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

μέ τη γρήγορη, συχνά έλλειπτική κίνηση, τὰ άσαφή, έπαναλειπτικά περιγράμματα, ό συνδυασμός γενικευτικής σύλληψης και λεπτομερειακής διαπραγμάτευσης φορτίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια με δυναμισμό και έσωτερική ένταση γνώριμη στό σχεδιαστικό έργο μεγάλων δασκάλων, όπως ό Delacroix¹ ή ό Daumier².

Άλλά όπως διαπιστώνουν σχεδόν όλοι οί μελετητές, ή Καραβία χρησιμοποιεί με άνεση τώ έμπρεσσιονιστικό λεξιλόγιο³. 'Η ίδια έγραφε από τώ Μόναχο στόν άδελφό της τώ 1895: «δέν είναι δυνατόν νά μήν ακολουθήσω τήν 'Νέαν Σχολήν'—έννοεί τόν έμπρεσσιονισμό—ή όποία άλλωστε και μ' άρέσει»⁴. Έδω πρέπει ίσως νά προστεθί ή παρατήρηση ότι στό σχεδιαστικό της έργο γίνεται πιό ευανάγνωστη ή έμπρεσσιονιστική της γραφή, ή όποια τής επιβλήθηκε βέβαια και από αντικειμενικούς λόγους, αλλά πού, όπως ή ίδια πάλι όμολογεί σέ γράμμα της τού 1903 από τώ Παρίσι, τήν υιοθέτησε κυρίως γιατί τής «εφαίνετο ότι έπαιρνε ένα βάπτισμα σ' ένα ζωογόνο ρεύμα τής Τέχνης, νέον, πού αισθανόταν τήν ανάγκη του»⁵. Σ' αντίθεση με τούς δασκάλους τού γαλλικού έμπρεσσιονισμού, οί όποιοι θεώρησαν τώ σχέδιο σάν πάρεργο⁶, ή Καραβία όχι μόνο τώ καλλιουργεί σέ ευρεία έκταση, αλλά άκόμη σέ μερικά από τά σημαντικότερα ζωγραφισμένα με λάδι έργα της, όπως 'Ο χορός τού Ζαλόγγου, 'Ο έρανος τού Γενναδίου στό Ναύπλιο, Τώ καθιστό κορίτσι—όλα σέ ιδιωτικές συλλογές τής 'Αθήνας⁷—δίνει τώ χαρακτήρα και πετυχαίνει τά αισθητικά άποτελέσματα τού παστέλ ή τής gouache, με τόν τονισμό άκριβώς τών σχεδιαστικών στοιχείων, τή ζωηρότητα και τή σκληρότητά τους⁸. Τέλος πρέπει νά ύπογραμμιστή τώ γεγονός ότι σέ διάστημα πέντε περίπου μηνών—Νοέμβριος 1912-Άπρίλιος 1913—έδωσε ή ζωγράφος τρια-

1. Βλ. R. H u y g h e, Delacroix ou le combat solitaire, Λονδίνο 1964, εικ. 46, 250, 268, 309, 312.

2. L. Barzini-G. Mandel, Daumier, Μιλάνο (Rizzoli) 1971, εικ. 45¹, 45², 56³, 56⁴, 129¹ και H. H u t t e r, Die Handzeichnung..., εικ. 53.

3. Ε. Παπανούτσου, Έργο ζωής..., «Νέα Έστία» ΚΓ', τ. 46 (1949), σ. 824. Φ. Γιοφύλλη, 'Ιστορία..., τ. Β', σ. 427. S. L y d a k i s, Geschichte..., σ. 127. Μ. Σ κ λ ά β ο υ Μ α υ ρ ο ε ι δ ή, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 413. Χ. Χρήστου, έ.ά., σ. 264.

4. Μ. Σ κ λ ά β ο υ-Μ α υ ρ ο ε ι δ ή, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 412.

5. Μ. Σ κ λ ά β ο υ-Μ α υ ρ ο ε ι δ ή, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 407-8.

6. E. W a l d m a n n, Die Kunst des Realismus und des Impressionismus, Βερολίνο 1927. (PKG), σ. 147.

7. Μ. Σ κ λ ά β ο υ-Μ α υ ρ ο ε ι δ ή, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 414-15, πίν. 23, 24, 25, 30.

8. Ένα άνάλογο φαινόμενο παρατηρείται και σέ έργα τού Toulouse-Lautrec. 'Όπως διαπιστώνει ό Mathey «...περισσότερο σχεδιαστής παρά ζωγράφος, τά έργα του με λάδι είναι σάν στιλβωμένα σχέδια κι έχουν τήν όψη τού παστέλ». F. M a t h e y, Les impressionnistes et leur temps, Παρίσι 1959, σ. 133. Μιά σειρά χαρακτηριστικών έργων βλ. D. C o o p e r, Toulouse-Lautrec, Στουτγκάρδη-Παρίσι 1963², πίν. 67, 69, 73, 83, 85 και passim.

κόσια περίπου σχέδια, ἀκουαρέλλες καὶ λάδια¹, ἕναν ἐντυπωσιακὰ μέγαν ἀριθμὸν ἔργων, ἂν μάλιστα λάβῃ κανεὶς ὑπόψη τὶς συνθῆκες κάτω ἀπὸ τὶς ὁποῖες δούλευε² (Πίν. I, α). Εἶναι καὶ αὐτὸ ἓνα στοιχεῖο ποῦ ἄσχετα ἀπὸ τὴν ὁποιαδήποτε ποιοτικὴ ἀξιολόγησι τοῦ ἔργου τῆς τὴν κατατάσσει ἀνάμεσα στοὺς παραγωγικότερους ἑλληνες ζωγράφους.

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

ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

Οἱ δώδεκα προσωπογραφίες ποῦ ἐξετάζονται ἐδῶ δὲν ἀντιπροσωπεύουν παρὰ ἓνα μικρὸ μόνον μέρος τοῦ ἐξαιρετικὰ πλούσιου προσωπογραφικοῦ ἔργου τῆς Καραβία. 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 ἓνας μελετητῆς «τὸ νὰ σκιστάρῃ τοὺς ἑκλεκτοὺς» ἦταν ἡ μεγαλύτερη ἀδυναμία τῆς³ κι ὅπως συμπληρώνει ἓνας ἄλλος «ἤξερε νὰ ἀδράχνει τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ νὰ τ' ἀποτυπώνει μὲ διακριτικὴ ποίησι πάντοτε»⁴. Φυσικὰ στὴν περίοδο ποῦ μᾶς ἐνδιαφέρει προσωπογραφοῦνται ἄτομα ποῦ συνδέονται ἅμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πολέμου τοῦ 1912-13 καὶ τὰ ἔργα διακρίνονται στὸ σύνολό τους γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ τους δύναμι καὶ τὸν καιρὸ ψυχογραφικὸ χαρακτηρισμὸ τῶν εἰκονιζομένων.

Ἐνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τῆς ζωγράφου στὴ Θεσσαλονίκη εἶναι Ἡ *Μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης*⁵. (Πίν. II). Ὁ μεσήλικας κληρικὸς εἰ-

1. Ἄ. 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 Ἐσάτ-πασᾶ στὸν ἄνδρα τῆς ζωγράφου Πάνου Καραβία: «—Ἐνα τσιγάρο σὺ, τρία σκίτσα ἢ κυρία σου». Βλ. «Πινακοθήκη» II', τευχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

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

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

5. Στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 4-5, σημειώνει ἡ καλλιτέχνης μὲ ἔγγραφη 25 Νοεμβρίου 1912— ἡμέρα ποῦ 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 καλιμαυκὶ χωρὶς κανένα ἄλλο διακριτικὸ τοῦ ἀξιωματὸς του. Τὸ ἐπάνω ἄριστερό μισό τοῦ φόντου ἀνοίγει μὲ ἓνα παράθυρο σὲ βάθος, ὅπου διακρίνονται ἡ θάλασσα μὲ μερικὰ πλοίαρια καὶ πιὸ μακριὰ διάφορα κτήρια τοῦ λιμανιοῦ¹. Στὸ πρῶτο κιάλας αὐτὸ ἔργο εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημανθοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς σχεδιαστικῆς γλώσσας τῆς Καραβία, ποῦ ἐξ ἄλλου ἐμφανίζονται περισσότερο ἢ λιγότερο ἔντονα καὶ στὰ ἐπόμενα. Ἡ γραμμὴ εἶναι λεπτὴ, ἔλλειπτική, κάπως νευρικὴ στὰ περιγράμματα κυρίως καὶ τὶς ἰδιαίτερα σκιασμένες περιοχές, ἐνῶ οἱ μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ ῥάσου καὶ τοῦ καλιμαυκιοῦ ἀποδίδονται μὲ διαγώνια παράλληλος καὶ πιὸ παχειὲς μολυβιές. Σ' ἀντίθεση μὲ τὴν καθαρὰ γενικευτικὴ ἀπόδοση τοῦ κορμοῦ καὶ τῶν χειρῶν, στὸ πρόσωπο διαπιστώνεται μὴ προσπάθεια σαφέστερης πλαστικῆς διατύπωσης, ποῦ ὑλοποιεῖται μὲ τὴ σχετικὰ λεπτομερειακὴ ἐπεξεργασία καὶ τὴν ἁρμονικὴ συνεργασία φωτὸς καὶ σκιάς², 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 μόνον τῶν οἰκοδομημάτων, τῶν πλοίων καὶ τοῦ παράθυρου, ἀλλὰ ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο καὶ ἐκεῖνον τοῦ προσώπου καὶ τοῦ χεριοῦ στὸ δεξιό τους τμήμα. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ μὴ ἐμπρεσσιονιστικὴ σύλληψη τῆς φόρμας, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸν ἐνεργητικὸ ρόλο τοῦ φωτὸς καὶ τὴ χρησιμοποίησιν μιᾶς ἀνήσυχης, ἐλάχιστα «περιγραφικῆς» γραμμῆς. Μὲ τὴν ἐλαφρὰ ἔκκεντρη τοποθέτησιν τῆς μορφῆς σὲ διαγώνιο ἄξονα, ὀργανώνεται σὲ βάθος ὁ ἐσωτερικὸς χώρος καὶ παράλληλα μὲ τὸ ἀνεπαίσθητο κόψιμο τῆς γωνίας τοῦ παράθυρου ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὄμο δημιουργ-

τοῦ Διαδόχου καὶ ὄλων τῶν πριγκίπων» καὶ συνεχίζει «ὁ Μητροπολίτης Κιτίου χάρις εἰς τὴν ἄπταιστον ρωσικὴν του πείθει νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ τὴν εἰσοδὸν (στὴν Ἁγ. Σοφία) τὸν φρουροῦντα ἀξιωματικόν, ὁ ὁποῖος δίδει εὐγενέστατα τὴν ἄδειαν 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 διεύρυνσης τοῦ ἐσωτερικοῦ χώρου καθιερώνεται στὴ βενετσιάνικη προσωπογραφία τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Lorenzo Lotto. Βλ. B. B e r 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 ποῦ 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 μείδιμα σφραγίζει ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο μὲ καλὸσύνη καὶ εὐγένεια.

