

Μνήμων

Τόμ. 39 (2022)

Μνήμων

ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΕΛΕΤΗΣ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ

ΜΝΗΜΩΝ



ΜΕΛΕΤΕΣ

ΜΑΡΙΑ ΑΡΒΑΝΙΘΗ, Σπαθιά και άλλα όπλα: Στοιχεία για τον αφοπλισμό των μη Μουσουλμάνων στα χρόνια της Κωνσταντινούπολης, Μάρτιος – Απρίλιος 1821 ● ΣΑΚΗΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ, Ένα νησί σε δύο επικράτειες: Η Κάλυμνος ανάμεσα στην Ελληνική Επανάσταση και την οθωμανική εξουσία (1824-1825) ● ΜΗΝΑΣ ΑΝΤΥΠΙΑΣ, Σπογγαλιεντικές συντροφίες και επιχειρήσεις στην Ύδρα στα τέλη της Επανάστασης και τα πρώτα χρόνια της οθωμανικής περιόδου (1830-1840) ● ΣΩΤΗΡΟΔΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, Το θεσμικό πλαίσιο και η γραφειοκρατία της αποκατάστασης των αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης (1821-1906) ● ΔΗΜΗΤΡΑ ΠΥΡΡΙΗ, Η ώρα της ανταλλαγής: Οι ανταλλάξιμοι Μουσουλμάνοι στον τοπικό Τύπο: Οι περιπτώσεις της Κρήτης και της Μακεδονίας ● ΑΡΤΕΜΙΣΙΑ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ – ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΑΠΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ – ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ ΜΕΛΙΟΥ, Από τη Βιθνία στην Ελλάδα: Πτυχές της κοινωνικής, οικονομικής και πολιτιστικής ζωής στον τόπο προέλευσης και εγκατάστασης μέσα από το Αρχείο Προφορικής Παράδοσης του ΚΜΣ ● ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΛΗ, Ο «τεκμηριωτικός» φακός της αιωνιότητας του αίματος: Οι φωτογραφικοί «παράλληλισμοί» της Nelly's και η εποχή τους ● ΘΕΟΦΙΛΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ, Τα τοπικά οικονομικά δίκτυα των Ομάδων Ενδύλων Καταδικασμένων Αγωνιστών (ΟΕΚΑ) ως πρώιμο στάδιο του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΟΚΙΜΙΟ

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΧΑΡΤΟΜΑΤΣΙΔΗ – ΝΑΤΑΛΙΑ ΤΣΟΥΡΜΑ, Δημογραφικές μεταβολές στην Ελλάδα της Κατοχής (1941-1944/45): Μια ιστοριογραφική προσέγγιση της πληθυσμιακής κινήτικότητας

ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΜΑΡΤΥΡΙΕΣ

ΛΕΩΝΙΑΣ ΜΟΡΑΣ, Δύο οθωμανικά τεκμήρια για τον Ρήγα ● ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ ΣΦΟΙΝΗ, «Μια πιστή εικόνα της Ελλάδας»: Από το ημερολόγιο του ιρλανδού φιλέλληνα James Emerson (1825) ● ΙΩΑΝΝΗΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΣ, Οι ενθυμήσεις του Μαρμερνού Λαμπρινού Κ. Δημαρχόπουλου, 1821-1866 ● ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΟΥΚΟΣ, Μερικές σκέψεις για τη ζωή, το επιστημονικό έργο και την ποικίλη δράση του Αντωνίου Σενάλα

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Εκδόσεις για το 1821. Μια δεύτερη αποτίμηση: Χάρης Αθανασάδης, Δημήτρης Δ. Αρβανιτάκης, Σίμος Μπούκης, Μιχάλης Σωτηρόπουλος, Άννα Αθανασούλη, Παναγιώτης Στάθης ως Ευθύμιος Μαχαίρας, Βασιλική Θεοδώρα, Νικόλαος Αβραάμ, Κατερίνα Γαρίδα, Δημήτρης Γαργής, Ζωή Καζάκου

39

ΑΘΗΝΑ 2022

Ο «ΤΕΚΜΗΡΙΩΤΙΚΟΣ» ΦΑΚΟΣ ΤΗΣ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΛΗ

doi: [10.12681/mnimon.37412](https://doi.org/10.12681/mnimon.37412)

Copyright © 2024, Μνήμων

Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΡΑΛΗ Μ. (2024). Ο «ΤΕΚΜΗΡΙΩΤΙΚΟΣ» ΦΑΚΟΣ ΤΗΣ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑΣ ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ: ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ «ΠΑΡΑΛΛΗΛΙΣΜΟΙ» ΤΗΣ NELLY'S ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥΣ. *Μνήμων*, 39, 167-194.
<https://doi.org/10.12681/mnimon.37412>

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΚΑΡΑΛΗ

Ο «ΤΕΚΜΗΡΙΩΤΙΚΟΣ» ΦΑΚΟΣ ΤΗΣ ΑΙΩΝΙΟΤΗΤΑΣ
ΤΟΥ ΑΙΜΑΤΟΣ: ΟΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟΙ «ΠΑΡΑΛΛΗ-
ΛΙΣΜΟΙ» ΤΗΣ NELLY'S ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥΣ

«Ceci surement c'est Jupiter!»¹

Στη γραμμένη μεταξύ 1984 και 1989 αυτοβιογραφία της, η φωτογράφος Έλλη Σουγιουλτζόγλου-Σεραϊδάρη (Nelly's) εξιστορεί πώς συνέλαβε το μοτίβο των «παράλληλισμών» αρχαίου και σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού, με το οποίο ξεκίνησε να ασχολείται ως εντεταλμένη φωτογράφος του Υφυπουργείου Τύπου και Τουρισμού [στο εξής ΥΤΤ] γύρω στα 1937. Εκεί, συνεπής με την τακτική που υιοθετήθηκε από την ίδια και όσους ανέλαβαν να αποκαταστήσουν το έργο της τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης,² ιδιαίτερος μετά το 1984, έτος κατά το οποίο δώρισε το αρχείο της στο Μουσείο Μπενάκη, και το 1986, όταν ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης – Μουσείου Αλεξάνδρου Σούτζου (ΕΠΜΑΣ) Δημήτρης Παπαστάμος δημόσια συσχέτισε το έργο και την προσωπικότητά της με το καθεστώς Μεταξά,³ η Nelly's θα ισχυριστεί πως το συγκεκριμένο τεκμηριωτικής υφής μοτίβο εθνοφυλετικής ιθαγένειας στάθηκε ένας αμιγώς προσωπικός οραματισμός της διαχρονικής Ελλάδας: μια δική της στιγμιαία έμπνευση στη θέα ενός τσέλιγκα που της θύμιζε αρχαίο άγαλμα κατά τη διάρκεια μιας εκδρομής στο Λιανοκλάδι⁴ (Εικ. 6α). Το

1. Φράση του Gaston Doumergue (1863-1937), πρώην προέδρου της Γαλλικής Δημοκρατίας, βλ. Evgenios D. Matthiopoulos, «Lettres des Paris»: la réception de l'art contemporain dans le champ de la critique d'art à Athènes dans l'entre-deux-guerres», L. Arnoux-Farnoux, P. Kosmadaki (επιμ.), *Le Double Voyage: Paris-Athènes (1919-1939)*, École Française d'Athènes, Αθήνα 2018, σ. 112.

2. Για την «εθνικοποίηση» του έργου της Nelly's βλ. Katerina Zacharia, «Nelly's Iconography of Greece», Ph. Carabott κ.ά., (επιμ.), *Camera Graeca: Photographs Narratives, Materialities*, Ηνωμένο Βασίλειο, Ashgate Publishing, 2015, σ. 244-253.

3. Βλ. Αρχείο Nelly's, Φ. Α., Μουσείο Μπενάκη.

4. Nelly's, *Αυτοπροσωπογραφία*, Αθήνα 1989, σ. 111-112, όπου αφηγείται την

1994, έχοντας λάβει τη θεσμική αποδοχή που επιζητούσε, επανήλθε στο ζήτημα των «παραλληλισμών» υπογραμμίζοντας την αγανάκτηση που της είχε προκαλέσει ένα άρθρο των *Times* του Λονδίνου, στο οποίο αναφερόταν πως η καταγωγή των Νεοελλήνων δεν ήταν από τους αρχαίους Έλληνες αλλά «από Γύφτους, από τους Αλβανούς και από τέτοιες ράτσες» συμπληρώνοντας: «δι' εξόδων μου, κάθισα και έκανα χιλιάδες αφίσες για να τις ξαπλώσουμε παντού για να δούνε ότι ακόμα και οι τσομπάνηδες στα βουνά έχουν τα αρχαία χαρακτηριστικά».⁵

Η υψηγορία της Nelly's αποκτά ιδιάζον ιστορικό ενδιαφέρον, εάν συυπολογιστεί ότι το μοτίβο των «παραλληλισμών» αποτέλεσε κρατική τουριστική προβολή και κεντρικό οπτικό ιδεολόγημα της πολιτισμικής προπαγάνδας (γνωστής και ως «τρίτος ελληνικός πολιτισμός») του καθεστώτος Μεταξά.⁶ Η εκ των υστέρων ανιστορική και α-πολιτικοποιημένη ανάγνωση μιας κεντρικά ελεγχόμενης εικονογραφικής προπαγάνδας του μεσοπολέμου, όπως εύστοχα έχει επισημάνει η Ζαχαρία,⁷ αντανακλά, κατά τη γνώμη μου, την προβληματική σχέση της μεταπολιτευτικής Ελλάδας με την πολιτική ιστορία της και κυρίως με ειδικά γνωστικά πεδία όπως εκείνο της ελληνικής φωτογραφίας. Ό,τι ακολουθεί στοχεύει, φωτίζοντας την περιρρέουσα αισθητική και κοινωνικο-πολιτισμική ατμόσφαιρα εκείνων των χρόνων, στο να διερευνήσει το περιεχόμενο των ισχυρισμών της.

Αντιπαραβολές φυλετικής διαχρονίας στην Ελλάδα του μεσοπολέμου

Στην ευεπίφορη στα προτάγματα της διεθνούς ανόδου του ολοκληρωτισμού, των ρατσιστικών θεωριών, του εθνικοσοσιαλισμού και της ευγονικής υγιεινής Ελλάδα του μεσοπολέμου οι επιζητήσεις φυλετικών και πολιτισμικών οπτικών συσχετισμών καταγωγής μεταβλήθηκαν σε δημο-

ιστορία του Τσέλιγκα/Διός από το Λιανοκλάδι, επισημαίνοντας: «Αυτός ο άνθρωπος μου έδωσε την ιδέα του παραλληλισμού».

5. Βλ. «Μονόγραμμα», ΕΡΤ, 1994, <https://archive.ert.gr/6643/> (τελευταία πρόσβαση 29.4.2022). Η συγκεκριμένη αφήγηση είναι πιθανό να συνδέεται και με τις μεταπολεμικές δράσεις της φωτογράφου στην Αμερική.

6. Μαριάννα Καράλη, *Οι φωτογραφικές απεικονίσεις με θέμα την Ελλάδα στις κρατικές παραγγελίες κατά το α' μισό του 20ού αιώνα (1898-1940)*, αδημ. διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Σχολή Φιλοσοφική, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Ιστορίας της Τέχνης της Δύσης, Ρέθυμνο 2022, σ. 1052-1186.

