

## 1. Η ΑΠΕΙΚΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΤΟΠΙΟΥ

«Το τοπίο», σημειώνει ο Lucius Burckhardt, «δεν έχει αυτοτελή ύπαρξη, παρά αποτελεί κατασκευάσμα του πολιτισμού και της διανοήσής μας».<sup>1</sup> Η άποψη ότι το τοπίο είναι έννοια αφηρημένη εκ πρώτης όψεως ίσως φανεί παράξενη· πράγματι, τι το πιο υλικό, το πιο υπαρκτό από το φυσικό περιβάλλον, δηλαδή από τον χώρο μέσα στον οποίο ζούμε; Στην πραγματικότητα όμως, άλλο περιβάλλον και άλλο τοπίο: ενώ μπορούμε να κινηθούμε μέσα στο πρώτο, το δεύτερο έχει μόνο εννοιολογική οντότητα. Επιπλέον, είναι βέβαιο ότι η έννοια «τοπίο» αποτελεί σχετικά πρόσφατο απόκτημα του ευρωπαϊκού καλλιτεχνικού και διανοητικού λεξιλογίου.

Στα αγγλικά ο όρος *landscape* εντοπίζεται για πρώτη φορά το 1598, απευθείας εισαγωγή του ολλανδικού *lantscap* ή *landschap* (επαρχία). Αρχικά υποδήλωνε απεικονίσεις του μεσόγειου χώρου (*land* = χώρα, γη), σε αντίθεση με τις θαλασσογραφίες στις οποίες οι Ολλανδοί είχαν από καιρό ιδιαίτερη κλίση, ενώ λίγο αργότερα, όπως μας πληροφορεί το *Shorter Oxford Dictionary*, χρησιμοποιείται αδιακρίτως τόσο για το τοπίο, όσο και για την απεικόνισή του. Οι λόγοι για τους οποίους το είδος πρωτοεμφανίζεται στην Ολλανδία, και μάλιστα σε σεβαστή ποσότητα, φαίνεται να ήταν κυρίως η πρωτοφανής ευημερία των αστικών τάξεων στις Κάτω Χώρες κατά τη διάρκεια του «χρυσού» 17ου αιώνα. Ξένοι περιηγητές και επισκέπτες της εποχής συχνά αναφέρονται με προφανή έκπληξη στην παρουσία πινάκων ζωγραφικής στο εσωτερικό ακόμα και σχετικά ταπεινών σπιτιών, προσθέτοντας πως πολλοί από τους πίνακες αυτούς ήταν απεικονίσεις τοπίων. Μπορούμε λοιπόν να συνδέσουμε την εμφάνιση του τοπίου, όπως και της νεκρής φύσης, με την εδραίωση της αστικής τάξης.

Για την τάξη αυτή, αξία είχε το ίδιο το έργο τέχνης και όχι ο συγκεκριμένος χώρος που απεικονίζονταν. Οι Ολλανδοί αστοί (*burger*) ήταν ως επί το πλείστον έμποροι και εφοπλιστές χωρίς ιδιαίτερους συναισθηματικούς δεσμούς με πατρικά κτήματα, για τους οποίους η γη ήταν απλά ένα ακόμα αντικείμενο οικονομικών συναλλαγών. Αντίθετα, η αγγλική σχολή τοπιογραφίας του 18ου αιώνα προωθήθηκε σε μεγάλο βαθμό από αριστοκράτες γαιοκτήμονες που απαθανάτιζαν τον εαυτό τους και την οικογένειά τους μπροστά σε πατρικά (ή και νεόκτητα) κτήματα, επισφραγίζοντας και διακηρύσσοντας με τον τρόπο αυτό την επικράτειά τους. Στην πρώτη περίπτωση, η αγορά και έκθεση έργων τέχνης αφενός μεν ικανοποιούσε μία αισθητική ανάγκη, αφετέρου γινόταν φορέας κοινωνικής προβολής· στη δεύτερη, το έργο τέχνης, αντικατοπτρίζοντας τη θέα από τα παράθυρα του σαλονιού, ερχόταν να υπογραμμίσει την αδιάσειστη υποτίθεται αριστοκρατική καταγωγή των ιδιοκτητών.

Απεικονίσεις τοπίων βέβαια προϋπάρχουν και σε πολλούς πίνακες της ιταλικής αναγέννησης, σχεδόν όμως πάντα σαν δευτερεύον στοιχείο της σύνθεσης: το δάσος όπου διαδραματίζεται κάποια μυθολογική αλληγορία, ο κάμπος στο πρώτο πλάνο του οποίου καμαρώνουν απίθανα στολισμένοι καβαλάρηδες, το ανθόσπαρτο περιβόλι μπροστά στην αίθουσα όπου η Παρθένος δέχεται ήρεμα τον Ευαγγελισμό. Απ' ό,τι γνωρίζω, ο

---

<sup>1</sup> Lucius Burckhardt, «Minimal Intervention» στο *The Unpainted Landscape*, Coracle Press, Λονδίνο 1987, σελ.99.

παλαιότερος επιζών ιταλικός πίνακας που απεικονίζει αποκλειστικά τοπίο είναι μια μικρή σύνθεση ακροποταμιάς και κάστρου στην εθνική πινακοθήκη της Σιένας. Αποδίδεται στον Ambrogio Lorenzetti και χρονολογείται από το πρώτο μισό του 14ου αιώνα, η πρώιμη όμως αυτή προσπάθεια δεν φαίνεται να ευοδώθηκε, και παραμένει η υποψία πως ίσως πρόκειται απλώς για άσκηση ή προσχέδιο.

Αργότερα, κατά τις αρχές του 17ου αιώνα, ο Annibale Carracci θα συνδυάσει τον νεοκλασικισμό με το τοπίο, ανοίγοντας τον δρόμο στη γαλλική σχολή του Poussin και του Claude Lorrain. Η πρωτοτυπία όμως των Ολλανδών τοπιογράφων όπως ο Albert Cuyp, ο Hobbema ή ο Jacob van Ruisdael έγκειται στο ότι πρώτοι αυτοί στην ιστορία της ευρωπαϊκής τέχνης προσέλαβαν το τοπίο ως αυτοτελές θέμα. Αναπόφευκτα, η πρωτιά αυτή συνετέλεσε στην εδραίωση μιας χαρακτηριστικά «ολλανδικής» αισθητικής τοπίου, μέσα από την οποία οι ίδιοι οι Ολλανδοί άρχισαν μετά από λίγο να βλέπουν και να ερμηνεύουν τη χώρα τους. Τέτοια μάλιστα επιρροή ανέπτυξε αυτή η αισθητική, με τους απέραντους, υγρούς της ουρανούς, την περιορισμένη χρωματική κλίμακα βασισμένη κυρίως στα πράσινα, τα γαλάζια και τα σταχτιά, τους ανεμόμυλους και τα κανάλια, που ακόμα και σήμερα μπορεί κανείς να βρει μακρινούς, κακότεχνους απόηχους του είδους στα καταστήματα της οδού Αθηνάς.

Πέρα από κάθε καλλιτεχνική αξία, το ενδιαφέρον του τοπίου ως εικαστικό είδος έγκειται σε ό,τι έχει να μας διδάξει για τις σχέσεις του ανθρώπου με το φυσικό του περιβάλλον. Οι σχέσεις αυτές καθρεφτίζουν τις δεσπόζουσες ιδέες και απόψεις της κοινωνίας για τον χώρο που κατέχει: το τοπίο ως ιδιοκτησία, ως στίβος εθνικών φιλοδοξιών, ως προϊόν, ως αντικείμενο συναισθηματικής ρέμβης, ως νοσταλγική ανάμνηση του παρελθόντος, ως παρηγοριά, ως εμπορεύσιμο είδος.

Το τοπίο ανήκει φαινομενικά σε όλους, υφίσταται αλλαγές και επεμβάσεις από τους πολλούς αλλά και από τους λίγους, επηρεάζεται άμεσα και έμμεσα από πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές δομές. Το τοπίο, αντικείμενο ανθρώπινης επιπόνησης, είναι και πεδίο γύρω από το οποίο συγκρούονται ριζικά διαφορετικές αξίες: το ιδιωτικό και το συλλογικό, το βραχυπρόθεσμο και το μακροπρόθεσμο, η σπατάλη και η συντήρηση. Η ιδέα του τοπίου, όπως σωστά παρατηρεί ο David Reason, «προϋποθέτει μια συγκεκριμένη αντίληψη της φύσης και του πως αντιμετωπίζουμε τον φυσικό κόσμο». <sup>2</sup> Στην Ελλάδα, η αντίληψη αυτή πέρασε από πολλά στάδια σε σχετικά σύντομο διάστημα.

## 2. ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟ

Το τοπίο είναι χώρος εξιδανικευμένος, άρα ανώνυμος. Αυτό που αποκαλούμε τοπίο, για τον αγρότη, τον γεωργό ή τον βοσκό είναι απλώς ο χώρος μέσα στον οποίο κινείται και εργάζεται - χώρος που μπορεί να είναι εύφορος ή άγονος, φιλικό ή εχθρικό διακείμενος, γνώριμος ή ξένος. Ένας χώρος που αντιμετωπίζεται, σε γενικές γραμμές, με χρηστικά, σπάνια όμως με αισθητικά κριτήρια: για τον αγρότη, το ωφέλιμο και το ωραίο, τουλάχιστον όσον αφορά το φυσικό του περιβάλλον, είναι όροι απολύτως συνυφασμένοι.

Για να μπορέσει όμως κανείς να εκμεταλλευθεί κάποιο αγαθό με αποτελεσματικότητα, πρέπει να το γνωρίζει καλά και σε βάθος. Έτσι, αυτό που για τον αστό είναι απλώς ένα λίγο-πολύ αδιαφοροποίητο τοπίο, για τον αγρότη είναι χώρος που βρίθεται από λεπτομέρειες, ένα εξαιρετικά επιτηδευμένο πλέγμα πληροφοριών που επικάθεται στο οπτικό πεδίο που

---

<sup>2</sup> David Reason, «A Hard Singing of Country» στο *The Unpainted Landscape*, ό.π., σελ.25.

απλώνεται μπροστά του. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι εάν ο νοητός χάρτης του πρώτου αντιστοιχεί περίπου με οδικό χάρτη μικρής κλίμακας όπου μνημονεύονται μονάχα δρόμοι, πόλεις και τουριστικά αξιοθέατα, ο χάρτης του δεύτερου μοιάζει περισσότερο με λεπτομερή στρατιωτικό χάρτη που καταγράφει κάθε κορυφή και πτυχή του εδάφους.

Το σπίτι μου στην Ελλάδα είναι χτισμένο ψηλά σε κάποια ράχη των Κυθήρων, σε μια κατά τα άλλα ίσως άβολη τοποθεσία που διάλεξα κυρίως λόγω της θέας που προσφέρει. Τη θέα αυτή, δυο- τρεις από τους πιο ηλικιωμένους γείτονές μου διαβάζουν σαν βιβλίο, αναγνωρίζοντας και ονομάζοντας κάθε πτυχή του εδάφους: Μυρτολαγκάδα, Φυρόϊ, Αβλαχός, Βλυχό, της Παπαδιάς, Κακή Μέλισσα, Κακοπέτρι, Άγιοι Ακίνδυνοι... μια ολόκληρη τοπογραφία, με την παράξενη εκείνη ποιητικότητα που μερικές φορές χαρακτηρίζει το αμιγώς χρηστικό, καταδικασμένη σε κάποια χρόνια να χαθεί για πάντα, όπως χάνονται μέρα με τη μέρα τα μονοπάτια και τα περάσματα των Βλάχων στα βουνά της Ηπείρου ή το λεξιλόγιο των Κυκλαδικών ψαράδων.

Αντίθετα, για μένα και για οποιονδήποτε άλλον δεν έτυχε να μεγαλώσει και, το κυριότερο, να εργαστεί σ' αυτές τις πλαγιές, ο χώρος παραμένει κυρίως αισθητικό κατασκευάσμα: η εμφάνιση ομίχλης στις δυτικές ράχες κάποιο βράδυ του Οκτωβρίου προμηνύει απλώς μια νέα εκδοχή του τοπίου, και όχι την πιθανότητα μιας καταστρεπτικής ίσως για τις ελιές νεροποντής. Μέχρι να αρχίσω να το μαθαίνω και εγώ, εμπειρικά μεν αλλά επιπόλαια, το τοπίο αποτελείτο κατά βάση από γενικευμένα και αόριστα στοιχεία: ράχες, λαγκάδια, μονοπάτια, χωράφια, λιόφυτα. Η μεταμόρφωση του τοπίου σε αναγνώσιμο χώρο προχωρούσε όσο προχωρούσε η γνωριμία μου μαζί του - μοιραία όμως, η γνωριμία αυτή είναι καταδικασμένη να παραμείνει επιφανειακή. Εκεί που εγώ βλέπω αμυδρά κάποιο μισοσβησμένο μονοπάτι, ο γείτονάς μου βλέπει τον δρόμο που πήγαινε άλλοτε στο καμίνι των τάδε, και που πιο κάτω οδηγεί στη σπηλιά όπου κάποτε κρύφτηκε η οικογένειά του τον καιρό του πολέμου.

Το αντίτιμο μιας τέτοιας οικειότητας είναι, αναπόφευκτα, εκείνο που καταβάλλεται για κάθε εξαιρετικά στενή εστίαση - με άλλα λόγια, μια σχετική άγνοια του ευρύτερου κόσμου πέρα από τα όρια του άμεσα ορατού και ωφέλιμου. Όσον αφορά την ελληνική αντίληψη του φυσικού χώρου, το φαινόμενο επιδεινώνεται από τον ιδιόρρυθμο τοπικισμό των Ελλήνων, για τους περισσότερους των οποίων τόπος τους παραμένει κάποια ιδιαίτερη πατρίδα με τη στενότερη έννοια. Στην περίπτωση αυτή, ο συσχετισμός ανθρώπινης διαίσθησης και φωτογραφικής μηχανής είναι απόλυτος: αλλάζοντας τον βαθμό εστίασης διευρύνουμε το πεδίο, θυσιάζοντας όμως λεπτομέρεια.

Η απώλεια της ιδιαιτερότητας του χώρου είναι αναπόφευκτη συνέπεια των μεταρρυθμίσεων που ο καπιταλισμός επέβαλε στις κοινωνικές δομές, και είναι βέβαια φαινόμενο αμετάκλητο με τα σημερινά δεδομένα. Αντ' αυτής, και αντιμέτωπες με τον αδιαφοροποίητο πλέον φυσικό χώρο, οι αστικές τάξεις επινόησαν την έννοια του τοπίου, έννοια στενά συνδεδεμένη με τη γραφικότητα (*picturesque*, *pittoresco*). Ποιος όμως ο λόγος, η ανάγκη μιας τέτοιας επινόησης από ένα κοινωνικό σύνολο το οποίο απομακρυνόταν σταθερά από τη φύση και τα πρωτογενή μέσα παραγωγής, στρεφόμενο όλο και περισσότερο προς τις πόλεις;

Η πρώτη και απλούστερη εξήγηση είναι ότι αυτή ακριβώς η αστυφιλία, και η συνεχής αποξένωση του πληθυσμού των βιομηχανοποιούμενων κοινωνιών από κάθε τι το φυσικό, δημιούργησαν σχεδόν αμέσως την ανάγκη επαφής με κάποιο, έστω ψεύτικο, υποκατάστατο. Στη μετα-επαναστατική Δυτική Ευρώπη των αρχών του 19ου αιώνα, το συνηθέστερο υποκατάστατο ήταν η μετατροπή τέως βασιλικών ή αριστοκρατικών πάρκων και δασών όπως το Fontainebleau σε δημόσιο χώρο - δημόσιο βέβαια χώρο ο οποίος, όπως

αργότερα και τα απείρως εκτενέστερα Εθνικά Πάρκα των Ηνωμένων Πολιτειών, απαιτεί αδιάκοπη φροντίδα και προστασία ώστε να διατηρήσει τον ακραιφνώς τεχνητό πλέον «φυσικό» τους χαρακτήρα.

