

Μνήμων

Τόμ. 24, Αρ. 2 (2002)



UT PICTURA PHOTOGRAFIA. ΣΧΟΛΙΟ ΣΕ ΜΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΕΤΖΗ

ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

doi: [10.12681/mnimon.742](https://doi.org/10.12681/mnimon.742)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ Ο. (2002). UT PICTURA PHOTOGRAFIA. ΣΧΟΛΙΟ ΣΕ ΜΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΕΤΖΗ. *Μνήμων*, 24(2), 297-306. <https://doi.org/10.12681/mnimon.742>

ΟΛΓΑ ΓΚΡΑΤΖΙΟΥ

UT PICTURA PHOTOGRAFIA
ΣΧΟΛΙΟ ΣΕ ΜΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΕΤΖΗ

Μετά από προσπάθειες που ξεκίνησαν πριν 150 χρόνια και διήρκεσαν δεκαετίες η φωτογραφία έχει πια κατακτήσει μια θέση στο πάνθεο των τεχνών και εδώ και καμιά τριανταριά χρόνια κατακτά και τον ακαδημαϊκό χώρο. Πολύ συχνά τελευταία αποτελεί θέμα πανεπιστημιακών παραδόσεων και διδακτορικών διατριβών, όπως και οι υπόλοιπες εικαστικές τέχνες. Είναι επιπλέον και δημοφιλής τέχνη, ενώ ως φωτογραφία της επικαιρότητας καταλαμβάνει όλο και σημαντικότερη θέση στη σύγχρονη ζωή. Ως εργαλείο επιστημονικής τεκμηρίωσης παραμένει αναντικατάστατη, αλλά επίσης αναδεικνύεται σε όλο και συχνότερα χρησιμοποιούμενη ιστορική πηγή. Γέννημα της τεχνολογίας η ίδια ακολουθεί κατά πόδας τις εξελίξεις της: ως ψηφιακή εικόνα έχει άμεση πρόσβαση στον παγκόσμιο ιστό. Η εποχή που τα πολλαπλά μηχανικά αναπαραγόμενα πανομοιότυπα αντίτυπα έφεραν επανάσταση στην εικαστική πληροφόρηση, είναι μακριά. Εκείνα τα ασπρόμαυρα αντίτυπα βρίσκουν τώρα τη θέση τους στο μουσείο, μαζί με τις μηχανές που τα κατασκεύασαν. Οι παλιότερες τεχνολογίες εμφάνισης και εκτύπωσης επιζούν μόνο σε ειδικά εργαστήρια μελετητών της φωτογραφικής τεχνολογίας.

Η διεκδίκηση ωστόσο από μέρους της φωτογραφίας μιας θέσης δίπλα στις άλλες εικαστικές τέχνες πέρασε περιπέτειες που θυμίζουν εκείνες της ζωγραφικής να αποκτήσει τη θέση που της άξιζε κοντά στην ποίηση, όταν κατά την Αναγέννηση χρειάστηκε να επιχειρηματολογήσει ότι (ut pictura poesis).¹ Η εφεύρεση της φωτογραφίας δεν κλόνησε την ατράνταχτη θέση που είχε κατακτήσει εν τω μεταξύ η ζωγραφική. Το γεγονός ότι ο φωτογράφος δούλευε με μηχανές και χημικά και μέσα στο σκοτάδι άμβλυσε τους ανταγωνισμούς με το ζωγράφο.² Κάποια θέματα απεικόνισης παραχωρήθηκαν χωρίς πολλές αντι-

1. Renselaer Lee, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Νέα Υόρκη 1967, σ. 5-6. Πρβλ. C. O. Brink, *Horace on Poetry: The «Ars Poetica»*, Καμπριτζ 1971, σ. 368-372.

2. Αν και οι πρώτοι φωτογράφοι ήταν συχνά ζωγράφοι. Α. Ξανθάκης, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας (1839-1960)*, Αθήνα 1994, σ. 46.

στάσεις στους φωτογράφους: οι αρχαιότητες και τα πορτραίτα. Οι ρεαλιστές ζωγράφοι είναι η αλήθεια προβληματίστηκαν αρκετά, ώσπου να επέλθει η ισορροπία και να γίνουν αποδεκτές οι αναπόφευκτες ανταλλαγές ανάμεσα στη ζωγραφική και τη φωτογραφία.³

