



ΜΑΡΙΑ ΧΡΟΥΣΑΚΗ
MARIA CHROUSSACHI

Γιάννης Σταθάτος

ΜΑΡΙΑ ΧΡΟΥΣΑΚΗ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ 1917-1958

Εθνική Πινακοθήκη
Αθήνα 2000

Σαν εξερευνητές μιας άγνωστης ακόμα χώρας, που κάθε τους βήμα αποκαλύπτει καινούργιους ορίζοντες, οι μελετητές μέχρι τούδε παραμελημένων θεμάτων απολαμβάνουν συχνά το ανεκτίμητο προνόμιο να ανακαλύπτουν κρυμμένους ή παραγνωρισμένους θησαυρούς. Τέτοιο θέμα μελέτης αναμφισβήτητα αποτελεί η ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, ιστορία που ουσιαστικά βρίσκεται αν όχι στα σπάργανα, τουλάχιστον στην πρώτη εφηβική ηλικία, και η οποία σίγουρα μας επιφυλάσσει ακόμα πολλές εκπλήξεις.

Ανάλογη έκπληξη ήταν η πρόσφατη ανακάλυψη, ένα τέταρτο του αιώνα μετά από τη δωρεά του στην Εθνική Πινακοθήκη, του φωτογραφικού αρχείου της Μαρίας Χρουσάκη. Η μελέτη του αρχείου, που αποτελείται από μια σειρά προσεχτικά ταξινομημένων λευκωμάτων, καθώς και ικανού αριθμού εγχρώμων διαφανειών, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μέχρι σήμερα σχεδόν άγνωστη αυτή φωτογράφος, η καλλιτεχνική σταδιοδρομία της οποίας καλύπτει τέσσερις δεκαετίες (από το 1917 μέχρι το 1958), μας έχει κληροδοτήσει ένα από τα σημαντικότερα έργα της λεγόμενης «κλασικής» περιόδου της ελληνικής φωτογραφικής ιστορίας.

Το έργο της Μαρίας Χρουσάκη, χωρίς να έχει στο μεγαλύτερό του μέρος ιδιαιτέρως πρωτοποριακό χαρακτήρα και ενώ θεματολογικά ελάχιστα παρεκκλίνει από την πεπατημένη, εντούτοις υπερβαίνει θριαμβευτικά τους περιορισμούς του κάπως παροπλισμένου πικτοριαλισμού που χαρακτηρίζει την ελληνική φωτογραφική αισθητική της εποχής εκείνης. Θα έλεγα μάλιστα ότι όσον αφορά την απεικόνιση των ανθρώπων της ελληνικής υπαίθρου, οι φωτογραφίες της κατ' ουσίαν ερασιτέχνης Μαρίας Χρουσάκη είναι, από αισθητική άποψη, σαφώς ανώτερες από τις συχνά αφύσικα ή μελοδραματικά στημένες εικόνες της Έλλης Σεραϊδάρη (Nelly). Οι παραγνωρισμένες φωτογραφίες της Χρουσάκη αποφεύγουν επιμελώς τη ρητορική μεγαλοστομία· απεναντίας, μοιάζουν να διακατέχονται από μία παράξενη ηρεμία, ακόμα και όταν απεικονίζουν κίνηση. Χορευτές, ψαράδες στην τράτα, ιππείς στα χιόνια, μια γυναίκα που ετοιμάζεται να στρίψει σ' ένα σοκάκι: όλοι μοιάζουν να αιωρούνται σε μια τέλεια, προκαθορισμένη ακινησία, σαν ο φωτογραφικός φακός να τους απαθανάτισε στο πιο αδιαφιλονίκητο τέλειο σημείο της τροχιάς τους.

Η Μαρία Χρουσάκη γεννήθηκε στη Σμύρνη τον Δεκέμβριο του 1899, δευτερότοκη κόρη του Γιάννη Χρουσάκη και της Κλεώνης Αθηνογένη. Προηγήθηκε, ένδεκα μόλις μήνες πριν, η μεγαλύτερή της αδελφή Άννα, και ακολούθησε λίγα χρόνια αργότερα η Στεφανία.¹ Εύπορος εισοδηματίας, ο Γιάννης Χρουσάκης μετώκησε στην Αθήνα πριν από το 1922, διατηρώντας έτσι σε μεγάλο βαθμό ανέπαφη την περιουσία που επέτρεψε στους Χρουσάκηδες να απολαύσουν τον τρόπο ζωής των μεγαλοαστικών οικογενειών της εποχής. Αναπόσπαστο συνήθως στοιχείο της ζωής αυτής ήταν μια μεγαλύτερη ή μικρότερη, αναλόγως των περιστάσεων, ενασχόληση με τα γράμματα και τις τέχνες. Τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα της οικογενείας Χρουσάκη περιστρέφοντο κυρίως γύρω από τη ζωγραφική και τη μουσική, και η Κλεώνη, που είχε παρακολουθήσει μαθήματα ζωγραφικής στη σχολή του Βολανάκη, εθεωρείτο ταλαντούχος ερασιτέχνης ζωγράφος.²

Με τη σειρά τους, οι τρεις κόρες της Κλεώνης σπούδασαν ωδική και πιάνο, ενώ οι δύο μεγαλύτερες (ίσως και η Στεφανία) παρακολούθησαν μαθήματα σχεδίου και ζωγραφικής στο εργαστήριο του ζωγράφου Παύλου Μαθιόπουλου. Ο Μαθιόπουλος, που ήταν γνωστός ως ο «κοσμικός ζωγράφος της Αθήνας» και κατείχε τον τίτλο του Προσωπογράφου της Αυλής, χρημάτισε μόνιμος καθηγητής (και εν καιρώ διευθυντής) της Σχολής Καλών Τεχνών από το 1915· παρέδιδε όμως και ιδιωτικά μαθήματα με έμφαση στη τεχνική του παστέλ, την οποία ο ίδιος χρησιμοποιούσε σχεδόν αποκλειστικά.³ Δύο φωτογραφίες από τα προσωπικά λευκώματα της Μαρίας Χρουσάκη δείχνουν τη μέλλουσα φωτογράφο, την αδελφή της Άννα και δύο συνομήλικες να χωρατεύουν στο εργαστήριο του Μαθιόπουλου, ντυμένες τις φαρδιές μπλούζες εργασίας και τα ψάθινα καπέλα με τα οποία πόζαραν η μία για την άλλη.

Η ζωή της Χρουσάκη κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα ήταν χαρακτηριστική της κοσμοπολίτικης μεγαλοαστικής κοινωνίας των Αθηνών. Κάθε καλοκαίρι και φθινόπωρο, όπως μαρτυρούν οι φωτογραφίες των προσωπικών λευκωμάτων, η οικογένεια έφευγε για μεγάλα ταξίδια αναψυχής ανά την Ευρώπη. Το 1921 προορισμός τους ήταν η Αγγλία, όπου μετά από διαμονή στο Λονδίνο, ήσαν προσκεκλημένοι της Lady Swaythling στο εξοχικό της κοντά στο Southampton. Τον Αύγουστο και Σεπτέμβριο του 1922 εξερευνούν τη Γερμανία και τις πόλεις του Ρήνου, περνώντας από το Βισμπάντεν, τη Φρανκφούρτη, το Wurms, το Darmstadt, τη Νυρεμβέργη και την Κολογία. Το 1923 έρχεται η σειρά της Ιταλίας, όπου επισκέπτονται τη Ρώμη, τη Βενετία και την Certosa. Το 1924 διαλέγουν την Ελβετία και το Chamoniix, μένουν ένα διάστημα στο Annecy, στο πολυτελές ξενοδοχείο Beau Rivage, και καταλήγουν στο Vichy της Γαλλίας. Το 1925, τέλος, πραγματοποιούν ένα φιλόδοξο δρομολόγιο: αρχίζοντας από τη νότιο Γαλλία, τη Νίκαια και το Μόντε Κάρλο, ανεβαίνουν στο Παρίσι για τη Διεθνή Έκθεση και

¹ Μετέπειτα Άννα Αλευρά και Στεφανία Βορρέ.

² Οι πληροφορίες σχετικά με την οικογένεια Χρουσάκη βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην προφορική μαρτυρία της ανεψιάς της φωτογράφου Άννας Μαρινοπούλου, κατά τη διάρκεια επανειλημμένων συζητήσεων το 1999 με την επιμελήτρια της Εθνικής Πινακοθήκης Μαριλένα Κασμάτη.

³ Βλέπε λήμμα «Μαθιόπουλος Παύλος» στο Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών, τ.3, Μέλισσα, Αθήνα 1999.

συνεχίζουν στη Chartres προτού προχωρήσουν στο Βέλγιο, όπου αφού επισκεφθούν τις Βρυξέλλες, καταλήγουν στις μεσαιωνικές πόλεις Louvain και Bruges και τα μεγάλα πεδία μάχης του πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου γύρω από την Ypres.

Εάν η οικογένεια Χρυσάκη έκανε άλλο τέτοιο ταξίδι την επόμενη χρονιά, μάλλον θα ήταν χωρίς τη Μαρία, τα ενδιαφέροντα της οποίας φαίνεται να στράφηκαν τότε προς καινούργια κατεύθυνση. Δεν θα ήταν ίσως υπερβολή αν ισχυριζόμασταν, με βάση τα ομολογουμένως πενιχρά στοιχεία που διαθέτουμε, ότι γύρω στο 1926 η ζωή της Χρυσάκη άλλαξε πορεία, και πως από τη χρονιά εκείνη άρχισε η μετατροπή της συμπαθούς ίσως, αλλά όχι ιδιαιτέρως αξιομνημόνευτης κοσμικής Αθηναίας σε ένα πολύ σοβαρότερο και ωριμότερο άτομο. Τους λόγους της αλλαγής αυτής ο ανεψιός της Χρυσάκη, Ίων Βορρές, αποδίδει σε κάποια συναισθηματική απογοήτευση. Σύμφωνα με τη γραπτή μαρτυρία του ανεψιού της, η Μαρία Χρυσάκη ήταν «ευαίσθητη, ταλαντούχος, γενναιοφρων, με σπάνια συμπόνια για τους συνανθρώπους της», αλλά «παρ' όλα αυτά, άνθρωπος μοναχικός [...] σεμνή από του φυσικού της, αναγκάσθηκε από νωρίς να αντλήσει δύναμη και διαφυγή από τον εσωτερικό της κόσμο, έχοντας ζήσει τη θλίψη μιας δια βίου απόρριψης εκ μέρους του μόνου άνδρα που αγάπησε ποτέ».⁴



Λίμνη Καϊάφα, 1954-59

Αν και δεν υπάρχουν άλλα στοιχεία σχετικά με την εικαζόμενη αυτή ερωτική απογοήτευση, δεν αποκλείεται κάτι τέτοιο να συνέβαλε πράγματι στη νέα τροχιά που έμελλε να ακολουθήσει η ζωή της Χρυσάκη. Παρ' όλα αυτά, η εικόνα που μας

⁴ Ian Vorres, "Vanishing Greece", The Saturday Book, Λονδίνο 1973, σ.103.

αφήνει η περιγραφή του Βορρέ, μιας γυναίκας δηλαδή αποτραβηγμένης από τα εγκόσμια και ίσως υπερβολικά ευαίσθητης, δεν εναρμονίζεται εύκολα με όσα γνωρίζουμε για την μετέπειτα ιστορία της· εάν, μια στιγμή της ζωής της, κάποια συναισθηματική απογοήτευση της υπαγόρευσε μια ορισμένη αντίδραση, παραμένει βέβαιο πως σύντομα εξελίχθηκε σε άνθρωπο δυναμικό, δραστήριο και με πεποίθηση στον εαυτό της και τις ικανότητές της. Εν πάση περιπτώσει, ξέρουμε ότι δεν παντρεύτηκε ποτέ, κάτι το σχετικά σπάνιο για την εποχή εκείνη.

