

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΜΠΑΔΑ

ΠΑΛΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ: ΜΙΑ ΠΡΟΤΑΣΗ «ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ» ΤΗΣ

Θα ξεκινήσω** με ένα απόσπασμα από το αφήγημα του Δημήτρη Γκιώ-νη «Τώρα θα δεις» που θα μπορούσε να υποδεικνύει κιόλας έναν τρόπο ανάγνωσης της φωτογραφίας. Της κοινής γενικότερα φωτογραφίας που, όπως επισημαίνει ο κύριος μελετητής της, ο Bourdieu¹, θεωρείται ένα ρεαλιστικό και αντικειμενικό μέσο καταγραφής του αντιληπτού κόσμου εφόσον, από τις απαρχές της, έχει επωμιστεί λειτουργίες κοινωνικές με στοιχεία διατήρησης του ρεαλιστικού σε τέτοιο βαθμό ώστε να μπορεί να παρουσιαστεί ως μια φυσική γλώσσα του κόσμου.

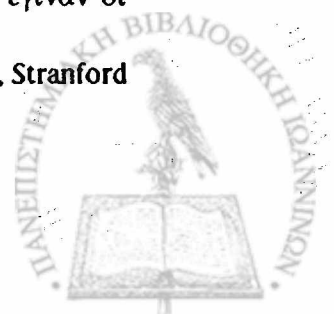
Μία φωτογραφία: Ο Τάκης, ο Αλέκος, εγώ. Μια «εβδομαδιαία» φωτο-γρoφία από τον Γιαννάκη, το ζαχαροπλάστη, που ήταν και φωτογράφος. Μία φωτογραφία με την έγκριση της μητέρας, που μας έντυσε «κυριακά-τικά» καθαρό αλατζαδένιο πουκάμισο, ντρίλινο παντελόνι με τιράντες και τσάκιση, ραμμένα από την ίδια, και παπούτσια Ελβιέλα. Πρώτα για να πά-με στην εκκλησία κι έπειτα γι' αυτή τη φωτογραφία, που θα στέλναμε στα μεγαλύτερα αδέρφια που ήταν στην Αθήνα - στην ξενιτιά.- Νά'στε σοβα-ροί, μετρημένοι και καμαρωτοί και τα χέρια στην προσοχή, μας ορμήνεψε.

Οι εκφράσεις μας βγήκαν περισσότερο μελαγχολικές παρά σοβαρές, με τα κουρεμένα σύρριζα μαλλιά μας- σαν τιμωρημένα.»

Έχουμε τη φωτογραφία (εικ. 1) και προτείνω να την αναγνώσουμε πα-ραμερίζοντας από μέσα μας το βιωματικό λόγο του συγγραφέα- αφηγητή

** Το παρόν κείμενο διατηρεί σε κάποιο βαθμό το ύφος του προφορικού λόγου που ταί-ριαζε σε μια διάλεξή μου στο Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν με θέμα : Παλιά φωτογραφία: Σκη-νές από την καθημερινή ζωή (22 - 11-1995). Η διάλεξη δόθηκε στα πλαίσια μιας σειράς Ομι-λιών με τον γενικό τίτλο «Φωτογραφίζοντας το λαϊκό πολιτισμό: αποτυπώσεις, παραστά-σεις και αναπαραστάσεις». Προστέθηκε βέβαια η βιβλιογραφική τεκμηρίωση και έγιναν οι απαραίτητες αλλαγές, όπου τις επέβαλλε η προώθηση της έρευνας.

1. Βλ. P. Bourdieu (ed), Photography: A middle Brow Art, trans. by S. Whiteside, Stranford Univ. Press 1990, p.75.



της. Τι μας μεταδίδει αυτή η φωτογραφία; Καταρχήν, στην κυριολεξία, την πραγματικότητα, την αντικειμενική αναπαράστασή της: υπάρχει βέβαια ανάμεσα στο ίδιο το αντικείμενο και στην απεικόνισή του μια πολύπλευρη σμίκρυνση αλλά αυτό δεν μετριάζει «το τέλειον ανάλογον»¹ που προσδιορίζει τη φωτογραφία. Είναι η φωτογραφία τριών παιδιών που αναπάντεχα μπορεί να προκαλέσει στον καθένα μας ενδιαφέρον και προπαντός σχόλια. Θεατές της και δυνάμει συζητητές προσέχουμε π.χ. τα ρούχα των παιδιών, την εμφάνισή τους και είμαστε έτοιμοι να καθορίσουμε το χρόνο οπού τραβήχτηκε η φωτογραφία και τον τόπο (κάπου κοντά στο 1960 σε αγροτικό περιβάλλον). Σχολιάζουμε στη συνέχεια τα πρόσωπα των παιδιών και τα σώματα και μπορούμε να προσδιορίσουμε και το κοινωνικό περιβάλλον που μεγάλωσαν αυτά τα παιδιά. Περιβάλλον που συμφωνούμε ότι παραπέμπει στις συνθήκες της ένδειας και της στέρησης της δεκαετίας του '50 ή του '60. Ιδιαίτερα τα πρόσωπα βρίσκουμε ότι αποπνέουν μια αίσθηση μελαγχολίας που την αναγνωρίζουμε στο σύνολο σχεδόν των φωτογραφιών των παιδιών των συγκεκριμένων κοινωνικών στρωμάτων. Επιχειρούμε να αποδώσουμε αυτήν σε μια τιμωρημένη στην ουσία παιδική ηλικία που ως μόνη προοπτική επιβίωσής της είχε την πρόωγη κοινωνική της ενηλικίωση. Προσέχουμε τέλος τη στάση προσοχής, το μετωπικό κοίταγμα στο φακό και βρίσκουμε ότι μια κλειστή - παραδοσιακή - κοινωνία δε μπορεί παρά να επέβαλλε, ακόμα και στα παιδιά, την απαιτούμενη κοινωνική σοβαρότητα.

Προχωρήσαμε ήδη σε κάποιο σχολιασμό μέρους της καθημερινότητας μιας ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένης ηλικιακής ομάδας αλλά και σε κάποια σχόλια που σχηματοποιούν μια άλλη εκδοχή της πραγματικότητας, δηλαδή της εσωτερικευμένης που τη βρήκαμε στο βλέμμα των παιδιών, στη στάση τους. Με ένα άλλο φωτογραφικό θέμα (εικ. 2) που θα ήταν οπτικά πιο πλούσιο και πιο διαθέσιμο στην κοινωνιολογική και ανθρωπολογική ανάλυση θα συνεχίσουμε την ανάγνωση της φωτογραφίας εστιάζοντας ίσως την προσοχή μας σε συγκεκριμένα σημεία όπως π.χ., στη στάση, στην εποχή, στο επάγγελμα, στην αισθητική, στην ίδια την ιστορία της φωτογραφίας. Ένας ερευνητής της θα μπορούσε πρόσθετα να προχωρήσει στη σύνθεση ορισμένων συνόλων (φύλο, κοινωνική τάξη, ηλικία, εθνότητα, θρησκεία, ιστορικό χρόνο). Θα προσπαθούσε δηλαδή να εντάξει την φωτογραφία στον κόσμο που την περιβάλλει και με τον οποίο βρίσκεται σε επικοινωνία. Η εφαρμογή της μεθόδου (μιλά για μια κοινωνιολογική ο

1. R. Barthes, Το φωτογραφικό μήνυμα, στο : R. Barthes, Εικόνα μουσική κείμενο, μτφρ. Γ. Σπανού, Αθήνα Πλέθρον 1987, σ. 26 - 27.