Δεν θα με απασχολήσει η ιστορία των ανταλλαγών αυτών, αλλά μόνο μια πολύ γνωστή φωτογραφία του Σπύρου Μελετζή (εικ. 1). Εικονίζει τον Άρη Βελουχιώτη να παρακολουθεί δυο ζωγράφους την ώρα που ζωγραφίζουν το πορτραίτο νεαρού αντάρτη. Έγινε γνωστή από τη δημοσίευσή της στο περίφημο λεύκωμα φωτογραφιών του Μελετζή *Με τους αντάρτες στα βουνά*.⁴ Πρόκειται για μια σειρά φωτογραφιών υψηλότετης ποιότητας που συγχρόνως αποτελούν σπουδαία ιστορική μαρτυρία, μαρτυρία που απαιτεί πολλαπλές αναγνώσεις. Η συγκεκριμένη φωτογραφία οφείλει καταρχήν τη δόξα της στα εικονιζόμενα πρόσωπα. Όπως θα προσπαθήσω να δείξω στη συνέχεια όμως η σημασία της είναι μεγαλύτερη από εκείνη ενός φωτογραφικού στιγμιότυπου. Αποτελεί, ως προς το εικονογραφικό της σχήμα, εκδοχή ενός πολυχρησιμοποιημένου από τους ζωγράφους θέματος, με μακρά ιστορία και βαρύνουσα σημασία για τον εκάστοτε αυτοπροσδιορισμό της ζωγραφικής: της απεικόνισης του ζωγράφου την ώρα της δουλειάς, στο εργαστήρι του, απέναντι από το μοντέλο του, συχνά με την παρουσία της Έμπνευσης, του μαικήνα, του Πνεύματος της Τέχνης ή και της Ιστορίας.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο. Κάπου στη Λαμία⁵ περισσότερο από μισόν αιώνα πριν. Απεικονίζεται ένα λιτό δωμάτιο που φωτίζεται από ένα μεγάλο παράθυρο στ' αριστερά. Από ένα δεύτερο παράθυρο, επίσης στα αριστερά, που όμως δεν φαίνεται, μπαίνει κι άλλο φως. Στη μέση, σαν να είναι αυτό το κύριο θέμα, ένα τραπέζι με λευκό τραπεζομάντηλο, στις γωνίες του ζωγραφισμένο με πορτραίτα αγωνιστών, προφανώς του 1821. Επάνω ακουμπισμένα τελάρα και άλλα σύνεργα ζωγραφικής. Αριστερά, με την πλάτη στο φως και τα πρόσωπα στο σκοτεινό μέρος, κάθονται οι ζωγράφοι και ζωγραφίζουν κοιτώντας προσεκτικά το μοντέλο τους. Στο βάθος με τα γιαλιά ο Γιώργος Δήμου (;), μπροστά ο Βάλιας Σεμερτζίδης, που έχει ήδη σχεδιάσει τον αντάρτη, το μοντέλο. Αυτός, ο μαυροσκούφης Λέων, κάθεται στη δεξιά καλά φωτισμένη πλευρά, και περιβάλλεται από την κλειστή ταμπλαδωτή πόρτα. Τον βλέπουμε σχεδόν ολόκληρο. Είναι σοβαρός και αδιαφορεί για τους ζωγράφους, κοιτάει κατάματα το φακό, που βρίσκεται λίγο χαμηλότερα, στο

3. Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, Νέο Μεξικό 1964 (και 21972).

4. Αθήνα 1976, με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε, σ. 80.

5. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Σπύρου Μελετζή.

ύψος περίπου του τραπεζιού. Τους ζωγράφους και τα έργα τους παρακολουθεί αντίθετα ο Άρης Βελουχιώτης, όρθιος στην αριστερή άκρη του φωτογραφικού κάδρου, στραμμένος κι αυτός προς τη σκιασμένη πλευρά. Καθώς η πηγή του φωτός βρίσκεται στην πλάτη του, το περίγραμμά του διαγράφεται φωτεινό, παρά τη σκοτεινή μορφή του. Και καθώς ο φακός είναι τοποθετημένος χαμηλά, όπως συνήθιζε να τον τοποθετεί ο Μελετζής όταν φωτογράφιζε τους αντάρτες, τονίζεται η κορμοστασιά του.

Από τον απλό νοικοκυρεμένο εσωτερικό χώρο δεν διακρίνεται τίποτε άλλο εκτός από το καθαρό ξύλινο πάτωμα, ένα μέρος του οποίου, προς τη μεριά του θεατή, καλύπτεται με κιλίμι, το μόνο στοιχείο σπιτικής θαλπωρής, που επιπλέον δίνει την αίσθηση ότι ο χώρος, το δωμάτιο, συνεχίζεται και έξω από το κάδρο. Η απλότητα του χώρου και ο έντονος φωτισμός που έρχεται από το πλάι, η σημασία που δίνεται στο τραπέζι, θυμίζουν εσωτερικούς χώρους της ολλανδικής ζωγραφικής με τέτοια σαφήνεια που να φαίνεται ηθελημένη. Η φωτογραφική μηχανή στήθηκε διαγώνια στο δωμάτιο, μπορεί από ανάγκη, γιατί προφανώς δεν θα επέτρεπε αλλιώς ο μικρός χώρος. Όμως η αυστηρή γεωμετρία της σύνθεσης δεν είναι έργο ανάγκης, αλλά καλλιτεχνικής βούλησης. Η φωτισμένη απέναντι γωνία του δωματίου διατρέχει κατακόρυφα τη φωτογραφία και ορίζει τη μέση της. Οι δυο τοίχοι που συναντιώνται στη γωνία αυτή, τονίζονται από την πόρτα και το παράθυρο που αξιοποιούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνονται ουσιαστικά συστατικά του πίνακα: πηγή φωτός και επιφάνεια πάνω στην οποία αντανακλάται το φως. Το φως είναι βέβαια αναγκαίο για να βγει η φωτογραφία, εδώ όμως δεν πρόκειται μόνο γι' αυτό. Η φορά του και η λάμψη του μετέχουν στη σύνθεση και υποβάλλουν νοήματα. Η ομάδα των τριών ανδρών αριστερά, με σκοτεινά τα πρόσωπα βρίσκεται σε αντίθεση με την πηγή του φωτός, το παράθυρο που βρίσκεται πάνω από τα κεφάλια τους. Ωστόσο την κατεύθυνση που έχει το φως επαναλαμβάνει και η ματιά τους: η προσοχή τους είναι στραμμένη στο μοντέλο που φωτίζεται μαζί με την πόρτα καλά και, σε αντίθεση με την ομάδα των τριών που εντείνει την προσοχή της, κάθεται άνετα και κοιτάζει το φακό, κοιτάζει τον πέμπτο άντρα που μένει κρυμμένος εκτός του πίνακα. Ωστόσο οι ανθρώπινες μορφές απωθούνται στις άκριες του κάδρου. Τη μεγάλη, σε σχέση με το στενό χώρο, μεταξύ τους απόσταση καταλαμβάνει το τραπέζι που κυριαρχεί στο δωμάτιο. Το τραπέζι συγχρόνως ταυτίζει και το χώρο ως εργαστήριο των ζωγράφων: αυτό μαρτυρεί το ζωγραφιστό τραπεζομάντηλο και τα μπλοκ ζωγραφικής. Στη δική μας πλευρά, σ' εκείνη που βρίσκεται ο φακός, μας οδηγεί η διάταξη της σύνθεσης, αλλά και η πορεία των βλεμμάτων. Αυτά ξεκινούν, «γράφονται» από τα αριστερά προς τα δεξιά, όπως και το φως, από τον Άρη που είναι και ψηλότερα, καθώς είναι όρθιος. Η ματιά του κατευθύνεται στο σχέδιο του Σεμερτζίδη, φαίνεται να παρακολουθεί το χέρι του. Η ματιά του

