

**Η οπτική αναπαράσταση της Μικρασιατικής
καταστροφής σε λευκώματα και σχολικά
εγχειρίδια ιστορίας.**

Απόδοση και πρόσληψη.

Μιχαλούδη Χρυσούλα

Επόπτριες καθηγήτριες:

Κα **Παπαηλία Πηνελόπη**

Κα **Γαζή Έφη**



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 5852/1
Ημερ. Εισ.: 18-09-2007
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΙΑΚΑ
2007
MIX

ΙΑΚΑ
ΒΟΛΟΣ 2007

Η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής καταστήθηκε δυνατή χάρη στην ουσιαστική βοήθεια και καθοδήγηση των εποπτριών καθηγητριών κα Παπαηλία Πηνελόπη και κα Γαζή Έφη. Τις ευχαριστώ για την παρότρυνση να ολοκληρώσω την εργασία, το χρόνο που αφιέρωσαν, τις πληροφορίες που έθεσαν στη διάθεσή μου και τις υποδείξεις των ελλείψεων της εργασίας αυτής.

Εισαγωγή.....	σελ.5 - 7
1. Φωτογραφία και πόλεμος.....	σελ. 8 - 24
1.α. Πρόσληψη	σελ. 14
1.β. Απόδειξη.....	σελ. 20
2. Φωτογραφία – Μνήμη – Εθνική αφήγηση.....	σελ. 25 - 37
2.α. Επανάληψη.....	σελ. 25
2.β. Μνήμη / Ιστορία.....	σελ. 28
2.γ. Η φωτογραφία και το εθνικό αφήγημα.....	σελ. 34
3. Η Μικρασιατική Καταστροφή σε φωτογραφίες.....	σελ. 38 - 43
3.α. Το σχολικό εγχειρίδιο Ιστορίας.....	σελ. 43
3.β. Λευκώματα.....	σελ. 52
4. Η λεζάντα.....	σελ. 61- 87
Επίλογος.....	σελ. 88 – 91
Βιβλιογραφία.....	σελ. 92 - 97

Εισαγωγή.

Τρία χρόνια νωρίτερα τις οθόνες των τηλεοράσεων μας κατέκλυζαν εικόνες ανθρώπων στο Ιράκ να βασανίζονται από Αμερικάνους στρατιώτες και έκτοτε ξέσπασε ένας «παράλληλος πόλεμος» : συνεχείς διοχετεύσεις φωτογραφιών και video από τα αντίπαλα στρατόπεδα, δηλαδή άλλοτε με θύματα Ιρακινούς και άλλοτε «δυτικούς».

Αυτές οι φωτογραφίες στάθηκαν η αφορμή ώστε αρκετοί να αναρωτηθούμε για τη χρήση των φωτογραφιών στην περίοδο του πολέμου. Για τη χρήση τους ως μέσο διαμαρτυρίας ή αντίθετα δικαιολόγησης του πολέμου, ως διαμεσολαβητή για τη θέαση του από ένα ευρύτερο κοινό και ως μέσο απεικόνισης του πόνου, ως «τόπος» εθνικής ταυτοποίησης. Πήρα λοιπόν την απόφαση να διεξάγω μια εργασία αναφορικά με το θέμα της φωτογραφίας σε σχέση με την χρήση της στον πόλεμο, την μαρτυρία της, τη σχέση της με τη μνήμη και την εθνική αφήγηση. Σε γενικές γραμμές, τα θέματα που απασχολούν αυτήν την εργασία είναι η πρόσληψη των φωτογραφιών και θέαση του πόνου, η θέση τους ως «παράθυρο» στην πραγματικότητα και στην εθνική αφήγηση. Σημαντική είναι η διαπραγμάτευση της συλλογικής μνήμης και της Ιστορίας, ιδιαίτερα μέσω της επανάληψης των φωτογραφιών. Στη συνέχεια επιχειρείται με τη βοήθεια των φωτογραφιών η διερεύνηση της πλαισίωσης και αναπλαισίωσης τους, αλλά και ο ρόλος της λεζάντας.

Αντικείμενο της παρούσης μελέτης θα αποτελέσουν φωτογραφίες από τη λεγόμενη «Μικρασιατική καταστροφή» του 1922 και ιδιαίτερα οι φωτογραφίες της Μικρασιατικής εκστρατείας και καταστροφής και όχι τόσο οι εικόνες του πρόσφυγα, γιατί θεωρώ πως το πρώτο αυτό μέρος των απεικονίσεων της καταστροφής αποτυπώνεται το ίδιο στην εθνική

μνήμη με τις εικόνες των προσφύγων. Κατά συνέπεια η περισσότερο χαρακτηριστική εμπειρία της καταστροφής είναι η εικόνα της φλεγόμενης Σμύρνης.

Μέσα από αυτό το υλικό θα προσπαθήσω να συζητήσω τους παραπάνω προβληματισμούς μου για την πολεμική φωτογραφία, το θέμα της αποπλαισίωσης, αναπλαισίωσης και ανασηματοδότησης τους και κατ' επέκταση την «αναδιαπραγμάτευση» της μνήμης.

Στο σημείο αυτό όμως οφείλω να αναφέρω τις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη. Αφορμή για αυτήν τη μελέτη και σημαντική τροφοδότηση αποτέλεσαν τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας. Χρονολογικά το οπτικό υλικό καλύπτει τα χρόνια 1983 – 2006. Τέσσερα βιβλία¹ της τελευταίας σχολικής χρονιάς γίνονται αντικείμενο μελέτης και τα τρία από αυτά περιέχουν οπτικό υλικό. Σε αυτά ο όρος Μικρασιατική Καταστροφή εμφανίζεται σχεδόν σταθερά δηλώνοντας ένα βραχύ ιστορικό φαινόμενο που παραπέμπει στη ρήξη ενώ παράλληλα είναι συναισθηματικά φορτισμένος.

Έπειτα ένα πολύ μικρό μόνο μέρος βιβλίων που έχουν γραφτεί για την Μικρά Ασία χρησιμοποιήθηκε. Κοιτάζοντας βιβλία με αφηγήσεις της Μικρασιατικής καταστροφής βρήκα φωτογραφίες διαφορετικές από αυτές των σχολικών βιβλίων, κάποιες τις έβλεπα για πρώτη φορά όπως αυτές που απεικονίζουν

¹ Γρηγορίου Δάφνη, *Συνοπτική ιστορία της σύγχρονης Ελλάδος*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1969. *Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, με πρώτη έκδοση το 1983. *Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999. Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ΄ 2001., με πρώτη έκδοση το 1982.

νεκρούς και δε γνώριζα πως υπάρχουν τέτοιες αναπαραστάσεις από τη Μικρασιατική καταστροφή.

Παρατηρώντας τη χρονολογία έκδοσης των βιβλίων που αποτέλεσαν πηγή της εργασίας μου εμφανίζονται περίπου από τη δεκαετία του 1960 και ακμάζουν τη δεκαετία του 1980. Στη συνέχεια θα προσπαθήσω να δώσω πιο συγκεκριμένα το περιεχόμενό τους, ώστε να είναι χρήσιμη και η κατηγοριοποίηση τους με βάση την αρχιτεκτονική αυτών σε σχέση με τις φωτογραφίες.

Κοντολογίς, η παρούσα μελέτη στηρίζεται αφ' ενός σε βιβλία που παίζουν κεντρικό ρόλο στην εκπαίδευση, δηλαδή τα σχολικά βιβλία Ιστορίας και αφ' ετέρου σε βιβλία που αποτελούν ένα μικρό δείγμα του μεγάλου όγκου εκδόσεων για την Μικρά Ασία. Βιβλία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον γιατί αποτελούν δείγμα μεγάλων εκδόσεων ή συλλόγων ή εφημερίδων, όπως θα δούμε παρακάτω.

Φωτογραφία και πόλεμος.

Η φωτογραφία, έκανε την εμφάνιση της στις αρχές του 19^{ου} αιώνα και σύντομα έγινε το σημαντικότερο μέσο επικοινωνίας, μετά τον έντυπο λόγο. Από πολύ νωρίς βασικό σημείο απεικονίσεων αποτέλεσε το πεδίο της μάχης.² Ξεκίνησε το 1855 όταν ο Ρότζερ Φέντον ³ φωτογράφησε σκηνές από τον Κριμαϊκό πόλεμο και πλέον η φωτογραφία είναι παρούσα σχεδόν σε κάθε άσχημη στιγμή της ανθρωπότητας όπως και στην περίπτωση της «Μικρασιατικής καταστροφής».

Ο Ρότζερ Φέντον γνωστός και ως ο πρώτος φωτογράφος πολέμου, ως «επίσημος» φωτογράφος του Κριμαϊκού πολέμου προσπάθησε να δώσει μια θετική άποψη του πολέμου που γινόταν όλο και πιο αντιδημοφιλής λόγω «των ανησυχητικών έντυπων περιγραφών»⁴ των κινδύνων και στερήσεων των στρατιωτών. Στην ουσία απέδωσε τον πόλεμο «σαν αξιοπρεπή εκδρομή μιας μεγάλης αντροπαρέας», μετά από την εντολή που είχε από το Υπουργείο Πολέμου «να μη φωτογραφίζει νεκρούς, ακρωτηριασμένους ή αρρώστους»⁵. Την ίδια εποχή ο Φέλις Μπεάτο, άγγλος φωτογράφος, δείχνει την επιβολή της βρετανικής στρατιωτικής ισχύος με εικόνες όχι το ίδιο «ανώδυνες». Το πρώτο ολοκληρωμένο πολεμικό φωτορεπορτάζ έγινε για την «τεκμηρίωση του πολέμου φωτογραφικά»⁶ από το Mathew Brady και τους συνεργάτες φωτογράφους στον εμφύλιο πόλεμο των Ηνωμένων

² Κατά τον Burke Peter από τον 7^ο αιώνα π.Χ. ξεκινάει η απεικόνιση των μαχών και από το τέλος του 19^{ου} αιώνα. ο φωτογράφος πολέμου έγινε θεσμός. Peter Burke, *Αυτογία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, Αθήνα 2003, σελ. 184.

³ Βλ. ενδεικτικά Ξανθάκης Α. Ξ. *ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1893 – 1975*, Αθήνα 1994 – 1999, σελ. 39 – 41 και Sontag Susan, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, Αθήνα 2003, σελ. 53 – 58.

⁴ Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 53.

⁵ Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 55.

⁶ Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 56.

πολιτειών που άρχισε το 1861. Φωτογράφησαν το πεδίο της μάχης αλλά όχι κατά τη διάρκεια των μαχών, καθώς δεν ήταν εφικτό να τις καλύψει ο φωτογραφικός φακός⁷, λόγω της δυσκίνητης τεχνολογίας της εποχής. Βέβαια δείχνουν εκτός από τα συμβατικά θέματα⁸ και νεκρούς στρατιώτες, στο όνομα του ρεαλισμού και της ιστορίας.

Στη συνέχεια ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος έδωσε πολλές φωτογραφίες από στατικές και στημένες συνθέσεις. Είναι όμως κυρίως απρόσωπες φωτογραφίες «σε επικό ύφος να απεικονίζουν συνήθως κάποια επακόλουθα»⁹ που δεν μας αναγκάζουν να δούμε τη φρίκη του πολέμου¹⁰. Στους Βαλκανικούς πολέμους εμφανίζονται εικόνες δράσης και ρεαλισμού για πρώτη φορά μετά τον Αμερικανικό εμφύλιο. Δε θα έπρεπε να παραβλέψουμε όμως ότι οι βαλκανικοί πόλεμοι αποτελούσαν μια νικηφόρο εμπειρία για τους Έλληνες, άρα η καταγραφή τους θα έδινε στη μνήμη μια επική διάσταση.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να τονίσουμε τη σύνδεση της φωτογραφίας τόσο με το θάνατο όσο και με την πόζα. Η ιστορική και κατ' επέκταση η πολεμική φωτογραφία εκμηδενίζει το χρόνο αφού δηλώνει «τούτο εδώ πέθανε, εκείνο εκεί πρόκειται να πεθάνει», δηλώνεται δηλαδή από την αρχή ο «μελλοντικός θάνατος»¹¹. Έπειτα η φωτογραφία προσφέρει ένα «δεύτερο θάνατο», προσώπων ή πραγμάτων που έχουν πεθάνει ή παρέλθει, και αυτό γιατί κοιτάζοντας τη φωτογραφία βλέπουμε μονάχα κομμάτια της εικόνας και όχι το σύνολο της. Βλέποντας λοιπόν μια φωτογραφία είναι σα να βλέπουμε «ένα πρωτόγονο θέατρο,...,

⁷ Βλ. σχετικά Ξανθάκης ό.π., σελ. 51 – 54 και Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 56 – 59.

⁸ «Στρατόπεδα με αξιωματικούς και οπλίτες, πόλεις επι ποδός πολέμου, υπηρεσίες ανεφοδιασμού, καράβια», Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 57.

⁹ «...κάποια επακόλουθα: τοπία σεληνιακά ή διάσπαρτα με πτώματα, ύστερα από μάχες χαρακωμάτων' κατακαμένα χωριά απ' όπου είχε περάσει ο πόλεμος», Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 27.

¹⁰ Βλ. σχετικά Ξανθάκης, ό.π., σελ. 86.

¹¹ Μπαρτ Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, Αθήνα 1980, σελ. 134 – 135.

η εξεικόνιση της ακίνητης και φτιασιδωμένης όψης κάτω από την οποία βλέπουμε τους νεκρούς»¹².

Εκτός από όλα αυτά, η πόζα, η αιχμαλωσία της κίνησης ώστε να βγει μια φωτογραφία, είναι η πρώτη που νεκρώνει το σώμα, που «προσφέρει» το θάνατο. Η πόζα δηλαδή «το στοιχείο που θεμελιώνει τη φύση της φωτογραφίας»¹³, «πλάθει το σώμα ή το νεκρώνει, κατ' αρεσκεία»¹⁴. Εξάλλου ο (ζωντανός) φωτογραφούμενος βιώνει μια «μικρο-εμπειρία του θανάτου», δηλαδή γνωρίζει πως στη φωτογραφία θα γίνει το αντικείμενο, και πως θα «νεκρωθεί» για χάρη της.

Καταλήγοντας θα υποστηρίξω πως οι φωτογραφίες αναπαράστασης πολέμου συνδέονται άμεσα με αυτές τις έννοιες, αφ' ενός γιατί οι πρώτες φωτογραφίες αυτού του είδους δε θα υπήρχαν χωρίς την πόζα αλλά και γιατί ανήκουν στην κατηγορία των ιστορικών φωτογραφιών, που τα αντικείμενα φωτογράφησής τους φαίνεται πως πρόκειται να πεθάνουν.

Εντωμεταξύ η φωτογραφία που αναπαριστά τον πόλεμο, διαπραγματεύεται τόσο το καταστροφικό κομμάτι του πολέμου, όσο και τις συναλλακτικές του διαστάσεις, δηλαδή αναπαριστά την πολεμική βία αλλά και τις συνέπειες του πολέμου και τους πρωταγωνιστές του, όπως στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής αναπαρίσταται η καταστροφή – φωτογραφίες που θα απασχολήσουν την παρούσα εργασία – αλλά ωστόσο έντονα αναπαρίστανται και οι επιπτώσεις με τις εικόνες προσφύγων.

Όσον αφορά το πρώτο κομμάτι, της καταστροφής, συχνά δείχνει φωτογραφίες με νεκρούς. Σήμερα συνήθως φωτογραφίες νεκρών κυκλοφορούν ευρέως όταν είναι από το αντίπαλο στρατόπεδο¹⁵, όταν ο πόνος είναι του «Άλλου», σα να λειτουργούν

¹² Μπαρτ Ρ. ό.π., σελ. 49.

¹³ Μπαρτ Ρ. ό.π., σελ. 109.

¹⁴ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ. 21 – 22.

¹⁵ Σύμφωνα με την Sontag S. όπου δίνει και τα τεκμήρια για τη δημοσίευση πολεμικών φωτογραφιών, φωτογραφίες που απεικονίζουν «δικούς μας» νεκρούς είτε απαγορεύονται να κυκλοφορήσουν με το επιχείρημα να μη δημιουργηθεί άλλος πόνος στα συγγενικά τους πρόσωπα, είτε τα πρόσωπα των νεκρών είναι κρυμμένα, ενώ αυτή η αξιοπρέπεια δεν παραχωρείται στο νεκρό. Sontag Susan 2003, ό.π., σελ. 75 –79.

ως πεδίο ενάσκησης εξουσίας. Αντίθετα στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής δεν κυκλοφόρησαν – τουλάχιστον ευρέως – φωτογραφίες με τον αντίπαλο αιχμάλωτο ή νεκρό. Όπως και να είναι δε θα έπρεπε να παραβλέψουμε ότι η φωτογραφία είναι μια τεχνολογία η οποία μιμείται την τεχνολογία της βίας, όπως το όπλο «πυροβολεί»¹⁶, για να παραχθεί εξουσία. Ενέχει πολιτισμικά χαρακτηριστικά της ενάσκησης εξουσίας από απόσταση. Στην πραγματικότητα η αγριότητα της ενάσκησης εξουσίας έχει πλέον μετουσιωθεί, δηλαδή σφαίρες είναι και τα φιλμ.

Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί η χρήση της φωτογραφίας ως μέσο απεικόνισης του πόνου. Με βάση την παραδοχή ότι οι αγριότητες που δεν εντυπώνονται στο νου μας με γνωστές φωτογραφικές εικόνες φαίνονται πιο μακρινές¹⁷ θα σταθώ στις δύο φωτογραφίες οι οποίες αναπαριστούν θύματα της Μικρασιατικής καταστροφής.

Το σίγουρο είναι ότι ο θεατής «καταναλώνει βαρβαρότητα». Η Susan Sontag μίλησε για ηδονοβλεπτική ματιά η οποία δικαιολογείται αν σκεφτούμε ότι οι πιο φημισμένες και περισσότερο τυπωμένες πολεμικές φωτογραφίες είναι αυτές που τραβήχτηκαν τη στιγμή του θανάτου. Το νόημα εξ' άλλου για την προβολή βίας το δίνει η καθήλωση του θεατή μπροστά στις εικόνες και εν τέλει η κατανάλωση. «Η φωτογράφιση έχει αποκαταστήσει μια χρόνια ηδονοβλεπτική σχέση με το περιβάλλον που ισοπεδώνει το νόημα όλων των γεγονότων»¹⁸, σύμφωνα με τη Sontag. Η φωτογραφική μηχανή είναι μηχανή φαντασιώσεων και η χρήση της προκαλεί εθισμό¹⁹. Ο Allen Feldman δε, υποστηρίζει πως η παρατήρηση των εικόνων δε

¹⁶ Και με το κλείσιμο του ματιού είναι σα να σκοπεύουμε, σα να πυροβολούμε και με το πάτημα του κουμπιού της μηχανής σα να τραβάμε τη σκανδάλη. «...μιλάμε για όπλιση και σκόπευση της κάμερας, για την πυροδότηση ενός φιλμ». Sontag Susan, *Περί φωτογραφίας*, Αθήνα 1993, σελ. 24 – 25.

¹⁷ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 91 όπου δίνει και παραδείγματα τεκμηρίωσης της παραδοχής αυτής.

¹⁸ Sontag S. 1993, ό.π., σελ. 22.

¹⁹ Sontag S. 1993, ό.π., σελ. 25.

γίνεται για να συμμετάσχει ο θεατής αλλά για να αποφύγει τη συννενοχή²⁰, ίσως ο ηδονοβλεψίας θεατής θέλει να κοιτάξει αλλά και να νιώσει την απόσταση από αυτό που παρατηρεί. Έχει παρατηρηθεί μια «δίψα» των θεατών να παρακολουθήσουν την πολεμική αναπαράσταση. Η έλξη αυτή κατά τον Στάθη Βαλούκο²¹ οφείλεται πρώτον στην ορμέφυτη περιέργεια του ανθρώπου να παρατηρεί από κοντά τον θάνατο του άλλου – που ισχύει μόνο στην περίπτωση του μακρινού άλλου-, δεύτερον στο δέος που προκαλεί η παρακολούθηση μιας καταστροφής και τρίτον στην αίσθηση ότι παρακολουθώντας «κοινωνούμε» ενός ιστορικού γεγονότος, ότι συμμετέχουμε σε αυτό.

Ο τρόπος όμως που προβάλλονται οι πολεμικές φωτογραφίες από το κράτος σχετίζεται με την ανάγκη μιας πολιτικής φαντασίωσης. Για να το πούμε σαφέστερα μέσα από το βίωμα ενός ανακαλούμενου πόνου, δηλαδή πόνου που έχει παρέλθει και οι φωτογραφίες τον επαναφέρουν, μέσα από τις αισθήσεις δημιουργείται μνήμη και ταυτότητα εκ μέρους του κράτους.

Σε αυτό το σημείο καθίσταται χρήσιμη η αναφορά στο ζήτημα της «εθνικής επίδρασης» των φωτογραφιών και καταλήγουμε πως συνδέεται άμεσα με την πολιτική αλλά και την αντίληψη των ίδιων των θεατών. Η Sontag αναφέρει ότι οι φωτογραφίες χωρίς την πολιτική θα βιώνονταν μάλλον ως απλώς «εξωπραγματικές ή ως συναισθηματική δολιοφθορά»²². Για αυτό θα πρέπει να τις μελετάμε μέσα στα πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενά της. Κατά τον Peter Burke η μαρτυρία των εικόνων πρέπει να τοποθετείται σε μία σειρά από συμφραζόμενα στον πληθυντικό, δηλαδή πολιτισμικά, πολιτικά, υλικά, κλπ²³.

²⁰Feldman A, «Περί πολιτισμικής αναισθησίας: Βία και τηλεοπτικά μέσα ενημέρωσης», στο *Παλινόστηση αισθήσεων: Αντίληψη και Μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, Αθήνα 1997, σελ. 195.

²¹Βαλούκος Στάθης, «Ο πόλεμος στον παγκόσμιο κινηματογράφο», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, 2006, σελ. 26.

²² Sontag S. 1993, ό.π., σελ. 29.

²³ Burke P., ό.π., σελ. 239.

Δεν είναι λίγες οι φορές που η μνήμη (ατομική ή συλλογική) χειραγωγείται. «Οι λήθες, οι σιωπές της ιστορίας είναι ενδεικτικές αυτών των μηχανισμών χειραγώγησης, συλλογικής μνήμης»²⁴.

Με άλλα λόγια οι εικόνες που προσλαμβάνουμε συχνά επηρεάζονται είτε από την επιθυμία των κυβερνώντων για μία καλή εικόνα, είτε εκφράζουν τον εθνικισμό. Οι φωτογραφίες εγγράφονται στα «ερμηνευτικά πλαίσια» της εθνικής ιστορίας ακόμη και αν δεν πρόκειται για ανοιχτή προπαγάνδα. Σίγουρα το κράτος έχει τη δυνατότητα να διεισδύσει στην κοινωνική αντίληψη ώστε να ευνουχίσει το συλλογικό τραύμα, να εισάγει την αμνησία ή αντίθετα την ιστορική μνήμη. Και εφ' όσον οι φωτογραφίες επηρεάζονται από αυτόν που επιλέγει να τις προβάλλει, όπως τους κρατικούς μηχανισμούς, επηρεάζονται αντίστοιχα και από τους φωτογράφους / δημοσιογράφους και συγγραφείς βιβλίων αλλά και από ποια πλευρά είναι αυτός που τις προβάλλει. Έτσι βλέπουμε πως η προβολή φωτογραφιών συνδέεται με την προώθηση ή καταδίκη ενός πολέμου και αντίστοιχα με τον τρόπο που οι θεατές προσλαμβάνουν αυτά τα μηνύματα. Θα δούμε παρακάτω πως η ίδια φωτογραφία μπορεί να αλλάξει νόημα με βάση αυτόν που την προβάλλει και το που την προβάλλει, δηλαδή το περιβάλλον κείμενο της.

Αμνησία λοιπόν για τη στάση των Ελλήνων στρατιωτών και την ιμπεριαλιστική διάθεση της Ελλάδας και προώθηση της μνήμης της καταστροφής και κυρίως των προσφύγων για μια εθνική εκδοχή της Ιστορίας. Ακόμα και ο όρος καταστροφή δεν μπορεί να είναι άσχετος με το ιδεολογικό κλίμα μέσα στο οποίο κινούνται αυτές οι φωτογραφίες. Αυτό το θέμα όμως θα το δούμε πιο αναλυτικά και μέσα από τις φωτογραφίες, στο δεύτερο μέρος της εργασίας, όπου θα μας απασχολήσουν τα σχολικά βιβλία, δηλαδή ο κατ' εξοχήν «κρατικός λόγος».

²⁴Ζακ Λε Γκόφ, *Ιστορία και Μνήμη*, Αθήνα 1998, σελ.90.

Πρόσληψη.

Σημαντικό είναι να δούμε και τα αποτελέσματα από την κυκλοφορία πολεμικών φωτογραφιών. Με άλλα λόγια εξίσου σημαντική είναι η διερεύνηση των αντιδράσεων του κοινού από τη θέαση πολεμικών φωτογραφιών όχι μόνο από την επαναπροβολή αλλά και την πρώτη επαφή. Ο Ρόλαν Μπάρτ υποστηρίζει πως υπάρχουν «πολλές αναγνώσεις ενός και του ίδιου προσώπου»²⁵ και πως η πρόσληψη των φωτογραφιών από τον θεατή είναι ένα θέμα που βασίζεται στην υποκειμενικότητα²⁶.

