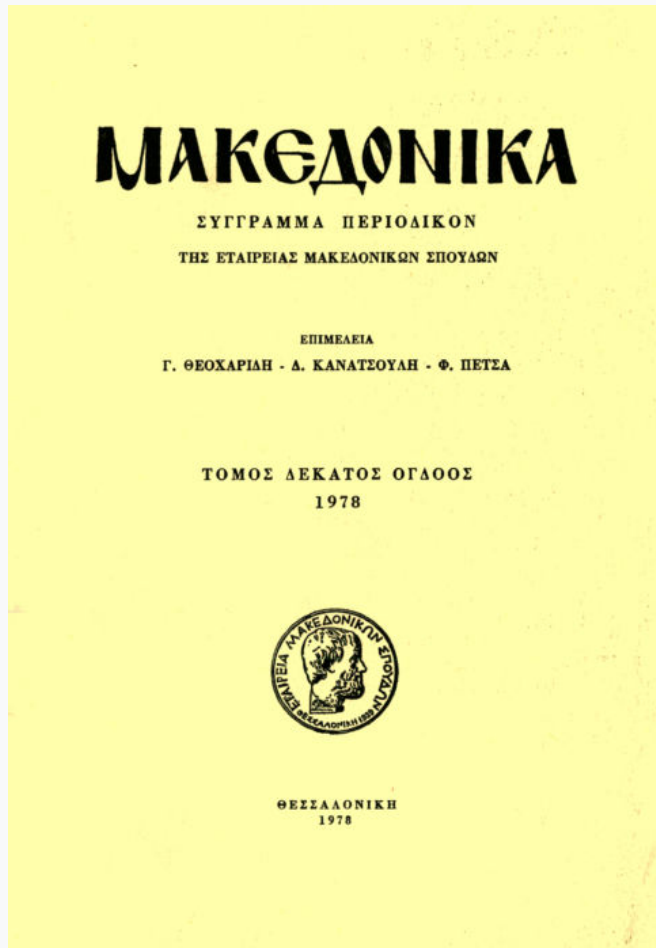


## Μακεδονικά

Τόμ. 18, Αρ. 1 (1978)



Άγνωστα έργα της Θάλειας Φλώρα-Καραβία στη Θεσσαλονίκη

Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης

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

Copyright © 2014, Αλκιβιάδης Γ. Χαραλαμπίδης



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

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

ΑΓΝΩΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ  
ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ<sup>1</sup>

Ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία (1871-1960) εἶναι ἀναμφισβήτητα ἓνα ἀπὸ τὰ παραγωγικότερα ταλέντα τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς. Ὅπως ὑπολογίζεται, τὰ ἔργα τῆς ξεπερνοῦν τὰ 2.500 καὶ σήμερα βρίσκονται σκορπισμένα τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό<sup>2</sup>. Μὲ δεδομένο ἓνα τόσο ἐντυπωσιακὰ μεγάλο ἀριθμὸ δὲν μπορεῖ, φυσικά, νὰ θεωρηθεῖ ἐκπληξὴ ἢ ἀνεύρεση τριάντα ἔργων τῆς στὴ Θεσσαλονίκη. Ἐκεῖνο ἴσως πού ἔχει ἰδιαιτέρη σημασία καὶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι κανένα ἀπὸ αὐτὰ δὲν ἀφήνει ἀμφιβολίες γιὰ τὴ γνησιότητά του. Ἀπὸ ἀποψη προέλευσης τὰ περισσότερα βρίσκονται στὰ χέρια συγγενῶν ἢ φίλων τῆς ζωγράφου<sup>3</sup> τὰ ὑπόλοιπα ἔχουν ἀγοραστεῖ ἀπὸ ἐκθέσεις τῆς. Ἀκόμη—πράγμα ὄχι πολὺ συνηθισμένο—ὅλα εἶναι ἐνυπόγραφα καὶ τὸ στυλ τους ἐνισχύει τὴ βεβαιότητα πού παρέχουν τὰ realia.

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

---

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τοὺς κ.κ. Φιλῶτα Ζάχου, Ἀθανάσιο Ζάχου, Μιχαὴλ Παπαϊωάννου, Θεόδωρο Μουχτάρη, Ἰωάννη Παπία, Ἰωῆνα Γιαννοῦση, τίς κυρίες Ἀλίκη Τέλλογλου καὶ Ἐλένη Φασούλη, τὴν Ἐταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν καὶ τὸ Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριον Θεσσαλονίκης, πού μὲ πολλὴ εὐγένεια μοῦ ἔδωσαν τὸ ὕλικό γιὰ τούτῃ τὴ μελέτη. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸ συνάδελφο κ. Γεώργιο Γούναρη γιὰ τὴν προσεγμένη φωτογράφηση τῶν ἔργων.

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

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

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

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

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

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

4. «Ἄθανάσιος καὶ Τρυγὸνα Ζάχου» (Μολύβι σὲ χαρτί 0,27 × 0,37, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη Νοέμβριος 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

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

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

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

8. «Προσωπογραφία τοῦ Ἄθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστέλ σὲ χαρτί 0,35 × 0,29, ἐνυπόγραφο, 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

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

10. «Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου» (Παστέλ σὲ χαρτί 0,41 × 0,31, ἐνυπόγραφο, Ἰωάννινα 26 Φεβρ. 1913. Κάτοχος Ἄθανάσιος Ζάχος).

11. «Ἡ κυρία Σαλβάγου» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,55 × 0,37, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἐλένη Φασούλη).

12. «Προσωπογραφία γυναικας ποὺ σκέφτεται» (Λάδι σὲ μουσαμὰ κολληημμένο σὲ κόντρα πλακέ 0,65 × 0,47, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἐλένη Φασούλη).

13. «Νεοσύλλεκτο παιδί - Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Ἄθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστέλ σὲ χαρτί 0,27 × 0,18, ἐνυπόγραφο 27 Φεβρ. 1929. Κάτοχος Ἄθανάσιος Ζάχος).

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

15. «Ἄμαδρῦς» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,59 × 0,50, ἐνυπόγραφο. Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριο Θεσσαλονίκης).

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

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

18. «'Αλεξάνδρεια» (Λάδι σέ πεπιεσμένο χαρτί 0,59 × 0,89, ένυπόγραφο. Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης).

19. «Ίστιοφόρα στό λιμάνι» (Λάδι σέ μουσαμά 0,36 × 0,49, ένυπόγραφο. Κάτοχος Ίων Γιαννούσης).