Ἐνα πολὺ πιὸ γενικευτικό χαρακτηριστῆρα, ποὺ ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴ σύντομη ἐπίσκεψη τῆς ζωγράφου, ἔχει Ὁ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος¹ (Πίν. III). Ὁ προσωπογραφούμενος κάθεται προφίλ σὲ πολυθρόνα μὲ ἐλικωτὸ ἐρεισίχειρο, μπροστὰ σ' ἕνα γραφεῖο ἀποδομένο μὲ ἀδρὲς μόνο γραμμῆς. Φορᾷ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ λεπτὰ γυαλιὰ μὲ μακρὸ κορδόνι, κρατώντας ἕνα χαρτί στὸ ἀριστερὸ καὶ μολύβι στὸ δεξιὸ χέρι. Εἶναι ἡ στιγμή ποὺ 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 ἕνα στιγμιότυπο τὸ ὁποῖο ἀποτυπώνει μὲ πολλαπλά, διακοπτόμενα καὶ γι' αὐτὸ κάπως ἀσαφῆ περιγράμματα. Ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεση στὰ παραληρωματικά στοιχεῖα κάνει τὸ σῶμα καὶ ἰδιαίτερα τὸ κεφάλι πιὸ εὐσύνοπτο². Μὲ τὸν τονισμένο φωτισμὸ τοῦ φόντου ἀναδεικνύεται πλαστικά τὸ πρόσωπο, καθὼς μάλιστα ὀρίζεται ἀπὸ τὶς σκοῦρες ἐπιφάνειες τῶν μαλλιῶν καὶ τοῦ κολάρου. Τὸ ἴδιο δουλεύεται μὲ ἀπαλὲς ἐναλλαγῆς σκούρου καὶ ἀνοιχτοῦ. Ἡ ἀποφυγὴ τῶν ἐντονῶν περιγραμμάτων καὶ τῶν γραμμικῶν θεμάτων στὸ ἐσωτερικό τῆς φόρμας, τὸ φῶς ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ βάθος ἀπὸ κάποια πηγὴ ποὺ δὲν συγκεκριμενοποιεῖται καὶ τὸ βαθμιαῖο σβύσιμο τῶν ἀντικειμένων στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, προσδίδουν στὸ σύνολο ἕνα κάπως ὄνειρικό τόνο³. 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...»⁴.

Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς⁵ (Πίν. IV) εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τῆς σειρᾶς στὸ

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

2. Στὸ 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 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 ποὺ 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, Ἐντυπώσεις..., 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 χρωματιστά μολύβια. Ὁ σιατιστινὸς ἀγωνιστής, «ἕνας τύπος τραχύς, σὰν βράχος, ποὺ ἔβαλε τὸ τσακιστὸ μὲ τὴν κρεμαστὴ φούντα φέσι» καὶ ὕψωσε πρῶτος τὴν ἑλληνικὴ σημαία στὴ Σιάτιστα στὸ ἄκουσμα μόνο τῆς νίκης τοῦ Σαρανταπόρου καὶ τῆς κατάληψης τῆς Κοζάνης¹, εἰκονίζεται ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, μὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων, σὲ καφετὴ οὐδέτερο φόντο. Φορᾷ τὴ μακεδονικὴ ἐνδυμασία μὲ τὸ πουκάμισο, τὸ γιλέκο καὶ τὸ φέσι μὲ τὴ μακριὰ φούντα. Ἐδῶ μπορεῖ νὰ μιλήσῃ κανεὶς γιὰ ζωγραφικὴ αἴσθησι τῆς φόρμας, ἡ ὁποία πραγματικὰ ὑλοποιεῖ τὸ «τραχύς σὰν βράχος». Δυνατές, παχειές, γωνιώδεις γραμμὲς ὀργάνου τῆ ζωγραφικῆ ἐπιφάνεια γιὰ νὰ δηλώσουν εἴτε τὰ περιγράμματα εἴτε τὴν πτυχολογία τοῦ ἐνδύματος. Γιὰ τὴν ἀπόδοσι 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 ἢ καθαρὰ λαϊκὴ χρησιμοποίησι τῶν χρωμάτων ταιριάζει ἀπόλυτα στὸν πληβιακὸ 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 παράδοσι, ποὺ εὐθὺς μετὰ τὴν Ἐπανόστασι δημιούργησε τὸν τύπο τοῦ «Ἀγωνιστῆ» μὲ σηματοκότερους ἔκπροσώπους τὸν Θεόδωρο Βρυζάκη, τὸν Διονύσιο Τσόκο, τὸν Σπυρίδωνα Προσαλέντη καὶ τὸν Θεμιστοκλῆ Δράκο. Πέρα ἀπὸ τὰ καθαρὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα σὰν τὴν ἐνδυμασία καὶ τὴ σκληρότητα τοῦ προσώπου, ὑπάρχουν δύο γνωρίσματα ποὺ μαρτυροῦν πειστικὰ γιὰ τὴ γόνιμη σύνδεσι 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.

Ἐνα περισσότερο ἀπρόσωπο, σχεδὸν ἠθογραφικὸ χαρακτήρα ἔχει Ὁ

ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ἡ καλλιτέχνης βρίσκεται στίς 23 Νοεμβρίου στὸ Βόλο, στίς 25 ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονικὴ, στίς 30 ἐπισκέπτεται τὴ Βέροια, στίς ἀρχὲς Δεκεμβρίου τὴν Κοζάνη καὶ τὴ Σιάτιστα καὶ ἡ πορεία τῆς συνεχίζεται πρὸς Σόροβιτς (Ἀμύνταιο), Φλώρινα, Μοναστήρι, Ἐδεσσα, Θεσσαλονικὴ. Ἐδῶ μὲ ἔγγραφῆ 12 Δεκεμβρίου παρατηρεῖ: «Ἦστερα ἀπὸ εικοσαήμερη περιπλάνησι στίς μικρὲς ἐπαρχιακὲς πόλεις καὶ τὰ καμμένα χωριά τῆς Μακεδονίας...», πράγμα ποὺ κάνει ἀκόμη πιὸ προβληματικὲς τίς προηθύτερες ἐγγραφές. Βλ. Θ. Φ λ ω ρ ᾱ-Κ α ρ α β ῖ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 1 κ.έ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι συχνὸ σ' ὁλόκληρο τὸ ἡμερολόγιο, οἱ ἡμερομηνίες τοῦ ὁποίου ὄχι σπάνια συγκροτοῦνται μὲ κείνες τῶν ἔργων. Μιὰ εὐλογία ἐξήγησι θὰ μπορούσε νὰ στηριχτῆ στὴν ὑπόθεσι 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 ῖ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 27.

ὄπλαρχηγὸς Ε. Πατεράκης¹ (Πίν. V). Ὁλόσωμος, στητὸς στὰ τρία τέταρτα σὲ κενὸ φόντο ποῦ τὸ βάθος τοῦ ὑποδηλώνεται μὲ τὴ σκιά στὸ ἔδαφος, προβάλλει μπροστὰ τὸ ἕνα πόδι, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ὄπλο καὶ στηρίζοντας τὸ ἄριστερό στὴ ζώνη. Μὲ τὴ βαρεῖα κάπα στὸν ὦμο, τὸ μαχαίρι στὸ πλευρὸ, τὶς μπαλάσκες καὶ τὸ διαγώνια κρεμασμένο σακκίδιο, κοιτάζει κατὰματα τὸ θεατὴ μὲ τὰ μεγάλα ἀμυγδαλωτὰ ἀλλὰ ἀνέκφραστα μάτια. Ἐδῶ τὸ ἀτομικὸ καὶ εἰδικὸ ἀνάγεται στὸ γενικὸ καὶ τυπικὸ. Εἶναι ὁ ὄπλαρχηγὸς ποῦ ἀρματώθηκε καὶ ποζάρει καμαρωτὸς, ἀποφασισμένος νὰ μὴ κρῦψη τίποτε ἀπὸ τὰ paraphernalia τῆς παληκαριᾶς του. Ἐνα τέτοιο ἔργο θὰ μπορούσε νὰ τὸ χαρακτηρίσει κανεὶς μᾶλλον ἀκαδημαϊκὸ βλέποντάς το μέσα στὸ σύνολο τῆς δουλειᾶς τῆς Καραβία. Τοῦ λείπει ἡ φρεσκάδα τοῦ στιγμιαίου, καὶ τὸ κεφάλι δίνει τὴν ἐντύπωση πὼς θὰ ταίριαζε ἀβασάνιστα σ' ὅποιοδήποτε ἄλλο ὄσωμα. Ἡ γραμμὴ δὲν ὑποδηλώνει ἀλλὰ περιγράφει, σὰν γέννημα τῆς μνήμης τῆς ζωγράφου ποῦ εἶδε στὸ ὑπαιθρο ἀλλὰ δούλεψε στὸ ἐργαστήρι, 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 ὄπλου.

Ἡ *Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος* (Πίν. VI) εἶναι ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα προσεγμένα ἔργα τῆς Καραβία². Μέσα στὴ μικρὴ ομάδα σχεδίων ποῦ ἐξετάζονται ἐδῶ ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Γενναδίου*, χρονολογημένη λίγο μετὰ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ *Μελετίου Μεταξάκη* καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν τοῦ *Ἀργυροκάστρου Βασιλείου*, ἐπιβεβαιώνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν τάση τῆς ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπεικόνισι προσωπικότητων καὶ ἀκόμη ἴσως φανερώνει κάποια ἐκλεκτικὴ συγγένεια, ἄφοῦ 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 διάθεση ποῦ διαπιστώνεται στὸ κάτω κυρίως τμήμα τοῦ κορμοῦ, στὸ ἐγκόλπιο καὶ στὸ θρόνο, ἐμφανῆς εἶναι ἡ θέλησι τῆς ζωγράφου γιὰ μεγαλύτερη σαφήνεια σὲ σχέση μὲ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Μελετίου*. Τὰ περιγράμματα, ἀδιάσπαστα καὶ ἡρεμα, ἀποκοτῶν

1. Ἡ χρονολογία τοῦ ἔργου, Θεσσαλονικὴ 9 Δεκεμβρίου 1912, ποῦ φαίνεται ὀλόκληρη στὴν πρώτη του δημοσίευσι—Ἐντυπώσεις..., σ. 32—δὲν δημιουργεῖ ἰδιαίτερα προβλήματα, γιὰτὶ ὑπάρχουν δύο σχέδια μὲ θέματα ἀπὸ τὴν Ἔδεσσα—τελευταίον σταθμὸν πρὶν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονικὴ—μὲ ἡμερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1912—Ἐντυπώσεις..., σ. 42 καὶ 44. Στὸ ἔργο ὅπως σώζεται σήμερα ὑπάρχει μόνον: Θεσσαλονικὴ 1912.

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

ένα ρευστό χαρακτήρα. Το μάτι υποχρεώνεται να παρακολουθήσει αδιάλειπτα τις εξωτερικές γραμμές, αποκομίζοντας μιὰ γραμμική-πλαστική αίσθηση. Το γέμισμα τῆς φόρμας γίνεται με κανονικές, υπολογισμένες μολυβιές που υπηρετοῦν περισσότερο τὴν ἀκίνησιὰ παρά τὴν κίνηση. Στὸν *Μελέτιο* προσωπογραφούμενος καὶ χώρος συνεργάζονται, ὄχι τόσο γιατί γίνεται μιὰ τοπιογραφικὴ προβολὴ μετὰ τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο, ὅσο γιατί 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 δεύτερο τὸ ἀκαδημαϊκὸ «εἶναι». Τὸ πρόσωπο παρά τὸ ἐπιμελημένο πλάσιμο, τὴν ἄμεση ἐπικοινωνία μετὰ τὸ θεατὴ μέσω τοῦ βλέμματος καὶ τὴ σοβαρότητά του, ἐκφραστικὰ δὲν καταφέρνει νὰ ξεπεράσει τὴ μετριότητα¹.