Βαθύτερη όμως εξήγηση βρίσκουμε στο γεγονός ότι η ανθρώπινη επαφή με τον περιβάλλοντα φυσικό χώρο αποτελεί αδιάρρηκτο στοιχείο του μυθικού υπόβαθρου κάθε κοινωνίας. Και τούτο για δύο κυρίως λόγους: αφ' ενός διότι η εθνική και πολιτιστική ταυτότητα κάθε λαού βασίζεται εν μέρει στον προσδιορισμό του χώρου τον οποίο κατοικεί, και αφ' ετέρου γιατί η αγάπη προς το τοπίο και η περιφρούρησή του (πτυχή των οποίων είναι και το σύγχρονο οικολογικό κίνημα) αποτελούν θεμελιώδη ψυχική ανάγκη, ανάγκη που ίσως αποτελεί την τελευταία και ισχυρότερη επιβίωση των πατρογονικών φυσιολατρικών μύθων. Η επιβίωση αυτή, που βεβαιώνουν η κοινωνιολογία αλλά και η ιστορία της τέχνης, αποδίδεται από τον Simon Schama «στη προσπάθεια του ανθρώπου να αντλήσει από τη φύση παρηγοριά για τη θνητότητά του».<sup>3</sup>

Η έννοια του «φυσικού» τοπίου είναι βέβαια σχεδόν παντού πια οξύμωρο σχήμα, αφού και το πιο απόμερο σημείο της Ευρώπης, με μοναδική ίσως εξαίρεση τις κορυφές των Άλπεων, αλλοιώθηκε από τον άνθρωπο σε βαθμό ελάχιστα μικρότερο απ' ότι τα πάρκα των Γάλλων βασιλέων. Το ελληνικό τοπίο ειδικά έχει υποστεί ριζικές αλλοιώσεις από τη σχεδόν συνεχή υλοτομία, αλλοιώσεις οι οποίες πιθανόν να άρχισαν πολύ νωρίτερα απ' ό,τι ίσως υποπτευόμαστε· πράγματι, έχουμε την τάση να υποτιμάμε κατά πολύ τις καταστρεπτικές δυνατότητες της λίθινης τεχνολογίας. Ένα πείραμα που έγινε πρόσφατα στη Δανία απέδειξε ότι τρεις άνδρες, χρησιμοποιώντας μόνο νεολιθικούς πέλεκεις ακονισμένους προ 4.000 ετών, κατάφεραν να καθαρίσουν γύρω στα 1.500 τετραγωνικά μέτρα πυκνού δάσος σημύδας μέσα σε τέσσερις ώρες. Με άλλα λόγια, δουλεύοντας κανονικό οκτάωρο, ένας γεωργός της λίθινης εποχής μπορούσε χωρίς ιδιαίτερο κόπο να εξαφανίσει ένα στρέμμα δάσους σε λιγότερο από μια βδομάδα.

Ακόμα και η υποτιθέμενη παρθένα φύση του Νέου Κόσμου, όπως αυτή αποκαλύφθηκε πρώτα στους Ευρωπαίους, φαίνεται να ήταν απόρροια τακτικών και εκτεταμένων επεμβάσεων από τους αυτόχθονες καλλιεργητές. Όπως μας πληροφορεί μια πρόσφατη μελέτη του Stephen Budiansky, «μία από τις μεγάλες ειρωνείες του μύθου του αρχέγονου δάσους έγκειται στο γεγονός ότι τα πυκνά δάση τα οποία οι μετέπειτα άποικοι πράγματι βρήκαν και καθάρισαν με τόσο κόπο, ήσαν κάθε άλλο παρά υπολείμματα αρχέγονου δάσους. Απεναντίας, επρόκειτο για καινούργιες, δευτερογενείς φυτείες που φύτεψαν στα άλλοτε καθαρά κτήματα των Ινδιάνων όταν αυτοί είχαν πια φονευθεί ή εκδιωχθεί, και αφού οι Ευρωπαίοι άρχισαν να καταστέλλουν τις φωτιές. Αυτό που οι μετέπειτα άποικοι προσέλαβαν για αρχέγονο δάσος δεν ήταν παρά εγκαταλελειμμένα ράντσα».<sup>4</sup>

Οι ιθαγενείς κάτοικοι της Βορείου Αμερικής συνήθιζαν να καθαρίζουν μεγάλες εκτάσεις δάσους βάζοντας φωτιές την άνοιξη και το φθινόπωρο, γεγονός το οποίο βέβαια επέφερε ριζικές αλλαγές στο τοπίο τόσο στην πράξη όσο και στην παύση του. Αξίζει στο σημείο αυτό να μνημονευθεί ότι και το ελληνικό τοπίο προς το τέλος του εικοστού αιώνα υπόκειται σε εξίσου ριζικές αλλαγές, αφ' ενός λόγω της αυξημένης τουριστικής κίνησης, αφ' ετέρου από την εγκατάλειψη της υπαίθρου και άρα των αγρών και καλλιεργειών σε ευρεία πλέον κλίμακα. Η εγκατάλειψη αυτή, όπως και η αντίστοιχη των Ινδιάνων της Αμερικής, έχει και εδώ ως αποτέλεσμα τον πολλαπλασιασμό δευτερογενών φυτειών, κοινώς πουρνάρια και

---

<sup>3</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage, Λονδίνο 1995, σελ.15.

<sup>4</sup> Stephen Budiansky, *Nature's Keepers*, Weidenfeld & Nicolson, Λονδίνο 1995.

ασπαλάθους - κατάσταση που οδηγεί μοιραία στο φαινόμενο των όλο και πιο συχνών πυρκαγιών που μαστίζουν τη χώρα κάθε καλοκαίρι.

Αξίζει να σταθούμε λίγο στις καινούργιες αυτές επιδράσεις πάνω στο ελληνικό τοπίο, γιατί αν όχι τίποτε άλλο, αποτελούν ιδιαίτερα επίκαιρο παράδειγμα του πώς κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές δυνάμεις επηρεάζουν το φαινομενικά ουδέτερο τοπίο. Βασικοί παράγοντες ήταν η επέκταση του θεσμού της δεύτερης κατοικίας από τους Έλληνες αστούς και, πιο πρόσφατα, η προσκόλληση της χώρας στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Αναπόφευκτο αποτέλεσμα είναι η συνεχιζόμενη πληθυσμιακή αλλοίωση ορισμένων περιοχών, κυρίως αλλά όχι αποκλειστικά παραθαλάσσιων. Από μόνο του, το φαινόμενο αυτό ίσως να μην αρκούσε. Σε συνδυασμό όμως με την ανελαστική φορολογική πολιτική του κράτους, σύμφωνα με την οποία έστω και μια μεταφορά κτηματικής περιουσίας από αγρότη σε αστό επιφέρει συχνά εκατονταπλάσια αύξηση, ασχέτως χρήσεως, της θεωρητικής αξίας της γης σε όλη τη γύρω περιοχή, οι καινούργιοι έποικοι αργά ή γρήγορα εκτοπίζουν τους αυτόχθονες των δήθεν προνομιούχων αυτών περιοχών.

Οι επιπτώσεις στο τοπίο φαίνονται σχεδόν αμέσως: μόλις παύσει η ξύλευση ημιδασικών περιοχών, το κοπιώδες ετήσιο καθάρισμα των αγρών, η βοσκή, το κλάδεμα και όλη γενικώς η ρουτίνα των αγροτικών εργασιών, η ισορροπία του τοπίου καταρρέει. Το πόσο γρήγορα την επανακτά εξαρτάται από πολλά στοιχεία, μεταξύ των οποίων είναι ο τρόπος αντιμετώπισης της φωτιάς και ο βαθμός αυστηρότητας της πολεοδομικής παρακολούθησης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως έχουν δείξει σοβαρές πλημμύρες σε παράνομα δομημένες περιοχές της Αττικής, η ισορροπία επανέρχεται μετά από άκρως καταστρεπτικές μεταβολές - καταστρεπτικές, εννοείται, μόνο για τους άμεσα ενδιαφερόμενους κατοίκους, ή για όσους είναι αναγκασμένοι να υποστούν τη θέα του βεβηλωμένου τοπίου. Το ίδιο το τοπίο βέβαια απλώς τείνει προς κάποια μορφή δυναμικής ισορροπίας, αφήνοντας στους ανθρώπους προβλήματα αισθητικής ή ηθικής τάξεως.

### 3. Η ΛΑΛΙΑ ΤΟΥ ΤΟΠΟΥ

Στο βιβλίο του *Τοπίο και Μνήμη*, ο Simon Schama προβάλλει τη θεωρία ότι οι περισσότεροι λαοί, αν όχι όλοι, διατηρούν κάποια ιδιαίτερη συναισθηματική και πνευματική σχέση με το τοπίο του χώρου τον οποίο κατοικούν. Σύμφωνα όμως με τον Schama, η σχέση αυτή συνάπτεται λιγότερο με το συχνά άχαρο σύγχρονο τοπίο που τους περιστοιχίζει και περισσότερο με τη μνήμη κάποιου μυθικού τοπίου βαθιά ριζωμένου στην ιστορία τους. Με άλλα λόγια, αφορά το τοπίο των συλλογικών ονείρων, τον χώρο εκείνο που προσφέρει συγχρόνως καταφύγιο και παρηγοριά, επισφράγιση εθνικής ταυτότητας και διέξοδο από τις καθημερινές αντιξοότητες.

«Είναι προφανές», γράφει ο Schama, «ότι οι κληρονομημένοι μύθοι και οι κληρονομημένες μνήμες γύρω από το τοπίο έχουν δύο κοινά χαρακτηριστικά: την εκπληκτική επιβίωση δια μέσου των αιώνων, και την ικανότητά να επηρεάζουν θεσμούς που διέπουν τη ζωή μας σήμερα. Η εθνική ταυτότητα, για να πάρουμε μόνο το πιο αυτονόητο παράδειγμα, θα έχανε πολύ από την άγρια γοητεία της χωρίς το μυστήριο κάποιας ιδιαίτερης παράδοσης γύρω από το τοπίο: χαρτογραφημένη, επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη, η τοπογραφία αποκτά πλέον την ιδιότητα της πατρίδας».<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Simon Schama, *Landscape and Memory*, ό.π., σελ.15.

Ο προσδιορισμός του μυθικού εθνικού τοπίου είναι σε πολλές περιπτώσεις εύκολος. Στους Γερμανούς, λόγου χάριν, κυριαρχεί το αρχέγονο Τευτονικό δάσος με τις προχριστιανικές του θεότητες, ο φοβερός δρυμός που κατάπιε τις λεγεώνες του Ρωμαίου στρατηγού Publius Quintilius Varus στη μάχη του Teutoburger Wald το 9 μ.Χ. Η δραματική αντίθεση μεταξύ των βάρβαρων γερμανικών φυλών και των αντιπροσώπων της ρωμαϊκής οικουμένης, η αντιπαράθεση ξύλου και πέτρας, ελευθερίας και νόμου, παρέμεινε επί αιώνες το κυρίαρχο συστατικό της γερμανικής εθνικής ψυχοσύνθεσης. Το επιβεβαιώνουν άπειρα λογοτεχνικά κείμενα, αλλά, όπως μας θυμίζει ο Schama, και η γερμανική εικαστική παράδοση από τον Albrecht Altdorfer μέχρι τον Caspar David Friedrich και τον σύγχρονο Anselm Kiefer.

Το ότι η εκμετάλλευση του φαινομένου αυτού εμπεριέχει αναπόφευκτα και τη σκοτεινή της πλευρά είναι νομίζω αυτονόητο. Η γερμανική λατρεία της υπαίθρου γενικά, και των εθνικιστικών της προεκτάσεων ειδικότερα, οδήγησαν στην ίδρυση των εκδρομικών και φυσιολατρικών οργανώσεων που τόσο συνέβαλαν στην άνοδο του Εθνικοσοσιαλισμού· λίγο αργότερα, οι Ναζί επέδειχναν ιδιαίτερη τρυφερότητα για τα δάση των προς ανατολάς κατεχομένων χωρών, αν όχι και για τους κατοίκους των. Πιο κοντά στις μέρες μας, φαίνεται αναμφισβήτητο πως η πεισματική λατρεία του ιστορικού εθνικού εδάφους καθώς και το πνεύμα αδιαλλαξίας που χαρακτηρίζουν τη Σερβική πολιτιστική παράδοση, παράδοση που ανασκαλίζει πεισματικά την ήττα του Κοσσυφοπεδίου το 1389, συνέβαλαν αισθητά στην αγριότητα του τελευταίου Βαλκανικού πολέμου.

Σε ορισμένες περιπτώσεις, η ολοκληρωτική στρατιωτική και εθνική πανωλεθρία προξενούν τέτοιο τραύμα στους λαούς, που το τοπίο της ήττας αποκτά δεσπόζουσα θέση στο εθνικό υποσυνείδητο, ενώ το γεγονός γίνεται αφορμή μυθοποίησης ενός γενναίου όσο και απεγνωσμένου αγώνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι το αντίστοιχο εθνικό τοπίο των Σκωτσέζων είναι τα ομιχλώδη λαγκάδια και οι άγονοι λόφοι των υποτιθέμενων ελεύθερων ορεινών περιοχών, τοπίο που εκπροσωπείται κατ' εξοχήν από το Culloden, το πεδίο της μάχης που κατέστη οριστικός τάφος της ανεξάρτητης Σκωτίας, ή το Glencoe, το πέρασμα όπου συντελέσθηκε η γνωστή σφαγή.

Αντίθετα, οι Άγγλοι προσβλέπουν προς το «πρασινόδασος» (greenwood), το μισο-εξευγενισμένο, χαρούμενο μεσαιωνικό δάσος όπου δρουν ο Ρομπέν των Δασών και τα παλικάρια του, όπου ο ελεύθερος λαθροκυνηγός μπορεί πάντα να κυνηγήσει κανένα ζαρκάδι για να ταΐσει την οικογένειά του, και όπου κατά καιρούς εμφανίζεται αυτοπροσώπως ο καλός βασιλιάς για να απονεμίσει δικαιοσύνη και να τιμωρήσει τους κακούς. Εννοείται πως εθνικοί μύθοι και ιστορική αλήθεια συνήθως απέχουν παρασάγγας, χωρίς αυτό βέβαια να αλλάζει σε τίποτα την ισχύ του πρώτου. Όσον αφορά την Αγγλία, η αλήθεια είναι ότι τα μεσαιωνικά δάση ήταν στην απόλυτη κατοχή του στέμματος, ότι η λαθροθηρία τιμωρείτο δι' απαγχονισμού, και ότι κανένας βασιλιάς δεν διανοήθηκε ποτέ να υποστηρίξει τους αδύνατους εις βάρος των δυνατών. Το πρασινόδασος όμως, όσο και αν στην πραγματικότητα έχει καταβροχθιστεί από το τσιμέντο, αποτελεί πάντα τον πολιτικό αστέρα της αγγλικής εθνικής συνείδησης.