20. «'Ακρωτήρι στό Σουέζ» (Λάδι σέ μουσαμά κολλημένο σέ κόντρα πλακέ 0,22 × 0,36, ένυπόγραφο. Συλλογή Μιχαήλ Παπαϊωάννου).

21. «Χωριό τής Θεσσαλίας» (Λάδι σέ μουσαμά 0,16 × 0,22, ένυπόγραφο. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

22. «'Ο Όλυμπος άπό τήν Κοζάνη» (Λάδι σέ μουσαμά 0,43 × 0,60, ένυπόγραφο. Συλλογή Μιχαήλ Παπαϊωάννου).

23. «Τό Χαλάνδρι» (Λάδι σέ μουσαμά 0,28 × 0,38, ένυπόγραφο. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

24. «Κορίτσι πού προσεύχεται» (Παστέλ σέ χαρτί 0,26 × 0,18, ένυπόγραφο. Έμπορικό και Βιομηχανικό Έπιμελητήριο Θεσσαλονίκης).

25. «Κοπέλα μέ φορεσιά τοῦ Γιδά» (Παστέλ σέ χαρτί 0,73 × 0,40, ένυπόγραφο. Κάτοχος 'Αθανάσιος Ζάχος).

26. «Κοπέλα τοῦ Γιδά μέ τριαντάφυλλο» (Λάδι σέ μουσαμά 0,76 × 0,59, ένυπόγραφο. Έταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

27. «Γυμνό κορίτσι» (Γκούας και λάδι σέ χαρτί 0,27 × 0,21, ένυπόγραφο. Συλλογή Μιχαήλ Παπαϊωάννου).

28. «Γυναίκα τής Κύμης πού γνέθει» (Λάδι σέ μουσαμά 0,59 × 0,44, ένυπόγραφο. Συλλογή Μιχαήλ Παπαϊωάννου).

29. «Δεῦτε λάβετε φῶς» (Λάδι σέ μουσαμά 0,62 × 0,88, ένυπόγραφο. Έταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

30. «Βάζο μέ άνεμῶνες» (Λάδι σέ μουσαμά 0,31 × 0,23, ένυπόγραφο. Συλλογή Μιχαήλ Παπαϊωάννου).

'Από τήν καταλογογράφηση γίνεται φανερό ὅτι τά έργα άνήκουν σέ τέσσερις θεματικές κατηγορίες: προσωπογραφία, τοπιογραφία, ήθογραφία, νεκρή φύση. 'Από άποψη τεχνικής χρησιμοποιεῖται βασικά τὸ λάδι σέ μουσαμά ή τὸ παστέλ και τὸ μολύβι σέ χαρτί. Σχετικά εὐκόλη είναι ή χρονολογική κατάταξη τῶν προσωπογραφιῶν, γιατί βασίζεται είτε σέ στοιχεία πού δίνει ή ἴδια ή ζωγράφος είτε σέ ἔμμεσες πληροφορίες τῶν κατόχων τῶν έργων. 'Αντίθετα σέ ἔσωτερικά δεδομένα ή σέ συνδυασμὸ τους και μέ ἔξωτερικά πρέπει νά στηριχτεῖ ή χρονολόγηση τῶν ὑπόλοιπων έργων.

Τὸ 1906 ή ζωγράφος είναι 35 ἔτων. 'Υστερα άπό τις σπουδές της στό Μόναχο και τὸ Παρίσι, τά ταξίδια της στήν Κωνσταντινούπολη, τήν 'Αθήνα και τήν Ίταλία και ἔπίσης μιὰ πρώτη ἔπιτυχημένη θητεία στήν προσωπογραφία, ἐπισκέπτεται συγγενεῖς της σ' ἓνα χωριό κοντά στά Τρίκαλα τής

Θεσσαλίας<sup>1</sup>. Τις μέρες ακριβώς τής φιλοξενίας βρίσκει τήν ευκαιρία νά ζωγραφίσει ἢ νά σχεδιάσει τίς προσωπογραφίες τοῦ *Θεόδωρου Μουχτάρη*, τοῦ *Θεόδωρου Μουχτάρη* στό *τζάκι*<sup>2</sup> καί τοῦ *Λάζαρου Μουχτάρη*.

Στήν *Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάρη* (πίν. 1) εἰκονίζεται ἕνας ἄνδρας προχωρημένης ἡλικίας, δοσμένος διαγώνια πάνω σέ γκριζοπράσινο φόντο. Φορεῖ μαῦρο πανωφόρι μέ γούνινη παρυφή, γιλέκο, καφέ ποικάμισο καί μπορντῶ καλπάκι. Τό πρόσωπο μέ τό κοντό γκριζό γένι καί τό μεγάλο μουστάκι, βαθιά ρυτιδωμένο ἀπό τό χρόνο, στρέφει πρὸς τό θεατή καί τὰ μάτια καρφώνονται πάνω του. Τό ἔργο δέν ἀπομακρύνεται ἀπό τὰ γνωστά ἀκαδημαϊκά πρότυπα, διακρίνεται ὁμως γιά μιὰ ἄνεση στή χρησιμοποίηση τοῦ χράματος πού θυμίζει κάπως Frans Hals<sup>3</sup>, γιά τή μνημειακή του διάθεση καί γιά τήν πειστική ἔκφραση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τοῦ εἰκονιζομένου.

Τῆ δυνατότητα τῆς ζωγράφου στήν ἀπόδοση τοῦ οὐσιαστικοῦ μέ ταυτόχρονο περιορισμό στό σχεδιαστικό διαπιστώνει κανεὶς στά δύο σκίτσα μέ μολύβι, ὁ *Θεόδωρος Μουχτάρης* στό *τζάκι* (πίν. 2,α) καί *Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη* (πίν. 2,β). Πατέρας καί γιὸς συλλαμβάνονται ἀντιθετικά σάν ἐκπρόσωποι τῆς γενιᾶς πού φεύγει καί τῆς γενιᾶς πού τώρα βρίσκεται στό προσκήνιο. Ὁ πατέρας παρουσιάζεται βαρὺς, κλεισμένος συνθετικά σ' ἕνα πυραμιδοεἶδές σχῆμα δεμένο μέ τῆ γῆ, βοηθισμένος στήν ἀναπόληση τοῦ χθές· ὁ γιὸς σὲ μιὰ στιγμή αὐτοσυγκέντρωσης, πού σὲ συνδυασμὸ μέ τὴ μετωπικότητα καί τὸ ἀρκετὰ ὑπολογιστικὸ βλέμμα γίνεται προϋπόθεση γιά τὴ δράση τοῦ σήμερα.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1912 ὡς τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1913 ἔδωσε τριακόσια περίπου σχέδια, ἀκουαρέλλες καί λάδια<sup>4</sup>. Ἀπὸ τὰ σχέδια, πού θεματικά συνδέονται σχεδὸν ἀποκλειστικά μέ γεγονότα καί πρόσωπα τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων, σώζονται ἑκατὸ περίπου<sup>5</sup>. Ἀρκετὰ μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ δημοσίευσε γιά πρώτη φορά ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος τὸ 1936<sup>6</sup>. Ἀπὸ τὴν περίοδο Νοέμβριος 1912-Φεβρουάριος 1913

1. Μ. Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ἰ δ ῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία, σ. 408.

