

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ: ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ

Ο φωτεινός θάλαμος της γραφής
Φωτογραφία και αφήγηση στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία

Καζάκου Χριστίνα

Επιβλέπων καθηγητής:
Καραβίδας Κωνσταντίνος
Ε.ΔΙ.Π, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ευχαριστίες

Η παρούσα διπλωματική εργασία εκπονήθηκε στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων με ειδίκευση στη Νέα Ελληνική Φιλολογία.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή μου κ. Κωνσταντίνο Καραβίδα με την παρότρυνση του οποίου, αποφάσισα να ασχοληθώ με την αφηγηματική λειτουργία της φωτογραφικής εικόνας σε πεζογραφικά έργα του 21^{ου} αι. Οι προτροπές και οι κριτικές παρατηρήσεις του συνέβαλαν στην εξέλιξη μου και την επιτυχή ολοκλήρωση των σπουδών μου. Ακόμα, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη και τις ευχαριστίες μου στις καθηγήτριες μου κ. Αθήνα Βογιατζόγλου και κ. Αγγέλα Γιώτη για την υποστήριξη και την ενθάρρυνση που μου πρόσφεραν σε όλη τη διάρκεια των Μεταπτυχιακών Σπουδών μου. Τέλος, την κ. Ελένη Παπαργυρίου για την καθοδήγηση και τις συμβουλές που μου παρείχε.

Σε αυτό το σημείο ευχαριστώ τους φίλους και την οικογένεια μου, που με στήριξαν ηθικά και με ενθάρρυναν σε αυτόν τον κύκλο σπουδών.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή: Λογοτεχνία και Φωτογραφία: Ζητήματα μεθοδολογίας και ορολογίας	5
--	---

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

A. Ο αφηγητής φωτογράφος του αστικού τοπίου	18
A.1. <i>Η πόλη στα γόνατα του Μισέλ Φάις: Η πόλη ως τόπος βιωμένης απώλειας</i>	20
A.2. <i>Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα του Χρήστου Χρυσόπουλου: Η αντίληψη ενός διαβάτη</i>	26
A.3. <i>Η συνείδηση του πλάνητα του Χρήστου Χρυσόπουλου: Αστικά ερείπια</i>	31
A.4. <i>Η γη του θυμού του Χρήστου Χρυσόπουλου: Ο θυμός της πόλης</i>	35

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

B. Βιογραφικές αφηγήσεις. Η Φωτογραφία ως τεκμήριο	39
B.1. <i>Ποιος θυμάται τον Αλφόνς του Κώστα Ακρίβου: Η αναβίωση μιας αινιγματικής φιγούρας</i>	42
B.2. <i>Μικρές Αυτοκρατορίες: Muratti/ Ένας Αποχαιρετισμός του Χρήστου Αστερίου: Σκηνοθεσία μιας έρευνας</i>	48

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Γ. Οικογενειακό Αρχείο – Η αναζήτηση του οικογενειακού παρελθόντος	55
Γ.1. <i>Το μόνο της ζωής τους ταξίδι. Μικρά Ασία: οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη του Ηλία Μαγκλίνη: Μια βιοματική αναδρομή</i>	57
Γ.2. <i>Ο ήχος της σιωπής της του Δημοσθένη Κούρτοβικ: Η αναζήτηση του εαυτού</i>	65

Γ.3. <i>Σκοτεινός Βαρδάρης. Βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας</i> της Έλενας Χουζούρη: Το φωτογραφικό βλέμμα	73
Συμπεράσματα	80
Βιβλιογραφία	87
Παράρτημα Εικόνων	94
Πίνακας Εικόνων	102

Εισαγωγή

Λογοτεχνία και Φωτογραφία: Ζητήματα μεθοδολογίας και ορολογίας

Στην παρούσα διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία διερευνάται η πολυπρισματική σχέση ανάμεσα στη λογοτεχνική αφήγηση και τη φωτογραφική εικόνα, όπως αυτή εκφράζεται σε έργα της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας του 21^{ου} αιώνα.

Η σχέση λογοτεχνίας και φωτογραφίας είναι πολύπτυχη και τις τελευταίες δεκαετίες έχει απασχολήσει εκτενώς την κριτική. Η ένταξη φωτογραφικού υλικού στο κορμό λογοτεχνικών κειμένων, είτε ως υλική μορφή είτε ως αφηγηματικό μοτίβο, δημιουργεί νέες μορφές ανάγνωσης, σημασιοδότησης και ερμηνείας των έργων. Ο Ari J. Blatt όρισε τη «φωτοκειμενικότητα» ως μια μορφή «αισθητικής διέλευσης των συνόρων» μεταξύ των δύο μέσων, ενώ στη μελέτη του Andy Stafford προτείνεται να δούμε το φωτογραφικό κείμενο ως ένα «τρίτο κείμενο», μια ξεχωριστή διαλογική και συμβολική μορφή.¹ Για την ελληνική περίπτωση το πρώτο κείμενο που συνδυάζει την αφήγηση με φωτογραφικό υλικό είναι η *Ομόνοια 1980* του Γιώργου Ιωάννου με φωτογραφίες του Ανδρέα Μπέλια.

Η φωτογραφία συχνά εντάσσεται στα πεζογραφικά έργα ως αφηγηματικό μέσο. Σε αυτή την περίπτωση μας ενδιαφέρει τόσο η αφηγηματική της λειτουργία και ο ενεργός της ρόλος στην πλοκή όσο και η λειτουργία της ως μέρους μιας ευρύτερης αρχειακής ποιητικής. Ως προς τη δεύτερη διάσταση, το ενδιαφέρον έγκειται στην τεκμηριωτική ιδιότητα της φωτογραφίας, που άλλοτε αποκαλύπτει ή επιβεβαιώνει ένα μέρος της πραγματικότητας και άλλοτε τη διαστρεβλώνει ή την ανασυστήνει. Τα είδη των φωτογραφιών που εντάσσονται στα μυθοπλαστικά κείμενα ποικίλλουν. Άλλοτε χρησιμοποιούνται ιστορικές φωτογραφίες ή φωτογραφίες του οικογενειακού αρχείου και άλλοτε φωτογραφίες του ίδιου του συγγραφέα.

Τα ερωτήματα που προκύπτουν σε ένα πρώτο επίπεδο αφορούν την αφηγηματική λειτουργία, κατά πόσο δηλαδή και με ποιους τρόπους η φωτογραφία πυροδοτεί ή αναδιαμορφώνει την αφήγηση, πως λειτουργεί σε σχέση με το λογοτεχνικό

¹ Ari J. Blatt, «Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism», *Visual Studies*, τόμ. 24, τχ. 2 (2009), σ. 113, Andy Stafford, *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image*, Liverpool University Press, Liverpool 2010, όπως παρατίθενται στο Edward Welch, «Literature and Photography», *French Studies* (Oxford University Press), τόμ. 73, τχ. 3 (Ιούλιος 2019), σσ. 439-440.

κείμενο και κατά πόσο καθιστά την αφήγηση περισσότερο ρεαλιστική ή αμφισβητεί την αίσθηση του πραγματικού. Ακόμη, μας ενδιαφέρει η δυνατότητα της φωτογραφίας, που παγιώνει μια στιγμή στο χρόνο, να αφηγηθεί μία ιστορία με συνοχή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα ασχοληθούμε με τη σχέση της φωτογραφίας με το θέμα της μνήμης, του τραύματος και της ανακάλυψης της ταυτότητας. Η φωτογραφία ως εργαλείο παρατήρησης θέτει μια νέα διάσταση στο κείμενο και ανατρέπει την παραδοσιακή αφήγηση, αφού ο αναγνώστης είναι εκείνος που θα την «διαβάσει». Τίθενται εξάλλου και ερωτήματα για τη φύση του ανθρώπινου βλέμματος και την έννοια του παρατηρητή. Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει μια κρίσιμη πτυχή της ποιητικής της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας που έχει διακαλλιτεχνικές διαστάσεις.

Η μελέτη της σχέσης μεταξύ λογοτεχνίας και φωτογραφίας εντάσσεται στο πεδίο της Συγκριτολογίας και ως εκ τούτου η παρούσα εργασία υιοθετεί μία διεπιστημονική και διακαλλιτεχνική προσέγγιση. Ο όρος της διαμεσικότητας,² ο οποίος είναι συναφής, αλλά όχι ταυτόσημος με τον όρο της διακαλλιτεχνικότητας, τονίζει ότι κάθε τέχνη αποτελεί διαφορετικό σημειολογικό σύστημα και σχετίζεται με διαφορετικό μέσο.³ Η διακαλλιτεχνικότητα είναι ένας ευρύς θεωρητικός όρος που περιγράφει τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ διαφορετικών τεχνών στο επίπεδο της αισθητικής και της αναπαράστασης. Με τον όρο της διαμεσικότητας το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τις τέχνες στα μέσα. Η Irina O. Rajewsky έχει διακρίνει τρία βασικά πεδία της διαμεσικότητας.⁴ Το πρώτο αφορά την αναφορά της λογοτεχνίας σε έργα άλλων τεχνών είτε ως θέμα είτε μέσω αναπαραγωγής και μίμησης δομικών στοιχείων ή τεχνικών άλλων τεχνών. Το δεύτερο πεδίο μελετά την μεταφορά ενός έργου από ένα μέσο σε ένα άλλο, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τη μεταφορά ενός λογοτεχνικού βιβλίου στον κινηματογράφο. Το τρίτο πεδίο, αυτό που κυρίως μας ενδιαφέρει στη παρούσα

² Με την έννοια της διαμεσικότητας ορίζουμε τις σχέσεις, τις μεταβάσεις και τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ διαφορετικών μέσων έκφρασης στο εσωτερικό ενός έργου ή μεταξύ έργων. Εμφανίζεται το 1990 και δεν αποτελεί μια ενιαία θεωρία, αλλά περισσότερο χρησιμοποιείται ως γενική έννοια που συμπεριλαμβάνει διάφορες εκδηλώσεις. Ο όρος *intermedia* χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον θεατρολόγο και θεωρητικό Dick Higgins το 1960, για να περιγράψει έργα που βρίσκονται ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα μέσα.

³ Αναστασία Αντωνοπούλου, Αικατερίνη Καρακάση, Παρασκευή Πετροπούλου, *Συγκριτολογία. Θεωρία και πράξη*, Κάλυπος - Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015, σ. 125. Διαθέσιμο στο: <https://www.ebooks4greeks.gr/syggkritologia-thewria-kai-praksh>

⁴ Irina O. Rajewsky, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, τχ. 6 (2005), σσ. 51-52.

εργασία, σχετίζεται με την υπέρβαση των ορίων ενός μέσου. Αυτό σημαίνει είτε την ύπαρξη διαφορετικών μέσων σε ένα έργο τέχνης ή των συνδυασμό δύο μέσων με τη δημιουργία νέων υβριδικών μορφών τέχνης, όπως συμβαίνει στα κόμικς και στα graphic novels.⁵

Ως εκ τούτου, αξιοποιούνται θεωρητικά εργαλεία από διαφορετικά επιστημονικά πεδία, όπως η λογοτεχνική θεωρία, η θεωρία της φωτογραφίας και του οπτικού πολιτισμού, αλλά και σχετικές μελέτες από τα πεδία της φιλοσοφίας και της ιστοριογραφίας. Παράλληλα, προσεγγίζονται οι διακαλλιτεχνικές σχέσεις φωτογραφίας και λογοτεχνίας, με έμφαση στους τρόπους που αλληλεπιδρούν και αναδιαμορφώνουν τη μορφή, το περιεχόμενο και την πρόσληψη σύγχρονων λογοτεχνικών και υβριδικών κειμένων.

Η φωτογραφία καθώς εισάγεται σε ένα λογοτεχνικό πλαίσιο εγείρει την ανάγκη διαφορετικής ανάγνωσης του λεκτικού από τον οπτικό κώδικα, καθώς το κείμενο δεν περιγράφει την εικόνα, και η εικόνα δεν εικονογραφεί το κείμενο. Στο πλαίσιο της λεγόμενης οπτικής στροφής (Visual Turn), στη θεωρητική και μεθοδολογική στροφή των ανθρωπιστικών σπουδών στη μελέτη της εικόνας και της οπτικής κουλτούρας από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα, η εικόνα μελετάται ως φορέας γνώσης, μνήμης και νοήματος και όχι ως απλή αναπαράσταση.⁶

Στο σημείο αυτό, απαραίτητη κρίνεται μια σύντομη επισκόπηση τόσο της ξενόγλωσσας όσο και της ελληνικής βιβλιογραφίας που αφορά τη θεωρία της φωτογραφίας και της λογοτεχνίας. Σε ένα πρώτο επίπεδο τα βασικά θεωρητικά εργαλεία που έχουν προταθεί αφορούν την θεωρία της φωτογραφίας και αντλούνται από τα έργα των Roland Barthes, Susan Sontag και Victor Burgin. Στο πλαίσιο αυτής

⁵ Τα κείμενα που έχω επιλέξει να μελετήσω δεν ανήκουν στην κατηγορία των graphic novel που επιβάλλουν διαφορετική μεθοδολογία. Τα graphic novel από τη μία ακολουθούν την δομή ενός μυθιστορήματος, δηλαδή εκτενής αφήγηση και ανάπτυξη των χαρακτήρων, από την άλλη αξιοποιούν την οπτική αφήγηση, όπως συμβαίνει στα κόμικς.

⁶ Το έργο του W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, παρέχει θεωρητική βάση για την κατανόηση των οπτικών αναπαραστάσεων. Μελετά την φύση των εικόνων, την σχέση τους με τον λόγο και την ιδεολογία. Τις αντιμετωπίζει ως πολιτισμικά και ιδεολογικά φορτισμένα σημαίνοντα, που συμμετέχουν στην παραγωγή γνώσης και εξουσίας: W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986, σσ. 8-11.

Ο όρος Visual turn εισάγεται λίγο αργότερα στο *Picture Theory*, στο οποίο μελετά πιο συστηματικά την δύναμη της εικόνας, την θέση της στη σύγχρονη κουλτούρα, την αλληλεπίδραση της με τη λογοτεχνία, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και τις εικαστικές τέχνες. : W. J. Mitchell, *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

της εργασίας μας ενδιαφέρει ο τρόπος με τον οποίο η φωτογραφική πράξη διασταυρώνεται με την έννοια της μνήμης, της ταυτότητας, του τεκμηρίου και η σχέση της με την αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Το σημειωτικό υπόβαθρο του Barthes και οι ιδέες του περί studium και punctum⁷ στο δοκίμιο του *Ο φωτεινός θάλαμος/ Σημειώσεις για τη φωτογραφία* συμβάλλουν στην κατανόηση του συναισθηματικού, πολιτιστικού και ιστορικού πλαισίου. Στο *Περί Φωτογραφίας* η Susan Sontag προσεγγίζει τη φωτογραφία ως προς την ηθική, πολιτισμική και αισθητική της διάσταση, εκφράζοντας τις ιδέες της για τη σχέση της φωτογραφίας με τη μνήμη και τον ρόλο του θεατή στην αποκωδικοποίηση.⁸ Ο Victor Burgin έχει επισημάνει την εξάρτηση της φωτογραφικής εικόνας από τη γλώσσα, ακόμα και όταν δεν υπάρχει κείμενο που τη συνοδεύει, η φωτογραφία συναντά τη γλώσσα κατά την «ανάγνωση» της από τον θεατή.⁹

Σε ένα δεύτερο επίπεδο το ενδιαφέρον κατευθύνεται στον διάλογο μεταξύ φωτογραφίας και αφήγησης στο εκάστοτε μυθιστορηματικό πλαίσιο. Μια πτυχή της σχέσης αφορά στον τρόπο με τον οποίο η φωτογραφία θεματοποιείται στη λογοτεχνία και συμβάλλει στην αναδιαμόρφωση της εικονιστικής γλώσσας και του ύφους. Από την άλλη η πιο επιδραστική πτυχή της σχέσης φωτογραφίας και λογοτεχνικής αφήγησης αφορά τον συνδυασμό των δύο μέσων με τη δημιουργία υβριδικών ειδών φωτο-λογοτεχνικών βιβλίων.¹⁰ Ο όρος «Phototextuality» (φωτοκειμενικότητα), αναφέρεται στη σχέση φωτογραφίας και λογοτεχνικής γραφής και επινοήθηκε από τον Αμερικανό φωτογράφο και συγγραφέα Wright Morris για να χαρακτηρίσει τη σχέση των φωτογραφιών και του κείμενου στα βιβλία του: *The inhabitants* (1946), *The Home*

⁷ Το studium αφορά το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο, δηλαδή το είδος του γενικού ενδιαφέροντος για μια φωτογραφία, μια βιαστική επένδυση («μ' αρέσει/ δεν μ' αρέσει»). Το punctum μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο, μια λεπτομέρεια, το συμπλήρωμα, «εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και πού ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν: Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 2020, σσ. 43-44.

⁸ Susan Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ, Ηρακλής Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993.

⁹ Victor Burgin (επιμ.), *Thinking Photography*, Red Globe Press, London 1982, σ. 144.

¹⁰ Ο όρος photobook συναντάται για πρώτη φορά σε δύο συλλογικούς τόμους, στο «Photo-textualities: reading photographs and literature», της Marsha Bryant και στο «Phototextualities: intersections of photography and narrative», των Alex Hughes και Andrea Noble: Edward Welch, «Literature and Photography», *ό.π.*, σσ. 434-444.

Place (1948).¹¹ Η κριτική χρησιμοποιεί τον όρο για να περιγράψει βιβλία που συνδυάζουν φωτογραφίες και κείμενο με παραγωγικό τρόπο. Πρόκειται για σύνθετα έργα, στα οποία η φωτογραφία δεν εικονογραφεί το κείμενο και το κείμενο δεν περιγράφει την εικόνα, αλλά η αλληλεπίδραση των δύο μέσων είναι παραγωγική και ισότιμη.¹²

Στην Ελλάδα, αν και οι σχετικές μελέτες εμφανίστηκαν με καθυστέρηση σε σχέση με τα ευρωπαϊκά δεδομένα, παρατηρούμε ότι αρκετοί λογοτέχνες και μελετητές έδειξαν ενδιαφέρον για το πεδίο συνάντησης των δύο μέσων, περισσότερο όμως ως προς τη θεματική επεξεργασία της φωτογραφικής εικόνας, παρά μιας ισότιμης συνομιλίας.¹³ Για παράδειγμα, όταν το 1977 εκδίδεται το περιοδικό *Φωτογραφία* από τον Σταύρο Μωρεσόπουλο, στο πρώτο κιόλας τεύχος εγκαινιάζεται η στήλη «Λογοτεχνία και Φωτογραφία»¹⁴ που θα συνεχιστεί με συστηματικότητα, ενώ το περιοδικό *Διαβάζω* αφιερώνει το τεύχος 271, τον Οκτώβρη του 1991, στο θέμα «Λογοτεχνία και Φωτογραφία». Μια πιο συστηματική θεωρητική συμβολή στο τρόπο που η φωτογραφία συνδέεται με τη μνήμη, την πολιτισμική ταυτότητα, την αφήγηση και τη λογοτεχνία, αποτελεί ο συλλογικός τόμος *Camera Graeca: Photographies, Narratives, Materialities*.¹⁵ Με τη συνολική συμβολή και το συστηματικό ενδιαφέρον της η Ελένη Παπαργυρίου φέρνει τη λογοτεχνική διάσταση μέσα στη θεωρία της φωτογραφίας. Μέσα από άρθρα, κριτικές μελέτες όπως και με άλλες δημοσιεύσεις της

¹¹ Marius Wulfsberg, «On Phototextuality: History, reading and theory», στο *Aesthetics at work*, Arne Melberg (επιμ.), Unipub, Oslo 2007, σ. 130.

¹² Ο.π., σ. 132.

¹³ Μέχρι το 1980 έχουμε κάποιες δημοσιεύσεις ποιητικών συλλογών διακοσμημένες με χαρακτηριστικά ζωγράφων, αλλά το πρώτο ελληνικό λογοτεχνικό βιβλίο που δημοσιεύεται με φωτογραφίες είναι η *Ομόνοια 1980* του Γιώργου Ιωάννου και στα μέσα του 1990 κάποια ακόμα έργα όπως το *Υστερο Βλέμμα* του Μισέλ Φάις.

¹⁴ Το πλήθος των κειμένων οδήγησε στην ανάγκη δημοσίευσης ενός αυτοτελούς τόμου, ο οποίος μερικά χρόνια αργότερα επανεκδόθηκε με την προσθήκη περισσότερων κειμένων ποιητών και πεζογράφων με επιμέλεια του Δημήτρη Καλοκύρη, *Λογοτεχνία και Φωτογραφία*, Μωρεσόπουλος/φωτογραφία, Αθήνα 1993.

¹⁵ Πρόκειται για μια διεπιστημονική μελέτη που εστιάζει στη σχέση της φωτογραφίας με τον ελληνικό πολιτισμό, την ταυτότητα, την ιστορία και την αφήγηση από τον 19^ο αιώνα μέχρι σήμερα: Philip Carabott, Yannis Hamilakis, Eleni Papargyriou (επιμ.), *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, London: Routledge 2015.

έχει φέρει στο προσκήνιο το ζήτημα της διερεύνησης της σχέσης φωτογραφίας και λογοτεχνίας στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία.¹⁶

Σε ένα τρίτο επίπεδο το ενδιαφέρον κινείται γύρω από την έννοια της υβριδικότητας που προκύπτει από τον συνδυασμό φωτογραφίας και αφήγησης αλλά και εξαιτίας της ανάμειξης διαφορετικών ειδών λόγου όπως το δοκίμιο, το ρεπορτάζ, η ταξιδιωτική γραφή. Ανάμεσα στα ιστορικά μυθιστορήματα, μυθιστορήματα τεκμηρίων και τις μυθιστορηματικές βιογραφίες, υπάρχει μια αυξανόμενη τάση των υβριδικών ή non-fiction αφηγήσεων.¹⁷ Τα νέα έργα με τη μορφή της υποκειμενικής γραφής, ορίζονται ως βιβλία «απροσδιόριστης φύσεως, σε πρόζα»,¹⁸ δεν ταυτίζονται με το μυθιστόρημα ούτε με τα γνωστά αφηγηματικά είδη.¹⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της γραφής αποτελεί το έργο του W. G. Sebald, που ήδη από το 1990 θεωρείται το θεμελιακό μοντέλο για την λογοτεχνική εκδοχή της υποκειμενιστικής γραφής της ιστορίας, σχεδόν κανονιστικό, όπως σημειώνει ο Τραβέρσο.²⁰ Η γραφή του Sebald ισορροπεί «ανάμεσα στην εξερεύνηση του παρελθόντος και μια ακανόνιστη στοχαστική ταυτοτική έρευνα».²¹ Σύμφωνα με τον J. J. Long η χρήση φωτογραφιών στα έργα του Sebald δεν αποτελεί απλή εικονογράφιση, αλλά λειτουργεί ως μηχανισμός της μνήμης.²² Οι φωτογραφίες δεν λειτουργούν δηλαδή απλώς ως

¹⁶ Πιο συγκεκριμένα, μια σειρά σχετικών άρθρων της για τη σχέση λογοτεχνίας και φωτογραφίας έχουν αναρτηθεί στην ψηφιακή πλατφόρμα σελιδοδείκτες — Πολυμεσικός Οδηγός για τη Λογοτεχνία και την Ανάγνωση. Έχει δημοσιεύσει άρθρα στο διεπιστημονικό περιοδικό *Journal of Modern Greek Studies* και ανάλαβε τη συνέντευξη του Μισέλ Φάις και του Χρήστου Χρυσόπουλου για το περιοδικό *Journal of Greek Media & Culture*. Επιπλέον, σημαντική είναι η ανακοίνωση της με τίτλο «Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες: όψεις πόλεων σε σύγχρονα ελληνικά φωτογραφικά και λογοτεχνικά λευκώματα» στο Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών.

¹⁷ Βέβαια οι non-fiction αφηγήσεις δεν αποτελούν νέο πεδίο. Ήδη από το 1966 το Z του Βασίλη Βασιλικού αποτελούσε μια υβριδική, non-fiction αφήγηση, η οποία ακολουθεί την λογική του ρεπορτάζ και της δημοσιογραφίας.

¹⁸ Ivan Jablonca, *Η ιστορία είναι μια σύγχρονη λογοτεχνία. Μανιφέστο για τις κοινωνικές επιστήμες*, μτφρ Ρίκα Μπενβενίστε, Πόλις, Αθήνα 2017, σ. 249.

¹⁹ Κώστας Καραβίδας, «Μυθοπλασία και Ιστορία στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Είδη και τάσεις (2000-2022)», *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894 (Μάρτιος 2023), σ. 68.

²⁰ Enzo Traverso, *Ιδιότυπα Παρελθόντα. Το «εγώ» στη γραφή της ιστορίας*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2021, σ. 122.

²¹ *Ο.π.*, σ. 123.

²² J. J. Long, *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, σ. 46.

αποδείξεις ή τεκμήρια, αλλά αποτελούν μέρος της αρχειακής αισθητικής. Η αρχειακή ποιητική υπονομεύει την γραμμική αφήγηση της Ιστορίας και αναδεικνύει την υλικότητα του παρελθόντος. Το παρελθόν αναπαρίσταται θραυσματικό και αβέβαιο, ενώ οι φωτογραφίες επιβεβαιώνουν την αδυναμία αναπαράστασης του.²³

Χρήσιμη είναι επίσης η έννοια της μεταμυθοπλασίας (metafiction),²⁴ δηλαδή η τεχνική σχολιασμού και προβολής της κατασκευής της αφήγησης, η αμφισβήτηση της σχέσης μυθοπλασίας – πραγματικότητας και η αυτοαναφορικότητα.²⁵ Σε κάποιες αφηγήσεις υιοθετούνται μεταμυθοπλαστικές πρακτικές και εντείνεται η αίσθηση πως η πραγματικότητα και η ιστορία είναι προσωρινές, δηλαδή μια σειρά από επινοήσεις και συνθέσεις.²⁶ Συναφής είναι ο όρος της ιστοριογραφικής μεταμυθοπλασίας, που εισάγεται από την Hutcheon, με τον οποίο αναφέρεται σε μυθιστορήματα που έχουν αυτοαναφορική διάθεση και ταυτόχρονα προβάλλουν τον συσχετισμό τους με ιστορικά γεγονότα και πρόσωπα.²⁷

Παρατηρείται από τη μία να δίνεται έμφαση στο παρόν, δηλαδή το παρελθόν να προσεγγίζεται από την προοπτική του παρόντος και από την άλλη στροφή στο αρχείο με τον αφηγητή να αναλαμβάνει τον ρόλο του ερευνητή.²⁸ Ο όρος «αρχείο»

²³ Ο.π., σ. 11.

²⁴ Η μεταμυθοπλασία αποτελεί μια από τις εκφάνσεις του μεταμοντερνισμού και της συνεχώς αυξανόμενης συνειδητοποίησης ότι η σύνθεση και η πρόσληψη της λογοτεχνίας είναι πολιτισμικά καθορισμένες ενέργειες. Δηλαδή, η συστηματική προβολή του κειμένου ως γλωσσικού κατασκευάσματος προβάλλει τον ρόλο της λογοτεχνίας στη διαμόρφωση της ιδεολογίας: Κώστας Βούλγαρης, *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2017, σ. 230.

Ο όρος μεταμοντερνισμός στη λογοτεχνία και την τέχνη (μία έννοια που χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ευρύτερες πολιτικές, κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές) δεν επιχείρησε μόνο να συνεχίσει τους πειραματισμούς του μοντερνισμού, αλλά και να αποκηρύξει τις μορφές του και τον ελιτισμό της τέχνης, υιοθετώντας τα πρότυπα «μαζικής κουλτούρας», χωρίς να μπορούμε να μιλάμε για ρήξη μεταξύ των δύο ρευμάτων, αλλά για ένα αντιφατικό φαινόμενο. Βλ. Δημήτρης Τζιόβας, «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας», *Χάρτης*, τχ. 20 (Ιούλιος 1986), σσ. 242-245.

²⁵ Κώστας Καβανόζης, *Μεταξύ μυθοπλασίας και Πραγματικότητας, Το μυθιστόρημα τεκμηρίων και η λογοτεχνικότητα του αναφορικού λόγου*, Πατάκη, Αθήνα 2022, σ. 58.

²⁶ Δ. Τζιόβας, «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας», *ό.π.*, σσ. 244-245.

²⁷ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York 1988, Digital Printing 2003, σ. 107. Διαθέσιμο στο:

https://www.academia.edu/21553014/Linda_Hutcheon_A_Poetics_of_Postmodernism_History_Theory_Fiction_1988

²⁸ Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση, Τραύμα, Μνήμη και Μεταφορά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024, σσ. 91-92.

σήμερα χρησιμοποιείται εκτενώς ως ένα χαλαρό σημαίνον σύμφωνα με τον Τζιόβα.²⁹ Διάφοροι διανοητές ασχολήθηκαν με την έννοια του αρχείου, όπως ο Foucault στο *Η Αρχαιολογία της γνώσης*, ο οποίος μελετά το αρχείο ως ένα σύστημα κανόνων, θεσμικών συνθηκών και όχι ως απλό αποθετήριο.³⁰ Ο Derrida στο *Η έννοια του αρχείου* (*Mal d'archive*) επιχειρεί μια ψυχαναλυτική και ερμηνευτική διερεύνηση της επιθυμίας για αρχειοθέτηση βασιζόμενος στη φροϋδική θεωρία. Ξεκινά με την ετυμολογία του όρου από την ελληνική λέξη αρχή, συνδέει το αρχείο με την εξουσία και την επιθυμία αρχειοθέτησης και διατήρησης ή απόθησης του παρελθόντος.³¹ Το αρχείο είναι ένα ανοιχτό πεδίο που συνεχώς κατασκευάζεται από τους ερευνητές, προκύπτουν νέες ερμηνείες, καθώς από τη μία παράγει και από την άλλη καταγράφει το γεγονός, ένας τύπος δηλαδή μνήμης και λήθης.³²

Η λεγόμενη «έκρηξη μνήμης» (memory boom), από τη δεκαετία του 1980 και εξής, σηματοδοτεί μια στροφή των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών σε ζητήματα που αφορούν τη μνήμη και τη λειτουργία της. Αναδείχθηκαν ποικίλες μορφές μνήμης, όπως η ατομική συλλογική, ιστορική, κοινωνική κ.ά., αλλά και ο ρόλος της στη διαμόρφωση της ταυτότητας, της ιστορίας, του χρόνου.³³ Ο Maurice Halbwachs στο έργο του *Η συλλογική μνήμη* μελέτησε την έννοια της συλλογικής μνήμης σε αντιδιαστολή με την ατομική, καθώς και τον τρόπο που αλληλοδιαπλέκονται, και παρατήρησε ότι υπάρχουν πολλαπλές συλλογικές μνήμες, οι οποίες στηρίζονται και διαμορφώνονται από διάφορες κοινωνικές ομάδες.³⁴ Ως εκ τούτου διέκρινε τη συλλογική μνήμη από την ιστορία: «Υπάρχουν στην ουσία πολλές συλλογικές μνήμες... Η ιστορία είναι ενιαία και λέμε πως δεν είναι παρά μία».³⁵ Στο έργο του *Τα*

²⁹ Ο.π., σ. 230.

³⁰ Michel Foucault, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα 2017.

³¹ Ζακ Ντεριντά, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα 1996, σ. 16 και σσ. 27-29.

³² Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 231.

³³ Ο.π., σσ. 33-35.

³⁴ Maurice Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, μτφρ. Τίνα Πλυτά, Άννα Μαντόγλου (επιστημ. επιμ.), Ελληνικές Εκδόσεις, Αθήνα 2013, σσ. 58-59.

³⁵ Ο.π., σ. 107.

κοινωνικά πλαίσια της μνήμης, ο Halbwachs υποστήριξε ότι η μνήμη δεν αφορά το παρελθόν, αλλά ότι ανακατασκευάζεται και διαμορφώνεται στο παρόν.³⁶

Η έννοια του τραύματος σχετίζεται με τη μνήμη και περισσότερο με τον όρο της μεταμνήμης που εισήγαγε η Marianne Hirsch. Πρόκειται για τη διαγενεακή και θραυσματική μεταβίβαση τραυματικών εμπειριών και την αναδρομική πια ανακατασκευή τους.³⁷ Η μεταμνήμη δηλαδή αφορά την ανταπόκριση της δεύτερης γενιάς στο τραύμα της πρώτης και μεσολαβείται από την αναπαράσταση, την σιωπή και τη δημιουργία, όχι από την αναπόληση.³⁸ Η δεικτικότητα και κυρίως η αποσπασματικότητα της φωτογραφικής εικόνας έχει ιδιαίτερη σημασία για τις διαδικασίες της μνήμης, καθώς ως ίχνος της πραγματικότητας γίνεται και ίχνος της μνήμης. Οι φωτογραφίες άλλοτε ορίζονται ως εργαλείο της μνήμης και άλλοτε ως αντικατάσταση ή εφεύρεση της. Η φωτογραφία, επίσης, μπορεί να θεωρηθεί ως προνομιακός μοχλός της μνήμης και της μεταμνήμης, καθώς παίζει καθοριστικό ρόλο στη μεταβίβαση και αφηγηματοποίηση του παρελθόντος.³⁹

Κυρίαρχο αφηγηματικό μοτίβο στα κείμενα που θα μελετηθούν είναι η διαδικασία της έρευνας, η οποία λειτουργεί ως εργαλείο πλοκής, μέσο αυτοαναφορικότητας και στοχασμού. Σύμφωνα με τον Τζιόβα, ένα μέρος των σύγχρονων μυθιστορημάτων ξεφεύγουν από τον παραδοσιακό ορισμό των ιστορικών μυθιστορημάτων, θέτουν ζητήματα έρευνας, ιστορικής γνώσης και αλήθειας με όρους παροντισμού.⁴⁰ Κατά τον François Hartog ως παροντισμός νοείται ένα καθεστώς ιστορικότητας, δηλαδή ένας τρόπος πρόσληψης του χρόνου, στο οποίο το παρόν κυριαρχεί σε βάρος του παρελθόντος και του μέλλοντος.⁴¹ Στο παροντιστικό καθεστώς το παρόν έχει προτεραιότητα, ενώ το παρελθόν εργαλειοποιείται, και το μέλλον

³⁶ Maurice Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, μτφρ. Ελευθερία Ζέη, Νεφέλη, Αθήνα 2013, σ. 13.

³⁷ Marianne Hirsch, «The Generation of postmemory», στο Karen Beckman, Liliane Weissberg (επιμ.), *On writing with Photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2013, σ. 205.

³⁸ *Ο.π.*, σ. 204.

³⁹ *Ο.π.*, σσ. 215-216

⁴⁰ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, *ό.π.*, σ. 15, 29.

⁴¹ François Hartog, *Καθεστώς Ιστορικότητας: Παροντισμός και Εμπειρίες του χρόνου*, μτφρ. Δημήτρης Κουσούρης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014, σ. 14.

εμφανίζεται συχνά ως απειλή και τύπος καταστροφών.⁴² Παράλληλα, η κρίση των αρχείων συνιστά ένα ακόμη ρήγμα στον τρόπο ανασυγκρότησης του παρελθόντος, καθώς «ανακηρυγμένα ως μνήμη, ιστορία και εθνική κληρονομιά, τα αρχεία παγιδεύτηκαν μοιραία στο παρόν.»⁴³

Τα κείμενα που επιλέχθηκαν εστιάζουν στη πραγμάτευση του παρελθόντος από την προοπτική του παρόντος, στην ιστορική αλλά και στη συγχρονική ετερότητα,⁴⁴ με αποτέλεσμα να προκύπτουν αφηγήσεις που προϋποθέτουν κάποιους είδους έρευνα ή ρεπορτάζ από τον συγγραφέα-αφηγητή ή τους ήρωες των κειμένων. Ακόμη και όταν η φωτογραφία δεν συναντάται ως υλική μορφή στα μυθοπλαστικά κείμενα, μπορεί να έχει ενεργό ρόλο στη πλοκή, καθώς μέσω αφηγηματικών και αισθητικών στρατηγικών ενσωματώνεται στο κείμενο. Επιπλέον, χαρακτηριστικά της ταξιδιωτικής λογοτεχνίας εισχωρούν σε όλα τα κείμενα που συμπεριλαμβάνονται στη παρούσα εργασία, καθώς ο τύπος, η ιστορικότητα του και η εικονική του αποτύπωση, λειτουργεί όχι ως φόντο αλλά ως πεδίο μνήμης και πένθους.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας εξετάζονται έργα που πραγματεύονται θέματα αστικής ταυτότητας, περιπλάνησης και καταγραφής της αστικής εμπειρίας. Το 2002 ο Μισέλ Φάις δημοσιεύει το λογοτεχνικό λεύκωμα *Η πόλη στα γόνατα*, μία σύμπραξη φωτογραφικού ρεπορτάζ και αποσπασματικών μονολόγων. Στο ίδιο πλαίσιο καταγραφής της συγχρονικής ετερότητας και αποξένωσης θα συμπεριληφθεί η άτυπη τριλογία του Χρήστου Χρυσόπουλου (*Φακός στο στόμα*, 2012, *Η συνείδηση του πλάνητα*, 2015, *Η γη του θυμού*, 2018), τρία μυθοπλαστικά κείμενα που συνδυάζουν τη φωτογραφία, την περιπλάνηση και την αφήγηση.

Στο δεύτερο μέρος, στην κατηγορία κειμένων που αναζητούν το παρελθόν ιστορικών προσώπων, ένα είδος συνδυασμού βιογραφικής έρευνας και μυθοπλαστικής πραγμάτευσης της, έχω συμπεριλάβει δύο έργα: το *Ποιος Θυμάται τον Αλφόνς* (2010) του Κώστα Ακρίβου και τις *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti – Ένας αποχαιρετισμός* (2021) του Χρήστου Αστερίου. Πρόκειται για δύο κείμενα τα οποία πραγματεύονται

⁴² Ο.π., σ. 15.

⁴³ Ο.π., σ. 130.

