

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

Ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, σημείωνα μὲ λόγια καὶ εἰκόνες τῆς Ἐντυπώσεις μου, ὅθι περιούσα, 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 σημεῖωμα ἀπὸ τὴν καθαρῶς πολεμικὴν ὄψιν τῆς ἐκστρατείας, σκηναῶς καταστροφῆς καὶ ὀλέθρου. Ἐζήτησε ἡ ζωγράφος τὰ θεματά 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 ἑνατοῦ αἰῶνα καὶ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ εἰκοστοῦ ἠθελε κάθε προσπάθεια τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς νὰ ἐξαντληται μέσα στὰ πλαίσια τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ρεαλισμοῦ. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα ἐκείνης τῆς ἔκθεσης δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωγράφου⁴. Τριάντα δύο ἀπ' αὐτά,

1. Εὐχριστῶ θερμὰ τὸ διευθυντὴ τοῦ 7ου Ε.Γ. τοῦ Γ' Σώματος Στρατοῦ κ. Χ. Μονιάκη γιὰ τίς 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 Ἀθήναις 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, Ροῦλὸ καὶ Φερεκῦδη, 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, Ἀθήνα 1963, τ. Β', σ. 427. Ἡ κριτικὴ τοῦ Ξενόπουλου δέχτηκε ἀμέσως τὴν ἐπίθεσι τῆς κατὰ κανόνα συντηρητικῆς «Πινακοθήκης» πού ἔγραψε: «Καὶ εἰς ἀνώτερα! Νὰ ἔνα κακὸ πού εἶχεν ἡ ἔκθεσις αὐτὴ. Νὰ προχειρίσῃ κριτικὸν καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τὸν συγγραφέα τῆς «Φωτεινῆς Σάντρης». «Πινακοθήκη» ΙΓ', τεύχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

4. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, Ἐντυπώσεις ἀπὸ τὸν πόλεμον τοῦ 1912-1913. Μακεδονία-Ἠπειρος, Ἀθήνα 1936, ὅπου δημοσιεύονται 188 ἔργα, ἀποκλειστικὰ σχεδὸν σχέδια. Στὸ βιβλίον αὐτό, ἕνα ταξιδιωτικὸ ἀφήγημα ἐμπλουτισμένον μὲ εἰκόνες, θὰ γίνουν στὸ ἐξῆς συχνὰ ἀναφορές, γιὰ τὴν θεωρήθηκε ὅτι ὑπομηματίζει οὐσιαστικὰ τὰ ἔργα.

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

Τόσο στὴ θετικὴ κριτικὴ τοῦ Μιχαηλίδη, ὅσο καὶ στὴν ἀρνητικὴ τοῦ Ξενόπουλου ἐπισημαίνονται τρία βασικὰ γνωρίσματα, τὰ ὁποῖα καθορίζουν τὸ χαρακτήρα τοῦ σχεδιαστικοῦ ἔργου τῆς Θ. Φλωρᾶ-Καραβία. Συγκεκριμένα διαπιστώνεται πρῶτα ἡ αὐτονομία τῶν σχεδίων της, τὰ ὁποῖα παρὰ τὴ μεταγενέστερη ἔνταξή τους κατὰ μεγάλο μέρος στὶς Ἐντυπώσεις της μὲ στόχο τὸν ὑπομνηματισμὸ τοῦ λόγου μὲ τὴν εἰκόνα, διατηροῦν σὲ ἱκανοποιητικὸ βαθμὸ τὴν αὐτοδύναμη ὑπόστασή τους³. Αὐτὸ ἐξ ἄλλου ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι σὲ ἀρκετὰ ἔργα—*Ἡ Μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης, Βέροια, Φιλίππιας πρὸς τὸ Ἐμὴν Ἀγᾶ κ.ἄ.*—διακρίνεται ἓνα «προσχέδιο» μὲ ἀπαλὸ μολύβι, πού σημαίνει ὅτι τὰ σχέδια στὴ σημερινή τους μορφή ὁλοκληρώνουν τὶς προθέσεις τῆς ζωγράφου. Στὴ συνέχεια ὑπογραμμίζεται ἡ ἀποφυγὴ τῶν βίαιων σκηνῶν μάχης καὶ καταστροφῆς. Πραγματικά, ἡ Καραβία στρέφει τὴν προσοχή της ὄχι τόσο στὸ ἐπικὸ περιεχόμενον ὅσο στὰ παραλείπομενα τοῦ πολέμου. Ἔλκεται ἀπὸ τὴν ἡρεμὴ κίνηση τοῦ λιμανιοῦ, ἀπὸ τὸ νωχελικὸ πλῆθος τῶν προσφύγων, ἀπὸ τοὺς ἀραιοὺς διαβάτες ἢ τὰ παλιὰ σπίτια κάποιας ἐπαρχιακῆς πόλης, ἀπὸ τὶς ἀσχολίες τῶν στρατιωτῶν στὴν ἀνάπαυλα τῆς μάχης, ἀπὸ τὶς προσωπικότητες πού ἐμπλέκονται στὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς. Ἐπιδιώκει νὰ μένη μακριὰ ἀπὸ τὸν ὄρυμαγδὸ τοῦ μετώπου, ἐκεῖ πού τὸ ποτάμι «ψιθυρίζει μὲ τοὺς ἀφρούς του· καὶ τὰ πουλιὰ πού ξύπνησαν ἐνώνουν τὰ πρῶινά τους χαρούμενα κελαδήματα μὲ τὸ μονότονον 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 της τὰ ἔργα, ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες της ὡς τοὺς καταυλισμοὺς τῶν προσφύγων κι ἀπὸ τὰ τοπιογρα-

1. Δέκα ἐπτά ἀπὸ τὰ σχέδια πού ἐξετάζονται ἐδῶ πρωτοδημοσιεύτηκαν στὶς Ἐντυπώσεις... γιὰ νὰ ἀπεικονιστοῦν 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 «ἐξαρτημένον» (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 εὐσύνοπτη 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 ως τις σκηνές από τη ζωή των στρατιωτών¹. Τέλος, παρά το υποτιμητικό περιεχόμενο του όρου «μουτζουρώματα» και την αντίθεση στην «άνορθόδοξη» διαπραγμάτευση της φόρμας αναγνωρίζεται έμμεσα από τον ίδιο τον επικριτή ο καθαρά ζωγραφικός ή ακόμη ο έμπρεσιονιστικός της χαρακτήρας. Άρκει να δη κανεις μερικες λεπτομέρειες σχεδίων της Καραβία για να κρίνη σε τί βαθμό πραγματώνει τη μορφική ελευθερία, έκδηλώνοντας σύγχρονα την προσωπική της ευαισθησία. Γιατί, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Sérullaz, το σχέδιο είναι μιὰ χαρακτηριστική «γραφή» που μπορεί να εκφράση την προσωπική ιδιοσυγκρασία ενός καλλιτέχνη².

Ἡ εὐρεία καλλιτεχνική παιδεία τῆς ζωγράφου³ καὶ ἡ σπάνια συνέπεια στὸν ἑαυτό της καὶ τὴν τέχνη—γιατί πῶς ἀλλιῶς μπορεῖ νὰ ἐρμηνευτῆ ἡ ἀπόφασή της νὰ ὑποστῆ τις κακουχίες τριῶν πολέμων—ἐπιβάλλει τὴν ἀναζητήση τῶν στοιχείων ἐκείνων πού ἐπιτρέπουν τὴν ἔνταξη τοῦ ἔργου της μέσα στὴν εὐρύτερη εὐρωπαϊκὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ὅσο ἀφορᾷ τις προσπάθειές της στὴν περιοχὴ τοῦ σχεδίου. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ μορφοπλαστικὸς προβληματισμὸς τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα συνοψίζεται βασικὰ στὴ διαμετρικὰ ἀντίθετη πορεία δύο στυλιστικῶν ρευμάτων. Τὸ πρῶτο ἐκφράζεται μὲ τὴ ζωγραφικὴ⁴ διαπραγμάτευση τῆς φόρμας, τὸ χαλαρό, ἀνήσυχο μὲ διαλυμένα περιγράμματα σχέδιο, μὲ τις ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τὸν Goya, τὸν Delacroix, τὸν Gericault καὶ τὸν Daumier. Τὸ δεῦτερο ἐπιμένει στὰ ἔντονα περιγράμματα, στὴ σκληρὴ, πλαστικὴ διατύπωση, στὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ βρίσκει τὴν τυπικότερη ἔκφρασή του στὸ ἔργο τοῦ David καὶ τοῦ Ingres⁵. Τὸ στυλ τῆς Καραβία εἶναι ἀναμφίβολα ζωγραφικὸ. Ἡ ἡρεμία τῶν θεμάτων της εἶναι ἡ ἐπίφαση μόνου, ἀφοῦ ἡ γραμμὴ

1. Πρβλ. τὴν παρατήρηση τοῦ Παπανούτσου: «Ξέρει νὰ βλέπει τὰ ἄψυχα καὶ τὰ ἔμψυχα μὲ τὴν ὀξυδέρκεια ἑνὸς φυσιογνωμιστῆ ἀλλὰ καὶ τὸ λεπτὸ γοῦστο τοῦ αἰσθητικὰ καλλιεργημένου ἀνθρώπου πού εἶναι σὲ θέση νὰ διακρίνει πού πρέπει νὰ γίνῃ ἡ τομή...». 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. Πρβλ. καὶ τὰ λόγια τοῦ Geller: «Ὁ ζωγράφος ἐνεργεῖ σὰν πατέρας τοῦ ἔργου του, ὁ πίνακας ἀναπνέει τὴν οὐσία του, τὸ ἰδίωμά του». H. Geller, *Künstler und Werk im Spiegel ihrer Zeit*, Δρέσδη 1956, σ. 7.

3. Γιά τὴ ζωῆ, τις σπουδές καὶ τὸ ἔργο τῆς Καραβία βλ. κυρίως Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, *Θάλεια Φλωρά-Καραβία* στὸ *Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα*, στὸν 206, Ἀθήνα 1974, σ. 406 κ.έ. Ἐπίσης τὸ σχετικὸ κεφάλαιο τοῦ ἔτοιμου πρὸς δημοσίευση βιβλίου τοῦ καθηγητῆ κ. Χ. Χρήστου γιά τὴν ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ τοῦ 19ου αἰῶνα, τὸ χειρόγραφο τοῦ ὁποίου—σ. 264 κ.έ.—ἔθετε εὐγενικὰ στὴ διάθεσή μου ὁ συγγραφέας.

4. «Ζωγραφικὸ» σὰν βασικὴ ἔννοια τοῦ Wölfflin σ' ἀντιδιαστολὴ μὲ τὸ «γραμματικὸ». Πρβλ. H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Μόναχο 1929⁷, σ. 20 κ.έ. καὶ εἰδικότερα γιά τὸ σχέδιο σ. 36 κ.έ.

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

μὲ τὴ γρήγορη, συχνὰ ἐλλειπτική κίνηση, τὰ ἀσαφῆ, ἐπαναλειπτικά περιγράμματα, ὁ συνδυασμὸς γενικευτικῆς σύλληψης καὶ λεπτομερειακῆς διαπραγματεύσεως φορτίζουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ δυναμισμό καὶ ἐσωτερικὴ ἔνταση γνώριμη στὸ σχεδιαστικὸ ἔργο μεγάλων δασκάλων, ὅπως ὁ Delacroix¹ ἢ ὁ Daumier².