2. Σ' αὐτὸ τὸ σχέδιο μέ μολύβι ὑπάρχει χρονολογία: Τρίκαλα 190.. Τὸ τελευταῖο ψηφίο μοιάζει μέ 8 ἀλλὰ θὰ μπορούσε νά εἶναι καί 6. Πρακτικὰ τὸ ἔργο δέν εἶναι δυνατό νά σχεδιάστηκε τὸ 1908, γιατί ἡ ζωγράφος βρισκόταν στήν Ἀλεξάνδρεια. Μιὰ σύγκριση, ἐξάλλου, μέ τὴν «Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη» δέν ἀφήνει ἀμφιβολίες γιά μιὰ χρονολόγηση τὸ 1906. Γιά προβλήματα στή χρονολόγηση ἄλλων ἔργων τῆς Καραβία βλ. Α. Χ α ρ α λ α μ π ἰ δ ῆ, Σχέδια, ἔ.ἀ., σ. 189-90, σημ. 5.

3. Πρβλ. Ρ. D e s c a r g u e s, Frans Hals, Γενεύη (Skira) 1968, σ. 54, 105, 109.

4. Α. Π ρ ο κ ο π ἰ ο υ, Ἱστορία τῆς τέχνης 1750-1950, Ἀθήνα 1968-69, τ. Β', σ. 374.

5. Στὸ Στρατηγεῖο τοῦ Γ'Σ.Σ. στή Θεσσαλονίκη 32 καί στὸ Μουσεῖο Ἰωαννίνων 69. Βλ. Α. Χ α ρ α λ α μ π ἰ δ ῆ, Σχέδια, ἔ.ἀ., σ. 183-211.

6. Θ. Φ λ ω ρ ᾶ - Κ α ρ α β ἰ α, Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν Πόλεμο τοῦ 1912-1913, Ἀθήνα 1936.

προέρχονται και τὰ έργα, *Προσωπογραφία τοῦ Ἐθανάσιου Ζάχου, Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου, Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου με καρδερίνες, Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου καὶ Ἐθανάσιος καὶ Τρυγόνα Ζάχου*<sup>1</sup>. Στὸ ἐρώτημα πῶς συμβαίνει νὰ προσωπογραφουῦνται δύο ἢ καὶ τρεῖς φορές τὰ ἴδια πρόσωπα δίνει ἀπάντηση ἡ ζωγράφος: «Ἡ ἑλληνικὴ φιλοξενία εὐρίσκει ἀφορμὴν νὰ πάρῃ τὰς διαστάσεις θυσίας. Εἰς τὸ σπῆτι τοῦ Ἐθ. Ζάχου με τὴν παλιὰν ἀρχοντιά, ὅπου φιλοξενουμαι...»<sup>2</sup>. Πρόκειται, συνεπῶς, γιὰ φιλοφρόνηση πρὸς τὴν οἰκογένεια Ζάχου, ποῦ τὴ φιλοξένησε στὰ τέλη Νοεμβρίου τοῦ 1912—πρὶν ἀρχίσει τὴν περιοδεία τῆς στὴ Δυτικὴ Μακεδονία<sup>3</sup>—καὶ μετὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς στὴ Θεσσαλονίκη—12 Δεκεμβρίου—ὄς τὴν ἀναχώρησή τῆς στὴν Ἡπειρο στῆς 5 Ἰανουαρίου 1913<sup>4</sup>. Ἡ σχετικὴ ἄνεση χρόνου, ἐξἄλλου, ἐξηγεῖ καὶ τὴν πάνω ἀπὸ τὴ συνηθισμένη γιὰ τὴν περίοδο αὐτὴ ποιότητα τῶν περισσότερων ἔργων. Ἀξίζει ἀκόμη νὰ ἐπισημανθεῖ ἡ πολλαπλότητα τῆς μικρῆς αὐτῆς καὶ περιορισμένης χρονικὰ ὁμάδας, ἡ ὁποία προσφέρει δείγματα ἀνδρικής, γυναικείας, παιδικῆς προσωπογραφίας καὶ σύνθεσης με δύο μορφές.

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

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

1. Ὁ Ἐθανάσιος καὶ ἡ Τρυγόνα Ζάχου ἦταν γονεῖς τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτέλη Ζάχου. Τὰ ἄλλα παιδιά τους ὀνομάζονταν Ἀργύριος, Ζάχος, Ἰωάννης καὶ Ἀριστείδης. Γιὰς τοῦ Ἀριστείδη εἶναι ὁ Ἐθανάσιος καὶ τοῦ Ἀργύριου ὁ Φιλώτας Ζάχος.

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

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

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

Στά διαλείμματα τῶν πολεμικῶν ἐπιχειρήσεων βρίσκει ἡ Καραβία τὸν καιρὸ νὰ προσωπογραφεῖ τοὺς πρωταγωνιστὲς τοὺς. Ἐνάμεσα στοὺς πολ-  
λοὺς καὶ Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου<sup>1</sup> (πίν. 4,β) Ὁ ψηλός, ἀδύνατος στρα-  
τιωτικὸς παρουσιάζεται μὲ τὴ στολὴ του κάπου στὸ ὑπαιθρο, τὸ ὁποῖο ὑπο-  
δηλώνεται μὲ ἓνα λοφίσκο στὸ βάθος τοῦ φόντου καθὼς καὶ μὲ τὸ ἔντονο  
φῶς ποὺ δημιουργεῖ σκιὰς καὶ ἀδυνατίζει τὰ περιγράμματα τῆς ἀριστερῆς  
πλευρᾶς. Ἡ διαπεραστικὴ ματιὰ καὶ οἱ κοφτεροὶ φόρμες τοῦ προσώπου δι-  
νουν κάτι καὶ ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα τοῦ εἰκονιζομένου.