7. K. Zacharia, *ό.π.*, σ. 233-240.

φιλές εμπορικό και καλλιτεχνικό μοτίβο,⁸ που υποστηρίχθηκε δημόσια τόσο από τον επιστημονικό όσο και από τον αισθητικό λόγο. Η βιολογική συσχέτιση αρχαίων και νέων Ελλήνων είχε, ως γνωστόν, απασχολήσει τους εγχώριους επιστήμονες από τα τέλη του 19ου αιώνα, με τη διαχρονική αφομοιωτική δύναμη του ελληνικού αίματος και την ικανότητά του να επικρατεί των ξενικών προσμίξεων/αλλοιώσεων⁹ να κυριαρχεί ως απάντηση στις ποικίλες επιθέσεις τύπου Φαλμεράγιερ. Ο επιστημονικοφανής αυτός ισχυρισμός επικύρωνε την αδιάλειπτη συνέχεια του ελληνικού πολιτισμού συνεισφέροντας στην επιχειρηματολογία περί φυλετικής καταγωγής των Ελλήνων και πολιτισμικής υπεροχής του ελλητισμού¹⁰ στην ευρύτερη περιοχή της βαλκανικής χερσονήσου και της ανατολικής Μεσογείου.¹¹ Τη σύζευξη φυλετικής ανωτερότητας και καθαρότητας του αίματος τις δεκαετίες του 1920 και του 1930 ενέτεινε και η κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και η αντικατάστασή της από ένα «ειρηνικό» όραμα πολιτισμικής υπεροχής, επενδυμένο με σωτηριολογικές, μυστικιστικές αποχρώσεις, αρυόμενες στοιχεία από τις απολήξεις της Δελφικής Ιδέας και του ιδεολογήματος του «Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού». Υπό το πρίσμα των συγκεκριμένων αναγνώσεων, η ιθαγένεια των σύγχρονων Ελλήνων απέκτησε εξέχουσα βαρύτητα στο φάσμα μιας αΐδιας ψυχικής ενότητας¹² και βιο-κλιματικής ζωτικής ορμής και ως τέτοια προβλήθηκε με τρόπο συστηματικό.

Στο πολυδιάστατο και διεπιστημονικό πλαίσιο των συναφών δημόσιων συζητήσεων συνεισέφεραν γνωστικά αντικείμενα και κλάδοι όπως η πολιτική, η ιατρική, η γλωσσολογία, η αρχαιολογία, η ιστορία της τέχνης

8. Το μοτίβο αντλούσε την καταγωγή του από τις φυσιογνωμικές φωτογραφικές μελέτες του 19ου αιώνα, ενώ οι δυνατότητές του είχαν διερευνηθεί στη Γερμανία ήδη από τη δεκαετία του 1920, βλ. Christopher Webster (επιμ.), *Photography in the Third Reich. Art physiognomy and propaganda*, Open Books Publishers, 2021, σ. 16-28.

9. Ευθύμιος Παπαταξιάρχης, «Μεταμορφώσεις του ανθρωπολογικού φυλετισμού, οργανικές μεταφορές και ανθρωπολογικός λόγος στη μεσοπολεμική Ελλάδα», Έφη Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2017, σ. 43-80· Μ. Καράλη, *ό.π.*, σ. 95-108.

10. Βλ. Παρασκευάς Ματάλας, *Έθνος και Ορθοδοξία, οι περιπέτειες μια σχέσης*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2003, σ. 133-162.

11. Για μια πολύπλευρη πραγμάτευση του θέματος βλ. Έ. Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες, ό.π.*

12. Βλ. τα όσα λέει για τη φυλετική ψυχή και τον ελλητισμό ο Θ. Κυπραίος μεταγράφοντας τον Gustave Le Bon, Θ. Κυπραίος, «Η φυλετική μας συνείδηση», *Ελεύθερος Λόγος*, 16.3.1925.

κ.ο.κ., ενώ το εύρος της διάχυσής τους στον δημόσιο λόγο διαφαίνεται και από την εισχώρησή τους σε εκλαϊκευτικά αναγνώσματα και ψυχαγωγικά θεάματα. Ένα από τα δημοφιλή θεάματα που έκανε χρήση και των «τεχνηρωτικών» ιδιοτήτων του φωτογραφικού φακού, ήταν ο θεσμός των καλλιστείων. Από τις επιτροπές των καλλιστείων, στις οποίες συμμετείχαν γνωστοί κοσμικοί λόγιοι, καλλιτέχνες, δημοσιογράφοι και επιστήμονες,¹³ διασπείρονταν σχετικά ανώδυνα στο ευρύ κοινό ανάλογο περιεχομένου απόψεις και θεωρίες. Για παράδειγμα, τον Οκτώβριο του 1925 με αφορμή τους διαγωνισμούς ομορφιάς, η εφημερίδα *Αθήναι* δημοσίευσε έρευνα με τίτλο: «Η καλλονή των Ελληνίδων τώρα και άλλοτε», θέτοντας ως βάση ορισμένες αξιολογητέες διαπιστώσεις:

Μορφολογικώς αλλά και από απόψεως σωματικής γενικής διαπλάσεως, πρέπει να ομολογηθή ότι από πολλού η Ελληνική Φυλή δεν παρουσίαζεν ενότητα τύπου. Η διασπορά της, αι επιμιξία της με άλλας φυλάς είχαν προκαλέσει παρεκκλίσεις αίτινες [φυσικά] εξηφάνισαν τον γνήσιον Ελληνικόν τύπον. [...] Σήμερον όμως; Γενική είνε η κρατούσα γνώμη ότι η Ελληνική καλλονή τείνει να σταθεροποιηθή και να εμφανίση ένα μόνιμον χαρακτηριστικόν τύπον. Θα είνε ούτος ο αρχαίος Ελληνικός [...];¹⁴

Οι ζωγράφοι Γεώργιος Ιακωβίδης, Νικόλαος Λύτρας, Παύλος Μαθιόπουλος, Φρίξος Αριστεύς, ο γλύπτης Θωμάς Θωμόπουλος, ο αρχαιολόγος και ζωγράφος Αλέξανδρος Φιλαδέλφους, ο δημοσιογράφος Θεόδωρος Βελιανίτης, ο ιστορικός Γρηγόριος Καμπούρογλου, οι ιατροί Άγγελος Τανάγρας [Ευαγγελίδης] και Κωνσταντίνος Πετρίδης κ.ά. κλήθηκαν να καταθέσουν τις απόψεις τους, ενώ αξιολογητέη υπήρξε η έμπρακτη (με φωτογραφίες) αλλά και θεωρητική συνεισφορά δυο νεοφερμένων τότε στην Ελλάδα φωτογράφων, του Νικόλαου Ζωγράφου και της νεαρής Έλλης Σουγιουλτζόγλου.

Από τις απαντήσεις εξάγεται το συμπέρασμα πως η πλειονότητα των ερωτηθέντων θεωρούσε την επιμιξία στοιχείο εκφυλισμού. Ταυτόχρονα, διάχυτη ήταν η πεποίθηση πως η νεοελληνική φυλή επανακτούσε τον ιδεώδη αρχαιοελληνικό τύπο που είχε διατηρηθεί σχεδόν αναλλοίωτος στη νησιωτική Ελλάδα, κυρίως στις Κυκλάδες και στην Κρήτη. Η διατήρηση του αρχαιοελληνικού φυλετικού μορφότυπου στα νησιά, σύμφωνα με τον Ν.

13. Εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 6.3.1929.

14. Ανυπόγραφο, «Η καλλονή της Ελληνίδος τώρα και άλλοτε», εφημ. *Αθήναι*, 11.10.1925.

Λύτρα, οφειλόταν κυρίως στις ευεργετικές επιδράσεις των ιδιότυπων γεωκλιματικών συνθηκών, τεκμηρίωνε δε την άποψή του με ανθρωπομετρικά επιχειρήματα όπως οι παρατηρούμενες αναλογίες των γραμμών μεταξύ των κρανιακών οστών των αρχαιολογικών ευρημάτων και των σύγχρονων Ελλήνων.¹⁵ Ο ιδρυτής της ψυχοφυσιολογίας στην Ελλάδα Άγγελος Τανάγρας,¹⁶ μολονότι ήταν σύμφωνος με τη γενική διαπίστωση ότι ο αμιγής ελληνικός τύπος είχε αλλοιωθεί σε αρκετές περιοχές της χώρας, τόνιζε:

Εις τα ορεινά μέρη και τα νησιά όμως και προπάντων εις τας Κυκλάδας, την θάνατην αυτήν μητέρα του αγνού Ελληνικού αίματος· το πράγμα αλλάσσει. Πηγαίνετε εκεί να ιδήτε τον σύγχρονον Ελληνικόν τύπον, τον κατ' ευθείαν απόγονον του παλαιού. Εκεί θα εύρητε την ίσκιαν Ελληνικήν μύτην, το γλαφυρόν μέτωπον, την ορθήν προσωπικήν γωνιάν. Εκεί θα εύρητε πρότυπα και ομοιώτυπα όλων των Ελληνικών αγαλμάτων. Από τας κόρας της Ακροπόλεως έως την Ασπασίαν. [...]. Το αρχαίον Ελληνικόν αίμα έμεινεν εντελώς αμιγές εκεί.¹⁷

Ο στενός φίλος του Τανάγρα Α. Φιλαδελφεύς, ιδρυτικό μέλος της Ψυχοφυσιολογικής Εταιρείας (1923), κομίζοντας την εγκυρότητα της επιστημονικής του ειδημοσύνης σημείωνε πως η διάπλαση της αρχαίας ελληνικής φυλής ήταν θεμελιωδώς διάφορη από τη νέα, καθώς διέθετε απόλυτη καθαρότητα αίματος. Επικαλούμενος τις αποδείξεις που παρείχαν τα ευρεθέντα στις ανασκαφές αγάλματα και τα αρίφνητα, «πάντοτε ομοιόμορφα και κανονικά» σε σχήμα, αρχαία κρανία, προσέθετε: «παρ' όλα ταύτα η Ελληνική Φυλή κατώρθωσε να διατηρήση έναν ωραίον τύπον ο οποίος διακρίνεται κυρίως διά την ευγένειάν του εμφανιζομένη εις τα εξόχως λεπτά χαρακτηριστικά».¹⁸

Στα χνάρια του έλληνα αρχαιολόγου κυμάνθησαν και οι απόψεις της στενής συνεργατιδιάς του, τότε,¹⁹ Έλλης Σουγιουλτζόγλου (Nelly's):

15. Ν. Λύτρας, «Η καλλονή της Ελληνίδος τώρα και άλλοτε», *Αθήναι*, 12.10.1925.

16. Άγγελος Τανάγρας, *Το χαμένο ημερολόγιο*, επιμ. Ν. Κουμαρτζής, Αθήνα, Δαιδαλέος, 2017.

17. Άγγελος Τανάγρας, «Η καλλονή της Ελληνίδος τώρα και άλλοτε», *Αθήναι*, 16.10.1925 (η έμφαση δική μου).

18. Α. Φιλαδελφεύς, «Η καλλονή της Ελληνίδος τώρα και άλλοτε», *Αθήναι*, 18.10.1925.

19. Μαριάννα Καράλη, «Γυμνοί χοροί στον Παρθενώνα. Μια τετριμμένη αφήγηση υπό το φως νέων δεδομένων» *Τα Ιστορικά* 58 (2013), σ. 59-92· της ίδιας,

Δεν ευρίσκω δυστυχώς ακόμη εις την Ελλάδα, [...] εκείνο που δυνάμεθα να ονομάσωμεν πραγματικά «ωραίον». Έχομεν βεβαίως πολλές ευμορφίες, καλλονάς όμως δεν έχομεν ή πολύ πολύ ολίγας. Αυτό οφείλεται προφανώς εις τας διαφόρους επιμιξιάς της Φυλής, αι οποίαι μας απεμάκρυναν τεραστίως από τον αρχαίον κλασικόν τύπον, ο οποίος θεωρείται σήμεραν και δικαίως υπόδειγμα τελείας καλλονής. Είνε όμως αναντίρρητον, ότι τώρα αρχίζει να διαμορφώνεται ένας μόνιμος νεοελληνικός τύπος, ο οποίος μάλιστα με την επελθούσαν ήδη συγκέντρωσιν της Φυλής θα καλλιεργηθή ακόμα καλλίτερον και θα «ξεχωρήση» να πούμε.²⁰

Επικεντρώνοντας στη σύγχρονη Ελληνίδα, τόνιζε την ευγένεια του παρουσιαστικού της σημειώνοντας πως στη Γερμανία ξεχώριζε από μακριά τις συμπατριώτισσές της από τη λεπτότητα των γραμμών, τα ωραία μάτια και τα μακριά μαλλιά.