Bourdieu «ανάγνωση» της φωτογραφίας, μια κοινωνική, ιστορική και ευρύτερα ανθρωπολογική θα συμπληρώναμε εμείς) θα επέβαλλε στον ερευνητή την ανάλυση των σχέσεων που υπάρχουν ανάμεσα στις συνιστώσες της: δηλαδή του φωτογράφου, της φωτογραφικής εικόνας, του κοινωνικού της αποδέκτη - χρήστη και «του αναγνώστη της» (τότε και τώρα). Με αυτή την προσέγγιση μπορούμε να ελπίζουμε ότι θα κατανοήσουμε την ίδια την εικόνα αλλά και ό,τι συνιστά την πολύπλοκα αρθρωμένη πραγματικότητα της, αυτή δηλαδή του ορατού και μη ορατού. Γιατί όσο διαβάζουμε μια παλιά φωτογραφία ή γενικότερα μια κοινή φωτογραφία τόσο μας αποκαλύπτεται ένα μήνυμα «συμπαραδηλούμενο» που κάνει τη φωτογραφία εκτός από φυσική και πολιτισμική, αντικειμενική αλλά και υποκειμενικά επενδυμένη. Πρόκειται, λέει ο Barthes, για μια δεύτερη έννοια της οποίας το σημαινόμενο, είτε αισθητικό, είτε ιδεολογικό παραπέμπει σε μια ορισμένη «κουλτούρα» της κοινωνίας που δέχεται το μήνυμα. Υπάρχει λοιπόν στη φωτογραφία η σχέση μιας φύσης και μιας κουλτούρας¹, σχέση που επιβάλλει την αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως πολιτισμικού, ιστορικού γεγονότος.

Η απουσία συνοδευτικού κειμένου- μηνύματος στη φωτογραφία δεν μετριάξει την πληροφοριακή της αξία. Παραθέτω τον λόγο του Γιάννη Τσαρούχη που είναι στο σημείο αυτό αποκαλυπτικός: «Έχουμε μια υλική πράξη αναμφισβήτητα, αλλά η φωτογραφία δεν υπάρχει, όχι ως τέχνη μόνο, αλλά ούτε καν ως κάτι το ενδιαφέρον στοιχειωδώς. Η φωτογραφία αρχίζει πραγματικά να υπάρχει από τη στιγμή που κάποιος θα είναι εις θέσει να πει ένα κατάλληλο σχόλιο γι' αυτήν. Όταν δεν γεννά ένα σχόλιο η φωτογραφία δεν υπάρχει. Το σχόλιο αυτό δεν είναι ανάγκη να είναι γραμμένο κάτω από την φωτογραφία, ούτε να στο λέει αυτός που την έχει κάνει. Πρέπει οπωσδήποτε όμως να το κάνεις εσύ και μερικά εκατομμύρια ανθρώπων, για να υπάρχει (...) Η ίδια φωτογραφία μπορεί να ερμηνευτεί με χίλιους τρόπους, όπως κι ένα έργο ζωγραφικής. Η δύναμή της έγκειται στο να σε στριμώχνει σχεδόν, στον τρόπο που προτιμά ο δημιουργός της»².

Το γεγονός ότι η φωτογραφία σε προσκαλεί σε μια από τα μέσα ανά-

1. Βλ. R. Barthes, ό.π., σ. 37-40. P. Bourdieu, ό. π. J. Glifford - G. E. Marcus (eds), Writing Culture. Univ. of California Press 1986. G. Freund, Φωτογραφία και κοινωνία. Θεωρία και ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής, μτφρ. Τζ. Χατζησπύρου, Αθήνα, εκδ. Θεωρία, 1982

2. Βλ. Γιάννη Τσαρούχη, Παλαιά και σύγχρονη φωτογραφία και ζωγραφική. Η Λέξη, τευχ. 122 (1994), σ. 438. Η συνέχεια του κειμένου ενισχύει την άποψη ότι η περίφημη αντικειμενικότητα της φωτογραφίας στηρίζεται στη σύμπτωση του αντικειμενικού με το υποκειμενικό.



γνωσή της προκαλεί ακόμα και τους ιστορικούς, να την αντιμετωπίσουν ως μαρτυρία. Μιλούμε βέβαια για την οπτική της νέας 'ανθρωπολογικής' ευρύτερα ιστορίας που στρέφει το βλέμμα της και στα ήσσονα, στα ιεραρχημένα ως κατώτερα ντοκουμέντα της, προκειμένου να κατανοήσει όχι μόνο τη βιωμένη πραγματικότητα του παρελθόντος αλλά και την εσωτερικευμένη, τη λανθάνουσα πλευρά της. Και η φωτογραφική εικόνα, η εικόνα¹ γενικότερα, αποδεικνύεται ικανή να συμπεριλάβει στην έννοια της Ιστορίας και ό,τι δε φαίνεται, ό,τι είναι πρόθεση, νοοτροπία και αντίληψη του κόσμου.

Η αλληλοεπίδραση πάντως των Επιστημών ευνοεί και στη χώρα μας τη διεπιστημονική προσέγγιση που καθίσταται αναγκαία οσοναφορά το νέο ερευνητικό αντικείμενο που επιβάλλει την αντιμετώπισή του ως ιστορικού ευρύτερα πολιτισμικού γεγονότος². Ως μέρος δηλαδή της καθολικής διαδικασίας επικοινωνίας που καλύπτει και τις δύο σημασίες της έννοιας της κουλτούρας: τη δημιουργική δραστηριότητα, και το «γενικό τρόπο ζωής»³. Με αυτήν την έννοια ως «καθημερινή ζωή» δε νοούνται μόνο οι απλές και επαναλαμβανόμενες πράξεις των ανθρώπων, το επίπεδο της βιωμένης, αντικειμενικής εμπειρίας αλλά και τα νοήματά τους, ο συμβολισμός τους, η αθέατη πραγματικότητά τους. Από την πλευρά της Λαογραφίας και της Ιστορικής Ανθρωπολογίας, επιστήμες που επιδιώκουν με τη συγχρονική κυρίως ανάλυση (του επιπέδου της καθημερινής ζωής, των ασυνείδητων νοητικών δομών, των πολιτιστικών αντιλήψεων κ.λπ) την κατανόηση του παρελθόντος και του παρόντος στο σύνολό του έχουν ήδη προηγηθεί αξιόλογες προσεγγίσεις του θέματος⁴.

1. Βλ. ενδεικτικά R. Barthes, *ό.π.*, σ. 25-40. Και του ίδιου, *Ρητορική της εικόνας*, στο: *Εικόνα, μουσική, κείμενο*, *ό.π.*, σ. 41-59. J. Glifford, *On Ethnographic Authority*, *Representations* 2 (1983), p.118-146. J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, London 1988.

2. Έχει ήδη ξεκινήσει αυτός ο διάλογος. Βλ. ενδεικτικά το πρόσφατο Επιστημονικό Συμπόσιο με θέμα: *Η φωτογραφική Εικόνα: Μια διεπιστημονική προσέγγιση*. Αυτό πραγματοποιήθηκε από το Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών με συνεργασία και άλλων φορέων, στη Σύρο από 28-30 Οκτωβρίου 1995. Επίσης βλ. τη θεματική των επιμέρους διαλέξεων που πραγματοποίησε η Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας με θέμα «Οπτική Ανθρωπολογία». Επίσης τη σειρά ομιλιών στο Ίδρυμα Γουλανδρή - Χορν με το γενικό, όπως ήδη σημειώθηκε τίτλο «Φωτογραφίζοντας το λαϊκό πολιτισμό: αποτυπώσεις, παραστάσεις και αναπαραστάσεις».

Βλ. πρόσθετα το αφιέρωμα της εφημ. «Η Καθημερινή» (Επτά Ημέρες, 13/3/1994), με θέμα « Η τέχνη της φωτογραφίας».