Αντιλαμβανόμαστε ότι φωτογραφίες που δείχνουν τα αποτελέσματα ενός πόλεμου, τον παραλογισμό του, θα μπορούσαν να ενθαρρύνουν μεγαλύτερη στράτευση υπέρ της δημοκρατίας και της ειρήνης, αλλά δεν μπορούν από μόνες τους να προκαλέσουν την απόρριψη του πολέμου. Οι φωτογραφίες πολέμου μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την καταδίκη του πολέμου. Όμως θα ήταν απερισκεψία να θεωρήσουμε ότι είναι εφικτή η αποφυγή του μέσω της κυκλοφορίας φωτογραφιών προηγούμενων μαχών²⁷. Άλλωστε, κοιτάζοντας αυτή τη στιγμή την φωτογραφία του θανάτου κάποιων ανθρώπων, συμπεριλαμβανομένου κι ενός παιδιού, μου προκαλεί σοκ αλλά δεν ακούω την «κραυγή του πόνου» των ανθρώπων που κοιτάζουν τους νεκρούς τους, ούτε και νιώθω τη «δυσσομία των πτωμάτων»²⁸. Έτσι συμπεραίνουμε πως το στερεότυπο που θέλει σκηνές ακραίας βίας να προκαλούν μιμητική αύξηση ή μείωση των ίδιων γεγονότων δεν αντιστοιχεί στην πραγματικότητα.

²⁵ Μπαρτ Ρ. ό.π., σελ. 27.

²⁶ Μπαρτ Ρ. ό.π., σελ. 31 –32.

²⁷ Κάτι που αποδεικνύεται ατράνταχτα στις μέρες μας, βλ. τον πόλεμο του Ιράκ ή τις εξελίξεις στη Μέση Ανατολή. Η Sontag S. μας δίνει πολλά παραδείγματα που το επικυρώνουν. Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 21 –24.

²⁸ Βλ. Feldman A. ό.π., σελ. 195, όπου γράφει πως «κανονιστικές έννοιες περί αισθητήριας αλήθειας τα εμπόδισαν να φτάσουν στο αμερικανικό σαλόνι» όταν μιλάει για την προβολή της καταγίδας της Ερήμου.

Οι φωτογραφίες πολέμου προκαλούν διαφορετικές αντιδράσεις στον καθένα: απαίτηση για ειρήνη, επιθυμία για εκδίκηση, για αντίποινα ή απλά αμήχανη συνειδητοποίηση ότι συμβαίνουν τρομερά άσχημα πράγματα. Για τον θεατή υπάρχει μια ολόκληρη «κλίμακα εκπλήξεων: του σπάνιου, της ακινητοποίησης μιας γρήγορης σκηνής, του άθλου, της τεχνικής του φωτογράφου, το εύρημα»²⁹. Οι αντιδράσεις του δεν είναι πάντα λογικές και με βάση τη συνείδηση³⁰. Ηδονοβλεψία από τη μία, αντίδοτο κατά της αδυναμίας και του πόνου από την άλλη με την οικειοποίηση του «σοκ» και κατεύθυνση προς την αδιαφορία. Η αδιαφορία είναι αποτέλεσμα της ασφάλειας ή του φόβου που νιώθει κανείς. Η πεποίθηση ότι ο πόλεμος δεν μπορεί να σταματήσει ή η πληθώρα εικόνων πολέμου στρέφουν τους ανθρώπους στην παθητικότητα και στην άρνηση να γίνουν θεατές «του πόνου των άλλων». Ο Allen Feldman μιλάει για ένα «σενάριο» βασισμένο στη σχέση αφέντη και σκλάβου. Έτσι χαρακτηρίζει τις σχέσεις θέασης, όπου «παρατηρείται αύξηση της αντιληπτικής (και επομένως κοινωνικής) απόστασης από το σώμα του Άλλου, το οποίο ουσιολογοποιείται μέσω υλικών περιορισμών που του αρνούνται αναγνωρίσιμη ευαισθησία και ιστορική δυνατότητα»³¹.

Ένα θέμα που θα μας απασχολήσει είναι αυτό της επανάληψης της φωτογραφίας και σε αυτό το σημείο θα ήθελα να δούμε πως βλέπουμε αυτές τις φωτογραφίες που επαναλαμβάνονται. Οι φωτογραφίες λοιπόν που γίνονται «κλισέ» εμπεριέχουν στοιχεία πολιτισμικής αναισθησίας. Σε αυτές οι άνθρωποι παρουσιάζονται ως μαζικά αντικείμενα και η από-προσωποποίηση τους γίνεται ολοφάνερη, με άλλα λόγια είναι ικανές να εξαϋλώσουν τα υποκείμενα. Έτσι όλα τα σώματα «νεκρά τραυματισμένα, μισοπεθαμένα από την πείνα, άρρωστα και άστεγα»³² μετατρέπονται σε αντικείμενα μαζικής κατανάλωσης. Η

²⁹ Μπαρτ Ρ. ό.π., σελ. 50 –52.

³⁰ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 101.

³¹ Feldman Α.ό.π., σελ. 193.

³² Feldman Α.ό.π., σελ. 193.

προβολή και επαναπροβολή τέτοιων εικόνων κάνουν το θεατή να αποκτήσει «αντισώματα στο νευρικό του σύστημα»³³ και να εξοικειωθεί με τα αποτελέσματα του πολέμου ακόμα και αν δεν τον έχει βιώσει.

Το σίγουρο είναι πως ο τρόπος που κοιτάζουμε «μεσολαβείται από σύνθετους πολιτισμικούς, ιστορικούς και κοινωνικούς παράγοντες»³⁴. Και επομένως δεν είναι εφικτό να κοιτάζουμε ανεξάρτητα από το πολιτισμικό, μορφωτικό και κοινωνικό μας επίπεδο. Δεν γίνεται να τις κοιτάζουμε ανεξάρτητα από αυτό που είμαστε.

Ο Ρολάν Μπαρτ έχει προτείνει δυο διαφορετικούς τρόπους ματιάς - looking : το studium και το punctum³⁵. Το studium είναι το βιαστικό κοίταγμα των εικόνων που μπορούν να προκαλέσουν ένα γενικό ενδιαφέρον. Επίσης είναι η πολιτισμική ιδεολογία που διαμορφώνει την εικόνα, η κωδικοποίηση της φωτογραφίας μέσα από τον πολιτισμό. Οι φωτογραφίες αυτές μπορεί να αρέσουν ή να μην αρέσουν, χωρίς όμως να κεντρίζουν την προσοχή. Στον αντίποδα αυτού, το punctum βρίσκεται σε φωτογραφίες που μπορούν να προκαλέσουν ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ενέχει δηλαδή τη διάσταση της ατομικής πρόσληψης. Το punctum είναι η μικρή λεπτομέρεια, ένα μικρό αντικείμενο που μπορεί να τραβήξει στον καθένα την προσοχή και να δημιουργήσει διαφορετική διάθεση. Επίσης έχει να κάνει με το ανάφορο, δηλαδή το πραγματικό ζωντανό σώμα, «το κατ' ανάγκην πραγματικό αντικείμενο»³⁶.

Επιπλέον το punctum μπορεί να αλλάζει σε αντίθεση με το studium που δεν μπορεί. Το βλέμμα μπορεί να «πέφτει» σε

³³ Feldman A., ό.π., σελ.194.

³⁴ Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography narrative and postmemory*, London 2002, σελ.119.

³⁵ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ.41 – 45.

³⁶ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ.107. Το ανάφορο είναι και η βασική διαφορά της φωτογραφίας με τις άλλες εικόνες. Έχει τρία βασικά χαρακτηριστικά:είναι αναγκαστικά πραγματικό, δηλαδή αυτό που έχει τοποθετηθεί «μπρος το φακό και που χωρίς αυτό δε θα υπήρχε η φωτογραφία» και επίσης το ίδιο και ο χώρος δηλαδή ο αδιαμφισβήτητος χώρος του φακού και χρόνος της δηλαδή η ώρα που βγήκε η φωτογραφία.

άλλη λεπτομέρεια, σε άλλο punctum, κάθε φορά που κάποιος κοιτάζει την ίδια φωτογραφία. Επομένως το punctum προσθέτει στη φωτογραφία καινούρια νοήματα, βοηθάει στο να διαβαστεί διαφορετικά, πέρα από την προφανή της καταδήλωση.

Στην περίπτωση του οπτικού υλικού της Μικρασιατικής καταστροφής συνυπάρχουν και οι δύο τρόποι θέασης. Κοιτάζοντας για παράδειγμα τις εικόνες του πριν και του μετά της καταστροφής,



Πριν και μετά την Καταστροφή: Τμήμα της προκυρμιάς.

Section of the quay before and after the Disaster.



θα έλεγα ότι κυριαρχεί το studium, βλέπουμε δηλαδή κάτι γενικό χωρίς να σταθούμε στην λεπτομέρεια, αν και υπάρχουν και οι δύο τρόποι θέασης όπως σε όλες τις φωτογραφίες. Από την μία μια πόλη ζωντανή και από την άλλη μια κατεστραμμένη, ερημωμένη πόλη. Κυριαρχεί η κοινή επικράτεια γνώσης. Καταλαβαίνουμε τι απεικονίζει, που είναι, πότε είναι. Τίποτα πιο συγκεκριμένο δε θα κάνει το βλέμμα μας να σταθεί, εκτός αν ο θεατής ήταν πρωταγωνιστής του γεγονότος.

Στον αντίποδα αυτού του είδους φωτογραφιών βρίσκονται οι εικόνες που εστιάζουν σε πρόσωπα, των νεκρών ή αυτών που νιώθουν τον πόνο του θανάτου και της προσφυγιάς.





Ο πόνος από το *studium* περνάει στο *punctum*, δηλαδή περνάει σε ένα πιο προσωπικό επίπεδο, ξεφεύγει από τον πολιτισμό και περνάει καθαρά στο επίπεδο της προσωπικής αντίληψης, σε αυτό ίσως γίνει η ταύτιση. Βέβαια φωτογραφίες με νεκρούς δεν περιέχουν πάντοτε το *punctum* και σύμφωνα με τον Μπαρτ το *studium* είναι αυτό που προκαλεί συνήθως τη συγκίνηση³⁷.

Το *punctum* σχετίζεται και με το θέμα της «απόδειξης» της φωτογραφίας, καθώς όπως ο Μπαρτ σχολιάζει το *punctum* για αυτόν «εκπληρούσε, έστω ουτοπικά, την ανέφικτη επιστήμη του μοναδικού όντος»³⁸, έτσι σε αυτό το σημείο θα ήθελα να θέσω το ερώτημα για το αν υπάρχει απόδειξη που μπορούμε να βρούμε στις πολεμικές φωτογραφίες. Έχουμε ήδη αναφέρει πως η φωτογραφία είναι «γενετήσια» συνδεδεμένη με τον πόλεμο. Η φωτογραφία τον απεικονίζει, τον αναβιώνει, τον ξαναζωντανεύει για να τον δουν περισσότεροι άνθρωποι. Δεν υπάρχει πόλεμος χωρίς αναπαράσταση.

³⁷ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ. 41 – 42 και 61.

³⁸ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ. 99.

Απόδειξη.

Υπάρχουν δυο φωτογραφίες βάσει των οποίων επέλεξα να συζητήσω το θέμα της αποδεικτικότητας, είναι οι φωτογραφίες του «πριν» και του «μετά», όπως δίνονται και στα βιβλία.



Πριν και μετά την Καταστροφή: Το Σπόρτινγκ Κλαμπ.

The Sporting Club before and after the Disaster.

Οι φωτογραφίες αυτές που απεικονίζουν τοπία από τη Σμύρνη πριν και μετά την καταστροφή της, ίσως είναι το καλύτερο παράδειγμα για να συζητήσουμε το θέμα αυτό. Αυτές μας κάνουν να αναρωτηθούμε για την ύπαρξη οπτικής απόδειξης

αλλά κυρίως για το πώς χρησιμοποιείται αυτό το στοιχείο τους στο «δικαστήριο» της ιστορίας.

Η φωτογραφία θεωρήθηκε από την αρχή της ύπαρξης της πιστός αντιγραφείας της πραγματικότητας, ενθαρρύνοντας την άποψη ότι ένα γεγονός ή ένα πρόσωπο υπήρξε. Από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα κυριαρχεί η τάση της φωτογραφίας – ντοκουμέντο³⁹. Αυτή χρησιμοποιεί τη φωτογραφία για να αποδώσει καταστάσεις από τη γύρω μας ζωή και οι εικόνες πολέμου ανήκουν σε αυτήν.

Η ιδέα της αντικειμενικότητας, διατυπωμένη από τους φωτογράφους, υποστηριζόταν και από το επιχείρημα ότι «τα ίδια τα αντικείμενα, αφήνουν ίχνη στη φωτογραφική πλάκα όταν αυτή εκτεθεί στο φως, έτσι ώστε το αποτέλεσμα της εικόνας να μην είναι δουλειά ανθρώπινου χεριού, αλλά του μολυβιού της φύσης»⁴⁰.

Η φωτογραφία λοιπόν λειτούργησε ως πηγή απόδειξης, ως υλική μαρτυρία αρκετές φορές. Για παράδειγμα οι εφημερίδες και ο δικαστικός χώρος συχνά τις χρησιμοποιεί ως μαρτυρίες αυθεντικότητας ή «παραδεκτές αποδείξεις». Ο Virilio μιλώντας για την φενάκη της αμεσότητας υποστηρίζει πως ο στρατιώτης στην αρχή της μάχης δεν μπορεί να τη διακρίνει από την οπτική της αναπαράσταση.⁴¹ Η φωτογραφία είναι «πιστοποιητικό παρουσίας»⁴² όπως ανέφερε ο Μπαρτ και εκφράζει μόνο αυτό που υπήρξε και όχι αυτό που έπαψε να υπάρχει⁴³. Για τον Μπαρτ η ουσία της φωτογραφίας είναι *interfuit* (παρέστη)⁴⁴, δηλαδή υπήρξε αλλά έχει περάσει. Ήταν παρόν αλλά ωστόσο ήδη

³⁹ Βλ. σχετικά με τη φωτογραφία ντοκουμέντο, Tagg John, “Evidence, Truth and Order: Photographic records and the growth of the State”, στο *The Burden of representation: Essays on photographs and histories*, New York 1988, και Ξανθάκης Α.Ξ., ό.π.

⁴⁰ Burke Peter, ό.π., σελ. 28.

⁴¹ Virilio Paul, *Πόλεμος και κινηματογράφος*, Αθήνα 2001, σελ. 99 –127.

⁴² Μπαρτ Ρολάν, ό.π., σελ. 121

⁴³ Συζητώντας κάποια φωτογραφία όπου απεικονιζόταν ο ίδιος και δε θυμόταν πότε βγήκε και που, ωστόσο πίστεψε ότι ήταν εκεί επειδή το έβλεπε στη φωτογραφία καταλήγει πως η ουσία της φωτογραφίας είναι αυτό εκεί που φωτογραφήθηκε, δηλαδή εκείνο που υπήρξε, που ήταν εκεί, και δεν συνεχίζεται. Μπαρτ Ρολάν, ό.π., σελ. 119 –120.

⁴⁴ Μπαρτ Ρολάν, ό.π., σελ. 107 – 108.

ετεροχρονισμένο. Η φωτογραφία όμως μας οδηγεί στο να συγχέουμε το πραγματικό με το ζωντανό. Παραδεχόμαστε ότι αυτό που βλέπουμε υπήρξε, ότι είναι πραγματικότητα γιατί κάποιος το είδε χωρίς διαμεσολάβηση. Αυτή όμως είναι και η δυναμική της, να φαίνεται δηλαδή ότι δεν είναι διαμεσολαβημένη, να φαίνεται ότι μας παραδίδεται «χωρίς μεθόδευση»⁴⁵. Ο μεγαλύτερος πειρασμός είναι να θεωρήσουμε ότι η εικόνα είναι πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας γιατί υπάρχει φυσική αναλογία, ενώ είναι η πραγματικότητα του παραγωγού της αλλά και της φωτογραφικής μηχανής, καθώς αυτή δείχνει μόνο κάποιες οπτικές και μόνο διαστάσεις της σε βάρος των άλλων αισθήσεων⁴⁶. Και είναι γνωστό πως εύκολα μπορεί κάποιος να «ανασυνθέσει» τις φωτογραφίες ώστε να προσδώσει μια άλλη ερμηνεία, εντούτοις η γνώση αυτή έχει μικρή επίδραση στην πεποίθηση ότι προσφέρουν απόδειξη του αληθινού.

Η φωτογραφία καθώς φαίνεται να είναι αναπαραγωγή της πραγματικότητας και δεν επιδέχεται καμία αντιλογία, γίνεται ομοίωμα που δεν αναπαράγει το εξωτερικό πρωτότυπο αλλά το διαλύει⁴⁷. Είναι ομοίωμα της πραγματικότητας και παίρνει τη θέση της διαλύοντας την. Ο φωτογραφικός φακός είναι ένα είδος καθρέφτη⁴⁸ που διαμεσολαβεί μεταξύ του φυσικού βλέμματος και της πραγματικότητας, επιτελώντας την από – υλοποίησή της, όντας όμως μέσο μιας «προσθετικής» τεχνολογίας που επεκτείνει το φυσικό βλέμμα, και δεν διαστρεβλώνει απαραίτητα την πραγματικότητα.

⁴⁵ Μπαρτ Ρολάν, *ό.π.*, σελ. 112.

⁴⁶ Η αφή, η ακοή και η όσφρηση δε «συμμετέχουν» στη θέαση των φωτογραφιών, ενισχύοντας έτσι την άποψη για «μερικό» οπτικό ρεαλισμό.

⁴⁷ Όπως ο Μπαρτ αναγνώριζε τη μητέρα του στις φωτογραφίες «κομματιαστά...δεν την πετύχαινε ολόκληρη», Μπαρτ Ρολάν, *ό.π.*, σελ. 92 – 93.

⁴⁸ Βλ. στο Τσατσούλης Δημήτρης, *Η γλώσσα της εικόνας: σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac*, Αθήνα 2000, τα πρώτα κεφάλαια με σκέψεις για τη φωτογραφία.

Για την Sontag η φωτογραφία είναι «συμπαράσταση του πραγματικού»⁴⁹ και όχι αναπαράσταση. Είναι υπόλειμμα του πραγματικού, απόσταγμα της πραγματικότητας. Οι φωτογραφίες γίνονται πιστοποιητικό απώλειας, άρνησης και αναπλήρωσης της χαμένης πραγματικότητας. Αυτό είναι το σημείο που ο Μπάρτ συνδέει το *punctum* με την πραγματικότητα.

Και για την Sontag η φωτογραφία είναι πάντα διαμεσολαβημένη, γιατί κάποιος τη διάλεξε και γιατί πάντα υπάρχει η δυνατότητα αλλοίωσης της, γιατί μπορεί να είναι ένα τμήμα της αλήθειας και μάλιστα επιλεκτικά ξεχωρισμένο και γιατί με την τεχνολογία ακόμη και η αποτύπωση αυτή μπορεί να στρεβλωθεί ανάλογα με ορισμένες προτιμήσεις. Ο Virilio εκφράζει την άποψη πως το πρώτο θύμα ενός πολέμου είναι η έννοια της πραγματικότητας.⁵⁰ Έτσι η αποδεικτική αξία των εικόνων αναπαράστασης μαχών εξαρτάται και από ποιόν βγαίνουν, δηλαδή αν ο φωτογράφος είχε προσωπική εμπειρία ή όχι, αν ήταν ουδέτερος ή όχι. Οι φωτογράφοι πολέμου ενδέχεται να εκφράζουν τις πολιτικές τους αξίες μέσα από το ύφος τους. Έτσι θεωρώ πως όσοι κοιτάζουν φωτογραφίες πολέμου, μελετητές και μη, οφείλουν να ελέγχουν την «ταυτότητα» του υλικού τους, να θέτουνε κάποια ερωτήματα: πώς προέκυψε η φωτογραφία, ποιος ήταν ο φωτογράφος και πιο συγκεκριμένα τι ρόλο έχει στην κοινωνία, τι είδους άτομο ήταν, για ποιο σκοπό φωτογράφησε, για την ελευθερία κινήσεων των φωτογράφων και τις θέσεις τους, της εστίασης, του φωτισμού, για το αν δίνει έμφαση σε κάποια χαρακτηριστικά του θέματος σε βάρος άλλων, κλπ.. Αυτά και πολλά άλλα ερωτήματα όπως βέβαια οφείλουμε να κάνουμε με κάθε είδους πρωτογενείς πηγές. Σωστό είναι να δώσουμε σημασία στην οπτική γωνία της κάμερας, δηλαδή την κυριολεκτική η οποία επηρεάζεται και από την μεταφορική. Επίσης πρέπει να

⁴⁹ Sontag S. 1993, ό.π.

⁵⁰ Virilio P., ό.π., σελ.66.

δίνεται σημασία και σε ό,τι έχει επιλεγεί αλλά και σε ό,τι έχει αποκλειστεί.

Στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής οι λεζάντες - χωρίς όμως να συνοδεύουν πάντα τις φωτογραφίες - μας πληροφορούν ότι οι περισσότερες φωτογραφίες τραβήχτηκαν από τον Αμερικανικό Ερυθρό Σταυρό και τις ξένες Μεγάλες Δυνάμεις, συμμάχους όπως αποκαλούνται σε αυτές.

Όσον αφορά όμως την Ιστορία που χρησιμοποιεί τις φωτογραφίες ως αποδεικτικά στοιχεία, αξίζει να σημειώσουμε πως την ίδια στιγμή που αποτελούν απόδειξη της ιστορίας μπορούν να γίνουν και οι ίδιες ιστορικές ⁵¹. Δηλαδή η ίδια η εικόνα γίνεται ιστορικός δράστης αφού καταγράφει τα γεγονότα και επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα προσλαμβάνονται μέσα στο χρόνο ⁵².

Θέτοντας το ζήτημα της αντικειμενικότητας μου έρχονται στο μυαλό εικόνες «σκληρές», όπως αυτές που απεικονίζουν τους νεκρούς και πιο συγκεκριμένα στη θέα της βαρβαρότητας κατά ενός παιδιού, οι οποίες εμφανίζονται ως μέρος του ρεαλισμού. Είναι φωτογραφίες αγριότητων οι οποίες δείχνουν περισσότερο αυθεντικές όταν είναι λιγότερο επιτηδευμένες, σαν να προτιμούμε τις φωτογραφίες με ένα «φωτογράφο-κατάσκοπο»⁵³ και τους πρωταγωνιστές της ανυποψίαστους. Κατ' ακολουθία όταν μαθαίνουμε ότι οι φωτογραφίες είναι «στημένες»⁵⁴ ή με αλλοιωμένο θέμα νιώθουμε «απογοήτευση»⁵⁵. Ας μη ξεχνάμε ότι πολλές φορές φωτογραφίες σκηνοθετημένες ή παραποιημένες έχουν πολλές φορές χρησιμοποιηθεί ως ιστορική μαρτυρία. Εξάλλου τέτοιου είδους φωτογραφίες συχνά είναι ο κανόνας.

⁵¹ Tagg J., ό.π., σελ.65.

⁵² Burke P., ό.π., σελ.183.

⁵³ Sontag S. 2003, ό.π., σελ.61.

⁵⁴ Αυτό συνδέεται με το θέμα της πόζας η οποία είναι ουσιώδες χαρακτηριστικό της φωτογραφίας και ότι ήταν βασικό χαρακτηριστικό των πρώτων πολεμικών - και όχι μόνο - φωτογραφιών.

⁵⁵ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 61. Κάτι που σχετίζεται με την ηδονοβλεπτική ματιά, στην οποία έχουμε αναφερθεί στη σελ. 9 – 10.

Φωτογραφία – Μνήμη – Εθνική αφήγηση.

Επανάληψη.

Έχω την εντύπωση πως η φωτογραφία που κάθε Έλληνας θα γνώριζε είναι αυτή που δείχνει πλήθος κόσμου, στην προβλήτα της Σμύρνης, να προσπαθεί να επιβιβαστεί σε κάποιο πλοίο.



Αυτή είναι η εικόνα που θα αναγνωρίζαμε ακόμα και αν τη βλέπαμε ανεξάρτητα από το κείμενο που την περιβάλλει ή τη λεζάντα.