Συγκρίνοντας τα όσα υποστήριξε η Nelly's το 1925 με όσα η ίδια εφάρμοσε μία δεκαετία αργότερα στους φωτογραφικούς παραλληλισμούς για το καθεστώς Μεταξά, παρατηρείται μια σαφής διαφοροποίηση και μια σταδιακή και ανάλογη με εκείνη του Α. Φιλαδελφούς μετάθεση των απόψεών της προς τις δογματικές αρχές της φυλετικής καθαρότητας. Ο τελευταίος, σε συνέντευξή του το 1938, διατύπωσε μια αρκετά μετριασμένη εκδοχή των όσων είχε υποστηρίξει το 1925, υποστηρίζοντας πως η αιώνια ελληνική φυλή είχε καταφέρει διά μέσου των αιώνων να διατηρήσει τη γλώσσα, τα ήθη, τα έθιμα ακόμα και τη σωματική διάπλαση και το κάλλος της, όχι βέβαια δίχως κάποιες αναπόδραστες αλλοιώσεις. Ευρισκόμενος εγγύτερα στις απόψεις του Τανάγρα, διαβεβαίωνε πως δεν ήταν λίγες οι περιοχές της Ελλάδας, όπως τα ελληνικά νησιά, που διαφύλασσαν ατόφιο τον αρχαιοελληνικό φυλετικό τύπο.²¹ Από τη θέση του διευθυντή του Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών και έχοντας θέσει ως στόχο την τουριστική ανάδειξη των εκθεμάτων του μέσω και της δημιουργικής φωτογράφησής τους,²² ο Α. Φιλαδελφούς υπεραμυνόταν των οπτικών παραλληλισμών

«Nelly's: Τα γυμνά της Ακρόπολης και η κουλτούρα του γυμνού στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», Πηνελόπη Πετσίνη, Γιάννης Σταθάτος (επιμ.), *Φωτογραφία και συλλογικές ταυτότητες*, Αθήνα, Κουκίδα, 2021, σ. 130-158.

20. Νέλλη, «Η καλλονή της Ελληνίδος άλλοτε και τώρα», *Αθήναι*, 22.10.1925.

21. Σ. «Οι σύγχρονοι Έλληνες και αι Ελληνίδες ομοιάζουν με τους αρχαίους μας προγόνους», *Ο Τύπος*, 14.4.1938.

22. Ο Φιλαδελφούς διηγείται το 1935 ότι είχε ζητήσει τη συμβολή του ΕΟΤ για την αναδιοργάνωση του Μουσείου, βλ. Π. Κατηφόρης, «Ποια τα νέα αποκτή-

ως πολύτιμου αποδεικτικού διαχρονικής παρουσίας του ελληνικού αίματος και επεσήμαινε την ανάγκη συστηματικής, διά του τεκμηριωτικού φακού, αποτύπωσής τους, ώστε να συγκροτηθούν φωτογραφικά λευκώματα στα οποία διά μιας και μόνης ματιάς θα καθίστατο φανερή η αποστομωτική ομοιότητα αρχαίων και νέων Ελλήνων, δοξάζοντας τη σύγχρονη Ελλάδα και αποδεικνύοντας τη «γνήσια καταγωγή της»²³ (Εικ. 1).



Εικ. 1: Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, Το κεφάλι της Τεγέας σε παραλληλία με το πορτραίτο μιας νεαρής Ελληνίδας από την Πρέβεζα, Αρχαιολογικό Μουσείο Αθηνών, π. 1935-1938, εφημ. *Ο Τύπος*, 14.4.1938.

Η παρέμβαση του έλληνα αρχαιολόγου στο ζήτημα αυτό δεν ήταν η μόνη. Τον Μάρτιο του 1933 του είχε δοθεί μία ακόμη ευκαιρία, όταν ο ιστο-

ματα του Μουσείου μας. Μια συνομιλία με τον κ. Φιλαδελφέα», εφημ. *Έθνος*, 30.1.1935. Επίσης, ορισμένες από τις φωτογραφίες της Nelly's αποδεικνύουν τη συνεργασία τους και στο συγκεκριμένο πεδίο.

23. Σ. «Οι σύγχρονοι Έλληνες και αι Ελληνίδες», ό.π.

ρικός, γεωγράφος και δημοσιογράφος Απόστολος Β. Δασκαλάκης (1903-1982) δημοσίευσε ένα κείμενο με τον χαρακτηριστικό τίτλο: «Άλλο ελληνική τέχνη και άλλο ελληνική ωμορφιά», όπου με αφορμή τα καλλιτεία τίθετο εκ νέου το ζήτημα της μορφικής συσχέτισης σύγχρονων Ελληνίδων και αρχαιοελληνικού τύπου.²⁴ Αναζητώντας την ιδανική ομορφιά ο Δασκαλάκης κατέφευγε στη διαδεδομένη τότε διεθνώς πρακτική των οπτικών αντιπαραβολών αρχαίων αγαλμάτων, ανάγλυφων και παραστάσεων με σύγχρονους ανθρωπολογικούς τύπους, επισημαίνοντας πως οι ξένοι ταύτιζαν την ιδανική ομορφιά με την αρχαία ελληνική τέχνη και πως οι σύγχρονοι Έλληνες επιχειρούσαν να επωφεληθούν²⁵ αναδεικνύοντας ότι είχε απομείνει από τη φυσική εκείνη τελειότητα. Στο εικονογραφημένο με αρχαία και νέα πρότυπα ομορφιάς (Εικ. 2α) άρθρο του αποτυπώνονται οι επείσακτες, ισοβαρείς αποθέσεις επιστημονικών και ψευδοεπιστημονικών επιχειρημάτων αναμειγμένων με εμπορευματικές πρακτικές του νοούμενου ως φυλετικού κάλλους.²⁶ Στο πλαίσιο ανάλογων παρεμβάσεων είχε διατυπωθεί και η άποψη πως τα αρχαία αγάλματα δεν αποτελούσαν νατουραλιστικές/ακριβείς παραστάσεις της εποχής αλλά καλλιτεχνικές εξιδανικεύσεις της ανθρώπινης μορφής.

Το σχεδόν σύγχρονο του άρθρου του Δασκαλάκη παράδειγμα που παρθέτει ο κ. Ε. Ματθιόπουλος από μια έκθεση ελληνικής τέχνης στο Παρίσι, είναι εξόχως αποκαλυπτικό ως προς την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της περιόδου αλλά και τις συνεχείς μεταγρίσεις επεισακτων επιχειρημάτων στον εγχώριο Τύπο. Το σχόλιο αφορούσε στον πίνακα του Δημήτρη Κοκότση με θέμα τον οπλαρχηγό καπετάν Σταυρούλη Ζουρίδη από τους Λάκκους Χανίων (Εικ. 3α-β), η όψη του οποίου θύμιζε στον πρόεδρο της Γαλλικής Δημοκρατίας τη μορφή του Δία. Ο Ζουρίδης αναγορεύθηκε σε «τέλειο αντιπροσωπευτικό τύπο της Κρήτης» και η ομοιότητα με τον

24. Απ. Β. Δασκαλάκης, «Άλλο “ελληνική τέχνη” και άλλο “ελληνική ωμορφιά”», *Έθνος*, 25.3.1933.

25. Στο ίδιο.

26. Το πλαίσιο της συζήτησης διαφαίνεται και στο κείμενο «La beauté Grecque» του γάλλου αρχαιολόγου Jean Charbonneaux, δημοσιευμένο το 1935 στο τουριστικό περιοδικό *Le Voyage en Grèce*. Εκεί ο συγγραφέας απέρριπτε τις γερμανικές αιτιάσεις περί καταγωγής του αρχαιοελληνικού μορφότυπου από την άρια ινδο-γερμανική φυλή. Στο κείμενο γινόταν αναφορά στο κάλλος της Μις Ευρώπη 1930 Αλίχης Διπλαράκου, το οποίο αποδιδόταν στη δωρική (από τη Μάνη) καταγωγή της. Ο συγγραφέας υποστήριζε τη θέση πως η πολιτισμική και όχι η βιολογική συνέχεια ήταν δυνατόν υπό προϋποθέσεις να διατηρηθεί. Εντούτοις, το κείμενό του συνδέθηκε άμεσα με την ελληνική τουριστική προπαγάνδα των παραλληλισμών, βλ. Katerina Zacharia, «Postcards from Metaxas’ Greece», D. Tziouvas (επιμ.), *Re-imagining the Past*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2014, σ. 203-205.



Εικ. 2α-β: «Η περίφημος «Παριζιάννα», τοιχογραφία της Κνωσού, προελληνικός τύπος «ωμορφιάς». Εικονογράφηση από το άρθρο του Δασκαλάκη, *Έθνος*, 25.2.1933. Βλ. και Nelly's, «These Cretan Women, born some 3.400 years apart, look like sisters.», *Life*, 14.7.1947, σ. 21.

Δία σε οπτικό τεκμήριο σύνδεσης αρχαίας και νέας ράτσας.²⁷

Ως επαίων ο Φιλαδελφεύς απάντησε στον Δασκαλάκη υπερασπιζόμενος την καθαρότητα του αρχαίου ελληνικού αίματος, την οποία κατά τη γνώμη του οι αρχαίοι διαφύλασσαν από πάσα μη ελληνική επιρροή έως και τα χρόνια του Μεγάλου Αλεξάνδρου απαγορεύοντας διά νομοθετημάτων τις φυλετικές προσμίξεις. Το ελληνικό κάλλος ήταν για εκείνον αλληλένδετο με την καθαρότητα του αίματος: «δεν είναι δυνατόν, δηλαδή, φυλή τοσούτον καθαροαίματος και γνησία να γεννά ανθρώπους κυφούς, αμβλύωπας, προγναθικούς και πιθηκοειδείς ως συμβαίνει σήμερα εις όλους τους λαούς και αυτούς τους μάλλον πεπολιτισμένους».²⁸ Υπογραμμίζοντας τις ευγονικές

27. Χ., «Ελληνες εις τα Σαλόν», εφημ. *Εστία*, 16.5.1930, παρατίθεται στο Ε. Matthiopoulos, *ό.π.*, σ. 112. Το έργο παρουσιάστηκε και στην ατομική έκθεση του ζωγράφου στην Αθήνα, τον Δεκέμβριο του 1930, βλ. *Έκθεσις ζωγραφικής Δημοτηρίου Κοκότση, Αίθουσα Ενώσεως Συντακτών*, Αθήνα, 3-25 Δεκεμβρίου 1930, Αρχείο ΕΠΜΑΣ.

28. Α. Φιλαδελφεύς, «Η ελληνική φυλή και το αρχαίον ελληνικόν κάλλος», εφημ. *Ακρόπολις*, 3.3.1933.



Εικ. 3α: Ο ζωγράφος Δ. Κοκότσης στο ατελιέ του, χ.χ.

πρακτικές διατήρησης και βελτίωσης των γενετικών χαρακτηριστικών της φυλής ο Φιλαδελφεύς διερωτήθηκε δημόσια πώς ήταν δυνατόν να λαμβάνονται σχολαστικές μέριμνες για τη διατήρηση της ράτσας των ημιόνων, των ίππων και των κυνών, και να μη λαμβάνεται καμία μέριμνα για τους ανθρώπους. Συμπλήρωνε, επίσης, πως το αρχαίο κάλλος δεν θα μπορούσε να είναι επίνοια των καλλιτεχνών, εφόσον ακόμα και στην ταπεινή τέχνη της κεραμικής οι χειρώνακτες και «στερούμενοι ανωτέρας μορφώσεως» αρχαίοι τεχνίτες απεικόνιζαν ιδεώδεις τύπους καλλονής. Το οξύμωρο κατά τη γνώμη του αυτό φαινόμενο είχε την εξήγησή του στο γεγονός ότι οι ιδεώδεις μορφότυποι κάλλους απλώς αντιγράφονταν εκ του φυσικού, υπογραμμίζοντας και τη συνεισφορά της θέας των γυμνών γυμνασμένων σωμάτων, θεματική με την οποία είχε ασχοληθεί τη δεκαετία του 1920.²⁹

Οι θέσεις του Φιλαδελφέως υπήρξαν εμφανώς επηρεασμένες από τις θεωρίες περί βορείας (άριας) καταγωγής της ελληνικής φυλής, θεωρία που, όσα στην αιχμή του δόρατος του γερμανικού εθνικοσοσιαλισμού, επηρέασε καταλυτικά τη συντηρητική ελληνική διανόηση της περιόδου.³⁰ Ο

29. Μ. Καράλη, «Γυμνοί χοροί», *ό.π.*, σ. 73-75.

30. Βλ. τα όσα υποστηρίζει σχετικά με την ανάπτυξη του ελληνικού φυλετισμού



Εικ. 3β: Το έργο «Κρητικός οπλαρχηγός ή ο Καπετάν Σταυρούλης Ζουρίδης» από τον κατάλογο έργων της έκθεσης του Κοκότση στην Αθήνα (Δεκέμβριος 1930).

