ΑΓΝΩΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΘΑΛΕΙΑΣ ΦΛΩΡΑ-ΚΑΡΑΒΙΑ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ[1]

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

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

---

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τοὺς κ.κ. Φιλώτα Ζάχο, Ἀθανάσιο Ζάχο, Μιχαὴλ Παπαϊωάννου, Θεόδωρο Μουχτάρη, Ἰωάννη Παπία, Ἴωνα Γιαννούση, τὶς κυρίες Ἀλίκη Τέλλογλου καὶ Ἑλένη Φασούλη, τὴν Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν καὶ τὸ Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριο Θεσσαλονίκης, ποὺ μὲ πολλὴ εὐγένεια μοῦ ἔδωσαν τὸ ὑλικὸ γιὰ τούτη τὴ μελέτη. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τὸ συνάδελφο κ. Γεώργιο Γούναρη γιὰ τὴν προσεγμένη φωτογράφηση τῶν ἔργων.

2. Μ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, 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 ὑλικὸ ποὺ βρίσκεται ἀποκλειστικὰ στὴν Ἀθήνα. Βλ. ἐπίσης Α. Χαραλαμπίδη, Σχέδια τῆς Θάλειας Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸν Πόλεμο τοῦ 1912-13 (Συλλογὴ Γ' Σώματος Στρατοῦ), «Μακεδονικὰ» 14(1974), ὅπου δημοσιεύονται 32 ἔργα.

3. Στὰ ἔργα ποὺ φυλάσσονται σὲ Πινακοθῆκες, Μουσεῖα ἢ μεγάλες συλλογὲς μπορεῖ κανεὶς νὰ φτάσει σχετικὰ εὔκολα γιατὶ εἶναι λίγο πολὺ γνωστά. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο μὲ τοὺς μικροὺς συλλέκτες ἢ τοὺς μακρινοὺς συγγενεῖς καὶ φίλους τῆς ζωγράφου. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ καλή τους διάθεση ἐκδηλώνεται μετὰ τὴν ἀνακάλυψή τους, ἡ ὁποία δὲν ἐξαρτᾶται μόνον ἀπὸ τὸ ζῆλο τοῦ μελετητῆ, ἀλλὰ συχνὰ καὶ ἀπὸ καθαρὲς συμπτώσεις. Ἡ ἰδέα λ.χ. γιὰ τὴ δημοσίευση τῶν ἔργων τῆς Θ. Φλωρᾶ-Καραβία στὴ Θεσσαλονίκη ξεκίνησε ἀπὸ ἕνα τυχαῖο γεγονός. Ξεφυλλίζοντας τὸ ἀρχεῖο τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτέλη Ζάχου στὸ σπίτι τοῦ ἀνηψιοῦ του κ. Φιλώτα 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 χαρτὶ 0,125 × 0,105, ἐνυπόγραφο, Τρίκαλα 1906. Κάτοχος Θεόδωρος Μουχτάρης).

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

4. «'Αθανάσιος καὶ Τρυγόνα Ζάχου» (Μολύβι σὲ χαρτὶ 0,27 × 0,37, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη Νοέμβριος 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

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

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

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

8. «Προσωπογραφία τοῦ 'Αθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,35 × 0,29, ἐνυπόγραφο, 1912. Κάτοχος Φιλώτας Ζάχος).

9. «Προσωπογραφία τοῦ 'Αριστείδη Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,28 × 0,26, ἐνυπόγραφο, Θεσσαλονίκη 4 'Ιαν. 1913. Κάτοχος 'Αθανάσιος Ζάχος).

10. «Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου» (Παστὲλ σὲ χαρτί 0,41 × 0,31, ἐνυπόγραφο, 'Ιωάννινα 26 Φεβρ. 1913. Κάτοχος 'Αθανάσιος Ζάχος).

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

12. «Προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται» (Λάδι σὲ μουσαμὰ κολλημμένο σὲ κόντρα πλακὲ 0,65 × 0,47, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη).

13. «Νεοσύλλεκτο παιδὶ - Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ 'Αθανάσιου Ζάχου» (Μολύβι καὶ παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,27 × 0,18, ἐνυπόγραφο 27 Φεβρ. 1929. Κάτοχος 'Αθανάσιος Ζάχος).

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

15. «'Αμαδρυὰς» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,59 × 0,50, ἐνυπόγραφο. 'Εμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ 'Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης).

16. «Προσωπογραφία κοπέλας» (Παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,40 × 0,30, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος 'Ιωάννης Παπίας).

17. «Προσωπογραφία τῆς 'Αλεξάνδρας Παπία» (Παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,51 × 0,39, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος 'Ιωάννης Παπίας).

18. «Ἀλεξάνδρεια» (Λάδι σὲ πεπιεσμένο χαρτὶ 0,59 × 0,89, ἐνυπόγραφο. Τελλόγλειο Ἵδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης).

19. «Ἱστιοφόρα στὸ λιμάνι» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,36 × 0,49, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἴων Γιαννούσης).

20. «Ἀκρωτήρι στὸ Σουὲζ» (Λάδι σὲ μουσαμὰ κολλημμένο σὲ κόντρα πλακὲ 0,22 × 0,36, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

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

22. «Ὁ Ὄλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,43 × 0,60, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

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

24. «Κορίτσι ποὺ προσεύχεται» (Παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,26 × 0,18, ἐνυπόγραφο. Ἐμπορικὸ καὶ Βιομηχανικὸ Ἐπιμελητήριο Θεσσαλονίκης).

25. «Κοπέλα μὲ φορεσιὰ τοῦ Γιδᾶ» (Παστὲλ σὲ χαρτὶ 0,73 × 0,40, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἀθανάσιος Ζάχος).

26. «Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,76 × 0,59, ἐνυπόγραφο. Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

27. «Γυμνὸ κορίτσι» (Γκουὰς καὶ λάδι σὲ χαρτὶ 0,27 × 0,21, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Μιχαὴλ Παπαϊωάννου).

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

29. «Δεῦτε λάβετε φῶς» (Λάδι σὲ μουσαμὰ 0,62 × 0,88, ἐνυπόγραφο. Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν).

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

Ἀπὸ τὴν καταλογογράφηση γίνεται φανερὸ ὅτι τὰ ἔργα ἀνήκουν σὲ τέσσερις θεματικὲς κατηγορίες: προσωπογραφία, τοπιογραφία, ἠθογραφία, νεκρὴ φύση. Ἀπὸ ἄποψη τεχνικῆς χρησιμοποιεῖται βασικὰ τὸ λάδι σὲ μουσαμὰ ἢ τὸ παστὲλ καὶ τὸ μολύβι σὲ χαρτί. Σχετικὰ εὔκολη εἶναι ἡ χρονολογικὴ κατάταξη τῶν προσωπογραφιῶν, γιατὶ βασίζεται εἴτε σὲ στοιχεῖα ποὺ δίνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος εἴτε σὲ ἔμμεσες πληροφορίες τῶν κατόχων τῶν ἔργων. Ἀντίθετα σὲ ἐσωτερικὰ δεδομένα ἢ στὸ συνδυασμό τους καὶ μὲ ἐξωτερικὰ πρέπει νὰ στηριχτεῖ ἡ χρονολόγηση τῶν ὑπόλοιπων ἔργων.

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

Θεσσαλίας[1]. Τὶς μέρες ἀκριβῶς τῆς φιλοξενίας βρίσκει τὴν εὐκαιρία νὰ ζωγραφίσει ἢ νὰ σχεδιάσει τὶς προσωπογραφίες τοῦ *Θεόδωρου Μουχτάρη*, τοῦ *Θεόδωρου Μουχτάρη στὸ τζάκι*[2] καὶ τοῦ *Λάζαρου Μουχτάρη*.

