

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΦΑΤΣΕΑΣ: ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΩΝ ΚΥΘΗΡΩΝ

Ο ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΚΥΘΗΡΩΝ

Καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου και μέχρι το δεύτερο περίπου τρίτο του 20ου αιώνα, την αφανή βάση της παγκόσμιας φωτογραφικής δραστηριότητας αποτελούσαν τα κατά τόπους επαγγελματικά φωτογραφεία· στις φτωχότερες και πιο απομακρυσμένες προπάντων περιοχές, οι επιχειρήσεις αυτές ήσαν ουσιαστικά η μοναδική πυγή φωτογραφικών πορτραίτων ή άλλων ντοκουμέντων. Τα περισσότερα από τα ταπεινά και χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές αξιώσεις έργα που παρήγαγαν έχουν καταστραφεί ή διασκορπισθεί, ενώ όσα επέζησαν τείνουν να αντιμετωπισθούν από τους ιστορικούς σαν τεκμήρια καθαρά τοπικού ενδιαφέροντος ή, στην καλύτερη περίπτωση, σαν χαριτωμένα δείγματα ανώριμης φωτογραφικής δημιουργίας. Σε λίγες όμως, εξαιρετικά σπάνιες περιπτώσεις, η ρευστότητα του φωτογραφικού μέσου γίνεται αφορμή το έργο ορισμένων από τους σχεδόν ανώνυμους αυτούς μεροκαματιάρηδες να αποκτά - συνήθως πολλά χρόνια μετά τον θάνατό τους - ανέλπιστη και διαχρονική καλλιτεχνική αξία.

Γνωστότερο παράδειγμα στην ιστορία της φωτογραφίας είναι ο Γάλλος Eugène Atget (1879-1927), ο καθ' όμολογίαν του ταπεινός προμηθευτής «εικόνων αναφοράς για ζωγράφους», που θεωρείται τώρα στυλοβάτης του φωτογραφικού μοντερνισμού. Αντίστοιχες περιπτώσεις αποτελούν οι εκατό περίπου γυάλινες πλάκες του E.J. Bellocq (Νέα Ορλεάνη, αρχές της δεκαετίας 1920) που ανακάλυψε και ανέδειξε ο Lee Friedlander, το αρχείο του Αμερικανού πορτραίτιστα Mike Disfarmer που απαθανάτισε τους κατοίκους της μικρής κωμόπολης Heber Springs στο Arkansas κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1930-1940, καθώς και τα εξαιρετικά πορτραίτα του Seydou Keita από το Μάλι. Πιο πρόσφατα στην Ελλάδα, ο συλλέκτης Γιώργος Γκολομπίας διέσωσε ως εκ θαύματος ένα μεγάλο μέρος των αρνητικών του Καστοριανού φωτογράφου Λεωνίδα Παπάζογλου (1872-1918), γλιτώνοντας έτσι από την αφάνεια έναν σημαντικό καλλιτέχνη.¹ Στα ονόματα αυτά έρχεται τώρα να προστεθεί ο Κυθήριος φωτογράφος Παναγιώτης Φατσέας, το αρχείο του οποίου παρέμεινε ανέπαφο από τον θάνατό του το 1938 μέχρι το 2002, όταν μερικά δείγματα της έργου του παρουσιάσθηκαν στα πλαίσια των πρώτων Φωτογραφικών Συναντήσεων Κυθήρων. Έκτοτε, το αρχείο συντηρήθηκε και ταξινομήθηκε, ενώ παράλληλα διεξήχθη έρευνα γύρω από τον άγνωστο ευρύτερα φωτογράφο και το έργο του.² Έξη χρόνια αργότερα, στο πρόσωπό του Παναγιώτη Φατσέα μπορούμε πια να αναγνωρίσουμε όχι μόνον μια ανεκτίμητη μαρτυρία του τόπου και της εποχής του, αλλά και μία αξιόλογη καλλιτεχνική μορφή της ελληνικής φωτογραφίας του πρώτου μισού του 20ου αιώνα.

Στον εγγονό του φωτογράφου, Παναγιώτη Χαρ. Φατσέα, οφείλουμε τα ακόλουθα πολύτιμα βιογραφικά στοιχεία: «Ο Παναγιώτης Φατσέας γεννήθηκε στο Καραβοχώρι Κυθήρων (σημερινό Λειβάδι) στις 10 Μαρτίου 1888. Ήταν γιος του Εμμανουήλ Φατσέα και της Κυριακούλας Καλλιγέρου. Το Σεπτέμβριο του 1899 τελειώνει το Δημοτικό Σχολείο και την 1^η Ιουλίου 1902 αποφοιτεί από την Τρίτη τάξη Γυμνασίου του Ελληνικού Σχολείου Κυθήρων, με βαθμό «Καλώς» και διαγωγή «Κοσμία». Σίγουρο είναι ότι στα χρόνια που ακολούθησαν ασχολήθηκε με αγροτικές εργασίες. Στις αρχές του 1910 εκπληρώνει τρίμηνη στρατιωτική υποχρέωση ως «μόνος υιός γυναικός εν χηρεία διατελούσης» καθώς ο πατέρας του είχε ήδη πεθάνει από το 1893.

Την ίδια χρονιά, σε ηλικία 23 ετών, μεταναστεύει στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Όπως προκύπτει από τα αρχεία του Ellis Island, ο Παναγιώτης Εμ. Φατσέας αναχώρησε από το λιμάνι της Χάβρης με το πλοίο *La Gascogne* και αποβιβάσθηκε στην Αμερική στις 8 Νοεμβρίου 1910. Έζησε στη Νέα Υόρκη, όπου εργάσθηκε ως σερβιτόρος σε εστιατόρια και ξενοδοχεία, ενώ παράλληλα φοίτησε σε νυχτερινό σχολείο.

Από την Αμερική θα επιστρέψει στις 31 Οκτωβρίου 1912, όταν ήδη είχε αρχίσει ο πρώτος Βαλκανικός πόλεμος. Ο ίδιος γράφει χαρακτηριστικά στο πολεμικό του ημερολόγιο για την απόφασή του αυτή: «Αφ' ότου εκυρήχθη ο Βαλκανοτουρκικός πόλεμος όλοι σχεδόν οι Έλληνες της Αμερικής εφάνησαν διατεθειμένοι να εγκαταλείψουν τας εργασίας τους και να σπεύσουν εις την φωνήν της πατρίδος...». Κατετάγη εθελοντής στο 7^ο Σύνταγμα Πεζικού, λαμβάνοντας μέρος στις μάχες του Κιλκίς και του Μπιζανίου».³



Μάλλον πρέπει να αποστρατεύθηκε προσωρινά με την υπογραφή της ελληνοτουρκικής συνθήκης του Νοεμβρίου 1913, αφού όπως διαφαίνεται από στοιχεία του αρχείου του, τον Ιανουάριο 1914 εγκαινιάζει επαγγελματική φωτογραφική δραστηριότητα στα Κύθηρα χρεώνοντας τον Χαράλαμπο Στάθη 17,70 δραχμές «δια δελτάρια». Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες των παιδιών του, ο Φατσέας είχε επιστρέψει από τις Ηνωμένες Πολιτείες κάτοχος φωτογραφικής μηχανής, πιθανώς μία από τις πρώτες στα χέρια μόνιμου κατοίκου των Κυθήρων· ενώ αρχικά δεν είχε σκοπό να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη φωτογραφία, φαίνεται πως η ζήτηση, κυρίως για πορτραίτα, ήταν τέτοια που τελικά ενέδωσε, ανοίγοντας φωτογραφείο στο Λειβάδι. Όπως μαρτυρεί το βιβλίο εργασίας του, ο Φατσέας συμπλήρωσε συνολικά πενήντα επαγγελματικές φωτογραφίες κατά τη διάρκεια του 1914, με πελάτες ως επί το πλείστον από τη Χώρα, το Λειβάδι και τα περίξ χωριά: στο πελατολόγιο επαναλαμβάνονται τακτικά τα επίθετα Δαπόντε, Χάρος, Πετρόχειλος, Καλούτσης, Καρατζάς, Μεγαλοκονόμος, Φατσέας, Καλλίγερος και Κασιμάτης. Για άγνωστο ακόμα λόγο, στο σημείο αυτό διακόπτεται η επαγγελματική του ενασχόληση με τη φωτογραφία, για να ξαναρχίσει, συστηματικά πλέον, στις 21 Μαΐου 1920.

