



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ ΤΜΗΜΑ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΩΤΕΡΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

*Ο Πόλεμος, η Κατοχή και η Αντίσταση στην Ελλάδα(1940-1944) μέσα από
τον φωτογραφικό φακό.*

*Η φωτογραφία ως ιστορική πηγή. Οι περιπτώσεις των φωτογράφων
Βούλας Παπαϊωάννου, Σπύρου Μελετζή, Κώστα Μπαλάφα, Dmitri Kessel.*



Εισηγητής: Συμυρνιούδης Νικόλαος

A.M.: 1561201701054

Αθήνα 2020

Τριμελής εξεταστική επιτροπή:

Σπυρίδων Πλουμίδης: Αναπληρωτής Νεώτερης Ελληνικής Ιστορίας- Επόπτης

Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής, ΕΚΠΑ

Δήμητρα Λαμπροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, ΕΚΠΑ

Περιεχόμενα

Αρκτικόλεξα- Συντομογραφίες.....	3
Πρόλογος	4
Εισαγωγή: Η φωτογραφία ως ιστορική μαρτυρία.	8
Κεφάλαιο 1: Η εμφάνιση της φωτογραφίας στην Ελλάδα. Η εξέλιξή της κατά τον 19ο αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου: Η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Σπύρος Μελετζής και ο Κώστας Μπαλάφας πριν τον Πόλεμο και την Κατοχή.....	22
Κεφάλαιο 2: Η φωτογραφία στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή.....	39
i. Η φωτογραφία την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου 1940-1941	39
ii. Η φωτογραφία την περίοδο της κατοχής της Κατοχής 1941-1944	43
iii. Βούλα Παπαϊωάννου: η εκπρόσωπος του ουμανιστικού ντοκουμέντου στην Ελλάδα	52
Κεφάλαιο 3: Η φωτογραφία στην Αντίσταση	58
i. Ο Σπύρος Μελετζής: ο φωτογράφος το αντάρτικου στην Πελοπόννησο, την Στερεά Ελλάδα και την Θεσσαλία	58
ii. Μία θεωρητική και κριτική προσέγγιση στο έργο και την αισθητική του Σπύρου Μελετζή	66
iii. Κώστας Μπαλάφας: ο φωτογράφος του αντάρτικου στην Ήπειρο	74
iv. Ο Ντιμίτρι Κέσελ: ο φωτογράφος των Δεκεμβριανών	85
Συμπεράσματα	94
Παράρτημα φωτογραφιών	97
1. Φωτογραφίες από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο 1940.....	97
2. Φωτογραφίες από την κατοχή στην Αθήνα	100
3. Φωτογραφίες από την Αντίσταση	104
4. Φωτογραφίες από την απελευθέρωση της Αθήνας	116
5. Φωτογραφίες από τα Δεκεμβριανά	118
6. Φωτογραφίες από την αποστολή βοήθειας της UNRRA	123
Βιβλιογραφία	125

Αρκτικόλεξα- Συντομογραφίες

BBC British Broadcasting Corporation

FSA Farm Security Administration

PK Propaganda Kompanien

SPA Sélection Photographie de L'Armée

UNRRA United Nations Relief Rehabilitation Administration

ΔΕΣ Διεθνής Ερυθρός Σταυρός

ΕΔΕΣ Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος

ΕΑΜ Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο

ΕΛΑΣ Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός

ΕΠΟΝ Ενιαία Πανελλήνια Οργάνωση Νέων

ΕΣΣΔ Ένωση Σοβιετικών Σοσιαλιστικών Δημοκρατιών

ΚΕ Κεντρική Επιτροπή

ΚΚΕ Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας

ΟΗΕ Οργανισμός Ενωμένων Εθνών

ΠΕΕΑ Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία (ΜΔΕ) έχει στόχο να μελετήσει μια ιδιαίτερη περίοδο στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, την φωτογραφία κατά την διάρκεια του ελληνοϊταλικού πολέμου του 1940, της τριπλής στρατιωτικής Κατοχής (γερμανική, ιταλική, βουλγαρική) της Ελλάδας την τετραετία 1941-1944, αλλά και του ένοπλου κινήματος της Εθνικής Αντίστασης του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ. Η συγκεκριμένη περίοδος αποτελεί τομή στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, καθώς η εμπόλεμη κατάσταση, οι συνέπειές της, οι πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν την επηρέασαν σε βάθος και καθόρισαν την εξέλιξη διάφορων ειδών της (φωτογραφία ντοκουμέντο, φωτορεπορτάζ, πολεμικό φωτορεπορτάζ). Άλλωστε, όπως κάθε άλλο πολιτισμικό φαινόμενο, η φωτογραφία δεν γίνεται να εννοηθεί αποκομμένη από το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον.

Η έρευνα θα εστιάσει στους φωτογράφους Βούλα Παπαϊωάννου, Σπύρο Μελετζή, Κώστα Μπαλάφα και Dimitri Kessel, οι οποίοι κατέλειπαν το προσωπικό τους φωτογραφικό αρχείο και εξέδωσαν ολοκληρωμένα λευκώματα. Το έργο τους ξεχωρίζει, γιατί ο καθένας ανέδειξε ιδιαίτερες πτυχές της ζωής στην κατεχόμενη Ελλάδα: η Βούλα Παπαϊωάννου την πείνα στην κατοχή και την δράση των ξένων αποστολών βοήθειας και των φιλανθρωπικών οργανισμών, ο Σπύρος Μελετζής και ο Κώστας Μπαλάφας την αντάρτικη ζωή και τις μάχες του ΕΛΑΣ, ενώ ο Dimitri Kessel τις μάχες του Δεκέμβρη του 1944 στην Αθήνα. Θα επιχειρηθεί η εξέταση του πως οι εμπόλεμες συνθήκες επέδρασαν στην οπτική των φωτογράφων, πως αυτές διαμόρφωσαν το προσωπικό τους ύφος, ποιοι είναι οι κοινωνικοί και πολιτικοί παράγοντες οι οποίοι καθορίζουν την θεματολογία του έργου τους, αλλά και η εξέταση των αναφορών στο έργο τους σε καλλιτεχνικά και φωτογραφικά ρεύματα που υπήρχαν προπολεμικά. Θα γίνει προσπάθεια, επίσης, να ενταχθούν σε ένα ευρύτερο ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο.

Στην έρευνα αξιοποιήθηκαν πρωτογενείς πηγές, όπως λευκώματα που έχουν εκδώσει οι συγκεκριμένοι φωτογράφοι: Το έργο του Σπύρου Μελετζή *Με τους αντάρτες στα βουνά* (1981), του Κώστα Μπαλάφα *Το αντάρτικο στην Ήπειρο* (1991) και του Ντιμίτρι Κέσελ *Δεκέμβρης του '44* (1994), τα οποία περιλαμβάνουν πλούσιες φωτογραφικές συλλογές μαζί με αυτοβιογραφικά στοιχεία των φωτογράφων και την αφήγηση των ίδιων για τα γεγονότα, τα οποία θα παρουσιαστούν και θα αξιολογηθούν

στη συνέχεια. Σε επίπεδο δευτερογενούς βιβλιογραφίας, σημαντική για την πορεία την έρευνας ήταν η έκδοση του Μουσείου Μπενάκη *Η φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη* (2006), επιμελημένη από την Φανή Κωνσταντίνου, την Johanna Weber και τον Σταύρο Πετσόπουλο, στην οποία γίνεται μια ενδελεχής ανάλυση γύρω από την ζωή και το έργο της φωτογράφου, την καλλιτεχνική αξία του φωτογραφικού υλικού της και την αρχειοθέτηση του. Επίσης η μελέτη του Κώστα Μπουμπουρή *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του* (2010), το οποίο αναφέρεται στα βιογραφικά στοιχεία, την αισθητική, τους συμβολισμούς του έργου του, την θεματολογία, αλλά και σε προσωπικές σκέψεις του φωτογράφου πάνω στην τέχνη της φωτογραφίας. Τέλος, σημαντική είναι η διδακτορική διατριβή της Νίνας Κασσιανού πάνω στην φωτογραφική απεικόνιση της δεκαετίας του 1940 και ιδιαίτερα του εμφυλίου πολέμου μέσα από τις φωτογραφίες του τύπου.

Ωστόσο, διαπιστώνω την απουσία συνθετικών μελετών και δευτερογενούς βιβλιογραφίας τουλάχιστον πάνω στο έργο των τριών Ελλήνων φωτογράφων και της φωτογραφίας για την περίοδο 1940-1944. Η μονογραφία *Η Τέχνη της Αντίστασης* του Ευάγγελου Μαχαίρα αποτελεί μια σύνοψη της των τεχνών και των ρευμάτων που εμφανίζονται την περίοδο της Αντίστασης, με ελάχιστες όμως αναφορές στην φωτογραφία της περιόδου. Η αξιολογική δουλειά του Άλκη Ξανθάκη *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας* αναφέρεται και στην περίοδο του Πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης, καθώς στέκεται κυρίως σε μια σειρά βιογραφικά στοιχεία και αναφορές στο έργο φωτογράφων της συγκεκριμένης περιόδου, χωρίς ωστόσο οι πληροφορίες που παραθέτει να συνοδεύονται από εκτεταμένη ιστορική ανάλυση. Η διατριβή επίσης της Αργυρής Κατσαρίδου για την ελληνική φωτογραφία της περιόδου 1970-2000, αν και κάνει επισημάνσεις για το έργο των Παπαϊωάννου, Μελετζή και Μπαλάφα, επικεντρώνεται, όπως φαίνεται και από το θέμα που πραγματεύεται, στο σύγχρονο θεωρητικό λόγο και τις τάσεις της ελληνικής φωτογραφίας.

Χρειάζεται βέβαια κατά την γνώμη μου να ληφθεί υπόψη ότι η συστηματική προσπάθεια για την ανάδειξη του έργου της Βούλας Παπαϊωάννου έγινε μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1980 και την παράδοση του στο αρχείο του Μουσείου Μπενάκη. Επίσης, ότι οι φωτογραφίες του Κέσελ από την μάχη της Αθήνας δημοσιεύτηκαν λίγο καιρό αφότου επέστρεψε στην Αμερική, όμως στην Ελλάδα έγιναν ευρέως γνωστές μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1990 όποτε και εκδόθηκε το σχετικό λεύκωμα επιμελημένο από τον ίδιο του φωτογράφου. Οι φωτογραφίες του Μελετζή και του Μπαλάφα ήρθαν στο προσκήνιο μετά την δεκαετία του 1970, λόγω της δικής τους

πρωτοβουλίας να εκδώσουν σχετικά λευκώματα, ενώ μέχρι τότε η ύπαρξη τους αγνοούταν παντελώς. Κρίνοντας από τα παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι οι φωτογραφίες τους δεν αποτελούσαν μέχρι σχετικά πρόσφατα αντικείμενο μελέτης από τους ιστορικούς, γεγονός που ίσως εξηγεί την απουσία μεγάλης δευτερογενούς βιβλιογραφίας.

Συνολικά κατά τη διάρκεια της αναζήτησης βιβλιογραφίας, εντοπίστηκαν μια σειρά από λευκώματα, μονογραφίες, θεωρητικά κείμενα ελληνόγλωσσα και ξενόγλωσσα που αφορούν την ιστορία και την θεωρία της φωτογραφίας, την φωτογραφία σε περιόδους πολέμου, τα οποία και παραθέτω στην βιβλιογραφία της εργασίας μου, που έχουν όμως αποσπασματικές αναφορές σε σχέση με την φωτογραφία την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου της Κατοχής και της Αντίστασης.

Σε κάθε περίπτωση, το αρχειακό υλικό που σχετίζεται με την εν λόγω περίοδο είναι πλούσιο. Στο πλαίσιο αυτό αξιοποίησα έγγραφα, κείμενα και φωτογραφικές συλλογές από τα φωτογραφικά και Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, του Ελληνικού Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου και του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου.

Σε ότι αφορά την δομή της εργασίας, στην εισαγωγή της μελέτης θα γίνει μια γενική αναφορά στην θεωρητική συζήτηση σε σχέση με την αξιοποίηση των φωτογραφιών και των εικόνων στην ιστορική έρευνα. Θα γίνει παρουσίαση των προϋποθέσεων, τις οποίες θέτουν οι ιστορικοί για το πότε οι φωτογραφίες αποτελούν αξιόπιστη ιστορική μαρτυρία προς την διεξαγωγή συμπερασμάτων, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο πρέπει ο ιστορικός να προσεγγίζει μεθοδολογικά το φωτογραφικό υλικό. Στο πρώτο κεφάλαιο, θα επιχειρηθεί ανασκόπηση στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας πριν τον Πόλεμο, την Κατοχή και την Αντίσταση και να καταγράψω τις βασικές τάσεις στην εξέλιξη της κατά τον 19ο αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}. Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας θα εξεταστεί αναλυτικά την φωτογραφία στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή, με επίκεντρο το έργο της Βούλας Παπαϊωάννου, ενώ στο τρίτο κεφάλαιο θα μελετηθεί η φωτογραφία της περιόδου της Αντίστασης, εστιάζοντας στο έργο των Μελετιζή, Μπαλάφα και Κέσελ αντίστοιχα. Η προσέγγιση θα είναι τεχνική, αισθητική, θεματική και ιστορική. Η εργασία περιλαμβάνει επίσης παράρτημα με σειρές φωτογραφιών που θα διευκολύνουν την κατανόηση των βασικών θέσεων και αναλύσεων του κειμένου.

Τέλος θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στον κύριο Πλουμίδα Σπυρίδωνα, επόπτη καθηγητή μου στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών μου για τις σημαντικές επισημάνεις του και την καθοδήγηση που μου προσέφερε στην έρευνα και την συγγραφή της ΜΔΕ. Στους κκ. Βαγγέλη Καραμανωλάκη και Δήμητρα Λαμπροπούλου για τις εποικοδομητικές παρατηρήσεις τους στην τελική μορφή της ΜΔΕ. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω συναδέλφους ιστορικούς, υποψήφιους διδάκτορες της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών και του Πανεπιστημίου Κρήτης που με βοήθησαν στην συγκέντρωση υλικού και με καθοδήγησαν στην συγγραφή του κειμένου και τον Νίκο Κουλαμά φιλόλογο και φίλο της οικογένειας του Σπύρου Μελετζή για την συνέντευξη που μου παραχώρησε.

Εισαγωγή: Η φωτογραφία ως ιστορική μαρτυρία.

Κατά την ιστορική μελέτη της φωτογραφίας την περίοδο 1940-1944 τίθεται εύλογα το ερώτημα κατά πόσο και με ποιες προϋποθέσεις μπορεί η φωτογραφία να αξιοποιηθεί ως αξιόπιστη ιστορική μαρτυρία, τι ιστορικές πληροφορίες και πως πρέπει ο ιστορικός να αξιοποιεί τις φωτογραφίες στην έρευνα του, εν τέλει ποια είναι η σχέση φωτογραφίας-ιστορίας. Στην εισαγωγή της μελέτης θα γίνει προσπάθεια να παρουσιαστεί συμπυκνωμένα η θεωρητική συζήτηση γύρω από την αξία της φωτογραφίας ως ιστορικής μαρτυρίας, εστιάζοντας και σε παραδείγματα της συγκεκριμένης περιόδου.

Οι ιστορικοί των τελευταίων δεκαετιών διεύρυναν αισθητά το ερευνητικό τους πεδίο. Η ιστορία δεν ασχολείται πλέον με την μελέτη μόνο πολιτικών γεγονότων, οικονομικών εξελίξεων και τάσεων και κοινωνικών δομών, αλλά προσπαθεί να εστιάσει και σε άλλα πεδία όπως είναι η καθημερινή ζωή, ο υλικός πολιτισμός, οι νοοτροπίες, οι συμπεριφορές, οι αισθητικές και καλλιτεχνικές δράσεις, η διασκέδαση, τα ήθη, που βέβαια δεν μπορούν να αποσπαστούν ούτε να μελετηθούν εκτός του κοινωνικοοικονομικού περιβάλλοντος μιας συγκεκριμένης ιστορικής εποχής, αποτελούν μέρος της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτικής ιστορίας. Η συνεξέταση αυτών των πτυχών της πραγματικότητας, συμβάλλει στην πληρέστερη κατανόηση της πορείας της ιστορικής εξέλιξης. Γι' αυτό επιλέγουν να χρησιμοποιούν ένα ευρύτερο φάσμα τεκμηρίων στο οποίο οι εικόνες και οι φωτογραφίες, ιδιαίτερα στην μελέτη της νεότερης και σύγχρονης ιστορίας, έχουν την δική τους ξεχωριστή θέση δίπλα στα γραπτά κείμενα και τις προφορικές μαρτυρίες.¹

Οι φωτογραφίες συγκαταλέγονται στις άμεσες πηγές και ειδικότερα στα αρχεία. Αποτελούν μέρος της υλικής πραγματικότητας και τεκμήρια σύγχρονα με τα γεγονότα. Η αποτύπωση τους βασίζεται σε άμεσες σχέσεις ή πράξεις σχετικά με τα γεγονότα. Οι ιστορικοί χρησιμοποιούσαν την μαρτυρία των εικόνων, οι οποίες βέβαια μπορεί να μην ήταν φωτογραφίες, αλλά τοιχογραφίες, αγάλματα, αναπαραστάσεις σε αγγεία και σκεύη, ζωγραφικοί πίνακες. Πρόκειται για τεκμήρια που ήταν ανυπόστατο κομμάτι στην ιστορική έρευνα που αφορά την αρχαιότητα ή τον μεσαίωνα.²

¹ Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μετάφραση: Ανδρέας Π. Ανδρέου, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003, σελ. 11

² Χαράλαμπος Μπαμπούνης- Σπύρος Τουλιάτος, *Μεθοδολογία και Ερμηνεία της Ιστορίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2017, σελ. 99

Η μελέτη των εικόνων επιτρέπει στους μεταγενέστερους να κατανοήσουν πτυχές της πραγματικότητας που δεν αποτυπώνονται στον γραπτό ή προφορικό λόγο, αλλά και τις γνώσεις παρελθόντων πολιτισμών. Είναι βουβοί μάρτυρες και συνεπώς είναι δύσκολο να μεταφέρει κάποιος τις καταθέσεις τους με λέξεις, ωστόσο στέλνουν μηνύματα που επιδέχονται ερμηνείας. Βοηθούν τους θεατές να αντιληφθούν κάτι που μπορεί να τους ήταν ήδη γνωστό, όμως δεν το είχαν λάβει σοβαρά υπόψη. Δηλαδή, οι εικόνες επιτρέπουν στον θεατή να κατανοήσει το παρελθόν πιο παραστατικά, καθώς μπορούν να στείλουν άμεσα μηνύματα, τα οποία ο γραπτός λόγος θα χρειαζόταν πιθανόν χιλιάδες λέξεις προκειμένου να τα αποδώσει με κάθε λεπτομέρεια.

Οι ιστορικοί και κριτικοί των εικόνων Hayden White και Robert Rosenstone θεωρούν την εικόνα, την οπτική εικόνα, θεμελιώδες στοιχείο για την ιστορική έρευνα, αναγνωρίζοντας ότι η φωτογραφική μαρτυρία εξασφαλίζει «την βάση για μια αναπαραγωγή σκηνών και ατμόσφαιρας των γεγονότων του παρελθόντος με πολύ μεγαλύτερη ακρίβεια απ' ό,τι μια λεκτική μαρτυρία».³ Ενώ ο ιστορικός της τέχνης, Stephen Bann, σημειώνει ότι «η πρόσωπο με πρόσωπο επαφή μας με μια εικόνα, μας φέρνει πρόσωπο με πρόσωπο με την ιστορία». Οι εικόνες και οι φωτογραφίες, όπως τα κείμενα και οι προφορικές μαρτυρίες, αποτελούν μια σημαντική μαρτυρία, αφού καταγράφουν τα γεγονότα ως αυτόπτες μάρτυρες.⁴

Το πρόβλημα για του ιστορικούς είναι το κατά πόσο και μέχρι ποιο σημείο οι εικόνες και οι φωτογραφίες είναι αξιόπιστες. Το συγκεκριμένο πρόβλημα εντάσσεται σε μια θεωρητική συζήτηση που αφορά διάφορες προσεγγίσεις για την σχέση της φωτογραφίας με το πραγματικό. Η εμπειρία του πρώτου αιώνα ζωής της φωτογραφίας ενέτεινε την δυσπιστία των ιστορικών. Πριν το 1880, οι φωτογράφοι για παράδειγμα συνήθιζαν να δημιουργούν σκηνικά κοινωνικής ζωής, μιμούμενοι τον τρόπο που ζωγραφίζονταν σκηνές από την καθημερινή ζωή, παραδείγματος χάρη σε ταβέρνες, σε αγορές, σκηνές από την ζωή χωρικών.

Ο Άγγλος ιστορικός της κοινωνικής ιστορίας Raphael Samuel, σχολιάζοντας τις προηγούμενες μελέτες που είχαν κάνει συνάδελφοι του σε φωτογραφίες από την βικτωριανή περίοδο σχεδόν με θλίψη ότι «πολλά από όσα αναπαραγάγαμε με τόση στοργή και σχολιάζαμε τόσο σχολαστικά ήταν απομίμηση- καλλιτεχνική στην

³ Αικατερίνη Κασσιανού, *Η Φωτογραφική Απεικόνιση της δεκαετίας 1940-1950: Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος μέσα από τις φωτογραφίες τύπου*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Οκτώβριος 2007, σελ. 39

⁴ Burke, ό.π., σελ. 16

προέλευση και την πρόθεση», ωστόσο παραδέχεται ότι «πολλές από τις φωτογραφίες αυτές είχαν τεκμηριωτικό χαρακτήρα ως προς την μορφή», εφόσον οι εικόνες αυτές, αν και σκηνοθετημένες, αναπαριστούσαν μια συνήθεια της καθημερινότητας. Επισημαίνει επίσης αντίστοιχα φαινόμενα εντοπίζονται και στην Αμερική κατά την περίοδο του Εμφυλίου (1861-1865), όπου φωτογράφοι πληρώνουν στρατιώτες προκειμένου να παραστήσουν τους νεκρούς στα πεδία των μαχών ή στην Αγγλία, όπου ο φωτογράφος πλήρωσε ένα αγόρι του Wolverhampton για να ποζάρει ως «αλητάκος», αφού πρώτα το έντυσε με κουρέλια και έβαλε κάρβουνο στο πρόσωπό του.⁵

Η Νίνα Κασσιανού εντοπίζει και εκείνη με την σειρά της το πρόβλημα σχετικά με το αν η φωτογραφία μπορεί να αποτελεί αξιόπιστο ιστορικό τεκμήριο: «Οι φωτογραφίες ιδιαίτερα όσες αποτυπώνουν στιγμές του ιστορικού γίνεσθαι αποτέλεσαν πάντοτε μια μοναδική, μα συνάμα μια αμφιλεγόμενη πηγή για τον μελετητή του παρελθόντος». Στην συνέχεια, όμως, διατυπώνει την άποψη της για την στάση που οφείλει να κρατά ο ιστορικός απέναντι στην οποιαδήποτε αμφιβολία: «Αναγκαία και ικανή συνθήκη για την ανάγνωση της φωτογραφίας ως προς τις πληροφορίες που παρέχει και την πολιτική και ιστορική διάστασή της είναι η ιστορική γνώση της περιόδου στην οποία αυτή εντάσσεται».⁶

Αρκετοί ιστορικοί διατύπωσαν, ανά περιόδους, την άποψη ότι εικόνες που προσφέρουν τις πιο αξιόπιστες μαρτυρίες είναι αυτές που συνήθως αποδίδουν με περισσότερο ρεαλισμό την ίδια την ζωή, απελευθερωμένες από τις συμβάσεις του μεγαλοπρεπούς ύφους, αλλά και από την επεξεργασία που μπορεί να έγινε αργότερα στο στούντιο κάποιου καλλιτέχνη, θέτοντας μια ταυτόχρονα μια σειρά από παραμέτρους που θεωρούν ότι ο ιστορικός-ερευνητής πρέπει να λάβει υπόψη του. Ο κριτικός της τέχνης John Ruskin⁷ υποστήριζε ότι «οι μαρτυρίες των φωτογραφιών είναι υψίστης χρησιμότητας αν γνωρίζεις πως να τις εξετάζεις κατά αντιπαράσταση», δηλαδή σε σύγκριση με άλλες αντίστοιχες φωτογραφίες του ίδιου ή παρόμοιου θέματος. Ακριβώς αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο θεωρείται ότι μια σειρά φωτογραφιών μπορεί να προσεγγίσει περισσότερο την αλήθεια απ' ό,τι οι μεμονωμένες φωτογραφίες.⁸ Ο Samuel προτείνει την κριτική αντιμετώπιση της φωτογραφίας και την

⁵ Στο ίδιο, σελ. 29

⁶ Παναγιώτης Καλαμπαλίκας, *Η φωτογραφία σε ελληνικά περιοδικά για τους μηχανικούς και την βιομηχανία*, Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Μεθοδολογίας της Ιστορίας και Θεωρίας της Επιστήμης, Αθήνα, 2014, Αθήνα 2014, σελ. 17-18

⁷ John Ruskin (1819 -1900), Άγγλος συγγραφέας, ζωγράφος και κριτικός τέχνης. Υπήρξε λέκτορας του Πανεπιστημίου του Cambridge, και καθηγητής καλών τεχνών του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης.

⁸ Burke, ό.π., σελ. 30

συνδυαστική χρήση της με άλλα ιστορικά τεκμήρια με σκοπό την επαλήθευση του περιεχομένου της.⁹

Η απάντηση που δίνει η επιστήμη της ιστορίας είναι ότι οι εικόνες και οι φωτογραφίες μπορούν να αξιοποιηθούν ως ιστορικές μαρτυρίες. Η τέχνη μπορεί να εξασφαλίσει αποδεικτικά στοιχεία για πτυχές της κοινωνικής πραγματικότητας, στοιχεία που συνήθως μένουν εκτός κειμένου. Ωστόσο η αναπαράσταση μπορεί να είναι συχνά λιγότερο ρεαλιστική και να παραποιεί την κοινωνική πραγματικότητα, αντί να την αντανακλά, και να αποπροσανατολίζει την ιστορική έρευνα. Χρειάζεται επομένως από την πλευρά τους οι ιστορικοί να ερευνούν πάντα λεπτομέρειες στην σύνθεση της εικόνας, να μπορούν να αξιολογούν τις προθέσεις του φωτογράφου, την ταυτότητα του ή ακόμα και την ιδεολογία του.¹⁰

Είναι αναγκαία επιπλέον η τεκμηρίωση του περιεχομένου της φωτογραφίας, εφόσον αυτό είναι δυνατό, δηλαδή η εύρεση της ταυτότητα των εικονιζόμενων προσώπων ή του χρόνου και του χώρου όπου τραβήχτηκε η φωτογραφία, αλλά και η ανάλυση των συμβολισμών που μπορεί να κρύβει, δηλαδή του μηνύματος που θέλει να εκπέμψει, αλλά και του αποδέκτη του. Ακόμα όμως και το γεγονός της παραποίησης του περιεχομένου μιας φωτογραφίας μπορεί να αποτελέσει για τον ιστορικό αντικείμενο για την έρευνα του σε σχέση με την αιτία της αλλοίωσης της πραγματικότητας και την προοριζόμενη λειτουργία της εικόνας.¹¹

Στην περίπτωση των εικόνων, όπως και σε αυτή των κειμένων, ο ιστορικός πρέπει να διαβάζει πέρα από τις γραμμές, να σημειώνει τις μικρές πλην όμως σημαντικές λεπτομέρειες, συμπεριλαμβανομένων και των χαρακτηριστικών απουσιών χρησιμοποιώντας τις ως στοιχεία πληροφόρησης, κάτι το οποίο αυτοί που δημιουργούν τις εικόνες δεν ήξεραν ότι γνωρίζουν.¹²

Συμπερασματικά οι εικόνες και οι φωτογραφίες μπορούν να αποτελέσουν αξιόπιστη μαρτυρία στον βαθμό που ο ιστορικός τις προσεγγίζει κριτικά όπως κάθε άλλη πηγή άλλωστε και εφόσον η εγκυρότητα του περιεχομένου της επιβεβαιώνεται από ιστοριογραφικές αφηγήσεις, από έγγραφα, γραπτά κείμενα και προφορικές μαρτυρίες, από άλλα κατάλοιπα του υλικού πολιτισμού, στο βαθμό που όλα τα

⁹ Κασσιανού, ό.π., σελ. 39

¹⁰ Burke, σελ. 28

¹¹ Στο ίδιο, σελ. 38

¹² Στο ίδιο, σελ. 23

πληροφοριακά υλικά που συγκεντρώνει ο ιστορικός διασταυρώνονται και συγκρίνονται.¹³

Επομένως και το φωτογραφικό υλικό της περιόδου του Πολέμου, της Κατοχής και της αντίστασης μπορεί να συμβάλει σημαντικά στην ιστορική τεκμηρίωση. Είναι γεγονός ότι δεν μπορούν όλες οι φωτογραφίες της περιόδου που μελετώ να προσφέρουν αξιοποιήσιμα στοιχεία στην έρευνα, αν ο ιστορικός δεν προσπαθήσει να συλλέξει και μία σειρά από άλλα στοιχεία, όπως είναι η ταυτότητα του φωτογράφου που βρίσκεται πίσω από αυτές, οι κοινωνικές-πολιτικές συνθήκες και το περιβάλλον μέσα στις οποίες έγινε η λήψη των φωτογραφιών, ο σκοπός και ο προορισμός τους. Αν με λίγα λόγια, δεν πραγματοποιούσε μια ολοκληρωμένη ιστορική μελέτη της περιόδου.

Για παράδειγμα το πορτραίτο ενός αντάρτη(βλ. φωτογραφίες παραρτήματος 37, 39,40,41,42) ενδέχεται να μην προσφέρει κάποια αξιόλογη ιστορική πληροφορία στον ιστορικό, αν αυτός προσπαθήσει να εξετάσει μεμονωμένα την συγκεκριμένη εικόνα. Αντιθέτως, θα πρέπει να την μελετήσει συγκριτικά με άλλες σειρές φωτογραφιών ανάλογων θεμάτων, ώστε να καταλήξει σε συμπεράσματα που πιθανόν τον ενδιαφέρουν, λόγω χάρη σε σχέση με τον ενδυματολογικό κώδικα των ανταρτών ή για τον οπλισμό τους. Θα πρέπει επίσης να αναζητήσει τον δημιουργό τους ώστε να αντιληφθεί τον λόγο για τον οποίο τα πρόσωπα φωτογραφίζονται με έναν συγκεκριμένο τρόπο. Ωστόσο το πλεονέκτημα μιας φωτογραφίας σε σύγκριση με άλλες πηγές είναι ότι μπορεί – έστω και έμμεσα- να αποκαλύψει γεγονότα, πρακτικές και συνήθειες που αντιπροσωπεύουν μια ολόκληρη ιστορική περίοδο η οποία μπορεί να γίνει αντιληπτή από την ενδυμασία των προσώπων, τον χώρο και το περιβάλλον που βρίσκονται, αλλά χαρακτηριστικά αντικείμενα με ιστορική αναφορά.

Υπάρχουν ωστόσο και φωτογραφίες που μας δίνουν άμεσες και σαφείς ιστορικές πληροφορίες και επιβεβαιώνουν γεγονότα που γνωρίζουμε από τις γραπτές πηγές και την βιβλιογραφία. Για παράδειγμα η φωτογραφία 50 του παραρτήματος απεικονίζει την ορκωμοσία της ΠΕΕΑ στις 10 Απριλίου 1944 στην Βίνιανη της Ευρυτανίας. Η λήψη της έγινε από τον Σπύρο Μελετζή. Ο μελετητής μπορεί να παρατηρήσει στο βάθος, στον τοίχο πίσω από το συγκεντρωμένο πλήθος, τις σημαίες της Βρετανίας, της Σοβιετικής Ένωσης, των ΗΠΑ και της Γαλλίας. Την ίδια παρατήρηση μπορεί να κάνει και στην φωτογραφία 51 του παραρτήματος που απεικονίζει τις εργασίες του Εθνικού Συμβουλίου για την έγκριση του Προγράμματος

¹³ Μπαμπούνης -Τουλιάτος, ό.π., σελ. 89

της ΠΕΕΑ. Η πληροφορία αυτή επιβεβαιώνει την τακτική των συμμαχιών που είχε επιλέξει το ΕΑΜ και ο ΕΛΑΣ με τον στρατόπεδο των Συμμάχων στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η επιλογή αυτή απέρρευε άλλωστε από σχετικές απόφαση της ΚΕ του ΚΚΕ στις 2 Ιουνίου 1943, η οποία τόνιζε την ανάγκη « να συνενωθεί και η τελευταία πατριωτική δύναμη σ' έναν αδιάσπαστο συνασπισμό(...) στο πλευρό των μεγάλων συμμαχών μας: Σοβιετικής Ένωσης, Μεγάλης Βρετανίας, Ενωμένων Πολιτειών»¹⁴. Ο ΕΛΑΣ ήδη από τις 5 Ιουλίου 1943, μετά από την υπογραφή σχετικού Συμφωνητικού, είχε αποφασίσει να υπαχθεί διοικητικά στο Βρετανικό στρατηγείο της Μέσης Ανατολής και να το αναγνωρίζει ως ανώτερη στρατιωτική διοίκηση για την οργάνωση πολεμικών επιχειρήσεων¹⁵.

Αντίστοιχες λεπτομέρειες παρατηρούνται και στις φωτογραφίες 88 και 89 του παραρτήματος του Ντιμίτρι Κέσελ από το συλλαλητήριο που πραγματοποίησε το ΕΑΜ στις 4 Δεκεμβρίου 1944 στην Αθήνα, διαμαρτυρόμενο για τον αφοπλισμό των δυνάμεων του ΕΛΑΣ που ήθελαν να επιβάλουν οι Άγγλοι. Στις φωτογραφίες διακρίνονται διαδηλωτές κρατούν σημαίες της Ελλάδας, των ΗΠΑ, της Βρετανίας, κόκκινες σημαίες με σφυροδρέπανα, ενώ κατευθύνονται από την πλατεία Συντάγματος προς την λεωφόρο μπροστά από την Βουλή.

Επίσης είναι χαρακτηριστικές οι φωτογραφίες 55 και 56 του παραρτήματος. Η πρώτη απεικονίζει έναν ΕΛΑΣίτη μαζί με έναν αξιωματικό της αμερικανικής αποστολής, όπως φαίνεται και από το πηλήκιο του άνδρα που στέκεται στα δεξιά, με το χαρακτηριστικό έμβλημα του αμερικανικού στρατού και η δεύτερη έναν Αμερικάνο αξιωματικό με το ίδιο έμβλημα στον μπερέ που κρατάει ένα παιδί στην αγκαλιά του.

Υπάρχει ακόμη μια σειρά φωτογραφιών από το αρχείο του Σπύρου Μελετζή και του Κώστα Μπαλάφα που μπορούν να προσφέρουν πληροφορίες στον ιστορικό ερευνητή ή να επιβεβαιώσουν ήδη γνωστά στοιχεία για την κοινωνική, έμφυλη και ηλικιακή σύνθεση των δυνάμεων του ΕΑΜ και του ΕΛΑΣ. Στις φωτογραφίες 38, 50, 59 του παραρτήματος, παραδείγματος χάρη διακρίνονται κληρικοί, γεγονός που επιβεβαιώνει την συμμετοχή κάποιων εκπροσώπων του κλήρου στην Εθνική Αντίσταση, ακόμη και ως μαχητών των αντάρτικων δυνάμεων. Σε άλλες πάλι (βλ. φωτογραφίες 37,42,46 του παραρτήματος) διακρίνονται γυναίκες με το όπλο στο χέρι, να πολεμούν στο πλευρό των αντρών ή να βρίσκονται στα μετόπισθεν πλένοντας

¹⁴ *Το ΚΚΕ επίσημα κείμενα*, τομ.5, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1981 σελ. 150-151

¹⁵ Στέφανος Σαράφης, *Ο ΕΛΑΣ*, Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις, Αθήνα, 1999, σελ. 164-167

ρούχα, κουβαλώντας πολεμοφόδια και τρόφιμα, εκτελώντας πάσης φύσεως εργασίες και προσφέροντας νοσηλευτικές υπηρεσίες στα αυτοσχέδια νοσοκομεία των ανταρτών (βλ. φωτογραφίες 34,35,36 του παραρτήματος), ενώ σε κάποιες διακρίνονται ανήλικοι μαχητές της ΕΠΟΝ να κρατούν όπλα, σε στρατιωτική παράταξη και να φορούν στολές παραλλαγής (βλ. φωτογραφίες 75,76,77 του παραρτήματος).

Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι φωτογραφίες βοηθούν περισσότερο από άλλες πηγές στην τεκμηρίωση ενός γεγονότος, ιδιαίτερα σε περιόδους όπου η ακρίβεια άλλων πηγών που είναι στην διάθεση του ιστορικού τίθενται υπό αμφισβήτηση. Για παράδειγμα, οι φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου, οι οποίες απεικονίζουν τον λιμό που έλαβε χώρα στην Αθήνα τον χειμώνα του 1941-1942, λειτουργούν ως σημαντικά αποδεικτικά στοιχεία των συνεπειών της κατοχής στο βιοτικό επίπεδο του πληθυσμού. Η σημασία των εικόνων με τους σκελετωμένους ανθρώπους και τα συσσίτια (βλ. φωτογραφίες 16-24 του παραρτήματος), ως ιστορικής πηγής, έγκειται στο γεγονός ότι αφενός είναι δηλωτικές των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών και της κατάρρευσης της οικονομίας στη κατεχόμενη Ελλάδα, αφετέρου καταρρίπτουν τους ισχυρισμούς του γερμανικού τύπου της εποχής και τις εκθέσεις των Γερμανών στρατιωτικών αξιωματούχων που προσπαθούσαν να διαμορφώσουν την άποψη στην διεθνή κοινή γνώμη ότι ο ελληνικός λαός «έβλεπε φιλικά τους κατακτητές».

Αντίστοιχα, διαψεύδουν τα δημοσιεύματα του ελληνικού τύπου, τα οποία λόγω της λογοκρισίας από τις γερμανικές αρχές κατοχής, υποβάθμιζαν το μέγεθος του προβλήματος της πείνας, προσπαθούσαν να παρουσιάσουν και «μερικά καλά» των Γερμανών, όπως την επανόρθωση ορισμένων καταστροφών του πολέμου και δικαίωαν τον Αδόλφο Χίτλερ¹⁶ για την επιλογή του να συγκρουστεί με τους συμμάχους διότι «εξάλειψε τις αδικίες ενός αισχρού εξαναγκασμού υπεροπτικών νικητών»¹⁷.

Η παραπάνω προβληματική σχετικά με την αξιοποίηση της φωτογραφίας στην ιστορική έρευνα εντοπίζεται και στο πότε μια φωτογραφία πρέπει θεωρείται ντοκουμέντο. Σύμφωνα με τον ορισμό του *Oxford English Dictionary*, ντοκουμέντο είναι η πράξη της τεκμηρίωσης ή της καταγραφής. Ντοκουμέντο θεωρείται μια φωτογραφία όταν έχει πετύχει μια ρεαλιστική αναπαραγωγή των εντυπώσεων της

¹⁶ Αδόλφος Χίτλερ(1889-1945): αρχηγός του Εργατικού Εθνικοσοσιαλιστικού Κόμματος της Γερμανίας, ηγέτης της ναζιστικής Γερμανίας από το 1933-1945

¹⁷ Χάγκεν Φλάισερ, *Στέμμα και Σβάστικα, Η Ελλάδα της κατοχής και της Αντίστασης, 1941-1944*, τόμος 1, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1990, σελ. 118-119, 121-123

πραγματικότητας, όταν χρησιμοποιείται για την τεκμηρίωση πλευρών της κοινωνικής πραγματικότητας.¹⁸ Σύμφωνα με την συγγραφέα πάνω σε θεωρητικά θέματα που αφορούν την φωτογραφία Naomi Rosenblum, σχεδόν όλες οι φωτογραφικές εικόνες που πραγματεύονται το τι υπάρχει στον κόσμο μπορούν να θεωρηθούν ντοκουμέντα και στόχο έχουν περισσότερο να πληροφορήσουν, παρά να συγκινήσουν ή να εμπνεύσουν.¹⁹

Οι περισσότερες φωτογραφίες με αυτή την έννοια αποτελούν ντοκουμέντα διότι η φωτογραφία, δηλαδή η τεχνολογικά ή χημικά παραχθείσα εικόνα είναι ένα ενδεικτικό αποτέλεσμα που προκαλείται από μια συγκεκριμένη συγκυρία. Είναι ενδεικτικό και όχι πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας, καθώς πρέπει να λάβουμε υπόψη μια σειρά παραγόντων που επιδρούν στο τελικό αποτέλεσμα, όπως είναι το περιεχόμενο, το κάδρο, ο φωτισμός, τα χαρακτηριστικά του φακού, η χημική ή ψηφιακή επεξεργασία. Το φωτογραφικό ντοκουμέντο λαμβάνεται συνήθως ως ουδέτερη, αδιαμόρφωτη και αντικειμενική καταγραφή της πληροφορίας, ενώ θεωρητικά στερείται κάθε υποκειμενικής πρόθεσης ακόμα και της ίδιας της ανθρώπινης θέλησης.²⁰

Ωστόσο ο σημειολόγος Umberto Eco²¹ έχει σχολιάσει ότι η φωτογραφία αναπαράγει τους όρους της οπτικής αντίληψης, αλλά μόνο μερικούς από αυτούς. Το γεγονός ότι βασίζεται στο αισθητό δανείζει στην φωτογραφία μια αίσθηση αυθεντικότητας. Οι φωτογραφίες είναι καταγραφές και τεκμηριώσεις που δεσμεύουν τον μεταβαλλόμενο κόσμο των φαινομένων.²² Επομένως, εντοπίζεται μεγάλος βαθμός υποκειμενικότητας της φωτογραφίας ως τεκμηρίου. Δηλαδή, οι φωτογραφίες δεν αποτελούν πιστή αποτύπωση, αλλά αναπαράσταση της ιστορικής πραγματικότητας.

Η επεξεργασία ή η αλλοίωση εικόνων είναι φαινόμενο που υπάρχει από τα πρώτα χρόνια της ζωής της φωτογραφίας. Το πρόβλημα εμφανίζεται όταν η εικόνα υφίσταται τόσο περίπλοκες αλλαγές, οι οποίες αμφισβητούν την οντολογική θέση της

¹⁸ Derrick Price, Liz Wells, Σκέψεις για την φωτογραφία, στο: Liz Wells (επιμ.), *Εισαγωγή στην φωτογραφία*, μετάφραση: Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007, σελ. 12, σελ. 30

¹⁹ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 20

²⁰ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 18

²¹ Umberto Eco (1932-2016), Ιταλός σημειολόγος, φιλόσοφος και κριτικός λογοτεχνίας. Το 1954 έγινε διδάκτορας φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο του Τορίνο. Παράλληλα ασχολήθηκε με την δημοσιογραφία και ανέλαβε την θέση του διευθυντή του πολιτιστικού προγράμματος στην Κρατική Ιταλική Τηλεόραση. Το 1965 έγινε καθηγητής οπτικών επικοινωνιών στο Πανεπιστήμιο της Φλωρεντίας, το 1966 καθηγητής σημειολογίας στο Πολυτεχνείο του Μιλάνο, ενώ από το 1975 και έπειτα κατείχε την έδρα του καθηγητή σημειωτικής στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια

²² Umberto Eco, *Critique of the image*, στο Victor Burgin (επιμ.), *Thinking of Photography*, Communications and Culture, London, 1982, σελ. 35

ίδιας της φωτογραφίας. Οι μικρές αλλοιώσεις ωστόσο δεν μπορούν να αλλάξουν την ειδική σχέση της φωτογραφίας με την πραγματικότητα σύμφωνα με τον σημειολόγο, Roland Barthes²³, για τον οποίο η φωτογραφία « αποτελεί το αποτέλεσμα ενός γεγονότος, την απόδειξη μιας χρονικής στιγμής που κάποτε υπήρξε και δεν υπάρχει πια, που άφησε ένα ίχνος του γεγονότος(...)».²⁴

Η πρακτική του ντοκουμέντου ήταν διαχρονικά προβληματική σε ό, τι αφορά τον διαχωρισμό του αυθεντικού ντοκουμέντου από το μη αυθεντικό. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν αυτό που βρίσκεται μπροστά στον φακό έχει αλλοιωθεί, σκηνοθετηθεί ή αλλάξει από τον φωτογράφο. Διάφορες συμβάσεις και πρακτικές αναπτύχθηκαν ώστε προκειμένου να γίνει αυτή η διάκριση, η εκτύπωση της εικόνας με μαύρο περιθώριο γύρω της για να φαίνονται όλα όσα κατέγραφε η φωτογραφική μηχανή, ενώ συχνά οι σκηνές που φωτιζόνταν με φλας και όχι με φυσικό φωτισμό κρίνονταν μη αποδεκτές. Δημιουργήθηκε δηλαδή ένα είδος στοιχειώδους τεχνικής ηθικής του τεκμηριωτικού έργου που αποτελούσε εγγύηση της «αυθεντικότητας».²⁵

Ωστόσο η σύγχρονη εμπειρία πάνω στο ρεαλιστικό και το μη ρεαλιστικό, μαζί με την γνώση του πλαισίου αναφοράς, δηλαδή των συνθηκών μέσα στις οποίες έγινε η λήψη της εικόνας, του περιβάλλοντος, της ταυτότητας του φωτογράφου, του κινήτρου με το οποίο φωτογράφησε, μπορούν να αποτελέσουν κριτήριο για το κατά πόσο μία φωτογραφία συνιστά αξιόπιστη μαρτυρία. Ταυτόχρονα οι υποθέσεις σχετικά με την ακρίβεια τους ως τεκμήρια, μπορούν να αναγνωρίζονται μέσω δηλώσεων που αφορούν την προέλευση του, όπως ημερομηνίες και πηγές.²⁶ Η αναφορά στην πηγή και στην χρονολογία της φωτογραφίας, δηλαδή η προέλευση της, είναι αναπόσπαστο κομμάτι της διαδικασίας τεκμηρίωσης μια φωτογραφίας προκειμένου να εξεταστεί αν μπορεί να αξιοποιηθεί ως ντοκουμέντο σε μια συγκεκριμένη κοινωνική έρευνα.²⁷

Οι φωτογράφοι του ντοκουμέντου κατέβαλλαν σημαντική προσπάθεια να ελέγξουν την φύση μιας σκηνής χωρίς να την αλλάζουν εμφανώς. Για παράδειγμα ο μεγάλος Γάλλος φωτογράφος του 20ου αιώνα Henri Cartier- Bresson²⁸, μπορούσε να

²³ Roland Gérard Barthes (1915-1980), Γάλλος κριτικό λογοτεχνίας, φιλόσοφος γλωσσολόγος, κοινωνιολόγος και σημειολόγος

²⁴ Derrick Price, Ερευνητές και ερευνώμενοι, Η φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο, στο Liz Wells, ό.π., σελ. 82

²⁵ Στο ίδιο, σελ. 80

²⁶ Derrick Price, Liz Wells, Σκέψεις για την φωτογραφία, στο Liz Wells, ό.π., σελ. 70

²⁷ John Tagg, *The Burden of representation: essays of photographie and histories*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1993, σελ. 88

²⁸ Henry Cartier-Bresson (1908-2004). Ένας από τους σημαντικότερους φωτογράφους του 20^{ου} αιώνα. Θεωρείται από τους πρωτοπόρους στο φωτορεπορτάζ και την «φωτογραφία δρόμου», αλλά και από τους

περιμένει επί ώρες υπομονετικά και όλα τα απρόοπτα του κόσμου για να συνθέσει μια φωτογραφία τόσο παραγωγική από την άποψη των οπτικών πληροφοριών, όσο και αισθητικά ευχάριστη χωρίς να παρεμβαίνει καθόλου ο ίδιος σε όλη αυτή την διαδικασία.²⁹ Οι φωτογραφίες του ξεχώριζαν καθώς μπορούσαν να έχουν μια υπερρεαλιστική διάθεση που όμως προέκυπτε μέσα από την καταγραφή των καθόλα συμβατικών πραγμάτων της καθημερινότητας.³⁰

Βέβαια το να πρέπει ο φωτογράφος να δεσμευτεί με συγκεκριμένες συμβάσεις και τεχνικές διαδικασίες, προκειμένου να επικυρωθεί το ντοκουμέντο, υπονομεύει την έννοια της αντικειμενικής φωτογραφίας, την δυνατότητα του χειριστή της μηχανής να τραβάει με το προσωπικό του ύφος και στυλ και μαζί οποιαδήποτε αξίωση ότι είναι πιο ειλικρινές ως προς τα φαινόμενα, από άλλες μορφές αναπαράστασης.³¹

Η φωτογραφία ντοκουμέντο επειδή ακριβώς καταγράφει πλευρές της κοινωνικής ζωής και χρησιμοποιείται για την τεκμηρίωση της, συνδέθηκε με την οργανωμένη προσπάθεια καταγραφής και ανάδειξης ενός κοινωνικού φαινομένου, ενώνοντας μεμονωμένες εικόνες και στιγμιότυπα της καθημερινότητας. Η εικόνες που τεκμηριώναν ένα γεγονός, ένα συμβάν, οργανώνονταν με στόχο την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης μέσα από την λίγο έως πολύ συναισθηματική της εμπλοκή με το αντικείμενο, με σκοπό την προώθηση κοινωνικών μεταρρυθμίσεων, την εξάλειψη ενός κοινωνικού προβλήματος ή βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών.

