

Χω/ορο-γραφώντας την Αμερική



Επιμέλεια

Τατιανή Γ. Ραπατζίκου

Σμάτση Γεμενετζή-Μαλαθούνη

Χω/ορο-γραφώντας την Αμερική

**Επιμέλεια
Τατιανή Γ. Ραπατζίκου
Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη**



Θεσσαλονίκη 2023



ePublishing

epublishing.ekt.gr

Επιστημονικός εκδότης: Hellenic Association for American Studies Digital Publications
Ηλεκτρονικός εκδότης: Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης/ Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών

Επιμελήτριες τόμου: Τατιανή Γ. Ραπατζίκου και Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη
(Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ)

Copyright © 2023 Hellenic Association for American Studies Digital Publications



Η χρήση του περιεχομένου καθορίζεται από την άδεια Creative Commons Αναφορά Δημιουργού–Μη Εμπορική Χρήση–Παρόμοια Διανομή 4.0 Διεθνές.

Προκειμένου να δείτε αντίγραφο της άδειας επισκεφθείτε την ακόλουθη σελίδα:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.el>

Εξώφυλλο: “Death Valley Desert Highway” (διατίθεται ελεύθερα στο σύνδεσμο:
<https://pixabay.com/photos/death-valley-desert-highway-road-3133502/>)

Μορφοποίηση εξωφύλλου: Αναστάσιος Πασχάλης
(Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ)

Η έκδοση διατίθεται online στη διεύθυνση:
<https://ebooks.epublishing.ekt.gr/index.php/helaasdp/catalog/book/189>

ISBN: 978-618-85422-1-1 (e-book, pdf)



Hellenic Association for American Studies
Digital Publications

Ευχαριστίες

Ο τόμος αυτός είναι αποτέλεσμα μακροχρόνιας διαδικασίας και συλλογικής προσπάθειας. Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε θερμά τις ερευνήτριες και ερευνητές που συμμετείχαν στο παρόν εγχείρημα. Επίσης, ευχαριστούμε τον Αναστάσιο Πασχάλη για τον σχεδιασμό του εξωφύλλου αλλά και των λογοτύπων του ψηφιακού εκδοτικού οίκου της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών (Helaasdp). Τέλος ευχαριστούμε το Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης που πλέον φιλοξενεί τις ψηφιακές εκδοτικές προσπάθειες της Helaasdp.

Οι επιμελήτριες

Τατιανή Γ. Ραπαζίκου

Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη

Πίνακας Περιεχομένων

Χω/ορο-γραφώντας την Αμερική: Εισαγωγή Τατιανή Γ. Ραπατζίκου.....	5
Μέρος Πρώτο: Κειμενικές γεω-γραφίες	
Ψυχεδελικά Χωρικά Οράματα στο <i>Γυμνό Γεύμα</i> του William Μπάροουζ Μαρία Χ. Σαλικοπούλου	23
Η αναστοχαστική αυτο/βιο/γεωγραφία των κειμένων του Robert Smithson Σταματίνα Δημακοπούλου.....	39
Ηλεκτρονική «Χωρικότητα» και Νέες Δυνατότητες της Ποπ Γραφής Δέσποινα Ν. Φελέκη.....	57
Ψηφιακές Πρακτικές Αφήγησης: Το Παράδειγμα του Steve Tomasula Βασίλειος Ν. Δεληογλάνης.....	75
Μέρος Δεύτερο: Χωρικές αναδιατάξεις	
Σέντραλ Παρκ, Νέα Υόρκη η ιστορία μιας χωρικής μετάλλαξης Θεοδώρα Τσιμπούκη	96
Τζιν Κέλι, χορευτής, χορογράφος, σκηνοθέτης: Η ενσάρκωση της αρρενωπότητας στα μιούζικαλ της δεκαετίας του '50 Μιχάλης Κοκκώνης.....	114
Η υπερβολή της σκηνικής γραφής στον χώρο της θεατρικής δραστηριότητας: Ζητήματα τεχνολογίας Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου	131
Νεο-Αφρικανικά χορογραφήματα: Μετασηματίζουσες «μαύρες» πνευματι(στι)κές επιρροές στη σύγχρονη Αμερικανική χορευτική σκηνή Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου.....	148
Ο Ιδιωτικός και Δημόσιος Εαυτός επί Σκηνής: Αναπαραστάσεις Αφρικανο-Αμερικανίδων Γυναικών Μουσικών Διασημοτήτων Βασίλειος Χαρίσης.....	161
Μέρος Τρίτο: Δια-Αντλαντικές συνομιλίες	
Μετεμφυλιακή ρητορική στην Ελλάδα: Ορ(ι)οθετήσεις της Αμερικής και παιδική ηλικία/νεότητα Βασιλική Βασιλούδη.....	177
Η υπολογιστική φωτογραφία στην υπηρεσία του πολιτισμού Ορέστης Κουράκης.....	207
Χω/ορογραφώντας στην Αμερική Ευγενία (Τζένη) Αρσένη	236
Βιογραφικά Σημειώματα.....	251

*Χω/ορο-γραφώντας την Αμερική: εισαγωγή*¹

Τατιανή Γ. Ραπατζίκου
Αριστοτέλειο Παν/μιο Θεσσαλονίκης

Η προσέγγιση της έννοιας του χώρου σε συνδυασμό με τις Αμερικανικές Σπουδές αποτελεί αντικείμενο κομβικής μελέτης, καθώς είναι άμεσα συνυφασμένη με τις έννοιες της εθνοτικής, φυλετικής και έμφυλης ταυτότητας, η οποία αναδιαμορφώνεται σε συνάρτηση με πολλαπλούς άλλους παράγοντας (για παράδειγμα, περιβαλλοντικούς, εδαφικούς, μεταναστευτικούς) που αντλούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους από την ποικιλόμορφη αμερικανική (ανθρωπο)γεωγραφία και κοινωνικο-ιστορική και πολιτική πραγματικότητα.

Η πολυσύνθετη δυναμική του χώρου, όπως υποδηλώνει ο τίτλος αυτού του τόμου—*Χω/ορο-γραφώντας την Αμερική*—συνυπάρχει με την χορο-γραφία, η οποία εκλαμβάνεται ως μια απτή σωματική κίνηση αλλά και ως μια μορφή έκφρασης που μεταφορικά μαζί με τη γραφή επιχειρεί να εγγράψει, δηλαδή να αποτυπώσει, αναπαραστήσει και καταγράψει, τα πολυεπίπεδα γεγονότα, εμπειρίες και συναισθήματα που συντελούνται σε μία συνεχώς ευμετάβλητη—χρονικά, γεωγραφικά, πολιτισμικά—χωρική πραγματικότητα. Είναι ακριβώς αυτοί οι πολλαπλοί ρόλοι που χαρακτηρίζουν την έννοια του χώρου, η οποία μέσω των δοκιμίων του εκδοτικού αυτού εγχειρήματος, προσεγγίζεται από διαφορετικές οπτικές γωνίες σε μια προσπάθεια ανάδειξης των πολλαπλών ερμηνευτικών δυνατοτήτων που προκύπτουν από την κριτική ανάλυση και διερεύνηση μιας ευρείας γκάμας θεμάτων όπως αυτά απορρέουν από την Αμερικανική λογοτεχνία και πολιτισμό.

Μιλώντας για τη λογοτεχνία, οι δύο παρακάτω κειμενικές αναφορές είναι ενδεικτικές του πολυδιάστατου χαρακτήρα της έννοιας του χώρου όπως την προσλαμβάνουν δύο σημαντικές Αμερικανίδες συγγραφείς. Για παράδειγμα, στο *My Antonia* (1918) της Willa Cather, ξεχωρίζουν τα λόγια του αφηγητή, Jim Burden,

¹ Όλα τα παραθέματα από τις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές που εμφανίζονται στην Εισαγωγή έχουν μεταφραστεί από την συγγραφέα του παρόντος κειμένου.

όταν αντικρίζοντας για πρώτη φορά τις εκτενείς πεδιάδες της Νεμπράσκα λέει: «Δεν φαινόταν να υπάρχει τίποτα να δούμε—ούτε φράχτες, ούτε ρυάκια ή δέντρα, ούτε λόφοι ή χωράφια. Αν υπήρχε δρόμος, δεν μπορούσα να τον διακρίνω στο αμυδρό φως των αστεριών. Δεν υπήρχε τίποτε άλλο παρά γη: όχι χώρα, αλλά το υλικό από το οποίο φτιάχνονται οι χώρες». Με τα λόγια του αυτά, ο χώρος, η γη, και η χώρα αποκτούν μία υπαρξιακή και υλική υπόσταση, η οποία μεταβάλλει τόσο την αντίληψή του για τον κόσμο όσο και για την ίδια την ταυτότητά του, εφόσον για πρώτη φορά έρχεται αντιμέτωπος με την απτή διάσταση της Αμερικανικής ενδοχώρας. Εξίσου σημαντική είναι και η αποτύπωση του φυσικού περιβάλλοντος, για παράδειγμα, στο διήγημα της Leslie Marmon Silko με τίτλο “Lullaby” από το βιβλίο της *Storyteller* (1981) όπου μαθαίνουμε για την Ναβάχο Ayah και τη συναισθηματική της κατάσταση μέσω της διάδρασής της με τη φύση: «Κάθισε με την πλάτη της στην πλατιά βαμβακιά, νιώθοντας τον τραχύ φλοιό στα οστά της πλάτης της—κοίταξε ανατολικά και άκουσε τον άνεμο και το χιόνι να τραγουδούν ένα ψηλόφωνο τραγούδι Yeibechei. Μακριά από τον άνεμο ένιωθε μεγαλύτερη ζεστασιά και μπορούσε να παρακολουθεί το πλατύ χνουδωτό χιόνι να γεμίζει τα ίχνη της, σταθερά, μέχρι που η κατεύθυνση από την οποία είχε έρθει είχε εξαφανιστεί» (43). Η περιγραφή εδώ συνθέτει μια πολυδιάστατη πραγματικότητα όπου το ανθρώπινο στοιχείο, η γλωρίδα, και τα καιρικά φαινόμενα συνυπάρχουν εντός ενός συνεχώς μεταβλητού φυσικού χώρου, ο οποίος είναι άμεσα συνυφασμένος με την επιβίωση αλλά και την ψυχοσύνθεση των αυτοχθόνων πληθυσμών στην Αμερική. Επομένως, αποδεικνύεται στα συγκεκριμένα παραδείγματα ότι η έννοια του χώρου δεν είναι μονοδιάστατη και αφηρημένη, αλλά ακόμη και μέσω της λογοτεχνικής αναπαράστασής της παρουσιάζεται ως συνεχώς ανατροφοδοτούμενη από τις βιωματικές εμπειρίες των ατόμων και των κοινοτήτων που δραστηριοποιούνται εντός και μέσω αυτής.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται και η πολιτική διάσταση του χώρου, την οποία συναντά κανείς σε διαφορετικές στιγμές της αμερικανικής ιστορίας, όπως μέσω της εμβληματικής αναφοράς του John Winthrop κατά το κήρυγμά του το 1630 στη φράση «η πόλη πάνω στο λόφο» [city upon a hill] σηματοδοτώντας έτσι το μοναδικό ρόλο της Αμερικής στον κόσμο· αργότερα το 1845, στην αναφορά του John L. O’Sullivan στο «προφανές πεπρωμένο» [manifest destiny] που σχετίζεται με την εδαφική επέκταση της Αμερικής μέσω της προσάρτησης διαφόρων περιοχών (όπως, για παράδειγμα, του Τέξας εκείνη την χρονική περίοδο)· λίγο αργότερα το 1893,

μέσω της ιδεολογικής προσέγγισης της έννοιας του «συνόρου» [frontier] του Frederick Jackson Turner στο ομώνυμό του έργο όπου μιλά για τα σύνορα αυτά ως «το σημείο συνάντησης μεταξύ της άγριας φύσης και του πολιτισμού», διαχωρίζοντας έτσι τον πρωτογονισμό (που σχετίζεται έμμεσα εκείνη την περίοδο με τις αντιλήψεις που επικρατούσαν για τους αυτόχθονες) από την πρόοδο (που συμβαδίζει με την αναγκαιότητα επέκτασης της Αμερικής στη Δύση με σκοπό την εκμετάλλευσή της σε επίπεδο πόρων και εδαφών, αλλά και εγκατάστασης μεταναστών/εξαναγκαστικής απομάκρυνσης και μετακίνησης αυτόχθονων πληθυσμών)· στη συνέχεια στις 15 Ιουλίου 1960, όταν ο John F. Kennedy με αφορμή την ομιλία αποδοχής της υποψηφιότητάς του στις επερχόμενες προεδρικές εκλογές, αναφέρεται στην έννοια του «νέου συνόρου» μιλώντας για τις «αχαρτογράφητες περιοχές της επιστήμης και του διαστήματος, τα άλυτα προβλήματα της ειρήνης και του πολέμου» αλλά και τους «ανίκη[τους] θύλακες της άγνοιας και της προκατάληψης, τα αναπάντητα ερωτήματα της φτώχειας και του πλεονάσματος», όπου συνέδεσε την έννοια του χώρου με την οικονομική ανάπτυξη, την επιστημονική πρόοδο και την καινοτομία, αλλά και με τις προοδευτικές ή οπισθοδρομικές αντιλήψεις μέσω των οποίων κανείς αντικρίζει την πραγματικότητα· ενώ το 2001, μετά την τρομοκρατική επίθεση της 11^{ης} Σεπτεμβρίου, η έννοια του χώρου τόσο στην Αμερικανική όσο και την παγκόσμια πολιτική σκηνή ταυτίστηκε με την ισοπέδωση των διδύμων πύργων στην Νέα Υόρκη, την ανασφάλεια του εναέριου χώρου, την έναρξη του πολέμου κατά της τρομοκρατίας, και τη θεώρηση συγκεκριμένων περιοχών της Μέσης Ανατολής ως τόπους φόβου και καταστροφής.

Όλα αυτά τα γεγονότα προσφέρουν μια διαφορετική διείδυση στον κοινωνικο-ιστορικό και πολιτισμικό όσο και γεωπολιτικό ρόλο που παίζει η έννοια του χώρου, ο οποίος γίνεται αντιληπτός με διαφορετικό τρόπο όταν προσεγγίζεται εντός ή εκτός των αμερικανικών συνόρων.² Με τα δοκίμια του τόμου να εστιάζουν

² Αρκετές είναι οι αγγλόφωνες ακαδημαϊκές εκδόσεις που αναλύουν την έννοια του χώρου στο πλαίσιο των Αμερικανικών Σπουδών στις ΗΠΑ και στην Ευρώπη. Ενδεικτικά αναφέρονται οι πρόσφατοι τίτλοι των παρακάτω συλλογικών τόμων, οι οποίοι προσεγγίζουν πολλαπλά θέματα λογοτεχνικού, κοινωνικο-πολιτικού και διεπιστημονικού ενδιαφέροντος: *The Routledge Handbook of Literature and Space* (2017), *Occupying Space in American Literature and Culture: Static Heroes, Social Movements and Empowerment* (2014) και *Placing America: American Culture and its Spaces* (2013). Επίσης, ιδιαίτερα σημαντική θεωρείται η έναρξη έκδοσης του επιστημονικού περιοδικού *GeoHumanities* το 2015, το οποίο αναγνωρίζει τη τελευταία τάση στις μελέτες του χώρου γνωστές ως γεο-ανθρωπιστικές σπουδές όπου έμφαση, ως προς την κατανόηση του χώρου και τόπου, δίνεται στις εξελίξεις που σημειώνονται στις ψηφιακές επιστήμες λόγω της ευρείας χρήσης των τεχνολογιών δι' εντοπισμού (μέσω της χρήσης GPS και GIS-κινητών λειτουργικών συστημάτων) και επεξεργασίας των δεδομένων που προκύπτουν από αυτές, αλλά και πρόσβασης σε ψηφιακούς χάρτες (google maps).

στην περίοδο που ξεκινά από το 1950 μέχρι τις μέρες μας, ο χώρος αναδεικνύεται σε ένα πρωτεύοντα παράγοντα ανακίνησης και αναθεώρησης της αμερικανικής πραγματικότητας εξαιτίας των κοινωνικών ανακατατάξεων που συντελούνται τόσο στο εσωτερικό της όσο και σε συνάρτηση με τις ευρύτερες παγκόσμιες εξελίξεις. Με τον δυτικό κόσμο από τα τέλη του εικοστού αιώνα να έχει εισέλθει σε μια μεταποικιακή και μεταμοντέρνα εποχή, η οποία, μετά τη βαναυσότητα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου αλλά και το ψυχροπολεμικό και διπλωματικό δίπολο ΗΠΑ/ΕΣΣΔ, να χαρακτηρίζεται από μια γενικευμένη τάση αμφισβήτησης και ανατροπής της κυρίαρχης αλλά και συντηρητικής μέχρι τότε τάξης πραγμάτων. Αυτή η πληθώρα ιστορικο-πολιτικών και κοινωνικών αλλαγών και ανατροπών ευνόησε το σταδιακό άνοιγμα της κοινωνίας σε φωνές και εμπειρίες (πολιτικές, εθνοτικές, φυλετικές, έμφυλες, θρησκευτικές) που μέχρι τότε ήταν περιθωριοποιημένες και αποσιωπημένες. Έχει ιδιαίτερη σημασία ότι κατά τη διάρκεια αυτής της χρονικής περιόδου κάνουν την εμφάνισή τους πολλές θεωρητικές μελέτες στις δύο όχθες του Ατλαντικού σχετικές με την έννοια του χώρου, όπως για παράδειγμα του Henri Lefebvre,³ όπου έμφαση δίνεται στον ενεργό ρόλο του γεωγραφικού χώρου και στη συν-διαμόρφωση των ανθρώπινων κοινωνιών, αλλά και των Gilles Deleuze και Félix Guattari,⁴ όπου ο χώρος προσεγγίζεται ως κάτι ρευστό που συνεχώς επεκτείνεται οδηγώντας σε διαφορετικές διακλαδώσεις (ριζώματα/rhizome) και διασυνδέσεις (όντων, οργανισμών, ιδεών, κοινοτήτων κ.ά). Αυτές οι θεωρίες οδήγησαν λίγο αργότερα σε μια περαιτέρω συνειδητοποίηση του ουσιαστικού ρόλου της έννοιας του χώρου σε σχέση με τη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτική διάσταση της πραγματικότητας, όπως μαρτυρούν τα λόγια του Fredric Jameson και Edward Soja, με αποτέλεσμα να γίνεται αναφορά πλέον στη «χωρική στροφή» (spatial turn) και στις προοπτικές που αυτή εισήγαγε, συνδυάζοντας τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες, ως προς την κατανόηση του χώρου ως ενός πολυδιάστατου και σταδιακά παγκόσμιου πεδίου δραστηριοποίησης.

Συγκεκριμένα, ο Jameson στο έργο του *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) σημειώνει τα εξής:

³ Πρόκειται για τη μελέτη του με τον πρωτότυπο τίτλο *La Production de l'Espace* που δημοσιεύτηκε το 1974 και στη συνέχεια το 1991 κυκλοφόρησε σε αγγλική μετάφραση με τον τίτλο *The Production of Space*.

⁴ Πρόκειται για τη μελέτη τους με τον πρωτότυπο τίτλο *Mille Plateau: Capitalisme et Schizophrenie* που εκδόθηκε το 1981, ενώ το 1987 κυκλοφόρησε στην ακόλουθη αγγλική μετάφραση: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*.

Έχει συχνά ειπωθεί, ωστόσο, ότι ζούμε πλέον το συγχρονικό και όχι το διαχρονικό, και νομίζω ότι τουλάχιστον εμπειρικά μπορεί κανείς να επιχειρηματολογήσει για το ότι η καθημερινή μας ζωή, η ψυχική μας εμπειρία, οι γλώσσες του πολιτισμού μας, κυριαρχούνται σήμερα από τις κατηγορίες του χώρου και όχι από κατηγορίες του χρόνου, όπως στην προηγούμενη περίοδο του υψηλού μοντερνισμού. (16)

Ενώ ο Soja στο έργο του *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (1996), γράφει τα παρακάτω:

Ο Τρίτος Χώρος [Thirdspace] [είναι] μια απεριόριστη σύνθεση από ζωντανούς κόσμους που είναι ριζικά ανοιχτοί και ανοιχτά ριζοσπαστικοί, περιεκτικοί και διεπιστημονικοί ως προς την εμβέλειά τους αλλά πολιτικά εστιασμένοι και επιδεκτικοί σε στρατηγικές επιλογές, ποτέ πλήρως αναγνωρίσιμες αλλά, ωστόσο, η γνώμη μας για αυτούς καθοδηγεί την αναζήτησή μας για την λυτρωτική αλλαγή και την ελευθερία από την κυριαρχία. (70)

Από τα παραπάνω παραθέματα είναι εμφανής η διαφορετική αντίληψη που έχει αρχίσει να διαμορφώνεται ως προς την πρόσληψη του χώρου, εάν λάβει κανείς υπόψη τον χαρακτηρισμό του ως κάτι συγχρονικό, διεπιστημονικό και συνθετικό, το οποίο αποκαλύπτει την πολυεπίπεδη και κοινωνικά ανατρεπτική δυναμική του πέρα από μονοδιάστατες αντιλήψεις και ιδεολογίες.⁵ Όλα αυτά προκύπτουν από τη μεταμοντέρνα αντίληψη του χώρου ως μια πολύ-παραμετρική έκφραση πολλαπλών κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, οι οποίες εκτείνονται πέρα των αμερικανικών γεωγραφικών ορίων, εξαιτίας των διαφορετικών ομάδων και κοινοτήτων (ως προς την φυλετική και εθνοτική τους υπόσταση) που κινούνται μέσα σε αυτά, αλλά και

⁵ Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι «[...] [οι] διεπιστημονικές ανθρωπιστικές επιστήμες [...] είχαν βαθύτατο αντίκτυπο στις επιστημολογίες του χώρου και του τόπου σε διάφορα πεδία γνώσης: από τη φαινομενολογική ανησυχία του Martin Heidegger, του Gaston Bachelard και του Maurice Merleau-Ponty για τη βιωμένη χωρικότητα μέχρι τη γεω-φιλοσοφική θεώρηση της παγκόσμιας κινητικότητας από τους Gilles Deleuze και Felix Guattari και τις πολιτικά επηρεασμένες μετα-αποικιακές αναλύσεις των χωρικών φαντασιώσεων (ας θεωρηθεί υπό αυτό το πρίσμα η έννοια του Οριενταλισμού του Edward Said, οι “συνοριακές περιοχές” της Gloria Anzaldúa ή η “πλανητικότητα” της Gayatri C. Spivak) και οι φεμινιστικές έρευνες σχετικά με την εντοπιότητα, την εστία και την ενσώματη τοποθέτηση (από τη “χώρα” της Julia Kristeva μέχρι την “πολιτική της εντοπιότητας” της Adrienne Rich και τις “χωροθετημένες γνώσεις” της Donna Haraway) (Rapatzikou and Yiannopoulou 4).

των πολλαπλών αξιών και προκαταλήψεων που συνεχώς ανα-διαπραγματεύονται εντός μίας συνεχώς μεταλλασσόμενης και διευρυμένης πραγματικότητας. Η τάση αυτή, η οποία στα μέσα του εικοστού αιώνα εκφράστηκε έντονα μέσω του κινήματος των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στην Αμερική (Civil Rights Movement), έχει εντατικοποιηθεί τον εικοστό-πρώτο αιώνα λόγω των διαφόρων κρίσεων (κλιματικών, οικονομικών, πολιτικών) που παρατηρούνται μετά την 11^η Σεπτεμβρίου. Διαπιστώνεται, επομένως, ότι η πολυεπιπεδότητα του χώρου είναι ικανή να οδηγήσει σε συγκρουσιακές αντιπαραθέσεις (φυλετικές, εθνοτικές, έμφυλες) —όπως παρατηρήθηκε για παράδειγμα στις μέρες μας με τα κινήματα των Black Lives Matter και #Me Too—οι οποίες έχουν τη δυναμική να ανατρέψουν και αμφισβητήσουν οτιδήποτε θεωρούνταν αναμενόμενο και δεδομένο ως προς τη λευκή ηγεμονία ή τη λευκή ιδεολογία ως προς κάθε μορφή διαφορετικότητας τόσο εντός της Αμερικής όσο και στη διεθνή κοινότητα.

Είναι αυτή η εύπλαστη αλλά και ρευστή έκφανση του χώρου που τα δοκίμια αυτού του τόμου επιχειρούν να διερευνήσουν σε μια προσπάθεια να μεταφέρουν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό την υπαρξιακή, πολιτισμική αλλά και μεταφορική διάσταση του, εντός της οποίας, όπως γράφει η γεωγράφος Doreen B. Massey, «προηγουμένως ασύνδετες αφηγήσεις ή ιστορικές διαδρομές συναντιούνται και αλληλεπιδρούν» (141). Με αυτήν την παρατήρηση, η Massey συνδέει την έννοια του χώρου τόσο με τα αφηγήματα που γράφονται, όσο και με τα γεγονότα που διαδραματίζονται και με τις συγκυρίες που δημιουργούνται εντός και εκτός μιας γεωγραφικής περιοχής, επηρεάζοντας τον τρόπο με τον οποίο ο χώρος προσλαμβάνεται, φαντασιώνεται, και μετουσιώνεται από όλες και όλους που κινούνται και δραστηριοποιούνται εντός και μέσω αυτού. Είναι ακριβώς σε αυτό το σημείο όπου η πολλαπλή διάσταση του χρόνου σε συνάρτηση με τον χώρο γίνεται επίσης αντιληπτή, καθώς αυτή προκύπτει από τη σύζευξη γεγονότων, τοποθεσιών και ανθρώπων, ανταποκρινόμενη σε αυτό που η θεωρητικός Susan Stanford Friedman χαρακτηρίζει ως μία «διαλογική αλληλεπίδραση του χώρου και του χρόνου ως διαμεσολαβητικών συν-συνιστωσών της ανθρώπινης σκέψης και εμπειρίας» (195). Οι συγκεκριμένες παρατηρήσεις τονίζουν τους συσχετισμούς που αναπτύσσονται όταν ο χρόνος και ο χώρος μελετώνται, όχι ως μονοδιάστατες έννοιες, αλλά ως δύο αλληλένδετες και πολυσύνθετες διαστάσεις ικανές να προκαλέσουν ή να εκκινήσουν μετατοπίσεις και εντάσεις που μπορούν να μεταβάλλουν τη ροή διαφόρων κοινωνικο-ιστορικών και πολιτικών εξελίξεων ταυτόχρονα σε πολλαπλά επίπεδα. Ως

αποτέλεσμα, οι απόψεις που ο Michel Foucault είχε διατυπώσει παλιότερα στα άρθρα του για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του χώρου γίνονται σήμερα περισσότερο κατανοητά: πρώτον, στο άρθρο με τίτλο “The Eye of Power” (1977) μιλούσε για τη σχέση που υπάρχει μεταξύ χώρου και ισχύος, η οποία εκτείνεται από το επίπεδο «της γεωπολιτικής στρατηγικής στις τακτικές που χρησιμοποιούνται εντός ενός φυσικού περιβάλλοντος/βιοτόπου, από τον τρόπο που το κράτος αρχιτεκτονικά σχεδιάζει μια αίθουσα διδασκαλίας και τα νοσοκομεία στους οικονομικούς και πολιτικούς χειρισμούς του» (149)· και, δεύτερον, στο άρθρο με τίτλο “Of Other Spaces” (1986) όπου έμφαση δίνεται στην πολλαπλότητα ή ετεροτοπία (heterotopia) του χώρου, η οποία φανερώνει «την ταυτόχρονα μυθική και πραγματική αμφισβήτηση του χώρου στον οποίο ζούμε» (24). Η αμφισβήτηση αυτή προέρχεται τόσο από την παραδοχή της ύπαρξης πολλών διαφορετικών χωρικών διαστάσεων, άρα και χρονικοτήτων (heterochronies), που συνυπάρχουν και αλληλοσυγκρούονται λόγω των συνεχών ανακατατάξεών τους σε διαφορετικές στιγμές, όσο και της ικανότητάς τους να προβάλουν μία απατηλή εικόνα της πραγματικότητας. Ως αποτέλεσμα αυτών των σχολίων, η πολυεπιπεδότητα αλλά και η αδιάσπαστη σχέση του χρόνου και του χώρου γίνεται εμφανής.

Αναμφισβήτητα, η συνεχώς διευρυνόμενη δυναμική του χώρου και του χρόνου είναι συνυφασμένη με αυτό που ο Mikhail Bakhtin στο δοκίμιό του με τίτλο “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes towards a Historical Poetics” ορίζει ως χρονο-τόπο (chronotope), έννοια την οποία εξηγεί ως «την εγγενή σύνδεση των χρονικών και χωρικών σχέσεων που εκφράζονται με καλλιτεχνικό τρόπο στη λογοτεχνία. Ο χρόνος, κατά κάποιον τρόπο, πυκνώνει, παίρνει σάρκα και οστά, γίνεται μέσω της τέχνης ορατός—ομοίως, ο χώρος φορτίζεται και ανταποκρίνεται στις κινήσεις του χρόνου, της πλοκής και της ιστορίας» (84). Αυτή, ακριβώς, η κινητικότητα μέσω του χώρου αλλά και η διαλογική συνύπαρξή του με τον συνεχώς μεταλλασσόμενο και ρέοντα χρόνο αλλά και λόγο ενισχύουν την πολλαπλότητα της αφήγησης. Επιπλέον, ο Bakhtin στο έργο με τίτλο *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (1984) αναφέρει τα εξής: «Η μόνη κατάλληλη μορφή για τη λεκτική έκφραση της αυθεντικής ανθρώπινης ζωής είναι ο ανοιχτός διάλογος. Η ζωή από την ίδια της τη φύση είναι διαλογική. Το να ζεις σημαίνει να συμμετέχεις στο διάλογο: να κάνεις ερωτήσεις, να αντισταθμίζεις, να απαντάς, να συμφωνείς και ούτω καθεξής. Σε αυτόν τον διάλογο το άτομο συμμετέχει εξ ολοκλήρου και σε όλη τη διάρκεια της ζωής του» (293). Η ενσωμάτωση, επομένως, αυτών των παρατηρήσεων

στην προσέγγιση και κατανόηση του χώρου ως μια οντότητα που κινείται πέρα από μια μονολιθική και στενά ηγεμονική αντίληψη της πραγματικότητας βοηθά ιδιαίτερα στην κατανόηση του αμερικανικού πολιτισμού αλλά και στην αναγνώριση της βαθύτερης δυναμικής του, καθώς αυτή πηγάζει από την διαλογική υπόσταση του εξαιτίας του κοινωνικο-πολιτικού, πολιτισμικού και γεωγραφικού πλουραλισμού του.

Αυτήν ακριβώς την υπόσταση προσπαθούν να μελετήσουν τα δοκίμια της παρούσας εκδοτικής προσπάθειας, τα οποία επιχειρούν να ρίξουν φως, μέσω της ανάλυσης διαφορετικών θεμάτων, στη συνεχή εναλλαγή απόψεων, θέσεων, και τάσεων ενός συνεχώς ανακινούμενου κοινωνικό-ιστορικού και πολιτικού αλλά και ενσώματου χωρο-χρονικού γίνεσθαι. Επομένως, οι τρεις ενότητες στις οποίες τα δοκίμια του τόμου έχουν κατανεμηθεί—«Κειμενικές γεωγραφίες», «Χωρικές ανακατατάξεις», «Δια-Ατλαντικές συνομιλίες»—στοχεύουν να αναδείξουν μία ποικιλία γεγονότων, αντιλήψεων και πρωτοβουλιών αλλά και μέσων έκφρασης, όσο και την πολύ-χρηστικότητα του χώρου που μαζί με τον χρόνο λειτουργεί ως εργαλείο ερμηνείας αλλά και δημιουργίας ποικιλίας αφηγημάτων.

Κειμενικές Γεω-γραφίες

Η έμφαση των δοκιμίων αυτής της ενότητας του τόμου σε διαφορετικές εκφάνσεις του χώρου (ως μυθιστορηματικού, γεωγραφικού, και ψηφιακού) στο πλαίσιο της λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας στρέφουν την προσοχή μας στις απόψεις του Andrew Thacker για την κειμενική χωρικότητα (textual space), η οποία σχετίζεται με την αλληλεπίδραση μεταξύ των διαφόρων μορφών που μπορεί να πάρει ο χώρος, αλλά και τον τρόπο που ο χώρος κοινωνικοποιείται μέσω του γραπτού κειμένου (34). Αυτή η παρατήρηση περιλαμβάνει τόσο την οργάνωση και παρουσίαση ενός γραπτού κειμένου, για παράδειγμα, στον χώρο της έντυπης σελίδας, όσο και τη μεταφορική χρήση του χώρου κατά τη διερεύνηση του εξωτερικού και εσωτερικού κόσμου της αφηγήτριας ή του αφηγητή μίας κειμενικής ιστορίας.

Επομένως, στο πλαίσιο της ενότητας αυτής η **Μαρία Χ. Σαλικοπούλου** επικεντρώνεται στο μυθιστόρημα με τίτλο *Naked Lunch* (1959) του William Burroughs όπου έμφαση δίνεται στις φαντασιακές και εναλλακτικές μεταμορφώσεις του αστικού χώρου μέσα στον οποίο κινείται ο αφηγητής εξαιτίας του εθισμού του σε παραισθησιογόνες ουσίες. Η **Σταματίνα Δημακοπούλου** διερευνά τα αυτοτελή κείμενα (1965-1972) του καλλιτέχνη Robert Smithson, γνωστού για τα γεωγραφικά

γλυπτά του (earthworks), σε μία προσπάθεια να ρίξει φως στη βιωματική σχέση του καλλιτέχνη με τα έργα του, καθώς και στους συσχετισμούς που αναπτύσσονται μεταξύ του εξωτερικού γεωγραφικού περιβάλλοντος και της εσωτερικής του «γεωγραφίας». Η **Δέσποινα Ν. Φελέκη** ασχολείται με τη μετάβαση του συγγραφέα Stephen King στην ψηφιακή διεύρυνση των αφηγημάτων του μέσω αναφορών σε διάφορα έργα του από την περίοδο 1982-2012 σε μια προσπάθεια ανάδειξης των τρόπων με τους οποίους η ψηφιακότητα όχι μόνο πρόσφερε στον King νέες αφηγηματικές δυνατότητες και διαύλους επικοινωνίας με το πιστό αναγνωστικό κοινό του, αλλά οδήγησε και στην ανανέωση και εμπλουτισμό της συγγραφικής του τεχνικής και ταυτότητας. Ο **Βασίλειος Ν. Δεληογλάνης** στοχεύει μέσω της ανάλυσης του ψηφιακού και πολυμεσικού μυθιστορήματος του συγγραφέα Steve Tomasula με τίτλο *TOC: A New Media Novel* (2009), να δείξει τις αλλαγές που η ψηφιακή τεχνολογία έχει επιφέρει στην αντίληψη του κειμενικού χώρου και χρόνου, αλλά και στον επαναπροσδιορισμό της αναγνωστικής εμπειρίας που προσφέρει η ηλεκτρονική γραφή.

Οι δημιουργίες και πειραματισμοί των παραπάνω Αμερικανών συγγραφέων και καλλιτεχνών διευρύνουν τις κειμενικές αναδιατάξεις του χώρου, στις οποίες αναφέρεται ο Thacker, και περιλαμβάνουν όχι μόνο τη διάταξη του κειμένου και την τυπογραφία του στην έντυπη σελίδα, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτό προσλαμβάνει αισθητηριακά και μεταφορικά έναν χώρο (34). Η μετάβαση, βέβαια, που σηματοδοτούν τα δοκίμια αυτής της ενότητας του τόμου από τον έντυπο στον φαντασιακό, γήινο, ψηφιακό και πολυμεσικό χώρο εμπλουτίζει θεωρητικά και ερμηνευτικά τις χωρικές αναγνώσεις μέσω μιας λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής οπτικής γωνίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παρατηρήσεις του Thacker στέκονται μεταξύ των σχολίων του Lefebvre αλλά και των Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote και Maoz Azaryahu. Το έργο του Lefebvre με τίτλο *The Production of Space* μιλά για την αναπαράσταση του χώρου (representations of space) και για τους χώρους αναπαράστασης (representational spaces), αναφερόμενος σε χώρους ιδεατούς (conceptualized space) (38), αλλά και στον «χώρο ως άμεσα βιωματικό μέσω των σχετιζόμενων εικόνων και συμβόλων του, [...] τον χώρο 'των κατοίκων' και 'των χρηστών', αλλά και κάποιων καλλιτεχνών και φιλοσόφων, που [...] φιλοδοξούν να μην κάνουν τίποτε περισσότερο από το να περιγράψουν» (39), διευρύνοντας με αυτόν τον τρόπο τη νοηματοδότησή του με επιπλέον εκφάνσεις· ενώ στο έργο με τίτλο *Narrating Space/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography*

Meet (2016), οι Ryan, Maoz, και Azaryahu μιλούν για τον τρόπο με τον οποίο τα ψηφιακά μέσα «αναπαριστούν τον κόσμο προσφέρ[οντας] στο χρήστη τη δυνατότητα να ταξιδέψει και να εξερευνήσει το χώρο [...] που μπορεί να αναδιαμορφωθεί δυναμικά ανάλογα με τις ενέργειές [του]» (102-103), όπως αυτές προκύπτουν κατά τη διάδρασή του με το διαδίκτυο.⁶ Είναι ακριβώς αυτή η διάδραση που μετατρέπει τον ψηφιακό χώρο σε ένα πεδίο κινητικότητας και έκφρασης, καθώς οι χρήστες-αναγνώστες προσπαθούν να συνδυάσουν τις πληροφορίες που προσφέρουν οι ηλεκτρονικά δημιουργούμενες ιστορίες και να διαμορφώσουν τα δικά τους αφηγήματα.

Όλα τα παραπάνω, τα οποία διενεργούνται στο πλαίσιο της αμερικανικής λογοτεχνικής γραφής, καλλιτεχνικής δημιουργίας και τεχνολογικής καινοτομίας, όπως δηλώνουν και τα σχετικά δοκίμια της παρούσας ενότητας, προσφέρουν διαφορετικές βιωματικές, διαδραστικές, μεταφορικές και φαντασιακές δυνατότητες πρόσληψης του χώρου.

Χωρικές ανακατατάξεις

Η ετερογένεια που χαρακτηρίζει τον αμερικανικό πολιτισμό, η οποία προκύπτει από τη συνεχή εναλλαγή θέσεων, αντιλήψεων, και απόψεων μεταξύ διαφορετικών κοινωνικών ομάδων και αλληλεπίδρασής τους με το περιβάλλον, είναι εκείνη που του προσδίδει τη διαλογική υπόστασή του, αλλά και τη συνεχή αναδιαμόρφωση του κοινωνικο-πολιτικού του χώρου.

Αυτή η εναλλαγή, η οποία προκύπτει από τον τρόπο που δραστηριοποιείται κανείς ως άτομο ή ομάδα ή καλλιτέχνης σ' έναν ευρύτερο χώρο ή συγκεκριμένο τόπο, χαρακτηρίζει τις θεματικές που εξερευνούν τα δοκίμια της παρούσας ενότητας του τόμου. Επομένως, η **Θεοδώρα Τσιμπούκη** μελετά την ιστορική πορεία του εμβληματικού Central Park της πόλης της Νέας Υόρκης μέσω της αναφοράς της τόσο σε λογοτεχνικές και κινηματογραφικές του αναπαραστάσεις, όσο και σε εμπορικές του χρήσεις, γεγονότα τα οποία μαρτυρούν τόσο τη χωρική ρευστότητα και πολυσύνθετη χρήση του αλλά και τη διαχρονική του ταυτότητα, μετατρέποντας το

⁶ Είναι σημαντικό να σημειωθεί εδώ ότι η μελέτη *Narrating Space/Spatializing Narrative* χρονικά εμφανίζεται την περίοδο όπου αναφορά γίνεται στις γεω-ανθρωπιστικές σπουδές λόγω της αναγνώρισης του ρόλου των γεωγραφικών ψηφιακών δεδομένων στην κατανόηση του χώρου. Ο Tim Cresswell, ένας από τους συνιδρυτές του επιστημονικού περιοδικού *GeoHumanities*, όπως έχει ήδη αναφερθεί (βλ. υποσημ. 2), γράφει: «οι γεω-ανθρωπιστικές επιστήμες—μια νέα διεπιστημονική προσπάθεια με επίκεντρο τον χώρο και τον τόπο που συνδέει δεκαετίες κριτικής σκέψης που προέκυψαν από τη χωρική στροφή με τις νέες εξελίξεις ως προς τις ψηφιακές μας δυνατότητες» (7).

μεταφορικά σ' ένα πεδίο πολλαπλών νοημάτων και ιδεολογικών συγκρούσεων. Ο **Μιχάλης Κοκκώνης** με έμφαση στη δεκαετία του 50' και στην ξεχωριστή παρουσία του Gene Kelly στα μιούζικαλ της περιόδου εκείνης, εξετάζει το παρουσιαστικό του συγκεκριμένου καλλιτέχνη σε συνάρτηση με τον δυναμικό του χορό, τα οποία οδήγησαν όχι μόνο στο ιδιαίτερό του χορογραφικό στιλ και σκηνοθετική του μαεστρία, αλλά και στην προβολή μιας διαφορετικής αρρενωπότητας μετά τη βαναυσότητα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η **Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου** αναλύει το χώρο του ζωντανού θεάματος και της θεατρικής περφόρμανς, αναφερόμενη στην επίδραση καλλιτεχνικών ρευμάτων, πειραματικών τεχνικών αλλά και τεχνολογικών καινοτομιών στην θεατρική σκηνή, εστιάζοντας σε διαφορετικές χρονικές στιγμές. Με έμφαση στη συνεχώς αυξανόμενη παρέμβαση της τεχνολογίας στη ζωντανή θεατρική εμπειρία, το συγκεκριμένο άρθρο, μέσω διαφόρων παραδειγμάτων και φωτογραφικού υλικού, αναφέρεται τόσο στη διεύρυνση της θεατρικής έκφρασης όσο και στην ανησυχία της αποδυνάμωσης της θεατρικής σωματικότητας των ίδιων των καλλιτεχνών, αλλά και της σκηνικής αντίληψης που διαμορφώνουν οι ίδιοι οι θεατές που εκτίθενται στη τεχνολογικά ενισχυμένη παραστατική εμπειρία. Η **Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου** στο άρθρο της συνεχίζει τη διερεύνηση της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ ερμηνευτών και θεατών με έμφαση στις χορογραφικές πρακτικές που χρησιμοποιούν οι Αφρικανοαμερικανοί χορογράφοι Roland K. Brown και Reggie Wilson. Έχοντας αντλήσει την αισθητική και τεχνοτροπία τους από τον μαύρο λαϊκό πνευματισμό και την hoodoo παράδοση, ο κάθε ένας από αυτούς προσφέρει στο κοινό ένα διαφορετικό τρόπο αντίληψης του σύγχρονου κόσμου μέσω της ιδιαίτερης καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας, χορογραφικής σωματικότητας και διαπολιτισμικής/διαθρησκευτικής ερμηνείας. Με το άρθρο του, ο **Βασίλειος Χαρίσης**, παραμένει στον χώρο του θεάματος και της αφρικανοαμερικανικής καλλιτεχνικής έκφρασης με έμφαση στη μουσική βιομηχανία διασημοτήτων (celebrity industry), αντλώντας τα παραδείγματά του από γυναίκες καλλιτέχνιδες, όπως η Diana Ross, η Donna Summer, η Patti LaBelle, η Mariah Carey και η Whitney Houston. Σε αυτήν την περίπτωση, η μουσική και σκηνική παρουσία των συγκεκριμένων καλλιτεχνιδών λειτουργεί ως μια μορφή αυτοβιογραφίας, βοηθώντας στη διερεύνηση των συσχετισμών που αναπτύσσονται μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού βίου, ο οποίος συνεχώς αναπροσδιορίζεται από την σκηνική τους παρουσία.

Όλα τα παραπάνω άρθρα φέρνουν στην επιφάνεια διαφορετικές πτυχές ως προς την κατανόηση του χώρου, ο οποίος διακρίνεται σε δημόσιο (όπως με την περίπτωση του αστικού πάρκου στην πόλη της Νέας Υόρκης, τη βιομηχανία του θεάματος μέσω του θεάτρου, του χορού/χορογραφίας και της μουσικής σκηνικής παρουσίας διασημοτήτων) και σε ιδιωτικό (μέσω της ενσώματης κίνησης των ερμηνευτών και καλλιτεχνών, η οποία διοχετεύει τη δική τους εμπειρία ως προς τη διάδρασή τους με τον κοινωνικό και βιωματικό τους χώρο). Η αλληλεπίδραση αυτή φέρνει στην προσοχή μας τις απόψεις του Bakhtin, όπως έχουν ήδη διατυπωθεί στο παρόν εισαγωγικό κείμενο, όσον αφορά στη σημασία της διαλογικότητας μεταξύ ατόμων/ομάδων στο πλαίσιο των κοινωνικο-πολιτικών συνθηκών όπου δρουν, το οποίο αποτελεί, επίσης, σημαντικό στοιχείο ως προς την κατανόηση του αμερικανικού πολιτισμού. Με άλλα λόγια, είναι η εθνο-φυλετική ταυτότητα, η οποία, σύμφωνα με τον Michael M. J. Fischer, αποδίδει «την υφή της αμερικανικότητας» (230), ενώ η διαλογικότητα βοηθά στο να γίνουν περισσότερο κατανοητές οι διαφορετικές εκφάνσεις της αμερικανικής κοινωνίας, εντός της οποίας ετερογενείς δυνάμεις συνυπάρχουν και αλληλοσυγκρούονται. Η αναφορά, όμως, που γίνεται στα άρθρα αυτής της ενότητας σε χώρους όπως τα αστικά πάρκα—και στην καλλιτεχνική ή εμπορική χρήση τους ή λογοτεχνική/κινηματογραφική αναπαράστασή τους—και την σκηνή ενός θεάματος—είτε πρόκειται για μια θεατρική περφόρμανς είτε χορογραφία σε μιούζικαλ ή διαπολιτισμική/δια-εθνοτική/δια-θρησκευτική χορογραφική απόδοση είτε μουσική σκηνική παρουσία—αποτελούν παραδείγματα του έμπρακτου κοινωνικού τους ρόλου που είναι αποτέλεσμα της διαλογικής τους σχέσης με την ενσώματη δραστηριότητα που εκδηλώνεται σε αυτά. Ο Lefebvre ενδεικτικά αναφέρει ότι «η σχέση με τον χώρο ‘ενός υποκειμένου’ που είναι μέλος μιας ομάδας ή κοινωνίας υποδηλώνει τη σχέση του με το ίδιο του το σώμα» (40), το οποίο συνδέει τον κοινωνικό ρόλο του χώρου με την ενσώματη σχέση που άτομα ή ομάδες αναπτύσσουν με αυτόν ή μέσω αυτού.

Επομένως, ο χώρος σε αυτήν την ενότητα μας αποκαλύπτει το δημιουργικό και δυναμικό του χαρακτήρα ως αποτέλεσμα της κινητικότητας όσων δραστηριοποιούνται εντός αυτού μέσω της χρήσης διαφορετικών κοινωνικών και ενσώματων πρακτικών.

Δια-Ατλαντικές συνομιλίες

Η διαλογικότητα που χαρακτηρίζει το αμερικανικό κοινωνικο-πολιτικό περιβάλλον αποκτά έναν πιο διεθνή και διατλαντικό χαρακτήρα, καθώς η αμερικανική γεωγραφία δεν περιορίζεται στην εσωτερική της χωρική διάσταση, αλλά πλέον περιλαμβάνει τόσο τις περιοχές που εκτείνονται κατά μήκος και πέρα των συνόρων της, όσο και την ευρύτερη πολυ-εθνική πραγματικότητα της οποίας αποτελεί αδιάσπαστο κομμάτι.

Ως αποτέλεσμα, η Αμερική εμπλουτίζεται μέσω της συνδιαλλαγής της με τη διεθνή σκηνή, γνωστής και ως «διατλαντική στροφή» (“the transatlantic turn”), τάση η οποία έγινε πιο έντονη όχι μόνο μετά το τέλος του Ψυχρού Πολέμου αλλά και μετά την 11^η Σεπτεμβρίου. Η σημαντική αμερικανολόγος, Shelley Fisher Fishkin, στην ομιλία της στις 12 Νοεμβρίου 2004 στο American Studies Association μιλά για «τις πολλαπλές κατευθύνσεις των ροών ανθρώπων, ιδεών και αγαθών και τα κοινωνικά, πολιτικά, γλωσσικά, πολιτιστικά και οικονομικά σταυροδρόμια που [...] μπορεί εξίσου εύκολα να βρίσκονται έξω από τα γεωγραφικά και πολιτικά όρια των Ηνωμένων Πολιτειών όσο και εντός αυτών» (22). Όλα αυτά διευρύνουν τη χωρική διάσταση της Αμερικής, ενώ ενισχύουν τις διεθνείς συνέργειες και συνεργασίες που διατλαντικά αναπτύσσονται αλλά και τις συγκριτολογικές μελέτες που διενεργούνται, οι οποίες οδηγούν σε μια πιο διεισδυτική κατανόηση των διαπολιτισμικών σχέσεων που προωθούνται εντός και εκτός αυτής.

Ως προς τα άρθρα που παρουσιάζονται σε αυτήν την ενότητα του τόμου, η **Βασιλική Βασιλούδη** διερευνά μέσω της ανάλυσης ευρείας γκάμας αρχειακών πηγών την κοινωνικό-πολιτική πραγματικότητα στην μετεμφυλιακή Ελλάδα, όπως αυτή διαμορφώνεται στο πλαίσιο του αριστερού αντιαμερικανισμού της εποχής αλλά και της προσπάθειας «εξαμερικανισμού» της ελληνικής νεολαίας κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου. Ο **Ορέστης Κουράκης**, στη συνέχεια, μέσω ποικίλου φωτογραφικού υλικού, παρουσιάζει τις τεχνικές και μεθόδους που ανέπτυξε στο πλαίσιο της ειδίκευσής του στην υπολογιστική φωτογραφία κατά τη συνεργασία του με το παν/μιο Columbia της Νέας Υόρκης με σκοπό την προβολή αρχαιολογικών μνημείων και θησαυρών. Μέσω της ανάλυσής του, αποκαλύπτει τα οφέλη που προκύπτουν τόσο σε ερευνητικό όσο και σε διαπολιτισμικό επίπεδο από αυτού του είδους τις διατλαντικές ερευνητικές και εκπαιδευτικές συνέργειες. Η **Ευγενία (Τζένη) Αρσένη** στο αναστοχαστικό της κείμενο παρουσιάζει και μοιράζεται τη δική της πορεία ως σκηνοθέτις-θεατρολόγος με έμφαση στις συνεργασίες της στο χώρο της

όπερας στην Αγγλία, Αμερική και Ελλάδα. Μέσα από το φωτογραφικό υλικό που χρησιμοποιείται και τις επαγγελματικές πρωτοβουλίες που αναφέρονται, το άρθρο φανερώνει ότι η συνεχής μετακίνηση μεταξύ χωρών και πολιτισμών ενέχει ευκαιρίες αλλά και προκλήσεις.

Τα παραπάνω άρθρα αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η διεθνοποιημένη χωρική πραγματικότητα, ακόμη και εάν ξεκινά από ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό πεδίο ή από τις πρωτοβουλίες ενός συγκεκριμένου ατόμου, ποτέ δεν περιορίζεται από τα καθορισμένα γεωγραφικά όρια, αλλά διακρίνεται από την αέναη κινητικότητα ανθρώπων, ιδεών και αντιλήψεων. Αυτό αποδεικνύει ότι «όπως σ' έναν διάλογο, ο πολιτισμός είναι πάντα σε μια διαδικασία διαπραγμάτευσης, με θέσεις και ταυτότητες που εναλλάσσονται [...]» (Campbell and Kean 16), και το ίδιο ισχύει και για τον χώρο εντός του οποίου όλες αυτές οι δια-δράσεις πραγματοποιούνται. Σε αυτό ακριβώς το σημείο εντοπίζεται ο συγκριτολογικός, συνεργατικός και διαλογικός δυναμισμός του διατλαντισμού, ο οποίος αποτελεί έναν διευρυμένο χώρο όπου ποικίλες φωνές, εμπειρίες, και αφηγήματα από διαφορετικές γεωγραφικές (εντόπιες/διεθνείς) και πολιτισμικές αφετηρίες αλληλεπιδρούν σε πραγματικό και σε μεταφορικό χωρο-χρόνο, καθώς οι αλλαγές που συντελούνται αφορούν τόσο τον εξωτερικό όσο και τον εσωτερικό/συναισθηματικό/διανοητικό κόσμο όλων των συμμετεχόντων.

Συμπέρασμα

Σύμφωνα με όσα έχουν ήδη αναφερθεί, ο χώρος αναδύεται ως ένας ουσιαστικός αλλά πολυεπίπεδος παράγοντας που δεν μένει ανεπηρέαστος από τις ιστορικο-κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, καθώς και από την κινητικότητα ατόμων και ομάδων εντός αυτού.

Στο πλαίσιο μελέτης του αμερικανικού πολιτισμού, με την διαφορετικότητα και ποικιλομορφία να αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία της κοινωνικής και πολιτισμικής μορφολογίας του, τα δοκίμια που περιλαμβάνει ο παρών τόμος φέρνουν στην επιφάνεια μια σειρά από ενδιαφέρουσες αλλά και διεπιστημονικές θεωρήσεις του χώρου που εστιάζουν στα μέσα του εικοστού αιώνα μέχρι τις αρχές του εικοστού-πρώτου αιώνα, όπως έχει ήδη αναφερθεί, αναδεικνύοντας την πολυσήμαντη βαρύτητά του. Επίσης, η συγγραφή των δοκιμίων και η μετάφραση των αναφορών που γίνονται σε αυτά από ποικίλες πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές στην

ελληνική γλώσσα αποτελούν σημαντική προσφορά ως προς το ελληνικό αναγνωστικό κοινό, ενώ συντελούν στον εμπλουτισμό των ελληνικών βιβλιογραφικών αναφορών όσον αφορά στη διερεύνηση της θεματικής του τόμου, οποία άπτεται του αμερικανικού πολιτισμού.

Μέσω του υλικού που κάθε δοκίμιο εξετάζει, μια διαφορετική ή και εναλλακτική οπτική γωνία έρχεται στο φως ως προς τη χρηστική, βιωματική και δυναμική διάσταση του χώρου. Στο πλαίσιο των αμερικανικών σπουδών, είναι η ετερογένεια και ποικιλία των μορφών του χώρου που έχουν σημασία, όπως αποδεικνύουν στις αναλύσεις και ερμηνείες τους αλλά και προσωπικές τους αφηγήσεις οι συγγραφείς των δοκιμίων. Αναμφισβήτητα, η έννοια του χώρου όχι μόνο είναι απόλυτα συνυφασμένη με την αμερικανική ιστορία, πολιτική και πολιτισμό, αλλά αποτελεί μια ανεξάντλητη πηγή διερεύνησης που συνεχώς θα οδηγεί τους ερευνητές και τις ερευνήτριες στη διατύπωση νέων ερωτημάτων και στην ανάδειξη νέων φωνών και πρωτοβουλιών, τόσο εντός των γεωγραφικών ορίων της Αμερικής όσο και από την παγκόσμια κοινότητα με την οποία η ίδια η χώρα βρίσκεται σε συνεχή διάδραση. Είναι σημαντικό να κατανοήσει κανείς, διαβάζοντας και τα δοκίμια που εμπεριέχονται στον τόμο αυτό, ότι ο χώρος αποκτά το νόημά του εξαιτίας της συνεχούς αλληλεπίδρασης με τον χρόνο, τον τόπο και τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν. Η ετερογένεια που σημειώθηκε παραπάνω δεν αφορά μόνο στη γενική θεώρηση της έννοιας του χώρου αλλά και της γεωγραφικής ποικιλομορφίας του. Αυτή είναι ιδιαίτερα αισθητή όταν κανείς κινείται από πολιτεία σε πολιτεία μεταξύ βορρά και νότου, ανατολικής και δυτικής ακτής εντός της Αμερικής, αλλά και όταν αντικρίζει την Αμερική από την άλλη όχθη του Ατλαντικού.

Επομένως, τα «χω/ρο-γραφήματα» που παρουσιάζονται εδώ ως μέρος της παρούσας εκδοτικής προσπάθειας δεν επιδιώκουν μια εξαντλητική ανάλυση του αμερικανικού χώρου, αλλά στόχος τους είναι να φωτίσουν κάποιες ενδιαφέρουσες πτυχές του σε μια προσπάθεια κατανόησης συγκεκριμένων εκφάνσεων της αμερικανικής πολιτισμικής ταυτότητας και του αμερικανικού χω/ορο-χάρτη. Εάν λάβει κανείς υπόψη του ότι ο χώρος και οι αναγνώσεις που προσφέρουν τα ίδια τα δοκίμια για αυτόν δεν αποτελούν παρά το έναυσμα για καινούργια ερωτήματα να αναδυθούν, τότε γίνεται αντιληπτό ότι οι ιδέες, τα επιχειρήματα και οι εμπειρίες που ανταλλάσσονται ως προς την κατανόησή του υπόκεινται συνεχώς σε μεταμορφώσεις και αναδιπλώσεις, ξαφνιάζοντάς μας με απρόσμενα ευρήματα. Και αυτό είναι που επιδιώκει ο παρών τόμος: να προσφέρει στις αναγνώστριες και στους αναγνώστες,

μέσω της κριτικής ανάλυσης ποικίλων εκφάνσεων του αμερικανικού (δια)πολιτισμικού χώρου, μια γόνιμη και συνεχώς εξελισσόμενη χω/ορο-γραφική διερεύνηση και εμπειρία.

Βιβλιογραφία

- Bakhtin, Mikhail M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes towards a Historical Poetics," *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, edited by Michael Holquist, U of Texas Pr, 1981, pp. 84-258.
- . *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Translated and edited by Caryl Emerson, U of Minnesota P, 1984.
- Campbell, Neil, και Alasdair Kean. *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*. 1997. Routledge, 2006.
- Cather, Willa. *My Ántonia*. 1918. *Willa Cather Archive*, 2004-2023, cather.unl.edu/writings/books/0003. Accessed 31 July 2023.
- Cresswell, Tim. "Editorial: Space, Place, and the Triumph of the Humanities." *GeoHumanities*, Vol. 1, No. 1, 2015, pp. 4-9, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/2373566X.2015.1074055>.
- Deleuze, Gilles, and Guattari, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* [*Mille Plateau: Capitalisme et Schizophrénie*]. Translated by Brian Massumi, U of Minnesota P, 1987.
- Fischer, Michael M.J. "Ethnicity and the Postmodern Arts of Memory." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, edited by James Clifford and George E. Marcus, U of California P, 1986, pp. 194-233.
- Fishkin, Shelley Fisher. "Crossroads of Cultures: The Transnational Turn in American Studies: Presidential Address to the American Studies Association." *American Quarterly*, Vol. 57, No. 1 (Mar., 2005), pp. 17-57.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." Translated by Jay Miskowic, *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, Spring 1986, pp. 22-27.
- . "The Eye of Power." *Power/Knowledge*, edited by C. Gordon, Pantheon Books, 1980, pp. 146-165.
- Fuchs, Michael, and Maria-Theresia Holub, editors. *Placing America: American Culture and its Spaces*. Transcript, 2013.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Kennedy, John. F. " 'The New Frontier,' acceptance speech of Senator John F. Kennedy, Democratic National Convention, 15 July 1960." *John F. Kennedy Presidential Library*, www.jfklibrary.org/archives/other-resources/john-f-kennedy-speeches/democratic-party-nomination-19600715. Accessed 31 July 2023.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space* [*La Production de l'Espace*]. Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, 1991.
- Manzanas, Ana M., and Jesús Benito Sanchez, editors. *Occupying Space in American Literature and Culture: Static Heroes, Social Movements and Empowerment*. Routledge, 2014.
- Massey, Doreen B. *For Space*. Sage, 2005.

- O' Sullivan, John L. "The Great Nation of Futurity." *United States Magazine and Democratic Review*, vol. 6, issue 23, Nov. 1839, pp. 426-430, babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015035929606&view=1up&seq=428. Accessed 20 July 2023.
- Rapatzikou, Tatiani G., and Effie Yiannopoulou. "Introduction: The Cultural Politics of Space." *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, Vol. 27, 2020, pp.1-22, doi.org/10.26262/gramma.v27i0.8978. Accessed 20 Aug. 2023.
- Ryan, Marie Laure, Kenneth Foote, and Maoz Azaryahu. *Narrating Spate/Spatializing Narrative: Where Narrative Theory and Geography Meet*. The Ohio State UP, 2016.
- Silko, Leslie Marmon. *Storyteller*. Penguin Books, 1981.
- Soja, Edward E. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Blackwell Publisher, 1996.
- Stanford Friedman, Susan. "Spatial Poetics and Arundhati Roy's *The God of Small Things*." *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz, Blackwell, 2005, pp.192-206.
- Tally Jr., Robert T., editor. *The Routledge Handbook of Literature and Space*. Routledge, 2017.
- Thacker, Andrew. "Critical Literary Geography." *The Routledge Handbook of Literature and Space*, edited by Robert T. Tally Jr., Routledge, 2017, pp. 28-38.
- Turner, Frederick J. "The Significance of the Frontier in American History (1893)." *American Historical Association*, [www.historians.org/about-aha-and-membership/aha-history-and-archives/historical-archives/the-significance-of-the-frontier-in-american-history-\(1893\)](http://www.historians.org/about-aha-and-membership/aha-history-and-archives/historical-archives/the-significance-of-the-frontier-in-american-history-(1893)). Accessed 20 July 2023.
- Winthorp, John. "A Model of Christian Charity (1630)." *The Gilder Lehrman Institute of American History*, 2012, www.gilderlehrman.org/sites/default/files/inline-pdfs/A%20Model%20of%20Christian%20Charity.pdf. Accessed 20 July 2023.

Μέρος Πρώτο:
Κειμενικές γεω-γραφίες

Ψυχεδελικά χωρικά οράματα στο *Γυμνό Γεύμα* του Ουίλιαμ Μπάροουζ

Μαρία Χ. Σαλικοπούλου
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Περίληψη

Στο παρακάτω άρθρο παρουσιάζεται ο τρόπος με τον οποίο το *Γυμνό Γεύμα* (1959) του Ουίλιαμ Μπάροουζ προσεγγίζει την κρίση του αστικού τοπίου ενόψει της αυγής ενός «θαυμαστού» τεχνολογικού πολιτισμού. Δίνοντας έμφαση στις χωρικές αναπαραστάσεις και, πιο συγκεκριμένα, στη μεταμόρφωση του αστικού ιστού, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στο εν λόγω μυθιστόρημα, γίνεται μια προσπάθεια προσέγγισης της μεταμοντέρνας ευαισθησίας που διαποτίζει το *Γυμνό Γεύμα* και το καθιστά ορόσημο στη σύγχρονη Αμερικανική λογοτεχνία. Παράλληλα, το συγκεκριμένο άρθρο επιχειρεί να αναδείξει τα νέα μονοπάτια λογοτεχνικής γραφής που ανοίγει ο Μπάροουζ μέσα από τις εναλλακτικές αστικές φαντασιώσεις του, φτάνοντας στο συμπέρασμα πως τελικά η συγγραφική πρακτική βρίσκεται στην πρώτη γραμμή του καλλιτεχνικού πειραματισμού.

Η παρούσα ανάλυση επικεντρώνεται στο *Γυμνό Γεύμα* (1959) του Αμερικανού συγγραφέα Ουίλιαμ Μπάροουζ¹ και πιο συγκεκριμένα, στη διαπραγμάτευση του σύγχρονου αστικού χώρου όπως αυτή επιχειρείται στο παραληρηματικό αυτό μυθιστόρημα. Πάντα σε συνάρτηση με τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις που συντελέστηκαν στην Αμερική στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, η ανάλυση που ακολουθεί προσπαθεί να αναπτύξει μια κριτική συζήτηση γύρω από τις εναλλακτικές χωρικές θεωρήσεις έτσι όπως αυτές προκύπτουν από το εμποτισμένο με ψυχεδελικές και εξαρτησιογόνες ουσίες μυαλό του συγγραφέα.

Σύμφωνα με τον Gilles Deleuze και Félix Guattari, «[α]ν ο πειραματισμός με τις εθιστικές ουσίες άφησε το σημάδι του σε όλους μας, ακόμα και στους μη χρήστες, είναι γιατί άλλαξε την αντίληψη για τις συντεταγμένες του χωρο-χρόνου και εγκαινίασε ένα σύμπαν μικρό-αντιλήψεων» (248).² Η παραπάνω διαπίστωση βρίσκει την καλύτερη λογοτεχνική της έκφραση στον Μπάροουζ και στις αναδυόμενες ευκαιρίες έκφρασης που προκύπτουν στο συγγραφικό του έργο—εν προκειμένω στο *Γυμνό Γεύμα*. Αποτελώντας

¹ Πρόκειται για το γνωστό μυθιστόρημα *Naked Lunch* του συγγραφέα William Burroughs. Το παρόν άρθρο αντλεί όλες τις αναφορές στο συγκεκριμένο μυθιστόρημα από την ελληνική μετάφρασή του του Γιώργου Μπέτσου. Για τον λόγο αυτό τόσο οι αναφορές στον τίτλο του μυθιστορήματος όσο και στον ίδιο τον συγγραφέα στο παρόν άρθρο γίνονται στην ελληνική γλώσσα.

² Η συγγραφέας του παρόντος άρθρου έχει αποδώσει στα ελληνικά τόσο το συγκεκριμένο όσο και όλα τα παραθέματα από δευτερογενείς πηγές που χρησιμοποιούνται στην ανάλυση που ακολουθεί.

κεντρική φιγούρα της μποέμικης λογοτεχνικής σκηνης των Beats που άνθισε στα μέσα της δεκαετίας του 1950 στην Αμερική ως προάγγελος της πολιτισμικής επανάστασης της δεκαετίας του 60', ο Μπάροουζ στο *Γυμνό Γεύμα* μεταφέρει στο αναγνωστικό κοινό με κινηματογραφική λεπτομέρεια τη σχεδόν σχιζοφρενική εμπειρία του εθισμού και των παραισθήσεων. Ειδικότερα, υπό το πρίσμα εκστατικών βιωματικών εμπειριών, το *Γυμνό Γεύμα* στην ουσία «παίζει» με την ποιητική του χώρου και παρουσιάζει μία διαστρεβλωμένη εκδοχή του πραγματικού χώρου και κόσμου. Ταυτόχρονα προσφέρει στην αναγνώστρια και στον αναγνώστη μία περίπλοκη και μάλιστα πρωτόγνωρη και προκλητική για τα λογοτεχνικά δεδομένα της εποχής αναγνωστική εμπειρία, η οποία στην ουσία καθρεφτίζει το πνεύμα εκείνων των καιρών. Εγκαινιάζοντας τη μεταμοντέρνα συγγραφική πρακτική, αυτό το εν μέρει αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα αποτελεί σταθμό στη σύγχρονη Αμερικανική λογοτεχνική και γενικότερα πολιτισμική παραγωγή με τη χαρακτηριστική ανυπακοή του σε κάθε είδους σύμβαση και κανόνα³. Ειδικότερα, η αποδομιστική ευαισθησία του συγγραφέα εκδηλώνεται αρχικά χωρικά, όπως ήδη έχει αναφερθεί, και εκτείνεται στην προσέγγιση της λογοτεχνικής γραφής ακόμα και στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι της εποχής.