Ἄλλὰ ὅπως διαπιστώνουν σχεδὸν ὅλοι οἱ μελετητές, ἡ Καραβία χρησιμοποιοεῖ μὲ ἄνεση τὸ ἐμπρεσσιονιστικὸ λεξιλόγιον³. Ἡ ἴδια ἔγραφε ἀπὸ τὸ Μόναχο στὸν ἀδελφὸ τῆς τὸ 1895: «δὲν εἶνε δυνατόν νὰ μὴν ἀκολουθήσω τὴν Ἕναιαν Σχολὴν»—ἐννοεῖ τὸν ἐμπρεσσιονισμό—ἢ ὅποια ἄλλωστε καὶ μὴ ἀρέσει⁴. Ἐδῶ πρέπει ἴσως νὰ προστεθῆ ἡ παρατήρηση ὅτι στὸ σχεδιαστικὸ τῆς ἔργου γίνεται πῶς εὐανάγνωστη ἢ ἐμπρεσσιονιστικὴ τῆς γραφῆς, ἢ ὅποια τῆς ἐπιβλήθηκε βέβαια καὶ ἀπὸ ἀντικειμενικοὺς λόγους, ἀλλὰ πού, ὅπως ἡ ἴδια πάλι ὁμολογεῖ σὲ γράμμα τῆς τοῦ 1903 ἀπὸ τὸ Παρίσι, τὴν υἱοθέτησε κυρίως γιὰ τῆς «ἐφαίνετο ὅτι ἔπαιρνε ἓνα βάπτισμα σ' ἓνα ζωογόνο ρεῖμα τῆς Τέχνης, νέον, πού αἰσθανόταν τὴν ἀνάγκη του»⁵. Σ' ἀντίθεση μὲ τοὺς δασκάλους τοῦ γαλλικοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ, οἱ ὅποιοι θεώρησαν τὸ σχέδιο σὰν πάρεργον⁶, ἡ Καραβία ὄχι μόνον τὸ καλλιεργεῖ σὲ εὐρεία ἔκταση, ἀλλὰ ἀκόμη σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ζωγραφισμένα μὲ λάδι ἔργα τῆς, ὅπως Ἡ χορὸς τοῦ Ζαλόγγου, Ἡ ἔρμος τοῦ Γενναδίου στὸ Ναύπλιο, Τὸ καθιστὸ κορίτσι—ὅλα σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς Ἀθήνας⁷—δίνει τὸ χαρακτήρα καὶ πετυχαίνει τὰ αἰσθητικὰ ἀποτελέσματα τοῦ παστέλ ἢ τῆς gouache, μὲ τὸν τονισμό ἀκριβῶς τῶν σχεδιαστικῶν στοιχείων, τὴ ζωηρότητα καὶ τὴ σκληρότητα τους⁸. Τέλος πρέπει νὰ ὑπογραμμιστῇ τὸ γεγονός ὅτι σὲ διάστημα πέντε περίπου μηνῶν—Νοέμβριος 1912-Ἀπρίλιος 1913—ἔδωσε ἡ ζωγράφος τρια-

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

2. L. B a r z i n i-G. M a n d e l, Daumier, Μιλάνο (Rizzoli) 1971, εἰκ. 45¹, 45², 56², 56⁴, 129⁴ καὶ H. H u t t e r, Die Handzeichnung..., εἰκ. 53.

3. Ε. Π α π α ν ο ὕ τ σ ο υ, Ἡ ἔργον ζωῆς..., «Νέα Ἑστία» ΚΓ', τ. 46 (1949), σ. 824. Φ. Γ ι ο φ ὄ λ λ η, Ἱστορία..., τ. Β', σ. 427. S. L y d a k i s, Geschichte..., σ. 127. Μ. Σ κ λ ἄ β ο υ Μ α υ ρ ο ε ι δ ῆ, Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία..., σ. 413. Χ. Χ ρ ῆ σ τ ο υ, ἔ.ά., σ. 264.

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

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

8. Ἡ ἀνάλογο φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ σὲ ἔργα τοῦ Toulouse-Lautrec. Ὅπως διαπιστώνει ὁ Mathy «...περισσότερο σχεδιαστής παρά ζωγράφος, τὰ ἔργα του μὲ λάδι εἶναι σὰν στιλβωμένα σχέδια καὶ ἔχουν τὴν ὄψη τοῦ παστέλ». F. M a t h e y, Les impressionnistes et leur temps, Παρίσι 1959, σ. 133. Μιὰ σειρά χαρακτηριστικῶν ἔργων βλ. D. C o o p e r, Toulouse-Lautrec, Στουτγκάρδη-Παρίσι 1963², πίν. 67, 69, 73, 83, 85 καὶ passim.

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

“Ὅλα τὰ σχέδια τῆς Καραβία εἶναι σχετικὰ μικρῶν διαστάσεων καὶ ἐκτελοῦνται ἀνω 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 μέγαν ἀριθμὸ ἢ ἴδια ἢ ζωγράφος σημειώνει τὸν τίτλο (Πίν. I, β). Γιά λόγους εὐχερέστερης μελέτης ἐγινε 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 πὺ 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 ἀκόμη καλλιτεχνικὰ βήματα καὶ μαζί μὲ τὴν τοπιογραφία ἐγινε τὸ πάθος τῆς ζωῆς τῆς. “Ὅπως παρατηρεῖ ἓνας μελετητῆς «τὸ νὰ σκιτσάρῃ τοὺς ‘ἐκλεκτοὺς’ ἦταν ἢ μεγαλύτερη ἀδυναμία τῆς»³ κι ὅπως συμπληρώνει ἓνας ἄλλος «ἤξερε νὰ ἀδράχνει τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ νὰ τ’ ἀποτυπώνει μὲ διακριτικὴ ποίησι πάντοτε»⁴. Φυσικὰ στὴν περίοδο πὺ μᾶς ἐνδιαφέρει προσωπογραφοῦνται ἄτομα πὺ συνδέονται ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὰ γεγονότα τοῦ πολέμου τοῦ 1912-13 καὶ τὰ ἔργα διακρίνονται στὸ σύνολό τους γιά τὴ ρεαλιστικὴ τους δύναμη καὶ τὸν καίριο 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 Ἑσάτ-πασᾶ στὸν ἄνδρα τῆς ζωγράφου Πάνο Καραβία: «—Ἐνα τσιγάρο σύ, τρία σκίτσα ἢ κυρία σου». Βλ. «Πινακοθήκη» ΙΓ’, τευχ. 147 (Μάιος 1913), σ. 53.

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

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

5. Στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 4-5, σημειώνει ἢ καλλιτέχνης μὲ ἐγγραφή 25 Νοεμβρίου 1912—ἡμέρα πὺ 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, παρουσίᾳ 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 ράσο καὶ καλιμαύκι χωρὶς κανένα ἄλλο διακριτικὸ τοῦ ἀξιώματός του. Τὸ ἐπάνω ἄριστερὸ μισὸ τοῦ φόντου ἀνοίγει μὲ ἓνα παράθυρο σὲ βάθος, ὅπου διακρίνονται ἡ θάλασσα μὲ μερικὰ πλοιάρια καὶ πιὸ μακριὰ διάφορα κτήρια τοῦ λιμανιοῦ¹. Στὸ πρῶτο κιόλας αὐτὸ ἔργο εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ἐπισημανθοῦν μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς σχεδιαστικῆς γλώσσας τῆς Καραβία, ποὺ ἐξ ἄλλου ἐμφανίζονται περισσότερο ἢ λιγότερο ἔντονα καὶ στὰ ἐπόμενα. Ἡ γραμμὴ εἶναι λεπτή, ἐλλειπτική, κάπως νευρική στὰ περιγράμματα κυρίως καὶ τὶς ἰδιαίτερα σκιασμένες περιοχές, ἐνῶ οἱ μεγάλες ἐπιφάνειες τοῦ ράσου καὶ τοῦ καλιμαυκιοῦ ἀποδίδονται μὲ διαγώνια παράλληλες καὶ πιὸ παχειὲς μολυβιές. Σ' ἀντίθεση μὲ τὴν καθαρὰ γενικευτικὴ ἀπόδοση τοῦ κορμιοῦ καὶ τῶν χεριῶν, στὸ πρόσωπο διαπιστώνεται μιὰ προσπάθεια σαφέστερης πλαστικῆς διατύπωσης, ποὺ ὑλοποιεῖται μὲ τὴ σχετικὰ λεπτομερειακὴ ἐπεξεργασία καὶ τὴν ἁρμονικὴ συνεργασία φωτὸς καὶ σκιᾶς², 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 ἐκείνων τοῦ προσώπου καὶ τοῦ χεριοῦ στὸ δεξιό τους τμήμα. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ μιὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ σύλληψη τῆς φόρμας, ἡ ὁποία ἐπιτυγχάνεται μὲ τὸν ἐνεργητικὸ ρόλο τοῦ φωτὸς καὶ τὴ χρησιμοποίησιν μιᾶς ἀνήσυχης, ἐλάχιστης «περιγραφικῆς» γραμμῆς. Μὲ τὴν ἐλαφρὰ ἔκκεντρη τοποθέτησιν τῆς μορφῆς σὲ διαγώνιο ἄξονα, ὀργανώνεται σὲ βάθος ὁ ἐσωτερικὸς χῶρος καὶ παράλληλα μὲ τὸ ἀνεπαίσθητο κόψιμο τῆς γωνίας τοῦ παράθυρου ἀπὸ τὸ δεξιὸ ὦμο δημιουργ-

τοῦ Διαδόχου καὶ ὄλων τῶν πριγκήπων» καὶ συνεχίζει «ὁ Μητροπολίτης Κιτίου χάρις εἰς τὴν ἄπταιστον ρωσικὴν του πείθει νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ τὴν εἴσοδον (στὴν Ἄγ. 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 g e n s o n, Lorenzo Lotto, Λονδίνο 1956, πίν. 78, 82, 115, 140, 142, 237, 280, 362.

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

γεϊται μιὰ πρόσβαση στὸν ἐξωτερικό. Τὰ φωτεινὰ ἀμυγδαλωτὰ μάτια καὶ ἡ κοφτὴ μύτη προδίδουν ψυχικό δυναμισμό, ἐνῶ σύγχρονα τὸ διακριτικό μείδισμα σφραγίζει ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο μὲ καλοσύνη καὶ εὐγένεια.

Ἔνα πολὺ πιὸ γενικευτικό χαρακτήρα, πού ἀσφαλῶς ὀφείλεται στὴ σύντομη ἐπίσκεψη τῆς ζωγράφου, ἔχει Ἡ νομάρχης Π. Ἀργυρόπουλος¹ (Πίν. III). Ὁ προσωπογραφούμενος κάθεται προφίλ σὲ πολυθρόνα μὲ ἐλικωτὸ ἐρεισίχειρο, μπροστὰ σ' ἕνα γραφεῖο ἀποδομένο μὲ ἀδρὲς μόνο γραμμές. Φορᾶ στρατιωτικὴ στολὴ καὶ λεπτὰ γυαλιὰ μὲ μακρὸ κορδόνι, κρατώντας ἕνα χαρτί στὸ ἀριστερὸ καὶ μολύβι στὸ δεξιὸ χέρι. Εἶναι ἡ στιγμή πού ἔχει διακόψει τὴ γραφικὴ του ἐργασία γιὰ νὰ κοιτάξῃ κάποιον ἢ ἐνδεχόμενα νὰ σκεφτῆ 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 παραπληρωματικὰ 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 ἐναλλαγὲς σκούρου καὶ ἀνοιχτοῦ. Ἡ ἀποφυγὴ τῶν ἐντονῶν περιγραμμάτων καὶ τῶν γραμμικῶν θεμάτων στὸ ἐσωτερικό τῆς φόρμας, τὸ φῶς πού ἔρχεται ἀπὸ τὸ βάθος ἀπὸ κάποια πηγὴ πού δὲν συγκεκριμενοποιεῖται καὶ τὸ βαθμιαῖο σβύσιμο τῶν ἀντικειμένων στὸ ἀριστερὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, προσδίδουν στὸ σύνολο 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.

Ἡ Νικόλαος Στραζαλιῆς⁵ (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 περσικὸν ὅπου πνίγεται ὁ κρότος τῶν βημάτων».

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

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

4. Θ. Φ λ ω ρ ᾶ - Κ α ρ α β ί α, 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

όποιο χρησιμοποιούνται χρωματιστά μολύβια. Ὁ σιατιστινὸς ἀγωνιστής, «ἓνας τύπος τραχύς, σὰν βράχος, ποὺ ἔβαλε τὸ τσακιστὸ μὲ τὴν κρεμαστή 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 στροφή τριῶν τετάρτων, σὲ καφετὶ οὐδέτερο φόντο. Φορᾶ 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 ὀργάνουν τὴ ζωγραφικὴ 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 ἡ καθαρὰ λαϊκὴ χρησιμοποίησι τῶν χρωμάτων ταιριάζει ἀπόλυτα στὸν πληβειακὸ χαρακτήρα τῆς μορφῆς μὲ τὸ πλατὺ πρόσωπο, τὰ ἐξογκωμένα μῆλα, τὰ σαρκωμένα χεῖλη καὶ τὸ λεπτὸ στριφτὸ μουστάκι. Ἄλλὰ τὸ ἔργο εἶναι καὶ γενικότερα συνεπὲς στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ παράδοσι, ποὺ εὐθὺς μετὰ τὴν Ἐπανάστασι δημιούργησε τὸν τύπο τοῦ «Ἀγωνιστῆ» μὲ σημαντικότερους ἐκπροσώπους τὸν Θεόδωρο Βρυζάκη, τὸν Διονύσιο Τσόκο, τὸν Σπυρίδωνα Προσαλέντη καὶ τὸν Θεμιστοκλῆ Δράκο. Πέρα ἀπὸ τὰ καθαρὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα σὰν τὴν 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.