Η παραπάνω προσπάθεια έχει αφετηρία έργο του Βρετανού φωτογράφου John Thompson³², *Street Life in America*, με την απεικόνιση των φτωχών του Λονδίνου στα τέλη του 19ου αιώνα και στην συνέχεια το μεταρρυθμιστικό ντοκουμέντο στις ΗΠΑ στις αρχές του 20ου αιώνα που αναδεικνύει σημαντικά προβλήματα της αμερικανικής

κύριους εκπρόσωπους του ρεύματος του σουρεαλισμού στην φωτογραφία. Το 1937 ταξίδεψε στην Ισπανία για να φωτογραφίσει τον εμφύλιο πόλεμο. Το 1940 και ενώ ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος είχε ξεσπάσει ήδη, συνελήφθη από τους Γερμανούς, φυλακίστηκε για τρία χρόνια, κατάφερε όμως να δραπετεύσει και να επιστρέψει στο Παρίσι, όπου φωτογράφησε την κατοχή και την αντίσταση της γαλλικής πρωτεύουσας, αλλά και την απελευθέρωση της πόλης. Το 1947 ίδρυσε μαζί με τους φωτογράφους Robert Capa, David Seymour, William Vandivert και George Rodger, ίδρυσε το διεθνές ειδησεογραφικό πρακτορείο Magnum

²⁹ Henry Cartier-Bresson, *Η αποφασιστική στιγμή*, μετάφραση: Διονυσοπούλου Σοφία, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2013, σελ. 11

³⁰ Στο ίδιο, σελ. 14

³¹ Derrick Price, *Ερευνητές και ερευνώμενοι, Η φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο*, στο Liz Wells, *ό.π.*, σελ. 81

³² Ο Σκωτσέζος φωτογράφος (1837-1921) θεωρείται ο πρωτοπόρος του φωτορεπορτάζ και ο πρώτος που ανέδειξε κοινωνικά θέματα μέσα από τον φακό του. Πριν την φωτογράφιση των φτωχών του Λονδίνου, είχε πραγματοποιήσει μεγάλο ταξίδι στην Άπω Ανατολή (1867-1871) για να καταγράψει την κουλτούρα και τον τρόπο ζωής των λαών που ζουν εκεί. Διακρίθηκε επίσης στην φωτογραφία δρόμου, τοπίων και αρχιτεκτονικής

κοινωνίας, όπως είναι η φωτογραφική έρευνα του Lewis Hines³³ για την παιδική εργασία στην Νέα Υόρκη. Αντίστοιχο σκοπό επιτελούσε και η φωτογραφική ομάδα της Διεύθυνση Αγροτικής Προστασίας (Farm Security Administration: F.S.A.), με πιο αναγνωρίσιμη μορφή τον φωτογράφο Walker Evans³⁴, που είχε συγκροτηθεί για λογαριασμό της αμερικανικής κυβέρνησης, λίγο μετά το Κραχ του 1929, προκειμένου να καταγράψει την πενία και τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των αγροτών, το χρονικό της ζωής και των δυσκολιών των αγροτικών περιοχών. Τελικός στόχος του συγκεκριμένου εγχειρήματος ήταν να προαναγγείλει το πρόγραμμα του προέδρου Ρούζβελτ για την αναθέρμανση της αγροτικής οικονομίας και την ανασυγκρότηση της υπαίθρου.³⁵ Και στην πιο σύγχρονη ιστορία υπάρχουν παραδείγματα όπου φωτογραφίες ευαισθητοποίησαν και προβληματίσαν το κοινωνικό σύνολο, έγιναν αφορμή για την γέννηση κοινωνικών κινήματων με πιο αντιπροσωπευτικό τις φωτογραφίες από τον πόλεμο του Βιετνάμ που προκάλεσαν κύμα οργής στην αμερικανική κοινή γνώμη.³⁶

Στην Ελλάδα η φωτογραφία της τεκμηρίωσης έκανε την εμφάνιση της ως ντοκουμέντο μέσω της φωτοειδησεογραφίας ή αλλιώς του φωτορεπορτάζ, στην στις αρχές του 20ου αιώνα. ακολουθώντας την διεθνή τάση.³⁷ Η φωτογραφία ντοκουμέντο που ξεπερνά την απλή καταγραφή και ενημέρωση του κοινού, αποσκοπώντας στον κοινωνικό προβληματισμό και την ευαισθητοποίηση της κοινής γνώμης, εμφανίζεται την περίοδο της Κατοχής με βασική εκπρόσωπο την Βούλα Παπαϊωάννου, όπως θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο της μελέτης. Αντίστοιχα το φωτογραφικό έργο των Σπύρου Μελετζή και Κώστα Μπαλάφα ενέχει το στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού και αποτελεί σημαντικό ντοκουμέντο για την τεκμηρίωση της ζωής και των κοινωνικών συνθηκών την περίοδο της Αντίστασης, το οποίο θα εξεταστεί διεξοδικά στην συνέχεια.

³³ Ο Lewis Hines(1874-1940), ήταν Αμερικανός κοινωνιολόγος και φωτογράφος που καταπιάστηκε με το φωτορεπορτάζ και την ανάδειξη κοινωνικών προβλημάτων. Οι φωτογραφίες του αποτέλεσαν σημαντικά ντοκουμέντα στην προσπάθεια ευαισθητοποίησης της αμερικανικής κοινής γνώμης και συνέβαλλαν στον αγώνα για σημαντικές κοινωνικές μεταρρυθμίσεις όπως η αναθεώρηση της εργατικής νομοθεσίας, σε ό,τι αφορά την εργασία ανηλίκων το 1916.

³⁴ Αμερικανός φωτογράφος(1903-1975). Το μεγαλύτερο μέρος του έργου του αφορά φωτογραφίες από την αμερικανική υπαίθρο για λογαριασμό της FSA

³⁵ Ian Jeffrey, ό.π., σελ. 201

³⁶ Αντώνης Ζήβας, Οδηγός ανάγνωσης της Ιστορίας της φωτογραφίας, Ο πρώτος αιώνας, Σμίλη, Αθήνα, 2015 σελ. 103-104

³⁷ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ.96

Το φωτορεπορτάζ έχει μια ειδική σχέση με το γραπτό λόγο, με τα γραπτά κείμενα και θεωρείται, στην κλασσική μορφή του, τρόπος αφήγησης των γεγονότων της επικαιρότητας μέσω της εικονογράφησης της αφήγησης μιας είδησης. Οι φωτογραφίες, συνήθως, συνοδεύονται από γραπτό κείμενο ή ενσωματώνονται σε αυτό και προορίζονται για έντυπα, όπως εφημερίδες, περιοδικά, βιβλία, λευκώματα. Μέσα στο συγκεκριμένο πλαίσιο οι εικόνες λειτουργούν τόσο ως πάροχοι πληροφοριών για την φύση των πραγμάτων, όσο και ως επιβεβαίωση μιας γραπτής θεώρησης. Ο θεωρητικός της φωτογραφίας Πλάτων Ριβέλλης, προσπαθώντας να τονίσει την σχέση της φωτογραφίας του ρεπορτάζ με το κείμενο, επισημαίνει ότι οι φωτογράφοι του ρεπορτάζ «είχαν ως πρότυπο τον γραπτό λόγο, ακριβώς όπως οι καλλιτέχνες φωτογράφοι είχαν ως πρότυπο την ζωγραφική».³⁸ Μάλιστα πολλές φορές οι φωτογραφίες αντικαθιστούν πλήρως το κείμενο, αφηγούνται μόνες τους μια ιστορία και συνθέτουν ένα φωτογραφικό δοκίμιο. Ενδέχεται λίγες λέξεις να τοποθετούνται ως λεζάντες επεξήγησης του εικονιζόμενου θέματος.³⁹ Σχεδόν κάθε πτυχή της κοινωνικής, πολιτικής ή προσωπικής ζωής έχει περιγραφεί μέσω της φωτοδημοσιογραφίας.⁴⁰

Η φωτογραφία του ρεπορτάζ έχει πολλά κοινά στοιχεία με την φωτογραφία ντοκουμέντο, συχνά ταυτίζονται απόλυτα, καθώς και τα δύο είδη φωτογραφίας αποτελούν μορφές μαζικής επικοινωνίας, απευθύνονται σε ένα ευρύ κοινό, προσπαθούν να δώσουν στον θεατή μια ακριβή, αυθεντική διάσταση του κόσμου και της κοινωνικής πραγματικότητας, αποσκοπούν στην ενημέρωση, ενώ συμβάλλουν σημαντικά στην καλλιέργεια του κοινωνικού προβληματισμού. Η φωτογραφία του ρεπορτάζ, όπως και η φωτογραφία ντοκουμέντο αποτυπώνουν εξίσου στιγμιότυπα της ιστορίας ενός πραγματικού γεγονότος, εμπεριέχουν δηλαδή την διάσταση της αφήγησης.⁴¹ Σύμφωνα με τον φωτογράφο Κώστα Μπαλάφα, οι φωτογραφίες του φωτορεπορτάζ είναι « η ζωντανή φωνή της ιστορίας που προβάλλει με ελκυστικό τρόπο και την δύναμη της πανανθρώπινης καταληπτής γλώσσας της εικόνας με την απόλυτη αλήθεια και παρουσιάζει ζωντανά με ρεαλισμό την ποιότητα των αξιών της ζωής σε όλη την ανθρώπινη διαδρομή»⁴², ενώ για τον Αριστοτέλη Σαρρηκόστα, έναν

³⁸ Πλάτων Ριβέλλης, *Σκέψεις για την φωτογραφία, μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της*, Εκδόσεις Φωτοχώρος- Φωτογραφικός Κύκλος, Αθήνα, 1993, σελ. 34

³⁹ Στο ίδιο, σελ. 37

⁴⁰ Derrick Price, *Ερευνητές και ερευνώμενοι*, στο Liz Wells, ό.π., σελ. 77

⁴¹ Ζήβας, ό.π., σελ. 111-112

⁴² Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την φωτογραφία*, Ακαδημία Δημιουργικής φωτογραφίας, Αθήνα, 2005, σελ. 96

από τους σημαντικότερους Έλληνες φωτορεπόρτερ του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, «τα σημαντικότερα γεγονότα που έχουν μείνει στην ιστορία είναι καταγεγραμμένα από τους φωτορεπόρτερ και μένουν ανεξίτηλα στον χρόνο»,⁴³ Επίσης θεωρεί ότι, «πίσω από κάθε φωτογραφία κρύβεται πάντα μια καλή και συνήθως μια κακή ιστορία που μόνο ο φωτορεπόρτερ (...) μπορεί να την διηγηθεί με κάθε λεπτομέρεια».⁴⁴

Η φωτογραφία, την περίοδο του πολέμου, όπως και σε άλλες καταστάσεις, συνδέεται με την ανάγκη καταγραφής των γεγονότων, με σκοπό την διάσωση ιστορικών ντοκουμέντων και την διατήρηση της ιστορικής μνήμης. Στην συγκεκριμένη μιλάμε για ένα συγκεκριμένο είδος του φωτορεπορτάζ, το πολεμικό φωτορεπορτάζ. Ωστόσο, ιδιαίτερα σε συνθήκες πολέμου επιτελεί πολλαπλούς ρόλους: Μπορεί να έχει ενημερωτικό και πληροφοριακό χαρακτήρα. Διαθέτει όμως σε ορισμένες περιπτώσεις και πολιτικό υπόστρωμα, αποτελεί μέσο πολιτικής πρακτικής ακόμη και όταν δεν το δείχνει. Μπορεί να αξιοποιείται από ανθρώπους και κοινωνικά κινήματα που αναδεικνύουν τις αρνητικές επιπτώσεις του πολέμου και προσπαθούν να ευαισθητοποιήσουν την κοινή γνώμη, με στόχο τον τερματισμό του μέχρι τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα για λόγους προπαγάνδας, ανύψωσης του ηθικού στρατιωτών και αμάχων ή επίδειξης υπεροχής και καταρράκωσης του ηθικού του αντιπάλου.⁴⁵Γι' αυτό το πολεμικό φωτορεπορτάζ θεωρείται χαρακτηριστικό παράδειγμα της αμφιλεγόμενης χρήσης των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών καθώς συνήθως υφίσταται λογοκρισία ανάλογα με το ποια μηνύματα θέλει να εκφράσει ο ενδιαφερόμενος. Η απαγόρευση δεν περιορίζεται μόνο στο ποιες φωτογραφίες θα δούνε το φως της δημοσιότητας, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο θα παρουσιαστούν, το πως θα σχολιαστούν.⁴⁶ Συνεπώς και η αίσθηση της αληθοφάνειας του φωτορεπορτάζ, η οποία οφείλεται στο γεγονός ότι η βασική αρχή του φωτορεπορτάζ είναι η καταγραφή ενός γεγονότος την στιγμή που συμβαίνει, όπως ακριβώς είναι, δεν αναιρεί τα γενικά μεθοδολογικά κριτήρια που πρέπει να ακολουθεί ο ιστορικός στην προσέγγιση της φωτογραφίας ως πηγής στην ιστορία και τα οποία ανέφερα παραπάνω.

⁴³ Αριστοτέλης Σαρρηκόστας, *Ζην επικινδύνως, 40 χρόνια φωτορεπορτάζ, ο φωτορεπόρτερ του Associated Press, αφηγείται ιστορικά γεγονότα μέσα από την ζωή και τις φωτογραφίες του*, Εκδόσεις Μαΐνανδρος(όλες οι φωτογραφίες προέρχονται από το αρχείο της EPT A.E.), Αθήνα, 2018, σελ. 351

⁴⁴ Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την Φωτογραφία*, ό.π., σελ. 356

⁴⁵ Julian Stallabrass, *Ριζοσπαστικές πραγματικότητες, Η φωτογραφία ως πολιτική πρακτική, Μια ανθολογία δοκιμίων*, μετάφραση: Ηρακλής Παπαϊωάννου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2018, σελ. 13,14, 20

⁴⁶ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 22

Κεφάλαιο 1: Η εμφάνιση της φωτογραφίας στην Ελλάδα. Η εξέλιξή της κατά τον 19ο αιώνα και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου: Η Βούλα Παπαϊωάννου, ο Σπύρος Μελετζής και ο Κώστας Μπαλάφας πριν τον Πόλεμο και την Κατοχή

Θεωρώ σκόπιμο πριν αναλυθεί το βασικό θέμα της εργασίας, που είναι η φωτογραφία της περιόδου 1940-1944, να γίνει μια συνοπτική καταγραφή της εξέλιξης της ελληνικής φωτογραφίας την περίοδο που προηγήθηκε της έναρξης του Πολέμου του 1940 με αφετηρία την εμφάνιση της φωτογραφίας στην ελληνική πραγματικότητα.

Η εφεύρεση της φωτογραφίας είναι συνδεδεμένη με το υπό εκβιομηχάνιση ευρωπαϊκό περιβάλλον των αρχών του 19ου αιώνα. Την εποχή εκείνη σε πιο ανεπτυγμένα κράτη, όπως ήταν η Αγγλία και η Γαλλία, συγκεντρώνονται οι προσπάθειες για εξεύρεση μιας φωτοευπαθούς ουσίας για την φωτοχημική καταγραφή του ειδώλου του σκοτεινού θαλάμου σε ένα κατάλληλο υπόστρωμα. Βασικό ζητούμενο ήταν η αποφυγή της άμεσης δράσης του ανθρώπινου χεριού στην αποτύπωση μίας εικόνας. Σε όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα έγιναν μεγάλες ανακαλύψεις λόγω της εξέλιξης των φυσικών επιστημών που αναπτύσσονται ραγδαία ως συνέπεια του νέου βιομηχανικού κλίματος. Εμφανίζεται ένας μεγάλος όγκος βιομηχανικών αντικειμένων που γίνονται σταδιακά αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας του ανθρώπου, ανάμεσα στα οποία και η φωτογραφική μηχανή.⁴⁷ Η εφεύρεση της φωτογραφίας ήταν δηλαδή αποτέλεσμα του συγκερασμού της επιστημονικής-τεχνολογικής προόδου και των επιδράσεων του περιβάλλοντος της τέχνης.

Η εξέλιξη της φωτογραφίας άμεσα συνδεδεμένη με τις ανάγκες των εφημερίδων για ταχύτερα πειστήρια θα οδηγήσει στα πειράματα του Nicéphore Niépce⁴⁸ στην δεκαετία του 1830 για την φωτοχημική αναπαραγωγή εικόνων σε πλάκες ψευδάργυρου, μέθοδο που θα ονομάσει ο ίδιος «ηλιογραφία». Στην συνέχεια ο Louis Jacque Mande Daguerre⁴⁹ τελειοποίησε την μέθοδο του Niépce και δημιούργησε τις λεγόμενες «δαγεροτυπίες» με την αποτύπωση εικόνων πάνω σε χάλκινες πλάκες μέσα από μίας πολύπλοκης χημική διαδικασίας.⁵⁰ Αντίστοιχη μέθοδο είχε εφεύρει και

⁴⁷ Αντώνης Ζήβας, *ό.π.*, σελ. 21-22

⁴⁸ Γάλλος τυπογράφος (1795-1833), ο οποίος θεωρείται ο εφευρέτης της φωτογραφίας. Ασχολήθηκε από μικρή ηλικία με τις φυσικές επιστήμες και κάθε είδους πειράματα. Επίσης υπήρξε αξιωματούχος του γαλλικού στρατού υπό τις διαταγές του Ναπολέοντα.

⁴⁹ Γάλλος ζωγράφος και φωτογράφος (1787-1851), ο οποίος είχε σπουδάσει αρχιτεκτονική και διακρίθηκε στον σχεδιασμό πρωτοποριακών θεατρικών σκηνικών.

⁵⁰ Beaumont Newhall, *The History of Photograph*, Museum of Modern Art, 1982, New York, σελ. 74

ο William Fox Talbot⁵¹, ο οποίος ονόμασε την μέθοδο του «κολλοτυπία» Η «κολλοτυπία» χρησιμοποιούσε ένα χάρτινο ευαίσθητο αρνητικό αντί για χάλκινες πλάκες. Προχωρώντας στα μέσα του 19ου αιώνα σημειώνονται δύο ακόμη επαναστατικές ανακαλύψεις πάνω στην φωτογραφία, η πρώτη αφορούσε την μέθοδο της στερεοσκοπίας και της εφεύρεση της στερεοσκοπικής μηχανής και η δεύτερη την ανακάλυψη του υγρού καλωδίου με βασικό εργαλείο στην διαδικασία αυτή τις γυάλινες αυτή την φορά πλάκες που αντικατέστησαν τις βαριές και δύσχρηστες μεταλλικές.⁵²

Στην Ελλάδα, η φωτογραφία ως τέχνη εμφανίστηκε το 1839. Ο Καναδός Joly De Lotbinière υπήρξε ο πρώτος φωτογράφος στην ιστορία της Ελλάδας, αποτυπώνοντας με την μέθοδο της δαγεροτυπίας τον Παρθενώνα, την Ακρόπολη, το Ναό του Ολυμπίου Διός. Ξένοι εύποροι ταξιδιώτες και περιηγητές κυρίως ζωγράφοι, αρχιτέκτονες, πολιτικοί ήταν αυτοί που έφεραν τις πρώτες φωτογραφικές μηχανές στην Ελλάδα και φωτογράφιζαν με τις μεθόδους που ανακαλύπτονταν την περίοδο εκείνη στην Δυτική Ευρώπη. Η τέχνη της φωτογραφίας, αποτελούσε για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, την αστική τάξη, μέσο ψυχαγωγίας, διασκέδασης και δημιουργικής ενασχόλησης.⁵³ Η αίσθηση της ακριβούς καταγραφής ενός τοπίου που έχει η φωτογραφία ανταποκρινόταν στην επιθυμία των ταξιδιωτών να διατηρήσουν ανεξίτηλες τις αναμνήσεις τους από την χώρα που επισκέπτονταν, ενώ αποτέλεσε σημαντικό μέσο για τους εύπορους Ευρωπαίους ώστε να αντλήσουν πληροφορίες για χώρες ,τις οποίες δεν είχαν επισκεφτεί ,όμως μπορούσαν να τις γνωρίσουν έστω και νοερά.⁵⁴

Ωστόσο σύντομα οι φωτογράφοι διέγνωσαν την δυνατότητα αξιοποίησης της τέχνης τους για επιχειρηματικούς σκοπούς. Στις ευρωπαϊκές χώρες διάφοροι εκδότες, όπως ο Γάλλος Noel Marie-Paymal Lerebours⁵⁵, αξιοποιώντας φωτογραφίες που τράβηξαν είτε οι ίδιοι είτε φωτογράφοι που μίσθωναν για αυτό τον λόγο, εξέδιδαν εικονογραφημένους ταξιδιωτικούς οδηγούς και πανάκριβα φωτογραφικά λευκώματα με αρχαία ελληνικά μνημεία.⁵⁶

⁵¹ Βρετανός χημικός, μαθηματικός, γλωσσολόγος και αρχαιολόγος (1800-1877)

⁵² Ian Jeffrey, *Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία*, μτφρ: Ηρακλής Παπαϊωάννου, Εκδ. Φωτογράφος, Αθήνα, 1997, σελ. 30

⁵³ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας, 1939-1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008, σελ. 18

⁵⁴ Καλαμπαλίκας, σελ. 70

⁵⁵ Noel Marie-Paymal Lerebours (1807-1873): Γάλλος φωτογράφος, κατασκευαστής οπτικών οργάνων και εκδότης

⁵⁶ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* ό.π., σελ. 71

Τα θέματα των φωτογραφιών τους αφορούσαν σχεδόν αποκλειστικά τοπία, αρχαίους ελληνικούς ναούς και μνημεία. Στις συγκεκριμένες φωτογραφίες δεν υπήρχε ένδειξη ανθρώπινου στοιχείου, αφενός λόγω των τεχνικών δυσκολιών και της μεγάλης έκθεσης χρόνου που ήταν αναγκαία για την λήψη της φωτογραφίας, αφετέρου λόγω της αντίληψης ότι οι άνθρωποι με τις σύγχρονες ενδυμασίες και ιδιαίτερα τις ευρωπαϊκές θα αλλοίωναν την αρχαιοελληνική εικόνα.⁵⁷ Ο Gary Edwards επισημαίνει ότι η προτίμηση στον αρχαιοελληνικό κόσμο που μονοπωλεί την εικονογραφική παραγωγή περιηγητών στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα συνέβαλλε στην διαμόρφωση ενός στερεοτυπικού πρίσματος μέσα από το οποίο το ιδεολογικό σημειωτικό τοπίο της Ελλάδας ταυτιζόταν με αυτό της κλασσικής αρχαιότητας.⁵⁸ Οι ανθρώπινες μορφές αποτελούσαν εκείνη την στοιχείο μόνο των πορτρέτων, είτε ατομικών είτε ομαδικών, κυρίως επιφανών προσώπων και οικογενειών, ενώ τα θέματα των πορτρέτων επικεντρώνονταν συχνά σε γάμους, σε μικρές και μεγάλες οικογενειακές στιγμές.⁵⁹ Ιδιαίτερη είδος πορτρέτων αποτέλεσαν τα νεκρικά πορτρέτα τα οποία έδιναν την εντύπωση ότι τα πρόσωπα που απεικονίζονταν βρίσκονταν σε βαθύ ύπνο και ικανοποιούσαν την συναισθηματική επιθυμία των ανθρώπων της οικογένειας του θανόντα να υπερνικήσουν το γεγονός του οριστικού χωρισμού.⁶⁰

Οι πρώτοι Έλληνες φωτογράφοι ήταν επίσης άνθρωποι που προέρχονταν από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, πλούσιοι έμποροι, φοιτητές και καθηγητές του Σχολείου των Τεχνών⁶¹ και ζωγράφοι, ενώ ταξίδευαν συχνά στην Ευρώπη, όπως ο Κωνσταντίνος Αλεξιάδης, ο Φίλιππος Μαργαρίτης και ο Χαράλαμπος Βιτουλαδίτης. Οι φωτογραφικές μηχανές καθώς και ο λοιπός φωτογραφικός εξοπλισμός κόστιζε μια περιουσία, δεν πωλούνταν στην αγορά και η ενασχόληση φωτογραφία δεν αποτελούσε ακόμη επαγγελματικό αντικείμενο. Ήταν ερασιτέχνες και φωτογράφιζαν την φύση, τοπία, αρχαιότητες και πρόσωπα.⁶² Οι Έλληνες φωτογράφοι ακολούθησαν σε γενικές γραμμές, το πνεύμα του νεοκλασικισμού και της φωτογράφισης των κλασσικών μνημείων της αρχαιότητας στα πρότυπα των ξένων. Αρέσκονταν ιδιαίτερα στις πανοραμικές λήψεις της Αθήνας από την Ακρόπολη και τον Λυκαβηττό, στις οποίες οι αρχαιότητες κατείχαν περίοπτη θέση⁶³

⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 73

⁵⁸ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 74

⁵⁹ Στο ίδιο, σελ. 73, 77

⁶⁰ Στο ίδιο σελ. 79

⁶¹ Ιδρύθηκε το 1836 και το 1930 μετονομάστηκε και αναβαθμίστηκε σε Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών.

⁶² Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ.17-19

⁶³ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 76

Τα πρώτα φωτογραφεία στην Ελλάδα και οι πρώτοι Έλληνες επαγγελματίες φωτογράφοι εμφανίστηκαν σχεδόν στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Αλεξιάδης, ο Σωτήριος Γεωργιάδης, ο Χαράλαμπος Βιτουλαδίτης, ο Δημήτριος Κωνσταντίνου ήταν καλλιτέχνες φωτογράφοι που είδαν την φωτογραφία ως μία σημαντική επαγγελματική ευκαιρία. Την δεκαετία του 1850 ο Φίλιππος Μαργαρίτης ήταν ο μοναδικός που διατηρούσε φωτογραφείο στην Αθήνα. Στο φωτογραφείο του συνέρρεαν μέλη της βασιλικής αυλής, πρώην αγωνιστές της Επανάστασης, κληρικοί, πολιτικοί, ενώ στα τέλη της δεκαετίας του 1860 συνεργάστηκε με τον ζωγράφο Ιωάννη Κωνσταντίνου με τον οποίο έγινα συνέταιροι.⁶⁴ Σημαντικός φωτογράφος της δεκαετίας του 1860 ήταν και ο Πέτρος Μωραΐτης μαθητής του Μαργαρίτη. Την περίοδο 1850-1880 συνέχιζαν παράλληλα να καταφτάνουν δεκάδες φωτογράφοι, αρχιτέκτονες, διπλωμάτες και ερασιτέχνες αρχαιολόγοι από το εξωτερικό με σκοπό να φωτογραφίσουν ελληνικά τοπία.⁶⁵

Το πιο σημαντικό γεγονός για την τεχνολογική βελτίωση της φωτογραφίας ήταν η εφεύρεση της πρώτης φωτοευαίσθητης επιφάνειας που αποτελούταν από βρωμιούχο άργυρο και ζελατίνη που αποτέλεσε την βάση για την ανακάλυψη του φιλμ, από τον Άγγλο Richard Maddox το 1871, ενώ το 1888 ο George Eastman, εφηύρε το εύκαμπτο φιλμ. Ο ίδιος δημιούργησε 1889 το πρώτο διαφανές φιλμ από νιτρική κυτταρίνη και το τοποθέτησε σε μικρή μηχανή-κουτί.⁶⁶ Η τελευταία εφεύρεση αποτέλεσε τομή καθώς το διαφανές φιλμ επέτρεψε την δημιουργία του κινηματογράφου, ενώ η μικρή και πιο εύχρηστη φωτογραφική μηχανή η οποία είχε στο εσωτερικό της μικρό φιλμ σε ρολό έκανε προσιτή την τέχνη της φωτογραφίας σε ένα ευρύτερο κοινό.⁶⁷

Η φωτογραφία κατά την τελευταία εικοσαετία του 19ου αιώνα στην Ελλάδα «απογειώθηκε». Προπαντός, η θεματολογία της επεκτάθηκε πέραν των τετριμμένων. Το ενδιαφέρον του φωτογραφικού φακού στράφηκε σε μια ποικιλία κοινωνικών θεμάτων, όπως είναι αθλητικές δραστηριότητες, οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896. Το κλίμα αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού πνεύματος μέσα από την φωτογραφία που κυριαρχούσε σε όλη την διάρκεια του αιώνα, κορυφώθηκε με την διεξαγωγή και την

⁶⁴ Άλκης Ξανθάκης, *Η Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, Ποταμός, Αθήνα, 2001, σελ. 105

⁶⁵ Gary Edwards, «Ξένοι Φωτογράφοι στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα», *Αθήνα 1839-1900. Φωτογραφικές μαρτυρίες*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη 1985, σελ. 17-19.

⁶⁶ Την ίδια χρονιά πούλησε την πατέντα του στην εταιρία Kodak, η οποία ανέλαβε την παρασκευή και την προώθηση εκατομμυρίων κομματιών στην αγορά.

⁶⁷ Douglas Collins, *The story of Kodak*, Abrams, New York, 1990, σελ. 45-47

φωτογραφική κάλυψη του κορυφαίου αθλητικού γεγονότος στην Αθήνα. Επιπλέον στους ένστολους διαφόρων σωμάτων, οι μαθητές σε σχολεία, η κατασκευή δημοσίων κτηρίων και διαφήμιση προϊόντων, όπως ειδών οικιακής κατανάλωσης, ενδυμάτων, τροφίμων για μαγειρική, σκευών και εργαλείων κηπουρικής κλπ. Οι φωτογράφοι δεν αρκούσαν πλέον μόνο στην εικονογράφηση μνημείων, αλλά έστρεψαν το ενδιαφέρον τους και προς κτίσματα νεότερης αρχιτεκτονικής τεκμηριώνοντας την ανάπτυξη των αστικών κέντρων και ιδιαίτερα της Αθήνας.⁶⁸ Τεχνικά συνέχισαν να κυριαρχούν οι σκηνοθετημένες ή αλλιώς «στημένες» λήψεις, ενώ σπάνιζαν οι αυθόρμητες φωτογραφίες της ή απαθανάτιση των στιγμιότυπων της καθημερινότητας, δηλαδή το φωτορεπορτάζ. Φωτογράφοι της περιόδου που ξεχωρίζουν είναι ο Αναστάσιος Γαζιάδης, ο Περικλής Διαμαντόπουλος, ο Carl Prior Merlin, ο Κωνσταντίνος και ο Αριστοτέλης Ρωμαΐδης, ο Στέφανος Στουρνάρας.⁶⁹

Η φωτογραφία συνδέθηκε με την τέχνη, αποτέλεσε πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας, ωστόσο έγινε επίσης εργαλείο στα χέρια των επιστημόνων στην προσπάθεια τους να επιλύσουν προβλήματα σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής ζωής. Ο Hugh Diamond εκδότης του περιοδικού *The Photographic Journal* κάνοντας μια αποτίμηση της προσφοράς της φωτογραφίας το 1864, ισχυρίστηκε ότι δεν υπήρχε ούτε ένας τομέας της οικονομίας και οποιουδήποτε ανθρώπινου ενδιαφέροντος στο οποίο η χρήση της να μην ήταν ωφέλιμη, όπως ενδεικτικά στην ιατρική, στην ανατομία, στην χειρουργική, στην δικαιοσύνη ως πειστήριο για την αποκάλυψη εγκλημάτων, στην αρχιτεκτονική καθώς αντικατέστησε το σχέδιο με το χέρι, το οποίο αποτυπωνόταν πλέον με μεγαλύτερη ακρίβεια. Η εικόνα χρησιμοποιήθηκε επίσης μεθοδικά για την εξαγωγή συμπερασμάτων σε εργαστήρια φυσικών επιστημών.⁷⁰ Η Susan Song με την σειρά της επισημαίνει ότι η δυνατότητα όταν κάτι φωτογραφίζεται να παίρνει θέση ανάμεσα σε ένα σύστημα πληροφοριών να ταξινομείται και αρχειοθετείται, συνέβαλλε καθοριστικά στην ανάπτυξη της βιολογίας στην μετεωρολογία, στην ιστορία της τέχνης, στην βοτανική, την παλαιοντολογία, στην ανθρωπολογία.⁷¹

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στις ΗΠΑ απασχολούσε το ζήτημα της καλύτερης οργάνωσης της κοινωνικής παραγωγής και συνεπώς της εργασίας. Ζητούμενο ήταν η επίτευξη μεγαλύτερης παραγωγικότητας στην εργασίας, αλλά και η μεγαλύτερη

⁶⁸ Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 163-190

⁶⁹ Χάρης Γιακουμής, *Η Ελλάδα, φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στον 19^ο αιώνα*, Μπάστας/Πλέσσας, Αθήνα, 1998, σελ. 169

⁷⁰ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 27

⁷¹ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 28

αποδοτικότητα και αποτελεσματικότητα της. Το 1911 ο Αμερικανός Πρόεδρος Theodore Roosevelt, πρόταξε την ανάγκη για μεγαλύτερη «εθνική αποτελεσματικότητα». Ο Frederick Winslow Taylor⁷² εισηγήθηκε ένα σύστημα επιστημονικής διαχείρισης που χρησιμοποιούσε ακριβείς μετρήσεις χρόνου και σύνθετες εξισώσεις σε μια προσπάθεια επίτευξης μέγιστης απόδοσης από τον εργαζόμενο. Με το σύστημα αυτό προσδιόρισε ακριβώς τις κινήσεις που θα έκανε ο κάθε εργαζόμενος, έτσι ώστε να περιοριστούν οι περιττές ενέργειες, τον βέλτιστο τρόπο εκτέλεσης της εργασίας για την εξοικονόμηση χρόνου.⁷³

Ο Frank και η Lilian Gilbreath⁷⁴, βασιζόμενοι στην θεωρία του Taylor, αξιοποίησαν φωτογραφικές τεχνολογίες για την καταγραφή των κινήσεων του εργαζόμενου σε μια προσπάθεια εξάλειψης αυτών που θεωρούσε περιττές. Προκειμένου να είναι πιο εύκολη η παρατήρηση των κινήσεων μέσα από την εικόνα, τοποθέτησαν μικρά φώτα στα χέρια των εργαζόμενων, ώστε με την κάθε κίνηση που αυτός πραγματοποιούσε να διαγράφεται η κίνηση την στιγμή της λήψης της φωτογραφίας.⁷⁵ Οι Gilbreaths ερμήνευσαν και προσπάθησαν να αντιμετωπίσουν την αναποτελεσματικότητα και αποτελεσματικότητα της εργασίας με οπτικούς όρους. Χρησιμοποίησαν δηλαδή την φωτογραφία για να δώσουν στην κίνηση μια οπτική έκφραση. Μάλιστα θεώρησαν ότι δεν αρκούσε μια απλή καταγραφή των κινήσεων του εργαζόμενου με τον φωτογραφικό φακό, αλλά χρειαζόταν επιπλέον η απάλειψη του ίδιου του εργαζόμενου από την φωτογραφία με σκοπό να επιτευχθεί μια τυποποίηση και αφαίρεση της πράξης της εργασίας. Τους ενδιέφερε επομένως να μελετήσουν την πράξη της ίδιας της εργασίας και όχι τα μέσα για την επίτευξή της ή τα αποτελέσματα της. Το έργο των Gilbreaths αφορά ουσιαστικά την οπτικοποίηση της εργασίας.⁷⁶

Στρέφοντας ξανά την προσοχή μας στην Ελλάδα, η περίοδος 1900-1912 θεωρείται μια περίοδος ύφεσης για την φωτογραφία σε αντίθεση με την υπόλοιπη Ευρώπη και την Αμερική όπου διερευνώνται έντονα οι καλλιτεχνικές δυνατότητες της

⁷² Αμερικανός μηχανολόγος μηχανικός(1856-1915). Οι μελέτες του αφορούσαν κυρίως την βελτίωση της αποδοτικότητας της ανθρώπινης εργασίας και της βιομηχανικής παραγωγής.

⁷³ Sharon Corwin, *Picturing Efficiency: Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labour, Representations*, Vol.84, No 1, November 2003, University of California Press, σελ. 139

⁷⁴ Frank Gilbreath (1868-1924) και Lilian Gilbreath (1878-1972). Ανδρόγυνο Αμερικανών μηχανικών και εμπειρογνομώνων που διακρίθηκαν σε μελέτες οργάνωσης της βιομηχανικής παραγωγής και κίνησης ως φυσικού φαινομένου.

⁷⁵ Corwin, ό.π., σελ. 140-141

⁷⁶ Στο ίδιο, σελ. 144

και αναπτύσσονται κινήματα όπως ο μπρεσιονισμός⁷⁷ και ο πικτοριαλισμός⁷⁸. Η γενικότερη αδράνεια στον χώρο της φωτογραφίας μπορεί να αποδοθεί στην ήττα του πολέμου του 1897, αλλά και την οικονομική ύφεση που ακολούθησε. Η αυστηρότητα και η λιτότητα του τρόπου ζωής που χαρακτήριζε την ελληνική κοινωνία αντανάκλαται και στην αισθητική της εποχής. Ο κύριος όγκος των παραγόμενων φωτογραφιών αφορά πορτρέτα σε φωτογραφικά στούντιο τα οποία χαρακτηρίζονταν εξίσου από αυστηρότητα.⁷⁹

Ωστόσο, η συγκεκριμένη περίοδος αποτελεί σημείο αναφοράς στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας λόγω της εμφάνισης του φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα. Από το 1898 είχαν αρχίσει ήδη για πρώτη φορά να εκτυπώνονται φωτογραφίες στις ελληνικές εφημερίδες και τα περιοδικά. Τα *Παναθήναια* και η *Ποικίλη Στοά* ήταν τα πρώτα περιοδικά στα οποία δημοσιεύτηκαν φωτογραφίες. Το 1902 κυκλοφόρησε το μηνιαίο περιοδικό *Εικονογραφημένη*, του οποίου η ύλη περιλάμβανε φωτορεπορτάζ από πολέμους, κοινωνικά γεγονότα, φυσικές καταστροφές, πλημμύρες.⁸⁰ Το μεγαλύτερο μέρος της ύλης ήταν φωτογραφίες, ενώ τα κείμενα συμπληρώνονταν με εικόνες. Ανάμεσα στους φωτογράφους που συνεργάζονταν με το περιοδικό ήταν και ο Αναστάσιος Γαζιάδης που δημοσίευε διάφορες φωτογραφίες του, όπως παραδείγματος χάρη την αποβίβαση της βασίλισσας Αλεξάνδρας στον Πειραιά. Οι φωτογράφοι που έδιναν τις φωτογραφίες διάφορων γεγονότων για δημοσίευση δεν ήταν τότε επαγγελματίες φωτορεπόρτερ, απλά βρίσκονταν κοντά σε ένα συμβάν που θεωρούσαν ότι θα είχε αρκετό ενδιαφέρον, εφόσον δημοσιευόταν.⁸¹

Η δεκαετία 1912-1922 ήταν περίοδος που ευνόησε την ανάπτυξη νέων ειδών στην φωτογραφία, όπως είναι το πολεμικό φωτορεπορτάζ και το ρεαλιστικό ντοκουμέντο, λόγω των συνεχόμενων πολέμων. Το πολεμικό φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα έχει τις ρίζες του στην περίοδο των βαλκανικών πολέμων 1912-1913. Πολεμικές φωτογραφίες σώζονται και από τον ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897 που

⁷⁷ Ρεύμα στην φωτογραφία που θύμιζε το αντίστοιχο στην ζωγραφική που γεννήθηκε στα μέσα του 19ου αιώνα. Ο μπρεσιονισμός στην ζωγραφική χαρακτηρίζεται από τα ζωντανά, έντονα χρώματα στις εικόνες και έμφαση στην αντανάκλαση του φωτός πάνω στα αντικείμενα και ασυνήθιστες οπτικές γωνίες. Οι μπρεσιονιστές ζωγράφοι θέλησαν να αποτυπώσουν την πρώτη εντύπωση (impression) που δημιουργεί ένα αντικείμενο ή μια καθημερινή εικόνα.

⁷⁸ Το πρώτο φωτογραφικό καλλιτεχνικό ρεύμα το οποίο γεννήθηκε στα τέλη του 19^{ου} και αναπτύχθηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}. Ο πικτοριαλισμός δίνει την αίσθηση της απόδοσης της φωτογραφίας ως ζωγραφικού πίνακα, χρησιμοποιώντας τεχνικές όπως η έλλειψη καθαρής εστίασης στο πρόσωπο ή το αντικείμενο, η δημιουργία κόκκου στην επιφάνεια της φωτογραφίας.