Πιθανώς η διακοπή να οφείλετο, όπως εικάζει ο εγγονός του, σε ανειλημμένες στρατιωτικές υποχρεώσεις. Στο οπισθόπλευρο ενός μικρού φωτογραφικού πορτραίτου του Φατσέα με στρατιωτική στολή (χωρίς διακριτικά βαθμού ή μονάδας), ο ίδιος έχει σημειώσει «*Εν Πάτραις Ιανουαρίου 6, 1916. Ανάμνησις Πατρών κατά την εκστρατείαν 1915 οπότε κυρυχθείς αδίκως ως λιποτάκτης, παρ επιδημώ ενταύθα*». Όποια και να ήσαν τα αίτια της παρεξήγησης, που μάλλον πρέπει να χρεωθεί σε γραφειοκρατική αμέλεια, ο Φατσέας απολύεται οριστικά στις 31 Ιουλίου 1916. Επιστρέφει στα Κύθηρα όπου ασχολείται με διάφορες εργασίες, κυρίως αγροτικές, πιθανώς όμως και με το λιανικό εμπόριο, αφού το 1919 θεμελιώνει στο κέντρο του Λειβαδιού επαγγελματική στέγη. Το 1921 παντρεύεται την Αλεξάνδρα Στάθη, με την οποία θα αποκτήσει πέντε παιδιά, τρεις γιους και δύο κόρες: την Κούλα (γ.1921), τον Μανώλη (γ.1923), την Αντωνία (γ.1925), τον Γιάννη (γ.1926) και τον Χαράλαμπο (γ.1928).

Το κατάστημα στο Λειβάδι συμπεριλάμβανε φωτογραφικό studio και σκοτεινό θάλαμο, καθώς και αίθουσα λιανικού εμπορίου πάνω στο δρόμο που διέθετε, εκτός από φωτογραφίες, ψιλικά, γραφική ύλη και είδη σχεδίου. Σε φωτογραφία του καταστήματος της επόμενης δεκαετίας ξεχωρίζουν τρεις διαφορετικές επιγραφές, «ΦΩΤΟΓΡΑΦΕΙΟΝ», «ΚΑΘΡΕΠΤΟΠΟΙΕΙΟΝ» και «ΚΟΡΝΙΖΟΠΟΙΕΙΟΝ», ενώ η μικρή κεντρική βιτρίνα είναι γεμάτη από κορνιζαρισμένα δείγματα φωτογραφιών. Το παράξενο είναι ότι, όπως φαίνεται από τις φωτογραφίες που χρονολογούνται 1920 με 1922, αρχικά δεν φωτογράφιζε στον καινούργιο αυτό χώρο εργασίας, αλλά σε ειδικά διαμορφωμένο δωμάτιο του σπιτιού του, επίσης στο Λειβάδι. Ίσως χρειάστηκε κάποιος χρόνος μέχρι να αποπερατωθεί η διαμόρφωση του χώρου εργασίας, που ήταν σχεδιασμένος κατά τα πρότυπα του προηγούμενου αιώνα, δηλαδή με μεγάλη τζαμαρία και βορεινούς φεγγίτες με κουρτίνες που επέτρεπαν στον φωτογράφο να ρυθμίζει τον φυσικό φωτισμό του χώρου. Διέθετε επίσης την περίτεχνα σκαλισμένη ξύλινη πολυθρόνα που εμφανίζεται σε πολλά από τα πορτραίτα, καθώς και μία διακοσμητική κουρτίνα ή μπερντέ που φιλοτέχνησε κάποιος πλανόδιος ζωγράφος διαφημιστικών επιγραφών. Το κτίριο σώζεται ακόμα, αν και παρέμεινε κλειστό επί δεκαετίες.

Δύο τοπικές διαφημίσεις της εποχής δίνουν το στίγμα των δραστηριοτήτων του Φατσέα. Η πρώτη, που δημοσιεύθηκε την εφημερίδα *Η Κυθηραϊκή* το 1927, αναφέρεται στο «Καλλιτεχνικόν Φωτογραφείον Παναγιώτου Φατσέα»· στις διαφημιζόμενες υπηρεσίες συμπεριλαμβάνονται «*μεγενθύσεις, αντιγραφαί και πάσαι αι σχετικαί εργασίαι*», ενώ επίσης γινόνταν δεκτές «*παραγγελίαι απ' ευθείας εξ Αμερικής και Αυστραλίας δια τας φωτογραφίας των ενταύθα συγγενών των αποδημούντων*». Στη δεύτερη, που είναι διαφημιστική κάρτα της δεκαετίας 1930, έχει διευρυνθεί σημαντικά το φάσμα προσφερομένων υπηρεσιών: «*Κατασκευάζονται παντός είδους κορνίζαι. Επαργυρώνονται εκ νέου παλαιοί καθρέπται. Μεγενθύσεις φωτογραφιών, εμφανίσεις και εκτυπώσεις φιλμ. Πωλούνται άπαντα τα είδη της φωτογραφικής, κρύσταλλα, ημικρύσταλλα, τζάμια και ψιλικά διάφορα. Τιμαί λογικαί*».

Ο τόμος *Κυθηραϊκή Επιθεώρησις* του 1923 επιβεβαιώνει την επαγγελματική επιτυχία του Φατσέα με το ακόλουθο λήμμα στο κεφάλαιο «Αι τέχναι και τα επαγγέλματα»: «*[Ο Παν. Φατσέας] μετά περισσής προθυμίας παρέσχε την συνεργασίαν του λαβών τας πλείστας των εν τω παρόντι τεύχει φωτογραφιών. Εσχάτως εσημείωσε σημαντικήν πρόοδον εις την τέχνην του, επεξέτεινε δε και τας εργασίας του δεχόμενος παραγγελίας απ' ευθείας παρα των εν Αμερική και Αυστραλία συμπολιτών, οίτινες τω αναθέτουν να λάβη και αποστείλῃ*

αυτοίς τας φωτογραφίας των εν τη Νήσω συγγενών των». Στο περί ου ο λόγος κεφάλαιο, που είναι ουσιαστικά κατάλογος των επαγγελματιών της νήσου, το όνομα του Φατσέα είναι το μόνο που σχολιάζεται. Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως στην κατηγορία των φωτογράφων αναφέρεται ακόμα ο Δ. Σοφίος με έδρα τα Λογοθετιάνικα, ενώ στο νησί μνημονεύονται και τέσσερις αγιογράφοι-ζωγράφοι.⁴