Ἕνα περισσότερο ἀπρόσωπο, σχεδὸν ἠθογραφικὸ χαρακτήρα ἔχει Ὁ

ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα, ἀφοῦ ἡ καλλιτέχνις βρίσκεται στὶς 23 Νοεμβρίου στὸ Βόλο, στὶς 25 ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονίκη, στὶς 30 ἐπισκέπτεται τὴ Βέροια, στὶς ἀρχὲς Δεκεμβρίου τὴν Κοζάνη καὶ τὴ Σιάτιστα καὶ ἡ πορεία της συνεχίζεται πρὸς Σόροβιτς (Ἀμύνταιο), Φλώρινα, Μοναστήρι, Ἐδεσσα, Θεσσαλονίκη. Ἐδῶ μὲ ἐγγραφὴ 12 Δεκεμβρίου παρατηρεῖ: «Ὑστερα ἀπὸ εἰκοσαήμερη περιπλάνησι στὶς μικρὲς ἐπαρχιακὲς πόλεις καὶ τὰ καμμένα χωριά τῆς Μακεδονίας...», πράγμα ποὺ κάνει ἀκόμη πιὸ προβληματικὲς τὶς πρωθύτερες ἐγγραφές. Βλ. Θ. Φ λ ω ρ ἄ-Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 1 κ.έ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ εἶναι συχνὸ σ' ὀλόκληρο τὸ ἡμερολόγιο, οἱ ἡμερομηνίες τοῦ ὁποίου ὄχι σπάνια συγκρούονται μὲ κείνες τῶν ἔργων. Μιὰ εὐλογη ἐξήγησι θὰ μπορούσε νὰ στηριχτῆ στὴν ἰπόθεσι ὅτι τόσο τὸ ἡμερολόγιο ὅσο καὶ μερικὰ ἔργα χρονολογήθηκαν ἀπὸ τὴ ζωγράφου σὲ κατοπινὰ χρόνια.

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

όπλαρχηγός *E. Πατεράκης*¹ (Πίν. V). Ὁλόσωμος, στητὸς στὰ τρία τέταρτα σὲ κενὸ φόντο πού τὸ βάθος του ὑποδηλώνεται μὲ τὴ σκιά στὸ ἔδαφος, προβάλλει μπροστὰ τὸ ἓνα πόδι, κρατώντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ ὄπλο καὶ στηρίζοντας τὸ ἄριστερό στὴ ζώνη. Μὲ τὴ βαρεῖα κάπα στὸν ὤμο, τὸ μαχαίρι στὸ πλευρό, 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 πού ἀρματώθηκε καὶ ποζάρει καμαρωτὸς, ἀποφασισμένος νὰ μὴ κρύψη 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' ὁποιοδήποτε ἄλλο σῶμα. Ἡ γραμμὴ δὲν ὑποδηλώνει ἀλλὰ περιγράφει, σὰν γέννημα τῆς μνήμης τῆς ζωγράφου πού εἶδε στὸ ὑπαιθρο ἀλλὰ δούλεψε στὸ ἐργαστήρι, δεσμεύοντας ἔτσι τὴ φαντασία τοῦ θεατῆ. Κατὰ τὰ ἄλλα ἢ σωστὴ φωτοσκίαση μὲ τὸ μαῦρο καὶ τὸ ἄσπρο δίνει πλαστικότητα στὴ φόρμα, ἢ ὅποια ὑπογραμμίζεται καὶ ἀπὸ τὴ χρησιμοποίησι ζεστοῦ κοκκινωποῦ μολυβιοῦ στοὺς ἱμάντες τοῦ στηθους καὶ στὶς μπαλάσκες, στὰ πόδια καὶ στὰ ξύλινα μέρη τοῦ ὄπλου.

Ὁ *Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος* (Πίν. VI) εἶναι ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα προσεγμένα ἔργα τῆς Καραβία². Μέσα στὴ μικρὴ ὁμάδα σχεδίων πού ἐξετάζονται ἐδῶ ἢ *Προσωπογραφία τοῦ Γενναδίου*, χρονολογημένη λίγο μετὰ ἀπὸ ἐκείνη τοῦ *Μελετίου Μεταξάκη* καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν τοῦ *Ἀργυροκράστρου Βασιλείου*, ἐπιβεβαιώνει γιὰ ἄλλη μιὰ φορὰ τὴν τάση τῆς ζωγράφου γιὰ τὴν ἀπεικόνισι προσωπικοτήτων κι ἀκόμη ἴσως φανερώνει κάποια ἐκλεκτικὴ συγγένεια, ἀφοῦ ἡ ἴδια ἦταν κόρη ἱερέα. Ὁ μητροπολίτης εἰκονίζεται ἐνθρονος μὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων σὲ οὐδέτερο φόντο. Φορᾷ τὰ διακριτικὰ τοῦ ἀξιωματὸς του—ἐπανωκαλύμμακκο καὶ ἐγκόλπιο—καὶ κοιτάζει κατ' εὐθείαν τὸ θεατὴ. Παρὰ τὴ σχετικὰ γενικευτικὴ διάθεση πού διαπιστώνεται στὸ κάτω κυρίως τμήμα τοῦ κορμιοῦ, 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 ἤρεμα, ἀποκοτῶν

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

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

ένα ρευστό χαρακτήρα. Τò μάτι ύποχρεώνεται νά παρακολουθήση αδιάλειπτα τις έξωτερικές γραμμές, άποκομίζοντας μιá γραμμική-πλαστική αίσθηση. Τò γέμισμα τής φόρμας γίνεται με κανονικές, ύπολογισμένες μολυβιές πού ύπηρετούν περισσότερο τήν άκίνησία παρά τήν κίνηση. Στόν *Μελέτιο* προσωπογραφούμενος και χώρος συνεργάζονται, όχι τόσο γιατί γίνεται μιá τοπιογραφική προβολή με τò άνοιχτό παράθυρο, όσο γιατί τò φώς πού κατατρώνγει τά περιγράμματα δημιουργεί «άτμόσφαιρα», ένα στοιχείο πού λείπει άπό τόν *Γεννάδιο*. Στό πρώτο έργο στόχος τής ζωγράφου είναι τò έμπρεσιονιστικό «γίγνεσθαι», στό δεύτερο τò άκαδημαϊκό «είναι». Τò πρόσωπο παρά τò έπιμελημένο πλάσιμο, τήν άμεση έπικοινωνία με τò θεατή μέσω τού βλέμματος και τή σοβαρότητά του, έκφραστικά δέν καταφέρνει νά ξεπεράση τή μετριότητα¹.

Με τις *Κυρίες Βλαστού και Νεγρεπόντη*² (Πίν. VII) έχουμε τόν τύπο τής προσωπογραφίας με δύο μορφές, πού όπως προκύπτει άπό τή μελέτη τής έλληνικης ζωγραφικής τού δέκατου ένατου αιώνα δέν γνώρισε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Οί δύο κυρίες ντυμένες νοσοκόμες κάθονται μπροστά σ' ένα παράθυρο και πίσω άπό ένα μεγάλο τραπέζι, με τά κορμιά μετωπικά και τά κεφάλια σε άμοιβαία στροφή τριών τετάρτων. Ή ζωγράφος άν και τις συλλαμβάνει σάν ένα ενιαίο σύνολο, παράλληλα ύπογραμμίζει τήν άτομικότητά τους. Έτσι, ένω ή κυρία άριστερά έχει ένα έντονα πλαστικά δοσμένο πρόσωπο, ένεργητικότετο βλέμμα, τά χέρια άπραχτα κάτω άπό τò τραπέζι και προβάλλεται στό σκούρο τοίχο τού νοσοκομείου, ή δεξιά με τά μάτια κατεβασμένα και ύφος ρουτίνας στό έλάχιστο φωτοσκιασμένο πρόσωπο, κάτι κάνει με τά χέρια, και τò κεφάλι της άντιστοιχεί στό φωτεινό τζάμι τού παράθυρου. Έξωτερικά στοιχεία όπως τò τραπέζι και ή όμοιόμορφη ένδυμασία ένώνουν τις δύο γυναίκες, ένω ή άποτύπωση τών ψυχικών τους άντιδράσεων σε συνδυασμό με τήν ασύμμετρη τοποθέτησή τους στό χώρο, τις διαφοροποιεί. Τò φώς, έξ άλλου, πού έρχεται άπό πίσω έξασθενεί τά στερεά περιγράμματα έξασφαλίζοντας τή συνεργασία μορφών και περιβάλλοντος.

Μιά άπό τις πρώτες προσωπογραφίες τής Καραβία στην Ήπειρο είναι *Ο άρχίατρος τού έπιτελείου Α. Άναστασόπουλος*³ (Πίν. VIII). Εικονίζεται

1. Γενικά τά σχέδια πού έκανε ή Καραβία με κάποια άνεση χρόνου είναι πιό άδύνατα άπό άλλα πού για άντικειμενικούς λόγους δούλεψε γρήγορα. Τά πρώτα έχουν περισσότερο άκαδημαϊκό χαρακτήρα, ένω τά τελευταία κερδίζουν μεγαλύτερη άμεσότητα.

2. Ο πλήρης τίτλος όπως τόν σημειώνει ή ζωγράφος στην κάτω άριστερή γωνία τού πίνακα είναι: Νοσοκομείον Πριγκηπίσσης Έλένης. Κα Βλαστού Κα Νεγρεπόντη. Δεξιά ύπάρχει ύπογραφή και χρονολογία Θεσσαλονίκη Δεκεμ. 1912. Οί δύο κυρίες έργαζόταν μαζί με άλλες στά νοσοκομεία τής Θεσσαλονίκης σάν έπόπτριες ή νοσοκόμες. Βλ. Θ. Φλωρο-Καραβία, Έντυπώσεις..., σ. 68.

3. Τόν Άναστασόπουλο αναφέρει ή ζωγράφος με έγγραφη 9 Ίανουαρίου 1913 καθώς

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

Μὲ στροφή τριῶν τετάρτων πάνω σὲ οὐδέτερο φόντο εἰκονίζεται Ὁ Πέτρος Μάνος¹ (Πίν. ΙΧ), στητὸς καὶ ἀρρενωπός, μὲ στολὴ ἀξιωματικοῦ καὶ πηλίκιο πὺν τὸ γεῖσο του κατεβαίνει μέχρι τὰ μεγάλα σπαθωτὰ φρύδια, στὰ ὁποῖα ἀπαντᾷ τὸ περιποιημένο στριφτὸ μουστάκι καὶ ἡ πλατειὰ καμπύλη τοῦ πηγουνοῦ. Τὰ μάτια, στραμμένα στὸ ἄπειρο, δὲν προσφέρουν καμιὰ δυνατότητα ἐπικοινωνίας μὲ τὸ θεατὴ. Ἡ διαπραγμάτευση 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, πὺν ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴν προβολὴ του στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ τὸ κόψιμό του στὸ ὕψος τῶν μηρῶν. Στὴ σχετικὰ λεπτὴ καὶ μικρογράμματη σχεδίαση τοῦ προσώπου ἀντιτίθενται οἱ κάπως σκληρῆς καὶ παχειῆς μολυβιῆς τοῦ ὑπόλοιπου σώματος, πὺν φορτίζουν μὲ ἔνταση τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Ὁ Κορς Ρακιβάν τοῦ ἐπιτελείου² (Πίν. Χ) παρουσιάζεται καθιστὸς, μὲ τὴ στρατιωτικὴ του στολὴ ἀλλὰ ἀσκεπῆς, στὸ γραφεῖο του, μὲ φόντο ἕνα ἀνοιχτὸ παράθυρο πὺν πλαισιώνεται ἀριστερὰ ἀπὸ τὸ παραθυρόφυλλο καὶ

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

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

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

δεξιά από μια μαζεμένη κουρτίνα. Μπροστά του έχει ανοιχτό ένα χάρτη, πάνω στον οποίο διακρίνεται ή 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 ένεργητικό, αφού ο εικονιζόμενος φωτίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος του σώματός του από πίσω. Σάν αντιστάθμισμα του καταλυτικού έξωτερικού φωτός χρησιμοποιεί ή καλλιτέχνις 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 άριστερού της, που προβάλλεται στο σκούρο τοίχο. Η απαγκίστρωσή της από τον κλειστό έσωτερικό χώρο και ή αναγωγή της στο άπειρο, ή σοβαρή αλλά μειλίχια έκφραση του προσώπου, που φαίνεται βυθισμένο σε κάποιον όραματισμό, όχι άσχετο ίσως με το κυκλικό άπλωμα του δεξιού χεριού μέχρι την Αύλωνα, ό συνδυασμός, τέλος, του ειδικού και λεπτομερειακού στο πρόσωπο με το γενικό και άφηρημένο στά χέρια είναι τά κυριότερα στοιχεία που καταξιώνουν το έργο.