Η ζωή της Μαρίας Χρυσάκη αφιερώθηκε τελικά σε δύο μεγάλα πάθη, τη φωτογραφία και την υπηρεσία της στον Ελληνικό Ερυθρό Σταυρό. Δεν γνωρίζουμε το έναυσμα για το πρώτο, πέρα από ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τα εικαστικά, στο δεύτερο όμως θα συνέβαλε οπωσδήποτε η οικογενειακή παράδοση, αφού και οι τρεις αδελφές Χρυσάκη ακολούθησαν τον ίδιο δρόμο, με την Άννα να φθάνει, μεταπολεμικά, στον βαθμό της Προέδρου του Σώματος Εθελοντριών Αδελφών. Και στα δύο αυτά πάθη αφοσιώθηκε με απόλυτη συνέπεια και σοβαρότητα, κρατώντας το ενδιαφέρον της ακέραιο μέχρι το τέλος. Στη πράξη, οι ιδιότητες της φωτογράφου και της νοσοκόμου δεν ήσαν πάντα ασυμβίβαστες, και όπως θα δούμε, τα αποτελέσματα του συνδυασμού των δύο δραστηριοτήτων ήσαν μερικές φορές ιδιαίτερως εύφορα.

Ενδιαφέρον έχει το ότι απέναντι και στις δύο αυτές δραστηριότητες διατήρησε, ασχέτως των ικανοτήτων της και του βαθμού αφοσίωσης με την οποία τις αντιμετώπιζε, μια κατά κάποιον τρόπο εξω-επαγγελματική σχέση. Το φαινόμενο αυτό είναι χαρακτηριστικό της εποχής αλλά και της κοινωνικής στάθμης της Χρυσάκη· με άλλα λόγια, μια δεσποινίς ή κυρία της καλής αθηναϊκής κοινωνίας του μεσοπολέμου, και ιδιαίτερως ίσως μια γυναίκα ανύπαντρη, δεν μπορούσε εύκολα να ακολουθήσει μια καθαρά επαγγελματική σταδιοδρομία. Το πρώτο λοιπόν βήμα της Χρυσάκη στην καριέρα της νοσοκόμου – γιατί κατ' ουσίαν, περί καριέρας τελικά επρόκειτο – ήταν η αποφοίτηση, το 1926, από τη Σχολή Δοκίμων Εθελοντριών Αδελφών του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού. Την εποχή εκείνη, η διαφορά ανάμεσα στις εθελόντριες και τις επαγγελματίες αδελφές νοσοκόμες, εκτός βέβαια από το ότι οι πρώτες ήσαν άμισθες, βρισκόταν στο γεγονός ότι οι επαγγελματίες, που συνήθως προσλαμβάνονταν με απολυτήριο δημοτικού, ακολουθούσαν τετραετή φοίτηση, ενώ η εκπαίδευση των εθελοντριών ήταν πολύ πιο συνοπτική, συμπληρωνόταν όμως με τακτικά εκπαιδευτικά στάδια σε διάφορα νοσηλευτικά ιδρύματα.

Την ιδιότητα της Εθελόντριας Αδελφής η Χρυσάκη διατήρησε εφ' όρου ζωής, χωρίς ο χαρακτηρισμός αυτός να θίγει σε τίποτα τον ουσιαστικό επαγγελματισμό με τον οποίον ανταποκρίθηκε στις υποχρεώσεις της. Στο «Βιογραφικό Σημείωμα» που συνέταξε πρόσφατα ο ΕΕΣ, βασισμένο στα περιεχόμενα του Μητρώου της Διεύθυνσης Νοσηλευτικής, αναφέρεται ότι η προσφορά της Μαρίας Χρυσάκη υπήρξε «πολυσήμαντη, πολυεπίπεδη, διεκρινόταν πάντα από προθυμία, επιμέλεια, ευσυνειδησία, πειθαρχία και σεμνότητα», και μνημονεύει το «μεγάλο φάσμα του έργου της».⁵ Πίσω από τη γραφειοκρατική γλώσσα του τυπικού αυτού σημειώματος κρύβεται ένα άτομο σίγουρα πιο δυναμικό απ' ότι υποδηλώνουν οι μάλλον συμβατικές αρετές που του αποδίδονται, αφού η Χρυσάκη φθάνει τελικά, το 1963,

⁵ «Βιογραφικό Σημείωμα της Χρυσάκη Μαρίας», δισέλιδο δακτυλογραφημένο σημείωμα του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού προς την Εθνική Πινακοθήκη, 3 Αυγούστου 1999.

στον βαθμό της Επιθεωρήτριας, έχοντας κατά καιρούς παίξει καθόλου ευκαταφρόνητο ρόλο στις δραστηριότητες του ΕΕΣ.

Το ότι το καινούργιο αυτό ενδιαφέρον ήταν κάθε άλλο παρά περαστικό καπρίτσιο επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι μετά την αποφοίτησή της από τη Σχολή Δοκίμων Εθελοντριών η Χρυσάκη υπηρέτησε στα ιατρεία του ΕΕΣ στον Βύρωνα και την Καισαριανή, και εν συνεχεία στο Νοσοκομείο Κορίνθου όπου ασχολήθηκε με τη φροντίδα σεισμοπαθών. Προφανώς λόγω της πείρας που απέκτησε στον τομέα αυτόν – τα χαρακτηριστικά τραύματα συνθλίψεως των σεισμοπαθών απαιτούν ιδιαίτερως επίπονη νοσηλευτική αγωγή – ο Οκτώβριος του 1932 τη βρίσκει, αμέσως μετά τους σεισμούς της Ιερισσού, στη Χαλκιδική με φορητό νοσοκομείο του ΕΕΣ. Εδώ, πέρα από τα τακτικά της καθήκοντα, δράττεται της ευκαιρίας να φωτογραφίσει τους σεισμοπλήκτους και τις εγκαταστάσεις και δραστηριότητες του Ερυθρού Σταυρού.

Ακολουθούν προγράμματα μετεκπαιδύσεως στη Θεσσαλονίκη, στα νοσοκομεία Χίρστ και Δημοτικό, και εν συνεχεία, το 1933, στο Γ' Στρατιωτικό Νοσοκομείο. Το 1932 υπηρετεί στο Νοσοκομείο Σερρών. Επτά χρόνια αργότερα, παραμονές πολέμου, ειδικεύεται στο χειρουργείο του Ευαγγελισμού στην Αθήνα, όπου και παραμένει για ένα εξάμηνο. Η προετοιμασία αυτή την όπλισε καταλλήλως για την επίπονη υπηρεσία που έμελλε να προσφέρει στα φορητά χειρουργεία του Ερυθρού Σταυρού στο Αλβανικό μέτωπο, και ειδικότερα στο Νοσοκομείο Διακομιδής Γράψας. Όπως γρήγορα θα ανακάλυψε, οι συνθήκες στο μέτωπο ήσαν ιδιαίτερως σκληρές, με τις συνήθεις αντιξοότητες να έχουν επιδεινωθεί στο έπακρο από τις φοβερές καιρικές συνθήκες.

Από κοινού με πολλές εθελόντριες αδελφές του ΕΕΣ, η Χρυσάκη θα πρέπει να συνέχισε τη νοσοκομειακή της δράση στην Αθήνα κατά τη διάρκεια της κατοχής. Αμέσως μετά την απελευθέρωση, τους πανηγυρισμούς της οποίας έσπευσε να φωτογραφίσει, έφυγε σε περιοδεία στην επαρχία με τον Αγγλικό Ερυθρό Σταυρό. Αργότερα, κατά τη διάρκεια του εμφυλίου, έλαβε μέρος σε αποστολές παραλαβής «ανταρτοπλήκτων» παιδιών και ορφανών από τη Θράκη και τη διεκπεραίωσή των προς τις παιδουπόλεις της Μυτιλήνης και της Ρόδου. Συναφής πρέπει να ήταν και η συμμετοχή της σε αποστολή του ΕΕΣ στη Βιέννη το 1954 με θέμα τον επαναπατρισμό ομήρων.

Μεταπολεμικά, η Χρυσάκη ασχολήθηκε ακόμα πιο εντατικά με τη φωτογραφία. Υπήρξε από τα πρώτα μέλη της Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρίας (ΕΦΕ), οργανισμού γύρω από τον οποίο θα στραφεί όλο και περισσότερο η καλλιτεχνική της δραστηριότητα και, σε μεγάλο βαθμό, η κοινωνική της ζωή. Μόνη, με φίλους ή με οργανωμένες εκδρομές της ΕΦΕ ή της Περιηγητικής Λέσχης, ταξιδεύει σε ολόκληρη την Ελλάδα· ακόμα και τα ταξίδια της στο εξωτερικό έχουν τώρα πάντα κάποια άμεση σχέση με τον ελληνισμό: στα Ιεροσόλυμα το Πάσχα του 1952, στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά το 1955, και, την ίδια δεκαετία, στην Κύπρο.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής της υπέφερε από τη νόσο του Πάρκινσον και αναγκάστηκε σιγά-σιγά να περιορίσει τις δραστηριότητές της· σύμφωνα όμως με τον Ίωνα Βορρέ δεν τα έβαλε κάτω, και συνέχισε να φωτογραφίζει σποραδικά μέχρι το τέλος. Μια τελευταία, ιδιαίτερη χαρά φαίνεται να της έδωσε η δωρεά το 1971, κατόπιν πρωτοβουλίας του τότε διευθυντή Μαρίνου Καλλιγά, του φωτογραφικού της αρχείου στην Εθνική Πινακοθήκη. Τον Αύγουστο του επόμενου έτους, η Μαρία Χρυσάκη πέθανε στην Αθήνα

Το σημαντικότερο μέρος του αρχείου Χρουσάκη αποτελείται από 35 λευκώματα με μαυρόασπρες φωτογραφίες και τα αντίστοιχα αρνητικά τους. Οι φωτογραφίες είναι σχεδόν όλες τραβηγμένες, με λίγες εξαιρέσεις, στο λεγόμενο μεσαίο φορμά, και σε ποικιλία μεγεθών: τα περισσότερα αρνητικά είναι διαστάσεων 6X6 ή 9X9 εκ, υπάρχουν όμως και μερικά πιο ασυνήθιστα μεγέθη όπως 8,5X11,5, 8X13 και 9X12 εκ. Το μεγάλο σχετικά μέγεθος των αρνητικών σήμαινε πως απλά τυπώματα επαφής (χωρίς δηλαδή να γίνει χρήση μεγεθυντήρας) ήσαν αρκούτσως ευανάγνωστα, και τέτοια είναι τα τυπώματα που συναντάμε στα λευκώματα. Από τα 35 λευκώματα, τα δύο περιέχουν οικογενειακές και προσωπικές φωτογραφίες, των οποίων δεν σώζονται όλα τα αρνητικά. Τα υπόλοιπα 33 συμπεριλαμβάνουν προφανώς αυτό που η Χρουσάκη θεωρούσε έργο ζωής, ένα ευρύτατο δηλαδή φάσμα επιλεγμένων φωτογραφιών από όλα τα μέρη της Ελλάδος· μοναδική εξαίρεση αποτελούν το Λεύκωμα 30, εξ ολοκλήρου αφιερωμένο στην Κύπρο, και λίγες φωτογραφίες από τα Ιεροσόλυμα και τη Βουλγαρία στο Λεύκωμα 16.