Αν και αυτοδίδακτος, ο Φατσέας φαίνεται να αντιμετώπιζε το επάγγελμα του φωτογράφου με σοβαρότητα και ευθύνη, καταβάλλοντας προσπάθειες να συμπληρώσει τις γνώσεις του και να ενημερωθεί, όσο ήταν δυνατόν, για τις τεχνικές εξελίξεις του μέσου. Φωτογραφικά υλικά, χαρτιά και χημικά προμηθευόταν από τον φωτογραφικό οίκο Κόντου, στην Αθήνα, προς τον οποίον στρεφόταν και όποτε χρειαζόταν τεχνικές συμβουλές. Σώζεται επιστολή του Α. Στρούμπου, με ημερομηνία 20 Αυγούστου 1920, που αναφέρεται σε προβλήματα που αντιμετώπιζε ο Φατσέας στις εκτυπώσεις του: «*Σου αποστέλω την παραγγελίαν σου και σου κάνω γνωστόν ότι αι γλίτσες στις κάρτες γίνονται επειδή κρατάς ολίγον χρόνον, εάν κρατάς περισσότερον χρόνον τότε δεν παρουσιάζονται γλίτσες... Καλλήτερον όμως στείλε μας μία κάρτα από αυτές με τις γλίτσες κ' ημείς σου γράφομεν τι συμβαίνει*».⁵

Πέρα από τις επαγγελματικές αυτές επαφές, ο Φατσέας είχε στη κατοχή του τους δύο τόμους του βασικού τότε εγχειριδίου του χημικού Κώστα Μακρή, *Στοιχεία φωτογραφικής επί τη βάσει νεωτάτων Γαλλικών και Γερμανικών Συγγραμάτων* (1925 & 1926), ενώ το 1928 γράφθηκε συνδρομητής στο περιοδικό *Φωτογραφικόν Δελτίον* που ήταν η πρώτη ελληνική περιοδική έκδοση με θέμα τη φωτογραφία.

Ο Παναγιώτης Φατσέας πέθανε στη τραγικά νέα ηλικία των πενήντα ετών. Προσβεβλημένος από οξεία κακοήθη πέμφιγγα, χρόνια νόσος του ανοσοποιητικού συστήματος, σημάδια της οποίας διακρίνονται στην τελευταία του φωτογραφία, απεβίωσε στις 8 Σεπτεμβρίου 1938 στο νοσοκομείο Ανδρέας Συγγρός των Αθηνών. Ο μεγαλύτερός του γιος Μανώλης είχε μάθει την τέχνη του φωτογράφου από νωρίς, και μετά τον θάνατο του πατέρα του συνέχισε να ασκεί το επάγγελμα κατά τα χρόνια της κατοχής και μετέπειτα. Μαζί με τον αδελφό του Χαράλαμπο διατήρησαν το φωτογραφείο για τουλάχιστον άλλες τέσσερις δεκαετίες, διευρύνοντας μάλιστα τις δραστηριότητες της επιχείρησης με την προσθήκη θερινού κινηματογράφου στο Λειβάδι καθώς και κινητού κινηματογραφικού κλιμακίου, που από το 1953 μέχρι το 1972 έδινε παραστάσεις και στα πιο απομακρυσμένα χωριά των Κυθήρων.



ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥ

Η δραστηριότητες του φωτογραφείου χωρίζονταν ουσιαστικά στα δύο. Από τη μία μεριά ήταν οι χρηστικές φωτογραφίες, η παραγωγή δηλαδή πρόχειρων φωτογραφιών που προορίζονταν για ταυτότητες και πιστοποιητικά κάθε μορφής. Για τις φωτογραφίες αυτές, που τις ονόμαζε «στιγμιαίες» αφού ο πελάτης κυριολεκτικά περίμενε στο φωτογραφείο να τις παραλάβει, ο Φατσέας χρησιμοποιούσε φθηνά χάρτινα αρνητικά: σύμφωνα με τον γιο του Μανώλη, «δεν τα κρατούσαμε κιόλας, γιατί τα ξεπλέναμε λιγάκι με νερό και τα πετούσαμε έπειτα. Ίσα ίσα να τα αντιγράψουμε».⁶ Από τις χιλιάδες αυτές «στιγμιαίες» φωτογραφίες, δεν φαίνεται να έχει επιζήσει καμιά.



Από την άλλη ήταν οι λεγόμενες καλλιτεχνικές ή, όπως ονομάστηκαν αργότερα, «εβδομαδιαίες» φωτογραφίες οι οποίες εμφανίζονταν πάντοτε σε γυάλινες αρνητικές πλάκες μεσαίου φορμά. Όπως μας πληροφορεί η Φανή Κωνσταντίνου, «εβδομαδιαίες» φωτογραφίες ονομάζοντο «λήψεις προσεγγμένες μέσα στο φωτογραφείο με τον σχετικό σκηνοθετημένο διάκοσμο, σε πόζες που καθόριζε ο φωτογράφος και εκτύπωση επιμελημένη με τα σχετικά ρετούς, για την παράδοση των οποίων χρειαζόταν μία εβδομάδα».⁷ Σπανίως χρησιμοποιούσε περισσότερα από ένα αρνητικό για κάθε φωτογράφιση· ισχύει και εδώ η παρατήρηση του Κωστή Αντωνιάδη σχετικά με το αρχείο Παπάζογλου πως «όλες σχεδόν οι φωτογραφίες που σώζονται είναι μοναδικές, καθώς για οικονομικούς περισσότερους λόγους η χρήση μιας φωτογραφικής πλάκας για κάθε λήψη ήταν εκείνη την εποχή κανόνας για τους επαγγελματίες φωτογράφους».⁸ Το έργο του Φατσέα όπως έφθασε μέχρις εμάς, είτε με τη μορφή αρνητικών είτε με τη μορφή πρωτότυπων θετικών τυπωμάτων, βασίζεται αποκλειστικά στην κατηγορία αυτή.

Θεματικά, πρόκειται στη μεγάλη πλειοψηφία για επίσημα πορτραίτα μεμονωμένων ατόμων, ζευγαριών ή μικρών ομάδων με κοινωνική ή συγγενική μεταξύ τους σχέση. Τα πορτραίτα αυτά μπορούν να χαρακτηρισθούν «επίσημα» γιατί ήσαν απόρροια μιας συγκεκριμένης τελετουργίας: τα άτομα που επρόκειτο να φωτογραφηθούν ντύνονταν με προσοχή, βάζοντας τα καλύτερα ή πιο επίσημα ρούχα τους, καλλωπίζονταν ξανά την τελευταία στιγμή (το φωτογραφείο διέθετε, εκτός των άλλων, χτένα και βούρτσα μαλλιών για χρήση των πελατών), και έπαιρναν στάσεις που συνήθως αντικατόπτριζαν τις μεταξύ των σχέσεις και κοινωνικές δυναμικές. Όταν πρόκειται για ομαδική φωτογραφία, το σπουδαιότερο πρόσωπο τοποθετείται στο κέντρο της φωτογραφίας, σχεδόν πάντα καθιστό: στις οικογενειακές φωτογραφίες είναι ο αρχηγός της οικογενείας, στις σχολικές ο σχολάρχης, στα βαπτίσια οι νονοί, στους γάμους οι νεόνυμφοι, στις μεγάλες εκκλησιαστικές εκδηλώσεις ο Μητροπολίτης, και ούτω καθεξής. Τα ισότιμα πρόσωπα – αδέρφια και συγγενείς εξ αγχιστείας της ίδιας γενιάς, το υπόλοιπο διδακτικό προσωπικό, κ.λπ. – τοποθετούνται εκατέρωθεν του προκαθήμενου, οι λιγότερο σημαντικοί συνήθως στέκονται όρθιοι από πίσω, ενώ οι νεότεροι κάθονται οκλαδόν στην πρώτη γραμμή ή συνωστίζονται στα άκρα.