⁷⁹ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ.205

⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 221

⁸¹ Στο ίδιο, σελ. 222

απεικονίζουν κυρίως πλήθος στρατιωτών συγκεντρωμένων στα στρατόπεδα, να ποζάρουν ανέκφραστοι μπροστά στον φακό. Οι φωτογραφίες αυτές ανήκουν στον Κίναρντ Ρόουζ, πολεμικό ανταποκριτή του πρακτορείου Reuters⁸², όπως επίσης στον πρώτο Έλληνα πολεμικό φωτογράφο Στέφανο Στουρναρά.⁸³

Οι Βαλκανικού Πόλεμοι είναι οι πρώτοι πόλεμοι της Ελλάδας που φωτογραφήθηκαν, όχι μόνο με στημένες φωτογραφίες, αλλά με εικόνες δράσης, σκηνές δυναμικού ρεαλισμού και φρίκης. Σε πολλές από αυτές καταγράφονται πτώματα στα πεδία των μαχών. Οι περισσότεροι φωτογράφοι που κάλυψαν του Βαλκανικούς Πολέμους παραμένουν άγνωστοι. Είναι γνωστοί βέβαια ορισμένοι επαγγελματίες του κλάδου όπως ο Αριστοτέλης Ρωμαΐδης, ο Αναστάσιος Γαζιάδης, ο Πέτρος Πουλίδης. Ο τελευταίος μαζί με τον επίσης φωτογράφο Ιωάννη Αρβανιτόπουλο είχαν άμεση εμπλοκή στα γεγονότα καθώς υπηρετούσαν ως εθελοντές στον στρατό. Τα γεγονότα καλύφθηκαν όμως και από ρεπόρτερ ξένων περιοδικών και εφημερίδων, κυρίως από Γάλλους, όπως ήταν ο Jean Leune που ακολούθησε ολόκληρη την πορεία του ελληνικού στρατού, από τον Αμερικανό φωτορεπόρτερ Jimmy Hare του *Illustrated American*.⁸⁴

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο Γαλλικός Στρατός έχοντας εκτιμήσει την τον ρόλο της φωτογραφίας στην πληροφόρηση και την προπαγάνδα, ίδρυσε το Φωτογραφικό τμήμα Στρατού (SPA- Selection Photographique de L' Armée). Τα πρώτα γεγονότα που απαθανάτισαν οι Γάλλοι φωτογράφοι ήταν η αποβίβαση των Συμμαχικών στρατευμάτων στην Θεσσαλονίκη στις 12 Οκτωβρίου 1915, αλλά και ο αγγλογαλλικός στόλος αγκυροβολημένος στο λιμάνι της πόλης. Ανάμεσα στους φωτογράφους αυτούς ξεχωρίζουν οι Serge Léonce, Charles Delac, Gustave Mouclier, ο Jules Boudet και ο R. Cardot.⁸⁵

Ο επόμενος σημαντικός σταθμός για το πολεμικό φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα ήταν η Μικρασιατική Εκστρατεία την τριετία 1919-1922. Ο Γιώργος Προκοπίου, ζωγράφος, φωτογράφος και οπερατέρ ακολούθησε την προέλαση του ελληνικού στρατού από την αποβίβαση του στη Σμύρνη μέχρι την ήττα των ελληνικών

⁸² Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στην Θεσσαλία*, μετάφραση: Κασσεσιάν Γρ. Ιωσήφ Κούριερ, Αθήνα 1997, σελ. 68

⁸³ Στο ίδιο, σελ. 116

⁸⁴ Άλκης Ξαnthάκης, «Η φωτογραφία στους Βαλκανικούς Πολέμους, ο Πόλεμος του άγνωστου φωτογράφου», *Η Ελλάδα των Βαλκανικών πολέμων 1910-1914*, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 1993 σελ. 397- 404

⁸⁵ Στο ίδιο, σελ. 399

στρατιωτικών δυνάμεων, την οπισθοχώρηση και την καταστροφή της Σμύρνης.⁸⁶ Αντίστοιχα θέματα φωτογράφησε και ο Νίκος Ζωγράφος, στου οποίου το φωτογραφείο έκαναν τα πορτραίτα τους αρκετοί Έλληνες στρατιώτες και αξιωματικοί⁸⁷: ο Δημήτρης Γουλιέλμος, ο οποίος βρισκόταν ως εθελοντής στρατιώτης στην Μικρά Ασία, ο Δημήτρης Γαζιάδης, ο οποίος φωτογράφησε την πορεία των ελληνικών δυνάμεων μέχρι τον ποταμό Σαγγάριο.⁸⁸ Μεγάλο μέρος φωτογραφιών τραβήχτηκε από την Γεωγραφική Υπηρεσία Στρατού και συγκεκριμένα από στελέχη της που είχαν λιγιστές φωτογραφικές γνώσεις, όπως οι Δ. Παπαδόπουλο, Α. Στεφάνου, ο Σ. Σεραφεΐμ.⁸⁹ Ανάμεσα στους ξένους ανταποκριτές που επιλέχθηκαν να ακολουθήσουν την εκστρατεία ήταν ο Ελβετός Συνταγματάρχης Fernand Feyler, τον οποίο συνόδευε ο φωτογράφος Fréd Boissonas με σκοπό την εικονογράφηση περιοδικών και εφημερίδων στην Ελβετία.⁹⁰ Μάλιστα κατά την παρουσία τους εκεί, συνάντησαν και την φωτογράφο Ελπίδα Λαμπίση, που είναι η πρώτη γυναίκα πολεμική φωτογράφος στην Ελλάδα.⁹¹

Η ιστορικός της φωτογραφίας Αλίκη Τσιργιαλού μελετώντας την φωτογραφική απεικόνιση της Μικρασιατικής Εκστρατείας διαπιστώνει ότι αυτή ξεφεύγει, όπως και η αντίστοιχη των Βαλκανικών Πολέμων, από την στατικότητα των στημένων πορτρέτων των πολεμιστών του 1897 και της Κρητικής Επανάστασης του 1866-1869 και προσεγγίζει τα δεδομένα της σύγχρονης πολεμικής εικονογράφησης.⁹²

Η περίοδος από τις αρχές του 20ου αιώνα μέχρι και την δεκαετία του 1930 σηματοδεύτηκε από τον Ελβετό φωτογράφο Fred Boissonas, ο οποίος με το έργο του κάλυψε γεωγραφικά ένα μεγάλο μέρος της ελληνική επικράτεια. Ο Boissonas πρότεινε την σύναψη συμβολαίου με την κυβέρνηση του Ελευθερίου Βενιζέλου το 1905 και την χρηματοδότηση του φωτογραφικού του οδοιπορικού, με σκοπό την φωτογραφική προβολή της Ελλάδας στο εξωτερικό και την ενίσχυση της διεκδίκησης των υποθέσεων της χώρας, όπως για παράδειγμα την επιδίωξη ενσωμάτωσης νέων

⁸⁶ Άλκης Ξανθάκης, *Γιώργος Προκοπίου, Ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη*, Νηρέας, Αθήνα, 2010, σελ. 194

⁸⁷ Νίκος Ζωγράφος, *Η Ελληνική κατοχή στην Μ. Ασία*, Σμύρνη, 1919, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο

⁸⁸ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 264

⁸⁹ Ειρήνη Μπουντούρη, *Η Μικρά Ασία του Henri-Paul Boissonas*, στο: Κωνσταντόπουλος Θανάσης(επιμ.), *Henri-Paul Boissonas. Μικρά Ασία 1921*, Εκδόσεις Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2002 σελ. 44

⁹⁰ Ειρήνη Μπουντούρη, ό.π., σελ. 38

⁹¹ Στο ίδιο σελ. 43

⁹² Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 96

εδαφών στο πνεύμα του μεγαλοϊδεατισμού.⁹³ Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν φωτογράφησε μόνο την ελληνική επικράτεια, αλλά και περιοχές που υπήρχαν βλέψεις ώστε να ενσωματωθούν σε αυτή, όπως την Κρήτη το 1911, περιοχές που είχαν ενσωματωθεί πρόσφατα στην χώρα με Βαλκανικούς Πολέμους, όπως η Ήπειρος και η Μακεδονία την περίοδο 1913-1914, σε μια σε μια προσπάθεια να αναδείξει την «ελληνικότητα τους».⁹⁴ Η Ειρήνη Μπουντούρη, συγγραφέας και ερευνήτρια φωτογραφικών αρχείων, σχολιάζοντας το έργο του, σημειώνει ότι «η φωτογραφία του Boissonas δεν ήταν μόνο μια ρομαντική περιήγηση της υπαίθρου και των αρχαιοτήτων, αφού ο φιλελληνισμός του και η εκδοτική του δράση, συνδυάζονταν με την τουριστική προβολή της χώρας και με την οπτική πλαισίωση των εδαφικών διεκδικήσεων».⁹⁵

Ο Boissonas δεν βρήκε την ανταπόκριση που ανέμενε. Η πρώτη του χρηματοδότηση εγκρίθηκε με απόφαση του βασιλιά Γεωργίου Α' το 1907. Στο μεταξύ πραγματοποιούσε τα ταξίδια του με δικά του έξοδα, ενώ η δεύτερη χρηματοδότηση εγκρίθηκε από τον Έλληνα πρέσβη στο Παρίσι, Άθω Ρωμανό, στα 1913-1914. Τον Δεκέμβριο του 1918 υπέγραψε συμβόλαιο με την κυβέρνηση Βενιζέλου, το οποίο προέβλεπε την παρουσίαση έκθεσης 550 φωτογραφιών στο πλαίσιο του Συνεδρίου Ειρήνης του Παρισιού. Η έκθεση παρουσιάστηκε τον Φεβρουάριο του 1919 και περιλάμβανε φωτογραφίες από ανθρώπους με τοπικές ενδυμασίες από τα νησιά, την Θεσσαλία και την Μακεδονία, αγγεία από την Κρήτη και τις Μυκήνες και εκμαγεία από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Τον οριστικό συμβόλαιο το υπέγραψε τον Μάρτιο του 1919.⁹⁶

Συνολικά τα θέματα του έργου του αφορούσαν την αρχαίας ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς και το ελληνικό φυσικό τοπίο. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της δουλειάς του υπήρξε το λεύκωμα του *L' Image de la Grèce*, στο οποίο αποτύπωσε, όπως αναφέρει ο ίδιος στην εισαγωγή του, κάμπους βουνοκορφές, λίμνες και ποτάμια και αρχαιότητες, ενώ εξέδωσε συνολικά 14 λευκώματα που αφορούσαν την Ελλάδα.⁹⁷ Τα τοπία του Boissonas αποτέλεσαν πρότυπο για όλους τους φωτογράφους της περιόδου, αλλά και για τις επόμενες γενιές φωτογράφων. Η πιο σημαντική όμως καινοτομία που εισήγαγε ο Boissonas στην

⁹³ Ειρήνης Μπουντούρη, *Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905-1922): Η συμβολή της οικογένειας Boissonas*, Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, 26-10-2002

⁹⁴ Στο ίδιο

⁹⁵ Στο ίδιο

⁹⁶ Στο ίδιο

⁹⁷ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 84

ιστορία της ελληνικής φωτογραφία αφορούσε ωστόσο την επιλογή του να ξεφύγει από την μονομερή καταγραφή τοπίων και αρχαίων μνημείων και να εστιάσει παράλληλα στην πραγματική ζωή και τις κοινωνικές συνήθειες, ήθη και έθιμα στην ελληνική επαρχία, την ηπειρωτική χώρα και τα νησιά. Οι εικόνες του ψαρά της Αίγινας, του γεωργού στην Αργολίδα, του βοσκού στον Παρνασσό, του μοναχού του Αγίου Όρους, αποτελούν ενδεικτικές εικόνες των φωτογραφικών του αναζητήσεων.⁹⁸

Ο Daniel Baud Bovy, φίλος και συνοδοιπόρος του Boissonas ανέφερε: « Στην Ελλάδα που οι άλλοι δεν πήγαιναν παρά γυρεύοντας ερείπια, εμείς ανακαλύπταμε μια φύση και έναν λαό. Και από τότε το σχέδιο μας ήταν όχι μόνο να ασχοληθούμε με την λαμπρότητα των αρχαίων μνημείων, αλλά να ξαναζωντανέψουμε τα τοπία που τα περιβάλλουν, των ανθρώπων που είναι καθημερινά μάρτυρές τους»⁹⁹.

Το ελληνικό φωτορεπορτάζ άνθισε τα χρόνια του μεσοπολέμου χάρη στην συμβολή κυρίως των φωτογράφων από την Μικρά Ασία που κατέφτασαν στην Ελλάδα μετά το 1922. Στην πρώιμη φάση του, ήταν ένα επάγγελμα που δεν απαιτούσε ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις, παρά μόνο τόλμη και εφευρετικότητα. Σκοπός των φωτορεπόρτερ ήταν να πετύχουν την είδηση δηλαδή το στιγμιότυπο εκείνο που θα δημιουργούσε το ενδιαφέρον του κοινού όταν θα δημοσιευόταν σε ένα έντυπο. Η τεχνική και η ποιότητα της φωτογραφίας δεν είχε πρωτεύουσα σημασία, αφού κύριο στοιχείο ήταν το ίδιο το θέμα.¹⁰⁰ Οι πιο σημαντικοί Μικρασιάτες φωτορεπόρτερ της περιόδου ήταν ο Δημήτριος Γιάγκογλου, ο Θωμάς Ίωνας, ο Ευριπίδης Μάρτογλου, ο Βασίλειος Τσακινάκης, τα αδέρφια Κωνσταντίνος Χαράλαμπος και Μάνος Μεγαλοοικονόμου και ο Δημήτριος Φωτεινόπουλος. Την ίδια περίοδο ξεχώριζαν για την δουλειά τους και Ελλαδίτες φωτορεπόρτερς, όπως ο Πέτρος Πουλίδης, ο Δημήτριος Τριανταφύλλου, οι αδερφοί Φλώρου και ο Πόντιος Λάζαρος Ακκερμανίδης. Οι περισσότεροι από τους παραπάνω φωτογράφους ίδρυσαν τα δικά τους ειδησεογραφικά πρακτορεία, όπως τα «Ελληνικά Φωτογραφικά Νέα» των αδελφών Μεγαλοοικονόμου, ενώ κάποιοι από αυτούς, δούλευαν ως υπάλληλοι σε εφημερίδες, περιοδικά και σε μεγάλα πρακτορεία της εποχής ξένα και εγχώρια.¹⁰¹

Τα χρόνια του Μεσοπολέμου είναι τα πρώτα στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, όπου οι φωτογράφοι επιδιώκουν περισσότερο από κάθε άλλη φορά την

⁹⁸ Στο ίδιο, σελ. 85

⁹⁹ Fred Boissonas, *Εικόνες της Ελλάδος*, Εκδόσεις Ριζάριο Ίδρυμα, Αθήνα 2001, ό.π., σελ. 11

¹⁰⁰ Άλκης Ξ. Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 320.

¹⁰¹ Στο ίδιο, σελ. 320

ανάδειξη της καλλιτεχνικής διάστασης της φωτογραφίας, με πρωτοπόρους σε αυτή την προσπάθεια τον Νίκο Ζωγράφο, την Γεώργιο Μπούκα και την Έλλη Σουγιουτζίου-Σεραϊδάρη, γνωστή με το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Nelly's. Η προβολή του νέου κόσμου που αναδυόταν μέσα από τους μακροχρόνιους πολέμους και τις, η ειρηνική περίοδος ώθησαν σε δημιουργικές αναζητήσεις στο πεδίο της φωτογραφίας.¹⁰² Δεν είναι τυχαίο ότι αναπτύχθηκαν ιδιαίτερα τομείς της φωτογραφίας όπως η φωτογράφιση πτυχών της καθημερινότητας, του φυσικού και αστικού τοπίου, καλλιτεχνικών θεαμάτων, τα πορτραίτα που δεν διακρίνονται πλέον από αυστηρό ύφος, αλλά αποκτούν μεγαλύτερη αισθητική διάσταση, η φωτογράφιση γυμνών καλλίγραμμων μοντέλων, η φωτογράφιση μοντέλων μπροστά από αρχαία μνημεία.¹⁰³

Για πρώτη φορά εισήχθησαν τεχνικές που αναβάθμισαν το αισθητικό αποτέλεσμα των φωτογραφιών, όπως ο επιχρωματισμός, καθώς την εποχή εκείνη δεν υπήρχε ακόμη έγχρωμο φιλμ. Ξεχώρισαν επίσης τεχνικές όπως η «βρωμοελαιοτυπία» (Bromoil) και το «κάρμπρο», κατά τις οποίες ο φωτογράφος επενέβαινε στην φωτογραφία με πινέλα και χρώματα, αλλά και μέθοδοι όπως η Duxochrome, κατά την οποία ο φωτογράφος, ακολουθώντας μια πολύπλοκη διαδικασία και διάφορα φίλτρα με χρώματα πετύχαινε εντυπωσιακά χρωματικά αποτελέσματα. Την περίοδο του Μεσοπολέμου επίσης για πρώτη φορά οργανώνονται συστηματικά εκθέσεις καλλιτεχνικής φωτογραφίας.¹⁰⁴

Στον Μεσοπόλεμο η ευρεία διάδοση της φωτογραφίας συνέβαλλε στην ανάπτυξη του κινήματος του εκδρομισμού, προσφιλούς δραστηριότητας της αστικής τάξης που διέθετε αναλώσιμο εισόδημα και ελεύθερο χρόνο για να επενδυθεί σε αυτόν. Ο εκδρομισμός αποτέλεσε ουσιαστικά ένα φυσιολατρικό κίνημα των εύπορων κατοίκων των αστικών κέντρων, οι οποίοι εξορμούσαν και ανακάλυπταν την ελληνική ύπαιθρο και την φύση, αναζητώντας την επιστροφή τους σε έναν πιο φυσικό τρόπο ζωής.¹⁰⁵ Αποτέλεσμα της ανάπτυξης του εκδρομισμού ήταν και η συγκρότηση φυσιολατρικών σωματείων όπως η Ελληνική Περιηγητική Λέσχη, ο Φυσιολάτρης, η Υπαίθρια Ζωή και σε δευτερογενές επίπεδο η Ομοσπονδία Εκδρομικών Σωματείων Ελλάδος, τα οποία προωθούν ως κύρια ενασχόληση των περιηγητών- εκδρομέων την

¹⁰² Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 50

¹⁰³ Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π.,σελ. 277, 279

¹⁰⁴ Άλκης Ξανθάκης, «Nelly's: Μια ιστορική αναδρομή» στο: *Nelly's. Από τον Διονύση Φωτόπουλο*, Εκδόσεις Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα, 1990, σελ. 23

¹⁰⁵ Γιάννης Σταθάτος, Ερασταί του καλού και της Φύσεως, στο: Γιώργος Βαφιαδάκης, «Περιηγητική Φωτογραφία», *Η Καθημερινή*, ένθετο Επτά Ημέρες, 22.2.2004, σελ.2-3

ενασχόληση με την φωτογραφία.¹⁰⁶ Οι φωτογράφοι εκείνης της περιόδου λάτρευαν να απαθανατίζουν το ελληνικό τοπίο και τους ανθρώπου του. Είναι χαρακτηριστική η διαφημιστική αφίσα της Kodak που φιλοτέχνησε ο Φωκίων Δημητριάδης, σκιτσογράφος του *Ελεύθερου Βήματος* και παρουσιάστηκε το 1929 σε διάφορα φιλολογικά περιοδικά, ανάμεσα στα οποία και η *Νέα Εστία*, όπου σε πρώτο πλάνο διακρίνεται ένα ζευγάρι με κομψό ντύσιμο. Ο άνδρας κάθεται στην θέση του οδηγού και η γυναίκα μέσα από το αυτοκίνητο φωτογραφίζει ένα ζευγάρι επαρχιωτών με παραδοσιακές στολές που διακρίνεται στο βάθος. Στο συγκεκριμένο σκίτσο διακρίνεται η συνάντηση του αστικού και παραδοσιακού κόσμου.¹⁰⁷

Οι εικόνες, οι οποίες διακρίνονται για τους καθαρούς, απαλούς όγκους, την αρμονία και την λιτότητά τους, πρόβαλλαν την απλότητα της παραδοσιακής ζωής στα χωριά και την επαρχία, ενώ η προσέγγιση από τον φακό των Ελλήνων φωτογράφων των φυσικών τοπίων και των αγροτών στα αλώνια, των βοσκών και των χωριατοπούλων με παραδοσιακές ενδυμασίες συμβάδιζαν με την κυρίαρχη αισθητική της τάση της εποχής, δηλαδή του όψιμου ρομαντισμού.¹⁰⁸

Η φωτογράφιση των αρχαίων μνημείων, η στροφή προς την φωτογραφία του ελληνικού φυσικού τοπίου, ο εκδρομισμός με σκοπό την παραγωγή φωτογραφιών, η προσέγγιση της ζωής των σύγχρονων κατοίκων της υπαίθρου, οι οποίοι όμως ήταν κοντά στην παράδοση και διατηρούσαν τα ήθη και τα έθιμα των προγόνων τους, το έργο του Boissonas εντάχθηκαν στο ιδεολογικό ρεύμα της «ελληνικότητας». Ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, καθηγητής Ιστορίας και Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο της Κρήτης, αναλύοντας την έννοια του όρου σημειώνει ότι πρόκειται για τον «ιδεολογικό μύθο» της συνέχειας του ελληνισμού που κυριαρχούσε τον 19^ο αιώνα και φτάνει μέχρι την εποχή του Μεσοπολέμου. Το σχήμα της ελληνικότητας διαμορφώθηκε σε κυρίαρχο λόγο στην καλλιτεχνική παραγωγή την περίοδο του Μεσοπολέμου και ιδιαίτερα στην λογοτεχνία, την ζωγραφική και την αρχιτεκτονική.¹⁰⁹ Η καλλιτεχνική παραγωγή και τα κατάλοιπά της μάλιστα έπρεπε να ερμηνεύονται ως ιστορικά

¹⁰⁶ Αργυρή Κατσαρίδου, *Η φωτογραφία στην Ελλάδα 1970-2000: Η εξέλιξη του θεωρητικού λόγου και των θεσμών*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Θεσσαλονίκη, 2010, σελ. 50

¹⁰⁷ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, *Εικαστικές Τέχνες*, στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Τόμος Β', μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003, σελ. 407

¹⁰⁸ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 48, 100

¹⁰⁹ Αργυρή Κατσαρίδου, ό.π., σελ. 43-44

τεκμήρια προκειμένου να συγκροτούν ένα συμπαγές ιστορικό αφήγημα συμβατό με την ιστοριογραφία της αδιάσπαστης φυλετικής και πολιτισμικής συνέχειας.¹¹⁰

Όπως σημειώνει η Αργυρή Κατσαρίδου στην διατριβή της, την συγκεκριμένη περίοδο, το ελληνικό τοπίο, η ελληνική λαϊκή παράδοση ανάγονται σε έννοιες μεταφυσικές, ταγμένες στην υπηρεσία των ελληνοχριστιανικών ιδεωδών, του μεγαλειώδους προορισμού, των υψηλών πεπρωμένων της φυλής, διαδραματίζοντας καίριο ρόλο στο ιδεολόγημα της «ελληνικότητας».¹¹¹

Σύμφωνα με τον καθηγητή Νεοελληνικών Σπουδών Δημήτρη Τζιόβα, δύο άξονες διακρίνουν την ελληνικότητα στην πολιτιστική παραγωγή. Ο πρώτος αναφέρεται στην θεωρία της πολιτιστικής συνέχειας, ο οποίος αναπτύσσεται μέχρι το 1922, οπότε κύριο ζήτημα για το ελληνικό έθνος παραμένει το πρόβλημα της ενότητας και συνέχειας. Ο δεύτερος σχετίζεται με την χρονική περίοδο που ακολουθεί της Μικρασιατικής Καταστροφής, όταν το εθνικό ζήτημα μετασχηματίζεται σε πρόβλημα διαφοροποίησης από άλλα έθνη μέσα από την προβολή της ελληνικής ιδιαιτερότητας.¹¹²

Στους δύο αυτούς ιδεολογικούς άξονες στήριξε σε μεγάλο βαθμό το έργο της η λεγόμενη Γενιά του '30¹¹³ στην λογοτεχνία και στις τέχνες με βασικό πρόταγμα την ελληνική πνευματική και καλλιτεχνική αναγέννηση, την ρήξη με το μίζερο παρελθόν, την προσπάθεια δημιουργίας μιας αυθεντικής ελληνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής παραγωγής βασιζόμενης στον συγκεκριμένο ευρωπαϊκών προτύπων με την ελληνική παράδοση και την επίτευξη ενός «ελληνικού μοντερνισμού». Οι βασικοί εκπρόσωποι της Γενιάς του '30 εντοπίζονται στην πεζογραφία, την ποίηση και την ζωγραφική.¹¹⁴

¹¹⁰ Μαθιόπουλος, ό.π., σελ. 411

¹¹¹ Κατσαρίδου, ό.π., σελ. 44

¹¹² Στο ίδιο σελ., 43

¹¹³ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά το 1929 από τον λογοτέχνη Γιώργο Θεοδοκά στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* και αναφέρεται συμβατικά στους λογοτέχνες και καλλιτέχνες που ξεκίνησαν το έργο τους ή έφτασαν στην ακμή τους την δεκαετία του 1930.

¹¹⁴ Τάκης Καγιαλής, *Λογοτεχνία και πνευματική ζωή*, στο: Χατζηιωσήφ, *Η ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα*, ο Μεσοπόλεμος 1922-1940, τόμος Β', μέρος 2ο Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σελ. 303-340

Η Βούλα Παπαϊωάννου¹¹⁵ και ο Σπύρος Μελετζής¹¹⁶ πραγματοποίησαν τα πρώτα τους φωτογραφικά βήματα την περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι γενικότερες τάσεις στην φωτογραφία επηρέασαν την ματιά τους. Η «ελληνικότητα» κατά την γνώμη μου είναι στοιχείο που απαντάται στο προπολεμικό τους έργο με διάφορες μορφές, όπως με την προβολή των αρχαιοτήτων ως αναπόσπαστου στοιχείου των φυσικών ελληνικών τοπίων, την αγάπη για την ελληνική λαϊκή παράδοση, τα ήθη και έθιμα της επαρχίας, τον ελληνικό λαό.

Είναι ενδεικτικά τα θέματα που απαθανάτισε η Παπαϊωάννου στα μέσα της δεκαετίας του 1930, οπότε και άρχισε την συστηματική ενασχόληση της με την φωτογραφία : η σχέση φύσης και αρχαιότητας, η σύνδεση της σύγχρονης όψης της πόλης και του αστικού τοπίου με το παρελθόν με μία έντονη διάθεση κλασικισμού και παρουσίας της σύγχρονης Ελλάδας ως άξιου συνεχιστή της αρχαίας κληρονομιάς.¹¹⁷ Την συγκεκριμένη περίοδο βοηθούσε στον σκοτεινό θάλαμο τον αδερφό της, ο οποίος ήταν ερασιτέχνης φωτογράφος και ασκούσε το χόμπι του ως μέλος εκδρομικού σωματείου.¹¹⁸ Γι' αυτό και οι πρώτες φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου είχαν ανάλογο περιεχόμενο. Μια από τις πιο σημαντικές δουλειές πραγματοποιήθηκε κατά την επίσκεψη της στην Μύκονο και την Σαντορίνη το 1935 όπου συγκέντρωσε και το υλικό για την έκδοση χειροποίητου λευκώματος με τίτλο

¹¹⁵ Πρόκειται για έναν βαθύτατα πνευματικό άνθρωπο που αγαπούσε ιδιαίτερα την φιλολογία, την αρχαιολογία, την μουσική και τις τέχνες. Επομένως η ενασχόληση της με την φωτογραφία δεν ήταν τυχαία. Τελειώνοντας το Γυμνάσιο το 1917 εγγράφεται στην Σχολή Καλών Τεχνών για να σπουδάσει ζωγραφική. Βλ. Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π. σελ. 14-15

¹¹⁶ Ο Σπύρος Μελετζής γεννήθηκε στο χωριό Άγιοι Θεόδωροι της Ίμβρου το 1906. Ήταν γιος φτωχής οικογένειας και ο πατέρας του ήταν τενεκιτζής. Η απώλεια του πατέρα του όταν ακόμη ήταν δώδεκα χρόνων, τον ανάγκασε να εγκαταλείψει το σχολείο και να ριχτεί στην βιοπάλη. Τον Ιανουάριο του 1923 αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την Ίμβρο, καθώς το νησί του επρόκειτο να παραχωρηθεί στην Τουρκία, όπως και έγινε λίγους μήνες αργότερα με την Συνθήκη της Λοζάνης. Κατέφυγε στην Αλεξανδρούπολη και εργάστηκε για ένα χρόνο εργάστηκε σε υφασματοπωλείο, ενώ στην συνέχεια έπιασε δουλειά στο φωτογραφείο του συγγενή του Αλέξανδρου Παναγιώτου. Ένα πρωινό γοητευμένος είδε και φωτογράφησε μια εικόνα μοναδικής ομορφιάς. Πάνω στα καϊκία στέγνωναν τα βρεγμένα από την βραδινή βροχή πανιά, ενώ στο βάθος του λιμανιού πλοία μετέφεραν εμπορεύματα και ο ήλιος σχημάτιζε ένα φωτεινό μονοπάτι. Η φωτογραφία του κέρδισε το πρώτο βραβείο σε έκθεση στην Θεσσαλονίκη το 1924, ωστόσο το βραβείο δόθηκε στον Παναγιώτου, καθώς αυτός την παρουσίασε δική του. Βλ. Ελευθερία Τραϊού, Η φωτογραφική τέχνη του Σπύρου Μελετζή, Ένθετο Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 29.05.1994, σελ. 3

¹¹⁷ Φανή Κωνσταντίνου, Γύρω από την ζωή και το έργο της Βούλας Παπαϊωάννου, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος (επιμ.), *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/ Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006 σελ. 17-18

¹¹⁸ Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, απόσπασμα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 69

«Santorin- Myconos, photo Grecia». Στις πρώιμες φωτογραφίες της οι άνθρωποι ήταν ενταγμένοι ως γραφικά στοιχεία, χωρίς να τους προσεγγίζει ακόμα με την αμεσότητα που θα την χαρακτηρίσει την επόμενη δεκαετία και χωρίς οι ανθρώπινες μορφές να παίζουν ακόμη πρωταγωνιστικό ρόλο στο φακό της.¹¹⁹

Σημαντική ήταν η σπουδή της στο τοπίο, φωτογραφίζοντας την Αθήνα και τα μνημεία της, τα μοναστήρια της Αττικής, όπως επίσης ιαματικές πηγές κατά παραγγελία του υπουργείου Τύπου και Τουρισμού, το οποίο προσπαθούσε με εικονογραφημένα έντυπα να προσελκύσει τουρίστες, ενώ από τις πρώτες σπουδαίες επαγγελματικές δουλειές ήταν η φωτογράφιση εκθεμάτων του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου, ύστερα από πρόσκληση Αλέξανδρου Φιλαδελφέα, με σκοπό να εκδοθούν κάρτες καλής ποιότητας και υπό την καθοδήγηση του φωτογράφου Πάνου Γεραλή που φωτογράφιζε επίσης αρχαιότητες.¹²⁰

Ο Σπύρος Μελετζής, αντίστοιχα, ήδη από το 1937 πραγματοποιούσε οδοιπορικά στη Ήπειρο, όπου φωτογράφιζε την φύση, τοπία και χωριά.¹²¹ Την περίοδο 1937-1940 δημιούργησε το πρώτο του σημαντικό έργο πάνω στην φωτογραφία.¹²² Ο Κώστας Μπαλάφας τον χαρακτήριζε «Ελληνολάτρη φωτογράφο».¹²³ Ο χαρακτηρισμός αυτός δεν προκύπτει μόνο από την αγάπη του για τα ελληνικά τοπία, την ομορφιά της ελληνικής φύσης ή την φωτογράφιση αρχαιολογικών εκθεμάτων, αλλά πρώτα και κύρια από την αγάπη του προς τον ελληνικό λαό. Ο Νίκος Κουλαμάς επισημαίνει ότι «όταν φωτογράφιζε αρχαιότητες έβλεπε στα πρόσωπα των αγαλμάτων τους πατέρες του ελληνικού λαού, όταν φωτογράφιζε τοπία, συχνά τα επέλεγε με κριτήριο την μυθολογική τους παράδοση γιατί και αυτή είναι κομμάτι του ελληνικού πολιτισμού και έχει έντονες αναφορές στο ελληνικό τοπίο». Έτσι φωτογράφησε τον ποταμό Αχέροντα οραματιζόμενος τις «πύλες του Άδη», τον Όλυμπο οραματιζόμενος το «σπίτι των θεών» και τα Ύδατα της Στυγός στα Καλάβρυτα Αχαΐας, όπου «η Θέτιδα βούτηξε τον Αχιλλέα κρατώντας τον από την φτέρνα προκειμένου να γίνει

¹¹⁹ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος ό.π., σελ. 17

¹²⁰ Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, απόσπασμα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 70

¹²¹ Ελευθερία Τραΐου Η φωτογραφική τέχνη του Σπύρου Μελετζή, Ένθετο 7 *Ημέρες, Καθημερινή*, 29-5-1994, σελ. 3

¹²² Το 1928 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και έπιασε δουλειά στο φωτογραφείο του Γιώργου Μπούκα, ο οποίος ήταν φωτογράφος της βασιλικής οικογένειας. Δούλεψε στο πλευρό του για περίπου δέκα χρόνια. Το 1937 παραιτήθηκε για να πραγματοποιήσει φωτογραφικό οδοιπορικό σε διάφορες περιοχές της Ελλάδας. Βλ. Ελευθερία Τραΐου, Η φωτογραφική τέχνη του Σπύρου Μελετζή, Ένθετο 7 *Ημέρες, Καθημερινή*, 29-5-1994, σελ. 3

¹²³ Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την φωτογραφία*, ό.π., σελ. 328

άτρωτος». ¹²⁴ Η Ελληνολατρία του Σπύρου Μελετζή θεωρώ ότι σαφώς έχει αναφορές στην καλλιτεχνική δημιουργία της Γενιάς του '30, αφού αποτελεί και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της, όπως αναλύθηκε και παραπάνω.

Ο Κώστας Μπαλάφας δεν μπορεί να ενταχθεί σε κάποιο ιδεολογικό ρεύμα προπολεμικά, καθώς η συστηματική ενασχόλησή του με την φωτογραφία ξεκίνησε από το 1940 και έπειτα. Ελάχιστα στοιχεία μας είναι γνωστά για την φωτογραφική του δραστηριότητα την περίοδο του Μεσοπολέμου, ενώ η τριβή του με την φωτογραφία εντοπίζεται σε ερασιτεχνικό επίπεδο. ¹²⁵

Για το κατά πόσο η ελληνικότητα εντοπίζεται στο φωτογραφικό υλικό την περίοδο 1940-1944 θα γίνει αναφορά στα επόμενα κεφάλαια. Η ελληνικότητα ως ιδεολογικό ρεύμα συνέχισε να ασκεί επιρροή και μεταπολεμικά. Φωτογράφοι που το έργο τους αναδείχτηκε μέσα από τις στάχτες του πολέμου, όπως ο Δημήτρης Χαρισιάδης, ο Σπύρος Μελετζής, ο Κώστας Μπαλάφας, προσπάθησαν να δώσουν μία νέα διάσταση στην φωτογραφία της φύσης, των τοπίων της επαρχίας και των ανθρώπων της, τα ήθη, τα έθιμα, την αισθητική του ελληνικού χώρου. Επιδίωκαν να φωτογραφίσουν και να αναβιώσουν «την Ελλάδα που χάθηκε με το πέρασμα των χρόνων». ¹²⁶ *Η Ελλάδα που χάνεται* (1986) είναι και ο τίτλος της μονογραφίας του φωτογράφου και ιστορικού της τέχνης Γιάννη Δήμου και περιλαμβάνει φωτογραφίες γάμων, κηδειών, πανηγυριών από την ελληνική ύπαιθρο. Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος φωτογράφος και κριτικός της φωτογραφίας συνηγορεί σε αυτή την άποψη και βλέπει «τον θάνατο ενός κόσμου πρότινος έδειχνε αμετάκλητος». ¹²⁷

¹²⁴ Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, φιλόλογο και οικογενειακό φίλο του Σπύρου Μελετζή στις 25 Οκτωβρίου 2020

¹²⁵ Ο Κώστας Μπαλάφας γεννήθηκε στο χωριό Κυψέλη, στα Τζουμέρκα της Άρτας το 1920. Δεν είχε ασχοληθεί συστηματικά με την φωτογραφία πριν από τον πόλεμο. Η πρώτη του επαφή με την φωτογραφία ήταν όταν βρισκόταν στην ηλικία των δεκατριών χρόνων. Την εποχή εκείνη δούλευε σε ένα γαλακτοπωλείο-ζαχαροπλαστείο. Η πρώτη μηχανή που κράτησε στα χέρια του ήταν μια Μπράουν της Κόντακ, του την αγόρασε έναντι 250 δραχμών το αφεντικό του για να φωτογραφίσει εκείνον και κάποιους συγγενείς του από την Αμερική που βρίσκονταν για διακοπές στην Ελλάδα. Αυτό το γεγονός υπήρξε καταλυτικό για την αγάπη του προς την φωτογραφία. Όπως παραδέχεται ο ίδιος: «Όταν κατάλαβα ότι αυτό το μηχάνημα που κρατούσα στα χέρια μου μπορεί να αποτυπώσει σε εικόνα πάνω σε χαρτί ό,τι έχω ζωντανό μπροστά μου μαγεύτηκα». ¹²⁵ Κατόπιν πέρασε τις ελεύθερες ώρες του στο φωτογραφείο του γνωστού φωτογράφου της Άρτας Απόστολου Πανταζίδη. Τελειώνοντας το νυχτερινό σχολείο το 1938 και κατόπιν φοίτησε στην γαλακτοκομική σχολή Ιωαννίνων και ολοκλήρωσε τις σπουδές του πάνω στο αντικείμενο αυτό στην Ιταλία. Βλ. Κώστας Μπουμπουρής, Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του, Εκδόσεις Κώστας Μπουμπουρής- Ανδρέας Κωστούλας, Αθήνα, 2010 σελ. 29

¹²⁶ Μπουμπουρής, ό.π., σελ. 449

¹²⁷ Κατσαρίδου, ό.π., σελ. 94

Κεφάλαιο 2: Η φωτογραφία στον ελληνοϊταλικό πόλεμο και την Κατοχή

i. Η φωτογραφία την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου 1940-1941

Η φωτογραφία την δεκαετία του 1940-1950 παρέμεινε σχετικά στάσιμη λόγω των μεγάλων κοινωνικών αναταραχών που δημιούργησαν ο ελληνοϊταλικός πόλεμος, η Κατοχή και ο εμφύλιος πόλεμος. Οι συνθήκες δεν επέτρεψαν την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής φωτογραφίας, ωστόσο έδωσαν ερεθίσματα και τροφοδότησαν με υλικό τους φωτογράφους, γεγονός που συντέλεσε στην ανάπτυξη της φωτογραφίας του ρεπορτάζ, του πολεμικού φωτορεπορτάζ, της φωτογραφίας ντοκουμέντο.

Μετά την Μικρασιατική Εκστρατεία, το πολεμικό φωτορεπορτάζ βρέθηκε σε λήθαργο για περίπου 18 χρόνια μέχρι να ανθίσει πάλι την περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης.¹²⁸ Ο Κώστας Μπαλάφας και ο Ντιμίτρι Κέσελ ήταν οι πιο αντιπροσωπευτικοί φωτογράφοι του είδους.

Ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος λόγω της έκτασής του, της σφοδρότητας που τον χαρακτήρισε και των συνεπειών του σε όλα τα επίπεδα της κοινωνικής και οικονομική ζωής, για πρώτη φορά άμβλυσε, σε τόσο μεγάλο βαθμό, την διάκριση μεταξύ πολεμιστή και πολίτη. Το ενδιαφέρον του φωτογράφου στράφηκε τόσο στους ίδιους τους στρατιώτες όσο και στους αμάχους που παγιδεύτηκαν στις συγκρούσεις. Για πρώτη φορά το πολεμικό φωτορεπορτάζ δεν ασχολήθηκε μόνο με την άμεση καταγραφή των συγκρούσεων και των μαχών, αλλά και με την περισυλλογή της φύσης του πολέμου, σε σημεία που μπορεί να απέχουν χιλιόμετρα από βίαιες δράσεις.¹²⁹ Για παράδειγμα, στην Ελλάδα την περίοδο 1940-1944 η φωτογραφία δεν επικεντρώνεται μόνο στις μάχες ή στην ένοπλη αντίσταση του ελληνικού λαού στα βουνά της επαρχίας, αλλά και στην καθημερινότητα ανταρτών και αμάχων, στην καταγραφή της κοινωνικής οργάνωσης στις ανταρτοκρατούμενες περιοχές και στην ανάδειξη των προβλημάτων διαβίωσης ιδιαίτερα στις πόλεις.

Δεκάδες φωτογράφοι απαθανάτισαν την επιστράτευση, τις μάχες στο αλβανικό μέτωπο¹³⁰, σκηνές από την καθημερινή ζωή στην κατεχόμενη Ελλάδα, την πείνα και

¹²⁸ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 221-222

¹²⁹ Derrick Price, Έρευνες και κοινωνικά γεγονότα: Φωτογραφία και πόλεμος, στο Liz Wells (επιμ.), *Εισαγωγή στην Φωτογραφία*, ό.π., σελ. 94

¹³⁰ Ο Λάζαρος Ακκερμανίδης υπήρξε ένας από τους σημαντικούς φωτορεπόρτερ που βρέθηκε στην πρώτη γραμμή του μετώπου τον χειμώνα του 1940-1941. Τράβηξε περίπου 2.000 αρνητικά.

την εξαθλίωση, αλλά και την Εθνικής Αντίστασης, της απελευθέρωσης της χώρας και τις μάχες του Δεκεμβρίου του 1944. Η φωτογραφία της περιόδου ξέφυγε από τα όρια της καλλιτεχνικής απεικόνισης προσώπων, αντικειμένων και καταστάσεων και ασχολήθηκε με την ρεαλιστική έως και ωμή αποτύπωση της πραγματικότητας, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τις εμπόλεμες συνθήκες. Οι φωτογραφίες τους αποτελούν σημαντικά κοινωνικά και ιστορικά ντοκουμέντα της περιόδου που βοηθούν τεκμηρίωση και την ιστορική έρευνα.¹³¹

Στις 28 Οκτωβρίου 1940, φωτορεπόρτερ βρέθηκαν στους δρόμους για να φωτογραφίσουν σκηνές παλλαϊκού ενθουσιασμού και την αναχώρηση των επιστρατευμένων για τα ελληνοαλβανικά σύνορα, όπου θα σχηματιζόταν η γραμμή άμυνας του ελληνικού στρατού με σκοπό την αναχαίτιση των ιταλικών στρατιωτικών δυνάμεων. Η Γεωγραφική Υπηρεσία του Στρατού, στην οποία υπαγόταν το φωτογραφικό τμήμα του στρατού, κάλεσε τους επαγγελματίες φωτογράφους και κινηματογραφιστές να καταταγούν εθελοντικά.¹³² Η ανταπόκριση ήταν σχεδόν καθολική. Επειδή ο στρατός δεν διέθετε φωτογραφικές μηχανές για όλους, οι περισσότεροι χρησιμοποίησαν τις προσωπικές τους μηχανές και το δικό τους εξοπλισμό. Ορισμένοι, που δεν εντάχθηκαν στον στρατό, κατάφεραν να εξασφαλίσουν πρόσβαση στο μέτωπο, παίρνοντας ειδικές άδειες απεσταλμένων ειδησεογραφικών πρακτορείων.¹³³

Η είσοδος της Ελλάδας στον πόλεμο στις 28 Οκτωβρίου 1940 βρήκε την Βούλα Παπαϊωάννου στην ώριμη ηλικία των 42 ετών, γνωστή ήδη στους καλλιτεχνικούς κύκλους και αναγνωρισμένη από τους επίσημους φορείς. Ζήτησε να προσφέρει τις υπηρεσίες της στο μέτωπο ως πολεμική ανταποκρίτρια, ωστόσο το αίτημα της

Επικεντρώθηκε κυρίως στους απλούς φαντάρους και ανέδειξε τις κακουχίες και τις δυσκολίες της καθημερινής διαβίωσης του. Τα θέματα των φωτογραφιών του είναι κατά κύριο λόγο εικόνες δράσης, τραυματίες στρατιώτες και φαντάροι με κρυοπαγήματα. Το μεγαλύτερο μέρος των φωτογραφιών του το διοχέτευε στην εφημερίδα *Νίκη*, η οποία εξέδωσε το 1941 φωτογραφικό λεύκωμα με τίτλο *Το Μέτωπο. Αναμνηστικό Λεύκωμα της επετείου του πολέμου των Ελλήνων, 28 Οκτωβρίου 1940* Βλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 371

Ο Δημήτρης (Ντίμης) Χαρισιάδης, βρέθηκε και αυτός στο Αλβανικό Μέτωπο, ως έφεδρος αξιωματικός και με την φωτογραφική μηχανή που είχε στην κατοχή του φωτογράφησε στιγμιότυπα από την ζωή των φαντάρων ή τις μάχες. Για τις λήψεις αυτές είχε πάρει άδεια από το Γενικό Επιτελείο Στρατού, ενώ αρκετές φωτογραφίες του επισυνάπτονταν σε δελτία τύπου του στρατού. Για λόγους ασφαλείας τον συνόδευε πάντα κάποιος ανώτερος του, ο οποίος τον επιτηρούσε και παρακολουθούσε τι ακριβώς φωτογράφιζε. Βλ. Δημήτρης Α. Τζίμας, *Δ.Α. Χαρισιάδης, φωτογραφίες 1911-1993*, Εκδόσεις Φωτογράφος, Αθήνα, 1995, σελ. 34

¹³¹ Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 369

¹³² Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 371

¹³³ Στο ίδιο σελ. 371

απορρίφθηκε λόγω του φύλου της. Όπως αφηγείται η ίδια: «Όταν άρχισε ο πόλεμος ζήτησα να πάω έξω ως ρεπόρτερ. Δεν με δέχτηκαν, δεν δέχτηκαν γυναίκες. Κάντε μου λένε την ζωή του πολέμου στην Ελλάδα».¹³⁴ Η Βούλα Παπαϊωάννου είχε πλήρη συναίσθηση της καταγραφικής δύναμης του φακού, αλλά και της ιστορικής σημασίας των γεγονότων επομένως ένιωθε χρέος της να βρεθεί στην καρδιά των εξελίξεων προκειμένου να κληροδοτήσει στις επόμενες γενιές ντοκουμέντα μεγάλης ιστορικής αξίας.¹³⁵

Επειδή δεν κατόρθωσε να μεταβεί στα ελληνοαλβανικά σύνορα, αποφάσισε να τραβήξει τις αλλαγές στην φυσιογνωμία της Αθήνας την περίοδο του πολέμου και την ζωή των κατοίκων της. Ανάμεσα στις φωτογραφίες της, ξεχωρίζουν αφίσες θεατρικών επιθεωρήσεων με κωμικό ήρωα τον Μουσολίνι ή αφίσες με πολεμικό περιεχόμενο, εμπυχωτικά σκίτσα και μηνύματα προς τους Έλληνες φαντάρους. Ταυτόχρονα είχε την ευκαιρία να φωτογραφίσει την στρατολόγηση ανδρών στο πλαίσιο της διαδικασίας επιστράτευσης στο 34^ο Σύνταγμα στο Γουδί.

Παράλληλα, εκείνη την περίοδο προσπάθησε να αναδείξει μέσα από την φωτογραφία της σημαντικά κοινωνικά ζητήματα, όπως είναι οι τραυματίες του πολέμου που βρίσκονται στα νοσοκομεία¹³⁶ και η δραστηριότητα φιλανθρωπικών οργανώσεων που στόχο είχαν με το έργο τους να αμβλύνουν τις συνέπειες από τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης που δημιουργεί ο πόλεμος. Το φωτογραφικό της έργο εκείνες τις στιγμές προοιωνίζει την εξέχουσα θέση που θα αποκτούσε σύντομα στον χώρο της κοινωνικής φωτογραφίας. Την συγκεκριμένη περίοδο φωτογραφίζει για λογαριασμό μια τέτοιας οργάνωσης, της Near East Foundation¹³⁷, όπου υπεύθυνη ήταν η στενή της φίλη Αμαλία Λυκουρέζου, ενώ φαίνεται ότι κάλυπτε και δραστηριότητες του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού χωρίς όμως να έχουν βρεθεί στοιχεία για την σχέση εργασίας της με τον οργανισμό.¹³⁸

¹³⁴ Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, απόσπασμα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π. σελ. 70

¹³⁵ Φανή Κωνσταντίνου στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 19

¹³⁶ Επιμελημένο Λεύκωμα με τίτλο «Οι τραυματίαι μας» με 161 φωτογραφίες χωρισμένες σε 4 θεματικές ενότητες και την υπογραφή V. Παπαϊωάννου 1941 στην εσωτερική όψη του οπισθόφυλλου, συλλογή Φίλη Αρναούτογλου

¹³⁷ Ίδρυμα της Εγγύς Ανατολής στην ελληνική μετάφραση. Ήταν αμερικανική φιλανθρωπική μη κερδοσκοπική οργάνωση που ιδρύθηκε το 1915 για την υλική στήριξη των θυμάτων της γενοκτονίας των Αρμενίων και των Σύριων από την Οθωμανούς. Αρχικά ονομαζόταν Near East Relief και το 1930 μετονομάστηκε σε Near East Foundation. Στην Ελλάδα δραστηριοποιήθηκε μετά την Μικρασιατική Καταστροφή με σκοπό την παροχή βοήθειας στους πρόσφυγες. Ανάμεσα στις σημαντικότερες αποστολές που οργάνωσε ήταν και αυτή για την αντιμετώπιση του μεγάλου λιμού στην Αθήνα τον χειμώνα του 1941-1942.