Η διάταξη των λευκωμάτων είναι ουσιαστικά θεματική. Προφανώς, η Χρουσάκη τα συναρμολογούσε κατά αραιά διαστήματα, όποτε μαζευόταν αρκετό υλικό, εκτός εάν τύχαινε ο όγκος φωτογραφιών από μία μόνο περιοδεία να δικαιολογεί ξεχωριστό λεύκωμα, όπως συνέβη με το υπ' αριθμόν 15β. Τα πρώτα αριθμητικώς λευκώματα πρέπει να συναρμολογήθηκαν προπολεμικά, αφού είναι παλαιού τύπου, με τέσσερα παράθυρα ανά σελίδα πίσω από τα οποία έμπαιναν οι φωτογραφίες, και με λεζάντες γραμμένες με άσπρο μελάνι πάνω στο μαύρο χαρτόνι. Τα μεταγενέστερα λευκώματα έχουν λευκές σελίδες, πάνω στις οποίες η Χρουσάκη στερέωνε τις φωτογραφίες με κόλα ή μικρές αρθρώσεις από αυτοκόλλητη ταινία, προσθέτοντας ανελλιπώς τον αύξοντα αριθμό του αναλογούντος αρνητικού· κατ' αυτόν τον τρόπο, κάθε φωτογραφία έχει τη δική της μοναδική ταυτότητα, που συνδυάζει τον αριθμό λευκώματος και τον αριθμό αρνητικού. Επιπλέον, σημειώνονται πάντοτε επακριβώς ο τόπος και το θέμα της φωτογραφίας. Δυστυχώς η Χρουσάκη, όπως και οι περισσότεροι φωτογράφοι της γενιάς της, σπανίως ανέφερε χρονολογίες, τις οποίες είμαστε συνήθως αναγκασμένοι να συνάγουμε από διάφορες ενδείξεις.

Οι πρώτες φωτογραφίες της Χρουσάκη, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Λευκώματος 1, χρονολογούνται από το 1917, όταν ήταν δηλαδή 18 ετών. Κατά τα φαινόμενα όμως, ή τα λίγα αυτά δείγματα αποτελούν εξαίρεση, ή η ίδια αποφάσισε να καταστρέψει την πλειονότητα των πρώιμων δοκιμών της, αφού οι περισσότερες φωτογραφίες των πρώτων λευκωμάτων χρονολογούνται από το 1927 και πέρα. Είναι όλες τραβηγμένες σε αρνητικά διαστάσεων 9X9 εκ., πιθανότατα με απλή μηχανή της Kodak. Αν κρίνουμε από τα αρνητικά, είναι προφανές ότι η φωτογράφος έκανε κατά καιρούς χρήση διαφόρων τύπων μηχανών, αλλά για κακή μας τύχη καμία δεν διασώθηκε, ούτε και υπάρχουν σχετικά στοιχεία. Αυτό που φαίνεται βέβαιο είναι πως η Χρουσάκη, έστω και αν κάποτε είχε διδαχτεί τη σχετικά απλή αυτή τεχνική, δεν εμφάνιζε μόνη της ούτε και τύπωνε τις φωτογραφίες της, και δεν διέθετε ποτέ σκοτεινό θάλαμο. Στο αρχείο της βρίσκονται φάκελοι και θήκες αρνητικών με το όνομα ή το σήμα πολλών αθηναϊκών φωτογραφικών εργαστηρίων, συχνά με επί μέρους οδηγίες σχετικά με το τύπωμα κάποιας φωτογραφίας.

Θεματολογικά, τα ενδιαφέροντα της Χρουσάκη κάλυπταν ένα αρκετά ευρύ φάσμα, το οποίο όμως δεν διέφερε πολύ από εκείνο των συναδέλφων της εποχής εκείνης, με κύριο άξονα την ύπαιθρο και τις παραδόσεις της: τοπία, ήθη και έθιμα, τοπικές ενδυμασίες, αρχαία μνημεία, χειροτεχνία, λαϊκοί χοροί, τελετές όλων των ειδών είναι μερικά από τα αγαπημένα της θέματα. Τα αστικά τοπία και θέματα απουσιάζουν σχεδόν παντελώς, εκτός εάν αποτελούν το φόντο κάποιου πολιτικο-ιστορικού γεγονότος, από εκείνα που φωτογράφιζε από το σπίτι του θείου της, Στέφανου Σκουλούδη, επί της Πλατείας Συντάγματος, στη θέση του σημερινού ξενοδοχείου King George: την κηδεία του Γεωργίου Β' το 1947, η το μεγάλο συλλαλητήριο για την ένωση του Αύγουστο 1954.

Όπου και να ταξιδέψει, καταγράφει κάθε λογής παραδοσιακό επάγγελμα: στρίψιμο μεταξιού στην Αττική, αργαλειούς στην Αράχοβα, κατεργασία σφουγγαριών στην Κάλυμνο, άλεσμα σταφίδας στο Αργοστόλι, επεξεργασία γουναρικών στην Καβάλα, παρασκευή αλίπαστων στη Λήμνο, ταρσανάδες στη Σκιάθο και πλέξιμο διχτυών στην Κέρκυρα. Δείχνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις τοπικές ενδυμασίες, αφού ακόμα και στην Ιερισσό, με εμφανή τα σημεία της καταστροφής ολόγυρα, δεν αντιστέκεται στον πειρασμό να φωτογραφίσει μια νέα χωρική με ρόκα στα χέρια και φόντο την κατασκήνωση σεισμοπαθών. Στο θέμα αυτό είναι αφιερωμένο ολόκληρο το Λεύκωμα 12, με περιεχόμενα ταξινομημένα κατά τόπο ή περιοχή: Σαλαμίνα, Μέτσοβο, Κάρπαθος κ.λπ.· αρκετές όμως από τις φωτογραφίες αυτές υποφέρουν από το γεγονός ότι οι φέρουσες τις ενδυμασίες είναι εμφανέστατα Αθηναίες κυρίες, μαθήτριες προφανώς του Λυκείου των Ελληνίδων.

Ορισμένοι χώροι αντιμετωπίζονται από τη Χρουσάκη με σχεδόν εγκυκλοπαιδικές διαθέσεις, σαν να ήθελε να αποκομίσει μια πλήρη και εξαντλητική καταγραφή των αψύχων κυρίως στοιχείων του· όπως και τον Atget, τη θέλγουν ιδιαίτερος οι διακοσμητικές και αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες. Όταν, παραδείγματος χάρη, κάποια στιγμή της δεκαετίας του πενήντα, φωτογραφίζει την Ύδρα, καταγράφει με σχολαστικότητα βρύσες, αυλές, εξώπορτες, σκαλιστούς θυρεούς, πόρτες και ταβάνια των αρχοντικών Τομπάζη, Βότση, Κουντουριώτη και Βούλγαρη. Στο ίδιο λεύκωμα παραθέτει, τυπολογικά σχεδόν, διάφορα δείγματα Σπετσιώτικων αυλών διακοσμημένων με μαύρα και άσπρα βότσαλα.

Άλλα στοιχεία που συχνά συναντάμε στις φωτογραφίες της Χρουσάκη είναι παιδιά, βάρκες και σκάφη όλων των ειδών, ψαράδες, αντανakλάσεις στο νερό, μοναστήρια και μονές, ανεμόμυλους, περιστερώνες, δείγματα χειροτεχνίας, και – επιλογή που εκπλήσσει κάπως σήμερα – σύγχρονα μνημεία και ηρώα κάθε είδους, συχνά, είναι η αλήθεια, αμφιβόλου καλλιτεχνικής αξίας. Η ταυτότητα των τελευταίων αναγράφεται όπως πάντοτε με προσοχή, με μοναδική ίσως εξαίρεση κάποιο σύμπλεγμα μνημείων στο Μεσολόγγι, μπροστά στο οποίο η φωτογράφος εγκαταλείπει τον αγώνα και σημειώνει απλώς την ένδειξη «τάφοι διαφόρων ηρώων». Αξίζει τέλος να μνημονευθεί και η ιδιαίτερη εκτίμηση που φαίνεται να έτρεφε η Χρουσάκη προς της πάπιες, αφού ανακαλύπτει και απαθανατίζει τα συμπαθή αυτά στεγανόποδα όπου πάει και όπου βρεθεί, από τα Καμμένα Βούρλα μέχρι τον Λάδωνα και τη Λίμνη της Δοϊράνης.

Εκτός λίγων περιπτώσεων, όπως τα δύο γελαστά αγόρια στην Κασσιόπη Κερκύρας (αρ.48), τα από μικρή απόσταση πορτραίτα σπανίζουν στο έργο της Χρουσάκη. Μάλλον αυτό οφείλεται σε κάποια συστολή της φωτογράφου και στο ότι

όπως πολλοί ερασιτέχνες, η Χρυσάκη ποτέ δεν αφομοίωσε την τεχνική της φωτογραφίας δρόμου, με αποτέλεσμα να προτιμάει συχνά τη φωτογράφιση ξένων ατόμων από μέση απόσταση, ή και από την πλάτη. Όταν πάλι σκηνοθετεί φωτογραφίες με ορισμένα πιο πειθήνια μοντέλα – συνήθως υπομονετικές αγρότισσες ή τσοπάνους – τα αποτελέσματα συχνά μαρτυρούν αμηχανία. Μια από τις εξαιρέσεις είναι το θαυμάσιο πορτραίτο του γέρου με τα σταφύλια στη Θήβα το 1935 (αρ.15), όπου παρά την απροκάλυπτα στημένη πόζα – στο Λεύκωμα 7 βρίσκονται άλλες δύο απόπειρες, λιγότερο πετυχημένες –, η όλη σύνθεση χαρακτηρίζεται από μια απροσδόκητα αυστηρή αξιοπρέπεια.

Εάν κάποιο μέρος του έργου της Μαρίας Χρυσάκη έχει ριζοσπαστικό χαρακτήρα, αυτό είναι σίγουρα τα τοπία της. Όπως έχω σημειώσει αλλού, η προπολεμική ελληνική φωτογραφία τοπίου «στη πλειονότητά της εκτελεί φορμαλιστικές παραλλαγές πάνω σε ένα αυστηρά περιορισμένο αριθμό ιδεών και εικόνων», και οι πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, με λίγες πάντα εξαιρέσεις, δεν επέφεραν μεγάλη αλλαγή.⁶ Αν και γραμμένο το 1973, ένα κείμενο με τίτλο «Το τοπίον» που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό της ΕΦΕ και που αποτελεί κατ' ουσίαν οδηγό του είδους για ευέλπιδες ερασιτέχνες, επαναλαμβάνει απόψεις που θα μπορούσαν εύκολα να είχαν γραφτεί το 1930. Ο συγγραφέας διατείνεται ότι ένα «μειονέκτημα στη φωτογραφία τοπίου είναι οι μεγάλες εκτάσεις χωρίς ενδιαφέρον όπως ο ουρανός, η θάλασσα κ.λπ.», και συμβουλεύει πως «η βελτίωσις της φωτογραφίας μας [εξαρτάται από] διάφορα τεχνάσματα που σκοπό έχουν να καλύψουν την αδυναμία του θέματος», αποτελεσματικότερο των οποίων θεωρείται «το πλαισίωμα του θέματος από διάφορα αντικείμενα που βρίσκονται στο πρώτο πλάνο».⁷

Το ότι η Χρυσάκη στην αρχή αδιαμφισβήτητα ακολούθησε, και μάλιστα με επιτυχία, εφάμιλλες τεχνοτροπίες και συνταγές, φαίνεται από συνθέσεις όπως η Βουλιαγμένη του 1936 (αρ.36), με το πεύκο που έρχεται να πλαισιώσει τη θεά του κόλπου. Αργότερα όμως ανέπτυξε μία πολύ λιτότερη και δυναμικότερη αντιμετώπιση του τοπίου, αντιμετώπιση που μερικές φορές αγγίζει τα όρια της αφαιρετικότητας, όπως στον Όρμο Μαντουδιού του 1945-46 (αρ.19), ενώ στον Απάτητο Βράχο του 1946 ή στη Μεγάλη Λαγκάδα του 1954-59 (αρ.40), ανάγει τα τοπία των Μετεώρων και του Ταυγέτου σε απλές μάζες βράχου και εκτάσεις ουρανού. Αλλού πάλι, στον Ναό του Απόλλωνος, Κόρινθος (αρ.4), πάνω σε ένα κατά άλλα άδειο πρηνές η Χρυσάκη παρουσιάζει ένα κυπαρίσσι μπροστά από μια σειρά δωρικών κίωνων, εικονογραφώντας με ευφυΐα τον ισχυρισμό του Βιτρούβιου ότι ο ρυθμός αυτός ήταν απόρροια πρωτόγονων ξύλινων κατασκευών.