Στὴν Προσωπογραφία τῆς Τρυγῶνας Ζάχου (πίν. 5,α) καὶ τὴν Προσω-  
πογραφία τῆς Τρυγῶνας Ζάχου μὲ καρδερίνες (πίν. 5,β) ἡ Καραβία ἀπεικο-  
νίζει τὴν ἴδια μορφή, ἐπίσημα ντυμένη νὰ κάθεται δίπλα σὲ τραπέζι, πάνω  
στὸ ὁποῖο στηρίζει τὸ ἀριστερὸ τῆς χέρι. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ὁμοί-  
τητα ἐπιχειρεῖται μιὰ οὐσιαστικὴ διαφοροποίηση. Στὴν πρώτη προσωπο-  
γραφία ἡ ἐπισημότητα τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸ τυπικὸ, κάπως ψυχρὸ πρόσω-  
πο. Στὴ δευτέρη ἡ ἔκφραση εἶναι πιὸ γλυκιὰ, πιὸ ἀνθρώπινη· συνοδεύεται  
μάλιστα καὶ ἀπὸ τὸ παραπληρωματικὸ, καθαρὰ ἠθογραφικὸ θέμα μὲ τὰ τρία  
πουλιά. Ἐντύπωση κάνουν πάλι οἱ χαμηλοὶ, διακριτικοὶ τῶνοι παστῆλ—  
ἐκτός ἀπὸ τὸ μαῦρο, ἄσπρο, γκρίζο χρησιμοποιεῖται ρόδινο, πράσινο καὶ  
γαλάζιο—ποὺ μὲ ἀπαλὰς μεταβάσεις δίνουν στὴ φόρμα πλαστικὸ χαρακτῆρα.

Μὲ τὸ κορμί προφίλ καὶ τὸ κεφάλι ἔντονα στραμμένο σχεδὸν μετωπικὰ  
εἰκονίζεται Ὁ Φιλόταξ Ζάχος (πίν. 6) στὴν παιδικὴ του ἡλικία. Ὁ περιο-  
ρισμὸς οὐσιαστικὰ στὸ μαῦρο καὶ τὸ ἄσπρο καὶ ἡ ἔλλειψη συγκεκριμένων  
ἀναφορῶν στὸ φόντο συντείνουν στὴ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στὸ πρό-  
σωπο μὲ τὰ κυλοχτενισμένα μαλλιά, τὰ σπαθωτὰ φρύδια καὶ τὰ μεγάλα ἀμυ-  
γδαλωτὰ μάτια. Ἡ σοβαρότητα τῆς ἔκφρασης, ἐξᾴλλου, ἓνα τυπικὸ γνώρι-  
σμα ὅλης σχεδὸν τῆς εὐρωπαϊκῆς παιδικῆς προσωπογραφίας, ὑποδηλώνει  
τὴν τάση τοῦ παιδιοῦ νὰ περάσει στὸν κόσμον τῶν μεγάλων.

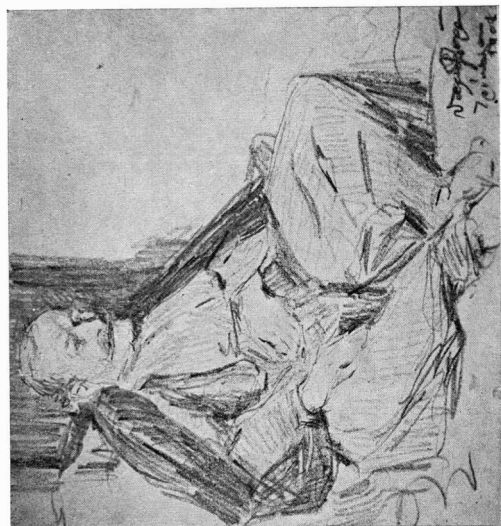
Τὸ πρόβλημα τῆς σύνθεσης δύο μορφῶν ἀντιμετωπίζεται στὴν Προσω-  
πογραφία τοῦ Ἀθανάσιου καὶ τῆς Τρυγῶνας Ζάχου (πίν. 7), ἓνα σχέδιο μὲ  
μολύβι ἀπὸ τὸ Νοέμβριον τοῦ 1912. Τὸ ἡλικιωμένον ζευγάρι κάθεται ἄνετα σὲ  
καναπὲ μὲ φόντον πόρτες ἢ παράθυρα καὶ πτυχωμένες κουρτίνες. Ἡ προβολὴ  
τῶν ποδιῶν πρὸς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