Σεμερτζίδη και παράλληλα μ' αυτήν και η ματιά του άλλου ζωγράφου στρέφονται στο πρόσωπο του Λέοντα, που με τα μάτια μας οδηγεί στο φακό. Η σύνθεση είναι λοιπόν όχι μόνο αριστοτεχνικά στημένη. Είναι έτσι φτιαγμένη που να επιβάλλει στη φαντασία μας να εντάξει στο τετράγωνο δωμάτιο και την τέταρτη, αόρατη γωνιά με τη μηχανή και το φωτογράφο, που διακριτικά διεκδικεί μια θέση στη φιλότεχνη συντροφιά.

Παρά το καλομελετημένο στήσιμο, η σκηνή είναι πραγματική, δεν είναι σκηνοθετημένη, με την έννοια ότι οι δυο ζωγράφοι πράγματι κάθισαν να ζωγραφίσουν ένα πορτραίτο του νεαρού αντάρτη της προσωπικής φρουράς του Άρη Βελουχιώτη, δεν παράστησαν ότι ζωγραφίζουν για να φωτογραφηθούν. Στο χαρτί του Σεμερτζίδη διακρίνεται κιόλας το περίγραμμα της μορφής του Λέοντα εικονισμένου ως τη μέση και το έργο υπάρχει ακόμη στα κατάλοιπα του Σεμερτζίδη.⁶ Η φωτογράφιση της σκηνής από το Μελετζή εντάσσεται σε μια σειρά φωτογραφιών της ζωής στο Βουνό, που απεικονίζουν τις ειρηνικές δραστηριότητες πίσω από το μέτωπο, στο πολιτικό και στρατιωτικό κέντρο της Ελεύθερης Ελλάδας. Όπως ξέρουμε από δεκάδες μαρτυρίες, προφορικές, γραπτές, φωτογραφικές, οι συμμετέχοντες ήταν συγκλονισμένοι από την εμπειρία και είχαν την αίσθηση ότι χτίζουν ένα καινούργιο πολιτισμό. Ο Μελετζής επίσης, όπως προκύπτει από τις σημειώσεις του στο ίδιο λεύκωμα, αλλά και από την προφορική του μαρτυρία. Κατέγραφε φωτογραφικά εκατοντάδες στιγμιότυπα. Οπωσδήποτε τεκμηριώνει τις επίσημες τελετές: οι καλλιτέχνες στο Βουνό έπρεπε να αποδείξουν ότι σε κάτι σημαντικό χρησιμεύουν. Αλλά ακόμη το γράψιμο και το τύπωμα της εφημερίδας, το συσσίτιο, το οδοντιατρείο, τις εκλογές, τη γενική ψηφοφορία (πρώτη φορά ψήφισαν άλλωστε οι γυναίκες), το θέατρο. Φωτογράφησε τους λογοτέχνες που ήρθαν με τους αντάρτες στο βουνό, τους ζωγράφους, τους δημοσιογράφους. Εκ των υστέρων μοιάζει σα να ακολουθήθηκε ένα πρόγραμμα, είναι όμως εύλογο η συλλογή, η τεκμηρίωση, να προέκυψε τυχαία. Εξ άλλου ο Μελετζής παραδίδει στην Εισαγωγή του Λευκώματός του *Με τους αντάρτες στα βουνά* την καχυποψία πολλών απέναντι στην πολυτέλεια της φωτογράφισης σε ώρες που ήταν έτσι κι αλλιώς δύσκολες και σκληρές. Την καχυποψία αυτή εξάλλου απέναντι στους καλλιτέχνες φαίνεται πως θέλει να διαλύσει ο Άρης Βελουχιώτης νομιμοποιώντας με την παρουσία του την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Εξ άλλου ο ίδιος πόζαρε στο Σπύρο Μελετζή για το πασίγνωστο πορτραίτο του που στη συνέχεια απέκτησε συμβολικές διαστάσεις.