Ένα από τά πιο άξιόλογα έργα της σειράς είναι *Ό Ν. Γιώτης*¹ (Πίν. XI), που εικονίζεται διαγώνια καθιστός σ' ένα άκαθόριστο χώρο με το κεφάλι σχεδόν προφίλ, το δεξιό χέρι χωμένο στο στήθος και το άριστερό 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 όποιο όμως δεν λειτουργεί καθόλου σαν άρνητικός παράγοντας. Σκοτεινιασμένο με πυκνές κι ελεύθερες μολυβιές αντιτίθεται δυναμικά στο πλάγια φωτισμένο σώμα (Πίν. XII).

Η Καραβία έχει έξαιρετικές ικανότητες στην άπόδοση του φυσιογνωμικού. Υπάρχουν όμως περιπτώσεις που οί έκφραστικές δυνατότητες του προσώπου του εικονιζόμενου είναι πολύ περιορισμένες και τότε ή ζωγράφος αντιμετώπιζει 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 άριστερό χέρι, στρέφει το κεφάλι κάπου άριστερά. Οί μαλακές, κάπως πλαδαρές φόρμες του προσώπου, άφαιρούν την ένεργητικότητα που θα περίμενε κανείς στη μορφή ένός άξιωματικού και την άδυναμία αυτή προσπαθεί να παρακάμψη ή καλλιτέχνις με την έμφαση στο ρόλο θεμάτων, όπως ή έπιμελημένη χωρίστρα και τά λεπτά μυωπικά γυαλιά, μέσα από τά όποια μεγεθύνονται οί βολβοί τών ματιών, ή άκόμη με τη σκίαση στη γωνία του στόματος και τη χρησιμοποίηση χρωματιστών μολυβιών. Έτσι τά σκιασμένα μέρη του κεφαλιού αποδίδονται με καφεκόκκινο, οί 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 κεφαλιοῦ ἀπαντᾷ τὸ σῶμα, ποῦ ἀπαρτίζεται ἀπὸ ἐλεύθερα γραμμικὰ θέματα μὲ ἐντελῶς γενικὸ χαρακτῆρα.

Ἡ *ταγματάρχης Δελλαπόρτας* (Πίν. XIV) εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς συμπαθέστερες μορφές τοῦ κύκλου τῶν προσωπογραφιῶν ποῦ 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 δεξί του πόδι. Τὸ ἐντονο πλάγιο φῶς ἀδυνατίζει τὰ περιγράμματα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς τοῦ προσώπου, στὸ ὁποῖο ρίχνει τὸ κύριο βάρος ἢ ζωγράφος καὶ πραγματικῶς κατορθώνει νὰ ἐπιδείξει ὅλο τὸ εὖρος τῶν ψυχογραφικῶν τῆς δυνατοτήτων. Τὰ γαλανὰ μάτια, τυλιγμένα μέσα στὴ σκιά τοῦ γείσου τοῦ πηλίκιου, ἀποκλίνουν διακριτικὰ ἀπὸ τὸν ἄξονα τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ, ἐνῶ σ' ὀλόκληρο τὸ πρόσωπο ἀποτυπώνεται, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ἡ ἔκφραση παιδιοῦ ποῦ συστέλλεται στὸ ἄκουσμα κάποιου ἐπαίνου. Τὸ κεφάλι μὲ τοὺς λευκοὺς κροτάφους γέρνει ἐλαφρὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, γεμάτο πατρικὴ συγκατάβαση καὶ κατανόηση γιὰ τὸν πόνο τῶν συνανθρώπων ποῦ ἀνήμεροι ζητοῦν τὸ ἔλεός του, ἀφοῦ αὐτὸς εἶναι ὁ «Κομαντὰν μπέης» στὸ συνοικισμὸ τῶν Τούρκων προσφύγων. Εἶναι μιὰ πραγματικὴ *figura cuncta videntis* ποῦ μὲ τὴ μετωπικὴ στάση ἀνάγεται σὲ ἐπίπεδο ἀγίου.

Τὴν ὁμάδα τῶν προσωπογραφιῶν κλείνει Ἡ *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 δεξιὰ καὶ τὰ μάτια καρφωμένα στὸ θεατῆ. Ἡ προτίμηση στὰ γωνιώδη περιγράμματα καὶ ἡ προβολὴ τῶν ὀγκομετρικῶν στοιχείων τῆς φόρμας, ἰδιαίτερα στὸ καλιμαύκι καὶ στὸ πρόσωπο, ὑποβάλλουν κάποια ἀνησυχία. Ἐντύπωση προξενεῖ ὁ ὑψηλὸς 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 στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 57-59, μὲ ἔγγραφη 26 Δεκεμβρίου 1912 σὰν ταγματάρχη τοῦ Μηχανικοῦ ποῦ ἔχει τὴν ἐπίβλεψη τοῦ στρατοπέδου τῶν προσφύγων τῆς Θεσσαλονίκης. Σημαντικὰ γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου εἶναι ὅσα γράφει χαρακτηρισρίζοντάς τον: «Ἐρχεται ὁ ἀγαπημένος των «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 τὰδοξα, τὰ γαλανὰ του μάτια, ποῦ εἶδαν σφαγμένους χριστιανοὺς εἰς τὰ Σέρβια, ποῦ εἶδαν τὸ ὄραϊο Σόροβιτς καὶ τόσα χριστιανικὰ χωριά νὰ καίωνται ἀπὸ τοὺς Τούρκους, δὲν ἐκράτησε καμμιὰ σκιά μίσους καὶ ἡ γενναία καρδιά του ἀνοιξεν ὅλη στὸν οἶκτο καὶ τὴν εὐσπλαχνίαν πρὸς δυστυχισμένα καὶ ἀνεύθυνα πλάσματα· χαϊδεύει τὰ μικρὰ ποῦ τοῦ χαμογελοῦν, χωρὶς νὰ φοβοῦνται τὸ σπαθὶ του καὶ τῆς ἐπιτακτικῆς φωνῆς του. Γιατὶ ἡ φωνὴ του, γίνεται τρυφερὴ ὅταν τοὺς ὀμιλῇ...».

ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ πρόσωπο, ἐνῶ μιὰ δευτέρα ἰσχυρὴ φωτεινὴ δέσμη ἐκπέμπεται ἀπὸ τὸ ἐγκόλπιο μὲ τὴν Παναγία Βρεφοκρατοῦσα, ἓνα ὑπαινιγμὸ ἴσως στὴν οὐσιαστικὴ θεμελίωση 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 μερικὲς περιπτώσεις ἢ ἀπόδοση, δὲν ζημιώνεται ποτὲ ἢ τοπογραφικὴ πιστότητα. Ὁ σεβασμὸς, ἄλλωστε, τῶν ὀπτικῶν δεδομένων τῶν ἀντικειμένων εἶναι ἓνα στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει ὁλόκληρο τὸ ἔργο τῆς Καραβία. Μὲ ἐξαίρεση ἓνα σχέδιο — *Ἡ Ὀλύμπια ἀπὸ τὸ Ἐμὴν Ἀγᾶ*— ὅλα τὰ ἄλλα τοῦ τοπιογραφικοῦ κύκλου εἶναι δεμένα μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή. Αὐτὴ, θὰ ἔλεγε κανεὶς, τὰ νοηματοδοτεῖ καὶ τὰ καταξιώνει ἀποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τὴν τάση γιὰ μιὰ καθαρὰ ἀνθρωποκεντρικὴ σύλληψη τοῦ κόσμου.

Ἡ λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φετιχ Μπουλέντ» (Πίν. XVI) εἶναι ἢ ἀποτύπωση μιᾶς ἀπὸ τὶς πρῶτες ἐμπειρίες τῆς Καραβία στὴ Θεσσαλονίκη³. Ἡ καλλιτέχνης κάθεται στὴν παραλία καὶ ἔχει μπροστὰ τῆς ἓνα τμήμα 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 παρειᾶς ποὺ 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.έ.

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.ά. Στὸν 20ὸ αἰῶνα ἡ Veduta ἀνανεώνεται οὐσιαστικὰ 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 (λήμμα Canaletto). Ἐπίσης X. Χ ρ ῆ σ τ ο υ, Ἡ εὐρωπαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1973, τ. Β', σ. 409 κ.έ. καὶ τ ο ὕ ἱ δ ι ο υ, Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, Θεσσαλονίκη 1972, τ. Α', σ. 161 κ.έ.

3. Ἡ ζωγράφος παρατηρεῖ στὶς Ἐντυπώσεις..., σ. 2, μὲ ἐγγραφὴ 25 Νοεμβρίου 1912, ἡμέρα ποὺ ἀποβιβάζεται στὴ Θεσσαλονίκη: «Ὁλος 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 τὸλμη καὶ ἱκανότητά του ὁ γενναῖος Ὑδραῖος ἀξιωματικὸς Ν. Βότσης». Ὑπάρχουν ἀκόμη δύο σχέδια μὲ θέμα τὸ Καραμπουρνὸ καὶ τὴ Θεσσαλονίκη ἀπὸ τὴ θάλασσα, ποὺ φαίνεται ὅτι ἔγιναν καθὼς τὸ πλοῖο ποὺ μετέφερε τὴ ζωγράφου πλησίαζε τὴν ἀκτὴ. Βλ. Ἐντυπώσεις..., σ. 1, 3.

τελοῦνται ἀπὸ κιγκλίδωμα μὲ χιαστὰ ξύλα. Ἀριστερὰ 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. Ἀκόμη μιὰ βάρκα μὲ δυὸ μορφές πλέει ἀνάμεσα στὸ μῶλο καὶ τὸ ἄσπρο «Φετιχ Μπουλέντ» κι ἀκολουθοῦν σκορπισμένα διάφορα ἀτμόπλοια καὶ ἰστιοφόρα. Ὅ,τι πρῶτα πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ σ' ἓνα τέτοιο ἔργο εἶναι ἡ καθαρὰ ἐμπρεσσιονιστικὴ διαπραγματεύση τῆς φόρμας. Τὸ θέμα προσφέρεται ἰδιαίτερα, ἀφοῦ τὸ μισὸ πίνακα κατέχει ἡ τόσο προσφιλὴς στοὺς ἐμπρεσσιονιστὲς θάλασσα μὲ τὸ «ἀνήριθμον γέλασμα» τῶν κυμάτων καὶ τὶς ἀντανακλάσεις τοῦ φωτός. Τὰ περιγράμματα ἀτονοῦν μέσα στὴν ἀραιὴ ἔσπερινὴ ἀχλύ, ἐνῶ οἱ καφεκόκκινοι τόνοι στὰ ὀριζόντια τμήματα τοῦ μῶλου καὶ στὶς τιμινιέρεις τῶν πρῶτων πλοίων, παρὰ τὸν περιορισμένο ρόλο τους 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 ἀριστερὰ, περνᾷ τὸ μάτι στὸν ὀριζόντιο μῶλο μὲ τὰ ἐπαναλαμβανόμενα 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 πλατεῖα ἐπιφάνεια τοῦ οὐρανοῦ. Μιὰ δευτέρη δυνατότητα ὀργάνωσης τοῦ χώρου ἀποτελεῖ ἡ κολόνα ποὺ μᾶς ἐκσφενδονίζει πραγματικὰ ἀπὸ τὸ πρῶτο στὸ τρίτο ἐπίπεδο, ἐνῶ τὸ ἰστιοφόρο ποὺ κινεῖται διαγώνια ἀριστερὰ 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 πεζότητος τῆς ἰσομεροῦς διαιρέσεως τοῦ πίνακα καὶ ἡ ἀποστεγανοποίηση τῶν ἐπὶ μέρους ζωνῶν.