Φιλαδελφούς και η Nelly's έχοντας από κοινού εμπλακεί σε φωτογραφίσεις αθλητών και χορευτριών σε επιτελεστικές και ενίοτε εξαιρετικά ακριβείς μιμήσεις αρχαίων έργων τέχνης (Εικ. 7) είχαν κατ' ουσίαν πειραματιστεί από το 1924 με έμμεσες εθνοφυλετικές συσχετίσεις παρελθόντος-παρόντος. Οι Φιλαδελφούς και Nelly's όντας εξοικειωμένοι με τη γερμανική κουλτούρα και τέχνη είναι εξαιρετικά πιθανό να γνώριζαν τις προσεγγίσεις γερμανών επιστημόνων και ιστορικών της τέχνης όπως οι Paul Schultze-Naumburg, Hans Günther και Eugen Fischer,³¹ έργα των οποίων είχαν κυκλοφορήσει το διάστημα 1927-1933 δίνοντας έμφαση στην τεκμηριωτική συμβολή της φωτογραφίας μέσω της εκτεταμένης χρήσης των φωτογραφικών παραλληλισμών για τη συσχέτιση του κάλλους με την άρια καταγωγή.³²

στη σκιά του μύθου περί βόρειας φυλής και καθοριστικών επιρροών των γερμανικών ανθρωπολογικών προσεγγίσεων η Σ. Τρουμπέτα, Sevasti Trubeta, *Physical Anthropology race and eugenics in Greece (1880s-1970s)*, Λέιντεν – Βοστώνη, Brill, 2013, σ. 171-189· της ίδιας, «Η φυλετική υγιεινή στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών», Έφη Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Φυλετικές θεωρίες, ό.π.*, σ. 124· της ίδιας, «The “strong nucleus of the Greek race”: Racial nationalism and anthropological science», *Journal of Global and Historical Anthropology* 58 (2010), σ. 63-78.

31. Στην υπόθεση θα χρησίμευε η δυστυχώς αδύνατη σήμερα επισκόπηση στις βιβλιοθήκες τους. Είναι αξιοσημείωτη η παράλληλη πορεία που ακολούθησαν οι καριέρες της Nelly's και του συμφοιτητή της στη Δρέσδη Walter Hege, καθώς η συνεργασία της με τον Α. Φιλαδελφέα φέρνει στο νου εκείνη του Hege με τον ιστορικό τέχνης Paul Schultze-Naumburg, το έργο του οποίου *Τέχνη και Φυλή* είχε εικονογραφήσει ο γερμανός φωτογράφος. Βλ. Friedrich Kestel, Judith Supp, «Walter Hege (1893-1955): “Race Art Photographer” and/or “Master of photography”?», *Visual Resources: An International Journal of Documentation* 7/2-3 (1990), σ. 185-207.

32. Στο σχετικό με το γερμανικό κάλλος κεφάλαιο του βιβλίου του ο Paul

Το ίδιο διάστημα στον ελληνικό Τύπο παρουσιάζονταν μεταφρασμένες, αυτούσιες ή «ελαφρώς» ανασκευασμένες απόψεις γύρω από τη φυλετική συνέχεια των σύγχρονων Ελλήνων. Παράδειγμα ανάλογων κειμένων, συχνά εικονογραφημένων με φωτογραφικές αντιπαραβολές, αποτελεί άρθρο της εφημερίδας *Ο Τύπος* (Εικ. 4). Το κείμενο παρουσίαζε «μία εκτάκτως ενδιαφέρουσα μελέτη» του καθηγητή Συγκριτικής Βιολογίας στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου Ερρίκου Μπόλκερ.³³ Η μελέτη, που ήταν τεκμηριωμένη και με πλούσια εικονογράφηση, είχε εκπονηθεί στο πλαίσιο των εθνικοσοσιαλιστικών ερευνών για την παροχή αποδείξεων περί γνησιότητας της άριας φυλής, όπου, μεταξύ άλλων, γινόταν λόγος για συγγένεια των σημερινών φυλών με τους προγόνους τους.

Σύμφωνα με το ελληνικό δημοσίευμα, στη μελέτη του ο Μπόλκερ καθόριζε «—επί τη βάση θετικωτάτων στοιχείων και επιστημονικώς εξηλεγεμένων— μίαν γενικήν γραμμήν εξελίξεως δια κάθε λαόν και κάθε έθνος», η οποία διατηρείτο αμετάβλητη στα χαρακτηριστικά του προσώπου και στη συγκρότηση των κρανιακών οστών παρά τις επιδράσεις και τις επιμειξίες.³⁴ Το δημοσίευμα εστίαζε κατόπιν στην ελληνική φυλή, την οποία ο γερμανός βιολόγος κατέτασσε στα ινδογερμανικά φύλα που πρώτα αποίκισαν την Ελλάδα, καθώς και στις μεθόδους τεκμηρίωσης της θεωρίας του, δηλαδή στις συγκρίσεις «αρχαίων αναγλύφων κεφαλών» με κεφαλές συγχρόνων Ελλήνων, μέσω της παράθεσης και φωτογραφικών αποδείξεων (Εικ. 4) επισημαίνοντας πως: «Συμφώνως προς τας παρατηρήσεις του δόκτορος Μπόλκερ, ο σημερινός Έλλην είναι γνήσιος απόγονος των ανθρώπων, οι οποίοι υπήρξαν οι πρώτοι εκπολιτισταί της Ευρώπης».³⁵

Μολονότι οι ελληνικές φυλετικές θεωρίες ενσωμάτωσαν σημαντικό μέρος των γερμανικών ρατσιστικών προσεγγίσεων, που το διάστημα εκείνο

Schultze-Naumburg ανέφερε ως απόλυτη ενσάρκωση της βόρειας φυλής το τέλει σώμα, το οποίο απεικόνισαν οι αρχαίοι Έλληνες στα αγάλματά τους, παραθέτοντας 38 φωτογραφίες έργων αρχαίας τέχνης ως απόδειξη των ισχυρισμών του. Αλλά και ο Günther είχε κάνει χρήση αρχαίων γλυπτών με αντίστοιχες στοχεύσεις, βλ. Johann Chapoutot, *Ο εθνικοσοσιαλισμός και η αρχαιότητα*, μτφρ. Γιώργος Θ. Καράμπελας, Αθήνα, Πόλις, 2012, σ. 268 και 85.

33. Ανυπόγραφο, «Από του εφήβου των Αντικυθέρων μέχρι του σημερινού Έλληνα», *Ο Τύπος*, 26.3.1935.

34. Για την αποτύπωση των φυλετικών χαρακτηριστικών και τη χρήση του φωτογραφικού πορτραίτου στην εθνικοσοσιαλιστική προπαγάνδα βλ. Andrés Mario Zervigón, «The timeless imprint of Erma Lendvai-Dircksen's face of the German race», Chr. Webster (επιμ.), *Photography in the Third Reich*, ό.π., σ. 97-128.

35. Ανυπόγραφο, «Από του εφήβου των Αντικυθέρων μέχρι του σημερινού Έλληνα», *Ο Τύπος*, 26.3.1935.



Εικ. 4: Συνοδευτική εικονογράφηση του άρθρου της εφημ. *Ο Τύπος* με τη λεζάντα: «Η σύγκρισις αναγλύφου κεφαλής αρχαίου Έλληνος με κεφαλήν σημερινού του απογόνου. Εκ της συγκρίσεως αυτής ο Δωρ Μπόλκερ κατέληξεν εις το συμπέρασμα ότι ουδεμία βασική από βιολογικής απόψεως διαφορά υπάρχει μεταξύ ενός αρχαίου και ενός σημερινού Έλληνος».

κατέτασσαν γεωγραφικά και αξιολογικά τη σύγχρονη Ελλάδα στην Ανατολή και στον Νότο, δύο αντιθετικές έννοιες στην άρια-βόρεια ανωτερότητα του αίματος, οι υποστηρικτές τους επιχείρησαν, συλλέγοντας και παραλλάσσοντας στοιχεία, να υπερασπιστούν τη γνησιότητα της ελληνικής φυλετικής καταγωγής έναντι των γερμανικών επιθέσεων εστιάζοντας όχι μόνο στα κοινά βιογενή αλλά και στα ψυχικά χαρακτηριστικά της φυλής, τη διατήρηση των οποίων υποβοηθούσε το θεωρούμενο ως αμετάβλητο κλίμα της χώρας. Ο γεωκλιματικός ντετερμινισμός υπήρξε σύμφυτος με τις ρατσιστικές πεποιθήσεις της περιόδου,³⁶ εφόσον η κλιματική, γεωγραφική και γεωμορφική διαφοροποίηση Βορρά-Νότου, Ανατολής-Δύσης θεωρείτο το καθοριστικό υπόστρωμα υπεράσπισης των άριων ψυχο-βιολογικών χαρακτηριστικών. Στο πλαίσιο ανάλογων θεωρήσεων εντάσσονται προ-

36. Πρβλ. την καθαρά φυλετική ανάγνωση της θεωρίας του Taine στο μεταξικό περιοδικό *Νέον Κράτος*, βλ. Ελένη Τσούκα, «Το ιστορικό γίγνεσθαι κατά τον Τάινε», *Νέον Κράτος* 36 (Αύγ. 1940), σ. 796-799 και 37 (Σεπτ. 1940), σ. 873-878.

σεγγίσεις που αναγνώριζαν στην κλασική τέχνη «την αβρότητα του νό-του, η οποία δεν είχε θέση στη σκληρότητα του βόρειου-γερμανικού χαρα-κτήρα».³⁷ Ανάλογου ύφους βιο-κλιματικές αναλύσεις σχολιάζονταν συχνά με ειρωνικό τρόπο από τον ελληνικό Τύπο,³⁸ μολονότι αξιώματα όπως ότι η φυλή υπάρχει μόνο εν σχέσει με το έδαφος όπου γεννήθηκε, απο-τελούσαν τη δομική αφετηρία και των ελληνικών θεωρήσεων.

Προκειμένου να δοθούν νέες απαντήσεις στις γερμανικές αφοριστικές αι-τιάσεις, επίλεκτοι κύκλοι ελλήνων («ειδημόνων») ανέλαβαν, μέσω κυρίως του πολυσυλλεκτικού πυρήνα της Ελληνικής Ανθρωπολογικής Εταιρείας (στο εξής ΕΑΕ) την τροφοδότηση της επιχειρηματολογίας. Η ΕΑΕ, πα-ρότι το β' μισό της δεκαετίας του 1930 διέγραφε επιστημονικά φθίνουσα πορεία, εξακολουθούσε να αποτελεί φυτώριο συναρμογής επιστημονικών και κοινωνικο-πολιτικών πεδίων όπως η αρχαιολογία, η ιατρική, η λα-ογραφία, η εθνολογία, η γλωσσολογία κ.ο.κ., διαθέτοντας ισχυρά κοι-νωνικά και οικονομικο-πολιτικά ερείσματα.³⁹ Το συμπέρασμα προκύπτει τόσο από τον κατάλογο των μελών όσο και από τα λόγια του Ιωάννη Κούμαρη για τη συμβολή στην Εταιρεία των Στίλπωνος Κυριακίδη, Γε-ώργιου Μέγα, Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Αγγελικής Χατζημιχάλη, Αθη-νάς Τασούλη κ.ά.⁴⁰ Οι περισσότεροι ήταν μέλη της Ανθρωπολογικής Εταιρείας από τη δεκαετία του 1920. Στη γραμμή της φυλετικής ανω-τερότητας του ελληνικού στοιχείου αναπτύχθηκαν θεωρίες αυτοχθονίας, ψυχικής ενότητας και βιο-κλιματικής αφομοιωτικής δύναμης του «ελλη-νικού κυττάρου», τη στιγμή που οι συναστροφές της διανοητικής ελίτ στους κόλπους της συντελούσαν τόσο στη διάχυση των εθνικο-φυλετικών

37. Thrilo von Trotha, *Die volkische Kunst*, παρατίθεται στο Constantina Katsari, «Inter-war ideology in Nelly's's nudes: Nationalism, fascism and the classical tradition», *Journal of Modern Greek Studies* 31/1 (Μάιος 2013), σ. 19-20.

