



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΔΥΤΙΚΗΣ ΑΤΤΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΠΟΥΔΩΝ ΠΜΣ
«Φωτογραφία: Έρευνα & Μεθοδολογία»**

**Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΤΗΣ ΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ
Η περίπτωση των φωτογράφων Ρωμαΐδη και Zeitz**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ
ΙΩΑΝΝΗ ΒΟΥΛΓΑΡΑΚΗ (Α.Μ. 21002)**

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΑΝΤΩΝΙΑ ΜΠΑΡΔΗ

ΑΘΗΝΑ, 2023

ΜΕΛΗ ΤΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ

Αντωνία Μπάρδη

Λέκτορας, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Διδάκτωρ, (PhD) University of Derby

Κωσταντίνος Αντωνιάδης

Ομότιμος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής

Αλίκη Τσίργιαλου

Υπεύθυνη Φωτογραφικών Αρχείων του Μουσείου Μπενάκη

aTsirgialou

ΑΘΗΝΑ, 2023

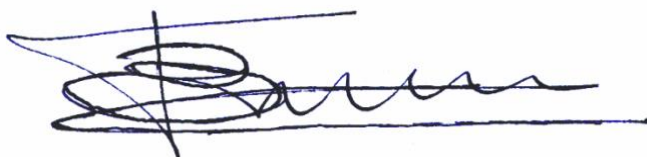
ΔΗΛΩΣΗ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Ο κάτωθι υπογεγραμμένος Ιωάννης Βουλγαράκης του Θεοδοσίου, με αριθμό μητρώου 21002, φοιτητής του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και Πολιτισμού του Τμήματος Φωτογραφίας και Οπτικοακουστικών Τεχνών, δηλώνω υπεύθυνα ότι:

«Είμαι συγγραφέας αυτής της διπλωματικής εργασίας και ότι κάθε βοήθεια την οποία είχα για την προετοιμασία της είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται στην εργασία. Επίσης, οι όποιες πηγές από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών ή λέξεων, είτε ακριβώς είτε παραφρασμένες, αναφέρονται στο σύνολο τους, με πλήρη αναφορά στους συγγραφείς, τον εκδοτικό οίκο ή το περιοδικό, συμπεριλαμβανομένων και των πηγών που ενδεχομένως χρησιμοποιήθηκαν από το διαδίκτυο. Επίσης, βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία έχει συγγραφεί από μένα αποκλειστικά και αποτελεί προϊόν πνευματικής ιδιοκτησίας τόσο δικής μου, όσο και του Ιδρύματος. Παράβαση της ανωτέρω ακαδημαϊκής μου ευθύνης αποτελεί ουσιώδη λόγο για την ανάκληση του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών μου».

Ο Δηλών

Ιωάννης Βουλγαράκης



Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά, την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου κα. Αντωνία Μπάρδη, την Αλίκη Τσίργιαλου, τον Τάσο Σακελλαρόπουλο, την Μαρία Δημητριάδη, την Κατερίνα Δέδε, τον Δημήτρη Δημητρόπουλο, την Νίκη Ξιφαρά, τον Δημήτρη Παναγιωτόπουλο, τον Martin Jermann, την Χριστίνα και την Δανάη.

Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΤΗΣ ΠΟΛΕΜΙΚΗΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Η περίπτωση των φωτογράφων Ρωμαΐδη και Zeitz

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην εργασία μου θα ασχοληθώ με τα πρώτα βήματα της Πολεμικής φωτογραφίας, μέσα από ενδελεχή έρευνα στο φωτογραφικό έργο των Αριστοτέλη Ρωμαΐδη και Friedrich Zeitz, που κατέγραψαν με πρωτόγνωρη εγγύτητα και σε μεγάλο βάθος τους βαλκανικούς πολέμους του 1912-1913. Το έργο τους είναι σημαντικό, τόσο ως ιστορικό τεκμήριο μιας παραγμένης εποχής, αλλά και ως ένα κομβικό σημείο για την ιστορία της Πολεμικής φωτογραφίας, στην Ελλάδα και διεθνώς. Μέσα από την έρευνα μου θα φωτίσω την σχέση των δυο φωτογράφων και στην περίπτωση του σκιάδη Zeitz θα αποδείξω την ύπαρξη του. Ερευνώντας το σωζόμενο φωτογραφικό υλικό τους στα φωτογραφικά αρχεία του Μπενάκη, θα εξεταστούν και θα παρουσιαστούν το πλαίσιο αναφοράς του έργου τους, οι πολιτικές, κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε και λειτούργησε αυτό, η εταιρική συνεργασία τους, καθώς και οι πρωτοποριακές φωτογραφικές πρακτικές τους. Η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη του 20 αιώνα θα βελτιώσει αισθητά τη φωτογραφική τεχνική και θα δώσει λύσεις για γρήγορη και φθηνή φωτομηχανική εκτύπωση, οδηγώντας στην εμπορευματοποίηση της ρεαλιστικής Πολεμικής εικόνας και στην εκτόξευση της επιρροής της στους απανταχού αναγνώστες και θεατές των ειδήσεων. Κάτι που βέβαια δεν περνάει απαρατήρητο από την εκάστοτε εξουσία, η οποία επιχειρεί τη φωτογραφική τεκμηρίωση της προπαγάνδας της. Στην περίπτωση μας θα είναι έκδηλη η παρέμβαση της μοναρχίας για την διαμόρφωση του κατάλληλου κλίματος πατριωτισμού και ανάτασης του εθνικού γοήτρου.

Λέξεις κλειδιά: Βαλκανικοί Πόλεμοι, Φωτορεπορτάζ, Πολεμική φωτογραφία, φωτογραφία, Αριστοτέλης Ρωμαΐδης, φωτορεπόρτερ, εθνική ταυτότητα, προπαγάνδα, Πανόραμα των Βαλκανικών Πολέμων 1912-1913, ιστορική μνήμη, Frederic Zeitz, Frederic Georg Zeitz, ανταποκριτές, συνεργασία φωτογράφων, Φωτογραφικό Λεύκωμα, Φωτογραφικά Αρχεία, Κωνσταντίνος Τρίπος, συλλέκτης.

THE RISE OF WAR PHOTOGRAPHY

The case of photographers Romaidis and Zeitz

ABSTRACT

In my thesis I will deal with the beginnings of War photography, through a meticulous research of the photographic work of Aristotelis Romaidis and Friedrich Zeitz, who recorded the Balkan wars of 1912-1913 with unprecedented closeness and in great depth. Their work is important, both as historical evidence of a troubled era, but also as a pivotal point for the history of War photography, in Greece and internationally. Through my research I will shed light on the relationship between the two photographers and in the obscure case of the figure of Zeitz, I will prove his existence. By researching their surviving photographic material in the photographic archives of the Benakis Museum, the frame of reference of their work, the political, social and historical conditions under which it was formed and operated, their business collaboration, as well as their pioneering photographic practices will be examined and presented. The rapid technological developments of the 20th century significantly improved photographic techniques and provided solutions for fast and cheap photomechanical printing, leading to the commodification of the realistic War image, instigating its influence on readers and news viewers everywhere. Something that, of course, does not go unnoticed by the respective authorities, who attempt to produce photographic documentation of their propaganda. In our case, the intervention of the monarchy will be apparent for devising the appropriate climate of patriotism and the elevation of national prestige.

KEY WORDS: Balkan Wars, Photojournalism, War photography, photography, Aristotle Romaides, photojournalist, national identity, propaganda, Panorama of the Balkan Wars 1912-1913, historical memory, Frederic Zeitz, Frederic Georg Zeitz, correspondents, collaboration of photographers, Photo Album, Photo Archives, Konstantinos Tripos, collector.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1. Η Φωτογραφία στη δίνη της Ελληνικής Ιστορίας του δευτέρου μισού του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

1.1 Η φωτογραφική εικόνα ως αναπαράσταση της ιστορίας.

1.2 Το νέο ιδρυθέν Ελληνικό κράτος και η χρήση της συνομήλικης φωτογραφίας στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας.

1.3 Οι πρώτες πολεμικές φωτογραφίες στην Ελλάδα, τα πρώτα βήματα του Τύπου και της φωτοειδησεογραφίας.

2. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, τομή για την Ιστορία του ελληνικού έθνους και για τη φωτογραφία στην Ελλάδα.

2.1 Οι σχεδόν 10 μήνες των Βαλκανικών πολέμων που άλλαξαν την Ελλάδα.

2.2 Η άνθηση της εικονογραφίας του «Εθνικού Γοήτρου».

2.3 Η φωτογραφία του πολέμου εξελίσσεται, από τη στατικότητα στον δυναμικό ρεαλισμό.

2.4 Ανταπόκριση από τα πεδία των μαχών, οι πρώτοι φωτορεπόρτερ που ακολουθούν τον στρατό στις πολεμικές επιχειρήσεις.

3. Το σωζόμενο φωτογραφικό έργο των Ρωμαΐδη και Zeitz.

3.1 Βιογραφικά στοιχεία των Ρωμαΐδη και Zeitz και η συνεργασία τους το 1912.

3.2 Γνωστές συλλογές με πρωτότυπο φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz.

3.3 Λεύκωμα - Δειγματολόγιο των Ρωμαΐδη - Zeitz στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

3.4 Φωτογραφίες των βαλκανικών πολέμων στην συλλογή Κωνσταντίνου Τρίπου στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

3.5 Φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz στο Ιστορικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.

4. Ευρήματα της ερευνάς του πρωτογενούς φωτογραφικού υλικού των Ρωμαΐδη και Zeitz στο Μουσείο Μπενάκη.

4.1 Ποιος είναι ο Friedrich Zeitz;

4.2 Η φωτογραφία στην έντυπη μαζική επικοινωνία και η εταιρική συνεργασία των Ρωμαΐδη και Zeitz και οι διακριτοί τους ρόλοι.

4.3 Ο ρόλος του Ρωμαΐδη ως καλλιτεχνικού πράκτορα -ατζέντη.

4.4 Η πολεμική φωτογραφία και ο φωτορεπόρτερ F.G. Zeitz.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ (ΠΗΓΕΣ)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η φωτογραφία, παιδί του 19^{ου} αιώνα, εξελίσσεται παράλληλα με το νέο Ελληνικό κράτος, που το δεύτερο μισό του 19 αιώνα προσπαθεί να εδραιωθεί, μετά τον επαναστατικό αγώνα του 1821, ως ανεξάρτητη εθνική και κρατική οντότητα. Η φωτογραφία στρατεύεται και αυτή στον εθνικό αγώνα, προσφέρει τεκμηρίωση, αληθοφάνεια, μνήμη. Παρέχει την απαραίτητη οπτική έκφραση σε μια «ιδέα» που υπάρχει εκείνη την εποχή περισσότερο ως ρομαντική φαντασίωση στο μυαλό και στην καρδιά λίγων. Η φωτογραφία, όπως δέχεται φως, έτσι και το προβάλλει. Αυτό που της ζητείται είναι να προβάλλει την εικόνα της Ελληνικής εθνικής ταυτότητας.

Η διαδρομή προς την εθνική ολοκλήρωση θα είναι δύσβατη και γεμάτη ένοπλες συγκρούσεις και πολέμους. Η φωτογραφία παρακολουθεί τις συγκρούσεις, καταγράφει και διαμορφώνει σταδιακά ένα νέο είδος, μια φωτογραφία της σύγκρουσης, την πολεμική φωτογραφία. Τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ένας μεγάλος πόλεμος θα ξεσπάσει στην γειτονιά της χερσονήσου του Αίμου, οι επονομαζόμενοι Βαλκανικοί Πόλεμοι. Η Ελλάδα θα συμμετέχει και θα είναι ένας από τους νικητές.

Στην εργασία μου θα εξιστορήσω αυτήν την παράλληλη πορεία της φωτογραφίας και του νέου ελληνικού κράτους προς την κοινή τους ενηλικίωση. Θα προσπαθήσω να παρουσιάσω την πυκνή ύφανση των σχέσεων ανάμεσα τους. Οι Βαλκανικοί πόλεμοι του 1912-1913 είναι το κομβικό σημείο της συνάντησης τους. Θα εστιάσω στο σημαντικό φωτογραφικό έργο των Ρωμαΐδη και Zeitz, σημαντικό τόσο ως τεκμήριο της Ελληνικής ιστορίας, αλλά και ως σημείο κομβικό στην εξέλιξη του μέσου της φωτογραφίας, του φωτορεπορτάζ και της πολεμικής φωτογραφίας. Μέσα από την έρευνα στο σωζόμενο πρωτότυπο υλικό των φωτογράφων στο Μουσείο Μπενάκη, θα επιδιώξω να φωτίσω αυτό το μακρινό και μυστηριώδες για όλους παρελθόν. Στα πεδία των μαχών θα βρεθούν μαζί ιστορία και φωτογραφία, πατριωτισμός και αλυτρωτισμός, φωτογραφία του πολέμου και πολιτική εξουσία, κοινοβουλευτισμός και μοναρχία, φωτορεπορτάζ και μέσα μαζικής ενημέρωσης.

Η χρυσή εποχή των εικόνων είχε ήδη ξεκινήσει.

Ίσως το πιο χαρακτηριστικό σωζόμενο φωτογραφικό ενθύμιο των Βαλκανικών Πολέμων, είναι το επονομαζόμενο λεύκωμα – δειγματολόγιο των Ρωμαΐδη και Zeitz. Καθώς ξεφυλλίζεις τα άκαμπτα φύλλα του και το βλέμμα σου αρχίζει να βυθίζεται στις φωτογραφίες, αντιλαμβάνεσαι ότι κοιτάς μια εξαιρετική οπτική τεκμηρίωση των Βαλκανικών Πολέμων. Ένα χρονικό από το οποίο δεν λείπει κανένα από τα γνωστά ιστορικά γεγονότα, ίσως ακριβώς το αντίθετο, υπάρχουν πολύ περισσότερα από όσα περίμενες να δεις. Τόσα, που αναρωτιέσαι μήπως κοιτάς έναν πόλεμο που έγινε για να φωτογραφηθεί.

1. Η Φωτογραφία στη δίνη της Ελληνικής Ιστορίας του δευτέρου μισού του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

1.1 Η φωτογραφική εικόνα ως αναπαράσταση της ιστορίας.

«Ο 19^{ος} αιώνας μας έδωσε τόσο την ιστορία όσο και την φωτογραφία», επισημαίνει ο Γάλλος θεωρητικός **Roland Barthes (1915- 1980)**¹.

Από την αναγέννηση μέχρι και τον 19^ο αιώνα ο δυτικός άνθρωπος ανέπτυξε προοδευτικά διάφορες τεχνικές με απώτερο σκοπό να καταφέρει να αναπαραστήσει εικονικά την οπτική του εμπειρία από τον κόσμο που τον περιβάλλει. Η σημαντικότερη και

¹ Derrick Price, Liz Wells. (2007), «Σκέψεις για τη φωτογραφία: Διαμάχες, Ιστορικά και Σήμερα» στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, Πηνελόπη Πετσίνη (πρόλογος -μετάφραση), Πλέθρον, Αθήνα. σ. 23.

πειστικότερη σε αποτελέσματα προσπάθεια θα είναι η ανακάλυψη ενός νέου μέσου αναπαράστασης, της φωτογραφίας. Στα 1839 γίνεται στη Γαλλική ακαδημία των τεχνών και των επιστημών και τη Γαλλική βουλή, η επίσημη αναγγελία από τον πολιτικό **Dominique Francois Jean Arago (1786-1853)** της πρώτης επιτυχημένης τεχνικής σταθεροποίησης της προβαλλόμενης εικόνας, που αντλούνταν από την πραγματικότητα με το σκοτεινό κουτί και την οπή μιας *cameras obscura*. Η τεχνική αυτή δεν είναι άλλη από την **Daguerreotype** που παίρνει το όνομα της από τον ίδιο τον δημιουργό της, τον **Louis- Jacques- Mande Daguerre (1787-1851)** και αποτελεί εξέλιξη μιας προγενέστερης, πρακτικά ατελής μεθόδου, της **Heliography** του αποθανόντα εταιρικού συνεργάτη από τα 1829 του Daguerre, του επίσης Γάλλου εφευρέτη **Joseph Nicephore Niepce (1765-1833)**.

Ο φυσικός, μαθηματικός και βουλευτής των Ανατολικών Πυρηναίων Arago, με την ομιλία του αυτή προσπαθεί να πείσει τους συνάδελφους του, μέλη της βουλής, για τη διαχρονική και πρακτική αξία αυτής της εφεύρεσης, έτσι ώστε να εγκριθεί με την θετική τους ψήφο το προτεινόμενο νομοσχέδιο του Υπουργού Εσωτερικών. Το νομοσχέδιο προέβλεπε την χρήση από το Γαλλικό δημόσιο της μεθόδου αυτής, κυρίως στην αρχαιολογία και τις καλές τέχνες, αλλά και την επίδοση οικονομικής χορηγίας. Μιας ετήσιας και ισόβιας σύνταξης που θα αριθμούσε σε 6.000 φράγκα στον Daguerre και 4.000 φράγκα στον γιο απόγονο του Niepce, ως ανταπόδοση για την πολύτιμη εφεύρεση τους και την συμβολή τους μέσω αυτής στην εξέλιξη των μηχανικών και πρακτικών τεχνών (Arago 1980: 15).

Σε κάποια στιγμή της ομιλίας του, που συγκροτεί θα λέγαμε και ένα από τα πρώτα, αν όχι το πρώτο, θεωρητικό κείμενο για το νέο αυτό μέσο, ο Arago παραπέμπει σε μια έκθεση αξιολόγησης, παραγγελία του ιδίου με θέμα την καλλιτεχνική αξία της Δαγκεροτυπίας από τον καταφανώς αρμόδιο για μια τέτοια κρίση, τον διάσημο ζωγράφο της εποχής **Hippolyte- Paul Delaroche (1797- 1856)**. Ο Delaroche ως εκπρόσωπος της λεγόμενης «Ζωγραφικής της ιστορίας»², έδινε μεγάλη σημασία στην πιστή αναπαράσταση των γεγονότων. Στην έκθεση του για την Δαγκεροτυπία, τονίζει χαρακτηριστικά ότι αυτό που τον εντυπωσίασε περισσότερο με τις φωτογραφικές εικόνες, είναι η «ασύλληπτη ακρίβεια» σε κάθε λεπτομέρεια, η «σαφήνεια των γραμμών» και η «ομορφιά της φόρμας»³.

Χαρακτηριστική για την άμεση παρείσφρηση της φωτογραφίας στην αποτύπωση ιστορικών γεγονότων και για την χρήση της από την ζωγραφική ως προπαρασκευαστικό έργο που θα αποτελέσει την «βάση» για την κατοπινή ζωγραφική απόδοση του, είναι η περίπτωση του μνημειακού έργου γνωστού ως «**The Disruption Assembly**» (εικόνα 1.1), που γίνεται με τη συνεργασία του ζωγράφου και μετέπειτα φωτογράφου **David Octavius Hill (1802- 1870)** και του φωτογράφου **Robert Adamson (1821- 1848)**. Πρόκειται για ένα πολυπρόσωπο πικτοριαλιστικό πορτραίτο, μια ζωγραφική εικόνα βασισμένη όμως στην φωτογραφική ακρίβεια της *cameras*, την ιστορική υπογραφή της ίδρυσης της ελεύθερης εκκλησίας της Σκωτίας το 1843. Η φωτογραφία του καθώς και το ίδιο το τελικό μνημειακό έγχρωμο ζωγραφικό έργο εντυπωσιάζει, αφού συνδυάζει στην τελική του μορφή περίπου 457 αυτοτελή φωτογραφικά πορτραίτα των εμπλεκόμενων. Στο πλήθος των εκατοντάδων προσώπων υπάρχει «κρυμμένος» και ο φωτογράφος με την *camera* του, ως απόδειξη της

² «History Painting», Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/history-painting>, (πρόσβαση 19/06/2023). «Η ζωγραφική της ιστορίας είναι ένα είδος ζωγραφικής που ορίζεται από το θέμα της και όχι από οποιοδήποτε καλλιτεχνικό στυλ ή συγκεκριμένη περίοδο».

³ Dominique Francois Arago. (1980), «Report» στο *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, notes by Amy Weinstein Meyers, Leete's Island Book, New Haven, Conn. σ. 18.

συμμετοχής της φωτογραφίας στην δημιουργία αυτής της τόσο ιδιαίτερης και μοναδικής ιστορικής αξίας εικόνα (εικόνα 1.2). Όταν το ζωγραφικό έργο ολοκληρώθηκε, ο Hill ζήτησε από έναν άλλο φωτογράφο τον **Thomas Annan (1829- 1887)** να το αναπαραγάγει φωτογραφικά ώστε να υπάρχει καταγεγραμμένη η ολοκληρωμένη μορφή του, ως μια αυτοτελή φωτογραφία που θα λειτουργούσε στο μέλλον και σαν βοήθημα για την αναγνώριση των τόσο πολλών εικονιζόμενων (Gordon 2017: 49). (εικόνα 1.3)

Στα χρόνια που ακολουθούν μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα η φωτογραφία παίρνει τον δρόμο της και μαζί με την ζωγραφική συμπορεύονται σε αυτή τους την ταπεινή εκδούλευση, την εικονογράφηση των ιστορικών γεγονότων. Σιγά σιγά όμως και παράλληλα με την άνθηση του έντυπου Τύπου (περιοδικά, εφημερίδες, κ.α) και την διευρυμένη συμμετοχή των αυτούσιων φωτογραφικών εικόνων σε αυτόν η ζωγραφική χάνει σε δημοφιλία. Ιδίως μετά την τεχνική ανακάλυψη και βελτίωση των «Halftone» στο 2^ο μισό του 19^{ου} αιώνα που έλυσαν το πρόβλημα της τονικά σωστής και ευκολότερης αναπαραγωγής των φωτογραφιών στα έντυπα, η πλάστιγγα έγειρε ξεκάθαρα προς την προτίμηση στη χρήση της φωτογραφίας που εκλαμβάνεται και ως επικύρωση της αλήθειας (Oldfield 2019: 24).

Λίγα χρόνια αργότερα το 1936 και καθώς αυτή η διαδικασία θα εξακολουθεί να εξελίσσεται περαιτέρω, ο **Walter Benjamin (1892- 1940)** θα υποστηρίξει επιπλέον για αυτήν την αποτελεσματική αντικατάσταση του αναπαραστατικού στόχου που προηγουμένως αποδίδονταν στην ζωγραφική, ότι οι αλλαγές που επήλθαν από την εισαγωγή των μηχανικών μέσων αναπαραγωγής, τα οποία παρήγαγαν και κυκλοφόρησαν πολλαπλά αντίγραφα μιας εικόνας μετατόπισαν τη στάση έναντι της τέχνης (Benjamin 1978: 12).

Μια μορφή πρώιμης λοιπόν φωτοδημοσιογραφίας⁴ διαμορφώνεται, όπου συνδυάζονται το γλαφυρό κείμενο και η φωτογραφική εικόνα με τον αντικειμενικό ρεαλισμό της. Η φωτογραφία θα εμπλακεί έντονα στην διερεύνηση του πολιτιστικού, πολιτικού και κοινωνικού τοπίου και όχι μόνο. Οι θεατές των φωτογραφιών αρέσκονται και συγκινούνται από την «ομορφιά» και την «αλήθεια» που φέρνουν οι εικόνες. Η φωτογραφία αποκαθιστά αργά αλλά σταθερά την θέση της στο ελιτίστικο πάνθεον των τεχνών και επιβεβαιώνεται σταδιακά ως η καταλληλότερη να καταγράφει πιστά την πραγματικότητα (Sontag 1993: 88).

Είναι επίσης εκείνη που επιστημονικά, τεχνικά και τεχνολογικά βελτιώνεται καθημερινά με ταχύτατους ρυθμούς, καθώς η εμπορική της ανάπτυξη φέρνει μεγάλα οικονομικά οφέλη σε όλους τους εμπλεκόμενους με αυτήν. Η εμπορική αυτή έξαρση, ίσως και μια περιρρέουσα ρομαντική διάθεση για εξερεύνηση, θα ωθήσει τους φωτογράφους σε όλα τα πλάτη και μήκη του κόσμου να ταξιδεύσουν και να καταγράψουν κάθε τοπική και παγκόσμια ιστορία και βέβαια την αέναη ανθρώπινη διαμάχη και σύγκρουση (Price 2007: 75).

1.2 Το νέο ιδρυθέν Ελληνικό κράτος και η χρήση της συνομήλικης φωτογραφίας στην διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας.

Η φωτοδημοσιογραφία, η φωτογραφία ντοκουμέντου, η πολεμική φωτογραφία, το φωτορεπορτάζ, όλα είδη της φωτογραφίας. Χωρίς σαφή διαχωριστικά όρια, συμπλέκονται

⁴ Derrick Price. (2007), «Ερευνητές και Ερευνώμενοι: Η φωτογραφία στον Κόσμο και για τον Κόσμο» στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, Πηνελόπη Πετσίνη (πρόλογος-μετάφραση), Πλέθρον, Αθήνα. σ. 77. «Η Φωτοδημοσιογραφία, όπως δείχνει και το όνομα της, έχει μια ειδική σχέση με άλλα κείμενα και θεωρείται, στην κλασική μορφή της, τρόπος αφήγησης των γεγονότων που συμβαίνουν τώρα ή εικονογράφησης των γραπτών ειδησεογραφικών ιστοριών».

και αλλάζουν πρακτικές και χρήσεις, καθώς αναπτύσσονται μέσα στον ρου της Ιστορίας, στον τόπο και τον χρόνο. Η φωτογραφία διογκώνεται, μεταλλάσσεται και με έναν αργό ρυθμό εξειδικεύεται (Price 2007: 75).

Στρέφοντας το βλέμμα μας στην Ιστορική περίοδο που μας ενδιαφέρει, στην αυγή του 20^ο αιώνα, συναντούμε το νέο Ιδρυθέν ελληνικό κράτος, το οποίο κομίζει ως πυρήνα της σύγχρονης ταυτότητας των υπηκόων του, την ιστορική και πολιτισμική συνέχεια.

Η ιστορία της φωτογραφίας και της νεότερης Ελλάδας έχουν σχεδόν την ίδια χρονική αφετηρία και εξ αυτού βίους παράλληλους στην πορεία της εξέλιξη τους. Η φωτογραφία ερχόμενη στον ελληνικό χώρο εμπλέκεται άμεσα στην εθνική προσπάθεια της κατασκευής μιας ενιαίας και συμπαγής εθνικής ταυτότητας. Είναι οι ποικίλες ικανότητες της, όπως το να διακρίνει, να αποσαφηνίζει, να κατασκευάζει, να τεκμηριώνει και να προωθεί μέσω της εικόνας της (Stathatos 2015: 25).

Η μοναδική σχέση της με έννοιες, όπως εκείνες της αλήθειας και της αυθεντικότητας την καθιστούν αποδοτική και απαραίτητη στην «στερέωση» του ελληνικού αφηγήματος. Η φωτογραφία εκείνη την ταραγμένη εποχή θα διαμορφώσει εικόνες που έχουν μέχρι και σήμερα χαρακτηρίσει τη συλλογική εθνική μνήμη, μέσα από μια σειρά θεμάτων με τα οποία θα καταπιαστεί, όπως τα πορτραίτα των επιφανών στρατιωτικών, πολιτικών, εμπόρων, διανοούμενων, βασιλέων, ηρώων της επανάστασης. Μέσα από την απαθανάτισή τους στην φωτοευαίσθητη σάρκα της, θα δώσει το απαραίτητο είδωλο, την οπτική απόδοση, την ταυτότητα μίας καθοριστικής ηγετικής ελίτ. Παράλληλα θα προσφέρει και έναν «καθρέφτη» για το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας, για να κοιτά τον εαυτό της, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ιστορικός της φωτογραφίας και φωτογράφος, Γιάννης Σταθάτος. Για να διαμορφωθεί έτσι μια φυσιογνωμία ανάλογη των αναγεννημένων επιγόνων, αυτής της τόσο βαριάς, πνευματικής και πολιτιστικής κληρονομιάς της αρχαίας Ελλάδας (Stathatos 2015: 25).

Απόδειξη για την νομιμοποίηση αυτής της σύνδεσης η επιτυχημένη ανάληψη το 1896 από το Ελληνικό κράτος των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων στην σύγχρονη εποχή και την ανυψωτική για το εθνικό γόητρο, νίκη του φουστανελοφόρου **Σπύρου Λούη (1870-1940)**. Χαρακτηριστικό το ολόσωμο πορτρέτο από τον φωτογράφο **Ιωάννη (Γιάγκο) Δ. Λαμπάκη (1850- 1916)** του Ολυμπιονίκη ντυμένου με πολιτισμική παρενδυσία και πόζα αρχαίου γλυπτικού συμπλέγματος, σε ζωγραφιστό φόντο, που εικονίζει τον αρχαίο ναό του Ολυμπίου Διός στο κέντρο της σύγχρονης Αθήνας. (εικόνα 1.4)

Είναι χαρακτηριστικό ότι οι σύγχρονοι Έλληνες, την εποχή της βασιλείας του Όθωνα, ποζάρουν όταν φωτογραφίζονται, φορώντας τα παραδοσιακά ρούχα των τοπικών περιοχών καταγωγής τους, όπως την φουστανελά, τα κρητικά στιβάνια κ.α «ενισχύοντας την αναφορά τους στην ηρωική αφήγηση του απελευθερωτικού αγώνα».⁵ Αργότερα καθώς το κράτος αναπτύσσεται και δυτικοποιείται, εμφανίζονται προς στο φακό της κάμερας αλλαγμένοι, ντυμένοι πια σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, τις ξενόφερτες μόδες και αισθητικές νόρμες.

Ένα άλλο θέμα είναι η φωτογράφιση των αρχαίων μνημείων, που βρίσκονται παντού, στις πόλεις και στην ύπαιθρο. Τα συναντά γύρω του ο ξένος περιηγητής καθώς κάνει τον περίπατό του ανάμεσα τους, στους δρόμους της νέας πρωτεύουσας του Ελληνικού Βασιλείου. Η αποτύπωση αυτών των εικόνων, των σπαραγμάτων ενός αρχαίου μεγαλείου ιδωμένο μαζί με τους αυτόχθονες κληρονόμους του, είναι αναπαραστάσεις που

⁵ Γιάννης Σταθάτος. (2021), «Η φωτογραφική Πρωτοτυπία του Ελευθέριου Βενιζέλου» στο *Η Πολιτική Κληρονομιά του Ελευθέριου Βενιζέλου. Συνέχειες και Ασυνέχειες*, Εκδόσεις Ευρασία, Αθήνα. σ. 419.

η διάδοσή τους σε όλο τον δυτικό κόσμο, ενισχύουν το απώτερο εγχείρημα, τον «ελληνικό μύθο» και εμπλουτίζουν με νέους οπαδούς το διεθνές φιλελληνικό κίνημα.

Δεν λείπουν όμως και οι φωτογραφίες εκείνες που δείχνουν για την περίοδο 1882-1895 τα επιτεύγματα μιας οικονομίας και μιας κρατικής οντότητας που μεταρρυθμίζεται και υλοποιεί σημαντικά αναπτυξιακά έργα. Διαμορφώνει τις σύγχρονες υποδομές, απαραίτητες για την οικονομική βελτίωση και τις επενδύσεις, όπως η οικοδόμηση της Ακαδημίας, η συγκοινωνιακή σύνδεση με τρένο του Πειραιά με την Αθήνα, η κατασκευή της διώρυγα της Κορίνθου (Τσουκαλάς 2010: 50).

Από αυτό το μαγευτικό πανόραμα δεν λείπει και η οπτική τεκμηρίωση της προσπάθειας του κράτους για προβολή μιας ανανεωμένης και ενδυναμωμένης στρατιωτικής ισχύος. Με φωτογραφικές μαρτυρίες καταρχάς από τις μεγάλες προπαρασκευαστικές στρατιωτικές ασκήσεις που σκοπό έχουν την αναδιοργάνωση του ελληνικού στρατού και τη μύηση του στις σύγχρονες πολεμικές τακτικές με ευρωπαϊκές πια προδιαγραφές, πολλές φορές κάτω από την καθοδήγηση ξένων, Γάλλων κυρίως επιτελών (Χανδρινός 2010: 42).

Από αυτό το «φωτογραφικό άλμπουμ» δεν λείπουν και οι φωτογραφικές καταγραφές του υλικότεχνικού και οπλικού εκσυγχρονισμού του στρατού, η εξοπλιστική ανανέωση με την κατά παραγγελία αγορά των αυστριακής κατασκευής, νέων υπηρεσιακών τυφεκίων Μάνλιχερ M1903 (Mannlicher-Schönauer) και η μνημειώδης αγορά από το πολεμικό ναυτικό του υπερσύγχρονου για την εποχή θωρακισμένου καταδρομικού «Γεώργιος Αβέρωφ». Πρώτη φορά απεικονίζεται και η νεοσυσταθείσα, μόλις το 1911, Ελληνική πολεμική αεροπορία, αρχικά με τα θρυλικά διπλάνα τύπου Henry Farman III και τους πρώτους ριψοκίνδυνους αεροπόρους. Επρόκειτο για μια από τις πρώτες παγκοσμίες χρήσεις πτητικών μηχανών για πολεμικούς σκοπούς (Χανδρινός 2010: 151).

Η φωτοδημοσιογραφία ανθίζει, οι φωτογράφοι και οι ανταποκριτές πληθαίνουν, όλα καταγράφονται και διαδίδονται, η οπτική πληροφόρηση, η προπαγάνδα μέσω του Τύπου δίνει σημαίνοντα ρόλο στο φωτογραφικό μέσο. Ο **Ελευθέριος Βενιζέλος (1864-1936)**, γνώστης των θεμάτων αυτών, είναι χειριστής και ο ίδιος της λεγόμενης από την ιστορική της φωτογραφίας Ειρήνη Μπουντούρη «διπλωματίας των εικόνων».⁶ Είναι ο πρώτος πολιτικός όπως αναφέρει ο Σταθάτος «που εμπέδωσε πλήρως την επικοινωνιακή δύναμη της φωτογραφικής εικόνας»⁷. Όταν ανεβαίνει στην πρωθυπουργική εξουσία, ένα από τα πρώτα μέλημά του είναι να φτιάξει τους κατάλληλους μηχανισμούς προπαγάνδας. Υλοποιώντας τις πρωτοποριακές ιδέες του, θεσπίζει ένα Γραφείο Τύπου στην Αθήνα ήδη από το 1912, και ένα ακόμα Γραφείο Τύπου στο Γενικό Επιτελείο Στρατού, υπεύθυνα για τη διαμόρφωση του απαραίτητου ευνοϊκού κλίματος εντός και εκτός της επικράτειας για τις ελληνικές θέσεις και αξιώσεις (Σακελλαρόπουλος 2021: 382).

1.3 Οι πρώτες πολεμικές φωτογραφίες στην Ελλάδα, τα πρώτα βήματα του Τύπου και της φωτοειδησεογραφίας.

Αναφερθήκαμε και παραπάνω στην συστράτευση της φωτογραφίας στην ευρύτερη Ελληνική προσπάθεια διαμόρφωσης μίας ενιαίας εθνικής ταυτότητας. Δυο ένοπλες

⁶ Γιάννης Σταθάτος. (2021), «Η φωτογραφική Πρωτοτυπία του Ελευθέριου Βενιζέλου» στο *Η Πολιτική Κληρονομιά του Ελευθέριου Βενιζέλου. Συνέχειες και Ασυνέχειες*, Εκδόσεις Ευρασία, Αθήνα. σ. 425. «Η Ειρήνη Μπουντούρη αναφέρεται στην προώθηση από τον Βενιζέλο της σχέσης του ελληνικού κράτους με την ελβετική φωτογραφική δυναστεία Boissonnas για την προώθηση των ελληνικών θέσεων μέσω της φωτογραφίας».

⁷Ο.Π. σ. 421.

συγκρούσεις στον ελληνικό χώρο που μεσολάβησαν μέχρι την κορύφωση με τους Βαλκανικούς πολέμους, είναι ο ατιμωτικός για το ελληνικό γόητρο, **Ελληνοτουρκικός πόλεμος του 1897**, γνωστός και ως ο «**Ατυχής Πόλεμος**» και ο ανορθόδοξος **Μακεδονικός αγώνας του 1904- 1908**.

Στους ελληνικούς ένοπλους αγώνες που προηγούνται των Βαλκανικών, η πολεμική φωτογραφία χρησιμοποιήθηκε και πάλι από την εκάστοτε πολιτική και στρατιωτική εξουσία, για να υποστηρίξει με την εικόνα της το «Μεγάλο» εθνικό αφήγημα. Την απελευθέρωση με ένοπλα μέσα των αλύτρωτων ελληνικών πληθυσμών που βρίσκονται εκτός συνόρων. Τον «δίκαιο» πόλεμο και την πανεθνική συμμετοχή σε αυτόν.

Η φωτογραφία έχει ήδη ξεκινήσει την πορεία της προς την πλήρη αντικατάσταση των υφισταμένων τρόπων αναπαράστασης. Η πρωτόγνωρη ταχύτητα που θα φέρει η ίδια αλλά και ο ηλεκτρικός τηλεγράφος θα αλλάξουν το υπάρχον καθεστώς της επικαιρότητας. Ο τηλεγράφος, μια ακόμα σημαντική ανακάλυψη της εποχής, που σταδιακά καθιερώνεται και επιφέρει και την πρώτη παγκοσμιοποίηση στην αγορά των ειδήσεων. Επομένως εισέρχεται δυναμικά ο παράγοντας της ταχύτητας στην διάδοση και πρόσληψη της είδησης από τους αναγνώστες του ημερήσιου έντυπου Τύπου. Επίσης γίνεται επιτακτική για τον Τύπο η αποστολή εντεταλμένων ανταποκριτών, δημοσιογράφων και φωτοειδησεογράφων στα πολεμικά μέτωπα. Χαρακτηριστικό της έξαψης των Ελλήνων αναγνωστών του ημερήσιου Τύπου της εποχής, είναι η μαρτυρία του **W. Kinnaird Rose (1845- 1919)** ο οποίος βρίσκεται ως ειδικός ανταποκριτής του Reuters στην Αθήνα, για την δημοσιογραφική κάλυψη του Ελληνοτουρκικού πολέμου του 1897. Ο Rose αναφέρει στο βιβλίο του *With the Greeks in Thessaly*⁸ που εξέδωσε την ίδια χρονιά στο Λονδίνο:

Η ατμόσφαιρα φαίνονταν να βράζει από πολεμικό πυρετό. Το κέντρο της δημόσιας ζωής, δηλαδή η υπαίθρια ζωή των Αθηναίων, είναι η πλατεία Συντάγματος. Εκεί, σε πολυάριθμα καφενεία που κατακλύζουν τους κήπους της πλατείας, χιλιάδες ανήσυχτοι και παθιασμένοι άνδρες συζητούσαν με έντονες χειρονομίες τις ειδήσεις της ημέρας⁹.