Μὲ τὶς *Κυρίες Βλαστοῦ καὶ Νεγρεπόντη*² (Πίν. VII) ἔχουμε τὸν τύπο τῆς προσωπογραφίας μετὰ δύο μορφές, ποὺ ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα δὲν γνώρισε ἰδιαίτερη ἀνάπτυξη. Οἱ δύο κυρίες ντυμένες νοσοκόμες κάθονται μπροστὰ σ' ἕνα παράθυρο καὶ πίσω ἀπὸ ἕνα μεγάλο τραπέζι, μετὰ τὰ κορμὰ μετωπικὰ καὶ τὰ κεφάλια σὲ ἀμοιβαία στροφή τριῶν τετάρτων. Ἡ ζωγράφος ἄν καὶ τὶς συλλαμβάνει σὰν ἕνα ἐνιαῖο σύνολο, παράλληλα υπογραμμίζει τὴν ἀτομικότητά τους. Ἔτσι, ἐνῶ ἡ κυρία ἀριστερὰ ἔχει ἕνα ἔντονα πλαστικὰ δοσμένο πρόσωπο, ἐνεργητικὸτατο βλέμμα, τὰ χέρια ἄπραχτα κάτω ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ προβάλλεται στὸ σκοῦρο τοῖχο τοῦ νοσοκομείου, ἡ δεξιὰ μετὰ τὰ μᾶτια κατεβασμένα καὶ ὕφος ρουτίνας στὸ ἐλάχιστο φωτοσκιασμένο πρόσωπο, κάτι κάνει μετὰ 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 μετὰ τὴν ἀσύμμετρη τοποθέτησή τους στὸ χώρο, 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 Ἡπειρο εἶναι Ἡ *Ὁ ἀρχίατρος τοῦ ἐπιτελείου Α. Ἀναστασόπουλος*³ (Πίν. VIII). Εἰκονίζεται

1. Γενικὰ τὰ σχέδια ποὺ ἔκανε ἡ Καραβία μετὰ κάποια ἀνεση 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 ἀριστερὴ γωνία τοῦ πίνακα εἶναι: Νοσοκομεῖον Πριγκηπίσσης Ἑλένης. Κα Βλαστοῦ Κα Νεγρεπόντη. Δεξιὰ ὑπάρχει ὑπογραφή καὶ χρονολογία Θεσσαλονίκη Δεκεμ. 1912. Οἱ δύο κυρίες ἐργαζόταν μαζί με ἄλλες στὰ νοσοκομεία τῆς Θεσσαλονίκης σὰν ἐπόπτριες ἢ νοσοκόμες. Βλ. Θ. Φ λ ω β ἰ - Κ α ρ α β ἰ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 68.

3. Τὸν Ἀναστασόπουλο ἀναφέρει ἡ ζωγράφος μετὰ ἔγγραφη 9 Ἰανουαρίου 1913 καθὼς

καθιστός διαγώνια μπροστά σε ουδέτερο φόντο, φορά ηλικίο, βαρεία χλαίνη με πυκνή γούνα στο λαμό και το στῆθος, κρατώντας με τὰ δυὸ χέρια γυμνὸ ξίφος πάνω στα γόνατα. Ὑπάρχει καὶ ἐδῶ, ὅπως στὰ προηγούμενα ἔργα, μιὰ τάση γιὰ συνοπτικὴ ἀπόδοση τοῦ κάτω τμήματος τοῦ σώματος σ' ἀντίθεση με τὴν περισσότερο ἐπιμελημένη τοῦ κεφαλοῦ. Τὰ περιγράμματα ἐλεύθερα καὶ κινημένα ἢ ἀκόμη σὲ ὀρισμένα σημεῖα ἑλλειπτικά, ἐπιτρέπουν τὸ «χώνεμα» τῆς μορφῆς στὸ χῶρο, ποῦ ἂν καὶ ἀφηρημένος, ἐνεργοποιεῖται με τὸν ἔντονο φωτισμὸ γύρω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Συνέπεια τῆς ἀντίθεσης τοῦ φωτεινοῦ φόντου καὶ τῆς γούνας ποῦ ἀποδίδεται με καφὲ ἔως καφεκόκκινο ἀνακατεμένο με μαυρο στὸ στῆθος, εἶναι ἡ πλαστικὴ ἀνάδειξη τοῦ προσώπου, τὸ ὁποῖο καθὼς φωτίζεται ἀπὸ τὰ δεξιὰ σκιάζεται στὸ ἀριστερό του τμήμα. Με τὸν τονισμὸ τῶν ἀτομικῶν φυσιολογικῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως τὰ μικρὰ ἐταστικά μάτια, ἡ κάπως παχειὰ μύτη, τὸ μουστάκι καὶ τὸ λακκάκι στὸ πηγούνι, τὸ σύνολο κερδίζει ἀμεσότητα καὶ ὁμιλητικότητα.

Μὲ στροφή τριῶν τετάρτων πάνω σὲ ουδέτερο φόντο εἰκονίζεται Ὁ Πέτρος Μάνος¹ (Πίν. IX), στητὸς καὶ ἀρρενωπός, με στολὴ ἀξιοματικῆ καὶ ηλικίου ποῦ τὸ γέισο του κατεβαίνει μέχρι τὰ μεγάλα σπαθωτὰ φρύδια, στὰ ὁποῖα ἀπαντᾷ τὸ περιποιημένο στριφτὸ μουστάκι καὶ ἡ πλατεῖα καμπύλη τοῦ πηγουνοῦ. Τὰ μάτια, στραμμένα στὸ ἄπειρο, δὲν προσφέρουν καμιά δυνατότητα ἐπικοινωνίας με τὸ θεατὴ. Ἡ διαπραγματεύση τῆς φόρμας γίνεται καὶ πάλι σὲ ἐμπρεσιονιστικὴ βάση, ἀλλὰ ὅ,τι κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση εἶναι ἡ ἀρκετὰ ἔντονη φωτοσκίαση, ἰδιαίτερα αἰσθητὴ στὸ πρόσωπο καὶ ἡ μνημειακοποίηση τοῦ προσωπογραφουμένου, ποῦ ἐπιτυγχάνεται με 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 μολυβιὲς τοῦ ὑπόλοιπου σώματος, ποῦ φορτίζουν με ἔνταση τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ὁ Κοσ Ρακτιβάν τοῦ ἐπιτελείου² (Πίν. X) παρουσιάζεται καθιστός, με τὴ στρατιωτικὴ του στολὴ ἀλλὰ ἀσκεπής, στὸ γραφεῖο του, με φόντο ἕνα ἀνοιχτὸ παράθυρο ποῦ πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παραθυρόφυλλο καὶ

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

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

2. Εἶναι ὁ τίτλος ποῦ σημειώνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος μαζί με 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 *Αύλων* 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 αντίστάθμισμα του καταλυτικού εξωτερικού φωτός χρησιμοποιεί ή καλλιτέχνης μια δεύτερη φωτεινήπηγή ή από μέσα δεξιά, με συνέπεια τη σκίαση του δεξιού τμήματος της μορφής, που αντιστοιχεί στο φωτεινό φόντο, και το φωτισμό του άριστερου της, που προβάλλεται στο σκούρο τοίχο. Ή άπαγκίστρωσή της από τον κλειστό έσωτερικό χώρο και ή άναγωγή της στο άπειρο, ή σοβαρή αλλά μειλίχια έκφραση του προσώπου, που φαίνεται βυθισμένο σε κάποιον δραματισμό, όχι άσχετο ίσως με το κυκλικό άπλωμα του δεξιού χεριού μέχρι την Αύλώνα, ο συνδυασμός, τέλος, του ειδικού και λεπτομερειακού στο πρόσωπο με το γενικό και άφηρημένο στα χέρια είναι τα κυριότερα στοιχεία που καταξιώνουν το έργο.

Ένα από τα πιο αξιόλογα έργα της σειράς είναι *Ό Ν. Γιώτης*¹ (Πίν. XI), που εικονίζεται διαγώνια καθιστός σ' ένα άκαθόριστο χώρο με το κεφάλι σχεδόν προφίλ, το δεξιο χέρι χωμένο στο στήθος και το άριστερο στην τσέπη της χλαίνης. Ουσιαστικά το μόνο εύσυνοπτο τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας είναι το κεφάλι, αφού το υπόλοιπο σώμα καταπίνεται κυριολεκτικά από το άφηρημένο βάθος, το οποίο όμως δεν λειτουργεί καθόλου σαν άρνητικός παράγοντας. Σκοτεινιασμένο με πυκνές κι ελεύθερες μολυβιές αντίθεται δυναμικά στο πλάγια φωτισμένο σώμα (Πίν. XII).

Ή Καραβία έχει εξαιρετικές ικανότητες στην άπόδοση του φυσιογνωμικού. Ύπάρχουν όμως περιπτώσεις που οι έκφραστικές δυνατότητες του προσώπου του εικονιζόμενου είναι πολύ περιορισμένες και τότε ή ζωγράφος άντιμετωπίζει ειδικότερα προβλήματα. *Ό Ξενοφών Στρατηγός* (Πίν. XIII) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Τοποθετημένος διαγώνια πάνω σε ουδέτερο φόντο, με τη στρατιωτική στολή και το ξίφος στο άριστερο χέρι, στρέφει το κεφάλι κάπου άριστερά. Οι μαλακές, κύπως πλαδαρές φόρμες του προσώπου, άφαιρούν την ενεργητικότητα που θά περίμενε κανείς στη μορφή ενός άξιωματικού και την άδυναμία αυτή προσπαθεί να παρακάμψη ή καλλιτέχνης με την έμφαση στο ρόλο θεμάτων, όπως ή έπιμελημένη χωρίστρα και τα λεπτά μυωπικά γυαλιά, μέσα από τα όποια μεγεθύνονται οι βολβοί των ματιών, ή άκόμη με τη σκίαση στη γωνία του στόματος και τη χρησιμοποίηση χρωματιστών μολυβιδών. Έτσι τα σκιασμένα μέρη του κεφαλιού άποδίδονται με καφεκόκκινο, οι έπωμίδες με γαλάζιο και άσπρο και ή στολή

1. Έκτός από την ύπογραφή στο μέσο κάτω ύπάρχει ή χρονολογία *Ίωάννινα 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 *Ὁ ταγματάρχης Δελλαπόρτας* (Πίν. XIV) εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς συμπαθέστερες μορφές τοῦ κύκλου τῶν προσωπογραφιῶν ποὺ ἐξετάζουμε¹. Ὁ γηραιὸς ἀξιωματικὸς παρουσιάζεται ἐντελῶς μετωπικά, μπροστὰ σ' ἓνα φόντο στὸ ὁποῖο κινουῦνται ἀκαθόριστες μορφές, μὲ τὴ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ τὰ χέρια σταυρωμένα πάνω στὸ δεξιὸ τοῦ 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 ἐπιδείξει ὅλο τὸ εὖρος τῶν ψυχογραφικῶν τῆς δυνατότητων. Τὰ γαλανὰ μάτια, τυλιγμένα μέσα στὴ σκιά τοῦ γέφου τοῦ πηλίκιου, ἀποκλίνουν διακριτικὰ ἀπὸ τὸν ἄξονα τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ, ἐνῶ σ' ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο ἀποτυπώνεται, θά ἴλεγε κανεὶς, ἡ ἔκφραση παιδιοῦ ποὺ συστέλλεται στὸ ἄκουσμα κάποιου ἐπαίνου. Τὸ κεφάλι μὲ τοὺς λευκοὺς κροτάφους γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιά, γεμάτο πατρικὴ συγκατάβαση καὶ κατανόηση γιὰ τὸν πόνο τῶν συνανθρώπων ποὺ ἀνήμποροι ζητοῦν τὸ ἔλεός 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 Ἡ *Ὁ Ἀργυροκάστρου Βασίλειος* (Πίν. XV), ἓνα ἀπέριττο σχέδιο μὲ μαῦρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί. Ἡ μορφή τοῦ ἱεράρχη μὲ τὴ μακριά, πλούσια γενειάδα τοποθετεῖται διαγώνια στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ τὸ κεφάλι στραμμένο πρὸς τὰ δεξιά καὶ τὰ μάτια καρφωμένα στὸ θεατῆ. Ἡ προτίμηση στὰ γωνιώδη περιγράμματα καὶ ἡ προβολὴ τῶν ὀγκομετρικῶν στοιχείων τῆς φόρμας, ἰδιαίτερα στὸ καλιμαῦκι 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, μὲ ἔγγραφη 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 χαρακτηριστικῶς 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 τὰ δόξα, 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 καμμιά σκιά μίσους καὶ ἡ γενναία καρδιά του ἄνοιξε 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 ὀμιλῇ...».

ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο, ἐνῶ μιὰ δευτέρα ἰσχυρὴ φωτεινὴ δέσμη ἐκπέμπεται ἀπὸ τὸ ἐγκόλλιο 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 ποὺ τοὺς ἐπέβαλε ὁ τρόπος ζωῆς ἐνὸς κατ' ἐξοχὴν μαχητῆ τοῦ πνεύματος.

ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΚΑ - ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ

Στὴ δευτέρα κατηγορία περιλαμβάνονται τοπία¹, ἀπόψεις μνημείων καὶ πόλεων (Veduta)². Πρέπει νὰ σημειωθῆ προκαταβολικὰ ὅτι ὅσο γενικευτικὴ κι ἂν εἶναι σὲ μερικές περιπτώσεις ἡ ἀπόδοση, δὲν ζημιώνεται ποτέ ἡ τοπογραφικὴ πιστότητα. Ὁ σεβασμὸς, ἄλλωστε, τῶν ὀπτικῶν δεδομένων τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει ὀλόκληρο 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 μορφὴ. Αὐτὴ, θὰ ἔλεγε κανεὶς, τὰ νοσηματοδοτεῖ καὶ τὰ καταξιώνει ἀποκαλύπτοντας ταυτοχρονα 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 πρώτες ἐμπειρίες τῆς Καραβία στὴ Θεσσαλονικὴ³. 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 ποῦ 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 ὄρος 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) ποὺ 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 ἴ σ τ ο υ, Ἡ εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονικὴ 1973, τ. Β', σ. 409 κ.ε. καὶ τ ο ῦ Ἰ δ ι ο υ, Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονικὴ 1972, τ. Α', σ. 161 κ.ε.

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

τελοῦνται ἀπὸ κιγκλίδωμα μὲ χιαστὰ ζῦλα. Ἄριστερά μπροστὰ διακρίνεται μιὰ ψαρόβαρκα μ' ἓνα σκυμμένο βαρκάρη, πάνω στὸ μῶλο καὶ δίπλα ἀπὸ μιὰ ψηλὴ κολόνα φωτισμοῦ κάθονται δυὸ μορφές μὲ τὰ νῶτα στραμμένα στὸ θεατὴ, μιὰ τρίτη κάθεται στὴ σκάλα καὶ μιὰ τέταρτη ἐτοιμάζεται ν' ἀνεβῆ. Ἄκόμη μιὰ βάρκα μὲ δυὸ μορφές πλέει ἀνάμεσα στὸ μῶλο καὶ τὸ ἄσπρο «Φετιχ Μπουλέντ» κι ἀκολουθοῦν σκορπισμένα διάφορα ἀτιμόπλοια καὶ ἱστιοφόρα. Ὅ,τι πρῶτα πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ σ' ἓνα τέτοιο ἔργο εἶναι ἡ καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικὴ διαπραγμάτευση τῆς φόρμας. Τὸ θέμα προσφέρεται ιδιαίτερα, ἀφοῦ τὸ μισὸ πίνακα κατέχει ἡ τόσο προσφιλὴς στοὺς ἐμπρεσιονιστὲς θάλασσα μὲ τὸ «ἀνήριθμον 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. Μὲ τὴ διαγώνια σκάλα ἄριστερά, περνᾷ τὸ μάτι στὸν ὀριζόντιο μῶλο μὲ τὰ ἐπαναλαμβάνόμενα χιαστὰ μοτίβα κι ἀπὸ κεῖ, μὲ πρόσβαση τῆ βάρκα καὶ τὶς δύο καθιστὲς μορφές τοῦ μῶλου, στὰ πλοῖα μὲ 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 στὸ τρίτο ἐπίπεδο, ἐνῶ τὸ ἱστιοφόρο ποὺ κινεῖται διαγώνια ἄριστερά καὶ ἡ ἀποσπασματικὴ παρουσίαση ἄλλων πλοιαρίων δεξιὰ διασποῦν τὰ φυσικὰ ὄρια τοῦ ζωγραφικοῦ χώρου. Τέλος, μὲ τὴν ἐναλλαγὴ ἐνεργητικῶν καὶ σχετικὰ παθητικῶν περιοχῶν—μῶλος, θάλασσα, πλοῖα, οὐρανός— καὶ τὴν παρεμβολὴ 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*¹ (Πίν. XVII).

1. Ἡ καλλιτέχνης ὑπομνηματίζει ὡς ἐξῆς τὸ ἔργο μὲ ἔγγραφο 30 Νοεμβρίου 1912: «Μετὰ τρίωρο σιδηροδρομικὸ ταξίδι, ἔφθασα στὴ Βέρροια... Στὴν πλατεία τοῦ δικαστηρίου βρίσκονται τὰ ἑρείπια παλαιοῦ μικροῦ πύργου ποὺ εἶχαν καταστρέψει οἱ τοῦρκοι γιὰ νὰ πάρουν τὸ ὕλικό του... Στὴ ρίζα τῶν τειχῶν τοῦ πύργου ποὺ ἐξακολουθοῦν σὲ μεγάλῃ ἀπόστασι, μιὰ ἄσπρη βρυσούλα ἔχει τὸ πιὸ καθάριο νερὸ καὶ τὰ κορίτσια τῆς γειτονιάς κι οἱ βλάχοι μὲ ὀλοκόκκινες κεντημένες κάπες πηγαίνουν μὲ τῆς στάμνες καὶ πέρνουν νερό. Δὲν εἶδα ρομαντικότερο χειμάρρον μὲ τόσα πελώρια δένδρα στὶς ὄχθες καὶ χαριτωμένους ἐλιγμούς. Παντοῦ ὁμως ἡ θλιβερά ἐγκατάλειψη καὶ κακομοιριά». Θ. Φ λ ω ρ ἄ-Κ α ρ α β ἰ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 16, 19. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο σημειώνεται Βέρροια. Νοέμβριος 1912.

Ἄριστερά, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἐνὸς δρόμου ποὺ χάνεται στὸ βάθος, κινουῦνται μιὰ γυναίκα φορτωμένη μὲ στάμνες ποὺ πάει γιὰ νερὸ στὴ βρύση κάτω ἀπὸ τὸ πλατάνι καὶ πιὸ πίσω μιὰ δεύτερη μ' ἓνα μικρὸ παιδί στὸ χέρι. Δεξιά δυὸ στρατιωτικοί, ἓνας καβαλάρης κι ἓνας πεζὸς μὲ τὸ ὄπλο στὸν ὄμο, προχωροῦν πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ, ὅπου διακρίνεται ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων. Ὁ δρόμος πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ πλατάνι καὶ μιὰ σειρά σπίτια καὶ δεξιά ἀπὸ ἓνα μανδρότοιχο. Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο φαίνεται ἓνα τζαμί μὲ τὸ μιναρέ του, πιὸ πίσω δένδρα, λόφοι καὶ στὸ βάθος ὁ οὐρανός. Τὸ ἔργο δὲν διαφέρει τεχνολογικὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο, ἀφοῦ εὐκόλα διαπιστώνει κανεὶς τὴν ἴδια γενικευτικὴ τάση, μὲ παράλληλη ἐφαρμογὴ τοῦ sfumato¹, ποὺ δημιουργεῖ τὴν αἴσθησι τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ καὶ τὴν ἴδια ἐπίσης χρησιμοποίηση τοῦ κοκκινωποῦ χρώματος στὸ δεξιὸ κυρίως τμήμα. Ἰδιαίτερο ὅμως ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ συνθετικὴ ὀργάνωση τῶν διαφόρων στοιχείων. Τὸ κέντρο τοῦ πίνακα συμπίπτει μὲ τὴν καμινάδα στὸ τέλος τοῦ μανδρότοιχου καὶ σ' αὐτὸ συγκλίνουν οἱ διαγώνιοι ἄξονες τῶν σπιτιῶν, τῶν ἀνθρώπων μορφῶν καὶ τῆς μάνδρας. Εἶναι μάλιστα σὲ τέτοιο βαθμὸ καθοριστικῆ αὐτῆ ἡ ὀργανωτικὴ βάση, ὥστε ἂν δὲν ἦταν τόσο συγκεκριμένος ὁ αὐτόνομος χαρακτήρας τοῦ ἔργου, θὰ μπορούσε νὰ τὸ θεωρήσει κανεὶς σὰν μιὰ σπουδῆ γραμμικῆς προοπτικῆς. Τὸ δένδρο-πλαίσιο ἀριστερὰ διασπᾷ τὰ συμβατικὰ ὄρια τοῦ πίνακα καὶ δεσπάζει σὲ γῆ καὶ οὐρανὸ ἀγκαλιάζοντας φύση, σπίτια καὶ ἀνθρώπους. Ἡ ἐντύπωση τῆς κίνησης ποὺ υποβάλλεται ἀπὸ τὰ ἐσωτερικὰ συνθετικὰ δεδομένα ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ καθαρὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ ἀντιθετικὴ φορὰ τῶν μορφῶν ἀριστερὰ, ποὺ προχωροῦν πρὸς τὰ ἔξω μετωπικὰ καὶ κείνων δεξιά, ποὺ ἔχουν τὰ νῶτα στραμμένα στὸ θεατῆ. Στὸ γενικὰ κινημένο αὐτὸ πλαίσιο θὰ μπορούσε ἀκόμη νὰ ἐνταχθῆ καὶ ἡ ψευδαίσθησι μιᾶς ἀκουστικῆς ἐμπειρίας, ἡ ὁποία δημιουργεῖται στὴ θέασι τοῦ νεροῦ ποὺ τρέχει ὀρητικὰ ἀπὸ τοὺς δύο κρουνοὺς τῆς βρύσης ἀριστερὰ, καὶ τὴν ἀνεπαίσθητη κίνηση τῶν ραδινῶν δένδρων στὸ βάθος δεξιά. Τέλος πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ ἡ πρόθεσι συνδυασμοῦ τοῦ τοπιογραφικοῦ ἢ τοπογραφικοῦ μὲ τὸ ἠθογραφικὸ, φανερῆ στὴ γυναίκα μὲ τὴν τοπικὴ φορεσιά ποὺ πάει γιὰ νερὸ καὶ στὴν ἄλλη μὲ τὸ μικρὸ ποὺ βγήκε γιὰ σεργιάνι.

Στὸ *Ναὸ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*² (Πίν. XVIII) ἔχουμε μιὰ ἄποψη τοῦ ἐσω-

1. Sfumato εἶναι τὸ ζωγραφίσμα μὲ ἀπαλά, ἀσαφή περιγράμματα ποὺ κάνουν τίς μορφές νὰ φαίνωνται σὰν μέσα ἀπὸ ἓνα λεπτὸ πέπλο ἀτμοῦ. Ἐφαρμόζεται κυρίως ἀπὸ τὸ Leonardo καὶ τὴ σχολὴ του, τὸν Correggio καὶ τὸν Prud'hon.

2. Εἶναι ὁ τίτλος ποὺ σημειώνει ἡ Καραβία στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνίᾳ τοῦ σχεδίου, ὅπως τὸ δημοσίευσε στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 55. Στὸ ἴδιο αὐτὸ σχέδιο ὑπάρχει κάτω δεξιά ὑπογραφή καὶ χρονολογία 14(;) Δεκεμβρίου 1912 Θεσσαλονίκη. Στὸ ἔργο ὅπως σώζεται σήμερα δὲν φαίνεται ὁ τίτλος καὶ στὴ θέση τῆς χρονολογίας ὑπάρχει μιὰ δεύτερη ὑπογραφή τῆς 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 άπεικονίζεται ένας στρατιώτης με το όπλο άναρτημένο στον ώμο να θαυμάζει το διάκοσμο και στο βάθος δεξιά μια δεύτερη άνδρική μορφή με τα νώτα στραμμένα στο θεατή. Το γενικά άχνό σχέδιο και το φως, που πέφτοντας από τα δεξιά δημιουργεί μια πλούσια έναλλαγή φωτεινών και σκιερών περιοχών, προσδίδουν ένα ύποβλητικό χαρακτήρα στο σύνολο. Τυπικό δείγμα της λεπτής παρατηρητικότητας της ζωγράφου είναι η σύλληψη και απόδοση της σχεδόν άνεπαίσθητης μείωσης που παρουσιάζουν οι δύο πεσσοί στη γένεση της κόγχης. Συνθετικά ή μεγάλη άκίνητη έπιφάνεια του δαπέδου και η πολυσχιδής και κινημένη της κόγχης γεφυρώνονται με την παρεμβολή του φρουρού, ενώ ή διαφορετική κλίμακα της δεύτερης μορφής δίνει στο μάτι τη δυνατότητα να μετρήσει το χώρο.