Τη δυσαρέσκεια τρίτων για τη φωτογραφία δεν συμμερίζονταν με τον ίδιο τρόπο και οι ζωγράφοι. Εξ άλλου και οι ζωγράφοι φωτογράφιζαν, όπως μαρ-

6. Ευχαριστώ τη Ρούλη Σεμερτζίδη που με ξενάγησε στο αρχείο του Σεμερτζίδη.

τυρεί μια άλλη φωτογραφία του Μελετζή που απαθανάτισε τον Δ. Γιολλάση να φωτογραφίζει τον έφιππο Άρη με την ακολουθία του και με φόντο τα χιονισμένα βουνά.⁷ Μπορούμε να υποθέσουμε πως ο ζωγράφος ήθελε έτσι να συγκρατήσει το στιγμιότυπο, να μη χάσει το ρεαλισμό της στιγμής για να τον αξιοποιήσει ενδεχομένως αργότερα στο εργαστήριο. Γιατί φυσικά οι καλλιτέχνες της Επανάστασης ζωγράφιζαν ρεαλιστικά. Όπως είναι γνωστό ο ρεαλισμός, και μάλιστα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, ήταν το καλλιτεχνικό τους δέον.⁸ Η σημασία της φωτογραφίας, ως απεικόνισης του πραγματικού, γι' αυτούς ήταν επομένως μεγάλη. Βρέθηκαν έτσι σε σοβαρότατο προβληματισμό απέναντι στη φωτογραφία. Ο Βάλιας Σεμερτζίδης αναζητούσε λίγο αργότερα να οριοθετήσει τη δική του δουλειά θεωρώντας εκείνη της φωτογραφίας δεδομένη. Έγραφε την 1η Νοεμβρίου 1946:

Φανερό είναι πως η μεταβατική αυτή περίοδος απ' το φορμαλισμό —μέσα σ' αυτό βάζω και όλους τους -ισμούς— στο ρεαλισμό θά 'χει φανερώματα νατουραλισμού, κι αυτό από την επίδραση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου. Είναι κάτι που θυμίζει τον πρώτο κινηματογράφο που ήταν θέατρο. Η επίδραση της φωτογραφίας δεν γίνεται μόνο από την άμεση παρατήρηση της φωτογραφίας από τον καλλιτέχνη, μα αυτό καθαυτό από την ύπαρξή της. Ένα σωρό πορτραίτιστες σήμερα ζωγραφίζουν από τις φωτογραφίες —το προτιμούν και οι ζωγραφιζόμενοι— δίχως να γλυτώνουν την κακή επίδρασή της. Γι' αυτό τονίζω πως εκείνος που κάνει μια τέτοια απόπειρα πρέπει να το ξέρει καλά αυτό, κι ακόμη να ξέρει τον τρόπο, πώς θα αποσπάσει από τη φωτογραφία το βασικό που του χρειάζεται σε μια τέτοια μελέτη. Ο Λεονάρντο έγραφε πως για να μελετήσουμε καλύτερα την προοπτική πρέπει να κοιτάζουμε στον καθρέφτη το τοπίο που θέλουμε να ζωγραφίσουμε...⁹

Η φωτογραφία είναι επομένως κατά το Σεμερτζίδη ένα πολύτιμο εργαλείο για το ρεαλιστή ζωγράφο, γιατί αποδίδει στιγμές της πραγματικότητας που μπορεί να τις μελετήσει με την ησυχία του, αλλά η χρήση της απαιτεί αυξημένη εγρήγορση, γιατί μπορεί να παρασύρει το ζωγράφο στον θεωρούμενο ως δεδομένο νατουραλισμό της.

Αφορμή για να εκθέσει ανάλογες σκέψεις ήταν οι πολλές πράγματι δοκιμές του με θέμα το «Λαϊκό Δικαστήριο» (εικ. 2).

Στον τοίχο έχω καρφωμένο ένα χαρτί 3,30 × 2,25 κι εκεί πάνω προσπαθώ να χτίσω το έργο μου «Λαϊκό Δικαστήριο». Η σύνθεση είναι στο ύπαιθρο. Είχα κάνει μια λεπτομέρεια 100 × 225 στην αριστερή μεριά του έργου από την πρώτη σύνθεση που ήταν σε κλειστό χώρο. Μα η σκέψη να κάνω αυτό το θέμα στο ύπαιθρο δεν με άφηνε. Έτσι ύστερα από πολλές σπουδές σε μικρό σχήμα ... πέρασα στο μεγάλο που δουλεύω τώρα ... Την έχω δου-

7. Σπύρος Μελετζής, *Με τους αντάρτες στα βουνά*, σ. 78.

8. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Οι εικαστικές τέχνες κατά την περίοδο 1922-1940», *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα* (επιμ. Χ. Χατζηιωσήφ), τόμ. Β₂, Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

9. Βάλιας Σεμερτζίδης, Αθήνα: Γκοβόστης, 1976 (χωρίς σελιδαρίθμηση). Σημείωση της Παρασκευής 1-11-46.