Από την άλλη τα παραδοσιακά, κλασικά μέσα αναπαράστασης της πραγματικότητας όπως η ζωγραφική, εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται. Η ζωγραφική δίνει την δυνατότητα στον δημιουργό, με την χρήση της φαντασίας και του χρώματος, όταν υπήρχε η δυνατότητα να αναπαραχθεί και αυτό, να διαμορφώνει ένα πιο «πλούσιο» και δυνατό οπτικά και νοηματικά έργο, με μεγάλη προπαγανδιστική αξία. Οι τεχνολογικές εξελίξεις στα μέσα εκτύπωσης της εποχής ευνοούν την φωτογραφία, ιδίως με την πρόσφατη εισαγωγή της φωτοτυπίας στα διάφορα έντυπα. Όμως η τεχνική αυτή δεν έχει ακόμα υιοθετηθεί πλήρως, αφού τα περισσότερα πρακτορεία συνέχιζαν να χρησιμοποιούν τις ξεπερασμένες και πιο χρονοβόρες τεχνολογίες της ξυλογραφίας και της χαλκογραφίας. Επομένως μέχρι η νέα τεχνολογία να εισαχθεί στην παραγωγική διαδικασία δεν μπορεί να αξιοποιηθεί επαρκώς το χρονικό πλεονέκτημα που προσφέρει η φωτογραφία (Ξανθάκης 2008: 193).

Ο Πόλεμος του 1897 είναι η πρώτη πολεμική σύγκρουση που καλύπτεται φωτογραφικά στην Ελλάδα (Ξανθάκης 2008: 193). Η φωτογραφική παραγωγή όμως είναι αρκετά περιορισμένη και αυτό οφείλεται, καταρχάς στην σύντομη διάρκεια του πολέμου, μόλις 30 ημέρες, καθώς και στους τεχνικούς περιορισμούς του φωτογραφικού εξοπλισμού

⁸ Rose, W. Kinnaird. (1897), *With the Greeks in Thessaly*, Methuen & Co, London, <https://archive.org/details/withgreeksinthes00roserich/page/n7/mode/2up>, (πρόσβαση 22/06/2023).

⁹ Άλκης Ξ. Ξανθάκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα. σ. 193.

εκείνης της εποχής. Η αδυναμία να καταγραφούν θέματα με κίνηση, οι ογκώδεις μηχανές, οι τρίποδες και οι «δύσκολες» στον χειρισμό από τον φωτογράφο γυάλινες πλάκες φιλμ. Αναμφίβολα ένας ακόμα λόγος ήταν και το πικρό αποτέλεσμα, η ταπεινωτική ήττα του Ελληνικού στρατού, που σίγουρα δεν ήταν ένα αξιομνημόνευτο γεγονός (Stathatos 2015: 34).

Πριν ακόμα και την έναρξη του, έχουμε ανταποκριτές μεγάλων ξένων περιοδικών και εφημερίδων που τον παρακολούθησαν και από τις δύο πλευρές. Ένας από αυτούς είναι ο Rose που έχουμε ήδη αναφέρει παραπάνω, όπως και ο Αμερικάνος δημοσιογράφος **Frederick Palmer (1873-1958)**, ο οποίος εξέδωσε στην Νέα Υόρκη και βιβλίο με το έργο του με τον τίτλο *Going to war in Greece* (Ξανθάκης 2008: 196).

Άξια λόγου είναι και μια ακόμα μαρτυρία του Rose, την οποία μας μεταφέρει ο Ξανθάκης (2008: 196), ότι σε αυτόν τον πόλεμο αρκετοί ανταποκριτές είχαν στην κατοχή τους τις νέες μικρές **Box cameras** τις Kodak. Οι μηχανές αυτές ήταν επιφορτισμένες με εύκαμπτο χάρτινο ρολό φιλμ για πολλές λήψεις. Επρόκειτο για τεχνολογικά πρωτοποριακές μηχανές, που παρουσιάστηκαν στα 1888 και λανσαρίστηκαν από την κατασκευάστρια εταιρεία, με το κλασικό σήμερα μότο «you press the button, we do the rest»¹⁰. Αυτές οι μικρές, ελαφριές και εύκολες στην χρήση μηχανές, προώθησαν την μαζική χρήση της φωτογραφίας, έφεραν την ερασιτεχνική φωτογραφία και το προσωπικό οικογενειακό φωτογραφικό λεύκωμα στο προσκήνιο και έκαναν το μέσο της φωτογραφίας δημοκρατικότερο (Τσίργιαλου 2021: 37). Μας πληροφορεί επίσης ότι δεν επιβλήθηκε αυστηρή λογοκρισία στους ανταποκριτές, οι οποίοι κινούνταν με σχετική ελευθερία χωρίς να απαιτείται ειδική άδεια για την μετακίνησή τους (Ξανθάκης 2008: 196).

Στην *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας* του Ξανθάκη έχουμε μια περιγραφή από ημερολόγιο της εποχής, για τον πρώτο Έλληνα πολεμικό φωτογράφο, τον φωτογράφο, ζωγράφο και χαράκτη **Στέφανο Στουρνάρα (1867-1928)**, ο οποίος διατηρούσε φωτογραφείο στο Βόλο (Ξανθάκης 2008: 195). Ο Στουρνάρας φέρεται μέσα από αυτές τις γλαφυρές διηγήσεις να φωτογραφίζει στα πεδία των μαχών, χωρίς όμως δυστυχώς να υπάρχει κάποιο σωζόμενο φωτογραφικό υλικό που να τις τεκμηριώνει. Υπάρχουν επιχρωματισμένες φωτογραφίες του Στουρνάρα, από Τούρκους και Ευρωπαίους αξιωματούχους που ποζάρουν σε ένα «επίσημο» πολυπρόσωπο πορτρέτο τους, σε διάσκεψη στον Βόλο που αφορούσε στην ανακωχή του πολέμου (εικόνα 1.5), καθώς επίσης και φωτογραφίες του από το λιμάνι του Βόλου με τα ξένα πλοία που ναυλοχούσαν εκεί (Ξανθάκης 2008: 193).

Κάποιες φωτογραφίες ενυπόγραφες έχουμε και από φωτογράφους που διέμεναν κοντά στα πεδία των μαχών, όπως ο φωτογράφος **Νικόλαος Ι. Πανταζόπουλος** ο οποίος διατηρούσε φωτογραφείο στα Ιωάννινα κι έτσι περιστασιακά τράβηξε κάποιες φωτογραφίες από τον πόλεμο (Ξανθάκης 2008: 197). (εικόνα 1.6)

Οι πιο συχνές φωτογραφίες είναι από τους τραυματίες που είχαν μεταφερθεί στην Αθήνα, όπου και η πρόσβαση από τους φωτογράφους της πρωτεύουσας ήταν εύκολη. Γνωστές είναι, η φωτογραφία (εικόνα 1.7) του **Carl Boehringer (- 1916;)**¹¹ που απεικονίζει την Βασίλισσα Όλγα, ντυμένη με τη στολή της νοσοκόμας του Ερυθρού Σταυρού να

¹⁰ Jean- Claude Gautrand. (1998), «Photography on the Spur of the Moment: Instant Impressions». Στο Michel Frizot, *The New History of Photography*, Konemann, Koln. σ. 239.

¹¹ Άλκης Ξ. Ξανθάκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα. σ. 173-174. Ο Ξανθάκης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι χρησιμοποίησε τον τίτλο του «Βασιλικού φωτογράφου» και αργότερα του «φωτογράφου της βασιλικής αυλής», κάτι που επιβεβαιώνει δεσμούς με την βασιλική οικογένεια.

επισκέπτεται τον πρώτο τραυματία του πολέμου, τον άτυχο Παύλο Κουζουνά, στο κρεβάτι του νοσοκομείου. Δίπλα του στέκεται η μητέρα του. Οι τρεις εικονιζόμενοι βρίσκονται ο ένας δίπλα στον άλλο, σε μια άχαρη αμηχανία και στον τοίχο πίσω τους καρφίτσωμένα τα πορτρέτα της βασιλικής οικογένειας (Stathatos 2015: 33). Μια «photo opportunity»¹², μια «ευκαιρία» φωτογράφισης καταφανώς προγραμματισμένη και επιτηδευμένα σκηνοθετημένη, ώστε να παρουσιάζει την Μοναρχία να συμπάσχει στο πλευρό του λαού της. Μια αντίστοιχη φωτογραφία (εικόνα 1.8) έχει τραβήξει και ο φωτογράφος Ιωάννης Λαμπάκης που απεικονίζει την Βασίλισσα Όλγα, σε εξωτερικό φυσικό χώρο, μαζί με μια ακόμα νοσοκόμα, να περιποιείται η ίδια τα τραύματα ενός στρατιώτη. Άλλη μια «στημένη» μαρτυρία της συμμετοχής της βασιλικής οικογένειας στον εθνικό αγώνα (Ξανθάκης 2008: 195).

Ως επακόλουθο της βαριάς ήττας του Ελληνικού στρατού, ο Βασιλιάς Γεώργιος, η βασίλισσα Όλγα και ο διάδοχος Κωνσταντίνος θεωρήθηκαν υπαίτιοι της εθνικής τραγωδίας, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα έντονο αντιδυναστικό κλίμα. Στην αλλαγή αυτής της αρνητικής πολικότητας εντάσσονται και οι παραπάνω επικοινωνιακές προσπάθειες του θρόνου. (Clogg 1999: 141)

Οι αγώνες των αλύτρωτων Ελλήνων συνεχίζονται παρά τις δυσκολίες που έφερε ο πόλεμος του 1897. Στην Μακεδονία οι επιχειρήσεις μετατρέπονται από τακτικές σε επιχειρήσεις ανορθόδοξου πολέμου, με χρήση αντάρτικων ομάδων γνωστών στην ιστοριογραφία ως «Μακεδονομάχοι». Τα σώματα αυτά έπειτα από προτροπή της κυβέρνησης Θεοτόκη στελεχώθηκαν με αξιωματικούς του ελληνικού στρατού, οι οποίοι στάλθηκαν μυστικά να οργανώσουν τον αγώνα στη Μακεδονία (Μαζαράκης 1978: 238). Ένας από αυτούς είναι ο μετέπειτα γενικός αρχηγός όλων των σωμάτων, **Πάυλος Μελάς (1870- 1904)**.

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Δημήτρης Ζάννας σε κείμενο του, το μεγαλύτερο πρόβλημα με το οποίο είχε έρθει αντιμέτωπος ως πρόεδρος του Ιδρύματος Μουσείου Μακεδονικού Αγώνα, ήταν η «έλλειψη εποπτικού υλικού και φωτογραφικών τεκμηρίων για ένα τόσο σημαντικό εθνικό ζήτημα όπως ο Μακεδονικός αγώνας».¹³ Αυτό άλλαξε με την εύρεση και ανάδειξη του φωτογραφικού αρχείου του **Λεωνίδα Παπάζογλου (1872-1918)**. Το αρχείο όπως αναφέρει και ο κάτοχος του Γιώργος Γκολομπίας, αποτελούνταν από χιλιάδες γυάλινες αρνητικές πλάκες που όμως σταδιακά, μετά τον θάνατο του Παπάζογλου, καταστράφηκαν και χάθηκαν. Ο Γκολομπίας κατάφερε να αποκτήσει και να διασώσει ένα τμήμα του, που αριθμεί περίπου 2.500 αρνητικά (Γκολομπίας 2004: 12).

Το αρχείο του Παπάζογλου διακρίνεται από την ιστορική βαρύτητα των εικόνων που περιέχει αλλά και την αισθητική τους ποιότητα. Είναι επομένως σημαντική η

¹² John Stathatos. (2015), «The Three- Way Mirror: Photography as Record, Mirror and Model of Greek National Identity» στο *Camera Graeca. Photographs, Narratives, Materialities*, Edited by Phillip Carabott, Yannis Hamilakis and Eleni Papargyriou, Centre for Hellenic studies, King's College London, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York. σ. 33. «Ο Γιάννης Σταθάτος αναφέρει αυτόν τον όρο στο κείμενο του, που αναφέρεται στην συγκεκριμένη φωτογραφία. Ο όρος διεθνώς έχει την εξής ερμηνεία: αφορά μια προγραμματισμένη «ευκαιρία», μια περίπτωση που ένας πολιτικός ή διάσημος, φωτογραφίζεται να κάνει κάτι που θα τον κάνει δημοφιλή στο κοινό. Ο όρος επινοήθηκε από την κυβέρνηση του προέδρου των ΗΠΑ Ρίτσαρντ Νίξον». (πηγή: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/photo-opportunity>), (πρόσβαση 15/6/2023).

¹³ Δημήτρης. Κ. Ζάννας. (2004), «Πρόλογος» στο *Λεωνίδας Παπάζογλου: Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, Συλλογή Γιώργου Γκολομπία, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, σ. 7. «Αναφορά στον κατάλογο που συνόδευε την έκθεση στο Μουσείο Φωτογραφίας και επιμελήθηκαν ο Κωστής Αντωνιάδης και ο Γιώργος Γκολομπίας».

συνεισφορά του, τόσο για την ιστορία της περιοχής και των ανθρώπων της, όσο και για την ιστορία του ίδιου του μέσου της φωτογραφίας, σε τοπικό και εθνικό επίπεδο (Αντωνιάδης 2021: 279).

Αποτελείται από ατομικά και ομαδικά πορτραίτα όλων των αντιμαχόμενων εθνοτήτων που συνευρίσκονταν στην Καστοριά και την γύρω περιοχή.

Μέσα από το φακό του θα δούμε να αποτυπώνονται, όπως γλαφυρά αναφέρει ο Γκολομπίας «Ο ηρωικός και ανήσυχος χαρακτήρας της εποχής¹⁴», καθώς και ο χαμένος στη λήθη του χρόνου πολυεθνικός και πολυπολιτισμικός χαρακτήρας της περιοχής: Έλληνες, Τούρκοι, Εβραίοι και Τουρκαλβανοί, συνυπάρχουν μέσα από ισορροπίες και σχέσεις σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο, σφυρηλατημένες από τη μακραίωνη συμβίωσή τους. (εικόνα 1.9)

Από την άλλη πλευρά, δεν λείπουν από το αρχείο οι εικόνες βίας και θανάτου, δεδομένου του γεγονότος ότι η Ελληνική και η Βουλγάρικη διαμάχη για την προσάρτηση των εδαφών που χάνουν σταδιακά οι Τούρκοι, βρίσκεται στο πιο θερμό και αιματηρό σημείο της. (εικόνα 1.10) Στο αρχείο συνυπάρχουν η φωτογραφία του μεγαλύτερου διώκτη του Ελληνισμού στην περιοχή, Βοεβόδα Τσακαλάροφ, καθώς και η πρώτη φωτογραφία του τάφου του του Έλληνα αγωνιστή Παύλου Μελά (Γκολομπίας 2004: 13). (εικόνα 1.11)

Παρατηρώντας την εν λόγω φωτογραφία, αντιλαμβανόμαστε πολύ γρήγορα ότι το ζωγραφιστό φόντο τοποθετήθηκε από το φωτογράφο για να αφαιρέσει τα κτίρια στο βάθος αλλά και για να κατευθύνει το μάτι του θεατή στο θέμα, τον τάφο του δαφνοστεφανωμένου ήρωα, μνημείο του εθνικού αλυτρωτικού αγώνα. Όμως υπάρχουν και άλλα ερωτήματα για την οργάνωση και το περιεχόμενο της φωτογραφίας που δεν έχουν σαφείς απαντήσεις. Ο τάφος παρουσιάζεται στη φωτογραφία διακοσμημένος με αρκετά λουλούδια, στεφάνια, κορδέλες και έχοντας στο κέντρο του μια αρκετά διαδεδομένη λιθογραφική εκτύπωση της εικόνας του Μακεδονομάχου Μελά. Ακριβώς από κάτω, ένα αναρτημένο ποίημα στη μνήμη του εθνομάρτυρα. Το προφανές είναι ότι μάλλον πρόκειται για μια καλοστημένη σκηνοθετημένη εικόνα, που διαμορφώθηκε με χαρακτηριστική επιτήδευση από τον πολύ καλό φωτογράφο Παπάζογλου, για να υπηρετήσει τον απώτερο επικοινωνιακό σκοπό της. Όπως ο ίδιος μας έχει πει η φωτογραφία τραβήχτηκε κρυφά από τους Τούρκους, με κίνδυνο της ζωής του κι έπειτα την προμήθευσε στον Αθηναϊκό τύπο για να διαδοθεί η υπέρτατη θυσία του Μελά και να τροφοδοτηθεί η συνέχιση του αγώνα (Stathatos 2015: 34).

Ίσως έχει σημασία εδώ να κάνουμε μια ακόμα νύξη και για τη στάση του διεθνούς Τύπου, ο οποίος μέσα από την θέση του απέναντι στο Ανατολικό ζήτημα, έπαιρνε ξεκάθαρα την μεριά των υπό διαμόρφωση χριστιανικών εθνών, χαρακτηρίζοντας τα συχνά στον Τύπο ως «αιχμάλωτα έθνη». Γεγονός που αντικατοπτρίζει την μεταστροφή της διεθνούς κοινής γνώμης της εποχής, που εμφανίζεται να εγκαταλείπει τις ξεπερασμένες και αποτυχημένες Οθωμανικές απόψεις, που μιλούσαν για έναν ρομαντικό «Οριενταλισμό», που πρότεινε μια πολυπολιτισμική αυτοκρατορική Ανατολή απέναντι στην ξεκάθαρη και επίκαιρη απαίτηση των λαών για εθνική αυτοδιάθεση. Οι συγκρούσεις αυτές ήταν ξεκάθαρα δείγματα αυτής της τάσης και οι ξένοι ανταποκριτές υπήρξαν συμμετοχοί στην διαμόρφωση της. Ενδιαφέρον είναι επίσης και το γεγονός ότι μετά τον Κριμαϊκό πόλεμο (1853- 1856) καταγράφεται μια συνεχόμενη αύξηση στην ζήτηση από τους αναγνώστες των

¹⁴Γιώργος Γκολομπίας. (2004), «Ο Φωτογράφος της Καστοριάς Λεωνίδα Παπάζογλου (1872-1918)» στο *Λεωνίδα Παπαζογλού: Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, Συλλογή Γιώργου Γκολομπία, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, σ. 13.

εφημερίδων και των περιοδικών για πολεμικές ανταποκρίσεις, που προοιωνίζεται την επερχόμενη άνθηση του Μιλιταρισμού τον 20^ο αιώνα στην Ευρώπη (Pettifer 2016: 154).

Όπως παρατηρεί με οξυδέρκεια ο κριτικός της κοινωνίας και του πολιτισμού Benjamin στο σπουδαίο έργο του «**The Arcades Project**», ο 19^{ος} αιώνας είναι η χρονική στιγμή που η γοητεία του ρομαντισμού φθίνει απέναντι στην απόλαυση των εθνικών θρύλων (Benjamin 2002: 3).

2. Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, τομή για την Ιστορία του Ελληνικού έθνους και για την φωτογραφία στην Ελλάδα.

2.1 Οι σχεδόν 10 μήνες των Βαλκανικών πολέμων που άλλαξαν την Ελλάδα.

Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι του 1912-1913 αποτελούν τομή τόσο για την Ιστορία του ελληνικού έθνους, όσο και για την ιστορία της ελληνικής φωτογραφίας.

Τα τέσσερα χριστιανικά κράτη της χερσονήσου του Αίμου (Βουλγαρία, Σερβία Μαυροβούνιο, Ελλάδα) ενώθηκαν παραμερίζοντας για λίγο τις όποιες διάφορές τους και κήρυξαν τον πόλεμο ενάντια στην παραλυμένη Οθωμανική Αυτοκρατορία. Η Ελλάδα εντάχθηκε καθυστερημένα στη συμμαχία και αυτό που την κατέστησε σημαντική σύμμαχο ήταν η ισχυρή ναυτική της δύναμη, που θα ακύρωνε με ναυτικό αποκλεισμό τον τουρκικό στόλο από την πολεμική εξίσωση της σύγκρουσης, δίνοντας το τακτικό πλεονέκτημα στους συμμάχους να δράσουν απρόσκοπτα στερώντας τις τουρκικές δυνάμεις από εφόδια και ενισχύσεις (Οικονόμου 1978: 289).

Ενάντια στις προειδοποιήσεις των Μεγάλων Δυνάμεων ότι δεν θα δεχτούν αλλαγές στις υπάρχουσες εδαφικές ρυθμίσεις η Ελλάδα, η Σερβία και η Βουλγαρία στις αρχές Οκτωβρίου του 1912 κήρυξαν τον Πόλεμο στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Το Μαυροβούνιο είχε ήδη επιτεθεί στους Τούρκους κάποιες ημέρες νωρίτερα. Η Ελλάδα εξέδωσε το πολεμικό διάταγμα στις 5 Οκτωβρίου 1912 (Οικονόμου 1978: 290).

Η Ελλάδα μέσα από μια νικηφόρα πορεία στα μέτωπα των συγκρούσεων θα κατακτήσει την Θεσσαλονίκη στις 27 Οκτωβρίου, προλαβαίνοντας τα Βουλγαρικά στρατεύματα που είχαν επιδοθεί σε μια κούρσα ταχύτητας για την κατάληψη της πρωτεύουσας της Μακεδονίας. Εξίσου σημαντικές επιτυχίες σε άλλα πολεμικά μέτωπα, είχαν και οι Βουλγαρικές και οι Σερβικές στρατιές, ενώ νικηφόρα θα είναι και η πορεία του Ελληνικού ναυτικού στο θαλάσσιο θέατρο των πολεμικών επιχειρήσεων. Το Ναυτικό με τον αγώνα του θα καταφέρει να αποκλείσει τον τουρκικό στόλο και να κατακτήσει τα νησιά του Αιγαίου (Οικονόμου 1978: 295).

Το πρωί της 22 Φεβρουάριου του 1913, οι Έλληνες κατάφεραν έπειτα από αρκετές προσπάθειες και πολλές ανθρώπινες θυσίες να εισέλθουν μετά την συνθηκολόγηση της Τουρκικής φρουράς, στα Ιωάννινα, την πρωτεύουσα της Ηπείρου που βρίσκονταν σε πολύμηνη πολιορκία, αφού κατάφεραν να υπερκεράσουν το ανυπέβλητο εμπόδιο των οχυρώσεων στο Μπιζάνι (Οικονόμου 1978: 305).

Η Βουλγαρία απογοητευμένη από τα αποτελέσματα του Α΄ Βαλκανικού πολέμου και των συμφωνηθέντων με την Συνθήκη του Λονδίνου, στις 17 Μάιου του 1913 επιλέγει να επιτεθεί στους πρώην συμμάχους της, την Ελλάδα και την Σερβία, θέλοντας να επαναπροσδιορίσει προς όφελος της, τα εδαφικά της κέρδη από τον πόλεμο. Η Ρουμανία θέλγεται και επιλέγει και αυτή να συμμετέχει σε αυτόν τον Β΄ Βαλκανικό πόλεμο και καταλαμβάνει την Δοβρουτσά που ήταν μέρος της Βουλγαρίας. Εκτός από την Ρουμανία και η Τουρκία σε μια προσπάθεια αντεπιθέσεως ανακαταλαμβάνει από την Βουλγαρία την Αδριανούπολη και τις Σαράντα εκκλησιές (Σβολόπουλος 1978: 351).

Ο Β΄ Βαλκανικός πόλεμος θα έχει πολύ μικρή χρονική διάρκεια και οι Βούλγαροι σύντομα, έπειτα από αλλεπάλληλες ήττες, θα αναγκαστούν να διαπραγματευτούν και να εγκαταλείψουν το όραμα τους για μια Μεγάλη Βουλγαρία. Με τη Συνθήκη του Βουκουρεστίου τον Αύγουστο του 1913, η Βουλγαρία παραχωρεί το μεγαλύτερο μέρος της Μακεδονίας στην Ελλάδα και την Σερβία, ενώ διατηρεί τον έλεγχο της Αλεξανδρούπολης. Το Κρητικό ζήτημα λήγει με την αποδοχή της Ελληνικής κυριαρχίας στην Κρήτη, αλλά η Βόρεια Ήπειρος δεν θα προσαρτηθεί. Χάνεται ανεπιστρεπτί για την Ελλάδα κάτω από την απόφαση των Μεγάλων Δυνάμεων να δημιουργηθεί ανεξάρτητο Αλβανικό κράτος. Αναγνωρίζεται η Ελληνική κυριαρχία πάνω στα νησιά του Αιγαίου, απόφαση που όμως δεν γίνεται αποδεκτή από την Τουρκική πλευρά (Clogg 1999: 155).

Η Ελλάδα βγαίνει από τους Βαλκανικούς πολέμους ως η μεγάλη κερδισμένη, αφού έχει σχεδόν διπλασιάσει τα εδάφη της και τον πληθυσμό της. Διεθνώς η χώρα αναβαθμίζεται, αφήνοντας πίσω τις αποτυχίες του παρελθόντος, σε μια σημαντική Μεσογειακή δύναμη με αξιοσημείωτη στρατιωτική υπεροχή.

2.2 Η άνθηση της εικονογραφίας του «Εθνικού γοήτρου»

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Σταθάτος:

Στεμμένοι με επιτυχία, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι του 1912-1913 στηρίχθηκαν από ένα μεγάλο κύμα λαϊκού ενθουσιασμού το οποίο έθρεψε πληθώρα εικόνων- όχι μόνο φωτογραφίες, αλλά και λιθογραφίες και ζωγραφικούς πίνακες¹⁵.

Η ελάχιστη φωτογραφική παραγωγή των ένοπλων συγκρούσεων του παρελθόντος αυτή την φορά μετατρέπεται σε μια πλημμυρίδα σκηνοθετημένων εικόνων από τα πεδία των μαχών. Ήταν μεγάλη η ανάγκη για ενίσχυση του ηθικού του Στρατού αλλά κυρίως του ελληνικού λαού, που παρέμενε με αγωνία στα μετόπισθεν, με πληροφόρηση και ανάλογο εικονογραφικό υλικό. Επίσης ήταν απαραίτητη η τροφοδότηση του διεθνούς και Ελληνικού Τύπου με το «κατάλληλο» εικονογραφικό υλικό, ώστε να υπηρετείται το συνολικό Ελληνικό αφήγημα. Οι νίκες και οι αλλεπάλληλες μεγάλες στρατιωτικές επιτυχίες, που θα οδηγήσουν και στην εθνική επιτυχία, είναι προφανείς αιτίες αυτής της μεταστροφής.

Διαμορφώνεται θα λέγαμε ένας μηχανισμός παραγωγής πολεμικής εικονογραφίας που λειτουργεί σε εγρήγορση. Οι ταχύτητες της επικαιρότητας είναι φρενήρεις και ο πατριωτικός ενθουσιασμός που επικρατεί ξέφρενος, καθώς οι αλλεπάλληλες στρατιωτικές νίκες γενούν μια ακόρεστη οπτική πείνα στους θεατές των πολεμικών εικόνων που χρήζει άμεσης ικανοποίησης, με το αντίστοιχο πάντα κόστος. Μέσα σε αυτό το αυστηρό χρονικό πλαίσιο και τις οικονομικές ευκαιρίες που διαμορφώνονται, παγιώνονται διαδρομές μεταφοράς των εικόνων από τα πεδία των μαχών, στην πρακτόρευση τους και στην παραπέρα χρήση τους. Η μορφή που λαμβάνουν οι φωτογραφίες και η ζωγραφική που ακόμα χρησιμοποιείται, ποικίλει καθώς αυξάνεται και η απαίτηση των τελικών αποδεκτών για νέα εικονογραφικά υλικά και προϊόντα, όπως η μαζική τυπογραφική εκτύπωση επιλεγμένων θεμάτων σε επιστολικά δελτάρια ή καρτ-ποστάλ. Όσον αφορά την φωτογραφία συχνή ήταν και η χρήση της ως βάση για την δημιουργία μιας λιθογραφικής ή

¹⁵ Γιάννης Σταθάτος. (2021), «Ο Ρόλος της Φωτογραφίας στη Διάπλαση της Ελληνικής Εθνικής Ταυτότητας» στο *Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες Ι*, επιμ. Πετσίνη Πηνελόπη και Σταθάτος Γιάννης, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα, σ. 51.

ζωγραφικής εκδοχής¹⁶. Δεν ήταν σπάνιες και οι περιπτώσεις επεξεργασίας και ρετούς των φωτογραφικών εικόνων, ώστε να επιτευχθεί η απαραίτητη δραματοποίηση (εικόνα 2.1). Οι εικονογραφία των βαλκανικών έλαβε και μια άλλη πρωτοποριακή για την εποχή μορφή, αυτή των μαυρόασπρων γυάλινων διαφανειών για χρήση με προβολικά μέσα σε οπτικοακουστικές παρουσιάσεις των πολέμων. Άνθηση παρουσίασε και η πώληση μικρών και μεγαλύτερων μεμονωμένων αυθεντικών εκτυπώσεων. Πολύ προσοδοφόρα ήταν και η δημιουργία χειροποίητων λευκωμάτων κατά παραγγελία, με επικολημένες συλλογές φωτογραφιών κατά την επιλογή του ευκατάστατου, δεδομένου του μεγάλου κόστους, πελάτη (Σταθάτος 2021: 51).

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στην πρακτική της ιδιοποίησης φωτογραφιών από εκδότες, με πιο δημοφιλείς τους «**Α. Κωνσταντινίδη και ΣΙΑ**», εκδοτικός οίκος του διαπρεπή Ελληνοκύπριου τσιγκογράφου του 19^{ου} αιώνα **Ανέστη Κωνσταντινίδη (1846-1901)**.¹⁷

Η πρακτική ήταν οι εκδότες να επιμελούνται το φωτογραφικό υλικό που συλλέγουν από την «φωτογραφική αγορά» έπειτα από πρόσκληση και υπόσχεση ανάλογης αμοιβής. Οι φωτογραφίες αυτές επιλέγονται και έπειτα τοποθετούνται σε χωροχρονική σειρά μαζί με κάποιο κείμενο για τα ιστορικά γεγονότα που περιγράφονται και αντίστοιχες επεξηγηματικές λεζάντες κάτω από τις εικόνες ώστε να συγκροτείται μια αφήγηση. Στην ουσία πρόκειται για σειρά από χαρτόδετα τεύχη φωτογραφικών πανοραμάτων των Βαλκανικών πολέμων του 1912-1913 που τυπώνονται με μαζικό τρόπο. Κάποια από αυτά τα τεύχη έφεραν στο οπισθόφυλλο τους και αγγελία με την πανελλήνια πρόσκληση παροχής καινούργιου φωτογραφικού υλικού¹⁸ (Ξανθάκης 2008: 241).

Από την συχνότητα που τα βρίσκουμε σήμερα, εικάζουμε ότι είχαν μεγάλη διάδοση και εμπορική επιτυχία. Σε αυτό σίγουρα βοήθησε και η συχνή διαφήμιση τους στον Τύπο, όπως διαπιστώνουμε από αγγελίες σε εφημερίδες της εποχής. (εικόνα 2.2) Επίσης θα πρέπει να συμπληρώσουμε ότι δεν αναφέρονταν στα τεύχη τα ονόματα των δημιουργών φωτογράφων, αλλά μόνο το όνομα του εκδότη. Ειδικά στην περίπτωση του Κωνσταντινίδη, το όνομα του είναι τυπωμένο πάνω σε κάθε φωτογραφία, προφανώς ως προστασία στην ανεξέλεγκτη αναπαραγωγή τους.

¹⁶ Ευθυμία Παπασπύρου – Καραδημητρίου. (2013), «Ελληνική λαϊκή εικονογραφία 1912-1913» στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913, Ελληνική Λαϊκή Εικονογραφία*, τόμος Α', 4^η έκδοση, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα. σ. 39. «Είναι μια περίοδος που ανθεί η Ελληνική Λαϊκή εικονογραφία. Λέγοντας λαϊκή εικονογραφία εννοούμε το σύνολο των λαϊκών εικόνων και λαϊκή εικόνα το ζωγραφικό έργο λαϊκού συνήθως, αλλά και ακαδημαϊκού Ζωγράφου, το οποίο τυπώνεται με τεχνικά μέσα πχ. Ξυλογραφία, χαλκογραφία, λιθογραφία σε πολλαπλά αντίτυπα με αποκλειστικό σκοπό να πωληθεί σε χαμηλή τιμή, στο ευρύ κοινό».

¹⁷ Ο Ανέστης Κωνσταντινίδης πεθαίνει στα 1901, υποθέτουμε ότι οι απόγονοί του συνεχίζουν και στα 1903 να χρησιμοποιούν την ίδια επωνυμία «Α. Κωνσταντινίδης και Σια» βασιζόμενοι στην τεράστια φήμη αυτού του μεγάλου αναμορφωτή και εκσυγχρονιστή της τυπογραφίας και των εκδόσεων. Βέβαια σε κάποιες διαφημιστικές αγγελίες, μερικές φορές συναντάμε και την επωνυμία «Ι. Κωνσταντινίδης και Σια». <http://efimeris.nlg.gr/ns/pdfwin.asp?c=108&dc=12&db=6&da=1901> (πρόσβαση 2/7/2023).

Επίσης καταγράφεται στα λευκώματα τους ότι τυπώνονται στο Τυπογραφείων της "Εστίας", Κ. Μαΐσενερ και Ν. Καργαδούρη. «Το οποίο στα 1894 θα εισάγει πρώτο την τεχνική της τσιγκογραφίας – που θα αντικαταστήσει την τεχνική της ξυλογραφίας - στην έντυπη παραγωγή εικόνων και το 1897 θα εισάγει την πρωτοποριακή για την εποχή τεχνική της φωτολιθογραφίας».

¹⁸ Άλκης Ξ. Ξανθάκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα. σ. 241. «Οι εκδότες του *Πανοράματος 1912-1913* παρακαλούν τους τυχόν παρακολουθήσαντες τον Ελληνικόν στρατόν και τους κατά τόπους ζωγράφους ή φωτογράφους όπως ευαρεστούμενοι αποστείλωσιν αυτοίς ταχυδρομικώς παν σχετικόν πρὸς τὸν πόλεμον αὐτὸν ἀντὶ ἀναλόγου αμοιβῆς».

Τελειώνοντας να επισημάνουμε ότι διαμόρφωσαν μια τάση, ένα καλούπι, ένα υπόδειγμα εξιστόρησης των Βαλκανικών πολέμων, με τα φωτογραφικά στιγμιότυπα των σημαντικών γεγονότων των πολέμων και τις επεξηγηματικές λεζάντες τους. (εικόνα 2.3-2.4)

2.3 Η φωτογραφία του πολέμου εξελίσσεται, από την στατικότητα στον δυναμικό ρεαλισμό.

«Είναι ο Πρώτος πόλεμος της Ελλάδας που φωτογραφήθηκε τόσο πολύ όχι μόνο με στημένες φωτογραφίες αλλά και με εικόνες δράσης και σκηνές δυναμικού ρεαλισμού» αναφέρει χαρακτηριστικά για τους Βαλκανικούς πολέμους ο Ξανθάκης στη ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας.¹⁹

Παράλληλα τα τελευταία χρόνια που μεσολάβησαν από το 1897, στο γύρισμα του αιώνα, έχουν συντελεστεί σημαντικές εξελίξεις στην τεχνική της φωτογραφίας. Οι χρόνοι έκθεσης στα 1912 έχουν βελτιωθεί σημαντικά και η αποτύπωση της κίνησης είναι πια εφικτή. Οι φωτογραφικές μηχανές έγιναν μικρότερες και μεταφέρονται ευκολότερα. Τόσο η ανακάλυψη της box camera της Kodak, όσο και η ακόμα πιο πρόσφατη αναδιπλούμενη κάμερα τσέπης γιλέκου (folding vest rocket) χαράζουν τον δρόμο προς μια ποιο εξελιγμένη μικρότερη μηχανή²⁰. Η πρόσφατη χρήση του εύκαμπτου φιλμ πρόσφερε νέες δυνατότητες στην χρήση και την χημική επεξεργασία του, ακόμα και σε αντίξοες και ιδιαίτερες δύσκολες συνθήκες.

Το επάγγελμα του φωτογράφου έχει πια εδραιωθεί και καταξιωθεί. Η ερασιτεχνική φωτογραφία αποκτά καθημερινά νέους οπαδούς και ανοίγει νέους φωτογραφικούς ορίζοντες.

Είναι αρκετοί λοιπόν οι ερασιτέχνες φωτογράφοι, στρατιώτες και οι αξιωματικοί που χρησιμοποιούν αυτές τις διαθέσιμες μικρές μηχανές και προσπαθούν να καταγράψουν μέσα από τα πεδία των μαχών αυτά που βλέπουν, καθώς και ότι άλλο στην πορεία του πολέμου θεωρούν εκείνοι άξιο μαρτυρίας, όπως τα τοπία που διασχίζουν στις επίπονες πορείες τους, τις εικόνες από τα νοσοκομεία με τους τραυματίες που περιθάλλονται, τις συνθήκες διαβίωσης των Τούρκων αιχμαλώτων, την ζωή τους στα στρατόπεδα. Κατέγραφαν την καθημερινή ζωή των κατοίκων των περιοχών που κατακτούσε ο στρατός, ότι συνέβαινε στα μετόπισθεν, καθώς και αμέτρητα πορτρέτα στρατιωτικών (Τσίργιαλου 2012: 89).