Στὴν *Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάρη* (πίν. 1) εἰκονίζεται ἕνας ἄνδρας προχωρημένης ἡλικίας, δοσμένος διαγώνια πάνω σὲ γκριζοπράσινο φόντο. Φορεῖ μαῦρο πανωφόρι μὲ γούνινη παρυφή, γιλέκο, καφὲ πουκάμισο καὶ μπορντὼ καλπάκι. Τὸ πρόσωπο μὲ τὸ κοντὸ γκρίζο γένι καὶ τὸ μεγάλο μουστάκι, βαθιὰ ρυτιδωμένο ἀπὸ τὸ χρόνο, στρέφει πρὸς τὸ θεατὴ καὶ τὰ μάτια καρφώνονται πάνω του. Τὸ ἔργο δὲν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ γνωστὰ ἀκαδημαϊκὰ πρότυπα, διακρίνεται ὅμως γιὰ μιὰ ἄνεση στὴ χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος ποὺ θυμίζει κάπως Frans Hals[3], γιὰ τὴ μνημειακή του διάθεση καὶ γιὰ τὴν πειστικὴ ἔκφραση τοῦ ψυχικοῦ κόσμου τοῦ εἰκονιζομένου.

Τὴ δυνατότητα τῆς ζωγράφου στὴν ἀπόδοση τοῦ οὐσιαστικοῦ μὲ ταυτόχρονο περιορισμὸ στὸ σχεδιαστικὸ διαπιστώνει κανεὶς στὰ δύο σκίτσα μὲ μολύβι, *ὁ Θεόδωρος Μουχτάρης στὸ τζάκι* (πίν. 2,α) καὶ *Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη* (πίν. 2,β). Πατέρας καὶ γιὸς συλλαμβάνονται ἀντιθετικὰ σὰν ἐκπρόσωποι τῆς γενιᾶς ποὺ φεύγει καὶ τῆς γενιᾶς ποὺ τώρα βρίσκεται στὸ προσκήνιο. Ὁ πατέρας παρουσιάζεται βαρύς, κλεισμένος συνθετικὰ σ' ἕνα πυραμιδοειδὲς σχῆμα δεμένο μὲ τὴ γῆ, βυθισμένος στὴν ἀναπόληση τοῦ χθές· ὁ γιὸς σὲ μιὰ στιγμὴ αὐτοσυγκέντρωσης, ποὺ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μετωπικότητα καὶ τὸ ἀρκετὰ ὑπολογιστικὸ βλέμμα γίνεται προϋπόθεση γιὰ τὴ δράση τοῦ σήμερα.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία ἀπὸ τὸ Νοέμβριο τοῦ 1912 ὡς τὸν 'Απρίλιο τοῦ 1913 ἔδωσε τριακόσια περίπου σχέδια, ἀκουαρέλλες καὶ λάδια[4]. 'Από τὰ σχέδια, ποὺ θεματικὰ συνδέονται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ μὲ γεγονότα καὶ πρόσωπα τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων, σώζονται ἑκατὸ περίπου[5]. 'Αρκετὰ μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ δημοσίευσε γιὰ πρώτη φορὰ ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος τὸ 1936[6]. 'Από τὴν περίοδο Νοέμβριος 1912-Φεβρουάριος 1913

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

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

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

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

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

6. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, 'Εντυπώσεις ἀπὸ τὸν Πόλεμο τοῦ 1912-1913, 'Αθῆναι 1936.

προέρχονται καὶ τὰ ἔργα, *Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου, Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου, Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου, Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου μὲ καρδερίνες, Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου καὶ Ἀθανάσιος καὶ Τρυγόνα Ζάχου*[1]. Στὸ ἐρώτημα πῶς συμβαίνει νὰ προσωπογραφοῦνται δύο ἢ καὶ τρεῖς φορὲς τὰ ἴδια πρόσωπα δίνει ἀπάντηση ἡ ζωγράφος: «Ἡ ἑλληνικὴ φιλοξενία εὑρίσκει ἀφορμὴν νὰ πάρῃ τὰς διαστάσεις θυσίας. Εἰς τὸ σπίτι τοῦ Ἀθ. Ζάχου μὲ τὴν παληὰν ἀρχοντιά, ὅπου φιλοξενοῦμαι...»[2]. Πρόκειται, συνεπῶς, γιὰ φιλοφρόνηση πρὸς τὴν οἰκογένεια Ζάχου, ποὺ τὴ φιλοξένησε στὰ τέλη Νοεμβρίου τοῦ 1912—πρὶν ἀρχίσει τὴν περιοδεία της στὴ Δυτικὴ Μακεδονία[3]—καὶ μετὰ τὴν ἐπιστροφή της στὴ Θεσσαλονίκη—12 Δεκεμβρίου—ὡς τὴν ἀναχώρησή της στὴν Ἤπειρο στὶς 5 Ἰανουαρίου 1913[4]. Ἡ σχετικὴ ἄνεση χρόνου, ἐξάλλου, 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 ἀνδρικῆς, γυναικείας, παιδικῆς προσωπογραφίας καὶ σύνθεσης μὲ δύο μορφές.

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

Μὲ τὸ κορμὶ στὰ τρία τέταρτα καὶ τὸ κεφάλι σὲ αὐστηρὸ προφὶλ παρουσιάζεται *Ὁ Ἀριστείδης Ζάχος* (πίν. 4,α). Ἐδῶ ἡ μορφὴ ἀπομονώνεται οὐσιαστικὰ μὲ τὴν αὐστηρὴ ἔκφραση καὶ τὴν κλειστότητα τῆς φόρμας. Τὴ στάση αὐτὴ δὲν τὴν προτιμᾶ ἰδιαίτερα ἡ Καραβία. Κατὰ κανόνα οἱ προσωπογραφούμενοί της ἀποδίδονται μετωπικὰ ἢ στὰ τρία τέταρτα καὶ στρέφουν τὰ μάτια πρὸς τὸ θεατή. Ἔτσι ἐπιτυγχάνεται μεγαλύτερη ἀμεσότητα, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ προφὶλ ποὺ περιορίζει τὶς δυνατότητες ἐπικοινωνίας.

---

1. Ὁ Ἀθανάσιος καὶ ἡ Τρυγόνα Ζάχου ἦταν γονεῖς τοῦ ἀρχιτέκτονα Ἀριστοτέλη Ζάχου. Τὰ ἄλλα παιδιά τους ὀνομάζονταν Ἀργύριος, Ζάχος, Ἰωάννης καὶ Ἀριστείδης. Γιὸς τοῦ Ἀριστείδη εἶναι ὁ Ἀθανάσιος καὶ τοῦ Ἀργύριου ὁ Φιλώτας Ζάχος.
2. Θ. Φλωρᾶ - Καραβία, Ἐντυπώσεις, ἔ.ἀ., σ. 4.
3. Α. Χαραλαμπίδη, Σχέδια, σ. 189 κ.ἑ. σημ. 5.
4. Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, Ἐντυπώσεις, σ. 46, 70.

Στὰ διαλείμματα τῶν πολεμικῶν ἐπιχειρήσεων βρίσκει ἡ Καραβία τὸν καιρὸ νὰ προσωπογραφεῖ τοὺς πρωταγωνιστές τους. Ἀνάμεσα στοὺς πολλοὺς καὶ *Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίου*[1] (πίν. 4,β) Ὁ ψηλός, ἀδύνατος στρατιωτικὸς παρουσιάζεται μὲ τὴ στολή του κάπου στὸ ὕπαιθρο, τὸ ὁποῖο ὑποδηλώνεται μὲ ἕνα λοφίσκο στὸ βάθος τοῦ φόντου καθὼς καὶ μὲ τὸ ἔντονο φῶς ποὺ δημιουργεῖ σκιὲς καὶ ἀδυνατίζει τὰ περιγράμματα τῆς ἀριστερῆς πλευρᾶς. Ἡ διαπεραστικὴ ματιὰ καὶ οἱ κοφτὲς φόρμες τοῦ προσώπου δίνουν κάτι καὶ ἀπὸ τὸ χαρακτήρα τοῦ εἰκονιζομένου.

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

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

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

---

1. Τὸ ἔργο πρωτοδημοσιεύτηκε ἀπὸ τὴ Θ. Φ λ ω ρ ᾶ - Κ α ρ α β ί α, Ἐντυπώσεις, σ. 128. Τότε ἀνῆκε στὸν Ἀριστοτέλη Ζάχο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο πέρασε στό σημερινὸ κάτοχο Ἀθανάσιο Ζάχο.