Σημαντικό ρόλο έπαιζαν οι μικρές, συμβολικές λεπτομέρειες που εξέφραζαν ή υπογράμιζαν κοινωνική θέση ή φιλοδοξία, μόρφωση ή επάγγελμα: μαντίλι ή στιλογράφος (ενίοτε και τα δύο μαζί) στο τσεπάκι του σακακιού, κάποιο συχνά ταπεινό γυναικείο κόσμημα, η σχεδόν υποσυνείδητη ίσως προβολή μιας βέρας, η Αγία Γραφή στα χέρια ιερέως, η καδένα με το χρυσό ρολόι του πετυχημένου ή επίδοξου επιχειρηματία, το ψαθάκι του δανδή, ο σκύλος στα πόδια του μανιώδους κυνηγού, η πολυτελής γραβάτα του αστού, το τσεμπέρι της αγρότισσας – όλα ήσαν σημαινόμενα τα οποία θα αποκρυπτογραφούσαν αυτόματα και αλάθητα οι παραλήπτες των πορτραίτων.

Από τα επίσημα αυτά πορτραίτα, τα συνηθέστερα και ποιά τελετουργικά όλων ήσαν αναμφισβήτητα τα γαμήλια. Κατά τον Μανώλη Φατσέα, «Οι νύφες ερχόντουσαν και ντύνονταν εκεί, στο φωτογραφείο. Δεν ερχόντουσαν την ημέρα του γάμου, αλλά μια άλλη μέρα· φέρνανε το νυφικό, το φορούσανε στο φωτογραφείο. Δεν υπήρχαν βλέπεις αυτοκίνητα, οι μετακινήσεις ήσαν δύσκολες».⁹ Σε πολλές γαμήλιες φωτογραφίες παρατηρούμε ότι οι νύφες φοράνε παραλλαγές του ίδιου νυφικού – ένδειξη, όχι ότι το ίδιο φόρεμα περνούσε από πολλά χέρια, αλλά μάλλον ότι μία και μοναδική τοπική μοδίστρα ήταν υπεύθυνη για την πλειονότητα των Κυθηραϊκών νυφικών.

Ο γάμος όμως αντιπροσώπευε ένα μόνον από τα μεγάλα στάδια της ζωής που έπρεπε να απαθανατισθούν, πάντοτε βέβαια με την πρέπουσα επισημότητα. Τα εικονικά αυτά ορόσημα άρχιζαν με την πρώτη βρεφική ή παιδική φωτογραφία για να περάσουν από την εφηβεία στον γάμο, στα βαπτίσια, στη νέα μητέρα περιστοιχισμένη από τα παιδιά της, στην οικογενειακή φωτογραφία παρουσία δύο ή τριών γενεών, στην αναμνηστική του ηλικιωμένου πλέον ζεύγους, για να καταλήξουν στη φωτογράφιση της κηδείας του αποθανόντος. Οι φωτογραφίες τότε δεν ήσαν αποτέλεσμα κάποιου στιγμιαίου καπρίτσιου, αλλά προμελετημένες ενέργειες που έπαιζαν σοβαρό ρόλο στη συντήρηση του κοινωνικού ιστού ενός πληθυσμού βαθιά διηρημένου από τη μετανάστευση, αρχικά προς την Μικρά Ασία και την Αίγυπτο και αργότερα προς τις Η.Π.Α. και κυρίως την Αυστραλία. Οι μετανάστες έφευγαν και μετά από κάποιο διάστημα, «επέστρεφαν, παντρεύονταν εδώ, σκαρώνανε ένα παιδάκι, προτού γεννηθεί φεύγανε πάλι γιατί έπρεπε να βγάλουνε χρήμα,

να ζήσουν. Όταν άρχιζε το παιδί να μεγαλώνει, ζητούσαν φωτογραφίες και βγάζανε φωτογραφίες του παιδιού, οικογενειακές, μαζί την μητέρα, τον πατέρα, τον παππού».¹⁰

Η λαχτάρα αυτή αγκάλιαζε όλα τα στάδια, από τη γέννηση του παιδιού μέχρι την κηδεία του γονιού: «Ο πατέρας μας επήγαινε σε γάμους, επήγαινε σε κηδείες, που στις κηδείες ήτανε πολύ συνηθισμένη η φωτογράφιση διότι τα παιδιά ήτανε στην Αυστραλία, ήταν στο εξωτερικό και ο καθένας από δω, έστελνε να δει την κηδεία του πατέρα του, της μητέρας του».¹¹ Οι φωτογραφίες κηδειών ακολουθούσαν και αυτές τη δική τους τελετουργία, με το φέρετρο ανοιχτό και ακουμπισμένο στον εξωτερικό τοίχο του σπιτιού του αποθανόντος ή της εκκλησίας, περιστοιχισμένο από συγγενείς, φίλους και κληρικούς. Το πρόσωπο του νεκρού όμως παρέμενε συνήθως σκεπασμένο. Μερικές φορές, ακολουθούσε και δεύτερη φωτογράφιση στην είσοδο του κοιμητηρίου. Αν κρίνουμε από τη συλλογή του Κυθηραϊκού Φωτογραφικού Αρχείου, η συνήθεια αυτή συνεχίσθηκε και μετά τον πόλεμο· όταν επρόκειτο μάλιστα για κάποιο ιδιαίτερος αξιοσημείων άτομο, μικρά χειροποίητα λευκώματα με φωτογραφίες της κηδείας μοιράζονταν αργότερα σε στενό μάλλον κύκλο συγγενών και φίλων.¹²



Όπως διαφαίνεται από τις αφιερώσεις σε όσες πρωτότυπες φωτογραφίες έχουν διασωθεί, ένα αρκετά αυστηρό πρωτόκολλο ρύθμιζε και τη διανομή των επίσημων πορτραίτων, προπάντων των γαμήλιων: όλοι οι εκτός Κυθήρων συγγενείς μέχρι του δεύτερου τουλάχιστον βαθμού συγγενείας έπρεπε να λάβουν από ένα αντίγραφο με την ανάλογη τυπική αφιέρωση. Άλλοτε πάλι, χωρίς να έχει προηγηθεί κανένα ιδιαίτερο γεγονός, τύχαινε να σταλεί φωτογραφία σε συγγενείς μακριά από το νησί απλώς και μόνο εν είδη χαιρετισμού, ή για να συντηρηθεί η επαφή. Η αφιέρωση πίσω από τη βινιεταρισμένη φωτογραφία του ζεύγους Παναγιώτη Κασιμάτη που εστάλη στον θείο Σπυρίδωνα Κασιμάτη, στην Αθήνα, έχει ως εξής: «Εν Κυθήροις τη 11 Δεκεμβρίου 1936. Σεβαστέ μας θείε Σπύρο. Επί τη ονομαστική σας εορτή σας ευχόμεθα χρόνια πολλά και παν ποθητόν. Τα ανήψια σας Παναγιώτης Β. Κασιμάτης, Μαρίκα Εμμ. Βάρδα».

Οι περισσότερες φωτογραφίες λάμβαναν χώρα στο φωτογραφείο, όπου ο Φατσέας είχε καλύτερο έλεγχο του φυσικού φωτισμού, σε ορισμένες όμως περιπτώσεις πήγαινε προς συνάντηση των φωτογραφιζόμενων - προπάντων ίσως όταν επρόκειτο για ιδιαίτερος ηλικιωμένα άτομα, όπως το ζεύγος Σπύρου Καββαλίνη στον Αβλέμονα το 1927 ή τη μητέρα του Σπύρου Κασιμάτη στις Καρβουνάδες το 1938. Άλλοτε πάλι μπορεί ο πελάτης να ήθελε συγχρόνως να απαθανατίσει κάποια άποψη του σπιτιού του, τέτοιες περιπτώσεις όμως ήσαν σπάνιες την εποχή εκείνη.