3. Για αυτόν τον ορισμό της έννοιας της κουλτούρας βλ. R. Williams, *Κουλτούρα και Ιστορία*, μτφρ. Βεν. Αποστολίδου, Αθήνα, εκδ. Γνώση, 1994.

4. Σημειώνω ξεχωριστά τη διεπιστημονική οπτική των Σημειωμάτων του Μ. Γ. Μερα-



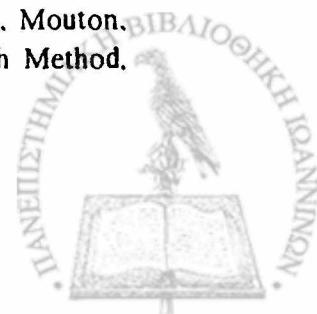
Αλλά για ποιά φωτογραφία μιλάμε; Και ποιού φωτογράφου; Σ' αυτήν την παρουσίαση θα επιχειρήσουμε να έλθουμε κοντά στον κόσμο του αυτοδίδακτου αλλά επαγγελματικά ασχολούμενου φωτογράφου που εξαντλώντας τις τότε δυνατότητες της φωτογραφικής πρακτικής κατέγραφε με τον πλέον νατουραλιστικό¹, αντικειμενικό τρόπο την παραδοσιακή οπτική της θέασης του κόσμου αν και θα μπορούσε με το παιχνίδι του φακού, να την ανατρέψει (εικ. 3). Ήδη ξένοι μελετητές διέκριναν στο έργο αυτού του φωτογράφου αλλά και στην κοινή φωτογραφία του νεώτερου, ερασιτέχνη πλέον φωτογράφου, ιδιότητες που δείχνουν ότι αυτή η φωτογραφία έχει αναλάβει να τηρεί τους κοινωνικούς κανόνες για ό,τι αφορά την αντικειμενική όραση του κόσμου. Γι' αυτό, καταλήγουν, και η κοινότητα, η μικροκοινωνία έθεσε αυτή την πρακτική κάτω από το συλλογικό της ρόλο αναθέτοντάς της λειτουργίες κοινωνικές². Με αυτή την έννοια όμως μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η πλέον απλή φωτογραφία εκτός από τις σαφείς προθέσεις του φωτογράφου, εκφράζει τα συστήματα των αντιλήψεων, των σκέψεων και των αξιολογήσεων που είναι κοινά σε μια ομάδα, μια κοινωνική τάξη κ.λπ. Δε συμβαίνει το ίδιο με την λεγόμενη καλλιτεχνική φωτογραφία που συνηθίζει να ανατρέψει, να αμφισβητεί τον παραδοσιακό τρόπο αντίληψης και θέασης του κόσμου. Η παλιά επομένως φωτογραφία

κλή με θέμα τη φωτογραφία που δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα «Πρώτη» το 1986 (βλ. αναδημοσίευσή τους, Μ.Γ. Μερακλή, Φωτογραφικά, στο βιβλίο του, Λαογραφικά Ζητήματα, Αθήνα εκδ. Μπούρα, 1989, σ. 272-287) όπως και το κείμενο του Δημ. Λουκάτου, Σύγχρονα Λαογραφικά, V. Β' Μεταναστευτικές διαπιστώσεις. Οι επιδεικτικές φωτογραφίες των Αποδημών, ερέθισμα συνεχών αποδημιών, Λαογραφία, τ. 36 (1993), σ. 243- 246) όπου και η πρόταση για την αντιμετώπιση της φωτογραφίας ως αντικειμένου έρευνας της Λαογραφίας, της Κοινωνιολογίας και της Ψυχολογίας.

1. Ο Μ. Γ. Μερακλής, Φωτογραφικά. Η νατουραλιστική μαγεία, ό. π., σ. 272-274 ερμηνεύοντας τις σκέψεις του W. Benjamin ορίζει το περιεχόμενο του φωτογραφικού νατουραλισμού ως την τέλεια αναπαράσταση της φύσης που σημαίνει: όχι μόνο υπαρκτή αλλά και στη σωστή δόση - θέαση μαγείας. Πβ. και W. Benjamin, Kleine Geschichte der Fotografie (1931) , στον τόμο: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Suhtkamp Velgar, Frankfurt am Main 1963.

2. Βλ. ιδιαίτερα P. Bourdieu (ed), Photography: A middle brow art, ό.π. Βλ. επίσης και τις παραπάνω βιβλιογραφικές παραπομπές.

Για μια συνοπτική επίσης παρουσίαση της ανθρωπολογικής έρευνας σε σχέση με το ερευνητικό αντικείμενο της φωτογραφίας βλ. ενδεικτικά, El. Edwards, Introduction in: El. Edwards (ed), Anthropology and Photography (1860 - 1920), Yale Univ. Press- New Hanen and London 1992, p. 3-17. Για τη φωτογραφία ως ερευνητική μέθοδο και ως μέρος της ανθρωπολογικής πρακτικής βλ. ειδικότερα, M.P. Hockings (ed), Principles of Visual Anthropology, Mouton, 1975. Jr. Collier and M. Collier, Visual Anthropology. Photography as a Research Method, Univ. of New Mexico Press 1986.



παρουσιάζεται τόσο δομημένη και συστηματική, όσο λίγες πολιτισμικές ενέργειες. Έτσι προσφέρεται, όπως ήδη σημειώθηκε, για κοινωνική και ανθρωπολογική ανάλυση, αν και δεν της αναγνωρίστηκε επαρκώς, με το πρόσημα της περιορισμένης αντικειμενικότητας¹ ή της μη άμεσα διαφαινόμενης ιστορικής της σημασίας, ότι αποτελεί ένα πολιτισμικά νομιμοποιημένο ερευνητικό αντικείμενο. Η ίδια εξάλλου ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας μας επιβάλλει να προσέξουμε την κοινωνική και ιστορική της αξία. Όπως π.χ. επισημαίνουν οι κριτικοί της φωτογραφίας των δεκαετιών '40-'50, εκδηλώνεται μια σταδιακή μετατόπιση ως προς τη θεματική επιλογή των καλλιτεχνών φωτογράφων: από την απλή απεικόνιση του τοπίου αυτοί περνούν σε μια βαθύτερη έκφραση και μια πιο ρεαλιστική αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων. Ο Ρ. Pollak στο πρόγραμμα της Έκθεσης που εγκαινιάστηκε στις 15 Ιουλίου 1957 στο Ινστιτούτο Τέχνης του Σικάγου με φωτογραφίες έντεκα Ελλήνων φωτογράφων, επισημαίνει χαρακτηριστικά ότι «όλοι αυτοί οι φωτογράφοι φαίνεται να έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό την επιθυμία να ερμηνεύσουν το λαό, τις πόλεις, τα τοπία της Ελλάδας»².

Μία πρώτη «ανάγνωση» ενός σημαντικού αριθμού φωτογραφιών³ από

1. Γενικά για την αμφισβήτηση της εικόνας ως αντικειμενικού - άρα ιστορικού- ντοκουμέντου και για μια πρόταση αξιοποίησής της βλ. Marc Ferro, Η κινηματογραφική ταινία. Μία αντι- ανάλυση της κοινωνίας; στο: Ζακ Λε Γκοφ-Πιερ Νόρα, Το έργο της Ιστορίας μτφρ Κλ. Μητσοτάκη, τ. 1, σ. 363 - 371.