⁴⁴ Τον όρο χρησιμοποιεί ο Τζιόβας για να αναφερθεί σε «σχετικά πρόσφατες αφηγήσεις που αναφέρονται στη δύσκολη συμβίωση ντόπιων και «ξένων», στους μετανάστες, στους «άλλους» της οικονομικής κρίσης ή στην έμφυλη ετερότητα»: Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, Έθνος και Μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 138.

το ιστορικό παρελθόν πραγματικών προσώπων και γεγονότων και επιχειρούν μια μυθοπλαστική αφήγηση της έρευνας, αλλά το κύριο ενδιαφέρον δεν είναι το παρελθόν. Περισσότερο στοχάζονται φιλοσοφικά ζητήματα μνήμης – λήθης και ταυτότητας. Οι φωτογραφίες από χωρικής άποψης καταλαμβάνουν σημαντικό μέρος σε μια προσπάθεια ανασύστασης του παρελθόντος, ακόμα και αν δεν το πετυχαίνουν πάντα ή επειδή ακριβώς θέλουν να δείξουν την αδυναμία ανασύστασης.

Ως προς την πραγμάτευση του οικογενειακού παρελθόντος, στην οποία εστιάζω στο τρίτο μέρος, με σημείο εκκίνησης το παρόν θα μελετηθούν δύο αυτομυθοπλαστικά, σε μεγάλο βαθμό, πεζογραφικά έργα: *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι* του Ηλία Μαγκλίνη (2022) και *Ο ήχος της σιωπής της* (2024) του Δημοσθένη Κούρτοβικ. Ο Μαγκλίνης και ο Κούρτοβικ αναμοχλεύουν το οικογενειακό παρελθόν σε μια προσπάθεια κατανόησης του ίδιου τους του εαυτού. Ο Μαγκλίνης συνθέτει ένα υβριδικού τύπου κείμενο, στο οποίο συνδυάζει τη μυθοπλασία με την έρευνα, τη χρήση του αρχείου με την ταξιδιωτική προοπτική, ενώ τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας συγκλίνουν. Ο Κούρτοβικ με αφορμή το θάνατο της μητέρας του και τα τελευταία της λόγια στήνει ένα αυτομυθοπλαστικό κείμενο στο οποίο κάνει μια αναδρομή στη παράλληλη ζωή τους με έμφαση στη δεκαετία του 1950 ως τις μέρες μας.

Στην ίδια κατεύθυνση κινείται η Έλενα Χουζούρη με το έργο της *Σκοτεινός Βαρδάρης* και υπότιτλο *Βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας* (2004), το οποίο εξετάζεται συμπληρωματικά, και στο οποίο η ιστορία και ο μύθος συνδυάζονται παραγωγικά και ισότιμα. Καθώς το παρόν γίνεται ο φακός θέασης και διαχείρισης του παρελθόντος, η συγγραφέας αναζητεί τα ίχνη του παππού της στον ευρύτερο ιστορικό καμβά των Βαλκανίων του 20^{ού} αιώνα. Τον ακολουθεί από τα εφηβικά του χρόνια και τους πρώτους έρωτες ως την ενηλικίωση και τη στιγμή απαθανάτισης της μοναδικής φωτογραφίας που κινεί και πυροδοτεί όλη την αφήγηση.

Τα κριτήρια με τα οποία έγινε η επιλογή των παραπάνω μυθοπλαστικών έργων αφορούν τον ενεργό ρόλο της φωτογραφίας σε αυτά, καθώς οι φωτογραφίες δεν εικονογραφούν τα λεγόμενα του κειμένου και τα κείμενα δεν περιγράφουν τις φωτογραφίες. Πρόκειται δηλαδή για έργα που είναι προνομιακά ως προς τη δυνατότητα μελέτης της σχέσης των δύο μέσων στο πεδίο της λογοτεχνίας. Επέλεξα να συμπεριλάβω τόσο υβριδικού τύπου κείμενα, που ξεφεύγουν από τους παραδοσιακούς όρους μυθιστορηματικής γραφής, όσο και καθαρά μυθοπλαστικά, με στόχο την ανάδειξη της πολύμορφης σχέσης αφήγησης και φωτογραφικής εικόνας στο πεδίο της σύγχρονης ελληνικής πεζογραφίας. Ως εκ τούτου, τα είδη των φωτογραφιών

ποικίλουν, καθώς συμπεριλαμβάνονται τόσο κείμενα που αφορούν την παρατήρηση και αποτύπωση της σύγχρονης πραγματικότητας, όσο και κείμενα που ερευνούν το ιστορικό και οικογενειακό παρελθόν.

Τα παραπάνω κείμενα επιλέχθηκαν μεταξύ άλλων, προκειμένου να καταστεί σαφής η συνεχώς αυξανόμενη τάση συναρμογής της λογοτεχνίας με τη φωτογραφική εικόνα. Ενδεικτικά αναφέρω μερικούς τίτλους κειμένων που συνομιλούν με τη φωτογραφία. Το πρώτο κείμενο που δημοσιεύτηκε στην Ελλάδα είναι η *Ομόνοια 1980* του Γιώργου Ιωάννου με φωτογραφίες του Ανδρέα Μπελιά. Μερικά χρόνια αργότερα δημοσιεύεται η *Ομόνοια 2000: ταξίδι στον ομφαλό της Αθήνας* του Φίλιππου Φιλίππου με φωτογραφίες του Στράτου Καλαφάτη.

Συχνά παρατηρείται η συνεργασία ενός συγγραφέα και ενός φωτογράφου, όπως στην περίπτωση του έργου *Σχισμή φωτός*, 2001, με ανέκδοτα κείμενα του Θανάση Βαλτινού και φωτογραφίες του Γάλλου φωτογράφου Ζαν Φρανσουά Μπονόμε. Στο *Θηριόμορφοι*, 2020, της Έλενας Μαρούτσου, η αφήγηση συνομιλεί με τις καλλιτεχνικές φωτογραφίες της Laura Makabresku. Ενώ στο κείμενο *Λος Άντζελες*, 2007, η Σώτη Τριανταφύλλου συνεργάστηκε με τον φωτογράφο Πέτρο Νικόλτσο, για να καταγράψουν την αποδόμηση του αστικού χώρου.

Η θεματική των πόλεων αποτελεί σημαντικό μέρος των λογοτεχνικών κειμένων που εισάγουν φωτογραφίες, όπως συμβαίνει στο τελευταίο μυθιστόρημα της Σώτη Τριανταφύλλου *Το τυφλό γουρούνι στη Δεύτερη οδό: Χρονικό σε πόλεις με ποτάμι*, 2025. Επίσης, η αποτύπωση της αστικής εμπειρίας συναντάται στα λογοτεχνικά οδοιπορικά ή σε κείμενα που έχουν στοιχεία ταξιδιωτικής γραφής και δοκιμίου όπως στο *Αθήνα της μιας διαδρομής*, 2013, του Πέτρου Μάρκαρη. Στο *Αγαπημένο Βρωμοδοουβλίνο: Τόποι και Γλώσσες στο Ulysses του Τζέιμς Τζόις* ο Άρης Μαραγκόπουλος περισσότερο συνθέτει έναν εικονογραφημένο οδηγό ανάγνωσης του μυθιστορήματος του Τζόις, παρά έναν οδηγό περιήγησης του Δουβλίνου. Ο συγγραφέας χαρακτήρισε το κείμενο του ως λεύκωμα, καθώς συνομιλεί με φωτογραφίες της Μαρίας Καμπύλη.

Τα λογοτεχνικά λευκώματα αποτελούν μια σημαντική πτυχή επαφής των δύο μέσων. Ο Μισέλ Φάις εκτός από το λογοτεχνικό λεύκωμα *Η Πόλη στα γόνατα*, νωρίτερα συνέθεσε το λεύκωμα *Ύστερο βλέμμα*, 1996, στο οποίο 45 κείμενα συγγραφέων και καλλιτεχνών συνομιλούν με ταφικές φωτογραφίες. Δεν είναι καθαρά πεζογραφικά έργα αλλά φωτογραφικά λευκώματα επενδυμένα με μυθοπλαστική χροιά.

Οι κυρίαρχες τάσεις της ιστορικής (μετα)μυθοπλασίας αφορούν την αρχειακή ποιητική και τον αυτοβιογραφικό ή βιογραφικό λόγο.⁴⁵ Στο πεδίο αυτό εντάσσονται κείμενα, στα οποία οι φωτογραφίες λειτουργούν ως γέφυρα μεταξύ του πραγματικού και της μυθοπλασίας. Στο *Ο χρόνος πάλι*, 2009, η Σώτη Τριανταφύλλου, κινείται μεταξύ αυτοβιογραφίας και μυθοπλαστικής πραγμάτευσης της. Ένα ακόμη αυτοβιογραφικό κείμενο, που κινείται μεταξύ της αλήθειας της μνήμης και της λογοτεχνικής κατασκευής, είναι το *Με μολύβι φάμπερ νούμερο δύο*, 2013 της Άλκης Ζέη. Ένα ακόμη έργο της, με τίτλο *Πόσο θα ζήσεις ακόμα, γιατί;*, 2017, χωρίζεται σε δύο μέρη, στο πρώτο μέρος η αυτοβιογραφική αφήγηση επενδύεται με φωτογραφίες, ενώ στο δεύτερο μέρος περιλαμβάνονται διηγήματα μυθοπλασίας από παλαιότερα κείμενα της. Στο έργο *Είμαι όσα έχω ξεχάσει*, 2019, ο Ηλίας Μαγκλίνης αναπτύσσει μια αφήγηση βιογραφικής υφής, εστιάζοντας στην αναμόχλευση του οικογενειακού παρελθόντος. Το *Χαρτόκουτο* του Κώστα Καβανόζη είναι ένα μικρής έκτασης μυθιστόρημα χωρισμένο σε 23 μικρά κεφάλαια, στο οποίο ξεχωρίζει ο βιοματικός και αυτοαναφορικός χαρακτήρας.

Τέλος η φωτογραφία μπορεί να συμμετέχει στην οργάνωση της αφήγησης, να αποτελεί θέμα ή σημαντικό σημείο αναφοράς και στοχαστικής πραγμάτευσης χωρίς να υπάρχει ως υλική μορφή στο κείμενο. Ενδεικτικά βιβλία είναι η *Εβραία Νύφη*, του Νίκου Δαββέτα, 2019, *Ο κήπος των ψυχών*, 2021, του Βασίλη Τσιαμπούση.

⁴⁵ Για τις τάσεις της ιστορικής (μετα)μυθοπλασίας: Κώστας Καραβίδας, «Ιστορική (μετα)μυθοπλασία και υβριδικές αφηγήσεις μετά τον Βαλτινό», στο: Δημήτρης Τζιόβας (επιμ.), *Η ελληνική λογοτεχνία στον 21^ο αιώνα*, Διόπτρα, Αθήνα 2025, σσ. 107-110.

ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ

Ο αφηγητής-φωτογράφος του αστικού τοπίου

Ήδη από τον 19^ο αιώνα έχουμε τις πρώτες απεικονίσεις της Αθήνας από Έλληνες και ξένους φωτογράφους, σε μια περίοδο καθιέρωσης του φωτογραφικού επαγγέλματος, με έμφαση στη φωτογραφική αποτύπωση των αρχαίων μνημείων.⁴⁶ Την ίδια περίπου περίοδο, όπως έχει επισημάνει η Λίζυ Τσιριμώκου, «η πόλη γίνεται η πρώτη ύλη για τη μυθοπλασία [...] τη μονοπωλιακή σχεδόν εγγραφή της Αθήνας στην αφηγηματική πρόζα», καθώς «το μυθιστόρημα είναι γνήσιο τέκνο της πόλης».⁴⁷ Κάποιοι σύγχρονοι θεωρητικοί αντιλαμβάνονται την πόλη ως έναν πολύπλοκο χώρο που «συγκροτείται και βιώνεται μέσω της αναπαράστασης», υιοθετώντας την άποψη ότι «η ίδια η πόλη, είναι μία αναπαράσταση».⁴⁸ Αυτό που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο το εκάστοτε υποκείμενο βιώνει την πόλη και την αποτυπώνει γλωσσικά και φωτογραφικά. Στην αστεογραφία⁴⁹ του 19^{ου} αιώνα η Γεωργία Γκότση έχει παρατηρήσει ότι «πραγματώνεται αφενός μέσα από το μυθιστόρημα, αφετέρου –και κυρίως– μέσα από διάφορες σύντομες αφηγηματικές μορφές· το ακριβές είδος των τελευταίων δεν είναι πάντα σαφές, ιδιαίτερα καθώς η πρόσμειξη μυθοπλαστικών και δημοσιογραφικών στοιχείων ενισχύει τις υβριδικές μορφές.».⁵⁰

Στην μελέτη του *Street Photography: from Atget to Cartier-Bresson* ο Clive Scott εξερεύνησε την ιστορία και την εξέλιξη της φωτογραφίας δρόμου μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Τον απασχολούν ζητήματα του αφορούν τον ρόλο του φωτογράφου ως παρατηρητή, την αλληλεπίδραση ιδιωτικού και δημοσίου χώρου και η ηθική της φωτογραφικής λήψης. Ορίζει την φωτογραφία δρόμου ως μια μορφή επιτελεστικής πράξης, μια περιπλάνηση χωρίς ιδιαίτερο σκοπό που πυροδοτεί το

⁴⁶ Ηρακλής Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, νεφέλη, Αθήνα 2013, σ. 27.

⁴⁷ Λίζυ Τσιριμώκου, *Εσωτερική ταχύτητα: δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Άγρα, Αθήνα 2000, σσ. 80, 126.

⁴⁸ Η. Παπαϊωάννου (επιμ.), *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 347.

⁴⁹ Σύμφωνα με την Γκότση η αστεογραφία συνάδει με την εικόνα σε περιπτώσεις που «επιγράφονται «εικόνες», «σκηναί», «σελίδες» και κινούνται άλλοτε στην κατεύθυνση του χρονογραφήματος και άλλοτε σε αυτήν του διηγήματος», η χρήση διάφορων ενδείξεων ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη και δεν ήταν ειδολογικά αυστηρές. : Γεωργία Γκότση, *Η ζωή εν πρωτεύουση. Θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19^{ου} αιώνα*, Νεφέλη, Αθήνα 2004, σ. 73.

⁵⁰ Ο.π., σ. 65.

ασυνείδητο, το συναίσθημα και ως εκ τούτου τη συνδέει άμεσα με την περιπλάνηση και την έννοια του flâneur^{51.52} Υποστηρίζει ότι η φωτογραφία δρόμου, ιδιαίτερα αναστοχαστική και υποκειμενική δεν ταυτίζεται με τη φωτογραφία ντοκιμαντέρ, αφού έχουν διαφορετική στόχευση και θεματική.⁵³ Η φωτογραφία δρόμου δεν απευθύνεται πραγματικά σε κάποιον θεατή, δηλαδή δεν στοχεύει στην αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας.

Η απεικόνιση του αστικού χώρου και πιο συγκεκριμένα της πόλης της Αθήνας σε περίοδο κρίσης αποτυπώνεται, όπως θα δούμε σε αυτό το κεφάλαιο, στην άτυπη τριλογία του Χρήστου Χρυσόπουλου, αλλά και στο βιβλίο – λεύκωμα του Μισέλ Φάις με τίτλο *Η πόλη στα γόνατα* (2002). Τα παραπάνω έργα, επενδυμένα με φωτογραφικό υλικό έχουν προκύψει μετά από περιπλάνηση των συγγραφέων στο αστικό κέντρο. Πρόκειται για μια «αστεογραφία» του 21^{ου} αιώνα, με την καταγραφή όψεων της πόλης σε μια κατάσταση έκτακτης ανάγκης. Η πόλη της Αθήνας εγγράφεται σε ένα παλίμψηστο, δηλαδή προβάλλεται η ρευστότητα της αστικής συνθήκης και η προσπάθεια του πλάνητα να συγκροτηθεί ως υποκείμενο μέσω της πόλης.⁵⁴ Οι φωτογραφίες αποτελούν οργανικό μέρος της αφήγησης. Σύμφωνα με την Ελένη Παπαργυρίου:

Δεν περιορίζονται απλώς στην απεικόνιση κοινωνικών επιχειρημάτων, αλλά αναλύουν τους μηχανισμούς αναπαράστασης σε μια κρίσιμη ιστορική στιγμή. Προτείνουν παιδαγωγικές προσεγγίσεις για την κατανόηση και παρατήρηση της κρίσης, ενώ αμφισβητούν τα κίνητρα και τη κοινωνική θέση του αναγνώστη/θεατή.⁵⁵

⁵¹ Την έννοια του flâneur εισάγει ο Charles Baudelaire το 1863 στο *The painter of modern life* για να περιγράψει τον μοναχικό περιπατητή του αστικού τοπίου ο οποίος έλκεται από τους ρυθμούς της πόλης και διατηρεί μια αίσθηση αποστασιοποίησης και αποξένωσης μέσω της οποίας κατορθώνει να καλλιεργήσει μια αυξημένη συνείδηση: Λ. Τσιριμώκου, *Εσωτερική ταχύτητα: δοκίμια για τη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 125.

⁵² Clive Scott, *Street Photography, from Atget to Cartier Bresson*, I. B. Tauris, London 2007, σ. 3.

⁵³ Ο.π., σ. 57.

⁵⁴ Καραβία Τιτίκα, Πάσχου Ηώ (επιμ.), *Η Εικόνα της Πόλης, Οπτικές και Θέσεις με Φόντο Την Αθήνα*, Ποταμός, Αθήνα 2016, σ. 89.

⁵⁵ Eleni Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 38, τχ. 2 (Οκτώβριος 2020), σσ. 295-320. Διαθέσιμο στο: <https://muse.jhu.edu/article/765949>

Τα εν λόγω κείμενα έχουν εκτενώς μελετηθεί υπό το πρίσμα της έννοιας του *flâneur* και του ερειπίου. Σε ένα πρώτο επίπεδο θα επιχειρήσω να συμβάλλω στην ανάδειξη της αφηγηματικής λειτουργίας της φωτογραφίας μέσω της παράθεσης ενδεικτικών παραδειγμάτων. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, θα επιχειρήσω να επεκτείνω τη θεωρητική της προσέγγιση εισάγοντας την έννοια του πένθους, προκειμένου να αναδείξω την ανάγνωση της πόλης όχι μόνο ως ερείπιο αλλά και ως ένα χώρο βιωμένης απώλειας και ηθικής κρίσης. Για τη διεύρυνση του θεωρητικού πλαισίου θα αξιοποιήσω την μελέτη της Judith Butler *War of frames* και την εμπειρία που μεταφέρει ο Rolan Barthes στον *Φωτεινό Θάλαμο* και στο *Ημερολόγιο πένθους*.

A.1. Η πόλη στα γόνατα του Μισέλ Φάις: Η πόλη ως τόπος βιωμένης απώλειας

Το βιβλίο – λευκώμα του Μισέλ Φάις *Η πόλη στα γόνατα*, δημοσιευμένο το 2002, αξιοποιεί τη δομή του φωτογραφικού λευκώματος. Περιλαμβάνει ασπρόμαυρες φωτογραφίες του ίδιου του συγγραφέα, οι οποίες επενδύονται με αποσπασματικές, μυθοπλαστικές αφηγήσεις σε μορφή μονολόγου ή διαλόγου. Ο συγγραφέας – φωτογράφος συνδυάζει την εικόνα με τον λόγο για να αποτυπώσει αδιόρατες πτυχές της σύγχρονης μεγαλούπολης. Το βιβλίο έχει ως θέμα τους άστεγους, τους οικονομικούς μετανάστες, ανθρώπους που ζουν κάτω από το όριο της φτώχειας, με λίγα λόγια ανθρώπους του περιθωρίου.

Στην εισαγωγή του λευκώματος ο Φάις σημειώνει: «Δεν είμαι συγγραφέας, δεν είμαι φωτογράφος. Ένας λυσσαλέος περιπατητής είμαι, που υποφέρω από πολύ εαυτό».⁵⁶ Ήδη από το εισαγωγικό σημείωμα πληροφορούμαστε ότι λειτουργεί ως ένας απλός περιπατητής, διατηρεί την ανωνυμία του μέσα στο πλήθος και παρατηρεί. Καθώς πρόκειται για φωτογραφίες δρόμου, η Παπαργυρίου αξιοποιεί τη θέση του Scott, επισημαίνοντας ότι οι φωτογραφίες του Φάις δεν τεκμηριώνουν ούτε λειτουργούν ως ένα εργαλείο μνήμης για να θυμόμαστε την πόλη ως σύνολο, αλλά η πόλη

⁵⁶ Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα. Φωτογραφίες – κείμενα*, Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 9.

παρουσιάζεται αποσπασματικά, σαν θεατρική σκηνή.⁵⁷ Δεν είναι η πρώτη φορά που ο Φάις επιλέγει να συμπεριλάβει φωτογραφίες στα κείμενα του.⁵⁸

Η δομή του φωτογραφικού λευκώματος υποστηρίζει την αφηγηματική λειτουργία των φωτογραφιών στο λογοτεχνικό πλαίσιο. Ο συνδυασμός του κειμένου με τη φωτογραφική εικόνα συμπληρώνει τις ελλείψεις και τις αδυναμίες των δύο μέσων και πραγματώνει στοχεύσεις που αυτόνομα δεν θα μπορούσαν να επιτευχθούν.⁵⁹ Καθώς πρόκειται για λεύκωμα, η αφήγηση ξεφεύγει από την απλή αναπαράσταση και γίνεται αφορμή για αναστοχασμό και συναισθηματική συμμετοχή του αναγνώστη – θεατή. Χαρακτηριστικές είναι οι σκόρπιες φράσεις των σελίδων, άλλοτε με κεφαλαία γράμματα άλλοτε με μικρά, μεταξύ κειμένου και φωτογραφίας και τις περισσότερες φορές διατάσσονται με ακανόνιστο τρόπο, ακόμα και πάνω στις φωτογραφίες. Οι φράσεις αυτές θυμίζουν την πρακτική του γκράφιτι ή πρόκειται για πραγματικά γκράφιτι.

Καθώς ο αναγνώστης – θεατής καλείται να παρατηρήσει τις φωτογραφίες και το κείμενο που τις συνοδεύει, τα δύο μέσα ανοίγουν έναν στοχαστικό διάλογο μαζί του. Τους μονολόγους χαρακτηρίζει η προφορικότητα, η ωμή γλώσσα και η αποσπασματικότητα. Σε κάποιες περιπτώσεις το ιδιαίτερο, προσωπικό ιδίωμα των υποκειμένων, υποδηλώνει την ύπαρξη μια περιθωριακής αστικής ετερογλωσσίας που έρχεται σε αντίθεση με την τυποποιημένη «σωστή» ελληνική.⁶⁰ Ακόμα πολλές από τις αναγραφόμενες φράσεις των γκράφιτι διατηρούν τη λανθασμένη γραμματική και ορθογραφία ή τη γλώσσα των μεταναστών. Έτσι ο Φάις δίνει έμφαση στον ιδιαίτερο γλωσσικό κώδικα των «δρόμων» και όπως σημειώνει η Παπαργυρίου: «Η ανορθογραφία είναι για τον Φάις σημείωση της διαφοράς από το σύστημα, μια

⁵⁷ Eleni Papargyriou, “Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook”, *Camera Graeca. Photographs, Narratives, Materialities*, Philip Carabott, Yiannis Hamilakis and Eleni Papargyriou (επιμ.), Centre for Hellenic Studies, King’s College, London 2015, σ. 202.

⁵⁸ Το 1996 δημοσιεύει το βιβλίο με τίτλο *Το ύστερο βλέμμα*, στο οποίο περιλαμβάνει φωτογραφικό υλικό από τάφους.

⁵⁹ Ελένη Παπαργυρίου, «Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες: όψεις πόλεων σε σύγχρονα ελληνικά φωτογραφικά και λογοτεχνικά λευκώματα», στο Πρακτικά Δ’ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)», Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), τ. Α’, ΕΕΝΣ, Αθήνα 2011, σ. 76.

⁶⁰ E. Papargyriou, “Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook”, *ό.π.*, σ. 204.

καινούρια γραπτή γλώσσα».⁶¹ Ο συγγραφέας δεν επιθυμεί δηλαδή να αναδείξει την έλλειψη γνώσης της γλώσσας των υποκειμένων.

Από τη συνέντευξη του Φάις στην Παπαργυρίου πληροφορούμαστε ότι *Η πόλη στα γόνατα* ξεκίνησε να συντίθεται ως μια πράξη πένθους:

*Η πόλη στα γόνατα κατατάχθηκε ως μια πράξη πένθους. Όταν πέθανε ο πατέρας μου, μαζί με την ψυχοθεραπεία και τα φάρμακα, βγήκα στους δρόμους με την Pentax και άρχισα να φωτογραφίζω άστεγους, τρελούς, ναρκομανείς και μετανάστες. Ίσως το γεγονός ότι φωτογράφιζα αυτούς τους κοινωνικούς εξόριστους να με ανακούφιζε από την εξορία που ένιωθα μέσα μου. Ήταν, με κάποιον τρόπο, μια αυτοθεραπεία στους δρόμους.*⁶²

Ο Φάις φωτογραφίζει τις κοινωνικές και εθνικές μειονότητες ως φόρο τιμής στον πατέρα του, έναν Εβραίο της Κομοτηνής, με θέση περιθωριακή σε μια Χριστιανική Ορθόδοξη κοινωνία.⁶³ Αξίζει να σημειωθεί ότι και ο *Φωτεινός Θαλάμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία* του Roland Barthes είναι ένα κείμενο γραμμένο μετά το θάνατο της μητέρας του. Επίσης, στο *Ημερολόγιο Πένθους* του Barthes, που προηγείται χρονικά του *Φωτεινού Θαλάμου*, πληροφορούμαστε την επιθυμία του να γράψει ένα κείμενο για τη φωτογραφία και τη μητέρα του. Σε αυτό αποτυπώνει το πένθος ως μια καθημερινή, άφθαρτη σχεδόν σωματική εμπειρία, που δεν μπορεί να οργανωθεί σε μια συνεκτική αφήγηση. Το είδος του ημερολογίου επιτρέπει την αποσπασματική, σύντομη γραφή που αντικατοπτρίζει την ίδια τη φύση του πένθους και επιτρέπει την εμπειρική, προσωπική καταγραφή, δηλαδή την ενσάρκωση του πένθους.

Στην περίπτωση του Φάις το προσωπικό πένθος διασταυρώνεται με το πένθος για την πόλη, έναν χώρο βιωμένης απώλειας. Μέσα από το προσωπικό του πένθος οδηγείται στην παρατήρηση και φωτογράφιση του κοινωνικά αόρατου. Φωτογραφίζει

⁶¹ Ε. Παπαργυρίου, «Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες, ό.π., σ. 84.

⁶² Eleni Papargyriou, “Writing in text and writing in images: Eleni Papargyriou in conversation with Michel Fais and Christos Chryssopoulos”, *Journal of Greek Media & Culture*, τόμ. 1, τχ. 1, King’s College London 2015, σ. 150. Διαθέσιμο στο:

https://www.academia.edu/9540401/Writing_in_text_and_writing_in_images_Eleni_Papargyriou_in_conversation_with_Michel_Fais_and_Christos_Chryssopoulos

⁶³ Ε. Papargyriou, “Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook”, ό.π., σ. 202.

ανθρώπους που συνήθως δεν φωτογραφίζονται και μετατρέπει το πένθος του σε κοινωνική παρατήρηση. Σύμφωνα με την θεωρία της Judith Butler, στον κοινωνικό ιστό κάποιοι θεωρούνται άξιοι πένθους ή καταγραφής, ενώ κάποιοι άλλοι δεν αναγνωρίζονται ως τέτοιοι. Δηλαδή ανάλογα με τους κανόνες, τα πρότυπα και τους κοινωνικούς θεσμούς τείνουμε να θρηνούμε κάποιες ζωές αλλά και να αντιδρούμε ψυχρά στην απώλεια άλλων.⁶⁴ Οι φωτογραφίες ανάλογα με το πλαίσιο, τον τρόπο παρουσίασης και το κείμενο που τις συνοδεύει δημιουργούν διαφορετικά ερμηνευτικά πλέγματα.⁶⁵ Στο λογοτεχνικό λεύκωμα του Φάις οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες σε συνδυασμό με τους σπαραχτικούς μονολόγους ανοίγουν ένα παράθυρο στον κόσμο του περιθωρίου και γίνονται εργαλείο οπτικοποίησης υποκειμένων που έχουν εξοριστεί από τη δημόσια μνήμη.

Οι λέξεις, εν προκειμένω οι θεατρικοί μονόλογοι, δεν επεξηγούν ούτε υποβοηθούν τις φωτογραφίες, αλλά σχολιάζουν τις απεικονιζόμενες καταστάσεις, υποθέτοντας τι μπορεί να συνέβη στα εικονιζόμενα πρόσωπα, τις σκέψεις και τα συναισθήματα τους, «[...] διεκδικούν την προσοχή μας μέσα από προσευχές του Κακού ή παραμιλητά ατόφιας λογοτεχνίας».⁶⁶ Ο Φάις μέσω των μονολόγων, δίνει φωνή στα υποκείμενα που φωτογραφίζει, τα οποία ερμηνεύουν την πόλη με το δικό τους υποκειμενικό τρόπο.⁶⁷

Ο συγγραφέας θεματοποιεί την πρακτική του βλέμματος και της μετατροπής των υποκειμένων σε αντικείμενα θέασης. Κείμενο και εικόνα είναι δοσμένα ως διαφορετικοί τρόποι θέασης. Οι αναγνώστες, ως παρατηρητές, εισβάλλουν κατά κάποιο τρόπο στην απολεσμένη ιδιωτικότητα των εικονιζόμενων προσώπων, που σπίτι τους έχει γίνει ο δρόμος. Χαρακτηριστικές είναι οι φράσεις των μονολόγων σχετικά με το βλέμμα: «Πάρε το βλέμμα σου από πάνω μου», «ντρεπόμεν για το βλέμμα μου»⁶⁸ όπου η πρώτη αναφέρεται στην οπτική των εικονιζόμενων προσώπων που γίνονται αντικείμενα θέασης και η δεύτερη στους θεατές που αντικρίζουν τον πόνο τους και μένουν αμέτοχοι. Η Susan Sontag στη μελέτη της *Περί Φωτογραφίας*, επεξεργάζεται

⁶⁴ Judith Butler, *Frames of War. When is life Grievable?*, Verso, London 2009, σ. 36.

⁶⁵ *Ο.π.*, σ. 79.

⁶⁶ Μισέλ Φάις, *ό.π.*, σ. 9.

⁶⁷ Ε. Papargyriou, "Textual Contexts of Consumption: The Greek Literary Photobook", *ό.π.*, σ. 203.

⁶⁸ Μ. Φάις, *ό.π.*, σ. 18, 54.

την πράξη της φωτογράφισης ως «μια πράξη μη – παρεμβολής» και ως «κάτι περισσότερο από παθητική παρατήρηση».⁶⁹ Καθώς φωτογραφίζουμε κάποιο γεγονός ή πρόσωπο αναγκαστικά εκείνη τη στιγμή δεν παρεμβαίνουμε, αλλά όπως σημειώνει, κατά κάποιο τρόπο «παραβιάζουμε» τους ανθρώπους «βλέποντάς τους όπως ποτέ δεν βλέπουν τους εαυτούς τους [...] οι άνθρωποι μετατρέπονται σε αντικείμενα τα οποία συμβολικά μπορούν να κυριευθούν.».⁷⁰ Η Sontag ενδιαφέρεται για την ηθική διάσταση του θέματος, διότι για να υπάρξει κάποια ηθική επίδραση μέσω των φωτογραφιών στον θεατή, διαμεσολαβεί η πολιτική συνείδηση, χωρίς την οποία οι φωτογραφίες θα έμοιαζαν μη πραγματικές.⁷¹

Οι φωτογραφίες του Φάις σε συνδυασμό με τα αποσπασματικά κείμενα πυροδοτούν το συναίσθημα και μας βάζουν στο κόσμο και τη συνείδηση των εικονιζόμενων προσώπων. Δεν τα αντιλαμβανόμαστε όμως ως αντικείμενα, παρότι οι εικόνες αυτές απεικονίζουν πρόσωπα και σκηνές που όλοι έχουμε συναντήσει. Η αφήγηση είναι εκείνη που τις διαφοροποιεί. Τα πρόσωπα επιστρέφουν το βλέμμα μέσω του λόγου, λειτουργούν και αυτά όπως ο συγγραφέας ως πλάνητες, μπωντλερικοί *flâneur*, οι οποίοι συλλέγουν στιγμές και αντικείμενα από το δρόμο. Τα τυχαία αντικείμενα που βρίσκονται στο δρόμο παρουσιάζονται συναφή με τα φωτογραφικά στιγμιότυπα, τα οποία αποκτούν αφηγηματική ιδιότητα αν τοποθετηθούν σε μια φωτογραφική ακολουθία.⁷²

Βρίσκω ένα κουμπί. Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Βρίσκω ένα τσιμπιδάκι. Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Βρίσκω ένα μουτζουρωμένο χαρτάκι. Σκύβω, το παίρνω, το βάζω στην τσέπη. Ο Θεός βρίσκεται στη λεπτομέρεια.⁷³

Ο συγγραφέας καθώς κοιτάζει τους ανθρώπους του περιθωρίου αποτυπώνει στους φανταστικούς μονολόγους σκέψεις και γεγονότα που θα μπορούσαν να είναι

⁶⁹ S. Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, ό.π., σσ. 22-23.

⁷⁰ Ο.π. σ. 25.

⁷¹ Ο.π., σ. 29.

⁷² Ε. Παπαργυρίου, «Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες», ό.π., σ. 83.

⁷³ Μ. Φάις, ό.π., σ. 41.

πραγματικά, όπως είναι οι φωτογραφίες του. Ενισχύεται δηλαδή ο ρεαλισμός της φωτογραφικής εικόνας ως ίχνος της πραγματικότητας, αλλά και η ιδέα ότι η φωτογραφική πρακτική δεν μπορεί να ξεφύγει από το γούστο και την υποκειμενική ματιά του φωτογράφου ή του θεατή. Ως εκ τούτου το φωτογραφικό μέσο από τη μία συλλαμβάνει μέρος της πραγματικότητας, από την άλλη οι φωτογραφίες «αποτελούν μια ερμηνεία του κόσμου τόσο όσο οι πίνακες και τα σχέδια».⁷⁴ Ο αναγνώστης – θεατής, μέσω της δραστηριότητας της θέασης, είναι εκείνος που μετατρέπει την εικόνα σε χώρο νοήματος.⁷⁵

Για παράδειγμα στη σελίδα 63⁷⁶ απεικονίζεται ένα νεαρό αγοράκι να κάθεται στις σκάλες ενός φθαρμένου κτιρίου δίπλα στο πεζοδρόμιο, ένας νεαρός επαίτης, και ακουμπά στο πρόσωπο του κάτι που μοιάζει με ξύλινη ράβδο, καθώς οι περαστικοί περνούν. Στη σελίδα 62⁷⁷ προηγείται ο φαντασιακός μονόλογος του νεαρού και μια φωτογραφία ενός γκράφιτι. Το φωτογραφημένο γκράφιτι της σελίδας 62 δεν έχει κάποια φανερή συνάφεια με το κείμενο ούτε με τη φωτογραφία «Η Μαρία είναι κακή». Η απλοϊκή γλώσσα του μονολόγου, η φωτογραφία του παιδιού και του γκράφιτι προβάλλουν κατά κάποιο τρόπο την αθωότητα του νεαρού. Το κείμενο είναι αποσπασματικό, η γλώσσα του ρεαλιστική, αλλά ταυτόχρονα συγκινητική:

Μαζεύω λεφτουδάκια [...] Μας διώχνουν [...] Είμαι παιδί, αλλά θέλω να μεγαλώσω γρήγορα. Αυτόν τον καιρό, η μάνα μας ζει με τον πατέρα κανενός από εμάς. Έχω πέντε αδέρφια και μια αδελφούλα. Έχω κι έναν πεθαμένο αδελφό [...] Εμένα [...] φτωχός δεν μπορεί να μείνει χωρίς δουλειά [...] Την μέρα που οι πλούσιοι δεχτούν το φτωχό, θα τιναχτεί ο κόσμος στον αέρα. Ευχαριστώ το θεό που είμαι κεφάτο αγόρι.⁷⁸

⁷⁴ S. Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, ό.π., σσ. 17-18.

⁷⁵ Ron Burnett, «Camera Lucida: Roland Barthes, J. P. Sartre and the photographic image», *Journal Media and Cultural Studies*, τόμ. 6, τχ. 2 (1993), σσ. 5-24. Διαθέσιμο στο:

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304319309359396>

⁷⁶ Μ. Φάις, ό.π., σ. 63.

⁷⁷ Ο.π., σ. 62.

⁷⁸ Ο.π.

Η έλλειψη της συντακτικής δομής και ο συνειρμικός λόγος καθιστούν τον μονόλογο ιδιαίτερα ρεαλιστικό. Η φωτογραφία πυροδότησε την αφήγηση και τον στοχασμό του συγγραφέα. Βέβαια η ίδια φωτογραφία θα μπορούσε να παράγει πολλές διαφορετικές ιστορίες, διότι είναι μια στιγμή αποκομμένη από τον χωροχρόνο, εγείρει ερωτήματα για την κατάσταση των απεικονιζόμενων προσώπων, τις σκέψεις και τα συναισθήματα τους.