Με το έργο *Φιλιππιάς προς το Έμιν Άγά*¹ (Πίν. ΧΙΧ) έπιχειρείται 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 έπιφάνειας, παρουσιάζονται ένας πεζός στρατιώτης, ένας καβαλάρης κι ένα κάρο να κινούνται προς το βάθος, και άριστερά μια γυναίκα με δυο μικρά στα γόνατά της να παρακολουθιή την κίνηση. Έκει 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 ή πολλαπλή άλληλοεισχώρηση των γραμμών δημιουργούν την άίσθηση της κίνησης και της άλλαγής. Άρκει να μελετήσει κανείς τις δυο μορφές του πρώτου επιπέδου δεξιά (Πίν. ΧΧ), τα πόδια του στρατιώτη λ.χ. που πείθουν τόσο για την προηγούμενη όσο και για την έπόμενη τους θέση ή το κεφάλι του ζώου που έχει μεταβληθιή σε κάθετες παλινδρομικές γραμμές, για να εκτιμήσει τη ζωντάνια και την εκφραστική δύναμη του σχεδίου της Καραβία². Όπως στη *Βέρροια* έτσι και εδώ, οι βασικοί οργανωτικοί άξονες είναι διαγώνιοι ή άκριβέστερα χιαστοί και συγκλίνουν στο θέμα του δένδρου πίσω από το κάρο. Οι κινημένες ανθρώπινες μορφές προβάλλονται στους βαρείς, άκίνητους όρεινους όγκους και, ενώ ή παρουσία των πρώτων υπογραμμίζεται ένεργητικότερα

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

2. Όπως παρατηρεί ό Grottanelli, ή γραμμή (Line)—που δέν ταυτίζεται άπαραίτητα με το περίγραμμα (Contour)—μπορεί να είναι σπασμένη άπότομα, στριφτή και μαλακή ή έλλειπτική για να υποδηλώσει τις άλλιώσεις του φωτός και της σκιάς, την πρόσπτωση του έντονου φωτός, το βάθος της σκιάς ή τα διαφορετικά χρώματα του ίδιου αντικειμένου. Βλ. V. L. G r o t t a n e l l i, *Encyclopedia of World Art*, Λονδίνο 1961, τ. IV, στ. 460-61 (άφημμα Drawing).

μέ τη χρησιμοποίηση χονδρού μολυβιού, οί τελευταίοι, άποδομένοι με έλαφρότερο φαίνονται νά άπομακρύνονται στο βάθος.

Στό *Πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλίππιάδα μετὰ τὸ βουνά τοῦ Γριμπόβου*¹ (Πίν. XXI) εἶναι καί πάλι σαφῆς ἡ πρόθεση τῆς Καραβία νά συνδυάσῃ τὸ τοπιογραφικὸ μετὰ τὸ ἠθιογραφικόν. Στὸ πέτρινο πεζοῦλι τοῦ πηγαιδίου κάθεται μιὰ κουκουλωμένη ἀνδρική μορφή καί πίσω της μιὰ ὄρθια χωρική κρατᾶ τὸ σχοινί 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. Ἄξιοπρόσεχτη σ' ἕνα τέτοιο ἔργο εἶναι πρῶτα πρῶτα ἡ ἀπόδοση τῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων τῆς σκηνῆς, πού εὐκόλα ἀναγνωρίζονται στήν καθιστῆ μορφή πού τρέμει ἀπὸ τὸ κρύο, στό στρατιώτη πού λυγίζει τὰ πόδια γιά 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. Τῆ δυναστική ἐπιβολὴ τοῦ γυμνόκλαδου δένδρου καί τὴν παγερὴ μεγαλοπρέπεια τῶν βουνῶν ζεσταίνει ἡ ἀνθρώπινη παρουσία στήν τρισδιάστατη ὄψη της μέ τούς ἄνδρες, τὴ γυναικά καί τὸ παιδί, δεμένη ἴσως καί μέ τὴ συμβολικὴ προβολὴ τοῦ νεροῦ-πηγῆς τῆς ζωῆς. Συνθετικὰ ἡ ὀργανωμένη σέ σχῆμα ἀνεστραμμένης πυραμίδας σκηνῆ τοῦ δεξιοῦ τμήματος μέ τὴν ἔξαρση τοῦ στιγμιαίου, ἰσοσταθμίζεται σ' ἄριστερά ἀπὸ τὰ πυραμιδοειδῆ ἐπίσης θέματα τῶν βουνῶν καί τὸ τετράγωνο τῆς καλύβιας, πού ἀπὸ τὴ φύση τους υποβάλλουν τὴν αἴσθησι τῆς σταθερότητος καί τῆς ἀκινήσιας.

*Ἡ Ὀλύτσικα ἀπὸ τὸ Ἐμὴν Ἀγᾶ*² (Πίν. XXII) ἀντιπροσωπεύει μιὰ καθαρὰ τοπιογραφικὴ προσπάθεια, στήν ὁποία ἡ ζωγράφος κάνει εὐρεία χρῆσι πολύχρωμων μολυβιδῶν. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο ἀπεικονίζεται ὁ ποταμὸς Λοῦρος σέ μιὰ καμπή, μέ δυὸ τρία σκελετωμένα δένδρα στὶς ὄχθες του. Ἀκολουθοῦν μερικοὶ χαμηλοὶ λόφοι καί στό βάθος δεσπόζει ἡ Ὀλύτσικα, πλαισιωμένη ἀπὸ τὸν οὐρανόν. Ἐδῶ τὸ σχέδιο ὑποχωρεῖ γιά νά δοθῇ ἀκριβῶς ἔμφασι στὰ

1. Εἶναι ὁ τίτλος πού δίνει ἡ ζωγράφος μαζί μέ τὴ χρονολογία Φεβρ. 1913. Στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 83, παρατηρεῖ: «Μᾶς δείχνει (ὁ ταγματάρχης Καλκάνης) μέ ὑπερηφάνεια τὰ βουνά τοῦ Γριμπόβου, ὅπου τὸ τάγμα του κατόρθωσε 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 πὸς ἡ Ὀλύτσικα, τὸ ψηλὸ κορφοβούνι, εἶνε κάτασπρο κι 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 βαθεῖα, στὴ δεντροσκεπασμένη καί χαλκικοστρωτὴ κοίτη του, ὁ Λοῦρος ὅλο καί ψιθυρίζει κι αὐτὸς μέ τοὺς ἄφροῦς του». Θ. Φ λ ρ ἄ-Κ α ρ ἄ β ἱ α, Ἐντυπώσεις..., σ. 111, 118.

χρωματικά στοιχεία. Τα νερά αποδίδονται με γαλαζοπράσινο, κίτρινο και άσπρο, τα δένδρα με καφεκόκκινο και πράσινο και τα κοντινά ύψοματα με πράσινο. Όσο απομακρύνεται το μάτι, το πράσινο άτονει, δίνοντας τη θέση του στο καφετί και το γαλάζιο, το όποιο κυριαρχεί στην κορυφή του βουνού, ενώ στον ούρανό χρησιμοποιείται κίτρινο πασασμένο με άσπρο. Θά μπορούσε να πη κανείς ότι υπάρχουν νύξεις χρωματικής προοπτικής, άφου στά πρώτα επίπεδα επικρατούν σχετικά ζεστά χρώματα, τα όποια όλο και ψυχραίνουν προς το βάθος. Τα άφρισμένα νερά, το μεγάλοπρεπο βουνό με την «σάν από σμάλο» χιονισμένη κορυφή, σε συνδυασμό με την άπουσία κάθε ζωντανής ύπαρξης δίνουν ένα τόνο άγριας όμορφιάς.

Καρπός της περιπλάνησης της Καραβία στις γειτονίες της ελεύθερης πρωτεύουσας της Ήπειρου είναι *Ή έβραϊκή συνοικία των Ίωαννίνων* (Πίν. ΧΧΙΙΙ). Στο πρώτο επίπεδο ένα κοριτσάκι βηματίζει προς το θεατή κρατώντας ένα μεγάλο πανέρι κάτω από τη μασχάλη. Πίσω του ένα σοκάκι με καλντερίμι όδηγεί στο βάθος, ενώ δεξιά και άριστερά ύψώνονται δυό σειρές σπίτια με βαρειές πόρτες και καγκελωτά παράθυρα, που μόλις άφήνουν να φαίνεται μιá στενή λωρίδα ούρανοϋ. Ή μικρή έβραιοπούλα γίνεται το έπίκεντρο του ενδιαφέροντος της ζωγράφου. Στην προσπάθειά της να μη την άφήση να συνθλιβη κάτω από τους δυναστικούς όγκους των σπιτιών τονίζει πρώτα, μέσα στα πλαίσια βέβαια της έμπρεσσιονιστικής όρασης, τη στερεότητα των περιγραμμάτων της κι άκόμη τοποθετεί το κεφάλι της στο σημείο τομής των δύο διαγωνίων άξόνων που όργανώνουν το χώρο σε πλάτος και βάθος. Αυτό-τρείς άκόμη μορφές που κινούνται στο δεύτερο και τρίτο επίπεδο συντείνουν στην προβολή της με τίς διαφορετικές τους κλίμακες, δίνοντας παράλληλα τη δυνατότητα μέτρησης του χώρου. Είμαι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι άποφεύγονται έντελως τα εύθυγραμμα θέματα, άν και άντικειμενικά θά έπρεπε να κυριαρχούν. Όμως πρόθεση της Καραβία δέν είναι το ξερό άρχιτεκτονικό σχέδιο, παρά μιá γεμάτη λυρισμό θεώρηση της όπτικής πραγματικότητας, ή όποία επιτρέπει άντιφάσεις σάν αυτές που παρατηρεί κανείς έδω, όπου ή θεωρητικά κάθετη και όριζόντια γραμμή μπορεί να είναι πρακτικό έλαφρά καμπύλη. Έτσι στην κυρτή στέγη του δεξιού σπιτιού άπαντά ή κοίλη του άριστερου και στην κυρτή γωνία του άριστερου άντιστοιχεί ή κοίλη του δεξιού με πλούσιες παραλλαγές στα έπί μέρους άρχιτεκτονικά στοιχεία. Ή μεταφορά των παλιών, γερασμένων σπιτιών στη ζωγραφική επιφάνεια γίνεται με άπέραντη συμπάθεια, άνάλογη με την άγάπη που χαρακτηρίζει την άπόδοση του μικρού κοριτσιού.

Θά ήταν ίσως διδακτικό να άφήσουμε να περιγράψη ή ίδια ή Καραβία *Τό σπίτι του Έσατ Πασά στα Ίωάννινα*¹ (Πίν. ΧΧΙΥ) για δυό λόγους. Πρώτα

1. Ό τίτλος σημειώνεται από τη ζωγράφου μαζί με τη χρονολογία 1913. 5 Μαρτίου.