2. Πβ. Αλ. Ξανθάκη, Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας (1839-1960), Αθήνα, ΕΛΙΑ 1988, σ. 244 - 245. Ήδη η δουλειά της Β. Παπαϊωάννου μπορεί να αποτελέσει ντοκουμέντο για την κοινωνιολογική και ιστορική έρευνα για την καθημερινή ζωή της κατοχικής και μεταπολεμικής Ελλάδας. Ανάλογη αξία έχει το έργο του Σπ. Μελετζή, με θέμα τους «Αντάρτες στα βουνά» (Αθήνα 1976), του Κ. Παράσχου, Η κατοχή. Φωτογραφικά τεκμήρια 1941-1944, Αθήνα 1973, του Κώστα Μπαλάφα και το έργο πολλών άλλων (βλ. γενικότερα, Αλ. Ξανθάκη, ό.π., σ. 161-251).

3. Το παρόν κείμενο αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης μελέτης που επιχειρεί - προσδίδοντας στη φωτογραφία την αξία της μαρτυρίας - να εξετάσει τη φωτογραφία του 19ου - μέσα του 20ου αιώνα, ως ένα προϊόν που εμπεριέχει την ορατή αλλά και την αθέατη πραγματικότητα.

Το πληροφοριακό - φωτογραφικό κυρίως υλικό προέρχεται από την επιτόπια έρευνα σε αγροτικές και αστικές περιοχές κυρίως της Ηπείρου. Από την επαφή μου με οικογένειες που συντηρούν, μέσω της φωτογραφίας τη συγγενική και ευρύτερα την κοινωνική μνήμη. Πολλές φορές η συζήτηση μαζί τους με βοήθησε να εντοπίσω τις κοινωνικές χρήσεις και λειτουργίες των φωτογραφιών τους, να διερευνήσω την κοινωνική παρουσία και θέση του φωτογράφου κλπ. Στο βαθμό όμως που λείπει αυτού του είδους η πληροφορία από μόνες τους οι φωτογραφίες μας επιτρέπουν, όπως σημειώθηκε, την «ανάγνωσή τους» που τη διευκολύνει κάποιες φορές το κείμενο που υπάρχει στο πίσω μέρος της φωτογραφίας. Γενικότερα πληροφορίες εξάλλου για τη φωτογραφική εικόνα μου πρόσφεραν επίσης διάφορα Φωτο-



τον ευρύτερο ελληνικό χώρο μας δείχνει ότι η παλιά ιδιαίτερα φωτογραφία αποτελεί μέρος της σημειολογίας ενός ιστορικού και κοινωνικού χρόνου, μιας τάξης π.χ. ή μιας ομάδας. Κάθε π.χ. κοινωνική ομάδα εμφανίζεται να επιλέγει ένα αυστηρά καθορισμένο εύρος φωτογραφικής θεματικής, στυλ και συνδιασμών. Εξετάζοντας π.χ. μερικές φωτογραφίες αστών των αρχών του 20ου αι. προσέχουμε πόσο έντονα αυτές αποδίδουν τα αφανή, τα εσωτερικευμένα συστήματα, τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα και τις προτιμήσεις της αστικής τάξης στο 19ο -αρχές του 20ου αι. (εικ. 4). Αντίστοιχο αποτέλεσμα δίνει η φωτογραφική θεματική και το στυλ της εργατικής τάξης (εικ. 5), της μικροαστικής (εικ. 6), των χωρικών (εικ. 7), των εθνικών ομάδων (εικ. 8). Το ερώτημα είναι πώς η κάθε ομάδα ρυθμίζει τις κοινωνικές συνιστώσες επίδρασής της πάνω στη φωτογραφία: Η απάντηση συνδέεται με τη διατυπωμένη ήδη άποψη ότι αναπτύσσεται μια διαδικασία εσωτερίκευσης των αντικειμενικών σχέσεων¹ που οδηγεί στη δημιουργία

γραφικά Αρχεία, όπως αυτό του Μουσείου Μπενάκη, του Ιστορικού Μουσείου Αθηνών. Έχουν εξάλλου αυξηθεί σημαντικά οι εκδόσεις Λευκωμάτων που έχουν ως θέμα την παλιά φωτογραφία. Το περιεχόμενο μερικών από αυτά (όπως του Μ. Ελευθερίου, της Μ. Κλιάφα, της Δ. Δαμιανού) έχει σχολιαστεί από τον Μ.Γ Μερζελή. Φωτογραφικά, ό.π.

Θα μπορούσα να προσθέσω κι άλλα που μου φάνηκαν χρήσιμα: Έλλη Παπαδημητρίου, Παλιές φωτογραφίες. Ηπειρο, Μακεδονία, Αθήνα 1977. Βαγ.Καραγιάννης - Στορ. Μολίνος, Μύτιλη 1912. Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 199. Η προσεισιμική Κεφαλλονιά. Μέσα από κάρτ ποστάλ, Αθήνα 1991 (εκδ. Συλλόγου Η «Λειβαθώ»). Μ. Κεppα, Ένα φωτογραφικό Αρχείο από την Ανάφη. Εικόνες από την καθημερινή ζωή των πολιτικών εξοριστών, Ιστορ 4 (1992), σ. 115 - 144. Μ. Κλιάφα, Οι γυναίκες της γης της Θεσσαλίας, εκδ. Κέδρος, Μ. Γ. Νικολαΐδης, Η Ζωή στη Σάμο κατά την τελευταία φάση της Ηγεμονίας και μετά το 1900 - 1945, Αθήνα, εκδ. Γρηγόρης, 1995. Πειραιάς: 1900 - '930. Από παλιά κάρτποσταλ και φωτογραφίες, Αθήνα, εκδ. Συλλέκτης, 1995

Αξίζει πάντως να προσεχθεί ότι αυτά τα φωτογραφικά άλμπουμ δίνουν μια εικόνα ζωής των τοπικών κοινωνιών και μ' αυτή την έννοια η μελέτη του πληροφοριακού υλικού τους καθίσταται πολλαπλά χρήσιμη. Από μία άποψη π.χ. αυτά προσφέρονται για την ανθρωπολογική ανάλυση της διαδικασίας συγκρότησης και συντήρησης μιας τοπικής ταυτότητας. Βλ. προς αυτή την κατεύθυνση την έκδοση του Κέντρου Μικρασιατικών Ερευνών, Η Έξοδος, τ. 1 Αθήνα 1980, τ. 2, Αθήνα 1982.

1. Βλ. αναλυτικά Ρ. Bourdieu, ό. π., σ. 1-10 όπου ξεπερνώντας την επιστημονική θεώρηση του εμπειρισμού αλλά και του υποκειμενικού αισθητισμού για την επιστήμη της Κοινωνιολογίας, εισηγείται μια προσέγγιση που επιχειρεί την ανάλυση της διαδικασίας εξαντικειμενικοποίησης του υποκειμενισμού ή καλύτερα της διαδικασίας εκείνης μέσω της οποίας οι αντικειμενικές σχέσεις εσωτερικεύονται με αποτέλεσμα τη δημιουργία ασυνείδητων συστημάτων και διατάξεων που δεν είναι άλλες από τον λεγόμενο «αυτοπροσδιορισμό» (Habitus) και το ήθος (Ethos). Ο Bourdieu θεωρεί τη φωτογραφία προϊόν που δεν προκύπτει από το τυχαίο της ανθρώπινης φαντασίας αλλά από τη διαμεσολάβηση της έννοιας του ήθους (ethos), της εσωτερίκευσης των αντικειμενικών σχέσεων και των γνωστών καταναγκασμών που ισχύουν σε μια κοινωνική ομάδα.