Η αποσταθεροποιητική δυναμική που κρύβει μέσα του το *Γυμνό Γεύμα* εντάσσεται στο ιδεολογικό πλαίσιο του μεταμοντέρνου χώρου, όπως αυτός αρχίζει να κάνει την εμφάνισή του στα τέλη της δεκαετίας του 1950. Πιο συγκεκριμένα, η μεταπολεμική εποχή στην Αμερική συνταράσσεται από τη γενικευμένη ατμόσφαιρα ανυπακοής και επαναστατικής παρόρμησης της νέας γενιάς που φαίνεται να παρεκκλίνει από τις αυστηρές κοινωνικές επιταγές και τον συντηρητισμό της προηγούμενης. Είναι οι απαρχές της πολιτισμικής αναγέννησης της δεκαετίας του 1960 που χαρακτηρίζεται από μία άνευ προηγουμένου ανατροπή και αναθεώρηση κάθε είδους κομπορμιισμού.⁴ Απογοητευμένοι και πλήρως αποξενωμένοι από το σύστημα αξιών μιας συντηρητικής εποχής, οι νέοι της γενιάς του 60' απαξιούν παραδειγματικά να συμμορφωθούν με τις επιταγές κάθε είδους αρχής και απορρίπτουν την κοινωνία της αφθονίας και την

³ Το γενικότερο θεωρητικό πλαίσιο της ανάλυσής μου είναι το μεταμοντέρνο. Η Linda Hutcheon στην κριτική μελέτη της για το μεταμοντέρνο, επισημαίνει ότι η μεταμοντέρνα παρόρμηση υπονομεύει και θέτει υπό αμφισβήτηση όλες τις συμβάσεις σχετικά με τις τεχνικές αναπαράστασης και τη ρητορική που τις καθορίζει (2).

⁴ Ο Fredric Jameson στην πραγματεία του για το μεταμοντέρνο υποστηρίζει πως οι αντικομπορμιστικές τάσεις της δεκαετίας του '60 είχαν ήδη αρχίσει να εμφανίζονται από την προηγούμενη δεκαετία. Με τα λόγια του ίδιου, «η συνέχεια ανάμεσα στη δεκαετία του '50 και του '60 εκδηλώνεται σε σχέση με το περιεχόμενο της αντίδρασης αυτής» (292). Συνεχίζει λέγοντας πως αναφέρεται εδώ στον «εναλλακτικό τρόπο ζωής» της γενιάς αυτής που έρχεται σαν αντίδραση στον συντηρητισμό της προηγούμενης δεκαετίας (292).

αποθέωση του χρήματος. Ξεκινούν έτσι το δικό τους προσωπικό ταξίδι πνευματικής εξερεύνησης, τροφοδοτούμενο αρκετές φορές από διάφορα εθιστικά και παραισθησιογόνα μέσα.⁵ Ταυτόχρονα ένας ανερχόμενος και εξαιρετικά επιθετικός τεχνολογικός πολιτισμός κάνει την εμφάνισή του την εποχή εκείνη και συνεπαίρνει τη φαντασία των νέων. Η επακόλουθη έντονη οντολογική αγωνία, αρχικά μπροστά σε ένα αλλόκοτο αστικό τοπίο δίνει στο βιβλίο του Μπάροουζ έναν εφιαλτικό τόνο.

Αυτή η αμφισβήτηση των παραδοσιακών αξιών που βρίσκεται στην καρδιά της αποδομιστικής παρόρμησης της εποχής, σε συνδυασμό με το δέος που νιώθει ο σύγχρονος Δυτικός άνθρωπος μπροστά σε αυτό το ολοένα και πιο τεχνολογικό αστικό περιβάλλον, αποτελεί την πεμπτούσια της πρωτοεμφανιζόμενης μεταμοντέρνας συνείδησης. Η νέα αυτή θεώρηση της σύγχρονης ύπαρξης μετουσιώνεται καλλιτεχνικά στην ενασχόληση της γενιάς των Beats με μια άκρως σοκαριστική και προκλητική θεματική, η οποία βρίσκει στα υπερβατικά χωρικά οράματα του Μπάροουζ την υπέρτατη φιλολογική έκφρασή της. Όπως έχει επισημάνει ο Steven Connor στο βιβλίο του, τα πρώτο-μεταμοντέρνα κείμενα της δεκαετίας του 1950 «έδειχναν μια προτίμηση σε ό,τι ήτανε παράνομο, ακατανόμαστο και άγνωστο» (70). Πράγματι, το *Γυμνό Γεύμα* αποτελεί ένα τέτοιο κείμενο καθώς μόνο και μόνο η θεματική του εθισμού και η περιγραφή του υποκόσμου των ναρκωτικών ήταν θέματα ταμπού για την εποχή.⁶

Χρησιμοποιώντας τη βιωματική εμπειρία της αισθητηριακής διέγερσης, η οποία είναι αποτέλεσμα της βαθιάς εξάρτησης σε παραισθησιογόνες και ψυχεδελικές ουσίες, ως τη βασική λογοτεχνική μεταφορά του, ο Μπάροουζ, όπως έχει ήδη επισημανθεί, φέρνει στην επιφάνεια μία μεταμοντέρνα ευαισθησία που σκιαγραφείται σε πρώτο επίπεδο μέσα από την ταραχώδη περιπλάνηση του συγγραφέα στο αφιλόξενο Αμερικανικό αστικό τοπίο. Η ατμόσφαιρα μιας γενικευμένης, ωστόσο απροσδιόριστης, ανησυχίας που κυριαρχεί σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης γίνεται αισθητή από την πρώτη κιόλας γραμμή του βιβλίου: «Νιώθω τον κλοιό να σφίγγει γύρω μου» (*Γυμνό Γεύμα* 15). Με αυτήν τη μυστηριώδη φράση, με την οποία περιγράφει την ψυχολογική κατάσταση

⁵Όπως το έθεσε ο David F. Musto, «[Ο]λη αυτή η παραγωγικότητα και τα χρήματα δημιούργησαν μια ασυναγώνιστη αγορά καταναλωτικών προϊόντων και οτιδήποτε άλλο υποσχόταν στον άνθρωπο πως θα τον κάνει να νιώσει άνετα, συμπεριλαμβανομένων των διεγερτικών ή κατασταλτικών ουσιών» (247).

⁶ Αν αναλογιστεί κανείς τη δικαστική διαμάχη που ακολούθησε μετά την Αμερικάνικη έκδοση του βιβλίου το 1965, τις κατηγορίες για χυδαιότητα καθώς και τις εξαιρετικά αρνητικές κριτικές που έλαβε το βιβλίο, τότε μπορεί να συνειδητοποιήσει πόσο σκανδαλιστική για τα χρονικά θεωρήθηκε η γραφή του Μπάροουζ τόσο για το περιεχόμενο όσο και για την αντικομφορμιστική αισθητική της. Ενδεικτική είναι η κριτική του Kay Boyle, ο οποίος έγραψε πως «ο Κάφκα, [...] δεν θα προχωρούσε ποτέ παρακάτω από την πρώτη σελίδα» (ανάφ. στον Goodman 161). Ένας άλλος κριτικός της εποχής απέρριψε το βιβλίο λέγοντας πως πρόκειται για «ακατανόητα σκουπίδια» (Hibbard 15).

του δυσλειτουργικού συγγραφέα/πρωταγωνιστή, ο Μπάροουζ συστήνει στους αναγνώστες του το απόκοσμο και εφιαλτικό αστικό τοπίο που πλαισιώνει την αφήγησή του. Μέσα σε αυτό το αστικό περιβάλλον που θα αναλυθεί διεξοδικά παρακάτω ζει ο απροσάρμοστος πρωταγωνιστής Ουίλιαμ Λι. Αποκλίνοντας από τη νόρμα του «ευπόληπτ[ου] πολίτ[η]» με τον «σένιο γιακά και τα μανικετόκουμπα» (*Γυμνό Γεύμα* 15), ο πρωταγωνιστής/αφηγητής είναι στην πραγματικότητα ένα πρεζάκι, ένας μικροεγκληματίας χωρίς αξιοπιστία, κύρος ή στοιχειώδη ευπρέπεια. Με άλλα λόγια είναι ο απόκληρος της σύγχρονης Αμερικανικής κοινωνίας, ένας περιθωριακός τύπος στα όρια της νομιμότητας.

Στην πρώτη σκηνή του *Γυμνού Γεύματος*, η οποία μας εισάγει απότομα στον αιγυματικό και δυσοίωνα τόνο που διαποτίζει ολόκληρο το βιβλίο, ο Ουίλιαμ Λι, το μυθοπλαστικό alter ego του Μπάροουζ, στην προσπάθειά του να ξεφύγει από την αστυνομία, βρίσκει καταφύγιο στον υπόγειο ηλεκτρικό σιδηρόδρομο του Washington Square Station της Νέας Υόρκης τον οποίο περιγράφει σαν ένα «καταγώγι» (15). Ο υπόγειος σιδηρόδρομος της πόλης αυτής, αποπνέοντας ένα αίσθημα ασφυξίας και εγκλεισμού, μετατρέπεται σε ένα σύγχρονο σύμβολο του απρόσωπου τεχνολογικού κόσμου που αρχίζει να κάνει αισθητή την παρουσία του ακριβώς τότε που κυκλοφορεί το συγκεκριμένο μυθιστόρημα.⁷ Στα μέσα του βιβλίου ο υπόγειος σιδηρόδρομος εμφανίζεται ξανά στα ψυχεδελικά οράματα του συγγραφέα, όμως αυτή τη φορά ως μια «μαύρη ριπή σιδήρου» (62) που τον πλησιάζει απειλητικά. Αυτή η εμπειρία αποτελεί για τον Μπάροουζ την πεμπτουσία του τεχνολογικού αστικού εφιάλτη που σε όλη τη διάρκεια του βιβλίου παρουσιάζεται να μαστίζεται από τα σύνεργα του εθισμού, «το κουτάλι, το σταγονόμετρο και την παραμάννα» (15).

Αυτή η αναπαράσταση ενός σύγχρονου καταθλιπτικού κόσμου όπου «η πρέζα αιωρείται στον αέρα σαν γκρίζα καταχνιά» (47) ξαφνικά μετατοπίζεται από την πόλη της Νέας Υόρκης σ' εκείνη του Σικάγο, η οποία παρουσιάζεται ως μια άλλη πυκνοκατοικημένη και κλειστοφοβική για τον συγγραφέα μητρόπολη. Ειδικότερα, η απεικόνιση του φυσικού χώρου του Σικάγο ως το σύμβολο της αδιάκοπης και άναρχης αστικής εξάπλωσης αποτελεί μια ακόμα πιο ξεκάθαρη μεταμοντέρνα χωρική αναπαράσταση. Με μια αρκετά λεπτομερή, ωστόσο δυσνόητη και στιλιστικά περίπλοκη

⁷ Σχολιάζοντας περαιτέρω την ιστορική συνέχεια ανάμεσα στις δεκαετίες του '50 και του '60, ο Jameson παρατηρεί πως «η οικονομική προετοιμασία του μεταμοντερνισμού ή του ύστερου καπιταλισμού ξεκίνησε τη δεκαετία του 1950» όταν άφθονα νέα προϊόντα και νέες τεχνολογίες έγιναν διαθέσιμα στο ευρύ κοινό (xx).

περιγραφή, ο Μπάροουζ ως Ουίλιαμ Λι, αποκαλύπτει την καταθλιπτική και χαοτική δομή της σύγχρονης Δυτικής πόλης:

Σικάγο: μία αόρατη ιεραρχία ξετσίπωτων Ιταλιάνων, μυρωδιά καχεκτικών γκάνγκστερ και μουντού νέον, ένα φάντασμα αλυσοδεμένο στη γη που σε πιάνει από τον λαιμό στη γωνία Νόρθ και Χάλστεντ, στο Σίσερο, στο Λίνκολν Παρκ, επαίτης ονείρων, το παρελθόν εισβάλλει στο παρόν, απαρχαιωμένη μαγεία κουλολχέρηδων και πανδοχείων στη μέση του πουθενά.

Στο Εσωτερικό: μια αχανής συνοικία, κεραιές τηλεοράσεων υψώνονται σε έναν ουρανό χωρίς νόημα. Σε σπίτια που αντιστέκονται στη ζωή κρέμονται σαν δαμόκλειος σπάθη πάνω από νεαρά κεφάλια [...] μiasματικοί λαοί που χτίζουν τύμβους. (26)

Σχολιάζοντας αυτές τις σαρωτικές αλλαγές που έλαβαν χώρα στα τέλη της δεκαετίας του 1950 στην Αμερική, ο Frederic Jameson κάνει λόγο για μια «χωρική στροφή» (154) που βρίσκεται στην καρδιά της μεταβατικής αυτής περιόδου. Το παραπάνω απόσπασμα οπτικοποιεί θα λέγαμε το παραπάνω σχόλιο του Jameson και παράλληλα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της κατακερματισμένης και σπασμωδικής γραφής του συγγραφέα. Είναι η περιβόητη “cut-up” τεχνική του Μπάροουζ⁸ που λειτουργεί ως μια περίπλοκη λογοτεχνική προσέγγιση της μεταβατικής αυτής περιόδου και της επίδρασης των νέων ερεθισμάτων στην ανθρώπινη ψυχολογία. Μια νέα κοινωνικό-οικονομική πραγματικότητα αρχίζει να κάνει την εμφάνισή της αλλάζοντας δραματικά το αστικό περιβάλλον αλλά και τις ανθρώπινες σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα σε αυτό. Τα περίπλοκα συστήματα επικοινωνιών, η πρόοδος της επιστήμης, η κοινωνία της πληροφορίας και ένας άκρως φαντασμαγορικός τεχνολογικός πολιτισμός φανερώνουν την ευαισθησία αλλά και τη διορατικότητα του συγγραφέα σε σχέση με αυτό το νέο παγκοσμιοποιημένο τοπίο. Το «μουντ[ό] νέον» και οι «κεραίες τηλεοράσεων [που] υψώνονται σε έναν ουρανό χωρίς νόημα» περιγράφουν μια τεχνολογική τοπογραφία που αφήνει τον άνθρωπο ασυγκίνητο. Μουδιασμένος και ανήμπορος να νιώσει οποιοδήποτε συναίσθημα, ο Ουίλιαμ Λι πασχίζει να επιβιώσει και να εξασφαλίσει την επόμενη δόση του με φόντο αυτήν την παράξενη πόλη γεμάτη τεχνολογικά ερεθίσματα όπου η ανθρώπινη επαφή απουσιάζει αισθητά. Αυτή η «χωρική μετάλλαξη» είναι για τον Jameson το κύριο χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας ευαισθησίας (44).

⁸ Σχολιάζοντας την προέλευση της “cut-up” τεχνικής, ο Μπάροουζ στη συνέντευξή του στον Leroi Jones με τίτλο “The Cut Up Method,” αναφέρει: «Γράφοντας αυτό το κεφάλαιο χρησιμοποίησα αυτό που εγώ αποκαλώ ‘μέθοδο διπλώματος’ κατά την οποία τοποθετώ μία σελίδα από ένα κείμενο διπλωμένη στη μέση από ένα άλλο κείμενο (δικό μου ή κάποιου άλλου)... Αυτό το σύνθετο κείμενο διαβάζεται το μισό από το ένα κείμενο και το μισό από το άλλο. Το υλικό που προκύπτει επεξεργάζεται, αναμορφώνεται και διαγράφεται όπως ακριβώς γίνεται σε οποιαδήποτε άλλη μορφή σύνθεσης».

Στην ανάλυσή του για την σύγχρονη αναπαράσταση των αστικών ζωνών, ο Brian McHale αναφέρεται στην μη οριοθετημένη και αέναη εξάπλωση της πόλης του κοντινού μέλλοντος χρησιμοποιώντας τον όρο “the Sprawl.” Αυτή περιγράφεται ως «ετερόκλητη» με στοιχεία από διάφορους πολιτισμούς που την κάνουν να μοιάζει μία «πόλη-καρναβάλι» (*Constructing Postmodernism* 251). Μία ακόμα αναπαράσταση του χαοτικού αστικού χώρου ως ετερόκλητου και διαβρωμένου από μια πληθώρα τεχνολογικών συσκευών είναι αυτή της Νέας Ορλεάνης. Μέσα από μία αφηγηματική πλοκή που παραβιάζει τη λογική μίας συμβατικής αφήγησης—για το λόγο αυτό ο John Vernon υποστηρίζει πως δεν υπάρχει πλοκή στον κόσμο του Μπάροουζ (108)—ο Ουίλιαμ Λι μεταφέρεται αιφνίδια και ανεξήγητα από το φαντασμαγορικό και ψυχρό αστικό τοπίο του Σικάγο και της Νέας Υόρκης σε ένα ακόμα πιο φρικτό αστικό τοπίο, αυτό της Νέας Ορλεάνης. Για ακόμα μία φορά η περιγραφή της πόλης δίνεται μέσα από φαντασμαγορικά, ωστόσο αποσπασματικά στιγμιότυπα εικόνων, όπου γίνεται εμφανές το πολυσυζητημένο “cut-up” συγγραφικό στιλ του Μπάροουζ. Η αίσθηση που δημιουργεί αυτό το στιλ γραφής έχει επανειλημμένως παραλληλιστεί με την πρωτόγνωρη για τα τότε χρονικά εμπειρία του “zapping” που είναι για τον Jameson «η επιτομή της μεταμοντέρνας προσοχής και των συστημάτων αντίληψης (373).⁹ Δημιουργώντας έντεχνα σύγχυση από τη γρήγορη εναλλαγή εικόνων που δημιουργείται στους αναγνώστες του βιβλίου, ο Μπάροουζ μοιάζει να ενσωματώνει στον τρόπο γραφής του την μεταμοντέρνα αισθητική που προσομοιάζει με την εμπειρία του “zapping.” Η Gloria Pastorino επίσης συγκρίνει το “cut-up” στιλ του Μπάροουζ με την «εμπειρία που έχει κάποιος που αλλάζει κανάλια» (105). Παράλληλα, το παρακάτω απόσπασμα είναι ένα σχόλιο πάνω στην εισβολή διάφορων μικροσυσκευών και μικροτεχνολογιών στο μέσο σπίτι—όπως η τηλεόραση και ο φούρνος μικροκυμάτων—και κατ’ επέκταση στην Αμερικανική αγορά την εποχή εκείνη. Πιο συγκεκριμένα, διαβάζοντας κανείς το παρακάτω απόσπασμα θα έλεγα πως βιώνει την έντονη αγωνία και το στρες της κατακερματισμένης αφήγησης μέσω του ασύνδετου χωρικού κολλάζ τεχνολογικής παρακμής και καταναλωτικής μανίας:

Οπότε το χύνουμε σε ένα μπουκάλι Περνό και ξεκινάμε για Νέα Ορλεάνη προσπερνώντας ιριδίζουσες λίμνες και φλεγόμενες καμινάδες διωλιστηρίων, βάλτους και σωρούς σκουπιδιών, αλιγάτορες που έρπουν ανάμεσα σε σπασμένα μπουκάλια και κονσερβοκούτια, περίτεχνες νέον περιγραφές έξω από μοτέλ νταβάδες ξεβρασμένους πάνω σε νησιά σκουπιδιών που ουρλιάζουν κατάρες στα

⁹ Είναι ενδιαφέρουσα η άποψη της Hutcheon για την τηλεόραση. Όπως σημειώνει «το μέσο στο οποίο συστηματικά γίνεται αναφορά σε σχέση με τη μεταμοντέρνα ευαισθησία είναι αυτό της τηλεόρασης» (9).

περαστικά αυτοκίνητα [...] Η Νέα Ορλεάνη είναι ένα νεκρό μουσείο. (*Γυμνό Γεύμα* 28-29)

Το δυστοπικό αστικό τοπίο της Νέας Ορλεάνης όπως παρουσιάζεται παραπάνω βρίσκεται σε πλήρη αποσύνθεση. Σε αυτήν την πόλη η φυσική ομορφιά του τοπίου υπονομεύεται από την οικολογική καταστροφή που έχει συντελεστεί η οποία περιγράφεται με μία σειρά από φράσεις, όπως «φλεγόμενες καμινάδες διυλιστηρίων», «σωρούς σκουπιδιών» και «νησιά σκουπιδιών». Αυτές οι φράσεις υπογραμμίζουν την αλλοίωση του φυσικού τοπίου από την αφθονία των καταναλωτικών αγαθών. Φιγουράροντας ως τα παράγωγα της τεχνολογικής και υπερκαταναλωτικής κοινωνίας που εισβάλλουν σχεδόν βίαια στην Αμερική τη μεταπολεμική περίοδο, ο συγγραφέας φαίνεται όχι μόνο να στέκεται κριτικά απέναντι σε αυτή την εξέλιξη αλλά μάλιστα να την σατιρίζει, δίνοντας στο μυθιστόρημα χαρακτήρα μαύρης κωμωδίας¹⁰.

Η περιγραφή του σανατορίου της πόλης προστίθεται επίσης στο κολλάζ εικόνων βρωμιάς και εγκατάλειψης που βρίσκει κανείς στις σελίδες του βιβλίου του Μπάροουζ:

Το σανατόριο έστεκε κρυμμένο από τον Κάρλ πίσω από μια ψεύτικη πρόσοψη από πράσινο στόκο στην κορυφή της οποίας υπήρχε μια περίτεχνη πινακίδα νέον, σβησμένη και απειλητική κάτω από τον ουρανό, εν αναμονή του σκότους. (62)

Αυτά τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα παρακμής εντείνουν το συναίσθημα της αποξένωσης σε αυτή την ρημαγμένη πόλη, ενώ στην ίδια σελίδα του βιβλίου ο Μπάροουζ παραθέτει την ακόλουθη φράση: «Σκόρπιες εικόνες εκρήγνυνταν αθόρυβα στο κεφάλι του Κάρλ» (62). Με την αναφορά του αυτή στις αναλαμπές και τις ασύνδετες εικόνες είναι σαν ο συγγραφέας να σχολιάζει έμμεσα τα ίδια τα γραπτά του σε μια προσπάθειά να βοηθήσει το αναγνωστικό κοινό του να βγάλει νόημα από τον καταιγισμό των εντυπωσιακών ερεθισμάτων που δέχεται μέσω της ίδιας αίσθησης που βιώνει ένας από τους πρωταγωνιστές του.

Οι παραπάνω περιγραφές του σανατορίου δίνουν μορφή σε αυτό που ο Jean Baudrillard αποκαλεί «εγχείρηση του τοπίου» (32). Πρόκειται δηλαδή για μια εξαιρετικά επεμβατική διαδικασία που επιχειρεί να μεταμορφώσει το αστικό τοπίο υπό το φως της νέας κοινωνικοοικονομικής πραγματικότητας. Ο «ορυμαγδός των κομπρεσέρ και των μπουλντόζων» (*Γυμνό Γεύμα* 20) βρίσκεται πάντα στο φόντο της διήγησης άλλωστε. Το

¹⁰ Η σατιρική διάθεση του Μπάροουζ σε σχέση με τη «βιομηχανία των γκάτζετ» (*Γυμνό Γεύμα* 104) και τον υπερκαταναλωτισμό γίνεται εμφανής στο περιστατικό όπου ένας πωλητής προσπαθεί απελπισμένα να πείσει μία νοικοκυρά να αγοράσει «άχρηστο οικιακό εξοπλισμό όπως είναι μια συσκευή αποβουτύρωσης, ένα μίξερ και έναν σκουπιδοφάγο» (*Γυμνό Γεύμα* 104).

εκθαμβωτικό φως από το νέον δίνει ένα φτηνό φαντασμαγορικό¹¹ τόνο σε ένα κατά τα άλλα βρώμικο και παρατημένο αστικό χώρο που κάνει τη Νέα Ορλεάνη να μοιάζει με έναν μητροπολιτικό υπόκοσμο. Σε ένα ακόμα απόσπασμα του βιβλίου, ο Μπάροουζ παρομοιάζει ένα μοτέλ με ένα «διαλυμένο αραβούργημα από νέον» (242). Σχολιάζοντας το αστικό τοπίο στο *Γυμνό Γεύμα*, ο Marshall McLuhan παρατηρεί: «Ο Μπάροουζ [...] προσπαθεί να αναπαραστήσει στην πρόζα του αυτό που εμείς αποδεχόμαστε κάθε μέρα ως μια μπανάλ εκδοχή της ζωής στην ηλεκτρονική εποχή» (ανάφ. στον Long 115). Ο Μπάροουζ εκφράζει εδώ για άλλη μία φορά την ανησυχία του όσον αφορά τις επιπτώσεις της επέλασης του βιομηχανικού πολιτισμού στο φυσικό περιβάλλον. Αυτό διαφαίνεται και στη ζοφερή περιγραφή της Φιλαδέλφεια: «Φτωχογειτονιές χτισμένες με κοκκινότουβλα υψώνονταν ως τον ουρανό, καταβρέχονταν ακατάπαυστα από βροχή ανακατεμένη με αιθάλη» (*Γυμνό Γεύμα* 25), προοικονομώντας και αναμένοντας με αυτόν τον τρόπο μία επερχόμενη οικολογική καταστροφή. Η σφοδρότητα με την οποία τα διάφορα τεχνολογικά επιτεύγματα εισβάλουν και μεταμορφώνουν το αστικό τοπίο εντείνει το αίσθημα της ανασφάλειας και του φόβου του Ουίλιαμ Λι και αποτελεί ένα πεσιμιστικό σχόλιο για τις επιπτώσεις του αναδύμενου τεχνολογικού πολιτισμού στην ψυχοσύνθεση του σύγχρονου ανθρώπου.

Κάνοντας ένα σχόλιο πάνω τη σύγχρονη Αμερικανική λογοτεχνική παραγωγή, ο Larry McCaffery τονίζει πως οι διάφοροι κόσμοι στους οποίους φαίνεται να βυθίζονται οι ήρωες με τη βοήθεια τεχνολογικών και χημικών συστημάτων «έχουν δημιουργήσει νέες αχανείς ‘περιοχές’ αισθητηριακών εμπειριών με τις δικές τους χωρικές και χρονικές συντεταγμένες, τις δικές τους προσωπικές και μεταφυσικές διαστάσεις» (6). Αυτή η στρεβλή, αλλά ταυτόχρονα παράξενα οικεία και γνώριμη αστική απεικόνιση που αποδίδεται μέσα από επαναλαμβανόμενα ζοηρά οπτικά μοτίβα παρακμής, αποσύνθεσης, τερματικής διάλυσης αλλά και ταυτόχρονα φαντασμαγορικών παραστάσεων και θεαματικών εικόνων, περιλαμβάνει αρχικά την ύπαρξη ενός διττού διηγηματικού κόσμου: ο ένας είναι υλικός και συνεπώς ορατός—Νέα Υόρκη, Σικάγο, Νέα Ορλεάνη και Φιλαδέλφεια—ενώ ο άλλος είναι νοητός, άρα άυλος και αόρατος—η Διαζώνη και η Ανέξια που θα αναλύσω εκτενώς παρακάτω.

Όπως έχει παρατηρήσει ο Frederick Karl, η αγωνιώδης, σχεδόν υστερική, οντολογική αναζήτηση του συγγραφέα στο *Γυμνό Γεύμα* οριοθετείται χωρικά «σαν το

¹¹ Οι επαναλαμβανόμενες αναφορές μου στην έννοια της φαντασμαγορίας και η συνεχής επίκληση στην επίδραση που έχει στην ανθρώπινη ψυχολογία είναι επηρεασμένες από τον Jean Baudrillard και το βιβλίο του *America* (1988). Εκεί ο Γάλλος φιλόσοφος προχωρά σε σημαντικές διαπιστώσεις σχετικά με τη δύναμη της εικόνας και του ρόλου που έχει το θέαμα στον Αμερικανικό πολιτισμό.

ταξίδι έξω, στο δρόμο [και] το ταξίδι μέσα, το ταξίδι στο εσωτερικό της γνώσης, σε μέρη όπου κανένας δεν επιχείρησε πιο πριν» (45). Στην ίδια ακριβώς διαπίστωση προχωρά και ο Thomas Newhouse όταν υποστηρίζει πως ο ανατρεπτικός Μπάροουζ «άλλοτε στρέφεται έξω στο δρόμο, άλλοτε προς τα μέσα σε μία προσωπική αναζήτηση [...] προσπαθώντας να κατακτήσει μια πνευματική καθαρότητα» (25). Φέρνοντας σε αντιπαράθεση αυτά τα δύο χωρικά επίπεδα στα οποία εισέρχεται και εξέρχεται ο πρωταγωνιστής/συγγραφέας χωρίς όμως να έχει πλήρη συναίσθηση αυτής της εναλλαγής, το *Γυμνό Γεύμα* αποκαλύπτει πλήρως τη νέα κοσμολογία που διαποτίζει τις ψυχεδελικές φαντασιώσεις του Μπάροουζ. Είναι με άλλα λόγια οι άβαντ-γκάρντ πειραματικές τεχνικές του συγγραφέα που προκαλούν αυτή τη χωρική σύγχυση.

Αναλύοντας τη μεταμοντέρνα συγγραφική πρακτική και τον τρόπο με τον οποίο αυτή εκφράστηκε στα έργα διάφορων σύγχρονων συγγραφέων, ο McHale παρατηρεί μια γενικευμένη τάση την οποία αποκαλεί ως την στρατηγική των «αντιπαραβαλλόμενων κόσμων» (*Constructing Postmodernism* 251). Σύμφωνα με την ανάλυσή του, οι χαρακτήρες στη σύγχρονη λογοτεχνία δεν υπάρχουν αποκλειστικά και μόνο σε ένα κόσμο αλλά ζουν στο μεταίχμιο της εμπειρικής και της εικονικής πραγματικότητας. Παραθέτοντας τα λόγια του, οι σύγχρονοι συγγραφείς κατασκευάζουν «μεταφορικούς κόσμους-μινιατούρες [οι οποίοι] τείνουν να αποκτούν μία εσωτερική συνοχή και μία δική τους ζωντανία» (*Postmodernist Fiction* 138). Εγκαινιάζοντας αυτά τα παράλληλα σύμπαντα, η διήγηση του Μπάροουζ λειτουργεί εκεί όπου τα όρια της πραγματικότητας και της φαντασίας αμβλύνονται, εκεί όπου διαφορετικοί κόσμοι τείνουν να συγχωνεύονται. Ο συγγραφέας φαίνεται έτσι να απορρίπτει την απεικόνιση ενός εμπειρικού και μόνο κόσμου ως ανεπαρκή και να ανοίγει μια άλλη διάσταση αντίληψης του. Με την φράση «στεκόμουν έξω από τον εαυτό μου» (*Γυμνό Γεύμα* 22), ο Μπάροουζ με την οξυμένη αντίληψή του για τον κόσμο παρουσιάζει ένα εναλλακτικό και ρευστό όραμα για την πόλη πέρα από την «χτιστή» πραγματικότητα. Είναι αυτό που ο Jameson στην πραγματεία του για το μεταμοντέρνο έχει ονομάσει «ένα είδος πλουραλιστικής πραγματικότητας» (372).

Όπως έχει παρατηρήσει η Hutcheon, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της μεταμοντέρνας ευαισθησίας είναι «η δέσμευσή [της] στη διττότητα και την πολλαπλότητα» (1). Αυτή η υβριδική θεώρηση του κόσμου, όπου κάθε είδους σύνορο επανεξετάζεται και επαναπροσδιορίζεται, αποτελεί μέρος του μοντερνισμού, καθώς εκφράζει μία κατάσταση που κινείται πέρα της μίας και μόνο αντικειμενικής αλήθειας με σκοπό τη διεύρυνση αντίληψης όχι μιας μονοδιάστατης αλλά ρευστής πραγματικότητας.

Ακριβώς αυτή η εναλλακτική προσέγγιση της συνύπαρξης και συγχώνευσης των αντιθέτων φαίνεται να αντανακλάται στο έργο του Μπάροουζ. Ειδικότερα, όπως έχω ήδη αναφέρει παραπάνω, συνυπάρχουν στο *Γυμνό Γεύμα* δύο διαφορετικές διηγηματικές χωρικές δομές που παρ'όλη τη διαφορετικότητά τους βρίσκονται σε μία συμβιωτική, διαλεκτική σχέση μεταξύ τους χωρίς η μία διάσταση να αποκλείει την άλλη. Κάνοντας ένα σχόλιο πάνω στη χωρική αυτή σύγκυση του *Γυμνού Γεύματος*, η M. Keith Booker γράφει: «ο χώρος και ο χρόνος τείνουν να αλλάζουν αλλά και να συγχωνεύονται στο βιβλίο, κάνοντας αυτά τα διαφορετικά περιβάλλοντα σχεδόν εναλλάξιμα» (100). Η συγχώνευση αυτή καθιστά ενίοτε αδύνατο τον διαχωρισμό των δύο αφηγηματικών χώρων—δηλαδή τη δυστοπική αστική φαντασίωση και τον εναλλακτικό χώρο του μυαλού από τον συμβατικό βιωματικό και γεωγραφικό χώρο—με αποτέλεσμα οι ήρωες/χαρακτήρες να βρίσκονται μετέωροι ανάμεσα σε δύο σύμπαντα των οποίων τα όρια είναι δυσδιάκριτα. Αυτοί οι αλληλοκαλυπτόμενοι χώροι και κόσμοι δημιουργούν μεγάλη αβεβαιότητα και δυσφορία στους αναγνώστες που συχνά αναρωτιούνται εάν έχουν χάσει κάποιο κομμάτι της διήγησης ή αν η δική τους ικανότητα κατανόησης είναι προβληματική.

Με τον Ουίλιαμ Λι να ταλαντεύεται ανάμεσα σε μια νηφάλια και μια ναρκωμένη συνείδηση, ο αφηγηματικός χώρος φαίνεται κι αυτός να ταλαντεύεται ανάμεσα σε φανταστικούς και αληθινούς κόσμους. Παραθέτοντας τα λόγια του Allen Hibbard, «ο φανταστικοί κόσμοι [του Μπάροουζ] είναι ρευστοί, κινούμενοι νομαδικά από τη μία χρονική σφαίρα στην άλλη, από το ένα μέρος σε ένα άλλο» (16). Καθώς ο Ουίλιαμ Λι βυθίζεται ολοένα και περισσότερο στην ψυχεδελική μέθη που τροφοδοτεί αυτό που ο McHale αποκαλεί «διονυσιακά ξεσπάσματα ενέργειας» (*Postmodernist Fiction* 175), ο ίδιος αποκόβεται σταδιακά από τον κόσμο της βιωματικής πραγματικότητας και αποτραβιέται σε ένα άλλο ενδιάμεσο υπαρξιακό κόσμο εντός του οποίου έχει την ελευθερία να πραγματώσει τις «αποκλίνουσες»¹² φαντασιώσεις του και να εκφράσει τα σουρεαλιστικά του οράματα σε σχέση με το χάος των σύγχρονων μεγαλουπόλεων.

Σχολιάζοντας την αποσταθεροποιητική τάση που κρύβει μέσα της η μεταμοντέρνα παρόρμηση ως μια λογοτεχνική προσέγγιση που αντιπαρατίθεται στη στενή ρεαλιστική ματιά, η Tatiani G. Rapatzikou αναφέρει: «Ο ρευστός και διαυγής κόσμος της φαντασίας ανατρέπει όλα αυτά που εκτείνονται πέρα από τα όρια των

¹² Χρησιμοποιώ εισαγωγικά εδώ καθώς ενστερνίζομαι την άποψη του Frederick Whiting όσον αφορά την «κατασκευή της αποκλίνουσας συμπεριφοράς» (152). Αυτή η φράση μπορεί να συσχετιστεί με την αντιμετώπιση της επιστημονικής κοινότητας απέναντι στην ομοφυλοφιλία. Ειδικά την δεκαετία του 1950 η ομοφυλοφιλία αντιμετωπιζόταν ως μία ψυχική διαταραχή που έρχιζε θεραπείας.

πολιτιστικών επιταγών, υπονομεύοντας το χώρο και τον χρόνο» (48). Αυτή η απότομη, σχεδόν μεταφυσική μετάβαση από τη μία διάσταση στην άλλη, όπως αποδίδεται μέσα από τους διηγηματικούς πειραματισμούς του Μπάροουζ, δίνει στη φαντασία εξέχουσα θέση.¹³ Ξεπερνώντας τα στενά όρια της αναπαράστασης του εμπειρικού κόσμου και της ρεαλιστικής αισθητικής, ο Μπάροουζ ζωντανεύει περιοχές όπως η αστυνομοκρατούμενη Ανέξια (Annexia) και η αινιγματική Διαζώνη (Interzone) όπου η επαφή με την πραγματικότητα φαίνεται να ξεγλιστράει. Ο Graham Thompson αναλύει περισσότερο την παραπάνω άποψη τονίζοντας ότι «[ο]ι μεταμοντέρνοι φανταστικοί κόσμοι είναι συχνά ανέφικτοι κόσμοι - φυσικά και χωρικά» (39). Η Ανέξια και η Διαζώνη είναι δύο «ανέφικτοι» τέτοιοι κόσμοι στους οποίους βυθίζονται οι αναγνώστες νιώθοντας ναρκωμένοι και ζαλισμένοι.

Η πρώτη αστική φαντασίωση που εντοπίζεται στο μυθιστόρημα είναι ο ψυχολογικός χώρος της Ανέξια όπου ο έλεγχος και η συνεχής παρακολούθηση των πολιτών από την αστυνομία με τα περίπλοκα ιατρικά τεχνάσματα που χρησιμοποιεί, στοχεύουν στην εξάλειψη της προσωπικότητας και κάθε είδους πρωτοβουλίας των πολιτών της. Η μηχανιστική και ψυχρή κοινωνία της Ανέξια περιγράφεται παρακάτω:

Όλα τα παγκάκια της πόλης αφαιρέθηκαν, όλα τα σιντριβάνια σταμάτησαν να λειτουργούν, όλα τα λουλούδια και τα δέντρα καταστράφηκαν. Στην ταράτσα κάθε πολυκατοικίας (όλοι ζούσαν σε διαμερίσματα) υπήρχαν τεράστιοι ηλεκτρικοί βομβητές που χτυπούσαν κάθε τέταρτο της ώρας. [...] Καθ' όλη τη διάρκεια της νύχτας η πόλη σαρωνόταν από προβολείς (απαγορευόταν να χρησιμοποιούν κουρτίνες, παντζούρια ή στόρια). (*Γυμνό Γέυμα* 37)

Η εισβολή της ηλεκτρονικής τεχνολογίας στο αστικό τοπίο αποδίδεται εδώ περίτεχνα μέσα από ένα μαπράζ εικόνων καταπίεσης, δρακόντειων μέτρων ελέγχου και χειραγώγησης όπου δεν υπάρχει κανένα περιθώριο αυτενέργειας. Η φυσική ομορφιά του τοπίου εξαλείφεται από τις αρχές και τους θεσμούς, έτσι όπως αυτοί συμβολίζονται από τους «ηλεκτρικούς βομβητές» και τους «προβολείς». Η αναπαράσταση της έρημης πόλης, σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα, αποτελεί μέρος ενός φουτουριστικού απολυταρχικού πολιτικού μορφώματος που χρησιμοποιεί τον επιθετικό τεχνολογικό πολιτισμό ώστε να υποτάξει τους πολίτες, ακόμα και να ευνοχίσει κάθε προσπάθεια

¹³ Στην πραγματεία της για τη λογοτεχνία του φανταστικού, η Rosemary Jackson επισημαίνει πως η φαντασία όταν εμφανίζεται στη λογοτεχνία «δεν εφευρίσκει υπερφυσικές περιοχές αλλά παρουσιάζει έναν φυσικό κόσμο ανεστραμμένο», έναν κόσμο που είναι ήδη γνώριμος, ωστόσο παράξενος και αλλόκοτος (17).

αντίστασης τους.¹⁴ Οι πολίτες της Ανέξια καταλήγουν να είναι μουδιασμένοι και εντελώς ανήμποροι να αντιδράσουν καθώς είναι εντελώς αποξενωμένοι μεταξύ τους. Αξιοσημείωτη είναι η απουσία διαλόγου και κάθε προσπάθειας αλληλεπίδρασης και επικοινωνίας ανάμεσα στους χαρακτήρες. Η υποταγή και η αποξένωση των πολιτών της Ανέξια υπογραμμίζει αυτό που ο Jameson εντοπίζει ως το κύριο χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας κατάστασης. Αυτό είναι η αναισθητοποίηση του ατόμου, η αλλοτριώσή του και η ανικανότητά του να σκεφτεί, να συγκινηθεί και τελικά να αντιδράσει (15).

Πέρα από την Ανέξια, στο βιβλίο αναδύεται και μια ακόμα αχαρτογράφητη περιοχή του μυαλού, αυτή της Διαζώνης. Λειτουργώντας ως μια πύλη σε ένα πρωτόγνωρο διευρυμένο σύμπαν, η Διαζώνη—μέσα από την οποία ο Μπάροουζ πετυχαίνει την «δίοδο του στον χωροχρόνο» (*Γυμνό Γεύμα* 233), ξεδιπλώνεται μέσα από λεπτομερέστατες περιγραφές χωρικής αναρχίας. Σε αυτόν τον διαζωνικό χώρο η λογική και η τάξη δεν έχουν καμία θέση καθώς τώρα το λόγο έχει η ψυχεδελική έκσταση. Η αβεβαιότητα και η σύγχυση που χαρακτηρίζουν τις παρακάτω περιγραφές από το *Γυμνό Γεύμα* αποδίδονται μέσα από ένα ακόμα γλωσσικό ντελίριο:

Όλοι οι δρόμοι της πόλης κατηφορίζουν ανάμεσα σε φαράγγια που συνεχώς βαθαίνουν και καταλήγουν σε μία τεράστια νεφροειδή αγορά γεμάτη σκοτάδι. Τα τοιχώματα των δρόμων και της αγοράς είναι διάτρητα από θαλαμίσκους και καφέ, κάποια σε βάθος μερικών μέτρων και άλλα που εκτείνονται σε αδιάκριτα βάθη σχηματίζοντας δίκτυα δωματίων και διαδρόμων. [...] Σε όλα τα ύψη των φαραγγιών διασταυρούμενες γέφυρες, υπερυψωμένοι διάδρομοι και τελεφερίκ. (67)

Το Συναπάντημα, το καφέ της αγοράς, καταλαμβάνει τη μια της πλευρά που είναι ένας λαβύρινθος από κουζίνες, εστιατόρια, θαλαμίσκους, κρεβάτια, επικίνδυνα σιδερένια μπαλκόνια και υπόγεια που βγάζουν στα υπόγεια λουτρά. (68)

ΠΑΝΟΡΑΜΙΚΗ ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ ΠΟΛΗΣ ΤΗΣ ΔΙΑΖΩΝΗΣ [...] Η Σύνθετη Πόλη όπου όλες οι ανθρώπινες προοπτικές απλώνονται σε κοινή θέα σε μία τεράστια σιωπηρή αγορά. (122)

Μιναρέδες, φοινικές, βουνά, ζούγκλα...(122)

Όλα τα σπίτια στην Πόλη είναι ενωμένα. Σπίτια από πλίθες φτιαγμένες με λάσπη και άχυρο – βουνίσιοι Μογγόλοι σε κοιτάνε με μισό μάτι στο κατώφλι τους πίσω από την κάπνα – σπίτια από μπαμπού και τικ, σπίτια χωμάτινα,

¹⁴ Το εφιαλτικό σενάριο μιας κοινωνίας παρακολούθησης, δρακόντειου ελέγχου και αυταρχικών πολιτικών υποβοηθούμενο από την τεχνολογία και την επιστήμη, ειδικά της ιατρικής, φαίνεται να είναι κοινός τόπος ανάμεσα σε αρκετούς συγγραφείς σύγχρονους του Μπάροουζ αλλά και μεταγενέστερους. Ενδεικτικά θα αναφέρω πως οι παραλληλισμοί με τον οργουελικό εφιάλτη αρχικά αλλά και με το ζοφερό μέλλον του Anthony Burgess είναι αναπόφευκτοι. Έτσι ο Μπάροουζ μοιράζεται από την άλλη άκρη του Ατλαντικού την αγωνία του George Orwell στο *Nineteen Eighty-Four* (1949) και φαίνεται να αναμένει το κείμενο *A Clockwork Orange* (1962) του Burgess.

πέτρινα, σπίτια από κοκκινότουβλα, σπίτια αρχιτεκτονικής του νότιου Ειρηνικού και των Μαορί, σπίτια πάνω σε δέντρα και σε ποτάμια, ξύλινα σπίτια τριάντα μέτρα μακριά που στεγάζουν ολόκληρες φυλές, σπίτια από κασόνια και λαμαρίνες σαν τσιγαρόχαρτο όπου μένουν γέροντες που φορούν φαγωμένα κουρέλια και στραγγίζουν το οινόπνευμα από κονσέρβες, τεράστιες κατασκευές από σκουριασμένο σίδηρο εξήντα μέτρα ψηλές πάνω σε βάλτους και σε βουνά σκουπιδιών με ετοιμόρροπα δωματιάκια χτισμένα πάνω σε πολλαπλούς ορόφους με πλατφόρμες, αιώρες που ταλαντεύονται πάνω από το κενό. (123)

Η Ζώνη αποτελείται από ένα και μοναδικό τεράστιο κτίριο. Τα δωμάτια είναι φτιαγμένα από πλαστικό τσιμέντο το οποίο βαθουλώνει για να υποδέχεται ανθρώπους. (193)

Η εκστατική πόλη της Διαζώνης, την οποία ο Μπάροουζ φαντασιώνεται εδώ, προβάλλει ως ένα πολυεπίπεδο αστικό τοπίο, το οποίο αδρά είναι βασισμένο στην Ταγγέρη του Μαρόκο, την οποία ο συγγραφέας είχε επισκεφτεί.¹⁵ Αυτός λοιπόν «ο κόσμος της διπλανής πόρτας»—για να χρησιμοποιήσω τον όρο του McHale *Postmodernist Fiction* 23)—περιγράφεται με ζωντάνια και αξιοσημείωτη στιλιστική πολυπλοκότητα ως ακόμα ένας αστικός υπόκοσμος όπου όλα τα σπίτια αποτελούν ένα μοναδικό κτίσμα. Η πόλη που συνεχώς επεκτείνεται στο χώρο και τον χρόνο δίνει μορφή για ακόμα μία φορά σε αυτό που ο McHale έχει ονομάσει “the Sprawl” (*Postmodernism* 251). Η Διαζώνη λοιπόν είναι η πόλη του μέλλοντος. Ο Μπάροουζ κατασκευάζει εδώ έναν εξωπραγματικό και ασταθή διηγηματικό χώρο που αφηγά όλες τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αισθητικής. Δεν είναι υπερβολή να πούμε πως στο παραπάνω απόσπασμα οι αναγνώστριες και οι αναγνώστες βομβαρδίζονται με έναν υπερβολικό όγκο ασύνδετων μεταξύ τους πληροφοριών και αποσπασματικών εικόνων παρακμής και αποσύνθεσης φωτίζοντας ακόμα περισσότερο την πειραματική “cut-up” μέθοδο. Αυτή η παρακμή είναι το κύριο χαρακτηριστικό της πολυσύνθετης και άμορφης χωρικής διάταξης της απόκοσμης Διαζώνης. Εκφράσεις και λέξεις όπως «φαράγγια που συνεχώς βαθαίνουν», «επικίνδυνα σιδερένια μπαλκόνια», «σπίτια από κασόνια και λαμαρίνες», «φαγωμένα κουρέλια», «ετοιμόρροπα δωματιάκια» και «πλαστικό τσιμέντο» υπογραμμίζουν όχι μόνο το αφιλόξενο και τεχνολογικά διαβρωμένο αστικό τοπίο αλλά και τη δυσκολία του συγγραφέα να το αναπαραστήσει γλωσσικά. Αυτό το γνώριμο αλλά παραμορφωμένο

¹⁵ Θα μπορούσαμε να συνδέσουμε αυτό το σχόλιο με την άποψη του McHale ο οποίος υποστηρίζει πως «η μεταμοντέρνα λογοτεχνία αποδεικνύεται πως είναι μιμητική [...] το αντικείμενο της μίμησης είναι το πλουραλιστικό και αναρχικό οντολογικό τοπίο του σύγχρονου βιομηχανικού πολιτισμού—όχι μόνο αυτό των Ηνωμένων Πολιτειών» (*Postmodernist Fiction* 38). Ο McHale με αυτή την πρόταση σχολιάζει την μεγάλη επιρροή που έχει η Αμερικάνικη εμπειρία αλλά και ο Δυτικός πολιτισμός γενικότερα στην παγκόσμια σύγχρονη λογοτεχνία—χωρίς ωστόσο να αποκλείει στοιχεία από άλλες «πραγματικότητες.» Φέρνει με αυτόν τον τρόπο στο προσκήνιο ένα «πλουραλιστικό οντολογικό τοπίο» (*Postmodernist Fiction* 39) που μπορεί να συσχετιστεί με τις ταξιδιωτικές εμπειρίες του Μπάροουζ καθώς έζησε σε διάφορα μέρη του κόσμου όπως η Νέα Υόρκη, το Μεξικό και το Μαρόκο.

αστικό τερατούργημα που εξαπλώνεται άναρχα και χωρίς κανένα περιορισμό, δοσμένο μέσα από μια σειρά αφηρημένων συσχετισμών και σκόρπιων περιγραφών και εικόνων, εντείνει την οντολογική ανησυχία που αποπνέει η όλη αφήγηση. Μάλιστα αυτή η σπασμωδική και αμήχανη περιγραφή μιας ατελείωτης και άμορφης χωρικής διάταξης για να κατανοηθεί χρειάζεται κανείς να υπονομεύσει τους κανόνες της λογικής και της ίδιας της γλώσσας. Κάνοντας ξεκάθαρο τον τρόπο με τον οποίο οι υπάρχουσες γλωσσικές δομές δεν του αρκούν για να αποδώσει το ψυχεδελικό του όραμα σε σχέση με τη νέα αστική συνθήκη, ο συγγραφέας πασχίζει να βρει τις λέξεις για να αναπαραστήσει αυτόν τον κατακερματισμένο βιομηχανικό κόσμο σε πλήρη αταξία.

Σύμφωνα με τον McHale, «οι μεταμοντέρνοι συγγραφείς ενδιαφέρονται περισσότερο για τις κοινωνικές και θεσμικές επιπτώσεις της τεχνολογικής καινοτομίας», παρά για τις καινοτομίες αυτές καθαυτές (*Postmodernist Fiction* 66). Σε ένα άλλο σημείο ο ίδιος ξεκαθαρίζει ότι η μεταμοντέρνα ευαισθησία ξεχωρίζει για τις οντολογικές τις διαστάσεις, προσπαθώντας να διαγράψει την ψυχοπαθολογία της σύγχρονης ύπαρξης (59). Η έλλειψη στοιχειώδους ανθρώπινης επαφής και επικοινωνίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στο έργο του Μπάροουζ. Συγκεκριμένα, στην αστική ζούγκλα που παρουσιάζεται στο *Γυμνό Γεύμα*, η ανθρώπινη επαφή όπως την ξέραμε είναι πλέον πολύ δύσκολη, αν όχι αδύνατη, και η επικοινωνία ανάμεσα στους κατοίκους απουσιάζει παντελώς. Το γλωσσικό ντελίριο του Ουίλιαμ Λι δεν είναι παρά μια κραυγή απόγνωσης και αγωνίας μέσα σε ένα άναρχο αστικό περιβάλλον όπου η αποξένωση και η μοναξιά τείνουν να γίνουν ο κανόνας. Σύμφωνα με τον Lewis Mumford, εκπρόσωπου της Σχολής του Σικάγο για τις αστικές σπουδές, οι κάτοικοι των μεταμοντέρνων αστικών κέντρων «βρίσκονται αποξενωμένοι και φοβισμένοι σε έναν κόσμο που δεν φτιάξαν οι ίδιοι: έναν κόσμο που ανταποκρίνεται ολοένα και λιγότερο στην άμεση ανθρώπινη επαφή, έναν κόσμο άδειο από ανθρώπινο νόημα» (ανάφ. στον Murphet 121). Είναι ακριβώς αυτή η αίσθηση της μοναξιάς, του αποπροσανατολισμού και της βαθύτερης υπαρξιακής αγωνίας που αποπνέει στο *Γυμνό Γεύμα* η περιπλάνηση του Ουίλιαμ Λι στους «θλιβερούς δρόμους του Σικάγο φωτισμένους με νέον» (102). Γίνεται ξεκάθαρο εδώ λοιπόν πως ο Μπάροουζ προβλέπει τις σημαντικές ψυχοκοινωνικές επιπτώσεις του αναδύομενου τεχνολογικού πολιτισμού που θα κορυφωθούν τα αμέσως επόμενα χρόνια.

Καταληκτικά θα έλεγα πως το μυθιστόρημα αυτό λειτουργεί ως ένα προκλητικό λογοτεχνικό πείραμα. Μέσα από το πρίσμα της αισθητηριακής διέγερσης και της συνακόλουθης διατάραξης της σκέψης και της αντίληψης που προκαλεί η χρήση ψυχοτρόπων και ψυχεδελικών ουσιών, ο Μπάροουζ προβάλλει τις φιλοσοφικές

αναζητήσεις του σε σχέση με τη μετάλλαξη της σύγχρονης κοινωνίας. Μέσα από τις περιπλανήσεις σε διάφορες αστικές ζώνες—σε αρκετές Αμερικανικές μεγαλουπόλεις αλλά και στους σκοτεινούς μικρόκοσμους της Ανέξια και της Διαζώνης—ο συγγραφέας στο *Γυμνό Γεύμα* ανατρέπει τις καθιερωμένες χωρικές συντεταγμένες και στην ουσία επανεξετάζει τη φύση της λογοτεχνικής αναπαράστασης—ακόμα και την ίδια τη γλώσσα. Με αυτόν τον τρόπο η γραφή του ανοίγει εναλλακτικούς λογοτεχνικούς ορίζοντες που επαναδιαπραγματεύονται τις ανησυχίες της σύγχρονης ύπαρξης ιδιαίτερα σε σχέση με ένα τεχνολογικό μέλλον που προβλέπεται ζοφερό.

Βιβλιογραφία

Ελληνικός τίτλος

Μπάροουζ, Ουίλιαμ. *Γυμνό Γεύμα: Το Αποκατεστημένο Κείμενο*. 2005, μτφρ. Γιώργος Μπέτσος, Τόπος, Αθήνα, 2010.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Baudrillard, Jean. *America*. 1988. Translated by Chris Turner. Verso, 1999.
- Booker, Keith M. *Dystopian Literature: A Theory and a Research Guide*. Greenwood, 1994.
- Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. William Heinemann, 1962
- Connor, Steven. “Postmodernism and Literature.” *The Cambridge Companion to Postmodernism*, edited by Steven Connor, Cambridge UP, 2004, pp. 62-81.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. Minnesota UP, 1987.
- Goodman, Michael Barry. *Contemporary Literary Censorship: The Case History of William Burroughs’s Naked Lunch*. Methuen, 1981.
- Hibbard, Allen. “Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory.” *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, edited by Davis Schneiderman and Philip Walsh, Pluto Press, 2004, pp. 13-28.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Psychology Press, 1981.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP Books, 1991.
- Karl, Frederick R. “The Fifties and After: An Ambiguous Culture.” *A Concise Companion to Postwar American Literature*, edited by Josephine G. Hendin, Blackwell, 2004, pp. 20-71.
- Leroi, Jones. “The Cut Up Method,” www.writing.upenn.edu/~afilreis/88v/burroughs-cutup.html. Accessed 16 Apr. 2023.
- Long, John. *Drugs and the Beats: The Role of Drugs in the Lives and Writings of Kerouac, Burroughs and Ginsberg*. Virtualbookworm.com Publishing, 2005.
- McCaffery, Larry. “Cutting Up: Cyberpunk, Punk Music, and Urban Decontextualizations n .” *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, edited by Larry McCaffery, Duke UP, 1991, pp. 286-307.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.
- . *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987.

- Murphet, Julian. "Postmodernism and Space." *The Cambridge Companion to Postmodernism*, edited by Steven Connor, Cambridge UP, 2004, pp. 116-135.
- Musto, David F. *The American Disease: Origins of the Narcotic Control*. 3rd ed. Oxford UP, 1973.
- Newhouse, Thomas. *The Beat Generation and the Popular Novel in the United States: 1945-1970*. McFarland, 2000.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Secker & Warburg, 1949.
- Pastorino, Gloria. "The Death of the Author and the Power of Addiction in *Naked Lunch* and *Blade Runner*." *Science Fiction: Critical Frontiers*, edited by Karen Sayer and John Moore, McMillan, 2000, pp. 100-115.
- Rapatzikou, Tatiani G. *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*. Rodopi, 2004.
- Thompson, Graham. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh UP, 2007.
- Vernon, John. *The Map and the Garden: Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*. Illinois UP, 1973.
- Whiting, Frederick. "Monstrosity on Trial: The Case of *Naked Lunch*." *Twentieth Century Literature* 52.2, 2006, pp. 145-174.

Η αναστοχαστική αυτο/βιο/γεωγραφία των κειμένων του Robert Smithson

Σταματίνα Δημακοπούλου
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Περίληψη

Όπως πολλές και πολλοί εικαστικοί της γενιάς του, ο Robert Smithson κατέγραφε συστηματικά τη σύλληψη και την πορεία των έργων του σε αυτοτελή κείμενα τα οποία συγκεράζουν θεωρητικές αναζητήσεις με ενδόμυχες σκέψεις και μια ποιητική, εξομολογητική διάθεση. Τα κείμενά του αφηγούνται και μετουσιώνουν ποιητικά χώρους πραγματικών και μεταφορικών, οι οποίοι αποτελούν σημεία εκκίνησης για παράδοξους, απροσδόκητους συνειρμούς. Στα κείμενά του, ο Smithson αναστοχάζεται τη συγχώνευση του έργου με το χώρο και αποτυπώνει τη βιωματική σχέση με το έργο του. Η εντροπία—ιστορική, γεωλογική και πολιτισμική—εσωτερικεύεται, και η χαρτογράφηση του γεωγραφικού χώρου εμπεριέχει μια πιο ενδόμυχη, προσωπική γεωγραφία.

Όπως επισημαίνει η Eugenie Tsai, συνεπιμελήτρια της αναδρομικής έκθεσης για το έργο του Robert Smithson στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Los Angeles το 2004, ο Smithson έχει καθιερωθεί στην αμερικανική ιστορία της τέχνης ως η εμβληματική μορφή της «τέχνης της γης» (earthworks) (11). Πράγματι, το έργο του Smithson αποτελεί σημείο αναφοράς στο κείμενο με τίτλο “Sculpture in the Expanded Field” [«Το διευρυμένο πεδίο της γλυπτικής»]¹ (1979) της Rosalind Krauss, όπου η κριτικός εντάσσει τη μετατόπιση της «γλυπτικής» από τη δημιουργία αντικειμένων που προορίζονται να εκτεθούν ως στατικές οντότητες σε έναν εκθεσιακό χώρο, στην απτή παρέμβαση στο περιβάλλον στο πλαίσιο των πειραματισμών αυτών που σηματοδοτούν τη ρήξη του μεταμοντερνισμού με την παράδοση του μοντερνισμού στην Αμερικανική τέχνη (41-42).

Με την πάροδο του χρόνου, η νοηματοδότηση της έννοιας του «τόπου» θα αποτελέσει, όπως σημειώνει η Tsai, τη σημαντικότερη συμβολή του Smithson στην αμερικανική τέχνη. Ο Smithson, όπως και πολλές και πολλοί εικαστικοί της γενιάς του, αναζητεί πεδία έκφρασης που εκτείνονται πέρα από τις καθιερωμένες αντικειμενοποιημένες εικαστικές μορφές. Τις αναζητήσεις και τις σκέψεις του για την ειδολογική μετατόπιση της προέλευσης, της σύστασης και της έννοιας της

¹ Η απόδοση τίτλων στα ελληνικά είναι της συγγραφέως του παρόντος άρθρου, διαφορετικά παρατίθεται η βιβλιογραφική αναφορά.

καλλιτεχνικής πράξης και του έργου τέχνης, διατυπώνει και σε μια συνομιλία του με τον εμπνευστή των *χάπενινγκς*, Allan Kaprow με τίτλο “What is a Museum?” [«Τι είναι το μουσείο;»] το 1967. Αφετηρία είναι η πολεμική διάθεση με την οποία οι δυο εικαστικοί αποκηρύσσουν τα μουσεία ως παρωχημένους θεσμούς. Κι αυτό, όπως λέει ο Kaprow, γιατί τα μουσεία και τα έργα τέχνης που εκτίθενται σε αυτά έχουν πάψει να αφορούν πειραματισμούς με μέσα έκφρασης πέραν των συμβατικών εικαστικών μέσων ή δρώμενα με απτά, χωροχρονικά πλαίσια. Ο Kaprow παρομοιάζει τα μουσεία «με μαυσωλεία [...] που κατά μία έννοια «αποτίουν φόρο τιμής στους νεκρούς» (Kaprow και Smithsonian 43),² και αναρωτιέται εάν ακόμα υπάρχουν έργα του παρελθόντος που αξίζει να εκτεθούν και να τύχουν ανάλογου σεβασμού (Kaprow και Smithsonian 44). Ο Smithsonian, με τη σειρά του, βλέπει τα μουσεία ως χώρους που τείνουν να προσφέρουν «εξειδικευμένη ψυχαγωγία» (Kaprow και Smithsonian 44). Στη συνέχεια παρατηρεί ότι ο Kaprow αντιμετωπίζει την τέχνη ως «δράση» και ως «συμβάν» και λέει πως το δικό του ενδιαφέρον στρέφεται σε μια «ενδιάμεση περιοχή», «στο κενό», το οποίο «υπάρχει σε ουδέτερες και άδειες περιοχές και σε χώρους όπου δεν στρέφουμε ποτέ το βλέμμα μας» (Kaprow και Smithsonian 44). Όπως και ο William Carlos Williams που συμπτωματικά ήταν ο παιδίατρός του, ο Smithsonian αναζητεί τέτοιους χώρους σε εγκατελελειμμένες βιοχημικές εγκαταστάσεις, στα υποβαθμισμένα προάστια της πολιτείας του New Jersey όπου γεννήθηκε και μεγάλωσε, και στις δραματικές εναλλαγές του φυσικού τοπίου της αμερικανικής ηπείρου.³

Ο μύθος της απεραντοσύνης της φύσης, η αλλοτριωτική επέλαση της εκβιομηχάνισης, η εξάπλωση των προαστίων, τα διαμφισβητούμενα όρια φύσης και πολιτισμού, και η μεταβαλλόμενη γεωγραφία των πολιτισμικών ταυτοτήτων προσδίδουν ειδικό βάρος στην έννοια του τόπου στην Αμερική. Στις Η.Π.Α., τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες, συγκροτείται μια πολύ συγκεκριμένη μυθολογία: ο γεωγραφικός χώρος αναδύεται αχανής, άμορφος, αντιφατικός, αλλοιωμένος, εκβιομηχανισμένος, μυθικά απροσπέλαστος ή αχαρτογράφητος. Τα κείμενα του Smithsonian συνομιλούν με αυτήν τη μυθολογία μέσα από το πρίσμα που διαμορφώνουν σημαντικές τομές στην ιστορία των ιδεών του εικοστού αιώνα, κυρίως

² Η απόδοση αποσπασμάτων στα ελληνικά είναι της συγγραφέως. Στην περίπτωση που κάποια άλλη μετάφραση χρησιμοποιείται, υπάρχει σχετική υποσημείωση.

³ Για τις εκλεκτικές συγγένειες ανάμεσα στον William Carlos Williams και στον Robert Smithsonian βλ. Lunberry 627-653.

η στροφή της φαινομενολογίας στον βιωμένο, υπαρξιακό χώρο, και η μετέπειτα αποδόμηση της έννοιας της βιοματικής εμπειρίας. Ο Smithson ήταν ένας ευρυμαθής και πολυσυλλεκτικός αυτοδίδακτος του οποίου οι εκλεκτικές συγγένειες εκτείνονταν από τη *Θεία Κωμωδία* έως τον William Blake και τον William Carlos Williams, την επιστημονική φαντασία, εγχειρίδια χημείας, γεωλογίας και βοτανολογίας, τον Samuel Becket και το γαλλικό νέο μυθιστόρημα. Όπως πολλές και πολλοί εικαστικοί της γενιάς του, κατέγραφε συστηματικά τη σύλληψη και την πορεία των έργων του σε αυτοτελή κείμενα, τα οποία επιτυγχάνουν τον συγκερασμό θεωρητικών αναζητήσεων και ενδόμυχων σκέψεων καθώς και μιας ποιητικής, εξομολογητικής διάθεσης. Τα κείμενά του είναι ηθελημένα ή και παιγνιωδώς πυκνά και δυσνόητα, πεδία πειραματισμού με λεκτικά παιχνίδια και ανακολουθίες, νοηματικά άλματα και απροσδόκητους συνειρμούς. Η γραφή του Smithson είναι αλληλένδετη με τα έργα του, όπως επισημαίνει ο Jack Flam στην εισαγωγή για τον τόμο όπου δημοσιεύτηκαν τα γραπτά κείμενα του καλλιτέχνη (xiii). Η συμπλοκή ενδοσκόπησης και αναστοχασμού πάνω στη σχέση έργου, χώρου και γραφής είναι ο κύριος άξονας της ανάγνωσης που επιχειρείται εδώ.