Στην περίπτωση της Ελλάδας, και εν όψει της ριζικής τομής που αποτέλεσαν για την ελληνική ιστορία οι τέσσερις αιώνες τουρκοκρατίας, τα πράγματα είναι λιγότερο ξεκάθαρα. Χωρίς αμφιβολία, *locus classicus* της Ελλάδας στην αρχαιότητα και κατά την ελληνιστική αλλά και βυζαντινή εποχή ήταν σταθερά το αρκαδικό, ποιμενικό όραμα, τοπίο που όσο περισσότερο ταξίδευε προς τη Δύση, τόσο πιο μεταφορική και συμβολική υφή αποκτούσε. Δύσκολα φαντάζεται κανείς πως ένα τέτοιο όραμα θα ήταν ιδιαιτέρως διαδεδομένο στον ευρύτερο πληθυσμό του ελληνικού κράτους που εμφανίζεται στο πρώτο τρίτο του 19ου

αιώνα. Βέβαια, όσοι από τους ηγέτες της Επανάστασης ασχολήθηκαν με ζητήματα εθνικής ταυτότητας ήταν της γνώμης ότι μόνον η αναφορά στις αρχαίες ελληνικές ρίζες πρόσφερε μια λύση στο πρόβλημα της υπερβολικά ετερογενούς ελληνικής κοινωνίας, ετερογένεια εννοείται επικίνδυνη για την επιβίωση του νέου και αδύναμου κράτους.

Το ότι η επιθυμία αυτή δεν απέρριε αποκλειστικά από την ολιγάριθμη λόγια τάξη επιβεβαιώνεται και από το γνωστό απόσπασμα των *Απομνημονευμάτων* του Στρατηγού Μακρυγιάννη στο οποίο περιγράφει την προσπάθειά του να διασώσει αρχαιολογικά ευρήματα: «*Είχα δύο αγάλματα περίφημα, μιά γυναίκα κι' ένα βασιλόπουλο ατόφια, φαινόταν οι φλέβες, τόση εντέλειαν είχαν. Όταν χάλασαν τον Πόρον, τάχαν πάρει κάτι στρατιώτες και εις τ' Άργος θα τα πουλούσαν κάτι Ευρωπαίων, χίλια τάλλαρα γύρευαν. Άντεσα κ' εγώ εκεί, πέρναγα· πήρα τους στρατιώτες, τους μίλησα· «Αυτά και δέκα χιλιάδες τάλλαρα να σας δώσουνε, να μην το καταδεχτήτε να βγούν από την πατρίδα μας. Δι' αυτά πολεμήσαμεν». (Βγάζω και τους δίνω τρακόσια πενήντα τάλλαρα)· κι' όταν φιλιωθούμεν με τον Κυβερνήτη, (ότι τρωγόμαστε), τα δίνω και σας δίνει ότι του ζητήσετε δια να μείνουν εις την πατρίδα απάνου». Και τάχα κρυμμένα. Τότε με την αναφορά μου τα πρόσφερα του Βασιλέως να χρησιμέψουν δια την πατρίδα».<sup>6</sup>*

Στην έρευνά του ο Schama, όπως όλοι οι ιστορικοί του πνεύματος, ανατρέχει μεταξύ πολλών άλλων στοιχείων στη λογοτεχνία και τις εικαστικές τέχνες των κοινωνιών που μελετά. Πού όμως μπορούμε να ανατρέξουμε αν θελήσουμε να επαναλάβουμε την ίδια διαδικασία στην περίπτωση της Ελλάδος του 19ου αιώνα, δηλαδή μιας κοινωνίας που στερήθηκε επί αιώνες σχεδόν κάθε πολιτισμικό έναυσμα; Η απάντηση νομίζω βρίσκεται αναγκαστικά στο σύνολο των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, πολύτιμη και συχνά μοναδική πηγή πληροφοριών για ένα ολόκληρο φάσμα ιδεών, αντιδράσεων και απόψεων που δεν άφησαν άλλο σημάδι στο χρόνο.

Σε γενικές γραμμές, είτε πρόκειται για μοιρολόγια είτε για παραλογές, τα δημοτικά τραγούδια αποφεύγουν με επιμέλεια τη μακρηγορία. Αν χρησιμοποιούν κατά καιρούς στερεότυπες διατυπώσεις του είδους «*τρεις αίτιοι καθόντουσαν*» αυτό γίνεται χάριν συντομίας· βασικό χαρακτηριστικό του είδους είναι η λιτότητα και η αποφυγή περιττών λεπτομερειών, σε σημείο κάποτε να κόβεται κυριολεκτικά η ανάσα: «*Κ' επήγαν κ' επαλέψανε στα μαρμαρένια αλώνια / κι' όθε χτυπάει ο Διγενής, το αίμα αυλάκι κάνει, / κι' όθε χτυπάει ο Χάροντας, το αίμα τράφο κάνει*»<sup>7</sup>. Τα περιγραφικά στοιχεία λοιπόν είναι λίγα και σύντομα, και οι περιγραφές τοπίων ακόμα πιο σπάνιες - αρκούν όμως για να δώσουν εξαιρετικά ξεκάθαρη ιδέα για το πώς η λαϊκή παράδοση έβλεπε το ελληνικό τοπίο.

Κατ' αρχάς, εξάγονται ορισμένα συμπεράσματα από τα όσα δεν συναντάμε: καμία σχεδόν αναφορά στο εξιδανικευμένο ποιμενικό τοπίο της αρχαιότητας, και ελάχιστες θετικές αναφορές στη θάλασσα. Απεναντίας, σχεδόν όλες οι πηγές μοιάζουν να συμφωνούν ότι ο επίγειος παράδεισος ταυτίζεται με το ορεινό τοπίο:

*Της νύχτας οι αρματολοί και της αυγής οι κλέφτες,  
ολονυχτίς κουρσεύανε και την αυγή κοιμώνται,  
κοιμώνται στα ψηλά βουνά και στους παχιούς τους ίσκιους. Είχαν αρνιά και ψένανε,  
κριάρια σουβλισμένα,  
είχαν κι ένα γλυκό κρασί από το μοναστήρι,*

<sup>6</sup> Στρατηγού Ιωάννη Μακρυγιάννη *Απομνημονεύματα*, (επιμ.) Γιάννη Βλαχογιάννη, Γαλαξίας, Αθήνα 1964, σελ.351<sup>α</sup>.

<sup>7</sup> Ν.Γ. Πολίτης, «Ο θάνατος του Διγενή», *Εκλογαί από τα τραγούδια του ελληνικού λαού*, Ε.Γ. Βαγιονάκη, Αθήνα 1969, σελ.106.

*είχαν και σκλάβια έμορφη και τους κερνά και πίνουν.*<sup>8</sup>

Οι στοίχοι αυτοί συνοψίζουν τους λόγους για τους οποίους το βουνό γίνεται, για τους Έλληνες της τουρκοκρατίας, γη της επαγγελίας και ιδανικό τοπίο: με δυο λόγια, ελευθερία και καλοπέραση. Τα βουνά είναι το τοπίο εκείνο όπου ρέουν μέλι και γάλα, όπως επαναλαμβάνουν συχνά πανομοιότυπες φράσεις («*Να ήμουν στα ψηλά βουνά και τους πυκνούς τους ίσκιους, / που 'ναι τα στείρα πρόβατα και τα παχιά κριάρια!*»)<sup>9</sup>, είναι όμως και ο μοναδικός χώρος της σκλαβωμένης πατρίδας όπου ανθίζει η λεβεντιά («*Δυό παλικάρια μόνον δεν προσκύνησαν· / επήραν τα τουφέκια, τα λαμπρά σπαθιά / και στα βουνά ανεβαίνουν, τρέχουν στην κλεφτιά*»)<sup>10</sup>. Σημαντικότερο ακόμα είναι το γεγονός ότι μόνο στα βουνά μπορεί να γιατρευτεί η ανίατος νόσος της σκλαβιάς:

*- Πλιάσκα μ', αν θέλεις γιάτρεμα, να γιάνουν οι πληγές σου,  
έβγα ψηλά στον Όλυμπο, στον εϋμορφο τον τόπο,  
ανδρείοι εκεί δεν αρρωστούν κι οι άρρωστοι ανδρειώνουν.  
Εκεί 'ν' οι κλέφτες οι πολλοί, τα τέσσερα πρωτάτα·  
εκεί μοιράζουν τα φλωριά και τα καπετανάτα.*<sup>11</sup>

Ο άμοιρος Πλιάσκας βέβαια δεν ακούει, παρά τραβά κάτω στον κάμπο, κατά τον Τύρναβο, με το αναμενόμενο αποτέλεσμα: «*και οι εχθροί κατόπι του τού πήραν το κεφάλι*». Η αντιπαράθεση βουνού και κάμπου πάντοτε βρίσκεται πίσω από την προτίμηση που δείχνει ο λαός για το ορεινό τοπίο. Αν το βουνό σημαίνει ελευθερία, καλοπέραση, αναρχία και δόξα, ο κάμπος σημαίνει σκλαβιά, χειρωνακτική εργασία, φτώχεια και ταπείνωση. Την αντιπαράθεση δραματοποιεί η εκπληκτική εκείνη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών όπου το ίδιο το τοπίο αποκτά τη φωνή του, φωνή με την οποία σχολιάζει, παινεύεται αλλά και φιλονικεί:

*Η Γκίονα λέει της Λιάκουρας, κι η Λιάκουρα της Γκίονας:  
- Βουνό μου, που 'σαι πιο ψηλά και πιο ψηλά αγναντεύεις,  
πού να 'ναι, τι να γίνονται, οι κλέφτες Ανδρουτσαίοι;  
- Τι να σου πω, βρε Λιάκουρα, τι να σου πω, βουνό μου,  
την κλεφτουριά την χαίρονται οι ψωριασμένοι κάμποι.  
Η Λιάκουρα σαν τ' άκουσε, πολύ της κακοφάνη·  
τηράει δεξιά, τηράει ζερβά, τηράει κατά τον κάμπο.  
- Βρε κάμπε, αρρωσιάρικε, βρε κάμπε, μαραζιάρη,  
με τη δική μου λεβεντιά να στολιστείς γυρεύεις;  
Για βγάλε τα στολίδια μου, δωσ' μου τη λεβεντιά μου,  
μη λιώσω όλα τα χιόνια μου και θάλασσα σε κάμω!*<sup>12</sup>

Αξίζει να επαναληφθεί και πάλι: άλλο μύθος και άλλο πραγματικότητα. Ο φτωχός αγρότης, δούλος ουσιαστικά σε κάποιο καμπίσιο τσιφλίκι, σίγουρα ήξερε ότι κατά βάθος η

---

<sup>8</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Κλέφτικο γλέντι», *Τα Δημοτικά μας Τραγούδια*, Ερμής, Αθήνα 1994, σελ.156.

<sup>9</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Ο θάνατος του Γιώτη», ό.π., σελ.145.

<sup>10</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Τούτο το καλοκαίρι», ό.π., σελ.145.

<sup>11</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Του Πλιάτσκα», ό.π., σελ.134.

<sup>12</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Η Γκίονα και η Λιάκουρα», ό.π., σελ.167.



παράνομη ζωή στα άγρια και αφιλόξενα ελληνικά βουνά θα ήταν ένας συνεχής αγώνας για επιβίωση, ότι ο κλέφτης ήταν τυχερός αν εύρισκε μια χούφτα ελιές να φάει και κρύο νερό να πει, και ότι η συνήθης συμπεριφορά του ήταν κάθε άλλο παρά υποτική. Αυτό όμως δεν αφαιρούσε τίποτα από το όραμα, που καμιά επιφύλαξη δεν μπορούσε να κλονίσει - και αυτό γιατί σε τελευταία ανάλυση, ήταν γνωστό ότι για λίγες, ελάχιστες κοινωνικές μονάδες σε φυσικά ορεινά οχυρά όπως η Μάνη, τα Άγραφα και το Σούλι, η ζωή, όσο σκληρή, φτωχή, και περιστοιχισμένη από αντιφάσεις και αν ήταν, επέτρεπε κάποια πολύτιμη δόση ελευθερίας. Τελικά, αν η λαλιά του τοπίου ακούστηκε πιο δυνατή, πιο ελκυστική από τη φωνή της καθημερινότητας, αυτό ήταν γιατί κατά βάθος, εξέφραζε ένα βασικό εθνικό πόθο:

*Εγώ 'μαι ο γερο-Όλυμπος, στον κόσμο ξακουσμένος.  
Έχω εξήντα δυό κορφές και τριάντα δυό βρυσούλες,  
κάθε κορφή και φλάμπουρο, κάθε βρύση και κλέφτης.*<sup>13</sup>

#### 4: ΟΙ ΑΡΧΑΙΕΣ ΠΕΤΡΕΣ

Οι πρώτες ελληνικές φωτογραφίες ήταν, αναπόφευκτα θα έλεγε κανείς, παραστάσεις αρχαίων μνημείων. Οι δαγκεροτυπίες που τράβηξε ο Καναδός Pierre Gustave Joly de Lotbinière το 1839 δεν υπάρχουν πια, σώζονται όμως τα χαρακτηριστικά που έγιναν βάσει των φωτογραφιών· ο Γάλλος εκδότης Noël Marie Lerebours περιέλαβε τα έργα αυτά σε μια σειρά τευχών με τίτλο *Excursions Daguerriennes* που εξέδωσε στο Παρίσι το 1841-42. Οι εικόνες, με θέμα τα Προπύλαια, τον Παρθενώνα και την Ακρόπολη από το ναό του Ολυμπίου Διός, έμελλε να γίνουν τα πρότυπα πολλών εκατοντάδων ή και χιλιάδων πανομοιότυπων σχεδόν παραστάσεων.

Τον de Lotbinière ακολούθησαν και άλλοι εύποροι ταξιδιώτες και ερασιτέχνες φωτογράφοι, συνήθως όταν ήταν στα μέσα της «μεγάλης περιουσίας» (Grand Tour) που οδηγούσε από την Ιταλία στους Αγίους Τόπους μέσω Ελλάδος και Κωνσταντινούπολης· ανάμεσά τους, οι Γάλλοι Girault de Prangey (1842-1844) και Jean-Baptiste-Louis Gros, πρέσβυς στην Ελλάδα το 1850, οι Άγγλοι αιδεσιμότατος George M. Bridges και Dr Claudius Galen Wheelhouse, ο Ρώσος κόμης Sebastianoff, ο Ελβετός Jean Walther και ο Ιρλανδός John Shaw.<sup>14</sup>

Τις μοναδικές (και άρα δύσκολα εμπορεύσιμες) δαγκεροτυπίες διαδέχθηκαν οι τεχνικές της καλοτυπίας και, από το 1855, του υγρού κολλοδίου (αλβουμίνας), χάρη στις οποίες η ταξιδιωτική φωτογραφία άρχισε να γίνεται πλέον αντικείμενο σοβαρής εμπορικής εκμετάλλευσης. Κατά τον Gary Edwards, ο πρώτος φωτογράφος που ασχολήθηκε συστηματικά με την εκμετάλλευση ελληνικών παραστάσεων ήταν ο Γάλλος Eugène Piot, που το 1852 κυκλοφόρησε 109 καλοτυπίες με τίτλο *L'Acropole d'Athènes*. Από τότε και μέχρι το τέλος του αιώνα έπονται πλέον πολλοί ξένοι επαγγελματίες όπως ο James Robertson, ο Jacob August Lorent, ο Henri Beck και ο Felix Bonfils.