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



*Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάση*





α) Ο Θεόδωρος Μουχτάκης στο τζαζ



β) Προσωπογραφία του Λάζαρου Μουχτάκη



*Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου*



β) Ο ταγματάρχης Βελισσαρίου



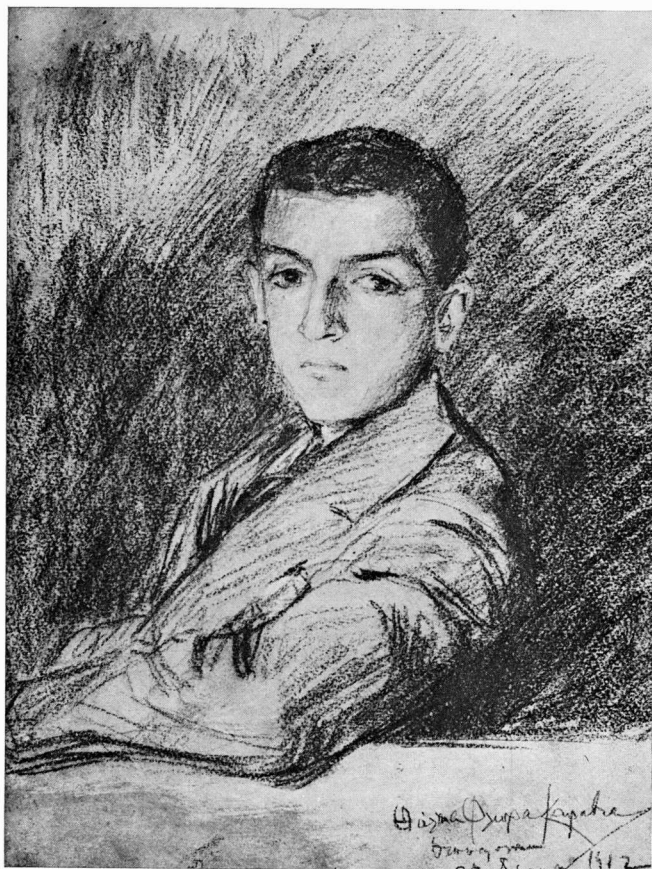
α) Προσωπογραφία του Αξιωματικού Ζάχου



β) Προσωπογραφία της Τγγόνας Ζάχου  
με καρδελίνες



α) Προσωπογραφία της Τγγόνας Ζάχου



Παιδική προσωπογραφία τοῦ Φιλότα Ζάχου



Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου καὶ τῆς Τηλεόνας Ζιάχου



Ἡ κυρία Σαλβάγου



*Προσωπογραφία γυναίκας που σκέφτεται*





α) Νεοσύλλεκτο παιδί. Παιδική  
προσωπογραφία του Αθανάσιου Ζάχου



β) Προσωπογραφία κοριτσιού



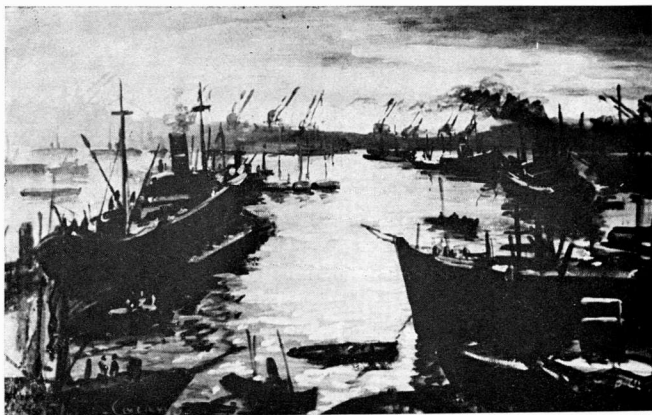
β) Προσοπογραφία κοπέλας



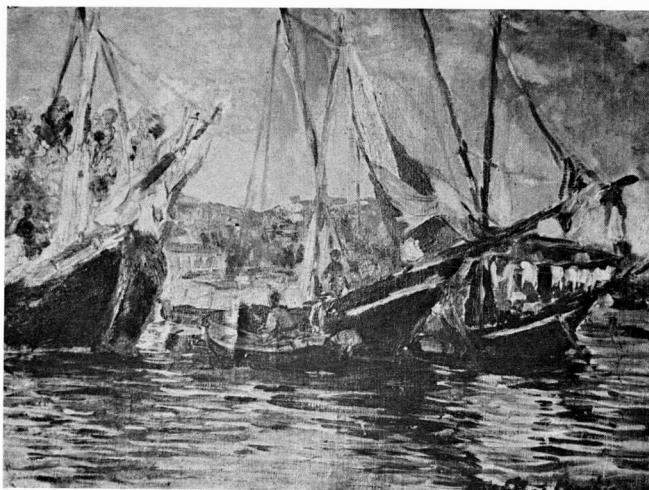
α) Αμαδονιάς



*Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία*



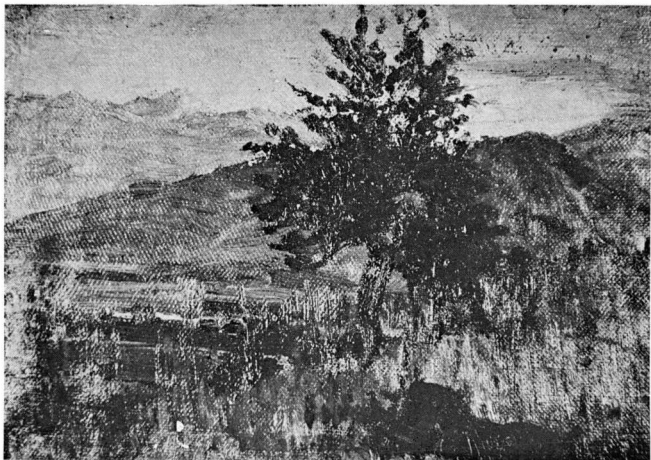
α) Ἀλεξάνδρεια



β) Ἰστιοφόρα στὸ λιμάνι



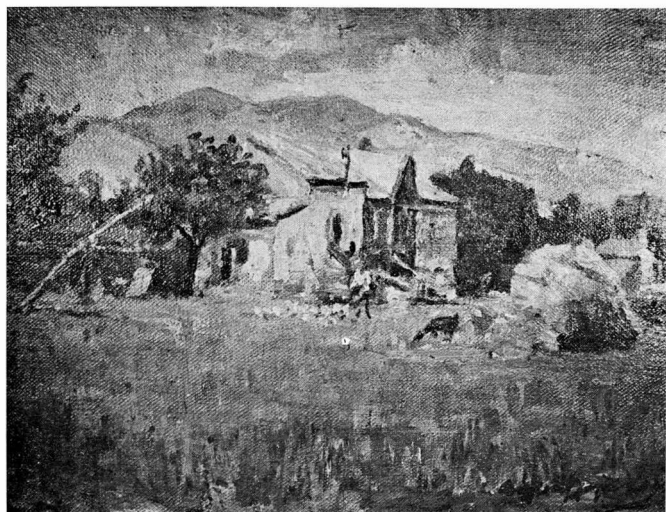
α) 'Ακροτήρι στο Σουέζ



β) Χωριό της Θεσσαλίας



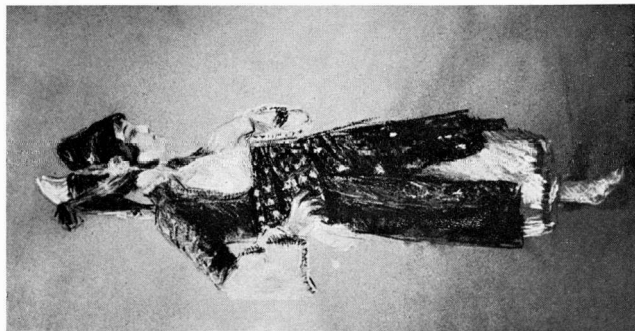
α) Ο Όλυμπος από την Κοζάνη



β) Το Χαλάνδρι



Κορίτσι που προσεύχεται

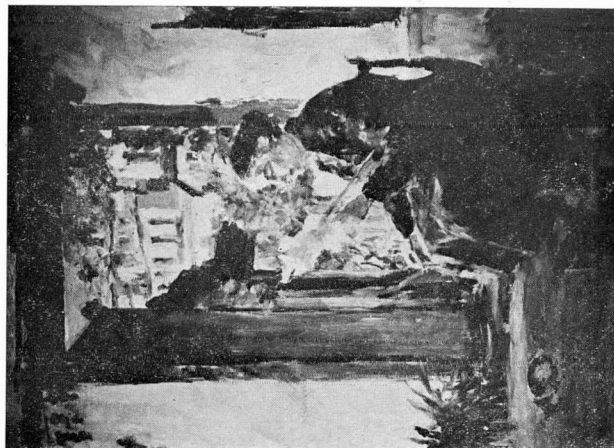


α) Κοπέλα με φορεσιά του Γιδᾶ



β) Κοπέλα του Γιδᾶ με τριαντάφυλλο

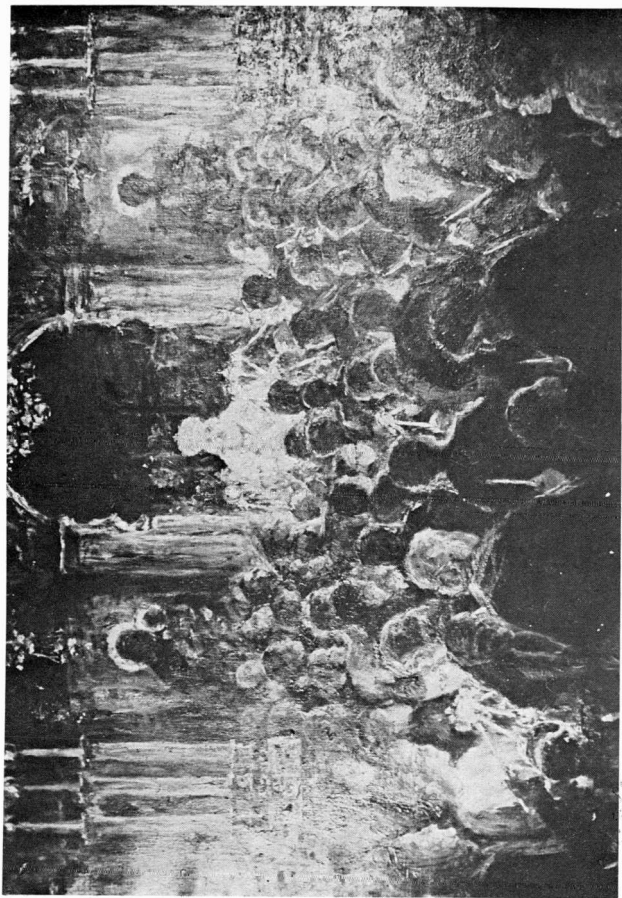




Ε) Γυναίκα τής Κόμης που γρέθει



α) Γυμνό κοίτσι



Λεύτε λάφτετε φός



*Βάζο με άνεμῶνες*

νης - *Κα Βλαστοῦ - Κα Νεγρεπόντη* στη συλλογή τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ<sup>1</sup>. Στὸ σχετικὰ πρόχειρο αὐτὸ σχέδιο διαπιστώνεται εὐκολὰ ἡ ἰκανότητα τῆς ζωγράφου στὴ σύλληψη τῶν κύριων φυσιολογικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῆ σωστῆ ὀργάνωση τῶν μορφῶν μέσα στὸ χῶρο.

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

Πολὺ πιὸ συγκρατημένη χρωματικὰ εἶναι *Ἡ προσωπογραφία γυναικας ποὺ σκέφτεται*<sup>2</sup>. Ἡ μορφή κάθεται πάλι σὲ ἐσωτερικὸ μπροστὰ σ' ἓνα παράθυρο, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι βιβλίο καὶ στηρίζοντας τὸ κεφάλι στὸ ἄριστερό. Τὸ βιολεὲ φόρεμα, τὰ χέρια καὶ τὸ βιβλίο ἀποδίδονται μὲ ἐλευθερὲς πινελιές. Ἀντίθετα, τὸ σκεφτικὸ πρόσωπο μὲ τὸ κάπως χαμένο βλέμμα καὶ τὰ ξανθὰ μαλλιά, ποὺ φωτίζονται ἔντονα ἀπὸ πάνω, κάνουν ἐντύπωση μὲ τὴ λεπτομερειακὴ τους διαπραγμάτευση. Τὸ παράθυρο μὲ τὴ γεωμετρικὴ ἄρθρωση καὶ τὸν ἀδύνατο φωτισμὸ του δίνει τὸ σταθερὸ πλαίσιο, στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ προσωπογραφουμένη.