Ο Smithson ξεκίνησε ζωγραφίζοντας στον απόηχο του αφηρημένου εξπρεσιονισμού και συνειδητά εγκατέλειψε τα όρια της ζωγραφικής. Όπως επισημαίνει η Tsai, τα απογυμνωμένα και αποκαλυπτικά τοπία της ζωγραφικής του προοικιάζουν τους «διαταραγμένους τόπους» όπου υλοποιεί τα έργα γης (15). Τέτοιες τομές απασχολούν τον Smithson σε κάποια από τα πρώιμα κείμενά του. Σε ένα σύντομο σημείωμα του 1965, αντιδιαστέλλει τις κατασκευές του φίλου του μινιμαλιστή Donald Judd με την παράδοση του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Οι πειραματισμοί του Judd με βιομηχανικά υλικά σηματοδοτούν, όπως γράφει ο Smithson, την ουσιαστική ρήξη με τις οργανικές μορφές ως έκφραση του ασυνειδήτου. Το σημείωμα ξεκινά με την καταγραφή των εμπορικών βιομηχανικών υλικών που χρησιμοποιεί ο Judd στις κατασκευές του και στη συνέχεια, ο Smithson αναπτύσσει τη δική του αντίληψη για τη σημασία του χώρου. Παρόλο που ο Smithson μας καλεί να αντιληφθούμε το χώρο ως κάτι απτό που καταλαμβάνεται από συμπαγή, στέρεα υλικά, εξίσου μας καλεί να αντιληφθούμε το χώρο νοερά μέσα από τη σύλληψη του εκάστοτε έργου. Ο Judd, «καταγράφει το χώρο σαν να επρόκειτο για γεωλογικά εναποθέματα [...] τα οποία προέρχονται από το μυαλό του παρά από τη φύση» (6). Στο σημείο αυτό, ο Smithson αναφέρεται έμμεσα και στη δική του ανάγκη να στραφεί σε εξωτερικούς χώρους, οι οποίοι θα αποτελέσουν το έναυσμα για την

νοηματοδότηση της έννοιας του χώρου και όχι μόνο της απτής διάστασης, μέσα από το ενδιαφέρον του για τη γεωλογία. Ο Smithson γράφει ότι «ο χώρος στην τέχνη του Judd» έχει πάψει να λειτουργεί μεταφορικά, και «φαίνεται πως ανήκει στην τάξη της αυξανόμενης στερεότητας» και «των γεωλογικών σχηματισμών» (Smithson, “Donald Judd” 6).

Καταλύτης για την πορεία του Smithson ήταν η αίσθησή του πως κατά παράδοξο τρόπο, η δυτική παράδοση έχει πριμοδοτήσει το χρόνο κι έχει παραγνωρίσει το χώρο. Όπως χαρακτηριστικά γράφει στο κείμενο του για τον Judd, «ενώ ο χρόνος αναπαρίσταται ανθρωπομορφικά, όπως στη μορφή του πατέρα-χρόνου, δεν υπάρχει αντίστοιχη μορφή για το χώρο. Δεν υπάρχει μητρική ή πατρική μορφή για το χώρο» (Smithson, “Donald Judd” 6). Σε αυτή την άν-αρχη μορφή θα αφιερώσει ο Smithson το μετέπειτα έργο του. Το έργο του Judd αποτελεί και την αφορμή ώστε να διατυπώσει τις δικές του αναζητήσεις πέραν των ορίων της προσωποκεντρικής παράδοσης στην εικαστική αναπαράσταση· όπως γράφει, «αντί να αποκαθλώσει το Χριστό από το σταυρό, όπως οι ζωγράφοι της αναγέννησης, του μπαρόκ και του μανιερισμού, ο Judd αποκαθλώνει το χώρο μετατοπίζοντάς τον στον αφηρημένο χώρο των ορυκτών μορφών» (Smithson, “Donald Judd” 6). Η «αποκαθήλωση του αιώνιου Χώρου», την οποία ο Smithson βλέπει να πραγματώνεται στο έργο του Judd, διατρέχεται από την δική του υπαρξιακά φορτισμένη αίσθηση πως «ο χώρος είναι ένα τίποτα, όμως όλοι πιστεύουμε ακαθόριστα στο χώρο» (Smithson, “Donald Judd” 6). Ο Smithson θα μεταφέρει τη διαλεκτική που εντοπίζει στις κατασκευές του Judd στη διερευμένη και δραματική κλίμακα των δικών του έργων γης: «αυτό που φαντάζει τόσο στέρεο και τετελεσμένο στα έργα του Judd είναι ταυτόχρονα εύθραστο και φευγαλέο» (Smithson, “Donald Judd” 6), όπως δυνητικά συμβαίνει και με τα δικά του έργα, στα οποία καιρικά φαινόμενα και η εγγενής φθορά των υλικών επιφέρουν απρόβλεπτες μεταβολές.

Ενώ ο Smithson αντιλαμβάνεται τον περιβάλλοντα χώρο μέσα από τις μεταβολές και τις αλλοιώσεις που επέρχονται από την πάροδο του χρόνου, ο χρόνος για τον Smithson είναι πρωτίστως κατασκευή του νου και κατόπιν κατηγορία πρόσληψης, ενώ ο χώρος αποτελεί πρωταρχικά αντικείμενο πρόσληψης και πεδίο εμπειρίας.⁴ Στα πρώιμα κείμενά του για την τέχνη, πραγματεύεται την έννοια του χώρου παρατηρώντας τις πολλαπλές μεταλλάξεις των αμερικανικών προαστείων και

⁴ Για την κριτική του ιστορικού χρόνου και την αφηγηματική διάσταση των πιο γνωστών κειμένων του Smithson, βλ. Καλαρά.

γεωλογικών φαινομένων, τα οποία χρησιμοποιεί μεταφορικά. Τα γεωλογικά φαινόμενα είναι το πρίσμα οικειοποίησης και θέασης του φυσικού περιβάλλοντος και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, του έργου του. Χαρακτηριστικό της σύζευξης αυτής είναι το σημείωμα με τίτλο “The Crystal Land” [«Κρυστάλλινη γη»] του 1966, όπου ο Smithson καταγράφει σκέψεις των οποίων το έναυσμα ήταν μια ημερήσια εκδρομή σε εγκαταλελειμμένα λατομεία μαζί με τη σύζυγό του Nancy Holt, τον Donald Judd και τη σύντροφό του. Η ορυκτολογική σύσταση της βραχώδους οροσειράς όπου βρισκόταν το λατομείο λειτουργεί συνειρμικά για την αναγωγή στη μορφολογία των αμερικανικών προαστείων. Στο πρώιμο αυτό κείμενο για τον Judd, διαφαίνεται η ιδιοσυγκρασιακή και ποιητική διάσταση του τρόπου, με τον οποίο ο Smithson οικειοποιείται το ιδίωμα της γεωλογίας καθώς βλέπει τα αμερικανικά προάστια σαν μια ταυτόχρονα συμπαγή και εύθραστη οντότητα όπου φυσικά φαινόμενα συγγέονται με τον ανθρώπινο παράγοντα. Όπως χαρακτηριστικά γράφει: «οι εθνικές οδοί [...] είναι σαν γεωλογικά δίκτυα από τσιμέντο κατασκευασμένα από τον άνθρωπο» και «το όλο τοπίο αποκτά μια ορυκτή οντότητα» (Smithson, “The Crystal Land” 8). Οι μεταφορές του, ηθελημένα άλογες, εκτρέπουν θα λέγαμε τη γλώσσα από τα συγκείμενα εντός των οποίων νοηματοδοτούνται οι λέξεις.

Ο Smithson ξεκινά με ένα εκτενές παράθεμα από εγχειρίδιο ορυκτολογίας· πρόκειται για έναν κατάλογο ορυκτών, τα ονόματα των οποίων, καταγεγραμμένα παρατακτικά και αποκομμένα από τα συμφραζόμενα του εγχειρίδιου, λειτουργούν περισσότερο ως στοιχεία ενός λεκτικού παιχνιδιού άλογης και άσκοπης συσσώρευσης παρά ως παράθεση πληροφορίας καθαυτής. Ο Smithson έμμεσα μας καλεί να αναλογιστούμε τη διάσταση ανάμεσα στη εξορθολογισμένη σωρευτική ταξινόμηση του εγχειρίδιου και στην εντροπική τυχαιότητα. Την αναντιστοιχία θα λέγαμε της γλώσσας του εγχειρίδιου και της μεταβαλλόμενης καθαυτής γεωλογικής σύστασης του λατομείου, ο Smithson προβάλλει και σε μια παρόμοια καταγραφή χρωμάτων των προσόψεων συγκροτημάτων κατοικιών για «μεσαία εισοδήματα», παραθέτοντας τα ονόματα των κατοικιών και τα χρώματα (“The Crystal Land” 8). Στον απόηχο του Jorge Luis Borges τον οποίο θαύμαζε, ο Smithson παίζει, όπως συχνά στα κείμενά του, με τα όρια μιας γλώσσας που αντικειμενοποιεί, ταξινομεί και κατατάσσει.

Οι πειραματισμοί των μινιμαλιστών αποτελούν το πρίσμα μέσα από το οποίο ο Smithson προσεγγίζει τους σταθμούς της περιήγησης στα λατομεία: εντοπίζει «το κρυσταλλικό στοιχείο» των κατασκευών του Judd, στις «γυαλιστερές επιχρωμιωμένες επιφάνειες των εστιατορίων» και στις «βιτρίνες των εμπορικών κέντρων» (“The

Crystal Land” 8), ενώ προσεγγίζει και τον επόμενο σταθμό της περιήγησής τους, το λατομείο Great Notch, με μια εικαστική αναφορά σε έργο σύγχρονου του. Το λατομείο, γράφει, δομικά ενδεχομένως, του θυμίζει «αρχιτεκτόνημα σχεδιασμένο από τον Robert Morris» (Smithson, “The Crystal Land” 9). Σε αντίθεση όμως με τη στατική οντότητα των κατασκευών του Morris, ο χώρος του λατομείου εγκαταλελειμένος από τον ανθρώπινο παράγοντα, είναι παραδομένος στη φθορά που επιφέρουν τα φυσικά φαινόμενα: «Οι τοίχοι του λατομείου [...] Έχουν ρωγμές, είναι κομματιασμένοι, έτοιμοι να καταρρεύσουν» και φέρουν «σημάδια αποσάθρωσης, διάβρωσης, αποσύνθεσης, κατακερματισμού» (Smithson, “The Crystal Land” 9). Σημειώνεται, επίσης, ότι οι «Βράχοι που διακλαδώνονται στο έδαφος, χαλάσματα, ποτάμι λάσπης, κατολισθήσεις, χιονοστιβάδες, παντού [...] άπειρες επιφάνειες προς κάθε κατεύθυνση» διευρύνουν, με την εικόνα τους, το πλάνο, πραγματικό και ενδεχομένως νοερό ταυτόχρονα (Smithson, “The Crystal Land” 9). «Προς κάθε κατεύθυνση», θα λέγαμε πως στρέφονται η σκέψη και η ματιά του Smithson, από το νοερό χώρο της γλώσσας στον πραγματικό γεωγραφικό χώρο καθώς αναζητεί, σχεδόν παντού και αποκλειστικά, τα σημάδια της εντροπίας. Η γεωλογία αποτελεί το μεταφορικό πρίσμα μέσα από το οποίο προσεγγίζει και τον πολεοδομικό ιστό του New Jersey καθώς στη συνέχεια προβάλλει τις διαδικασίες διάβρωσης και αποσάθρωσης στο χώρο των προαστείων. Τα απομεινάρια των εγκαταστάσεων του λατομείου γίνονται ένα με το φυσικό τοπίο και την «ορυκτή οντότητα» των εμβληματικών συμβόλων της μεταπολεμικής αμερικανικής ευμάρειας. Στο σημείωμα “The Crystal Land,” όπως και στο προηγούμενο κείμενό του για τον Judd, θα λέγαμε πως ο Smithson αντιλαμβάνεται τη γλώσσα, την αλλοιωμένη από την εκβιομηχάνιση φύση και τον πολεοδομικό ιστό των προαστείων, σαν «ένα χάος από ρωγμές» που, όπως λέει, τους «περιέβαλλε» (Smithson, “The Crystal Land” 9). Αυτό το χάος και ο ίδιος εποικίζει νοερά με παράδοξους συνειρμούς και τον ιδιοσυγκρασιακό εγκυκλοπαιδισμό του. Το «κρυσταλλικό στοιχείο» επίσης μας παραπέμπει στο ενδιαφέρον του Smithson για τον εναντιομορφισμό των κρυστάλλων ως οντότητες, των οποίων η κατοπτρική εικόνα δεν είναι ταυτόσημη με το είδωλο που αναπαρίσταται.⁵ Σε τέτοιες αναντιστοιχίες και ασυμβατότητες στηρίζεται και μεγάλο μέρος του έργου του Smithson καθώς πτυχή αυτής της εντροπικής αναντιστοιχίας

⁵ Για πληροφορίες βλ. Roberts 553-554.

είναι και η αίσθηση πως η γλώσσα και ο πολιτισμός διέπονται από την εντροπία και παράγουν εναντιομορφικές οντότητες και κατηγορίες πρόσληψης.

Η αίσθηση χάους, αβεβαιότητας και γενικευμένης «αποσύνθεσης», αλλά και η ενασχόληση με την εντροπία του φυσικού και του εκβιομηχανισμένου χώρου συνυφαίνονται με μια, όχι πάντα έκδηλη, προσωπική αγωνία, η οποία αποτελεί ένα διάχυτο αίσθημα στα τέλη της παραγωγικής δεκαετίας του '60 καθώς οδεύει προς το τέλος της. Η εμμονή με την εγκατάλειψη και τη φθορά είναι κατά κάποιο τρόπο συμπτωματική της διάχυτης αίσθησης της αποδυνάμωσης των συλλογικών οραμάτων. Αποστασιοποιημένος από μορφές κοινωνικού και πολιτικού ακτιβισμού, ο Smithson προσεγγίζει έμμεσα πραγματικότητες και εμπειρίες που παραμένουν αφανείς σε ένα ακαθόριστο περιθώριο καθώς περιπλανιέται νοερά ή μη σε χώρους απομακρυσμένους από τα πεδία των κοινωνικών συγκρούσεων των καιρών του. Σε αυτούς τους χώρους που αντιλαμβάνεται ως ενδιάμεσους ή παραγνωρισμένους, στους χώρους που παραμένουν αμέτοχοι στις κοινωνικές και πολιτικές ανακατάξεις των καιρών, ο Smithson εντοπίζει μια αμερικανική σημειολογία στην οποία προβάλλει παράκαιρες, ασύμβατες και ανομοιογενείς χρονικότητες. Σε ένα από τα πιο γνωστά κείμενά του με τίτλο “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” [«Μια περιήγηση στα μνημεία του Πασαϊκ του Νιου Τζέρσεϊ»]⁶ του 1967 ο Smithson ανατρέχει στο πέρασμα της εκβιομηχάνισης από τα προάστεια όπου μεγάλωσε καθώς αποτυπώνει τις σκέψεις του κατά τη διάρκεια της διαδρομής από τη Νέα Υόρκη στην πολιτεία του New Jersey, διαδρομή που καθόρισε και την καθημερινότητα του ποιητή, γιατρού William Carlos Williams. Ο Smithson καταγράφει πως ξεκίνησε μια φθινοπωρινή μέρα το 1967 από το σταθμό υπεραστικών λεωφορείων στη Νέα Υόρκη με προορισμό το Passaic, παίρνοντας μαζί του τους *New York Times* και το δυστοπικό μυθιστόρημα επιστημονικής φαντασίας του Brian Aldiss με τίτλο *Earthworks* (Smithson, “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 68). Αφού ρίχνει μια ματιά στην καλλιτεχνική κίνηση στην εφημερίδα, ο Smithson ξεκινά να αποτυπώσει τον περιβάλλοντα χώρο, τα κτήρια και τις εγκαταστάσεις που ο ίδιος αποκαλεί «μνημεία». Δηλώνει πως η δυνητική ή νοερή φωτογραφική απεικόνιση προηγείται ή μάλλον καθορίζει την πρόσληψη του τοπίου και των εγκαταστάσεων που έχουν

⁶ Επιπλέον της έκδοσης του συγκεκριμένου κειμένου στον τόμο *Smithson: The Collected Writings*, αυτό εμφανίζεται επίσης με τον τίτλο «Μια περιήγηση στα μνημεία του Πασαϊκ, Νιου Τζέρσεϊ» στον τόμο με τίτλο *Robert Smithson τέσσερα κείμενα*. Τα αποσπάσματα που παρατίθενται από το συγκεκριμένο κείμενο είναι από αδημοσίευτη μετάφραση της Σοφίας Πολυκρέτη με τίτλο «Μια περιήγηση στα μνημεία του Πασαϊκ του Νιου Τζέρσεϊ», χωρίς σελίδες.

εγκαταλειφθεί, καθώς ό,τι αντικρύζει του θυμίζει φωτογραφικές λήψεις. Στο κείμενο αυτό, η εικόνα του μυαλού συναιρείται με την καταγραφή των μεταβολών που έχουν επέλθει από τη φθορά στην οποία έχουν παραδοθεί οι βιομηχανικές εγκατάστασεις που στιγματίζουν το τοπίο. Ο Smithson υπαινίσσεται ότι η εντροπία της φύσης και τα απομεινάρια της εκβιομηχάνισης συνυπάρχουν, τραυματικά και ασύμβατα. Η ένταση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στην επέμβαση της μηχανής και την αχρησία διέπει το «ενοποιημένο χάος» όπου πια δεν επεμβαίνει ο ανθρώπινος παράγοντας. Η διάσταση ανάμεσα στη φύση, στη βιομηχανία και στον ανθρώπινο παράγοντα λειτουργεί και μεταφορικά σχετικά με τη διάσταση που υπάρχει ανάμεσα στη γλώσσα και στον πολύμορφο, απρόβλεπτο χώρο της εμπειρίας, ανάμεσα σε ό,τι ενδόμυχο οδηγεί στη σύλληψη του εκάστοτε έργου και τον χώρο όπου το έργο πραγματώνεται. Οι συσχετισμοί στη σκέψη και στο έργο του Smithson προκύπτουν από άλματα του νου και της φαντασίας και από ασύμβατες πραγματικότητες που συνυπάρχουν· η σκέψη του λειτουργεί όπως η γέφυρα που ο ίδιος αντικρίζει από το λεωφορείο, η οποία αντί να ενώνει δυο σημεία ανάγεται σε «μνημείο εξαρθρωμένων κατευθύνσεων» (Smithson, “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 68).

Ο Smithson προσδίδει οντολογική διάσταση στη φθορά, ενώ η αχρησία και η αναπότρεπτη, ιστορικά προσδιορισμένη εγκατάλειψη παρουσιάζονται ως φαινόμενα που διέπονται από τη δική τους νομοτέλεια (Graziani 20). Αυτή την ένταση ίσως υπαινίσσεται, όταν ο Smithson γράφει πως «τα προάστια όμως υφίστανται χωρίς κάποιο εκλογικευμένο παρελθόν και πέρα από τα “μεγάλα γεγονότα” της ιστορίας» (“A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 68).⁷ Τη θέση ενός ξεθωριασμένου και δυσδιάκριτου, σχεδόν ανύπαρκτου παρελθόντος, καταλαμβάνει «κάτι που περνιέται για μέλλον» (Smithson, “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 72).⁸ Αυτό το πρωθύστερο «μέλλον» είναι η δυστοπία μιας παράκαιρης εκβιομηχάνισης· το New Jersey λειτουργεί συμβολικά ως «μια Ουτοπία χωρίς πάτο, ένα μέρος όπου οι μηχανές δουλεύουν στο ρελαντί και όπου ο ήλιος έχει γίνει γυαλί, ένα μέρος όπου το Εργοστάσιο Μπετόν του Πασάικ [...] κάνει χρυσές δουλειές» (Smithson, “A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 72).⁹ Η εκβιομηχάνιση των προαστείων για τον Smithson ήταν ειρωνικά δυστοπική όπως και τα έργα του, καθώς και τα έργα του παρεμβαίνουν ενδεχομένως τραυματικά σε απογυμνωμένα

⁷ Το συγκεκριμένο απόσπασμα εντοπίζεται επίσης και στην ακόλουθη πηγή: Πολυκρέτη χ.σ.

⁸ Ο.π., χ.σ.

⁹ Ο.π., χ.σ.

τοπία. Ο Smithson αντιλαμβάνεται τη φύση που έχει εγκαταλειφθεί, όπως αντιλαμβάνεται τα προάστεια, τραυματισμένη ανεπιστρεπτί με ένα μέλλον θολό:

Σε σύγκριση με τη Νέα Υόρκη που μοιάζει ασφυκτικά πολυπληθής και συμπαγής, το Πασάικ μοιάζει γεμάτο «τρύπες», και αυτές οι τρύπες κατά κάποιο τρόπο είναι οι μνημειώδεις κενές θέσεις που ορίζουν, χωρίς ιδιαίτερη προσπάθεια, τα ίχνη μνήμης μιας σειράς από μελλοντικές καταστάσεις που εγκαταλείφθηκαν στην πορεία. (“A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey” 72)¹⁰

Όπως αποδεικνύεται εδώ, ο χρόνος συγχωνεύεται με το χώρο. Παρόλο που ο Smithson αντιλαμβάνεται τα εγκατελελειμμένα «μνημεία» της εκβιομηχάνισης ως «α-χρονικά» δεν αρνείται την πάροδο του χρόνου· μάλλον το αντίθετο. Η «α-χρονικότητα», την οποία αρνείται, είναι η γραμμική αντίληψη του χρόνου, η οποία αποσιωπά τις «κενές θέσεις» που θα καταληφθούν από τα «ίχνη μνήμης». Προσδίδοντάς τους ειδικό συναισθηματικό βάρος, ο Smithson παρουσιάζει τα «μνημεία του Πασάικ» ως εγκυμονούντα χάσματα όπου ενδεχομένως να λανθάνουν «ίχνη μνήμης» τα οποία παραπέμπουν και στις προσλαμβάνουσες παραστάσεις της δικής του ζωής. Με αυτόν τον τρόπο, ο Smithson χαρτογραφεί και τη δική του εσωτερική γεωγραφία, αλλά επίσης συγκροτεί και τη δική του κριτική ιδιόλεκτο. Τα κείμενά του αφηγούνται, καταγράφουν και αναστοχάζονται λυρικά, αλλά και μετουσιώνουν ποιητικά χώρους πραγματικούς και μεταφορικούς, οι οποίοι αποτελούν σημεία εκκίνησης για παράδοξους και απροσδόκητους συνειρμούς.

Οι εδραιωμένοι πλέον συσχετισμοί ανάμεσα στους δικούς του τρόπους θέασης, στη γλώσσα ως μέσο αποτύπωσης της σκέψης του και στις μεταφορές που αυτή αντλεί από τα γεωλογικά φαινόμενα αποτυπώνονται στο κείμενο με τίτλο “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects” [«Η ιζηματοποίηση του νου: έργα γης»]¹¹ του 1968 όπου γράφει: «Η επιφάνεια της γης και τα αποκυήματα του νου καταλήγουν να κατακερματίζονται σε διακριτές περιοχές της τέχνης» (100). Αυτός ίσως να είναι κι ένας ποιητικός ορισμός της τέχνης του, ο οποίος επιχειρεί να αποτυπώσει «αποκυήματα» του νου του σε εξωτερικούς χώρους. «Είναι αδύνατον να μην θολώσει η σκέψη», συνεχίζει ο Smithson, «όταν καταπιάνεται κανείς με έργα γης, ή, όπως την αποκαλώ, την «αφηρημένη γεωλογία» (“A Sedimentation of the Mind 100). Η «αφηρημένη γεωλογία» που παραπέμπει στη σύλληψη και στο σχεδιασμό των έργων του είναι καθρέφτισμα της γεωγραφίας της σκέψης και των συναισθημάτων του όπως

¹⁰ Ο.π., χ.σ.

¹¹ Η απόδοση του τίτλου στα ελληνικά είναι της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

αυτά αποτυπώνονται στα κείμενά του.¹² Με τη μεταφορά της «ιζηματοποίησης του νου», ο Smithson αισθητικοποιεί και εσωτερικεύει ποιητικά τη σύσταση της γης, συγχωνεύει τη γλώσσα, τη σκέψη, την ενόραση και τις αισθήσεις. Είναι άραγε διακριτά τα στέρεα και τα ρευστά στοιχεία των «αποκυημάτων» του νου του; Μεταφορικά στο κείμενο, η παρατήρηση των γεωλογικών φαινομένων, η λειτουργία της σκέψης, η περιπλάνηση, η ποιητική ανάπλαση και η σύλληψη του έργου είναι αλληλένδετες με τα «ιζήματα του νου»: όπως χαρακτηριστικά γράφει:

ο νους και η γη βρίσκονται σε μια διαρκή κατάσταση διάβρωσης, νοερόι ποταμοί φθείρουν αφηρημένες όχθες, τα κύματα του εγκεφάλου υποσκάπτουν τους λόφους της σκέψης, έννοιες αποσυντίθενται σε πέτρες άγνοιας, και εννοιολογικές αποκρυσταλλώσεις κατακερματίζονται σε ιζήματα τραχιάς λογικής [...] Ένας ξασπρισμένος και ραγισμένος κόσμος περιστοιχίζει τον καλλιτέχνη. Το να μπει σε τάξη αυτό το συνονθύλευμα διάβρωσης με σχήματα, κάρναβους και υποδιαίρέσεις είναι μια αισθητική διαδικασία που δεν έχει καλά καλά ξεκινήσει. (Smithson, “A Sedimentation of the Mind” 100)

Η έσωθεν και η έξωθεν ματιά συνυπάρχουν, καθώς ο Smithson μετατοπίζει έννοιες από το σύνηθες πλαίσιό τους, και τα χαρακτηριστικά της γης εναλλάσσονται με τα γνωρίσματα της λειτουργίας της σκέψης. Τόσο η μορφολογία της γης όσο και η γλώσσα είναι διαδοχικά διαφανείς και συμπαγείς, πορώδεις και ευμετάβλητες, στέρεες και εύθραστες. Αν θεωρήσουμε πως στο κείμενο που μόλις παραθέσαμε ο Smithson μιλά για το δικό του έργο, τότε οφείλουμε να δούμε τα έργα του ως εξωτερίκευση μιας ενδόμυχης αίσθησης κατακερματισμού ή και ως μια προσπάθεια ανάσχεσης μιας «διαρκούς κατάστασης διάβρωσης» μέσα από έργα που αφήνουν απτό αποτύπωμα σε έναν ανεπιστρεπτί «ραγισμένο κόσμο». Ο κατακερματισμός είναι ενδόμυχος και εξωγενής, και αφορά εξίσου το χώρο, τη γλώσσα και τη σκέψη του.¹³

Με παρόμοιο τρόπο, στο απόσπασμα με τίτλο «Η θνήσκουσα γλώσσα», ο Smithson αντιλαμβάνεται τη γλώσσα ως πεδίο που διαρρηγνύεται όπως η γη και από όπου αναδύονται απρόσμενες μορφές και συνειρμοί, οι οποίοι διαταράσσουν την επιφάνειά της και κατ'επέκταση θα λέγαμε τους συνεκτικούς ιστούς της ως πεδίο παραγωγής νοήματος. Η γλώσσα είναι ένας συνεχώς μεταβαλλόμενος χώρος απρόβλεπτων νοηματοδοτήσεων και διέπεται από μια εντροπική δυναμική:

¹² Η Maria Stavrinaki υποστηρίζει πως η γεωλογία αναδύεται ως ο «αναπόφευκτος ορίζοντας» της ανθρώπινης ύπαρξης στη σκέψη του Smithson και ως το πεδίο που προσδιορίζει τη σχέση του ανθρώπου με το απόλυτο (8).

¹³ Όπως υποστηρίζει η Stavrinaki, η αντίληψη του Smithson για την ανθρώπινη ύπαρξη διαμεσολαβείται από τις γεωλογικές μεταφορές στο έργο του και πως το ίδιο του το σώμα, μεταφορικά, ανοίγεται προς τις ρωγμές των έργων του (14).

[...] Οι λέξεις και οι βράχοι περιέχουν μια γλώσσα που ακολουθεί ένα συντακτικό ρωγμών και ρήξεων. Κοιτάχτε όποια λέξη θέλετε μέχρις ότου να τη δείτε να διαρρηγνύεται σε ένα πεδίο από σωματίδια το καθένα από τα οποία περιέχει το δικό του κενό. [...] Η ποίηση βαίνει πάντα προς το θάνατο, αλλά δεν είναι ποτέ νεκρή γλώσσα. (“A Sedimentation of the Mind” 107)

Οι αποστροφές του Smithson εδώ παραπέμπουν στον απόηχο των διαδοχικών θεωρήσεων της ποιητικής γλώσσας από την παράδοση του συμβολισμού έως τους πειραματισμούς των υπερρεαλιστών με τον ελεύθερο συνειρμό και τη μετέπειτα ποιητική της αυτοαναφορικότητας. Στη σκέψη του Smithson όμως η μακρά ενασχόληση με τη σχέση της γλώσσας με τον κόσμο, αφορά και την αίσθησή του για την Αμερική στην οποία ζει. Το «κενό» που περιέχει κάθε «σωματίδιο» του «πεδίου» της οποιασδήποτε λέξης θυμίζει εξίσου την «ουτοπία χωρίς πάτο», τις «εξαρθρωμένες κατευθύνσεις» στο New Jersey, και το άτακτο «συνονθύλευμα διάβρωσης» του νου και της γης. Με αυτήν την ιδιοσυγκρασιακή αισθητική διαδικασία μετέχει ο Smithson στην αμφισβήτηση και στην κατάλυση των ορίων που καθορίζουν ταυτότητες και πολιτισμικές πρακτικές με τις οποίες εμπλέκονται πολλές σημαντικές μορφές της γενιάς του. Αντί να στραφεί στις κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένες προκείμενες της ανθρώπινης εμπειρίας, ο Smithson διερευνά εντάσεις και συγκρούσεις, αναλογιζόμενος την εντροπία της φύσης και την παρέμβαση του ανθρώπινου παράγοντα σε αυτήν. Η τέχνη της γης (*earthworks*) επιχειρεί να δαμάσει την εντροπία ή να «εδραιώσει με αισθητικούς όρους την απόσταση ανάμεσα στο υποκείμενο και την εντροπία της φύσης και του πολιτισμού», όπως σημειώνει ο Clark Lunberry (647).

Στο κείμενο με τίτλο “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan” [«Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Γιουκατάν»] του 1969 και στο σημείωμα για την κατασκευή της εμβληματικής ελικοειδούς προβλήτας, ο Smithson μάς φέρνει αντιμέτωπους με την προσωπική του εμπλοκή με συγκεκριμένους πολιτισμικούς χώρους κατά τη διαδικασία της πραγματοποίησης του ίδιου του έργου. Στα κείμενα αυτά, καταγράφει την σύλληψη και τον τρόπο με τον οποίο το έργο εκτυλίσσεται στο χώρο και στο χρόνο. Στα «Περιστατικά κατοπτρικών ταξιδιών στο Γιουκατάν», ο Smithson αφηγείται τη διαδρομή και την τοποθέτηση σειράς από καθρέφτες σε δέκα διαφορετικά σημεία στη χερσόνησο του Γιουκατάν στο Μεξικό (Καλαρά 67-68).¹⁴ Το κείμενο έχει χαρακτήρα ημερολογίου και ξεκινά με την καταγραφή των εντυπώσεων

¹⁴ Για το ταξίδι του καλλιτέχνη στο Μεξικό και τις διακειμενικές αναφορές του βλ., Boettger 201-205.

του από τη διαδρομή. Η διαδρομή διαμεσολαβείται από το χάρτη και τον τουριστικό οδηγό. Ο χάρτης παρομοιάζεται με «ένα συνονθύλευμα από γραμμές του ορίζοντα που αποκαλούνταν “δρόμοι,” μερικές κόκκινες, άλλες μαύρες [...] έπηζαν όλα μαζί σε μια μάζα από άδειους χώρους, τελείες και μικρά μπλε νήματα (που αποκαλούνταν ποτάμια)» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 119).¹⁵ Ο χάρτης διαμεσολαβεί το τοπίο αφαιρετικά σχεδόν εικαστικά, και λειτουργεί ως τρόπος αναπαράστασης, ο οποίος, όπως και η γλώσσα, είναι πολιτισμικά προσδιορισμένος. Διαφορετικά χρώματα, γράφει με ειρωνεία, δηλώνουν αρχαιολογικά ή αποικιοκρατικά μνημεία μεταξύ άλλων, ενώ ένα «άγαρμπο σκίτσο» «αναπαριστούσε τη συνάντηση των Ισπανών με τους Μάγια» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 120).¹⁶ Παρόλο που η αναφορά εδώ είναι ειρωνική, η ματιά του Smithson, όπως επισημαίνει η Jennifer Roberts, προσεγγίζει την ιστορία του Μεξικού με όρους ανθρωπολογικούς και οι αναφορές του περιορίζονται σε σχηματικούς συσχετισμούς, όπως στο σημείο όπου γράφει πως «το σταθερό σύριγμα του ερ-κοντίσιον στη νοικιασμένη Dodge Dart [...] θα μπορούσε να είναι η φωνή του Εέκατλ-θεού της σκέψης και του ανέμου» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 120).¹⁷ Καθώς ο Smithson έλκεται από μυθολογικά και κοσμολογικά στοιχεία, τα οποία το δυτικό μυαλό αντιλαμβάνεται ως αρχέγονα, η ματιά του αναπαράγει την αποϊστορικοποίηση των «πρωτόγονων» πολιτισμών. Η Roberts αντιπαραβάλλει το ημερολόγιο ταξιδιού του Smithson με την αφήγηση του περιηγητή John Lloyd Stephens, η οποία είναι χαρακτηριστική της κυρίαρχης ιδεολογίας του αμερικανικού εξαιρετισμού τον δέκατο ένατο αιώνα, όπου ο περιηγητής παρουσιάζει τους κατοίκους του Μεξικού ως υποκείμενα στερούμενα ιστορικής συνείδησης. Ο φυσιοδίφης παρουσιάζει τους «αυτόχθονες» με έως και οργανικά ελλειμματική όραση που έχει ως αποτέλεσμα την απαθή «αδιαφορία» τους για την πολιτιστική τους κληρονομιά. Αν και ο Smithson, όπως εξηγεί η Roberts, αποσταθεροποιεί την κυριαρχία του βλέμματος, η κριτική του αρθρώνεται μέσω της έννοιας μιας «αδιαφοροποίητης» όρασης και μιας «αδιαφοροποίητης» ιστορίας που συγχωνεύεται ή ενυπάρχει στον εκάστοτε χώρο. Παρόλο που η σκέψη του Smithson έχει ως κεντρικό έρεισμα την κριτική της δυτικής παράδοσης του ορθολογισμού, η αφήγηση του ταξιδιού του στο Μεξικό έλκεται με ενδεχομένως ασυνειδητοποιητό τρόπο από

¹⁵ Το συγκεκριμένο αποσπάσμα στα ελληνικά αλλά και όσα ακολουθούν προέρχονται από το βιβλίο με τίτλο *Robert Smithson τέσσερα κείμενα*. Για το λόγο αυτό, βλ. Καλαρά 67-87.

¹⁶ Ο.π., σ. 69

¹⁷ Ο.π., σ. 69

την ετερότητα του «απαθούς», «αμέτοχου» και «αδιάφορου» βλέμματος των αυτοχθόνων.

Παρά ταύτα, το κείμενο είναι κατάστικτο με τις σκέψεις του για το χρόνο και τη συμπλοκή φύσης και πολιτισμού, ιστορικού παρελθόντος και παρόντος. Πρόθεσή του είναι να αποδομήσει το κυρίαρχο δυτικοκεντρικό βλέμμα και για το λόγο αυτό μιλά για τη συνειδότητα των ορίων της δικής του πολιτισμικά προσδιορισμένης πρόληψης, καθώς αντιδιαστέλλει τη δυτική ιστορικιστική αντίληψη για το πέρασμα του χρόνου με μια παραδοσιακά ανθρωπολογική αντίληψη για την εκμηδένιση του ιστορικού χρόνου στη μυθική και κυκλική αχρονικότητα που συχνά το δυτικό πνεύμα προβάλλει σε μη-δυτικούς πολιτισμούς. Στην αρχή του κειμένου, η ματιά του καταγράφει το τοπίο μέσα από το αυτοκίνητο σαν σειρά από κινηματογραφικά καρέ και ξεκινά με την εντύπωση ενός «αδιάφορου ορίζοντα» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 119),¹⁸ καθώς εξαλείφονται τα περιγράμματα. Ενδεχομένως λοιπόν, η κριτική καχυποψία για την εποπτική δυνατότητα του δυτικού βλέμματος εξωτικοποιεί και τον πολιτισμικό χώρο που προσλαμβάνεται ως πεδίο που αποδυναμώνει την απόπειρα κυριαρχίας μέσω του βλέμματος. Πέραν της αμφιθυμίας ή αμφισημίας με την οποία αντιλαμβάνεται το Μεξικό, ο Smithson επιστρέφει στη δική του εμμονή με το πόσο αναλώσιμες και ρευστές είναι οι έννοιες του χώρου και της ύλης. Ίσως, σε ένα πιο ενδόμυχο επίπεδο, περνώντας στην ανυπαρξία, το τοπίο λειτουργεί μεταφορικά ως μια εσωτερική εμπειρία όπου νοερά αναστέλλεται η πάροδος του χρόνου.

Από το Πασάικ στο Μεξικό, ο Smithson συγκροτεί εσωτερικά τοπία. Ενδεχομένως το Μεξικό, όπως και τα «μνημεία» των προαστείων του New Jersey, να λειτουργεί προσχηματικά σε μια διευρυμένη φαντασίωση ενός αρχέγονου και τραυματισμένου τοπίου: όπως γράφει, «μέσα από το τζάμι, ο δρόμος μαχαίρωνε τον ουρανό κάνοντάς τον να στάζει μια αιμάτινη φωταψία» (“Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 120).¹⁹ Ο Smithson προσεγγίζει το Μεξικό όπως προσεγγίζει και τα αμερικανικά προάστεια, αναζητώντας «ίχνη» της τραυματικής σύγκρουσης και μετέπειτα συνύπαρξης φύσης και ανθρώπινου πολιτισμού. Όπως αισθητικοποιεί τα προάστεια, ανατρέχοντας επιλεκτικά σε θραύσματα της ιστορίας τους, έτσι στρέφει τη ματιά του στο Μεξικό όπου η γεωμορφολογία, το παλίμψηστο της ιστορίας, τόποι και τοπωνύμια, γίνονται εναύσματα για μια σπουδή στα ίχνη και στις αφηγήσεις που

¹⁸ Ο.π., σ. 67

¹⁹ Ο.π., σ. 70.

φέρει ο χώρος αυτός. Έτσι καταλήγει στην αποστροφή πως «αυτός ο ειρηνικός πόλεμος ανάμεσα στα στοιχεία είναι πανταχού παρών στο Μεξικό—ένας απόηχος, ίσως, των ανθρώπινων θυσιών των Μάγια και των Αζτέκων» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 120).²⁰ Είτε πρόκειται για την ελλιπή γνώση της ιστορίας των Μάγια, των Αζτέκων και της αποικιοκρατίας, είτε πρόκειται για τα προάστια του New Jersey, η σχέση ανθρώπου και φύσης, η επέμβαση του πολιτισμού υπόκειται σε μια εντροπική κυκλικότητα στη σκέψη του Smithson.

Τελικά, το πολιτισμικό παλίμψηστο και η ιστορία του Μεξικού περνούν σε δεύτερη μοίρα καθώς το κύριο έρεισμα για τις εγκαταστάσεις του Smithson αποτελεί ο πειραματισμός με τα εικαστικά του μέσα. Η διαδοχική καταγραφή των «αντιμεταθέσεων» κατανέμεται σε λεπτομερείς αλλά ανισομερείς σε έκταση περιγραφές. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι αποκαλεί τις εγκαταστάσεις του μετατοπίσεις ή αντιμεταθέσεις (*displacements*): ο όρος δηλώνει απόπειρα ένταξης ενός εξωγενούς στοιχείου στο φυσικό περιβάλλον, χωρίς η επέμβαση στο τοπίο να είναι παρεμβατική σε μεγάλη κλίμακα, όπως θα κάνει στη συνέχεια με την «ελικοειδή προβλήτα» [*The Spiral Jetty*, 1970]: οι καθρέφτες είναι ένα στοιχείο εμβόλιμο στο τοπίο και στη συνέχεια εντάσσονται σε αυτό μέσω των διαδοχικών φευγαλέων αντανάκλασεων κατά τη διάρκεια της μέρας. Στις καταγραφές, η λεπτομερής περιγραφή της εγκατάστασης συγχωνεύεται με την ποιητική μετουσίωση της πρόσληψης του τοπίου, το οποίο ο Smithson αφαιρετικοποιεί σταδιακά. Η εφήμερη διάδραση ανάμεσα στο έργο και στο γεωγραφικό χώρο τελικά αποτυπώνεται φωτογραφικά. Οι καθρέφτες που τοποθετήθηκαν σε διάφορα σημεία της διαδρομής, «αποσυναμορλογήθηκαν αμέσως αφού φωτογραφήθηκαν» και το «φως που αντανακλούσαν έχει σβηστεί» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 131-132).²¹ Με την «αποσυναρμολόγηση», απαλείφεται η παρουσία του έργου, ώστε, κατά μία έννοια, το τοπίο νοερά να επανέρχεται στην αρχική εντύπωση της γραμμής «όπου ο ουρανός συναντά τη γη» και «τα αντικείμενα παύουν να υπάρχουν» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 119).²² Όπως η εντροπία ενυπάρχει στο χάος, η παρουσία ενυπάρχει στην απουσία. Οι φωτογραφίες και το κείμενο λειτουργούν ως τεκμήρια, καθώς η «αποσυναρμολόγηση» του έργου αφήνει το τοπίο φαινομενικά ανέπαφο, εκτός και αν δυνητικά κάποιος αναζητήσει μη

²⁰ Ο.π., σ. 70.

²¹ Ο.π., σ. 87.

²² Ο.π., σ. 68.

πλέον ορατά «ίχνη μνήμης». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το σημείο όπου ο Smithson μιλά για την αναντιστοιχία ή καλύτερα την ασυγχρονία πρόσληψης, στοχασμού και εμπειρίας. Στα έργα του, πειραματίζεται με τέτοιες συζεύξεις και αποκλίσεις και με την αποσταθεροποίηση του γραμμικού χρόνου και της συνοχής της πρόσληψης: η «α-χρονικότητα», όπως γράφει, «εντοπίζεται στις στιγμές κατά τις οποίες η αντίληψη αφαιρείται, ολισθαίνει σε μια συνηθισμένη παύση, η οποία μετά διαρρηγνύεται σε μια θύελλα παύσεων» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 121-122).²³ Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα όπου αντιδιαστέλλει την υλικότητα του καθρέφτη ως το εξωγενές στοιχείο που «δεν υπόκειται στη διάρκεια, καθότι είναι μια συνεχιζόμενη αφαίρεση» με τις «αντανακλάσεις» να αποτελούν «φευγαλέες στιγμές που διαφεύγουν της μέτρησης»²⁴ (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 122).

Θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς ποια είναι τα σημαίνοντα και ποια τα σημαινόμενα στα δίπολα του Smithson και πώς παραπέμπουν είτε στην εμπειρία είτε στον κόσμο που υπερβαίνει και περιβάλλει την προσωπική εμπειρία. «Ο χώρος», όπως γράφει, «είναι τα υπολλείματα, ή το πτώμα του χρόνου, και έχει διαστάσεις», ενώ τα «αντικείμενα» είναι μια «προσποίηση χώρου», «τα περιτώματα της σκέψης και της γλώσσας»²⁵ (“Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 122). Αναρωτιέται κανείς τί πρωμοδοτείται εδώ: το «πτώμα του χρόνου» που αφήνει το αποτύπωμά του στον περιβάλλοντα χώρο ή τα «αντικείμενα» που του επιτρέπουν να προσεγγίσει χώρους που αλλιώς θα ήταν απροσπέλαστοι στις κατηγορίες του μυαλού του; Ο Smithson αναζητεί έναν εντροπικό και αδιάφορο χώρο, στον οποίο τα όρια ανάμεσα στα «υπολλείματα» του χώρου και σε ό,τι αποβάλλεται από τη σκέψη και τη γλώσσα είναι δυσδιάκριτα (“Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 122).²⁶ Όσον αφορά τις «αντιμεταθέσεις» στο Γιουκατάν, ελάχιστα μιλά για το τι αντανακλάται στους καθρέφτες, αλλά για το τι τελικά αντανακλάται στο βλέμμα του μέσα από το παλίμψηστο των δικών του αναφορών. Το τοπίο είναι περισσότερο έναυσμα αναστοχασμού, ενώ οι καθρέφτες λειτουργούν ως μέσα. Το τέλος του κειμένου όπου ο Smithson μιλά για το πεπερασμένο τού έργου του έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς το ιστορικό παλίμψηστο της φύσης και του πολιτισμού παραμένει ουσιαστικά απροσπέλαστο: η ανάμνηση των «αντιμεταθέσεων», γράφει, «δεν είναι παρά αριθμοί

²³ Ο.π., σ. 70.

²⁴ Ο.π., σ. 72.

²⁵ Ο.π., σ. 72.

²⁶ Ο.π., σ.72

πάνω σε έναν χάρτη, κενές μνήμες που συντάσσουν ανυπόστατα τοπία σε διαγραμμαμένες περιοχές». ²⁷ Ίσως η συνειδητοποίηση πως «το Γιουκατάν βρίσκεται αλλού» και πως «οι μυθολογούμενες φωνές των τοτέμ έχουν εξαντλήσει τα επιχειρήματά τους» (Smithson, “Incidents of Mirror-Travel in the Yukatan” 132-133), ²⁸ έμμεσα εκφράζει και τη συνειδητότητα των ορίων της δικής του ματιάς.

Όπως και στο ημερολόγιο του ταξιδιού στο Μεξικό και στο ημερολόγιο της κατασκευής της ελικοειδούς προβλήτας στην εφάλμυρη λίμνη της πολιτείας Utah, η καταγραφή του ταξιδιού και της εγκατάστασης μοιάζει με νοερή χαρτογράφηση μιας εσωτερικής τοπογραφίας. Στο κείμενο με τίτλο “The Spiral Jetty” [«Η ελικοειδής προβλήτα»] του 1972 η καταγραφή λειτουργεί ως μια νοερή περιπλάνηση σε μια πολιτισμική και φυσική γεωγραφία. Κι εδώ, ο Smithson έλκεται από την πορεία της εντροπίας, ενώ η γεωμορφολογία γίνεται το πεδίο συνειρμών ανάμεσα στους εννοιακούς χώρους της γεωλογίας και της γλώσσας. Το τοπίο είναι ασυνάρτητο σαν μια ασύντακτη ή ελλιπής γραμματικά ή σημασιολογικά πρόταση. Η θέαση εμπλέκεται με την αφήγηση, ενώ στο κείμενο συνυφαίνεται η λειτουργία της θέασης, η διαδικασία της πρόσληψης και η πραγματοποίηση του έργου καθαυτού. Οι λεκτικές ακροβασίες αναιρούν τον ρεαλισμό της αφήγησης, ενώ η τεκμηρίωση και η περιγραφή, όπως και στα προηγούμενα κείμενά του, προσδίδουν μια αυτοβιογραφική διάσταση τόσο στα κείμενα όσο και στα έργα του. Είναι χαρακτηριστικό το σημείο όπου ο Smithson αναφέρεται στη σύλληψη του έργου: «Καθώς ατένιζα το πεδίο, η δόνησή του έφτανε ως πέρα στον ορίζοντα φέρνοντας κατά νου έναν ακίνητο κυκλώνα, ενώ το φως που τρεμόπαιζε έκανε ολόκληρη την περιοχή να μοιάζει σαν να σείεται» (Smithson, “The Spiral Jetty” 145). ²⁹ Το τοπίο αισθητικοποιείται καθώς ο Smithson αναγνωρίζει την παράδοξη συνύπαρξη αντιθετικών δυνάμεων (στον ακίνητο κυκλώνα) και διευρυμένων αισθήσεων (στο φως που έκανε όλη την περιοχή να σείεται). Η αίσθηση και η μετουσίωση της πρόσληψης είναι το σημείο εκκίνησης. «Ένας λανθάνων σεισμός», συνεχίζει ο Smithson, «εξαπλωνόταν στην τρεμουλιαστή ησυχία, δημιουργώντας μια αίσθηση ιλίγγου χωρίς κίνηση» (Σμίθσον, *Robert Smithson, τέσσερα κείμενα* 105). Όπως και σε προηγούμενα κείμενά του, ο Smithson μιλά για το αίσθημα που γενικεύεται, συμπαρασύρει και καθορίζει την εντύπωση που θα αποτελέσει το εφελτήριο του έργου. «Από αυτόν τον περιστρεφόμενο χώρο»,

²⁷ Ο.π., σ. 87.

²⁸ Ο.π., σ. 87.

²⁹ Ο.π., σ. 105.

γράφει, «αναδύθηκε η πιθανότητα της ελικοειδούς προβλήτας. Καμία ιδέα, καμία έννοια, κανένα σύστημα, καμία αφαίρεση δεν θα μπορούσε να αντιταχθεί με επιτυχία στην απτή υπόσταση ετούτων των δεδομένων» (Σμίθσον, *Robert Smithson, τέσσερα κείμενα* 105).

Η γεωλογία και οι μεταβολές του φυσικού περιβάλλοντος είναι τα πεδία από όπου ο Smithson αντλεί το μεταφορικό του λόγο και συγκροτεί την ποιητική του γλώσσα. Τα γεωλογικά φαινόμενα αποτελούν το μεταφορικό πρίσμα μέσω του οποίου οικειοποιείται και προσλαμβάνει το φυσικό περιβάλλον και το έργο του. Από τον ενδιάμεσο χώρο των προαστείων του New Jersey, στο Μεξικό και στην υφάλμηρη λίμνη της πολιτείας Utah, η χαρτογράφηση του τοπίου και η εγκατάσταση των έργων του συνυφαίνεται με την εσωτερίκευση του χώρου. Στα κείμενά του, ο Smithson αναστοχάζεται τη συγχώνευση του έργου με το χώρο και αποτυπώνει τη βιωματική σχέση με το έργο του. Η εντροπία—ιστορική, γεωλογική και πολιτισμική—εσωτερικεύεται, και η χαρτογράφηση του γεωγραφικού χώρου εμπεριέχει μια πιο ενδόμυχη και προσωπική γεωγραφία, η οποία ορίζεται από τις πολιτισμικές και ιστορικές συνιστώσες του τέλους της δεκαετίας του '60. Χαρτογραφώντας τα ίχνη της εντροπίας στο χώρο, ο Smithson ενδεχομένως αναζητεί μια διαφυγή από ένα αβέβαιο και απροσπέλαστο παροντικό χρόνο. Οι χώροι του Smithson—νοεροί, ποιητικοί ή πραγματικοί—είναι πεδία ανα-συγκρότησης της προσωπικής εμπειρίας, καθώς και παλίμψηστα βιωμάτων και διάχυτων συλλογικών αισθημάτων στην ψυχροπολεμική Αμερική.

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

- Καλαρά, Νάντια, επιμελήτρια. *Robert Smithson τέσσερα κείμενα*, μτφρ. Κωνσταντίνος Ματσούκας, ΤΟΠΟΒΟΡΟΣ, Εκδόσεις Εξαρχείων, Αθήνα, 2013.
- Πολυκρέτη, Σοφία, μτφρ-εισαγωγή. «Μια περιήγηση στα μνημεία του Πασάικ του Νιου Τζέρσεϊ», Εργαστήριο του ΔΠΜΣ Μετάφραση-Μεταφρασεολογία, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ, 2015. (αδημοσίευτο κείμενο, χωρίς σελίδες).

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Aldiss, Brian. *Earthworks*. Faber & Faber, 1965.
- Boettger, Suzaan. "In the Yucatan: Mirroring Presence and Absence." *Robert Smithson*, edited by Eugenie Tsai, Museum of Contemporary Art and U of California P, 2004, pp. 201-205.
- Flam, Jack. Introduction: Reading Robert Smithson. *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. xiii-xxv.
- Graziani, Ron. *Robert Smithson and the American Landscape*. Cambridge UP, 2004.

- Kaprow, Allan, and Robert Smithson. "What is a Museum?, A Dialogue between Alan Kaprow and Robert Smithson." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 43-51
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, No. 8, Spring 1979, pp. 30-44.
- Lunberry, Clark. "So Much Depends: Printed Matter, Dying Words, and the Entropic Poem." *Critical Inquiry*, Vol. 30. No. 3, Spring 2004, pp. 627-653.
- Roberts, Jennifer L. "Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens." *The Art Bulletin*, 82:3, September 2000, pp. 544-567.
- Smithson, Robert. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 100-113.
- . "A Tour of the Monument of Passaic, New Jersey." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, pp. 68-74.
- . "Donald Judd." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 4-6.
- . "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 119-133.
- . "The Crystal Land." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 7-9.
- . "The Spiral Jetty." *Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam, U of California P, 1996, pp. 143-153.
- Stavriniaki, Maria. "De Rome à Utah, de l'Incarnation au Fossile: La relève du christianisme par la géologie dans l'œuvre de Robert Smithson." *Les Cahiers du Mnam (musée national d'art moderne)*, vol. 144, été 2018, pp. 1-18.
- Tsai, Eugenie, editor. *Robert Smithson*. Museum of Contemporary Art and Berkeley and Uof California P, 2004.
- .

Ηλεκτρονική «χωρικότητα» και νέες δυνατότητες της ποπ γραφής: «διαμεσολάβηση» και το παράδειγμα του Stephen King

Δέσποινα Ν. Φελέκη
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Περίληψη

Το άρθρο αυτό προβάλλει τους νέους συσχετισμούς που προκύπτουν στη λογοτεχνική αφήγηση κατά την εποχή της ψηφιοποίησης. Ύστερα από μια προσπάθεια αναθεώρησης της έννοιας του λογοτεχνικού έργου σε ψηφιακά περιβάλλοντα και μιας εκ νέου οριοθέτησης του στον ευρύ χώρο της πολιτισμικής παραγωγής, επιχειρείται μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα η τεχνολογικά πρωτοποριακή προσφορά του πολυγραφοτάτου Αμερικανού συγγραφέα Stephen King. Μέσα από το διάλογο αναφορικά με το μέλλον της λογοτεχνικής έκφρασης σε ψηφιακά περιβάλλοντα, στόχος αυτού του άρθρου είναι η διερεύνηση νέων εκφραστικών διαδρομών που προτάσσουν την ανακατασκευή της συγγραφικής ταυτότητας και το ρόλου του σύγχρονου αναγνώστη με τον King να αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Αναπόφευκτα, λοιπόν, τίθεται το θέμα της αναθεώρησης της λογοτεχνικότητας της σύγχρονης ποπ γραφής και των δυνατοτήτων που προσφέρουν οι ψηφιακές τεχνολογίες ως προς τη διαμόρφωση μιας μιντιακά διευρυμένης αφηγηματικής εμπειρίας.

Το άρθρο αυτό αποπειράται να διερευνήσει το μετασηματιστικό ρόλο των νέων τεχνολογιών μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα προερχόμενα από το συγγραφικό έργο του δημοφιλούς Αμερικανού συγγραφέα Stephen King.¹ Ως συνέπεια της τεχνολογικής ανάπτυξης που σημειώθηκε από τα μέσα του δέκατου ένατου αιώνα² όπως και των ραγδαίων πολιτικών εξελίξεων και των συνθηκών που διαμορφώθηκαν κατά την περίοδο του Α' και Β' Παγκόσμιου Πολέμου, η γοργή διάδοση των εφαρμογών τηλεπικοινωνίας και πληροφορικής επηρέασε την καλλιτεχνική παραγωγή και ευνόησε, όπως ήταν αναπόφευκτο, τη σύγκλιση της τεχνολογίας με

¹ Τα έργα του Stephen King προέρχονται από τη λογοτεχνική παραγωγή του φανταστικού κάνοντας χρήση διαφόρων γοθικών μοτίβων. Το παρόν άρθρο δεν ασχολείται με την αναδιαπραγμάτευση του γοθικού και του φανταστικού μέσω της χρήσης των ψηφιακών τεχνολογιών, αλλά επιχειρεί να ρίξει φως στις νέες δυνατότητες αφήγησης που ανοίγονται για τον συγκεκριμένο συγγραφέα μέσω των ψηφιακών εφαρμογών. Περισσότερα για τον επαναπροσδιορισμό του γοθικού στα αφηγήματα του King τον εικοστό πρώτο αιώνα, βλ. Feleki, *Stephen King in the New Millennium: Gothic Mediations on New Writing Materialities* (2018).

² Ως ορόσημα της διαρκούς τεχνολογικής εξέλιξης με αφετηρία το δέκατο ένατο αιώνα σημειώνεται η ανακάλυψη του τηλέγραφου (1839), του τηλεφώνου (1876) και αργότερα του ραδιοφώνου (1895) και της τηλεόρασης (1884) με πρώτη επίσημη μετάδοση κινούμενων εικόνων τη δεκαετία του 1920.

πλήθος μορφών πολιτισμικής παραγωγής.³ Στα τέλη του εικοστού αιώνα, το πέρασμα από την αναλογική τεχνολογία στην ψηφιακή παρείχε τη δυνατότητα ακριβέστερης επεξεργασίας κάθε μορφής πληροφορίας, δημιουργώντας έτσι νέους τύπους ηλεκτρονικών δεδομένων και αρχείων (γραφικά, κινούμενες εικόνες και ψηφιακό ήχο). Η αμεσότητα των νέων τεχνολογικών μέσων και οι νέες δυνατότητες αλληλεπίδρασης επέφεραν ραγδαίες αλλαγές στον τρόπο επικοινωνίας και έκφρασης διευρύνοντας έτσι τις διόδους δημιουργικής σκέψης και έκφρασης.

Μέσα σε ένα ευρύτερο κλίμα ανασχηματισμού και αναπροσανατολισμού της έντυπης λογοτεχνικής αφήγησης λόγω της ευρείας διάδοσης του διαδικτύου τη δεκαετία του 1990, προέβλεπε αναγκαία η αναζήτηση εναλλακτικών τεχνικών γραφής και αναπαράστασης προσαρμοσμένες στα νέα δεδομένα της ψηφιακής τεχνολογίας. Παράλληλα με την «ανα-τοποθέτηση» της λογοτεχνικής έκφρασης στο ηλεκτρονικό μέσο (και πιο συγκεκριμένα της ποπ γραφής για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης), συγγραφείς, δημιουργοί και αναγνωστικό κοινό ανακάλυψαν σταδιακά εναλλακτικά κανάλια επικοινωνίας, μέσα έκφρασης (βίντεο-παιχνίδια, οπτικοακουστικά κείμενα, ψηφιακή λογοτεχνία κ.ά.), καθώς και πλατφόρμες προώθησης (διαδίκτυο, ψηφιακές πλατφόρμες, e-readers κ.ά.). Αναδείχθηκε, έτσι, η ανάγκη για ένα γενικότερο επαναπροσδιορισμό του ρόλου που οι δημιουργοί αλλά και οι αποδέκτες της ποπ κουλτούρας καλούνται τώρα να παίξουν.⁴ Με τις διευρυμένες αναγνωστικές εμπειρίες που ανοίχθηκαν στο κοινό, διαμορφώθηκαν νέες αξίες και γνώσεις σχετικά με τη συνύπαρξη της έντυπης και ψηφιακής λογοτεχνικής παραγωγής. Στο κείμενο που ακολουθεί επιχειρείται μια σύντομη ιστορική αναδρομή των λογοτεχνικών τάσεων που αναπτύχθηκαν στα τέλη της δεκαετίας του 1990 και κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα. Θα δοθεί έμφαση στην ψηφιακή στροφή που σημειώνει το δημοσιευμένο έργο του King την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα με

³ Με μια ακριβή ανασκόπηση των αλληλεπιδράσεων ανάμεσα στις πολιτικές συνθήκες και τις τεχνολογικές εξελίξεις ως συνέχεια της μετα-βιομηχανικής επανάστασης συμβάλλει ο Raymond Williams με το άρθρο του με τίτλο “The Technology and the Society” (1974) σε μια προσπάθειά του να προσφέρει μια πληρέστερη εικόνα των σχέσεων αιτίας και αιτιατού που διέπουν τις ανάγκες της εκάστοτε κοινωνίας με την ανάγκη ανάπτυξης τεχνολογιών τηλεπικοινωνίας.

⁴ Ο όρος ποπ κουλτούρα (προερχόμενος από το αγγλικό popular culture)—ύστερα από την άρνηση διχοτόμησης της πολιτισμικής παραγωγής σε τέχνη υψηλής αισθητικής και αξίας (high culture) και σε χαμηλότερης αξίας μαζική παραγωγή (low culture)—περιλαμβάνει όλες εκείνες τις ιδέες, τα νοήματα, τις πράξεις αλλά και τα προϊόντα μαζικής παραγωγής (αφηγήματα, ταινίες, μουσική, ηλεκτρονικά παιχνίδια κ.ά.) που έχουν ως επίκεντρο το μέσο αναγνωστικό κοινό, όπως περιγράφει ο Chris Barker στο λεξικό με τίτλο *The Sage Dictionary of Cultural Studies* (2004). Για περαιτέρω διερεύνηση του όρου κουλτούρα και των συσχετισμών του με τις αντικρουόμενες τάσεις του ελιτισμού ενάντια σε έναν αναδυόμενο λαϊκισμό, οι αναγνώστες μπορούν να συμβουλευτούν το βιβλίο του Terry Eagleton με τίτλο *The Idea of Culture* (2000).

αναφορές και παραδείγματα προερχόμενα από έργα του όπως *The Plant* (2000), *Riding the Bullet* (2000) και *Ur* (2009). Πιο επισταμένα διερευνάται ο επίσημος ιστότοπος του συγγραφέα—όπως συναντάται κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα—ο οποίος αποτέλεσε σημείο συνύπαρξης δημιουργού και αναγνώστη αλλά και χώρος σύγκλισης λογοτεχνικών παραδόσεων, τεχνολογιών και αφηγηματικών πρακτικών.

Από τη δεκαετία του 1990 το διαδίκτυο σταδιακά αναδεικνύεται ως ένα πρωτοποριακό ηλεκτρονικό περιβάλλον όπου πραγματοποιούνται εναλλακτικές μορφές σύμπραξης μεταξύ των νέων τεχνολογιών και της λογοτεχνικής γραφής. Εμφανίζονται νέα περιβάλλοντα για δημιουργική έκφραση και πειραματισμό καθώς και νέα είδη γραφής.⁵ Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '80, τα MUDs (Multi-User Domains),⁶ εμπνευσμένα από τους κανόνες του επιτραπέζιου παιχνιδιού ρόλων με τίτλο *Dungeon and Dragons*, αποτελούν τους πρώτους ψηφιακούς χώρους, όπου πολλαπλοί χρήστες αλληλεπιδρούν έχοντας ως βάση ένα κείμενο σε πραγματικό χρόνο, ανταποκρινόμενοι στις εντολές και στις προσχεδιασμένες αποστολές του προγραμματιστή. Παράλληλα, τα MOOs (MUDs, Object-oriented) αποτελούν εναλλακτικούς εικονικούς χώρους και προγράμματα με δυνατότητες εφαρμογής στην ψυχαγωγία και στην εκπαίδευση. Αυτά τα πρωτοποριακά για την εποχή τους περιβάλλοντα μυθοπλασίας αρχικά συνδύασαν τις τεχνολογίες των χώρων σύγχρονης και ασύγχρονης συνομιλίας (chat rooms), της διαδραστικής μυθοπλασίας (interactive fiction), και αποτέλεσαν τους προάγγελους των Μαζικά Πολυχρηστικών Διαδικτυακών Παιχνιδιών Ρόλων (MMORPGs), όπως, για παράδειγμα, το *World of Warcraft* (2004), με δεκάδες εκατομμυρίων παικτών παγκοσμίως και το *Lineage II* (2003), εξίσου δημοφιλές κυρίως στην Ασιατική Ήπειρο.

Καθώς, λοιπόν, ψηφιακός και φυσικός χώρος διαπραγματεύονται εκ νέου τα άλλοτε διακριτά τους όρια αλλά και τις ανεξάντλητες εκφραστικές τους δυνατότητες, καθώς ψηφιακός κώδικας, εικόνα, ήχος, γραφικά, κίνηση και αλφάβητο δοκιμάζουν τρόπους συνύπαρξης και δημιουργίας νέων εμπλουτισμένων νοημάτων, διάφορα

⁵ Ενδεικτικά αναφέρεται το Κυβερνοπάνκ (Cyberpunk) με κύριο εκφραστή τον συγγραφέα William Gibson ως πρωτοποριακό είδος λογοτεχνικής γραφής. Μερικά από τα αντιπροσωπευτικότερα έργα του είναι τα ακόλουθα: *Neuromancer* (1995a), η τριλογία *Ground Zero* (1995b), *Burning Chrome* (1995c), *Mona Lisa Overdrive* (1995d) και το *Pattern Recognition* (2003).

⁶ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την επίδραση του διαδικτύου στη δημιουργία κοινοτήτων διάδρασης (MUDs, MOOs) και πρωτοποριακών μορφών ηλεκτρονικού μυθιστορήματος οι αναγνώστες μπορούν να συμβουλευτούν το άρθρο της Τατιανής Γ. Ραπατζίκου με τίτλο “Authorial Identity in the Era of Electronic Technologies” (2007).

αφηγηματικά είδη εμφανίζονται ή προσαρμόζονται στα νέα δεδομένα, παράλληλα εξερευνώντας νέους χώρους αφηγηματικής δημιουργίας, έκφρασης και δράσης. Αυτά τα αναδυόμενα είδη αφήγησης διερευνούν και συχνά θεματοποιούν τα σημεία σύγκλισης και απόκλισης ανάμεσα στο ψηφιακό μέσο και τους αλφανουμερικούς συμβολισμούς. Η δημιουργία των πρώτων περιπτώσεων «υπερκειμενικής λογοτεχνίας» (hypertext fiction), η οποία δίνει στις αναγνώστριες και στους αναγνώστες τη δυνατότητα επιλογής μεταξύ εναλλακτικών αναγνωστικών μονοπατιών μέσα από μια πλούσια πηγή πιθανών ιστοριών και πληροφοριών, οργανωμένων και προσβάσιμων μέσω υπερσυνδέσμων (links), αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της σύγκλισης της ψηφιακής τεχνολογίας με τη λογοτεχνική γραφή και προσφέρει μια νέα αντίληψη για την έννοια και την πολυπλοκότητα της κειμενικότητας. Συγκεκριμένα, αυτόνομες λέξεις (lexias)⁷ λειτουργούν ως αφηγηματικοί κόμβοι (nodes) μέσα σε αυτό το υπερκειμενικό ψηφιακό περιβάλλον δημιουργώντας πολλαπλούς συνδυασμούς και, κατά συνέπεια, πολυεπίπεδα κειμενικά προϊόντα, επιτρέποντας τη σύγκλιση διαφορετικών νοημάτων, διαδρομών και αναγνωστικών εμπειριών.⁸ Επίσης, η μεταφορά δημοφιλών λογοτεχνικών αφηγήσεων σε ηλεκτρονικά παιχνίδια⁹ και σε ταινίες αποτελεί συχνή πρακτική της βιομηχανίας του θεάματος από τα τέλη του εικοστού αιώνα μέχρι τις ημέρες μας. Με διάχυτη την αίσθηση υπέρμετρης εμπιστοσύνης στις νέες δυνατότητες της ψηφιοποίησης, με το διαδίκτυο να δημιουργεί έναν ευρύτερο χώρο διάδρασης, οι καλλιτεχνικές ανησυχίες των δημιουργών έρχονται σε άμεση επαφή με τους αποδέκτες, αναζητώντας την ενεργή ανταπόκρισή τους μέσα από νέα επικοινωνιακά μονοπάτια (websites, weblogs, wikis κ.ά), δίνοντας με αυτόν τον τρόπο νέα ώθηση στη μυθοπλαστική δυνατότητα και στις νέες τεχνικές αναπαράστασης.