38. Στο πλαίσιο της σχετικής αρθρογραφίας εντάσσεται και το δημοσίευμα της εφημ. *Η Εθνική*, όπου παρουσιάζονταν γερμανικά πειράματα με βόρεια και νότια κοτόπουλα! Βλ. Ε. Σταμάτης, «Η επίδραση του κλίματος επί της ζωής τα κατα-πληκτικά πειράματα σοφού καθηγητή», *Η Εθνική*, 6.1.1939.

39. Η Εταιρεία κατά το έτος ίδρυσής της (1924) αριθμούσε περί τα 68 και πλέον νέα μέλη, αριθμός που, αν και έφθινε το διάστημα 1924-1928, παρέμεινε υψη-λός. Βλ. τον πίνακα στο S. Trubeta, *ό.π.*, σ. 293.

40. Ι. Κούμαρης, *Το "αυτόχθον"* της Φυλής, Αθήναι, Γιατράκος, 1959, σ. 133-134· πρβλ. Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Εταιρεία Σπουδών Ιδρύματος Μωραΐτη, Αθήνα 2006, σ. 111-147. Πρβλ. και τα σχό-λια για το πόνημα του Κυριακίδη «Τι είναι η Λαογραφία και εις τι δύναται να ωφελή-σει η σπουδή της», όπου τονίζονταν οι συνέπειες του λαογράφου με τα προτάγματα του Κούμαρη και το καθεστώς Μεταξά, βλ. Χ.-, «Λαογραφικά», *Έθνος*, 4.1.1938.

θεωριών όσο και στην εντατικοποίηση της συντηρητικής ροπής της ελληνικής άρχουσας τάξης.

Η δικτατορία Μεταξά διήθησε τις φυλετικές θεωρήσεις από τη σύνθετη και πολυσυλλεκτική έννοια του έθνους, που, σύμφωνα με τον υφηγητή ιατρικής τότε και μέλος της ΕΑΕ από το 1927 Νικόλαο Κισθήνιο, ήταν η σταθερά, μέσω της οποίας το άθροισμα της φυλετικής και κληρονομικής συγγένειας, των κοινών ιστορικών παραδόσεων και αναμνήσεων, των εθίμων και των κοινών θρησκευτικών πεποιθήσεων έσμιγε σε μια ενιαία οργανική υπόσταση. «Εις πάσας δε ταύτας τας ακλονήτους βιολογικές συνθήκας, προστίθενται απλώς: η κοινότης των οικονομικών συμφερόντων και των αντιλήψεων περί των διαφόρων φαινομένων της [ζωής]». ⁴¹ Και ο Κισθήνιος κατέληγε πως η ιδέα της πατρίδας, έννοια την οποία ο ίδιος ταύτιζε με το έθνος, αποτελούσε τον απαραίτητο δημιουργικό, ηθικό και βιολογικό δεσμό, δηλαδή ό,τι καθοριζόταν τότε ως «εθνική ψυχή» ή «εθνικός χαρακτήρας», θεώρηση που συνδύαζε τη βιολογική τεκμηρίωση (φυλή) και τη γεωπολιτική θεωρία (γη, κλίμα) αναδεικνύοντας τη βάση της πολιτιστικής ιδιαιτερότητας και ανωτερότητας του ελληνικού έθνους. ⁴²

Η Nelly's, η Riefenstahl και η τέχνη των οπτικών «παραλληλισμών»

Σύμφωνα με όσα προηγήθηκαν, το αυτοαναφορικό αφήγημα της Nelly's ως προς την ιδέα και εκτέλεση των φωτογραφικών παραλληλισμών την περίοδο του μεσοπολέμου εντάσσεται μάλλον ομαλά στα συμφραζόμενα της εποχής και του νεο-συντηρητικού εθνοκεντρικού περίγυρου με τον οποίο η φωτογράφος συνεργάστηκε. Το μοτίβο των φωτογραφικών «παραλληλισμών» αρχαίας και νέας Ελλάδας συγκροτήθηκε στη σκιά των προσκείμενων στη Δελφική Ιδέα κύκλων, μέρος των οποίων βρέθηκε στο τιμόνι της τουριστικής διαφήμισης της χώρας. Για παράδειγμα, στενοί συνεργάτες της Nelly's υπήρξαν οι Τάκης Μπαρλάς, συμπατριώτης και φίλος του Άγγελου Σικελιανού, Θεολόγος Νικολούδης, επικεφαλής του ΥΤΤ και πρωτεργάτης του ιδεολογήματος του «τρίτου ελληνικού πολιτι-

41. Ν. Κισθήνιος, «Αι βιολογικαί βάσεις του εθνικού κράτους», εφημ. *Η Βραδυνή*, 27.8.1938. Η σειρά άρθρων δημοσιεύθηκε στη στήλη «Λαϊκόν Πανεπιστήμιον».

42. Δημήτρης Ξιφαράς, «Η ελληνική εθνικιστική ιδεολογία στον Μεσοπόλεμο», *Θέσεις* 53 (Οκτ.-Δεκ. 1995) και 54 (Ιαν.-Μάρτ. 1996), http://www.theseis.com/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=180&Itemid=113 (τελευταία πρόσβαση: 27.5.2022).

σμού», Α. Φιλαδελφεύς⁴³ κ.ά. Οι οπτικοί παραλληλισμοί στήθηκαν και προβλήθηκαν από τα κρατικά τουριστικά περιοδικά *En Grèce*, *La Mode Grecque* και άλλες προπαγανδιστικές κρατικές ή ημι-κρατικές εκδόσεις της περιόδου, όπως ο τόμος *Unsterbliches Hellas* (= *Αθάνατη Ελλάδα*),⁴⁴ ή οι ετήσιοι απολογισμοί του καθεστώτος,⁴⁵ ενώ αποτέλεσαν το σημαντικότερο εικονογραφικό τρικ του ελληνικού περιπτέρου στην Παγκόσμια Έκθεση της Νέας Υόρκης το 1939 (Εικ. 5α-δ).

Η δράση της Nelly's τα χρόνια της δικτατορίας ενσάρκωνε ό,τι ο Θ. Νικολούδης είχε περιγράψει ως ιδεώδη ζήλο, τον οποίο όφειλαν να διαθέτουν οι εργαζόμενοι του ΥΓΤ.⁴⁶ Στο πλαίσιο αυτό η προσωπική πίστη στο όραμα και στα ιδεολογικά προτάγματα του *Νέου Κράτους*, σε συνδυασμό με την καλλιέργεια προσωποπαγών σχέσεων σε έναν αυστηρά νεποτικό τα χρόνια εκείνα κρατικό μηχανισμό, ήταν τα κλειδιά μιας επιτυχημένης καριέρας στο ΥΓΤ. Ο πραγματικά μεγάλος αριθμός φωτογραφιών—στο *En Grèce* οι φωτογραφίες της άγγιζαν το 46% της συνολικής εικονογράφησης—, τις οποίες η Nelly's συνεισέφερε σε κρατικές εκδόσεις, εκθέσεις, ακόμα και σε χαρτονομίσματα,⁴⁷ την κατέστησαν έναν από τους κύριους ενσαρκωτές της μεταξικής τουριστικής και ιδεολογικής προπαγάνδας. Μολονότι η φωτογράφος είχε επί χρόνια ασχοληθεί με την τουριστική διαφήμιση,⁴⁸ η προβολή του έργου της την περίοδο Μεταξά

43. Βλ. Μ. Καράλη, *Οι φωτογραφικές απεικονίσεις*, ό.π., σ. 1062-1186.

44. Η έκδοση κυκλοφόρησε στη Γερμανία το 1938 και ήταν προϊόν συνεργασίας του πρέσβη Κριεκουκίη με τον διευθυντή του γερμανικού Υπουργείου Προπαγάνδας Carl Bümer, βλ. Kriekoukis-Bomer, *Unsterbliches Hellas*, Βερολίνο, D. W. Anderman, 1938, και Αλεξάνδρα Λαλαούνη, «Αθάνατη Ελλάς», *Η Βραδυνή*, 16.7.1938. Στην έκδοση συνεισέφεραν με κείμενά τους διάφοροι έλληνες και γερμανοί λόγιοι, πολιτικοί, διπλωμάτες, αξιωματικοί κ.ά., μεταξύ των οποίων και οι Κώστας Κοτζιάς, και Στ. Κυριακίδης. Το φωτογραφικό υλικό αντλήθηκε από το αρχείο του ΥΓΤ και από φωτογράφους όπως η Nelly's, ο Νικόλαος Ζωγράφος, η Μαρία Χρυσάκη κ.ά. Βλ. το ολοσέλιδο αφιέρωμα στους «παραλληλισμούς» (Εικ. 6δ), το οποίο συνόδευε το κείμενο του Στίλπωνος Κυριακίδη, «Η λαογραφία στην Ελλάδα», ό.π.

45. Nataile Patricia Soursos, «The dictator's photo albums: Photography under the Metaxas Dictatorship», *Journal of Modern European History* 16 (Απρ. 2018), σ. 509-525.

46. «Εις τας δημιουργικές στιγμάς της ζωής του λαού, μόνη η πειθαρχία στην εκτέλεση των υποχρεώσεων δεν αρκεί. Χρειάζεται να εισέλθω ο ψυχικός παράγων εις την ξηράν εκτέλεσιν του καθήκοντος», Θ. Νικολούδης, «Η ανάπτυξις του τουρισμού και ρόλος του Υφυπουργείου», εφημ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 31.8.1938.

47. Μ. Καράλη, *Οι φωτογραφικές απεικονίσεις*, ό.π., σ. 1114-1139 και 1167.

48. Στο ίδιο, σ. 567-599, 879-991.



Εικ. 5α-δ: Nelly's, Τσέλιγκας/Ζεϋς, *En Grèce 1* (Άνοιξη 1937)· της ίδιας, Πάνελ με θέμα την ελληνική φυλή, φωτομοντάζ, από τα εκθέματα του ελληνικού περιπτέρου της Παγκόσμιας Έκθεσης της Νέας Υόρκης, 1939. Αρχείο Nelly's, Φ.Α., Μουσείο Μπενάκη· της ίδιας, Εικονογράφηση από την έκδοση *Unsterbliches Hellas*, 1938.

μαρτυρεί μια αναμφίβολη αναβάθμιση του ρόλου και της συμμετοχής της στις διεργασίες της εθνικής προπαγάνδας.

Οι πολιτικές συνεκδοχές της επαγγελματικής σταδιοδρομίας της αναδεικνύονται και από τις εκλεκτικές συγγένειες που παρουσιάζει το έργο της με εκείνο της Leni Riefenstahl, η οποία από τη θέση της προϊσταμένης της κινηματογραφικής υπηρεσίας του Γερμανικού Υπουργείου Προπαγάνδας αναδείχθηκε σε εμβληματική μορφή της ναζιστικής προπαγανδιστικής μηχανής. Οι δυο γυναίκες, τηρουμένων των αναλογιών αλλά και των σημαντικότερων διαφοροποιήσεων κλίμακας, οργάνωσης και αρμοδιοτήτων, διήγαγαν βίους παράλληλους, ασχολούμενες συχνά με συναφή θέματα στο πλαίσιο μιας συγγενικής ιδεολογικά και αισθητικά διαδρομής,⁴⁹ της οποίας οι οπτικοί παραλληλισμοί υπήρξαν ένα αξιοσημείωτο ως προς τις συνάψεις αλλά και τις διαφοροποιήσεις παράδειγμα.

49. Ως προς το πολιτικό σκέλος του έργου τους, αξιοσημείωτες συνάψεις παρουσιάζει και η στάση τους μεταπολεμικά, καθώς και οι δυο έζησαν αρκετά, ώστε να επιμεληθούν προσωπικά μια α-πολιτικοποιημένη επαναπροώθησή του. Για παράδειγμα, η Riefenstahl επέμενε το 1993 πως ο καλλιτέχνης είναι αποδεσμευμένος από κάθε πολιτικό ενδιαφέρον, αρνούμενη τη σπράττευση του μεσοπολεμικού της έργου, βλ. Michael Mackenzie, «From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia», *Critical Inquiry* 29/2 (Χειμώνας 2003), σ. 307-308, και K. Zacharia, *ό.π.*, σ. 244-252.