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

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

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

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

'Αναμφισβήτητα όμως στις ωραιότερες παιδικές προσωπογραφίες της Καραβία ανήκει ή *Προσωπογραφία κοριτσιού* (πίν. 10,β) από τὸ 1951 περίπου. Τὸ χαμογελαστὸ κοριτσάκι μετὴ μεγάλη κορδέλα στὰ μαλλιά καὶ τὰ κοσμήματα στὸ στήθος, δοσμένο σὲ προτομή ἀπόλυτα μετωπικά, κοιτάζει τὸν κόσμο μετὰ μάτια διάπλατα, γεμάτα ἀπορία καὶ ἀθωότητα. Ὁ ἀρμονικός, ἐξάλλου, συνδυασμὸς ρόζ, κόκκινου, καστανῶν, κίτρινων καὶ γαλάζιων παστέλ δημιουργεῖ ἕνα σύνολο γεμάτο δροσιά καὶ τρυφερότητα.

Στὴν τελευταία δεκαετία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῆς Καραβία πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν τὰ ἔργα *'Αμαδρυάς*, *Προσωπογραφία κοπέλας* καὶ *Προσωπογραφία τῆς 'Αλεξάνδρας Παπία*. Στὸ *'Αμαδρυάς*<sup>1</sup> (πίν. 11,α) εἰκονίζεται μετωπικά πάλι μιὰ νεαρή κοπέλα μετὰ ἄσπρο ἐλαφρὸ φόρεμα καὶ κολιέ, μέσα σὲ κήπο μετὰ λουλουῖδια καὶ δένδρα. Τὸ δεξιὸ χέρι σηκωμένο πιάνει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλοῦ, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ ἕνα μῆλο μπροστὰ στὸ στήθος. Στὴν ἐλεύθερη, ἐμπρεσσιονιστικὴ διαπραγματεύση τοῦ φόντου ἀντιτίθεται ἡ πιὸ συγκρατημένη, ἀκαδημαϊκὴ ἀπόδοσις τῆς γυναικείας μορφῆς, ἡ ὁποία μνημειακοποιεῖται τόσο μετὰ τὴν προβολὴ τῆς ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ὅσο καὶ μετὰ τὴ χρησιμοποίησι τοῦ κορμοῦ τοῦ δέντρου. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μοτίβο παρακολουθεῖ, οὐσιαστικά, τὴν κίνηση τῆς εἰκονιζομένης καὶ μετὰ τὴν ἀποσπασματικότητά του τὴν ἀνυψώνει. Τὸ ἔργο συγγενεῦει θεματικά καὶ ὡς ἕνα σημεῖο τεχνοτροπικά μετὰ τὴν *Στὴν ἔξοχὴ* (1945-55) σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς 'Αθήνας<sup>2</sup>.