⁷ Σύμφωνα με τον Roland Barthes στο έργο του *S/Z* (1974) οι “lexias” αποτελούν τις μικρότερες σημαίνουσες μονάδες νοήματος κατά τη διαδικασία ανάγνωσης του κειμένου, μια θεωρία που επικαλείται ο θεωρητικός George Landow στο *Hypertext 2.0* (1997) για να στηρίξει την κριτική του προσέγγιση των υπερκειμενικών συνδέσμων μέσω των «lexias».

⁸ Ο Michael Joyce είναι ο πρώτος δημιουργός υπερκειμενικής γραφής με πιο γνωστό έργο του το *Afternoon, A Story* (1987). Ο Stuart Moulthrop με το ηλεκτρονικό μυθιστόρημά του *Victory Garden* (1992) και η Shelley Jackson με το *Patchwork Girl* (1995), γραμμένα στον ψηφιακό χώρο του Storyspace και δημοσιευμένα από την Eastgate, είναι, επίσης, μερικοί από τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς της τότε αναδυόμενης ψηφιακής λογοτεχνίας.

⁹ Η μεταφορά μυθιστορημάτων όπως J.R.R. Tolkien’s *The Hobbit* (1937) και *The Lord of the Rings* (1954), σε ταινίες και δημοφιλή βιντεοπαιχνίδια για τον υπολογιστή και διάφορες άλλες πλατφόρμες αποτελεί συχνή πρακτική της βιομηχανίας του θεάματος, καθώς και η μεταφορά παιχνιδιών σε ταινίες του κινηματογράφου—*Super Mario Bros* (1985), *Final Fantasy* (1987), *Doom* (1993) and *Tomb Raider* (1996)—ως μέσο αναζήτησης νέων τρόπων αναπαράστασης και μυθοπλαστικής έκφρασης.

Στις αρχές της δεκαετίας του '90, ο συγγραφέας και κριτικός Robert Coover εξυμνεί στο άρθρο του "The End of Books" την ευελιξία που προσδίδει το ψηφιακό μέσο στην αφηγηματική γραφή λόγω της υπερκειμενικής αρχιτεκτονικής στην οποία βασίζεται ο σχεδιασμός του σε αντιδιαστολή με τη σταθερότητα και τη γραμμικότητα της έντυπης μορφής, μιλώντας για «την πραγματική ελευθερία από την τυραννία της ευθείας γραμμής» (the true freedom from the tyranny of the line), η οποία, σύμφωνα με τον Coover, προσφέρει τη δυνατότητα δημιουργίας αναρίθμητων κειμενικών συνδυασμών και δομών μέσα από κάθε υπερκειμενικό σύνδεσμο.¹⁰ Μέσα από αυτή την ελευθερία και την αναδυόμενη ρευστότητα που δημιουργεί η περιήγηση στον ψηφιακό χώρο, οι αναγνώστες γίνονται υπεύθυνοι για τις αναγνωστικές διαδρομές που επιλέγουν και για τα νοήματα που δημιουργούν.¹¹ Οι τεχνολογίες της υπερκειμενικής διάταξης των πληροφοριών (hypertext structure) και της οργάνωσης τους σε υπερσυνδέσμους οπτικοποιούν τις νοητικές διεργασίες που ενεργοποιούνται κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης και επιτρέπουν τη δυνατότητα στιγμιαίας μεταφοράς και σύνδεσης σε διάφορα σημεία μέσα και έξω από το κείμενο, συντελώντας έτσι στη δυνατότητα απόκτησης αισθητηριακά εμπλουτισμένων αναγνωστικών εμπειριών. Η αρχιτεκτονική σύμφωνα με την οποία είναι οργανωμένο ολόκληρο το διαδίκτυο και ο παγκόσμιος ιστός (world wide web) αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα υπερκειμενικών συνδέσεων που προωθεί τη συνειρμική σκέψη και τους συσχετισμούς, συγκεντρώνοντας και αντιπαραθέτοντας κάθε μορφή πληροφορίας, είτε αυτή είναι κείμενο, γραφικά, είτε εικόνα, ήχος και βίντεο, προάγοντας τη μη-γραμμική αφήγηση.¹²

¹⁰ Ασφαλώς, η διαχρονική αξία της λογοτεχνίας έγκειται στον πλούτο των νοημάτων και συναισθημάτων που γεννούν οι διανοητικές διεργασίες καθώς κινητοποιούνται μέσα από την ανάγνωση. Πολλοί ονομαστοί συγγραφείς και ποιητές δοκίμασαν τα όρια και τις δυνατότητες της γραμμικότητας και της κειμενικότητας επί χάρτου από το δέκατο έβδομο αιώνα μέχρι σήμερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Stéphane Mallarmé με το ποίημά του "A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance" (1896), στο οποίο δοκιμάζει τα νοήματα που κρύβονται πίσω από τις λέξεις και τους συσχετισμούς τους, ενώ παράλληλα πειραματίζεται με τα όρια του χώρου επάνω στο έντυπο μέσο και τους συμβολισμούς που αναδύονται εκεί. Στο άρθρο του με τίτλο "The End of Books," ο Robert Coover αναφέρει χαρακτηριστικά ως παραδείγματα αυτής της τάσης για ανατροπή των λογοτεχνικών δομών και κανόνων τους Laurence Stern, James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortazar, Italo Calvino και Milorad Pavic, όπως και τον ίδιο τον Miguel de Cervantes.

¹¹ Αδιαμφισβήτητες παραμένουν ακόμη οι πνευματικές διεργασίες κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης ενός λογοτεχνικού έργου σε έντυπη μορφή και γραμμική διάταξη. Αυτό που αλλάζει με τα νέα μέσα και τα πλούσια ερεθίσματα που προσφέρουν είναι η οπτικοποίηση της πνευματικής και διαλογικής διαδικασίας επάνω σε ένα ψηφιακά εμπλουτισμένο και πολυδιάστατο αφηγηματικό κείμενο.

¹² Ο George Landow μελετά τη σύγκλιση της σύγχρονης κριτικής σκέψης και λογοτεχνικής θεωρίας με την τεχνολογία και προσφέρει την πρώτη εμπεριστατωμένη μελέτη για τη μεταφορά κειμένων από τη γραμμική μορφή του έντυπου μέσου στην υπερκειμενικότητα των νέων ηλεκτρονικών μέσων στο βιβλίο του *Hypertext 2.0: Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* (1997), ενώ

Παράλληλα με την αίσθηση της ελευθερίας που χαρακτηρίζει αυτές τις αφηγηματικές πρακτικές και εμπειρίες, διάχυτος υπήρξε ο προβληματισμός για τα όρια αυτής της νέας ευημερίας και τις επιπτώσεις της στη λογοτεχνική παραγωγή και διαδικασία πρόσληψης στα τέλη του εικοστού αιώνα. Η Janet Murray ήταν από τις πρώτες κριτικούς λογοτεχνίας που υπεραμύνθηκαν των πολλών δυνατοτήτων για δημιουργική ανασυγκρότηση της αφηγηματικής έκφρασης που προσφέρουν τα ψηφιακά μέσα. Στο βιβλίο της ορόσημο για τη μετάβαση στην πιο σύγχρονη λογοτεχνική κριτική, με τίτλο *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1997), εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο ο υπολογιστής ως νέο μέσο έκφρασης προσφέρει εναλλακτικές κειμενικές εμπειρίες, ενώ σε ύστερο άρθρο της με τίτλο “From Game-Story to Cyberdrama” σχολιάζει την προσαρμογή των αφηγηματικών πρακτικών ανάλογα με τα νέα μέσα της ψηφιακής εποχής. Επίσης, η συλλογή με τίτλο *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* (2004) της Marie Laure Ryan συγκεντρώνει ενδιαφέρουσες μελέτες αναφορικά με τις εγγενείς ιδιότητες διαφόρων εκφραστικών μέσων που επηρεάζουν τη μορφή της αφήγησης και τις προσφερόμενες εμπειρίες στους παραλήπτες.

Παρά τους αρχικούς φόβους για μια πιθανή εξαφάνιση του έντυπου βιβλίου και για το βαρύ πλήγμα που αυτό θα μπορούσε να προκαλέσει στις αρχές και στους νόμους της παραδοσιακής έντυπης λογοτεχνικής γραφής,¹³ υποστηρίζεται εδώ η δυνατότητα δημιουργικής ανασυγκρότησης της λογοτεχνικής και ποπ γραφής μέσα από την διαδικασία της «διαμεσολάβησης» (remediation), όπως προτείνεται από τους David Bolter και Richard Grusin στο ομότιτλο έργο τους. Συγκεκριμένα οι Bolter και Grusin ορίζουν τη «διαμεσολάβηση»—δηλαδή τον τρόπο που ένα μέσο ή αντικείμενο αναπαρίσταται ψηφιακά μέσα από το άλλο—ως μια διαδικασία «αναπαράστασης νεότερων και παραδοσιακών μέσων . . . μέσα από τη διπλή λογική της «αμεσότητας» (immediacy) και της «υπερμεσολάβησης» (hypermediation) (4-5). Πιο συγκεκριμένα, αυτό που προτείνουν με τις δύο αντίθετες αλλά συμπληρωματικές έννοιες, για ένα πιο πλούσιο και πιστό αποτέλεσμα στην αναπαράσταση, μπορεί να εξηγηθεί ως την

στην μεταγενέστερη έκδοση του βιβλίου του, με τίτλο *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization* (2006), αναλύει τις νεότερες αφηγηματικές τεχνικές και περιβάλλοντα, όπως τα μπλογκ (webblog), τις διαδραστικές ταινίες (interactive films) και τα υπερμέτνια (hypermedia).

¹³ Περισσότερα για το κλίμα αμφιβολίας και ανησυχίας ως προς το μέλλον της γραφής στο έντυπο μέσο, οι αναγνώστες μπορούν να συμβουλευτούν ανάμεσα σε άλλα το βιβλίο με τίτλο *The Death of Literature* (1990) του Alvin Kernan, και το γνωστό βιβλίο *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age* (1994) του Sven Birkerts.

αρχική τάση να απομακρύνεται το βλέμμα του θεατή από το μέσο και να δίνεται έμφαση στο αντικείμενο αναπαράστασης με στόχο την αμεσότητα και την πιο πιστή αποτύπωση του. Για τη δημιουργία, όμως, ενός πιο πλούσιου αποτελέσματος, παράλληλα δίνεται έμφαση σε λεπτομέρειες που αναπόφευκτα στρέφουν το βλέμμα και πάλι πίσω προς τα ψηφιακά μέσα, για παράδειγμα, στη διεπιφάνεια (interface) του μέσου του υπολογιστή ή της τηλεόρασης, στα πλήκτρα του υπολογιστή, στον ψηφιακό κώδικα και στις κινούμενες εικόνες κλπ., αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο και πάλι το ψηφιακό μέσο.¹⁴ Ξεπερνώντας τους πιθανούς περιορισμούς μιας ιεραρχικής θεώρησης ανάμεσα σε νεότερα και παλαιότερα μέσα έκφρασης κατά τη διαδικασία της διαμεσολάβησης, η θεώρηση που προτείνει η N. Katherine Hayles στο έργο της με τίτλο *My Mother Was a Computer* (2005), βασίζεται στην έννοια του *intermediation*. Η έννοια αυτή προσφέρει μια πιο ολοκληρωμένη περιγραφή των διαδικασιών που συνδέουν τη γλώσσα με τον ψηφιακό κώδικα και ερμηνεύουν τις νέες εκφάνσεις της υποκειμενικότητας και της κειμενικότητας. Η Hayles λαμβάνει υπόψη της την άμεση σύνδεση ανάμεσα σε τεχνολογικούς και πολιτισμικούς παράγοντες, καθώς και σε λογοτεχνικά κείμενα και στον ανθρώπινο παράγοντα. Ως αποτέλεσμα, καταφέρνει να τονίσει την πολυπλοκότητα και την κυκλικότητα των αιτιατών σχέσεων που προσδιορίζουν τις διαμεσολαβητικές διαδικασίες. Μέσα από τις θεωρητικές τους διερευνήσεις, οι παραπάνω κριτικοί έστρεψαν την προσοχή τους στις ιδιαιτερότητες και στους περιορισμούς των νέων μέσων, προσπαθώντας να εξηγήσουν τις πολύπλοκες διεργασίες που περιλαμβάνει η διαδικασία διαμεσολάβησης και ανασχηματισμού ενός έργου στο δρόμο προς την ψηφιακή του πραγμάτωση.

Συνεπώς, το διαδίκτυο ανοίγει νέους ορίζοντες, φιλοξενεί νέες λογοτεχνικές και καλλιτεχνικές προτάσεις που προκύπτουν μέσα από τη σύμπραξη του έντυπου με το ψηφιακό μέσο, και προσφέρει νέες εμπειρίες πρόσληψης του αναμορφωμένου κειμένου μέσω των υπερκειμενικών συνδέσμων και του πολύ-μεσικού (multi-media) υλικού που αυτό χρησιμοποιεί. Τα εμπλουτισμένα αυτά λογοτεχνικά κείμενα μπορούν να συνδυάσουν γραφικά, γραπτό κείμενο, εικόνα, ήχο και βίντεο. Με τον τρόπο αυτό προωθούν την αλληλεπίδρασή τους (*interaction*) κατά την ανάγνωση και

¹⁴ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτών των αντικρουόμενων τάσεων για «αμεσότητα» και «υπερμεσολάβηση» αποτελεί η επίσημη ιστοσελίδα του Stephen King, όπως αναλύεται στη συνέχεια του άρθρου. Πληθώρα μέσων αναπαρίστανται επάνω σε ένα σύγχρονο μοντέλο ψηφιακής φυλλάδας, αναδεικνύοντας έτσι τη διαμεσολάβηση της έντυπης εφημερίδας μέσα από την ψηφιακή με στόχο μια πιο εμπλουτισμένη αλλά και απρόσκοπτη αναγνωστική εμπειρία και εικονική περιήγηση.

προάγουν τη συμμετοχική (participation) και κιναισθητική αναβίωση της αναγνωστικής εμπειρίας. Λόγω των απεριόριστων δυνατοτήτων επεξεργασίας των ψηφιακών δεδομένων, η μετάδοση της πληροφορίας μεταξύ του δημιουργού και του αναγνωστικού κοινού παίρνει καινούργιες προεκτάσεις και μπαίνει σε ανεξερεύνητες διαδρομές.¹⁵ Πιο συγκεκριμένα, από τεχνολογικής άποψης, το αναγνωστικό κοινό αλληλεπιδρά με το ψηφιακό κείμενο πατώντας σε υπερσυνδέσμους και κάνοντας εσκεμμένες επιλογές καθοριστικής σημασίας για την πορεία της αφήγησης και της εμπειρίας. Παράλληλα, σε κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο, εγκαινιάζονται νέα επίπεδα συμμετοχικότητας στη διαδικασία πρόσληψης αλλά και συν-δημιουργίας των νέων αφηγηματικών προϊόντων. Ο Henry Jenkins αναλύοντας τα χαρακτηριστικά της κουλτούρας της συμμετοχικότητας (participatory culture), προβάλλει τη νέα επιταγή της εποχής της ψηφιοποίησης, η οποία στηρίζεται στην άμεση αλληλεπίδραση του παραλήπτη με τη δημιουργική γραφή μέσα από τα νέα ψηφιακά εργαλεία. Παράλληλα, η πολυτροπική διάσταση (multimodality)¹⁶ των νέων μέσων και κειμένων προσφέρει τη δυνατότητα νέων συνεργατικών συγγραφικών εμπειριών μέσα από συγκεκριμένα εργαλεία.

Κατά τον ίδιο τρόπο, η έννοια του συγγραφέα προσαρμόζεται. Δε νοείται πια απλά ως μία οντότητα υπεύθυνη για τη συγγραφή του κειμένου αλλά ως σύμπραξη μιας ολόκληρης συγγραφικής ομάδας, υπεύθυνης για τη σύλληψη και απόδοση της πολυτροπικότητας του λογοτεχνικού έργου σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Η συγγραφική ομάδα απευθύνεται στο σύγχρονο αναγνώστη που συμμετέχει ενεργά στη λήψη αποφάσεων και έχει τη δυνατότητα να διαμοιράζεται (share), να τροποποιεί (remix) και να επηρεάζει τη λήψη αποφάσεων μέσω διαδικτυακών ομάδων (online fandoms) για την παραγωγή διαρκώς επικαιροποιημένων καλλιτεχνικών δημιουργημάτων μαζικής κατανάλωσης. Ενώ η έννοια του συγγραφέα ως κεντρική οντότητα που μπορεί να ορίζει το κείμενο με τις προθέσεις του πλέον αναδιαμορφώνεται, ο παραλήπτης (άλλοτε μέσα από το ρόλο του παίκτη, του χρήστη, του αναγνώστη, του δημιουργού ή/και του εξερευνητή) έρχεται στο επίκεντρο καθώς έμπρακτα αποκτά

¹⁵ Σύμφωνα με τον Henry Jenkins στο βιβλίο του με τίτλο *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006), η έννοια της αλληλεπίδρασης (interactivity) άπτεται άμεσα της τεχνολογικής φύσης του μέσου και των δυνατοτήτων που αυτό προσφέρει, ενώ η συμμετοχικότητα (participation) ως ευρύτερη έννοια αφορά στην πολυπλοκότητα των κοινωνικών και πολιτιστικών σχέσεων και δεσμών που προκύπτουν ή ενισχύονται από τις τεχνολογικές εξελίξεις (133).

¹⁶ Ως πολυτροπική (multimodal) διάσταση ενός κειμένου ορίζεται η πρακτική χρήσης περισσότερων από ένα σημειωτικών συστημάτων και μέσων αναπαράστασης για τη δημιουργία νοημάτων και για την επίτευξη ενός επικοινωνιακού γεγονότος. Ένα πολυτροπικό κείμενο μπορεί να εμπεριέχει ποικίλες μορφές οπτικο-ακουστικού υλικού (όπως γραφήματα, εικόνα, ήχο, λέξεις, σύμβολα, κώδικα κ.ά.).

ελευθερίες ως προς τις αφηγηματικές διαδρομές και τις ερμηνευτικές του επιλογές σε ποικίλες ψηφιακές πλατφόρμες. Όπως σύμφωνα με τον Wolfgang Iser και τη θεωρία της πρόσληψης, οι αναγνώστες γεννιούνται κατά τη διαδικασία ανάγνωσης μέσα από τις διανοητικές διεργασίες και τις ερμηνείες που δίνει στο κείμενο, έτσι και τώρα, οι νέοι ρόλοι των αναγνωστών αναπροσαρμόζονται οπτικά και κιναισθητικά μέσα από τα νέα ερεθίσματα και ανάλογα με τις δυνατότητες και τους περιορισμούς που διέπουν κάθε μέσο. Το μονοδιάστατο παραδοσιακό επικοινωνιακό μοντέλο που απεικονίζει τον συγγραφέα, το κείμενο και το αναγνωστικό κοινό σε οριζόντια διάταξη, με τον συγγραφέα ως δημιουργό του αφηγήματος και αποστολέα αυτού προς το κοινό του, τώρα αντικαθίσταται από μια πολυδιάστατη εμπειρία που επιτυγχάνεται μέσω των σύγχρονων ψηφιακών εργαλείων και της πολυεπίπεδης επικοινωνίας μεταξύ του «κειμένου» και των δημιουργών του. Όπως θα φανεί από την ανάλυση του επικοινωνιακού μοντέλου που ακολούθησε ο King ερχόμενος σε επικοινωνία με το αναγνωστικό κοινό του μέσω του επίσημου ιστότοπου *Stephenking.com*, που τέθηκε σε λειτουργία το 1998, οι παραλήπτες έρχονταν σε επαφή με διάφορα είδη πολυαισθητηριακής αφηγηματικής γραφής και με οπτικοακουστικά ερεθίσματα μέσα από ποικίλες επικοινωνιακές διόδους που προσέφερε η ψηφιακή τεχνολογία. Το αναγνωστικό κοινό συμμετέχοντας ενεργά στη δημιουργική διαδικασία μπορούσε να έχει πρόσβαση, να μοιραστεί και να αναδημιουργήσει το αφήγημα.

Συνεπώς, το λογοτεχνικό κείμενο, όπως το έχουμε γνωρίσει στην παραδοσιακή έντυπη μορφή του, εισέρχεται σε μια διαδικασία διαρκούς αναζήτησης και αναθεώρησης των κανόνων που ορίζουν την ταυτότητά του καθώς πραγματώνεται τώρα σε νέες πλατφόρμες δημιουργίας και μέσα από νέες διαδικασίες μαζικής παραγωγής. Η νέα αυτή θεώρηση του ηλεκτρονικού χώρου ως περιβάλλοντος συμμετοχικής δημιουργικής γραφής ξεπερνάει την έννοια της ψηφιακής απεικόνισης γραφημάτων και κειμένων επάνω σε μια μονοδιάστατη ηλεκτρονική επιφάνεια. Συγκεκριμένα, ο νέος ηλεκτρονικός χώρος προσλαμβάνεται ως το επικοινωνιακό μέσο, το κανάλι μέσα από το οποίο κείμενα και συμμετέχοντες έρχονται σε ενεργή κοινωνία μεταξύ τους ενώ η ηλεκτρονική πραγμάτωση του κειμένου αποτελεί έναν ζωντανό οργανισμό που βρίσκεται σε διαρκή αναπροσαρμογή ανάλογα με τεχνολογικές και κοινωνικές παραμέτρους. Παράλληλα, καθίσταται δυνατή η αποτύπωση των πολλαπλών συγκλίσεων παραδοσιακών και σύγχρονων τεχνολογιών και λογοτεχνικών ειδών που έρχονται σε ενεργή αλληλεπίδραση με τον ανθρώπινο παράγοντα. Έτσι, στην εποχή της υπερ-

μεσολάβησης (hyper-mediation) και της ανά-/διαμεσολάβησης (re-/intermediation), το μέσο δεν αποτελεί απλό εργαλείο αλλά αναπόσπαστο κομμάτι στη δημιουργική διαδικασία που διευκολύνει παράλληλα τη δίοδο, την επικοινωνία και τη συμμετοχικότητα όλων των κοινωνιών της πολυτροπικής λογοτεχνικής εμπειρίας, διευκολύνοντας παράλληλα την κριτική αναθεώρηση και διαπραγμάτευση νόμων, κανόνων και εννοιών που διέπουν τη σύγχρονη πολιτιστική παραγωγή.

Στην περίπτωση του King, η δημιουργική αναπροσαρμογή της γραφής του σύμφωνα με τα νέα τεχνολογικά και κοινωνικά δεδομένα τον καθιστά ιδιαίτερα δημοφιλή αλλά και πρωτοποριακό που τόλμησε να αντιμετωπίσει τις μιντιακές προκλήσεις της ψηφιοποίησης. Σε μια πρώτη φάση αναπροσαρμογής στα τεχνολογικά και κοινωνικά δεδομένα του εικοστού πρώτου αιώνα, τα παραδοσιακά μυθιστορήματά του μεταφέρονται σε ψηφιακά περιβάλλοντα σε μορφή ηλεκτρονικών βιβλίων και ιστοριών κατασκευασμένων για τον προσωπικό υπολογιστή, τα ψηφιακά αναγνωστικά εργαλεία (e-readers)¹⁷ και το διαδίκτυο. Σταδιακά κάνουν την επανεμφάνισή τους ως δια-/πολυμεσικές αφηγήσεις (transmedia/multimedia storytelling) με τη μορφή πρωτοποριακών ηλεκτρονικών παιχνιδιών και διαδραστικών εμπειριών κατά τη δημιουργική διαμεσολάβηση των νέων μέσων.¹⁸ Η ιστοσελίδα *StephenKing.com* παρέχει για πάνω από δύο δεκαετίες το μέσο και το χώρο προβολής των νέων λογοτεχνικών διαδρομών και εμπορικών επιλογών του συγγραφέα. Όπως θα αναδειχθεί και στη συνέχεια, λόγω των εξελίξεων στις τεχνολογίες πληροφόρησης κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού πρώτου αιώνα, το περιβάλλον αυτό ευνόησε την αλληλεπίδραση και τη συμμετοχική δυνατότητα του αναγνωστικού κοινού ως αναπόσπαστο κομμάτι του κόσμου του King. Οι πιστοί ακόλουθοι (fans) του συγγραφέα είχαν τη δυνατότητα να παίρνουν ενεργό μέρος σε διαγωνισμούς και προγράμματα, να ενημερώνονται μέσω ηλεκτρονικών μηνυμάτων και ενημερωτικών δελτίων για τις τρέχουσες εξελίξεις της συγγραφικής δραστηριότητας του King, να έρχονται σε επαφή με τη δημιουργική ομάδα και την

¹⁷ Το 2000 ο Stephen King πρωτοπορεί καθώς απαντά θετικά στο κάλεσμα των εκδοτών του Simon & Schuster με σκοπό τη δημοσίευση της νουβέλας με *Riding the Bullet* ως ψηφιακό βιβλίο (ebook) στο διαδίκτυο και τη στήριξη της επερχόμενης μαζικής ψηφιακής αγοράς. Επίσης, την ίδια χρονιά εκδίδει σε επεισόδια ψηφιακά από την επίσημη ιστοσελίδα του το αδημοσίευτο και ανολοκλήρωτο έως τότε μυθιστόρημα με τίτλο *The Plant*, επιχειρώντας νέα εκδοτικά μοντέλα και τεχνικές προώθησης. Αργότερα το 2009 δημοσιεύει τη νουβέλα με τίτλο *Ur* μέσω του Kindle και προωθεί το νέο ψηφιακό εργαλείο ανάγνωσης της Amazon.

¹⁸ Για αναλυτική αποτίμηση των συγγραφικών και εκδοτικών εγχειρημάτων του King σε ψηφιακά κατά τις πρώτες δύο δεκαετίες του εικοστού πρώτου αιώνα οι αναγνώστες μπορούν να συμβουλευτούν το βιβλίο της Δέσποινας Ν. Φελέκη *Stephen King in the New Millennium: Gothic Mediations on New Writing Materialities* (2018).

ευρύτερη αναγνωστική κοινότητα του συγγραφέα, να ερωτώνται μέσα από τα φόρουμ επικοινωνίας και να προσφέρουν πολύτιμη ανατροφοδότηση σχετικά με τις αναγνωστικές εμπειρίες τους.¹⁹ Όπως φαίνεται, λοιπόν, η διαδικασία της δημιουργικής γραφής και της ανάγνωσης απέκτησε νέες διαστάσεις, ενώ προϋπέθετε την επικοινωνία δημιουργού αναγνωστικού κοινού και αφηγήματος.

Συγκεκριμένα, ο ιστότοπος *stephenking.com* (στην αρχική του μορφή και ιδιαίτερα από το 2007 έως το 2015) αποτέλεσε μια πύλη (portal) ενημέρωσης, ψυχαγωγίας και επικοινωνίας, καθώς και τόπο δημιουργικής έκφρασης. Ο ψηφιακός αυτός χώρος προσέφερε μια διαφορετική εμπειρία για τους αναγνώστες, οι οποίοι μετατρέπονταν σε χρήστες (users) και σε διαχειριστές της πληροφορίας και των αφηγήσεων που προσέφερε η συγγραφική ομάδα του King μέσα από τα νέα ψηφιακά εργαλεία. Πέρα από τις διαθέσιμες πληροφορίες σχετικά με τη δημιουργική και επικοινωνιακή δραστηριότητα του συγγραφέα (δημοσιεύσεις, συνεντεύξεις), ο ιστότοπος φιλοξένησε την αφήγηση του μεγαλύτερου φανταστικού «πολυ-κόσμου» (multiverse) του King, όπως αποκαλείται από τη συγγραφική ομάδα σε ανακοίνωση της στη συγκεκριμένη ιστοσελίδα (stephenking.com/darktower/connections/). Οι ιστορίες του συγγραφέα και των ηρώων του αποτέλεσαν επιμέρους αφηγηματικά μονοπάτια, όλα εκ των οποίων μπορούσαν να συνυπάρχουν και να αλληλεπιδρούν μέσα από υπερσυνδέσμους. Μέσω της υπερκειμενικής διάταξης πληροφοριών, ιστοριών, κειμένων, οπτικο-ακουστικού υλικού και ηλεκτρονικών εφαρμογών ανοίγονταν πολλαπλές διαδρομές ανάγνωσης και τα πολυμεσικά εργαλεία προσέφεραν στους αναγνώστες νέες δυνατότητες να «βυθιστούν» (immersion) στον κόσμο της μυθοπλασίας. Οι νέες τεχνικές αναπαράστασης σε ψηφιακά περιβάλλοντα έφεραν νέα δυναμική στην αφήγηση, διεγείροντας τη φαντασία και προκαλώντας το ενδιαφέρον και τη συμμετοχική διάθεση των χρηστών. Οι υπερσύνδεσμοι επέτρεπαν όχι μόνο τη νοητή αλλά και την πραγματική επικοινωνία των χρηστών με το συγγραφέα και τη συγγραφική ομάδα μέσα από τα έργα του αλλά και μέσα από συνδέσμους για λοιπές δραστηριότητες σε άλλα μέσα επικοινωνίας. Έτσι,

¹⁹ Στην πιο πρόσφατη έκδοση της επίσημης ιστοσελίδας *stephenking.com*, τα επικοινωνιακά μονοπάτια με τη συγγραφική ομάδα παραμένουν ενεργά, αλλά προσφέρουν τη δυνατότητα επικοινωνίας με το διαχειριστή της ιστοσελίδας (παρά με τον ίδιο το συγγραφέα). Βέβαια, η δράση των πιστών αναγνωστών και αναγνωστών του King αναγνωρίζεται και ανακατευθύνεται τώρα μέσω του υπερσύνδεσμου “Miscellaneous” σε ιστότοπους με τίτλους, όπως *The Dark Tower.Org*, *CLUBSTEPHENKING Depuis 1992* και “Lilja’s Library: The World of Stephen King.” Δίνεται, επίσης, η δυνατότητα σε δημιουργούς αλλά και σε σπουδαστές στον κινηματογράφο να δοκιμάσουν την πορεία τους με αφηγήματα και νουβέλες που δεν έχουν παραχωρηθεί σε άλλους εκδοτικούς οίκους.

επιλέγοντας διαδρομές, συνδέσμους και μονοπάτια, οι χρήστες κατόρθωναν να αποκτήσουν μια πιο εμπλουτισμένη εμπειρία, βιώνοντας πολυδιάστατες πραγματικότητες που δημιουργούσαν αυτά τα ψηφιακά μέσα.

Η παρουσία κειμένου δίπλα σε στατικές και κινούμενες εικόνες και άλλα πολυμεσικά εργαλεία, ποικίλα στιλ γραφής και οργάνωσης της πληροφορίας, συμπληρώνουν το αφηγηματικό παζλ και συμβάλλουν στη δημιουργία μιας πολυαισθητηριακής εμπειρίας. Σύμφωνα και πάλι με τις θεωρίες του Bolter και του Grusin για τις αντίθετες αλλά αλληλοσυμπληρούμενες τάσεις της αμεσότητας (immediacy) και της υπερμεσολάβησης (hypermediation) ως προς τον εμπλουτισμό των ψηφιακών μέσων με ψηφιακές αναπαραστάσεις συνθέτουν ένα πολυεπίπεδο μωσαϊκό εικόνων, βίντεο, ήχων. Το κείμενο, η εικόνα και κάθε είδους πολυμεσικό φορτίο δεν λειτουργούν σε αντιπαράβολή και αντίθεση το ένα με το άλλο, αλλά συνυπάρχουν και συνεργούν διευκολύνοντας το αναγνωστικό κοινό να «εισέλθει» μέσα στον ψηφιακό και φανταστικό κόσμο του συγγραφέα. Οι φωτογραφίες αποτελούν απεικονίσεις αφηγηματικών στιγμών, αναφέρονται μετωνυμικά στα έντυπα μυθιστορήματα, ενώ παράλληλα, επιτρέπουν στην αναγνώστρια και στον αναγνώστη να εισέλθουν στο χώρο-/χρόνο-διάστημα της ιστορίας. Ενώ, λοιπόν, το περιεχόμενο του αφηγήματος μπορεί και αναπροσαρμόζεται πάντα ανάλογα με το μέσο προβολής (ταινία, βιντεοπαιχνίδι κ.ά.), η ποικιλία των μηνυμάτων που μεταφέρουν τα διάφορα συστήματα αναπαράστασης (κειμενικό, οπτικό, ακουστικό) επιβεβαιώνει τη δημιουργία ενός πλήρως αναπροσαρμοσμένου πολυτροπικού κειμένου.

Μια προσεκτική ματιά σε οποιαδήποτε σελίδα του ιστότοπου του King ακόμη και στη σημερινή του έκδοση μας βοηθά να κατανοήσουμε περαιτέρω την πρακτική της διαμεσολάβησης (remediation) που χρησιμοποιείται. Σε πρώτο επίπεδο, η ιστοσελίδα σε διάταξη που θυμίζει αυτή της παραδοσιακής φυλλάδας (και στην πιο πρόσφατη έκδοση του ιστότοπου πιο κοντά στη μορφή και διάταξη των γυαλιστερών περιοδικών) με τους τίτλους και τους υπότιτλους της, τη συνύπαρξη της εικόνας με το κείμενο, στοχεύει σε πρώτη φάση στην ενημέρωση των αναγνωστών του συγγραφέα. Πολυμεσικοί υπερσύνδεσμοι, όμως, συντελούν στη δημιουργία μιας πολλαπλής πραγματικότητας εντός του πολύ-κόσμου (multiverse) που δημιουργείται. Η ψευδαίσθηση της σταθερότητας της γραμμικής διάταξης της πληροφορίας πολύ σύντομα ανατρέπεται από τη ρευστότητα των απεικονίσεων, ενώ η μετακίνηση μεταξύ των ιστοσελίδων (εμπρός και πίσω) μέσω των υπερσυνδέσμων προωθεί μια πιο δυναμική εμπειρία για τους χρήστες. Φωτογραφικές απεικονίσεις και στιγμιότυπα

από κόμιξ, ταινίες και ηλεκτρονικά παιχνίδια που προβάλλονται στην ιστοσελίδα εμπλουτίζουν την αφηγηματική ερμηνεία με τη στροφή στα ακουστικά, οπτικά και κιναισθητικά ερεθίσματα, τα οποία συντελούν σε μια αναμορφωμένη και εμπλουτισμένη αναγνωστική εμπειρία. Καθώς κινούμαστε «οριζόντια» στην ιστοσελίδα, η γραμμική οργάνωση του κειμένου φαίνεται να προσφέρει την παραδοσιακή εμπειρία ανάγνωσης. Πατώντας, όμως, επάνω σε κάθε υπερσύνδεσμο, νέα μονοπάτια ανοίγονται για τους αναγνώστες, βοηθώντας να εμβαθύνουν στο φανταστικό κόσμο του King. Οι λέξεις σε μορφή υπερσυνδέσμων λειτουργούν ως γέφυρες (anchors) μεταξύ μυθοπλαστικών λέξεων, νοημάτων και κόσμων. Παράλληλα, επιτρέπουν να έρθει κανείς σε επαφή και να κατανοήσει το πληροφοριακό φορτίο που προσφέρει το ψηφιακό μέσο. Επιπλέον, διευκολύνουν νέες διαδραστικές και συμμετοχικές εικονικές εμπειρίες. Όπως και στην παραδοσιακή διαδικασία ανάγνωσης οι αναγνώστες συμμετέχουν ενεργά στη διαδικασία της μυθοπλασίας και στην ερμηνεία των νοημάτων. Όπως οι λέξεις του κειμένου συντελούν στη δημιουργία νοημάτων και προσφέρουν τη μετάβαση σε νέες ερμηνείες και φαντασιακά περιβάλλοντα, οι υπερσύνδεσμοι στην ψηφιακή σελίδα διευκολύνουν το πέρασμα των επισκεπτών σε διάφορους ψηφιακούς κόσμους.

Σε δεύτερο επίπεδο, όλο το πληροφοριακό φορτίο που πλαισιώνει ένα δημοσιευμένο έργο (paratext) (προωθητικό υλικό, αφίσες, τρέιλερ κ.α.), σύμφωνα με τον Gérard Genette στο βιβλίο του με τίτλο *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997) συνοδεύει το κύριο αφήγημα, επηρεάζει την αφηγούμενη ιστορία και την εμπειρία ανάγνωσης. Με την είσοδο στον ιστότοπο οι χρήστες αντικρίζουν εξώφυλλα των πιο πρόσφατων έργων του King, βομβαρδίζονται από έντονες λέξεις και χρώματα όπως και κινούμενες εικόνες που εμφανίζονται σε γρήγορη εναλλαγή μεταξύ τους, τα οποία βοηθούν την είσοδο σε διάφορες αφηγηματικές διαστάσεις. Η ρευστότητα των ψηφιακών μηνυμάτων, λοιπόν, έρχεται να ενισχύσει και να εμπλουτίσει την εμπειρία των επισκεπτών. Επίσης, η μεγάλη ταχύτητα και ευκολία συνδέσεων που προσφέρει η σύγχρονη τεχνολογία επηρεάζουν καθοριστικά την αναγνωστική εμπειρία, αναπροσαρμόζουν τη σχέση των διάφορων κειμένων μεταξύ τους και προωθούν μια πιο ζωντανή εμπειρία. Γενικότερα, τα ποικίλα δημιουργικά πρότζεκτ που παρουσιάζονταν σε τακτά χρονικά διαστήματα στην ιστοσελίδα λαμβάνονται ως αφηγηματικές στιγμές μέσα στα πλαίσια μίας ευρύτερης μυθικής πραγματικότητας που παρουσιάζεται ψηφιακά εντός του διαδικτυακού χώρου του συγγραφέα. Οι υπερσυνδέσμοι συντελούν στη δημιουργία πολλαπλών και παράλληλων

πραγματικότητων για τους χρήστες. Η πολυτροπικότητα διαφόρων τεχνολογιών, αφηγήσεων και τεχνικών αναπαράστασης και πρόσληψης αποδεικνύουν όχι μόνο την ανά-/διαμεσολάβηση (re-/intermediation) παλαιότερων και νεότερων μέσων και κειμένων, αλλά την «πολυ-μεσολάβηση» (multi-mediation) τεχνολογικών και ανθρώπινων παραγόντων για μια συνεχώς αναπροσαρμοζόμενη δημιουργία σε διαρκώς μεταβαλλόμενα ψηφιακά περιβάλλοντα.

Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελεί η μεταφορά του επικού έργου του King με τίτλο *The Dark Tower I-VIII* στην ψηφιακή διαδραστική εμπειρία *Discordia* (2009) με την πρακτική της διαμεσολάβησης μέσω επίσης της ιστοσελίδας του συγγραφέα με τίτλο *stephenking.com*. Τώρα πια, οι χρήστες γίνονται εξερευνητές έχοντας τη δυνατότητα να αναβιώσουν βασικά γεγονότα που γνωρίζουν ήδη από τους οκτώ προγενέστερους τόμους μέσα από την εξερεύνηση τούνελ και δωματίων όπου διαδραματίστηκαν διάφορα γεγονότα όπως αυτά προκύπτουν από την αφηγηματική πλοκή. Αναλυτικότερα, ο ειδικός υπερσύνδεσμος τους επιτρέπει, παίρνοντας το ρόλο του επιθεωρητή «O19», να εισέλθουν στο ψηφιακό περιβάλλον του πολυ-κόσμου του *Discordia* και να αρχίσουν να εξερευνούν χώρους και μαγικά αντικείμενα διαδραστικά. Ο χαρακτήρας του επιθεωρητή εξερευνά το πολυδιάστατο ψηφιακό κόσμο, όπου κειμενική αφήγηση, ψηφιακές απεικονίσεις, βίντεο, μουσική και κίνηση συνδυάζονται για να ξεδιπλώσουν την πλοκή χωρικά. Συνεπώς, η αφηγηματική πρακτική μέσω της ψηφιακής απόδοσης του κειμένου προσφέρει έναν εναλλακτικό τρόπο προσέγγισης της ιστορίας. Τεχνικές κειμενικής αφήγησης, κινηματογραφικής αναπαράστασης και ηλεκτρονικών παιχνιδιών, καθώς και η συνδρομή των καλών τεχνών, της ζωγραφικής και της μουσικής συμπράττουν για την δημιουργία μιας ανανεωμένης και πολυτροπικά εμπλουτισμένης εμπειρίας, ενώ μέσα από νέους ρόλους αλληλεπίδρασης με το παραγόμενο προϊόν το ενδιαφέρον του αναγνώστη παραμένει ζωντανό.

Παράλληλα, ο King γράφει ιστορίες και για άλλες ψηφιακές πλατφόρμες. Στις αρχές του εικοστού-πρώτου αιώνα, εξέδωσε ύστερα από ανάθεση την πρώτη ηλεκτρονική νουβέλα του στο διαδίκτυο με τίτλο *Riding the Bullet*²⁰ ως μέσο προώθησης της ηλεκτρονικής γραφής. Σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, έγραψε το *Ur*, μία ηλεκτρονική νουβέλα με σκοπό την προώθηση της ηλεκτρονικής μηχανής ανάγνωσης του Kindle από το Amazon.com, η οποία είναι διαθέσιμη μόνο για τους

²⁰ Η ιστορία συμπεριλήφθηκε στην έντυπη συλλογή ιστοριών του King με τίτλο *Everything Is Eventual* (2002).

χρήστες της συγκεκριμένης ηλεκτρονικής συσκευής. Το *Ur* θεματοποιεί την μετατοπίηση της λογοτεχνικής γραφής στο ψηφιακό μέσο και τις άμεσες συνέπειες που αυτή μπορεί να επιφέρει ως προς την αναγνωστική εμπειρία που τώρα προσφέρεται. Στη σελίδα των περιεχομένων του έργου, οι αναγνώστες διακρίνουν τη διάθεση του συγγραφέα για αναστοχασμό σχετικά με το συσχετισμό των νέων τεχνολογιών με πιο παραδοσιακές λογοτεχνικές φόρμες και τεχνικές αναδεικνύοντας με αυτόν τον τρόπο τις δυνατότητες της ηλεκτρονικής πληροφόρησης. Τίτλοι κεφαλαίων, όπως “Experimenting with New Technology,” “Ur Functions,” “News Archive,” και “Ur Local (Under Construction)” εστιάζουν στην τεχνολογία της πληροφόρησης και θυμίζουν υπερσυνδέσεις επάνω σε διαδικτυακή σελίδα. Ο κεντρικός ήρωας της ιστορίας με το όνομα Wes, καθηγητής Αγγλικής Φιλολογίας σε κολέγιο, λάτρης της λογοτεχνίας και επίδοξος συγγραφέας, αρνείται να βάλει το ηλεκτρονικό μέσο στη ζωή του μέχρι που η προσωπική του ζωή καταστρέφεται λόγω αυτής της τεχνολογικής του «ανεπάρκειας». Όταν μια μέρα φτάνει στο σπίτι του ένας ηλεκτρονικός αναγνώστης Kindle, ο Wes ανακαλύπτει τις εφιαλτικές συνέπειες της λογοτεχνικής και τεχνολογικής σύγκλισης, καθώς το Kindle δε λειτουργεί μόνο ως συσκευή ανάγνωσης αλλά αποδεικνύεται ικανό να παραποιήσει την πραγματικότητα, να προβλέψει αλλά και να επηρεάσει τις εξελίξεις του μέλλοντος. Κάθε αναζήτηση ενός συγγραφέα και των έργων του φέρνει αναρίθμητα αποτελέσματα και συνδέσεις με παράλληλους ψηφιακούς κόσμους. Πρωτάκουστοι τίτλοι και λανθασμένες πληροφορίες για τη ζωή και το έργο επιφανών συγγραφέων φέρνουν το θέμα της εγκυρότητας της ηλεκτρονικής πληροφορίας στην επιφάνεια ενώ το διαδίκτυο λειτουργεί ως μια εικονική βιβλιοθήκη στον κυβερνοχώρο. Παράλληλα, μυστήρια πλάσματα ξεπροβάλλουν και απειλούν την πραγματικότητα του ήρωα. Όταν τελικά ο Wes καταφέρνει να σταματήσει την καταδυνάστευσή του από το ηλεκτρονικό μέσο, κατορθώνει, επίσης, να σώσει την αγαπημένη του Έλεν και την ομάδα του μπάσκετ από τον βέβαιο προβλεπόμενο θάνατό τους. Η ιστορία φαίνεται να προτείνει πως μια πρώτη νίκη επί της τεχνολογίας έχει κερδηθεί όχι όμως και ο πόλεμος. Πέρα από την απλή ψηφιοποίηση και μεταφορά της έντυπης γραφής σε νέα ψηφιακά περιβάλλοντα, μέσα από τη γραφή για νέες ηλεκτρονικές πλατφόρμες, ο King επαναποθετεί την συγγραφική του ταυτότητα και προβάλλει μια πιο κριτική στάση απέναντι στην κατευθυνόμενη μαζική ψηφιακή παραγωγή.

Τέλος, ένα ακόμη παράδειγμα ψηφιακής αναπροσαρμογής της λογοτεχνικής γραφής που δημοσιεύτηκε στον επίσημο ιστότοπο του King είναι το “Dark Score

Stories” από τον βραβευμένο δανό φωτογράφο Joachim Ladefoged. Το πρότζεκτ αυτό βασίστηκε στο βραβευμένο μυθιστόρημα του King με τίτλο *Bag of Bones* (1998) και χρησιμοποιήθηκε ως διαδικτυακό μέσο προώθησης (prequel) της τηλεοπτικής μεταφοράς του μυθιστορήματος, αποτελώντας ένα παράδειγμα διαδικτυακής πολυτροπικής ιστορίας που δοκίμασε τα όρια της μυθοπλαστικής αφήγησης και του δημοσιογραφικού φωτο-ρεπορτάζ. Το “Dark Score Stories” αποτελείται από επτά ιστορίες συνοδευόμενες από φωτογραφικό και ακουστικό υλικό που σκόπευαν να διεγείρουν το ενδιαφέρον των πιστών τηλεθεατών μέσα από ένα ένα κυνήγι μυστικών γρίφων κρυμμένων στο φωτογραφικό υλικό, φανερώνοντας έτσι μονοπάτια της αφήγησης και συστήνοντας τους ήρωες της ιστορίας στο τηλεοπτικό κοινό. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι οι νέες δυνατότητες διαδραστικότητας που προσφέρονταν στους θεατές μέσω οπτικο-ακουστικο-κινητικών ερεθισμάτων ενώ οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε γρίφους εξερευνώντας την οθόνη. Επίσης, ρεαλιστικά εφέ δημιουργούνται από τις κινούμενες φιγούρες των ηρώων. Τα κινούμενα μέρη του σώματος των ηρώων σπάνε το φράγμα της σταθερότητας των φωτογραφιών και δημιουργούν νέους δεσμούς με την κινούμενη ψηφιακή εικόνα. Επιπλέον, τα ακουστικά αρχεία που συνοδεύουν τη φωτογραφική γκαλερί δίνουν διαφορετική διάσταση στην αφήγηση, δημιουργώντας μια πιο εμπλουτισμένη οπτικά και ακουστικά αναγνωστική εμπειρία. Συνεπώς, η χρήση του ψηφιακού φωτο-ρεπορτάζ αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα της σύγκλισης πολλαπλών αφηγηματικών μέσων με σκοπό τη δημιουργία μιας διαφορετικής εμπειρίας για το αναγνωστικό κοινό μέσω του ιστοτόπου του ίδιου του συγγραφέα. Σύμφωνα με τη διπλή λογική της «αμεσότητας» και της «υπερμεσολάβησης», όπως αναφέρουν ο Bolter και ο Grusin στη θεωρία της διαμεσολάβησης, το ένα μέσο συγκλίνει και ενσωματώνεται με το άλλο, ενώ παράλληλα επιβεβαιώνεται η παρουσία τους και διατηρούνται τα χαρακτηριστικά τους. Έτσι, παράλληλα με τη λεκτική αφήγηση και το δημοσιογραφικό φωτο-ρεπορτάζ, η προφορική αφήγηση, η ψηφιακή αναπαράσταση και η διαδραστικότητα που ενισχύεται μέσω κιναισθητικών ερεθισμάτων αποκαλύπτουν τις διευρυμένες δυνατότητες της πολυμεσικής αφήγησης για τους πιστούς αποδέκτες των αφηγηματικών ερεθισμάτων του King.

Συνεπώς, ύστερα από την σύμπραξη παλαιότερων και νέων τεχνολογικών μέσων, και προχωρώντας σταδιακά από το έντυπο μέσο σε ψηφιακά διαδικτυακά περιβάλλοντα και διαδραστικές πλατφόρμες, το κείμενο αναμορφώνεται, με τη γραφή να βρίσκεται πλέον σε μια διαρκή κατάσταση αναπροσαρμογής, ενώ το συγγραφικό

υποκείμενο μετατρέπεται σε μια διαμεσολαβητική φωνή ως προς τις εναλλακτικές μορφές συνεργατικής γραφής και μέσω έκφρασης και αποτύπωσης που τώρα προσφέρονται σε αναγνώστες και χρήστες. Συγκεκριμένα, ο King, ο οποίος αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα αυτής της τάσης για διαμεσολάβηση ανάμεσα σε έντυπο και ψηφιακό, συνεχίζει να παίζει με τις προσδοκίες του αναγνωστικού του κοινού εκμεταλλευόμενος τη δυναμική, την αμεσότητα και την πολυτροπικότητα των νέων μέσων διανθίζοντας έτσι τα αναγνώσματά του με ποικίλα ερεθίσματα. Όσο για το αναγνωστικό κοινό, αυτό αποκτά ενεργητικό ρόλο μέσα από τις δυνατότητες αλληλεπίδρασης και συμμετοχικότητας που του προσφέρει η ψηφιακή τεχνολογία. Ως ερευνητής μελετάει τους νέους συσχετισμούς επάνω σε νέες επιφάνειες και συμμετέχει ενεργά άλλοτε μέσα από το ρόλο του παίκτη, του πιστού αναγνώστη (fan) και του μπλογκερ (blogger). Αν και η μετάθεση του βάρους από τη λέξη στην εικόνα, στον ήχο και στα ψηφιακά εφέ φαίνεται μερικώς να αποδυναμώνει αλλά και να μετασχηματίζει το λογοτεχνικό λόγο, η μετατόπιση αυτή συμβάλει θετικά προς μια πολυτροπικά εμπλουτισμένη εμπειρία ειδικά προσχεδιασμένη για μια εναλλακτική εμπειρία με το αφηγηματικό κείμενο μέσω της σύγχρονης ψηφιακής τεχνολογίας.

Βιβλιογραφία

- Barker, Chris. *The Sage Dictionary of Cultural Studies*. SAGE Publications, 2004.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Image, Music, Text*, edited and translated by Stephen Heath, Fontana, 1977, pp. 143-148.
- . *S/Z*. Translated by Richard Miller. Hill and Wang, 1974.
- Birkerts, Sven. *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*. Faber and Faber, 1994.
- Bolter, J. David, και Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press, 1999.
- Coover, Robert. "The End of Books." *The New York Times*, 21 June 1992, archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html. Accessed 8 July 2023.
- Dungeons and Dragons*. TSR, 1974.
- Eagleton, Terry. *The Idea of Culture*. Blackwell, 2000.
- Feleki, N. Despoina. *Stephen King in the New Millennium: Gothic Mediations on New Writing Materialities*. Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- Genette, Gérard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge UP, 1997.
- Hayles, N. Katherine. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. U of Chicago P, 2005.
- Jackson, Shelley. *Patchwork Girl*. Eastgate Systems, 1995. Storyspace.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York UP, 2006.

- Joyce, Michael. *Afternoon, A Story*. Eastgate Systems, 1987.
- Kernan, Alvin. *The Death of Literature*. Yale UP, 1990.
- King, Stephen. *CLUBSTEPHENKING Depuis 1992*, club-stephenking.fr/. Accessed 31 July 2023.
- . “Dark Score Stories.” *Stephenking.com: The Official Web Site*, 2011, stephenking.com/promo/dark_score_stories/. Accessed 20 Apr. 2023.
- . *Discordia. StephenKing.com: The Official Web Site*. Metro DMA Productions, 2009, stephenking.com/darktower/discordia/. Accessed 20 April 2023.
- . “Lilja’s Library: The World of Stephen King.” *Lilja 1996-2023*, designed by Anders Jakobson, www.liljas-library.com/. Accessed 31 July 2023.
- . *Ur*. Amazon.com, 2009. Amazon Kindle.
- . “Riding the Bullet.” *Everything Is Eventual*. Scribner, 2000.
- . *The Dark Tower I-VIII*. Scribner, 1982-2012.
- . *The Dark Tower.Org*, www.thedarktower.org/. Accessed 31 July 2023.
- . *The Plant: Zenith Rising*. 2000. eBook.
- . *Bag of Bones*. Scribner, 1998.
- Landow, George. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. The Johns Hopkins UP, 2006.
- . *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. The Johns Hopkins UP, 1997.
- Lineage II*. NCsoft. Seoul, South Korea, 2004. CD, DVD.
- Moulthrop, Stuart. *Victory Garden*. Eastgate Systems. 1992.
- Murray, Janet. “From Game-Story to Cyberdrama.” *First Person: New Media as Story, Performance and Game*, edited by Noah-Wardrip Fruin and Pat Harrigan, The MIT Press, 2004, pp. 2-11.
- . *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. The MIT Press, 1997.
- Rapatzikou, Tatiani G. “Authorial Identity in the Era of Electronic Technologies.” *Authorship in Context: From the Theoretical to the Material*, edited by Kyriaki Hadjiafxendi and Polina Mackay, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 145-162.
- Ryan, Marie-Laure, editor. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. The U of Nebraska P, 2004.
- StephenKing.com: The Official Web Site*. 2000-2023 Stephen King, 1998, <https://stephenking.com/>. Accessed 8 July 2023.
- The Lord of the Rings Online*. Turbine, Inc. Needham, Massachusetts, 2007. PC, DVD.
- Williams, Raymond. “The Technology and the Society.” *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge, 2003, pp. 1-23.
- World of Warcraft*. Blizzard Entertainment, 2004. CD, DVD.

Ψηφιακές πρακτικές αφήγησης: το παράδειγμα του Steve Tomasula

**Βασίλειος Ν. Δεληογλάνης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

Περίληψη

Το παρόν άρθρο μελετά τους τρόπους με τους οποίους το ψηφιακό, πολυμεσικό μυθιστόρημα του Steve Tomasula, με τίτλο *TOC: A New Media Novel* (2009), επαναπροσδιορίζει τις έννοιες της αφήγησης και της κειμενικότητας, όπως αυτές έχουν καθιερωθεί στη λογοτεχνία έντυπης μορφής. Το *TOC* προωθεί νέους πολυδιάστατους τρόπους προσέγγισης της μυθιστορηματικής αφήγησης, αναπλάθοντας τον αφηγηματικό χώρο και συνδυάζοντας πολλαπλές μιντιακές μορφές και αφηγηματικές πρακτικές. Το μυθιστόρημα αποτελεί παράδειγμα των πειραματισμών που έχουν προκύψει στο χώρο της λογοτεχνίας τα τελευταία τριάντα χρόνια, όταν αυτή συνδιαλέγεται με τις ψηφιακές τεχνολογίες, και συγκεκριμένα τις τεχνολογίες των πολυμέσων. Στο άρθρο δίνεται επίσης ιδιαίτερη έμφαση στις αλλαγές που φέρνουν τα νέα μίντια στη μορφή, στο περιεχόμενο, αλλά και στην ανάγνωση ενός (ηλεκτρονικού) μυθιστορήματος.

Τα τελευταία τριάντα περίπου χρόνια, η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας έχει επιτρέψει ποικίλους πειραματισμούς στο χώρο της λογοτεχνίας, η οποία έχει λάβει νέες κατευθύνσεις, καθώς συγγραφείς και λογοτέχνες έχουν προσπαθήσει να προσαρμόσουν τη λογοτεχνία στη νέα ψηφιακή πραγματικότητα. Συγκεκριμένα, η τεχνολογία των πολυμέσων σηματοδοτεί τη μετάβαση από το χώρο της έντυπης σελίδας σε έναν ψηφιακό αφηγηματικό χώρο πολλαπλών μέσων, όπου η γραφή συνδιαλέγεται δημιουργικά με το βίντεο, την κίνηση, τα γραφικά και τον ήχο. Το ψηφιακό μυθιστόρημα του Steve Tomasula, με τίτλο *TOC: A New Media Novel*, αποτελεί παράδειγμα ενός πολυμεσικού κειμένου, το οποίο ανατρέπει την οντότητα και τη μορφή του μυθιστορήματος, επαναπροσδιορίζοντας και αναδιαμορφώνοντας τις έννοιες της αφήγησης και της κειμενικότητας. Το μυθιστόρημα αυτό εκδόθηκε το 2009 σε DVD-ROM και έδωσε νέες διαστάσεις στη λογοτεχνική γραφή και ανάγνωση, αφού αποτελεί προϊόν συγχώνευσης πολλαπλών μιντιακών μορφών, συνδυάζοντας τις αφηγηματικές πρακτικές της έντυπης μορφής κειμένου με τις ιδιότητες των ψηφιακών μέσων αφήγησης. Όλα αυτά συνεπάγονται αλλαγές, όχι μόνο στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το κείμενο στην οθόνη του υπολογιστή, αλλά και στη μεθοδολογία προσέγγισης και ανάλυσης του κειμένου, το οποίο ανατροφοδοτείται από διαφορετικά μίντια κάθε φορά. Μέσα από την ανάλυση του

TOC, θα επιχειρήσω να αποδείξω τον τρόπο με τον οποίο η τεχνολογία αναδιαμορφώνει το μυθιστόρημα ως αφηγηματικό είδος, παροτρύνοντας τους αναγνώστες να διευρύνουν τις αφηγηματικές τους επιλογές πέρα από τα έντυπα κείμενα και να υιοθετήσουν νέους πολυδιάστατους τρόπους προσέγγισης της μυθιστορηματικής αφήγησης. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στο κατά πόσον αυτή η εκ νέου σύλληψη για την αναδιατύπωση της έννοιας του μυθιστορήματος συμβάλλει στην αναδημιουργία του αφηγηματικού χώρου σε ένα ψηφιακό κείμενο όπως το *TOC*.

Η τεχνολογία των πολυμέσων έχει επηρεάσει σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο έχει αναπτυχθεί η ηλεκτρονική λογοτεχνία μέχρι σήμερα, επομένως θα ήταν σκόπιμο να ερευνήσουμε αρχικά τους τρόπους με τους οποίους αυτή η τεχνολογία έχει επηρεάσει την καθημερινή ζωή, τη λογοτεχνία και τον πολιτισμό, κυρίως στις ΗΠΑ από το 1980 και μετά. Κατά τις δεκαετίες του 1980 και του 1990, η εμφάνιση των νέων ψηφιακών μέσων πυροδότησε μία ριζική μεταμόρφωση στα μέσα επικοινωνίας και ενημέρωσης. Ειδικότερα, η δεκαετία του 1980 αποτελεί ορόσημο πολιτισμικών και τεχνολογικών αλλαγών, καθώς σηματοδοτεί την εκλαΐκευση των ηλεκτρονικών τεχνολογιών και την εισαγωγή τους στην αμερικανική καθημερινότητα και την αντίστοιχη αγορά. Στις αρχές του 1980, η ηλεκτρονική τεχνολογία καθίσταται πανταχού παρούσα, δεδομένου ότι μία πληθώρα καινοτόμων ηλεκτρονικών συσκευών, όπως υπολογιστές, CD, DVD και κινητά τηλέφωνα, αρχίζουν να κατακλύζουν την αγορά. Τέτοιες συσκευές στη σημερινή εποχή έχουν γίνει απαραίτητα στοιχεία της καθημερινής μας ζωής καθώς είναι σημαντικές για την επικοινωνία και την ψυχαγωγία μας. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να ακούσει κανείς μουσική ή να δει ταινίες, αλλά και για να αναζητήσει, να αποθηκεύσει ή να ανταλλάξει πληροφορίες. Τη δεκαετία του 1980, λοιπόν, η παρουσία της τεχνολογίας αρχίζει να γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στη σύγχρονη κοινωνία, διότι όχι μόνον εισέρχεται στην καθημερινότητα των ανθρώπων, αλλά αρχίζει επίσης να επηρεάζει και τις κοινωνικο-πολιτιστικές προτιμήσεις τους και τις διαπροσωπικές τους σχέσεις. Για παράδειγμα, οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές είχαν αρχικά κατασκευαστεί για στρατιωτικούς σκοπούς (Asa Briggs και Peter Burke 280). Τη δεκαετία του 1980, όμως, άρχισαν να διαδραματίζουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στην κοινωνία, διότι αποτελούσαν «το κυριότερο επικοινωνιακό, εκπαιδευτικό και επιχειρηματικό μέσο» (Best και Kellner 154). Σχολιάζοντας την τεχνολογία των ηλεκτρονικών υπολογιστών, οι Jay David Bolter και Richard Grusin γράφουν ότι «μόνο τότε [τη δεκαετία του 1980] θα μπορούσε ο υπολογιστής να θεωρηθεί ως μαζικό μέσο, διότι μπόρεσε να εισέλθει στον

κοινωνικό και οικονομικό ιστό της επιχειρηματικής κουλτούρας» (66).¹ Είναι σημαντικό επίσης ότι «η “μεταφορά” του ηλεκτρονικού υπολογιστή από το γραφείο στο σπίτι, στα τέλη της δεκαετίας του 1980, σηματοδότησε την έναρξη της εμπορικής ανάπτυξης αυτής της τεχνολογίας ως μαζικού μέσου» (Lister, et al. 257). Επιπλέον, οι σταδιακές και συνεχιζόμενες διαδικασίες της μικρογράφησης (miniaturization) και της ψηφιοποίησης (digitization), καθώς και το χαμηλό κόστος των ηλεκτρονικών συσκευών μαρτυρούν ότι όσο μικρότερα και φθηνότερα γίνονται τα τεχνολογικά μέσα, τόσο ευκολότερα μπορούν οι άνθρωποι να αποκτήσουν πρόσβαση σε αυτά.

Επιπροσθέτως, όπως παρατηρεί ο William Uricchio στο άρθρο του “Historicizing Media Transition,” σήμερα βιώνουμε άλλη μία μεταβατική στιγμή στην ιστορία των μίντια, καθώς «τα οντολογικά πλαίσια των διάφορων μιντιακών μορφών αμφισβητούνται και επαναπροσδιορίζονται» (32). Παρά τις ποικίλες απόψεις που έχουν εκφραστεί κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες ότι τα νέα μίντια απειλούν να εκτοπίσουν και να εξαλείψουν τα παλιά, η Priscilla Coit Murphy μάς διαβεβαιώνει ότι «κανένα μέσο δεν έχει ποτέ αντικαταστήσει πλήρως ένα παλαιότερο μέσο», δεδομένου ότι τα νέα και τα παλιά μέσα αλληλεπιδρούν συνεχώς μεταξύ τους σε τέτοιο βαθμό που τελικά συγχωνεύονται (90). Αποτέλεσμα αυτού είναι ότι «δεν υπάρχει ολοκληρωτική ρήξη μεταξύ των “παλαιών” και των “νέων” μέσων» (Lister, et al. 33), διότι τα νέα μέσα συνδυάζονται με παλαιότερα, θέτοντας υπό αμφισβήτηση τις διάφορες εικασίες που κατά καιρούς εκφράζονται σχετικά με τα μίντια. Αυτό, λοιπόν, το είδος συγχώνευσης των μίντια δεν συνεπάγεται κατ’ ανάγκη την εξαφάνιση των παλαιών μίντια, αλλά φαίνεται να είναι ενδεικτική της συνεχούς αναδιαμόρφωσής τους και της μετατροπής τους σε «πολυμέσα» (multimedia). Οι Gill Branston και Roy Stafford ορίζουν ως «πολυμέσα» τον συνδυασμό «ψηφιακού κειμένου και γραφικών, κινούμενων εικόνων και ήχου» (192). Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας πολυμεσικής εμπειρίας είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, ο οποίος μας προσφέρει τη δυνατότητα να εκτελέσουμε πολλαπλές εργασίες με το άνοιγμα πολλών παραθύρων ταυτόχρονα: μπορούμε να παρακολουθήσουμε βίντεο, να κατεβάσουμε αρχεία, να παίξουμε ψηφιακά παιχνίδια, να αναζητήσουμε πληροφορίες στο διαδίκτυο, να επικοινωνήσουμε μέσω ηλεκτρονικού ταχυδρομείου και να επεξεργαστούμε έγγραφα (Jenkins 16). Κατά παρόμοιο τρόπο, τα κινητά τηλέφωνα «δεν είναι απλώς συσκευές επικοινωνίας», καθώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να τραβήξει κανείς φωτογραφίες, να κατεβάσει αρχεία από το διαδίκτυο και να στείλει γραπτά μηνύματα (16). Είναι, λοιπόν, σαφές ότι η ενσωμάτωση

¹ Όλες οι μεταφράσεις των ξενόγλωσσων κειμένων έχουν γίνει από τον συγγραφέα του άρθρου.

διάφορων μίντια σε μία μόνο συσκευή επηρεάζει σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που εμείς οι ίδιοι σχετιζόμαστε με αυτά, αλλά ταυτόχρονα δημιουργεί ένα είδος ετερογένειας. Πιο συγκεκριμένα, τα πολλαπλά παράθυρα/εφαρμογές στην οθόνη του υπολογιστή και του κινητού τηλεφώνου—«κινητοποιώντας τις ανθρώπινες αισθήσεις στο σύνολό τους»—μετατρέπουν τις συσκευές αυτές σε ετερογενείς (ψηφιακούς) χώρους (Bolter και Grusin 34). Η αλληλεπίδραση μεταξύ των παλαιών και των νέων μέσων οδηγεί, επομένως, στη δημιουργία νέων μιντιακών πρακτικών και καινούργιων τρόπων προσέγγισης των πρακτικών αυτών.