Δυστυχώς οι περισσότεροι από αυτούς τους φωτογράφους παραμένουν άγνωστοι. Οι φωτογραφίες τους αρκετές φορές παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Τόσο σε αισθητικό όσο και σε ιστορικό επίπεδο. Λειτουργούν θα λέγαμε συμπληρωματικά με εκείνες των επαγγελματιών αφού αποκαλύπτουν πρόσθετες όψεις του πολέμου που εκείνοι δεν κατέγραψαν και παρουσιάζουν μια πιο προσωπική οπτική σε αυτά τα τόσο φορτισμένα γεγονότα (Τσίργιαλου 2012: 89).

«Δεν είναι καλλιτεχνικές οι φωτογραφίες που θα δής, για μένα όμως είναι γλυκιές αναμνήσεις μιας ένδοξης κι όμορφης – αν και γεμάτης κόπους και κινδύνους- εποχής».²¹

¹⁹ Ο.Π. σ. 246.

²⁰ Ο.Π. σ. 246. Αυτή η φωτογραφική μηχανή ονομάστηκε και «μηχανή του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου». Η κάμερα διαφημιζόταν ως «the soldier's kodak», η kodak του στρατιώτη και η προτροπή από την kodak ήταν «make your own picture record of the war», τράβηξε την δική σου εικόνα του πολέμου. Η κάμερα χρησιμοποιούσε το εύκαμπτο ρολό φιλμ 127. Colin Harding.(2014), The Vest Pocket Kodak Was The Soldiers Camera, Science + Media Museum, <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-vest-pocket-kodak-was-the-soldiers-camera/> (πρόσβαση 2/7/2023).

²¹ Ο. Π. σ. 246, Συλλογή του Ελληνικού Λογοτεχνικού Ιστορικού Αρχείου Ε.Λ.Ι.Α- Μ.Ι.Ε.Τ, προσωπικό αρχείο του Αλέξανδρου Ν. Μακκά.

Χαρακτηριστικά αναφέρει ένας από τους ερασιτέχνες φωτογράφους που υπηρέτησε ως στρατιώτης στους Βαλκανικούς, με μια χειρόγραφη σημείωση, που συνοδεύει το προσωπικό του φωτογραφικό λεύκωμα. Εκμυστηρεύεται στους μελλοντικούς θεατές των εικόνων του, τι πραγματικά σημαίνουν για εκείνον οι φωτογραφίες που τράβηξε.

Το φωτογραφικό υλικό που συνοδεύει τα ιστορικά γεγονότα των Βαλκανικών Πολέμων είναι πλούσιο και καλύπτει σχεδόν το σύνολο των πτυχών αυτού του πολέμου. Παρόλα ταύτα όπως έχουμε ήδη αναφέρει και παραπάνω, πολλοί από αυτούς εξακολουθούν να παραμένουν άγνωστοι. Οι λόγοι είναι αρκετοί, με σημαντικότερους την απουσία «υπογραφής» του δημιουργού σε πολλές εικόνες και η πρακτική της εποχής να αγνοείτε πολλές φορές στην αναπαραγωγή της πρωτότυπης εικόνας η αναφορά του ονόματος του δημιουργού της.

Ο Ξανθάκης γράφει emphatically ότι δεν θα ήταν υπερβολή να χαρακτηριστούν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι, οι Πόλεμοι «του άγνωστου φωτογράφου»²².

Οι επαγγελματίες φωτογράφοι, Έλληνες και ξένοι που φωτογραφίζουν διάφορες πτυχές των Βαλκανικών Πολέμων, είναι ευτυχώς οι περισσότεροι γνωστοί. Οι εικόνες τους στην πλειονότητα τους αποτελούν αποσπασματικές καταγραφές, που είναι όμως ιδιαιτέρως πολύτιμες μαρτυρίες. Είναι μοναδικά τμήματα του παζλ της «μεγάλης» εικόνας, δέσμες φωτός που μέσω του πολυεδρικού ιστορικού πρίσματος συνθέτουν μια οπτική εμπειρία «πανοραμικής» θέαση των πολέμων.

Ο **Αναστάσιος Γαζιάδης (1853- 1931)** είναι ένας από τους σημαντικότερους εξ' αυτών. Πολύπειρος Πειραιώτης φωτογράφος και πρωτοπόρος φωτορεπόρτερ, διατηρούσε φωτογραφείο από τα 1887 στον Πειραιά και κατόπιν από τα 1910 και στην Αθήνα. Μια από τις αγαπημένες του θεματικές ήταν τα πλοία του Πολεμικού Ναυτικού, τα οποία και κατέγραφε φωτογραφικά με αρκετές θεματικές να έχουν γίνει και πάνω σε αυτά. (Ξανθάκης 2008: 243) Επίσης εικάζεται ότι τον Νοέμβριο του 1912 βρίσκεται στην βόρεια Ελλάδα για να καταγράψει για κάποιον αξιωματικό την υποχώρηση του Βουλγαρικού στρατού από την Θεσσαλονίκη προς την Αλεξανδρούπολη²³. Στις 14 Μαρτίου του 1913, όταν ολοκληρώνεται η μεταφορά της σωρού του δολοφονημένου Βασιλιά Γεωργίου Α' από την Θεσσαλονίκη δια θαλάσσης με την βασιλική θαλαμηγό «Αμφιτρίτη» στην Αθήνα μέσω Πειραιώς, ο Γαζιάδης θα είναι εκεί να αποθανάτισει το ιστορικό γεγονός. Φωτογραφίες του βρίσκουμε συχνά στον Ελληνικό έντυπο τύπο καθώς και στις σελίδες του φημισμένου περιοδικού παγκόσμιας κυκλοφορίας *L'Illustration*. (εικόνα 2.5)

Ένας ακόμα φωτογράφος της περιόδου είναι ο **Πέτρος Πουλίδης (1885- 1967)** που έμελλε να γίνει ένας από τους διασημότερους φωτορεπόρτερ στην Ελλάδα, κάποιοι αναφέρονται σε αυτόν ως ο «Πατέρας του φωτορεπορτάζ» ή ο «πρύτανης των Ελλήνων φωτορεπόρτερ», ιδίως έπειτα από την μεγάλη επιτυχία του να καταγράψει το στιγμιότυπο της δολοφονίας του **Θεόδωρου Δηλιγιάννη (1824- 1905)** στις σκάλες της Βουλής.²⁴ Ο Πουλίδης πήγε εθελοντής στους βαλκανικούς, στρατιώτης του 1^{ου} Συντάγματος του Πεζικού, πολεμώντας στην Άρτα και τα Πέντε πηγάδια.²⁵ Έχοντας μαζί του και την

²² Ο. Π. σ. 243.

²³ Αλίκη Τσίργιαλου. (2012), «Φωτογραφικές Αναμνήσεις μιας Ένδοξης Εποχής» στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913: Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα. σ. 88.

²⁴ Γιάννης Σταθάτος. (2005), *Ανακαλύπτοντας τον Πέτρο Πουλίδη*, Περιοδικό Φωτογράφος, τεύχος 137, Αθήνα. σ. 48.

²⁵ Αλίκη Τσίργιαλου. (2012), «Φωτογραφικές Αναμνήσεις μιας Ένδοξης Εποχής» στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913: Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα. σ. 89.

φωτογραφική του κάμερα τράβηξε μια από τις χαρακτηριστικές φωτογραφίες του: τον διάδοχο Κωνσταντίνο και το πολεμικό επιτελείο του να προχωρούν στην περιοχή του Μπιζανίου.²⁶ Το φωτογραφικό του αρχείο αγοράστηκε το 1989 από την Ε.Ρ.Τ και αποτέλεσε το βασικό τμήμα του μεταγενέστερου φωτογραφικού της Αρχείου (Σαπλαούρα 2022: «ΕΡΤ Αρχείο»).

Ο **Στέφανος Στουρνάρας (1867-1928)**, τον οποίο αναφέραμε και παραπάνω, όταν αναφερθήκαμε στην Ελληνοτουρκική σύρραξη του 1897, παίρνει μέρος στην μάχη του Σαρανταπόρου, την οποία και φωτογραφίζει (Τσίργιαλου 2012: 89). Ένας ακόμα φωτογράφος, με σημαντικό κινηματογραφικό και φωτογραφικό έργο είναι ο **Ιωάννης Αρβανιτόπουλος**, εθελοντής των βαλκανικών πολέμων και επίσημος «Φωτογράφος της Στρατιάς» με εντολή του Διαδόχου Κωνσταντίνου.²⁷ Πέρα όμως από επίσημος φωτογράφος είναι και ο πρώτος Έλληνας οπερατέρ, που στις αρχές του 1913 κινηματογραφεί τις Πολεμικές επιχειρήσεις στα μέτωπα της Ηπείρου και της Μακεδονίας. «Στις 18 Απριλίου 1913, στον κινηματογράφο *Πολυθέαμα* της Πάτρας ξεκίνησε να προβάλλεται η πρώτη σειρά των πολεμικών ταινιών του».²⁸

Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει και σε εκείνους τους φωτογράφους που εγκαταστημένοι στις περιοχές που μαίνονταν οι πολεμικές συγκρούσεις επέλεξαν να οπλιστούν με την κάμερα τους και να καταγράψουν τα γεγονότα που βίωναν. Ένας από αυτούς ήταν ο θεσσαλονικιός φωτογράφος **Μιχαήλ Λιόντας (1861- 1946)**²⁹, ο οποίος διατηρούσε γνωστό φωτογραφείο μαζί με τα αδέρφια του. Φωτογραφίζει ομαδικά τους στρατιωτικούς, την είσοδο του Ελληνικού στρατού στη Θεσσαλονίκη (Τσίργιαλου 2012: 89).

Αξιοσημείωτη περίπτωση είναι και εκείνη του φωτογράφου **Σίμου Χουτζαίου (1873-1967)**, ο αποκαλούμενος από τον Ξανθάκη «Εθνικός φωτογράφος της Μυτιλήνης».³⁰ Λέγεται ότι κατά την διάρκεια των Βαλκανικών, τον Νοέμβριο του 1912, ο ίδιος ο Ναύαρχος Κουντουριώτης του ανάθεσε να φωτογραφήσει τις επιχειρήσεις του ελληνικού στρατού στο νησί. Πολλές από αυτές τις φωτογραφίες έγιναν μετά την απελευθέρωση επιστολικά δελτάρια. (εικόνα 2.6) Ο Χουτζαίος εξέδωσε αργότερα και λεύκωμα με 15 από τις φωτογραφίες του με τίτλο «Η κατοχή του Ελληνικού στρατού» το οποίο και σώζεται (Ξανθάκης 2008: 319).

2.4 Ανταπόκριση από τα πεδία των μαχών, οι πρώτοι φωτορεπόρτερ που ακολουθούν τον στρατό στις πολεμικές επιχειρήσεις.

Πέρα από τον Ελληνικό Τύπο και πολλές ξένες εφημερίδες και περιοδικά έστειλαν τους ειδικούς ανταποκριτές τους στα ελληνικά μέτωπα σε μια προσπάθεια να υπάρξει μια ροή «ακριβής» πληροφόρησης. Είναι γνωστό ότι αυτή η πρακτική ξεκινάει με τον πόλεμο της Κριμαίας (1853-1856) και τον απεσταλμένο ανταποκριτή των *New York Times*, γνωστός

²⁶Ο. Π. σ. 89.

²⁷Ο.Π. σ. 89.

²⁸ Αργύρης Τσιάπος. (2015), *Οι Πρώτες Ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, Η Ιστορία του Προπολεμικού Ελληνικού Σινεμά*, αυτοέκδοση, Σέρρες. σ. 30-32. <http://protestainies.blogspot.com/2018/02/on-line.html#more> (πρόσβαση 2/7/2023).

²⁹ Από την σωζόμενη νεκρολογία του, τον Αύγουστο του 1946, καταγράφεται ο πατριωτικός του χαρακτήρας και η αντιστασιακή του δράση κατά την διάρκεια του Μακεδονικού αγώνα « ...προσέφερε ανεκτίμητους υπηρεσίες υπό την ιδιότητα του ως φωτογράφου είχε μετατρέψει το σπίτι του εις κρησφύγετων μεταμφιεσμένων ανταρτών και διωκομένων αγωνιστών...ήτο το δεξι χέρι του Ελληνικού Προξενιού», https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/LEMMTH/000043-11533_9906 (πρόσβαση 2/7/2023).

³⁰ Άλκης Ξ. Ξανθάκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα. σ. 318.

στις μέρες μας και ως «Πατέρας των σύγχρονων πολεμικών ανταποκριτών», τον Άγγλο-Ιρλανδό ρεπόρτερ **Sir William Howard Russel (1827-1907)**.³¹

Πολλές ευρωπαϊκές χώρες αλλά και η Αμερική δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους Βαλκανικούς πολέμους. Η γοητεία που ασκεί ο «Ιερός» Πόλεμος των χριστιανικών κρατών απέναντι στην Οθωμανική αυτοκρατορία είναι μια από τις βασικές αιτίες. Οι περισσότεροι από αυτούς ήταν δημοσιογράφοι που όμως εκτός από ανταποκριτές, συχνά πληρούσαν και τον ρόλο του φωτογράφου. Ξεχωριστή θέση έχουν οι Γάλλοι, αφού είχαν ιδιαίτερα εθνικά συμφέροντα σε αυτόν τον πόλεμο.

Ο **Jean Leune (1899- 1944)** είναι Γάλλος δημοσιογράφος, ο οποίος έφτασε στην Ελλάδα τον Οκτώβριο του 1912 για να καλύψει τα γεγονότα του πολέμου. Αρχικά υπήρξε ρητή απαγόρευση παρακολούθησης των επιχειρήσεων από δημοσιογράφους, με διαταγή από τον ίδιο τον διάδοχο Κωνσταντίνο για αποφυγή διαρροής στρατιωτικών πληροφοριών.³² Ο Leune κάνοντας χρήση κάποιων γνωριμιών που είχε, κατάφερε να ακολουθήσουν πεζοί με τα πόδια, εκείνος και η γυναίκα του, την πορεία του Ελληνικού στρατού. Αν και στην πορεία έγιναν αντιληπτοί δεν υπήρξε καμία αντίδραση από την ηγεσία του στρατεύματος και έτσι άτυπα εξασφάλισε μια δύσκολη δημοσιογραφική αποκλειστικότητα. Το ζεύγος Leunes συνόδευσε τον ελληνικό στρατό στο πεδίο σε αρκετές πολεμικές επιχειρήσεις. Τα πολλά άρθρα και οι φωτογραφίες τους παρέχουν μια ζωντανή απόδειξη της ανδρείας, της φρίκης και των κακουχιών αυτού του πολέμου. Από την οπτική γωνία τόσο των μαχητών όσο και των αμάχων, που αρκετές φορές θα αναγκαστούν να οδηγηθούν στην οδυνηρή προσφυγιά.³³

Οι ανταποκρίσεις του έχουν πολύ ενδιαφέρον, είναι ζωντανές και ιδιαίτερες και δείχνουν έναν άνθρωπο που συμπάσχει με τους στρατιώτες, περνάει μαζί τους τις όποιες καθημερινές κακουχίες, αλλά και τις μεθυστικές χαρές της νίκης. Τα ρεπορτάζ του συχνά συνοδεύονται και από δικές του φωτογραφίες. (εικόνα 2.7) Αυτό το γνωρίζουμε γιατί σχεδόν όλα τα ξένα έντυπα συμπεριλαμβανομένων και αυτών με τα οποία συνεργάζονταν, όπως το περιοδικό *L'illustration* και ή εφημερίδα *Temps*, δημοσίευαν πάντα επώνυμα τα κείμενα και τις φωτογραφίες (Ξανθάκης 2008: 248).

Μεγάλη επιτυχία του θα είναι η αναγνώριση από το *L'illustration* της μεγάλης αξίας της μαρτυρίας του, όπως χαρακτηριστικά υπενθύμιζαν «(...) κάποιου που ήταν παρών και είδε»³⁴. Πραγματικά παρών, ενάντια στο σύνθημα, αφού στους Βαλκανικούς πολέμους λόγω των περιορισμών πολλές φορές προέκυπτε το ζήτημα της «ασφαλούς και εξ αποστάσεως ανταπόκρισης»³⁵. Δηλαδή η ανταπόκριση να γίνεται από τα μετόπισθεν, με πρωτογενή πηγή, την ελεγχόμενη πληροφόρηση, που αποδέσμευαν τα εκάστοτε στρατιωτικά επιτελεία.

Στην συνέχεια η εργασία θα επικεντρωθεί στην ξεχωριστή συνεργασία φωτογράφων που ακολούθησαν τον ελληνικό στρατό, από την έναρξη των πολεμικών

³¹ Iakovos Michailidis. (2020), «Reporting From The Frontline», *Media History*, 26:2, 122-136, DOI: [10.1080/13688804.2018.1519389](https://doi.org/10.1080/13688804.2018.1519389), σ. 122.

³² Αναστάσιος Δημητρακόπουλος. (1992), «Εισαγωγή στα Δημοσιεύματα του Περιοδικού *L'illustration* για τον Πρώτο Βαλκανικό Πόλεμο» στο *Ο Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος Μέσα από τις Σελίδες του Περιοδικού L'illustration*, Ελληνική Επιτροπή Στρατιωτικής Ιστορίας, εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια εκδόσεως Αντιναύαρχος ε.α Α. Δημητρακόπουλος ΠΝ, Αθήνα. σ. 4.

³³ Ο.Π. σ. 1-16.

³⁴ Ο.Π. σ. 4.

³⁵ Μαρία Δημητριάδου. (2012), «Οι Ξένοι Ανταποκριτές στις Βαλκανικές Συγκρούσεις των Ετών 1912- 1913». στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913, Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, Ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα. σ. 81.

επιχειρήσεων και μέχρι τη λήξη τους. Οι φωτογράφοι αυτοί ξεχωρίζουν τόσο για τον πολύ μεγάλο αριθμό φωτογραφιών που τράβηξαν, όσο και για τη συστηματική και ποιοτική φωτογραφική καταγραφή που έκαναν.

Η καταγραφή τους από μόνη της, τολμώ να πω, έχοντας μελετήσει το πρωτογενές φωτογραφικό υλικό τους στο φωτογραφικό αρχείο, καθώς και στα ιστορικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη, εικονογραφεί εν συγκρίσει με όποια άλλη συλλογή φωτογραφικού υλικού της περιόδου, με τον πιο επαρκή τρόπο, τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913. Αναφέρομαι στον γνωστό Έλληνα φωτογράφο **Αριστοτέλη Ρωμαΐδη (- 1916)** και τον συνεταίρο του, τον μυστηριώδη Γερμανό φωτογράφο **Friedrich Zeitz**. Στο πίσω μέρος των επίσημων εκτυπώσεών τους, η σφραγίδα τους έγραφε χαρακτηριστικά την επωνυμία της εταιρείας τους και την διεύθυνση του φωτογραφείου του Ρωμαΐδη που στην παρούσα περίοδο λειτουργούσε ως επαγγελματική έδρα των συνεργαζόμενων φωτογράφων, **«PHOTO ARTISTIQUE RHOMAIDES – ZEITZ, RUE DU STADE 11, ATHENES»**. (εικόνα 2.8) Σε αρκετές εκτυπώσεις τους συναντάμε συνήθως στο κάτω δεξί άκρο των φωτογραφιών τη χαρακτηριστική υπογραφή τους: ένα χαραγμένο σύμπλεγμα των αρχικών γραμμάτων των ονομάτων **RHOMAIDES – ZEITZ**, το μονόγραμμά **RZ**. (εικόνα 2.9) Σε κάποιες σπάνιες περιπτώσεις μεγαλύτερων και ποιοτικά καλύτερων εκτυπώσεων, όπως στην περίπτωση των χειροποίητων φωτογραφικών Άλμπουμ των Βαλκανικών, παραγγελία του Αντώνη Μπενάκη (1873- 1954) το 1913 με εικόνες των Ρωμαΐδη – Zeitz, συναντάμε στο δεξί άκρο της φωτογραφίας μεγάλη χειρόγραφη υπογραφή με μελάνι **«Rhomaides- Zeitz 1913»**, είτε μόνη της, είτε μαζί με το μονόγραμμα τους. (εικόνα 2.10-2.11) Υπάρχουν βέβαια και αρκετές περιπτώσεις, ιδίως σε φωτογραφίες τους μικρών διαστάσεων που οι εκτυπώσεις δε φέρουν καμία από τις παραπάνω σημάνσεις πατρότητας των φωτογραφιών.

3. Το σωζόμενο φωτογραφικό έργο των Ρωμαΐδη και Zeitz.

3.1 Βιογραφικά στοιχεία των Ρωμαΐδη και Zeitz και η συνεργασία τους το 1912.

Ο Αριστοτέλης Ρωμαΐδης είναι ένας από τα γνωστά αδέρφια Ρωμαΐδη ή Ρωμαΐδαι, μαζί με τον Δημήτριο και τον Κωνσταντίνο. Γεννήθηκαν στην Κόνιτσα της Ηπείρου και συγκαταλέγονται σύμφωνα με τον Ξανθάκη στους «πιο σημαντικούς Έλληνες φωτογράφους της τελευταίας εικοσαετίας του 19^{ου} αιώνα³⁶». Από τα τρία αδέρφια, ο Κωνσταντίνος και ο Αριστοτέλης είναι εκείνοι που προβάλλονται περισσότερο στην φωτογραφική διαδρομή της οικογένειας. Ανοίγουν το πρώτο τους φωτογραφείο στο Βουκουρέστι το 1868. Μερικά χρόνια αργότερα μεταφέρουν το φωτογραφείο τους στα Γιάννενα με την γνωστή μας επωνυμία «Αδελφοί Ρωμαΐδαι». Όμως για λόγους οικονομικούς επιλέγουν να μεταφερθούν και πάλι το 1873 σε μια μεγαλύτερη πόλη, την Πάτρα, με καλύτερη αγορά για τις φωτογραφικές τους υπηρεσίες. Χαρακτηριστικά το Φωτογραφείο τους θα είναι και σε πολύ καλό εμπορικό σημείο, στο κέντρο της πόλης, την Πλατεία Γεωργίου (Ξανθάκης 2008: 177).

Από την έντονη φωτογραφική δραστηριότητα τους συμπεραίνουμε ότι η Πάτρα ήταν ένας επιτυχημένος προορισμός όμως έμελλε να είναι κομβικό σημείο στην πορεία τους και για έναν ακόμα λόγο. Λίγο πριν αποχωρήσουν για ακόμα μεγαλύτερες αγορές, το 1875 δέχτηκαν μια σημαντική εργασία που τους ανατέθηκε από την Γερμανική αρχαιολογική σχολή που έκανε ανασκαφές στην Ολυμπία, να φωτογραφίσουν τις αρχαιότητες που έφερναν στο φως, αλλά και την συνολική πορεία των ανασκαφών. Οι

³⁶ Άλκης Ξ. Ξανθάκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα. σ. 177.

φωτογραφίες τους αυτές θα δημοσιευθούν από την γερμανική σχολή σε μια σειρά ετήσιων βιβλίων με τίτλο *Die Ausgrabungen Zu Olympia* από το 1875 μέχρι και το 1881 (Ξανθάκης 2008: 178).

Η αρχαιολογική φωτογραφία έμελλε να είναι ο φωτογραφικός τομέας στον οποίο θα αποκτήσουν μεγάλη εξειδίκευση και με τον οποίο θα γίνουν ευρέως γνωστοί.

Το 1876 θα ανοίξουν το πρώτο φωτογραφικό τους κατάστημα στην Αθήνα, στην οδό Ερμού. Η βασική τους εργασία θα είναι οι λήψεις πορτρέτων στο στούντιο. Τα έργα τους ήταν υψηλής ποιότητας, τόσο τεχνικά, όσο και αισθητικά. Θα είναι τέτοια η εμπορική τους επιτυχία που πολύ σύντομα θα λειτουργούν και υποκατάστημα στην οδό Νίκης.

Παρόλα αυτά τα αδέλφια Κωνσταντίνος και Αριστοτέλης θα συνεχίσουν και την αρχαιολογική φωτογραφία, φωτογραφίζοντας συστηματικά τις ελληνικές αρχαιότητες διαμορφώνοντας ένα σημαντικό φωτογραφικό αρχείο. (εικόνα 3.1) Σε μικρό χρονικό διάστημα θα φωτογραφίζουν κατά αποκλειστικότητα της ανασκαφής που διενεργεί η ελληνική αρχαιολογική εταιρεία, αλλά και ξένες σχολές στην Ελλάδα εξαργυρώνοντας την φήμη που είχαν αποκτήσει στο συγκεκριμένο είδος (Ξανθάκης 2008: 178).

Για να μπορέσουν να ανταπεξέλθουν στις αυξημένες απαιτήσεις των πελατών τους, ώστε να καλύψουν όλη την τότε Ελλάδα, αλλά και να ενισχύουν με νέο υλικό την λεγόμενη «Αποθήκη αρχαίων μνημείων³⁷», αναγκάζονταν να στέλνουν συχνά για φωτογράφιση βοηθούς τους ή απλούς συνεργάτες (Ξανθάκης 2008: 179).

Με τις συνεπείς και μεθοδικές φωτογραφικές καταγραφές των αρχαιοτήτων, οι αδελφοί Ρωμαΐδη θα συνεισφέρουν ουσιαστικά στην προσπάθεια διαμόρφωσης της συνεκτικής εθνικής ταυτότητας και στην διάδοση των πολιτιστικών θησαυρών της Ελλάδας στο εξωτερικό.

Δυστυχώς ο θάνατος του Κωνσταντίνου στα 1896 θα διακόψει αιφνίδια την ανοδική πορεία των αδελφών Ρωμαΐδη. Ο Αριστοτέλης δεν θα συνεργαστεί με τον αδελφό του Δημήτριο, αλλά μόνος του πια θα αναλάβει την επιχείρηση.³⁸ Η περίφημη επωνυμία θα αλλάξει σε Αριστοτέλης Ρωμαΐδης.

Με το πέρας των χρόνων και την αδυναμία του να εδραιωθεί επιχειρηματικά χωρίς την βοήθεια του εκλιπόντος Κωνσταντίνου υφίσταται οικονομική συρρίκνωση που τον αναγκάζει να περιορίσει την ακίνητη περιουσία του και να κλείσει σταδιακά τα καταστήματα του.

Βέβαια υπήρχαν και στιγμές επιτυχίας, όπως η βράβευση του με το χρυσό μετάλλιο στην Παγκόσμια έκθεση του Παρισιού το 1900, καθώς και ο χαρακτηρισμός του από το περιοδικό *Εικονογραφημένη* τον Μάιο του 1905 με τον τιμητικό τίτλο «**Ο πρύτανης εν τη καλλιτεχνία**» (Ξανθάκης 2008: 213).

Το 1912 ενόψει της έναρξης των Βαλκανικών Πολέμων θα συνεργαστεί όπως έχουμε ήδη αναφέρει με τον πολύ νεότερο του φωτογράφο, τον Friedrich Zeitz.

Για τον F. Zeitz πέραν της Γερμανικής του εθνικότητας δεν ξέρουμε τίποτα άλλο. Όλη η βιβλιογραφία στο σύνολο της, όπως και οι πιο γνωστοί μελετητές της ιστορίας της ελληνικής φωτογραφίας αδυνατούν να δώσουν τις όποιες περαιτέρω πληροφορίες για το

³⁷ Ο.Π. σ. 178. Ο Ξανθάκης μας ενημερώνει ότι με τα μεγάλα τους κέρδη κυρίως από επιχειρηματικές δραστηριότητες του Κωνσταντίνου έχτισαν ιδιόκτητα μέγαρα. Στο ισόγειο ενός από αυτά άνοιξαν υποκατάστημα που το αποκαλούσαν «Αποθήκη αρχαίων μνημείων» αφού περιείχε αντίστοιχο φωτογραφικό υλικό από τα αρχεία τους.

³⁸ Ο.Π. σ. 179. Ο Ξανθάκης αναφέρει ότι «ο Δημήτριος Ρωμαΐδης αν και δεν εμφανίζεται σε εμπορικούς οδηγούς της εποχής, διέθετε κατάστημα πώλησης φωτοτυπιών και φωτογραφιών αρχαιοτήτων, στην πλατεία Συντάγματος, κάτω από το ξενοδοχείο «Βικτώρια».

πρόσωπο του, για αυτό και θεωρώ ότι ο χαρακτηρισμός που του προσάπτω, του μυστηριώδη, είναι δόκιμος. Σε αυτό που συμφωνούν οι περισσότεροι είναι ότι ο Ρωμαΐδης εκείνη την εποχή είναι αρκετά μεγάλος σε ηλικία για να είναι ικανός να ακολουθήσει τον στρατό και να φέρει εις πέρας μια τόσο επικίνδυνη, επίπονη σωματικά και πνευματικά φωτογραφική εργασία.

Βασισμένοι στα δεδομένα που γνωρίζουμε θεωρούμε πιθανότερο, ότι ο F. Zeitz είναι εκείνος που κάνει τις λήψεις και ακολουθεί τον διάδοχο Κωνσταντίνο και το Γενικό Επιτελείο από την κήρυξη του πολέμου, σε όλα τα πολεμικά μέτωπα μέχρι και την νικητήρια επιστροφή τους στην Αθήνα (Τσίργιαλου 2012: 86).

Αυτό που ενισχύει το μυστήριο γύρω από τον F. Zeitz είναι και η δια μαγείας εξαφάνιση του από την ελληνική φωτογραφική σκηνή, μετά το πέρας των συγκρούσεων χωρίς να αφήσει κανένα ίχνος. Τα ερωτήματα που γεννιούνται γύρω από αυτή την συνεργασία και το φωτογραφικό έργο τους είναι αρκετά και κάποια ακόμα παραμένουν αναπάντητα ή απλά ανείπωτα.

Τα μόνα χειροποιαστά «ίχνη» που υπάρχουν για τους Ρωμαΐδη και Zeitz είναι το φωτογραφικό έργο τους, εκείνο που κατάφερε να φτάσει στα χέρια μας. Επομένως η αρχή της ερευνάς ξεκινά από εκεί, από το σωζόμενο πρωτογενές υλικό τους.

3.2 Γνωστές συλλογές με πρωτότυπο φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz.

Το φωτογραφικό υλικό τους, τουλάχιστον αυτό που εγώ γνωρίζω την ύπαρξη του, βρίσκεται διασκορπισμένο σε διάφορα φωτογραφικά αρχεία και έχει μια ποικιλία σε μορφές. Κυρίως έχουμε μικρές αυθεντικές εκτυπώσεις τους χωρίς πλαίσιο και επικόλληση, συνήθως σε μέγεθος αρνητικού. Χειροποίητα φωτογραφικά άλμπουμ με επικολλημένες φωτογραφίες τους, σε χαρτονένια πασπαρτού, διαφορετικών μεγεθών που τις συνοδεύουν μικρές λεζάντες. Τα περισσότερα έχουν ανασυρθεί από το σκοτάδι των παλαιοπωλείων και τον παζαριών, αλλά και από κάποια οικογενειακά συρτάρια και βιβλιοθήκες.

Στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσεται ένα μεγάλο και ενδιαφέρον τμήμα του έργου τους. Υπάρχει το Λεύκωμα-δειγματολόγιο των Ρωμαΐδη και Zeitz με επιλεγμένες από τους ίδιους φωτογραφίες. Πολλές μικρές εκτυπώσεις τους βρίσκονται στο Αρχείο του συλλέκτη Κ. Τρίπου, που αφορά στους Βαλκανικούς. Στο ιστορικό αρχείο του Μπενάκη εντοπίζονται τρία χειροποίητα φωτογραφικά λευκώματα από τους Βαλκανικούς, υψηλής ποιότητας φτιαγμένα μάλλον από τους ίδιους, με το ένα από αυτά να περιλαμβάνει αποκλειστικά δικό τους φωτογραφικό έργο, ενώ τα υπόλοιπα φέρουν φωτογραφικό υλικό τραβηγμένο μάλλον από την οικογένεια Μπενάκη, όλα υποθέτω παραγγελία του Αντώνη Μπενάκη. Φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz συναντιέται και σε άλλα σημεία, στο Πολεμικό Μουσείο, στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, καθώς και στο Ίδρυμα Άκτια Νικόπολις.

Εμπνευσμένες από το φωτογραφικό τους έργο και συγκεκριμένα από δυο σωζόμενα αυθεντικά λευκώματα με φωτογραφίες τους προέκυψαν αντίστοιχα και δυο πρόσφατες πολυτελής εκδόσεις φωτογραφικών λευκωμάτων με θέμα τους Βαλκανικούς πολέμους. Η πρώτη έγινε μετά την ανακάλυψη του Λευκώματος -δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz από τον Αστέριο Ι. Τόπη, διευθυντή του παραρτήματος του Ελληνικού Ιδρύματος Πολιτισμού της Αλεξάνδρειας, σε ένα παλαιοπωλείο στην συνοικία Ατταρίν.³⁹

³⁹ Αστέριος Ι. Τόπης. (2000), «Πρόλογος» στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912- 1913: Το Φωτογραφικό Λεύκωμα των Ρωμαΐδη- Zeitz*, Δεύτερη Έκδοση, Παρουσίαση Αστέριος Ι. Τόπης, Εκδόσεις Κέδρος & Α. Τόπης, σ. 13.

Η έκδοση έγινε από τις εκδόσεις Κέδρος & Α. Τόπης το 2000 με τίτλο **Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913, το φωτογραφικό λεύκωμα των Ρωμαΐδη- Zeitz**.

Η δεύτερη έκδοση έχει τίτλο **Α Βαλκανικός Πόλεμος (1912-1913), Η Απελευθέρωση της Ηπείρου** τυπώθηκε από τις εκδόσεις Ίδρυμα Άκτια Νικόπολις το 2002 και είναι βασισμένη σε ένα άλλο αυθεντικό Φωτογραφικό λεύκωμα που αγοράστηκε σε δημοπρασία από τον Νίκο Δ. Καράμπελα, πρόεδρο του Ιδρύματος Άκτια Νικόπολις. Το εν λόγω λεύκωμα είναι γνωστό και ως το *Φωτογραφικό λεύκωμα του άγνωστου δεκανέα του 1912* το οποίο περιέχει αρκετές φωτογραφίες των Ρωμαΐδη- Zeitz καθώς και άλλων φωτογράφων⁴⁰.

Τελειώνοντας θέλω να προσθέσω κάτι που θεωρώ ότι έχει την σημασία του. Οι φωτογραφίες των Ρωμαΐδη- Zeitz έχουν «ντύσει» όλα αυτά τα χρόνια με τις φωτογραφίες τους, αρκετά αφιερώματα σε περιοδικά, εφημερίδες, μικρές εκδόσεις, βιβλία, ζωγραφικά έργα, γραμματόσημα, τηλεοπτικά ντοκιμαντέρ και η λίστα συνεχίζεται, χωρίς δυστυχώς να έχει γίνει τις περισσότερες φορές ούτε η παραμικρή αναφορά στο όνομα τους. Γι αυτό και θεωρώ ότι ενώ οι περισσότεροι Έλληνες γνωρίζουν τις φωτογραφίες τους, τις έχουν συνδέσει άρρηκτα με την ελληνική ιστορία των Βαλκανικών Πολέμων, με την ιστορική μνήμη, με τα σημαντικά γεγονότα που απεικονίζουν, ακόμα και με την εθνική συλλογική ταυτότητα, αλλά ελάχιστοι γνωρίζουν ποιοι τράβηξαν αυτές τις φωτογραφίες.

3.3 Λεύκωμα - Δειγματολόγιο των Ρωμαΐδη - Zeitz στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

Στα φιλόξενα φωτογραφικά αρχεία του Μουσείου Μπενάκη φυλάσσεται πλέον το χειροποίητο φωτογραφικό λεύκωμα για το οποίο ήδη μιλήσαμε παραπάνω. Το μοναδικό αυτό λεύκωμα μάλλον χρησίμευε ως δειγματολόγιο της φωτογραφικής δουλειάς των Ρωμαΐδη και Zeitz και περιέχει περίπου 300 πρωτότυπες ασπρόμαυρες φωτογραφίες από τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912- 1913.

Το portfolio της φωτογραφικής δουλειάς τους είναι κατασκευασμένο από τους ίδιους, αποτελείται από σκουρόχρωμα χαρτονένια πασπαρτού, διαφορετικών αποχρώσεων που ήταν αρχικά δεμένα μεταξύ τους με κορδόνι.⁴¹ Δυστυχώς κάποια ήταν ήδη αρκετά ταλαιπωρημένα πολύ πριν περιέλθουν στην φροντίδα του Μουσείου.

Το λαδί χρώματος χαρτόνι του εξώφυλλου είναι διαφορετικό από τα εσωτερικά, μοναδικό στην υφή του, αδρό και ανάγλυφο, ενώ τα υπόλοιπα έχουν λεία και στυλνή επιφάνεια.

Το εξώφυλλο είναι διακοσμημένο με μια επικολλημένη φωτογραφία μεγάλου μεγέθους, όπου βλέπουμε δυο Έλληνες στρατιώτες του πεζικού με πλήρη εξάρτηση μάχης και χλαίνη. Απεικονίζονται ευρισκόμενοι σε επαγρύπνηση για τυχών εχθρούς, να βαδίζουν προσεκτικά εμπρός και πίσω από ένα δέντρο με προτεταμένα τα όπλα τους, που φέρουν ξιφολόγχες, έτοιμοι για μάχη, σώμα με σώμα εάν αυτό απαιτηθεί. Πρόκειται για μια φωτογραφία που έχει μια όμορφη αίσθηση κίνησης από αριστερά προς τα δεξιά, ίσως να

⁴⁰ Νίκος Δ. Καράμπελας. (2002), «Σημείωμα του Εκδότη» στο *Α΄ Βαλκανικός Πόλεμος (1912- 1913): Η Απελευθέρωση της Ηπείρου, Φωτογραφικό Λεύκωμα*, Εκδόσεις Ίδρυμα Άκτια Νικόπολις, Πρέβεζα. σ. 9- 10.