Ἡ *Προσωπογραφία κοπέλας* (πίν. 11,β) μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τοῦ εἶδους τῆς, ὅσο ἀφορᾷ τὴν προβολὴ τῆς ἰδιάζουσας χρωματικῆς ποιότητος τοῦ παστέλ. Ἡ κοπέλα παρουσιάζεται σὲ προτομὴ τριῶν τετάρτων σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἄξονα, μετὰ τὸ πρόσωπο χαμογελαστὸ καὶ τὸ βλέμμα στραμμένο στὸ θεατὴ. Στὰ μαλακά, ὀργανικά θέματα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου καὶ στὰ φυτικὰ μοτίβα τοῦ βάθους ἀπαντοῦν τὰ εὐθύγραμμα τοῦ παράθρου ἢ τῆς πόρτας στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο, ἐνῶ παράλληλα τὸ γαλάζιο τοῦ φορέματος συνεργάζεται μετὰ τὸ κιτρινοπράσινο τοῦ δέντρου. Σημαντικὸς εἶναι ὁ ρόλος τοῦ φωτός, ποὺ καθὼς πέφτει ἀπὸ ἀριστερά, μεταφέρει τοὺς κιτρινοπράσινους τόνους στὸ πρόσωπο. Ἡ ἐμπρεσσιονιστικὴ αὐτὴ λύση συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν κατάργησι τῶν μαύρων σκιῶν στὸ ἀριστερὸ κυρίως τμήμα. Χρωματικά τὸ ἔργο κινεῖται στὸ ἴδιο κλίμα μετὰ ἄλλα τῆς ἴδιας περιόδου, ὅπως λ.χ. *'Ο ἔρwanος τοῦ Γενναδίου στὸ Ναύπλιο*, *Στὴν ἔξοχὴ*, *Καθιστὸ κορίτσι*, ὅλα σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς 'Αθήνας<sup>3</sup>.

1. Τὸν τίτλο «'Αμαδρυάς» δίνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα. Πρβλ. καὶ τὴν *Προσωπογραφία τῆς Ράουσεν* μετὰ τὸν τίτλο «Σύνουρος» στὸ Σ κ λ ἄ β ο υ - Μ α υ ρ ο ε ι δ ἦ, Θάλεια-Καραβία, σ. 407.

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

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

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

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

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

Μὲ τὸ τελευταῖο αὐτὸ καθὼς καὶ μὲ τὸ *Ὁ μαιονιέρης*<sup>1</sup> πρέπει νὰ συνδεθεῖ καὶ τὸ *Ἰστιοφόρα στὸ λιμάνι* (πίν. 13,β). Ἡ καλλιτέχνις δίνει στὸ πρῶ-

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

το επίπεδο τῆ θάλασσα μὲ μερικά πλοιάρια, στὸ δεύτερο μιὰ πόλη καὶ στὸ βάθος τὸν οὐρανὸ. Αὐτὴ ἢ κάπως παρατακτικὴ ὀργάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ τρεῖς ζώνες ξεπερνιέται μὲ τὰ κάθετα καὶ διαγώνια θέματα τῶν καταρτιῶν καὶ τῶν παιῶν, ποὺ συνδέουν τὸ πρῶτο μὲ τὸ τελευταῖο ἐπίπεδο. Τὰ χρώματα εἶναι στὸ σύνολό τους ψυχρὰ καὶ ἡ μορφικὴ διαπραγματεύση καθαρὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ. Ἐξάλλου, ἡ ἥρεμὴ κίνηση στὰ νερὰ, ἡ πῶ ἐντονη στὰ ἴστιοφόρα καὶ τὰ ἐλαφρὰ σύννεφα ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωση τοῦ στιγμιαίου.

Τὴν ὥρα τῆς ὀργῆς τῆς συλλαμβάνεται ἡ θάλασσα στὸ Ἐρωτήρι στὸ Σουέζ (πίν. 14,α). Μεγάλα κύματα χτυποῦν κι ἀφρίζουν πάνω σὲ μιὰ προβολὴ τῆς στεριάς, ποὺ προχωρεῖ διαγώνια ἀπὸ τὰ δεξιὰ ὡς τὸ κέντρο τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Ἐνα μικρὸ κομμάτι βράχου διακρίνεται καὶ στὸ ἀριστερὸ μέρος. Τὸ ἔργο κινεῖται καὶ πάλι στὴν περιοχὴ τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ τόσο θεματικά—εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ θάλασσα καὶ γενικὰ τὰ νερὰ ἀγαπήθηκαν ἰδιαίτερα ἀπὸ τοὺς ἐμπρεσσιονιστὲς—ὅσο καὶ χρωματικά, μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ἄσπρου, τοῦ γκριζοῦ, τοῦ γαλαζοπράσινου, καὶ τοῦ γαλάζιου, καθαρὰ ψυχρῶν χρωμάτων, ποὺ ἐπιτείνουν τὴν αἴσθηση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ.

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

Τὰ ἴδια, οὐσιαστικά, στοιχεῖα ἀναγνωρίζονται καὶ στὸ Ὁ Ὀλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη (πίν. 15,α), ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1912<sup>2</sup>. Τὸ μάτι, περνώντας βιαστικά ἀπὸ τὰ λίγα σπίτια καὶ τὴ μάντρα στὴν ἄκρη τῆς πόλης καὶ ἀκολου-

1. Ἐνα πρόβλημα προκύπτει ἀπὸ τὴν ὑπογραφή Th. Flora - Caravia, ὅπου μαζί μὲ τὸ πατρικὸ ὑπάρχει καὶ τὸ ἐπώνυμο τοῦ συζύγου τῆς Νίκου Καραβία, ἐνὸ εἶναι γνωστὸ ὅτι παντρεύθηκε τὸ 1907. Ὅπως ὁμως βεβαιώνει ὁ κ. Μ. Παπαϊωάννου, ἡ ζωγράφος ὑπέγραφε συχνὰ τὰ ἔργα τῆς ὄχι μόνις τὰ τελείωνε, ἀλλὰ ὅταν τὰ πουλοῦσε ἢ τὰ χάριζε.