κανόνων. Οι τελευταίοι όντας λιγότερο καθοδηγητικοί και περισσότερο εσωτερικευμένα απαγορευτικοί καταφέρνουν να ορίζουν αντικειμενικά τη σημασία που η ομάδα προσδίδει στη φωτογραφία, στη φωτογραφική τελικά αξιολόγηση του κόσμου. Εκεί λοιπόν που θα περίμενε κανείς να παραδίνεται η φωτογραφία στην αναρχία του ατομικού αυτοσχεδιασμού και της ανθρώπινης φαντασίας βλέπουμε αυτήν, ακόμα και την πιο ασήμαντη, να εκφράζει τα συστήματα των αντιλήψεων, των σκέψεων και των αξιολογήσεων που είναι κοινά σε μια κοινωνία ή σε μια ομάδα της. Ο παλιός εξάλλου φωτογράφος ήταν μέλος αυτής της μικρής επαρχιώτικης κοινωνίας και επομένως δέσμιος και εκφραστής ο ίδιος των αξιολογήσεών της.

Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια την «ανάγνωση» της παλιάς φωτογραφίας των αγροτικών και λαϊκών στρωμάτων με τη σημείωση ότι η φωτογραφική εικόνα συνδέθηκε με αυτά τα κοινωνικά στρώματα μόλις από τις αρχές του αιώνα μας αν και η ιστορία της φωτογραφικής πρακτικής είναι και στη χώρα μας, αρκετά παλιά. Ήδη από το 1848 αναφέρεται η ύπαρξη 'Ελλήνων φωτογράφων'. Σ' όλον ωστόσο τον 19ο αιώνα αυτή ήταν συνδεδεμένη με τις πραγματικότητες, τις βλέψεις και τα ενδιαφέροντα των μεγαλοαστικών και μεσαίων στρωμάτων των αστικών κέντρων.

Μία πρώτη αξιολόγηση του επιπέδου συμμετοχής των κοινωνικών ομάδων στη φωτογραφική εικόνα μας δείχνει ότι τα αγροτικά στρώματα ανέθεσαν περισσότερες κοινωνικές λειτουργίες στη φωτογραφία από ό,τι π.χ. τα λαϊκά-εργατικά στρώματα των πόλεων. Με αυτήν την έννοια ανευρίσκουμε στη φωτογραφία τους διαφυλαγμένες ορισμένες όψεις της αγροτικής κοινωνίας και της ηθικής της².

Αναφέρθηκα ήδη στην υπαγορευμένη από την κοινωνική ομάδα ή τάξη θεματική της φωτογραφίας. Στην αγροτική λοιπόν κοινωνία η χρήση της φωτογραφίας έγινε σχεδόν υποχρεωτική κυρίως κατά τη διάρκεια των τελετών του γάμου, βαφτίσεων ακόμα και του θανάτου. Κυριαρχεί η φωτογραφία του γάμου (εικ. 9, 10) που επιβλήθηκε πολύ γρήγορα στα αγροτικά περιβάλλοντα καθώς εντάχθηκε στις επιδεικτικές σπατάλες και δαπάνες κύρους³ που επιβάλλει η γαμήλια γιορτή. Η φωτογραφία του γάμου, πα-

1. Αλ. Ξανθάκης, Ιστορία, ό.π., όπου χρήσιμες πληροφορίες για την εμφάνιση και δραστηριότητα των υπαίθριων φωτογράφων, της θεματικής τους, των φωτογράφων του στούντιο, για τις τεχνικές, την εξέλιξη. Γενικότερα βλ. P. Pollack, *The Picture History of Photography from the Earliest Beginings to the Present Day*, New York 1958.

2. Βλ. Bl. P. Bourdieu - Marie - Claire Bourdieu, *Le paysan et la photographie*, *Revue Française de Sociologie*, 4 (1965), p.p. 164 - 174.

3. Για το πορτρέτο ως έναν αντίστοιχο τρόπο επικοινωνίας μέσω της επιδεικτικής κατανάλωσης βλ. P. Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge Univ. Press 1987, p.p. 150 -167.



λαιότερα ομαδική, εμφανίζεται να είναι για το χωρικό το υποχρεωτικό συμπλήρωμα των μεγάλων τελετουργιών της οικογενειακής και συλλογικής του ζωής. Αυτή επιτελεί την κοινωνική λειτουργία της «εσ αεί ένωσης» των δύο συγγενικών ομάδων εφόσον αυτή θα διατηρήσει επ' άπειρον τη δεσμευμένη στιγμή της κοινής ζωής των δύο ομάδων. Η μελέτη της παλιάς γαμήλιας φωτογραφίας μπορεί να οδηγήσει στη γνώση μιας καθολικής όψης της αγροτικής κοινωνίας και κουλτούρας. Ένας προσδιορισμός π.χ. των προσώπων που έχουν καταλάβει στη φωτογραφία την αυστηρά καθορισμένη θέση των γονιών, αδελφών, θείων, κουμπάρου κλπ. βοηθά στη μελέτη των δομών συγγένειας² και των συγγενικών σχέσεων, όπως και των συλλογικότερων, της κοινότητας, μέσα από την καθορισμένη επίσης θέση των φίλων, των γειτόνων, των μουσικών οργάνων κλπ. Η απουσία κάποιων προσώπων από τη γαμήλια φωτογραφία σήμαινε έχθρα και η παρουσία σ' αυτήν σήμαινε πηγή κοινωνικής καταξίωσης. Άλλωστε η "ανάγνωση" της γαμήλιας κυρίως φωτογραφίας, που είναι τοποθετημένη πάντα σε περίοπτη θέση μέσα στο σπίτι, είναι συνεχής και κατατοπιστική στην αναγνώριση των προσώπων (αυτός, εκείνος, ο άλλος), και των κοινωνικών ρόλων που ο καθένας έχει (π.χ. η μητέρα πρέπει να στέκεται και να εμφανίζεται ως μητέρα, ο θείος υπάλληλος της τράπεζας ως υπάλληλος κλπ). Διαπιστώνουμε τελικά ότι το πραγματικό αντικείμενο της φωτογραφίας, και όχι μόνο της γαμήλιας, δεν είναι τόσο τα πρόσωπα όσο οι οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις που καταγράφει και η κοινωνική της λειτουργία είναι η ενημέρωση γι' αυτές.

Μέρος της τελετουργίας του γάμου είναι επίσης και ο χορός που ακολουθεί που επίσης φωτογραφίζεται (εικ. 11).

Γενικότερα βρίσκουμε ότι οι τελετουργίες, οι τελετές και οι γιορτές, κοινωνικές δηλαδή στιγμές όπου ξεπερνιέται η καθημερινότητα των οικο-

1. Το όλο παράδοξο της κοινής φωτογραφίας, επισημαίνει ο Bourdieu εντοπίζεται στη χρονική της διάσταση: δεν είναι τίποτε άλλο από μια στιγμιαία τομή στον ορατό κόσμο. Παρέχει το μέσο εκείνο που διαλύει τη στέρεη και συμπαγή πραγματικότητα σε μια κατάσταση μετέωρη, όπως οι εικόνες των ονείρων, με σκοπό να συλλάβει κατά τρόπο απόλυτο, μοναδικές στιγμές του σχετικού της καθημερινότητας (P. Bourdieu *Photography*, ό.π., σ. 76). Όπως και ο Barthes σημειώνει «η φωτογραφία μηχανικά επαναλαμβάνει αυτό που δεν θα επαναληφθεί ποτέ πραγματικά» (R. Barthes, *Camera Lucida*, Trans. R. Howard), London 1984, p. 4).

2. Αξίζει ξεχωριστή αναφορά στην εργασία της Segalen, γαλλίδας λαογράφου-ιστορικού, με θέμα «Η φωτογραφία του γάμου, γάμος και συγγένεια στο αγροτικό περιβάλλον» που την παρουσίασε ήδη ο Μ. Γ. Μερακλής, ό.π., σ. 282-87. Η ερευνήτρια μελέτησε τις συγγενικές δομές και σχέσεις μέσα από γαμήλιες φωτογραφίες (M. Segalen, *Photographie de nocés, mariage et parenté en milieu rural*, *Ethnologie Française* 2 (1972), p.p. 123 - 140).