⁴¹ Αστέριος Ι. Τόπης. (2000), «Πρόλογος» στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912- 1913: Το Φωτογραφικό Λεύκωμα των Ρωμαΐδη- Zeitz*, Δεύτερη Έκδοση, Παρουσίαση Αστέριος Ι. Τόπης, Εκδόσεις Κέδρος & Α. Τόπης, Αθήνα. σ. 13. Μας περιγράφει στον πρόλογο ότι όταν βρήκε το λεύκωμα οι σελίδες του ήταν «επιμελώς δεμένες με ένα καταπονημένο κορδόνι». Στο λεύκωμα που εγώ μελέτησα για λόγους ορθής διαφύλαξής του έχει αφαιρεθεί από τους αρχειοφύλακες το όποιο δέσιμο και οι σελίδες βρίσκονται «ελεύθερες» μονές αποθηκευμένες μέσα σε ειδική αντιτοξική ζελατίνα.

θεωρήθηκε και για αυτόν τον λόγο κατάλληλη να κοσμεί το εξώφυλλο, αφού προκαλεί μια οπτική ώθηση στον θεατή να ξεφυλλίσει το Λεύκωμα. Η φωτογραφία έχει ένα ζεστό τονισμό, μια ελαφριά σέπια απόχρωση και στην κάτω δεξιά γωνία της βρίσκεται το γνωστό μονόγραμμα RZ. Μια στιγμιοτυπική στην αίσθηση και ρεαλιστική στην απόδοση φωτογραφία, που σε εισάγει απευθείας στο θέμα του λευκώματος. Τοποθετεί τον θεατή της μέσα στην δράση, στην πρώτη γραμμή του πολεμικού μετώπου⁴².

Την φωτογραφία περιβάλλει μαύρο ζωγραφιστό πλαίσιο. Κάτω από αυτό συμπληρώνεται η ισόρροπη αναλογία της φωτογραφίας με τον χώρο του πασπαρτού, με ένα ακόμα μικρότερο παραλληλόγραμμο μαύρο πλαίσιο. Μέσα στον χώρο που ορίζει υπάρχει ζωγραφισμένο με μαύρο μελάνι ένα ζοφερό τοπίο καταστροφής με χαλάσματα ζωσμένα με κίτρινες και πορτοκαλί φλόγες και οι χρονολογίες «1912 1913» στο κέντρο του με έντονο κόκκινο χρώμα. (εικόνα 3.2)

Κάτω από το πλαίσιο υπάρχει χειρόγραφή σημείωση που αναφέρει στα γερμανικά «**VON RHOMAIDES & ZEITZ, ATHEN 1912**» δηλ. «των Ρωμαΐδη και Zeitz, Αθήνα 1912» (εικόνα 3.3) Στο πίσω μέρος του εξωφύλλου σε όχι τόσο προβαλλόμενο σημείο, υπάρχει χειρόγραφη σημείωση με μικρότερα γράμματα που αναφέρει στην γερμανική γλώσσα «**Aufgenommen von F. Zeitz photograph, ATHEN STADION 11 STR**» δηλ. «Οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν από τον F. Zeitz, Αθήνα οδός Σταδίου 11». (εικόνα 3.4)

Οι εσωτερικές σελίδες έχουν παραλλαγές στον τρόπο τοποθέτησης των εικόνων, στο στήσιμο τους, στα μεγέθη τους, άλλες είναι μικρότερες και άλλες μεγαλύτερες, κάτω από τις περισσότερες από αυτές, στο περιθώριο των πασπαρτού υπάρχουν χειρόγραφα σχόλια-λεζάντες στην ελληνική γλώσσα. (εικόνα 3.5)

Τα κείμενα αυτά λειτουργούν στις περισσότερες των περιπτώσεων ως επεξήγηση της εικόνας που συνοδεύουν και απαντούν συνήθως στα απλά ερωτήματα, τι απεικονίζει η φωτογραφία; και που είναι τραβηγμένη; (εικόνα 3.6) Υπάρχουν βέβαια και εκείνες οι περιπτώσεις που το σχόλιο λειτουργεί διαφορετικά, δεν επεξηγεί μόνο αλλά υπαινίσσεται, εμπνέει και θρέφει το συναίσθημα της εθνικής ανάτασης, μέσα από το μοναρχικό αφήγημα. (εικόνα 3.7- 3.8)

Τα κείμενα και οι φωτογραφίες μπλέκονται, αφηγούνται τα ιστορικά γεγονότα και κατευθύνουν τον θεατή μέσα από εικόνες άμεσες, συμβολικές, ρεαλιστικές και άλλοτε ποιητικές σε ένα οπτικό ταξίδι. Επιδιώκουν να κρατήσουν ζωντανή την ανάμνηση του δίκαιου αγώνα, να εξιστορήσουν τις δύσκολες νίκες και να αποθανατίζουν τους ήρωες.

Εντυπωσιάζει τον θεατή που κοιτά αυτό το ξεχωριστό αντικείμενο και τις εικόνες που περιέχει ή ευρύτητα των θεμάτων στα οποία ο φωτογράφος εστίασε το μηχανικό του μάτι. Στο φωτοευαίσθητο υλικό της κάμερας του καταγράφονται με διαύγεια και καθαρότητα όλες οι στιγμές αυτής της διαδρομής, μικρές και μεγάλες. Οι νίκες του ελληνικού στρατού, η είσοδος των στρατευμάτων στην Θεσσαλονίκη. Οι εορτασμοί και οι παρελάσεις στην είσοδο στα Ιωάννινα, οι συντονισμένες επιχειρήσεις για την υπέρβαση του μεγάλου εμποδίου των οχυρώσεων του Μπιζανίου στην Ήπειρο. Οι πορείες του στρατού μέσα από δύσβατους και κακοτράχαλους δρόμους. Οι κακοκαιρίες και οι

⁴² Στο αρχείο του Κ. Τρίπου αλλά και στις εσωτερικές σελίδες του, θα βρούμε την ίδια φωτογραφία αντεστραμμένη δηλαδή τυπωμένη με την κίνηση των στρατιωτών από δεξιά προς τα αριστερά. Αυτός πρέπει να είναι και ο πραγματικός προσανατολισμός της φωτογραφίας. Επομένως τυπώθηκε αντεστραμμένη για το εξώφυλλο ώστε να εξυπηρετήσει συνθετικά την εισαγωγή του αναγνώστη στο εσωτερικό του. Η Φωτογραφία έχει την εξής περιγραφή: Προφυλακή έξω από το Σόροβιτς (Αμύνταιο). Νομός Φλώρινας, 1912, Ρωμαΐδης-Zeitz (ΦΑ_9_927).

αρρώστιες που ταλάνιζαν το στράτευμα. Οι κατεστραμμένες γέφυρες αλλά και τα καμένα χωριά. Τα πολεμικά λάφυρα που εγκατέλειψε ο εχθρός κατά την άτακτη φυγή του. Οι μετατοπίσεις των προσφύγων, οι νεκροί στα πεδία των μαχών και οι Τούρκοι αιχμάλωτοι. Στιγμές από την καθημερινότητα των στρατιωτών στους πρόχειρους καταυλισμούς. Τα υπαίθρια νοσοκομεία και οι τραυματισμένοι μαχητές. Το θωρηκτό «Αβέρωφ» το καμάρι του Ελληνικού ναυτικού, τα αεροπλάνα της Ελληνικής αεροπορίας, τα ορειβατικά πυροβόλα του Δαγκλή. Όμορφα τοπία της Ελληνικής φύσης, η περίφημη λίμνη των Ιωαννίνων, η ξακουστή παραλία της Θεσσαλονίκης. Ο Αρχιστράτηγος Κωνσταντίνος με τους επιτελείς του, οι συσκέψεις τους, με σημαντικότερη την συνάντησή τους με τον Βενιζέλο στον σιδηροδρομικό σταθμό του Χατζή Μπειλίκ (Τσίργιαλου 2012: 88).

Πρόκειται σαφώς για ένα ακόμα οπτικό «πανόραμα» των Βαλκανικών πολέμων του 1912- 1913, ένα λεύκωμα όπως συστήνεται από τα εικονογραφικά πρότυπα τις εποχής. Ίσως ο σκοπός της δημιουργίας του συγκεκριμένου να ήταν περισσότερο χρηστικός, ως δειγματολόγιο του φωτογραφείου παρά οτιδήποτε άλλο, αλλά ακόμα και έτσι διαφέρει από ότι γνωστό, περιέχει αυθεντικές εκτυπώσεις, επιλεγμένες από τον φωτογράφο, δεν έχει παραχθεί μαζικά, είναι φτιαγμένο με αίσθηση καλλιτεχνίας, έχει υπογραφή και είναι μοναδικό.

3.4 Φωτογραφίες των βαλκανικών πολέμων στην συλλογή Κωνσταντίνου Τρίπου στα Φωτογραφικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη.

Η υπεύθυνη του Φωτογραφικού Αρχείου του Μουσείου Μπενάκη, Αλίκη Τσίργιαλου μου προσέφερε την μεγάλη χαρά να έχω πρόσβαση πέρα από το υπέροχο Λεύκωμα των Ρωμαΐδη – Zeitz που περιέγραψα παραπάνω και στην Φωτογραφική Συλλογή του Συλλέκτη **Κωνσταντίνου Τρίπου (1880- 1977)** που αφορά στους Βαλκανικούς Πολέμους.

Όπως αναφέρει η ίδια το 2015 σε μια διάλεξη της με θέμα την Νεοελληνική Ιστορική Συλλογή του Κ. Τρίπου στα Κύθηρα, στο πλαίσιο των «Φωτογραφικών Συναντήσεων», «Ο Κωνσταντίνος Τρίπος προφητικά είχε διαβλέψει την τεκμηριωτική σημασία των φωτογραφικών εικόνων και είχε επιδοθεί με επιμονή και αφοσίωση στην αναζήτησή τους»⁴³.

Ο Τρίπος για τον οποίο μόνο εκτίμηση μπορεί κάποιος που αγαπάει την ιστορία και την φωτογραφία να τρέφει, από το 1920 και για μισό περίπου αιώνα, κάθε Κυριακή με ευλαβική προσήλωση μάζευε από το παζάρι στο Μοναστηράκι οπτικό υλικό, κυρίως Φωτογραφίες, επιστολικά δελτάρια, λευκώματα. Χωρίς να αμελεί βέβαια την συγκέντρωση και άλλων παλαιών θησαυρών που τον ενδιέφεραν, όπως βιβλία και χαρακτηριστικά (Τρίπου - Μποστατζόγλου 2009: 21).

Εκείνη η ιδιαιτερότητα της συλλογής του που αποκαλύπτει την δημιουργική ευφυΐα του και την κάνει ακόμα πιο πολύτιμη είναι η ταξινόμηση της σε θεματικές ενότητες που εκείνος διακρίνει και διαμορφώνει. Συμπληρώνει δε τις φωτογραφίες που περιλαμβάνει σε αυτές, με επιστολικά δελτάρια, εικονογραφημένα έντυπα, λευκώματα, αποκόμματα εφημερίδων, περιοδικών, άρθρα και τέλος, με τις δικές του σημειώσεις και σκέψεις.

Κάτι ακόμα που βρίσκουμε στις θεματικές επιλογές του που με το πρώτο κιόλας βλέμμα κάνει εντύπωση στον θεατή, είναι τα πολλαπλά αντίτυπα των ίδιων φωτογραφιών. Σαφώς μια χειροπιαστή επιβεβαίωση του μικρόβιου του μανιώδη συλλέκτη. Όταν έβρισκε,

⁴³ Αλίκη Τσίργιαλου. (2015), Διάλεξη στο πλαίσιο των «Φωτογραφικών Συναντήσεων», <https://www.photoencounters.gr/ark/lectures/i-neoelliniki-istoriki-syllogi-konstantinoy-tripoy> (πρόσβαση 14/7/2023).

για παράδειγμα δέκα φορές την ίδια φωτογραφία, πιθανότατα δεν μπορούσε να αντισταθεί στην έλξη τους και έπρεπε να τις αποκτήσει όλες.

Η εξαιρετική τεκμηρίωση και ο σχολιασμός του Τρίπου, αποδεικνύονται ιδιαίτερα χρήσιμες για τον ερευνητή της συλλογής του σήμερα. Καθώς καταδύσαι στον απύθμενο βυθό των εικόνων της συλλογής αποκτάς μια πλούσια αίσθηση για την ατμόσφαιρα, τους γνωστούς και αγνώστους πρωταγωνιστές, αντιλαμβάνεσαι την προσπάθεια να υπερβούν εμπόδια ακόμα και τον ίδιο το θάνατο, νιώθεις τον πηγαίο πατριωτισμό της επιστράτευσης, τους απανταχού εθελοντές που έτρεξαν να συνδράμουν, τις δοκιμασίες των ανθρώπων και των ζώων στην στρατιωτική εκστρατεία, τον πόνο και την αγωνία των αρρώστων και τραυματισμένων, κοιτάς την ομορφιά του τοπίου, τους κάτοικους των νέων εδαφών, την ζωή των στρατιωτών, την καθημερινότητα τους στα στρατόπεδα και συνεχίζεις το ταξίδι.

Η συλλογή του Τρίπου είναι πραγματικά για τον θεατή μια ενεργή χρονομηχανή με ικανότητα να υπερβαίνει την αυστηρή γραμμικότητα του χρόνου. Σε αυτό συμβάλλει μια μεγάλη διαφορά, ο συλλέκτης δεν επιλέγει τι θα παραθέσει, όπως το παραπάνω λεύκωμα του Φωτογραφείου Ρωμαΐδη – Zeitz. Δεν συλλέγει μόνο εκείνες τις ιστορικά σημαντικές στιγμές που είναι απαραίτητες για να εικονογραφήσει ένα εθνικό αφήγημα. Το φωτογραφικό υλικό που έχει διασώσει λειτουργεί σαν κινούμενη εικόνα, συνεχόμενα φωτογραφικά καρτέ, επαναλαμβανόμενες σκηνές, στιγμιότυπα το ένα πίσω από το άλλο. Μια βουβή κινούμενη εικόνα, ένα κινηματογραφικό φιλμ που δεν έχει ήχο. Δεν έχει λόγια να ξεπηδούν μέσα από υπέρμετρους σχολιασμούς και ενθουσιώδεις λεζάντες. Εδώ ίσως ξεχνάμε το εθνικό διακύβευμα που εκείνες υποβάλλουν και αφηνόμαστε να χαθούμε μέσα στον πλουραλισμό των εικόνων, σε μια πιο ρεαλιστική πλευρά του Πολέμου. (εικόνα 3.9-3.10 -3.11)

Οι φωτογραφίες της συλλογής του Τρίπου θα μπορούσαν εν τάχει να χωριστούν σε δυο μεγάλες κατηγορίες. Σ' εκείνες που ανήκουν στους φωτογράφους Ρωμαΐδη και Zeitz και σε αυτές που είναι τραβηγμένες από άγνωστους φωτογράφους.

Οι φωτογραφίες των Ρωμαΐδη και Zeitz είναι περισσότερες σε αριθμό και σίγουρα διαμορφώνουν ένα σύνολο που είναι ευδιάκριτα πιο ομοιογενές, δηλαδή ίδιες διαστάσεις στις εκτυπώσεις, παρόμοια τονικότητα, ενιαία φωτογραφική ματιά και γενικά συνάφεια αισθητική και θεματική.

Από χειρόγραφο σχόλιο του Τρίπου προκύπτει μια πολύ σημαντική πληροφορία. Οι εκτυπώσεις των Ρωμαΐδη και Zeitz έχουν στο πλαίσιο τους αύξουσα αρίθμηση από την αρχή της εκστρατείας μέχρι και το πέρας της. Όπως αναφέρει ο ίδιος στα χειρόγραφα έγγραφα της συλλογής, όποια εκτύπωση έχει αυτήν την αρίθμηση ανήκει στις φωτογραφίες των Ρωμαΐδη- Zeitz, ακόμα και αν δεν υπάρχει πάνω τους άλλη υπογραφή τους. Σε άλλο σημείο του χειρόγραφου σχολιασμού του μας ενημερώνει ότι μελετώντας τις εκτυπώσεις τους, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι μάλλον οι λήψεις τους φτάνουν σε αριθμό περίπου τις 600. (εικόνα 3.12)

Στην δεύτερη κατηγορία υπάρχει υλικό που είναι τραβηγμένο από κυρίως άγνωστους φωτογράφους. Σε αρκετές από αυτές τις φωτογραφίες μια υπογραφή επανέρχεται συχνά που δεν έχω καταφέρει να αντιστοιχήσω με κάποιον γνωστό φωτογράφο. (Εικόνα 3.13) Ο συλλέκτης, πάλι σε δικό του σχόλιο, μας υποδεικνύει ότι πέρα από τις φωτογραφίες των Ρωμαΐδη και Zeitz, «οι λοιπές φωτογραφίες» που περιλαμβάνονται σε έναν από τους φακέλους του, έχουν «ληφθεί από τις Αμερικανίδες αδελφές **Coe Von Beslaw**». Αυτό το αναφέρει στο εξώφυλλο του φακέλου στον οποίο μέσα περιλαμβάνει μια προσπάθεια του να διαμορφώσει ένα δικό του λεύκωμα των

Βαλκανικών, ένα δειγματολόγιο της δικής του συλλογής, έναν οπτικό χάρτη. Οι φωτογραφίες που επιλέγει από τα πολλά αντίτυπα που κατέχει, επικολλώνται σε λευκές σελίδες με την συνοδεία τεκμηρίωσης, όπως τόπος και γεγονός. Τεκμηριώνει ο ίδιος μέσα από προσωπική μελέτη των φωτογραφιών των Ρωμαΐδη και Zeitz την διαδρομή των φωτογράφων που ανέλαβαν το έργο να ακολουθούν τα Ελληνικά στρατεύματα στα μέτωπα. Αποδίδει στην κάθε φωτογραφία τους «στίγμα» στον χώρο και τον χρόνο αλλά και ποιοι απεικονίζονται. Επιβεβαιώνει με χάρτες την πορεία τους για την Θεσσαλονίκη, τα Ιωάννινα και αργότερα μέχρι την Βουλγαρία. Σε αυτήν την οπτικοποίηση των αποτελεσμάτων του κάνει χρήση των εικόνων των Ρωμαΐδη και Zeitz και κάποιων άλλων, ίσως και των αδελφών Beslaw και αποδίδει συνολικά τον τίτλο «ο βαλκανικός πόλεμος του 1912-3 σε φωτογραφίες». (εικόνα 3.14 -3.15 -3.16)

Ο Κωνσταντίνος Τρίπος πιστεύει ακράδαντα στην ανεκτίμητη αξία της φωτογραφικής εργασίας των Ρωμαΐδη και Zeitz για την διάσωση «πολύτιμων στοιχείων» της Ελληνικής Ιστορίας και θεωρεί ότι δεν αρκεί μόνο να διασώσει το υλικό από την αφάνεια. Τίποτα δεν πρέπει να μείνει στην τύχη του, βαρύνεται από την υποχρέωση όχι μόνο να μας δείξει τα ευρήματα του, αλλά και να μας ψιθυρίσει στο αυτί την σημασία τους. (εικόνα 3.17)

3.5 Φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz στο Ιστορικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη.

Στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου Μπενάκη που εδρεύουν στο περίφημο σπίτι της Πηνελόπης Δέλτα στην Κηφισιά βρίσκονται όπως ανέφερα και στον πρόλογο του κεφαλαίου, τρία πολυτελή λευκώματα με φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz από τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912- 1913. Εικάζω ότι πρόκειται για ειδική παραγγελία του επιχειρηματία, εθνικού ευεργέτη, πολιτικού και ιδρυτή του Μουσείου Μπενάκη, **Αντώνη Μπενάκη (1873 -1954)**. Ο πατριώτης Μπενάκης υπήρξε εθελοντής και στον ατυχή πόλεμο του 1897 αλλά και στους Βαλκανικούς πολέμους. Επίσης υπήρξε ένθερμος υποστηρικτής του κινήματος του προσκοπισμού και λάτρης της ιστιοπλοΐας (Κλεφτόγιαννη 2018: παρά. 5). Το μεγαλύτερο όμως πάθος του αποδείχθηκε η συλλογή έργων τέχνης και εθνικών κειμηλίων που σήμερα κοσμούν το Μουσείο που μας δώρισε⁴⁴.

Οι εκτυπώσεις των Ρωμαΐδη και Zeitz που περιέχονται στα λευκώματα είναι υψηλής ποιότητας και αρκετές μεγάλου μεγέθους με αφιερωματική χειρόγραφη υπογραφή των δημιουργών. Η Επιλογή των λήψεων είναι κοντά στην λογική ενός «πανοράματος» των πολέμων, όμως οι εικόνες σε αρκετά σημεία διαφοροποιούνται από μια απλή παράθεση των σημαντικότερων ιστορικών γεγονότων. Η σχέση του Μπενάκη με τα γεγονότα και με τους εικονιζόμενους διαφοροποιεί την οπτική εξιστόρηση, δίνοντάς έναν πιο προσωπικό τόνο. Με λιτό τρόπο μικρά κείμενα προλογίζουν κάθε φορά τις φωτογραφίες που ακολουθούν δίνοντας μια σύντομη περιγραφή, συνήθως την τοποθεσία και κάποιες φορές και τι απεικονίζουν. Σαν κεφάλαια μιας αφήγησης, ενός ημερολογίου που κάποιος κρατάει ζωντανές σε τίτλους, τις αναμνήσεις του. (εικόνα 3.18)

Τα λευκώματα περιέχουν πέραν των γνωστών φωτογραφιών τους και φωτογραφίες αγνώστων φωτογράφων. Υπάρχουν φωτογραφίες όπως πληροφορούμαστε από τις λεζάντες, από τα Μεγάλα στρατιωτικά γυμνάσια του 1912 στην Κηφισιά, την παρθενική πτήση του αεροπόρου Αργυρόπουλου, από το θωρηκτό Αβέρωφ αλλά και από την

⁴⁴ Μουσείου Μπενάκη Ιστοσελίδα, Ο Ιδρυτής: Αντώνης Μπενάκης, https://www.benaki.org/index.php?option=com_landings&view=founder&Itemid=520&lang=el (πρόσβαση 16/7/2023).

Αλεξάνδρεια, πολλές προσωπικές φωτογραφίες της οικογένειας, από τους πρώτους προσκόπους στο Γουδί, από ιππικούς αγώνες του 1911, από ιστιοπλοϊκά σκάφη, κ.α. Επίσης στο τέλος ενός από τα λευκώματα υπάρχει μια μικρή συλλογή φωτογραφιών από τους Βαλκανικούς, χωρίς κανένα κείμενο που λόγο των αναλογιών των εκτυπώσεων αλλά και του τρόπου λήψης μοιάζουν περισσότερο αναμνηστικές και ερασιτεχνικές. Επομένως έχω την αίσθηση ότι στα λευκώματα περιλαμβάνεται και φωτογραφικό υλικό της οικογένειας Μπενάκη και ίσως και του ίδιου του Α. Μπενάκη από την θητεία του στον Ελληνικό στρατό. (εικόνα 3.19)

Ολοκληρώνοντας αυτό το κεφάλαιο και όσον αφορά το φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz που βρίσκεται σε άλλες συλλογές, δεν προέκυψε μετά από αξιολόγηση κάποιο ιδιαίτερο εύρημα που να διαφοροποιεί έντονα τα δεδομένα που μπορεί κάποιος να εξάγει έχοντας ερευνήσει κατά πρώτον λόγο τις Συλλογές του Μουσείου Μπενάκη.

Εκείνο που ενισχύεται κοιτώντας το ευρύτερο αποτύπωμα του έργου τους και επιβεβαιώνεται εκ πρώτης όψευς, είναι η εκτενής διάχυση και κυκλοφορία των φωτογραφιών τους στην Ελληνική κοινωνία, η επίδραση και ο πρωταγωνιστικός ρόλος τους στην διαμόρφωση της εικονογραφίας που αντικατοπτρίζει πρωτίστως την εθνική ιστορική μνήμη των Βαλκανικών Πολέμων.

Περιηγήθηκα στο διαδικτυακό αποθετήριο του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου στο φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz που έχουν στην συλλογή τους. Κατόπιν επισκέφθηκα το Πολεμικό Μουσείο για μια κατόπτευση στην δική τους συλλογή και αναφορικά με το Ίδρυμα Άκτια Νικόπολις μελέτησα επανειλημμένα την έκδοση τους που είναι πιά εξαντλημένη και αφορά το λεγόμενο «λευκωμα του αγνώστου δεκανέα».

Καταλήγω ότι η ερευνά μου πρωτίστως στο πρωτογενές υλικό των συλλογών του Μουσείου Μπενάκη στοιχειοθετούν ένα επαρκές και ικανό «σώμα» της φωτογραφικής εργασίας των Ρωμαΐδη και Zeitz για μια ουσιαστική και εκ βαθέως αποτίμηση της.

Ιδιαίτερα η Συλλογή του Τρίτου με την εξαιρετική τεκμηρίωση της από τον ίδιο, έναν χαρισματικό άνθρωπο με χρονική εγγύτητα στην εποχή που ερευνούμε, έδωσε και την απαραίτητη ώθηση που με οδήγησε σε απρόσμενα και συναρπαστικά ευρήματα.

4. Ευρήματα της ερευνάς του πρωτογενούς φωτογραφικού υλικού των Ρωμαΐδη και Zeitz στο Μουσείο Μπενάκη.

4.1 Ποιος είναι ο Friedrich Zeitz;

Η απουσία οποιασδήποτε πληροφορίας για τον F. Zeitz γέννησε μέσα μου ένα διακαή πόθο να βρω οτιδήποτε για εκείνον που ίσως συμπλήρωνε το άχαρο κενό γύρω από έναν τόσο σημαντικό φωτογράφο, τόσο για την ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας, όσο και για την εθνική μας συλλογική μνήμη και ιστορία. Το φωτογραφικό του έργο στους Βαλκανικούς Πολέμους αποτελεί κομβικό και μεταβατικό σταθμό στην διαδρομή της πολεμικής φωτογραφίας και του φωτορεπορτάζ στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς.

Μελετώντας την Συλλογή του Τρίτου μου κίνησε την περιέργεια μια φωτογραφία, που απεικόνιζε έναν στρατιώτη να μοιράζεται το φαγητό του μαζί με κάποιον μη ένστολο που φοράει στο κεφάλι του μια «στιλάτη» τραγιάσκα ψαροκόκαλο της δεκαετίας του 20. Ποιος είναι αυτός; Πρόκειται για δημοσιογράφο ή φωτογράφο, όπως μαρτυρά το χαρακτηριστικό μπλε και άσπρο σήμα που ήταν ραμμένο στο πανωφόρι του, στο ύψος του αριστερού

ώμου του, με τα αρχικά «ΕΦ» πάνω του, από την ελληνική λέξη «εφημερίδα»⁴⁵. (εικόνα 4.1) Λίγο αργότερα βρήκα άλλες δύο φωτογραφίες, τραβηγμένες σε συνέχεια, η μία λίγο μετά την άλλη. Ο ίδιος άγνωστος δημοσιογράφος/φωτογράφος ποζάρει μαζί με κάποιους αξιωματικούς μπροστά από ένα αντίσκηνο ενός πρόχειρου καταυλισμού. Έχει στην πλάτη του πλήρη εξάρτηση, παγούρι και παρατηρώ στην μία από τις δύο φαίνεται ότι είναι και ένοπλος, φέρει περιστροφο αξιωματικού, μοιάζει έτοιμος για κάποια αποστολή ή απλά για μετακίνηση. (εικόνα 4.2- 4.3) Μου πέρασε από το μυαλό ότι μπορεί να είναι αυτός που ψάχνω. Με έκπληξη βρίσκω λίγο αργότερα μικρή χειρόγραφη σημείωση του Τρίπου «Ο φωτογράφος νομίζω ότι εμφανίζεται εις τας φωτογραφίες Νο 304. 512, 513». (εικόνα 4.4) Γρήγορα αντιστοίχησα τις φωτογραφίες και ήταν αυτές που είχα βρει και εγώ. Οι παλμοί μου ανέβηκαν γρήγορα και ξανακοίταξα άλλη μια φορά το φωτογραφικό υλικό, μήπως κάτι μου είχε ξεφύγει και ναι, βρήκα άλλη μία φωτογραφία που πάλι ο άγνωστος δημοσιογράφος ποζάρει χαμογελαστός ξαπλωμένος στο χώμα, τέρμα αριστερά στο κάδρο μαζί με αρκετούς στρατιώτες, δίπλα του και πίσω του, ένας ολόκληρος λόχος με φόντο έναν λόφο. Αυτή είχε ξεφύγει από τον Τρίπο η αλήθεια είναι ότι είναι δύσκολο να τον ξεχωρίσει κανείς μέσα στο πλήθος, μόνο εάν τον ψάχνεις θα τον βρεις. (εικόνα 4.5)

Ξανάρχισα την έρευνα στο διαδίκτυο και αφού περάσανε αρκετές ώρες έπεσα πάνω σε κάποιες καρτ-ποστάλ κάποιου F. G. ZEITZ που ήταν σε πώληση στο «Ebay» αρκετά μεταγενέστερες σε εποχή, ανέφεραν χρονολογία 1951, κυρίως τοπία και μετά από εκεί οδηγήθηκα σε μια ακόμα δικτυακή διεύθυνση www.fotozeit.de. (εικόνα 4.6-4.7) Επρόκειτο για κάποιο φωτογραφικό κατάστημα στην Γερμανία που είχε αναστείλει την λειτουργία του από τις 31/3/2023, υπήρχε βέβαια και κάποιο email info@fotozeit.de. Εγκατέλειψα τις προσπάθειες και μια μέρα, όταν ήμουν στα Ιστορικά Αρχεία του Μπενάκη για να μελετήσω τα λευκώματα και συζητούσα περί της ερευνάς μου γύρω από τον Zeitz με την Μαρία Δημητριάδη, αποφασίσαμε να στείλει ένα email στην παραπάνω διεύθυνση ως γνώστης άπταιστων γερμανικών η ίδια και έχοντας χρόνια ασχοληθεί με τους Βαυαρούς. Την επόμενη μέρα μάθαμε ότι ο F. Zeitz είναι ο F. G. Zeitz, για την ακρίβεια ο «Friedrich Georg Zeitz». Η Εταιρία «Foto F. G. Zeitz» ιδρύθηκε στα 1919, ένα χρόνο μετά την λήξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Σε μετέπειτα επικοινωνία μου με τον Martin Jermann, συνταξιούχο πια συνεχιστή από το 1986 του φωτογραφικού οίκου / Εταιρίας του F.G. Zeitz, κατάφερα να του θέσω κάποια ερωτήματα που με βασάνιζαν όλο αυτόν το καιρό. (εικόνα 4.8)

Χρειάστηκαν 20 λεπτά για να λάβω απάντηση στο email μου και να λυθεί ένα μυστήριο που κράτησε σχεδόν 110 χρόνια. (εικόνα 4.9) Είχε φτάσει η στιγμή για τον μυστηριώδη και σκιάδη F. Zeitz να βγει στο φως.

Ο Friedrich Georg Zeitz (1888- 1971) γεννήθηκε στο Saarbrücken, πόλη και πρωτεύουσα του κρατιδίου Saarland το 1888. Μετά το σχολείο έλαβε επαγγελματική εκπαίδευση στην φωτογραφία. Κατόπιν αφού ολοκλήρωσε την στρατιωτική του θητεία προσλήφθηκε ως φωτογράφος στην Ελβετία και συγκεκριμένα στην περιοχή της λίμνης της Λουκέρνης. Ύστερα από μια δελεαστική πρόταση αποφασίζει να μεταναστεύσει στο μικρό νέο Ελληνικό

⁴⁵ Wikipedia, «Journalists Of The Balkan Wars: Reporting on the war from Greece», https://en.wikipedia.org/wiki/Journalists_of_the_Balkan_Wars, (πρόσβαση 19/7/2023). Αυτή την πρακτική του διακριτικού σήματος την αναφέρει και ο Ιάκωβος Μιχαηλίδης, όμως εκείνος μας μεταφέρει την πληροφορία ότι έφερε το σήμα των ανταποκριτών τα γράμματα «TY» από την λέξη Τύπος, στο Iakovos Michailidis. (2020), «Reporting from the Frontline», Media History, 26:2, 122-136, DOI: [10.1080/13688804.2018.1519389](https://doi.org/10.1080/13688804.2018.1519389), σ. 126.

κράτος για να δουλέψει στην Αθήνα κοντά στον «φωτογράφο της βασιλικής αυλής» Carl Boehringer⁴⁶. Στα 1912 συνεργάζεται με τον Α. Ρωμαΐδη και ιδρύουν την εταιρεία «**RHOMAIDES & ZEITZ**» και έτσι εργάζεται για το 1912 και 1913 ως φωτογράφος της βασιλικής αυλής και Πολεμικός φωτογράφος. Τη 1^η Δεκεμβρίου του 1913 θα ακολουθήσει τον Βασιλιά Κωνσταντίνο, έπειτα από προσωπική του πρόσκληση, μαζί με τον πρωθυπουργό Ε. Βενιζέλο στο θωρηκτό Αβέρωφ με προορισμό την Κρήτη για την τελετή ένωσης με την Ελλάδα⁴⁷. Αυτή θα είναι και η τελευταία του φωτογραφική αποστολή στην Ελλάδα. Στα 1914 επιστρέφει στην Γερμανία και υπηρετεί στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στο Δυτικό και στο Ανατολικό μέτωπο. Ιδρύει την εταιρεία του στα 1919 «Fotoverlag F.G. Zeitz», στην περιοχή της λίμνης Königssee στην Άνω Βαυαρία. Στα 1945 στο τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, η εταιρεία του θα λεηλατηθεί και το φωτογραφικό αρχείο του θα καταστραφεί ολοσχερώς, μαζί με ότι αφορούσε την επονομαζόμενη από εκείνον «Ελληνική περίοδο». Θα φύγει από την ζωή το 1971 σε ηλικία 83 ετών αφήνοντας μας, μια σπουδαία κληρονομιά, το φωτογραφικό του έργο από τους Βαλκανικούς Πολέμους. Η εικασία να είναι ο Zeitz στις φωτογραφίες που είχαμε ξεχωρίσει, ο Τρίπος και εγώ, επιβεβαιώθηκε και αυτή. Μετά από μερικές μέρες έλαβα από επακόλουθη επικοινωνία μου με τον Martin Jermann, μια νεότερη φωτογραφία του Zeitz από το 1960, που αντιστοιχεί με αυτές που είχα ήδη στην κατοχή μου. (εικόνα 4.10)

4.2 Η φωτογραφία στην έντυπη μαζική επικοινωνία, η εταιρική συνεργασία των Ρωμαΐδη και Zeitz και οι διακριτοί τους ρόλοι.

Το φαινόμενο «Τύπος» όπως αναφέρει η ιστορικός Λουκία Δρούλια στην εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, έχει σημαντικό ρόλο στην «Απεικόνιση» αλλά και την διαμόρφωση της κοινωνίας.⁴⁸ Η φωτογραφία και ο Τύπος μέσα από τέτοια μεγάλα ιστορικά γεγονότα θα διαμορφώσουν μια στενή σχέση που θα επηρεάσει ουσιαστικά την εξελικτική πορεία τους, τη συμπίεση και τη συνύπαρξη τους στο μέλλον.

Ο ειδησεογραφικός Τύπος⁴⁹ έγινε επίσημος στην Ελλάδα την 1^η Ιανουαρίου του 1905 με την ίδρυση του **Αθηναϊκού Πρακτορείου Ειδήσεων (ΑΠΕ)**, το οποίο εξ αρχής λειτούργησε κάτω από την εποπτεία του ελληνικού κράτους ως ειδική υπηρεσία του Υπουργείου Εξωτερικών. Το ΑΠΕ ακολούθησε τα διεθνή πρότυπα που είχαν διαμορφώσει τα μεγάλα πρακτορεία που ήδη δραστηριοποιούνταν στο εξωτερικό και ειδικά στο Λονδίνο το οποίο ήδη θεωρούνταν το κέντρο της παγκόσμιας πληροφόρησης (Παπαδημητρίου 1993: 24).

Ενδεικτικά αναφέρω το Πρακτορείο του **Charles-Louis Havas (1783- 1858)**, «**Havas**» το οποίο ιδρύθηκε το 1835 στο Παρίσι. Χωρίς να έχει άλλους τοπικούς ανταγωνιστές για σχεδόν έναν αιώνα, η οικονομική επιτυχία του ήταν εντυπωσιακή και γρήγορη. Απέκτησε διεθνή φήμη μέσα από την καλή πληροφόρηση που παρείχε για τον Κριμαϊκό Πόλεμο

⁴⁶ Όπως με πληροφορεί ο Martin Jermann στην προσωπική μας επικοινωνία.

⁴⁷ Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Martin Jermann στην προσωπική μας επικοινωνία.

⁴⁸ Λουκία Δρούλια. (2005), «Παρουσίαση του Προγράμματος: Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784 Ως Σήμερα» στο *Ο Ελληνικός Τύπος 1784 έως Σήμερα: Ιστορικές και θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματός Ερευνών, Αθήνα. σ. 33.

⁴⁹ Άρης Κουμπάρλης. (2020), «Σύνοψη Ιστορίας Ελληνικού Πολιτικού Τύπου», Ιόνιο Πανεπιστήμιο Σχολή Επιστήμης της Πληροφορικής Τμήμα Ψηφιακών Μέσων Επικοινωνίας, [https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DMC130/8.4 Η Ιστορία του Πολιτικού Τύπου στην Ελλάδα- Συνοψη-2020-NC.pdf](https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DMC130/8.4%20Η%20Ιστορία%20του%20Πολιτικού%20Τύπου%20στην%20Ελλάδα-%20Συνοψη-2020-NC.pdf) (πρόσβαση 9/5/2023). «Ο ειδησεογραφικός τύπος ορίζεται ως τομέας της δημοσιογραφίας και αφορά την συλλογή, επεξεργασία και μετάδοση των ειδήσεων. Το σύνολο των ειδήσεων που αναγράφονται στις εφημερίδες ή τα περιοδικά αποτελούν παράγωγα αυτού».