A.2. Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα του Χρήστου Χρυσόπουλου: Η αντίληψη ενός διαβάτη

Ο *Φακός στο στόμα* είναι γραμμένος τον Δεκέμβριο του 2011, στην καρδιά της οικονομικής κρίσης, και δημοσιεύθηκε αμέσως μετά προκειμένου να αποτελέσει μια σύντομη ματιά στο παρόν της Αθήνας. Αποτελεί το πρώτο βιβλίο της άτυπης τριλογίας του Χρήστου Χρυσόπουλου που περιλαμβάνει και τη *Συνείδηση του πλάνητα* (2015) και τη *Γη του θυμού* (2018). Στο έργο αυτό αποτυπώνεται με ρεαλιστικό και στοχαστικό τρόπο η εξαθλίωση, η σκληρότητα, η μετανεωτερική συνθήκη και η συνείδηση της εποχής μας. Οι φωτογραφίες είναι του ίδιου του συγγραφέα που φωτογραφίζει καθώς κινείται στο κέντρο της πρωτεύουσας σαν ένας σύγχρονος flâneur.⁷⁹

Η Παπαργυρίου που έχει ασχοληθεί διεξοδικά και με το έργο του Χρυσόπουλου υποστηρίζει ότι τα τρία αυτά κείμενα μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητά αν τα αντιπαραβάλλουμε με την έννοια του «ερείπιου» στις *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας* του Walter Benjamin.⁸⁰ Ο Benjamin αντιλαμβάνεται την ιστορία όχι ως γραμμική αλλά ως ένα πεδίο ρήξης, ανάδυσης τραυματικών εμπειριών και μνήμης και το παρελθόν ως μια στιγμιαία εικόνα: «Το παρελθόν μπορεί να συλληφθεί μόνο σαν εικόνα που αστράφτει την στιγμή ακριβώς της αναγνώρισης της και μετά χάνεται μια για πάντα».⁸¹ Δεν υπάρχει δηλαδή ένα ουσιαστικό, ανεξάρτητο από το παρόν

⁷⁹ Εκτός από τέσσερις φωτογραφίες στο *Ο φακός στο στόμα*. Όπως πληροφορούμαστε στο τέλος του epilόγου έχουν εξαχθεί από το διαδίκτυο. Βλ. Χρήστος Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα*, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 128.

⁸⁰ E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *ό.π.*

⁸¹ Walter Benjamin, «Theses on the Philosophy of History», In *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn, Schocken books. New York 1968, σ. 255. Διαθέσιμο στο: <https://seansturm.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/06/benjamin-theses-on-the-philosophy-of-history.pdf>

παρελθόν, αλλά εμφανίζεται μόνο τη στιγμή που το θεωρούμε σχετικό: «Για κάθε εικόνα του παρελθόντος που δεν αναγνωρίζεται από το παρόν ως μέρος των δικών του υποθέσεων, απειλεί να εξαφανιστεί ανεπιστρεπτί».⁸²

Η Παπαργυρίου αναφέρεται επίσης στη μελέτη του Edwardo Cadava ο οποίος επεκτείνει και συζητά τις θέσεις του Benjamin. Ο Cadava αντιλαμβάνεται την εικόνα ως προϊόν καταστροφής, αφού δεν μεταφέρει το αντικείμενο της αλλά ταυτόχρονα είναι δεσμευμένη από αυτό.⁸³ Ο χώρος και ο χρόνος λήψης δεν τη δεσμεύουν, αλλά βρίσκεται συνεχώς σε μια διαδικασία συγκρότησης, μια φωτογραφία δηλαδή αποκτά υπόσταση τη στιγμή που την κοιτάμε.⁸⁴ Σύμφωνα με τον Cadava κάθε εικόνα φέρει εντός της την έννοια του ερειπίου, δηλαδή του ερειπίου του αντικειμένου αναφοράς της. Αυτό δεν σημαίνει ότι είναι κενή νοήματος, αλλά ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την εικόνα ως άθροισμα στιγμών και ιστορικών περιστάσεων του παρελθόντος που οδήγησαν στη λήψη της.⁸⁵

Συμπληρωματικά μέσω της θεωρίας της Judith Butler μπορούμε να προσεγγίσουμε τον τρόπο που τα ερείπια γίνονται ορατά και το πώς διαμορφώνονται από την πολιτική του βλέμματος και του πένθους. Σύμφωνα με την Butler, το ανθρώπινο νοείται ως αξία ή μορφολογία που μπορεί να απονέμεται ή να αποσύρεται.⁸⁶ Η ατομική ευθύνη είναι εκείνη που θα αναγνωρίσει εκείνους που έχουν αποκλειστεί από το δημόσιο, ανοιχτό πένθος και θα ασκήσει κριτική στους κανόνες που ορίζουν ποια ζωή προβάλλεται ως αξία πένθους και ποια όχι.⁸⁷

Στο πρώτο βιβλίο της τριλογίας ο Χρυσόπουλος γράφει ένα χρονικό για την Αθήνα με λογοτεχνικούς όρους, ενσωματώνει τις εμπειρίες του από την πόλη και τους ανθρώπους που συναντά. Το κείμενο είναι υβριδικό καθώς συνδυάζει τη φωτογραφία με στοιχεία φιλοσοφικού δοκιμίου, αυτοαναφορική διάθεση και μυθοπλαστική επεξεργασία του υλικού. Σε κάποια σημεία θυμίζει ρεπορτάζ, με την προσθήκη

⁸² Ο.π., σ. 255.

⁸³ E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», ό.π.

⁸⁴ Ο.π.

⁸⁵ Ο.π.

⁸⁶ J. Butler, *Frames of War*, ό.π., σ. 76.

⁸⁷ Ο.π., σσ. 41-42.

πραγματικών ειδησεογραφικών αναφορών. Αποτυπώνεται έτσι η στοχαστική διάθεση του αφηγητή και τονίζεται η σχέση του κειμένου με την πραγματικότητα.

Στο έργο παρακολουθούμε την περιπλάνηση του συγγραφέα – φωτογράφου στο κέντρο της Αθήνας και τις συναντήσεις του με έναν άστεγο άντρα, του οποίου το όνομα δεν μαθαίνουμε. Ο συγγραφέας προσπαθεί να παρουσιάσει με ερευνητικό τρόπο την έννοια της κρίσης σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, κάτι που απομακρύνει το κείμενο του από τη μορφή του ντοκιμαντέρ.⁸⁸ Δεν ενδιαφέρεται να αντικιμενοποιήσει την κρίση και τους ανθρώπους που έχουν πληγεί, να την μετατρέψει δηλαδή σε θέαμα. Οι αναγνώστες καλούνται να συλλογιστούν τη δική τους προσωπική, ηθική κρίση και ευθύνη και να σχηματίσουν ηθικές αντιδράσεις μπρος των εικόνων:

Ήταν η υπενθύμιση μιας ισορροπίας που μπορεί τόσο εύκολα να ανατραπεί οδηγώντας έναν «κανονικό άνθρωπο» στο περιθώριο. Και κάποιον ήδη περιθωριοποιημένο στην άβυσσο.⁸⁹

Οι φωτογραφίες του Χρυσόπουλου επιχειρούν να αποτυπώσουν το παρόν της πόλης, αλλά από τη στιγμή που λαμβάνονται, δεσμεύονται από το παρελθόν. Κάθε φωτογραφία, ως ερείπιο του αντικειμένου της είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το παρελθόν, αφού απεικονίζουν κάτι που υπήρξε. Κατά την διατύπωση του Barthes: «στη Φωτογραφία δεν μπορώ ποτέ ν' αρνηθώ ότι το πράγμα ήταν παρόν. Υπάρχει εδώ συνδυασμένη διπλή τοποθέτηση: πραγματικότητας και παρελθόντος».⁹⁰ Επιπλέον η ίδια η πράξη της φωτογράφισης, δηλαδή η οριοθέτηση του κάδρου, τα εφέ, ο φωτισμός, η εστίαση, είναι μια πράξη ερμηνευτική.⁹¹ Επομένως κάθε φωτογραφία φέρει εξ ορισμού τη δική της ερμηνεία ως αποτέλεσμα του βλέμματος του φωτογράφου.

Ο αφηγητής, ως σύγχρονος flâneur, έλκεται από τις άσχημες πλευρές της πόλης. Με στοχαστική ματιά φωτογραφίζει και στη συνέχεια στοχάζεται. Η πόλη είναι εκείνη που καθιστά δυνατή μια τέτοιου είδους περιπλάνηση και καταβύθιση, σε αντίθεση με το φυσικό τοπίο: «Νά γιατί ο διαβάτης δεν μπορεί παρά να είναι αστός. Είναι

⁸⁸ E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis» ό.π.

⁸⁹ Χ. Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα*, ό.π., σ. 93.

⁹⁰ Ρ. Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 107.

⁹¹ J. Butler, *Frames of War*, ό.π., σ. 67.

απαραίτητο για τον περιηγητή να εγγράφει τη δική του ανάγνωση στο περιβάλλον... Η διαδρομή γίνεται συνώνυμη της επινόησης». ⁹² Στον υπότιτλο του κειμένου *Φακός στο στόμα* σημειώνεται: «ένα χρονικό για την Αθήνα».

Ο Χρυσόπουλος αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως χρονικογράφο, με την έννοια που συναντάμε στο Benjamin. ⁹³ Καταγράφει δηλαδή όλες τις πτυχές της μεγαλούπολης χωρίς να τις διαχωρίζει σε σημαντικές και ασήμαντες, αμφισβητώντας τη γραμμική αφήγηση της ιστορίας. Βλέπει την ιστορία ως μια συσσώρευση ερειπίων, όχι ως μια γραμμική πορεία θριάμβων και προόδου. ⁹⁴ Η προοδευτική αντίληψη του Benjamin για την ιστορία έχει επηρεάσει πολλούς θεωρητικούς της ιστορίας και όπως θα δούμε στη συνέχεια αυτής της μελέτης έχει αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο η ιστορία γράφεται και συνομιλεί με το μυθιστόρημα.

Η παρουσία του συγγραφέα εξαλείφεται και δίνεται έμφαση στα αντικείμενα της θέασης. Ο Χρυσόπουλος το πετυχαίνει αμφισβητώντας τη θέση του ως παρατηρητής και ο Φάις δίνοντας φωνή στα υποκείμενα που φωτογραφίζει. Στη περίπτωση του Χρυσόπουλου, ο αφηγητής προσπαθεί να κατανοήσει, να βιώσει ο ίδιος έστω και για μια στιγμή, πως είναι να ζεις στο δρόμο, εκτεθειμένος στα αδιάκριτα βλέμματα: «Πώς είναι άραγε να κουλουριάζεσαι στο δρόμο; Πώς σε βλέπουν οι άλλοι; Στήριξα τη φωτογραφική μηχανή σε ένα κολονάκι και έριξα την κουκούλα στο κεφάλι». ⁹⁵ Του αποσπάσματος προηγείται η φωτογραφία που τράβηξε τον εαυτό του, κουλουριασμένο στο πεζοδρόμιο.

Εκτός αυτού στη φωτογραφία εξωφύλλου στο *Ο φακός στο στόμα*, στην οποία απεικονίζεται το άδειο και αυτοσχέδιο κρεβάτι ενός άστεγου, διακρίνουμε τη μορφή του φωτογράφου, ή μάλλον τη σκιά του, κάτι που τον καθιστά μάρτυρα που καταγράφει και ταυτόχρονα δηλώνεται η ανθρώπινη παρουσία. Επειδή ο άστεγος απουσιάζει και έχει αφήσει μόνο το σημάδι του, η ύπαρξη του δηλώνεται μέσω της απουσίας του, και η απουσία αυτή επιβεβαιώνεται από τον φωτογράφο που την

⁹² Χ. Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα*, ό.π., σσ. 20-21.

⁹³ Ο.π.

⁹⁴ W. Benjamin, «Theses of the Philosophy of History», ό.π., σ. 257: εμπνέεται από τον πίνακα του Klee “Angelus Novus” για να εξηγήσει την αντίληψη του για την ιστορία, δηλαδή ως μια σειρά καταστροφών, πολέμων.

⁹⁵ Χ. Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα*, ό.π., σ. 85.

αποτυπώνει: «Δεδομένου ότι οι φωτογραφίες είναι εκφάνσεις της αυθεντικότητας, πρέπει και αυτή εδώ να είναι η αυθεντική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου αθηναϊκού σημείου. Αν, εντούτοις, δεν υπήρχε η προσωπική μαρτυρία, η εικόνα και μόνο δεν θα αρκούσε για την ανακατασκευή της στιγμής».⁹⁶ Οι φωτογραφίες αποκομμένες από το χρόνο και τις συγκυρίες λήψης αδυνατούν να αποτυπώσουν ένα γεγονός χωρίς την προσθήκη του λόγου ή της μαρτυρίας του φωτογράφου.

Ο Χρυσόπουλος θίγει το ζήτημα της απολεσμένης ιδιωτικότητας των αστέγων και τη μετατροπή του ανθρώπινου σώματος σε ερείπιο. Η φωτογραφία ενός αστέγου την ώρα που μαζεύει τα παντελόνια του σε μια γωνία του πεζοδρομίου, αποτυπώνει τη συνθήκη ζωής στο δρόμο και συνοδεύεται με το εξής απόσπασμα: «Όσα προορίζονταν κάποτε για τον προστατευμένο από το δημόσιο βλέμμα χώρο, όλα εκείνα που παραμένουν κρυφά – ή μάλλον ιδιωτικά – μέσα στους τέσσερις τοίχους των σπιτιών, τώρα γίνονται δίχως καμιά προφύλαξη καταμεσής του δρόμου».⁹⁷ Ο αφηγητής συλλογίζεται την κατάσταση που υπομένουν οι άστεγοι. Σπίτι τους έχει γίνει ο δημόσιος χώρος σε μια εποχή που η μεγαλούπολη ισοδυναμεί με την προστασία της ιδιωτικότητας και της ανωνυμίας. Πολλοί άνθρωποι επιλέγουν τα μεγάλα αστικά κέντρα για αυτόν ακριβώς τον λόγο: «[...] αλλά μόνο σε μια μεγάλη πόλη μπορείς να ζήσεις υπό την προστασία της ουσιαστικής ανωνυμίας».⁹⁸

Αντίθετα, όλοι εκείνοι οι άνθρωποι του δρόμου μετατρέπονται σε αντικείμενα θέασης: «Το πεσμένο απροστάτευτο σώμα υπενθυμίζει ότι η αγριότητα βρίσκεται ακόμη ανάμεσα μας».⁹⁹ Τα αντικείμενα της πόλης, όπως και το ανθρώπινο σώμα, ανίκανο να συμμορφωθεί με τους κανόνες κοινωνικής ευπρέπειας, μετατρέπεται και αυτό σε ανθρώπινο ερείπιο.¹⁰⁰ Επίσης, η ποιότητα του χαρτιού σε συνδυασμό με τις ασπρόμαυρες και μικρές σε έκταση φωτογραφίες εντείνουν την ιδέα ότι οι φωτογραφίες αυτές δεν κατατίθενται ως αισθητικό γεγονός.¹⁰¹ Ο αφηγητής καθώς

⁹⁶ Ο.π., σσ. 99-100.

⁹⁷ Ο.π., σ. 33.

⁹⁸ Ο.π., σ. 38.

⁹⁹ Ο.π., σ. 39.

¹⁰⁰ Ε. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», ό.π.

¹⁰¹ Ο.π.

περιπλανιέται, παρατηρεί και μέσω των εικόνων καλείται και ο αναγνώστης να παρατηρήσει κι αυτός με τη σειρά του.

Οι φωτογραφίες των αστέγων, ανθρώπων του περιθωρίου βάζουν τον αναγνώστη σε μια διαδικασία να παρατηρήσει προσεκτικά και να διαμορφώσει ηθικές αντιδράσεις. Η αφήγηση συμβάλλει σε μια αναστοχαστική διαδικασία πρόσληψης των εικόνων, καθώς σύμφωνα με την Sontag οι φωτογραφίες μεταδίδουν το συναίσθημα, αλλά δεν προκαλούν ηθική κρίση παρά μόνο στιγμιαία: «Η πιθανότητα ηθικής επίδρασης από φωτογραφίες καθορίζεται από την ύπαρξη μιας σχετικής πολιτικής συνείδησης».¹⁰² Η Butler διαφοροποιείται από τη θέση της Sontag και υποστηρίζει ότι η αφήγηση δεν είναι απαραίτητη για να κατανοήσουμε ότι το κάδρο αποτελεί μέρος της ερμηνείας και ότι το εκάστοτε πλαίσιο μπορεί να ενσωματώνει μορφές κοινωνικής και κρατικής εξουσίας.¹⁰³ Οι φωτογραφίες αφενός είναι αναφορικές, αφετέρου αλλάζουν νόημα ανάλογα το πλαίσιο. Επομένως, μέσα στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αφήγησης οι φωτογραφίες, ως ίχνος της παρακμάζουσας ανθρώπινης κατάστασης, λειτουργούν ως τόπος διαμόρφωσης ηθικών αντιδράσεων και αναγνώρισης της κρίσης.

A.3. Η συνείδηση του πλάνητα του Χρήστου Χρυσόπουλου: Αστικά ερείπια

Στο δεύτερο βιβλίο της τριλογίας, *Η συνείδηση του πλάνητα* (2015), ο Χρυσόπουλος ενισχύει την αντίληψη της πόλης ως «μουσείου ερειπίων», μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον στα υλικά αντικείμενα της σύγχρονης μεγαλούπολης και το θέμα της βίας στο πεδίο της αισθητικής. Το ιδιαίτερο αυτό βιβλίο περιλαμβάνει 26 ασπρόμαυρες φωτογραφίες υλικών αντικειμένων.¹⁰⁴ Κάθε φωτογραφία συνοδεύεται από ένα αυτοτελές κείμενο, στο οποίο τίθεται ως τίτλος η πραγματολογική περιγραφή της εκάστοτε φωτογραφίας. Θυμίζει περισσότερο λεύκωμα από πλευράς δομής καθώς και από την επιλογή γυαλιστερού χαρτιού. Επιπλέον, το γυαλιστερό χαρτί ίσως αποτελεί ειρωνική επιλογή, καθώς ο Χρυσόπουλος επεξεργάζεται τη σημασία του βλέμματος

¹⁰² S. Sontag, *Περί Φωτογραφίας*, ό.π., σ. 29.

¹⁰³ J. Butler, *Frames of War*, ό.π., σ. 71.

¹⁰⁴ Από την Εισαγωγή του βιβλίου πληροφορούμαστε ότι το βιβλίο είναι μέρος του εικαστικού έργου *Disjunction – Η συνείδηση του πλάνητα*, που παρουσιάστηκε το 2015 στη γκαλερί ArtWall και περιλάμβανε 26 φωτογραφίες, 9 βίντεο και το παρόν βιβλίο: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, *Disjunction – Απορρύθμιση*, Οκτώ, Αθήνα 2015, σ. 9.

και την αισθητικοποίηση της δυστυχίας και της βίας. Η γλώσσα του κειμένου κινείται μεταξύ δοκιμιακού, φιλοσοφικού λόγου και αφηγηματικών στοιχείων που παραπέμπουν στη βιωματική περιπλάνηση του αφηγητή.

Μετά την εισαγωγή ο συγγραφέας παραθέτει ένα απόσπασμα από το κείμενο του Εντγκάρ Μορέν, με το οποίο συνομιλεί και έχει ως οδηγό για τη σκέψη του, προκειμένου να μιλήσει την αποσπασματική αντίληψη της αστικής εμπειρίας.¹⁰⁵ Ο Μορέν προβληματίζεται για την σύγχρονη τάση της αναγωγής των φαινομένων, του κατακερματισμού και της απορρύθμισης της γνώσης, που εμποδίζουν την κατανόηση της πολυπλοκότητας της πραγματικότητας.¹⁰⁶ Ο Χρυσόπουλος με τη σειρά του φωτογραφίζει υλικά αντικείμενα που συναντάμε σε μια μεγαλούπολη, ερείπια της σύγχρονης ζωής στην πόλη, προκειμένου να αποτυπώσει «την αντίληψη ενός προσώπου που βιώνει την ταλάντωση της πόλης ως συναισθηματική διακύμανση – είναι η αντίληψη ενός Αθηναίου διαβάτη».¹⁰⁷ Πράγματι πολλές φωτογραφίες αποτυπώνουν την καταστροφή και την ιδέα της πόλης ως «μουσείο ερειπίων»:

Θυμήθηκα την απάντηση μιας φίλης από τη Σουηδία, όταν μερικά χρόνια πριν είχε επισκεφθεί την πόλη και την είχα ρωτήσει ποια ήταν η πρώτη εντύπωση: «It's like a museum, but so much of it is destroyed» [...] Αργότερα κατάλαβα ότι στο δικό μας μυαλό έχουμε συνδέσει την καθημερινότητα με το ερείπιο...Ελεύθεροι από το βάρος της ορθότητας. Η Αθήνα μας απαλλάσσει από την επιβολή της αισθητικής.¹⁰⁸

Το παραπάνω απόσπασμα με τίτλο «Πινακίδα στην οδό Ρήγα Φερραίου» συνοδεύεται από την αντίστοιχη φωτογραφία. Οι φωτογραφίες των υλικών ερειπίων φέρνουν στη συζήτηση το ζήτημα της βίας και της αισθητικής. Η Αθήνα δείχνει να είναι διαρκώς υπό κατασκευή, γεμάτη εικόνες καταστροφής, ημιτελών κατασκευών και εγκαταλελειμμένων αντικειμένων. Η νεωτερικότητα στην Αθήνα αμφισβητεί την

¹⁰⁵ Ο.π. σσ. 10-11.

¹⁰⁶ Ο.π.

¹⁰⁷ Ο.π., σ. 9.

¹⁰⁸ Ο.π., σ. 15.

έννοια της προόδου, καθώς η πόλη εξελίσσεται σε ένα χώρο όπου το παρελθόν δεν υποχωρεί και επιβιώνει με τη μορφή σύγχρονων ερειπίων.¹⁰⁹

Οι φωτογραφίες των αντικειμένων προϋποθέτουν την ανθρώπινη παρουσία, αντικείμενα που κανείς δεν δίνει σημασία και έχουν χρησιμοποιηθεί ή καταστραφεί από τον άνθρωπο.¹¹⁰

Βγαίνοντας από το διαμέρισμα μου συνάντησα αυτή την πλαστική πολυθρόνα. Αφημένη καταμεσής του δρόμου, στραμμένη προς τις προσφυγικές κατοικίες και με το πολυτελές ξενοδοχείο να υψώνει την οξύγωνη όψη του στο βάθος [...] Επιστρέφω τη ματιά μου στη φωτογραφία για να εντοπίσω την απουσία και μόνο τότε αντιλαμβάνομαι το βάρος του αόρατου σώματος πάνω στην πλαστική πολυθρόνα.¹¹¹

Η κάμερα γίνεται ένα εργαλείο εμπλοκής και λεπτομερούς παρατήρησης και ο *flâneur* συμβολίζει έναν τρόπο αντίληψης και κριτικής ανάλυσης της σύγχρονης αστικής ζωής.¹¹² Ο φακός του *flâneur* αποτυπώνει την ανθρώπινη παρουσία μέσα από την απουσία της. Η έλλειψη ανθρώπινων μορφών εγείρει την περιέργεια του θεατή, με αποτέλεσμα να στοχαστεί πάνω στη φύση του αστικού χώρου, να φανταστεί και να ανασυνθέσει τις ανθρώπινες δραστηριότητες που άφησαν το σημάδι τους στα υλικά αντικείμενα.¹¹³

Κάποιες φωτογραφίες που έχει συμπεριλάβει αποτυπώνουν τη διαφορά της φύσης με τον αστικό χώρο, δύο κόσμοι που βρίσκονται σε σύγκρουση:

¹⁰⁹ E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *ό.π.*

¹¹⁰ *Ο.π.*

¹¹¹ Χ. Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, «Πλαστική πολυθρόνα στην οδό Ντεκάρτ στον Νέο Κόσμο», *ό.π.*, σ. 17.

¹¹² Grant Ellmers, «Street photography and the flâneur: reflections on Australian city narratives», *Visual Studies*, τόμ. 40, τχ. 3 (2024), σσ. 615-623. Διαθέσιμο στο:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1472586X.2024.2390681>

¹¹³ *Ο.π.*

Η φύση είναι η επικράτεια της βιολογίας, ενώ η πόλη είναι η επικράτεια της σημειωτικής [...] Η φύση πάντοτε νικά. Στο βάθος του χρόνου τα υπολείμματα του αστικού πολιτισμού είναι προορισμένα να χαθούν σε μια ζούγκλα σφύζουσας, ασυγκράτητης, οργιαστικής βλάστησης. Οι διαβάτες είναι γραφτό να εκλείψουν. Αυτά σκέφτηκα όταν βρέθηκα αποσβολωμένος μπροστά σε ετούτο το παράδοξο θέαμα [...] συνάντησα εκείνα τα τρελά κλαδιά. Και το μυαλό μου ησύχασε. Η Αθήνα, τελικά, δεν θα παραδοθεί τόσο εύκολα.¹¹⁴

Η κυριαρχία της φύσης αποτυπώνεται και σε ένα άλλο χωρίο:

Η φύση εμφιλοχωρεί παντού. Ακόμα και στις ρωγμές των μαρμάρων η ζωή θα βρει τρόπο να ανθίσει [...] Η Αθήνα δεν υπολογίζει την ιστορικότητα της. Ούτε εμείς τη δική μας μνήμη. Αντιθέτως, ό,τι νέο γεννιέται εδώ εμφανίζεται ανάμεσα μας αναπάντεχα, με ορμή, αυτόκλητα. Με κάποιο ευχάριστο θράσος. Όπως τα αγριόχορτα στις ρωγμές των μαρμάρων.¹¹⁵

Ο αστικός χώρος είναι εκείνος που μπορεί να λειτουργήσει ως τόπος παρατήρησης και στοχασμού πάνω στην ανθρώπινη συνθήκη, ο χώρος που κινείται ο αφηγητής ως σύγχρονος *flâneur*.

Όσον αφορά την ιστορικότητα της πόλης της Αθήνας, ο αφηγητής αντιλαμβάνεται τη λησμονημένη σχέση της πόλης με το παρελθόν, καθώς δεν συντηρεί ούτε αναδεικνύει την ιστορική της μνήμη. Επεκτείνει τη σκέψη του στους πολίτες, οι οποίοι με τη σειρά τους παραμελούν σε προσωπικό επίπεδο τη σχέση τους με το παρελθόν.

Η Αθήνα ως τόπος που η μνήμη δεν συντηρείται και καθετί νέο εισβάλλει αυτόκλητα, σαν να μην έχει καμία σχέση με το παρελθόν, αποτυπώνεται επίσης σε ένα απόσπασμα από το βιβλίο του Δημοσθένη Κούρτοβικ *Ο ήχος της σιωπής της* (2024):¹¹⁶

¹¹⁴ Χ. Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα.*, «Κλαδιά φοίνικα τοποθετημένα σε δρόμο του Νέου Κόσμου», *ό.π.*, σσ. 42-43.

¹¹⁵ «Αγριόχορτα στο πλακόστρωτο της Εθνικής Βιβλιοθήκης», *ό.π.*, σ. 21.

¹¹⁶ Με το αναφερόμενο μυθιστόρημα θα ασχοληθώ εκτενέστερα παρακάτω. Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Δημοσθένη Κούρτοβικ. Ο αφηγητής με αφορμή το θάνατο της μητέρας του ξεκινά μια προσωπική εσωτερική αναζήτηση, ασχολείται με ζητήματα ταυτότητας, απώλειας και μνήμης.

Τώρα περιπλανιόμουν κάθε μέρα στην πόλη απ' άκρη σ' άκρη. Παραδινόμουν σε εικόνες, ήχους, μυρωδιές της, τη χαρτογραφούσα με βάση αναμνήσεις και προσωπικά τοπόσημα: [...] Σιγά, σιγά, όμως, διαπίστωσα με αυτές τις περιπλανήσεις ότι ήμουν και νομάς στον χρόνο. Τον ιστορικό χρόνο. Η Αθήνα, [...] δεν είχε ιστορικές μνήμες. Στις πόλεις του εξωτερικού...έβλεπα μέρη φορτισμένα από Ιστορία... Αλλά στην Αθήνα ήταν σαν να μην είχε συμβεί τίποτα [...] ¹¹⁷

Ο αφηγητής, καθώς γυρνά σε γνώριμες γειτονιές, διαπιστώνει ότι από την Αθήνα ο ιστορικός χρόνος έχει εκλείψει, σαν τίποτα να μην είχε συμβεί στην πόλη. Και στα δύο κείμενα παρατηρούμε την κοινή τοποθέτηση των αφηγητών, οι οποίοι αφήνονται στην αστική περιπλάνηση, στοχάζονται, προβληματίζονται για τον ρόλο της μνήμης και τη βιωματική θέαση της πόλης, ενώ ο τρόπος γραφής τους θυμίζει την αστική περιπλάνηση στα αφηγήματα του Benjamin.

A.4. Η γη του θυμού του Χρήστου Χρυσόπουλου: Ο θυμός της πόλης

Το τρίτο βιβλίο της τριλογίας του Χρυσόπουλου, *Η γη του θυμού* (2018), αποτυπώνει τη βία στο πεδίο των συναισθημάτων, με την κυριαρχία του θυμού που τείνει να καλύπτει όλα τα υπόλοιπα συναισθήματα. Η αφηγηματική δομή αποτελείται από 7 αυτοτελή επεισόδια και 9 μονοχρωματικές φωτογραφίες. Ανάμεσα στις ιστορίες και τους διαλόγους, ο αφηγητής σχολιάζει και στοχάζεται για το ζήτημα της βίας. Δεν υπάρχουν κεφάλαια ή ενότητες και οι ιστορίες δεν διαχωρίζονται η μία από την άλλη με τυπογραφικά κενά. Ακόμα και οι φωτογραφίες που φέρουν ως λεζάντα κάποια φράση του κειμένου, συχνά τοποθετούνται μετά το τέλος της ιστορίας και αφού έχει ξεκινήσει η επόμενη. ¹¹⁸

Οι μονοχρωματικές φωτογραφίες, στις αποχρώσεις του ροζ-κόκκινου, αποτυπώνουν τη μονοδιάστατη φύση του συναισθήματος του θυμού. Το κόκκινο χρώμα, ανάμεσα σε άλλους συμβολισμούς, μπορεί να παραπέμπει στο χρώμα του αίματος και να συμβολίζει τη βία, το τραύμα. Το αξιοσημείωτο εδώ είναι ότι οι

¹¹⁷ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, Εστία, Αθήνα 2024, σσ. 214-215.

¹¹⁸ Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η γη του θυμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σσ. 26- 27.

φωτογραφικές εικόνες δεν αναπαριστούν το κείμενο, δεν παρουσιάζουν δηλαδή κάποια οπτική αναπαράσταση σε σχέση με το περιεχόμενο του κειμένου.¹¹⁹

Ο αναγνώστης – θεατής κινείται από το κείμενο στην εικόνα στην προσπάθεια του να βρει συνδέσεις. Αυτό που βλέπει είναι ερείπια, θραύσματα υλικών αντικειμένων (π.χ. κτήρια, γκράφιτι) και όχι αναφορές σε κάτι συγκεκριμένο.¹²⁰ Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις όπου ο Χρυσόπουλος χρησιμοποιεί δίπτυχα φωτογραφιών, δύο εικόνες η μία δίπλα στην άλλη. Στη πραγματική ζωή το βλέμμα αδυνατεί να συλλάβει ταυτόχρονα δύο ξεχωριστές εικόνες ή ακόμα και να κάνει συνδέσεις ανάμεσα σε αντικείμενα που δεν σχετίζονται μεταξύ τους, έτσι δημιουργείται μια παράξενη αίσθηση της χρονικότητας.¹²¹ Ακόμη δύο φωτογραφίες που τοποθετούνται μαζί συνομιλούν μεταξύ τους, προσπαθούν να αφηγηθούν κάτι με πολύ περισσότερη αμεσότητα από ότι μια μεμονωμένη φωτογραφία.

Οι διάλογοι, μονοδιάστατοι και θεατρικοί, αποτυπώνουν την εκδήλωση του θυμού σε καθημερινές καταστάσεις. Στους διαλόγους το ένα υποκείμενο δηλώνει την εξουσία απέναντι σε κάποιον από τους συνομιλητές του.¹²² Στην περίπτωση της πρώτης ιστορίας το υποκείμενο που γίνεται στόχος του θυμού δεν απαντά, αλλά έχουμε εναλλαγές ευθέως λόγου μεταξύ δύο αντρών που απευθύνονται σε έναν μετανάστη.¹²³ Η γλώσσα του κειμένου, ιδιαίτερα πυκνή, καταγράφει την επιθετικότητα και τη λεκτική της εκδήλωση. Οι διάλογοι διακρίνονται από την προφορικότητα και την καθημερινή χρήση της γλώσσας.

Εξάιρεση ίσως αποτελούν οι φωτογραφίες της σελίδας 29. Εκεί βλέπουμε δύο ίδιες φωτογραφίες που απεικονίζουν τα υπολείμματα αυτοσχέδιων μολότοφ. Η δεύτερη όμως είναι τραβηγμένη από άλλη οπτική γωνία. Στο κείμενο γίνεται αναφορά στη χρήση μολότοφ σε ένα απόσπασμα δημοσιογραφικού τύπου και κατά κάποιο τρόπο κείμενο και εικόνα συνάδουν. Η ιστορία αυτή αφορά τις εκδηλώσεις

¹¹⁹ E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *ό.π.*

¹²⁰ «They are present as ruins of referents that haunt us with their spectral presence»: *ό.π.*

¹²¹ *Ο.π.*

¹²² E. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *ό.π.*

¹²³ Αθηνά Βογιατζόγλου, «Ο θυμός της πόλης», *Η Κυριακάτικη Αυγή*, ένθετο «Αναγνώσεις», 1/7/2018.

βίας μεταξύ αστυνομικών και πολιτών στη διάρκεια μιας πορείας. Ο διάλογος γίνεται μεταξύ δύο αστυνομικών της μονάδας ΜΑΤ:

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 1: Το βλέπεις ρε, το κωλόπαιδο;

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 2: Πού, ρε, δεν καταλαβαίνω.

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 1: Εκείνο το μαλακισμένο μπροστά με τη γαλάζια κουκούλα. Θα το γαμήσω.

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 2: Ποιο, αυτό εκεί;

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 1: Ναι, ρε, με καρφώνει από την πρώτη στιγμή.

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 2: Κουλάρισε, ρε μαλάκα, είναι πιτσιρίκι.

ΜΑΤΑΤΖΗΣ 1: Θα το γαμήσω έτσι και το πιάσω, θα φτύσει το γάλα της μάνας του.¹²⁴

Του διαλόγου έπεται η περιγραφή της κατάστασης κατά τη διάρκεια των επεισοδίων με δημοσιογραφικό ύφος: «Η εμπειρογνομosύνη αναφέρει σαφώς ότι η εξαγωγή του όπλου από τη θήκη ήταν απολύτως δικαιολογημένη [...] Οι πρώτες ζημιές αναφέρθηκαν στις 6:15 μ.μ. και αφορούσαν σπασμένες βιτρίνες [...] Σύντομα έγιναν ρίψεις κοκτέιλ μολότοφ κατά των αστυνομικών δυνάμεων».¹²⁵

Στην παραπάνω ιστορία βλέπουμε τη βία όπως εκδηλώνεται μεταξύ κρατικής εξουσίας και των πολιτών και τη μετατροπή του θυμού σε επιθετικότητα. Ένας θυμός χωρίς αιτία που εγκλωβίζει τα υποκείμενα και εξαλείφει κάθε άλλο συναίσθημα. Η λεζάντα της φωτογραφίας «Κουλάρισε, ρε μαλάκα, είναι πιτσιρίκι»,¹²⁶ αναδεικνύει ότι σε πολλές περιπτώσεις η βία δεν εκδηλώνεται ως αποτέλεσμα μιας δικαιολογημένης σύγκρουσης. Τα υποκείμενα είναι έτοιμα να παραδοθούν στο θυμό με αφορμή μόνο ένα βλέμμα. Το βλέμμα ή ακόμα και η απλή παρουσία του Άλλου ως αφορμή εκδήλωση της βίας, αποτυπώνεται και στη προτελευταία ιστορία της νουβέλας, όταν ένας επιβάτης ενός λεωφορείου επιτίθενται σε έναν άλλο επιβάτη, ομοφυλόφιλο: «Τι κοιτάς, ρε;», «Φύγε, ρε... παλιοαδερφή... που με κοιτάς κιόλας [...]».¹²⁷

¹²⁴ Χ. Χρυσόπουλος, *Η γη του θυμού*, ό.π., σσ. 26, 28.

¹²⁵ *Ο.π.*, σ. 28.

¹²⁶ *Ο.π.*

¹²⁷ *Ο.π.*, σσ. 50-51

Οι ιστορίες αποτυπώνουν εκδηλώσεις βίας ενάντια ευάλωτων κοινωνικών ομάδων, όπως μεταναστών, μελών της ΛΟΑΤΚΙ κοινότητας, εφήβων. Ξεχωρίζει η πέμπτη ιστορία όπου κυριαρχεί το στοιχείο του φανταστικού ρεαλισμού. Ένα ζευγάρι στη διάρκεια ενός τσακωμού αλλάζει σώματα. Στον μεταξύ τους διάλογο βωμολοχούν και τελικά καταλήγουν να επιτίθενται στο ίδιο τους το σώμα. Δύο φωτογραφίες τοποθετούνται μεταξύ του διαλόγου τους. Και οι δύο αποτελούν φωτογραφικά δίπτυχα, τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη. Πρόκειται για δύο αντιθετικού θέματος φωτογραφίες, μια φυσικού τοπίου και μια αστικού. Τα δίπτυχα εδώ λειτουργούν με στοχαστικό τρόπο και καλούν τον αναγνώστη – θεατή να παρατηρήσει και να κάνει τους συσχετισμούς, καθώς δεν εικονογραφούν το κείμενο ούτε το εξηγούν. Περισσότερο λειτουργούν ως υπαινικτικός σχολιασμός της εσωτερικής και υπαρξιακής κατάστασης των χαρακτήρων και θα μπορούσαν να συμβολίζουν την ένταση και την ανταλλαγή σωμάτων του ζεύγους.¹²⁸

¹²⁸ Στη σελίδα 47 τοποθετείται πρώτη η φωτογραφία του φυσικού τοπίου ενώ στη σελίδα 49 τοποθετείται πρώτη η φωτογραφία του αστικού χώρου.