¹³⁸ Φανή Κωνσταντίνου στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 19

ii. Η φωτογραφία την περίοδο της κατοχής της Κατοχής 1941-1944

Στις 6 Απριλίου 1941 άρχισε η εισβολή των γερμανικών στρατευμάτων στην Ελλάδα μέσω της Βουλγαρίας, ενώ στις 27 Απριλίου είχαν ήδη φτάσει στην Αθήνα. Η γερμανική επίθεση και προέλαση στην Μακεδονία καταγράφηκε μόνο από Γερμανούς στρατιωτικούς φωτογράφους και ορισμένους Άγγλους από το συμμαχικό εκστρατευτικό σώμα που βρισκόταν, καθώς όλοι οι Έλληνες φωτορεπόρτερ βρίσκονταν στο αλβανικό μέτωπο και εκ των πραγμάτων δεν διέθεταν τον χρόνο ώστε να μετακινηθούν. Οι Γερμανοί συγκρότησαν ειδικούς λόχους προπαγάνδας (Propaganda Kompanien: PK), αποτελούμενους από συνεργεία φωτογράφων, κινηματογραφιστών και ηχοληπτών. Συνολικά 12.500 άνδρες στελέχωναν αυτές τις μονάδες, 100 από τους οποίους ήρθαν στην Ελλάδα, με πιο γνωστές τις μονάδες προπαγάνδας του στρατού ξηράς PK 690 και τις PK 691 Panzer.¹³⁹ Οι φωτογραφίες που τραβούσαν οι Γερμανοί στρατιωτικοί φωτογράφοι υπόκεινταν σε αυστηρή λογοκρισία από τις αρχές κατοχής και στην συνέχεια συνόδευαν δελτία τύπου και προπαγανδιστικά περιοδικά έντυπα στα ελληνικά που προωθούνταν στην Γερμανία, αλλά και σε όλο τον κόσμο.¹⁴⁰

Με βάση τα στοιχεία δεν φαίνεται ότι υπήρξε διαταγή για απαγόρευση οποιασδήποτε φωτογράφισης. Απαγορεύτηκαν μόνο φωτογραφίες που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τεκμήρια για τις γερμανικές βιαιότητες ή τις συνέπειες της κατοχής στην ζωή του πληθυσμού. Είναι χαρακτηριστικό ότι η συντριπτική πλειοψηφία των θεμάτων που φωτογράφιζαν οι Γερμανοί φωτογράφοι αφορούσαν τις επιχειρήσεις του γερμανικού στρατού και την ζωή των Γερμανών στρατιωτών. Οι Γερμανοί ήταν μανιώδεις με τις φωτογραφίες. Το ναζιστικό καθεστώς μάλιστα ενθάρρυνε την ενασχόληση με την φωτογραφία, καθώς θεωρούταν ένα από τα «ευγενή χόμπι». Κάθε Γερμανός επιδίωκε την δημιουργία ενός προσωπικού άλμπουμ με φωτογραφίες από την ζωή του, από τις οποίες δεν θα μπορούσαν να λείπουν αυτές από την κατάταξη και την παρουσία τους στον γερμανικό στρατό.¹⁴¹

Με ιδιαίτερη προσοχή κατέγραφαν στιγμιότυπα από την ζωή και την καθημερινότητα του πληθυσμού των πόλεων. Οι συγκεκριμένες φωτογραφίες δεν αποτύπωναν αυτονόητα, τα σοβαρά προβλήματα διαβίωσης του ελληνικού

¹³⁹ Άλκης Ξανθάκης, *Φωτογραφία και Προπαγάνδα, Μονάδες Προπαγάνδας του Γερμανικού Στρατού στη Ελλάδα 1941-1944*, τόμος β', Εκδόσεις Μύλητος, Αθήνα 2011, σελ. 14

¹⁴⁰ Στο ίδιο, σελ. 14

¹⁴¹ Γεράσιμος Βέβης, «Τι “είδαν” οι Γερμανοί κατακτητές στην χώρα μας», *Η Καθημερινή*, 28-10-2019

πληθυσμού. Τα θέματα που φωτογράφιζαν αφορούσαν δραστηριότητες τους στα στρατόπεδα, τυποσήματα των πόλεων, μνημεία, τοπία και ντόπιους πληθυσμούς με τους οποίους έρχονταν σε επαφή, θέματα της καθημερινής ζωής με έντονο λαογραφικό και ανθρωπολογικό ενδιαφέρον, όπως γυναίκες με τοπικές ενδυμασίες, ρασοφόρους ιερείς, πλανόδιους εμπόρους, Εύζωνες της Βασιλικής Φρουράς.¹⁴² Επιπλέον κατέγραφαν συχνά επιταγμένα κτήρια τα οποία χρησιμοποιούνταν ως γραφεία από τις αρχές κατοχής, ενώ παρουσίαζαν για λόγους προπαγάνδας χαρούμενα πρόσωπα κυρίως ανθρώπων της επαρχίας.¹⁴³ Τα παιδιά είχαν εξέχουσα θέση στις φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών. Συχνά τους πλησίαζαν είτε από περιέργεια για να θαυμάσουν τα στρατιωτικά οχήματα, τα όπλα, την στρατιωτική ενδυμασία είτε για να ζητήσουν φαγητό ή να προσφέρουν κάποια υπηρεσία, παραδείγματος χάρη για να τους γυαλίσουν τις μπότες, έναντι αμοιβής φυσικά.¹⁴⁴

Φωτογραφεία συνέχισαν να υπάρχουν, στους δρόμους κυκλοφορούσαν οι λεγόμενοι «στρασαδόροι» (από την γερμανική λέξη *strasse* που σημαίνει δρόμος) , δηλαδή φωτογράφοι συνήθως ερασιτέχνες ή ημιεπαγγελματίες που κυκλοφορούσαν στους δρόμους και φωτογράφιζαν οικογένειες, παιδιά, ζευγάρια οι οποίοι βιοπορίζονταν με αυτό τον τρόπο.¹⁴⁵ Ταυτόχρονα οι ίδιοι οι Γερμανοί στρατιώτες πωλούσαν μηχανές, φιλμ και άλλα φωτογραφικά αναλώσιμα και είδη στην «μαύρη αγορά». Κατά περιόδους μάλιστα γίνονταν και επίσημες εισαγωγές, όπως αυτές που έκανε ο Σαλβατόρε Κούνιο που διατηρούσε μαγαζί με φωτογραφικά είδη στην Θεσσαλονίκη και εισήγαγε γερμανικές πλάκες και φιλμ *Isorapid* της *Agfa*.¹⁴⁶

Ένας μεγάλος όγκος της παραγωγής φωτογραφιών στην κατεχόμενη Ελλάδα φορούσε αναμνηστικές φωτογραφίες των Γερμανών στρατιωτών, οι οποίοι επισκέπτονταν φωτογραφεία για να κάνουν τα πορτραίτα τους και να τα στείλουν στις οικογένειες τους στην πατρίδα τους. Υπό κάποιο μάλιστα καθεστώς το οποίο δεν είναι γνωστό, προφανώς με την άδεια των αρχών Κατοχής, είχαν ειδικό σήμα στην είσοδο του με την ένδειξη « Εγκεκριμένο για τις γερμανικές ένοπλες δυνάμεις».¹⁴⁷ Οι φωτογράφοι πολλές φορές πληρώνονταν σε είδος, με έξι φωτογραφίες πορτραίτου να αντιστοιχούν σε ένα καρβέλι ψωμί.¹⁴⁸ Είναι ωστόσο βέβαιο ότι απαγορευόταν η λήψη

¹⁴² Στο ίδιο

¹⁴³ Ξανθάκης, *Φωτογραφία και Προπαγάνδα*, ό.π., σελ. 150

¹⁴⁴ Γεράσιμος Βέβης, ό.π.

¹⁴⁵ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνική Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 382

¹⁴⁶ Στο ίδιο, σελ. 387

¹⁴⁷ Στο ίδιο, σελ.387

¹⁴⁸ Στο ίδιο, σελ. 387

φωτογραφιών που θα λειτουργούσαν ως αποδεικτικά των θηριωδιών τους ή που θα χρησιμοποιούνταν με οποιαδήποτε τρόπο εναντίον τους.¹⁴⁹

Οι Γερμανοί κατά την παρουσία τους στην Ελλάδα, κατάσχισαν όλο το κινηματογραφικό και φωτογραφικό υλικό του ελληνοϊταλικού πολέμου, αφοτου κατέλαβαν την Γεωγραφική Υπηρεσία Στρατού, με αποτέλεσμα να χαθεί ένας σημαντικός όγκος αρνητικών ή να μην διατηρηθεί στις ιδανικές συνθήκες. Από την πλευρά τους οι συμμαχικές δυνάμεις, κατά την αποχώρησή τους από την Ελλάδα, κατέστρεψαν τις εγκαταστάσεις, της μεγάλης πολυεθνικής εταιρίας με φωτογραφικά είδη, Kodak, για να μην πέσουν στα χέρια των Γερμανών, γεγονός που δημιούργησε σημαντικές ελλείψεις σε φιλμ, φωτογραφικά αναλώσιμα και εξοπλισμό στην ελληνική αγορά.¹⁵⁰

Οι συνέπειες της Κατοχής στην Αθήνα ήταν άρχισαν γρήγορα να γίνονται αισθητές στην ελληνική κοινωνία: Η επίταξη βασικών αγαθών και ειδών πρώτης ανάγκης από τον στρατό κατοχής δημιούργησε σημαντικές ελλείψεις στην εγχώρια αγορά με αποτέλεσμα να ξεσπάσει σοβαρό επισιτιστικό πρόβλημα και ο πληθυσμός να οδηγηθεί σε λιμοκτονία. Το πρόβλημα παρουσιάστηκε ήδη από τον Αύγουστο του 1941 και κορυφώθηκε τον χειμώνα του 1941-1942. Η Ελλάδα ήταν άλλωστε και προπολεμικά μία χώρα που δεν είχε αυτάρκεια στο σιτάρι. Το 40% των σιτηρών που καταναλωνόταν προερχόταν από εισαγωγές από υπερπόντιες χώρες, όπως οι ΗΠΑ και ο Καναδάς, οι οποίες πλέον είχαν περιοριστεί δραματικά, λόγω του πολέμου και του αποκλεισμού, που είχαν επιβάλει οι Σύμμαχοι στις περιοχές που βρίσκονταν υπό τον έλεγχο των χωρών του άξονα¹⁵¹, ενώ η επίταξη μέσων συγκοινωνίας και καυσίμων ήταν από τους παράγοντες που συνέβαλλαν στην κατάρρευση του συστήματος διακίνησης προϊόντων.¹⁵² Επιπλέον η διαίρεση της χώρας σε ζώνες κατοχής εκ των οποίων η κάθε μία είχε δικά της «σύνορα» και δικό της νόμισμα, σε παράλληλη κυκλοφορία με την δραχμή, έθετε σοβαρούς περιορισμούς στην διακίνηση αγαθών από τη μία ζώνη στην άλλη.¹⁵³ Οι πιο ευάλωτες ομάδες, τα παιδιά και ηλικιωμένοι μέτρησαν τις μεγαλύτερες απώλειες σε ζωές λόγω της ασιτίας, αλλά και οι άποροι που

¹⁴⁹ Στο ίδιο, σελ. 382

¹⁵⁰ Στο ίδιο σελ. 381

¹⁵¹ Violetta Hionidou, *Famine and death in Occupied Greece, 1941-1944*, Cambridge, 2006, σελ. 68-70

¹⁵² Κωνσταντίνος Α. Δοξιάδης, *Οι θυσίες της Ελλάδος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Έκδοση του Υφυπουργείου Ανοικοδομήσεως, Αθήνα 1946, σελ. 35

¹⁵³ Πολυμέρης Βόγλης, *Η Ελληνική Κοινωνία στην Κατοχή, 1941-1944*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2017, σελ. 46

πέθαιναν στους δρόμους. Υπάλληλοι του Δήμου μετέφεραν με καρότσες τα πτώματα που περισυνέλλεγαν από τους δρόμους και τα σπίτια.¹⁵⁴

Η φρικτή κατάσταση δεν άφησε ασυγκίνητη την Βούλα Παπαϊωάννου. Αν και οι αρχές Κατοχής είχαν απαγορεύσει την λήψη φωτογραφιών που θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως αποδεικτικά των εγκλημάτων τους, φωτογράφοι όπως ο Δημήτρης Χαρισιάδης¹⁵⁵, ο Κώστας Παράσχος¹⁵⁶, αλλά και φωτογράφοι της Εγκληματολογικής Υπηρεσίας¹⁵⁷, ξεκίνησαν με κίνδυνο της ζωής τους και υπό άκρα μυστικότητα να φωτογραφίζουν στιγμιότυπα από την μάχη του λαού για την καθημερινή επιβίωση, και της σκηνές φρίκης με τις εκατόμβες νεκρών.¹⁵⁸ Η Βούλα Παπαϊωάννου διηγείται σχετικά: «Μόλις ήρθε η Κατοχή, το πρώτο που μας απορρέυσαν ήταν οι μηχανές. Τότε δούλεψα με μια μηχανή κρυφά. Έκανα την δική μου αντίσταση».¹⁵⁹

Οι φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου με υποσιτισμένους ανθρώπους και ιδιαίτερα παιδιά αξιοποιήθηκαν, ως ισχυρό μέσο καταγγελίας, με σκοπό την αφύπνιση

¹⁵⁴ Βασίλειος Γ. Μανουσάκης, *Οικονομία και Πολιτική στην Ελλάδα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2014, σελ. 417-420

¹⁵⁵ Ο Δημήτρης Χαρισιάδης κατά την διάρκεια της Κατοχής φωτογράφησε παιδιά και ενήλικους, εξαντλημένους από την πείνα κατ' εντολή του διευθυντή του Ιδρύματος Κοινωνικών Ασφαλίσεων (ΙΚΑ) Πειραιώς, Μιχάλη Γούτου. Οι φωτογραφίες φυγαδεύτηκαν στο εξωτερικό μέσα σε γράμμα της Πριγκίπισσας Αλίκης, το οποίο δεν λογοκρινόταν, σύμφωνα με μαρτυρία της συζύγου του Αργίνης Γούτου. Η Βούλα Παπαϊωάννου μαζί με το δικό τα αρχείο παρέδωσε χειροποίητο λεύκωμα του Χαρισιάδη με τίτλο *Σούπα του Παιδιού και ΙΚΑ Πειραιώς*. Βλ. Κώστας Ν. Χατζηπατέρας- Μαρία Φαφαλιού Δραγώνα, *Μαρτυρίες 41-44. Η Αθήνα της Κατοχής*, Τόμος Α', Κέδρος, Αθήνα 2002, σελ. 186

¹⁵⁶ Ο Κώστας Παράσχος συγκαταλέγεται επίσης στους «φωτογράφους της κατοχής». Η ιδιότητα του ως δημοσιογράφος ήταν αυτή που τον ώθησε να φωτογραφίσει. Τράβηξε συνολικά 850 φωτογραφίες. Σε αυτό ο Παράσχος αφηγείται: « Η φωτογραφική μου μηχανή βρισκόταν πάντα στην πίσω τσέπη του παντελονιού μου ή στην εσωτερική τσέπη της καπαρντίνας μου. Έπαιρνα θέματα που είχαν ενδιαφέρον , κάθε τι που θύμιζε κατοχή και τις αλλαγές στην ζωή μας. Παράλληλα όμως φρόντιζα να πλουτίσω την συλλογή μου με τοπία και φιλικά πρόσωπα ώστε, αν παρουσιαζόταν ανάγκη, να δικαιολογήσω την δράση μου σαν απλό ενδιαφέρον ενός ερασιτέχνη φωτογράφου(...) Τραβούσα τις φωτογραφίες κυριολεκτικά στα κλεφτά, για να μην δίνω στόχο». Βλ. Κώστας Παράσχος, *Η Κατοχή. Φωτογραφικά τεκμήρια, 1941-1944*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1941-1944, Αθήνα 1973, σελ. 7-10

¹⁵⁷ Φωτογράφιση σκηνών από την ζωή της Αθήνας στην κατοχή, έκαναν και αστυνομικοί της εγκληματολογικής υπηρεσίας. Ο Διευθυντής της Αστυνομίας Πόλεων Αριστείδης Κουτσούμαρης με την προτροπή του πρόεδρου της Επιτροπής Διανομής του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού Αλέξανδρου Ζάννα ανέθεσε στην υπηρεσία την καταγραφή των βιαιοτήτων και των εγκλημάτων των δυνάμεων κατοχής. Διακεκριμένοι φωτογράφοι της υπηρεσίας ήταν ο Δημήτριος Κατσιμακλής, ο Πέτρος Παπανικολάου και ο Παναγιώτης Τζελέπης, οι οποίοι μπορούσαν λόγω της ιδιότητάς τους να κινούνται ελεύθερα και χωρίς να κινούν οποιαδήποτε υποψία να φωτογραφίζουν απαθανάτισαν εικόνες με παιδιά να αναζητούν τροφή στα σκουπίδια, πτώματα στα αζήτητα ή στοιβαγμένα έξω από νεκροταφεία, νεκρούς στους δρόμους της Αθήνας και του Πειραιά. Βλ. Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ.390 και Λεύκωμα « Υπουργείον Εξωτερικών, Διεύθυνσις Εγκληματολογικών Υπηρεσιών. Φωτογραφίαί από τα δεινοπαθήματα του ελληνικού λαού κατά την διάρκειαν της Κατοχής, 1941-1944», Φωτογραφικό Αρχείο του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου της Αθήνας

¹⁵⁸ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 387

¹⁵⁹ Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, απόσπασμα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 70

της διεθνούς κοινής γνώμης και την αποστολή ανθρωπιστικής βοήθειας. Οι φωτογραφίες με θέμα την πείνα και τις ουρές των ανθρώπων και των σκελετωμένων παιδιών που περίμεναν στα συσσίτια αποδείκνυαν ακριβώς το αντίθετο από αυτό που ισχυριζόταν η γερμανική προπαγάνδα, δηλαδή ότι το πρόβλημα της πείνας είχε λάβει ανεξέλεγκτες διαστάσεις στην ελληνική πρωτεύουσα, αλλά και ότι το επισιτιστικό πρόβλημα που δημιουργήθηκε δεν ήταν αποτέλεσμα του ναυτικού αποκλεισμού που είχαν επιβάλλει οι Βρετανοί.¹⁶⁰ Συνεπώς η λήψη, η εκτύπωση και η διακίνηση τέτοιων φωτογραφιών θεωρούνταν από τις αρχές κατοχής παράνομη δραστηριότητα.

Με την βοήθεια της φίλης της Αμαλίας Λυκουρέζου, που είχε την κάλυψη της εκπροσώπου φιλανθρωπικής οργάνωσης ως επικεφαλής της Near East Foundation στην Ελλάδα και του άντρα της Franco Brenni, οποίος ήταν ο Ελβετός επιτετραμμένος στην Ελλάδα, περνούσε χωρίς έλεγχο σε νοσηλευτικά ιδρύματα και φωτογράφιζε παιδιά και ανηλίκους στα πρόθυρα του θανάτου. Η Λυκουρέζου έγραφε σχετικά το 1944: « Τον Ιανουάριο του 1942 είχα την ιδέα να τραβήξω φωτογραφίες και να προσπαθήσω να τις στείλω στο εξωτερικό. Κάλεσα την κυρία Παπαϊωάννου στο γραφείο μου και μίλησα μαζί της γι' αυτό το θέμα. Θεώρησε την ιδέα μου πολύ καλή. Ο κίνδυνος ήταν πολύ μεγάλος(...) το κάναμε κρυφά και βγάλαμε πολλές. Ο κ. Brenni ο Ελβετός Πρέσβης, μας βοήθησε συνοδεύοντας μας με το αυτοκίνητο του. Οι φωτογραφίες αυτές με τις πρέπουσες αναφορές εστάλησαν στην Ελβετία και από κει ίσως στην Αγγλία και στην Αμερική. Οι Ιταλοί έβλεπαν πολλές φορές τις εικόνες από τις αναδημοσιεύσεις στα ξένα περιοδικά και έκαναν ότι μπορούσαν να για να ανακαλύψουν ποιοι τις έβγαλαν(...)»¹⁶¹

Ο Marcel Junod, αντιπρόσωπος του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού στην Ελλάδα ήταν αυτός που παρέλαβε από την Αμαλία Λυκουρέζου εκατό περίπου φωτογραφίες, με θέμα την πείνα και τα υποσιτισμένα παιδιά της Αθήνας σε δύο φακέλους, που σήμερα βρίσκονται στο αρχείο του ΔΕΣ στην Γενεύη, και τις οποίες παρουσίασε στα μέλη της Διεθνούς Επιτροπής του Ερυθρού Σταυρού, καθώς επίσης στους Υπουργούς Εξωτερικών των ΗΠΑ και της Βρετανίας στην Στοκχόλμη.¹⁶² Ο ίδιος αφηγείται ότι «τρομοκρατημένα πρόσωπα έσκυβαν πάνω από τις φωτογραφίες», καθώς τις κοιτούσαν. Επίσης κάποιες από αυτές τις φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου

¹⁶⁰ Ξανθάκης, *Φωτογραφία και προπαγάνδα*, ό.π., σελ. 146

¹⁶¹ Αρχείο Λένας Κορυζή(Βασιλική Πρόνοια 1946-1947), Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη (αρ. φακέλου 353)

¹⁶² Φανή Κωνσταντίνου, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 20

χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφηση της έκκλησης της Αμαλίας Λυκουρέζου προς τους Έλληνες και του φίλους της Ελλάδας στην Αμερική με τον τίτλο «Save our babies» τον Οκτώβριο του 1942¹⁶³, αλλά και στο περιοδικά *Revue Internationale de la Croix Rouge* του ΔΕΣ και *News Letter* της οργάνωσης *Greek War Relief Association*, οργάνωσης Ελλήνων ομογενών και φιλελλήνων της Αμερικής με σκοπό την ανακούφιση της Ελλάδας κατά την διάρκεια της κατοχής, αντίστοιχα.¹⁶⁴

Όπως ανέφερε ο Junod: « Η ανάγκη για συστηματική βοήθεια προς την Ελλάδα είχε τουλάχιστον αναγνωριστεί και το μέγεθος της ορίστηκε γενναιόδωρα στους 15.000 τόνους σιταριού μηνιαίως (...), 200.000 λίβρες γάλα σε σκόνη (...) Εκείνοι που κρατούσαν τα κλειδιά του αποκλεισμού πίστευα τώρα να φανούν γενναιόδωροι. Είχαν δει τις φωτογραφίες των παιδιών της Αθήνας»¹⁶⁵

Πράγματι, η έκταση και η δημοσιότητα που έλαβε ο λιμός στη Αθήνα ευαισθητοποίησαν τους Συμμάχους και ανησύχησαν τις κατοχικές δυνάμεις. Οι δύο πλευρές μετά από διαπραγματεύσεις κατέληξαν σε συμφωνία για την λύση του επισιτιστικού προβλήματος. Τον Μάρτιο του 1942 κατέφτασε το πρώτο πλοίο με επισιτιστική βοήθεια, ενώ από τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους γινόταν σε μηνιαία βάση, με ευθύνη αρμόδιας επιτροπής που σύστησε ο ΔΕΣ, η μεταφορά 15.000 τόνων σιταριού και 3.000 τόνων άλλων τροφίμων στον Πειραιά.¹⁶⁶ Οι φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου χρησιμοποιήθηκαν ως τεκμήρια στην ανάδειξη του προβλήματος της πείνας.¹⁶⁷ Δε στάθηκε δυνατό ωστόσο με βάση τα στοιχεία που έχουν

¹⁶³ Έκκληση Αμαλίας Λυκουρέζου, 26 Οκτωβρίου 1942, Αρχείο Α. Κορυζή, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

¹⁶⁴ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος ό.π., σελ. 20

¹⁶⁵ Johanna Weber, Στα χνάρια της Βούλας Παπαϊωάννου, αναζητώντας την στα αρχεία, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος (επιμ.), *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, ό.π., σελ. 55

¹⁶⁶ Βόγλης, ό.π., σελ. 54

¹⁶⁷ Εκτός από τις φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου, για την ανάδειξη του λιμού στην Αθήνα και την ευαισθητοποίηση της διεθνούς κοινής γνώμης και την αποστολή βοήθειας αξιοποιήθηκαν φωτογραφίες της Εγκληματολογικής Υπηρεσίας. Ο Αλέξανδρος Ζάννας ανέφερε ότι: « Με πραγματικό κίνδυνο έγινε σωρεία από τέτοιες φωτογραφίες και καταρτίσαμε συλλογή την οποία επιτύχαμε να στείλουμε κρυφά στο εξωτερικό μέσω της ελβετικής πρεσβείας, του Junod(...)» Ορισμένες από αυτές φωτογραφίες από αυτές, έφτασαν στα χέρια του Εμμανουήλ Τσουδερού, πρωθυπουργού της εξόριστης ελληνικής κυβέρνησης στο Κάιρο. Ο Τσουδερός επιβεβαιώνει την αξιοποίηση των συγκεκριμένων φωτογραφικών ντοκουμέντων για την ανάδειξη του ελληνικού προβλήματος στο εξωτερικό: « Τας φωτογραφίας αυτές εξετυπώσαμεν εις μικρόν βιβλίον , το οποίο ευρέως εκκλοφόρησεν τότε εν Αγγλία και Αμερική. Από αυτάς τη αιτήσει μας εδημοσιεύθησαν τινές εις πολλά περιοδικά των δύο χωρών(...) Βραδύτερον επίσης εξετυπώθη ειδικόν τεύχος υπό τον τίτλον *Starvation in Greece* (μτφ: *Η Πείνα στην Ελλάδα*) (...)» Βλ. Αλέξανδρου Δ. Ζαννά, *Η Κατοχή, Αναμνήσεις-Επιστολές*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1964, σελ. 26-27 και Ν.Ι. Παπαδημητρίου- Γ.Α. Μπότση, *Γιατί η Ελλάδα ζητάει Δικαιοσύνη*, Ελληνική Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα 1946, σελ. 10-12

εξεταστεί στα πλαίσια της παρούσας έρευνας να αναφερθεί με σαφήνεια σε τι βαθμό επηρέασε την απόφαση για συστηματική διεθνή αποστολή βοήθειας προς την Ελλάδα.

Φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου αξιοποιήθηκαν επίσης από τον ΔΕΣ για την τεκμηρίωση του έργου του ίδιου του οργανισμού. Τα αρχεία του ΔΕΣ στην Γενεύη περιλαμβάνουν φωτογραφίες με παιδιά, το καθένα από τα οποία απεικονίζεται δύο φορές, μια πρώτη με εμφανή σημάδια της ασιτίας και μια δεύτερη με το πρόγραμμα διατροφής του οργανισμού ώστε να φαίνονται τα εντυπωσιακά, αποτελέσματά του.¹⁶⁸

Αργότερα, το 1943, όταν ο λιμός είχε υποχωρήσει, η Παπαϊωάννου ζήτησε την συνεργασία του χαράκτη Γιάννη Κεφαλληνού¹⁶⁹, προκειμένου να φιλοτεχνήσουν ένα επιμελημένο λεύκωμα με τις φωτογραφίες της πείνας με σκοπό αυτές να διαφυλαχτούν ως ιστορική μνήμη. Το « Μαύρο Λεύκωμα», όπως ονομάστηκε, περιλαμβάνει 83 θέματα με πορträιτα ενηλίκων και παιδιών στα πρόθυρα του θανάτου από ασιτία επικολλημένα σε 56 σελίδες από μαύρο χαρτόνι.¹⁷⁰ Ο Κεφαλληνός και η Παπαϊωάννου δεν επιθυμούσαν λεζάντες ή περιγραφές των εικόνων. Θεωρούσε ότι η περιγραφικότητα υποχωρεί υπέρ του συμβολισμού και της διαχρονικότητας. Οι δημιουργοί δεν είχαν στόχο την ενημέρωση, αλλά την διαφύλαξη στην μνήμη, αυτού που συνέβη τον χειμώνα του 1941-1942.

Παράλληλα, από το 1943, η Βούλα Παπαϊωάννου, συνεργαζόταν με την Greek War Relief Association. Την περίοδο 1943-1946 το μηνιαίο περιοδικό της οργάνωσης News Letter, δημοσίευε φωτογραφίες της Βούλας Παπαϊωάννου, την υλική βοήθεια που κατέφθανε στην χώρα είτε αυτή αφορούσε ιατρικό εξοπλισμό και μηχανήματα, όπως αναπηρικά καροτσάκια και ακτινογραφικά είτε ρουχισμός. Η Χριστουγεννιάτικη έκδοση του περιοδικού το 1943 αφιέρωσε μια ολόκληρη σελίδα με ένα πεινασμένο παιδάκι με πρόσωπο παραμορφωμένο από την πείνα¹⁷¹.

Την ίδια χρονιά UNRRA (United Nations Relief Rehabilitation Administration) στην Ουάσιγκτον με σκοπό να εκτελέσει πρόγραμμα ανθρωπιστικής βοήθειας σε 17

¹⁶⁸ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 22

¹⁶⁹ Γιάννης Κεφαλληνός (1994-1957), διακεκριμένος χαράκτης. Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αλεξάνδρεια. Σπούδασε ζωγραφική και Ιστορία της Τέχνης στο Παρίσι. Παράλληλα ασχολήθηκε με την εικονογράφηση βιβλίων, ενώ το 1931 ανέλαβε υπεύθυνος του εργαστηρίου χαρακτηριστικής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών στην Αθήνα. Την περίοδο του πολέμου και της κατοχής σχεδίαζε αφίσσες με πατριωτικό και αντιστασιακό περιεχόμενο, ενώ δημιουργούσε ξυλογραφίες με θέμα την πείνα.

¹⁷⁰ « Ελλάδα 1941-1942», το λεγόμενο και « Μαύρο Λεύκωμα», Φωτογραφίες Βούλας Παπαϊωάννου, Σελίδωση και τίτλοι Γιάννη Κεφαλληνού, copyright Β.Π, Αθήνα 1943, Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

¹⁷¹ Johanna Weber, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 53

χώρες παγκοσμίως, ανάμεσα τους και η Ελλάδα. Η ανθρωπιστική βοήθεια περιλάμβανε μέτρα για την περίθαλψη των θυμάτων του πολέμου, με έμφαση στην ιατροφαρμακευτική περίθαλψη, την παροχή ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης και καταφυγίου, όπως επίσης την διάθεση τροφίμων, ένδυσης καυσίμων, στους πληγέντες.

Μετά την απελευθέρωση η Βούλα Παπαϊωάννου αποτέλεσε την επίσημη φωτογράφο της αποστολής βοήθειας της UNRAA στην χώρα από τα τέλη του 1944 μέχρι και την αποχώρηση της αποστολής τον Ιούλιο του 1946. Φωτογράφησε την άφιξη των στελεχών της στην Αθήνα, την ιδρυτική σύσκεψη της στην Αθήνα τον Γενάρη του 1945, αλλά και τις αποστολές βοήθειας που οργανώθηκαν σε διάφορες πόλεις της ελληνικής επαρχίας.¹⁷² Το μεγαλύτερο κομμάτι του έργου της δημιουργήθηκε σε συνεργασία με τις ξένες αποστολές βοήθειας και με διάφορες οργανώσεις που χρειαζόνταν τις φωτογραφίες ως τεκμήρια της δραστηριότητά τους.¹⁷³

Καθόλη την διάρκεια της κατοχής, η φωτογράφος έκανε παρανόμως τις εκτυπώσεις των φωτογραφιών στο σπίτι της, στην οδό Πατριάρχου Ιωακείμ 6 στην Αθήνα, ακούγοντας τις μπότες των Γερμανών που είχαν επιτάξει τον επάνω όροφο. Ο νεαρός ζωγράφος Γιώργος Μανουσάκης, μαθητής του Γιάννη Κεφαλληνού είχε αναλάβει το retouch των φωτογραφιών.¹⁷⁴

Συνολικά το υλικό που συγκέντρωσε η φωτογράφος την περίοδο της κατοχής και μετά το τέλος του πολέμου αποτελούσε μια συγκλονιστική ιστορική μαρτυρία. Με αυτό συνέβαλε στην επιδίωξη του ελληνικού κράτους να παρουσιάσει στους συμμάχους του και την παγκόσμια κοινότητα τις συνέπειες και τις καταστροφές που προξένησαν στην ελληνική κοινωνία ο πόλεμος και η κατοχή. Στην διάσκεψη του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών τον Αύγουστο του 1945 στο San Francisco της Αμερικής, του πολλές από αυτές τις φωτογραφίες εκτέθηκαν από την ελληνική αντιπροσωπεία μαζί με άλλα τεκμήρια, όπως διαγράμματα και χάρτες.¹⁷⁵

¹⁷² Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 25-27

¹⁷³ Μιλούσε άριστα γαλλικά όπως επιβεβαιώνει το δίπλωμα επάρκειας στην διδασκαλία της γαλλικής γλώσσας που έλαβε το 1916, αλλά και αγγλικά και ιταλικά. Η γνώση ξένων γλωσσών αποτελούσε το διαβατήριό για την συνεργασία της με τις ξένες αποστολές και τους ξένους οργανισμούς. Βλ. Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 14-15

¹⁷⁴ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 22

¹⁷⁵ Ορισμένα από τα συγκεκριμένα στοιχεία παρουσιάζονται στο έργο *Αι θυσίες της Ελλάδος εις τον Δεύτερον Παγκόσμιον Πόλεμον*. Πρόκειται για έργο του οποίου το κείμενο γράφτηκε από τον αρχιτέκτονα Κωνσταντίνο Δοξιάδη, ενώ το υλικό με τα διαγράμματα τους χάρτες και τις εικόνες συγκεντρώθηκε κατά την κατοχή από τον Γραφείο Χωροταξικών και Πολεοδομικών Μελετών και Ερευνών του Υπουργείου Δημοσίας Τάξεως.

Ο Τύπος βεβαιώνει επίσης την συμμετοχή της στην έκθεση: « Από την Κορυτσά στο Ρίμινι» που πραγματοποιήθηκε της 28^η Οκτωβρίου 1945 στο Μετοχικό Ταμείο Στρατού¹⁷⁶, ενώ η ευχαριστήρια επιστολή του αρχηγού του Στρατού, αντιστράτηγου Γ. Δρομάζου βεβαιώνει την συμμετοχή της στην « Έκθεση πολέμου και θυσιών της Ελλάδος, 1940-1944» που εγκαινιάστηκε στις 17 Φεβρουαρίου 1946 στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο.¹⁷⁷ Ο Αντιστράτηγος Δρομάζος σχολιάζοντας την έκθεση, σημείωνε ότι « Η φωτογραφία επαναφέρει ζωντανή την ιστορία, καλλιεργεί τον ψυχικό δεσμό του παρελθόντος με το παρόν και ότι αναζωογονεί το εθνικό αίσθημα»¹⁷⁸.

Στο αρχείο της Βούλας Παπαϊωάννου φυλάσσεται επίσης ένας μεγάλος αριθμός φωτογραφικών θεμάτων με ξένες αποστολές βοήθειας, σε αρνητικά και contacts¹⁷⁹ της περιόδου. Στις φωτογραφικές της εκτυπώσεις σημείωνε συνήθως το νούμερο του αρνητικού στην πίσω όψη της φωτογραφίας ή κάτω από το τύπωμα εξ επαφής για λόγους αρχειοθέτησης. Σφραγίδα με το όνομα της ή υπογραφή έβαζε επιλεκτικά για λόγους προστασίας, καθώς αν οι φωτογραφίες της έπεφταν στα χέρια των αρχών κατοχής, εύκολα θα μπορούσαν να τακτοποιήσουν τον κάτοχο και τον δημιουργό τους. Αυτό που προκαλεί εντύπωση όμως στον ερευνητή είναι ότι ταξινομούσε τις φωτογραφίες της μόνο θεματικά και όχι χρονολογικά γι' αυτό και απέφευγε να βάζει ημερομηνίες. Η αρίθμηση των αρνητικών της δεν ακολουθεί, επομένως, χρονολογική σειρά. Διάφοροι μελετητές, όπως η Johanna Weber¹⁸⁰, ισχυρίζονται ότι ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίστηκε το υλικό της φανερώνει μια αδιαφορία απέναντι στην επικαιρότητα της εικόνας και με αυτό προσπαθεί να αναδείξει την διαχρονικότητα των θεμάτων της.¹⁸¹

Οι φωτογραφίες της είναι συχνά αδύνατο να ταυτοποιηθούν ή έχουν ελλιπή τεκμηρίωση καθώς σε λίγες μόνο περιπτώσεις συνοδεύονται από δακτυλογραφημένο

¹⁷⁶ Βασ. Ηλ., Η Έκθεσις του Μετοχικού, Όλος ο Πόλεμος με φωτογραφίες, Από την Κορυτσά έως το Ρίμινι, *Τα Νέα*, 6.11. 1945

¹⁷⁷ Κ. Ευαγγελίδη, « Η Έκθεση Πολέμου και θυσιών Ελλάδος 1940-1944», *Εθνος*, 18.2.1946

¹⁷⁸ Φανή Κωνσταντίνου, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 25

¹⁷⁹ Τα contacts φωτογραφικές εικόνες που δημιουργούνται από την εξ επαφής εκτύπωση των φιλμ σε φωτογραφικό χαρτί. Το φύλλο contact χρησιμοποιείται ως ευρετήριο των φωτογραφιών που περιέχει ένα φιλμ, περιλαμβάνει τις φωτογραφίες του φιλμ σε μικρογραφίες.

¹⁸⁰ Γερμανίδα φωτογράφος, ιστορικός της φωτογραφίας και μελετήτρια φωτογραφικών αρχείων. Την περίοδο 1993-1998 έζησε και εργάστηκε στην Αθήνα. Καταπιάστηκε με την μελέτη της φωτογραφίας κατά την κατοχή και την Αντίσταση και παρουσίασε σχετικές εκθέσεις με πιο γνωστή αυτή του 1996 με τίτλο «Πρόσωπα από την αντίσταση. Μνήμη θανάτου μνήμη ζωής».

¹⁸¹ Johanna Weber, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 60

σχόλιο προερχόμενο από το δελτίο τύπου της UNRRA ή από στοιχεία που εμφανίζονται σε περιοδικά όπου δημοσιεύτηκαν. Το υλικό αυτό βέβαια τεκμηριώθηκε καλύτερα μετά την έρευνα της Γιοχάνα Βέμπερ στο αρχείο του ΟΗΕ στη Νέα Υόρκη. Οι φωτογραφίες της αυτές χρησιμοποιούνταν για την εικονογράφιση εντύπων της UNRRA , εντύπων φυλλαδίων όπως είναι το *News Photo Sheet* και το *A daily press clipping*, σε περιοδικά όπως το *News Letter* της Greek War Relief, στο *Hellenia* που εκδιδόταν στην Αθήνα από την Ένωση Γυναικών Ελλάδος. Τέλος φωτογραφίες της παρουσιάστηκαν σε ένα μόνο τεύχος του *London Illustrated News* και σε ένα φύλλο των *Times Weekly Edition* του Λονδίνου.¹⁸²

Η Βούλα Παπαϊωάννου παρέδωσε το αρχείο της στο Μουσείο Μπενάκη το 1976. Φωτογραφίες της από την περίοδο του πολέμου και της κατοχής συμπεριλήφθηκαν στην ατομικής της έκθεση που συνδιοργάνωσε το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και με την Ελληνική Φωτογραφική Εταιρία, το 1989, στο ίδρυμα της Σχολής Μωραΐτη με τίτλο «Φωτογραφικές αναφορές 1940-1960, από το αρχείο της Βούλας Παπαϊωάννου». Στην συνέχεια επιλογή από σαράντα φωτογραφίες με θέμα ο αγώνας που έδινε ο άμαχος πληθυσμός της χώρας και κατά την διάρκεια της κατοχής και τα μεταπολεμικά χρόνια, εκπροσώπησε την Ελλάδα στον Μήνα Φωτογραφίας, τον Νοέμβριο του 1944, στο Παρίσι, με τίτλο « Εικόνες Απόγνωσης και Ελπίδας». Η Ελλάδα 1940-1960». Η ίδια έκθεση μεταφέρθηκε και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις πριν καταλήξει στην Ελλάδα.¹⁸³

iii. Βούλα Παπαϊωάννου: η εκπρόσωπος του ουμανιστικού¹⁸⁴ ντοκουμέντου στην Ελλάδα

Με την έναρξη του πολέμου η Βούλα Παπαϊωάννου δημιούργησε τον δεύτερο άξονα της δουλειάς της, καταπιάστηκε με το ουμανιστικό ντοκουμέντο. Η θεματολογία των φωτογραφιών της μετά το ξέσπασμα του πολέμου και οι αναζητήσεις της που έχουν ως βασικό θέμα τον άνθρωπο και μάλιστα τον καθημερινό άνθρωπο. Σύμφωνα με τη Φανή Κωνσταντίνου, υπεύθυνη του φωτογραφικού αρχείου του Μουσείου

¹⁸² Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 29

¹⁸³ Φανή Κωνσταντίνου, Ευχαριστίες, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος (επιμ.), ό.π., σελ. 8

¹⁸⁴ Ο χαρακτηρισμός αναφέρεται στην πνευματική κίνηση του Ουμανισμού, η οποία έθεσε στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον άνθρωπο και τις ανάγκες του και την οργανωμένη προσπάθεια εξύψωσης του ανθρώπινου πνεύματος και της αξίας της ανθρώπινης ζωής.

Μπενάκη, η Βούλα Παπαϊωάννου μπορεί να χαρακτηριστεί εκπρόσωπος της ανθρωπιστικής φωτογραφίας, της φωτογραφίας που προωθεί κοινωνικά μηνύματα, που στοχεύει στην ευαισθητοποίηση των συνειδήσεων και στην προβολή των πανανθρώπινων αξιών.¹⁸⁵ Η Βούλα Παπαϊωάννου υπήρξε η φωτογράφος που εστίασε περισσότερο από όλους τους συνάδελφους την περίοδο 1940-1944 στα προβλήματα της καθημερινότητας, στην μάχη της επιβίωσης. Δεν την ενδιέφερε ο εντυπωσιασμός, αν και της δόθηκαν πολλές ευκαιρίες να φωτογραφίσει γνωστά πρόσωπα της εποχής της και να έχει άμεση πρόσβαση στην επικαιρότητα. τις μάχες. Προτιμούσε να στρέφει τον φακό της στον απόηχο των πολιτικών γεγονότων και όχι σε αυτά καθαυτά τα πολιτικά γεγονότα. Για παράδειγμα φωτογράφιζε τους τραυματίες στρατιώτες ως συνέπεια του πολέμου και την πείνα στην Αθήνα ως αποτέλεσμα της κατοχής, αλλά όχι τα πολιτικά επικαιρότητα της κατεχόμενης Ελλάδας¹⁸⁶ Ακόμα και μετά την απελευθέρωση της Αθήνας¹⁸⁷, την ημέρα της έπαρσης της ελληνικής σημαίας στην Ακρόπολη από τον πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου στις 18 Οκτωβρίου, επέλεξε να μην απαθανατίσει εκτεταμένα πλάνα από τους εορτασμούς, αλλά να επισκεφτεί τα άδεια πρώην κρατητήρια της οδού Μέρλιν και να φωτογραφίσει τα μηνύματα που χάραζαν οι θανατοποινίτες κρατούμενοι πριν εκτελεστούν.

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα Ριβέλλη η παρουσία της Βούλας Παπαϊωάννου στον περιορισμένο κόσμο της ελληνικής φωτογραφίας προκαλεί αναμφίβολα έκπληξη. Το έργο της δείχνει γνώσεις που δεν είναι βεβαιωμένο ότι είχε. Για παράδειγμα η απόφαση της να καταγράψει το κοινωνικό πρόβλημα της πείνας, αλλά και ο αριστουργηματικός τρόπος με το οποίο το αναδεικνύει μέσα από τις εικόνες της, προδίδουν πιθανό ότι το κοινωνικό ντοκουμέντο που αναπτύχθηκε στις ΗΠΑ και στην Αγγλία στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα επηρέασε τις φωτογραφικές αναζητήσεις της, το

¹⁸⁵ Φανή Κωνσταντίνου, *ό.π.*, σελ. 28

¹⁸⁶ Johanna Weber, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος *ό.π.*, σελ. 55

¹⁸⁷ Στις 12 Οκτωβρίου 1944 οι Γερμανοί αποχώρησαν από την Αθήνα. Ο Κώστας Παράσχος ήταν ο φωτογράφος που τράβηξε το πιο πλούσιο υλικό από τους εορτασμούς και τους πανηγυρισμούς στην πρωτεύουσα, από τον κόσμο που ξεχύθηκε στους δρόμους στο άκουσμα των χαρμόσυνων νέων. Τα γεγονότα της απελευθέρωσης απεικονίστηκαν από μεγάλο αριθμό επαγγελματιών και ερασιτεχνών φωτογράφων. Στα αρχεία του Δημήτρη Χαρισιάδη, του Σπύρου Μελετζή, του Θωμά Ίωνα, της Μαρίας Χρυσάκη, φίλη της Βούλα Παπαϊωάννου, του Θωμά Ίωνα, ενώ 1.270 περίπου φωτογραφίες προέρχονται από του Ηνωμένους Φωτορεπόρτερ. Βλ. Φανή Κωνσταντίνου, *ό.π.*, σελ. 23 και Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνική Φωτογραφίας*, *ό.π.*, σελ. 403,405

Ο Παράσχος αφηγείται τις αναμνήσεις του από την συγκεκριμένη ημέρα: « (...) φτάσαμε στην ημέρα της απελευθέρωσης, στις 12 Οκτωβρίου 1944. Φεύγοντας από το σπίτι, άρπαξα, άρπαξα την φωτογραφική μου μηχανή. Την έβαλα στην τσέπη, όπως έκανα πάντα. Όχι πια πείνα! Θα φωτογράφιζα την χαρά το τραγούδι, την ευτυχία, τη Λευτεριά! Σταυροκοπήθηκα και ξεκίνησα». Βλ. Κώστας Παράσχος, *Η απελευθέρωση*, Ερμής, Αθήνα 1983, σελ. 15

καλλιτεχνικό της ύφους ή ότι η ίδια είχε μελετήσει τους πρωτοπόρους δημιουργούς του είδους, όπως ο Βρετανός John Thompson και οι Αμερικάνοι Walker Evans και Lewis Hines.¹⁸⁸ Δεν κατόρθωσα να εντοπίσω κάποια πηγή ή κάποιο κείμενο της ίδιας που να εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο μελέτησε αυτά τα ξένους φωτογράφους, αν προμηθευόταν επιστημονικά και καλλιτεχνικά περιοδικά από το εξωτερικό. Ωστόσο πρέπει να σημειωθεί ότι, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η φωτογράφος είχε λάβει από μικρή ηλικία γενικότερη καλλιτεχνική παιδεία που μπορεί να την ώθησε και στις αντίστοιχες αναζητήσεις, ενώ η αστική της καταγωγή¹⁸⁹ της κληροδότησε ένα έντονο αίσθημα φιλανθρωπισμού που αποτυπώνεται στα θέματα που επιλέγει να φωτογραφίσει και να αναδείξει¹⁹⁰ Το βέβαιο όμως είναι ότι το έργο της φωτογράφου κινείται στο πλαίσιο του κοινωνικού ντοκουμέντου με βάση τα διεθνή πρότυπα του είδους. Για παράδειγμα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα που ταλάνιζαν την αμερικανική και αγγλική κοινωνία, όπως η φτώχεια και η παιδική εργασία προσιδιάζουν με το μεγάλο κοινωνικό πρόβλημα της πείνας και της εξαθλίωσης στην κατεχόμενη Ελλάδα.