(1853-1856). Στηρίχθηκε σε ένα δίκτυο μονίμων ανταποκριτών σε κάθε χώρα, οι οποίοι πρωτοστάτησαν στην δημιουργία αυτής της πρωτοποριακής για την εποχή κατηγορίας δημοσιογράφων (Παπαδημητρίου 1993: 24). Δυο από αυτούς τους ανταποκριτές, ίδρυσαν κατόπιν ο καθένας το δικό του πρακτορείο. Επρόκειτο για τις επιχειρήσεις, που έμελλε να μείνουν στην ιστορία μαζί με το Havas ως τα τρία μεγαλύτερα Ευρωπαϊκά πρακτορεία Τύπου και μονοπώλια τηλεγραφίας μέχρι την έναρξη του Β Παγκόσμιου Πόλεμου. Ο Γερμανός **Bernhard Wolff (1811- 1879)** σύστησε το πρακτορείο «**Wolff**» στο Βερολίνο το 1849 και ο **Paul Julius Reuter (1816- 1899)** το «**Reuters**» στο Λονδίνο το 1851 (Παπαδημητρίου 1993: 24).

Τα πρακτορεία τύπου και οι νέες ανάγκες ενημέρωσης δημιούργησαν μια νέα δημοσιογραφία και σταδιακά το φωτορεπορτάζ διαμόρφωσε κανονιστικά πλαίσια και υιοθέτησε συγκεκριμένες μεθόδους. Στην εποχή του Αμερικάνικου εμφυλίου (1861-1865), η ανάγκη για ταχύτητα στην μετάδοση της είδησης πρόσταξε την χρήση της συντομίας και της άμεσης μετάδοσης της «ουσίας» της είδησης. Η γενική επιταγή προς τους ανταποκριτές ήταν η ωμή αντικειμενικότητα, όχι σχολιασμός, ακρίβεια στην μεταφορά της πληροφορίας και απρόσωπο ύφος. Με αφορμή αυτήν την τάση ο αγγλικός τύπος εισήγαγε στη μεθοδολογία των δημοσιογράφων τον περίφημο «νόμο των πέντε W», διατυπώνοντας τα βασικά ερωτήματα που κάθε άρθρο θα έπρεπε να απαντά (Who? What? Where? When? Why?). Αυτοί οι κανόνες προσδιόρισαν τον λεγόμενο «Τύπο Πληροφόρησης» άλλοι όμως αντιπαρέθεταν σε αυτόν μια διαφορετική προσέγγιση τον «Τύπο Γνώμης» (Παπαδημητρίου 1993: 25). Στις αρχές του 20 αιώνα είχε έρθει πιά η εποχή κατά την οποία η κοινή γνώμη διαμόρφωνε την σύγχρονη πραγματικότητα, βασισμένη στο πνεύμα της κοινότητας και της συμμετοχής των μαζών στην διαχείριση των μεγάλων εθνικών υποθέσεων. Η μοντέρνα προπαγάνδα οργανώθηκε στο πλαίσιο μιας καινούργιας σχέσης αλληλεξάρτησης ανάμεσα στον Τύπο, την κοινή γνώμη και την πολιτική εξουσία. Σύμφωνα με τον Παπαδημητρίου (1993: 36) έγινε πιο σημαντική η αντίληψη για τη πραγματικότητα παρά η ίδια και αναπτύχθηκε μια μυθολογία, πολιτική και εθνική, η οποία χρησιμοποιήθηκε έτσι ώστε να διαμορφωθεί η απαραίτητη κοινωνική και πατριωτική συναίνεση.

Σύμφωνα με την Susan Sontag (2003: 27) η φωτογραφία από τη δική της σκοπιά ξεκίνησε την συμμετοχή της στην αποτύπωση των γεγονότων με ένα στατικό τρόπο εικονογράφησης, καταγράφοντας το «πριν» και το «μετά». Χρειάστηκαν τεχνικές βελτιώσεις για να προκύψει μια πιο δυναμική και εμφατική οπτική έκφραση: ο ρεαλισμός και η αληθοφάνεια του φωτογραφικού στιγμιότυπου.

Στην εποχή των Βαλκανικών Πολέμων, ο Αθηναϊκός τύπος ασχολείται αποκλειστικά με τις στρατιωτικές επιχειρήσεις στα μέτωπα και συμβάλει με κάθε τρόπο στην δημιουργία ατμόσφαιρας εθνικής ανάτασης και ομοψυχίας για όλους τους Έλληνες: πολίτες του ελληνικού κράτους, Έλληνες της διασποράς και αλύτρωτους ελληνικούς πληθυσμούς. Την περίοδο αυτή στην Αθήνα, τυπώνονται και κυκλοφορούν τουλάχιστον δεκαπέντε ημερήσια φύλλα εφημερίδων. Ξεφυλλίζοντας γνωστές εφημερίδες της εποχής όπως η *Ακρόπολις* του Βλάση Γαβριηλίδη, η *Εστία* των αδελφών Κύρου, το *Σκριπ* του Ευστρατιάδη, το *Εμπρός* του εκδότη Καλαποθάκη, αντιλαμβάνεται κανείς ότι για τον σχεδιασμό των ημερήσιων φύλλων επιστρατεύονται πλήθος συμβόλων, οπτικών και λεκτικών μεταφορικών σχημάτων, ως μέσα αναπαράστασης της αναμέτρησης. Στα οπτικά μέσα εισέρχεται δυναμικά πια και η φωτογραφία, με τον αιχμηρό ρεαλισμό της. Επιλέγεται όχι μόνο για να τεκμηριώσει με την εικόνα της, αλλά και για να συμβολίσει και να υπαινιχθεί. Η χρήση της συνοδευτικής λεζάντας, έχει ουσιαστικό ρόλο στο πώς ο θεατής θα «διαβάσει» την εικόνα και τί εντέλει θα κρατήσει ως πληροφορία (Ακτσόγλου 1996: 11).

Παρακολουθεί κανείς μέσα από τον Τύπο, όχι μόνο την έντυπη και εγγράμματη διαδικασία διεξαγωγής της επικοινωνίας, αλλά και τα ανθρώπινα πρότυπα, τις υφιστάμενες νοοτροπίες σε πολιτικό, κοινωνικό αλλά και ψυχαγωγικό επίπεδο. Πίσω από το προφανές, από το τι απεικονίζεται και τι λέγεται, μπορεί κάποιος να αντιληφθεί και τις τεράστιες εμπορικές σχέσεις που διαμορφώνονται ανάμεσα στα εμπλεκόμενα μέλη της διαδρομής των ειδήσεων. Τους εκδοτικούς οργανισμούς, τους δημοσιογράφους, τους φωτορεπόρτερ, τους ανταποκριτές, τα πρακτορεία τύπου, τις εκτυπωτικές επιχειρήσεις, τα πρακτορεία διανομής, τις επιχειρήσεις λιανικής πώλησης εφημερίδων, τους διαφημιστές και τους διαφημιζόμενους και στο τέλος της αλυσίδας, του ίδιου του αποδέκτη, του κοινού. Ο Τύπος βρίσκεται εκτεθειμένος στους νόμους της ελεύθερης αγοράς και εξαρτημένος περισσότερο από τις δημόσιες σχέσεις και το κεφάλαιο, παρά από την αξία της είδησης (Παπαδημητρίου 1993: 29).

Την χρονική περίοδο που εξετάζουμε, η κύρια πηγή πληροφόρησης του πολεμικού γεγονότος για τον συντάκτη συνήθως αποτελούν το τηλεγράφημα, η ανταπόκριση του απεσταλμένου δημοσιογράφου φωτορεπόρτερ από το μέτωπο, η «συνέντευξη» μετά από επίσημη άδεια ενός τραυματία στρατιωτικού ή το πολεμικό ανακοινωθέν που εκδίδει το γραφείο τύπου του Γενικού Επιτελείου Στρατού και οι σχετικές ανακοινώσεις του Υπουργείου Εξωτερικών (Ακτσόγλου 1996: 14).

Όσον αφορά το φωτογραφικό υλικό από το μέτωπο η φωτογραφική διαδικασία (λήψη-εμφάνιση-εκτύπωση) είτε ολοκληρώνεται επιτόπου με την εκτύπωση των φωτογραφιών εάν αυτό είναι εφικτό από τις συνθήκες και τον υπάρχων εξοπλισμό του φωτογράφου, ή το πιθανότερο (ιδίως για την περίπτωση μας), το εκτεθειμένο πρωτότυπο φωτοευαίσθητο υλικό καταγραφής, δηλαδή, τα ίδια τα φιλμ στέλνονται για εμφάνιση και εκτύπωση στο συνεργαζόμενο φωτογραφικό εργαστήριο ή φωτογραφείο. Σε κάθε περίπτωση, οι τυπωμένες φωτογραφίες με συνοδεία κειμένου ή με απλή υπόμνηση, δηλαδή, μια μικρή λεζάντα που μάλλον ακολουθούν χρονικά την όποια τηλεγραφική ανταπόκριση από το μέτωπο, μεταφέρονται τελικά στον συντάκτη (Michailidis 2020: 129). Είναι εμφανές ότι υπάρχουν σε αυτό το πρωτογενές ακόμα στάδιο, ελλείψεις, δυσκολίες στην διαχείριση και μεγάλες καθυστερήσεις, τις οποίες αργότερα θα καλύψουν και θα βελτιώσουν τα κατά τόπους πρακτορεία.

Οι μεγάλες εφημερίδες και τα εικονογραφικά περιοδικά στην Ευρώπη και την Αμερική θα δώσουν λίγο αργότερα «βήμα» στην φωτογραφία. Συστήνουν ακόμα και «ειδικά τμήματα» για την φωτογραφία με εξιδεικευμένο σε τέτοια ζητήματα προσωπικό όπως τους «photo editors» που γνωρίζουν πως να επιλέγουν το κατάλληλο οπτικό υλικό για την συνοδεία της είδησης (Newhall 1993: 260). Από το 1920 θα συσταθούν και αμιγώς φωτογραφικά πρακτορεία. Ξεχωριστό παραμένει μέχρι και σήμερα, το πρωτοποριακό και διάσημο «Magnum Photos» που θα ιδρυθεί μεταπολεμικά το 1947 στο Παρίσι από φωτογράφους με βασικό σκοπό τους, την προστασία των επί χρόνια θιγόμενων δικαιωμάτων των φωτογράφων πάνω στο έργο τους, την ελεύθερη βούληση των φωτογράφων και τη βέλτιστη διανομή του φωτογραφικού υλικού τους (Ritchin 1998: 598).

Πέρα από τις εφημερίδες και τα περιοδικά, έχουμε ήδη αναφέρει και την διευρυμένη εικονογραφική παραγωγή στην οποία συμμετέχει η φωτογραφία, επιστολικά δελτάρια, λαϊκή εικονογραφία και λιθογραφίες, ζωγραφική, τα φωτογραφικά πανοράματα των Πολέμων και η αυτοτελής φωτογραφική εκτύπωση, ως προϊόντα. Εδώ, η φωτογραφία ξεκινώντας από την βιτρίνα του φωτογραφείου μέσα από παράλληλα κανάλια, θα χρησιμοποιηθεί με το ανάλογο οικονομικό αντίτιμο και για τις περαιτέρω εικονογραφικές παραγωγές. Τα πρωτεία για την παρείσφρηση της φωτογραφίας στην ζωή του κοινού θα

πρέπει να αποδοθούν στον Τύπο, που ασκεί αναμφισβήτητα την πιο συχνή και μαζική επιρροή στο κοινό, με τοπική και κάποιες φορές και διεθνή εμβέλεια.

Μια σημαντική παράμετρος της συνεργασίας των Ρωμαΐδη και Zeitz ήταν ο διακριτός και διαφορετικός ρόλος τους σε αυτή την εταιρική σχέση, καθώς και η υψηλή δεξιότητα και εξειδίκευση που είχε ο καθένας τους στον δικό του τομέα ευθύνης. Ο Zeitz αναλαμβάνει σε αυτή την συνεργασία πρωτίστως, τον ρόλο του πολεμικού ανταποκριτή και του Βασιλικού φωτογράφου και ο Ρωμαΐδης του ατζέντη (Agent), καλλιτεχνικού πράκτορα, μάνατζερ του Zeitz και του παραγόμενου από αυτόν φωτογραφικού υλικού. Ίσως να υπήρξαν και άλλοι συνεργάτες, περιστασιακοί βοηθοί σε αυτήν την εξαντλητική και πολύπλευρη εργασία, παρόλα ταύτα κανένα στοιχείο δεν τεκμηριώνει με σαφήνεια κάτι τέτοιο.

4.3 Ο ρόλος του Ρωμαΐδη ως καλλιτεχνικού πράκτορα - ατζέντη και η χρήση της λεζάντας.

Ο άγνωστος Zeitz έρχεται στην Αθήνα, όπως μάθαμε, για μια θέση φωτογράφου της βασιλικής οικογένειας, δίπλα στον καταξιωμένο Carl Boehringer και με κάποιο ανεξιχνίαστο τρόπο, καταλήγει να αναλάβει την φωτογραφική κάλυψη των πολεμικών συγκρούσεων των Βαλκανικών πολέμων και να αποθανάτισει τον διάδοχο Κωνσταντίνο στην ηγεσία του Ελληνικού στρατού. Ίσως του έγινε κάποια ανάλογη πρόταση, είτε από τη ελληνική κυβέρνηση, τον πρωθυπουργό Βενιζέλο, τον διάδοχο Κωνσταντίνο, ή τον ομοεθνή του Boehringer που πιθανόν δεν μπορούσε να αναλάβει ο ίδιος. Μπορεί να ήταν ο Ρωμαΐδης που για τους δικούς του λόγους τον επέλεξε ως συνεργάτη ή να του τον επέβαλαν, σε κάθε περίπτωση, ο Zeitz υποθέτω διέγνωσε μια επαγγελματική και οικονομική ευκαιρία για εκείνον και ο Ρωμαΐδης, αντίστοιχα. Γεγονός είναι ότι ο επιφανής φωτογράφος Ρωμαΐδης είναι αρκετά μεγάλος πια σε ηλικία για να μπορεί να υποστηρίξει, φωτογραφίζοντας και ο ίδιος την όλη επιχείρηση αλλά πιθανώς, ως «παλιά καραβάνα» της τοπικής φωτογραφικής αγοράς, είναι παραπάνω από απαραίτητος σε αυτή την αποστολή, ακόμα και από τα μετόπισθεν.

Το φωτογραφείο του έχει τον κατάλληλο εξοπλισμό και εκείνος τις άρτιες φωτογραφικές δεξιότητες ώστε να ολοκληρώνει με επιτυχία μόνος ή με κάποιους βοηθούς την φωτογραφική παραγωγή, με την εμφάνιση και την εκτύπωση των λήψεων που τραβάει ο Zeitz στο μέτωπο. Από τους δυο, είναι εκείνος που γνωρίζει καλύτερα την ελληνική γλώσσα και ξέρει να την χρησιμοποιεί για τους υπομνηματισμούς των φωτογραφιών, ίσως ακόμα και για να γράψει μια συναρπαστική για τους αναγνώστες «ανταπόκρισή από το μέτωπο» βασισμένος ακόμα και σε κάποιο τηλεγράφημα του Zeitz. Είναι επίσης πολύ πιθανό να γνώριζε και κάποια γερμανικά ώστε να μπορεί συγκροτημένα και μεθοδικά να συνεργαστεί με τον Zeitz, δεδομένου ότι υπήρχε πολυετής εμπειρία συνεργασίας στο παρελθόν του φωτογραφείου της οικογένειας Ρωμαΐδη με την Γερμανική Αρχαιολογική Σχολή. Δεν μπορούμε να μην τονίσουμε ότι ο Ρωμαΐδης ήταν ήδη γνωστός στο πανελλήνιο και απολάμβανε μεγάλης εκτίμησης, τόσο από την αστική «καλή» κοινωνία, όσο και από την βασιλική οικογένεια. Γνώριζε πως να παράγει με την κατάλληλη αμοιβή και πολυτελή χειροποίητα φωτογραφικά άλμπουμ, καθώς και τις αντίστοιχες ποιοτικές εκτυπώσεις. Είναι κάτι που εύκολα πιστοποιείται από τις πιο οικονομικές εκτυπώσεις εξ επαφής 9x12εκ. του δειγματολογίου και του αρχείου Τρίπου και τις μεγαλύτερες εκτυπώσεις εξαιρετικής ποιότητας των λευκωμάτων του Α. Μπενάκη. Η φήμη του φωτογραφείου του και η πολυετή εμπειρία του στην ελληνική και τη διεθνή αγορά ίσως ήταν το χρήσιμο δομικό υλικό που θα μπορούσε να θεμελιώσει αυτή τη συνεργατική προσπάθεια και να την οδηγήσει στην επιτυχία.

Η εταιρεία Ρωμαΐδη και Zeitz θα ιδρυθεί το 1912 και είναι εκείνη που επίσημα θα αναλάβει αυτή την «ευγενή» όπως αναφέρεται στα έντυπα της εποχής προσπάθεια⁵⁰.

Με αρωγό σε αυτή την κρατική και στρατιωτική εξουσία, παρείχε από την μία άμεση πρόσβαση στα στρατιωτικά δρώμενα στον Zeitz και από την άλλη βοήθεια στην κυκλοφορία του παραγόμενου οπτικού υλικού στον Ρωμαΐδη, μεσολαβούσε κάποια λογοκρισία, ή καλύτερα συμμετοχή της εξουσίας στην τελική επιλογή των φωτογραφιών προς διάθεση. Το γεγονός αποδεικνύεται από το φωτογραφικό υλικό που βρίσκουμε στον Τύπο, κυρίως φωτογραφίες των πρωταγωνιστών, του αρχιστράτηγου διαδόχου και βασιλιά, των επιτελών του και της βασιλικής οικογένειας, καθώς και εικόνες από τις μεγάλες Ελληνικές στρατιωτικές νίκες.

Ο Ρωμαΐδης ήξερε πως να ταξινομήσει και με τι κριτήρια να επιλέξει τις κατάλληλες φωτογραφίες για τον κάθε πιθανό πελάτη. Από το υλικό του δειγματολογίου φαίνεται η αυστηρή και εθνικά αρεστή επιλογή του, βλέπουμε τα κριτήρια βάση των οποίων έγινε η επιλογή αυτή. Στο αρχείο του Τρίπου βρίσκουμε μια διευρυμένη συλλογή από εικόνες που μάλλον πουλήθηκαν σε ιδιώτες, αλλά δεν τύχαν τις δέουσας προβολής στα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Αντίστοιχα στα λευκώματα του Α. Μπενάκη, παρεισδύουν επίσης «άγνωστες» φωτογραφίες τους που προφανώς είναι επιλογές του ίδιου του πελάτη.

Έχει ενδιαφέρον να σταθούμε λίγο παραπάνω σε ένα δείγμα από το φωτογραφικό υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz από τις σελίδες του περιοδικού *Η Εικονογραφημένη*, το γαλλικό περιοδικό *L'Illustration* και το σωζόμενο δειγματολόγιο του φωτογραφείου τους. Αντιπαραβάλλοντας τις συνοδευτικές λεζάντες τους, θα παρατηρήσουμε διαφορές στον υπομνηματισμό ίδιων φωτογραφιών, ανάλογα με το έντυπο στο οποίο τοποθετούνται και την συνολική ατμόσφαιρα του κείμενου, της ανταπόκρισης που συνοδεύουν.

Τα ευρήματα είναι αναμενόμενα, ο Ρωμαΐδης στον υπομνηματισμό του δειγματολογίου τους και του λευκώματος του Α. Μπενάκη παραμένει όσο μπορεί λιτός στο ύφος του, αυστηρά αντικειμενικός και αποκαλύπτει μόνο τις απαραίτητες πληροφορίες, δεν γνωρίζουμε εάν βασίζεται και σε σημειώσεις από το πεδίο των μαχών του Zeitz. Εάν συνυπολογίσουμε σε αυτή την εξίσωση και τον παρόμοιο τρόπο υπομνηματισμού από το *L'Illustration* και την εφημερίδα *Εμπρός*, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι ίσως η πρακτική της λιτότητας και της αντικειμενικότητας για τις συνοδευτικές λεζάντες να ήταν ζητούμενο από μια φωτογραφική ανταπόκριση, όπως δηλαδή παραδίδονταν το υλικό προς τους συντάκτες. Για τον Ρωμαΐδη αυτό φαίνεται να ισχύει, βέβαια υπήρχαν και εκείνοι οι συντάκτες που επέλεγαν να χειριστούν το υλικό με διαφορετικό τρόπο. Στον αντίποδα, οι εικόνες στο περιοδικό *Η Εικονογραφημένη* συνοδεύονται από λεζάντες που διανθίζουν και υπερτονίζουν τις όποιες περιγραφές. Είναι ειπωμένες από την οπτική του απελευθερωτή νικητή ενισχύοντας σε κάθε αράδα την πατριωτική προσπάθεια και το εθνικό γόητρο. Στην περίπτωση των φωτογραφιών του Αρχιστρατήγου Κωνσταντίνου, είναι εμφανής η προσπάθεια από τον κειμενογράφο με μια ποικιλία ευφάνταστων λεκτικών σχημάτων να προσδώσει στο πρόσωπό του συμβολικές διαστάσεις. Παρουσιάζεται λοιπόν συχνά ως ευφυής και σπουδαίος αρχιστράτηγος, αντάξιος των μεγάλων στρατηγών, βασιλιάδων και αυτοκρατόρων που έλαμψαν στην ιστορική συνέχεια των Ελλήνων, ένας σύγχρονος μέγας Κωνσταντίνος (Stathatos 2015: 36). (εικόνα 4.11 - 4.12 - 4.13)

Μια άλλη διάσταση που συχνά αναδύεται και ενθαρρύνεται μέσα από τις λεζάντες στα περιοδικά και τις εφημερίδες, είναι η υπερθεμάτιση της μοχθηρής, δόλιας και ποταπής φύσης του εχθρού, ενός τυραννικού και βάρβαρου κατακτητή. Συχνή είναι και η αναφορά

⁵⁰ Περιοδικό *Η Εικονογραφημένη*, Έτος θ' - αρ. 100-101- Φεβρουάριος- Μάρτιος 1913.

στην απελευθερωτική διάσταση του αγώνα των Ελλήνων, που νομιμοποιεί την διεκδίκηση των νέων εδαφών και την νομοτελειακά αναμενόμενη δίκαιη νίκη τους (Kouki 2015: 261). (εικόνα 4.14 - 4.15 - 4.16)

Η Susan Sontag στο στερνό συγγραφικό πόνημα της *Παρατηρώντας των πόνο των άλλων* μας είχε προειδοποιήσει για την έντονη επιρροή του συνοδευτικού κειμένου μιας φωτογραφίας στο προβαλλόμενο νόημα της, «...κάθε φωτογραφία περιμένει την εξήγηση ή τη διαστρέβλωση της από την λεζάντα της.»⁵¹

Πάντως παραμένει αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι το υλικό των Ρωμαΐδη και Zeitz χρησιμοποιήθηκε συστηματικά από τον ελληνικό και διεθνή Τύπο και τα σημαντικότερα και πιο χαρακτηριστικά φωτογραφικά καρέ τους εκτυπώθηκαν ως επιστολικά δελτάρια και αποτέλεσαν την βάση για διάφορες λαϊκές εικονογραφικές παραλλαγές τους (Τσίργιαλου 2012: 88). (εικόνα 4.17- 4.18)

Χαρακτηριστικά το περιοδικό «Η Εικονογραφημένη» του Δ. Βρατσάνου στα 1913 σε στήλη με τον τίτλο «Ένας θρίαμβος της φωτογραφίας» κάνει ειδική μνεία και επαινεί με ξεχωριστό τρόπο την Εταιρεία Ρωμαΐδη και Zeitz και τα φωτογραφικά της «θαύματα». Οι φωτογραφίες από τα μέτωπα της Ηπείρου και της Μακεδονίας κάτω από τις δύσκολες συνθήκες που παρήχθησαν θεωρούνται μια μεγάλη επιτυχία και ένας θρίαμβος της συνεργασίας των δύο φωτογράφων. (εικόνα 4.19)

4.4 Η πολεμική φωτογραφία και ο φωτορεπόρτερ F.G. Zeitz.

Όταν η φωτογραφία λίγο μετά την ανακάλυψη της έστρεψε το βλέμμα της στις πολεμικές συγκρούσεις, ήρθε αντιμέτωπη με την ίδια της την αμηχανία. Βρίσκεται απέναντι στην μεγάλη ζωγραφική παράδοση που ήταν αφιερωμένη εδώ και αιώνες, στις ηρωικές αναπαραστάσεις των συγκρούσεων. Οι συγκρούσεις αυτές γεννούσαν ένα καίριο ερώτημα στους φωτογράφους: Μπορεί η φωτογραφία να μετασχηματίσει το πραγματικό σε συμβολικό, όπως η ζωγραφική και να εικονογραφήσει αυτά τα συναισθηματικά φορτισμένα θέματα με την αντίστοιχη οπτική δύναμη; Το ερώτημα δεν απαντήθηκε ακριβώς, αλλά ένα ακόμα σημαντικότερο τέθηκε στο προσκήνιο που έθετε ακόμα και το παρελθόν αυτής της εικονογραφικής παράδοσης σε μια εκ νέου κριτική. Ποιο είναι το ηθικό υπόβαθρο των αναπαραστάσεων και πόση αλήθεια υπάρχει άραγε σε αυτές;

Το σίγουρο ήταν ότι η τεχνολογία και η τεχνική της φωτογραφίας εκείνη την εποχή, αδυνατούσε να καταγράψει την ίδια την δράση της σύγκρουσης. Οι περισσότερες εικόνες λόγω των μεγάλων χρόνων έκθεσης απεικόνιζαν αυτή την δυναμική κίνηση της μάχης ως μια μεγάλη θολούρα. Προέκυπταν ακόμα και ζητήματα ασφάλειας για ίδια την ζωή του φωτογράφου, αφού ήταν αναγκασμένος να καταγράφει από το πεδίο της μάχης το πραγματικό γεγονός. Η Δαγκεροτυπία που ήταν η επικρατέστερη μέθοδο φωτογράφισης είχε μια ακόμα αδυναμία: δεν έδινε την δυνατότητα της αναπαραγωγής, επρόκειτο για ένα γοητευτικό αντικείμενο που πρόβαλε μια μοναδική εικόνα που δεν μπορούσε να αναπαραχθεί. Αν και οι πρώτες συγκρούσεις την εποχή που καταγράφηκαν στα 1847 με αφορμή τον Αμερικανικό- Μεξικανικό Πόλεμο (1846-1848), δεν υπήρχαν βλέψεις που είχαν να κάνουν με τα μέσα ενημέρωσης και την δημοσιογραφία. Σύντομα όμως με τον πόλεμο της Κριμαίας το 1853, αυτό θα άλλαζε για πάντα (Warner Marien 2002: 43).

Ο Κριμαϊκός πόλεμος (1853-1856) ήταν μια ένοπλη σύγκρουση ανάμεσα στην Ρωσία και τον συμμαχικό στρατό Γάλλων, Άγγλων και Τούρκων. Ήταν ο πρώτος πόλεμος που

⁵¹ Susan Sontag. (2003), *Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων*, μτφ Σεραφείμ Βελέντζας, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα. σ. 18.

φωτογραφήθηκε τόσο εκτεταμένα και αποτέλεσε την πρώτη ένοπλη σύγκρουση που διαμόρφωσε ένα κοινό, που από την ηρεμία της πολυθρόνας του αδημονούσε να πληροφορηθεί για την εξέλιξη του με συνεχείς ανταποκρίσεις και πλούσιο οπτικό υλικό (Oldfield 2019: 20).

Η Αγγλική κυβέρνηση ήθελε από την αρχή να καταγράψει την σύγκρουση σε μια προσπάθεια της να συστρατεύσει την κοινή γνώμη που αντιδρούσε στην δαπανηρή και με μεγάλο ανθρώπινο κόστος συμμετοχή του Αγγλικού στρατού (Gordon 2017: 54). Με αυτό το σκεπτικό απέστειλε αρκετούς εντεταλμένους φωτογράφους ανταποκριτές σε διάφορα σημεία για να φέρουν σε πέρας αυτή την αποστολή. Όμως εκείνος που θα κατάφερνε να μεταστρέψει με τις φωτογραφίες του την κοινή γνώμη δεν θα ήταν άλλος από τον φωτογράφο **Roger Fenton (1819-1869)**.

Ο πολιτικός και έμπορος τέχνης **Sir William Angnew (1825-1910)** και υπεύθυνος του εκδοτικού οίκου «Sir William Angnew and Sons» με έδρα το Manchester, διαβλέποντας μια τεράστια εμπορική ευκαιρία για πωλήσεις φωτογραφιών και κυρίως ζωγραφικών έργων στο ενδιαφερόμενο και διαρκώς αυξανόμενο κοινό, αποφασίζει στα 1855 να μισθώσει τον Fenton για να καταγράψει τον Πόλεμο και χρηματοδοτεί τον Φεβρουάριο του ίδιου χρόνου την αποστολή του στο μέτωπο (Gordon 2017: 43).

Στο ταξίδι του θα έχει μαζί του 36 μεγάλα σεντούκια με εξοπλισμό, δυο βοηθούς και ένα κάρο που είχε μετασκευάσει σε σκοτεινό θάλαμο. Ο Fenton θα τραβήξει σε μια περίοδο περίπου τεσσάρων μηνών γύρω στα 360 γυάλινα αρνητικά (Gordon 2017: 53). Οι φωτογραφίες του είναι κυρίως στημένα πορτρέτα, ομαδικά πορτρέτα των Άγγλων, Γάλλων και Τούρκων στρατιωτών ή ατομικά πορτρέτα των υψηλόβαθμων αξιωματικών που συνήθως φωτογραφίζονται έφιπποι στα άλογά τους, μπροστά από την σκηνή τους ή μέσα σε κάποιο οίκημα. Ακολουθούν σκηνές από την ζωή στα στρατόπεδα, νεκροταφεία, κάποιες φωτογραφίες από τις στρατιωτικές υποδομές, στρατιωτικά κτίρια, κανόνια, οβίδες πολεμικά πλοία και μια εκτενείς σειρά από τοπογραφίες, τοπία των πεδίων μάχης. Οι συνοδευτικές λεζάντες του γενικά παραμένουν απλά επεξηγηματικές με κάποιες εξαιρέσεις, που διαφαίνεται το γνωστό Βρετανικό φλέγμα (Gordon 2017: 65).

Η κριτική απέναντι στην φωτογραφική εργασία του Fenton στέκεται, κυρίως, στην απουσία του θανάτου και την παρουσία ενός επιτηδευμένου μετριασμού του πόνου και των κακουχιών του πολέμου. Η μόνη φωτογραφία του, που πραγματικά διαφεύγει αυτού του κανόνα είναι η περίφημη φωτογραφία του *Valley of the Shadow of Death*. Σε αυτή την εικόνα απεικονίζει έναν στενό δρόμο σε μια κοιλάδα γεμάτο από οβίδες, τα απομεινάρια ενός έντονου βομβαρδισμού. Είναι πια γνωστό ότι πρόκειται για μια στημένη και σκηνοθετημένη από τον φωτογράφο. Σε αυτή την φωτογραφία, με συμβολικό τρόπο ο Fenton αναφέρεται μέσα από τις στημένες οβίδες στον τραγικό και ηρωικό θάνατο των στρατιωτών της Ελαφριάς ταξιαρχίας που αποδεκατίστηκαν καθώς εφορούσαν κάτω από βαρύ Ρωσικό βομβαρδισμό⁵². Μια από τις διασημότερες πολεμικές φωτογραφίες μέχρι και σήμερα που μοιράζεται την ίδια τραγική αφορμή με το γνωστό ποίημα του Alfred Tennyson «The charge of the Light Brigade» (Warner Marien 2002: 101). (εικόνα 4.20)

⁵² Sophie Gordon. (2017), *Shadows of War, Roger Fenton's Photographs of the Crimea, 1855*, Royal Collection Trust, London. σ. 16. «Πίσω από την εφόρμηση και την επακόλουθη καταστροφή της Ελαφριάς ταξιαρχίας κρύβεται η παρερμηνεία μιας διαταγής που είχε ως αποτέλεσμα την κατά λάθος επίθεση της ταξιαρχίας ενάντια σε έναν πολυπληθέστερο και καλύτερα οπλισμένο εχθρό. Παρόλα ταύτα η πράξη αυτή χαρακτηρίστηκε ως ηρωική και μέσα από τον Αγγλικό τύπο της εποχής και την συγκινητική ανταπόκριση του W.H. Russel, άγγιξε βαθιά το αγγλικό κοινό και πρόσφερε έμπνευση στον Λόρδο Tennyson».

Σε αντιπαράθεση με τις σχετικά ελάχιστες σωζόμενες εικόνες που έχουμε από τον πόλεμο της Κριμαίας, στόν Αμερικανικό Εμφύλιο (1861-1865) ανάμεσα στους Βόρειους και τους Νότιους θα έχουμε τον πιο πολύ φωτογραφισμένο πόλεμο του 19^{ου} αιώνα και την εδραίωση μιας ακμάζουσας εμπορικής αγοράς γύρω από τις φωτογραφίες πολέμου.

Πρώτη φορά έγινε μια τόσο συστηματική και οργανωμένη προσπάθεια φωτογραφικής καταγραφής μιας ένοπλης σύγκρουσης, παράλληλα με την μαζική παραγωγή πολεμικών εικονογραφήσεων για ένα διαρκώς αυξανόμενο κοινό, με μια ακόρεστη επιθυμία για πολεμικές εικόνες.

Ο Φωτογράφος Mathew Brady μετά την πρώτη μάχη του Bull Run (Manassas) στην πολιτεία της Βιρτζίνια, που φωτογράφησε στα 1861, συνειδητοποίησε την επιχειρηματική ευκαιρία και συστράτευσε ένα πλήθος από φωτογράφους γύρω του. Πάνω από 20 στον αριθμό ανάμεσα τους, ο George N. Barnard, ο Timothy O' Sullivan και ο Alexander Gardner, στους οποίους ανάθεσε να καλύψουν τις πολεμικές επιχειρήσεις και από τις δυο πλευρές των αντιπάλων σε όλη την χώρα. Για την εργασία αυτή τους προμήθευσε με άμαξες που ήταν πριν ασθενοφόρα και είχαν πια μετατραπεί σε μετακινούμενους σκοτεινούς θαλάμους (Sullivan 2004: 9).

Από την εταιρεία του Brady, ένα πρωτοπόρο φωτογραφικό πρακτορείο, θα γίνονταν η περαιτέρω διανομή και κυκλοφορία των φωτογραφιών. Χρησιμοποιώντας την δική του υπογραφή για το σύνολο του υλικού που συγκέντρωνε και διέθετε «Photographs by Brady» σε μικρό χρονικό διάστημα, θα γίνονταν ο γνωστότερος φωτογράφος του πολέμου (Oldfield 2019: 21).

Για πρώτη φορά, βλέπουμε τους νεκρούς των συγκρούσεων να φωτογραφίζονται στο πεδίο της μάχης. Πολλές λήψεις από την ομάδα του Brady, μαρτυρούν κάποια σχετική παρέμβαση των φωτογράφων, όπως μετακίνηση των πτωμάτων, αντικειμένων κ.α για να στήσουν μια ποιο πετυχημένη φωτογραφία. Αναγνωρίζουμε στις φωτογραφίες μια νέα φωτογραφική προοπτική, αυτή των συνεπειών και των επακόλουθων της μάχης. Επομένως βλέπουμε να αποτυπώνονται καταστροφές σε κτίρια και υποδομές, οι αιχμάλωτοι, οι νεκροί ελεύθεροι σκοπευτές στην κρυψώνα τους, η ταφή των νεκρών.

Έχουμε μαζική αναπαραγωγή των εικόνων από τα μέτωπα σε φθηνές μορφές, όπως είναι η εκτύπωση Tintype (melainotype/ferrotype) και οι Cartes de visite. Θα είναι η πρώτη φορά που θα κάνουν την εμφάνισή τους και οι στερεογραφικές πολεμικές φωτογραφίες. Είναι φωτογραφίες που φέρουν δυο πανομοιότυπες όψεις της ίδιας εικόνας, τραβηγμένες από ελαφρό διαφορετική γωνία με διόφθαλμες μηχανές που μιμούνται την ανθρώπινη όραση. Για να μπορέσει κανείς να βιώσει την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου απαιτείται μια μικρή συσκευή θέασης το στερεοσκόπιο (Oldfield 2019: 24). (εικόνα 4.21)

Οι τεχνικές εκτύπωσης εκείνη την εποχή δεν είναι ακόμα κατάλληλες για φθηνές και άρτιες φωτομηχανικές εκτυπώσεις με την μορφή φωτογραφικών βιβλίων. Με αποτέλεσμα στα 1862 ο Brady επιχειρεί να διαμορφώσει ένα χειροποίητο λεύκωμα με μεγάλα τυπώματα από τις πολεμικές φωτογραφίες του με τίτλο «**Incidents of the War**» και αργότερα το 1865 και το 1866 ο Gardner θα φτιάξει και αυτός ένα ανάλογο λεύκωμα του πολέμου σε δυο τεύχη με δικές του φωτογραφίες και τίτλο «**Photographic sketch book of the war, Vol 1 & Vol 2**». Ο πόλεμος τελείωσε στα 1865 όμως η κυκλοφορία των φωτογραφιών τους στις διάφορες μορφές που είχαν τυπωθεί συνεχίστηκε για πολλές ακόμα δεκαετίες (Oldfield 2019: 23).

Μέσα από αυτή την μικρή διαδρομή αντιλαμβανόμαστε πως η φωτογραφία είχε ήδη αρχίσει να σχηματίζει ένα νέο είδος, την «πολεμική φωτογραφία» που με την σταδιακή

εισχώρηση της φωτογραφίας στα έντυπα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τις φωτογραφικές ανταποκρίσεις από τα μέτωπα άλλαζε μορφές και πρακτικές.

Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι είναι ένα ακόμα βήμα πιο κοντά σε αυτό που οι περισσότεροι σήμερα αντιλαμβανόμαστε όταν λέμε «πολεμικό φωτορεπορτάζ». Ο φωτογράφος πίσω από την camera και όλα γύρω του ακόμα βρίσκονταν σε μια διαδικασία εξέλιξης που όμως θα ολοκληρωθεί μετά το 1920 (Oldfield 2019: 24).

Ο φωτογράφος των βαλκανικών πολέμων F.G. Zeitz εντυπωσιάζει με την επιδεξιότητα, την ευρηματικότητα και την ενάργεια με την οποία καταγράφει με τον φακό του, τους Βαλκανικούς πολέμους του 1912-1913 από την πλευρά των Ελλήνων.