Η Riefenstahl χρησιμοποίησε τους παραλληλισμούς στην ταινία «Ολυμπία» (1938), τα γυρίσματα της οποίας ξεκίνησαν τον Ιούλιο του 1936 στην Ελλάδα με την αφή της ολυμπιακής φλόγας στο στάδιο της αρχαίας Ολυμπίας. Πίσω από την ιδέα των επιτελεστικών αυτών εορτασμών βρισκόταν ο διευθυντής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου και μέλος του Ροταριανού Ομίλου Α. Φιλαδελφεύς.⁵⁰

Αντίθετα με ό,τι έχει έως σήμερα γραφτεί, το πιθανότερο είναι ότι οι Riefenstahl και η Nelly's δεν συναντήθηκαν στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1936,⁵¹ όταν η πρώτη επισκέφθηκε την Ελλάδα για τις ανάγκες των γυρισμάτων της ταινίας της. Σύμφωνα με τα τεκμήρια, η Riefenstahl έφτασε στη χώρα στις 18 Ιουλίου του 1936, επικεφαλής πολυμελούς συνεργείου, και παρέμεινε έως τις 29 του ίδιου μήνα.⁵² Η έλευσή της χαιρετίστηκε από πλήθος δημοσιευμάτων, απόρροια της προβολής που είχε λάβει το γεγονός.⁵³ Το διάστημα εκείνο η Nelly's βρισκόταν στο εξωτερικό, στο

50. Ο Φιλαδελφεύς είχε προτείνει την ιδέα στον γερμανό Ρόταρι και πρώην υπουργό Ράιλ, σε συνάντηση των μελών του συλλόγου στην Κηφισιά το 1935. Βλ. Ανακοίνωση Ροταριανού Ομίλου Αθηνών, «Ο Ροταριανός Όμιλος και η Ολυμπιακή Φλόξ», εφημ. *Πρωΐα*, 19.7.1936. Προέδρος του Ροταριανού Ομίλου ήταν το καλοκαίρι του 1936 ο γενικός διευθυντής του ΥΠΕΞ Β. Π. Παπαδάκης. Ο Φιλαδελφεύς είχε επίσης προτείνει ο ελληνικός τουρισμός να καθιερώσει τις γιορτές λαμπαδηδρομίας, βλ. Α. Φιλαδελφεύς, «Αι λαμπαδηδρομιαί εις τας αρχαίας Αθήνας», *Ο Τύπος*, 22.7.1936. Για τη συμβολή του Φιλαδελφεύς στη διαδικασία αφής της ολυμπιακής φλόγας πρβλ. Αρχείο ΕΡΤ, «Παρασκήνιο», <https://archive.ert.gr/27076/> (τελευταία πρόσβαση 5.6.2020).

51. Στη συνάντηση Nelly's – Riefenstahl στην Αθήνα, το καλοκαίρι του 1936, έχει αναφερθεί με κάθε επιφύλαξη ο Δ. Δαμάσκος αναπαράγοντας τα λόγια της ίδιας της Nelly's, η οποία ανέφερε πως η σχετική συνάντηση πραγματοποιήθηκε το 1936 στο Βερολίνο. Το γεγονός επαναλαμβάνει –δίχως επιφυλάξεις αλλά και περαιτέρω τεκμηρίωση– και η κ. Ε. Παπαδάκη, από την οποία παρατίθεται και η πληροφορία ότι οι δύο γυναίκες πραγματοποίησαν μαζί μια φωτογράφιση στους Δελφούς. Βλ. Dimitris Damaskos, «The uses of antiquity in photographs by Nelly's: imported modernism and home-grown ancestor worship in inter-war Greece», D. Damaskos, D. Plantzos (επιμ.), *A Singular Antiquity*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 332· πρβλ. Ευθαλία Παπαδάκη, *Πίσω από το πέπλο της Ωραιότητας*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2018, σ. 248.

52. Ανυπόγραφο, «Η κ. Λένη Ρίφενσταλ», εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 19.7.1936 και 19.10.1936· Π. Μανιάτης, «Αι αυριανά εορταί της Ολυμπίας. Η διαδρομή του Ολυμπιακού Φωτός», εφημ. *Ελληνικόν Μέλλον*, 19.7.1936· πρβλ. Leni Riefenstahl, *Leni Riefenstahl: a memoir*, Νέα Υόρκη, St. Martin's Press, 1993, σ. 188-189.

53. Είχε προηγηθεί η άφιξη του οπερατέρ Λιπ και μελών του τεχνικού συνεργείου της, και η κινηματογράφιση ορισμένων σκηνών στην Ακρόπολη. Βλ. ανυπό-

πρώτο από τα δυο τριμηνιαία επιμορφωτικά ταξίδια της στη Γερμανία και στην Αυστρία, τα οποία πραγματοποίησε στο διάστημα μεταξύ Ιουλίου-Οκτωβρίου 1936 και Σεπτεμβρίου-Δεκεμβρίου 1937.⁵⁴

Η συνάντηση των δυο γυναικών στη Γερμανία δεν μπορεί βέβαια να αποκλειστεί, όπως και η πιθανότητα μιας παλαιότερης γνωριμίας, εφόσον και οι δυο είχαν βρεθεί στη Δρέσδη γύρω στα 1923, όταν η Riefenstahl φοιτούσε στο εργαστήριο της Mary Wigman, τις μαθήτριες της οποίας η Nelly's είχε φωτογραφίσει την ίδια χρονική περίοδο.⁵⁵

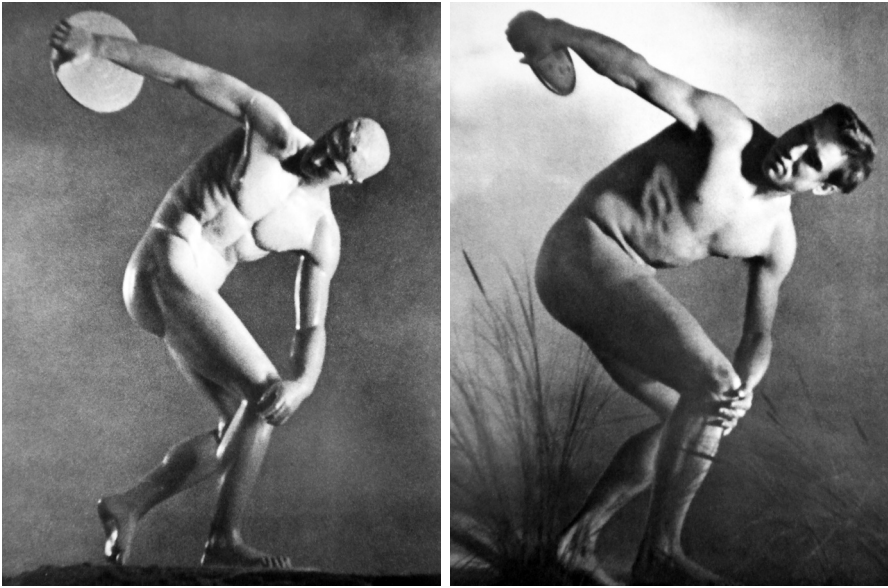
Η σύγκριση των φωτογραφιών από την ταινία (1938) και το λεύκωμα «Ολυμπία» (1937) της Riefenstahl με τις λήψεις που μια δεκαετία νωρίτερα είχε πραγματοποιήσει η Nelly's στους Δελφούς (Εικ. 6, 7) και στην Ακρόπολη υπογραμμίζει πως πέραν από τις αναπόφευκτες α-συμφωνίες, απόρροια εν μέρει της χρήσης διαφορετικών τεχνικών μέσων (κινηματογράφος, φωτογραφία) αλλά και της ομαδικής εργασίας στην πρώτη περίπτωση, υπό την επίβλεψη της Riefenstahl,⁵⁶ η κοινή ιδέα της μί-

γραφο, «Αι ετοιμασίαι διά την Ολυμπιακήν Λαμπαδηδρομίαν», *Πρωϊά*, 17.7.1936· *Ελεύθερον Βήμα*, 19.7.1936.

54. «Μετά τρίμηνον απουσίαν εις διάφορα ευρωπαϊκά κέντρα επανήλθεν ενταύθα η γνωστή καλλιτέχνης φωτογράφος κ. Νέλλις και επανέλαβε τας εργασίας της. Η κ. Νέλλις παρηκολούθησεν εν Βερολίνω και Βιέννη ιδιαιτέρως τας προόδους και την εξέλιξιν της φωτογραφίας εις τα ζητήματα του φωτός με νέα μηχανήματα [...]», Ανυπόγραφο, «Η φωτογραφική τέχνη», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.10.1936 και Ανυπόγραφο, «Η καλλιτέχνης φωτογράφος κ. Nellys», *Ελεύθερον Βήμα*, 23.10.1936. Το 1937 ανακοινώνεται και πάλι η επιστροφή της, κατόπιν τρίμηνης παραμονής στη Γερμανία (Βερολίνο, Δρέσδη, Μόναχο) και η επιμόρφωσή της στην έγχρωμη φωτογραφία. Στο δημοσίευμα αναφέρεται η συνάντησή της με τον Γκαίμπελς και η επίδοση λευκώματος με φωτογραφίες αρχαιοτήτων. Η φωτογράφος «ασφαλώς [...] θα παράσχη νέα στοιχεία εις το περιοδικόν τύπου και τουρισμού του οποίου είνε με τα έργα της εκ των κυριότερων συνεργατών», βλ. Ε., «η χωρίστρα των Καρυάτιδων», *Ελεύθερον Βήμα*, 14.12.1937. Η Nelly's αναφέρει μόνο το δεύτερο ταξίδι, βλ. Nelly's, *Αυτοβιογραφία*, ό.π., σ. 170-172.

55. D. Damaskos, ό.π., σ. 332 και C. Katsari, ό.π., σ. 18-21. Για τη σύνδεση του ναζισμού με τη Wigman και τον μοντέρνο χορό σε Γερμανία και Ελλάδα βλ. ενδεικτικά Έλενα Πατρικίου, «Μυστικισμός και φασισμός στο σύγχρονο χορό. Από τη Γερμανία της Βαϊμάρης στη μεταξική Ελλάδα», *Μυστικισμός και Τέχνη: Από το θεοσοφισμό του 1900 στη "Νέα Εποχή"*, *Πρακτικά Συνεδρίου*, Εταιρεία Σπουδών – Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2007, σ. 221-247.

56. Γνωρίζουμε πως η Riefenstahl επέβλεψε τις λήψεις της αφής της φλόγας, την είσοδο του δρομέα στο Παναθηναϊκό Στάδιο, την επιτελεστική τελετή στην Ακρόπολη και στους Δελφούς, και έπειτα, δίνοντας ακριβείς και λεπτομερείς οδηγίες στους οπερατέρ της τους άφησε να ακολουθήσουν τη λαμπαδηδρομία έως το



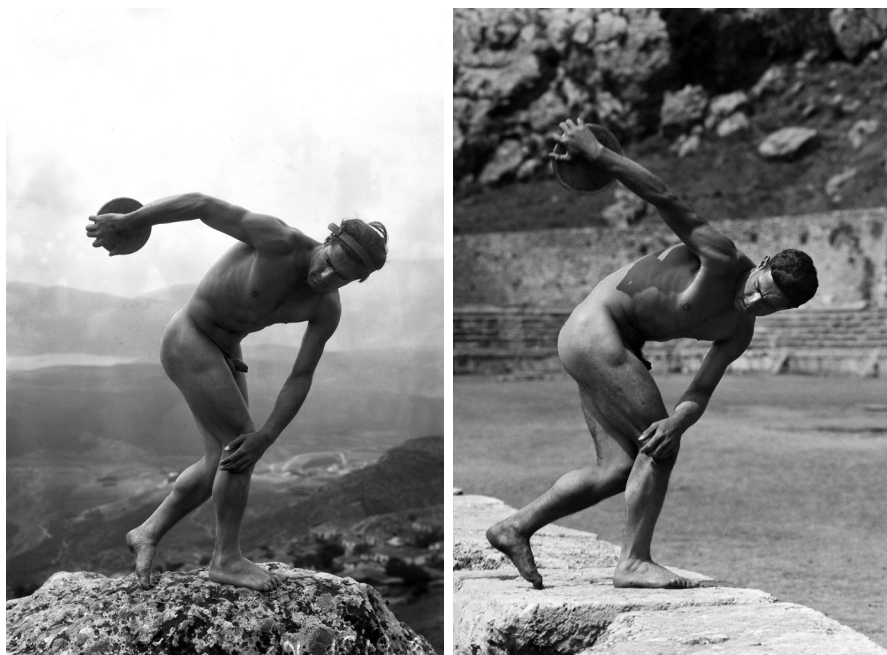
Εικ. 6: Leni Riefenstahl, Δύο φωτογραφίες από το λεύκωμα «Ολυμπία» του 1937.