Προσωπογραφία τοῦ Θεόδωρου Μουχτάρη

β) Προσωπογραφία τοῦ Λάζαρου Μουχτάρη

α) Ὁ Θεόδωρος Μουχτάρης στὸ τζάκι

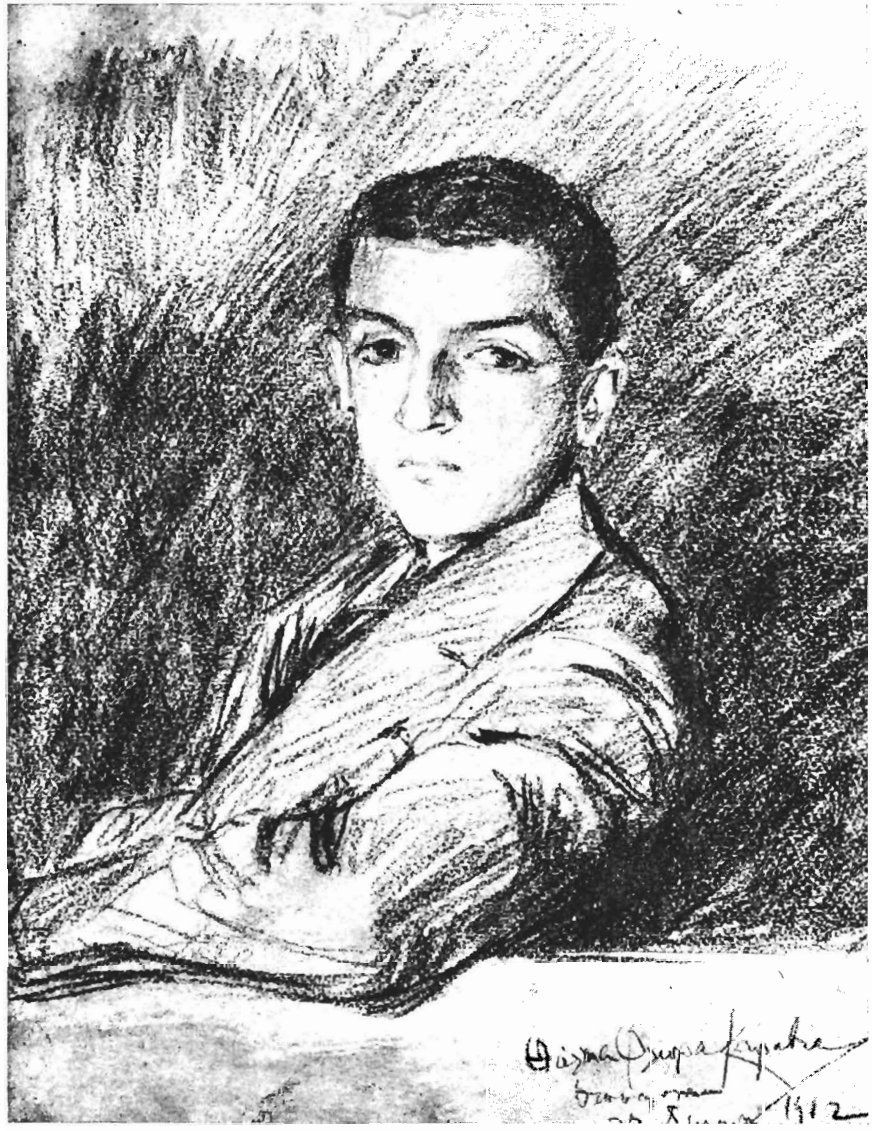
Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου

β) Ὁ ταγματάρχης Βελισσαρίων

α) Προσωπογραφία τοῦ Ἀριστείδη Ζάχου

α) Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου

β) Προσωπογραφία τῆς Τρυγόνας Ζάχου μὲ καρδερίνες



Παιδική προσωπογραφία τοῦ Φιλώτα Ζάχου

Προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου καὶ τῆς Τρυγόνας Ζάχου

Πίν. 8

Ἡ κυρία Σαλβάγου

Προσωπογραφία γυναίκας πού σκέφτεται

β) Προσωπογραφία κοριτσιοῦ

α) Νεοσύλλεκτο παιδί. Παιδική προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου

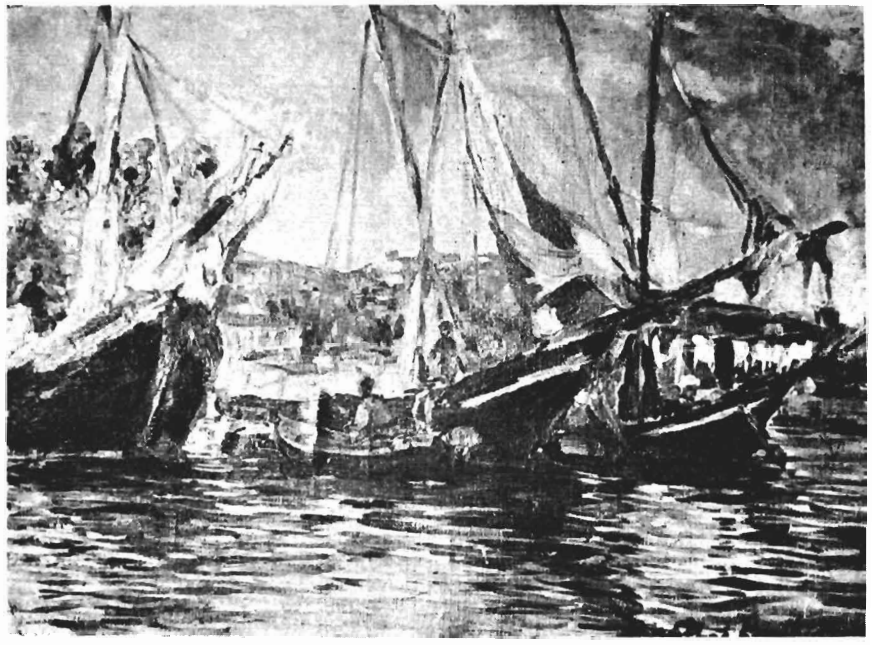
α) Ἀμαδρυὰς

β) Προσωπογραφία κοπέλας

Πίν. 11

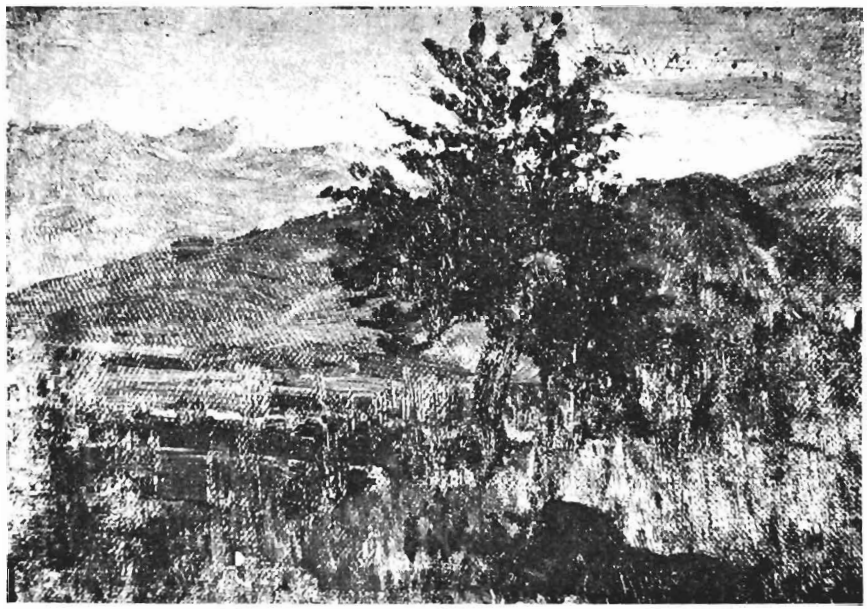
Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία

α) Ἀλεξάνδρεια



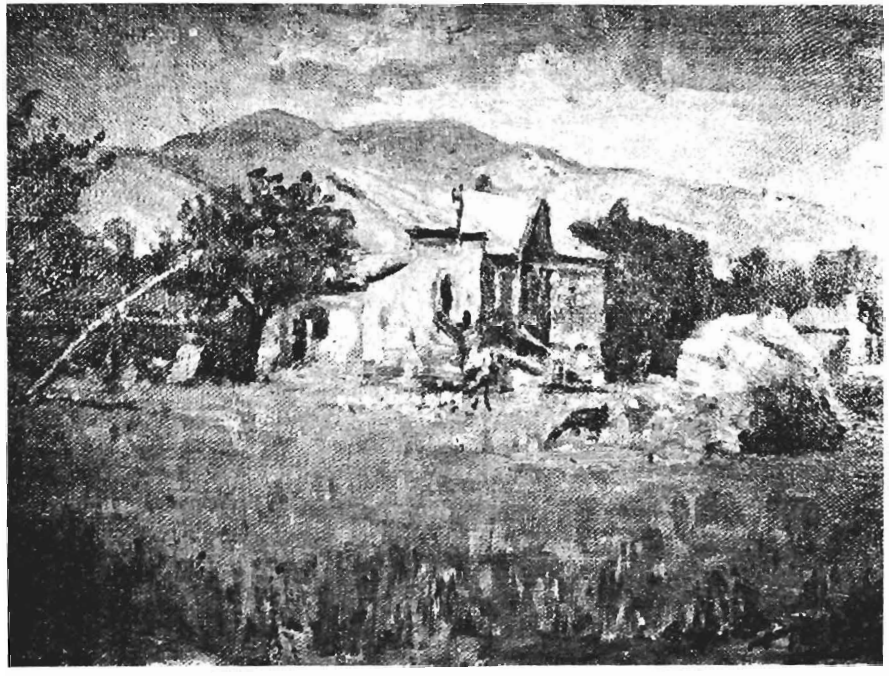
β) Ἱστιοφόρα στὸ λιμάνι

α) Ἀκρωτήρι στὸ Σουὲζ



β) Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας

α) Ὁ Ὄλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη



β) Τὸ Χαλάνδρι

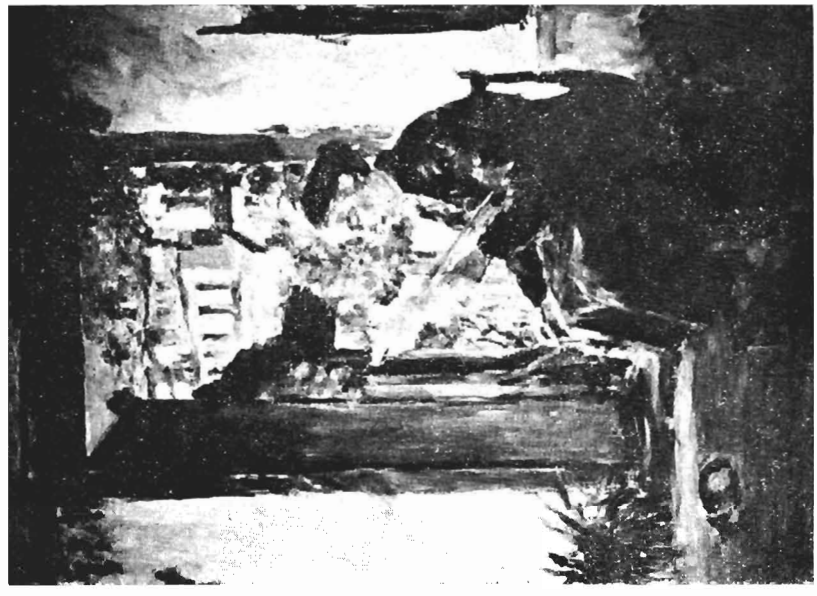
Πίν. 16

Κορίτσι πού προσεύχεται

α) Κοπέλα μὲ φορεσιὰ τοῦ Γιδᾶ

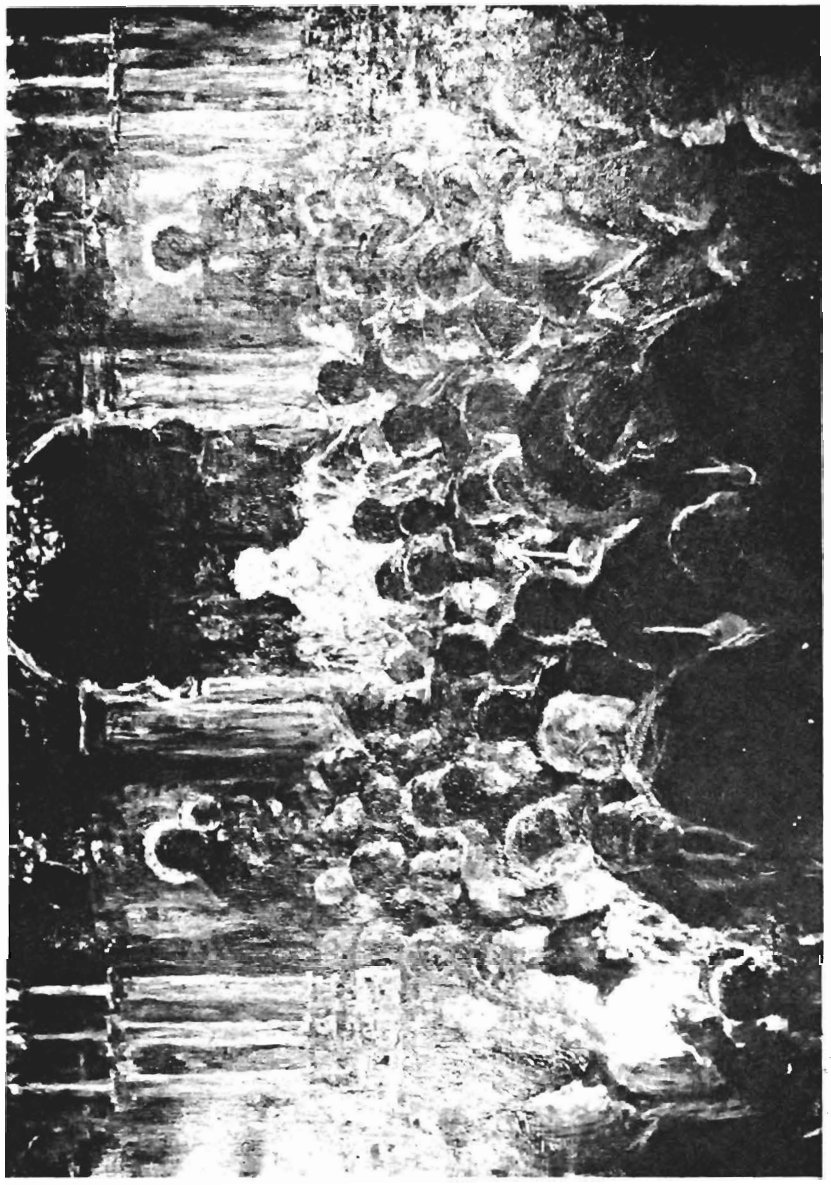
β) Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο

Πίν. ΙΓ



β) Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει

α) Γυμνὸ κορίτσι



Δεῦτε λάβετε φῶς

Πίν. 20

Βάζο μὲ ἀνεμῶνες

νης - Κα Βλαστοῦ - Κα Νεγρεπόντη στὴ συλλογὴ τοῦ Γ΄ Σώματος Στρατοῦ[1]. Στὸ σχετικὰ πρόχειρο αὐτὸ σχέδιο διαπιστώνεται εὔκολα ἡ ἱκανότητα τῆς ζωγράφου στὴ σύλληψη τῶν κύριων φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴ σωστὴ ὀργάνωση τῶν μορφῶν μέσα στὸ χῶρο.