Στις 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 καλλιτέχνις ὑπομνηματίζει ὡς ἐξῆς τὸ ἔργο μὲ ἐγγραφή 30 Νοεμβρίου 1912: «Μετὰ τριῶρο σιδηροδρομικὸ ταξίδι, ἔφθασα στὴ Βέρροια... Στὴν πλατεῖα τοῦ δικαστηρίου βρίσκονται τὰ ἑρείπια παλαιοῦ μικροῦ πύργου ποὺ εἶχαν καταστρέψει οἱ τουρκοὶ γιὰ νὰ πάρουν τὸ ὑλικό του... Στὴ ρίζα τῶν τειχῶν τοῦ πύργου ποὺ ἐξακολουθοῦν σὲ μεγάλη ἀπόσταση, 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 ρωμαντικότερο χεῖμαρρον μὲ τόσα πελώρια δένδρα στὶς ὄχθες καὶ χαριτωμένους ἐλιγμούς. Παντοῦ ὅμως ἡ θλιβερὰ ἐγκατάλειψη καὶ κακομοιριά». Θ. Φ λ ω ρ ᾶ-Κ α ρ α β ί 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 ὤμο, προχωροῦν πρὸς τὸ ἐσωτερικό, ὅπου διακρίνεται ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων. Ὁ δρόμος πλαisiώνεται 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 τεχνοτροπικὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο, ἀφοῦ εὐκόλα διαπιστώνει κανεὶς τὴν ἴδια γενικευτικὴ τάση, μὲ παράλληλη ἐφαρμογὴ τοῦ sfumato¹, ποὺ δημιουργεῖ τὴν αἴσθηση 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 καθοριστικὴ αὐτὴ ἡ ὀργανωτικὴ βάση, ὥστε ἂν δὲν ἦταν τόσο συγκεκριμένος ὁ αὐτόνομος χαρακτήρας τοῦ ἔργου, θὰ μπορούσε νὰ τὸ θεωρήσει κανεὶς σὰν μιὰ σπουδὴ 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 ὑποβάλλεται 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 θεατὴ. Στὸ γενικὰ κινημένο αὐτὸ πλαίσιο θὰ μπορούσε ἀκόμη νὰ ἐνταχθῆ καὶ ἡ ψευδαἰσθηση μιᾶς ἀκουστικῆς ἐμπειρίας, ἡ ὁποία δημιουργεῖται στὴ θέαση τοῦ νεροῦ ποὺ τρέχει ὀρμητικὰ ἀπὸ τοὺς δύο κρουνοὺς τῆς βρύσης ἀριστερὰ, καὶ τὴν ἀνεπαίσθητη κίνηση τῶν ραδιῶν δένδρων στὸ βάθος δεξιά. Τέλος πρέπει νὰ ἐπισημανθῆ ἡ πρόθεση συνδυασμοῦ τοῦ τοπιογραφικοῦ ἢ τοπογραφικοῦ μὲ τὸ ἠθογραφικόν, φανερὴ 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 ζωγράφισμα μὲ ἀπαλά, ἀσαφῆ περιγράμματα ποὺ κάνουν τις μορφές νὰ φαίνονται 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 ἀριστερὴ γωνία τοῦ σχεδίου, ὅπως τὸ δημοσίευσε στίς 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.

τερικου του μεσαίου κλίτους της βασιλικής όπως ήταν το 1912 και συγκεκριμένα ένα μεγάλο τμήμα της δεξιάς κιονοστοιχίας και ολόκληρη την κόγχη. Στο μέσο του ναού απεικονίζεται ένας στρατιώτης με το όπλο αναρτημένο στον ώμο να θαυμάζει το διάκοσμο και στο βάθος δεξιά μια δεύτερη ανδρική 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 υποβλητικό χαρακτήρα στο σύνολο. Τυπικό δείγμα της λεπτής παρατηρητικότητας της ζωγράφου είναι η σύλληψη και απόδοση της σχεδόν ανεπαίσθητης μείωσης που παρουσιάζουν οι δύο πεσσοί στη γένεση της κόγχης. Συνθετικά η μεγάλη ακίνητη επιφάνεια του δαπέδου και η πολυσχιδής και κινημένη της κόγχης γεφυρώνονται με την παρεμβολή του φρουρού, ενώ η διαφορετική κλίμακα της δεύτερης μορφής δίνει στο μάτι τη δυνατότητα να μετρήσει το χώρο.

Με το έργο *Φιλιππιάς προς το Έμιν Άγά*¹ (Πίν. XIX) επιχειρείται ουσιαστικά ένας συνδυασμός του τοπιογραφικού με το χρονογραφικό. Στη στροφή ενός δρόμου που με την άπλωσιά του στο πρώτο επίπεδο κατέχει το ένα τρίτο περίπου της ζωγραφικής επιφάνειας, παρουσιάζονται ένας πεζός στρατιώτης, ένας καβαλάρης κι ένα κάρο να κινούνται προς το βάθος, και άριστερά μια γυναίκα με δυο μικρά στα γόνατά της να παρακολουθεί την κίνηση. Εκεί 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 αφηρημένο σχέδιο και η πολλαπλή αλληλοεισχώρηση των γραμμών δημιουργούν την αίσθηση της κίνησης και της αλλαγής. Άρκεϊ να μελετήσει κανείς τις δύο μορφές του πρώτου επιπέδου δεξιά (Πίν. XX), τα πόδια του στρατιώτη λ.χ. που πείθουν τόσο για την προηγούμενη όσο και για την επόμενη τους θέση ή το κεφάλι του ζώου που έχει μεταβληθεί σε κάθετες παλινδρομικές γραμμές, για να εκτιμήσει τη ζωντάνια και την εκφραστική δύναμη του σχεδίου της Καραβία². Όπως στη *Βέρροια* έτσι και εδώ, οι βασικοί οργανωτικοί άξονες είναι διαγώνιοι ή ακριβέστερα χιαστοί και συγκλίνουν στο θέμα του δένδρου πίσω από το κάρο. Οι κινημένες ανθρώπινες μορφές προβάλλονται στους βαρείς, ακίνητους όρεινους όγκους και, ενώ η παρουσία των πρώτων υπογραμμίζεται ενεργητικότερα

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

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

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

Στό *Πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλιπιάδα με τὰ βουνά τοῦ Γριμπόβου*¹ (Πίν. XXI) εἶναι καί πάλι σαφῆς ἡ πρόθεση τῆς Καραβία νά συνδυάσῃ τὸ τοπιογραφικὸ με τὸ ἠθογραφικὸ. Στὸ πέτρινο πεζούλι τοῦ πηγαιδιοῦ κάθεται μιὰ κουκουλωμένη ἀνδρική μορφή καί πίσω της μιὰ ὄρθια χωρική κρατᾶ τὸ σχοινὶ ἑνὸς κουβᾶ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πίνει νερὸ ἕνας στρατιώτης. Ἐνα μεγάλο δένδρο ἀπλώνει τὰ κλαδιά του πάνω ἀπὸ τὸ φράχτη καί τὴν καλύβα μιᾶς στάνης, ἐνῶ στοὺς βάθος ὑψώνονται τὰ χιονισμένα βουνά τοῦ Γριμπόβου. Ἀξιοπρόσεχτη σ' ἕνα τέτοιο ἔργο εἶναι πρῶτα πρῶτα ἡ ἀπόδοση τῶν ρεαλιστικῶν στοιχείων τῆς σκηνῆς, πὺ εὐκόλα ἀναγνωρίζονται στὴν καθιστὴ μορφή πὺ τρέμει ἀπὸ τὸ κρῦο, στοὺ στρατιώτη πὺ λυγίζει τὰ πόδια γιὰ νά πιῇ νερὸ ἢ στοὺ στραβοπόδη μικρὸ πὺ μόλις καταφέρνει νά κρατήσῃ τὴν ἰσορροπία του. Ἡ καλλιτέχνης παραμερίζοντας τὸ λεπτομερειακὸ καί εἰδικὸ μένει περισσότερο στοὺ γενικὸ καί τυπικὸ, χωρὶς ὡστόσο νά τὸ ἀπογυμνῶνῃ ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο περιεχόμενο. Τὴ δυναστική ἐπιβολὴ τοῦ γυμνόκλαδου δένδρου καί τὴν παγερὴ μεγαλοπρέπεια τῶν βουνῶν ζεσταίνει ἡ ἀνθρώπινη παρουσία στὴν τρισδιάστατη ὄψη της με τοὺς ἄνδρες, τὴ γυναίκα καί τὸ παιδί, δεμένη ἴσως καί με τὴ συμβολικὴ προβολὴ τοῦ νεροῦ-πηγῆς τῆς ζωῆς. Συνθετικὰ ἡ ὀργανωμένη σὲ σχῆμα ἀνεστραμμένης πυραμίδας σκηνῆ τοῦ δεξιοῦ τμήματος με τὴν ἔξαρση τοῦ στιγμιαίου, ἰσοσταθμίζεται στ' ἄριστερὰ ἀπὸ τὰ πυραμιδοειδῆ ἐπίσης θέματα τῶν βουνῶν καί τὸ τετράγωνο τῆς καλύβας, πὺ ἀπὸ τὴ φύση τοὺς ὑποβάλλουν τὴν αἴσθησι τῆς σταθερότητας καί τῆς ἀκίνησιας.

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

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

2. Γράφει ἡ καλλιτέχνης με ἡμερομηνία 17 Φεβρουαρίου: «Εἶνε ἀλήθεια πὺς ἡ Ὀλύτσικα, τὸ ψηλὸ κορφοβοῦνι, εἶνε κάτασπρο κι ἀστράφτει με τὰ παγωμένα της χιόνια...» καί συνεχίζει με ἔγγραφῃ 19 Τρίτη πρωί: «Ξεχωρίζει, σάν ἀπὸ σμάλτο, ἡ χιονισμένη ἄσπρη κορυφὴ τῆς Ὀλύτσικας με τὰ σκοτεινὰ πλευρὰ της, σάν ἀμέθυστο. Κάτω βαθεῖα, στὴ δεντροσκεπασμένη καί χαλικόστρωτη κοίτη του, ὁ Λοῦρος ὄλο καί ψιθυρίζει κι αὐτὸς με τοὺς ἀφροὺς του». Θ. Φ λ ω ρ ᾶ-Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις..., σ. 111, 118.

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

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

Θὰ ἦταν ἴσως διδακτικὸ νὰ ἀφήσουμε νὰ περιγράψῃ ἢ ἴδια ἢ Καραβία *Τὸ σπίτι τοῦ Ἐσὰτ Πασᾶ* στὰ Ἰωάννινα¹ (Πίν. XXIV) γιὰ δυὸ λόγους. Πρῶτα

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

για να δοῦμε τί κυρίως τράβηξε τὴν προσοχή της καὶ στὴ συνέχεια πῶς τὸ ἀντικείμενο τῆς θέασης μεταπλάστηκε σὲ καλλιτεχνικὴ φόρμα. «Περνοῦμε ἀπὸ στενὸν διάδρομον, διὰ μέσου κήπου εἰς τελείαν ἐγκατάλειψιν. Ἐνα στρογγυλὸ πέτρινο πηγάδι, μερικὲς ὄρνιθες ποὺ γυρίζουν ἐδῶ κι ἐκεῖ... ἕνας μικροσκοπικὸς στρατιωτικὸς κατάξανθος μὲ χακὶ φόρεμα καὶ καλπὰκι ἀξιωματικοῦ, ἐν' ἀγοράκι πέντε ἕως ἑπτὰ ἐτῶν, μὲ ζωηρὰ μαῦρα μάτια... Τὸ παλιό, ἀπέραντο σπίτι μὲ τῆς χαμηλῆς του στοῆς, ὅπου φαίνονται διάφορες θύρες καὶ σκάλες, χωρὶς ρυθμὸ, μὲ τὰ πολλὰ του παράθυρα ἀπὸ ἄβαφο ξύλο καὶ τοὺς ἀσβεστωμένους τοίχους, παλιᾶς 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 καλὲς μέρες μαζί, σκεπάζουν τὰ σκεβρωμένα παράθυρα, τοὺς χαλασμένους τοίχους, μὲ ἀγάπη, μὲ φροντίδα νὰ μὴν ἰδῆ ὁ κόσμος τὴν κατάντια του, τὸ στολίζουν πονετικά, καὶ τὰ παλιὰ μεγάλα δένδρα φαίνονται σὰν ν' ἀποτελοῦν τὸ διάκοσμο, κατὰ ἀχώριστο ἀπὸ τὸ παλιὸ γέρικο σπίτι»¹. Ὅτι 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 Ἀργυρόκαστρο*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, πλουτίζεται μὲ σκόρπιους καφεκόκκινους καὶ πράσινους τόνους. Διάχυτη εἶναι μιὰ ρομαντικὴ διάθεση, ποὺ μὲ κύρια στοιχεῖα τὴν κυριαρχικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἐρημικοῦ τοπίου καὶ τὸν ἀσήμαντο ρόλο τῆς ἀνθρώπινης παρουσίας φέρνει στὸ νοῦ ἔργα τοῦ Friedrich. Τὸ δεξιὸ τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας βαρύτερο, τραχύτερο καὶ ἐντονώτερα σκιασμένο ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ μὲ τὶς ἀπαλῆς

1. Θ. Φλωρεντία-Καβρία, Ἐντυπώσεις..., σ. 140-41.