⁶ Γιάννης Σταθάτος, *Η Επινόηση του Τοπίου: Ελληνικό Τοπίο και Ελληνική Φωτογραφία, 1870-1995*, Camera Obscura, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 33.

⁷ Πέτρος Μπρούσαλης, «Το τοπίον», *Ελληνική Φωτογραφία* τεύχος 55, Μαρτίος 1973, σ.24-26.

Αναφέρθηκα ποιό πάνω στην καταφανή καλλιτεχνική αξία που έχουν οι απεικονίσεις των ανθρώπων της ελληνικής υπαίθρου που οφείλουμε στην Χρουσάκη, κάτι που εύκολα γίνεται αντιληπτό από την αρμονικότητα εικόνων όπως η «Βάρκα, Λίμνη Ιωαννίνων» (αρ. 26) ή το σεμνό διπλό πορτραίτο των δύο κοριτσιών με τοπικές ενδυμασίες της Νάουσας (αρ.10). Αναπόφευκτα όμως, αυτή ακριβώς η αισθητικοποίηση γίνεται αφορμή οι φωτογραφίες της Χρουσάκη, όπως εξ άλλου και αυτές όλων ανεξαιρέτως των συναδέλφων της, να αποστασιοποιούνται από το θέμα τους. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η Χρουσάκη, άσχετα με τις προθέσεις της, ήταν άνθρωπος από διαφορετική τάξη και, κατ' ουσίαν, διαφορετικό κόσμο, που είτε το ήθελε είτε όχι, αντιμετώπιζε τους χωρικούς και αγρότες στο στόχαστρό της μηχανής της σαν το «αλλότριο», δηλαδή σαν στοιχεία εξ ορισμού εξωτικά, η απεικόνιση των οποίων γινόταν αναπόφευκτα σύμφωνα με ορισμένες εγγενείς προκαταλήψεις και προδιαθέσεις.

Η παρατήρηση αυτή δεν έχει χαρακτήρα επικριτικό. Απλώς υπογραμμίζει τη γνωστή ανισορροπία ισχύος που μονίμως υπάρχει μεταξύ φωτογράφου και φωτογραφιζόμενου· η ανισορροπία αυτή χαρακτηρίζει, αν και σε διαφορετικό βέβαια βαθμό, τόσο τις σχέσεις της Χρουσάκη με τους Έλληνες αγρότες, όσο αυτές κάποιου ανθρωπολόγου του περασμένου αιώνα απέναντι στον αυτόχθονα πληθυσμό της Αφρικής ή της Ασίας. Κατά τον Nicolas Peterson, πρόκειται για μια διαδικασία «ρομαντικοποίησης», σύμφωνα με την οποία οι ξένες κοινωνικές ομάδες «μεταμορφώνονται σε αισθητικά φαινόμενα, αντιμετώπιση που τις αποσυμφραζοποιεί [decontextualizes] και αποστασιοποιεί.»⁸ Το δίλημμα γίνεται ακόμη οξύτερο όταν πρόκειται για απεικόνιση κοινωνικών σχέσεων, θέμα σχετικά με το οποίο ο ξένος φωτογράφος είναι εκ των ενόντων ιδιαίτερα απληροφόρητος· σύμφωνα με τον James C. Faris, «ελάχιστα μπορούμε να καταλάβουμε, παραδείγματος χάρη, για τις κοινωνικές σχέσεις των ινδιάνων Νάβαχο μέσα από φωτογραφίες, πέρα από τις προκαταλήψεις του φωτογράφου ή του θεατή – προκαταλήψεις επηρεασμένες με τη σειρά τους από προγενέστερες φωτογραφίες».⁹ Ορισμένες όμως φορές, όπως στις «Χωρικές Δεστούνης» (αρ. 9), η Χρουσάκη καταφέρνει να διαρρήξει προσωρινά τους φραγμούς που τη χωρίζουν από τα αντικείμενα της φωτογραφίας της, και να τα απαθανατίσει, όχι όπως εκείνη τα φαντάζεται, αλλά όπως αυτά θα μπορούσαν να φαντασθούν τον εαυτό τους και τις σχέσεις τους.

Η Χρουσάκη φυσικά δεν δρα πάντοτε σαν άτομο αμέτοχο, και όταν φωτογραφίζει οικείους χώρους ή καταστάσεις τα αποτελέσματα είναι ιδιαίτερα αξιομνημόνευτα. Τέτοιος ήταν κατ' εξοχήν ο χώρος της νοσηλείας. Εκτός από λίγες καθαρά προσωπικές φωτογραφίες, όπως το σπάνιο αυτοπορτραίτο του 1921 με δύο συναδέλφους στο Β' Στρατιωτικό Νοσοκομείο, η πρώτη φορά που απεικονίζει

⁸ Nicolas Peterson, "The Popular Image", στο I. & T. Donaldson, *Seeing the First Australians*, Allen & Unwin, Sydney 1985, σ.165.

⁹ James C. Faris, *Navajo and Photography*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1996, σ. 14.

τον χώρο αυτό εις βάθος είναι τον Οκτώβριο 1932, στη Χαλκιδική, όπου βρίσκεται για περίθαλψη των σεισμοπαθών της Ιερισσού. Δεν ξέρουμε εάν και κατά πόσον οι φωτογραφικές αυτές δραστηριότητες της Χρουσάκη είχαν κάποιον επίσημο ή ημιεπίσημο χαρακτήρα – μάλλον δεν είχαν – αλλά θα πρέπει να απολάμβανε της σιωπηλής τουλάχιστον συγκαταβάσεως των συναδέλφων της και της ιεραρχίας του ΕΕΣ, αφού ορισμένες φωτογραφίες όπως το «Εσωτερικό χειρουργείου» (αρ. 97) είναι προφανώς στημένες. Στημένη επίσης, αν και με μεγάλη μαεστρία, είναι η συγκινητική και συγχρόνως απέριτη φωτογραφία της αδελφής νοσοκόμου και του ξυπόλυτου παιδιού πάνω σε ένα σωρό ερειπίων (αρ. 94), φωτογραφία που θα μπορούσε εύκολα, αν είχε γίνει γνωστή, να αποκτούσε εικονική αξία για τον ΕΕΣ.



Αλβανικό μέτωπο, 1941

Το ασυνήθιστο αυτό κράμα προσωπικής και ιστορικής μαρτυρίας εκμεταλλεύθηκε και πάλι η Χρουσάκη στις φωτογραφίες που τράβηξε κατά τη διάρκεια του ελληνο-ιταλικού πολέμου, περίοδο που στάθηκε αφορμή για μία από της πιο πολύτιμες εργασίες της. Χωρίς να ολισθαίνουν ποτέ σε αλόγιστη πατριωτική ρητορεία, ορισμένες από τις φωτογραφίες αυτές διατηρούν κάτι από τον αθώο ενθουσιασμό με τον οποίον πολλοί Έλληνες είχαν αντιμετωπίσει την κήρυξη του πολέμου: εκείνος ο μεγάλος φαντάρος, λόγου χάριν – να ήταν άραγε βοσκός πριν βάλει τη στολή; – που ποζάρει αυθόρμητα με μείγμα ειρωνείας και υπερηφάνειας, επιδεικνύοντας το κατσικάκι που μόλις σήκωσε από χάμω (αρ.110). Οι περισσότερες όμως μνημονεύουν μια καρτερική αποδοχή των πραγμάτων, από τον στωικό σκοπό δίπλα στα αυτοσχέδια φυλάκιο του, γνήσιο πνευματικό απόγονο του Σαρλό και του καλού στρατιώτη Σβέϊκ, μέχρι τις νοσοκόμες που προσπαθούν να αρπάξουν λίγα λεπτά ύπνου ανάμεσα σε δυο βομβαρδισμούς, στο βάθος της σπηλιάς όπου έχουν καταφύγει.

Για τις νοσοκόμες όπως και για τους πολεμιστές, η κούραση – αν όχι πάντοτε ο κίνδυνος – ήταν αδιάκοπη. Την κατάσταση που επικρατούσε όταν άρχισε να σφίγγει ο χειμώνας περιγράφει με γλαφυρότητα στα απομνημονεύματά της η συνάδελφος της Χρουσάκη, Σόφη Μεριά: «Μας είπαν ότι τέτοιο καιρό είχε να κάνει σχεδόν 80

χρόνια. Δεν ήμασταν προετοιμασμένοι για τέτοια κακοκαιρία. Οι φαντάροι μας δεν είχαν ούτε την εμπειρία ούτε τα κατάλληλα ρούχα ούτε την κατάλληλη τροφή, για ν' αντιμετωπίσουν τόσο κρύο. Πολεμούσαν με τρύπιες αρβύλες, χωρίς μάλλινα, με μόνη τροφή τσάι, μπομπότα και μια ρέγκα. Οι απώλειες που είχαμε στο Αλβανικό μέτωπο ήταν πρώτα-πρώτα τα κρυοπαγήματα κι ύστερα ο πόλεμος».¹⁰ Λίγες σελίδες πιο κάτω, η Μεριά απαριθμεί τα σχεδόν ανυπέβλητα προβλήματα που αντιμετώπιζε το νοσηλευτικό προσωπικό του ΕΕΣ: «Στο τρένο μας παρέμειναν οι γιατροί, ο φαρμακοποιός, οι 3 αδελφές, εγώ και 97 ακρωτηριασμένοι, βαρύτατα τραυματισμένοι και άρρωστοι. Μερικοί απ' αυτούς υπέφεραν από πνευμονία, πλευρίτιδα, πνευμονικό οίδημα και 4 από κοιλιακό τύφο».

Η ενστικτώδης συμπάθεια της Χρουσάκη πρέπει να ήταν εμφανής, αν κρίνουμε από τον τρόπο με τον οποίο την αντιμετωπίζουν οι στρατιώτες όταν τους φωτογραφίζει – με σοβαροφάνεια δηλαδή αλλά και σεβασμό, σεβασμός που σίγουρα οφείλετο εν μέρει στη στολή της αδελφής νοσοκόμου που φορούσε η φωτογράφος. Από τις συγκινητικότερες τέτοιες παραστάσεις είναι η ίλη αναγνώρισης που προχωράει προς το Δέλβινο μέσα στην παγωμένη λάσπη (αρ.109), και οι πληγωμένοι αξιωματικοί του θαλάμου νοσοκομείου στα Γιάννενα (αρ. 115). Αξίζει να μνημονευθεί η τυπική αναγνώριση της διπλής ιδιότητας της Χρουσάκη, που επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι οι περισσότερες φωτογραφίες της σειράς αυτές φέρουν στην πίσω πλευρά τη σφραγίδα της στρατιωτικής λογοκρισίας του Γενικού Επιτελείου Στρατού.