Αντιθέτως, ο Φατσέας δεν δίσταζε να αναλάβει εξωτερικές λήψεις όταν του ζητείτο, συνήθως για να καταγράψει κοινωνικά γεγονότα όπως γαμήλιες δεξιώσεις και εκδρομές. Ανάμεσα στα θέματα που φωτογράφησε ήταν η «γύρα» ή περιφορά της εικόνας της Μυρτιδιωτίσσης, ερασιτεχνικές θεατρικές παραστάσεις, ομαδικά πορτραίτα μαθητών, αποκριάτικοι μασκαράδες, εμπορικοί σύλλογοι, βαπτίσια, πανηγύρια και γλέντια. Άλλες παραγγελίες ήταν εσωτερικά καταστημάτων, λεπτομέρειες χώρων εργασίας και μηχανήματα διάφορα, αλλά και διαφημιστικές φωτογραφίες της «Σχολής κεντημάτων ραπτομηχανών Βέστα», προφανώς για λογαριασμό του τοπικού αντιπροσώπου. Τέλος, σώζεται και ένας μικρός αριθμός τοπίων, όψεων της Χώρας, εκκλησιών και εσωτερικών εκκλησιών· κάποιες από τις τελευταίες αυτές φωτογραφίες, κυρίως της Μονής Μυρτιδίων, φαίνεται να τυπώθηκαν και να διατέθηκαν με τη μορφή ταχυδρομικών δελταρίων, με ή χωρίς την προσθήκη δακτυλογραφημένης λεζάντας στην αρνητική πλάκα.

Ο τεχνικός εξοπλισμός του Φατσέα ήταν, ακόμα και για την εποχή του, εξαιρετικά απλός. Χρησιμοποιούσε σύνθετη φωτογραφική μηχανή με πτυσσόμενη φουσούνα, φωτοφράχτη ίριδος, απλό σκόπευτρο και ξεχωριστό φακό, που τοποθετείτο συνήθως σε τρίποδα. Ο φακός δυστυχώς δεν διασώζεται, αν κρίνουμε όμως από τα αποτελέσματα, θα πρέπει να διέθετε σχετικά ρηχό βάθος πεδίου· από την άλλη όμως μεριά, οι μεγάλες διαστάσεις των γυάλινων αρνητικών επέτρεπαν μεγάλη ευκρίνεια καθώς και τη δυνατότητα ικανοποιητικών μεγενθύνσεων πολύ πέρα από τις απαιτήσεις της εποχής. Όλες οι

φωτογραφίες γίνονταν με φυσικό φως, αφού τα προπολεμικά Κύθηρα στερούντο ηλεκτρισμού. Για τον ίδιο λόγο, μόνον εκτυπώσεις επαφής ήσαν εφικτές στο φωτογραφείο: «Η εκτύπωση με πρωτόγονα μέσα. Οι εμφανίσεις και ο σκοτεινός θάλαμος και όλα, με ένα λαδοφάνερο ήτανε, κόκκινο. Ο εκτυπωτής ήταν μία κορνίζα περίπου 15 επί 25, είχε ένα τζάμι κάτω και από πάνω είχε ένα πράγμα που άνοιγε και έκλεινε. Έβαζε λοιπόν το αρνητικό, έβαζε από πάνω το χαρτί, το έκλεινε, να έχει επαφή εκατό τις εκατό και τις εξέθετε στο φως. Άνοιγε την πόρτα του σκοτεινού θαλάμου και ό,τι φως είχε. Μετρούσε 1,2,3,4,5, το χρόνο που ήθελε και έβλεπε...».¹³ Όσο για τις μεγενθύσεις που αναφέρονται στις προαναφερθείσες διαφημίσεις, αυτές προφανώς εκτελούντο από συνεργαζόμενο φωτογραφείο των Αθηνών, μάλλον και πάλι του Κόντου.

Μετά την εκτύπωση, οι «εβδομαδιαίες» φωτογραφίες έπρεπε να περάσουν από το στάδιο της «ρετούς» (από το γαλλικό *retouche*, επανεπεξεργασία), δηλαδή της όσο δυνατόν διακριτικότερης εξάλειψης ρυτίδων από τα πρόσωπα των φωτογραφιζομένων. Η εργασία αυτή γινόταν με μαύρο ή κόκκινο μολύβι απ'ευθείας πάνω στο γυάλινο αρνητικό, που τοποθετείτο πάνω σε φωτεινό κουτί, τη λεγόμενη «ρετουσάρα». Κατά τον Μανώλη Φατσέα, η ρετούς ήταν απαραίτητη την εποχή εκείνη: «Εδώ που τα λέμε, τα περισσότερα πρόσωπα ήσαν όπως είναι και το δικό μου τώρα, σαν αροκάνιστο ξύλο. Πώς να το κάνουμε; Είχε ρυτίδες, είχε το ένα, το άλλο, και τα βουλώναμε εκεί πέρα με το μολυβάκι».¹⁴

Τέλος, ο Φατσέας επικολλούσε την τυπωμένη φωτογραφία πάνω σε διακοσμητικό χαρτόνι καφετί ή φαιόχρουν, ενίοτε με ελαφρώς ραβδωτή επιφάνεια, οι διαστάσεις του οποίου κυμαίνονται συνήθως από 27X16 εκ μέχρι 28X19 εκ. Ακολουθούσε η καλλιτεχνική υπογραφή με λευκό μελάνι «Π. Φατσέας Κύθηρα» πάνω στο χαρτόνι, κάτω από τη δεξιά γωνία της φωτογραφίας. Σε λίγες περιπτώσεις η υπογραφή έχει γίνει πάνω στην επιφάνεια της φωτογραφίας, πάντα στην κάτω δεξιά γωνία. Στα δελτάρια, αντιθέτως, δεν έβαζε ποτέ υπογραφή, αρκετά όμως από αυτά φέρουν μελανοσφραγίδα με την ένδειξη «ΠΑΝ. ΦΑΤΣΕΑΣ ΚΥΘΗΡΑ» στο οπισθόπλευρο (ενίοτε στην όψη).

Μία ακόμα, αρκετά σπάνια είναι αλήθεια, μορφή παρουσίασης της τυπωμένης φωτογραφίας ήταν το λεγόμενο «βινιετάρισμα», η απομόνωση δηλαδή του ατόμου ή ζεύγους, συνήθως από τη μέση και πάνω, διατηρώντας απλώς λίγη υφή του φόντου γύρω από το κυρίως θέμα. Τέτοια τυπώματα προορίζοντο κυρίως για τοποθέτηση σε μικρά επιτραπέζια κάδρα, ωοειδή ή ορθογώνια. Φυσικά, συχνά συνέβαινε όλες αυτές οι διαφορετικές κατηγορίες τυπωμάτων να ψαλιδίζονται από τους παραλήπτες με σκοπό να χωρέσουν σε διαφορετικά είδη κάδρων ή φωτογραφικών λευκωμάτων.

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Το βιβλίο εργασίας του Φατσέα αποτελεί την πολυτιμότερη πυγή πληροφοριών που διαθέτουμε σχετικά με τη φωτογραφική του εργασία. Πρόκειται για πανόδετο, ραμμένο λογιστικό βιβλίο που εγκαινιάζεται τον Ιανουάριο 1914, με την έναρξη δηλαδή της πρώτης, βραχύβιας φάσης της επαγγελματικής δραστηριότητας του Παναγιώτη Φατσέα. Στις πρώτες δύο σελίδες τηρείται ουσιαστικά μια πρόχειρη καταγραφή εσόδων από διάφορες φωτογραφικές εργασίες, με σύντομες εγγραφές αυτής της μορφής:

Από Χαράλαμπον Στάθην δια δελτάρια	17.70
Από οικογέν. Μουάτσου και Ελένην Οικονομοπ. δελτάρια	28.50
.....	
Κωνσταντίνος Πετρόχειλος εμφάνισιν 2 ρολών	6.90

Από την τρίτη σελίδα επιχειρείται μια πιο οργανωμένη καταγραφή, με ξεχωριστές στήλες για το ονοματεπώνυμο του πελάτη, τον αριθμό δελταρίων και το εισπραχθέν ποσόν, οι εγγραφές όμως αυτές παύουν μετά την έκτη αράδα.