Δεν άργησαν όμως να εμφανισθούν και Έλληνες συνάδελφοι και ανταγωνιστές τους. Ο Άλκης Ξανθάκης εντόπισε ενυπόγραφη δαγκεροτυπία του Φίλιππου Μαργαρίτη στο Stadtmuseum του Μονάχου, που με άλλες δέκα είχε αποδοθεί στον Γάλλο Philibert

<sup>13</sup> Γιώργος Ιωάννου (επιμ.), «Ο Όλυμπος κι ο Κίσαβος», ό.π., σελ.166.

<sup>14</sup> Gary Edwards, “Ξένοι φωτογράφοι στην Ελλάδα το 19ο αιώνα” στο *Αθήνα 1839-1890*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1985, σελ.18.

Perraud, δάσκαλο κατά τα φαινόμενα του Μαργαρίτη.<sup>15</sup> Η δαγκεροτυπία αυτή απεικονίζει το ναό της Αθηνάς Νίκης· από τις υπόλοιπες, επτά δείχνουν άλλες όψεις ή μνημεία της Ακρόπολης, δύο το ναό του Ολυμπίου Διός, και μια την εκκλησία των Αγίων Θεοδώρων. Η προτίμηση του Μαργαρίτη για τα κλασικά στοιχεία του ελληνικού τοπίου δεν φαίνεται να υπέστη ποτέ ριζική αλλαγή, και είναι εξ άλλου κοινή και στους συναδέλφους του. Το 1855, σύμφωνα με την έρευνα του Ξανθάκη, λαμβάνει μέρος στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού με «φωτογραφικές εικόνες των διαφόρων αρχαίων μνημείων της Ακροπόλεως και της πόλεως των Αθηνών»<sup>16</sup>, ενώ λεύκωμά του με χρονολογία 1862 και τίτλο *Grèce-Athènes* διαπραγματεύεται τα ίδια ακριβώς θέματα.

Την ίδια περίπου τακτική ακολούθησαν και οι περισσότεροι Αθηναίοι φωτογράφοι όπως ο Δημήτριος Κωνσταντίνου, ο Πέτρος Μωραΐτης και οι αδελφοί Κωνσταντίνος και Αριστοτέλης Ρωμαΐδης· ο πρώτος μάλιστα απέκτησε ορισμένα από τα αρνητικά του James Robertson τα οποία συνέχισε να τυπώνει και να εκδίδει με τη δική του πλέον υπογραφή, «σύμφωνα με μία πρακτική συχνή στην ιστορία της φωτογραφίας του 19ου αιώνα».<sup>17</sup> Τουλάχιστον μέχρι το 1890, λίγοι ήταν εκείνοι, Έλληνες ή ξένοι, που ξέφυγαν θεματικά από την επίμονη φωτογράφιση των ελληνικών αρχαιοτήτων και ιδιαιτέρως της Αθήνας. Μεταξύ τους, ο Άγγλος ζωγράφος και λογοτέχνης Edward Lear, του οποίου όμως οι φωτογραφίες των Ιονίων Νήσων δεν σώζονται, και ο ιταλικής καταγωγής Αυστριακός υπήκοος Giuseppe Berinda.

Το έργο του Berinda είναι ελάχιστα γνωστό, πιστεύω όμως ότι αποτελεί μια από τις πιο ενδιαφέρουσες φωτογραφήσεις ελληνικού τοπίου του περασμένου αιώνα. Υποπρόξενος της Αυστρίας στο Ηράκλειο, ο Berinda κυκλοφόρησε ένα λεύκωμα με τίτλο *Album della Creta* λίγο μετά την κρητική επανάσταση του 1865-67, όπως φαίνεται από απόψεις της κατεστραμμένης Μονής Αρκαδίου. Το λεύκωμα αυτό παρουσιάζει, για πρώτη ίσως φορά, τοπία που στερούνται όλων ανεξαιρέτως των στοιχείων που χαρακτήριζαν τις μέχρι τότε φωτογραφικές παραστάσεις του ελληνικού χώρου· γραφικότητα, εξωτισμός και αρχαιότητες έχουν εξαφανισθεί ως δια μαγείας. Αντ' αυτών, ο Berinda δείχνει άγονα οροπέδια και απόκρημνες ακτές, ένα τοπίο ανελέητο, ψημένο από τον ήλιο και καμένο από τον άνεμο, στο οποίο δύσκολα φαντάζεται κανείς ότι θα μπορούσε να επιζήσει άνθρωπος, πόσο μάλλον κλασικίζουσες νύμφες και χάριτες. Ίσως ο Αυστριακός φωτογράφος να είχε επηρεασθεί ψυχολογικά από τα αιματηρά γεγονότα της αποτυχημένης επανάστασης· εν πάση περιπτώσει, η προσέγγισή του έμεινε χωρίς οπαδούς για πολλές ακόμα δεκαετίες.

Σε τι όμως οφείλονταν η γενικότερη προτίμηση για αρχαία θέματα στις φωτογραφίες τοπίου; Κατ' αρχήν στο ότι αυτό επέβαλε η εμπορική αναγκαιότητα. Οι περισσότεροι αγοραστές φωτογραφιών τοπίου τον 19ο αιώνα ήταν ξένοι ταξιδιώτες σε αναζήτηση ενθουμίων, και τούτο σε μία εποχή που η φωτογραφία δεν ήταν στο χέρι του καθενός, ούτε είχε ακόμα διαδοθεί η μόδα του ταχυδρομικού δελταρίου. Φθάνοντας στην Ελλάδα, δηλαδή στην Αθήνα, είχαν τη δυνατότητα να αγοράσουν είτε πλήρη λευκώματα με ελληνικά θέματα, είτε μεμονωμένες φωτογραφίες, συνήθως αλβουμίνες, τις οποίες οι ίδιοι προσέθεταν σε προσωπικά πλέον λευκώματα που μπορεί να περιείχαν διαδοχικά απόψεις των Άλπεων, του Παλέρμου, της Αθήνας και του Καΐρου. Το βασικό ήταν ότι φεύγοντας, έπαιρναν μαζί τους και κάποιο τρόπαιο που επισφράγιζε την επίσκεψή τους· αντί για τα μάρμαρα του Λόρδου Έλγιν, οι καινούργιοι ταξιδιώτες αρκούσαν στην απλή απεικόνιση

<sup>15</sup> Άλκης Ξανθάκης, *Φίλιππος Μαργαρίτης*, Φωτογράφος, Αθήνα 1990.

<sup>16</sup> *Κατάλογος Ελλήνων Εκθετών εις την Διεθνή Έκθεση Παρισίων*, Αθήνα 1856, αναφέρεται στο Άλκης Ξανθάκης, *Φίλιππος Μαργαρίτης*, ό.π.

<sup>17</sup> Gary Edwards, ό.π., σελ.20.

του Παρθενώνα.

Η παραγωγή λοιπόν φωτογραφικών τοπίων έπρεπε να ανταποκρίνεται στις επιθυμίες και ανάγκες του αγοραστικού κοινού, ενός κοινού που εκείνη την εποχή διέπονταν ακόμα από τα ιδανικά της κλασικής ευρωπαϊκής μόρφωσης· ανάλογες ήταν και οι φωτογραφικές του απαιτήσεις. Για το κοινό αυτό, η Ελλάδα και ο ελλαδικός χώρος ήταν έννοιες απόλυτα συνυφασμένες με τα κλασικά ιδανικά: Ελλάδα σήμαινε Αθήνα, και Αθήνα, Ακρόπολη. Κατά τα άλλα, το σύγχρονο φυσικό και κοινωνικό τοπίο παρέμενε απλά άφαντο. Κατά την Artemis Leontis, «Φιλολογία και ιστορία ήταν αναπόσπαστο μέρος μιας επίσημης παιδείας η οποία προσέφερε στον μορφωμένο ευρωπαϊκό εξοικείωση με την κλασική ελληνική και λατινική λογοτεχνία. Μαζί, δημιουργούσαν μια ομαδική φαντασίωση η οποία έδινε ιδιαίτερη έμφαση στις πηγές σε βάρος του σύγχρονου».<sup>18</sup>

Η εν λόγω ομαδική φαντασίωση επέζησε αρκετά του 19ου αιώνα. Όταν, το 1907, η γνωστή αμερικανική εταιρεία στερεοσκοπικών φωτογραφιών Underwood & Underwood αποφάσισε να κυκλοφορήσει μια καινούργια σειρά αφιερωμένη στην Ελλάδα, αντικαθιστώντας την παλαιότερη του 1897, η επιλογή θεμάτων ήταν ευρύτερη, και η εκτέλεση σχετικά πιο ελεύθερη: στο πρώτο πλάνο, λόγου χάριν, μιας κατά τα άλλα κοινότοπης φωτογραφίας των Θερμοπυλών, μπορούμε να θαυμάσουμε τον φουστανελοφόρο που κοιτάζει με άπειρη περιφρόνηση κάποιον σύγχρονο δανδή με λευκό παντελόνι και ψαθάκι ο οποίος ρεμβάζει ημικλινής. Κατά βάση όμως, η προσέγγιση δεν έχει αλλάξει. Στο πίσω μέρος της φωτογραφίας του τείχους της Μαντινείας υπάρχει το εξής κείμενο από το χέρι του καθηγητού Rufus B. Richardson: «Βλέπουμε δυτικά προς το όρος Μαίναλον – μια μακριά ραχοκοκαλιά που τέμνει την Πελοπόννησο. Το Μαίναλον είναι κατοικία του Πάνα και των Αρκαδίων ποιμένων, των πραγματικών ποιμένων της Αρκαδίας. Οι ποιμένες είναι οι ίδιοι, όπως και οι φλογέρες τους δεν διαφέρουν σε τίποτα από αυτές του χίλια προ Χριστόν».<sup>19</sup> Προφανώς, τους Αρκάδες ποιμένες φυγείν αδύνατον...

Καλώς ή κακώς, αυτό το όραμα της Ελλάδος ικανοποιούσε τους ξένους επισκέπτες και φωτογράφους· μήπως και εμείς εξ' άλλου σήμερα, δεν ερμηνεύουμε τους ξένους πολιτισμούς σύμφωνα με τις προκαταλήψεις και επιθυμίες μας; Όταν όμως με τη σειρά τους οι Έλληνες φωτογράφοι στράφηκαν προς το τοπίο της πατρίδας τους, η ματιά τους βρέθηκε να είναι ίδια ακριβώς με αυτή των ξένων. Δηλαδή, με ελάχιστες εξαιρέσεις, είδαν και αυτοί τη χώρα τους σαν ένα σχεδόν ακατοίκητο σκηνικό, στη μέση του οποίου ορθώνονταν με γεωμετρική αυστηρότητα και ψευτο-επιστημονική ακρίβεια οι αρχαίες πέτρες, τα μνημεία των ευγενών προγόνων τους.

Δύσκολα μπορεί να υποτιμηθεί ο βαθμός στον οποίον η προϋπάρχουσα παράδοση κατάφερε να πνίξει κάθε ίχνος πρωτοτυπίας στο είδος αυτό. Όπως ακριβώς συνέβη αργότερα με τα ταχυδρομικά δελτάρια, ο ένας φωτογράφος αντέγραφε όσο πιο προσεκτικά μπορούσε το κάδρο και τη γωνία λήψης των προκατόχων του: το αποτέλεσμα ήταν το μνημείο και η απεικόνισή του να μετατραπούν σχεδόν άμεσα σε κενό σημαίνον. Σημασία είχε το με πόση ακρίβεια κατάφερνε ο φωτογράφος να θυμίσει στον πελάτη, όχι πλέον το ίδιο το τοπίο, αλλά όλες τις προηγούμενες αντίστοιχες παραστάσεις τις οποίες αυτός θυμόταν.

Περίτρανη απόδειξη βρίσκουμε αναλύοντας την απεικόνιση επί μισό αιώνα της αγαπημένης εκείνης Αθηναϊκής σύνθεσης, του δίδυμου Ακροπόλεως και ναού του

<sup>18</sup> Artemis Leontis, *Topographies of Hellenism*, Ithaca ΗΠΑ & Λονδίνο, 1995, σελ.56.

<sup>19</sup> Rufus B. Richardson, Ph.D., *Greece through the Stereoscope*, 1907· το λήμμα αντιγράφεται από το πίσω μέρος της υπ' αριθμόν 9322 στερεοσκοπικής κάρτας Underwood & Underwood. Συλλογή του συγγραφέα.

Ολυμπίου Διός. Όπως είδαμε, αποτελούσε ένα από τα τρία μόλις θέματα του πρωτοπόρου de Lotbinière το 1839. Δέκα χρόνια αργότερα, ο Bridges επαναλαμβάνει την ίδια ακριβώς σύνθεση, μόνο που στέκεται λίγο πιο πίσω και δεξιά, ώστε να συμπεριλάβει ολόκληρο τον βράχο της Ακροπόλεως. Το 1852, ο Pict με τη σειρά του δοκιμάζει νέα, τολμηρή παραλλαγή στην οποία ο κυρίως ναός έχει κουνήσει λίγο αριστερότερα σε σχέση με την Ακρόπολη· η άλλη ριζική διαφορά είναι ότι στο μεταξύ, μετά από τη θύελλα του ιδίου έτους, οι στήλες έχουν λιγοστέψει κατά μία. Ο de Rumié το 1859 και ο Robertson το 1866 ακολουθούν πιστά τον Pict, όπως εξάλλου είχε κάνει και ο Φίλιππος Μαργαρίτης γύρω στο 1862. Γύρω στο 1875 όμως επιτελείται πραγματική αισθητική επανάσταση, όταν κάποιος άγνωστος ακόμα φωτογράφος (ίσως ο Δημήτριος Κωνσταντίνου), πλησιάζοντας περισσότερο το Ολυμπείο και διαλέγοντας χαμηλή γωνία λήψεως, τοποθετεί τον Παρθενώνα χαμηλότερα από τις στήλες· η καινούργια άποψη γρήγορα αποκτά την ιδιότητα της εικονικής ορθοδοξίας, και γίνεται με τη σειρά της αντικείμενο αντιγραφής από τους αδελφούς Ρωμαΐδη και άλλους.