Η εξοικείωση με αυτή την εικόνα οφείλεται στη συνεχή επανά-προβολή της, στην επανά-προώθηση⁵⁶, δηλαδή στην επανάληψη πάνω από μία φορά. Η επανα-προώθηση κινείται στη βάση της «νοσταλγίας», η οποία αποτελεί και τον κύριο δρόμο

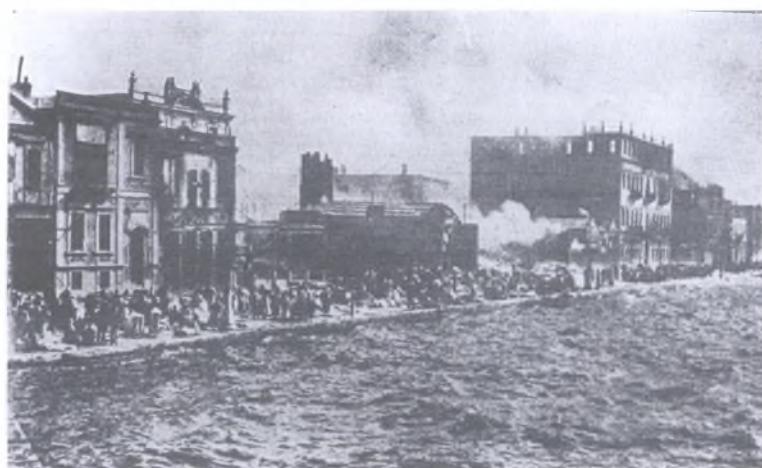
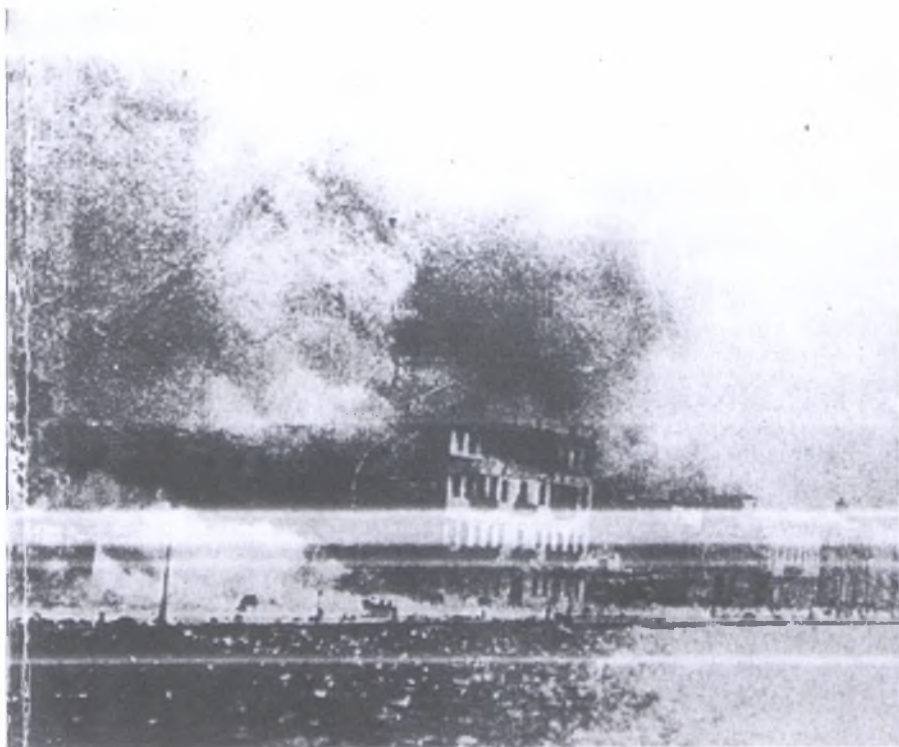
⁵⁶ Βλ. για αντίστοιχο όρο της τηλεόρασης, το *regun*, Jameson F., *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Αθήνα 1999.

πάνω στον οποίο χτίζεται η αίσθηση της σχέσης του παρόντος με το παρελθόν. Και χτίζεται ως image-surface (εικόνα-επιφάνεια) η οποία φτιάχτηκε με τεχνολογία pastiche (συγκόλλησης). Η τεχνολογία pastiche προωθεί εικόνες απομεινάρια, στοιχεία από μια άλλη εποχή. Στη νοσταλγία όμως δεν υπάρχει historicity (ιστορικότητα), αλλά pastness (παρελθοντικότητα), δηλαδή χάνεται ο ακριβής χρόνος και το παρελθόν «πουλιέται» ως pastness. Έτσι αυτό που ενδιαφέρει την σύγχρονη κοινωνία, φτάνει να είναι ό,τι μας θυμίζει παλιό.

Παθητικότητα, προβλεψιμότητα, οικειότητα ως λόγοι ή αποτελέσματα της επανά-προώθησης φωτογραφιών του πολέμου, κάνουν τον πόνο αντικείμενο πολιτισμικής κατανάλωσης. Σίγουρα η επαναπροβολή προσφέρει τη γνώση σε όσους δεν έχουν αντίστοιχο βίωμα. Πιο συγκεκριμένα η επαναπροβολή φωτογραφιών σε σχέση με τα άλλα μέσα μετάδοσης πληροφορίας (τηλεόραση, κινηματογράφος, κλπ) προσφέρει ένα τρόπο για να κατανοήσουμε και να απομνημονεύσουμε. Ο καθένας αποθηκεύει στο μυαλό του φωτογραφίες που μπορεί να ανακαλέσει στη στιγμή, λόγω της δομής της, δηλαδή της στατικότητάς της⁵⁷.

Η εικόνα της προβλήτας της Σμύρνης είναι μια από τις πλέον επανα - προωθημένες φωτογραφίες αλλά και αρκετές άλλες, όπως η πυρπόληση της Σμύρνης, η εικόνα η οποία δείχνει τη φωτιά να καίει τα οικοδομήματα στο λιμάνι της Σμύρνης.

⁵⁷ Η κοινωνία μας βέβαια οδηγείται όλο και περισσότερο σε ένα πολιτισμικό μοντέλο βάσει του οποίου η κινούμενη εικόνα, με τις πολλαπλές χρονικότητες, είναι πιο επιθυμητή και πιστευτή.



Σε αυτό το σημείο αξίζει να πω ότι οι φωτογραφίες της Σμύρνης είναι οι πιο φημισμένες από τη μια επειδή η πόλη αυτή αποτελούσε την καρδιά της ελληνικής παρουσίας στη Μικρά Ασία⁵⁸ και καθώς ήταν μεγάλο κέντρο και η λήψη φωτογραφιών ήταν πιο εύκολη και αφετέρου επειδή η περίπτωσή της αντιπροσωπεύει μια σκηνή βίας.

⁵⁸ Ο πληθυσμός της τον 19^ο αιώνα αποτελούνταν κυρίως από Έλληνες.

Η επανα – προώθηση φωτογραφιών σχετίζεται και με μια αναμεσοποίηση τους (remediation)⁵⁹, δηλαδή τις αλληπάλληλες διαμεσολαβήσεις μιας ιστορίας από διάφορα μέσα. Έτσι οι φωτογραφίες της Μικρασιατικής καταστροφής περνάνε από εφημερίδες σε βιβλία, σχολικά εγχειρίδια και στην τηλεόραση και στην παρούσα εργασία θα δούμε κυρίως δύο από αυτά τα μέσα, το σχολικό βιβλίο και λευκώματα, αλλά και την περίπτωση μιας εγκυκλοπαιδείας και μιας σελίδας στο διαδίκτυο που έχει όμως προέλθει από εφημερίδα. Ενδιαφέρον πιστεύω θα παρουσιάσει η αναπλαισίωση και η υποστήριξη τους από λεζάντα, σε κάθε αναμεσοποίηση. Αυτή η διαδικασία της αναμεσοποίησης έχει δύο προϋποθέσεις, πρώτον να υπάρχει μια πληροφοριακά πλούσια ιστορία και αφετέρου προϋποθέτει τη λήθη του γεγονοτολογικού πλαισίου, δηλαδή να αλλάζει και να ξεχνάει στοιχεία του «χαρακτήρα» του. Έτσι και στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής για παράδειγμα αλλάζει συχνά η στάση της Ελλάδας προς τις Μεγάλες Δυνάμεις ή λησμονείται η ιμπεριαλιστική της διάθεση, όπως θα διαπιστώσουμε στα σχολικά βιβλία Ιστορίας από το κείμενο ή και από τις λεζάντες.

Επιπρόσθετα η ιστορία της Μικρασιατικής καταστροφής διαθέτει και τις δύο προϋποθέσεις για την αναμεσοποίησή της: έχει μνημονικούς τόπους, δηλαδή ισχυρές εικόνες στη μνήμη, που αναγκάζουν τους ανθρώπους να σκεφτούν το παρόν με βάση το παρελθόν και επιπλέον δημιουργεί εικόνες εξιδανικευμένες.

Μνήμη / Ιστορία.

Η επανα-προώθηση και ανα-μεσοποίηση τις οποίες ανέφερα αποτελούν δύο τρόπους ανάκλησης της μνήμης. Η

⁵⁹ Βλ. σχετικά το πρώτο θεωρητικό μέρος στο Bolter D., Grusin R., *Remediation new media*, London 1999, σελ. 20 – 84.

μνήμη λειτουργεί ως «ιδιότητα διατήρησης ορισμένων πληροφοριών, παραπέμπει σε σύνολο φυσικών λειτουργιών χάρη στις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να ενεργοποιεί εντυπώσεις ή πληροφορίες οι οποίες έχουν παρέλθει και τις οποίες αναπαριστά ως παρελθούσες»⁶⁰.

Η μνήμη είναι αλληλένδετη με την τεχνολογία και ανάλογα με τις τεχνολογικές διαθεσιμότητες, η κάθε εποχή ανασυνθέτει το παρελθόν της και στην ελληνική πολιτισμική μνήμη η φωτογραφία αποτελεί βασικό τόπο. Σύμφωνα με την Marita Sturken τίποτα δεν εξισώνεται περισσότερο με τη μνήμη από ότι η εικόνα της κάμερας και ειδικά η φωτογραφία. Η φωτογραφία σχετίζεται με τη μνήμη και την απώλεια. «Η φωτογραφία προκαλεί ταυτόχρονα ένα ίχνος της ζωής και μία άποψη του θανάτου»⁶¹. Η Marianne Hirsch σημειώνει επί τούτου «Η φωτογραφία έχει την ικανότητα να σημειώνει την απουσία και το χαμένο και την ίδια στιγμή να φέρνει την παρουσία, το ξαναχτίσιμο, την επανασύνδεση, να φέρνει πίσω στη ζωή»⁶².

Φαίνεται πως οι φωτογραφίες από τη Μικρασιατική καταστροφή αποδίδουν στο γεγονός ένα «είδος αθανασίας»⁶³. Ένα από τα χαρακτηριστικά της φωτογραφίας είναι το γεγονός ότι προσφέρει μια ιδιότυπη αθανασία, «συλλαμβάνει τους ανθρώπους τότε, μηδενίζει το χρόνο και τους φέρνει με κάθε προβολή στις ημέρες μας ολοζώντανους»⁶⁴. Οι φωτογραφίες της Σμύρνης την κάνουν να μένει ζωντανή στη μνήμη των ανθρώπων, θυμίζουν στους διασωθέντες του συλλογικού τραύματος της Μικρασιατικής

⁶⁰ Ζακ λε Γκοφ, ό.π., σελ.43 –145 και 87 – 89.

⁶¹ Sturken M., *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids epidemic, and the politics of remembering*. Berkley 1997, σελ.17.

⁶² Hirsch M., ό.π., σελ.243.

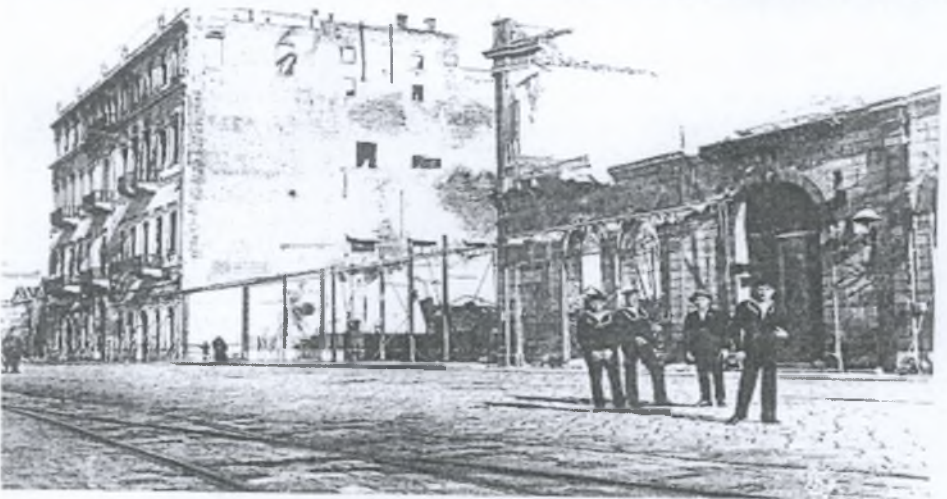
⁶³ Sontag S.1993, ό.π. σελ. 22.

⁶⁴ Παπαστάθης Λάκης, «Στρατιώτες εν πολέμω»: αναζήτηση και αξιοποίηση των οπτικοακουστικών τεκμηρίων, στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, 2006, σελ. 50

καταστροφής και αποκτούν γνώση οι νεότεροι ⁶⁵. Επιπρόσθετα η φωτογραφία της κατεστραμμένης Σμύρνης

ΣΜΥΡΝΗ

Η Μισέρνικα του Μισρανιστικού Ελληνισμού



Τα ερείπια της Σμύρνης. Ό,τι απέμεινε από τα επιβλητικά κτίρια της προκομίας.

The ruins of Smyrna: vestiges of the once-splendid buildings on the quay.

⁶⁵ Αυτή που η Hirsch M. αναλύει ως postmemory, βλ. σχετικά Hirsch M., “Projected Memory: Holocaust photographs in personal and public Fantasy” στο *Acts of Memory. Cultural recall in the present*, 1999, σελ.8 – 9.

SMYRNA

Metropolis of the Asia Minor Greeks



898 Smyrna. — Vue de la rue France, après l'incendie.



9 — Smyrna. — Une des rue de l'intérieur après l'incendie.

Εικόνα αμετανόητου πολέμου. Η Φωτογραφία Όδες, υποτάσσεται στην παθητική δύναμη της στίξης.

Picture of the devastated city. Road Street (after) of the war, stream (right).

φέρνει στο μυαλό μας τα λόγια του Μπάρτ «η φωτογραφία είναι ζωντανή εικόνα ενός πεθαμένου πράγματος, μας υποβάλλει δηλαδή την ιδέα ότι είναι ήδη νεκρό»⁶⁶. Αλλά και για την Sontag η φωτογραφία είναι ενθύμιο θανάτου. Οι φωτογραφίες από τη Σμύρνη της επιφέρουν ένα δεύτερο θάνατο αφού η εικόνα της είναι σε κομμάτια, δηλαδή δεν έχουμε το σύνολο της αλλά τα θραύσματα της, τη μερικότητα.

Το σπουδαιότερο είναι πως η φωτογραφία αντιμετωπίζεται ως μηχανισμός μέσω του οποίου κάποιος μπορεί να οικοδομεί το παρελθόν και να το τοποθετεί στο παρόν. Οι εικόνες έχουν τη

⁶⁶ Μπαρτ Ρ.ό.π., σελ. 110, αν και ο ίδιος το παρατηρεί στη φωτογραφία ενός έμψυχου όντος, στη φωτογραφία της μητέρας του.

δυνατότητα να δημιουργούν ή να επεμβαίνουν στις αναμνήσεις που κρατάμε ως άτομα και ως έθνος. Η μνήμη γίνεται πιο ισχυρή μέσω φωτογραφιών γιατί αυτές «ακινητοποιούν», «καδράρουν», προσφέρουν ένα γρήγορο τρόπο για κατανόηση και ένα συμπυκνωμένο τύπο για απομνημόνευση.⁶⁷ «Θυμάμαι» σημαίνει φέρνω μια εικόνα στο νου μου και καθώς οι άνθρωποι θυμούνται μέσω φωτογραφιών οδηγεί στο να συγκρατούν ένα στιγμιότυπο από μια δέσμη της ιστορίας.

Ας μη ξεχνάμε πως οι ψυχικές και κοινωνικές ανάγκες των προσφύγων δημιούργησαν μία μυθική εικόνα εξιδανίκευσης για τη ζωή στην πατρίδα. Και η φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε από νωρίς για να διατηρήσει τη μνήμη της Μικρασιατικής περιοχής. Ο Μιχάλης Βαρλάς μας πληροφορεί πως αρκετές φορές «εικόνες από προσφυγικά έντυπα αποκόπτονται και κοσμούν τους τοίχους των προσφυγικών σπιτιών μαζί με άλλα οικογενειακά ενθυμήματα από τους τόπους καταγωγής»⁶⁸. Μπροστά στον υπερτονισμό της χαμένης πατρίδας της Ανατολής και μιας μυθικής αφήγησης, γεγονότα όπως οι αποικιακές φιλοδοξίες, η εισβολή του ελληνικού στρατού ή η τουρκική εκδίωξη από τον ελληνικό χώρο, σχεδόν αποσιωπούνται και χάνουν τη σημασία τους.

Η φωτογραφία μεσολαβεί στην προσωπική και δημόσια μνήμη και γεννά μία μνημονική αισθητική για τις επόμενες γενιές. Η μνήμη ως μαρτυρία μίας συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής και η φωτογραφία αποτελεί το μεσαίο σύνδεσμο ανάμεσα στην πρώτη και δεύτερη γενιά, στην ανάμνηση, τη μνήμη και τη “postmemory”⁶⁹. Τον όρο αυτό η Hirsch χρησιμοποιεί μιλώντας για τη μνήμη των παιδιών επιζώντων από το Ολοκαύτωμα. Περιγράφει τη μνήμη «των παιδιών διασωθέντων από ένα πολιτιστικό ή συλλογικό τραύμα μέσω της εμπειρίας των γονιών

⁶⁷ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 29.

⁶⁸ Βαρλάς Μιχάλης, «Η διαμόρφωση της προσφυγικής μνήμης», στο Πέρα από την καταστροφή, Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Ίδρυμα μείζονος ελληνισμού, 2003, σελ.11 – 12.

⁶⁹ Hirsch M. 1999, ό.π., σελ. 7 – 10.

τους...»⁷⁰. Είναι δηλαδή η μνήμη των παιδιών που μεγάλωσαν με μια «μεσολαβημένη» εμπειρία για ένα γεγονός, μια εμπειρία που απέκτησαν μέσω βιβλίων, φωτογραφιών, ερευνών. Ο όρος χαρακτηρίζει ακριβώς αυτήν την εμπειρία αυτών που «έχουν μεγαλώσει με την επίδραση αφηγημάτων που προηγούνται από τη γέννηση τους, που οι δικές τους ιστορίες αντικαθίστανται από τις ιστορίες της προηγούμενης γενιάς»⁷¹. Η postmemory είναι ένα είδος «ετεροπαθητικής μνήμης» την οποία έχουν όσοι είναι περισσότερο ενωμένοι σε οικογενειακές ή κοινωνικές σχέσεις.

Επομένως η postmemory είναι ο «τρόπος» με τον οποίο προσλαμβάνουμε και σήμερα την ιστορία της Μικρασιατικής καταστροφής. Μέσω των φωτογραφιών, των σχολικών βιβλίων και λευκωμάτων αποκτούμε μνήμη για αυτό το γεγονός και είναι σα να λέμε «μπορώ να θυμηθώ τη μνήμη των προγόνων μου και τον πόνο των άλλων»⁷².

Η φωτογραφία είναι αυτή που δίνει σχήμα στην οπτική μνήμη. Έτσι λοιπόν για τους απόγονους των επιζώντων ενός τραυματικού γεγονότος ίσως απλά η περιέργεια τους ωθεί στο να μάθουν περισσότερα, ενώ αντίθετα για τους επιζώντες συχνά υπάρχει η ανάγκη όχι μόνο να γνωρίσουν αλλά να ξαναθυμηθούν, να ξαναζήσουν.

Η φωτογραφία αποτελεί πηγή για τη μνήμη και για την ιστορία, οι οποίες είναι αδιάρρηκτα συνδεδεμένες αλλά όχι ταυτόσημες.⁷³ Η ιστορία αφορά ένα γνωστικό αντικείμενο, ενώ η μνήμη αφορά την ανάκληση του παρελθόντος με ένα συναισθηματικό φορτίο. Και όμως η ιστορία και η μνήμη περιπλέκονται και δεν είναι αντίθετες.

Όσον αφορά την ιστορία οι φωτογραφίες πλουτίζουν σημαντικά τα πρωτογενή κειμενικά τεκμήρια, παρέχοντας μια συνολική μαρτυρία για τις πιο πρόσφατες σελίδες της ιστορίας.

⁷⁰ Hirsch M. 1999, ό.π., σελ. 8.

⁷¹ Hirsch M. 1999, ό.π., σελ. 8.

⁷² Hirsch M. 1999, ό.π., σελ. 9.

⁷³ Βλ. την εισαγωγή στο Sturken M., ό.π.

Αξίζει να τονίσουμε ότι σήμερα χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο ένα ευρύτερο φάσμα τεκμηρίων, στο οποίο οι εικόνες έχουν τη δική τους θέση δίπλα στα γραπτά και προφορικά τεκμήρια, σε αντίθεση με την παλαιότερη και πιο λογοκεντρική ιστορία. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχει ένας τρόπος χρήσης τους, όπως κατά τη χρησιμοποίηση μιας χειρόγραφης ή τυπωμένης πηγής, για παράδειγμα η τοποθέτηση εισαγωγικών.⁷⁴

Η φωτογραφία και το εθνικό αφήγημα.

Η φωτογραφία παίζει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία εθνικού νοήματος, στην ενίσχυση της εθνικής συνείδησης και στη δημιουργία εθνικού φαντασιακού. Οι εικόνες από το παρελθόν επικαλούνται και μεταδίδουν την ανάμνηση των γεγονότων που αξίζει να διατηρηθούν επειδή η ομάδα βλέπει σε αυτές έναν παράγοντα ενοποίησης και η μνήμη αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της συλλογικής ταυτότητας.

Η Sturken γράφει πως «η κηλίδωση στα σύνορα ανάμεσα στην εικόνα της ιστορίας και την ιστορία σαν εικόνα, στην ακίνητη και κινητή εικόνα, στο ντοκουμέντο και την αναπαράσταση, στη μνήμη και τη φαντασία, στην πολιτισμική μνήμη και την ιστορία, είναι καταφανής στην κατασκευή εθνικής μνήμης. Οι εικόνες της κάμερας παίζουν ένα ζωτικό ρόλο στην ανάπτυξη εθνικού νοήματος δημιουργώντας την αίσθηση της σχηματοποιημένης συμμετοχής και εμπειρίας στο έθνος»⁷⁵. Η συμμετοχή στο έθνος συχνά παίρνει τη μορφή της παρακολούθησης και της

⁷⁴ Samuel Raphael, "Old photographs" στο *Theatres of Memory*, 1996 .

⁷⁵ Sturken M., ό.π., σελ.24.

συμμετοχής στην αναπαράσταση⁷⁶. Έτσι με τη συμβολή της αναπαράστασης αποκτούμε μνήμη, ιστορική επίγνωση, γνώμη και συλλογική ταυτότητα. Με άλλα λόγια η συμμετοχή στο έθνος συχνά παίρνει τη μορφή παρακολούθησης στατικών εικόνων ή μιας αναπαράστασης σημαντικών, για το έθνος, γεγονότων.

Σύμφωνα με τον Βαρλά η προσωπική και κοινωνική μνήμη ταυτίστηκε με την εθνική μνήμη της πολιτικής ιστορίας και «η μνήμη της προσφυγιάς στην Ελλάδα συνδέθηκε και αντιπαράτέθηκε με τη μνήμη της Μικρασιατικής πατρίδας και ο αποχωρισμός των προσφύγων από τις πατρίδες τους ταυτίστηκε με τη στρατιωτική ήττα και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας»⁷⁷.

Συχνά οι εικόνες μαχών επιλέγονται ώστε η ιστορία που απεικονίζουν να είναι εθνική ιστορία, καθοδηγούμενη από τον εθνικισμό. Υπάρχουν δηλαδή πάντοτε προβλήματα χάλκευσης τους και της πίεσης των εκδοτών ακόμα και του κράτους. Συνήθως, λοιπόν, υπερέχει η προβολή των ημετέρων σχεδόν αποκλείοντας τους πολιτικούς αντιπάλους.

Στο σημείο αυτό θα μπορούσαμε να δούμε μερικές κυριαρχούσες φωτογραφίες οι οποίες μπορούν να γίνουν οχήματα της ετεροπαθητικής μνήμης⁷⁸ και θεματοφύλακες της. Εξάλλου όταν μία εικόνα συμπίπτει με τραυματικά γεγονότα της ιστορίας παίζει κεντρικό ρόλο στην κατασκευή εθνικού νοήματος. Μια εικόνα έχει τη δύναμη του ντοκουμέντου μιας εθνικής τραγωδίας.

⁷⁶ Γίνονται τελετές που «εμπεριέχουν την αναπαράσταση των μαχών, με μετέχοντες, με ιστορικά κοστούμια για παίξιμο», Sturken M., ό.π., σελ. 43.

⁷⁷ Βαρλάς Μ., ό.π., σελ.1.

⁷⁸ Αυτός ο όρος κατά την Hirsch περιγράφει τη μνήμη που έχει αποκτήσει κάποιος για ένα γεγονός και την ταύτισή του με αυτό χωρίς όμως να υπάρχουν απαραίτητα «οικογενειακοί ή εθνικοί δεσμοί». Με άλλα λόγια είναι η αναγνώριση και ταύτιση με τα θύματα ενός καταστροφικού γεγονότος χωρίς την postmemory που περιγράφει τη σχέση που αποκτούμε μέσω των γονιών μας. Είναι η ικανότητα να λες «θα μπορούσε να συμβεί σε εμένα...αλλά δεν ήμουν εγώ». Hirsch M. 1999, ό.π., σελ. 8 – 9.



Η εικόνα της πλέον κατεστραμμένης Σμύρνης είναι μια εικόνα επίσης πολύ χαρακτηριστική της καταστροφής, που συνήθως συνοδεύει αυτήν της πυρκαγιάς και της προσπάθειας για επιβίβαση σε ένα πλοίο και στη συνέχεια με εικόνες προσφύγων στο ελληνικό κράτος. Αυτές αποδίδουν στο γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής ένα «είδος αθανασίας» και επιτρέπουν στον κόσμο να συμμετάσχει στο έθνος και να ταυτιστεί με γεγονότα που πολλές φορές δεν έχει ζήσει ο ίδιος, όπως και στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής Έλληνες νεότερης γενιάς ταυτίζονται με αυτό το γεγονός, είναι σαν να βλέπουν κάτι γνώριμο. Επιπρόσθετα το κοινό παρακολουθώντας ένα τραγικό για το έθνος γεγονός θέτει τον εαυτό του ως εθνικό κοινό. Παρακολουθώντας τέτοιες φωτογραφίες αποκτά «εμπειρία» για ένα τραυματικό γεγονός που έχουν βιώσει οι πρόγονοί του και έτσι να ενισχύεται η εθνική του συνείδηση. Αυτές οι φωτογραφίες περικλείουν έναν παράγοντα ενοποίησης για το κοινό που τις προσλαμβάνει, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι είναι και ο μοναδικός τρόπος πρόσληψής τους.