Όταν, στις 21 Μαΐου 1920, ο Φατσέας εγκαινιάζει ξανά τις φωτογραφικές του δραστηριότητες, οι εγγραφές του βιβλίου εργασίας παίρνουν πολύ αναλυτικότερη μορφή, προσθέτοντας λεπτομέρειες πολύτιμες για τους μεταγενέστερους ερευνητές. Με λίγες επουσιώδεις αλλαγές κατά τη διάρκεια των 18 ετών που ακολουθούν, ο φωτογράφος θα χωρίσει κάθε σελίδα του βιβλίου σε επτά έως εννέα στήλες ως εξής:

1. «Ονοματεπώνυμον πελατών», στο οποίο συχνά προσέθετε πληροφορίες όπως τόπος διαμονής («Δρυμών»), επάγγελμα («χωροφύλαξ»), περίσταση («Κηδεία Κουτσούνενας») και στοιχεία μεγενθύσεων.
2. «Αριθμός παραγγελθέντων φωτογραφιών». Ο όρος φωτογραφία εδώ αναφέρεται στις λεγόμενες «εβδομαδιαίες» παραγγελίες, δηλαδή εκτυπώσεις επαφής ολόκληρης της πλάκας, συνήθως και την επικόλληση σε διακοσμητικό χαρτόνι διαφόρων διαστάσεων.
3. «Ημερομηνία» (αρχικά, ημέρα και μήνας).
4. «Χρονολογία» (έτος).
5. «Αριθμός φωτογραφηθέντων προσώπων».

6. «Δελτάρια», δηλαδή ο αριθμός πρόσθετων εκτυπώσεων επαφής σε χαρτί ταχυδρομικού δελταρίου 9X12 εκ. που παρήγγειλε ο πελάτης.
7. «Δραχμαί», δηλαδή η συνολική χρέωση της παραγγελίας.
8. «Αριθμός πλάκας», δηλαδή ο αύξων αριθμός του αρνητικού.
9. Οι διαστάσεις του αρνητικού.

Αργότερα, θα συγχωνευθούν οι στήλες 3 και 4 (ημερομηνία και χρονολογία), οι δραχμές και τα λεπτά θα αποκτήσουν για κάποιο διάστημα ξεχωριστές στήλες, ενώ από τον Ιανουάριο 1923 θα προστεθεί ξεχωριστή στήλη για τις μικρότερες αρνητικές πλάκες διαστάσεων 9X12 εκ. Η τελευταία αυτή καινοτομία προφανώς δεν απέδωσε όσο αναμενόταν, αφού οι σχετικές καταχωρήσεις παύουν τον Απρίλιο 1924 με την υπ' αριθμόν 64 πλάκα.

Στο κάτω μέρος κάθε σελίδας σημειώνονται τα συνολικά αθροίσματα φωτογραφιών, δελταρίων και εισπράξεων που μεταφέρονται από σελίδα σε σελίδα αλλά και από έτος εις έτος. Η συνολική αυτή μεταφορά από έτος εις έτος διαρκεί επί μία δεκαετία, δηλαδή μέχρι το τέλος του 1930, και παύει από το 1931.

Τα πρώτα τρία χρόνια, 1920-1922, στο βιβλίο εργασίας συναντώνται πολλές εγγραφές (πάνω από τα δύο τρίτα του συνόλου το 1920) χωρίς αριθμό πλάκας, ενώ στην αντίστοιχη στήλη υπάρχει μόνον η ένδειξη «9X12»· σύμφωνα με τον Μανώλη Φατσέα, πρόκειται για τις λεγόμενες «στιγμιαίες» φωτογραφίες με χάρτινα αρνητικά, που δεν φυλάσσονταν μετά τη φωτογράφιση και άρα δεν υπήρχε λόγος να αποκτήσουν αύξοντα αριθμό. Από τον Ιανουάριο 1923 δεν αναγράφονται πια τέτοιες λήψεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι ο φωτογράφος έπαυσε να χρησιμοποιεί τα φθηνότερα χάρτινα αρνητικά για ποιο περιστασιακές φωτογραφίες. Από το 1927 εξάλλου ο Φατσέας, δίχως να μπει σε λεπτομέρειες, σημειώνει στο τέλος κάθε έτους τα συνολικά έσοδα από τις «στιγμιαίες» φωτογραφίες – έσοδα που από τα μέσα της δεκαετίας 1930 αρχίζουν να ξεπερνάν τα αντίστοιχα των «εβδομαδιαίων» φωτογραφιών.

Χρησιμότερο στοιχείο όλων είναι ο «αριθμός πλάκας», αφού μας επιτρέπει να διασταυρώσουμε πολλές (όχι όμως όλες) τις πλάκες με τις πληροφορίες του βιβλίου εργασίας. Μετά την εμφάνιση, ο Φατσέας αριθμούσε κάθε γυάλινη πλάκα με αύξοντα αριθμό που παρέπεμπε στο αντίστοιχο λήμμα του βιβλίου εργασίας, άλλοτε (κυρίως τα πρώτα χρόνια) πάνω σε μικρά κομμάτια χαρτί που κολλούσε σε μία γωνία της πλάκας, άλλοτε με λευκό μελάνι και άλλοτε χαράσσοντας τον αριθμό πάνω στη ζελατίνη. Οι εμφανισμένες πλάκες επανατοποθετούντο στα χαρτονένια κουτιά της εκάστοτε κατασκευαστικής εταιρείας ανά 12-14 κομμάτια· αρχικά ήσαν σχεδόν αποκλειστικά γαλλικής προελεύσεως, μάρκας Jouglé και Lumière, αργότερα γερμανικής, Hauff ή Agfa. Στην κάθετη άκρη του κουτιού σημείωνε με μελάνι τον πρώτο και τελευταίο αύξοντα αριθμό των αρνητικών καθώς και τη χρονολογία.

Δυστυχώς, η διάβρωση των κουτιών από την υγρασία είχε ως αποτέλεσμα συχνά να σβηστεί, να αποκολληθεί ή με οποιονδήποτε άλλον τρόπο να χαθεί από την πλάκα ο αντίστοιχος αριθμός. Εντούτοις, η σχολαστικότητα του φωτογράφου στην καταγραφή στοιχείων και αποθήκευση των πλακών συχνά επιτρέπει την επαγωγική ταύτιση κάποιου αρνητικού. Παραδείγματος χάρη, εάν μία κατά τα άλλα αγνώστων στοιχείων πλάκα που βρέθηκε στα υπολείμματα κουτιού με ένδειξη «1592-1607» περιέχει πέντε άτομα, τότε

πρόκειται αναμφισβήτητα για την υπ' αριθμόν 1596, αφού μόνον αυτή στην εν λόγω συστάδα συμφωνεί με τις σχετικές ενδείξεις του βιβλίου εργασίας. Αποτελεί βέβαια περιορισμό το γεγονός ότι κατά κανόνα, ο Φατσέας σημειώνει όχι το θέμα της λήψης, αλλά το όνομα του πελάτη – στοιχεία που όπως είναι ευνόητο, δεν είναι πάντα ταυτόσημα.