γενειών και της κοινότητας φωτογραφίζονταν. Υποθέτουμε ότι αυτή η φωτογραφική ιεράρχηση του κοινωνικού χρόνου συνδέεται με την πάγια στάση των χωρικών κοινωνιών να εμφανίζουν, στο επίπεδο των συμβόλων και των αξιών, την εικόνα της ηθικής και της κοινωνικής σύμπτωσης των μελών τους. Και η φωτογραφία των επίσημων γιορτών και των τελετουργιών αποτυπώνει ακριβώς αυτή την εικόνα που η ομάδα θέλει να δώσει για τον εαυτό της. Πρόσθετα οι ομαδικές φωτογραφίες που συμπληρώνουν το εθιμικό πλαίσιο των γιορτών, του πανηγυριού και των συλλογικών διασκέδασων δείχνουν να δηλώνουν αντικειμενικά ένα και μόνο πράγμα: τη συνοχή και την ταυτότητα της ομάδας και των προσώπων (εικ. 12). Στη φωτογραφία τα άτομα φαίνονται σα νάναι πιασμένα το ένα με το άλλο, συχνά μάλιστα αγκαλιάζουν με τα χέρια τους το ένα το άλλο (εικ. 13). Αντίθετα είναι πολύ λίγες εκείνες οι φωτογραφίες που μας δίνουν εικόνες του αγροτικού χώρου²⁰, της δουλειάς, της καθημερινής ζωής, ενός δηλαδή κοινωνικού χρόνου που συνδέεται με την κοινωνική πραγματικότητα των σχέσεων της αλληλεγγύης αλλά και του ανταγωνισμού και των εξαρτήσεων.

Μία άλλη πλούσια θεματική που συνδέεται με τον αγροτικό κόσμο είναι η φωτογραφία των παιδιών. Αν και η χρήση της γενικεύεται μόλις μετά την δεκαετία του '30, ωστόσο πολύ γρήγορα αναλαμβάνει κοινωνικές λειτουργίες. Καταρχήν οι Pierre and Marie - Claire Bourdieu συνδέουν την παιδική φωτογραφία με τη γυναίκα καθώς διακρίνουν σ' αυτήν λειτουργίες που αναδεικνύουν το ρόλο της ως μητέρας. Μέχρι τότε, σημειώνουν οι παραπάνω μελετητές *"τα παιδιά δεν ήταν, όπως σήμερα, το επίκεντρο των μεγάλων (...). Σήμερα η κοινωνία στρέφεται περισσότερο προς τα παιδιά, κατά συνέπεια και στη γυναίκα ως μητέρα, γι' αυτό γίνεται όλο και πιο αισθητή η συνήθεια της φωτογράφισης των παιδιών. Κάποτε μόνο οι ενήλικες φωτογραφίζονταν, όπως και οικογενειακές ομάδες που συγκέντρωναν τα παιδιά με τους γονείς. Σήμερα γίνεται το αντίθετο. Η φωτογραφία των παιδιών, έχοντας κάποια κοινωνική λειτουργία, γίνεται αποδεκτή από μόνη της. Με τον καταμερισμό εργασίας ανάμεσα στα δύο φύλα, δόθηκε στη γυναίκα το καθήκον της διατήρησης των σχέσεων με τα μέλη της ομάδας που ζουν μακριά τους. Η φωτογραφία των επίσημων στιγμών της παιδικής ηλικίας (π.χ. της βάφτισης) ανελάμβανε να συντελέσει στην καθημερινή ενημέρωση των διαπροσωπικών σχέσεων"*¹. Η φωτογραφία πράγματι αναλαμβάνει να ενημερώσει τους συγγενείς για το νέο μέλος που πρέπει να αναγνωρίσουν ή η φωτογραφία των συγγενών αναλαμβάνει να ενημερώνει το παιδί για τους οικείους του. Συχνά οι παλιές φωτογρα-

1. Βλ. P. Bourdieu - Marie - Claire Bourdieu, ό.π. σ. 166-167.



φίες γίνονται ένα είδος μαθήματος γενεαλογίας όταν η μητέρα μαθαίνει στο παιδί τις συγγενικές σχέσεις που την ενώνουν με κάθε πρόσωπο της φωτογραφίας. Οι ενδείξεις άλλωστε αυτού του είδους των κοινωνικών λειτουργιών της παιδικής φωτογραφίας ενισχύονται από το γραπτό συνήθως λόγο που τις συνοδεύει. Μαζί με την εικόνα (14) παραθέτω ενδεικτικά: «Γρεβενά τη 14-6-1931. Αγαπητή Πολυξένη, από υγεία ήμεθα καλά. Έπειτα από σαράντα μέρες έλαβα γράμμα σας. Από τις 25 Απριλίου δεν ξεύρω τι γίνεσθε...Σας στέλνω το Σωκράτη να τον δήτε αν και δεν βγήκε και τόσο καλά. Να μας στείλετε και τον Τέλη.. Σας χαιρετώ, Χαρίκλεια». Αντίστοιχα εικ. 15: «Εν Αθήναις τη 20.8.34: Στην πολυαγαπημένη μου θείτσα χαρίζω τη φωτογραφία μου για να με θυμάται και σας παρακαλώ να μου στείλετε και τη δική σας».

Αποδίδοντας εξάλλου στην παιδική φωτογραφία την αξία της μαρτυρίας βρίσκουμε ότι η σταδιακή αποδοχή της κοινωνικής αναγνώρισης' της παιδικής ηλικίας από τον αγροτικό κόσμο συνοδεύεται με τη φωτογραφία της επίσημης στιγμής της βάφτισης, των γενεθλίων κ.λπ όπου κυριαρχεί η εικόνα του παιδιού. Οι φωτογραφίες αυτές γενικεύονται από το 1970 κ.ε. και αναλαμβάνουν πλέον από μόνες τους την ενημέρωση της οικογενειακής ομάδας.

Κι ερχόμαστε στις φωτογραφίες του θανάτου. Είναι σχεδόν τόσο συχνές όσο και οι φωτογραφίες του γάμου. Παρούσα κι εδώ η συγγενική ομάδα, οι γειτόνοι που για μια στιγμή ποζάρουν μπροστά στο φακό μαζί με τον νεκρό. Ενέχουν την ίδια κοινωνική λειτουργία της αποτύπωσης των κοινωνικών σχέσεων και των ρόλων του καθενός και πρόσθετα, όπως σημειώνει ο Μ. Μερακλής² της κοινωνικοποιητικής λειτουργίας της αποθανάτισης του θανάτου (εικ. 16)³. Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την κοινωνική λειτουργία της συγκρότησης και της συντήρησης της οικογενειακής αλλά και ευρύτερα συλλογικής - κοινωνικής μνήμης στην περίπτωση μάλιστα που η αντικειμενική στιγμή του θανάτου συνδεόταν πραγματικά ή συμβολικά με πρόσωπα σημαντικά για μια κοινωνική ομάδα (όπως π.χ. η αποθανάτιση της κηδείας της εγκυμονούσας εργάτριας Βασιλικής Γεωρ-

1. Για την σταδιακή ανακάλυψη της παιδικής ηλικίας και της νεότητας στην ελληνική κοινωνία βλ. Κ. Μπάδα - Τσομόζου, Ενδυματολογικοί κώδικες της παιδικής - νεανικής ηλικίας. Το κοινωνικό - ιστορικό τους ισοδύναμο. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1993.

2. Μ. Γ. Μερακλής, ό.π., σ. 276 - 278. Για την ιστορία της φωτογραφικής αποτύπωσης των νεκρικών πορτρέτων, βλ. Αλκ. Ξανθάκη, ό.π., σ. 70 - 72 .