Σε αυτό το πρώτο θεωρητικό μέρος προσπάθησα να δώσω τα κύρια χαρακτηριστικά των φωτογραφιών μέσα από το δικό μου παράδειγμα, της Μικρασιατικής καταστροφής. Οι έννοιες που με απασχόλησαν ήταν η σχέση της φωτογραφίας με τον πόλεμο και κατ' επέκταση η πρόσληψη τους και η έννοια της απόδειξης. Όπως επίσης και το θέμα μνήμης και εθνικής αφήγησης θεωρώ πως συνδέεται άμεσα με τη Μικρασιατική καταστροφή στην περίπτωση της Ελλάδας. Το δεύτερο μέρος της εργασίας μου είναι η έρευνα που διεξήγαγα στα σχολικά εγχειρίδια ιστορίας και σε

βιβλία με αφηγήσεις για τη Μικρασιατική καταστροφή και την οπτική αναπαράσταση της σε αυτά. Σε αυτό το μέρος θα συναντήσουμε και πάλι αυτές τις έννοιες αλλά θα παίξει σημαντικό ρόλο και η ύπαρξη της λεζάντας.

Η Μικρασιατική καταστροφή «σε φωτογραφίες».

Η Μικρασιατική καταστροφή αποτελεί ένα κεντρικό συμβάν στη νεώτερη Ελληνική ιστορία. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως το 1922 είναι το έτος που καθιερώθηκε το έθνος των σύγχρονων Ελλήνων και όχι το 1832, καθώς τότε η ελληνική πραγματικότητα μεταβλήθηκε χάρη στις οικονομικές, δημογραφικές, συννοριακές, πολιτικές και πολιτιστικές αλλαγές. Το 1922, είναι η χρονιά που λήγει ο πόλεμος ο οποίος ξεκίνησε το 1919, μεταξύ Ελλήνων και Τούρκων και κατέληξε σε αυτό που οι Έλληνες αποκαλούν «Μικρασιατική καταστροφή». Στις 27 Αυγούστου 1922 οι δυνάμεις του Κεμάλ Ατατούρκ μπαίνουν στη Σμύρνη και ενώ το ελληνικό μέτωπο έχει καταρρεύσει οριστικά οι Έλληνες προσπαθούν να επιβιβάσουν βιαστικά στα πλοία. Την είσοδο τους ακολουθεί η πυρπόληση και η «έξοδος» των Ελλήνων.⁷⁹ Υπήρξε αδιαμφισβήτητα ένα από τα πιο τραυματικά γεγονότα της ιστορίας της Ελλάδας – του 20^{ου} αιώνα – από τη μία λόγω των κοινωνικο-οικονομικών και γεωγραφικών επιπτώσεων και από την άλλη λόγω της θέσης που κατέχει στη μνήμη (συλλογική και ατομική) και την αφήγηση της ελληνικής ιστορίας. Επιπλέον όταν η Μικρασιατική καταστροφή έγινε ήταν ακόμα ένα πρωτοφανές γεγονός για την ελληνική πραγματικότητα λόγω των επιπτώσεων που επέφερε και ενώ θα μπορούσε να λησμονηθεί μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο που συνέβησαν εξίσου συγκλονιστικά γεγονότα, όπως η κατοχή και οι συνέπειες της, και όμως έμεινε ζωντανό στη μνήμη.

⁷⁹ Βλ. ενδεικτικά, για την εξιστόρηση των γεγονότων, *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. ΙΕ, Αθήνα 1970, για μικρασιατική καταστροφή, σελ. 233 – 247.

Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί το γεγονός ότι αποτελεί τομή και στην αναπαράσταση. Ο Α. Ξ. Ξανθάκης⁸⁰ σημειώνει πως τα χρόνια 1920 – 1940 συντελείται μία φωτογραφική επανάσταση που εκφράζεται με διαφορετικούς τρόπους. Οι φωτογράφοι αλλά ίσως και ο κόσμος φαίνεται να έχουν κουραστεί από τη ζωγραφική αναπαράσταση του πολέμου και από τις στημένες και ωραιοποιημένες φωτογραφίες και η φωτογραφία στην Ελλάδα επηρεάζεται από αυτήν την αναταραχή.

Στην οπτική καταγραφή της Μικρασιατικής καταστροφής παρατηρούμε μια μετατόπιση του ενδιαφέροντος. Στην αρχή η δημόσια προσοχή στράφηκε στην καταγραφή της ήττας του ελληνικού στρατού, σταδιακά όμως η φωτογραφία εξανθρωπίζεται, εγκαταλείπονται οι εικόνες του πολέμου και περνάνε στην απεικόνιση του πόνου του πρόσφυγα. Η εικόνα στη ζωγραφική, πριν τη φωτογραφία, διαμόρφωσε την εικόνα του ήρωα στον πόλεμο και η φωτογραφία ήρθε να το αλλάξει. Στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής στο σχολικό βιβλίο του 1982 υπάρχουν κυρίως εικόνες – πορτραίτα «μεγάλων ανδρών»⁸¹. Το επικό ιδεώδες του πολέμου μεταβάλλεται με τη Μικρασιατική καταστροφή, εγκαταλείπεται αυτό το αφηγηματικό μοτίβο.⁸² Αυτή η μεταβολή στις διαδικασίες απεικόνισης οφείλεται κατά ένα μέρος στην τεχνολογία της φωτογραφίας.

Επιπλέον και οι καταγραφές για την ήττα, αρχικά είχαν ως στόχο τον ελληνικό εσωτερικό πολιτικό χώρο και τους ευρωπαίους συμμάχους οι οποίοι κατηγορήθηκαν ότι εγκατέλειψαν τους Έλληνες την ώρα της ανάγκης, κάτι το οποίο θα συναντήσουμε συχνά στις λεζάντες των φωτογραφιών που θα μελετήσουμε. Συνήθως ενοχοποιούνται οι πολιτικές παρατάξεις ή γενικά οι

⁸⁰ Ξανθάκης Α., *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839 – 1960*, Αθήνα 1985

⁸¹ Ελευθέριος Βενιζέλος, Ιων Δραγούμης, Δημήτριος Γούνατης, κλπ, βλ. σχετικά *Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, σελ. 305, 313, 330, κ.α.

⁸² Παπαηλία Πηνελόπη, “Witnesses to Witnessing: records of research at an archive of refugee testimony” στο *Genres of recollection : History, testimony and archive in contemporary Greece*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή (παν/μιο Michigan 2001), σελ. 95.

«ξένοι». Βλέπουμε πως στο πρώτο σχολικό βιβλίο που χρησιμοποιεί οπτικό υλικό, αυτό του 1983, περιέχει σε μεγάλη αναλογία πορτραίτα πολιτικών που εμπλέκονται στο γεγονός. Παράλληλα στα σχολικά βιβλία ο πολιτικός χώρος και οι ευρωπαίοι σύμμαχοι είναι σχεδόν πάντα οι ιθύνοντες της καταστροφής. Η περίοδος όμως μετά τον τερματισμό της «σταδιοδρομίας» της Μεγάλης Ιδέας, και κυρίως κοντά στο δεύτερο παγκόσμιο, θα αποτελέσει την έναρξη για την μετατόπιση του ενδιαφέροντος⁸³ από την πολιτική και κοινωνική ιστορία και τους «δράστες» του πολέμου στην κοινωνική ιστορία και τα θύματα του πολέμου⁸⁴. Και θύματα πολέμου στην προκειμένη περίπτωση ήταν οι πρόσφυγες οι οποίοι αναγνωρίστηκαν ως θύματα μόνο κατά τη δεκαετία του 1940 που η αντιπαράθεση πέρασε από τους πρόσφυγες και τους ντόπιους της Ελλάδας στους αριστερούς και δεξιούς, δηλαδή σε μια πολιτική αλλά κοινωνική αντιπαράθεση.

Η Μικρασιατική Καταστροφή ήταν αυτή που έδωσε ώθηση για την εισαγωγή των νέων τεχνολογιών στην Ελλάδα και του κοινωνικού φωτορεπορτάζ. Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών⁸⁵ το οποίο είχε λειτουργήσει το 1929 ως «Σύλλογος Δημοτικών Τραγουδιών» μέσω της συνεργασίας της μουσικολόγου Μέλπω Λογοθέτη – Μερλιέ και του Hubert Pernot για την ηχογράφηση ελληνικών δημοτικών τραγουδιών, και στη συνέχεια ως Λαογραφικό Αρχείο, μεταλλάχθηκε και μετονομάστηκε έτσι το 1949. Τότε το ίδρυμα επανδρώνεται με νέους συνεργάτες και παράλληλα αρχίζει η τυπογραφική του δραστηριότητα. Οι ερευνητές του είναι αυτοί που πρώτοι ενδιαφέρθηκαν όχι μόνο για τους ήρωες αλλά και τα θύματα του πολέμου. Επίσης είναι αυτοί που πρώτοι χρησιμοποίησαν διαφορετικές ερευνητικές

⁸³ Βλ. σχετικά, Παπαηλία Π.ό.π.

⁸⁴ Παπαηλία Π., ό.π, σελ. 95, όπου δίνει και το παράδειγμα με τη δίκη της Νυρεμβέργης όπου τα θύματα γίνονται μάρτυρες.

⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά με το Κ.Μ.Σ, Βαρλάς Μ., ό.π., σελ. 9 –12 και Παπαηλία Π., ό.π., σελ. 94, 96 – 100. Επίσης γενικές πληροφορίες από την σελίδα του Κ.Μ.Σ, <http://users.otenet.gr/kms/>.

μεθόδους από την ακαδημαϊκή ιστορία και λαογραφία και εισήγαγαν νέες τεχνολογίες τεκμηρίωσης που περιλαμβάνουν φωνητική καταγραφή και φωτογραφίες και κατ' επέκταση όπως η Πηνελόπη Παπαηλία αναφέρει, μια «νέα σύλληψη της ιστορικής αλήθειας που στηρίζεται στην εμπειρία και την κατάθεση μεμονωμένων μαρτύρων»⁸⁶. Στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών υπάρχει ένα πλούσιο υλικό που απαρτίζεται από φωτογραφίες, αυτοβιογραφικά κείμενα προσφύγων και συλλογές τεκμηρίων. Η δραστηριότητα του έδωσε και αρκετές εκδόσεις βιβλίων για τον ελληνισμό της Μικράς Ασίας.

Σίγουρα η περίπτωση του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών είναι μόνο ένα παράδειγμα αυτής της ενασχόλησης με τη χρήση της φωτογραφίας για την απεικόνιση του πρόσφυγα αλλά προφανώς είναι αυτό που έδωσε την ώθηση. Φαίνεται πως η φωτογραφία από τη Μικρασιατική καταστροφή και έπειτα έχει πάντα άμεση σχέση με την καταγραφή των όσων γίνονται στο μέτωπο αλλά και των επιπτώσεων. Όπως έχουμε τονίσει στην πρώτη ενότητα η φωτογραφία και ο πόλεμος είναι αλληλένδετες και αυτό αποδεικνύεται σε αυτήν την περίπτωση με τις εικόνες από την καταστροφή. Η φωτογραφία όμως συνδέεται με την απεικόνιση του πρόσφυγα, του «θύματος». Ο «πρόσφυγας» παρουσιάζεται μάλλον ως το μέσο απεικόνισης της δυστυχίας και του πόνου, όπως και οι εικόνες νεκρών που εμφανίζονται στο θέμα της απεικόνισης του πολέμου.⁸⁷ Επιπλέον αρχίζει να θεσμοποιείται ο «μεμονωμένος πρόσφυγας», ως μάρτυρας σε μια συλλογική ιστορία που διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στη μνήμη των Ελλήνων.⁸⁸

Η Μικρασιατική καταστροφή, είτε με κύριο θέμα τον Μικρασιατικό πόλεμο είτε με το θέμα των προσφύγων,

⁸⁶ Βλ. Παπαηλία Π.ό.π., σελ. 97.

⁸⁷ Η όλη διαπραγμάτευση του ζητήματος της χρήσης της φωτογραφίας στον πόλεμο σχετίζεται κυρίως με τη «μεταγενέστερη ανάκληση» τους. Η πρώτη καταγραφή του συμβάντος ίσως να έχει και να εξυπηρετεί άλλους στόχους.

⁸⁸ Παπαηλία Π.ό.π., σελ. 127.

αναδεικνύεται ακόμα και σήμερα στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία με αμέτρητα βιβλία ⁸⁹. Σύλλογοι, αφιερωματικές εκδόσεις, βιβλία και συγγραφείς λειτουργούν ως « memory workers», «εργάζονται» δηλαδή ώστε να έχουμε μνήμη, να θυμόμαστε ένα μέρος έστω της ιστορίας της Μικρασιατικής καταστροφής. Καθιερώθηκε η μελέτη της Μικρασιατικής καταστροφής και δημιουργήθηκε έτσι μνημονικό απόθεμα, δηλαδή υλικό το οποίο θα χρησιμοποιηθεί για μελλοντικές μελέτες. Ο Βάρλας⁹⁰ σημειώνει πως οι σύλλογοι που δημιουργήθηκαν για την καταγραφή της ιστορίας και της λαογραφίας της Μικρασιατικής καταστροφής προώθησαν εκδόσεις βιβλίων και έδωσαν τεκμήρια τα οποία με τη σειρά τους τροφοδότησαν μεταγενέστερες μελέτες. Αυτές οι εκδόσεις λειτουργούν ως τροφοδότες της μνήμης, παρά την όποια επιστημονική τους αξία.

Με βάση λοιπόν το υλικό που συνέλεξα από τη «Μικρασιατική καταστροφή» θα προσπαθήσω να θέσω τους προβληματισμούς περί της χρήσης των φωτογραφιών. Οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν στην παρούσα μελέτη είναι πρώτον τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας. Αξίζει, νομίζω, να δούμε πότε τα σχολικά βιβλία «εισήγαγαν» φωτογραφίες της Μικρασιατικής καταστροφής στο γραπτό κείμενο της Ιστορίας, αλλά και ποιες είναι οι φωτογραφίες που επιλέχθηκαν να συνοδεύουν τη διδακτική ύλη για τα παιδιά. Στα παραπάνω έρχεται να προστεθεί και ο τρόπος με τον οποίο σχολιάζονται. Σαφέστερα οι λεζάντες που τις συνοδεύουν τι θέλουν να μας πουν, πως θέλουν να αποδώσουν το γεγονός της Μικρασιατικής καταστροφής.

Το οπτικό υλικό που χρησιμοποίησα όμως στην εργασία μου προέρχεται και από λευκώματα. Μέσα από αυτά θα δούμε και πάλι το θέμα του τρόπου «εισαγωγής» τους στο κείμενο και

⁸⁹ Ανάδειξη του παρελθόντος από την Ανατολή έχουμε στη σύγχρονη κοινωνία ως ένα είδος πολιτικής, όπου οι Έλληνες πρόσφυγες παρουσιάζονται ως περισσότερο Έλληνες, όπως επισημαίνει η Παπαηλία Π., ό.π., σελ. 101.

⁹⁰ Βάρλας Μ., ό.π., σελ. 9.

επομένως τον διαφορετικό τρόπο πλαισίωσης τους. Ποιες φωτογραφίες επιλέγονται να γίνουν αντικείμενο επανάληψης και «τροφοδότησης» της μνήμης; Και τέλος, και εδώ θα μας απασχολήσει η ύπαρξη της λεζάντας. Υπάρχει; Και αν ναι τι μας λέει;

Το σχολικό εγχειρίδιο Ιστορίας.

Το σχολικό εγχειρίδιο⁹¹ αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται η εκπαιδευτική διαδικασία. Ο ρόλος του ωστόσο δεν περιορίζεται στον γνωστικό τομέα μόνον. Η σημαντικότητα του επεκτείνεται και στο συναισθηματικό τομέα, εφόσον λειτουργεί και ως παράγοντας κοινωνικοποίησης των νέων. Μέσω αυτού διαμορφώνονται στους μαθητές στάσεις και διαθέσεις, καλλιεργούνται μορφές και τύποι συμπεριφοράς. Συνεπώς επιδρώντας στο συναισθηματικό τομέα και διαμορφώνοντας τη συμπεριφορά συμβάλλει στην ανάπτυξη των διαπροσωπικών σχέσεων και στην επικοινωνία μεταξύ των ατόμων και περαιτέρω των κοινωνικών ομάδων και των λαών.

Τα σχολικά εγχειρίδια ιστορίας ενέταξαν τη Μικρασιατική καταστροφή από το 1923 και έκτοτε δεν έλειψε ποτέ.⁹² Θα περίμενε κανείς η σχολική ιστορία να διάλεγε μια στάση αποσιώπησης εφ' όσον η διδασκαλία του εθνικού παρελθόντος στοχεύει στην επική εξύμνηση της δόξας του έθνους, και θέση σε μια τέτοια ιστορία έχουν οι νίκες και όχι οι ήττες, εντούτοις οι συγγραφείς των σχολικών βιβλίων την εντάσσουν στην αφήγηση

⁹¹ Βλ. ενδεικτικά, για τα σχολικά βιβλία Ιστορίας και τη Μικρασιατική Καταστροφή, το άρθρο της Κουλούρη Χριστίνα, «Καταστροφή, Εκστρατεία και πόλεμος στο σχολείο. Οι περιγραφές, η παρουσίαση, οι παραλείψεις και η έκταση των τραγικών γεγονότων μέσα από τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας», στο *Το Βήμα on line – Νέες εποχές*, 1/9/2001, Αρ. φύλλου 13652.

⁹² Κουλούρη Χρ., ό.π.

της ελληνικής ιστορίας, αν και οι αναφορές είναι σύντομες. Το 1969 – δυο μόλις χρόνια μετά την επιβολή της δικτατορίας – εκδίδεται η *Συνοπτική Ιστορία της Συγχρόνου Ελλάδος*, το οποίο περιλαμβάνει δύο κεφάλαια «η Μικρασιατική εκστρατεία» και «η Αποχώρησης εκ Μικράς Ασίας» στα οποία δίνονται όλα τα στοιχεία της με αρκετές λεπτομέρειες⁹³, χωρίς όμως εικόνες. Βέβαια αυτό δεν αφορά μόνο το κεφάλαιο αυτό, αντίθετα μόνο τρεις χάρτες συμπληρώνουν το κείμενο ολόκληρου του βιβλίου.

Τα πράγματα άλλαξαν από το 1983 όταν το βιβλίο της Γ' Λυκείου, της γ' δέσμης, *Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές*, στο οποίο για πρώτη φορά υπάρχει εκτενές κεφάλαιο με τίτλο «Ο Μικρασιατικός Πόλεμος 1918 – 1923». Έκτοτε η Μικρασιατική καταστροφή περιλαμβάνεται στα σχολικά εγχειρίδια, κατέχοντας μια μεγάλη θέση και συνοδευόμενη από οπτικό υλικό. Έτσι και στο βιβλίο *Ιστορία Νεότερη και Σύγχρονη* της Γ' Λυκείου, γενικής παιδείας, με πρώτη έκδοση το 1982⁹⁴, και που διδάσκεται ακόμα στα σχολεία⁹⁵, η Μικρασιατική εκστρατεία περιγράφεται με λεπτομέρειες και συνοδεύεται από μαρτυρίες και άλλες πρωτογενείς πηγές⁹⁶, εικόνες και φωτογραφίες. Αλλά και το βιβλίο της θεωρητικής κατεύθυνσης της Γ' Λυκείου, του 1999, *Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας*, εμπεριέχει κεφάλαιο με τίτλο «Η Μικρασιατική καταστροφή» επιμένοντας κυρίως στο προσφυγικό ζήτημα και με ανάλογο φωτογραφικό υλικό, από τους πρώτους προσφυγικούς καταυλισμούς.

Το βιβλίο του 1983 περιλαμβάνει την Μικρασιατική καταστροφή ως συμπλήρωμα της έκδοσης του 1979, με συγγραφέα τον Βώρο Φ.. Στον πρόλογο αυτού του κεφαλαίου γράφεται σχετικά με τον τίτλο του βιβλίου πως «παράλληλα με τη

⁹³ Το κείμενο του βιβλίου έχει σημείο αναφοράς τη στρατιωτική και πολιτική έκβαση του πολέμου.

⁹⁴ Εδώ χρησιμοποιήθηκε η ΙΓ' έκδοση του 2001.

⁹⁵ Αν και έχει χωριστεί σε δύο τόμους από το 2006.

⁹⁶ Αποσπάσματα από βιβλία για τη Μικρασιατική καταστροφή, διαγγέλματα και προκηρύξεις των ελληνικών πολιτικών και του στρατού, ή αποσπάσματα από τον τύπο του 1922.

δική του αφήγηση ο συγγραφέας παραθέτει και ένα μέρος τουλάχιστον από τις πηγές που χρησιμοποίησε. Με τον όρο αυτό νοούνται κατ' αρχήν εκείνα τα γραπτά μνημεία που είναι σύγχρονα περίπου με τα ιστορούμενα θέματα ή λίγο μεταγενέστερα. Κάποτε όμως μαζί με τις πηγές έχουν παρατεθεί και πληροφορίες ή απόψεις άλλων συγγραφέων που πραγματεύτηκαν πρόσφατα τα ίδια θέματα».⁹⁷ Και ενώ χρησιμοποιείται και οπτικό υλικό φαίνεται ότι δε λαμβάνεται ως «πηγή της Ιστορίας».

Η διδασκαλία της Μικρασιατικής καταστροφής πέρασε μέσα από διαφορετικές ερμηνείες κατά καιρούς. Συγγραφείς με φιλοβασιλικές θέσεις κατηγορούν τους συμμάχους ότι εγκατέλειψαν την Ελλάδα, ενώ αντίθετα οι αντιβασιλικοί μέμφονται τη φιλοβασιλική ψήφο του ελληνικού λαού.⁹⁸ Έπειτα την δεκαετία του 50 – 60 οι κατηγορίες για την καταστροφή πέφτουν στη «δικιόνια», εφ' όσον δεν μπορούσαν να κατηγορούνται οι σύμμαχοι και κυρίως οι Βρετανοί. Την περίοδο της δικτατορίας οι κατηγορίες βαραίνουν, ανάμεσα σε άλλα, τον κομμουνισμό και το σχολικό εγχειρίδιο του 1969 μιλάει για «κομμουνιστική υπονόμευση»⁹⁹.

Με άλλα λόγια είναι φανερό η παρουσία του κράτους ως συγγραφέα των σχολικών βιβλίων Ιστορίας, και ιδιαίτερα μετά το 1937 που εφαρμόζεται η πολιτική του κρατικού μονοπωλίου και του ενός βιβλίου, μετά δηλαδή την ίδρυση του Οργανισμού Εκδόσεως Σχολικών βιβλίων που το 1963 ονομάστηκε Οργανισμός εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων. Αποτέλεσμα αυτού τα σχολικά βιβλία ιστορίας χρησιμοποιούνται ως μέσο άσκησης της «ηγemonίας» του κράτους με έμμεσο τρόπο, δηλαδή παρουσιάζοντας ως έγκυρη και οικουμενική ιστορική γνώση μια μόνο εκδοχή της, η οποία επικράτησε ανάμεσα σε άλλες

⁹⁷ *Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 277 – 280

⁹⁸ Κουλούρη Χρ., ό.π.

⁹⁹ Γρηγορίου Δάφνη, ό.π., σελ 43.

ανταγωνιστικές εκδοχές, δηλαδή καθορίζει τη σχολική ιστορική γνώση.