Οι φωτογραφίες της από τους τραυματίες του πολέμου στα νοσοκομεία με μια πρώτη ματιά δημιουργούν το αίσθημα της θλίψης, της δυστυχίας και της συμπόνιας στον θεατή. Εξάλλου, η ίδια επιθυμούσε οι φωτογραφίες αυτές να αποτελέσουν αποδεικτικό στοιχείο της βαρβαρότητας και των αρνητικών συνεπειών του πολέμου. Ωστόσο, σε μια δεύτερη ανάγνωση, ο θεατής μπορεί να παρατηρήσει ότι το περιβάλλον του νοσοκομείου, αλλά και το γεγονός ότι οι τραυματίες παρουσιάζονται σε στιγμές χαλάρωσης, γαλήνης, θαλπωρής, να παίζουν μουσικά όργανα ή να διαβάζουν εφημερίδες, δημιουργούν την αίσθηση της ασφάλειας και της απόστασης που χώριζε τους εικονιζόμενους από την εμπειρία του πολέμου.¹⁹¹ Η Βούλα Παπαϊωάννου επομένως επιλέγει παρουσιάζοντας ένα δυσάρεστο γεγονός να δημιουργήσει στους αποδέκτες θετικά συναισθήματα, να μετριάσει την αίσθηση του φόβου με τον οποίο οι

¹⁸⁸ Πλάτων Ριβέλλης, Από την πληροφορία στην ποίηση, Το καλλιτεχνικό έργο της Βούλας Παπαϊωάννου, στο Φανή Κωνσταντίνου, ό.π., σελ. 42

¹⁸⁹ Η Βούλα Παπαϊωάννου γεννήθηκε στην Λαμία στις 18 Σεπτεμβρίου του 1898. Το 1908 μαζί με την οικογένεια της μετακόμισε στην πρωτεύουσα. Προσωρινά έμειναν στην Πλάκα και το 1910 απέκτησαν ιδιόκτητο σπίτι στο Κολωνάκι. Ήταν το τέταρτο από τα πέντε παιδιά του αξιωματικού του Στρατού Θεοχάρη Παπαϊωάννου. Η οικογένειάς της ήταν εύπορη. Ολοκλήρωσε την δημοτική εκπαίδευση στην Σχολή Χίλλ και συνέχισε τις γυμνασιακές της σπουδές στην σχολή Saint-Joseph.

¹⁹⁰ Καλαμπαλίκας, ό.π., σελ. 104

¹⁹¹ Κασσιανού, ό.π., σελ. 248

στρατιώτες αντιμετώπιζαν το ενδεχόμενο τραυματισμού, να τονώσει το ηθικό των πληγωμένων και ολόκληρου του λαού.¹⁹²

Το παιδί είναι το θέμα που επανέρχεται συχνά στο έργο της. Πρόκειται για γνωστό εικονογραφικό στερεότυπο ήδη από τις αρχές του 20 ου αιώνα τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό: « το παιδί στην εξοχή», «το τσοπανόπουλο», «το παιδί της πόλης», το « Ελληνόπουλο», το οποίο υιοθετεί και η Βούλα Παπαϊωάννου.¹⁹³ Η ίδια το απαθανατίζει, κατά την διάρκεια της κατοχής, σε νοσοκομεία υποσιτισμένο, σε χώρους συσσιτίων, περιμένοντας με το δελτίο και το τενεκεδάκι μια μερίδα φαγητό ή να περιφέρεται σε χωριά που καταστράφηκαν ολοσχερώς από τους Γερμανούς, όπως το Δίστομο, να στέκονται πάνω από τους τάφους των γονιών τους και να ποζάρουν μαζί με μαυροφορεμένες γυναίκες.¹⁹⁴

Για την φωτογράφο, σημασία δεν είχε μόνο η συγκεκριμένη στιγμή, το συγκεκριμένο πρόσωπο, η το συγκεκριμένο γεγονός αλλά και η διαχρονικότητα της εικόνας. Δεν αντιμετώπιζε το αντικείμενο της φωτογράφισης μόνο με πληροφοριακή διάθεση, αλλά επιδίωκε να το μετατρέψει σε υποκείμενο σύμβολο.¹⁹⁵ Η Johanna Weber σχολιάζοντας τις φωτογραφίες των πεινασμένων παιδιών, ανέφερε ότι « Η Βούλα Παπαϊωάννου φώτισε τα σκελετωμένα παιδάκια σαν να ήταν αρχαία αγάλματα, κι έτσι τα Ελληνόπουλα με τα ορθάνοιχτα μάτια τους έγιναν σύμβολα των συνεπειών της ακραίας βαρβαρότητας- σύμβολα του δυτικού πολιτισμού στην παρακμή του».¹⁹⁶ Ο Francois Bugnion σχολιάζοντας το θέμα των συμβολισμών στις φωτογραφίες της Παπαϊωάννου που βρίσκονται στο αρχείο του ΔΕΣ στην Γενεύη, σημείωνε ότι : «(...) η φωτογραφία δεν απευθύνεται μόνο στην νόηση. Μιλάει την παγκόσμια γλώσσα που είναι η γλώσσα της καρδιάς, γλώσσα της συγκίνησης, του πόνου ή της αγάπης που παντού εκφράζονται με τις ίδιες κινήσεις, τις ίδιες συμπεριφορές, τα ίδια βλέμματα γιατί είναι η έκφραση της ανθρώπινης μας ύπαρξης».¹⁹⁷

Η Βούλα Παπαϊωάννου επιθυμούσε να προσδώσει στις φωτογραφίες της έναν έντονα συναισθηματικό και συγκινησιακό τόνο, σαφές δείγμα της κοινωνικής ευαισθησίας της. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο προσπαθούσε να απομονώνει με τον φακό της λεπτομέρειες, χειρονομίες, εκφράσεις. Στις φωτογραφίες τις αυτές

¹⁹² Στο ίδιο, σελ. 250

¹⁹³ Κατσαρίδου, ό.π., σελ. 93

¹⁹⁴ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ 29

¹⁹⁵ Johanna Weber, Στα χνάρια της Βούλας Παπαϊωάννου, Αναζητώντας τα Αρχαία, στο: Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος ό.π., σελ. 55

¹⁹⁶ Στο ίδιο, σελ. 55

¹⁹⁷ Φανή Κωνσταντίνου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π, σελ. 12

αποτυπώνονται οι αρετές της φωτογράφου, όπως είναι η διακριτική συμμετοχή στο θέμα, χωρίς ελεγειακούς τόνους και λιτότητα στην σύνθεση που διευκολύνει τον θεατή να επικεντρωθεί στην συγκεκριμένη λεπτομέρεια που θέλει να αναδείξει. Αποτυπώνεται επίσης η ικανότητα να πλησιάζει τους ανθρώπους που θέλει να φωτογραφίσει χωρίς να τους παρενοχλεί με αποτέλεσμα να διατηρούν μια φυσικότητα και αυθεντικότητα και τον αυθορμητισμό τους ακόμα και όταν η λήψη έπρεπε να είναι σκηνοθετημένη.¹⁹⁸ Το επιβεβαιώνει και η ίδια: « Εγώ έλεγα πάντα πως η φωτογραφία είναι μόνο η έκφραση(...) Η έκφραση δείχνει τον άνθρωπο τον πραγματικό, χωρίς φτιασίδι, χωρίς στολίδια(...)».¹⁹⁹ Φωτογράφιζε άλλωστε συχνά και με μία μηχανή Rollei Flex, η οποία μοιάζει εξωτερικά με ένα κουτί, με δύο γυάλινα μάτια. Την είχε πάντα κρεμασμένη στον λαιμό της και κοιτούσε από πάνω την λήψη της, χωρίς να πρέπει να σηκώσει την μηχανή στο ύψος του προσώπου και να κάνει «απειλητικές» κινήσεις που ενδεχομένως θα φόβιζαν τον φωτογραφιζόμενο.²⁰⁰

Είναι γεγονός ότι οι φωτογραφίες με τους τραυματίες, τα σκελετωμένα παιδιά, τους πεινασμένους σοκάρουν. Ωστόσο κρίνω ότι οι συγκεκριμένες φωτογραφίες δεν προκαλούν τον αποτροπιασμό, δεν προσβάλλουν τον θεατή, ούτε έχουν στόχο να ευτελίσουν την αξία της ανθρώπινης ζωής. Ένα ζήτημα που απασχόλησε και απασχολεί τους θεωρητικούς της φωτογραφίας είναι το κατά πόσο η φωτογραφική απεικόνιση μπορεί να ωραιοποιεί τα αντικείμενα της. Ο συγγραφέα και στοχαστής Walter Benjamin ήδη από το 1934 καταπιάστηκε με το συγκεκριμένο ζήτημα εκφράζοντας την άποψη, σε ομιλία του στο Ινστιτούτο Σπουδών στο Παρίσι ότι «η φωτογραφία έχει κατορθώσει να μετατρέψει ακόμα και την άθλια φτώχεια, με το να την παρουσιάζει με ένα κομψό και τέλειο τρόπο, σε ένα αντικείμενο απόλαυσης»²⁰¹. Ένας κομψός τεχνικά τρόπος, η ίδια η πράξη της επιλογής και της πλαισίωσης ενός αντικειμένου μπορεί να αποπνεύσει μια σχετική ομορφιά. Η Αμερικανίδα φιλόσοφος και συγγραφέας Susan Sontag ισχυριζόταν ότι η φύση της φωτογραφίας είναι να αισθητοποιεί, να εξωραΐζει και έχει την δυνατότητα να προσδίδει γοητεία στα

¹⁹⁸ Σύμφωνα με τον Αρτιστοτέλη Σαρρηκώστα ο φωτορεπόρτερ βρίσκεται σε μια ειδική σχέση με το γεγονός, το αντικείμενο ή τον άνθρωπο που φωτογραφίζει. Όπως σημειώνει ο φωτογράφος πρέπει «(...) να αποκτήσει εμπιστοσύνη με αυτούς που θέλει να φωτογραφίσει (...) να προσπαθήσει να τους πείσει ότι η φωτογράφιση δεν θα τους κάνει κακό, απεναντίας θα τους βοηθήσει στον αγώνα τους ή στον σκοπό που έχουν βάλει». Βλ. Σαρρηκώστας, ό.π., σελ. 358

¹⁹⁹ Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 72

²⁰⁰ Johanna Weber, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, ό.π., σελ. 57

²⁰¹ Κασσιανού, ό.π., σελ. 257

αντικείμενα της. Ακόμα και μακάβρια θέματα μετατρέπονται μέσω του φωτογραφικού φακού σε οπτικά ανεκτά. Η μεσολάβηση της συσκευής, η προσωπική εμπλοκή του φωτογράφου, η πολιτική τοποθέτηση του και το κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο που καθορίζει την χρήση της φωτογραφίας προσδιορίζουν την αισθητική παρέμβαση της.²⁰²

Η Βούλα Παπαϊωάννου φωτογράφιζε την σκληρή καθημερινότητα της κατεχόμενης Αθήνας προκειμένου να αναδείξει τα μεγάλα κοινωνικά προβλήματα. Τέτοιου είδους φωτογραφίες κατά την γνώμη μου είναι θεμιτές. Θεωρώ ότι οι ίδιες οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες επιβάλλουν πολλές φορές στην τέχνη να μην αποτυπώνει μόνο το ιδανικό, το ωραίο, το φανταστικό, αλλά και το πραγματικό, το άκρως ρεαλιστικό. Δεν ισχυρίζομαι σε καμία περίπτωση ότι οι φωτογραφίες της πείνας στην Κατοχή εντάσσονται στην κατηγορία της υψηλής αισθητικής, ωστόσο οι τεχνικές της φωτογράφου, ο καλλιτεχνικός τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα πορτρέτα, ο φωτισμός, η ηρεμία στα πρόσωπα σε συνάρτηση με του συμβολισμούς που κρύβουν οι φωτογραφίες, δηλαδή το γεγονός ότι το πεινασμένο παιδί, του οποίου την ταυτότητα δεν γνωρίζουμε, αναδεικνύει σε γενικότερο πλαίσιο το πρόβλημα του λιμού, θα μπορούσαμε να πούμε ότι περιορίζει την μακαβριότητα.

²⁰² Στο ίδιο, σελ. 258

Κεφάλαιο 3: Η φωτογραφία στην Αντίσταση

ι. Ο Σπύρος Μελετζής: ο φωτογράφος το αντάρτικου στην Πελοπόννησο, την Στερεά Ελλάδα και την Θεσσαλία

Τον Σεπτέμβριο του 1941 η 7^η ολομέλεια της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας εκτίμησε την ανάγκη συγκρότησης ενός Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου και στο οποίο θα μπορούσε να συνενωθεί ο αντιστασιακός και αντιφασιστικός αναβρασμός που επικρατούσε στην ελληνική κοινωνία και η δράση όλων των «εθνικών δυνάμεων». Στόχος του μετώπου πρώτα και κύρια θα ήταν η καταπολέμηση της πείνας, η οργάνωση λαϊκών συσσιτίων, η οργάνωση της διεκδίκηση των θυμάτων του πολέμου(τραυματισμένων, χηρών, ορφανών) για επιδόματα και συντάξεις.

Τελικώς, ως γνωστόν, στις 27 Σεπτεμβρίου 1941 ιδρύθηκε το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (ΕΑΜ). Στην ιδρυτική του διακήρυξη την οποία υπέγραψαν το ΚΚΕ, το Σοσιαλιστικό Κόμμα Ελλάδας, η Ένωση Λαϊκής Δημοκρατίας και το Αγροτικό Κόμμα Ελλάδας. Σύμφωνα με την διακήρυξη σκοπός του ΕΑΜ ήταν: « Η απελευθέρωση του Έθνους μας από το σημερινόν ξένον ζυγόν και η απόκτησις πλήρους ανεξαρτησίας της χώρας μας», « Ο σχηματισμός προσωρινής κυβερνήσεως του ΕΑΜ αμέσως μετά την εκδίωξιν των ξένων κατακτητών, μοναδικός σκοπός της οποίας θα είναι η προκήρυξις εκλογών δια συντακτικήν εθνοσυνέλευσιν(...)», «Η κατοχύρωσις του κυριαρχικού τούτου δικαιώματος του ελληνικού λαού όπως αποφανθή περί του τρόπου διακυβερνήσεως του(...)», ενώ τόνιζε ότι « Εις το ΕΑΜ γίνεται ισοτίμως δεκτόν και παν άλλο κόμμα η οργάνωσις που δέχεται τα αρχάς του παρόντος Ιδρυτικού(...)».²⁰³

Στις γραμμές του ΕΑΜ συσπειρώθηκε η πλειοψηφία της εργατικής τάξης, της φτωχής αγροτιάς, των επαγγελματιοβιοτεχνών, σημαντικός αριθμός στρατιωτικών, κατώτερων κληρικών και νεολαίας. Επίσης το ΕΑΜ στελέχωσαν επίσης άνθρωποι του πνεύματος όπως καθηγητές πανεπιστημίων, παιδαγωγοί, άνθρωποι των εικαστικών τεχνών, της μουσικής του κινηματογράφου και του θεάτρου.²⁰⁴

²⁰³ Το ΚΚΕ, *Επίσημα Κείμενα*, ό.π., σελ. 54

²⁰⁴ Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ, 1939-1949*, Β1 τόμος, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2018, σελ. 147

Το Γενάρη του 1942 συνήλθε η 8^η ολομέλεια της ΚΕ του ΚΚΕ, όπου λήφθηκε η απόφαση για την οργάνωση της ένοπλης πλέον αντίστασης κατά των δυνάμεων κατοχής: « Η οργάνωσις ειδικών μαχητικών τμημάτων σε όλα τα βασικά κέντρα της χώρας ικανών να αντιμετωπίζουν αποφασιστικά την ένοπλη βία του κατακτητή, είναι αυτή την στιγμή το βασικό μας καθήκον. Ο εθνικοαπελευθερωτικός μας ανταρτοπόλεμος έχει πρωτεύουσα σημασία για την απελευθέρωση της χώρας από τον ξένο ζυγό».²⁰⁵ Λίγο καιρό μετά την ίδρυση του ΕΛΑΣ έγιναν οι πρώτες έξοδοι των αντάρτικων ομάδων που συγκροτήθηκαν στην Ρούμελη, την Μακεδονία, την Ήπειρο, την Θεσσαλία, την Πελοπόννησο, την Κρήτη. Στα τέλη του 1942 η δύναμη του ΕΛΑΣ ήταν 6.000 μαχητές, ενώ σε αυτόν εντάχθηκαν δεκάδες αξιωματικοί μόνιμων αξιωματικών του αστικού στρατού.²⁰⁶

Η φωτογράφιση των επιχειρήσεων του ΕΛΑΣ στα βουνά της Στερεάς Ελλάδας, της Θεσσαλίας και της Ηπείρου αποτελεί σημαντικό σταθμό στην πορεία του πολεμικού φωτορεπορτάζ στην χώρα μας. Οι μετάβαση στο βουνό για αυτή την δουλειά δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Ο φωτογράφος έπρεπε να έχει ή κάποιον σύνδεσμο προκειμένου να έρθει σε επαφή με τους αντάρτες, όπως κάποιον συγγενή ή φίλο, είτε αυτός ήταν μαχητής που πολεμούσε ήδη, είτε κάποιος συγγενής που ζούσε στα ανταρτοκρατούμενα χωριά. Επιπλέον, χρειαζόταν συνήθως έγγραφη βεβαίωση από την αντίστοιχη οργάνωση του ΕΑΜ του χωριού ή της περιοχής που επισκεπτόταν, αλλά και για την διαδρομή που θα ακολουθούσε. Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα η διαδικασία αυτή ήταν περιττή εφόσον ο φωτογράφος υπηρετούσε και ο ίδιος στον αντάρτικο στρατό.²⁰⁷

Ο Σπύρος Μελετζής διηγείται πως τον Αύγουστο του 1942 όταν ακόμη ο λιμός της Αθήνας δεν είχε υποχωρήσει βρέθηκε στην Ελασσόνα της Θεσσαλίας με την βοήθεια ενός φίλου του που διατηρούσε ιατρείο στην περιοχή, προκειμένου να προμηθευτεί τρόφιμα. Εκεί άκουσε για τους αντάρτες και παρακάλεσε τον γιατρό να μεσολαβήσει για να συναντήσει τους αντάρτες που δρούσαν μάχονταν στην περιοχή του Ολύμπου. Όπως διηγείται ο Νίκος Κουλαμάς, φιλόλογος και οικογενειακός του φίλος, οποίος συνδέθηκε αρκετές δεκαετίες αργότερα μαζί του, ο Σπύρος Μελετζής ήταν άνθρωπος που αναζητούσε την «ακραία περιπέτεια» και αυτό το απέδειξε σε όλη την πορεία της ζωής του. Διέθετε αντάρτικο και επαναστατικό πνεύμα, ήταν μέλος του

²⁰⁵ Το ΚΚΕ, *Επίσημα Κείμενα*, ό.π., σελ. 65

²⁰⁶ Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ, ό.π., 163

²⁰⁷ Ξανθάκης, *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 396

Κομμουνιστικού Κόμματος και επομένως θεωρούσε την απόφαση του να ανέβει στο βουνό ως μια φυσική συνέχεια στην πορεία της ζωής του.²⁰⁸

Πράγματι ο γιατρός μεσολάβησε και τον έστειλε στο χωριό Καρυά της Ελασσόνας όπου συναντήθηκε με τους πρώτους αντάρτες.²⁰⁹ Κατά την παραμονή του εκεί τράβηξε τις πρώτες του φωτογραφίες. Ο Μελετζής ήταν ο πρώτος φωτογράφος που κατόρθωσε να απαθανατίσει αντάρτες.²¹⁰ Η φωτογραφική μηχανή δεν ήταν δική του, αλλά του γιατρού, ενώ είχε στην διάθεση του μόνο ένα φιλμ. Από αυτές τις φωτογραφίες σώθηκαν μόνο τρεις με αρκετές μάλιστα φθορές.²¹¹

Το οδοιπορικό του συνεχίστηκε σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, τον Σεπτέμβριο του 1943 στην ορεινή Αρκαδία. Επισκέφτηκε μια συγγενική του οικογένεια στο χωριό Ίσαρι. Από εκεί μετακινήθηκε στο χωριό Ψαρί στην περιοχή της Γορτυνίας, όπου φωτογράφησε διάφορους αντάρτες του χωριού, αλλά και μια ομάδα Γερμανών αιχμαλώτων. Ένας μεγάλος όγκος από την φωτογραφική συλλογή του Μελετζή από το αντάρτικο στην Πελοπόννησο, τραβήχτηκε κατά την διαμονή του εκεί. Ο Μελετζής στην προσπάθεια του να φωτογραφίσει αντιμετώπισε διάφορους κινδύνους. Προκειμένου να εξασφαλίσει μια καλή λήψη της ανατιναγμένης γέφυρας στο Ίσαρι από τους αντάρτες, χρειάστηκε να φιλοδώρησει Γερμανούς στρατιώτες που βρίσκονταν σε κοντινό φυλάκιο με φαγητό ώστε να κερδίσει την εμπιστοσύνη τους, ενώ το ίδιο έκανε κατά την επιστροφή του στην Αθήνα για να μπορέσει να περάσει από τον έλεγχο των Γερμανών στρατιωτών από το μπλόκο της Κορίνθου. Συνήθως έκρυβε τα φιλμ και τον εξοπλισμό του μέσα σε τσάντες με φαγητό ώστε σε κάθε πιθανό έλεγχο να αποσπάσει την προσοχή τους, προσφέροντάς τους τρόφιμα.²¹²

Από τον Μάρτιο του 1944 ο Σπύρος Μελετζής, γνωστός πλέον για το έργο του στους κύκλους της Αντίστασης, και έχοντας δώσει διαπιστευτήρια για την έμπιστη στάση του και την ιδεολογία του, κλήθηκε από την Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης (ΠΕΕΑ)²¹³ να ανέβει στα βουνά της «Ελεύθερης Ελλάδας», ως

²⁰⁸ Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, φιλόλογο και οικογενειακό φίλο του Σπύρου Μελετζή στις 25 Οκτωβρίου 2020

²⁰⁹ Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή- Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984, σελ. 13-14

²¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 16

²¹¹ Στο ίδιο, σελ. 14

²¹² Στο ίδιο, σελ. 18

²¹³ Η ΠΕΕΑ συγκροτήθηκε στις 10 Μαρτίου 1944. Αποτελέσει την κεντρική πολιτική εξουσία, το κεντρικό όργανο εξουσίας των περιοχών που είχαν ελευθερωθεί από τις δυνάμεις του ΕΛΑΣ με σκοπό την διοίκηση και τον συντονισμό του αντιστασιακού αγώνα μέχρι και την απελευθέρωση ολόκληρης της χώρας από τις δυνάμεις κατοχής.

επίσημος φωτογράφος του ΕΑΜ- ΕΛΑΣ²¹⁴ Από την έρευνα, δεν κατορθώθηκε να βρω κάποιο επίσημο έγγραφο ή κάποια απόφαση της ηγεσίας του ΚΚΕ και του ΕΑΜ που να ορίζει την συγκρότηση κινηματογραφικού και φωτογραφικού συνεργείου ή κάποιου ή κάποια άλλη διακριτής ομάδας καλλιτεχνών.

Ο Σπύρος Μελετζής αναφέρει στο λευκώμα του *Με τους αντάρτες στα βουνά* ότι ως φωτογράφος της «Κυβέρνησης του Βουνού» ήταν ενταγμένος στο Τμήμα Διαφώτισης μαζί με άλλους καλλιτέχνες ζωγράφους, μουσικούς, θεατρικούς συγγραφείς. Επίσης στην βιβλιογραφία και τα λευκώματα σχετικά με του καλλιτέχνες της Αντίστασης δεν εντόπισα κάποια αναφορά στο «Τμήμα Διαφώτισης», όπως αυτό αναφέρεται από τον ίδιο τον Μελετζή, παρά μόνο αναφορές στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών το οποίο ιδρύθηκε στην Αθήνα τον Νοέμβριο του 1942 και απαρτιζόταν από εικαστικούς καλλιτέχνες, όπως ζωγράφους, χαράκτες, ξυλογράφους, γλύπτες.²¹⁵ Επιπλέον εγείρει ερωτηματικά σχετικά με τους όρους που λειτουργούσε και τον σκοπό που επιτελούσε ο μηχανισμός των καλλιτεχνών κατά την παρουσία τους στο βουνό, ο ισχυρισμός του στην εισαγωγή του λευκώματος πως κανείς δεν του υπέδειξε τι πρέπει να φωτογραφίζει και τι όχι κατά την παρουσία του στο βουνό. Και ότι φωτογράφιζε ήταν προϊόν έμπνευσης του ίδιου, αλλά και της καλλιτεχνικής του διαίσθησης. Ο ίδιος σημείωνε ότι «(...)ούτε και η ηγεσία της Εθνικής Αντίστασης είχε επίγνωση του τι μπορεί να προσφέρει ο καλλιτέχνης φωτογράφος».²¹⁶

Μετά την πρόσκληση του να μεταβεί στην «Ελεύθερη Ελλάδα», ξεκίνησε με προορισμό την Ρούμελη και τα βουνά των Αγράφων. Το ταξίδι του έπρεπε να γίνει υπό άκρα μυστικότητα. Αν οι δυνάμεις κατοχής τον έβρισκαν να ταξιδεύει εκτός Αθήνας με μια φωτογραφική μηχανή και φιλμ, φωτογραφικά χαρτιά και χημικά θα τον συλλάμβαναν. Επομένως επιβιβάστηκε στο τρένο μαζί με τον σύνδεσμό του χωρίς αποσκευές και τα πράγματα του τα παρέλαβαν κάποιοι σιδηροδρομικοί υπάλληλοι που του υπέδειξε εκείνος. Στην διαδρομή στο ύψος της Καϊτσας στην περιοχή του Δομοκού σε μια στροφή που το τρένο μείωνε την ταχύτητα του, πήδηξαν έξω από αυτό και ταυτόχρονα οι σιδηροδρομικοί υπάλληλοι έριξαν τα πράγματα τους. Ο προορισμός του ήταν το χωριό Βίνιανη στην περιοχή των Αγράφων στον νομό Ευρυτανίας που

²¹⁴ Στο ίδιο, σελ. 18

²¹⁵ Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης, Ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, μουσική, τραγούδια, ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική, φωτογραφία*. Εκδόσεις Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος, Αθήνα 2008 σελ.281, 308

²¹⁶ Μελετζής, ό.π., σελ.21

αποτελούσε την έδρα της ΠΕΕΑ.²¹⁷ Εκεί φωτογράφησε την σύσκεψη συγκρότησης της ΠΕΕΑ και την έκδοση της προγραμματικής της διακήρυξης στις 10 Μαρτίου 1944 με προσωρινό πρόεδρο τον Ευριπίδη Μπακιρτζή, ενώ στις 10 Απριλίου 1944 την διαδικασία διεύρυνσης του σχήματος υπό την προεδρία του Αλέξανδρου Σβώλου και την ορκωμοσία που ακολούθησε.

Σημαντική στιγμή του έργου ήταν η φωτογραφική κάλυψη της συνεδρίασης του Εθνικού Συμβουλίου στους Κορυσχάδες με σκοπό την έγκριση της προγράμματος της ΠΕΕΑ, στις 14 και 27 Μαΐου 1944. Το Εθνικό Συμβούλιο αποτελούταν από αντιπροσώπους που εξέλεξαν σχεδόν 1.800.000 Έλληνες στις περιοχές της Ελεύθερης Ελλάδας στις εκλογές που πραγματοποιήθηκαν στις 25 Απριλίου 1944 και στις 30 Απριλίου 1944. Ο Μελετζής δεν θα έπαιρνε μέρος στην συνεδρίαση του Εθνικού Συμβουλίου, ως αντιπρόσωπος, αλλά θα ως μέλος των υπηρεσιών που σχετίζονταν με την διεξαγωγή του. Φωτογράφησε μια σειρά από στιγμιότυπα: την τελετή του αγιασμού, την ορκωμοσία, τους ομιλητές και γενικά τις εργασίες του συνεδρίου.²¹⁸

Φωτογράφησε επίσης θέματα με γυναίκες της περιοχής με ζάλιγκες.²¹⁹ Καθημερινά, ο φωτογράφος κινούταν μέχρι και 60 χιλιόμετρα στα βουνά της Ρούμελης προκειμένου να καταγράψει σκηνές από την ζωή και τη δράση των ανταρτών. Τις περισσότερες πορείες τις πραγματοποιούσε μόνος χωρίς κάποιον συνοδό, ενώ είχε αρνηθεί να κρατάει όπλο για την προσωπική του ασφάλεια.²²⁰

Στο τέλος του Μαΐου του 1944 ακολούθησε τις στρατιωτικές και πολιτικές υπηρεσίες της Π.Ε.Ε.Α που μετακινήθηκαν από την Βίνιανη προς την περιοχή των Αγράφων, στα Πετρίλια, ένα συγκρότημα επτά μικρών χωριών που βρίσκονται στην Θεσσαλία. Τα βράδια στην περιοχή τα Συμμαχικά αεροσκάφη πραγματοποιούσαν ρίψεις τροφίμων, ειδών πρώτης ανάγκης, πολεμοφοδίων ύστερα από εντολή του Στρατηγείου Μέσης Ανατολής. Οι βραδινές λήψεις ήταν αδύνατες για τον φωτογράφο καθώς δεν διέθετε μαζί του φλας.

Ωστόσο, κατάφερε να φωτογραφίσει το πρωινό φόρτωμα τους. Στον ίδιο χώρο μπόρεσε να φωτογραφίσει το «Τσομπανόπουλο με την φλογέρα» και την σύνθεσή του «Φλογέρα στο Βουνό».²²¹ Στα Πετρίλια επίσης είχε την ευκαιρία να φωτογραφίσει και

²¹⁷ Στο ίδιο, σελ. 18-19

²¹⁸ Στο ίδιο, σελ. 21-22

²¹⁹ Η ζάλιγκα είναι η ποσότητα πραγμάτων, όπως τρόφιμα, ξύλα, ρουχισμός και άλλα είδη που φορτώνονταν οι γυναίκες στην πλάτη τους προκειμένου να τα μεταφέρουν όπου υπήρχε ανάγκη.

²²⁰ Μελετζής, ό.π, σελ.24

²²¹ Στο ίδιο, σελ. 27

θέματα ευρύτερου ενδιαφέροντος, όπως λαγκάδια, ποτάμια, γκρεμούς, καταρράκτες, στιγμές από την τσομπάνικη ζωή και την καθημερινότητα των ανθρώπων στα χωριά. Τον Ιούνιο του 1944, φωτογράφησε την « μάχη της σοδειάς» στον κάμπο κοντά στο χωριό Μουζάκι και συγκεκριμένα το ομαδικό κουβάλημα της σοδειάς μετά τον θερισμό προς τα αλώνια. Ο κάμπος της Θεσσαλίας είχε στρατηγική σημασία για την έκβαση του πολέμου.²²² Το στρατηγείο του ΕΛΑΣ έχει εκτιμήσει σωστά τον αξία του καθώς ο κάμπος της Θεσσαλίας συντηρούσε ολόκληρη την ανταρτοκρατούμενη περιοχή της Θεσσαλίας και της Στερεάς Ελλάδας. Αν έπεφτε στα χέρια των Γερμανών θα δυσκόλευε την εξέλιξη και την τελική έκβαση του απελευθερωτικού αγώνα.

Στις αρχές του φθινοπώρου του 1944 η Π.Ε.Ε.Α. μετακινήθηκε από τα Άγραφα στον Φουρνά Ευρυτανίας μαζί με όλες τις πολιτικές και στρατιωτικές υπηρεσίες. Εκεί φωτογράφησε την γιορτή που έγινε για τα τρία χρόνια του ΕΑΜ στις 27 Σεπτεμβρίου 1944, στο χωριό Βράχα εκτός από τους αντάρτες, φωτογράφησε και του Γερμανούς αιχμαλώτους και στην Ρεντίνα της Καρδίτσας, όπου βρισκόταν η σχολή εφέδρων αξιωματικών του ΕΛΑΣ, νεοσύλλεκτους που κατέφθαναν για να καταταγούν, αξιωματικούς και καπετάνιους, παρελάσεις, ομιλίες του Στρατηγού Στέφανου Σαράφη και του διοικητή της σχολής, Στρατηγού, Δημήτρη Ματσούκα, μαθητές την ώρα της εκπαίδευσης πάνω στον χειρισμό όπλων και το σαμποτάζ.²²³ Το φωτογραφικό του ενδιαφέρον απέσπασαν και τα χωριά Μακρακώμη και Άγιος Γεώργιος κοντά στο Καρπενήσι, αλλά και η ίδια η πόλη του Καρπενησίου, που είχαν καταστραφεί από τους Γερμανούς κατά την αποχώρησή τους από την Ελλάδα.²²⁴

Η 12^η ημέρα του Οκτώβρη, ημέρα της απελευθέρωσης της Αθήνας βρήκε τον Μελετζή στο Φουρνά να φωτογραφίζει τις εκδηλώσει χαράς και πανηγυρισμών. Μετά από 15 παραμονής στο χωριό επιβιβάστηκε σε ένα φορτηγό αυτοκίνητο για τον δρόμο της επιστροφής προς την Αθήνα. Στην διαδρομή θα έκανε στάση στην Λαμία η οποία είχε απελευθερωθεί βέβαια από τις 18 Οκτωβρίου 1944, ωστόσο στις 29 Οκτώβρη θα γινόταν ο εορτασμός για την απελευθέρωση της πόλης, όπου θα μίλαγε στον λαμιώτικο λαό ο Άρης Βελουχιώτης. Επομένως δεν έχασε την ευκαιρία να φωτογραφίσει εκείνες τις ιστορικές στιγμές.²²⁵

²²² Στο ίδιο, σελ. 33

²²³ Στο ίδιο, σελ. 34

²²⁴ Στο ίδιο, σελ.35

²²⁵ Στο ίδιο σελ. 36

Όταν επέστρεψε στην Αθήνα πρώτο του μέλημα ήταν να οργανώσει μια έκθεση με τις φωτογραφίες που είχε τραβήξει στο βουνό. Πρόκειται για φωτογραφίες που τυπώθηκαν από τον Σπύρο Μελετζή στο Βουνό. Ο ίδιος άλλωστε διατηρούσε εργαστήριο στην Βίνιανη που έκανε κάποιες εμφανίσεις φιλμ και εκτυπώσεις. Η έκθεση της οδού Κοραή και συγκεκριμένα στον χώρο που βρισκόταν το ζαχαροπλασείο Φλόκα, χώρος που επιτάχθηκε από τους Γερμανούς και μετά τον Οκτώβρη του 1944 από το ΕΑΜ, πραγματοποιήθηκε στα τέλη Νοεμβρίου. Αυτή απαρτιζόταν από 150 φωτογραφίες, η πλειοψηφία των οποίων παρουσιάζονται στο λεύκωμα του *Με τους αντάρτες στα βουνά* που εκδόθηκε μεταπολεμικά. Τα θέματα της είναι πορτρέτα ανταρτών, ανδρών και γυναικών, σκηνές από την καθημερινή ζωή των ανταρτών, από την εκπαίδευσή τους, από την προετοιμασία για τις μάχες, αλλά και των ζωών των κατοίκων στα χωριά της «Ελεύθερης Ελλάδας». Η έκθεση κράτησε για περίπου 9 μέρες καθώς οι προθεσμίες που του είχε δοθεί από την ηγεσία του ΚΚΕ, λόγω των συνθηκών, ήταν ασφυκτικά πιεστική.²²⁶

Το κλίμα στην πρωτεύουσα άλλωστε ήταν ήδη τεταμένο μπροστά στο επικείμενο ξέσπασμα των συγκρούσεων του Δεκεμβρίου. Κατά την διάρκεια της μάχης της Αθήνας, θα προσπάθησε να κάνει αυτό που με επιτυχία έκανε τα προηγούμενα χρόνια, δηλαδή να φωτογραφίσει τις δυνάμεις του Ε.Λ.Α.Σ., να μάχονται αυτή την φορά στην πόλη όχι εναντίων των Γερμανών, αλλά εναντίον των Βρετανών «Συμμάχων», ωστόσο συνελήφθη από στρατιώτες της 3^{ης} Ορεινής Ταξιαρχίας (Ρίμινι) και μεταφέρθηκε στο Γουδί και κατόπιν στην Ελ Ντάμπα της Αιγύπτου.²²⁷

Όταν επέστρεψε, αναζήτησε την συγκεκριμένη έκθεση, χωρίς αποτέλεσμα. Αρκετές από αυτές βρέθηκαν πολλά χρόνια μετά, το 1985 μετά τον θάνατο του χαράκτη Τάσου Αλεβίζου, στο εργαστήριο του από την σύντροφό του Λουκία Μαγκιώρου, η οποία της παρέδωσε στο Μουσείο Μπενάκη. Δεν στάθηκε δυνατό να διαπιστωθεί από την έρευνα πόσες συγκεκριμένα φωτογραφίες διασώθηκαν και αν υπήρξε υλικό το οποίο χάθηκε. Η έκθεση παρουσιάστηκε εκ νέου από τον Ιανουάριο έως τον Απρίλιο του 2007 στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, στην Βαλένθια της Ισπανίας, 63 χρόνια μετά από τα πρώτα της εγκαίνια, υπό την επιμέλεια της Νίνας

²²⁶ Νίκος Καρατηνός, Σπύρος Μελετζής: ο Φωτογράφος της Αντίστασης, Η ιστορική πρώτη έκθεση φωτογραφίας του ΕΑΜ, Ένθετο 7 Μέρες Μαζί, *Ριζοσπάστης*, 14-01-2007

²²⁷ Η. Μόρτογλου, Η Ελλάδα της ΕΑΜικής Αντίστασης με τον φακό του Μελετζή, Ένθετο 7 Μέρες Μαζί, *Ριζοσπάστης*, 28-09-2008

Κασσιανού, ερευνήτριας φωτογραφικών αρχείων και του Nicolas Sanchez Dura, καθηγητή φιλοσοφίας στο Πανεπιστήμιο της Βαλένθια²²⁸

Τον Ιούλιο του 1945, ο Μελετζής έθαψε στο σπίτι του περίπου 2.200 αρνητικά προκειμένου να τα διασώσει. Τα έφερε στο φως περίπου 30 χρόνια μετά το 1975 και πάνω σε αυτά βασίστηκε για την έκδοση του λευκώματος του «*Με τους Αντάρτες στα Βουνά*». Αν συγκρίνουμε ωστόσο τον όγκο των αρνητικών που λέγεται ότι έθαψε με τον όγκο των φωτογραφιών που μέχρι σήμερα είναι δημοσιευμένες, οι οποίες είναι κατά πολύ λιγότερες, εικάζουμε ότι είτε αρκετά αρνητικά καταστράφηκαν με το πέρασμα των χρόνων είτε παρέμειναν στο προσωπικό του αρχείο και δεν έγιναν ποτέ γνωστά στο ευρύ κοινό, μέσω της εμφάνισης και της εκτύπωσης τους σε φωτογραφίες.

Φαίνεται ότι ο Μελετζής είχε έγνοια να παρουσιάσει και να αξιοποιήσει το υλικό του. Ωστόσο ο ίδιος ισχυριζόταν ότι δεν είχε πλήρη συναίσθηση του μεγαλείου του έργου του, της μεγάλης σημασίας της αποστολής του και ότι οι φωτογραφίες του θα κρατούσαν, δεκαετίες αργότερα, ζωντανή την ιστορική μνήμη της περιόδου της Αντίστασης. Εξάλλου αυτό που τον έκανε ενστικτωδώς να πάρει την απόφαση του να ανέβει στο βουνό, όπως αποκάλυπτε συχνά σε συνεντεύξεις του ήταν κυρίως το πάθος του για την φωτογραφία.²²⁹ Ο ίδιος διηγείται μεταπολεμικά στην εισαγωγή του λευκώματος του: «Εγώ ήμουν καλλιτέχνης φωτογράφος και από αυτή την σκοπιά είδα τον αγώνα και τον φωτογράφησα. Φυσικά τότε δεν μου πέρασε από τον νου μου πως θα'ταν δυνατό παίρνοντας εγώ τότε εκείνες τις φωτογραφίες, χωρίς να το έχω συνειδητοποιήσει θα έγραφα με τον φακό μου ιστορία. Ούτε ποτέ φαντάστηκα πως κάποτε θα'ρχοταν μια μέρα που οι φωτογραφίες αυτές θα'ταν τα πιο αδιάψευστα, τα πιο αληθινά ντοκουμέντα που θα φανέρωναν ύστερα από τόσα χρόνια όλη αυτή την δράση και την δημιουργική πνοή που πραγματοποιούνταν σε όλους τους τομείς και σε όλες τις εκδηλώσεις της ζωής στην Ελεύθερη Ελλάδα». Κανείς μας(...) δεν φανταζόταν ότι γράφαμε ιστορία, ο καθένας με τον τρόπο του, μια συγκλονιστική ιστορία του καιρού μας, για να μην πω μια ιστορία ανεπανάληπτη».²³⁰

²²⁸ Νίκος Καραντηνός, Σπύρος Μελετζής: ο Φωτογράφος της Αντίστασης, Η ιστορική πρώτη έκθεση φωτογραφίας του ΕΑΜ, Ένθετο 7 Μέρες Μαζί, *Ριζοσπάστης*, 14-01-2007

²²⁹ Συνέντευξη του Σπύρου Μελετζή στον δημοσιογράφο Θανάση Αθανασιάδη και στην εκπομπή από το Α έως το Ω του τηλεοπτικού σταθμού ALPHA, στις 29-10-1999

²³⁰ Μελετζής, ό.π., σελ. 21

ii. Μία θεωρητική και κριτική προσέγγιση στο έργο και την αισθητική του Σπύρου Μελετζή

Είναι γεγονός ότι ο Μελετζής κατέγραψε με τον φωτογραφικό του φακό σημαντικές στιγμές της ένοπλης αντίστασης του ελληνικού λαού απέναντι στο ναζισμό. Οι φωτογραφίες του αφορούν κυρίως στιγμιότυπα από την ζωή και την καθημερινότητα των ανταρτών, των ανθρώπων στα ορεινά χωριά της Ευρυτανίας και της Στερεάς Ελλάδας. Στο έργο του υπάρχουν ελάχιστες σκηνές πολέμου ή φωτογραφίες από τις αναμετρήσεις στα παιδιά των μαχών. Υπάρχουν, βέβαια, στοιχεία που προδίδουν ότι φωτογραφίζει σε εμπόλεμη κατάσταση, όπως για παράδειγμα, αντάρτες, άνθρωποι που φορούν στρατιωτικές παραλλαγές, κρατούν όπλα στο χέρι ή προετοιμάζονται για να πάνε στην μάχη. Ένα μέρος τους είναι προϊόν ρεπορτάζ, δηλαδή, καταγράφει με την μηχανή του τα συμβάντα όπως είναι την στιγμή που συμβαίνουν, όμως, οι περισσότερες φωτογραφίες του, όπως θα αναδειχτεί και παρακάτω είναι σκηνοθετημένες.

Είναι ενδιαφέρουσα η οπτική του Σπύρου Μελετζή πάνω στο βασικό του φωτογραφικό θέμα, τον αντάρτη. Ο ίδιος αναφέρει στην εισαγωγή του λευκώματος του *Με τους αντάρτες στα βουνά*: τα εξής: «Όπως ένα μικρό παιδί που ακούει την γιαγιά του να του λέει ένα παραμύθι για δράκους θεόρατους, ψηλούς σαν τα βουνά (...) έτσι και εγώ σαν μικρό παιδί, έβλεπα τους αντάρτες σαν δράκους, σαν όντα παράξενα, ξωτικά, που μπορούσαν να πετάνε πάνω σαν αϊτούς στις κορφές, τον Όλυμπο, να δρασκελάν ρεματιές, να αφηφάν κάθε κίνδυνο και να' ναι ανίκητοι στις μάχες»²³¹. Επιπλέον σχολιάζοντας την θέληση, το πείσμα και τον ηρωισμό του ελληνικού λαού σημειώνει: «Κι απορούσες ποια δύναμη θεϊκή, αόρατη, ξανάνιωσε σε μια στιγμή τούτο το λαό(...) έτσι ώστε να νιώθει πως δεν είναι πια αδύναμος και άβουλος αλλά λαός θεριό, λαός Τιτάνας, γίγαντας, ημίθεος».²³² Αντίστοιχα είναι αξιοσημείωτο το πως προσεγγίζει τις φορτωμένες γυναίκες των ορεινών χωριών τις οποίες και φωτογράφησε: «Την ίδια στιγμή σαν να βρισκόμουν έκσταση ή έβλεπα ένα θαύμα, άρχισε εκείνη η γυναίκα με την κασόνα ζαλίγκα να μεγαλώνει να μεγαλώνει και να γίνεται στοιχειό και δράκαινα, να ξεπερνάει τις κορυφές του Βελουχιού και να ανεβαίνει στα Μεσούρανα κι εγώ μπροστά ένας μικρός νάνος»²³³.

²³¹ Μελετζής, ό.π., σελ. 13

²³² Στο ίδιο, σελ. 8

²³³ Στο ίδιο, σελ. 13

Φαίνεται ότι ο Σπύρος Μελετζής επεδίωκε, μέσα από τις φωτογραφίες του, να προσδώσει ηρωική διάσταση στους χαρακτήρες του και να τους εξυψώσει. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο άλλωστε στην ανασκόπηση που κάνει ο ίδιος στο φωτογραφικό λεύκωμά του σε σχέση με την δραστηριότητα στο βουνό, δεν λείπουν οι αναφορές στον μύθο και στις διηγήσεις του παρελθόντος. Πιο συγκεκριμένα, οι «Τιτάνες», οι «ημίθεοι», οι «γίγαντες» παραπέμπουν ευθέως στην αρχαία ελληνική μυθολογία. Τα «ξωτικά» απαντώνται στην σκανδιναβική και αγγλοσαξονική μυθολογία και προσιδιάζουν με τις νεραΐδες και τις νύμφες της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Οι «δράκοι» και οι «νάνοι» απαντώνται επίσης στην σκανδιναβική και αγγλοσαξονική μυθολογία και αποτελούν κλασσικούς ήρωες του παραμυθιού.