Οι παρωπίδες αυτές, που ουσιαστικά καταδίκάζαν όλη σχεδόν τη χώρα στη φωτογραφική αφάνεια, άργησαν να πέσουν. Ήταν και αυτές χαρακτηριστικό αποτέλεσμα της οικονομικής ανάγκης που ωθούσε την Ελλάδα να εμπορεύεται, αν όχι τον χώρο της, τουλάχιστον το τοπίο της. «Όπως η ίδια η Ελλάδα, η Ακρόπολη είναι τοποθεσία πλούσια σε πολιτιστικό μόνο κεφάλαιο... Αποκομμένη από την πραγματικότητα της σύγχρονης Ευρώπης, εκτίθεται προς ικανοποίηση της αναζήτησης των περιηγητών για ευκαιριακές συγκινήσεις, για επιβεβαίωση της διακεκριμένης τους καταγωγής, ή απλώς για το γλυκό φως του Μεσογειακού τοπίου. Κατ' αυτόν τον τρόπο αντισταθμίζονται κάπως η ελληνική έλλειψη ισχύος και γοήτρου...».<sup>20</sup> Το 19ο αιώνα, η Ελλάδα πουλούσε αρχαίο πολιτισμό, και οι φωτογραφικές απεικονίσεις του ελληνικού τοπίου καθρέφτιζαν πιστά την πρακτική αυτή· αργότερα, στο δεύτερο ήμισυ του 20ου αιώνα, όταν για άλλη μια φορά προσφερόταν το είδος στη διεθνή αγορά, οι προδιαγραφές είχαν αλλάξει ριζικά, και τα αποτελέσματα δημιούργησαν νέα τομή στον τρόπο με τον οποίο Έλληνες και ξένοι αντιμετωπίζουν το τοπίο.

## 5: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΥΡΙΟΡΑΜΑ

Η τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα και η πρώτη του 20ου είναι περίοδος κατά την οποία ο ρυθμός της τεχνολογικής αλλά και κοινωνικής αλλαγής αυξάνει ολοένα, με αποτέλεσμα να αλλάξει ριζικά και η ελληνική φωτογραφία. Θεμελιώδης τεχνικός σταθμός υπήρξε η εφεύρεση της στεγνής πλάκας ζελατίνας το 1880, ενώ το 1889, η εταιρεία Kodak έβγαζε στο εμπόριο εύκαμπτο φιλμ σε ταινία, τεχνολογία που από μηχανικής τουλάχιστον άποψης έμελλε να αλλάξει μόνο με την εμφάνιση της ψηφιακής εικόνας. Μέσα σε δέκα μόλις χρόνια, και ειδικά από το 1893 μέχρι το 1903, ο Ξανθάκης επισημαίνει τους εξής σταθμούς στην ελληνική φωτογραφία: το 1893, ο Σ. Σταματιάδης κυκλοφορεί τη *Φωτογραφία άνευ διδασκάλου*, το πρώτο ελληνικό φωτογραφικό βιβλίο· το 1898, εμφανίζεται στην Ελλάδα η τεχνική της φωτοσιγγογραφίας (κλισέ), που επιτρέπει τη δημοσίευση φωτογραφιών χωρίς το κοπιώδες ενδιάμεσο στάδιο της χαλκογραφίας ή ξυλογραφίας· το 1900, σύμφωνα με τον *Οδηγό* του Κουσουλίνου, λειτουργούν στην Ελλάδα 36 επαγγελματικά φωτογραφεία· το 1902 κυκλοφορεί το πρώτο τεύχος του περιοδικού *Εικονογραφημένη*, βασισμένο στο

---

<sup>20</sup> Artemis Leontis, Cornell University Press, ό.π., σελ.66.

Γαλλικό *Illustration* και με αντίστοιχη έμφαση στο φωτογραφικό υλικό· το 1903, ο Αντώνης Καστρινάκης κατασκευάζει και εμπορεύεται τις πρώτες ελληνικές φωτογραφικές μηχανές· τέλος, το 1903 εγκαθίσταται στην Αθήνα ο Πέτρος Πουλίδης, ο πρώτος Έλληνας φωτοδημοσιογράφος.

Όσον όμως αφορά την εξέλιξη της ελληνικής φωτογραφίας τοπίου, το σημαντικότερο γεγονός της δεκαετίας ήταν αναμφισβήτητα η πρώτη επίσκεψη του Ελβετού φωτογράφου Frédéric Boissonnas. Από το 1903 μέχρι το 1933, κατά τη διάρκεια μιας εξαιρετικά πλούσιας και διακεκριμένης καριέρας, ο Boissonnas κυκλοφόρησε όχι λιγότερα από δεκατέσσερα μεγάλα λευκώματα και πολυτελή βιβλία με θέμα την Ελλάδα και το ελληνικό τοπίο. Αν και αυτός με τη σειρά του δεν αμέλησε να αποδώσει φόρο τιμής στο βράχο της Ακρόπολης με τις δημοσιεύσεις *Le Parthenon* (1910-12) και *L'Acropole d'Athènes* (1914), άλλα του βιβλία έχουν τίτλο *En Grèce par Monts et par Vaux* («Στα βουνά και λαγκάδια της Ελλάδας», 1910) και *Des Cyclades en Crète au grè du vent* («Ακολουθώντας τον άνεμο από τις Κυκλάδες στην Κρήτη», 1919). Ο Boissonnas, με άλλα λόγια, χωρίς ποτέ να χάσει το ενδιαφέρον του για την αρχαία ελληνική ιστορία, είναι μάλλον ο πρώτος φωτογράφος που ασχολήθηκε με τον ευρύτερο ελλαδικό χώρο, από την Ιθάκη μέχρι το Άγιον Όρος και από τον Όλυμπο μέχρι την Κρήτη. Άλλοι φωτογράφοι πριν από αυτόν μπορεί να φωτογράρισαν την ιδιαίτερη γωνία της χώρας όπου δούλευαν ή κατοικούσαν, κανείς τους όμως δεν ανέπτυξε εύρος δραστηριότητας αντίστοιχου του Ελβετού φιλέλληνα.

Η τελευταία χρονολογικά δημοσίευση του Boissonnas ήταν το *Dans le sillage d'Ulysse* («Ακολουθώντας τον πλου του Οδυσσέα», 1933), σε συνεργασία με τον ιστορικό και αρχαιολόγο Victor Bérard. Οι 165 φωτογραφίες του βιβλίου δεν είναι όλες από την Ελλάδα, αφού η διαδρομή του κότερου Olive το 1912 οδήγησε από τη μια άκρη της Μεσογείου στην άλλη, συμπεριλαμβάνουν όμως μερικά από τα πιο λυρικά ελληνικά τοπία που τράβηξε ποτέ ο Boissonnas. Κυριαρχούν φαρδείς, ανοιχτοί χώροι με μακρινούς ορίζοντες οι οποίοι, όπως αρμόζει και στο θέμα, οδηγούν πάντα προς το πέλαγος· ο Boissonnas όπου μπορεί διαλέγει να σταθεί σε ύψωμα, ώστε το έδαφος φαίνεται να φεύγει ορμητικά από μπροστά του. Όποτε πάλι πλησιάζει την ακτή, προσπαθεί να καδράρει τη θάλασσα ανάμεσα σε δυο λοξές πλαγιές, σαν σκόπευτρα που σημαδεύουν τον τελικό προορισμό. Όταν φωτογραφίζει λιμάνια, όπως κάνει στην Ιθάκη και τη Λευκάδα, δίνουν πάντα την εντύπωση τόπου εκκίνησης, ποτέ καταφυγίου. Το ελληνικό τοπίο του Boissonnas έχει μια νεανικότητα και έναν ενθουσιασμό – θα έλεγα, μια λεβεντιά – σχεδόν μοναδική.

Δύσκολο να πιστέψει κανείς ότι μια τόσο σύγχρονη φωτογραφία όπως *Το Πέρασμα της Αλίφηρας* τραβήχτηκε ουσιαστικά με συνθήκες του προηγούμενου αιώνα: «Ο Fred Boissonnas μετέφερε μια ξύλινη φωτογραφική μηχανή διαστάσεων 13X18 για τις πόζες και άλλη 9X12 για τα ενσταντανέ, μαζί με όλη τη σειρά των φακών τους. Όσο για τις γυάλινες πλάκες, έτυχε να χρησιμοποιήσει σε μια μόνο μέρα ως έξι δωδεκάδες. Στη Σικελία αποβιβάστηκε με 120 κιλά πλάκες».<sup>21</sup>

Με άλλες μορφές και σε άλλους χώρους, η ελληνική φωτογραφία τοπίου αναπτύχθηκε υπό την επήρεια πολλών και διαφόρων επιδράσεων. Κατ' αρχήν, η επέκταση των εθνικών συνόρων και η οικονομική και βιομηχανική ανάπτυξη της χώρας σιγά-σιγά άνοιξαν νέους ορίζοντες σε Έλληνες και ξένους επενδυτές. Ένας τρόπος προβολής μιας πόλης ή ευρύτερης περιοχής ήταν η δημοσίευση λευκωμάτων με περιγραφικές φωτογραφίες, παραγγελίες συνήθως από επαγγελματίες της περιοχής.

---

<sup>21</sup> Armand Bérard, πρόλογος στη νέα γαλλική έκδοση του 1973. Αναδημοσιεύεται στο *Ακολουθώντας το πλοίο του Οδυσσέα*, Άγρα, Αθήνα 1991, σελ.10.

Τρία τέτοια λευκώματα, στην κατοχή σήμερα του ΕΛΙΑ, χρονολογούνται αντιστοίχως 1885, 1895 και 1897 και μνημονεύουν την επιχειρηματική έξαρση που ακολούθησε την προσάρτηση της Θεσσαλίας το 1881. Το παλαιότερο έχει τίτλο *Souvenir de Thessalie* («Ενθύμιον Θεσσαλίας») και φέρει ιδιόχειρη αφιέρωση «τω σεβαστώ Κύριο Δηληγιάννη». Περιέχει 24 εξαιρετικές αλβουμίνες του φωτογράφου Δημητρίου Μηχαϊλίδη από την Αδριανούπολη, μεταξύ των οποίων και ένα εκπληκτικό πανόραμα των Μετεώρων.<sup>22</sup>

Το δεύτερο, με τίτλο *Σιδηρόδρομος Θεσσαλίας: Γραμμή Βόλου – Λεχωνίων* φέρει επίσης ιδιόχειρη αφιέρωση «προς τον Κύριον Θ.Π. Δηληγιάννην, Πρόεδρον του Υπουργικού Συμβουλίου και Υπουργού επί των Οικονομικών» εκ μέρους της Εταιρίας του Σιδηροδρόμου Θεσσαλίας. Δυστυχώς δεν μνημονεύονται ο φωτογράφος (ή οι φωτογράφοι), όπως συμβαίνει και με το *Θεσσαλία, υπό Εμπορικού Συλλόγου Βόλου* του 1897. Οι φωτογραφίες όμως του τελευταίου αυτού λευκώματος είναι εντυπωσιακές, με τοπία από τα Ζαγοροχώρια, τα Τέμπη, τη Θεσσαλία και την Καλαμπάκα. Ιδιαίτερα πρωτότυπη είναι η άποψη του χωριού Χορευτός, στο πρώτο πλάνο της οποίας κάποιος, ίσως ο φωτογράφος, έχει κρεμάσει το καπέλο του σ' ένα ξύλο μπηγμένο στην άμμο.

Κάπως αργότερα, άλλη ώθηση ήλθε από τη συνεχώς διαμορφούμενη σχέση των Ελλήνων, και ιδιαιτέρως των Ελλήνων αστών, με τη φύση και το φυσικό περιβάλλον. Αν το 19ο αιώνα η εξοχή ήταν κάτι το δυσάρεστο και προς αποφυγήν, σιγά-σιγά, με την εξαφάνιση των ληστών και άλλων πραγματικών ή φανταστικών κινδύνων της υπαίθρου, οι Έλληνες άρχισαν να ανακαλύπτουν ότι η εξοχή μπορούσε να γίνει πηγή ψυχαγωγίας: είχε φθάσει η εποχή της εκδρομής. Παράλληλα, η τεχνική απλούστευση της φωτογραφίας και η διάδοσή της ως μέσον ψυχαγωγίας έγιναν αφορμή να πολλαπλασιαστούν και οι σχετικές φωτογραφικές μαρτυρίες – ελάχιστος ίσως ενδιαφέροντος, στη συντριπτική τους πλειοψηφία, από καλλιτεχνικής άποψης, αλλά πολύτιμες από ιστορικής και κοινωνιολογικής.

Μια τέτοια μαρτυρία είναι ένα δισέλιδο με χειρόγραφο τίτλο «Πρωτομαγιά» από το προσωπικό λεύκωμα του Ιερομόναχου Σπυρίδωνα Σαμίου. Οι τέσσερις φωτογραφίες επιβεβαιώνουν την προσωρινή και καθαρά τυπική πια επανακατάκτηση της υπαίθρου από τη σταθερά ανερχόμενη κοινωνικά οικογένεια, η επιτυχία της οποίας επιβεβαιώνεται από τις κομμώσεις και ενδυμασίες των γυναικών γύρω από το τραπέζι στη τελευταία φωτογραφία.

Αν οι περισσότεροι ερασιτέχνες φωτογράφοι έμεναν ευχαριστημένοι με ανάλογες αναμνηστικές και προσωπικές φωτογραφίες, χαμηλών τεχνικών και αισθητικών απαιτήσεων, ορισμένοι ήταν αποφασισμένοι να εμβαθύνουν στο χώρο της καλλιτεχνικής ή ορθότερα της καλλιτεχνίζουσας φωτογραφίας. Σημαντική ώθηση στις φιλοδοξίες των ελλήνων ερασιτεχνών έδωσαν η ίδρυση, κατά τη δεκαετία του τριάντα, οργανισμών όπως ο Σύνδεσμος Ελλήνων Ερασιτεχνών Φωτογράφων και η κυκλοφορία περιοδικών με καλλιτεχνικές αξιώσεις όπως η *Καινούργια Τέχνη*. Δυστυχώς, κυρίαρχη αισθητική στους κύκλους αυτούς ήταν ένας ήδη ξεπερασμένος πικτοριαλισμός που συσχέτιζε την «καλλιτεχνική» φωτογραφία με το συμβατικά «ωραίο», συσχετισμός η καταγωγή του οποίου είχε άμεση σχέση με μια άκρως συντηρητική αντίληψη της παραστατικής ζωγραφικής.

Υποκινούμενη κυρίως από ένα μόνιμο σύμπλεγμα κατωτερότητας σε σχέση με τις παλαιότερες εικαστικές τέχνες, η νοσταλγία της ζωγραφικής που χαρακτήριζε τον

---

<sup>22</sup> Λεύκωμα υπ' αριθμόν 46 στο φωτογραφικό αρχείο του Ελληνικού Λαογραφικού και ιστορικού Αρχείου.

πικτοριαλισμό ήταν επί πλέον βεβαρημένη με μια ηθικής τάξης πλάνη που μπέρδευε το «ωραίο» με το «καλό» και το «αληθινό». Σύνοψη όλων σχεδόν των χαρακτηριστικών της αισθητικής αυτής είναι η μονοσέλιδη εισαγωγή του Διευθυντού του Εθνικού Μουσείου Αθηνών Αλέξανδρου Φιλαδελφέα στο λεύκωμα φωτογραφιών του Αντωνίου Οικονομίδη που κυκλοφόρησε το 1936 με τίτλο *La Grèce lumineuse* («Φωτεινή Ελλάδα»).