Οι τελευταίες σελίδες του βιβλίου εργασίας είναι αφιερωμένες αφενός σε σημειώσεις και συνταγές σχετικά με την εργασία σκοτεινού θαλάμου και αφετέρου με λεπτομέρειες των δαπανών του για φωτογραφικό υλικό και χημικά. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι στην πρώτη ομάδα συμπεριλαμβάνονται συνταγές τόσο στα ελληνικά, όσο και στα αγγλικά και γαλλικά.



ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΙΚΡΟΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ

Εκτός από πληροφορίες για το θέμα και την ημερομηνία λήψης κάθε φωτογραφίας, από το βιβλίο εργασίας του Φατσέα εξάγονται και μοναδικά στοιχεία σχετικά με τις οικονομικές πτυχές της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Για το κόστος των φωτογραφίσεων την εποχή εκείνη μας πληροφορεί ο Μανώλης Φατσέας: «Ήταν ακριβά. Για 6 ποστ – καρτ, που το λέγαμε, το 10Χ15 δηλαδή, έπαιρνε 100 δραχμές. Ισοδυναμούσε με δύο-τρία μεροκάματα εργατικά τότε. Για τις νυφικές έπαιρνε κάπου 200 δραχμές, οι οποίες ήτανε 13Χ18, κάπου εκεί πέρα».¹⁵

Λεπτομερέστερα, το 1921 οι έξη φωτογραφίες χρεώνονται κατά μέσον όρον 25 δραχμές· το 1923, 60 δραχμές· το 1925, 120 δραχμές· το 1927, 150 δραχμές· το 1933, 175 δραχμές· το 1937, 200-250 δραχμές. Το κόστος των μικρότερων δελταρίων ήταν σαφώς χαμηλότερο: 50 δραχμές η εξάδα το 1925, 70 δραχμές το 1927, 80 δραχμές το 1933 και 80-100 δραχμές το 1937. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν και τα συνολικά ετήσια αθροίσματα, που αντιπροσωπεύουν τα κέρδη από τις φωτογραφικές δραστηριότητες και μόνον – δεν συμπεριλαμβάνουν δηλαδή άλλες συναλλαγές του καταστήματος όπως χαρτικά, καθρέφτες ή άλλα είδη. Για κάθε χρονιά που λειτούργησε το φωτογραφείο, η καταγεγραμμένη κίνηση έχει ως εξής:

ΕΤΟΣ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΕΛΤΑΡΙΩΝ	ΕΣΟΔΑ ΕΒΔΟΜΑΔΙΑΙΩΝ (ΔΡΑΧΜΕΣ)	ΕΣΟΔΑ ΣΤΙΓΜΙΑΙΩΝ (ΔΡΑΧΜΕΣ)
1920	215	310	1.713	;
1921	223	528	2.661	;
1922	568	505	3.449	;
1923	479	358	5.731	;
1924	257	387	5.607	;
1925	334	366	9.143	;
1926	276	512	12.571 ¹⁶	;
1927	293	456	14.075	4.940
1928	252	342	12.806	4.200
1929	426	446	18.824	7.774
1930	364	356	16.397	6.445
1931	96	198	6.615	4.285
1932	192	232	8.606	3.612
1933	166	352	13.065	7.796
1934	129	332	12.889	15.071
1935	147	385	13.040	15.582
1936	160	464	15.857	16.088
1937	132	653	16.335	19.365
1938	100	332	11.395	(άγνωστο)

Σύμφωνα με τα στοιχεία αυτά, καλύτερη χρονιά ήταν το 1929, τόσο σε αριθμό λήψεων όσο και σε έσοδα. Δύο χρόνια αργότερα, το 1931, διαφαίνονται με κάποια μικρή αργοπορία τα αποτελέσματα της Μεγάλης Ύφεσης του 1930: ο αριθμός φωτογραφιών πέφτει

κατακόρυφα από 364 λήψεις στις 96, και το φωτογραφικό εισόδημα από 16,397 δραχμές τη προηγούμενη χρονιά στις 6,615. Τα επόμενα χρόνια της δεκαετίας η κίνηση αυξάνεται σιγά-σιγά, χωρίς όμως ποτέ να φθάσει ξανά τα παλαιότερα επίπεδα, τουλάχιστον όσον αφορά τις ποιο ακριβές εβδομαδιαίες λήψεις. Παράλληλα όμως βλέπουμε να αυξάνεται η ζήτηση για τις φθηνότερες «στιγμιαίες» λήψεις, σε βαθμό από το 1934 και πέρα να αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος των φωτογραφικών εσόδων.

Το βέβαιον πάντως είναι πως το καθαρά φωτογραφικό εισόδημα δεν επαρκούσε για να συντηρηθεί αξιοπρεπώς η οικογένεια του Φατσέα, που συμπλήρωνε τη φωτογραφική του δραστηριότητα αφενός με τις άλλες εμπορικές συναλλαγές του καταστήματος, και αφετέρου με τις παραδοσιακές αγροτικές εργασίες των περισσότερων Κυθηρίων και κυρίως την καλλιέργεια της ελιάς. «Φωτογράφιζε και έπειτα πήγαινε, όργωνε. Είχαμε ένα βόδι τότε και είχαμε κολίγα με έναν άλλον, τη μία μέρα ο ένας, την άλλη ο άλλος, πώς θα ζούσαμε; Είχε πέντε παιδιά και τρεις εκείνοι, έπρεπε να φάμε, οκτώ άτομα στο τραπέζι. Οπότε δεν έφτανε η φωτογραφική για να ζήσουμε, και ασχολείτο με γεωργικές εργασίες, με ελιές. Τότε το ψωμί ήταν ακριβό, κάπου δέκα δραχμές το κιλό».¹⁷



Τον πυρήνα του αρχείου Φατσέα, αριθμητικά και αισθητικά, αποτελούν τα πορτραίτα. Στη θέα των αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως πόσο διαφέρουν από τον μέσο όρο της επαγγελματικής φωτογραφίας της εποχής των. Πρώτα απ' όλα ξεχωρίζουν χάρη στη φυσικότητα και αμεσότητά των: δεν προδίδουν ίχνος της χαρακτηριστικής εκείνης δυσκαμψίας που μετέτρεπε τους περισσότερους φωτογραφιζόμενους των αρχών του αιώνα σε κοκαλωμένες μούμιες. Στέκονται ίσια και μας κοιτάνε, οι περισσότεροι, με σοβαρότητα, σχεδόν ποτέ όμως με σοβαροφάνεια. Αν και δεν λείπουν από τα πορτραίτα οι ιστορικές πληροφορίες που επικεντρώνουν συνήθως το ενδιαφέρον του σημερινού παρατηρητή στις παλιές φωτογραφίες, ελάχιστα θα μας απασχολήσουν· αντίθετα, το βλέμμα εστιάζεται στα χαρακτηριστικά των προσώπων, στις στάσεις που τόσα διηγούνται για τους εικονιζόμενους και τις μεταξύ των σχέσεις και οπωσδήποτε στα εξαιρετικά εκφραστικά χέρια. Είναι, εντέλει, παράδοξα σύγχρονα αυτά τα πορτραίτα - ή μπορεί ίσως να είναι απλώς διαχρονικά, όπως είναι πάντοτε η καλή τέχνη.