Εκτός από τους τρόπους με τους οποίους η συγχώνευση των μίντια αλλάζει τη σχέση μας με αυτά, είναι επίσης ενδιαφέρον να διερευνήσει κανείς πιο διεξοδικά τους τρόπους με τους οποίους τα παλιά και τα νέα μίντια σχετίζονται μεταξύ τους μέσα από τη διαδικασία της αναδιαμεσολάβησης. Ο όρος «αναδιαμεσολάβηση» αναφέρεται στην «εκ νέου παρουσίαση υλικού το οποίο έχει ήδη παρουσιαστεί σε κάποιο άλλο μέσο» (Χιώτης 89). Με άλλα λόγια, αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους τα μίντια μετατρέπονται σε άλλα μίντια. Δεν αρκεί, λοιπόν, να ισχυρίζεται κανείς ότι τα νέα μίντια απλώς συγχωνεύονται με τα παλιά, διότι στην πραγματικότητα τα νέα μίντια αποτελούν «τροποποιημένες και βελτιωμένες μορφές άλλων μίντια» (Bolter και Grusin 14-15). Η πραγματική αξία των ψηφιακών μέσων έγκειται «στους τρόπους με τους οποίους αυτά τιμούν, ανταγωνίζονται και αναθεωρούν τα παλιά μέσα, όπως τη ζωγραφική, τη φωτογραφία, τον κινηματογράφο, την τηλεόραση και το έντυπο κείμενο» (15). Επομένως, ο όρος «νέα μίντια» αφορά στην αναδιαμόρφωση και την εκ νέου σύλληψη της έννοιας «παλιά μίντια», καθώς και στους νέους τρόπους με τους οποίους τα νέα μίντια αναπαριστάνουν/αναδιαμεσολαβούν τα παλιά μίντια, προκειμένου να δημιουργήσουν νέες λειτουργίες για τα τελευταία. Για παράδειγμα, τα περισσότερα ηλεκτρονικά παιχνίδια αναδιαμεσολαβούν τον κινηματογράφο, αφού εμπεριέχουν υψηλής ποιότητας βίντεο, ενώ το Διαδίκτυο αναδιαμεσολαβεί την τηλεόραση, τον κινηματογράφο, το έντυπο κείμενο και την ψηφιακή φωτογραφία, καθώς μας προσφέρει την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε βίντεο και φωτογραφίες, αλλά και να διαβάσουμε εφημερίδες, δηλαδή “online.” Κάτω από αυτό το πρίσμα, η συγχώνευση των μίντια και η αναδιαμεσολάβηση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, αφού η πρώτη μπορεί να γίνει κατανοητή με τη βοήθεια της δεύτερης και αντιστρόφως. Πράγματι, καθώς τα διάφορα μίντια συγχωνεύονται, αναδιαμεσολαβούν άλλα μίντια, ώστε να ξεπεράσουν τους περιορισμούς που θέτουν τα παλιότερα και να βελτιώσουν τις χρήσεις και τις λειτουργίες αυτών. Για παράδειγμα, αντί να

χρησιμοποιήσει κανείς το τηλέφωνο, μπορεί να προτιμήσει τη διαδικτυακή επικοινωνία μέσω διάφορων εφαρμογών όπως το Skype, οι οποίες συνδυάζουν κείμενο, ήχο, βίντεο και εικόνα.

Στην περίπτωση της λογοτεχνικής γραφής, οι διαδικασίες της συγχώνευσης και της αναδιαμεσολάβησης λειτουργούν ως μέθοδοι παραγωγής κειμένων που ανατρέπουν τον παραδοσιακό τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη λογοτεχνία. Τα νέα μίντια, μάλιστα, είχαν τόσο ισχυρό αντίκτυπο στις λογοτεχνικές σπουδές, ώστε προκάλεσαν δραματικές «αλλαγές στον κόσμο της λογοτεχνίας» (Gomez 153).² (Επιπλέον, η έλευση της ηλεκτρονικής τεχνολογίας στη δεκαετία του 1980 οδήγησε τους σύγχρονους συγγραφείς στη χρήση νέων εργαλείων στις λογοτεχνικές τους πρακτικές. Ο Espen J. Aarseth στο βιβλίο του *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997) επεξηγεί τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να προσεγγίσει και να ερμηνεύσει τη συνύπαρξη της λογοτεχνικής γραφής με τις ηλεκτρονικές τεχνολογίες και επικεντρώνεται σε διάφορες μορφές κειμενικότητας, ερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους «το εύρος των λογοτεχνικών σπουδών έχει επεκταθεί, ώστε να συμπεριλάβει φαινόμενα που μέχρι σήμερα θεωρούνται εκτός του τομέα της λογοτεχνίας» (18). Επίσης, η N. Katherine Hayles στη μελέτη *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008) προχωρά ένα βήμα παραπέρα, δίνοντας έμφαση στη μεταμόρφωση την οποία έχουν υποστεί οι λογοτεχνικές σπουδές ως αποτέλεσμα της συγχώνευσής τους με τα ηλεκτρονικά μίντια, και παρατηρεί ότι στις μέρες μας η λογοτεχνία αναπόφευκτα επηρεάζεται από τη σύγχρονη κουλτούρα των μίντια, «και ειδικότερα από τα ηλεκτρονικά παιχνίδια, τις ταινίες, τα κινούμενα σχέδια, τις ψηφιακές τέχνες και τη γραφιστική» (4). Παράλληλα, η εμφάνιση των νέων μίντια συνοδεύθηκε από προβλέψεις και φόβους ότι η λογοτεχνία, και ιδίως το μυθιστόρημα ως λογοτεχνικό είδος, «κινδυνεύει να εκλείψει, με τους αναγνώστες να απομακρύνονται από τα βιβλία ολοένα και περισσότερο, παρασυρόμενοι από την τηλεόραση, τις ταινίες, τα βιντεοπαιχνίδια και το Διαδίκτυο» (161). Ωστόσο, το επιχείρημα ότι το μυθιστόρημα απειλείται με εξαφάνιση φαντάζει υπερβολικό, δεδομένου ότι αυτό που έχει αλλάξει είναι μόνον η μορφή του μυθιστορήματος και όχι ο τρόπος με τον οποίο γίνεται τελικά η πρόσληψη του περιεχομένου από τον δέκτη.

Πράγματι, το μυθιστόρημα δεν εμφανίζεται πλέον μόνο σε έντυπη μορφή, αφού η λογοτεχνία στα τέλη του εικοστού αιώνα έχει γίνει και ψηφιακή, δεδομένης της εμφάνισης νέων μορφών λογοτεχνιών, οι οποίες «συνδυάζουν αφήγηση με ήχο, κίνηση και άλλες λειτουργίες» (Hayles, *Writing Machines* 27). Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι η ηλεκτρονική λογοτεχνία περιλαμβάνει μία ποικιλία αφηγηματικών ειδών, όπως «πεζογραφία

² Για μια λεπτομερή παρουσίαση των δραματικών αυτών αλλαγών που έχουν επιφέρει τα μεταμοντέρνα αφηγήματα στον τομέα της λογοτεχνίας, βλ. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (1987).

σε μορφή υπερκειμένου (hypertext),³ διαδικτυακή πεζογραφία, [και] διαδραστική πεζογραφία» (Hayles, *Writing Machines* 30). Επιπλέον, η ψηφιοποίηση δεν αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό μόνο της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας, αφού επηρεάζει και τα μυθιστορήματα που βρίσκονται σε έντυπη μορφή. Η συγχώνευση πολλών διαφορετικών μίντια διευκολύνει τη δημιουργία έντυπων μυθιστορημάτων που συνδυάζουν γραφικά και ζωγραφική, τα οποία δημιουργούνται με ψηφιακό τρόπο.⁴ Επομένως, είτε σε ηλεκτρονική είτε σε έντυπη μορφή, το σύγχρονο μυθιστόρημα αναμφίβολα ανατρέπει τα λογοτεχνικά δεδομένα, καθώς δεν αποτελείται μόνο από γραπτό κείμενο, αλλά ενσωματώνει, αναπλάθει και αναδιαμεσολαβεί παλαιά και νέα μίντια, όπως έντυπο κείμενο, (μη λεκτικό) ήχο, φωτογραφία, ψηφιακά γραφικά και βίντεο. Η Hayles τονίζει τη θετική πλευρά των ηλεκτρονικών μίντια. Με τη δήλωσή της ότι «η ηλεκτρονική λογοτεχνία στο σύνολό της [...] μας προκαλεί να αναθεωρήσουμε το τι μπορεί να κάνει και να είναι λογοτεχνία», (*Electronic Literature* 5), υπονοεί ότι, μέσα από τις διαδικασίες της συγχώνευσης και της αναδιαμεσολάβησης, τα νέα μίντια ανανεώνουν τη λογοτεχνία, επιτρέποντας την παραγωγή νέων μορφών αφήγησης. Μπορεί, επομένως, να ισχυριστεί κανείς ότι η αναδιαμεσολάβηση ανατρέπει, αλλά και βελτιώνει τη μορφή του μυθιστορήματος, δίνοντας τη δυνατότητα στους αναγνώστες να διαβάζουν και να ερμηνεύουν τη λογοτεχνία με ποικίλους τρόπους. Καθώς λοιπόν τα νέα μίντια εισέρχονται στον τομέα της λογοτεχνίας στα τέλη της δεκαετίας του 1980 δίνουν νέες προσεγγίσεις στη λογοτεχνική γραφή και έκφραση. Για το λόγο αυτό, η συγχώνευση και η αναδιαμεσολάβηση αναπόφευκτα επιβάλλουν κατά κάποιον τρόπο νέες πρακτικές προσέγγισης των λογοτεχνικών κειμένων, παροτρύνοντάς μας να συνδυάσουμε λογοτεχνικές, δια-μιντιακές, κινηματογραφικές, και άλλες θεωρητικές προσεγγίσεις, προκειμένου να είμαστε σε θέση να εκτιμήσουμε και να αξιολογήσουμε τις νέες λογοτεχνικές μορφές που έχουν προκύψει.

³ Ο όρος «υπερκειμένο», επινοήθηκε το 1963 από τον Theodore H. Nelson, και χαρακτηρίστηκε ως «μη-γραμμική γραφή» (Bush 165). Ως εκ τούτου, το υπερκειμένο μπορεί να θεωρηθεί ως «κείμενο που αποτελείται από αποσπάσματα λέξεων (ή εικόνων) τα οποία συνδέονται ψηφιακά με πολλαπλές διόδους, διαμορφώνοντας μία ανοιχτής-μορφής κειμενικότητα, που περιγράφεται με τους όρους *σύνδεσμος*, *κόμβος*, *δίκτυο*, *ιστός*, και *μονοπάτι*» (Lindow 2). Το υπερκειμένο εμφανίζεται στο χώρο της λογοτεχνίας στα τέλη της δεκαετίας του 1980 από τον συγγραφέα Michael Joyce, ο οποίος θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους δημιουργούς λογοτεχνίας σε μορφή υπερκειμένου. Το πρώτο έργο του Michael Joyce, *afternoon, a story* (1987), αποτελεί επίτευγμα στην ηλεκτρονική λογοτεχνία και θεωρείται ως το πρώτο υπερκειμενικό μυθιστόρημα στην ιστορία της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας.

⁴ Παραδείγματα μυθιστορημάτων έντυπης μορφής στα οποία είναι εμφανής η συγχώνευση πολλών διαφορετικών μίντια είναι το *VAS: An Opera in Flatland* (2002) του Steve Tomasula, το *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) του Jonathan Safran Foer, το *The People of Paper* (2005) του Salvador Plascencia, και το *House of Leaves* (2000) του Mark Z. Danielewski. Περισσότερες πληροφορίες μπορεί να βρει κανείς στα βιβλία της N. Katherine Hayles με τους ακόλουθους τίτλους: *Writing Machines* (2002) και *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008).

Το παρόν άρθρο εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους η ανάγνωση ενός ηλεκτρονικού κειμένου, όπως το *TOC* του Tomasula, μετατρέπεται σε μία πολυμεσική εμπειρία μέσα από τις διαδικασίες της συγχώνευσης και της αναδιαμεσολάβησης των ψηφιακών μέσων. Η επιλογή οφείλεται στο γεγονός ότι το *TOC* αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των αλλαγών που φέρνουν τα νέα μίντια στη μορφή και το περιεχόμενο ενός μυθιστορήματος. Θα επιχειρήσω λοιπόν, να εξετάσω τον τρόπο με τον οποίο η μορφή του μυθιστορήματος επηρεάζει το περιεχόμενό του. Ως εκ τούτου, η ανάλυση του κειμένου στο άρθρο αυτό είναι διαφορετική από εκείνη ενός κειμένου έντυπης μορφής. Ο ψηφιακός αφηγηματικός χώρος του *TOC* αποτελεί πεδίο πειραματισμού και διερεύνησης για τους αναγνώστες, οι οποίοι δεν έχουν πρόσβαση σε ολόκληρο το ψηφιακό κείμενο μονομιάς, όπως συμβαίνει με μυθιστορήματα έντυπης μορφής, αφού αυτό αποκαλύπτεται στην οθόνη του υπολογιστή ανάλογα με τις επιλογές που κάνει κάθε φορά ο αναγνώστης. Έτσι, το ψηφιακό κείμενο δεν είναι στατικό, αφού αλλάζει κάθε φορά ο τρόπος με τον οποίο οι αναγνώστες το διαβάζουν, το κατανοούν, το ερμηνεύουν και το βιώνουν.

Ξεκινώντας από τη δομική οργάνωση του κειμένου του *TOC*, παρατηρεί κανείς ότι ένα νέο αφηγηματικό περιβάλλον εκτυλίσσεται σταδιακά στα μάτια των αναγνωστών, το οποίο οπτικά είναι εντελώς διαφορετικό από εκείνο των μυθιστορημάτων που κυκλοφορούν σε έντυπη μορφή. Ο ψηφιακός αφηγηματικός χώρος του μυθιστορήματος αρχικά προκαλεί συναισθήματα έκπληξης και αμηχανίας στους αναγνώστες, αφού δεν έρχονται αντιμέτωποι με γραπτό κείμενο αλλά με οπτικοακουστικά γραφικά και κίνηση. Αμέσως μετά την εκτέλεση του προγράμματος του DVD, η διήγηση ξεκινά με ένα εισαγωγικό βίντεο, το οποίο πραγματεύεται την ιστορία της αντιπαλότητας δύο δίδυμων αδελφών, του Χρόνου και του Λόγου. Μετά τη λήξη του βίντεο, εμφανίζεται στην οθόνη ένας εικονικός χώρος, αποτελούμενος από ένα συνονθύλευμα σχεδίων και σχημάτων τα οποία δημιουργούν ποικίλες χρωματικές αντιθέσεις (βλ. Εικ. 1).



Εικ. 1. Η κύρια οθόνη του TOC.
Επανατύπωση μετά από άδεια του Steve Tomasula.
© 2009 TOC: A New Media Novel.

Όλα αυτά πλάθουν έναν δυναμικό και πολυεπίπεδο ψηφιακό χώρο που προκαλεί πολλαπλά ερεθίσματα στους αναγνώστες. Μπορεί κανείς να ισχυριστεί πως αυτός ο ασύμμετρος και ακανόνιστος σχεδιασμός του αφηγηματικού ψηφιακού χώρου σχετίζεται θεματικά με την αναστάτωση που προκαλείται στο μυθιστόρημα για το ποιο από τα δύο αδέρφια θα ανεβεί στο βασιλικό θρόνο, αλλά ταυτόχρονα προκαλεί σύγχυση στους αναγνώστες ως προς τον τρόπο με τον οποίο θα πρέπει να «διαβάσουν» το μυθιστόρημα.

Παρ' όλα αυτά, τα συναισθήματα αμηχανίας και σύγχυσης που βιώνουν οι αναγνώστες είναι προσωρινά, καθώς σύντομα καταφέρνουν να ανακαλύψουν τον τρόπο να συνεχίσουν την ανάγνωση του μυθιστορήματος. Συγκεκριμένα, η ανάγνωση του κειμένου μπορεί να πραγματοποιηθεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Οι αναγνώστες καλούνται να κάνουν κλικ πάνω στο βότσαλο που βρίσκεται στο κάτω δεξιά μέρος της οθόνης και να το μετακινήσουν σε ένα από τα δύο ορθογώνια κουτιά που φέρουν τα ονόματα των δύο δίδυμων αδερφών. Αν το βότσαλο τοποθετηθεί μέσα στο κουτί με το όνομα «Χρόνος», θα εμφανιστεί ένα βίντεο τριάντα λεπτών που αφηγείται την ιστορία μιας γυναίκας που εργάζεται ως μοντέλο στο περιοδικό *Vogue*, και της οποίας ο σύζυγος βρίσκεται στο νοσοκομείο σε κώμα μετά από ένα σοβαρό τροχαίο ατύχημα. Εναλλακτικά, αν επιλεγεί το κουτί με το όνομα «Λόγος», τότε θα ξεκινήσει μία ρυθμική μελωδία και το κουτί θα μετατραπεί σε μία κινούμενη επιφάνεια με χρωματιστές τρύπες στις οποίες θα πρέπει οι αναγνώστες να κάνουν κλικ χρησιμοποιώντας το ποντίκι του υπολογιστή τους. Ανάλογα με την επιλογή των χρωματιστών οπών/τρυπών, οι αναγνώστες, σταδιακά ανακαλύπτουν τις διάφορες μικρές αφηγήσεις από τις οποίες αποτελείται το μυθιστόρημα: αν πχ. κάνουν κλικ στις μπλε τρύπες, εμφανίζονται στην οθόνη διάφορες διηγήσεις σε μορφή κειμένου, ενώ οι κόκκινες τρύπες ενεργοποιούν μία σειρά από βίντεο. Οι πράσινες τρύπες δείχνουν σε έτη φωτός την απόσταση ανάμεσα στη γη και σε άλλους πλανήτες. Τέλος, αν κάποιος κάνει κλικ πάνω στη γαλάζια κηλίδα της κινούμενης επιφάνειας στο κουτί «Λόγος», θα σχηματιστεί η εικόνα ενός νησιού και θα εμφανιστεί άλλη μία ομάδα μικρών αφηγήσεων σε μορφή κειμένου.

Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το μυθιστόρημα περιστασιακά αναδιαμεσολαβεί το ψηφιακό αφηγηματικό υπερκείμενο διότι ο Tomasula δημιουργεί υπερκειμενικές συνδέσεις μεταξύ των διαφορετικών αφηγήσεων στο μυθιστόρημα. Αν η έννοια της υπερκειμενικότητας ορίζεται ως η (διανοητική) σύνδεση διαφορετικών ψηφιακών κειμένων που σχηματίζουν μία πλοκή (Ryan, *Narrative as VR* 2 199), αυτό γίνεται εμφανές στο *TOC*, δεδομένου ότι οι αναγνώστες καλούνται να κάνουν συσχετισμούς ανάμεσα στις διαφορετικές αφηγήσεις στο μυθιστόρημα στην προσπάθειά τους να δημιουργήσουν την

πλοκή. Για παράδειγμα, η ηλικιωμένη γυναίκα (“old crone”) για την οποία έχει ακούσει η κοπέλα στην αφήγηση με τίτλο “The Problem of the Heart” είναι η ίδια γυναίκα «που κάποτε ισχυρίστηκε ότι είχε εφεύρει μια συσκευή που θα μπορούσε να αποθηκεύσει τον χρόνο όποτε χρειαζόταν να χρησιμοποιηθεί» (“who once claimed to have invented a device that could store up time for use when it was needed”) (Tomasula, *TOC*). Η ίδια αυτή φράση επαναλαμβάνεται επίσης στις αφηγήσεις “Origins of the Influencing Machine I” και “Origins of the Influencing Machine V,” αν και ελαφρώς διαφοροποιημένη. Επιπλέον, η αφήγηση “Origins of the Influencing Machine I” συνδέεται με το “Origins of the Influencing Machine V,” καθώς και οι δύο αφηγούνται το γεγονός της επίσκεψης ενός άνδρα στο σπίτι της γυναίκας αυτής: η μόνη διαφορά μεταξύ των δύο αφηγήσεων είναι ότι η πρώτη αφηγείται το γεγονός από την οπτική της γυναίκας, ενώ η δεύτερη από αυτή του άνδρα. Παρομοίως, σε μια προσπάθεια δημιουργίας μιας συσκευής που θα μπορούσε να εξοικονομήσει χρόνο, ο ερμηίτης στην αφήγηση με τίτλο “Heart of the Machine” ονειρεύεται επίσης την ηλικιωμένη γυναίκα (“old crone”) και, συνεπώς, αυτή η αφήγηση συνδέεται επίσης με αυτήν που ονομάζεται “Exhumation of the Saint,” όπου οι αναγνώστες ανακαλύπτουν ότι αυτή η γυναίκα τελικά έδωσε την καρδιά της στη Διαφορική Μηχανή. Εκτός από αυτό, τα δίδυμα που γεννιούνται στην αφήγηση με τίτλο “The House of Time” είναι ο Χρόνος και ο Λόγος για τους οποίους οι αναγνώστες ενημερώνονται στο εισαγωγικό βίντεο, ενώ η «μητέρα της Διαφορικής Μηχανής» (“the mother of the Difference Engine”), που αναφέρεται στην αφήγηση με τίτλο “Grand Illusion,” δεν είναι άλλη από τη μητέρα των δίδυμων αδερφών, «η εξόριστη βασίλισσα» (“the queen in exile”), η οποία ήταν υπεύθυνη για τις ταραχές και τους πολέμους που περιγράφονται τόσο στο εισαγωγικό βίντεο όσο και στην αφήγηση “Grand Illusion” (Tomasula, *TOC*). Τέλος, η υπερκειμενικότητα είναι ιδιαίτερα εμφανής στις αφηγήσεις του νησιού, οι οποίες συνδέονται επίσης μεταξύ τους με ακόμα πιο καταφανή τρόπο. Για παράδειγμα, οι αφηγήσεις με τίτλους “Death by Sand” και “Death by Water” είναι σχεδόν πανομοιότυπες, αντηχώντας η μία την άλλη, καθώς η μόνη διαφορά μεταξύ τους είναι ότι η τελευταία αντικαθιστά τις λέξεις “waterclocks,” “water” και “fish,” που περιέχονται στην πρώτη αφήγηση, με τις λέξεις “hourglass,” “sand” and “birds” αντίστοιχα (Tomasula, *TOC*). Όπως παρατηρεί και ο Jean-Yves Pellegrin, «οι αναγνώστες εντοπίζουν συμμετρίες, ανατροπές, επαναλήψεις, αντηχήσεις, και ποικιλομορφίες, καθώς ανακαλύπτουν και διαβάζουν τις διάφορες αφηγήσεις του μυθιστορήματος» (188). Είναι φανερό λοιπόν ότι, με τη χρήση φράσεων και γεγονότων που φέρνουν στο μυαλό των αναγνωστών άλλες αφηγήσεις που περιέχονται στο μυθιστόρημα, το *TOC* διατηρεί την ίδια υπερκειμενική δομή των πρώιμων υπερκειμένων της δεκαετίας του 1980 και 1990.

Ωστόσο, το *TOC* ταυτόχρονα ανατρέπει την έννοια της πλοκής, αλλά και του υπερκειμένου ως ένα παζλ το οποίο, σύμφωνα με τη Marie-Laure Ryan, δημιουργείται μέσα από τη διανοητική σύνδεση των διαφόρων αφηγήσεων και τη συλλογή διαφόρων στοιχείων μέσα σε αυτές (*Narrative as VR 2* 199), όπως σημειώθηκε παραπάνω. Αυτό συμβαίνει επειδή ο Tomasula παρέχει συνδέσμους μόνο εντός των ίδιων αφηγηματικών ομάδων—δηλαδή στις αφηγήσεις των κόκκινων, πράσινων και μπλε οπών, καθώς και σε αυτές του νησιού αποφεύγοντας έτσι τη σύνδεση διαφορετικών ομάδων μεταξύ τους. Παρόλο που στα υπερκειμενικά μυθιστορήματα οι αναγνώστες καλούνται να συνδυάσουν διανοητικά τις διάφορες αφηγήσεις από τις οποίες αυτό αποτελείται, οι μικρές διαφορετικές αφηγήσεις που ανακαλύπτουν σταδιακά οι αναγνώστες στο *TOC* είναι αυτόνομες. Επ’ αυτού ο Scott Rettberg γράφει ότι στο *TOC* «δεν συνδέονται όλα τα στοιχεία μεταξύ τους» (4). Παρόλο που ο Rettberg το θεωρεί αυτό ατέλεια, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Tomasula προσφέρει εδώ μια επανασχεδιασμένη έκδοση του υπερκειμένου. Συγκεκριμένα, το *TOC* συνιστά μία συλλογή από μικρές αφηγήσεις, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους θεματικά. Η έννοια του χρόνου αποτελεί κεντρικό θέμα που χρησιμεύει ως επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε όλο το μυθιστόρημα, συνδέοντας όλες τις αφηγήσεις μεταξύ τους. Αυτό άλλωστε το επιβεβαιώνει και η Hayles παρατηρώντας, για παράδειγμα, ότι η θεματολογία που παρουσιάζεται στο βίντεο «Χρόνος» αναπαράγεται και στις υπόλοιπες αφηγήσεις του *TOC* (*How We Think* 111). Παρά το ότι το θέμα του χρόνου δεν αποτελεί θέμα προς ανάλυση ή συζήτηση στο παρόν άρθρο,⁵ αρκεί απλώς να ειπωθεί πως αυτό που ενώνει όλους τους χαρακτήρες του μυθιστορήματος μεταξύ τους είναι η σχέση τους με το χρόνο και η επίδρασή του επάνω τους. Επομένως, στο *TOC* υπάρχουν πολλές διαφορετικές αφηγήσεις οι οποίες συνδέονται θεματικά αλλά όχι σημασιολογικά ώστε να μπορούν να λειτουργήσουν ως ένα ενιαίο αφηγηματικό σύνολο. Ως εκ τούτου, οι αφηγήσεις μπορούν να λειτουργήσουν αυτόνομα μέσα στο μυθιστόρημα, καθώς και να εξεταστούν ή να ερμηνευθούν ξεχωριστά, παρά την ύπαρξη του κοινού θέματος του χρόνου που τις συνδέει. Αυτό συμβαίνει διότι η κατανόηση μιας αφήγησης δεν εξαρτάται από την κατανόηση μιας άλλης, αφού η κάθε αφήγηση διηγείται μία διαφορετική ιστορία. Για παράδειγμα, η αφήγηση με τίτλο “Visiting the Past” διηγείται αποκλειστικά την ιστορία ενός άντρα που επισκέπτεται το παρελθόν ανοίγοντας μία τρύπα στο έδαφος, ενώ στην αφήγηση “Visiting the Future” οι αναγνώστες

⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτό το θέμα, βλ. Hayles, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis* 85-121.

πληροφορούνται για μία γυναίκα η οποία σκαρφαλώνει σε μία σκάλα τόσο ψηλά που μεταφέρεται στο μέλλον.

Επιπρόσθετα, παρατηρεί κανείς ότι το *TOC* φαίνεται να διατηρεί ένα είδος «αρχεϊακής» οργάνωσης. Η Marie-Laure Ryan στο άρθρο της “Will New Media Produce New Narratives?” αναφέρει ότι τα τελευταία χρόνια τα πολυμεσικά κείμενα μπορούν να γίνουν αντιληπτά και ως «αρχεία προς διερεύνηση» (343). Η ιδέα του κειμένου ως «αρχείου» είναι ιδιαίτερα εμφανής στο *TOC*. Κάνοντας κλικ με το ποντίκι σε διαφορετικές τρύπες, οι αναγνώστες αποκαλύπτουν σταδιακά το περιεχόμενο του μυθιστορήματος, αλλάζοντας έτσι κάθε φορά οι ίδιοι τον τρόπο με τον οποίο εμφανίζεται το κείμενο στην οθόνη. Αυτό σημαίνει ότι κάθε φορά που κάνουν κλικ στις χρωματιστές τρύπες της κινούμενης επιφάνειας, αποκαλύπτοντας τις μυστικές αφηγήσεις, ο τίτλος της εκάστοτε αφήγησης γίνεται ορατός σε διαφορετικές περιοχές της κύριας οθόνης, ανάλογα με τον τύπο του κειμένου που εμφανίζεται: οι τίτλοι των αφηγήσεων που έχουν τη μορφή κειμένου εμφανίζονται στο κάτω μέρος της οθόνης, οι τίτλοι των βίντεο κλιπ στην πάνω πλευρά και οι αποστάσεις ανάμεσα στη γη και στους άλλους πλανήτες στην αριστερή πλευρά της οθόνης. Είναι αξιοσημείωτο ότι δίνεται έτσι η δυνατότητα στους αναγνώστες να μεταβάλλουν συνεχώς τη δομή του μυθιστορήματος, κατατάσσοντας τις διάφορες αφηγήσεις του στον εικονικό/ψηφιακό χώρο της οθόνης του υπολογιστή. Όταν κάνουν κλικ στην τελευταία τρύπα, αποκαλύπτονται όλες οι απόκρυφες αφηγήσεις του μυθιστορήματος μονομιάς. Έτσι, η κύρια οθόνη μετατρέπεται σε έναν ανοιχτό χάρτη που προσφέρει πανοραμική θέα σε όλες τις διαφορετικές αφηγήσεις που περιέχονται στο μυθιστόρημα, δίνοντας την ευκαιρία στους αναγνώστες να τις επανεξετάσουν ανά πάσα στιγμή με ένα κλικ. Το *TOC* λοιπόν αποκτά μία αρχεϊακή δομή, η οποία επιτρέπει στους αναγνώστες να ελέγχουν πλήρως το κείμενο, εφόσον μπορούν να έχουν πρόσβαση στις διάφορες αφηγήσεις του μυθιστορήματος, σαν να διερευνούν τις σελίδες μιας ηλεκτρονικής εγκυκλοπαίδειας ή μιας βάσης δεδομένων.

Μπορεί, λοιπόν, εύκολα να αντιληφθεί κανείς ότι η σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στο κείμενο και τους αναγνώστες είναι απολύτως διαδραστική, αφού οι τελευταίοι καλούνται να διαβάσουν το μυθιστόρημα κάνοντας κλικ με το ποντίκι στα διάφορα σημεία της οθόνης. Πιο συγκεκριμένα, το μυθιστόρημα εκτός από διαδραστικό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως «εργοδικό», “ergodic” κατά τον Aarseth, ο οποίος εξελίσσει περαιτέρω την έννοια της διαδραστικότητας σε εκείνη της «εργοδικότητας», όρο τον οποίο επινόησε ο ίδιος στην προσπάθειά του να περιγράψει ένα κείμενο στο οποίο οι αναγνώστες χρειάζεται να καταβάλουν αρκετή προσπάθεια για να το διαβάσουν (1). Το μυθιστόρημα του Tomasula εμπίπτει στην κατηγορία του εργοδικού κειμένου, δεδομένου ότι οι αναγνώστες θα πρέπει να

διαβάσουν το μυθιστόρημα αναζητώντας τις τρύπες που εμφανίζονται στην κινούμενη επιφάνεια του κουτιού «Λόγος» και κάνοντας κλικ πάνω σε αυτές. Κατ' επέκταση, αυτή η ιδέα της εργοδικής κειμενικότητας προσδίδει στο μυθιστόρημα αρκετά στοιχεία από βιντεοπαιχνίδια. Η Janet H. Murray αναφέρει ότι «όταν οι αναγνώστες είναι πολύ στενά συνδεδεμένοι με ένα αντικείμενο σε έναν φανταστικό κόσμο, όπως, για παράδειγμα, με έναν κέρσορα της οθόνης που μετατρέπεται σε ανθρώπινο χέρι, οι κινήσεις του χρήστη/αναγνώστη μεταφράζονται σε κινήσεις μέσα στον εικονικό χώρο» (108). Αυτό είναι απόλυτα εμφανές στο *TOC*, όταν ο κέρσορας αποκτά τη μορφή ενός ανθρώπινου χεριού, καθώς οι αναγνώστες μετακινούν το βότσαλο σε οποιοδήποτε από τα κουτιά, ή όταν αυτός μετατρέπεται σε σταυρό στο κουτί «Λόγος» και οι αναγνώστες καλούνται να κάνουν κλικ στις διάφορες τρύπες της επιφάνειας. Βλέποντας κανείς αυτό σε συνάρτηση με το επιχείρημα της Murray, διαπιστώνει ότι και στις δύο περιπτώσεις «η αντιστοιχία μιας κίνησης μέσα στον πραγματικό χώρο σε μία κίνηση μέσα στον φανταστικό ψηφιακό χώρο αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ευχαρίστησης που αισθάνονται οι αναγνώστες, καθώς παίζουν ένα βιντεοπαιχνίδι» (108). Ως εκ τούτου, η διαδραστικότητα και η εργοδικότητα παρέχουν στους αναγνώστες την αίσθηση ότι με τις επιλογές τους μπορούν να ελέγχουν απόλυτα το κείμενο και την αφήγηση. Η αίσθηση αυτή είναι αντίστοιχη με το αίσθημα ελευθερίας που νιώθει κανείς, όταν παίζει ένα βιντεοπαιχνίδι στον υπολογιστή.

Λαμβάνοντας υπόψη αυτά τα στοιχεία, το κρίσιμο ζήτημα που πρέπει να εξεταστεί είναι το κατά πόσον το *TOC* θα πρέπει να θεωρηθεί ως μυθιστόρημα ή ως ηλεκτρονικό παιχνίδι. Συγκεκριμένα, είναι αναγκαίο κανείς να εξετάσει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η διαδραστικότητα στο μυθιστόρημα. Ο Roger Caillois διαχωρίζει την έννοια του παιχνιδιού σε δύο διαφορετικές κατηγορίες, σε ελεγχόμενο παιχνίδι με κανόνες και σε μη ελεγχόμενο, ελεύθερο παιχνίδι (13). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι το *TOC* αντιπροσωπεύει το δεύτερο είδος παιχνιδιού, δεδομένου ότι το παιχνίδι εδώ δεν είναι βασισμένο σε συγκεκριμένους κανόνες, όπως συμβαίνει στα συμβατικά ηλεκτρονικά παιχνίδια, αφού οι αναγνώστες συμμετέχουν σε «ένα ελεύθερο παιχνίδι χωρίς προβλεπόμενο αποτέλεσμα», όπως δηλώνει και η Ryan, αναφερόμενη στη δεύτερη μορφή παιχνιδιού (*Narrative as VR 2* 198). Σε αντίθεση με τα βιντεοπαιχνίδια όμως, στο *TOC* δεν υπάρχουν νικητές και ηττημένοι, αφού οι αναγνώστες δε χρειάζεται να επιλύσουν κάποιο μυστήριο, αλλά ούτε και να ακολουθήσουν κάποιους κανόνες ώστε να ξεπεράσουν εμπόδια προκειμένου να περάσουν στα επόμενα επίπεδα ή να νικήσουν τον εχθρό. Η ευχαρίστησή τους, αντιθέτως, πηγάζει από την ίδια την ανάγνωση του μυθιστορήματος και κυρίως από τη διαδικασία της εξερεύνησης

των πολυάριθμων αφηγήσεων του *TOC*. Η έννοια του «παιχνιδιού», λοιπόν, στο μυθιστόρημα αποκτά τη μορφή της διερεύνησης. Οι αναγνώστες γίνονται ερευνητές, καθώς μπορούν να περιπλανώνται ελεύθερα στον ψηφιακό χώρο του μυθιστορήματος, όπως είδαμε και προηγουμένως. Όντως, οι αναγνώστες έχουν τη δυνατότητα να καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το κείμενο στην οθόνη, μέσω της διαδικασίας της εξερεύνησης την οποία κάνουν οι ίδιοι αλλά και μέσω των επιλογών τους. Χάρη στις νέες δυνατότητες που προσφέρουν οι ψηφιακές τεχνολογίες, οι αναγνώστες έχουν την ελευθερία να κάνουν διαφορετικούς συνδυασμούς κατά την ανάγνωση του *TOC*: μπορούν, για παράδειγμα, να αποκαλύψουν μόνο τα βίντεο κλπ, κάνοντας κλικ στις κόκκινες τρύπες. Ή εναλλακτικά, μπορούν να κάνουν κλικ στις τρύπες διαφορετικών χρωμάτων κάθε φορά, αποκαλύπτοντας με αυτόν τον τρόπο διαφορετικές αφηγήσεις σε τυχαία σειρά.

Ο ρόλος, όμως, των αναγνωστών ως ερευνητών της αρχαικής αφήγησης γίνεται ακόμα περισσότερο εμφανής στον ψηφιακό χώρο του «Νησιού». Εκεί οι αναγνώστες καλούνται να επιλέξουν ανάμεσα στις διάφορες ιστορίες που βρίσκονται συγκεντρωμένες γύρω από την εικόνα ενός νησιού, κάνοντας κλικ στα εικονίδια της σελήνης, το καθένα από τα οποία αντιπροσωπεύει και εμφανίζει μία διαφορετική αφήγηση (βλ. Εικ. 2).



Εικ. 2. Η δομική οργάνωση του «Νησιού» στο *TOC*. Επανατύπωση μετά από άδεια του Steve Tomasula. © 2009 *TOC: A New Media Novel*.

Πιο συγκεκριμένα, σε κάθε ιστορία που εμφανίζεται στην οθόνη βρίσκεται, όπως μπορεί να πληροφορηθεί κανείς στις οδηγίες του DVD, το εικονίδιο με τίτλο “Compass Rose,” το οποίο είναι ένα πλήκτρο που επιτρέπει στους αναγνώστες να επιστρέψουν πίσω στην οθόνη του νησιού. Το εικονίδιο αυτό περιβάλλεται επίσης από άλλα τέσσερα εικονίδια σε σχήμα σελήνης, τα οποία δίνουν τη δυνατότητα στους αναγνώστες να εξερευνήσουν με ένα κλικ τις πολλαπλές αφηγήσεις του «Νησιού». Παρέχονται, λοιπόν, στους αναγνώστες ορισμένα εργαλεία πλοήγησης που τους βοηθούν να εξερευνήσουν αυτό το αρχείο/παιχνίδι. Το *TOC*,

επομένως, γίνεται ένας εξερευνήσιμος ψηφιακός χώρος μέσα στον οποίο οι αναγνώστες έχουν την ευχέρεια να καθορίζουν από μόνοι τους ποιες αφηγήσεις θα εμφανίζονται στην οθόνη και με ποια σειρά. Με άλλα λόγια, οι αναγνώστες/ερευνητές μπορούν επίσης να χαρακτηριστούν μεταφορικά ως παίκτες που «έχουν το ελεύθερο να καθορίζουν τις δραστηριότητες του συστήματος» επιλέγοντας, εξερευνώντας και ανακαλύπτοντας μυστικούς ψηφιακούς αφηγηματικούς κόσμους (Nielsen 11).

Όσον αφορά το οντολογικό ερώτημα που τέθηκε νωρίτερα σχετικά με το αν το *TOC* θα μπορούσε να θεωρηθεί μυθιστόρημα ή ηλεκτρονικό παιχνίδι, ο Tomasula φαίνεται να παρέχει έναν αρκετά ρευστό ορισμό για τον όρο «μυθιστόρημα». Στην πραγματικότητα, το *TOC* αποτελεί ένα υβριδικό κείμενο το οποίο συνδυάζει τόσο μυθιστορηματικά/αφηγηματικά στοιχεία, όσο και στοιχεία ενός βιντεοπαιχνιδιού. Αυτό σημαίνει ότι το *TOC* δεν ανήκει σε καμία κατηγορία, δεδομένου ότι δε θα πρέπει να θεωρηθεί αποκλειστικά ως μυθιστόρημα ή αποκλειστικά ως βιντεοπαιχνίδι, αλλά εν μέρει ως ένα βιντεοπαιχνίδι ή μία αρχαιακή πολυμεσική αφήγηση που φέρει χαρακτηριστικά και των δύο ειδών, δηλαδή του μυθιστορήματος και του βιντεοπαιχνιδιού. Την ίδια στιγμή, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι αυτή η δυνατότητα πλοήγησης και διερευνητικής ελευθερίας που δίνεται στους αναγνώστες είναι ίσως προβληματική και απατηλή. Στην περίπτωση που το μυθιστόρημα είναι μερικώς βιντεοπαιχνίδι, το γεγονός ότι οι θεωρίες και οι παρατηρήσεις του Aarseth για ορισμένα βιντεοπαιχνίδια μπορούν να εφαρμοστούν στο *TOC*, όπως είδαμε παραπάνω, σημαίνει ότι ακόμη και οι ίδιες οι επιλογές που κάνουν οι αναγνώστες, καθώς διαβάζουν το *TOC*, θα πρέπει να θεωρηθούν επίσης κατά ένα μέρος ως επιλογές. Αυτό συμβαίνει διότι στο *TOC* οι αναγνώστες ουσιαστικά δεν κάνουν καμία επιλογή, αλλά καλούνται να ανακαλύπτουν συνεχώς τα διάφορα ήδη υπάρχοντα αφηγηματικά μονοπάτια (Aarseth, “Quest Games” 366). Ωστόσο, το γεγονός αυτό δεν αποτελεί αδυναμία, αφού η επιλογή και η πλοήγηση καθιστούν το μυθιστόρημα πιο εξατομικευμένο, καθώς οι αναγνώστες δημιουργούν τη δική τους εκδοχή για το μυθιστόρημα, όχι μόνον ανάλογα με το τι θα επιλέξουν να διαβάσουν κάθε φορά, αλλά και ανάλογα με τη διαδρομή που θα ακολουθήσουν κατά την ανάγνωση. Έτσι, το *TOC* είναι ένα δυναμικό κείμενο το οποίο μεταβάλλεται με κάθε ανάγνωση, ανάλογα με τη σειρά με την οποία προβάλλονται στην οθόνη οι διάφορες αφηγήσεις, αλλά και σύμφωνα με τις ιστορίες που οι ίδιοι οι αναγνώστες επιλέγουν να αποκαλύπτουν κάθε φορά. Όπως μαθαίνουμε και στις οδηγίες του DVD, «με μερικές αναγνώσεις μπορεί να αποκαλυφθούν όλα τα στοιχεία του μυθιστορήματος, ενώ με κάποιες άλλες μπορεί να αποκαλυφθούν ορισμένα μόνον από αυτά» (“UserGuide,” *TOC*). Ο

κάθε αναγνώστης μπορεί έτσι να βιώσει το μυθιστόρημα μοναδικά, σύμφωνα με τις επιλογές του.

Επιπλέον, το *TOC* ανατρέπει και ανακατασκευάζει τους παραδοσιακούς τρόπους αφήγησης, αναμειγνύοντας πολλαπλές αφηγηματικές πρακτικές. Αφενός, το μυθιστόρημα λειτουργεί κατά κάποιο τρόπο όπως ένα κείμενο σε έντυπη μορφή, επειδή περιέχει ορισμένες διηγήσεις που εμφανίζονται σε μορφή γραπτού κειμένου. Για παράδειγμα, στις διηγήσεις που αποκαλύπτονται, αν κάνει κανείς κλικ στις μπλε τρύπες του κουτιού «Λόγος», καθώς και στις διηγήσεις που περιλαμβάνονται στο τμήμα του νησιού του μυθιστορήματος, οι αναγνώστες καλούνται να διαβάσουν ένα γραπτό κείμενο στην οθόνη του υπολογιστή, σαν να διαβάζουν δηλαδή ένα κείμενο γραμμένο σε χαρτί. Από την άλλη πλευρά, το μυθιστόρημα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα προϊόν αναδιαμεσολάβησης πολλών διαφορετικών μίντια ή, πιο συγκεκριμένα, του πολυμεσικού χώρου του διαδικτύου, λόγω της πληθώρας των μίντια που το συνθέτουν. Πράγματι, το *TOC* μπορεί να θεωρηθεί πολυτροπικό κείμενο, όπως αναφέρει και η Hayles (*How We Think* 106), αφού χαρακτηρίζεται από τη δυναμική αλληλεπίδραση πολλαπλών μέσων, όπως η μουσική, ο ήχος, το γραπτό κείμενο, τα γραφικά, η προφορική διήγηση και η κίνηση. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο τρόπος με τον οποίο συμμετέχουν οι αναγνώστες στην αφηγηματική εμπειρία του *TOC* να διαμορφώνεται από τα διαφορετικά μίντια τα οποία συγχωνεύει και αναδιαμεσολαβεί το μυθιστόρημα. Σύμφωνα με τη Hayles, αφενός «οι αναγνώστες επικεντρώνονται κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης σε συγκεκριμένες πληροφορίες για μεγάλο χρονικό διάστημα (καθώς διαβάζουν, για παράδειγμα, ένα μυθιστόρημα του Κάρολου Ντίκενς), αγνοώντας οποιοδήποτε εξωτερικό ερέθισμα» (“Media Theory”). Αφετέρου, η ανάγνωση μπορεί να χαρακτηρίζεται από τη γρήγορη εναλλαγή εστίασης σε πολλές διαφορετικές πληροφορίες κάθε φορά (“Media Theory”). Υπό το πρίσμα αυτό, η πρώτη περίπτωση αναφέρεται στη νοητική λειτουργία των αναγνωστών, καθώς διαβάζουν μία διήγηση που παρουσιάζεται σε ένα αφηγηματικό μέσο, όπως για παράδειγμα τις αφηγήσεις στο τμήμα του νησιού και στο κουτί «Λόγος»· όμως η δεύτερη περίπτωση χαρακτηρίζει τη σχέση και την εμπειρία των αναγνωστών με το ψηφιακό και διαδραστικό περιβάλλον των ηλεκτρονικών πολυμέσων. Οι αναγνώστες, δηλαδή, δεν εμπλέκονται απλώς στη διαδικασία ανάγνωσης και διερεύνησης του ψηφιακού αφηγηματικού χώρου, αλλά βιώνουν το μυθιστόρημα πολυτροπικά και πολυδιάστατα, καθώς μεταλλάσσονται ταυτόχρονα σε θεατές και ακροατές. Λόγου χάριν, η αφήγηση της ιστορίας του μοντέλου στη διήγηση που φέρει τον τίτλο «Χρόνος» γίνεται με κινηματογραφικό τρόπο, καλώντας τους αναγνώστες να αναλάβουν πολλαπλούς ρόλους στο μυθιστόρημα. Αρχικά, ακούν την ιστορία από μία αφηγήτρια, της οποίας η φωνή διακόπτεται περιστασιακά από

άλλες αφηγηματικές φωνές που παρεμβαίνουν στη διήγηση. Επίσης, στο παρασκήνιο ακούγεται μουσική, ενώ οι αναγνώστες παρακολουθούν ταυτόχρονα διάφορα σχέδια να στροβιλίζονται στην οθόνη.

Μπορεί να αντιληφθεί κανείς, επομένως, ότι το κάθε μέσο που χρησιμοποιείται στο μυθιστόρημα συνεισφέρει με διαφορετικό τρόπο στη διαμόρφωση της εκάστοτε αφήγησης. Συγκεκριμένα, η προφορική διήγηση «Χρόνος» ενισχύεται τόσο ακουστικά/φωνητικά όσο και οπτικά. Αρχικά, η μουσική που ακούγεται εντείνει τη μυστηριώδη ατμόσφαιρα που δημιουργεί η αφήγηση, ενώ αντικατοπτρίζει και τα συναισθήματα απογοήτευσης και δυσφορίας της πρωταγωνίστριας εξαιτίας του ηθικού διλήμματος που αντιμετωπίζει, δηλαδή να σκοτώσει το σύζυγό της ή το παιδί που μεγαλώνει μέσα της, επειδή είναι του ίδιου του αδερφού της. Όπως ακριβώς στις κινηματογραφικές ταινίες, η μουσική χρησιμοποιείται για να βοηθήσει τους αναγνώστες και σ' αυτή την περίπτωση και θεατές να κατανοήσουν την αφήγηση και να εισέλθουν νοερά στον κόσμο της, μεταδίδοντάς τους την ένταση που αυτή προκαλεί. Η προφορική αυτή αφήγηση συνοδεύεται επίσης από μία οπτική απεικόνιση κατά την οποία ορισμένα γεγονότα αναπαριστάνονται οπτικά στην οθόνη, ενώ την ίδια στιγμή περιγράφονται λεκτικά από την ίδια την αφηγήτρια, όπως αποκαλύπτει το ακόλουθο απόσπασμα που προέρχεται από την προφορική αφήγηση:

«Συνέχισε να δουλεύει, ποζάροντας, έτσι ώστε η στιγμή του χαμόγελού της να μπορεί να απαθανατιστεί λες και ήταν αναπαραγώγιμο αντικείμενο. [...] Το τέλειο χαμόγελό της ήταν σταθερό και φωτισμένο συχνά και για πάντα με τους έξυπνους φωτογραφικούς χειρισμούς [...]. Αισθησιακά πορτρέτα ποδιών. Η κάμερα είναι η ίδια η αλήθεια. Το αξιοσημείωτο ήταν ότι η φωτογράφιση δεν της είχε δώσει να καταλάβει νωρίτερα την αυθαίρετη φύση του χρόνου, ένα τεχνητό πλέγμα μέσω του οποίου οι άνθρωποι θα μπορούσαν να προβάλλουν αυτό που δεν προβάλλεται». («Χρόνος» *TOC*)⁶

Καθώς οι αναγνώστες ακούν το απόσπασμα αυτό, το βίντεο ταυτόχρονα δείχνει μία γυναίκα μοντέλο να ποζάρει. Αυτή η εικόνα αναφέρεται στην πρωταγωνίστρια, η οποία επίσης ποζάρει στην κάμερα, σύμφωνα με την προφορική αφήγηση. Η εικόνα, επίσης, μπορεί να παραλληλιστεί με εκείνη της διάσημης ξυλογραφίας του Albrecht Durer, με τίτλο *Unterweysung der Messung* (1538), η οποία εμφανίζεται στην οθόνη κατά τη διάρκεια της

⁶ Ακολουθεί το κείμενο στο πρωτότυπο: “[S]he continued working, posing, so that the moment of her smile could be frozen as a reproducible object. [...] [H]er perfect smile was luminously fixed often and forever by artful manipulations of film [...]. Intimate portraits of legs. The camera is truth itself. The wonder was that the photo shoots hadn’t suggested to her sooner the arbitrary nature of time, an artificial grid through which people could model the unmodeled” (“Chronos” *TOC*).

προφορικής αφήγησης, απεικονίζοντας έναν ζωγράφο να ζωγραφίζει μία γυναίκα που ποζάρει γυμνή μπροστά του ως μοντέλο (βλ. Εικ. 3).



Εικ. 3. Albrecht Durer, *Unterweysung der Messung*, Νυρεμβέργη, 1538. Επανατύπωση μετά από άδεια του Steve Tomasula. © 2009 TOC: A New Media Novel.

Όσο για το «τεχνητό πλέγμα» (“artificial grid”) στο οποίο αναφέρεται η προφορική αφήγηση, εκτός του ότι αντιπροσωπεύει το κατά πόσο ο χρόνος επηρεάζει και καθορίζει την ανθρώπινη πραγματικότητα/καθημερινότητα (Hayles, *How We Think* 107; Elias 767), συμβολίζει επίσης το πλέγμα μέσα από το οποίο ο άντρας σχεδιαστής ατενίζει το γυναικείο μοντέλο στην οπτική αφήγηση. Ταυτόχρονα, το βίντεο αυτό αποτελεί παράδειγμα ενός σχιζοειδούς κειμένου. Ο Brian McHale στο έργο του *Postmodernist Fiction* (1987) υποστηρίζει ότι «όταν ένα κείμενο χωρίζεται σε κύριο και δευτερεύον, [...] προκύπτουν ερωτήματα σχετικά με τη σχέση μεταξύ των δύο παράλληλων κειμένων» (191). Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή, «το δευτερεύον κείμενο θα πρέπει να λειτουργεί βοηθητικά ή συμπληρωματικά σε σχέση με το πρωτεύον» (191). Θα μπορούσε, επομένως, να ισχυριστεί κανείς ότι τα οπτικά και ακουστικά στοιχεία της αφήγησης του *TOC*, τα οποία λειτουργούν ως βοηθητικό ή δευτερεύον κείμενο, αντιστοιχούν πλήρως στην προφορική αφήγηση, η οποία αποτελεί το κυρίως κείμενο του μυθιστορήματος, ενισχύοντας και υποστηρίζοντάς την.

Παρόμοιες αφηγηματικές πρακτικές είναι εμφανείς και στο εισαγωγικό βίντεο του μυθιστορήματος, το οποίο δεν περιλαμβάνει μόνον οπτικοακουστικό υλικό αλλά και γραπτό κείμενο. Συγκεκριμένα, καθώς ο αφηγητής διηγείται την ιστορία των δύο αδελφών, του Χρόνου και του Λόγου, εμφανίζεται γραπτό κείμενο στην οθόνη, το οποίο ενισχύει την προφορική αφήγηση με επιπρόσθετες πληροφορίες. Η προφορική περιγραφή των χαρακτήρων των αδερφών συνοδεύεται από ορισμένες φράσεις που εμφανίζονται στην οθόνη, όπως “who was dogmatic” («ο οποίος ήταν απόλυτος») και “who was playful and prone to pranks” («ο οποίος ήταν παιχνιδιάρης και του άρεσαν οι φάρσες») αντίστοιχα. Κατά τον ίδιο τρόπο, όταν ο αφηγητής αναφέρεται στη γέννηση των διδύμων, οι ακριβείς ημερομηνίες και ώρες γέννησής τους προβάλλονται στην οθόνη. Οι σύντομες αυτές φράσεις

και οι ημερομηνίες χρησιμεύουν ως ένα συμπληρωματικό κείμενο που ενισχύει νοηματικά την προφορική αφήγηση, η οποία λειτουργεί ως κύριο κείμενο. Αυτό το βίντεο, ωστόσο, είναι ελαφρώς διαφορετικό από το βίντεο «Χρόνος», ως προς τον τρόπο που χρησιμοποιείται το γραπτό κείμενο, το οποίο στο δεύτερο βίντεο έχει υποδεέστερη θέση, αφού η παρουσία του μπορεί να θεωρηθεί και περιττή. Αυτό συμβαίνει, διότι το γραπτό κείμενο είναι πανομοιότυπο με το προφορικό, αφού εμφανίζεται στην οθόνη ταυτόχρονα με την προφορική αφήγηση. Για παράδειγμα, το σύντομο απόσπασμα που ξεκινά με τη φράση “She couldn’t linger over her pregnancy” («Δεν μπορούσε να χρονοτριβεί με την εγκυμοσύνη») και τελειώνει με τη φράση “one would make up their narrative by living it” («δημιουργεί κανείς μια αφήγηση βιώνοντάς την») παρουσιάζεται με δύο διαφορετικούς τρόπους ταυτόχρονα, τόσο ακουστικά όσο και οπτικά. Με αυτόν τον τρόπο, οι αναγνώστες μπορούν να ακούσουν το κείμενο από την ίδια τη φωνή της αφηγήτριας, αλλά και να το δουν γραμμένο στην οθόνη. Και στα δύο βίντεο, επομένως, η αφήγηση λαμβάνει χώρα σε πολλαπλά επίπεδα, καθώς αποτελείται από την κύρια προφορική αφήγηση και τις επιπρόσθετες πληροφορίες που εμφανίζονται στην οθόνη.

Λαμβάνοντας υπόψη λοιπόν όλα τα παραπάνω, διαπιστώνει κανείς ότι το μυθιστόρημα δημιουργεί ένα είδος ηλεκτρονικά διαμορφωμένης συναισθησίας, δεδομένου ότι η ανάγνωσή του αποτελεί μία πολυμεσική και πολυαισθητηριακή αφηγηματική εμπειρία. Πράγματι, το μυθιστόρημα προκαλεί συναισθήματα απελευθέρωσης στους αναγνώστες, οι οποίοι καταφεύγουν στις ίδιες τους τις αισθήσεις, όχι απλώς για να το διαβάσουν και να το κατανοήσουν, αλλά και για να το βιώσουν στο σύνολό του μέσα από τα πολλαπλά οπτικά και ηχητικά ερεθίσματα που αυτό προσφέρει. Οι αναγνώστες καλούνται να ακούσουν τους ήχους που παράγονται και τις λέξεις που προφέρονται, βλέποντας τις τελευταίες περιστασιακά στην οθόνη, ενώ παράλληλα εστιάζουν στην οπτική απεικόνιση της πλοκής και στην κίνηση που παρέχουν τα διάφορα βίντεο. Όπως αναφέρει και η Hayles, το *TOC* «εξερευνά τη σχέση μεταξύ του ανθρώπινου σώματος» και της εξέλιξης της τεχνολογίας, καθώς προκαλεί μία σειρά διεργασιών, συνειδητών και μη, που λαμβάνουν χώρα στο ανθρώπινο σώμα και στον εγκέφαλο κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης (*How We Think* 106). Επομένως, το μυθιστόρημα δεν αποτελεί μόνον προϊόν τεχνολογικού σχεδιασμού, καθώς η αφήγηση βασίζεται κατεξοχήν στη συνεχή αλληλεπίδραση μεταξύ του κειμένου και των αισθήσεων των αναγνωστών.

Κλείνοντας, μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι στο *TOC* ο συγγραφέας⁷ συνδυάζει και συγχωνεύει διαφορετικές μιντιακές μορφές, αιφνιδιάζοντας διαρκώς τους αναγνώστες ως προς τον τρόπο ανάγνωσης του κειμένου. Έτσι, αναδιαμορφώνει τον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να προσεγγίσει ένα κείμενο, κάνοντας τους αναγνώστες να αναθεωρήσουν οτιδήποτε μπορεί να θεωρηθεί δεδομένο στη λογοτεχνική γραφή, όπως οι έννοιες της κειμενικότητας, της πλοκής, και της αφήγησης. Το παράδειγμα του *TOC* αποδεικνύει ότι όσο περισσότερα μίντια εμπλέκονται σε ένα μυθιστόρημα, τόσο πιο πολυδιάστατος και πολύπλοκος γίνεται ο ρόλος των αναγνωστών. Είναι ενδιαφέρον ωστόσο να παρατηρήσει κανείς ότι, παρά την πολυτροπικότητα του μυθιστορήματος, ο συγγραφέας δεν ακυρώνει το έντυπο κείμενο ως αφηγηματικό μέσο, αφού στο *TOC* συμπεριλαμβάνονται διηγήσεις που έχουν τη μορφή γραπτού κειμένου, όπως ειπώθηκε και παραπάνω. Με άλλα λόγια, το *TOC* αξιοποιεί το έντυπο κείμενο, αποδεικνύοντας ότι το τελευταίο δεν πρέπει να θεωρηθεί υποδεέστερο του ψηφιακού κειμένου, αλλά μπορεί να εξεταστεί παράλληλα με αυτό. Εκεί που αποσκοπούν, επομένως, οι συγγραφείς της ηλεκτρονικής λογοτεχνίας είναι στο να ωθήσουν τους αναγνώστες να εξερευνήσουν τις δυνατότητες της νέας αυτής μορφής λογοτεχνίας, αλλά και να εξετάσουν τις συνέπειες της σύζευξης των πολυμέσων με τη λογοτεχνική γραφή.

Βιβλιογραφία

Ελληνικός τίτλος

Χιώτης, Θεοδωρής. «Λογοτεχνία/Τεχνολογία: Ασυνέχεια, Κατακερματισμός, Αναδόμηση (I)». *Φάρμακο*, τεύχος 1, 2023, σ. 88-91.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The John Hopkins UP, 1997.

---. "Quest Games as Post-Narrative Discourse." *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, edited by Marie-Laure Ryan, UP of Nebraska, 2004, pp. 361-376.

Best, Steven, and Douglass Kellner. *The Postmodern Adventure: Science, Technology and Cultural Studies at the Third Millennium*. The Guilford Press, 2001.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press, 1999.

Branston, Gill, and Roy Stafford. *The Media Student's Book*. Routledge, 1996.

Briggs, Asa, and Peter Burke. *A Social History of the Media: From Gutenberg to the Internet*. Polity Press, 2002.

Bush, Vannevar. "As We May Think." *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, edited by Randall Packer and Ken Jordan, W. W. Norton & Company, 2001, pp. 141-159.

Caillois, Roger. *Man, Play, and Games*. Translated by Meyer Barash, UP of Illinois, 2001.

⁷ Θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον συγγραφέα, Steve Tomasula, για τη χορήγηση της άδειας να χρησιμοποιήσω και να ενσωματώσω εικόνες από το *TOC: A New Media Novel* στο παρόν άρθρο.

- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. Pantheon, 2000.
- Durer, Albrecht. *Unterweysung der Messung*. 1538. Woodcraft. The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Elias, Amy J. "The Dialogical Avant-Garde: Relational Aesthetics and Time Ecologies in *Only Revolutions* and *TOC*." *Contemporary Literature*, vol. 53, no. 4, 2012, pp. 738-778.
- Foer, Jonathan Safran. *Extremely Loud and Incredibly Close*. Houghton Mifflin, 2005.
- Gomez, Jeff. *Print is Dead: Books in Our Digital Age*. Palgrave and Macmillan, 2008.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. UP of Notre Dame, 2008.
- . *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. UP of Chicago, 2012.
- . "Media Theory for the 21st Century." 17 January 2008, media08.wordpress.com/2008/01/17/my-article-on-hyper-and-deep-attention/. Accessed 23 Jan. 2023.
- . *Writing Machines*. The MIT Press, 2002.
- Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. UP of New York, 2006.
- Joyce, Michael. *afternoon, a story*. Eastgate Systems, 1987.
- Landow, George P. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. The John Hopkins UP, 2006.
- Lister, Martin, et al. *New Media: A Critical Introduction*. Routledge, 2009.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Routledge, 1987.
- Murphy, Priscilla Coit. "Books Are Dead, Long Live Books." *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, edited by David Thorburn and Henry Jenkins, The MIT Press, 2004, pp. 81-93.
- Murray, Janet H. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. The MIT Press, 1997.
- Nielsen, Jacob. *Multimedia and Hypertext: The Internet and Beyond*. Academic Press, 1995.
- Pellegrin, Jean-Yves. "Tactics Against Tic-Toc: Browsing Steve Tomasula's New Media Novel." *Études Anglaises*, vol. 63, no. 2, 2010, pp. 174-190.
- Plascencia, Salvador. *The People of Paper*. McSweeney's, 2005.
- Rettberg, Scott. "Time and the Machine: Steve Tomasula's and Stephen Farrell's *TOC*." *Vagant*, March 2010, retts.net/documents/Tomasula_TOC.pdf. Accessed 20 July 2020.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality 2: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. 2nd ed., The John Hopkins UP, 2015.
- . "Will New Media Produce New Narratives?" *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, edited by Ryan, UP of Nebraska, 2004, pp. 337-359.
- Tomasula, Steve. *TOC: A New Media Novel*. UP of Alabama, 2009.
- . *VAS: An Opera in Flatland*. UP of Chicago, 2002.
- Uricchio, William. "Historicizing Media in Transition." *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, edited by David Thorburn and Henry Jenkins, The MIT Press, 2004, pp. 23-38.

Μέρος Δεύτερο:
Χωρικές αναδιατάξεις

Σέντραλ Παρκ, Νέα Υόρκη η ιστορία μιας χωρικής μετάλλαξης¹

Θεοδώρα Τσιμπούκη
Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Περίληψη

Στόχος του άρθρου αυτού είναι να υπογραμμίσει ότι η σημερινή χρήση του πάρκου αντιβαίνει στους ιδεολογικούς και λειτουργικούς στόχους της δημιουργίας του, όπως αυτοί καθορίστηκαν από τον Frederick Law Olmsted. Όχι μόνο αλλοιώνεται η ταυτότητά του, αλλά η εκχώρηση αποφασιστικών αρμοδιοτήτων ενός τόσο σημαντικού φυσικού και ιστορικού μνημείου της πόλης στην ιδιωτική, μη κυβερνητική οργάνωση γνωστή ως Central Park Conservancy τείνει να εμπορευματοποιήσει τη χρήση του, γεγονός το οποίο οδηγεί στην τουριστικοποίησή του και στην παραγωγή πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής υπεραξίας. Μέσα από τη μελέτη λογοτεχνικών και κινηματογραφικών αναπαραστάσεων και άλλων καλλιτεχνικών αφηγήσεων, διαφαίνεται ανάγλυφα η σύνδεση ανάμεσα στη νοηματοδότηση και ερμηνεία του πάρκου και τους τρόπους διαχείρισης, εκμετάλλευσης και ελέγχου του. Ωστόσο, επειδή ο γεωγραφικός χώρος δεν είναι στατικός και κανένας τόπος δεν διεκδικεί μια και μοναδική διαχρονική ταυτότητα, ο χώρος του Σέντραλ Παρκ γίνεται πεδίο συγκρουόμενων απόψεων σχετικά με την παρούσα και τη μελλοντική του λειτουργία.

Στο άρθρο μου αυτό προσεγγίζω το πασίγνωστο Σέντραλ Παρκ, το πρώτο αστικό πάρκο των Ηνωμένων Πολιτειών, υπό το πρίσμα του δημοσίου ανοιχτού χώρου και υποστηρίζω ότι το πιο δημοφιλές πάρκο των Ηνωμένων Πολιτειών έχει χάσει το δημόσιο χαρακτήρα του ως αποτέλεσμα της παραχώρησης της διαχείρισης και εκμετάλλευσής του στη μη κυβερνητική οργάνωση αλλά και αστική πολιτιστική εταιρία γνωστή με το όνομα Central Park Conservancy. Από το 1998, το Διοικητικό Συμβούλιο της εταιρίας είναι αποκλειστικά υπεύθυνο για τη διοίκηση, λειτουργία και συντήρηση του πάρκου και, αν και εξαιρετικά αποτελεσματικό, έχει αλλοιώσει δραματικά τα δημοκρατικά του χαρακτηριστικά. Αφού γίνει μια σύντομη ιστορική αναδρομή στη γέννηση του Σέντραλ Παρκ, θα αναφερθώ στη συνέχεια στις χρήσεις και τον ρόλο του πάρκου, τη σχέση του με το οργανικό σύνολο της πόλης και τη σημασία του στη σφυρηλάτηση της εθνικής αμερικανικής ταυτότητας. Στόχος του

¹ Το παρόν κείμενο αποτελεί επεξεργασμένη μορφή εργασίας στα αγγλικά με τίτλο “Once Upon a Time in Central Park: Public Space and the American (Exceptionalist) Ideology of Space,” όπου τονίζεται η σχέση του αστικού πάρκου με την εθνική αμερικανική ταυτότητα.

άρθρου αυτού είναι να υπογραμμίσει ότι όχι απλώς η σημερινή χρήση του πάρκου αντιβαίνει στους ιδεολογικούς και λειτουργικούς στόχους της δημιουργίας του και αλλοιώνει την ταυτότητά του, αλλά η εκχώρηση αποφασιστικών αρμοδιοτήτων ενός τόσο σημαντικού φυσικού και ιστορικού μνημείου της πόλης τείνει να εμπορευματοποιήσει τη χρήση του, γεγονός το οποίο οδηγεί στην τουριστικοποίησή του και στην παραγωγή πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής υπεραξίας.