«Σε καμία χώρα του κόσμου», αρχίζει το γαλλικό κείμενο, «δεν μπορεί κανείς να τραβήξει τόσο όμορφες φωτογραφίες όσο στην Ελλάδα... Πράγματι, το ελληνικό φως είναι στοιχείο μοναδικό... Είναι το ίδιο φως που δημιούργησε αυτές τις μεγαλοφυίες οι οποίες τόσο ενθουσιωδώς ευαισθητοποιούνται για οτιδήποτε το *Μεγάλο*, *Ωραίο* και *Αληθινό*... Δεν πρέπει λοιπόν να μας εκπλήσσουν τα θαύματα που μπορεί να δημιουργεί ένας καλλιτέχνης φωτογράφος, ένας μεγάλος εραστής του σκοτεινού θαλάμου που γνωρίζει πώς να οικειοποιείται το καλύτερο μέρος αυτού του θείου δώρου της αθανάτου Ελλάδος. Την απόδειξη βρίσκουμε στον μεγάλο αριθμό άρτι δημοσιευθέντων Λευκωμάτων που περιέχουν θαυμάσιες απόψεις της χώρας μας, διαδίδοντας σε όλη την Υφήλιο τα εκθαμβωτικά ελληνικά πανοράματα. Μεταξύ των, το παρόν Λεύκωμα του φίλου μου Κου Αντωνίου Οικονομίδη θα κατέχει περίοπτον θέση, καθότι ο νεαρός αυτός, προικισμένος με μεγάλο ταλέντο για την τέχνη της φωτοσκίασεως, μπόρεσε να αποθανατίσει τις πιο μεγαλοπρεπείς στιγμές των τοπίων μας, του ουρανού μας και του ορίζοντά μας. Αυτά έπραξε με μαεστρία, σαν πραγματικός ζωγράφος...»<sup>23</sup>

Μετά από τέτοιο διθύραμβο, αποκαλύπτεται μια σειρά από συμβατικές μάλλον εικόνες, ικανοποιητικές μεν από τεχνικής άποψης, αλλά που δεν μαρτυρούν καμία ιδιαίτερη έμπνευση. Οι εικόνες εκμεταλλεύονται ένα περιορισμένο φάσμα θεμάτων και παραλλαγών, ενώ εξ ίσου περιορισμένες είναι και οι φωτογραφημένες τοποθεσίες. Είναι αλήθεια ότι για τους περισσότερους φωτογράφους, οι πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα δεν προσέθεσαν και πολλές καινούργιες τοποθεσίες στον ήδη φτωχό πίνακα του 19ου: Σαντορίνη, Μετέωρα, Δελφοί και λίμνη των Ιωαννίνων είναι θέματα που συναντάμε ξανά και ξανά. Άλλα κοινά χαρακτηριστικά πολλών αντιστοιχών φωτογραφιών της εποχής είναι η αφηγηματικότητα και μια ακατάπαυστη φλυαρία που συνέχεια προσθέτει «γραφικά» στοιχεία στη σύνθεση, χαρακτηριστικά που μαρτυρούν κάποια ανησυχία όσον αφορά την αυτοτέλεια της εικόνας· σπανίως δίνεται στο τοπίο η ευκαιρία να μιλήσει από μόνο του.

Για τους λόγους αυτούς, και παρά τον ενθουσιασμό του για την καταγραφή του ελληνικού τοπίου, ο προπολεμικός φωτογραφικός πικτοριαλισμός άφησε λίγα αξιοσημείωτα έργα. Η μελέτη μεγάλου αριθμού δειγμάτων αυτής της σχολής θυμίζει εν τέλει το *Μυριόγραμμα*, παιχνίδι που επινοήθηκε στη Λειψία γύρω στο 1830 και που αποτελείται από 24 πολύχρωμες κάρτες με απεικονίσεις τοπίων· τοποθετημένες στη σειρά, οι κάρτες σχηματίζουν ένα συνεχές και αρμονικό τοπίο. Αλλάζοντας τη σειρά των εικόνων, μπορούσε κανείς να φτιάξει εκατομμύρια διαφορετικά τοπία, τα στοιχεία όμως που τα αποτελούσαν ήταν πάντα τα ίδια: το κάστρο, ο πύργος, η εκκλησία, η βοϊδάμαξα, ο υπότης. Κατά τον ίδιο τρόπο, το προπολεμικό ελληνικό τοπίο στην πλειοψηφία του εκτελεί φορμαλιστικές παραλλαγές πάνω σε ένα αυστηρά περιορισμένο αριθμό ιδεών και εικόνων.

Εξαίρεση στη γενικότερη πενία που χαρακτηρίζει την ελληνική φωτογραφία τοπίου στις δεκαετίες του είκοσι και του τριάντα αποτελεί η δουλειά της Έλλης Σεραϊδάρη. Το 1926, η Σεραϊδάρη συνεργάστηκε ένα διάστημα με τον Boissonnas, συνδέοντας έτσι ικανοποιητικά δύο από τους πιο ενδιαφέροντες φωτογράφους του είδους της προπολεμικής περιόδου.

---

<sup>23</sup> Μετάφραση του γαλλικού κειμένου από το λεύκωμα *La Grèce lumineuse*. Αντίγραφο υπάρχει στο φωτογραφικό αρχείο του ΕΛΙΑ (λεύκωμα υπ' αριθμόν 40).

Αργότερα, διορίσθηκε επίσημη φωτογράφος του Υπουργείου Τουρισμού, ιδιότητα με την οποία έκανε μια σειρά ταξίδια στην Πελοπόννησο, την Ήπειρο και την Κρήτη.

Αν και κατά βάση άνθρωπος των μεγάλων πόλεων, χωρίς την ιδιαίτερη συμπάθεια για την ύπαιθρο ενός Boissonnas ή ενός Μπαλάφα (φαίνεται καθαρά από τα απομνημονεύματά της με πόση δυσκολία αντιμετώπισε τα τότε προβλήματα της ελληνικής επαρχίας)<sup>24</sup>, η Σεραϊδάρη κατάφερε να δώσει μια πειστικά προσωπική ερμηνεία του ελληνικού τοπίου. Φαινομενικά απλές, οι φωτογραφίες της είναι στην πραγματικότητα περίτεχνες, χωρίς όμως να υποκύπτουν στον πειρασμό της υπερβολικής διακόσμησης· ούτε και διστάζει, όταν το θεωρεί σκόπιμο, να παρουσιάσει εξαιρετικά λιτές απόψεις, όπως αυτή του αρχαίου θεάτρου του Άργους, με το μισο-κατεστραμμένο υδραγωγείο να δεσπόζει στο πρώτο πλάνο και το μεσαιωνικό κάστρο μόλις να διαγράφεται στον ορίζοντα.

Ανάμεσα στα πιο συμβατικά τοπία της Σεραϊδάρη στο Μουσείο Μπενάκη, η Ειρήνη Μπουντούρη έχει εντοπίσει μια περίεργη άποψη της Ιθάκης που φαίνεται να είναι σύνθεση δύο φωτογραφιών, ή μάλλον μιας πρωτότυπης φωτογραφίας και ενός επαναφωτογραφημένου ταχυδρομικού δελταρίου. Η εικασία επιβεβαιώνεται αν μελετήσει κανείς τα παράδοξα σύννεφα πάνω από το Βαθύ· πράγματι, το σχήμα, είδος και μέγεθος τους καθιστά προφανές ότι αρχικά αποτελούσαν μέρος τελείως διαφορετικής σκηνής. Όσο για το κάτω μέρος της φωτογραφίας, η υποψία πως είναι βασισμένο σε δελτάριο ενισχύεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει ούτε ένα αρνητικό από την Ιθάκη στο αρχείο της φωτογράφου. Κοιτάζοντας τελικά την ένδειξη στην κάτω δεξιά γωνία της φωτογραφίας, βλέπουμε με πολύ μικρά γράμματα πάνω από την υπογραφή τις λέξεις “montage & copy” (συνδυασμός & αντιγραφή) - πρακτική που συνδέει το έργο της Σεραϊδάρη με τα ηλεκτρονικά επεξεργασμένα τοπία της δεκαετίας του ενενήντα.

Αξίζει να μνημονευθεί και μια ακόμα ιδιαίτερη περιπέτεια από την οποία πέρασε η ελληνική φωτογραφία τοπίου προς το τέλος της δεκαετίας του τριάντα. Σημείωσα πάρα πάνω τη σχέση εθνικιστικής φυσιολατρίας και των φυσιολατρικών οργανώσεων με την άνοδο του φασισμού στη Γερμανία. Κάτι το ανάλογο συνέβη και στην Ελλάδα μετά την εγκαθίδρυση της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου, προφανώς γιατί ο συσχετισμός πατριωτισμού, αθλητισμού και φυσιολατρίας ήταν εξίσου προσφιλής και στο ελληνικό καθεστώς.

Ιδιαίτερη κλίση στο είδος αυτό φαίνεται να είχε ο Κωνσταντίνος Κοτζιάς, αν κρίνουμε από δύο λευκώματα στην κατοχή του ΕΛΙΑ. Το πρώτο, με τίτλο *Ελληνικά Τοπία* και φωτογραφίες του Οικονομίδη, είναι ένας θεόρατος (66Χ47 εκ) τόμος δεμένος με θαλασσί δέρμα που προσφέρθηκε από τον Δήμο Αθηναίων «εις τον Υπουργόν Διοικητήν της Πρωτεύουσας Κωνστ. Γ. Κοτζιάν» τον Δεκέμβριο 1936, τέσσερις μόλις μήνες μετά το πραξικόπημα. Το δεύτερο, που έχει μεγαλύτερο ιστορικό (αν όχι καλλιτεχνικό) ενδιαφέρον, είναι το λεύκωμα *Κρυστάλλης*, που προσφέρθηκε από την Ομοσπονδία Εκδρομικών Σωματείων Ελλάδος στον «εμπνευστή της 5ης Μαΐου 1940» στις 29 του ίδιου μήνα. Είναι ασφυκτικά γεμάτο από φωτογραφίες του υπουργού σε Μουσολινικές πόζες, τραβηγμένες από τον Α. Γκιζίκη κατά τη διάρκεια των αποκαλυπτηρίων προτομής του Κρυστάλλη στην κορυφή κάποιου βουνού.

---

<sup>24</sup> Nelly's *Αυτοπροσωπογραφία*, Αθήνα 1989, σελ. 92-99.



## 6: Η ΧΑΜΕΝΗ ΑΘΩΟΤΗΤΑ

Από το 1940 μέχρι το 1949, η Ελλάδα έζησε τις αλλεπάλληλες δοκιμασίες του πολέμου, της κατοχής και του εμφυλίου· επόμενο ήταν η φωτογραφική τέχνη να μην σημειώσει ιδιαίτερη πρόοδο στο διάστημα αυτό. Την μεν περίοδο του ελληνοϊταλικού πολέμου το ενδιαφέρον στράφηκε, όπως ήταν φυσικό, σχεδόν αποκλειστικά στη φωτοδημοσιογραφία, ενώ στην Κατοχή η έλλειψη υλικών και οι αυστηρές κυρώσεις των δυνάμεων κατοχής περιορίσαν τη φωτογράφιση στο ελάχιστο. Ίσως όμως δεν είναι συμπτωματικό ότι τρεις από τους πιο ενδιαφέροντες φωτογράφους της μεταπολεμικής περιόδου ανέπτυξαν σημαντική δράση στη διάρκεια της κατοχής: η Βούλα Παπαϊωάννου φωτογραφίζοντας την Αθήνα, και οι Κώστας Μπαλάφας και Σπύρος Μελετζής την Αντίσταση.

Παρότι κανείς τους βέβαια δεν είχε τα χρόνια εκείνα ιδιαίτερη διάθεση να φωτογραφίσει τοπία, εντούτοις πολλές φωτογραφίες των δύο τελευταίων επιστρέφουν μοιραία στη σχέση ανθρώπου και τοπίου: αν αυτές οι φάλαγγες οπλισμένων ανδρών και γυναικών μπορούν και κινούνται σαν φαντάσματα μέσα στην ομίχλη, αν τους δίνεται η δυνατότητα – με όποιους κινδύνους, και όσο πρόσκαιρα – να σταθούν, να ανασυγκροτηθούν, να πολεμήσουν, να θεωρήσουν τελικά κάποιο χώρο δικό τους, είναι γιατί για μια ακόμα φορά στην ιστορία της Ελλάδας τα βουνά προσέφεραν το αναγκαίο καταφύγιο. Βουνά και Αντίσταση συνδέονται στενά, και δεν είναι τυχαίος ο τίτλος *Με τους αντάρτες στα βουνά* που δίνει ο Μελετζής στο λεύκωμα που δημοσίευσε το 1976.

Με το τέλος του εμφυλίου, η χώρα άρχισε να κινείται σιγά-σιγά προς την ομαλότητα, άλλα τα κατάλοιπα των αδελφοκτόνων αγώνων δεν ήταν δυνατόν να απαλειφθούν από τη μια μέρα στην άλλη. Το κράτος, έχοντας οικειοποιηθεί τόσες έκτακτες εξουσίες τον καιρό του εμφυλίου, δύσκολα τις άφηνε πια· η λογοκρισία, ενεργή αλλά και παθητική, συνέχιζε να επηρεάζει τους υποτιθέμενους ευαίσθητους χώρους. Ένας τέτοιος ήταν, φυσικά, η φωτογραφία.

Σε πολλά μέρη, αλλά και σε ολόκληρες περιοχές, απαγορεύονταν η φωτογράφιση, απαγόρευση που συχνά δεν είχε καμία λογική πέρα από την εγγενή γραφειοκρατική καχυποψία· ακόμα και σήμερα συνεχίζει τυπικά να μην επιτρέπεται η άνευ ειδικής αδείας αεροφωτογραφία, σε στρουθοκαμηλική παραγνώριση του γεγονότος ότι λεπτομερείς δορυφορικές φωτογραφίες ολόκληρης της επικρατείας διατίθενται σε πάντα ενδιαφερόμενο από ξένες πηγές. Χαρακτηριστικό της επίσημης στάσης ήταν το γεγονός ότι μέχρι και το 1956 δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην Ελλάδα το φιλμ εγχρώμων διαφανειών *Kodachrome* γιατί χρειαζόταν ειδική επεξεργασία στο εξωτερικό· δεν επιτρεπόταν όμως η αποστολή ανεμφάνιστων αρνητικών, με το φόβο πιθανής διαρροής «ανεξέλεγκτων» εικόνων.

Άλλο κατάλοιπο των δύσκολων καιρών ήταν η προσωρινή ψυχολογική υποχώρηση από το φυσικό τοπίο, υποχώρηση η οποία συνέπεσε με την πρώτη φάση του μεγάλου ρεύματος μεταπολεμικής αστυφιλίας, καθώς χιλιάδες αγρότες εγκατέλειπαν τα κατεστραμμένα ή απλώς πάμπτωχα χωριά τους για τις μεγάλες πόλεις. Ο εμφύλιος είχε διαδραματιστεί ως επί το πλείστον, και μάλιστα με ιδιαίτερη αγριότητα, μακριά από τις πόλεις. Από τις πρώτες αψιμαχίες μέχρι τις τελευταίες μάχες στις κορυφές του Γράμμου, το περισσότερο αίμα είχε χυθεί στην εξοχή, με αποτέλεσμα, τόσο για τους αγωνιστές όσο και για τους άμαχους και των δυο παρατάξεων, το τοπίο να έχει χάσει την προπολεμική του αθωότητα. Ίσως για ένα διάστημα η ελληνική ύπαιθρος να ήταν ένας χώρος κυριολεκτικά στοιχειωμένος, όπως υπαινίσσεται ο ποιητής Μιχάλης Γκανάς:

*Ακόμη σώζονται  
από ασβεστόλιθο και τρύπιο αγέρα  
τα πολυβολεία τους.*

*Ασπρίζουν μες τα δέντρα  
σαν τα κόκαλα που βρίσκουν οι βοσκοί  
και δεν τα μαρτυράνε.*

*Τα πλένει  
τα ξεπλένει το νερό  
το άσπρο δεν τελειώνει.<sup>25</sup>*

Γεγονός πάντως είναι ότι τα φαράγγια και τα δάση που είδαν αλλεπάλληλες μάχες, ενέδρες, εκτελέσεις, φόνους και απαγωγές Ελλήνων από Έλληνες κατά τη διάρκεια του εμφυλίου δεν είχαν πια τον ηρωικό, ανέμελο εκείνο χαρακτήρα του καιρού της Αντίστασης, μιας Αντίστασης που είχε ήδη αρχίσει να αποκτά μυθικές διαστάσεις.