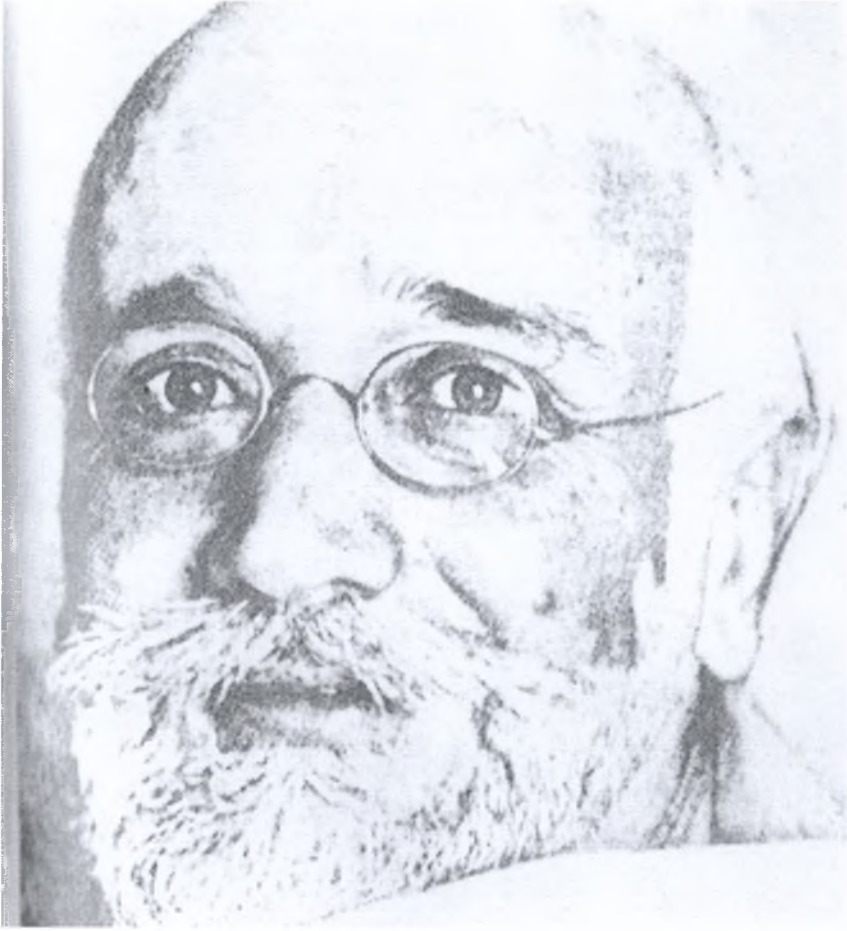
Εκτός από τα κείμενα, οι κρατικοί εκπαιδευτικοί μηχανισμοί εγκρίνουν τις φωτογραφίες που στη συνέχεια θα γίνουν και οι περισσότεροι αναγνωρίσιμες. Στην ουσία υπάρχει συλλογική εκπαίδευση και όχι συλλογική μνήμη. Και υποστηρίζω αυτό καθώς θεωρώ πως η δημόσια μνήμη αρχίζει να διαμορφώνεται και διαμορφώνεται πιο εύκολα από τα παιδικά μας χρόνια. Σίγουρα υπάρχουν και άλλες μορφές πολιτισμικής μνήμης αλλά η σχολική ιστορία είναι από τις πρώτες που «επιδρούν» στον άνθρωπο. Χωρίς να σημαίνει πως όλοι οι άνθρωποι πιστεύουν σε αυτήν την ιστορία, είναι ίσως η πρώτη με την οποία ερχόμαστε σε επαφή και ίσως μην έχοντας άλλα ερεθίσματα, θα την ενστερνιστούμε. Αξίζει εδώ να σημειώσουμε ότι η εθνική αφήγηση σχετίζεται κατ' εξοχήν με τα σχολικά εγχειρίδια. Ιδιαίτερα τα σχολικά βιβλία Ιστορίας προσανατολίζονται προς αυτήν την κατεύθυνση της εθνικής διαπαιδαγώγησης των νέων. Πρέπει να τονίσουμε τη σύνδεση των σχολικών βιβλίων με την ανάπτυξη μιας εθνικής αφήγησης και ενός εθνικού φαντασιακού στις επόμενες της Μικρασιατικής καταστροφής γενιές. Φαίνεται να υπάρχει μια αντίληψη της Ιστορίας ως «εθνικής επιστήμης» και ως «διδασκαλίας» και «από τους ίδιους τους πανεπιστημιακούς καθηγητές προτάσσεται ο εθνικός ρόλος της ιστορικής γνώσης, με την επιτακτικότητα μάλιστα της υποχρέωσης των δασκάλων, των καθηγητών των γυμνασίων...να διδάσκουν την εθνική ιστορία»¹⁰⁰, και οι φωτογραφίες, ως ύλη του βιβλίου αυτού, γίνονται μέρος της εθνικής αφήγησης.

Το σχολικό εγχειρίδιο ιστορίας, του 1983, που πρώτο χρησιμοποίησε φωτογραφικό υλικό από τη Μικρασιατική

¹⁰⁰ Θεοδωρίδης Γρηγόρης, «Ο κινηματογράφος ως «ιστοριογραφία για την αντιμετώπιση των εχθρών του έθνους»: οι ταινίες για τη «σλαβοκομμουνιστική επιβουλή» κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967 1974)», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, 2006, σελ. 195.

καταστροφή αρκείται σε φωτογραφίες που τονίζουν την ελληνική παρουσία στη Μικρά Ασία πριν την καταστροφή, αναλογικά πολύ περισσότερες, αφού οι φωτογραφίες που έμμεσα δείχνουν την καταστροφή, δηλαδή με σταυρούς ή πιο γενικά με μια ερειπωμένη πόλη, ή οι φωτογραφίες με πρόσφυγες είναι συνολικά τέσσερις από τις δεκαέξι. Αρκετές είναι οι φωτογραφίες που περιέχει με τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών του Μικρασιατικού πολέμου, όπως υπάρχουν και πολλά πορτραίτα αυτών.







Οι φωτογραφίες που περιέχουν τα επόμενα σχολικά εγχειρίδια, γενικής παιδείας και θεωρητικής κατεύθυνσης, περιλαμβάνουν εικόνες των επιχειρήσεων και της υποχώρησης του ελληνικού στρατού, καθώς και της εκδίωξης, της αιχμαλωσίας



αλλά όχι και φωτογραφίες εξόντωσης Ελλήνων, έτσι για παράδειγμα οι φωτογραφίες με τους νεκρούς, που συναντάμε σε κάποια λευκώματα απουσιάζουν. Αυτές όμως προσφέρουν το βίωμα ενός ανακαλούμενου πόνου. Και από τις δύο εκλαμβάνουμε τη φωτογραφία ως επίμονο επιζών του θανάτου. Αυτές, θεωρώ, πως λειτουργούν και ως φορέας του πόνου. Αυτές τις συνάντησα ελάχιστες φορές, ίσως γιατί στην ελληνική πλευρά και συγκεκριμένα στα συγγενικά πρόσωπα των νεκρών προκαλείται πόνος, καθώς τους προσφέρεται μία «άχρηστη, απρεπή πληροφορία»¹⁰¹. Αντίθετα τις πιο γνωστές εικόνες από την πυρκαγιά της Σμύρνης, και την άφιξη των προσφύγων, τους πρόχειρους καταυλισμούς και στους σταθμούς υποδοχής τις συναντάμε σε αυτά τα δυο σχολικά εγχειρίδια.



¹⁰¹ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 69.

Το εγχειρίδιο του 1999 περιέχει και αυτό φωτογραφίες με τους πρωταγωνιστές των γεγονότων. Επανερχόμαστε λοιπόν στο σημείο που λέγαμε πως οι φωτογραφίες του πολέμου αναπαριστούν τόσο το καταστροφικό κομμάτι όσο και τις συναλλακτικές του διαστάσεις. Και τα δύο μέρη πάντως φαίνεται να αναπαράγονται στα σχολικά βιβλία. Ίσως για αυτό και νιώθουμε περισσότερο οικείες κάποιες φωτογραφίες.

Στα σχολικά βιβλία οι φωτογραφίες όπως και οι υπόλοιπες πρωτογενείς πηγές βρίσκονται γύρω από την κυρίως επιστημονική αφήγηση, είτε σε σελίδες ανεξάρτητες, σχεδόν στη μέση της αφήγησης με αποτέλεσμα να μην υπάρχει άμεση σύνθεση της οπτικής και κειμενικής αποτύπωσης. Η εικόνα και ο λόγος βρίσκονται σε διάσταση και επιχειρώ να υποστηρίξω πως στόχος είναι η ενίσχυση των πρωτογενών, δηλαδή των μαρτυριών των προσφύγων και αποσπασμάτων του τύπου ή βιβλίων για τη Μικρασιατική καταστροφή που υπάρχουν δίπλα τους, και η δραματοποίηση τους χωρίς παράλληλα να καθεί η επιστημονικότητα της ιστορικής αφήγησης. Ίσως δηλαδή είναι αποτέλεσμα μιας λογοκεντρικής ιστοριογραφίας αλλά με ενδείξεις επιθυμίας να εντάξει νέες τεχνολογίες καταγραφής ενός ιστορικού γεγονότος, δηλαδή της φωτογραφίας ή της μαγνητοσκόπησης. Το εγχειρίδιο του 2001 συνδυάζει την επιστημονική (ιστορική αφήγηση) με την βιοματική εξιστόρηση (μαρτυρίες προσφύγων) και τις ανάλογες φωτογραφίες, χωρίς όμως να υπάρχει άμεση σύνδεση.

Επιπλέον και το εγχειρίδιο του 1983 τοποθετεί τις φωτογραφίες συνήθως σε σελίδες ανεξάρτητες, είτε ανάμεσα στην ιστορική αφήγηση είτε στο μέρος που ονομάζεται «Σημειώσεις, Παραθέματα, Παραπομπές». Εδώ κείμενο και φωτογραφίες ακολουθούν την ίδια θεματική σειρά. Περισσότερο χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτό αποτελούν οι φωτογραφίες προσώπων που εμφανίζονται ανάμεσα στο σχετικό για αυτούς κείμενο. Παρατηρούμε πως στη σχολική ιστορία γίνεται

προσπάθεια να χρησιμοποιηθούν εικόνες ανάμεσα στο γραπτό τεκμήριο, ίσως ως ένα αποδεικτικό στοιχείο των όσων αφηγείται η ιστορία.

Ένα θέμα το οποίο θα επιχειρήσω να διερευνήσω στη συνέχεια είναι η ύπαρξη της λεζάντας και καθώς αυτή μπορεί να αναφέρει από πού προέρχεται η φωτογραφία, αξίζει εδώ να κάνω μία προκαταρκτική παρατήρηση. Οι λεζάντες των φωτογραφιών του σχολικού εγχειριδίου του 2001 δεν αναφέρουν την πηγή τους, αντίθετα στο τέλος του βιβλίου¹⁰² υπάρχει απλά μία ευχαριστήρια σημείωση προς κάποιους εκδοτικούς οίκους για την προσφορά του φωτογραφικού υλικού και αντίστοιχα το εγχειρίδιο του 1999 ευχαριστεί κάποιους φορείς που επέτρεψαν να χρησιμοποιηθούν κάρτες και εικόνες για τις ανάγκες της διδασκαλίας του βιβλίου¹⁰³. Από την άλλη το εγχειρίδιο του 1983 δεν περιέχει κάτι ανάλογο. Υπάρχουν όμως επτά από τις δεκαέξι φωτογραφίες οι οποίες αναφέρουν τη συλλογή ή τα βιβλία από τα οποία προέρχονται. Επανερχόμαστε δηλαδή στα λόγια του Samuel, πως παρ' όλο που χρησιμοποιούνται ως τεκμήρια δεν χρησιμοποιούνται και με ανάλογο τρόπο.¹⁰⁴

Λευκώματα.

Τα βιβλία αυτά αποτελούν μια υποκειμενική επιλογή από άλλα πολλαπλάσια που έχουν γραφτεί για τη Μικρά Ασία και Μικρασιατική καταστροφή.

Τα περισσότερα αφορούν μια τοπική ιστορία, ως επί των πλείστων της Σμύρνης καθώς αποτελούσε, όπως έχουμε ήδη πει,

¹⁰² Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π, σελ.526.

¹⁰³ *Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999, σελ.239.

¹⁰⁴ βλ. παραπάνω, σελ. 34.

την «καρδιά» της ελληνικής παρουσίας στη Μικρά Ασία και σε αντίθεση με άλλες περιοχές όπως για παράδειγμα της Καππαδοκίας όπου οι ορθόδοξοι πληθυσμοί έφυγαν μετά την συνθήκη της Λωζάνης¹⁰⁵, αντιπροσωπεύει μια σκηνή βίας. Οι τοπικές ιστορίες είναι ποσοτικά ισχυρές ακόμα και πριν τη δεκαετία του 1960. Αντίθετα τα φωτογραφικά λευκώματα κυκλοφορούν την δεκαετία του 1980, και ίσως λίγο πιο νωρίς για τη Σμύρνη. Τα φωτογραφικά άλμπουμ εξάλλου πριν το 1960 είναι σπάνια.¹⁰⁶

Τα λευκώματα αυτά έχουν και διαφορετικά «χαρακτηριστικά». Υπάρχουν δηλαδή διαφορετικά «είδη» λευκωμάτων. Κατ' αρχάς λοιπόν θα διακρίνω αυτά τα βιβλία σε τρεις κατηγορίες : α) βιβλία ιστορικής κυρίως αφήγησης με φωτογραφίες , β) προσωπικών αφηγήσεων προσφύγων που συμπεριλαμβάνουν και φωτογραφίες, γ) λευκώματα της Μικράς Ασίας. Αυτά όμως τα επέλεξα και τα διακρίνω και σε κάποιες υποκατηγορίες ως προς τον εκδοτικό φορέα και κατ' επέκταση το ύφος τους: 1) αυτά που έχουν εκδοθεί από συλλόγους, 2) από εφημερίδες, 3) από εκδοτικούς οίκους, 4) αποτελούν «μεγάλες» εκδόσεις. Τα ξεχώρισα από τις πρώτες μεγάλες κατηγορίες γιατί είναι, κατά τη γνώμη μου, περισσότερο χαρακτηριστικά και ενδιαφέροντα. Αυτός ο διαχωρισμός ίσως φανεί χρήσιμος στην μετέπειτα κατηγοριοποίηση ως προς τη θέση που κατέχουν οι φωτογραφίες μέσα στο βιβλίο.

Και στο σημείο αυτό μπορούμε να δούμε τα βιβλία αυτά ως προς τη θέση που κατέχουν σε αυτά οι φωτογραφίες, καθώς μπορεί να μεταβληθεί το νόημα τους μέσα στο περιβάλλον που εντάσσονται. Με άλλα λόγια θα δούμε αν οι φωτογραφίες αποτελούν το κείμενο (text) ή το περικείμενο (context) (ή το

¹⁰⁵ Παπαηλία Π. ό.π, σελ. 12.

¹⁰⁶ Ίσως το μοναδικό φαινόμενο είναι η περίπτωση της Σινασού, όπου μια ομάδα ξέρεει ότι θα φύγει με την ανταλλαγή του πληθυσμού και ειρηνικά αποτυπώνει το χώρο που αφήνει. Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Σινασός, επιμ. Μπαλτά Ευαγγελία, Αθήνα 2004. Από την άλλη όμως την εποχή των Βαλκανικών πολέμων κυκλοφορούν λευκώματα, ίσως ως αποτέλεσμα της έκβασης των πολέμων αυτών.

συγκείμενο) και πως μπορεί να αλλάζει το νόημα τους μετά από μία νέα πλαισίωση. Η ίδια η φωτογραφία «επαναλαμβάνεται», «επαναπροωθείται» συχνά μέσα σε διαφορετικό πλαίσιο και συνήθως με διαφορές στις λεζάντες. Και εδώ μπορούμε να δούμε αυτό που συζητήσαμε λίγο νωρίτερα, πως δηλαδή η φωτογραφία αλλάζει νόημα ανάλογα με το περιβάλλον κείμενο της.

Υπάρχουν λοιπόν βιβλία τα οποία δίνουν στη φωτογραφία μια κεντρική, καθοριστική θέση όσον αφορά την αρχιτεκτονική. Ενδεικτικά στο *Η Σμύρνη καίγεται*¹⁰⁷, ένα βιβλίο που αποτελείται από εναλλάξ αφηγήσεις και φωτογραφίες, ένα λεύκωμα το οποίο όμως περιέχει και αποσπάσματα από άλλα βιβλία με προσωπικές αφηγήσεις εκτός από το εξώφυλλο που έχει την πυρκαγιά της Σμύρνης εμπεριέχει πενήντα τρεις φωτογραφίες, στο φυσικό τους σχήμα όπως αναφέρει¹⁰⁸. Οι φωτογραφίες βρίσκονται σε σελίδες μόνες τους, χωρίς περιβάλλον κείμενο. Ένα άλλο χαρακτηριστικό βιβλίο είναι *Η μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*¹⁰⁹ μια συλλεκτική έκδοση, «ως ελάχιστος φόρος τιμής στον Μικρασιατικό κόσμο, σε όσους χάθηκαν, αλλά και όσους ξεριζώθηκαν από τη γενέθλια Γη», οι φωτογραφίες έχουν κεντρικό ρόλο, αφού δίνονται στη μέση συνήθως της σελίδας περιβαλλόμενες από το κείμενο σε δύο γλώσσες¹¹⁰. Αλλά και το *Από την Ιωνία στη νέα Ιωνία*¹¹¹, όπου δίνεται η ιστορία των προσφύγων της Νέας Ιωνίας Βόλου μετά από πρωτοβουλία της εφημερίδας Πρώτη, οι φωτογραφίες παίζουν κεντρικό ρόλο.

Μια άλλη κατηγορία, την οποία διακρίνω, είναι τα βιβλία τα οποία παρεμβάλλουν φωτογραφίες χωρίς να διακόπτουν την αφήγηση. Για παράδειγμα στο βιβλίο *Οι τελευταίοι της Μικρά*

¹⁰⁷ *Η Σμύρνη καίγεται*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1983.

¹⁰⁸ Και μέγεθος περίπου 8 – 12cm, *Η Σμύρνη καίγεται* σελ. 5.

¹⁰⁹ *Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002].

¹¹⁰ Ελληνικά και αγγλικά, ίσως ώστε να έχει μεγαλύτερο αναγνωστικό κοινό. Σε αυτό το βιβλίο συμβολικά παρουσιάζεται η ιστορία της Σμύρνης και χρησιμοποιεί «πρωτότυπο εικαστικό υλικό και αποτελεί ουσιαστικά μια έκδοση τέχνης», όπως γράφεται στην εισαγωγή του βιβλίου.

¹¹¹ *Από την Ιωνία στη Νέα Ιωνία. 80χρόνια.1922 –2002*, επιμ. Βαρσάμης Νίκος, εκδ. της εφημερίδας Πρώτη, Βόλος 2002.

Ασίας¹¹² το οποίο είναι και το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα έκδοσης συλλόγου (και επομένως αρκετά συναισθηματικά φορτισμένο), της «πρωτοβουλίας για το ποντιακό ζήτημα και τα εθνικά θέματα», ο οποίος πιστεύει πως «η ιστορική μνήμη είναι απαραίτητο στοιχείο για την εθνική αυτογνωσία», παρεμβάλλονται κάποιες φωτογραφίες, στις μαρτυρίες του πληθυσμού της Μικράς Ασίας, συνήθως σε μικρό μέγεθος, στο τέλος της σελίδας, εντελώς ανεξάρτητα από το κείμενο. Αξίζει, νομίζω, εδώ να σημειώσω πως το βιβλίο αυτό περιέχει μόνο δυο φωτογραφίες μεγάλες (δηλαδή περίπου 5 – 8,5εκ.) και οι υπόλοιπες είναι ασυνήθιστα μικρές (περίπου 3,5 – 2,5εκ.). Οι δυο μεγάλες φωτογραφίες είναι οι φωτογραφίες με τους νεκρούς. Αντίθετα στο *Πως έζησα την καταστροφή της Σμύρνης*¹¹³ το οποίο ανήκει και αυτό στην κατηγορία των προσωπικών αφηγήσεων, οι φωτογραφίες βρίσκονται στην αρχή κάθε νέου κεφαλαίου, επικουρικά και όχι με καθοριστικό ρόλο.

Σε μια τρίτη κατηγορία θα περιελάμβανα βιβλία τα οποία έχουν το μικρό φωτογραφικό υλικό τους σε ανεξάρτητες σελίδες, συγκεντρωμένες όλες μαζί, με την υφή του φύλλου να αλλάζει, ώστε να κάνει τις φωτογραφίες να φαίνονται περισσότερο «τεκμήρια». Εκεί ο αναγνώστης κάνει μια φωτογραφική περιήγηση στη Μικρασιατική καταστροφή, πριν επιστρέψει στην αφήγηση. Ενδεικτικά αναφέρω το βιβλίο *Η έξοδος*¹¹⁴ το οποίο είναι «το καταστάλαγμα μακρόχρονης συλλογικής προσπάθειας που αρχίζει το 1930... με πρωτοβουλία της Μέλπως Λογοθέτη – Μερλιέ...του συζύγου της Οκτάβ Μερλιέ και των συνεργατών της

¹¹²1922. Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας. Πρωτοβουλία για το ποντιακό ζήτημα και τα εθνικά θέματα, εκδ. Τραπεζους, [χ.χ]. Ουσιαστικά είναι μια επανέκδοση ενός βιβλίου του οποίου ο συγγραφέας είναι άγνωστος, πρόκειται για «δημοσιογράφο, απεσταλμένο της εφημερίδας «ΕΠΡΟΣ» από την Αθήνα στο μικρασιατικό μέτωπο» με τα αρχικά «Κ.Φ.». Στα προλεγόμενα γράφεται πως «η άγνοια και η συγκάλυψη οδηγούν στην επανάληψη των ίδιων εγκλημάτων» και για αυτό είναι απαραίτητη αυτή η έκδοση. Είναι ένα βιβλίο με μαρτυρίες προσφύγων από έντεκα διαφορετικές περιοχές.

¹¹³ Βαλβαζάνης Μιχ., *Πως έζησα την καταστροφή της Σμύρνης*, Χαλκίδα 1998.

¹¹⁴ Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, *Η έξοδος. Μαρτυρίες από τις επαρχίες των Δυτικών παραλίων της Μικράς Ασίας*, Αθήνα 1980.

του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, όπου το οπτικό υλικό είναι ελάχιστο στους δύο τόμους, σε σελίδες χωριστές, συγκεντρωμένες και ανεξάρτητες από την αφήγηση, χωρίς καν να αριθμούνται οι σελίδες στις οποίες βρίσκονται. Όπως δηλώνεται στον πρόλογο¹¹⁵ του γράφεται στα πλαίσια της συνειδητοποίησης μιας γενικότερης ανάγκης αυτογνωσίας του λαού μας», «αναζητείται κάποια αντιστοιχία ανάμεσα στην Έξοδο του 1922 –1923 και στην αναγκαστική μετακίνηση του ενός τρίτου του κυπριακού πληθυσμού κατά την κρίση του 1974» και «επιδιώκεται και η διερεύνηση των συνθηκών μιας ραγδαίας οικονομικής ανόδου με τα αντίστοιχα κοινωνικά επιτεύγματα της». Περιέχει μαρτυρίες από πληροφορητές – ανθρώπους που έζησαν στη Μικρά Ασία και είναι ένα από τα βιβλία που ανήκουν στις μεγάλες εκδόσεις.

Επίσης τα βιβλία *Η γενοκτονία των Ελλήνων και Αρμενίων της Μικράς Ασίας*¹¹⁶ που περιλαμβάνει δυο μέρη, το πρώτο με την ιστορική αφήγηση και το δεύτερο με την προσωπική αφήγηση του συγγραφέα και *Η κατάρα της Ασίας*¹¹⁷ του οποίου η ελληνική έκδοση του 1980 έγινε με δαπάνη των σωματείων «Εστία Νέας Σμύρνης», «Ένωση Σμυρναίων» και «Θρακικόν κέντρον», είναι βιβλία τέτοιου τύπου.

Μπορεί βέβαια να έχουν συνδυασμούς όπως το *Της Σμύρνης*¹¹⁸, η ιστορία της Σμύρνης με κύριο ζητούμενο την

¹¹⁵ ΚΜΣ, Η έξοδος, 1980, σελ. ιζ' - λζ'.

¹¹⁶ Παγτζιλογλου Μίλτος, *Η γενοκτονία των Ελλήνων και των Αρμενίων της Μικράς Ασίας*, [χ.ε]1988.

Χαρακτηριστικό του ύφους του είναι η παράθεση δυο στίχων με τους οποίους ξεκινάει «όσοι ξεχνάνε το παρελθόν είναι καταδικασμένοι να το ξαναζήσουν».

¹¹⁷ Horton George, *Η κατάρα της Ασίας : μια διήγηση για τη συστηματική εξόντωση των χριστιανικών πληθυσμών απ' τους Μωαμεθανούς και για την ενοχή ορισμένων Μεγάλων Δυνάμεων μαζί με την αληθινή Ιστορία της πυρπολήσεως της Σμύρνης*, εκδ. Ατλαντίς – Πεχλιβανίδης Μ. και Σία Α.Ε., 1980. Όπως δηλώνεται από τον τίτλο ακόμα είναι μια «διήγηση» από τον Horton George, πρόξενο των Ηνωμένων Πολιτειών στην Εγγύς Ανατολή. Στον πρόλογο¹¹⁷ υποστηρίζεται πως ο συγγραφέας ως «αυτόπτης μάρτυρας» θα δώσει την ιστορία της Μικρασιατικής καταστροφής «με απόλυτη αντικειμενικότητα» για να «λάβουν γνώση οι νεότερες ελληνικές γενεές» και «να αποφύγουμε παρόμοιες καταστροφές», «να διαφωτιστεί ο κόσμος σχετικά με τις πολιτικές αντιζηλίες των χωρών της Δύσης», «να γίνει γνωστή η αλήθεια σχετικά με σπουδαιότατα γεγονότα», «να αποδειχθεί ότι η καταστροφή της Σμύρνης δεν ήταν παρά η τελευταία σκηνή ενός σταθερού προγράμματος εξοντώσεως του Χριστιανισμού...».

¹¹⁸ Σολομωνίδης Χρίστος, *Της Σμύρνης, Συνοικίες, δρόμοι, περιπάτοι, απόκριες, λέσχες, χοροί, μέλη, Πάσχα, αθλητισμός, ζωγράφοι, προσκοπισμός, γλωσσάριο, κ.α.*, Αθήνα 1957.

κοινωνική ζωή και τα έθιμα της, το *Χρονικό του Μικρασιατικού Πολέμου 1912 – 1922*¹¹⁹, μια «μελέτη – λεύκωμα», «ως ελάχιστο φόρος τιμής στους γνωστούς και άγνωστους στρατιώτες, αξιωματικούς και πολίτες που πίστεψαν και αφιερώθηκαν στην ολοκλήρωση του εθνικού οράματος»¹²⁰ και το *Η Μικρασιατική Καταστροφή*¹²¹, η εξιστόρηση της Μικρασιατικής καταστροφής όπως πολύ ξεκάθαρα και ο τίτλος δηλώνει, όπου οι φωτογραφίες άλλοτε εμφανίζονται μόνες τους σε ξεχωριστές σελίδες και άλλοτε μέσα στην κειμενική αποτύπωση χωρίς να τη διακόπτουν.