λέφει σε διαστάσεις 70 × 140 ... Η μετατροπή του θέματος σε σχήμα και χρώμα είναι μια αγωνία. ... Καμιά γραμμή, καμιά κουκίδα, κανένα μεγάλο ή μικρό σχήμα δεν μπορεί να είναι μέσα στο έργο δίχως λόγο. ...

Και αμέσως παρακάτω, την ίδια μέρα, συμπληρώνει:

Σήμερα είναι Χριστούγεννα. Είναι τα δεύτερα μετά την απελευθέρωση. Τα πρώτα πέρασαν στις μάχες λαού κι' εκείνων που συνεργάστηκαν με Γερμανούς. Τώρα τα Χριστούγεννα περνάνε με γεμάτες τις φυλακές με αγωνιστές, με νέους αγώνες του λαού, για τη λευτεριά, με πείνα, με πληθωρισμό όμοιο με της Κατοχής, με τρομοκρατία όμοια με της Κατοχής, με εχθρό ξένο, με νέα Κατοχή, Αγγλική τώρα. Προχθές Κυριακή μια νέα κοσμοθάλασσα γέμισε τους δρόμους της Αθήνας. Η κραυγή ήταν: Γενική Αμνηστία κι' αναγνώριση της Αντίστασης. Το Παναθηναϊκό Στάδιο γεμάτο. Πήγα στο τέλος της συγκέντρωσης. Ήθελα να δω τους ΠΟΛΛΟΥΣ. Ήθελα να δω τα μάτια τους. Κι' είδα τα ίδια που περπάταγαν στους δρόμους με τους Ιταλούς και Γερμανούς αντικρύ τους. Η ίδια αποφασιστικότητα η ίδια δύναμη γεμάτη αγανάκτηση.

Μελέτησα όσο μπορούσα πιο πολύ. Έτσι θα μπορούσα να συνεχίσω τα έργα μου. Γιαυτό πήγα.¹⁰

Στην αγωνία αυτή να εκφραστεί η πραγματική συγκίνηση και οι πραγματικοί αγώνες, το φωτογραφικό στιγμιότυπο έρχεται βοηθός της μνήμης του ζωγράφου, κι ο φωτογράφος κάποτε οδηγός. Γράφει για το ζήτημα αυτό:

Οι ρόσοι τεχνοκρίτες χτυπώντας τους νατουραλίστες στη χώρα τους γράφουν πως κάνουν φωτογραφίες, όμως υπογραμμίζουν πως δεν αποκλείεται η μελέτη της φωτογραφίας, όταν γίνεται σωστά. Δε λέω μ' όλα αυτά πως είναι δυνατό αίφνης να ζωγραφίσουμε ένα τοπίο της Αμερικής από φωτογραφίες χωρίς να έχουμε πάει ποτέ εκεί, ή ένα Νέγρο που ποτέ δεν ποζάρησε. Όμως για ένα περιστατικό που ζούμε, για τους ανθρώπους που ζούνε γύρω μας μπορούμε να καταλάβουμε πολλά που μας διαφεύγουν σε μία φωτογραφία. Όσο για κίνηση ταχύτητας δεν χωράει καμιά αμφιβολία πως η φωτογραφία είναι ένας μοναδικός βοηθός. Αυτό το μάτι που δεν του ξεφεύγει τίποτα μπορεί να μας δώσει ντοκουμέντα πολύτιμα.¹¹

Για το Σεμερτζίδη λοιπόν η φωτογραφία δεν είναι παρά ένα εργαλείο που κυρίως βοηθάει τη μνήμη του ζωγράφου να ανακτήσει τα βιώματα της παρελθούσας στιγμής αιχμαλωτίζοντας στο φακό το στιγμιότυπο. Κατά τ' άλλα η φωτογραφία έχει κατά το Σεμερτζίδη μια σειρά από ελαττώματα, κυρίως λόγω του νατουραλισμού που δεν μπορεί παρά να αποπνέει κατά τη γνώμη του η φωτογραφική απεικόνιση της πραγματικής στιγμής. Αντίθετα ο ζωγράφος στο εργαστήρι του μελετάει κάθε λεπτομέρεια. Κάθε κουκίδα και κάθε γραμμή είναι αποτέλεσμα δοκιμών και πειραματισμών.¹²

10. Στο ίδιο, σημείωση της Τρίτης 25-12-45.

11. Στο ίδιο, σημείωση της Παρασκευής 1-11-46.

12. Δεν ήταν πολύ διαφορετική η αντίληψη του Πικάσσο για τη φωτογραφία, αν και διέφερε το τι απαιτούσε από τη ζωγραφική: η απεικόνιση της πραγματικότητας ως μένει στους φωτογράφους. Αυτό ελευθερώνει τους ζωγράφους από τη φλυαρία, από ανέκ-