Συγκεκριμένα, η κοινωνική και ταξική πόλωση που ξεκίνησε τη δεκαετία του 1960 με τη σειρά της έχει οδηγήσει σε χωρική πόλωση, που στην περίπτωση του πάρκου της Νέας Υόρκης μεταφράζεται στην εφαρμογή μιας νεοφιλελεύθερης πολιτικής. Αυτή περιλαμβάνει τον αυστηρό έλεγχο της χρήσης του Σέντραλ Παρκ και του περιβάλλοντα χώρου και την τοποθέτηση «εκτός» του δημοσίου χώρου και των λειτουργιών του όλων εκείνων των δραστηριοτήτων που κρίνονται από τη διοίκηση του πάρκου ως «ανεπιθύμητες» και «ανάρμοστες». Συγχρόνως, «ο εξευγενισμός» (gentrification) και ο εξωραϊσμός που συντελείται εντός και εκτός του πάρκου, ελκύει εκατομμύρια τουρίστες κάθε χρόνο, ενισχύει τις κερδοσκοπικές δυνάμεις στην αγορά γης και ακινήτων στην ευρύτερη περιοχή, και προωθεί την επανεπένδυση του κεφαλαίου όχι μόνο στην εταιρία διαχείρισής του αλλά και γενικότερα στο μητροπολιτικό κέντρο της πόλης. Τέλος, στο άρθρο αυτό θα εξετάσω πολιτισμικά δρώμενα και κείμενα που αναπαριστούν το Σέντραλ Παρκ, καθώς μέσα από λογοτεχνικές, κινηματογραφικές και άλλες καλλιτεχνικές αφηγήσεις, το πάρκο ανασυγκροτεί την ταυτότητά του και αυτο-προσδιορίζεται, δίνοντας μορφή και νόημα στον χαρακτήρα και το πνεύμα του αστικού τόπου. Όπως θα δούμε, οι αναπαραστάσεις του πάρκου βρίσκονται σε ευθεία αναλογία με τις ποικίλες νοηματοδοτήσεις και ερμηνείες του αστικού χώρου που συμβαδίζουν με τους τρόπους διαχείρισης, εκμετάλλευσης και ελέγχου του.

I.

Το Σέντραλ Παρκ γεννήθηκε το 1853 όταν η πολιτεία της Νέας Υόρκης διέθεσε αρχικά 700 και αργότερα 840 εκτάρια γης, μεταξύ των δρόμων 59 και 110, και ανάμεσα στις λεωφόρους 5 και 8 για τη δημιουργία ενός μητροπολιτικού πάρκου.² Το 1857, μετά από διαγωνισμό, ανατέθηκε η δημιουργία και ανάπλαση του

² Η έκταση του είναι 2 φορές η έκταση του Μονακό, αν και σχεδόν μισή από το πρώην αεροδρόμιο Ελληνικού στην Αττική που αναλογεί σε 1309 εκτάρια. Το μεγαλύτερο πάρκο στις Η.Π.Α. είναι το

χώρου στους αρχιτέκτονες Frederick Law Olmsted και Calvert Vaux. Ιδιαίτερα ο Frederick Law Olmsted, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος Αμερικανός αρχιτέκτονας τοπίων και ο οποίος διετέλεσε για πολλά χρόνια επίτροπος στον Οργανισμό Διοίκησης και Διαχείρισης Δημοσίων Πάρκων της πολιτείας της Νέας Υόρκης, είχε επισκεφτεί τα πάρκα και τους κήπους της Ευρώπης και είχε εντυπωσιαστεί από αυτά. Είχε όμως τη φιλοδοξία να υλοποιήσει στο κέντρο του Μανχάταν κάτι μεγαλύτερο και ωραιότερο, δηλαδή ένα πάρκο, όπου η αναπαραγόμενη με τεχνητά μέσα φύση θα προκαλούσε αισθήματα ασφάλειας, ευχαρίστησης, συναισθηματικής ανάτασης, αλλά και δέους στους επισκέπτες αλλά και κατοίκους της πόλης, ενώ ταυτόχρονα θα συνέβαλε στη βελτίωση των περιβαλλοντικών συνθηκών της γοργά αναπτυσσόμενης μητρόπολης. Πέρα όμως από την αισθητική απόλαυση της φύσης και τη βελτίωση ποιότητας του αστικού περιβάλλοντος, η δημιουργία του πάρκου στόχευε στην άμβλυνση των ταξικών διαφορών και την κοινωνική εκπαίδευση των εθνοτικών μειονοτήτων, των οποίων η άμεση συνεύρεση και συχνή συναναστροφή με τα κοινωνικά ανώτερα στρώματα θα οδηγούσε, όπως ήλπιζε ο δημιουργός του, στη μιμητική συμπεριφορά, την εξοικείωση της εργατικής τάξης με τους «καλούς» τρόπους και την πρόσβαση τους στον αστικό πολιτισμό, με απώτερο σκοπό την σταδιακή κοινωνική ενσωμάτωσή τους. Με αυτόν τον τρόπο, το πάρκο θα συνέτεινε στη σφυρηλάτηση της κοινωνικής και εθνικής συνοχής και συνείδησης.³

Όσον αφορά στην επιλογή της θέσης για τη δημιουργία του μητροπολιτικού πάρκου συνετέλεσαν πολλοί λόγοι: σύμφωνα με το αρχικό σχέδιο, το πάρκο θα γινόταν στη βόρειο-ανατολική πλευρά της πόλης, δίπλα στο ποτάμι, μεταξύ των δρόμων 66 και 75 (στην περιοχή Jones Wood), αλλά, αφενός, η σθεναρή αντίσταση των ιδιοκτητών της ως προς την απαλλοτρίωση της γης αφενός, και, αφετέρου, η γειτνίαση με το ποτάμι κατά μήκος της μεγάλης του πλευράς που θα επέφερε λιγότερα κτηματομεσιτικά κέρδη, επέβαλαν την αλλαγή του αρχικού πλάνου. Ας σημειωθεί, όμως, ότι ούτε και ο χώρος που επιλέχτηκε τελικά ήταν απόλυτα ακατοίκητος. Μπορεί δεκαπέντε χρόνια μετά την έναρξη λειτουργίας του πάρκου (1859) η περιοχή γύρω από το νότιο άκρο του ακόμη να περιγράφεται ως ένας «απρόσιτος αγριότοπος» από την Edith Wharton στο μυθιστόρημά της, *The Age of*

Fairmount Park στη Φιλαδέλφεια (η έκτασή του είναι 9200 εκτάρια) που είναι 10 φορές μεγαλύτερο από το Σέντραλ Παρκ.

³ Το 1992 δημοσιεύτηκε η εξαιρετική μελέτη των Roy Rosenzweig και Elizabeth Blackmar με τον τίτλο *The Park and the People. A History of Central Park*, όπου δίνεται έμφαση στην κοινωνική διάσταση της χωρικότητας του πάρκου.

Innocence (1920),⁴ ωστόσο ήδη ζούσαν εκεί 1600 Ιρλανδοί και Γερμανοί μετανάστες και οι 300 περίπου Αφροαμερικανοί, κάτοικοι του χωριού Seneca Village. Το 1857, εκδιώχθηκαν όλοι παίρνοντας ελάχιστη αποζημίωση, ενώ η αξία της γης περιμετρικά του πάρκου εκτοξεύτηκε στα ύψη. Εδώ καταγράφεται και μια από τις πρώτες διαδικασίες απομάκρυνσης συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων με στόχο την «αναβάθμιση» της περιοχής.

Η πιο ουσιαστική συμβολή του Σέντραλ Παρκ έγκειτο στη συγκρότηση μιας νέας αστικής-πολιτισμικής πραγματικότητας για την πόλη και τους κατοίκους της, στην ανάδειξη μιας νέας δηλαδή μητροπολιτικής ταυτότητας που συμπίκνωνε το δημοκρατικό όραμα του Olmsted. Με μεγάλη διορατικότητα, ο Αμερικανός αρχιτέκτων τοπίων Frederick Law Olmsted και ο Άγγλος συνάδελφός του Calvert Vaux σχεδίασαν το πάρκο έτσι ώστε να πληροί τις προϋποθέσεις για τη συγκέντρωση πολυπληθών ομάδων και την επιτέλεση συλλογικών δραστηριοτήτων. Ένας τέτοιος φιλόξενος χώρος, ελεύθερος και ανοιχτός σε όλους, όπου εμπλέκονται πληθυντικές ταυτότητες και όπου η ανθρώπινη συνεύρεση γίνεται απόλαυση, θα άμβλυνε τον χωρο-κοινωνικό αποκλεισμό, θα ενδυνάμωνε την κοινωνική αλληλεγγύη, θα προωθούσε τη δημοκρατική κουλτούρα και θα ενίσχυε το αμερικανικό ιδεώδες.⁵

Αυτόν τον συνδυασμό αρχιτεκτονικών τεχνικών και δημοκρατικών ιδεωδών εξαίρει ο Rem Koolhaas, στο μανιφέστο του για τη Νέα Υόρκη, με τίτλο *Delirious New York*. Ο Ολλανδός αρχιτέκτονας ισχυρίζεται πως το Σέντραλ Παρκ, σε συνδυασμό με την ευθυγραμμισμένη ρυμοτομία (grid) της Νέας Υόρκης που είχε σχεδιαστεί ήδη από το 1811—αυτά τα δύο δομικά στοιχεία στα οποία βασίζεται το ορθολογικό οικοδόμημα του Μανχάταν—δημιούργησαν τη φαντασμαγορία της πόλης και οδήγησαν στην αποθέωσή της. Ο Koolhaas αποκαλεί το Σέντραλ Παρκ, «ένα κολοσσιαίο άλμα της φαντασίας».⁶ Το όραμα μιας πελώριας δενδροφυτεμένης έκτασης με τους λοφίσκους και τις λίμνες της, τα δαιδαλώδη μονοπάτια, τις γέφυρες και τους κήπους της, που θα χρησίμευε ως καταφύγιο, κυρίως λόγω της ραγδαίας

⁴ Όπως είναι γνωστό, το μυθιστόρημα της Edith Wharton δημοσιεύτηκε το 1920 και βραβεύτηκε με Πούλιτζερ την επόμενη χρονιά, αλλά διαδραματίζεται στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία του 1870. Το βιβλίο κυκλοφορεί μεταφρασμένο στα ελληνικά με τον τίτλο *Τα Χρόνια της αθωότητας* από πολλούς εκδοτικούς οίκους (εκδ. Ημερήσια, 2011, Bell/ Χάρλενικ Ελλάς, 2008, Λιβάνης-Το Κλειδί, 1994), με πιο πρόσφατη αυτή των εκδόσεων Μεταίχμιο (rocket), 2015.

⁵ Όπως άλλωστε ισχυρίζεται ο Κωνσταντίνος Μωραΐτης στο άρθρο του «Πως αποκαλύπτεται χωρικά το ήθος», δεν μπορεί «η αφελής αντιμετώπιση για την αυθόρμητη, αθώα παραγωγή [...] των διαμορφώσεων του χώρου, να παραγνωρίζει τη σημασία τους ως εκτεταμένου εργαστηρίου συγκρότησης κοινωνικών ηθών» (70).

⁶ Η φράση στο αγγλικό κείμενο που χρησιμοποιεί ο Rem Koolhaas είναι, “a colossal leap of faith” (21).

αστικοποίησης, ήταν για την εποχή μια πραγματικά αιρετική σύλληψη. Σαν ένα «συνθετικό βουκολικό χαλί»⁷ το πάρκο απλώθηκε πάνω από τη μελλοντική μητρόπολη, προεξοφλώντας τις συνθήκες κοινωνικού συγχρωτισμού και οικοδομικού οργανισμού που κυριάρχησαν τα επόμενα 150 χρόνια. Το Σέντραλ Παρκ, σύμφωνα πάντα με τον Koolhaas, δεν είναι μόνον ένας χώρος αναψυχής αλλά ένα πολιτιστικό επίτευγμα, ενώ η διατήρηση ενός αστικού πάρκου στην καρδιά του Μανχάταν είναι η τελευταία πράξη του δράματος της επικράτησης του πολιτισμού πάνω στον ακατέργαστο φυσικό κόσμο.

Αν όμως ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του πάρκου και η κατασκευή του εγκαινίασαν την πρώτη φάση της ιστορίας του Σέντραλ Παρκ, η δεύτερη περίοδος ξεκίνησε με τον διορισμό του Robert Moses στη θέση του επίτροπου του Οργανισμού Διοίκησης και Διαχείρισης δημοσίων πάρκων (1934). Ήδη την εποχή εκείνη το πάρκο υπέφερε από την εγκατάλειψη, την αδιαφορία και την απουσία συγκροτημένης πολιτικής εξαιτίας της οικονομικής ύφεσης, η οποία έπληξε την Αμερική στα τέλη της δεκαετίας του 1920. Ο Moses ανέλαβε να αλλάξει αυτή την εικόνα όχι μόνο του πάρκου, αλλά της πόλης γενικότερα. Είναι ο άνθρωπος, που στις επόμενες δεκαετίες μεταμόρφωσε τη Νέα Υόρκη, δίνοντάς της το σημερινό της πρόσωπο. Ιδιαίτερα για το Σέντραλ Παρκ, ο Moses προσπάθησε να επιβάλει τη δική του αντίληψη για τα πάρκα δίνοντας έμφαση στο λειτουργικό τους χαρακτήρα μη διστάζοντας να αλλοιώσει τον αρχικό σχεδιασμό των Olmsted και Vaux. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η απόφαση του Moses το 1956 να μετατρέψει μια παιδική χαρά σε χώρο στάθμευσης προς εξυπηρέτηση του παραπλεύρως ευρισκόμενου πολυτελούς εστιατορίου Tavern on the Green. Το επεισόδιο, γνωστό ως «η μάχη του Σέντραλ Παρκ», έληξε μόνον όταν ο Moses απέσυρε την πρόταση του και επαναδιαμόρφωσε τον χώρο σύμφωνα με τον αρχικό του σχεδιασμό. Συγχρόνως, η απόδοση του χώρου και πάλι στο αστικό κοινό ήταν μια νίκη του δημόσιου συμφέροντος έναντι των ιδιωτικών.

Τη δεκαετία που ακολούθησε οι νοηματοδοτήσεις του αστικού δημόσιου χώρου άλλαξαν ριζικά. Η γενιά του 1960 αμφισβήτησε μαχητικά το κατεστημένο με ογκώδεις συγκεντρώσεις, συλλαλητήρια και συναυλίες. Οι λεωφόροι, οι πλατείες, οι γειτονιές έγιναν προσφιλείς χώροι που διαδραματίζονταν μαζικές εκδηλώσεις με αίτημα την κοινωνική ισότητα, την ειρήνη, αλλά και την εξασφάλισή της χωρίς

⁷ Ο Koolhaas πάλι αναφέρεται στο αγγλικό κείμενο στην ακόλουθη φράση: “a synthetic Arcadian carpet” (23).

όρους πρόσβασης σε αυτές. Εξαιτίας ίσως της κομβικής θέσης του αλλά και χάρη στον ιδιοφυή σχεδιασμό του, που θύμιζε «αδιαμεσολάβητο» φυσικό περιβάλλον, το Σέντραλ Παρκ φιλοξένησε μεγάλες συναυλίες, ποικίλα καλλιτεχνικά δρώμενα και ογκώδεις αντιπολεμικές διαδηλώσεις. Όμως, όπως ήταν αναμενόμενο, τέτοιου είδους δραστηριότητες συνέβαλαν στη φθορά της γλωρίδας αλλά και στη συνεχή επιδείνωση του προστατευόμενου οικοσυστήματος. Από την άλλη, όμως, το Σέντραλ Παρκ εκπλήρωσε τον προορισμό του ως πραγματικά δημόσιου χώρου, ανοικτού και προσβάσιμου σε όλους, καταλύοντας την ιεραρχική συγκρότηση της υφιστάμενης πραγματικότητας.

Ας επισημανθεί ότι δεν ήταν η αισθητική απόλαυση της φύσης ικανή αφ' εαυτής να δικαιολογήσει την πρωταρχική σημασία που κατείχε το πάρκο στο κοινωνικό φαντασιακό—ιδίως μάλιστα τη δεκαετία του 1960, όπου η νέα γενιά πριμοδοτούσε το ιδεώδες του κοινοτικού βίου και θεωρούσε παρωχημένη την προσκόλληση σε μια συντηρητική φυσιολατρία. Μια τέτοια αντίληψη υποστηρίχτηκε σθεναρά από τον Robert Smithson, έναν σημαντικό εκπρόσωπο του κινήματος Land Art, γνωστό για τις τεραστίων διαστάσεων κατασκευές του σε ανοιχτό τοπίο (earthworks).⁸ Ο Smithson έδειξε μεγάλο ενδιαφέρον για το μητροπολιτικό πάρκο της Νέας Υόρκης, ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός του οποίου τον εντυπωσίασε. Αποτέλεσμα ήταν το δοκίμιό του με τίτλο “Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape” (1973), στο οποίο ο Smithson μας μεταφέρει στο κέντρο της Νέας Υόρκης. Αφού περιηγηθεί στο πάρκο, το περιγράφει ως ένα ανοίκειο τοπίο που βρίσκεται σε μια ατέρμονη διαδικασία μεταμόρφωσης, σ' ένα πλέγμα σχέσεων το οποίο προκύπτει από τη διαλεκτική επαφή του χώρου με το περιβάλλον, δηλαδή της φύσης με τον άνθρωπο. Το πάρκο δεν είναι «μια στατική ολότητα» με συμπαγή χαρακτήρα, αλλά μεταλλάσσεται διαρκώς μέσα από μια διαδικασία διαλόγου και διαπραγματεύσεως. Ο Smithson μας καλεί «να δοκιμάσουμε τους τρόπους των περιηγήσεών του», όπου το αντικείμενο θέασης (στην περίπτωση μας το πάρκο) υπάρχει «μέσα στα όρια της ανακατασκευής, αναπαράστασης και διαμεσολάβησής του» (17). Ο Smithson δεν τρέφει καμιά αμφιβολία ότι ο χώρος του πάρκου οικοδομείται σε μια διαλογική σχέση φύσης/τέχνης, δεν είναι στατικός αλλά δυναμικός και υπόκειται στις αλλαγές και τις αντιφάσεις του εδώ και τώρα.

⁸ Περισσότερο γνωστό από τα τελευταία αυτά έργα είναι το *The Spiral Jetty* (1970). Στα ελληνικά η συλλογή του Robert Smithson με τίτλο *Τέσσερα Κείμενα* (Το Υπερμοντέρνο, Μια Περιήγηση στα μνημεία Πασάικ, Νιου Τζέρζι, Περιστατικά Κατοπτικών ταξιδιών στο Γιουκατάν, Η ελικοειδής προβλήτα) κυκλοφόρησε το 2013 από τις εκδόσεις Τοποβόρος, 2013.

Πριν καλά-καλά ανακτηθεί το Σέντραλ Παρκ ως κοινός κοινωνικός τόπος όπου εγγράφονται πολλαπλές μορφές επικοινωνίας με όρους συλλογικότητας και συναίνεσης, η βαθιά οικονομική ύφεση, που έπληξε τις ΗΠΑ το 1970, έπληξε και το πάρκο. Ήταν η δεκαετία της πλήρους εγκατάλειψης και απαξίωσης του δημόσιου χώρου, η οποία αποτυπώθηκε εύγλωττα στην κυνική ρήση του προέδρου Gerald Ford όταν του ζητήθηκε κρατική χρηματοδότηση για να αποφευχθεί η χρεοκοπία της πολιτείας της Νέας Υόρκης. Στις 30 Οκτωβρίου 1975, η εφημερίδα *Daily News*, συνοψίζοντας την ομιλία του προέδρου γι' αυτό το θέμα την προηγούμενη μέρα, κυκλοφόρησε με τίτλο: «Φορντ προς πόλη: Άντε χάσου» (Van Riper 3, 37).⁹

Η απορρύθμιση της οικονομίας σε συνδυασμό με τη διολίσθηση της σημασίας του δημόσιου χώρου, οδήγησε στη σύμπραξη ιδιωτικού και δημόσιου φορέα και τη δημιουργία του Central Park Conservancy το 1980. Έτσι, ξεκινά η τρίτη φάση της ιστορίας του Σέντραλ Παρκ, κατά την οποία η διοίκηση, διαχείριση και φύλαξη του πάρκου περνά σταδιακά από το δημόσιο σε ιδιωτική, μη κερδοσκοπική εταιρία. Ο αρχικός σκεπτικισμός και οι αντιρρήσεις παρακάμφθηκαν, καθώς τα μέσα μαζικής ενημέρωσης πρόβαλαν τη σύμπραξη δημοσίου-ιδιωτικού φορέα όχι απλώς ως «σωτήρια παρέμβαση» που θα αναδείκνυε τον υπάρχοντα αρχιτεκτονικό ρυθμό του πάρκου, αλλά και ως ένα «αποφασιστικό βήμα στην εξέλιξη της αμερικανικής δημοκρατίας» (Donahue και Zeckhauser 56).¹⁰ Γεγονός είναι ότι υπό τη νέα διοίκηση το Σέντραλ Παρκ άνθησε, ενώ άλλα πάρκα της πόλης της Νέας Υόρκης σε περιοχές όπως στο Μπρούκλιν και στο Μπρονξ πασχίζουν ακόμη να συνέλθουν από την παρακμή.

Το 1998, επί δημαρχίας Rudolph Giuliani, η πολιτειακή κυβέρνηση της Νέας Υόρκης προέβη σε μια ακόμη πιο ριζοσπαστική κίνηση: εκχώρησε στη νέα διοίκηση αποφασιστικές αρμοδιότητες που σχετίζονται όχι μόνον με τη διαχείριση και φύλαξη του πιο διάσημου πάρκου στον κόσμο, αλλά και με την εκμετάλλευση και χρήση του.¹¹ Με τις νέες της αρμοδιότητες και διοικώντας το ως ιδιωτική επιχείρηση, η

⁹ Η φράση στο αγγλικό κείμενο αναφέρεται ως εξής: “FORD TO CITY: DROP DEAD.”

¹⁰ Οι συγγραφείς του δοκιμίου “Who’s Afraid of Central Park?” εκθέτουν με emphaticό τρόπο τα πλεονεκτήματα της συνεργίας ιδιωτικού-δημοσίου φορέα, και προτείνουν να χρησιμοποιηθεί το παράδειγμα του Σέντραλ Παρκ ως μοντέλο και σε άλλες οντότητες δημοσίου συμφέροντος.

¹¹ Από την εκλογή του στη δημαρχία της Νέας Υόρκης το 1994 έως το 2001 όταν και έληξε η δεύτερη θητεία του, ο Rudolph Giuliani επέδειξε αξιοσημείωτη δραστηριότητα σε ποικίλους τομείς, εφαρμόζοντας αυστηρή πολιτική για την πάταξη της εγκληματικότητας, ενισχύοντας την οικονομική δραστηριότητα, αλλά και συμβάλλοντας σημαντικά στον εξωραϊσμό της πόλης. Σύμφωνα με τον David Harvey, ο Giuliani ήταν υπέρμαχος των ιδιωτικοποιήσεων, οι οποίες αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος κατά την προεκλογική του καμπάνια για τη δημαρχία (48).

διοικούσα επιτροπή κατάφερε να επιστρατεύσει τους ισχυρότερους πολίτες της Νέας Υόρκης και εκατοντάδες εθελοντές σε ένα πετυχημένο fundraising και να πολλαπλασιάσει τα κέρδη του πάρκου. Ως σήμερα έχει την αποκλειστική ευθύνη της πρόσληψης προσωπικού, της κατανομής εξόδων, των αδειών πρόσβασης και κυκλοφορίας στο πάρκο, της χρήσης των χώρων για ιδιωτικούς σκοπούς, γκαλά και άλλες επιλεγμένες εκδηλώσεις, και της επιβολής αυστηρών κανόνων ώστε το πάρκο να διατηρεί στο ακέραιο το προστατευόμενο οικοσύστημά του. Ενδιαφέρον, επίσης είναι το γεγονός ότι τα μέλη της κοινωφελούς αυτής Εταιρίας είναι υψηλόβαθμα στελέχη μεγάλων εταιριών—όπως οι J.P. Morgan Chase, Citigroup, Consolidated Edison, ABC, Prudential, Goldman Sachs, Martha Stewart Living, NY Stock Exchange Foundation, Pfizer—καθώς και ο πρώην δήμαρχος της Νέας Υόρκης Michael Bloomberg.

Όπως ήταν αναμενόμενο, το μοντέλο αυτό ιδιωτικοποίησης θεωρήθηκε «υποδειγματικό». Μάλιστα, εξαιτίας της μεγάλης του επιτυχίας, τείνει να έχει καθολική εφαρμογή όχι μόνον σε δημόσιους χώρους αλλά και αλλού, αντικατοπτρίζοντας την επικράτηση του νεοφιλελευθερισμού. Στην πραγματικότητα, όμως, η Εταιρία κεφαλαιοποιεί την αισθητική και πολιτισμική αξία του Σέντραλ Παρκ με στόχο την παραγωγή κοινωνικής και οικονομικής υπεραξίας υπέρ των ιδιωτών που την διοικούν. Επιπλέον, δημιουργεί «πάρκα δύο ταχυτήτων», καθώς τα κέρδη από τη διαχείριση του μητροπολιτικού πάρκου δεν διανέμονται ώστε να καλυφτούν οι ανάγκες άλλων, οικονομικά λιγότερο εύρωστων, πάρκων. Τέλος, ο έλεγχος πρόσβασης στο χώρο εγείρει ζητήματα δημοκρατίας, με τον αποκλεισμό συμμετοχής κάποιων στη λήψη αποφάσεων. Επιπλέον, εγείρει και ζητήματα καθημερινότητας, δηλαδή τη δυνατότητα απόλαυσης αγαθών, υπηρεσιών και δικαιωμάτων που με τη σειρά της συμβάλλει στη συμμετοχή στην κοινή εθνική αφήγηση (Παντελίδου 184-185).

Τέτοιου είδους ερωτήματα τέθηκαν το καλοκαίρι του 2004, όταν η διοίκηση σε συνεννόηση με τον τότε δήμαρχο Michael Bloomberg, αρνήθηκε να παραχωρήσει το πάρκο για να λάβει χώρα η μεγάλη διαδήλωση εναντίον του πολέμου στο Ιράκ την 29η Αυγούστου 2003, με την αιτιολογία ότι μια τόσο πολυπληθής συγκέντρωση θα έβλαπτε το γρασίδι και η αποκατάστασή του θα ήταν οικονομικά ασύμφορη! Έτσι, όχι μόνο η δυνατότητα της πρόσβασης στο Σέντραλ Παρκ υπόκειτο σε έλεγχο και αποκλεισμούς, αλλά λάβαινε πλέον τη μορφή μιας ρητής και αμετάκλητης απαγόρευσης (Παντελίδου 184). Αν και οι διοργανωτές υποχώρησαν και ματαίωσαν

τη συγκέντρωση, 25.000 κόσμος μαζεύτηκε αυθόρμητα για να διαδηλώσει ειρηνικά, γεγονός που αποδεικνύει πόσο μεγάλη σημασία έχει να υπάρχει ένας κοινός δημόσιος χώρος όπου οι πολίτες μπορούν να συναθροίζονται, ένας χώρος του «εμείς» όπου η κοινωνία θα εγγράφει την παρουσία, τη συλλογικότητα και την ενεργή συμμετοχή της.

Η επιλεκτική χρήση του πάρκου έγινε ακόμη πιο προφανής όταν, ενώ απαγορεύτηκε ένα τόσο σημαντικό πολιτικό γεγονός, επιτράπηκε ένα εικαστικό γεγονός. Πρόκειται για την εγκατάσταση των Christo και Jean-Claude στο Σέντραλ Παρκ με τίτλο “The Gates” που άνοιξε για το κοινό τον Φεβρουάριο του 2005. Δεν θα επιχειρήσω μια αισθητική προσέγγιση στην έκθεση «Οι Πύλες» ούτε θα διερευνήσω κατά πόσο τέτοιου είδους μεγάλης κλίμακας έργα που εκτίθενται σε δημόσιους χώρους είναι ή δεν είναι τέχνη.¹² Θα σταθώ μόνο στο πώς χρησιμοποιήθηκε ή κατ’ άλλους αξιοποιήθηκε ο δημόσιος χώρος του πάρκου, αφού πρώτα αναφερθώ με συντομία στην ίδια την εγκατάσταση. Το δημιούργημα του βουλγαρικής καταγωγής εικαστικού και της συζύγου του ξεδιπλώθηκε κατά μήκος των χιονισμένων πεζοδρόμων του πάρκου. Στήθηκαν 15.000 χαλύβδινες βάσεις για να στηρίζουν 7.500 πύλες ύψους πέντε μέτρων, και από την κάθε μια απλωνόταν ένα ύφασμα, σαν κουρτίνα, στο χρώμα του κρόκου. Το συνολικό μήκος ήταν 23 μίλια. Η εγκατάσταση προβλήθηκε σε τέτοιο βαθμό από τις εφημερίδες και τα τηλεοπτικά μέσα που ο τεχνοκριτικός και ιστορικός τέχνης Hal Foster παρατήρησε ότι, παρότι χωρικό πεδίο της εγκατάστασης ήταν το πάρκο, η παρουσία της έκθεσης έγινε αισθητή παγκοσμίως (32). Ως αποτέλεσμα, 4.000.000 άνθρωποι από όλο τον κόσμο την επισκέφτηκαν στις δύο εβδομάδες που διήρκεσε η εγκατάσταση. Επιπλέον, το έμμεσο κέρδος για την οικονομία της πόλης της Νέας Υόρκης, σύμφωνα με τον δήμαρχο Bloomberg, ανήλθε στα 254.000.000 δολάρια (Lemisch). Ας σημειωθεί, ότι ο τελευταίος είναι ένας από τους σημαντικότερους συλλέκτες έργων του Christo, η αξία των οποίων εκτινάχτηκε στα ύψη μετά την τεράστια επιτυχία της έκθεσης.¹³

Αργότερα, το 2008, ενώ η αμερικανική οικονομία βυθιζόταν στην ύφεση, ο γνωστός γαλλικός οίκος Chanel ενοικίασε έναν χώρο του πάρκου προκειμένου να λανσάρει τις τσάντες Chanel. Εμπνευστής αυτής της μετακινούμενης τέχνης (Mobile

¹² Οι ίδιοι οι καλλιτέχνες διατρανώνουν σε όλους τους τόνους ότι τα έργα τους εκτίθενται για να ικανοποιήσουν κυρίως τους ίδιους. «Αν αρέσουν και στο κοινό, τόσο το καλύτερο», είχαν πει λίγο πριν την έναρξη της συγκεκριμένης έκθεσης, σε συνέντευξη τους στο περιοδικό *Sculpture*, σε άρθρο με τίτλο “A Matter of Passion.”

¹³ Οι πληροφορίες έχουν αντληθεί από το άρθρο του Jesse Lemisch επίτιμου καθηγητή Ιστορίας στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης. Βλ. Lemisch.

Art) ήταν ο επικεφαλής σχεδιαστής της Chanel, Karl Lagerfeld. Τον σχεδιασμό του περίπτερου ανέλαβε η Ιρακινή αρχιτέκτων Zaha Hadid. Το ενοίκιο που καταβλήθηκε ήταν 400.000 δολάρια, ενώ ο οίκος Chanel έκανε χορηγία, το ύψος της οποίας δεν ανακοινώθηκε. Για μια ακόμη φορά, ενώ η διοίκηση του Σέντραλ Παρκ χαιρέτιζε το «φιλόδοξο αυτό σχέδιο που έφερνε την τέχνη πιο κοντά στους κατοίκους της Νέας Υόρκης», οι ίδιοι οι κάτοικοι διατύπωναν τις αντιρρήσεις τους για την προφανή εμπορευματοποίηση του πάρκου, καθώς και για τη μεγάλη απόσταση που χώριζε πια τη σημερινή κατάσταση από το δημοκρατικό όραμα του Olmsted.¹⁴ Τέλος, ο βαθμός στον οποίο το πάρκο έχει μεταβληθεί σε εμπορεύσιμο προϊόν φαίνεται από το γεγονός ότι ο τέως πρόεδρος Bill Clinton μετέφερε τα γραφεία του στο «αναβαθμισμένο» πλέον Χάρλεμ για να έχει απρόσκοπτη θέα στο Σέντραλ Παρκ. Επομένως, η εμπορευματική αξία του πάρκου δεν περιορίζεται μόνο στη χρήση του, αλλά επεκτείνεται στη αισθητική θέαση και απόλαυση του εξ αποστάσεως.

II.

Και ενώ βλέπουμε να συντελείται βαθμιαία απομάκρυνση του Σέντραλ Παρκ από τον πολίτη, αυτή η εξασθενημένη, ουδέτερη σχέση εγγράφεται τόσο στη μυθοπλαστική απεικόνιση του Σέντραλ Παρκ, όσο και στην κινηματογραφική του αναπαράσταση. Αρχικά, θα σταθώ σε δυο ενδεικτικά παραδείγματα, πρώτα στην ταινία *Enchanted* (2007), και έπειτα στο μυθιστόρημα του Jonathan Safran Foer με τίτλο *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005). Και στα δύο αυτά κειμενικά είδη παρατηρούμε μια υποχώρηση της σημασίας του Σέντραλ Παρκ ως δημοσίου χώρου: αυτό σημαίνει ότι το πάρκο μετατρέπεται από έναν βιωμένο χώρο καθημερινής εμπειρίας σε ένα φανταστικό τοπίο, από έναν τόπο συλλογικοτήτων σ' έναν απλώς αισθητικά ευχάριστο και κοινωνικά αδιάφορο χώρο.

Μεγάλο μέρος της ταινίας *Enchanted* είναι γυρισμένο στο Σέντραλ Παρκ, και όχι τυχαία. Πρόκειται για ένα ρομαντικό μιούζικαλ φαντασίας, παραγωγής Walt Disney και σε σκηνοθεσία Kevin Lima, στο οποίο πρωταγωνιστεί η αρχετυπική πριγκίπισσα των παραμυθιών, η οποία πέφτει στη δυσμένεια της βασίλισσας και εξορίζεται στον πραγματικό κόσμο του Μανχάταν. Η χωρική έκφραση αυτής της

¹⁴ Η έκθεση διήρκεσε από τις 20 Οκτωβρίου έως τις 9 Νοεμβρίου 2008. Ο πρόεδρος της Εταιρίας διαχείρισης του πάρκου, Douglas Blonsky, το πρόβλεψε ως ιδανική τοποθεσία για καλλιτεχνικά δρώμενα στο άρθρο με τίτλο “Central Park to Host Mobile Art.” Διαμετρικά αντίθετη ήταν η άποψη σημαντικής μερίδας κατοίκων, σύμφωνα με τους οποίους «οι επισκέπτες του περίπτερου της Chanel βυθιζόντουσαν όλο πιο βαθιά στη μαύρη τρύπα της εμπορευματοποιημένης τέχνης, σε μια εξεζητημένη καταναλωτική ποντικοπαγίδα» (Ouroussoff).

αφηγηματικής εξέλιξης αποτυπώνεται στο πάρκο που λειτουργεί ως ενδιάμεσος τόπος, χωρίς να αμβλύνει τα απολύτως διακριτά όρια μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας. Έτσι, ενώ από τη μια οι επισκέπτες του συνεχίζουν τις συνήθειες δραστηριότητες που τελούνται στο πάρκο, όπως περίπατος, ξεκούραση, φαγητό με φίλους, ονειροπόληση, παράλληλα, η πριγκίπισσα Ζιζέλ περιφέρεται τραγουδώντας και χορεύοντας. Σιγά-σιγά, το πάρκο χάνει την υλική του διάσταση και προσφέρει απλώς ένα καλαίσθητο φόντο στη μαγεία και το όνειρο της πλοκής. Ο ανοικτός χώρος του Σέντραλ Παρκ δίνει την ευκαιρία για κίνηση και χορό, ενώ τα χρώματα και η ομορφιά του πάρκου ικανοποιούν το βλέμμα του θεατή. Ωστόσο, οι δύο κόσμοι που αναπαρίστανται στη *Μαγεμένη*, ο πραγματικός του Μανχάταν και ο φανταστικός της Ανδαλασίας, παραμένουν διαχωρισμένοι, ενώ η παρείσφρηση της Ζιζέλ στη συμβολική τάξη του πραγματικού καθόλου δεν επηρεάζει την αυστηρή οριοθέτηση των δύο κόσμων, αφού αυτή γίνεται με ανταλλακτικούς όρους (δηλαδή τη θέση της στον φανταστικό κόσμο της Ανδαλασίας και στην καρδιά του πρίγκιπα παίρνει η θνητή αντίζηλός της).

Εξίσου ενδιαφέρον ίσως παράδειγμα είναι το διήγημα του Jonathan Safran Foer που τιτλοφορείται ως «Η έκτη περιφέρεια», το οποίο αργότερα ο Αμερικανός συγγραφέας συμπεριέλαβε στο θαυμάσιο μυθιστόρημα του *Extremely Loud and Incredibly Close*.¹⁵ Χαρακτηριστικά, το διήγημα ξεκινά με τη φράση «μια φορά και ένα καιρό» για να αφηγηθεί την παράξενη ιστορία μιας επιπλέον περιφέρειας στην πολιτεία της Νέας Υόρκης, της έκτης,¹⁶ που κάποτε «χωριζόταν από το Μανχάταν με μια λεπτή λωρίδα νερού» (243), ώστε ένας καλός αθλητής μ' ένα άλμα του, μπορούσε εύκολα να τη φτάσει. Εκείνο τον καιρό, το Σέντραλ Παρκ βρισκόταν ολόκληρο στην καρδιά της έκτης περιφέρειας. Όμως, σταδιακά, η περιφέρεια άρχισε ν' απομακρύνεται, τα εναέρια καλώδια ανάμεσα τους τεντώθηκαν και έσπασαν ενώ οι οκτώ γέφυρες «τανίστηκαν και στο τέλος κατέρρευσαν, η μία μετά την άλλη, μες το νερό» (245). Τότε οι κάτοικοι της Νέας Υόρκης αποφάσισαν να σώσουν τουλάχιστον το πάρκο, σέρνοντας το σαν χαλί στη σημερινή του θέση. Μάλιστα, επέτρεψαν σε όλα τα παιδιά της πόλης να ξαπλώσουν πάνω του, «ανάσκελα, σώμα με σώμα, γεμίζοντας κάθε εκατοστό του πάρκου» (248). Έτσι καθώς οι κάτοικοι

¹⁵ Το *Extremely Loud & Incredibly Close* δημοσιεύτηκε στα αγγλικά το 2005. Όλες οι σελίδες που αναφέρονται σε παρένθεση είναι από την ελληνική έκδοση του μυθιστορήματος με τίτλο *Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά*, η οποία δημοσιεύτηκε το 2009 από τον εκδοτικό οίκο Μελάνι

¹⁶ Η πόλη της Νέας Υόρκης περιλαμβάνει πέντε περιφέρειες ή δήμους, το Μπρονξ, το Μπρούκλιν, το Μανχάταν, το Κουίνς και το Στάτεν Άιλαντ.

έσερναν το πάρκο, έσερναν μαζί του και τα παιδιά προς το Μανχάταν, αλλά και προς την ενηλικίωσή τους. Όταν εναπόθεσαν το πάρκο στη σημερινή του θέση, όλα τα παιδιά είχαν αποκοιμηθεί και το πάρκο είχε μετατραπεί σ' ένα μωσαϊκό από τα όνειρά τους.¹⁷

Ως εγκιβωτισμένη ιστορία μέσα στο μυθιστόρημα, το διήγημα του Foer προβάλλει με αλληγορικό τρόπο τη διαρρηγμένη ενότητα του κοινωνικού ιστού μετά την 11^η Σεπτεμβρίου 2001. Το Σέντραλ Παρκ «σώζεται» για να θυμίζει στους κατοίκους της Νέας Υόρκης και τον κόσμο όλο την ημέρα της ανείπωτης καταστροφής. Με αυτόν τον τρόπο ο συμβολικός τόπος της ατομικής και της συλλογικής μνήμης αποκτά χωρικά χαρακτηριστικά. Ωστόσο, στη μυθοπλαστική του αναπαράσταση το πάρκο χάνει το νοηματικό του βάθος γιατί έχει απολέσει τη σταθερότητα και τη μονιμότητα του πραγματικού και φυσικού χώρου (Τερζόγλου). Όπως στη *Μαγεμένη*, σ' αυτό το παράδοξο αφήγημα μαγικού ρεαλισμού, το πάρκο μετατρέπεται σ' ένα φανταστικό σκηνικό πάνω στο οποίο εκτυλίσσονται εξωπραγματικές καταστάσεις. Απέχει, επομένως, από τον ορισμό του δημόσιου χώρου ως χώρου συνάντησης, ανάπαυσης, ψυχαγωγίας, γιορτής και διαμαρτυρίας, ενός χώρου που διανοίγεται στα στοιχεία του φυσικού περιβάλλοντος ενώ ταυτόχρονα ενθαρρύνει την ανάδυση του συλλογικού κοινωνικού αισθήματος.

Είναι προφανές ότι ως πολιτιστικές δημιουργίες, τόσο το κινηματογραφικό όσο και το λογοτεχνικό έργο, αποτυπώνουν μια συγκεκριμένη κοινωνική πολιτική και οικονομική πρακτική, όπου η ιδιωτικότητα ενδυναμώνεται εις βάρος της δημόσιας σφαίρας, ενώ ο δημόσιος χώρος υποβαθμίζεται και απαξιώνεται. Ειδικότερα, σε σχέση με το Σέντραλ Παρκ, αυτές οι πρακτικές συμπίπτουν με το νέο καθεστώς ιδιωτικοποίησής του, το οποίο δεν αφήνει περιθώρια διεύρυνσης της χρήσης του, αλλά επιβάλλει περιορισμούς και αποκλεισμούς που διαμορφώνουν καθοριστικά τις αφηγηματικές αναπαραστάσεις του.

Όμως, τα πράγματα δεν ήταν πάντοτε έτσι. Τα δύο επόμενα παραδείγματα (ένα κινηματογραφικό και ένα λογοτεχνικό) προβάλλουν μια διαφορετική νοηματοδότηση του Σέντραλ Παρκ, συμπυκνώνοντας ανάγλυφα τη σύνδεση ανάμεσα στη βιωμένη εμπειρία του πάρκου και τη μυθοπλαστική του αναπαράσταση. Τόσο το μιούζικαλ *Hair* (1967), όσο και το μυθιστόρημα του Paul Auster με τίτλο *Moon Palace* (1989), διαδραματίζονται στη δεκαετία του 1960 και αναδεικνύουν με

¹⁷ Στη μεταφορά του μυθιστορήματος στον κινηματογράφο το 2011 σε σκηνοθεσία Stephen Daldry, το Σέντραλ Παρκ παίζει και πάλι πρωταγωνιστικό ρόλο.

πειστικό τρόπο τις διαφορετικές, πιο δημοκρατικές, πιο διαδραστικές μεθόδους κατανόησης και πρόσληψης του δημόσιου χώρου της εποχής εκείνης, γεγονός που φανερώνει την δομική σχέση ανάμεσα στον χώρο και τα κοινωνικά ήθη στα πλαίσια της αναδιαμόρφωσης της κοινωνικής ζωής σε οικονομικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο.

Το μιούζικαλ *Hair* παίχτηκε στο Broadway το 1968 με μεγάλη επιτυχία. Ήταν η εποχή που η δεκαετία του 1960 βρισκόταν στο απόγειό της. Το μιούζικαλ αναπαριστά ανάγλυφα την κουλτούρα των χίπις και το όραμα του κινήματος για ένα καλύτερο και δικαιότερο κόσμο. Όλες οι γνωστές πτυχές της εποχής, ο ελεύθερος έρωτας, τα ναρκωτικά, η ροκ μουσική, ο αντιπολεμικός αγώνας, οι αντιρατσιστικές διαμαρτυρίες, βρίσκουν την έκφρασή τους εδώ. Δέκα χρόνια μετά γύρω στο 1979, όταν ο Milos Forman, με αρκετή δόση νοσταλγίας μετέφερε το μιούζικαλ στον κινηματογράφο επέλεξε για τα γυρίσματα, τι άλλο, παρά τον χώρο του Σέντραλ Παρκ. Στην ταινία το δημόσιο αστικό πάρκο συνδέεται με σαφήνεια με υστερο-ρομαντικές απόψεις για το φυσικό τοπίο: το Σέντραλ Παρκ εμφανίζεται να συμβολίζει ό,τι η φύση στον Jean Jacques Rousseau στα έργα του *Du contrat social ou principes du droit politique* (1762) και *Emile ou De l'éducation* (1762).¹⁸ Η φύση, σύμφωνα με τον Rousseau, γέννησε τον άνθρωπο «καλό», «αγνό», «ελεύθερο» και «ευτυχισμένο», και όσοι βρίσκονται κοντά στο φυσικό περιβάλλον διατηρούν αυτές τις ιδιότητες. Έτσι, ο πρωταγωνιστής της ταινίας ανακαλύπτει την ελευθερία όχι στην «άγρια» και αδιαμεσολάβητη φύση, αλλά στην καρδιά της μεγαλούπολης μέσα στο έντεχνα κατασκευασμένο φυσικό τοπίο του Σέντραλ Παρκ που φαίνεται να διαθέτει αρκετή επιρροή ώστε να καθορίζει την ατομική όσο και την κοινωνική συμπεριφορά. Σε αντίθεση με τον φαντασιακό χώρο της *Μαγεμένης*, ο οποίος παραμένει αυστηρά οριοθετημένος, το πάρκο στο *Hair* παρέχει αυτό που ο Michel Foucault ονόμασε «ετεροτοπία» (heterotopia), δηλαδή ένα εναλλακτικό πραγματικό περιβάλλον, όπου οι ήρωες θέτουν σε εφαρμογή τα ιδεώδη ενός κοινοτικού βίου, υπερβαίνοντας τα στενά, ατομικιστικά τους συμφέροντα.¹⁹

¹⁸ Πρόσφατα, το έργο *Du contrat social ou principes du droit politique* εκδόθηκε στα ελληνικά το 2012 με τον τίτλο *Το κοινωνικό συμβόλαιο ή Αρχές πολιτικού δικαίου* από τον εκδοτικό οίκο Πόλις, ενώ το έργο *Emile ou De l'éducation* εκδόθηκε το 2010 με τον τίτλο *Αιμίλιος ή Περί αγωγής* από τον εκδοτικό οίκο Πλέθρον.

¹⁹ Το δοκίμιο του Michel Foucault "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias" δημοσιεύτηκε στα ελληνικά το 2012 από τον εκδοτικό οίκο Πλέθρον με τίτλο *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, σε μετάφραση Τάσου Μπετζέλου.

Το αφελές αγροτόπαιδο από την Oklahoma έρχεται στη Νέα Υόρκη με σκοπό να καταταγεί στον στρατό και να πολεμήσει ως καλός πατριώτης τους εχθρούς της πατρίδας στο Βιετνάμ. Φτάνοντας όμως στο Σέντραλ Παρκ, συναντά μια ομάδα χίπηδων που θα τον μυήσει στην κοινοβιακή ζωή, την ελευθερία, τα ναρκωτικά και την πρώτη του αγάπη. Το *Hair* είναι μια αντιπολεμική παραβολή, αλλά και μια αξίωση στην ελευθερία που παίρνει σάρκα και οστά στο Σέντραλ Παρκ. Ο χώρος αυτός, ο οποίος δεν παύει να ανήκει μέσα στο σώμα της πόλης αλλά και ταυτόχρονα να είναι το ριζικά αντίθετό της, μετατρέπεται συνειρμικά σε ένα παράδεισο που απελευθερώνει τους νέους ανθρώπους από τις κυρίαρχες δομές φυλετικών, έμφυλων και ταξικών αποκλεισμών. Μέσα στο πάρκο, η οριοθέτηση ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο καταρρίπτεται, όπως ο εαυτός παύει να είναι αποστασιοποιημένος και εγκλωβισμένος στην ατομικότητα του και ενώνεται σε μια ευρύτερη κοινωνική αδελφότητα. Το πάρκο δηλαδή γίνεται κατά κάποιο τρόπο μια προέκταση του σπιτιού, μια μεγάλη αυλή των θαυμάτων όπου οι νέοι, απελευθερωμένοι από την κοινωνική και φυσική τους συστολή, υπερβαίνουν την οντολογική διαίρεση ανάμεσα σε σώμα και νου, υλικότητα και πνευματικότητα, το εγώ τους και το άλλο.²⁰

Όπως το *Hair*, το μυθιστόρημα του Paul Auster, με τίτλο *Moon Palace* αναπαριστά το Σέντραλ Παρκ της δεκαετίας του 1960.²¹ Ο Auster συνθέτει για τον ήρωά του ένα εξαιρετικά πολυδαίδαλο οδοιπορικό, το οποίο ξεκινά από το Σέντραλ Παρκ και φτάνει στις όχθες του Ειρηνικού ωκεανού. Ορφανός από μητέρα και χωρίς κανέναν συγγενή να τον στηρίζει, ο νεαρός Μάρκο Στάνλεϊ Φογκ εγκαταλείπει το διαμέρισμά του, πιεσμένος από οικονομικές ανάγκες, και βρίσκει καταφύγιο στο φιλικό και φυσικό περιβάλλον του πάρκου, το οποίο ο ίδιος ονομάζει «ιερό άσυλο» (78). Η απεραντοσύνη του τοπίου και ο αχανής ουρανός ανακουφίζουν την καταπιεσμένη του ψυχή:

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το πάρκο μου έκανε μεγάλο καλό. Μου πρόσφερε γαλήνη [...]. Το γρασίδι και τα δένδρα ήταν δημοκρατικά κι όπως τεμπέλιαζα στη λιακάδα αργά το απόγευμα ή σκαρφάωνα στα βράχια το απόβραδο

²⁰ Μιλώντας για τη σχέση των σύγχρονων πολιτισμικών πρακτικών και φυσικού υπόβαθρου του τόπου, ο Κωνσταντίνος Μωραΐτης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι αν και το τοπίο υπήρξε σε όλο το εύρος της νεότερης δυτικής ιστορίας, «πεδίο προβολής της οικονομικής, της πολιτιστικής και της πολιτικής ισχύος» (93), σήμερα ειδικά υπάρχει μετάθεση του ενδιαφέροντος «από το κέντρο του κοινωνικού ελέγχου στη φυσική επιρροή», «εισβολή της φύσης στο αστικό πεδίο, ανατρέποντας πλήρως τη σημασία του αστικού κέντρου του πολιτισμού προς χάριν της φυσικής περιφέρειας» (98).

²¹ Το μυθιστόρημα δημοσιεύτηκε με τίτλο *Moon Palace* στα αγγλικά το 1989. Όλες οι σελίδες που αναφέρονται σε παρένθεση είναι από την ελληνική έκδοση του μυθιστορήματος το 1994 από τον εκδοτικό οίκο Ζαχαρόπουλος με τίτλο *Το Παλάτι του Φεγγαριού*.

ψάχνοντας ένα μέρος να κοιμηθώ, ένιωθα πως γινόμουν ένα με το περιβάλλον. (79)

Απαλλαγμένος από τους ασφυκτικούς δρόμους και θορύβους της μεγαλούπολης, ο Φογκ απολαμβάνει τη μοναχική του ζωή στο πάρκο, ενώ παρατηρεί με έκπληξη την ευεργετική επίδρασή του στη συμπεριφορά των ανθρώπων:

[H] πλειοψηφία των ανθρώπων που έρχονταν εκεί συμπεριφερόντουσαν σαν να ήταν σε διακοπές. [...] Οι άνθρωποι χαμογελούσαν ο ένας στον άλλον και κρατιόντουσαν απ' το χέρι, έγερναν τα σώματά τους σε ασυνήθιστες στάσεις, φιλιόντουσαν. (79)

Μέσα στο πάρκο, οι άνθρωποι γίνονται λιγότερο ανταγωνιστικοί, περισσότερο γενναιόδωροι και φιλικοί, προσφέροντας στον Φογκ φαγητό, τσιγάρα και χρήματα, προσκαλώντας τον ακόμη και σε παιχνίδια σόφτμπολ και σε πικνίκ.

Ωστόσο, ο Auster δεν εξιδανικεύει τη ζωή του ήρωά του στο πάρκο ούτε προσδίδει στο φυσικό περιβάλλον ρομαντική αθωότητα. Ο Φογκ δεν παύει να είναι ένας άστεγος και ορισμένες εμπειρίες του θυμίζουν άγρια δύση. Όχι μόνο η παραμονή του στο πάρκο κινδυνεύει να λήξει άδοξα, όταν έρχεται σε επαφή με τους φύλακες, αλλά και η ζωή του απειλείται από εγκληματίες που βρίσκουν κατάλυμα εκεί. Επιπλέον, όπως ο ίδιος ομολογεί, «δεν ήταν καθόλου ρομαντικό να σκύβω για ψίχουλα» (83). Ωστόσο, ούτε ο κίνδυνος, ούτε οι κακουχίες, ούτε οι ταπεινώσεις ελαχιστοποιούν την ικανοποίηση που πηγάζει από την «διεπαφή» του με τη φύση μέσα στο προστατευμένο περιβάλλον που του παρέχεται.²² Ο «μικρόκοσμος» του πάρκου προσφέρει πλήθος αισθαντικών, υπαρξιακών και κοινωνικών εμπειριών, αλλά επίσης ανοίγεται στην αταξία, την έκπληξη και την τυχαιότητα.

III.

Ολοκληρώνοντας αυτή τη μελέτη, αξίζει να επισημάνω ότι τόσο η χρήση του πάρκου όσο και οι πρόσφατες πολιτισμικές δραστηριότητες και αναπαραστάσεις του αναδεικνύουν μια τάση αξιοποίησης και προβολής του που αποθαρρύνουν τη διαμόρφωση και παγίωσή του ως δημόσιου χώρου, ενός τόπου δηλαδή που να δίνει

²² Δανείζομαι τον όρο «διεπαφή» από τη Φαίη Ζήκα. Σύμφωνα με τη συγγραφέα με τον όρο που προέρχεται από τα ψηφιακά μέσα, εννοούμε μια «επιφάνεια επαφής με διαμεσολαβητικό ρόλο –λ.χ. η οθόνη συνιστά διεπαφή μεταξύ χρήστη υπολογιστή και του κυβερνοχώρου. Από την ομιλία με τίτλο «Ο κήπος ως διεπαφή μεταξύ ανθρώπου και φύσης» που έγινε στα πλαίσια ημερίδας. Πιο πρόσφατα, η συγγραφέας δημοσίευσε συλλογή άρθρων με τίτλο *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, όπου περιλαμβάνεται το δοκίμιο «Η καλλιέργεια του κήπου» με εκτενή αναφορά στην «προσπάθεια οικειώσης της φύσης» (154) από τον άνθρωπο που παίρνει τη μορφή πάρκου ή κήπου.

την αίσθηση ότι ανήκει στους ίδιους τους χρήστες. Η ιδιωτικοποίηση του Σέντραλ Παρκ ως αποτέλεσμα της νεοφιλελεύθερης πολιτικής αποτρέπει τη λειτουργική επαφή και επικοινωνία των ανθρώπων σ' αυτόν τον δημόσιο χώρο. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι ο ορισμός του δημόσιου χώρου γενικότερα δεν επιδέχεται αλλαγές και τροποποιήσεις στη διάρκεια του χρόνου. Στο βαθμό που, όπως λέει η γεωγράφος Doreen Massey, ο γεωγραφικός χώρος δεν είναι στατικός και κανένας τόπος δεν διεκδικεί μια και μοναδική διαχρονική ταυτότητα, ο χώρος του Σέντραλ Παρκ γίνεται πεδίο συγκρουόμενων απόψεων σχετικά με την παρούσα και τη μελλοντική του λειτουργία. Με δεδομένο ότι κάθε γενιά επαναπροσδιορίζει το πως ορίζει τον δημόσιο χώρο της, το Σέντραλ Παρκ νομιμοποιείται να αλλάζει συνεχώς χρήσεις. Οφείλει, όμως, σε κάθε περίπτωση να εκπληρώνει τις ανάγκες των πολιτών και να ενθαρρύνει μια ρωμαλέα δημόσια ζωή και συνένωση που να προϋποθέτει/εμπεριέχει τη συμμετοχική δράση.

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

- Γουόρτον, Ίντιθ. *Τα χρόνια της αθωότητας*, μτφρ. Έφη Φρύδα, Μεταίχμιο, Αθήνα 2015.
- Ζήκα, Φαίη. «Ο κήπος ως διεπαφή μεταξύ ανθρώπου και φύσης». Ημερίδα: «Βίος και έργο του γεωπόνου Μανώλη Βάθης». Γεωπονικό Πανεπιστήμιο Αθηνών. 2 Ιουνίου 2011.
- . *Απορία τέχνες και σκέψεις κατεργάζεται*, Άγρα, Αθήνα 2018.
- Φόερ, Τζόναθαν Σάφραν. *Εξαιρετικά δυνατά και απίστευτα κοντά*, μτφρ. Ελένη Ηλιοπούλου, Μελάι, Αθήνα 2009.
- Foucault, Michel. *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Πλέθρον, Αθήνα, 2012.
- Μωραΐτης, Κωνσταντίνος. «Πως αποκαλύπτεται χωρικά το Ήθος; '...ORDINE GEOMETRIKO DEMONSTRATO'». *Τομές ήθους και χώρου*, επιμ. Κυριακή Τσουκαλά, Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, Χαρίκλεια Παντελίδου, Επίκεντρο, Αθήνα 2012, σ. 63-102.
- Όστερ, Πολ. *Το Παλάτι του Φεγγαριού*, μτφρ. Ρούλη Αγαπητού, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1994.
- Παντελίδου, Χαρίκλεια. «Χώρος και ήθος στην έννοια της πρόσβασης». *Τομές ήθους και χώρου*, επιμ. Κυριακή Τσουκαλά, Νικόλαος-Ιων Τερζόγλου, Χαρίκλεια Παντελίδου, Επίκεντρο, Αθήνα 2012, σ. 183-200.
- Ρουσσώ, Ζαν-Ζακ. *Το κοινωνικό συμβόλαιο ή Αρχές πολιτικού δικαίου*, μτφρ. Βασιλική Γρηγοροπούλου / Αλφρέδος Σταϊνχάουερ, επιμ.-εισ.-σημ. Β. Γρηγοροπούλου, Πόλις, Αθήνα 2012.
- . *Αμίλιος ή Περί αγωγής*, μτφρ. Γιάννης Σπανός, επιμ. Πολυτίμη Γκέκα, Πλέθρον, Αθήνα 2010.
- Smithson, Robert. *Τέσσερα Κείμενα*, μτφρ. Κωνσταντίνος Ματσούκας, επιμ. Νάντια Καλαρά, Τοποβόρος, Εξάρχεια 2013.

Τερζόγλου, Νικόλαος-Γιάν. «Ιστορία-Μνήμη-Μνημείο». *Μνήμη και Εμπειρία του Χώρου*, επιμ. Σταύρος Σταυρίδης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 261-291.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

Auster, Paul. *Moon Palace*. Viking Press, 1989

Garden Castro, Jan. "A Matter of Passion: A Conversation with Christo and Jeanne-Claude." *Sculpture*, Vol. 23, No. 3, April 2004, sculpturemagazine.art/a-matter-of-passion-a-conversation-with-christo-and-jeanne-claude/ Accessed 4 July, 2020.

"Central Park to Host Mobile Art Chanel Contemporary Art Container By Zaha Hadid." *Artdaily.org*. 26 July 2008, fadmagazine.com/2008/07/28/central-park-to-host-mobile-art-chanel-contemporary-art-container-by-zaha-hadid/ Accessed 21 June 2022.

Donahue, John D., Frank A. Weil and Richard J. Zeckhauser. "Who's Afraid of Central Park? Modeling Collaborative Governance," 6 July 2010, www.td.org/magazines/the-public-manager/whos-afraid-of-central-park-modeling-collaborative-governance. Accessed 19 Sept. 2022.

Enchanted. Directed by Kevin Lima, performances by Amy Adams, Patrick Dempsey, James Marsden, Timothy Spall, Idina Menzel, Rachel Covey, and Susan Sarandon, Walt Disney Pictures, 2007.

Extremely Loud and Incredibly Close. Directed by Stephen Daldry, performances by Tom Hanks, Sandra Bullock and Thomas Horn, Warner Bros. Pictures, 2011.

Foster, Hal. "In Central Park. The Gates." *London Review of Books* Vol. 27, No5, 2005, www.lrb.co.uk/the-paper/v27/n05/hal-foster/in-central-park. Accessed 21 June 2022.

Foucault, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. 1967, web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf. Accessed 20 Sept. 2022.

Hair. Directed by Milos Forman, performances by John Savage, Treat Williams, Beverly D'Angelo, Annie Golden, Dorsey Wright, Don Dacus, Cheryl Barnes, Melba Moore, and Ronnie Dyson, CIP Filmproduktion GmbH, 1979.

Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford UP, 2005.

Koolhaas, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Oxford UP, 1978.

Lemisch, Jesse. "Art for the People? Christo and Jeanne-Claude's 'The Gates'." *New Politics* 39, Vol. X, No 3, 2005, newpol.org/issue_post/art-people-christo-and-jeanne-claudes-gates/. Accessed 20 May 2020.

Massey, Doreen. *For Space*. Sage, 2005.

Ouroussoff, Nicolai. "Art and Commerce Canoodling in Central Park." *New York Times*. New York Times, 20 Oct. 2008: C1, www.nytimes.com/2008/10/21/arts/design/21zaha.html. Accessed 1 June 2014.

Ragni, Jerome, and James Rado. *Hair*. Directed by Tom O'Horgan (Broadway production), 29 Apr. 1968, Biltmore Theater, New York City, U.S.

---. *Hair*. Directed by Gerald Freedman (off-Broadway production), 17 Oct. 1967, Joseph Papp's Public Theater, New York City, U.S.

Rosenzweig, Roy, and Elizabeth Blackmar. *The Park and the People. A History of Central Park*. Cornell UP, 1992.

Smithson, Robert. *The Spiral Jetty*, 1970. Earthwork, Great Salt Lake, Utah.

Tsimpouki, Theodora. "Once Upon a Time in Central Park: Public Space and the American (Exceptionalist) Ideology of Space." *Post-Exceptionalist American*

Studies, edited by Winfried Fluck and Donald Pease, *REAL - Yearbook of Research in English and American Literature* 30 2014, pp. 425-444.

Van Riper, Frank. "FORD TO CITY: DROP DEAD." *Daily News*, 30 Oct. 1975, pp. 3, 37.

Wharton, Edith. *The Age of Innocence*. 1920. Penguin, 1974.

**Τζιν Κέλι, χορευτής, χορογράφος, σκηνοθέτης:
η ενσάρκωση της αρρενωπότητας στα μιούζικαλ της δεκαετίας του '50**

**Μιχάλης Κοκκώνης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

Περίληψη

Η ταινία μιούζικαλ, ένα κινηματογραφικό είδος κατ' εξοχήν αμερικανικό, ξεκίνησε μαζί με την έλευση του ήχου στον κινηματογράφο στα τέλη της δεκαετίας του '20 και εξελίχθηκε σε μια από τις πιο δημοφιλείς πολιτισμικές μορφές στις επόμενες δεκαετίες, ώστε να φτάσει στο απόγειο της δόξας του τη δεκαετία του '50. Η μορφή του Jean Kelly ως σταρ, χορευτή, χορογράφου, πρωταγωνιστή και συν-σκηνοθέτη δεσπόζει στα καλύτερα μιούζικαλ αυτής της εποχής. Σκοπός μου σ' αυτήν την εργασία είναι να επιχειρήσω μια διαφορετική προσέγγιση στην ανάλυση των μιούζικαλ, ως ταινιών που αντικατοπτρίζουν κάποια πολιτισμικά στοιχεία της αμερικανικής κοινωνίας και κουλτούρας, όπως για παράδειγμα την έννοια της αρρενωπότητας. Η αυτο-εικόνα του μέσου Αμερικανού ως εκπροσώπου του ισχυρού φύλου είχε τραυματιστεί κατά την οικονομική κρίση τη δεκαετία του '30. Με την είσοδο της Αμερικής στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου πατεράδες και γιοί έφυγαν για τα μέτωπα του πολέμου στην Ευρώπη και την Απω Ανατολή, η αρρενωπότητα του Αμερικανού ανέκτησε κάπως το χαμένο κύρος της, ειδικά αφού οι περισσότεροι επέστρεψαν ως ήρωες των μαχών. Όμως η προσαρμογή στην καθημερινότητα αποδείχθηκε αρκετά δύσκολη. Δεν είναι τυχαία η μανιώδης ενασχόληση με τα αθλητικά και η τρέλα του body building που σημάδεψαν την εικόνα του αρσενικού πρότυπου τη δεκαετία του '50. Στον κινηματογράφο αυτή η τάση του Αμερικανού να προβάλλει την εικόνα ενός άνδρα σκληρού και αρρενωπού βρήκε έκφραση, όπως θα περίμενε κανείς, στους ήρωες των γουέστερν, των αστυνομικών και των πολεμικών ταινιών. Πώς παρουσιάστηκε όμως η έννοια της αρρενωπότητας στα μιούζικαλ; Πώς μπόρεσε να συσχετισθεί ο χορός και το τραγούδι, αυτά τα κατ' εξοχήν εκφραστικά μέσα ενός μιούζικαλ, με την έννοια της αρρενωπότητας; Στην περίπτωση των μιούζικαλ με πρωταγωνιστή τον Jean Kelly, αυτός ο συνδυασμός ήταν εύκολο να γίνει. Και εξαιτίας αυτού, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί πως η τεράστια δημοτικότητα των μιούζικαλ του '50 να οφείλεται εν μέρει και στο αθλητικό παρουσιαστικό και τον δυναμικό χορό του Gene Kelly.

Εισαγωγή

Εξετάζοντας το τραγούδι και το χορό ως πολιτισμικά στοιχεία, θα λέγαμε αρχικά ότι αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα μιας οποιασδήποτε μουσικοχορευτικής παράστασης. Στον κινηματογράφο τα μουσικοχορευτικά μέρη αποτελούν το καθοριστικό στοιχείο ενός είδους που ορίζει τις μουσικές κωμωδίες ή αλλιώς τις ταινίες πιο γνωστές ως μιούζικαλ. Ενώ μουσική υπάρχει σχεδόν σε όλες τις ταινίες

και χορός ενίοτε σε κάποιες, στο κινηματογραφικό είδος του μιούζικαλ το τραγούδι και ο χορός αποτελούν δομικά στοιχεία, καθώς οι μουσικοχορευτικές παραστάσεις κατέχουν διηγητικό¹ ρόλο ως μέρος της ιστορίας και του μυθοπλαστικού κόσμου. Κάτι τέτοιο είναι φανερό ειδικά στα λεγόμενα ολοκληρωμένα μιούζικαλ, όπου τα μουσικοχορευτικά νούμερα είναι αρμονικά συνδεδεμένα με τα πιο δραματικά ή διαλογικά μέρη της πλοκής.