Δύο ἰδιαίτερα ἀξιόλογα ἔργα, ποὺ μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὴ δεκαετία 1920-30, εἶναι *Ἡ κυρία Σαλβάγου* (πίν. 8) καὶ *Ἡ προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται* (πίν. 9). Στὸ πρῶτο ἔργο προσωπογραφεῖται μιὰ νεαρὴ κυρία σ' ἕνα ἐσωτερικὸ ποὺ μόλις ὑποδηλώνεται. Φορεῖ φόρεμα μὲ ντεκολτὲ σὲ σχῆμα V, δεμένο μαντήλι στὸ κεφάλι καὶ κολιέ, ὅλα κόκκινα, καὶ κοιτάζει τὸ θεατή, 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 ἀμεσότητς τοῦ κόκκινου χρώματος.

Πολὺ πιὸ συγκρατημένη χρωματικὰ εἶναι *Ἡ προσωπογραφία γυναίκας ποὺ σκέφτεται*[3]. Ἡ μορφὴ κάθεται πάλι σὲ ἐσωτερικὸ μπροστὰ σ' ἕνα παράθυρο, κρατώντας μὲ τὸ δεξὶ χέρι βιβλίο καὶ στηρίζοντας τὸ κεφάλι στὸ ἀριστερό. Τὸ βιολὲ φόρεμα, τὰ χέρια καὶ τὸ βιβλίο ἀποδίδονται μὲ ἐλεύθερες πινελιές. Ἀντίθετα, τὸ σκεφτικὸ πρόσωπο μὲ τὸ κάπως χαμένο βλέμμα καὶ τὰ ξανθὰ μαλλιά, ποὺ φωτίζονται ἔντονα ἀπὸ πάνω, κάνουν ἐντύπωση μὲ τὴ λεπτομερειακή τους διαπραγμάτευση. Τὸ παράθυρο μὲ τὴ γεωμετρικὴ ἄρθρωση καὶ τὸν ἀδύνατο φωτισμό του δίνει τὸ σταθερὸ πλαίσιο, στὸ ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ προσωπογραφουμένη.

Κάποια διάθεση γιὰ πρωτοτυπία καὶ παιχνίδι εἶναι πρόδηλη στὴν *Παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Ἀθανάσιου Ζάχου* (πίν. 10,α) ἀπὸ τὸ 1929, στὴν ὁποία ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος δίνει τὸν εὔθυμο τίτλο «Νεοσύλλεκτο παιδί». Ὁ μικρός, ἀνεβασμένος πάνω στο κουνιστὸ ἀλογάκι κοιτάζει πρὸς τὰ ἔξω μὲ τὴ σοβαρότητα μεγάλου ἱππέα ἀλλὰ καὶ κάπως ἀφηρημένα. Στὸ χαριτωμένο αὐτὸ ἐνσταντανὲ συνδυάζεται ἡ σχετικὴ ἀκινησία 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 γυναίκα τοῦ Μιχαὴλ Σαλβάγου, προέδρου τῆς ἑλληνικῆς κοινότητας τῆς Ἀλεξάνδρειας στὰ χρόνια 1919-1927. Βλ. Α. Πολίτου, Ὁ ἑλληνισμὸς καὶ ἡ νεωτέρα Αἴγυπτος, Ἀθῆναι 1930, τ. Α΄, σ. 272.

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

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

Στὴν τελευταία δεκαετία τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῆς Καραβία πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν τὰ ἔργα *Ἀμαδρυάς*, *Προσωπογραφία κοπέλας* καὶ *Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία*. Στὸ *Ἀμαδρυὰς*[1] (πίν. 11,α) εἰκονίζεται μετωπικὰ πάλι μιὰ νεαρὴ κοπέλα μὲ ἄσπρο ἐλαφρὸ φόρεμα καὶ κολιέ, μέσα σὲ κῆπο μὲ λουλούδια καὶ δένδρα. Τὸ δεξὶ χέρι σηκωμένο πιάνει τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ ἕνα μῆλο μπροστὰ στὸ στῆθος. Στὴν ἐλεύθερη, ἐμπρεσσιονιστικὴ διαπραγμάτευση τοῦ φόντου ἀντιτίθεται ἡ πιὸ συγκρατημένη, ἀκαδημαϊκὴ ἀπόδοση τῆς γυναικείας μορφῆς, ἡ ὁποία μνημειακοποιεῖται τόσο μὲ τὴν προβολή της ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ὅσο καὶ μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ κορμοῦ τοῦ δέντρου. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μοτίβο παρακολουθεῖ, οὐσιαστικά, τὴν κίνηση τῆς εἰκονιζομένης καὶ μὲ τὴν ἀποσπασματικότητά του τὴν ἀνυψώνει. Τὸ ἔργο συγγενεύει θεματικὰ καὶ ὡς ἕνα σημεῖο τεχνοτροπικὰ μὲ τὸ *Στὴν ἐξοχὴ* (1945-55) σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ τῆς Ἀθήνας[2].

Ἡ *Προσωπογραφία κοπέλας* (πίν. 11,β) μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα τοῦ εἴδους της, ὅσο ἀφορᾶ τὴν προβολὴ τῆς ἰδιάζουσας χρωματικῆς ποιότητας τοῦ παστέλ. Ἡ κοπέλα παρουσιάζεται σὲ προτομὴ τριῶν τετάρτων σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο ἄξονα, μὲ τὸ πρόσωπο χαμογελαστὸ καὶ τὸ βλέμμα στραμμένο στὸ θεατή. Στὰ μαλακά, ὀργανικὰ θέματα τοῦ πρώτου ἐπιπέδου καὶ στὰ φυτικὰ μοτίβα τοῦ βάθους ἀπαντοῦν τὰ εὐθύγραμμα τοῦ παράθυρου ἢ τῆς πόρτας στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ἐνῶ παράλληλα τὸ γαλάζιο τοῦ φορέματος συνεργάζεται μὲ τὸ κιτρινοπράσινο τοῦ δέντρου. Σημαντικὸς εἶναι ὁ ρόλος τοῦ φωτός, ποὺ καθὼς πέφτει ἀπὸ ἀριστερά, μεταφέρει τοὺς κιτρινοπράσινους τόνους στὸ πρόσωπο. Ἡ ἐμπρεσσιονιστικὴ αὐτὴ λύση συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν κατάργηση τῶν μαύρων σκιῶν στὸ ἀριστερὸ κυρίως τμῆμα. Χρωματικὰ τὸ ἔργο κινεῖται στὸ ἴδιο κλίμα μὲ ἄλλα τῆς ἴδιας περιόδου, ὅπως λ.χ. *Ὁ ἔρανος τοῦ Γενναδίου στὸ Ναύπλιο*, *Στὴν ἐξοχή*, *Καθιστὸ κορίτσι*, ὅλα σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς Ἀθήνας[3].

1. Τὸν τίτλο «Ἀμαδρυὰς» δίνει ἡ ἴδια ἡ ζωγράφος στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα. Πρβλ. καὶ τὴν Προσωπογραφία τῆς Ράουσεν μὲ τὸν τίτλο «Σύννους» στὸ Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θάλεια-Καραβία, σ. 407.

2. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, Θ. Φλωρᾶ-Καραβία, εἰκ. 29.

3. Εἰκόνες τῶν ἔργων βλ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ, 25, 29, 30.