Ανάμεσα στις φωτογραφίες αυτές βρίσκεται και ένας μικρός αλλά πολύτιμος αριθμός τοπίων, τοπία που καταφέρνουν να μας δώσουν μια ιδέα των συνθηκών που επικρατούσαν στα άγρια και αφιλόξενα εκείνα μέρη. Παρά τις αναμφισβήτητες, παροδικές ομορφιές του, το τοπίο του μετώπου δεν αποτελούσε συνήθως αντικείμενο αισθητικού ρεμβασμού, αλλά ζήτημα ζωής και θανάτου· ο Γιάννης Μπεράτης, που έγραψε την καλύτερη ίσως αφήγηση που έχουμε του Αλβανικού πολέμου, περιγράφει με τέχνη την ιδιόμορφη σχέση που αναπτυσσόταν μεταξύ ανθρώπων και χώρου: «Σ' όλη τη διάρκεια του Μετώπου, το τοπίο το έβλεπες, το εκτιμούσες, μα ποτέ δεν αφηνόσουν σ' αυτό, δηλαδή ποτέ δε σε κέρδιζε. Ήταν πάντα κάτι το εντελώς εξωτερικό, που δεν είχε καμιάν απολύτως σχέση με ό,τι γινότανε μέσα σου. Ή μάλλον: μέσα σου δεν υπήρχε θέση γι' αυτό. Ήταν σα μεταξί σου και της γύρω σου φύσης να υπήρχε πάντα ένα παχύτατο διαπεράστο τζάμι, που σε απομόνωνε, που δε σ' άφηνε να νιώσεις και ν' αναπνεύσεις την ξεχωριστή ατμόσφαιρα του τοπίου που έβλεπες...».¹¹

Κατοχικές φωτογραφίες της Χρουσάκη δεν υπάρχουν, ή τουλάχιστον δεν επέζησαν, προφανώς γιατί τα φωτογραφικά υλικά γρήγορα έλειψαν ή κατασχέθηκαν. Θα πρέπει όμως να είχε ένα τουλάχιστον φιλμ κρυμμένο, ή να το προμηθεύθηκε πολύ γρήγορα, αφού οι επόμενες χρονολογικά φωτογραφίες της μνημονεύουν τους πανηγυρισμούς με τους οποίους οι Αθηναίοι υποδέχθηκαν την απελευθέρωσή τους την 18η Οκτωβρίου 1945. Από ψηλά, φωτογραφίζει τη λαοθάλασσα που πλημμυρίζει την οδό Σταδίου και την Πλατεία Μητροπόλεως, καθώς και την ελληνική σημαία να κυματίζει πάνω από την οδό Φιλελλήνων· δεν αντέχει όμως και στον πειρασμό να χωθεί στο χαρούμενο πλήθος, το οποίο

¹⁰ Σόφη Μεριά, *Ξεριζώματα: Από τόπο σε τόπο...*, Αθήνα 1990, σ.127.

¹¹ Γιάννης Μπεράτης, *Το Πλατύ Ποτάμι*, Ερμής, Αθήνα 1973, σ. 57.

απαθανατίζει από κοντά στην Πλατεία Συντάγματος και μπροστά στο Πανεπιστήμιο (αρ. 121-127). Στις φωτογραφίες αυτές προσέχουμε, πάνω απ' όλα, με τι φροντίδα έχουν ντυθεί και στολιστεί οι Αθηναίοι, άνδρες γυναίκες και παιδιά, για να γιορτάσουν τον ερχομό των συμμαχικών δυνάμεων. Την επομένη, φωτογραφίζει – για λογαριασμό προφανώς της υπηρεσίας τύπου των Βρετανικών δυνάμεων – κοπέλες με ελληνικές παραδοσιακές φορεσιές να υποδέχονται Άγγλους αεροπόρους στο αεροδρόμιο της Τανάγρας. Οι σκηνές είναι εμφανώς στημένες, το κέφι όμως των συμμετεχόντων είναι κάθε άλλο παρά προσποιητό.



Απελευθέρωση, Αθήνα, 18 Οκτωβρίου 1944

Το Λεύκωμα 14 που αρχίζει με την απελευθέρωση είναι το μεγαλύτερο, πλουσιότερο και αναμφισβήτητα το πιο χαρούμενο απ' όλα. Την άνοιξη του 1945, η Μαρία Χρυσάκη έφυγε για μεγάλη περιοδεία με τμήμα εθελοντικής περίθαλψης του Αγγλικού Ερυθρού Σταυρού που επισκέφθηκε τη Λαμία, την Εύβοια, τη Φλώρινα, τα Ιωάννινα, τη Θεσσαλονίκη και τον Λαγκαδά. Η περιοδεία αυτή κράτησε – πιθανώς με κάποιες διακοπές ή επιστροφές στην πρωτεύουσα για ανεφοδιασμό – σχεδόν ένα χρόνο, αφού στις αντίστοιχες φωτογραφίες του λευκώματος βλέπουμε να παρελαύνουν και οι τέσσερις εποχές, από τους εορτασμούς του Πάσχα 1945 μέχρι τον χιονισμένο χειμώνα του 1946. Αποστολή του τμήματος ήταν κατά κύριο λόγο η ιατρική εξέταση και ο προληπτικός εμβολιασμός των παιδιών της επαρχίας, πολλά από τα οποία έβλεπαν γιατρό για πρώτη ίσως φορά στη ζωή τους.

Παρά τις συνεχείς και κοπιώδεις μετακινήσεις, άλλοτε με φορτηγά του στρατού και άλλοτε, στα πιο απόμερα χωριά, με μουλάρια ή γαϊδούρια, και παρά την αναμφισβήτητα σκληρή καθημερινή εργασία, είναι προφανές ότι το κλιμάκιο, και

μαζί η Χρυσάκη, αντιμετώπιζε την αποστολή του με πολύ κέφι. Αρκετές από τις φωτογραφίες δείχνουν ολόκληρη τη συντροφιά, νοσοκόμες, ιατρούς και οδηγούς σε στιγμές ανάπαυλας: αυτοσχέδιο υπαίθριο θέατρο, μπάνια σε θάλασσες και ποτάμια, υπαίθρια γεύματα, χιονοπόλεμοι, καθώς και συμμετοχή σε πιο επίσημες κοινωνικές περιστάσεις, όπως ο γάμος που παρακολουθούν στη Σκοπιά (αρ. 16). Η περιοδεία αυτή μπορεί ίσως να ήταν η πιο ευτυχημένη στιγμή της ζωής της Χρυσάκη: είχε επιζήσει του πολέμου και της κατοχής, ήταν απορροφημένη από μια εμφανώς κοινωφελή εργασία που της έδινε άμεση ικανοποίηση, και εργαζόταν με πρόσωπα συμπαθή και φιλικά σε ένα κλίμα επαγγελματικό αλλά απαλλαγμένο από περιττή επισημότητα και γραφειοκρατία. Πάνω απ' όλα, ταξίδευε σε μία Ελλάδα πεινασμένη μεν και με εμφανή τα τραύματα του πολέμου, αλλά ελεύθερη, και για την οποία θα μπορούσε κανείς να διαβλέψει, προσωρινά έστω, ένα καλύτερο μέλλον. Μετά τη δυστυχία, τις στερήσεις και το ψυχοπλάκωμα της κατοχής, θα πρέπει να αισθανόταν πιο ελεύθερη παρά ποτέ.

Η διάθεση αυτή διακρίνεται εύκολα στις φωτογραφίες που τραβούσε σε κάθε σχεδόν βήμα, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται μερικά από τα καλύτερά της έργα. Φωτογράφησε κατ' αρχήν τις εργασίες του κλιμακίου, αφήνοντάς μας αξέχαστες εικόνες των υπαίθριων ιατρείων στον Τυμφρηστό και στα χωριά της Εύβοιας, και ιδιαιτέρως τη λεπτομερή εκείνη απεικόνιση της φροντίδας των παιδιών στον Άγιο Γεώργιο: διαδοχικά λουτρό, στέγνωμα, εντριβή και επάλειψη των μικρών πάνω στις σκεβρωμένες σανίδες του μονοτάξιου σχολείου. Στο φως που χύνεται άπλετο από τα μεγάλα παράθυρα, τα γυμνά μέλη των παιδιών, οι φαρδιές άσπρες μπλούζες των νοσοκόμων και τα λιγοστά, απλά σκεύη αποκτούν μια σχεδόν αναγεννησιακή υπερβατικότητα. Παράλληλα όμως, φωτογραφίζει και άλλα πολλά: τη γέφυρα του Γοργοποτάμου, κατεστραμμένη ακόμα μετά από την ελληνο-αγγλική επιχείρηση το φθινόπωρο του 1942, το προαύλιο της Παναγίας στα Πολιτικά, με το φως να πέφτει σαν βροχή χρυσά φλουριά μέσα από τη φυλλωσιά των δένδρων, και τα παιδιά της Δοϊράνης καθ' οδόν προς κάποιο εξοχικό ηρώο για να γιορτάσουν την επέτειο της μάχης του Λαχανά.

Το ίδιο ξέγνοιαστο σχεδόν πνεύμα διαπνέει και την επόμενη μεγάλη ενότητα που συμπλήρωσε η Χρυσάκη έναν περίπου χρόνο αργότερα, και που τα αποτελέσματά της γέμισαν το Λεύκωμα 15β. Τον Αύγουστο 1947 φεύγει για μια ακόμα μεγάλη περιοδεία ανά την Ελλάδα, αυτή όμως τη φορά στα νησιά του Αιγαίου, συνοδεύοντας συνεργείο του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού. Αρχίζοντας από τη Ρόδο, επισκέπτεται μια σειρά από νησιά που λίγοι τότε Έλληνες είχαν ακουστά, μοιράζοντας παιδικές τροφές, ιατρεύοντας, εμβολιάζοντας και, όπως πάντα, φωτογραφίζοντας μετά μανίας: Λέρος, Πάτμος, Λειψοί, Σύμη, Χάλκη, Νίσυρος, Τήλος, Κάσος, Κάρπαθος, Καστελόριζο, Αστυπάλαια... Στην Κάρπαθο το συνεργείο του ΕΕΣ αφήνει τη θάλασσα και καθαλάει μουλάρια για να επισκεφθεί μέχρι και το τελευταίο χωριό του νησιού, από τα Πηγάδια μέχρι τον Άγιο Νικόλα, περνώντας από Απέρι, Βολάδα, Όθο, Μενετές, Αρκάσα, Διαφάνι, Όλυμπο και Σπόα.

Η τελευταία χρονολογικά εργασία της Μαρίας Χρυσάκη με ιστορικό χαρακτήρα έχει όλως ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού φωτίζει ένα θέμα σχετικά με το οποίο διαθέτουμε μέχρι σήμερα λίγες μαρτυρίες και ακόμα λιγότερες φωτογραφίες. Πρόκειται για τη συγκέντρωση και μεταφορά από τον ΕΕΣ, την άνοιξη του 1948, των λεγομένων «ανταρτοπλήκτων» (όπως και η ίδια τα αποκαλεί) παιδιών της Θράκης και της Μακεδονίας και τη μεταφορά τους διά θαλάσσης, υπό την εποπτεία του

υπουργείου Κοινωνικής Προνοίας, στις παιδουπόλεις που οργάνωσε η εθνική κυβέρνηση. Πιστεύω πως εν όψει του ιστορικού ενδιαφέροντος που παρουσιάζουν, αλλά και επειδή είναι ευκαιρία για αναλυτικότερη εξέταση των φωτογραφιών, δικαιολογείται μια εκτενέστερη εξέταση της συγκεκριμένης εργασίας. Ας δούμε όμως με τη σειρά τον ρόλο που διαδραμάτισε η Χρυσάκη στην υπόθεση, τι γνωρίζουμε γενικότερα για το θέμα, και τι πρόσθετα στοιχεία μπορούμε να αντλήσουμε από τις ίδιες τις φωτογραφίες.