Έγκυροι μελετητές του είδους, όπως για παράδειγμα ο Rick Altman, θα σχολιάσουν σχετικά με τη δομή του είδους ότι το μιούζικαλ χαρακτηρίζεται από μια σειρά αντιθέσεων ανάμεσα «στην πραγματικότητα και το όνειρο ή τη φαντασία, στην εργασία και τη διασκέδαση, στους θεατές και το θέαμα, ακόμη και ανάμεσα στα δύο φύλα το αρσενικό και το θηλυκό» (59). Αντιθέσεις εντοπίζονται και στην ίδια τη μουσική, είτε αυτή πηγάζει μέσα από τον μυθοπλαστικό κόσμο των διαλογικών μερών (διηγητική), είτε προέρχεται από κάποια αόρατη πηγή έξω από τον κόσμο των δρώμενων (μη-διηγητική). Η μετάβαση από το πραγματικό στο φανταστικό που επιτυγχάνεται μέσω μιας ηχητικής γέφυρας (audio dissolve κατά τον Altman) είναι ακριβώς μια από τις τεχνικές που έχουν κάνει το είδος τόσο αξιαγάπητο στο ευρύ κοινό. Στα ολοκληρωμένα μιούζικαλ η μετάβαση αυτή γίνεται τόσο φυσικά ώστε να περνά απαρατήρητη από το κοινό.

Για παράδειγμα, ας θυμηθούμε το απολαυστικό νούμερο “Moses Supposes” στην κλασική πλέον ταινία με τίτλο *Singin’ in the Rain* [Τραγουδώντας στη βροχή] του 1952. Βρισκόμαστε σε εκείνο το σημείο της υπόθεσης που ο διευθυντής του στούντιο έχει αναστείλει όλες τις διαδικασίες παραγωγής, ώστε να προσαρμοστούν τα μηχανήματα για λήψη με ήχο. Εν τω μεταξύ οι πρωταγωνιστές του μέχρι τότε βωβού κινηματογράφου θα πρέπει να πάρουν μαθήματα φωνητικής και άρθρωσης, ώστε να μπορούν να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις του ομιλούντος κινηματογράφου. Έτσι η Lina Lamont (Jean Hagen) δέχεται τις οδηγίες για σωστή προφορά από τη δασκάλα της φωνητικής, όχι με ιδιαίτερη επιτυχία, καθώς φαίνεται ανεπίδεκτη μαθήσεως. Σε μια διπλανή αίθουσα προετοιμασίας χορού ο Don Lockwood (Gene Kelly) ανταποκρίνεται θετικά, προφέροντας με σχετική ευκολία τους γλωσσοδέτες που ένας σοβαρός καθηγητής φωνητικής απαγγέλλει μέσα από ένα βιβλίο. Σε λίγο εμφανίζεται και ο Cosmo (Donald O’Connor), αχώριστος φίλος του

¹ Ο όρος διηγητικός/ή προέρχεται από το “diegesis” που στην αφηγηματολογία έχει καθιερωθεί με διαφορετική σημασία απ’ ό,τι λογικά θα περιμέναμε. Δεν έχει σχέση με την αφήγηση, αλλά αναφέρεται στην ιστορία και τον μυθοπλαστικό κόσμο του κειμένου.

Don, και όπως είναι συνήθειά του, αρχίζει τις σκανδαλιές κάνοντας γκριμάτσες πίσω από την πλάτη του καθηγητή. Όταν έρχεται η σειρά του γλωσσοδέτη “Moses supposes,” ο Cosmo ενώνει τη φωνή του με του Don και απαγγέλλουν σε ντουέτο. Γρήγορα όμως πιάνονται από τον ρυθμό των στίχων και στήνουν ένα τραγούδι με δικά τους λόγια, ενώ ο Cosmo πετάει το βιβλίο στην άκρη. Χωρίς να το καταλάβουμε έχουμε ήδη περάσει από τα πεζά μέρη της φωνητικής άσκησης σε τραγούδι, που σύντομα ακολουθείται από έναν έντονο και απίθανο χορό σε κλακέτες, που τον χορεύουν με εκπληκτική δεξιοτεχνία και απόλυτο συγχρονισμό στην αίθουσα χορού, εκμεταλλευόμενοι όσα αντικείμενα υπάρχουν ως “props” (καρέκλες, γραφεία, κουρτίνες, κ.λπ.).² Ενώ ο καθηγητής φωνητικής παρακολουθεί αποσβολωμένος την επίδειξη μαεστρίας, τεχνικής και άψογου συντονισμού, οι δύο χορευτές με επιδεικτικές κινήσεις του σώματος φαίνονται σαν να λένε «δύσκολοι οι γλωσσοδέτες; Κάνε κι εσύ αν μπορείς ένα τέτοιο χορευτικό νούμερο».

Με το παραπάνω παράδειγμα δεν έχω σκοπό μόνο να καταδείξω πόσο εύκολα και ανεπαίσθητα επιτυγχάνεται η μετάβαση από τα πεζά μέρη της πραγματικότητας στα ποιητικά μέρη της φαντασίας με το τραγούδι και το χορό που παραπέμπουν έτσι σε μια κατάσταση ουτοπίας (Dyer 28) στα ολοκληρωμένα μιούζικαλ, αλλά και για έναν επιπλέον λόγο: να επιστήσω την προσοχή στη διάδραση των μουσικοχορευτικών μερών με τα διαλογικά μέρη της υπόθεσης. Η μουσική, το τραγούδι και ο χορός, ως επιπλέον διάλογος επικοινωνίας στα μιούζικαλ, έρχεται να σχολιάσει τα πεζά μέρη. Ο αυτό-σχολιασμός στα αυτοσυνείδητα και αυτοπαθή μιούζικαλ της δεκαετίας του ’50 είναι μια ακόμη ένδειξη, μαζί με την επιτήδευση, ότι το είδος έχει φτάσει στο ανώτατο σημείο της εξέλιξης και ότι δεν υπάρχουν περιθώρια περαιτέρω εξέλιξης του είδους.

Όπως γνωρίζουμε, τα μιούζικαλ αποκλειστικά βασίζουν την πλοκή τους στο ρομάντζο. Η απλοϊκή φόρμουλα πάνω στην οποία βασίζουν την πλοκή τους τα μιούζικαλ δεν ξεπερνά τις δυο αράδες και είναι πασίγνωστη: το αγόρι συναντά το κορίτσι, το αγόρι χάνει το κορίτσι, το αγόρι τραγουδά και χορεύει για να ξανακερδίσει το κορίτσι. Ως ένα από τα είδη ένταξης (Schatz 52), το μιούζικαλ επικεντρώνει το ενδιαφέρον του κοινού στις σχέσεις του ζευγαριού που διαταράσσονται από προβλήματα που έχουν να κάνουν με τη στάση, τη

² Εδώ ισχύει ο μύθος του αυθορμητισμού [myth of spontaneity] όπου, με ένα είδος bricolage, οι χαρακτήρες δανείζονται οποιαδήποτε αντικείμενα ευρίσκονται τυχαία γύρω τους και τα ενσωματώνουν στο χορευτικό τους νούμερο.

συμπεριφορά, ή την κοινωνική διαφορά των δύο μελών, π.χ. ο πλούσιος και μορφωμένος καθηγητής Higgins και η φτωχή και αμόρφωτη Eliza Doolittle στο *My Fair Lady* [Ωραία μου κυρία] του 1964 ή ο Don Lockwood, καταξιωμένος και διάσημος σταρ του κινηματογράφου και η Kathy Selden (Debbie Reynolds) απλή φαν και chorus girl στην πρώτη τους συνάντηση στο *Τραγουδώντας στη βροχή* το 1952. Εφόσον η αφηγηματική ανάπτυξη στα μιούζικαλ βασίζεται στη διαφορά φύλου, οι φυλετικοί ρόλοι προβάλλονται και τονίζονται επανειλημμένα. Η σεξουαλική υπόσταση ενός χαρακτήρα ή οποιοδήποτε άλλο βασικό χαρακτηριστικό τον ορίζει βρίσκει παράλληλη έκφραση και στο αντίστοιχο πρόσωπο του αντιθέτου φύλου, συνήθως μέσω του διαλόγου, της σκηνοθεσίας, του μοντάζ, αλλά και του τραγουδιού.

Ενώ στη θεωρητική ανάλυση του μιούζικαλ η μουσική και το τραγούδι έχουν συζητηθεί επισταμένως από την πλειονότητα των μελετητών, δεν συμβαίνει το ίδιο και με το στοιχείο του χορού. Ελάχιστες μελέτες επικεντρώνονται στο χορό των μιούζικαλ, αν και ο χορός είναι το ύψιστο μέσο έκφρασης της σεξουαλικότητας του φύλου ή οποιουδήποτε άλλου στοιχείου καθορίζει την φυλετική ταυτότητα, καθώς αυτή εκφράζεται πρώτιστα με το σώμα. Ο Elvis Presley, για παράδειγμα, έγινε ίνδαλμα της νεολαίας του ροκ εντ ρολ εξ αιτίας των προκλητικών του χορευτικών κινήσεων.³ Σκοπός λοιπόν του παρόντος άρθρου είναι να εστιάσει στο θέμα του χορού στα μιούζικαλ και ιδιαίτερα να το εξετάσει σε συνάρτηση με ένα πλαίσιο συσχετισμών με την αρρενωπότητα στην Αμερική της δεκαετίας του '50 κατά την οποία το είδος του μιούζικαλ βρισκόταν στο απόγειο της εξέλιξής του. Κι αυτό επειδή όλοι οι χορογράφοι στην ιστορία των μιούζικαλ τυχαίνει να είναι άνδρες. Θα είχε ενδιαφέρον, λοιπόν, να προσεγγίσουμε τη θεωρητική ανάλυση των μιούζικαλ από τη σκοπιά του χορού, όχι μόνο ως ένα από τα κύρια εκφραστικά μέσα στα μιούζικαλ, αλλά κυρίως να δούμε τους τρόπους με τους οποίους τα μιούζικαλ γενικά, και ο χορός ειδικότερα, αντικατοπτρίζουν στάσεις, συμπεριφορές, αντιλήψεις ή ιδέες που απασχολούν την αμερικανική κοινωνία.

Μια ενδιαφέρουσα θεωρία

Μια μελέτη της Amy Weintraub (2012) πραγματεύεται ακριβώς αυτή τη σχέση ανάμεσα στα μιούζικαλ, τους χορογράφους και την συχνά μεταβαλλόμενη

³ Το 1956-1958, που το Γραφείο Λογοκρισίας (Hay's Office) διέθετε ακόμη ισχύ, τηλεοπτικοί παραγωγοί συμφωνούσαν με την απαίτηση των επιχειρηματιών να κινηματογραφούν τον Presley από τη μέση και πάνω για να μη προκαλεί ο ερωτικός του χορός (Ray 173).

αντίληψη περί αρρενωπότητας στην αμερικανική κοινωνία. Κεντρική ιδέα στη μελέτη αυτή είναι ότι οι σπουδαιότεροι χορογράφοι στα αμερικανικά μιούζικαλ προσαρμόζουν τις χορογραφίες τους με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται στην κρατούσα αντίληψη για το τι σημαίνει να είσαι άνδρας τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο. Η μελέτη εστιάζει σε πέντε χορογράφους των μιούζικαλ, τους Busby Berkeley, Fred Astaire, Gene Kelly, Jerome Robbins και Bob Fosse και τα διαφορετικά στιλ χορού που εισήγαγαν την αντίστοιχη δεκαετία. Η ιδέα περί αρρενωπότητας στην Αμερική δημιουργήθηκε, τροποποιήθηκε και αναπροσαρμόστηκε αρκετές φορές ανάλογα με την επιρροή πολλών παραγόντων: οικονομικών, όπως για παράδειγμα με τη μεγάλη ύφεση του '30, πολιτικών, όπως με τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, και κοινωνικών, όπως με την ανάπτυξη της κουλτούρας της νεανικότητας του '50 και αργότερα της αντικουλτούρας με τον Πόλεμο του Βιετνάμ. Ωστόσο, η Weintraub επικαλείται μια έρευνα του κοινωνικού επιστήμονα Robert Brannon (1976), η οποία στοιχειοθετεί το θεωρητικό πλαίσιο της μελέτης της όπως αναλύεται εκτενέστερα παρακάτω στο παρόν άρθρο

Σύμφωνα με τον Brannon, για να αποκτήσουν σεξουαλική σύντροφο ανάλογα με τα δεδομένα της εκάστοτε εποχής οι άνδρες υιοθετούσαν ένα συγκεκριμένο ρόλο αρρενωπότητας:

- a) “no-sissy stuff” η αποφυγή οποιασδήποτε θηλυπρεπούς συμπεριφοράς.
- b) “the big wheel” επιτυχία, υψηλή κοινωνική θέση, ικανός να βγάζει το ψωμί του
- c) “the sturdy oak” δύναμη, αυτοπεποίθηση, ανεξαρτησία
- d) “give them hell” επιθετικότητα, βία, τόλμη (Weintraub 11)

Η Weintraub εξετάζει τη δουλειά των πιο σημαντικών χορογράφων, αυτών που κυριάρχησαν στο Χόλιγουντ στις δεκαετίες του '30 έως και του '60, και συγκεκριμένα το σχεδιασμό του χορού όπως ανταποκρίνεται και αντικατοπτρίζει το εκάστοτε πρότυπο αρρενωπότητας. Οι σημαντικοί χορογράφοι του Χόλιγουντ χρησιμοποίησαν τα εργαλεία της δουλειάς τους και τις υποδομές του περιβάλλοντός τους με πραγματικά δημιουργικούς τρόπους και, σε συνέργεια με το προσωπικό τους ταλέντο, κυριάρχησαν στο μουσικό στερέωμα: Ο Busby Berkeley (βασικά στις αρχές της δεκαετίας του '30) με τις ευέλικτες κινήσεις του φακού, τα φαντασμαγορικά σεντ και ένα στιλ χορού που συνδύαζε κλακέτες και χορευτικές φιγούρες των περίφημων chorus girls, ανέδειξε το πρώτο μοντέλο αρρενωπότητας το κατά Brannon, “no-sissy

stuff.” Ο Fred Astaire (κυρίως στα τέλη της δεκαετίας του '30) χρησιμοποιούσε την κινηματογραφική αφήγηση ως πλαίσιο για να αναδείξει τον χορό με την Ginger Rogers ως μαγευτικές στιγμές σαγήνης και ρομάντζου, δημιουργώντας ένα χορογραφικό στιλ που συνδύαζε χορό σάλας με κλακέτες, το οποίο, χάρη στη δυναμικότητα και τη χάρη και των δύο, αναδείκνυε ένα διαφορετικό πορτρέτο αρρενωπότητας, το γνωστό ως “the big wheel.” Ο Gene Kelly, μεταπολεμικά και κυρίως τη δεκαετία του '50, τόσο ως χορογράφος, όσο και ως χορευτής, αντιπροσώπευε το ιδανικό αρρενωπότητας που χαρακτήριζε την εποχή του: δυναμικότητα, ρώμη, αυτοπεποίθηση και ανεξαρτησία (“the sturdy oak”). Εκτός από τον απόλυτο έλεγχο της κάμερας που χόρευε μαζί του, ο Kelly εισήγαγε ένα στιλ χορογραφίας, που σε αντίθεση με το αβρό, λεπτεπίλεπτο και αριστουργηματικό μέχρι τελειομανίας ύφος του Astaire, ο χορός του, που συνδύαζε κλακέτες με επιρροές από μπαλέτο και τζαζ, διακρινόταν από μια απίστευτη σωματική ρώμη, ευλυγισία και ταχύτητα. Στα ακροβατικά του νούμερα συνέβαλε και το αθλητικό του παράστημα που φρόντιζε να το τονίζει με τις κατάλληλες ενδυματολογικές επιλογές. Ο Jerome Robbins, τη δεκαετία του '60 πλέον, έβγαλε την κάμερα στο δρόμο και εισήγαγε ένα χορογραφικό στιλ συνδυάζοντας τζαζ, μπαλέτο και μοντέρνο χορό σε ένα αστικό τοπίο, σε απόλυτη αρμονία με την κοσμοπολίτικη και ενθουσιώδη μουσική του Leonard Bernstein. Στη χορογραφία του *West Side Story* [*Γουέστ σάϊντ στόρυ*] το 1961, το οποίο αποτελεί μια παρωδία του Σαιξπηρικού *Romeo and Juliet* [*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*] τοποθετημένη στο αστικό περιβάλλον μιας αμερικανικής μεγαλούπολης, απεικονίζει ένα μοντέλο αρρενωπότητας πέρα από το “the big wheel” και το “sturdy oak” των προηγούμενων γενεών, το “give them hell,” που εκφράζει την συγκεχυμένη ανδρική ταυτότητα των «επαναστατημένων νιάτων» της νεανικής κουλτούρας στα τέλη της δεκαετίας του '50 και αρχές της δεκαετίας του '60. Τέλος, ο Bob Fosse, χορογραφεί την ωμή σεξουαλικότητα, εκφράζοντας τον ερωτισμό στη μετά το '60 πολιτισμική επανάσταση, υπερβαίνοντας όλα τα μοντέλα αρρενωπότητας του Brannon, χωρίς να ασπάζεται κανένα μετά την ολοκληρωτική εξάλειψη των μοντέλων αρρενωπότητας από το 1970 και μετά (Weintraub 15-17).

Ενώ θα είχε ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την συναρπαστική αυτή ιστορία της διαχρονικής εξέλιξης της αρρενωπότητας με περισσότερες λεπτομέρειες, οι ανάγκες του παρόντος άρθρου με ωθούν να επικεντρώσω την προσοχή μου σε μια μόνο εποχή, ακριβώς μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, δηλαδή στα τέλη της δεκαετίας

του '40 και τις αρχές της δεκαετίας του '50, όπου το ιδανικό ανδρικό μοντέλο που επικράτησε είναι εκείνο της «ακλόνητης βελανιδιάς», το τρίτο στη λίστα του Brannon, “the sturdy oak.” Προπολεμικά η αυτο-εικόνα του ανδρισμού του μέσου Αμερικανού είχε δεχτεί πλήγμα από την οικονομική κρίση. Με την είσοδο στον πόλεμο όμως, εκατομμύρια Αμερικανοί βρέθηκαν στα μέτωπα της Ευρώπης και Άπω Ανατολής, όπου χρειάστηκε να επιδείξουν τις πολεμικές αρετές του ανδρισμού: σθένος, δύναμη, κουράγιο, τόλμη, ανδρεία, για να επιστρέψουν μετά θριαμβευτές ως ήρωες πολέμου και σωτήρες του κόσμου. Ωστόσο, αυτή η τόνωση του ανδρικού εγώ που επέφερε ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποδείχθηκε πρόσκαιρη, καθώς, μετά την αποστράτευση, οι άνδρες αντιμετώπισαν το σοκ της προσαρμογής στην καθημερινότητα. Έχοντας επωμιστεί τεράστιες ευθύνες στον πόλεμο, με την επιστροφή τους στα πάτρια εδάφη ξαφνικά, το μόνο που είχαν να κάνουν ήταν να προσαρμοστούν στην ρουτίνα της απλής ζωής, να κερδίσουν τα προς το ζην και να κάνουν οικογένεια. Έτσι ο ρόλος του μέσου Αμερικανού άλλαξε, από τον στρατιώτη που είχε μια αποστολή να εκπληρώσει, στον απλό πολίτη που το μόνο που είχε να κάνει ήταν να κερδίσει το ψωμί του. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο χαρακτήρας του Frederic March AI, στην μεταπολεμική κοινωνική ταινία του William Wyler με τίτλο *The Best Years of Our Lives* [*Τα καλύτερα χρόνια της ζωής μας*] του 1946, ή όπως επιγραμματικά το εκφράζει η Weintraub, πέρσι ήταν «σκότωσε Γιαπωνέζους», φέτος είναι «βγάλε λεφτά» (62).

Από τα χακί του στρατού ο μέσος Αμερικανός βρέθηκε με το γκριζο φανελένιο κουστούμι της εταιρείας, να χρειάζεται να χαμογελά, να πειθεί, ακόμη να ασκεί γοητεία, για να βρει μια θέση στον ήλιο. Πρακτικές που σχετίζονται με το γυναικείο φύλο και αρκετά ευνοχιστικές για την παραδοσιακή τραχιά ατομικότητα και φυσική ανδρική ρώμη που χαρακτήριζε το ανδρικό πρότυπο προπολεμικά (Vettel-Becker 116). Πώς, λοιπόν, προσπάθησε ο Αμερικανός να αντιμετωπίσει την κρίση αρρενωπότητας μεταπολεμικά; Ο μέσος Αμερικανός βάλθηκε να ανακτήσει την χαμένη περηφάνια του πολεμιστή εξιδανικεύοντας την φυσικότητα του σώματος, την ωμή ανδρική δύναμη, και την τραχιά αρρενωπότητα. Άρχισε να επιδίδεται στον αθλητισμό, να παρακολουθεί με μανία τα αθλητικά γεγονότα, να ενδίδει στην τρελή μόδα του bodybuilding της δεκαετίας του '50 (Vettel-Becker 116). Το ιδανικό ανδρικό μοντέλο «της ακλόνητης βελανιδιάς» (“the sturdy oak”) φάνηκε να επικρατεί στις μυθικές αναπαραστάσεις του Χόλιγουντ, εφόσον τα πλέον δημοφιλή είδη προς

τα τέλη του '40, γουέστερν, αστυνομικά νουάρ, και πολεμικές ταινίες (όλες ταινίες «τάξης» κατά τον Schatz), πρόβαλλαν ήρωες που απέπνεαν τα βασικά χαρακτηριστικά του μοντέλου (c) του Brannon: δύναμη, αυτοπεποίθηση και ανεξαρτησία: τραχείς καουμποί, σκληροτράχηλους ντετέκτιβ, και πεισματάρηδες ήρωες του πολέμου.

Στα μιούζικαλ η μορφή του Τζιν Κέλι που κυριαρχεί στις αρχές της δεκαετίας του '50, ανταποκρίνεται τέλεια στο μοντέλο «της ακλόνητης βελανιδιάς» εφόσον, ως σταρ και χορευτής, ο Κέλι αποτελεί την ενσάρκωση της αμερικανικής αρρενωπότητας, αλλά και ως χορογράφος και συν-σκηνοθέτης συμβάλλει καθοριστικά για την προβολή του συγκεκριμένου ανδρικού προτύπου. Η συμβολή του στην τελειοποίηση και την εξέλιξη του είδους του μιούζικαλ υπήρξε καθοριστική. Όπως αναφέρει η πρώτη του σύζυγος Betsy Blair:

Θεωρώ πως η συνεισφορά του ήταν ακριβώς όπως την ήθελε. Αυτό που ήλπιζε, αυτό που ονειρευόταν. Ήθελε να εκφράσει τα πιο πολύπλοκα και συνάμα τα απλούστερα συναισθήματα και να παρέχει στον καθένα την ευκαιρία να τα νιώσει. Να τους δώσει την εντύπωση πως κι εκείνοι χοροπηδούν στις λακκούβες με το νερό, πως τραγουδούν στη βροχή και χορεύουν στη μέση του δρόμου.
(*Gene Kelly: Anatomy of a Dancer*)

Βιογραφικά στοιχεία

Για να κατανοήσουμε καλύτερα το πώς ο Kelly κατάφερε να αποτελεί την ενσάρκωση της αρρενωπότητας στα μιούζικαλ, θα πρέπει να επικεντρώσουμε την προσοχή μας σε κάποια σημεία της σταδιοδρομίας του στο χώρο της τέχνης. Σημαντικοί σταθμοί στη σταδιοδρομία του Kelly υπήρξαν η απόφασή του να σταματήσει τις σπουδές του στα νομικά (αφού είχε ήδη πάρει πτυχίο στα οικονομικά) και να ασχοληθεί με τον χορό. Και αφού απέκτησε εμπειρίες ως χορευτής και δάσκαλος χορού στο Pittsburgh, αποφάσισε να δοκιμάσει την τύχη του στη Νέα Υόρκη. Στο Broadway πήρε μέρος σε κάποιες σημαντικές παραστάσεις ως ηθοποιός, τραγουδιστής και χορευτής, ενώ για πρώτη φορά χόρεψε σε δική του χορογραφία στο θεατρικό έργο *The Time of Your Life*, που κέρδισε το βραβείο Pulitzer. Αλλά το γεγονός ότι πήρε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στην θεατρική παράσταση του Broadway με τίτλο *Pal Joey* εκτίναξε την καριέρα του ως σταρ του Broadway.

Η κινηματογραφική καριέρα του Kelly ουσιαστικά ξεκίνησε με την ταινία με τίτλο *For Me and My Gal* [Για 'σένα π' αγαπώ], το 1942 όταν έπαιξε με την θρυλική Judy Garland και διακρίθηκε για το χορευτικό του ταλέντο. Να σημειωθεί ότι ο Kelly παραχωρήθηκε στην MGM ως δανεικός από τον David O. Selznick, με τον οποίο είχε υπογράψει αρχικά συμβόλαιο. Αργότερα ο Arthur Freed, παραγωγός ταινιών μιούζικαλ στην MGM, θα αγόραζε το υπόλοιπο του συμβολαίου εντάσσοντας τον Kelly στην περίφημη μονάδα Freed. Δεύτερη ταινία-σταθμός για τη σταδιοδρομία του στο Χόλιγουντ ήταν μια παραγωγή της Columbia, με τίτλο *Cover Girl* [Σαν τα παραμύθια] το 1944. Κατά σύμπτωση, και πάλι ο Κέλι παραχωρήθηκε ως δανεικός, για να παίξει το δεύτερο ανδρικό ρόλο δίπλα στη Rita Hayworth. Η ταινία σημείωσε τεράστια εμπορική επιτυχία και σηματοδότησε την καθιέρωση του Kelly ως σταρ στα μιούζικαλ. Ο Kelly πάντοτε ενδιαφερόταν πώς να εντάξει το χορό ως μέρος της κινηματογραφικής εμπειρίας και όχι ως κάτι ξέχωρο και αποκομμένο από την υπόθεση. Πάντοτε εμφορούμενος από ένα πνεύμα καινοτομίας, συνέβαλε εν μέρει στην επιτυχία αυτής της ταινίας, εισάγοντας ειδικά εφέ στο μουσικό νούμερο όπου χορεύει ντουέτο με τον εαυτό του. Ειδικά εφέ χρησιμοποιήθηκαν και στην επόμενη ταινία με τίτλο *Anchors Away* [Βίρα τις άγκυρες] το 1945, στην πρώτη συνεργασία του με το Frank Sinatra, όπου σε ένα μουσικό νούμερο χορεύει με τον Jerry Mouse, της σειράς καρτούν γνωστή ως *Tom and Jerry* της MGM.

Ο Kelly είχε εξελιχθεί όχι μόνο ως χορευτής αλλά παίρνοντας ενεργό μέρος στη διαδικασία της παραγωγής με δημιουργικό τρόπο, άρχισε να χορογραφεί όχι μόνο τα δικά του νούμερα, αλλά και του συνόλου των χορευτών. Το 1949, ο Freed του εμπιστεύτηκε τη σκηνοθεσία της επόμενης ταινίας, με τίτλο *On the Town* [3 κορίτσια και 3 ναύτες] το 1949. Μαζί με τον βοηθό του στις χορογραφίες και τώρα πλέον συν-σκηνοθέτη, τον Stanley Donen, δημιούργησαν άλλη μια πρωτιά στην ιστορία των μιούζικαλ. Το *3 κορίτσια και 3 ναύτες* ήταν η πρώτη ταινία που πραγματοποιήθηκε με εξωτερικά γυρίσματα εκτός του απόλυτα ελεγχόμενου χώρου του στούντιο. Με την κάμερα έξω στους δρόμους και με τα γυρίσματα σε επιλεγμένα σημεία του Μανχάτταν, ο Kelly μπόρεσε να εκμεταλλευτεί τους ανοιχτούς χώρους, χαρίζοντας φυσικότητα στις κινήσεις και τους ρυθμούς του χορού. Μετά την ταινία αυτή το μιούζικαλ δεν θα ήταν ποτέ το ίδιο και δίκαια ο Kelly κέρδισε τα εύσημα ως τον κινηματογραφιστή που μεταμόρφωσε το είδος του μιούζικαλ.

Με τις δύο επόμενες ταινίες ο Kelly έφτασε στο απόγειο της δόξας του και ταυτόχρονα συνέβαλε ώστε το είδος του μιούζικαλ να φτάσει στο ζενίθ της τελειοποίησης τους, όπως αποδεικνύεται από τις παραγωγές με τίτλο *An American in Paris* [*Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*] το 1951 και *Τραγουδώντας στη βροχή* το 1952. Αυτές έφτασαν στα ανώτατα όρια επιτήδευσης, αυτό-συνείδησης και αυτοπάθειας, όπως συμβαίνει με κάθε είδος του οποίου οι συμβάσεις με την συνεχή επανάληψη τελειοποιούνται σε σημείο κορεσμού. Αν και το *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι* γυρίστηκε εξ ολοκλήρου στο στούντιο, η επιμέλεια των χορογραφιών και οι ποιότητα της παραγωγής ήταν τέτοια, ώστε ο θεατής έμενε με την εντύπωση ότι ζούσε τη μαγεία του Παρισιού. Μάλιστα στην ταινία αυτή ο Kelly έχοντας το γενικό πρόσταγμα στο σχεδιασμό της χορογραφίας, ενέδωσε στη μεγάλη αγάπη που είχε για το μπαλέτο, εξ ου και το ονειρικό μπαλέτο στο φινάλε διάρκειας 16 λεπτών, το οποίο αποτελεί το πιο ακριβοπληρωμένο νούμερο σε μιούζικαλ. Η ταινία κέρδισε 6 Όσκαρ, συμπεριλαμβανομένου και αυτού της καλύτερης ταινίας, ενώ την ίδια χρονιά ο Kelly βραβεύθηκε με ένα τιμητικό Βραβείο της Ακαδημίας για τη συνολική του προσφορά στα μιούζικαλ και στην τέχνη της χορογραφίας.

Εξαιτίας των επαινετικών κριτικών και της μεγάλης δημοσιότητας που δέχτηκε, το *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*, προς στιγμινή επισκίασε την επιτυχία του *Τραγουδώντας στη βροχή*. Όμως, κατά τη γνώμη μου και μεγάλης μερίδας των κριτικών, το *Τραγουδώντας στη βροχή* αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία του Kelly και δίκαια αναγορεύθηκε το πιο δημοφιλές μιούζικαλ όλων των εποχών. Εκτός από το διασκεδαστικό νούμερο “Moses Supposes” που περιγράψαμε στην αρχή, το νούμερο με τον ομότιτλο τίτλο θα παραμείνει ανεξίτηλο στη μνήμη των θεατών, ακριβώς επειδή αντιπροσωπεύει το απαύγασμα των επιτευγμάτων του Kelly ως τραγουδιστή, χορευτή, χορογράφου, σκηνοθέτη και σταρ του Χόλιγουντ. Όπως και στην προηγούμενη ταινία, υπάρχει κι εδώ το χορταστικό και θεαματικό μεγάλο νούμερο “Gotta dance,” όπου ο Kelly βρίσκει την ευκαιρία να προσθέσει μπαλέτο και μοντέρνο χορό στο κλασικό του χορευτικό ιδίωμα.

Από το σημείο αυτό και μετέπειτα η καριέρα του Kelly πήρε την κατιούσα, αφού καμία από τις μετέπειτα ταινίες του δεν μπόρεσε να ανακτήσει τη λάμψη και την αίγλη των μεγάλων του επιτυχιών του '51 και '52 για μια σειρά από αιτίες που λίγο είχαν να κάνουν με το ταλέντο και τις επιδεξιότητες του Kelly: η τηλεόραση άρχισε σοβαρά να ανταγωνίζεται το σινεμά, το Χόλιγουντ έχασε το πατροπαράδοτο

και οικογενειακό του κοινό, και οι παλιές κλασικές ταινίες δεν είχαν πέραση πλέον, εφόσον τα πιο δημοφιλή είδη, όπως το γουέστερν και τα μιούζικαλ, είχαν εξαντλήσει τις δυνατότητες τελειοποίησης των συμβάσεών τους. Έτσι, αν είχαν κάποιο ενδιαφέρον ως ταινίες θα το όφειλαν στο να τις δει κανείς ως παρωδίες των παλαιότερων επιτυχιών του είδους, όπως για παράδειγμα και η ταινία των Donen-Kelly με τίτλο *It's Always Fair Weather* [*Ραντεβού σε δέκα χρόνια*] του 1955, η οποία με τον αυτό-συνείδητο και αυτοπαθή της χαρακτήρα παραπέμπει στο *Τραγουδώντας στη βροχή* και σατιρίζει επίσης με μεγάλη επιτυχία τις τηλεοπτικές σαπουνόπερες της δεκαετίας του 1950.

Επιχειρώντας λοιπόν μια εκτίμηση για την απήχηση που είχαν τα μιούζικαλ του Kelly στο κοινό και την τεράστια δημοτικότητα του θα λέγαμε ότι αυτά οφείλονταν σε τρεις βασικούς λόγους το αθλητικό στιλ χορού που εισήγαγε, το φυσικό του παρουσιαστικό και το είδος των χαρακτήρων που ενσάρκωνε. Οι τρεις αυτοί βασικοί λόγοι θα αποτελέσουν τα σημεία εστίασης στα επόμενα υποκεφάλαια.

Ο Gene Kelly και το αθλητικό στιλ χορού

Ο Kelly δημιούργησε το δικό του χορογραφικό στιλ χάρη στις σπουδές χορού που έκανε και στην εμπειρία που απέκτησε ως χορευτής αρχικά στο Pittsburgh και κατόπιν στο Broadway, αλλά κυρίως επειδή βρέθηκε ανάμεσα σε ταλαντούχα άτομα της μονάδας του Arthur Freed στην MGM. Βασική του επιδίωξη ήταν τα μουσικά νούμερα να είναι πλήρως ενσωματωμένα στην πλοκή της ερωτικής ιστορίας. Ήθελε τα μουσικά νούμερα ως μέρος της φαντασίας του μιούζικαλ να μεταφέρουν νόημα, όπως και τα ρεαλιστικά διαλογικά μέρη και να συνδιαλέγονται το ένα με το άλλο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα θα μπορούσε να δοθεί από τη σημειολογική ανάλυση μιας και μόνο εικόνας: προς το τέλος του καταπληκτικού νούμερου “Singin’ in the Rain,” όπου ο Don Lockwood τσαλαβουτά στις λακκούβες με το νερό σαν παιδί που έχει παραδοθεί ολότελα στον κόσμο της φαντασίας, ξεπροβάλλει η μορφή ενός αστυνομικού, το σύμβολο της τάξης και της ευπρέπειας, και τον επαναφέρει στην πραγματικότητα. Φαντασία και πραγματικότητα σε διαλεκτική συνύπαρξη μέσα στο ίδιο καρέ.

Τόσο ως χορευτής, όσο και ως ηθοποιός με το συγκεκριμένο του αθλητικό φυσικό παρουσιαστικό, ο Kelly αντιπροσώπευε στα τέλη του ’40 και αρχές του ’50 το πρότυπο ανδρικό μοντέλο της δυναμικότητας της αυτοπεποίθησης και της

ανεξαρτησίας. Το ρωμαλέο, δυναμικό, αθλητικό στιλ χορού που εισήγαγε στα νούμερα και το ότι έφερε το χορό πιο κοντά στον καθημερινό άνθρωπο, ό,τι δηλαδή ζητούσε η Αμερική την εποχή εκείνη, τον κατέστησαν ιδιαίτερα αγαπητό στο κοινό.

Εκτός από τους άλλους λόγους, το προσωπικό του στιλ σίγουρα ήταν μια από τις αιτίες της δημοτικότητας και της απήχησης που είχε στο κοινό. Στο σημείο αυτό, θα ήταν αναπόφευκτη μια σύγκριση με την άλλη δεσπόζουσα μορφή των μιούζικαλ, το τεράστιο ταλέντο του Fred Astaire. Ως χορευτής ο Astaire ήταν κατάλληλος για την εποχή του, δηλαδή την προηγούμενη δεκαετία. Με το ημίψηλο καπέλο και το φράκο αντιπροσώπευε την αριστοκρατία. Ο Astaire είχε φινέτσα, είχε επιτήδευση, και με το ανάλαφρο βήμα του ήταν αέρινος, απόμακρος, καθώς κανείς δεν μπορούσε να φτάσει το ταλέντο του. Αντίθετα η κινηματογραφική περσόνα του Kelly σηματοδοτούσε το παιδί της διπλανής πόρτας. Ήταν ένας από εμάς. Πάντοτε φορούσε ρούχα καθημερινά, συχνά εφαρμοστά μπλουζάκια και πανταλόνια που αναδείκνυαν το αθλητικό του παράστημα. Όπως ο ίδιος εκμυστηρεύτηκε σε μια του συνέντευξη, «Δεν ήθελα να κινούμαι και να συμπεριφέρομαι σαν πλούσιος. Ήθελα να χορεύω φορώντας τζιν. Ήθελα να χορεύω ως απλός άνθρωπος στο δρόμο» (*Gene Kelly: Anatomy of a Dancer*).

Χόρευε «κάτω», παρατηρεί ο Peter Wollen με βήμα βαρύ και κινήσεις που εξέπεμπαν δυναμισμό και σφρίγος (12). Οι συχνές βουτιές και τα μπλονζόν, τα εκρηκτικά άλματα και οι ευέλικτες φιγούρες, ως αποτέλεσμα της ασταμάτητης κίνησης, έδιναν ένα τόνο τζαζ στο χορό του, ένα ύφος πιο μοντέρνο. Όλα τα επικίνδυνα ακροβατικά νούμερα επέμενε να τα κάνει μόνος του χωρίς να καταδέχεται την αντικατάστασή του από κασκαντέρ. Όπως παρατηρούμε σε χαρακτηριστικά πλάνα της ταινίας με τίτλο *That's Entertainment! Part I* [*Μια φορά στο Χόλιγουντ, Μέρος 1^ο*] το 1974, ο Kelly εκτελούσε τα ακροβατικά του νούμερα ατρόμητος πάνω στα ξύλα της στέγης στο πλατό του κινηματογραφικού στούντιο, κρεμόταν σε μια σκάλα που έγερνε σαν εκκρεμές από τον ένα τοίχο στον άλλο και τελικά κατέβαινε με το πόδι του στη θηλιά ενός σχοινιού. Ήταν σαν μια γεννήτρια ανεξάντλητης ενέργειας που παρακινούσε τους γύρω του σε συνεχή εγρήγορση.

Ο Gene Kelly ως χορογράφος

Ο Kelly σχεδίαζε πάντοτε ο ίδιος τις χορογραφίες για τα δικά του νούμερα και σύντομα καθιερώθηκε και ως χορογράφος του συνόλου των χορευτών. Ακόμη και

στις ταινίες που σκηνοθετούσαν άλλοι, ο Kelly επέμενε να ελέγχει τα μουσικά νούμερα πολλές φορές πίσω από την κάμερα. Πλαισιώθηκε από μια ομάδα πιστών και ικανών συνεργατών που του ήταν απαραίτητοι όταν πρωταγωνιστούσε στις ταινίες που σκηνοθετούσε, όπως ο Stanley Donen, ο πρώην βοηθός χορογράφος που μετέπειτα έγινε συν-σκηνοθέτης, οι βοηθοί Carol Haney και Jeanne Coyne.⁴ Όπως ανέφερε σε μια συνέντευξη, «όταν ασχολείσαι με τη χορογραφία στον κινηματογράφο, πρέπει να έχεις έμπειρους βοηθούς. Χρειαζόμουν ένα έμπειρο μάτι να με παρακολουθεί στην επιτέλεση των χορευτικών κομματιών, κι άλλο ένα να συνεργάζεται με τον κάμεραμαν για τον συγχρονισμό (timing). Χωρίς αυτούς τους ανθρώπους [...] δεν θα είχα καταφέρει τίποτε από όλα αυτά» (“Gene Kelly: Wikipedia”).

Πάντοτε πρωτοπόρος στην ανανέωση και την καινοτομία, ο Kelly κατάφερε, όπως προαναφέρθηκε, να μεταμορφώσει το είδος του μιούζικαλ εισάγοντας στοιχεία χορού από το μπαλέτο και εκ-μοντερνίζοντας τον παραδοσιακό αμερικανικό χορό με τις κλακέτες. Ήδη από τη θητεία του στο Broadway είχε εκφράσει την φιλοσοφία του για το χορευτικό του ιδιόλεκτο: «Δε πιστεύω στη συμμόρφωση με καμιά σχολή χορού. Δημιουργώ αυτό που το δράμα και η μουσική απαιτούν. Ενώ είμαι 100% υπέρ της τεχνικής του μπαλέτου, χρησιμοποιώ μόνο αυτά τα στοιχεία τα οποία μπορούν να προσαρμοστούν στις δικές μου ανάγκες καλλιτεχνικής έκφρασης. Ποτέ δεν επιτρέπω την τεχνική να μπει εμπόδιο στο γενικό κλίμα ή τη ροή του χορού» (“Gene Kelly: Wikipedia”). Οι πιο εμφανείς επιρροές μπαλέτου εντοπίζονται στα υπερμεγέθη και εντυπωσιακά νούμερα του “American Paris Ballet” στο «*Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*», και ιδιαίτερα στα περισσότερα ρομαντικά ντουέτα με τη Leslie Caron, καθώς και σε τμήμα του “Gotta dance” στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, μέσα σε ένα αιθέριο και ονειρικό σεντ με παρτενέρ τη Cyd Charisse.

Συνδυάζοντας τη χορογραφία με τη σκηνοθεσία στο Χόλιγουντ, ο Kelly είχε μόνιμη έγνοια πώς να καταφέρει ώστε να ενσωματωθεί ο χορός στην κινηματογραφική εμπειρία. Αισθανόταν ότι κάτι χάνεται στη μεταφορά του χορού από τη ζωντανή θεατρική παράσταση στην αναπαράσταση στην κινηματογραφική οθόνη. Για το λόγο αυτό επιδίωκε πάντοτε να πειραματίζεται και να καινοτομεί. Με

⁴ Η Jeanne Coyne, σύζυγος του Stanley Donen, ερωτεύτηκε τον Kelly στα γυρίσματα του *Ραντεβού σε δέκα χρόνια*. [*It's Always Fair Weather*, 1955]. Έτσι στα επαγγελματικά προβλήματα στη σχέση των δύο συνεργατών προστέθηκε και το προσωπικό. Με τον γάμο του Kelly με την Betsy Blair υπό διάλυση, τα δύο ζευγάρια χώρισαν και ο Kelly παντρεύτηκε την Jeanne το 1960.

τα εξωτερικά γυρίσματα στο 3 κορίτσια και 3 ναύτες του δόθηκε η ευκαιρία για την ιδιοφυή εκμετάλλευση των ανοιχτών χώρων και την ελευθερία κινήσεων των χορευτών. Αλλά και στα γυρίσματα μέσα στο στούντιο έγινε γνωστός για την καινοτομία του, το ότι έφερνε, δηλαδή, την κάμερα μέσα στο χορό, να ακολουθεί τα βήματα και να καταγράφει τις κινήσεις πάντοτε από την σωστή απόσταση και την κατάλληλη γωνία λήψης.

Τα μουσικά του νούμερα ακολουθούσαν μια συγκεκριμένη φόρμουλα. Στην αρχή, εν είδει *hors d'oeuvre*, πάντοτε θα υπήρχε ένα κάπως πιο δυναμικό ή θεαματικό νούμερο, όπως το “Fit as a Fiddle” στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, ή το “Dig-Dig-Dig-Dig for you Dinner,” στο *Summer Stock [Ζητώ μια μπαλαρίνα]*. Αυτά τα νούμερα υποδήλωναν την δυναμική του παρουσία, τη μυϊκή δύναμή του, η οποία δεν θα μπορούσε να αγνοηθεί. από τον τρόπο που την χρησιμοποιούσε ώστε να αποδίδει στα μουσικοχορευτικά του νούμερα. Κατόπιν συνήθως ακολουθούσαν νούμερα λίγο πιο σοβαρά, που αφορούσαν το ρομαντικό ειδύλλιο. Εδώ το τραγούδι και ο χορός δεν χρειαζόταν να είναι έντονα, καθώς σκοπός τους ήταν να επικοινωνούν το συναίσθημα και την ιστορία αγάπης, και όχι το θέαμα. Τα νούμερα αυτά ήταν πιο απλά και αργά, όπως αυτό που πλαισίωνε το “You were meant for me” στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, ή το “Our Love is here to Stay” στο *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*.

Ενδιάμεσα στην υπόθεση παρεμβάλλονταν κάποια ζοηρά και έντονα παιγνιώδη νούμερα, όπως τα “Good Morning” και “Moses Supposes” στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, ή το “Bonnie Jean” στο *Brigadoon 1954*. Ωστόσο τα νούμερα που αποτελούσαν το «κυρίως πιάτο», ήταν και τα πλέον δημοφιλή, αυτά που γνωρίζει όλος ο κόσμος, όπως το “Singin’ in the Rain” στο ομώνυμο έργο, ή το “I got rhythm” στο *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*. Αρχίζουν αργά και διστακτικά, αλλά σύντομα ξεσπούν σε μια εκρηκτική επίδειξη του ταλέντου και της δυναμικότητας του Kelly, ο οποίος αντιπροσωπεύει την επιτομή του ανδρικού μοντέλου “The sturdy oak” (Weintraub 11).

Πάντοτε όμως υπήρχαν τα συνήθως υπερμεγέθη, φαντασμαγορικά και θεαματικά νούμερα, όπως το “Gotta dance” στο *Τραγουδώντας στη βροχή*, το “Be a Clown,” στο *The Pirate [Πειρατής]* το 1948, ή το τεράστιο (διαρκείας 16 λεπτών) και άκρως εντυπωσιακό “American Paris Ballet” στο *Ένας Αμερικανός στο Παρίσι*, που ως επιδόρπια έρχονταν να αποζημιώσουν το θεατή με το θέαμα που προσέφεραν και

που αποτέλεσαν μια από τις κύριες αιτίες για τη δημοτικότητα του είδους. Ως ελάχιστο φόρο τιμής στην προσωπικότητα του Kelly θα μπορούσα να παραπέμψω τον αναγνώστη σε ένα σύντομο αφιέρωμα σε όλα σχεδόν τα μιούζικαλ του Kelly στο YouTube με συνοδεία μουσικής του Robert Palmer με τίτλο “Simply Irresistible.”⁵

Τέλος, είτε επειδή η τύχη το έφερε, είτε ηθελημένα, ο Kelly κατάφερε να παίρνει ρόλους που έφερναν σε ισορροπία τη «μη μουσική» με τη «μουσική» του περσόνα, ακριβώς όπως τα φανταστικά μέρη των ταινιών έδεναν αρμονικά με τα ρεαλιστικά. Στις περισσότερες ταινίες ο Kelly εμφανιζόταν ως το παιδί της διπλανής πόρτας, ως ναύτης, ή ως παίκτης του μπέιζμπολ, ενσαρκώνοντας μια καθαρά αμερικανική ταυτότητα με την οποία μπορούσε εύκολα να συσχετιστεί ο μέσος θεατής. Επιπλέον, ενδυματολογικά, όπως προαναφέραμε, ντυνόταν απλά—καπέλο του μπέιζμπολ, παντελόνια casual, μπλουζάκια του πόλο, που ωστόσο τόνιζαν το γλυπτό μυώδες κορμί του και αύξαναν το σεξαπίλ στο γυναικείο πληθυσμό. Και αυτό το αθλητικό του στιλ στα χορευτικά του νούμερα έρχονταν να προσθέσει στην αρρενωπότητα του παρουσιαστικού του.

Αντί επιλόγου

Από την κριτική ανάλυση της προσωπικότητας του Gene Kelly ως ηθοποιού, χορευτή, χορογράφου, σκηνοθέτη, σταρ και παραγωγού στα μιούζικαλ της δεκαετίας ’45-’55 του Χόλιγουντ φάνηκε πόσο σπουδαία μορφή υπήρξε και πόσο διακρίθηκε σε όλες αυτές τις ιδιότητες. Αλλά θα παραμείνει κυρίως γνωστός ως «ο χορευτής που με το αθλητικό του στιλ μεταμόρφωσε το μιούζικαλ του Χόλιγουντ κι έκανε πολλά για ν’ αλλάξει την ιδέα του αμερικανικού κοινού για τον άνδρα χορευτή» (“Gene Kelly”). Ακριβώς επειδή ενσάρκωνε το μοντέλο της αρρενωπότητας στη δεκαετία του, αυτό της «ακλόνητης βελανιδιάς».

⁵ Στο βίντεοκλιπ του Robert Palmer: γίνεται ένα εξαιρετικό μοντάζ στην οπτική μάντα μόνο των χορευτικών νούμερων του Kelly, ενώ στην ηχητική αποκόπεται η κλασική μουσική και αντικαθίσταται από τα ροκ μοτίβα του Simply Irresistible (“Gene Kelly Tribute: Simply Irresistible”). Αυτό για τους ακραιφνείς λάτρεις του κλασικού κινηματογράφου θα μπορούσε να εκληφθεί ως ιεροσυλία.

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

- Ray, Robert B. *Μια κάποια τάση του αμερικανικού κινηματογράφου, 1930-1980*, μτφρ. Νίκη «Μπέλλα» Σπυροπούλου, επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2011.
- Schatz, Thomas. *Τα είδη ταινιών του Χόλιγουντ: Φόρμουλες, κινηματογραφία και το σύστημα των στούντιο*, μτφρ. Μάρα Τσουμάρη, επιμ. Μιχάλης Κοκκώνης, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2013.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Altman, Rick. *The American Film Musical*. Indiana UP, 1987.
- Brannon, Robert. “The Male Sex Role: Our Culture’s Blueprint of Manhood and What It’s Done for Us Lately.” *The Forty-Nine Percent Majority: The male Sex Role*, edited by D. David and R. Brannon, Random House, 1976, pp. 1-14.
- Dyer, Richard. *Only Entertainment*, 2nd edition. Routledge, 2002.
- “Gene Kelly.” *Biography*, A&E Television Networks, 3 Apr. 2014, www.biography.com/actors/gene-kelly. Accessed 25 July 2023.
- “Gene Kelly Tribute: Simply Irresistible.” *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=AfSUgFRJI5g. Accessed 20 Oct. 2022.
- “Gene Kelly: Wikipedia.” *Wikipedia*, en.wikipedia.org/wiki/Gene_Kelly. Accessed 20 Oct. 2022.
- Thomas, Tony. *The Films of Gene Kelly – Song and Dance Man*. Carol Publishing Group, 1991.
- Vettel-Becker, Patricia. *Shooting from the Hip: Photography, Masculinity, and Postwar America*. U of Minnesota P, 2005.
- Weintraub, Amy. *Reel Men Do Dance: Choreography, Masculinity, and the American Film Musical*. Senior Capstone Projects, Paper 157. Digital Window @ Vassar. Vassar College, 2012, [digitallibrary.vassar.edu/libraries/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fdigitallibrary.vassar.edu%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2F202201%2FReel Men Do Dance Choreography Masculinity and the A merican Film Musical 0.pdf](https://digitallibrary.vassar.edu/libraries/pdf.js/web/viewer.html?file=https%3A%2F%2Fdigitallibrary.vassar.edu%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2F202201%2FReel%20Men%20Do%20Dance%20Choreography%20Masculinity%20and%20the%20A%20merican%20Film%20Musical%200.pdf). Accessed 25 July 2023.
- Wollen, Peter. *Singin’ in the Rain*. BFI Publishing, 1992.

Φιλμογραφία

- An American in Paris*. Directed by Vincente Minnelli, performances by Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Arthur Freed / MGM, 1951.
- Anchors Away*. Directed by George Sidney, performances by Frank Sinatra, Kathryn Grayson, Gene Kelly, Joe Pasternak / MGM, 1945.
- Brigadoon*. Directed by Vincente Minnelli, performances by Gene Kelly, Cyd Charisse, Van Johnson, Arthur Freed / MGM, 1954.
- Cover Girl*. Directed by Charles Vidor, performances by Rita Hayworth, Gene Kelly, Lee Bowman, Arthur Schwartz / Columbia, 1944.
- For Me and My Gal*. Directed by Busby Berkeley, performances by Judy Garland, George Murphy, Gene Kelly, Arthur Freed / MGM, 1942.
- Gene Kelly: Anatomy of a Dancer*. Directed by Robert Trachtenberg, produced by George Feltenstein, Robert Trachtenberg / American Masters (TV series),

- Turner Entertainment, WNET Channel 13 New York. With Stanley Tucci, 2002.
- It's Always Fair Weather*. Directed by Stanley Donen and Gene Kelly, performances by Gene Kelly, Dan Dailey, Cyd Charisse, Arthur Freed / MGM, 1955.
- Mc Cabe and Mrs. Miller*. Directed by Robert Altman, David Foster. Productions/Warner Bros, 1971.
- My Fair Lady*. Directed by George Cukor, performances by Audrey Hepburn, Rex Harrison, Stanley Holloway, Jack L. Warner / Warner Brothers, 1964.
- On the Town*. Directed by Stanley Donen and Gene Kelly, performances by Gene Kelly, Frank Sinatra, Betty Garrett, Arthur Freed / MGM, 1949.
- Singin' in the Rain*. Directed by Gene Kelly and Stanley Donen, performances by Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor, Jean Hagen, Arthur Freed / MGM, 1952.
- Summer Stock*. Directed by Charles Walters, performances by Judy Garland, Gene Kelly, Eddie Bracken, Gloria deHaven, Joe Pasternak / MGM, 1950.
- Take Me Out to the Ball Game*. Directed by Busby Berkeley, performances by Frank Sinatra, Esther Williams, Gene Kelly, Arthur Freed / MGM, 1949.
- That's Entertainment!* Directed by Jack Haley Jr. performances by Fred Astaire, Gene Kelly, Bing Crosby, Jack Haley, Jr. / MGM, 1974.
- The Best Years of Our Lives*. Directed by William Wyler, performances by Myrna Loy, Frederic March, Dana Andrews, Samuel Goldwyn / The Samuel Goldwyn Company, 1946.
- The Pirate*. Directed by Vincente Minnelli, performances by Judy Garland, Gene Kelly, Walter Slezak, Arthur Freed / MGM, 1948.
- West Side Story* [Γουέστ σάϊντ στόρι]. Directed by Jerome Robbins and Robert Wise, performances by Natalie Wood, George Chakiris, Richard Beymer, Robert Wise / The Mirisch Corporation / Seven Arts, 1961.
- Words and Music*. Directed by Norman Taurog, performances by Mickey Rooney, Judy Garland, June Allyson, Gene Kelly, Arthur Freed/MGM, 1948.

Η υπερβολή της σκηνικής γραφής στον χώρο της θεατρικής δραστηριότητας: ζητήματα τεχνολογίας

Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου
Ανεξάρτητη Ερευνήτρια, Αρχιτέκτον Μηχανικός

Περίληψη

Με την θεωρητικοποίηση των πρακτικών του θεάτρου κατά τις δεκαετίες '60-'70 προκύπτουν νέα αντικείμενα έρευνας και η τέχνη του θεάματος ανοίγει σε μια ανασύνθεση μορφών που διευρύνει το πεδίο της και εντατικοποιεί τη σχέση της με την τεχνολογία. Συγκεκριμένα, η ψηφιακή τεχνολογία μπορεί να θεωρηθεί ως το συνδετικό μετα-μέσο όλων των διαθέσιμων μέσων, όπως το κείμενο, η στατική και κινούμενη εικόνα, ο ήχος, το βίντεο, τα οποία σχεδιάζονται σε ένα μόνο περιβάλλον (interface), αυτό του υπολογιστή. Πρόκειται για μία πλούσια τέχνη η οποία—σε αντίθεση με τη «θεατρική φτώχεια» του Jerzy Grotowski ως τρόπο προσέγγισης της αλήθειας—συγγχεί το όριο μεταξύ του αυθεντικού και του κατασκευασμένου. Υποστηρικτές αυτής είναι καλλιτέχνες όπως οι Merce Cunningham, Robert Wilson, Robert Lepage κ.ά. Ο θεατρικός ιστορικός Arnold Aronson ασκεί κριτική στην εφαρμογή της τεχνολογίας προβολής στο σύγχρονο ζωντανό θέαμα και εντοπίζει δυσκολία στην αλληλεπίδραση των μέσων με το ζωντανό σώμα. Ο θεωρητικός και σημειολόγος Patrice Pavis (ανατρέχοντας στον Σίγκμουντ Φρόιντ, *Δυστυχία του Πολιτισμού*, 1930) αναφέρει σχετικά με τον όρο της διαμεσικότητας (intermediality) ότι ο άνθρωπος, χάρη στις τεχνολογικές επαναστάσεις «αυξάνεται» και καταλήγει ένας προσθετικός θεός. Αντίστοιχα, ο Steve Dixon διατυπώνει την *Via positiva* για να χαρακτηρίσει την ψηφιακή περφόρμανς (performance), λόγω της προσθετικής ικανότητας της, μια υπερβολή. Στο εν λόγω άρθρο εξετάζεται η ολοένα αυξανόμενη τεχνολογική επεξεργασία στο χώρο του θεάματος μέσω της αναφοράς σε διάφορα παραδείγματα.

Η απλότητα του θεάτρου

A brush rubs a canvas. A pen scrapes paper. A hammer strikes a string.
(In theater) a Human Being struggles in space.
— Jean-Louis Barrault (1951)¹

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across
this empty space while someone else is watching him, and this is all
that is needed for an act of theatre to be engaged.
—Peter Brook, *The Empty Space* (1968)²

¹ Η φράση μεταφράζεται ως εξής από τη συγγραφέα του δοκιμίου: «Ένα πινέλο τρίβει έναν καμβά. Ένα στυλό ξύνει το χαρτί. Ένα σφυρί χτυπά μια χορδή. (Στο θέατρο) ένα ανθρώπινο ον παλεύει στο χώρο».

² Η φράση μεταφράζεται ως εξής από τη συγγραφέα του δοκιμίου: «Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε κενό χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή... Ένας άνθρωπος διασχίζει αυτόν τον κενό χώρο, ενώ

Ο Peter Brook και ο Jean-Louis Barrault διατυπώνουν παραπάνω την απλότητα της θεατρικής δραστηριότητας ενάντια σε μια υπερπαραγωγή και υπεργραφή της στον χώρο, αποδίδοντας τον πλέον λιτό ορισμό της περφόρμανς (*performance*): αμφότεροι διαπιστώνουν ότι αυτό που είναι απαραίτητο για τη θεατρική πράξη είναι το ανθρώπινο βλέμμα προς αυτήν, ο θεατής, και ο χώρος εντός του οποίου αυτή πραγματοποιείται.

Στο πλαίσιο του εν λόγω δοκιμίου η γράφουσα προσεγγίζει μέσα από μελέτες και την ιστορική πληροφόρηση την εξέλιξη της σχεδιαστικής γραφής στο θεατρικό χώρο, η οποία άλλοτε παρέμεινε στην αρχή της παραπάνω δημιουργικής λιτότητας, άλλοτε υπερέβη την αποκλειστικότητα της σωματικότητας του καλλιτέχνη, και άλλοτε θέλησε να επιδείξει τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής της μέσω σαρωτικών εφαρμογών. Συγκεκριμένα διερευνώνται οι τρόποι με τους οποίους η τεχνολογία ενημερώνει τη θεατρική δραστηριότητα από την προ-μοντέρνα έως τη σημερινή εποχή στον δυτικό κόσμο και ειδικά στο αμερικάνικο θεατρικό πεδίο. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση που παρουσιάζεται εδώ βασίζεται κυρίως σε μια διαχρονική αναδρομή με έμφαση στην ανάδειξη του έργου τόσο αγγλόφωνων όσο και ελληνόφωνων θεωρητικών που αφορά στο χώρο της περφόρμανς. Παράλληλα προσεγγίζονται ερωτήματα όπως: τι συμβαίνει στη συνάντηση της τεχνολογίας με το ζωντανό θέαμα και πώς επιδρά η ολοένα αυξανόμενη τεχνολογική επεξεργασία ως προς το παραδοσιακά φυσικό σώμα; Πώς η τεχνολογία υποστηρίζει ή φτωχαίνει (όπως συμβαίνει σε αρκετές σύγχρονες περιπτώσεις) το τελικό θεατρικό γεγονός; Ποιά ζητήματα διατήρησης ισορροπίας τίθενται; Όλα αυτά τα ερωτήματα διερευνώνται στις υποενότητες που ακολουθούν.

Ιστορική αναδρομή, θεατρική δραστηριότητα και διεπιστημονικότητα

Ο Arnold Aronson διατείνεται ότι η ιστορία της σκηνογραφίας (και γενικότερα του θεάτρου) είναι στενά συνδεδεμένη με την αξιοποίηση των νέων τεχνολογιών με σκοπό τη δημιουργία της σκηνικής σαγήνης στο πλαίσιο της θεατρικής εμπειρίας (86). Ήδη από την ελληνική αρχαιότητα η τεχνολογία της εποχής εμφανίζεται να υπηρετεί τη δραματική αναπαράσταση των καταστροφών και των φαινομένων που είναι δύσκολο να παρουσιαστούν στη σκηνή: οι εκρήξεις, τα

κάποιος άλλος τον παρακολουθεί, και αυτό είναι το μόνο που χρειάζεται για να εμπλακεί μια θεατρική πράξη».

μετεωρολογικά φαινόμενα για τη δημιουργία εντυπώσεων, όπως ο «από μηχανής Θεός», καθώς και για την κρατική και θρησκευτική επίδειξη δύναμης. Σημαντικό ιστορικό σταθμό αποτελούν τα μοντέρνα ρεύματα της Πρωτοπορίας, τα οποία και άνοιξαν μεγάλους δρόμους διάδρασης με την τεχνολογία, οδηγώντας στις σύγχρονες συνθήκες τεχνολογικής παρουσίας, και συχνά κυριαρχίας, στη θεατρική δραστηριότητα. Διαπιστώνει κανείς ότι οι εξ ορισμού διεπιστημονικές μορφές τέχνης των «πολλών-μέσων», όπως είναι το θέατρο, ο χορός και η περφόρμανς, ανέκαθεν ενσωμάτωναν τα διαθέσιμα τεχνολογικά μέσα για να διαπραγματευτούν ή να ξεπεράσουν επί σκηνής, το «δύσκολο» με σκοπό να συναρπάσουν το κοινό, τους θεατές. Όπως υποστηρίζει ο συνθέτης ηχητικών εγκαταστάσεων και θεατρικός συγγραφέας Jeff Talman, η τεχνολογία για τον καλλιτέχνη είναι μια συνεχώς αναπτυσσόμενη σειρά εργαλείων για να φαντάζεται τον κόσμο.

Με τον ερχομό της Αναγέννησης επήλθε ο χωρισμός της πρωτύτερης συνεργατικότητας τεχνών και επιστημονικών επιτευγμάτων. Για αιώνες μετά, θεατρικές τέχνες και τεχνολογία ακολούθησαν διαφορετικούς δρόμους εξέλιξης, αγνοώντας τις δυνατότητες για κοινά οφέλη και βελτιώσεις από τα οποία και οι δύο πλευρές θα μπορούσαν να επωφεληθούν (Dixon 120). Ο σκηνικός χώρος, η ενδυματολογία και ο φωτισμός του αναγεννησιακού θεάτρου του δεκάτου έκτου αιώνα βρίσκονται στο περιθώριο του θεατρικού ενδιαφέροντος της εποχής, καθώς μόνο ο ηθοποιός κυριαρχεί με το σώμα του στη σκηνή. Ύστερα από τη μακρόχρονη σκοταδιστική εποχή του Μεσαίωνα, οι διανοούμενοι της εποχής αναλαμβάνουν να μεταλαμπαδεύσουν το σωματικό αναγεννησιακό θέατρο στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο. Ωστόσο, τα τεχνολογικά θεατρικά μέσα στα υπαίθρια θέατρα είναι ακόμα απλά και μη προηγμένα.

Με το τέλος του κλασικισμού, ακολουθεί η εποχή των μεγάλων κοινωνικών αναστατώσεων, της βιομηχανικής επανάστασης και αστικοποίησης, η οποία φέρνει το αστικό θέατρο αρχικά στη Μεγάλη Βρετανία και στη Γερμανία. Σε αυτές τις συνθήκες εμφανίζεται το κίνημα του ρομαντισμού στα τέλη του δεκάτου ογδόου αιώνα, αντιτάσσεται στον αυστηρό ορθολογισμό, στον αθεϊσμό του Διαφωτισμού και του κλασικισμού, και προτάσσει τον ιδεαλισμό, το συναίσθημα, τη σημασία της λαϊκής παράδοσης και της θρησκευτικότητας. Στο πλαίσιο της ρομαντικής στάσης που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί από το δίπολο «εμπιστοσύνη για την πρόοδο και φόβος του καινούριου», το οποίο αντανακλάται σε πολλούς τομείς της τέχνης (Πετρίδου και Ζιρώ 117), διατυπώνεται η έννοια του *Gesamtkunstwerk* (συνολικό

έργο τέχνης, συνολική σύνθεση των τεχνών) από τον Richard Wagner, ως η ενοποίηση «των τριών αδελφών—χορός, μουσική και ποίηση—που ήρθαν σε αυτόν τον κόσμο από τη φύση, αχώριστα συνδεδεμένες», και αποτελεί πρόδρομο των εξελίξεων στη συνεργασία με την υπάρχουσα τεχνολογία στο πλαίσιο των σύγχρονων θεατρικών συνθέσεων (Pavis 351). Στο πεδίο της μουσικής σύνθεσης, η παραπάνω συνεργατικότητα των τεχνών εντοπίζεται στο είδος της «προγραμματικής μουσικής» όπου συνυπάρχουν εξω-μουσικές ιδέες και περιεχόμενα, τα οποία προέρχονται από άλλες μορφές έκφρασης όπως η ποίηση, η ζωγραφική και η λογοτεχνία, ή και από προσωπικά βιώματα του συνθέτη, σε αντίθεση με την στεγνή «απόλυτη μουσική» (Ginsborg 77-80). Η προσέγγιση του συνολικού έργου τέχνης επεδίωξε μία ολιστική εμπειρία της θεατρικής/μουσικής τέχνης συνεργαζόμενη με τα διαθέσιμα τεχνολογικά μέσα της εποχής.