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ

Βιογραφικές αφηγήσεις. Η Φωτογραφία ως τεκμήριο

Η διείσδυση της λογοτεχνίας στην ιστορία και αντίστροφα της ιστορίας στη λογοτεχνία έφερε αλλαγές στο τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε το «τι είναι λογοτεχνία» και «τι ιστορία». Η Αποστολίδου αναφέρει ότι «ήδη από το 1946, με το δοκίμιό του *The Idea of History*, ο Roger Collingwood υποστήριξε πως ένα σημαντικό κομμάτι της σύγχρονης ιστοριογραφίας βασίζεται στη φαντασία του ιστοριογράφου, ο οποίος επινοεί ένα αντικείμενο όχι επιστημονικό αλλά αφηγηματικό».¹²⁹ Ο Hyden White προκειμένου να μελετήσει τον ιστοριογραφικό λόγο, χρησιμοποιεί όρους της λογοτεχνικής θεωρίας και τονίζει την κοινή τους μορφή, δηλαδή την αφήγηση.¹³⁰ Ιστορία και μυθοπλασία μοιράζονται τη γραφή, την αφήγηση και κοινές τεχνικές. Ο νεότερος μελετητής Ivan Jablonca σημειώνει ότι «έχουμε να επιλέξουμε ανάμεσα σε “μια επιστημονική” ιστορία, σε βάρος της συγγραφής, και μια ιστορία που γίνεται “λογοτεχνική”, σε βάρος της αλήθειας. Το δίλημμα αποτελεί παγίδα».¹³¹ Ο Jablonca υπογραμμίζει δηλαδή ότι η αξίωση της επιστημονικής ιστοριογραφίας να προσφέρει την αντικειμενική γνώση είναι απατηλή, αφού πάντα εισχωρεί η υποκειμενικότητα του ιστορικού.¹³²

Το σύγχρονο ιστορικό μυθιστόρημα έχει απομακρυνθεί από το παραδοσιακό του 19ου αιώνα. Η ανανέωση αφορά την επεξεργασία ζητημάτων που αφορούν περισσότερο το παρόν παρά το παρελθόν. Επιχειρείται η επαναδιαπραγμάτευση του ιστορικού παρελθόντος, πολλές φορές με όρους παροντισμού, και η ανάδειξη των αποσιωπημένων πτυχών της ιστορίας. Δίνεται έμφαση στα κοινά σημεία μυθοπλασίας και ιστορίας και στην αφηγηματική τους κατασκευή, παρά στις διαφορές τους, όπως

¹²⁹ Βενετία Αποστολίδου, «Λογοτεχνία και ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», *Πρόσθετο ψηφιακό υλικό για τη διδασκαλία των Νέων Ελληνικών: Εικονική περιήγηση της λογοτεχνίας στον γεωγραφικό χώρο και στον ιστορικό χρόνο*, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, σ. 5.

¹³⁰ Μαρία Ακριτίδου, *Όψεις του παρελθόντος του νέου ελληνισμού στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα: Αφηγηματική τροπικότητα και ιστορική ποιητική*, διδακτορική διατριβή, FU Berlin 2019, σσ. 122-123.

¹³¹ I. Jablonca, *Η ιστορία είναι μια σύγχρονη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 27.

¹³² E. Traverso, *Ιδιότυπα Παρελθόντα. Το «εγώ» στη γραφή της ιστορίας*, ό.π., σ. 105.

συνέβαινε παλαιότερα.¹³³ Σύμφωνα με τον Τζιόβα, η μεταμοντέρνα μυθοπλασία ενδιαφέρεται για τη διαδικασία μετατροπής ενός συμβάντος σε γεγονός μέσα από την ερμηνεία αρχειακών δεδομένων.¹³⁴ Σύμφωνα με την Κοτζιά, «το σύγχρονο ιστορικό μυθιστόρημα έπαψε να επιθυμεί να δημιουργήσει στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση πως ζει μέσα στην ατμόσφαιρα της ιστορίας που παρακολουθεί, επιδιώκοντας ακριβώς το αντίθετο, να την αντικρίσει με τις διόπτρες του ερευνητή και να την εξετάσει μαζί του από πολλές και διαφορετικές οπτικές γωνίες.».¹³⁵

Σε ορισμένα μυθιστορήματα που χρησιμοποιούν μεταμυθοπλαστικές τεχνικές καθώς και σε ειδολογικά απροσδιόριστα, υβριδικά κείμενα η διαδικασία συγγραφής και της κατασκευής της αφήγησης σχολιάζεται. Με αυτόν τον τρόπο εντείνεται η αυτοαναφορικότητα και αναδεικνύεται η ρευστή, κατασκευασμένη φύση της πραγματικότητας, μια ιδέα που, στο σύγχρονο κόσμο, αντικαθιστά τις έννοιες της «αλήθειας» και της «αντικειμενικής γνώσης».¹³⁶

Στην τεκμηριωτική μυθοπλασία εντάσσονται πεζογραφικά έργα τα οποία διατηρούν την επινόηση και τη μυθοπλασία, χρησιμοποιώντας αληθινά ή επονοημένα τεκμήρια ως ενίσχυση της αληθοφάνειας.¹³⁷ Η τεκμηρίωση γίνεται μέρος της μυθοπλαστικής αφήγησης και είτε ερμηνεύεται υποκειμενικά είτε υπονομεύεται. Η πλοκή, οι ήρωες και οι ιστορίες δεν επινοούνται και έμφαση δίνεται στη καταγεγραμμένη Ιστορία και βιωμένη πραγματικότητα.¹³⁸ Το πρώτο δείγμα τεκμηριωτικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα θεωρείται το Ζ, 1966 του Βασίλη Βασιλικού, ενώ υπάρχει και η άποψη ότι ο Γιάννης Μπεράτης ασχολήθηκε πρώτος με το μυθιστόρημα ντοκουμέντο στα έργα του *Το πλατύ ποτάμι* και *Οδοιπορικό του '43*

¹³³ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 19.

¹³⁴ Ο.π., σ. 2.

¹³⁵ Ελισάβετ Κοτζιά, «Μυθοπλασία, ιστοριογραφία και το μυθιστόρημα των αρχειακών τεκμηρίων» *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894 (Μάρτιος 2023), σ. 75.

¹³⁶ Κ. Καβανόζης, *Μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας*, ό.π., σ. 58.

¹³⁷ Ο.π., σ. 166.

¹³⁸ Ο.π., σ. 171.

(1946).¹³⁹ Στα λογοτεχνικά έργα εντάσσονται εξωλογοτεχνικά στοιχεία, όπως τα ντοκουμέντα, τα αρχεία, οι φωτογραφίες αλλά επίσης περιορίζεται η μυθοπλασία για να δώσει χώρο στη «πραγματικότητα». Η λογοτεχνία δηλαδή, υιοθετεί τις μεθόδους της ιστοριογραφίας, ολοένα και πιο συστηματικά και μάλιστα χρησιμοποιώντας αυτούσια τεκμήρια αλλά και επινοημένα.

Στη πραγματικότητα η ειδολογική κατάταξη των σύγχρονων αυτών μυθοπλαστικών κειμένων είναι δύσκολη και ίσως περιττή. Εξάλλου, ως κοινή αφετηρία έχουν την πραγματικότητα, τη χρήση επινοημένων ή μη αρχείων, την πρόσμειξη των ειδών. Τα νέα έργα με τη μορφή της υποκειμενικής γραφής, ορίζονται ως βιβλία «απροσδιόριστης φύσεως, σε πρόζα»,¹⁴⁰ δεν ταυτίζονται με το μυθιστόρημα ούτε με τα γνωστά αφηγηματικά είδη.¹⁴¹

Παρότι η μεταμοντέρνα συνθήκη θέλει την αλήθεια ως κάτι σχετικό, παρατηρείται η σχετικότητα της αλήθειας να συνυπάρχει με την έμφαση σε πραγματικά πρόσωπα και αληθινές ιστορίες.¹⁴² Μυθιστορήματα που έχουν ως θέμα κάποιο πραγματικό ιστορικό πρόσωπο κάνουν χρήση αρχειακού υλικού και κινούνται στο πεδίο της μυθιστορηματικής βιογραφίας και της λογοτεχνίας ντοκουμέντο. Ο αφηγητής - συγγραφέας ή κάποιο πρόσωπο του μυθιστορήματος αναλαμβάνει κάποιου είδους έρευνα, με σκοπό να αναδείξει κρυφές ή διαφορετικές πτυχές του παρελθόντος. Ο Τζιόβας παρατηρεί ότι το αρχειακό υλικό συνήθως αποτελείται από ιδιωτικά στοιχεία, παρά δημόσια έγγραφα που θα χρησιμοποιούσε ένας ιστορικός για την σύνθεση της επίσημης ιστορίας, διότι το ενδιαφέρον έγκειται στις άγνωστες πτυχές της ιστορίας και σε λησμονημένα πρόσωπα.¹⁴³ Μας ενδιαφέρει ο τρόπος θέασης του παρελθόντος και οι αποσιωπημένες πτυχές του, δηλαδή η αντίληψη ότι η ιστορία στο μυθιστόρημα δεν είναι κάτι τετελεσμένο και δεδομένο, αλλά ερευνητέα ως αρχείο.¹⁴⁴ Η χρήση αρχειακού

¹³⁹ Κώστας Καβανόζης, «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων ως μυθιστόρημα», *Χάρτης*, τχ. 29 (Μάιος 2021). Διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/hartis-29/dokimio/to-myoistorhma-tekmhriwn-ws-myoistorhma>

¹⁴⁰ I. Jablonca, *Η ιστορία είναι μια σύγχρονη λογοτεχνία*, ό.π., σ. 249.

¹⁴¹ Κ. Καραβίδας, «Μυθοπλασία και Ιστορία στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Είδη και τάσεις (2000-2022)», ό.π., σ. 68.

¹⁴² Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 153.

¹⁴³ Ο.π., σ. 262.

¹⁴⁴ Ο.π., σ. 263.

υλικού, η έμφαση στην έρευνα, ο συνδυασμός διαφορετικών μορφών λόγου και λογοτεχνικών ειδών συνθέτουν υβριδικές αφηγήσεις. Οι υβριδικές αφηγήσεις προβάλλουν την πολυπλοκότητα των υποκειμένων, την ρευστότητα της ταυτότητας και της ιστορικής αλήθειας. Συνδυάζεται παραγωγικά η μυθοπλασία με την ιστορική έρευνα, η βιογραφία με την αυτοβιογραφία και ως εκ τούτου η υποκειμενικότητα του αφηγητή με την αντικειμενικότητα των αρχείων. Οι φωτογραφίες, ως μέρος του προσωπικού ή συλλογικού αρχείου, άλλοτε συμμετέχουν στην ανασύσταση του παρελθόντος και άλλοτε το διαψεύδουν. Η φωτογραφική εικόνα ενισχύει την αντίληψη της ιστορίας ως κάτι μη τετελεσμένο καθώς και την υποκειμενικότητα και δίνεται έμφαση στις διαφορετικές πτυχές και οπτικές γωνίες.

B.1. Ποιος Θυμάται τον Αλφόνς του Κώστα Ακρίβου: Η αναβίωση μιας αινιγματικής φιγούρας

Ο Κώστας Ακρίβος στο *Ποιος Θυμάται τον Αλφόνς* (2010) αναζητά το παρελθόν του αμφιλεγόμενου Αλφόνς Χοχάουζερ, ενός άντρα αυστριακής καταγωγής, ο οποίος εγκατέλειψε το πατρικό του και μετά από περιπλανήσεις εγκαταστάθηκε στο Πήλιο το 1926. Ο αφηγητής – ερευνητής βρήκε τυχαία κάποιες πληροφορίες για αυτόν σε έναν τουριστικό οδηγό και προσπαθεί να συνθέσει τη ζωή του, τις σκοτεινές πτυχές της και τον θάνατο του, μέσα από προφορικές μαρτυρίες, φωτογραφίες, ημερολογιακές καταγραφές και επιστολές. Έλκεται αμέσως από την ιστορία και την προσωπικότητα του Αλφόνς και ξεκινά την αναζήτηση του, πρώτα σε μια ιστοσελίδα, της οποίας η διεύθυνση συμπεριλαμβάνεται στο άρθρο ενός τουριστικού οδηγού και έπειτα ρωτά τον πατέρα του:

ΒΡΑΔΥ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΜΕΡΑΣ. Αργά τη νύχτα, πετάγομαι στον ύπνο μου (ώρα 03:48): *Μα εγώ αυτόν τον άνθρωπο τον ξέρω!* Περιμένω να ξημερώσει και τηλεφωνώ στον πατέρα. Ναι, έτσι τον λέγανε «τον Γερμανό που ζούσε στο Βένετο».¹⁴⁵

¹⁴⁵ Κώστας Ακρίβος, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σ. 15.

Ο αφηγητής δεν γοητεύεται μόνο από την εξωτική φιγούρα του Αλφόνς αλλά και από τις αντιφάσεις της ζωής του. Ο Αλφόνς ανέπτυξε μορφές εναλλακτικού τουρισμού στην περιοχή και σημάδεψε με την προσωπικότητα του την τοπική κοινωνία. Έζησε στα ταραγμένα χρόνια της Κατοχής μια ήρεμη ζωή και οι φήμες για συνεργασία με τους Γερμανούς και η εμπλοκή του σε ένα σκάνδαλο για αρχαιοκαπηλεία κινητοποίησαν τον αφηγητή.

Ο αφηγητής έλκεται από την προσωπικότητα του Αλφόνς, ταυτίζεται μαζί του και βλέπει στο πρόσωπο του μια πατρική φιγούρα, ένα πρότυπο:

Θυμήθηκα ξανά εκείνο το περίεργο και αμήχανο: «Θα ήθελα να έχω τον Αλφόνς απλώς φίλο ή μήπως...» [...] Ο πειρασμός είχε μεταλλαχτεί σε σειρήνα που, μόλις τολμούσα να βγάλω το κερί από τα αυτιά μου, την άκουγα να τραγουδάει παράξενα. Παράξενα και όλο σαγήνη: «Δεν θα 'θελες να έχεις κάποιον σαν τον Αλφόνς για πατέρα; Ή... Τον ίδιο τον Αλφόνς; [...] Δεν βρίσκεις συναρπαστικό να έχεις για πατέρα έναν άνθρωπο που πάλεψε και βγήκε νικητής και στη ζωή και στο θάνατο;»¹⁴⁶

Η αναζήτηση της πατρικής φιγούρας σχετίζεται με την αναζήτηση της ταυτότητας του ίδιου του αφηγητή. Μέσω της έρευνας που διεξάγει προσπαθεί να ανακαλύψει την ταυτότητα του, κάνει έναν απολογισμό και για τη δική του ζωή, για τη σχέση με τον πατέρα του, τον οποίο νοητικά συγκρίνει και αντικαθιστά με τον Αλφόνς:

Ένας συνηθισμένος και ο πατέρας σου. Ενώ ο Αλφόνς!...» [...] με το παρελθόν να έχει γίνει αχταρμάς στο μυαλό μου και τη μορφή του Αλφόνς να έρχεται και να επισκιάζει εκείνη του πατέρα [...] ¹⁴⁷

Με την υγεία του πατέρα του να επιδεινώνεται αναλογίζεται τη σχέση τους, την πολλές φορές απορριπτική στάση του: «Αυτός που δεν είχε διαβάσει ούτε ένα βιβλίο μου όσο ήταν ακόμη σε θέση και το μπορούσε.»¹⁴⁸

¹⁴⁶ Ο.π., σσ. 269-270.

¹⁴⁷ Ο.π., σ. 273.

¹⁴⁸ Ο.π., σ. 275.

Η δομή του μυθιστορήματος παραπέμπει σε καταγραφή ερευνητικής διαδικασίας ή προσωπικού ημερολογίου με τη χρήση ημερομηνιών, τοποθεσιών¹⁴⁹ και προσώπων που επισκέπτεται ο αφηγητής. Εκτός αυτού η αυτοαναφορική διάθεση του αφηγητή, καθώς σχολιάζει τη διαδικασία συγγραφής, ενισχύει την υβριδικότητα του κειμένου, γιατί διαταράσσει τα όρια μεταξύ μυθοπλασίας και έρευνας, πραγματικότητας και επινόησης. Στη σκέψη του αφηγητή για τη συγγραφική διαδικασία τονίζεται η μυθοπλαστική διάσταση της αφήγησης ακόμα και όταν αυτή στηρίζεται σε αρχειακό υλικό:

Την ώρα που τακτοποιούσα [...] το μάτι μου έπεσε στη γραφομηχανή του Αλφόνς [...] Το όνομα βγήκε από μόνο του, λες και τα δάχτυλα είχαν υπακούσει σε κάποια αόρατη εντολή [...] Και τότε άρχισε βροχή. Μια βροχή από λέξεις [...] μέσ' από την πρώτη, τη δεύτερη, την τρίτη σελίδα και εμφανίζονταν μπρος στα μάτια μου ένα λυκίσιο προφίλ, μια ισχνή κορμοστασιά, δυο μάτια γαλανά, ακούγονταν βήματα [...]¹⁵⁰

Το βιβλίο εκτός από σύνθεση της ιστορίας του προσώπου του Αλφόνς θέτει ερωτήματα για τον τρόπο συγγραφής μιας τέτοιας ιστορίας και την υπαρξιακή διάθεση της έρευνας:

Πώς να βρω το κουράγιο όλο εκείνο το υλικό για τη ζωή του, το τακτοποιημένο κατά θέματα στους φακέλους, να το κάνω μυθιστόρημα; [...] Κατά βάθος ήξερα πως άλλο ήταν εκείνο που με φρέναρε: ο φόβος. Φοβόμουν μήπως, γράφοντας βιβλίο για τον Αλφόνς, καθρεπτιτώ στη ζωή του.¹⁵¹

Παρατηρούμε ότι τόσο ο Ακρίβος όσο και άλλοι συγγραφείς (π.χ. Μαγκλίνης, Αστερίου) που επιχειρούν παρόμοιο συνδυασμό μυθοπλασίας και ιστορικής έρευνας,

¹⁴⁹ Παρατηρούμε την ενσωμάτωση στοιχείων οδοιπορικού κειμένου. Ο αφηγητής καταγράφει τις εντυπώσεις του από την περιοχή του Πηλίου καθώς επισκέπτεται τον τόπο που έζησε και πέθανε ο Αλφόνς.

¹⁵⁰ Κ. Ακρίβος, *ό.π.*, σσ. 305-306.

¹⁵¹ *Ο.π.*, σσ. 297-298.

ενδιαφέρονται για υπαρξιακά ζητήματα, προβληματίζονται για τη μνήμη και τη λήθη, την ταυτότητα.

Το έργο, από τη μία, ανασυνθέτει την ιστορία του Αλφόνς μέσα από προφορικές μαρτυρίες, άρθρα από εφημερίδες, περιοδικά, και τις προσωπικές σκέψεις του αφηγητή – ερευνητή. Από την άλλη, ένα μεγάλο μέρος του βιβλίου καταλαμβάνουν οι επιστολές και ημερολογιακές καταγραφές του ίδιου του Αλφόνς. Επίσης, έχει στη διάθεση του μια σειρά από τέσσερις ταινίες – ντοκιμαντέρ του Χανς Χας, στις οποίες εμφανίζεται ο Αλφόνς, ενώ το τρίτο φιλμ αναφέρεται αποκλειστικά σε εκείνον. Η ιστορία του Αλφόνς δεν προσεγγίζεται μονοδιάστατα αλλά τονίζεται η πολυφωνία και οι διαφορετικές οπτικές της ιστορίας. Συγκεκριμένα, η έμφαση στο ημερολόγιο και τις επιστολές του ίδιου φέρνει τον αναγνώστη πιο κοντά στις σκέψεις και στην προσωπικότητα του Αλφόνς και η ιστορία αποκτά μια περισσότερο βιωματική και ανθρωποκεντρική διάσταση. Δίνεται φωνή στο ίδιο το ιστορικό υποκείμενο και την προσωπική του εμπειρία ως αντίθεση με την επίσημη ιστορία. Ο αναγνώστης καλείται να ανασυνθέσει μαζί με τον αφηγητή – ερευνητή την ιστορία του Αλφόνς. Βέβαια τα ημερολόγια και οι επιστολές φέρουν το στοιχείο της υποκειμενικότητας, δεν μπορούν να θεωρηθούν αντικειμενικά και ακριβή. Με αυτό τον τρόπο από την μία αναδεικνύεται η σχετικότητα της αλήθειας και της μνήμης από την άλλη δημιουργείται μια αίσθηση αυθεντικότητας και αληθοφάνειας.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο δεύτερο μέρος του έργου, στο οποίο αρχίζει η ένταξη των επιστολών και ημερολογιακών καταγραφών, εισάγονται φωτογραφικές εικόνες.¹⁵² Παρατηρούμε ότι η δομική αλλαγή της αφήγησης, με τη συνδυαστική χρήση υποκειμενικών στοιχείων και εικόνας, ενισχύει την ιδέα ότι οι φωτογραφίες δεν αποτελούν αντικειμενική καταγραφή της πραγματικότητας. Η αδυναμία αντικειμενικής καταγραφής των εικόνων σχετίζεται με το πλαίσιο των συμφραζομένων τους, τις οπτικές συμβάσεις, την οπτική γωνία (με την μεταφορική και κυριολεκτική έννοια), την ταυτότητα του καλλιτέχνη/ φωτογράφου, τις προπαγανδιστικές χρήσεις της και την αναπαραγωγή στερεοτυπικών αντιλήψεων.¹⁵³

¹⁵² Πρόκειται για φωτογραφίες του ίδιου του Αλφόνς, φωτογραφίες εποχής από την περιοχή του Πηλίου, αποκόμματα εφημερίδων και κάποια σκίτσα.

¹⁵³ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σ. 38.

Από την άλλη, οι φωτογραφίες έχουν τεκμηριωτικό χαρακτήρα και ως μέρος του αρχείου ενισχύουν την αληθοφάνεια. Οι φωτογραφίες μας επιτρέπουν να αγγίζουμε το παρελθόν, το καθιστούν δηλαδή υπαρκτό μέσω της απεικόνισης. Ως εκ τούτου η μνήμη και η ανασύνθεση του παρελθόντος είναι μία πράξη τοποθετημένη στο παρόν.¹⁵⁴ Στη σκέψη της Sontag, οι φωτογραφίες αποτελούν ένα αρχείο του παρελθόντος, αλλά επίσης προσφέρουν έναν νέο τρόπο θεώρησης του παρόντος.¹⁵⁵

Στην επιστήμη της ιστοριογραφίας η χρήση της φωτογραφίας ως ιστορικό τεκμήριο δεν γίνεται ευρέως αποδεκτή, αφού λίγοι ιστορικοί χρησιμοποιούν τις εικόνες ως πηγή πληροφοριών.¹⁵⁶ Η έλλειψη θεωρητικού υπόβαθρου για την οπτική ανάλυση των εικόνων δημιουργεί ένα χάσμα, με κάποιους ιστορικούς να μην αναγνωρίζουν τη φωτογραφία ως ιστορικό τεκμήριο, ενώ μια άλλη μερίδα ιστορικών, όπως ο Hyden White, τη θεωρούν ζωτικής σημασίας για την έρευνα.¹⁵⁷ Ο όρος «historiophoty» εισάγεται από τον Hyden White για να διακρίνει την αναπαράσταση της ιστορίας με οπτικούς κώδικες και «φιλμικό λόγο» από την ιστοριογραφία που αποτυπώνει την ιστορία με ρηματικές εικόνες και γραπτό λόγο.¹⁵⁸ Ο Peter Burke στο βιβλίο του *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών* επιχειρηματολογεί υπέρ της τεκμηριωτικής διάστασης των εικόνων και συμπεριλαμβάνει στη μελέτη του ζωγραφικούς πίνακες, φωτογραφίες, χαρακτικά, κάθε είδους οπτική εικόνα.

Η δεκαετία του 1980 υπήρξε καθοριστικής σημασίας για τη λεγόμενη «στροφή στις εικόνες», όπως την ονόμασε ο W. J. Mitchell. Οι οπτικές μαρτυρίες, φωτογραφίες και πίνακες, άρχισαν να προσεγγίζονται με λιγότερη καχυποψία και να θεωρούνται ως αυτόπτες μάρτυρες.

Παρατηρούμε δηλαδή έναν διττό και αντιφατικό ρόλο στις φωτογραφικές εικόνες, από τη μία την αντικειμενική τους διάσταση, ως τεκμήρια, από την άλλη την υποκειμενικότητα και αποσπασματικότητα τους, που τις καθιστά ανοιχτές στην αφηγηματική επεξεργασία.¹⁵⁹ Οι φωτογραφίες του κειμένου είναι ασπρόμαυρες και οι

¹⁵⁴ M. Hirsch, «The Generation of postmemory», *ό.π.*, σσ. 217-218.

¹⁵⁵ S. Sontag, *ό.π.*, σ. 156.

¹⁵⁶ P. Burke, *ό.π.*, σ. 12.

¹⁵⁷ Η. Παπαϊωάννου (επιμ.), *η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, *ό.π.*, σ. 65.

¹⁵⁸ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση*, *ό.π.*, σ. 12.

¹⁵⁹ M. Hirsch, «The Generation of postmemory», *ό.π.*, σ. 216.

περισσότερες εικονίζουν τον ίδιο τον Αλφόνς. Οι φωτογραφίες συνοδεύουν τις επιστολές και τις ημερολογιακές καταγραφές χωρίς να εικονογραφούν το κείμενο. Εν είδει κολλάζ φωτογραφίες και τεκμήρια στήνουν την αφήγηση. Η πρόσβαση του αφηγητή στις φωτογραφίες του Αλφόνς, αλλά και στις ταινίες που εμφανίζεται δημιουργούν μια άμεση σχέση μαζί του. Οι φωτογραφίες γίνονται ένα μέσο σύνδεσης παρόντος και παρελθόντος. Επιτρέπουν στον αφηγητή να γνωρίσει καλύτερα το πρόσωπο που αναζητά, κοιτώντας τα φυσιognωμικά του χαρακτηριστικά. Οι φωτογραφίες νοούνται ως αφορμή για εκ του σύνεγγυς παρατήρηση του εαυτού ή του Άλλου, γι' αυτό και οι περισσότερες εκφράσεις φωτογραφιών αφορούν πρόσωπα.¹⁶⁰ Σύμφωνα με την Παπαργυρίου η συνθήκη αυτή:

επιβεβαιώνει αφενός την αφηγηματική διάσταση της φωτογραφίας. Από την άλλη, ενισχύει την πεποίθηση ότι η φωτογραφία είναι μια ελλιπής αποτύπωση της πραγματικότητας, που χρειάζεται να μπει σε κειμενικά συμφραζόμενα για να νοηματοδοτηθεί.¹⁶¹

Για παράδειγμα, μια φωτογραφία τύπου ταυτότητας, τοποθετείται με ένα απόσπασμα στο οποίο ο Αλφόνς μιλά για την ζωή του στην Ελλάδα:

Είμαι εξήντα τριών χρονών και όχι πια πολύ ικανός για σωματική εργασία [...] Συνεχίζω να είμαι στην Ελλάδα ξένος, αρεστός δεν είμαι [...] Πολλοί που δεν με γνωρίζουν με συκοφαντούν [...] Κάποιες από τις περιπέτειες μου έχουν δημιουργήσει κάτι σαν μύθο γύρω από το όνομά μου.¹⁶²

Η τοποθέτηση της φωτογραφίας τύπου ταυτότητας, ένα τυπικά επίσημο και ανώνυμο πορτρέτο, αποκτά εδώ συναισθηματική και προσωπική χροιά. Έρχεται δηλαδή σε αντίθεση με το περιεχόμενο του κειμένου, με τον βαθιά προσωπικό και εξομολογητικό τόνο. Από την άλλη μεριά, επιστολή και φωτογραφία αποτελούν μέρος του αρχείου και

¹⁶⁰ Ελένη Παπαργυρίου, «Εκφράσεις» φωτογραφιών σε λογοτεχνικά κείμενα», *Σελιδοδείκτες. Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*, Διαθέσιμο στο: <https://selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1254/1248>

¹⁶¹ Ο.π.

¹⁶² Κ. Ακρίβος, *ό.π.*, σ. 141-142.

ως εκ τούτου λειτουργούν ως τεκμήρια, ενισχύοντας την αίσθηση αποκατάστασης της μνήμης αλλά και της φήμης του Αλφόνς. Το αρχαιακό υλικό και οι φωτογραφίες διαμορφώνουν ενεργά την αφήγηση και συνθέτουν ένα πολυδιάστατο αφήγημα, το οποίο αμφισβητεί τις παραδοσιακές αντιλήψεις για την ιστορική αλήθεια και τη μνήμη.

Η φωτογραφία της σελίδας 135, στην οποία εικονίζεται ένας λιμένας με διάφορους καλοντυμένους ανθρώπους, και μια βάρκα από την οποία ένας ψαράς αφήνει ένα δέμα, έχει τοποθετηθεί με ένα απόσπασμα από το Βιβλίο Επισκεπτών του ξενώνα στο Τρίκερι (του ξενώνα του Αλφόνς):

Μονάχα στο δικό σας χώρο, στο νησί Τρίκερι, γνωρίσαμε την αληθινή ελληνική ψυχή. Τίποτα μα εντελώς τίποτα, ούτε το μενού ούτε οι εσωτερικοί χώροι, δεν θυμίζουν ότι κάποιος είναι τουρίστας και όχι ένας αγαπητός φιλοξενούμενος.¹⁶³

Η φωτογραφία αποκτά νόημα καθώς τοποθετείται στα συγκεκριμένα συμφραζόμενα, ενώ εκτός κειμένου θα μπορούσε να παράγει πολλές διαφορετικές ιστορίες.

Εκτός αυτού, βλέπουμε την «ελληνικότητα» ενός ξένου, ενός Αυστριακού, ο οποίος έχει υιοθετήσει την ελληνική ταυτότητα και τον τρόπο ζωής, και βιώνει τον διχασμό μεταξύ εθνικής καταγωγής και υπαρξιακής επιλογής. Εξάλλου το μότο του βιβλίου προέρχεται από το διήγημα του Βιζυηνού *Ο Μοσκώβ Σελήμ*:¹⁶⁴ «Αλλά τι έχει λοιπόν αυτός ο παράξενος Τούρκος, και μου επήρε τον ύπνον, και μου εχάλασε την ησυχίαν;».¹⁶⁵

Μέσα από την ερευνητική διαδικασία τίγονται ζητήματα εθνικής ταυτότητας και ετερότητας, προσωπικής ταυτότητας, η πατρική φιγούρα και ζητήματα μνήμης - λήθης. Η μνήμη ενός ιδιαίτερου ανθρώπου, όπως του Αλφόνς, τείνει να εξαφανιστεί από την τοπική ιστορία και συλλογική μνήμη.

B.2. Μικρές Αυτοκρατορίες: Muratti/ Ένας Αποχαιρετισμός του Χρήστου Αστερίου: Σκηνοθεσία μιας έρευνας

¹⁶³ Ο.π., σ. 135.

¹⁶⁴ Παρατηρούμε κάποια κοινά στοιχεία στα δύο κείμενα που αφορούν τον στοχασμό για την έννοια της ταυτότητας, της ετερότητας και την υπέρβαση των εθνικών ορίων.

¹⁶⁵ Κ. Ακρίβος, *ό.π.*

Στη νουβέλα του Χρήστου Αστερίου *Μικρές Αυτοκρατορίες: Muratti/ Ένας Αποχαιρετισμός* (2021) παρακολουθούμε την πορεία μιας έρευνας για την καπνοβιομηχανία Muratti και την ξεχασμένη ελληνική της καταγωγή. Ο αφηγητής στοχάζεται το ζήτημα της λήθης με αφορμή την εξαφάνιση της ιστορίας μιας σημαντικής καπνοβιομηχανίας, για την οποία εν τέλει συλλέγει ελάχιστα στοιχεία. Ο ίδιος σε ένα σχετικό άρθρο στη *Νέα Εστία* σημειώνει: «μην έχοντας την παραμικρή ιδέα για την κατάληξη του εγχειρήματος μπήκα σε μια διαδικασία συλλογής ντοκουμέντων».¹⁶⁶ Η ιδέα για την συγγραφή του αφηγήματος προέκυψε μόνο όταν η έρευνα αποδείχθηκε μάταιη. Ο χρόνος του αφηγήματος είναι το παρόν, καθώς παρακολουθούμε το χρονικό μιας πραγματικής έρευνας. Παράλληλα ο αφηγητής νοητά επιστρέφει στο παρελθόν, το οποίο κοιτάζει από τη σκοπιά του παρόντος.

Ο Αστερίου, λοιπόν, επιλέγει να αφηγηματοποιήσει την έρευνα του και η έρευνα γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της αφήγησης. Στο πεδίο της ιστοριογραφίας παρόμοιες τεχνικές χρησιμοποιούν κάποιοι ιστορικοί, οι οποίοι συμμετέχουν ως αφηγητές, στην ιστορία που διηγούνται και δίνουν λογοτεχνική μορφή στις έρευνες τους.¹⁶⁷ Ο Traverso υπογραμμίζει ότι με αυτόν τον τρόπο σπάνε οι συμβατικές μορφές της ιστορικής καταγραφής και ότι το κείμενο αποκτά χαρακτήρα ενδοσκοπικό και μυθοπλαστικό συνάμα.¹⁶⁸ Ένα μέρος της αφήγησης αποτελείται από πραγματικά γεγονότα, αρχεία και φωτογραφίες, ενώ το υπόλοιπο είναι καθαρά μυθοπλαστικό. Προκειμένου να ισορροπήσει μεταξύ fiction και non-fiction επινόησε έναν ηλικιωμένο αφηγητή, πρώην μανιακό καπνιστή, ο οποίος ζει στο Βερολίνο και διεξάγει έρευνα για την καπνοβιομηχανία Muratti.

Στις *Μικρές Αυτοκρατορίες* το αρχειακό υλικό είναι αναπόσπαστο μέρος της αφήγησης. Τα αρχεία, ενσωματωμένα, πλέκουν την ίδια την αφήγηση. Η χρήση επομένως των τεκμηρίων διαφέρει από τα κείμενα της τεκμηριωτικής λογοτεχνίας. Παρότι πρόκειται για το χρονικό μιας πραγματικής έρευνας, στο κείμενο συνυπάρχουν αυτούσια, περικομμένα, αλλά και επινοημένα αρχεία.¹⁶⁹ Για την τελική συγγραφή του

¹⁶⁶ Χρήστος Αστερίου, «Αναζητώντας τους αδερφούς Μουράτογλου: ένα κυνήγι φαντασμάτων», *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894, (Μάρτιος 2023), σ. 74-75.

¹⁶⁷ E. Traverso, *Ιδιότυπα Παρελθόντα*, ό.π., σ. 89

¹⁶⁸ Ο.π., σ. 91.

¹⁶⁹ Χ. Αστερίου, «Αναζητώντας τους αδερφούς Μουράτογλου: ένα κυνήγι φαντασμάτων», ό.π., σ. 75.

αφηγήματος, οι επιτόπιες έρευνες του συγγραφέα αποδείχθηκαν απαραίτητες.¹⁷⁰ Τα τεκμήρια υπονομεύονται καθώς αδυνατούν να ανασυνθέσουν το παρελθόν, οδήγησαν τον συγγραφέα στην λογοτεχνική επεξεργασία του κειμένου. Ο αφηγητής αντιλαμβάνεται τα αρχεία ως «αποθήκες του παρελθόντος. Άλλα τακτοποιημένα και πλήρη, άλλα πρόχειρα κι αποσπασματικά, προσπαθούν να βάλουν σε τάξη τετελεσμένα γεγονότα, ντοκουμέντα, μνήμες».¹⁷¹

Το φωτογραφικό υλικό¹⁷² αποτελεί οργανικό μέρος της αφήγησης και ως μέρος του αρχείου λειτουργεί τεκμηριωτικά στο βαθμό που οι ίδιες οι φωτογραφίες το επιτρέπουν. Καθώς όμως οι φωτογραφίες από μόνες τους δεν κατορθώνουν να ανασυνθέσουν το παρελθόν πυροδοτούν την φαντασία και τον στοχασμό του αφηγητή:

Κοιτάζω τις αναρτημένες φωτογραφίες στο εσωτερικό του, ενώ περιμένουμε τις πόρτες να κλείσουν: ασπρόμαυρες πόζες εποχής παραπέμπουν σε ένα παρελθόν που δείχνει αρμονικό, σχεδόν ειδυλλιακό.¹⁷³

Η πρόκληση στη φαντασία ισχυροποιείται όταν κοιτάζουμε φωτογραφίες για τις οποίες δεν γνωρίζουμε κάποια πληροφορία για την πραγματικότητα που απεικονίζει ή τον προορισμό της.¹⁷⁴ Για μια φωτογραφία δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τι προηγήθηκε και τι ακολούθησε. Οι φωτογραφίες αναμνηστικού χαρακτήρα είναι προκαθορισμένες να απαθανατίσουν μια ευχάριστη στιγμή.¹⁷⁵ Η διορθωτική επέμβαση του φωτογράφου, ο οποίος θα παρέχει οδηγίες, είναι καθοριστικής σημασίας. Στην επόμενη φωτογραφία μια οικογένεια ποζάρει μπροστά από ένα μικρό μαγαζάκι, στο οποίο ξεχωρίζει το λογότυπο Muratti. Παρότι ο αφηγητής αναζητά στοιχεία της καπνοβιομηχανίας, η ίδια η φωτογραφία θα οδηγήσει τον συλλογισμό του κάπου αλλού:

¹⁷⁰ Ο.π., σ 75.

¹⁷¹ Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ενας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021, σ 58.

¹⁷² Φωτογραφίες των σταθμών του τρένου στο Βερολίνο, οικογενειακών πορτραίτων, εικόνων από διαφημίσεις της εταιρείας Muratti, καρτ ποστάλ που απεικονίζουν καταστήματα καπνικών ειδών, εικόνων-στιγμιότυπων από μικρού μήκους ταινίες της εποχής.

¹⁷³ Χ. Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, ό.π., σ. 39-40.

¹⁷⁴ Κωστής Αντωνιάδης, *Λανθάνουσα εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία* (β' έκδοση), πόντιξ, Μωρεσόπουλος/ φωτογραφία, Αθήνα 1999, σ. 74.

¹⁷⁵ Ο.π., σ. 4.