Αν συγκρίνουμε το *Λαϊκό Δικαστήριο* του Σεμερτζίδη με την αντίστοιχη φωτογραφία του Μελετζή (εικ. 2 και 3), διαπιστώνουμε ότι καταρχήν η φωτογραφία υπήρξε για το ζωγράφο πολύτιμο ντοκουμέντο. Όμως η φωτογραφία αυτή, στιγμιότυπο από μια πραγματική δίκη, που ασφαλώς μπόρεσε να εικονιστεί στο χαρτί χάρη στην ταχύτητα που εξασφάλιζε η μηχανική του αποτύπωσης, είναι επίσης μια σοφά μελετημένη σύνθεση που αναδεικνύει την ιερότητα της στιγμής, το δέος που αισθάνονται οι συμμετέχοντες. Η φωτογραφία αποπνέει τη σιωπή και το σεβασμό του ακροατηρίου σ' αυτό το ταπεινό, όχι όμως γι' αυτό λιγότερο έγκυρο δικαστήριο. Η ματιά του φωτογράφου αναγνώριζε σε όσα εκτυλίσσονταν μπροστά στα μάτια του ώρες κοσμογονίας. Ο ζωγράφος, ο Σεμερτζίδης, ήταν βέβαια κι εκείνος παρών, και ενδεχομένως από κάποιαν άλλη γωνιά έκανε τα σκίτσα του. Αργότερα πάντως τη μνήμη και το όποιο υλικό του υποβοήθησε η φωτογραφία. Όχι όμως μόνο γιατί συγκράτησε με ακρίβεια τη στιγμή, αλλά γιατί της πρόσθεσε τη συγκίνηση του φωτογράφου. Ο Σεμερτζίδης κράτησε σε γενικές γραμμές το ίδιο σχήμα, δεν θέλησε όμως να δείξει τους ανθρώπους από την πλάτη, όπως ο φωτογράφος, και, φυσικά, πρόσθεσε τα δικά του: ηρωισμό, ντροπή, λεβεντιά, περισυλλογή. Σητά κεφάλια, αποφασιστικά πηγούνια και δύο σκυφτούς κατηγορούμενους. Η γνήσια συγκίνηση της ασπρόμαυρης φωτογραφίας, με το πλαϊνό φως, τις έντονες σκιές, τα κουρασμένα σώματα και την παντελή έλλειψη αυθεντίας εξαφανίστηκε, παρά την κοινή εμπειρία.

Ότι ο ζωγράφος, πάντοτε με το μπλοκ ζωγραφικής παραμάσχαλα, είχε κοινές εμπειρίες με το φωτογράφο, το επιβεβαιώνουν οι ίδιες οι φωτογραφίες — καθώς αποτελούν και αναντικατάστατα ντοκουμέντα (εικ. 4). Ασφαλώς έκανε κι εκείνος τα σκίτσα του. Στη σύνθεση όμως των έργων στην Αθήνα οι φωτογραφίες υπήρξαν οδηγοί, καθώς θύμιζαν με τον καλύτερο τρόπο όχι μόνο τη στιγμή, τη σκηνή, αλλά και τα αισθήματα των πρωταγωνιστών. Αυτό το τελευταίο το κατάφεραν ωστόσο όχι επειδή από τη φύση της η φωτογραφία αποδίδει τη μία και μοναδική πραγματικότητα. Αλλά γιατί ο Μελετζής αποτύπωσε στο φωτογραφικό χαρτί τη ματιά του, το πώς είδε τα πράγματα. Τα αισθήματα όχι μόνο των φωτογραφιζομένων, του ίδιου του Σεμερτζίδη ανάμεσα σ' αυτούς, αλλά και τα δικά του. Δεν αρκεί η μεγάλη ιστορική στιγμή, δεν αρκεί η ανάπαυλα των πολεμιστών που ακούν τη φλογέρα στο αγραφιώτικο τοπίο, που αγνοφάνεται στο βάθος, ύστερα από μιαν εξοντωτική πορεία για τη Βίνιανη, το Μιζήλο, τους Κορυσχάδες (εικ. 5). Πρέπει να σταθεί κι ο φακός στη σωστή θέση, να πιάσει τη σχέση των ανθρώπων μεταξύ τους και

δοτα, ακόμη και από το θέμα. «Δεν θα έπρεπε πια οι ζωγράφοι να επωφεληθούν από αυτήν την καινούργια ελευθερία και να αρχίσουν να κάνουν άλλα πράγματα;». Coke, *The painter and the Photographer*, 1972, σ. 299.

με το χώρο, τη γυναίκα να γνέθει όρθια, τα παιδιά καθισμένα στη μέση να παρακολουθούν με προσήλωση το μουσικό, το ζωγράφο, τον ίδιο τον Βάλια Σεμερτζίδη, ως καλλιτέχνη του Βουνού, της Επανάστασης, του Μέλλοντος, ως την πιο αισιόδοξη φιγούρα σ' αυτή τη μοναδική φωτογραφία.¹³ Την ίδια σκηνή, με τη βοήθεια της φωτογραφίας, μετέπλασε ο Σεμερτζίδης σε θέμα βουκολικό, με θετικούς ήρωες και με φόντο το επιβλητικό τοπίο. Έκανε ένα χαρακτηριστικό, σε σκοτεινό βάθος, με διαφορετική σύνθεση από εκείνη της φωτογραφίας, διαφορετικό ύφος και κλίμα, στο οποίο όμως κράτησε χαρακτηριστικές μορφές, ώστε η χρήση της φωτογραφίας να είναι αδιαμφισβήτητη. Προσέδωσε λεβεντιά στον τσοπάνο που τώρα κυριαρχεί στη σύνθεση και μετέτρεψε σε θετική εικόνα βοσκού τη μορφή του ζωγράφου (εικ. 5).