Όπως και να είναι διαπιστώνουμε πως κείμενο και φωτογραφίες δεν σχετίζονται. Καμία φωτογραφία δεν συνδέεται με συγκεκριμένο κείμενο, καμία δεν σχολιάζεται μέσα στο κειμενικό της περιβάλλον. Μάλλον με σκοπό την ενίσχυση της θέσης τους, τη δραματοποίηση και την επίδραση περισσότερο στο «συναισθηματικό» επίπεδο, οι φωτογραφίες αυτές εμφανίζονται σαν να είναι πασίγνωστες και δεν χρειάζονται μεγαλύτερη ανάλυση από αυτήν που θα προσφέρουν οι λεζάντες, λεζάντες συνήθως όχι με επεξηγηματικά σχόλια. Αξιοσημείωτο παράδειγμα είναι το βιβλίο *Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922* όπου «καταβλήθηκε προσπάθεια ώστε να υπάρχει ταύτιση μεταξύ χρονικής αναφοράς και φωτογραφικού υλικού. Έτσι το μεγαλύτερο τμήμα του που παρατίθεται αποτελεί οπτικοποιημένη απόδοση του γεγονότος στο οποίο αναφέρεται το χρονολόγιο. Παράλληλα η επιλογή αυτή στοχεύει στο να αποδώσει τις πραγματικές όψεις του πολέμου»¹²². Η πραγματικότητα όμως έγκειται στο γεγονός πως οι φωτογραφίες αυτές και το «σήσιμό» τους «φαίνονται» να μας δίνουν την πραγματική όψη του πολέμου.

¹¹⁹ Ακτσόγλου Ιακ., *Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922*, εκδ. Τροχαλία, 1998.

¹²⁰ Ακτσόγλου Ιακ., ό.π., σελ. 49. Επίσης γράφεται για να «προβάλει την ελληνική εικόνα – άποψη απέναντι στη σχετική τουρκική και διεθνή» και για να «παρουσιάσει το ιστορικό γίνεσθαι εκείνης της περιόδου συνολικά και με εύληπτο τρόπο στους νεότερους». Έτσι περιέχει μόνο χρονολόγιο των γεγονότων και οπτικό υλικό.

¹²¹ Πρωταίος Στάθης, *Η μικρασιατική καταστροφή*, εκδ. Πλάτων, Αθήνα 1963.

¹²² Ακτσόγλου Ιακ., ό.π., σελ. 51.

Αν δεχτούμε ότι «ως ένα σημείο το βάρος και η σοβαρότητα των φωτογραφιών επιβιώνει καλύτερα σε ένα βιβλίο»¹²³ τα βιβλία αυτά λειτουργούν ως βιβλία μνήμης¹²⁴. Τα βιβλία μνήμης περιλαμβάνουν φωτογραφίες, όσο και κείμενα, μεμονωμένες ή συλλογής προκαλώντας ζωή όπως ήταν πριν. «Επειδή προκαλούν και προσπαθούν να ξαναδημιουργήσουν τη ζωή που υπήρχε και όχι μόνο την καταστροφή, ενεργούν στο δημόσιο πένθος...Αλλά επίσης είναι θέσεις όπου οι επόμενες γενιές μπορούν να μάθουν για τον χρόνο και το χώρο που ποτέ δεν θα δουν»¹²⁵.

Βιβλία για τη Μικρασιατική καταστροφή λοιπόν ενσωματώνουν στον κορμό τους εικόνες χωρίς όμως να αποκτούν άμεση σύνδεση με την οπτική αποτύπωση. Σα να νιώθουν την ανάγκη να περιγράψουν τις αφηγήσεις όχι μόνο με λέξεις αλλά και εικόνες στο νέο πολιτισμό που δημιουργείται, τον πολιτισμό της εικόνας, την εποχή της εικόνας, στην εποχή του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Περιλαμβάνουν φωτογραφίες σα να θέλουν να πείσουν για όσα γράφουν, σα να θέλουν να αποδείξουν πως είναι η πραγματικότητα, χωρίς όμως να αντιμετωπίζονται πάντα ως «τεκμήρια», ως «ιστορική πηγή».

Σε αυτά τα βιβλία, όπως και στα σχολικά εγχειρίδια, οι φωτογραφίες έχουν αποσπαστεί από ένα μεγαλύτερο corpus φωτογραφιών, από ένα μεγαλύτερο αρχείο, και παρουσιάζονται σε διαφορετικό πλαίσιο, αποκτώντας νόημα από τον χώρο που εκτίθενται. Αξίζει έτσι να δούμε την πηγή αυτών των φωτογραφιών. Και όμως είναι λίγα τα βιβλία που αναφέρουν την πηγή από την οποία έχουν λάβει τις φωτογραφίες. Το *Χρονικό του Μικρασιατικού Πολέμου 1912 - 1922* αναφέρει από την αρχή ότι οι φωτογραφίες που χρησιμοποίησε έχουν αποσπαστεί από τα αρχεία του πολεμικού μουσείου (ΠΜ), τη Διεύθυνση Στρατού (ΔΙΣ), το ελληνικό λογοτεχνικό και ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ) και το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα

¹²³ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 126, βέβαια και εκεί η συγκίνηση είναι προσωρινή, αφού το βιβλίο θα κλείσει και η εικόνα θα ξεθωριάσει από το μυαλό.

¹²⁴ Βλ. σχετικά με τα «memorial books», Hirsch M. 2002, ό.π.

¹²⁵ Hirsch M. 2002, ό.π., σελ. 246 – 247.

(ΙΑ). Είναι το μοναδικό βιβλίο που βρήκα το οποίο σημειώνει σε κάθε φωτογραφία που εκθέτει την πηγή τους. Το *Η Σμύρνη καίγεται* αναφέρει γενικά ότι το υλικό προέρχεται από το Ιστορικό Μουσείο. Στο βιβλίο *Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού* «το σπάνιο εικονογραφικό υλικό ,..., προέρχεται , κυρίως, από το αρχείο του συλλέκτη κ. Σπυριδώνα Μανουσάκη, ο οποίος ευγενώς το παραχώρησε. Επίσης η Ένωση Σμυρναίων εμπλούτισε το έργο με θέματα και ντοκουμέντα...Τέλος το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών...παραχώρησε και επιπλέον φωτογραφικό υλικό για την πληρέστερη τεκμηρίωση του αφιερωματικού αυτού τόμου»¹²⁶. Το βιβλίο *Η αιχμαλωσία. Έξοδος από τη Σμύρνη*¹²⁷, όπου ο συγγραφέας δίνει ιστορίες που αφηγητές από τη Σμύρνη του έχουν πει, στην εισαγωγή αναφέρει ότι οι φωτογραφίες προέρχονται από το Αρχείο του Μεγαλοκονόμου Μανόλη.

Τα υπόλοιπα βιβλία δεν αναφέρονται στην αρχική πηγή τους, σαν να μελετάνε εικόνες γνωστές, οικείες, που ανήκουν στον καθένα και δεν χρειάζονται ταυτοποίηση, τις παρουσιάζουν δηλαδή σαν δείγμα αυθεντικότητας, πραγματικότητας. Και συχνά συναντάμε φωτογραφίες που έχουμε πληροφορηθεί για το αρχείο από το οποίο αποσπάστηκαν και στη συνέχεια τις βλέπουμε ως ανεξάρτητες και σίγουρα αποδεικτικές εικόνες. Βλέπουμε για παράδειγμα την φωτογραφία η οποία απεικονίζει νεκρούς να δίνεται μόνη της σε κοντινό πλάνο¹²⁸, χωρίς πληροφορίες για το ποιος, που και πότε την έχει βγάλει, όπως στο *Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας*. Ενώ την ίδια συναντάμε και στο *Χρονικό του Μικρασιατικού Πολέμου 1912-1922*, και εκεί πληροφορούμαστε τουλάχιστον από ποιο αρχείο έχει αποσπαστεί. Είναι προφανές πως στην πρώτη περίπτωση υπάρχει έντονη επιθυμία να αναγνωριστεί η φωτογραφία ως στοιχείο πραγματικό, ως «υλική μαρτυρία». Το ίδιο μπορούμε να

¹²⁶ *Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*, 2002, σελ. 4.

¹²⁷ Δεληγιάννης Γ, *Η αιχμαλωσία Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες*, εκδ. Ίδμων, 1997.

¹²⁸ Για τη μεγέθυνση μιας φωτογραφίας ο Μπαρτ αναφέρει πως την έκανε «μέχρι να φτάσει τελικά στον εσωτερικό κόσμο της μητέρας του», «αποσυνθέτει, μεγεθύνει,..., επιβραδύνει για να έχει τον καιρό να λάβει γνώση». Μπαρτ Ρ. ό.π, σελ. 138-139.

«αναγνωρίσουμε» και στη φωτογραφία της «φλεγόμενης» προβλήτας της Σμύρνης. Από το βιβλίο *Η Σμύρνη καίγεται* πληροφορούμαστε πως προέρχεται από το αρχείο του Ιστορικού Μουσείου, εντούτοις τις υπόλοιπες φορές που τη συναντάμε δε μας δίνονται τέτοιου είδους πληροφοριακά στοιχεία και πάλι σαν αντικειμενική, πραγματική πηγή απόδειξης. Με την αποπλαισίωση λοιπόν φωτογραφιών φαίνεται καθαρά πως γίνεται προσπάθεια να τις δούμε ως μοναδικές και πραγματικές. Ο ρόλος αυτής της αναπλαισίωσης σχετίζεται άμεσα και με το θέμα της λεζάντας, αφού αυτή δίνει πληροφορίες για τη φωτογραφία.

Η λεζάντα.

Οι ίδιες φωτογραφίες εκτός από την διαφορετική πλαισίωση μέσα στο κείμενο παρουσιάζουν και διαφορετικά κείμενα – σχόλια – λεζάντα. Ένα από τα προβλήματα που παρουσιάζει η φωτογραφία είναι αυτό της πύκνωσης της ακολουθίας των γεγονότων εφ' όσον έχουμε εκλάβει τη φωτογραφία ως μέσον αφήγησης, ή της πρόσληψης και αναγνώρισής της από τους μεταγενέστερους και η φωτογραφία είναι μάλλον «ανοικτό κείμενο»¹²⁹ που μπορεί να διαβαστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Λύση σε αυτό μπορεί να δοθεί είτε με τα συμφοραζόμενα της, είτε με τη βοήθεια του ίδιου του δημιουργού μέσω των επιγραφών ή των λεζάντων. Με άλλα λόγια αυτό που ο ιστορικός της τέχνης Peter Wagner ονόμασε «εικονοκείμενο» και το οποίο μπορεί να διαβαστεί κυριολεκτικά ή μεταφορικά, μπορεί να δώσει πληροφορίες ή να κάνει σάτιρα. Έτσι τα οπτικά μηνύματα αρκετές φορές ενισχύονται με διδακτικά ή παραινετικά κείμενα, με συμπεράσματα που διασαφηνίζουν την εικόνα ή την ερμηνεύουν με ένα συγκεκριμένο τρόπο και την «εγκλωβίζουν» σε αυτήν την ερμηνεία.

Μελετώντας το υλικό μας, τα σχολικά βιβλία και τα λευκώματα, αυτομάτως θα παρατηρήσουμε μία διάκριση στις λεζάντες, τις πρωτότυπες και τις μεταγενέστερες.¹³⁰ Και εννοώ πρωτότυπες τις λεζάντες που υπάρχουν πάνω στη φωτογραφία, έτσι όπως φαίνεται σε εμάς μέσω των βιβλίων. Αξίζει εδώ να σημειώσω ότι η αρχική λεζάντα της φωτογραφίας άλλοτε εμφανίζεται στο υλικό των βιβλίων και άλλοτε όχι. Για παράδειγμα η φωτογραφία που δείχνει τους νεκρούς από τη Μικρασιατική καταστροφή και τους γύρω τους να πενθούν στο βιβλίο *Χρονικό του Μικρασιατικού Πολέμου 1912* –

¹²⁹ Μια ίσως λογοκεντρική ερμηνεία.

¹³⁰ Αυτός ο διαχωρισμός μπορεί να μας βοηθήσει να σκεφτούμε και για τον τρόπο που λαμβάνουμε τις φωτογραφίες στις διαφορετικές εποχές, αφού το κοινό στο οποίο απευθύνονται είναι διαφορετικό.

1922 εμφανίζεται με δύο λεζάντες¹³¹, την πρωτότυπη επάνω δεξιά «Atrocités Turcques Smyrne 1922» και κάτω αριστερά «Φωτ. Ερ. Σταυρού. Θηριωδία από το δράμα της Σμύρνης» και παράλληλα μία μεταγενέστερη δίπλα στην εικόνα «Οι τελευταίες ώρες της ελληνικής Σμύρνης...».



Αντίθετα η ίδια φωτογραφία στο *Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας* παρουσιάζεται χωρίς καμία λεζάντα και πάλι σαν να θέλουν να παρουσιαστεί ως δείγμα αυθεντικότητας και πραγματικότητας, σα να ισχύει ότι η φωτογραφία αν επιλέγεται καλά πρέπει να μιλάει μόνη της, και εδώ μπορούμε να ξαναθυμηθούμε πως και η αποπλαισίωση της και η ένταξή της σε νέο, διαφορετικό περιβάλλον έχει ακριβώς την ίδια πρόθεση.

¹³¹ Αυτή είναι μία από τις ελάχιστες φωτογραφίες που παρουσιάζονται δύο λεζάντες οι οποίες δηλώνουν από πού προέρχεται η φωτογραφία: α) «Φωτ. Ερ. Σταυρού», β) «Αρχείο ΔΙΣ»



Την ίδια φωτογραφία βρήκα τυχαία στην εγκυκλοπαίδεια *Υδρόγειος*¹³² και η μεταγενέστερη και μοναδική λεζάντα που την συνόδευε : «Από τις βαρβαρότητες των Τούρκων». Όσον αφορά τα σχολικά βιβλία εντόπισα μόνο μια πρωτότυπη λεζάντα που συνόδευε φωτογραφία. Η φωτογραφία στην προβλήτα του λιμανιού της Σμύρνης με το μισόβουλιαγμένο καράβι έχει ως πρωτότυπη λεζάντα «Τα γεγονότα της Σμύρνης» και ως μεταγενέστερη «Μόνη ελπίδα σωτηρίας ο δρόμος της θάλασσας». Αυτές θεωρώ πως είναι ενδεικτικές και για το πώς μεταβάλλεται η πρόσληψη τους. Η πρωτότυπη είναι σα να θέλει να ενημερώσει, η μεταγενέστερη σα να θέλει να τη «φορτίσει» συναισθηματικά.

Οι πολεμικές φωτογραφίες χωρίς τη λεζάντα μπορούν να οδηγήσουν σε αυθαιρεσίες. «Σε όσους είναι σίγουροι πως το δίκιο είναι στη μια πλευρά και η καταπίεση και η αδικία στην άλλη και ότι η πάλη πρέπει να συνεχιστεί, σημασία έχει ακριβώς το ποιος σκοτώνεται από ποιον» γράφει η Sontag και συνεχίζει «για τον στρατευμένο, η ταυτότητα είναι το παν και κάθε φωτογραφία περιμένει την εξήγηση της ή τη διαστρέβλωση της από τη λεζάντα της»¹³³. Και έτσι η ύπαρξη της λεζάντας σε τέτοιες φωτογραφίες είναι απαραίτητη γιατί ειδάλλως μπορούν να χρησιμοποιηθούν

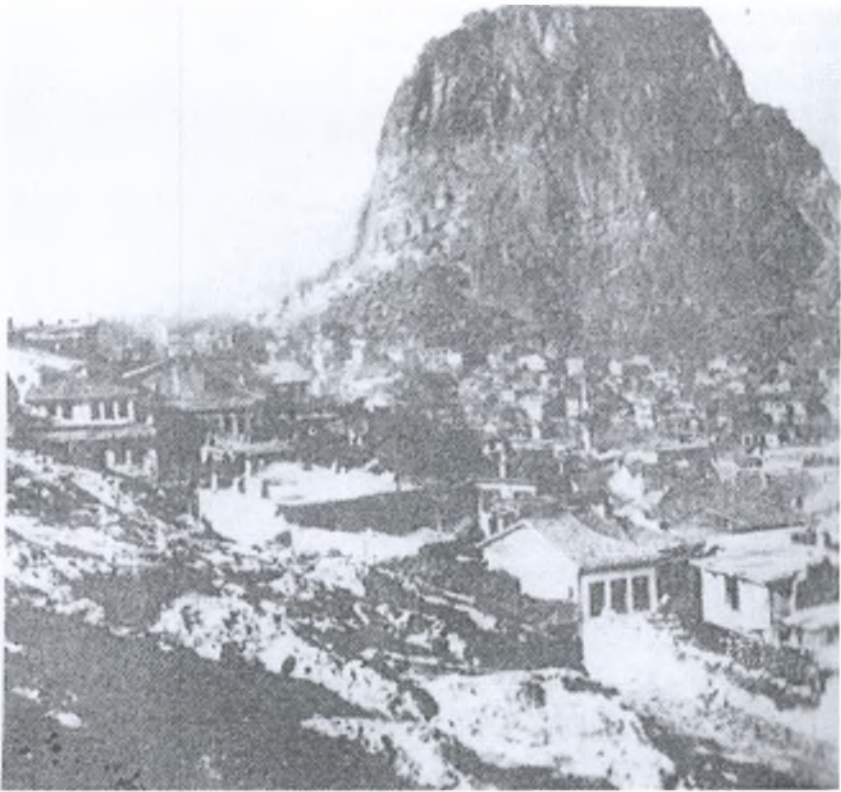
¹³² *Υδρόγειος*, εκδ. Δομική, τί', σελ. 223.

¹³³ Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 17 -18.

διαφορετικά, πολλαπλά¹³⁴. Σίγουρα όμως λεζάντα σαν αυτή στην εγκυκλοπαίδεια θέλει να χρωματίσει την εικόνα και να επηρεάσει προς μια και μόνο κατεύθυνση τους θεατές. Είναι δηλαδή παράδειγμα ενός τρόπου «αφήγησης» μιας εθνικής ιστορίας, όπου το δίκιο είναι στην ελληνική πλευρά και επιπλέον όντας σε μεγάλο μέγεθος (10,5 × 10 εκ) και κοντινό πλάνο σίγουρα δίνεται η εντύπωση πως αυτό που γράφει η λεζάντα είναι το σωστό, το πραγματικό, ότι δηλαδή επικυρώνει απλά αυτό που βλέπουμε.

Ανάλογη διάθεση έχουν και οι δυο φωτογραφίες του σχολικού βιβλίου του 1982 που οι λεζάντες σχολιάζουν «Το Αφιόν Καραχισάρ. Χιλιάδες παλικάρια έπεσαν εκεί στις πιο αιματηρές μάχες του πολέμου» και ενώ η εικόνα δείχνει ένα ερειπωμένο τοπίο

¹³⁴ Βλ. Sontag S. 2003, ό.π., σελ. 17 –18 με το παράδειγμα της φωτογραφίας ενός διαμελισμένου παιδιού στο κέντρο της Ιερουσαλήμ, που μπορεί να φανεί ως Εβραϊόπουλο που σκοτώθηκε από κάποιον Παλαιστίνιο καμικάζι, ή αντίστοιχα ως μικρός Παλαιστίνιος που σκοτώθηκε από τον ισραηλινό στρατό.



και «Τάφοι στρατιωτών που έπεσαν στο Καλέ Γκρόττο» και η εικόνα διάσπαρτων σταυρών.



Λεζάντες που και αυτές «χρωματίζουν» τις φωτογραφίες με στόχο την εθνική διαπαιδαγώγηση των μαθητών, μέσω της εξύμνησης «ηρώων – προγόνων», αναγνωρίζοντας την ηρωική στάση των στρατιωτών του ελληνικού έθνους.

Κοντολογίς, η λεζάντα προσφέρει ερμηνεία, εξηγεί, αλλά και αλλάζει με βάση την ιδεολογία και κάποτε με σκοπό την προπαγάνδα. Με μια αλλαγή στη λεζάντα η φωτογραφία χρησιμοποιείται ξανά με άλλο σκοπό. Οι εικόνες νεκρών ανθρώπων ή διαλυμένων σπιτιών μπορούν να χρησιμοποιηθούν προκειμένου να εντείνουν το μίσος προς τον αντίπαλο αλλά και να συγκεντρώσουν τη διεθνή υποστήριξη. Στην περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής αναπαράγονται φωτογραφίες οι οποίες εγγράφονται συχνά στα «ερμηνευτικά πλαίσια» της εθνικής ιστορίας¹³⁵. Μελετώντας το υλικό έρχεται στο νου μου η περίπτωση αυτή καθώς ανατυπώνονται φωτογραφίες με μια εθνική εκδοχή για την Ιστορία, δηλαδή με την απεικόνιση ενός συνεχώς «απειλούμενου παρελθόντος»¹³⁶, παρόντος και μέλλοντος. Εμφανίζονται λοιπόν φωτογραφίες με θύματα πάντα τους Έλληνες και ποτέ με πτώματα – θύματα Τούρκους και ακόμα και αν τα κείμενα παρουσιάζουν τις βιαιότητες ως αποτέλεσμα του ίδιου του πολέμου, η παρουσία μόνο της μιας πλευράς θυμάτων υπονοεί τον «κακό Άλλο». Παρατηρείται και σε αυτήν την περίπτωση «άρνηση να γίνουμε θεατές του πόνου των άλλων». Πάντα όμως οι βιαιότητες των αντίστοιχων εθνών αποσιωπούνται, έτσι και του «δικού μας έθνους». Αντίστοιχα και οι αγώνες για ελευθερία και ανεξαρτησία της άλλης πλευράς αγνοείται. Παραβλέπουμε ότι ο αντίστοιχος τουρκικός όρος της Μικρασιατικής καταστροφής είναι «εθνικοαπελευθερωτικός αγώνας» ή «αγώνας ανεξαρτησία», παραβλέπουμε τις βιαιότητες των Ελλήνων και από την αποβίβαση περνάμε στην

¹³⁵ Χωρίς απαραίτητα να εξυπηρετούν στόχους προπαγάνδας ή παραπληροφόρησης.

¹³⁶ Θεοδωρίδης Γρ., ό.π., σελ. 192.

«καταστροφή»¹³⁷. Η Μικρασιατική εκστρατεία και καταστροφή όπως και άλλα ιστορικά γεγονότα έχει φυσικά προκαθορισμένη κατά κάποιον τρόπο παρουσίαση των γεγονότων, όπου πάντοτε οι Τούρκοι είναι οι κακοί και οι Έλληνες οι καλοί. Και όμως προφανώς υπάρχει και υλικό της «άλλης πλευράς». ¹³⁸



Ένα δείγμα παραπληροφόρησης δίνεται σχετικά με τις φωτογραφίες της πυρκαγιάς. Μπορεί οι λεζάντες να μην είναι τόσο επικριτικές αλλά το κείμενο να κατηγορεί τους Τούρκους πως αυτοί έβαλαν τη φωτιά στη Σμύρνη, επειδή ζήλευαν και επειδή τώρα που θα γινόταν τουρκική δε θα μπορούσε να φτάσει την αίγλη της ή επειδή δεν ήθελαν τίποτα ελληνικό σε αυτήν. Στο σχολικό βιβλίο του 1969 γράφεται: «Ολόκληρος η πόλις, πλην της τουρκικής, συνοικίας, απετεφρώθη. Οι Κεμαλικοί εξακμήρισαν την πυρκαϊάν ως τυχαίον συμβάν. Πάρα ταύτα δεν απέκρυσαν την ικανοποίησιν των διότι αποτεφρώθησαν όλα τα ανήκοντα εις Χριστιανούς κτίρια. Διότι επεθύμουν ν' ανοικοδομήσουν μιαν νέαν πόλιν απηλλαγμένην τελείως του ελληνικού χρώματος. Δεν ανετέφθησαν ότι η πρωτεύουσα της Ιωνίας χωρίς τον ελληνικόν πληθυσμόν θα έπαυσεν, όπως κι' έπαυσε, να είναι πολιτιστικόν, οικονομικόν και εμπορικόν

¹³⁷ Μήλλας Ηρακλής, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων. Σχολικά βιβλία. Ιστοριογραφία. Λογοτεχνία και εθνικά στερεότυπα*, Αθήνα 2005, σελ.118.

¹³⁸ Όπως η φωτογραφία που βρήκα στο Ζενάκος Αυγουστίνος, «Αφιόν Καραχισάρ 1922. Η Μάχη», το *Το Βήμα on line – Νέες εποχές* 03, 9/3/2003, Αρ. φύλλου 13809.

κέντρον»¹³⁹. Από την άλλη στο τουρκικό σχολικό βιβλίο «η Σμύρνη απελευθερώνεται..., αλλά οι Έλληνες καθώς υποχωρούν καίνε τα χωριά και τις πόλεις»¹⁴⁰.

Με αυτόν τον τρόπο η λεζάντα περιορίζει τους ποικίλους τρόπους ανάγνωσης της εικόνας και επιπλέον παράγει ένα νέο σημαινόμενο¹⁴¹. Εστιάζει την προσοχή των θεατών σε αυτό που θέλει να πει. Για παράδειγμα οι φωτογραφίες των οποίων οι λεζάντες θίγουν το θέμα των Μεγάλων δυνάμεων είναι σα να υπάρχει μόνο αυτό το σημαινόμενο σε αυτές.



Και σε αυτό το σημείο θα ήθελα να σταθώ στην εικόνα με την αποβάθρα της Σμύρνης όπου ο κόσμος περιμένει να επιβιβαστεί στα πλοία ώστε να διαφύγει. Αυτές είναι φωτογραφίες που έχουν τραβηχτεί προφανώς από κάποιο πλοίο από τη θάλασσα. Στο μπροσινό μέρος ξεπροβάλλει η σημαία των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής από ένα πλοίο και καθώς βρίσκονται σε απόσταση από το λιμάνι, οι σχολιαστές στα αντίστοιχα βιβλία βιάζονται να γράψουν «Οι Σύμμαχοι δεν πρόσφεραν καμία βοήθεια στους πρόσφυγες. Αντίθετα τους

¹³⁹ Γρηγορίου Δ.. ό.π., σελ 42.