Τι να σκέφτεται, άραγε, στημένος στην τζαμαρία της μικρής του αυτοκρατορίας, ο ιδιοκτήτης; Τι προσδοκά από το μέλλον η χαμογελαστή σύζυγος, ποια φρούδα υπόσχεση έχει δοθεί στη δύσθυμη κόρη; Μόνο το θολό πρόσωπο του γόνου προμηνύει τη θύελλα κοιτάζοντας κατάματα τον πόλεμο και τα γαμψά νύχια της επερχόμενης μπουλντόζας.¹⁷⁶

Στο δοκίμιό του για την φωτογραφία ο Roland Barthes επιχειρεί να προσεγγίσει θεωρητικά την φωτογραφία και να εντοπίσει το ουσιαστικό της γνώρισμα που την ξεχωρίζει από τις εικόνες. Θέτει δύο αφηγηματικούς άξονες το *studium* και το *punctum*. Το *studium* αφορά την προτίμηση σε κάτι ή κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, του ποικίλου ενδιαφέροντος («μ' αρέσει/ δεν μ' αρέσει»)¹⁷⁷. Το *punctum* μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο, μια λεπτομέρεια, το συμπλήρωμα, «εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και πού ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν».¹⁷⁸ Ο αφηγητής έλκεται από τις λεπτομέρειες των φωτογραφιών και σε πολλές περιπτώσεις η σκέψη του οδηγείται εκτός του κάδρου. Ο αφηγητής, με αφορμή την οικογενειακή αυτή φωτογραφία, στοχάζεται το ζήτημα του χρόνου και της ιστορίας. Η αφηγηματική δυναμική μιας φωτογραφίας πολλαπλασιάζεται ανάλογα με την αντιληπτική ικανότητα του αναγνώστη/ θεατή.¹⁷⁹ Ο αφηγητής αναρωτιέται για τα αισθήματα των απεικονιζόμενων προσώπων, τα οποία, τη στιγμή που τραβήχτηκε η φωτογραφία, σίγουρα δεν θα μπορούσαν να γνωρίζουν την επερχόμενη καταστροφή. Ο Barthes αναγνωρίζει στις φωτογραφίες την ακινητοποίηση του Χρόνου, μια παράξενη ακινησία που ισοδυναμεί με τον Θάνατο.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Χ. Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, ό.π., σ. 44-45.

¹⁷⁷ Ρ. Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σσ. 42-44.

¹⁷⁸ *Ο.π.*, σ 79.

¹⁷⁹ Ελένη Παπαργυρίου, «Πώς αφηγείται το φωτογραφικό κείμενο;», σελιδοδείκτες, *Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*, Διαθέσιμο στο:

<https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1249/1248>

¹⁸⁰ Ρ. Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σσ. 126-127.

Μια ακόμη φωτογραφία από ένα εκθεσιακό περίπτερο της εταιρίας Muratti, επενδύεται με μια μικρή σε έκταση επιστολή, ενός νεαρού προς την μητέρα του.¹⁸¹ Ο συγγραφέας τοποθετεί τη φωτογραφία σε ένα διαφορετικό πλαίσιο από το πραγματικό. Η φωτογραφία, προέρχεται από το αρχείο του συγγραφέα, όπως πληροφορούμαστε από τον κατάλογο φωτογραφιών στο τέλος του βιβλίου. Ο συγγραφέας σκηνοθετεί την πραγματικότητα που γέννησε τη φωτογραφία ή τον σκοπό της. Εκτός από την επιστολή που βρίσκεται κάτω από τη φωτογραφία δεν προβαίνει στην έκφραση της φωτογραφίας. Όπως σημειώνει η Παπαργυρίου:

Η φωτογραφία, με άλλα λόγια, είναι το οπτικό ασυνείδητο, κατά τον Benjamin (1978), δηλαδή μια πλάκα αφηγηματικής εγγραφής, την οποία δεν βλέπουμε, αλλά εν τέλει διαβάζουμε νοηματοδοτώντας την ευκαιριακά και υποκειμενικά.¹⁸²

Από δομικής πλευράς, η αντίστιξη δύο φωτογραφιών ενισχύει την αφηγηματική τους λειτουργία, διότι παράγεται νόημα μέσω της οπτικής σύγκρισης. Στο κείμενο παρατίθενται δύο φωτογραφίες του σταθμού Φρίντριχστρασε. Η μία στα αριστερά προέρχεται από καρτ-ποστάλ του 1910, ενώ η άλλη στα δεξιά είναι άγνωστου φωτογράφου. Η περιγραφή της φωτογραφίας στα δεξιά προηγείται από εκείνης στα αριστερά και μάλιστα το κείμενο δεν βρίσκεται κάτω από τη φωτογραφία αλλά στην προηγούμενη σελίδα. Για τη φωτογραφία στα αριστερά σχολιάζει: «πάνω στη γέφυρα το τρένο, που ο φωτογράφος σίγουρα περίμενε ώσπου να μπει στο κάδρο».¹⁸³ Ορισμένες λεπτομέρειες τοποθετούνται σκόπιμα από τον φωτογράφο και συνήθως δεν είναι εκείνες που κεντρίζουν το ενδιαφέρον. Η λεπτομέρεια που μπορεί να ενδιαφέρει εκείνον που βλέπει κάποια φωτογραφία, πολλές φορές βρίσκεται μέσα στο πεδίο του φωτογραφισμένου πράγματος: «ο φωτογράφος δεν θα μπορούσε να μη φωτογραφίσει το μερικό αντικείμενο ταυτόχρονα με το ολικό».¹⁸⁴ Ο αφηγητής που αναζητά στοιχεία για την καπνοβιομηχανία ενδιαφέρεται να εντοπίσει κάτι που να μαρτυρά την ύπαρξη της. Στην πρώτη φωτογραφία ξεχωρίζει η διαφημιστική στήλη των Muratti στην είσοδο

¹⁸¹ Χ. Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, ό.π., σ. 51.

¹⁸² Ε. Παπαργυρίου, «Εκφράσεις» φωτογραφιών σε λογοτεχνικά κείμενα», ό.π.

¹⁸³ Χ. Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, ό.π., σ. 41.

¹⁸⁴ Ρ. Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σσ. 70-71.

ενός καταστήματος, ενώ στη δεύτερη φωτογραφία στην είσοδο του ίδιου καταστήματος, η διαφημιστική στήλη δεν υπάρχει πια. Δύο φωτογραφίες που επιβεβαιώνουν την διαβρωτική ισχύ του χρόνου, ένα σχόλιο για τη φθορά και τη συνεχή μετάλλαξη του αστικού τοπίου.

Σε ένα άλλο σημείο τονίζεται η απώλεια της ιστορικής μνήμης στον αστικό ιστό με την αποσιώπηση τραυματικών ή ανεπιθύμητων γεγονότων.¹⁸⁵ Ο αφηγητής παρατηρεί τις αναρτημένες φωτογραφίες στο σιδηροδρομικό σταθμό: «Καμία φωτογραφία ή άλλο στοιχείο δεν υπάρχει εδώ να θυμίζει τη μοίρα των Βερολινέζων Εβραίων... Το επώδυνο παρελθόν έχει κι αυτό εξοριστεί».¹⁸⁶ Ο αφηγητής αντιλαμβάνεται την φωτογραφία ως «απαθαντισμένη προϊστορία σε μαύρο πλαίσιο, καταποντισμένη, θα 'λεγε κανείς, σαν άλλο φέρετρο σε κοινή θέα».¹⁸⁷ Η φωτογραφία δεν αναπαράγει το παρελθόν, είναι μια παγιωμένη στο χρόνο εικόνα, που υπενθυμίζει την απόσταση που μας χωρίζει από αυτό: «Άνθρωποι πηγαινοέρχονται βιαστικά χωρίς τον φόβο του μέλλοντος, χωρίς την αίσθηση του παρελθόντος, πρωταγωνιστές μιας στιγμής που έχει παγώσει».¹⁸⁸

Το κείμενο διαθέτει πολλά επίπεδα ανάγνωσης. Εκτός από τον μελαγχολικό στοχασμό για το δίπολο μνήμη-λήθη, παρακολουθούμε το ζήτημα της έρευνας και της ιστορικής καταγραφής, τη διαβρωτική ισχύ του χρόνου, τα γηρατειά. Μέσω της ιστορίας και της έρευνας, ο αφηγητής δεν αναζητά το παρελθόν προκειμένου να αποκτήσει μια καθαρότερη εικόνα για αυτό ή να παρουσιάσει την πραγματική μορφή των προσώπων που αναζητεί. Κίνητρο της έρευνας του είναι ο εαυτός και η συνειδητοποίηση ότι σε ορισμένο χρόνο το καθετί θα ξεχαστεί: «Στην πραγματικότητα, είμαστε όλοι μικρές αυτοκρατορίες, προορισμένες να χαθούν».¹⁸⁹ Με ελεγειακό βλέμμα ο συγγραφέας επεξεργάζεται την αναπόφευκτη υλική φθορά του κόσμου. Τα

¹⁸⁵ Η ιστορικότητα του αστικού χώρου απασχολεί τους συγγραφείς που εκκινούν από την πραγματικότητα, με υβριδικές μορφές γραφής, όπως ο Χρυσόπουλος, ο Μαγκλίνης και ο Αστερίου. Μέσα από την σύμπραξη τεκμηρίων, φωτογραφιών, παρατήρησης και στοχαστικού λόγου τα έργα τους αναζητούν ίχνη του παρελθόντος, αποσιωπημένες πτυχές και στοχάζονται πάνω στο ζήτημα της αποϊστορικοποίησης του αστικού χώρου.

¹⁸⁶ Χ. Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, ό.π., σ. 40.

¹⁸⁷ Ο.π., σ. 41.

¹⁸⁸ Ο.π., σ. 43.

¹⁸⁹ Ο.π., σ. 20.

αρχεία και οι φωτογραφίες που συνθέτουν την αφήγηση, ενισχύουν τον στοχασμό του. Πιο συγκεκριμένα, η αδυναμία των αρχείων να φωτίσουν ή να ανασυνθέσουν το παρελθόν, υπονομεύουν την κυριαρχία των αρχείων και οδηγούν στο μελαγχολικό στοχασμό. Οι φωτογραφίες υποβοηθούν τις φιλοσοφικές αναζητήσεις του συγγραφέα και του αναγνώστη¹⁹⁰ και ταυτόχρονα ενισχύεται η μαρτυρία του παρελθόντος, ότι δηλαδή κάποτε υπήρξαν.

Συνδυάζεται η ιστορική και λογοτεχνική αφήγηση, με το αρχείο και την αφηγηματοποιημένη έρευνα.¹⁹¹ Δεν ανήκει όμως στις καθαρά *non fiction* αφηγήσεις, αφού υπάρχουν αμιγώς μυθοπλαστικά στοιχεία, όπως είδαμε, που έχουν όμως ιστορική βάση.¹⁹² Η λογοτεχνική επεξεργασία του ιστορικού υλικού δημιούργησε ένα μυθικό προφίλ των αδερφών Μουράτογλου. Ο συγγραφέας σε άρθρο στη *Νέα Εστία* υπογραμμίζει: «Προσωπικά, είμαι βέβαιος πως οι αδερφοί Μουράτογλου υπήρξαν στην πραγματικότητα πολύ διαφορετικοί απ' ότι παρουσιάζονται στο αφήγημα».¹⁹³

¹⁹⁰ Κώστας Καραβίδας, «Πένθη μεταβιομηχανικών ερειπίων και αρχαιολογία της νεοτερικότητας», *Η Εποχή*, 4/12/2021.

¹⁹¹ Κ. Καραβίδας, «Μυθοπλασία και Ιστορία στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Είδη και τάσεις (2000-2022)», *ό.π.*, σ. 68.

¹⁹² Χ. Αστερίου, «Αναζητώντας τους αδερφούς Μουράτογλου: ένα κυνήγι φαντασμάτων», *ό.π.*, σ. 76.

¹⁹³ *Ο.π.*, σ. 78.

ΤΡΙΤΟ ΜΕΡΟΣ

Οικογενειακό Αρχείο – Η αναζήτηση του Άλλου

Έχει παρατηρηθεί ότι ένας από τους βασικούς άξονες του ιστορικού μυθιστορήματος της Μεταπολίτευσης αφορά τον Άλλο και την έννοια της ετερότητας.¹⁹⁴ Στα κείμενα που θα μελετήσουμε ως μορφή του Άλλου εμφανίζεται ο ίδιος ο πατέρας ή η μητέρα, ή κάποιο μέλος της οικογένειας. Το οικογενειακό παρελθόν συμπλέκεται με το ιστορικό σε μια αναζήτηση του ίδιου του εαυτού μέσω της πατρικής ή μητρικής φιγούρας. Η μνήμη παρουσιάζεται ως το ζητούμενο, διότι οι αναμνήσεις είναι είτε ανύπαρκτες είτε επώδυνες είτε ελλιπείς, ανεπαρκείς.¹⁹⁵

Τα τελευταία χρόνια η «ελληνική οικογένεια», ως μια μικρογραφία της κοινωνίας, είναι ένα από τα κύρια θέματα ταινιών, θεατρικών έργων και μυθιστορημάτων, καθώς η εξελισσόμενη κοινωνικοοικονομική κρίση έχει επηρεάσει τις δομές της παραδοσιακής οικογένειας. Στο βιβλίο του *Κάτι τρέχει με την οικογένεια* ο Δημήτρης Παπανικολάου αναδεικνύει όλη αυτήν την προβληματική σχετικά με το θέμα της οικογένειας και προτείνει πολιτισμικές αναγνώσεις σε έργα της πρόσφατης πολιτιστικής παραγωγής, δηλαδή σε ταινίες, θεατρικά έργα, λογοτεχνικά βιβλία.¹⁹⁶

Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού παρατηρείται ότι σε αρκετά μυθιστορήματα το παρελθόν επιστρέφει ως τραυματικό, καταστροφικό και η επιστροφή σ' αυτό γίνεται μέσω της οικογένειας.¹⁹⁷ Ο Traverso, επίσης, θεωρεί ότι η οικογένεια «αντικαθιστά την κοινωνία σαν προνομιακός τόπος της μνήμης και της ιστορικής έρευνας» και αποκτά υπόσταση στο πλαίσιο του παροντισμού μέσω φωτογραφιών, γραμμάτων και δελτίων ταυτότητας.¹⁹⁸ Το ενδιαφέρον στρέφεται στις προσωπικές διερευνήσεις οικογενειακών παρελθόντων και λησμονημένων προγόνων, παρά στην αποτύπωση της μνημειώδους

¹⁹⁴ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018, σ. 20.

¹⁹⁵ Μαρίνα Αρετάκη, «Ανάμεσα στην οικογένεια και την Ιστορία: η αναζήτηση του εαυτού στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα», στο Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)», Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), τ. Α', ΕΕΝΣ, Αθήνα 2011, σ. 685.

¹⁹⁶ Δημήτρης Παπανικολάου, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Πατάκη, Αθήνα 2018, σσ. 15-17.

¹⁹⁷ *Ο.π.*, σ. 113.

¹⁹⁸ E. Traverso, *ό.π.*, σ. 182.

συλλογικής ιστορίας.¹⁹⁹ Αναδεικνύονται δηλαδή άγνωστες πτυχές της ιστορίας και αμφισβητούνται ή απορρίπτονται οι καθιερωμένες «αλήθειες».²⁰⁰ Η επεξεργασία του παρελθόντος από την προοπτική του παρόντος συνυπάρχει με την επιστροφή στο αρχείο. Η αρχειακή ποιητική σχετίζεται με μια δυναμική διαδικασία επαναπροσέγγισης και ανακατασκευής του παρελθόντος, η οποία παραπέμπει σε μια προσωπική διερεύνηση και στην ιδέα ότι οι παραδεδομένες ιστορικές «αλήθειες» δεν είναι αμετάβλητες.

Ο παροντισμός, η ανακατασκευή του παρελθόντος και η αρχειακή ποιητική έχουν άμεση σχέση με την σχετικά πρόσφατη έμφαση στις μνημονικές σπουδές, με την έννοια του τραύματος και της μεταμνήμης. Οι ήρωες των μυθιστορημάτων, προκειμένου να επεξεργαστούν ζητήματα ταυτότητας, καθώς και οικογενειακού και συλλογικού παρελθόντος, καταφεύγουν στην έρευνα ή στην ενεργοποίηση της μνημονικής ανάκλησης. Αναζητούν την προσωπική, άγνωστη οικογενειακή ιστορία αλλά και τις αποσιωπημένες πτυχές της συλλογικής ιστορίας. Ακόμα, αναζητούν τον τρόπο που τα ιστορικά γεγονότα σημάδεψαν τους προγόνους τους.

Το τραύμα έχει καταστεί αντικείμενο κλινικής μελέτης ήδη από τον 19^ο αιώνα (π.χ. Pierre Janet, Sigmund Freud), ενώ από το 1990 και εξής παρατηρείται μια διεπιστημονική προσέγγιση του φαινομένου. Δηλαδή η έννοια του τραύματος άρχισε να απασχολεί όχι μόνο τις ψυχολογικές και ιατρικές επιστήμες, αλλά και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, τις πολιτισμικές και πολιτικές σπουδές. Επίσης, θεωρήθηκε ότι η λογοτεχνία προηγείται στην πραγμάτευση τραυματικών εμπειριών σε σχέση με την ιστορία: «γιατί, με βάση τη διάκριση του Dominick LaCarpa,²⁰¹ συνδέθηκε με το «γράφοντας το τραύμα» (writing trauma) και όχι με το «γράφοντας για το τραύμα» (writing about trauma)».²⁰²

Για τα ελληνικά δεδομένα τα δύο ιστορικά γεγονότα που προκάλεσαν βαθιά τραύματα, τα οποία συνεχίζουν να επανέρχονται και να απασχολούν και τις νεότερες

¹⁹⁹ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 66.

²⁰⁰ Ο.π., σ. 112.

²⁰¹ Ο Dominick LaCarpa στο βιβλίο *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, 2014, επεξεργάζεται κριτικά την έννοια του τραύματος και τις συνέπειες του στους ανθρώπους, στην κουλτούρα και την ιστοριογραφία, κυρίως σε σχέση με μεγάλα ιστορικά γεγονότα, όπως το Ολοκαύτωμα.

²⁰² Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σσ. 162-163.

γενιές, είναι η Μικρασιατική Καταστροφή και ο Εμφύλιος. Στο μυθιστόρημα της Μεταπολίτευσης το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην ανάδειξη της οπτικής των αντιπάλων ή των ηττημένων, καθώς και των μετατραυματικών επιπτώσεων στον οικογενειακό και κοινωνικό ιστό.

Η φωτογραφική εικόνα ως μέρος του οικογενειακού ή ιστορικού αρχείου έχει άμεση σχέση με την έννοια της μνήμης, της μεταμνήμης και του τραύματος. Στα κείμενα που έχω επιλέξει η φωτογραφία έχει σημαντικό ρόλο στην αφήγηση, στην εξερεύνηση του οικογενειακού παρελθόντος, καθώς οι φωτογραφίες αποτελούν προνομιακό πεδίο επαφής με το παρελθόν. Για παράδειγμα οι φωτογραφίες καταστροφής του Ολοκαυτώματος αποτελούν αποσπασματικά κατάλοιπα που διαμορφώνουν το πολιτιστικό έργο της μεταμνήμης, διότι οι απόγονοι έχουν πρόσβαση στο παρελθόν κυρίως μέσω αφηγήσεων και εικόνων.²⁰³ Σε αντίθεση με εικόνες καταστροφής και θηριωδιών, οι οικογενειακές φωτογραφίες, είναι λιγότερο απρόσωπες και προσφέρουν υλική και συναισθηματική επαφή με το παρελθόν.²⁰⁴

Γ.1. Το μόνο της ζωής τους ταξίδι. Μικρά Ασία: οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη του Ηλία Μαγκλίνης: Μια βιωματική αναδρομή

Ο Ηλίας Μαγκλίνης στο μυθιστόρημα *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι. Μικρά Ασία: οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, μέσα από την ιστορία του παππού του, που συμμετείχε στην εκστρατεία της Μικράς Ασίας, αποτυπώνει και την ιστορία χιλιάδων Ελλήνων που πολέμησαν. Πρόκειται για ένα υβριδικό μυθιστόρημα, στο οποίο συνδυάζει την αρχειακή έρευνα και το φωτογραφικό υλικό με ένα σύγχρονο οδοιπορικό στην Τουρκία. Η αφηγηματοποίηση της έρευνας με μυθοπλαστικούς όρους αποτυπώνει την αμφίδρομη σχέση μεταξύ ιστορίας και μυθοπλασίας.

Αξιοσημείωτο είναι ότι στο τέλος του βιβλίου περιλαμβάνεται εκτενής βιβλιογραφία την οποία χρησιμοποίησε στην έρευνά του ο Μαγκλίνης, γεγονός που ενισχύει την υβριδικότητα του κειμένου και τη διάθεση του συγγραφέα να μεταφέρει μια πραγματική έρευνα σε έναν μυθοπλαστικό κορμό. Και σε άλλα σύγχρονα μυθοπλαστικά κείμενα, που επεξεργάζονται το ιστορικό ή οικογενειακό παρελθόν,

²⁰³ M. Hirsch, «The Generation of postmemory», ό.π., σσ. 215-216.

²⁰⁴ Ο.π.

γίνεται αναφορά στις πηγές των ιστορικών αναφορών, δίνονται διευκρινίσεις για τα γεγονότα που αναφέρονται, μνημονεύονται τα άτομα, τα οποία βοήθησαν στην εύρεση πληροφοριών, αλλά συνήθως είτε με τη μορφή σημειώσεων, καταλόγου είτε ευχαριστιών στο τέλος του βιβλίου, παρά εκτενούς βιβλιογραφίας.²⁰⁵

Το βιβλίο αρχίζει με αναφορές στο προηγούμενο μυθιστόρημα του συγγραφέα, *Είμαι όσα έχω ξεχάσει*, στο οποίο ο αφηγητής – ερευνητής επεξεργάζεται τον φόνο του παππού του, αλλά περισσότερο ενδιαφέρεται για τις επιπτώσεις του φόνου στη ζωή του πατέρα του και του ίδιου. Πρόκειται για ένα, επίσης, υβριδικό κείμενο, στο οποίο συνδυάζεται η έρευνα, η ιστορία, η (αυτό)βιογραφία και ο στοχασμός σε ένα λογοτεχνικό πλαίσιο. Ο υπότιτλος «Μια αληθινή ιστορία» επιβεβαιώνει μια διακριτή τάση για στροφή στις αληθινές ιστορίες.²⁰⁶ Όπως και στο *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι*, οι φωτογραφίες κατέχουν κυρίαρχο αφηγηματικό ρόλο, σχολιάζεται η φύση του μέσου και παράλληλα συνδυάζονται παραγωγικά με την αφήγηση για να αποτυπώσουν ή να διαστρεβλώσουν τη μνήμη και την ιστορία.

Στο κείμενο οι αναφορές σε άλλους συγγραφείς και έργα, όπως στον Χέμινγκουεϊ, τον Βαλτινό, τον Γιώργο Ιωάννου και τον Βιζυηνό, ανοίγουν διάλογο με τη λογοτεχνική παράδοση και φανερώνουν τις προθέσεις του συγγραφέα σε θεματικό και ιδεολογικό επίπεδο. Πρώτα απ' όλα το κείμενο συνομιλεί με το έργο του Βιζυηνού *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*:²⁰⁷

²⁰⁵ Παραδειγματικά αναφέρω τίτλους πεζογραφικών έργων που περιλαμβάνουν αναφορές σε πηγές που έχουν χρησιμοποιήσει: Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες*, Muratti/ Ένας αποχαιρετισμός, Πόλις, Αθήνα 2021, Κώστας Ακρίβος, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, Έλενα Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης*, Πατάκης, Αθήνα 2019, Νίκος Δαββέτας, *Η Εβραία Νύφη*, Πατάκης, Αθήνα 2019, Βασίλης Τσιαμπούσης *Ο κήπος των ψυχών*, Εστία, Αθήνα 2021, Έλενα Μαρούτσου, *Θηριόμορφοι*, Πόλις, Αθήνα 2020 κ.ά.

²⁰⁶ Σύμφωνα με τον Τζιόβα η παραδοξότητα έγκειται στο γεγονός ότι η σχετικότητα της αλήθειας συνυπάρχει με την επιμονή σε πραγματικά πρόσωπα και ιστορίες: Δημήτρης Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 153. Ο Αλέξης Ζήρας επισημαίνει την αύξηση πεζογραφικών εκδόσεων, οι οποίες φέρουν στον τίτλο ή τον υπότιτλο τον προσδιορισμό «αληθινή ιστορία». Υποστηρίζει ότι σε κάποιες περιπτώσεις η επιδίωξη της αλήθειας και η προσκόλληση στα τεκμήρια εμποδίζει ή αντικαθιστά τη δημιουργική φαντασία και κατευθύνει τον αναγνώστη «προς μια αφήγηση της οποίας έχει προαποφασιστεί η αποδεδειγμένη αλήθεια». Αλέξης Ζήρας, «Το πρόταγμα της «γυμνής» αλήθειας, η αυταπάτη του και οι εγκλωπώσεις του στη σύγχρονη ελληνική και ξένη πεζογραφία», στο: Κωνσταντίνος Ι. Κορίδης (επιμ.), *Ο Αναγνώστης-Η ελληνική λογοτεχνία στον 21ο αιώνα (2001-2022)*, Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, 11 Μαρτίου 2023), Ιωλκός, Αθήνα 2024, σσ. 23-27.

²⁰⁷ Η αλλαγή της αντωνυμίας σε πληθυντικό αριθμό δείχνει την προέκταση που θέλει να δώσει ο Μαγκλίνης στο έργο του Βιζυηνού. Ο Βιζυηνός επεξεργάζεται ένα προσωπικό και υπαρξιακό ταξίδι, ενώ ο Μαγκλίνης σε ένα συλλογικό, επεκτείνει δηλαδή το ατομικό ταξίδι της ζωής στο συλλογικό και ιστορικό. Εκτός αυτού, και στα δύο έργα το ταξίδι έχει καθοριστική σημασία για τη ζωή του ηρώων.

Στο ΔΙΚΟ ΜΟΥ ΤΑΞΙΔΙ ΑΝΑΨΥΧΗΣ στη Μικρά Ασία, το μοναδικό λογοτεχνικό βιβλίο που με συνοδεύει είναι τα Νεοελληνικά Διηγήματα του Βιζυηνού [...] Κουβαλάω αυτό τον άσπρο τόμο με τα μαύρα γράμματα, τη φωτογραφία του ημίτρελου Βιζυηνού [...] επειδή, οι ιστορίες του έχουν άρωμα Ανδριανούπολης [...] Μέσα στο πούλμαν, κρατάω σημειώσεις για τη ζωή του Βιζυηνού, χωρίς κάποιον συγκεκριμένο σκοπό.²⁰⁸

Το φανταστικό και μοναδικό ταξίδι του παππού του ήρωα του Βιζυηνού λειτουργεί ως μοχλός για να φωτίσει το δικό του έργο. Και στα δύο κείμενα, ο αφηγητής προσπαθεί να κατανοήσει το παρελθόν ενός συγγενικού προσώπου, συγκεκριμένα του παππού, για να συνθέσει τη δική του ταυτότητα. Ο Μαγκλίνης πέρα από το ταξίδι στον χώρο επιχειρεί και ένα ταξίδι στον χρόνο. Επιπρόσθετα, οι αναφορές σε έργα του Βαλτινού²⁰⁹ και η προσθήκη αυτοτελών αποσπασμάτων, δείχνουν την πρόθεση του συγγραφέα να ακολουθήσει το παράδειγμά του, να επιχειρήσει μια ανθρωπολογική προσέγγιση, ακόμα να αναφερθεί στα εγκλήματα και τις θηριωδίες που διέπραξαν και οι δύο πλευρές: «[...] δεν μπορώ να σε φανταστώ να πολεμάς [...] προτιμώ να σε δω να επισκέπτεσαι τα μπορντέλα της Αδριανούπολης.»²¹⁰

Η μοναδική φωτογραφία που έχει στην κατοχή του, ενσωματώνεται στο κείμενο. Όμως, καθώς δεν φέρει καμία ένδειξη (ημερομηνία, χρονολογία, τοποθεσία), παραμένει μετέωρη και ανοιχτή στη φαντασιακή επένδυση: «Προσπάθησα να την «διαβάσω» καλύτερα, περισσότερο όμως προσπαθώ κάθε φορά να τη φανταστώ».²¹¹ Η λεπτομέρεια των σκονισμένων παπουτσιών των εικονιζόμενων τραβά την προσοχή του

²⁰⁸ Ηλίας Μαγκλίνης, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σ. 102.

²⁰⁹ Συγγραφέας που ασχολήθηκε με τον Εμφύλιο και τις αποσιωπημένες πτυχές της ιστορίας, τα κακώς κείμενα της ελληνικής ιστορικής πραγματικότητας, δίνοντας έμφαση στην ανθρωπολογική ιστορία. Συνδυάζει στα έργα του ένα ιστορικό θέμα με σύγχρονες μεταμυθοπλαστικές τεχνικές. Το έργο που προκάλεσε πολλές αντιδράσεις, καθώς πρότεινε μια εναλλακτική θεώρηση της ιστορίας και την απομυθοποίηση της, είναι η *Ορθοκωστά*. Ο Τζιόβας σημειώνει ότι: «Η *Ορθοκωστά* με τον τρόπο της προώθησε την τοπική και προφορική ιστορία και την εθνογραφική προσέγγιση για να ελεγχθούν οι μείζονες αφηγήσεις [...] Εν ολίγοις, άλλαξε τον τρόπο που βλέπουμε τον Εμφύλιο [...]». Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σσ. 142-143.

²¹⁰ Η. Μαγκλίνης, ό.π., σ. 99.

²¹¹ Ο.π., σ. 341.

αφηγητή και τα διακριτικά λογία του παππού οδηγούν τον συγγραφέα στην αναζήτηση δημόσιων αρχείων. Ακόμη η φωτογραφία του δίνει αφορμή να αναφερθεί στον Χέμινγκουεϊ:

ΚΑΤΙ ΜΟΥ ΛΕΕΙ ΠΩΣ ΑΥΤΗ Η ΜΙΑ και μοναδική φωτογραφία από την εκστρατεία είναι τραβηγμένη στη Θράκη, ίσως όχι πολύ καιρό προτού βρεθεί κάπου ανάμεσα σας με το σημειωματάριο του ο Χέμινγκουεϊ, Δεν ξέρω γιατί κάνω αυτή την εικασία.²¹²

Λίγο παρακάτω καθώς ο αφηγητής παρατηρεί τη φωτογραφία, συγκεκριμένα το βλέμμα των στρατιωτών: «κοιτάζω προσεκτικά το βλέμμα σου όπως και εκείνο των άλλων [...] αναρωτιέμαι και πάλι. Τι είδαν τα μάτια σας; Τι κρύβεται από πίσω τους; [...] Στα είκοσι σας χρόνια κι όμως δείχνεται όλοι τριάντα».²¹³ Ο Burgin, βασιζόμενος στην ψυχαναλυτική θεωρία του βλέμματος και στη φεμινιστική θεωρία, διαπιστώνει ότι η εικόνα παύει να προσφέρει ευχαρίστηση όταν την κοιτάμε πάνω από ένα ορισμένο χρονικό διάστημα, διότι σταδιακά ο θεατής επιθυμεί να δει πέρα από αυτό που του προσφέρει η φωτογραφική εικόνα.²¹⁴ Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι οι φωτογραφίες συνήθως παρουσιάζονται με τρόπο ώστε να μην τις κοιτάζουμε για πολλή ώρα.

Επιπλέον, η αφήγηση διακόπτεται από την ίδια φωτογραφία, αυτή τη φορά σε μεγέθυνση στο πρόσωπο του παππού. Η μεγέθυνση κρύβει την ανάγκη παρατήρησης των λεπτομερειών όπως επισημαίνει ο Barthes στο *Φωτεινό Θάλαμο*:²¹⁵ «Πιστεύω πως μεγεθύνοντας τη λεπτομέρεια [...] θα φτάσω τελικά στον εσωτερικό κόσμο της μητέρας μου».²¹⁶ Η δραστηριότητα της όρασης επιτρέπει στον θεατή να συμμετάσχει

²¹² Ο.π.

²¹³ Ο.π., σσ. 341-343.

²¹⁴ V. Burgin, *Thinking Photography*, ό.π., σ. 152.

²¹⁵ Ο Barthes στον *Φωτεινό Θάλαμο* από τη μία προσεγγίζει θεωρητικά την έννοια της φωτογραφικής εικόνας, από την άλλη καθώς την συνδέει με το πένθος και τον θάνατο, επιχειρεί μια προσωπική διαχείριση του πένθους του για τον θάνατο της μητέρας του. Γραμμένο σε πρώτο πρόσωπο, σαν να πρόκειται για μυθοπλασία, καταθέτει μια προσωπική ανάλυση της φωτογραφίας. Το δεύτερο μέρος στήνεται γύρω από μια συγκεκριμένη φωτογραφία της μητέρας του, την οποία αναφέρει ξανά στο *Ημερολόγιο του πένθους*: Roland Barthes, *ημερολόγιο πένθους*, μτφρ. Κατερίνα Σχινά, Πατάκη, Αθήνα 2010, σσ. 239, 245.

²¹⁶ Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, ό.π., σσ. 138-139

στην προβολή και στη μετατροπή της εικόνας σε χώρο νοήματος και ταυτόχρονα επιτρέπει μια ατελείωτη σειρά υποθέσεων, πιθανών σκέψεων και συναισθημάτων.²¹⁷ Για παράδειγμα, στον *Φωτεινό Θάλαμο* ο Barthes καθώς παρατηρεί τη φωτογραφία του τελευταίου αδερφού του Ναπολέοντα, ενώ θα μπορούσε να σχολιάσει οτιδήποτε, αυτό που επιλέγει να αναφέρει είναι η σχέση του εικονιζόμενου με τον Ναπολέοντα «Βλέπω τα μάτια που είδαν τον αυτοκράτορα».²¹⁸ Επομένως, κάθε φωτογραφία μπορεί να ερμηνευτεί διαφορετικά από κάθε θεατή και κάτι διαφορετικό να προσεγγίσει το ενδιαφέρον του (Punctum),²¹⁹ εν προκειμένω ο αφηγητής ενδιαφέρεται για τα συναισθήματα και τις εμπειρίες του παππού του, που προσπαθεί να «διαβάσει» στο βλέμμα του.

Το αρχειακό υλικό που χρησιμοποιείται είναι εκτενές, όπως φαίνεται από τον κατάλογο των βιβλιογραφικών αναφορών στο τέλος του βιβλίου, αλλά διαπιστώνεται και από την ίδια την αφήγηση. Η απουσία, η οικογενειακή σιωπή και οι ελάχιστες αναμνήσεις θα υποκατασταθούν από τεκμήρια για τρίτους.²²⁰ Χρησιμοποιούνται επιστολές, ημερολόγια, ιστορικές μελέτες, στρατιωτικά και κρατικά αρχεία, δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις, φωτογραφίες και μνημεία. Ένα χρονικό που κινείται μεταξύ του παρόντος του αφηγητή και του παρελθόντος του παππού του. Η αφήγηση του οδοιπορικού διακόπτεται από αναφορές στη δράση και την πορεία της 3^{ης} Μεραρχίας, πολιτικών γεγονότων της εποχής, μαρτυρίες από άλλους στρατιώτες ή των συγγενών τους και αυτούσια αποσπάσματα από ημερολόγια στρατιωτών. Περιλαμβάνει ημερομηνίες, τοποθεσίες και ονόματα, γεγονός που προσδίδει στην αφήγηση στοιχεία ιστοριογραφικής έρευνας ή ρεπορτάζ. Παρόλα αυτά η προσφωνήσεις σε β' πρόσωπο, η αμεσότητα του λόγου, οι υποθέσεις ή φαντασιακές

²¹⁷ R. Burnett, «Camera Lucida: Roland Barthes, J.P. Sartre and the photographic image», *ό.π.*, σ. 16.

²¹⁸ P. Μπαρτ, *ό.π.*, σ. 11.

²¹⁹ Ο Barthes εντοπίζει στις φωτογραφίες δύο διακριτούς αφηγηματικούς άξονες, το studium και το punctum. Το Studium αφορά το ιστορικό και πολιτιστικό πλαίσιο, δηλαδή το είδος του γενικού ενδιαφέροντος για μια φωτογραφία, μια βιαστική επένδυση («μ' αρέσει/ δεν μ' αρέσει»). Το punctum μιας φωτογραφίας είναι το τυχαίο, μια λεπτομέρεια, το συμπλήρωμα, «εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και πού ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν: P. Μπαρτ, *ό.π.*, σσ. 43-44.

²²⁰ Βαγγέλης Χατζηβασιλείου, «Η Μεταπολιτευτική Πεζογραφία για το 1922 και την εποχή της Μικρασιατικής Καταστροφής», *Χάρτης*, τχ. 48 (Δεκέμβριος 2022).

Διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/hartis-48/afierwma/i-metapoliteitiki-pezoghrafia-ghia-to-1922-kai-tin-epokhi-tis-mikrasiatikis-katastrofis#>

προβολές για τις σκέψεις, τα συναισθήματα και τη δράση των στρατιωτών και η χρήση ενεστώτα αποτελούν στοιχεία μιας μυθοπλαστικής αφήγησης.