Η συμμετοχή κατ' αρχήν της φωτογράφου στα γεγονότα έχει ως εξής. Τον Μάρτιο του 1948 βρέθηκε στην Αλεξανδρούπολη με κλιμάκιο του ΕΕΣ το οποίο και παρέλαβε έναν άγνωστο αριθμό παιδιών από τη Θράκη.¹² Τα παιδιά αυτά επιβιβάστηκαν στο οπλιταγωγό του ΒΝ «Αλιάκμων», και με τη συνοδεία του αντιτορπιλικού «Πίνδος», κατευθύνθηκαν προς τον Πειραιά. Σύμφωνα με την εφημερίδα *Καθημερινή* η αποστολή αυτή, που ήταν η δεύτερη κατά σειράν, έφθασε στις 2 Απριλίου. Λίγους μήνες αργότερα, τον Ιούνιο 1948, η Χρυσάκη συνοδεύει, κατά τη διάρκεια δύο τουλάχιστον ταξιδιών, τα ίδια ή και διαφορετικά παιδιά από τον Πειραιά στη Μυτιλήνη με τα οπλιταγωγά «Σάμος» και «Αλφειός», με προορισμό την Παιδούπολη Μυτιλήνης. Στο ίδιο τέλος λεύκωμα βρίσκουμε φωτογραφίες από τις Παιδουπόλεις Μυτιλήνης και Καισαριανής, καθώς και στιγμιότυπο από την επίσκεψη, για λογαριασμό του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού, του κόμητος Folke Bernadotte στην Παιδούπολη Κάλαθου, στη Ρόδο.¹³

Ποια ήσαν λοιπόν αυτά τα «ανταρτόπληκτα» παιδιά; Κατά την ιστορική Αγγελική Λαΐου, «οι πηγές της ελληνικής κυβέρνησης, καθώς και οι δεξιές εφημερίδες, χρησιμοποίησαν τους όρους “ανταρτόπληκτοι” ή “συμμοριτόπληκτοι” [...] Η ιδεολογική/προπαγανδιστική πρόθεση της ονομασίας αυτής ήταν να υποβάλει, τόσο για εσωτερική όσο και για ξένη κατανάλωση, πως οι άνθρωποι αυτοί εξαναγκάστηκαν από τον Δημοκρατικό Στρατό να εγκαταλείψουν τα χωριά τους, ή ότι αναζήτησαν καταφύγιο μπροστά στην επίθεση του ΔΣ.»¹⁴ Ο ισχυρισμός αυτός μάλλον δεν πείθει, αφού είναι γνωστό πως οι άτακτες ή επαναστατικές δυνάμεις δεν έχουν κανένα συμφέρον να εκτοπίζουν τον άμαχο αγροτικό πληθυσμό, πάνω στον οποίον βασίζονται για σιτισμό, πληροφορίες και στρατολόγηση· απεναντίας, η εκκένωση των αμφισβητούμενων εδαφών αποτελεί πάγια τακτική κάθε αντιστασιακού αγώνα.

¹² Η έκθεση της Ειδικής Επιτροπής των Ηνωμένων Εθνών για τα Βαλκάνια (UNSCOB) A/754 (1948) αναφέρει ότι σύμφωνα με την ελληνική κυβέρνηση «περίπου 5,000 παιδιά [3-14 χρόνων] είχαν συγκεντρωθεί από τη Θράκη, και από αυτά κάπου 2.300 είχαν μεταφερθεί μέσω Αλεξανδρουπόλεως»· είναι μάλλον απίθανο όλα τα παιδιά αυτά να ταξίδεψαν με την αποστολή της Χρυσάκη.

¹³ Ο Bernadotte, που είχε μόλις αναλάβει το βαρύ έργο μεσολαβητού του Ο.Η.Ε. στην Παλαιστίνη, εγκαταστάθηκε στη Ρόδο στις 10 Ιουλίου του 1948. Θα πρέπει να επισκέφθηκε τον Κάλαθο σχετικά σύντομα, αφού έμελλε να δολοφονηθεί στα Ιεροσόλυμα λίγες εβδομάδες αργότερα. Τον Απρίλιο του ιδίου έτους είχε επισκεφθεί την Ελλάδα, όπου στην Πάτρα έβαλε τον θεμέλιο λίθο για ένα καινούργιο Σπίτι του Παιδιού που χρηματοδότησαν οι Σουηδοί. (Ralph Hewins, *Count Folke Bernadotte*, Hutchinson, Λονδίνο 1950).

¹⁴ Αγγελική Λαΐου, «Μετακινήσεις πληθυσμού στην ελληνική ύπαιθρο κατά τη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου», στον τόμο *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο, 1945-1949*, επιμ. Lars Baerentzen, Γιάννης Ιατρίδης, Ole Smith, Ολκός, Αθήνα 1992, σελ. 72 (μετάφραση Αριστέα Παρίση από το *Studies in the History of the Greek Civil War, 1945-1949*, Copenhagen 1987).

Εμπνευστής της όλης επιχειρήσεως φαίνεται να ήταν κατά κύριο λόγο η βασίλισσα Φρειδερίκη. Στα απομνημονεύματά της περιγράφει πώς έστησε το Βασιλικό Ίδρυμα Προνοίας, κύριος σκοπός του οποίου ήταν «να σώσωμε τα παιδιά μας των βορείων επαρχιών από την απαγωγή πέρα από τα σύνορα και τη διαπαιδαγώγησή τους σε εχθρούς της πατρίδος».¹⁵ Την παραμονή της αφίξεως του «Αλιάκμονα», σύμφωνα με την *Καθημερινή*, η βασίλισσα υπήρξε ακόμα πιο σαφής: «Η βασίλισσα ενημέρωσε τους κ.κ. Τσαλδάρη και Γκρισγουώλντ επί της συντελεσθείσης μέχρι σήμερα εργασίας προς συγκέντρωσιν, μεταφοράν και περίθαλψιν των απειλουμένων να απαχθούν υπό των συμμοριτών παιδιών των βορείων επαρχιών».¹⁶

Προφανώς, οι αποστολές σκοπό είχαν να αντισταθμίσουν και να αποτρέψουν το «παιδομάζωμα», τη διακομιδή δηλαδή από δυνάμεις του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδος παιδιών από τις περιοχές που ήσαν υπό τον έλεγχό του προς τις χώρες του παραπετάσματος. Με τη σειρά τους, οι κομμουνιστές παρουσίασαν τη μεταφορά αυτή ως «σωστή, αξιόπαινη και ανθρωπιστική πράξη του ΔΣ», που απέβλεπε να σώσει τα παιδιά «από το κλείσιμο στα αναμορφωτήρια της βασίλισσας Φρειδερίκης».¹⁷ Πιο κοντά στην πραγματικότητα μοιάζει να είναι η ερμηνεία του παιδομαζώματος που δίνει ο Ιωάννης Κολιόπουλος με βάση τη μαρτυρία αξιωματικού του ΔΣ, ότι δηλαδή «η ηγεσία του ΚΚΕ και του ΔΣΕ υπολόγιζε με την “εκκένωση” να λύσει ως ένα βαθμό το πιεστικό πρόβλημα των εφεδρειών του ΔΣΕ, επειδή η μεταγωγή των παιδιών αναμενόταν ν’ απελευθερώσει τους γονείς από τη φροντίδα των και να διευκολύνει την καταταγή τους στις μονάδες του ΔΣΕ.»¹⁸

Είναι δύσκολο ή μη αδύνατον, μπροστά στην έλλειψη ικανού αριθμού προσωπικών μαρτυριών από τους ίδιους τους παθόντες, να κρίνει κανείς ανάμεσα στις δύο αυτές εκδοχές. Ίσως το μόνο αποδεκτό συμπέρασμα, αν όχι απαραίτητα το πιο ικανοποιητικό, είναι αυτό του Δανού ιστορικού Lars Baerentzen, ο οποίος καταλήγει ότι «αν και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το καίριο γεγονός ότι και οι δύο πλευρές, κατά το 1948, μετακίνησαν μεγάλο αριθμό παιδιών από την πολεμική ζώνη σε ασφαλείς περιοχές, υπάρχει ακόμα μεγάλο ποσοστό αβεβαιότητας σχετικά με ερωτήματα όπως το πώς, τότε και γιατί η κάθε πλευρά πήρε την απόφαση να το κάνει αυτό και, επίσης, σχετικά με τον βαθμό κατά τον οποίο οι γονείς αφήνονταν ελεύθεροι να αποφασίσουν αν τα παιδιά τους θα έπρεπε να φύγουν».¹⁹ Στο ίδιο περίπου συμπέρασμα φθάνει και ο Κολιόπουλος: «Δεν υπάρχει αμφιβολία πως από τα βασικά κίνητρα της μεταγωγής των παιδιών [από το ΚΚΕ] ήταν, πράγματι, η μέριμνα για την ασφάλειά τους· όπως και δεν χωρεί αμφιβολία πως πρωταρχικό κίνητρο της Κυβερνήσεως στην απομάκρυνση πολλών παιδιών... ήταν επίσης η

¹⁵ Βασίλισσα Φρειδερίκη των Ελλήνων, *Μέτρον Κατανοήσεως*, Βιβλιομεταφραστική, Αθήνα 1971, σ. 176 (μετάφραση Θ. Καρζή του A Measure of Understanding, Λονδίνο 1971).

¹⁶ Εφημερίς *Καθημερινή*, 1.4.1948.

¹⁷ Βασίλης Μπαρτζιώτας, *Ο Αγώνας του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας*, Αθήνα 1981, σελ. 128. Αναφέρεται από την Ειρήνη Λαγάνη, *Το «παιδομάζωμα» και οι Ελληνο-Γιουγκοσλαβικές σχέσεις*, Σιδέρης, Αθήνα 1996, σ.23.

¹⁸ Ιωάννης Κολιόπουλος, *Ληλασία φρονημάτων: το Μακεδονικό ζήτημα στην περίοδο του εμφύλιου πολέμου*, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 1995, τ.2, σ.215.

¹⁹ Lars Baerentzen, «Το “παιδομάζωμα” και οι παιδουπόλεις της βασίλισσας», στο *Μελέτες για τον εμφύλιο πόλεμο*, ως άνω, σ.137.

μέριμνα για την ασφάλεια αλλά και τη συγκράτησή τους στη χώρα. Η μέριμνα αυτή, ωστόσο, δεν απέκλειε την προσφυγή σε μέσα, όπως η βία και η απάτη...»²⁰.

Τελικά, τι πληροφορίες μπορούμε να αντλήσουμε από μια προσεκτική ανάγνωση των φωτογραφιών της Χρουσάκη; Εάν εξετάσουμε τη σκηνή της επιβίβασης στην Αλεξανδρούπολη (αρ. 148 και 152), βλέπουμε πως τα παιδιά έχουν όλα καρφίτωμένα στο πέτο ή περασμένα από τον λαιμό μία χαρτονένια ετικέτα. Η μεγέθυνση της λεπτομέρειας αυτής δεν επιτρέπει δυστυχώς την ανάγνωση των στοιχείων, φαίνεται όμως καθαρά ότι πρόκειται για επίσημα τυπωμένα δελτάρια, με σφραγίδα κάτω αριστερά, που έπρεπε να συμπληρωθούν κατά την παραλαβή των παιδιών, προφανώς με στοιχεία όπως ονοματεπώνυμο και τόπο καταγωγής.

Στην είσοδο του σπλιταγωγού περιμένει μια μάλλον χαρακτηριστική ομάδα υποδοχής αποτελούμενη από έναν γιατρό, τρεις νοσοκόμες, έναν μητροπολίτη, έναν άλλο κληρικό, τρεις αξιωματικούς του ναυτικού, δύο κυρίους με κοστούμια και έναν εν στολή χωροφύλακα. Μια λεπτομέρεια που αμέσως χτυπάει τον σημερινό παρατηρητή είναι τα πανό που κραδαίνουν επιδεικτικά τρία από τα παιδιά: προφανώς κατασκευασμένα από πριν, με αρκετή προσοχή, και μοιρασμένα επ' ευκαιρία της φωτογραφίας, δύο από αυτά φέρουν το εξής πανομοιότυπο κείμενο: «Χριστέ μας Σε παρακαλούμε να μας προστατεύσης, να μας κάμης καλούς Χριστιανούς να δώσης Ειρήνη στο Έθνος μας και να μας Αξιώσης να γυρίσουμε και πάλιν στους Αγαπητούς μας γονείς». Τα αισθήματα αυτά καθ' εαυτά δεν είναι βέβαια ποταπά, μας ξενίζει όμως σήμερα η αφέλεια της επιχειρούμενης προπαγάνδας.