¹⁴⁰ Μήλλας Ηρ. ό.π., σελ. 76.

¹⁴¹ Το θεματικό μοτίβο που εμφανίζεται.

εμπόδισαν να επιβιβαστούν στα πλοία»¹⁴² ή «Αγωνία για την επιβίβαση σε ένα πλεούμενο για τη σωτηρία. Οι «σύμμαχοι» απαθείς παρατηρούν τα δρώμενα...»¹⁴³. Οι σύμμαχοι παρουσιάζονται να έχουν εγκαταλείψει τους Έλληνες όταν είδαν τις νίκες τους ή στην καλύτερη περίπτωση να δείξουν ουδετερότητα και τα πλοία να μη βοηθούν κανέναν. Στις ίδιες εικόνες όμως μπορεί οι λεζάντες να μη στέκονται στη στάση των συμμάχων και να δίνουν ένα γενικότερο τίτλο όπως «Εικόνες από μία σύγχρονη ελληνική τραγωδία : αγώνας επιβίωσης στην προκυμαία» στο *Σμύρνη, Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*, ή «Άλλες σκηνές από τη Σμύρνη μέσα στις φλόγες» στο *Η κατάρα της Ασίας*, ή «Μόνη ελπίδα σωτηρίας ο δρόμος της θάλασσας» στο σχολικό εγχειρίδιο του 2001. Σε αυτές τις δύο φωτογραφίες άλλοτε υπάρχει και πρωτότυπη λεζάντα, επίσης με μια πιο γενική αναφορά¹⁴⁴: «Τα γεγονότα της Σμύρνης» και μια λεζάντα χωρίς και τόσο καθαρή γραφή, όπως φαίνεται στην παραπάνω φωτογραφία.

Θέτοντας την περίπτωση του σχολικού εγχειριδίου για τη στάση των συμμάχων οφείλω να συμπληρώσω πως ανεξάρτητα από το γενικό τίτλο των φωτογραφιών το κείμενο αναφέρεται στη μεταστροφή των δυτικών συμμάχων. «Η κυβερνητική αλλαγή στην Ελλάδα και η επάνοδος του Κωνσταντίνου στο θρόνο δημιουργεί νέα περιπλοκή στο μικρασιατικό πρόβλημα. Οι δυτικοί σύμμαχοι, ιδίως οι Γάλλοι άρχισαν να μεταβάλλουν την πολιτική τους απέναντι στην Ελλάδα με το πρόσχημα έλλειψης εμπιστοσύνης στο πρόσωπο του Κωνσταντίνου»¹⁴⁵. Αντίστοιχα το βιβλίο του 1983 αν και δεν περιέχει αυτές τις φωτογραφίες σχολιάζει «Στη προκυμαία της Σμύρνης εκτυλίχθηκαν σκηνές αλλοφροσύνης, καθώς συνέρεαν εκεί πλήθη για να βρουν δρόμο

¹⁴² *Η αιχμαλωσία Έξοδος από τη Σμύρνη, Μαρτυρίες*, σελ. 49.

¹⁴³ *Χρονικό του Μικρασιατικού Πολέμου 1912 – 1922*, σελ. 323.

¹⁴⁴ Βλ. Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 109 και Ακτσόγλου Ιακ., ό.π., σελ. 323.

¹⁴⁵ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 96.

σωτηρίας, αλλά τους προλάβαινε η σφαγή. Μπροστά σ' αυτή την τραγωδία έμειναν ασυγκίνητοι μόνο οι επίσημοι σύμμαχοι. [και η διαπίστωση αυτή δε γράφεται παρά με την πρόθεση να αναζητήσουμε ερμηνεία. Γιατί αυτή η επίσημη αναληθσία;...]¹⁴⁶.

Είχα αρχίσει και εγώ η ίδια να έχω αυτήν τη στερεοτυπική θέση απέναντι στους συμμάχους, μέχρι που βρήκα μια φωτογραφία στο βιβλίο *Σμύρνη, Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*, όπου πρωτότυπη και μεταγενέστερη λεζάντα δίνουν προφανώς μια άλλη εκδοχή για τις μεγάλες δυνάμεις : «Ιταλοί ναύτες προσπαθούν να βοηθήσουν το πλήθος την ώρα της πυρκαγιάς»¹⁴⁷.



Κάτι ανάλογο γράφει και το κείμενο του σχολικού βιβλίου του 1969 «τα πολεμικά και άλλα σκάφη των συμμάχων, τα ευρισκόμενα εις τον λιμένα της Σμύρνης, εβοήθησαν εις την διαφυγήν πολλών Ελλήνων, οι οποίοι άλλως θα ενεκλείοντο εις τα στρατόπεδα των ταγμάτων εργασίας, ..., ή θα εξετελούντο»¹⁴⁸. Αυτό ίσως αποτελεί ακόμα ένα παράδειγμα για το γεγονός πως η λεζάντα, και εδώ κατ' επέκταση και η σχολική ιστορία εξαρτάται και επηρεάζεται από τους κρατικούς μηχανισμούς.

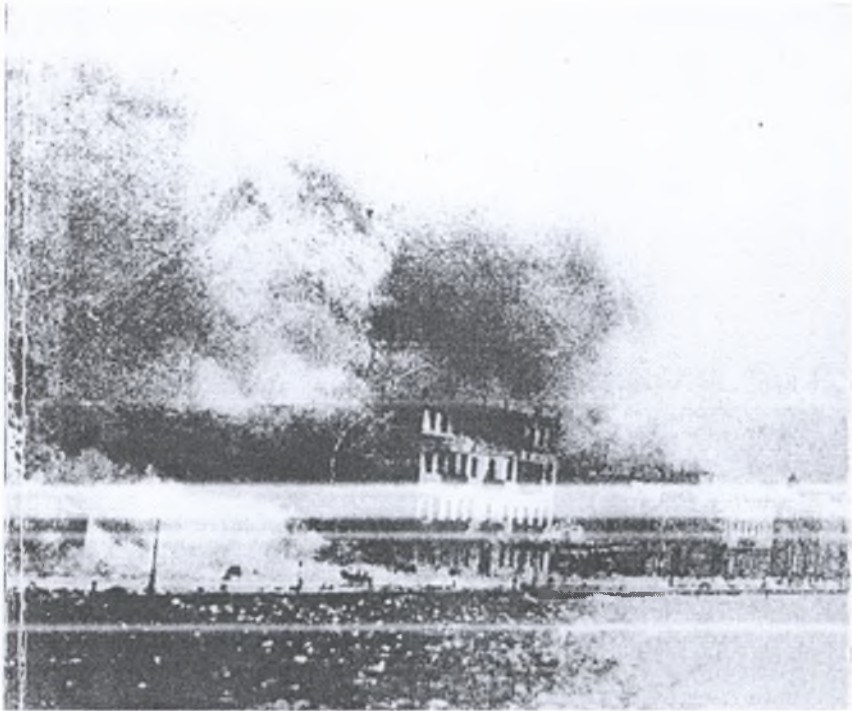
Μια από τις πιο χαρακτηριστικές εμπειρίες από τη Μικρασιατική καταστροφή πιστεύω πως είναι η εικόνα της φλεγόμενης Σμύρνης. Αυτή εμφανίζεται με λεζάντα

¹⁴⁶ *Θέματα νεότερης και σύγχρονης ιστορίας από τις πηγές*, 1997, σελ. 344.

¹⁴⁷ *Σμύρνη, Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού Ελληνισμού*, σελ. 253.

¹⁴⁸ Γρηγορίου Δάφνη, ό.π., σελ. 42.

«ενημερωτικού τύπου» στο σχολικό εγχειρίδιο του 2002, «Η πυρπόληση της Σμύρνης»¹⁴⁹ ή λίγο πιο επιφορισμένη στο *Σμύρνη, Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού Ελληνισμού*, «Οι τελευταίες στιγμές των Ελλήνων στη Σμύρνη, Σεπτέμβριος 1922»¹⁵⁰.



Την ίδια φωτογραφία τη συνάντησα και ως κεντρική εικόνα στο εξώφυλλο του *Η Σμύρνη καίγεται* και στο *Η γενοκτονία των Ελλήνων και των Αρμενίων της Μικράς Ασίας*.

Μια πιο λεπτομερής λεζάντα είναι αυτή που συνοδεύει μια φωτογραφία της πυρκαγιάς που βρίσκεται στο *Η Σμύρνη καίγεται*,

¹⁴⁹ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 108.

¹⁵⁰ *Σμύρνη, Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού Ελληνισμού*, σελ. 17.



«Σμύρνη. Η αρχή της πυρκαγιάς, παρατηρούμενη από τη Μπέλα – Βίστα, η ώρα 5 το απόγευμα της 13^{ης} – 9-22»¹⁵¹. Μια λεζάντα ειδησεογραφικού χαρακτήρα χωρίς να έχει στόχο τις αντιδράσεις του θεατή. Αυτή είναι μια ουδέτερη, πληροφοριακή λεζάντα, με ένα τόπο, ένα όνομα, μία ημερομηνία.

Η φωτογραφία με την κατεστραμμένη Σμύρνη, σα να μην υπάρχουν λόγια να την περιγράψει κανείς και σα να μη χρειάζονται διευκρινήσεις έχει λεζάντα «Η ερήμωση» στο σχολικό εγχειρίδιο¹⁵² ή «Σμύρνη» στο *Η Σμύρνη καίγεται*¹⁵³. Στο βιβλίο *Χρονικό του Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922* μια άλλη εικόνα της κατεστραμμένης Σμύρνης έχει μια περισσότερο συναισθηματικά φορτισμένη λεζάντα «Μία εικόνα της δύστυχης Σμύρνης μετά τον εμπρησμό»¹⁵⁴.



¹⁵¹ *Η Σμύρνη καίγεται*, σελ. 17.

¹⁵² Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 110.

¹⁵³ Πρωτότυπη και μεταγενέστερη, *Η Σμύρνη καίγεται*, σελ. 93.

¹⁵⁴ Ακτσόγλου Ιακ, ό.π., σελ. 325.

Τέλος δεν θα μπορούσα να μην αναφερθώ στις εικόνες της Μικράς Ασίας πριν την καταστροφή. Στο πλαίσιο εξιδανίκευσης των χαμένων πατριδών από την Ανατολία, ανήκουν οι φωτογραφίες οι οποίες βρίσκονται σε μία κοινή σελίδα των λευκωμάτων να δείχνουν το «πριν» και το «μετά»¹⁵⁵ της καταστροφής, αλλά και φωτογραφίες από το σχολικό εγχειρίδιο με το γενικό τίτλο «Η Σμύρνη πριν από την καταστροφή».



¹⁵⁵ Σύμφωνα με το Burke P. από το 1789 και έπειτα χρησιμοποιείται η τεχνική της αντίθεσης για το «πριν» και το «μετά». Ο κόσμος ορίζεται με διπολικό σχήμα, και η ζωή μέσα από αυτό το μοτίβο έχει τυποποιηθεί σε μια δυαδική αντίθεση και δίνει αξιολογική κλίμακα, δηλαδή το μετά είναι καλύτερο. Στην περίπτωση αυτή όμως το πριν είναι καλύτερο και επιθυμητό.



Στο σχολικό εγχειρίδιο οι δύο από τις τέσσερις φωτογραφίες της Σμύρνης πριν από την καταστροφή είναι έγχρωμες, μάλλον σε μια προσπάθεια να φανεί η αίγλη της. Αλλά και οι άλλες φωτογραφίες με κόσμο στους δρόμους αυτήν την εικόνα θέλουν να μας δώσουν. Τον ίδιο στόχο φαίνεται να έχουν και οι λεζάντες που τις συνοδεύουν, για παράδειγμα «Η πλατεία πίσω από το Χρηματιστήριο. Η Σμύρνη είχε 11 τράπεζες και 61 ασφαλιστικές εταιρείες»¹⁵⁶.

Στο ίδιο κλίμα κινούνται και οι φωτογραφίες που φέρουν το γενικότερο τίτλο «Ο ελληνισμός της Μικράς Ασίας»¹⁵⁷

¹⁵⁶ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 106.

¹⁵⁷ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 90 – 91.



και απεικονίζουν το παρθεναγωγείο του Αϊβαλί, την ορχήστρα (φανφάρα) του Ικονίου, ένα ελληνικό σχολείο στην Καππαδοκία και ένα δρόμο Τραπεζούντας του 1915. Φωτογραφίες οι οποίες προφανώς χρησιμοποιούνται για να δείξουν την άλλοτε κυρίαρχη θέση των Ελλήνων στη περιοχή της Μικράς Ασίας.

Τέτοιες φωτογραφίες αφθονούν στο σχολικό εγχειρίδιο του 1983.









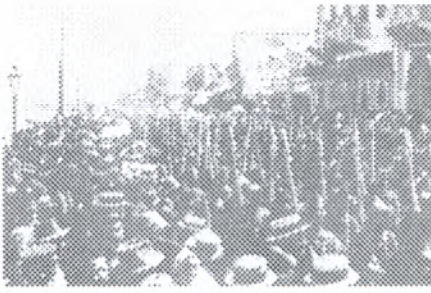
«Ναός της Άρτεμης στις Σάρδεις. Στις 5/18 Ιουλίου 1919 το Ανώτατο Συμμαχικό Συμβούλιο καθόρισε τα σύνορα της περιοχής Σμύρνης, όπου μπορούσε να εκταθεί η ελληνική χώρα ως τα

ερείπια της αρχαίας πόλης των Σάρδεων. Εκεί ήταν ο ναός της Άρτεμης. Έλληνες στρατιώτες φωτογραφήθηκαν στα ερείπια του, που αντιπροσώπευαν ελληνική πολιτισμική παρουσία 2.500 χρόνων», « ο μουσικός φιλολογικός γυμναστικός σύλλογος Ιωνικός Αστήρ Σωκίων 1909. (Τα Σώκια ήταν κωμόπολη, με πυκνό ελληνικό πολιτισμό,...)», «Υστερα από τη νεοτουρκική επανάσταση του 1908 και την επαναφορά του φιλελεύθερου συντάγματος του Μιδάτ πασά (1876) προκηρύχθηκαν βουλευτικές εκλογές' τότε εκλέχτηκαν και πολλοί Έλληνες βουλευτές' αυτούς εικονίζει η φωτογραφία,...», «Αρχαιολογική κληρονομιά στην Τοποθεσία Γέροντα», « Μαθητές και δάσκαλοι του ελληνικού σχολείου Σύλλης», «Δαρδανέλλια : η ελληνική σχολή (αρχές του 20^{ου} αιώνα)». Φωτογραφίες που είναι σα να υπάρχουν ώστε να μη μπορεί κανείς να αρνηθεί την ελληνική ύπαρξη σε αυτό το μέρος, κανείς να μην αμφισβητήσει την ελληνική παρουσία και τον μετέπειτα «ξεριζωμό» από αυτά τα μέρη.

Οι φωτογραφίες του εορταστικού κλίματος από την άφιξη του ελληνικού στρατού στη Μικρά Ασία έρχονται να επικυρώσουν την ελληνικότητα της περιοχής. Στο σχολικό εγχειρίδιο του 2001 υπάρχει μια τέτοια εικόνα και η λεζάντα τη διασαφηνίζει «Τμήμα της 1^{ης} μεραρχίας παρελαύνει στην προκυμαία της Σμύρνης το πρωί της 2ας Μαΐου 1919, μέσα σε ένα εορταστικό κλίμα»¹⁵⁸, δηλαδή δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες (χωρίς βέβαια την πηγή της) αλλά με διάθεση σχολιασμού, κάτι που είναι περισσότερο ξεκάθαρο στο *Πως έζησα την καταστροφή της Σμύρνης*, με λεζάντα «Η θριαμβευτική απόβαση»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 94.

¹⁵⁹ Βαλβαζάνης Μιχ., ό.π., , σελ. 451.



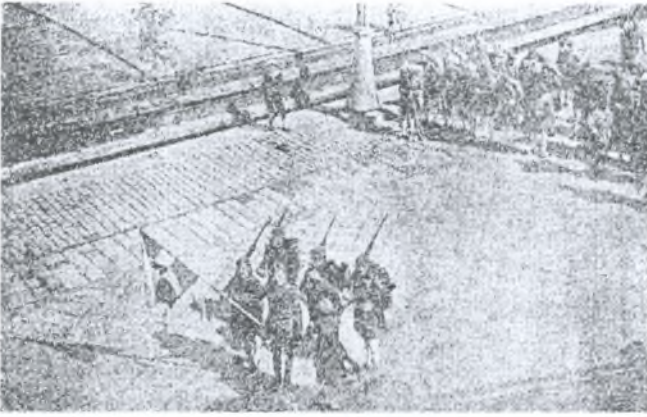
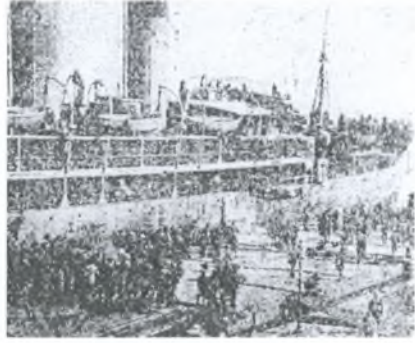
Επιπλέον το θωρηκτό «Λήμνος»¹⁶⁰ αποτελεί μέρος του οπτικού υλικού για την ελληνική κατοχή της Σμύρνης το 1919.



Αυτές οι φωτογραφίες αποτελούν μέρος της νικηφόρου εμπειρίας από τη Μικρά Ασία, και δε θα μπορούσαν να λείπουν από το σχολικό εγχειρίδιο, ακόμα και αν αυτές ακολουθούνται από φωτογραφίες της καταστροφής. Φυσικά δεν γίνεται λόγος για μια ελληνική «εισβολή», σα να γίνεται μια προσπάθεια ώστε το κίνητρο και το περιεχόμενο αυτών των φωτογραφιών να είναι αρκετό για να μη σταθούμε μόνο στο αποτέλεσμα, στην κατάληξη, στην καταστροφή.

Στο βιβλίο *Η Μικρασιατική Καταστροφή* βρήκα περισσότερες φωτογραφίες από την αποβίβαση και υποδοχή των ελληνικών στρατευμάτων με λεζάντες που πιστεύω κινούν το ενδιαφέρον του θεατή. Ας παρατηρήσουμε κάποιες.

¹⁶⁰Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., ό.π., σελ. 92.





Μια φωτογραφία με την αποβίβαση των Ελλήνων έχει ως υπότιτλο «Αυθεντική φωτογραφία, παρμένη από το μεγάλο Αμερικανό συγγραφέα Χέμινγκουαιη, πολεμικό ανταποκριτή». Υπότιτλος ο οποίος θέλει να μην αφήσει περιθώρια να σκεφτεί ο θεατής για την αυθεντικότητα, θέλει να φανεί ως βάσιμο αποδεικτικό στοιχείο για την πανηγυρική υποδοχή των στρατευμάτων από τους κατοίκους της Σμύρνης. Το ίδιο ισχύει και με τις ακόλουθες φωτογραφίες, με λεζάντες παραδειγματος χάριν «Οι θρυλικοί τσολιάδες αποβιβάζονται στη Σμύρνη»¹⁶¹.

Τέτοιου περιεχομένου φωτογραφίες υπάρχουν και στο σχολικό εγχειρίδιο με περισσότερο συγκεκριμένες λεζάντες, «Πορεία ελληνικού ιππλάτου πυροβολικού προς την Κιουτάχεια (Ιούλιος 1921)» και μια έγχρωμη φωτογραφία «Πορεία του ελληνικού στρατού προς τον Σαγγάριο διαμέσου της Αλμυρής ερήμου (Αύγουστος 1921)».



¹⁶¹Πρωταίος Στ., ό.π., σελ. 228.

Παίρνοντας την απόφαση να διεξάγω την έρευνα αναφορικά με τις φωτογραφίες της Μικρασιατικής καταστροφής, δεν είχα στο μυαλό μου τις εικόνες από την προσφυγική πλημμυρίδα στην Ελλάδα αλλά τώρα βλέπω πως δεν γίνεται να μην αναφερθώ, έστω με συντομία, σε αυτές, αφού και η αναπαράσταση της Μικρασιατικής καταστροφής τείνει προς αυτήν την πλευρά του ανθρώπινου πόνου.

Η *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη* δεν περιλαμβάνει φωτογραφίες από το προσφυγικό θέμα, αντίθετα με τα *Θέματα Νεοελληνικής ιστορίας* που περιέχουν φωτογραφίες προσφύγων και της αποκατάστασής τους, ακολουθώντας το κείμενο «πρόσφυγες στην Ελλάδα κατά τον 20^ο αιώνα». Το βιβλίο αυτό μετά από μια πολύ σύντομη αναφορά στην «έξοδο» στέκεται στην έλευση και κυρίως την αποκατάσταση των προσφύγων. Εύλογα λοιπόν υπάρχουν μόνο τέτοιες φωτογραφίες, αφού η ανταλλαγή και κυρίως η εγκατάσταση των προσφυγικών πληθυσμών βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του συγκεκριμένου βιβλίου. Μια από τις πιο γνωστές φωτογραφίες, ή τουλάχιστον μια από τις φωτογραφίες που έχει εντυπωθεί στο μυαλό μου, είναι αυτή που απεικονίζει παιδιά από την παραμονή τους στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική καταστροφή.



Διακρίνω δεκατέσσερα παιδιά και μόλις δύο ενήλικες, όμως η λεζάντα είναι τυπική «Εικόνες προσφύγων κατά το πρώτο διάστημα της παραμονής τους στην Ελλάδα»¹⁶².

Οι υπόλοιπες φωτογραφίες¹⁶³ που περιέχει είναι από την προσπάθεια αποκατάστασής τους και συγκεκριμένα τα πρώτα καταλύματα που φτιάχτηκαν για αυτούς. Το σχολικό βιβλίο του 1982 περιέχει μια φωτογραφία από την προσφυγιά με τίτλο «Προσφυγιά. Κάτω από τα πλατάνια της Χίου, πρώτο σταθμό της φυγής από κάποια χαμένη πατρίδα. Κανείς δεν ξέρει που θα είναι ο δεύτερο σταθμός και που το ξαναρίζωμα».



Στην επόμενη ακριβώς σελίδα υπάρχει ένα κοντινό αυτής της φωτογραφίας, σα να προσπαθούν να δώσουν μεγαλύτερη έμφαση, σαν οι εικόνες να αποκτούν νέα δύναμη εάν δεν έχουν το φυσικό τους μέγεθος.

¹⁶² *Θέματα Νεοελληνικής ιστορίας* 1999, σελ. 149.

¹⁶³ *Θέματα Νεοελληνικής ιστορίας* 1999, σελ. 154, 155, 158 – 160.



Επιπλέον σα να επιχειρείται να βρούμε το “punctum”, μια λεπτομέρεια που θα μας κάνει να σταθούμε και αυτό γίνεται καλύτερα αν η φωτογραφία είναι «δοσμένη ολοσέλιδη, ώστε να τη δεχόμαστε κατάμουτρα»¹⁶⁴. Όπως όμως έχω ήδη πει δεν είναι αυτές που θα αποτελέσουν αντικείμενο της μελέτης μου.

Σε αυτήν την ενότητα προσπάθησα να μελετήσω τις λεζάντες φωτογραφιών της Μικρασιατικής καταστροφής και καταλήγοντας πιστεύω πως η λεζάντα σιγματίζει τη φωτογραφία, είτε με την ύπαρξή της, είτε με την απουσία της. Με άλλα λόγια η λεζάντα «καθοδηγεί» τον τρόπο με τον οποίο κοιτάζουμε μια

¹⁶⁴ Μπάρτ Ρολάν, ό.π., σελ 64.

φωτογραφία και ακόμα και αν δεν υπάρχει μας κάνει να σκεφτούμε για ποιο λόγο απουσιάζει. Αυτό που σίγουρα συμπεραίνουμε είναι πως η λεζάντα συνήθως είναι ενταγμένη στα πλαίσια μιας εθνικής ιστορίας και αυτήν εκφράζει. Είναι λίγες οι φορές που μας δίνει πληροφοριακά στοιχεία, όπως σπάνιες είναι και οι περιπτώσεις βιβλίων που μας πληροφορούν για το αρχείο από το οποίο τις έχουν πάρει, και επομένως τις χρησιμοποιούν ως πρωτογενή τεκμήρια.

Επίλογος.

Στο θέμα της οπτικής αναπαράστασης της Μικρασιατικής καταστροφής προσπάθησα να μελετήσω κάποια κεντρικά ερωτήματα που γεννιούνται με την ολοένα και αυξανόμενη χρήση των φωτογραφιών. Αντικείμενο ήταν οι πολεμικές φωτογραφίες και συγκεκριμένα, όπως κυρίως στο δεύτερο μέρος της εργασίας φάνηκε, οι φωτογραφίες που απεικονίζουν τη Μικρασιατική καταστροφή. Αυτές όπως και τις λεζάντες που τις συνοδεύουν τις μελέτησα με οδηγό το σχολικό εγχειρίδιο Ιστορίας και μια επιλογή λευκωμάτων.