2. Ἡ Καραβία βρίσκεται στὴν Κοζάνη στίς ἀρχὲς Δεκεμβρίου τοῦ 1912. Βλ. Θ. Φλωροῦ - Καραβία, Ἐντυπώσεις, σ. 23 κ.έ.

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

Ἄπὸ τὸ χειμωνιάτικο στὸ καλοκαιρινὸ τοπίο μᾶς μεταφέρει τὸ Χαλάνδρι<sup>1</sup> (πίν. 15,β), ὅπου μέσα ἀπὸ ἓνα φρεσκοθερισμένο χωράφι, προβάλλει ἓνα ἀγροτόσπιτο, πὸν πίσω ἓνα βουνὸ καὶ στὸ βάθος ὁ οὐρανός. Τὸ πηγᾶδι ἀριστέρα, ὁ ἐργάτης πὸν μεταφέρει πέτρες μὲ τὸ καροτσάκι καὶ ἡ κατσικὰ πὸν βόσκει δίπλα στὴ θημωνιά, τυπικὰ ἠθογραφικὰ θέματα, δὲν φαίνεται νὰ ἀπασχολοῦν ἰδιαίτερα τὴ ζωγράφο, ἀφοῦ τὰ τοποθετεῖ στὸ δεύτερο ἐπίπεδο μὲ μεγάλη, φυσικὰ, σμίκρυνση. Κύριο θέμα εἶναι τὸ τοπίο, πὸν διαφέρει αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Τὸ χρυσοκίτρινο τοῦ χωραφιοῦ, τὸ πράσινο τῶν δέντρων, τὸ κεραμιδι τῆς στέγης, τὸ γκριζογάλαζο τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ οὐρανοῦ εἶναι ὅλα χρώματα «σπασμένα» ἀπὸ τὸ μεσημεριάτικο ἥλιο. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ καθαρότητα τῶν τόνων οὔτε ἡ διαύγεια τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ προηγούμενου ἔργου. Σὲ τέτοιες ἀκριβῶς προσπάθειες, πὸν βρίσκονται πολὺ κοντὰ σὲ ἀνάλογες τῶν Γάλλων ὑπαιθριστῶν τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα τοῦ Corot, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀναγνωρίσει τὴν εὐαισθησία τῆς Καραβία στὴ σύλληψη τῶν χρωματικῶν δεδομένων, ὅπως τὰ διαφοροποιεῖ κάθε φορὰ τὸ φῶς καὶ ἡ θερμοκρασία.

Μὲ τὸ Κορίτσι πὸν προσέχεται (πίν. 16) περνᾶμε στὴν περιοχὴ τῶν ἠθογραφικῶν θεμάτων. Στὸ μικρὸ αὐτὸ παστὲλ παρουσιάζεται μετωπικὰ σὲ ἀπαλὸ μπορντὸ φόντο μιὰ κοπελίτσα μὲ στρογγυλὴ κόμμωση. Μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γερμένο στὰ δεξιὰ καὶ τὰ σχεδὸν βουρκομένα μάτια ἔντονα στραμμένα πρὸς τὸν οὐρανὸ δείχνει ἐντελῶς ἀφοσιωμένη στὴν προσωπικὴ παράκληση καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ θεατῆ. Ἐξάλλου, ἡ ὀλοκληρωτικὴ ἐπικρά-

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



τηση τῶν καμπύλων γραμμῶν ὑποβάλλει τὴν αἴσθησι τῆς χαλάρωσης καὶ ἐπιβάλλει τὴ σιωπὴν.

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

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

Στὸ *Γυμνὸ κορίτσι* (πίν. 18,α) εἶναι σαφῆς ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεσι, ποὺ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιόμορφον τεχνικὴν τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ λαδιοῦ μὲ τὴ γκούας. Ἡ μορφὴ μὲ σωματικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκοιμηθεῖ πάνω σὲ μαξιλάρια. Τὸ χρῶμα τῆς σάρκας, τὸ πράσινον, τὸ ρόζ, τὸ γαλάζιον, τὸ καφέ καὶ τὸ πορτοκαλλί, ὅλα σὲ πολὺ ἀπαλὸς τόνους, ἡ ἐπικράτησι μαλακῶν θεμάτων μὲ κύριον χαρακτηριστικὸν τὴν καμπύλην, τὸ ἔντονον sfumato καὶ ὁ ἀκαθόριστος χῶρος μεταφυτεύουν τὸ πραγματικὸν ἐπὶ τὴν περιοχὴν τοῦ ὄνειρου.

Ἐνα τυπικὸν θέμα ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωὴν τῆς ἐλληνικῆς ὑπαίθρου πραγματεύεται ἡ ζωγράφος στὸ *Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει*<sup>1</sup> (πίν. 18,β). Στὸ ἐσωτερικὸν μιᾶς αὐλῆς μὲ ψηλὴν μάντρα καὶ μεγάλην ἀνοιχτὴν αὐλόπορταν, ποὺ ἀφήνει νὰ φαίνεται ἓνα μέρος τῆς πόλης, κάθεται καὶ γνέθει μιὰ ἡλικιωμένη γυναίκα. Στὸ ἓνα χέρι κρατᾷ τὴν ρόκαν καὶ στὸ ἄλλο τὸ ἀδράχτι, ἐνῶ τὰ πόδια πατοῦν σὲ σκαμνάκι. Μιὰ γάτα ξαπλωμένη στὸ πλακόστρωτον, μερικῆς γλάστρες, ἓνα ἀναριχώμενον κι ἓνα πεζούλι εἶναι τὰ παραπληρωματικὰ θέματα. Γενικὰ ἐπικρατοῦν τὰ ψυχρὰ ἢ οὐδέτερα χρώματα—μαῦρον, ἄσπρον, γκριζόν, γαλάζιον καὶ πρσινοκίτρινον—ὅπως παρουσιάζονται στὸ ὑπαῖθρον. Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἐμπρεσσιονιστικὰ ἔργα τῆς Καραβία μὲ πηγαίαν αἴσθησι τοῦ χρώματος καὶ μὲ πλούσιον φῶς.

«Γιὰ πολλὰ χρόνια πῆγαίνα ἐπὶ τὴν ἐκκλησίαν τὸ βράδυν τῆς Ἀνάστασις μέχρι ποὺ νὰ συλλάβω ὅπως ἤθελα αὐτὴ τὴ στιγμὴ» ἐκμυστηρεύτηκε ἡ Κα-

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

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

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

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

## RÉSUMÉ

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

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

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

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

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

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

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