Οι ηλικίες κυμαίνονται από πέντε μέχρι δεκατεσσάρων ή δεκαπέντε περίπου ετών· πολύ νέα παιδιά και μωρά δεν υπάρχουν. Με βάση τις ομαδικές φωτογραφίες, η αναλογία αγοριών-κοριτσιών μοιάζει να κυμαίνεται γύρω στο τρία προς ένα· τα κορίτσια όμως φαίνονται κάπως μεγαλύτερα σε ηλικία από τα αγόρια. Σε γενικές γραμμές, και αν λάβουμε υπ' όψιν ότι τα παιδιά αυτά προέρχονται από αγροτικές περιοχές, μετά από τέσσερα χρόνια κατοχής και άλλα τρία εμφυλίου πολέμου, δείχνουν σε σχετικά καλή σωματική κατάσταση – οπωσδήποτε, σημεία πρόσφατου υποσιτισμού δεν υπάρχουν. Όλα σχεδόν φοράνε δερμάτινα παπούτσια και κάποιο είδος παλτού ή σακακιού· τα δύο κορίτσια και τρία αγόρια των οποίων τράβηξε ξεχωριστά το πορτραίτο η Χρουσάκη μοιάζουν να έχουν επιλεχθεί ακριβώς επειδή ήταν ιδιαίτερος ρακένδυτα ή γραφικά ντυμένα. Σημειώνουμε επίσης το γεγονός ότι, όπως συνηθιζόταν την εποχή εκείνη, ακόμα και στις πόλεις, όλα σχεδόν τα αγόρια είναι ξυρισμένα γουλί, κανένα όμως από τα κορίτσια – η ψείρα, συμπεραίνουμε, ήταν καθαρά θέμα φύλου. Λίγες, τέλος, φωτογραφίες της Χρουσάκη, και ειδικότερα αυτές των πιο φτωχά ή παραδοσιακά ντυμένων παιδιών, που συνήθως φαίνονται και τα πιο σαστισμένα ή φοβισμένα, οδηγούν σε κάποιες υποψίες ότι τα παιδιά αυτά μπορεί να προέρχονται από σλαβόφωνες περιοχές. Οι Baerentzen και Κολιόπουλος συμφωνούν πως σε γενικές γραμμές η μειονότητα αυτή έτεινε, για διάφορους λόγους, προς το μέρος των κομμουνιστών, και δεν αποκλείεται τα παιδιά των σλαβόφωνων να αποτελούσαν ίσως ιδιαίτερο στόχο· στο σημείο όμως αυτό ερχόμαστε αντιμέτωποι με τα όρια της βουβής μαρτυρίας των φωτογραφικών τεκμηρίων.

²⁰ Κολιόπουλος, ό.π., σ.217.

Με το τέλος του εμφυλίου το 1949, οι μεγάλες περιπέτειες της ζωής της Μαρίας Χρυσάκη είχαν και αυτές σχεδόν πια τελειώσει. Τον Αύγουστο του 1953 μόνο, σύμφωνα με το βιογραφικό σημείωμα του ΕΕΣ, βρίσκεται στην Πάτρα και την Κεφαλονιά προσφέροντας για μια φορά ακόμα βοήθεια στους σεισμοπαθείς. Βασικά όμως, οι δεκαετίες του πενήντα και του εξήντα ήσαν κυρίως αφιερωμένες σε μια εντατική πια εξερεύνηση της Ελλάδας και του φωτογραφικού μέσου. Σημαντικό ρόλο στην εξερεύνηση αυτή φαίνεται να έπαιξε η προσκόλλησή της στην Ελληνική Φωτογραφική Εταιρία (ΕΦΕ), οργανισμός που ιδρύθηκε το 1952. Η Χρυσάκη εξελέγη μέλος δύο χρόνια αργότερα, ενώ τον Δεκέμβριο του 1956 προβιβάσθηκε σε «τακτικό» μέλος – σύμφωνα με το καταστατικό της εταιρίας, τα μέλη διακρίνονταν σε τακτικά, έκτακτα, αρωγά και επίτιμα, και τα τακτικά μέλη εκλέγονταν «δί' αποδεδειγμένην επίδοσιν προς προαγωγήν των σκοπών της Εταιρείας».²¹



Θάλαμος νοσοκομείου, 1941

Στον φωτογράφο Κώστα Μπαλάφα, ιδρυτικό μέλος της ΕΦΕ, οφείλουμε την πληροφορία ότι «ήσαν αχώριστες φίλες με τη Βούλα Παπαϊωάννου», και ότι συχνά έφευγαν παρέα για φωτογραφικές εκστρατείες.²² Την πληροφορία αυτή επιβεβαίωσε πανηγυρικά η αναγνώριση της ιστορικού φωτογραφίας Φανής Κωνσταντίνου ότι η φωτογραφία δύο μικρών παιδιών που τράβηξε η Χρυσάκη στη Λευκάδα το 1954, θύμιζε εκπληκτικά μια αντίστοιχη, αγνώστων κατά τα άλλα στοιχείων φωτογραφία της Παπαϊωάννου που βρίσκεται στο φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη. Πράγματι, η σύγκριση των δύο φωτογραφιών επιβεβαιώνει ότι πρέπει να τραβήχτηκαν σε διάστημα λίγων δευτερολέπτων το πολύ η μία από την άλλη.

Η αποκάλυψη μιας τόσο στενής καλλιτεχνικής σχέσης μεταξύ της Χρυσάκη και της κορυφαίας αυτής μορφής της ελληνικής φωτογραφίας είναι εξαιρετικά

²¹ «Καταστατικό Ελληνικής Φωτογραφικής Εταιρείας», περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τεύχος 34/35, Αύγουστος 1964, σ.27.

²² Συζήτηση του Κώστα Μπαλάφα με τον Νίκο Παναγιωτόπουλο στην Αθήνα, Ιούλιος 1999.

ενδιαφέρουσα, αφού μεταξύ άλλων δημιουργεί την υπόνοια πως ίσως η Χρουσάκη πρώτη να μύησε τη Παπαϊωάννου στη φωτογραφία. Σύμφωνα με τη Φανή Κωνσταντίνου, η Παπαϊωάννου ασχολείται για πρώτη φορά με τη φωτογραφία «στην ώριμη ηλικία των σαράντα χρόνων», δηλαδή το 1938.²³ Η Χρουσάκη όμως, όπως είδαμε, είχε το προβάδισμα κατά δύο ολόκληρες δεκαετίες. Γνωριζόντουσαν άραγε πριν από το 1950 οι δύο Αθηναίες, που είχαν την ίδια σχεδόν ηλικία και πολλά κοινά ενδιαφέροντα; Δυστυχώς, η πλήρης σχεδόν έλλειψη ευρύτερης τεκμηρίωσης με τη μορφή επιστολών, ημερολογίων, κ.λπ. και στα δύο αρχεία, της Χρουσάκη στην Εθνική Πινακοθήκη και της Παπαϊωάννου στο Μουσείο Μπενάκη, καθιστά προς το παρόν τουλάχιστον αδύνατη την απάντηση στο ερώτημα.²⁴ Εν πάση όμως περιπτώσει, μπορούμε νομίζω να θεωρήσουμε δεδομένο το ότι υπήρξε αμοιβαία επίδραση μεταξύ των δύο φωτογράφων.

Η Βούλα Παπαϊωάννου ήταν εξαιρετικά δραστήριο μέλος της ΕΦΕ, και συχνά συναντάμε το όνομά της στις σελίδες του περιοδικού της ΕΦΕ Ελληνική Φωτογραφία, συνήθως σε σχέση με εκθέσεις μελών στο εσωτερικό και εξωτερικό. Και η Χρουσάκη όμως, αν και σε χαμηλότερους τόνους, γινότανε σιγά-σιγά γνωστή στον μικρό τότε κόσμο της ελληνικής φωτογραφίας. Στο τέταρτο κιόλας τεύχος του περιοδικού (Ιούλιος 1955), δημοσιεύεται για πρώτη φορά φωτογραφία της, με τίτλο «Πόρος: Χωρικόσπιτο». Ακολούθησαν οι εξής φωτογραφικές δημοσιεύσεις της Χρουσάκη στην *Ελληνική Φωτογραφία*:

Τεύχος 19, Νοέμβριος 1959: «Σπέτσαι – εσωτερικόν αρχοντικού»

Τεύχος 19, εξώφυλλο: «Καντούνι Κερκύρας»

Τεύχος 40, Απρίλιος 1968: «Σίφνος – Αγγελόκτιστη»

Τεύχος 44, Ιούνιος 1969: «Με τη ρόκα της»

Άλλες αναφορές στο όνομα της Χρουσάκη χρονολογούνται από τη δεκαετία του εξήντα, όταν είχε πια αρχίσει να ασχολείται με το καινούργιο μέσον των έγχρωμων διαφανειών.²⁵ Το τελευταίο τρίμηνο του 1961, λόγου χάριν, παρουσίασε προβολή έγχρωμων διαφανειών «με νέας επιτυχίας από το Μεσολόγγι». Η Χρουσάκη, πληροφορούμεθα, «είναι η καλλιτέχνις η οποία έχει εξοικειωθεί τόσο πολύ με τη φωτογραφία ως μέσου τεκμηρίωσης, ώστε να δύναται ευχερώς με μίαν μικρά σειρά φωτογραφιών να παρουσιάσει ολόκληρον ομιλούσαν υπόθεσιν εις οιονδήποτε θέμα. Ολίγοι ημπορούν να συγκριθούν με την Διδα Χρουσάκη εις το θέμα μιας ευσυνειδήτου και καλλιτεχνικής Documentation».²⁶

Δύο χρόνια αργότερα, μαζί με 23 άλλα μέλη της ΕΦΕ, μετέχει σε διαγωνισμό που οργανώνει η FIAP (Fédération Internationale de l'Art Photographique), ο διεθνής

²³ Φανή Κωνσταντίνου, *Βούλα Παπαϊωάννου*, Εκδόσεις Φωτογράφος, Αθήνα 1990.

²⁴ Μόνιμο πρόβλημα των ελληνικών αρχείων, που θα πρέπει κάποτε να αντιμετωπισθεί καταλλήλως – με τη διαφύλαξη δηλαδή όλου ανεξαιρέτως του ευρύτερου υλικού που είναι ικανό να διαφωτίσει το έργο ενός καλλιτέχνη.

²⁵ Όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, το αρχείο Χρουσάκη περιλαμβάνει και μεγάλο αριθμό εγχρωμών διαφανειών (slides) διαστάσεων 35 χιλιοστών, τραβηγμένες κατά τη δεκαετία του εξήντα. Οι φωτογραφίες αυτές απεικονίζουν, κατά τρόπο συχνά εξαντλητικό, πολλούς χώρους και μνημεία της Ελλάδος. Η γνώμη του παρόντος μελετητή, που εξέτασε δειγματοληπτικά ένα ποσοστό των διαφανειών, είναι ότι το ενδιαφέρον τους είναι κυρίως συγκριτικό και επιστημονικό και λιγότερο καλλιτεχνικό. Θα μπορούσαν φυσικά να αποτελέσουν αντικείμενο κάποιας μελλοντικής μελέτης.

²⁶ Περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τεύχος 26, Δεκέμβριος 1961, σ.39.