Όσον αφορά τις φωτογραφίες, από τη μία έχουμε ιστορικές φωτογραφίες από εκείνη την περίοδο, από την άλλη σύγχρονες φωτογραφίες του ίδιου του συγγραφέα από το ταξίδι του στη Μικρά Ασία. Οι φωτογραφίες, οι εντυπώσεις του αφηγητή από το ταξίδι, τα μουσεία που επισκέπτεται, οι πληροφορίες που συλλέγει ενεργοποιούν μηχανισμούς της μεταμνήμης. Δεν πρόκειται δηλαδή για μια διαδικασία ανάκλησης, αλλά για μια προσπάθεια ανασύνθεσης του τραυματικού παρελθόντος του παππού του μέσα από ίχνη, αφηγήσεις και υποθέσεις. Τα τραύματα, ιδιαίτερα εκείνα που δεν έχουν επουλωθεί, τείνουν να μεταβιβάζονται από τη μία γενιά στην άλλη. Τα αποτελέσματα ενός παρελθοντικού, τραυματικού γεγονότος βρίσκονται στο παρόν, μέσω της έμμεσης γνώσης γίνονται μέρος του ψυχισμού της επόμενης γενιάς.²²¹

Οι φωτογραφίες παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαδικασία της διαμεσολάβησης, και δημιουργούν ερωτήματα, όχι μόνο ως προς τον χρόνο και τις συνθήκες λήψης, αλλά και ως προς την ουσία, δηλαδή τις σκέψεις των εικονιζόμενων: «Πιάνω τον εαυτό μου να παρατηρεί φωτογραφίες πλανόδιων ή επώνυμων φωτογράφων σκηνές από την καθημερινή ζωή της Ελλάδας του '20, του '40, του '50, ιδίως φωτογραφίες με πλήθη, κυρίως καφενεία με άντρες, και αναρωτιέμαι: πόσοι απ' όλους αυτούς έχουν άραγε σκοτώσει;».²²²

Από τη μία, κάποιες ιστορικές φωτογραφίες τοποθετούνται μαζί με αυτούσια αποσπάσματα από το αρχειακό υλικό που έχει συλλέξει ενισχύοντας την ρεαλιστική ιδιότητα της φωτογραφικής εικόνας ως τεκμήριο.²²³ Από την άλλη, ξεχωρίζει η ενότητα με τίτλο *Inferno*²²⁴ διότι υιοθετείται η μορφή ενός ημερολογίου και πυκνώνουν οι ιστορικές φωτογραφίες. Η ενότητα αποτελείται από ημερολογιακά αποσπάσματα, τα οποία δεν φέρουν κάποια βιβλιογραφική αναφορά ή παραπομπή, όπως σε άλλα σημεία του βιβλίου. Μάλλον πρόκειται για λογοτεχνική ανασύνθεση βασισμένη σε ιστορικά

²²¹ K. Beckman, L. Weissberg (επιμ.), *On writing with Photography*, ό.π., σ. 213.

²²² Η. Μαγκλίνης, ό.π., σ. 334.

²²³ Για παράδειγμα: σσ. 129, 195, 244, 245, 250.

²²⁴ Ο τίτλος *Inferno*, φαίνεται να έχει συμβολικό και διακειμενικό χαρακτήρα. Ως *Inferno* γνωρίζουμε το πρώτο μέρος της *Θείας Κωμωδίας* του Δάντη. Επίσης, το μότο της ενότητας είναι ένα χωρίο από τους Ψαλμούς, το οποίο σε συνδυασμό με τον τίτλο τονίζει την πνευματική και υπαρξιακή αγωνία όχι μόνο την σωματική, τα όρια της αντοχής, την ηθική κρίση που βιώνουν οι στρατιώτες.

γεγονότα, καθώς δίνεται έμφαση στο βίωμα («Κάποιοι ξύνονται ώσπου να τρέξει αίμα, να μουσκέψει κάπως το δέρμα, διότι άλλο σάλιο δεν έχουν να δώσουν και το νερό είναι ελάχιστο και πολύτιμο»²²⁵) και στον εσωτερικό κόσμο με μια περισσότερο ποιητική χρήση της γλώσσας («Ο θερμός αέρας, πυκνός, χειροπιαστός, έτσι όπως διασταυρώνονται οι καυστικές ηλιακές ακτίνες με την ακτινοβολία του καιγόμενου εδάφους, σκάβει τη σκληρή πέτσα στα πρόσωπα των αντρών.»)²²⁶

Η πυκνή χρήση φωτογραφιών στην ενότητα *Inferno* ενισχύει την αίσθηση αυθεντικότητας και σε συνδυασμό με την αφήγηση, φέρνει τον αναγνώστη κοντά στην εμπειρία της φρίκης του πολέμου. Η υποκειμενικότητα της ημερολογιακής γραφής έρχεται σε αντίθεση με την αποδεικτική λειτουργία των φωτογραφικών εικόνων. Παράλληλα, η υποκειμενικότητα και ο συναισθηματικά φορτισμένος λόγος της αφήγησης αποτυπώνουν τον εσωτερικό κόσμο των στρατιωτών. Σύμφωνα με την Butler η φωτογραφία ορίζει τι θα συμπεριλάβει στο κάδρο και η πράξη αυτή είναι από μόνης μια ερμηνεία.²²⁷ Επίσης, η ηθική ανταπόκριση του θεατή εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο πλαισίωσης και την ικανότητα του για κριτική ανάγνωση.²²⁸ Στο πλαίσιο της λογοτεχνίας η ηθική ανταπόκριση επιτυγχάνεται μέσω της συναισθηματικά φορτισμένης αφήγησης και της ανάδειξης του τρόμου και της βιαιότητας της πολεμικής συνθήκης σε ατομικό επίπεδο. Οι εικόνες δεν επεξηγούνται από το κείμενο διότι φέρουν από μόνες τους μια αφήγηση, μια οπτική επιλογή. Ο αφηγητής αναμετριέται με όσα το οπτικό καδράρισμα αφήνει εκτός: το τραύμα, την εσωτερική αγωνία, τη σιωπή.

Οι «τουριστικές» φωτογραφίες αποτυπώνουν την εμπειρία του αφηγητή από το ταξίδι, βλέπουμε σκηνές ειρηνικές, χαμογελαστούς ανθρώπους, καφεενία και πλατείες. Η φωτογραφική πράξη ως τρόπος επικύρωσης της εμπειρίας, μετατρέπει εν προκειμένω την ταξιδιωτική εμπειρία σε εικόνα και ενθύμιο.²²⁹ Οι ειρηνικές φωτογραφίες αυτές έρχονται σε αντίθεση με τις ιστορικές φωτογραφίες που έχει στη διάθεση του ο αφηγητής· ιδιαίτερα οι φωτογραφίες που εικονίζουν το ίδιο τοπίο, αλλά

²²⁵ Η. Μαγκλίνης, *ό.π.*, σ. 206.

²²⁶ *Ο.π.*, σ. 209.

²²⁷ J. Butler, *Frames of war*, *ό.π.*, σ. 67.

²²⁸ *Ο.π.*, σ. 77.

²²⁹ S. Sontag, *ό.π.*, σσ. 20-21.

σε διαφορετικό χρόνο και τοποθετούνται σε αντίστιξη²³⁰. Όπως συμβαίνει με τη φωτογραφία του ποταμού Πουρσάκ, όπου στη μία σελίδα εμφανίζεται η σύγχρονη όψη του και δυο σελίδες πιο κάτω η φωτογραφία του ποταμού από την εποχή της εκστρατείας. Η αφήγηση ενισχύει την αντίθεση, καθώς από τη μία ο αφηγητής απολαμβάνει το ντόπιο φαγητό, την όμορφη θέα, ενώ για τους στρατιώτες: «Η ημερολογιακή καταγραφή αφήνει ξανά σαφείς υπόνοιες για λεηλασία και εμπρησμό τουρκικών χωριών».²³¹

Ακόμη, η φωτογραφική εικόνα, στη σύγχρονη ταξιδιωτική γραφή, άλλοτε συμμετέχει στην κατασκευή της ετερότητας και της ταυτότητας, άλλοτε λειτουργεί ενάντια σ' αυτές.²³² Δηλαδή οι φωτογραφίες, όπως και η λογοτεχνία, διαμορφώνουν ή κατασκευάζουν πολιτισμικές ταυτότητες, αμφισβητούν την εικόνα που έχουμε για άλλους λαούς ή κοινωνικές ομάδες. Η σύγχρονη όψη τις Τουρκίας δεν θυμίζει στον αφηγητή όσα έχει διαβάσει: «Ένας από τους πολλούς ανώνυμους αφηγητές του Βαλτινού στον δεύτερο *Κορδοπάτη*, χαρακτηρίζει την Προύσα «παλιόπολη». Δεν ξέρω γιατί. Ίσως διότι ήταν άλλη πόλη η Προύσα του 1921 και άλλη αυτή που είδα έναν αιώνα μετά.».²³³ Με το πέρασμα των χρόνων μπορεί στο τοπίο να μην διακρίνονται ορατά σημάδια του παρελθόντος, αλλά η μνήμη των γεγονότων διατηρείται μέσα από την αφήγηση και το βλέμμα του αφηγητή, ο οποίος γνωρίζει τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στην περιοχή.

Στην τελευταία ενότητα ο αφηγητής κάνει μια ανασκόπηση στα δικά του ταξίδια, ένας διάλογος με φανταστικό ακροατή τον παππού: «Πιάνω τον εαυτό μου να προσπαθεί να σε διασκεδάσει, ακόμα και να σ' εντυπωσιάσει».²³⁴ Προβάλλεται η αντίθεση μεταξύ τους (εμπειρία πολέμου, σιωπή) αλλά περισσότερο η ταύτιση τους: «Ήσουν εσύ ή εγώ αυτός που μίλησε; Ή και οι δύο μαζί; Ταυτόχρονα;».²³⁵ Μέσα από το ταξίδι στον χρόνο ο αφηγητής δεν ανακαλύπτει μόνο τον παππού του αλλά και στοιχεία του εαυτού του, αποκαλύπτει την ανάγκη του για αναγνώριση και σύνδεση.

²³⁰ Η τεχνική της αντίστιξης συναντάται επίσης στις σελίδες 54-55, 200-201.

²³¹ Η. Μαγκλίνης, *ό.π.*, σ. 130.

²³² E. Welch, «Literature and Photography», *ό.π.*

²³³ Η. Μαγκλίνης, *ό.π.*, σ. 168.

²³⁴ *Ο.π.*, σ. 360.

²³⁵ *Ο.π.*, σ. 364.

Γ.2. Ο ήχος της σιωπής της του Δημοσθένη Κούρτοβικ: Η αναζήτηση του εαυτού

Στο πιο πρόσφατο μυθιστόρημα του Δημοσθένη Κούρτοβικ συνδυάζεται παραγωγικά η αυτομυθοπλασία/αυτογραφία²³⁶ με τη μυθιστορηματική βιογραφία.²³⁷ Το προσωπικό βίωμα, η μνήμη και το οικογενειακό αρχείο διασταυρώνονται με το συλλογικό. Πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για ένα υβριδικό έργο ως προς τη χρήση διαφορετικών κειμενικών ειδών και ύφους. Είναι χωρισμένο σε τέσσερα μέρη, ενώ κάθε μέρος έχει ξεχωριστές ενότητες με αυτόνομους τίτλους.

Γραμμένο μετά τον θάνατο της μητέρας του συγγραφέα, αποτελεί μια απόπειρα διαχείρισης του πένθους και ταυτόχρονα εξερεύνηση της προσωπικής ταυτότητας και της μνήμης. Ο αφηγητής επιχειρεί μια ανασκόπηση στην παιδική και νεανική του ηλικία, ξεκινώντας μια έρευνα προκειμένου να αποκρυπτογραφήσει τα τελευταία λόγια της μητέρας του. Αυτός ο γρίφος αποτελεί τον κύριο αφηγηματικό άξονα των αναζητήσεών του. Μέσα από τον καθρέπτη της μητέρας και της μητέρας - πατρίδας, αναζητά τη δική του ταυτότητα.²³⁸

Η έρευνα σε αυτή την περίπτωση δεν αφορά δημόσια, ιστορικά αρχεία, αλλά αναδίφηση στο οικογενειακό αρχείο, σε φωτογραφίες και επιτόπιες έρευνες. Παράλληλα παρακολουθούμε τη μνημονική αναδρομή του αφηγητή στο προσωπικό και συλλογικό βίωμα.

Ο συγγραφέας σε σημείωση στο τέλος του βιβλίου επισημαίνει την μυθοπλαστική διαχείριση του υλικού, παρά την αναφορά του σε πραγματικά πρόσωπα και γεγονότα.²³⁹

²³⁶ Η αυτομυθοπλασία δεν αποτελεί μια ενιαία έννοια και υπερβαίνει τα όρια μεταξύ αυτοβιογραφίας και λογοτεχνίας: Martina Wagner-Egelhaaf (επιμ.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, τόμ. 1, Βερολίνο, De Gruyter 2019, σσ. 1-6.

²³⁷ Αφορά τη στροφή κάποιων συγγραφέων προς ένα αυτοβιογραφικό ή βιοματικό λόγο με την υιοθέτηση της λογικής του autofiction: Κώστας Καραβίδας, «Ιστορική (μετα)μυθοπλασία και υβριδικές αφηγήσεις μετά τον Βαλτινό», *ό.π.*, σ. 111.

²³⁸ Κώστας Καραβίδας, «Ο εαυτός στον μητρικό καθρέφτη», *Η Εποχή*, 02/02/2025.

²³⁹ Ο συγγραφέας τονίζει τον ρόλο της μνήμης, της αφήγησης και της ίδιας της γλώσσας στο μετασχηματισμό του παρελθόντος. Επίσης, επισημαίνει τη λειτουργία του αφηγηματικού εγώ ως το σημείο εκκίνησης για την αναψήλαψη της ιστορίας: Κ. Καραβίδας, «Ιστορική (μετα)μυθοπλασία και υβριδικές αφηγήσεις μετά τον Βαλτινό», *ό.π.*, σ. 112.

[...] ο αναγνώστης δεν πρέπει να ξεχνάει ότι αυτό που διάβασε ήταν μυθοπλασία [...] ορισμένες λεπτομέρειες με τις οποίες περιγράφονται αυτά τα πρόσωπα, οι μεταξύ τους σχέσεις και η σχέση με τον συγγραφέα – αφηγητή είναι ως ένα βαθμό προϊόν φαντασίας, ενώ οι σκηνές και τα επεισόδια, μολονότι σχεδόν όλα πραγματικά (εκτός από εκείνα που στήνουν τον καθαρά μυθοπλαστικό σκελετό της αφήγησης), έχουν «ανακρυσταλλωθεί» κατά τη λειτουργία της μνήμης και της συγγραφικής διαδικασίας.²⁴⁰

Σε μια συνέντευξη του, ο συγγραφέας προκειμένου να επισημάνει τη διαφορά μεταξύ λογοτεχνικής επεξεργασίας ενός γεγονότος και της ιστορικής πραγμάτευσης του, συγκρίνει τη λογοτεχνία με μια παλιά φωτογραφία:

Και όπως μόνο αναχρονιστικά μπορούμε να διαβάσουμε μια παλιά φωτογραφία, [...] η οποία μπορεί μεν ν' ανακαλέσει τα αλλοτινά συναισθήματά μας, αλλά γρήγορα αυτά επικαλύπτονται από τα συναισθήματα και τις σκέψεις που μας προκαλεί σήμερα, έπειτα από τόσο καιρό), έτσι κι ένα λογοτεχνικό έργο μόνο αναχρονιστικά μπορεί να μιλήσει για το ιστορικό παρελθόν, αλλιώς δεν θα ήταν λογοτεχνικό κείμενο αλλά ιστορική πραγματεία.²⁴¹

Μέσα από τον φακό της μνήμης, οι μικροϊστορίες που συνθέτουν την αφήγηση, αποτυπώνουν τον τρόπο με τον οποίο διαφορετικά πρόσωπα βίωσαν τα γεγονότα, σε μια μη γραμμική, αλλά συνειρμική αφήγηση. Η συνειρμική αφήγηση αντανακλά τον τρόπο λειτουργίας της μνήμης. Η μνήμη ενεργοποιείται μέσα από εικόνες, αφηγήσεις, αισθητηριακά και κοινωνικά ερεθίσματα: «Η μνήμη μπορεί να σε κατακλύσει ξαφνικά μ' ένα κύμα από παλιές μυρωδιές, στην αρχή ξεκομμένες από την πηγή τους, [...] Οι μυρωδιές: ο άυλος σκελετός της μνήμης».²⁴²

²⁴⁰ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 299.

²⁴¹ Κρυστάλλη Γλυνιαδάκη, «Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ και ο Ήχος της σιωπής της», *Athens Voice*, τχ. 937 (Νοέμβριος 2024).

²⁴² Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 33.

Ο Maurice Halbwachs επισημαίνει ότι η ατομική μνήμη δεν είναι κλειστή και απομονωμένη, αλλά πολλές φορές στηρίζεται στις αναμνήσεις άλλων προσώπων.²⁴³ Για παράδειγμα, ιστορικά γεγονότα του παρελθόντος όταν ανακαλούνται στηρίζονται αποκλειστικά στη μνήμη άλλων: «Γιατί αυτό που το γκράφιτι [...], ενός γεγονότος που το θυμόμουν πολύ καλά. Ή μάλλον το είχα ζήσει. Ναι, τα Δεκεμβριανά, το “Κίνημα”, τα έζησα, κι ας ήρθα στον κόσμο αργότερα».²⁴⁴ Ο αφηγητής φέρει ως ανάμνηση, αν και όχι ενός βιωμένου γεγονότος, τις συγκρούσεις της περιόδου: «[...] ήταν αποσπάσματα αποσπασμάτων έκανε τις ιστορίες αυτές πιο πραγματικές».²⁴⁵ Οι αποσπασματικές συνειρμικές αφηγήσεις φαίνονται στον αφηγητή πιο πραγματικές και τρομακτικές από άλλες αφηγήσεις πιο ολοκληρωμένες.

Η ατομική μνήμη δεν ταυτίζεται με ό,τι πραγματικά συνέβη, αλλά αποτελεί μια ανακατασκευή συγκεκριμένων εικόνων και εμπειριών που διαμορφώνονται στο παρόν μέσα από το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο ανήκουμε.²⁴⁶ Η μόνη αξιόπιστη μορφή μνήμης σύμφωνα με τον αφηγητή είναι η μνήμη του σώματος, αφού η μνήμη αφορά μια ανακατασκευή και επηρεάζεται σημαντικά από το παρόν: «Και ίσως η πιο αξιόπιστη μορφή της είναι η μνήμη της μύτης, αφού η όσφρηση είναι η πιο αρχέγονη από τις αισθήσεις μας και γι’ αυτό η πιο ανθεκτική στις παραποιήσεις».²⁴⁷

Η μνήμη έχει συνδεθεί άμεσα με την φωτογραφική εικόνα στη σκέψη διάφορων μελετητών, καθώς και οι δύο συνιστούν μορφές διαμεσολάβησης και κατασκευής του παρελθόντος. Ο Christian Metz, καθώς μελετά την φωτογραφία σε σχέση με τον κινηματογράφο, αποτυπώνει τη σκέψη του για τη φύση της φωτογραφίας, η οποία είναι συγκρίσιμη με το ασυνείδητο και τη μνήμη. Η φωτογραφία και η μνήμη βρίσκονται και οι δύο εκτός χρονικής ροής, στατικές και απομονωμένες αναπαραστάσεις, δεν λειτουργούν με γραμμικό τρόπο.²⁴⁸ Ο αφηγητής καθώς κοιτάζει μια παλιά φωτογραφία από το Πάσχα του 1967 σχολιάζει: «Η μνήμη μου έτρεχε από συνειρμό σε

²⁴³ M. Halbwachs, *Η συλλογική μνήμη*, ό.π., σ. 76.

²⁴⁴ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 100.

²⁴⁵ Ο.π., σ. 101.

²⁴⁶ M. Halbwachs, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, ό.π., σ. 13.

²⁴⁷ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 37.

²⁴⁸ Christian Metz, «Photography and Fetish», *October*, τχ. 34 (Autumn 1985), σ. 83. Διαθέσιμο στο:

<https://www.jstor.org/stable/778490?seq=1>

συνειρμό».²⁴⁹ Ο Kracauer προκειμένου να κατανοήσει τη φύση της φωτογραφικής εικόνας, διακρίνει τις διαφορές μεταξύ της μνήμης και της φωτογραφίας. Οι αναμνήσεις οργανώνονται σύμφωνα με μια διαφορετική αρχή από αυτή της φωτογραφίας. Η μνήμη διατηρεί αυτό που έχει σημασία, ενώ η φωτογραφία συλλαμβάνει αυτό που δίνεται ως χωρικό ή χρονικό συνεχές.²⁵⁰ Υποστηρίζει ότι η φωτογραφία δεν βοηθά τη λειτουργία της μνήμης, καθώς η συσσώρευση φωτογραφιών εμποδίζει το άτομο να θυμηθεί.²⁵¹ Ο Barthes αντιλαμβάνεται τη φωτογραφία ως αντικατάσταση της μνήμης: «Η Φωτογραφία όχι μόνο δεν είναι ποτέ, στην ουσία, μια ανάμνηση [...] γίνεται πολύ γρήγορα μια ανατιανάμνηση».²⁵² Την ιδέα αυτή επιβεβαιώνει και ο αφηγητής: «[...] οι φωτογραφίες υποκαθιστούν στη μνήμη τη ζωντανή εικόνα αγαπημένων προσώπων που έχασες [...]».²⁵³

Παρότι στο κείμενο δεν περιλαμβάνονται φωτογραφίες με τη μορφή υλικών τεκμηρίων, οι φωτογραφίες που σχολιάζονται κειμενικά λειτουργούν ως αφηγηματικός μοχλός. Μέσα από μια φωτογραφία θα δοθεί η λύση στον γρίφο, ενεργοποιώντας τη μνήμη και τη δράση. Οι φωτογραφίες σε υλική μορφή κοσμούν ωστόσο το εξώφυλλο όπου έχει χρησιμοποιηθεί η τεχνική της συρραφής έξι διαφορετικών φωτογραφιών, τέσσερις εκ των οποίων απεικονίζουν τη μητέρα και δύο την πόλη της Αθήνας. Ο Christian Metz υποστήριξε ότι μια μεμονωμένη φωτογραφία είναι ανίκανη να αφηγηθεί κάτι, σε αντίθεση με δύο ή περισσότερες αντιπαρατιθέμενες φωτογραφίες, καθώς με δύο ή περισσότερες φωτογραφίες είναι σαν να περνάμε από την εικόνα στη γλώσσα.²⁵⁴ Ο Σταθάτος συμπληρώνει ότι δεν ισχύει το ίδιο για κάποιες φωτογραφίες, κυρίως σκηνοθετημένες, οι οποίες μπορούν να έχουν υψηλό αφηγηματικό περιεχόμενο.²⁵⁵

²⁴⁹ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 136.

²⁵⁰ Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge 1995, σ. 50.

²⁵¹ Ο.π., σ. 58.

²⁵² Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός Θάλαμος*, ό.π., σ. 127.

²⁵³ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 96.

²⁵⁴ Christian Metz, «Le cinéma: langue ou language, στο: *Essais sur la signification au cinema*», Klincksieck, Paris 1968, σ. 53.

²⁵⁵ John Stathatos, *Ways of telling: Photography and Narrative*, Thessaloniki Museum of Photography, Thessaloniki 2004, σσ. 12-13.

Στην περίπτωση του συγκεκριμένου εξωφύλλου οι φωτογραφίες δείχνουν την μητέρα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους. Όλες έχουν ασπρόμαυρο χρώμα, εκτός από μία που φαίνεται να είναι πιο πρόσφατη.²⁵⁶ Ως εκ τούτου, αποτυπώνεται ή οπτικοποιείται η συνομιλία μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Οι φωτογραφίες λειτουργούν ως ίχνη μιας ζωής που δεν μπορεί να αποκαλυφθεί πλήρως· αντανακλούν τον κατακερματισμένο τρόπο, με τον οποίο ο αφηγητής προσπαθεί να ανασυνθέσει τη ζωή της μητέρας του, αλλά και τη δική του μέσα από αποσπάσματα και μνήμες. Η συνύπαρξη φωτογραφιών της μητέρας και της πόλης της Αθήνας αναδεικνύει τη σημασία του χώρου μέσα στον οποίο αναπτύσσεται και διαμορφώνεται η ζωή της μητέρας και του αφηγητή. Η φωτογραφική σύνθεση του εξωφύλλου δεν υποστηρίζει μόνο το θέμα της αφήγησης, αλλά οπτικοποιεί και το στοχαστικό ερώτημα, πώς αποτυπώνεται η ζωή ενός άλλου μέσα από σιωπές, ίχνη και εικόνες.

Ο αφηγητής καθώς βυθίζεται στη μνήμη και στην ανασύνθεση του παρελθόντος, τόσο του δικού του όσο και της πατρίδας, σε μεγάλο βαθμό στηρίζεται σε φωτογραφίες. Ανατρέχει στο οικογενειακό άλμπουμ προκειμένου να βρει την απάντηση στα τελευταία αινιγματικά λόγια της μητέρας του: «[...] η λύση του αινίγματος που με βασάνιζε ήταν μια φωτογραφία».²⁵⁷ Στην ενότητα με τίτλο «Οι φωτογραφίες», ο αφηγητής παίρνει τις οικογενειακές φωτογραφίες από την αδερφή του και ξεκινά την αναζήτηση του. Η έλλειψη χρονολογιών στις παλιές φωτογραφίες δυσχεραίνει τον αφηγητή, αφού χωρίς μια χρονολογία ή μια λεζάντα, η φωτογραφία παραμένει μετέωρη και ασύνδετη με την προσωπική και συλλογική ιστορία:

Η χρονολογία, προπαντός όταν συμπληρώνεται από ημερομηνία, μας επιτρέπει να εντάξουμε μια φωτογραφία στη δική μας ιστορία, στο δικό μας μερίδιο από τη

²⁵⁶ Δεν αφορά απλά μια αισθητική επιλογή, λειτουργεί ως ένα νοηματικό σχόλιο. Οι ασπρόμαυρες παρελθοντικές φωτογραφίες δηλώνουν το μακρινό παρελθόν, εποχές για τις οποίες η μνήμη θολώνει. Σε αντίθεση με την έγχρωμη φωτογραφία της μητέρας, μια πιο πρόσφατη και ζωντανή ανάμνηση. Για τον Barthes το χρώμα, ως πρόσθετο σε μια φωτογραφία, είναι σχεδόν παραπλανητικό: «Το Χρώμα είναι για μένα κάτι το πρόσθετο, ένα φτιασίδι(όπως εκείνο με το οποίο βάφουν τα πτώματα). Διότι αυτό που ενδιαφέρει, δεν είναι η «ζωή» της φωτογραφίας (έννοια καθαρά ιδεολογική), αλλά η βεβαιότητα ότι το φωτογραφημένο σώμα μ' άγγιξε με τις δικές του ακτίνες, και όχι μ' ένα πρόσθετο φως»: Ρολάν Μπαρτ, *ό.π.*, σ. 114.

²⁵⁷ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, *ό.π.*, σ. 124.

συλλογική μνήμη, κάνοντας να κυλάει και πάλι ο χρόνος που ο φακός είχε παγώσει.²⁵⁸

Η χρονολογία και η λεζάντα υποβοηθούν την ανάγνωση μιας φωτογραφίας, δηλαδή οριοθετούν το πλαίσιο. Ο αφηγητής, εκ των υστέρων σκέφτεται να κοιτάξει το πίσω μέρος των φωτογραφιών, στο οποίο θα βρει και την απάντηση στον γρίφο: «Οι άτακτοι σωροί των παλιών φωτογραφιών [...] γι' άλλη μια φορά κάτω από τα νευρικά χέρια μου [...] Και τότε το είδα [...] Και το πήρε το μάτι μου την τελευταία στιγμή [...] «Πύργος, 4/37», διάβασα στο πίσω μέρος της φωτογραφίας.».²⁵⁹

Η Martha Langford στο *Suspended Conversations* έχει ασχοληθεί με τη μελέτη του οικογενειακού άλμπουμ, το οποίο μελετά ως ένα ενιαίο σύνολο, μια λεκτική και οπτική παράσταση. Θεωρεί ότι το οικογενειακό άλμπουμ ακολουθεί τις δομές της προφορικής παράδοσης και των προφορικών αναμνήσεων.²⁶⁰ Η μελέτη της έδειξε ότι ακόμα και κάποιος που δεν έχει κάποια προσωπική σχέση με ένα άλμπουμ, είναι σε θέση να υφάνει ιστορίες, οι οποίες αποτυπώνουν την ίδια ανεκδοτολογική διάσταση που χαρακτηρίζει μια μνημονική αφήγηση.²⁶¹

Η εμπειρία του Barthes στον *Φωτεινό θάλαμο* είναι χρήσιμη για να κατανοήσουμε το γεγονός ότι δεν αποτυπώνουν όλες οι φωτογραφίες την ουσία ενός ανθρώπου. Η φωτογραφία της μητέρας του που την δείχνει ακόμη παιδί 5 ετών είναι εκείνη που φέρει για τον Barthes «την αλήθεια του προσώπου της».²⁶² Η ανάγκη του Barthes να βρει την «ουσία» της μητέρας του στη φωτογραφία αποτυπώνει εκτός από την προσπάθεια διατήρησης του αγαπημένου προσώπου, την ανησυχία του Barthes για

²⁵⁸ Ο.π., σ. 128.

²⁵⁹ Ο.π., σ. 270.

²⁶⁰ Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums Second Edition*, McGill-Queens University Press, Montreal and Kingston 2001, σ. 175.

²⁶¹ Annette Kuhn, «Photography and cultural memory: a methodological exploration», *Visual Studies*, τόμ. 22, τχ. 3 (Δεκέμβριος 2007), σ. 285.

²⁶² Όλγα Λασκαρίδου, «Λογοτεχνία και φωτογραφία. Ο «Φωτεινός θάλαμος» του Roland Barthes», *Σύγκριση / Comparison*, τχ. 21 (2010), σ. 59.

τα φωτογραφικά πορτρέτα.²⁶³ Ο Barthes πιστεύει ότι πολλές φωτογραφίες ατόμων, δεν καταφέρνουν να αποτυπώσουν τον «αέρα», την «έκφραση της αλήθειας» ενός ατόμου, την αξία του. Για παράδειγμα ο αφηγητής σε μια φωτογραφία του πατέρα του, στην οποία σχολιάζει το επίσημο ντύσιμο του και την αμηχανία του μπροστά στο φακό, διαπιστώνει ότι: «Και τα δύο θα σ' έκαναν να βγάλεις λάθος συμπεράσματα για τον άνθρωπο.».²⁶⁴ Επίσης, ο Kracauer διαπιστώνει ότι στις φωτογραφικές εικόνες αποτυπώνεται η επιφάνεια του υλικού κόσμου, αλλά δεν μπορεί να αποδοθεί η ουσία του ανθρώπου.²⁶⁵ Για τον Barthes ο ένας διακριτός αφηγηματικός άξονας της φωτογραφίας είναι το punctum, δηλαδή το τυχαίο, μια λεπτομέρεια, το συμπλήρωμα, «εκείνο που προσθέτω στη φωτογραφία και πού ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν».²⁶⁶ Μια λεπτομέρεια σε μια άλλη φωτογραφία θυμίζει στον αφηγητή τον ασυμβίβαστο χαρακτήρα του:

Φοράει κοντομάνικο [...] και σανδάλια χωρίς κάλτσες. Η τελευταία λεπτομέρεια κινεί ιδιαίτερα την προσοχή μου. Εκείνη την εποχή ήταν ασυνήθιστο και τολμηρό στην Ελλάδα να κυκλοφορεί ένας κύριος στην πόλη με σανδάλια, και μάλιστα σε γυμνά πόδια. Σ' αυτή τη φωτογραφία ναι, βλέπω τον πατέρα μου όπως τον γνώρισα.²⁶⁷

Η αφήγηση που ακολουθεί αποτελεί μια μνημονική αναδρομή στη φιγούρα του. Οι παλιές φωτογραφίες προξενούν στον αφηγητή ένα αίσθημα συναρπαστικό και την διάθεση εξέτασης, όπως θα έκανε ένας ντετέκτιβ, ενώ οι φωτογραφίες που εικονίζουν τον ίδιο λειτουργούν διαφορετικά: «Οι φωτογραφίες, παγώνοντας τον χρόνο, κάνουν

²⁶³ Στο *Writing with Photography* ο Karen Beckman, στην εισαγωγή της μελέτης του προσπαθεί να εξηγήσει την άρνηση κάποιων συγγραφέων να φωτογραφηθούν. Εντοπίζει αυτή την άρνηση στην γενικότερη τάση αποστροφής για τη μαζική κουλτούρα, προϊόν της οποίας αποτελεί η φωτογραφία, με την δυνητικά ανεξέλεγκτη, δημόσια κυκλοφορία. Στον *Φωτεινό Θάλαμο*, ο Barthes εκτός των άλλων τονίζει «και γι' αυτό κάθε φορά που με φωτογραφίζουν, έχω πάντα μια αόριστη αίσθηση αναυθεντικότητας, καμιά φορά και απάτης»: Roland Barthes, *ό.π.*, σ. 26.

²⁶⁴ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, *ό.π.*, σ. 88.

²⁶⁵ S. Kracauer, *ό.π.*, σ. 52.

²⁶⁶ P. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός θάλαμος*, *ό.π.*, σσ. 43-44.

²⁶⁷ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, *ό.π.*, σσ. 88-89.

τη στιγμή να φαίνεται αυτοτελής και αιώνια. Και αυτό, όταν ήμουν εγώ ο απεικονιζόμενος, μου προξενούσε ένα στενάχωρο αίσθημα».²⁶⁸

Η καθήλωση προσωπικών στιγμών από τον φωτογραφικό φακό πολλές φορές οδηγεί σε αμηχανία. Στον *Φωτεινό Θάλαμο* ο Barthes αποτυπώνει τη δική του εμπειρία μπροστά στον φακό, περιγράφει την αμηχανία του και επισημαίνει την συγγένεια της φωτογραφίας με τον θάνατο: «[...] μεταμορφώνομαι προκαταβολικά σε εικόνα. Αυτή η αλλαγή είναι ενεργητική: νιώθω ότι η Φωτογραφία πλάθει το σώμα μου ή το νεκρώνει, κατ' αρέσκειαν (απόλογος αυτής της θανατηφόρας δύναμης [...]).²⁶⁹ Δεδομένου ότι μέσω της φωτογραφίας το άτομο μετατρέπεται σε εικόνα, σε ένα στατικό αντικείμενο, υπάρχει η πιθανότητα αλλοίωσης της ουσίας του εξαιτίας των διαφορετικών πιθανών πλαισίων συμπερίληψης της: «διότι δεν ξέρω τι θα κάνει η κοινωνία τη φωτογραφία μου, τι θα διαβάζει σ' αυτήν».²⁷⁰

Ξεκινώντας από τον Barthes, παρατηρούμε τη σύνδεση της φωτογραφίας με τον θάνατο στην θεωρία της φωτογραφίας. Η φωτογραφική λήψη είναι οριστική και άμεση, όπως ο θάνατος. Ακόμη, μοιράζονται το στοιχείο της ακινησίας και της σιωπής.²⁷¹ Εκτός αυτού υπάρχει η κοινωνική πρακτική διατήρησης φωτογραφιών προσώπων που έχουν χαθεί,²⁷² αλλά και η ιδέα ότι οι φωτογραφίες προσπαθούν να εξαλείψουν την ανάμνηση του θανάτου.²⁷³ Ο Barthes επισημαίνει την αντικατάσταση των μνημείων, ως φορέων της ανάμνησης της ζωής, με τις φθαρτές φωτογραφίες:²⁷⁴ «Η μάνα μας δεν αναπολούσε με φωτογραφίες και καδραρισμένα πορτρέτα. Τις φωτογραφίες τις θεωρούσε λείψανα, όχι ενθύμια».²⁷⁵ Ο αφηγητής συμπληρώνει την δική του αντίληψη για τις φωτογραφίες: «Ήταν κάτι λιγότερο δραματικό, κάτι ας πούμε

²⁶⁸ Ο.π., σ. 95.

²⁶⁹ Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σσ. 21-22.

²⁷⁰ Ο.π., σ. 27.

²⁷¹ C. Metz, *Photography and Fetish*, ό.π., σσ. 126-127.

²⁷² Ο.π.

²⁷³ S. Kracauer, *The Mass Ornament*, ό.π., σ. 59.

²⁷⁴ Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 130.

²⁷⁵ Δ. Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, ό.π., σ. 74.

σαν πληροφορίες σ' ένα βιογραφικό χωρίς εσωτερικότητα. Δεν είχε φύγει από μέσα τους η ζωή, την είχαν στραγγίσει οι ίδιες».²⁷⁶

Η αναδρομή στο παρελθόν γίνεται τόσο μέσω της μνήμης όσο και μέσω της έρευνας σε κάθε λογής τεκμήρια. Η φωτογραφική εικόνα ως μέρος του οικογενειακού αρχείου φέρνει τον αφηγητή αντιμέτωπο με το παρελθόν. Σε έναν διάλογο μεταξύ παρόντος και παρελθόντος επιχειρεί να εξηγήσει τις αινιγματικές πλευρές της ζωής της μητέρας του. Συνακόλουθα παρακολουθούμε τον δικό του απολογισμό και την εσωτερική κρίση ταυτότητας που ενεργοποιείται από το πένθος.

Γ.3. Σκοτεινός Βαρδάρης. Βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας της Έλενας Χουζούρη: Το φωτογραφικό βλέμμα

Στο μυθιστόρημα της Έλενας Χουζούρη *Σκοτεινός Βαρδάρης*, η αφήγηση οργανώνεται γύρω από μία και μόνο φωτογραφία. Το κείμενο συνδιαλέγεται με την ιστορία της φωτογραφίας, την ημερολογιακή λογοτεχνία αλλά και με το μυθιστόρημα μαθητείας ή ενηλικίωσης. Στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα, η αφήγηση δεν εκκινεί απλώς από μια υπαρκτή φωτογραφία, αλλά υιοθετεί φωτογραφικές τεχνικές και σε αρκετά σημεία παρατηρούμε τη συνύπαρξη φωτογραφικού και κινηματογραφικού βλέμματος. Η ανασύνθεση του οικογενειακού παρελθόντος του παππού πραγματοποιείται στο μυθοπλαστικό κόσμο, αληθινά και επινοημένα πρόσωπα και τεκμήρια παρουσιάζονται αξεδιάλυτα.²⁷⁷

Η συγγραφέας αναγνωρίζει σε μια φωτογραφία προσφύγων από το Μελένικο του 1913, τον εικοσάχρονο τότε παππού της, Στέφανο. Η φωτογραφία είναι τραβηγμένη από τον Γάλλο φωτογράφο Ωγκύστ Λεόν στο Ντεμίρ Χισάρ (Σιδηρόκαστρο). Ένα υπαρκτό ιστορικό πρόσωπο, ο οποίος στο πλαίσιο του προγράμματος «Αρχεία του Πλανήτη», στάλθηκε στη Θεσσαλονίκη για λογαριασμό του Αλμπέρ Καν, επίσης υπαρκτού ιστορικού προσώπου. Με σκηνικό τα Βαλκάνια των αρχών του 20ού αιώνα, παρακολουθούμε τη σχέση τριών παιδικών φίλων από το Μελένικο με την όμορφη αρχοντοπούλα Ελένη. Πρωταγωνιστές του μυθιστορήματος

²⁷⁶ Ο.π., σ. 97.