Όσο ο Σεμερτζίδης αγωνιά να καθορίσει τα όρια ανάμεσα στη φωτογραφία και τη ζωγραφική, τόσο ο φωτογράφος φαίνεται να μην έχει καμιά αμφιβολία για το δικό του καλλιτεχνικό επίτευγμα. Δείχνει κάθε φορά τη σιγουριά του. Έτσι, όταν φωτογραφίζει τους ζωγράφους, αυτούς που στη συνείδησή του είναι οι καλλιτέχνες της Ελευθερίας, αν όχι της Επανάστασης, να ζωγραφίζουν εκ του φυσικού το νεαρό παλληκάρι υπό τη σκέπη του κατ' εξοχήν ήρωά του, του Άρη Βελουχιώτη, δεν κάνει τίποτε άλλο από το να μεταφέρει στη φωτογραφία όλους εκείνους τους κώδικες που είχε καθιερώσει η μακρότατη ζωγραφική ζωή του θέματος.

Εδώ και αιώνες, συνθέσεις με το θέμα αυτό επιχειρηματολογούσαν με τους εκάστοτε συμβολισμούς υπέρ της δημιουργικής αξίας της ζωγραφικής. Ο Λουκάς ζωγραφίζει την Παναγία, ο Απελλής ζωγραφίζει την ερωμένη του Αλέξανδρου, Καμπάσπη, ο ζωγράφος με τους φίλους του στο ατελιέ του, όλα σε ποιητικές παραλλαγές και με ξεχωριστές εκάστοτε νοηματοδοτήσεις.¹⁴ Η σύγκριση της φωτογραφίας το Μελετζή με την «Τέχνη της Ζωγραφικής» του Jan Vermeer ξαφνιάζει ως προς την αναλογία μιας σειράς συμβολισμών και ως προς την ομοιότητα του επιχειρήματος (εικ. 6).¹⁵ Το τραπέζι με τα σύμβολα της ζω-

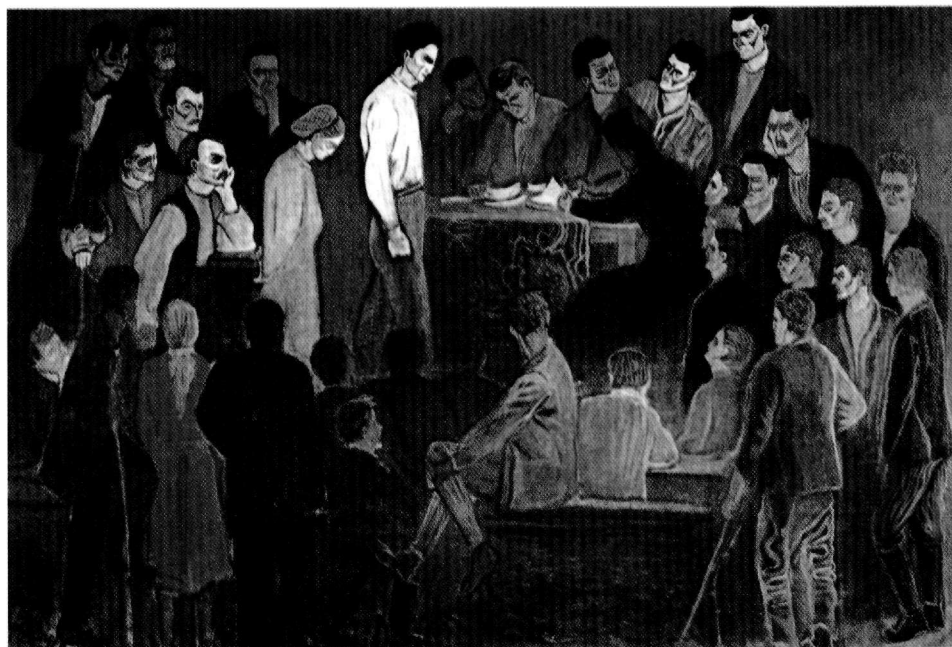
13. Κατά τη μαρτυρία του Σπύρου Μελετζή η φωτογραφία τραβήχτηκε σούρουπο με ελάχιστο φως. Το φιλμ ήταν εξαιρετικά σκοτεινό και χρειάστηκαν πειραματισμοί στο εργαστήριο, πίσω στην Αθήνα, για να μπορέσει να γράψει στο χαρτί.

14. Πρβλ. Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbsterständnis in der Malerei*, Worms 1986· G. P. Weisberg, «Fantin-Latour and the Still-Life Symbolism in "Un atelier au Batignolles"», *Gazette des Beaux-Arts* 90 (1970) 205-215· *L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, (Κατάλογος έκθεσης στη Λοζάννη και Στουτγάρδη) 1986, με πολλά παραδείγματα.

15. Hermann-Ulrich Asemissen, *Jan Vermeer: Die Malkunst. Aspekte eines Berufsbildes*, Φραγκφούρτη 1993· Walter Liedtke κ.α., *Vermeer and the Delft School* (Κα-



Ειχ.1: Σπύρος Μελετζής. Οι ζωγράφοι του Βουνού ζωγραφίζουν τον μαυροσκούφη Λέοντα. Ο Άρης Βελουχιώτης παρακολουθεί. Λαμία 1944.



Εικ.2: Βάλιας Σεμερτζιδής, Λαϊκό Δικαστήριο στ' Άγραφα. Λαδοτέμπερα.