Ο ρόλος του στην εταιρεία Ρωμαΐδη και Zeitz είναι εκείνος του πολεμικού ανταποκριτή, του φωτορεπόρτερ. Το δικό του βλέμμα βρίσκεται πίσω από της φωτογραφίες που διασώζονται, μας το επιβεβαιώνει και ο ίδιος, τουλάχιστον για τις φωτογραφίες που περιλαμβάνει στο δειγματολόγιο του φωτογραφείου τους με την χειρόγραφη του σημείωση.

Είναι ένας φωτογράφος που όπως πληροφορηθήκαμε είχε σπουδάσει φωτογραφία στην Γερμανία, ότι και εάν αυτό σημαίνει για την εποχή και είχε εργαστεί ήδη ως επαγγελματίας φωτογράφος για κάποια χρόνια πριν έρθει στην Ελλάδα. Η ποιότητα της δουλειάς του που σώζεται και ο τρόπος που φωτογραφίζει το πιστοποιεί: Σωστές εκθέσεις, εξαιρετικές συνθέσεις, σωστά δομημένα κάδρα. Παρόλο που ήταν αρκετά νέος σε ηλικία, τα φωτογραφικά ευρήματα δείχνουν έναν ταλαντούχο και εύστροφο φωτογράφο. Καταφθάνει ως φωτογράφος της βασιλικής αυλής αλλά στην πορεία θα γίνει και φωτογράφος πολέμου, αφού θα αναλάβει επιπλέον να καταγράψει και να εικονογραφήσει και την πορεία του Ελληνικού στρατού και όχι μόνο της ηγεσίας του. Το πιο πιθανό είναι να έχει φωτογραφίσει με κάποιες από τις σύγχρονες μηχανές της εποχής του, μικρότερες σε μέγεθος και πιο εύκολες στον χειρισμό. Επίσης είναι πολύ πιθανό να έχει χρησιμοποιήσει «πλαστικό» αρνητικό φιλμ, νιτρικής κυτταρίνης σε πλάκες/φύλλα 9x12cm για τις λήψεις του. Η απαιτούμενη ετοιμότητα και ταχύτητα στην λήψη, οι πολλές συνεχόμενες φωτογραφίες του, η μεγάλη φωτογραφική παραγωγή και η γρήγορη κυκλοφορία των εκτυπώσεων μας οδηγούν σε μια τέτοια υπόθεση. Δυστυχώς όμως, τέτοιο πρωτογενές υλικό δεν έχει φτάσει στα χέρια μας και η πρόσφατη πληροφορία ότι το αρχείο του καταστράφηκε στο τέλος του Β παγκοσμίου δεν μας δίνει και πολλές ελπίδες ότι κάποια στιγμή θα βρεθεί.

Η ειδική σχέση που έχει η εταιρεία Ρωμαΐδης και Zeitz με το Γενικό επιτελείο και την στρατιωτική ηγεσία, του δίνει την δυνατότητα να καταγράψει από την πολύ αρχή την πορεία προς την σύγκρουση, το ξέσπασμα του πολέμου και την εξέλιξη του μέχρι το τέλος της συνθηκολόγησης. φωτογραφίζει την πολυδιάστατη «πολεμική εμπειρία» και όχι την ίδια την μάχη, αφού αυτό είναι κάτι που ακόμα δεν είναι εφικτό.

Ο περίφημος φωτογραφικός ρεαλισμός του είναι όμως «διαμεσολαβημένος» καθώς υπόκειται σε παραμέτρους, όπως γωνιά λήψης, φωτισμός, σύνθεση, κάδρο, πόζα των εξεικονιζόμενων, που τονίζουν ότι όλοι όσοι ενεργά εμπλέκονται στην παραγωγή της φωτογραφίας επεξεργάζονται μια συγκεκριμένη όψη του Πολέμου δίνοντάς της με αυτόν τον τρόπο εγκυρότητα και τεκμηρίωση.

Εμπίπτει στο φαινόμενο του «ενσωματωμένου ρεπορτάζ / embedded reporting» όπως ονομάζει η Αμερικανίδα φιλόσοφος και συγγραφέας Judith Butler στο βιβλίο της *Frames of War: When Is Life Grievable?* την περίπτωση κατά την οποία ο φωτορεπόρτερ συμφωνεί να κάνει ανταπόκριση μόνο από την προοπτική που έχουν διαμορφώσει η πολιτική και η στρατιωτική εξουσία (Butler 2010: 72).

Κάτω από αυτό το πρίσμα αναγνωρίζουμε σε αρκετές φωτογραφίες, ιδίως αυτές που τοποθετούνται σε κάποια στιγμή μάχης, την προσπάθεια του να τραβήξει «δραματικά ενισχυμένες» εικόνες που κρατούν αιχμάλωτη την προσοχή του θεατή. Τέτοιες εικόνες δίνουν έμφαση στο συναίσθημα και έχουν μεγάλη επίδραση στον θεατή. Είναι συνδεδεμένες με την πειστική αληθοφάνεια και την άμεση αντικειμενικότητα που χαρακτηρίζουν την φωτογραφία. Είναι κατάλληλες για την προώθηση συγκεκριμένων μηνυμάτων στα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Πίσω όμως από την πρώτη ανάγνωση της, επισημαίνει η Butler (2010: 73), διαφαίνεται η σκηνοθεσία, το επιτηδευμένο στήσιμο, η συμμετοχή των εικονιζόμενων στην προσπάθεια να προκύψει μια εικόνα προκαθορισμένη, πολυσήμαντη και συμβολική, ικανή να προβάλλει το απαιτούμενο αφήγημα.

Στην πρώτη φωτογραφία (εικόνα 4.22) με την λεζάντα «Εύζωνοι παρά την Αετοράχην εν ώρα μάχης» βλέπουμε μια σκηνή μάχης όπου Εύζωνες βρίσκονται σε κάποιο χαράκωμα και με προτεταμένα τα όπλα τους πυροβολούν τον εχθρό. Η ενδυμασία των ευζώνων, ιδίως του πρώτου εύζωνα που προοπτικά καταλαμβάνει την δεξιά πλευρά, προβάλλεται με έμφαση που ενισχύεται από την αντίθεση του λευκού χρώματος. Είναι ευδιάκριτο και το αριστερό τσαρούχι του με την φούντα. Είναι μια εικόνα που συμβολικά παραπέμπει στις νίκες του απελευθερωτικού αγώνα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Οι ήρωες πολεμιστές του χθες είναι παρώντες και στο σήμερα. Ο εύζωνας γεμίζει το όπλο του με υπερηφάνεια, άγνοια κινδύνου και φόβου με ένα ελαφρό μειδίαμα στα χείλη. Στα αριστερά της εικόνας κείται ένας εύζωνας τραυματίας ή νεκρός από τα πυρά του εχθρού και στο βάθος φιγούρες άλλων πολεμιστών στέκονται κλείνοντας συνθετικά το κενό της φωτογραφίας. Η επιτηδευμένη σκηνοθεσία και το στήσιμο της εικόνας είναι εμφανείς σε κάθε τμήμα της. Ιδιαίτερως ενδιαφέρουσα είναι η λεπτομέρεια της οβίδας, ενός φονικού αντικειμένου της μάχης που υπάρχει στο έδαφος ανάμεσα στον εύζωνα και τον νεκρό και γεμίζει χαρακτηριστικά το κενό που θα υπήρχε αλλιώς στην εικόνα.

Η επόμενη φωτογραφία (εικόνα 4.23) με τη λεζάντα «Κατά την μάχην της Γιαννιτσάς» είναι μια από της ποιο επιτηδευμένα δραματοποιημένες φωτογραφίες του. Στο πρώτο πλάνο κείται νεκρός στρατιώτης που καταλαμβάνει σχεδόν όλο το μήκος της εικόνας με το καπέλο του καλοστημένο, σαν ακουμπισμένο μπροστά από το χέρι του. Λίγο πιο πίσω υπάρχει στα αριστερά ακόμα ένας νεκρός και σε αυτόν το καπέλο του, έχει πέσει διπλά από το κεφάλι του αναποδογυρισμένο όμως αυτή την φορά. Στο βάθος πίσω από τους δυο νεκρούς στρατιώτες, βλέπουμε μια σκηνή βολής ενός πυροβόλου με τους χειριστές του σε υποδειγματική παράταξη. Ένας αξιωματικός στα αριστερά δείχνει και δίνει εντολές σκόπευσης και βολής, με το χέρι προτεταμένο. Δυο στρατιώτες πιο πίσω του δίνουν πυρομαχικά από το κυτίο των οβίδων, δίπλα ο γεμιστής με το βλήμα στο χέρι είναι έτοιμος να οπλίσει και τρεις ακόμα βρίσκονται δεξιά του, δίπλα στο πυροβόλο και οργανώνουν την στόχευση. Πρόκειται για μια εικόνα με πολύ καλή οργάνωση και σύνθεση που απεικονίζει ένα σύγχρονο, ανάλογο των διεθνών προτύπων οργανωμένο πυροβολικό. Είναι μια ακόμα σκηνή ζωής και θανάτου που τραβάει την προσοχή του θεατή και αποδεικνύει τον απρόσκοπτο αγώνα για την νίκη με κάθε κόστος.

Στην (εικόνα 4.24) βρίσκουμε μια ακόμα φωτογραφία μάχης με παρόμοια χαρακτηριστικά όπως και οι παραπάνω φωτογραφίες, η λεζάντα αναφέρει «Μάχη στις όχθες του Αξιού ποταμού». Στρατιώτες πλήρως εξοπλισμένοι κατά τα σύγχρονα ευρωπαϊκά πρότυπα πυροβολούν από την όχθη του ποταμού. Στο αριστερό κομμάτι της υπάρχει τραυματίας ή νεκρός στρατιώτης πεσμένος στο έδαφος. Η φωτογραφία είναι τραβηγμένη από γωνία που προσδίδει δυναμισμό και βάθος στην φωτογραφία. Η εικόνα κλείνει στο αριστερό πάνω τμήμα της με κάποιους πεσμένους, μάλλον τραυματίες, που μας κοιτούν

και κάποιους όρθιους. Αρκετοί από τους στρατιώτες της γραμμής πυρός μας κοιτούν, ένας τους είναι σκυμμένος στα γόνατα και κοιτάει επίσης προς τα εμάς. Αυτή η φωτογραφία υπάρχει και στο λεύκωμα του Α. Μπενάκη και συνοδεύεται από μια ακόμα στο ίδιο σημείο τραβηγμένη σε συνέχεια, η μια μετά την άλλη. Οι δυο εικόνες είναι πανομοιότυπες, η μόνη διαφορά τους, στην «άγνωστη» δεύτερη φωτογραφία ο νεκρός είναι γυρισμένος και μας κοιτά, ίσως ποζάρει ως τραυματίας σε αυτήν την εκδοχή. Με αφορμή τέτοιες περιπτώσεις ο Peter Burke, υποστηρίζει χαρακτηριστικά ότι «Οι φωτογραφίες δεν είναι ποτέ απόδειξη της ιστορίας: είναι οι ίδιες (έμφαση δική μου) το ιστορικό»⁵³. (εικόνα 4.25)

Υπάρχουν επίσης και αρκετές φωτογραφίες που απαθανατίζουν τον Αρχιστράτηγο Κωνσταντίνο καθώς και τους επιτελείς τους. Σε αυτές τις φωτογραφίες, αναγνωρίζει κανείς τις «στρατηγικές» του βασιλικού φωτογράφου στην αντιμετώπιση των θεμάτων του. Δίνει πάντα την απαραίτητη προσοχή στον φωτογραφούμενο γαλαζοαίματο και τους οικείους του και προσπαθεί με διαφορές τεχνικές, να συμβάλει στην διαμόρφωση ή στην ενίσχυση του απαραίτητου συμβολισμού που θα πρέπει να αποπνέει η κάθε εικόνα του Έλληνα μονάρχη. Δεν είναι επίσης τυχαίο το γεγονός ότι αυτές του οι φωτογραφίες είναι εκείνες, που θα τύχουν και της μεγαλύτερης κυκλοφορίας στα μέσα μαζικής επικοινωνίας.

Αυτό το πορτρέτο του Κωνσταντίνου (εικόνα 4.26) είναι αναμφίβολα μια από τις πιο διαδεδομένες φωτογραφίες από την περίοδο των Βαλκανικών Πολέμων και μια από εκείνες που επιλέχθηκαν επανειλημμένα από τους εικονογράφους ως βάση για μια δική τους λαϊκότερη εκδοχή της, με την συνοδεία του κατάλληλου υπομνηματισμού. (εικόνα 4.27) Πρόκειται για μια δεσπόζουσα ολόσωμη μορφή του Στρατηλάτη Κωνσταντίνου να στέκεται με αποφασιστικό ύφος μπροστά από την κάνη του τρομερού και τιμημένου ελληνικού τηλεβόλου. Παρουσιάζεται ως ένας αδιαμφισβήτητος αρχηγός του στρατού, ο ιθύνων νους πίσω από τις νίκες του και ο εγγυητής της εθνικής ολοκλήρωσης. Στην φωτογραφία του Zeitz, ο κόντρα φωτισμός επιτείνει την ατμόσφαιρα της εικόνας, φωτίζοντας την σκηνή από πίσω, δημιουργώντας ένα στεφάνι φωτός γύρω από τον Χριστιανό βασιλιά. Μια οπτική εικόνα που όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Butler (2010: 67) δεν περιμένει την δική μας ερμηνεία αλλά που ενεργά και βίαια ερμηνεύεται από μόνη της.

Πέρα από τις φωτογραφίες που κομίζουν συμβολισμούς και εικονικές λειτουργίες σε σημειωτικό επίπεδο, υπάρχουν αρκετές εικόνες που βρίσκονται πιο κοντά σε αυτό που σήμερα θεωρούμε φωτορεπορτάζ. Όπως για παράδειγμα, οι φωτογραφίες από την καθημερινότητα των στρατιωτών στα πρόχειρα στρατόπεδα (εικόνα 4.28 -4.29), οι φωτογραφίες των αιχμαλώτων (εικόνα 4.30), οι τοπιογραφίες από τις περιοχές που απελευθερώνονται (εικόνα 4.31), οι πρόσφυγες (εικόνα 4.32), κάποιες φωτογραφίες που δουλεύουν οπτικά πάνω στην έννοια του στιγμιότυπου και της αποτύπωσης της κίνησης. (εικόνα 4.33 - 4.34 - 4.35 - 4.36)

Σε αυτές τις φωτογραφικές ασκήσεις και ο ίδιος ο Zeitz δοκίμαζε τα όρια του μέσου κάτω από αυτές τις ιδιαίτερες συνθήκες, καθώς και την τεχνική του δεινότητα μέσα από τις τεχνολογικά βελτιωμένες μηχανές του. Αρκετές δείχνουν την προσπάθεια να αντισταθμίσει την αιχμάλωτη ματιά του, να δείξει την περιέργεια και τα συναισθήματα του. Βέβαια το ερώτημα εάν ένας πολεμικός φωτογράφος είναι ποτέ πραγματικά ελεύθερος παραμένει και για μας που βρισκόμαστε τόσο μπροστά στο μέλλον, ακόμα αναπάντητο.

⁵³ Peter Burke. (2001), *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London. σ. 23.

Τελειώνοντας αυτό το κεφάλαιο θα ήθελα να αναφερθώ σε μια συνομιλία μερικών εικόνων του Zeitz που δεν μπόρεσα να αντισταθώ στην οπτική και θεματική ομοιότητα τους με γνωστές εικόνες από τις δυο σημαντικές πολεμικές συγκρούσεις που προηγούνται των Βαλκανικών, τον πόλεμο της Κριμαίας και τον Αμερικάνικο εμφύλιο και περιέγραφα παραπάνω.

Για την πρώτη σύγκριση έχω τοποθετήσει την γνωστή φωτογραφία του Roger Fenton με τίτλο «Valley of the shadow of death» (εικόνα 4.37) με την φωτογραφία του Zeitz (εικόνα 4.38) από το πεδίο της μάχης του Σαρανταπόρου. Όπως ανέφερα και παραπάνω ο Fenton τοποθέτησε ο ίδιος της οβίδες για να αναφερθεί με αυτόν τον τρόπο στην ιστορική μάχη που είχε γίνει. Πόσο απίθανο είναι να έχει στήσει και ο Zeitz τα θραύσματα από τις οβίδες θέλοντας να μας μιλήσει συμβολικά για την σφοδρότητα της μάχης που δεν μπόρεσε να καταγράψει; Στο βάθος ο Ελληνικός στρατός διασχίζει τα στενά.

Το επόμενο ζευγάρι εικόνων είναι μια προσωπογραφία (εικόνα 4.39) του Timothy H. O'Sullivan από την εποχή του Αμερικάνικου εμφυλίου που εικονίζεται ο διάσημος καλλιτέχνης ανταποκριτής της εποχής Alfred Rudolph Waud (1828-1891), γεννημένος στο Λονδίνο της Αγγλίας, ο οποίος έχει δημιουργήσει από τα πιο αξιοσημείωτα σκίτσα της αιματηρής αυτής σύγκρουσης. Έπειτα ακολουθεί μια γνωστή εικόνα (εικόνα 4.40) του Zeitz, η οποία απεικονίζει την διάσημη ζωγράφο Θάλεια Φλωρά Καραβία (1871-1960), που ακολούθησε τον Ελληνικό στρατό κατά τους Βαλκανικούς Πολέμους ως ανταποκρίτρια της εφημερίδας του άντρα της Νίκου Καραβία *Εφημερίς*. Κατάφερε να περάσει στα σχέδια της πολλά από τα πολεμικά γεγονότα που βίωσε. Η ζωγραφική και το σκίτσο, ακόμα και μέσα στην εποχή της άνθησης της φωτογραφίας, εξακολουθούσε να θεωρείται μια κλασική, με μεγάλη αφηγηματική δύναμη και με ιδιαίτερο αποτέλεσμα μορφή, της πολεμικής εικονογραφίας. (εικόνα 4.41)

Τελειώνοντας οι δυο τελευταίες φωτογραφίες είναι εικόνες νεκρών στρατιωτών, που μέχρι και σήμερα σοκάρουν με τη ρεαλιστική και ωμή όψη τους κάθε θεατή. Η πρώτη εικόνα (εικόνα 4.42) είναι και πάλι από τον Αμερικάνικο εμφύλιο και καταγράφει έναν συνομοσπονδιακό ελεύθερο σκοπευτή που έπεσε νεκρός στο λημέρι του. Πρόκειται για μια ακόμα φωτογραφία για την οποία έχει ειπωθεί ότι ο Alexander Gardner και ο Timothy O'Sullivan έχουν επέμβει «μεταφέροντας τον νεκρό από άλλο σημείο, ντύνοντας τον με άλλα ρούχα και στήνοντας το όπλο στον απέναντι τοίχο, με σκοπό να δημιουργήσουν μια δυνατή και δραματική φωτογραφία».⁵⁴ Η μεγάλη δημοφιλία της μέχρι και στις μέρες μας αποδεικνύει ότι μάλλον τα κατάφεραν. Οι φωτογραφίες του πολέμου και της εμπειρίας του προβάλλουν δυνατά μηνύματα, που βοηθούν αυτές τις εικόνες να μας αγγίζουν άμεσα και πιο βαθιά (Brothers 1977: xi).

Η τελευταία φωτογραφία (εικόνα 4.43) του νεκρού ήρωα όπως αναφέρει η συνοδευτική λεζάντα της είναι του Zeitz τραβηγμένη στην Ήπειρο. Ο Ξανθάκης στην ιστορία της Ελληνικής φωτογραφίας αναφέρει ότι οι φωτογραφίες των νεκρών που δημοσιεύονται και κυκλοφορούν στο ευρύ κοινό κατά τους Βαλκανικούς, μπορούν να συγκριθούν στον ρεαλισμό μόνο με αυτές που τράβηξε ο Mathew Brady κατά τον Αμερικάνικο Εμφύλιο Πόλεμο. (Ξανθάκης 2008, 196)

Το «σοκ» αυτών των ρεαλιστικών εικόνων είναι διαχρονικά της ίδιας έντασης. Ποια είναι όμως η ηθική δύναμη των εικόνων που δείχνουν αγριότητες; Η Sontag επιτακτικά

⁵⁴ Hparkings. (2013), «The true story behind the Gettysburg sharpshooter», National Archives: Pieces of History, <https://prologue.blogs.archives.gov/2013/06/20/the-true-story-behind-the-gettysburg-sharpshooter/> (πρόσβαση 29/7/2023).

μας φωνάζει «αφήστε τις φρικτές εικόνες να μας στοιχειώσουν» ίσως για να μην ξεχάσουμε ότι ο πόλεμος πέρα από νικητές και ηττημένους, αφήνει πόνο και θάνατο⁵⁵.

Συμπεράσματα.

Μέσα από της σελίδες της εργασίας είδαμε τη γέννηση της Πολεμικής φωτογραφίας, στην Ελλάδα αλλά και διεθνώς. Αναδείξαμε την κομβική θέση της φωτογραφικής εργασίας των Ρωμαΐδη και Zeitz στην πορεία ενηλικίωσης του φωτορεπορτάζ και της Πολεμικής φωτογραφίας. Εξετάστηκαν και παρουσιάστηκαν τα πλαίσια αναφοράς, οι πρακτικές και οι θεσμικές μορφές μέσα στις οποίες διαμορφώθηκε και λειτούργησε το φωτογραφικό τους έργο. Τέθηκαν ειδικά ζητήματα όπως η ταξινόμηση και η επιλογή των εικόνων για προβολή μέσω των Μ.Μ.Ε, η διαμόρφωση μια συλλογής εικόνων ενταγμένες σε ένα λεύκωμα, με σκοπό να υπηρετηθεί κάποιο αφήγημα, η συμβολή του υπομνηματισμού, όπου υπάρχει, στην ανάγνωση των εικόνων, η ιδιότυπη σχέση του πολεμικού ντοκουμέντου με την έννοια της αλήθειας και της αυθεντικότητας (Price 2007: 77).

Μέσα από την επισταμένη έρευνα στο πρωτογενές υλικό βρέθηκαν στοιχεία που έφεραν αποτελέσματα και απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα μας. Γνωρίσαμε τον σκιάδη Γερμανό φωτογράφο, αποκαταστήσαμε την ορθότητα του ονόματος του, αφηγηθήκαμε την προσωπική του ιστορία και διαλευκάναμε την συνεργασία του με τον Ρωμαΐδη. Αποσαφήνισαμε την συνεργατική σχέση των δυο φωτογράφων και αποδώσαμε τον διακριτό ρόλο που ο καθένας είχε σε αυτήν. Καταδείχτηκε έτσι η συνεργασία τους ως μια από της πρώτες επιτυχημένες προσπάθειες στον ελληνικό χώρο, πρακτόρευσης από έναν ατζέντη ενός πολεμικού φωτορεπόρτερ, όπως αποδεικνύεται και από την μεγάλη διάχυση των φωτογραφικών εικόνων τους από το πολεμικό μέτωπο. Σε σχέση με το φωτογραφικό τους έργο, υπενθυμίστηκε η σημαντικότητα του, η εμπλοκή του με την πολιτική και στρατιωτική εξουσία και η εντεταλμένη εξυπηρέτηση ενός απώτερου στόχου: της ανάταξης του εθνικού γοήτρου. Τη διαμόρφωση μιας πολεμικής εικονογραφίας, κατάλληλης για την εξυπηρέτηση των εθνικών αλυτρωτικών βλέψεων και για την δικαιολόγηση μιας τόσο αιματηρής πολεμικής σύγκρουσης.

Το σωζόμενο φωτογραφικό αρχείο των Ρωμαΐδη και Zeitz είναι αναμφίβολα μια «κιβωτός» οπτικής μνήμης της εθνικής μας ταυτότητας, αλλά και η καλύτερη απόδειξη της εφαρμογής στην πράξη πρωτόγνωρων για την εποχή φωτογραφικών πρακτικών και προσεγγίσεων που θα αποτελέσουν κύρια χαρακτηριστικά της ανερχόμενης πολεμικής φωτογραφίας.

Με γοργούς ρυθμούς η τεχνική της φωτογραφίας βελτιώνεται, η «επιχείρηση» πόλεμος αναπτύσσεται και η εμπορική βιομηχανία των πολεμικών εικόνων εδραιώνεται μέσα από την ανάπτυξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης και της τεχνολογίας της γρήγορης και φθηνής φωτομηχανικής εκτύπωσης. Η δημοσιογραφία γεννά την επιτόπια ανταπόκριση από το πολεμικό μέτωπο και η εξουσία, κάθε μορφής, συνειδητοποιεί την προπαγανδιστική αξία της φωτογραφίας για την προώθηση της όποιας εθνικής η άλλης ατζέντας.

Μέσα σε αυτόν τον νέο κόσμο των επιδραστικών εικόνων, ο φωτογράφος έρχεται αντιμέτωπος με έναν νέο ρόλο, αυτόν του τολμηρού και ριψοκίνδυνου φωτογράφου, του πολεμικού ανταποκριτή και φωτορεπόρτερ που καταγράφει παρακολουθώντας από

⁵⁵ Judith Butler. (2010), «Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag» στο *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, Reprint edition, Brooklyn. σ. 96.

απόσταση αναπνοής την δράση της μάχης. Όμως ακόμα η ελευθερία, η αντικειμενικότητα, η αναζήτηση της αλήθειας περνάει σε δεύτερη μοίρα και αυτό που υπερισχύει είναι η πλήρωση της ανάγκης των ανθρώπων για αφηγήματα που προσφέρουν όχι μόνο πληροφόρηση, αλλά ψυχική ανάταση και παρηγοριά (Μαρκίδου 2020: 217), όπως θα γίνει σαφές με τη Μικρασιατική καταστροφή.

Μόλις στα 1925 σχεδόν δώδεκα χρόνια μετά, οι πρώτες μικρές φωτογραφικές μηχανές Ermanox και Leica που διαθέτουν φωτεινό φακό και την δυνατότητα για αρκετές λήψεις σε ένα φιλμ ρολό θα γίνουν πραγματικότητα. Η μικρή φωτογραφική μηχανή θα αποδειχθεί ένα επαναστατικό οπτικό εργαλείο την περίοδο του Ισπανικού Εμφυλίου (1936-1939) στα χέρια ακτιβιστών φωτορεπόρτερ όπως ο Ούγγρος **Robert Capa (1913-1954)** και ο Αμερικανός **Eugene Smith (1918- 1978)**, που θα επιδιώξουν να αποδεσμεύσουν την πολεμική φωτογραφία από το σφικτό χαλινάρι της εξουσίας.



Εικόνα 1.1: **David Octavius Hill**, *Disruption Assembly*, 1843-1866. [Λάδι σε καμβά], Tate Britain.
 Η Πρώτη Γενική Συνέλευση της Ελεύθερης Εκκλησίας της Σκωτίας υπογράφει την Πράξη Διαχωρισμού και την Πράξη Διαγραφής στις 23 Μαΐου 1843.



Εικόνα 1.2: **David Octavius Hill**, *Disruption Assembly*, 1843-1866. [Λάδι σε καμβά], Tate Britain.
 Λεπτομέρεια από το έργο: Hill's Disruption Portrait. Παρατηρήστε τον φωτογράφο που κρατά τη φωτογραφική μηχανή του, επτά φιγούρες από τα αριστερά, προς την κορυφή: αυτός ήταν ο συνεργάτης του Hill, Robert Adamson. Με αυτό τον τρόπο σημειώνεται η σημαντική συνδρομή της φωτογραφίας στην παραγωγή του έργου.



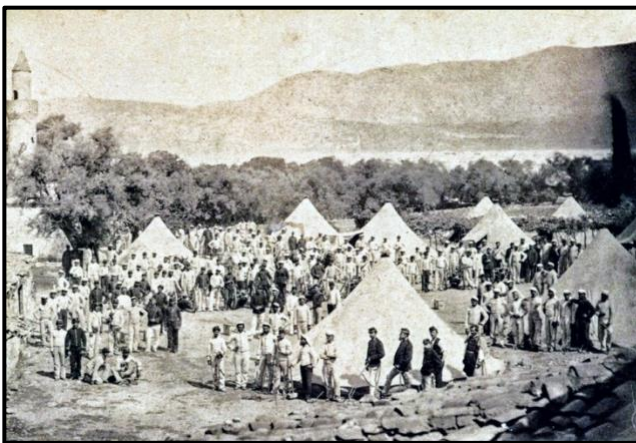
Εικόνα 1.3: **David Octavius Hill**, *Disruption Assembly*, 1843-1866. [Λάδι σε καμβά], Tate Britain. The Disruption Painting by D. O. and A. R. Hill του **Thomas Annan**. Carbon Print. Ο πλήρης τίτλος είναι: "First General Assembly of the Free Church of Scotland. Signing the Act of Separation and Deed of Demission at Tanfield", Edinburgh, May 1843.



Εικόνα 1.4: **Ιωάννης Λαμπάκης**, Ολόσωμο πορτρέτο του Σπύρου Λούη, Ολυμπιονίκη του Μαραθώνιου, 1896, [φωτογραφία].



Εικόνα 1.5: **Στέφανος Στουρνάρας**, Ανώτεροι Αξιωματικοί των Μεγάλων δυνάμεων και της Τουρκίας, σε διάσκεψη στον βόλο, για την ανακωχή του πολέμου του 1897, 1897, [Επιζωγραφισμένη φωτογραφία].



Εικόνα 1.6: **Ν. Ι. Πανταζόπουλος**, Ελληνικό Στρατόπεδο, 1897, [φωτογραφία].



Εικόνα 1.7: **Carl Boehringer**, Η Βασίλισσα Όλγα επισκέπτεται τον πρώτο τραυματία του Πολέμου, 1897, [φωτογραφία].



Εικόνα 1.8: **Ιωάννης Λαμπάκης**, Η Βασίλισσα Όλγα περιθάλπει τραυματία του πολέμου, 1897, [φωτογραφία].



Εικόνα 1.9: **Λεωνίδας Παπάζογλου**, πολυπρόσωπο πορτραίτο Καστοριανής οικογένειας, (άγνωστη ημερομηνία), [φωτογραφία].



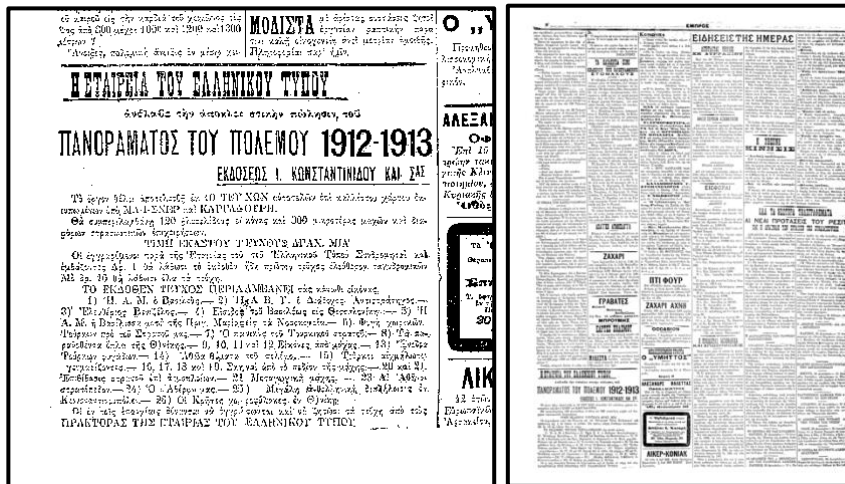
Εικόνα 1.10: **Λεωνίδας Παπάζογλου**, Τσέτα (ομάδα) κομιτατζήδων ποζάρουν κρατώντας ένα στεφάνι γύρω από το κομμένο κεφάλι του συντρόφου τους, (άγνωστη ημερομηνία), [φωτογραφία].



Εικόνα 1.11: **Λεωνίδας Παπάζογλου**. Φωτογράφιση του Τάφου του Παύλου Μελά, 1904, [φωτογραφία]



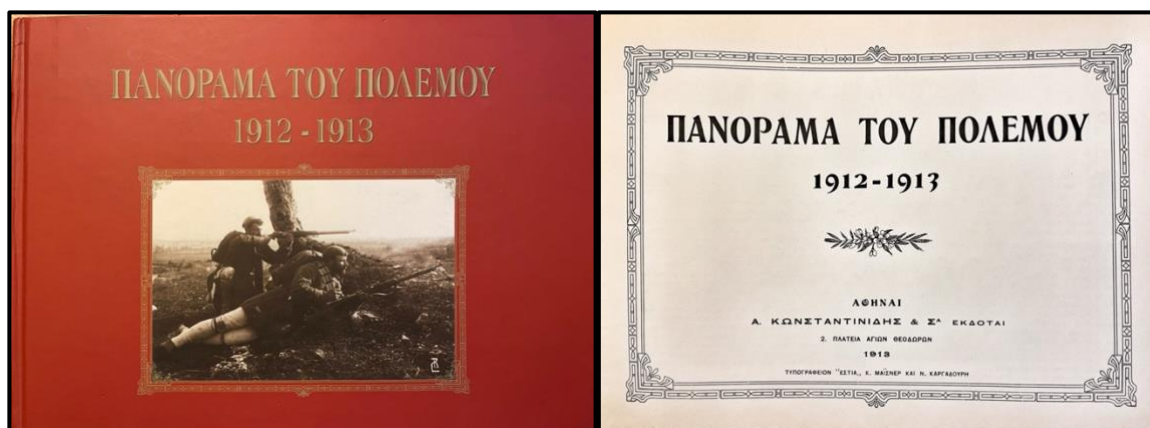
Εικόνα 2.1: Επεξεργασμένη φωτογραφία του Σίμου Χουτζαίου, 1912 στην εικόνα 2.6 η αυθεντική μορφή της.



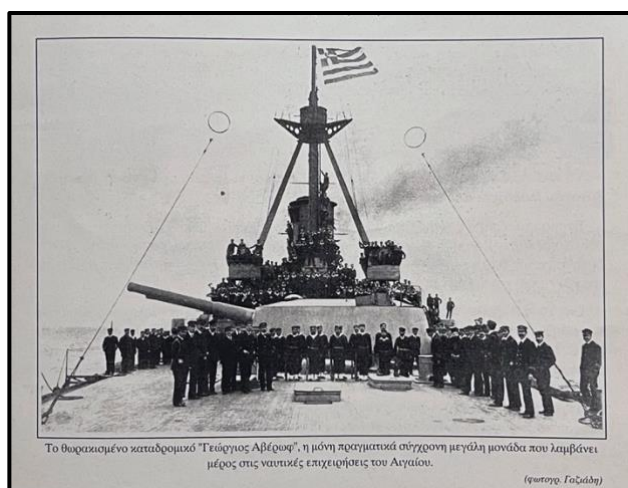
Εικόνα 2.2: Εφημερίδα *Εμπρός*, Αγγελία για την πώληση του Πανοράματος του Πολέμου 1912-1913, Εκδόσεις Ι. Κωνσταντινίδη και Σια



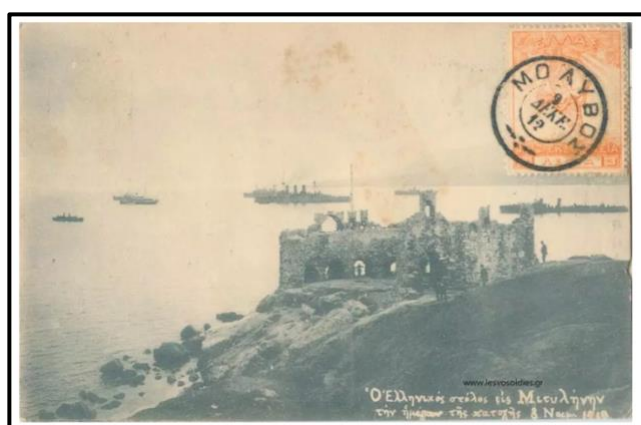
Εικόνα 2.3: Πρωτότυπο τεύχος Θ και Ι «Πανόραμα του πολέμου του 1912», Εξώφυλλο (Σκίτσο-δραματοποίηση) και μια εσωτερική σελίδα (Φωτογραφία Ρωμαϊδης- Zeitz), Αρχείο Κ. Τρίπου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 2.4: Επανεκτύπωση στα 2002 επέτειο των Βαλκανικών Πολέμων από τις εκδόσεις Πατάκη του πρωτότυπου *Πανόραμα του Πολέμου 1912-1913*, πρώτη έκδοση από τις Εκδόσεις Α. Κωνσταντινίδης & Σια, 1913, (Φωτογραφία Εξωφύλλου Ρωμαϊδης- Zeitz).



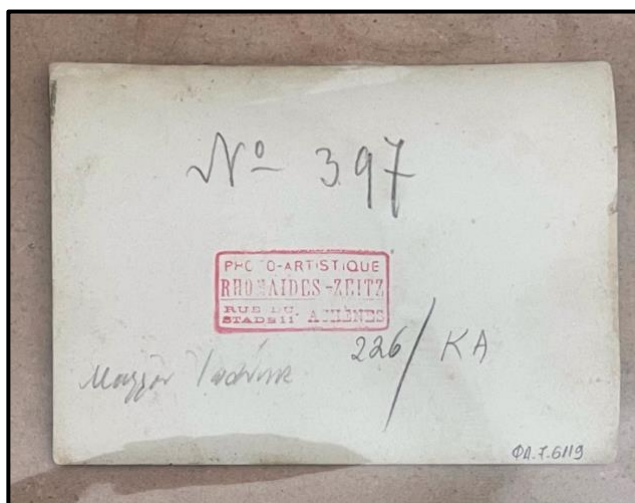
Εικόνα 2.5: **Αναστάσιος Γαζιάδης**, Δημοσίευση στο *L'illustration*, 22 Φεβρουαρίου 1913, (τεύχος 3652).



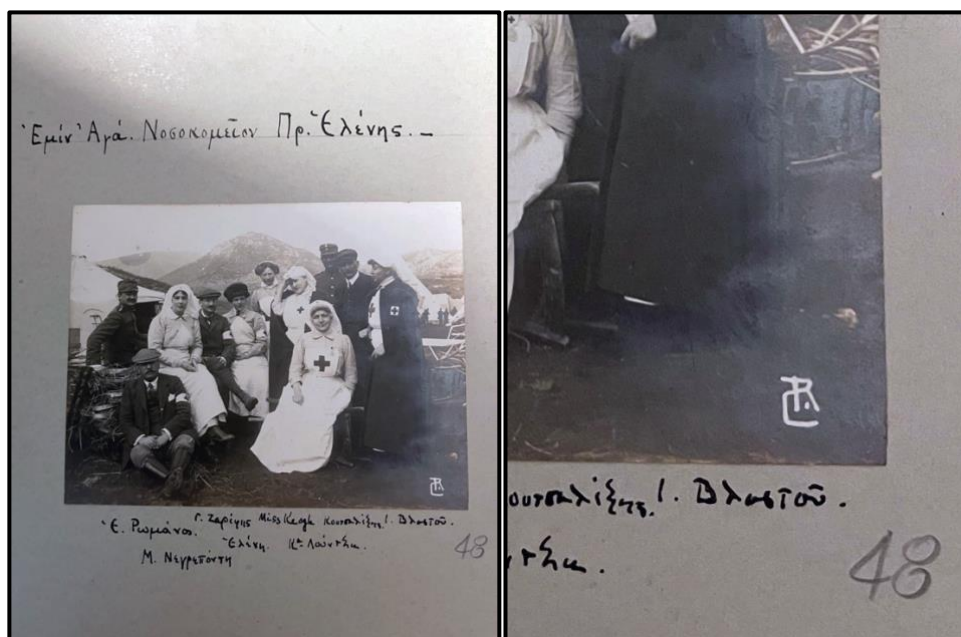
Εικόνα 2.6: **Σίμος Χουτζαίος**, Επιστολικό Δελτάριο/ καρτ-ποστάλ με φωτογραφία του και λεζάντα, 1912.



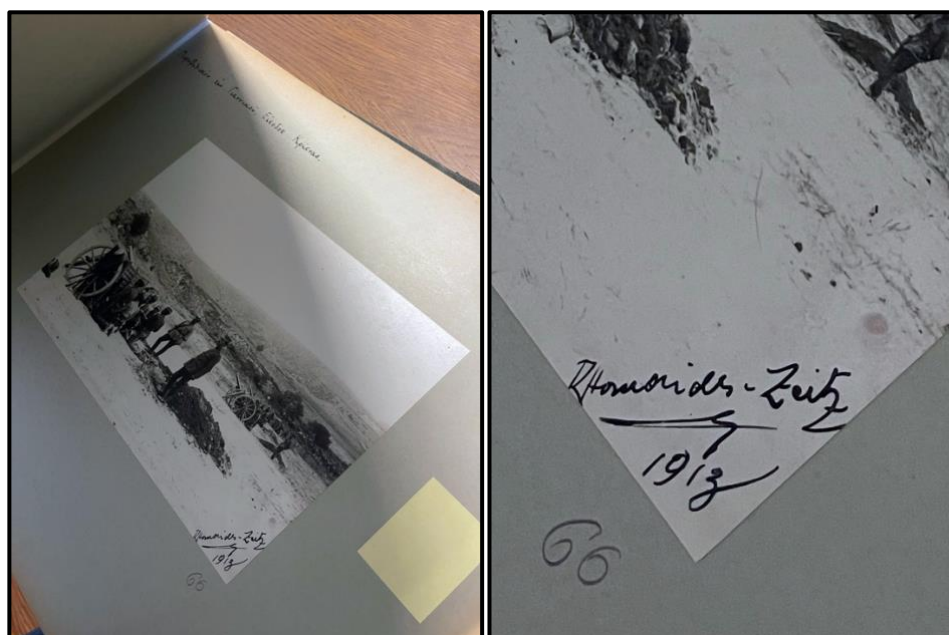
Εικόνα 2.7: **Jean Leune**, Δημοσίευση στο *L'Illustration*, 29 Μαρτίου 1913, (τεύχος 3657).



Εικόνα 2.8: Πίσω μέρος πρωτότυπης φωτογραφίας από τους Ρωμαΐδη – Zeitz με την σφραγίδα τους, Αρχείο Κ. Τρίπου, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 2.9: Φωτογραφία των Ρωμαΐδη -Zeitz με την χαρακτηριστική υπογραφή τους, Λεύκωμα Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία του στους Ρωμαΐδη -Zeitz, 1913, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 2.10: Φωτογραφία των Ρωμαΐδη -Zeitz με την σπανιότερη ολόγραφη υπογραφή τους, με μελάνι. Λεύκωμα Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία του στους Ρωμαΐδη -Zeitz, 1913, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



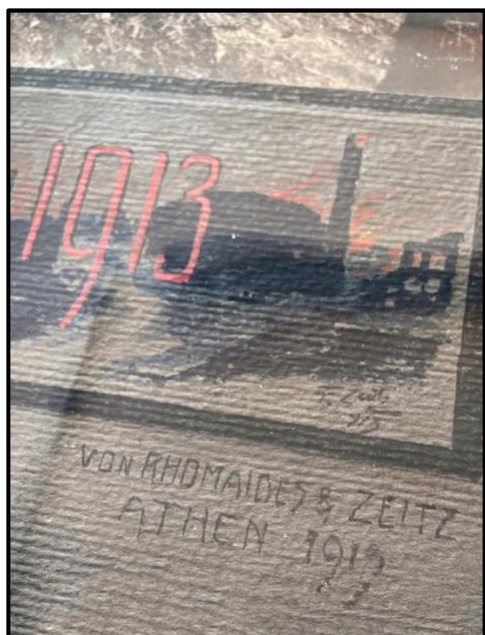
Εικόνα 2.11: Φωτογραφία των Ρωμαΐδη -Zeitz με την σπανιότερη ολόγραφη υπογραφή τους, με μελάνι και το μονόγραμμα τους, Λεύκωμα Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία του στους Ρωμαΐδη - Zeitz, 1913, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



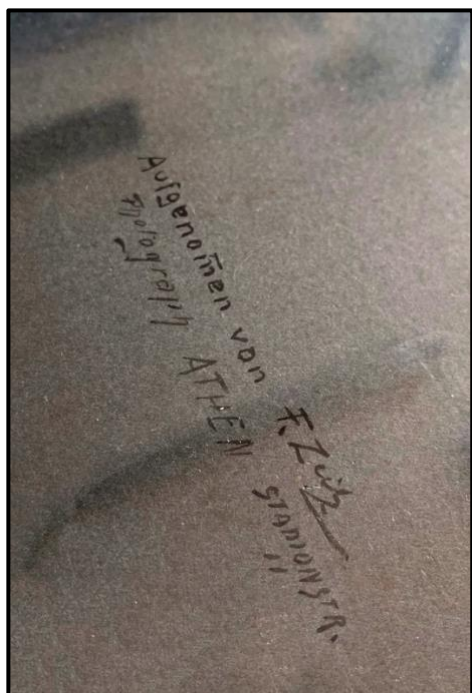
Εικόνα 3.1: **Αδελφοί Ρωμαΐδη**, *Το χορηγικό Μνημείο του Λυσικράτη στην Αθήνα*, (άγνωστη ημερομηνία), [φωτογραφία], Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.



Εικόνα 3.2: Εξώφυλλο χειροποίητου φωτογραφικού λευκώματος, δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 3.3: Εξώφυλλο χειροποίητου φωτογραφικού λευκώματος, δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, λεπτομέρεια υπογραφής, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη. «των Ρωμαΐδη και Zeitz, Αθήνα 1912».



Εικόνα 3.4: λεπτομέρεια υπογραφής, φωτογραφικού λευκώματος, δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, λεπτομέρεια υπογραφής, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη. «Οι φωτογραφίες τραβήχτηκαν από τον F. Zeitz, Αθήνα οδός Σταδίου 11».



Εικόνα 3.5: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 3.6: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
 Η λεζάντα της κάτω φωτογραφίας γράφει «Η λίμνη των Ιωαννίνων». Μια καταγραφή του όμορφου και διαχρονικού τοπίου της λίμνης μαζί με τον αγέρωχο ηπειρώτη που ατενίζει τα ήρεμα νερά της. Μια εικόνα όχι πολεμικής σύρραξης, μια εικόνα που αποδεικνύει τόσο την αντικειμενικότητα της φωτογραφίας όσο και τον οπτικό ποιητικό λόγο της. Ενδεικτική φωτογραφία των νέων εδαφών που απελευθερώθηκαν.



Εικόνα 3.7: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη. Η λεζάντα της γράφει «Τα νικηφόρα πυροβόλα».



Εικόνα 3.8: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη. Ο ελληνικός στρατός πεζοπορεί προς την μάχη κάτω από πυκνά σύννεφα και έναν βροχερό και ανταριασμένο καιρό. Η λεζάντα της γράφει «Η διάθεση προ της μάχης».



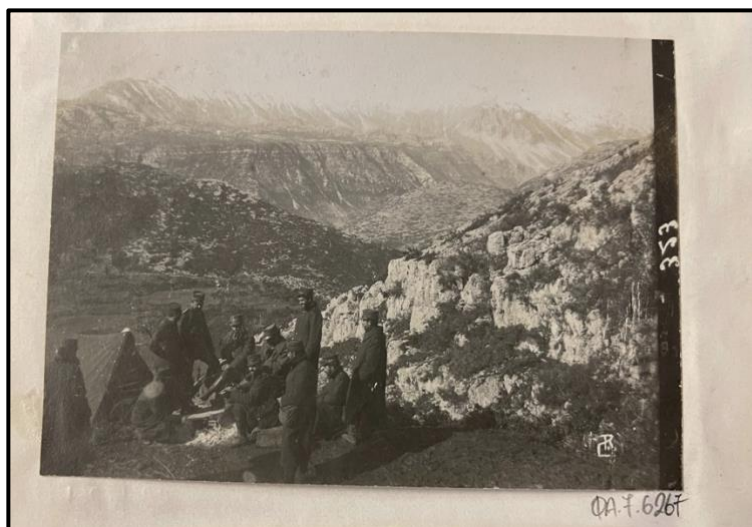
Εικόνα 3.9: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Οι περισσότερες φωτογραφίες είναι τραβηγμένες από αγνώστους φωτογράφους.



Εικόνα 3.10: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Οι φωτογραφίες είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz.



Εικόνα 3.11: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Οι φωτογραφίες είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz.



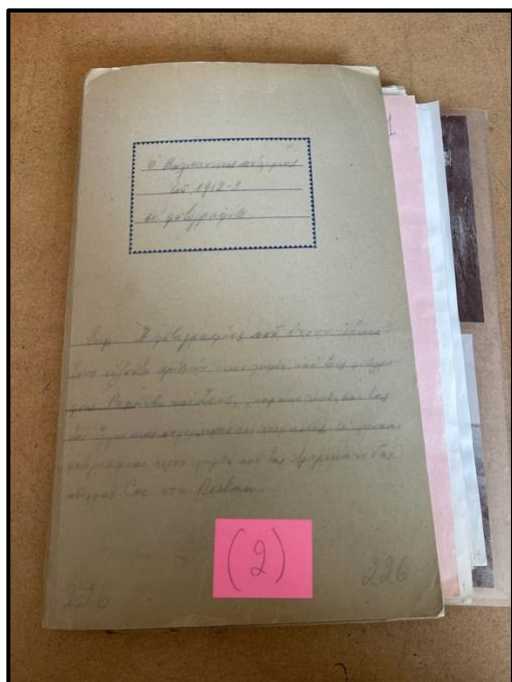
Εικόνα 3.12: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Η φωτογραφία είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz. Στο μαύρο πλαίσιο των εκτυπώσεων τους, που μάλλον είναι τυπώματα Bromoil που έγιναν εξ επαφής βρίσκεται αύξων αριθμός των λήψεων τους. Ο αριθμός μάλλον είναι χαραγμένος στο αρνητικό από την μεριά της εμουσιόν και για αυτό εμφανίζεται στο θετικό ανάποδα. Αυτή η φωτογραφία είναι η 323 λήψη.

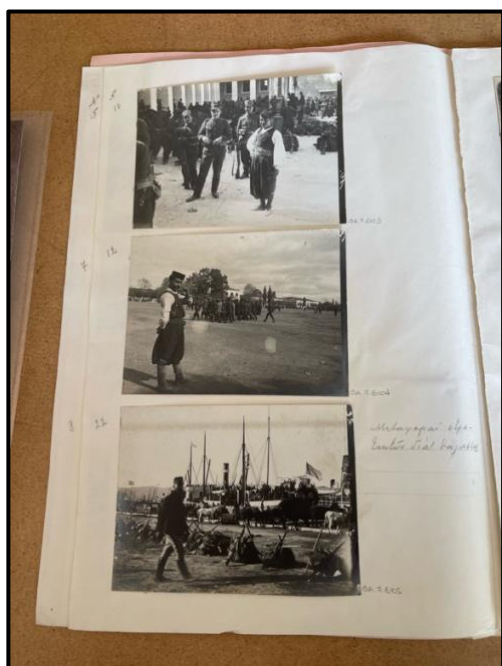


Εικόνα 3.13: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Η φωτογραφία είναι ενυπόγραφη, (λεπτομέρεια δεξιά) υπάρχουν αρκετές στο αρχείο του ίδιου φωτογράφου και τα θέματα του έχουν να κάνουν με την βασιλική οικογένεια και τα νοσοκομεία. Δεν κατάφερα να αντιστοιχήσω κάποιο γνωστό σε μένα όνομα φωτογράφου.



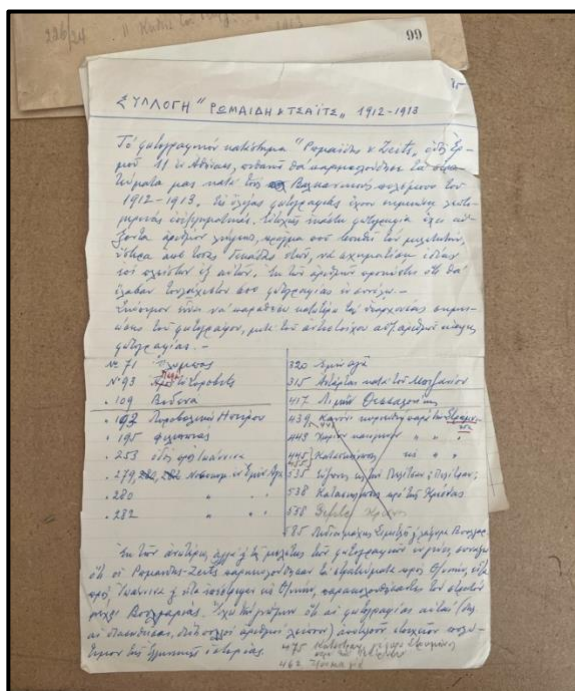
Εικόνα 3.14: Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Φάκελος με τίτλο και σημείωση του Κ. Τρίπου, στο εσωτερικό του βρίσκονται συγκεντρωμένες σελίδες με φωτογραφίες και σχόλια. Οι φωτογραφίες είναι των κυρίως των Ρωμαΐδη και Zeitz. Πρόκειται για επιλεγμένες εικόνες από τον ίδιο και επικολλημένες σε σελίδες με μικρό δικό του τεκμηριωτικό σχόλιο.



Εικόνα 3.15: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Οι φωτογραφίες είναι των κυρίως των Ρωμαΐδη και Zeitz. Πρόκειται για επιλεγμένες εικόνες από τον ίδιο και επικολλημένες σε σελίδες με μικρό δικό του τεκμηριωτικό σχόλιο «Μεταφοραί στρατιωτικών δια θαλάσσης».



Εικόνα 3.16: Φωτογραφίες από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη. Οι φωτογραφίες είναι των κυρίως των Ρωμαΐδη και Zeitz. Πρόκειται για επιλεγμένες εικόνες από τον ίδιο και επικολημένες σε σελίδες με μικρό δικό του τεκμηριωτικό σχόλιο «Λάφυρα και αιχμάλωτοι Τούρκοι στην Θεσσαλονίκη».



Εικόνα 3.17: Χειρόγραφο σημείωμα του Κ. τρίπου, με σχολιασμό του για την Συλλογή «Ρωμαιδη και Zeitz» 1912-1913. Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 3.18: Φωτογραφία των Ρωμαΐδη -Zeitz με την σπανιότερη ολόγραφη υπογραφή τους, με μελάνι. Λεύκωμα Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία μάλλον στους Ρωμαΐδη -Zeitz, 1913, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Υπάρχει χειρόγραφό κείμενο που αναφέρει «*Ηπειρός – Επιλαρχία- Π. Π. Μαυρομιχάλη. Γεννηματάς – Π. Π. Μ. -Ζυμβρακάκης*».



Εικόνα 3.19: Λεύκωμα Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία μάλλον στους Ρωμαΐδη - Zeitz, 1913, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.

Φωτογραφίες αγνώστου φωτογράφου, ίσως του ίδιου του Α. Μπενάκη, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η κεντρική φωτογραφία που απεικονίζεται η σκιά του φωτογράφου, ο οποίος μοιάζει από την σκιά να είναι και αυτός ένστολος με πηλήκιο.



Εικόνα 4.1: Φωτογραφία από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Η φωτογραφία είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz. Ο F.G. Zeitz είναι ο πρώτος από δεξιά με το κουτάλι στο χέρι.



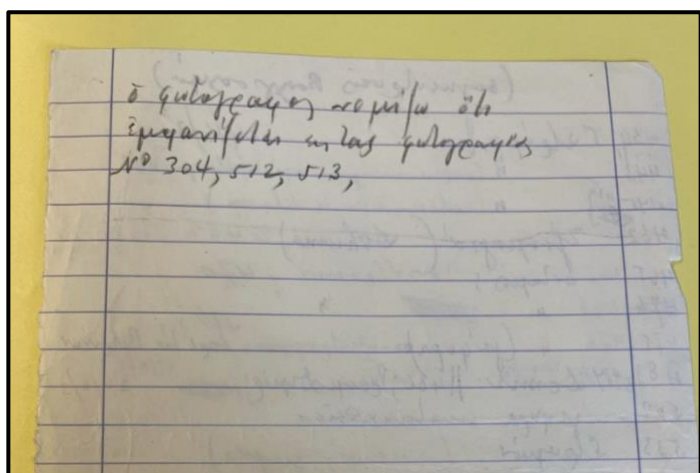
Εικόνα 4.2: Φωτογραφία από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Η φωτογραφία είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz. Ο F.G. Zeitz είναι ο δεύτερος από αριστερά. Είναι ευδιάκριτο και το σήμα των δημοσιογράφων/ φωτογράφων στο αριστερό του χέρι με τα αρχικά «ΕΦ».



Εικόνα 4.3: Φωτογραφία από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Η φωτογραφία είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz. Ο F.G. Zeitz είναι ο πρώτος από αριστερά. Απεικονίζεται με πλήρη εξάρτηση, ένοπλος, έτοιμος για την επόμενη δημοσιογραφική και φωτογραφική αποστολή.

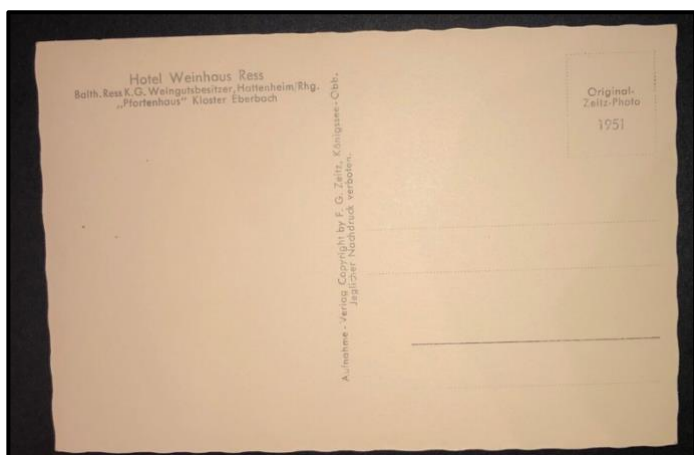


Εικόνα 4.4: Χειρόγραφο σημείωμα του Τρίπου από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.

Μας πληροφορεί ότι νομίζει ότι εντόπισε τον φωτογράφο στις εικόνες Νο 304, 512, 513.



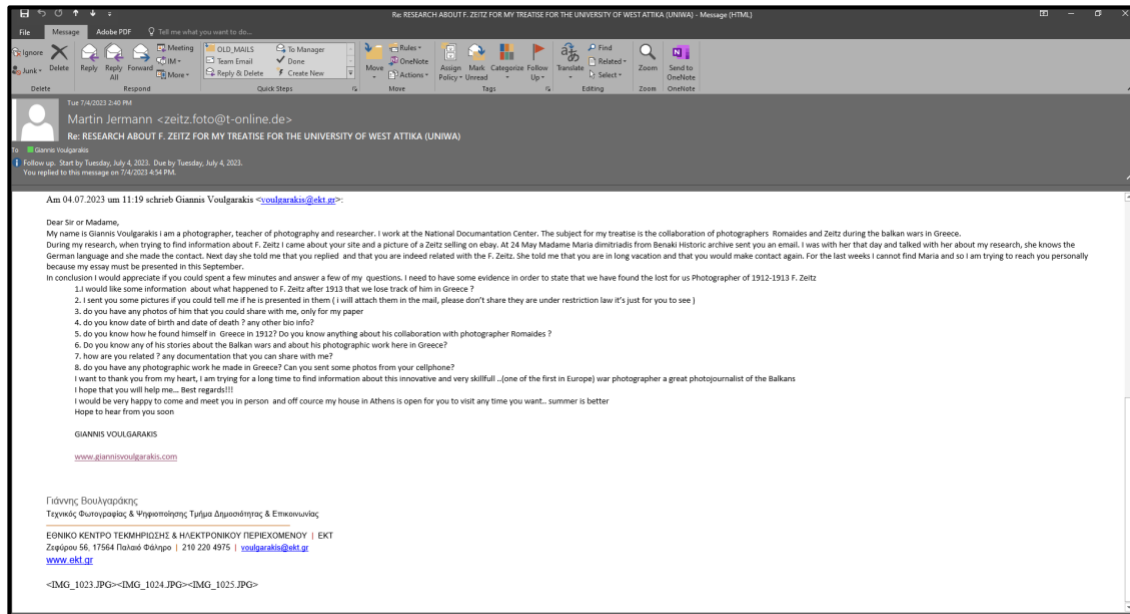
Εικόνα 4.5: Φωτογραφία από την Ελληνική Ιστορική συλλογή του Κ. Τρίπου που αφορά τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
Η φωτογραφία είναι των Ρωμαΐδη και Zeitz. Ο F.G. Zeitz είναι ο πρώτος κάτω από αριστερά φορώντας στο κεφάλι την χαρακτηριστική τραγιάσκα του.



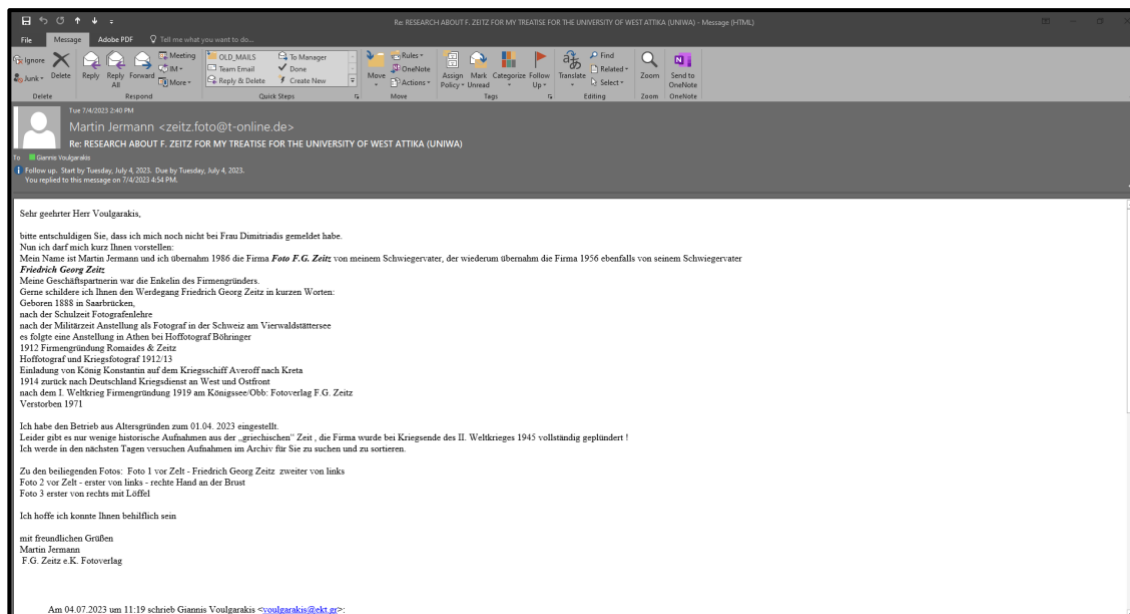
Εικόνα 4.6: Καρτ-ποστάλ από το 1951, προς πώληση στο eBay, το όνομα του φωτογράφου F.G. Zeitz.



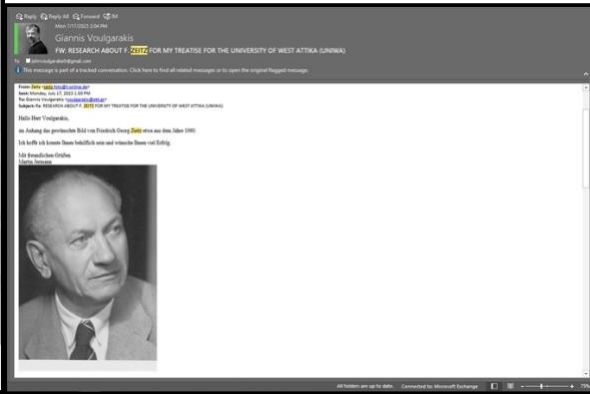
Εικόνα 4.7: Ιστοσελίδα του φωτογραφείου F.G. Zeitz.



Εικόνα 4.8: Martin Jermann, προσωπική επικοινωνία, 24 Μαΐου 2023, [επικοινωνία μέσω email]. Email που έστειλα 4 Ιουλίου 2023 στο φωτογραφείου F.G. Zeitz με κάποια ερωτήματα μου.



Εικόνα 4.9: Martin Jermann, προσωπική επικοινωνία, 24 Μαΐου 2023, [επικοινωνία μέσω email]. Email απάντηση που έλαβα 4 Ιουλίου από τον Martin Jermann του φωτογραφείου F.G. Zeitz με απαντήσεις στα ερωτήματα μου.



Εικόνα 4.10: Martin Jermann, προσωπική επικοινωνία, 24 Μαΐου 2023, [επικοινωνία μέσω email]. Φωτογραφία του F.G. Zeitz το 1960. Φωτογραφία που έλαβα 17 Ιουλίου 2023 με email.



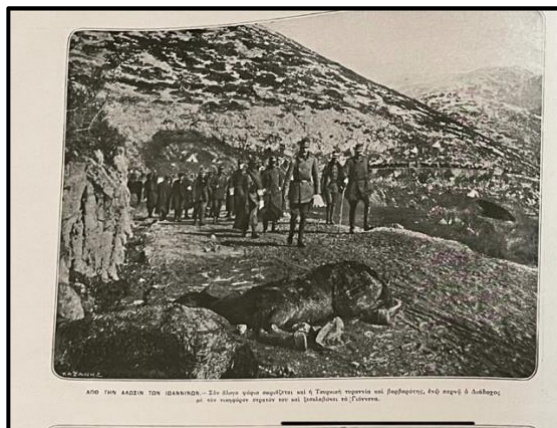
Εικόνα 4.11: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
 «Η Α. Μ. ο Βασιλεύς και ο στρατηγός Μοσχόπουλος» μια αυστηρή και αντικειμενική λεζάντα που μας πληροφορεί με λακωνικό τρόπο ποιои απεικονίζονται.



Εικόνα 4.12: Σελίδα του περιοδικού *Η Εικονογραφημένη*, φωτογραφία των Ρωμαΐδη και Zeitz, η λεζάντα αναγράφει «ΠΡΟ ΤΗΣ ΑΛΩΣΕΩΣ- Την παραμονή της γενικής εφόδου ο Διάδοχος ανέμενεν έξω από το αρχηγείον Χάνι Έμιν Άγά τους αγγελιοφόρους του, δια των οποίων επληροφορείτο την εκτέλεσιν των διαταγών του».
 Η λεζάντα ακολουθεί το πρότυπο της ενίσχυσης του ηγετικού προφίλ του μονάρχη Αρχιστράτηγου.



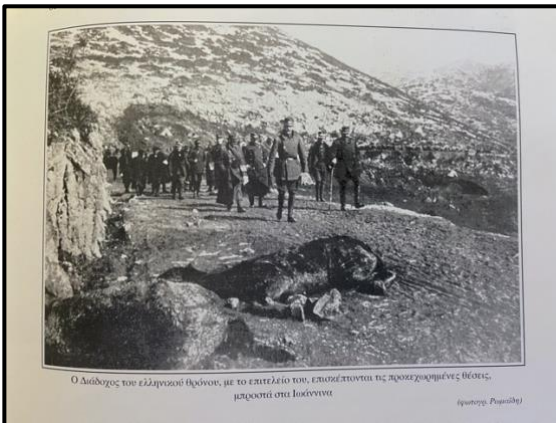
Εικόνα 4.13: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος του Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, παραγγελία του στους Ρωμαΐδη -Zeitz, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη. Απλά και λιτά αναγράφεται μόνο η τοποθεσία. «Εμίν Άγά- (Ηπειρος)».



Εικόνα 4.14: Σελίδα του περιοδικού *Η Εικονογραφημένη*, φωτογραφία των Ρωμαΐδη και Zeitz. Η λεζάντα αναγράφει «ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ- Σαν άλογο ψόφιο σωριάζεται και η Τουρκική τυραννία και βαρβαρότης, ενώ περνά ο διάδοχος με τον νικηφόρο στρατόν του και ξεσκαβώνει τα Γιάννενα». Η λεζάντα στιγματίζει την Τουρκική τυραννία και βαρβαρότητα και εξυμνεί τον νικηφόρο απελευθερωτικό αγώνα των Ελλήνων πάντα κάτω από την μοναρχική ηγεσία».



Εικόνα 4.15: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος, Δειγματολογίου των Ρωμαΐδη- Zeitz, 1912-1913, Φωτογραφικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη.
«Ο Βασιλεύς επισκεπτόμενος τας εμπροσθοφυλακάς» επίσης μια λιτή και ακριβόλογη λεζάντα.



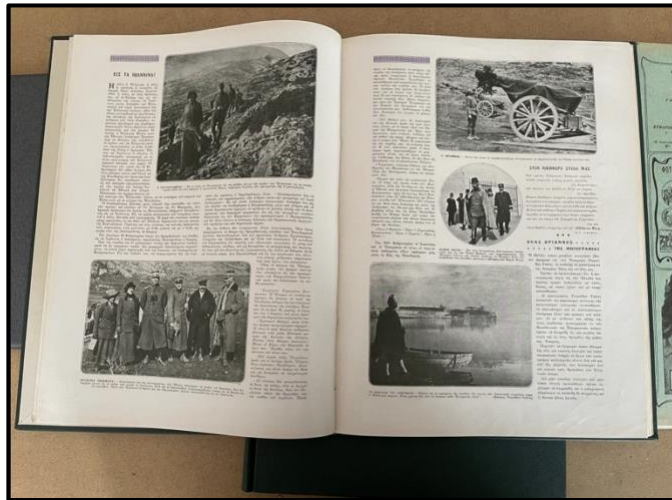
Εικόνα 4.16: Σελίδα του Γαλλικού περιοδικού *L' Illustration*, φωτογραφία των Ρωμαΐδη και Zeitz, 8 Μαρτίου 1913, (τεύχος 3654).
Η λεζάντα αναγράφει «Ο διάδοχος του ελληνικού θρόνου με το επιτελείο του, επισκέπτονται τις προχωρημένες θέσεις, μπροστά στα Ιωάννινα». Η λεζάντα κινείται στο ύφος μιας αντικειμενικής «δημοσιογραφικής» διατύπωσης.



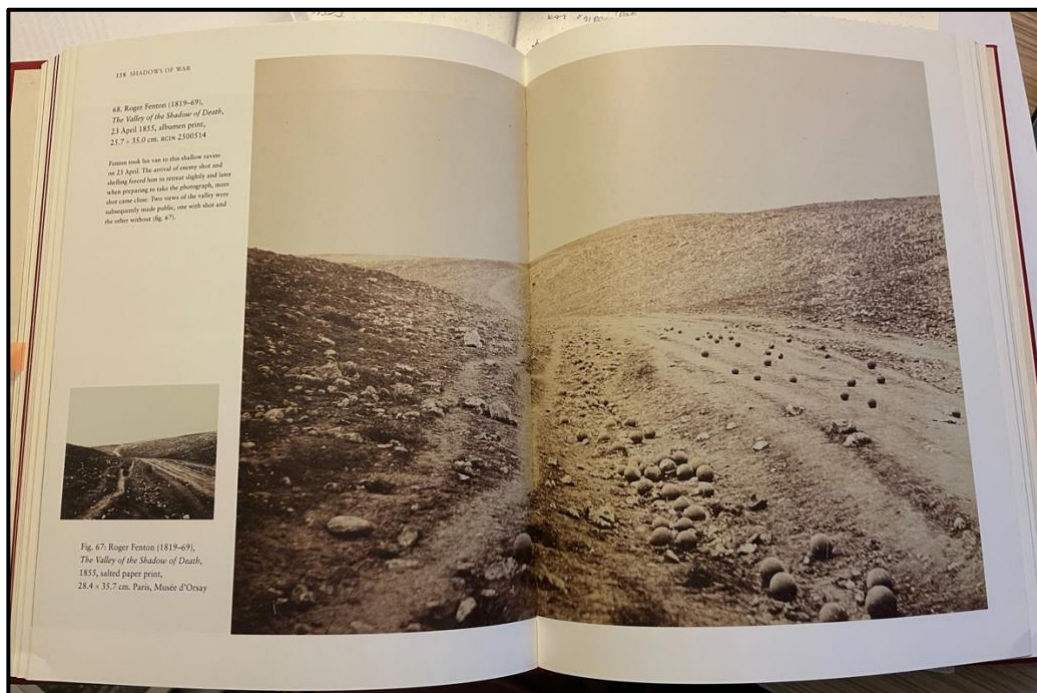
Εικόνα 4.17: Ρωμαΐδης-Zeitz, Ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος Α΄ και ο πρωθυπουργός Ελευθέριος Βενιζέλος στον σιδηροδρομικό σταθμό της Βυρώνειας, Νομός Σερρών, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1060).



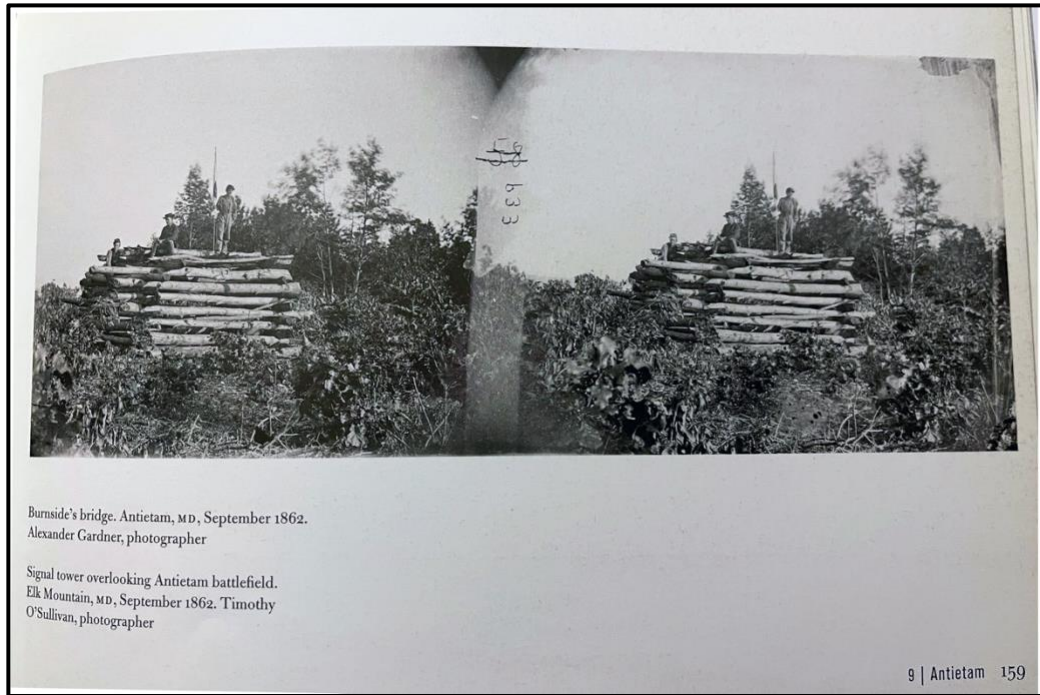
Εικόνα 4.18: Ταχυδρομικό δελτάριο με φωτογραφία των Ρωμαΐδη-Zeitz, 1913



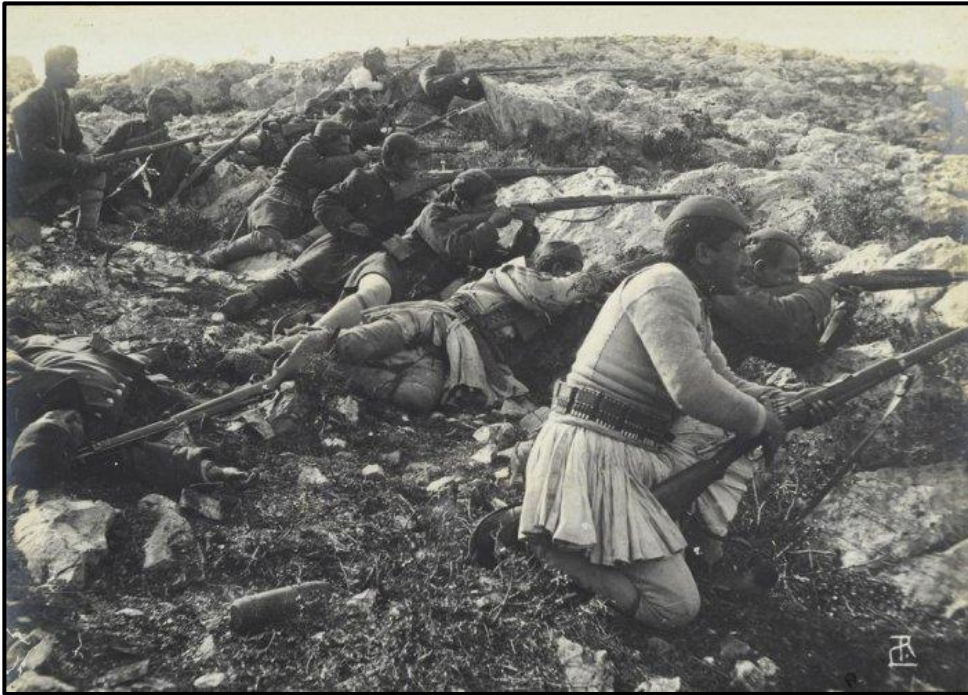
Εικόνα 4.19: Περιοδικό *Η Εικονογραφημένη*, Έτος θ' - αρ. 100-101- Φεβρουάριος- Μάρτιος 1913. Επαινετικό κείμενο για την φωτογραφική κάλυψη των Βαλκανικών Πολέμων από την Εταιρεία των Ρωμαΐδη και Zeitz.



Εικόνα 4.20: **Roger Fenton**, *The Valley of The Shadow of Death*, 23 April 1855, albumen print. Εδώ βλέπουμε και τις 2 εκδοχές, την γνωστή στο μεγάλο μέγεθος με της οβίδες και την άγνωστη χωρίς οβίδες, δίπλα σε μικρότερο μέγεθος.



Εικόνα 4.21: **Timothy O' Sullivan**, *Signal tower overlooking Antietam battlefield*, 1862, [stereoscopic photograph].



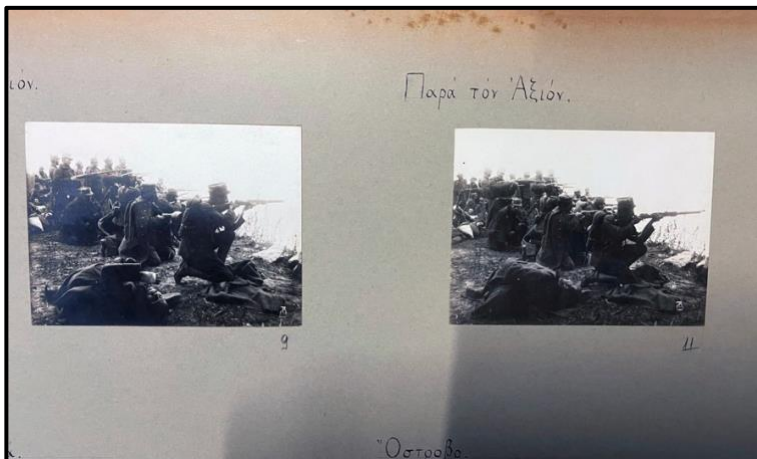
Εικόνα 4.22: Ρωμαΐδης και Zeitz, *Εύζωνες κατά την μάχη της Αετοράχης, Ήπειρος, 1912-1913*, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1018).



Εικόνα 4.23: Ρωμαΐδης και Zeitz, *Κατά τη μάχη, Γιαννιτσά, 1912*, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_945).

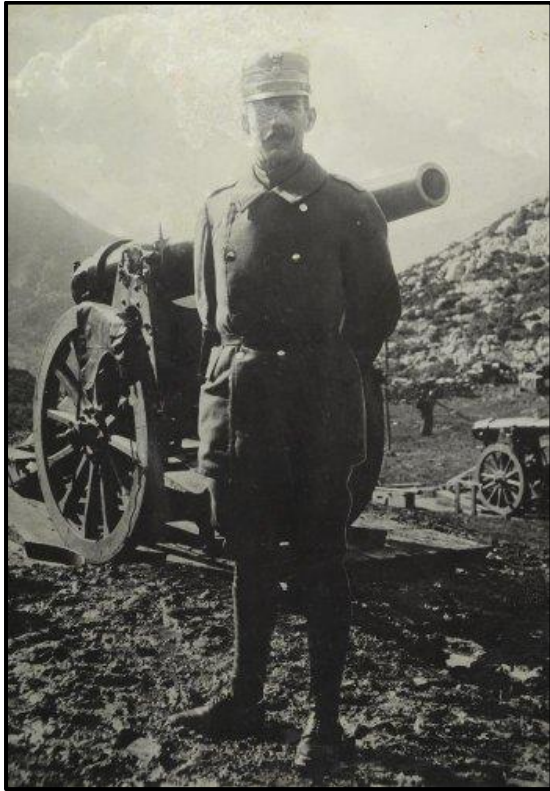


Εικόνα 4.24: Ρωμαΐδης και Zeitz, Μάχη στις όχθες του Αξιού ποταμού, Μακεδονία, 1912, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_947).

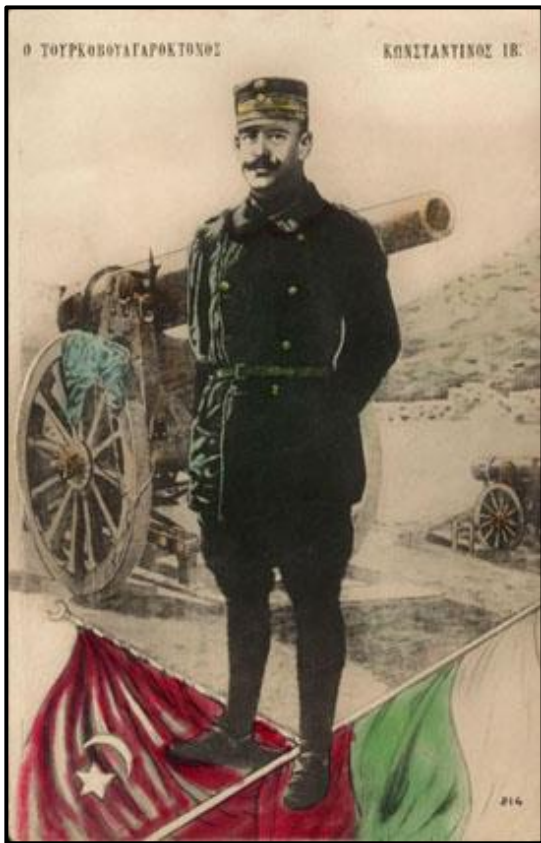


(λεπτομέρεια – μεγέθυνση)

Εικόνα 4.25: Εσωτερικές σελίδες του φωτογραφικού λευκώματος του Α. Μπενάκη από του Βαλκανικούς Πολέμους, πιθανότατα παραγγελία του στους Ρωμαΐδη -Zeitz, Ιστορικό Αρχείο Μουσείου Μπενάκη.



Εικόνα 4.26: Ρωμαΐδης και Zeitz, Ο Βασιλιάς Κωνσταντίνος Α' στην Κανέτα, Ήπειρος, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_971).



Εικόνα 4.27: Λαϊκή εικονογραφία, παραλλαγή της παραπάνω φωτογραφίας, [Ταχυδρομικό δελτάριο], 1913.



Εικόνα 4.28: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, *Συσσίτιο προφυλακών κοντά στη Μπελίτσα, Βουλγαρία, 1912-1913*, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1133).



Εικόνα 4.29: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, *Το στρατόπεδο στην Κανέτα, Ήπειρος, 1912-1913*, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1015).



Εικόνα 4.30: Ρωμαΐδης και Zeitz, Αιχμάλωτοι, Νομός Ιωαννίνων, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1031).



Εικόνα 4.31: Ρωμαΐδης και Zeitz, Γέφυρα, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1181).



Εικόνα 4.32: Ρωμαΐδης και Zeitz, Πρόσφυγες, Κοζάνη, Ήπειρος, 1912, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_929).



Εικόνα 4.33: Ρωμαΐδης και Zeitz, Στρατόπεδο, Σιδηρόκαστρο, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1093).



Εικόνα 4.34: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, Παλαιό Τουρκικό πολεμικό υλικό, Ήπειρος, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_972).



Εικόνα 4.35: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, Έφοδος πυροβολικού προς την Κρέσνα, Βουλγαρία, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1124).



Εικόνα 4.36: Ρωμαΐδης και Zeitz, Διέλευση ποταμού. Μακεδονία, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1057).



Εικόνα 4.37: **Roger Fenton**, the valley of the shadow of death, 23 April 1855, [albumen print].



Εικόνα 4.38: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, *Το πεδίο της μάχης του Σαρανταπόρου, Θεσσαλία, Οκτώβριος, 1912*, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_922).

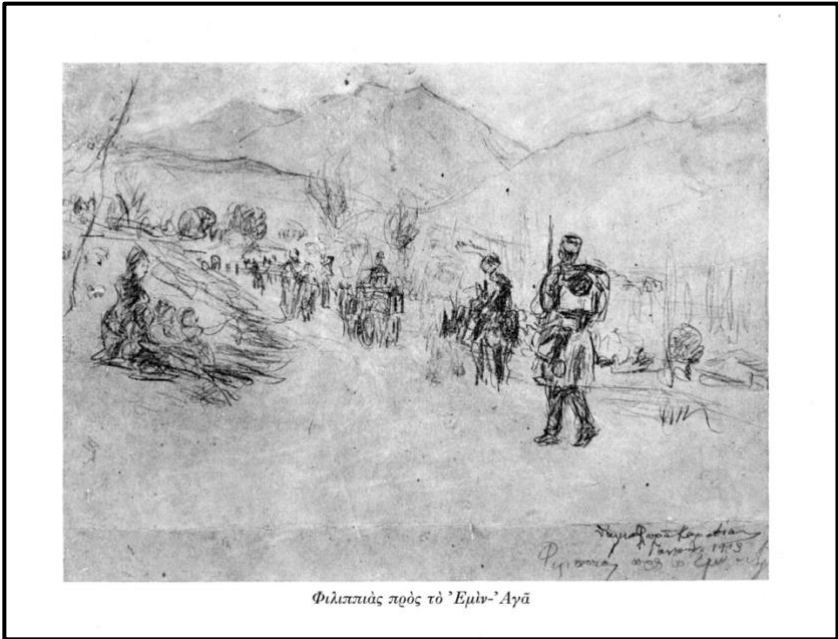


Εικόνα 4.39: **Timothy H. O'Sullivan**, 1863.

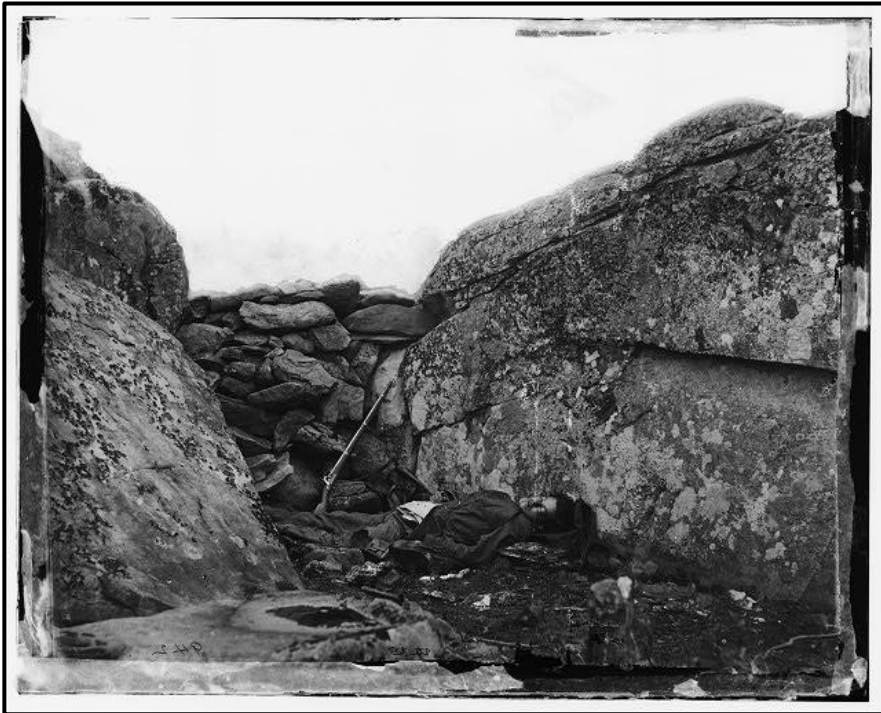
Ο Alfred Waud φωτογραφισμένος το 1863 να κάθεται σκιστόαρντας στο Devil's Den μετά την μάχη του Gettysburg.



Εικόνα 4.40: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά Καραβία στο Εμίν Αγά, Ήπειρος, 1912, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1013).



Εικόνα 4.41: **Θάλεια Φλωρά Καραβία**, *Φιλιππιάς προς τὸ Ἐμίν - Ἀγά, Ἡπειρος, Ἰανουάριος 1913*, [Σχέδιο με μαύρο μολύβι σε γκριζο χαρτί].



Εικόνα 4.42: **Alexander Gardner**, *Devil's Den* με νεκρό συνομοσπονδιακό στρατιώτη, *Gettysburg, PA*, Ιούλιος, 1863. Συχνά τιτλοφορείται και "The Home of a Rebel Sharpshooter".



Εικόνα 4.43: **Ρωμαΐδης και Zeitz**, *Ηρωικός πεσών, Ήπειρος*, 1912-1913, [φωτογραφία], (ΦΑ_9_1022).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alphen Van Ernst. (2014), *Staging the Archive, Art and Photography in the Age of New Media*, Reaktion Books Ltd, London.

Arago Dominique Francois. (1980), «Report». Στο *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, notes by Amy Weinstein Meyers, Leete's Island Books, New Haven, Conn.

Benjamin Walter. (1978), «Το Έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητας του». Στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, μτφ Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, Αθήνα.

Benjamin Walter. (2002), *The Arcades Project*, Μετάφραση των Howard Eiland και Kevin McLaughlin, Εκδόσεις Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London England.

Bleiler E. F. (1954), *Gardner's Photographic Sketch Book of the Civil War*, by Alexander Gardner, Dover Publications, Garden City, New York.

Brothers Caroline. (1997), *War and Photography A Cultural History*, Routledge, London and New York.

Burke Peter. (2001), *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London.

Butler Judith. (2010), «Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag». Στο *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, Reprint edition, Brooklyn.

Clogg Richard. (1999), *Σύντομη Ιστορία της Νεότερης Ελλάδας: Από την Παρακμή και Πτώση του Βυζαντίου Μέχρι το 1985*, Μετάφραση Χάρης Φουντέας, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα.

Frizot Michel. (1998), *The New History of Photography*, Konemann, Koln.

Gautrand Jean- Claude. (1998), «Photography on the Spur of the Moment: Instant Impressions». Στο Michel Frizot, *The New History of Photography*, Konemann, Koln.

Gordon Sophie. (2017), *Shadows of War, Roger Fenton's Photographs of the Crimea, 1855*, Royal Collection Trust, London.

Harding Colin. (2014), *The Vest Pocket Kodak Was The Soldiers Camera*, Science + Media Museum, <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/the-vest-pocket-kodak-was-the-soldiers-camera/> (πρόσβαση 2/7/2023).

«History Painting», Tate, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/h/history-painting>, (πρόσβαση 19/06/2023).

Hparkings. (2013), «The true story behind the Gettysburg sharpshooter», National Archives: Pieces of History, <https://prologue.blogs.archives.gov/2013/06/20/the-true-story-behind-the-gettysburg-sharpshooter/> (πρόσβαση 29/7/2023).

Kinnaird W. Rose. (1897), *With the Greeks in Thessaly*, Methuen & Co, London, <https://archive.org/details/withgreeksinthes00roserich/page/n7/mode/2up>, (πρόσβαση 22/06/2023).

Kouki Eleni (2015), «War Photographs Re - Used: An Approach to the Photograph Collection of the Memorial Museum of the Battle of Sarandaporo». Στο *Camera Graeca. Photographs, Narratives, Materialities*, Edited by Philip Carabott, Yannis Hamilakis and Eleni Papargyriou, Centre for Hellenic Studies, King's College London, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

Marien Warner Mary. (2010), *Photography a Cultural History*, 3d edition, Laurence King Publishing Ltd., London.

Michailidis Iakovos. (2020), «Reporting From The Frontline», *Media History*, 26:2, 122-136, DOI: [10.1080/13688804.2018.1519389](https://doi.org/10.1080/13688804.2018.1519389), (πρόσβαση 9/5/2023).

Newhall Beaumont. (1982), *The History of Photography from 1839 to the Present*, The Museum of modern art, New York.

Oldfield Pipa. (2019), *Exposures: Photography and War*, Reaktion Books Ltd., London.

Pettifer James. (2016), «After the Golden Age? - The Journalism of the Balkan Wars». Στο *War in the Balkans: Conflict and Diplomacy Before World War I*, edited by James Pettifer and Tom Buchanan, I.B. Tauris, London.

Poe Edgar Allan. (1980), «The Daguerreotype». Στο *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, notes by Amy Weinstein Meyers, Leete's Island Book, New Haven, Conn.

Price Derrick, Wells Liz. (2007), «Σκέψεις για τη Φωτογραφία: Διαμάχες, Ιστορικά και Σήμερα». Στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, Πηνελόπη Πετσίνη (πρόλογος - μετάφραση), Πλέθρον. Αθήνα.

Price Derrick. (2007), «Ερευνητές και Ερευνώμενοι: Η Φωτογραφία στον Κόσμο και για τον Κόσμο». Στο *Εισαγωγή στη Φωτογραφία*, επιμ. Liz Wells, Πηνελόπη Πετσίνη (πρόλογος - μετάφραση), Πλέθρον. Αθήνα.

Sontag Susan. (1993), *Περί Φωτογραφίας*, μτφ. Ηρακλής Παπαιωάννου, Φωτογράφος, Αθήνα.

Sontag Susan. (2003), *Παρατηρώντας τον Πόνο των Άλλων*, μτφ. Σεραφείμ Βελέντζας, Εκδόσεις Scripta, Αθήνα.

Stathatos John. (2015), «The Three – Way Mirror: Photography as Record, Mirror and Model of Greek National Identity». Στο *Camera Graeca. Photographs, Narratives, Materialities*, Edited by Philip Carabott, Yannis Hamilakis and Eleni Papargyriou, Centre for Hellenic studies, King's College London, Routledge Taylor & Francis Group, London and New York.

Sullivan George. (2004), *In the Wake of Battle, the Civil War Image of Mathew Brady*, Prestel, Munich, Berlin, London, New York.

Wikipedia, «Journalists Of The Balkan Wars: Reporting on the war from Greece», https://en.wikipedia.org/wiki/Journalists_of_the_Balkan_Wars, (πρόσβαση 19/7/2023).

Zayas Marius De. (1980), «Photography: Photography and Artistic – Photography». Στο *Classic Essays on Photography*, edited by Alan Trachtenberg, notes by Amy Weinstein Meyers, Leete's Island Book, New Haven, Conn.

Ακτσόγλου Ιάκωβος Ζ. (1996), «Έρευνα- Παρουσίαση» στο *Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913 (μέσα από τα φύλλα της εφημερίδας «Εμπρός»)*, Εκδόσεις «Οριζών», Αθήνα.

Αντωνιάδης Κωστής. (2021), «Τα Φωτογραφικά Πορτραίτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας Αιώνας μετά». Στο *Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες Ι, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες*, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα.

Αποστολάτος Γεράσιμος. Κ. (1996), «Πρόλογος» στο *Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913 (μέσα από τα φύλλα της εφημερίδας «Εμπρός»)*, Εκδόσεις «Οριζών», Αθήνα.

Γκολομπιάς Γιώργος. (2004), «Ο Φωτογράφος της Καστοριάς Λεωνίδα Παπάζογλου (1872-1918)». Στο *Λεωνίδα Παπαζογλού: Φωτογραφικά Πορτρέτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, Συλλογή Γιώργου Γκολομπιά, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Δημητρακόπουλος Αναστάσιος. (1992), «Εισαγωγή στα Δημοσιεύματα του Περιοδικού L'Illustration για τον Πρώτο Βαλκανικό Πόλεμο». Στο *Ο Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος Μέσα από τις Σελίδες του Περιοδικού L'Illustration*, Ελληνική Επιτροπή Στρατιωτικής Ιστορίας, εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια εκδόσεως Αντιναύαρχος ε.α Α. Δημητρακόπουλος ΠΝ, Αθήνα.

Δημητριάδου Μαρία. (2012), «Η Ανατροπή στα Βαλκάνια μέσα από τον Αγγλικό και Γερμανικό Τύπο». Στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913, Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, Ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα.

Δημητριάδου Μαρία. (2012), «Οι Ξένοι Ανταποκριτές στις Βαλκανικές Συγκρούσεις των Ετών 1912 – 1913». Στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913, Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, Ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα.

Δρούλια Λουκία. (2005), «Παρουσίαση του Προγράμματος: Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου, 1784 Ως Σήμερα». Στο *Ο Ελληνικός Τύπος 1784 έως Σήμερα, Ιστορικές και θεωρητικές Προσεγγίσεις*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματός Ερευνών, Αθήνα.

Ζάννας Κ. Δημήτρης. (2004), «Πρόλογος». Στο *Λεωνίδα Παπάζογλου: Φωτογραφικά Πορτραίτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα*, Συλλογή Γιώργου Γκολομπιά, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Καραδημητρίου - Παπασπύρου Ευθυμία. (2013), «Ελληνική Λαϊκή Εικονογραφία 1912-1913». Στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913 Ελληνική Λαϊκή Εικονογραφία*, Τόμος Α' και Τόμος Β', 4^η Έκδοση, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα.

Καράμπελας Δ. Νίκος. (2002), «Σημείωμα του Εκδότη». Στο *Α' Βαλκανικός Πόλεμος (1912-1913): Η Απελευθέρωση της Ηπείρου, Φωτογραφικό Λεύκωμα*, Εκδόσεις Ίδρυμα Άκτια Νικόπολις, Πρέβεζα.

Κασσιανού Νίνα. (2007), «Φωτορεαλισμός και Ιστορία». Στο *Αρχειοτάξιο, Τεύχος 9, Αφιέρωμα Ιστορία και Φωτογραφία*, Αρχεία σύγχρονης κοινωνικής ιστορίας, εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα.

Κλεφτόγιαννη Ιωάννα. (2018), *Αντώνης Μπενάκης: Η Πραγματική Ταυτότητα του Τρελαντώνη*, Ιστοσελίδα Έθνος.

<https://www.ethnos.gr/culture/article/3240/antonhsmpenakhshpragmatikhtaytohtatoytrelantonhhttps://www.ethnos.gr/culture/article/3240/antonhsmpenakhshpragmatikhtaytohtatoytrelantonhhttps://www.ethnos.gr/culture/article/3240/antonhsmpenakhshpragmatikhtaytohtatoytrelantonh> (πρόσβαση 13/7/2023).

Κουμπάρλης Άρης. (2020), «Σύνοψη Ιστορίας Ελληνικού Πολιτικού Τύπου», Ιόνιο Πανεπιστήμιο Σχολή Επιστήμης της Πληροφορικής Τμήμα Ψηφιακών Μέσων Επικοινωνίας, <https://opencourses.ionio.gr/modules/document/file.php/DMC130/8.4%20%CE%97%20%CE%99%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1%20%CF%84%CE%BF%CF%85%20%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D%20%CE%A4%CF%8D%CF%80%CE%BF%CF%85%20%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD%20%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%AC%CE%B4%CE%B1%20-%20%CE%A3%CF%8D%CE%BD%CE%BF%CF%88%CE%B7%20-2020-NC.pdf> (πρόσβαση 9/5/2023).

Μαζαράκης Ιωάννης. (2010), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 5, Έθνος, Αθήνα.

Μαρκίδου Νατάσσα. (2020), *Φωτογραφία: Κριτικές Αναγνώσεις*, εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα.

Μουσείου Μπενάκη Ιστοσελίδα, Ο Ιδρυτής: Αντώνης Μπενάκης, https://www.benaki.org/index.php?option=com_landings&view=founder&Itemid=520&language=el, (πρόσβαση 16/7/2023).

Μπουντούρη Ειρήνη. (2021), «Φωτογραφία και Εξωτερική Πολιτική (1905 – 1922): Η Συμβολή της Οικογένειας Boissonnas». Στο *Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες Ι*, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα.

Ξανθάκης Ξ. Άλκης. (2008), *Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970*, εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα.

Οικονόμου Νικόλαος (2010), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 5, Έθνος, Αθήνα.

Παπαδημητρίου Δέσποινα και Μπαλτά Νάση (1993), *Σημειώσεις για την Ιστορία του Τύπου: Η Ελληνική και η Ευρωπαϊκή Διάσταση*, Εκδόσεις Οδυσσεάς, Αθήνα.

Σακελλαρόπουλος Τάσος. (2021), «Ελευθέριος Βενιζέλος: Το Πρόσωπο, η Πολιτική και τα Σύμβολα κατά την Επέτειο των Εκατό Ετών από τη Γέννηση του». Στο *Η Πολιτική Κληρονομιά του Ελευθέριου Βενιζέλου. Συνέχειες και Ασυνέχειες*, Εκδόσεις Ευρασία, Αθήνα.

Σαπλαούρα Αγγελική. (2022), ΕΡΤ Αρχείο: Αφιέρωμα στον Φωτορεπόρτερ Πέτρο Πουλίδη, <https://www.ert.gr/ert-arxeio/petros-poylidis-3-dekemvrioy-1967/> (πρόσβαση 7/5/2023).

Σβολόπουλος Κωνσταντίνος (2010), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 5, Έθνος, Αθήνα.

Σταθάτος Γιάννης. (2005), *Ανακαλύπτοντας τον Πέτρο Πουλίδη*, Περιοδικό Φωτογράφος, Τεύχος 137, Αθήνα.

Σταθάτος Γιάννης. (2021), «Η Φωτογραφική Πρωτοτυπία του Ελευθέριου Βενιζέλου». Στο *Η Πολιτική Κληρονομιά του Ελευθέριου Βενιζέλου. Συνέχειες και Ασυνέχειες*, Εκδόσεις Ευρασία, Αθήνα.

Σταθάτος Γιάννης. (2021), «Ο Ρόλος της Φωτογραφίας στη Διάπλαση της Ελληνικής Εθνικής Ταυτότητας». Στο *Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες Ι*, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα.

Τόπης Ι. Αστέριος. (2000), «Πρόλογος». Στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912- 1913: Το Φωτογραφικό Λεύκωμα των Ρωμαΐδη- Zeitz*, Δεύτερη Έκδοση, Παρουσίαση Αστέριος Ι. Τόπης, Εκδόσεις Κέδρος & Α. Τόπης, Αθήνα.

Τρίπου- Μποσταντζόγλου Κλειώ. (2009), *Αρχείον Ιστορικά Σημειώσεις Περί Οικογένειας Τρίπου*, Επιστημονική Επιμέλεια Κουμαριανού Αικατερίνη, Μουσείο Μπενάκη – Ε.Λ.Ι.Α.

Τσιάπος Αργύρης. (2015), *Οι Πρώτες Ταινίες του Ελληνικού Κινηματογράφου, Η Ιστορία του Προπολεμικού Ελληνικού Σινεμά*, αυτοέκδοση, Σέρρες.

Τσίργιαλου Αλίκη. (2012), «Φωτογραφικές Αναμνήσεις μιας Ένδοξης Εποχής». Στο *Βαλκανικοί Πόλεμοι 1912-1913: Η Αυγή του Ελληνικού 20^{ου} Αιώνα*, ειδική έκδοση για την Εφημερίδα «ΤΑ ΝΕΑ», Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α. Ε, Αθήνα.

Τσίργιαλου Αλίκη. (2015), *Διάλεξη στο πλαίσιο των «Φωτογραφικών Συναντήσεων»*, <https://www.photoencounters.gr/ark/lectures/i-neoelliniki-istoriki-syllogi-konstantinoy-tripoy> (πρόσβαση 14/7/2023).

Τσίργιαλου Αλίκη. (2021), «Φωτογραφίζοντας την Ελλάδα του 19^{ου} Αιώνα». Στο *Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες Ι*, επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα.

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος. (2010), *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Τόμος 5, Έθνος, Αθήνα.

Χανδρινός Ιάσων. (2010), *Πολεμική Ιστορία του Έθνους*, Τόμος 5 και Τόμος 6, Έθνος, Αθήνα.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗΣ (ΠΗΓΕΣ)

	Πηγή	Σελίδα
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1		
Εικόνα 1.1	National Galleries Scotland, https://audio.nationalgalleries.org/hill-and-adamson/stops/6/index.html (πρόσβαση 8/4/2023).	
Εικόνα 1.2	Ο.Π.	
Εικόνα 1.3	Gordon Sophie. (2017), <i>Shadows of War, Roger Fenton's Photographs of the Crimea, 1855</i> , Royal Collection Trust, London.	49
Εικόνα 1.4	Ξανθάκης Ξ. Άλκης. (2008), <i>Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970</i> , εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα, 2008.	189
Εικόνα 1.5	Ο.Π.	194
Εικόνα 1.6	Ο.Π.	194
Εικόνα 1.7	Σταθάτος Γιάννης. (2021), «Ο Ρόλος της Φωτογραφίας στη Διάπλαση της Ελληνικής Εθνικής Ταυτότητας». Στο <i>Φωτογραφία και Συλλογικές Ταυτότητες, Ελληνικές Φωτογραφικές Μελέτες Ι</i> , επιμ. Π. Πετσίνη και Γ. Σταθάτος, Εκδόσεις Κουκίδα, Αθήνα.	49
Εικόνα 1.8	Ξανθάκης Ξ. Άλκης. (2008), <i>Η Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839- 1970</i> , εκδόσεις Πάπυρος, Αθήνα, 2008.	195
Εικόνα 1.9	Αντωνιάδης Κωστής. (2004), «Τα Φωτογραφικά Πορτραίτα του Λεωνίδα Παπάζογλου: Ένας Αιώνας μετά». Στο <i>Λεωνίδα Παπαζογλού: Φωτογραφικά Πορτρέτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα</i> , Συλλογή Γιώργου Γκολομπία, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.	22
Εικόνα 1.10	Γκολομπίας Γιώργος. (2004), «Ο Φωτογράφος της Καστοριάς Λεωνίδα Παπάζογλου (1872-1918)». Στο <i>Λεωνίδα Παπαζογλού: Φωτογραφικά Πορτρέτα από την Καστοριά και την Περιοχή της την Περίοδο του Μακεδονικού Αγώνα</i> , Συλλογή Γιώργου Γκολομπία, Μουσείο Φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.	103
Εικόνα 1.11	Ο.Π.	14
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2		
Εικόνα 2.1	Κυριαζής Αριστείδης. (2021), «Η Σταδιακή Απελευθέρωση όλης της Λέσβου “8 Νοεμβρίου 1912- 24 Δεκεμβρίου 1912”», https://www.lesvospost.com/2021/11/8-1912-24-1912-pic.html (πρόσβαση 9/4/2023).	
Εικόνα 2.2	Ψηφιακή Βιβλιοθήκη Εφημερίδων και Περιοδικού Τύπου: ΕΒΕ http://efimeris.nlg.gr/ns/main.html (πρόσβαση 2/4/2023).	
Εικόνα 2.3	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 15/3/2023.	
Εικόνα 2.4	<i>Πανόραμα του Πολέμου 1912-1913</i> , Πρώτη Έκδοση 1913, Επετειακή Επανέκδοση, Εκδόσεις Πατάκη, 2022. Εξώφυλλο και σελίδα τίτλων.	
Εικόνα 2.5	Δημητρακόπουλος Αναστάσιος. (1992), <i>Ο Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος μέσα από τις Σελίδες του Περιοδικού L'Illustration</i> , Ελληνική Επιτροπή Στρατιωτικής Ιστορίας, εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια εκδόσεως Αντιναύαρχος ε.α Α. Δημητρακόπουλος ΠΝ, Αθήνα.	69
Εικόνα 2.6	Ιστορική Συλλογή Βαλκανικών Πολέμων Balkan Wars 1912-1913, http://www.balkanwars.gr/apeleutherossi-mitilinis.html (πρόσβαση 9/4/2023).	
Εικόνα 2.7	Δημητρακόπουλος Αναστάσιος. (1992), <i>Ο Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος μέσα από τις Σελίδες του Περιοδικού L'Illustration</i> , Ελληνική	99

	Επιτροπή Στρατιωτικής Ιστορίας, εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια εκδόσεως Αντιναύαρχος ε.α Α. Δημητρακόπουλος ΠΝ, Αθήνα.	
Εικόνα 2.8	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 1/3/2023.	
Εικόνα 2.9	Ο.Π., 24/5/2023.	
Εικόνα 2.10	Ο.Π.	
Εικόνα 2.11	Ο.Π.	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3		
Εικόνα 3.1	https://nhmuseum.gr/tmimata/mesa-stis-syloges-tou-mouseiou/item/360-tochorigikomnimeiotoulusikratistinathinafotografiatonadelfonromaidi (πρόσβαση 3/4/2023).	
Εικόνα 3.2	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 1/3/2023.	
Εικόνα 3.3	Ο.Π.	
Εικόνα 3.4	Ο.Π.	
Εικόνα 3.5	Ο.Π.	
Εικόνα 3.6	Ο.Π.	
Εικόνα 3.7	Ο.Π.	
Εικόνα 3.8	Ο.Π.	
Εικόνα 3.9	Ο.Π. 20/4/2023.	
Εικόνα 3.10	Ο.Π.	
Εικόνα 3.11	Ο.Π. 29/3/2023.	
Εικόνα 3.12	Ο.Π.	
Εικόνα 3.13	Ο.Π.	
Εικόνα 3.14	Ο.Π. 22/3/2023.	
Εικόνα 3.15	Ο.Π.	
Εικόνα 3.16	Ο.Π. 29/3/2023.	
Εικόνα 3.17	Ο.Π. 24/5/2023.	
Εικόνα 3.18	Ο.Π.	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4		
Εικόνα 4.1	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 29/3/2023.	
Εικόνα 4.2	Ο.Π.	
Εικόνα 4.3	Ο.Π.	
Εικόνα 4.4	Ο.Π. 22/3/2023.	
Εικόνα 4.5	Ο.Π. 29/3/2023.	
Εικόνα 4.6	https://www.ebay.com/sch/i.html?_from=R40&_trksid=p2332490.m570.l1313&_nkw=Original+F.G.+Zeit+Real+Photo+Postcard%2C&_sacat=0 (πρόσβαση 9/3/2023).	
Εικόνα 4.7	https://www.fotozeit.de/ (πρόσβαση 9/3/2023).	
Εικόνα 4.8	Martin Jermann, προσωπική επικοινωνία, 4/7/2023, [επικοινωνία μέσω email].	
Εικόνα 4.9	Ο.Π.	
Εικόνα 4.10	Ο.Π. 17/7/2023.	
Εικόνα 4.11	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 1/3/2023.	
Εικόνα 4.12	Ο.Π.	
Εικόνα 4.13	Ο.Π. 24/5/2023.	
Εικόνα 4.14	Ο.Π. 1/3/2023.	
Εικόνα 4.15	Ο.Π. 24/5/2023.	
Εικόνα 4.16	Δημητρακόπουλος Αναστάσιος. (1992), <i>Ο Πρώτος Βαλκανικός Πόλεμος μέσα από τις Σελίδες του Περιοδικού L'illustration</i> , Ελληνική Επιτροπή Στρατιωτικής Ιστορίας, εισαγωγή, μετάφραση και επιμέλεια	75

	εκδόσεως Αντιναύαρχος ε.α Α. Δημητρακόπουλος ΠΝ, Αθήνα.	
Εικόνα 4.17	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.18	Αθανασιάδης Στεφ. Παντελής. (2012), «Πρόεδροι Βουλής: Βενιζέλος», Νεότερη Ελληνική Ιστορία, https://sitalkisking.blogspot.com/2012/06/61.html (πρόσβαση 3/7/2023).	
Εικόνα 4.19	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 1/3/2023.	
Εικόνα 4.20	Gordon Sophie. (2017), <i>Shadows of War, Roger Fenton's Photographs of the Crimea</i> , 1855, Royal Collection Trust, London.	158
Εικόνα 4.21	Sullivan George. (2004), <i>In the Wake of Battle, the Civil War Image of Mathew Brady</i> , Prestel, Munich, Berlin, London, New York.	159
Εικόνα 4.22	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.23	Ο.Π.	
Εικόνα 4.24	Ο.Π.	
Εικόνα 4.25	Φωτογραφισμένο από εμένα με την άδεια του Μουσείου, 1/3/2023.	
Εικόνα 4.26	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.27	http://www.balkanwars.gr/vassilias-konstantinos.html (πρόσβαση 6/7/2023).	
Εικόνα 4.28	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.29	Ο.Π.	
Εικόνα 4.30	Ο.Π.	
Εικόνα 4.31	Ο.Π.	
Εικόνα 4.32	Ο.Π.	
Εικόνα 4.33	Ο.Π.	
Εικόνα 4.34	Ο.Π.	
Εικόνα 4.35	Ο.Π.	
Εικόνα 4.36	Ο.Π.	
Εικόνα 4.37	Gordon Sophie. (2017), <i>Shadows of War, Roger Fenton's Photographs of the Crimea</i> , 1855, Royal Collection Trust, London.	158
Εικόνα 4.38	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.39	https://www.britannica.com/biography/Alfred-R-Waud (πρόσβαση 10/7/2023).	
Εικόνα 4.40	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	
Εικόνα 4.41	Χαραλαμπίδης Α. Γ. (1974). Σχέδια της Θάλειας Φλώρα-Καραβία από τον Πόλεμο του 1912-13: (συλλογή Γ' Σώματος Στρατού). Μακεδονικά, 14(1), 183–211. https://doi.org/10.12681/makedonika.583 (πρόσβαση 1/9/2023).	Πιν. XIX
Εικόνα 4.42	Sullivan George. (2004), <i>In the Wake of Battle, the Civil War Image of Mathew Brady</i> , Prestel, Munich, Berlin, London, New York.	199
Εικόνα 4.43	https://www.benaki.org/index.php?option=com_collections&view=collection&id=20&Itemid=162&lang=el (πρόσβαση 1/7/2023).	