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

καμπύλες και τον άνοιχτό δρόμο πιέζει τη μοναδική ανθρώπινη ύπαρξη κά-
νοντας προβληματική την πορεία και τη μοίρα της.

Ἡ οἰκία Καποδίστρια στὸ Ἀργυροκάστρο¹ (Πίν. XXVI) εἶναι τὸ τελευ-
ταῖο τοπογραφικὸ θέμα τῆς συλλογῆς. Τὸ σπίτι βρίσκεται πάνω σ' ἓνα ἐπί-
πεδο ποῦ κλιμακώνεται μὲ δυὸ ξερολιθιές. Τὸ ἰσόγειο δὲν εἶναι παρὰ μιὰ
άνοιχτὴ στοὰ μὲ ἡμικυκλικὰ τόξα, ἐνωμένα μεταξύ τους μὲ ξύλινους ἔλκυ-
στήρες. Ὁ ἐπάνω ὄροφος ἀπαρτίζεται ἀπὸ μικρὲς σχετικὰ ἐπιφάνειες τοί-
χου, φεγγίτες καὶ μεγάλες ἀλλὰ κλειστὲς παραθυρόπορτες, ἐνῶ τὸ τμήμα
τῆς στέγης ποῦ προεξέχει ἐνισχύεται μὲ διαγώνια ξύλινα ὑποστηρίγματα.
Ἡ καλλιτέχνις χρησιμοποιεῖ χαμηλὴ ὀπτικὴ ἀφετηρία, ἡ ὁποία ἀφήνει ἐλά-
χιστα δικαιώματα στὸν οὐρανό, μὲ συνέπεια τὴ μνημειακοποίηση τοῦ σπι-
τιοῦ. 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 ἀνοιχτῶν μερῶν κάτω καὶ τῶν κλειστῶν ἐπάνω ἢ
ἀκόμη ἡ 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
ζεστάνη ἢ καρικατούρα τῆς παιδικῆς μορφῆς στὴν ἐσωτερικὴ σκᾶλα.

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ

Οἱ πρόσφυγες εἶναι ἓνα θέμα γνώριμο στὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑνα-
του αἰῶνα καὶ ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Daumier². Ἡ Καραβία προσπαθεῖ νὰ
συγκεκριμενοποιήσῃ τὴ μοίρα τῶν αἰχμαλώτων μὲ τὴν προβολὴ τοῦ ἀτο-
μικοῦ μέσα στὸ γενικό, δίνοντας μεγαλύτερη ἔμφαση στὴ ράθυμη ἀπραξία
ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόγνωση τῶν ἐγκλωβισμένων ἀνθρώπων. Βλέποντας τὰ ἔργα
τῆς καὶ διαβάζοντας τὶς Ἐντυπώσεις τῆς θὰ μπορούσε κανεῖς νὰ μιλήσῃ γιὰ
ἓνα ρομαντικὸ ρεαλισμό, στὰ πλαίσια τοῦ ὁποίου προσπαθεῖ ἡ καλλιτέχνις
νὰ δώσῃ ὅ,τι τὴν ἐντυπωσιάζει ἀπὸ τὴν ἀνατολίτικη φορεσιά καὶ νοοτρο-
πία καὶ παράλληλα ὅ,τι τὴν προβληματίζει σὰν σύγχρονη πραγματικότητα³.

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

2. L. B a r z i n i-G. M a n d e l, 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 ἔπαυλι (Ἀλατίνη), στὴν ὑγρὴ γῆ, ἀπλώνονται σκηνές αἰχμαλώ-
των, καὶ ἀνάμεσα ὀλίγος γαλάζιος καπνὸς ἀπὸ τὶς φωτιές ποῦ ἀνάβουν γιὰ νὰ ζεσταθοῦν
καὶ νὰ ψῆσουν τὸ φτωχικὸ τους δεῖπνο... κάθονται ἔξω ἀπὸ τὴν ἔπαυλι, αἰχμάλωτοι, ἀλλὰ
ἤσυχοι κι αὐτοὶ καὶ εὐχαριστημένοι ποῦ ἐγλύτωσαν ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ καὶ τὰ βόλια τῶν μαχῶν,
μὲ τὰ ἄνεργα χέρια στῆς τσέπες, μὲ τὰ φέσια τσαλακωμένα, χωρὶς φοῦντες, πολλοὶ μὲ τὶς

Οἱ στρατιῶτες παρουσιάζονται στίς διάφορες «παραπολεμικές» ἀσχολίες τους ἢ τραυματισμένοι. Ἐδῶ εἶναι σαφής ἡ πρόθεση νά τονιστῇ τὸ γεγονός ὅτι πέρα ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης ὑπάρχει ἕνας χώρος ὅπου οἱ στρατιῶτες παραμένουν ἄνθρωποι, πού συγκινοῦνται ἀπὸ τὴν εἶδηση τῆς ἐφημερίδας πὼς ἴσως θὰ τελειώσῃ γρήγορα ὁ πόλεμος καὶ πού πονοῦν ὅταν ἀφαιροῦν ἀπὸ τὸ κορμί τους τὰ ἐχθρικά βόλια.

Πρῶτο ἔργο τοῦ κύκλου αὐτοῦ εἶναι τὸ *Αἰχμαλώτοι Τοῦρκοι στὸ Μικρὸ Καραμπουργοῦ*¹ (Πίν. XXVII). Ἕνα πλήθος ἄνθρωποι στέκουν, κάθονται, περπατοῦν, συζητοῦν δίπλα στὴ θάλασσα. Στὴ μέση παρουσιάζεται ἕνας τοῦρκος στρατιώτης ἀτενίζοντας τὸ θεατὴ μὲ τὰ χέρια στίς τσέπες, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὴν ἄκρη δυὸ ἄλλες μορφές-πλαίσια μὲ περίεργα καπέλα, καὶ οἱ τρεῖς σὲ διαγώνιο ἄξονα πρὸς τὸ βάθος, πού συμπίπτει μὲ τὴ γραμμὴ τῆς παραλίας. Στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο ἀπλώνεται ἡ θάλασσα, γεμάτη πλοῖα, καὶ ψηλὰ ὁ οὐρανός. Τὸ μολύβι, ἔντονα πατημένο στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἄτονο, σχεδὸν μισοσβησμένο πρὸ πίσω διαφοροποιεῖ ὀπτικά τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἡ ζωγράφος καταφέρνει νά δώσῃ μὲ καθαρά καλλιτεχνικὰ μέσα τὴ μοῖρα τῶν αἰχμαλώτων δένοντάς τους ὅλους μὲ τὴ γῆ. Ἡ αἴσθησις αὐτὴ τοῦ ἀδιεξόδου ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι καμιὰ μορφή δὲν ξεπερνᾷ τὴ γραμμὴ πού χωρίζει 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 γυναικεῖα μορφή εἰκονίζεται ὄρθια στ' ἀριστερὰ μὲ στολὴ νοσοκόμας καὶ στὴ μέση καθιστὸς ὁ στρατιώτης, τοῦ ὁποῦ τοῦ χτυπημένο πόδι περιποιεῖται ἕνας ἄνδρας σκυμμένος δίπλα στὸν πάγκο μὲ τὰ ἰατρικὰ ἐργαλεῖα. Τὸ σχέδιο, πρόχειρα δουλεμένο μὲ μολύβι πάνω σὲ ἄσπρο χαρτί, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν ἀμεσότητα τοῦ στιγμιαίου καὶ τὴν προσπάθεια συνδυασμοῦ τοῦ προσωπογραφικοῦ μὲ τὸ ἠθογραφικό. Ἡ ἔντονη διαγώνιος ἀπὸ πάνω ἀριστερὰ πρὸς τὰ κάτω δεξιὰ ἐκφράζει ἴσως ὅλο τὸ περιεχόμενο τοῦ πόνου τοῦ τραυματισμένου, πού δέχεται ὑπομονετικά τὴ φροντίδα τοῦ γιατροῦ, κάτω ἀπὸ τὸ στοργικὸ βλέμμα τῆς νοσοκόμας. Ἡ σχεδιαστικὴ λιτότητα καὶ ἡ ἀνθρωπιὰ τῆς σκηνῆς εἶναι οἱ σημαντικότερες ἀρετὲς τοῦ ἔργου.

φορεσιὲς τῶν χωριῶν των, μὲ πλατεῖα κόκκινα ζωνάρια, μὲ σαρίκια, ἄλλοι μὲ μισὴ στρατιωτικὴ στολὴ συμπληρωμένη μὲ σαλβάρι, πολλοὶ μὲ γένια ψαρά. Τὰ μάτια τους εἶναι σβυσμένα. Μάτια ὅπου ἔχει πεθάνει κάθε φιλοδοξία καὶ περηφάνεια· μάτια ὅπου ὁ φόβος ἔχει σβύσει κάθε ἄλλη σκέψη κι ἀφήκε μόνον τὸ ἔνστικτο τῆς ζωῆς, μάτια πού γυρεύουν ψωμί κι ἀδιαφοροῦν γιὰ ὅ,τι βλέπουν. Μὲ τὴ ριζωμένη στὴν ψυχὴ τους μοιρολατρεία κυττάζουν, μὲ φιλοσοφικὴ ὑποταγὴ, τῆς μεταβολῆς τῆς τύχης».

1. Ἡ ἡμερομηνία Μικρὸ Καραμπουργοῦ Θεσσαλονίκης 12 Νοεμβρίου 1912 δὲν μπορεῖ νά εἶναι σωστὴ, ἀφοῦ ἡ Καραβία ἀποβιβάστηκε στὴ Θεσσαλονικὴ στίς 25 Νοεμβρίου. Στίς Ἐντυπώσεις..., σ. 14, τὸ ἔργο δημοσιεύεται μὲ ἔγγραφὴ 29 Νοεμβρίου.

Τὸ ἔργο ὁμως στὸ ὁποῖο συνοψίζονται ἀναντίρρητα οἱ σχεδιαστικὲς καὶ γενικότερα οἱ μορφοπλαστικὲς δυνατότητες τῆς Καραβία εἶναι Ἡ προσφυγοπούλα¹ (Πίν. XXIX). Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο εἰκονίζονται δυὸ κοριτσάκια μὲ σαλβάρια καὶ μαντῆλες, 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 δυὸ χέρια, ἐνῶ καὶ τὰ δυὸ ἀτενίζουν τὸ θεατὴ. Πίσω διακρίνονται μερικὲς ἀνθρώπινες μορφὲς ποὺ κινοῦνται ἀνάμεσα στὶς σκηνές, καὶ στὸ βάθος ἡ θάλασσα καὶ ὁ οὐρανός. "Ὅ,τι ἀρχικὰ κάνει ἐντύπωση εἶναι ἡ ταυτόχρονη ὑπαρξὴ πλαστικῶν καὶ γραμμικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἔτσι, τὰ σαλβάρια ἀποδίδονται μ' ἓνα πυκνὸ πλέγμα ἔντονων γραμμῶν, οἱ ὁποῖες ἀτονοῦν στὸ ἐπάνω σῶμα γιὰ νὰ ἐξαφανιστοῦν ἐντελῶς σχεδὸν στὰ πρόσωπα, ὅπου πρωτεύοντα ρόλο παίζει ἡ ἀπαλὴ φωτοσκίαση. Βασικὰ ἐπικρατεῖ τὸ μαῦρο μολύβι, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται καὶ ἄλλα χρώματα ποὺ πλουτίζουν τὸ σύνολο: στὸν οὐρανὸ καὶ τὴ θάλασσα ἄσπρο καὶ γαλάζιο, ἀραιὸ πράσινο καὶ πορτοκαλλὶ στὸ ἔδαφος, κιτρινωπὸ, καφέ καὶ ρόζ 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 οἶκτο², 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 μνημειακοποίησις τῆς φόρμας ἀνάγει τὸ δράμα τῶν δύο παιδιῶν ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ στὸ τυπικὸ, τὸ πανανθρώπινον.