3. Η φωτογραφία βρέθηκε στα Γιάννενα μαζί με τους ανθρώπους που την έφεραν μαζί τους από το Καζαχστάν, το 1992 βλ. Κ. Μπάδα, άρθρο στην «Εφημερίδα» αριθ. 3. Μάρτιος 1996 με τίτλο «Εκτός των τειχών».



γατζέλη που σκοτώθηκε στις απεργιακές κινητοποιήσεις του 1929 στο Αγρίνιο¹.

Αναφερόμενοι τέλος στη στάση μπροστά στη μηχανή διαπιστώνουμε ότι υπήρχαν κανόνες που καθόριζαν αυτήν. Η φωτογράφιση είναι πάντα μετωπική με το βλέμμα στη μηχανή γεμάτο σοβαρότητα και σεβασμό. Ο κανόνας υπαγορεύεται από την αντίληψη ότι όποιος δεν την κοιτά κατάματα, επίσημα και σοβαρά θεωρείται απών. Πράγματι, σ' έναν κόσμο κλειστό που εξυψώνει την αίσθηση της τιμής και της αξιοπρέπειας² και όπου το κάθε άτομο εκτίθεται συνεχώς στα μάτια των υπολοίπων είναι σημαντικό για τον καθένα να δώσει την καλύτερη εικόνα του εαυτού του. Το να πάρεις την πόζα σημαίνει ότι σέβασαι τον εαυτό σου και ότι απαιτείς σεβασμό. Στο ατελιέ επίσης έχουμε εν λειτουργία τους ίδιους κανόνες της κοινωνικής ευπρέπειας που πρόσθετα διευκολύνονται με τεχνάσματα και ρετούς³. Η επιτηδευμένη λοιπόν και άκαμπτη "πόζα" παίζει σημαντικό ρόλο καθώς εκφράζει την ασυνείδητη τάση εξασφάλισης του σεβασμού και της καθιέρωσης της συγκεκριμένης προσωπικής εικόνας στους άλλους. Η όλη εικόνα του εαυτού εκδηλώνει μια λαϊκή αισθητική που ως τέτοια αναλαμβάνει, επίσης, κοινωνικές λειτουργίες⁴: όπως να εκφράσει την κοινωνική ευπρέπεια και καταλληλότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν επιδιώκει κιόλας να υπηρετήσει και το ωραίο όπως οι άλλες υψηλές αισθητικές. Μια τέτοια πραγμάτωση της λαϊκής αισθητικής βρίσκουμε στον τυπικά επαναλαμβανόμενο στις χωρικές φωτογραφίες στολισμό του περιβάλλοντος χώρου και φωτογραφικού πλαισίου με γλάστρες, υφαντά ή πάντες στον τοίχο κ.λπ (εικ. 17).

1. Η φωτογραφία βρίσκεται στο Λαογραφικό Μουσείο του Αγρινίου. Αυτή είναι τραβηγμένη στο δρόμο και δείχνει τη νεκρή ανασηκωμένη στους ώμους των αντρών και τοποθετημένη όχι σε φέρετρο αλλά σε καθιστή θέση. Γύρω της βρίσκεται πλήθος κόσμου. Για το ιστορικό γεγονός βλ. Γερ. Παπατρέχας, Ιστορία του Αγρινίου, Αγρίνιο 1991, σ. 431 - 434.

2. Για τον κώδικα της τιμής και της ντροπής στο μεσογειακό χώρο βλ. ενδεικτικά τον συλλογικό τόμο, J. Peristiany (ed), Honour and Shame. The Values of Mediterranean Society, London 1966.

3. Πβ., ωστόσο Μ.Γ. Μερακλής ό.π., σ. 273-74, όπου και η παραπομπή στον W. Benjamin, ό.π. Ο τελευταίος εξετάζοντας, μέσα από την ιστορία της φωτογραφίας, τους αντικατοπτρισμούς φάσεων στην εξέλιξη της καπιταλιστικής κοινωνίας, απέδωσε την ανάπτυξη των τεχνασμάτων και των ρετούς (που εμφανίζονται στη δεύτερη φάση της φωτογραφικής πρακτικής (1880) στην προσπάθεια των φωτογράφων να αναπληρώσουν την εξορισμένη αλήθεια -αντίστοιχα, όπως σημειώνει ο Μ.Γ. Μερακλής «με την αύξουσα παραμόρφωση του ιμπεριαλιστικού αστισμού» .

4. Για την προσδιοριστική αρχή της χρηστικότητας και της κοινωνικής λειτουργικότητας της λαϊκής αισθητικής βλ. Μ.Γ. Μερακλή, Ελληνική Λαογραφία, τ. Γ. Λαϊκή Τέχνη, Αθήνα 1992, σ. 10- 12. Πβ., P. Bourdieu, Photography, ό.π., σ. 79-80.



Οι φωτογραφίες των κατοίκων των πόλεων αν και υπακούουν επίσης σε πολιτισμικά μοντέλα παρουσιάζουν ένα αυθορμητισμό και μια προσποιητή φυσικότητα που δεν ανατρέπει ωστόσο την εσωτερικευμένη αντικειμενικότητα της φωτογραφίας των λαϊκών στρωμάτων. Όσον αφορά την αισθητική αυτής της φωτογραφίας θα λέγαμε ότι είναι ίδια με αυτή των χωρικών αν και δεν την ακολουθεί με την ίδια πιστότητα. Καθώς τα λαϊκά στρώματα είναι αποκλεισμένα από τη συμμετοχή τους σ' ένα λόγιο και ανώτερο πολιτισμό (αλλά καταναλώνουν τα υποπροϊόντα του) και καθώς είναι ανέπιση να κατανοήσουν πλήρως τα εσωτερικά συστήματα του αγροτικού κόσμου, εξαιτίας της διαφορετικής θέσης τους στο κοινωνικό σύστημα, προβαίνουν σε μια ενδιάμεση κλίμακα εκτιμήσεων: δηλαδή αν και προσβλέπουν σε διαφορετικά φωτογραφικά στυλ και θεματικές (με συχνότερες τις φωτογραφίες της δουλειάς, των εκδηλώσεων και των εργατικών κινητοποιήσεων ή των δραστηριοτήτων που καλύπτουν τον ελεύθερο χρόνο όπως ο αθλητισμός, οι ομαδικές εκδρομές, η γειτονιά), (εικ. 17, 18) δε μπορούν να αρνηθούν την οικογενειακή π.χ. φωτογραφία (όχι της ευρύτερης συγγενικής ομάδας, εικ. 19) ή τη φωτογραφία του γάμου και να μην προσδώσουν σ' αυτήν αντίστοιχες κοινωνικές λειτουργίες.

Παρουσιάσαμε συνοπτικά μερικές πτυχές της καθημερινής ζωής των αγροτικών και λαϊκών στρωμάτων όπως αυτές δεσμεύτηκαν από τον φωτογραφικό φακό. Το συμπέρασμα είναι ότι όπως κι αν προσεγγίσουμε αυτό το στιγμιαίο παρελθόν (μέσα δηλαδή από τις φορεσιές, τον χώρο, τις στάσεις, τα βλέμματα, τις απουσίες, την αισθητική, τις λειτουργίες) θα μπορούμε να έχουμε μια «νατουραλιστική» εικόνα για τη συνολική όψη της καθημερινής ζωής του «Άλλου» που στην προκείμενη περίπτωση ανήκει στο παρελθόν.