Τα μεταπολεμικά χρόνια, η πρώτη επιστροφή προς το τοπίο φαίνεται να ήταν συνδεδεμένη με την πεποίθηση πολλών φωτογράφων ότι με την Ανασυγκρότηση, η Ελλάδα ακολουθούσε μια πορεία που θα σήμαινε το τέλος του παραδοσιακού τρόπου ζωής, προπάντων στην επαρχία. Οι φωτογράφοι αυτοί, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται επαγγελματίες όπως ο Μπαλάφας και ο Μελετζής, αλλά και αφοσιωμένοι ερασιτέχνες, αφιέρωσαν το μεγαλύτερο μέρος του έργου τους στην καταγραφή του χώρου και τρόπου ζωής των ανθρώπων της ελληνικής υπαίθρου. Η αντιμετώπισή τους όμως δεν είχε τίποτα το αναλυτικό· απεναντίας, θα μπορούσε μάλλον να μιλήσει κανείς για ανθρωπιστικό λυρισμό, με κυρίαρχο συναισθηματικό χρωματισμό μια στωική μελαγχολία. Παραδόξως, παρ' όλο που πολλοί ήσαν ιδεολογικά συνδεδεμένοι με την αριστερά, η δουλειά τους αυτή, ιδωμένη ως κοινωνικό τεκμήριο, είναι κατά βάση συντηρητική, στο βαθμό που δεχόμαστε ότι η άνευ αμφισβητήσεων νοσταλγία αποτελεί στάση συντηρητική.

Παράλληλα, αντιμετωπίζουν το τοπίο σαν πηγή μεγαλοπρέπειας, με σχεδόν θρησκευτικό δέος. Δείχνουν προτίμηση για το υπεράνθρωπο: απόκρημνα ύψη, χιονοσκεπή βουνά, πανύψηλοι καταρράκτες, ομιχλώδεις λαγκαδιές. Τα Μετέωρα, σταθερό μοτίβο της ελληνικής φωτογραφίας, φωτογραφίζονται ξανά από τη νέα γενιά, η έμφαση όμως τώρα δεν είναι πια στο γραφικό αλλά στο μεγαλειώδες (sublime). Η αντιμετώπιση αυτή του τοπίου, πιστεύω ότι συμβαδίζει απόλυτα με την κοινωνική τους φωτογραφία· με τον ίδιο τρόπο δηλαδή που συγκεντρώνουν την προσοχή τους στις «αγνές» περιθωριακές κοινότητες, αναμάρτητες σε σχέση με την αστική κοινωνία, παρομοίως αντιπαραβάλλουν τον αναμάρτητο χαρακτήρα του τοπίου με την αμαρτωλή εν γένει ανθρωπότητα.

Σε αντίθεση με το πνεύμα αυτό είναι η σχετικά άγνωστη φωτογραφία τοπίου της Βούλας Παπαϊωάννου, το μεγαλύτερο μέρος της οποίας έγινε στα δέκα χρόνια από το 1945 μέχρι το 1955. Έντεχνη, λίγο αποστασιοποιημένη, παίζει γνωστικά με τις προσδοκίες του θεατή, μαρτυρώντας οικειότητα με την αισθητική της φωτογραφίας αλλά και των υπολοίπων εικαστικών τεχνών. Αποφεύγει με σπουδή τη ρητορικότητα και το μελόδραμα, χωρίς όμως ποτέ να χάνει τον ανθρωπισμό της, όπως εξ άλλου επιβεβαιώνουν και οι κατοχικές της φωτογραφίες. Δίνοντας στο φωτογραφικό μοντερνισμό την έννοια της αυτοτέλειας του εκφραστικού μέσου, είναι προφανές ότι η Παπαϊωάννου είναι μεταξύ των

---

<sup>25</sup> Μιχάλης Γκανάς, «Διάρκεια», από τη συλλογή *Ακάθιστος δείπνος*, Κείμενα, Αθήνα 1978.

πρώτων αυθεντικών αντιπροσώπων του κινήματος στην Ελλάδα.

Το δεύτερο κύμα ενδιαφέροντος για το ελληνικό τοπίο και τη φωτογραφική του απεικόνιση σχετίζεται με τη ραγδαία ανάπτυξη του μαζικού τουρισμού κατά το τέλος της δεκαετίας του πενήντα. Μετά από χρόνια πολέμου και στερήσεων, και με την άνοδο του βιοτικού τους επιπέδου, οι Δυτικοευρωπαίοι άρχισαν να ανακαλύπτουν τις χαρές των θερινών διακοπών, κατά προτίμηση με προορισμό χώρες που προσέφεραν φιλοξενία σε χαμηλές τιμές. Σε αντίθεση όμως με τους γενικά πιο μορφωμένους περιηγητές του 19ου αιώνα, σημαντικό ποσοστό της καινούργιας συνομοταξίας των τουριστών ενδιαφερόταν πολύ περισσότερο για ήλιο, θάλασσα και άφθονη ρετσίνα παρά για αρχαιολογικές περιπλανήσεις.

Για όσους βέβαια αναζητούσαν κάτι παραπάνω, υπήρχαν πάντοτε τα μνημεία, ενώ παράλληλα, χάρη σε μια ολόκληρη γενιά ξένων συγγραφέων όπως οι Patrick Leigh Fermor, Henry Miller, Laurence Durrell και Michel Déon, άρχισε να καλλιεργείται – και να διατίθεται – ένα καινούργιο προϊόν στο οποίο θα μπορούσαμε να δώσουμε την ονομασία «ρωμιοσύνη». Νέα και ακόμα μεγαλύτερη προβολή του προϊόντος ήλθε από ελληνικής πλευράς με την επιτυχία σε διεθνές επίπεδο της μουσικής του Μίκη Θεοδωράκη, των βιβλίων του Καζαντζάκη και των ταινιών της Μελίνας Μερκούρη. Η νέα αυτή μορφή φιλελληνισμού, που είχε το μεγάλο προτέρημα να προσαρμόζεται εξίσου εύκολα με την αρχαιολατρία όσο και το μαζικό τουρισμό, τόνιζε κατ' εξοχήν στοιχεία όπως η λαϊκή παράδοση, η «εξωτική» ορθοδοξία, το ελληνικό φως, το υποτιθέμενο κέφι των Ελλήνων και άλλες, εξίσου νεφελώδεις έννοιες.

Το κράτος, όπως και πολλοί ιδιώτες, δεν άργησε να αντιληφθεί τα τεράστια οικονομικά οφέλη που μπορούσε να αποφέρει ο βιομηχανοποιημένος πλέον τουρισμός· ακολούθησε εντατική διαφημιστική προβολή στο εσωτερικό και εξωτερικό, προβολή που συνεχίζεται και σήμερα μέσω φωτογραφιών, αφισών, ταχυδρομικών δελταρίων και άλλων παραστάσεων του ελληνικού χώρου. Οι παραστάσεις αυτές, που για το ευρύ κοινό έχουν ίσως παραγκωνίσει κάθε άλλη εικόνα της Ελλάδος, προβάλλουν μια πλασματική χώρα όπου ο ήλιος λάμπει αδιάκοπα, η θάλασσα είναι πάντα ήρεμη και γαλάζια, τα σπίτια (αιγιοπελαγίτικου αποκλειστικά ρυθμού) είναι μονίμως φρεσκοασπρισμένα, όλοι ανεξαιρέτως οι κάτοικοι της οποίας είναι χαρωποί, φιλόξενοι και γραφικοί.

Η τελευταία παραλλαγή του παιχνιδιού αυτού εκδηλώθηκε τη δεκαετία του ενενήντα: χάρη στην ψηφιακή τεχνολογία και τα σύγχρονα μέσα εκτυπώσεως, οι παραστάσεις του ελληνικού τοπίου που προορίζονται για τη μαζική αγορά μπορούν πλέον να βελτιώνονται κατά την κρίση του εκδότη. Στην καλύτερη περίπτωση, θα αυξηθεί απλώς το κοντράστ και τα χρώματα θα ενταθούν μέχρι η όλη σκηνή να μοιάζει σαν να μεταδίδεται από κακορυθμισμένη τηλεόραση· αν όμως ο υπεύθυνος πέσει τελείως θύμα της ηλεκτρονικής επεξεργασίας και του Photoshop, θα αλλοιωθούν ριζικά τα χρώματα, θα προστεθούν γιγαντιαία φεγγάρια με πλήρη περιφρόνηση για τις γεωγραφικές συντεταγμένες, και οι ουρανοί θα αποκτήσουν τόνους και αποχρώσεις που ακόμα και σε Ταϊλανδέζικο ηλιοβασίλεμα θα φαίνονταν αφύσικοι.

Και γιατί όχι; Περί διαφήμισης δεν πρόκειται; Τι θα έπρεπε να δημοσιεύουν, απόψεις της Λαμίας κάποιο βροχερό απόγευμα Φεβρουαρίου, ή ενός Σαρωνικού γεμάτου πίσσες και πλαστικές σακούλες; Υπάρχει, για να πάρουμε παρεμφερή περίπτωση, κανένας που να πιστεύει αλήθεια ότι η Αγγλία κατοικείται αποκλειστικά από εκκεντρικούς λόρδους, ευγενικούς αστυνομικούς και αξιωματικούς της βασιλικής φρουράς; Η διαφορά είναι ότι ενώ και άλλες χώρες είναι αναγκασμένες να κατασκευάζουν αντίστοιχες παρωδιακές παραστάσεις για εξωτερική κατανάλωση, οι παραστάσεις αυτές δεν αποτελούν συνήθως

σημαντικό μέρος της ψυχικής τους ταυτότητας· αντιθέτως η Ελλάδα εξάγει, αλλά και συγχρόνως καταναλώνει, αυτή τη διαστρεβλωμένη εικόνα του εαυτού της επί τέσσερις συναπτές δεκαετίες. Ίσως αυτή να είναι η ύστατη απώλεια αθωότητας: η κατάρα που θέλει, όταν ζει κανείς πολύ καιρό με το ψέμα, να δυσκολεύεται πια να διακρίνει την αλήθεια.

## 7: ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

Μια καινούργια εποχή αρχίζει για την ελληνική φωτογραφία προς το τέλος της δεκαετίας του εβδομήντα, με την επιστροφή της πρώτης γενιάς φωτογράφων που παρακολούθησε ειδικευμένες σπουδές στο εξωτερικό, την εμφάνιση των πρώτων φωτογραφικών εκθεσιακών χώρων και πρωτίστως με την ίδρυση, τον Σεπτέμβριο 1979, του Φωτογραφικού Κέντρου Αθηνών. Αν δεν είχε ακόμα σημάνει η ενηλικίωση της ελληνικής φωτογραφίας (έμελλε να περάσουν ακόμα δεκατέσσερα χρόνια προτού δείξει ενδιαφέρον το κράτος), έφθανε τουλάχιστον στο τέλος της εφηβείας της.

Οι πρώτες εργασίες των φωτογράφων της γενιάς αυτής απέφυγαν ως επί το πλείστον το φυσικό τοπίο, στρέφοντας την προσοχή τους σε θέματα αγνοημένα μέχρι τότε. Όπως σημείωνα το 1992, «δεν είναι περίεργο το γεγονός ότι οι Έλληνες φωτογράφοι γύρισαν τη ματιά τους προς τα μέσα, κάνοντας χρήση της φωτογραφικής μηχανής για να εξερευνήσουν το λεγόμενο κοινωνικό τοπίο της χώρας τους. Σε αντίθεση με τα ενδιαφέροντα των προγενέστερων Ελλήνων φωτογράφων, που ήταν στραμμένα κατά κύριο λόγο στην επαρχία, και εναρμονιζόμενες με τη δημογραφική πραγματικότητα, οι καινούργιες αυτές εργασίες αποσκοπούσαν κυρίως στην εξερεύνηση του αστικού χώρου. Σε γενικές γραμμές, παρατηρείται ενδιαφέρον περισσότερο για τις λεπτομέρειες της ζωής, για την εις βάθος καταγραφή λεπτομερειών παρά για ηχηρές γενικεύσεις· το μνημειώδες αντιμετωπίζεται με δυσπιστία».

Τέτοιες εργασίες, φωτογράφων όπως ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, ο Γιώργος Δεπόλλας, ο Κωστής Αντωνιάδης και ο Γιάννης Δήμου, αποτέλεσαν μεταξύ άλλων πολύτιμο αντίβαρο στην εμφάνιση πολυτελών λευκωμάτων που φιλοδοξούσαν, συνήθως χάρη σε κάποια παρασιτική σχέση με τη λογοτεχνία και πάντοτε με άκρως συντηρητική τεχνοτροπία, να απομονώσουν την ψυχή του ελληνικού τοπίου. Το είδος αυτό, εγχώριο υποπαράγωγο της κακώς εννοούμενης εμπορικής ταξιδιωτικής φωτογραφίας, προσέφερε γενναίες δόσεις τοπιογραφικού κιτς αλατισμένες με άφθονο εθνικιστικό λυρισμό, τα σπασμένα του οποίου συνήθως πλήρωνε – άθελά του βέβαια – ο δυστυχής Οδυσσέας Ελύτης.

Σε αντίθεση με την εκκωφαντική ρητορεία του είδους, που σήμερα τείνει πια να εκλείψει, στη δουλειά των νεοτέρων κυριαρχεί μια σχετική ταπεινοφροσύνη. Αυτή οφείλεται κυρίως στην οικειότητα με το φωτογραφικό μέσο και με τις δυνατότητες αλλά και αδυναμίες του: στην αποδοχή προπάντων της απατηλότητας της φωτογραφικής εικόνας, της ευκολίας με την οποία αλλοιώνει και αλλοιώνεται, συνειδητά αλλά και υποσυνείδητα. Με άλλα λόγια, οι φωτογράφοι της γενιάς αυτής είχαν αντιληφθεί πόσο μακριά βρίσκεται η φωτογραφία από την έκφραση κάποιας απόλυτης αλήθειας – στάση εκ διαμέτρου αντίθετη από αυτήν του κ. Φιλαδελφέα, για τον οποίον όπως είδαμε τόση σημασία είχαν το «Ωραίο και Αληθινό».