Ο Νίκος Κουλαμάς, κρίνοντας το έργο του Σπύρου Μελετζή τα χρόνια της Αντίστασης, υποστηρίζει ότι ο Ίμβριος φωτογράφος μυθοποίησε τον αγώνα του ελληνικού λαού και ότι οι μορφές που κατέγραψε με τον φακό του εξυψώνονται σε μυθικά σύμβολα. Θεωρεί βέβαια ότι αυτό δεν τον εμπόδισε να κάνει και την δουλειά της τεκμηρίωσης του αγώνα, δηλαδή να παρουσιάσει σκηνές από την ζωή και την καθημερινότητα των ανταρτών. Πιστεύει ότι το μεγάλο του επίτευγμα ήταν το γεγονός ότι κατόρθωσε μέσα από αυτή την διαδικασία να αναδείξει τον απλό καθημερινό άνθρωπο, τον χωριάτη, τον τσοπάνη, τον αγράμματο, τον αντάρτη σε μυθικό σύμβολο.²³⁴ Εξηγεί μάλιστα ότι την ιδέα του ήρωα, του υπεράνθρωπου που ήθελε να αποδώσει αισθητικά στην εικόνα του, την έβλεπε μέσα στην ψυχή του αντάρτη που φωτογράφιζε, στο βλέμμα του που διακατεχόταν από την ανυπέρβλητη πίστη του για τον σκοπό της απελευθέρωσης. Ότι δεν ήταν απλά ο φωτογράφος της Αντίστασης, αλλά ο φωτογράφος του πνεύματος της Αντίστασης και αυτό προσπάθησε να αποτυπώσει στις φωτογραφίες του.²³⁵ Η Νίνα Κασσιανού στην διδακτορική της διατριβή *Η φωτογραφική απεικόνιση της δεκαετίας 1940-1950: ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος μέσα από τις φωτογραφίες τύπου*, συνηγορεί στην άποψη περί μυθοποίησης των ανταρτών σημειώνοντας ότι «ο Μελετζής εμπνεύστηκε από τους Θεούς και του Τιτάνες για να απεικονίσει τους αντάρτες αποτυπώνοντας ανάγλυφα τον τρόπο που αυτοί λειτουργούσαν και σχηματοποιήθηκαν στην φαντασία του».²³⁶

Η ηρωική απόδοση των μορφών του Σπύρου Μελετζή είναι αποτέλεσμα της τεχνικής που χρησιμοποιούσε στα πορτρέτα του. Ο φωτογράφος τοποθετούσε το σώμα

²³⁴ Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, ό.π.

²³⁵ Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, ό.π.

²³⁶ Κασσιανού, ό.π., σελ. 68

του και την μηχανή πιο χαμηλά από τον εικονιζόμενο προκειμένου να του προσδώσει ύψος, όγκο και επιβλητικότητα. Οι χαρακτήρες του ξεχωρίζουν για την κορμοστασιά τους, το ατρόμητο βλέμμα τους, ενώ οι συνθέσεις του χαρακτηρίζονται από υψηλή αισθητική και έχουν αρμονικά στοιχεία που φανερώνουν στοιχεία σκηνοθεσίας.

Η τεχνική του Μελετζή και ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει τις μορφές του υπηρετούσαν τον σκοπό για το οποίο φωτογράφιζε. Το πιο πιθανό είναι οι φωτογραφίες του εξυπηρετούσαν ανάγκες της οπτικής προπαγάνδας του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ. Στην προηγούμενη ενότητα αναφέρθηκε ότι ο Μελετζής ήταν ο επίσημος φωτογράφος του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ. Αν και οι φωτογραφίες του δεν αξιοποιήθηκαν κατά την διάρκεια της Αντίστασης, αφού παρουσιάστηκαν πρώτη φορά μετά την λήξη του αντιστασιακού αγώνα, πιθανόν διότι οι συνθήκες της ένοπλης πάλης δεν το επέτρεψαν, εν τούτοις κρίνω ότι η στόχευση τους ήταν να εμπνεύσουν, να δημιουργήσουν το κίνητρο της δράσης στους θεατές και την ανάγκη να στρατευτούν ιδεολογικά, πολιτικά με το ΕΑΜ και τον ΕΛΑΣ. Τονίζοντας στοιχεία, όπως ο ηρωισμός η ανδρεία, η επιβλητικότητα μάλλον επεδίωκε να εμπυχώσει τον αντάρτικο στρατό, καθώς και τον μαχόμενο λαό στις πόλεις και τα χωριά, αλλά και να προκαλέσουν το αίσθημα της υπεροχής έναντι του αντιπάλου. Βλέποντας κάποιος τα πορτρέτα των ανταρτών διαπιστώνει ότι παρουσιάζουν μια ωραιοποιημένη εκδοχή του αντάρτικου. Γι' αυτό άλλωστε στις φωτογραφίες του, δεν αποτυπώνονται οι δυσκολίες της καθημερινής δράσης των ανταρτών, δηλαδή ο αγώνα της καθημερινής επιβίωσης, οι τραυματισμοί σε μάχες, οι θάνατοι, οι σφοδρές συγκρούσεις.

Σύμφωνα με την θεωρητικό της φωτογραφίας Estelle Jussim στο δοκίμιο της για την φωτογραφία και την προπαγάνδα αναφέρει ότι η προπαγάνδα « χρησιμοποιεί τις ήδη υπάρχουσες προϋποθέσεις και τα υποσυνειδητά κίνητρα ατόμων και ομάδων και στηρίζεται στις καθολικές μυθολογίες συγκεκριμένων κοινωνιών και ομάδων ως βάση πάνω στην οποία δρα για να πείσει και να αλλάξει απόψεις σε αυτούς που απευθύνεται. Η προπαγάνδα είναι αντιληπτή ως μια μορφή επικοινωνίας που στοχεύει στο να μεταβάλλει πεποιθήσεις και να εμπνεύσει δράση».²³⁷ Η Νίνα Κασσιανού στην διατριβή της επεκτείνοντας αυτή την ερμηνεία υποστηρίζει «ότι κάθε πολιτισμός έχει ως παρακαταθήκη τις δικές του αξίες και τους δικούς του μύθους που ενεργοποιούνται ανάλογα με τις ιστορικές περιστάσεις, οι οποίες σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή

²³⁷ Estelle Jussim, Propaganda and Persuasion στο Estelle Jussim (επιμ.), *Eternal Moment: Essays on the photographic image*, Aperture Foundation, New York, 1989, σελ. 157

ευνοούν την αναβίωση μύθων και ηρωικών πολεμιστών, πρόσωπα που λειτουργούσαν ως πρότυπα και πρωταγωνιστούσαν σε διηγήσεις που προϋπήρχαν του πολέμου και υπεισέρχονται στην επιφάνεια για προπαγανδιστικούς σκοπούς».²³⁸ Επομένως με βάση την ανάλυση των δύο θεωρητικών προπαγάνδα και μύθος διαπλέκονται, αφού η πρώτη αξιοποιεί τον δεύτερο, στην προσπάθεια της να εκπληρώσει τον σκοπό της.

Όπως είδαμε και παραπάνω, ο Μελετζής δημιούργησε εμπνεόμενος από την μυθολογία. Ωστόσο, οι θεοί και τα μυθικά πλάσματα δεν ήταν η μοναδική πηγή έμπνευσης. Το έργο του δεν θα μπορούσε να μην έχει αναφορές στην πραγματική ζωή και στο πρόσφατο ηρωικό παρελθόν, δηλαδή στην Επανάσταση του 1821. Στο πρόσωπο του αντάρτη έβλεπε τον ήρωες του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα. Η Νίνα Κασσιανού επισημαίνει ότι οι αντάρτες του ΕΛΑΣ στηρίζονταν ιδεολογικά στον αγώνα και τους ήρωες του 1821 και στο μακρινό πρότυπο των Καραϊσκάκη και Κολοκοτρώνη.²³⁹ Κατά την γνώμη μας, τέτοιες αναφορές μπορούμε να εντοπίσουμε στην αφήγηση του λευκώματος του: « Νέοι του 41' αρματολοί και κλέφτες γέμισαν τα βουνά της Ελλάδας»²⁴⁰, «Ποια άλλη χαρά πιο μεγάλη θα μπορούσε να νοιώσει μέσα στην ψυχή του ο Άρης(...) που η πατρίδα του η Λαμία και ο λαός την τον στεφάνωναν(...) για την προσφορά και τις θυσίες του για την λευτεριά της.(...) Πως να μην χαρή από την Αλαμάνια η ψυχή του Διάκου, να μην φτερουγίσει κοντά να του σφίξει το χέρι και να του απευθύνει τους χαιρετισμούς και τις ευχαριστίες όλων των αγωνιστών του 21 για τα κατορθώματα όλης της γενιάς του 40-44».²⁴¹

Η σύνδεση που επιχειρεί ο Μελετζής με το ηρωικό παρελθόν και τους ήρωες του 1821 εδράζεται στην συνολικότερη αντίληψη του ΚΚΕ και του ΕΑΜ- ΕΛΑΣ την συγκεκριμένη περίοδο. Ο ΕΑΜικός αγώνας θεωρούταν και προβαλλόταν επισήμως ως το «νέο 1821». Είναι χαρακτηριστικό το κύριο άρθρο της σύνταξης της Κομμουνιστικής επιθεώρησης τον Απρίλιο του 1944 με τίτλο «Προς την ολοκλήρωση του 1821» το οποίο σημείωνε ότι « Και στα 1821 και σήμερα ο ελληνικός λαός αγωνίζεται για την εθνική απελευθέρωση και την λαοκρατική αναδημιουργία της Ελλάδας. Ο ελληνικός επαναστατικός πόλεμος και στα 1821 και σήμερα κυλάει στην ίδια κοίτη της ιστορικής εξέλιξης»²⁴². Αντιστοίχως, το άρθρο του Κώστα Καραγιώργη, αναπληρωματικού μέλους της ΚΕ του ΚΚΕ, στη *Κομμουνιστική*

²³⁸ Αικατερίνη Κασσιανού, ό.π., σελ.68

²³⁹ Στο ίδιο σελ. 69

²⁴⁰ Μελετζής, ό.π., σελ. 12

²⁴¹ Στο ίδιο, σελ. 38

²⁴² Προς την ολοκλήρωση του 1821» *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τεύχος 25, 4-1944, σελ.1

Επιθεώρηση, με τίτλο «Επίδαυρος 1821-Κορυσκάδες 1944», στο επισήμαινε ότι « Η σύγκληση του Εθνικού Συμβουλίου(...) Συνδέει το σημερινό εθνικό και κοινωνικό κίνημα με όλη την βασανισμένη οδυνηρή πορεία του ελληνικού λαού από το 21 και την και την Εθνοσυνέλευση της Επιδαύρου ως τα σήμερα»²⁴³. Στο ίδιο πνεύμα και όπως φαίνεται από τις σχετικές φωτογραφίες, στους τοίχους της αίθουσας όπου πραγματοποιήθηκε το Εθνικό Συμβούλιο στους Κορυσκάδες υπήρχαν ζωγραφισμένες μορφές των πρωταγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης που συνοδεύονταν από την επιγραφή «ΕΠΙΔΑΥΡΟΣ 1821-ΚΟΡΥΣΧΑΔΕΣ 1944».

Τα χαρακτηριστικά και αισθητική των φωτογραφιών του Σπύρου Μελετζή από την Αντίσταση, οι οποίες πραγματεύονται ηρωικά θέματα που ξεφεύγουν από την κοινότυπη καθημερινότητα, όπως επίσης και ο σκοπός για τον οποίο φωτογράφιζε, προδίδουν ίσως στοιχεία σοσιαλιστικού ρεαλισμού²⁴⁴ στο έργο του. Η Ελένη Βακαλό²⁴⁵ υποστήριξε την συγγένεια- συνέχεια του ύφους των φωτογραφιών του Μελετζή με τις μορφές των αγωνιστών του φίλου του και συνοδοιπόρου του στο βουνό, ζωγράφου Βάλια Σεμερτζίδη²⁴⁶, ο οποίος θεωρείται ο εισηγητής του συγκεκριμένου καλλιτεχνικού ρεύματος στην Ελλάδα.²⁴⁷ Τόσο ο Μελετζής όσο και Σεμερτζίδης χρησιμοποίησαν, για την απεικόνιση και την αναπαράσταση των μορφών τους αντίστοιχα, τον όρο της «ανάτασης», ο οποίος εκφράζει, σύμφωνα με την κριτική, την τάση προς την ανύψωση και την ανασκευή, αναμόρφωση τάσεων, όχι μόνο στο καλλιτεχνικό πεδίο, αλλά και στην κοινωνική και πολιτική ζωή.²⁴⁸ Στο έργο του Μελετζή η «ανάταση» αποτυπώνεται στην τεχνική της λήψης της φωτογραφίας από «κάτω προς τα πάνω»²⁴⁹ και συμβολίζει την έξαρση του πνεύματος της Αντίστασης, την θέληση για αναγέννηση της Ελλάδας μέσα από τις στάχτες του πολέμου, της

²⁴³ «Επίδαυρος 1821-Κορυσκάδες 1944», *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τεύχος 26-27, 5 6/1944, σελ. 8

²⁴⁴ Σοσιαλιστικός ρεαλισμός: Καλλιτεχνικό ρεύμα που έχει ως αφετηρία την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917 και άκμασε ιδιαίτερα την περίοδο 1930-1970 στην ΕΣΣΔ. Στην Ελλάδα πρώτα δείγματα έργων σοσιαλιστικού ρεαλισμού εμφανίστηκαν την δεκαετία του 1940. Βασίζεται στον ρεαλισμό, δηλαδή στην αληθινή αντανάκλαση και απόδοση της κοινωνικής πραγματικότητας και της ιστορικής εξέλιξης, επιδιώκει όμως ταυτόχρονα να διεγείρει την επιθυμία για την αλλαγή, καλλιεργώντας την θέληση για επαναστατική δράση. Στόχος του η προβολή του σοσιαλιστικού ιδεώδους και των κομμουνιστικών αξιών.

²⁴⁵ Ελένη Βακαλό (1921-2001): ποιήτρια, αρχαιολόγος, ιστορικός της τέχνης και κριτικός εικαστικών

²⁴⁶ Βάλιας(Βαλεντίνος) Σεμερτζίδης(1911-1983): ζωγράφος και χαράκτης. Πήρε ενεργό μέρος στην Αντίσταση μέσα από τις γραμμές του ΕΑΜ.

²⁴⁷ Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944, στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945*, Τόμος Γ', μέρος 2^ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002, σελ. 290-295

²⁴⁸ Αικατερίνη Κασσιανού ό.π., σελ. 276

²⁴⁹ Την συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποίησε πρώτος ο Σοβιετικός φωτογράφος Aleksander Rodtchenko εμπνευσμένος από την Οκτωβριανή Επανάσταση και καθιερώθηκε ως «προοπτική Rodtchenko».

κατοχής, της δυστυχίας και εν τέλει την κοινωνική αλλαγή. Οι φωτογραφίες του Μελετζή θυμίζουν αρκετά τις σοβιετικές αφίσες των δεκαετιών του 1920 και του 1930 οι οποίες αποτελούν και τα καλλιτεχνικά πρότυπα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Γενικότερα, η Αντίσταση διακρίθηκε για την διαμόρφωση ενός υψηλού πολιτιστικού κλίματος στις γραμμές της, μεταξύ των ανταρτών και των συνοδοιπόρων τους, γεγονός που επιβεβαιώνεται- εκτός του έργου Μελετζή- από το πλήθος των καλλιτεχνών, ζωγράφων, διανοούμενων που βρέθηκαν στο βουνό και το οποίο επέτρεψε και την καλλιτεχνική καινοτομία²⁵⁰ Την διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει και ο Βρετανός Συνταγματάρχης Chris Woodhouse, ο οποίος βρέθηκε με την Συμμαχική Αποστολή στην «Ελεύθερη Ελλάδα» και έγραψε για την βελτίωση του πολιτιστικού στις περιοχές που επισκέφτηκε: « Αφού το ΕΑΜ εξασφάλισε τον έλεγχο όλης της χώρας, έδωσε πράγματα που δεν ήταν γνωστά, τα πλεονεκτήματα του πολιτισμού και της κουλτούρας ξεχύθηκαν στα βουνά για πρώτη φορά».²⁵¹

Ένας από τους βασικούς άξονες του έργου του Σπύρου Μελετζή αφορά και την γυναίκα αντάρτισσα. Προφανώς δεν ήταν η πρώτη φορά που ο φωτογραφικός φακός στράφηκε προς τις γυναίκες. Οι γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων κατείχαν περίοπτη θέση στα οικογενειακά και ατομικά πορτραίτα του 19 ου αιώνα, αλλά και στην καλλιτεχνική φωτογραφία, ιδιαίτερα την περίοδο του Μεσοπολέμου.²⁵²

Ωστόσο, για πρώτη φορά την περίοδο της Αντίστασης φωτογραφίες γυναικών σε μαζική παραγωγή αποτύπωσαν την συμμετοχή των γυναικών και τον ενεργό τους ρόλο στην πολιτική και κοινωνική ζωή.²⁵³ Για πρώτη φορά εξάλλου στην ελληνική ιστορία οι γυναίκες απέκτησαν ίσα πολιτικά δικαιώματα με αυτά των ανδρών στην «Ελεύθερη Ελλάδα».²⁵⁴ Στις φωτογραφίες του Μελετζή, οι γυναίκες στο βουνό παρουσιάζονται ως αντάρτισσες να πολεμούν στο πλευρό των ανδρών, να εκτελούν εργασίες προς υποστήριξη των αντάρτικων ομάδων, να ψηφίζουν στις εκλογές για την ανάδειξη των Εθνοσυμβούλων. Οι φωτογραφίες αυτές έχουν μεγάλη ιστορική αξία, καθώς σηματοδότησαν μια καινούργια οπτική για την θέση της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία που ξεφεύγει από στερεότυπα της εποχής και παραδοσιακές - αναχρονιστικές αντιλήψεις σε σχέση με τον ρόλο της, αλλά και τις «αποδεκτές

²⁵⁰ Κασσιανού, ό.π., σελ. 88

²⁵¹ Στο ίδιο, σελ. 88

²⁵² Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π. σελ. 205-206 και 227-229

²⁵³ Κασσιανού, ό.π., σελ. 151

²⁵⁴ Γασούλα Βερβενιώτη, *Η γυναίκα της Αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994, σελ. 66

γυναικείες δραστηριότητες», όπως ανατροφή των παιδιών, οι δουλειές του νοικοκυριού.

Η Νίνα Κασσιανού επισημαίνει ότι οι φιγούρες των γυναικών στο αντάρτικο δεν στερούνται ηρωικής διάστασης σε ό, τι αφορά την απόδοση τους στις φωτογραφίες. Βασίζονται στα πρότυπα των φωτογραφιών των ανδρών πολεμιστών.²⁵⁵ Στα γυναικεία πορτρέτα εντοπίζουμε εξίσου αναφορές στο ηρωικό παρελθόν, παρότι για τις γυναίκες που πήραν τα όπλα τα ηρωικά αρχέτυπα ήταν περιορισμένα.²⁵⁶ Αν ο Σπύρος Μελετζής στο πρόσωπο των ανταρτών έβλεπε τον κλέφτη, τον αρματολό, τον Κολοκοτρώνη ή τον Καραϊσκάκη, τότε στο πρόσωπο των ανταρτισσών έβλεπε την Λένα Μπότσαρη, την Σουλιώτισσα Χάιδω, την Φώτω Τζαβέλλα, την Μαντώ Μαυρογένους, την Μπουμπουλίνα, τις Μανιάτισσες, τις Μεσολογγίτισσες.²⁵⁷ Οι αντάρτισσες αποτέλεσαν σύμβολα στον αγώνα της Αριστεράς κατά την Αντίσταση και τον εμφύλιο πόλεμο της περιόδου 1946-1949 και η προβολή τους σύμφωνα με την Κασσιανού ήταν σημαντική για δύο λόγους: αφενός την προπαγάνδισή των αντιλήψεων του ΚΚΕ για την θέση της γυναίκας και την ανάγκη ανάδειξης της ευρύτερης απήχησης και αποδοχής της πολιτικής του, αφετέρου την ανάγκη προσέλκυσης γυναικών στις γραμμές του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ και την μαζικοποίηση των αντιστασιακών οργανώσεων.²⁵⁸

Ο τρίτος βασικός άξονας του έργου του Σπύρου Μελετζή κατά την διάρκεια του αντάρτικου αφορά την φωτογράφιση τοπίων και ανθρώπων της υπαίθρου. Η εξέταση του υλικού δείχνει ότι ο Μελετζής παρέμεινε πιστός στο πνεύμα της «ελληνικότητας», το οποίο υιοθέτησε στην φωτογραφικές του αναζητήσεις στον ύστερο Μεσοπόλεμο, και την περίοδο που βρισκόταν στα βουνά. Οι αντάρτες που φορούν τις ελληνικές παραδοσιακές στολές, τις φουστανέλες, οι βοσκοί με τις χαρακτηριστικές κάπες και τις γκλίτσες και τις φλογέρες οι μαυροφορεμένες γυναίκες, οι θερίστριες στο Μουζάκι αποτελούν το συνδυαστικό κρίκο του παρελθόντος με το παρόν και δίνουν την αίσθηση της πολιτισμικής συνέχειας μέσα στο πέρας του χρόνου, της διατήρησης της ελληνικής παράδοσης μέσα στους αιώνες. Οι φωτογραφίες του επίσης από τον θερισμό, τα αλώνια και το όργωμα με έντονα ηθογραφικό τόνο, αποτυπώνουν, κατά την γνώμη μας, την προσπάθεια του φωτογράφου να προσεγγίσει τον παραδοσιακό τρόπο ζωής των ανθρώπων της επαρχίας. Αντίστοιχα, οι έντονες

²⁵⁵ Κασσιανού, σελ. σελ. 154

²⁵⁶ Στο ίδιο, σελ. 151

²⁵⁷ Στο ίδιο, σελ. 156

²⁵⁸ Στο ίδιο, σελ. 158

αναφορές των φωτογραφικών θεμάτων του Μελετζή στο 1821 συμβάλλουν στην διατήρηση της πολιτικής και πολιτιστικής κληρονομιάς της Ελληνικής Επανάστασης και στην παρουσίαση των ανταρτών ως γνήσιων απογόνων των ηρώων της, εξυπηρετώντας την αντίληψη περί ιστορικής συνέχειας, το οποίο επιδιώκει και το ιδεολόγημα της «ελληνικότητας».

Ίσως προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι ένας κομμουνιστής καλλιτέχνης, όπως ο Σπύρος Μελετζής, δέχτηκε επιρροές από μια ιδέα, η οποία προτάσσει τις εθνικές λαϊκές αξίες. Ωστόσο πρέπει σε αυτό το σημείο πρέπει να τονίσουμε ότι η ελληνικότητα δεν αποτελούσε μια συνεκτική θεωρία με συγκεκριμένους εκφραστές.²⁵⁹ Αντιθέτως κάθε καλλιτέχνης με βάση και την πολιτική του ιδεολογία την εκλάμβανε διαφορετικά. Για παράδειγμα ακραίοι εθνικιστές και υποστηρικτές του καθεστώτος Μεταξά την συνέχισαν με τον λεγόμενο Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό²⁶⁰, ενώ η Αριστερά την ταύτιζε με την στροφή προς την λαϊκή παράδοση, την αγάπη προς τα λαϊκά πολιτισμό και την λαϊκή τέχνη, την τέχνη που είναι εύληπτη και προσιτή από τα λαϊκά στρώματα.²⁶¹

Όπως σημειώνει ο Νίκος Κουλαμάς, ο «Σπύρος Μελετζής απέδιδε το έργο του στον λαό, ο οποίος αποτελούσε πηγή στην πηγή της έμπνευσής του. Όσο ο λαός ήταν ζωντανός, μαχόταν, πάλευε για την προκοπή του, τόσο τροφοδοτούταν με υλικό το έργο του. Γι' αυτό τον λόγο δεν κατέγραψε μόνο την Αντίσταση, αλλά και την βιοπάλη των ανθρώπων του μόχθου ορεινά χωριά και τις πεδιάδες. Για τον Σπύρο Μελετζή η ζωή ήταν ένας διαρκής αγώνας. Για εκείνον, όπως ακριβώς ήταν φυσικό να φωτογραφίζει την καθημερινότητα του απλού ανθρώπου, το ίδιο φυσικό ήταν να φωτογραφίζει την καθημερινότητα του αντάρτη στο βουνό, δηλαδή του ίδιου ανθρώπου, αλλά σε διαφορετικές πλέον συνθήκες».²⁶² Μάλιστα σε όλη την έκταση της αφήγησης του αποτυπώνει το κλίμα συνεργασίας μεταξύ λαού και ανταρτών.

Η αντάρτικη ζωή άλλωστε ήταν σύμφυτη με καθημερινότητα στο χωριό, στο βουνό και στην ύπαιθρο, διότι το αντάρτικο, όπως είναι γνωστό, ρίζωσε κυρίως στις αγροτοποικιμικές κοινότητες των ορεινών όγκων. Μια ενδιαφέρουσα σύνδεση του αντάρτικου με τον τρόπο ζωής, τις αξίες και τις πρακτικές των κοινοτήτων αυτών,

²⁵⁹ Τάκης Καγιαλής, Λογοτεχνία και πνευματική ζωή, στο : Χρήστος Χατζηιωσήφ, ό.π., σελ.338-344

²⁶⁰ Πρόκειται για ιδεολογικό σχήμα που χρησιμοποίησε καθεστώς του Ιωάννη Μεταξά (1936-1940) με στόχο την αναβίωση, την απόδειξη της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού ανά τους αιώνες, και της καθαρότητας της ελληνικής φυλής. Αποτελούσε ένα κράμα της διάνοιας του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού με την βαθιά ορθόδοξη χριστιανική πίστη του μεσαιωνικού ελληνοισμού.

²⁶¹ Τάκης Καγιαλής, Λογοτεχνία και πνευματική ζωή, στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ, ό.π., σελ.338, 344

²⁶² Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, ό.π.

επιχειρεί ο Στάθης Δαμιανάκος και την παρουσιάζει ο Πολυμέρης Βόγλης στην μελέτη του *Η ελληνική κοινωνία στην Κατοχή*. Η απείθεια προς το κράτος, η εξοικείωση με την βία, η κινητικότητα, η τήρηση συλλογικών κανόνων ασφαλείας, η λαϊκή νομιμότητα και οι άγραφοι κανόνες διακαίου που συχνά υπερτερούσαν της επίσημης νομιμότητας είναι φαινόμενα που απαντώνται στην ελληνική επαρχία της δεκαετίας του 1940 και πιθανόν να συνέβαλλαν στην εμφάνιση και την εδραίωση της ένοπλης αντίστασης.²⁶³ Βλέπουμε επομένως ότι στις κοινότητες των ανταρτοκρατούμενων περιοχών επιβιώνουν λαϊκές παραδόσεις σε όλο το φάσμα της κοινωνικής ζωής. Ο Στάθης Δαμιανός συσχετίζει ακόμα και το φαινόμενο της ληστείας, πρακτικής που παραπέμπει σε προηγούμενους αιώνες και ιδιαίτερα στους κλέφτες και τους αρματολούς την περίοδο της Οθωμανοκρατίας, με το ένοπλο αντάρτικο κίνημα.²⁶⁴

Ακόμη και μετά το τέλος του πολέμου συνέχισε να ταξιδεύει και να φωτογραφίζει την Ελλάδα και τους ανθρώπους της, στον Όλυμπο, στην Θεσπρωτία, αλλά και την ζωή των νησιωτών σε Ιθάκη, Κυκλάδες και Ίμβρο την ζωή των μοναχών του Αγίου Όρους την ζωή στην ακριτική Θράκη. Η «Ελληνολατρία» και η αγάπη για τον απλό λαϊκό άνθρωπο τον συνόδευσε σε όλη του την φωτογραφική πορεία.

iii. Κώστας Μπαλάφας: ο φωτογράφος του αντάρτικου στην Ήπειρο

Την περίοδο που ο Σπύρος Μελετζής βρίσκεται στα βουνά της Ρούμελης και της Ευρυτανίας φωτογραφίζοντας τον ΕΛΑΣ, ο Κώστας Μπαλάφας ξεκινούσε τα πρώτα σημαντικά φωτογραφικά του βήματα στον τόπο καταγωγής του στην Ήπειρο.

Το Νοέμβριο του 1940 οι ελληνικές στρατιωτικές δυνάμεις κατέρριψαν ένα ιταλικό βομβαρδιστικό στην Καλούτσιανη Ιωαννίνων . Στα συντρίμια των αεροπλάνων βρέθηκε ένα μεταλλικό κουτί με πολλά φιλμ Ferrania Carrelli, το οποίο ο Μπαλάφας απέκτησε με αντίτιμο μερικές οκάδες καλαμποκάλευρο που έδωσε στους χωρικούς που το περισυνέλλεξαν. Με αυτό το φιλμ θα κατέγραφε στην συνέχεια τις μάχες του Ε.Λ.Α.Σ στην Ήπειρο, αλλά και τα εγκλήματα των κατοχικών δυνάμεων, αλλά και στιγμιότυπα από την ζωή των ανταρτών. Οι πρώτες του φωτογραφίες αφορούσαν τις συνέπειες των ιταλικών βομβαρδισμών στην Ήπειρο, τα καταστραμμένα γεφύρια, τα γκρεμισμένα σπίτια., αλλά και τις νίκες του ελληνικού

²⁶³ Βόγλης, ό.π., σελ. 86-87

²⁶⁴ Στο ίδιο, σελ. 86-87

στρατού κόντρα στις ιταλικές δυνάμεις στα σύνορα με την Αλβανία. Χαρακτηριστικές φωτογραφίες του αφορούν την παράδοση Ιταλών στρατιωτών, την κατάληψη οχυρών από Έλληνες στρατιώτες. Με την έναρξη της κατοχής κατέγραψε με τον φακό του την μαζική φυγή πληθυσμών χωριών προς τους μεγάλους ορεινούς όγκους της Ηπείρου για να μην πέσουν στα χέρια των κατακτητών. Στις απαρχές της κατοχής κατάφερε να αγοράσει μια γερμανική μηχανή Robot που είχε στην κατοχή του ένας Ιταλός, ανταλλάσσοντάς την με ένα ρολόι και να αντικαταστήσει την παλιά του Junior Kodak.²⁶⁵

Το 1942 συνελήφθη από τις ιταλικές δυνάμεις κατοχής και πέρασε στο Μεσολόγγι από ιταλικό στρατοδικείο, καθώς είχε αγοράσει από κάποιους Αλβανούς Μαυραγορίτες ένα τρανζίστορ και μαζί με άλλους αντιστασιακούς αναμετέδιδε τις διεθνείς ειδήσεις και την εξελίξεις σχετικά με την πορεία του πολέμου, από το βρετανικό ειδησεογραφικό δικτύου BBC, από άλλα συμμαχικά πρακτορεία και από ελληνικές εκπομπές του Λονδίνου. Καταδικάστηκε σε φυλάκιση τριών μηνών με αναστολή.²⁶⁶

Μετά από την σύλληψη και την καταδίκη του, το 1943 κατέφυγε στο Ζαγόρι στο χάνι του Καμπέραγα, συνάντησε τον φίλο του Λεάνδρο Βρανούση²⁶⁷, μετέπειτα Εθνοσύμβουλο της «Κυβέρνησης του Βουνού», ο οποίος αποτέλεσε τον σύνδεσμο του για να ανέβει στο βουνό. Το αντάρτικο στην Ήπειρο άρχισε νωρίτερα από ό,τι στις υπόλοιπες γεωγραφικές περιοχές της Ελλάδας, όταν φαντάροι φεύγοντας από το αλβανικό μέτωπο μετά την λήξη του ελληνοϊταλικού πολέμου ή υποχωρώντας κατά την προέλαση των γερμανικών στρατευμάτων από την Μακεδονία, άρχισαν να κρύβουν οπλισμό στα χωριά και να συγκροτούν ένοπλες αντάρτικες ομάδες. Αυτό που διαφοροποιούσε τον Μπαλάφα από τον Μελετζή είναι ότι ο πρώτος σε αντίθεση με τον δεύτερο δεν ανέβηκε στο βουνό ως φωτογράφος του αγώνα, αλλά ως μαχητής. Εντάχθηκε στο 85^ο Σύνταγμα του Ε.Λ.Α.Σ. με διοικητή τον Γιώργο Καλλιανέση.²⁶⁸

Ήταν επομένως ένας αντάρτης τυφεκιοφόρος που βρισκόταν στην πρώτη γραμμή των πολεμικών επιχειρήσεων και είχε την ευκαιρία παράλληλα να

²⁶⁵ Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας*, ό.π., σελ. 400

²⁶⁶ Κώστας Μπαλάφας, *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο, όπως το έζησε και το φωτογράφησε*, Γιάννινα 1991, σελ. 15

²⁶⁷ Λεάνδρος Βρανούσης (1921-1993): φιλόλογος και μελετητής. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την μελέτη του Ρήγα Φεραίου και των πρόδρομων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και των Φαναριωτών λόγιων, όπως επίσης και με την ιστορία της Ηπείρου που υπήρξε η ιδιαίτερη πατρίδα του. Από το 1956 εργάστηκε στο «Κέντρο Ερεύνες του Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού» της Ακαδημίας Αθηνών.

²⁶⁸ Μπουμπουρή, ό.π., σελ. 22

φωτογραφίζει. Στο ένα του χέρι κρατούσε το όπλο και στο άλλο την φωτογραφική μηχανή. Ο Λέανδρος Βρανούσης κρατούσε σημειωματάριο των γεγονότων που ο Μπαλάφας αποτύπωνε με την φωτογραφική του μηχανή, το οποίο ωστόσο κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες καταστράφηκε. Η απώλεια του δημιούργησε σε ένα βαθμό δυσκολία στην μετέπειτα τεκμηρίωση του αρχείου.²⁶⁹

Για να φωτογραφίσει σκηνές μάχης, δεν είχε καιρό να προετοιμαστεί, να επιλέξει ακριβώς τα θέματα που επιθυμούσε. Άφηγε κάτω το όπλο του και χωρίς να χάσει ευκαιρία φωτογράφιζε με τρεμάμενο χέρι. Σχεδόν όλο το φωνογραφικό του υλικό εμπεριέχεται στο κορυφαίο έργο του, *Το αντάρτικο στην Ηπειρο*, το οποίο εκδόθηκε μόλις το 1991 σχεδόν 45 χρόνια μετά την λήξη του αντιστασιακού κινήματος, χαρακτηρίζονται από την αμεσότητα της στιγμής.²⁷⁰ Όπως σημείωνε ο ίδιος ο Ηπειρώτης φωτογράφος σε διαλέξεις στην Ακαδημία Δημιουργικής Φωτογραφίας αρκετές δεκαετίες μετά το τέλος του αντάρτικου: «Θέλω να δώσω ένα γνήσιο ντοκουμέντο, καταχωρημένο σε εικόνα, με τον αμείλικτο ρεαλισμό του φωτογραφικού φακού, όπως το είδα και το κατέγραψα με την φωτογραφική μου μηχανή». Την συγκεκριμένη έκδοση επιμελήθηκε ο ίδιος ο Μπαλάφας, ενώ ο πρόλογος της είναι του Σπύρου Μελετζή. Ωστόσο είναι σχεδόν απίθανο το έργο του πρώτου να έχει επιρροές από το έργο του δεύτερου, όσον αφορά την φωτογραφία «στο βουνό», αφού ανέπτυξαν την φωτογραφική του δραστηριότητα ταυτόχρονα σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές, ενώ η οι φωτογραφίες τους είδαν το φως της δημοσιότητας μεταπολεμικά.

Οι εικόνες του Κώστα Μπαλάφα στο συγκεκριμένο λεύκωμα συγκαταλέγονται αναμφίβολα το πολεμικό φωτορεπορτάζ. Μπορεί να πραγματεύονται κοινά ή παρόμοια θέματα με αυτά των φωτογραφιών άλλων φωτογράφων της περιόδου, οι οποίοι σαφώς δούλευαν κάτω από δύσκολες συνθήκες παρανομίας, σε εμπόλεμη κατάσταση και με κίνδυνο της ζωής τους, η ιδιαιτερότητα όμως των φωτογραφιών του Κώστα Μπαλάφα έγκειται στο ότι προέρχονται από τα πεδία των μαχών. Οι φωτογραφίες σπανίως εμπεριέχουν το στοιχείο της σκηνοθεσίας και την επιτηδευμένη προσπάθεια για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Ήταν υπέρμαχος της ρεαλιστικής φωτογραφίας, της φωτογραφίας που αποτυπώνει την πραγματικότητα όπως είναι, γι' αυτό άλλωστε προτίμησε την φωτογραφία του ρεπορτάζ κατά την παρουσία του στα βουνά της Ηπείρου. Πίστευε ακράδαντα ότι «ο φωτογράφος (...) θα πρέπει να έχει την εντιμότητα

²⁶⁹ Στο ίδιο, σελ.23

²⁷⁰ Στο ίδιο, σελ. 42, 44

να παρουσιάζει τα πράγματα όπως τα είδε και τα αισθάνθηκε, χωρίς να υποκύπτει σε συμβιβασμούς στις απαιτήσεις των άλλων λογοκρίνοντας τον εαυτό του. Ακόμα και κατά την δημοσίευση της δεν πρέπει να δέχεται παραποιήσεις εις βάρος της αλήθειας».²⁷¹

Ο ίδιος ο Κώστας Μπαλάφας χαρακτήριζε την φωτογραφία του πολεμικού φωτορεπορτάζ ως «μια ρεαλιστική φωτογραφία, μια ξεχωριστή τάση τέχνης(...) που αποφεύγει τα απατηλά τεχνάσματα τόσο στην λήψη, όσο και στην επεξεργασία(...) που αλλοιώνουν τη συγκίνηση και ψευδίζουν το συναίσθημα.». Ο ρεαλιστής φωτογράφος είναι αυτός που «αναζητάει τις πραγματικές εικόνες της ζωής και δεν περιορίζεται στην εξεζητημένη ομορφιά ή την οπτική απάτη, αλλά καταχωρεί στο έργο του εκείνο το στοιχείο που μιλάει την αληθινή γλώσσα της ζωής, για μια πραγματική κατάσταση που μεταφέρει μια συγκίνηση, γιατί χωρίς συγκίνηση δεν υπάρχει καλλιτεχνικό αποτέλεσμα».²⁷² Φαίνεται ότι για τον Μπαλάφα υπάρχει μια σαφής ταύτιση του πολεμικού φωτορεπορτάζ με την ρεαλιστική φωτογραφία.

Απόδειξη της ρεαλιστικότητας των φωτογραφιών του Μπαλάφα είναι το χαρακτηριστικό πλάνο του, όπου περίπολος ανδρών του Ε.Λ.Α.Σ. πέφτει σε ενέδρα Γερμανών. Ο φωτογράφος βρίσκεται ανάμεσα τους και πιάνει την στιγμή που μια σφαίρα χτυπά τον πολυβολητή, ο οποίος καταρρέει, ενώ γύρω του όλοι τρέχουν πανικόβλητοι. Ο ίδιος ο Μπαλάφας διηγείται για το περιστατικό: « Δεν είχα παρά μόνο κλάσματα του δευτερολέπτου για να πατήσω το κουμπί²⁷³ και να καλυφθώ».²⁷⁴

Ακόμα και τα πορτραίτα των αγωνιστών και των σημαντικών μορφών της Εθνικής Αντίστασης δεν θυμίζουν τις ηρωικές αναπαραστάσεις των πορτραίτων του Σπύρου Μελετζή και δεν διακρίνονται από ιδιαίτερους συμβολισμούς. Τα πρόσωπα που εικονίζονται στα πορτρέτα δεν ποζάρουν πάντοτε μπροστά στον φωτογραφικό φακό. Πολλές φορές απαθανατίζονται την στιγμή κάποιας δραστηριότητας, την στιγμή μια συνομιλίας, μιλώντας σε μία συγκέντρωση ή στην ανάπαυλα μίας μάχης, πιθανόν χωρίς να γνωρίζουν ότι φωτογραφίζονται. Θα μπορούσε να ειπωθεί πως οι αγωνιστές

²⁷¹ Στο ίδιο, σελ. 212

²⁷² Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την φωτογραφία* ό.π., σελ. 226

²⁷³ Ο Αριστοτέλης Σαρρηκώστας επισημαίνει ότι ο φωτορεπόρτερ οφείλει να είναι πάντα σε ετοιμότητα διότι « Η φωτογραφία του φωτορεπορτάζ διαρκεί μόλις ελάχιστα δευτερόλεπτα αν δεν είσαι έτοιμος εκείνη την στιγμή την έχασες και αυτό γιατί τα γεγονότα γίνονται μόνο μια φορά (...) το φωτορεπορτάζ δεν είναι στούντιο , δεν είναι κτίριο, μοντέλο, φόρεμα ή αντικείμενο, δεν είναι διαφημιστική φωτογραφία που μπορείς να την επαναλάβεις όσες φορές θέλεις». Βλ. Σαρρηκώστας, ό.π, σελ. 347

²⁷⁴ Μπαλάφας, *Το Αντάρτικο στην Ήπειρο*, ό.π.,σελ. 42

της Αντίστασης εμφανίζονται στις φωτογραφίες του Κώστα Μπαλάφα πιο ανθρώπινοι και καθημερινοί.

Οι εικόνες του δεν επιδεικνύουν καμία διάθεση ωραιοποίησης της πραγματικότητας. Μπορεί να εξαχθεί το πόρισμα πως, αν και κομμουνιστής, ο Κώστας Μπαλάφας φωτογράφιζε για τις ανάγκες του ρεπορτάζ και της τεκμηρίωσης του αντάρτικου κινήματος και όχι για λόγους εντυπωσιασμού, δημιουργίας συναισθηματικής φόρτισης του θεατή αποσκοπώντας στην παρακίνηση για δράση ή στην ιδεολογική ταύτιση με τα ιδεώδη του ΕΑΜ-ΕΛΑΣ, στα πρότυπα του ρεύματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο ίδιος άλλωστε δεν αναφέρει την ένταξη του σε κάποιο συγκεκριμένο κινηματογραφικό, φωτογραφικό τμήμα ή τμήμα προπαγάνδας.

Φωτογράφιζε κάθε στιγμιότυπο από τις μάχες, τραυματισμούς ακόμη και νεκρούς μαχητές του ΕΛΑΣ.. Ο Μπαλάφας τους φωτογράφιζε τόσο στα πεδία των μαχών όσο και στα αυτοσχέδια νοσοκομεία του ΕΛΑΣ, κατά την ανάρρωσή τους. Η προσέγγιση του θυμίζει τον τρόπο με τον οποίο φωτογράφιζε η Παπαϊωάννου στα νοσοκομεία, όμως ο ίδιος ως ρεαλιστής φωτορεπόρτερ δεν επιζητάει την αποτύπωση του κλίματος ασφάλειας και θαλπωρής στις φωτογραφίες του. Στις φωτογραφίες των τραυματιών του Μπαλάφα, διακρίνεται ο δραματικό τόνος, ο πόνος και η ταλαιπωρία στα πρόσωπα των τραυματισμένων.

Αντίστοιχα οι φωτογραφίες των νεκρών μαχητών είναι άκρως ρεαλιστικές χωρίς όμως να απεικονίζουν ωμότητες και αποτροπιασμό. Η προβολή των νεκρών γίνεται από απόσταση και η ανωνυμία των προσώπων που διακρίνονται δύσκολα, επιτρέπουν στον θεατή να παραμείνει αποστασιοποιημένος από τους θανάτους και να αγνοήσει τις λεπτομέρειες τους.²⁷⁵ Πρόκειται για την τακτική της απεικόνισης των νεκρών που υιοθετήθηκε από την πλειονότητα των φωτογράφων στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Ο Paul Fussel, στην μελέτη του για την απεικόνιση των Αμερικάνων νεκρών στρατιωτών υποστηρίζει ότι « Ο νεκρός στην φωτογραφία δεν πρέπει να είναι αναγνωρίσιμος. Η ανωνυμία του είναι σημαντική για την θυσία του στον πόλεμο και την διαίωνη μυθικών γνώσεων γύρω από αυτόν»²⁷⁶. Ο Κώστας Μπαλάφας φαίνεται ότι φωτογράφιζε τους νεκρούς με αυτό το πνεύμα.

Σε πολλές περιπτώσεις τα θέματα των φωτογραφιών του δεν είναι ευχάριστα, προκαλούν λύπη στον θεατή, ιδιαίτερα εκείνα που σχετίζονται με τον πόλεμο και τον

²⁷⁵ Κασσιανού, ό.π., σελ. 260

²⁷⁶ Στο ίδιο σελ. 260

θάνατο. Ωστόσο στους επικριτές τους για τις φωτογραφίες του με αυτό το περιεχόμενο απαντούσε: « Εάν ο φωτογράφος καταχωρεί στην φωτογραφική του εικόνα την βία και την καταστροφή- του ανθρώπου ή της φύσης- είναι γιατί ο άνθρωπος ή φύση την γέννησαν ή την επέβαλλαν». Μέσα από τα έργα του, ακόμα και αυτά που αποτυπώνουν δυσάρεστες καταστάσεις, προσπαθεί να αναδείξει την περηφάνια του καθημερινού ανθρώπου που παρά τις δυσκολίες, συνεχίζει την προσπάθεια για ένα καλύτερο μέλλον. Επιλέγει λοιπόν να αναδείξει « τον αγώνα του ανθρώπου για ανεξαρτησία και αξιοπρέπεια, ενός λαού που την δύσκολη ώρα τα έδωσε όλα (...)»²⁷⁷

Στην ανάπαυλα των μαχών συνέχιζε να φωτογραφίζει τους συμπολεμιστές του, ακόμη και αν αρκετές φορές προκαλούσε αντιδράσεις, καθώς μια ενδεχόμενη απώλεια των φωτογραφιών ή σε περίπτωση που έπεφταν στα χέρια του αντιπάλου θα του έδιναν πολύτιμα στοιχεία για την ταυτότητα των ανταρτών. Του άρεσε να φωτογραφίζει σκηνές από την καθημερινή ζωή των ανταρτών: πεζοπορίες, εκπαίδευση, εργασίες για την κατασκευή οχυρώσεων, συγκεντρώσεις και ομιλίες σε χωριά, συνελύσεις αλλά και πολιτιστικές εκδηλώσεις, όπως θεατρικές παραστάσεις. Γενικότερα τον απασχόλησαν τα θέματα της κοινωνικής οργάνωσης στις περιοχές που ελέγχονταν από τον ΕΛΑΣ. Ανάμεσα στις φωτογραφίες του ξεχωρίζουν θέματα γυναικών που εργάζονταν, έκαναν μπουγάδες, μαγείρευαν φαγητό όσο οι άντρες βρίσκονταν στις μάχες.