Ψυχρὰ χρώματα χρησιμοποιοῦνται καὶ στὴν *Προσωπογραφία τῆς Ἀλεξάνδρας Παπία* (πίν. 12), ἀλλὰ στοιχεῖα ὅπως ἡ τοποθέτηση τῆς μορφῆς μπροστὰ 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 προσπάθειες τῆς Καραβία διαπιστώνεται ἄλλοτε συγκρατημένη κι ἄλλοτε προχωρημένη ἐμπρεσσιονιστικὴ διάθεση στὴν ἀπόδοση τῆς φόρμας. Τὰ διακεκομμένα, ἐπαναλαμβανόμενα ἢ μισοσβησμένα περιγράμματα, οἱ ἐλεύθερες πινελιὲς καὶ ὁ ἀρκετὰ σημαντικὸς ρόλος τοῦ φωτὸς δίνουν τὸν τόνο. Ἀπὸ τὴ φύση του ὅμως τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ζωγραφικῆς δὲν προσφέρθηκε γιὰ τολμηρὲς λύσεις, τουλάχιστο στοὺς καλλιτέχνες ποὺ τράφηκαν μὲ τὰ μορφοπλαστικὰ διδάγματα τοῦ 19ου αἰώνα. Ἡ τοποθέτηση τῶν προσωπογραφουμένων κατὰ κανόνα σὲ ἐσωτερικοὺς χώρους, μακριὰ ἀπὸ τὸ φυσικὸ φῶς, ἡ ἀνάγκη καταλογογράφησης τῶν ἐξωτερικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν στάσεων ποὺ ἐξυπηρετοῦν τὴν ἀποτύπωση τῶν μόνιμων στοιχείων τῆς ἀτομικότητας ἐπέβαλαν ἔμμεσα τὴν ὑποταγὴ στοὺς κανόνες τῆς ἀκαδημαϊκῆς προσωπογραφίας.

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

Μὲ τὸ τελευταῖο αὐτὸ καθὼς καὶ μὲ τὸ *Ὁ μαουνιέρης*[1] πρέπει νὰ συνδεθεῖ καὶ τὸ *Ἱστιοφόρα στὸ λιμάνι* (πίν. 13,β). Ἡ καλλιτέχνις δίνει στὸ πρῶ-

1. Εἰκόνες τῶν δύο ἔργων βλ. Σκλάβου-Μαυροειδῆ,18, 19.

το ἐπίπεδο τὴ θάλασσα μὲ μερικὰ πλοιάρια, στὸ δεύτερο μιὰ πόλη καὶ στὸ βάθος τὸν οὐρανό. Αὐτὴ ἡ κάπως παρατακτικὴ ὀργάνωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ τρεῖς ζῶνες ξεπερνιέται μὲ τὰ κάθετα καὶ διαγώνια θέματα τῶν καταρτιῶν καὶ τῶν πανιῶν, ποὺ συνδέουν τὸ πρῶτο μὲ τὸ τελευταῖο ἐπίπεδο. Τὰ χρώματα εἶναι στὸ σύνολό τους ψυχρὰ καὶ ἡ μορφικὴ διαπραγμάτευση καθαρὰ ἐμπρεσσιονιστική. Ἐξάλλου, ἡ ἤρεμη κίνηση στὰ νερά, ἡ πιὸ ἔντονη στὰ ἱστιοφόρα καὶ τὰ ἐλαφρὰ σύννεφα ἐνισχύουν τὴν ἐντύπωση τοῦ στιγμιαίου.

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

Τὸ 1906—χρονιὰ ποὺ ἡ Καραβία ἐπισκέπτεται τοὺς συγγενεῖς της στὰ Τρίκαλα—πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ τὸ *Χωριὸ τῆς Θεσσαλίας*[1] (πίν. 14,β). Στὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας διακρίνεται ἕνα χωριουδάκι τοῦ θεσσαλικοῦ κάμπου, ἰδωμένο ἀπὸ κάποιο ὕψωμα, καὶ στὸ βάθος ὀρθώνονται ψηλὰ βουνά. Ἕνα δέντρο ποὺ δεσπόζει στὸ χῶρο μᾶς μεταφέρει ἀπὸ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο μὲ τὰ ἀρκετὰ θερμὰ καφὲ καὶ κιτρινοπράσινα χρώματα στὰ ἑπόμενα, ὅπου ἐπικρατοῦν σὲ ὅλο καὶ ψυχρότερους τόνους τὸ γαλάζιο, τὸ γκρίζο καὶ τὸ βιολετί. Παράλληλα μὲ τὴ συνεπὴ ἐφαρμογὴ τῶν κανόνων τῆς χρωματικῆς προοπτικῆς, ποὺ βασίζεται σὲ κατακτήσεις τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 17ου αἰώνα, παρουσιάζεται ἐδῶ μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια ἡ γνώριμη στὴ δεκαετία 1900-10 ἐμπρεσσιονιστικὴ γραφή. Οἱ πινελιὲς εἶναι γρήγορες καὶ ἡ μιὰ φόρμα εἰσχωρεῖ στὴν ἄλλη καθὼς ἀπαλείφονται σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ τὰ περιγράμματα. Πρόκειται γιὰ μιὰ γνήσια ζωγραφικὴ τοῦ ὑπαίθρου.

Τὰ ἴδια, οὐσιαστικά, στοιχεῖα ἀναγνωρίζονται καὶ στὸ *Ὁ Ὄλυμπος ἀπὸ τὴν Κοζάνη* (πίν. 15,α), ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 1912[2]. Τὸ μάτι, περνώντας βιαστικὰ ἀπὸ τὰ λίγα σπίτια καὶ τὴ μάντρα στὴν ἄκρη τῆς πόλης καὶ ἀκολου-

1. Ἕνα πρόβλημα προκύπτει ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴ Th. Flora - Caravia, ὅπου μαζὶ μὲ τὸ πατρικὸ ὑπάρχει καὶ τὸ ἐπώνυμο τοῦ συζύγου της Νίκου Καραβία, ἐνῶ εἶναι γνωστὸ ὅτι παντρεύτηκε τὸ 1907. Ὅπως ὅμως βεβαιώνει ὁ κ. Μ. Παπαϊωάννου, ἡ ζωγράφος ὑπέγραφε συχνὰ τὰ ἔργα της ὄχι μόλις τὰ τελείωνε, ἀλλὰ ὅταν τὰ πουλοῦσε ἢ τὰ χάριζε.

2. Ἡ Καραβία βρίσκεται στὴν Κοζάνη στὶς ἀρχὲς Δεκεβρίου τοῦ 1912. Βλ. Θ. Φλωρᾶ - Καραβία, Ἐντυπώσεις, σ. 23 κ.ἑ.

θώντας τὸ δρόμο ποὺ ἑλικωτὰ ὁδηγεῖ στοὺς λοφίσκους τοῦ δεύτερου ἐπιπέδου, φτάνει στὸν χιονισμένο Ὄλυμπο. Ἡ χαμηλὴ προοπτική, ποὺ ἀνεβάζει τὴ γραμμὴ τοῦ κοντινοῦ ὁρίζοντα πάνω ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ πίνακα, ἀφήνει σ' ὁλόκληρο σχεδὸν τὸ τρίτο ἐπίπεδο νὰ ἁπλωθεῖ τὸ βουνὸ καὶ ἐλάχιστο χῶρο γιὰ τὸν οὐρανό. Ἔτσι τονίζεται ἡ μνημειακὴ παρουσία τοῦ ὀρεινοῦ ὄγκου, ποὺ μέσα στὴν καθαρὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἡλιόλουστης ἀλλὰ ψυχρῆς χειμωνιάτικης μέρας καὶ μὲ τὴν συνίζηση τῶν πρώτων ἐπιπέδων, ψευδαισθητικὰ φαίνεται νὰ ἔρχεται κοντά μας. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν ὁριζόντιων καὶ καμπύλων θεμάτων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸν περιορισμὸ τῶν διαγώνιων καὶ κάθετων ἐκεῖ μόνο ποὺ εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴ μέτρηση τοῦ χώρου—μάντρα, δρόμος, δέντρα,—ἡ παρουσία τῶν λιγοστῶν ἀνθρώπινων μορφῶν, ποὺ κινοῦνται ἀργὰ πάνω στὸ δρόμο μὲ τὸ κάρο ἢ τὸ γαϊδουράκι, ἡ γυμνότητα, τέλος, τοῦ τοπίου συνθέτουν μιὰ πειστικὴ εἰκόνα ἠρεμίας καὶ μοναξιᾶς μὲ καθαρὰ ρομαντικὲς προεκτάσεις.