²⁷⁷ Κ. Καβανόζης, *Μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας*, ό.π., σ. 146.

είναι ο παππούς της αφηγήτριας, Στέφανος, οι δύο παιδικοί του φίλοι, Γκέοργκι και Θεόδωρος, η πλούσια αρχοντοπούλα Ελένη και ο φωτογράφος Ωγκύστ Λεόν.

Η χρήση του όρου μυθιστορία στον υπότιτλο του μυθιστορήματος: «βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας», θα μπορούσε να τονίζει την μυθοπλαστικό χαρακτήρα της ιστορικής αφήγησης ή την ερωτική της χροιά.²⁷⁸ Από την άλλη φαίνεται ειρωνική η χρήση του όρου, προκειμένου να παραπέμψει στις ιπποτικές ιστορίες.²⁷⁹ Συγκεκριμένα στον έρωτα μεταξύ της αρχοντοπούλας Ελένης και του Βούλγαρου παιδικού της φίλου και μετέπειτα αξιωματικού, Γκέοργκι. Στο τέλος, τους βλέπουμε να φεύγουν με το μαύρο άλογο: «Πάνω στο γερό φαρί, το νιώθουμε η Ελένη είναι ευτυχισμένη».²⁸⁰ Σχολιάζοντας ο Κούρτοβικ συμπληρώνει ότι η χρήση της φόρμας του ρομάντζου υιοθετείται ώστε με έμμεσο τρόπο να αποτελέσει ένα ειρωνικό σχόλιο στους εθνικιστικούς μύθους και την πραγματικότητα των Βαλκανίων.²⁸¹ Η συγγραφέας συνειδητά συνδιαλέγεται με τη λογοτεχνική παράδοση, όχι για να την απορρίψει, αλλά για να την σχολιάσει και να αναδείξει τις δυνατότητες της λογοτεχνικής γραφής.

Βέβαια, η ερωτική αυτή ιστορία φαίνεται να έχει δευτερεύοντα ρόλο. Η συγγραφέας ενδιαφέρεται να αναδείξει την ποιητική αποτύπωση μιας μεταιχμιακής εποχής και ενός πολιτισμικά ποικιλόμορφου τόπου. Η συνύπαρξη ελληνικού και βουλγαρικού πληθυσμού στο Μελένικο, οι φιλικές σχέσεις του παππού με τον παιδικό φίλο του Γκέοργκι, αλλά και η μετέπειτα φυγή της αρχοντοπούλας Ελένης μαζί του, αποτυπώνουν αποσιωπημένες πτυχές των σχέσεων μεταξύ των δύο λαών στο επίπεδο της απλής καθημερινής επαφής, της μικροϊστορίας, που έρχονται σε αντίθεση με τις εθνικές αφηγήσεις. Ταυτόχρονα επιδιώκει να ανασυνθέσει τις σκέψεις, τα συναισθήματα του παππού, να τον τοποθετήσει ιστορικά στην κρίσιμη περίοδο των Βαλκανικών πολέμων. Η φωτογραφία είναι εκείνη που λειτουργεί ως μέσο επαφής της αφηγήτριας με τον πρόγονο της, καθώς προσφέρει οπτική πρόσβαση και τη βάση για την ανάπτυξη της ιστορίας.

²⁷⁸ Δ. Τζιόβας, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη Μεταπολίτευση*, ό.π., σ. 293.

²⁷⁹ Τάσος Χατζητάτσης, «Με το άρωμα του ρομάντζου», *Αυγή*, 20 Μαρτίου 2005.

²⁸⁰ Έλενα Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης: βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας*, Πατάκη, Αθήνα 2019, σ. 233.

²⁸¹ Δημοσθένης Κούρτοβικ, *η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Πατάκη, Αθήνα 2020, σ. 263.

Επιπλέον οι μεταμυθοπλαστικές πρακτικές ενισχύουν την ειρωνική αποστασιοποίηση της συγγραφέα από τη φόρμα της μυθιστορίας. Σε όλη την έκταση του κειμένου αναδεικνύεται ο επινοημένος χαρακτήρας της αφήγησης. Για παράδειγμα: «Ούτε τα τυπικά λόγια που αντάλλαξαν με την ωραία Αλεξάνδρα έχουν εδώ νόημα, η οποία όμως, για να πούμε και του μυθιστορήματος το δίκαιο [...]».²⁸² Ακόμη, προβάλλεται η αναστοχαστική διάθεση ως προς τη σημασία της ιστορίας, της αλήθειας και της αφήγησης και η επίγνωση αυτής της αναπαράστασης. Η Χουζούρη επικαλείται τον πρόγονο της, συνομιλεί μαζί του σε δεύτερο ενικό πρόσωπο. Ταυτόχρονα, απευθύνεται και συνομιλεί και με τα άλλα πρόσωπα του μυθιστορήματος, ζωντανεύει τις σκέψεις τους και τα συναισθήματα τους με ελεγειακό τόνο.

Από τις «Ευχαριστίες» στο τέλος του βιβλίου πληροφορούμαστε για τις πηγές τις οποίες χρησιμοποίησε η συγγραφέας, αλλά και ότι έχει αντλήσει πολλές πληροφορίες για το Μελένικο από ένα ανέκδοτο βιβλίο του παππού της. Ως εκ τούτου, οι οικογενειακές πληροφορίες συμπληρώνονται από ιστορικά ντοκουμέντα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση το αρχειακό υλικό έχει αφομοιωθεί πλήρως στον αφηγηματικό κορμό. Τα τεκμήρια φαίνεται να μην μπορούν να αναπαράγουν το ιστορικό παρελθόν και συμπληρώνονται με άλλα, επινοημένα. Για παράδειγμα, η αφηγήτρια συμπληρώνει με την φαντασία της το περιεχόμενο μιας επιστολής του φωτογράφου Άλμπερ Καν: «Ο Αλμπέρ Καν αρχίζει να γράφει ακόμη ένα γράμμα [...] το οποίο πιθανόν να λέει τα εξής: [...]».²⁸³ Η αναζήτηση των νεανικών χρόνων του παππού στη μεταιχμιακή εποχή των Βαλκανικών πολέμων διαπλέκεται με τη φανταστική ερωτική ιστορία της Ελένης και του Βούλγαρου αξιωματικού και της ανασύνθεσης της φωτογραφικής αποστολής στα Βαλκάνια με πρωταγωνιστή τον φωτογράφο Ωγκύστ Λεόν. Η τεκμηρίωση έτσι χάνει το νόημα της, αφού είναι αδύνατο να διακρίνουμε τα αληθινά από τα επινοημένα τεκμήρια.²⁸⁴ Η φαντασία και η μυθοπλασία θα συμπληρώσουν τα κενά και θα βοηθήσουν στην ανασύνθεση του παρελθόντος του παππού: «Το μόνο που μπορώ να κάνω εγώ είναι εικασίες».²⁸⁵

²⁸² Ε. Χουζούρη, *ό.π.*, σ. 152.

²⁸³ *Ο.π.*, σ. 134.

²⁸⁴ Κ. Καβαζόνης, *Μεταξύ μυθοπλασίας και πραγματικότητας*, *ό.π.*, σ. 167.

²⁸⁵ Ε. Χουζούρη, *ό.π.*, σ. 161.

Το μόνο τεκμήριο που διατηρεί τη σχέση του με την πραγματικότητα είναι η φωτογραφία, η οποία τοποθετείται στην αρχή της αφήγησης. Η φωτογραφία, ως ένα στατικό και «αντικειμενικό» τεκμήριο φέρει την υπόσχεση της αντικειμενικής αναπαράστασης, τουλάχιστον φαινομενικά, διότι έχει το στοιχείο του ταυτολογικού, είναι δηλαδή άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτό που απεικονίζει.²⁸⁶ Όμως, καθώς τοποθετείται σε διαφορετικά πλαίσια, αποκομμένη από το χωροχρονικό συνεχές, χωρίς να γνωρίζουμε τις συνθήκες λήψης της, η έννοια του φωτογραφικού μηνύματος καθορίζεται αναγκαστικά από το πλαίσιο.²⁸⁷ Διότι ο τρόπος με τον οποίο μια φωτογραφία μεταφέρει νόημα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την παρουσία ή απουσία άλλων φωτογραφιών, λεζαντών και αλληλεπιδράσεων με τους αναγνώστες – θεατές.²⁸⁸ Με λίγα λόγια στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αφήγησης η φωτογραφία δεν αποσαφηνίζει τις ασάφειες του κειμένου, αλλά τις αντικαθιστά με νέες ασάφειες και κενά.²⁸⁹

Στην περίπτωση του *Σκοτεινού Βαρδάρη*, καθώς το αρχειακό υλικό δεν μπορεί να υποστηρίξει την ανασύνθεση της εποχής, η αφήγηση στηρίζεται στην υποκειμενική ματιά, πιο συγκεκριμένα στη φωτογραφική ματιά. Σε ένα πρώτο επίπεδο η αφηγήτρια ανασυνθέτει τις συνθήκες λήψης της φωτογραφίας. Η αφήγηση έχει κυκλική δομή καθώς ξεκινά με την περιγραφή της φωτογραφίας: «Σας βλέπω στη φωτογραφία [...] Εστιάζω στο βλέμμα μου επάνω σου. Στα μάτια σου. Είναι γαλανά και θυμωμένα.»²⁹⁰ και τελειώνει με την φωτογραφία: «Όλους σας βλέπω. Και αρχίζω να γράφω αυτήν εδώ τη *βαλκανική μυθιστορία για τον έρωτα και την απώλεια*.»²⁹¹

Σε ένα δεύτερο επίπεδο παρατηρούμε τη χρήση αφηγηματικών τρόπων και τεχνικών που βασίζονται σε έναν δεικτικό, οπτικό τρόπο αφήγησης. Πρόκειται για περιπτώσεις που η λογοτεχνία υιοθετεί έναν τρόπο αφήγησης που περισσότερο

²⁸⁶ Ρ. Μπαρτ, *Ο Φωτεινός θάλαμος*, ό.π., σ. 14.

²⁸⁷ V. Burgin (επιμ.), *Thinking Photography*, ό.π., σ. 85.

²⁸⁸ K. Beckman, L. Weissberg (επιμ.), *On writing with Photography*, ό.π., σ. 110.

²⁸⁹ E. Papargyriou, *Camera Graeca*, ό.π., σ. 200.

²⁹⁰ Ε. Χουζούρη, ό.π., σσ. 9-10.

²⁹¹ Ό.π., σ. 271.

«δείχνει» παρά «λέει», δηλαδή δανείζεται κινηματογραφικά και φωτογραφικά μέσα.²⁹² Στον *Σκοτεινό Βαρδάρη* οι κινηματογραφικές τεχνικές συνυπάρχουν με το φωτογραφικό, στατικό βλέμμα, γίνεται ένα παιχνίδι μεταξύ της στατικότητας της φωτογραφίας και την κινητικότητα του κινηματογράφου. Παραδειγματικά θα αναφέρω ένα απόσπασμα στο οποίο παρατηρούμε συνεχείς εναλλαγές μεταξύ περιγραφής στατικών εικόνων και μετατροπής τους, μέσω του κινηματογραφικού βλέμματος, σε αφήγηση που ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας:

Στο κάδρο δύο άντρες [...] Η εικόνα πλησιάζει ακόμη περισσότερο. Και έτσι μπορούμε να δούμε καθαρά. Ναι, και οι δύο άντρες κάθονται γονατιστοί, ο ένας απέναντι στον άλλον, επάνω σε ψάθες [...] Ο ένας φέρει αυτήν τη στιγμή στα χείλη του ένα φλιτζάνι [...] Αυτήν τη στιγμή πάντως, ο Άλμπερ Καν μόλις έχει τελειώσει το φαγητό και ακούει προσεκτικά τον αξιότιμο συνδαιτημόνα του, που επίσης έχει καταφέρει, παρά τη σχετική δυσκολία του να χειρίζεται τα ξυλάκια, να αδειάσει τα πιάτα [...] Αν σκύψεις και καλοκοιτάξεις όμως, θα εκπλαγείς από το έντονο λαμπύρισμα των σκούρων ματιών του τραπεζίτη.²⁹³

Επίσης, σε όλη την έκταση της αφήγησης παρατηρούμε την επαναλαμβανόμενη χρήση οπτικών ρημάτων και εκφράσεων που προσομοιώνουν την κάμερα. Δίνεται η αίσθηση ότι η αφηγήτρια παρακολουθεί όσα συμβαίνουν μέσα από ένα φακό: «Ας εστιάσουμε τον φακό μας στην κεντρική σάλα του υπέρλαμπρου ξενοδοχείου.»²⁹⁴ «Εστιάζω και πάλι στο ωραίο σου πρόσωπο [...]»²⁹⁵ «βλέπουμε, σαν να ξεφυλλίζουμε ένα παλιό φωτογραφικό άλμπουμ».²⁹⁶ Η φωτογραφική δομή, δηλαδή η εικονοπλαστική ακρίβεια, το προσεγμένο καρδάρισμα και η αισθητική του φωτισμού ενισχύεται από τη χρήση ενεστωτικών χρόνων και την ημερολογιακή γραφή:

²⁹² Νάντια Φραγκούλη, «Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη διακαλλιτεχνικής επαφής της ελληνικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο», στο: *Σύγκριση/ Comparison*, τχ. 32 (2023), σ. 327.

²⁹³ Ε. Χουζούρη, *ό.π.*, σσ. 139-141.

²⁹⁴ *Ο.π.*, σ. 163.

²⁹⁵ *Ο.π.*, σ. 190.

²⁹⁶ *Ο.π.*, σ. 131.

Έτσι σήμερα, Σάββατο 6 Οκτωβρίου 1912, ώρα δύο μετά το μεσημέρι, βλέπουμε, σαν να ξεφυλλίζουμε ένα παλιό φωτογραφικό άλμπουμ, τον Άμπερ Καν στο Γραφείο του σπιτιού του [...] Είναι ένα γλυκό οκτωβριάτικο απομεσήμερο [...] που σχεδόν συνορεύει με την προκυμαία Κατρ Σεπτάμπρ του Σηκουάνα, ο οποίος αυτήν τη στιγμή έχει πάρει ένα γλυκό χρυσοπράσινο χρώμα [...] Υπέροχη φωτογραφία. Πρέπει όμως να είσαι ένας εξαιρετικά ευαίσθητος φωτογράφος για να μπορέσεις να τραβήξεις αυτές τις ελάχιστες σκιές [...] ²⁹⁷

Σε ένα άλλο απόσπασμα τονίζεται η περιορισμένη οπτική γωνία που προσφέρει ο φακός και η σημασία του βλέμματος:

Η επόμενη σκηνή [...] δείχνει τον Στέφανο να διαβάζει την επιστολή του φίλου του. Έτσι όπως βλέπω το προφίλ του από το πλάι, καθώς γέρνει ελαφρά το κεφάλι του, δεν μπορώ να μη θαυμάσω ακόμη μια φορά την υπερήφανη και ευγενική κατατομή του. Δυστυχώς, από τη θέση αυτή δεν μπορώ να διακρίνω το βλέμμα του. ²⁹⁸

Ο Burgin συγκρίνει το σημειωτικό σύστημα της φωτογραφικής εικόνας με εκείνο της κλασικής ζωγραφικής. Διακρίνει έναν κοινό τρόπο απεικόνισης του υποκειμένου που υπακούει στις συμβάσεις της γεωμετρικής προβολής, δηλαδή θεωρείται δεδομένη η ύπαρξη ενός μοναδικού σημείου θέασης. ²⁹⁹ Ο θεατής βλέπει τον κόσμο όπως τον είδε η κάμερα. Μέσω του κάδρου ο κόσμος παρουσιάζεται οργανωμένος με συνοχή, κάτι που δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. ³⁰⁰ Η φαντασιακή πληρότητα που αποδίδουμε στη φωτογραφία είναι μία άρνηση της κατακερματισμένης πραγματικότητας. Ο Burgin μελετά την φαντασιακή αυτή επένδυση του πραγματικού ως ανάλογη με το λεγόμενο στάδιο του καθρέφτη από τη θεωρία του Jacques Lacan και υιοθετεί την ορολογία του κινηματογράφου σχετικά με τους τύπους του βλέμματος (το βλέμμα της κάμερας, το βλέμμα του θεατή, βλέμμα του εικονιζόμενου και τα

²⁹⁷ Ο.π., σ. 131.

²⁹⁸ Ο.π., σ. 152.

²⁹⁹ V. Burgin (επιμ.), *Thinking Photography*, ό.π., σ. 146.

³⁰⁰ Ο.π.

βλέμματα που ανταλλάσσονται μεταξύ των εικονιζόμενων).³⁰¹ Η αφηγήτρια από ένα συγκεκριμένο σημείο θέασης παρατηρεί μέσω ενός πλαισίου το εικονιζόμενο υποκείμενο, τον παππού. Το υποκείμενο δεν κοιτάζει την κάμερα και η έλλειψη οπτικής επαφής δημιουργεί απόσταση, διότι απουσιάζει η φαντασιακή αλληλεπίδραση με το βλέμμα. Η αναπόφευκτη αναγνώριση του κανόνα του πλαισίου και η αδυναμία συνάντησης του βλέμματος του υποκειμένου με τον θεατή μπορεί να αναβληθεί μέσω της παράτασης της φαντασιακής κυριαρχίας.³⁰² Στο παραπάνω απόσπασμα η φαντασιακή κυριαρχία στο σημείο θέασης θα μπορούσε να εντοπιστεί στον θαυμασμό της κατατομής του παππού.

Η επιλογή των κειμένων στην ενότητα αυτή έγινε με σκοπό να αναδειχθεί η ποικιλία λογοτεχνικών κειμένων που καταπιάνονται με το ζήτημα της αναζήτησης ενός προγόνου με κοινό στοιχείο την έρευνα και την ένταξη αρχαιικού υλικού. Μέρος της έρευνας αποτελούν οι φωτογραφικές εικόνες, οι οποίες άλλοτε λειτουργούν ως τεκμήρια άλλοτε ως αφορμή για την αφήγηση. Το υβριδικό έργο του Μαγκλίνη, συνδιαλέγεται με μια σειρά ιστορικών και σύγχρονων φωτογραφικών εικόνων, οι οποίες υποβοηθούν τον μηχανισμό της μεταμνήμης. Οι φωτογραφίες που εντάσσονται από τη μία δημιουργούν την δική τους αφήγηση, από την άλλη τοποθετούνται στοχευμένα από τον συγγραφέα για να διευρύνουν τον συλλογισμό του για τη σχέση παρόντος – παρελθόντος και να αποτελέσουν ίχνη και τεκμήρια. Ο Κούρτοβικ, σε ένα επίσης υβριδικό και αυτομυθοπλαστικό έργο, εντάσσει φωτογραφικό υλικό μόνο στο εξώφυλλο. Η απάντηση στο γρίφο που αποτελεί τον μίτο της αφήγησης, θα δοθεί μέσα από μια φωτογραφία. Οι επιτόπιες έρευνες, οι φωτογραφίες του οικογενειακού άλμπουμ και διάφορα, άλλα τεκμήρια επιτρέπουν την αναδρομή στη μνήμη. Τέλος, η Χουζούρη γράφει ένα μεταμυθοπλαστικό κείμενο, στο οποίο η αφήγηση ξεκινά και τελειώνει σε μια μόνο φωτογραφία, γύρω από την οποία οργανώνεται η αφήγηση. Εκτός αυτού παρατηρούμε την ενσωμάτωση φωτογραφικών τεχνικών στην αφήγηση, δηλαδή μας δημιουργείται η αίσθηση ότι η αφηγήτρια παρατηρεί τα πάντα μέσα από ένα φακό ή ένα φωτογραφικό άλμπουμ.

³⁰¹ Ο.π., σσ. 147-148.

³⁰² Ο.π., σ. 153.

Συμπεράσματα

Στην παρούσα εργασία επιχειρήθηκε η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο η φωτογραφία λειτουργεί ως αφηγηματικός μηχανισμός στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Η φωτογραφία επηρεάζει και μετασχηματίζει την αφήγηση ως προς την πλοκή, την οπτική γωνία, την κατασκευή της μνήμης, τη θεματική και αισθητική του κειμένου, εγείροντας την ανάγκη διαφορετικής ανάγνωσης. Ανάμεσα σε ένα συνεχώς αυξανόμενο corpus λογοτεχνικών βιβλίων, επιλέχθηκαν διαφορετικά μεταξύ τους κείμενα. Το υλικό μελέτης οργανώθηκε θεματικά σε τρία κεφαλαία, προκειμένου να αναδειχθούν κάποιες όψεις της αφηγηματικής λειτουργίας της φωτογραφικής εικόνας.

Στο πρώτο κεφάλαιο το ενδιαφέρον εστιάστηκε στα φωτογραφικά βιβλία που αφορούν την απεικόνιση και παρατήρηση της πόλης. Ένα μέρος των φωτογραφικών βιβλίων, όπως φαίνεται, έχει ως θέμα την απεικόνιση της πόλης, γεγονός που υπογραμμίζει την καταγωγή του είδους από τα οδοιπορικά και άλλα είδη ταξιδιωτικής γραμματείας.³⁰³ Στα επόμενα δύο κεφάλαια η έμφαση δίνεται σε κείμενα που είναι κυρίαρχη η αναζήτηση του παρελθόντος, ιδίως στην προσωπική, βιωματική εμπειρία, με σκοπό τη στοχαστική ανασκόπηση ή ανασύνθεση του παρελθόντος και την αναζήτηση του εαυτού. Η φωτογραφία ως μέρος του «αρχείου» δεν καταγράφει απλώς, γίνεται μέρος της ανακατασκευής του παρελθόντος.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάστηκαν τα τρία κείμενα του Χρυσόπουλου και το λογοτεχνικό λεύκωμα του Μισέλ Φάις, στα οποία η φωτογραφία γίνεται μέσο πρόσληψης και καταγραφής της πόλης. Σε αυτά, ο αφηγητής και ο φωτογράφος είναι το ίδιο πρόσωπο, επομένως έχουμε τη συναρμογή ανάμεσα στις περιπτώσεις συγγραφέων-περιπατητών της πόλης, ως σύγχρονων flâneur, που έλκονται από τις άσημες, περιθωριακές όψεις της, και ενός φωτογραφικού βλέμματος που καθορίζει το κάδρο.

Το λογοτεχνικό λεύκωμα του Μισέλ Φάις, *Η Πόλη στα γόνατα*, αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση πρόσμειξης των δύο μέσων. Η επιλογή συναίρεσης λόγου και εικόνας επηρέασε καθοριστικά την δομή και την αισθητική της αφήγησης. Η φόρμα του λευκώματος παραπέμπει στις φωτογραφίες και στον τρόπο που συνήθως συγκεντρώνονται και παρουσιάζονται, ενώ οι μυθοπλαστικοί διάλογοι δίνουν φωνή

³⁰³ E. Papargyriou, *Camera Graeca*, ό.π., σ. 201.

στα υποκείμενα που φωτογραφίζονται. Στο βιβλίο του Φάις, γραμμένο μετά τον θάνατο του πατέρα του, η φωτογράφιση και η συγγραφή του λευκώματος μετατρέπουν το προσωπικό πένθος σε ένα πένθος για την ίδια την πόλη. Ο αφηγητής ως *flâneur* μέσω της φωτογραφικής εικόνας και των φαντασιακών μονολόγων των υποκειμένων μετατρέπει την πόλη σε χώρο νοήματος.

Ο Χρυσόπουλος, από την άλλη, στην άτυπη τριλογία του³⁰⁴ ως φωτογράφος – αφηγητής αποτυπώνει την πόλη της Αθήνας σε μια περίοδο κρίσης. Σύμφωνα με την Παπαργυρίου η έννοια του ερειπίου και της καταστροφής συνδέεται με μια μορφή βίας, μια βία που στρέφεται στο πρώτο βιβλίο του κατά του σώματος, στο δεύτερο κατά των υλικών αντικειμένων και στο τρίτο βιβλίο του κατά των συναισθημάτων με την κυριαρχία του θυμού.³⁰⁵ Η φωτογραφία ως ερείπιο³⁰⁶ και ως οπτική αφήγηση της κρίσης αποτελεί οργανικό μέρος της αφήγησης. Οι φωτογραφίες προτείνουν τρόπους παρατήρησης και κατανόησης της κρίσης και ταυτόχρονα καλούν τον αναγνώστη να αναρωτηθεί τη δικιά του ηθική ευθύνη και θέση. Η ανάγνωση των φωτογραφιών καθορίζεται σε κάποιες περιπτώσεις από τη χρήση δίπτυχων εικόνων και άλλων φωτογραφικών τεχνικών, όπως το χρώμα, η μεγέθυνση και το καδράρισμα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο η φωτογραφία ως μέρος του «αρχείου» λειτουργεί ως τεκμήριο και ενεργοποιεί την έρευνα και την ανασύνθεση της ταυτότητας. Αναδεικνύεται έτσι ο ρόλος της εικόνας στην πραγμάτευση και ανασύσταση της ιστορικής αλήθειας. Σε αυτό το κεφάλαιο εξετάστηκαν τα πεζογραφικά έργα *Ποιος Θυμάται τον Αλφόνς*, του Κώστα Ακρίβου και *Μικρές Αυτοκρατορίες*, *Muratti* /ένας Αποχαιρετισμός, του Χρήστου Αστερίου, ως παραδείγματα κειμένων που πραγματεύονται την αφηγηματοποίηση μιας έρευνας για πραγματικά πρόσωπα με λογοτεχνικούς όρους. Ο Ακρίβος παρουσιάζει την έρευνα του για τον Αλφόνς Χοχάουζερ, έναν αμφιλεγόμενο άντρα αυστριακής καταγωγής, που έζησε και ανέπτυξε μορφές εναλλακτικού τουρισμού στο Πήλιο. Το φωτογραφικό υλικό που εντάσσει στο βιβλίο προέρχεται κυρίως από φωτογραφίες του παρελθόντος του ίδιου του Αλφόνς. Οι φωτογραφίες ως μέρος του αρχείου και της έρευνας τεκμηριώνουν το παρελθόν,

³⁰⁴ Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα, 2012, Η συνείδηση του πλάνητα, 2015, Η γη του θυμού, 2018.

³⁰⁵ Ε. Papargyriou, «Photography and Ruins: A City in Crisis», ό.π.

³⁰⁶ Η έννοια του ερειπίου προέρχεται από το έργο του Walter Benjamin *Theses on the Philosophy of History*.

αναδεικνύουν τι υπήρξε, ή μάλλον τι δεν υπάρχει πια. Βοηθούν στη διήγηση και την οπτική αφήγηση της ζωής του Αλφόνς και συνδυάζονται με άλλα εξωλογεχνικά στοιχεία, όπως μαρτυρίες και ημερολόγια.

Οι *Μικρές Αυτοκρατορίες* του Αστερίου αποτελούν ένα στοχαστικό βιβλίο για ζητήματα λήθης, χρόνου, μνήμης και ιστορίας. Οι φωτογραφίες ως τεκμήρια ενός παρελθόντος που δεν έχει αφήσει εμφανή ίχνη, σε συνδυασμό με το υπόλοιπο αρχειακό υλικό επιχειρούν να αναδιατυπώσουν την ιστορία της άλλοτε ακμάζουσας καπνοβιομηχανίας Muratti. Το διαθέσιμο αρχειακό υλικό που συγκεντρώθηκε μέσω της έρευνας δεν επαρκεί ώστε να γραφτεί η ιστορία της καπνοβιομηχανίας. Ως εκ τούτου η ιστορία παρουσιάζεται ερευνητέα ως αρχείο. Οι φωτογραφίες πυροδοτούν την αφήγηση και λειτουργούν ως αφορμή για αναστοχασμό. Από τη μία ως τεκμήρια και ίχνη της πραγματικότητας καλούνται να ανασυνθέσουν το παρελθόν από την άλλη προβάλλεται η αδυναμία της αναπαράστασης.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά την μελέτη κειμένων που επεξεργάζονται το οικογενειακό παρελθόν και ερευνούν ή αξιοποιούν το οικογενειακό αρχείο. Η οικογένεια είναι ένα προνομιακό πεδίο επαφής με το παρελθόν. Καθορίζει τη διαμόρφωση της μνήμης, μεταμνήμης και της προσωπικής ταυτότητας και η φωτογραφία γίνεται ο φορέας της συλλογικής και προσωπικής μνήμης. Το πρώτο κείμενο είναι του Ηλία Μαγκλίνη, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι*, στο οποίο ο αφηγητής ξεκινά ένα ταξίδι στη Μικρά Ασία για να αναβιώσει τη διαδρομή του ελληνικού στρατού και του παππού του, που συμμετείχε στη μικρασιατική εκστρατεία. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό και ταυτόχρονα μια προσπάθεια επαφής με τον πρόγονο του. Οι φωτογραφίες του παρελθόντος συνομιλούν με τις σύγχρονες φωτογραφίες του συγγραφέα και δημιουργούν την δική τους αφήγηση. Οι φωτογραφίες αποτελούν τον κύριο μοχλό της μεταμνημονικής λειτουργίας, δηλαδή εργαλεία επαφής με το προγονικό παρελθόν.

Στον *Ηχο της σιωπής της*, ένα μυθιστόρημα γραμμένο μετά τον θάνατο της μητέρας του συγγραφέα Δημοσθένη Κούρτοβικ, ο αφηγητής επιχειρεί μια αναδρομή στο παρελθόν της αλλά και στο δικό του. Παρότι δεν περιλαμβάνει φωτογραφίες ως υλική μορφή, παρά μόνο στο εξώφυλλο, οι φωτογραφίες επηρεάζουν δραστικά την πλοκή και την οπτική γωνία του αφηγητή. Πρώτα απ' όλα ως μέρος του οικογενειακού αρχείου φέρνουν την λύση γύρω από τα αινιγματικά λόγια της ετοιμοθάνατης μητέρας του. Ταυτόχρονα παρουσιάζονται ως ίχνη της πραγματικότητας και του παρελθόντος και ως ίχνη ή αντικατάσταση της μνήμης. Ο αφηγητής μέσα από τις φωτογραφίες, τις

επιτόπιες έρευνες και την μνημονική αναδρομή στοχάζεται ζητήματα ταυτότητας και ιστορικού παρελθόντος.

Τέλος, στον *Σκοτεινό Βαρδάρη*, της Έλενας Χουζούρη, η αφήγηση εκκινεί και τελειώνει γύρω από μια φωτογραφία, η οποία τοποθετείται στην αρχή της. Η πλοκή του μυθιστορήματος αφορά το παρελθόν του παππού της στη διάρκεια της μεταιχμιακής εποχής των Βαλκανικών πολέμων. Η Χουζούρη εκκινεί από ένα πραγματικό πρόσωπο και μια φωτογραφία, αλλά η αφήγηση της είναι καθαρά μυθοπλαστική. Η φωτογραφία είναι το αντικείμενο της αφήγησης. Πιο συγκεκριμένα, η αφηγήτρια υποθέτει και φαντάζεται τι προηγήθηκε της λήψης της. Το εν λόγω κείμενο διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα ως προς την χρήση φωτογραφικών και κινηματογραφικών τεχνικών στην αφήγηση. Φαίνεται να παρακολουθεί της εξέλιξη της ιστορίας μέσα από ένα φακό και συνομιλεί σε δεύτερο πρόσωπο με τον παππού της και με τα άλλα πρόσωπα της ιστορίας, φανταστικά και μη.

Στο υπό μελέτη υλικό συμπεριέλαβα διαφορετικού τύπου κείμενα για να αναδείξω τις διαφορετικές αφηγηματικές λειτουργίες της φωτογραφίας στο πλαίσιο της λογοτεχνικής αφήγησης. Στα κείμενα αυτά, η φωτογραφία δεν αποτελεί απλή εικονογράφηση ή θεματικό πυρήνα, αλλά είναι ένα αυτόνομο εργαλείο της αφήγησης. Οι φωτογραφίες προσλαμβάνονται ως μια γέφυρα μεταξύ της πραγματικότητας και του φανταστικού. Η αυτοαναφορική φύση τους και η σύνδεση τους με το πραγματικό τις καθιστούν οπτικές αναπαραστάσεις του εξωτερικού κόσμου, της πόλης, της κρίσης, του παρελθόντος. Η ίδια η φωτογραφική εικόνα συνιστά μια ερμηνεία του κόσμου, καθώς η πράξη της λήψης προϋποθέτει τη συνειδητή επιλογή για το τι θα συμπεριληφθεί στο κάδρο και τι θα αποκοπεί. Επιπλέον, στοιχεία όπως η λεζάντα ή η αφήγηση, το πλαίσιο, ακόμη και το χρώμα μεταβάλλουν την ανάγνωσή της. Συνεπώς, η πρόσληψη της φωτογραφίας όπως και της λογοτεχνίας, παραμένει μία δυναμική διαδικασία, που εξαρτάται από το υπόβαθρο του αναγνώστη – θεατή.

Κάθε φωτογραφία είναι ανοιχτή στην αφηγηματική επένδυση. Ως οπτικά ερεθίσματα οι φωτογραφίες πυροδοτούν τη σκέψη και τον στοχασμό του αναγνώστη – θεατή. Η πρόσληψη των φωτογραφικά επενδυμένων κειμένων διαφοροποιείται εξαιτίας της παρέμβασης της φωτογραφικής εικόνας στην αφήγηση. Ο ρόλος του αναγνώστη μετασχηματίζεται, καθώς δεν διαβάζει απλώς αλλά ταυτόχρονα παρατηρεί. Η φωτογραφία λειτουργεί ως παύση που αναγκάζει τον αναγνώστη να επιβραδύνει, να παρατηρήσει και να ερμηνεύσει την εικόνα ή να συσχετίσει τον οπτικό και τον λεκτικό κώδικα. Ο αναγνώστης συμμετέχει ενεργά στην αποκωδικοποίηση της λειτουργίας της

εικόνας στο κείμενο. Ταυτόχρονα, οι φωτογραφίες που φέρνουν το κείμενο πιο κοντά στο πραγματικό, καλούν τον αναγνώστη να δει όχι μόνο να φανταστεί, να ερμηνεύσει τις παράλληλες αφηγήσεις του λεκτικού και οπτικού κώδικα.

Από την πραγμάτευση του θέματος προκύπτει ότι όλα τα κείμενα εκκινούν ή έχουν κάποια σχέση με την πραγματικότητα ή με πραγματικά πρόσωπα. Η σχέση αυτή εκδηλώνεται με τη μορφή έρευνας, ρεπορτάζ, βιογραφίας (αυτοβιογραφίας), αρχείου, μαρτυρίας και παρατήρησης. Επιπλέον, δίνεται έμφαση στην έννοια του «αρχείου» και στις μικροϊστορίες που δίνουν χώρο στις περιθωριακές φωνές και στις προσωπικές μαρτυρίες. Η ύπαρξη φωτογραφικών εικόνων ανανεώνουν την σχέση του κειμένου με την πραγματικότητα λόγω της άμεσης, δηλωτικής σχέσης της φωτογραφίας με το πραγματικό. Ως μέρος του «αρχείου» οι φωτογραφίες πραγματώνουν την τεκμηριωτική τους ιδιότητα, ακόμα και αν αυτή υπονομεύεται ή αμφισβητείται. Η φωτογραφία από τη μία γίνεται φορέας της αλήθειας και της αντικειμενικής πραγματικότητας, από την άλλη οι συγγραφείς αναδεικνύουν τον κατασκευασμένο χαρακτήρα της.

Οι φωτογραφίες προσφέρουν ένα πρόσφορο έδαφος μελέτης της μνημονικής και μεταμνημονικής λειτουργίας λόγω της άμεσης σχέσης τους με τις έννοιες αυτές. Οι φωτογραφικές εικόνες ορίζονται ως ίχνη ή αντικατάσταση της μνήμης και μοχλός της μεταμνήμης, αφού ευνοούν τις μεταμνημονικές αφηγήσεις. Επίσης, η ακινησία, στατικότητα των εικόνων παρομοιάζεται με την ακινησία του θανάτου. Ως εκ τούτου, πολλοί θεωρητικοί όπως ο Metz ή ο Barthes έχουν συνδέσει τη μελέτη των φωτογραφικών εικόνων με τον θάνατο και το πένθος, καθώς εξ ορισμού απεικονίζουν αυτό που δεν υπάρχει πια. Επίσης, οι φωτογραφίες της πόλης παράγουν μια αποσπασματική αφήγηση της πόλης και λειτουργούν ως ερείπια.

Η ένταξη φωτογραφικού υλικού αναδιαμορφώνει τη δομή του λογοτεχνικού κειμένου με την συνύπαρξη δύο διαφορετικών τρόπων πρόσληψης της πραγματικότητας. Η γραμμική αφήγηση διακόπτεται από το στατικό στιγμιότυπο και εισάγεται η αρχειακή ποιητική. Καθώς, οι φωτογραφίες δεν εικονογραφούν το κείμενο, αλλά παράγουν μια δική τους αφήγηση, το έργο αποκτά χαρακτήρα πολυφωνικό. Επίσης, συνδέουν το συλλογικό με το ατομικό, το παρελθόν με το παρόν και το τεκμήριο με την μυθοπλασία. Παρατηρούνται σε κάποιες περιπτώσεις δομικές προσαρμογές, όπως αποσπασματικές σκηνές ή ενότητες οργανωμένες γύρω από συγκεκριμένες φωτογραφίες. Ακόμη, η φωνή και η οπτική γωνία του αφηγητή μπορεί να καθορίζεται ή να κατευθύνεται από τις φωτογραφίες. Υιοθετούνται οπτικές τεχνικές, όπως το κάδρο, η εστίαση και οι σκηνοθετημένες παύσεις. Πρακτικές όπως η αντίστιξη

δύο φωτογραφιών, η επιλογή χρώματος, εστίασης αποτελούν ερμηνευτικούς δείκτες του εικονικού και οπτικού λόγου.