"Ἐνα ἀκόμη πολύχρωμο σχέδιον εἶναι τὸ Ἐπάχτιο Πρεβέζη³ (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 κρῦο... Ὡ ἐκεῖνα τὰ βλέμματα εἶναι ἀπερίγραπτα... μάτια ποὺ ἔκλαψαν ἀπὸ πείνα καὶ ἀπὸ κρῦο, 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 πιθανώτατα τὸν τίτλο τοῦ ἔργου. Ὁ τίτλος ποὺ χρησιμοποιεῖται ἐδῶ ἀναγράφεται στὴν πινακίδα τῆς συλλογῆς. Κύτω ἄριστερά ὑπάρχει ἡ χρονολογία Πρέβεζα 1913.

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

Στὸ ἔργο *Φοῦροι Φιλιπιάδος*¹ (Πίν. XXXII) παρουσιάζεται ἓνα πληθὸς ἀπὸ στρατιῶτες νὰ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν παρασκευὴ καὶ τὸ ψήσιμο τοῦ ψωμοῦ, μέσα σ' ἓνα μακρόστενο οἰκοδόμημα, ποὺ μὲ τὶς δύο του πλευρὲς διαρθρωμένες σὲ διάχωρα καταλήγει σ' ἓνα 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 σύνθεσι, παρὰ τὸ ρεαλιστικὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς θὰ μπορούσε ἴσως νὰ ἐπισημανθῆ κάποια σχέσι μὲ τὸ *Μυστικὸ Δεῖπνο* τοῦ Leonardo, φανερὴ στὰ διάχωρα τῶν δύο πλευρῶν, στὸ φωτεινὸ ἄνοιγμα τοῦ βάθους καὶ στὴν ὀργάνωσι τῶν στρατιωτῶν σὲ δύο πτέρυγες ποὺ συγκλίνουν πρὸς τὸ κέντρο.

Ἐνα δεῦτερο ἔργο μὲ θέμα ἀπὸ τὰ θλιβερά παραλειπόμενα τοῦ πολέμου εἶναι τὸ *Στρατιωτικὸν νοσοκομεῖον*² (Πίν. XXXIII). Σ' ἓνα χῶρο ποὺ δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ συλλάβῃ ἀπόλυτα τὶς διαστάσεις του βρίσκονται ξαπλωμένοι, μισοξαπλωμένοι καὶ καθιστοὶ στρατιῶτες. Ἐνα ὄπλο στὸ δεξιὸ ἄκρο εἶναι τὸ μοναδικὸ κάθετο στοιχεῖο. Ὅλες οἱ μορφὲς ὀργανώνονται σὲ μιὰ διαγώνιου ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, ἢ ὅποια ἐκφράζει ἀκριβῶς τὴν ἀπαισιοδοξίαν τῶν ἀνήμεπων γιὰ μάχη ἀνδρῶν. Ὁ χῶρος, πιεστικὸς καὶ ἀποπνιχτικὸς δὲν ἐπιτρέπει κανενὸς εἶδους ἀνάτασι. Παρὰ τὴν ὁμοιομορφίαν τῆς στολῆς οἱ στρατιῶτες διατηροῦν τὴν ἀτομικὴ τους ἔκφρασι. Κλεισμένοι στὸν ἑαυτὸ τους, βιώνουν ὁ καθένας διαφορετικὰ τὸν προσωπικὸ του πόνο μὲ τὴ φυγὴ στὸν ὀραματισμό, σὲ κάποια εὐχάριστη ἴσως ἀνάμνησι ἢ στὸν ὕπνο.

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

1. Κάτω δεξιὰ ὑπάρχουν τίτλος, ὑπογραφή καὶ ἡ ἡμερομηνία Ἰαν. 1913.
2. Κάτω ἀριστερὰ σημειώνεται ὁ τίτλος καὶ δεξιὰ Ἐμίν Ἀγᾶ 19 Ἰανουαρ. 1913. Τὸ ἔργο ἔχει πάθει μερικὲς ζημιὰς ἀπὸ νερό.
3. Κάτω ἀριστερὰ ὑπάρχει ὁ τίτλος καὶ δεξιὰ ἡ χρονολογία Ἐμίν Ἀγᾶ Φεβρ. 1913.

XXXIV), ἓνα σχέδιο ποῦ φαίνεται ὅτι δὲν ἔφτασε στὴν τελικὴ του φάση. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σὲ ἀφηρημένο χώρο, 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 δυνατό. Ἡ ζωγράφος μένει στὴ γενικὴ μόνο ἐντύπωση χωρὶς νὰ τῆς ἀποστερῆ 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 τὴν χρησιμοποίησι κυρίως τῆς ἀπὸ ἀέρος προοπτικῆς εἶναι τὸ ἔργο *Κατσιᾶ-σκηναὶ αἰχμαλώτων*¹ (Πίν. XXXV). Ἡ καλλιτέχνις 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 κατάσπαρτη 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 ποῦ ἀτονοῦν ὅμως βαθμιαῖα ὅσο τὸ μάτι προχωρεῖ πρὸς τὸ ἐσωτερικό. Δημιουργεῖται ἔτσι ἡ ἐντύπωση τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ, ποῦ συνδυάζεται μὲ τὴν ἀπὸ ἀέρος προοπτικὴ καὶ τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ διατύπωση τοῦ συνόλου. Ἀπὸ τὸ δένδρο, τὸ ὁποῖο δεσπόζει σὲ γῆ καὶ οὐρανό, ξεκινοῦν ὅλοι σχεδὸν οἱ διαγώνιοι ἄξονες ποῦ 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 ποῦ θεμελιώνεται πάνω στὸ γκρεμισμένο χτίσμα, ποῦ μέχρι χτὲς σκόρπιζε τὸ θάνατο.

Χρωματιστὰ μολύβια χρησιμοποιοῖ ἡ Καραβία καὶ στὸ *Καταυλισμὸς στὴν Πρέβεζα*² (Πίν. XXXVI), τὸ τελευταῖο ἔργο τῆς σειρᾶς. Δυὸ στρατιῶτες κάθονται κάτω ἀπὸ ἓνα μικρὸ ἀντίσκηνο. Ὁ ἓνας διαβάζει ἔφημερίδα κι ὁ ἄλλος ἀκούει προσεχτικὰ, 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 οὐρανό, καφεπράσινο στὰ δένδρα, καφεκόκκινο καὶ γαλάζιο στὶς σκηνές, πράσινο, ροζ καὶ γαλάζιο στοὺς στρατιῶτες καὶ πράσινο στὸ ἔδαφος. Ἡ σκηνὴ ὀργανώνει τὶς 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 μὲ τὴ γῆ, ἐξουδετερώνονται ἀπὸ ἄλλα μὲ ἀνοδικὴ τάση, ὅπως τὸ κάθετο στήριγμα τῆς σκηνῆς καὶ τὰ δένδρα.

Ἄν ληφθῆ ὑπόψη ὅτι ἓνα μεγάλο μέρος τῆς πλούσιας καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τῆς Θάλειας Φλωῶ-Καραβία ἀπορροφήθηκε στὸ χῶρο 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 ὅπωςδήποτε ἀντιπροσωπευτικός, 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

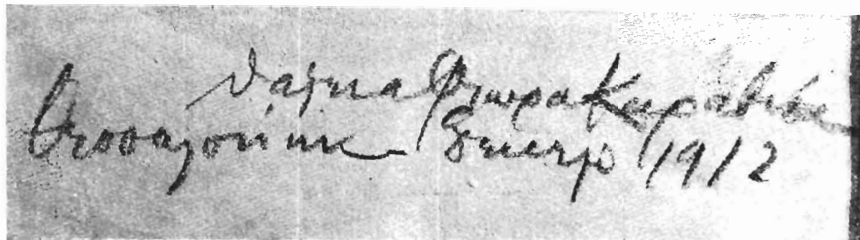
Alcibiade G. Charalambides, Dessins de la Guerre de 1912-13 faits par Thaleia Flora-Karavia (Collection du 3ème Corps de l'Armée).

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 oeuvres les plus importantes de Karavia.

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



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



β. Ὑπογραφή καὶ χρονολογία ἔργου



Ὁ μητροπολίτης Κιτίου Μελέτιος Μεταξάκης



‘Ο νομάρχης Π.’ Αργυρόπουλος



Ὁ Νικόλαος Στρακαλῆς



Ο όπλαρχηγός Ε. Πατεράκης



Ὁ μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος



Α. Κουρνιακός

Α. Κουρνιακός

Νοσοκομείον Πογκιπίσσης Έλένης. Κα Βλαστού-Κα Νεγρεπόντη



Ὁ ἀρχίατρος τοῦ Ἐπιτελείου Α. Ἀναστασόπουλος



Ὁ Πέτρος Μᾶνος



Ο Κος Ραχιβάν του Έπιτελείου



Ο Ν. Γιώτης



Ο Ν. Γιώτης (λεπτομέρεια)



Ὁ Ξενοφῶν Στρατηγός



Ὁ ταγματάρχης Λελλαπόρτας



Ὁ Ἀργυροκάστρον Βασίλειος



Ο λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φετιχ Μπουλέντ»



Bérgora



Ὁ ναός τοῦ Ἁγ. Δημητρίου



Φιλίππιος πρὸς τὸ Ἐμίονον Ἀγῶν



Φιλippiὰς πρὸς τὸ Ἐμὴν-Ἀγᾶ (λεπτομέρεια)