Ἀπὸ τὸ χειμωνιάτικο στὸ καλοκαιρινὸ τοπίο μᾶς μεταφέρει τὸ *Χαλάνδρι*[1] (πίν. 15,β), ὅπου μέσα ἀπὸ ἕνα φρεσκοθερισμένο χωράφι, προβάλλει ἕνα ἀγροτόσπιτο, πιὸ πίσω ἕνα βουνὸ καὶ στὸ βάθος ὁ οὐρανός. Τὸ πηγάδι ἀριστερά, ὁ ἐργάτης ποὺ μεταφέρει πέτρες μὲ τὸ καροτσάκι καὶ ἡ κατσίκα ποὺ βόσκει δίπλα στὴ θημωνιά, τυπικὰ ἠθογραφικὰ θέματα, δὲν φαίνεται νὰ ἀπασχολοῦν ἰδιαίτερα τὴ ζωγράφο, ἀφοῦ τὰ τοποθετεῖ στὸ δεύτερο ἐπίπεδο μὲ μεγάλη, φυσικά, σμίκρυνση. Κύριο θέμα εἶναι τὸ τοπίο, ποὺ διαφέρει αἰσθητὰ ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Τὸ χρυσοκίτρινο τοῦ χωραφιοῦ, τὸ πράσινο τῶν δέντρων, τὸ κεραμιδὶ τῆς στέγης, τὸ γκριζογάλαζο τοῦ βουνοῦ καὶ τοῦ οὐρανοῦ εἶναι ὅλα χρώματα «σπασμένα» ἀπὸ τὸ μεσημεριάτικο ἥλιο. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἡ καθαρότητα τῶν τόνων οὔτε ἡ διαύγεια τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ προηγούμενου ἔργου. Σὲ τέτοιες ἀκριβῶς προσπάθειες, ποὺ βρίσκονται πολὺ κοντὰ σὲ ἀνάλογες τῶν Γάλλων ὑπαιθριστῶν τοῦ 19ου αἰώνα 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 ποὺ προσεύχεται* (πίν. 16) περνᾶμε στὴν περιοχὴ τῶν ἠθογραφικῶν θεμάτων. Στὸ μικρὸ αὐτὸ παστὲλ παρουσιάζεται μετωπικὰ σὲ ἁπαλὸ μπορντὼ φόντο μιὰ κοπελίτσα μὲ στρογγυλὴ κόμμωση. Μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γερμένο στὰ δεξιὰ καὶ τὰ σχεδὸν βουρκωμένα μάτια ἔντονα στραμμένα πρὸς τὸν οὐρανὸ δείχνει ἐντελῶς ἀφοσιωμένη στὴν προσωπικὴ παράκληση καὶ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ θεατή. Ἐξάλλου, ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἐπικρά-

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

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

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

Μὲ ἔντονα ζωγραφικὴ αἴσθηση τῆς φόρμας ἀποδίδεται ἡ *Κοπέλα τοῦ Γιδᾶ μὲ τριαντάφυλλο*. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἡ μορφὴ παρουσιάζεται καθιστὴ μπροστὰ σ' ἕνα τοῖχο, μιὰ γλάστρα ἀριστερὰ κι ἕνα ἄνοιγμα σὲ κῆπο δεξιά. Φορεῖ σκούρα ἐνδυμασία, κατσούλι στὸ κεφάλι καὶ στὸ χέρι κρατᾶ κόκκινο τριαντάφυλλο. Παρὰ τὴν ὕπαρξη ἀτομικῶν χαρακτηριστικῶν στὸ κάπως ψυχρὸ πρόσωπο, μὲ τὸ προφὶλ καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα τὸ εἰδικὸ ἀνάγεται πάλι στὸ γενικό.

Στὸ *Γυμνὸ κορίτσι* (πίν. 18,α) εἶναι σαφὴς ἡ ἀφαιρετικὴ διάθεση, ποὺ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιόμορφη τεχνικὴ τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ λαδιοῦ μὲ τὴ γκουάς. Ἡ μορφὴ μὲ σωματικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκοιμηθεῖ πάνω σὲ μαξιλάρια. Τὸ χρῶμα τῆς σάρκας, τὸ πράσινο, τὸ ρόζ, τὸ γαλάζιο, τὸ καφὲ καὶ τὸ πορτοκαλλί, ὅλα σὲ πολὺ ἁπαλοὺς τόνους, ἡ ἐπικράτηση μαλακῶν θεμάτων μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὴν καμπύλη, τὸ ἔντονο sfumato καὶ ὁ ἀκαθόριστος χῶρος μεταφυτεύουν τὸ πραγματικὸ στὴν περιοχὴ τοῦ ὀνείρου.

Ἕνα τυπικὸ θέμα ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τῆς ἑλληνικῆς ὑπαίθρου πραγματεύεται ἡ ζωγράφος στὸ *Γυναίκα τῆς Κύμης ποὺ γνέθει*[1] (πίν. 18,β). Στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς αὐλῆς μὲ ψηλὴ μάντρα καὶ μεγάλη ἀνοιχτὴ αὐλόπορτα, ποὺ ἀφήνει νὰ φαίνεται ἕνα μέρος τῆς πόλης, κάθεται καὶ γνέθει μιὰ ἡλικιωμένη γυναίκα. Στὸ ἕνα χέρι κρατᾶ τὴ ρόκα καὶ στὸ ἄλλο τὸ ἀδράχτι, ἐνῶ τὰ πόδια πατοῦν σὲ σκαμνάκι. Μιὰ γάτα ξαπλωμένη στὸ πλακόστρωτο, μερικὲς γλάστρες, ἕνα ἀναριχώμενο κι ἕνα πεζούλι εἶναι τὰ παραπληρωματικὰ θέματα. Γενικὰ ἐπικρατοῦν τὰ ψυχρὰ ἢ οὐδέτερα χρώματα—μαῦρο, ἄσπρο, γκρίζο, γαλάζιο καὶ πρασινοκίτρινο—ὅπως παρουσιάζονται στὸ ὕπαιθρο. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἐμπρεσσιονιστικὰ ἔργα τῆς Καραβία μὲ πηγαία αἴσθηση τοῦ χρώματος καὶ μὲ πλούσιο φῶς.

«Γιὰ πολλὰ χρόνια πήγαινα στὴν ἐκκλησία τὸ βράδυ τῆς 'Ανάστασης μέχρι ποὺ νὰ συλάβω ὅπως ἤθελα αὐτὴ τὴ στιγμὴ» ἐκμυστηρεύτηκε ἡ Κα-

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

ραβία στὸ συγγενή της γιατρὸ Μ. Παπαϊωάννου μιλώντας γιὰ τὸ *Δεῦτε λάβετε φῶς* (πίν. 19). Στὸ ἔργο αὐτὸ ἀπεικονίζει τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ὁ ἐπίσκοπος ἔχει δώσει στοὺς πιστοὺς τὸ ἀναστάσιμο φῶς κι ὁ ἕνας ἀνάβει ἀπὸ τὸ κερὶ τοῦ ἄλλου. Νέοι, ἡλικιωμένοι, παιδιά, μὲ τὴν ἀφαίρεση τῶν ἀτομικῶν τους χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἀναγωγή τους στὸ γενικὰ ἀνθρώπινο, ἑνώνονται στὴν κοινή 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 μορφή του κτίζεται κυριολεκτικὰ μὲ φῶς, τὸ ὁποῖο, ἐκπέμπεται σ' ὅλο τὸ ἐκκλησίασμα. Αὐτός, ἀκριβῶς ὁ καθοριστικὸς ρόλος τοῦ φωτὸς καὶ ἡ διάθεση τοῦ χρώματος μὲ ἀπόλυτα ζωγραφικὸ τρόπο φέρνουν στὸ νοῦ κατακτήσεις δημιουργῶν τοῦ μπαρὸκ 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 ὀργανικοῦ. Ἀδέσμευτες πινελιὲς κόκκινου, ρόζ, μαύρου, πράσινου καὶ κίτρινου χρώματος δείχνουν πὼς ἡ ἀμεσότητα ποὺ χαρακτηρίζει κατὰ κανόνα τὰ ἄλλα ἔργα της δὲν λείπει καὶ ἀπὸ τὴ νεκρὴ φύση.