Εικ.3: Σπύρος Μελετζής,
Λαϊκό Δικαστήριο



Εικ.4: Σπύρος Μελετζής, Φλογέρα στο Βουνό. Δεύτερος από αριστερά ο Βάλιας Σεμερτζίδης.



Εικ.5: Βάλιας Σεμερτζίδης, Φλογέρα του τσοπάνου. Χαρακτικό σε μέταλλο. Ο Σεμερτζίδης, στο Λεύκωμά του, χρονολογεί το έργο στην πενταετία από 1944, χρονιά που ανέβηκε στο Βουνό, έως 1949, που έδωσε την τελική μορφή.



Εικ.6: Jan Vermeer. Η τέχνη της Ζωγραφικής. Βιέννη, Μουσείο Τέχνης

γραφικής είναι εδώ. Το μοντέλο, ο Αντάρτης στη φωτογραφία, αντιστοιχεί με την αλληγορία της Ζωγραφικής ή και της Ιστορίας στο ζωγραφικό πίνακα. Ο Άρης Βελουχιώτης, στη θέση τόσων ηγεμόνων ή μαικήνων στη μακρά ιστορία του θέματος, λειτουργεί στα συμφραζόμενα του Βουνού ως αλληγορία της Ιστορίας, επίσης, σημασία που υπαινίσσεται και ο χάρτης στο φόντο του πίνακα του ολλανδού ζωγράφου (εικ. 1). Η φωτογραφία, όπως και οι παλιότεροι ζωγραφικοί πίνακες, υμνεί τελικά το δημιουργικό ρόλο της ζωγραφικής σε μιαν ιστορική στιγμή. Της καταξιωμένης από αιώνες πια ζωγραφικής. Καθώς όμως αυτά όλα δεν τα εκθέτει ένα ζωγραφικό έργο, αλλά μια φωτογραφία, στο φωτογράφο της οποίας, αν και κρυμμένο πίσω από τη μηχανή του, έξω από το κάδρο, οδηγούν η σύνθεση και οι ματιές, διατυπώνεται μια διεκδίκηση: ο φωτογράφος κάνει κι αυτός καλλιτεχνική δημιουργία όπως ακριβώς και ο ζωγράφος. Απλώς έχει το τεχνικό εμπόδιο να μην μπορεί να εντάξει τη φωτογραφική αυτοπροσωπογραφία του στο κάδρο του. Δεν πρόκειται επομένως μόνο για μια καλομελετημένη φωτογραφία, καλλιτεχνική στις προθέσεις και στο αποτέλεσμα, ούτε για ένα θαυμάσιο ιστορικό ντοκουμέντο, αλλά για ένα μαυφέστο της αξίας της φωτογραφίας και του φωτογράφου. Το βλέμμα του Λέοντα σωστά μας οδηγεί στον πρωταγωνιστή.

Επίμετρο

Το παραπάνω κείμενο σε κάπως διαφορετική μορφή, αλλά με τον ίδιο περίπου τίτλο και την ίδια κατακλείδα, αποτέλεσε το κύριο μέρος διάλεξης που δόθηκε στην Εταιρεία Μελέτης Νέου Ελληνισμού στις 24-1-96. Τη διάλεξη παρακολούθησε και ο Σπύρος Μελετζής. Όταν τέλειωσα και μετά από λίγες στιγμές αμηχανίας, ζήτησε το λόγο. Δυστυχώς δεν είχαμε προβλέψει να μαγνητοφωνήσουμε τη συζήτηση. Ευχαρίστησε για τα καλά λόγια, αλλά διαμαρτυρήθηκε ότι όλα αυτά που εκτέθηκαν στη διάλεξη του ήταν άγνωστα και εν πάση περιπτώσει έξω από τις προθέσεις του. Αυτός απλώς φωτογράφιζε, δεν έκανε τίποτε πιο πολύπλοκο. Στη συνέχεια θυμήθηκε το Βουνό και αναφέρθηκε στις δύσκολες συνθήκες με τις οποίες τραβήχτηκαν μερικές από τις φωτογραφίες. Η μηχανή, τα παλιωμένα φιλμ και συχνά ο φωτισμός δεν βοηθούσαν καθόλου. Χρειάστηκε να επιστρατεύσει όλη του την επινοητικότητα κατά την εμφάνιση, αργότερα στην Αθήνα. Κατέθεσε τη μαρτυρία ότι μόνο ένα μικρό μέρος από τα φιλμ του Βουνού έχει μπορέσει να εκτυπώσει και ότι λιγότερα ακόμη έχουν δημοσιευτεί. Όλα αυτά τα χρόνια δεν είχε τον καιρό, δεν μπόρεσε να βρει και

τάλογος Έκθεσης στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης και στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου), Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2001, αρ. 76, όπου και η μεγάλη προηγούμενη βιβλιογραφία.

ένα βοηθό της προκοπής. Μετά παραπονέθηκε για τους νεότερους που νομίζουν ότι αρκεί μια καλή μηχανή για να κάνουν καλές φωτογραφίες και δεν έχουν την υπομονή να κάτσουν να μάθουν. Για να καταλήξει ότι εκείνο που έχει σημασία είναι το πώς θα στηθεί η μηχανή, το πώς θα καδραριστεί και θα φωτιστεί το θέμα, πώς θα εμφανιστεί τελικά το φιλμ. Επιβεβαίωσε έτσι με τον τρόπο του τα επιχειρήματα της διάλεξής μου.