για να δοῦμε τί κυρίως τράβηξε τὴν προσοχή της καὶ στὴ συνέχεια πῶς τὸ ἀντικείμενο τῆς θέασης μεταπλάστηκε σὲ καλλιτεχνική φόρμα. «Περνοῦμε ἀπὸ στενὸν διάδρομον, διὰ μέσου κήπου εἰς τελείαν ἐγκατάλειψιν. Ἐνα στρογγυλὸ πέτρινο πηγάδι, μερικές ὄρνιθες ποὺ γυρίζουν ἐδῶ κι ἐκεῖ... ἕνας μικροσκοπικὸς στρατιωτικὸς κατάξανθος μὲ χακὶ φόρεμα καὶ καλπὰκι ἀξιοματικῶ, ἔν' ἀγοράκι πέντε ἕως ἐπτὰ ἐτῶν, μὲ ζωηρὰ μαῦρα μάτια... Τὸ παληό, 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, παληᾶς ἐποχῆς σπίτι, ἔχει τὸ ὕφος ξεπεσμένης ἀρχόντισσας. Μερικὰ ἀνθισμένα δένδρα μὲ τὰ πυκνά, ὠραῖα, ὀλόασπρα κλαδιά τους τὸ περιτριγυρίζουν, καὶ σὰν παλιοὶ καλοὶ φίλοι ποὺ πέρασαν καλές μέρες μαζί, σκεπάζουν τὰ σκεβρωμένα παράθυρα, τοὺς χαλασμένους τοίχους, μὲ ἀγάπη, μὲ φροντίδα νὰ μὴν ἰδῆ ὁ κόσμος τὴν κατάντια του, τὸ στολιζοῦν πονετικά, καὶ τὰ παληὰ μεγάλα δένδρα φαίνονται σὰν ν' ἀποτελοῦν τὸ διάκοσμο, κάτι ἀχώριστο ἀπὸ τὸ παληὸ γέρικο σπίτι»¹. «Ὅ,τι κυρίως πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ 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 ἡμικυκλικὰ 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 παιδί κάτω ἀπὸ τὸ ὀλάνθιστο δένδρο, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι μιὰ ἐλπιδοφόρα νότα, μὲ τὴ βουδικὴ ἀκίνησιά του, τονίζει περισσότερο τὴ σιωπηλὴ ἐγκατάλειψη.

Μιὰ ἀκόμη τοπιογραφικὴ προσπάθεια εἶναι ὁ *Δρόμος πρὸς τὸ Ἄργυρόκαστρο*² (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, πλουτίζειται 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 ἐντονότερα σκιασμένο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μὲ τίς ἀπαλές

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

2. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπογραφή ὑπάρχει ὁ τίτλος Ἄγιοι. Δρόμος πρὸς τὸ Ἄργυρόκαστρο II Μαρτίου 1913.

καμπύλες και τόν άνοιχτό δρόμο πιέζει τή μοναδική ανθρώπινη ύπαρξη κάνοντας προβληματική τήν πορεία και τή μοίρα της.

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

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ

Οἱ πρόσφυγες εἶναι ἓνα θέμα γνώριμο στὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα στοῦ ἔργο τοῦ Daumier². Ἡ Καραβία προσπαθεῖ νὰ συγκεκριμενοποιήσῃ τὴ μοίρα τῶν αἰχμαλώτων μὲ τὴν προβολὴ τοῦ ἀτομικοῦ μέσα στοῦ γενικό, δίνοντας μεγαλύτερη ἔμφαση στὴ ράθυμη ἀπραξία ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόγνωση τῶν ἐγκλωβισμένων ἀνθρώπων. Βλέποντας τὰ ἔργα της καὶ διαβάζοντας τὶς Ἐντυπώσεις της θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ μιλήσῃ γιὰ ἓνα ρομαντικὸ ρεαλισμό, στὰ πλαίσια τοῦ ὁποῖου προσπαθεῖ ἡ καλλιτέχνης νὰ δώσῃ ὄ,τι τὴν ἐντυπωσιάζει ἀπὸ τὴν ἀνατολιτικὴ φορεσιὰ καὶ νοοτροπία καὶ παράλληλα ὄ,τι τὴν προβληματίζει σὰν σύγχρονη πραγματικότητα³.

1. Ὁ τίτλος, γραμμένος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφου, μόλις διακρίνεται στοῦ κάτω ἄριστερο τμήμα τοῦ πίνακα.

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

3. Ἐνδιαφέροντα ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ὅσα γράφει ἡ Καραβία στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 14-15. «Γύρω ἀπὸ τὴν ἑπαυλὶ (Ἀλατίνη), στὴν ὑγρὴ γῆ, ἀπλώνονται σκηνὲς αἰχμαλώτων, καὶ ἀνάμεσα ὀλίγος γαλάζιος καπνὸς ἀπὸ τὶς φωτιὲς ποῦ ἀνάβουν γιὰ νὰ ζεσταθοῦν καὶ νὰ ψῆσουν τὸ φτωχικό τους δειπνο... κάθονται ἔξω ἀπὸ τὴν ἑπαυλὶ, αἰχμάλωτοι, ἀλλὰ ἦσυχοι κι αὐτοὶ καὶ εὐχαριστημένοι ποῦ ἐγλύτωσαν ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ καὶ τὰ βόλια τῶν μαχῶν, μὲ τὰ ἀνεργὰ χέρια στῆς τσέπες, μὲ τὰ φέσια τσαλακωμένα, χωρὶς φοῦντες, πολλοὶ μὲ τὶς

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

Πρῶτο ἔργο τοῦ κύκλου αὐτοῦ εἶναι τὸ *Αἰχμαλῶται Τοῦρκοι στὸ Μικρὸ
Καραμπουρνού*¹ (Πίν. XXVII). Ἐνα πλῆθος ἄνθρωποι στέκουν, κάθονται, περ-
πατοῦν, συζητοῦν δίπλα στὴ θάλασσα. Στὴ μέση παρουσιάζεται ἕνας τοῦρ-
κος στρατιώτης ἀτενίζοντας τὸ θεατὴ μὲ τὰ χέρια στὶς τσέπες, δεξιὰ καὶ
ἀριστερὰ στὴν ἄκρη δυὸ ἄλλες μορφές-πλαίσια μὲ περιεργὰ 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 πιὸ πίσω διαφοροποιεῖ ὀπτικά τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἡ
ζωγράφος καταφέρνει νὰ δώσῃ μὲ καθαρὰ καλλιτεχνικὰ μέσα τὴ μοῖρα τῶν
αἰχμαλῶτων δένοντάς τους ὄλους μὲ τὴ γῆ. Ἡ αἴσθησις αὐτὴ τοῦ ἀδιεξόδου
ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ γεγονός 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 *Ἐλένη 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 καθιστός
ὁ στρατιώτης, τοῦ ὁποῦ το ἠχτυπημένο πόδι περιποιεῖται ἕνας 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 περιεχόμενον 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 χωρῶν των, μὲ πλατειὰ 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
σβῦσει κάθε ἄλλη σκέψη καὶ ἀφήκε μόνον τὸ ἐνστικτο τῆς ζωῆς, μάτια ποὺ γυρεύουν ψωμί
καὶ ἀδιαφοροῦν γιὰ ὅ,τι βλέπουν. Μὲ τὴ ριζωμένη στὴν ψυχὴ τους μοιρολατρεία κυττάζουν,
μὲ φιλοσοφικὴ ὑποταγῆ, τῆς μεταβολῆς τῆς τύχης».

1. Ἡ ἡμερομηνία Μικρὸ Καραμπουρνού Θεσσαλονίκη 12 Νοεμβρίου 1912 δὲν μπο-
ρεῖ νὰ εἶναι σωστὴ, ἀφοῦ ἡ Καραβία ἀποβιβάστηκε στὴ Θεσσαλονικὴ στὶς 25 Νοεμβρίου.
Στὶς 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 Καραβία εἶναι *Ἡ προσφυγοπούλα*¹ (Πίν. XXIX). Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται δύο 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 μπροστά του μὲ τὰ δύο χέρια, ἐνῶ καὶ τὰ δύο ἀτενίζουν τὸ θεατὴ. Πίσω διακρίνονται μερικὲς ἀνθρώπινες μορφές 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 ἀνοοῦν στὸ ἐπάνω σῶμα γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν ἐντελῶς σχεδὸν στὰ πρόσωπα, ὅπου πρωτεύοντα ρόλο παίξει ἡ ἀπαλὴ φωτοσκίαση. Βασικὰ ἐπικρατεῖ τὸ μαῦρο μολύβι, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἄλλα χρώματα ποὺ πλουτίζουν τὸ σύνολο: στὸν οὐρανὸ καὶ τῆ θάλασσα ἄσπρο καὶ γαλάζιο, ἀραιὰ πράσινα καὶ πορτοκαλλί 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 οἴκτο², χωρὶς ὥστόσο νὰ εἶναι ἡ ἔκφραση τῶν προσώπων μόνον αὐτὴ ποὺ ἀποκαλύπτει τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον 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 τὸ τυπικὸ, τὸ πανανθρώπινον.

Ἐνα ἀκόμη πολύχρωμο σχέδιο εἶναι τὸ *Ἐπάχτιο Πυροβόλο*³ (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: *Κατανλισμὸς 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 ᾶ-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.

εἰκονίζονται δυὸ στρατιῶτες, ἐνῶ μιὰ ξύλινη σκάλα κατεβάζει στὸ ὄρυγμα. Ἐνα ἐλαφρὸ sfumato ἀπαλύνει ἀκόμη καὶ τὶς πιὸ σκληρὲς φόρμες. Παράλληλα, μὲ τὴν προβολὴ τῶν ἀπραγῶν στρατιωτῶν στὸ ἀκίνητο βάθος, τὸ σύνολο κερδίζει ἕνα εἰδυλλιακὸ χαρακτήρα, ποῦ ὑπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὴν χρησιμοποίηση χρωματιστῶν μολυβίων σὲ ζεστοὺς τόνους—κίτρινο καὶ πορτοκαλλί στὸν οὐρανό, ἀνοιχτὸ γαλάζιο στὴ θάλασσα, καστανοπράσινο στὸ ἔδαφος, καφέ καὶ κιτρινοπράσινο στὸ πυροβόλο. Ἡ στροφή τῆς κἀννης πρὸς τὰ μέσα ὀργανώνει τὸ χῶρο, ἐνῶ ἡ ἤρεμη καμπύλη τοῦ ὑψώματος δεξιὰ καὶ οἱ ὀριζόντιες πλατειῆς ἐπιφάνειες τοῦ προχώματος, τῆς θάλασσας καὶ τοῦ οὐρανοῦ ὑποβάλλουν τὴν αἴσθηση τῆς σιγῆς καὶ τῆς ἀκινήσιας.

Στὸ ἔργο *Φοῦρνοι Φιλιπιάδος*¹ (Πίν. XXXII) παρουσιάζεται ἕνα πληθὸς ἀπὸ στρατιῶτες νὰ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν παρασκευὴ καὶ τὸ ψήσιμο τοῦ ψωμοῦ, μέσα σ' ἕνα μακρόστενο οἰκοδόμημα, ποῦ μὲ τὶς δυὸ τοῦ πλευρῆς διαρθρωμένες σὲ διάχωρα καταλήγει σ' ἕνα μεγάλο ἄνοιγμα. Μὲ τὸ γενικευτικὸ καὶ γρήγορο, καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικὸ σχέδιο ἐνδιαφέρεται ἡ ζωγράφος γιὰ τὴ συνοπτικὴ σύλληψη τῆς σκηνῆς, τονίζοντας κάπως τὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν μόνο τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Οἱ φωτοσκιάσεις εἶναι ἔντονες καὶ καθὼς εἰσβάλλει τὸ φῶς τοῦ ὑπαίθρου ἀπὸ τὸ βάθος κατατρώγει κυριολεκτικὰ τὰ θέματα τοῦ τελευταίου ἐπιπέδου. Ὅσο ἀφορᾷ τὴ σύνθεση, παρὰ τὸ ρεαλιστικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐπισημανθῆ κάποια σχέση μὲ τὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Leonardo, φανερὴ στὰ διάχωρα τῶν δυὸ πλευρῶν, στὸ φωτεινὸ ἄνοιγμα τοῦ βάθους καὶ στὴν ὀργάνωση τῶν στρατιωτῶν σὲ δύο πτέρυγες ποῦ συγκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο.