μησης αρχαίων αναπαράστασεων δεν αρκεί για να τεκμηριώσει μια βαθύτερη ιδεολογική σύγκλιση του έργου τους, όπως έχει, ατυχώς κατά τη γνώμη μου, υποστηριχθεί.⁵⁷ Ανάλογου ύφους φωτογραφίες δεν ήταν ασυνήθιστες, καθώς είχαν χρησιμοποιηθεί για την προβολή του γυμνιστικού κινήματος και των Ολυμπιακών Αγώνων.⁵⁸

Βερολίνο. Βλ. Ανυπόγραφο, «Ήλθε χθες η Λένη Ρίφενσταλ, η Ηγερία του Αδόλφου Χίτλερ», *Ακρόπολις*, 19.7.1936· Ανυπόγραφο, «Αι προετοιμασίοι διά τους Ολυμπιακούς Αγώνας», *Πρωΐα*, 19.7.1936· Π. Μανιάτης, «Αι αυριαναί εορταί της Ολυμπίας», *Ελληνικόν Μέλλον*, 19.7.1936· πρβλ. για ένα αναλυτικό χρονικό των εκδηλώσεων Ευάγγελος Μπενόπουλος, *Πολιτικές παράμετροι της ελληνικής συμμετοχής στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου 1936*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Τμήμα Οργάνωσης και Διαχείρισης Αθλητισμού, Σπάρτη 2010, σ. 19-30.

57. Τη χρονολόγηση των γυμνών αθλητών της Nelly's δεν φαίνεται να λαμβάνει υπόψιν στην ανάλυσή της η κ. Κατσαρή, συσχετίζοντας τις φωτογραφίες με τη ναζιστική ιδεολογία, βλ. C. Katsari, *ό.π.*, σ. 19· πρβλ. Μ. Καράλη, «Nelly's: Τα γυμνά», *ό.π.*, σ. 134-142.

58. Mike O'Mahony, «In the Shadow of Myron: The Impact of the Discobolus



Εικ. 7: Nelly's, Γυμνός δισκοβόλος στους Δελφούς, περ. 1927-1930, δύο εκδοχές. Αρχείο Nelly's Φ. Α., Μουσείο Μπενάκη.

Παρά τις αισθητικές συνάψεις με τις μεταγενέστερες εικόνες της Riefenstahl και μολονότι είναι πιθανό οι φωτογραφίες των γυμνών αθλητών στους Δελφούς (Εικ. 7) να συνδέονται με την προώθηση της ολυμπιακής ιδέας, η προσέγγιση των δύο δημιουργών διέφερε σημαντικά ως προς τις επιμέρους επιζητήσεις, απόρροια της εποχής και του πλαισίου κατασκευής τους. Για παράδειγμα, η Nelly's ενέταξε ουσιωδώς τα μοντέλα της στο δελφικό τοπίο επιτυγχάνοντας μια διελκυστίνδα μεταξύ τέχνης και ζωής, την οποία υπογράμμιζε και η μετωπική γωνία λήψης. Η συγκεκριμένη επιλογή υπέβαλε μια νατουραλιστική σταθερά, ισοσταθμίζοντας παρελθοντικές και παροντικές επικλήσεις τέχνης και ζωής, και αποκαλύπτοντας ένα φαινομενικά μη επιτηδευμένο –αλλά εξόχως εθνοκεντρικό– ύφος που εντούτοις διέφερε από τη στρατευμένη, μνημειακή τέχνη της Riefenstahl. Επίσης, οι συνηγήσεις ζωής/τέχνης, παρελθόντος/παρόντος,

on Representations of Olympic Sport from Victorian Britain to Contemporary China», *The International Journal of the History of Sport* 30/7 (2013), σ. 693-718.

τοπίου/φυλής, μύθου/πραγματικότητας υπήρξαν σημαντικές επιζητήσεις των ιδεολογικών και εικονογραφικών προταγμάτων της Δελφικής Ιδέας, στο πλαίσιο της οποίας πραγματοποιήθηκαν οι φωτογραφίες της Nelly's με τους γυμνούς αθλητές. Οι εννοιολογικές και οπτικές αντιστροφές ως άθυρμα μεταξύ άψυχων και έμψυχων μορφών, μεταξύ παρελθοντικών και παροντικών υπάρξεων, μεταξύ ύλης και πνεύματος, μεταξύ εσωτερικού και εξωτερικού φωτισμού και χώρου παρατηρούνται και στις φωτογραφίες των ηθοποιών/χορευτών που φωτογραφήθηκαν υπό την καθοδήγηση την Εύας Πάλμερ-Σικελιανού⁵⁹ για τις Δελφικές Εορτές (1927-1930) στο στούντιο της φωτογράφου (Εικ. 9α). Στις συγκεκριμένες εικόνες είναι ορατή μια απολύτως εσκεμμένη παραβολή έμβιων μορφότυπων και αρχαίας τέχνης (Εικ. 9β).

Κατ' ουσίαν η φωτογράφος με την επιστροφή της στην Ελλάδα και για τουλάχιστον μία δεκαετία (1924-1935) ενεπλάκη επαγγελματικά και ιδεολογικά στις ζυμώσεις ενός εθνοκεντρικού περίγυρου, για τον οποίο οι φωτογραφικοί παραλληλισμοί αρχαίας και νέας Ελλάδας (άμεση ή πλάγιοι) συγκροτούσαν ένα θεμελιώδες, θεατρογενές αφήγημα («ελληνικότητας»). Οι φωτογραφίες για τις Δελφικές Εορτές, οι χοροί με φόντο τα αρχαία μάρμαρα, οι «πλαστικές εικόνες» και οι φωτογραφίες των μουσειακών εκθεμάτων της αρχαίας τέχνης⁶⁰ άντλησαν τις μορφοπλαστικές τους αποθέσεις από μια κοινή ρίζα ταύτισης μύθου, ιστορίας και πραγματικότητας. Φορείς των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αυτών καταφυγών υπήρξαν τα αδέρφια Duncan,⁶¹ οι μυστικιστικοί κύκλοι γύρω από τον Άγγελο Τανάγρα κ.ά., η Δελφική Ιδέα και το ζεύγος Σικελιανού, το Λύκειο των Ελληνίδων, οι τουριστικές υπηρεσίες και εν γένει τα επιτελεστικά αρχαιολογικά θεάματα.

Η συστηματική από το 1926 περίπου ενασχόληση της φωτογράφου με τη θεατρική φωτογραφία και το είδος των πλαστικών εικόνων ισχυροποίησε περαιτέρω τον διφυή «διάλογο» μεταξύ έμψυχης και άψυχης ύποστασης, παρόντος και παρελθόντος, καθορίζοντας το ύφος και την ιδεολογία της τα πρώιμα εκείνα χρόνια της επαγγελματικής της σταδιοδρο-

59. Για τη «μυθική πόζα» και τις συνεκδοχές της βλ. Άρτεμις Λεοντή, *Εύα Πάλμερ-Σικελιανού*, Αθήνα, Πατάκης, 2022, σ. 133-137 και Carrie J. Preston, *Modernism's mythic pose*, Oxford University Press, 2011, σ. 152-190.

60. Όταν αναχώρησε για τις ΗΠΑ το 1939, η Nelly's άφησε πίσω της περισσότερα από 1.600 αρνητικά αρχαιοτήτων. Βλ. Ειρήνη Μπουντούρη, «Nelly's: Φωτογραφικές προσεγγίσεις της αρχαίας τέχνης», της ίδιας (επιμ.), *Nelly's: Αρχαιότητες Ελλάδα 1925-1939*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, Μέλισσα, 2003, σ. 20, 26-28.

61. Βλ. ενδεικτικά Ε. Παπαδάκη, *ό.π.*, σ. 55-105.

μίας στην Ελλάδα.⁶² Με τον καιρό τα οπτικά αυτά τρικ μετατράπηκαν σε ένα είδος μανιέρας, η πλήρης αξιοποίηση της οποίας ήρθε όταν οι κρατικοί προπαγανδιστικοί μηχανισμοί ήταν πλέον έτοιμοι να προβάλουν έναν θεατρογενή συμβολισμό ως «εικόνα της Ελλάδας», γεγονός που μετέβαλε την ίδια και το έργο της σε κομβικό συστατικό της κρατικής διαφήμισης το διάστημα 1936-1940.

Ένα παράδειγμα του τρόπου εργασίας της μας παρέχει το ολόγλυφο της Δηιδάμειας, που η Nelly's φωτογράφησε στην Ολυμπία μεταξύ του 1927-1930 (Εικ. 8α-β). Στην Εικ. 8α η χρήση του ανακλαστήρα επανακατηύθυνε τον φυσικό φωτισμό αναδεικνύοντας τις αμφιλαφείς σκιές, οι οποίες, συνδυαστικά με τη γωνία λήψης, προσέδιδαν στο κροπαρισμένο σύνολο της Εικ. 8β θεατρική φυσικότητα μεταρσιώνοντας το μάρμαρο σε έμψυχη οντότητα. Οι ισοβαρείς αποστάσεις μεταξύ αίσθησης και παραισθησης, φαντασίας και πραγματικότητας υπογειώνουν έναν α-χρονικό μετεωρισμό. Αντιθέτως, η υπερβατικά ονειρική ατμόσφαιρα και το παιχνίδι με τον χρόνο είναι εξόχως υπογραμμισμένα στην εισαγωγή της ταινίας της Riefenstahl (Εικ. 9γ).

Στο πλαίσιο μιας νατουραλιστικής επιτελεστικής μεταφοράς, η χρήση του γυμνού υπήρξε για τη Nelly's και τους συνεργάτες της συνειδητή επιλογή. Αντιθέτως, οι αθλητές της Riefenstahl δεν ήταν –και ίσως δεν θα μπορούσαν για λόγους πρακτικούς να είναι– ολότελα γυμνοί.⁶³ Η Riefenstahl είχε επιλέξει οι μορφές των αθλητών να τοποθετηθούν σε ένα ακαθόριστο χωροταξικά περιβάλλον, προκρίνοντας για φόντο έναν ονειρώδη, δραματικά φωτισμένο ουρανό. Ο τρόπος με τον οποίο τους κινηματογραφεί

62. Για το είδος των πλαστικών εικόνων βλ. Χριστίνα Κουλούρη, *Φουστανέλες και χλαμύδες. Ιστορική μνήμη και εθνική ταυτότητα 1821-1930*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2020, σ. 354-371 και Μαριάννα Καράλη, «Σκηνοθετώντας την εικόνα της πατρίδας με τη βοήθεια του φωτογραφικού φακού: Συμβολιστικές φωτογραφικές αναπαραστάσεις και η “Εικόνα της Ελλάδας” (1903-1920)», *Τα Ιστορικά* 72 (Απρ. 2021), σ. 132.

63. Επισημαίνω το κάπως αβασάνιστο συμπέρασμα πως τα γυμνά της Nelly's εμπίπτουν στην κατηγορία των α-σεξουαλικών –ακόμα και αν δεχτούμε αυτόν τον χαρακτηρισμό– γυμνών της ναζιστικής αισθητικής, βλ. C. Katsari, *ό.π.*, σ. 18. Προσωπικά συντάσσομαι με την προσέγγιση της Susan Sontag, η οποία επεσήμανε πως το γυμνό σώμα στη ναζιστική τέχνη υπήρξε ταυτόχρονα λάγνο και εξιδανικευμένο, εκφράζοντας ένα ιδεατό ερωτισμό, συνυφασμένο με τη φυλετική τελειότητα αλλά και την έμφυλη «τάξη». Σύμφωνα με την εν λόγω θεώρηση το αρσενικό υπήρξε έκφραση πνευματικής δύναμης, ηρωισμού και πειθαρχίας, χαρακτηριστικά που υπογραμμίζονταν με την τελειότητα και τη δύναμη του σωματικού κάλλους. Βλ. Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn*, Νέα Υόρκη, Farrar Straus Giroux, 1980, σ. 92.