Ως εικόνα, ως αναπαράσταση όμως του παρελθόντος των οικογενειών, των κοινοτήτων, των τάξεων και των κοινωνικών στρωμάτων συνεχίζει να έχει μια «κοινωνική ζωή», μια δράση στο παρόν. Αυτή η δυναμική αναδεικνύει την εικόνα ενός άλλου παρελθόντος που συγκροτείται στο παρόν για να εξυπηρετήσει (ως κοινωνική μνήμη) τις ανάγκες του παρόντος και να συνδιαμορφώσει πολιτισμικά την ταυτότητά του. Πρόκειται για μια άλλη οπτική προσέγγιση του παρελθόντος που επίσης μας παρακινεί να θεωρήσουμε την παλιά φωτογραφία ως ένα ενδιαφέρον ερευνητικό αντικείμενο της Λαογραφίας, της Κοινωνιολογίας και της Ανθρωπολογίας.



SUMMARY

Toward a reading of old Photography

by
Constantina Bada

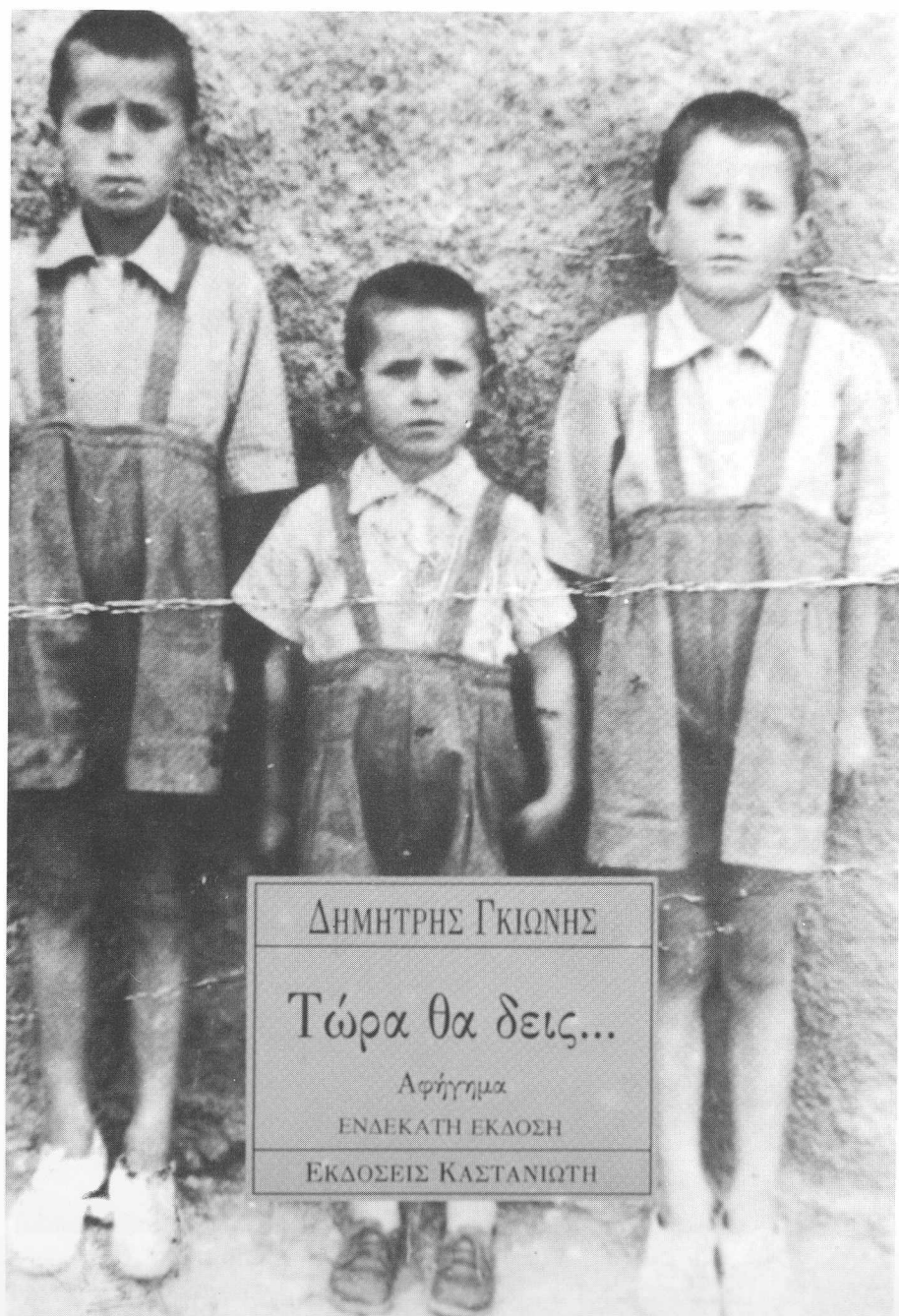
In this paper we examine photography as an object «of reading» that may be called Anthropological, Sociological even Historical. Analyzing the attitudes and characteristics of old photographical practice and image it was clear that it is essentially predisposed to serve the social function which have been generally conferred upon it. All meanings and functions of photography are directly related to the structure of each group or social class. The range of what which suggests itself as really photographable for a given social group is defined by implicit models which the social group confers upon photography. Especially in rural communities the social function and meaning of photography are more clearly apparented, strongly of intergrated to the peasant traditions and values. Generally old photography was primarily a means for the integration and solemnization.



ΕΙΚΟΝΕΣ*

* Ευχαριστώ θερμά όσους μου πρόσφεραν τη δυνατότητα ενός πλούσιου φωτογραφικού υλικού. Οι δημοσιευμένες ωστόσο σ' αυτή την εργασία φωτογραφίες προέρχονται, κατά το μεγαλύτερο μέρος τους, από ηπειρώτικες οικογένειες που έθεσαν το οικογενειακό-φωτογραφικό τους άλμπουμ στη διάθεσή μου. Εκφράζω ιδιαίτερες ευχαριστίες στην οικογένεια Α. Κολέτα (φωτ. 5, 12, 13, 16, 17, 18), όπως και στην οικογένεια Δ. Τσουμάκα (φωτ. 2) για την πολύτιμη συνεργασία τους. Επίσης οι φωτογραφίες με αριθμό 7, 9, 10, 12, 13, 16, 17 προέρχονται από το φωτογραφικό υλικό που μου παραχώρησαν φοιτητές μου. Η υπ' αριθμ. 3 είναι αναδημοσίευση (Photo Harissiadis), η με αριθμ. 4 προέρχεται από το φωτογραφικό αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και η με αριθμό 8 προέρχεται από την έκδοση «Ολοκαύτωμα - 50 χρόνια - ημέρα μνήμης», Πνευματικό Κέντρο Δήμου Ιωαννίνων, 1994.





Εικ. 1



*Εικ. 2. Η οικογένεια του αργυροχρυσόχου Σπ. Τζουμάκα
στο τέλος του προηγούμενου αιώνα στα Γιάννενα.*



Εικ. 3. Ο επαγγελματίας πλανόδιος φωτογράφος.



*Εικ. 4.
Αστική οικογένεια
γύρω στο 1880.*



Εικ. 5.



Εικ. 6. Η φωτογραφική αποτύπωση των ενδιαφερόντων και των βλέψεων της μικροαστικής τάξης.



Εικ. 7. Των αγροτικών στρωμάτων.



Εικ. 8.



Εικ. 9. Αγροτική φωτογραφία του γάμου.



Εικ. 10.



Εικ. 11. Η απεικόνιση της τελετουργίας του χορού μετά το γάμο.



Εικ. 12. 1935: Πανηγύρι στο Φλαμπουράρι.



Ειχ. 13.



Ειχ. 14.



Ειχ. 15.



Εικ. 16. Φωτογραφία του θανάτου.



Εικ. 17. Η έκφραση της λαϊκής αισθητικής.



Εικ. 18.



Εικ. 19