Ἐνα δεῦτερο ἔργο μὲ θέμα ἀπὸ τὰ θλιβερὰ παραλειπόμενα τοῦ πολέμου εἶναι τὸ *Στρατιωτικὸν νοσοκομεῖον*² (Πίν. XXXIII). Σ' ἕνα χῶρο ποῦ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ συλλάβῃ ἀπόλυτα τὶς διαστάσεις τοῦ βρίσκονται ξαπλωμένοι, μισοξαπλωμένοι καὶ καθιστοὶ στρατιῶτες. Ἐνα ὄπλο στὸ δεξιὸ ἄκρο εἶναι τὸ μοναδικὸ κάθετο στοιχεῖο. Ὅλες οἱ μορφῆς ὀργανώνονται σὲ μιὰ διαγώνιο ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἡ ὁποία ἐκφράζει ἀκριβῶς τὴν ἀπαισιοδοξία τῶν ἀνήμπορων γιὰ μάχη ἀνδρῶν. Ὁ χῶρος, πειστικὸς καὶ ἀποπνιχτικὸς δὲν ἐπιτρέπει κανενὸς εἶδους ἀνάταση. Παρὰ τὴν ὁμοιομορφία τῆς στολῆς οἱ στρατιῶτες διατηροῦν τὴν ἀτομικὴ τους ἐκφραση. Κλεισμένοι στὸν ἑαυτὸ τους, βιώνουν ὁ καθένας διαφορετικὰ τὸν προσωπικὸ του πόνο μὲ τὴ φυγὴ στὸν ὄραματισμό, σὲ κάποια εὐχάριστη ἴσως ἀνάμνηση ἢ στὸν ὕπνο.

¹ Ἀκολουθεῖ *Ἡ ἐξέτασις τραυματίου ἀπὸ τὴν τελευταία ἐπίθεση*³ (Πίν.

1. Κάτω δεξιὰ ὑπάρχουν τίτλος, ὑπογραφή καὶ ἡ ἡμερομηνία Ἰαν. 1913.

2. Κάτω ἀριστερὰ σημειώνεται ὁ τίτλος καὶ δεξιὰ Ἐμὶν Ἀγὰ 19 Ἰανουαρ. 1913. Τὸ ἔργο ἔχει πάθει μερικὲς ζημιὲς ἀπὸ νερό.

3. Κάτω ἀριστερὰ ὑπάρχει ὁ τίτλος καὶ δεξιὰ ἡ χρονολογία Ἐμὶν Ἀγὰ Φεβρ. 1913.

XXXIV), ἓνα σχέδιο ποὺ φαίνεται ὅτι δὲν ἔφτασε στὴν τελικὴ του φάση. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ ἀφηρημένο χῶρο, ὅπου ἓνας τραυματίας κοίτεται σὲ διαγώνια τοποθετημένο φορτίο. Ἀριστερὰ ἓνας γιατρός μετρᾷ τὸ σφυγμὸ μὲ τὸ ρολοὶ στὸ χέρι, δεξιὰ ἓνας δεύτερος σκυμμένος ἐπιθεωρεῖ τὸ τραῦμα κι ἓνας ὄρθιος στρατιώτης κοιτάζει τὸν τραυματία. Τὸ σχέδιο εἶναι βιαστικό ἀλλὰ δυνατὸ. Ἡ ζωγράφος μένει στὴ γενικὴ μόνο ἐντύπωση χωρὶς νὰ τῆς ἀποστερῇ τὴν ἔνταση τοῦ στιγμιαίου. Ἡ σύνθεση, βασισμένη σ' ἓνα 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 χρησιμοποίησις κυρίως τῆς ἀπὸ ἀέρος προοπτικῆς εἶναι τὸ ἔργο *Κατακῆ-σκηναὶ αἰχμαλώτων*¹ (Πίν. XXXV). Ἡ καλλιτέχνης βρίσκεται σ' ἓνα ὕψωμα, δίπλα σ' ἓνα κατεστραμμένο ἀμπρί, πάνω ἀπ' τὸ ὁποῖο ἀπλώνει τὰ κλαδιὰ του ἓνα ὀλάνθιστο δένδρο. Δεξιὰ εἰκονίζονται δύο ὄρθιες 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 ποὺ ἀτονοῦν ὅμως βαθμιαῖα ὅσο τὸ μάτι προχωρεῖ πρὸς τὸ ἐσωτερικὸ. Δημιουργεῖται ἔτσι ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ, ποὺ συνδυάζεται μὲ τὴν ἀπὸ ἀέρος προοπτικὴ καὶ τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ διατύπωση τοῦ συνόλου. Ἀπὸ τὸ δένδρο, τὸ ὁποῖο δεσπόζει σὲ γῆ καὶ οὐρανὸ, ξεκινοῦν ὅλοι σχεδὸν οἱ διαγώνιοι ἄξονες ποὺ 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 ποὺ θεμελιώνεται πάνω στὸ γκρεμισμένο χτίσμα, ποὺ μέχρι χτές σκόρπιζε τὸ θάνατο.

Χρωματιστὰ μολύβια χρησιμοποιεῖ ἡ Καραβία καὶ στὸ *Καταναλισμὸς στὴν Πρέβεζα*² (Πίν. XXXVI), τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς σειρᾶς. Δυὸ στρατιώτες κάθονται κάτω ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἀντίσκηνο. Ὁ ἓνας διαβάζει ἐφημερίδα κι ὁ ἄλλος ἀκούει προσεχτικά, ἐνῶ στὸ βάθος διακρίνονται ἀρκετὲς 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 οὐρανὸ, καφεπράσινο στὰ δένδρα, καφεκόκκινο καὶ γαλάζιο στὶς σκηνές, πράσινο, ροζ καὶ γαλάζιο στοὺς στρατιώτες 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, πού ἀπὸ τὴ φύση τους εἶναι περισσότερο δεμένα μετὰ τὴ γῆ, ἐξουδετερώνονται ἀπὸ ἄλλα μετὰ ἀνοδικὴ τάση, ὅπως τὸ κάθετο στήριγμα τῆς σκηνῆς καὶ τὰ δένδρα.

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

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

RÉSUMÉ

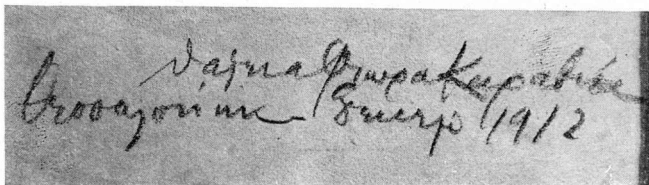
Alcibiade G. Charalambides, Dessins de la Guerre de 1912-13 faits par Thaleia Flora-Karavia (Collection du 3ème Corps de l'Armée).

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 œuvres les plus importantes de Karavia.

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



α. Ἡ Θ. Φλωρᾶ-Καραβία στὴν ἐκστρατεία τῆς Ἠπείρου
(Φωτογρ. ἀπὸ τὸ περιοδ. «Παναθήναια» τοῦ 1913)



β. Ὑπογραφή καὶ χρονολογία ἔργου



Ο μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης



Ὁ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος



Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς



Ὁ ὄπλαρχηγὸς Ε. Πατρακίς



Ὁ μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος



Νοσοκομείον Παγκλιπίσσης 'Ελένης. Κα Βλαστού-Κα Νεγρελιόνη



Ὁ ἀρχίατρος τοῦ Ἐπιτελείου Α. Ἀναστασόπουλος



Ὁ Πέτρος Μᾶνος



Ὁ Κορ Ραχτιβάν τοῦ Ἐπιτελείου



Ὁ Ν. Γιώτης



Ο Ν. Γιώτης (λεπτομέρεια)



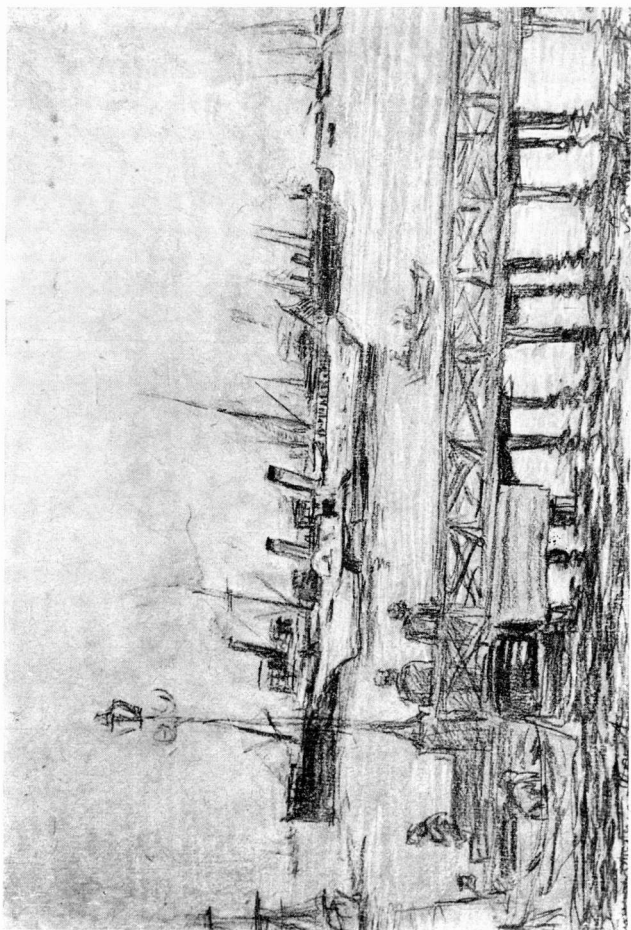
Ὁ Ξενοφῶν Στρατηγός



Ὁ ταγματάρχης Δελλαπόρτας



Ὁ Ἀγνυροκάστρον Βασίλειος



«Ο λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φετιγ Μπουλέντι»



Βέργοτα



Ὁ γαός τοῦ Ἁγ. Δημητρίου



Φιλίππος πρὸς τὸ Ἐμίν-Ἀγά



Φιλίππας πρὸς τὸ Ἐμὴν-Ἀγᾶ (λεπτομέρεια)



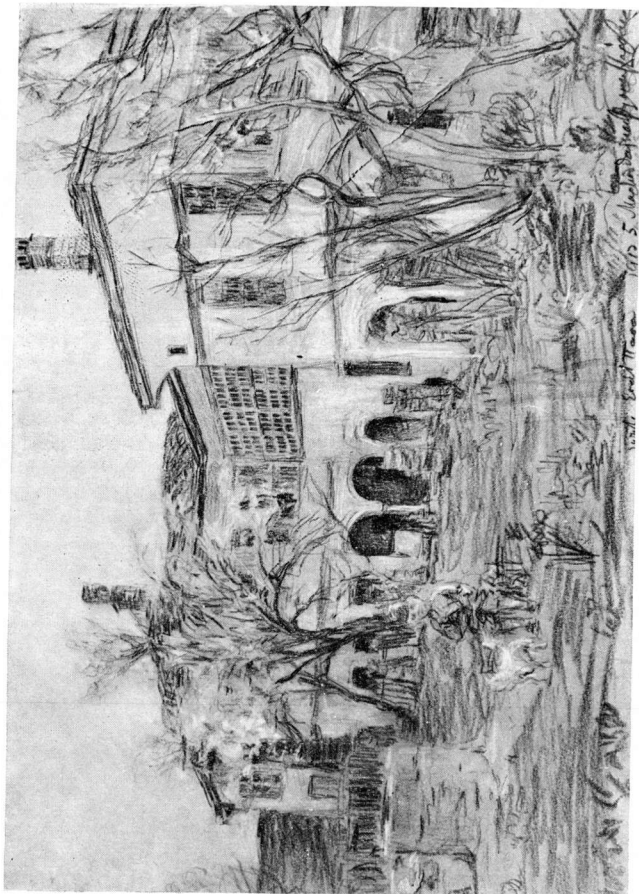
Τὸ πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλιππιᾶδα μὲ τὰ βουνὰ τοῦ Γκιμπτόβου