δηλαδή οργανισμός στον οποίον υπάγεται η ΕΦΕ, με τίτλο «Παγκόσμιον Κύπελλον εγχρώμου φωτογραφίας» – δεν μαθαίνουμε όμως τα αποτελέσματα. Προφανώς οι διαγωνισμοί αυτοί, όπως και οι διάφορες κατ' ουσίαν ερασιτεχνικές εκθέσεις που οργάνωνε (και οργανώνει πάντα) η FIAF ανά τον κόσμο, απασχόλησαν την εποχή εκείνη τη Χρυσάκη· στη συμμετοχή της στους διαγωνισμούς αυτούς εξ άλλου οφείλουμε τις ελάχιστες μεγεθύνσεις εποχής των φωτογραφιών της. Όταν, το 1968, απενεμήθη στη Χρυσάκη «διά καλλιτεχνικήν επίδοσιν εις την Φωτογραφική τέχνην» η τιμητική διάκριση της FIAF που της επέτρεπε να χρησιμοποιεί το ενδεικτικό A/FIAF, η Ελληνική Φωτογραφία δημοσίευσε ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα όπου ανακεφαλαιώνονται οι επιτυχίες της στον χώρο αυτόν: «Η Μαρία Χρυσάκη, κατέχει πλουσίαν συλλογήν ασπρόμαύρων και εγχρώμων φωτογραφιών της Ελλάδος. Πολλάκις ετιμήθη με βραβεία εις διαγωνισμούς φωτογραφικής τέχνης και παρουσίασε ατομικά εκθέσεις εις την Περιηγητικήν Λέσχην. Φωτογραφίαι της έχουν εκτεθεί εις το εξωτερικόν, εις το Έβδομον Διεθνές Φωτογραφικόν Salon της Ιαπωνίας, τω 1934 και εις την Δευτέραν Έκθεσιν Διεθνούς Φωτογραφικής Τέχνης του Καίρου, τω 1947. Έγχρωμοι διαφάνειάι της προεβλήθησαν εις Καναδάν με ομιλίας, βάσει αυτών, σχετικής με την Ελλάδα».²⁷

Πέρα από τις εκδηλώσεις αυτές στην Περιηγητική Λέσχη, που προφανώς απευθύνοντο σε στενό κύκλο, η μοναδική ατομική έκθεση της Χρυσάκη έλαβε χώρα στις αίθουσες της ΕΦΕ το πρώτο δεκαπενθήμερο του Φεβρουαρίου 1967. Σύμφωνα πάντα με την Ελληνική Φωτογραφία, «η γνωστή εις τους φίλους της φωτογραφίας καλλιτέχνης [...] παρουσιάζει ένα μέρος από το εκλεκτόν και πλούσιον φωτογραφικόν αρχείον της». Η φωτογράφος, σημειώνει το περιοδικό, «κατέχει εις μέγαν βαθμόν το μυστικόν της αληθινά όμορφης φωτογραφίας», και τα μέλη της ΕΦΕ προτρέπονται «νά αποτίσουν ένα φόρον τιμής εις την παλαιάμαχον καλλιτέχνηδα η οποία δεν έπαυσεν από μακράς σειράς ετών μέχρι σήμερον να έχη αφοσιωθή εις την τέχνην του ωραίου».²⁸

Είναι προφανές ότι η Χρυσάκη απολάμβανε την παρέα των μελών της ΕΦΕ και τις διάφορες ομαδικές δραστηριότητες, μας είναι όμως δύσκολο να κρίνουμε σε τι βαθμό και προς ποια κατεύθυνση επηρέασαν το φωτογραφικό της έργο. Από τη μια μεριά, η ποιότητα της εργασίας των περισσότερων μελών ήταν μάλλον χαμηλή, από την άλλη όμως παραμένει γεγονός ότι ανάμεσά τους ήσαν και φωτογράφοι του επιπέδου της Παπαϊωάννου, του Μελετζή, του Μπαλάφα ή του Χαρισιάδη. Είναι όμως χαρακτηριστικό ότι οι πέντε φωτογραφίες της Χρυσάκη που δημοσιεύθηκαν κατά καιρούς στην Ελληνική Φωτογραφία, και οι οποίες προφανώς είχαν επιλεγεί ως ιδιαιτέρως πετυχημένες, δεν κάνουν καμία ιδιαίτερη εντύπωση σήμερα· απεναντίας, φαίνονται μάλλον ανούσιες και συμβατικές και εν πάση περιπτώσει, καθόλου αντιπροσωπευτικές του πλούτου που κρύβει το έργο της Χρυσάκη. Εννοείται ότι ένα από τα πολλά στοιχεία που αγνοούμε είναι κατά πόσον η επιλογή των έργων αυτών θα αντιπροσώπευε τα γούστα της φωτογράφου ή τα κριτήρια της εκάστοτε συντακτικής επιτροπής του περιοδικού.

Οπωσδήποτε, πολύ θα θέλαμε να ξέρουμε περισσότερα σχετικά με το τι πίστευε η Χρυσάκη για τη φωτογραφία και πως έβλεπε τον ρόλο και τη θέση του μέσου

²⁷ Περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τεύχος 41, Αύγουστος 1968. Η χρονολογία 1934 που αναφέρεται είναι μάλλον λάθος.

²⁸ Περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τεύχος 38, Μάρτιος 1967, σ.26.

απέναντι στις άλλες τέχνες. Η απορία αυτή έχει θεωρητικές αλλά και πρακτικές συνέπειες: πώς, λόγου χάριν, αντιμετώπιζε το μέσον – σαν ερασιτέχνης ή σαν επαγγελματίας; Η φωτογραφία δεν ήταν βέβαια για αυτήν μέσον βιοπορισμού, είναι όμως προφανές ότι η ενασχόλησή της ήτανε σοβαρή και οργανωμένη. Θεμελιώδη μαρτυρία για την άποψη αυτή αποτελεί κατ' αρχήν η ποιότητα του έργου της, διαθέτουμε όμως και λίγα ακόμα πρόσθετα στοιχεία. Ήδη από τη δεκαετία του τριάντα, η Χρυσάκη είχε στην κατοχή της δύο σφραγίδες με τις οποίες κατοχύρωνε την πατρότητα των φωτογραφιών της: η πρώτη έγραφε σε δύο σειρές "REPRODUCTION INTERDITE, / M.CRUSACHI, ATHENES 1930", και η δεύτερη, πιο απλά, «Μ. ΧΡΟΥΣΑΚΗ – ΑΘΗΝΑΙ»· εντυπώσεις από τις δύο αυτές σφραγίδες συναντιόνται συχνά στο πίσω μέρος των φωτογραφιών της από το 1930 μέχρι και τη δεκαετία του εξήντα.

Είναι επίσης βέβαιο, σύμφωνα με τον Βορρέ αλλά και το με το προαναφερθέν βιογραφικό σημείωμα της Ελληνικής Φωτογραφίας, ότι η Χρυσάκη διέθεσε έναν άγνωστο αριθμό φωτογραφιών στον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού (ΕΟΤ) για διαφημιστικούς σκοπούς. Το γεγονός αυτό δεν είναι ιδιαίτερος σπάνιο για την εποχή, όταν πολλοί φωτογράφοι διοχέτευαν υλικό στον ΕΟΤ αντί ευτελούς συνήθως χρηματικού ποσού. Η έρευνα στον τομέα αυτόν, που έχει ιδιαίτερη σημασία για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας, καθίσταται δυστυχώς ιδιαίτερος δυσχερής λόγω της επιμονής του οργανισμού να μονοπωλεί όλα τα δικαιώματα των φωτογραφιών που αγόραζε. Σύμφωνα με τους όρους που δημοσιεύθηκαν το 1959, «Εις την αιτουμένην τιμήν, περιλαμβάνεται και η παραχώρησις υπό των φωτογράφων εις τον ΕΟΤ του αποκλειστικού δικαιώματος (Copyright) της περαιτέρω εκμεταλλεύσεως και ανατυπώσεως τόσο των «αρνητικών» φωτογραφιών (μαύρο-άσπρο) όσο και των εγχρωμών διαφανειών για διαφημιστικούς σκοπούς. Θα είναι δε αι φωτογραφίαι αυταί εφεξής ιδιοκτησία του ΕΟΤ».²⁹ Η τελευταία αυτή ρήτρα σήμαινε βέβαια ότι ο φωτογράφος έχανε μεταξύ άλλων και την πνευματική πατρότητα του έργου του, με αποτέλεσμα όλες σχεδόν οι φωτογραφίες που δημοσίευσε τότε ο ΕΟΤ να παραμένουν ουσιαστικά ανώνυμες.

Τέλος, ένα τεμαχισμένο γράμμα που βρέθηκε στο αρχείο της Χρυσάκη (είχε κοπεί σε λουρίδες από τη φωτογράφο, η οποία χρησιμοποίησε τα κομμάτια για υπομνήματα στα κουτιά αρνητικών) με ημερομηνία 24.1.1967, μας πληροφορεί ότι οι φωτογραφικές δραστηριότητές της είχαν γίνει γνωστές και σε επίσημο επίπεδο. Πρόκειται για παράκληση του ελληνικού προξενείου στο Wurzburg, κατόπιν προτάσεως του ελληνικού γραφείου τουρισμού της Φρανκφούρτης, για την αποστολή μέχρι 60 εγχρωμων διαφανειών που θα πλαισίωναν κάποια διάλεξη με θέμα την Ελλάδα. Το προξενείο σημείωσε σχολαστικά τα θέματα που είχε ανάγκη, μεταξύ των οποίων η Κέρκυρα, το Ποντικονήσι, η Κασταλία πυγή και διάφοροι αρχαιολογικοί χώροι· δεν αναφέρεται όμως τίποτα, στα σωζόμενα τουλάχιστον κομμάτια της επιστολής, περί αμοιβής ή πνευματικών δικαιωμάτων, ούτε και ξέρουμε τι απάντηση δόθηκε τελικά στον πρόξενο.

²⁹ «Ανακοίνωσις Ελληνικού Οργανισμού Τουρισμού», περιοδικό *Ελληνική Φωτογραφία*, τεύχος 17, Απρίλιος 1959, σ.52.

Το έργο της Μαρίας Χρυσάκη μας είναι αναμφισβήτητα πολλαπλά πολύτιμο. Πρώτα λόγω της καλλιτεχνικής του ποιότητάς, ποιότητας που εξασφαλίζει στη Χρυσάκη μια διακεκριμένη θέση στην ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας. Δεύτερον, διότι επισφραγίζει την παράδοση σύμφωνα με την οποία πολλοί από τους ικανότερους φωτογράφους της γενιάς αυτής και της αμέσως επόμενης συνδύασαν την καλλιτεχνική φωτογραφία με τη φωτογραφική μαρτυρία – η Χρυσάκη στην Αλβανία και στις αποστολές του Ερυθρού Σταυρού, η Παπαϊωάννου κατά την κατοχή και την ανασυγκρότηση, και οι Μπαλάφας και Μελετζής με την αντίσταση. Τρίτον, και κατά τη γνώμη μου εξ ίσου σημαντικά, διότι το αρχείο Χρυσάκη επιβεβαιώνει υποδειγματικά την πολυσήμαντη φύση της φωτογραφίας, χάρη στην οποία μπορούμε, μέσα από τα συσσωρευμένα φωτογραφικά τεκμήρια μιας ολόκληρης ζωής, να διακρίνουμε με σαφήνεια το περίγραμμα μιας πλούσιας όσο και ιδιόρρυθμης δημιουργικής σταδιοδρομίας.

Εάν το έργο αυτό επέζησε και γίνεται σήμερα ευρύτερα γνωστό, το οφείλουμε στο ενδιαφέρον τριών ή τεσσάρων ανθρώπων. Πρωτίστως βέβαια στη φροντίδα της ίδιας της φωτογράφου, η οποία μας άφησε ένα αρχείο πλήρες, τεκμηριωμένο και καλά οργανωμένο. Τον σημαντικότερο ρόλο στη διάσωση του αρχείου έπαιξε η διαίσθηση του Μαρίνου Καλλιγά, που φρόντισε για την απόκτησή του από την Εθνική Πινακοθήκη σε μια εποχή που κανείς δεν είχε σκεφθεί να ασχοληθεί με την ελληνική φωτογραφία. Η τόλμη της πρωτοβουλίας αυτής είναι προφανής, αφού το αρχείο Χρυσάκη κατατέθηκε στη Εθνική Πινακοθήκη το 1971, δύο χρόνια πριν από την ίδρυση του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, επτά χρόνια πριν από τη σύσταση του αρχείου Παπαϊωάννου (1968), δεκατέσσερα πριν από τη σύσταση του αρχείου Σεραϊδάρη (1985), και δέκα πριν από τη πρώτη δημοσίευση της Ιστορίας της Ελληνικής Φωτογραφίας του Άλκη Ξανθάκη (1981). Ακολούθησαν, πάνω από δύο δεκαετίες αργότερα, το ενδιαφέρον της επιμελήτριας της Εθνικής Πινακοθήκης, Μαριλένας Κασιμάτη, και η μέριμνα της ανεψιάς της φωτογράφου, Άννας Μαρινοπούλου. Στις συγκυρίες αυτές οφείλουμε τις σελίδες που ακολουθούν.

Κύθηρα, Αύγουστος - Λονδίνο, Νοέμβριος 1999

© Γιάννης Σταθάτος, 2000, 2015

Πρώτη δημοσίευση στο λεύκωμα *Μαρία Χρυσάκη. Φωτογραφίες 1917-1958*.
Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2000.