Ο Σπύρος Μελετζής αξιολογώντας την ευρύτερη σημασία του έργου του Κώστα Μπαλάφα, τονίζει στο πρόλογο του λευκώματος *Το Αντάρτικο στην Ηπειρο* ότι: « Δεν είναι μόνο η φωτογραφική δουλειά της Αντίστασης που καταξιώνει τον Κ. Μπαλάφα, όσο ανεπανάληπτη και αν είναι αυτή(...) Είναι αγιάτρευτα ερωτευμένος με τον τόπο και τους ανθρώπους(...) Μας γνώρισε μέσα από την δουλειά του, τις Ηπειρώτισσες μάνες με τις μητριαρχικές αρετές, που ξεχωρίζουν για τους αγώνες και την φιλοπατρία τους, που στον πόλεμο του '40 κουβαλούσαν τα πυρομαχικά στις χιονισμένες κορφές της Πίνδου και πολέμησαν στην Αντίσταση με ίση παλικαριά πλάι στους αντάρτες».²⁷⁸

Ο Ηπειρώτης φωτογράφος υποστήριξε ότι το ενδιαφέρον του για τους αντάρτες, τους άνδρες και τις γυναίκες της Ηπείρου ήταν αποτέλεσμα της αγάπης που ένιωθε για τον απλό καθημερινό άνθρωπο. Ο ίδιος εξομολογούταν σε σχέση με αυτό: « με

²⁷⁷ Μπαλάφας, ό.π., σελ. 14-15

²⁷⁸ Μπαλάφας, *Το αντάρτικο στην Ηπειρο*, ό.π., σελ. 6

ενδιαφέρει ο άνθρωπος και τα προβλήματα του, οι άνθρωποι του μόχθου και του μεροκάματου. Είναι άνθρωποι που με συγκινούν που πλησιάζουν στο δικό μου βίωμα(...) Στο πρόσωπο του κάθε ανθρώπου είναι σκαμμένη η ζωή του. Όλα τα βιώματα του, όλα αυτά εικονίζονται άθελα του στο πρόσωπο της φωτογραφίας, δεν φωτογραφίζω τυχαία».²⁷⁹

Το μοτίβο που ακολουθεί ο Μπαλάφας φαίνεται ότι παραπέμπει σε αυτό που ακολουθεί ο Μελετζής αλλά και στο σχήμα της ελληνικότητας, με βάση και την ανάλυση που επιχειρήθηκε στην εισαγωγή, αλλά και στην αναφορά στο έργο του Μελετζή την περίοδο της Αντίστασης. Στο έργο του Μπαλάφα για το αντάρτικο, ωστόσο, οι εικόνες από τις καθημερινές δραστηριότητες, από την αγροτική και κτηνοτροφική ζωή, των μαυροφορεμένων γυναικών με τις παραδοσιακές στολές, είναι συγκριτικά λιγότερες από αυτές του Μελετζή, καθώς ο πρώτος εστιάζει περισσότερο στις μάχες και στις πολεμικές επιχειρήσεις. Στο λεύκωμα του Κώστα Μπαλάφα από την άλλη, εντοπίζουμε περισσότερο ενδιαφέρον για το «θέατρο στο βουνό», το οποίο μαρτυρά την αγάπη του φωτογράφου και την προσπάθεια του να προσεγγίσει τον λαϊκό πολιτισμό. Στο συγκεκριμένο έργο του αναφέρεται στην αμοιβαία ανταλλαγή γνώσεων μεταξύ διανοούμενων, καλλιτεχνών, ανταρτών και λαού, ενώ τονίζει την σημαντική επίδραση που δέχθηκαν οι άνθρωποι των γραμμάτων και των τεχνών από τις συνθήκες που επικρατούσαν στην ανταρτοκρατούμενη Ελλάδα, σημειώνοντας ότι «αξιοποίησαν σπυρί -σπυρί την γνώση των απλών ανθρώπων και κατόρθωσαν να αγγίξουν εκεί στα βουνά μορφές μεγάλης καλλιτεχνικής δημιουργίας».²⁸⁰

Κατέγραψε επίσης την μοίρα όσων δεν κατάφεραν να ξεφύγουν, ανείπωτες τραγωδίες στα χωριά Λιγγιάδες και Μουσωτίτσα Ιωαννίνων, στις 25 Ιουλίου 1943 και στις 3 Οκτωβρίου 1943 αντίστοιχα, που κάηκαν ολοσχερώς, και ολόκληρος σχεδόν ο πληθυσμός τους εξοντώθηκε, όπως επίσης στο χωριό Κομμενό της Άρτας, στις 15 Αυγούστου 1943.²⁸¹ Εστίασε ιδιαίτερα στις συνέπειες αυτών των καταστροφών. Στα ορφανά παιδιά που κάθονταν σε συντρίμια σπιτιών σε οικογένειες που έκαναν σπίτι τους τα συντρίμια από γκρεμισμένες εκκλησίες, αλλά και μητέρες που έχασαν τα παιδιά τους από τις γερμανικές θηριωδίες.

Στις 15 Φεβρουαρίου 1943 απαθανάτισε στιγμιότυπα από την μεγάλη συγκέντρωση διαμαρτυρίας που έγινε στα Ιωάννινα οργανωμένη από το ΕΑΜ με

²⁷⁹ Στο ίδιο, σελ. 29

²⁸⁰ Στο ίδιο, σελ. 12

²⁸¹ Στο ίδιο, σελ. 11-14

αίτημα να διανεμηθούν τρόφιμα του Ερυθρού Σταυρού στην πόλη. Η συγκέντρωση κατεστάλη από την χωροφυλακή και συνελήφθησαν τρία μέλη της ΕΠΟΝ, ο Ιωάννης Φίλιος, ο Χαράλαμπος Τσάρας και ο Ιωάννης Τάτσης, οι οποίοι μάλιστα στην συνέχεια εκτελέστηκαν από τις γερμανικές αρχές. Ο Κώστας Μπαλάφας αποτελεί τον μοναδικό φωτογράφο που κατέγραψε εκτεταμένα στιγμιότυπα από την ζωή και την δράση της ΕΠΟΝ. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν μάλιστα οι φωτογραφίες του με μικρά παιδιά να κρατούν όπλα σε στρατιωτική παράταξη, εικόνες που δεν συναντάμε στο έργο του Σπύρου Μελετζή. Θεωρώ ότι ο Κώστας Μπαλάφας δίνει μια νέα διάσταση στην απεικόνιση του παιδιού που ξεφεύγει από τα μέχρι τότε πρότυπα, από τις χαριτωμένες εικόνες που αποπνέουν αθωότητα ή το παιδί-θύμα του πολέμου και της κατοχής της Βούλας Παπαϊωάννου και για πρώτη φορά στην Ελλάδα το παιδί παρουσιάζεται με την ιδιότητα του αντάρτη, του μαχητή.

Ο Κώστας Μπαλάφας ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την καταγραφή των εγκλημάτων Γερμανών και Ιταλών κατακτητών, όπως για παράδειγμα απαγχονισμούς αγωνιστών σε δημόσια θέα. Αυτή ήταν πάγια τακτική τους προκειμένου να επιβάλλουν κλίμα τρομοκρατίας και εκφοβισμού στον πληθυσμό και να παραδειγματίσουν. Μάλιστα γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο υποχρέωναν το πλήθος να πλησιάζει την επιτηρούμενη από φρουρούς περιοχή της εκτέλεσης. Ο φωτογράφος έκανε πρώτα μια αυτοψία στον χώρο, υπολόγιζε τις αποστάσεις και επέστρεφε κρατώντας μια σακούλα κρεμμύδια. Μέσα εκεί έκρυβε μια φωτογραφική μηχανή με ανοιχτή μια τρύπα μπροστά στον φακό. Έτσι φωτογράφιζε τους απαγχονισμένους και με τον ίδιο τρόπο φωτογράφισε τους αγωνιστές Τόδουλο και Φαρίδη να κρέμονται από την αγχώνη στις όχθες της λίμνης των Ιωαννίνων τον Μάρτιο του 1944.²⁸² Ο ίδιος ο τρόπος με τον οποίο φωτογράφιζε τέτοιες σκηνές εγκλημάτων, φανερώνει το βαθμό δυσκολίας και επικινδυνότητας του έργου του λόγω των κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών που επικρατούσαν, δηλαδή της κατοχής και της κατάργησης μιας σειράς δικαιωμάτων και ελευθεριών των πολιτών, και οι οποίες απαιτούσαν από τον φωτογράφο παράνομη και άκρως συνωμοτική δουλειά. Ο Μπαλάφας είχε συναίσθηση αυτής της δυσκολίας: «Στο φωτορεπορτάζ, πολύ σημαντικός είναι ο ανθρώπινος παράγοντας. Ο φωτορεπόρτερ είναι υποχρεωμένος από καθήκον να βρίσκεται στην καρδιά των γεγονότων, διακινδυνεύοντας ακόμη και την ζωή του, για την σωστή και αντικειμενική πληροφορία, για να καταγράψει εικόνες με αίσθηση αμεσότητας και την υπευθυνότητα

²⁸² Μπουμπουρή, ό.π., σελ. 22

του ιστορικού αφηγητή. Για να το πετύχει αυτό θα πρέπει να αποτελεί κομμάτι των γεγονότων(...)».²⁸³

Το τελευταίο σημαντικό γεγονός της Αντίστασης που φωτογράφησε ο Κώστας Μπαλάφας ήταν η απελευθέρωση των Ιωαννίνων στις 15 Οκτωβρίου 1944 ύστερα από συντονισμένη επίθεση που εξαπέλυσαν οι δυνάμεις του ΕΔΕΣ²⁸⁴ και του ΕΛΑΣ. Αν και οι Γερμανοί προέβλεπαν αρχικά αντίσταση, εγκατέλειψαν γρήγορα. Οι πρώτοι που εισήλθαν στην πόλη ήταν οι μαχητές του ΕΔΕΣ μαζί με συμμαχικά στρατεύματα. Ο Κώστας Μπαλάφας ήταν παρών και φωτογράφησε την είσοδο τους στην πόλη. Πρόκειται για τις μοναδικές φωτογραφίες που απαθανατίζουν την δράση του ΕΔΕΣ και ηγετικές του μορφές, όπως ο Ναπολέων Ζέρβας.

Τον Δεκέμβριο του 1944, οι δυνάμεις του ΕΛΑΣ εξαπέλυσαν επίθεση στις αντίστοιχες του ΕΔΕΣ, τον ανάγκασαν σε άτακτη φυγή, ως αποτέλεσμα των συγκρούσεων που είχαν ξεσπάσει ήδη από το 1943, με βασική αιτία την προσπάθεια του ΕΔΕΣ για εκκαθάριση δυνάμεων του ΕΛΑΣ με την συνεργασία σε πολλές περιπτώσεις των γερμανικών δυνάμεων, η οποία εξυπηρετούσε σε μεγάλο βαθμό τα βρετανικά συμφέροντα.²⁸⁵ Στις 28 Δεκεμβρίου ο ΕΛΑΣ μπήκε θριαμβευτικά στην πόλη, μέσα σε κλίμα κατάνυξης. Και σε αυτή την περίπτωση ο Μπαλάφας βρισκόταν σε ετοιμότητα. Με τον φακό του κατέγραψε το συγκεντρωμένο πλήθος, την παρέλαση των ανταρτών, με τον στρατηγό Στέφανο Σαράφη και τον Άρη Βελουχιώτη καπετάνιο του Γενικού Στρατηγείου του ΕΛΑΣ, επικεφαλής.²⁸⁶

Πολλές από τις φωτογραφίες του Μπαλάφα δεν διακρίνονται από τεχνική και αισθητική αρτιότητα, γεγονός που αποδεικνύει ότι η λήψη τους έγινε πρόχειρα, χωρίς καμία προετοιμασία της λήψης. Πολλές εικόνες του είναι θολές ή δεν έχουν υψηλή ευκρίνεια, πιθανόν γιατί δεν είχε χρόνο να εστιάσει σωστά με τον φακό του στο αντικείμενο και τα πρόσωπα που επέλεγε ή έχουν ελλιπή φωτισμό καθώς λόγω των συνθηκών δεν είχε την δυνατότητα φωτομέτρησης. Το τεχνικό αποτέλεσμα των φωτογραφιών του μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα στοιχεία που προδίδουν ρεαλιστικότητα στις φωτογραφίες του.

²⁸³ Στο ίδιο, σελ. 130

²⁸⁴ Εθνικός Δημοκρατικός Ελληνικός Σύνδεσμος (ΕΔΕΣ) υπήρξε η πιο σημαντική, αστική ένοπλη, αντάρτικη οργάνωση η οποία στηριζόταν στην οικονομική βοήθεια της Μ. Βρετανίας, ενώ συχνά συνεργαζόταν με τις δυνάμεις κατοχής.

²⁸⁵ Συλλογικό, Βάσος Γεωργίου (επιμ.) *Ιστορία της Αντίστασης 1940-1945*, τόμος 3, Αυλός, Αθήνα, 1979, σελ. 940

²⁸⁶ Στέφανος Σαράφης, ό.π., σελ. 548

Τα φιλμ τα εμφάνιζε σε αυτοσχέδια εργαστήρια που μπορούσε να στήσει οπουδήποτε. Όπως έλεγε ο ίδιος: «Εμφάνιζα τα φιλμ όπου έβρισκα νερό, τα τύλιγα σε ρολά, τα έκλεινα σε ένα κουτί και τα κουβαλούσα μαζί μου. Είχα πάντα στο σακίδιο μου δύο μπουκάλια με υγρό εμφάνισης. Το νερό το χρειαζόμουν γιατί τα φιλμ μετά την εμφάνιση, αν δεν πλυθούν, μένουν τα θειώδη άλατα, διαβρώνουν την επιφάνεια και καταστρέφουν την φωτογραφία».²⁸⁷

Είναι πραγματικά αξιοθαύμαστο το πως διασώθηκε αυτό το ευπαθές υλικό τόσο από τις φυσικές συνθήκες στις οποίες ήταν εκτεθειμένο αφού ο Μπαλάφας το κουβαλούσε παντού μαζί του και ιδιαίτερα στο βουνό με βροχές, κρύο και υγρασία, όσο και από τις κακουχίες του πολέμου και των μαχών, όσο και των διώξεων που ακολούθησαν την απελευθέρωση της χώρας. Η διάσωση του υλικού οφείλεται στην Ιουλία Γόργολη, γειτόνισσα και προσωπική του φίλη στα Γιάννενα, στις οποίες το σπίτι κρύφτηκαν τα αρνητικά και τα εμφανισμένα φιλμ, όπως και εκτυπωμένες φωτογραφίες. Ο Κώστας Μπαλάφας διηγείται σχετικά: « Διοχέτευα το υλικό από σπίτι σε σπίτι και τελικά με ένα φίλο μου το κρύψαμε στο σπίτι του Γόργολη που ήταν της δεξιάς παράταξης, με την βοήθεια του γαμπρού του που ήταν αριστερός. Μια μέρα που έλλειπαν όλοι από το σπίτι, πήγαμε και ξεκαρφώσαμε μια σανίδα από το ταβάνι, ρίξαμε τα φιλμ μέσα και την ξανακαρφώσαμε»²⁸⁸. Ένα μέρος καταστράφηκε από την υγρασία, το υπόλοιπο το παρέλαβε άθικτο το 1975.

Μέχρι το 1985, το έργο του από την Αντίσταση είχε μείνει σχεδόν αναξιοποίητο. Την χρονιά εκείνη οργανώθηκε στο πνευματικό κέντρο του Δήμου Αθηναίων έκθεση φωτογραφικών ντοκουμέντων και τύπου για την Εθνική Αντίσταση με αφορμή τα 42 χρόνια από την ίδρυση της ΕΠΟΝ²⁸⁹, όπου και παρουσιάστηκαν πολλές φωτογραφίες του.²⁹⁰ Μόλις το 1991 εκδόθηκε το λεύκωμα το *Αντάρτικο στην Ήπειρο* που αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη παρουσίαση του έργου του. Το αρχείο του Κώστα Μπαλάφα παραδόθηκε από τον ίδιο στο Μουσείο Μπενάκη το 2008, τρία χρόνια πριν από τον θάνατο του.

Κρίνοντας συνολικά το έργο του Κώστα Μπαλάφα μπορεί κανείς να θεωρήσει ότι αποπνέει μεγάλη κοινωνική ευαισθησία. Ο Κώστας Μπουμπουρής συγγραφέας και

²⁸⁷ Μουμπουρής, ό.π., σελ. 44

²⁸⁸ Στο ίδιο, σελ.45

²⁸⁹ Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων. Δημιουργήθηκε στις 23 Φλεβάρη 1943 μετά από απόφαση της Κεντρικής Επιτροπής του ΕΑΜ Νέων στις 14 Ιανουαρίου 1943 και ευρείας σύσκεψη στις 1 Φεβρουαρίου 1943 όπου συμμετείχαν δεκάδες οργανώσεις νεολαίας. Πολλά από τα μέλη της ΕΠΟΝ εντάχθηκαν στις αντάρτικες ομάδες του ΕΛΑΣ και πολέμησαν ως μαχητές.

²⁹⁰ Μπουμπουρής, ό.π., σελ. 57

αρθρογράφος πάνω σε λογοτεχνικά, πολιτιστικά και λαογραφικά θέματα σωστά χαρακτηρίζει τον Μπαλάφα «φωτογράφο του κοινωνικού προβληματισμού».

Η ευαισθησία του εκφράζεται στην έγνοια του για την διάσωση της ιστορικής μνήμης μέσω της φωτογραφίας, καθώς όπως λέει ο ίδιος: «Νιώθω χρέος για ένα μνημόσυνο των παλικαριών που βαριοκοιμούνται στις βουνοπλαγιές(...) Θα είναι προσφορά για εκείνες τις χαροκαμένες μάνες».²⁹¹ «Πίστευα και πιστεύω πως είναι χρέος κάθε καλλιτέχνη, πέρα από κάθε προσωπική αναζήτηση στην τέχνη, να καταχωρεί στο έργο του τον τόπο και την εποχή του. Είναι χρέος προς την ίδια την ιστορία, διότι, ό,τι ξέρουμε από παλαιότερους πολιτισμούς το μαθαίνουμε από τα υπολείμματα της τέχνης».²⁹² Αποτυπώνεται όμως και στην αντίληψη του για τον ρόλο και τον προορισμό του καλλιτέχνη που θεωρεί ότι είναι η ανάδειξη κοινωνικών προβλημάτων με σκοπό την επίλυση τους και την βελτίωση της ζωής του ανθρώπου. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο καλλιτέχνης είναι δέσμιος του ταλέντου του και αλυσοδεμένος με την μοίρα του να υπηρετεί την τέχνη και τον λαό. Η φωτογραφία είναι το αμεσότερο και αποτελεσματικότερο μέσο για έκφραση κοινωνικής κριτικής και διαμαρτυρίας (...) Δίνει αδρά την εικόνα της ωμής βίας, με την δύναμη της αλήθειας για να τονίσει τα στραβά που πρέπει να διορθωθούν σε ένα κόσμο που πρυτανεύει η αδικία, οι πόλεμοι και ο θάνατος(...) Ο πραγματικός καλλιτέχνης ζει τον πόνο και την δυστυχία των άλλων και είναι υποχρεωμένος (...) να αγωνίζεται για έναν δικαιότερο και καλύτερο κόσμο».²⁹³

Επιπλέον σε σχέση με την στάση που οφείλει να έχει ο φωτορεπόρτερ ανέφερε: «Οι μεγάλοι φωτογράφοι του ρεπορτάζ ήταν άνθρωποι με ευαισθησία και ευρύτερη καλλιέργεια πάνω σε κοινωνικά θέματα. Ήταν άνθρωποι με αισθαντικότητα, κυριαρχημένοι από αίσθημα ελευθερίας, αλτρουισμού και κοινωνικού προβληματισμού», ενώ εξήρε την προσφορά τους, εκφράζοντας την άποψη ότι «η νεότερη ιστορία στάθηκε τυχερή με το έργο τους γιατί χάρη στο ταλέντο, την τόλμη και την αυτοθυσία τους, τεκμηριώθηκαν με γνήσιες εικόνες ανθρώπινες περιπέτειες και κοινωνικοί και πολιτικοί μετασχηματισμοί».²⁹⁴

Όταν φωτογράφιζε στο βουνό, έφερνε συχνά στο νου του «τους ατελείωτους σταυρούς των θυμάτων για τους αγώνες και τις ιδέες τους(...) τις στρατιές των

²⁹¹ Κώστας Μπαλάφας, *Το αντάρτικο στην Ήπειρο*, ό.π., σελ. 7

²⁹² Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις Για Την Φωτογραφία*, ό.π., σελ. 225

²⁹³ Στο ίδιο, σελ. 58

²⁹⁴ Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την φωτογραφία*, ό.π., σελ. 130

εξόριστων και των προσφύγων (...) πόσο μακριά είναι από το δίκιο οι νόμοι(...) τις χιλιάδες των εκτελεσμένων με δίκες σκοπιμότητας στα έκτακτα στρατοδικεία και τα κομμένα κεφάλια των αγωνιστών».²⁹⁵ Όλες αυτές οι σκέψεις σχετίζονταν προφανώς και με τα βιώματα του και του έδιναν κίνητρο να φωτογραφίζει γιατί όπως εξηγεί ήθελε να δείξει «πράγματα και καταστάσεις που μπορούν και πρέπει να διορθωθούν, προκειμένου να οδηγηθούμε σε ανώτερα προϊόντα κοινωνικού βίου».²⁹⁶

Κλείνοντας θεωρώ ότι η ευαισθησία και ο κοινωνικός προβληματισμός του Κώστα Μπαλάφα αντανακλάται στο γεγονός ότι αντιμετώπιζε την φωτογραφία ως λειτουργήμα, απέφευγε να δημιουργεί οποιαδήποτε επαγγελματική σχέση με βάση την φωτογραφία. Ήταν απαραβίαστος όρος για εκείνον ότι οποιαδήποτε δημοσίευση δεν θα συνδεόταν με οικονομικό όφελος για κανέναν. Την στάση του αυτή την δικαιολογούσε ως εξής: « Αν έπαιρνα αμοιβή, θα έμπαινε άλλος παράγοντας στην εκτίμηση της δουλειάς μου. Δεν θα ήταν πιστή γιατί όποιος πληρώνει, έχει δικαίωμα να απαιτήσει και να βάλει το γούστο του». Την επιλογή του μάλιστα αυτή την αιτιολόγησε και στην εκδήλωση όπου παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το έργο: «Φωτογραφίες ανθρώπων φτωχών και του μεροκάματου. Τους αγαπώ όλους αυτούς. Αν παρουσίασα και κατόρθωσα κάτι τους το οφείλω. Πως να πουλήσω εγώ αυτές τις φωτογραφίες; Πως να εκμεταλλευτώ τον πόνο τους;».²⁹⁷

iv. Ο Ντιμίτρι Κέσελ: ο φωτογράφος των Δεκεμβριανών

Αν και τα Δεκεμβριανά δεν εντάσσονται αυτοτελώς στην περίοδο της Αντίστασης, τα περιλαμβάνω ως υποενότητα στην εργασία μου καθώς ουσιαστικά πρόκειται για την τελευταία πολεμική σύγκρουση με την οποία ολοκληρώνεται η εμπλοκή της Ελλάδας στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και σηματοδοτεί την έναρξη της ανασυγκρότησης του ελληνικού κράτους.

Ο Αμερικανοουκρανός φωτορεπόρτερ Ντιμίτρι Κέσελ κατέχει σημαντική θέση στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας γιατί ήταν έναν από τους λίγους ξένους φωτογράφους που κατέγραψαν τις μάχες του Δεκεμβρίου του 1944 στην Αθήνα ανάμεσα στις δυνάμεις του ΕΛΑΣ και τα βρετανικά στρατεύματα. Κανένας Έλληνας φωτογράφος δεν κατόρθωσε να φωτογραφίσει σκηνές από τις σφοδρές μάχες. Η Βούλα

²⁹⁵ Μπαλάφας, *Το αντίρτικο στην Ήπειρο*, ό.π., σελ. 14

²⁹⁶ Στο ίδιο σελ. 16

²⁹⁷ Μπουμπουρή, , ό.π., σελ. 135

Παπαϊωάννου φωτογράφησε μόνο τις συνέπειες των συγκρούσεων στην Αθήνα, τα οδοφράγματα και τα κατεστραμμένα κτήρια, πτώματα στην Ιατροδικαστική Υπηρεσία. Παρόμοια θέματα φωτογράφησε και ο Δημήτρης Τριανταφύλλου μαζί με την ομάδα του, τους *Ηνωμένους Φωτορεπόρτερ*, ενώ ο Σπύρος Μελετζής, αν και απαθανάτισε ένα μέρος των γεγονότων, συνελήφθη γρήγορα και το υλικό του κατασχέθηκε, με αποτέλεσμα να μην σώζεται σήμερα.

Ο Ντιμίτρι Κέσελ εργαζόταν στις ΗΠΑ για λογαριασμό του περιοδικού *Life* το οποίο τον έστειλε στην Ελλάδα ως πολεμικό ανταποκριτή. Η επιλογή του από το περιοδικό να ταξιδέψει μέχρι την Ελλάδα δεν ήταν τυχαία. Ο Κέσελ θεωρούταν ένας έμπειρος φωτορεπόρτερ καθώς εργαζόταν από το 1935 στο περιοδικό *Fortune*, το οποίο του είχε ανέθεσε το 1939 την κάλυψη της δράσης του Αμερικανικού Πολεμικού Ναυτικού στον Βόρειο Ατλαντικό κατά την διάρκεια του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου.

Έφτασε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1944 στην Αθήνα με τα βρετανικά στρατεύματα όταν η έκβαση του πολέμου είχε κριθεί υπέρ των Συμμάχων και οι Γερμανοί υποχωρούσαν. Παρέμεινε για λίγες ημέρες στην πρωτεύουσα και κατόπιν ταξίδεψε προς τα βόρεια της χώρας, ακολουθώντας τα βρετανικά στρατεύματα και τις δυνάμεις του Ε.Λ.Α.Σ που καταδίωκαν τους Γερμανούς που οπισθοχωρούσαν. Για την μετακίνηση στην ελληνική επαρχία νοίκιασε αυτοκίνητο και διερμηνέα με κάποιες χρυσές λίρες που είχε στην κατοχή του. Κατάφερε έτσι να απαθανάτισει τις καταστροφές, τα καμένα χωριά που άφηναν οι Γερμανοί στο διάβα τους, αλλά και τους τάφους των θυμάτων από τα αντίποινα των κατοχικών δυνάμεων. Χαρακτηριστικές είναι οι φωτογραφίες του στο χωριό Καρακόλιθος που βρίσκεται ανάμεσα στην Λιβαδειά και το Δίστομο.²⁹⁸

Στοιχείο που του προξένησε ιδιαίτερη εντύπωση ήταν η οργάνωση που επικρατούσε στις τάξεις του ΕΛΑΣ. Ο ίδιος σημείωνε χαρακτηριστικά στο λεύκωμα που εξέδωσε για τις μάχες του Δεκέμβρη του 1944: «Έξω από την Λάρισα βρεθήκαμε μπροστά σε μια μονάδα του ΕΛΑΣ. Περίμενα να δω μια ρακένδυτη συμμορία ανταρτών και συνάντησα μια εξοπλισμένη στρατιωτική μονάδα. Οι περισσότεροι ήταν ντυμένοι με βρετανικές στολές εκστρατείας(...) μπότες από νεκρούς Γερμανούς ή από γερμανικές αποθήκες.²⁹⁹

²⁹⁸ Dimitri Kessel, Δεκέμβρης του '44, Άμμος, Αθήνα 1994, σελ. 12

²⁹⁹ Στο ίδιο, σελ. 14

Στα βόρεια της Λάρισας απαθανάτισε δεκάδες καταστραμμένα γερμανικά αυτοκίνητα, ενώ κοντά στην Κοζάνη φωτογράφησε τα πτώματά Γερμανών στρατιωτών οι οποίοι είχαν σταματήσει να ξαποστάσουν στις όχθες ενός ποταμού και δέχθηκαν τα πυρά μια ομάδας ανταρτών που τους είχαν στήσει ενέδρα. Ανάμεσα τους μάλιστα διέκρινε από τις στολές και εθελοντές του Φράνκο από την Ισπανία που πολεμούσαν στο πλευρό των δυνάμεων του Άξονα. Η ρεαλιστικότητα των φωτογραφιών του Ντιμίτρι Κέσελ που αγγίζει σχεδόν την ωμότητα, επιβεβαιώνεται μέσα από περιγραφές του: « Κάτω από τον ήλιο πτώματα αλόγων και ανθρώπων γέμιζαν τον αέρα με δυσσομία θανάτου».³⁰⁰

Στην συνέχεια αποφάσισε να επιστρέψει στην Αθήνα. Στο δρόμο προς την πρωτεύουσα έκανε στάση στην Λαμία, όπου επισκέφτηκε και φωτογράφησε το αρχηγείο του ΕΛΑΣ, την αγγλική στρατιωτική αποστολή που κατέπεσε με αλεξίπτωτα στην περιοχή με επικεφαλής τον ταγματάρχη Σαμ Φόρσαλ, αλλά και την σοβιετική αποστολή με αρχηγό τον Συνταγματάρχη Γκριγκόρου Ποπόφ³⁰¹ που βρισκόταν στο αρχηγείο των αντάρτικων δυνάμεων.³⁰²

Ο Ντιμίτρι Κέσελ έφτασε εκ νέου στην Αθήνα στις 3 Δεκεμβρίου και φωτογράφησε τις βίαιες συγκρούσεις στην πόλη ανάμεσα στον ΕΛΑΣ και τα βρετανικά στρατεύματα, που είχαν την υποστήριξη σωμάτων ασφαλείας υπό τον έλεγχο της ελληνικής κυβέρνησης, αλλά και παρακρατικών οργανώσεων. Οι συγκρούσεις διήρκησαν 33 ημέρες και έμειναν γνωστές ως «μάχη της Αθήνας».³⁰³ Οι φωτογραφίες του από τα Δεκεμβριανά παρουσιάζονται στο λεύκωμα του *Δεκέμβρης του '44.*, το οποίο έφερε στην Αθήνα ο Αμερικάνος φωτορεπόρτερ Ντέιβιντ Ντάγκλας Ντάνκαν, γνωστός για την καταγραφή του πολέμου της Κορέας (1950-1953) τον Αύγουστο του 1994³⁰⁴

Την ημέρα της άφιξης του, φωτογράφησε την μεγάλη διαδήλωση του ΕΑΜ, το οποίο αντιδρούσε στο τελεσίγραφο που είχε αποστείλει την 1η Δεκεμβρίου η ελληνική κυβέρνηση για αφοπλισμό των δυνάμεων του ΕΛΑΣ και παράδοση των όπλων. Την προηγούμενη μέρα, η αστυνομία ανακάλεσε την αρχική άδεια που είχε δώσει για την

³⁰⁰ Στο ίδιο σελ. 15

³⁰¹ Γκριγκόρου Ποπόφ (1913-1980), Σοβιετικός Συνταγματάρχης, επικεφαλής οκταμελούς σοβιετικού κλιμακίου που κατέφτασε στην Ελλάδα τον Ιούλιο του 1944 και στην συνέχεια αποτέλεσε τον διπλωματικό αντιπρόσωπο της Μόσχας στην ελληνική κυβέρνηση κατά τα Δεκεμβριανά

³⁰² Kessel, ό.π., σελ. 15

³⁰³ Γιώργος Μαργαρίτης, *Η μάχη των 33 ημερών στην Αθήνα*, στο Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, *Δεκέμβρης του 44. Κρίσιμη ταξική σύγκρουση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2015, σελ. 129

³⁰⁴ Στο ίδιο, σελ. 176

πραγματοποίηση της συγκέντρωσης, ενώ την ημέρα της συγκέντρωσης είχε δημιουργήσει έναν κλοιό γύρω από τους διαδηλωτές. Κατά την διάρκεια της διαδήλωσης η αστυνομία άνοιξε πυρ προς πλήθος. Ο απολογισμός της αιματηρής επίθεσης ήταν 21 νεκροί και περίπου 140 τραυματίες. Ο Αμερικανουκρανός φωτογράφος ήταν αυτόπτης μάρτυρας στα γεγονότα, τα οποία απαθανάτισε με κάθε λεπτομέρεια. Οι περιγραφές του είναι συγκλονιστικές: « Βρισκόμασταν στα Παλαιά Ανάκτορα (...) Όταν άρχισαν οι πυροβολισμοί εγκλωβιστήκαμε ανάμεσα στις πρώτες γραμμές των διαδηλωτών και τους αστυνομικούς. Καλυφθήκαμε πίσω από το τοιχαλάκι του δρόμου που οδηγεί στα ανάκτορα. Με τους πρώτους πυροβολισμούς οι διαδηλωτές έπεσαν κάτω(...) Σχεδόν 15 πόδια μακριά μας, ένας άντρας με το πρόσωπο γεμάτο αίματα προσπαθούσε να σηκωθεί από το έδαφος. Κρατούσε το στομάχι του και οι αίματα ανάβλυζαν μέσα από τα δάκτυλά του».³⁰⁵

Την επόμενη μέρα, στις 4 Δεκεμβρίου, πραγματοποιήθηκε η νεκρώσιμη ακολουθία. Η νεκρική πομπή κατευθύνθηκε στην Πλατεία Συντάγματος και εξελίχθηκε γρήγορα σε νέα μεγάλη διαδήλωση. Είναι χαρακτηριστική η εικόνα που απαθανάτισε ο Κέσελ με το πλήθος γονατισμένο μπροστά από την Βουλή με το πανό που κρατούσαν στα χέρια τους γυναίκες, το οποίο ανέγραφε: «Όταν ο λαός βρίσκεται μπροστά στον κίνδυνο της τυραννίας διαλέγει ή τις αλυσίδες ή τα όπλα».³⁰⁶

Ακολούθησαν για δύο μέρες σκληρές μάχες ανάμεσα στις δυνάμεις του Ε.Λ.Α.Σ που ελέγχουν το μεγαλύτερο μέρος της Αθήνας και των Βρετανικών Δυνάμεων. Ο Κέσελ μέσα στην φωτιά της μάχης κατέγραφε με τον φακό του κάθε λεπτομέρεια. Σύμφωνα με την περιγραφή του « Οι δρόμοι της Αθήνας ήταν έρημοι και ένα γκριζογάλανο πέπλο καπνού απλωνόταν σε όλη την πόλη. Οι εκρήξεις των οβίδων και των όλμων ενώνονταν με τους ήχους των τουφεκιών και των αυτομάτων. Τα πυρά ήταν πυκνά».

Ο ίδιος και άλλοι ανταποκριτές-πλην των Βρετανών- κατάφερε να δημιουργήσει μια καλή σχέση με τους αντάρτες, οι οποίοι απαντούσαν στις ερωτήσεις τους και τους επέτρεπαν να φωτογραφίζουν, γεγονός που κατά την γνώμη μας παρουσιάζει ενδιαφέρον αν προσπαθήσουμε να εντάξουμε τον φωτογράφο και τις εικόνες του σε ένα ιδεολογικό και πολιτικό πλαίσιο. Ο Ντιμίτρι Κέσελ επιλέγει να φωτογραφίσει και τα δύο αντίπαλα στρατόπεδα. Θα λέγαμε ότι προσπαθεί να

³⁰⁵ Kessel, ό.π., σελ. 19

³⁰⁶ Στο ίδιο, σελ. 18

παρουσιάσει όλο το φάσμα των συγκρούσεων χωρίς μεροληπτικές διακρίσεις. Αν και Αμερικάνος φωτογράφησε με σεβασμό τους μαχητές του ΕΛΑΣ, ηγετικές προσωπικότητες του ελληνικού κομμουνιστικού κινήματος, όπως τον Γιώργη Σιάντο³⁰⁷ και τον Άρη Βελουχιώτη και την διαμαρτυρία του λαού της Αθήνας. Ο ίδιος στην αφήγηση του λευκώματος του αποκαλύπτει το βαθύ αίσθημα συμπόνιας προς τον ελληνικό λαό : « Αισθάνομαι έναν ιδιαίτερο δεσμό με την Ελλάδα και του Έλληνες. Είδα τι έκαναν οι Γερμανοί στην χώρα τους και έζησα την φρίκη του εμφυλίου πολέμου τους(...)», ενώ σε σχέση με τις κατηγορίες των φιλομοναρχικών ότι οι Αμερικάνοι δημοσιογράφοι μεροληπτούσαν υπέρ των κομμουνιστών επειδή τους φωτογράφιζαν και να συνομιλούσαν μαζί τους για τις ανάγκες του ρεπορτάζ ανέφερε: « Δεν ήταν αλήθεια. Δεν μπορούσαμε όμως να βλέπουμε αδιάφοροι το δράμα του ελληνικού λαού που μόλις είχε σταματήσει να υποφέρει από την γερμανική κατοχή».

Ο αρχηγός της αμερικανικής στρατιωτικής αποστολής, στρατηγός Πέρσι Σάντλερ είχε ειδοποιήσει τους Αμερικανούς δημοσιογράφους και φωτορεπόρτερ να φορούν μικρές αμερικανικές σημαίες στην επωμίδα τους ώστε να τους διακρίνουν με ευκολία οι ελεύθεροι σκοπευτές που βρίσκονταν σε μπαλκόνια και ταράτσες κτηρίων που ήλεγχαν οι βρετανικές δυνάμεις και η ελληνική κυβέρνηση και να μην τους πυροβολούν.³⁰⁸

Ο Κέσελ όπως και οι υπόλοιποι ανταποκριτές εργάζονταν κάτω από δύσκολες συνθήκες. Αν και οι Συμμαχικές δυνάμεις είχαν εξασφαλίσει την διαμονή των ανταποκριτών στο ξενοδοχείο «Μεγάλη Βρετανία», εν τούτοις η εμπόλεμη κατάσταση είχε δημιουργήσει νέο επισιτιστικό πρόβλημα στην πόλη, ενώ το ηλεκτρικό δίκτυο και η παροχή νερού είχαν κοπεί. Στο ξενοδοχείο για τον φωτισμό του χώρου χρησιμοποιούσαν κεριά, το νερό μοιραζόταν με δελτία, ενώ ο βρετανικός στρατός οργάνωνε συσσίτιο για τους δημοσιογράφους και πολεμικούς ανταποκριτές, τους ενοίκους και τα μέλη της ελληνικής κυβέρνησης.³⁰⁹

Στις 6 Δεκεμβρίου, Άγγλοι αλεξιπτωτιστές κατέλαβαν την Ακρόπολη πραγματοποιώντας ρίψη από αέρος. Η θέση της είχε στρατηγική σημασία και για τα δύο στρατόπεδα. Όποιος ήλεγχε τον βράχο θα μπορούσε με τα πολυβόλα να προκαλεί πλήγματα τον εχθρό προς πάσα κατεύθυνση. Ύστερα από πρόσκληση ενός Άγγλου αλεξιπτωτιστή, ο οποίος ήταν αρχηγός της αποστολής που θα ανεφοδιάζε τους

³⁰⁷ Γραμματέας της ΚΕ του ΚΚΕ την περίοδο 1941-1944

³⁰⁸ Kessel, ό.π., σελ. 19

³⁰⁹ Στο ίδιο, σελ. 20

υπόλοιπους αλεξιπτωτιστές βρίσκονταν στην Ακρόπολη, ο Κέσελ δέχθηκε να τους ακολουθήσει. Επιβιβάστηκε μαζί με άλλους στρατιώτες σε ένα τζιπ, το οποίο ήταν το δεύτερο, σε μια σειρά έξι αυτοκινήτων που συνόδευαν την αποστολή. Όταν έφταναν στην Ακρόπολη, δέχθηκαν πυρά από τις θέσεις του ΕΛΑΣ στον λόφο του Φιλοπάππου. Οι αλεξιπτωτιστές από την Ακρόπολη απάντησαν με αυτόματα και όλμους. Προκειμένου να είναι πιο ασφαλείς κατέλυσαν στο εσωτερικό του μουσείου.³¹⁰ Εκεί ο Κέσελ τράβηξε μερικές από τις πιο ενδιαφέρουσες φωτογραφίες του με κράνη, όπλα και μπερέδες να κρέμονται από τα αγάλματα του μουσείου και του Άγγλους στρατιώτες να κοιμούνται στο δάπεδο ή να γράφουν και να διαβάζουν στο φως των κεριών, τους αλεξιπτωτιστές να παίρνουν θέση πίσω από τις κολόνες του μνημείου για να καλυφτούν την ώρα της μάχης και να στήνουν ασυρμάτους. Εντύπωση προκαλεί η εικόνα με χοντρά ξύλα και αμμόσακους να είναι τοποθετημένα στην είσοδο του μνημείου, δημιουργώντας ένα οδόφραγμα.³¹¹

Οι φωτογραφίες του Ντιμίτρι Κέσελ συγκαταλέγονται στο πολεμικό φωτορεπορτάζ και απαθανατίζουν ρεαλιστικά στιγμιότυπα των συγκρούσεων στην Αθήνα τον Δεκέμβριο του 1944. Οι εικόνες του Κέσελ διακρίνονται για την καθαρότητα, τις γωνίες λήψης που αναδεικνύουν το βασικό θέμα, την απλότητα τους, στοιχεία, τα οποία είναι απαραίτητα στις φωτογραφίες του ρεπορτάζ, οι οποίες δεν επιζητούν τους συμβολισμούς ή την καλλιτεχνική αισθητική, αλλά να δώσουν βασική την πληροφορία στον θεατή. Ο Κέσελ φωτογράφιζε, άλλωστε, γνωρίζοντας ότι οι φωτογραφίες του θα δημοσιεύονταν στον τύπο προς ενημέρωση του κοινού. Οι φωτογραφίες του επικεντρώνουν στην λεπτομέρεια, η οποία είναι ένα από τα ζητούμενα του πολεμικού φωτορεπορτάζ σύμφωνα με τον Don McCullin. Ο Άγγλος φωτογράφος επισήμαινε σχετικά με τον ρόλο του πολεμικού φωτορεπόρτερ: «ο φωτογράφος μπορεί να αποκαλύψει σκηνές και δράσεις που διαφορετικά δεν θα πρόσεχε το κοινό»³¹². Στο λεύκωμα του Κέσελ αποτυπώνεται η προσπάθεια σε αυτή την κατεύθυνση.

Οι εικόνες του λευκώματος είναι σε τέτοιο βαθμό ρεαλιστικές που έχει κανείς την αίσθηση ότι μπορούν να μεταφέρουν το θεατή, τον μελετητή και τον ιστορικό, στο περιβάλλον, στον χώρο και τον χρόνο που τραβήχτηκαν. Μάλιστα, οι λεπτομερείς περιγραφές, τα σχόλια του ίδιου του φωτογράφου στο κείμενο και τις λεζάντες που

³¹⁰ Στο ίδιο, σελ. 21

³¹¹ Στο ίδιο, σελ.21

³¹² Don McCullin, *Don McCullin*, Jonathan Cape, London, 2003, σελ. 102

συνοδεύουν τις φωτογραφίες εντείνουν την ζωντάνια και την παραστατικότητα των εικόνων. Συχνά, οι σχολιασμοί που αναφέρονται στις φωτογραφίες του, υπερβαίνουν την απλή ανάγνωση των μορφολογικών στοιχείων μιας εικόνας ή την περιγραφή ενός ιστορικού γεγονότος, προτάσσοντας τις αισθήσεις της ακοής, της όσφρησης, αλλά και στοιχεία τα οποία δεν απεικονίζονται στις φωτογραφίες όμως επιτρέπουν στον θεατή να εντάξει νοερά μέσα στις εικόνες, ξεπερνώντας το περιορισμένο οπτικό πεδίο της εικόνας: «(...)πτώματα αλόγων και ανθρώπων γέμιζαν τον αέρα με δυσσομία θανάτου»³¹³, «(...)ένα γκριζογάλανο πέπλο καπνού απλωνόταν σε όλη την πόλη. Οι εκρήξεις των οβίδων και των όλμων ενώνονταν με τους ήχους των τουφεκιών και των αυτομάτων»³¹⁴, « (...)ένας άντρας με το πρόσωπο γεμάτο αίματα προσπαθούσε να σηκωθεί από το έδαφος. Κρατούσε το στομάχι του και κι αίματα ανάβλυζαν μέσα από τα δάκτυλά του»³¹⁵ είναι μερικές από τις χαρακτηριστικές περιγραφές.

Οι εικόνες του Κέσελ μπορεί να θεωρηθούν ότι προσεγγίζουν το ύφος του Κώστα Μπαλάφα, ωστόσο μια συγκριτική θεώρηση του υλικού των δύο φωτογράφων μας βοηθάει να αντιληφθούμε την επαγγελματική εμπειρία του πρώτου έναντι της φωτογραφικής απειρίας του δεύτερου, του οποίου η βασική ιδιότητα κατά την παρουσία του στο βουνό ήταν αυτή του μαχητή του ΕΛΑΣ και όχι του φωτογράφου. Οι φωτογραφίες του Κέσελ διακρίνονται για την αρτιότερη τεχνικά λήψη τους και καλύτερη ποιοτικά εκτύπωση σε σχέση με τις φωτογραφίες του Μπαλάφα.