Νηπιαγωγείο
Το σχολείο των παιδιών στην Κρήνη
πρώτη φορά το 1913

Τὸ πηγάδι τοῦ Ἐλευθεροχωρίου πρὸς τὴ Φιλιππιάδα μὲ τὰ βουνὰ τοῦ Γεμιστόβου



Ἡ Ὀλύμπια ἀπὸ τοῦ Ἐμίν-Ἀγῶ



Ἡ ἑβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννίνων

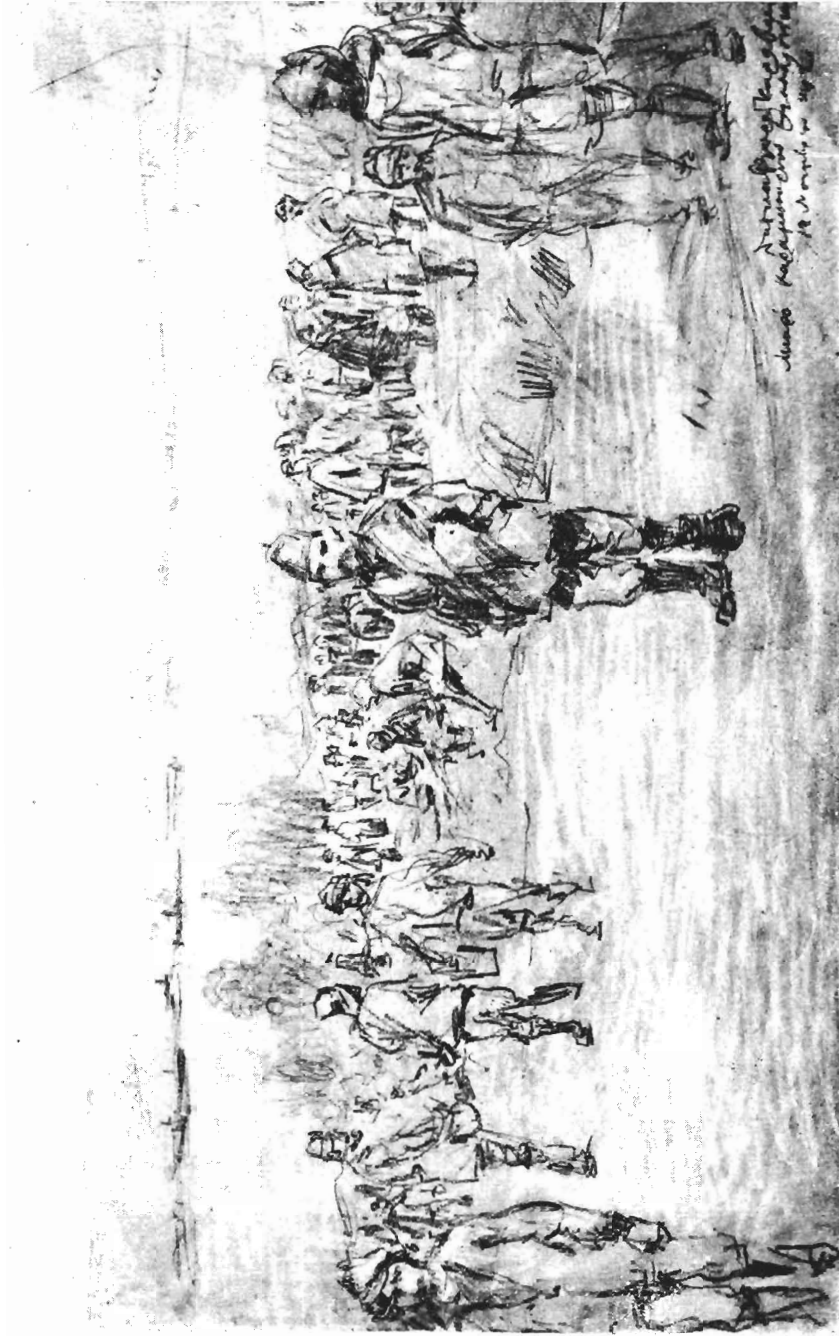


Τὸ σπίτι τοῦ Ἐσά πασά στὰ Ἰωάννινα

Ἐσά πασά 1875 5. Διοικητικὸ κτίριον



Οικία Καποδίστρια στο Ἀργυρόκαστρο



Αιχμάλωτοι Τούρκοι στο Μικρό Καρμυνοπούλι



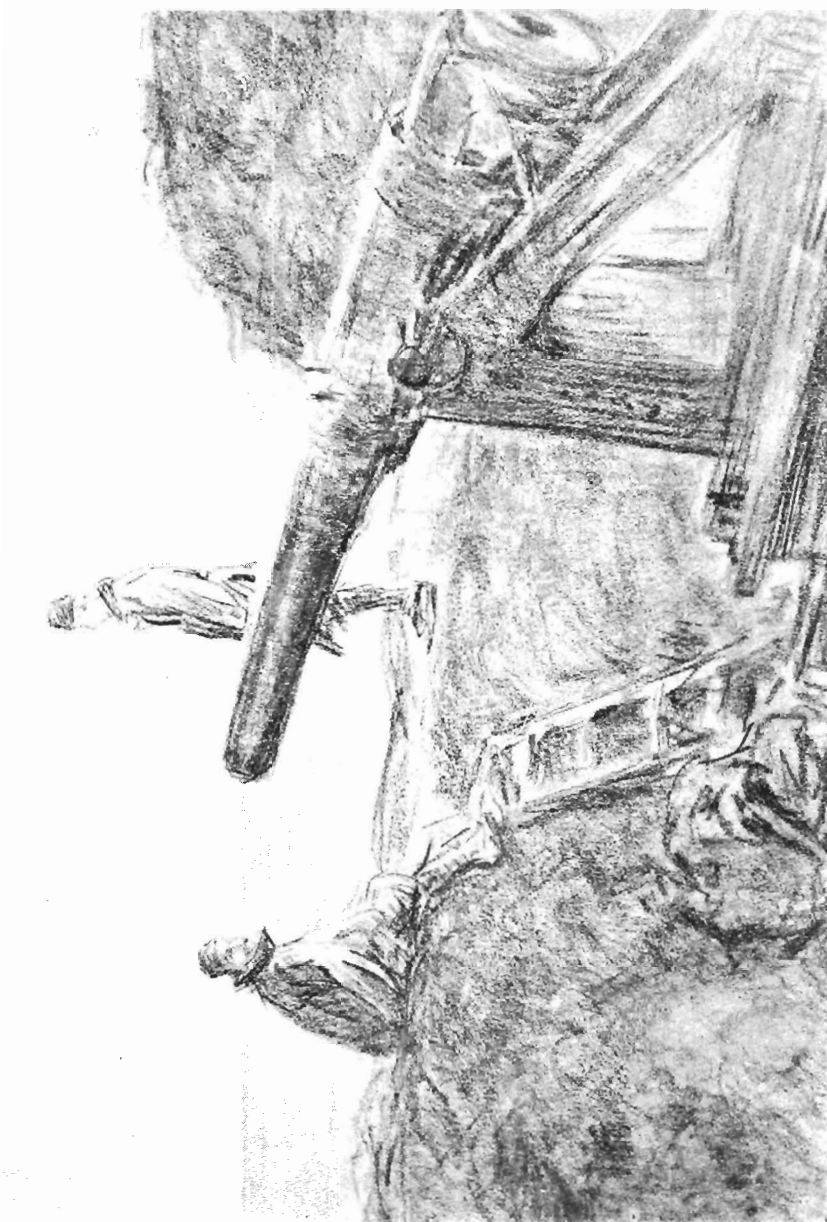
Ἡ κ. Ἐλένη Μπενάκη εἰς τὸ νοσοκομεῖον



Προσφυγοπούλα



Προσφυγοπούλα (λεπτομέρεια)



Τὸ ἐνάγκιο Προβέξης



Φοῦνοι Φιλίππιάδος



Στρατιωτικόν νοσοκομείον



Ἐξέτασις τραυματίου ἀπὸ τὴν τελευταία ἐπίθεσι



Κατοικία
Κατοικία
Κατοικία

Κατοικία. Σκηνή αϊχμαλιότου



Καταλισμός στην Πιόβρα

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.	Ἄ Ο Μητροπολίτης Κιτίου Μ. Μεταξάκης	0,36 × 0,29	Θεσσαλονίκη 1912
2.	Ἄ Ο λιμὴν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τὸ «Φε- τιχ Μπουλέντ»	0,31 × 0,46	Θεσσαλ. 1912
3.	Ἄ Ο Νομάρχης κ. Ἀργυρόπουλος	0,38 × 0,27	—
4.	Αἰχμάλωτοι Τοῦρκοι στὸ Μικρὸ Κα- ραμπουρνὸ	0,295 × 0,45	Θεσσαλονίκη 12 Νοεμβρίου 1912
5.	Βέρροια	0,285 × 0,415	Νοέμβριος 1912
6.	Ἄ Ο Νικόλαος Στρακαλῆς	0,31 × 0,24	Σιάτιστα 26 Νοεμ. 1912
7.	Ἄ Ο ὄπλαρχηγὸς Ε. Πατεράκης	0,47 × 0,30	Θεσσαλονίκη 1912
8.	Ἄ Ο Ναὸς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου	0,38 × 0,29	.. Δεκεμβρίου 1912
9.	Προσφυγοπούλα	0,46 × 0,305	Θεσσαλονίκη Δεκεμ. 1912
10.	Ἄ Ο Μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεν- νάδιος	0,395 × 0,29	Θεσσαλονίκη 21 Δεκεμ. 1912
11.	Ἄ Η κ. Ἐλένη Μπενάκη εἰς τὸ Νοσοκο- μεῖον	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 μετὰ τὰ βουνὰ τοῦ Γριμπόβου	0,285 × 0,415	Φεβρ. 1913
18.	Ἄ Η Ὀλύτσικα ἀπὸ τὸ Ἐμίν Ἀγᾶ	0,30 × 0,444	1913 (στὴν πινακίδα)
19.	Ἄ Ο ἀρχίατρος τοῦ Ἐπιτελείου κ. Ἀ. Γ. Ἀναστασόπουλος	0,38 × 0,29	Φιλιπιάς Φεβρ. 1913
20.	Ἄ Εξέτασις τραυματίου ἀπὸ τὴν τελευ- ταία ἐπίθεση	0,29 × 0,41	Ἐμίν - Ἀγᾶ Φεβρ. 1913
21.	Ἄ Ο Πέτρος Μᾶνος στὰ Ἰωάννινα	0,375 × 0,27	24-2-1913 (πίσω μετὰ γραφομηχανή)
22.	Ἄ Η ἑβραϊκὴ συνοικία τῶν Ἰωαννίνων	0,38 × 0,285	1913
23.	Σπίτι Ἐσάτ πασᾶ Ἰωάννινα	0,30 × 0,43	1913 5 Μαρτίου
24.	Ἄ Ο Κος Ρακτιβάν τοῦ Ἐπιτελείου	0,36 × 0,28	Ἰωάννινα 8 Μαρτίου 1913
25.	Ν. Γιώτης	0,32 × 0,255	Ἰωάννινα Μάρτιος 1913
26.	Ἄ Ο Ξενοφῶν Στρατηγὸς	0,365 × 0,28	1913
27.	Ἄ Ο ταγματάρχης Δελλαπόρτας	0,36 × 0,27	Ἰωάννινα 11 Μαρτίου 1913
28.	Ἄ Ἅγιοι. Δρόμος πρὸς τὸ Ἀργυρόκαστρο	0,285 × 0,44	11 Μαρτίου 1913
29.	Κατσικᾶ. Σκηναὶ αἰχμαλώτων	0,28 × 0,42	13 Μαρτίου 1913
30.	Ἄ Ο 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

Τ Η Μ Α

Τ ε χ ν ι κ ή	Π α ρ α τ η ρ ή σ ε ι ς
Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί	Τίτλος και χρονολογία σημειώνονται στο κάτω μέρος 'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 5. Στο ίδιο το έργο είναι δυσανάγνωστος
Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 10 Στις 'Εντυπώσεις..., σ. 14, δίδεται ο τίτλος «Αιχμάλωτοι Τουρκου». Στο έργο «Μικρό Καραμπουρνού».
Μαύρο και κόκκινο μολύβι σε γκριζοχαρτί Πολύχρωμο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο και καφέ μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 26. 'Ο τίτλος σημειώνεται κάτω άριστερά 'Ο τίτλος φαίνεται στο έργο όπως δημοσιεύτηκε στις 'Εντυπώσεις..., σ. 55
Πολύχρωμο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 60 'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 52
Μαύρο μολύβι σε άσπρο χαρτί	'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 63
Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί	'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω άριστερά
Πολύχρωμο μολύβι σε καφέ χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφέ χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί	'Ο τίτλος όπως αναγράφεται στην πινακίδα της συλλογής 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω άριστερά 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά
Πολύχρωμο μολύβι σε καφέ χαρτί	Στην πινακίδα της συλλογής αναγράφεται «'Ο 'Ολύτσικας» αντί «'Η 'Ολύτσικα»
Μαύρο και καφέ μολύβι σε καφεπράσινο χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζωπό χαρτί	'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., σ. 80 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω άριστερά
Μαύρο μολύβι σε καφεκόκκινο χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζοπράσινο χαρτί Μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί Μαύρο μολύβι σε πρασινωπό χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σε καφετί χαρτί	'Ο τίτλος όπως αναγράφεται στην πινακίδα της συλλογής 'Ο τίτλος όπως αναγράφεται στην πινακίδα της συλλογής 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται στο μέσο κάτω 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται στο μέσο κάτω 'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις..., πίνακας ανάμεσα στις σ. 148-49
Μαύρο μολύβι σε καφέ χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφετί χαρτί Μαύρο μολύβι σε άσπρο χαρτί Μαύρο μολύβι σε καφεκόκκινο χαρτί Πολύχρωμο μολύβι σε γκριζο χαρτί	'Ο τίτλος όπως δίδεται στις 'Εντυπώσεις ..., σ. 58 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως σημειώνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως αναγράφεται στην πινακίδα της συλλογής 'Ο τίτλος μόλις διακρίνεται κάτω δεξιά 'Ο τίτλος όπως αναγράφεται στην πινακίδα της συλλογής