Ίσως όμως σε αυτό το σημείο να μην είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον να επαναληφθούν τα όσα έχω ήδη αναφέρει. Ίσως είναι καλύτερα να θέσω κάποιες σκέψεις που θα μπορούν να γεννήσουν περαιτέρω μελέτη για τη χρήση οπτικών μέσων στην ιστοριογραφία και να αναφερθώ στις σύγχρονες εξελίξεις σχετικά με το βιβλίο της στ' δημοτικού «Στα νεότερα και σύγχρονα χρόνια»¹⁶⁵, το οποίο περιλαμβάνει ένα μικρό μέρος για τη Μικρασιατική καταστροφή.

Κατ' αρχάς οφείλουμε να σημειώσουμε ότι το σχολικό βιβλίο αντιμετωπίζει τις φωτογραφίες ως ιστορική πηγή (ιστορικό ντοκουμέντο¹⁶⁶), αλλά αποτέλεσε πεδίο διαμάχης ανάμεσα σε μέλη της εκκλησίας και «πατριώτες» και στους επιστήμονες ιστορικούς.

Κατηγορήθηκε για «απεθνικοποίηση» της ιστορίας και παράλληλα όμως για την αντίθεσή της σε μια ουδέτερη ιστορία. Σύμφωνα όμως με την Χριστίνα Κουλούρη δεν μπορεί να υπάρξει ούτε παραδοσιακή εθνική ιστορία, ούτε ουδέτερη. Η «ιδανική»

¹⁶⁵ Ρεπούση Μ., Ανδρεάδου Χ., Πουταχίδης Αρ., Τσίβας Αρμ., *Στα νεότερα και σύγχρονα χρόνια*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών, Αθήνα, Α' έκδοση 2006.

¹⁶⁶ Ρεπούση Μ., Ανδρεάδου Χ., Πουταχίδης Αρ., Τσίβας Αρμ., ό.π στις εισαγωγικές σελίδες.

ιστορία σύμφωνα με την ίδια είναι «χωρίς αποσιωπήσεις και χωρίς εξειδανικεύσεις»¹⁶⁷.

Τα σχολικά εγχειρίδια όμως αποτέλεσαν πολύ συχνά πεδίο ιδεολογικών και πολιτικών αντιπαραθέσεων¹⁶⁸. Το συγκεκριμένο, ανάμεσα σε άλλες θεματικές ενότητες, κατηγορήθηκε και για κάποια σημεία στην ενότητα της Μικρασιατικής καταστροφής. Στην ενότητα αυτή τονίζεται κυρίως μέσω των φωτογραφιών – πηγών η έντονη ελληνική παρουσία στην περιοχή της Μικράς Ασίας. Όσον αφορά το θέμα της εκστρατείας σχολιάζει την στάση των Συμμάχων, «οι Σύμμαχοι διχάζονται ανάμεσα στην Ελλάδα και την Τουρκία. Η Γαλλία και η Ιταλία προσανατολίζονται σταδιακά στην υποστήριξη της Τουρκίας, ενώ η θέση της Ελλάδας αποδυναμώνεται.»¹⁶⁹. Τέλος αναφορικά με την στιγμή της καταστροφής στο κείμενο γράφεται «Στις 27 Αυγούστου 1922 ο τουρκικός στρατός μπαίνει στη Σμύρνη. Χιλιάδες Έλληνες συνωστιζονται στο λιμάνι προσπαθώντας να μπουν στα πλοία και να φύγουν για την Ελλάδα» και λίγο πιο κάτω η φωτογραφία με το πλήθος κόσμου στην προκυμαία σχολιάζεται με λεξάντα «Μετά την είσοδο των τουρκικών στρατευμάτων στη Σμύρνη, οι Έλληνες της περιοχής προσπαθούν με κάθε τρόπο να φύγουν (Αύγουστος 1922)». Αμέσως από κάτω υπάρχει η ερώτηση «περιγράψω την κατάσταση που επικρατεί στο λιμάνι της Σμύρνης μετά τη Μικρασιατική καταστροφή», χωρίς όμως προηγουμένως να έχει αναφέρει τι ακριβώς συμβαίνει, όπως για παράδειγμα δεν έχει αναφέρει την πυρκαγιά που έχει ξεσπάσει παράλληλα στην πόλη.

¹⁶⁷ Κουλούρη Χρ., «Η ιστορία στην πυρά του φανατισμού. Τα θετικά στοιχεία του βιβλίου της Στ' δημοτικού είναι εκείνα ακριβώς για τα οποία κατηγορείται», *Το Βήμα* 7/1/2007, αρ. φύλλου 14958.

¹⁶⁸ Υπάρχουν άφθονα παραδείγματα σχολικών βιβλίων που αποσύρθηκαν λίγο αργότερα από την κυκλοφορία τους, είτε και πριν από αυτήν. βλ. τα άρθρα των Κουλούρη Χρ., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Ιδεολογικές παρεμβάσεις της πολιτικής εξουσίας στην εκπαίδευση, σχολικά εγχειρίδια μεταξύ προπαγάνδας και πολεμικής», *Τα Νέα* 19/5/2007, αρ. φύλλου 18.864. Μαρκέτος Σπ., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Χρειάζεται τόλμη στο ζήτημα του εθνικισμού», *Τα Νέα* 19/5/2007, αρ. φύλλου 18.864. Γιωτοπούλου-Σισιλιανού Ελ., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Ενορχηστρωμένη επίθεση του συντηρητισμού», *Τα Νέα* 19/5/2007, αρ. φύλλου 18.864. Κρεμμυδάς Β., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Όλες οι παρεμβάσεις έχουν τις ίδιες υπογραφές», *Τα Νέα* 19/5/2007, αρ. φύλλου 18.864.

¹⁶⁹ Ρεπούση Μ., Ανδρεάδου Χ., Πουταχίδης Αρ., Τσίβας Αρμ., ό.π., σελ.100.

Παρ' όλα αυτά στις πηγές – μαρτυρίες της επόμενης σελίδας¹⁷⁰ γίνεται αναφορά στα συμβάντα και στις «συνθήκες εξόδου των ελλήνων προσφύγων». Όμως όπως έχουμε ήδη πει ασκείται κριτική κάθε φορά που ξαναγράφεται ένα σχολικό εγχειρίδιο. Και πως όμως θα μπορούσε να μείνει στάσιμος; Το σίγουρο είναι πως το σχολικό εγχειρίδιο δεν πρέπει να αποτελεί μοναδικό φορέα διαπαιδαγώγησης των νέων. Εξάλλου στη Ελλάδα «η ιστορική αντίληψη για γεγονότα όπως ... οι εθνικές καταστροφές του 20^{ου} αιώνα παρουσιάζονται πάντα με συναισθηματικά φορτισμένο τρόπο και με την πρόθεση διαφύλαξης των επονομαζόμενων οσίων της φυλής»¹⁷¹. Από την άλλη πλευρά όμως οφείλουμε να αποσχιστούμε από αυτήν την στάση, καθώς σύμφωνα με την Ιωάννα Λαλιώτου «οι πρόσφατες εξελίξεις στον ευρύτερο γεωπολιτικό μας χώρο έχουν αναδείξει την ανάγκη δημιουργίας μηχανισμών που να εξασφαλίζουν την κοινωνική συνοχή και την ειρήνη»¹⁷².

Ενδιαφέρουσα λοιπόν πιστεύω θα ήταν η προσέγγιση του τρόπου που οι κρατικοί μηχανισμοί σημασιοδότησαν και εξακολουθούν μέχρι σήμερα να σημασιοδοτούν την ιστορία με την επιλογή οπτικού υλικού όχι μόνο για την περίπτωση της Μικρασιατικής καταστροφής αλλά και για κάθε εθνική – ή μη – Ιστορία. Δηλαδή πως επιλέγουν οι κρατικοί εκπαιδευτικοί μηχανισμοί να δώσουν τα ιστορικά γεγονότα στους νέους. Ένα δεύτερο που προκύπτει από αυτό είναι η μελέτη – έρευνα της πρόσληψης της Ιστορίας με φωτογραφίες. Μια έρευνα δηλαδή για το πώς τελικά οι νέοι βλέπουν αυτές τις φωτογραφίες, κεντρίζουν την προσοχή τους; Μένουν στη μνήμη τους; Είναι αυτές που ανακαλούν περισσότερο από το γραπτό κείμενο;

¹⁷⁰ Ρεπούση Μ., Ανδρεάδου Χ., Πουταχίδης Αρ., Τσίβας Αρμ., ό.π, σελ.104.

¹⁷¹ Κουλούρη Χρ., « Πως γράφεται η ιστορία; Ησυχία! κοιμάται!...», *Το Βήμα* 25/3/2007, αρ. φύλλου 14976.

¹⁷² Λαλιώτου Ι., «Η εθνική ιστορία του μέλλοντος. Αρεσκόμαστε να επικρίνουμε τις εθνικές ιστορίες των άλλων ως εθνικιστικές και να υπερασπιζόμαστε τον στρεβλό ελληνοκεντρισμό της δικής μας ιστορίας ως απαραίτητο εφόδιο των νέων γενεών», *Το Βήμα*, 25/3/2007, αρ. φύλλου 15022.

Αλλά και η μελέτη λευκωμάτων θα αποτελούσε μια ενδιαφέρουσα μελέτη όχι μόνο για τον τρόπο που χρησιμοποιούν – εντάσσουν στο κειμενικό περιβάλλον τις φωτογραφίες αλλά και για την επιλογή κάποιων φωτογραφιών σε «βάρος» κάποιων άλλων. Επίσης και σε αυτήν την περίπτωση η έρευνα για το πως τελικά διαμορφώνουν τη γνώση και τη μνήμη κάποιων ανθρώπων, θα άξιζε την προσοχή μας.

Καταλήγοντας θα επαναλάβω αυτό που ο Mirtzoeff έχει πει «Ο πολιτισμός της εικόνας είναι μια ιστοριογραφική πρόκληση» και συνεπώς πολλά ερωτήματα και μελέτες μπορούν να προκύψουν από αυτόν.

Ακολουθεί η **βιβλιογραφία** με αλφαβητική σειρά.

- ❖ Ακτσόγλου Ιακ., *Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922*, εκδ. Τροχαλία, 1998.
- ❖ *Από την Ιωνία στη Νέα Ιωνία. 80χρόνια.1922 –2002*, επιμ. Βαρσάμης Νίκος, εκδ. της εφημερίδας Πρώτη, Βόλος 2002.
- ❖ Βαλούκος Στάθης, «Ο πόλεμος στον παγκόσμιο κινηματογράφο», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ Βαρλός Μιχάλης, «Η διαμόρφωση της προσφυγικής μνήμης», στο Πέρα από την καταστροφή, Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου, Ίδρυμα μείζονος ελληνισμού, 2003.
- ❖ Βαλβαζάνης Μιχ., *Πως έζησα την καταστροφή της Σμύρνης*, Χαλκίδα 1998.
- ❖ Bolter David J., Grusin Richard, *Remediation new media*, London 1999.
- ❖ Γιωτοπούλου-Σισιλιανού Ελ., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Ενορχηστρωμένη επίθεση του συντηρητισμού», *Τα Νέα* 19/5/2007 , αρ. φύλλου 18.864.
- ❖ Γρηγορίου Δάφνη, *Συνοπτική ιστορία της σύγχρονου Ελλάδος, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων*, Αθήνα 1969.
- ❖ Δεληγιάννης Γ, *Η αιχμαλωσία' Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες*, εκδ. Ίδμων, 1997.
- ❖ Ζακ Λε Γκόφ, *Ιστορία και Μνήμη*, μτφρ. Κουμπουρλής Γ., Αθήνα 1998.
- ❖ Ζενάκος Αυγουστίνος, «Αφιόν Καραχισάρ 1922, η μάχη», στο *Το Βήμα on line - Ιστορία. Οι μάχες του ελληνισμού* 03, 9/3/2003, Αρ. φύλλου 13809.
- ❖ *Η Σμύρνη καίγεται*, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1983.
- ❖ Hirsch Marianne, “Projected Memory: Holocaust photographs in peronal and public Fantasy” στο *Acts of Memory. Cultural recall in the present*, 1999.

- ❖ Hirsch Marianne, *Family Frames. Photography narrative and postmemory*, London 2002.
- ❖ Horton George, *Η κατάρα της Ασίας : μια διήγηση για τη συστηματική εξόντωση των χριστιανικών πληθυσμών απ' τους Μωαμεθανούς και για την ενοχή ορισμένων Μεγάλων Δυνάμεων μαζί με την αληθινή Ιστορία της πυρπολήσεως της Σμύρνης*, εκδ. Ατλαντίς – Πεχλιβανίδης Μ. και Σία Α.Ε., 1980.
- ❖ *Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999.
- ❖ *Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997.
- ❖ Θεοδωρίδης Γρηγόρης, «Ο κινηματογράφος ως «ιστοριογραφία για την αντιμετώπιση των εχθρών του έθνους»: οι ταινίες για τη «σλαβοκομμουνιστική επιβουλή» κατά την περίοδο της δικτατορίας των συνταγματαρχών (1967 1974)», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ Θεοδωρόπουλος Βύρων, «Διαπραγματεύσεις για τον πόλεμο: οι αναπαραστάσεις του πολέμου στον κινηματογράφο», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ *Ιστορία του ελληνικού έθνους*, τ. ΙΕ' , Αθήνα 1970, σελ. 233 – 247.
- ❖ Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, *Η έξοδος. Μαρτυρίες από τις επαρχίες των Δυτικών παραλίων της Μικράς Ασίας*, Αθήνα 1980.
- ❖ Κέντρο Μικρασιατικών σπουδών, Συνασός, επιμ. Μπαλτά Ευαγγελία, Αθήνα 2004.
- ❖ *Κουλούρη Χριστίνα*, «Η ιστορία στην πυρά του φανατισμού. Τα θετικά στοιχεία του βιβλίου της Στ' δημοτικού είναι εκείνα ακριβώς για τα οποία κατηγορείται», *Το Βήμα 7/1/2007*, αρ. φύλλου 14958.

- ❖ Κουλούρη Χριστίνα, «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Ιδεολογικές παρεμβάσεις της πολιτικής εξουσίας στην εκπαίδευση, σχολικά εγχειρίδια μεταξύ προπαγάνδας και πολεμικής», *Τα Νέα* 19/5/2007 , αρ. φύλλου 18.864.
- ❖ Κουλούρη Χριστίνα, «Καταστροφή, Εκστρατεία και πόλεμος στο σχολείο. Οι περιγραφές, η παρουσίαση, οι παραλείψεις και η έκταση των τραγικών γεγονότων μέσα από τα σχολικά εγχειρίδια Ιστορίας», στο *Το Βήμα on line – Νέες εποχές*, 1/9/2001, Αρ. φύλλου 13652.
- ❖ Κουλούρη Χρ., *Πως γράφεται η ιστορία; Ησυχία! κοιμάται...*, Το Βήμα 25/3/2007, αρ. φύλλου 14976
- ❖ Κρεμμυδάς Βασίλης, «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Όλες οι παρεμβάσεις έχουν τις ίδιες υπογραφές», *Τα Νέα* 19/5/2007 , αρ. φύλλου 18.864.
- ❖ Λαλιώτου Ιωάννα, «Η εθνική ιστορία του μέλλοντος. Αρεσκόμαστε να επικρίνουμε τις εθνικές ιστορίες των άλλων ως εθνικιστικές και να υπερασπιζόμαστε τον στρεβλό ελληνοκεντρισμό της δικής μας ιστορίας ως απαραίτητο εφόδιο των νέων γενεών», *Το Βήμα*, 25/3/2007, αρ. φύλλου 15022.
- ❖ Μαρκέτος Σπ., «Η Μαύρη Βίβλος της κρατικής λογοκρισίας. Χρειάζεται τόλμη στο ζήτημα του εθνικισμού», *Τα Νέα* 19/5/2007 , αρ. φύλλου 18.864.
- ❖ Μήλλας Ηρακλής, *Εικόνες Ελλήνων και Τούρκων. Σχολικά βιβλία. Ιστοριογραφία. Λογοτεχνία και εθνικά στερεότυπα*, Αθήνα 2005. .
- ❖ Μπαρτ Ρολάν, *Ο φωτεινός θάλαμος. Σημειώσεις για τη φωτογραφία*, μτφρ. Κρητικός Γ., Αθήνα 1980
- ❖ Ξανθάκης Α., *Ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας 1839 – 1960*, Αθήνα 1985.
- ❖ Ξανθάκης Α., *Ιστορία της φωτογραφικής αισθητικής 1839 – 1975*, Αθήνα 1994 – 1999.
- ❖ Παγτζιλογλου Μίλτος, *Η γενοκτονία των Ελλήνων και των Αρμενίων της Μικράς Ασίας*, [κ.ε]1988.

- ❖ Παναγιωτόπουλος Παναγής, «Κοινωνική βία – πολεμική σύγκρουση – κινηματογραφική εξομάλυνση. Μια κοινωνιολογική προσέγγιση της απουσίας ταινιών μάχης στον ελληνικό κινηματογράφο», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ Παπαηλία Πηνελόπη, “Witnesses to Witnessing: records of research at an archive of refugee testimony” στο *Genres of recollection : History, testimony and archivein contemporary Greece*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή (παν/μιο Michigan 2001).
- ❖ Παπασιάθης Λάκης, «Στρατιώτες εν πολέμω»: αναζήτηση και αξιοποίηση των οπτικοακουστικών τεκμηρίων, στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ Προβατά Μαριέττα, «Στρατευμένη έβδομη τέχνη: ο ελληνικός κινηματογράφος στο βωμό της προπαγάνδας», στο *Αναπαραστάσεις του πολέμου, Η μαρτυρία της κινηματογραφικής εικόνας*, επιμ. Τομαή Φωτ., 2006.
- ❖ Πρωταίος Στάθης, *Η μικρασιατική καταστροφή*, εκδ. Πλάτων, Αθήνα 1963.
- ❖ Ρεπούση Μ., Ανδρεάδου Χ., Πουταχίδης Αρ., Τσίβας Αρμ., *Στα νεότερα και σύγχρονα χρόνια*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών, Αθήνα 2006.
- ❖ Peter Burke, *Αυτοψία. Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*, μτφρ. Ανδρέου Α.Π., Αθήνα 2003.
- ❖ Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., *Ιστορία νεότερη και σύγχρονη*, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001.
- ❖ *Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού*, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002].

- ❖ Σολομωνίδης Χρίστος, *Της Σμύρνης, Συνοικίες, δρόμοι, περίπατοι, απόκριες, λέσξεις, χοροί, μέλη, Πάσχα, αθλητισμός, ζωγράφοι, προσκοπισμός, γλωσσάριο, κ.α.*, Αθήνα 1957.
- ❖ Τσατσούλης Δημήτρης, εισαγωγή στο *Η γλώσσα της εικόνας: σουρεαλιστικά παίγνια και κοινωνιοσημειωτικές αναγνώσεις με αφορμή τη φωτο-γραφία του Raoul Ubac*, Αθήνα 2000.
- ❖ Tagg John, “Evidence, Truth and Order: Photographic records and the growth of the State”, στο *The Burden of representation: Essays on photographs and histories*, New York 1988.
- ❖ 1922. *Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας. Πρωτοβουλία για το ποντιακό ζήτημα και τα εθνικά θέματα*, εκδ. Τραπεζους, [κ.κ].
- ❖ Feldman A, «Περί πολιτισμικής αναισθησίας: Βία και τηλεοπτικά μέσα ενημέρωσης», στο *Παλιννόστηση αισθήσεων: Αντίληψη και Μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*, επιμ. Κ. Νάντια Σερεμετάκη, Αθήνα 1997.
- ❖ Jameson F., *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Αθήνα 1999.
- ❖ Samuel Raphael, “Old photographs” στο *Theatres of Memory*, 1996.
- ❖ Sontag Susan, *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφρ. Βελέντζας Σ., Αθήνα 2003.
- ❖ Sontag Susan, *Περί φωτογραφίας*, μτφρ. Παπαϊωάννου Ηρ., Αθήνα 1993.
- ❖ Sturken Marita, “Camera Images and National Meanings”, στο *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids epidemic, and the politics of remembering*. Berkley 1997.
- ❖ Sturken Marita, “Introduction.”, στο *Tangled Memories: The Vietnam War, the Aids epidemic, and the politics of remembering*. Berkley 1997.

- ❖ Sturken Marita, “Narratives of Recovery: Repressed memory as cultural memory” στο *Acts of Memory. Cultural recall in the present*, 1999.
- ❖ Virilio Paul, *Πόλεμος και κινηματογράφος*, Αθήνα 2001.

Πίνακας φωτογραφιών.

(Κατά σειρά εμφάνισης μέσα στο κείμενο και αριστερόστροφα.)

Φωτογραφίες σελ. 17	<i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i> , Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 259.
Φωτογραφίες σελ. 18	<i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i> , Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 259.
Φωτογραφία σελ. 19	Σολομωνίδης Χρίστος, <i>Της Σμύρνης, Σηνοικίες, δρόμοι, περίπατοι, απόκριες, λέσχες, χοροί, μέλη, Πάσχα, αθλητισμός, ζωγράφοι, προσκοπισμός, γλωσσάριο, κ.α.</i> , Αθήνα 1957.
	Σολομωνίδης Χρίστος, <i>Της Σμύρνης, Σηνοικίες, δρόμοι, περίπατοι, απόκριες, λέσχες, χοροί, μέλη, Πάσχα, αθλητισμός, ζωγράφοι, προσκοπισμός, γλωσσάριο, κ.α.</i> , Αθήνα 1957.
	Ακτσόγλου Ιακ., <i>Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 1922</i> , εκδ. Τροχαλία, 1998, σελ. 323.
	1922. <i>Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας. Πρωτοβουλία για το ποντιακό ζήτημα και τα εθνικά θέματα</i> , εκδ. Τραπεζους, [χ.χ], σελ. 27.

<p>Φωτογραφίες σελ. 20</p>	<p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002], σελ. 262.</p>
	<p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002], σελ. 262.</p>
<p>Φωτογραφία σελ. 25</p>	<p>Δεληγιάννης Γ, <i>Η αιχμαλωσία Έξοδος από τη Σμύρνη. Μαρτυρίες</i>, εκδ. Ίδμων, 1997, σελ. 49.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 27</p>	<p>Εξώφυλλο στο <i>Η Σμύρνη καίγεται</i>, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1983.</p> <p>Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, <i>Η έξοδος. Μαρτυρίες από τις επαρχίες των Δυτικών παραλίων της Μικράς Ασίας</i>, Αθήνα 1980, σελ. 17.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 30</p>	<p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 260.</p> <p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 260.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 31</p>	<p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 261.</p> <p><i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i>, Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπέζης Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002],σελ. 261.</p>
<p>Φωτογραφία σελ. 36</p>	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων,</p>

	Αθήνα εκδ. ΙΓ΄ 2001, σελ. 110.
Φωτογραφία σελ. 47	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, σελ. 349.
Φωτογραφίες σελ 48	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, σελ. 329.
	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, σελ. 356.
Φωτογραφίες σελ. 49	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ΄ 1997, σελ. 407.
	Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ΄ 2001, σελ. 89.
Φωτογραφίες σελ. 50	<i>Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999, σελ. 154.
	<i>Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999, σελ. 155.
	<i>Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999, σελ. 158.
	<i>Θέματα Νεοελληνικής Ιστορίας</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα 1999, σελ. 160.
Φωτογραφία σελ. 62	Ακτσόγλου Ιακ., <i>Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922</i> , εκδ. Τροχαλία, 1998, σελ. 323.

Φωτογραφία σελ. 63	<i>1922. Οι τελευταίοι της Μικράς Ασίας. Πρωτοβουλία για το ποντιακό ζήτημα και τα εθνικά θέματα</i> , εκδ. Τραπεζους, [χ.χ], σελ. 31.
Φωτογραφίες σελ. 65	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 336.
	<i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i> , Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 337.
Φωτογραφία σελ. 67	Ζενάκος Αυγουστίνος, «Αφίον Καραχισάρ 1922, η μάχη», στο <i>Το Βήμα on line - Ιστορία. Οι μάχες του ελληνισμού 03</i> , 9/3/2003, Αρ. φύλλου 13809.
Φωτογραφία σελ. 68	Ακτσόγλου Ιακ., <i>Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922</i> , εκδ. Τροχαλία, 1998, σελ. 323.
Φωτογραφία σελ. 70	<i>Σμύρνη. Η Μητρόπολη του Μικρασιατικού ελληνισμού</i> , Πολιτιστικό ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, εκδ. Έφεσος, Αθήνα [2002], σελ. 253.
Φωτογραφία σελ. 71	Εξώφυλλο στο <i>Η Σμύρνη καίγεται</i> , εκδ. Ερμής, Αθήνα 1983.
Φωτογραφίες σελ. 72	<i>Η Σμύρνη καίγεται</i> , εκδ. Ερμής, Αθήνα 1983, σελ. 17.
	Ακτσόγλου Ιακ., <i>Χρονικό Μικρασιατικού πολέμου 1912 – 1922</i> , εκδ. Τροχαλία, 1998, σελ. 325.

<p>Φωτογραφίες σελ. 73</p>	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 105.</p>
	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 91.</p>
	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 107.</p>
<p>Φωτογραφία σελ. 74</p>	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 106.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 75</p>	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 90.</p>
	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 90.</p>
	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 90.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 76</p>	<p><i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 283.</p>
	<p><i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 290.</p>

<p>Φωτογραφίες σελ. 77</p>	<p><i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 293.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 78</p>	<p><i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 321.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 79</p>	<p><i>Θέματα Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας από τις πηγές</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΖ' 1997, σελ. 371.</p>
<p>Φωτογραφίες σελ. 81</p>	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 94.</p>
	<p>Σκουλάτου Β., Δημακοπούλου Ν., Κόνδη Σ., <i>Ιστορία νεότερη και σύγχρονη</i>, Οργανισμός εκδόσεως διδακτικών βιβλίων, Αθήνα εκδ. ΙΓ' 2001, σελ. 92.</p>



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000085 798