Το πρωί της 24^{ης} Δεκεμβρίου παρατήρησε και κατέγραψε με τον φακό του μηχανικούς του στρατού και εργάτες να τραβούν από τους υπονόμους γύρω από το ξενοδοχείο, μεγάλα σακιά γεμάτα με δυναμίτη. Με αυτά ο ΕΛΑΣ σχεδίαζε να ανατινάξει την «Μεγάλη Βρετανία», τον στρατηγό Βρετανό Ρόναλντ Σκόμπυ³¹⁶ και την ελληνική κυβέρνηση, όμως η πυροδότηση αναβλήθηκε λόγω της άφιξης του Βρετανού πρωθυπουργού Ουίνστον Τσόρτσιλ³¹⁷ στην Ελλάδα, στις 25 Δεκέμβρη, με σκοπό της διαπραγμάτευση μεταξύ των δύο πλευρών.³¹⁸ Ο Βρετανός ακόλουθος τύπου κάλεσε τον Κέσελ να καλύψει την συνάντηση, η οποία πραγματοποιήθηκε το διήμερο

³¹³ Kessel, ό.π., σελ. 15

³¹⁴ Στο ίδιο, σελ. 19

³¹⁵ Στο ίδιο, σελ. 16

³¹⁶ Ronald Scobie (1893-1969), Βρετανός Στρατηγός. Το 1943 ανέλαβε αρχηγός του Γενικού Επιτελείου του Στρατηγείου της Μέσης Ανατολής και το Σεπτέμβριο του 1944 μετά την Συμφωνία της Καζέρτας ανέλαβε αρχιστράτηγος των συμμαχικών δυνάμεων στην Ελλάδα μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν και όλες οι αντάρτικες δυνάμεις

³¹⁷ Winston Churchill (1874- 1965) πρωθυπουργός της Μεγάλης Βρετανίας τις περιόδους 1940-1945 και 1951-1955

³¹⁸ Kessel, ό.π., σελ. 22

26-27 Δεκεμβρίου στο Υπουργείο Εξωτερικών. Τον ρώτησε μάλιστα αν είχε στην διάθεση του λάμπες για φλας καθώς στο σημείο της συνάντησης δεν θα υπήρχε ηλεκτρικό ρεύμα. Ο φωτογράφος περιέγραψε την πρώτη εικόνα που αντίκρισε μπαίνοντας στην αίθουσα και την οποία και κατέγραψε στον φακό του: « Πάνω σε ένα τεράστιο τραπέζι είχαν τοποθετηθεί δώδεκα λάμπες θυέλλης που φώτιζαν τον χώρο(...) Οι Σύεδροι μπήκαν στο δωμάτιο. Στην μία πλευρά κάθισε ο Τσώρτσιλ, Άντονι Ήντεν³¹⁹, ο Χάρολντ Αλεξάντερ³²⁰, διοικητής των συμμαχικών δυνάμεων στην Μεσόγειο, ο Αρχιεπίσκοπος Δαμασκηνός³²¹, ο Συνταγματάρχης Ποπόφ και ο Αμερικανός Πρέσβης Λίνκολν Μακ Βη³²². Απέναντί τους, κάθισαν τα μέλη της ελληνικής κυβέρνησης με τον Παπανδρέου επικεφαλής. Οι αντιπρόσωποι του ΕΛΑΣ δεν είχαν έρθει. Τράβηξα μια φωτογραφία με φλας και έδωσα τις δύο λάμπες που απέμεναν στον Βρετανό στρατιωτικό φωτογράφο. Συνέχιζα όμως να φωτογραφίζω χρησιμοποιώντας τον δραματικό φωτισμό τουωματίου. Φωτογράφιζα από την ελληνική πλευρά του τραπεζιού σημαδεύοντας με τον φακό τον Τσώρτσιλ. Μετά από μερικές λήψεις βρυχήθηκε “φωτογράφισε του Έλληνας. Είναι δικό τους το σόου”. Πήγα από την άλλη μεριά και τράβηξα μερικές φωτογραφίες(...)».³²³

Εγκαταλείποντας οριστικά την Αθήνα στις 15 Ιανουαρίου του 1945 περιέγραψε τις τελευταίες εντυπώσεις του με το ίδιο ζωντανό και παραστατικό ύφος που διέκρινε ολόκληρη τη αφήγηση που συνόδευε το έργο του: « Η Αθήνα ήταν μια πόλη άτυχη(...). Στα περίχωρα είχαν τοποθετηθεί σε μακριές σειρές πτώματα σε αποσύνθεση . Όσοι Αθηναίοι αναζητούσαν χαμένους συγγενείς περπατούσαν ανάμεσα τους κλείνοντας τις μύτες τους με μαντήλια. Μέρρες πολλές αφότου άφησα την πόλη είχα μαζί μου αυτή την μυρωδιά του θανάτου». Η χαρακτηρισμός της Αθήνας ως «άτυχης» πόλης κρίνω ότι αποκαλύπτει την πραγματική ιδεολογική τοποθέτηση του Κέσελ απέναντι στα γεγονότα του Δεκεμβρίου 1944, η οποία εκφραζόταν ως συμπόνια προς τον ελληνικό λαό και βασιζόταν στην θεώρηση ότι οι συγκρούσεις Βρετανών- ελληνικής κυβέρνησης και ΕΛΑΣ αποτέλεσαν μια σημαντική πληγή για την Ελλάδα διότι

³¹⁹ Antony Eden (1897-1977), Βρετανός Υπουργός Εξωτερικών την περίοδο 1926-1955 και πρωθυπουργός της Μεγάλης Βρετανίας από το 1955-1957

³²⁰ Harold Alexander (1891-1969), Βρετανός ανώτερος αξιωματικός, διοικητής των Βρετανικών δυνάμεων στην Μέση Ανατολή και μετέπειτα διοικητής των συμμαχικών δυνάμεων στην Ανατολική Μεσόγειο κατά την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου.

³²¹ Κατά κόσμον Δημήτριος Παπανδρέου (1891-1949), αρχιεπίσκοπος Αθηνών και Πάσης Ελλάδος την περίοδο 1941-1949, Αντιβασιλέας την περίοδο 1944-1946 και υπηρεσιακός πρωθυπουργός από τις 17 Οκτωβρίου 1945 έως 1 Νοεμβρίου 1945.

³²² Lincoln MacVeagh (1890-1972): Πρέσβης των ΗΠΑ στην Ελλάδα την περίοδο 1933-1947.

³²³ Kessel, ό.π., σελ. 23

ακολούθησαν την τετραετή Κατοχή, χωρίς ωστόσο να καταλογίζει υπαιτιότητα σε καμία από τις δύο πλευρές.

Οι φωτογραφίες του Κέσελ από τις μάχες των Δεκεμβριανών δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό Life για λογαριασμό του οποίου τραβήχτηκαν. Στην Ελλάδα οι φωτογραφίες αυτές κυκλοφόρησαν πολύ αργότερα. Ο Κώστας Μπαλάφας αφηγείται ότι οι συγκεκριμένες φωτογραφίες πλαισίωσαν μια έκθεση την οποία επισκέφτηκε κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 1960 σε νεοκλασικό κτήριο επί της οδού Πανεπιστημίου και Χαριλάου Τρικούπη στην Αθήνα, χωρίς ωστόσο να παραθέτει περισσότερες λεπτομέρειες και πληροφορίες: «Επισκέφτηκα αυτή την έκθεση και ζήτησα την άδεια να φωτογραφίσω εκείνα τα ντοκουμέντα, αλλά η απαγόρευση ήταν ρητή και αυστηρή. Κρυφά και με μεγάλες προσπάθειες να ξεφύγω της προσοχής των υπευθύνων κατόρθωσα και φωτογράφισα (αντέγραψα) ένα κομμάτι από αυτό το αρχείο».³²⁴ Αρκετές από τις φωτογραφίες του Αμερικανουοικρανού φωτορεπόρτερ υπάρχουν στο αρχείο του Κώστα Μπαλάφα, που φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη.

³²⁴ Μπουμπουρή, ό.π., σελ. 181

Συμπεράσματα

Οι φωτογραφίες της περιόδου 1940-1944 μπορούν να αποτελέσουν πολύτιμη πηγή για την τεκμηρίωση της ιστορικής έρευνας. Συμπληρώνουν τις γραπτές και προφορικές μαρτυρίες, τα γραπτά κείμενα. Μπορούν να επιβεβαιώσουν ή να καταρρίψουν τα στοιχεία και τις πληροφορίες που μας δίνει οποιαδήποτε άλλη πηγή. Συνεπώς, ο ιστορικός οφείλει να συνεξετάζει όλο το φάσμα των πηγών που έχει στη διάθεση του, στην προσπάθεια του να μελετήσει μια περίοδο, ένα γεγονός, ένα φαινόμενο της ιστορίας. Οι φωτογραφίες λόγω και της φύσης τους, ως μέσω αναπαράστασης, που προσεγγίζουν περισσότερο από όλα τα υπόλοιπα την πραγματικότητα, αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της σύγχρονης ιστορικής έρευνας και της έρευνας που αφορά τα γεγονότα της νεότερης και σύγχρονης ιστορίας.

Η Βούλα Παπαϊωάννου καταπιάστηκε με την φωτογραφία του κοινωνικού και ανθρωπιστικού ντοκουμέντου προκειμένου να αναδείξει τις συνέπειες της Κατοχής στους όρους διαβίωσης του ελληνικού λαού και συγκεκριμένα τον λιμό που οδήγησε στον θάνατος χιλιάδες ανθρώπους. Βασικό θέμα του έργου της ήταν το παιδί που αποτελούσε φωτογραφικό στερεότυπο και της προπολεμικής εποχής. Η σημασία του έργου της έγκειται στο γεγονός ότι συνέβαλλε στην ανάδειξη του ελληνικού προβλήματος και στην διεθνή αποστολή βοήθειας στην κατεχόμενη Ελλάδα, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να εκτιμήσουμε τον βαθμό της επίδρασης που είχε στην διεθνή κοινή γνώμη και στη συγκεκριμένη απόφαση.

Ο Σπύρος Μελετζής φαίνεται ότι δέχτηκε σημαντικές επιρροές από το ιδεολογικό και καλλιτεχνικό ρεύμα της «ελληνικότητας» κατά τα πρώτα τους φωτογραφικά βήματα την περίοδο του Μεσοπολέμου. Την περίοδο της Κατοχής και της Αντίστασης οι φωτογραφικές αναζητήσεις του άλλαξαν λόγω των κοινωνικών συνθηκών όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τον πόλεμο. Στοιχεία όμως του συγκεκριμένου ιδεολογικού απαντώνται στο έργο του κατά την Αντίσταση.

Ο Σπύρος Μελετζής έγινε ο επίσημος φωτογράφος της Εθνικής Αντίστασης, καταγράφοντας την δράση του ΕΑΜ και του ΕΛΑΣ σε διάφορες περιοχές της ελληνικής επαρχίας, ενώ υπήρξε ο εκπρόσωπος του καλλιτεχνικού ρεύματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού στην ελληνική φωτογραφία, ως αποτέλεσμα της κομμουνιστικής ιδεολογίας του. Οι φωτογραφίες του ξεχωρίζουν για την εξαιρετική σκηνοθεσία του και την υψηλή αισθητική τους, αλλά και για τους έντονους συμβολισμούς. Η ανάδειξη του ηρωικού στοιχείου στις φωτογραφίες του Μελετζή από

το αντάρτικο εξυπηρετούσαν τις ανάγκες της προπαγάνδας και επιχειρούσαν την σύνδεση του μυθικού και ηρωικού παρελθόντος με το παρόν της περιόδου της Αντίστασης. Κατά την γνώμη μας, οι φωτογραφίες του Σπύρου Μελετζή συνέβαλλαν καθοριστικά στην ηρωοποίηση του αντάρτικου κινήματος και στην συντήρηση της ηρωική μνήμης που διατηρείται μέχρι και σήμερα.

Ο Κώστας Μπαλάφας και ο Ντιμίτρι Κέσελ ξεχωρίζουν ως οι πιο αυθεντικοί εκπρόσωποι στην μέχρι τότε ιστορία του ελληνικού πολεμικού φωτορεπορτάζ. Ο πρώτος ως φωτογράφος του αντάρτικου στην Ήπειρο και ο δεύτερος ως φωτογράφος των Δεκεμβριανών. Η φωτογραφίες του χαρακτηρίζονται από ρεαλιστική αποτύπωση των γεγονότων και αυθορμητισμό, χωρίς καμία διάθεση ωραιοποίησης της πραγματικότητας. Οι σκηνές βίας και ωμότητας συνυπάρχουν με σκηνές από την καθημερινότητα των μαχητών και των στρατιωτών. Εδώ παρατηρούμε, επομένως, και την αλλαγή στην φύση του πολεμικού φωτορεπορτάζ, κατά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε και οι φωτογράφοι πέρα από σκηνές συγκρούσεων φωτογράφιζαν και τις συνέπειες του πολέμου. Την τάση αυτή μπορούμε να την αναζητήσουμε σαφώς και στο έργο της Παπαϊωάννου, η οποία δεν αναλώνεται στην φωτογράφιση των πρωταγωνιστών και της πολιτικής επικαιρότητας της κατεχόμενης Αθήνας, αλλά στις συνέπειες του, δηλαδή την πείνα.

Μια σημαντική παρατήρηση που αφορά και τους τέσσερις φωτογράφους είναι ότι όλοι τους εστιάζουν στον ανθρώπινο παράγοντα, στην ανθρώπινη δράση και επιχειρούν μια διεισδυτική ματιά στον ψυχισμό των πρωταγωνιστών. Η κοινωνική ευαισθησία διαπερνά ολόκληρο το έργο τους: Η Παπαϊωάννου φωτογράφησε τους τραυματίες του πολέμου και τα υποσιτισμένα παιδιά. Ο Μελετζής ενδιαφέρθηκε για τις γυναίκες του αγώνα που κουβαλούσαν με κόπο τα αναγκαία τρόφιμα και πολεμοφόδια προς την υποστήριξη των ανταρτών, την γυναίκα μαχήτρια πρότυπο που δεν είναι συνηθισμένο, σηματοδοτούσε όμως την εμπλοκή της γυναίκας στην πολιτική ζωή για πρώτη φορά στην σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας, και τον παραδοσιακό τρόπο ζωής στα βουνά και τους κάμπους που «χάνεται». Ο Μπαλάφας με συγκίνηση φωτογραφίζει «τα νεκρά παλληκάρια», τις «χαροκαμένες μάνες», τα παιδιά στα συντρίμια των καμένων χωριών. Ο Κέσελ φωτογραφίζει με συμπόνια τους Έλληνες που χτυπήθηκαν από την μοίρα και την ατυχία, όπως επισημαίνει ο ίδιος, και μετά την απελευθέρωση τους βρίσκονται εκ νέου σε εμπόλεμη κατάσταση. Κοινή συνισταμένη της επιδίωξης όλων είναι η επιθυμία για την κοινωνική αλλαγή, μία καλύτερη, δικαιότερη, ανθρώπινη ειρηνική ζωή. Αξίζει να σημειωθεί ότι ίσως ποτέ άλλοτε μέχρι

τότε στην ιστορία της ελληνική φωτογραφίας ο άνθρωπος και η αξιοπρέπεια της ανθρώπινης ζωής δεν μπαίνει σε τέτοιο βαθμό στο επίκεντρο της φωτογραφίας. Η θεματολογία της φωτογραφίας φαίνεται να έρχεται σε ρήξη με την θεματολογία του παρελθόντος που περιστρεφόταν γύρω από τα τοπία, την ανάδειξη των αρχαιοτήτων και θέματα τουριστικού ενδιαφέροντος.

Κάνοντας μια συνολική αποτίμηση του έργου τους, το οποίο αποτέλεσε σταθμό στην εξέλιξη της ελληνικής φωτογραφίας, πρέπει να συνυπολογιστούν τα εξής: Καταρχήν ο βαθμός δυσκολίας της λήψης των συγκεκριμένων φωτογραφιών λόγω συνθηκών παρανομίας, πόλεμου, ένοπλου αντάρτικου και ελλείψεων σε βασικά φωτογραφικά είδη. Στην συνέχεια, το προνόμιο της αποκλειστικότητας, δηλαδή το γεγονός ότι η φωτογραφική τεκμηρίωση της συγκεκριμένης περιόδου οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στα εν λόγω πρόσωπα, λαμβάνοντας υπόψη ότι ένα μεγάλο μέρος του φωτογραφικού υλικού κατασχέθηκε ή καταστράφηκε από τις αρχές κατοχής, την απαγόρευση της ελευθεροτυπίας και ότι ένας σημαντικός όγκος φωτογραφιών τραβήχτηκε από τα γερμανικά στρατεύματα και επομένως διακρίνεται για την επιλεκτική όχι αντιπροσωπευτική των κοινωνικών συνθηκών θεματολογία.

Συμπερασματικά, για όλους τους παραπάνω λόγους η φωτογραφία της περιόδου του Πολέμου, της Κατοχής και της Αντίστασης και το έργο των Βούλα Παπαϊωάννου, Σπύρου Μελετζή, Κώστα Μπαλάφα και Ντιμίτρι Κέσελ αφενός αποτελεί έργο με μεγάλη καλλιτεχνική, αισθητική και ιστορική αξία που εισήγαγε καινοτόμα στοιχεία και αναβάθμισε ήδη υπάρχουσα είδη φωτογραφίας, αφετέρου καταρρίπτει την θεώρηση της ύφεσης στον χώρο της φωτογραφίας λόγω των συνθηκών που δημιούργησε η είσοδος της χώρας στον πόλεμο.

Παράρτημα φωτογραφιών

1. Φωτογραφίες από τον ελληνοϊταλικό πόλεμο 1940

Α. Δημήτρης Χαρισιάδης



1. Νεκρός Έλληνας φαντάρος στο αλβανικό μέτωπο. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



2. Στιγμιότυπο από μάχη. Στο βάθος διακρίνεται τραυματισμένος Έλληνας στρατιώτης. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



3. Έλληνες στρατιώτες στο αλβανικό μέτωπο. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



4. Έλληνες στρατιώτες στο αλβανικό μέτωπο. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Β. Λάζαρος Ακκερμανίδης



5. Έλληνες στρατιώτες, την ώρα της μάχης στο αλβανικό μέτωπο. Από το βιβλίο του Άλκη Ξανθάκη, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, 1839-1970*, Πάπυρος, Αθήνα 2008.

Γ. Βούλα Παπαϊωάννου



6.Επιστράτευση στο 34^ο Σύνταγμα στο Γουδί. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



7.Επιστράτευση στο 34^ο Σύνταγμα στο Γουδί. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



8.Επιστράτευση στο 34^ο Σύνταγμα στο Γουδί. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



9. Στρατιώτης αποχαιρετά τα παιδιά του πριν την αναχώρηση του για το αλβανικό μέτωπο. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



10. Προπαγανδιστική αφίσα για την ανύψωση του ηθικού των Ελλήνων στρατιωτών. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



11. Γελοιογραφία για των ελληνοϊταλικό πόλεμο. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



12. Έλληνας στρατιώτης αποχαιρετά την μητέρα του πριν την αναχώρηση του για το αλβανικό μέτωπο. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



13. Παιδιά στα χαρακώματα. Οκτώβριος 1940. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



14. Τραυματίες πολέμου. Από την έκδοση *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου*, από το *Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/ Μουσείο Μπενάκη.



15. Τραυματίας πολέμου. Από την έκδοση *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου*, από το *Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/ Μουσείο Μπενάκη

2. Φωτογραφίες από την κατοχή στην Αθήνα

Α. Βούλα Παπαϊωάννου



16. Παιδιά στα συσσίτια. Χειμώνας 1941-1942. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



17. Παιδιά στα συσσίτια. Χειμώνας 1941-1942. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



18. Παιδιά στα συσσίτια. Χειμώνας 1941-1942. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



19. Παιδιά στα συσσίτια. Χειμώνας 1941-1942. Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



20. Άνδρας ανήμπορος να περπατήσει από την πείνα. Λεύκωμα «ΕΛΛΑΣ 1941-1942». Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



21. Υποσιτισμένος άνδρας. Λεύκωμα «ΕΛΛΑΣ 1941-1942», γνωστό και ως «Μαύρο Λεύκωμα». Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



22. Υποσιτισμένα παιδιά. Λεύκωμα «ΕΛΛΑΣ 1941-1942», γνωστό και ως «Μαύρο Λεύκωμα». Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



24. Υποσιτισμένο παιδί. Λεύκωμα «ΕΛΛΑΣ 1941-1942» », γνωστό και ως «Μαύρο Λεύκωμα». Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

23. Υποσιτισμένο παιδί. Λεύκωμα «ΕΛΛΑΣ 1941-1942» », γνωστό και ως «Μαύρο Λεύκωμα». Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Β. Φωτογραφίες από την διεύθυνση εγκληματολογικών υπηρεσιών



25. Φορηγό μεταφέρει τα πτώματα των νεκρών από την πείνα. «Υπουργείον Εξωτερικών, Διεύθυνσις Εγκληματολογικών Υπηρεσιών. Φωτογραφία από τα δεινοπαθήματα του Ελληνικού Λαού κατά την διάρκεια της Κατοχής, 1941-1944» Αθήνα. Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Ιστορικού Μουσείου.



26. Ημιθανής υποσιτισμένος άνδρας. «Υπουργείον Εξωτερικών, Διεύθυνσις Εγκληματολογικών Υπηρεσιών. Φωτογραφία από τα δεινοπαθήματα του Ελληνικού Λαού κατά την διάρκεια της Κατοχής, 1941-1944» Αθήνα. Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Ιστορικού Μουσείου.



27. Ημιθανής υποσιτισμένος άνδρας.
«Υπουργείον Εξωτερικών, Διεύθυνσις
Εγκληματολογικών Υπηρεσιών.
Φωτογραφία από τα δεινοπαθήματα του
Ελληνικού Λαού κατά την διάρκειαν της
Κατοχής, 1941-1944» Αθήνα.
Φωτογραφικό Αρχείο Εθνικού Ιστορικού
Μουσείου.

Γ. Δημήτρης Χαρισιάδης



28. Υποσιτισμένος άνδρας. Λεύκωμα
«Σούπα του Παιδιού και ΙΚΑ Πειραιώς»
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου
Μπενάκη.



29. Υποσιτισμένος άνδρας. Λεύκωμα
«Σούπα του Παιδιού και ΙΚΑ Πειραιώς»
Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου
Μπενάκη.



30. Υποσιτισμένος άνδρας σε συσσίτιο.
Λεύκωμα «Σούπα του Παιδιού και ΙΚΑ
Πειραιώς» Φωτογραφικό Αρχείο
Μουσείου Μπενάκη.

3. Φωτογραφίες από την Αντίσταση

Α. Σπύρος Μελετζής



31. Ανατίναξη της γέφυρας του Ίσαρι. Στο πλάνο διακρίνονται Γερμανοί στρατιώτες. Σεπτέμβριος 1943. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



32. Μαχητές του ΕΛΑΣ έτοιμοι για μάχη. Σεπτέμβριος 1943. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



33. Ηλικιωμένη Γυναίκα μεταφέρει πολεμοφόδια στους αντάρτες. Άνοιξη 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



34. Γυναίκες μεταφέρουν πολεμοφόδια για τους αντάρτες. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



35. Γυναίκες πλένουν ρούχα των ανταρτών. Ρούμελη 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



36. Γυναίκες βοηθούν στην προετοιμασία γεύματος για τους αντάρτες. Ρούμελη 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



37. Πορτρέτο ανταρτών. Ρούμελη 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



38. Πορτραίτο κληρικού αντάρτη. Ρούμελη 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



39. Πορτρέτο αντάρτη στο Βελούχι Ευρυτανίας, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



40. Πορτρέτο αντάρτη στην Ευρυτανία, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



41. Πορτρέτο αντάρτη στις βουνοκορφές των Άγραφων, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



43. Πορτρέτο του Άρη Βελουχιώτη στην Ευρυτανία, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



45. Ενέδρα ανταρτών, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές

42. Πορτρέτο αντάρτισσας στην Ευρυτανία, 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



44. Πορεία από την Βίνιανη των Άγραφων προς τα Πετρίλια της Θεσσαλίας, Μάιος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



46. Μάθημα στην σχολή Αξιωματικών του ΕΛΑΣ, στην Ρεντίνα Καρδίτσας, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα*

εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



47. Κατάταξη νεοσυλλέκτων στον ΕΛΑΣ. Ρεντίνα Καρδίτσας, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.

βουνά, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



48. Γιορτή για τα τρία χρόνια του ΕΑΜ. Φουρνάς Ευρυτανίας, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



49. Μάθημα στην σχολή Αξιωματικών του ΕΛΑΣ, στην Ρεντίνα Καρδίτσας, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



50. Σύσκεψη της ΠΕΕΑ, στην Βίνιανη των Αγράφων, 10 Απριλίου 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



51. Από την συνεδρίαση του Εθνικού Συμβουλίου στους Κορυσχάδες Ευρυτανίας, Μάιος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



52. Από την συνεδρίαση του Εθνικού Συμβουλίου στους Κορυσχάδες Ευρυτανίας, Μάιος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



53. Πορτρέτο τσοπανόπουλου με φλογέρα, Πετρίλια Θεσσαλίας, Μάιος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



54. Η «μάχη της σοδιάς», στον κάμπο της Θεσσαλίας Ιούνιος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



55. Αμερικανός αξιωματικός με τον ΕΛΑΣίτη συνοδό του, Ευρυτανία 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



56. Αμερικανός Ταξίαρχος κρατάει παιδί στην αγκαλιά του, Ευρυτανία 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



57. Το κατεστραμμένο από τους Γερμανούς Καρπενήσι, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



58. Ορφανά παιδιά στα ερείπια του σπιτιού τους, σε κατεστραμμένο από τους Γερμανούς, χωρίο του Καρπενησίου, Σεπτέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.



59. Ο Άρης Βελουχιώτης μιλάει στον λαό της Λαμίας, στις 29 Οκτώβριου 1944, στον εορτασμό για την απελευθέρωση της πόλης. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.

Β. Κώστας Μπαλάφας



60. Τραυματίας μαχητής του ΕΛΑΣ, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



61. Πορεία ανταρτών, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



62. Αξιωματικοί του ΕΛΑΣ παρατηρούν την εξέλιξη της μάχης, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



63. Στιγμιότυπο από μάχη, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



64. Περίπολος των ανδρών του ΕΛΑΣ πέφτει σε ενέδρα, τα πυρά του εχθρού μόλις έχουν χτυπήσει έναν μαχητή Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



65. Νεκρός μαχητής του ΕΛΑΣ, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



66. Στιγμιότυπο από μάχη, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



67. Στιγμιότυπο από μάχη, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



68. Οι απαγχονισμένοι αγωνιστές της Αντίστασης, Τόδουλος και Φαρίδης, Ιωάννινα Μάρτιος 1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



70. Στιγμιότυπο από την συγκέντρωση της ΕΠΙΟΝ στα Ιωάννινα, Φεβρουάριος 1943. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



72. Κατεστραμμένο από τους Γερμανούς, χωρίο των Ιωαννίνων, 1943. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

69. Θεατρική παράσταση του ΕΛΑΣ στο βουνό, Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



71. Στιγμιότυπο από την συγκέντρωση της ΕΠΙΟΝ στα Ιωάννινα, Φεβρουάριος 1943. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



73. Κατεστραμμένο από τους Γερμανούς, χωρίο των Ιωαννίνων, 1943. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



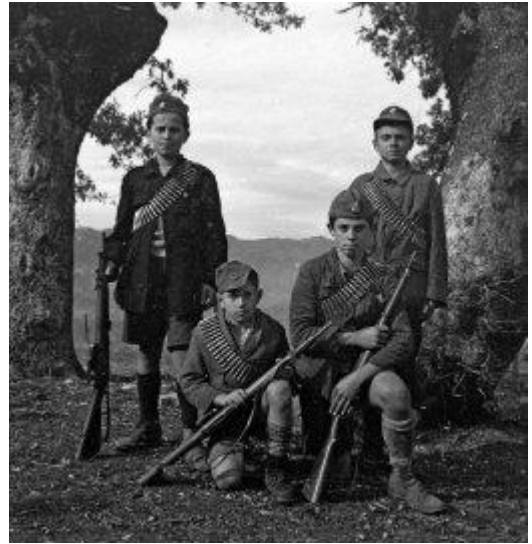
74. Ο Κώστας Μπαλάφας με το όπλο στο χέρι στα βουνά της Ηπείρου, 1943. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



75.Μαχητές της ΕΠΟΝ. Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



76.Μαχητές της ΕΠΟΝ. Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



77.Μαχητές της ΕΠΟΝ. Ήπειρος 1942-1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



78. Μαχητές της ΕΠΙΟΝ. Ήπειρος 1942-1944.
Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



79. Ο ΕΔΕΣ κατά την απελευθέρωση των
Ιωαννίνων, 15 Οκτώβριου 1944
Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου
Μπενάκη.



79. Ο ΕΛΑΣ κατά την απελευθέρωση των
Ιωαννίνων, 28 Δεκεμβρίου 1944. Φωτογραφικό
αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

4. Φωτογραφίες από την απελευθέρωση της Αθήνας

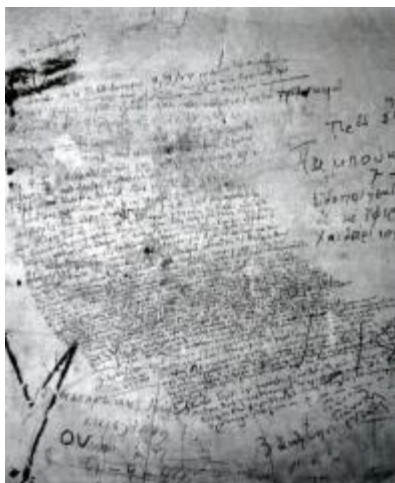
Α. Βούλα Παπαϊωάννου



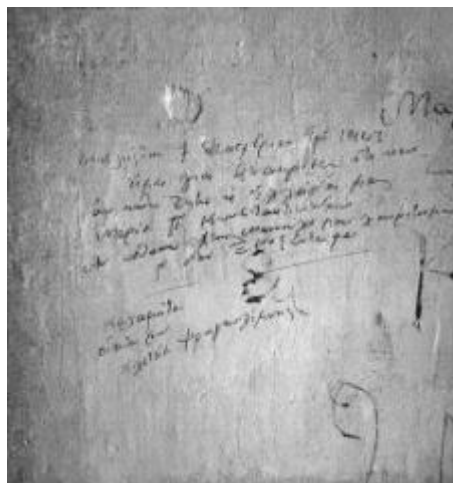
80. Στιγμιότυπο από τον εορτασμό για την απελευθέρωση της Αθήνας. 12 Οκτωβρίου 1944. Έπαρση σημαίας στην Ακρόπολη. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



81. Στρατιωτικό άγημα κατά τον εορτασμό για την απελευθέρωση της Αθήνας. 12 Οκτωβρίου 1944. Έπαρση σημαίας στην Ακρόπολη. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



82. Γράμμα μελλοθανάτου στις φυλακές της οδού Μέρλιν. 12 Οκτωβρίου 1944. Έπαρση σημαίας στην Ακρόπολη. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



83. Γράμμα μελλοθανάτου στις φυλακές της οδού Μέρλιν. 12 Οκτωβρίου 1944. Έπαρση σημαίας στην Ακρόπολη. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



84. Στιγμιότυπο από τον εορτασμό για την απελευθέρωση της Αθήνας. 12 Οκτωβρίου 1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Β. Σπύρος Μελετζής



85. Στιγμιότυπο από τον εορτασμό για την απελευθέρωση της Αθήνας. 12 Οκτωβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Σπύρου Μελετζή, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή – Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984.

5. Φωτογραφίες από τα Δεκεμβριανά

A. Dmitri Kessel



86. Πτώμα Γερμανου στρατιωτη. Κοζάνη, Οκτώβριος 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



87. Πτώμα αλόγου σε κούνη ποταμού στην Κοζάνη, Οκτώβριος 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



88. Διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



89. Διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



90. Διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



91. Νεκροί διαδηλωτές από τα πυρά της βρετανικής στρατιωτικής αστυνομίας στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



92. Οι βρετανικές στρατιωτικές δυνάμεις καταστέλλουν την διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



93. Οι βρετανικές στρατιωτικές δυνάμεις καταστέλλουν την διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



94.Οι βρετανικές στρατιωτικές δυνάμεις καταστέλλουν την διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 3 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



95.Διαδήλωση του ΕΑΜ στην Αθήνα, στις 4 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



96.Στιγμιότυπο από την «μάχη της Αθήνας». Δεκέμβριος 1944. Στην εικόνα διακρίνονται Βρετανοί στρατιώτες. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



97.Στιγμιότυπο από την «μάχη της Αθήνας». Δεκέμβριος 1944. Στην εικόνα διακρίνονται Βρετανοί στρατιώτες. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



98.Στιγμιότυπο από την «μάχη της Αθήνας. Δεκεμβρίου 1944. Στην εικόνα διακρίνονται Βρετανοί στρατιώτες. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



99.Στιγμιότυπο από την «μάχη της Αθήνας. Δεκεμβρίου 1944. Στην εικόνα διακρίνονται Βρετανοί στρατιώτες. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



100. Βρετανοί στρατιώτες στην Ακρόπολη. Δεκέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



101. Βρετανός στρατιώτης στην Ακρόπολη. Δεκέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



102. Βρετανός στρατιώτης στην Ακρόπολη. Δεκέμβριος 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



103. Ο Τσόρτσιλ μαζί με τον Αρχιεπίσκοπο Δαμασκήνο στην Αθήνα. 25 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.



04. Σύσκεψη στο Υπουργείο Εξωτερικών, υπό τον Βρετανό πρωθυπουργό Ουίνστον Τσόρτσιλ στην Αθήνα. 26 Δεκεμβρίου 1944. Από το λεύκωμα του Dmitri Kessel, *Ελλάδα του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994.

Β. Βούλα Παπαϊωάννου



105. Κατεστραμμένο κτήριο από την «μάχη της Αθήνας», Δεκέμβριος 1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



106. Κατεστραμμένο κτήριο από την «μάχη της Αθήνας», Δεκέμβριος 1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



107. Οδόφραγμα στην Αθήνα, Δεκέμβριος 1944. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

6. Φωτογραφίες από την αποστολή βοήθειας της UNRRA

Βούλα Παπαϊωάννου



108. Αποστολή βοήθειας της UNRRA, 1945-1946. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



109. Αποστολή βοήθειας της UNRRA, 1945-1946. Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Βιβλιογραφία

Αρχειακές πηγές

Αρχείο Βούλας Παπαϊωάννου, Φωτογραφικό αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Αρχείο Λένας Κορυζή, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο

Φωτογραφικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη

Φωτογραφικό Αρχείο του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου της Αθήνας

Πρωτογενείς πηγές

Πρωτογενής βιβλιογραφία

Don McCullin, *Don McCullin*, Jonathan Cape, London, 2003

Κωνσταντίνος Α. Δοξιάδης, *Οι θυσίες της Ελλάδος στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Έκδοση του Υφυπουργείου Ανοικοδομήσεως, Αθήνα 1946

Αλέξανδρου Δ. Ζαννά, *Η Κατοχή, Αναμνήσεις-Επιστολές*, Εκδόσεις Εστία, Αθήνα, 1964

Η Βούλα Παπαϊωάννου σε πρώτο πρόσωπο, απόσπασμα από δύο ηχογραφημένες συνομιλίες, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006

Κείμενα της Εθνικής Αντίστασης, τόμος Β', Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1981

Κώστας Μπαλάφας, *Διαλέξεις για την φωτογραφία*, Ακαδημία Δημιουργικής φωτογραφίας, Αθήνα, 2005

Ν.Ι. Παπαδημητρίου - Γ.Α. Μπότση, *Γιατί η Ελλάδα ζητάει Δικαιοσύνη*, Ελληνική Εκδοτική Εταιρία, Αθήνα, 1946

Κώστας Παράσχος, *Η απελευθέρωση*, Ερμής, Αθήνα 1983

Στέφανος Σαράφης, *Ο ΕΛΑΣ*, Πολιτικές και λογοτεχνικές εκδόσεις, Αθήνα, 1999

Αριστοτέλης Σαρρηκώστας, *Αναμνήσεις ενός Έλληνα φωτορεπόρτερ*, Ποταμός, Αθήνα, 2006

Αριστοτέλης Σαρρηκόστας, *Ζην επικινδύνως, 40 χρόνια φωτορεπορτάζ, ο φωτορεπόρτερ του Associated Press, αφηγείται ιστορικά γεγονότα μέσα από την ζωή και τις φωτογραφίες του*, Εκδόσεις Μαΐνανδρος(όλες οι φωτογραφίες προέρχονται από το αρχείο της ΕΡΤ Α.Ε.), Αθήνα, 2018

Το ΚΚΕ, Επίσημα Κείμενα, τόμος 5, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 1981

Φωτογραφικά Λευκώματα

Fred Boissonas, *Εικόνες της Ελλάδος*, Εκδόσεις Ριζάριο Ίδρυμα, Αθήνα 2001

Dimitri Kessel, *Δεκέμβρης του '44*, Άμμος, Αθήνα 1994

Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, Καλλιτεχνικές εκδόσεις Σ. Μελετζή-Ε. Παπαδάκη, Αθήνα 1984

Κώστας Μπαλάφας, *Το αντάρτικο στην Ήπειρο, όπως το έζησε και το φωτογράφησε*, Γιάννινα 1991

Κώστας Παράσχος, *Η Κατοχή. Φωτογραφικά τεκμήρια, 1941-1944*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1941-1944, Αθήνα 1973

Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006

Συνεντεύξεις

Συνέντευξη με τον Νίκο Κουλαμά, φιλόλογο και οικογενειακό φίλο του Σπύρου Μελετζή στις 25 Οκτωβρίου 2020

Συνέντευξη του Σπύρου Μελετζή στον δημοσιογράφο Θανάση Αθανασιάδη και στην εκπομπή από το Α έως το Ω του τηλεοπτικού σταθμού ALPHA, στις 29-10-1999

Ξενόγλωσση Δευτερογενής Βιβλιογραφία

Douglas Collins, *The story of Kodak*, Abrams, New York, 1990

Umberto Eco, *Critique of the image*, στο Victor Burgin, *Thinking of Photography*, Communications and Culture, London, 1982

Estelle Jussim, Propaganda and Persuasion στο Estelle Jussim (επιμ.), *Eternal Moment: Essays on the photographic image*, Aperture Foundation, New York, 1989

Beaumont Newhall, *The History of Photograph*, Museum of Modern Art, New York, 1982,

John Tagg, *The Burden of representation: essays of photographie and histories*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1993

Violetta Hionidou, *Famine and death in Occupied Greece, 1941-1944*, Cambridge, 2006

Ελληνόγλωσση Δευτερογενής Βιβλιογραφία

Peter Burke, *Αυτοψία, Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2003

Henry Cartier-Bresson, *Η αποφασιστική στιγμή*, μετάφραση: Διονυσοπούλου Σοφία, Εκδόσεις Άγρα, Αθήνα, 2013

Gary Edwards, «Ξένοι Φωτογράφοι στην Ελλάδα τον 19^ο αιώνα», *Αθήνα 1839-1900. Φωτογραφικές μαρτυρίες*, Κατάλογος Έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 1985

Ian Jeffrey, *Φωτογραφία, Συνοπτική Ιστορία*, μετάφραση: Ηρακλής Παπαϊωάννου Φωτογράφος, Αθήνα, 1997

Derrick Price, Ερευνητές και ερευνώμενοι, Η φωτογραφία στον κόσμο και για τον κόσμο, στο Liz Wells, *Εισαγωγή στην φωτογραφία*, μετάφραση: Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007

Derrick Price, Έρευνες και κοινωνικά γεγονότα: Φωτογραφία και πόλεμος, στο Liz Wells, *Εισαγωγή στην Φωτογραφία*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007

Derrick Price, Liz Wells, Σκέψεις για την φωτογραφία, στο Liz Wells, *Εισαγωγή στην φωτογραφία*, μετάφραση: Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007

Kinnaird Rose, *Με τους Έλληνες στην Θεσσαλία*, μετάφραση: Κασσεσιάν Γρ. Ιωσήφ Κούριερ, Αθήνα 1997

Julian Stallabrass, *Ριζοσπαστικές πραγματικότητες, Η φωτογραφία ως πολιτική πρακτική. Μια ανθολογία δοκιμίων*, μετάφραση: Ηρακλής Παπαϊωάννου, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2018

Johanna Weber, Στα χνάρια της Βούλας Παπαϊωάννου, αναζητώντας την στα αρχεία, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος*

- Βούλα Παπαϊωάννου, *Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, , Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006
- Liz Wells, Πάνω και πέρα από τους λευκούς τοίχους, Η φωτογραφία ως τέχνη, στο Liz Wells, *Εισαγωγή στην Φωτογραφία*, Εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007
- Τασούλα Βερβενιώτη, *Η γυναίκα της Αντίστασης: Η είσοδος των γυναικών στην πολιτική*, Οδυσσέας, Αθήνα 1994
- Πολυμέρης Βόγλης, *Η Ελληνική Κοινωνία στην Κατοχή, 1941-1944*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2017
- Χάρης Γιακουμής, *Η Ελλάδα, φωτογραφικό και λογοτεχνικό ταξίδι στον 19^ο αιώνα*, Μπάστας/Πλέσσας, Αθήνα, 1998
- Αντώνης Ζήβας, *Οδηγός ανάγνωσης της Ιστορίας της Φωτογραφίας, Ο πρώτος αιώνας*, Σμίλη, Αθήνα, 2015
- Αργυρή Κατσαρίδου, *Η φωτογραφία στην Ελλάδα 1970-2000: Η εξέλιξη του θεωρητικού λόγου και των θεσμών*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Θεσσαλονίκη, 2010
- Φανή Κωνσταντίνου, Γύρω από το έργο και την ζωή της Βούλας Παπαϊωάννου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006
- Φανή Κωνσταντίνου, Ευχαριστίες, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006
- Βασίλειος Γ. Μανουσάκης, *Οικονομία και Πολιτική στην Ελλάδα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2014
- Γιώργος Μαργαρίτης, Η μάχη των 33 ημερών στην Αθήνα, στο Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, *Δεκέμβρης του 44. Κρίσιμη ταξική σύγκρουση*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2015
- Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, *Εικαστικές Τέχνες*, στο Χρήστος Χατζηιωσήφ(επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδος του 20ου αιώνα, Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, Τόμος Β', μέρος 2ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2003
- Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος, Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1940-1944, στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, Β'*

Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή-Αντίσταση 1940-1945, Τόμος Γ', μέρος 2^ο, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002

Ευάγγελος Μαχαίρας, *Η τέχνη της Αντίστασης, Ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, μουσική, τραγούδια, ζωγραφική, χαρακτηριστική, γλυπτική, φωτογραφία*. Εκδόσεις Προσκήνιο-Άγγελος Σιδεράτος, Αθήνα 2008

Χαράλαμπος Μπαμπούνης- Σπύρος Τουλιάτος, *Μεθοδολογία και Ερμηνεία της Ιστορίας*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2017

Ελένη Μπίστικα, «Άσπρο- μαύρο σε φυσικό φως, Η φωτογραφία της Βούλας Παπαϊωάννου σε θραύσματα μνήμης και λόγου» *Η Καθημερινή*, ένθετο *Επτά Ημέρες*, τεύχος 29 Οκτωβρίου, Αθήνα 1995

Κώστας Μπουμπουρής, *Ο Κώστας Μπαλάφας και η Ελλάδα του*, Έκδοση Κώστας Μπουμπουρής-Στέφανος Κωστούλας, Αθήνα, 2010

Ειρήνης Μπουντούρη, *Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική(1905-1922): Η συμβολή της οικογένειας Boissonas*, Διάλεξη στις Φωτογραφικές Συναντήσεις Κυθήρων, 26-10-2002

Ειρήνη Μπουντούρη, *Η Μικρά Ασία του Henri-Paul Boissonas*, στο Κωνσταντόπουλος Θανάσης, *Henri-Paul Boissonas. Μικρά Ασία 1921*, Εκδόσεις Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2002

Άλκης Ξανθάκης, *Γιώργος Προκοπίου, Ζωγραφίζοντας τον πόλεμο και την ειρήνη*, Νηρέας, Αθήνα, 2010

Άλκης Ξανθάκης, *Η Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα με τον φακό του Πέτρου Μωραΐτη*, Ποταμός, Αθήνα, 2001

Άλκης Ξανθάκης, «Η φωτογραφία στους Βαλκανικούς Πολέμους, ο Πόλεμος του άγνωστου φωτογράφου», *Η Ελλάδα των Βαλκανικών πολέμων 1910-1914*, ΕΛΙΑ, Αθήνα, 1993

Άλκης Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, 1839-1970*, Πάπυρος, Αθήνα, 2008

Άλκης Ξανθάκης, «Nelly' s: Μια ιστορική αναδρομή» στο *Nelly' s. Από τον Διονύση Φωτόπουλο*, Εκδόσεις Αγροτικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα, 1990

Άλκης Ξανθάκης, *Φωτογραφία και Προπαγάνδα, Μονάδες Προπαγάνδας του Γερμανικού Στρατού στη Ελλάδα 1941-1944*, τόμος β', Εκδόσεις Μίλητος, Αθήνα 2011

Ηρακλής Παπαϊωάννου, *Η φωτογραφία του ελληνικού τοπίου, ιδεολογία και αισθητική*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2005

Πηνελόπη Πετσίνη, Ο σύγχρονος θεωρητικός λόγος, Το ελληνικό παράδειγμα (Πρόλογος), στο Liz Wells, *Εισαγωγή στην φωτογραφία*, μετάφραση: Πηνελόπη Πετσίνη, Πλέθρον, Αθήνα 2007

Πλάτων Ριβέλλης, Από την πληροφορία στην ποίηση, Το καλλιτεχνικό έργο της Βούλας Παπαϊωάννου, στο Φανή Κωνσταντίνου, Johanna Weber, Σταύρος Πετσόπουλος, *Η Φωτογράφος Βούλα Παπαϊωάννου, Από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη*, Εκδόσεις Άγρα/Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2006

Πλάτων Ριβέλλης, *Σκέψεις για την φωτογραφία, μια προσωπική ανάγνωση της ιστορίας της*, Εκδόσεις Φωτοχώρος- Φωτογραφικός Κύκλος, Αθήνα, 1993

Συλλογικό, Βάσος Γεωργίου (επιμέλεια), *Ιστορία της Αντίστασης 1940-1945*, τόμος 3, Αυλός, Αθήνα, 1979

Δημήτρης Α. Τζίμας, Δ.Α. Χαρισιάδης, *φωτογραφίες 1911-1993*, Εκδόσεις Φωτογράφος, Αθήνα, 1995

Τμήμα Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ, *Δοκίμιο Ιστορίας του ΚΚΕ, 1939-1949*, Β1 τόμος, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα, 2018

Χάγκεν Φλάισερ, *Στέμμα και Σβάστικα, Η Ελλάδα της κατοχής και της Αντίστασης, 1941-1944*, τόμος 1, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 1990

Τάκης Καγιαλής, Λογοτεχνία και πνευματική ζωή, στο: Χατζηιωσήφ, *Η ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμος Β', μέρος 2ο Βιβλιόραμα, Αθήνα 2002,

Κώστας Ν. Χατζηπατέρας- Μαρία Φαφαλιού Δραγώνα, *Μαρτυρίες 41-44. Η Αθήνα της Κατοχής*, Τόμος Α', Κέδρος, Αθήνα 2002

Εφημερίδες και περιοδικά

Sharon Corwin, Picturing Efficiency: Precisionism, Scientific Management, and the Effacement of Labor, *Representations*, Vol.84, No 1, November 2003, University of California Press

Γεράσιμος Βέβης, «Τι “είδαν” οι Γερμανοί κατακτητές στην χώρα μας», *Η Καθημερινή*, 28-10-2019

Κ. Ευαγγελίδη, « Η Έκθεση Πολέμου και θυσιών Ελλάδος 1940-1944», *Έθνος*, 18.2.1946

Βασ. Ηλ., Η Έκθεσις του Μετοχικού, Όλος ο Πόλεμος με φωτογραφίες, Από την Κορυτσά έως το Ρίμνι, *Τα Νέα*, 6.11. 1945

Η. Μόρτογλου, Η Ελλάδα της ΕΑΜικής Αντίστασης με τον φακό του Μελετζή, Ένθετο 7 Μέρη Μαζί, *Ριζοσπάστης*, 28-09-2008

Νίκος Καραντηνός, Σπύρος Μελετζής: ο Φωτογράφος της Αντίστασης, Η ιστορική πρώτη έκθεση φωτογραφίας του ΕΑΜ, Ένθετο 7 Μέρη Μαζί, *Ριζοσπάστης*, 14-01-2007

Γιάννης Σταθάτος, Ερασταί του καλού και της Φύσεως, στο Γιώργος Βαφιαδάκης, Περιηγητική Φωτογραφία, *Η Καθημερινή*, ένθετο Επτά Ημέρες, 22.2.2004

Ελευθερία Τραΐου, Η φωτογραφική τέχνη του Σπύρου Μελετζή, Ένθετο Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 29.05.1994

Προς την ολοκλήρωση του 1821» *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τεύχος 25, 4-1944
«Επίδαυρος 1821-Κορυτσάδες 1944», *Κομμουνιστική Επιθεώρηση*, τεύχος 26-27, 56/1944