Εικ. 8α-δ: Nelly's, Α-κροπάριστη λήψη του ολόγλυφου της Δηιδάμειας από το δυτικό αέτωμα του ναού του Διός στην Ολυμπία, περ. 1927-1930. Της ίδιας, Κροπαρισμένο τύπωμα βρωμιούχου αργύρου, 24×19 εκ. Αρχείο Nelly's, Φ. Α., Μουσείο Μπενάκη και της ίδιας, Κροπαρισμένο πορτραίτο νεαρής χωρικής από την Υπάτη και μέρος της α-κροπάριστης λήψης, η οποία δημοσιεύτηκε στο τουριστικό περ. *Le Voyage en Grèce 7* (Καλοκαίρι 1937) με τη σημείωση Ο.Η.Τ./Ε.Ο.Τ. (πρβλ. Εικ. 5).

και τους φωτογραφίζει συνάδει με το εδραιωμένο στη γερμανική κουλτούρα κίνημα του γυμνισμού (Nacktkultur) –και στο σημείο αυτό έχουμε μία ακόμα κοινή αναφορά για τις δυο γυναίκες– και το ύφος σύγχρονών της φωτογράφων, όπως ο Kurt Reichert (1906-1946?), το βιβλίο του οποίου *In Licht und Sonne* είχε εκδοθεί το 1935. Δεν είναι γνωστό αν η Riefenstahl είχε δει τις φωτογραφίες της Nelly's από τους Δελφούς, καθώς το υλικό αυτό δεν φαίνεται να κυκλοφόρησε στο ευρύ κοινό. Δεν αποκλείεται όμως να διακινήθηκε σε ένα στενότερο κύκλο ατόμων με κοινές καταβολές και ειδικό ενδιαφέρον γύρω από τους ολυμπιακούς αγώνες.

Η σκηνοθεσία της Riefenstahl αναδείκνυε τη μνημειακότητα της ναζιστικής αισθητικής προπαγάνδας. Η κεκλιμένη –από κάτω προς τα πάνω– γωνία λήψης προσέδιδε υπερκόσμια δύναμη και υποβλητικότητα στις εικονιζόμενες έμβιες μορφές και ονειρώδη όσο και ακαθόριστη διάσταση στα γλυπτικά ανάλογά τους, μεταμορφώνοντας το παιχνίδι των παραλληλισμών σε εύγλωττο υπαινιγμό ιστορικής και φυλετικής συνέχειας. Είναι, άλλωστε, γνωστό πως για τις ανάγκες της προπαγάνδας κατασκευάζονταν στη ναζιστική Γερμανία ομοιώματα αρχαίων γλυπτών αποκλειστικά και μόνο για να φωτογραφηθούν. Ως εκ τούτου δεν ήταν τα ίδια τα γλυπτά ως έργα τέχνης αλλά η σκηνοθετημένη διά του φακού εικόνα τους που ενδιέφερε.⁶⁴ Οι περιπλοκές των αναπαραστάσεων

64. Birgit Bressa, *Nachleben der Antike. Klassische Bilder der Körpers in der*



Εικ. 9α-β, γ: Nelly's, Από τις Δελφικές Εορτές, περ. 1927, 1930· της ίδιας, Άγαλμα Αφροδίτης από την Επίδαυρο, περ. 1925-1939, Αρχείο Nelly's, Φ. Α., Μουσείο Μπενάκη· Leni Riefenstahl, Σκηνή από την ταινία «Ολυμπία», περ. 1936.

γίνονται ακόμη πιο σύνθετες, εάν συνυπολογιστεί πως καλλιτέχνες που επιδόθηκαν σε παρόμοιες πρακτικές, όπως ο γλύπτης Breker, συνήθιζαν να αντιγράφουν τα θέματά τους από φωτογραφίες, πραγματώνοντας έτσι μια πολυεπίπεδη συμβολιστική αισθητικοποίηση του ορατού, ανάλογη με εκείνη των επιτελεστικών παραστάσεων και τελετουργιών ή των «πλαστικών εικόνων», ένα σημαντικό μέρος της λειτουργίας των οποίων αφορούσε στη δυνατότητα αναπαραγωγής τους από τον φωτογραφικό ή κινηματογραφικό φακό.

Στην ταινία, όσο και στο φωτογραφικό λεύκωμα, η Riefenstahl χρησιμοποίησε ελάχιστες παραστάσεις από τις μεγαλεπήβολες τελετουργικές αναβιώσεις στην αρχαία Ολυμπία και στην Ακρόπολη, τις οποίες είχαν οργανώσει για την περίπτωση οι ελληνικές αρχές με προεξάρχοντα τον ΕΟΤ. Στα απομνημονεύματά της η σκηνοθέτης αφηγείται ότι δεν ενθουσιάστηκε διόλου από τα θέαματα που είχαν διοργανωθεί,⁶⁵ ούτε από τους

NS-Skulptur Arno Brekers, αδημ. διδακτορική διατριβή, Universität Tübingen, Tübingen 2001· παρατίθεται στο J. Chapoutot, *ό.π.*, 2012, σ. 270.

65. Η Ελληνική Ολυμπιακή Επιτροπή είχε αναθέσει στη χορογράφο Κούλα Πράτσιακα –επικεφαλής του χορού στις Δελφικές Εορτές του 1927 και διοργανώτρια των θεαμάτων της 4ης Αυγούστου στο Στάδιο και άλλων επιτελεστικών αναβιώσεων της περιόδου– τον σχεδιασμό της πομπής των εστιάδων παρθένων, στη γνωστή έκτοτε επιτέλεση της αφής της φλόγας των Ολυμπιακών Αγώνων, βλ. Αρχείο ΕΡΤ, <https://archive.ert.gr/46999> (τελευταία πρόσβαση 6.6.2022). Επίσης,



Εικ. 10: Kurt Reichert, Γυμνός δι-
σκοβόλος, *In Licht und Sonne*, 1935.

40 συνολικά επιλεγμένους έλληνες δρομείς που επρόκειτο να μεταφέρουν τη φλόγα. Για να υπερπηδήσει το πρόβλημα, κυριολεκτικά ξαναέστησε τη σκηνογραφία της αφής στη Γερμανία χρησιμοποιώντας τον μοναδικό δρομέα του οποίου τα χαρακτηριστικά συμφωνούσαν με τα βόρεια πρότυπα της Άριας φυλής, έναν ρώσο έφηβο ονόματι Ανατόλι Ντυμπριάνσκυ.⁶⁶

Η εγχώρια αρθρογραφία σχολίασε την επιλογή του Ανατόλι σαν μια απόπειρα άμβλυνσης των αμφιθυμιών που είχε προκαλέσει η εύνοια σε ένα μη Έλληνα, επισημαίνοντας την ελληνική καταγωγή του (μια μακρινή ρίζα από την πλευρά της μητέρας του), γεγονός αρκετό, κατά τον Επ. Θωμόπουλο, για να του προσδώσει μια θαυμάσια ελληνική κατατομή.

Η απόσταση που χώριζε το ρομαντικό εθνοκεντρικό και αρχαιολατρικό φυλετισμό των συντηρητικών ελλήνων διανοουμένων,⁶⁷ καλλιτεχνών και πολιτικών, οι οποίοι έστησαν την εορτή της αφής της φλόγας στις 20-23 Ιουλίου 1936 –λίγες μόνο ημέρες πριν την εγκαθίδρυση του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου–, απέιχε από τον επιθετικό ρατσιστικό μιλιταρισμό της ναζιστικής Γερμανίας, ο οποίος διεκδικούσε την κυριότητα του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού αποσυνδέοντάς τον από το θεωρούμενο ως νοθευμένο αίμα των σύγχρονων Ελλήνων. Μεταγενέστεροι υποστηρικτές του καθεστώτος Μεταξά όπως ο λογοτέχνης Στράτης Μυριβήλης, έγραφαν τότε πως το πνεύμα της αρχαίας Ολυμπίας δεν είχε καμία σχέση με τη λίγο-πολύ μιλιταριστική φιέστα που στήθηκε και προκρίθηκε από

είχε διοργανωθεί και μία επιτελεστική αναβίωση στην Ακρόπολη με τον ηθοποιό του Εθνικού Θεάτρου Νικόλαο Ρεζάν στον ρόλο του ιεροφάντη.

66. L. Riefenstahl, *ό.π.*, σ. 189 και Ε[παμεινώνδας] Θωμόπουλος, «Η Λένι Ρίφενσταλ απήγαγε τον ωραίο πυροφόρο του Πύργου ή τον επήρε μαζί διά την ταινίαν; Ο Ανατόλιος που έκανε την τύχη του», *Ακρόπολις*, 23.7.1936.

67. Βλ. τα όσα γράφει ο Γ. Άννινος, «Η Δας των αιώνων», *Πρωϊα*, 23.7.1936.

τους Γερμανούς, τονίζοντας πως το μόνο που ίσως κέρδιζε η Ελλάδα ήταν η διαφήμιση για τον τουρισμό της.⁶⁸ Εντούτοις, ένα θέαμα τέτοιας δυναμικής δεν θα μπορούσε παρά να ταυτιστεί από ορισμένους με την αίγλη της «Αιώνιας Ελλάδας» και της ελληνικής φυλής. Στο πλαίσιο αυτό ο πυρσός της ολυμπιακής φλόγας μεταστοιχειώθηκε σε πυρσό του ελληνικού πνεύματος που διαχεόμενο «εις όλον τον κόσμο» οδηγούσε την ανθρωπότητα προς τη σωτηρία, όπως επεσήμαινε ο διευθυντής της εφημερίδας *Ελληνικόν Μέλλον* Νίκος Ευστρατίου, βρίσκοντας την ευκαιρία να προκρίνει το μεταξικό ιδεολόγημα του «τρίτου ελληνικού πολιτισμού».⁶⁹

Θεάματα όπως αυτά της «Ολυμπίας» πράγματι συνδέθηκαν με την προσπάθεια πλήρους χειραγώγησης της πολιτικής, κοινωνικής και αισθητικής πραγματικότητας, την οποία επεδίωξαν τα ολοκληρωτικά καθεστώτα του μεσοπολέμου, στο πλαίσιο των οποίων συντασσόταν —έως ένα βαθμό— και η μεταξική δικτατορία. Βέβαια στην Ελλάδα ένα τόσο καλά οργανωμένο και μεθοδικό καθεστώς προπαγάνδας όπως αυτό της Γερμανίας δεν εδραιώθηκε ποτέ. Το καθεστώς Μεταξά έφτασε στην καλύτερη περίπτωση να αποθαρμάσει και σε κάποιο βαθμό να μιμηθεί ορισμένες πρακτικές, το γεγονός όμως αυτό ήταν αρκετό για να μεταβάλλει την πορεία των ελληνικών προπαγανδιστικών μηχανισμών και να συγκροτήσει μια βασισμένη στην υποβλητική ισχύ των φωτογραφικών εικόνων κεντρικά οργανωμένη προπαγάνδα.

68. [Στράτης] Μυριβήλης, «Το πνεύμα της Ολυμπίας», *Εθνική*, 22.7.1936.

69. Ν.Π.Ε. [Νίκος Π. Ευστρατίου], «Αιώνια Ελλάς!...», *Ελληνικόν Μέλλον*, 23.7.1936.

SUMMARY

Marianna Karali, *The “evidential” lens of blood perpetuity: Nelly’s photographic “parallelisms” and their era*

In this paper, I review Elli Souyioultzoglou-Seraïdari (Nelly’s) dubious claims about the original “authorship” of interwar iconographic-ethnosymbolic propaganda known as “parallelisms” of modern and ancient Greek race and culture. These claims, based on the photographer’s re-introduction to the Greek audience in the 1980s, highlight the problematic relation of metapolitefsi’s era (1975 onwards) to the Greek political history and the history of Greek photography. Nelly(’s) began making up these photographs around 1937 while working for the Sub-Ministry of Press and Tourism in the Metaxas’s Regime. “Parallelisms” iconography was a crucial propaganda symbolism of Metaxas’s cultural politics, known as “Third Greek Civilization” and has been promoted as the major narrative of national identity.

This article underlines the strong relationship that the “Parallelisms” shared with the racial anthropometric pseudoscience of the 19th century, as well as with the interwar ethnosymbolic theories of beauty contests and commerce, and the interwar racial and eugenic agenda of the authoritarian and ethnosocialist regimes. In short, my aim is to place this particular body of Nelly’s’s work within the ideological context of the period in which it was created, exploring the photographer’s affiliation with particular individuals and associations of the time.