Το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσας μελέτης συγκροτήθηκε γύρω από κάποιες βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις της έννοιας της φωτογραφικής εικόνας και της σχέσης εικόνας – λόγου. Ο Barthes, ο Benjamin και η Sontag διακρίνουν στην φωτογραφία το ίχνος μιας απώλειας που επιβιώνει ως ερείπιο. Ξεκινώντας από την εμπειρία του Barthes στον *Φωτεινό Θάλαμο*, παρατηρούμε ότι κάθε συγγραφέας που αναμετράται με το μέσο της φωτογραφίας εκφράζει τη δική του δυσθυμία απέναντι στις δυνατότητες του μέσου. Στη σκέψη της Sontag διακρίνουμε την συνάρτηση της φωτογραφικής πράξης με τη βία και την δυνατότητα της φωτογραφικής εικόνας να μεταδώσει τον πόνο των άλλων, και στον Benjamin την σύλληψη της εικόνας ως ερείπιο και θραύσμα της ιστορίας. Η Butler διαφωνεί και επεκτείνει τη σκέψη της Sontag ως προς την αφηγηματική συνοχή της φωτογραφίας και την ενεργοποίηση της ηθικής ευαισθησίας. Ταυτόχρονα τονίζει την ενσωματωμένη ενεργή ερμηνεία στις φωτογραφίες και συμβάλλει στην κατανόηση της φωτογραφίας ως μια πράξη αναγνώρισης που καθορίζει ποιες ζωές είναι άξιες πένθους. Οι μελέτες του Burgin επισημαίνουν την σημασία του βλέμματος και της επιτελεστικότητας της φωτογραφίας και ο Metz συνδέει την φωτογραφία με τον θάνατο και τη μνήμη. Στο συλλογικό έργο με τίτλο *On writing with Photography* η φωτογραφία συνδέεται με τις έννοιες της μνήμης, του τραύματος και της μεταμνήμης.

Η θεωρητική υποστήριξη της έρευνας έδειξε ότι οι φωτογραφίες στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία δεν λειτουργούν ως απλές εικονογραφήσεις του κειμένου, αλλά ως αυτοτελείς μηχανισμοί που αναδιαμορφώνουν την αφήγηση και τη δομή. Οι αφηγηματικές λειτουργίες των φωτογραφικών εικόνων ποικίλλουν. Μπορεί να λειτουργούν τεκμηριωτικά ως μέρη του «αρχείου», ως ίχνη της μνήμης ή της μεταμνήμης, που υπογραμμίζουν την επαναφορά του παρελθόντος ή την αδυναμία πλήρους ανασύστασης του. Τέλος, νοούνται ως ερείπια ενός ασυνεχούς ιστορικού χρόνου και τόπου που πυροδοτεί το πένθος. Σε κάθε περίπτωση, η λειτουργία τους δεν είναι ενιαία, αλλά διαμορφώνεται από τις αφηγηματικές στρατηγικές, το είδος του κειμένου, την αισθητική και τον εκάστοτε στόχο.

Η παρούσα εργασία δεν επιδιώκει να αποτελέσει μια εξαντλητική καταγραφή της αφηγηματικής λειτουργίας της φωτογραφίας στην ελληνική πεζογραφία, αλλά αξιοποιεί επιλεγμένες μελέτες περίπτωσης οργανωμένες θεματικά. Τα κείμενα που επιλέχθηκαν στέκονται ως παραδείγματα για να αναδειχθούν κάποιες πτυχές της

αφηγηματικής λειτουργίας της φωτογραφίας στην πεζογραφία του 21^{ου} αιώνα. Οι φωτογραφίες των κειμένων αφορούν τη φωτογραφία δρόμου και της πόλης, τις ιστορικές φωτογραφίες, τις φωτογραφίες του οικογενειακού αρχείου και ταξιδιωτικές εικόνες. Μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να επεκταθούν σε κείμενα με διαφορετικές μορφές φωτογραφίας και πιθανές συμπληρωματικές αφηγηματικές λειτουργίες. Συμπληρωματικά, σημαντική είναι η περαιτέρω μελέτη της αναγνωστικής πρόσληψης των φωτογραφικών κειμένων με την ανάγνωση του διπλού κώδικα. Από την άλλη ενδιαφέρον θα είχε η συγκριτική μελέτη με διεθνή παραδείγματα και η επέκταση της μελέτης της σχέσης των δύο μέσων στο πεδίο της ποίησης.

Βιβλιογραφία

Α. Πρωτογενείς πηγές

Ακρίβος Κώστας, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010.

Αστερίου Χρήστος, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ένας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, *Ο ήχος της σιωπής της*, Εστία, Αθήνα 2024.

Μαγκλίνης Ηλίας, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022.

Φάις Μισέλ, *Η πόλη στα γόνατα. Φωτογραφίες – κείμενα*, Πατάκη, Αθήνα 2002.

Χουζούρη Έλενα, *Σκοτεινός Βαρδάρης: βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας*, Πατάκη, Αθήνα 2019.

Χρυσόπουλος Χρήστος, *Φακός στο στόμα. Ένα χρονικό για την Αθήνα*, Πόλις, Αθήνα 2012.

Χρυσόπουλος Χρήστος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, Disjunction – Απορρύθμιση, Οκτώ, Αθήνα 2015.

Χρυσόπουλος Χρήστος, *Η γη του θυμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2018.

Β. Δευτερογενείς πηγές

Ακριτίδου Μαρία, *Όψεις του παρελθόντος του νέου ελληνισμού στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα: Αφηγηματική τροπικότητα και ιστορική ποιητική*, διδακτορική διατριβή, FU Berlin 2019.

Αντωνιάδης Κωστής, *Λανθάνουσα εικόνα. Δοκίμιο για τη φωτογραφία* (β' έκδοση), πόντιξ, Μωρεσόπουλος/ φωτογραφία, Αθήνα 1999.

Αντωνοπούλου Αναστασία, Καρακάση Αικατερίνη, Πετροπούλου Παρασκευή, *Συγκριτολογία. Θεωρία και πράξη*, Κάλλιπος. Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, Αθήνα 2015. Διαθέσιμο στο: <https://www.ebooks4greeks.gr/sygkritologia-thewria-kai-praksh>

Αποστολίδου Βενετία, «Λογοτεχνία και ιστορία. Μια σχέση ιδιαίτερα σημαντική για τη λογοτεχνική εκπαίδευση», *Πρόσθετο ψηφιακό υλικό για τη διδασκαλία των Νέων*

Ελληνικών: Εικονική περιήγηση της λογοτεχνίας στον γεωγραφικό χώρο και στον ιστορικό χρόνο, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας.

Αρετάκη Μαρίνα, «Ανάμεσα στην οικογένεια και την Ιστορία: η αναζήτηση του εαυτού στο σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα», στο Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)», Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), τ. Α', ΕΕΝΣ, Αθήνα 2011, σσ. 681-692.

Αστερίου Χρήστος, «Αναζητώντας τους αδερφούς Μουράτογλου: ένα κυνήγι φαντασμάτων», *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894 (Μάρτιος 2023), σσ. 74-78.

Barthes Roland, *Ημερολόγιο πένθους*, μτφρ. Σχινά Κατερίνα, Πατάκη, Αθήνα 2010.

Beckman Karen, Weissberg Liliane (επιμ.), *On writing with photography*, University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2013.

Benjamin Walter, «Theses on the Philosophy of History», In *Illuminations*, μτφρ. Harry Zohn, Schocken books New York 1968. Διαθέσιμο στο: <https://seansturm.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/06/benjamin-theses-on-the-philosophy-of-history.pdf>

Blatt Ari J., «Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism», *Visual Studies*, τόμ. 24, τχ. 2 (2009), σσ. 108-121.

Βογιατζόγλου Αθηνά, «Ο θυμός της πόλης», (η κυριακάτικη) *Αυγή*, αναγνώσεις, 1/7/2018.

Βούλγαρης Κώστας, *Η μεταμυθοπλασία στη νεοελληνική πεζογραφία*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2017.

Burgin Victor (επιμ.), *Thinking Photography*, Red Globe press, London 1982.

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

Burnett Ron, «Camera Lucida: Roland Barthes, J.P. Sartre and the photographic image», *Journal of Media and Cultural studies*, τόμ. 6, τχ. 2 (1993), σσ. 5-24. Διαθέσιμο στο: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10304319309359396>

Butler Judith, *Frames of War. When is life Grievable*, Verso, London 2009.

Carabott Philip, Hamilakis Yannis, Papargyriou Eleni (επιμ.), *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, London: Routledge 2015.

Γκότση Γεωργία, *Η ζωή εν τη πρωτεύουση: θέματα αστικής πεζογραφίας από το τέλος του 19ου αιώνα*, Αθήνα: Νεφέλη 2004.

Γλυνιαδάκη Κρυστάλλη, «Ο Δημοσθένης Κούρτοβικ και ο Ήχος της σιωπής της», *Athens Voice*, τχ. 937 (Νοέμβριος 2024).

Ellmers Grant, «Street photography and the flaneur: reflections on Australian city narratives», *Visual Studies*, τόμ. 40, τχ. 3, (2024), σσ. 615-623. Διαθέσιμο στο: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1472586X.2024.2390681>

Foucault Michel, *Η αρχαιολογία της γνώσης*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Πλέθρον, Αθήνα 2017.

Halbwachs Maurice, *Η συλλογική μνήμη*, μτφρ. Τίνα Πλυτά, Άννα Μαντόγλου (επιστημ. επιμ.), Ελληνικές Εκδόσεις, Αθήνα 2013.

Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά πλαίσια της μνήμης*, μτφρ. Ελευθερία Ζέη, Νεφέλη, Αθήνα 2013.

Hartog François, *Καθεστώτα Ιστορικότητας: Παροντισμός και Εμπειρίες του χρόνου*, μτφρ. Δημήτρης Κουσούρης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2014.

Hutcheon Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London and New York 1988, Digital Printing 2003. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/21553014/Linda_Hutcheon_A_Poetics_of_Postmodernism_History_Theory_Fiction_1988

Jablonca Ivan, *Η ιστορία είναι μια σύγχρονη λογοτεχνία. Μανιφέστο για τις κοινωνικές επιστήμες*, μτφρ Ρίκα Μπενβένιστε, Πόλις, Αθήνα 2017.

Καβανόζης Κώστας, *Μεταξύ μυθοπλασίας και Πραγματικότητας, Το μυθιστόρημα τεκμηρίων και η λογοτεχνικότητα του αναφορικού λόγου*, Πατάκη, Αθήνα 2022.

Καβανόζης Κώστας, «Το μυθιστόρημα τεκμηρίων ως μυθιστόρημα», *Χάρτης*, τχ. 29 (Μάιος 2021). Διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/hartis-29/dokimio/to-myioistorhma-tekmhriwn-ws-myioistorhma>

Καλοκύρης Δημήτρης, *Λογοτεχνία και Φωτογραφία*, μωρεσόπουλος/φωτογραφία, Αθήνα 1993.

Καραβία Τιτίκα, Πάσχου Ηώ (επιμ.), *Η Εικόνα της Πόλης, Οπτικές και Θέσεις με Φόντο Την Αθήνα*, Ποταμός, Αθήνα 2016.

Καραβίδας Κώστας, «Μυθοπλασία και Ιστορία στη σύγχρονη ελληνική πεζογραφία. Είδη και τάσεις (2000-2022)», *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894 (Μάρτιος 2023), σσ. 50-73.

Καραβίδας Κώστας, «Ο εαυτός στον μητρικό καθρέφτη», *Η Εποχή*, 02/02/2025.

Καραβίδας Κώστας, «Πένθη μεταβιομηχανικών ερειπίων και αρχαιολογία της νεοτερικότητας», *Η Εποχή*, 4/12/2021.

Κορίδης Ι. Κωνσταντίνος (επιμ.), *Ο Αναγνώστης-Η ελληνική λογοτεχνία στον 21ο αιώνα (2001-2022)*, Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα 11 Μαρτίου 2023), Ιωλκός, Αθήνα 2024.

Κοτζιά Ελισάβετ, «Μυθοπλασία, ιστοριογραφία και το μυθιστόρημα των αρχειακών τεκμηρίων» *Αφιέρωμα. Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία και Ιστορία: Μια αμφίδρομη σχέση, Νέα Εστία*, τχ. 1894, (Μάρτιος 2023), σσ. 95-99.

Κούρτοβικ Δημοσθένης, *η ελιά και η φλαμουριά. Ελλάδα και κόσμος, άτομο και ιστορία στην ελληνική πεζογραφία 1974-2020*, Πατάκη, Αθήνα 2020.

Kracauer Siegfried, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, Cambridge 1995.

Kuhn Annete, «Photography and cultural memory: a methodological exploration», *Visual Studies*, τόμ. 22, τχ. 3, (Δεκέμβριος 2007), σσ. 283-292.

LaCarpa Dominick, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001, 2014.

Langford Martha, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums Second Edition*, McGill-Queens University Press, Montreal and Kingston 2001.

Λασκαρίδου Όλγα, «Λογοτεχνία και φωτογραφία. Ο «Φωτεινός θάλαμος» του Roland Barthes», *Σύγκριση/ Comparison*, τχ. 21 (2010), σσ. 53-71.

Long J. J., *W. G. Sebald – Image, Archive, Modernity*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007.

Metz Christian, «Le cinéma: langue ou language», στο: *Essais sur la signification au cinema*, Klincksieck, Paris 1968.

Metz Christian, «Photography and Fetish», *October*, τχ. 34, (Autumn 1985), σσ. 81-90.
Διαθέσιμο στο: <https://www.jstor.org/stable/778490?seq=1>

Mitchell W. J., *Iconology: image, text, ideology*, University of Chicago Press, Chicago 1986.

Mitchell W. J., *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

Μπαρτ Ρολάν, , *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γιάννης Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα 2020.

Ντεριντά Ζακ, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκκρεμές, Αθήνα 1996.

Παπαϊωάννου Ηρακλής (επιμ.), *Η ελληνική φωτογραφία και η φωτογραφία στην Ελλάδα*, νεφέλη, Αθήνα 2013.

Παπανικολάου Δημήτρης, *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*, Πατάκη, Αθήνα 2018.

Παπαργυρίου Ελένη, «Αστικές περιπλανήσεις και λογοτεχνικές ταυτότητες: όψεις πόλεων σε σύγχρονα ελληνικά φωτογραφικά και λογοτεχνικά λευκώματα», στο *Πρακτικά Δ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): «Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)», Κ. Α. Δημάδης (επιμ.), τ. Α', EENS, Αθήνα 2011, σσ. 75-86.

Παπαργυρίου Ελένη, «Εκφράσεις» φωτογραφιών σε λογοτεχνικά κείμενα», *Σελιδοδείκτες, Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*. Διαθέσιμο στο: <https://selidodeikt.es.greek-language.gr/lemmas/1254/1248>

Papargyriou Eleni, «Photography and Ruins: A City in Crisis», *Journal of Modern Greek Studies*, Johns Hopkins University Press, τόμ. 38, τχ. 2, (Οκτώβριος 2020). Διαθέσιμο στο: <https://muse.jhu.edu/article/765949>

Παπαργυρίου Ελένη, «Πώς αφηγείται το φωτογραφικό κείμενο;», *Σελιδοδείκτες, Πολυμεσικός οδηγός για τη λογοτεχνία και την ανάγνωση*. Διαθέσιμο στο: <https://selidodeiktes.greek-language.gr/lemmas/1249/1248>

Papargyriou Eleni, «Writing in text and writing in images: Eleni Papargyriou in conversation with Michel Fais and Christos Chryssopoulos», *Journal of Greek Media & Culture*, τόμ. 1, τχ. 1, King's College London 2015. Διαθέσιμο στο: https://www.academia.edu/9540401/Writing_in_text_and_writing_in_images_Eleni_Papargyriou_in_conversation_with_Michel_Fais_and_Christos_Chryssopoulos

Rajewsky Irina O., «Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, τχ. 6, (2005), σσ. 43-64.

Scott Clive, *Street Photography, from Atget to Cartier Bresson*, I. B. Tauris, London 2007.

Sontag Susan, *Περί Φωτογραφίας*, μτφρ, Ηρακλής Παπαϊωάννου, ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ, Αθήνα 1993.

Stafford Andy, «Photo-texts: Contemporary French writing of the photographic image», Liverpool University Press, Liverpool 2010.

Stathatos John, *Ways of telling: Photography and Narrative*, Thessaloniki Museum of Photography, Thessaloniki 2004.

Τζιόβας Δημήτρης (επιμ.), *Η ελληνική λογοτεχνία στον 21^ο αιώνα*, Διόπτρα, Αθήνα 2025.

Τζιόβας Δημήτρης, *Ιστορία, έθνος και μυθιστόρημα στη μεταπολίτευση. Τραύμα, Μνήμη και Μεταφορά*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2024.

Τζιόβας Δημήτρης, «Ο μεταμοντερνισμός και η υπέρβαση της μυθοπλασίας», *Χάρτης*, τχ. 20, (Ιούλιος 1986), σσ. 242-253.

Traverso Enzo, *Ιδιότυπα Παρελθόντα. Το «εγώ» στη γραφή της ιστορίας*, μτφρ. Νίκος Κούρκουλος, 21ος παράλληλος, Αθήνα 2021.

Τσιριμώκου Λίζυ, *Εσωτερική ταχύτητα: δοκίμια για τη λογοτεχνία*, Άγρα, Αθήνα 2000.

Φραγκούλη Νάντια, «Μεθοδολογικά ζητήματα για τη μελέτη διακαλλιτεχνικής επαφής της ελληνικής πεζογραφίας του εικοστού αιώνα με τον κινηματογράφο», στο: *Σύγκριση/Comparison*, τχ. 32 (2023), σσ. 316-330.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, *Η κίνηση του εκκρεμούς. Άτομο και κοινωνία στη νεότερη ελληνική πεζογραφία: 1974-2017*, Πόλις, Αθήνα 2018.

Χατζηβασιλείου Βαγγέλης, «Η Μεταπολιτευτική Πεζογραφία για το 1922 και την εποχή της Μικρασιατικής Καταστροφής», *Χάρτης*, τχ. 48, (Δεκέμβριος 2022). Διαθέσιμο στο: <https://www.hartismag.gr/hartis-48/afierwma/i-metapoliteitiki-pezoghrafia-ghia-to-1922-kai-tin-epokhi-tis-mikrasiatikis-katastrofis#>

Χατζητάσης Τάσος, «Με το άρωμα του ρομάντζου», *Αυγή*, 20 Μαρτίου 2005.

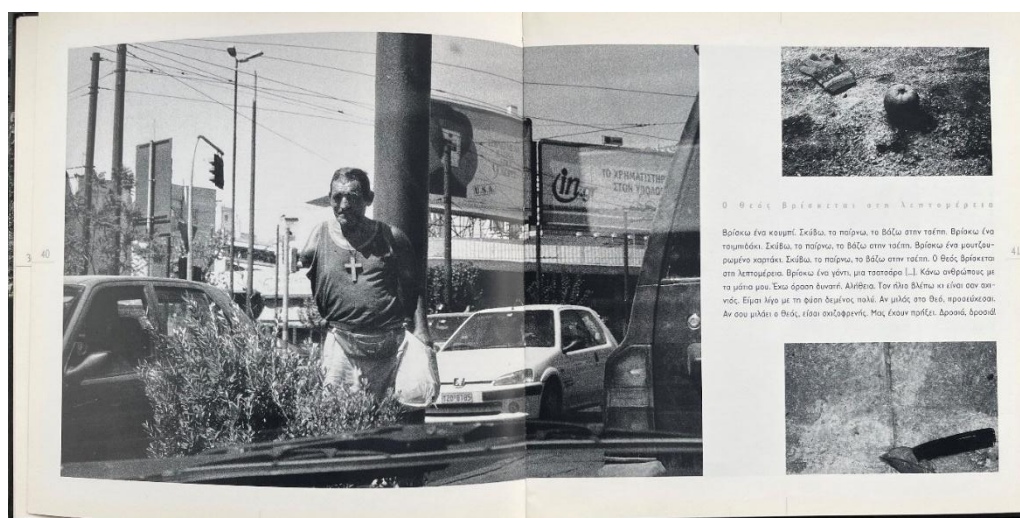
Wagner-Egelhaaf Martina (επιμ.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, τόμ. 1, Βερολίνο, De Gruyter 2019.

Welch Edward, «Literature and Photography», *French Studies* (Oxford University Press), τόμ. 73, τχ. 3, (Ιούλιος 2019), σσ. 434-444.

Wulfsberg Marius, «On Phototextuality. History, reading and theory», *Aesthetics at Work*, Arne Melberg (επιμ.), Fagbokforlaget, Unipub, Oslo 2007, σσ. 129-154.

Παράρτημα Εικόνων

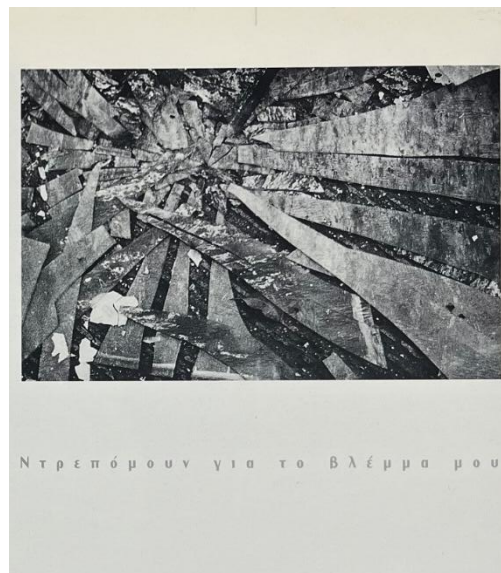
Η Πόλη στα γόνατα, Μισέλ Φάις



Εικόνα 1.



Εικόνα 2.

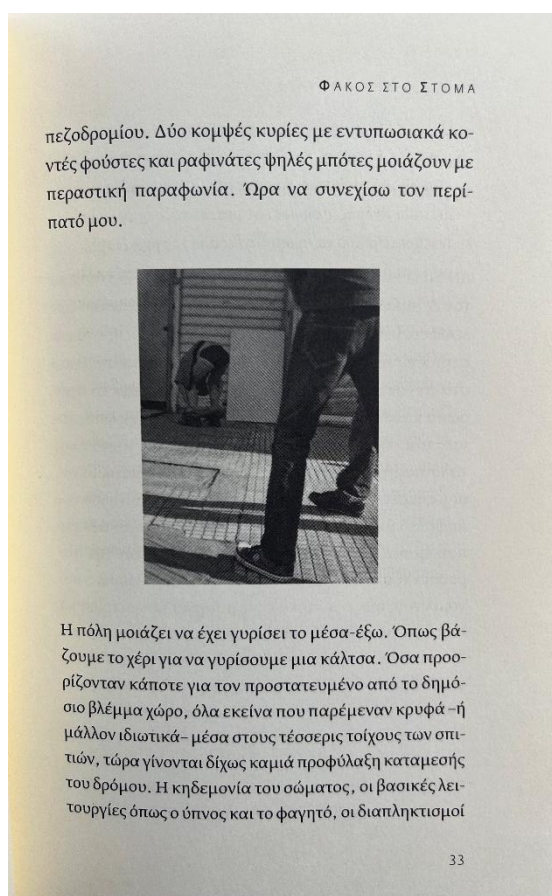


Εικόνα 3.

Φακός στο στόμα, Χρήστος Χρυσόπουλος



Εικόνα 4.



Εικόνα 5.



Εικόνα 6.

Η συνείδηση του πλάνητα, Χρήστος Χρυσόπουλος



Εικόνα 7.



Εικόνα 8.



Εικόνα 9.

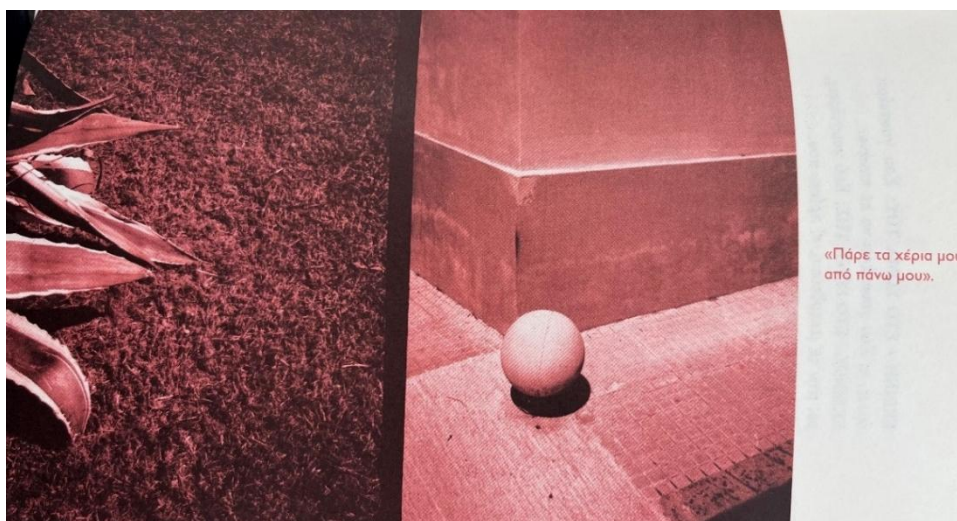
Η γη του θυμού, Χρήστος Χρυσόπουλος



Εικόνα 10.

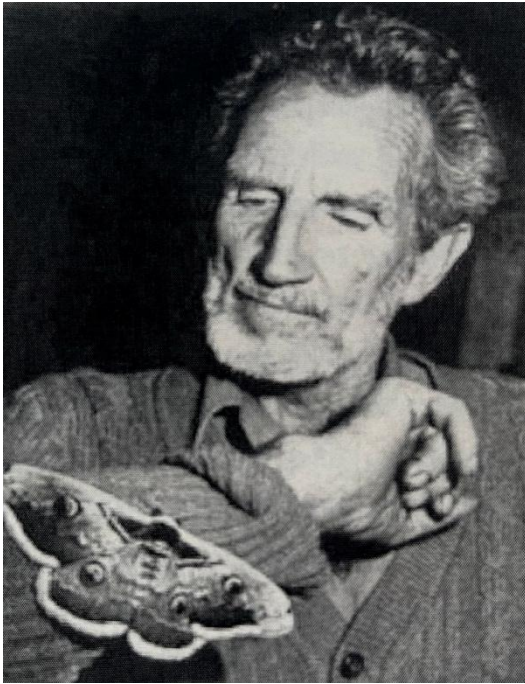


Εικόνα 11.

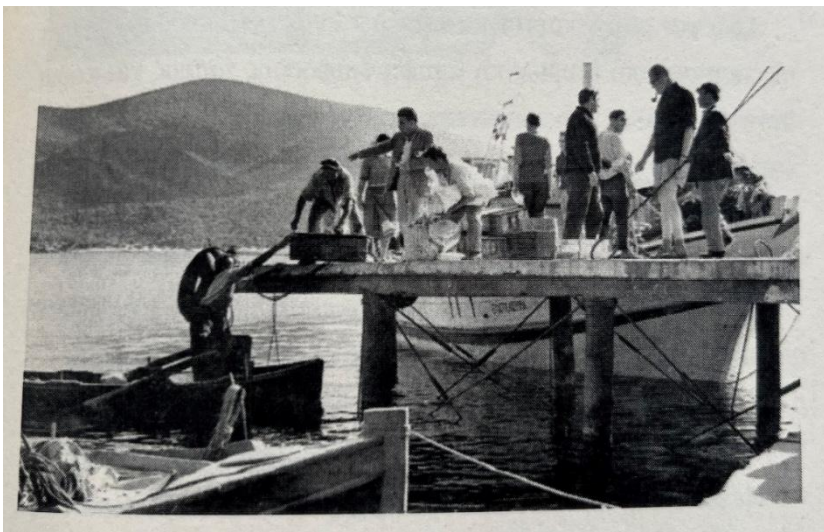


Εικόνα 12.

Ποιος θυμάται τον Αλφόνς, Κώστας Ακρίβος

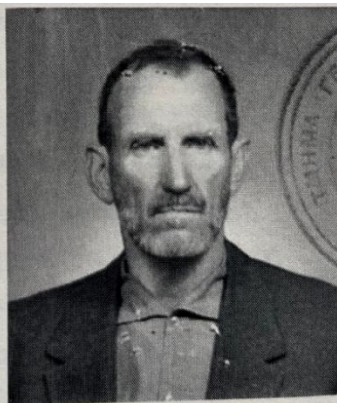


Εικόνα 13.



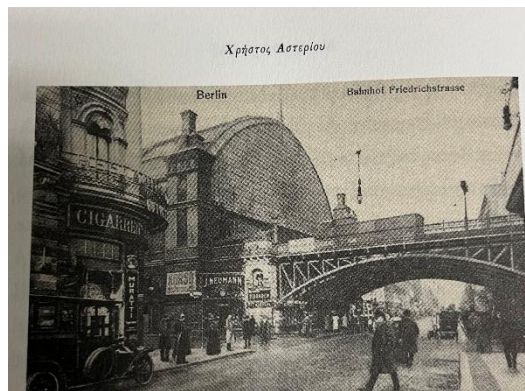
Εικόνα 14.

Σε ποια κατάσταση βρίσκομαι; Είμαι εξήντα τριών χρονών και όχι πια πολύ ικανός για σωματική εργασία. Στις διαδρομές με τη βάρκα μπορώ να αναπληρώσω για μερικά ακόμα χρόνια τις αδυναμίες μου με την πείρα μου. Συνεχίζω να είμαι στην Ελλάδα ξένος, αρεστός δεν είμαι. Οι παλιοί φίλοι μου με εκτιμούν, αλλά κανείς

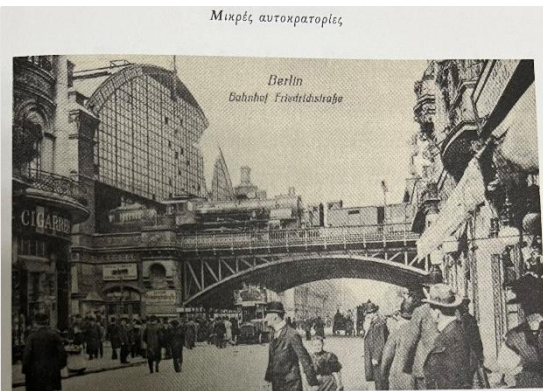


Εικόνα 15.

Μικρές Αυτοκρατορίες, Muratti/Ένας αποχαιρετισμός, Χρήστος Αστερίου



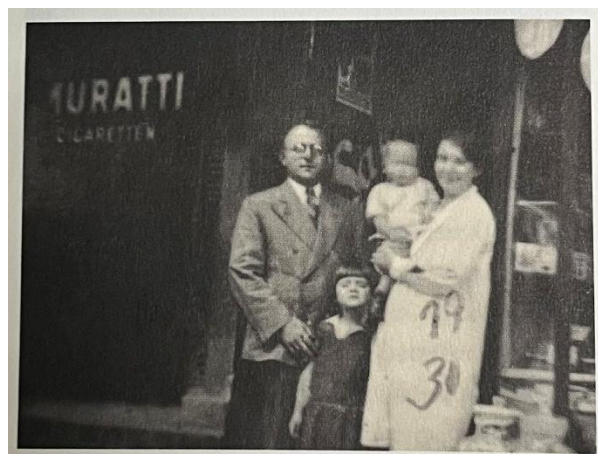
Εικόνα 16.



Εικόνα 17.



Εικόνα 18.



Εικόνα 19.

Το μόνο της ζωής τους ταξίδι, Ηλίας Μαγκλίνης



Εικόνα 20.

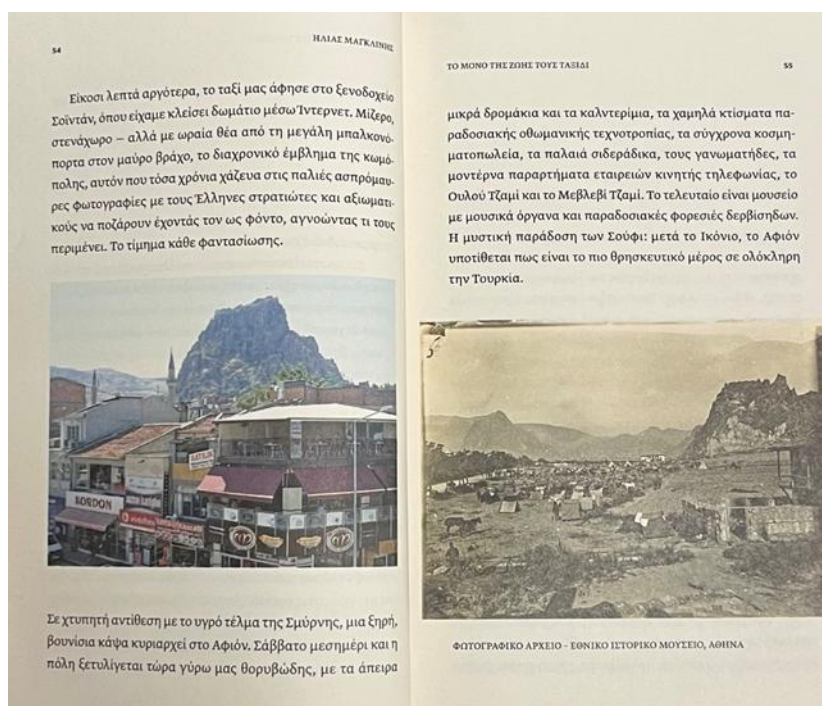


ΑΡΧΕΙΟ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Α. ΜΑΥΡΙΔΗ

Εικόνα 21.

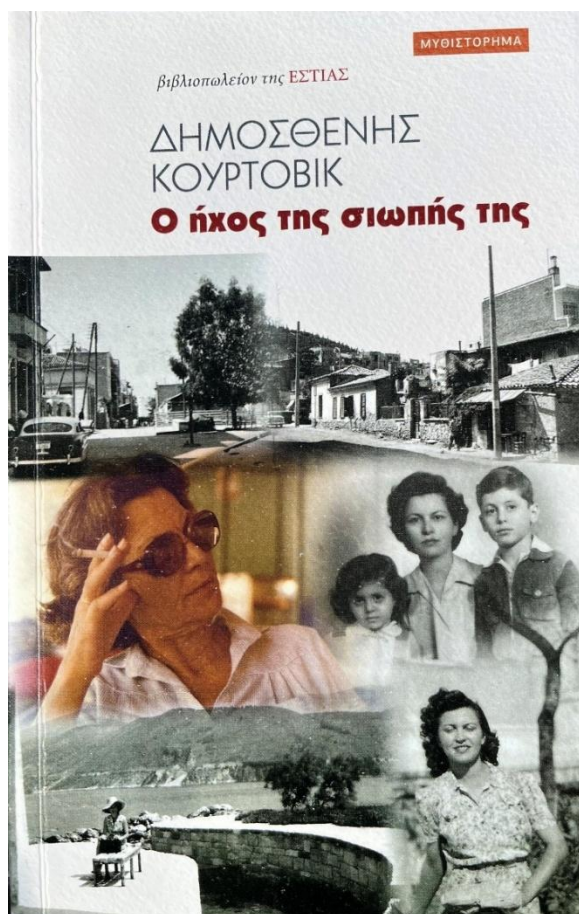


Εικόνα 22.



Εικόνα 23.

Ο ήχος της σιωπής της, Δημοσθένης Κούρτοβικ



Εικόνα 24.

Σκοτεινός Βαρδάρης, Έλενα Χουζούρη



Εικόνα 25.

Πίνακας Εικόνων

Εικόνα 1: Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα*. Φωτογραφίες – κείμενα, Πατάκη, Αθήνα 2002, σσ. 40-41.

Εικόνα 2: Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα*. Φωτογραφίες – κείμενα, Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 63.

Εικόνα 3: Μισέλ Φάις, *Η πόλη στα γόνατα*. Φωτογραφίες – κείμενα, Πατάκη, Αθήνα 2002, σ. 18.

Εικόνα 4: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα*. Ένα χρονικό για την Αθήνα, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 85.

Εικόνα 5: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα*. Ένα χρονικό για την Αθήνα, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 33.

Εικόνα 6: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Φακός στο στόμα*. Ένα χρονικό για την Αθήνα, Πόλις, Αθήνα 2012, σ. 99.

Εικόνα 7: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, *Disjunction – Απορρύθμιση*, Οκτώ, Αθήνα 2015, σ. 14.

Εικόνα 8: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, *Disjunction – Απορρύθμιση*, Οκτώ, Αθήνα 2015, σ. 16.

Εικόνα 9: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η συνείδηση του πλάνητα*, *Disjunction – Απορρύθμιση*, Οκτώ, Αθήνα 2015, σ. 43.

Εικόνα 10: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η γη του θυμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 27.

Εικόνα 11: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η γη του θυμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 29.

Εικόνα 12: Χρήστος Χρυσόπουλος, *Η γη του θυμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2018, σ. 47.

Εικόνα 13: Κώστας Ακρίβος, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σ. 266.

Εικόνα 14: Κώστας Ακρίβος, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σ. 135.

Εικόνα 15: Κώστας Ακρίβος, *Ποιος θυμάται τον Αλφόνς*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2010, σ. 141.

Εικόνα 16: Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ένας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 42.

Εικόνα 17: Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ένας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 43.

Εικόνα 18: Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ένας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 51.

Εικόνα 19: Χρήστος Αστερίου, *Μικρές Αυτοκρατορίες. Muratti/Ένας αποχαιρετισμός*, Πόλις, Αθήνα 2021, σ. 44.

Εικόνα 20: Ηλίας Μαγκλίνης, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σ. 25.

Εικόνα 21: Ηλίας Μαγκλίνης, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σ. 215.

Εικόνα 22: Ηλίας Μαγκλίνης, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σ. 153.

Εικόνα 23: Ηλίας Μαγκλίνης, *Το μόνο της ζωής τους ταξίδι: Μικρά Ασία. Οδοιπορικό σε πόλεμο και σε ειρήνη*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2022, σσ. 54-55.

Εικόνα 24: Εικόνα εξωφύλλου, Δημοσθένης Κούρτοβικ, *Ο ήχος της σιωπής της*, Εστία, Αθήνα 2024.

Εικόνα 25: Έλενα Χουζούρη, *Σκοτεινός Βαρδάρης: βαλκανική μυθιστορία έρωτα και απώλειας*, Πατάκη, Αθήνα 2019, σ. 8.