Στὰ τριάντα ἔργα ποὺ παρουσιάστηκαν ἐδῶ εἶναι ἴσως σύμπτωση τὸ ὅτι ἀντιπροσωπεύονται οἱ τέσσερις βασικότερες θεματικὲς κατηγορίες τῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι ὅμως ταυτόχρονα ἀπόδειξη τῶν πολλαπλῶν ἀναζητήσεων τῆς Καραβία. Ἀπὸ τὶς σύντομες ἀναλύσεις τῶν ἔργων φτάνει κανεὶς στὸ συμπέρασμα ὅτι στὸ μορφικὸ δὲν σημειώνονται ἐντυπωσιακὲς μεταπτώσεις. Βασικὰ ἡ καλλιτέχνις χρησιμοποιεῖ τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ γραφή, ὅπως τὴ γνώρισε στὸ Παρίσι, χωρὶς νὰ ἀπαγκιστρώνεται ἐντελῶς ἀπὸ λύσεις ποὺ ἐφαρμόζονταν στὸ ἀκαδημαϊκὸ περιβάλλον τοῦ Μονάχου. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι δύσκολο νὰ προσδιοριστεῖ μὲ ἀκρίβεια ποῦ σταματᾶ ὁ ἀκαδημαϊσμὸς καὶ ποῦ ἀρχίζει ὁ ἐμπρεσσιονισμός της. Τὸ βέβαιο εἶναι ὅτι ἂν καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς δημιουργίας της ἀνήκει χρονικὰ στὸν 20ὸ αἰώνα, ἡ μορφοπλαστική της γλώσσα βασίζεται στὸ λεξιλόγιο τοῦ 19ου. Πέρα, ὡστόσο, ἀπὸ τοὺς στυλιστικοὺς 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.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ

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 representé par ses principaux genres tels que le portrait d'homme, de femme, d'enfant ainsi que le double portrait. Cette représentation dure presque la moitié d'un siècle. Le procédé rendu révèle une disposition parfois retenue ou parfois d'un impressionnisme avancé. En général, cette sorte de peintures ne s'offre pas aux solusions audacieuses. Le placement des personnes peintes loin de la lumière du jour et le besoin de rendre fidèlment 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 preférence 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 coincidence mais dans les trente oeuvres qui sont publiées ici on voit représentées les quatre catégories thématiques fontamentales 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.

ΕΠΙΣΚΟΠΟΙ ΚΙΤΡΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΝ ΕΠΙ ΤΗ$_{Ι}$ ΒΑΣΕΙ ΤΩΝ ΠΗΓΩΝ*

1. Νεόφυτος· 1486[1].

2. Σωφρόνιος· μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος. Εἰς τὸν βίον τοῦ Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν τῷ Ὀλύμπῳ, ὁ ὁποῖος συνεγράφη εἰς φράσιν ἑλληνικὴν ὑπὸ τοῦ Ἐπισκόπου Λιτῆς καὶ Ρενδίνης Δαμασκηνοῦ τοῦ Στουδίτου, μετεφράσθη δὲ εἰς τὴν κοινὴν διάλεκτον ὑπὸ τοῦ Ἀγαπίου Λάνδου μοναχοῦ, ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: *Ὅταν ἔκτιζε τὸ Μοναστήριον* (τῆς Ἁγίας Τριάδος ἐν τῷ Ὀλύμπῳ)[2], *ἐπροφήτευσε* (ὁ Ἅγιος Διονύσιος) *λέγοντας· «Μετὰ τὴν ἐμὴν τελευτὴν*

---

* Εἰς τὴν παροῦσαν ἐργασίαν δὲν δίδεται πλήρης, κατὰ τὸ δυνατόν, κατάλογος τῶν κατὰ τὴν τουρκοκρατίαν Ἐπισκόπων Κίτρους. Ἀναφέρονται μόνον ἐκεῖνοι οἱ Ἐπίσκοποι, περὶ τῶν ὁποίων ἀνεύρομεν πληροφορίας εἰς διαφόρους πηγάς. Πιστεύομεν ὅτι, διὰ τῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα παρατίθενται, συμπληροῦνται ἀρκετὰ κενὰ εἰς τοὺς ἤδη ὑπάρχοντας καταλόγους τῶν Ἐπισκόπων Κίτρους εἴτε διότι ἀναφέρονται νέαι χρονολογίαι δι' ὡρισμένους ἐκ τῶν Ἐπισκόπων εἴτε διότι καθίστανται γνωστοί Ἐπίσκοποι, οἱ ὁποῖοι δὲν ἀναφέρονται εἰς τοὺς καταλόγους. Τὴν σχετικὴν πρὸς τοὺς Ἐπισκόπους Κίτρους βιβλιογραφίαν δύναται νὰ εὕρῃ ὁ ἀναγνώστης εἰς τὰς ἐργασίας τοῦ Μητροπολίτου πρ. Λήμνου Β α σ ι λ ε ί ο υ Γ. Ἀ τ έ σ η, Ἐπισκοπικοὶ κατάλογοι τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι σήμερον, ἐν Ἀθήναις 1975 (ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ «Ἐκκλησιαστικοῦ Φάρου», τ. ΝΣΤ' καὶ ΝΖ', 1974 καὶ 1975), σ. 122-124, 317-318 καὶ Βραχέα τινὰ περὶ Ἀρχιερέων τῆς ἐν Ἑλλάδι Ἐκκλησίας καὶ ἐπισημειώσεις εἰς ἐπισκοπικοὺς αὐτῆς καταλόγους, «Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος», Ξ' (1978) 66-68.

1. Μ α ν ο υ ὴ λ Ἰ ω. Γ ε δ ε ώ ν, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες. Εἰδήσεις ἐκ τῆς ἡμετέρας ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας 1500-1913, ἐν Ἀθήναις 1938, σ. 519· R. J a n i n, Citrus (Κίτρος, Κίτρον), «Dictionnaire d'Histoire et de Géographie Ecclésiastiques» 12(1953) 998.

2. Εἰς τὸ Ἀρχεῖον τῆς Μονῆς Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ σώζεται τουρκικὸν ἔγγραφον, διὰ τοῦ ὁποίου παρεσχέθη ἡ ἄδεια εἰς τὸν Διονύσιον νὰ ἐπισκευάσῃ τὴν προυπάρχουσαν Μονὴν τῆς Ἁγίας Τριάδος. Τὸ ἔγγραφον τοῦτο, τὸ ὁποῖον ἐδόθη εἰς τὸν Διονύσιον τὸ ἔτος 1543, μετεφράσθη τὴν 29ην Ὀκτωβρίου 1943 εἰς τὸ μεταφραστικὸν γραφεῖον τοῦ Πρωτοδικείου Θεσσαλονίκης. Ἀμφότερα, τὸ πρωτότυπον καὶ ἡ μετάφρασις, εὑρίσκονται νῦν εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Διονυσίου. Ἡ ὑπὸ τοῦ Διονυσίου ἐπανιδρυθεῖσα Μονὴ τῆς Ἁγίας Τριάδος μετωνομάσθη ἀργότερον εἰς Μονὴν Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν τῷ Ὀλύμπῳ. Περὶ τῆς Μονῆς ταύτης ὅρα Γ ε ν ν α δ ί ο υ Μ η τ ρ ο π ο λ ί τ ο υ Θ ε σ σ α λ ο ν ί κ η ς, Ἡ Ἱερὰ Πατριαρχικὴ καὶ Σταυροπηγιακὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ, «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς» 1(1917) 515-528, 545-560, 593-604· Ἀ ρ χ ι μ. Χ ρ υ σ ο σ τ ό μ ο υ Π α π α δ ο π ο ύ λ ο υ κριτικὴν τῆς ὡς ἄνω μελέτης, «Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς» 1(1917) 718-724· Γ ε ν ν α δ ί ο υ Μ η τ ρ ο π ο λ ί τ ο υ Θ ε σ σ α λ ο ν ί κ η ς, Ἡ Ἱερὰ Πατριαρχικὴ καὶ Σταυροπηγιακὴ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Διονυσίου τοῦ ἐν Ὀλύμπῳ,