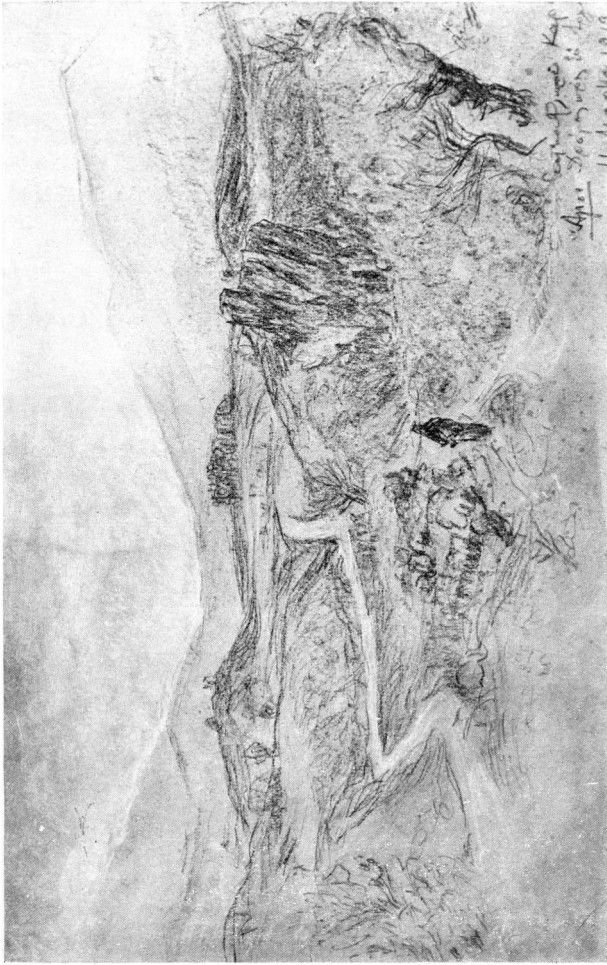
Ἡ Ὀλόσσικα ἀπὸ τὸ Ἐμίν-Ἀγᾶ



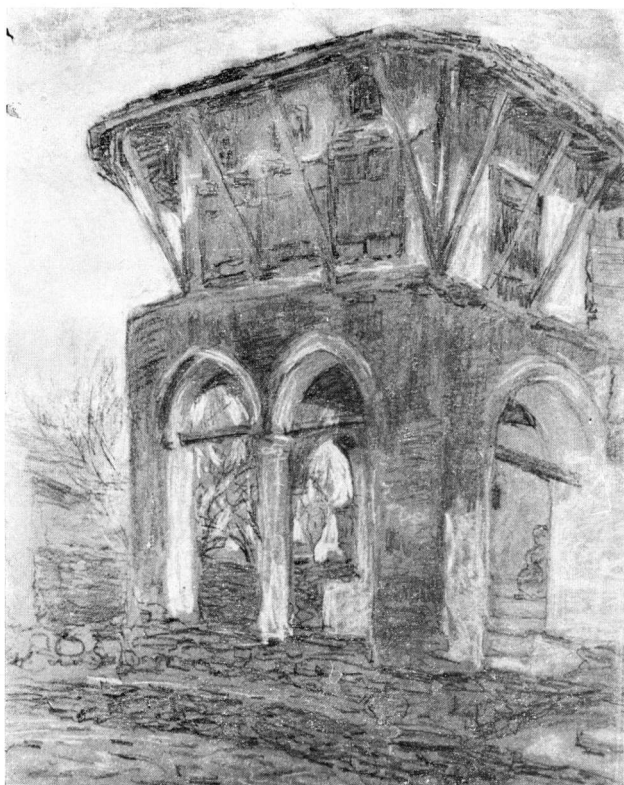
Ἡ ἑβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννίνων



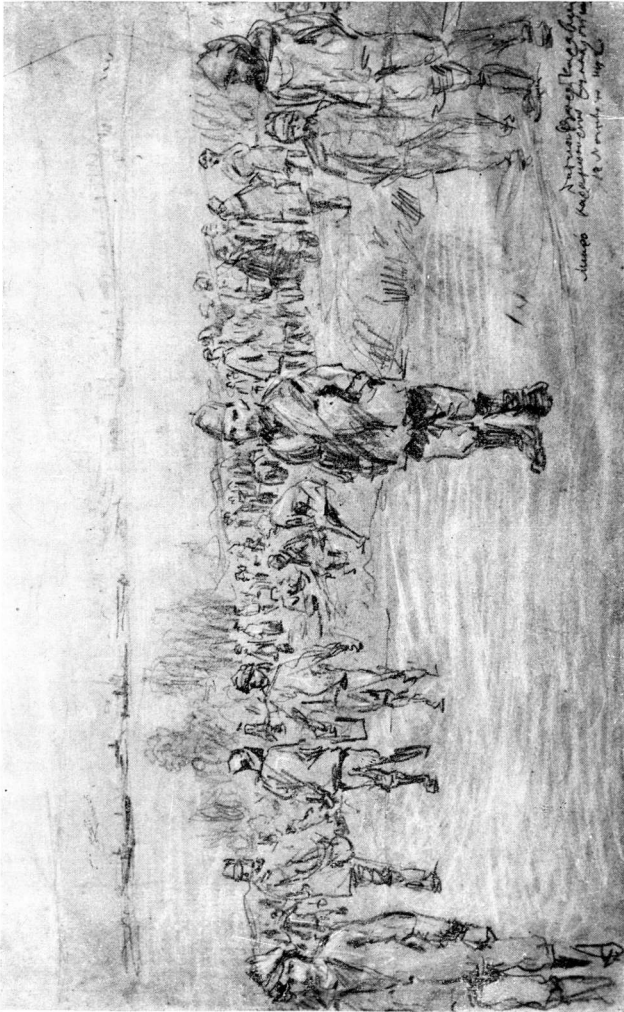
Τὸ σπίτι τοῦ Ἐοῦ παρὰ στὰ Ἰωάννινα



Δρόμος πρὸς τὸ Ἀγγυροκάστρο



Οικία Καποδίστρια στο Ἀργυρόκαστρο



Αιχμάλωτοι Τούρκοι στο Μικρό Καραμπουργιό



Ἡ κ. Ἐλένη Μπενάκη εἰς τὸ νοσοκομεῖον



Προσφυγοπούλα



Προσφυγοπούλα (λεπτομέρεια)



Τὸ ἐπιτάχιο Πορβεύρης



Φοῦνοι Φιλίππου



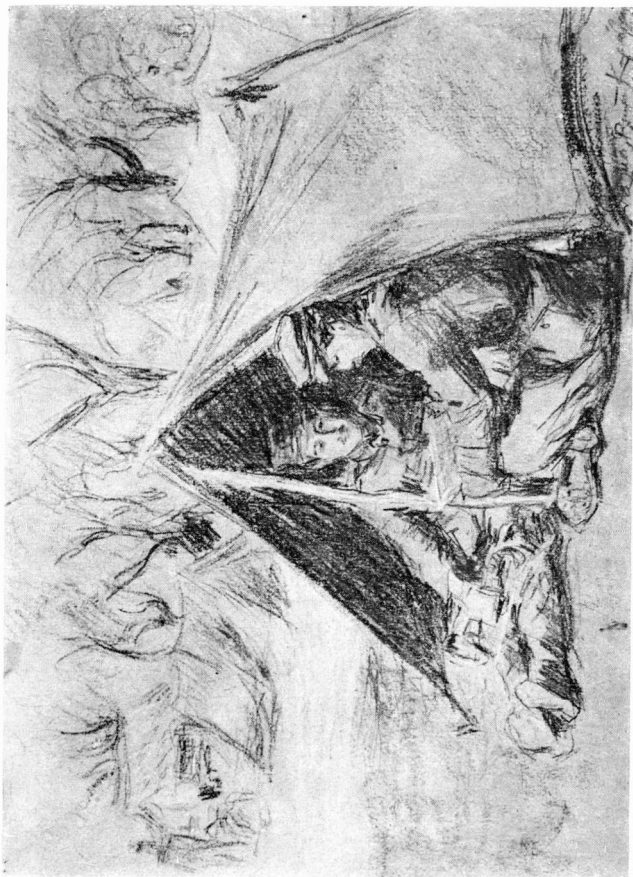
Στρατιωτικὸν νοσοκομεῖον



Ἐξέτασις τραυματίων ἀπὸ τῆν τελευταία ἐπιθεση



Κατσικά. Σκηνή αιχμαλώτων



Καταυλισμός 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 Métropolitite Kitiou Mélétiος 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 oeuvres 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 oeuvres 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 oeuvres 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 «Φετιχ Μπουλέντ»	0,31 × 0,46	Θεσσαλ. 1912
3.	Ὁ Νομάρχης κ. Ἀργυρόπουλος	0,38 × 0,27	—
4.	Αἰχμάλωτοι Τούρκοι στὸ Μικρὸ Καρμπουρνὸ	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 Γεννάδιος	0,395 × 0,29	Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμ. 1912
11.	Ἡ κ. Ἐλένη Μπενάκη εἰς τὸ Νοσοκομεῖον	0,245 × 0,27	Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμβρίου 1912
12.	Νοσοκομεῖον Πριγκηπίσσης Ἐλένης. 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 Ἐμίν-Ἀγᾶ	0,285 × 0,365	Ἰανουάριος 1913
16.	Στρατιωτικὸν Νοσοκομεῖον	0,29 × 0,43	Ἐμίν-Ἀγᾶ 19 Ἰανουαρ. 1913.
17.	Τὸ πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλιπιάδα μὲ τὰ βουνὰ τοῦ Γριμπόβου	0,285 × 0,415	Φεβρ. 1913
18.	Ἡ Ὀλύτσικα ἀπὸ τὸ Ἐμίν 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 τελευταία ἐπίθεση	0,29 × 0,41	Ἐμίν-Ἀγᾶ Φεβρ. 1913
21.	Ὁ Πέτρος Μᾶνος στὰ Ἰωάννινα	0,375 × 0,27	24-2-1913 (πίσω μὲ γραφομηχανή)
22.	Ἡ ἑβραϊκὴ 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 Βασίλειος	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 καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί	Τίτλος καὶ χρονολογία σημειώνονται στὸ κάτω μέρος 'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 5. Στὸ ἴδιο τὸ ἔργο εἶναι δυσανάγνωστος
Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 10 Στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 14, δίδεται ὁ τίτλος «Αἰχμάλωτοι Τοῦρκου». Στὸ ἔργο «Μικρὸ Καραμπουνοῦ».
Μαύρο καὶ κόκκινο μολύβι σὲ γκριζοχαρτί Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο καὶ καφέ μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 26. 'Ο τίτλος σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ 'Ο τίτλος φαίνεται στὸ ἔργο ὅπως δημοσιεύθηκε στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 55
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 60 'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 52
Μαύρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 63
Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφέ χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφέ χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά
Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφέ χαρτί	Στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς ἀναγράφεται «'Ο 'Ολύτσικας» ἀντὶ «'Η 'Ολύτσικα»
Μαύρο καὶ καφέ μολύβι σὲ καφεπράσινο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζοπὸ χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., σ. 80 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω ἀριστερὰ
Μαύρο μολύβι σὲ καφεκόκκινο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζοπράσινο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ πρασινοπὸ χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετί χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς 'Ο τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται στὸ μέσο κάτω 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται στὸ μέσο κάτω 'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις..., πίνακας ἀνάμεσα στὶς σ. 148-49
Μαύρο μολύβι σὲ καφέ χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ ἄσπρο χαρτί Μαύρο μολύβι σὲ καφεκόκκινο χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σὲ γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος ὅπως δίδεται στὶς 'Εντυπώσεις ..., σ. 58 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς 'Ο τίτλος μὸλις διακρίνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος ὅπως ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς