



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

Π.Μ.Σ. Πολιτιστική Διαχείριση



**Η αφήγηση των φωτογραφιών για τους αγώνες των
Καπνεργατών της Καβάλας**
Σημειωτική Ανάλυση Φωτογραφιών

Φοιτήτρια: **Ελένη Π. Χορέβα**

Επιβλέπων καθηγητής: **Δρ. Γιάννης Σκαρπέλος**

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013

Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και
Πολιτικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Πολιτιστική Διαχείριση

Διπλωματική Εργασία με θέμα:

Η αφήγηση των φωτογραφιών για τους αγώνες των
Καπνεργατών της Καβάλας:
Σημειωτική Ανάλυση Φωτογραφιών

Φοιτήτρια: Ελένη Π. Χορέβα. Α.Μ.: 4111ΜΟ14

Επιβλέπων καθηγητής: Δρ. Γιάννης Σκαρπέλος

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	4
Εισαγωγή	5

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

1.1. Μεθοδολογία.....	8
1.2. Ορισμοί και Έννοιες Σημειολογίας	15
1.2.1. Σημείο	17
1.2.2. Μορφή και Έννοια Σημείου: Σημαίνον και Σημαινόμενο.....	20
1.2.3. Σημειοδοτική πρακτική.....	22
1.2.4. Σύμβολο	24

2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.1. Η Ταυτότητα της Φωτογραφίας.....	27
2.1.1. Η τεκμηριωτική χρήση της Φωτογραφίας	34
2.1.2. Διαβάζοντας τη Φωτογραφία.....	38
2.2. Η Φωτογραφία ως οπτικό σημείο	41
2.2.1 Φωτογραφική Καταδήλωση.....	43
2.2.2 Φωτογραφική Συμπαραδήλωση.....	45

3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3. Ο καπνός «εξευρωπαϊάζεται»	49
3.1. Το «χρυσόφορο προϊόν» φθάνει στην Καβάλα	51
3.2. Από το Ευρωπαϊκό Εργατικό Κίνημα στο Καπνεργατικό	52
3.3. Πρώτη περίοδος Καπνεργατικού Κινήματος.....	55
3.3.1. Το πλαίσιο και οι συνθήκες καπνεργασίας.....	58
3.3.2. Η οργάνωση των καπνεργατών και το ‘εκμέκ καβγασί’	64
3.3.3. Οι καπνεργάτες του Μεσοπολέμου και η προσφορά τους στο κοινωνικό σύνολο και την πατρίδα	69
3.4. Η συνέχιση των αγώνων έως το 1936 και η κατοχύρωση συνδικαλιστικών δικαιωμάτων	72
3.6. Η Δικτατορία του Μεταξά πνίγει το Κίνημα	97
3.7. Από τη βουλγαρική κατοχή μέχρι τα νεώτερα χρόνια.....	101
Επίλογος – Γενικά Συμπεράσματα	109

ΠΗΓΕΣ

Ελληνική Βιβλιογραφία- επιστημονικά άρθρα και εργασίες.....	113
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία- επιστημονικά άρθρα και εργασίες	118
Πηγές των φωτογραφιών	122

*Η σημειωτική μοιάζει περισσότερο
με δάσος,
όπου οι άμαξες και οι διαβάτες
άφησαν ίχνη
που ο ερευνητής καλείται να ερευνήσει,
λαμβάνοντας υπόψη
και τα δικά του ίχνη,
παρά με θάλασσα όπου τα απόνερα των
πλοίων χάνονται μόλις αυτό περάσει.*

Ουμπέρτο Έκο¹

¹ Είναι η φράση από το βιβλίο του Ουμπέρτο Έκο, *Θεωρία Σημειωτικής*, με την οποία ο ιταλός συγγραφέας και σημειωτιστής, προτρέπει τον κάθε αναγνώστη/θεατή, να λαμβάνει υπόψη σε κάθε προσπάθεια ανάγνωσης ενός σημείου. (Eco, 1992: 59).

Πρόλογος

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, θερμά, τον επιβλέποντα της εργασίας και καθηγητή του μαθήματος *Οπτικός Πολιτισμός*, **Γιάννη Σκαρπέλο**, ο οποίος μας μύησε στη γοητεία του αντικείμενου, που μας δίδαξε, στο πλαίσιο του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, δίνοντάς μας την ευκαιρία να γνωρίσουμε έναν άλλον κόσμο, που ζει πίσω από το προφανές και που, διεκδικώντας τη θέση και την αξία του, δικαιώνει κάθε μελετητή που θα τον προσεγγίσει, αποκαλύπτοντάς του τα κρυμμένα νοήματά του – τις συμπαραδηλώσεις του, όπως η Σημειωτική τα χαρακτηρίζει.

Αξιοποιώντας τα εργαλεία της Σημειωτικής Ανάλυσης, στο παρόν πόνημα, επιδιώκεται η μελέτη των κοινωνικών συμβολισμών των φωτογραφιών που απεικονίζουν τους αγώνες των καπνεργατών της Καβάλας, μέλος των οποίων ήταν και ο παππούς μου Λεωνίδας Χορέβας, στη μνήμη του οποίου και των συναγωνιστών του, αφιερώνω το παρόν.

Ευχαριστώ, επίσης, τη Διοίκηση, του Μουσείου Καπνού Καβάλας και ιδιαίτερα την υπεύθυνη Δημοσίων Σχέσεων και γενική γραμματέα του Ι.Κ.Κ.Ι.Κ., ιστορικό, Μαρία Μαντζουράνη, το Δημοτικό Μουσείο Καβάλας, τον πρόεδρο του Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας, Νικόλαο Ρουδομέτωφ, για το υλικό, τις πληροφορίες και τη συνέντευξη, που μου παραχώρησε, τον μελετητή και πρώην Σύμβουλο του Δ.Σ. του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας Κώστα Παπακοσμά, τη φίλη μου εκπαιδευτικό Θάλεια Βρεττού για την ενθάρρυνση και το υλικό που μου παραχώρησε, τον Βασίλειο Υφαντή για τη συμπαράσταση, την ενθάρρυνση και τις τεχνικές συμβουλές για τη συγγραφή της μελέτης.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής Α. Γκαζή και Δ. Καββαθά, όλους όσοι έδωσαν πληροφορίες που εμπλούτισαν αυτήν την έρευνα καθώς και το προσωπικό της Βιβλιοθήκης του Παντείου Πανεπιστημίου, για την άψογη εξυπηρέτησή μου καθ' όλο το διάστημα της βιβλιογραφικής έρευνας.

Τέλος ευχαριστώ θερμά τη διοίκηση και τους διδάσκοντες του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, 'Πολιτιστική Διαχείριση', του τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, που μου έδωσαν τη δυνατότητα και την ευκαιρία, με δωρεάν εκπαίδευση, να παρακολουθήσω τα σεμινάρια του προγράμματος, μέρος των οποίων αποτελεί και το αντικείμενο με το οποίο επέλεξα να ασχοληθώ, στο παρόν πόνημα τους οποίους θα ήθελα να αναφέρω ονομαστικά: εκτός από τον Γιάννη Σκαρπέλο, τις Σάσα Αυλάμη, Χαρίκλεια Τσοκανή και Έφη Φουντουλάκη και τους Γιάνκο Ανδρεάδη, Δημήτρη Νάκο και Κωστή Δάλλα.

Έλενα Χορέβα

Εισαγωγή

Η παρούσα διπλωματική εργασία, με τίτλο: *Η αφήγηση των φωτογραφιών για τους αγώνες των Καπνεργατών της Καβάλας* και υπότιτλο: *Σημειωτική Ανάλυση Φωτογραφιών*, είναι εμπνευσμένη από τα εξαιρετικά επιτεύγματα των αγώνων του Καπνεργατικού Καβαλιώτικου Κινήματος, κυρίως από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και το 1936.

Στην Καβάλα εμφανίστηκε, για πρώτη φορά, στα τέλη του 19ου αιώνα, μία νέα εργατική τάξη, χωρίς ξεκάθαρη ταξική συνείδηση, με ιδιαίτερα όμως αναπτυγμένη συλλογική νοοτροπία, που οργανώθηκε γρήγορα σε μανιφακτούρα, η οποία άλλαξε τις κοινωνικές δομές και δημιούργησε νέες απαιτήσεις και ιδεολογικές ζυμώσεις. Οι έμποροι δημιούργησαν τεράστιες περιουσίες μέσα σε ελάχιστο διάστημα, ενώ για τους καπνεργάτες οι συνθήκες εργασίας ήταν δύσκολες. Βασικά τους προβλήματα, η φυματίωση² που προκαλείται από τους κλειστούς και ανήλιους χώρους (καπνομάγαζα) της καπνεργασίας αλλά και η εποχικότητα του επαγγέλματος, αφού η επεξεργασία διαρκεί από την άνοιξη μέχρι το φθινόπωρο. Αυτό, όμως, που κυρίως έμεινε στην ιστορία είναι το συνδικαλιστικό κίνημα των καπνεργατών και η αριστερή πολιτική τους τοποθέτηση, που χαρακτήριζε την πόλη για περίπου σαράντα χρόνια.

Τα αποτελέσματα των καπνεργατικών αγώνων, άλλοτε άμεσα ορατά, άλλοτε μακροπρόθεσμα ανιχνεύσιμα, άνοιξαν νέους δρόμους στον συνδικαλισμό. Πρωταγωνίστριες και πρωταγωνιστές, οι πασταλτζούδες, (εργάτριες που ξεφύλλιζαν και ταξινομούσαν τα φύλλα), οι ντενκτσήδες (ειδικευμένοι δεματοποιοί), οι ιστιφτζήδες ή αχαρματζήδες (οι ανειδίκευτοι δεματοποιοί), οι στοιβαδόροι, οι ουσταμπάσηδες (πρωτομάστορες σαλονιών), οι ουστάδες (βοηθοί των ουσταμπάσηδων), όλοι οι εργαζόμενοι, δηλαδή, στα καπνομάγαζα, όπως ονομάζουν οι καβαλιώτες τους χώρους επεξεργασίας των καπνών, στις μεγάλες πετρόκτιστες αποθήκες ή, όπως τις λένε οι καβαλιώτες, καπναποθήκες.

Η πρώτη μεγάλη και ιστορική εργατική απεργία, στην Ελλάδα, αλλά και η μεγαλύτερη, έως τότε, στα Βαλκάνια, ξέσπασε λίγο πριν την εκπονή του 19ου αιώνα, στην Καβάλα. Οι αγώνες, των καπνεργατών, επέφεραν θεαματικές ανατροπές στη νεότερη ιστορία των ατομικών ελευθεριών, των εργασιακών σχέσεων, των εργασιακών δικαιωμάτων αλλά και του Εργατικού Δικαίου.

Σήμερα, διαπιστώνουμε μία μεγάλη αντίφαση και ασυνέχεια σε σχέση με την κατάσταση στα εργασιακά δικαιώματα. Είναι, πράγματι, εντυπωσιακό το γεγονός ότι, εκατό και πλέον χρόνια μετά, το εργατικό κίνημα αντιμετωπίζει ένα νέου τύπου κοινωνικό ζήτημα:

² Στο φύλλο της εφημερίδας *Κήρυξ της Καβάλας*, της 5ης Μαρτίου 1926, ο Πρόεδρος της Ιατρικής Εταιρίας που ίδρυσε με άλλους γιατρούς το Θεραπευτήριο 'Η Ελπίς', ιατρός Ι. Αστεριάδης έγραψε τα εξής μεταξύ των άλλων, υπό τον τίτλο "Μια κρυμμένη καλοσύνη": *Α! πόσες φορές, στη σκάλα του Δημοτικού Νοσοκομείου, ευρήκαμε πεταμένους τους φτωχούς φθισικούς, τους οποίους αφήκε ο αδελφός, η γυναίκα και η μάνα ακόμα. Απίστευτα, σκληρόν. Αλλά άλλο τόσο δικαιολογημένον.*

Προκαλείται να αγωνιστεί για να διαψεύσει την προσδοκία ότι η μετεξέλιξη της Ελληνικής και Ευρωπαϊκής οικονομίας σε κοινωνικό-οικονομικούς σχηματισμούς φθηνού κόστους εργασίας καθώς και εργασιακής και κοινωνικής ανασφάλειας, θα οδηγήσει σε βελτίωση της Ανεργίας στην Ελλάδα και στην Ε.Ε. Το εργατικό κίνημα καλείται, επίσης, σήμερα ν' αγωνιστεί για να διαψεύσει, επίσης, ότι η θεσμική και η λειτουργική, απορύθμιση των Εργασιακών Σχέσεων, η ιδιωτικοποίηση του Συστήματος Κοινωνικής Προστασίας, η περαιτέρω μείωση του εισοδηματικού μεριδίου της εργασίας στο παραγόμενο προϊόν και ο μονομερής καθορισμός ευελιξίας και ανασφάλειας από τους εργοδότες, θα οδηγήσουν στην ταχύτερη προσαρμογή της Ελληνικής Οικονομίας στις νέες εξελίξεις της τεχνολογίας και πληροφορίας.

Από τα προαναφερθέντα προκύπτει το εξής οξύμωρο σχήμα: Οι παππούδες -των περισσότερων από εμάς που γεννηθήκαμε, μεγαλώσαμε και ζήσαμε στην Καβάλα-αγωνίστηκαν σθεναρά, κάποιοι μάλιστα το πλήρωσαν με τη ζωή τους, για τα δικαιώματά τους. Οι καπνεργάτες, τότε, με τους αγώνες τους, κατάφεραν να πετύχουν τον επαναπροσδιορισμό των εργασιακών σχέσεων, την καθιέρωση του οκταώρου, την οχύρωση του επαγγέλματος και άλλα σημαντικά προνόμια τα οποία, έναν αιώνα μετά, αντί να βελτιώνονται ή τουλάχιστον να διατηρούνται, ανατρέπονται εκ νέου, καταστρατηγούνται, καταπατώνται και χάνονται.

Η τελευταία τριετία (2010-2013), στην Ελλάδα της κρίσης, σφραγίστηκε από το καταγκρέμισμα των εργασιακών κεκτημένων, όπως η Τρόικα (Ε.Ε., Δ.Ν.Τ., Ε.Κ.Τ.) το επέβαλε στις κυβερνήσεις που υπάκουσαν και ταυτίστηκε με τη ραγδαία αύξηση της ανεργίας, τις αλληπάλληλες μειώσεις μισθών και συντάξεων, την κατάργηση των συλλογικών συμβάσεων, αλλά και την αποδυνάμωση του εργατικού κινήματος που βιώνει το σοκ της ανεργίας, της φτώχειας και της φοροεπιδρομής, μένοντας σχεδόν απλός παρατηρητής σε όσα διαδραματίζονται γι αυτό...χωρίς αυτό. Είναι χαρακτηριστικό ότι η κατάσταση, για τους σύγχρονους καπνεργάτες, έγινε δυσκολότερη και για έναν επιπλέον λόγο: «δεν υπάρχουν καπνά», όπως λένε, η παραγωγή έχει συρρικνωθεί, τα μεροκάματα λιγόστεψαν, φτάνουν τα δέκα με δώδεκα το μήνα, οι ώρες μειώθηκαν, έγιναν έξι, οι μισθοί συρρικνώθηκαν ...όπως άλλωστε και της συντριπτικής πλειοψηφίας των Ελλήνων εργαζομένων.

Ενδεικτικό της κατάστασης, το Δελτίο Τύπου³ της Ε.Σ.Ε.Ε., που εκδόθηκε στις 8 Μαΐου 2013, φέροντας τον τίτλο *Ο ρόλος της Ε.Σ.Ε.Ε. στο ιστορικό των πρόσφατων εξελίξεων της Ε.Γ.Σ.Σ.Ε.⁴*, και με αφορμή τη λήξη του τριμήνου της μετενέργειας και 42 κλαδικών συμβάσεων. Όπως υποστήριζε, *η κατάργηση αυτή θα δημιουργούσε νέες αναταράξεις στις εργασιακές σχέσεις της χώρας μας.*

³ Δελτίο Τύπου Εθνικής Συνομοσπονδίας Ελληνικού Εμπορίου (Ε.Σ.Ε.Ε.): 08/05/2013.

⁴ Εθνική Γενική Συλλογική Σύμβαση Εργασίας.

Με την ολοκλήρωση της μετενέργειας καταργείται το επίδομα γάμου και άλλα επιδόματα που προβλέπονταν στις κλαδικές συμβάσεις με αποτέλεσμα να οδηγήσουν σε περαιτέρω μείωση μισθών στον ιδιωτικό τομέα από 10% έως και 20%. Η μέχρι πρότινος Ε.Γ.Σ.Σ.Ε., ήταν η κορωνίδα της κατοχυρωμένης, από το άρθρο 22 του Συντάγματος, Αρχής της Ελευθερίας των συλλογικών διαπραγματεύσεων. Το καθεστώς της τέθηκε με τον Ν.1876/1990 και είχε γενική ισχύ σε όλη την επικράτεια. Στην προσπάθειά της να επιβάλλει εσωτερική υποτίμηση, η Τρόικα στράφηκε από νωρίς κατά των συλλογικών διαπραγματεύσεων και της Ε.Γ.Σ.Σ.Ε..

Σήμερα, είναι κοινό μυστικό, ότι νέοι και νέες προσλαμβάνονται για τετράωρη εργασία, με περίπου 200 ευρώ μισθό, και εργάζονται πολλές φορές και σε οκτάωρη βάση, χωρίς να αποζημιώνονται για την καθημερινή τους «υπερωρία». Σήμερα, ο κλάδος των καπνεργατών βιώνει, επίσης, την εργασιακή παρακμή όπως και το ίδιο το καπνεργατικό κίνημα. Οι καβαλιώτες, όμως, είναι υπερήφανοι που το κίνημα αυτό γεννήθηκε και γιγαντώθηκε στην πόλη τους, προς τιμήν του είναι αφιερωμένο το όνομα μιας από τους δύο μεγάλες πλατείας τους : της Πλατείας Καπνεργάτη. Για τους παραπάνω λόγους, η δυναμική που ανέπτυξε το Καπνεργατικό Κίνημα, αποτελεί ενδιαφέρον πεδίο για κάθε ερευνητή.

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

1^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Η σημειολογία θα έχει πολλά να κάνει μόνο και μόνο για να δει ποια είναι τα όριά της.

Ferdinand de Saussure (Cahiers FdS, 1957)

1.1. Μεθοδολογία

Η αφήγηση των φωτογραφιών αφορά παρελθούσα εποχή που χρονικά, η έναρξή της, συμπίπτει περίπου με τον ερχομό της φωτογραφίας στην Ελλάδα.

Βασικό εργαλείο της εθνογραφικής έρευνας είναι η Φώτο-ανάλυση, δηλαδή η ανάλυση και η ερμηνεία των φωτογραφιών (οπτικών αντικειμένων), ψηφιακών αντιγράφων, που βασίζεται στη **σημειωτική ανάλυση**.

Μία ανάλυση με τη δική της αυτόνομη προσωπικότητα που, όπως λέει ο Κωστής Παπαγιώργης, στον πρόλογό του βιβλίου του *Κείμενα Σημειολογίας* με μεταφρασμένα κείμενα κορυφαίων σημειολόγων, ξεκινά από τη γενική τάση των επιστημών του ανθρώπου να αποσπάσουν το αντικείμενό τους από τη φιλοσοφία και να αυτονομηθούν. (Παπαγιώργης, 1981).

Αξιοποιείται, κυρίως, η θεωρία των σημείων, ως υλικών φορέων μηνυμάτων, όπως αυτή διατυπώθηκε από το γλωσσολόγο Ferdinand de Saussure, ο οποίος ονόμασε ‘γλωσσικό σημείο’ το συνδυασμό ή αλλιώς το ‘όλον’ μιας (ακουστικής) εικόνας με την ιδέα που αντιπροσωπεύει, αντικαθιστώντας, στη συνέχεια, τα δύο τελευταία με τους όρους ‘σημαίνον’ και ‘σημαινόμενο’ τα οποία ενώνονται με το ‘σημείο’, μέσω της διαδικασίας της ‘σημασίας’, αυτής που απορρέει από αυτό με το οποίο ομοιάζει, κάποιο πράγμα, όσο και από αυτό με το οποίο δεν ομοιάζει. (Fiske 1982: 62 και Lewis 1991: 27-29).

Ο όρος ‘γλωσσικό σημείο’, διευρύνεται και υπηρετεί το έργο μας, όπως διευκρινίζεται και στις *Μυθολογίες* του Μπαρτ: *Η εικόνα γίνεται γραφή την ίδια στιγμή που αποκτά σημασία: και όπως η γραφή απαιτεί κι αυτή μια δυνητική κρίση [...] διευκρινίζουμε πως, στο εξής, με τις λέξεις ‘γλώσσα’ (langage), ‘ομιλία’, ‘λόγος’, κτλ., θα εννοούμε κάθε μονάδα και κάθε σημειοδοτική σύνθεση, προφορική ή οπτική. Στην προκειμένη περίπτωση οπτική μονάδα αποτελεί η κάθε φωτογραφία που εμπλουτίζει τη μελέτη αυτή.*

Διευκρινίζεται ότι η διεύρυνση του γλωσσικού σημείου σε κάθε σημειοδοτική σύνθεση, προφορική ή οπτική, δεν υπακούει στο ίδιο σύστημα.

Στον πρόλογο του βιβλίου του *Εικόνα και Κοινωνία*, ο Γιάννης Σκαρπέλος, σημειώνει ότι εικόνα και λόγος⁵ είναι διαφορετικά σημειωτικά συστήματα: Η **εικόνα**, σύμφωνα με τον Peirce, είναι δείκτης, έχει μια καταγωγική σχέση με αυτό που αναπαριστά. Η γλώσσα, πάλι – όπως μας δίδαξε ο Saussure–, είναι η υπέρβαση της δεικτικής λειτουργίας, η διακινδύνευση στον αυθαίρετο δεσμό ανάμεσα σ' έναν ήχο και μια ψυχική εικόνα. Η γλώσσα είναι η διπλή απομάκρυνση από τον καταγωγικό δεσμό με τα πράγματα, και ταυτόχρονα από την αναφορά στα ίδια τα πράγματα. Η γλώσσα αναφέρεται σε εικόνες, άυλες και χειροποίητες, κλεισμένες σ' ένα –υποτίθεται– μη προβληματικό ψυχικό όργανο (Peirce στο Σκαρπέλος, 2012:13). Στην ίδια γραμμή είναι και ο Ουμπέρτο Έκο, επισημαίνει τη διαφορά ως εξής:

Ξέρουμε ότι οι λέξεις είναι λέξεις, συνδέονται αυθαίρετα με τη σημασία, ενώ οι εικόνες δηλώνουν το ίδιο πράγμα. Η λέξη «σκύλος» ούτε τέσσερα πόδια έχει ούτε γαβγίζει, ενώ φωτογραφία ενός σκύλου είναι ακριβώς «σαν σκύλος». Όταν μιλάει γι' αυτό το συγκεκριμένο ζώο, ο Ιταλός λέει 'Cane', αλλά ο Γερμανός λέει 'Hund', κι ένας Ισπανός 'Perro'. Επομένως οι λέξεις έχουν μία σαφή κι αμφίβολη σχέση με την πραγματικότητα. Φαίνονται ιδιαίτερα κατάλληλες για να λέει κανείς ψέματα μ' αυτές. Αλλά οι φωτογραφίες, ή οι κινηματογραφικές ταινίες, αντίθετα, δένονται με την πραγματικότητα. (Eco, 1992: 55).

Η επιλογή των φωτογραφιών, στο πλαίσιο της εθνογραφικής έρευνας, έγινε βάσει της μεθόδου της σταθερής σύγκρισης, γνωστή από τον Fernandez ως **grounded theory**, (εμπειρική θεωρία), την οποία οι Martin και Turner (1986) όρισαν ως:

μία επαγωγική μεθοδολογία δημιουργίας θεωρίας που επιτρέπει στον ερευνητή να δημιουργήσει ένα θεωρητικό απολογισμό των γενικών χαρακτηριστικών του ζητήματος που εξετάζεται ενώ ταυτοχρόνως τεκμηριώνεται ο απολογισμός από την εμπειρική παρατήρηση των δεδομένων. (Martin & Turner, 1986: 141-157).

Μία ποιοτικής τάξης έρευνα, που ενδείκνυται όταν ο ερευνητής δεν γνωρίζει εκ των προτέρων την τυχαιότητα και δεν μπορεί να την προσδιορίσει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση επιλέχθηκαν 'αντιπροσωπευτικές'⁶ φωτογραφίες και σε συνεργασία με τον φορέα στη διαχείριση του οποίου ανήκει το φωτογραφικό αρχείο.

⁵ Οι λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος σε σχέση με το εικονικό μήνυμα είναι δύο: *αγκύρωση* και *αναμετάδοση*. Αγκύρωση είναι το κείμενο που οδηγεί τον αναγνώστη ανάμεσα στα σημεινόμενα της εικόνας, τον κάνει να αποφεύγει ορισμένα από αυτά, και να δέχεται άλλα, (επιλεκτική διασαφήνιση). Τη συναντούμε συχνότερα στη φωτογραφία των εφημερίδων και στη διαφήμιση. Αναμετάδοση είναι ο λόγος και η εικόνα σε παραπληρωματική σχέση. Ο λόγος αναμεταδότης είναι σημαντικός στον κινηματογράφο και σπάνιος στη σταθερή εικόνα. Τη βρίσκουμε κυρίως σε χιουμοριστικά σχέδια και εικονογραφημένες σειρές. (Barthes, 1988: 47-49).

⁶ Η έννοια της αντιπροσωπευτικότητας δεν απορρέει από κάποιο επιστημονικό μοντέλο και έγινε με εμπειρική μέθοδο βάσει της επαναληπτικότητας του θέματος, όπως π.χ. σκηνή από τον εργασιακό χώρο.

Η συγκεκριμένη έρευνα βασίστηκε, πρώτιστα, στα ιστορικά αρχεία και τις φωτογραφίες του Μουσείου Καπνού Καβάλας, του Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας και του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας και δευτερευόντως σε ηλεκτρονικές πηγές, όπως της εφημερίδας *Ριζοσπάστης*. Οι φωτογραφίες που αναλύονται στη συνέχεια, επίσης προέρχονται από τις προαναφερόμενες πηγές.

Ο Νικόλαος Ρουδομέτωφ, πρόεδρος του Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας, ο οποίος έχει μελετήσει εμπειριστατωμένα το καπνεργατικό καβαλιώτικο κίνημα, διαθέτοντας μια μεγάλη συλλογή αρχειακού υλικού, στη συνέντευξη που παραχώρησε, μεταφέροντας την ερευνητική του εμπειρία, διευκρίνισε ότι από την πρώτη περίοδο των αγώνων δεν υπάρχουν φωτογραφίες παρόλο που, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η δραστηριότητα αυτή είχε αναπτυχθεί στην Καβάλα. (ΣΑΠ: Ρουδομέτωφ, 30/04/2013).

Τα οπτικά σημεία, που διανθίζουν αυτή τη μελέτη, χρονικά, αφορούν στην περίοδο που σφραγίστηκε με τα σημαντικότερα γεγονότα και επιτεύγματα των καπνεργατών. Εκείνα που σηματοδότησαν το καβαλιώτικο καπνεργατικό κίνημα από τη γέννησή του, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 1960, όταν πλέον έχασε την αίγλη και τη μαχητικότητά του.

Συγκεκριμένα, τα σημεία αυτά, είναι: 1) Ηλεκτρονικά αρχεία, από αντίγραφα φωτογραφιών, που εστάλησαν μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου για τα οποία μου έχει επιτραπεί, η χρήση κατόπιν σχετικής αίτησης, για την εργασία αυτή, από το αρχειακό οπτικοακουστικό υλικό – φωτογραφίες της Συλλογής του Μουσείου Καπνού Καβάλας και για τα οποία μου δόθηκαν και πληροφορίες που αφορούν στην περιγραφή των τεκμηρίων.

2) Φωτογραφίες - καρτ ποστάλ, που ψηφιοποιήθηκαν από τη γράφουσα, με την χρήση σαρωτή, με θέμα την καπνεργασία, από τη Συλλογή του Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*, για τις οποίες μου παραχωρήθηκε η άδεια χρήσης, για την εργασία αυτή, από τον πρόεδρο του Ι.Λ.Α.Κ., Νικόλαο Ρουδομέτωφ, ο οποίος μάλιστα μου προσέφερε και τη Συλλογή.

3) Από τη Συλλογή του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας αξιοποιήθηκαν δημοσιευμένες φωτογραφίες που σαρώθηκαν όπως αυτές δημοσιεύθηκαν στο βιβλίο του Ιωάννη Β. Ιωαννίδη, με τίτλο *Το Καπνικό στην Καβάλα* και από το βιβλίο του Ρουδομέτωφ, με τίτλο *Η Ελληνορθόδοξη Κοινότητα της Καβάλας*.

4) Μελετώντας το βιβλίο του Άλκη Ξ. Ξανθάκη, με τίτλο, *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1970*, στο κεφάλαιο *Τα δυναμικά χρόνια του Μεσοπολέμου, 1922 -1939*, εντοπίστηκε μία φωτογραφία σχετική με το καβαλιώτικο καπνεργατικό κίνημα. Σε επικοινωνία με το συγγραφέα ζητήθηκε αντίγραφο αλλά, όπως εξήγησε, προέρχεται από ιδιωτική συλλογή και δεν του επιτρέπεται η παραχώρηση του υλικού. Ενημερώθηκε όμως και συμφώνησε να σαρωθεί η φωτογραφία από το βιβλίο και να ψηφιοποιηθεί ώστε να αξιοποιηθεί στην παρούσα εργασία. Η ιδιωτική συλλογή, που αναφέρεται στις πηγές του φωτογραφικού υλικού του βιβλίου, είναι από το αρχείο του συλλέκτη Μιχάλη Τσάγκαρη.

5) Τέλος, αξιοποιούνται και αναδημοσιευμένες φωτογραφίες, οι οποίες ανασύρθηκαν από την ηλεκτρονική έκδοση του ένθετου '7 ΜΕΡΕΣ ΜΑΖΙ', της εφημερίδας Ριζοσπάστης, 30^{ης} Μάρτη του 2008, που συνοδεύουν άρθρο με τίτλο *Το εργατικό κομμουνιστικό κίνημα στην Καβάλα του Μεσοπολέμου* και το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας της 10^{ης} Μαΐου 1936, με την ιστορική φωτογραφία που εικονίζει τον αγωνιστή Τάσο Τούση, ο οποίος έχασε τη ζωή του στα γεγονότα της 9^{ης} Μαΐου στη Θεσσαλονίκη.

Η θυσία του, αυτή, σε συνδυασμό με τον σπαραγμό της μητέρας του Τούση, ενέπνευσαν τον Γιάννη Ρίτσο να γράψει το έργο του *Επιτάφιος* μέσα σε μόλις τρεις ημέρες, για να δημοσιευθεί στο Ριζοσπάστη και να μελοποιηθεί αργότερα από τον Μίκυ Θεοδωράκη με ερμηνευτή τον Γρηγόρη Μπιθικώτση. Αυτή η εικόνα έγινε σύμβολο για τους εργατικούς αγώνες, γι αυτό, η αποτύπωση του συγκεκριμένου γεγονότος, παρόλο που συνέβη στη Θεσσαλονίκη, επιλέχθηκε να ενταχθεί στην παρούσα μελέτη. Εξ' άλλου, όπως θα περιγραφεί και στη συνέχεια, τα καπνεργατικά κινήματα, της Καβάλας και της Θεσσαλονίκης είχαν στενούς δεσμούς.

Για να εμπλουτιστεί η έρευνα αυτή αναζητήθηκαν μαρτυρίες για τα οπτικά σημεία – φωτογραφίες, η προσπάθεια όμως ανέδειξε ένα μεγάλο έλλειμμα. Στο πλαίσιο, αυτό, επιδιώχθηκε συνέντευξη με τους απογόνους του Γιάννη Καπάιου, σφραγίδα με τα στοιχεία του οποίου υπάρχει στο πίσω μέρος φωτογραφιών που δωρίθηκαν στο Δημοτικό Μουσείο Καβάλας και περιήλθαν στη συνέχεια στον διάδοχο φορέα, το Μουσείου Καπνού Καβάλας. Ο Καπάιος ήταν ένας από τους γνωστούς καβαλιώτες φωτογράφους που αποτύπωσαν σκηνές και δρώμενα από τη ζωή των καπνεργατών και τις κινητοποιήσεις του κινήματος. Η οικογένεια του φωτογράφου, που διατηρεί στην Καβάλα ακόμη το φωτογραφείο, με την ίδια επωνυμία ΦΩΤΟ ΚΑΠΑΪΟΣ, η οποία κατέχει και την φωτογραφική κληρονομιά του από την περίοδο 1910-1970, κατά την οποία εργάστηκε ως φωτογράφος, αρνήθηκε να παραχωρήσει φωτογραφίες της συλλογής, του εκλιπόντος, πλέον, Καπάιου και επίσης δεν θέλησε να μιλήσει για τα όσα της είχε μεταφέρει, ως προφορική μαρτυρία, για εκείνη την περίοδο.

Όπως μου εξήγησε ο εγγονός, που ονομάζεται επίσης Γιάννης Καπάιος, παλαιότερη παραχώρηση υλικού έγινε αντικείμενο εμπορικής εκμετάλλευσης, από τρίτους, και για το λόγο αυτόν, βρίσκεται σε εξέλιξη δικαστική διαμάχη.

Για τους ίδιους λόγους, η οικογένεια, αποφάσισε να μην δώσει ούτε πληροφορίες για τη ζωή και το έργο του παλιού καβαλιώτη φωτογράφου ώστε, όπως είπε, να τη διαφυλάξει στους κόλπους τις οικογένειας. Στη συνέχεια αναζητήθηκε υλικό από αξιόπιστους φορείς όπως το Μουσείο Μπενάκη, το οποίο δεν διαθέτει κανένα οπτικό τεκμήριο, στη συλλογή του, όπως διευκρίνισε εκπρόσωπός του.

Στην καβαλιώτικη κοινωνία δραστηριοποιούνται συλλογικοί φορείς που ασχολούνται με τη φωτογραφία, αλλά όπως μου εξήγησε ο πρόεδρος, ενός από τους φορείς αυτούς, φωτογράφος Αχιλλέας Σαββόπουλος, δεν διαθέτουν σχετικά με το καπνεργατικό κίνημα φωτογραφικά αρχεία, διότι το ενδιαφέρον τους είναι στραμμένο στη σύγχρονη φωτογραφία.

Τέλος, για την ανάλυση της φωτογραφίας που εικονίζει το τρίπτυχο ζωγραφικό έργο της Μαρίας Σκλίδα με τίτλο *Το Καπνεργατικό Κίνημα 1932-1934*, εμπνευσμένο από την κινητοποίηση καπνεργατών, επιδιώχθηκε να αξιοποιηθεί η μέθοδος της συνέντευξης με εικόνες, δανεισμένα από την οπτική κοινωνιολογία. Κι αυτό γιατί, όπως εξηγεί ο Γιάννης Σκαρπέλος, ο οποίος προστρέχει στους John και Malcolm (Collier και Collier, 1986:99):

Η οπτική κοινωνιολογία προσφεύγει διαρκώς στα μέλη της κοινωνίας, τους φορείς όχι μόνο της κοινωνικής δράσης αλλά και της κοινωνικής σημασίας, υιοθετώντας την αγωστικιστική στάση της οπτικής ανθρωπολογίας. Οι εικόνες –φωτογραφίες, βίντεο, σχέδια ή οτιδήποτε άλλο– αναλυμένες αυτοτελώς μας προσφέρουν ενδείξεις ή πληροφορίες τις οποίες μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως και κυρίως να τις εντάξουμε στο ευρύτερο κοινωνικό τους πλαίσιο μόνο εφόσον επιστρέψουμε άλλη μια φορά στο πεδίο. Για την επιστροφή αυτή και τη συνάντησή μας με τα υποκείμενα της έρευνας ως άτομα που μπορούν να μας δια φωτίσουν, ως προσωπικότητες που έχουν κάτι σημαντικό να πουν, μας προετοιμάζουν όλες οι τεχνικές που παρουσιάσαμε ως εδώ. (Σκαρπέλος, 2012: 208-209).

Η έρευνα επιδιώχθηκε να γίνει με κριτικό βλέμμα γιατί, όπως αναφέρει ο Γιάννης Σκαρπέλος, στο βιβλίο του *Εικόνα και Κοινωνία*:

Η κάμερα αναπαράγει ένα μέρος της πραγματικότητας που έχει ενώπιόν του ο ερευνητής. Η ορθή επιλογή αυτού του μέρους προϋποθέτει ότι ο ερευνητής έχει αναπτύξει ήδη ένα κριτικό βλέμμα, το οποίο στρέφει στην κοινωνία ή στα φαινόμενα που τον απασχολούν, πριν ακόμη πιάσει τη φωτογραφική του μηχανή. (Σκαρπέλος, 2012:195).

Επεκτείνοντας τη θέση αυτή, του Σκαρπέλου, αξιοποιείται η φράση του ποιητή και φωτογράφου Ανδρέα Εμπειρίκου: *Μια φωτογραφία ζει, έχει ολόκληρη δική της δράση, συνυφασμένη με τη ζωή του θεατή, όπως ένα φλουρί, ένα κρύσταλλο, ή ένα γάντι. Ο Ανδρέας Εμπειρίκος, βάζει στο παιχνίδι της ανάγνωσης μίας φωτογραφίας, πρώτα και κυρίαρχα τον θεατή, χωρίς βέβαια να εξετάζει το ρόλο του ως ειδικού ή μη, ωστόσο υπογραμμίζει τη δική του καθοριστική συμβολή.*

Υπακούοντας στις επιταγές του είδους μας ως *Homo significans* (σημασιοδότες) υποκύπτουμε στην επιθυμία μας για απόδοση νοημάτων (σημασιοδότηση). Αυτά τα νοήματα αναζητούνται στη Φωτογραφία που ως 'σημείο' έχει μία ιδιαίτερη ταυτότητα και τα χαρακτηριστικά της επιδιώκεται, να ερευνηθούν, για να εμπλουτίσουν την παρούσα μελέτη, λαμβάνοντας όμως υπόψη ότι η ανάγνωσή της εξαρτάται άμεσα από την κουλτούρα, τη γνώση του κόσμου, στοιχεία που την καθιστούν ικανή να χειραγωγεί επιδέξια την υποτιθέμενη γνώση των αναγνωστών, αν επιλεγούν φωτογραφικές παραστάσεις που περιέχουν τη μεγαλύτερη δυνατή ποσότητα πληροφοριών, αυτού του είδους, ώστε η ανάγνωση να προκαλεί ευφορία. (Barthes 1988:38).

Έτσι, στο **πρώτο - ερευνητικό μέρος**, που απαρτίζεται από δύο κεφάλαια, γίνεται αναφορά, στο πρώτο κεφάλαιο, σε ορισμένες θεμελιώδεις έννοιες της σημειωτικής. Περιγράφεται το επίκεντρο της σημειωτικής το Σημείο, τα χαρακτηριστικά και ο ρόλος του καθώς και η Μορφή και Έννοιά του. Στη συνέχεια, περιγράφονται οι έννοιες Σημαίνον και Σημαινόμενο, πώς λειτουργεί η Σημειοδοτική πρακτική ενώ γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στον όρο Σύμβολο ως μέσο οργάνωσης και σημασιοδότησης των κοινωνικών πρακτικών. Είναι αυτονόητο ότι μια τέτοια μελέτη απαιτεί αποδόμηση των παραπάνω στοιχείων και συνακόλουθα ανάλυσή τους.

Στο **δεύτερο κεφάλαιο**, του πρώτου μέρους, αναλύονται θέματα ταυτότητας και λειτουργικότητας της φωτογραφίας σε συνάρτηση με τον δέκτη – αναγνώστη τους. Στην ενότητα, για την ταυτότητα της φωτογραφίας, γίνεται ιδιαίτερη αναφορά «στο κατά πόσο είναι Τέχνη η Φωτογραφία» και ποια είναι η καλλιτεχνική της αξία. Στη συνέχεια παρατίθενται και σχολιάζονται επιστημονικές απόψεις για την τεκμηριωτική χρήση της Φωτογραφίας, πώς γίνεται η ανάγνωση της, ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ως ‘σημείο’, τόσο σε πρώτο όσο και σε δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης και σημασιοδότησης (καταδήλωση – συμπαράδηση).

Η κεντρική ιδέα αυτή της ενότητας πηγάζει από τη διαδικασία ανάλυσης και ερμηνείας, για την οποία η κάθε φωτογραφία, αποτελεί το ‘σημείο’, που λειτουργεί ως κώδικας, προσφέροντας στον θεατή-αναγνώστη πολλές πληροφορίες οι οποίες αναζητούν αποκωδικοποίηση, για να δικαιώσουν τον Justin Lewis που υποστηρίζει ότι *το σημείο ενσωματώνει τόσο το σημαίνον όσο και το σημαινόμενο: είναι η υλική οντότητα που έχει αποκτήσει σημασία*. (Lewis, 1991: 27).

Στο **δεύτερο μέρος**, παρατίθενται τα ιστορικά συμφραζόμενα και αναλύονται οι φωτογραφίες ως τεκμήρια – ντοκουμέντα αλλά και ως σημεία προς δεύτερη ανάγνωση. Όπως προαναφέρθηκε, το θεωρητικό υπόβαθρο βασίζεται στη σημειωτική αναλυτική μέθοδο, στις απόψεις διάφορων σημειωτιστών, ή όπως θα έλεγε ο Saussure *σημειολόγων*, με έμφαση στον Ρόναλντ Μπαρτ και τον Ουμπέρτο Έκο.

Από τη θεωρία του Μπαρτ υιοθετείται η διάκριση της σημασιοδότησης σε δύο επίπεδα: στο πρώτο επίπεδο που αναφέρεται στην **καταδήλωση**, δηλαδή την πραγματική απεικόνιση - που συλλαμβάνει το μάτι ή όποιο άλλο αισθητήριο όργανο - και στο δεύτερο επίπεδο, τη **συμπαράδηση**, το επακόλουθο νόημα, που δεν γίνεται αισθητό με μια πρώτη επιφανειακή ανάγνωση. (Barthes in Fiske, 1992). Επίσης, στην ανάλυση και ερμηνεία των οπτικών σημείων, αναζητούνται οι συμπαραδηλωτικές σημασίες που δημιουργούνται συχνά με χρήση της **μεταφοράς** ή της **μετωνυμίας** – τους δύο θεμελιώδεις τρόπους που επικοινωνούμε, σύμφωνα με τον Roman Jakobson.

Επίσης, επειδή, στην παρούσα μελέτη, επιδιώκεται η προσέγγιση - παρατήρηση της συμπεριφοράς των καπνεργατών, μέσω της οπτικής ανάλυσης των διαθέσιμων φωτογραφιών-τεκμηρίων, ώστε να κατανοηθεί η ψυχολογία της συλλογικής ζωής τους ως ομάδα που έδρασε και κατέκτησε τα δικαιώματά της, αξιοποιείται η εμπειρική επιστήμη της Κοινωνικής Ψυχολογίας για το λόγο ότι συνομιλεί, δημιουργικά, μεταξύ άλλων, με τη μικροκοινωνιολογία, την ανθρωπολογία και τη γλωσσολογία. (Wetherell, 2004:12).

Εξ άλλου, σύμφωνα με το Gergen⁷, (άρθρο 1973), η Κοινωνική Ψυχολογία, κατατάσσεται στην ιστορική επιστήμη και όχι στις φυσικές επιστήμες, οι νόμοι που εισηγείται δεν έχουν καμία απολύτως εγκυρότητα, εκτός ιστορικού πλαισίου. (Gergen, 1973: 309-320).

⁷ Οι φωνές που ενόθησαν σ’ αυτή τη γραμμή του Gergen, ήταν των Israel, Tajel, Moscovici, Harré, Secord που εισήγαγαν την πολιτισμική σχετικότητα, με την έννοια ότι υποκείμενα και αντικείμενα, κάθε ερευνητικής δραστηριότητας, είναι προϊόντα των κοινωνικό-πολιτισμικών συνθηκών.

Οι απόψεις των επιστημόνων, που ασχολήθηκαν με την Κοινωνική Ψυχολογία, θα μας οδηγήσουν σε απαντήσεις σε ερωτήματα που εγείρονται γύρω από την έννοια του *ομαδικού νου*⁸ -που παροτρύνει τα πλήθη να ξεκινούν «να ενεργούν ως ένας άνθρωπος»- συνισταμένη που επηρέασε, βαθύτατα, το υπό εξέταση Καπνεργατικό Κίνημα.

Αξιοποιούμε τα ευρήματα των πειραμάτων και των μελετών της Κοινωνικής Ψυχολογίας με υπόβαθρο τη σημειωτική ανάλυση αναζητούμε την απάντηση στο ερώτημα: Ποιοι ήταν οι παράγοντες που ώθησαν, το υπό εξέταση σύνολο των ανθρώπων, να αρχίσει να δρα συλλογικά και οργανωμένα, να γίνει δηλαδή μία ισχυρή ομάδα; Τι σχετικό αποτυπώνεται και αποκαλύπτεται από τις φωτογραφίες που αφηγούνται στιγμές από την εργασία, τη ζωή και το κίνημα των καπνεργατών της Καβάλας; Με τη διαδικασία της φωτο-ανάλυσης επιδιώκεται να μελετηθούν, επίσης, επιμέρους ζητήματα σχετικά με τις πολιτισμικές συνήθειες της εποχής που αναφέρονται τα οπτικά τεκμήρια, καθώς και τις λειτουργίες της φωτογραφίας.

Εξάλλου, όπως σημειώνει ο Μπένγιαμιν, στο άρθρο του *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, ο Atget, γύρω στα 1900, φωτογράφησε έρημους δρόμους του Παρισιού, *σα να είναι σκηνές εγκλήματος*, όπως υποστήριξε ο ίδιος ο φωτογράφος. Η σκηνή του εγκλήματος είναι, επίσης, έρημη. Φωτογραφίζεται για τον καθορισμό των αποδεικτικών στοιχείων. Σύμφωνα με τον Atget, η φωτογραφίες γίνονται πρωτότυπη απόδειξη για ιστορικά συμβάντα και αποκτούν μία κρυφή πολιτική σημασία. Απαιτούν ένα συγκεκριμένο είδος προσέγγισης, μία ελεύθερη προσέγγιση δεν είναι κατάλληλη γι αυτές. Επιδρούν στον θεατή, τον εμπνέουν και τον προκαλούν με ένα διαφορετικό τρόπο. (Benjamin :1968).

⁸ Σημειώνεται, ωστόσο, ότι η άλλη πλευρά της επιστημονικής κοινότητας, όπου ανήκει και ο Turner, απορρίπτει αυτήν την ιδέα, υποστηρίζοντας ότι *δεν υφίσταται «ομαδικός νους»* και ότι οι όποιες ψυχολογικές διεργασίες εδρεύουν μόνο εντός των ατόμων. (Turner, 1984:4).

1.2. Ορισμοί και Έννοιες Σημειολογίας

Η σημειολογία αποτελεί ένα από τα βασικότερα μοντέλα ανάλυσης των εικόνων και των πολιτιστικών προϊόντων γενικότερα. Στην εξέλιξή της επηρέασε σημαντικά, μεταξύ άλλων, τα επιστημονικά πεδία της ανθρωπολογίας, της ψυχανάλυσης, της επικοινωνίας και των πολιτισμικών σπουδών. (Μπουμπάρης, 2011-2012).

Ο ιδρυτής της **γλωσσολογίας**, Ferdinand de Saussure (1857-1913), θεωρείται επίσης και ιδρυτής της **σημειωτικής** (στο βιβλίο Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας, το 1915). Η σημειολογία, για τον Ελβετό γλωσσολόγο, είναι:

Μια επιστήμη που μελετά τη ζωή των σημείων σε μια κοινωνία, είναι νοητή. Θ' αποτελούσε τμήμα της κοινωνικής ψυχολογίας και συνεπώς της γενικής ψυχολογίας. Θα την ονομάσω σημειολογία (από την ελληνική λέξη 'σημείο'). Η σημειολογία θα έδειχνε τι συνιστά σημεία και ποιοι νόμοι τα διέπουν. Αφού η επιστήμη αυτή δεν υπάρχει ακόμη, κανείς δεν μπορεί να πει τι θα ήταν. Αλλά έχει δικαίωμα ύπαρξης, μια προκαθορισμένη θέση. Η γλωσσολογία είναι απλώς τμήμα της γενικής επιστήμης της σημειολογίας. Οι νόμοι που διέπουν τη σημειολογία θα εφαρμόζονται στη γλωσσολογία κι αυτή θα οριοθετεί μια καλώς καθορισμένη περιοχή μέσα στη μάζα των ανθρωπολογικών δεδομένων. (Saussure, στο Innis, 1986: 34-35).

Με τη σημειολογία, αναλύονται σημειακά συστήματα, τα οποία μεσολαβούν κι επιτρέπουν την επικοινωνία μεταξύ των ατόμων ή ομάδων ατόμων. Εξάλλου, ορίζεται ως κεντρικό αντικείμενο αυτής της επιστήμης (που για πολλούς είναι κλάδος της φιλοσοφίας ή της γλωσσολογίας κι όχι αυτοτελής επιστήμη) η *σχέση μεταξύ ενός σημείου και της σημασίας του και ο τρόπος συνδυασμού των σημείων σε κώδικες*. (Fiske & Hartley:1978).

Η σημειωτική ανάλυση προσπαθεί να αναλύσει κείμενα επικοινωνιακών μέσων ως δομημένα σύνολα και να διερευνήσει σιωπηρές, συμπαραδηλωτικές έννοιες. Η σημειολογία και η σημειωτική ανάλυση δεν είναι παρά ένα είδος άυλου κοινωνικού λεξικού ή μάλλον ένα είδος πολιτισμικού αποκωδικοποιητή των διαφορετικών κοινωνικών γραμματικών που μοιράζονται οι άνθρωποι. (Παπασημακοπούλου, 2007:12).

Στην παρούσα ανάλυση, επιλέχθηκε η χρήση του όρου 'Σημειωτική' και όχι 'Σημειολογία', υιοθετώντας την άποψη του Έκο, που συμπερασματικά, για τη διαφωνία της ονομασίας του κλάδου 'Σημειωτική'- με αναφορά στον όρο των Pierce και Morris ή 'Σημειολογία' – (semiology), δηλαδή ο όρος του Saussure- καταλήγει στο ό,τι *όποιος μελετά τα συστήματα σημείων, και δεν έχει ιδιαίτερη εξάρτηση από τη γλωσσολογία, θα πρέπει να μιλά για 'Σημειωτική', έχοντας, επιπροσθέτως, επιλέξει να συνταχθεί και με την απόφαση της παρισινής επιτροπής που δημιούργησε, το 1968, η Διεθνής Ένωση Σημειωτικών Σπουδών*. (Eco,1992:19-20). Ο όρος 'σημειωτική' είναι πιθανότερο να χρησιμοποιείται ως ομπρέλα⁹ που αγκαλιάζει ολόκληρο το επιστημονικό πεδίο. (Winfried, 1990: 14 στο Chandler, 1994).

⁹ Noth, Winfried (1990): *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, in Chandler D. *Semiotics for Beginners* URL: <http://www.mcm.aueb.gr/ment/semiotics/semiotic.html>

Ο Charles Sanders Peirce (1839-1914) ήταν μία φυσιογνωμία που συνέβαλε στην ανάπτυξη της πρώιμης σημειωτικής. Για τον αμερικανό φιλόσοφο -που επηρέασε τους σύγχρονους θεωρητικούς της σημειωτικής, ενώ βρήκε ως γεφυρωτή με τον Σοσίρ, τον Έκο- η **σημείωση** συνίσταται στη συνεργασία τριών υποκειμένων, διευκρινίζει: *Λέγοντας σημείωση εννοώ μια δράση, μια επίδραση που συνίσταται ή εμπεριέχεται στη συνεργασία τριών υποκειμένων, όπως το σημείο, το αντικείμενό του και το διερμηνεύον του, και αυτή η τριπλή επίδραση δεν μπορεί με κανένα τρόπο να αναλυθεί σε δράσεις μεταξύ ζευγών.* (Peirce, 1931: 84).

Έργο των σημειωτιστών είναι η μελέτη της δημιουργίας νοημάτων, γι' αυτό, ενδιαφέρονται όχι μόνο για την επικοινωνία, αλλά επίσης για την κατασκευή και τη συντήρηση της πραγματικότητας. Για τον Fiske και τον Hartley το κεντρικό ενδιαφέρον της σημειωτικής είναι η *σχέση μεταξύ ενός σημείου και της σημασίας του, και ο τρόπος συνδυασμού των σημείων σε κώδικες*, έννοια που θα εξεταστεί παρακάτω. (Fiske & Hartley, 1978: 37).

Τα γραπτά των σημειωτιστών έχουν τη φήμη ότι βρίθουν ειδικής ορολογίας: ο Justin Lewis σημειώνει ότι *οι υπέρμαχοί της έχουν γράψει σε ένα στυλ που κυμαίνεται από το σκοτεινό έως το ακατανόητο*, (Lewis 1991:25). Άλλος κριτικός σχολίασε ότι *η σημειωτική μας λέγει πράγματα που ήδη γνωρίζουμε σε μια γλώσσα που δε θα καταλάβουμε ποτέ.* (Paddy Whannel, αναφορά στο Seiter, 1992).

1.2.1. Σημείο

Επίκεντρο της σημειολογίας είναι το **σημείο** (sing) που αποτελείται από δύο δομικά στοιχεία, το *σημαίνον* και το *σημαινόμενο*. Σημείο είναι το καθετί που παράγει και αποδίδει σημασία και νόημα. Μία λέξη, μία εικόνα, ένα αντικείμενο ακόμη και μία κίνηση του σώματος αποτελούν περιπτώσεις σημείων όταν λειτουργούν ως χώροι εγγραφής και εκπομπής πληροφοριών, αξιών, προτύπων και εμπειριών. Το σημείο, ως όνομα, ιδέα, γνώση, σημασία, θεός, το δραματικό κέντρο της ιστορίας του Δυτικού Πνεύματος, γύρω από το οποίο αναπτύχθηκαν όλες οι θεωρητικές προσπάθειες που αντλούν το σθένος τους από μία βασική διάκριση, σύμφωνα Παπαγιώργη, που στο πρόλογο του βιβλίου του αναφέρει την πολυθρύλητη διάκριση του Φαίδωνα σε αισθητά και νοητά: *Θώμεν ουν βούλει δύο είδη των όντων, το μεν ορατόν, το δε αόρατον* που σήμερα και πάντα αναγκάζει τον Δυτικό άνθρωπο να αναγνωρίζει τη γενέθλια γη του ψυχισμού του [...] Ο χωρισμός τού ‘φυσικού’ του *συνθετικού*, που προσφέρεται στις αισθήσεις, ανήκει στον κόσμο και στην εμπειρία και του ‘νοητού’ του *συνθετικού*, που είναι η σημασία, η ολότητα, η νοητή ιδέα και με άλλα λόγια το *πρόσωπο του Θεού* (Παπαγιώργης, 1981).

Ο Ουμπέρτο Έκο προτείνει να ορισθεί ‘σημείο’ *οτιδήποτε μπορεί με βάση μια ήδη εδραιωμένη κοινωνική σύμβαση να εκληφθεί ως κάτι που υποκαθιστά κάτι άλλο*, προσεταιριζόμενος τον ορισμό του Morris (1938), σύμφωνα με τον οποίο : *κάτι αποτελεί σημείο απλώς επειδή ερμηνεύεται ως σημείο κάποιου πράγματος από έναν ερμηνευτή και συμπληρώνοντας απλά ‘πιθανή ερμηνεία’ και ‘πιθανός ερμηνευτής’*. Στο ερώτημα πώς εδραιώνεται ένα σημείο, ο Ου. Έκο απαντά με τη **σημειωτική σύμβαση**, η οποία εδραιώνεται όταν, για ένα σημείο, μία ανθρώπινη ομάδα, αποφασίζει να χρησιμοποιήσει και ν’ αναγνωρίσει *κάτι ως φορέα κάποιου άλλου*. (Eco, 1994:41).

Για το Σοσίρ, αυτή η απόφαση, είναι μία επινόηση:

Τα σημεία εκφράζουν ιδέες που αποτελούν διανοητικά γεγονότα που αφορούν τον ανθρώπινο νου. Έτσι το σημείο, έμμεσα, είναι μία επικοινωνιακή επινόηση.
(Saussure 1916:36).

Η επινόηση αυτή εκπορεύεται από την απαίτηση του κόσμου μας να διαβαστεί, να αποκωδικοποιηθεί. *Natura libelloum* (Το Βιβλίο της Φύσης). Τα πάντα στον κόσμο είναι ένα σημείο για κάτι:.

Ο άνθρωπος πρέπει να βρει μια στάση προς τον κόσμο που να τον επιτρέπει να αποκωδικοποιήσει αυτό το γιγάντιο πλήθος δεικτών, σημείων, ενδείξεων: να διαβάσει για παράδειγμα τους νόμους της φύσης μέσα από τον κόσμο. Adaquatio intellectus ad rem (Ισομείωση του νου προς τα πράγματα). (Flusser, 2008: 63).

Οι στρουκτουραλιστές σημειωτιστές, έχουν την τάση να εστιάζονται στην εσωτερική δομή του κειμένου, παρά στη διαδικασία της ερμηνείας από τους αναγνώστες του, είτε είναι ακροατές είτε θεατές.

Σε αντίθεση με τους σοσιριανούς, ο Valentin Volosinov, συγγραφέας του βιβλίου *Μαρξισμός και η Φιλοσοφία της Γλώσσας*, (1929), υποστήριξε ότι:
ο κύριος καθοριστικός παράγων της σημασίας ενός σημείου δεν είναι η σχέση του με άλλα σημεία, αλλά μάλλον το κοινωνικό πλαίσιο της χρήσης του.

Ο Fiske εξηγεί την έννοια του Volosinov για τον **πολυτονισμό** των σημείων ως εξής:

Στον καπιταλισμό το κοινωνικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο χρησιμοποιείται κατά κανόνα ένα σημείο, είναι το πλαίσιο του κοινωνικού αγώνα, έτσι η σημασία του σημείου γίνεται μέρος του κοινωνικού αυτού αγώνα»..

Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που φέρει η φωτογραφία ως ‘σημείο’ θα αναλυθούν στη συνέχεια ωστόσο διευκρινίζεται, λόγω του θέματος αυτής της ανάλυσης, ότι εφόσον για να θεωρηθεί κάτι ως σημείο, προαπαιτείται μια κοινωνική σύμβαση, η οποία θα το καθορίζει ως τέτοιο, τότε αυτό μπορεί να φέρει διαφορετικό περιεχόμενο το οποίο, όσο εναλλάσσονται οι εποχές, οι κοινωνικές αντιλήψεις, ο τόπος, κ.λ.π., επηρεάζεται και μεταβάλλεται.

Κύριο χαρακτηριστικό του ‘σημείου’ είναι η συμβολική του αξία. Για παράδειγμα, το ντύσιμο (κουστούμι): υποδηλώνει ορισμένη γενική κοινωνική θέση και οικονομική άνεση, έχει λοιπόν **συμβολική αξία**. (Eco, 1994: 41).

Τα μέσα δεν λειτουργούν σε ιστορικό κενό, άρα η καταγραφή και η ανάγνωση, του περιεχομένου τους, φέρουν τα σημάδια της εποχής που συμβαίνει. Βάσει αυτής της συνθήκης, κάθε σημείο πρέπει να εντάσσεται στο πλαίσιο του, προκειμένου να ερμηνευθεί, και από σημείο, που είναι πολυσήμαντο, να γίνει **σήμα** με προκαθορισμένη σημασία, να επιτευχθεί η κατάπτωσή του, από τον κόσμο των δυνατοτήτων, στον πραγματικό κόσμο. Έτσι προκύπτει το **σύμβολο**: ένα **νοηματοδοτημένο σημείο**. (Ψυχογιός, 2003: 23 -41).

Στη φωτογραφία, όταν η συμβολική έννοια μάς επιβάλλεται με έναν διπλό καθορισμό, είναι δηλαδή εσκεμμένη (αυτό θέλησε ο δημιουργός), αλλά και αντλείται από ένα είδος γενικού, κοινού λεξικού των συμβόλων, γίνεται μία έννοια που αναζητά εμένα τον παραλήπτη του μηνύματος, το υποκείμενο της ανάγνωσης και έρχεται σε προϋπάντησή μου: έννοια προφανής, όμως μια «κλειστής» προφάνειας, αιχμάλωτης ενός πλήρους συστήματος προορισμού, αυτή την έννοια αποκαλεί ο Μπαρτ **επερχόμενη έννοια**. Το *obvious* σημαίνει : προσέρχεται σε προϋπάντηση. (Barthes, 1988: 63).

Αντίθετα, η αμβλεία έννοια -η Τρίτη Έννοια, όπως την αποκαλεί ο Μπαρτ- έρχεται *εκ του περισσού* ως παραπλήρωμα το οποίο η νόηση δεν καταφέρνει να απορροφήσει, το *obtusus* που είναι λιγότερο κοφτερό, στρογγυλεμένο, ξανοίγεται στο άπειρο της γλώσσας, μπορεί να φανεί χαζή απέναντι στην αναλυτική λογική, ανήκει στη ράτσα των λογοπαιγνίων στο...καρναβάλι! Είναι ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμενο. (Barthes, 1988: 65-73).

Όπως για παράδειγμα, η σφιγμένη γροθιά, στην ταινία του Σ. Μ. Αϊζενστάιν *Ιβάν ο Τρομερός*, σημαίνει την αγανάκτηση, το διοχετευμένο θυμό, την απόφαση για μάχη. Δεμένη μετωνυμικά με όλη την ιστορία του Ποτέμκιν, συμβολίζει την εργατική τάξη, είναι αμέσως η γροθιά του προλεταριάτου.

Τέλος, σημειώνεται ότι η **απειρότητα** είναι το χαρακτηριστικό του σημασιολογικού σύμπαντος, που τυγχάνει να είναι το σύμπαν όπου ζουν τα ανθρώπινα όντα), σύμφωνα με την πρόταση του M. Ross Quillian, (1968), στο έργο του *Semantic Memory*.

Η απειρότητα αναδεικνύεται στο πρότυπο του Quillian, ο οποίος, για τη δομή και λειτουργία αυτού του σύμπαντος, δημιούργησε το *Πρότυπο Q*. Το πρότυπο βασίζεται σ' έναν αριθμό κόμβων που διασυνδέονται από ποικίλους συνδετικούς κρίκους. Το νόημα κάθε λεξήματος αντιστοιχεί, μνημονικά, σ' έναν κόμβο, που ονομάζεται *πατριάρχης* και αποτελεί έναν τύπο. Ο ορισμός του τύπου 'Α-πατριάρχης' προβλέπει τη χρήση άλλων σημειακών φορέων που είναι διερμηνεύοντά του. Η διαμόρφωση του νοήματος, του λεξήματος, δίνεται από την πολλαπλότητα των δεσμών του με τα ποικίλα δείγματα που το καθένα με τη σειρά του γίνεται τύπος 'Β – πατριάρχης'.

Ένα παράδειγμα είναι ο ορισμός του 'φυτού'. Ένα σύμβολο όπως η 'ανάπτυξη' μπορεί να γίνει τύπος ενός νέου κλάδου που περιλαμβάνει δείγματα κοινά και για το 'φυτό' όπως αέρας, νερό κ.ά. Η συνολική δομή της πλήρους μνήμης σχηματίζει μια τεράστια συσσώρευση επιπέδων. Το *Πρότυπο Q*, με όλη του τη συνθετικότητα, βασίζεται στη διαδικασία της απεριόριστης σημείωσης. Από ένα σημείο που λαμβάνεται ως Τύπος, μπορούμε να εισχωρήσουμε, από το κέντρο, στη πιο απόμακρη περιφέρεια, σε όλο το σύμπαν των πολιτισμικών μονάδων, κάθε μία από τις οποίες μπορεί να γίνει κέντρο και να δημιουργήσει άπειρες περιφέρειες. (Quillian, 1968 στο Minsky, 1968).

1.2.2. Μορφή και Έννοια Σημείου: Σημαίνον και Σημαινόμενο

Το σημείο, όπως προαναφέρθηκε και σύμφωνα με την σοσιριανή παράδοση, αποτελείται από ένα **σημαίνον** (signifier), δηλαδή τη μορφή που παίρνει το σήμα, και ένα **σημαινόμενο** (signified) – την έννοια που αναπαριστά.

Το σημαίνον ερμηνεύεται ως η υλική, (φυσική) μορφή ή αισθητηριακή αντίληψη που παίρνει το σημείο, είναι αυτό που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας: το βλέπουμε, το ακούμε, το αγγίζουμε, να μυρίζουμε και μπορούμε να το γευτούμε.

Το σημαινόμενο δεν έχει υλική μορφή, δεν είναι αντικείμενο, είναι μία νοητική κατασκευή, η έννοια που αναπαριστά το σημαίνον. Παρατίθεται ένα γλωσσικό παράδειγμα :

Σημείο είναι η γραπτή λέξη, ‘καπνεργάτης’.

Σημαίνον είναι τα γράμματα του αλφάβητου που απαρτίζουν τη λέξη δηλαδή κ-α-π-ν-ε-ρ-γ-ά-τ-η-ς.

Σημαινόμενο είναι η κατηγορία που παραπέμπει η λέξη ‘καπνεργάτης’, και πιο συγκεκριμένα η επαγγελματική κατηγορία στην οποία ανήκει κάποιος: εργάζεται στον κλάδο του καπνού και κατέχει τη θέση του εργάτη.

Αντλούμε ένα παράδειγμα, από το αντικείμενο της μελέτης αυτής, ερμηνεύοντας ως σημείο μία πολυπρόσωπη φωτογραφία καπνεργατικής διαδήλωσης, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κατά μία έννοια, το σημαίνον (συγκεντρωμένοι καπνεργάτες) αποτελεί τη **μορφή** (form) και το σημαινόμενο (αγώνας για την κατοχύρωση των εργασιακών δικαιωμάτων) αποτελεί το **περιεχόμενο** (content), της συγκεκριμένης σημειοδοτικής/σημασιοδοτικής πρακτικής.

Η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου δεν είναι δεδομένη και εγγενής, στο σημείο, εξαρτάται από τις εκάστοτε κοινωνικές συμβάσεις και τις ιστορικές συνθήκες. Συνεπάγεται ότι για κάθε σημαίνον μπορεί ν’ αντιστοιχούν πολλά, διαφορετικά σημαινόμενα και αντίστροφα. Το σημαίνον, για τον Saussure, μας εξηγεί ο Fiske, στο βιβλίο του *Εισαγωγή στην Επικοινωνία*, είναι το υλικό όχημα του νοήματος, ενώ το σημαινόμενο είναι το νόημα. Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου αναφέρεται συνήθως ως ‘σημασιοδότηση’ και αναπαρίσταται στο διάγραμμα του Saussure με ένα διπλό βέλος, ωστόσο, τόσο το σημαίνον όσο και το σημαινόμενο αποτελούν μορφή και όχι ουσία. (Innis, 1986: 25).

Η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου επηρεάζεται από αυτό που ο Saussure ονομάζει **αυθαιρεσία του σημείου** (Saussure στο Innis 1986: 37-8). Αυτή η αυθαιρεσία εντοπίστηκε αργότερα ως κύριο ‘*σχεδιαστικό χαρακτηριστικό*’ της γλώσσας. Παρόλο που το σημαίνον θεωρείται ως αντιπρόσωπος του σημαινόμενου, οι Σοσιριανοί σημειωτιστές τονίζουν ότι δεν υπάρχει εγγενής, άμεση ή διάφανη σχέση μεταξύ του σημαίνοντος και του σημαινόμενου. (Ο’ Sullivan, 1994:288 και Saussure στο Innis, 1986: 38).

Ενώ οι Σοσιριανοί σημειωτιστές (με τη γλώσσα ως υπόδειγμά τους) τόνισαν την αυθαίρετη σχέση του σημαίνοντος προς το σημαινόμενο, οι μεταμοντέρνοι θεωρητικοί προχωρούν παραπέρα στη θέση μιας αποσύνδεσης σημαίνοντος και σημαινομένου.

Το σημαίνον, με αόριστο, μη προσδιορίσιμο ή ανύπαρκτο σημαινόμενο, ορίζεται ως ένα **κενό, ή παραπλέον σημαίνον**. Τέτοια σημαίνοντα σημασιοδοτούν διαφορετικά πράγματα, για διαφορετικούς ανθρώπους: μπορεί να παριστούν πολλά ή κανένα σημαινόμενο, μπορεί να σημαίνουν *οτιδήποτε* οι ερμηνευτές τους θέλουν να σημαίνουν. Σε μια τέτοια κατάσταση ριζικής αποσύνδεσης σημαίνοντος και σημαινομένου *ένα σημείο σημαίνει απλώς αυτό που σημαίνει*. (Goldman & Papson, 1994: 50).

Η πρώτη αναφορά σε ένα 'κενό σημαίνον' έγινε από τον Μπαρτ στο *Myth Today* (Barthes, 1957 και Culler 1975: 19). Ο Barthes ορίζει το 'κενό σημαίνον' ως *σημαίνον χωρίς καθορισμένο σημαινόμενο*, δηλαδή κάτι που δεν μπορεί να λειτουργήσει ως σημείο.

Ο Jacques Lacan έγραψε για την *αδιάκοπη ολίσθηση του σημαινομένου υπό το σημαίνον* (Lacan, 1977:154 στον Chandler, 1994).

Ο Ντεριντά (Jacques Derrida) αναφέρεται στο *ελεύθερο παιχνίδι των σημαινόντων*: τα σημαίνοντα δεν προσδένονται με τα σημαινόμενά τους, αλλά υποδεικνύουν, πέρα από αυτά, άλλα σημαινόμενα σε μια *ατέλειωτη αναφορά του σημαίνοντος προς το σημαινόμενο* (Derrida, 1978: 25 στο Chandler: 1994). Παρόμοια αναφορά γίνεται και στον Peirce που μιλά για την έννοια *χωρίς όρια σημείωσης*. Για τους μεταμοντέρνους η φράση 'το κενό (ή παραπλέον) σημαίνον', αυτοαναιρείται, γίνεται δηλαδή κάτι σαν ακαδημαϊκό 'sound-bite', ο ίδιος ο όρος απειλείται, ειρωνικά, να μείνει ένα **άδειο σημαίνον**.

1.2.3. Σημειοδοτική πρακτική

Έγινε ήδη μία πρώτη αναφορά στη διαδικασία της σημειοδότησης, της πρακτικής δηλαδή που συγκεκριμενοποιεί το νόημα και τη δυναμική του σημείου.

Για τη διαδικασία νοηματοδότησης, προϋπόθεση είναι η αναγνώριση από τους συμμετέχοντες ενός κοινού **κώδικα** (code) επικοινωνίας ότι αυτή η πράξη, ή το αντικείμενο βασίζεται σε ένα προκαθορισμένο σύστημα χρήσης και ερμηνείας.

Στο πλαίσιο της σημειολογίας, ο κώδικας αφορά σε ένα *σύστημα διαδικαστικών συμβάσεων*, ένα σύνολο πρακτικών οικείο και κοινό στους συμμετέχοντες. Αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα για τον συσχετισμό σημαίνοντος και σημασιμένου για το λόγο ότι συγκεκριμενοποιεί το σημείο παρέχοντας ή κατασκευάζοντας συγκεκριμένες θέσεις για τη νοηματοδότηση.

Οι σημειολόγοι προχώρησαν σε διάφορες τυπολογίες κωδίκων ανάλογα με το φαινόμενο που εξετάζουν. Υπάρχουν κώδικες γλωσσικοί, σωματικοί, συμπεριφορικοί, κανονιστικοί, επιστημονικοί, αισθητικοί και ιδεολογικοί, καθώς και κώδικες στα είδη τέχνης, τα μέσα επικοινωνίας κ.ά. Για την ανάλυση ενός σημείου αξιοποιούνται, κατά περίπτωση, διαφορετικοί κώδικες. Η μελέτη των φωτογραφιών, που ακολουθεί, στηρίζεται σε σωματικούς, κοινωνικούς και ιδεολογικούς κώδικες που συνδυάζονται με τον κώδικα του μέσου/τέχνης της φωτογραφίας.

Οι σημειολόγοι, με πρώτο τον Μπαρτ, διακρίνουν δύο βαθμούς σημειοδότησης: ο πρώτος αναφέρεται στις σταθερότερες και αντικειμενικά επιβεβαιώσιμες μεταβλητές του σημείου ενώ ο δεύτερος σ' ένα ευρύτερο φάσμα μεταβλητών που ενυπάρχουν, εν δυνάμει, στο σημείο.

Ο πρώτος βαθμός ονομάζεται **καταδήλωση** (denotation), ενώ ο δεύτερος βαθμός ενεργοποιείται με τρεις τρόπους τη **συνδήλωση/συμπαράδēλωση** (connotation), τον **μύθο** (myth) και το **σύμβολο** (symbol) το οποίο θα αναλυθεί παρακάτω.

Μέσω του δεύτερου βαθμού σημειοδότησης, με την παρέμβαση των κοινωνικών συμβάσεων, το κάθε σημείο εκφράζει κάτι περισσότερο από τον εαυτό του. Η μετατόπιση του νοήματος εκφράζεται και με δύο άλλους σημειολογικούς όρους τη **μετωνυμία** (metonymy) και τη **μεταφορά** (metaphor). Η μεταφορά, εκφράζει το ανοίκειο (tenor) σε όρους του οικείου και παρομοιάζεται με το «φανταστικό πήδημα» για να αναγνωρίσουμε την ομοιότητα την οποίαν υπαινίσσεται μια νέα μεταφορά. Η μετωνυμία λειτουργεί ως προέκταση των συνταγματικών σχέσεων των σημείων, αφού ο αναγνώστης, με βάση τα καθιερωμένα ήθη, θα προσθέσει, σε ένα ήδη υπάρχον σύνταγμα σημείων, το τμήμα που υπολείπεται, σύμφωνα με τον Eco, που υποστηρίζει ότι *δοθέντος ενός προκατασκευασμένου συντάγματος, τα καθιερωμένα ήθη επιτρέπουν την υποκατάσταση ενός των στοιχείων του από ένα άλλο..* (Eco, 1989: 431).

Τα σημεία, όπως λέει ο Α.Ζ. Γκρεμά, (Α. J. Greimas) οργανώνονται σύμφωνα με ορισμένους σημειακούς άξονες, δηλαδή φυσικά, σε συνειρμικούς δομημένους χώρους εννοιών, σύμφωνα με ορισμένες διαδρομές.

Ο Jakobson (1956), υποστηρίζει ότι εξαρτώνται αντίστοιχα από τους άξονες του παραδείγματος και του συντάγματος, έτσι αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές διαδικασίες: μία διαδικασία αντικατάστασης- μέσω ομοιότητας, και μία διαδικασία αντικατάστασης - μέσω συνάφειας.

Το σήμημα της λέξης ‘σκύλος’ και ‘μοναχός’ διαθέτουν το κοινό συνυποδηλωτικό γνώρισμα της ‘πίστης’ (στον κύριό τους) και της άμυνας για αυτόν. Εύκολα, λοιπόν, επινοήθηκε τον 12^ο αιώνα, το Τάγμα Domini Canes που σημαίνει ‘Σκύλοι του Κυρίου’. Σύμφωνα με τα προαναφερόμενα, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι η έννοια ‘ομοιότητα’ ξεπερνά την ύποπτη ομοιότητα που βασίζεται στο πράγμα καθ’ εαυτό και αναδεικνύει την ‘ομοιότητα’ μεταξύ σημασιολογικών γνωρισμάτων είναι απλά σημική ταυτότητα.

Η μετωνυμία συχνά μοιάζει απλώς ζήτημα **υπερκωδικοποίησης**. Η υποκατάσταση μέσω της συνταγματικής συνάφειας βασίζεται στο γεγονός ότι, δοθέντος ενός προκατασκευασμένου συντάγματος, τα καθιερωμένα ήθη επιτρέπουν την υποκατάσταση ενός από τα στοιχεία του από ένα άλλο.

Έτσι, για να γίνει κατανοητή η διάκριση αυτή, βάσει της δεκτής σημειωτικής κρίσης, αντλούμε το παράδειγμα του Lausberg: αφού ο πρόεδρος των Η.Π.Α. κατοικεί επίσημα στον Λευκό Οίκο, εύκολα μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τον ‘Λευκό Οίκο’ ως μετωνυμία για τον ‘πρόεδρο των Η.Π.Α.’. Κι ενώ βασίζεται στο σημικό φάσμα, αντί να αποτελεί περίπτωση σημικής ταυτότητας, όπως η μεταφορά, αποτελεί περίπτωση **σημικής αλληλεξάρτησης**. Αυτή η αλληλεξάρτηση μπορεί να είναι δύο ειδών : α) Να βασίζεται σε ένα γνώρισμα, π.χ. τα πανιά του Κολόμβου, αντί τα ‘πλοία του Κολόμβου’ και β) Να εκπροσωπεί ένα από τα γνωρίσματα, π.χ. ο Α είναι αληθινό ψάρι αντί ‘ο Α κολυμπάει πολύ καλά’. (Lausberg, 1949).

Παρόμοια έννοια είναι και η **συνεκδοχή** η οποία είναι μία υποκατάσταση στο πλαίσιο του εννοιακού περιεχομένου ενώ η μετωνυμία, υποκατάσταση με άλλες πλευρές της πραγματικότητας με την οποία συνδέεται συνήθως ένα πράγμα. (Eco, 1991: 430).

1.2.4. Σύμβολο

Το ασυνείδητο αποτελεί μυστηριώδες τμήμα του ατόμου.

Είναι ένας κόσμος γεμάτος από πρόσωπα που φανερώνονται με γλώσσα συμβολική. ...ο άνθρωπος ολοκληρώνεται μόνον όταν έχει αισθητή γνώση της ασυνείδητης ζωής του.

Carl Jung : *Man and his symbols*.

Ο άνθρωπος δημιουργεί σύμβολα εντελώς ασυνείδητα κι αυθόρμητα. Αυτό δεν είναι εύκολο να το νιώσουμε. Ωστόσο πρέπει να το κατανοήσουμε αν θέλουμε να πληροφορηθούμε περισσότερα για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί το ανθρώπινο πνεύμα.

Τα σύμβολα, όπως οι αριθμοί, τα γράμματα, οι σημαίες, τα εμβλήματα κ.ά., είναι ισχυρά μέσα οργάνωσης και σημασιοδότησης των κοινωνικών πρακτικών γιατί συνήθως δεν έχουν καμία αιτιακή σχέση, δεν ομοιάζουν με αυτό που αναπαριστούν. Η αυθαίρετη σύνδεση σημαίνοντος – σημαινόμενου στο σημείο-σύμβολο αποτελεί μία κοινωνική και πολιτισμική σύμβαση που πρέπει να διδαχθεί και να εσωτερικευθεί ως αυτονόητη και μη αμφισβητήσιμη. (Μπουμπάρης, 2011-2012)

Η έννοια της λέξης **σύμβολο**, που είναι σύνθεση του ‘συν’ και του ‘βάλλω’, ορίζει το μισό ενός αντικειμένου, ο κάτοχος του οποίου το χρησιμοποιούσε ως μέσο αναγνώρισης με τον κάτοχο του άλλου μισού.

Αντιλαμβανόμαστε το σχετισμό της με το ίδιο το σημείο, που είναι η ένωση του σημαίνοντος με το σημαινόμενο. Όπως, λοιπόν, στην αρχαιότητα το σύμβολο διευκόλυνε τη διαδικασία της αναγνώρισης, έτσι σήμερα, ανάλογα, διευκολύνει τη διαδικασία της ανάγνωσης. Τοποθετεί a priori τον αναγνώστη του συμβολικού μηνύματος μέσα σ’ ένα περιβάλλον γνώριμο, του παρέχει ταυτότητα, αποτελεί σημάδι του κοινωνικού «ανήκειν». Για το λόγο αυτό, το σύμβολο αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της σημειωτικής θεωρίας και της σημειωτικής ανάλυσης και έρευνας.

Όμως κατά πόσο είναι αυθαίρετη η σύνδεση σημαίνοντος και σημαινόμενου; Γιατί η σημαία να συμβολίζει μία χώρα και όχι κάτι άλλο. Φως σ’ αυτό το μυστήριο της δημιουργίας συμβάσεων και με ποιο τρόπο λειτουργεί ρίχνει ο μεγάλος γιατρός και φιλόσοφος Κάρλ Γιουνγκ¹⁰, που στα 83 του, μέσα από το στερνό του έργο και με την βοήθεια της επιμέλειας του Τζον Φρήμαν και των μαθητών του, προσπαθεί με απλουστευμένο και εκλαϊκευμένο τρόπο να μας εξηγήσει πώς λειτουργούν τα **Αρχέτυπα**¹¹ και τα **Σύμβολα**¹².

¹⁰ Ο Καρλ Γκούσταβ Γιουνγκ (γερμ. Carl Gustav Jung, 26/07/1875 – 06/06/1961), Ελβετός γιατρός και ψυχολόγος, υπήρξε ο εισηγητής της σχολής της αναλυτικής ψυχολογίας. (<http://en.wikipedia.org>).

¹¹ Τα Αρχέτυπα είναι μία τάση του ενστίκτου, έκδηλη όσο και η παρόρμηση που ωθεί το πουλί να χτίσει τη φωλιά του και να μυρμήγκια να οργανώσουν αποικίες. Η ενέργεια των αρχέτυπων μπορεί να είναι συσσωρευτική (με τελετουργικά και άλλες εκκλήσεις στον συγκινησιακό κόσμο των μαζών) ώστε να ωθούν τους ανθρώπους σε ομαδικές πράξεις. (Jung στο Freeman 1980: 79). Τα αρχέτυπα αποτελούν μια από τις κεντρικότερες έννοιες στη θεωρία του Γιουνγκ και ο ίδιος αφιέρωσε ένα μεγάλο μέρος της ζωής του ερευνώντας και γράφοντας για αυτά. Μελέτησε πολλά σημαντικά αρχέτυπα, όπως αυτό της «μάνας», αλλά και άλλα εξίσου σημαντικά, όπως της «γέννησης», του «θανάτου», της «μητέρας γης», του «Θεού» κλπ. Πολύπλοκα αρχέτυπα εντοπίζονται σε όλα τα μυθολογικά και θεολογικά συστήματα. (www.psychologynet.gr).

Αξιοποιούνται οι απόψεις του Γιούνγκ, όπως αυτές αποτυπώνονται στο έργο του “*Man and his Symbols*” επειδή, ναι μεν επιδιώκουν τη διερεύνηση του ασυνείδητου και του υποσυνείδητου, μέσω των ονείρων, αλλά κατ’ επέκταση περιγράφουν τη λειτουργία των συμβόλων και των συμβολισμών, η δημιουργία και έκφραση των οποίων αποτελεί «κλειδί» για την κατανόηση της ανθρώπινης φύσης. Το σύμβολο αποτελεί τον καλύτερο δυνατό τρόπο έκφρασης του αγνώστου και του ασυνείδητου. (Τζελέπη¹³, 2009 στο www.psychologynet.gr).

Ο μαθητής του Γιουνγκ, δρ. Μ. Λ. φον Φραντς, προσδίδει έναν πολύ ιδιαίτερο ρόλο στα σύμβολα: *Τα σύμβολα είναι φυσικές προσπάθειες να συμβιβαστούν και να συνενωθούν τα αντίθετα μέσα στην ψυχή.* (Freeman, 1980: 99).

Λαμβάνοντας υπόψη αυτό, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι για τη διαδικασία ερμηνείας του συμβόλου, παρεμβαίνουν ατομικοί-υποκειμενικοί παράγοντες. Για παράδειγμα, εξετάζοντας τη λειτουργία του συμβόλου ‘κτίριο καπναποθήκης’, για τους περισσότερους καβαλιώτες, συμβολίζει την ακμή της πόλης τους, για έναν αρχιτέκτονα συμβολίζει την αρχιτεκτονική αισθητική του 20^{ου} αιώνα, ενώ για έναν τουρίστα, που βλέπει την εγκαταλειμμένη εικόνα τους, συμβολίζει την παρακμή της πόλης. Άρα, στην ερμηνεία, υπάρχουν παραλλαγές των σημασιών. Μια γενική γνώση ακεραιώνεται κάθε φορά με ένα μοναδικό συμφοραζόμενο, κι έτσι κατανοείται και εφαρμόζεται με έναν τρόπο κάπως μοναδικό.

Οι γενικότητες ωστόσο είναι μάταιες και άκυρες γιατί η κάθε λέξη έχει σημασία, ελαφρώς διαφορετική για κάθε άτομο, όταν πρόκειται μάλιστα για άτομα που έχουν το ίδιο μορφωτικό υπόστρωμα. Και οι παραλλαγές των σημασιών φαίνονται πιο πολύ όσο περισσότερο διαφέρει η κοινωνική, θρησκευτική, πολιτική και ψυχολογική πείρα των ατόμων που αφορούν. (Jung στον Freeman, 1980:40). Αναφερόμενος στο **σήμα**, ο Γιουνγκ υποστηρίζει ότι :

είναι πάντα κάτι λιγότερο από την ιδέα που αντιπροσωπεύει, το σύμβολο παραπέμπει πάντα σ’ ένα ευρύτερο περιεχόμενο απ’ αυτό που άμεσα και φανερά εννοεί.
(Jung στον Freeman, 1980: 55) .

Ο Γιουνγκ, επίσης, επιμένει σε ένα κύριο σημείο: ο άνθρωπος ολοκληρώνεται μόνον όταν έχει αισθητή γνώση της ασυνείδητης ζωής του, μέσα από τα όνειρά του και τα σύμβολά τους. Επίσης, χρησιμοποιεί την προφορική ή γραφτή λέξη για να διαβιβάσει σε κάποιον ότι έχει στο μυαλό του.

¹² Σκοπός του Γιουνγκ, ήταν η διερεύνηση της ομοιότητας μεταξύ συμβόλων που εντοπίζονται σε θεολογικά, μυθολογικά και μαγικά συστήματα διαφόρων πολιτισμών και εποχών. Προκειμένου να επεξηγήσει παρόμοια σύμβολα διαφορετικών πολιτισμών και εποχών αναφέρεται σε δύο επίπεδα του ασυνείδητου: το «ατομικό ασυνείδητο», το οποίο εμπεριέχει οτιδήποτε το άτομο έχει αποκτήσει κατά τη διάρκεια της ζωής του αλλά έχει ξεχαστεί ή απωθηθεί, και στο «συλλογικό ασυνείδητο» το οποίο εμπεριέχει μνημονικά ίχνη κοινά σε όλο το ανθρώπινο είδος. (<http://en.wikipedia.org>).

¹³ Η Ειρήνη Τζελέπη, είναι Συμβουλευτική Ψυχολόγος-Ψυχοθεραπεύτρια, Pg.Dipl., MSc., City University, Λονδίνο.

Η γλώσσα του είναι γεμάτη σύμβολα, αλλά συχνά μεταχειρίζεται και σήματα ή εικόνες που δεν είναι, πάντα, απόλυτα περιγραφικά. Σε αυτά, σύμφωνα με τον Πλάτωνα Ριβέλλη, προστίθενται τα εμβλήματα και τα παράσημα.

Αυτά, ενώ δεν έχουν κάποια σημασία από μόνα τους αποκτούν κάποια σημασία με τη γενίκευση ή επειδή αποφασίζουμε ελεύθερα να τα αναγνωρίσουμε. (Ριβέλλη, 1991: 20). Είναι σήματα, που αποδίδονται μόνο στα αντικείμενα με τα οποία συνταιριάζονται.

Αυτό που ονομάζουμε **‘σύμβολο’** είναι όρος, όνομα, ή εικόνα που, κι όταν ακόμη μας είναι προσιτά στην καθημερινή ζωή, έχουν ωστόσο σημασίες που προσθέτονται στο συμβατικό και εμφανές νόημά τους. Σύμβολο σημαίνει κάτι αόριστο, άγνωστο, ή απόκρυφο για εμάς, όπως τα κρητικά μνημεία με το διπλό πέλεκυ, που ναι μεν είναι γνωστό αντικείμενο, όμως αγνοούμε τις συμβολικές σημασίες του. Συνεπώς μία λέξη ή μία εικόνα είναι συμβολικές όταν σημαίνουν κάτι περισσότερο από το άμεσο κι εμφανές νόημά τους, έχουν δηλαδή μία ασυνείδητη - πλατύτερη άποψη που ποτέ δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια ούτε εξηγείται εντελώς, είναι αυτά που βρίσκονται πέρα από τα όρια της ανθρώπινης αντίληψης, όπως το **‘θεϊκό’** που μπορεί να στηριχθεί σε δοξασία άλλα όχι σε αντικείμενο.

Ο άνθρωπος, όπως φαίνεται όταν το σκεφτούμε, δεν αντιλαμβάνεται τίποτε εντελώς. Μπορεί να βλέπει, ν’ ακούσει, ν’ αγγίξει, να γεύεται, μα οι πληροφορίες που του μεταβιβάζονται με τις αισθήσεις του εξαρτώνται από τον αριθμό και την ποιότητα αυτών που ούτως ή άλλως περιορίζουν την αντίληψή του για τον κόσμο που τον περιβάλλει. Οξύνονται με τα όργανα...όπως τη φωτογραφική μηχανή, που με το «ζουμ» για παράδειγμα βοηθάει το βλέμμα να πλησιάσει στα όρια της βεβαιότητας ωστόσο η συνειδητή γνώση δεν μπορεί να ξεπεραστεί. Εκτός αυτού, η αίσθησή μας για την πραγματικότητα έχει ασυνείδητες πλευρές. Ακόμη όμως κι αν οι αισθήσεις μας αντιδρούν σε πραγματικά φαινόμενα, οπτικά ή ακουστικά ερεθίσματα, μετατοπίζονται από τον πραγματικό, στον πνευματικό χώρο. Και μέσα στο πνεύμα μας μεταβάλλονται σε ψυχικές πραγματικότητες που η τελική τους φύση δεν είναι γνωστή, επειδή η ψυχή δεν μπορεί να γνωρίσει την πραγματική ουσία.

Η σημειωτική ανάλυση, ρίχνει με κάποιο τρόπο, φως στην ύπαρξή μας, στα απέραντα σκοτάδια που περιβάλλουν το ανθρώπινο πνεύμα.

Για τους επικοινωνιολόγους, ένα αντικείμενο γίνεται **‘σύμβολο’** όταν μέσω της κοινωνικής σύμβασης αποκτά ένα νόημα που το καθιστά ικανό να αντιπροσωπεύει κάτι άλλο από τον εαυτό του. (Dyer, 2004: 142).

2^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

2.1. Η Ταυτότητα της Φωτογραφίας

*Κάθε τέχνη έχει τη δική της γλώσσα, το μέσον
δηλαδή που ανήκει μόνο σ' αυτήν.
Η κάθε Τέχνη είναι κάτι «κλειστό» στον εαυτό
του.*

Wassily Kandinski

Δια μέσου της συνειδητοποίησης των Αρχαίων Ελλήνων, ότι η **οπτική** είναι ένας μαθηματικός επιστημονικός κλάδος, στη συνέχεια της camera obscura – του σκοτεινού θαλάμου δηλαδή- που προξενούτηκε μαζί με το φωτοευαίσθητο υλικό (μία ένωση του αργύρου με ένα άλλο αλογόνο), των αλχημιστών του 16^{ου} αιώνα, φτάσαμε στα 1816, όταν ο Νισεφόρ Νιπς (Nisephore Niepce) δημιουργούσε τις πρώτες φωτογραφίες - τις ηλιογραφίες του, όπως τις ονόμασε. Από τον Νιπς, τη σκυτάλη πήραν ο Γουίλιαμ Φοξ Τάλμποτ (William Fox Talbot) και ο Λουίς Δαγκέρ¹⁴ (Louis Daguerre) και τελικά η πρώτη φωτογράφιση έγινε στην Ελλάδα τον Οκτώβριο του 1839¹⁵. Ο Pierre - Gaspard Gustave Joly de Lotbiniere δημιούργησε δαγεροτυπίες, που εμπνεύστηκε από την ομορφιά της Ακρόπολης, του Παρθενώνα, των Στηλών του Ολυμπίου Διός και γράφτηκε στην ιστορία ως ο 'πρώτος φωτογράφος στην Ελλάδα'. (Ξανθάκης, 2008:17).

Η υπό εξέταση χρονική περίοδος, στην οποία εντάσσεται το καπνεργατικό κίνημα, για το παρόν πόνημα, που επιδιώκει και την οπτική ανάλυση, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πέραν του ιστορικού και κοινωνικό – πολιτικού πλαισίου, η περίοδος αυτή έχει να επιδείξει και ένα σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της φωτογραφικής τέχνης: Η Μικρασιατική Καταστροφή εκτός από τις αρνητικές της συνέπειες είχε και τις θετικές, ειδικά στη σφαίρα του πολιτισμού και των τεχνών. Μαζί με τον απλό κόσμο, ήρθαν μεγαλοαστοί, έμποροι και επιχειρηματίες καθώς και ο πνευματικός και καλλιτεχνικός κόσμος της Ιωνίας, δίνοντας μια νέα δυναμική. Ήρθαν όμως και φωτογράφοι που στιγματίσαν την ελληνική φωτογραφία και συνέβαλαν στην προώθησή της. Μεταξύ αυτών οι: Nelly's, Νίκος Ζωγράφος, Παναγιώτης Γεραλής, Γεώργιος Άντοβικ, Ιάκωβος Καλλιγέρης, Δημήτριος Γιάκογλου, Ευριπίδης Μάρτογλου, αδελφοί Μεγαλοοικονόμου και άλλοι.

¹⁴ Ο Μπένγιαμιν αναφέρει ότι το διάγραμμα του Δαγκέρ κάηκε στα 1939, την ίδια χρονιά που ανακοίνωσε την εφεύρεση της Δαγεροτυπίας (1983:162).

¹⁵ Σταθμός στην εξέλιξη της φωτογραφίας αποτέλεσε η Α΄ Παγκόσμια Έκθεση Βιομηχανικών Προϊόντων που έγινε στο Λονδίνο τον Μάιο του 1851, στην οποία έλαβε μέρος η Φωτογραφία. Κατασκευάστηκε για την έκθεση το περίφημο Κρυστάλλινο Παλάτι (Crystal Palace). Στην έκθεση παρουσιάστηκαν δύο νέες τεχνικές εξελίξεις: η στερεοσκοπική φωτογραφία και η μέθοδος του υγρού κολλωδίου. Μεταξύ των περιπτέρων υπήρχε και ένα μικρό με ελληνική συμμετοχή. (Ξανθάκης, 2008: 42).

Στην Αθήνα, στα 1920, λειτουργούσαν σαράντα έξι φωτογραφεία και στον Πειραιά επτά. Η Kodak άνοιξε το υποκατάστημά της στην Αθήνα, που υπαγόταν στην Kodak Αιγύπτου¹⁶. (Ξανθάκης, 2008: 279).

Σταθμό για την ιστορία της φωτογραφίας αποτέλεσε ο *Νόμος περί πνευματικής ιδιοκτησίας* και ως εκ τούτου, η φωτογραφική δημιουργία, εκτός από προστασία, απέκτησε ανάλογο κύρος με άλλες πνευματικές και καλλιτεχνικές δημιουργίες, υπό την προϋπόθεση όμως να είναι επώνυμα. Κατά τα χρόνια αυτά, εκτός από το τοπίο, το πορτρέτο και το γυμνό, εξέλιξη είχε και το φωτορεπορτάζ.

Σημαντικός παράγοντας για την ταυτότητα της φωτογραφίας και η απάντηση σ' ένα ερώτημα που απασχόλησε και δίχασε: «κατά πόσο είναι Τέχνη η Φωτογραφία». Η αναζήτηση της απάντησης στο ερώτημα αυτό ξεκίνησε από την εμφάνισή της, πολλά λέχθηκαν και λέγονται και στη συνέχεια παρατίθεται ένα σταχυολόγημα απόψεων ειδικών που μελέτησαν και μελετούν τη φωτογραφία.

Για την **καλλιτεχνική αξία** της φωτογραφίας γράφει ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin), στο άρθρο του για το έργο τέχνης στην εποχή της μηχανικής αναπαραγωγής. Χαρακτηρίζει μάταιο αυτό το ερώτημα και προβάλλει την αξία της Φωτογραφίας μέσα από τη συμβολή της στην Τέχνη. Όπως υποστηρίζει, τον δέκατο ένατο αιώνα, υπήρξε μία σύγκρουση ως προς την διαφορά της καλλιτεχνικής αξίας της ζωγραφικής σε σχέση με τη φωτογραφία. Αυτή η σύγκρουση, σήμερα φαντάζει δόλια και μπερδεμένη, ωστόσο δεν μειώνει τη σημασία της, αν μη τι άλλο την υπογραμμίζει. Για τον Μπένγιαμιν, η διαφωνία ήταν, στην πραγματικότητα:

το σύμπτωμα ενός ιστορικού μετασχηματισμού, του οποίου η παγκόσμια-καθολική επίδραση δεν συνειδητοποιήθηκε από κανέναν αντίπαλο. Η μεταβολή που προέκυψε, στη λειτουργία της τέχνης, ξεπέρασε την επικρατούσα οπτική, εκείνης της περιόδου, για τόσο μεγάλο διάστημα, που ξεφεύγει ακόμη και από τον εικοστό αιώνα.

Νωρίτερα, , πολύ μάταιη σκέψη ήταν αφιερωμένη στο ζήτημα του κατά πόσον η φωτογραφία αποτελεί μία τέχνη. Η κύρια ερώτηση - κατά πόσον η ίδια η εφεύρεση της φωτογραφίας δεν είχε μετατρέψει όλη τον χαρακτήρα της τέχνης όμως δεν εκφράστηκε. (Benjamin: 1968).

Ο Μπένγιαμιν έγραφε συχνά για τη Φωτογραφία. Από τις εκδόσεις Κάλβος κυκλοφόρησαν στα ελληνικά τα έργα του *Συνοπτική ιστορία της Φωτογραφίας* και *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του*. Στα έργα του διαπιστώνουμε ότι ήθελε τα αντικείμενα απομονωμένα λόγω της ιδιορρυθμίας τους, να αποκαλύπτουν τους ιστορικούς και κοινωνικούς επικαθορισμούς όταν συσσωρεύονται ή όταν αντιπαραβάλλονται. Ήταν εναντίον της καλλιτεχνικότητας με την οποία παρουσίαζαν τον κόσμο -κάποιοι σύγχρονοί του φωτογράφοι της σχολής της *Νέας Αντικειμενικότητας*, που εμφανίστηκε στα 1923, κυρίως ως ρεύμα που επηρέασε αρκετούς Γερμανούς ζωγράφους, που ζωγράφιζαν με ρεαλιστικό παραστατικό τρόπο και επιδίωκαν να δοθεί έμφαση στην τεχνική τελειότητα και στην επακριβή απόδοση σύγχρονων θεμάτων.

¹⁶ Η εταιρεία είχε το κεντρικό της κατάστημα στην οδό Μαγκραμπί 20, στο Κάιρο, ως KODAK Egypt S.A. Διέθετε υποκαταστήματα στην Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, το Βουκουρέστι, τη Βηρυτό και την Ιερουσαλήμ. (Ξανθάκης, 2008: 279).

Στο Β' κεφάλαιο, για τη *Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας*, στο έργο του *Δοκίμια για την Τέχνη*, ο Μπένγιαμιν, αναφερόμενος στις συζητήσεις γύρω από τη Φωτογραφία, το 19^ο αιώνα, παραθέτει το ευτράπελο σχήμα μιας σοβινιστικής φυλλάδας - όπως την χαρακτηρίζει - της LEIPZIGER STADTANZEIGER (Κήρυξ της Λειψίας).

Η φυλλάδα, θεώρησε αναγκαίο να εκστρατεύσει εναντίον της *εκ Γαλλίας τέχνης του διαβόλου*, έτσι, μεταξύ άλλων, αυτή υποστήριζε ότι η Φωτογραφία ήταν βλασφημία προς τον Θεό¹⁷! Κι αυτό επειδή, ο άνθρωπος πλάστηκε καθ' εικόνα και ομοίωση του Θεού, και η εικόνα του Θεού δεν μπορεί να καθηλωθεί με καμιά ανθρωπίνη μηχανή.

Σημειώνεται, βέβαια, ότι σε ότι αφορά την εκατονταετή ανάλυση των θεωρητικών της φωτογραφίας, ο Μπένγιαμιν, διαπιστώνει ότι :

δεν κατέληξε πουθενά επειδή βασίστηκε σε αυτή, τη φетиχιστική, αντιτεχνική έννοια 'περί Τέχνης' γιατί υπεράσπιζαν τον φωτογράφο μπροστά στην έδρα που αυτός ανέτρεψε.

Για τον Μπένγιαμιν, αυτός που υπερασπίστηκε, την περίοδο εκείνη, τη Φωτογραφία, με ωραίο λόγο, ήταν ο φυσικός Αραγκό, στις 3 Ιουλίου 1839, ως συνήγορος του Δαγκέρ και της εφευρέσής του απέναντι στη Βουλή των Αντιπροσώπων λέγοντας:

Αν οι εφευρέτες ενός καινούργιου οργάνου το χρησιμοποιούν για την παρατήρηση της φύσης, τα όσα προσδοκούν απ' αυτό είναι ψιλοπράγματα σε σύγκριση με τη σειρά των επακόλουθων ανακαλύψεων που θα προκύψουν, από αυτό το όργανο. (Benjamin, 1978: 50-51).

Ενδιαφέρουσα και η πρόταση του Frederic Jameson (1979): ακόμη και στην ακραία παραδοχή ότι η Φωτογραφία δεν είναι Τέχνη, δεν αφήνει κανένα περιθώριο αποδοχής. Υποστηρίζει ότι:

ακόμα και η πιο υποβαθμισμένη μορφή μαζικής κουλτούρας εμπεριέχει πάντα μια ουτοπική διάσταση, πράγμα που για τη Σχολή της Φραγκφούρτης αποτελούσε αποκλειστικό προνόμιο της υψηλής τέχνης. (Jameson :1979 στο Βούρτσες, 1999: 71).

Για την ιδιαίτερη «ελληνική» οπτική στο ζήτημα αυτό, ο Ξανθάκης πιστεύει ότι η φωτογραφία δεν έχει γίνει αποδεκτή ως τέχνη και εξηγεί, αυτό το συμπέρασμά του, λέγοντας ότι η φωτογραφία στην Ελλάδα δεν έχει τιμή, άρα δεν έχει αξία, επομένως δεν εκτιμάται ως τέχνη. Ο Ξανθάκης, την άποψη που εξέφρασε σε συνέντευξή του, την επεκτείνει και σε διεθνές επίπεδο:

17

Στην παραπάνω θέση της Δυτικής Εκκλησίας –που θα πρέπει, ίσως, να διαφοροποιείται από εκείνη της Ορθόδοξης που αποδέχεται το «Θεοδίδακτον» της «χρήσεως της εικόνας» - είναι εύκολα αναγνώσιμη η ταύτιση που δημιουργείται, μέσω της φωτογραφίας, μεταξύ του πεπερασμένου της ανθρωπίνης ύπαρξης και του ασύλληπτου της εικόνας του Θεού, εικόνας στην οποία θα υπάρξει πρόσβαση του θνητού μόνο μέσω του ίδιου του θανάτου και όπως συνοψίζει ο Χάιντεγκερ, η θεολογική αντίληψη του θανάτου ως πρόσβασης στην αιωνιότητα θεμελιώνεται στη μεταφυσική θεωρία του ανθρώπου ως εικόνας Θεού. (Τσατσούλης, 1997:26).

Η φωτογραφία είναι αδικημένη σε όλο τον κόσμο. Δεν μπορούμε να καταλάβουμε τη σημασία της ως τέχνης. Επειδή ο καθένας μας μπορεί να τραβήξει μια φωτογραφία, την υποτιμά. Ο Έλληνας, δεν έχει συνειδητοποιήσει τον κοινωνικό, αισθητικό και ιστορικό ρόλο της και δεν διαχωρίζει τη 'φωτογραφία – ενθύμιο', από τη 'φωτογραφία- δημιουργία' ή ντοκουμέντο. Το μέλημα της πολιτείας αυτό θα έπρεπε να είναι. Η φωτογραφία στην Ελλάδα δεν έχει και αξία.

Πριν από 10-15 χρόνια ήταν για πέταμα. Μια φωτογραφία της Nelly's την έβρισκες στο Μοναστηράκι με 100 δραχμές. Άντε να την πούλαγες 120, όχι παραπάνω. Γι' αυτό και αρκετοί ξένοι αγόρασαν σπανιότατο υλικό για ένα κομμάτι ψωμί.

Σύμφωνα με τον Ξανθάκη, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι, τον 19ο αιώνα, οι εξελίξεις της φωτογραφίας είναι τεχνικές. Και σε αυτές οι Έλληνες είναι πολύ κοντά με τους συγχρόνους τους Ευρωπαίους. Η τάση της αισθητικής παραμένει η ίδια. Μέχρι το 1880. Όταν, στο εξωτερικό, αρχίζουν οι πρώτοι προβληματισμοί πάνω στην αισθητική της εικόνας, η Ελλάδα δεν συμβάδισε. Ο Ξανθάκης το αποδίδει στο ιστορικό πλαίσιο και τις συνθήκες που επικράτησαν. Όπως χαρακτηριστικά εξηγεί:

Από το 1885 και πέρα, η ιστορία μας είναι άσχημη... Ο 20ός αιώνας μάς βρήκε κουμπωμένους, παγωμένους και αυτό το βλέπουμε σε όλες της μορφές τέχνης, της κοινωνικής ζωής, ακόμη και στο ντύσιμο. Αντί να πάμε προς τα μπρος το 1900, αρχή όλων των νέων ρευμάτων, εμείς κοιτάμε προς τα πίσω.... (Ξανθάκης, 2007 στο www.enet.gr).

Ο Ριβέλλης, έχει διαφορετική άποψη από τον Ξανθάκη. Χαρακτηρίζει τον φωτογράφο 'συλλέκτη'. Υποστηρίζει ότι είναι κάποιος που παρατηρεί τον κόσμο γύρω του και κόβει 'κομμάτια' για τη συλλογή του, αποδίδει στη διαδικασία αυτή, 'μαγικές' ιδιότητες, διότι την ώρα που κόβονται αυτά τα 'κομμάτια', επιτελείται μια μαγική μεταμόρφωση, η μεταμόρφωση που μόνο η τέχνη επιτρέπει, η μεταμόρφωση που οφείλεται στο ότι αυτός, ο συγκεκριμένος φωτογράφος, βρέθηκε σε κείνο τον τόπο εκείνη τη στιγμή. Είναι ένα έργο που επιτελείται σε κλάσματα δευτερολέπτου. Ο Ριβέλλης μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η φωτογραφία μετατρέπεται σε έργο τέχνης, κυρίως λόγω της 'μαγικής' εμπλοκής του φωτογράφου. (Ριβέλλης, 1991: 21).

Οι προβληματισμοί που προκύπτουν -σύμφωνα με τον Peter Wollen στο έργο του *Η αισθητική της φωτογραφίας* - από τις συζητήσεις που στρέφονται γύρω από το κοινότυπο ότι η φωτογραφία παρέχει πληροφορίες για την εμφάνιση αντικειμένων και γεγονότων στον κόσμο, είναι, πρώτον, πώς μπορεί να είναι τέχνη η φωτογραφία, εάν είναι στενά συνδεδεμένη με την αυτόματη παραγωγή πληροφοριών και, δεύτερον, πώς μπορεί να παράγει γνώση εάν είναι στενά συνδεδεμένη με τη στιγμιαία καταγραφή; Ως εκ τούτου προκύπτει και το ερώτημα: ποια είναι η σχέση ανάμεσα στη γνώση και την τέχνη; (Wollen, 199-;: 9-10).

Και πριν ασχοληθεί με την απάντηση, αυτών των ερωτημάτων, των δύο πρώτων κυρίως, δηλώνει ότι:

Η φωτογραφία πάλεψε να κατακτήσει περιοχές που με μια πρώτη ματιά φαίνεται να την απέρριψαν, περιοχές που βρίσκονται πολύ κοντά ή πολύ μακριά της.

Μία άλλη ελληνική φωνή, ενός αγνώστου αρθρογράφου της εφημερίδας Ελεύθερο Βήμα με τα αρχικά Α. Π., μιλά για το θέμα με αφορμή τα 100 χρόνια από την επίσημη αναγνώριση της Φωτογραφίας, τον Ιανουάριο του 1939.

Είναι πιθανόν ότι η φωτογραφία δεν είναι τέχνη. Δεν μπορεί να είναι ούτε ως ή άλλως τέχνη για τον καλλιτέχνη. Και δεν είναι ανάγκη ν' αναφέρουμε τις εκφράσεις ποιητών και συγγραφέων για να υπενθυμίσουμε το είδος της περιφρονήσεως που μέχρι των τελευταίων ακόμη ετών χαρακτήριζε τις γνώμες των για τη φωτογραφία [...]. Είναι αναμφίβολο πως η φωτογραφία είναι για τον άνθρωπο η συνεχής αποκάλυψη μιας πραγματικότητας καθημερινής η οποία βεβαίως βρίσκει στο αίσθημά του μία ποιητική και ανθρώπινη απήχηση [...]. (Ξανθάκης, 2008:367)

Η πρόταση του Wollen, σχετικά με την αισθητική προβληματική για τη Φωτογραφία και τη σχέση της με την Τέχνη, είναι η εξής:

Για να είναι τέχνη, η φωτογραφία, χρειάζεται εκ νέου διατύπωση αντιλήψεων σχετικών με την τέχνη, χρειάζεται να απορρίψει την υλιστική και μορφική καθαρολογία, όπως επίσης και το διαχωρισμό της 'τέχνης' από το 'εμπόριο' ως ξεχωριστές σημειωτικές πρακτικές που δεν συνδέονται. Η φωτογραφία δεν είναι 'από μόνη της' τέχνη, όπως δεν είναι και ο κινηματογράφος, αλλά είναι μια δυνατότητα επιλογής μέσα σε μια ενδο-σημειωτική και ενδο-κειμενική 'αρένα'. Κατά τον ίδιο τρόπο, δεν είναι καταδικασμένη να παρέχει 'πληροφορίες μόνο' αν και η δεικτικότητα της αποτελεί μέρος της δύναμής της, ούτε μπορεί πάλι να παρέχει επιστημονική ή φαινομενικά επιστημονική γνώση, εκτός φυσικά κι αν χρησιμοποιηθεί μέσα στις συγκεκριμένες πρακτικές της ίδιας της επιστήμης. (Wollen, 199-;: 24)

Η απάντηση στα ερωτήματα του Wollen, ουσιαστικά για τη συνένωση των μηχανών και της επιστήμης με το πνεύμα της Τέχνης, έρχεται και μέσω ενός άρθρου του Paul Strand, τον οποίο φαίνεται να εκτιμά ιδιαίτερα. Το άρθρο του Strand δημοσιεύθηκε στο περιοδικό της πρωτοπορίας Broom¹⁸ (1922), και κατέληγε: ...Έτσι, πειραματιζόμενος (ο φωτογράφος) έχει ενωθεί μ' όλους τους αληθινούς αναζητητές της γνώσης, είτε αυτή είναι διαισθητική και αισθητική, είτε είναι εννοιολογική και επιστημονική¹⁹. (Wollen, 199-;: 13-14). Αποστολή της Φωτογραφίας ήταν συνεπώς να κλείσει το ρήγμα ανάμεσα στην επιστήμη και στην Τέχνη, στην έννοια και στη διαίσθηση.

Σύμφωνα με τον Ρόλαντ Μπαρτ, το να κάνει, η κοινωνία, Τέχνη τη Φωτογραφία –επειδή καμία Τέχνη δεν είναι τρελή- είναι μία εναλλακτική για να τη 'συνετίσει', να κατευνάσει την τρέλα που απειλεί να εκραγεί στο πρόσωπο εκείνου που την κοιτάζει.

¹⁸ Περιοδικό Broom, τόμ. 3^{ος}, τεύχος 4, 1922.

¹⁹ Αποκηρυγμένη εξάρτηση από τη ζωγραφική: Σύμφωνα με τον Kant η αντικειμενική σαφήνεια πρέπει να ξεχωρίζει από την υποκειμενική, η έννοια από τη διαίσθηση και συνεπώς η επιστήμη από την τέχνη.

Ενδιαφέρουσα είναι η διευρυμένη θεωρία του φιλοσόφου Arthur Danto²⁰, όπως μεταφέρεται από τη Cynthia Freeland²¹, στο βιβλίο της *Μα είναι αυτό τέχνη;* Η Freeland αναζητεί την απάντηση για το κατά πόσο είναι τέχνη, το έργο του Serrano *Piss Christ*²², που αποτέλεσε αντικείμενο λογοκριτικής μανίας και το έργο του Andy Warhol, *Brillo Boxes*²³. Όσον αφορά στο τελευταίο, ο ίδιος ο Warhol, μάλιστα, διακήρυξε πως *οτιδήποτε μπορεί να είναι έργο τέχνης, αν του δοθεί η κατάλληλη ευκαιρία και γίνει αντικείμενο θεωρίας*. Ο Danto συμπεραίνει ότι: *έργο τέχνης είναι ένα αντικείμενο που ενσωματώνει ένα νόημα: Τίποτε δεν είναι έργο τέχνης χωρίς ερμηνεία που να το θεσμοθετεί ως τέτοιο*. (Danto, 1997: 125 στο Freeland, 2005: 52).

Αν υιοθετήσουμε τη διευρυμένη θεωρία του Danto ότι σε κάθε εποχή και συγκεκριμένο ο καλλιτέχνης δημιουργεί κάτι και ισχυρίζεται ότι είναι τέχνη βασιζόμενος σε μία συλλογική θεωρία της τέχνης, που το κοινό μπορεί να αντιληφθεί, δοθέντος του ιστορικού και θεσμοθετημένου συγκεκριμένου, τότε θα παροτρυνθούμε να μπούμε σε όλα τα έργα και τα μηνύματα. (Freeland, 2005: 53).

Ο Wollen, και μεν ασχολείται με την αισθητική της Φωτογραφίας, στο ομώνυμο δοκίμιό του, αλλά ταυτόχρονα αναζητά και τον ρόλο της, συμπεραίνοντας ότι φωτογράφοι όπως οι Walker Evans και Cartier – Bresson, έγιναν περισσότερο δημοφιλείς στο κοινό, γιατί συνδύαζαν την αισθητική με τα ανθρώπινα ενδιαφέροντα. Ο ίδιος υποστηρίζει ότι αυτό επιτεύχθηκε διότι οι Cartier – Bresson, ενδιαφερόταν περισσότερο για τα γεγονότα – τη χρονική στιγμή ως συμπύκνωση του γεγονότος, το ίδιο το γεγονός ως τη συμπύκνωση μια ζωής ή μιας εποχής. (Wollen, 199-;: 15).

Το βασικό πρόβλημα ήταν πώς, από τη μία μεριά, να επιβάλλουν μια ξεχωριστή ταυτότητα για τη φωτογραφία, χωρίς να θολώσουν τη γραμμή που τη χωρίζει από τη ζωγραφική, τις γκραβούρες ή από άλλα καθιερωμένα μέσα επικοινωνίας, και, από την άλλη, να μην οπισθοχωρήσουν και παραδεχθούν τη φωτογραφία ως καταγραφή.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, οι συντηρητικοί, από τη μία, όπως ο Robinson ή ο Horsley Hinton έκαναν φωτογραφίες που στο τύπωμα έμοιαζαν να είναι κοντά στη ζωγραφική, οι ριζοσπάστες, από την άλλη, όπως ο Robert Demachy ή ο Frank Eugene, με τις gum²⁴ φωτογραφίες τους έδειχναν τα σημάδια της παρέμβασής τους με το πινέλο ή τη βελόνα, έμοιαζαν κι αυτοί να είναι πολύ κοντά στη ζωγραφική.

²⁰ Η αναφορά της Freeland αφορά στον Arthur Danto στο *Brillo Box, After the End of Art: Contemporary Art of the Pale of History* (Princeton University Press, 1997).

²¹ Η προσέγγιση της Freeland αφορά το έργο σε σχέση με το Ωραίο και τον αισθητικό φορμαλισμό των απογόνων του Kant στον 20^ο αιώνα.

²² Το έργο του Andre Serrano *Piss Christ* (1987) είναι μια φωτογραφική έγχρωμη εικόνα η οποία απεικονίζει τον Εσταυρωμένο που φτιάχτηκε με τα ίδια τα ούρα του καλλιτέχνη.

²³ Το 1964 ο Andy Warhol, εξέθεσε σωρούς από κουτιά φτιαγμένα από φύλλα κόντρα – πλακέ με χειροποίητα στένσιλ στην Γκαλερί Stabler της Νέας Υόρκης. Τα κουτιά *Brillo Boxes* ήταν ακριβώς όμοια με εκείνα του σούπερ μάρκετ.

²⁴ Η Gum process είναι μέθοδος εκτύπωσης των φωτογραφιών σύμφωνα με την οποία η ευαισθητοποιημένη επιφάνεια είναι μία επίστρωση από αραβική γόμα (gum), χρωστική ουσία και διχρωμικό άλας. Όταν εκτεθεί στο δυνατό φως, η εμουλσιόν δε διαλύεται, και τελικά η εικόνα συντίθεται από τα μέρη της χρωστικής ουσίας που δε φεύγουν, με το καθαρό νερό, κατά τη διάρκεια της εμφάνισης της φωτογραφίας.

Σε αρκετές περιπτώσεις και από πολλούς θεωρητικούς της σημειολογίας και της φωτογραφίας, έχει διερευνηθεί η σχέση της με τον θάνατο και την αθανασία.

Η ουμανιστική αντίληψη του θανάτου, ως πρόσβασης στην αιωνιότητα, θεμελιώνεται στη μεταφυσική θεωρία του ανθρώπου ως 'εικόνας του Θεού'.

Με τον ίδιο τρόπο, η ουμανιστική αντίληψη του θανάτου ως αποβίωσης (ανθρωπολογικά, ψυχολογικά ή βιολογικά προβλεπόμενη) θεμελιώνεται σε μια εξίσου μεταφυσική θεωρία του ανθρώπου ως μόνιμης παραμονής, μόνιμης παρούσης. Έτσι, θεολογία και ουμανισμός μπορούν να εκληφθούν ως θεωρητική διατύπωση μιας πολύ διάχυτης καθημερινής στάσης, η οποία συνίσταται στο να μη σκέφτεται κανείς τον θάνατο, να κάνει σαν μην υπάρχει θάνατος, να επιτελεί ένα έργο *διαρκούς καθυσύχαισης* ως προς τον θάνατον. (Perniola 1991:85 έως 86 στο Τσατσούλης, 1997: 26).

Η φωτογραφία, δημιούργημα του 19^{ου} αιώνα που σηματοδοτεί την αλλαγή των στάσεων απέναντι στον θάνατο, βρίσκεται άμεσα συνδεδεμένη με την 'κρίση του θανάτου' ή αλλιώς την 'άρνηση του θανάτου'. (Barthes, 1984:129) .

Με κάποιο τρόπο διασφαλίζει την αιωνιότητα άρα κυριαρχεί στον θάνατο, προσφέροντας την αθανασία. Η αποτύπωση σταματά τον χρόνο κι αυτό το πλεονέκτημα ξεπερνά ακόμη και την Τέχνη, αυτή την άποψη εκφράζει και ο Vilem Flusser (1985) στο έργο του *Ins Universum den technischen Bilder*, που αποδίδεται στα ελληνικά *Προς το Σύμπαν των τεχνικών εικόνων*: Στο βιβλίο του εκφράζει την άποψη ότι:

Η φωτογραφία δεν είναι μόνον τέχνη. Έχει, ίσως πάνω από όλα, ένα κύριο και βασικό χαρακτηριστικό, την αποτύπωση. Αυτή την κάνει να καλύπτει τη βασική ανθρώπινη αγωνία, να σταματήσει ο χρόνος. [...]. Οι τεχνικές εικόνες, αποτελούν τεχνικές λίμνες πληροφοριών, οι οποίες βρίσκονται στην υπηρεσία της αθανασίας μας.[...]. Οι τεχνικές εικόνες μεταφράζουν τα ιστορικά γεγονότα σε αιώνια επαναλαμβανόμενες προβολές. (Flusser, 2008: 21 και 81).

Αναζητώντας τις πτυχές που καθορίζουν την Ταυτότητα της Φωτογραφίας, επανερχόμαστε στον Μπαρτ, ο οποίος υποστηρίζει ότι μία φωτογραφία μπορεί να είναι αντικείμενο τριών πρακτικών (ή τριών συγκινήσεων): ποιείν, πάσχειν, θεάσθαι. Ο Operator (ο τελεστής του έργου), Spectator (θεατής) και Spectrum (φάσμα) που έχει κάποια σχέση με το «θέαμα» (spectacle) και του προσθέτει αυτό που υπάρχει σε κάθε φωτογραφία: **την επιστροφή του νεκρού**. (Barthes, 1984: 19). Στη φωτογραφία όπως και στην ταρίχευση, εκείνο που σημαίνεται είναι η άρνηση του αμετάκλητου χαρακτήρα του θανάτου. Αυτή η «νεκρανάσταση» δεν αφήνει ασυγκίνητο τον Πιέρ Μπουρντιέ που σχολιάζει την αντίληψη των δυτικών κοινωνιών σχετικά με τον χαρακτήρα της φωτογραφίας ως προτύπου αληθοφάνειας και αντικειμενικότητας:

Μ' αυτή της τη στάση, η κοινωνία αυτοεπιβεβαιώνεται ταυτολογικά ότι είναι αναντίρρητα αντικειμενική όποια εικόνα του πραγματικού ακολουθεί τους κυρίαρχους κανόνες αναπαράστασης της πραγματικότητας. (Bourdieu, 1965:113) .

Στο έργο του Μπαρτ *Φωτεινός Θάλαμος* διακρίνουμε ένα ίχνος απογοήτευσης για τη θνητότητα της φωτογραφίας ως υλικού αφού είναι κατασκευασμένη από ένα φθαρτό υλικό, το χαρτί:

Φαίνεται, ότι στα λατινικά η ‘φωτογραφία’ θα λεγόταν ‘imago lucis opera expressa’ δηλαδή ‘είδωλο που αποκαλύπτεται – εκθλίβεται όπως ο χυμός λεμονιού- με την ενέργεια του φωτός. Είναι ένα είδος Μνημείου, όμως θνητό - που φθείρεται, ξεθωριάζει και κάποια στιγμή θα πεταχτεί- δεν είναι όπως τα άλλα Μνημεία, αυτά που οι παλαιότερες κοινωνίες φρόντιζαν ως ανάμνηση, υποκατάστατο της ζωής, να είναι αιώνια και τουλάχιστον το πράγμα που δήλωνε τον θάνατο, να είναι το ίδιο αθάνατο. (Barthes, 1984:113).

Ο Μπένγιαμιν γράφει για την μηχανική αναπαραγωγή των έργων τέχνης, όπως η φωτογραφία, εστιάζοντας κυρίως στην **αύρα**. Για την λατρευτική αξία της φωτογραφίας αναφέρει:

Η λατρεία της μνήμης των αγαπημένων, απόντων ή νεκρών, προσφέρει ένα τελευταίο καταφύγιο για την λατρευτική αξία της εικόνας. Για τελευταία φορά η αύρα προέρχεται, στις πρώιμες φωτογραφίες, από τη φευγαλέα έκφραση του ανθρώπινου προσώπου. (Benjamin,1968).

2.1.1. Η τεκμηριωτική χρήση της Φωτογραφίας

Η τεκμηριωτική χρήση της φωτογραφίας σχετίζεται με το κατά πόσο είναι αληθινή η πραγματικότητα που μας μεταφέρει. Ο Πιέρ Μπουρντιέ αναφέρεται στις ‘κοινωνικές χρήσεις της φωτογραφίας’ υποστηρίζοντας πως η περίφημη ‘φυσική γλώσσα’ που της αποδίδεται δεν οφείλεται παρά μόνο στο γεγονός ότι αυτή υπακούει στη λογική της αναπαράστασης του κόσμου που επιβλήθηκε μετά την Αναγέννηση. (Bourdieu, 1965: 104). Στο ίδιο πλαίσιο και η τοποθέτηση του Hubert Damisch: Ο φωτογραφικός φακός ικανοποιεί, μέσω της δομής του και της προκαθορισμένης εικόνας του κόσμου που αποδίδει, ένα σύστημα κατασκευής του χώρου ιδιαίτερα οικείου αλλά ταυτόχρονα ιδιαίτερα παλαιού και σαρακοφαγωμένου, που η φωτογραφία διαιώνίζει αναπαράγοντάς το. (Damisch, 1963:34-37 στο Τσατσούλης, 1997:30).

Οι απόψεις αυτές πηγάζουν από τη μπαρτιανή άποψη ότι το φωτογραφικό μήνυμα είναι ‘γλώσσα δίχως κώδικα, ούτε σύνταξη’ σε απόλυτα κωδικοποιημένο από τις πολιτισμικές συμβάσεις και βεβαρημένο από την κυρίαρχη ιδεολογία και το μάτι του φωτογράφου. Υπάρχουν, για παράδειγμα, περιπτώσεις που βλέπουμε μία δική μας φωτογραφία και επειδή δεν θυμόμαστε, δυσκολευόμαστε να αναγνωρίσουμε τον τόπο που βρεθήκαμε τότε.

Το σημείο, στην προκειμένη περίπτωση, εκπέμπει το μήνυμά του αλλά ο παραλήπτης όντας ανίκανος, βάσει της γνωστικής του ικανότητας δεν μπορεί να ταυτίσει το σημαίνον με το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς.

Ο Philippe Dubois αναρωτιέται τι μπορεί να σημαίνει, για την επιστημονική ή ανθρωπολογική φωτογραφία η σύγχρονη απομυθοποίηση της φωτογραφίας ως αναμφισβήτητου οχήματος μια εμπειρικής αλήθειας, δηλαδή κατά πόσο έγκυρη μπορεί να είναι μία επιστημονική ανάλυση που στηρίζεται σε φωτογραφικά ντοκουμέντα (Τσατσούλης, 1997:31). Το ζήτημα αυτό έχει απασχολήσει τους ανθρωπολόγους – ερευνητές λόγω της ύπαρξης των διαφορετικών κωδίκων μεταξύ αυτών, για παράδειγμα, και του εθνογραφικού «Άλλου» των ιθαγενών. Γίνεται εύκολα κατανοητό ότι ακόμη και ο ρεαλισμός ενός ντοκουμέντου κατασκευάζεται μέσω μιας μυθοπλασίας, είναι δηλαδή μία άποψη του κόσμου.

Για τον Μπένγιαμιν, η φωτογραφία υποβάλλει τον κοινωνικό και τον υλικό κόσμο σε ορθολογική λεπτομερή εξέταση και απομαγικοποιεί αυτό που υπήρξε: *η πολιτική δύναμη της φωτογραφίας είναι σαν μια στιγμή τεχνικής αναπαραγωγής, φέρνοντας την τέχνη στα πλήθη*. Για τον Μπαρτ, αυτή η ιδιότητα της μαρτυρίας ότι *αυτό-υπήρξε* είναι αυτό που απειλεί να φέρει μια μορφή ‘επανα-μαγικοποίησης’, έναν χρονικό ίλιγγο: *αυτό είναι το σαγηνευτικό μυστικό της φωτογραφίας που φέρνει το άτομο σε αντιπαράθεση με τις δυνάμεις της ιστορίας και της θνητότητας*.

Το μέσο της φωτογραφίας εμπνέει στον Μπένγιαμιν ένα μέσο να αντιπαρατεθεί με το πολιτισμικό παρελθόν, να μελετήσει την λεπτομέρεια της σύγχρονης εποχής όπως αυτή εξελίσσεται. Αλλά για τον Μπαρτ, το μέσο αποκαλύπτει τη ζωή αυτών που έζησαν πριν από μας, η ιστορία των οποίων αλληλοκαλύπτεται με τη δική μας και των οποίων η ζωή συνυφαίνεται με τη δική μας αποκαλύπτοντας τη συνέχεια του πολιτισμού, του κύκλου της ζωής και του θανάτου, της εμπειρίας και των συναισθημάτων. Οι φωτογραφίες, για τον Μπένγιαμιν και τον Μπαρτ, είναι εικόνες που έχουν δυνατή παρουσία στο *εδώ* και *τώρα* και προκαλούν τη δύναμη του συγγραφέα να ζωντανεύει το παρελθόν στο παρών. (Dant και Gilloch: 56 στο Μπιτσάκης, 2006).

Για την τεκμηριωτική χρήση της φωτογραφίας ο Σκαρπέλος εκφράζει την άποψη ότι *αξιοποιείται ως κοινωνική πράξη παρόλο που δημιουργός της μπορεί να μην είχε αυτή την πρόθεση*. (Σκαρπέλος, 2012: 196). Ο συγγραφέας, επίσης, αναφερόμενος στον Banks, παραθέτει την πρότασή του για αυτή την ιδιότητα της φωτογραφίας: *Η χρήση της φωτογραφίας [...] είναι σαφώς κοινωνική πράξη [...] και προσφέρεται για κοινωνική ανάλυση, όμως η πρόθεση του φωτογράφου είναι κυρίως ή αποκλειστικά τεκμηριωτική*. (Banks, 2001: 115 στο Σκαρπέλος, 2012: 196).

Στο ερώτημα που γεννάται, σχετικά με το πώς ο ερευνητής μπορεί να κατανοήσει και να υπερβεί όλες τις υποτιθέμενες ‘αυτονόητες’ αλήθειες σχετικά με τη φωτογραφία, ώστε να τις αξιοποιήσει στην τεκμηρίωση, ο Victor Caldarola απαντά πώς ο ερευνητής θα πρέπει διαρκώς να θυμάται πως:

1. Οι φωτογραφίες είναι αναπαραστάσεις που αναφέρονται σε συγκεκριμένα γεγονότα και, ως εκ τούτου, δεν επιτρέπεται να επιχειρούν γενικεύσεις.

2. Η σημασία της εικόνας εξαρτάται από το πλαίσιο αναφοράς (context) εντός του οποίου παρήχθη. Ο ερευνητής γνωρίζει αυτό το πεδίο, όχι όμως και το κοινό του.

3. Η παραγωγή φωτογραφιών είναι κοινωνικό γεγονός, που περιλαμβάνει την επικοινωνία και αμοιβαία κατανόηση, τόσο εκ μέρους του δημιουργού της εικόνας, όσο και του ατόμου που αποτελεί το θέμα της. (Caldarola στο Σκαρπέλος, 2012: 197)

Ο φωτογράφος «αιχμαλωτίζει» μια συγκεκριμένη στιγμιαία παρουσία, πλήρη αλλά εφήμερη, αλλά και γίνεται μάρτυράς της, κολακεύοντας το υποκείμενο για να παραδώσει κάτι από τη δική του ζωή στην φωτογραφική απεικόνιση, υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν. Στο δοκίμιο SHP²⁵ γράφει για τον Οκτάβιους Χιλ και το φωτογραφικό πορτρέτο της κ. Ελίζαμπεθ Χαλ, την *Ψαρωπολίδα από το Νιου Χέιβεν* (Newhaven Gishwife, c.1843-27), αναφέρεται στη ‘μαγική αξία’ της φωτογραφίας, η οποία έγκειται όχι τόσο στις προθέσεις του φωτογράφου, όσο ταλαντούχος και να είναι αυτός, αλλά μάλλον στο υποκείμενο που ακόμη και τώρα εξακολουθεί να είναι υπαρκτό (Benjamin, 1984:242-3). Μιλάει για τον *σπινθήρα του ενδεχόμενου του Εδώ και Τώρα* που σημαδεύει την απεικόνιση ως απορρέουσα από ένα συγκεκριμένο χρόνο και χώρο, βεβαιώνοντας την πραγματικότητα της σκηνής ως εικόνα του παρελθόντος²⁶.

Ο Έκο δεν έχει πολύ διαφορετική άποψη από τον Μπένγιαμιν: στη *Θεωρία της Σημειωτικής* και στο κεφάλαιο για την *Τυπολογία Τρόπων Παραγωγής* αναφέρεται στο παράδειγμα του πίνακα του Gainsborough *Mr. and Mrs. Andrews* το οποίο απεικονίζει έναν άνδρα, όρθιο, και μία γυναίκα καθισμένη, στη σκιά ενός δέντρου, σε ένα ήρεμο τοπίο με σύννεφα κι ένα καλαμποκοχώραφο στο βάθος.

Ο ιταλός σημειωτιστής, διευκρινίζει ότι είναι κάτι *φυσικά παρόν* που μεταφέρει κάτι *απόν*, και σε ορισμένες περιπτώσεις θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για να μνημονεύσει μία κατάσταση του κόσμου. (Eco, 1994: 384).

Ανάλογα και η κάθε φωτογραφία, που εξετάζουμε στη συνέχεια, είναι κάτι ‘φυσικά παρόν’ που μεταφέρει κάτι ‘απόν’ και χρησιμοποιείται για να μνημονεύσει μία κατάσταση του κόσμου!

Η επιλογή των αντικειμένων ή των προσώπων που απεικονίζονται στις φωτογραφίες (και, ενδεχομένως, η γνώση των προσώπων που απουσιάζουν από αυτές) αλλά και η διάταξή τους μας επιτρέπουν να προσεγγίσουμε τόσο τις κοινωνικές νόρμες (εκείνες, π.χ., που αφορούν στη συλλογική οργάνωση της μνήμης) όσο και τις προσωπικές ή οικογενειακές επιλογές.

Αν επιχειρήσουμε να συνοψίσουμε την πορεία που διήνυσε ο θεωρητικός λόγος για τη φωτογραφία ως *μυμητική αναπαράσταση της πραγματικότητας* θα λέγαμε ότι διακρίνονται τρεις αντιλήψεις:

²⁵ Πρόκειται για το δοκίμιο του Μπένγιαμιν με τίτλο *A small History of Photography* και στα ελληνικά *Μία Συνοπτική Ιστορία της Φωτογραφίας* (1931)], είναι μία περιοδολόγηση της ιστορίας της παραγωγής των φωτογραφικών απεικονίσεων και αναστοχάζεται τον πολιτισμικό του αντίκτυπο. (Benjamin, 1985 στο Dant, Gilloch: 2006).

²⁶ Όπως θα δούμε η στιγμή στην οποία η φωτογραφία συλλαμβάνει μια ‘παρελθοντική στιγμή’ είναι αυτό που για τον Μπαρτ συνιστά το ‘αυτό-υπήρξε’, το νόημα ή την ουσία της φωτογραφίας.

Πρώτη, είναι εκείνη που θεωρεί τη φωτογραφία ως μιμητική αναπαράσταση της πραγματικότητας ταυτίζοντας το σημείο με το αντικείμενο αναφοράς.

Δεύτερη, εκείνη που τη βλέπει ως ένα αντιληψιακά, πολιτισμικά και ιδεολογικά κωδικοποιημένο σύστημα.

Τρίτη, εκείνη που αποδίδει μια δεικτική ιδιότητα, βλέποντας σ' αυτή μια υπαρξιακή δείξη ενός άλλου, σημασιολογικά, «κενού» αντικειμένου αναφοράς.

Οι τρεις αυτές τάσεις του θεωρητικού λόγου για τη φωτογραφία αναδεικνύουν τον προβληματισμό γύρω από τη σημειακή της φύση.

- Η **πρώτη**, βλέπει τη φωτογραφία ως *εικόνα* ή *ομοίωμα* (icon), κατηγορία στην οποία ανήκει και η ζωγραφική ή το σχέδιο και στηρίζεται στην ομοιότητα του σημείου με το αντικείμενο αναφοράς.
- Η **δεύτερη**, όπου προέχει ο συμβατικός χαρακτήρας, όπως στη γραφή, βλέπει τη φωτογραφία ως σύμβολο.
- Η **τρίτη** τάση, θέλει τη φωτογραφία να είναι δείκτης, όπου την τοποθέτησε και ο Πιρς, αφού κι αυτή όπως οποιοδήποτε χνάρι αποτελεί ίχνος κάποιου πράγματος που πράγματι υπήρξε και αποτυπώθηκε μέσω φωτοχημικών μέσων και η σύνδεσή του στηρίζεται στη συνάφεια και όχι στην ομοιότητα. Σε αυτήν την κατηγορία, της φωτογραφίας ως σημείου-δείκτη, η σημειακή φύση ανταποκρίνεται καλύτερα. Ακόμη κι όταν φθαρεί ή αλλοιωθεί, η φωτογραφία διατηρεί την υπαρξιακή της συνάφεια με το αντικείμενο της πραγματικότητας. Άρα λειτουργεί ως δείκτης αυτού του αντικειμένου. Βάσει της υφολογικής επεξεργασίας, μέχρι τη δημοσιοποίησή της, αντανάκλα ή προσλαμβάνει ιδεολογικές και αισθητικές αντιλήψεις, κωδικοποιώντας ένα συγκεκριμένο μήνυμα, άρα λειτουργεί ως σύμβολο. Τέλος, η εικόνα, λόγω των διευθετήσεων, ήδη κατά την πράξη της φωτογράφισης έχει μικρή ή και καμιά απολύτως σχέση με το πραγματικό αντικείμενο αναφοράς, πρόκειται επομένως για ένα σημείο/εικόνα ή ομοίωμα. Αυτή η τριπλή σημειακή της ιδιότητα, ως δείκτης, σύμβολο και εικόνα μας υπόσχεται την παύση της αποπλάνησης ή της παραπλάνησης. (Τσατσούλης, 1997: 33, 34).

2.1.2. Διαβάζοντας τη Φωτογραφία

Η Φωτογραφία μας επιτρέπει να φτάσουμε σε μian υπόγνωση. Μας προσφέρει μια συλλογή επιμέρους αντικειμένων και μπορεί να κολακεύει μέσα μας έναν κάποιο φетиχισμό: διότι υπάρχει ένα «εγώ» που αγαπά τη γνώση, που νιώθει γι αυτήν σαν μία ερωτική επιθυμία.
(Ronald Barthes, 1984).

Για να εξετάσουμε το πώς αναγιγνώσκεται μια φωτογραφική απεικόνιση αξιοποιούμε τις προσωπικές αναγνώσεις του Μπαρτ για συγκεκριμένες εικόνες μέσω των οποίων γίνεται σκαπανέας τους. Στις αναγνώσεις αυτές καταλήγει ότι η περιπέτεια της οπτικής ανάγνωσης της φωτογραφίας εξαρτάται από τη συμπαρουσίαση δύο ασυνεχών στοιχείων : του **studium** και του **punctum**. Το studium είναι η μέση επίδραση ή το σύνηθες νόημα της φωτογραφίας, το οποίο είναι προϊόν της εκπαίδευσης του αναγνώστη μέσα σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό περιβάλλον είναι της τάξεως του *αρέσκειν* και όχι του *αγαπάν*. Η σχέση με δημιουργείται μεταξύ του studium με της κοινωνίας είναι να αναπαριστά, να αιφνιδιάζει, να σημασιοδοτεί και να προκαλεί επιθυμίες. Το άλλο, που απαιτείται για να ανάψει η σπίθα της περιπέτειας είναι το punctum. Μια τέτοια φωτογραφία ζωντανεύει, συγκινεί, γίνεται υπόθεση αγάπης ή πάθους, όπως και με την έννοια της αύρας του Μπένγιαμιν το punctum δεν είναι ούτε τέχνασμα ούτε προϊόν της προσοχής του φωτογράφου, και οι όποιες προσπάθειες να παραχθεί ή να απομιμηθεί αναπόφευκτα αποτυγχάνουν. Για να ανταποκριθεί ο θεατής του punctum, πρέπει να είναι ανοικτός στη φωτογραφία και βασισμένος σε δικά του συγκεκριμένα ενδιαφέροντα και στις δικές του αισθητικές ανησυχίες, να οδηγηθεί σε μία προσωπική αντίδραση βάσει της ιδιοσυγκρασίας του. Το punctum είναι αυτό που προστίθεται από τον αναγνώστη στη φωτογραφία και που *ωστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν*. (Barthes, 1984: 55). Ας εξετάσουμε ένα παράδειγμα όπου ο Μπαρτ περιγράφει το συναίσθημά του και εξηγεί το ενδιαφέρον του για τις φωτογραφίες του Koen Wessing από τη Νικαράγουα, στα 1979, ως εξής:

...Για αυτές τις φωτογραφίες μπορώ, βέβαια, να νιώθω κάποιο γενικό ενδιαφέρον, κάποτε συγκινημένος, αλλά που η μόνη συγκίνηση αυτή περνά από τον λογικό διάσταθμο μιας ηθικής και πολιτικής παιδείας [...] έχει σχέση με ένα “μέσο” συναίσθημα...αυτού του είδους το ενδιαφέρον στα λατινικά η λέξη είναι το studium που δεν σημαίνει αμέσως “etude” (σπουδή), αλλά την προσήλωση σε κάτι, την προτίμηση σε κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης²⁷ βιαστικής, βέβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη οξύτητα. Ακριβώς με το studium ενδιαφέρομαι για πολλές φωτογραφίες, είτε παίρνοντάς ως πολιτικές μαρτυρίες, είτε εκτιμώντας αυτές ως καλούς ιστορικούς πίνακες: διότι με την παιδεία μου (συν-νοούμενο στο studium) συμμετέχω στα πρόσωπα, στις εκφράσεις, στις χειρονομίες, στο διάκοσμο, στις πράξεις. Είναι το ευγενικό ενδιαφέρον, το μ' αρέσει/δεν μ' αρέσει, αυτό που κινητοποιεί μία ημι-επιθυμία. (Barthes, 1984: 45).

²⁷

Επένδυση: Με την ψυχαναλυτική σημασία του όρου, δηλαδή την επιστράτευση της ψυχικής ενέργειας πάνω σε ένα εξωτερικό ή εσωτερικό αντικείμενο, σε μian ιδέα, σε μια δραστηριότητα, σ' ένα μέρος του σώματος, κ.τ.λ.

Η αναγνώριση του *studium* σημαίνει τη συνάντηση με τις προθέσεις του φωτογράφου και τη μυθολογία τους, χωρίς αυτό να σημαίνει και την απόλυτη αποδοχή τους. Αυτοί οι μύθοι έχουν ως στόχο τη συμφιλίωση της φωτογραφίας με την κοινωνία, γιατί η φωτογραφία είναι επικίνδυνη και χρειάζεται να δώσει στο φωτογράφο ισάριθμα, με τις λειτουργίες της, άλλοθι. Αυτές οι λειτουργίες είναι: να πληροφορεί, να αναπαριστάνει, να συλλαμβάνει, να σημασιοδοτεί, να προκαλεί πόθους. Και εμείς ως *Spectators* τις αναγνωρίζουμε με μεγαλύτερη ή μικρότερη ευχαρίστηση. Μια ιδιαίτερη περίπτωση είναι οι φωτογραφίες του ρεπορτάζ, είναι συχνότατα μονότιμες²⁸ (όχι αναγκαστικά όμως ειρηνικές). Δεν υπάρχει *punctum* στις εικόνες αυτές: υπάρχει σοκ -το γράμμα μπορεί να τραυματίσει – αλλά όχι ταραχή. Η φωτογραφία μπορεί να «φωνάζει» αλλά όχι να πληγώνει. Αυτές οι φωτογραφίες του ρεπορτάζ γίνονται δεκτές (μονομιάς) και τίποτε παραπάνω. Τις ξεφυλλίζω, δεν τις ξαναφέρνω στη μνήμη, μέσα τους ποτέ κάποια λεπτομέρεια (σε κάποια γωνιά) δεν διακόπτει την ανάγνωσή μου: ενδιαφέρομαι γι αυτές (όπως ενδιαφέρομαι για τον κόσμο), αλλά δεν τις αγαπώ. (Barthes, 1984:61)

Ένα άλλο παράδειγμα, του Μπαρτ, είναι η φωτογραφία μιας αμερικανικής οικογένειας νέγων, το έργο *Τα παπούτσια με τις πόρπες* του James Van der Zee, στα 1926. Το *studium* είναι σαφές: κινητοποίηση ενδιαφέροντος ‘με συμπάθεια’, σαν καλό καλλιεργημένο άτομο, γι αυτό που λέει η φωτογραφία, διότι μιλάει (είναι «καλή» φωτογραφία): εκφράζει την ευποληψία, το οικογενειακό πνεύμα, τον κομφορμισμό, το κυριακάτικο ντύσιμο, μια προσπάθεια κοινωνικής ανόδου για την πρόσκτηση ιδιοτήτων του Λευκού (προσπάθεια συγκινητική, καθότι απλοϊκή).

Το στοιχείο που σπάει ή και ρυθμοκοπά το *studium* – που είναι επενδυμένο με την κυρίαρχη συνείδησή – είναι το *punctum*. Ο Μπαρτ το αποκαλεί *βέλος που φεύγει από τη σκηνή και έρχεται να μας διαπεράσει*, επίσης *αμυχή ή πληγή που κάνει ένα αιχμηρό εργαλείο* καθώς και *ότι είναι το τυχαίο μιας φωτογραφίας, από μόνο του, με κεντά αλλά και με μελανιάζει, με πονά*. (Barthes, 1984: 43). Συχνά είναι μια λεπτομέρεια, δηλαδή ένα μερικό αντικείμενο. Γι αυτό σημαίνει κατά κάποιο τρόπο *παραδίνομαι*. (Barthes, 1984: 64).

Το *punctum* έχει λίγο ή πολύ μέσα του, μια δύναμη επεκτατική, είναι συχνά μία μετωνυμική δύναμη. Ο Μπαρτ φέρνει ένα παράδειγμα για τη μετωνυμική δύναμη του *punctum*. Είναι μία φωτογραφία του A. Kertesz: Η μπαλάντα του βιολιστή, Abony, Ουγγαρία, 1921. Βλέπει εκτός τον τυφλό βιολιστή και το παιδί-οδηγό του, τη σπυρωτή επιφάνεια του χωματόδρομου, που τού δίνει τη βεβαιότητα ότι πρόκειται για την Κεντρική Ευρώπη. Ο συγγραφέας, μας επισημαίνει ότι ξεχωρίζει το ‘ανάφορό της’, σημειώνοντας ότι *εδώ η φωτογραφία ξεπερνά αληθινά τον εαυτό της: δεν είναι άραγε τούτο η μόνη απόδειξη της τέχνης της; Ν’ αυτοκαταργείται ως ‘μέσον’, να μην είναι πια ένα σημείο, αλλά το ίδιο το πράγμα;* (Barthes, 1984: 68).

28

Στην παραγωγική γραμματική, μία μορφολογική αλλαγή είναι μονότιμη αν, μέσα απ’ αυτήν, μια μόνο ακολουθία παράγεται από τη βάση : τέτοιες είναι οι μεταβολές: παθητική, αρνητική, ερωτηματική και εμφατική) : είναι όταν μεταμορφώνει εμφατικά την «πραγματικότητα» δίχως να τη διχοτομεί, να την κάνει να κυμαίνεται (η έμφαση είναι μια συνεκτική δύναμη) : κανένας δυϊκός αριθμός, καμιά πλάγια πτώση, καμιά ανωμαλία. (Barthes, 1984:61).

Υπάρχει μια άλλη επέκταση του *punctum*, όταν αυτό, παραδόξως, ενώ παραμένει μια λεπτομέρεια γεμίζει όλη η φωτογραφία. Στο παράδειγμα της φωτογραφίας του Andy Warhol, τον οποίο φωτογράφησε ο Duane Michalis, με τα χέρια του να κρύβουν το πρόσωπο του, το *punctum* είναι ότι μας δίνει να διαβάσουμε τα χέρια του, σπαθωτά νύχια, μαλακά και πένθιμα.

Στο ερώτημα πώς μπορεί να μελετηθεί η Φωτογραφία ως πολιτιστικό προϊόν, ο Έκο απαντά, ότι μπορεί να μελετηθεί στο επίπεδο της δομικής σημασιολογίας. Γενικότερα, μπορεί να μελετηθεί σε διαφορετικά επίπεδα, από τέσσερις κύριες διαφορετικές απόψεις:

α) *Φυσικό επίπεδο* (έχει μέγεθος, είναι κατασκευασμένη από συγκεκριμένο τύπο χαρτιού).

β) *Τεχνικό επίπεδο* (υποδηλώνει την τεχνική και την τεχνολογία, τον μηχανικό εξοπλισμό, το χρώμα και τις αποχρώσεις, τη φωτεινότητα, το εύρος πεδίου, τη μέθοδο φωτογράφισης, την οπτική γωνία, από επαγγελματία ή ερασιτέχνη, κ.λ.π.).

γ) *Ιστορικό επίπεδο* (υποδηλώνει την αξία ως τεκμήριο, τη σπανιότητα, κατά πόσο δίνει πληροφορίες για την εποχή ή για ένα συγκεκριμένο γεγονός).

δ) *Σημασιολογικό επίπεδο* (δεν είναι καθ' εαυτό αντικείμενο, αλλά μια σημασιολογική μονάδα ενταγμένη σ' ένα σύστημα πολιτισμικών μονάδων με το οποίο έρχεται σε ορισμένες σχέσεις που μελετούνται).

2.2. Η Φωτογραφία ως οπτικό σημείο

Η Φωτογραφία είναι το φανέρωμα του εαυτού μου ως άλλου: «μια διαβολική αποσύνδεση από τη συνείδηση της ταυτότητας».
(Ronald Barthes, 1980)

Στις κοινωνικές επιστήμες, οι συνέπειες της παρουσίασης των εικόνων και η ικανότητα των ανθρώπων να παρατηρούν κάτι από συνήθεια παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον George Simmel (1858-1918). Στο βιβλίο του *Soziologie* (1908/1921), ο Simmel ισχυρίστηκε ότι, από τις πέντε μας αισθήσεις, το μάτι έχει μοναδική κοινωνιολογική λειτουργία για το λόγο ότι οι προθέσεις και οι διαθέσεις των άλλων μπορούν να διαβαστούν οπτικά από μια έκφραση του προσώπου αλλά και από τη στάση του σώματος. (Simmel, 1908 στο Ball and Smith, 1992: 2).

Η Φωτογραφία αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας που ξεπερνά τον δημιουργό της και το μήνυμα, που συνειδητά ή ασυνειδητά, ήθελε να μας μεταδώσει ο ίδιος. Και οι πρωταγωνιστές, οι εικονιζόμενοι καπνεργάτες, μετέχουν στο ίδιο ρεπερτόριο, μας κοιτάζουν ίσια στα μάτια και μιλούν με τη γλώσσα του σώματος, μας στέλνουν αγωνιστικούς χαιρετισμούς και η απεικόνισή τους δίνει ένα πιο ξεκάθαρο μήνυμα για το πώς ένοιωθαν και πώς ήθελαν να τους δούμε εμείς, τουλάχιστον τη στιγμή που τους απαθανάτιζε ο φακός. Δεν είναι αινιγματικοί, επιδίωξαν να μειώσουν τις αξίες N (εκλογές) και y (σύμβολα) στο μοντέλο του Shannon ($I=N \log_2 y$). (Shannon στο Eco 1994:59).

Ο Μπαρτ υποστηρίζει ότι η Φωτογραφία μάς ξεγλιστρά, από το πρώτο βήμα, και αυτό αναδεικνύεται από την προσπάθεια να συγκροτήσουμε μία ολότητα – ένα corpus, που για να το πετύχουμε θα πρέπει να ταξινομήσουμε τις φωτογραφίες.

Οι κατατάξεις, κατά τη γνώμη του, είναι εμπειρικές, ρητορικές, αισθητικές και άσχετες προς την ουσία της. Σύμφωνα, λοιπόν, με το Δοκίμιό του για τη Φωτογραφία, ένας από τους λόγους είναι ότι η Φωτογραφία αναπαράγει στο άπειρο αυτό που έχει συμβεί μόνο μία φορά όπως επίσης και ότι το συμβάν δεν ξεπερνιέται προς κάτι άλλο, είναι το απόλυτο Μερικό, η υπέρτατη Τυχαιότητα, θαμπή και κάπως χαζή! (Barthes, 1984: 12-13).

Ως ‘σημείο’ η Φωτογραφία δεν ξεχωρίζει ποτέ από το ανάφορό της, είναι κολλημένα, αποτελούν μία δυαδικότητα που μπορούμε μεν να συλλαμβάνουμε αλλά όχι και να αντιλαμβανόμαστε:

Η Φωτογραφία θα ήθελε ίσως να γίνει τόσο αδρή τόσο ασφαλής, τόσο αρχοντική, όσο ένα σημείο, πράγμα που θα της επέτρεπε να ανέβει στο αξίωμα της γλώσσας. Για να υπάρχει σημείο (sign), πρέπει να υπάρχει σημάδι (marque) οι φωτογραφίες καθώς στερούνται από κάποιον κανόνα για σημάδεμα, είναι σημεία που δεν δένουν καλά, που κόβουν, όπως το γάλα. Μια φωτογραφία, ότι κι αν μας δίνει να δούμε, όποια κι αν είναι η τεχνοτροπία της, είναι πάντα αόρατη: δεν βλέπουμε αυτή την ίδια. (Barthes, 1984: 15-16).

Αυτή, λοιπόν, η ανικανοποίητη επιθυμία της Φωτογραφίας, οφείλεται στην προσκολληήση του ανάφορου πάνω της, που κάνει πολύ δύσκολη την οπτική προσαρμογή.

Τα βιβλία που πραγματεύονται το θέμα πέφτουν θύματα της δυσκολίας αυτής καθώς, τα μεν τεχνικά για το δουν το σημείο το διευθετούν από πολύ κοντά, τα δε κοινωνιολογικά ή ιστορικά το διευθετούν από πολύ μακριά. Και οι δύο οπτικές εξόργισαν τον Μπαρτ που παραδέχθηκε ότι βρέθηκε σε ένα αδιέξοδο ομολογώντας: *κοντολογίς, βρισκόμουν σ' ένα αδιέξοδο και, θα έλεγα, «επιστημονικά» μόνος κι αποπλισμένος.* (Barthes, 1984: 18).

Αυτό το αδιέξοδο οδήγησε τον Μπαρτ στη σκέψη ότι, τελικά, θα μπορούσε να έχει ως οδηγό τη συνείδηση της δικής του συγκίνησης για να πορευτεί στο δρόμο μιας νέας επιστήμης για το αντικείμενο αυτό, μία *Mathesis singularis*, μία *ενική επιστήμη* σε αντίθεση με τη *Mathesis universalis*, η καθολική επιστήμη του Ντεκάρτ, που εξηγεί τα πάντα με τον αριθμό και τη μέτρηση.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, για εμάς που ασχολούμαστε με την Πολιτιστική Διαχείριση, είναι η άποψη που εκφράζει ο Μπαρτ ότι *η Φωτογραφία μεταμορφώνει το υποκείμενο σε αντικείμενο, και μάλιστα, θα λέγαμε, σε αντικείμενο μουσειακό* και αναφέρει ως παράδειγμα την ιστορία του κεφαλοκούμπιστρου²⁹ το οποίο ο Freud αποκάλυψε *ορθοπεδικό κορσέ της φαντασιακής ουσίας.* (Barthes, 1984: 25).

Είναι σίγουρο, ότι η φωτογραφία είναι σαν *χνάρι*, λέει ένας από τους πατέρες της Σημειωτικής, ο Τσαρλς Σάντερς Πιρς. Παράγεται από τα ίχνη που αφήνουνε πάνω στην πλάκα ή το φιλμ οι αχτίνες του φωτός που προέρχονται από κάποιο αντικείμενο... Τα χνάρια δεν μπορούν να μας ξεγελάσουν, γιατί έχουν φυσική σχέση με το αντικείμενο που υπάρχει ή υπήρχε κάποτε. Απαιτείται όμως να γίνεται διάκριση ανάμεσα στη *φυσική και ιστορική περίσταση* της παραγωγής του ίχνους και στον τρόπο με τον οποίο παραπέμπει στο αντικείμενο. (Pearce στο Eco, 1992: 56).

Ο Μπαρτ, μελετώντας τη φωτογραφία, αναζήτησε απαντήσεις από τη *φαινομενολογία*, που του προσέφερε κάτι από τη πρόγραμμά της και κάτι από τη γλώσσα της, ωστόσο, ο ίδιος, την χαρακτήρισε *συγκεχυμένη και κυνική* γιατί διαπίστωσε ότι υπεκφεύγει τις αρχές της, ανάλογα με το τι άρεσε στην ανάλυσή του. Προσέτρεξε στο έργο *La Phenomenologie* του Lyotard όπου αναδείχθηκε το επίμονο αίσθημα ότι η Φωτογραφία είναι τυχαιότητα, μοναδικότητα, συμβεβηκός: οι φωτογραφίες αποτελούν πάντα και μέχρι τέλους *μέρος κάποιου πράγματος.* (Lyotard, 1976: 11 στο Barthes: 1984).

29

Για τα πρώτα φωτογραφικά πορτρέτα, γύρω στα 1840, το υποκείμενο έπρεπε να υποβληθεί σε παρατεταμένο ποζάρισμα κάτω από μια τζαμαρία και από δυνατό ήλιο, έτσι επινοήθηκε το κεφαλοκούμπιστρο κάτι σαν αόρατο στο φακό, προσθετικό που υποστήριζε και κρατούσε το σώμα σε ακινησία, για το οποίο μάλιστα ο Freud είπε ότι «τούτο το κεφαλοκούμπιστρο ήταν το βάθρο του αγάλματος που επρόκειτο να γίνω, ο ορθοπεδικός κορσές της φαντασιακής ουσίας μου...».

2.2.1 Φωτογραφική Καταδήλωση

Για πρώτη φορά, στην ιστορία της, η ανθρωπότητα γνωρίζει μηνύματα χωρίς κώδικα.

Η φωτογραφία αντιστοιχεί σε μία βασική μετατροπή της οργάνωσης της πληροφόρησης.

Ronald Barthes (1988)

Τι μεταδίδει η Φωτογραφία; Σύμφωνα με τον Μπαρτ, *εξ ορισμού την πραγματικότητα, ναι μεν σε σμίκρυνση, αλλά χωρίς μετατροπή.*

Ασφαλώς η εικόνα δεν είναι το ‘πραγματικό’ αλλά, ανάμεσα στο αντικείμενο και την απεικόνισή του, δεν χρειάζεται ‘ανορθωτής’ δηλαδή κώδικας. Είναι όμως, τουλάχιστον, το τέλειο **ανάλογον**, άρα η φωτογραφία είναι **ένα μήνυμα χωρίς κώδικα**. Το συνεπαγόμενο αυτού είναι ότι το φωτογραφικό μήνυμα είναι ένα **συνεχές μήνυμα**.

Στην εικόνα, η διάκριση του κυριολεκτικού μηνύματος από το συμβολικό είναι λειτουργική. Το ‘γράμμα’ της εικόνας αντιστοιχεί στον πρώτο βαθμό του νοητού.

Σε αισθητική προοπτική, το καταδηλούμενο μήνυμα –στερητικό και επαρκές (γιατί έχει τουλάχιστον μία έννοια στο επίπεδο της αναγνώρισης της εικονιζόμενης σκηνής) - θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα είδος «αδαμιαίας περιβολής» της εικόνας, απαλλαγμένης, δηλαδή, με ουτοπικό τρόπο από τις συμπαραδηλώσεις της, σε σημείο που να γινόταν ριζική αντικειμενική, αθώα.

Από όλες τις εικόνες, μόνο η φωτογραφία έχει την ικανότητα να μεταδίδει την (κυριολεκτική) πληροφορία, χωρίς να τη σχηματίζει με τη βοήθεια ασυνεχών σημείων και κανόνων μετατροπής (Barthes, 1988:51). Στη φωτογραφία, πράγματι – τουλάχιστον στο επίπεδο του κυριολεκτικού μηνύματος- η σχέση των σημαινομένων και των σημαινόντων δεν είναι σχέση *μετατροπής*, αλλά *εγγραφής*, και η απουσία του κώδικα ενισχύει προφανώς το μύθο της **φωτογραφικής φυσικότητας**: η σκηνή βρίσκεται εκεί, συλληφθείσα με μηχανικό (δηλ. εχέγγυο αντικειμενικότητας), και όχι ανθρώπινο, τρόπο. Οι παρεμβάσεις του ανθρώπου, στη φωτογραφία (καδράρισμα, φως κ.τ.λ.), ανήκουν στο επίπεδο της συμπαραδήλωσης.

Η φωτογραφία θεμελιώνει, πράγματι, όχι μια συνείδηση τού *είναι εκεί* του πράγματος (που οποιοδήποτε αντίγραφο θα μπορούσε να διεγείρει), αλλά μία συνείδηση τού *υπήρξε εκεί*...σε κάθε φωτογραφία, υπάρχει το πάντα εκπληκτικό προφανές τού *αυτό έτσι συνέβη*. (Barthes, 1988:52). Όλες οι αναλογικές παραγωγές πραγματικότητας (ζωγραφική, κινηματογράφος, θέατρο, σχέδια) αναπτύσσουν συνήθως και ένα συμπληρωματικό μήνυμα: το *ύφος*. Δηλαδή όλες οι μιμητικές τέχνες περιλαμβάνουν δύο μηνύματα: Το **καταδηλούμενο**, το οποίο είναι το ίδιο το ανάλογον, και το **συμπαραδηλούμενο**, που είναι ο τρόπος με τον οποίο η κοινωνία προσφέρει προς ανάγνωση, το τι σκέφτεται περί αυτού.

Για όλες αυτές τις τέχνες, ο κώδικας συμπαραδηλούμενου συστήματος αποτελείται, προφανώς, είτε από μία παγκόσμια συμβολική, είτε από μία εποχιακή ρητορική, με δύο λόγια, από ένα απόθεμα στερεοτύπων. (Barthes, 1988: 28).

Η ουδέτερη αντικειμενικότητα, επισημαίνει ο Μπαρτ για το *‘παράδοξο’*³⁰ της φωτογραφίας, έρχεται σε ρήξη με την επένδυση των αξιών (πολιτιστικών και φυσικών). Επιβάλλεται, δηλαδή, μία πραγματική αποκρυπτογράφηση, καθότι, στη φωτογραφία, το καταδηλούμενο μήνυμα είναι απολύτως αναλογικό (δηλ. χωρίς κώδικα) και συνεχές ενώ το συμπαραδηλούμενο μήνυμα περιλαμβάνει –στο επίπεδο έκφρασης και περιεχομένου– σημαίνοντα και σημαινόμενα. (Barthes, 1988:29). Ο Ρόναλντ Μπαρτ ισχυρίστηκε ότι τα φωτογραφικά μέσα υπηρετούν μιαν ιδεολογική αποστολή, επειδή φαίνεται να καταγράφουν μάλλον παρά να μετασχηματίζουν ή να σημασιοδοτούν (Woollacott, 1982: 99 και Hall, 1980: 132).

Στη φωτογραφία, η συμπαραδήλωση, μπορεί (αναλυτικά) να διακριθεί από την καταδήλωση. Στη σύνοψη του Fiske, η καταδήλωση είναι η *μηχανική αναπαραγωγή*, στο φιλμ, του αντικειμένου προς το οποίο εστιάζεται η κάμερα. Η συμπαραδήλωση είναι το *ανθρώπινο μέρος της διαδικασίας*, είναι η επιλογή του τι να περιληφθεί στη φωτογραφία, το επίκεντρο, το άνοιγμα του φακού, η γωνία της μηχανής, η ποιότητα του φιλμ, κ.ο.κ. Για τον Μπαρτ, η *Φωτογραφία είναι η μόνη που αποτελείται και κατέχεται από ένα ‘καταδηλούμενο’ μήνυμα*. (Barthes, 1988:28). Αυτό το καθαρά καταδηλωτικό θεσμικό πλαίσιο της φωτογραφίας, ο Μπαρτ το κατονομάζει *‘αντικειμενικότητα’* που κινδυνεύει να μυθοποιηθεί. Ο πρώτος προβληματισμός που προκύπτει για τη φωτογραφική εικόνα, που είναι βεβαρημένη από τη μυθολογία που την περιβάλλει ήδη από την εμφάνισή της ως *μιμητικής αναπαράστασης του πραγματικού*, αναδεικνύεται, ίσως και ακριβώς για το λόγο αυτό, κατ’ εξοχήν τέχνη του ψεύδους, ως επέκταση της άποψης ότι *σημείο είναι οτιδήποτε μπορεί να εκληφθεί ως σημασιακό υποκατάστατο κάποιου άλλου πράγματος*. Επειδή αυτό το *‘κάτι άλλο’* δεν οφείλει κατ’ ανάγκην να υπάρχει ή να βρίσκεται πράγματι κάπου τη στιγμή κατά την οποία υποκαθίσταται από ένα σημείο, καθιστά τη σημειωτική τομέα που μελετά οτιδήποτε μπορεί να χρησιμοποιηθεί με σκοπό το ψεύδος. (Eco, 1994: 26).

Ο Μπαρτ χρησιμοποιεί τον όρο *ψευδό-αλήθεια*, στο οποίο οφείλουμε να αναφερθούμε. Η καταδηλούμενη εικόνα φυσικοποιεί το συμβολικό μήνυμα, αθρώνει το πυκνότατο (κυρίως στη διαφήμιση) σημασιολογικό τέχνασμα της συμπαραδήλωσης. Την απλή εγκυρότητα, των ανοικτά σημασιολογικών συστημάτων, την υποκαθιστά -αθόρυβα- μία *ψευδό-αλήθεια*. (Barthes, 1988:53). Η καταδήλωση είναι *αυτό που φωτογραφίζεται*, η συμπαραδήλωση είναι το *πώς φωτογραφίζεται*. (Fiske, 1982:91). Ο Victor Burgin αμφισβήτησε την έννοια ότι η φωτογραφία *αναπαράγει* το αντικείμενό της, επιμένοντας ότι η *φωτογραφία αφαιρεί από, και μεταφέρει το πραγματικό* (Burgin, 1982: 61): δεν πρέπει να μπερδεύουμε το ένα με το άλλο. Το πρόβλημα είναι ότι *με τις φωτογραφίες οι καταδηλωτικές ιδιότητες ή ικανότητες μπαίνουν στο προσκήνιο και η συμπαραδήλωση καταπιέζεται*. Ένα εικονικό σημείο επικροτεί διαπεραστικά το *‘πού’* αλλά σιωπά όσον αφορά το *‘πώς’*, (Deacon et al, 1999: 189).

30

Ο Μπαρτ, φέρνει σε αντιπαράθεση τη φωτογραφία των εφημερίδων, επειδή δεν είναι *‘καλλιτεχνική’*. Υποστηρίζει ότι, θεωρητικά, δεν ισχύουν, τα παραπάνω -τουλάχιστον για τη φωτογραφία της εφημερίδας- επειδή το πρώτο της μήνυμα *‘πληροί’*, πλήρως την ουσία της. Εισάγει τον όρο *φωτογραφικό παράδοξο* για να τη λειτουργία της: Το συμπαραδηλούμενο (ή κωδικοποιημένο) μήνυμα αναπτύσσεται, με αφετηρία ένα μήνυμα χωρίς κώδικα, τουλάχιστον στην περίπτωση της φωτογραφίας της εφημερίδας. (Barthes, 1988: 28).

Η δεύτερη έννοια, η συμπαραδήλωση, δεν γίνεται υποχρεωτικά αντιληπτή αμέσως στο επίπεδο του ίδιου του μηνύματος, (είναι αόρατη και ενεργός ταυτόχρονα, σαφής και υπονοούμενη), μπορεί όμως κανείς να την επαγάγει από ορισμένα φαινόμενα που συμβαίνουν στο επίπεδο της παραγωγής και της λήψης του μηνύματος. Όμως κάθε σημείο προϋποθέτει έναν κώδικα, και αυτόν τον κώδικα (συμπαραδήλωσης) θα πρέπει να τον φέρουμε στην επιφάνεια. (Barthes, 1988: 28).

2.2.2 Φωτογραφική Συμπαραδήλωση

*Η εικόνα προσφέρει μια γνώση τού απείρου:
το αιώνιο μες στο πεπερασμένο,
το πνέυμα στην ύλη, το απεριόριστο με συγκεκριμένη μορφή.*
Αντρέι Ταρκόφσκι

Τη συμπαραδήλωση, δηλαδή την επιβολή μιας δεύτερης έννοιας στο καθ' αυτό φωτογραφικό μήνυμα, την επεξεργάζονται στα διάφορα επίπεδα παραγωγής της φωτογραφίας, είναι η κωδικοποίηση του φωτογραφικού αναλόγου. Οι τρόποι αυτοί δεν αποτελούν, ουσιαστικά, τμήμα της φωτογραφικής δομής. Από άποψη πληροφοριακής δομής, στους τρεις πρώτους (τρικ, πόζα, αντικειμενικότητα), η συμπαραδήλωση παράγεται από μετατροπή του ίδιου του πραγματικού-καταδηλούμενου μηνύματος κάτι που δεν ισχύει στους άλλους τρεις (φωτογένεια, αισθητισμός, σύνταξη). Ο Μπαρτ διακρίνει έξι τεχνικές συμπαραδήλωσης: (Barthes, 1988: 30-40).

1. **Τρικ:** ως μέθοδος το τρικ παρεμβαίνει μέσα στο ίδιο επίπεδο της καταδήλωσης χωρίς προειδοποίηση. Χρησιμοποιεί την καταδηλωτική ικανότητα της Φωτογραφίας για να περάσει ως απλό καταδηλούμενο ένα συμπαραδηλούμενο. Π.χ. η περίπτωση της φωτογραφίας του γερουσιαστή Μίλαρντ Τάιντινγκς: Το 1951 μία φωτογραφία του, στον Αμερικάνικο Τύπο, να συζητά με τον κομμουνιστή ηγέτη Ερλ Μπράουντερ του στοίχισε την έδρα του. Εδώ το σημαίνον έγινε η οικεία στάση των συνομιλητών που για τον αντικομμουνισμό του εκλογικού σώματος ήταν κολάσιμο σημείο. Ο κώδικας συμπαραδήλωση ήταν ιστορικός.
2. **Πόζα:** η ίδια η πόζα του υποκειμένου προετοιμάζει την ανάγνωση των σημαινομένων της συμπαραδήλωσης. Η Φωτογραφία είναι σημαίνουσα επειδή υπάρχει συσσώρευση στερεοτύπων στάσεων, οι οποίες αποτελούν προκατασκευασμένα στοιχεία σημασίας. Μία *ιστορική γραμματική* της εικογραφικής συμπαραδήλωσης αναζητά τα υλικά της μέσα από την κουλτούρα (θέατρο, ζωγραφική, συνειρμούς ιδεών κ.ά.). Το μήνυμα δεν είναι όμως η πόζα, αλλά αυτός που ποζάρει. Ο αναγνώστης δέχεται ως απλή καταδήλωση αυτό που, στην πραγματικότητα, είναι διπλή δομή: καταδηλούμενη-συμπαραδηλούμενη.

3. **Αντικείμενα:** Η συμπαραδηλούμενη έννοια αναδύεται από τα φωτογραφούμενα αντικείμενα, τα οποία είναι συνήθεις αγωγοί συνειρμών ιδεών ή πιο ασαφή αληθινά σύμβολα. Αποτελούν έξοχα στοιχεία σημασίας, (π.χ. βιβλιοθήκη=διανοούμενος).
4. **Φωτογένεια:** στη φωτογένεια, το συμπαραδηλούμενο μήνυμα βρίσκεται μέσα στην ίδια την εικόνα, «ωραιοποιημένη», με τη βοήθεια τεχνικών φωτισμού, εκτύπωσης, τραβήγματος. Οι τεχνικές, θα πρέπει να καταγράφονται γιατί σε κάθε μία από αυτές αντιστοιχεί ένα σημαινόμενο συμπαραδήλωσης ώστε να ενσωματώνεται σε ένα πολιτισμικό γλωσσάριο των 'τεχνικών εφέ'. (Τη θεωρία διατύπωσε ο Εντγκάρ Μορέν στο *Κινηματογράφος ή ο φανταστικός Άνθρωπος*).
5. **Αισθητισμός:** Με τρόπο αμφιλεγόμενο μιλούμε για 'αισθητισμό' στη φωτογραφία που γίνεται ζωγραφική είτε γιατί θέλει να αυτοπροσδιορίζεται ως 'Τέχνη' είτε γιατί να επιβάλει ένα πιο λεπτεπίλεπτο και σύνθετο σημαινόμενο από ότι θα το επέτρεπαν οι άλλες μέθοδοι συμπαραδήλωσης.
6. **Σύνταξη:** Εκτός από την επαγωγική ανάγνωση αντικειμένων-σημείων στο εσωτερικό μια μόνης φωτογραφίας όταν όμως πολλές συγκροτούνται σε σειρά το σημαίνον της συμπαραδήλωσης βρίσκεται στο υπέρ-τμηματικό επίπεδο, αυτό της αλληλουχίας.

Εκτός από τις έξι τεχνικές συμπαραδήλωσης των τεχνικών και το κείμενο - όταν πρόκειται για έντυπο, όπως η εφημερίδα – είναι προορισμένο, να «εμφυσήσει» στην εικόνα ένα ή περισσότερα σημαινόμενα. Ουσιαστικά ο λόγος, δομικά, γίνεται παράσιτο της εικόνας. Η ενέργεια αυτή γίνεται με παραπληρωματικό τρόπο, ο λόγος είναι ένα είδος δεύτερου κραδασμού, σχεδόν ανακόλουθου. Το συμπαραδηλωτικό αποτέλεσμα διαφοροποιείται ανάλογα με τον τρόπο παρουσίασης του λόγου. Η συμπαραδήλωση της γλώσσας «αυτοαθρώνεται» μέσα από την καταδήλωση της φωτογραφίας. Οι ουσίες των δύο δομών (γραφική και εικονική) είναι ασύμβατες. Για τη μεταβίβαση από τη μία δομή στην άλλη σχηματίζονται, μοιραία, δεύτερα σημαινόμενα.

Σύμφωνα με τις υποθέσεις των Μπρυνέρ και Πιαζέ, *δεν υπάρχει αντιληπτικότητα χωρίς άμεση κατηγοριοποίηση, άρα η Φωτογραφία γλωσσικοποιείται τη στιγμή που γίνεται αντιληπτή*. Οι συμπαραδηλώσεις της Φωτογραφίας συμπίπτουν, *χονδρικά*, με τις γενικές γραμμές συμπαραδήλωσης της «γλώσσας». (Barthes, 1988:38). Η ανάγνωση της Φωτογραφίας εξαρτάται άμεσα από την κουλτούρα, τη γνώση του κόσμου, ακριβώς αυτό το στοιχείο την καθιστά ικανή να χειραγωγεί, επιδέξια, την υποτιθέμενη γνώση των αναγνωστών, αν επιλεγούν φωτογραφικές παραστάσεις που περιέχουν τη μεγαλύτερη δυνατή ποσότητα πληροφοριών, αυτού τού είδους, ώστε η ανάγνωση να προκαλεί ευφορία. Η συμπαραδήλωση, που προέρχεται από τη γνώση³¹, είναι πάντα μία *καθησυχαστική δύναμη*, για το λόγο ότι στον άνθρωπο αρέσουν τα σημεία και τού αρέσουν να είναι σαφή.

31

Η συμπαραδήλωση μπορεί να είναι αντιληπτική -γνωστική, ιδεολογική ή ηθική.

Για τη φωτογραφία – σοκ (πυρκαγιές, βίαιοι θάνατοι, καταστροφές κ.ά.) δεν μπορεί κανείς να πει τίποτε, λόγω της δομής της, είναι α-σήμαντη: καμία αξία, καμία γνώση δεν μπορούν να επηρεάσουν τη θεσμική, διαδικασία της σημασίας. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι προκύπτει ένας νόμος : **όσο πιο άμεσος είναι ο ψυχολογικός τραυματισμός, τόσο πιο δύσκολη είναι η συμπαραδήλωση.** Το «μυθολογικό» αποτέλεσμα είναι αντιστρόφως ανάλογο ως προς το τραυματικό αποτέλεσμα.

Η φωτογραφική συμπαραδήλωση είναι μια θεσμική δραστηριότητα, η προσφυγή στον κώδικα είναι ένας τρόπος να επιβεβαιωθεί ο άνθρωπος. Στη διαφήμιση η σημασία της εικόνας είναι εσκεμμένη, τα σημαινόμενα σχηματίζονται, εκ των προτέρων, από τα χαρακτηριστικά των προϊόντων και τα σημεία σχηματίζονται με στόχο την κάλλιστη ανάγνωση (εμφαντική).

Σύστημα συμπαραδήλωσης είναι αυτό που αναλαμβάνει τα σημεία ενός άλλου συστήματος για να τα μετατρέψει σε σημαίνοντά του (*Elements de semiologie, Communications, 4, 1964:130*).

Η εικόνα είναι *πολυσημική*, εμπεριέχει, υπολανθάνουσα ως προς τα σημαίνοντά της, μία *κυμαινόμενη αλυσίδα* σημαινομένων, από τα οποία ο αναγνώστης μπορεί να επιλέξει ορισμένα και να αγνοήσει τα υπόλοιπα.

Οι τεχνικές που αναπτύσσονται σε κάθε κοινωνία, προορίζονται να *ακινητοποιήσουν* την κυμαινόμενη αλυσίδα των σημαινόντων, για να καταπολεμηθεί ο τρόμος των αβέβαιων σημείων. Ο Μπαρτ, υποστηρίζει ότι:

ακόμη και όταν το σημαίνον φαίνεται να εκτείνεται σε ολόκληρη την εικόνα, δεν παύει να είναι ένα σημείο ξεχωριστό από τα άλλα: η «σύνθεση» συμπαράσχει ένα αισθητικό σημαινόμενο, όπως περίπου ο τονισμός. Τα σημεία, αυτού του συστήματος, αντλούνται από έναν πολιτιστικό κώδικα και επιδέχονται ποικίλες αναγνώσεις, η μεταβλητότητα (αυτών) των αναγνώσεων δεν είναι άναρχη, εξαρτάται από τις διαφορετικές γνώσεις που επενδύονται στην εικόνα (γνώση πρακτική, εθνική, πολιτισμική, αισθητική) και οι γνώσεις αυτές μπορούν να ταξινομηθούν, να επανεύρουν μία τυπολογία.

Η εικόνα, στη συμπαραδήλωσή της, συγκροτείται λοιπόν από μία αρχιτεκτονική σημείων, που αντλούνται από ένα μεταβλητό βάθος λεξιλογίων (ιδιολέκτων), και το κάθε λεξιλόγιο, όσο «βαθύ» και αν είναι, παραμένει κωδικοποιημένο και όσο περισσότερο «κατεβαίνουμε» στο ψυχικό βάθος ενός ατόμου, τόσο περισσότερο σπανίζουν τα σημεία, και γίνονται ταξινομήσιμα. Η εικόνα διαπερνάται εξ ολοκλήρου από το σύστημα της έννοιας, ακριβώς όπως ο άνθρωπος αρθρώνεται ως τα τρίςβαθά του από ξεχωριστές «γλώσσες». *Η γλώσσα της εικόνας δεν είναι μόνο το σύνολο των εκπεμφθέντων λόγων και είναι επίσης το σύνολο των ληφθέντων λόγων*³² *η γλώσσα πρέπει να συμπεριλαμβάνει τις «εκπλήξεις» της έννοιας.* (Barthes, 1988: 55).

32

Στη σκέψη του Σοσίρ, ο λόγος είναι κυρίως ότι εκπέμπεται, αντλείται μέσα από τη γλώσσα (και αντίστοιχα συγκροτώντας της). Πρέπει σήμερα να διευρύνουμε την έννοια της γλώσσας, κυρίως από σημασιολογική άποψη: η γλώσσα είναι «η συνθέτουσα αφαίρεση» των εκπεμφθέντων και ληφθέντων σημείων. (Barthes, 1988: 55).

Ο *χώρος της ιδεολογίας* είναι ο κοινός χώρος των σημαινομένων συμπαραδήλωσης. Η ιδεολογία αυτή είναι μοναδική για μια δεδομένη κοινωνία και ιστορία, όποια κι αν είναι τα σημαίνοντα συμπαραδήλωσης στα οποία προσφεύγει. Στη γενική ιδεολογία αντιστοιχούν σημαίνοντα που ο Μπαρτ ονομάζει *συμπαραδηλωτές* και το σύνολο αυτών *ρητορική*, η τελευταία αποτελεί την σημαίνουσα όψη της ιδεολογίας. Η μετωνυμία είναι εκείνη η οποία παρέχει στην εικόνα τον μεγαλύτερο αριθμό των συμπαραδηλωτών της. Μέσα στη συνολική εικόνα οι συμπαραδηλωτές αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία *ασυνεχή* ή ακόμα καλύτερα *ασταθή*. (Barthes, 1988: 56, 57).

Το ολικό σύστημα της εικόνας, οι δομικές λειτουργίες συγκεντρώνονται σε δύο πόλους έλξης. Υπάρχει, αφ' ενός, ένα είδος παραδειγματικής συμπύκνωσης, στο επίπεδο των συμπαραδηλώσεων (δηλαδή «χοντρικά» των συμβόλων), που είναι σήματα ισχυρά, πλανήτες που έχουν έρθει από μακριά, και θα μπορούσαμε να τα χαρακτηρίσουμε 'πραγματοποιούμενα'. Και, αφ' ετέρου, *ροή* συνταγματική, στο επίπεδο της καταδήλωσης. Ο κόσμος της ολικής έννοιας είναι εσωτερικά (δομικά) διχασμένος ανάμεσα στο σύστημα, ως κουλτούρα, και το 'σύνταγμα' ως φύση. (Barthes, 1988: 58).

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ - ΑΝΑΛΥΣΗ

3^ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

3. Ο καπνός «εξευρωπαϊζεται»

Στα 1511, η Ευρώπη άκουσε την πρώτη είδηση για την nicotiana, τον καπνό, που προέκυψε από την ανακάλυψη του Χριστόφορου Κολόμβου: επρόκειτο για τον καπνό, στον οποίο, τότε, απέδωσαν θεραπευτικές ιδιότητες στο βαθμό να χαρακτηριστεί *ιαματικό φυτό*³³.

Το μονοετές, δικοτυλήδονο φυτό ανήκει στην οικογένεια των Σολανιδών. Πρώτες η Γαλλία και η Αυστρία εισήγαγαν την καλλιέργεια του καπνού, για τους θεραπευτικούς του σκοπούς, στα 1560, για να την ακολουθήσουν άλλες ευρωπαϊκές χώρες, ενώ, στη Βαλκανική, όπως αναφέρεται από τον Ιωαννίδη, ο οποίος που επικαλείται τον Τούρκο ιστορικό Μουσταφά Ναϊμά, ο καπνός καλλιεργούνταν από το 1626.

Στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στη Θεσσαλονίκη, εισήχθη μεταξύ των ετών 1573 με 1589 από δύο Γάλλους εμπόρους. (Ιωαννίδης, 1998: 11). Η Καθημερινή, επίσης, αναφέρει ότι τα πρώτα στοιχεία για την εισαγωγή του καπνού στην Ελλάδα, αντλούνται από ταξιδιωτικό πρόγραμμα του Rouquerville *Περιηγήσεις την Ελλάδα*, που εκδόθηκε το 1820. Σύμφωνα με την αφήγηση του περιηγητή, ως εισαγωγείς φέρονται δύο Γάλλοι που μεταξύ του 1572 και 1589 καλλιεργούσαν καπνό στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης. Αργότερα πληθαίνουν οι αναφορές και στην Ελληνική Εμπορική Εγκυκλοπαίδεια, που εκδόθηκε το 1815 στη Βενετία, αναφέρεται ότι στη Μακεδονία, επαρχία τότε της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, οι καπνοκαλλιέργειες τον 17^ο αιώνα καταλάμβαναν μεγάλες εκτάσεις. (Γιακουμάκη³⁴, Π., Καθημερινή: 1997:3).

Ο Ιωαννίδης υποστηρίζει ότι στην Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη έφτασε στις αρχές του 18ου αιώνα, από τη Σαμψούντα.

³³

Από τον Jean Nicot, Πρεσβευτή της Γαλλίας στην Πορτογαλία, στα 1560, ο οποίος απέστειλε στην Αικατερίνη των Μεδίκων φύλλα και σπέρματα καπνόφυτο, προκειμένου να ανακουφιστεί από τις κεφαλαλγίες. Το 1571 ο Ισπανός γιατρός και βοτανολόγος Νικόλαος Μονάρντζες, σε βιβλίο του για τις Δυτικές Ινδίες, εξήρε τον καπνό ως «ιαματικό φυτό». (Ιωαννίδης, 1998:11).

³⁴

Η Πηνελόπη Γιακουμάκη, που έγραψε το άρθρο, είχε την ευθύνη της μελέτης και συγγραφής των κειμένων του λευκώματος *Η ιστορία του ελληνικού τσιγάρου*, έκδοση Ε.Α.Ι.Α., Αθήνα 1997.

Δεν υπάρχουν αξιόπιστες πηγές για να μας πληροφορήσουν πότε ακριβώς εισήχθη ο καπνός στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, εικάζεται ότι ήταν γύρω στα 1655 ή κατ' άλλους, στα 1605, από Γενουάτες Εμπόρους. (Εθνικός Οργανισμός Καπνού 1996: 15-16). Η εξάπλωσή του δεν ήταν όμως εύκολη. Η αντίληψη ότι το καπνός ήταν *θεραπευτικό φυτό* δεν επικράτησε, στη συνέχεια χαρακτηρίστηκε, από Τούρκους θρησκευτικούς αρχηγούς, *το πλέον ανθυγιεινό και δαιμόνιο εμπόρευμα, που μπορεί να φανταστεί ο άνθρωπος* και η εξάπλωσή του προκάλεσε φιλονικίες και ταραχές. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας όπου, επικεφαλής του αντικαπνικού αγώνα, τάχθηκαν Τούρκοι ιερωμένοι και κληρικοί που κατάφεραν, στα 1632, την απαγόρευση της χρήσης του καπνού και την καθιέρωση της θανατικής ποινής, για τους παραβάτες, με διάταγμα του Σουλτάνου Μουράτ. Η ελεύθερη χρήση επανήλθε με αυτοκρατορικό διάταγμα του Σουλεϊμάν του Β', στα 1687. Τότε, δημιουργήθηκε το επάγγελμα του 'τουτουντζή' (καπνά) - στο οποίο επιδίδονταν κυρίως Έλληνες, Αρμένιοι, Εβραίοι και, σε μικρότερο βαθμό, Τούρκοι - που δημιούργησαν μία κοινωνική τάξη - ξεχωριστή επαγγελματική κατηγορία, το 'Ισνάφι των Τουτουντζήδων', το οποίο διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην οικονομία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. (Ιωαννίδης, 1998:11-13).

Η ιστορία του Καπνεργατικού Κινήματος είναι συνυφασμένη με την ιστορία της εμπορίας του καπνού, η οποία χαρακτηρίστηκε από τη μονοπωλιακή εκμετάλλευσή του. Ο πρώτος, που ανέλαβε τη μονοπωλιακή εκμετάλλευση, στα 1627, ήταν ο Δουξ της Μάντοβα. Στη συνέχεια, πολλοί ευγενείς, διεκδίκησαν και πέτυχαν την εφαρμογή του συστήματος προκαλώντας τη διαμαρτυρία των αστικών τάξεων γι αυτά τα προνόμια και την τελική εκχώρηση του δικαιώματος σε ιδιώτες με διάφορους κρατικούς οργανισμούς. Το σύστημα εκμίσθωσης καταργήθηκε, οριστικά στα 1784, από τον Αυστριακό Αυτοκράτορα Ιωσήφ το Β', ο οποίος προέβη στην ίδρυση Μονοπωλίου στην Αυστρία, με διάταγμα στις 8 Μαΐου 1784.

3.1. Το «χρυσόφορο προϊόν» φθάνει στην Καβάλα

Στην Οθωμανοκρατούμενη Ελλάδα, η εξέλιξη, της ανάπτυξης του καπνού διήρκησε 150 χρόνια, μέχρι το 1855. Η νεότερη ιστορία της Καβάλας αλλά και η ανάπτυξή της είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το 'χρυσόφορο προϊόν' της - όπως χαρακτηριστικά αποκαλείται - τον καπνό, ο οποίος, για πολλά χρόνια, αποτέλεσε το πρώτο εξαγωγίμο εθνικό γεωργικό προϊόν της χώρας. Ενδεικτικά, τη δεκαετία του 1950, ο καπνός αντιστοιχούσε στο 50% της εθνικής καλλιεργούμενης έκτασης, απασχολούσε 200.000 οικογένειες καπνοπαραγωγών αλλά και 18.390 καπνεργάτες. Το 1991 η καλλιεργούμενη έκταση έφτασε στις 750.000 στρέμματα και εξασφάλιζε εισόδημα σε 75.000 οικογένειες και χιλιάδες άτομα που ασχολούνταν με παρελκνόμενες δραστηριότητες (Βύζικας, 2010: 3).

Δεν είναι με ακρίβεια γνωστό το πότε ακριβώς αναπτύχθηκε το καπνεμπόριο στον Νομό Καβάλας, σύμφωνα με τον Ιωαννίδη, ίσως ξεκίνησε στα 1850, με λίγες εξαγωγές.

Οι εξακριβωμένες πληροφορίες, σύμφωνα πάντα με τον Ιωαννίδη που αναφέρει στο βιβλίο του ονόματα, για τους πρώτους εξαγωγείς καπνών στην Καβάλα, αφορούν στα 1873. (Ιωαννίδης, 1998: 24).

Ακόμη και σήμερα, ο επισκέπτης της πόλης, από την πρώτη κιόλας ματιά στην πανοραμική θέα της πόλης, μυείται στην ιστορία αυτή. Τα μεγάλα λίθινα κτίρια των Καπναποθηκών, απομεινάρια της σχεδόν ενός αιώνα ακμής της Μέκκας του Καπνού κυριαρχούν και επιβάλλονται με την παρουσία τους. Ορισμένα από αυτά, έχουν αξιοποιηθεί, ως εμπορικά κέντρα κυρίως και συνεχίζουν να "ζουν" στο σύγχρονο ρυθμό της πόλης, τα περισσότερα όμως είναι άδεια και αναξιοποίητα, σιωπηλοί μάρτυρες της ιστορίας της καπνεργασίας.

Το Μουσείο Καπνού της Καβάλας στεγάζεται πλέον στην Καπναποθήκη, μπροστά από την Πλατεία Καπνεργάτη, στο κέντρο της Καβάλας, ιδιοκτησία του τούρκου καπνέμπορα Κεψί Μαμίν, το Δημαρχείο, λίγα μέτρα πιο μακριά, εγκαταστάθηκε ήδη από τη δεκαετία του 1930 στο πρώην κτήριο της καπνεμπορικής εταιρίας M. L. Herzog & Cie .

Τι ήταν αυτό που ώθησε την ανάπτυξη της καπνικής οικονομίας στην περιοχή; Οι εδαφολογικές και κλιματολογικές συνθήκες ήταν αυτές που ευνόησαν την καλλιέργεια προσοδοφόρων ποικιλιών ανατολικού τύπου καπνού, όπως ο φημισμένος μπασμάς.

Ο Κόλπος της πόλης, κατάλληλος για ποντοπόρα σκάφη, που επέτρεπαν την μεταφορά τόνων καπνού, από το λιμάνι της Καβάλας, στα πέρατα της γης, η γεωγραφική της θέση, ως σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, κυρίως όμως και η επικοινωνία της με την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και την Αίγυπτο την ανέδειξαν ως κέντρο εξαγωγής καπνών. Δεν είναι τυχαίο ότι η Καβάλα υπήρξε το πρώτο εξαγωγικό λιμάνι της χώρας, σε αξία καπνού. Ο καπνός ήταν το βασικό εξαγωγικό προϊόν της Μακεδονίας και Θράκης και έδινε ουσιαστικά ζωή στις πόλεις Καβάλα και Θεσσαλονίκη. Μετά το 1922, αποτέλεσε και την διέξοδο στην ανεργία για χιλιάδες πρόσφυγες Έλληνες, που κυνηγημένοι, έφθαναν στη Β. Ελλάδα. Η συσσώρευση εργατών, από την ύπαιθρο και αργότερα Μικρασιατών προσφύγων, διαμόρφωσε παράλληλα ένα σημαντικό συνδικαλιστικό κίνημα που είχε επίδραση σε ολόκληρη την Ελλάδα. Η οικονομική ζωή της Καβάλας, όσον αφορά στο καπνεμπόριο, πέρασε σε περίοδο ύφεσης μετά το 1950, με τη μαζική εισαγωγή της ποικιλίας καπνού *Birτζίνια*, που συνδέεται με την είσοδο των πολυεθνικών κεφαλαίων.

Για τη λειτουργία της καπνικής οικονομίας, ο ανθρώπινος παράγοντας ήταν αυτός που έπαιξε τον κυρίαρχο ρόλο: οι καπνέμποροι και οι καπνεργάτες. Για τους πρώτους, πολλοί εξ αυτών ξένοι επενδυτές, βασικό κίνητρο ήταν το κέρδος. Για τους δεύτερους, που αποτέλεσαν σοβαρό παράγοντα της ακμής, κίνητρο ήταν η απασχόληση που, να μεν τους εξασφάλιζε τα προς το ζην, όμως επρόκειτο για μια σκληρή, πολύωρη (12 ώρες μέχρι τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα), κάτω από ανθυγιεινούς όρους εργασία ενώ η "κατάρα" της καπνεργασίας ήταν η εποχικότητα. Όμως, οι οικονομικές πιέσεις, οι εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες εργασίας και διαβίωσης, σε συνδυασμό με την ομαδική εργασία -σε σαλόνια³⁵ επεξεργασίας καπνού, στα καπνομάγαζα- ήταν οι παράγοντες που δημιούργησαν, ως ένα βαθμό, τις συνθήκες για την ανάπτυξη του Καπνεργατικού Κινήματος στην Καβάλα.

Η επεξεργασία του καπνού ήθελε εργατικά χέρια, έτσι από τις αρχές του 20ου αιώνα, αναπτύχθηκε ένα δραστήριο εργατικό κίνημα που ήξερε τη δύναμη του αλλά και υπερασπίζονταν την προσπάθεια για καλύτερες συνθήκες δουλειάς μεγαλύτερες απολαβές και διασφάλιση του επαγγέλματος.

Οι καπνεργάτες ήταν ζωντανά στοιχεία μιας πολιτισμικής κοινωνίας, όπως ήταν αυτή της Καβάλας, και μέσο διάδοσης νέων ιδεών. Εκεί ιδρύθηκαν τα πρώτα συνδικαλιστικά σωματεία και έγιναν οι πρώτες απεργίες, λέξη άγνωστη για τα δεδομένα εκείνης της εποχής, σε μια άκρως συντηρητική και καταπιεστική Οθωμανική διοίκηση.

Βεβαίως, οι διεθνείς οικονομικές και πολιτικές συνθήκες, όπως η διάδοση του κομμουνισμού και των αριστερών αντιλήψεων, γενικότερα, αλλά και τα ευρωπαϊκά κινήματα, ήταν οι άλλοι παράγοντες που συνέβαλαν, επίσης, καθοριστικά στην ενδυνάμωση του Καπνεργατικού Κινήματος που έδρασε από τις αρχές του 20ου αιώνα σε όλη την ελληνική καπνοπαραγωγική επικράτεια, με εφалτήριο τον Νομό Καβάλας.

3.2. Από το Ευρωπαϊκό Εργατικό Κίνημα στο Καπνεργατικό

Μετά από τις αγγλικές επαναστάσεις το 17^ο αιώνα, την αμερικανική και τη γαλλική επανάσταση, το αστικό κίνημα χειραφέτησης άλλαζε ακατάπαυστα τον κόσμο. Οι αρχές του έγιναν οι φυσικές βάσεις της πολιτικής οργάνωσης και της σκέψης όλων των κοινωνικών ομάδων ακόμη κι εκεί, όπου, οι αρχές αυτές, είχαν αρχικά καταπολεμηθεί ως *ουτοπία* και *εγκληματική ανοησία*, όχι μόνο από τις κυβερνήσεις, αλλά και από τους ιδεολόγους των στρωμάτων που συνδέονταν με το φεουδαρχισμό και την απολυταρχία.

Το εργατικό κίνημα μετέφερε αυτές τις αρχές, από την πολιτική διάταξη στην κοινωνική δομή, τις ανέπτυξε παραπέρα συνδέοντάς 'τες με το μετασχηματισμό της οικονομίας της κοινωνίας μέσα από τη βιομηχανική επανάσταση και τις μετέβαλε, από προνόμια της λευκής φυλής, σε δικαιώματα των ανθρώπων κάθε φυλής.

³⁵

Σαλόνι ονομαζόταν η μεγάλη αίθουσα ομαδικής εργασίας των εργατών στα καπνομάγαζα. Κάθε καπνεμπορική επιχείρηση είχε αρκετά σαλόνια σε ένα ή περισσότερα κτήρια. Τα σαλόνια αυτά αποτέλεσαν κυψέλες εργασίας για χιλιάδες εργαζομένων και συνέθεσαν ένα συμπαγές προλεταριάτο.

Απέναντί του, βρισκόταν οι εργοδότες κάτω από την ομπρέλα όμως των κυβερνήσεων οι οποίες όπως υποστηρίζει ο Κάρλ Πολάνυι, οι κυβερνήσεις, που έγιναν υπηρέτριες του καπιταλισμού, τον βοήθησαν να σταθεροποιηθεί με την αναγκαία νομοθεσία και να επιβληθεί, σε τελευταία ανάλυση, με τη δύναμη των όπλων. Για τον Πολάνυι, ο καπιταλισμός αποτελεί μια ιστορική *ανωμαλία*, που δεν ήταν ούτε *φυσική* ούτε *αναγκαία εξέλιξη*, αλλά αναπτύχθηκε από τις απαιτήσεις που έγειραν η εμπορική και αστική τάξη απέναντι στο κράτος για να προστατεύσει τις επιχειρήσεις και την εύθραυστη κοινωνική τους θέση.

Σταθμός στην ιστορία του εργατικού κινήματος ήταν ο Φεβρουάριος του 1917, όταν το καθεστώς του ρώσου Τσάρου κατέρρευσε. Η Κόκκινη Επανάσταση (1917-1924) ήταν πράγματι η τελευταία από τις πολιτικές ανακατατάξεις στην Ευρώπη ύστερα από την αγγλική και τη γαλλική επανάσταση. Ξεκίνησε με την κολεκτιβοποίηση της γης και ήταν η πρώτη, από τις μεγάλες κοινωνικές αλλαγές, που μεταμόρφωσαν τον κόσμο στα 1930. Πέτυχε να καταστρέψει τον απολυταρχισμό, τη φεουδαλική γαιοκτησία και τη ρατσιστική καταπίεση ως γνήσιος συνεχιστής των ιδεωδών του 1789. (Πολάνυι, 2001: 235).

Η νίκη της επενέργησε ως καταλύτης. Το κίνημα της γενικής απεργίας στη Γερμανία και την Αυστρία και οι στάσεις μέσα στο γαλλικό στρατό έδειξαν ότι οι εργάτες όλων των χωρών βρίσκονταν σε αναβρασμό. Η απεργία των γερμανών και αυστριακών εργατών αποκάλυψε, το Γενάρη του 1918, ότι οι συνέπειες της επαναστατικής δράσης δεν μπορούσαν να περιοριστούν στη Ρωσία. (Abentrot 1965: 74-75).

Η οικονομική άνθηση, στην Ευρώπη, ενίσχυε αρχικά τις ευκαιρίες της αστικής δημοκρατικής αριστεράς, που κέρδισε τις γαλλικές εκλογές του 1924, αλλά και του ρεφορμιστικού εργατικού κινήματος που κέρδισε την εξουσία με την εκλογική επιτυχία του Εργατικού Κόμματος, στα 1923, στην Αγγλία. Αυτή οι άνθηση, που άρχιζε τότε, επέτρεψε - σε όλες τις χώρες του ευρωπαϊκού καπιταλισμού- μεγάλες μισθολογικές και κοινωνικοπολιτικές παραχωρήσεις σε όλα τα εργατικά στρώματα. Αυτές, ωστόσο, ήταν αποτέλεσμα συνδικαλιστικών αγώνων και της πολιτικής πίεσης των εργατικών κομμάτων.

Στην Ελλάδα, η ιστορία του εργατικού κινήματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτή του Καπνεργατικού, με αφετηρία την Καβάλα. Είναι ενδεικτικό ότι οι καπνεργάτες κατέφεραν εκατό χρόνια πριν, στα 1914 - και πριν τη δημοσίευση του νόμου 281/1914, που έδινε την παραπάνω δυνατότητα, να υπογράψουν τις πρώτες συμβάσεις εργασίας! (Βύζικας:1994). Το καπνικό ζήτημα ήταν ένα από τα φλέγοντα θέματα της ελληνικής κοινωνίας, το πρώτο ουσιαστικά τέταρτο του περασμένου αιώνα.

Ο κάθε αγωνιστής καβαλιώτης-καπνεργάτης *ήταν όπως κάθε Έλληνας Ιακωβίνος* που, όπως θα έλεγε ο Αντόνιο Γκράμσι, διαμορφώθηκε «πολύτροπος», έκφραση ενός κόσμου συνάντησης και ανταλλαγής υλικών αγαθών, εμπορευμάτων, αλλά και ιδεών και αισθήσεων και βιωμάτων, σε συνάρτηση με το τον ελλαδικό χώρο, τις ιδιομορφίες του, την πολυτίμητη φύση του, την αλληλουχία βουνού και θάλασσας, αλλά και στη διευκόλυνση της επικοινωνίας των μερών. (Μοσκόφ, 1987:21).

Ο Γιάννης Βύζικας, πρώην πρόεδρος του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας και ερευνητής, στην έκδοση *Καβάλα: Η Μέκκα του Καπνού*, την οποία υπογράφει, διαιρεί το Καπνεργατικό Κίνημα σε τέσσερις περιόδους:

Η **πρώτη περίοδος**, ξεκινά από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και φθάνει μέχρι το 1922, είναι, σύμφωνα με τον Ιωαννίδη -που επικαλείται την εισήγηση του γενικού διευθυντή της ΣΕΚΕ, Βασίλη Ιλαντζή³⁶, στο 10ο διεθνές Συνέδριο Καπνοπαραγωγών UNITAB, η χρυσή εποχή του προϊόντος³⁷, χαρακτηρίζεται από τη συστηματικοποίηση της καλλιέργειας, την καθιέρωση των καπνών στη διεθνή αγορά, (Ιωαννίδης, 1998: 39), τη διαμόρφωση της καπνεργατικής Ταυτότητας, τη συγκρότηση σε Σώμα, τις διεκδικήσεις και τις συγκρούσεις, με τα δεδομένα της εμπορίας και της επεξεργασίας καπνού, που οδήγησαν σε νικηφόρους αγώνες.

Αξίζει να σημειωθεί πως μέχρι το 1920 γίνονται στην Καβάλα τρεις μεγάλες απεργίες. Όλες χαρακτηρίζονται από μαζικότητα, αλληλεγγύη, δυναμισμό, αλλά και από έντονες συγκρούσεις με την αστυνομία, τραυματισμούς και δολοφονίες εργατών. Σε ανάμνηση αυτών, των μεγάλων καπνεργατικών αγώνων και τιμώντας τη μνήμη όσων καπνεργατών έχασαν τη ζωή, αλλά και το σύνολο των καπνεργατών, που με τον ιδρώτα τους συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη του τόπου, ο δήμος Καβάλας στα τέλη της δεκαετίας του 1980 ανέθεσε τη φιλοτέχνηση μιας χάλκινης σύνθεσης που δεσπόζει στην πλατεία Καπνεργάτη μπροστά στο εντυπωσιακό κτίσμα της Δημοτικής Καπναποθήκης, που χτίστηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, ως καπναποθήκη του Τούρκου καπνεμπόρου Κιζί Μιμίν.

Η **δεύτερη περίοδος**, διανύει το μεσοδιάστημα 1922-1929, ξεκινά με την έλευση των προσφύγων από τη Μικρά Ασία (1922-1923) και καταλήγει στην διεθνή οικονομική κρίση. Είναι η εποχή που χαρακτηρίστηκε από την εξαθλίωση της εργατιάς, τις μαζικότερες απεργίες, τις κοινωνικές εντάσεις αλλά και την ενδυνάμωση του Κινήματος, απόρροια τόσο της ζοφερής κατάστασης που βίωναν οι καπνεργάτες εκτός από τις συνέπειες της κρίσης είχαν να αντιμετωπίσουν και τις προσπάθειες των καπνεμπόρων να εξάγουν ανεπεξέργαστα καπνά, προκειμένου να ασκήσουν πίεση για μείωση ημερομισθίων και κόστους παραγωγής, αλλά και επιβολή νέων σκληρότερων εργασιακών σχέσεων.

Στην **τρίτη περίοδο**, που φθάνει έως το 1936 και την επιβολή της Δικτατορίας του Μεταξά, την κήρυξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και τον εμφύλιο, κυριαρχεί η λέξη 'Τόγκα', όρος που αναφέρεται στο νέο σύστημα επεξεργασίας καπνού, με την απασχόληση γυναικών, που ήταν τα φθηνά εργατικά χέρια της εποχής, αλλά και τον παραγκωνισμό ειδικευμένων - ανδρών εργατών. Οι διεκδικήσεις στρέφονται πλέον στις εργασιακές συνθήκες, τη ρύθμιση της συμμετοχής των δύο φύλων στην εργασία αλλά και τη δίκαιη κατανομή του κέρδους των καπνεμπόρων, μέρος του οποίου ζητούσαν οι εργάτες.

Την **τέταρτη περίοδο** οι διεκδικήσεις στρέφονται κυρίως στα ασφαλιστικά ζητήματα, λόγω της απορρόφησης του Ταμείου Ασφάλισης Καπνεργατών (Τ.Α.Κ.) από το Ίδρυμα Κοινωνικών Ασφαλίσεων (Ι.Κ.Α.).

³⁶ Περιέχεται στην έκδοση Ιλαντζής Βασίλειος 1973.

³⁷ Ο κοινωνικός και οικονομικός ρόλος της καπνοκαλλιέργειας την περίοδο εκείνη, αντανακλάται σε απόσπασμα από τα Πρακτικά της Βουλής: *Εάν δεν υπήρχε ο καπνός, δε θα ήτο δυνατόν να αντιμετωπιστεί το δημογραφικό πρόβλημα, το οποίον προέκυψε μετά την Μικρασιατική συμφοράν. Ο εποικισμός της Μακεδονίας και της Θράκης κατά το 1922, εστηρίχθη μόνο εις τον καπνόν.* (Πρακτικά Βουλής, συνεδρίαση 18/04/1946).

3.3. Πρώτη περίοδος Καπνεργατικού Κινήματος

Η πρώτη περίοδος του Καβαλιώτικου Καπνεργατικού Κινήματος συναντά μεγάλα ιστορικά γεγονότα: ξεκινά την τελευταία Σουλτανική περίοδο, πριν την επικράτηση των Νεότουρκων, συνεχίζει με την απελευθέρωση με την προσάρτηση των εδαφών της Ανατολικής Μακεδονίας και Θράκης στο Ελληνικό κράτος στα 1913, την έναρξη των Α΄ και Β΄ Βαλκανικών πολέμων, τις δύο Βουλγαρικές Κατοχές, το Μακεδονικό Αγώνα, τη Μικρασιατική καταστροφή στα 1919 και καταλήγει στο έλευση των προσφύγων έως το '22. Η ενίσχυση του καπνεργατικού δυναμικού από τους μικρασιάτες πρόσφυγες, στην αρχή της δεκαετίας του 1920, ήταν η αφετηρία νέων αγώνων και η «χρυσή» εποχή του τοπικού συνδικαλιστικού κινήματος όπου το επάγγελμα του καπνεργάτη ήταν ιδιαίτερα αξιόλογο με οικονομικές απολαβές και κοινωνική αναγνώριση.

Ο πληθυσμός της πόλης της Καβάλας, σύμφωνα με το Διοικητικό Κώδικα Αντιπροσωπείας³⁸ και Δημογεροντίας Καβάλας 1895-1908, αυξάνονταν ραγδαία και ιδιαίτερα το καλοκαίρι, λόγω της εποχιακής εργασίας των καπνεργατών, έδινε την εικόνα μεγαλούπολης. Οι καπνεμπορικές επιχειρήσεις ήταν 61, περισσότερες από της Ξάνθης (52), της Θεσσαλονίκης (12), Δράμας και Σερρών (από 7). Ως «την πιο σημαντική περίοδο», χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή, ο Γενικός Γραμματέας της Ομοσπονδίας Καπνεμπόρων (1925-1949), Αχιλλέας Μάντζαρης, στο βιβλίο του *Το Ελληνικό Καπνεμπόριο* γιατί, όπως υποστηρίζει, *το τσιγαρέτον, ως μέσον χρήσης καπνού, έμαθαν οι Άγγλοι στην Κριμαία από Ρώσους αιχμαλώτους (Κριμαϊκός Πόλεμος 1853-56)...τους άρεσε η εύκολη χρήση, η ευχάριστη γεύση, η κομψότητα στην εμφάνιση.* Ο Μάντζαρης αποδίδει, επίσης, τη ραγδαία ανάπτυξη της καπνικής κίνησης στην επέκταση του καπνίσματος που οδήγησε και στην



Εικ. 1: Άποψη της Καβάλας, τέλη 19^{ου} αιώνα.

Πηγή: Βιβλίο Ν. Ρουδομέτωφ (1998) – Ι.Α.Α.Κ.

εξέλιξη της χειροποίητης κατασκευής τσιγάρων σε τσιγαρετοβιομηχανία.

Άποψη της Καβάλας, την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, βλέπουμε στη φωτογραφία (Εικόνα 1). Πρόκειται για καρτ – ποστάλ με πληροφορίες στη γαλλική γλώσσα, στοιχείο που την καθιστά ελκυστική και για αλλοδαπό θεατή. Όπως προαναφέρθηκε, την πρώτη αυτή περίοδο, στα

τέλη του 19^{ου} αι., η καρτ ποστάλ ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές μέσο.

³⁸

Η διοίκηση της Κοινότητας είχε δύο κορυφαία σώματα: Την "Αντιπροσωπεία", που ήταν το ανώτατο διοικητικό όργανο της Κοινότητας, άτυπη όμως, υπό τη μορφή σωματείου και τη "Δημογεροντία", μέλη της οποίας ήταν από τρεις έως δώδεκα Δημογέροντες, που εκλέγονταν από τη Γενική Συνέλευση των Ορθοδόξων της Καβάλας, με πρόεδρο τον εκάστοτε Μητροπολίτη. Στις εκλογές για τη Δημογεροντία εκλέγονταν και ο Μουχτάρης, (τουρκικά 'Μουχτάρ' δηλαδή 'Σφραγιστοφύλακες') ή οι δύο Μουχτάρηδες -μετά τα 1900-, εξού και όρος "εκλογές Μουχταροδημογεροντίας".

Σχεδόν σε πρώτο πλάνο, πίσω από τη φύση, η εκκλησία του Αγίου Ιωάννου, ένα από τα σύμβολα της πόλης που χρησιμοποιεί ο φωτογράφος, τότε αλλά και τώρα. Στη συνέχεια βλέπουμε τα κτίρια των καπναποθηκών και στο βάθος το Κάστρο της και την περιοχή Παναγία, επίσης ισχυρά σύμβολα της Καβάλας. Το λιμάνι κυριαρχεί καταλαμβάνοντας αρκετά εκατοστά της φωτογραφίας. Το αντίγραφο είναι στην ασπρόμαυρη εκδοχή, όπως έχει σαρωθεί από βιβλίο διότι δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστεί η καρτ ποστάλ, ενώ το πρωτότυπο, στην έγχρωμη εκδοχή του, είναι κατά πολύ πιο εντυπωσιακό με το γαλάζιο της θάλασσας να κυριαρχεί.

Το υπό εξέταση σημείο είναι η καταδήλωση της πόλης, γι αυτό το λόγο επιλέχθηκε από τον φωτογράφο η γωνία λήψης της φωτογραφίας ν' αποκαλύπτει μία χαρακτηριστική άποψη με τα κυρίαρχα σύμβολα. Για να γίνει πιο εμφανές αυτό, το καταδηλωτικό στοιχείο, η φωτογραφία συνοδεύεται και από γλωσσικό μήνυμα: υπάρχει σημείωση, στο αριστερό περιθώριο με το όνομα του εκδότη και αρίθμηση πιθανόν για την ταξινόμηση του τεκμηρίου. Διαβάζουμε: 154. Editeur G. Bader, Salonique. Στο κάτω δεξί μέρος βλέπουμε μία υπογραφή, πιθανόν του φωτογράφου. Στο κάτω μέρος της καρτ-ποστάλ, με περισσότερο έντονα γράμματα, είναι γραμμένη η λέξη Tourquie και Ville de Cavalla en Macedoine. Οι πληροφορίες που μπορεί να μην επικοινωνήσει αποτελεσματικά η ίδια η εικόνα συνοδεύονται από 'διευκρινίσεις': το γλωσσικό μέρος του σημείου μας πληροφορεί ότι βρισκόμαστε σε τουρκικό έδαφος και βλέπουμε την Καβάλα, πόλη της Μακεδονίας. Όποιος δει αυτό το οπτικό σημείο σε συνδυασμό με το γλωσσικό – λεκτικό μέρος του ξέρει αμέσως τι αναπαριστά.



Εικ. 2: Πανοραμική άποψη της Καβάλας, αρχές 20ου αι.
Πηγή: Συλλογή Ι.Α.Α.Κ.

Το οπτικό σημείο τεκμηριώνει την επερχόμενη ακμή: μας αποκαλύπτει την οικονομική και αρχιτεκτονική κατάσταση τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο: Διακρίνουμε την ανοικοδόμηση κατοικιών και συγκροτήματα καπναποθηκών: Η πόλη αρχίζει και ζει στους ρυθμούς της ανάπτυξης του καπνεμπορίου. Κατά τη γνώμη μου, η φωτογραφία, χαρακτηρίζεται από έναν είδους αισθητισμό, μοιάζει με πίνακα ζωγραφικής. Τον όρο δανειζόμαστε από τον Barthes που τον χρησιμοποιεί για να περιγράψει

τη φωτογραφία που γίνεται ζωγραφική, δηλαδή σύνθεση ή οπτική ουσία, εσκεμμένα δουλεμένη [...] είτε για να αυτοπροσδιορίζεται η ίδια ως “Τέχνη” [...], είτε για να επιβάλει ένα σημαινόμενο συνήθως πιο λεπτεπίλεπτο και πιο σύνθετο απ’ ό,τι θα το επέτρεπαν άλλες μέθοδοι συμπαράδηλωσης. (Barthes, 1988: 33).

Δεν είναι καθόλου περίεργο αυτό, αντιθέτως αναμενόμενο αν συλλογιστούμε ότι ο ρόλος της φωτογραφίας αυτής ήταν εμπορικός: δημιουργήθηκε για να πουλήσει, έτσι ως ένα μικρό έργο τέχνης έχει μεγαλύτερη αξία από το τίμημα.

Είναι κάρτ – ποστάλ, ενθύμιο, ή μάλλον σουβενίρ, όπως ονομάζονταν, που προσδοκεί από τον θεατή να θελήσει να το αποκτήσει, αγοράζοντάς το. Εξ άλλου, η κάρτ ποστάλ, όπως και το λεύκωμα, αποτελούσε τότε ένα ισχυρό μέσο προβολής και διαμόρφωσης των πρώιμων τουριστικών προορισμών. (Σκαρπέλος, 2012: 128).

Ο φωτογράφος μας, όπως και η Nelly's, φαίνεται να αντιλαμβάνονταν τη δυναμική σχέση ανάμεσα στον τουρισμό και τη φωτογραφία. Η κάρτ ποστάλ στην εικόνα 2, μετωπιακά, λειτουργεί ως η ίδια η πόλη που θα την 'κατέχει' ο αγοραστής για πάντα. Από την άλλη, για τον αποδέκτη αυτού του 'επιστολικού δελταρίου' ήταν η ευκαιρία για νοερή επίσκεψη στην όμορφη ετούτη πόλη. Λίγα χρόνια αργότερα, την πρώτη δεκαετία του 1900, μία πανοραμική άποψη της πόλης, **(Εικόνα 2)** μας δείχνει τις αλλαγές που επήλθαν στην Καβάλα, λόγω της καπνεμπορικής ανάπτυξης.

Σε πρώτο πλάνο διακρίνονται οι σκεπές των κτιρίων των καπναποθηκών. Είναι μία από τις κάρτ – ποστάλ, που αξιοποιούνται από τη Συλλογή Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας, *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19ο στον 20ο αιώνα 1856-1925, 1η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*, του κ. Ρουδομέτωφ. Ήδη, σύμφωνα με τον Σκαρπέλο, από τα τέλη του 19ου αιώνα οι κάρτ ποστάλ ή επιστολικά δελτάρια, ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές μέσο επικοινωνίας και παράλληλα αντικείμενο συλλογής. (Σκαρπέλος, 2012: 128).

Στο πρώτο, καταδηλωτικό επίπεδο, πρόκειται για την Καβάλα, όπου, βλέπουμε πως οι καπναποθήκες, που σε σχέση με την πρώτη φωτογραφία στην Εικόνα 1, έχουν πληθύνει, αρχίζουν να γίνονται σύμβολο της πόλης. Άλλα εντυπωσιακά νεοκλασικά κτίρια, που ανήκουν σε πλούσιους καπνεμπόρους, γεμίζουν το πλάνο και στο βάθος τα σύμβολα: Η Ακρόπολη της Παναγίας, το Κάστρο και τα Τείχη. Το λιμάνι, σε σχέση με την προηγούμενη φωτογραφία, περιορίζεται και εκτοπίζεται αρκετά. Ο φωτογράφος επικεντρώνεται σε άλλα στοιχεία και αξιοποιεί διαφορετική οπτική γωνία για να προβάλει τα στοιχεία που αντιπροσωπεύουν – καταδηλώνουν την Καβάλα. Αντί για τον Αϊ Γιάννη, βλέπουμε τον ναό του Αγίου Νικολάου, στο κέντρο και αριστερά, σύμβολο επίσης της πόλης. Μεταξύ των κτιρίων διακρίνονται οι ψηλόλιγνοι οθωμανικοί μιναρέδες, μάρτυρες και σύμβολα της οθωμανοκρατούμενης περιόδου. Η καταδήλωση του οπτικού σημείου, με την πυκνή δόμηση και τα περιποιημένα κτίρια, τεκμηριώνει και συμπαραδηλώνει την άνθηση της πόλης έχει αρχίζει πλέον να αποκτά χαρακτηριστικά άστεως, είναι μία πόλη με εύρωστη οικονομία. Πλέκει το μύθο αυτής της πόλης όπως εξυπηρετεί τις ανάγκες του φωτογράφου, το μυθικό αυτό μέρος δεν αποκαλύπτει την άλλη πλευρά της πόλης, που είναι φτωχά χαμόσπιτα. Και αυτή η φωτογραφία καλείται να εξυπηρετήσει τους ίδιους σκοπούς με την αμέσως προηγούμενη, πρώτη εικόνα: Είναι σουβενίρ από την Καβάλα και για να γίνει σαφέστερο υπάρχει έγγραφη τεκμηρίωση στη γαλλική γλώσσα 'souvenir de Cavalla'.

Για να γίνει σαφής η ανάπτυξη, λόγω του καπνεμπορίου, που ζούσε εκείνη την περίοδο η Καβάλα, παρατίθεται η εξέλιξη του εργατικού δυναμικού: Στα 1902, οι καπνεργάτες της Καβάλας αριθμούσαν 6.000- 6.500 άτομα, ενώ στα 1910 -μόνο οι τρεις μεγάλες καπνεμπορικές εταιρείες- απασχολούσαν περίπου 6.000 εργάτες. (Στεφανίδου, 1991: 203). Στα 1905 οι ελληνορθόδοξοι της Καβάλας αριθμούσαν περί τις 14.000 άτομα.(ΑΥΕ:1906)³⁹. Την περίοδο αυτή υπάρχουν ελάχιστα οπτικά τεκμήρια.

³⁹ ΑΥΕ, (Αρχεία Υπουργείου Εξωτερικών). (1907-8). αα/Θ. Στατ. (Αθήναι 9-8-1906 πιν. 3) στο Ρουδομέτωφ, 1998: 31)

Η ιστορία της φωτογραφίας μόλις ξεκινούσε να γράφει τις σελίδες της και οι συνήθειες ήθελαν τη φωτογράφιση μόνο σε πολύ εξαιρετικές περιπτώσεις. Από οικογενειακά αρχεία δεν στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν φωτογραφίες, παρατίθενται μόνο αναδημοσιευμένες καρτ-ποστάλ, κυρίως από τη Συλλογή του Ι.Λ.Α.Κ. (όπως Εικ. 1 και 2) που έχουν ως θέμα την πόλη και στιγμιότυπα από την καπνεργασία, που αποτελούσε αναπόσπαστο και χαρακτηριστικό κομμάτι της οικονομίας της. Ως ιστορικά συμφραζόμενα, στο παρόν πόνημα, επιλέχθηκε να παρατεθούν οι πληροφορίες που, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, που οδήγησαν στους αγώνες που ακολούθησαν, όταν πλέον η μηχανή του φωτογράφου απαθανάτιζε στιγμές από τη δράση και τη ζωή τους.

3.3.1. Το πλαίσιο και οι συνθήκες καπνεργασίας

Στην υπό εξέταση Α΄ Περίοδο του Καπνεργατικού κινήματος, στην υπό οθωμανική κυριαρχία Καβάλα, οι καπνεργάτες ήταν ο κορμός της εργατικής τάξης. Η πρώτη εντύπωση ξεετάζοντας, συγκριτικά με άλλα επαγγέλματα, τις αμοιβές τους, είναι ότι ήταν υψηλές. Ενδεικτικό είναι ότι, στα 1900, οι άνδρες έπαιρναν ημερομίσθιο⁴⁰, για σχεδόν 12 ώρες εργασίας, από 12 έως 24 γρόσια -την ώρα που ο δάσκαλος για εννέα μήνες εργασίας έπαιρνε ημερομίσθιο 22 γρόσια, δηλαδή 50 χρυσές τουρκικές λίρες - και για τις γυναίκες, που από τα πρώτα χρόνια ήταν απόλυτα αποδεκτές όμως δεν αμείβονταν ισότιμα, το ημερομίσθιο κυμαίνονταν μεταξύ 4 έως 7 γροσίων. (Κοφινάς, 1914:12). *Έτσι ήταν τα πράγματα τότε, ακόμη οι γυναίκες δεν είχαν βρει τη θέση τους, προσέφεραν ισάξια εργασία και αμείβονταν με τα μισά χρήματα.* (ΣΑΠ: Ρουδομέτωφ, 30/04/2013).

Ωστόσο θα πρέπει να συνυπολογισθεί ότι, οι καπνεργάτες, λόγω της εποχικότητας της εργασίας τους, δούλευαν μόνο 5 με 6 μήνες τον χρόνο.

Η ίδρυση του Κρατικού Μονοπωλίου, στην Αυστρία, ήταν σταθμός για τα καπνεργατικά δικαιώματα. Στα 1899, ρυθμίστηκαν οι σχέσεις εργατών και Μονοπωλίου, η θέση των καπνεργατών εξασφαλίστηκε περισσότερο από ότι άλλων κλάδων ενώ τα μέτρα Κοινωνικής Πρόνοιας, υπέρ των καπνεργατών, ήταν εκπληκτικά.

Τα μέτρα αυτά, αποτέλεσαν ένα παράδειγμα προς μίμηση το οποίο όμως δεν ακολουθήθηκε από τους καπνεμπόρους που δραστηριοποιούνταν στη χώρα μας, με συνέπεια να γίνουν η σπίθα που πυροδότησε το Καπνεργατικό Κίνημα της Καβάλας. Το κίνημα αυτό, τελικώς, στα 1922 κατάφερε να πετύχει μία γενική μεταρρύθμιση του συστήματος κοινωνικής πρόνοιας που προβλεπόταν από το καταστατικό *Περί του τρόπου της κοινωνικής ασφάλισεως καπνεργατών και των οικογενειών αυτών* . (Δημοτικό Μουσείο Καβάλας: Δελτίον Καπνού, 1934).

⁴⁰ Ως παράδειγμα για το ημερομίσθιο του Καπνεργάτη, μπορούμε να αναφέρουμε ότι για το σχολικό έτος 1902-3 είχε προϋπολογισθεί είσπραξη 300 χρυσών λιρών Τουρκίας, για το σχολικό έτος 1905-6, είχε ανέβει σε 500 χρυσές λίρες.(Ρουδομέτωφ, 1998: 10).

Στο βιβλίο που επιμελήθηκε ο Νικόλαος Ρουδομέτωφ με τίτλο *Στοιχεία Ιστορίας του Νομού Καβάλας, Πρακτικά του Σεμιναρίου Τοπικής Ιστορίας που διοργανώθηκε από το Δήμο Καβάλας* η Ευθυμία Πέγιου, παρουσιάζει την ενότητα: *Η καλλιέργεια του καπνού, η επεξεργασία και η εμπορία του. Οι κοινωνικές ταραχές και γενικότερα η ανάπτυξη του.* Στο κείμενο της Πέγιου, παρουσιάζεται ο τρόπος της κλασικής επεξεργασίας, όπως ονομάστηκε τότε, στα 610 σαλόνια, των 50 πολυώροφων καπναποθηκών της Καβάλας.

Οι πρώτες καπναποθήκες της Καβάλας κτίζονται στην παραλία, μετά το 1860. Είναι κτίρια διώροφα, ορθογώνιας κάτοψης, κτισμένα με πέτρα και ξύλα. Ανήκουν στους Έλληνες καπνεμπόρους Βάρδα, Γρηγοριάδη, Τζιμούρτα, Φέσσα, Φώσκολο, Ναλμπάντη, Ν. Τζιμούρτο, Σ. Τζιμούρτο, Ι. Τζιμούρτο, Κ. Φέσσα, Γ. Κασάπη, Κ. Ρηγανέζη, Α. Σόλου, Π. Φώσκολο, Μ. Φώσκολο, Αδελφούς Φέσσα, Δ. Τόκο, Κ. Εμφιετζόγλου, Μ. Σπόντη, Γ. Ιορδάνου, κ.ά. (Πέγιου στο Ρουδομέτωφ, 301-314).



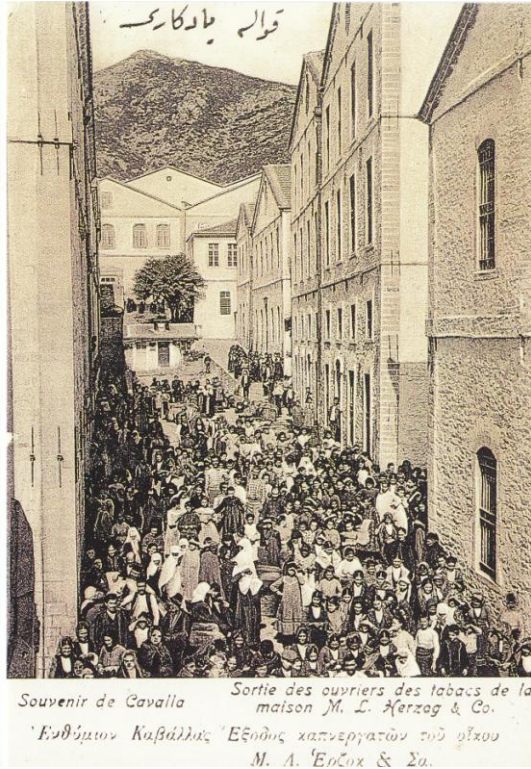
Παράθεση φωτογραφίας για καπνεργάτες και καπνοεργάτες στην Καβάλα 1890-1900 (Επί τουριστικής)

Εικ. 3: Ξεκούραση καπνεργατών τέλη 19ου ε.
Πηγή: Ριζοσπάστης -Δημ. Μουσείο Καβάλας

κώδικα της εποχής, που λειτουργεί ως καταδήλωση για τον θρησκευτικό προσανατολισμό, αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για μουσουλμάνους, εκ των οποίων η πλειοψηφία είναι γυναίκες. Φορούν άσπρη μαντίλα στο κεφάλι, όπως τα έθιμά τους απαιτούν και είναι συγκεντρωμένες όλες μαζί, χωριστά από τους άνδρες. Η χαμηλή ανάλυση του ψηφιοποιημένου οπτικού σημείου δεν επιτρέπει τη λεπτομερέστερη εξέταση, όμως φαίνεται πως παρόλο που την περίοδο εκείνη η σύνθεση των καπνεργατών ήταν πολυπολιτισμική, εδώ φαίνονται μόνο μουσουλμάνοι, στοιχείο που μας οδηγεί σε ένα πιθανό συμπέρασμα ότι ναι μεν εργάζονταν μαζί, αλλά στις πιο προσωπικές στιγμές, όπως στα διαλείμματα, που είχαν επιλογή πώς θα παραταχθούν, ξεκουράζονταν χωριστά.

Οι φωτογραφίες που βλέπουμε στις εικόνες 3 και 4 αποτύπωσαν στιγμιότυπα από τη ζωή των καπνεργατών. Στην **Εικόνα 3**, η φωτογραφία εικονίζει καπναποθήκη και καπνεργάτες να ξεκουράζονται γύρω στα 1890-1900. Το οπτικό σημείο, μέσω της αισθητικής του φωτογράφου, δανίζεται από τη ζωγραφική την 'προοπτική υπηρετώντας τους αισθητικούς σκοπούς που όφειλε ως καρτ ποσταλ. Κάθετοι, οριζόντιοι και διαγώνιοι άξονες συμβάλλουν στην πρόθεση αυτή. Η γωνία λήψης είναι από ψηλά προς τα κάτω, με εμφανή την πρόθεση του φωτογράφου να αποτυπώσει συγκεκριμένα σημεία. Πρωταγωνιστής της εικόνας είναι το κτίριο, επιβάλλεται με τον όγκο του και αφήνει τους καπνεργάτες να είναι σχεδόν απρόσωπα σώματα, που απλά υπάρχουν στην εικόνα. Μόνο, στο κάτω αριστερό μέρος της φωτογραφίας, ίσως από περιέργεια, δύο με τρία άτομα διακρίνονται να κοιτούν προς τα επάνω, στον φακό που είναι λίγα μέτρα μακριά τους. Από τον ενδυματολογικό

Πληροφορίες αντλούμε και για το αρχιτεκτονικό μοντέλο των κτιρίων όπου εργάζονταν οι καπνεργάτες: Ογκώδη, πέτρινα διώροφα κτίρια, με μικρά σιδερόφρακτα παράθυρα. Προσωπικά μου θυμίζουν φυλακή. Ο εργασιακός όμως χώρος διαμορφώθηκε, τότε, για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες των καπνεμπόρων και όχι για να εξασφαλίσει ένα αρμονικό περιβάλλον για τους εργαζόμενους. Το ‘σουβενίρ’ αναδεικνύει ως κυρίαρχο σύμβολο της πόλης την καπναποθήκη και ως δευτερεύον τους καπνεργάτες. Η συμπαράδηλωση της εικόνας είναι η καπνεργασία ως κύρια και αντιπροσωπευτική δραστηριότητα της Καβάλας. Μετωνυμικά είναι η ίδια η πόλη.



Εικ. 4: Έξοδος καπνεργατριών και καπνεργατών από τα εργοστάσια Έρτζογκ, (1900).
Πηγή: Συλλογή Ι.Α.Α.Κ.

Στην **Εικόνα 4**, η καταδήλωση, υποβοηθούμενη από τη λεζάντα, μας παραπέμπει στη μαζική έξοδο καπνεργατριών και καπνεργατών από τα εργοστάσια του ‘Οίκου’ Χέρτζογκ, στη σημερινή οδό Δαμιανού, τη δεκαετία του 1900. (Συλλογή: Ι.Α.Α.Κ.).

Πρόκειται για καρτ ποστάλ - Ενθύμιον Καβάλας, όπως αναγράφεται στην ελληνική και τη γαλλική γλώσσα, ενώ υπάρχουν και τουρκοίκοι χαρακτήρες . Διαβάζουμε: Souvenir de Cavalla. Sortie des ouvriers des tabacs de la maison M. L. Herzog & Co. Και Ενθύμιον Καβάλλας. Έξοδος καπνεργατών του οίκου Μ. Α. Έρζοχ & Σα.

Εδώ όλοι οι καπνεργάτες είναι μαζί, μουσουλμάνοι και χριστιανοί, είναι σαν ένα σώμα.

Ο ενδυματολογικός κώδικας της εποχής το κάνει σαφές: ντόπιες ελληνικές φορεσιές, λευκές μουσουλμανικές μαντίλες και φέσια.

Οι γυναίκες αποτελούν τη συντριπτική πλειοψηφία των εικονιζόμενων. Κάποιοι έχουν σηκώσει τα μάτια και βλέπουν προς τον φωτογράφο, για να δουν καλύτερα, λόγω του

ήλιου, κάνουν σκιά με το χέρι τους πάνω στο μέτωπο. Δεν ποζάρουν, απλά κοντοστέκονται και παρατηρούν, η φωτογράφιση εκείνη την περίοδο ήταν άγνωστη ή πρωτόγνωρη εμπειρία. Η πολυπρόσωπη αυτή εικόνα ενέπνευσε τον φωτογράφο που επέλεξε να βάλει στο κάδρο του, τους καπνεργάτες, σε σχεδόν κεντρική θέση, που την μοιράζονται, όμως, με τα κτίρια στα οποία απασχολούνται, σαν να τους αγκαλιάζουν και να υπογραμμίζουν ποιοι είναι και τι κάνουν. Για ακόμη μία φορά, οι καπναποθήκες σε συνδυασμό με τους εκατοντάδες εργάτες τους, λειτουργούν μετωνυμικά ως η ίδια η πόλη. Η γλωσσική επισήμανση, επικοινωνεί στον θεατή/αναγνώστη ότι πρόκειται για τον Οίκο Έρτζογκ, έχει τη δική της αξία.

Για τον οίκο αυτόν η εντυπωσιακή έξοδος και η προβολή της μεγάλης μάζας είναι η συμπαράδηλωση του κύρους και του μεγέθους του, στοιχείο που μεταφέρεται στην καρτ ποστάλ: απεικονίζει μέρος της δραστηριότητας αυτού του φημισμένου καπνεμπορικού οίκου, που για την εποχή ήταν ένα είδος ‘σταρ’. Για τη μελέτη, η έξοδος από το καπνεργοστάσιο, όπως αποτυπώνεται στο οπτικό σημείο μας, είναι τυχαιότητα, μοναδικότητα, συμβεβηκός: είναι μέχρι τέλους μέρος κάποιου πράγματος. (όπ. σελ. 37, Lyotard 1976: 11 στο Barthes: 1984).



Εικ. 5. Επεξεργασία καπνών, αρχές 1900.

Πηγή: Συλλογή Ι.Α.Α.Κ.

πάνω σε ψάθες, στο πάτωμα, δίπλα στα παράθυρα, ανά δύο. Τα δεύτερα και τρίτα χέρια, κάθονταν επίσης καταγής στους τοίχους. Απεικονίζει, επεξεργασία καπνών στη δεκαετία του 1900. Στην κάρτ – ποστάλ αναγράφεται στη γαλλική και ελληνική γλώσσα. *Ενθύμιον Καβάλας. Επεξεργασία καπνών. Souvenir de Cavalla, Manipulation du Tabac.*

Στο υπό εξέταση σημείο, απεικονίζεται μία στιγμή από την καθημερινή εργασία, στα καπνομάγαζα. Τα υποκείμενα ξέρουν ότι φωτογραφίζονται, κάποιοι ποζάρουν και αναρωτιέμαι αν είναι αυθόρμητοι οι ‘διάλογοι’ που φέρεται να κάνουν τα δύο ζευγάρια ανδρών, (ο καθημέμος με το κουστούμι και ο όρθιος απέναντί του στα αριστερά και οι δύο καθημέμοι στα δεξιά) ή αν υπάκουσαν σε αίτημα του φωτογράφου να σκηνοθετήσει μια σκηνή, όπου λόγο έχει και η μη λεκτική επικοινωνία: δείχνουν να συνομιλούν με την ‘κίνηση’, στα μισοσηκωμένα χέρια και το σώμα στραμμένο στον απέναντι. Μεταξύ των εικονιζόμενων βλέπουμε και καπνεργάτες που φορούν φέσια δίνοντας μας την ευκαιρία να επισημάνουμε, για ακόμη μία φορά, ότι αυτό το κίνημα -που ξεπήδησε από τα σαλόνια καπνεργασίας- προέρχονταν από μία πολυπολιτισμική κοινότητα, παράγοντας όμως που αντί να σταθεί ανασταλτικός, αποτέλεσε συνεκτικό κρίκο, διά της αντιπροσωπευτικότητάς του. Η καρτ ποστάλ, εκτός από τεκμηριωτικό έχει και ρόλο εκπαιδευτικό: Μαθαίνουμε από το μήνυμά της πώς γίνεται η επεξεργασία, πώς είναι οι χώροι καπνεργασίας εσωτερικά, ποια είναι τα αντικείμενα που χρησιμοποιούν οι καπνεργάτες. Εκτός από τη γνώση ότι η σκηνή απαθανατίστηκε από επαγγελματία φωτογράφο, που μας προσφέρει η αναγραφή με κεφαλαία της ΕΝΘΥΜΙΟΝ ΚΑΒΑΛΑΣ και η γωνία λήψης και η στάση των υποκειμένων παραπέμπουν σε επαγγελματική φωτογράφιση.

Η Εικόνα 5, επιβεβαιώνει και τεκμηριώνει τις συνθήκες επεξεργασίας όπως είναι καταγεγραμμένες.

Από τις ιστορικές πηγές, για τις συνθήκες καπνεργασίας, μαθαίνουμε πως τα σαλόνια επεξεργασίας ήταν στους τελευταίους ορόφους, που διέθεταν μεγάλα παράθυρα, ελλείψει ηλεκτρικού ρεύματος. Οι εργάτες, ήταν χωρισμένοι σε ‘πρώτα’ και ‘δεύτερα χέρια’, ανάλογα με την απόδοσή τους.

Τα πρώτα χέρια, οι λεγόμενοι ‘καλοί ντεκτσήδες’ ή ‘ντεξήδες’, κάθονταν

Οι γυναίκες που διακρίνονται, ανάμεσα στις ανδρικές φιγούρες, είναι μειοψηφία και αριθμούν τρία άτομα, με σκυμμένα κεφάλια, που φέρουν μαντίλες, και δείχνουν αφοσιωμένες στην εργασία τους. Το παράξενο, για την εποχή εκείνη, θα ήταν να είναι η γυναικεία φιγούρα το επίκεντρο της φωτογραφίας, δηλαδή να είναι μία καπνεργάτρια όρθια ώστε να φαίνεται ως πρωταγωνίστρια στην εικόνα, τη στιγμή ο ρόλος της ήταν να αποτελεί απλά το φθηνότερο εργατικό δυναμικό. Οι γυναίκες, πασταλτζούδες⁴¹, όπως βλέπουμε, κάθονται κι αυτές σταυροπόδι, στην ψάθα, σε απόσταση μισού μέτρου από τους άνδρες και η ασχολία τους ήταν ο διαχωρισμός των καπνόφυλλων και δημιουργία του 'πασταλιού', δηλαδή των μικρών δεσμίδων καπνού ανά κατηγορία.

Δίπλα και αριστερά από τον κεντρικό στύλο διακρίνεται ένα παιδί⁴², δεν φαίνεται να είναι πάνω από 12 ετών! Οι περισσότεροι άνδρες είναι καλοντυμένοι, άλλοι φορούν κουστουμιά, άλλοι γιλέκο και πουκάμισο. Ο μύθος, που ενσωματώνει η εικόνα, με συμπαραδήλωση που μιλάει για ένα ωραίο και φιλικό εργασιακό περιβάλλον, όπου οι εργάτες δείχνουν ευχαριστημένοι από τις εργασιακές συνθήκες, την περίοδο που το καπνεργατικό κίνημα είχε ήδη γεννηθεί και ξεκινήσει δυναμικές κινητοποιήσεις⁴³.



Εικ. 6: Σαλόνι επεξεργασίας καπνού, αρχές του 1900.

Πηγή: Συλλογή Ι.Α.Α.Κ.

σε ένα μεγάλο βαθμό, το ειδυλλιακό εργασιακό περιβάλλον και την ωραιοποιημένη σκηνή της αμέσως προηγούμενης Εικόνας 5, αποκαλύπτοντας την απεριποίητη οροφή και έναν πιο σκοτεινό και ανήλιαγο χώρο. Οι καπνεργάτες δεν δείχνουν τον ίδιο εργασιακό ενθουσιασμό.

Η επόμενη φωτογραφία (Εικόνα 6), έχει το ίδιο θέμα, με την Εικ. 5. Ίσως να είναι το ίδιο σαλόνι επεξεργασίας, από διαφορετική όμως γωνία φωτογράφισης και κάποιοι από τους καπνεργάτες να εικονίζονται και στα δύο εξεταζόμενα οπτικά σημεία. Το αρχείο αυτό, δεν έχει να προσθέσει κάτι στον τρόπο επεξεργασίας την περίοδο εκείνη, ωστόσο επιλέχθηκε να συμπεριληφθεί για έναν και μόνο λόγο: Αποδομεί,

⁴¹ Οι καλύτερες πασταλτζούδες έκαναν τα 'μπαστούνια' των ανώτερων ποιοτικά καπνών. Οι κατώτερες έκαναν τα παστάλια για τα 'καπάκ αλτί' και τα 'κουλτούκια', δηλαδή τοποθετούσαν το ένα φύλλο πάνω στο άλλο, ουρά με ουρά, πάνω στο γόνατο σε ειδική σανίδα ή στο πάτωμα. Επίσης οι πασταλτζούδες έκαναν και ποιοτική διαλογή, ανάλογα με το χρώμα και το μέγεθος.

⁴² Για την παιδική απασχόληση βλ. παρακάτω σελ. 61.

⁴³ Βλ. παρακάτω σελ. 56 έως 58.

Εντύπωση προκαλεί, πάντως, το γεγονός ότι η φωτογραφία αυτή χρησιμοποιήθηκε ως καρτ ποστάλ. Είναι 'Ενθύμιον' Καβάλας, και όπως προαναφέρθηκε η καπνεργασία λειτούργησε μετωνυμικά για την πόλη. Η αποτύπωση όμως του χώρου δεν εξυπηρετεί την τουριστική προβολή ούτε ακριβώς έχει τα στοιχεία του κλασικού Ωραίου που επιδιώκουν οι καρτ ποστάλ, εκείνης της εποχής.



Εικ.7: Καλλιτεχνική κατασκευή τόγκας, 1906.
Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.

Αν ζητούμενο ήταν η αυθεντική απεικόνιση της αίθουσας καπνεργασίας, με την έννοια της τεκμηρίωσης, αυτή η φωτογραφία είναι πιο ρεαλιστική και αυθόρμητη σε σχέση με την προηγούμενη. Σημειώνεται, βέβαια, ότι τα παραπάνω αποτελούν μία προσωπική, υποκειμενική ερμηνεία της γράφουσας η οποία συμφωνεί με την άποψη ότι η σημειωτική ανάλυση πάντοτε συνεπάγεται την ιδεολογική ανάλυση. Αν τα σημεία δεν εικονίζουν απλώς την πραγματικότητα, αλλά εμπλέκονται στην κατασκευή της, τότε εκείνοι που ελέγχουν τα συστήματα σημείων, ελέγχουν την κατασκευή της πραγματικότητας. Όπως παρατηρεί ο John Hartley, (1982), *διαμαχόμενες κοινωνικές δυνάμεις προσπαθούν να 'σταθεροποιήσουν' το σημασιοδοτικό δυναμικό κάθε σημείου με έναν αξιολογικό τόνο σύμφωνο με τα ιδιαίτερα συμφέροντά τους και παράλληλα προσπαθούν να παρουσιάζουν τις αξιολογικές διαφορές ως διαφορές σχετικές με τα δεδομένα* (Hartley, 1982: 23, 24). Συμπληρώνοντας τη θέση αυτή

παρατίθεται και η πρόταση του Μπαρτ πως *ποικίλοι κώδικες συμβάλλουν στην αναπαραγωγή της αστικής ιδεολογίας κάνοντάς την να φαίνεται φυσική, κατάλληλη και αναπόφευκτη*. (Hawkes, 1977: 107). Ένα ακόμη στιγμιότυπο από την καπνεργασία, στα 1906, βλέπουμε στην **Εικόνα 7**. Το γλωσσικό μέρος διασαφηνίζει ότι πρόκειται για καλλιτεχνική κατασκευή τόγκας, αναγράφεται στα γαλλικά: Καλλιτεχνική επεξεργασία καπνών Ξάνθης Καβάλλα. Και Manipulation parfait tabac Xanthie Cavalla.

Το χρονικό σύμβολο '1906', μέρος επίσης του αναγραφόμενου γλωσσικού μέρους, μας παραπέμπει στο έτος που διαδραματίστηκε αυτή η σκηνή και το περίγραμμα, με τα αρχικά, στα πλάγια της στοίβας των καπνών στον καπνεμπορικό Οίκο.

Στο πίσω μέρος της καρτ ποστάλ, το Ι.Λ.Α.Κ., δίνει πληροφορίες για το πώς γινόταν η καλλιτεχνική κατασκευή: Η επεξεργασία των πολύτιμων ευγενών καπνών της περιοχής ήταν εξειδικευμένη εργασία για την οποία οι τεχνίτες εισέπρατταν καταπληκτικές αμοιβές.

Την καρτ ποστάλ χαρακτηρίζει η καλλιτεχνικότητα, ίσως κιτς για τη σημερινή εποχή, αλλά τεχνικό επίτευγμα για εκείνη: το θέμα είναι σε οβάλ πλαίσιο και περιμετρικά δίνεται η ψευδαίσθηση ότι υπάρχει ξύλινη κορνίζα. Τα υποκείμενα δεν ποζάρουν, στέκονται σαν αντικείμενα, τα εργαλεία αυτής της καλλιτεχνικής κατασκευής.

Ο πρωταγωνιστής του οπτικού σημείου είναι ο Οίκος για τον οποίο γίνεται αυτή η κατασκευή: Δεν αρκεί μόνο να στοιβαχτούν σε δέματα τα καπνόφυλλα, πρέπει η στοιβα να φέρει την υπογραφή του υπογραμμίζοντας, συμπαραδηλωτικά, το κύρος και τη φήμη του. Την ίδια ακριβώς περίοδο, την 1^η Αυγούστου πραγματοποιήθηκε η πρώτη μεγάλη απεργία, στην Καβάλα, όπως περιγράφεται στην επόμενη ενότητα.

3.3.2. Η οργάνωση των καπνεργατών και το ‘εκμέκ καβγασί’

Τα κοινά προβλήματα ήταν πλέον ορατά και οδήγησαν στην ανάγκη οργάνωσης για την προσπάθεια βελτίωσης της θέσης των καπνεργατών. Ήδη στο τέλος της δεκαετίας του 1880 ο Πραβινός Ανδρικός Βέττας, αγωνιστής και σατυρικός ποιητής, μία από τις εμβληματικές φυσιογνωμίες τα πρώιμα χρόνια του κινήματος, γνωρίστηκε με τους καβαλιώτες πρωταγωνιστές του. Λίγο πριν την εκπονή του 19ου αιώνα οι καπνεργάτες οργανώνονται σε συλλογικότητες.

Παρόλο που ήταν κλαδικό σωματείο καπνεργατών και η πλειοψηφία του ήταν οι εργαζόμενοι στα καπνομάγαζα, δέχονταν και εργάτες άλλων ειδικοτήτων. Το Σωματείο, πάλεψε ένα χρόνο, με την υποστήριξη του Μητροπολίτη Ιωακείμ, να αναγνωρισθεί, από την τουρκική διοίκηση, αλλά τελικά διαλύθηκε. Άλλες πηγές αναφέρουν ότι το καπνεργατικό δυναμικό της Κοινότητας οργανώθηκε σε Αδελφότητα στα 1896 και επικυρώθηκε από τον Μητροπολίτη Ξάνθης Ιωακείμ Σγουρού. (Μητρ. Προκόπιος, 1979: 92).

Ο κύβος όμως...ερρίφθη και, στα 1901, έντεκα χρόνια μετά, σύμφωνα με τον Ιωάννη Βύζικα ή δεκαπέντε χρόνια, σύμφωνα με τον Νικόλαο Ρουδομέτωφ, στα 1905, ιδρύθηκε το ‘Σωματείον των Καπνεργατών, η Εγκράτεια’⁴⁴, γενικός γραμματέας και μέλος του οποίου διετέλεσε, εκτός από τον Βέττα και ο Δ. Κ. Δημητριάδης, δημοσιογράφος και εκδότης της εφημερίδας *Κήρυξ*. (Βέττας, Α: 2002:11).

Εν τω μεταξύ, την Πέμπτη 1η Αυγούστου του 1896, οι καπνεμπορικές επιχειρήσεις αποφάσισαν να μειώσουν τα καπνεργατικά ημερομίσθια. Η εξαγγελία της μείωσης των ημερομισθίων προκάλεσε γενική αγανάκτηση και αυθόρμητη εξέγερση όλων των εργαζομένων στα καπνεργοστάσια, με πρωτοστάτες τους ντεκτοσήδες (δεματοποιούς) και άλλους τεχνίτες. (Πέγιος, 1984: 14).

Η συγκέντρωση καπνεργατών όλων των εθνοτήτων, που απάρτιζαν το καπνεργατικό δυναμικό, δημιουργία μεγάλη οχλαγωγία, με φασαρίες, ξύλο, σπάσιμο τζαμιών καπνομάγαζων, τραυματισμούς και φόνο ενός υπαλλήλου της Ρετζί⁴⁵ από αδέσποτη σφαίρα.

⁴⁴ Με βάση τα στοιχεία του Ι.Α.Α.Κ., το Σωματείο ΕΓΚΡΑΤΕΙΑ ιδρύθηκε με την προτροπή του Επιθεωρητή των Σχολών Δ. Μ. Σάρρου, ενώ υπάρχει η αναφορά στο με αριθμό 106 πρακτικό του Κώδικα, στη σελίδα 106, με ημερομηνία 9η Οκτωβρίου 1905, όπου διαβάζουμε Απόφαση της Αντιπροσωπείας, με την οποία εγκρίνεται δάνειο 20 τουρκικών λιρών από το ταμείο των Σχολών προς τους δικηγόρους Αρτέν και Καμμένο, *οι οποίοι ανέλαβαν την υπόθεσιν των εργατών*". Ο Νικόλαος Ρουδομέτωφ, που συνέλεξε και μελέτησε τα πρακτικά, συμπεραίνει ότι, πιθανόν, αυτό το ποσόν να αφορούσε στην αμοιβή και τις δαπάνες για την ίδρυση του Σωματείου "η Εγκράτεια". Το στοιχείο αυτό καταδεικνύει και τον ρόλο της Αντιπροσωπείας στην Ελληνορθόδοξη Κοινότητα.

⁴⁵ Το Οθωμανικό Μονοπώλιο Καπνού έφερε τον τίτλο REGIE και στα ελληνικά Ρετζί.

Η κινητοποίηση, χρειάστηκε να αντιμετωπιστεί από τις τουρκικές Αρχές, με στρατιωτική επέμβαση. Ο Μητροπολίτης Ιωακείμ ενημερώθηκε και, διαβλέποντας το τι θα ακολουθήσει, πήγε από την Ξάνθη, την έδρα της Μητρόπολης στην Καβάλα όπου συνάντησε τον Καϊμακάμη Εμίν Πασά, τον τούρκο Έπαρχο, για να ενημερωθεί.

Με τη δυναμική επέμβασή του αποτράπηκαν τα χειρότερα και ο ίδιος, ο Καϊμακάμης, ανέλαβε να προστατεύσει τους καπνεργάτες από τις συνέπειες των βιαιοτήτων, στις οποίες είχαν προβεί, πιέζοντας τους καπνεμπόρους να μην ζητήσουν την τιμωρία των υπεύθυνων για τις ζημιές. (Ρουδομέτωφ, 1998: 16, 33). Θα πρέπει να αναφερθεί ότι ο Εμίν Πασάς ήταν φίλος και συμπατριώτης, από τη Χίο, με τον Μητροπολίτη Ιωακείμ Σγουρό. (Πριμικήδης, 1984). Ο Εμίν Πασάς, που είχε μόλις διορισθεί στην Καβάλα και το τελευταίο που ήθελε ήταν να μία καπνεργατική εξέγερση, κάλυψε τα γεγονότα, αναφέροντας στους ανωτέρους του ότι δεν επρόκειτο για σοβαρή εξέγερση αλλά για ένα ‘εκμέκ καβγασί’, που στα ελληνικά σημαίνει ‘καβγά για το ψωμί’. (Πέγιος, 1984:14). Ο Εμίν υποβάθμισε την εξέγερση, αποκαλώντας την ‘καβγά’ ενώ δικαίωσε και τον αγώνα αποδίδοντας τον στην αγωνία, για το ψωμί, την επιβίωση, δικαίωμα που είναι διαχρονικά σεβαστό. Η εξέγερση, στέφθηκε με επιτυχία, αφού τελικά ματαιώθηκε η περικοπή των καπνεργατικών ημερομισθίων.

Φωτογραφία από αυτά τα γεγονότα, όπως εξιστορεί στη συνέντευξή του για την παρούσα μελέτη, ο πρόεδρος του Ι.Λ.Α.Κ., δεν υπάρχει. Ο Ρουδομέτωφ, ο οποίος έχει μελετήσει εμπειριστατωμένα το καπνεργατικό καβαλιώτικο κίνημα, διαθέτοντας μια μεγάλη συλλογή αρχειακού υλικού τονίζει γενικότερα δεν σώζονται φωτογραφίες από την πρώτη περίοδο της αγωνιστικής δράσης των καπνεργατών. Το ποίημα του Βέττα τεκμηριώνει απόλυτα τι ακριβώς έγινε, πώς έγινε και ποιοι ήταν οι πρωταγωνιστές. (Σ.Α.Π.: Ρουδομέτωφ 30/04/2013). Παρατίθεται στη συνέχεια, ως αυθεντική μαρτυρία των γεγονότων, απόσπασμα από την έμμετρη περιγραφή για τα γεγονότα του προαναφερόμενου καπνεργάτη και ποιητή Ανδρίκου Βέττα, που πρωταγωνίστησε στην κινητοποίηση. Η περιγραφή αυτή ανήκει στη σπανιότατη ποιητική συλλογή που πρωτοτυπώθηκε στα 1899 στην Κωνσταντινούπολη με τίτλο ‘Σένα τα λέγω πεθερά για να τ’ ακούει η νύφη, ήτοι ποιητικά παίγνια υπό Ανδρίκου Δ. Βέττα 1899’ το μοναδικό αντίγραφο της σώζεται από το Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο Καβάλας, το οποίο ανέλαβε και την επανέκδοση της συλλογής.

Η ΑΝΑΣΤΑΤΩΣΙΣ ΤΩΝ ΚΑΠΝΕΡΓΑΤΩΝ

*...Τον α λα φράγκα Αύγουστον, ’ς την πρώτη του ημέρα,
είπον, τα μερομίσθια μας τάχουνε σπασμένα.*

*Δεν φθάνουν τόσα βάσανα, οι μαύροι που τραβούμε,
μας δείχνουν το μονόπετρο, να πάμε να πνιγούμε
Ημέρα Πέμπτη ήτανε, κ ’η ώρα ως έβδομη,
όλ ’οι εργάται του καπνού, ήλθον σε μια γνώμη.*

*Τους βλέπεις όλους μονομιάς, αρπάζουν τα σακκάκια,
και γέμισαν σε μια στιγμή, Καβάλλας τα σοκάκια.....*

*...Αρπάζω τα παππούτσια μου, ωσάν ξεμυαλισμένος,
την σκάλα δεν την έβλεπα, όσο να βγω καϋμένος.*

*Και βλέπω ένα πληθυσμό, 'πο φέσια και κεφάλια,
και μόνος διαλογίζομαν, μπω! μπω! τενκστήδες! χάλια!...*

*...Απ' τα Αλατά το μαγαζί, και ίσα με την λέσχη,
ν' απαίρνες μήλο ν' άρριχνες δεν είχε πού να πέση.*

*Όλ' η Καβάλλα τρόμαξε τι γίνεται δεν ξέρει,
έβλεπον τόσον πληθυσμόν, και νόμιζαν ασκέρι.*

*Όλ' οι τενκστήδες άφησαν, τα καταστήματά τους,
και με φωνές και με βρισαίς, μπροστά στα αφεντικά τους.
Κι όσοι δεν ήθελαν να βγουν, άκουες ένα γιούργια,
και με γρονθιαίς, και με κλωτσιαίς, τους βγάζαν σαν γαιδούρια.*

*Τούρκοι, Εβραίοι, Χριστιανοί και Γύφτοι και Αρμένιοι,
σαν να τους είχε ολονούς μια μάνα γεννημένοι....*

*...Όλη η πιάτσα έκλεισε, κι' όλη ήτоне κρυμμένοι,
γιατί κανείς ήξευρε, τι τρέχει, τι συμβαίνει...*

*....Ας πάγη όποιος 'πιθυμεί, και ας παρατηρήση
κι αν βρη παράθυρο γερό, ας έλθη να με φτύση.*

*....Σπάσαμε τα παράθυρα, και πόρτας και ριζέδες,
μας πρότεινε κι ο Γιούζ Μπασής, με πέντε ζαπτιέδες....*

*...Κι ο Καϊμακάμης φάνηκε, με το νιζάμ ασκέρι,
κι' όλοι τον κάμαν τεμενά, με το δεζί τους χέρι.*

*Όλοι οι τεντσήδες στάθηκαν, σαν ζαρωμέναις γάταις,
γιατ' είδον ότι έρχεται, ο των πτωχών προστάτης...*

*Για τούτο Ενδοζότατε, με τα καλά που κάμεις,
μεγαλοφώνως κράζωμεν, "ζήτω ο καϊμακάμης".*

(Ανδρ. Βέττας, Σένα τα λέγω πεθερά για να τ' ακούει η νύφη, 1899 στο Βέττας, 2002: 37-39).

Οι στίχοι μας αποκαλύπτουν σχεδόν τα πάντα: την αιτία των ταραχών "τα μερομίσθια μας τάχουνε σπασμένα", δηλαδή την προσπάθεια των καπνεμπόρων να μειώσουν τα ημερομίσθια των καπνεργατών, την ομοφωνία: ήλθον σε μία γνώμη μιας πολυπολιτισμικής ομάδας:

Τούρκοι, Εβραίοι, Χριστιανοί και Γύφτοι και Αρμένιοι. Μιλούν, επίσης, για τη μαζικότητα: ν' απαίρνεις μῆλο ν' άριχνες δεν είχε πού να πέσει, την εξέλιξη της κινητοποίησης αλλά και την τελική της έκβαση. Μέσα από τους στίχους μεταφέρονται επιπροσθέτως και δευτερεύουσες πληροφορίες που αφορούν στο επάγγελμα: την ειδικότητα του ντεκτσή, ονόματα εμπόρων (Αλατάς), τις Αρχές του τόπου, τον χαρακτηρισμό του Αυγούστου ως 'α λα φράγκας', δηλαδή ο μήνας με χρήματα (φράγκα) για τους καπνεργάτες, που όπως προαναφέρθηκε ασκούσαν εποχικό επάγγελμα και άρα δεν είχαν όλους του μήνες φράγκα. Σύμφωνα με άλλες πηγές, η πρώτη απεργία που εκδηλώθηκε στην περιοχή, ήταν άλλη καπνεργατική εξέγερση, όπως σημειώνεται από τον Έλληνα υποπρόξενο Καβάλας, τον Φεβρουάριο του 1879⁴⁶.



φωτογραφία του Αντρίκου Βέττα σε ηλικία 40 ετών περίπου

Εικ. 8: Πορτρέτο Αντρίκου Βέτα

Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.

προσωπικότητας του. Είναι πνευματώδης, τολμηρός και οξυδερκής, χρησιμοποιεί σατυρικό ύφος και όταν αναφέρεται στην άλλη πλευρά, έχει καυστικό και υπεροπτικό ύφος, γράφει έχοντας αυτοπεποίθηση γιατί ήδη η εξέγερση στέφθηκε με επιτυχία. Οι καβαλιώτες τον αποκαλούν 'Σουρή της Καβάλας'. Στο υπό εξέταση σημείο ο εικονιζόμενος, είναι καλοντυμένος και περιποιημένος, κοιτάζει ευθέως το φακό και τον φωτογράφο. 'Διαβάζοντας' το πορτρέτο και την πόζα του ως τεχνική συμπαραδήλωσης και έχοντας υπόψη τα πεπραγμένα του, 'κατορθώματα' για την εποχή του, όπως περιγράφονται από τις ιστορικές πηγές, φαίνεται να 'ταιριάζει' η εικόνα που βλέπουμε: ένας άνδρας με κύρος,

Συμμετείχαν περίπου 3.000 καπνεργάτες, κάθε θρησκείας και εθνότητας, οι οποίοι έκλεισαν τα καπνομάγαζα και πραγματοποίησαν συλλαλητήριο διεκδικώντας αύξηση του ημερομισθίου, πράγμα που πέτυχαν. (Βύζικας, 1994: 213).

Για τον εμπλουτισμό της ενότητας, και σε επίπεδο σημειωτικής ανάλυσης, εξετάζουμε το οπτικό σημείο, της **Εικόνας 8**. Είναι το φωτογραφικό πορτρέτο ενός εκ των πρωταγωνιστών του επεισοδίου που προαναφέρθηκε, του Ανδρίκου Βέττα. Η λεζάντα, που έχει προστεθεί τα τελευταία χρόνια από τον Νικόλαο Ρουδομέτωφ, ενημερώνει ότι είναι περίπου σε ηλικία 40 ετών. Ήδη αναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας ποιος ήταν ο Βέττας. Ηγετική φυσιογνωμία, μαχητικός και μεγάλος αγωνιστής: Το πρώτο καπνεργατικό Σωματείο ιδρύθηκε, με την ανάμειξή του, στα 1891, με την επωνυμία *Σωματείον Καπνεργατών η Αλληλοβοήθεια*. (Φάρος της Μακεδονίας: 1916). Στο ποίημά του, που παρατέθηκε παραπάνω, χωρίς να γίνει ιδιαίτερη γλωσσολογική ανάλυση, αποκαλύπτονται στοιχεία της

⁴⁶

Το κείμενο, της αναφοράς του Υποπρόξενου Καβάλας με ημερομ. Καβάλα τη 9 Απριλίου 1879, με σφραγίδα του Υπουργείου Εξωτερικών 16 Απριλίου 1879. και Αρ. Πρωτ. 3082 έχει ως εξής: *Την ησυχία της πόλεως μας διατάραττε προ δεκαπενθημερίας περίπου, τριών περίπου χιλιάδων καπνεργατών, εκ διαφόρων φυλών, απαιτούντων ύψωσιν των ημερομισθίων των, πάντα τα καπνεργοστάσια εισί κεκλεισμένα κατά συνέπειαν η προελθούσα ως εκ της παρεμποδίσσεως της επεξεργασίας καπνών ζημιά εις του εμπορευόμενους είναι μεγίστη. Χθες όμως απεφασίσθη όπως αυξηθώσι κατά τι τα ημερομίσθια αυτών παρέμβαση των τοπικών και προξενικών αρχών και σήμερον πιστεύεται ότι θέλουσι επαναλάβει τας εργασίας των.*

αυτοπεποίθηση και δυναμική προσωπικότητα. Όμως, αν δεν τα γνωρίζαμε σε τι συμπέρασμα θα καταλήγαμε; Προβληματίζει, πράγματι η άποψη του Ριβέλλη, ίσως μηδενιστική, αλλά διαφωτιστική για την παρούσα μελέτη, ότι:

Ένα πορτρέτο δεν μας δίνει καμία πληροφορία για τον εικονιζόμενο. Πιθανόν να μας δίνει πολύ-πολύ λιγότερες από μία λησμονημένη επιστολή του. [...] Και τελικά συχνά συμβαίνει οι φωτογραφίες, αντί να ενισχύσουν τη μνήμη, να τη συρρικνώνουν γύρω από αυτό που απεικονίζουν. (Ριβέλλης 1991: 21).

Στη δική μας περίπτωση δεν υπάρχει λησμονημένη επιστολή αλλά το ποίημα που αναφέρεται στα γεγονότα των οποίων, ήταν ένας από τους πρωταγωνιστές. Στον αντίποδα, αν ακολουθήσουμε τη γραμμή του Μπένγιαμιν τότε, η φωτογραφία, με το πορτρέτο του Βέττα ταυτίζεται με την καλλιέργεια της ανάμνησής του, σήμερα περίπου 100 χρόνια μετά το θάνατό του. Και αυτό είναι το επίτευγμα της φωτογραφίας – πορτρέτο διότι παρόλο που η λατρευτική αξία είναι ένας από τους δύο πόλους, στην αντιμετώπιση του έργου Τέχνης, με δεύτερο την εκθετική αξία - η οποία απωθείται με τη Φωτογραφία, όπως υποστηρίζει ο Μπένγιαμιν αυτή δεν υποχωρεί δίχως αντίσταση:

Με το πορτρέτο, πιάνει το τελευταίο ταμπούρι – το ανθρώπινο πρόσωπο, που ταυτίζεται με την καλλιέργεια της ανάμνησης των μακρινών ή πεθαμένων προσφιλών μας προσώπων. (Benjamin, 1978: 20).

Η πόζα, που επέλεξε, πιθανότατα συμφωνώντας με τις οδηγίες του φωτογράφου, μας οδηγεί σε συμπαραδηλώσεις: είναι το τέρμα μιας πρόθεσης για ανάγνωση: κοιτάζοντας μια φωτογραφία κλείνουμε μοιραία μέσα στο βλέμμα μας τη σκέψη εκείνης της στιγμής, όπου το πραγματικό αντικείμενο βρέθηκε ακίνητο μπροστά στο μάτι. (Μπαρτ, 1984: 109).

Το πορτρέτο, γενικότερα, είναι φορτωμένο με συμπαραδηλώσεις και το υποκείμενο όταν στήνεται απέναντι από το φακό, ποζάροντας, το γνωρίζει. Ξέρει αυτό θα είναι ένα τεκμήριο για τον ίδιο, είναι σαν ένας χάρτινος καθρέφτης που θα αποτυπώσει για πάντα τη στιγμή. Είδαμε στο πρώτο, θεωρητικό μέρος ότι η ίδια η πόζα του υποκειμένου προετοιμάζει την ανάγνωση των σημαινομένων της συμπαραδήλωσης. Το ύφος του Βέττα είναι μοναδικό, τον βοηθούν τα χαρακτηριστικά του προσώπου του και οι συσπάσεις των μυών του προσώπου, κρατώντας σφικτά κλειστό το στόμα, δεν χαμογελάει, είναι επιβλητικός και σίγουρος για τον εαυτό του. Όμως η στάση του σώματος ακολουθεί τα στερεότυπα κάνοντας τη φωτογραφία σημαίνουσα. Θα συμφωνήσω στο σημείο αυτό με τον Μπαρτ, ότι το μήνυμα του οπτικού σημείου είναι αυτός που ποζάρει και εμείς ως αναγνώστες δεχόμαστε την απεικόνιση αυτού του προσώπου ως απλή καταδήλωση, όμως στην περίπτωση αυτή γίνεται πολυπλοκότερη: είναι διπλή η δομή της: καταδηλούμενη-συμπαραδηλούμενη. (Barthes, 1988: 31 όπως παραπάνω σελ. 40). Η συμπαραδήλωση αυτής της εικόνας είναι τα 'πιστεύω' του και η αγωνιστικότητά του, είναι το ίδιο το συνδικαλιστικό κίνημα και η δική του δυναμική.

3.3.3. Οι καπνεργάτες του Μεσοπολέμου και η προσφορά τους στο κοινωνικό σύνολο και την πατρίδα

Οι καπνεργάτες, αποτελούσαν ένα αξιοσέβαστο τμήμα της κοινωνίας και της πόλης της Καβάλας. Από προφορικές μαρτυρίες και μνήμες συγγενών μου γνωρίζω ότι οι άρρενες καπνεργάτες, της πρώτης περιόδου, ήταν ιδανικοί γαμπροί! Αντλώ ένα παράδειγμα μέσα από την οικογενειακή μου ιστορία: ο παππούς μου ο Λεωνίδας Χορέβας, λίγο πριν το 1930, ήταν καπνεργάτης και εσωτερικός μετανάστης από την Ήπειρο, μορφωμένος αλλά εργάτης! Η γιαγιά μου η Καλλιρρόη, τέκνο μιας από τις πλουσιότερες οικογένειες του Παλαιοχωρίου - Καβάλας, τον επέλεξε ως σύζυγο, όχι γιατί είχε ξεπεράσει την 'ταξική' διαφορά αλλά γιατί ήδη το επάγγελμα του καπνεργάτη είχε αποκτήσει το κοινωνικό status που θα ήταν αντάξιο μιας εύπορης οικογένειας. Οι καπνεργάτες ήταν πάντα καλοντυμένοι, πήγαιναν στην εργασία τους με κουστούμι και γραβάτα και αρκετοί εξ αυτών, κυκλοφορούσαν με καπελάκι 'μπορσαλίνο', όπως βλέπουμε άλλωστε θα δούμε και στις φωτογραφίες της εποχής. Δεν ήταν και πολύ διαφορετικοί από τα αφεντικά τους.

Την εκτίμηση των συμπολιτών του οι καβαλιώτες καπνεργάτες την κέρδισαν κυρίως λόγω της συνεισφοράς τους στον πολιτισμό και την τοπική οικονομία, που στήριζαν με το εισόδημά τους. Το στοιχείο αυτό το συναντούμε ακόμη και στην πρώτη εκείνη περίοδο, όταν τα όργανα της Ελληνορθόδοξης Κοινότητας⁴⁷, σύμφωνα με το Διοικητικό Κώδικα, όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Νικολάου Ρουδομέτωφ, ήταν η Δημογεροντία και η Αντιπροσωπεία. Ήταν επιφορτισμένες με την ευθύνη της οργάνωσης, της μέριμνας και της οικονομικής προόδου, στις οποίες συνέβαλαν σημαντικά οι καπνεργάτες. Από τότε, συναντούμε τους καπνεργάτες ως ενεργά μέλη της Ελληνορθόδοξης Κοινότητας στην οποία προσέφεραν ένα πολύ σημαντικό έσοδο: το περίφημο 'ημερομίσθιο του καπνεργάτη'⁴⁸, το οποίο τους το παρακρατούσε ο εργοδότης, μία φορά το χρόνο και το απέδιδε υπέρ των Σχολών. (Ρουδομέτωφ, 1998: 7-10).

Σημαντική ήταν και η ανάμειξη του κινήματος, που ξεπερνώντας τον συντεχνιακό χαρακτήρα του, ασχολήθηκε με την ευημερία της Κοινότητας ενώ συμμετείχε ενεργά και στον απελευθερωτικό αγώνα. Το Σωματείο Εγκράτεια, στηρίζοντας τον Μακεδονικό Αγώνα, όρκιζε επίλεκτα μέλη 'Στο όνομα και της Πατρίδας' ότι δεν θ' αναφέρουν σε κανέναν τους πατριωτικούς σκοπούς του και ότι δεν θα καταναλώνουν αλκοολούχα ποτά έξω από το σπίτι τους! Η τελευταία υπόσχεση είχε σκοπό να διασφαλίσει ότι, σε περίπτωση μέθης, δεν θα αποκαλυφθεί το μυστικό. (Σ.Α.Π⁴⁹: Ν. Ρουδομέτωφ, 30/04/2013).

Στα 1904, στις 25 Ιουλίου, η Αδελφότητα εγκαινίασε το Αναγνωστήριο, που βρισκόταν περίπου στη θέση του σημερινού Ο.Τ.Ε., στην οδό Κύπρου, στο Δημοτικό Κήπο Καβάλας. (Χιόνης, 1990: 133).

⁴⁷ Βλ. Παραπάνω, υποσημείωση 31, σελ. 46.

⁴⁸ Ο Ρουδομέτωφ αναφέρει ένα παράδειγμα: Το σχολικό έτος 1902-1903 είχε προϋπολογισθεί είσπραξη 300 χρυσών λιρών Τουρκίας. Το ημερομίσθιο παρακρατούσαν απευθείας οι καπνεμπορικές επιχειρήσεις και το απέδιδαν στα ταμεία της Δημογεροντίας ή της Αντιπροσωπείας και εκείνες με τη σειρά τους στο αρμόδιο όργανο για τη διαχείριση των σχολικών πραγμάτων. (ΣτΚ).

⁴⁹ Συνέντευξη Αρμοδίου Προσώπου: Ν. Ρουδομέτωφ, πρόεδρος Ι.Λ.Α.Λ, Καβάλα 30/04/2013. (Ηχητικό Αρχείο).



Εικ. 9: Κτήριο Σωματείου Ευδαιμονία. (1910)

Πηγή: Συλλογή Ι.Α.Α.Κ.

αποτελούσε την έδρα και παράλληλα ως σύμβολο της πόλης που το φιλοξενεί. Η αίγλη και το κύρος του Σωματείου είναι οι συμπαραδηλώσεις του υπό εξέταση σημείου για τον κτήτορά του. Μετωνυμικά είναι το Σωματείο και κατ' επέκταση τα μέλη που το απαρτίζουν.

Το γλωσσικό μέρος, συμπληρωματικό στην καταδήλωση, μας πληροφορεί, σε τρεις γλώσσες, όπως συνηθίζονταν για τα καρτ ποστάλ, ότι αφορά στην 'Cavalla. Καβάλλα' και είναι το Αναγνωστήριον Σωμ. Καπνεργατών 'Η Ευδαιμονία'. Διακρίνουμε, επίσης, και τουρκικούς χαρακτήρες. Η γωνία λήψης, που επέλεξε ο φωτογράφος, δεν είναι τυχαία. Βλέποντας το αποτέλεσμα, συμπεραίνω, πιθανόν αυθαίρετα, ότι ο δημιουργός αυτής της φωτογραφίας αναζήτησε την καλύτερη γωνία για να αναδείξει το κτίριο και να του αποδώσει αισθητισμό αναδεικνύοντας το βάθος και την προοπτική. Ο φωτισμός είναι, επίσης, ιδανικός, προφανώς περίμενε εκείνη τη στιγμή της ημέρας που ο ήλιος θα σταθεί πίσω του και απέναντι από το αντικείμενο που είχε σκοπό να φωτογραφίσει. Ανακαλώντας την αποστολή της καρτ ποστάλ για την τουριστική ανάδειξη, το Αναγνωστήριο επιστρατεύεται να υπηρετήσει αυτό τον ρόλο, να γίνει ένα από τα σημεία ενδιαφέροντος της πόλης. Στο βάθος διακρίνεται το Κάστρο, ως σημαινόμενό του είναι η πόλη, τόσο η σύγχρονη όσο και η παλιά που φέρνει συμπαραδηλώσεις κύρους και ακμής. Στο συνταγματικό άξονα, οι δηλώσεις αυτές του Κάστρου επεκτείνονται και στο κυρίαρχο θέμα, μέσω της συνάφειας. Η Βιβλιοθήκη, ως χώρος πολιτισμού, στέκεται επάξια δίπλα στην ιστορία της πόλης. Η σκάλα είναι έτοιμη να υποδεχθεί αυτόν που θα θελήσει να την ανέβει, οδηγεί σε έναν φιλόξενο χώρο. Είναι μια φωτογραφία με *studium* όπως θα έλεγε ο Μπαρτ, με μέση επίδραση, της τάξεως του *αρέσκειν* και όχι του *αγαπάν*. (Barthes, 1984: 55 όπως σελ. 31).

Η περίοδος 1924 – 1929 θεωρείται ιστορική για την Καβάλα λόγω της έξαρσης της οικονομικής δραστηριότητας σε όλους τους παραγωγικούς τομείς εξ αιτίας της συνεχιζόμενης διεθνούς ζήτησης των καπνών.

Η ευκαιριακή έως πλασματική απόκτηση πλούτου των καπνεργατών, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις ώστε εκτός από την οικονομική άνεση να αναβαθμιστεί πολιτιστικά το σύνολο του λαού της πόλης. Αυξάνονται τα λαϊκά κέντρα διασκέδασης, ιδρύεται Σκηνή Δημοτικού

Στην **Εικόνα 9**, εικονίζεται το Αναγνωστήριο του Καπνεργατικού Σωματείου 'Η Ευδαιμονία' στη δεκαετία του 1910. Το κτήριο αναγέρθηκε με δαπάνες του Σωματείου, από τα χρήματα που προσέφεραν οι καπνεργάτες. Η προσέλευση των καπνεργατών, στον χώρο, ήταν πάντοτε μεγάλη διότι το Αναγνωστήριο αποτέλεσε και έδρα του συνδικαλιστικού κινήματος μέχρι την ίδρυση του Εργατικού Κέντρου Καβάλας. Η φωτογραφική καταδήλωση είναι το επιβλητικό κτήριο, που λειτουργεί και ως σύμβολο του Σωματείου, του οποίου

Θεάτρου, δημιουργούνται σε κάθε γειτονιά χορωδίες ενώ θεατρικά σχήματα των Αθηνών συναγωνίζονται ποιο θα πρωτοεμφανιστεί στην Καβάλα.

Όπως αναφέρει η Ευθυμία Πέγιου, η Μαρίκα Κοτοπούλη επιδίωκε να δίνει τις πρεμιέρες των έργων στην Καβάλα, ισχυριζόμενη ότι έκανε τη μεγαλύτερη είσπραξη ακόμη και από την Αθήνα. (Πέγιου στο Ρουδομέτωφ, 2010: 306-307).

Και τα χρόνια που ακολούθησαν οι καπνεργάτες συμμετείχαν, διατηρώντας συνεκτικούς προσωπικούς δεσμούς στην κοινωνική ζωή της Καβάλας. Στην **Εικόνα 10**, βλέπουμε μία τέτοια περίπτωση, ένα στιγμιότυπο από την κοινωνική ζωή των καπνεργατών.



Εικ. 10. Ομήγυρης εννέα καπνεργατών γύρω από τραπέζι.
Πηγή: Συλλογή του Μουσείου Καπνού Δήμου Καβάλας.

Η φωτογραφία εικονίζει την ομήγυρη εννέα καπνεργατών γύρω από τραπέζι γλεντιού. Δεν υπάρχει γλωσσικό μέρος που να υποβοηθά τον καθορισμό της χρονολογίας, ούτε κάποια χειρόγραφη σημείωση, όπως συνηθίζονταν τότε. Οι δωρητές επίσης δεν γνώριζαν ποτέ τραβήχτηκε αυτή η φωτογραφία.

Από τον ενδυματολογικό κώδικα συμπεραίνουμε ότι αφορά στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Στο επίπεδο της καταδήλωσης, οι

εικονιζόμενοι είναι όλοι μυστακοφόροι, τονίζουν μετωπικά τη λεβεντιά και τον ανδρισμό τους, θέλουν να δείξουν ότι είναι άνδρες πραγματικοί, όπως οι συνήθειες της εποχής απαιτούσαν και τα αρχέτυπά της για αυτό που ο Καρλ Γιουνγκ ονομάζει 'Περσόνα'⁵⁰ (ή προσωπείο). (Jung in Ryckman, 1989).

Φορούν, επίσης, κουστούμια και λευκά πουκάμισα. Οι δύο εξ αυτών, ο πρώτος στην κεφαλή του τραπέζιού και ο δεύτερος δίπλα του και δεξιά του, φαίνεται να φορούν καλύτερης ποιότητας κουστούμια και γραβάτα. Προφανώς εργάζονται σε ανώτερη θέση από τους υπόλοιπους επτά και αμείβονται καλύτερα και κατά τη γνώμη μου δεν είναι τυχαία η τοποθέτησή τους στο τραπέζι. Βρίσκονται όμως όλοι μαζί και οι δεσμοί που τους ενώνουν με τους υπόλοιπους καπνεργάτες είναι πιο ισχυροί από τη θέση εξουσίας.

Τα υποκείμενα της φωτογραφίας ποζάρουν στο φακό, πιθανότατα κάποιου υπαίθριου φωτογράφου, έχουν στρέψει το σώμα τους και κοιτάζουν προς τον φωτογράφο.

⁵⁰ Η 'περσόνα' αποτελεί τη δημόσια εικόνα, τη μάσκα την οποία ο άνθρωπος φορά πριν δείξει τον εαυτό του στον εξωτερικό κόσμο.

Η μπίρα γέμισε σχεδόν εκείνη την ώρα τα ποτήρια, ο αφρός είναι εμφανής. Μάλλον σκηνοθετημένη λεπτομέρεια από τον φωτογράφο: το γεμάτο ποτήρι δείχνει ευμάρεια, η μιξέρια είναι μακριά από αυτό το τραπέζι την ώρα της ξεκούρασης, της χαράς, του γλεντιού. Η γωνία λήψης είναι επιλεγμένη ώστε τα υποκείμενα να μπουν ισότιμα στον κάδρο, οι αποστάσεις δεξιά και αριστερά είναι ίσες. Στο φόντο φαίνεται η πόλη, μπήκε στο κάδρο για δώσει βάθος και μια πινελιά αισθητισμού.

Το 'όλοι μαζί γύρω από ένα τραπέζι', γεννά συμπαραδηλώσεις στο οπτικού σημείου, που παραπέμπουν στον αλληλοσεβασμό, την εκτίμηση, την αποδοχή. Ενισχύουν την άποψη ότι το εργατικό κίνημα ήταν ενωμένο. Οι σχέσεις δεν περιορίζονταν στον εργασιακό χώρο αλλά και έξω από αυτόν. Μακριά από τη πίεση της δουλειάς και γύρω από το τραπέζι είχαν την ευκαιρία να ανταλλάξουν απόψεις, να συζητήσουν για τα προβλήματα που τους απασχολούν, να 'ζυμωθούν' ταξικά και να βρουν το κοινό μέτωπο για να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους, να γίνουν ομάδα και να 'ομογενοποιηθούν'. Όπως υποστηρίζει ο Μοσχοβισί, μία ομάδα αποτελείται από ανθρώπους που μοιράζονται μεταξύ τους σύνολα κοινωνικών αναπαραστάσεων. Οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αποτελούν μια εξαιρετικής σημασίας ομογενοποιητική δύναμη για τις ομάδες, αφενός γιατί παρέχουν έναν τυπικό κώδικα επικοινωνίας, αφετέρου γιατί οι άνθρωποι που μοιράζονται αναπαραστάσεις συμφωνούν στα ζητήματα κατανόησης και αξιολόγησης διαστάσεων του κόσμου. (Moscovici, 1985: 92-95).

Ο Μπαρτ θα χαρακτήριζε αυτή τη φωτογραφία μονότιμη, έχει ότι χρειάζεται για να είναι κοινότυπη, μια και η ενότητα της σύνθεσης είναι ο πρώτος κανόνας της αγοραίας ρητορικής: *Το θέμα, λέει μια συμβουλή στους ερασιτέχνες φωτογράφους, πρέπει να είναι απλό, απαλλαγμένο από περιττές προσθήκες, αυτό ονομάζεται αναζήτηση ενότητας.* (Barthes, 1984: 61).

3.4. Η συνέχιση των αγώνων έως το 1936 και η κατοχύρωση συνδικαλιστικών δικαιωμάτων

Η επόμενη κινητοποίηση έγινε στις 6 Σεπτεμβρίου 1904, που συνδυάστηκε με την καταγραφή της πρώτης απεργίας των αρτεργατών, λίγους μήνες μετά την καπνεργατική απεργία της Θεσσαλονίκης την 1η Μαρτίου, με τη συμμετοχή 3.000 εργατών που πρόταξαν ως κύριο αίτημα το άνοιγμα των 'σαλονιών'. Η καβαλιώτικη απεργία ήταν σχεδόν καθολική. Από 5.000 έως 8.000 εκτιμάται η συμμετοχή απεργών. Συνέχισε να κρατά τα σκήπτρα της μαζικότερης απεργίας. Ήταν η μεγαλύτερη, μέχρι τότε απεργία στον Βαλκανικό χώρο, αλλά και στην Οθωμανική αυτοκρατορία. (Μοσκόφ, 1978: 171).

Οι ταραχές, με σπάσιμο τζαμιών, όπως είχε καθιερωθεί, επεισόδια και ξυλοδαρμούς είχε άδοξο τέλος. Τη φορά αυτή, με άλλον πλέον Καϊμακάμη, συνελήφθηκαν και φυλακίστηκαν οι πρωταίτιοι.

Η συσπείρωση ήταν αποτέλεσμα της καλύτερης οργάνωσης, λίγους μήνες νωρίτερα είχε εγκατασταθεί, από την Αδελφότητα, το Αναγνωστήριο, που αποτέλεσε και χώρο συγκέντρωσης και συζήτησης των καπνεργατών. (Fraser στο Μοσκόφ, 1978: 171).

Ήδη η πρώτη μεγάλη κρίση στον κλάδο άρχιζε, δυσκολεύοντας τις συνθήκες εργασίας, απασχόλησης και αμοιβής των καπνεργατών.

Μία ακόμη, την ακολούθησε τον επόμενο χρόνο, το 1905. Αιτία, η συρρίκνωση της εσοδείας που εξανάγκασε το καπνεμπόριο να στραφεί σε κατώτερης ποιότητας καπνού που απέφεραν λιγότερα κέρδη και μεγένθυση του κόστους παραγωγής.

Υπό την απειλή της ανεργίας και της μείωσης των μισθών οι καπνεργάτες ξεκινούν την επόμενη απεργία με την έναρξη της επεξεργασίας στις 7 Μαΐου. Ταραχώδεις διαδηλώσεις οδηγούν σε νέες εντάσεις. Οι εξεγερμένοι, σπάζουν τζάμια καπναποθηκών και των γραφείων καπνεμπορικών επιχειρήσεων, προκαλώντας αρκετές ζημιές στο σπίτι του Βιξ (Vix), διευθυντή της ευρωπαϊκών συμφερόντων εταιρείας Herzog. Έγινε απόπειρα πυρπόλησης καπνοθήκης της εταιρείας Αλατίνη (Allatin), αμέσως μετά την προσπάθεια εκφοβισμού τους με πυροβολισμούς. Για άλλη μία φορά επενέβη ο θρησκευτικός παράγοντας της Κοινότητας, ο αρχιερατικός επίτροπος Σπ. Βλάχου και η κατάσταση εκτονώθηκε.

Στα 1908, ξεσπούν απεργιακοί αγώνες, σ' ολόκληρη την Οθωμανική Αυτοκρατορία, με την ανακήρυξη του Συντάγματος των Νεότουρκων του Κεμάλ. Το τουρκικό Σύνταγμα παραχωρεί και τυπικά *συνδικαλιστικές ελευθερίες*, έτσι οι καβαλιώτες οργανώνονται σε πολυεθνικό σωματείο με την επωνυμία ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ⁵¹, με σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του κινήματος. Το σωματείο, ξεκίνησε με 4.000 μέλη -μόνο άνδρες- και ανέπτυξε εθνική και κοινωνική δραστηριότητα. Ο Γιάννης Βύζικας αναφέρει πως, όπως φαίνεται, *ήταν το μεγαλύτερο εργατικό σωματείο των Βαλκανίων, και παραθέτει τα στοιχεία: Το Σωματείο Ευδαιμονία έφτασε, στα 1912, να αριθμεί 10.000 μέλη, 6.000 εξ αυτών, στο χριστιανικό τμήμα, 3.600 μέλη στο μουσουλμανικό και 400 στο εβραϊκό.* (Βύζικας, 1994: 15-16). Ήταν πολυπολιτισμικό, όπως η κοινωνία της Καβάλας αλλά και η σύνθεση του εργατικού κινήματος.

Η ίδρυση του σωματείου ΔΙΕΘΝΗΣ ΚΑΠΝΕΡΓΑΤΙΚΗ ΕΝΩΣΙΣ, επίσης στα 1908, στις 28 Αυγούστου, ήταν καθοριστική για την εξέλιξη του καπνεργατικού κινήματος. Για πρώτη φορά, τέθηκε, το ζήτημα της κατάργησης της παιδικής απασχόλησης⁵² στα καπνομάγαζα.

51

Σωματείο Ευδαιμονία: ΑΥΕ-1912, αα/Β-Αναφ., 11-1-1912, Καβάλα. Στις 9 Ιουλίου 1908 έγινε η ανακήρυξη του τουρκικού Συντάγματος με το οποίο η τότε τουρκική κυβέρνηση παραχώρησε στους υπηκόους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και στις μειονότητες πολιτικές και συνδικαλιστές ελευθερίες. Τότε ήταν που οι εργάτες της Καβάλας οργανώθηκαν στο νεοϊδρυθέν σωματείο με τίτλο Ευδαιμονία, ονομασία που προφανώς δήλωνε την ευδαιμονία που ήλπιζαν ότι απολαύσουν οι εργάτες αν ικανοποιούνταν τα αιτήματά τους. Έτσι, άρχισαν να διεκδικούν δικαιώματα, όπως η μείωση εργατικών ωρών (από 12 σε 9,5) η αύξηση μισθών (κατά 2 γρόσια) κ.ά. Ιδρυτής και πρόεδρος του Σωματείου ήταν ο εκδότης της εφημερίδας *Σημαία* Αστέριος Ζορμπάς και συνιδρυτές οι Καβαλιώτες Γεώργιος Δημάδης, Χρήστος Μακρίδης, Απόστολος Μακέδος, ο πραβινός λαϊκός ποιητής Ανδρικός Βέττας κ.ά. όπως αναφέρεται στο βιβλίο *Βόλτα στην Καβάλα του χθες* της Ευθυμίας Πέγιου.

52

Από το Αρχείο του Μουσείου Καπνού Καβάλας: Άρθρο 18, του Κανονισμού της 'Εν Καβάλα Δ.Κ. Ενώσεως', σελ. 10: *Απαγορεύεται η παραδοχή εις τα καπναποθήκας παιδιών μη συμπληρωσάντων το δωδέκατον έτος της ηλικίας των. Εξαιρούνται, επί του παρόντος, τα ορφανά, τα έχοντα γονείς ανάπηρους, περί ως θέλει ληφθεί πρόνοια, ίνα εις το μέλλον και ταύτα κωλύονται.*

Το σωματείο, όπως αναφέρεται στους καταστατικούς του σκοπούς, ιδρύθηκε με στόχο την υπεράσπιση των κοινών συμφερόντων. Για πρώτη φορά, επίσης, σε καταστατικό, αναφέρονται ρητά οι ειδικότητες των καπνεργατών, το ύψος των αμοιβών, το ωράριο λειτουργίας και ρυθμίζονται τα ζητήματα εκπροσώπησης με την καθιέρωση της απλής αναλογικής. (Αρχείο Μουσείου Καπνού Καβάλας).

Την ίδια περίπου περίοδο, το συνδικαλιστικό κίνημα αποκτά ταυτότητα. Σε περιοχές που λειτουργούν εργοστάσια, οι εργάτες οργανώνονται, εκτός από τη Θεσσαλονίκη, κινήματα αναπτύσσονται στον Βόλο και τον Πειραιά.

Σταθμός για την ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος αποτέλεσε η ίδρυση της πρώτης Ομοσπονδίας του: Τον Ιούλιο του 1909, ιδρύεται, από τον ισραηλίτη Αβραάμ Μπεναρόγια, η Εργατική Σοσιαλιστική Ομοσπονδία Θεσσαλονίκης, η γνωστή ως 'Φεντερασιόν'. Τον Αύγουστο του 1908, το προλετάριο της Θεσσαλονίκης αποτελούσαν 10.000 εργάτες που δούλευαν σε διάφορα εργοστάσια, άλλοι τόσοι, που απασχολούνταν σε βιοτεχνίες καπνού, και 3.000 με 5.000 μεταφορείς, που εργάζονταν κυρίως στο λιμάνι. (Ιωαννίδης, 1998: 73-74).

Το 1910 ξέσπασε μια ακόμα καπνεργατική απεργία στην Καβάλα, η οποία επεκτάθηκε γρήγορα στη Δράμα, το Βόλο, στις Σέρρες, στη Θεσσαλονίκη, στη Λάρισα, στην Πάτρα, στα Γιάννινα, στα Τρίκαλα, στον Αλμυρό, στα Φάρσαλα, στη Λαμία, στην Άμφισσα, στην Άρτα, στο Ηράκλειο, στα Χανιά, στην Κέρκυρα, στη Σύρο, στην Καλαμάτα, στον Πύργο και στη Λιβαδειά και δεν απήργησαν μόνο οι καπνεργάτες των πόλεων αυτών, αλλά και μια σειρά άλλοι κλάδοι, σε ένδειξη συμπαράστασης. Η απεργία αυτή, δηλαδή, πήρε το χαρακτήρα μιας αυθόρμητης πανελλαδικής απεργίας. Στην Καβάλα και στο Βόλο οι καπνεργάτες πέταξαν αρκετά δέματα καπνού, που προορίζονταν για φόρτωση και μεταφορά στο εξωτερικό, στη θάλασσα. Στις δύο αυτές πόλεις, αλλά και στη Θεσσαλονίκη, σημειώθηκαν άγριες συγκρούσεις. Στο έργο του *Ιστορία του Συνδικαλιστικού Κινήματος* ο Γιάννης Κορδάτος γράφει μεταξύ άλλων, για τις κινητοποιήσεις στον Βόλο: [...] είναι κάτι που ο Βόλος δεν έχει ξαναδεί. Τραγούδια επαναστατικά ακούγονται στους δρόμους. Κατά τετράδες κάνουν παρελάσεις οι απεργοί. Συζητήσεις για τη θρησκεία, για το Δαρβινισμό, για το Σοσιαλισμό, γίνονται μέσα στο Κέντρο. Η εργατιά ξυπνά. Οι εργάτες τώρα είναι απαιτητικοί. Σηκώνουν κεφάλι. Ζητούν το δίκιο τους. Θέλουν να μορφωθούν. (Κορδάτος, 1972).

Οι απεργιακοί αγώνες, μετά την οργάνωση του Κινήματος και την παραχώρηση συνδικαλιστικών δικαιωμάτων συνεχίστηκαν δυναμικά, ενώ ένα νέο στοιχείο της δυναμικής του είναι η σύνδεση και δικτύωση με άλλες συνδικαλιστικές ενώσεις γειτονικών και όχι μόνο περιοχών. Το Πανκαπνεργατικό Σωματείο Θεσσαλονίκης, στην έκδοσή του *Οι καπνεργάτες και ο Μάης του '36* αναφέρει με χρονολογική σειρά ποιοι ήταν οι αγώνες της δεύτερης δεκαετίας του 20ου αιώνα.

- Στις 22 Μαρτίου 1912: Οι καπνεργάτες στην Καβάλα απεργούν και η κινητοποίηση επεκτείνεται στο Πράβι⁵³, τις Σέρρες, τη Δράμα και τη Θεσσαλονίκη.

53

Το Πράβι, είναι η παλαιότερη ονομασία της Ελευθερούπολης της μεγάλης Κομόπολης του Ν. Καβάλας και παλιάς καπνεργατούπολης που σήμερα αποτελεί έδρα του Δήμου Παγγαίου. Μία από τις καπναποθήκες της ήταν το

Τα αιτήματα που τέθηκαν ήταν η αύξηση του ημερομισθίου, η αναγνώριση του σωματείου και ο καθορισμός των εργασίμων ωρών, ανάλογα με τις εποχές του έτους και η υπόχρεωση πρόσληψης συνδικαλιστών. Η απεργία, υπό την καθοδήγηση της Φεντερασιόν, διήρκησε πέντε μέρες και πέτυχε την πλήρη ικανοποίηση των απαιτήσεων των καπνεργατών (Βύζικας, 2010: 217).

Αρχές 1913: Συνέρχεται το πρώτο συνέδριο Καπνεργατών Ανατολικής Μακεδονίας, στη Θεσσαλονίκη, όπου αποφασίζεται η δημιουργία Κεντρικής Επιτροπής Δράσης με έδρα την Καβάλα.

Μάρτης 1913: Η Καβάλα βρίσκεται πλέον υπό την Α΄ Βουλγαρική Κατοχή, στην οποία θα παραμείνει μέχρι τον Ιούνιο του 1913. Παρόλα αυτά κηρύσσεται καπνεργατική απεργία η οποία διαρκεί 20 ημέρες, με ομοειδή ως τα προηγούμενα αιτήματα. Παράλληλη ξεχωριστή απεργία καπνεργατών εκδηλώνεται στον Πειραιά. Λίγο αργότερα, τον Μάιο, ξέσπασε αυθόρμητη απεργία καπνεργατών στη Θεσσαλονίκη, η οποία επεκτάθηκε στις Σέρρες και στην Καβάλα.

Το 1914 βρίσκει την Καβάλα απελευθερωμένη και χαρακτηρίζεται από τη μεγαλειώδη και νικηφόρα καπνεργατική απεργία με τη συμμετοχή 20.000 εργατών. Η απεργία, που οργανώθηκε από τη Φεντερασιόν⁵⁴, ξεκίνησε στις 24 Μαρτίου από την Καβάλα και επεκτάθηκε στη Θεσσαλονίκη, όπου απήγγησαν 12.000 καπνεργάτες.

Η απεργία αυτή ήταν η πρώτη σημαντική δραστηριότητα της Φεντερασιόν μετά την προσάρτηση της Μακεδονίας στο ελληνικό κράτος, ήταν η σοβαρότερη καπνεργατική κινητοποίηση που είχε γίνει ως τότε στο χώρο αυτό και η πρώτη σοβαρή καπνεργατική απεργία που αντιμετώπιζε η ελληνική κυβέρνηση. (Φουντανόπουλος, 2005:183).

Στις 10 Απριλίου 1914, η απεργία έληξε με μερικά από τα αιτήματα των απεργών να έχουν ικανοποιηθεί. Στην Καβάλα η απεργία έληξε στις 15 Απριλίου. Αφορμή για την απεργία, στάθηκε η απόρριψη από τους καπνεμπόρους των καπνεργατικών οικονομικών διεκδικήσεων. Την ίδια περίοδο είχε κοινοποιηθεί το νέο σχέδιο νόμου για την καπνική παραγωγή στα νεο-προσαρτιθέντα, στο ελληνικό κράτος, εδάφη, όπως ήταν η Ανατολική Μακεδονία, το οποίο οι καπνεργάτες έκριναν ασύμφορο και αντιδρώντας διαμαρτυρήθηκαν στη Βουλή.

Στις 9 Απριλίου 1914: Υπογράφεται το πρώτο γραπτό κείμενο που προοιωνίζει τις μετέπειτα Συλλογικές Συμβάσεις Εργασίας (Σ.Σ.Ε.), μεταξύ καπνεργατών και καπνεμπόρων-καπνοεργοστασιαρχών, μετά από τον πολυήμερο απεργιακό αγώνα.

κεντρικό σκηνικό της ταινίας "Καραβάν Σαρά".

⁵⁴ Τα αιτήματα συνοψίζονται στην επιστολή του σωματείου ΕΥΔΑΙΜΟΝΙΑ: 1) Αύξηση του ημερομισθίου των ντεκτσήδων. 2) Αύξηση του ημερομισθίου των στοιβαδόρων. 3) Δεν θα γίνεται δεκτός για εργασία καπνεργάτης που δεν είναι μέλος των συμβαλλομένων σωματείων Καβάλας, Δράμας και Θεσσαλονίκης. 4) Δεν θα γίνονται δεκτοί στα καταστήματα καπνεργάτες που μετακινούνται χωρίς τη σχετική απόδειξη των σωματείων. 5) Σε κάθε αίθουσα επεξεργασίας, οι ντεκτσήδες θα αποτελούν το 35% του προσωπικού. 6) Ο πληρεξούσιος τους σωματείου σε κάθε αίθουσα θα αναγνωρίζεται από τους εμπόρους. 7) Τα κορίτσια και οι γυναίκες δεν θα εργάζονται ως ντεκτσήδες αλλά ως πασταλτζήδες. (Φουντανόπουλος, 2005:183).

Είναι η πρώτη ουσιαστικά η πρώτη Συλλογική Σύμβαση Εργασίας. (Φουντανόπουλος, 2005:188). Οι όροι που περιελάμβανε το *Πρωτόκολλο Καβάλας Πρώτο*⁵⁵, όπως ονομάστηκε, δεν έγιναν αποδεκτοί από τους καπνεργάτες της Θεσσαλονίκης και έτσι ακολούθησε το *Πρωτόκολλο Δεύτερον*. (Βύζικας, 1994: 24,25).

Το *Πρώτον Πρωτόκολλο*, υπέγραψαν εκπρόσωποι των δύο συμβαλλόμενων φορέων οι οποίοι προέρχονταν και από άλλες καπνεργατικές περιοχές: τη Θεσσαλονίκη, τη Δράμα και το Πράβι.

Στη Σύμβαση⁵⁶ ρυθμίστηκαν διάφορα θέματα, που αφορούσαν τα ημερομίσθια⁵⁷, ανά ειδικότητα, την αναλογία ειδικοτήτων των εργαζομένων, τη συχνότητα διαλειμμάτων, το ρυθμό εργασίας, τις υποχρεώσεις των εργοδοτών όπως, για παράδειγμα, επαναπρόσληψη απεργών που είχαν χάσει τη θέση τους λόγω της δραστηριότητάς τους. (Ιωαννίδης, 1998:78) και (Δάγκας, 1998:652). Ο Μπεναρόγια χαρακτήρισε την επιτυχία θριαμβευτική: *επεμβαίνει η Διοίκηση και εν γενικόν συμβόλαιον εργασίας υπογράφεται μεταξύ των διαμαχομένων και αυτής της Διοικήσεως με πλείστας παραχωρήσεις προς τους εργάτας. Έτσι η απεργία λήγει θριαμβευτικώς*. (Κορδάτος, 1972: 201)

Τον Ιούνιο του 1914, σημειώθηκε νέα έντονη εργατική αναταραχή στην Καβάλα. Ένα μήνα αργότερα, 3.000 άνεργοι και πεινασμένοι εργάτες διαδήλωσαν μπροστά στο κτίριο της Διοίκησης της πόλης όπου έσπασαν τα τζάμια του κτιρίου κάτι που επανέλαβαν αργότερα και στο Δημαρχείο. Ο στρατός, που κινήθηκε εναντίον τους, πυροβόλησε στο ψαχνό και 14 διαδηλωτές έπεσαν νεκροί. Σε ένδειξη αλληλεγγύης απήργησαν οι καπνεργάτες της Ξάνθης. Το κύμα διώξεων όμως συνεχίστηκε και στις 8 Ιουνίου 1914, ο Μπεναρόγια και ο Γιονάς, συνελήφθησαν και εκτοπίστηκαν στη Νάξο για δύομισι χρόνια. Ήταν οι πρώτοι συνδικαλιστές που εκτοπίστηκαν για πολιτικούς λόγους⁵⁸. (www.mouseiodimokratias.gr).

Το διάστημα μεταξύ 1916 έως και 1919, η Καβάλα βρίσκεται, για δεύτερη φορά, υπό βουλγαρική κατοχή. Οι άνθρωποι της πόλης ζουν δραματικές στιγμές, το καπνεμπόριο κλονίζεται, λόγω του πολέμου και την έλλειψη εργατικών χεριών, εξαιτίας των απαγωγών ομήρων στη Βουλγαρία.

⁵⁵ Μεταξύ άλλων αναφέρεται: *όπως εις έκαστον καπνεργοστάσιον τηρηθή αναλογία 30% δεικνυμένων πρώτης κατηγορίας επί του όλου αριθμού των εργατών αυτού... εφ' όσον δεν συντρέχει περίπτωσης τις ανωτέρας βίας και εκτός των ρεφουζίων*. (Φουντανόπουλος, 2005 188). Το πλήρες κείμενο των κειμένων του *Πρωτόκολλο Πρώτον* και *Πρωτόκολλο Δεύτερον* είναι δημοσιευμένα στο βιβλίο του Ιωάννη Θ. Βύζικα *Χρονικό των Εργατικών Αγώνων* που εξέδωσε το Δημοτικό Μουσείο Καβάλας, με τη συμμετοχή της Γ.Σ.Ε.Ε., στις σελίδες 24 και 25 αντίστοιχα.

⁵⁶ Η Συλλογική Σύμβαση του 1914 προέβλεπε μεταξύ άλλων : αύξηση ημερομισθίου κατά 1,25 δρχ. για τους πρώτους ντενκτσήδες της Καβάλας, δηλαδή 6,26 δρχ. για το καλοκαίρι και 4,75 για το χειμώνα. (Ιωαννίδης, 1998:77).

⁵⁷ Η κρισιμότερη περίοδος για τη διεκδίκηση των αιτημάτων ήταν η άνοιξη, η περίοδος, δηλαδή, που γίνονταν οι προσλήψεις. Οι καπνεργάτες προσπαθούσαν να περιφρουρήσουν τον απεργιακό αγώνα από τους απεργοσπάστες και την αστυνομία. Οι συγκρούσεις δεν περιορίζονταν μπροστά στα καπνομάγαζα, αλλά επεκτείνονταν στους γύρω δρόμους, στις εργατικές συνοικίες και όπου σύχναζαν καπνεργάτες ενώ δεν έλειπαν οι βιαιότητες εναντίον των απεργοσπαστών, όπως εμπρησμοί και όπως αναφέρεται στο βιβλίο του Ιωαννίδη, *Το καπνικό στην Καβάλα*, το σπάσιμο των χεριών των εργατών.

⁵⁸ Οι συνδικαλιστές Αβραάμ Μπεναρόγια και Σαμουέλ Γιονάς ήταν ηγέτες της Σοσιαλιστικής Εργατικής Συνομοσπονδίας Φεντερασιόν με έδρα τη Θεσσαλονίκη. (www.mouseiodimokratias.gr).

Μεγάλες ποσότητες καπνών μένουν ανεπεξέργαστες στα Καπνεργοστάσια. Το κέρδος από τα καπνά των μικροκαλλιεργητών, που πωλήθηκαν στα 1918 περιήλθαν στη βουλγαρική κυβέρνηση. Κι όσοι καπνέμποροι απέμειναν αναγκάστηκαν να πουλήσουν τα καπνά τους, σε Βούλγαρους καπνεμπόρους, σε εξευτελιστικές τιμές. (Βύζικας, 2010: 212).

Εν τω μεταξύ, σε διεθνές επίπεδο, στα 1917, το καθεστώς του Τσάρου κατέρρευσε. Η ρωσική επανάσταση του Οκτώβρη υπήρξε το προοίμιο αυτής της περιόδου, ενώ η νίκη της επενέργησε ως καταλύτης. Το κίνημα της γενικής απεργίας στη Γερμανία και την Αυστρία και οι στάσεις μέσα στο γαλλικό στρατό έδειξαν ότι οι εργάτες όλων των χωρών βρίσκονταν σε αναβρασμό. Η απεργία των γερμανών και αυστριακών εργατών αποκάλυψε τον Ιανουάριο του 1918 ότι οι συνέπειες της επαναστατικής δράσης δεν μπορούσαν να περιοριστούν στη Ρωσία. Οι γαλλικές μαζικές απεργίες και η ανταρσία του στόλου, στα 1919, πέτυχαν την οκτάωρη εργάσιμη ημέρα. (Abentrot, 1965: 79).

Στα 1918, ενώ η Καβάλα ασφυκτιά κάτω από την ξένη κυριαρχία, στις 21 Νοεμβρίου, ιδρύεται η Γενική Συνομοσπονδία Εργατών Ελλάδος, (Γ.Σ.Ε.Ε.). και από τις 17 έως τις 23 Νοέμβρη, ιδρύεται το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα Ελλάδος, εν συντομία Σ.Ε.Κ.Ε., το οποίο αργότερα μετασχηματίστηκε στο Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος (Κ.Κ.Ε.).

Μέχρι το 1922 οι περισσότεροι καπνεργάτες έρχονταν από την αγροτική ενδοχώρα και τη Θάσο, εργάζονταν για 5 – 6 μήνες στις καπναποθήκες και μετά επέστρεφαν στα χωριά τους. Μετά την εγκατάσταση των προσφύγων οι καπνεργάτες είναι πλέον κάτοικοι Καβάλας και η πολύμηνη αναγκαστική ανεργία 17.000 ανθρώπων δημιουργεί οξύ κοινωνικό πρόβλημα στην πόλη. Η εικόνα των καπνεργατών στα σαλόνια άλλαξε με τον ερχομό των προσφύγων από τη Μικρά Ασία, γεγονός που επέφερε δραματικές αλλαγές στη ζωή της πόλης. (Πέγιου στο Ρουδομέτωφ, 2010: 303).

Στις 10 Οκτωβρίου 1921, εγκρίθηκε, με την υπ' αριθμόν 64 απόφαση του Πρωτοδικείου Καβάλας, το καταστατικό του ταξικού Σωματείου Καπνεργατών *Η Ευδαιμονία*⁵⁹, πρόεδρος του οποίου υπήρξε ο Α. Γκρόζος (μετέπειτα Πρόεδρος της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ). Στο κόκκινο λάβαρο του Σωματείου αναγράφονταν οι λέξεις ‘Εργάται όλου του κόσμου ενωθήτε’, ενώ καθιερωνόταν ως ημέρα εορτασμού η 1η Μάη ‘καθ’ ην εορτάζουν οι εργάται όλου του κόσμου’. Ένα ιδιαίτερα σημαντικό - ποιοτικό χαρακτηριστικό του σωματείου υπήρξε η πολυεθνική του σύνθεση. Το ενδεκαμελές Διοικητικό του Συμβούλιο αποτελούνταν από έξι Χριστιανούς, τέσσερις Μουσουλμάνους και έναν Ισραηλίτη, σε αντιστοιχία με τον εθνολογικό χάρτη των μελών του σωματείου πριν την Ανταλλαγή των Πληθυσμών. Η διεθνιστική παράδοση του κινήματος έπαιξε καταλυτικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο η τοπική κοινωνία δέχτηκε εν συνεχεία τους πρόσφυγες της Μικρασίας και του Πόντου στους κόλπους της. Οι ντόπιοι εργάτες έσπευσαν να παράσχουν, σε όσους δε γνώριζαν την τέχνη της επεξεργασίας του καπνού, την ανάλογη εκπαίδευση και να τους εντάξουν στην παραγωγή. Δεν παρατηρήθηκαν τα κρούσματα ρατσισμού και οι επιθέσεις που έλαβαν χώρα στην υπόλοιπη Ελλάδα.

59

Καταστατικό Σωματείου ‘Η Ευδαιμονία’, στην Ιδιωτική Συλλογή 41/6974 και Έγγραφα Υπουργείου των Εξωτερικών, φάκελος 1.14 / 1.119 Δημοτικό Μουσείο Καβάλας .

Χάρης την παρέμβαση των ταξικών δυνάμεων το πλεονάζον προσφυγικό εργατικό δυναμικό δεν έγινε αντικείμενο εκμετάλλευσης από το κεφάλαιο (όπως συνέβη, για παράδειγμα, σε άλλα μέρη της Ελλάδας, όπου οι πρόσφυγες εργάτες χρησιμοποιήθηκαν από τους εργοδότες, για να χαμηλώσουν τα μεροκάματα του συνόλου της εργατικής τάξης ή ως διασπαστικό παράγοντα στους αγώνες και τις διεκδικήσεις της)⁶⁰. (Γκίκας⁶¹, 2008 στο www.rizospastis).

Το πρόβλημα της παιδικής απασχόλησης, επανήλθε στο Καπνεργατικό Συνέδριο που πραγματοποιήθηκε το Σεπτέμβριο του 1924. Σε ψήφισμα τέθηκε, μεταξύ άλλων, το ζήτημα της απαγόρευσης της πρόσληψης ανηλίκων και ατόμων μη τεχνιτών καπνεργατών⁶² και η καταβολή ημερομισθίου του κόστους ζωής.



Εικ. 11β. Μνημείο του Καπνεργάτη.

Πηγή: www.glyptothiki.gr.

Κατά την υπό εξέταση περίοδο, (1924 – 1930), υπήρχαν στην πόλη πάνω από 60 μεγάλες καπνεμπορικές εταιρείες, που διέθεταν 160 ογκώδη και πολυώροφα κτίρια καπνεργασίας, με 610 σάλες για την επεξεργασία του καπνού, που άρχιζε τον Μάη και τελείωνε στις αρχές φθινοπώρου. Αξίζει να σημειωθεί πως οι μεγάλες απεργίες που έγιναν στην Καβάλα, έως το 1920 χαρακτηρίζονται από μαζικότητα, αλληλεγγύη, δυναμισμό, αλλά και από έντονες συγκρούσεις με την αστυνομία, τραυματισμούς και δολοφονίες εργατών.

Η δυναμική του συνδικαλισμού και η ηγεμονία του, στον κλάδο των καπνεργατών στη Βόρεια Ελλάδα, υπήρξε πρωτοφανής για τα δεδομένα της εποχής.

Σε ανάμνηση αυτών, των μεγάλων καπνεργατικών αγώνων, και τιμώντας τη μνήμη όσων καπνεργατών έχασαν τη ζωή, αλλά και το σύνολο των καπνεργατών, που με τον ιδρώτα τους συνέβαλαν καθοριστικά στην ανάπτυξη του τόπου, ο Δήμος Καβάλας, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, ανέθεσε τη φιλοτέχνηση χάλκινης

σύνθεσης. Το Μνημείο του Καπνεργάτη, (**Εικόνα 11β**) είναι δημιουργία του Δημητρίου Αρμακόλα, ενός από τους σημαντικότερους σύγχρονους Έλληνες γλύπτες. Το μνημείο (ύψος 3.50 μ2) φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1985/1986 και τοποθετήθηκε στην ομώνυμη πλατεία το 1986. (www.glyptothiki.gr.) Από τότε η σύνθεση – σύμβολο των καπνεργατικών αγώνων, δεσπόζει στην Πλατεία Καπνεργάτη, μπροστά στο εντυπωσιακό κτίσμα της Δημοτικής Καπναποθήκης⁶³, που χτίστηκε τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, ως καπναποθήκη του Τούρκου καπνεμπορίου Κιζί Μιμίν. (**Εικόνα 11α**). (www.kavalagreece.gr).

⁶⁰ Μαρτυρία Νο. 17 Μανάφη Γεώργιου, στο *Προφορικές Μαρτυρίες Νομού Καβάλας*, Δημοτικό Μουσείο Καβάλας και στο www.rizospastis).

⁶¹ Ο Αναστάσης Γκίκας είναι Δρ. Πολιτικών Επιστημών, συνεργάτης του Τμήματος Ιστορίας της ΚΕ του ΚΚΕ.

⁶² Νόμος ΔΚΘ 1920, *Περί απαγορεύσεως εργασίας στην επεξεργασία καπνού ηλικίας αρρένων κάτω των 16 ετών και θηλέων κάτω των 18 ετών*.

⁶³ Σήμερα η Μεγάλη Καπναποθήκη στεγάζει το Μουσείου Καπνού Δήμου Καβάλας.

Ο δημιουργός επέλεξε τη σύνθεση και τις μορφές που ξεπηδούν από το μέταλλο για να το κάνει από μια άμορφη μάζα σε μνημείο - σύμβολο αγώνων. Απεικονίζει πρόσωπα τα οποία συμμετείχαν στο καπνεργατικό κίνημα, δύο άνδρες και μια γυναίκα, για να αναδείξει και τη γυναικεία συμμετοχή στον αγώνα.

Τα χέρια, είναι ξεχωριστό γλυπτό και συμβολίζουν τη δύναμη, την ταχύτητα και τη μαεστρία των χεριών του καπνεργάτη.

Κατ' επέκταση συμβολίζουν το μεροκάματο αλλά και την παραμονή στην εργασία. Δημιουργός και θεατές σημείου-μνημείου συμμετέχουν στη σημειωτική σύμβαση, βάσει της οποίας, το συγκεκριμένο γλυπτό γίνεται σύμβολο των καπνεργατικών αγώνων, είναι μία *επικοινωνιακή επινόηση* μεταξύ δύο συμβαλλομένων μερών όπως θα το χαρακτήριζε ο Σοσίρ. (Saussure, 1916: 36).



Εικ.11α: Αγαλμα Καπνεργάτη, στην ομώνυμη Πλατεία της Καβάλας. Πηγή: (www.kavalagreece.gr).

Συνεχίζοντας την ανάλυση των φωτογραφιών και προχωρώντας από το παρελθόν προς το παρόν παρατηρούμε και την εξέλιξη της φωτογραφίας:

Το στιγμιότυπο από συγκέντρωση διαμαρτυρίας καπνεργατών της Καβάλας, για την εξαγωγή ανεπεξέργαστων καπνών, στις 3 Απριλίου 1925, αποτυπώθηκε στη φωτογραφία της **Εικόνας 12**, όπως δημοσιεύθηκε στο ένθετο 7 *Μέρες Μαζί*, της εφημερίδας Ριζοσπάστης, στις 30/03/2008.



Εικ. 12: Συγκέντρωση διαμαρτυρίας καπνεργατών της Καβάλας, για την εξαγωγή ανεπεξέργαστων καπνών, 03/04/1925. Πηγή: Ένθετο: 7 Μέρες Μαζί, Εφημ. Ριζοσπάστης.

Είναι το πρώτο οπτικό σημείο, στην παρούσα μελέτη, που εικονίζει συνδικαλιστική δράση – διαμαρτυρία, και το πρώτο, χρονολογικά, για την καβαλιώτικες καπνεργατικές κινητοποιήσεις που προέκυψε από την έρευνα.

Το φωτορεπορτάζ έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του στον Ελλαδικό χώρο και, κατά πάσα πιθανότητα, η φωτογραφία αυτή

δημιουργήθηκε για να εξυπηρετήσει αυτόν τον σκοπό.

Στο πρώτο θεωρητικό μέρος έχει γίνει αναφορά στην τεκμηριωτική χρήση της φωτογραφίας, η οποία είδαμε ότι *αξιοποιείται ως κοινωνική πράξη παρόλο που δημιουργός της μπορεί να μην είχε αυτή την πρόθεση*. (Σκαρπέλος, 2012:196). Στη δική μας περίπτωση ο φωτογράφος είχε αυτή την πρόθεση: Κατέγραψε τη διαμαρτυρία για να τεκμηριώσει το γεγονός. Η κακή ποιότητα της φωτογραφίας δεν μας επιτρέπει να εξετάσουμε λεπτομέρειες όμως κρίθηκε απαραίτητη η συμπερίληψη στη μελέτη αυτή λόγω της ιστορικής της αξίας.

Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε χιλιάδες κόσμου, η γωνία λήψης επιλέχθηκε για να αναδειχθεί η μαζικότητα της διαμαρτυρίας, αλλά και ο τόπος που διαδραματίστηκε. Ο δημιουργός της φωτογραφίας επέδρασε καταλυτικά στη μετάδοση των συμπαραδηλωτικών μηνυμάτων. Η μαζικότητα είναι η επίδειξη δύναμης, η πυγμή του καπνεργατικού κινήματος, η επιμονή για τη δικαίωση, η ομοψυχία και κατ' επέκταση το ισχυρό καπνεργατικό κίνημα και ο δίκαιος αγώνας του. Στο βάθος φαίνονται χαρακτηριστικά τα δύο κτίρια των καπνεμπορικών οίκων: του M. L. Herzog & Cie και το Μέγαρο Τόκκου.

Ήδη έχουμε δύο σημαντικές πληροφορίες για να επικοινωνηθεί αποτελεσματικά το φωτογραφικό μήνυμα: το πού (έγινε στην Καβάλα) και το τι (μεγάλη και μαζική συγκέντρωση). Τα σημαινόμενα που κυριαρχούν πηγάζουν από τον ίδιο τον συμβολισμό της πράξης. Η συγκέντρωση διαμαρτυρίας, ως πράξη, έχει συμβολικό χαρακτήρα: είναι ένα είδος διαλόγου δύο μερών, το πρώτο είναι η μάζα των διαδηλωτών που εκφράζονται με μια φωνή, γίνονται ένα σώμα και το δεύτερο, η άλλη πλευρά η οποία καλείται να σεβαστεί την πρώτη. Όλοι όσοι βρίσκονται, εκεί δια της φυσικής τους παρουσίας είναι σαν να συνομολογούν στα κοινά αιτήματα και στον αγώνα για διεκδίκηση. Η εικόνα των σωμάτων το ένα δίπλα στο άλλο τη στιγμή που απathanάτισε ο φακός το γεγονός μας παραπέμπει σε μία μεγάλη ομάδα με συνεκτικούς δεσμούς. Ο φωτογράφος έχει αποφασίσει το μήνυμα που θα επικοινωνήσει στον αναγνώστη/θεατή. Έχει 'ανοίξει' το πλάνο, όσο μπορεί, μοιάζει σχεδόν με ευρυγώνια λήψη.

Αναδεικνύει τη μαζικότητα που άλλη γωνία λήψης θα μπορούσε να υποβαθμίσει. Μεταφέρει τη δική αλήθεια που είναι όμως μέρος της όλης αλήθειας. Ο φωτογράφος, σε αυτή τη φωτογραφία, που θα έμπαινε στην εφημερίδα, γνώριζε ότι έπρεπε να μας δώσει τη βεβαιότητα πως Αυτό υπήρξε.

Από τη θεωρία γνωρίζουμε ότι η φωτογραφία, δεν αποκαθιστά ότι έχει καταλυθεί, αλλά πιστοποιεί ότι αυτό που βλέπουμε έχει πραγματικά υπάρξει...έχει κάποια σχέση με την Ανάσταση, όπως υποστηρίζει ο Μπαρτ, *μπορεί να μην είναι αχειροποίητος –σαν τη Αγία Σινδόνη- αλλά η έκπληξη που προκαλεί, έχει την πηγή της στη θρησκευτική ουσία. Πρόκειται για μία ‘πρωτοδόξα’ (Urdoxa) που τίποτε δεν μπορεί να τη διαλύσει εκτός αν αποδείξει κάποιος ότι η συγκεκριμένη εικόνα δεν είναι φωτογραφία.* (Barthes, 1984: 115).

Η μεγάλη συγκέντρωση, στο κλίμα της οποίας μας μετέφερε η φωτογραφία, που εξετάσαμε **(Εικόνα 12)** δεν στάθηκε ικανή ν’ ανακόψει την πορεία του περιορισμού των καπνεργατικών δικαιωμάτων. Το καπνεμπορικό κεφάλαιο, από τη μεριά του, εκμεταλλευόμενο τις ευμενείς συνθήκες που προσέφερε το καθεστώς Πάγκαλου πέτυχε στις 11 του Ιούλη 1925 την έκδοση Νομοθετικού Διατάγματος, το οποίο καταργούσε τον Ν. 2869/1922 *Περί απαγορεύσεως εξαγωγής ανεπεξέργαστων αρωματικών καπνών, απελευθερώνοντας ουσιαστικά την αγορά, κατά την κρίση των καπνεμπόρων.* Η κρίση του καπνού, που ακολούθησε, ήταν αποτέλεσμα της μονοπωλιακής κατάστασης στη βιομηχανία διεθνώς: μια εξέλιξη για την οποία τα ταξικά συνδικάτα, εξοπλισμένα με τη μαρξιστική - λενινιστική θεωρία είχαν προειδοποιήσει) διέψευσε τους ισχυρισμούς του καπνεμπορικού κεφαλαίου. (Μάντζαρης, 1927: 26-29 και 35-36).

Ο Μάντζαρης, παραθέτει τη δική του εκδοχή, για τις εξελίξεις, όμως στην προσπάθεια να διασαφηνιστούν, τα ιστορικά συμφραζόμενα, εκείνης της περιόδου, και στον αντίποδα των όσων υποστηρίζει, κρίνεται σκόπιμο παρατεθεί η πρόταση του Κορνήλιου Καστοριάδη, ο οποίος στο βιβλίο του *Η πείρα του εργατικού κινήματος* (1984), καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το προλεταριάτο δεν είναι *καθορισμένη τάξη*, αντικειμενικά, από τη θέση της μέσα στις παραγωγικές σχέσεις ή μυθολογικά από μια ιστορική αποστολή:

Διαμορφώνεται μέσα από την καθημερινή του πάλη ενάντια στις καπιταλιστικές σχέσεις παραγωγής. Αυτό που προκύπτει, από τη διαμόρφωση του προλεταριάτου, στην ιστορία, είναι μια πρωτότυπη σχέση ενός στρώματος που υφίσταται εκμετάλλευση, με τις παραγωγικές σχέσεις και με το ίδιο το γεγονός της εκμετάλλευσης και μια πρωτότυπη σχέση αυτού του στρώματος με το θεσμισμένο κοινωνικό σύστημα, εφόσον η πάλη του συν-καθορίζει, με τρόπο αποφασιστικό, την τεχνική, οικονομική, πολιτική και πολιτιστική εξέλιξη. (Καστοριάδης, 1984: 91).

Σημαντικός σταθμός για το καπνεργατικό επάγγελμα ήταν η δημιουργία του Ταμείου Ασφαλίσεως Καπνεργατών. Το Τ.Α.Κ. επέβαλε τη χρήση επαγγελματικού βιβλιαρίου από την ίδρυσή του, στα 1926, καταργώντας την ελεύθερη πρόσβαση στο επάγγελμα, μετατρέποντας το σε ‘κλειστό’ ενώ παράλληλα εξασφάλισε την πολυπόθητη και επιβεβλημένη υγειονομική περίθαλψη καθώς και την επιδότηση των ανέργων.

Την ίδια περίοδο το καπνεργατικό κίνημα βρέθηκε αντιμέτωπο με τη διάσπαση. Δημιουργούνται αντι-σωματεία. Οι συντηρητικοί άρχισαν να διαχωρίζουν τη θέση τους από τους κομμουνιστές και να κερδίζουν την προτίμηση των καπνεμπόρων. Διαβάζουμε στην Εφημερίδα Ριζοσπάστης:

Η οργανωτική διάσπαση στις γραμμές του καπνεργατικού συνδικαλιστικού κινήματος έλαβε χώρα στις αρχές του 1927, όταν οι ηγεσίες των συντηρητικών σωματείων αποφάσισαν την αποχώρηση από την Καπνεργατική Ομοσπονδία Ελλάδας (που καθοδηγούνταν από το ΚΚΕ) και την ίδρυση ξεχωριστής κλαδικής Ομοσπονδίας, η οποία - κατά ειρωνικό τρόπο - ονομάστηκε Ενωτική Ομοσπονδία Καπνεργατών και Στοιβαδόρων Ελλάδος (Ε.Ο.Κ.Σ.Ε.). (Γκίκας, 2008).

Χαρακτηριστική είναι η υποχρέωση του Στοιβαδόρου που αποτελεί μέλος αυτού του Σωματείου όπως αναγράφεται στην Κάρτα Μέλους: *Πας Στοιβαδόρος οφείλει να είναι πειθαρχικός εντός του Καταστήματος, συμπεριφερόμενος καλώς τόσο εναντι του αρχιεργάτου και Διευθυντού του Καταστήματος, όσον και εναντι του Πληρεξουσίου του συμμορφούμενος με την τυχόν δοθησομένην αυτού οδηγίαν...*⁶⁴ (www.rizospastis.gr).

Όπως σημειώνει ο Αναστάσης Γκίκας που υπογράφει το άρθρο, η κίνηση αυτή συνάντησε σοβαρές ενστάσεις από την καπνεργατική βάση. Οι εργαζόμενοι εκείνοι, αν και ιδεολογικά αντίθετοι ή αδιάφοροι προς τον κομμουνισμό, δεν είδαν θετικά μια εξέλιξη που ουσιαστικά επέφερε ένα σημαντικό πλήγμα στη διεκδικητική ικανότητα μιας έως τότε μαζικής και ενωμένης Ομοσπονδίας. Τα προαναφερόμενα επιβεβαιώνει Μαρτυρία του Χρ. Αλτικουλάκη, όπως είναι καταγεγραμμένη στο αρχείο Προφορικές Μαρτυρίες Νομού Καβάλας, του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας, που όπως σημειώνεται προέρχεται από ‘μη κομμουνιστή καπνεργάτη της εποχής’: Το κίτρινο σωματείο ήταν συνεργάτες με τους εμπόρους. Και λέγανε (οι καπνέμποροι), πάτε στα καπνομάγαζα σαν σωματείο να λύσετε την απεργία. Και έρχονταν αυτοί, τους ξέραμε εμείς ποιοι είναι αυτοί... είναι συνεργάτες των εμπόρων και παίρνουν λεφτά από τους εμπόρους για να σπάσουν τους αγώνες των καπνεργατών... Προδότες στο εργατικό κίνημα.⁶⁵ (Αλτικουλάκης, στο www.rizospastis.gr).

Η φωτογραφία στην **Εικόνα 13** απαθανάτισε μία στιγμή των στελεχών του εργατικού κινήματος από το Α΄ Ενωτικό Συνέδριο Καπνεργατών και Στοιβαδόρων στην Καβάλα, τον Μάρτη του 1927. Είναι μια πολυπρόσωπη φωτογραφία (45 περίπου άτομα) με εμφανή την απουσία εκπροσώπων θηλυκού γένους. Οι συνδικαλιστές έχουν παραταχθεί ώστε να βρίσκονται μέσα στο κάδρο του φωτογράφου, όρθιοι, καθήμενοι σε καρέκλες και οκλαδόν στο δάπεδο. Βρίσκονται έξω από το κτίριο της καπνεμπορικής εταιρείας Χέρτζοκ (σημερινό Δημαρχείο). Η φωτογραφία, για μας που σήμερα τη μελετούμε, υπηρετεί τεκμηριωτικό σκοπό, για τα υποκείμενά της εκτός από την τεκμηριωτική της διάσταση, επιστρατεύτηκε να αποτελέσει ‘ενθύμιον’ αλλά και μήνυμα προς πάσα κατεύθυνση: τα σημανόμενά της έχουν αποδέκτες τους συναγωνιστές συνδικαλιστές, τους απλούς εργάτες, την κοινωνία αλλά και τους καπνεμπόρους.

Το κύριο μήνυμα όμως είναι κοινό: ‘Είμαστε εδώ, όλοι ενωμένοι και αγωνιζόμαστε οργανωμένα για να προασπίσουμε τα συμφέροντα μας’. Το κύριο φωτογραφικό μήνυμα συμπαραδηλώνει τον ενωτικό και αγωνιστικό χαρακτήρα του κινήματος.

⁶⁴ Από την Κάρτα Μέλους του Σωματείου Στοιβαδόρων Καπνού Καβάλας, στην Ιδιωτική Συλλογή 79 / Αριθμός Εισαγωγής 9257 (Δημοτικό Μουσείο Καβάλας) στο www.rizospastis.gr

⁶⁵ Μαρτυρία Νο 2 Χρ. Αλτικουλάκη, στο «Προφορικές Μαρτυρίες Νομού Καβάλας» -Δημοτικό Μουσείο Καβάλας- στο www.rizospastis.gr

Αν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε δευτερεύοντα τα μηνύματα ανάλογα με τον αποδέκτη τότε, το μήνυμα προς τους συνδικαλιστές είναι ένα ισχυρό 'Παρών', προς τους Καπνεργάτες είναι προτρεπτικό για συστράτευση στον αγώνα. Προς την Κοινωνία έχει περισσότερο



Α' Ενωτικό Συνέδριο καπνεργατών και στοιβαδόρων στην Καβάλα. Μάρτιος 1927

Εικόνα 13: Α' Ενωτικό Συνέδριο καπνεργατών και στοιβαδόρων

ενημερωτικό χαρακτήρα ενώ προς τους εμπόρους είναι μιας μορφής 'Επίδειξης Δύναμης' ένα κάλεσμα να σεβαστούν τις διεκδικήσεις και κατ' επέκταση να τις αποδεχθούν. Το λευκό περιβραχιόνιο δεν διευκρινίζεται από τις ιστορικές πηγές τι αφορά, ωστόσο, συμπερασματικά, αποτελεί μίας μορφής κώδικα που υποδηλώνει μία ξεχωριστή υποομάδα, ενταγμένη στο σύνολο.

Γενικότερα ο ενδυματολογικός κώδικας συνεχίζει να είναι ο ισχύων για την περίοδο εκείνη, όπως έχει προαναφερθεί: Κοστούμια και γραβάτες. Είναι καπνεργάτες ωστόσο διεκδικούν την 'ισοτιμία' με τους καπνεμπόρους. Είναι ένα οπτικό σημείο που παραπέμπει σε 'οικογενειακή φωτογραφία' μέσα από ένα οικογενειακό άλμπουμ. Το κατά πόσο ήταν αυθεντική η ομοψυχία μεταξύ όλων αυτών που στέκονται ο ένας δίπλα στον άλλον, δεν μπορούμε να το γνωρίζουμε. Αν επεκτείνουμε την πρόταση του Hirsch, όπως διατυπώνεται στον Σκαρπέλο: ότι

θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως μία από τις λειτουργίες του οικογενειακού άλμπουμ είναι να σβήνει τα ίχνη των «εν ταις φιλίας» παθών, ξορκίζοντας κατά το δυνατόν την τραγωδία που ριζώνει σε κάθε οικογένεια. (Hirsch, 1997: 7 στο Σκαρπέλο, 2012:225) μπορούμε να διατηρήσουμε τις επιφυλάξεις μας. Ήδη, όπως προαναφέρθηκε, η διάσπαση του Καπνεργατικού Κινήματος είχε επέλθει.

Εξετάζοντας την περίοδο αυτή, και ειδικότερα τα τεκταινόμενα στην περιοχή της Μακεδονίας και Θράκης, πρέπει να αναφερθεί ότι το εργατικό κίνημα διατηρεί ισχυρή αγωνιστική ταυτότητα Εξακολουθώντας να έχει ως αιχμή τους καπνεργάτες, οργάνωσε, το 1927 και 1928, δύο μεγάλες καπνεργατικές απεργίες που είχαν τα χαρακτηριστικά της εξέγερσης. Η πρώτη, για το ασφαλιστικό, ξεκίνησε σε όλη την περιοχή, στις 23 του Μάη του 1927.

Το καπνεργατικό κίνημα απέδειξε ότι είχε γίνει μία μεγάλη και συνεκτική ομάδα, που για καθορίσουμε την έννοιά της, για τις ανάγκες αυτής της μελέτης, προστρέχουμε στην Κοινωνική Ψυχολογία δανειζόμεστε ένα απόσπασμα από το βιβλίο που επιμελήθηκε η Wetherell για τις Ταυτότητες και τις Ομάδες, σύμφωνα με το οποίο:

Ορίζουμε ένα σύνολο ανθρώπων ως ομάδα, αν μπορούμε να διακρίνουμε σε αυτό δύο χαρακτηριστικά. Πρώτον, ότι τα ίδια τα άτομα θεωρούν τον εαυτό τους μέλη μιας ομάδας (εμείς και όχι εγώ ή αυτοί), ότι βιώνουν μια αίσθηση του «ανήκειν» και ότι οι συμμετέχοντες στο σύνολο αυτό ασκούν ψυχολογική επίδραση ο ένας στον άλλον. (Wetherell, 2004:77).

Η ιστορία του καπνεργατικού προχωρά και η συνδικαλιστική δράση συνεχίζεται. Η επόμενη απεργία, από τις 11 Ιουνίου έως τις 10 Ιουλίου του 1928, με οικονομικά και θεσμικά αιτήματα, υπερέβη το χώρο της Βόρειας Ελλάδας, με συγκρούσεις και συλλήψεις, και έληξε με νέα ήττα των καπνεργατών. Ενώ οι καπνέμποροι απαντούσαν με κλείσιμο των εργοστασίων, οι δυνάμεις καταστολής του κράτους αντιμετώπιζαν τους απεργούς με σκληρότητα που είχε σαν αποτέλεσμα νεκρούς και τραυματίες.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, η πλάστιγγα έγερνε σαφώς υπέρ των συνδικαλιστών: Σύμφωνα με τα στοιχεία που παρουσίασε η Οργάνωση Καβάλας του Κ.Κ.Ε. στο Πολιτικό Γραφείο του Κόμματος (17 Μάη 1929), το ταξικό Εργατικό Κέντρο της πόλης μετρούσε στις γραμμές του 15 σωματεία με συνολική αριθμητική δύναμη μελών 10.997 εργάτες. Ταυτόχρονα, ο αριθμός των καπνεργατών που καταγράφηκαν ως ανήκοντες στα συντηρητικά σωματεία δεν ξεπερνούσε τους 700 – 800. (Κήρυξ: 27/7/1929 και 28/7/1929 στο Γκίκας: 2008)

Η παγκόσμια οικονομική κρίση της εποχής (1929-1932) χτυπά και την Ελλάδα, δίνοντας άλλη μια δικαιολογία για τους εργοδότες, ώστε να μειώσουν τις αμοιβές, πολλοί καπνεργάτες αναγκάζονταν να δουλεύουν δωρεάν μόνον για τα ένσημά τους. Η κρίση του '30, που πλήττει την πόλη οδηγεί σε μείωση το μεροκάματο, φτάνει στις 27 δρχ. για τις γυναίκες και στις 50 δρχ. για τους άντρες. Ο Φουντανόπουλος για το Καπνικό Ζήτημα γράφει στην Εφημερίδα Καθημερινή: *Ενώ στα 1920 ήταν απλώς διπλάσιες απ' τους άνδρες, στα 1930 ήταν επταπλάσιες.* (Φουντανόπουλος στο Επτά Μέρη /Καθημερινή, 1997: 13).

Το 1931 τα καπνά μένουν απούλητα, σαπίζουν στα σίτια των παραγωγών. Αυτό επαναλαμβάνεται για δυο χρόνια ακόμα. Πολλά καπνομάγαζα κλείνουν, χρεοκοπούν και οι εργάτες μένουν άνεργοι. Η οικονομία της χώρας παραλύει. Η χρυσή εποχή του καπνού πέρασε. Το κράτος ανέλαβε να εξαγοράσει σε χαμηλές τιμές ορισμένη ποσότητα καπνών, ενώ αλλά καταστράφηκαν, 'κάηκαν' όπως λένε οι καπνάδες.

Επίσης, την περίοδο 1929-1931, όταν η κυβέρνηση Βενιζέλου είχε ψηφίσει το *Ιδιώνυμο*⁶⁶, τέθηκαν εκτός νόμου όλες οι επίσημες εργατικές οργανώσεις. Το σωματείο Καπνεργατική Ένωση διαλύθηκε με δικαστική απόφαση.

⁶⁶

Ο νόμος 4229 της 24/25 Ιουλίου 1929 όριζε ότι η επιδίωξη δια βιαίων μέσων ανατροπής του κρατούντος κοινωνικού συστήματος ή της απόσπασης μέρους εκ του όλου της Επικρατείας συνιστά ιδιώνυμο (δηλαδή ειδικό) αδίκημα. Ο νόμος στόχευε σαφώς στην καταστολή της δράσης των συνδικαλιστών και των κομμουνιστών και ποινικοποιούσε τη διάδοση των κομμουνιστικών ιδεών. Οδήγησε στο πρώτο μεγάλο κύμα εκτοπίσεων και φυλακίσεων. Οι πρώτοι εκτοπισμένοι μεταφέρθηκαν στον Άϊ-Στράτη, στη Γυάρο και στη Γαύδο, όπου οι συνθήκες ήταν εξαιρετικά αντίξοες ακόμη και για μια στοιχειώδη διαβίωση. Υπολογίζεται ότι περίπου 3.000 πολίτες εκτοπίστηκαν πριν τη Δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936. Η εκτόπιση ή η εξορία, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, δεν επιβαλλόταν με απόφαση τακτικού δικαστηρίου. Ήταν προληπτικό διοικητικό μέτρο κατά την κρίση των διοικητικών και αστυνομικών ή στρατιωτικών αρχών της κάθε περιοχής. www.mouseiodimokratias.gr

Το οπτικό σημείο που θα εξετάσουμε είναι φωτογραφίες των μερών του τρίπτυχου ζωγραφικού έργου της Μαρίας Σκλίδα, το μοναδικό που κατάφερε αυτή η έρευνα να εντοπίσει από τα γεγονότα εκείνης της περιόδου. Η ζοφερή πραγματικότητα που ζούσε η Καβάλα, όπως και ολόκληρη η χώρα, διατυπώθηκε στη φράση *τελικάς επτωχεύσαμεν* που χρησιμοποίησε ο Ελευθέριος Βενιζέλος, τον Μάη του 1932. Η Ελλάδα περιήλθε στη δεινή εκείνη θέση και κήρυξε, για άλλη μία φορά, πτώχευση εξαιτίας του υψηλού δανεισμού μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή και τη διεθνή οικονομική ύφεση από το κραχ του 1929. (www.ethnos.gr).

Οι εικόνες 14^α, 14β και 14γ περιλαμβάνουν, έκαστη, από ένα μέρος του έργου, της Μαρίας Σκλίδα με τίτλο *Το καπνεργατικό κίνημα 1932 – 1934*. Οι πίνακες φιλοτεχνήθηκαν την περίοδο 2008-2009 και έχουν ως θέμα τις κινητοποιήσεις των καπνεργατών εκείνης της περιόδου. Το τρίπτυχο έγινε δωρεά, από τη ζωγράφο, στον Ι.Κ.Κ.Ι.Κ. και στη συνέχεια παραχωρήθηκε στο Μουσείου Καπνού Καβάλας, όπου σήμερα βρίσκεται αναρτημένο στον εκθεσιακό χώρο.

Για την ανάλυση του οπτικού σημείου επιδιώχθηκε συνέντευξη με την καλλιτέχνη η οποία πραγματοποιήθηκε τηλεφωνικά και επικεντρώθηκε στο θέμα που την ενέπνευσε.

Το θέμα αφορά σε πραγματικό γεγονός που ενέπνευσε τη ζωγράφο, η οποία δεν κατάφερε να διασταυρώσει την ακριβή χρονολογία. Όπως εξήγησε, η Μαρία Σκλίδα, πριν δημιουργήσει το έργο της συνέλεξε ιστορικές πληροφορίες, τόσο για τις συνθήκες όσο και για τους πρωταγωνιστές των επεισοδίων. Είναι, κατ' επέκταση, μιας μορφής φωτορεπορτάζ, βεβαρημένο, όμως, με τη μυθολογία των αγώνων, όπως οι αφηγήσεις τους μετέφεραν στην καλλιτέχνη, αρκετά χρόνια μετά, και την άποψη της ίδιας της ζωγράφου.

Τα τρία μέρη θα εξεταστούν, κυρίως, ως μία *σύνταξη*, όπως στη φωτογραφία της Λανγκ *Περιπλανώμενη μητέρα*⁶⁷ δηλαδή 'συγκρότηση σειράς φωτογραφιών' για την οποία ο Μπαρτ θα έλεγε ότι: *Στην περίπτωση αυτή, «το σημαίνουν της συμπαράδηλωσης δεν βρίσκεται πια στο επίπεδο κανενός από τα αποσπάσματα της σειράς, αλλά στο επίπεδο [...] της αλληλουχίας.* (Barthes, 1988: 34).

Σε επίπεδο καταδηλωτικό επιδιώχθηκε από τη ζωγράφο να μεταφερθεί ο αναγνώστης/θεατής σε μια ιστορική περίοδο, στην Καβάλα, τον τόπο, όπου συνέβησαν συγκεκριμένα γεγονότα. Βλέπουμε πολλά πρόσωπα, χαρακτηριστικά σημεία της πόλης, τις καμάρες στην **Εικόνα 14^α** και τον Άγιο Νικόλαο ανάμεσα στα νεοκλασικά κτίρια στην **Εικόνα 14γ**. Τα πρόσωπα είναι χωρισμένα σε δύο μέτωπα: Σε επίπεδο συμπαράδηλωτικό βλέπουμε από τη μία την εξουσία και από την άλλη, τον λαό. Το πρώτο μέτωπο, οι χωροφύλακες έφιπποι και αδίστακτοι, βλέπουμε τα άλογα να έχουν εισβάλει μέσα στο πλήθος και στην εικόνα 14^α εμφανώς να το ποδοπατούν χωρίς διακρίσεις.

⁶⁷

Η περιπλανώμενη μητέρα, (Nipomo, Καλιφόρνια, 1936) είναι έργο της Dorothea Lange.



Εικ. 14α: Α΄ μέρος του έργου, της Μ. Σκλίδου
Σκλίδου. Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας

Το δεύτερο άοπλο, ανυπεράσπιστο, ακόμη και μητέρες προσπαθούν να προφυλάξουν τα παιδιά τους, αλλά μαζικό, αποφασισμένο και αμυνόμενο. Δεν φοβάται, ξέρει ότι κινδυνεύει αλλά μένει εκεί. Και στους τρεις πίνακες κυριαρχούν οι σημαίες, τα σύμβολα για τα οποία αγωνίστηκαν οι καπνεργάτες: Τα σημεινόμενα στα οποία παραπέμπουν οι σημαίες του τρίπτυχου είναι διάφανοι κώδικες: Η γαλανόλευκη, είναι το σύμβολο της Ελλάδας, της πατρίδας και των ιδανικών για ελευθερία, δημοκρατία, ισονομία, ισοπολιτεία.

Οι κόκκινες, το σύμβολο των αριστερών που πρωταγωνίστησαν στα γεγονότα, είναι άποψη της ζωγράφου που επέλεξε να χρησιμοποιήσει για να υπογραμμίσει το ιδεολογικό υπόβαθρο των κινητοποιήσεων, ωστόσο σημειώνεται ότι καπνεργάτες, στις απεργίες τους, κρατούσαν μαύρες σημαίες. Για την περίοδο εκείνη, τα μαύρα λάβαρα, ήταν το σύμβολο των αγώνων, της απεργίας και της διαμαρτυρίας.

Η δημιουργός του έργου μας μυεί στο κλίμα της εποχής με την βοήθεια και του ενδυματολογικού κώδικα:

Τα γυναικεία μακριά φορέματα και τα ανδρικά καπέλα, τα μπορσαλίνο, είναι χαρακτηριστικά στοιχεία της περιόδου εκείνη: ήταν η αστική ενδυμασία σε κοινωνικές εκδηλώσεις.

Ο κάθε πίνακας –μέρος του τριπτύχου ξεχωριστά εξιστορεί κι ένα γεγονός. Η **Εικόνα 14^α** μας μεταφέρει σε ένα σχεδόν πολεμικό κλίμα. Τα άλογα είναι ανάμεσα στο πλήθος, κάποιοι τρέχουν να προφυλαχθούν, άλλοι μένουν απεγνωσμένοι και βλέπουν αυτό που διαδραματίζεται σε πρώτο πλάνο, το λευκό άλογο, ποδοπατά κάποιον που είναι πεσμένος κάτω. Η αναλγησία και η σκληρότητα της εξουσίας απέναντι στον άοπλο δεν έχει όρια.

Σε πρώτο πλάνο, επίσης, στο αριστερό κάτω μέρος η υψωμένη γροθιά που συμβολίζει τον αγώνα του προλεταριάτου, την εργατική τάξη και πίσω από αυτή, η γυναικεία φιγούρα, με το λευκό φόρεμα, φαίνεται να βρίσκεται σε απόγνωση: αναρωτιέται ‘γιατί συμβαίνουν αυτά’.

Στον δεύτερο μέρος του ζωγραφικού έργου, (**Εικόνα 14β**) εξελίσσεται μία άλλη ιστορία, η οποία -όπως διαβεβαίωσε η δημιουργός του- όντως συνέβη, σύμφωνα με μαρτυρίες καπνεργατών που συνέλεξε και από την πλευρά της τη μεταφέρει στο έργο της. Πρωταγωνιστές: ο Αλεξάκης, Αρχηγός της Ασφάλειας, η Μαρία Χατζίδη και ο Κωνσταντίνος Σκλίδας, πατέρας της ζωγράφου. Ο Αλεξάκης κρατά τα γκέμια του αλόγου που με τις οπλές του αφηνιασμένο μέσα στο πλήθος ποδοπατά τη Μαρία Χατζίδη, ο Σκλίδας επεμβαίνει και πιάνει τα γκέμια του αλόγου, για να το συγκρατήσει με το αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί, κρατά την κοπέλα για να τη σώσει. Πρόκειται για μια ηρωική πράξη, που έχει συγκεντρώσει το ενδιαφέρον όλων όσοι βρίσκονται εκεί. Είναι ακόμη μία αναφορά στην κατάχρηση εξουσίας που είναι αδιάφορη απέναντι στον πολίτη. Ο τρίτος πίνακας, είναι εξίσου αφιερωμένος στην πόλη και το κίνημά της.



Εικ. 14β: Β' μέρος του έργου, της Μ. Σκλίδας
Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας.



Εικ. 14γ: Γ' μέρος του έργου, της Μ. Σκλίδας
Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας
καταλήψεις.

Στη φωτογραφία της **Εικόνας 14γ** το μισό δεξί μέρος «περιγράφει» την πόλη, όπως ήταν εκείνη την εποχή και το δεξί μία ακόμη αντιπαράθεση ανάμεσα στην εξουσία και τους καπνεργάτες, που είχαν με το μέρος τους όλο τον λαό της πόλης. Δύο έφιπποι χωροφύλακες βρίσκονται ανάμεσα στο πλήθος, δύο άλλοι έφιπποι στη άκρη και απέναντί του προσπαθούν να το συγκρατήσουν ενώ υπάρχει κι ένας πεζός, με τον βούρδουλα στο αριστερό χέρι και προτεταμένο απειλητικά το δεξί. Σε πρώτο πλάνο μία μητέρα που προσπαθεί να τραβήξει το παιδί της μακριά από όλα αυτά, εκείνο αντιστέκεται, θέλει να συμμετέχει, στον αγώνα που έχει παλλαϊκό χαρακτήρα: άνδρες, γυναίκες και παιδιά αντιμέτωποι με την εξουσία μάχονται για τα δικαιώματά τους.

Η ιστορία συνεχίζεται, όπως και οι συνδικαλιστικοί αγώνες και το κίνημα ανασκουμπώνεται: Από το βιβλίο *Βόλτα στην Καβάλα του χθες* της Ευθυμίας Πέγιου διαβάζουμε ότι στα 1933 δημιουργήθηκαν στην πόλη δύο Εργατικά Κέντρα : Το Ρεφορμιστικό και το Ενωτικό Κέντρο της Αριστεράς.

Το ίδιο έτος, 1933, η εργοδοσία αναζητά μείωση του εργατικού κόστους και βρίσκει λύση: οι καπνέμποροι εισάγουν την απλή επεξεργασία καπνού, την τόγκα, για την οποία οι γυναίκες, με τα χαμηλότερα ημερομίσθια, επαρκούν ενώ οι άντρες, με τα υψηλότερα, απολύονται. Το συνδικαλιστικό κίνημα αντιδρά άμεσα με πολυήμερες

Στις 20 Ιουλίου ξεκινά αγώνας με σύνθημα «οι άνδρες στην τόγκα», με αφορμή τις πρώτες απολύσεις από στην καπνεμπορική επιχείρηση Μπενβένιστε. Ο Ιωαννίδης περιγράφει τα γεγονότα, που εν συντομία έχουν ως εξής: Το μεσημέρι εκείνο, οι καπνεργάτες κλείνονται στις αποθήκες ενώ οι χωροφύλακες προσπαθούν να τους απωθήσουν. Η εξέγερση επεκτάθηκε στην πόλη με τα γυναικόπαιδα να συμπαραστέκονται διαμαρτυρόμενοι. Οι μέρες περνούσαν και οι έγκλειστοι παρέμεναν ακάθεκτοι, χωρίς νερό και τροφή, γιατί κάθε προσπάθεια των δικών τους να τους τα προμηθεύουν με σπάγκους από τα σιδερένια παράθυρα έβρισκε απέναντι τον υποκόπανο και την έφιππη αστυνομία. Μαύρα τσουλιά⁶⁸ είχαν αναρτηθεί στα παράθυρα και με χάρτινες καπνικές κόλλες γράφτηκαν συνθήματα όπως 'Άνδρες στην τόγκα, ψωμί, νερό'. Με την παρέμβαση του υπουργού Γενικής Διοικήσεως Θράκης Μ. Μαντά, επιτράπηκαν οι προμήθειες και ακολούθησε σύσκεψη με αποτέλεσμα να εκδοθεί πρωτόκολλο που ρύθμιζε αιτήματα των καπνεργατών. Οι καπνεργάτες πετυχαίνουν ισότιμη συμμετοχή, ποσοστό δηλαδή 50%, των αντρών στην τόγκα⁶⁹ και κατοχύρωση του επαγγέλματός τους⁷⁰. (Ιωαννίδης, 1994: 97 έως 101).

Ήδη, το κομμουνιστικό στοιχείο κυριαρχεί στην Καβάλα όπου, στα 1934, οι εργατικές τάξεις εξέλεξαν δήμαρχο⁷¹ της πόλης τον Μήτσο Παρτσαλίδη⁷² (1903 ή 1905 – 1980), με πλειοψηφία 50,3%, επικεφαλής του ψηφοδελτίου του Ενιαίου Μετώπου Εργατών – Αγροτών (ΕΜΕΑ), πρώτο κομμουνιστή δήμαρχο στην Ελλάδα, ο οποίος ξεκίνησε τη συνδικαλιστική του δράση από το Καπνεργατικό Καβαλιώτικο Κίνημα. (www.kavalagreece.gr και <http://el.wikipedia.org>).

Αξίζει να σημειωθεί για την Ιστορία πως τέσσερις από τους «κόκκινους» δημοτικούς συμβούλους, που καταδικάστηκαν με το Ιδιώνυμο, τον Απρίλη του 1934, παραδόθηκαν από τις Ελληνικές Αρχές στις φασιστικές δυνάμεις Κατοχής (μαζί με τους υπόλοιπους πολιτικούς κρατούμενους). Έτσι, οι Δημοσθένης Μακέδος, Γιάννης Ευθυμιάδης, Νικόλαος Νεγρεπόντης και ο Μπαρμπαλέξης, παρέμεναν στη φυλακή σχεδόν 10 χρόνια. Τον Μάη του 1944 βρέθηκαν ανάμεσα στους 200 αγωνιστές, οι οποίοι εκτελέστηκαν από τους Γερμανούς στην Καισαριανή. (Βύζικας, 1994:88)

⁶⁸ Πανιά από τσουβάλια για τα καπνοδέματα.

⁶⁹ Το 1910 εφαρμόζεται για πρώτη φορά, στο Αγρίνιο, το σύστημα της επεξεργασίας καπνών σε Τόγκα, το οποίο δίνει ομοιομορφία και σταθερή ποιότητα στα χαρμάνια, αλλά περιορίζει τις δαπάνες σ' εργατικό προσωπικό. Το 1920 αρχίζει η σύγκρουση για την **τόγκα** ανάμεσα σε καπνεργάτες και εργοδότες. Στην τόγκα χρησιμοποιούνταν γυναίκες που αμείβονταν λιγότερο και οι άνδρες εργάτες έμειναν άνεργοι. Αποτέλεσμα αναταραχής ήταν η εταιρεία Παπαστράτου ν' αποσυρθεί δυο χρόνια από την αγορά ώσπου το 1922 η κυβέρνηση κατάργησε με νόμο την Τόγκα. Ο νόμος, τρία χρόνια αργότερα κρίθηκε αντισυνταγματικός και αποσύρθηκε. (Ιωαννίδης, 1998: 97-99).

⁷⁰ Νόμος 5817/29/9/1933 *Περί απασχολήσεως αρρένων καπνεργατών εν τη επεξεργασία Τόγκας*.

⁷¹ Οι εκλογές προκηρύχθηκαν στις 11/02/1934. (Ιωαννίδης, 1998: 119).

⁷² Από το 1924 υπήρξε μέλος της ΟΚΝΕ και από τον επόμενο χρόνο μέλος του ΚΚΕ όπου και ανέπτυξε έντονη πολιτική δράση, ιδιαίτερα ως στέλεχος στην Ένωση Καπνεργατών Καβάλας με τη βοήθεια της οποίας και εκλέχθηκε δύο φορές βουλευτής Καβάλας. Εναντίον του Παρτσαλίδη, ως δημάρχου, και των συμβούλων του η κυβέρνηση της Δεξιάς προσέφυγε σε αστυνομικά και δικαστικά μέτρα με την κατηγορία ότι σε προκήρυξη της Εκλογικής Επιτροπής του ΕΜΕΑ, προς τους στρατιώτες καλούσαν τους στρατιώτες ν' αρνηθούν, αν τους διατάζουν, να χτυπήσουν κομμουνιστές. Οι σύμβουλοι φυλακίστηκαν και εξορίστηκαν και ο Παρτσαλίδης εξορίστηκε και στην κατοχή διέτελεσε Γραμματέα του ΕΑΜ. Στην Καβάλα γύρισε στα 1974. (Ιωαννίδης, 1998: 122).

3.5. Τα αιματηρά ιστορικά γεγονότα του 1936

Τα αποτελέσματα του οικονομικού κράχ όσo πλησιάζουμε στα 1936 γίνονται όλο και πιο εμφανή. Οι καπνεμπορικές επιχειρήσεις μειώνουν ολοένα το προσωπικό θέλοντας ταυτόχρονα να περιορίσουν και το κόστος επεξεργασίας του καπνού.

Η ανεργία που άρχισε να πλήττει τον κλάδο μετά το 1929, με την παγκόσμια οικονομική κρίση αυξάνεται και στις διεκδικήσεις των καπνεργατών, οι καπνέμποροι και η κυβέρνηση απαντούν με την εκ νέου εφαρμογή της τόγκας. Στα καπνομάγαζα απασχολούνται πλέον μόνο γυναίκες που πληρώνονται με χαμηλότερους μισθούς από τους άντρες, οι οποίοι μένουν άνεργοι αφού ο νόμος, που τρία χρόνια πριν είχε ψηφιστεί διασφαλίζοντας την ισότιμη συμμετοχή ανδρών – γυναικών, κρίθηκε αντισυνταγματικός και αποσύρθηκε. (Ιωαννίδης, 1998: 97-99).

Η ανεργία, η φτώχεια και η εξαθλίωση προοιώνιζαν κοινωνική αναταραχή. Η αναταραχή αυτή επήλθε τον Μάη του '36 είναι που αποτελεί έτος σταθμό για τις καπνεργατικές διεκδικήσεις και τους μεγάλους αγώνες που βάφτηκαν με αίμα σε Καβάλα και Θεσσαλονίκη.

Ένα μήνα, νωρίτερα, τον Απρίλιο, συνήλθε στη Θεσσαλονίκη, μέσα σε ενωτικό κλίμα, το πρώτο Πανκαπνεργατικό Συνέδριο, από το οποίο προέκυψε μια νέα ομοσπονδία, η Πανελλαδική Καπνεργατική Ομοσπονδία, η οποία ένωσε όλες τις παλαιότερες.

Στις 2 του Μάη συγκροτήθηκε το Β΄ Πανθρακικό Συνέδριο και αποφάσισε την αποστολή τηλεγραφήματος στη Βουλή και στους αρχηγούς των κομμάτων με τις διαπιστώσεις των συμμετεχόντων σε κείμενο που ψήφισαν. Στο Συνέδριο μίλησε, μεταξύ άλλων, ο αρχηγός του Εθνικού Ενωτικού Κόμματος Παναγιώτης Κανελλόπουλος που τάχθηκε απροκάλυπτα υπέρ της καταργήσεως του Ιδιωνύμου. Ο Κανελλόπουλος είχε τονίσει ότι προτιμά την εξεύρεση εργασίας *διά της μείσεως των κερδών των επιχειρήσεων και των ωρών εργασίας*.

Οι συνδικαλιστές αποτύπωσαν τις διαπιστώσεις τους για την οικονομική, υγειονομική, ασφαλιστική και εργασιακή κατάσταση στην οποία περιήλθε το εργατικό κίνημα. Οι διαπιστώσεις συνοψίζονται, από τον Ιωαννίδη, σε τέσσερα σημεία:

- 1) Η τάξη των καπνεργατών είναι ο ζωτικότερος οικονομικός παράγων των αστικών κέντρων, των καπνικών περιφερειών.
- 2) Οικονομικώς και υγειονομικώς η κατάστασή τους είναι αξιοθρήνητη.
- 3) Η υγειονομική τακτική του Τ.Α.Κ. και η τακτική επί των επιδομάτων ανεργίας δεν ανταποκρίνονται στις ουσιαστικές ανάγκες.
- 4) Οι συνδικαλιστικές ελευθερίες και η εργατική προστατευτική νομοθεσία δεν ίσχυσαν για τη φιλόνομη, φιλόπονη αυτή τάξη, η οποία χωρίς υπερβολές ετέθη εκτός νόμου, στερηθείσα των συνταγματικών δικαιωμάτων. (Ιωαννίδης, 1998: 124-125).

Οι διαπιστώσεις αυτές πυροδότησαν την αντίδραση των καπνεργατών με μια σειρά κινητοποιήσεων στα τρία μεγάλα καπνοπαραγωγικά κέντρα της Ελλάδος: Την Καβάλα, τη Θεσσαλονίκη και τον Βόλο. Ιδιαίτερα στην Καβάλα το πρόταγμα των κινητοποιήσεων όπως αναφέρει ο Βύζικας ήταν η βελτίωση των παροχών υγείας του ΤΑΚ και ιδιαίτερα των *φυματικών*⁷³ καπνεργατών. (Βύζικας, 2010: 231).

⁷³ Η φυματίωση ήταν η κύρια νόσος που έπληττε την καπνεργατική τάξη λόγω των συνθηκών στους εργασίας: της σκόνης, της ζέστη και της υγρασίας στα καπνομάγαζα. Το Σανατόριο, όπως ονομάζονταν το Νοσοκομείο της πόλης, γέμιζε από αρρώστους πολλοί από τους οποίους, έχαναν τη ζωή τους. (Βύζικας, 2010: 131).

Στην Καβάλα η απεργία κηρύχθηκε στις 4 Μαΐου και καπνεργάτες εγκατέλειψαν τα καπνεργοστάσια. Ο εμπορικός κόσμος της πόλης και οι επαγγελματίες ήταν στο πλευρό τους ζητώντας την ικανοποίηση των αιτημάτων των εργατών. Ο τοπικός τύπος έγραφε, συμπαραστεκόμενος στην απεργία: *Μυριάκις ετονίσθη από των στηλών τούτων επί πέντε και πλέον έτη, ότι επιβάλλεται η ρύθμισις των σχέσεων εργασίας και κεφαλαίου δια της επεμβάσεως του κράτους. Δυστυχώς όμως το κράτος δεν ηθέλησε να παρέμβη δια την επίλυσιν του γιγαντιαίου τούτου κοινωνικού προβλήματος, δια της εκκρεμότητος του οποίου υπέθαλπετο καταφόρως η εκμετάλλευσις του εργατικού ιδρώτος...*

Η καβαλιώτικη εφημερίδα *Τα Πρωινά Νέα* δημοσιεύει στις 5 Μαΐου την είδηση ότι οι καπνεργάτες της Καβάλας κατεβαίνουν σε απεργία στην οποία στηρίζουν και οι επαγγελματίες. *Οι καπνεργάτες της Καβάλας πειθαρχούν στην απόφαση της Πανελλαδικής Καπνεργατικής Ομοσπονδίας και κατεβαίνουν σε απεργία την οποία με συμπάθεια βλέπουν οι επαγγελματίες. Ελήφθησαν έκτακτα μέτρα. Φρουρούνται το ΤΑΚ και οι καπναποθήκες. Έφιπποι περίπολοι διατρέχουν την πόλη.*

Η εικόνα που παρουσίαζε, την ημέρα εκείνη, η πόλη ήταν: Το ποδοβολητό του ιππικού και οι περίπολοι δημιουργούν μια εκνευριστική κατάσταση, έφιπποι περίπολοι χωροφύλακες διατρέχουν κατά μήκος την πόλη που ερημώνεται, ομάδες καπνεργατών μαζί με πολίτες να συγκεντρώνονται σε σημεία της. Μόνο στο Δημοτικό Γυμναστήριο συγκεντρώθηκαν επτά χιλιάδες άτομα. (Ιωαννίδης, 1998: 125).

Οι ταραχές συνεχίστηκαν κατά τη διάρκεια όλου του μήνα μέχρι και τα μέσα του επόμενου με αποτέλεσμα, στις 18 Ιουνίου, ο βασιλιάς Γεώργιος Β΄ να επισκεφθεί την πόλη για να συναντηθεί με τους αντιπροσώπους των καπνεργατών. Η επίσκεψη αυτή οδηγήθηκε σε αδιέξοδο και η κατάσταση εκτονώθηκε, εις βάρος όμως των καπνεργατών, ένα μήνα αργότερα, τον Ιούλιο του 1936, όταν έγινε προσπάθεια διάλυσης του καπνεργατικού Σωματείου Ανεξαρτησία με εισαγγελική απόφαση⁷⁴. (Βύζικας, 2010: 231).

Το ίδιο ταραχώδες κλίμα επικράτησε τον Μάη του '36 και στη Θεσσαλονίκη όπου όμως τα επεισόδια πήραν πολύ μεγαλύτερες διαστάσεις.

Στις 29 Απριλίου, στην εφημερίδα *Πρωινά Νέα* της Καβάλας, ο Περικλής Μπακλαβάς, σε ανταπόκριση από τη Θεσσαλονίκη, γράφει:

Στις 9.45 π.μ. κηρύχθηκε πανκαπνεργατική απεργία. Σε μερικά εργοστάσια οι καπνεργάτες επιχείρησαν ν' αφοπλίσουν τους χωροφύλακες, αλλά με επέμβαση των ψυχραιμότερων αποφεύχθηκαν λυπηρά επεισόδια. Την 11.30 π.μ. 2.000 καπνεργάτες σε διαδήλωση, ύστερα από συγκέντρωση στην Πλατεία Ελευθερίας, μετέβησαν στα γραφεία τους στην Πλατεία Βαρδαρίου. Δεν σημειώθηκε επεισόδιο. Έξω από τα γραφεία τους οι ρήτορες ανέπτυξαν τα ζητήματα τους που είναι:

- Αύξηση ημερομισθίου σ' όλους τους κλάδους
- Οριστική εφαρμογή του νόμου περί τόγκας
- Εφαρμογή των κοινωνικών ασφαλίσεων
- Δεκάδραχμο επίδομα στους στοιβαδόρους

74

Παρόλο που η απόφαση του Εισαγγελέα απορρίφθηκε, από το Δικαστήριο, τις εξελίξεις πρόλαβε η επιβολή της Δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά την 4^η Αυγούστου. Ο συνδικαλισμός κρατικοποιείται, τα σωματεία διαλύονται και αρχίζουν οι διώξεις.

- Αύξηση συντάξεων φυματικών και ανικάνων καπνεργατών
- Πλήρης ιατρική περίθαλψη
- Ίδρυση σανατορίων
- Συνδικαλιστικές ελευθερίες
- Συμμετοχή καπνεργατών στη Διοίκηση του ΤΑΚ
- Απαγόρευση εμπορικής επεξεργασίας καπνών στο εξωτερικό
- Αφομοίωση καπνεργατών Παλαιάς και Νέας Ελλάδας
- Χορήγηση βιβλιαρίων εργασίας στις γυναίκες
- Χορήγηση επιδομάτων ανεργίας
- Παροχή φαρμάκων δωρεάν
- Εργατική στέγη
- Αποκατάσταση των εξελθόντων εκ του επαγγέλματος καπνεργατών.

Η απεργία διαρκείας της Θεσσαλονίκης είχε ξεκινήσει στα τέλη Απριλίου και εξαπλώθηκε σε Βόρεια και Κεντρική Ελλάδα με αίτημα την εφαρμογή της Συλλογικής Σύμβασης Εργασίας. Κορυφώθηκε όμως στις 9 Μαΐου, όταν κηρύχθηκε γενική απεργία στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ο ιστορικός απεργιακός, εκείνος, αγώνας άφησε πίσω του νεκρούς και τραυματίες αφού οι συγκρούσεις με τις δυνάμεις της Χωροφυλακής, ακόμα και του Στρατού, ήταν σφοδρές.

Όλα ξεκίνησαν την Πρωτομαγιά του 1936. Ο απεργιακός αγώνας, καθημερινά, όλο και έπαιρνε μεγαλύτερες διαστάσεις. Στις 8 Μάη, οι καπνεργάτες προσπάθησαν, συγκροτημένοι σε σώμα, να καταθέσουν τα αιτήματά τους στον Γενικό Διοικητή.

Οι χωροφύλακες, για να τους αποτρέψουν, τους χτύπησαν με όπλα και 200 περίπου καπνεργάτες τραυματίστηκαν. Αμέσως, σε ένδειξη αλληλεγγύης, κατέβηκαν σε απεργία και οι περισσότεροι εργατικοί κλάδοι της Θεσσαλονίκης. Στις 9 Μάη, οι χωροφύλακες άρχισαν τις επιθέσεις κατά των συγκεντρωμένων απεργών. Για να αμυνθούν, οι απεργοί έστηναν οδοφράγματα στις γωνίες των δρόμων. Οι χωροφύλακες χτυπούσαν στο ψαχνό. Αποτέλεσμα, πάνω από 20 νεκροί και 300 τραυματίες. Πρώτος νεκρός απεργός ο αυτοκινητιστής Τάσος Τούσης. (www.rizospastis.go).⁷⁵

Στο βιβλίο του Ιωαννίδη, παρατίθεται απόσπασμα από το βιβλίο του Θέμου Κορνάρου *Οι αγώνες του λαού* με την εξιστόρηση των γεγονότων:

Είναι η ώρα 10.00 π.μ. και πολυπληθέστατη διαδήλωση κατέρχεται την Εγνατία με το πτώμα ενός νέου, του σοφέρ Τάσου Τούση, δίπλα στο οποίο ολοφύρεται η γριά μητέρα του. Πολλοί βγάζουν τα μανδήλια τους και τα βάφουν στο αίμα των φονευθέντων και τραυματισθέντων. «Το παιδί μου, είναι! Πού μου το πάτε το παιδί μου!»

[...] Αυτήν την ώρα κινείται και η μικροδιαδήλωση με το νεκρό του σοφέρ Τούση και τη μάνα αλλόφρονη που ζητάει εκδίκηση. Κι εκείνη τη στιγμή ακούγεται το παράγγελμα: Πυρ! (Κορνάρος στο Ιωαννίδη, 1998: 127-128).

⁷⁵

Του Αναστάση Γκίκα, Δρ. Πολιτικών Επιστημών και συνεργάτη του Τμήματος Ιστορίας της Κ.Ε. του ΚΚΕ.

Ο Τάσος Τούσης, μόλις στα 30 χρόνια του, θυσιάσε τη ζωή του μαχόμενος για τα ιδανικά της τάξης του. Ο Γιάννης Ρίτσος έγραψε το έργο του *Επιτάφιος*, συγκλονισμένος από τα γεγονότα του Μάη του '36 στη Θεσσαλονίκη και από τη φωτογραφία που δημοσίευσε την επομένη στο πρωτοσέλιδό του ο Ριζοσπάστης, με τη μάνα καταμεσής του δρόμου να θρηνεί το σκοτωμένο παιδί της. Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος τη βλέπει και συγκλονίζεται. Η δύναμη του φωτογραφικού μηνύματος παρασύρει την Φωτογραφία να βρει τη θέση της στην Ιστορία και να υπηρετήσει την Τέχνη. Η Φωτογραφία εμπνέει τον ποιητή που, σύμφωνα με μαρτυρία του ιδίου, κλείνεται στη σοφίτα του, κάπου στον Νέο Κόσμο, και την άλλη μέρα έχει έτοιμα τα τέσσερα πρώτα μέρη του *Επιτάφιου*. (<http://bookstand.gr>.)

Τα στέλνει στον Ριζοσπάστη και δημοσιεύονται αμέσως με τον τίτλο 'Μοιρολόι'. Τις επόμενες ημέρες γράφει και το υπόλοιπο έργο. Η συλλογή κυκλοφορεί και γρήγορα εξαντλείται. Όσα αντίτυπα βρέθηκαν τα έκαψε, λίγο καιρό αργότερα, μαζί με άλλα απαγορευμένα βιβλία, το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, στους Στύλους του Ολυμπίου Διός. Το 1958 ο Μίκης Θεοδωράκης λαμβάνει, στο Παρίσι, πολλά από τα έργα του ποιητή Γιάννη Ρίτσου.

Ο *Επιτάφιος*, που παίρνει στα χέρια του, φέρει τη χαρακτηριστική αφιέρωση: *Το βιβλίο τούτο κάηκε από τον Μεταξά στα 1938 κάτω από τις στήλες του Ολυμπίου Διός*. Το 1959, ο *Επιτάφιος* (8 από τα 20 ποιήματά του), μελοποιημένος, ενορχηστρώνεται από τον Μάνο Χατζιδάκι, ο οποίος και διαλέγει τη φωνή της Νάνας Μούσχουρη. Το 1961 ενορχηστρώνεται ξανά, από τον ίδιο τον Θεοδωράκη αυτή τη φορά, και ηχογραφείται με τον Μανόλη Χιώτη στο μπουζούκι και τον Γρηγόρη Μπιθικώτση ως ερμηνευτή. (<http://bookstand.gr>.)

Γιάννης Ρίτσος – Επιτάφιος (αποσπάσματα)

(Θεσσαλονίκη. Μάης του 1936. Μια μάνα, καταμεσής του δρόμου, μοιρολογάει το σκοτωμένο παιδί της. Γύρω της και πάνω της, βουίζουν και σπάζουν τα κύματα των διαδηλωτών –των απεργών καπνεργατών. Εκείνη συνεχίζει τον θρήνος της).

*Μέρα Μαγιού μου μίσεψες, μέρα Μαγιού σε χάνω
άνοιξη γιε που αγάπαγες κι ανέβαινες απάνω*

*Στο λιακωτό και κοιτάζες και δίχως να χορταίνεις
άρμεγες με τα μάτια σου το φως της οικουμένης*

*Και μου ιστορούσες με φωνή γλυκιά ξεστή κι αντρίκεια
τόσα όσα μήτε του γιालού δεν φτάνουν τα χαλίκια*

*Και μου 'λεγες πως όλ' αυτά τα ωραία θα 'ναι' δικά μας
και τώρα εσβήστης κι έσβησε το φέγγος κι η φωτιά μας...*

Από την ποιητική συλλογή *Επιτάφιος* (1936) του Γιάννη Ρίτσου. (<http://users.uoa.gr>)

Σχετικά με τις βαθύτερες αιτίες που οδήγησαν στα γεγονότα του Μάη του '36, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η έκθεση-μαρτυρία του άγγλου προξένου⁷⁶ στη Θεσσαλονίκη.

[...] Κάθε φορά που εκδηλώνεται δυσαρέσκεια σε τούτο εδώ το νομό, οι αρχές, αντί να προσπαθήσουν να βρουν τη σωστή λύση του προβλήματος, τείνουν να αποδίδουν το πρόβλημα σε κομμουνιστικές ενέργειες, τις οποίες σπεύδουν να καταστείλουν (...) Ο αναβρασμός των εργατών οφείλεται στην εύλογη αγανάκτησή τους για τη θλιβερή κατάστασή τους, που χρονίζει. Η ρίζα του κακού βρίσκεται στη φοβερή οικονομική κατάσταση που επικρατεί στις κατώτερες τάξεις και ιδίως στους εργάτες. (www.makthes.gr).

Η ανάλυση των οπτικών σημείων, από τα γεγονότα του Μάη του '36 στη Θεσσαλονίκη, (**Εικόνες 15^α και 15γ**) επιβεβαιώνει την πρόταση του Έκο για το πώς μπορεί να μελετηθεί η φωτογραφία, όπως αναφέρθηκε στο θεωρητικό μέρος, και επιλέγουμε, δύο από τις τέσσερις απόψεις του: πρώτον σε *Ιστορικό επίπεδο* που υποδηλώνει την αξία ως τεκμήριο, τη σπανιότητα, κατά πόσο δίνει πληροφορίες για την εποχή ή για ένα συγκεκριμένο γεγονός.

Δεύτερον, σε *Σημαιολογικό επίπεδο*, σύμφωνα με το οποίο η φωτογραφία δεν είναι καθ' εαυτό αντικείμενο, αλλά μια σημαιολογική μονάδα ενταγμένη σ' ένα σύστημα πολιτισμικών μονάδων με το οποίο έρχεται σε ορισμένες σχέσεις που μελετούνται. Εμπλουτίζοντας το τελευταίο, προσθέτουμε τις απόψεις των Tim Dent και Graeme Guilloche που στο άρθρο τους *Εικόνες του παρελθόντος – Θεωρίες των Μπένγιαμιν και Μπαρτ περί φωτογραφίας και ιστορίας*, συγκρίνουν τις απόψεις των δύο πολιτισμικών κριτικών που συμφωνούν ότι το περιεχόμενο, κάθε φωτογραφίας είναι ιστορία, προβάλλει τη στιγμή της καταγωγής της εικόνας, η οποία βρίσκεται πάντα στο παρελθόν, την στιγμή που την κοιτάζουμε. Μας προσφέρει μια ματιά σε γεγονότα που έχουν συμβεί και συνήθως έχουν τελειώσει, καθιστώντας το παρελθόν – παρόν.



Εικ. 15α Ο θρήνος της Κατίνας Τούση πάνω από το άψυχο σώμα του γιου της, 9/05/1936. Πηγή: www.tovima.gr από το πρωτοσέλιδο της Εφ. Μακεδονία στις 12/05/1936.

Αναλύοντας το οπτικό σημείο, της **Εικόνας 15^α** διαπιστώνουμε ότι γινόμαστε θεατές /αναγνώστες μιας φωτογραφίας – σοκ.

Για την ανάλυση αυτού του είδους της φωτογραφίας (πυρκαγιές, βίαιοι θάνατοι, καταστροφές κ.ά.), θα συμφωνήσουμε με τον Ρόναλντ Μπαρτ και την πρότασή του ότι *δεν μπορεί κανείς να πει τίποτε, λόγω της δομής της, είναι α-σήμαντη: καμία αξία, καμία*

⁷⁶

Ιστορία Ελληνικού Έθνους, στο www.makthes.gr.

γνώση δεν μπορούν να επηρεάσουν τη θεσμική, διαδικασία της σημασίας. Μπορούμε λοιπόν να πούμε ότι προκύπτει ένας νόμος: **όσο πιο άμεσος είναι ο ψυχολογικός τραυματισμός, τόσο πιο δύσκολη είναι η συμπαράδηλωση.** Το 'μυθολογικό' αποτέλεσμα είναι αντιστρόφως ανάλογο ως προς το τραυματικό αποτέλεσμα. (Barthes, 1988:40).

Βλέπουμε τη μάνα γονατισμένη μπροστά στο άψυχο σώμα του παιδιού, είναι ήδη μαυροντυμένη σαν να το γνώριζε. Στο πρόσωπο είναι χαραγμένα ο πόνος, η θλίψη και η απόγνωση. Τα χέρια είναι απλωμένα, θρηνεί και μοιάζει να ζητά απάντηση στο 'γιατί' έπρεπε να πεθάνει το παιδί της. Η τριγωνική μητρική μορφή και ο ζωγραφισμένος πόνος στο πρόσωπο για τον χαμό του γιου καθώς και το νεκρό σώμα πάνω στην ξύλινη πόρτα είναι στοιχεία δανεισμένα από ζωγραφικούς πίνακες, παραπέμπουν στις Μαντόνες της Αναγέννησης και στον νεκρό Ιησού. Είναι συμπαράδηλωτικοί κώδικες στον ίδιο συνταγματικό άξονα: ο σπαραγμός της μάνας για τον άδικο, τραγικό και πρόωρο χαμό του παιδιού της μπρος στο νεκρό σώμα. Στη μορφή, η φωτογραφία, θυμίζει και το έργο του Νικ. Λύτρα *Η Αντιγόνη εμπρός στον νεκρό Πολυνείκη*, εμπνευσμένο από την τραγωδία του Σοφοκλή.

Η μάνα είναι μόνη και αντιμέτωπη με τον θάνατο του γιου της, καταμεσής του δρόμου. Ο δρόμος είναι σχεδόν άδειος, αυτή η ερημιά, γύρω από τις δύο φιγούρες, κάνει τη σκηνή ακόμη πιο τραγική. Στο βάθος του δρόμου, οι περαστικοί, συνεχίζουν τα προχωρούν αδιάφορα. Η φωτογραφία αυτή πράγματι είναι πολύ 'φορτωμένη' από τα συναισθήματα της μητέρας που μας μεταφέρει με επιτυχία ο φωτογράφος. Η στιγμή που απathanάτισε είναι μόνο ένα πολύ μικρό 'κομμάτι' από τα τραγικά γεγονότα και την αγριότητα της ημέρας εκείνης, που μπορεί να μην αποτυπώνονται, όμως αυτή η φωτογραφία μας τα μεταφέρει μετωνυμικά. Η σκληρότητα της εξουσίας και η βίαιη επιβολή της 'Δημόσιας Τάξης' δεν συμπεριλαμβάνονται στο κάδρο όμως τα 'βλέπουμε'. Ο ρόλος του φωτογράφου είναι ιδιαίτερα σημαντικός στη συγκεκριμένη φωτογραφία. Συνειδητά ή ασυνειδητά, επέλεξε την πιο κατάλληλη στιγμή, τη μάνα με τα χέρια σηκωμένα σαν σε επίκληση, και τη γωνία λήψης ώστε να μας μεταφέρει την τραγικότητα σε όλο της το μεγαλείο. Αυτός ο τρόπος, το πώς δηλαδή φωτογραφήθηκε η σκηνή, είναι για τον Fiske η συμπαράδηλωση⁷⁷. (Fiske, 1982:91).

Γενικότερα το φωτογραφικό μήνυμα, αυτού του οπτικού σημείου, είναι δεμένο μετωνυμικά με τους αγώνες του εργατικού κινήματος αλλά και την αδιαλλαξία της εξουσίας που προσπαθεί να τους καταπνίξει. Έχει γίνει σύμβολο των αγώνων της περιόδου εκείνης, στεφανωμένο με ισχυρό μυθολογικό περιεχόμενο. Η συγκλονιστική αυτή φωτογραφία μάς ζητά την ταύτιση με τη μητέρα και είναι σαν να καλεί την κοινωνία σε εγρήγορση ώστε να μην επιτρέψει, την ιστορία εκείνη, να ξεφτίσει. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι, η συγκεκριμένη εικόνα, παρόλο είναι φωτογραφία - ρεπορτάζ, που τις περισσότερες φορές είναι μονότιμες⁷⁸, αν και όχι αναγκαστικά ειρηνικές φωτογραφίες, δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έτσι, υπάρχει *punctum*, είναι τα σηκωμένα χέρια της μητέρας, που τραυματίζουν και παράλληλα προκαλούν ταραχή στον αναγνώστη/θεατή.

⁷⁷ Η καταδηλωση είναι αυτό που φωτογραφίζεται, η συμπαράδηλωση είναι το πώς φωτογραφίζεται. (Fiske, 1982:91).

⁷⁸ Βλ. Παραπάνω, Θεωρητικό μέρος, Barthes, 1984:61.

Αυτό κατά τη γνώμη μου είναι το *punctum*, που ο Μπαρτ αποκαλεί και *βέλος που φεύγει από τη σκηνή και έρχεται να μας διαπεράσει* και μας ζητά να πούμε *παραδίνομαι*. (Barthes, 1984: 43-64).

Το ίδιο γεγονός απαθανάτιστηκε σε μία ακόμη φωτογραφία (**Εικόνα 15β**). Αν συγκρίνουμε τις δύο αυτές θα δούμε ότι το στοιχείο με τα σηκωμένα χέρια της μητέρας στην προηγούμενη φωτογραφία, στην Εικόνα 14^α, λείπει.

Οι πρωταγωνιστές, μάνα και το άψυχο σώμα του γιου της, είναι μεν στο κέντρο της φωτογραφία αλλά σχεδόν σε δεύτερο πλάνο, αφήνοντας το πρώτο πλάνο για τους περαστικούς. Τρεις άνδρες και μία γυναίκα κοιτάζουν τη μητέρα να σπαράζει πάνω από τον νεκρό. Δεν δείχνουν να συμπάσχουν, ο ένας μάλιστα (στα δεξιά) έχει γυρίσει την πλάτη και κοιτάζει προς τον φακό.



Εικ. 15β: Ο θρήνος της Κατίνας Τούση, 09/05/1936.

Πηγή: www.ethnos.gr. (αναδημοσίευση)

Περισσότερο παρατηρούν την μητέρα, που γονατισμένη, με λυτά τα μαλλιά, και το σώμα διπλωμένο, τσακισμένο από τον πόνο, θρηνεί πάνω από το νεκρό σώμα. Μέσα στο κάδρο, ο φωτογράφος συμπεριέλαβε χαρακτηριστικά σημεία της πόλης που μας δίνουν το στίγμα για το πού ακριβώς διαδραματίζεται η σκηνή. Η αισθητική συνεκδοχή και εδώ παραπέμπει στον θρήνο της Παναγίας, ίσως όχι τόσο emphatic όσο στην προηγούμενη φωτογραφία.

Πιθανόν, ο ίδιος ο φωτογράφος να απαθανάτισε και αυτή τη στιγμή, λίγη ώρα πριν ή μετά από την προηγούμενη φωτογραφία. Όμως το τραγικό μήνυμα, εδώ, δεν είναι τόσο ξεκάθαρο. Η φωτογραφία αυτή επιλέχθηκε για το πρωτοσέλιδο του Ριζοσπάστη της επόμενης ημέρας (**Εικόνα 15γ**), ενώ μας είναι άγνωστο αν η Σύνταξη είχε στη διάθεσή της και την προηγούμενη που δημοσιεύθηκε δύο ημέρες μετά στην εφημερίδα Μακεδονία.

Όπως άλλωστε υποστηρίζει ο Μπαρτ:

Η εικόνα των εφημερίδων είναι ένα μήνυμα με τρία παραδοσιακά μέρη. Έχει ως Πηγή τη Σύνταξη και τους τεχνικούς, μέσον-διάυλος είναι η εφημερίδα ή πιο συγκεκριμένα το πλέγμα από τα συγκλίνοντα μηνύματα με επίκεντρο τη φωτογραφία και ο χώρος το κοινό. το σύνολο της πληροφόρησης στηρίζεται σε δύο διαφορετικές δομές, με δεύτερη τη γλωσσική. (Barthes 1988: 25-26).



Εικόνα 15γ: Το πρωτοσέλιδο του Ριζοσπάστη της 10ης Μάη '36. Πηγή: (www.rizospastis.gr)

Η Σύνταξη του Ριζοσπάστη, εκείνης της περιόδου, επέλεξε για κεντρική φωτογραφία ένα σκίτσο με θέμα την τρομοκρατία και τον φασισμό, σχολιάζοντας με τον τρόπο αυτόν το καθεστώς ενώ η φωτογραφία της Κατίνας Τούση πάνω από τον νεκρό γιο της τοποθετήθηκε δίπλα στη φωτογραφία της πολυπληθούς διαδήλωσης και στο κάτω δεξί μέρους του πρωτοσέλιδου.

3.6. Η Δικτατορία του Μεταξά πνίγει το Κίνημα

Η εγκαθίδρυση της δικτατορίας της 4^{ης} Αυγούστου 1936, από τον Ιωάννη Μεταξά χαρακτηρίζεται, από ορισμένους ιστορικούς, ως απόρροια του ταραχώδους κλίματος που επικράτησε λίγους μήνες νωρίτερα και είχε ως συνέπεια την διάλυση όλων των σωματείων και την κρατικοποίηση του συνδικαλισμού. Λόγω του Εθνικού Διχασμού, μετά και τις εκλογές του '36, που αναζωπυρώθηκε από την κινηματική απόπειρα βενιζελικών αξιωματικών υπό τον Νικόλαο Πλαστήρα, τα δύο μεγάλα κόμματα αδυνατούσαν να έρθουν σε συνεννόηση μεταξύ τους. Μετά το θάνατο του τότε πρωθυπουργού Δεμερτζή, ο βασιλιάς Γεώργιος διόρισε πρωθυπουργό τον Ιωάννη Μεταξά, γνωστό οπαδό τότε της δικτατορικής εκτροπής. Ο διορισμός του Μεταξά συνέπεσε με την ευρεία ενεργοποίηση της Εργατικής τάξης, που πιεζόταν από την καταθλιπτική οικονομική κατάσταση. Με αφορμή την Γενική Απεργία που είχαν κηρύξει για τις 5 Αυγούστου του '36 τα συνδικάτα με πρόταση του ΚΚΕ, ο Μεταξάς ζήτησε την αναστολή σημαντικών άρθρων του Συντάγματος και με τη στήριξη του βασιλιά οδήγησε στο ξέσπασμα της 4ης Αυγούστου. (Clogg: 2003).

Κύριο γνώρισμα της Δικτατορίας της 4ης Αυγούστου ήταν ο σφοδρός αντικομμουνισμός. Εξάλλου η επιβολή της στηρίχθηκε στην "κομμουνιστική απειλή". Η δικτατορία καταδίωξε άγρια το ΚΚΕ, βασανίζοντας τα μέλη του με πρωτόγνωρες μεθόδους και εκτελώντας άλλα, μεταξύ άλλων μεθόδων και με εκπαραθυρώσεις (Νεφελούδης : 2007).

Ο Μεταξάς, για να ενισχυθεί την αποδοχή του καθεστώτος, προέβαλε ένα φιλολαϊκό μέτωπο, λαμβάνοντας μέτρα όπως η τήρηση του δώρου και βεβαίως χωρίς αντάλλαγμα: Πρώτο, την κατάργηση των απεργιών και δεύτερο τον κρατικό έλεγχο του συνδικαλισμού.

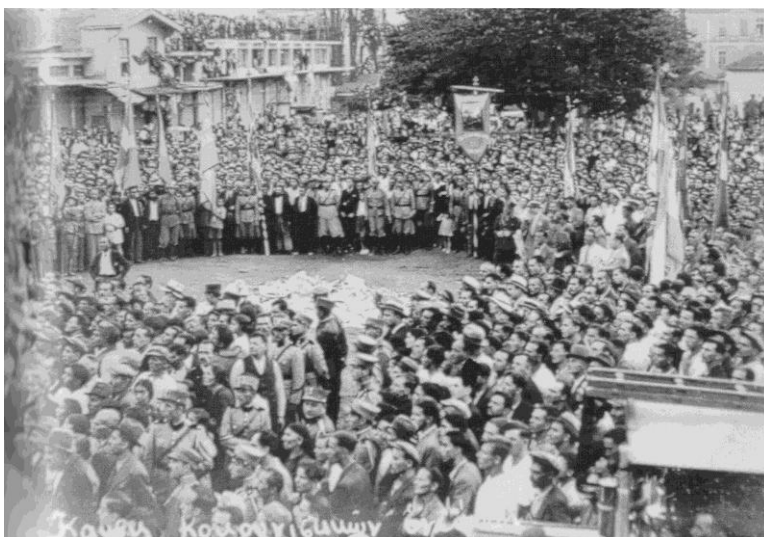
Όπως χαρακτηριστικά γράφει σε άρθρο στην εφημερίδα *Το Βήμα*, στις 28/10/2007, ο Αντώνης Λιάκος⁷⁹, για την «κοινωνική πολιτική» της 4ης Αυγούστου, στη στήλη Γνώμες :

...Επικεφαλής του υπουργείου Εργασίας, ο «εργάτης-υπουργός» Αριστείδης Δημητράτος, πρώην ηγετικό στέλεχος του ΚΚΕ. [...] Ενισχύθηκε ο κρατικός έλεγχος στην αγορά εργασίας, και για να μειωθεί η ανεργία δεν ενθαρρύνθηκε η κινητικότητα των εργατών αλλά το αντίθετο. Πολλά επαγγέλματα κηρύχθηκαν «κλειστά» και «κατοχυρωμένα».[...].

Με τις απαιτούμενες άδειες απασχόλησης διευκολυνόταν άλλωστε και ο πολιτικός έλεγχος της πρόσβασης στην απασχόληση, κάτι που θα συνεχιζόταν και μεταπολεμικά με τα πιστοποιητικά εθνικοφροσύνης. Απαγορευόταν στις επιχειρήσεις να απολύουν προσωπικό χωρίς κυβερνητική άδεια, και ταυτοχρόνως εφαρμοζόταν η εκ περιτροπής εργασία ώστε να μη σηκώνουν μερικοί μόνο τις συνέπειες της δυσπραγίας.

Καθιερώθηκε όμως ένα ελάχιστο μεροκάματο, ανεξαρτήτως ημερών απασχόλησης. Συστηματοποιήθηκαν οι κλαδικές συμβάσεις εργασίας, συμπληρώθηκε η εφαρμογή του οκταώρου, και εφαρμόστηκε τυπικότερα η εργατική νομοθεσία. Βέβαια οι εργοδότες δεν συμφωνούσαν και έβρισκαν δαπανηρή την πολιτική αυτή. Το καθεστώς όμως τους πρόσφερε ως αντάλλαγμα την κατάργηση των απεργιών και τον κρατικό έλεγχο του συνδικαλισμού. (Λιάκος: 2007).

⁷⁹ Ο κ. Αντώνης Λιάκος συνέταξε το άρθρο, το 2007, με την ιδιότητά του ως καθηγητή Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.



Εικόνα: 16. Κάψιμο βιβλίων στην πλατεία της Καβάλας επί Μεταξά.

Πηγή: Βιβλίο Ξανθάκης - Αρχείο Μιχάλη Τσάγκαρη.

Η Φωτογραφία, (**Εικόνα 16**), στην οποία εικονίζεται η προετοιμασία για το κάψιμο βιβλίων, στην πλατεία της Καβάλας, αφορά στην περίοδο της εγκαθίδρυσης της δικτατορίας του Μεταξά (1936-1939) και έχει σαρωθεί από το βιβλίο του Άλκη Ξ. Ξανθάκης *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1970*. Η φωτογραφία αυτή, παρόλο που άμεσα δεν φαίνεται να σχετίζεται με το καπνεργατικό κίνημα, επιλέχθηκε για να αναδείξει

το κλίμα του σκοταδισμού και της καταπάτησης της ελευθερίας, στο οποίο οι καπνεργάτες ήταν αναγκασμένοι να συμμορφωθούν και ανάλογα να δραστηριοποιηθούν.

Τη χρονική, εκείνη, περίοδο, οι φωτογράφοι, είτε ήταν καλλιτέχνες με ατελιέ είτε υπαίθριοι πλανόδιοι, απathanάτιζαν τις σκηνές από τις εκπαιδευτικές και ενημερωτικές εκδρομές καθώς και επισκέψεις της ΕΟΝ, με το Κόδακ τους, εξηγεί στο βιβλίο του ο Ξανθάκης.

Φορούσαν, μάλιστα, υποχρεωτικά τη στολή της ΕΟΝ που οι ίδιοι έφτιαχναν με δικά τους έξοδα.

Το φωτορεπορτάζ⁸⁰ είχε ήδη βρει τον ρόλο του στην ιστορία της φωτογραφίας, από τα 1922 κιάλας, με τον ερχομό των Μικρασιατών.⁸¹

⁸⁰

Λίγα χρόνια μετά την εμφάνισή της, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα - στην Αμερική, η φωτογραφική καταγραφή γεγονότων που συμβαίνουν και ενδιαφέρουν μεγάλο μέρος κοινού, το φωτο-ρεπορτάζ, γεννήθηκε και στην Ελλάδα μαζί με την εκτύπωση των εφημερίδων και των περιοδικών. Το πρώτο φωτορεπορτάζ, σύμφωνα με τον Ξανθάκη, είχε ως θέμα την απαγωγή στο Δήλεσι, που συνέβη τη Δευτέρα στις 11 Απριλίου 1870, όταν μία ομάδα ξένων διπλωματών, επιστρέφοντας από εκδρομή στο Μαραθώνα, δέχθηκε επίθεση ληστών, στη γέφυρα του Πικερμίου. Οι ληστές, σκότωσαν δύο χωροφύλακες, κράτησαν πέντε άνδρες και τους επιζώντες χωροφύλακες, ομήρους και επέτρεψαν τους υπόλοιπους και τις γυναίκες να γυρίσουν στην Αθήνα. Εκτός από λύτρα όμως οι ληστές ζήτησαν και αμνηστία την οποία του αρνήθηκε ο βασιλιάς Γεώργιος Α΄.

Έντεκα μέρες, μετά, οι ελληνικές ένοπλες δυνάμεις επιχείρησαν μαζί με το αγγλικό πολεμικό Cockatrice και τους κατεδίωξαν μέχρι το Δήλεσι όπου τους εκτέλεσαν. Σε αυτήν, τη θλιβερή ιστορία, ενεπλάκη και ένας αθηναίος φωτογράφος, ο Ξενοφών Βάθης, ο οποίος έβαλε τη σφραγίδα του σε δύο από τις τρεις φωτογραφίες του συμβάντος. Η μία εξ αυτών, που απεικόνιζε τα κομμένα κεφάλια των ληστών, πουλήθηκε στο αγγλικό περιοδικό London Illustrated News, (*πρόκειται για ένα από τα πρώτα περιοδικά που δημοσίευαν ανταποκρίσεις και άρθρα εικονογραφημένα με ξυλογραφίες), όπου και δημοσιεύθηκε ενώ ο Βάθης «παρήγαγε» τις εικόνες και τις πουλούσε ως αξιοθέατο σε μέγεθος καρτ ντε βίζιτ! (Ξανθάκης, 2008: 83-85).

⁸¹

Το επάγγελμα του φωτορεπόρτερ ήταν ένα επάγγελμα που δεν απαιτούσε ιδιαίτερες τεχνικές γνώσεις, παρά μόνο τόλμη και εφευρετικότητα, και καμιά φορά, όπως γράφει ο Ξανθάκης, θράσος. Οι ρεπόρτερς κυνηγούσαν την είδηση, εκείνο το στιγμιότυπο που θα προκαλούσε το ενδιαφέρον του κοινού, όταν θα δημοσιευόταν στο έντυπο. Το θέμα κυριαρχούσε και όχι η τεχνική, με συνέπεια οι απαιτήσεις σε εξοπλισμό να μην είναι υψηλές. Αρκούσε μια μηχανή για πλάκες 9X12 εκ. ή 10X12,5 εκ. ή μετά το 1930, μια μηχανή 6X6 εκ. (Ξανθάκης, 2008: 320).

Η υπό εξέταση φωτογραφία είναι στρατευμένη για να υπηρετήσει επικοινωνιακά την πολιτική Μεταξά. Έχει τραβηχτεί από ψηλά, απεικονίζει εκατοντάδες πρόσωπα γύρω από μία πλατεία όπου στη μέση είναι συγκεντρωμένα βιβλία σε στοίβα, έτοιμα προφανώς να καούν. Ανάμεσα στους παρευρισκομένους, που παρακολουθούν την ‘τελετή’ διακρίνονται τα όργανα της Τάξης, οι οπλισμένοι χωροφύλακες. Βλέπουμε υψωμένα λάβαρα και ελληνικές σημαίες που επιδιώκουν να αναδείξουν το ‘εθνικό φρόνιμα’ ενώ όλα τα κεφάλια είναι στραμμένα προς τα αριστερά: παρακολουθούν με αφοσίωση κάτι, την πολιτική διαφώτιση που προηγείται. Αυτό επισημαίνει ο Ξανθάκης στην περιγραφή της φωτογραφίας Αγνώστου: *Καύσις κομμουνιστικών εντύπων σε πλατεία της Καβάλας, 1938. Προηγείται πολιτική διαφώτιση.*

Ο συγγραφέας επισημαίνει το ιστορικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει αυτή η φωτογραφία. Γράφει : [...] *Ιδιαίτερο ιστορικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν ορισμένες φωτογραφίες από την «καύση κομμουνιστικών εντύπων».* Άγνωστός μας φωτογράφος κατέγραψε μια τέτοια τελετή που έγινε στην Καβάλα γύρω στα 1938, στην κεντρική πλατεία της πόλης, όπου αυθόρμητα ή από περιέργεια είχαν συρρεύσει μικροί και μεγάλοι, γύρω από την πυρά, για να παρακολουθήσουν τους λόγους διαφώτισης και την τελετή καύσης που ακολούθησε.

Η πράξη της καύσης των εντύπων έχει συμβολικό χαρακτήρα και έτσι αποτυπώνεται και στο φωτογραφικό χαρτί. Στο δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, το κάψιμο των κομμουνιστικών βιβλίων, που ακολουθεί την προετοιμασία, μετά τη διαφώτιση, είναι η καταστολή του κινήματος, ο διωγμός των κομμουνιστικών ιδεών και κατ’ επέκταση του ίδιου του κομμουνισμού αλλά και των προσωπικών ελευθεριών. Η μαζικότητα, που χαρακτηρίζει την προσέλευση των πολιτών, είναι η σιωπηρή αποδοχή των όρων που επέβαλε το Καθεστώς Μεταξά. Έχω τη γνώμη ότι, τεχνηέντως, δεν φωτογραφήθηκε η διαδικασία της καύσης και επιλέχθηκε η προετοιμασία γιατί είναι μία πιο ‘ακίνδυνη’ εικόνα. Η εικόνα, με τα βιβλία να καίγονται, είναι μία εικόνα καταστροφής, πιθανόν να γεννούσε κάποια συναισθήματα αντιπάθειας στους θεατές προς το καθεστώς.

Στο πρώτο θεωρητικό μέρος είδαμε ότι η σχέση σημαίνοντος και σημαινόμενου δεν είναι δεδομένη και εγγενής, στο σημείο, εξαρτάται από τις εκάστοτε κοινωνικές συμβάσεις και τις ιστορικές συνθήκες. Άρα για κάθε σημαίνον μπορεί ν’ αντιστοιχούν πολλά, διαφορετικά σημαινόμενα και αντίστροφα.

Έτσι, μία φωτογραφία διαμαρτυρίας, με τους συγκεκριμένους καπνεργάτες, για τους ίδιους τους καπνεργάτες, την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά, ήταν ένα διαφορετικό σημαινόμενο σε σχέση με τους χωροφύλακες. Για τα Όργανα της Τάξης η απεικόνιση παρέπεμπε σε διαμαρτυρόμενους εργαζομένους, αριστερούς και ‘επικίνδυνους για τη δημόσια τάξη και την ειρήνη’, που έπρεπε να συλληφθούν. Οι χωροφύλακες θα έναχναν τα βρουν ποιοι απεικονίζονται για να προβούν σε συλλήψεις έχοντας στα χέρια τους ντοκουμέντα. Η φωτογραφία θα λειτουργούσε ως ‘τεκμήριο ενοχής’.

Μπορεί η δικτατορία να λειτούργησε καταλυτικά για τον συνδικαλισμό και τις προσωπικές ελευθερίες, ωστόσο δεν είχε αρνητική επίδραση στην πορεία της φωτογραφίας. Αντίθετα, μάλιστα, ο φωτορεπόρτερς αύξησαν τις δουλειές τους, αφού το καθεστώς, όπως σε κάθε δικτατορία, επιδίωκε να προβάλλει τα αναπτυξιακά έργα του. (Ξανθάκης, 2008:364).

Οι φωτορεπόρτερς βρίσκονταν παντού και ακολουθούσαν, κατά πόδας, τον Ιωάννη Μεταξά. Φωτογραφίες, όμως, από συνδικαλιστική δράση, σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνας για την παρούσα μελέτη, δεν σώζονται. Οι φωτογραφίες, που έβλεπαν το φως της δημοσιότητας, περνούσαν πρώτα από τον εξονυχιστικό έλεγχο της λογοκρισίας. Όπως γράφει ο Ξανθάκης, σχολιάζοντας, στο προαναφερόμενο βιβλίο του, την περίοδο εκείνη, *Εκτός από τη λογοκρισία στις δημοσιευμένες φωτογραφίες στις εφημερίδες, δεν υπήρξε κάποια άλλη δέσμευση των καλλιτεχνών φωτογράφων. Παρ' όλο αυτά, η περίοδος αυτή δεν είχε να επιδείξει κάτι ιδιαίτερα δημιουργικό.* (Ξανθάκης⁸², 2008:366).

3.7. Από τη βουλγαρική κατοχή μέχρι τα νεώτερα χρόνια

Τα χρόνια που ακολούθησαν βρήκαν όχι μόνο τους καπνεργάτες αλλά και γενικότερα τον πληθυσμό της πόλης κάτω από το ζυγό της βουλγαρικής κατοχής. Η καπναγορά της Καβάλας αποκόπηκε από τις διεθνή κατανάλωση και τεράστιες ποσότητες καπνού δημεύθηκαν από τους κατηκτητές. Όπως αναφέρει ο Ιωαννίδης, δημεύθηκαν από τους κατακτητές, 22 εκατομμύρια κιλά έτοιμων καπνών για παράδοση, αξίας 30 εκατομμυρίων προπολεμικών δολαρίων. (Ιωαννίδης, 1998: 139). Το κίνημα «πάγωσε» αλλά το χειρότερο είναι ότι, την περίοδο εκείνη (1940 – 1945) οι καπνεργατικές οικογένειες είχαν ν' αντιμετωπίσουν τον υποσιτισμό⁸³ και τις ασθένειες. Οι καπνεργάτες αποκλείστηκαν από το κρατικό επισιτιστικό σύστημα ενώ και τα ημερομίσθια λιγόστευαν σε ημέρες και μειώθηκαν σε αποδοχές. Επιπλέον τους επιβλήθηκαν και με βαριές φορολογικές κρατήσεις και έκτακτες εισφορές χωρίς κανένα αντιστάθμισμα. (Βύζικας, 2012: 231).

Το Εργατοϋπαλληλικό Κέντρο Καβάλας εξιστορεί, στην ιστοσελίδα του, τις ιστορικές εξελίξεις μετά το Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Τότε, που η συνεχιζόμενη και άλυστη κρίση στο ελληνικό συνδικαλιστικό κίνημα ανάγκασε την Παγκόσμια Ομοσπονδία να επέμβει και την επέμβαση έκανε προσωπικά ο γενικός γραμματέας Σαγιάν. Αποτέλεσμα ήταν να υπογραφεί το 1945 η γνωστή *Συμφωνία Σαγιάν*.⁸⁴

Μετά την εφαρμογή της Συμφωνίας και αφού η Εκτελεστική Επιτροπή του Εργατικού Κέντρου Καβάλας αφού έχει λύσει τα ζητήματα αντιπροσώπευσης στις εκλογές που ακολούθησαν, οι νεοεκλεγμένες διοικήσεις όλων των σωματείων, προγραμματίζουν αγώνες για τη λύση των προβλημάτων τους: Τα προβλήματα επικεντρώνονται σε θέματα ανεργίας, επιδομάτων και επαναλειτουργίας των ασφαλιστικών οργανισμών ΤΑΚ και ΙΚΑ, κ.λ.π.

⁸² Ο Ξανθάκης παραπέμπει σε προηγούμενο βιβλίο του Η φωτογραφία στα χρόνια του Πολέμου 1939-1944, περ. Opticon 28 (Ιούλιος – Αύγουστος 1995).

⁸³ Τα στοιχεία του Βύζικα, στηρίζονται σε υπόμνημα της Καπνεργατικής Ενώσεως Καβάλας προς τον υπουργό Βορείου Ελλάδος με ημερομηνία 13 Μαΐου 1945.

⁸⁴ Η Συμφωνία Σαγιάν πρότεινε την αναλογική εκπροσώπηση στις διοικήσεις όλων των συνδικαλιστικών παρατάξεων, από τα πρωτοβάθμια Σωματεία μέχρι και τη ΓΣΕΕ, για τον επιτυχή τερματισμό της κρίσης. (Ε

Τα προβλήματα, όμως, που απασχολούσαν τους καπνεργάτες ήταν και προβλήματα όλης της πόλης αφού όλη η οικονομία της Καβάλας εξαρτιόταν, αποκλειστικά, από την επεξεργασία του καπνού. Αρχές Ιουνίου του 1946 κήρυξαν απεργία το Σωματείο των καπνεργατών και για συμπαράσταση όλα τα υπόλοιπα Σωματεία ακόμη και οι επαγγελματίες έκλεισαν τα καταστήματά τους και νεκρώθηκε η πόλη.

Η ογκώδης συγκέντρωση, των χιλιάδων εργατών, μετατράπηκε σε διαδήλωση όπου σκοτώθηκε ένα παιδί, από αδέσποτη σφαίρα των δυνάμεων της Χωροφυλακής και αρκετοί εργάτες τραυματίστηκαν. Το 1946 είναι χρόνος δίωξης του συνδικαλιστικού κινήματος σε όλη τη χώρα. Τα όργανα της Ασφάλειας, ακόμη και στρατιώτες, είχαν δικαίωμα να μπαίνουν και να βγαίνουν όποτε ήθελαν στα γραφεία του Εργατικού Κέντρου ενώ οι αγώνες των εργατών για αποκατάσταση των αιρετών διοικήσεων κατέληξαν σε συλλήψεις.

Ακολουθεί ο εμφύλιος πόλεμος, με όλες τις τραγικές συνέπειες για τη χώρα μας και την πόλη της Καβάλας, κυρίως, όμως, για το συνδικαλιστικό μαχητικό κίνημα των καπνεργατών.

Αμέσως μετά τη λήξη του εμφυλίου η τάξη αυτή, που ποτέ δεν της έλειψε το θάρρος και η αγωνιστικότητα, αναδιοργανώθηκε. Με αγώνες οι καπνεργάτες κατάφεραν να υπογράψουν οι καπνέμποροι συλλογική σύμβαση που ικανοποιούσε ένα μέρος από τα αιτήματά τους.

Οι καπνέμποροι, από την πλευρά τους, απάντησαν με την σχεδόν αποκλειστική απασχόληση γυναικών ώστε να εξασφαλίσουν χαμηλότερο εργασιακό κόστος.

Σταθμός, με αρνητικούς συνειρμούς για το καπνεργατικό καβαλιώτικο κίνημα ήταν ο Μάρτης του 1953, όταν ψηφίζεται νόμος για την άρση της κατοχύρωσης του καπνεργατικού επαγγέλματος και την αποσυμφόρηση των ανδρών από το επάγγελμα όπως και η συγχώνευση του Ταμείου των Καπνεργατών (ΤΑΚ) στο ΙΚΑ. Ήδη η εξέλιξη της νέας μηχανικής τεχνολογίας κατέστησε ασύμφορη την καπνεργασία και οι καπνέμποροι πίεζαν την κυβέρνηση Παπάγου να ανοίξει το καπνεργατικό επάγγελμα και να διαλύσει το συνδικαλιστικό κίνημα. (Πέγιου στο Ρουδομέτωπο, 2010: 314).

Η άρση από τη Βουλή, της κατοχύρωσης του επαγγέλματος του καπνεργάτη και η έξοδος από αυτό των ανδρών, οδήγησε σε μεγάλη παρακμή το μεγαλύτερο κέντρο επεξεργασίας καπνού των Βαλκανίων. Η βελτίωση των μηχανικών μέσων επεξεργασίας του καπνού οδήγησε στην συνεχή συρρίκνωση αυτών που ασχολούνταν με την καπνεργασία. Από τις 48 εταιρείες που υπήρχαν στη δεκαετία του 1950 μειώθηκαν στην δεκαετία του 1980 στις 15.

Οι χιλιάδες καπνεργάτες όλης της Ελλάδας αποζημιώνονται με ψίχουλα και πετιούνται στη συνέχεια στους δρόμους χωρίς να απολαμβάνουν κάποια κοινωνική πρόνοια.

Οι καπνεργάτες, χρησιμοποιώντας την παλιά τους πείρα, συνέχισαν τους αγώνες για να ματαιωθεί ο νόμος και η πόλη θυμήθηκε τη μαχητικότητα του κινήματος. Ξανάζησε, σε μικρότερο όμως βαθμό, διαδηλώσεις σε κεντρικούς δρόμους, συλλήψεις, ξυλοδαρμούς, στάσεις δουλειάς μέσα στις καπναποθήκες και απεργίες. Αλλά ο νόμος ήταν γεγονός.

Την περίοδο εκείνη, στα καβαλιώτικα καπνεργοστάσια, δούλευαν 7.894 καπνεργάτες, άνδρες και γυναίκες! Από τότε πέρασε πολύς χρόνος. Σήμερα στο άλλοτε μεγαλύτερο κέντρο επεξεργασίας καπνού στα Βαλκάνια, την πόλη μας, δε δουλεύουν παρά μόνο 1.100 εργάτες σ' όλες τις ειδικότητες πραγματοποιώντας ελάχιστα μεροκάματα, τόσα που δε συμπληρώνουν πολλές φορές ούτε το συντελεστή για ιατροφαρμακευτική περίθαλψη.

Από τη μέρα που εξοντώθηκε το ταξικό συνδικαλιστικό κίνημα των καπνεργατών η Καβάλα έπαψε να είναι η παλιά εργατούπολη όμως η εργατοϋπαλληλική τάξη μέσω του Εργατοϋπαλληλικού Κέντρου Νομού Καβάλας και των Σωματείων που έχει στη δύναμή του συνεχίζει να αγωνίζεται και τιμά πάντα τους παλιούς αγωνιστές και εργάτες. (www.eykk.gr).

Στην **Εικόνα 17**, εικονίζονται εργάτριες πίσω από πάγκους διαλογής επεξεργασίας καπνού σε αίθουσα καπνεργασίας, μεταξύ των ετών 1955 και 1960. Σύμφωνα με τα στοιχεία του Μουσείου Καπνού Δήμου Καβάλας, τρίτη από αριστερά διακρίνεται η καπνεργάτρια Κατίνα Μαβόγλου.

Άλλες τέσσερις γυναίκες, δύο παιδιά και δύο άνδρες είναι τα υποκείμενα της φωτογραφίας. Από τη φωτογραφία αντλούμε πληροφορίες για τη μέθοδο επεξεργασίας καπνού της εποχής στην οποία αναφέρεται. Σε σχέση με τις φωτογραφίες από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα παρατηρούμε σημαντικές αλλαγές: Οι καπνεργάτριες κάθονται σε καρέκλες, αντί του πατώματος και υπάρχει μία καλύτερη οργάνωση του χώρου.



Εικόνα: 17. Εργάτριες πίσω από πάγκους διαλογής καπνού, 1955 -1960. Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας.

Η παρουσία των δύο παιδιών, στην καπνεμπορική αίθουσα, υπονοεί μία χαλαρότητα, από πλευράς εργοδοσίας, όπως και ο ενδυματολογικός κώδικας: οι εργάτριες δεν φορούν ομοιόμορφες ρόμπες, αλλά η κάθε μία και ο καθένας τα καθημερινά του ρούχα, είναι, κατά κάποιο τρόπο, μία ένδειξη σεβασμού στην αυτοτέλεια της προσωπικότητάς τους. Τα υποκείμενα ποζάρουν στον φακό, ξέρουν ότι από στιγμή σε στιγμή θα αποτυπωθεί η εικόνα τους για να γίνει μία αναμνηστική φωτογραφία.

Η σύνθεση των σωμάτων στο βάθος

θυμίζει στιγμές οικογενειακής φωτογραφίας. Τα χαμογελαστά πρόσωπα μας μεταφέρουν ένα καλό εργασιακό κλίμα: δεν φαίνονται ταλαιπωρημένα, παρόλο που όπως γνωρίζουμε κάνουν μία κουραστική δουλειά. Πιθανόν να οφείλεται ακριβώς στο γεγονός ότι ποζάρουν, λαμβάνοντας μέρος σε ένα κοινωνικό παιχνίδι στο οποίο υπάκουα συμφώνησαν να παίξουνε, ξέροντας ότι το ξέρουν κι αυτοί που θα τις δουν και θα τους δουν στη φωτογραφία. Ο Μπαρτ προχωρεί σε μία διατύπωση για το ποζάρισμα που εδώ φαίνεται να ισχύει: *Είναι ένα συμπληρωματικό μήνυμα, που ναι μεν είναι αλλοιωμένο από την ουσία του ατόμου, από αυτό που «είναι» ωστόσο δεν παύει να είναι κάτι από το «εγώ» του.* (Barthes, 1984: 22).

Στο οπτικό σημείο της **Εικόνας 18**, η φωτογραφία εικονίζει πορεία καπνεργατών στις 22-05-1957. Το στιγμιότυπο είναι από την πορεία της Επιτροπής Καπνεργατών, στην Καβάλα, με σκοπό τη συνάντησή τους με τις Αρχές. Η φωτογραφία προέρχεται από τη Συλλογή του Μουσείου Καπνού Καβάλας και είναι δωρεά της Βασιλικής Λεμονίδη. Στο πίσω μέρος αναγράφεται η λέξη LEONAR και υπάρχει επίσης χειρόγραφη σημείωση με κεφαλαία γράμματα: ΑΠΟ ΤΗ ΜΕΤΑΒΑΣΗ ΤΗΣ ΠΟΛΥΜΕΛΟΥΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΣΤΙΣ 22.5.1957. Ο φωτογράφος επέλεξε να βάλει στο κάδρο και μία σαφή αναφορά στον τόπο όπου διαδραματίστηκε το γεγονός. Έχει ανοίξει το πλάνο του, δίνοντας λιγότερο χώρο στα υποκείμενα και έχει συμπεριλάβει το λιμάνι της Καβάλας, στο βάθος διακρίνονται τα κατάρτια από τα πλοία και στα αριστερά τα Ψαράδικα.



Εικόνα: 18. Πορεία Καπνεργατών στα 1957.
Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας.

Οι καπνεργάτες έχουν επιλέξει να ακολουθήσουν τον γνωστό, μέχρι στιγμής, ενδυματολογικό κώδικα: Είναι καλοντυμένοι, φορούν κουστούμια. Ανάμεσα στους άνδρες διακρίνονται και δύο γυναίκες, η μία μάλιστα προπορεύεται. Η πορεία δεν είναι μεγάλη και μαζική, πρόκειται, όπως σημειώνεται στο έγγραφο εισαγωγής των φωτογραφιών του Μουσείου Καπνού για μέλη της επιτροπής των καπνεργατών. Η πορεία των μελών της επιτροπής, στο πρώτο καταδηλωτικό επίπεδο, το φωτογραφικό μήνυμα, μας επικοινωνεί το προφανές: τα μέλη της καπνεργατικής επιτροπής πηγαίνουν να θέσουν τα αιτήματά τους στις Αρχές. Στο δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, μετωπικά, το οπτικό σημείο, παραπέμπει στους αγώνες των καπνεργατών της πόλης διαχρονικά, στη συνέχιση των αγώνων και την αδιάκοπη προσπάθεια για τη διεκδίκηση των αιτημάτων της εργατικής τάξης που εκπροσωπούν. Προχωρούν όλοι μαζί, αποφασισμένοι.

Η φωτογραφία, ιστορικά, τεκμηριώνει το κλίμα της εποχής. Ήταν μία περίοδος που οι πιέσεις προς την κυβέρνηση ήταν έντονες. Η περιοχή βίωνε την ανεργία και την υποαπασχόληση. Όπως αναφέρει ο Ιωαννίδης: [...] οι κραυγές μέσω του τύπου της Καβάλας, (των εφημερίδων Ταχυδρόμος και Πρωινή), που με την αρθρογραφία του καλούσε την κυβέρνηση να παρέμβει με σοβαρότητα, για την περίπτωση, το SOS που εξαπέστελνε προς πάσα κατεύθυνση έφερνε αποτελέσματα. [...] (Ιωαννίδης, 1998: 167-168). Η κατάσταση προκάλεσε το ενδιαφέρον του προέδρου της τότε Κυβέρνησης Κωνσταντίνου Καραμανλή που επισκέφθηκε την Καβάλα στις 14 Σεπτεμβρίου. Τα αποτελέσματα της επίσκεψης ήταν θετικά αφού, λίγο αργότερα, ανακοινώθηκαν έργα ύψους περίπου 11 εκατομμυρίων δρχ. (Ιωαννίδης, 1998:169). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, η Κεντροδυτική Μακεδονία ξεπέρασε σε σημασία την καπνοπαραγωγή της Αν. Μακεδονίας – Θράκης γεγονός που συντέλεσε στην παρακμή των καπνουπόλεων Καβάλας, Ξάνθης, Σερρών και Δράμας και στην ανάδειξη της Θεσσαλονίκης. Χαρακτηριστική, της παρακμιακής πορείας της καπνεργασίας στην Καβάλα, που παρέσυρε στην ίδια πορεία και το κίνημα είναι η συνέντευξη του κ. Λαμπριανίδη. Ο αν. καθηγητής Περιφερειακής Ανάπτυξης στο τμήμα Οικονομικών Επιστημών Πανεπιστημίου Μακεδονίας Λόης Λαμπριανίδης, την περίοδο του 1997, δίνει πληροφορίες για την καπνική οικονομία και την εξέλιξή της στο αφιέρωμα για την ιστορία του τσιγάρου, στην Εφημερίδα Καθημερινή. Υπογράφει την ενότητα Ο Καπνός στην Ελλάδα, Καλλιέργεια, επεξεργασία και οικονομική σημασία του καπνού από τον προηγούμενο αιώνα έως σήμερα και σημειώνει ότι: *η συμβολή των εξαγωγών καπνού στο ισοζύγιο εξωτερικών συναλλαγών της αυξήθηκε δραστικά μετά το 1912-13, όταν με τα απελευθερωθέντα εδάφη εντάχθηκαν στον εθνικό κορμό η Μακεδονία και η Θράκη. Από τη δεκαετία του '60, η συμβολή αυτή μειώνεται δραστικά.* (Λαμπριανίδης στο Επτά Μέρες/Καθημερινή: 16/11/1997). Τα στοιχεία, που παρατίθενται στο άρθρο, ξεκινούν από τα 1880 και φθάνουν στα 1995: Η συμβολή του καπνού στο ισοζύγιο ξεκίνησε με 3% την περίοδο 1880-1910, στα 19% έφτασε την περίοδο 1910 έως 1920, εκτοξεύθηκε στο 48%, μεταξύ 1920 έως 1940, μειώθηκε στο 40% την περίοδο 1945 - 1960, έπεσε ακόμη χαμηλότερα στο 29% μεταξύ 1960 και 1970 και η καθοδική πορεία συνεχίστηκε με 8% την περίοδο 1970 - 1980 και ακόμη χαμηλότερα 4% μεταξύ των ετών 1991 έως 1995. (Λαμπριανίδης στο Επτά Μέρες/Καθημερινή: 16/11/1997). Σημαντικός παράγοντας και σταθμός για το καπνεργατικό κίνημα, όπως υποστηρίζει ο Χαροντάκης, σε άρθρο – έρευνα, στην εφημερίδα Το Βήμα της Κυριακής, (2000) για την καταγραφή της ιστορίας του καπνικού στην Καβάλα: *Η εισαγωγή των πρώτων σιγαροποιητικών μηχανών στην ελληνική καπνοβιομηχανία, (1955-1960) αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους σταθμούς στην εξέλιξή της. Σηματοδοτεί το πέρασμα από την πρώιμη περίοδο της εμφάνισής της στην ενηλικίωση της, μετάβαση που προκάλεσε πολλές αντιδράσεις, κυρίως από τους καπνεργάτες, που αντιμετώπιζαν το φάσμα της ανεργίας. Έτσι κι αλλιώς όμως η θαυμαστή ιστορία του καπνού αποτελεί μια από τις βασικότερες κοινωνικοοικονομικές συνιστώσες του ελλαδικού χώρου, κυρίως στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.* (www.tovima.gr).

Άλλη μία ενδιαφέρουσα συνέντευξη δημοσιεύεται από τον Ιωαννίδη και έχει αντληθεί από την εφημερίδα ΤΑ ΝΕΑ της 8^{ης} και 9^{ης} Σεπτεμβρίου 1972. Ο διευθυντής της Περιφερειακής Διεύθυνσης του Εθνικού Οργανισμού Καπνού, παραχώρησε συνέντευξη στον δημοσιογράφο Λευτέρη Παπαδόπουλο για την καπνική κατάσταση κατά την ενδεκαετία 1960 -1971. Η θαρραλέα εκείνη ανάλυση εκείνη, μάλιστα, στοίχιζε διώξεις⁸⁵ από την Απριλιανή Δικτατορία. Εν περιλήψει ο Αθανάσιος Μητακίδης μίλησε για το σοβαρό πρόβλημα της υποχώρησης της καλλιέργειας στην ευρύτερη περιοχή που οδήγησε στην εγκατάλειψη των χωριών και τη μετανάστευση. Ο Μητακίδης παρέθεσε τα στοιχεία που αφορούσαν τη μείωση της καλλιέργειας και την παραγωγής και τον αντίκτυπο στην τοπική οικονομία: Διαβάζουμε σε απόσπασμα : *Εδώ η Καβάλα επεξεργάζονταν παλαιότερα 10-15 εκατομμύρια. Κιλά μέσα, στην πόλη. Αν υπολογίσουμε ότι η επεξεργασία στοίχιζε 4 – δρχ. το κιλό, είχαμε μέσα στο καλοκαίρι, 75 εκ. δρχ. που ‘πέφταν’ στην αγορά. Σήμερα (1971) η επεξεργασία έχει υποχωρήσει στα 3 εκατομμύρια κιλά, αν έχουν μείνει, με 1-1,5 δρχ. έχουμε 4 εκ. δρχ. εργατικά.* (Τα Νέα 1971 στο Ιωαννίδη 1998: 171-173). Σήμερα το επάγγελμα του καπνεργάτη – καπνεργάτριας είναι προς ..εξαφάνιση και μερικές δεκάδες, από αυτούς, δουλεύουν λίγους μήνες τον χρόνο. Και πριν ολοκληρωθεί η εξιστόρηση των γεγονότων, που συνδυάστηκε με την ανάλυση φωτογραφιών, παρατίθενται δύο ακόμη φωτογραφίες. Αφορούν στο ίδιο γεγονός, μία ‘πορεία ειρήνης’, όπως περιγράφεται στο έγγραφο εισαγωγής της φωτογραφίας του Μουσείου Καπνού, που ως ημερομηνία αναφέρει ‘άγνωστος χρόνος’. Από τον ενδυματολογικό κώδικα συμπεραίνουμε ότι δημιουργήθηκε περίπου λίγο μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, πιθανόν τη δεκαετία του 1960 και πριν από την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών . Είναι οι φωτογραφίες στις **Εικόνες 19^α και 19^β**.



**Εικόνα: 19α. Πορεία Ειρήνης – (άγνωστος χρόνος).
Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας.**

⁸⁵ Για τις κρίσεις και τα σχόλια ο Μητακίδης, που δεν είχε πάρει από τον Πρόεδρο της ΕΟΚ, παραπέμφθηκε στο Πειθαρχικό Συμβούλιο του Οργανισμού και υποβιβάστηκε, από τον 3^ο, στον 2^ο βαθμό, ενώ απομακρύνθηκε από το Διαμέρισμα ΑΜΘ. (Ιωαννίδη, 1998: 173).

Στην, **Εικόνα 19^α**, σύμφωνα με τα στοιχεία του Μουσείου Καπνού Καβάλας, όπως μεταφέρθηκαν για την τεκμηρίωση, από τη δωρήτρια Μαρία Μπουλά, διακρίνονται οι : 1) Στο κέντρο, με το χέρι ψηλά, η Μαρ. Μπουλά – Χαλκίδου, 2) Στ' αριστερά της, η Χαρίκλεια Τσαμκοσόγλου, 3) Στα δεξιά της πρώτης η Μαρία Δούκα, 4) Δεξιά της τρίτης η Σοφία Κιρταζόγλου, 5) Στο αριστερό άκρο ο Βασιλάκης. Στην πρωτότυπη φωτογραφία αναγράφονται η λέξη 'MIMOSA' και η χειρόγραφη σημείωση 'Μαρία'. Το λεκτικό μέρος διευκρινίζει ποιος είναι ο κτήτωρ αυτής της φωτογραφίας, είναι η Μαρία.

Και στις δύο φωτογραφίες το ύφος είναι κοινό: τα υποκείμενα, είναι χαμογελαστά και ευδιάθετα. Έτσι, και στην υπό εξέταση φωτογραφία, οι εικονιζόμενοι, γυναίκες οι περισσότερες, άνδρες και ένα παιδί, φαίνονται σαν να συμμετέχουν σε μια γιορτή. Η σκηνή δεν παραπέμπει στη συμμετοχή τους σε πορεία. Μόνο τα πλακάτ, που κρατούν, συμβολίζουν αγώνα ή και προσπάθεια διάδοσης των ιδεών τους. Αντιλαμβανόμαστε, πιο ξεκάθαρα, ότι πρόκειται για πορεία ειρήνης γιατί, στο ένα εξ αυτών των πλακάτ, διακρίνεται, με κεφαλαία γράμματα, η φράση: Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ στην πάνω σειρά και ΥΠΟΘΕΣΗ ΛΑΩΝ στην κάτω σειρά. Στη δεξιά πλευρά, βλέπουμε ένα παράδοξο στοιχείο, ασυνήθιστο για πορείες, ο εικονιζόμενος κράτα και παίζει ποντιακή λίρα, πρόκειται για μία πορεία «μετά μουσικής». Είναι, πράγματι, μία στιγμή χαράς που ο φωτογραφικός φακός κλήθηκε να αποτυπώσει. Οι καπνεργάτες συνεχίζουν να έχουν κοινωνική δράση και ενδιαφέροντα και για άλλα ζητήματα εκτός από τα συντεχνιακά τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η συμμετοχή του παιδιού, του Βασιλάκη, κρατά από το χέρι τον συνοδό του και συμμετέχει σε μια πορεία της οποίας τους λόγους, πιθανόν, να μην έχει κατανοήσει. Όμως πρόκειται για μία ειρηνική πορεία και δεν θα κινδυνεύσει από επεισόδια, ο κηδεμόνας το γνωρίζει γι αυτό και επέλεξε να τον συνοδεύσει .

Η Μαρία είναι το κεντρικό πρόσωπο της φωτογραφίας, αυτής και της επόμενης, είναι η πρωταγωνίστρια και το ξέρει, ίσως ο φωτογράφος να είναι ένα οικείο της πρόσωπο που θέλησε να αποτυπώσει τη στιγμή. Είναι στην πρώτη γραμμή της πορείας και κρατά το χέρι της ψηλά, σφιγμένο σε γροθιά, είναι η πυγμή του αγωνιστή δεμένη μετωνυμικά με τον αγώνα, στην συγκεκριμένη περίπτωση, για την Ειρήνη.



**Εικόνα: 19β. Πορεία Ειρήνης – (άγνωστος χρόνος).
Πηγή: Μουσείο Καπνού Καβάλας.**

Στην **Εικόνα 19β** εικονίζεται ένα ακόμη στιγμιότυπο, από την ίδια πορεία. Σύμφωνα με το έγγραφο εισαγωγής, του Μουσείου Καπνού, διακρίνεται στο κέντρο, με το χέρι υψωμένο, η Μαρία Μπουλά – Χαλκίδου, δίπλα της αριστερά, η Χαρίκλεια Τσαμκοσόγλου και δεξιά η Μαρία Δούκα. Από τη Συλλογή του Μουσείου Καπνού Δήμου Καβάλας. Δωρήτρια η Μαρία Μπουλά – Χαλκίδου. Στην πρωτότυπη φωτογραφία αναγράφονται η λέξη ‘MIMOSA’ και η χειρόγραφη σημείωση ‘Μάρω’. Είναι η ίδια, σχεδόν, σκηνή με την προηγούμενη φωτογραφία και ο φωτογράφος έχει κινηθεί απέναντι από τους εικονιζόμενους έχοντας ζουμάρει στην σκηνή και σε τέσσερα πρόσωπα. Πιο ξεκάθαρα φαίνεται, στο καπέλο της Χαρίκλειας Τσαμκοσόγλου, το σύμβολο της ειρήνης. Σε δεύτερο πλάνο, στο βάθος, πίσω από το πρώτο πλακάτ με σύνθημα για την ειρήνη, υπάρχει ένα δεύτερο, στο οποίο δεν διακρίνεται ξεκάθαρα το λεκτικό μέρος, παρά μόνο η λέξη ‘πούρο’. Διακρίνονται όμως δύο ανδρικές φιγούρες, καλοθρεμμένες με κουστούμι, ενώ ο ένας, εξ αυτών, έχει χονδρό πούρο στο στόμα του, ένα σύμβολο της πλουτοκρατίας. Από αυτήν, την ειρηνική πορεία, δεν λείπουν οι αιχμές εναντίον του κεφαλαίου και της πλουτοκρατίας. Η χαρά, στην φωτογραφία αυτή, είναι πιο έκδηλη στα πρόσωπα, ιδίως των τριών γυναικών, με τα πλατιά χαμόγελα. Πηγάζει από τη συμμετοχή σ’ αυτήν την πορεία, είναι η ικανοποίηση ότι, με την παρουσία τους, ενδυναμώνονται οι φωνές που διεκδικούν ένα υπέρτατο αγαθό, την Ειρήνη.

Πρέπει, αναλύοντας αυτήν τη φωτογραφία, να έχουμε υπόψη μας ότι τα υποκείμενα γνωρίζουν ότι τα κοιτούν μέσα από τον φακό. Αυτό επηρεάζει και τη στάση τους απέναντί του. Προστρέχουμε στον Μπαρτ που ξεδιπλώνει τη σκέψη του για το τι συμβαίνει όταν μας κοιτούν μέσα από φακό. Τη φράση *ποζάρω στο φακό* την εξηγεί ως εξής: *φτιάχνω, στη στιγμή, ένα άλλο δικό μου σώμα, μεταμορφώνομαι προκαταβολικά σε εικόνα. Αυτή η αλλαγή είναι ενεργητική: νοιώθω ότι η Φωτογραφία πλάθει το σώμα του ή το νεκρώνει, κατ’ αρέσκειαν...* και στη συνέχεια εξηγεί το άγχος που διακατέχει αυτόν που ποζάρει για τι θα συμβεί στη συνέχεια, τι θα βγει πάνω στο χαρτί. (Barthes, 1984: 22).

Ίσως, λοιπόν, η χαρά που εκπέμπουν τα πρόσωπα, να πηγάζει και από μία πρόθεση να αποτυπωθεί έτσι η σκηνή, να μείνουν στην ιστορία εκπέμποντας καλή διάθεση και μαχητικότητα.

Με τα χαμογελαστά πρόσωπα των καβαλιωτών καπνεργατριών και καπνεργατών, που μεταδίδουν μηνύματα χαράς από τη συμμετοχή στον αγώνα αλλά και αισιοδοξίας, άκρως απαραίτητα για την περίοδο του διανύουμε ολοκληρώθηκε το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης αυτής.

Επίλογος – Γενικά Συμπεράσματα

Οι αρχαίοι Έλληνες έμπαιναν στον Άδη οπισθοβατώντας, αυτό που είχαν μπροστά τους ήταν το παρελθόν τους. Κάπως έτσι επιδίωξα να ανατρέξω σε μία ζωή, όχι τη δική μου, αλλά μιας ομάδας ανθρώπων που οι προσπάθειες και οι αγώνες -στους οποίους, μάλιστα, συμμετείχε ένας άνθρωπος που αγαπούσα και θαύμαζα γι αυτό, ο καπνεργάτης παππούς μου Λεωνίδα Χορέβας, ταυτίστηκαν με τις διεκδικήσεις αλλά και τη δικαίωση, για τις οποίες σήμερα εμείς απλά μένουμε έκπληκτοι, ζητώντας απαντήσεις. Πώς τα κατάφεραν; Αν η εξελικτική πορεία του ανθρώπου είναι μία από τις αρχές του Διαφωτισμού και του Ορθού Λόγου, πού χάθηκε; Πώς είναι δυνατόν σήμερα να χάνουμε κεκτημένα που κατοχυρώθηκαν πριν έναν αιώνα;

Στο ερώτημα πώς τα κατέφεραν τότε, η ανάλυση των φωτογραφιών ανέδειξε μία κυρίαρχη απάντηση: Η μαζικότητα, η συλλογική συνεχής προσπάθεια και η ομοψυχία, που τους ώθησε να λειτουργήσουν ως *ομαδικός νους*⁸⁶, είναι οι παράγοντες που έδωσαν αυτή την αξιοθαύμαστη δυναμική στο Καπνεργατικό Κίνημα, που σε πολλές περιπτώσεις αιφνιδίασε την εξουσία και την ανάγκασε να υποχωρήσει. Αυτή η δυναμική αποκόπηκε την περίοδο της Δικτατορίας του Μεταξά.

Με την επικράτηση του καθεστώτος, οι Καπνεργάτες πέρασαν στην υπακοή προς την εξουσία, λόγω των πιέσεων της κοινωνικής συνθήκης. (Miligram:1974). Ο Αλέξανδρος Δάγκας, στο άρθρο του για το κοινωνικό κίνημα μέχρι τη δεκαετία του 1920⁸⁷, διερωτάται για τον πρωταγωνιστή των καπνεργατών της Θεσσαλονίκης: *Και ο Μπεναρόγια, τι απέγινε; Παροπλισμένος, μετά τη διαγραφή του από το κομμουνιστικό κόμμα, με ελάχιστη κοινωνική δραστηριότητα, έζησε τα επόμενα χρόνια εργαζόμενος με την ιδιότητα του ναυτιλιακού πράκτορα στο λιμάνι της Θεσσαλονίκης, διατηρώντας τις αναμνήσεις των ηρωικών χρόνων κατά την "πρώτη σταδιοδρομία του ελληνικού προλεταριάτου", φυλάττοντας ως φιλόσοφος τις ιδέες του.... Magnanimi heroes, nati melioribus annis - μεγαλόκαρδοι ήρωες, γεννημένοι σε καλλίτερους χρόνους, όπως έγραψε ο Βιργίλιος. (Δάγκας, 2000).*

Με τους παράγοντες που ώθησαν στην ακμή, το συνδικαλιστικό κίνημα, ασχολήθηκε ο Καστοριάδης ο οποίος διαπίστωσε ότι η επαναστατική πολιτική δραστηριότητα αποτελεί, διαχρονικά, την ανώτερη μορφή πάλης της ανθρωπότητας για τη χειραφέτησή της. Έτσι βάσει των προτάσεών του οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι: *πρωταρχικό καθήκον όλων εκείνων που συνειδητοποιούν την αναγκαιότητα της σοσιαλιστικής επανάστασης, είναι να ενωθούν για να προετοιμάσουν, συλλογικά, αυτή την επανάσταση. Από εδώ απορρέουν, αναπόφευκτα, τα βασικά χαρακτηριστικά κάθε σταθερής συλλογικής πολιτικής δράσης, δηλαδή η βάση της συνοχής κάθε συλλογικής δράσης, που είναι ένα ιστορικό κι άμεσο πρόγραμμα, ένα οργανωτικό καταστατικό, μια συνεχής δράση προς τα έξω.* (Καστοριάδης, 1984:91).

⁸⁶

Ο McDougall, στα 1920, ανέπτυξε την έννοια του ομαδικού νου» για να εκφράσει την αίσθησή του ότι οι ομάδες και οι συλλογικότητες, όπως για παράδειγμα τα πλήθη, μοιάζουν να έχουν μια δική τους νοητική ζωή, μιλάμε για παράδειγμα για «τον όγλο που αγρίεψε» ή για «το πλήθος που ενέργησε σαν ένας άνθρωπος». Την άποψη του McDougall για αυτή, την ανεξάρτητη ζωή των ομάδων που είναι πέρα και πάνω από την ατομική ψυχολογία, συμπεριφέρονται οι Le Bon (1985), Freud (1921) και Jung (1936).

⁸⁷

Το κοινωνικό κίνημα στις περιοχές του Plovdiv (Philippopolis) απαρχές του, μέχρι τη δεκαετία του 1920. Παράλληλες εξελίξεις.

Αναζητώντας πηγές για τη συγγραφή της παρούσας μελέτης, συνάντησα πολλές αναφορές του ΚΚΕ και τον ρόλο του στο καπνεργατικό κίνημα. Το Καπνεργατικό Κίνημα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, βρέθηκε, αναμφισβήτητα, κάτω από την επιρροή του αναπτυσσόμενου τότε Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος και οι σκληροί αγώνες που έκανε μέσα από τις τάξεις των καπνεργατών σηματοδότησαν την ιστορία της πόλης που ονομάστηκε 'Κόκκινη Καβάλα'. (Πέγιου στο Ρουδομέτωφ, 2010: 309). Θα ήθελα όμως να σημειώσω, συμφωνώντας και με την άποψη του Καστοριάδη ότι το εργατικό κίνημα συναντήθηκε, με τον μαρξισμό, για μεγάλο χρονικό διάστημα, στην Καβάλα, την Ελλάδα γενικότερα όπως και σε πολλές χώρες, όμως, το εργατικό κίνημα, δεν υπήρξε ο μαρξισμός κι ο μαρξισμός δεν υπήρξε το εργατικό κίνημα. (Καστοριάδης, 1984:85). Επίσης ας μην ξεχνούμε ότι η πρώτη απεργία στην Καβάλα έγινε επί τουρκοκρατίας, τότε που κανείς δεν ήξερε τη λέξη 'συνδικαλισμός'. Αυτό που άναψε τη σπίθα της αντίδρασης των καπνεργατών ήταν η καταπίεση που ασκούσε το καπνεμπόριο εις βάρος των καπνεργατών και η αυθόρμητη οργάνωσή τους. (Πέγιου στο Ρουδομέτωφ, 2010: 308).

Σήμερα, που το εργατικό κίνημα στέκεται σοκαρισμένο και απομαζικοποιημένο μπροστά στις εξελίξεις που διαδραματίζονται στη χώρα και μόνο αποσπασματικά αντιδρά με κινητοποιήσεις, πορείες (ξεχωριστές Γ.Σ.Ε.Ε. – Α.Δ.Ε.Δ.Υ. και ΠΑ.ΜΕ.) ή απεργίες, έχει να διδαχθεί πολλά από το Καπνεργατικό Κίνημα της Καβάλας.

Με τους αγώνες επιβλήθηκε η αναγκαιότητα της κρατικής παρέμβασης στην οικονομία και κοινωνία. Το Κράτος, ανέλαβε την άσκηση δημόσιων πολιτικών και θέσπισε νόμους προκειμένου να αποτραπεί η κοινωνική αποδιοργάνωση: βελτίωσε τις συνθήκες εργασίας, μείωσε τον χρόνο εργασίας και ικανοποίησε τις κοινωνικές ανάγκες. Στην περίπτωση αυτή η ιστορία μπορεί να θυμηθεί έναν από τους ρόλους της και να λειτουργήσει διδακτικά: Για να προασπίσουν οι εργαζόμενοι τα δικαιώματά τους οφείλουν να συνεχίσουν να αγωνίζονται ενώ απαιτείται να δημιουργήσουν κατάλληλες κοινωνικές, οργανωτικές και λειτουργικές προϋποθέσεις διαμόρφωσης και μαζικής διεκδίκησης της οικονομικής και κοινωνικής ανάπτυξης.

Θα ήθελα να επισημάνω επίσης ότι σήμερα το φαινόμενο της απομαζικοποίησης που παρουσιάζει το συνδικαλιστικό κίνημα χρίζει μελέτη από ειδικούς.

Στο μοντέλο που προτείνει η **θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων** γίνεται αναφορά στο πραγματικό εργατικό κίνημα και στη στάση του ατόμου. Ωστόσο προστίθεται ένα νέο στοιχείο που γεφυρώνει τα δύο μέρη αυτής της μελέτης και αυτό είναι η κοινωνική αναπαράσταση του εργατικού κινήματος.

Η κοινωνική αναπαράσταση βρίσκεται ανάμεσα στο αντικείμενο και στη στάση και ο ρόλος της είναι η νοηματοδότηση του Εργατικού Κινήματος. (Wetherell, 2004:203). Είναι ένας μηχανισμός που χτίζεται, δεν βρίσκεται έτσι απλά έξω στο κόσμο. Έτσι λοιπόν, στην περίπτωσή μας, η στάση σχετίζεται με την *εικόνα* του κινήματος και όχι με τους *πραγματικούς* καπνεργάτες. Ο Μοσχοβισί υποστήριξε ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αποτελούνται κατά ένα μέρος από ιδέες και κατά ένα μέρος από εικόνες.

Οι καπνεργάτες, ασυνείδητα ως επί το πλείστον, διαμορφώθηκαν, από κοινωνικές αναπαραστάσεις αλλά και διαμόρφωσαν κοινωνικές αναπαραστάσεις.

Από τη μία πλευρά, κατανόησαν τον κόσμο και έδρασαν επηρεασμένοι από τις δικές τους κοινωνικές αναπαραστάσεις και από την άλλη πλευρά, παρατηρώντας τις φωτογραφίες τους, αντιλαμβανόμαστε ότι χωρίς να το θέλουν, επιδίωξαν την αγκυροβόληση του θεατή, με τη μαζικότητα που βλέπουμε στις απεικονίσεις των φωτογραφιών τους, όπου τονίζουν την ομοψυχία, τη συλλογική δράση, την ενότητά τους. Είναι σαν να δήλωσαν τότε και να επιμένουν μέχρι σήμερα, μέσω των φωτογραφιών: «είμαστε πολλοί, ενωμένοι και όλοι μαζί».

Στη μελέτη, επιδιώχθηκε να αξιοποιηθούν η θεωρία και τα εργαλεία της Σημειωτικής Ανάλυσης, η οποία χαρακτηρίζεται από την προσωπική υποκειμενική ματιά της γράφουσας, εξ' άλλου, λόγω της εντροπίας της και της απειρότητας της σημειωτικής, δεν θα ήταν δυνατόν να είναι αντικειμενική και πλήρης η ερμηνεία των οπτικών σημείων. Όπως ο Έκο επισημαίνει:

ο σημειολόγος θα πρέπει διαρκώς να διερωτάται για το αντικείμενό του γιατί αυτό μοιάζει με την επιφάνεια της θάλασσας που, ανεξάρτητα από τη συνοχή ροή των μορίων της, προκύπτει μία ενιαία μορφή η 'Θάλασσα' και επίσης μοιάζει με ένα τοπίο, που υποβάλλεται συνεχώς σε μεταβολές λόγω των ανθρώπινων παρεμβάσεων. (Eco, 1994:59).

Οι φωτογραφίες, που κατάφερα να συλλέξω, ήταν ένα είδους Λαβύρινθος, που με καλούσε να πραγματώσω τη φράση του Νίτσε: *ένας λαβυρινθικός άνθρωπος δεν αναζητεί ποτέ την αλήθεια, παρά μόνο την Αριάδνη του*. Στο κλασικό πλέον έργο του *Θεωρία Σημειωτικής* και στο κεφάλαιο με τίτλο *Ο πολιτισμός ως σημειωτικό φαινόμενο*, ο Έκο υποστηρίζει ότι είναι σαφές πως *ο πολιτισμός μπορεί να κατανοηθεί εμβριθέστερα αν θεωρηθεί από τη σημειωτική άποψη. ...Οι νόμοι της σημασίας είναι οι νόμοι του πολιτισμού. Για το λόγο αυτό, ο πολιτισμός επιτρέπει μια συνεχή διαδικασία επικοινωνιακών ανταλλαγών, στο βαθμό που υφίσταται ως σύστημα των συστημάτων σημασίας. Ο πολιτισμός μπορεί να μελετηθεί απόλυτα από σημειωτική σκοπιά.* (Eco, 1994: 58).

Οι φωτογραφίες που αναλύθηκαν, εκτός από αυτές που εικονίζουν το τρίπτυχο ζωγραφικό έργο της Μαρίας Σκλίδα, λειτούργησαν, όπως θα έλεγε ο Μπαρτ, ως **μάρτυρες** ότι το αντικείμενό τους ήταν πραγματικό. Είδαμε πού και πώς εργάζονταν και σκηνές από τη δράση τους και την κοινωνική ζωή τους. Μας έσπρωξαν να πιστέψουμε ότι το αντικείμενο είναι ζωντανό, να μυηθούμε έτσι στην πιο μαγική διάσταση της φωτογραφίας. Συναντήσαμε τα ίχνη των ατόμων που εικονίζονται στις φωτογραφίες της μελέτης, όπως οι αυτόχθονες Μαορί, που σύμφωνα με την Deidre Brown, ενώ, όταν αντιμετώπισαν για πρώτη φορά τη φωτογραφία, κρυβόταν, από την κάμερα, για να μη χαθεί η ψυχή τους, το *mauri* τους, λίγο αργότερα άρχισαν να βλέπουν το νέο μέσο σαν μια αποδοτική μέθοδο ενσωμάτωσης της γουιάρα, του ίχνους δηλαδή, ενός ατόμου. (Brown, 2007).

Θα συμφωνήσω, επίσης, με την πρόταση του Μπαρτ ότι η φωτογραφία *ως είδωλο, ως φάσμα είναι η άρνηση της κατάστασης θανάτου στην οποία έχει το άτομο περιέλθει: η φωτογραφία λειτουργεί ως το χρονικό διάμεσο μεταξύ αιωνιότητας και «μόνιμης παρεύρεσης», ως υποκατάστατο ομοίωμα του αντικείμενου αναφοράς, που στην προκειμένη περίπτωση ήταν τα πρόσωπα των καπνεργατών, ως καταλύτης, τέλος, της χρονικής διάστασης που διαχωρίζει το εδώ με το επέκεινα.* (Barthes, 1984: 20).

Για να μην ζούμε, όμως, με ψευδαισθήσεις, όπως γράφει και ο Μπαρτ: *είναι καλύτερα να λέμε πως το αμίμητο γνώρισμα της Φωτογραφίας (το νόημά της) είναι ότι κάποιος είδε το ανάφορο με σάρκα και οστά, ή και αυτοπροσώπως.* (Barthes, 1984:110-111).

Η παρούσα μελέτη, εκτός των άλλων, ήταν πρόκληση για τη φαντασία με την οποία επιδίωξα να μεταφερθώ στη σκηνή, ξεπερνώντας το ρόλο μου ως αναγνώστρια, για να παρατηρήσω τα πρόσωπα εκ των έσω, να μπω στο πλάνο τους, να συνομιλήσω μαζί τους ώστε να επιβεβαιώσω ή να ματαιώσω τα προσωπικά μου συμπεράσματα, να αναζητήσω τη δικαίωση για τον τρόπο που ανέγνωσα αυτή τη σκηνή από τη δική τους ζωή....Από την προσπάθεια αυτή το συμπέρασμα μου προσεγγίζει την άποψη του Δημήτρη Τσατσούλη⁸⁸, ότι *περισσότερο κι από τη λογοτεχνία ή τις άλλες τέχνες, η φωτογραφία επιτυγχάνει την παρείσφρηση του φαντασιακού στην τρέχουσα πραγματικότητα.*

Γιατί, όπως εξηγεί ο Τσατσούλης, μέσω μιας πρακτικής, σημειωτικής προσέγγισης, ο αναγνώστης/θεατής γνωρίζοντας τα όρια του ψεύδους που περικλείει η φωτογραφία και τον τρόπο με τον οποίον διαμορφώθηκε το μήνυμά της καταφέρνει να εκτιμήσει τη συμβολή της φωτογραφικής εικόνας τόσο στην επικοινωνιακή διαδικασία όσο και στο ευρύτερο πεδίο της τέχνης. (Τσατσούλης, 1997: 34).

Μία έννοια που δένει τα δύο μέρη αυτής της μελέτης είναι η αυτή της Κοινωνικής Αναπαράστασης, όπως η Κοινωνική Ψυχολογία το εξετάζει. Κρίνεται σκόπιμο να γίνει αναφορά στο μοντέλο που προτείνει η θεωρία των κοινωνικών αναπαραστάσεων για να εμπλουτιστούν τα συμπεράσματα. Στη θεωρία αυτή, γίνεται αναφορά στο πραγματικό εργατικό κίνημα και στη στάση του ατόμου αλλά και στην κοινωνική αναπαράσταση του εργατικού κινήματος. Η κοινωνική αναπαράσταση βρίσκεται ανάμεσα στο αντικείμενο και στη στάση και ο όλος της είναι η νοηματοδότηση του Εργατικού Κινήματος. (Wetherell, 2004: 203). Είναι ένας μηχανισμός που χιτίζεται, δεν βρίσκεται έτσι απλά έξω στο κόσμο. Έτσι λοιπόν, στην περίπτωση μας, η στάση σχετίζεται με την *εικόνα* του κινήματος και όχι με τους *πραγματικούς* καπνεργάτες. Ο Μοσχοβισί, εξάλλου, υποστήριξε ότι οι κοινωνικές αναπαραστάσεις αποτελούνται κατά ένα μέρος από ιδέες και κατά ένα μέρος από εικόνες.

Οι καπνεργάτες, ασυνείδητα ως επί το πλείστον, διαμορφώθηκαν, από κοινωνικές αναπαραστάσεις αλλά και διαμόρφωσαν κοινωνικές αναπαραστάσεις. Από τη μία πλευρά, κατανόησαν τον κόσμο και έδρασαν επηρεασμένοι από τις δικές τους κοινωνικές αναπαραστάσεις και από την άλλη πλευρά, παρατηρώντας τις φωτογραφίες τους, αντιλαμβανόμαστε ότι επιδίωξαν την «αγκυροβόληση» του θεατή, με τη μαζικότητα που βλέπουμε στις απεικονίσεις των φωτογραφιών τους, όπου τονίζουν την ομοψυχία, τη συλλογική δράση, την ενότητά τους. Είναι σαν να δήλωσαν τότε και να επιμένουν, μέσω των φωτογραφιών σήμερα : **είμαστε πολλοί, ενωμένοι και όλοι μαζί.**

Τέλος, θα ήθελα να επισημάνω τη μεγάλη προσπάθεια του Δήμου Καβάλας, που ξεκίνησε από το Δημοτικό Μουσείο Καβάλας και συνεχίζεται από το Μουσείο Καπνού Καβάλας για την αξιοποίηση των τεκμηρίων που αφορούν στο καπνεργατικό κίνημα, μέσα από ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες, που οφείλονται κυρίως στην υποχρηματοδότηση και την έλλειψη προσωπικού.

⁸⁸

Ο Δημήτρης Τσατσούλης είναι διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών και διδάσκει Σημειωτική στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Η αναφορά, στο κείμενο προέρχεται από την εργασία του *Φωτογραφία και σημειωτική, Η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα μιας «θεωρίας του ψεύδους»,*

ΠΗΓΕΣ

Ελληνική Βιβλιογραφία- επιστημονικά άρθρα και εργασίες

Άμπεντροτ, Β., (1976). *Κοινωνική Ιστορία του Ευρωπαϊκού Εργατικού Κινήματος*. (Μτφρ. Μανούση Α.). Χαλάνδρι: Οδυσσέας. Πρωτότυπο: Abentrot, W., (1965). *Sozialgeschichte de europaischen Abeitebewegung*. Frankfurt.

Αναστασιάδης, Γ. (11/05/2008). *Ο Μάης του '36, Μέρα Μαγιού μου μίσεψες*. Εφημερίδα Μακεδονία, Δημοσιογραφικός Όμιλος Λαμπράκη. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.makthes.gr/news/permanent/17221>. [Πρόσβαση στις 20/09/2013].

Αρμακόλας, Δ. (;) *Γλυπτοθήκη, ευρετήριο καλλιτεχνών*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.glyptothiki.gr/%CE%B1%CF%81%CE%BC%CE%B1%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CE%B1%CF%82-%CE%B4%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82-armakolas-dimitris.aspx>. [Πρόσβαση στις 17/09/2013].

Α.Υ.Ε., (Αρχεία Υπουργείου Εξωτερικών). (1907-8). αα/Θ.Στατ.(Αθήναι 9-8-1906 πιν. 3).

Βέττας, Α., (2002). *Σ' ένα τα λέγω πεθερά για να τ' ακούει η νύφη, ήτοι ποιητικά παίγνια υπό Ανδρίκου Δ. Βέττα, 1899*. (επιμ. Ρουδομέτωφ, Ν.). Καβάλα: Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο Καβάλας.

Βικιπαίδεια, ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια (2013). Λήμμα *Δικτατορία Μεταξά*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CE%B8%CE%B5%CF%83%CF%84%CF%8E%CF%82%CF%84%CE%B7%CF%82%4%CE%B7%CF%82%CE%91%CF%85%CE%B3%CE%BF%CF%8D%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%85>. [Πρόσβαση στις 10/9/2013].

Βικιπαίδεια, ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια (2013). Λήμμα *Παρτσαλίδης*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%94%CE%B7%CE%BC%CE%AE%CF%84%CF%81%CE%B7%CF%82%CE%A0%CE%B1%CF%81%CF%84%CF%83%CE%B1%CE%BB%CE%AF%CE%B4%CE%B7%CF%82>. [Πρόσβαση στις 10/9/2013].

Βικιπαίδεια, ελεύθερη εγκυκλοπαίδεια (2013). Λήμμα *Carl Jung*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Jung. [Πρόσβαση στις 10/9/2013].

Βούρτσης, Ι., κ.ά. (1999). *Εισαγωγή στον Ελληνικό Πολιτισμό*, Τόμ. Α'. Πάτρα: Ε.Α.Π.

Βύζικας, Ι. Θ., (1994). *Χρονικό των εργατικών αγώνων*. Καβάλα: Δημοτικό Μουσείο Καβάλας και ΓΣΕΕ.

Βύζικας, Ι.Θ., (2010). *Καβάλα, Η Μέκκα του Καπνού. Τόμος Ζ'.* Καβάλα: Ι.Κ.Κ.Ι.Κ.(Ινστιτούτο Κοινωνικών Κινημάτων & Ιστορίας Καπνού).

Barthes, R., (1988). *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο.* Αθήνα: Πλέθρον.

Barthes, R., (1984). *Ο Φωτεινός θάλαμος. Δοκίμιο για τη φωτογραφία.* (Μτφρ. Κρητικός, Γ.). Αθήνα: Ράππας. Πρωτότυπο: Ronald Barthes, (1980). *La chambre Claire. Cahiers du Cinéma.* Paris: Gallimard Seuil.

Benjamin, W., (1978). *Δοκίμια για την Τέχνη.* (Μτφρ. Κούρτοβικ, Δ.) Αθήνα: Κάλβος.

Γκίκας, Α., (30/03/2008). *Το εργατικό και κομμουνιστικό κίνημα στην Καβάλα του μεσοπολέμου.* Ριζοσπάστης, αρθμ. Φύλλου: 10037. Σελ. 9, Ένθετη έκδοση 7 Μέρες Μαζί. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=4476761&publDate=30/3/2008>. [Πρόσβαση στις 25/05/2013].

Clogg, R., (2003). *Συνοπτική ιστορία της Ελλάδας 1770-2000,* (Δεύτερη έκδοση). Αθήνα: Κάτοπτρο.

Δάγκας, Α., (1998). *Συμβολή στην έρευνα για την οικονομική και κοινωνική εξέλιξη της Θεσσαλονίκης: Οικονομική δομή και κοινωνικός καταμερισμός της εργασίας, 1912-1940.* Θεσσαλονίκη: Επαγγελματικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης.

Δελτίο Γραφείου Προστασίας Ελληνικού Καπνού - Ιούλιος 1934. Αρχείο Δημοτικού Μουσείου Καβάλας.

Δημοφέλεια, Δημοτική Κοινοφελής Επιχείρηση Καβάλας. (;). *Πλατεία Καπνεργάτη και οδός Κύπρου.* Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.kavalagreece.gr/tourismos/touristikis-pliourofories/periigisis/odos-kuprou/> [Πρόσβαση στις 25/05/2013].

Dant, T., Gilloch, G. Ουτοπία, τεύχ. 70 (2006). *Εικόνες του παρελθόντος: θεωρίες του Μπένγιαμιν και Μπαρτ περί φωτογραφίας και ιστορίας.* Αθήνα: Μπιτσάκης Ευτύχης. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=φωτογραφία&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1819>. [Πρόσβαση στις 20/05/2013].

Dyer, G. (2004). *Η διαφήμιση ως επικοινωνία.* Αθήνα: Πατάκης.

Εργατουπαλληλικό Κέντρο Καβάλας. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.eykk.gr/eykk/history> [Πρόσβαση στις 11/05/2013].

Eco, U., (1992). *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή.*(4^η Έκδοση). Αθήνα: Μαλλιάρης – Παιδεία Α.Ε.

Eco, U., (1994). *Θεωρία Σημειωτικής*. (Μτφρ). Καλλιφατίδη, Έ. (3η Έκδοση). Αθήνα: Γνώση. Πρωτότυπο: Eco U., (1976). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.

Ernest, B., (1996). *Ψυχολογία των μαζών*. (Ελλ. έκδ.) (Μτφρ. Χριστοδούλου, Σ. Ι.) Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Fiske, J., (1992). *Εισαγωγή στην Επικοινωνία*. Αθήνα: Επικοινωνία και Κουλτούρα.

Flusser, V. (2008). *Προς το Σύμπαν των τεχνικών εικόνων*. (Μτφρ. Ηλιόπουλος, Γ.) Αθήνα: ΣΜΙΑΗ. Πρωτότυπο Flusser, V. (2000). *Ins Universum den technischen Bilder*, European Photography, Vol. IV, 2000. (1^η έκδοση: 1985).

Freeland, C., (2005). *Μα είναι αυτό τέχνη*; Αθήνα: Πλέθρον

Freeman, J., (ed.) (1980). *Ο άνθρωπος και τα σύμβολα του / σύλληψη και εκτέλεση Κάρλ Γιούνγκ ... [κ.ά.]*. (Μτφρ. Χατζηθεοδώρου, Αντ.). Αθήνα: Αρσενίδης. Πρωτότυπο: Jung, C. G. (1964). Freeman, J. (Ed.) *Carl Gustav, 1875-196. Man and his symbols*. London: Aldus Books.

Ιωαννίδης, Ι. Β., (1998). *Το καπνικό στην Καβάλα, Μαρτυρίες και στοιχεία από το καπνεμπόριο και την καπνεργασία*. Καβάλα: Πολιτάκης (για λογαριασμό του Ιστορικού Αρχείου Δήμου Καβάλας).

Καστοριάδης, Κ., (1984). *Η πείρα του εργατικού κινήματος*. (Μτφ. Σ.Χαλικιάς, Β. Ψιμούλη). Αθήνα: Ύψιλον βιβλία.

Κορνάρος, Θ., (1981). *Θεσσαλονίκη 9-11 του Μάη 1936*. Αθήνα.

Κορδάτος, Γ., (1972). *Ιστορία του ελληνικού εργατικού κινήματος*. (7η έκδ). Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Κοφινάς, Γ.Ν., (1914). *Τα οικονομικά της Μακεδονίας*. Αθήνα: Εθν. Τυπογραφείο.

Λιάκος, Α. (28/10/2007). *Η «κοινωνική πολιτική» της 4ης Αυγούστου*. ιστοσελίδαΕφημ. Το Βήμα. Γνώμες (Νέες Εποχές). Αθήνα: Δ.Ο.Λ. Α.Ε. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&ct=114&artid=184464&dt=28/10/2007>. [Πρόσβαση στις 2009-09-28].

Μάντζαρης Α. Ι., (1927). *Το Καπνεργατικόν Ζήτημα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κεντρικού Συμβουλίου Προστασίας Καπνού.

Μάντζαρης, Α.Ι., (1955). *Το Ελληνικόν Καπνεμπόριον*. Αθήνα: Εκδόσεις Κεντρικού Συμβουλίου Προστασίας Καπνού.

Μπάρτ, Ρ., (1979). *Μυθολογίες Μάθημα*. μετάφρ. Καίτη Χατζηδήμου, Κ., Ράλλη Ι., επιμ. μεταφ. Κρητικός Γ. Αθήνα : Ράππα.

Μοσκόφ, Κ., (1978). *Θεσσαλονίκη, τομή της μεταπρατικής πόλης*. Θεσσαλονίκη: Στοχαστής, Β΄ έκδοση.

Μοσκόφ, Κ., (1987). *Η διοργάνωση του επαναστατικού ονείρου*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Μουσείο Δημοκρατίας, διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο
<http://www.mouseiodimokratias.gr/greek/exhibition3.asp>. [Πρόσβαση στις 11/05/2013].

Μπάρκα, Φ., (11/02/2009). *Στον Εμφύλιο όλες οι φωτογραφίες ήταν στημένες*. Έντυπη έκδοση: Ελευθεροτυπία, Αθήνα: Τεγόπουλος - Φυτράκης. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=16133>. [Πρόσβαση στις 25/05/2013].

Μπλέσιος, Α. (1997). *Το εργατικό και κοινωνικό δράμα στην Ελλάδα από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1922*. Ουτοπία, τεύχ. 27. Αθήνα: Στάχυ. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&type=cid&q=isMemberOf-cid:121&page=1&pid=iid:1154>. [Πρόσβαση στις 20/05/2013].

Μπουμπάρης, Ν., (2012). *Πολιτισμός των Εικόνων*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.ct.aegean.gr/people/bubaris/shmeioseis/visual%20culture/notes%20on%20semiotics.pdf>. [Πρόσβαση στις 18/05/2013].

Νεφελούδης, Β. (2007). *Αχτίνα Θ': Αναμνήσεις 1930-1940* Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας

Ξανθάκης, Ξ. Α. (2008). *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας 1839-1970*. Αθήνα: Πάπυρος Γραφικαί Τέχναι Α.Ε.

Οδηγός Καλλιέργειας Καπνού (Ανατολικά, Βιρτζίνια, Μπέρλεϋ). (1996). Δράμα: Εθνικός Οργανισμός Καπνού.

Παπαγιώργης, Κ. (Επιμ.). (1981). *Κείμενα Σημειολογίας*. (Μπενβενίστ, Μπάρτ, Ντεριντά, Πιρς, Φουκώ). Αθήνα: Νεφέλη.

Παπασημακοπούλου, Θ. (2007). *Ο οπτικός πολιτισμός μέσα από τη σημειολογία της έντυπης διαφήμισης*. Αθήνα: Πάντειο Παν/μιο. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=σημειωτική&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:217>. [Πρόσβαση στις 20/05/2013].

Πέγιος, Γ. Α. (1984). *Από την ιστορία του Συνδικαλιστικού Κινήματος της Καβάλας, 1922-1953*. Καβάλα: Ο.Α.Ε.Δ.

Πέγιου, Ε. (2010). *Βόλτα στην Καβάλα του χθες*. Καβάλα: Δημοτική Βιβλιοθήκη Καβάλας.

Περιοδικό *Φάρος της Μακεδονίας*. Αρθμ. Φ. 8, 17/08/1916. Καβάλα.

Πολάνυι, Κ. (2001). *Karl Polanyi - Ο Μεγάλος Μετασχηματισμός*. (Μτφρ. Κώστας Γαργάνης). Σκόπελος: Νησίδες.

Πριμικίδης, Ι. (ψευδώνυμο Παλήος). (11/12/1984). Χρονικά της Καβάλας. *Εφημ. Ταχυδρόμος*. Καβάλα.

Προκόπιος, Μητρ. Φ.Ν.Θ. (1979). *Η Εκπαίδευσις εις την Καβάλαν και η ανέγερσις του Παρθεναγωγείου αυτής 1890-1915*. Θεσσαλονίκη: Ιερά Μητρόπολις Φ. Ν. Θάσου.

Perniola, M. (1991). *Το είναι –προς- θάνατο και το ομοίωμα του θανάτου- Η κοινωνία των ομοιομάτων*. Μτφρ. Paola Caenazzo. Αθήνα: Αλεξάνδρεια .

Ρίτσος, Γ. (1936) *Ο Επιτάφιος*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών : http://users.uoa.gr/~nektar/arts/tributes/giannhs_ritsos/epitafios-i.htm [Πρόσβαση στις 19/09/2013].

Ρουδομέτωφ, Ν. (1998). *Η Ελληνορθόδοξη Κοινότητα Καβάλας από έναν Κώδικα των ετών 1895-1908*. Καβάλα: Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο Καβάλας.

Ρουδομέτωφ, Ν. (επιμ.). (2010). *Στοιχεία Ιστορίας του Νομού Καβάλας, Πρακτικά του Σεμιναρίου Τοπικής Ιστορίας που διοργανώθηκε από το Δήμο Καβάλας από τις 17 Ιανουαρίου έως τις 22 Μαρτίου 2010, στην αίθουσα της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Καβάλας*. Καβάλα: Δήμος Καβάλας.

Ρουμπάνης, Θ. *Πρωτομαγιές εν μέσω κρίσεων*. (16/12/2010). Έντυπη έκδοση: Έθνος, Αθήνα: Πήγασος Εκδοτική Α.Ε, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=11493023>. [Πρόσβαση στις 11/05/2013].

Σκαρπέλος, Γ., (2000). *Ιστορική μνήμη κι ελληνικότητα στα κόμικς*. Αθήνα: Κριτική.

Σκαρπέλος, Γ., (2012). *Εικόνα και Κοινωνία: Από την Κοινωνική Φωτογραφία στην Οπτική Κοινωνιολογία*. Τόπος. Αθήνα.

Στεφανίδου, Αιμ. (1991). Διατριβή: *Η πόλη -λιμάνι της Καβάλας κατά την περίοδο της Τουρκοκρατίας, πολεοδομική διερεύνηση (1931-1912)*. Τμήμα Αρχιτεκτόνων. ΑΠΘ. Θεσσαλονίκη.

Τζελέπη, Ε., (05-02-2009). Καρλ Γιουνκ 1875 – 1961. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.psychologynet.gr/article.php?item=69>. [Πρόσβαση στις 18/05/2013].

Τσατσούλης, Δ. Ουτοπία, τεύχ. 27 (1997). *Φωτογραφία και σημειωτική: η τέχνη του ψεύδους υπό το πρίσμα της θεωρίας του ψεύδους*. Αθήνα: Στάχυ. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://pandemos.panteion.gr/index.php?op=record&type=0&q=φωτογραφία&page=1&scope=0&lang=el&pid=iid:1142>. [Πρόσβαση στις 20/05/2013]

Φουντανόπουλος, Κ., (2005). *Εργασία και εργατικό κίνημα στη Θεσσαλονίκη 1908-193*): *Ηθική οικονομία και συλλογική δράση στο Μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Νεφέλη.

Χαροντάκης, Δ. *Ταξίδι στην ιστορία του καπνού*. Εφημ. Το Βήμα της Κυριακής. (16/04/2000). Αθήνα: Δημοσιογραφικός Οργανισμός Λαμπράκη Α.Ε. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=121424&ct=3&dt=16/04/2000#ixzz0iR2wJ276>. [Πρόσβαση στις 12/09/2013].

Χιόνης, Κ., (1990). *Η Παιδεία στην Καβάλα 1864-1919*. Καβάλα.

Ψυχογιός, Δ., (2003). *Τι είναι τα μέσα επικοινωνίας*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Wetherell, M. (επιμ.).(2004). *Ταυτότητες, ομάδες και κοινωνικά ζητήματα*. (Μτφρ. Νίκος Μποζατζής). Αθήνα: Μεταίχμιο. Πρωτότυπο: Margaret Wetherell, (Ed.), *Identities, groups and social issues*, Sage Publications of London, Thousand Oaks and New Delhi, (1996). London: Open University Press

Wollen, P. Szakowski J., (199-;) *Η αισθητική της φωτογραφίας*. (Μτφρ. Μωραΐτης Μ.) Αθήνα: Καθρέφτης.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία- επιστημονικά άρθρα και εργασίες

Azjen, I. (1988). *Attitudes, Personality and Behaviour*, Buckingham: Open University Press.

Ball, M. S. and Smith G., W.H. (1992). *Analysing Visual Data*. New York: Sage Publications.

Banks, M. H. Morphy, (eds.), (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven London: Yale University Press.

Banks, M., (2001). *Visual Methods in Social Research*. London: SAGE.

Baudrillard, J., (1988): *Selected Writings* (Ed. Mark Poster). Cambridge: Polity Press.

Benjamin, W., (1968). Hannah Arendt, ed. *"The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"*, *Illuminations*. London: Fontana.

Benjamin, W., (1985). *A small History of Photography στο One Way Street and Other Writings*. London: Verso.

Bion, W. (1961). *Experiences in Group and Other Papers*. London: The Tavistock Institute.

Bourdieu, P. (dir). (1965). *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.

Brown, D.S., (2007). *Te Ahua Hiko: digital cultural heritage and indigenous objects, people, and environments in Theorising Digital Cultural Heritage*. Editors: Cameron F, Kenderdine S. 77-91. Cambridge: MIT Press.

Collier, J. Jr. M. Collier., (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Chandler, D., (1994). *Semiotics for Beginners*. Cataloguing: Library of Congress P99; Dewey 302.2, Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>. [Πρόσβαση στις 14/05/2013].

Dagas, A., (2000). *The social movement in the areas of Plovdiv (Philippopolis) and Thessaloniki, from its early days until the 1920's. Parallel development στο Συλλογικό έργο Θεσσαλονίκη και Φιλιππούπολη σε παράλληλους δρόμους - Ιστορία, τέχνη, κοινωνία 18ος - 20ός αιώνας*. Θεσσαλονίκη: Πολιτιστική Εταιρεία Επιχειρηματιών Βορείου Ελλάδος. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://users.auth.gr/adagkas/texts/7Plovdiv.pdf>. [Πρόσβαση στις 11/05/2013].

Damisch, H., (1963). *Cinq notes pour une phenomenology de l'image photographie*. L'Arc, No 21 (La Photographie), Aix-en Provence.

Danto, A., (1997). *Brillo Box, After the End of Art: Contemporary Art of the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press.

Derrida, J., (1978): *Writing and Difference* (trans. Alan Bass). London: Routledge & Kegan.

Dillon, G., L., (1999). *Art and the Semiotics Of Images: Three Questions About Visual Meaning*, University of Washington. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://faculty.washington.edu/dillon/rhethhtml/signifiers/sigsave.html>. [Πρόσβαση στις 12/05/2013].

Fernandez, W. D., (2004). *Using the Glaserian Approach in Grounded Studies of Emerging Business Practice.*, Electronic Journal of Business Research Methods, p.p. 83-9. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.ejbrm.com/vol2/v2-i2/vol2-issue2-art4-fernandez.pdf>. [Πρόσβαση στις 18-06-2012].

Fiske, J. & J.Hartley, J., (1978). *Reading Television*. London: Methuen.

Fiske, J., (1982). *Introduction to Communication Studies*. London: Routledge.

- Fraser, J.F., (1912). *Pictures from the Balkans*, London: Kassell.
- Freud, S., (1921). *Group Psychology and the Analysis of the Ego*. London: Hogarth Press.
[ελλην. Εκδ.: *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ*. (1994). Μτφρ. Κ. Τρικεριώτη. Αθήνα: Επίκουρος].
- Gergen, K., (1973). "Social psychology as history". *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 26.
- Greimas, A.J., (1964). *Cahiers Zonéotyhés pur l' Ecole normale supérieure de Saint-Cloud*. Cours de sémantique.
- Harré, R., (1998). *The epistemology of social representations*, στο U.Flick (ed.), *The Psychology of the social*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hartley, J., (1982). *Understanding News*. London: Methuen.
- Hayman, R., (1999). *A life of Yung ww*. New York, London: Norton & company.
- Hirsch, M., (1997). *Family Frames: Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Hawkes, T., (1977). *Structuralism and Semiotics*. London: Routledge.
- Innis, E.R., (Ed.) (1986). *Semiotics: An Introductory Anthology*. London: Hutchinson.
- Jakobson, R. & Halle, M., (1956). *Fundamentals of Language*. The Hage: Mutoon
- Jung, C. (1936 - 1956). *The concept of the collective unconscious*. Τομ. 9, 1^ο Μέρος. *Collected Works*. London: Routledge.
- Lacan, J. (1977)., *Icrits*. London: Tavistock in Chandler D., *Semiotics for Beginers* in Chandler, D. (1994): *Semiotics for Beginners*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>. [Πρόσβαση στις 17/05/2013].
- Lausberg, H., (1949). *Elemente der literarischen Rhetorik*, Munchen: Hueber.
- Le Bon, G., (1896, αγγλ. μτφρ. 1947). *The Crowd: A Study of the Popular Mind*. London.
- Lewis, J., (1991). *The Ideological Octopus: An Exploration of Television and its Audience*. New York: Routledge.
- Lyotard, J. F., (1976). *La Phenomenologie*. Paris: P.U.F.

Martin, P.Y. and Turner, B. A. (1986). Ground theory nd organizational research. *The Journal of Applied Behavioral Science. The Journal of Applied Behavioral Science*, 22 (2).

McDougall, W., (1920). *The Group Mind*, Cambridge: Cambridge University Press.

Miligram, S., (1961). *Obedience to Authority*. London: The Tavistock Institute.

Moscovisi, S., (1976). *La Psychology: Son Image et Son Public*. Paris: Press Universitaires de France.

Moscovisi, S., (1985). “Comment on Potter and Litton”. *British Journal of Social Psychology*. vol. 24. Issue 2, June 1985.

Paul in Chandler, D., (1994): *Semiotics for Beginners*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html> [Πρόσβαση στις 17-5-2013].

Peirce, C. S. (1931), *Collected Papers*. Cambridge: Harvard Univercity Press.

Quillian, R.M. (1968). *Semantic Memory* (στο Minsky, M. (1968) Ed. *Semantic Information Processing*. Cambridge, London: MIT Press).

Ryckman, M. R., (1989). *Theories of Personality*. (4th edition). Pacific Grove, California: Brooks/ Cole Publishing Company,

Saussure, de Fer., (1957). Χειρόγραφη σημείωση που δημοσιεύθηκε στο *Cahiers Fer. de Saussure*.

Simell, G. in Ball, Michael S. and Smith,G., W.H., (1992). *Analysing Visual Data*. Sage. Puplications:New York στο Chandler, D. (1994): *Semiotics for Beginners*. Διαθέσιμο στον δικτυακό τόπο: <http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>. [Πρόσβαση στις 17/05/2013].

Simmel, G., (1908). *Soziologie, Leipzig: Duncker & Humblot*. (Sociology: Investigations on the Forms of Sociation).

Wallis, R., (1985). *Institutions*, in Kuper, A. and Kuper, J. (ed) *The Social Science Encyclopedia*. London: Routledge.

Watson, D.H., (1988). *Managers of Discontent: Trade Union Officers and Industrial Relations Managers*. London: Routledge.

Winfried N., (1990). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

Πηγές των φωτογραφιών

Εξώφυλλο: Ψηφιδωτό έργο του Ζάχου Κοτζαμανίδη, (2010), που απεικονίζει το καπνεργατικό κίνημα της Καβάλας, αναρτημένο στο Μουσείου Καπνού Δήμου Καβάλας. Δωρεά της Οδέττης Πετρίδη, στη μνήμη του πατέρα της καπνεμπόρου Νίκου Πετρίδη.

Εικόνα 1. : Άποψη της πόλης την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα. Πηγή : Από το βιβλίο του Ν. Ρουδωμέτωφ, (1998), *Η Ελληνορθόδοξη Κοινότητα Καβάλας από έναν Κώδικα των ετών 1895 – 1908*, σελ. 87. Φωτογραφία αγνώστου ή που δεν αναφέρεται.

Εικόνα 2: Πανοραμική άποψη της πόλης τη δεκαετία του 1900. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.⁸⁹: *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 3: Ώρα ξεκούρασης για καπνεργάτες και καπνεργάτριες στην Καβάλα επί τουρκοκρατίας (1890 - 1900). Φωτογραφία αγνώστου. Πηγή: Αναδημοσίευση από τη Συλλογή του Δημοτικού Μουσείου. Ριζοσπάστης (30/03/2008)/7 Μέρες Μαζί /Ιστορία/Το εργατικό και κομμουνιστικό κίνημα στην Καβάλα του μεσοπολέμου, σελ.9. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL:<http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=4476761&publDate=30/3/2008> (Ανασύρθηκε στις 09/02/2013).

Εικόνα 4: Έξοδος καπνεργατριών και καπνεργατών από τα εργοστάσια Χέρτζογκ, στη σημερινή οδό Δαμιανού, τη δεκαετία του 1900. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.: *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 5: Επεξεργασία καπνών στη δεκαετία του 1900 σε καρτ ποστάλ. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.: *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 6: Σαλόνι επεξεργασίας καπνού, στις αρχές του 1900, σε καρτ ποστάλ. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.

Εικόνα 7: Καλλιτεχνική κατασκευή τόγκας στα 1906, σε καρτ ποστάλ. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.: *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 8: Πορτρέτο Αντρίκου Βέττα, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, από το αρχείο της Συλλογής του Ιστορικού και Λογοτεχνικού Αρχείου Καβάλας, όπως δημοσιεύεται στην έκδοσή του *‘Σένα τα λέγω πεθερά για να τ’ ακούει η νύφη, ήτοι ποιητικά παίγνια υπό Ανδρίκου Δ. Βέττα 1899*.

Εικόνα 9: Το Αναγνωστήριο του Καπνεργατικού Σωματείου ‘Η Ευδαιμονία’ στη δεκαετία του 1910. Πηγή: Συλλογή Ι.Λ.Α.Κ.: *Πανόραμα Καβάλας – Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα 1856-1925, 1^η Συλλογή 44 παλιών απόψεων της πόλης*. Φωτογραφία αγνώστου.

⁸⁹

Εικόνα 10: Ομήγουρης εννέα καπνεργατών γύρω από τραπέζι γλεντιού , σε άγνωστο χρόνο. Πηγή: Συλλογή Μουσείου Καπνού Καβάλας. Δωρητής: Ιορδάνης Λοστορίδης. Φωτογραφία αγνώστου. Στο πίσω μέρος αναγράφεται η λέξη LEONAR.

Εικ. 11α: Η Πλατεία Καπνεργάτη στην Καβάλα και το Μνημείο του Καπνεργάτη. Φωτογραφία αγνώστου ή που δεν αναφέρεται. Πηγή: Δημοφέλεια, Δημοτική Κοινοφελής Επιχείρηση Καβάλας/Αρχική Σελίδα/Πλατεία Καπνεργάτη και οδός Κύπρου. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL: <http://www.kavalagreece.gr/tourismos/touristikes-pliiofories/periigisis/odos-kuprou/> (Ανασύρθηκε στις 25/05/2013).

Εικόνα 11β. Το έργο του Δημήτρη Αρμακόλα, *Το Μνημείο του Καπνεργάτη*. Πηγή: Γλυπτοθήκη, Γλυπτοθήκη/ Ευρετήριο καλλιτεχνών / Αρμακόλας Δημήτρης. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL: <http://glypto.files.wordpress.com/2011/01/armakolas014.jpg>: www.glyptothiki.gr. (Ανασύρθηκε στις 17/09/2013).

Εικόνα 12: Συγκέντρωση διαμαρτυρίας καπνεργατών της Καβάλας, για την εξαγωγή ανεπεξέργαστων καπνών, στις 03/04/1925. Πηγή: 7 Μέρες Μαζί, Ριζοσπάστης (30/03/2008). <http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=4476761&publDate=30/3/2008> (ανασύρθηκε 09/02/2013).

Εικόνα 13: Α' Ενωτικό Συνέδριο καπνεργατών και στοιβαδόρων στην Καβάλα, Μάρτης 1927. Φωτογραφία αγνώστου. Πηγή: Αναδημοσίευση φωτογραφίας της Συλλογή του Δημοτικού Μουσείου Καβάλας στο 7 Μέρες Μαζί, Ριζοσπάστης. (30/03/2008). <http://www2.rizospastis.gr/story.do?id=4476761&publDate=30/3/2008> (Ανασύρθηκε στις 09/02/2013).

Εικόνα 14^α, 14β, 14γ: Τρίπτυχο ζωγραφικό έργο, (2008-2009) της ζωγράφου Μαρίας Σκλίδα, με τίτλο *Το καπνεργατικό κίνημα 1932 – 1934*. Αρχείο της Συλλογής Μουσείου Καπνού Καβάλας, (Φωτογραφία και ζωγραφικό έργο).

Εικόνα 15^α : Η Κατίνα Τούση θρηνεί πάνω από το άψυχο σώμα του γιου της, Θεσσαλονίκη, 9/05/1936. Φωτογραφία αγνώστου Πηγή: Από πρωτοσέλιδο της εφημερίδας Μακεδονία, 12/05/1936 αναδημοσιευμένη στην Εφημερίδα *Το Βήμα* (21/05/2006) /Μέρες Μαγιού, 70 χρόνια από τα γεγονότα της Θεσσαλονίκης. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=173382/>. (Ανασύρθηκε στις 09/02/2013).

Εικόνα 15β: Ο θρήνος της Κατίνας Τούση πάνω από το άψυχο σώμα του γιου της, 9/05/1936. Πηγή: Εφημερίδα το Έθνος "Ε" 16/12/2010/*Πρωτομαγιές εν μέσω κρίσεων*. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL: <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22733&subid=2&pubid=11493023/> (Ανασύρθηκε στις 11/05/2013).

Εικόνα 15γ: Πρωτοσέλιδο της εφημερίδας Ριζοσπάστης, στις 10/05/2013. Πηγή: *Ριζοσπάστης/7 Μέρες Μαζί*, (30/04/2011). *Πρωτομαγιές μέσα από το αρχείο του ΚΚΕ και τις σελίδες του «Ριζοσπάστη»*. Πρόσβαση στον δικτυακό τόπο: URL: <http://www.rizospastis.gr/page.do?publDate=30/4/2011&id=13530&pageNo=11&direction=1> (ανασύρθηκε στις 20/09/2013).

Εικόνα 16: Κάψιμο βιβλίων στην πλατεία της Καβάλας επί δικτατορίας Ι. Μεταξά. Πηγή: Βιβλίο Άλκη Ξανθάκη *Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας – 1839-1970*, σελ. 365. Φωτογραφία αγνώστου. Αρχείο Μιχάλη Τσάγκαρη.

Εικόνα 17: Εργάτριες πίσω από πάγκους διαλογής καπνού σε αίθουσα καπνεργασίας, μεταξύ 1955 και 1960. Πηγή: Συλλογή του Μουσείου Καπνού Καβάλας. Δωρητής Ευθύμιος Καγιάσας. Φωτογραφία αγνώστου. Στο πίσω μέρος της φωτογραφίας αναγράφεται “LEONAR”.

Εικόνα 18: Πορεία καπνεργατών- Επιτροπή Καπνεργατών στις 22-05-1957. Πηγή: Συλλογή Μουσείου Καπνού Καβάλας. Δωρήτρια Βασιλική Λεμονίδη. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 19^α: Πορεία Ειρήνης . Άγνωστος χρόνος. Πηγή: Συλλογή Μουσείου Καπνού Καβάλας. Δωρήτρια Μαρία Μπουλά – Χαλκίδου. Φωτογραφία αγνώστου.

Εικόνα 19^β: Πορεία Ειρήνης. Άγνωστος χρόνος. Πηγή: Συλλογή Μουσείου Καπνού Καβάλας. Δωρήτρια Μαρία Μπουλά – Χαλκίδου. Φωτογραφία αγνώστου.