Άλλο χαρακτηριστικό του κινήματος που έγινε γνωστό με το όνομα *Νέα Ελληνική Φωτογραφία*, εκτός από την ταπεινοφροσύνη, ήταν η ειρωνεία. Η ελληνική φωτογραφία δεν μας είχε συνηθίσει μέχρι τότε στο είδος αυτό· εξάλλου, ο Ηλίας Πετρόπουλος δεν ήταν

που είχε προειδοποιήσει πως «είναι ύποπτοι, εθνικώς, οι Έλληνες που ειρωνεύονται»;<sup>26</sup> Η ειρωνεία όμως είναι το κατ' εξοχήν γνώρισμα της δουλειάς του Γιώργου Δεπόλλα, που βέβαια συναντάται και στη φωτογραφία τοπίου του, από τη σειρά *Στην παραλία* με τους πλεονάζοντες χειρόγραφους τίτλους όπως «Κύριος που αγναντεύει» έως το σαρκαστικά ανέκφραστο δίπτυχο *Τοπίο που αρέσει – Τοπίο που δεν αρέσει..*

Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά, αυτογνωσία και ειρωνεία, είναι συμπτώματα ενδεικτικά, αν όχι του ομιχλώδους εκείνου όγκου ιδεών και απόψεων στο οποίο δόθηκε το όνομα του μεταμοντερνισμού, τουλάχιστον της μεταμοντέρνας κατάστασης. Απαρνούμενη όμως, όπως εκ των πραγμάτων είναι αναγκασμένη, την επεξηγηματική λειτουργία της κλασικής φωτογραφίας τοπίου του είδους «Η Ελλάδα σε εκατό εικόνες», τι ενδιαφέρον θα μπορούσε να έχει το τοπίο για τη μεταμοντέρνα φωτογραφία; Η απάντηση έγκειται στην προσπάθεια προσωπικής ερμηνείας του τοπίου που επιχειρείται από κάθε φωτογράφο· για την πρακτική αυτή, που δεν αποδέχεται την ύπαρξη μιας και μοναδικής ερμηνείας, η φωτογράφιση ενός τοπίου ισοδυναμεί με την ανάγνωσή του. Από μονολιθικό εθνικό σκηνικό, το τοπίο έχει μεταμορφωθεί σε παλίμψηστο που περιμένει τον αναγνώστη-ερευνητή.

Μια τέτοια ανάγνωση μπορεί να πάρει πολλές μορφές, από την πιο ρεαλιστική μέχρι την πιο μεταφορική. Πιο προσγειωμένη εκδοχή είναι σίγουρα αυτή του εγκατεστημένου στη Θεσσαλονίκη Γερμανού Ingo Duennebier, τα τυπώματα επαφής του οποίου κυριολεκτικά διαβάζουν το τοπίο όπως ο τυφλός τα βιβλία braille, με τις άκρες των δακτύλων πάνω στα ανάγλυφα σύμβολα. Ο Γιώργος Τσαουσάκης μετατρέπει επίσης το τοπίο σε γραφή, πηγαίνοντας όμως στο αντίθετο ακριβώς άκρο: ενώ ο Duennebier αποτυπώνει σε κλίμακα 1:1, οι αεροφωτογραφίες του Τσαουσάκη αγκαλιάζουν ολόκληρες επαρχίες, τα τοπία του μοιάζουν με τρισδιάστατοι χάρτες στους οποίους η επιφάνεια της γης έχει γίνει κείμενο γραμμένο με άγνωστο αλφάβητο. Ο Γιάγκος Αθανασόπουλος, από τη μεριά του, υπονομεύει την τάξη του συμβατικού τοπίου εισάγοντας σ' αυτό τα απροσδόκητα στοιχεία της άτακτης πραγματικότητας.

Το τοπίο πλάθεται από την ιστορία – πρώτα από τη γεωλογική, και ύστερα, σε μικρότερη κλίμακα, από την ανθρώπινη ιστορία. Η ιστορία σημαδεύει το τοπίο, αλλά και αυτό με τη σειρά του την επηρεάζει· για κάποιους φωτογράφους, το ενδιαφέρον του τοπίου βρίσκεται σ' αυτήν ακριβώς την αμοιβαία σχέση. Η Εριέτα Αττάλη, στη σειρά *Memorial Landscapes* («Επιμνημόσυνα Τοπία»), καταγράφει τα μεσαιωνικά κάστρα της Πελοποννήσου αντιστρέφοντας τη συνηθισμένη σχέση φωτογράφου και θέματος: φωτογραφίζει από μέσα προς τα έξω, ώστε αντί για επιβλητικές αρχιτεκτονικές, δείχνει λεπτομέρειες μόνο των οχυρώσεων, ερείπια σχεδόν πνιγμένα από την απειλητική προέλαση της βλάστησης στο εσωτερικό των κάστρων. Τοπία ήττας, στα οποία σπάρτο και ασπάλαθος κινούνται με εμφανή μνησικακία για να εξαλείψουν και τα τελευταία ανθρώπινα υπολείμματα.

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος στους *Νοτιο-Ανατολικούς Τόπους* μοιάζει να ρωτάει που ακριβώς έγκειται η ιστορικότητα ενός τοπίου. Οι θαμπές, σχεδόν θα έλεγε κανείς υποβρύχιες φωτογραφίες του, τραβηγμένες με παιδική μηχανή και πλαστικό φακό, δείχνουν χώρους με αμφίρροπη κλίμακα και αβέβαιη ταυτότητα: μερικές φορές δεν ξέρουμε αν αυτό που μας δείχνει είναι λιθάρι ή βουνό, φυσικό ή τεχνητό, αρχαίο ερείπιο η γκρεμισμένη ξερολιθιά. Η αβεβαιότητα, σε συνεργασία με την ύποπτη ανωνυμία των νοτιο-ανατολικών αυτών τόπων (αλήθεια, νοτιο-ανατολικά τίνος;) μας αναγκάζει σχεδόν να προσδώσουμε κάποια εξαιρετική σημασία στον χώρο: για να φωτογραφηθήκε, εικάζουμε,

---

<sup>26</sup> Ηλίας Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα 1968, σελ. 67.

κάτι πρέπει να συνέβη εδώ, μάχη ή θάυμα. Για τους τόπους όμως αυτούς, ίσως η ιστορικότητα να έγκειται απλώς στο ότι ο Παναγιωτόπουλος τους φωτογράφησε.

Η ανάγνωση του τοπίου μπορεί επίσης να βασιστεί στους πολιτισμικούς και ιστορικούς του συνειρμούς. Τα *Τρία Ηρακλείτια Στοιχεία* αναφέρονται στη σχέση μεταξύ τοπίου και ροής, μνήμης και χρόνου όπως αυτή εκφράζεται στον Ηράκλειτο. Σύμφωνα με την Jennifer Wanklyn, «Ο Σταθάτος έχει προσδιορίσει το ενδιαφέρον του για ‘τους απόηχους και για την πρόσφυση νοημάτων’ που χαρακτηρίζουν τη φωτογραφική εικόνα. [...] Η φωτιά εξυπακούεται όχι μόνο από τα καρβουνιασμένα κλαριά, αλλά και από τη φλογόσχημη μορφή του θάμνου. Πιο έντονη ακόμα από τη στιγμή που αντιμετωπίζουμε τη φωτογραφία και τη στιγμή που πάρθηκε η φωτογραφία είναι η αθέατη εκείνη στιγμή που η βάτος φλεγότανε».<sup>27</sup>

Αν μερικοί αναζητούν στο τοπίο το παρελθόν, άλλοι το αντιμετωπίζουν σαν καθρέφτη της σημερινής πραγματικότητας. Για τον Πάρι Πετρίδη, αυθεντική μορφή της Ελλάδας δεν είναι ο μαλθακός νότος με τα νησιά και τις ακρογιαλιές, αλλά τα βόρεια σύνορα που περιπολεί με τη φωτογραφική του μηχανή: τοπία βροχερά και αφιλόξενα, ιδωμένα με την κουρασμένη ματιά του πρόσφυγα μέσα από το θαμπό και λερωμένο τζάμι υπεραστικού λεωφορείου. Χρονικογράφος του περιθωριακού τοπίου είναι και ο Θεόφιλος Στουπιάδης· η σειρά *Εικόνες Πεδινής Χώρας*, τραβηγμένη στο Κιλκίς με απλή πανοραμική μηχανή της μιας χρήσης, ουσιαστικά εικονογραφεί το μεταίχμιο του τοπίου, τον χώρο εκείνο μεταξύ πόλης και εξοχής που, ειδικά στην Ελλάδα, φαίνεται ατέλειωτος. Ο χώρος για τον οποίον κανείς δεν νοιάζεται, που κανείς δεν φροντίζει: τηλεγραφόξυλα, σκουπίδια, μπάζα, άρρωστα δέντρα και οι απελπιστικοί εκείνοι ορίζοντες της μαυρόασπρης πανοραμικής φωτογραφίας.

Όταν πρωτοβγήκαν στο εμπόριο οι φθηνές πανοραμικές μιας χρήσης, σαγήνευσαν αρκετούς φωτογράφους και κυρίως, για ευνόητους λόγους, όσους ασχολούνται κατά καιρούς με το τοπίο. Τη μεγαλύτερη ίσως κατανάλωση τέτοιων μηχανών έχει κάνει ο Άρις Γεωργίου, ο οποίος προ ολίγων ετών άρχισε να κρατάει ένα είδος άτακτου οπτικού ημερολογίου με τις μηχανές αυτές. Η έμφαση εδώ είναι στο αξιοπερίεργο και εκκεντρικό, στοιχεία που δεν λείπουν από το σημερινό ελληνικό τοπίο – παράδειγμα ο μυστήριος εκείνος πευκώνας στην Έδεσσα του οποίου όλοι οι κορμοί είναι ασβεστωμένοι στο ίδιο ακριβώς ύψος, σαν αριστοτεχνική επέμβαση στο χώρο κάποιου φιλόδοξου καλλιτέχνη.

Άλλοι πάλι φωτογράφοι θρυμματίζουν, παραμορφώνουν ή πολλαπλασιάζουν το τοπίο. Το *Ημερολόγιο* της Ελένης Μαλιγκούρα αποτελείται από έξη μεγάλες σύνθετες φωτογραφίες (η μεγαλύτερη ξεπερνάει τα δύομισι μέτρα σε μήκος). Οι παραθαλάσσιες σκηνές, τεμαχισμένες και επαναλαμβανόμενες, είναι συγχρόνως μια Προυσιανή αναζήτηση του προσωπικού παρελθόντος και, στην κυριολεξία, απεικόνιση του χρόνου που περνά. Το κύμα που σπάει και σβήνει, τα πατήματα στην άμμο, τα εφήμερα ίχνη νερού και ανέμου, αποσπασματικά φωτογραφημένα αλλά συνθετικά παρουσιασμένα, υπογραμμίζουν πως το τοπίο είναι φαινόμενο δυναμικό και όχι, όπως συνηθίσαμε να το βλέπουμε, στατικό. Ο Αλέξανδρος Αβραμίδης, στη σειρά *Στις Ακτές της Ωγγυγίας*, χρησιμοποιεί τη τεχνική της αυτοσχέδιας στενωπού (pinhole camera) για να μετατρέψει μια κοινή βραχώδη ακτή στο ονειρικό τοπίο του μυθικού νησιού της Καλυψούς.

Ίσως εντέλει να μην αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι πολλές από τις πιο ενδιαφέρουσες σύγχρονες φωτογραφικές εργασίες αντιμετωπίζουν πια το ελληνικό τοπίο κυρίως μέσα από τη μεταφορά ή την αφαίρεση. Η πολυμορφία τεχνικών μέσων και

---

<sup>27</sup> Jenifer Wanklyn, “Witholding Pattern: Chtonic Portents” στο *Creative Camera* 312, Λονδίνο, Οκτ. 1991.

νοηματικών προσεγγίσεων μαρτυρεί την πρόδηλη επιθυμία των φωτογράφων να ξεπεράσουν το στάδιο της απλής αναπαράστασης· παράλληλα, η αυξημένη ενασχόληση με το θεωρητικό περιεχόμενο του θέματος και η αναγνώριση της πολυπλοκότητάς του εγγυώνται ότι το ενδιαφέρον για τη φωτογράφιση του τοπίου, το κάποτε τόσο φαινομενικά «διαφανές» αυτό είδος, θα παραμείνει αναλλοίωτο.

---

© Γιάννης Σταθάτος 1996, 2013, 2015

Πρώτη δημοσίευση: *Η επινόηση του τοπίου. Ελληνικό τοπίο και ελληνική φωτογραφία, 1870-1995 / The Invention of Landscape. Greek Landscape and Greek Photography, 1870-1995*. Camera Obscura, Θεσσαλονίκη, 1996. Το ελληνικό μόνον κείμενο αναδημοσιεύθηκε, πολύ ελαφρώς αναθεωρημένο, στον συλλογικό τόμο *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, σε επιμέλεια Ηρακλή Παπαϊωάννου. Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2013. Αναδημοσιεύεται εδώ η εισαγωγική σημείωση της πρώτης έκδοσης:

### **ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ**

Το βιβλίο **Η επινόηση του τοπίου** δημοσιεύεται παράλληλα με την ομώνυμη έκθεση, στα πλαίσια της 9ης Διεθνούς Φωτογραφικής Συγκυρίας Θεσσαλονίκης. Οι δύο αυτές εκδηλώσεις οφείλουν την πραγματοποίησή τους πριν απ' όλα στον ενθουσιασμό και το πείσμα του Άρι Γεωργίου, ιδρυτού και καλλιτεχνικού διευθυντή της Συγκυρίας.

Βιβλίο και έκθεση επιχειρούν μία πρώτη σκιαγράφιση του χώρου, μια σκιαγράφιση η οποία αρκεί όμως για να δείξει το μεγάλο καλλιτεχνικό και κοινωνικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η ελληνική φωτογραφία τοπίου. Δυστυχώς, δεν υπήρξαν ούτε ο χρόνος ούτε τα μέσα για εις βάθος έρευνα, με αποτέλεσμα να σημειώνονται ορισμένα κενά· είναι βέβαιο, λόγου χάριν, ότι πολύ ιστορικό υλικό παραμένει ακόμα άγνωστο σε διάφορα αρχεία της περιφέρειας. Ευχή όλων όσων εργασθήκαμε για τη δημοσίευση είναι να αποτελέσει έναυσμα για πιο μεθοδικές μελλοντικές μελέτες, έρευνες και εκθέσεις.

Ανάμεσα στους πολυάριθμους συνεργάτες και φίλους που βοήθησαν αφιλοκερδώς στην προσπάθεια αυτή, θα ήθελα να ευχαριστήσω ειδικά τους εξής:

- τη Φανή Κωνσταντίνου και την Ειρήνη Μπουντούρη του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη·
- την Αγγελική Παπαδοπούλου, την Ντίκυ Κυρόζη και τον Μάνο Χαριτάτο του Ελληνικού Λαογραφικού και Ιστορικού Αρχείου·
- τον Νίκο Παναγιωτόπουλο·
- το Τμήμα Φωτογραφίας του Υπουργείου Πολιτισμού, και ειδικά τη Βάσια Γεωργίου και τη Μίνα Θυμιανού·
- τον Νικόλα Πηλαβάκη για τις πολλές και χρήσιμες παρατηρήσεις του·
- τον Ηρακλή Παπαϊωάννου και τη Μαίρη Λεφάκη·
- το Φωτογραφικό Κέντρο Αθηνών·
- τον Στέργιο Σβαρνά του Πρακτορείου Χαρισιάδη·
- τον Σταύρο Πετσόπουλο των Εκδόσεων Άγρα·
- τους συναδέλφους Γιώργο Δεπόλλα, Ελένη Μαλιγκούρα, Λίζη Καλλιγά, Νατάσσα Μαρκίδου και Δημοσθένη Αγραφιώτη·
- και βέβαια όλους όσους συνέβαλλαν με προσωπική τους εργασία.

Γιάννης Σταθάτος