Σκηνοθετούσε τα πορτραίτα του ο Φατσέας; Δεν το γνωρίζουμε. Ή μάλλον, ναι - φυσικά και τα σκηνοθετούσε, δεν έκανε όμως αυτό που σήμερα αποκαλούμε σκηνοθετημένη φωτογραφία, δεν επινοούσε δηλαδή φανταστικές ιστορίες, δεν προσπαθούσε να κατασκευάσει μια δική του πραγματικότητα. Απεναντίας, η σκηνοθεσία του σκοπό είχε να καταστήσει εμφανή και να υπογραμμίσει την πραγματικότητα των ανθρώπων που παρήλαυναν μπροστά στον φακό του. Σκηνοθεσία ήταν η διάταξη των ατόμων μπροστά στον μπερντέ, σκηνοθεσία τα λιτά σκηνικά που χρησιμοποιούσε με όλο και περισσότερο φειδώ: λίγα πέταλα σκόρπια στο έδαφος μπροστά από τα κορίτσια, η σκαλιστή γκλίτσα που βαστάει με περηφάνια ο χωροφύλακας, το φύλο βασιλικού στο χέρι της μοναχικής

γυναίκας, μια ανθοδέσμη, ο σκύλος κουλουριασμένος κάτω από την καρέκλα, το μακρύκαννο κυνηγετικό όπλο με τα δυο κοκόρια σαν καριοφίλι. Σκηνοθεσία, τελικά, θα πρέπει να ήταν και οι συμπεριφορά του απέναντι στους άλλους, συμπεριφορά που δεν τους ανησυχούσε, δεν τους επιβάλλονταν, αλλά απεναντίας τους επέτρεπε να είναι, απλώς, ο εαυτός τους.

Τα πορτραίτα αυτά προσφέρονται για αβίαστη ανάγνωση, και το μάτι συνεχώς σκοντάφτει σε συναισθηματικά και οπτικά φορτισμένες λεπτομέρειες που προσθέτουν μια άλλη διάσταση στην εικόνα: το «καλό» σακάκι του έφηβου με τα μανίκια που τελειώνουν πάνω από τους καρπούς, οι βαριές αρβύλες με καρφιά σε συνδυασμό με κυριακάτικο κοστούμι ή τα σχεδόν πανομοιότυπα φορέματα δύο κοριτσιών της ίδιας οικογενείας. Ισχύουν και για τον Παναγιώτη Φατσέα τα όσα έγραψε ο Alan Trachtenberg για τον κατά τα άλλα τόσο διαφορετικό σε χαρακτήρα Αμερικανό συνάδελφό του, Mike Disfarmer: *«...τίποτα δεν αποσπά την προσοχή από τους ανθρώπους που φωτογραφίζει, από τις υλικές λεπτομέρειες που τους απαρτίζουν και καθιστούν τα σώματα, τα ρούχα και τις εκφράσεις των τόσο γνήσιους φορείς συγκριμένων βιωμάτων – η αβρότητα του χεριού που αγγίζει έναν ώμο, η καμπή ενός αστραγάλου, η κλίση ενός καπέλου, οι ζαρωμένες πτυχές των παντελονιών, το πέσιμο ενός βαμβακερού φορέματος...»*.¹⁸

Οι Κυθήριοι που φωτογραφίζει ο Φατσέας δεν παρουσιάζονται στα μάτια μας σαν απρόσωπες φιγούρες, συμβολικές κάποιου νοσταλγικά ίσως ειδωμένου παρελθόντος, αλλά διατηρούν ο καθένας τη ξεχωριστή προσωπικότητά του. Τα τρία-τέσσερα μεροκάματα που πλήρωσαν στον φωτογράφο αποδείχθηκαν εν τέλει καλή επένδυση, αφού παράπλευρα με τα ταχυδρομικά δελτάρια που έστειλαν στον πατέρα ή τον γιο στην Αυστραλία, αγόραζαν εν αγνεία τους και μία μικρή δόση αθανασίας: όχι μόνο γιατί τα χαρακτηριστικά του προσώπου των έφθασαν μέχρις εμάς, αλλά κυρίως διότι η αλημεμία του φωτογράφου ήταν τέτοια που στη θέα της ως εκ θαύματος αναστημένης φωτογραφίας κοντοστεκόμαστε, άθελά μας ίσως, να μελετήσουμε την εικόνα τους και να αναρωτηθούμε ποιοι ήσαν, πως έζησαν, τι είδαν τα μάτια τους. Απαθανατισμένοι από τον Φατσέα, οι άνθρωποι αυτοί είναι συγχρόνως *άλλοι* και *οικείοι*.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹ Βλέπε Λεωνίδας Παπάζογλου: *Φωτογραφικά πορτραίτα από την Καστοριά και την περιοχή της την περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, επιμέλεια Κωστής Αντωνιάδης & Γιώργος Γκολομπίας, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2005.

² Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με το αρχείο Φατσέα και τη διάσωσή του, βλέπε Γιάννης Σταθάτος, «Ο Κυθήριος φωτογράφος Παναγιώτης Φατσέας», στον τόμο *Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες 2002*, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2003.

³ Παναγιώτης Χαρ. Φατσέας, *Το αρχείο του Κυθηρίου φωτογράφου Παναγιώτη Εμ. Φατσέα της περιόδου 1920-1938. Μελέτη για τη διάσωσή του*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, Τ.Ε.Ι. Αθηνών, Αθήνα 2004, σελ.32

⁴ Σπ. Στάθης, *Κυθηραϊκή Επιθεώρησις*, Αθήνα 1923, σελ.193.

⁵ Μνημονεύεται στον Παναγιώτη Χαρ. Φατσέα, ως άνω, σελ.35.

⁶ Συνέντευξη του συγγραφέα με τον Μανώλη Φατσέα, Λειβάδι Κυθήρων, 2 Φεβρουαρίου 2007.

⁷ Φανή Κωνσταντίνου, «Το έργο του Πάνου Ηλιόπουλου, φωτογράφου των Φιλιατρών, στο Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη», στον κατάλογο *Πάνος Ηλιόπουλος*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2006, σελ.7.

⁸ Παπάζογλου, ως άνω, σελ.23.

⁹ Συνέντευξη, ως άνω.

¹⁰ Συνέντευξη, ως άνω.

¹¹ Συνέντευξη, ως άνω.

¹² Παρόμοιο λεύκωμα, συνολικών διαστάσεων 11X17 εκ. και με δέκα επικολλημένες φωτογραφίες, κατασκεύασε σε άγνωστο αριθμό ο φωτογράφος του Ποταμού Εμμανουήλ Σοφίος επ' ευκαιρίας της κηδείας του εμπόρου και άλλοτε Δημάρχου Ποταμού Μ.Ι. Μεγαλοοικονόμου.

¹³ Συνέντευξη, ως άνω.

¹⁴ Συνέντευξη, ως άνω.

¹⁵ Συνέντευξη, ως άνω.

¹⁶ Εκτάκτως, ο Φατσέας σημειώνει στην τελευταία σελίδα του έτους 1926 ένα πρόσθετο ποσόν 1.350 δραχμών «εξ Αμερικής», δίνοντας συνολικό ετήσιο εισόδημα 13.921 δραχμών. Δεδομένου ότι στο βιβλίο εργασίας καταγράφονται μόνο όσα στοιχεία έχουν σχέση με φωτογραφική δραστηριότητα, μπορούμε ίσως να υποθέσουμε ότι επρόκειτο και εδώ για κάτι ανάλογο.

¹⁷ Συνέντευξη, ως άνω.

¹⁸ Alan Trachtenberg, «Disfarmer and Heber Springs», στον τόμο *Mike Disfarmer*, Steidl/Steven Kasher Gallery, Göttingen & Νέα Γιόρκη, 2005, σελ.19.

Πρώτη δημοσίευση: Γιάννης Σταθάτος, *Παναγιώτης Φατσέας: Πρόσωπα των Κυθήρων*. Εκδόσεις tetarto, Αθήνα 2008. Δίγλωσση έκδοση.

© Γιάννης Σταθάτος 2008, 2014