Σε αντίθεση προς τη συναισθηματική και υποκειμενική παραποίηση των ρομαντικών, στην τέχνη του ρεαλισμού και του νατουραλισμού παρουσιάζεται η μιμητική αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας βασισμένη στην πρόοδο και τα επιτεύγματα των φυσικών επιστημών (Furst and Skrine 16-18). Στο νατουραλιστικό θέατρο του δεκάτου ενάτου αιώνα δεν υπάρχει αναφορά σε μεταφυσικά στοιχεία ή μυθικές χρονικές περιόδους, αλλά η εστίαση στα καθημερινά θέματα της αστικής ζωής με στόχο να αποδώσει μια αντιπροσωπευτική, τέλεια ψευδαίσθηση της πραγματικότητας (Πατσαλίδης 102-105). Στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα επίσης, ο συμβολισμός ως η πιο «σκοτεινή» εκδοχή του ρομαντισμού αντιτίθεται στην επιστημοποίηση της τέχνης αντιπαραβάλλοντας την πνευματικότητα, τη φαντασία και το όνειρο ως αναπόσπαστα μέρη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Οι συμβολιστές, William B. Yeats και Maurice Maeterlinck, επιστρέφουν στην συνθετική ιδέα του Wagner και καταργούν το πλαίσιο της σκηνης-προσκήνιο με στόχο την ένωση της σκηνης με την πλατεία, ώστε ο θεατής να φύγει από την θέση του «επί του μικροσκοπίου» και να επανενταχθεί μεταφυσικά στο δράμα. Η κατάργηση του πλαισίου, η «αποθεατροποίηση», καθώς και η ρομαντική εξύψωση της ανυπέρβλητης Φύσης των συμβολιστών αποτελούν μια πρόιμη αντίδραση στην χρήση της εδραιωμένης τεχνολογίας και βρίσκει έδαφος στις παραστάσεις σε εξωτερικούς χώρους κοντά στη φύση, όπως είναι το Το Θέατρο του λαού (*Théâtre du Peuple*) του Maurice Pottecher (1895). Ο Alfred Jarry (συγγραφέας

της γνωστής *Ubu* τριλογίας)³ στο έργο του “Of the Futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre” (1896) αναφέρει τα φυσικά ντεκόρ, τα οποία «υπάρχουν χωρίς να καλύπτονται, αν εάν κάποιος προσπαθήσει να ανεβάσει ένα θεατρικό έργο στο ύπαιθρο, στην πλαγιά ενός λόφου, κοντά σε ένα ποτάμι, το οποίο είναι εξαιρετικό για τη μεταφορά του ήχου, ακόμη και αν ο ήχος μπορεί να εξασθενήσει. Οι λόφοι είναι το μόνο που χρειάζεται, με λίγα δέντρα για σκιά...» (Andrew). Η λιτή θεατρική δημιουργία στο φυσικό και ανοιχτό τοπίο αντιστέκεται στην όποια τεχνολογική προσθήκη ή «επιβάρυνση». Ομοίως επανεμφανίζεται η θεατρική παραγωγή, εξαιτίας των νέων επαναστατικών διεκδικήσεων της δεκαετίας του 1960, στο πλαίσιο του περιβαλλοντικού θεάτρου και των θεατρικών συμβάντων (*happenings*).

Η έννοια του αρχιδημιουργού και ενορχηστρωτή του συνολικού έργου τέχνης εντοπίζεται από τον θεωρητικό αρχιτεκτονικής, τον Jorge Silvetti, για να χαρακτηρίσει το έργο του Bob Wilson, σύγχρονου Αμερικανού θεατράνθρωπου και κληρονόμου της βαγκνερικής παράδοσης με πολυσύνθετο έργο στη χρήση της τεχνολογίας (βλ. Εικ.1). Το *Gesamtkunstwerk* παρουσιάζεται ως μια δημιουργική συγχώνευση των πολλαπλών μορφών τέχνης και τεχνολογίας, συμπεριλαμβανομένων του θεάτρου, μουσικής, τραγουδιού, χορού, δραματικής ποίησης, σκηνικού σχεδιασμού, φωτισμού, και οπτικών τεχνών (Silvetti 11).



Εικ. 1. Η Όπερα της Πεντάρας, σκηνική σύνθεση του Bob Wilson, Berliner Ensemble, Βερολίνο (2008). Πηγή: προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

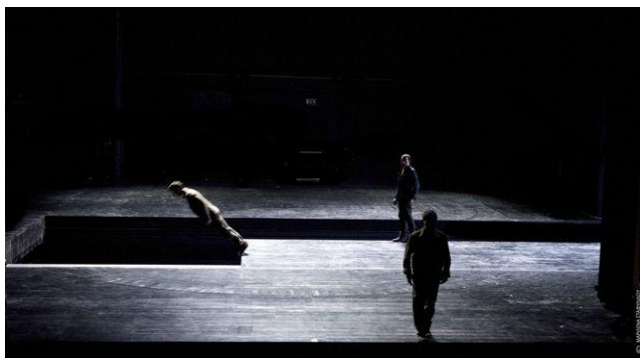
Η απογύμνωση της τεχνολογίας και το μοντέρνο σκηνικό-μηχανή για την κοινωνική αλήθεια.

Με τον ερχομό της βιομηχανικής επανάστασης, την ανάπτυξη των επιστημών και τη διάθεση των τεχνολογικών εφευρέσεων, τα θεατρικά μέσα εξελίσσονται,

³ Εδώ αναφορά γίνεται στα έργα της τριλογίας που είναι τα ακόλουθα: *Ubu Roi* (1896), *Ubu Cocu, ou l'Archeopteryx* (1897) και *Ubu Enchaîné* (1899). Για πληροφορίες όλων των έργων βλ. Jarry, *Tout Ubu*.

εκλεπτόνονται και το θέατρο ανοίγει προς αυτά, λαμβάνοντας σαφή θέση ενάντια στην πρωτότερη υποκειμενική εμπειρία (Πατσαλίδης 102-105). Η επιτακτική ανάγκη για τη συμμετοχή των τεχνολογικών επιτευγμάτων στη δημιουργία της τέχνης γίνεται προφανής. Οι έννοιες του χρόνου και χώρου αλλάζουν εφόσον οι επικοινωνίες συμβαίνουν με ταχύτητα φωτός (όπως το τρένο και το αεροπλάνο). Ρεύματα των αρχών του εικοστού αιώνα, όπως είναι ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός, ο κονστρουκτιβισμός και το *Bauhaus*, έχουν συνειδητοποιήσει τα οφέλη και υποστηρίζουν το όραμα της ενοποίησης της τέχνης και των επιστημονικών εφευρέσεων στην ανεύρεση μιας νέας θέσης της περφόρμανς στον μοντέρνο κόσμο.

Το κονστρουκτιβιστικό θέατρο δεν είναι πλέον ικανοποιημένο με την παραδοσιακή παθητική στάση της παρατήρησης και του εξωραϊσμού της πραγματικότητας και αγωνίζεται για την κοινωνική αλήθεια και την αφύπνιση του θεατή. Οι τέχνες συνεργάζονται με την αρχιτεκτονική και την πρόσφατη επιστημονική γνώση (κινηματογραφική μηχανική, βιολογία, αεροναυπηγική κ.ά.). Τεχνολογία και σκηνική αρχιτεκτονική «απογυμνώνονται», όπως διατυπώνει ο Aronson, μπροστά στο κοινό: τα μέσα φωτισμού, τα σκηνικά στοιχεία συνδυάζονται όλα μαζί και τελικά αποκαλύπτονται στον θεατή (22). Στο πλαίσιο ενότητας σκηνικών τεχνών και τεχνολογίας (όπως για παράδειγμα, το τεχνητό φως του Adolphe Appia και οι κινητές οθόνες του Edward Gordon Craig), το σκηνικό γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο της παραγωγής και όχι απλά το φόντο. Η σκηνογραφία επαναδιατυπώνεται ως ζωντανό τρισδιάστατο γλυπτικό σκηνικό, το οποίο ενοποιεί σημασιολογικά τους ερμηνευτές (performers) και τον χώρο δράσης. Οι μοντέρνες σκηνογραφίες υλοποιούνται από σκηνοθέτες του θεάτρου και σκηνογράφους όπως οι Vsevolod Meyerhold, Vladimir Tatlin και Liubov Popova, ως «μηχανές του μετασχηματισμού». Ο θεατρικός ιστορικός Christopher Baugh χαρακτηρίζει τη μοντέρνα σκηνή ως ένα τόπο που δεν μιμείται πλέον προϋπάρχουσες υλικότητες αλλά αποτελεί τη «μηχανή», η οποία αίρει κάθε υπερβολή στην λεπτομέρεια και τον διάκοσμο που χρησιμοποιούνται για την ενίσχυση της σκηνικής ψευδαίσθησης (44). Κατά το μοντέρνο, τεχνολογικά υποστηριζόμενο αλλά ταυτόχρονα απογυμνωμένο λιτό πρότυπο, φαίνεται να βαδίζουν οι σύγχρονες παραστάσεις, όπως το *Πουθενά* του Δημήτρη Παπαϊωάννου, το οποίο αναγνωρίζει την συμβολή της τεχνολογίας στον «χώρο-μηχανή που μεταβάλλεται διαρκώς και καθορίζεται από την ανθρώπινη παρουσία, για να σημαίνει αμέτρητους τόπους, ενώ έχει σχεδιαστεί για να είναι μη-τόπος» (βλ. Εικ.2).



Εικ. 2. Δημήτρης Παπαϊωάννου. *Πουθενά*.

Ιστοσελίδα Εθνικού Θεάτρου. © Μαριλένα Σταφυλίδου, 2009, www.n-t.gr/pictures/original/b_1249_or_img_3509.jpg. Πρόσβαση 10 Σεπτ. 2022.

Η μοντέρνα θεατρική έκφραση κινείται ανάμεσα στο μινιμαλισμό και το συμβολισμό, αναζητά νέους σκηνικούς μηχανισμούς και τρόπους, πειραματίζεται με τεχνολογικά μέσα της εποχής και στοχεύει στην απόδοση κειμένων (και μη κειμένων), διατηρώντας ως ζητούμενο την ουσία και την λιτότητα επί σκηνής.

Από τη σκηνή-μηχανή στο σύνθετο θέατρο πολυμέσων. Κινητική τεχνολογία και κινηματογράφος.

Η μοντέρνα σκηνή-μηχανή εξελίσσεται στην περισσότερο τεχνολογική σκηνή των θεατρικών έργων των αρχών του εικοστού αιώνα όπου πρωτότυπα εικαστικά πειράματα συνδέουν τον κινηματογράφο και το θέατρο. Στο νέο θέατρο πολυμέσων, από τους πρώτους καλλιτέχνες που χρησιμοποιούν την τεχνολογία του κινηματογράφου είναι η χορογράφος Loïe Fuller, η οποία ερευνά το συνδυασμό της «υψηλής» και «χαμηλής» τεχνολογίας (η τεχνολογία της προβολής φωτός σε υλικά όπως γάζες, ξύλινα ρόπαλα και υαλοπίνακες αντίστοιχα), αναπτύσσει τεχνικές φωτισμού (χημικών ενώσεων για τη δημιουργία χρώματος τζελ), και χρησιμοποιεί χημικά άλατα για να προβάλλει πολύχρωμο φωτισμό σε μεταξωτά υφάσματα (Dixon 40). Η συγχώνευση της προβολής ταινίας και των εφέ της σκιάς ως μέσο τροποποίησης του ανθρώπινου σώματος επιχειρεί να μειώσει την υλικότητα του σώματος, φθάνοντας με αυτόν τον τρόπο στο σκηνογραφικό «άυλο». Το έργο της Fuller προαναγγέλλει το σύγχρονο σταυροδρόμι του χορού με την κινητική τέχνη και την τεχνολογία προβολής (βλ. Εικ. 3).



Εικ.3: «Η Loïe Fuller χορεύει με το πέπλο της» του Isaiah West Taber (1897)». *Wikimedia Commons*, Public domain, commons.wikimedia.org/wiki/File:Lo%C3%AFE_Fuller_dansant_avec_son_voile.jpg. Πρόσβαση 10 Ιουλίου 2023.

Στο θέατρο του Bauhaus συνεργάζονται εικαστικοί, αρχιτέκτονες, σχεδιαστές για το συνολικό τεχνολογικό θεατρικό έργο. Μετά από τα ουτοπικά project ιδεών, όπως το θέατρο «U» (1924) και το «Θέατρο της Ολότητας» (1925), ο αρχιτέκτονας Walter Gropius ζήτησε από τον σκηνοθέτη Erwin Piscator να δημιουργήσουν μια νέα μορφή ενός «συνολικού θεάτρου» με όνομα ανάλογο της σουρεαλιστικής ενόρασης του καλλιτέχνη/σκηνοθέτη Antonin Artaud για ένα ακροατήριο που «βυθίζεται» στο χώρο της περφόρμανς. Αυτό το νέο θέατρο ως μια λειτουργική κτιριακή μηχανή, ή ως

ένα μεταβλητό θεατρικό εργαλείο, «περιστρέφεται, αλλάζει, βυθίζεται, ικανοποιεί όλες τις σύγχρονες σκηνικές ανάγκες και προσφέρει μια [...] χωρική, εφ' όλης της ύλης, δραματική εμπειρία» (Norris). Από τα τελευταία κινήματα της Πρωτοπορίας, ο εξπρεσιονισμός αναπτύσσεται κυρίως στη Γερμανία στις αρχές του εικοστού αιώνα.

Οι εξπρεσιονιστικές θεατρικές παραγωγές υιοθετούν τη συμβολή της τεχνολογίας στην σκηνογραφία με τη μορφή των μέσων που βασίζονται στον ευρυγώνιο φακό και τα κινηματογραφικά εφέ της διαστρέβλωσης, έτσι ώστε να εκφράζουν συμβολικές ψυχολογικές αναπαραστάσεις της παραίσθησης. Στα μέσα της δεκαετίας του '30 το *Stationendrama* εμφανίζεται ως η εξπρεσιονιστική έκφραση κατακερματισμένων επεισοδίων που αντιπαρέχονται τη ρευστή δραματική δράση. Κινηματογραφιστές και σκηνογράφοι της δεκαετίας του 1920, όπως ο Sergei Eisenstein, ο Traugott Muller και ο Robert Edmond Jones, χρησιμοποιούν ένα συνδυασμό σχεδιασμού κινητικής τεχνολογίας με αυτή του κινηματογράφου, ο οποίος περιλαμβάνει μεταξύ άλλων κατασκευές σε σκαλωσιές, τζαζ μουσική, αποσπάσματα ραδιοφωνικών εκπομπών, χρήση του υπεριώδους φωτός, νέον φώτα, σκηνικό φόντο με κυβιστικά και κονστρουκτιβιστικά ζωγραφικά στοιχεία, οθόνες κινηματογραφικής προβολής κυκλικής κίνησης, συστήματα προβολέων, οθόνες τηλεόρασης και κινούμενες κάμερες. Οι εφαρμογές αυτής της εποχής αποτελούν πρόδρομο της κινηματογραφικής δραματοποίησης του ζωντανού ψηφιακού θεάματος σε πραγματικό χρόνο, όπως είναι, για παράδειγμα, οι τρισδιάστατες πολυμεσικές ζωντανές περφόρμανς του George Coates και το ιδιαίτερο εγχώριο ζωντανό κινηματογραφικό (*live cinema*) θέαμα *AΩ* του Ash Bulayev (*AΩ* 31). Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι η σαρωτική εφαρμογή της κινηματογραφικής τεχνολογίας προκαλεί έναν εύλογο προβληματισμό: οι φυσικοί ερμηνευτές επί σκηνής αντιπροσωπεύουν την εξωτερική ζωή και ταυτόχρονα η απεικόνισή της στην κινηματογραφική οθόνη αντιπροσωπεύει τον εσωτερικό και ονειρικό τους κόσμο, ενδεχομένως προκαλώντας στους θεατές μια σκηνική «σχιζοφρένεια» (Dixon 71-78) λόγω του διττού κόσμου που καλούνται να παρακολουθήσουν.

Θεατρική αφύπνιση ή ψευδαίσθηση της πραγματικότητας; Σκοπιμότητες και κριτική στη χρήση της τεχνολογίας στο επαναστατικό θεατρικό έργο.

Η σημερινή κριτική για την υπέρμετρη χρήση τεχνολογικών εφαρμογών στο θέατρο, και εν γένει στην τέχνη, έχει τις ρίζες της σε προηγούμενη εποχή σε ριζοσπαστικά έργα και επαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα. Σ' ένα κλίμα

αμφισβήτησης για την απόδοση του πραγματικού και αναζήτησης της αφύπνισης του θεατή μέσα από την τεχνολογική χρήση, εμφανίζεται η έννοια της «αλλοτρίωσης» ή «αποξένωσης» (*Verfremdungseffekt, alienation effect*) στο επικό θέατρο του Bertolt Brecht των αρχών της δεκαετίας του '20. Η αποξένωση αποτελεί μία θεατρική τεχνική του Brecht, η οποία έχει ως στόχο να αποθαρρύνει τη συμμετοχή του κοινού σε ένα απατηλό αφηγηματικό κόσμο: η εξπρεσιονιστική χρήση συγκεκριμένων τεχνολογικών σκηνικών επινοημάτων, όπως τα κινούμενα σχέδια, οι αφίσες, επιγραφές, προκηρύξεις, πλακάτ, κινηματογραφικές σκηνές επί σκηνής, επιχειρούν να αποστασιοποιούν το κοινό από τη θεατρική ψευδαίσθηση για να εστιάσει στο αληθινό μήνυμα της παράστασης. Ο Brecht με τα τεχνολογικά εργαλεία της επιλογής του επιχειρεί να μετατρέψει τον οπτικό μυθιστορηματικό χώρο σε σημασιολογικό και αφηρημένο προλογίζοντας έτσι υπό μία έννοια μέσω του έργου τον ερχομό της πολυμεσικότητας (*intermediality*), έννοια η οποία υποστηρίζεται ένθερμα σε επόμενα ριζοσπαστικά κινήματα (Gruber 188).

Ο ντανταϊσμός είναι μεταμοντέρνο καλλιτεχνικό κίνημα αισθητικής αναρχίας της εποχής του μεσοπολέμου με κύριους εκπροσώπους στην Αμερική τους ζωγράφους Marcel Duchamp, Francis Picabia και τον φωτογράφο Man Ray. Ο ντανταϊσμός προβάλλει αντίδραση σε κάθε επίσημη διανοητική αγκύλωση και περαιτέρω ασκεί κριτική στο ρόλο της μοντέρνας τεχνολογίας και τα ζητήματα αναπαραγωγής της στην τέχνη. Το επαναστατικό θέατρο της εποχής (ντανταϊστικό, εξπρεσιονιστικό, υπερρεαλιστικό), σε μια ειλικρινή αυτογνωσιακή κατάσταση, παρουσιάζει την αρνητική πλευρά της νεωτερικότητας και της τεχνολογίας που τελικά μηχανοποίησε τα ανθρώπινα όντα (Sheppard 204). Εντούτοις, η ίδια η ριζοσπαστικότητα του μεταμοντέρνου θεάτρου αμφισβητείται όταν διερωτηθεί κανείς εάν η καλλιτεχνική αυτή θέση επί της ουσίας πετυχαίνει την επιθυμητή διαφορά με το ρεαλισμό και την κυριαρχούσα διάνοηση, ή εάν αποτελεί απόδοση μίας ακόμα «ψευδαίσθησης» της πραγματικότητας (Πατσαλίδης 116).

Εξίσου κριτικά απέναντι στην θεατρική ψευδαίσθηση στέκεται ο Γάλλος δραματουργός και σκηνοθέτης Antonin Artaud με το Θέατρο *Alfred Jarry*, το οποίο οφείλει να αντιπροσωπεύει και να στοχεύει στη συντριβή της ψεύτικης πραγματικότητας του θεατή κατά την μπρεχτική λογική, χρησιμοποιώντας ένα μείγμα από φωτιστικές μορφές, ήχους, συμβολισμούς και άλλα λιγότερο τεχνολογικά θεατρικά στοιχεία· ενώ ταυτόχρονα ασκεί δριμεία κριτική στην αυξημένη τεχνολογική χρήση για το θέατρο της εποχής του που «ηττήθηκε» από την

επεμβατική ανάπτυξη της τεχνικής του κινηματογράφου. Θεωρεί ότι το μόνο που θα πρέπει να προάγει το θέατρο είναι η φυσική έκφραση στο χώρο και αυτό αρκεί έτσι ώστε με τραχύ τρόπο να αφυπνίζει τους θεατές. Σύμφωνα με τον Artaud, «Χωρίς κάποιο στοιχείο σκληρότητας στη ρίζα κάθε θεάματος, το θέατρο δεν είναι εφικτό» (92).

Σε αυτό το σημείο του κειμένου επιχειρείται ένας συνειδητός αναχρονισμός καθώς ο φουτουρισμός εμφανίζεται να έχει πιο στενή σχέση με την ακόλουθή του μεταμοντέρνα εποχή παρά με τα σύγχρονά του κινήματα. Οι φουτουριστές, στο πνεύμα της αποδόμησης και επαναστατώντας κατά της αρμονίας και του καλού γούστου, δίνουν έμφαση στη χρήση διαφόρων τεχνολογικών κατορθωμάτων της εποχής. Όπως και στον κονστρουκτιβισμό, ο φουτουρισμός χρησιμοποιεί την τεχνολογία της μηχανής, ωστόσο με έμφαση στον πειραματισμό και σε τεχνικές κατακερματισμού, οι οποίες αποτελούν μία πρόιμη μεταμοντέρνα αποδόμηση, προετοιμάζουν τη μετάβαση στην ιδέα της διαδραστικότητας που αργότερα τη συναντάμε και στη σύγχρονη περφόρμανς. Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται η τεχνολογία εδώ μετατρέπει τον «ιερό» και αυτάρκη χώρο του ανθρώπινου σώματος (δηλαδή τον ιερό θεατρικό χώρο του Peter Brook και τον φτωχό θεατρικό χώρο του Jerzy Grotowski) σε έναν «ανίερο» και φλύαρο τόπο.

Το φουτουριστικό δρώμενο γνωστό ως *sintesi* χαρακτηρίζεται από μια δομική χαλαρότητα, με τη συνύπαρξη ετερόκλιτων στοιχείων, όπως η ανάγνωση ποίησης, το μανιφέστο, οι μηχανικοί ήχοι, θόρυβοι, και οσμές οι οποίες αναδύονται από ειδικά τοποθετημένες φυσούνες. Τα σκηνικά σχέδια του Enrico Prampolini βασίστηκαν στις μοντέρνες ιδέες των Adolphe Appia και Edward Gordon Craig περί συνεργασίας τεχνών, υλικών και τεχνικών, οι οποίες άνοιξαν το δρόμο για θεωρίες και εφαρμογές κινητικού σχεδιασμού που εφαρμόστηκαν στα επόμενα κονστρουκτιβιστικά σκηνικά παραδείγματα, όπως τα κινητικής σχεδίασης έργα του αρχιτέκτονα/σκηνογράφου De Stijl και ακαδημαϊκού Frederic Kiesler, καθώς και επηρέασαν σύγχρονα παραδείγματα σκηνογραφίας εικονικής πραγματικότητας, όπως το σκηνικό έργο του Αμερικανικού καθηγητή Mark Reaney (Dixon 75).

Αξίζει να σημειωθεί μια σημαντική θεωρητική παρατήρηση που αφορά στις ομοιότητες και διαφοροποιήσεις της τεχνολογίας που χρησιμοποιείται στις χρονικά αποστασιοποιημένες εποχές του φουτουρισμού και της ψηφιακής τεχνολογίας σήμερα: οι νέες τεχνολογίες της εποχής του φουτουρισμού είναι εξωστρεφείς υπό την έννοια ότι αποτελούν χαρακτηριστικά της δημόσιας ζωής (όπως για παράδειγμα,

φιλμ, αυτοκίνητα, αεροπλάνα, ηλεκτρική ενέργεια), τα οποία γίνονται εύκολα αντιληπτά και επίσης χρησιμοποιούνται ομαδικά. Αντιθέτως, η σύγχρονη και περισσότερο προηγμένη ψηφιακή τεχνολογία εμφανίζεται εσωστρεφής με τους υπολογιστές και το διαδίκτυο να είναι οριοθετημένα «εσωτερικά» σε μια μικρή οθόνη, δημιουργώντας την ψευδαίσθηση ότι τα πάντα συμβαίνουν απομονωμένα, ιδιωτικά, και κατά συνέπεια δίνουν την εντύπωση ότι δεν διαμορφώνουν ή δεν αφορούν άμεσα το δημόσιο βίο (Dixon 64).

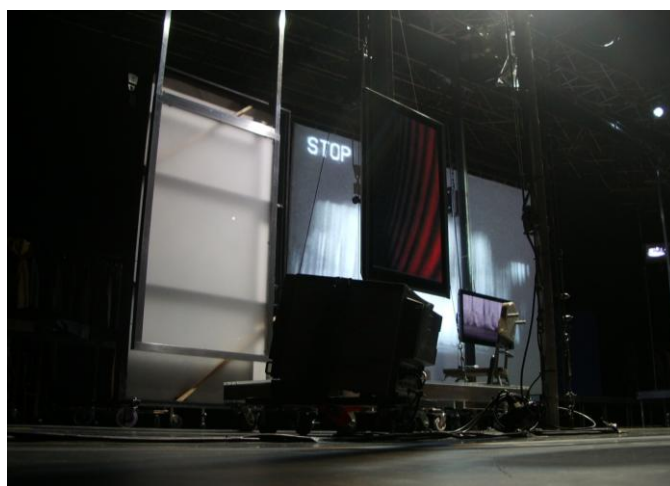
Το μεταμοντέρνο έργο της πολυμεσικότητας, το σήμερα και ο ενδιάμεσος ψηφιακός χώρος.

Την δεκαετία του '60 με την ταχύτατη ανάπτυξη και διαθεσιμότητα των νέων τεχνολογιών στο αμερικάνικο έδαφος, δοκιμάζονται τα θεατρικά όρια της σκηνης, του σώματος των ερμηνευτών και κυρίως των θεατών, στο πλαίσιο του θεατρικού δρώμενου. Ο μεταμοντερνισμός δεν αποδέχεται καμία οργανωτική αρχή και ενσαρκώνει μια ακραία πολυπλοκότητα και αντίφαση μέσω έντονων δράσεων ρήξης. Αποτελεί ένα συνονθύλευμα (*pastiche*) της ταυτόχρονης χρήσης και επαναχρησιμοποίησης πολλαπλών μορφών τέχνης και μέσων, μία (μη) αφήγηση αλληλένδετων ιστοριών. Η επαναχρησιμοποίηση του παρελθοντικού υλικού του κλασικού θεάτρου αποτελεί μεταμοντέρνα τεχνική, όπως συμβαίνει στα έργα των John Cage, Robert Rauschenberg και Merce Cunningham. Πειραματιζόμενοι καλλιτέχνες της Νέας Υόρκης, όπως η Yoko Ono και ο Αμερικανοκορεάτης Nam June Paik, πρωτεργατούν σε *Fluxus* δρώμενα, τα οποία χαρακτηρίζονται από τις διαμεσολαβημένες μορφές τέχνης που χρησιμοποιούν. Η έννοια της πολυμεσικότητας αποδίδεται από τους Freda Chapple και Chiel Kattenbelt ως η ενσωμάτωση της ψηφιακής τεχνολογίας στην θεατρική πρακτική και η παρουσία του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και των ψηφιακών μέσων στο σύγχρονο θέατρο, το οποίο αποτελεί μια σημαντική έννοια στην θεατρική δραστηριότητα του δεύτερου μισού του εικοστού αιώνα (Gruber 181-193).

Η σύζευξη της «ζωντανής παράστασης» (*live performance*) και των ψηφιακών εικόνων μπορεί να οδηγήσει σε μια υβριδική ενδιάμεση μορφή παράστασης, κάτι που δεν είναι ούτε θέατρο, ούτε φιλμ, αλλά μετέχει στην παροδική πραγματικότητα των ονείρων (Virmaux 165). Η αίσθηση του «ενδιάμεσου» (*in-between-ness*) γεννιέται σε ένα μεταβατικό χώρο, ο οποίος λειτουργεί ανάμεσα στις εικόνες οθόνης και στους

ζωντανούς ερμηνευτές και θα μπορούσε να αποκαλεστεί ως «μετακείμενο» (*metatext*) της ψηφιακής θεατρικής παραγωγής (Dixon 337).

Στη διερεύνηση του ενδιάμεσου χώρου της ψηφιακής τεχνολογίας, η μελέτη του Sigmund Freud με τίτλο *Civilization and Its Discontents* [*Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*] (1930) είναι διαφωτιστική καθώς έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο ο πολιτισμός μπορεί να αποζημιώσει τον άνθρωπο για τα βιολογικά του ελαττώματα, προσφέροντάς του ως συμπλήρωμα όργανα και εργαλεία που θα τον μετατρέψουν σε έναν «θεό προσθετικών υλών». Ο θεατρικός χώρος παρουσιάζεται ως το ενδιάμεσο πεδίο αυτής της προσθετικής διαδικασίας λόγω της εγγύτητάς του σε διάφορα τεχνολογικά εργαλεία. Αυτή η διαπίστωση έχει προφητική σημασία εάν λάβει κανείς υπόψη του το ερμηνευτικό καλλιτεχνικό έργο (*performance art*) του σύγχρονου ερμηνευτή Stelarc, ο οποίος χρησιμοποιεί το σώμα του ως πειραματική σκηνή διερευνώντας με αυτόν τον τρόπο την επέκταση των δυνατοτήτων του ανθρώπινου σώματος. Εντούτοις, ο Stelarc στο ίδιο αυτό έργο ασκεί κριτική στην αναίρεση της εγγενούς σωματικότητας που προκαλεί η προσθετική χρήση της τεχνολογίας. Ο ψηφιακός—φαινομενικά «άυλος»—χώρος ενίοτε λειτουργεί τόσο επικαλυπτικά όσο και κυριαρχικά (*via additiva*), καταλήγοντας στην εκμηδένιση της σωματικότητας του ερμηνευτή (*performer*) (βλ. Εικ.4).



Εικ. 4. *Hamlet* από τους Wooster Group, Φεστιβάλ Αθηνών (2008), Αθήνα.
Πηγή: προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι όσο εξελίσσονται οι ψηφιακές τεχνολογίες και το διαδίκτυο, τόσο το ανθρώπινο σώμα γίνεται ολοένα πιο α-σώματο και άυλο, πιο λίγο, πιο μόνο και πιο ευάλωτο, συχνά με αποτέλεσμα να μειώνεται η εμπειρία του θεατή στο ζωντανό θέατρο (*via negativa*) (βλ. Εικ.5).



Εικ. 5. “Alladeen.” *The Builders Association*, 2003,
www.thebuildersassociation.org/imgs/prod/alladeen/alladeen_19.jpg. Πρόσβαση 10 Σεπτ. 2022.

Στα μέσα του 1990, ο χορογράφος-συνθέτης πολυμέσων Johannes Birringer σχολιάζει τα ζητήματα της επιτόλαιης αναπαράστασης και αναπαραγωγής που δημιουργούνται στην περφόρμανς κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 χαρακτηρίζοντάς την ως «ετερο-προοπτική σκηνογραφία» με το ανθρώπινο σώμα να καθίσταται ένα ταπεινό πλαστικό «σύμβολο» σε συνθέσεις μεγάλης κλίμακας. Ουσιαστικές δυσκολίες προκύπτουν όταν πραγματικοί ηθοποιοί εμφανίζονται στη σκηνή την ίδια στιγμή σε αντιπαράθεση με τις ψηφιακές προβολές που πραγματοποιούνται σε επίπεδες, αφηρημένες επιφάνειες (Birringer 182,188-190).

Ο σύγχρονος θεατής, η τεχνολογική αφομοίωση και ο προβληματισμός για το θεατρικό νόημα.

Η σημερινή θεατρική και εν γένει εικαστική προσέγγιση είναι ως επί το πλείστον αυτή του «λίγο απ’ όλα»: όλα πλέον εντάσσονται σε κάποια μορφή επιτέλεσης ή *performance*, η οποία είναι *modus operandi* και *modus vivendi* ταυτόχρονα, όπως υποστηρίζει ο Πατσαλίδης (119). Όλες οι συνεργασίες είναι εφικτές στα πλαίσια ενός όλο και πιο φαινομενικά «δημοκρατικού» *Gesamtkunstwerk*, όλα (και όλοι) πηγαίνουν παντού, όλα (και όλοι) είναι σε διαθεσιμότητα, όλα (και όλοι) είναι ρευστά. Επιπλέον, παρατηρείται ότι όσο περισσότερο μιλάμε σήμερα για ψηφιακή και ρευστή αρχιτεκτονική, σκηνογραφία

και εν γένει σχεδιασμό σε θεατρικά παραδείγματα τεχνολογικής καινοτομίας, τόσο περισσότερο η λέξη «θεατής» ή «κοινό» φαίνεται να αντικαθίσταται από την λέξη «επισκέπτης». Σημαντικό κομμάτι της προοδευτικής περφόρμανς βασίζεται στην ύπαρξη τυχαίων, μη-συνειδητών και «ιδρυματικά απελευθερωμένων» επισκεπτών, στη χρήση χώρων γκαλερί, μουσείων, υπογείων, εγκαταλελειμμένων σπιτιών, ακόμα και εικονικών διαδικτυακών τόπων που μετατράπηκαν σε θεατρικούς εργαστηριακούς χώρους. Πόση είναι η ζητούμενη ελευθερία και ποιο είναι τελικά το καλλιτεχνικό νόημα που καρπώνεται ο πλέον τεχνολογικά επηρεασμένος επισκέπτης έναντι του παραδοσιακού θεατή;

Η επιτυχής αφομοίωση της θεατρικότητας, ειδικά στην περίπτωση του πολυσύνθετου συνολικού έργου τέχνης, προϋποθέτει κάποιο είδος προϋποθέτει κάποιο είδος δημιουργικής σύνθεσης ακόμη και των πιο αντικρουόμενων στοιχείων έτσι ώστε να εξασφαλιστεί εποικοδομητικός συνδυασμός τους. Στο κείμενό του με τίτλο *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*, ο θεατρικός σημειολόγος Patrice Pavis εκφράζει την ανησυχία για τον τρόπο με τον οποίο πολλοί καλλιτέχνες δημιουργούν αποσπασματικά σε διαφορετικά γνωστικά πεδία όπως της μουσικής, του σχεδιασμού, της χορογραφίας κ.ά., χωρίς να συνειδητοποιούν την τελική σύνθεση ως διακριτό στάδιο της δημιουργικής διαδικασίας και ως εκ τούτου θέτουν το έργο σε καλλιτεχνικό «κίνδυνο» (205). Στον ίδιο δρόμο θεωρητικού προβληματισμού, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η παρομοίωση της ενοποίησης των θεατρικών υλικών ως ένα δέσιμο των συστατικών σε ένα τελικό προϊόν, ένα «λείο γεύμα [...] μια πολύ καλά αναμειγμένη και συγχωνευμένη σούπα» και όχι ως ένα μη-ομογενοποιημένο *quiche* όπου διακρίνονται οι διαφορές των συστατικών (Dixon 124), υποστηρίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σωστή αφομοίωση των στοιχείων για την προσέγγιση του θεατρικού νοήματος. Μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι η θεατρική δραστηριότητα ετερογενών συστατικών δεν οδηγεί αναγκαστικά σε μια ενεργητική ανταπόκριση του κοινού (τον βασικό μπρεχτικό θεατρικό στόχο)—αλλά, σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορεί να παραμείνει «ξένη» και να οδηγήσει και αυτή σε μια παθητική θεατρική εμπειρία. Η ψηφιακή τεχνολογία ενίοτε κατηγορείται ότι έχει ένα μεγάλο μερίδιο στην παραπάνω ευθύνη. Ο υπολογιστής, ως έκφραση του σύγχρονου συνολικού έργου τέχνης είναι το «μετα-μέσο» που συσσωρεύει όλα τα μέσα ενημέρωσης σε ένα ενιαίο περιβάλλον εργασίας. Ακόμα και σήμερα ο υπολογιστής βρίσκεται στο κέντρο της ευρύτερης φιλοσοφικής και ιδεολογικής διαμάχης του «άνθρωποι εναντίον μηχανών». Ο Pavis τοποθετείται αυστηρά απέναντι στη «συντριπτική» τεχνολογία

της εικόνας (φίλμ, βίντεο, μετασχηματιστές φωνής, οπτικές ίνες, ψηφιακό ήχο και εικόνα, τηλεματική, *video-conference* κ.ά.) και σε όλα αυτά που κατακλύζουν το σύγχρονο θέαμα, θέτοντας την ειλικρινή ερώτηση: εξακολουθεί το σύνολο να θεωρείται «τέχνη» (391); Ο Aronson συνηγορεί στα παραπάνω επισημαίνοντας τα προβλήματα της συνύπαρξης της τεχνολογίας με τη ζωντανή περφόρμανς, παρατηρώντας ότι οι άνθρωποι καθημερινά ολοένα επιταχύνουν για να συμβαδίσουν με τα μεγάλα επιτεύγματα στον τομέα της πληροφορικής και της τεχνολογίας της πληροφορίας, κατάσταση η οποία μπορεί να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό «στρες». Η επιπόλαιη και ανεξερεύνητη εισαγωγή των ψηφιακών μέσων στη σκηνή του θεάτρου παραμένει άνευ νοήματος. Η ενσωμάτωση των ψηφιακών μίντια και προβολών εισάγει ένα διαφορετικό κωδικοποιημένο σύστημα συμβόλων στον σκηνικό χώρο, γεγονός που δίνει μεν ένα παραπάνω δημιουργικό κίνητρο στους καλλιτέχνες αλλά εντούτοις περιπλέκει την αποκωδικοποιητική δραστηριότητα του θεατή για την κατανόηση «ταυτόχρονων σημειολογιών» (Dixon 336). Θα μπορούσε κανείς να επικαλεστεί παραδείγματα σύνθετης ψηφιακής περφόρμανς όπου έστω και αν το κοινό βιώνει μια αποσπασματική εμπειρία, ωστόσο ξεπερνά την αμηχανία του με τη βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας και καταφέρνει να μετέχει στη δημιουργική διαδικασία.

Σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί, είναι αλήθεια ότι ο χώρος του ζωντανού θεάματος είναι προνομιούχος έναντι άλλων, εφόσον δεν δημιουργεί λειτουργικά προβλήματα. Ενδεχομένως, το ερώτημα που τίθεται πριν από κάθε δημιουργική διαδικασία—πώς θέλουμε οι άνθρωποι να αισθάνονται πριν σκεφτούμε τί θέλουμε να κάνουν;—να έχει πιο απτά αποτελέσματα εάν κανείς το σκεφτεί συνδυαστικά με την τεχνολογία. Ίσως η χρήση της να πρέπει να στραφεί από την αυτάρεσκη επίδειξη της στο θεατρικό δρώμενο στη δημιουργία μιας περισσότερο θεατρικής ενσυναίσθησης έτσι ώστε η τεχνολογική παρεμβολή να έχει ουσία και το θεατρικό νόημα να μπορεί να αποδοθεί στο μέγιστο βαθμό.

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

Pavis, Patrice. *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Αγνή Στρουμπούλη, επιμ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, Gutenberg—Γιώργος & Κώστας Δαρδανός, Αθήνα, 2006, σ.415-416, 442-443, 470.

Παπαϊωάννου, Δημήτρης. «Πουθενά». *Εθνικό Θέατρο*, 2009, www.nt.gr/el/events/poithena/?rp=2. Πρόσβαση 5 Οκτ. 2009.

- Πατσαλίδης, Σάββας. *Θέατρο και Παγκοσμιοποίηση: Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2012.
- Πετρίδου, Βασιλική, και Όλγα Ζιρώ. «Ρομαντισμός». *Τέχνες και αρχιτεκτονική από την αναγέννηση έως τον 21ο αιώνα*, Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015, repository.kallipos.gr/handle/11419/3541. Πρόσβαση 10 Οκτ. 2016.
- Freud, Sigmund. *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, μτφρ. Αβράμ Κόεν. Τύποις “Γκοβόστη,” χ.χ.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Aronson, Arnold. *Looking into the Abyss: Essays on Scenography*. The U of Michigan P, 2005.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and its Double*. Translated by M.C. Richards. 1938. Grove Press, 1958.
- Barrault, Jean-Louis. *Reflections on the Theatre*. Rockcliff, 1951.
- Baugh, Christopher. *Theatre, Performance and Technology: The Development of Scenography in the 20th Century*. Palgrave Macmillan, 2005.
- Birringer, Johannes. *Theatre, Theory, Postmodernism*. Indiana UP, 1991.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. Touchstone Simon & Schuster, 1996.
- Bulayev, Ash, director. *AΩ Live Cinema Performance*. Elliniki Theamaton. 2020.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art and Installation*. The MIT Press, 2007.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Translated by Joan Riviere. Hogarth Press & Institute of Psycho-Analysis/ Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.
- Ginsborg, Hannah. “Two Debates about Absolute Music.” *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 57, Issue 1, 1 January 2017, pp. 77-80.
- Gruber, Klemens. “The staging of writing: intermediality and the avant-garde.” *Intermediality in Theatre and Performance*, edited by Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, Chiel, Rodopi, 2006, pp. 181-193.
- Jarry, Alfred. “Of the Futility of the ‘Theatrical’ in the Theatre.” *Selected Works of Alfred Jarry*. Translated by Barbara Wright, edited by Roger Shattuck and Simon Watson Taylor, Methuen 1965, pp. 69-75.
- . *Tout Ubu: Ubu roi; Ubu cocu; Ubu enchaîné; Almanachs du père Ubu; Ubu sur la Butte; Avec leurs prolégomènes et paralipomènes*, edited by Maurice Saillet, Le Livre de Poche, 1962.
- Norris, Emilie. *Walter Gropius’ total theater design of 1927: “A Variable Theater-instrument.”* President and Fellows of Harvard College, Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, May 23-July 19, 1992.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film*. Translated by David Williams, U of Michigan P, 2003.
- Sheppard, Richard. *Modernism-dada-postmodernism*. Northwestern UP, 2000.
- Silvetti, Jorge. “Citation.” *The 1998 Excellence in Design Award to Robert Wilson*, edited by B. Hodge and S. Mitchell, Harvard University Graduate School of Design, 1998, pp. 9-18.
- Talman, Jeff. “Technology and the Postmodern.” *eMuse*, 2000, www.mvdaily.com/articles/2000/02/embenj1.htm. Accessed 15 Sept. 2009.
- Virmaux, Alain. “Artaud and Film.” Translated by Simone Sanzenbach. *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, Autumn 1966, pp. 154-165.

**Νεο-αφρικανικά χορογραφήματα:
μετασηματιζούσες «μαύρες» πνευματι(στι)κές επιρροές στη σύγχρονη
αμερικανική χορευτική σκηνή**

**Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών**

Περίληψη

Η περιοχή του σύγχρονου χορού έχει επηρεαστεί σημαντικά, τόσο θεματικά όσο και στιλιστικά, από τη διασπορά λαϊκών παραδόσεων πνευματισμού από την αφρικανική ήπειρο. Με την εμπύθιση των σύγχρονων χορογράφων σε μια μεταμοντέρνα κοιτίδα πλουραλιστικών παραστατικών προσεγγίσεων, ιδιαίτερα από τα τέλη του εικοστού αιώνα κι έπειτα, ο χορός έχει απομακρυνθεί από το κυρίαρχο ευρωκεντρικό τρόπο σκέψης προκειμένου να εξερευνήσει νέες ευκαιρίες έκφρασης και κοινωνικοπολιτισμικής ενδυνάμωσης. Ανταποκρινόμενη στις εντεταμένες συγκρούσεις αναφορικά με την βιοψυχοκοινωνική ταυτότητα και σεξουαλικότητα, η σύγχρονη Αμερικανική χορευτική σκηνή δανείζεται στοιχεία από μη-Δυτικές εκφραστικές κουλτούρες και από την τελετουργική τους αισθητική για να συνθέσει εναλλακτικές αφηγήσεις με θέμα και μέσο το ανθρώπινο σώμα – αφηγήσεις που συχνά λειτουργούν τόσο ανατρεπτικά όσο και θεραπευτικά. Ο μαύρος λαϊκός πνευματισμός, γενικότερα, και η παράδοση του *Hoodoo*, συγκεκριμένα, έχουν εγχαραχθεί στις παραστατικές φιλοσοφίες και πρακτικές των χορογράφων και ερμηνευτών Ronald K. Brown και Reggie Wilson. Επιζητώντας να συνδέσουν εαυτό και πολιτισμική ταυτότητα, οι δύο καλλιτέχνες ανέπτυξαν χαρακτηριστικές νέο-Αφρικανικές τεχνοτροπίες, συνθέτοντας μοτίβα κίνησης από την παρελθοντική και την παροντική μαύρη κουλτούρα με σύγχρονες χορευτικές φόρμες. Στο πλαίσιο της παραστατικής τους πράξης (*praxis*), προτεραιότητα αποδίδεται στις διεργασίες αλληλεπίδρασης μεταξύ του σώματος του ερμηνευτή και του σώματος του θεατή, στη μετασηματιζούσα δυναμική της διαδραστικής σχέσης μεταξύ των δύο κατά τη διάρκεια της παράστασης, και όχι σε αυτή καθ' αυτήν την αναπαράσταση και επιτέλεση. Αυτό το προοδευτικό και συγκρητικό είδος χορού υπενθυμίζει πόσο βαθιά έχει διεισδύσει ο μαύρος λαϊκός πνευματισμός και ειδικότερα η «μαγική» αισθητική παράδοση του *Hoodoo* στην Αμερικανική κουλτούρα, παρέχοντας καινούργιους, τρόπους να συλληφθεί, προσληφθεί και αποδοθεί ο πολυσχιδής σύγχρονος εαυτός μέσα στον κόσμο.

Προλεγόμενα

Στο πλαίσιο της έρευνάς μου αναφορικά με τις εκδηλώσεις της Αφρικανοαμερικανικής λαϊκής πνευματικής/πνευματιστικής και αισθητικής παράδοσης του *Hoodoo* σε ποικίλες καλλιτεχνικές περιοχές της Αμερικανικής κουλτούρας, το ενδιαφέρον μου επικεντρώθηκε στην αφρικανοαμερικανική πνευματιστική εμπειρία και στις κοσμικές της προεκτάσεις, όπως έχουν εγγραφεί στην περιοχή του χορού. Πρόκειται για ερευνητικό ενδιαφέρον που

φιλτράρεται μέσα από την παραδοχή ότι, κατά την ανάλυση μαύρων εκφραστικών πολιτισμικών δομών, δεν υπάρχει ως δεδομένο ένα πεπερασμένα κατανοητό, ιστορικό μαύρο υποκείμενο, αλλά ότι, αντίθετα, η μαύρη ταυτότητα στην Αμερική συνίσταται από ποικίλες και πολύπλοκες ροές κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών αφηγημάτων, πολλά από τα οποία σχετίζονται με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο (πολύ συχνά άρρητα ή υπόρρητα) με τη *Hoodoo* παράδοση.

Παρά τη μερική πολιτισμική βιομηχανοποίηση και εμπορευματοποίηση του στη δυτική μαζική κουλτούρα, αυτό το σύστημα των μαγικών πεποιθήσεων και πρακτικών – ένα σύστημα πλέον πιο πολύ αισθητικό παρά θρησκευτικό – είναι υφασμένο από ισχυρά ανιμιστικά και εσωτεριστικά κλώσματα και χαρακτηρίζεται από μια ιδιάζουσα επιτελεστική αναστοχαστικότητα (ή “*performative reflexivity*” κατά τον Victor Turner),¹ ώστε να αμφισβητεί εγγενώς τα Δυτικά ιδανικά ορθολογικότητας και τις κανονιστικές τους επιδιώξεις. Έχει, συνεπώς, προσεγγιστεί ως μέσο αντίστασης και ανάκτησης πολιτισμικών μορφών γνώσης από καλλιτέχνες που δραστηριοποιούνται σε ποικίλους χώρους έκφρασης και δημιουργίας. Ένας τέτοιος χώρος είναι ο χορός.

Αυτή δεν είναι μια αναπάντεχη εξέλιξη, δεδομένου ότι η περιοχή του σύγχρονου χορού έχει επηρεαστεί σημαντικά, τόσο θεματικά όσο και στιλιστικά από τη διασπορά λαϊκών παραδόσεων πνευματισμού με καταγωγή την Αφρικανική ήπειρο. Με την εμβύθιση των σύγχρονων χορογράφων σε μια μεταμοντέρνα κοιτίδα πλουραλιστικών παραστατικών προσεγγίσεων, ιδιαίτερα από τα τέλη του εικοστού αιώνα κι έπειτα, ο χορός απομακρύνθηκε από το κυρίαρχο ευρωκεντρικό ήθος προκειμένου να εξερευνήσει νέες ευκαιρίες έκφρασης. Ανταποκρινόμενη στις εντεταμένες συγκρούσεις που αφορούν στην βιοψυχοκοινωνική ταυτότητα, η σύγχρονη Αμερικανική χορευτική σκηνή δανείζεται στοιχεία από μη-Δυτικές εκφραστικές και παραστατικές κουλτούρες, καθώς και από την τελετουργική αισθητική τους, προκειμένου να συνθέσει εναλλακτικές αφηγήσεις με θέμα και μέσο το ανθρώπινο σώμα. Πρόκειται για αφηγήσεις οι οποίες συχνά λειτουργούν τόσο ανατρεπτικά όσο και θεραπευτικά. Αντικείμενο του παρόντος άρθρου είναι η διερεύνηση ενδεικτικών αφηγήσεων αυτού του είδους στις οποίες εντοπίζονται ισχυρές επιρροές της *Hoodoo* παράδοσης. Όσες εξετάζονται στις ενότητες που ακολουθούν έχουν παραδοθεί από τους χορογράφους και ερμηνευτές Ronald K. Brown και Reggie Wilson.

¹ Ο Victor Turner αναπτύσσει διεξοδικά την έννοια της επιτελεστικής αναστοχαστικότητας, ή *performative reflexivity*, στην μελέτη του *The Anthropology of Performance* (1986). Για τη μετάφραση του υλικού που έχει αντληθεί από τη διεθνή βιβλιογραφία υπεύθυνη είναι η συγγραφέας του άρθρου.

Hoodoo-ισμός

Οι πνευματιστικές Αφρικανικές παραδόσεις και η «μαγική» παράδοση του *Hoodoo*, πιο συγκεκριμένα, έχουν διαδραματίσει ιδιαίτερο ρόλο στο σύνολο των διεργασιών που σχετίζονται με τη δημιουργία της Αφρικανοαμερικανικής ταυτότητας, καθώς και με την εξέλιξη και ζύμωσή της μέσα από τις τέχνες. Από τη διερεύνηση αυτών των παραδόσεων και της ιστορικής τους πορείας προκύπτει μια διαφορετική ανάγνωση και ερμηνεία των παραγόντων που συνέβαλαν στην ορμητική είσοδο της μαύρης κουλτούρας στο σαρωτικό φαινόμενο που ονομάζουμε «Αμερικανική ποπ κουλτούρα» και, κατ' επέκταση, στην νεότερη και επικρατούσα Δυτική κουλτούρα.

Ο «μαγικός πνευματισμός» του *Hoodoo* και οι σχετικές με αυτόν πρακτικές μαγείας (για παράδειγμα, διάφοροι τρόποι γητειάς, οιωνοσκοπίας, επίκλησης πνευμάτων, θεραπείας ή και χειραγώγησης με ξόρκια) κατέχουν εκτενή ιστοριογραφία. Έφτασαν, ωστόσο, στο απόγειο της δημοτικότητας τους κατά τη διάρκεια της προεμφυλιακής και μετεμφυλιακής περιόδου στην Βόρεια Αμερική (Chireau 5). Πολύ συνοπτικά, αξίζει να αναφερθεί ότι ως συνθετικό και πολυσυστατικό σύστημα παραδοσιακών (*folk*) μαγικών πρακτικών με Αφρικανικές καταβολές, το *Hoodoo* μεταφυτεύτηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής (Η.Π.Α.) από την Αϊτή το δέκατο έβδομο αιώνα, λόγω των μεγάλων κυμάτων μετανάστευσης των Αϊτινών μετά την Αϊτινή Επανάσταση του 1809, και εδραιώθηκε πρώτα στη Νέα Ορλεάνη, όπου και άνθισε τα επόμενα χρόνια. Οι λόγοι που οδήγησαν στη μαζική υιοθέτηση του *Hoodoo* από το μαύρο πληθυσμό της Βόρειας Αμερικής μπορούν να εντοπιστούν στην επιβολή άθλιων συνθηκών διαβίωσης στον εν λόγω πληθυσμό· συνθήκες που όχι μόνο απειλούσαν τη ζωή των υποδουλωμένων Αφρικανών αλλά, επιπρόσθετα, ευνοούσαν την καλλιέργεια της διχόνοιας στις κοινότητές τους (Roberts 117). Ύπατος σκοπός της άσκησης του *Hoodoo*, λοιπόν, τουλάχιστον στις πρώτες δεκαετίες της παρουσίας του στη Βόρεια Αμερική, ήταν η διασφάλιση της ισορροπίας και του «καλώς έχειν» του ατόμου, της αρμονίας του με την άμεση «μαύρη» κοινότητα, καθώς και η ένταξή του στην ευρύτερη μαύρη κοινότητα.

Τόσο πριν όσο και μετά την κατάργηση της δουλείας, ο μαύρος μαγικός πνευματισμός και οι σχετικές με αυτόν πεποιθήσεις και πρακτικές αντιπροσώπευαν ένα σώμα γνώσης επικεντρωμένο στα ενδότερα της μαύρης κοινότητας που επέτρεπε στους Αφρικανοαμερικανούς να ρυθμίζουν και να διαχειρίζονται συμπεριφορές μέσα στις κοινότητές τους (ιδιαίτερα συμπεριφορές απειλητικές ως προς τις παραδοσιακές τους αξίες), και να διασφαλίζουν την επιβίωση, αν όχι την ευημερία τους (Roberts 118). Στον απόηχο του Αμερικανικού Εμφυλίου, κληρικοί και παιδαγωγοί καλούσαν τους πρώην σκλάβους σε

αποκήρυξη αυτών των παραδόσεων την ίδια στιγμή που ερευνητές και διανοούμενοι (ανθρωπολόγοι και εθνολόγοι κυρίως) έστρεφαν σε αυτές την προσοχή τους (Chireau 122-123). Για τους δεύτερους, η παράδοση του *Hoodoo*, η οποία συνάρμοζε αποκρυφιστικές τελετουργικές δράσεις και μυστικιστικά βιώματα με παραστατικά και εικαστικά στοιχεία αρχαίων υπερφυσικών παραδόσεων, χαρακτηριζόταν από μοναδικά πολυπολιτισμικά και συγκρητικά γνωρίσματα, μία ανεπεξέργαστη «αυθεντική» πνευματικότητα, μία ιδιαίτερη εθνοφυλετική και θρησκευτική ευαισθησία (Chireau 122-123, 140). Σταδιακά, το *Hoodoo* αναδείχθηκε σε κεντρικό τόπο και μοτίβο της Αφρικανοαμερικανικής λαϊκής κουλτούρας – ένα μοτίβο που, αργότερα, θεωρήθηκε από τη κυρίαρχη «λευκή» Αμερικανική κοινωνία πως φανέρωνε την εξωτική όσο και επικίνδυνη «μαγεία» των μαύρων τεχνών.

Η δημοσιοποίηση και διασπορά του *Hoodoo* από τα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα, κυρίως κατά τη μεσοπολεμική περίοδο και την περίοδο της «Μεγάλης Μετανάστευσης» (*Great Migration*), ήρθε ν' ανταποκριθεί στην εντατικοποίηση της ανάγκης για υπερ-φυσικές λύσεις δεδομένων των δυσχερέστατων συνθηκών διαβίωσης για τους Αφρικανοαμερικανούς εντός και εκτός των μεγάλων αστικών κέντρων. Η απορρόφηση του από τα εκκολαπτόμενα μέσα μαζικής ενημέρωσης, καθώς και από την αναδυόμενη μαζική και εμπορική κουλτούρα ώθησε την ταυτόχρονη, μεθοδευμένη και εκτεταμένη προβολή του από τη βιομηχανία του θεάματος (Chireau 141–144). Η εμπορευματοποίηση και θεαματικοποίηση της *Hoodoo* παράδοσης στα χρόνια που ακολούθησαν αποδείχθηκε μια μη-αναστρέψιμη διαδικασία. Η γοητεία που ασκεί ακόμη και σήμερα στα σύγχρονα μέσα μαζικής ενημέρωσης, ψυχαγωγίας και διασκέδασης υποδεικνύει τη συνέχεια που χαρακτηρίζει τη σχέση της με τη λαϊκή κουλτούρα. Εν ολίγοις, το *Hoodoo* μετακινήθηκε από τις συνοικίες των σκλάβων στα βάθι του Αμερικανικού Νότου στις παγκόσμιες αγορές της μαζικής κουλτούρας για τις οποίες αποδείχθηκε ένα βιώσιμο και εμπορεύσιμο προϊόν.

Επιτελεστική Αναστοχαστικότητα

Ενώ η φήμη της Αφρικανοαμερικανικής παραδοσιακής κοσμολογίας του *Hoodoo* έχει αποκτήσει διεθνείς διαστάσεις και πολλά από τα πιο ταμπού στοιχεία της (όπως οι θυσίες ζώων και η επίκληση στους νεκρούς) έχουν πλέον απενοχοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό, η πολιτισμική της βιομηχανοποίηση έχει επισκιάσει τα στοιχεία της αμφισβήτησης που εγγενώς διαθέτει.² Ωστόσο, η προαναφερθείσα βιομηχανοποίηση στάθηκε ικανή να αποθαρρύνει «μαθητευόμενους μάγους» (ως επί το πλείστον, Αφρικανοαμερικανούς),

² Δεν πρέπει να ξεχνάμε, άλλωστε, πως οι επίσημες και ανεπίσημες πρακτικές και τελετές της παράδοσης του *Hoodoo* έχουν όχι μόνο συμβάλει στην ευημερία της αφρικανοαμερικανικής κοινότητας αλλά και αποτελέσει μέσα αντίδρασης ενάντια σε μία ηγεμονική, και ενίοτε εχθρική, λευκή κοινωνία.

συγγραφείς, καλλιτέχνες και ερμηνευτές από το να αναγνωρίσουν και να αξιοποιήσουν την ανατρεπτικότητα που ενυπάρχει στην επιτελεστική αναστοχαστικότητα (*performative reflexivity*) της *Hoodoo* αισθητικής: δηλαδή, στην κριτική και διερευνητική τοποθέτησή της απέναντι στα συστατικά παραστατικά της στοιχεία και την επιτελεστική της δυναμική η οποία σχετίζεται με την αναστοχαστικότητα που την χαρακτηρίζει και που την καθιστά τόσο ιδιόμορφη.

Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να εστιάσουμε στην περιγραφή του Victor Turner για την επιτελεστική αναστοχαστικότητα, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί ως η κατάσταση στην οποία μια κοινωνικοπολιτισμική ομάδα, ή οξυδερκή της μέλη δρώντας αντιπροσωπευτικά, καταπιάνονται με μια άσκηση (αυτό)στοχασμού διπλού πρίσματος καθώς κοιτούν τους εαυτούς τους να κοιτούν τους εαυτούς τους (Alexander 43). Με άλλα λόγια,

στρέφονται, αναστοχάζονται πάνω στον εαυτό τους, πάνω στις σχέσεις, στις πράξεις, στα σύμβολα, στα νοήματα, στους κώδικες, στους ρόλους, στις κοινωνικές δομές, στους ηθικούς και νομικούς κανόνες τους, καθώς και σε άλλα κοινωνικά/πολιτισμικά συστατικά στοιχεία που συγκροτούν τους δημόσιους εαυτούς τους. (Turner 24)

Όπως εξηγεί περαιτέρω ο Bryant Alexander, πρόκειται για μια αναστοχαστικότητα βασισμένη στην αποκάλυψη, όπου ο δρών αποκαλύπτει τον εαυτό του στον εαυτό του μέσω της πολιτισμικής παράστασης και έτσι κερδίζει βαθύτερη γνώση της φύσης των παραστατικών του πρακτικών και των τρόπων με τους οποίους ο ίδιος εμπλέκεται στις επιδράσεις της δραστηριότητας του (43). Οι πολιτισμικές παραστάσεις (διαφόρων ειδών) που λαμβάνουν χώρα ενσυνείδητα εντός του πλαισίου της *Hoodoo* παράδοσης, συγκεκριμένα, διακρίνονται από την εν λόγω επιτελεστική αναστοχαστικότητα, στο βαθμό που δεν αντικατοπτρίζουν ή εκφράζουν μία αποδεκτή τάξη πραγμάτων, μία παγιωμένη κοινωνικοπολιτισμική διάρθρωση, ή διαδεδομένους τρόπους νοηματογένεσης και νοηματοδότησης. Αντ' αυτού, τα δρώντα υποκείμενα αυτών των παραστάσεων εμποτίζουν με μετασηματίζουσα δυναμική την κριτική όσο και δημιουργική διερεύνηση της κοινωνίας/κοινότητας που επιχειρούν. Έτσι, αναδεικνύονται ως «ενεργοί φορείς αλλαγής στη διαμόρφωση της ιστορίας που τους διαμορφώνει» (Denzin 264)—αποδεχόμενοι τις ενέργειες της ιστορίας πάνω τους, ενώ ταυτόχρονα τις διαυλίζουν προς άλλες κατευθύνσεις.

Οι κριτικές αναγνώσεις που παραδίδουν οι εν λόγω φορείς δράσης σε διάφορα μέσα—κριτικές αναγνώσεις του τρόπου με τον οποίο η περιβάλλουσα κοινωνία, εγγύτερη και ευρύτερη, (δια)χειρίζεται την ιστορία της—ενσωματώνουν ιδιαίτερες διαλεκτικές και αναστοχαστικές ιδιότητες. Αυτού του είδους οι αναγνώσεις ή, καλύτερα, αφηγήσεις

ενισχύουν την αυτοαντίληψη και αυτογνωσία της κοινωνικοπολιτισμικής ομάδας—δίχως όμως να παραγκωνίζουν τα στοιχεία που την καθιστούν πολυσυστατική και ετερόκλητη— ενεργοποιώντας την επίγνωση του ποια είναι τα πρόσωπα που την αποτελούν και πώς βλέπουν τους εαυτούς τους και συσχετίζονται με άλλους εαυτούς, ενώ τοποθετούν και τους μεν και τους δε ως κεντρικούς χαρακτήρες στα δικά τους δράματα. Στο «μεθοριακό» χώρο του κοινωνικού δράματος μιας *Hoodoo* πολιτισμικής παράστασης οι φορείς δράσης έχουν τη δυνατότητα να εμπλακούν σε διεργασίες στοχασμού ως προς τον εαυτό τους και τους άλλους, θέτοντας στο επίκεντρο αυτών των διεργασιών τα οικεία πλαίσια αναφοράς τους και εκκινώντας από τα νοητικά σχήματα, τις νοητικές συνήθειες, τα συναισθήματα, κ.ά. που συναποτελούν αυτά τα πλαίσια—ακόμα και σε διεργασίες επαναπλαισίωσης με μέσο τη δημιουργική αναστοχαστική πράξη.

Τελικά, σε μία *Hoodoo* παράσταση, οι συμμετέχοντες εμπλέκονται σε μια «τελετουργική μεταγλώσσα», για να χρησιμοποιήσω τον όρο της Sasha Roseneil (103), που τους επιτρέπει να εκφραστούν με κριτική συνειδητοποίηση για το πώς συνήθως εκφράζονται. Αυτή η τελετουργική μεταγλώσσα είναι λεκτική και μη λεκτική, και είναι τόσο σχετική με το (συν)αίσθημα, τη συγκίνηση και τη βούληση όσο είναι διανοητική, γνωστική και φιλοσοφική. Ως τέτοια αρθρώνεται και στα χορογραφήματα των Reggie Wilson και Ronald K. Brown. Είναι, επίσης, σημαντικό να αναφερθεί πως η θεωρία του Turner για την επιτελεστική αναστοχαστικότητα προτείνει μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία της επιτελεστικής ταυτότητας που ούτε εξισώνει αυτήν την ταυτότητα σε ένα καθορισμένο και σταθερό «εγώ», ούτε και με ένα απλουστευτικό «εμείς» (Johnson 138). Αντίθετα, ο Turner υποστηρίζει ότι τα κοινωνικά όντα «κοιτούν πίσω» και «κοιτούν μπροστά» ενώ ταυτόχρονα παλεύουν συνεχώς με τους τρόπους με τους οποίους μια κοινότητα υπάρχει στον κόσμο και «νομιμοποιεί» εμπειρικά και θεωρητικά αυτήν την ύπαρξη (138) και, συνακόλουθα, την ταυτότητά της. Αυτή είναι μια πάλη που οδηγεί στην παραγωγή νέων νοημάτων και νοηματοδοτικών διεργασιών.

Η θεωρία του Turner για την επιτελεστική αναστοχαστικότητα, κατά τη δική μου ανάγνωση, περιγράφει εύστοχα την κεντρική ιδέα που διατρέχει το έργο των Wilson και Brown. Το έργο τους αποτελεί και προσφέρει στο κοινό ένα εναλλακτικό, παραστατικό και «τελετουργικοτραφές» μέσο με το οποίο οι συμμετέχοντες στις παραστάσεις τους μπορούν (αυτο)στοχαστικά και κριτικά να αντιληφθούν και να βιώσουν την ξεχωριστή κοινωνικοπολιτισμική τους ύπαρξη. Οι δύο χορογράφοι, ως «μαθητευόμενοι *Hoodoo* μάγοι», έχουν αφοσιωθεί στη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας στη διασκευή, επανανοηματοδότηση και επανασυγκευμένοποίηση μη-κειμενικών μορφών πολιτισμικής κληρονομιάς από την

αφρικανική διασπορά, προκειμένου να επεκτείνουν—ασκώντας πίεση με επιμονή και συνέπεια—τα όρια των συζητήσεων που λαμβάνουν χώρα στις Η.Π.Α. (στις αίθουσες πανεπιστημίων και τέχνης, στη σκηνή, στη μεγάλη οθόνη, και αλλού) και αφορούν στη φυλή, στο φύλο, στη σεξουαλικότητα, καθώς και στις πολυδιάστατες σχέσεις εξουσίας μεταξύ των εκάστοτε ηγεμονικών δυνάμεων και των δυνάμεων του περιθωρίου. Όλες αυτές οι διεργασίες πραγματοποιούνται μέσα από τον χορό, ο οποίος αποτελεί την κεντρική εκφραστική καλλιτεχνική μορφή της αφρικανικής κουλτούρας και μια δύναμη που, όπως διατρέχει τα σώματα των χορευτών και πλημμυρίζει σκηνή και πλατεία, παίρνει ενίοτε απρόβλεπτες (πολιτισμικές μα και πνευματικές) κατευθύνσεις.

Νέο-*Hoodoo* Χω/ορογραφήματα

Ο μαύρος λαϊκός πνευματισμός, γενικότερα, και η παράδοση του *Hoodoo*, συγκεκριμένα, έχουν εγχαραχθεί στις παραστατικές φιλοσοφίες και πρακτικές των χορογράφων Wilson και Brown. Επιδιώκοντας να επαναπροσδιορίσουν τη σύνδεση εαυτού και πολιτισμικής ταυτότητας, οι δύο καλλιτέχνες ανέπτυξαν χαρακτηριστικές νεο-αφρικανικές τεχνοτροπίες συνθέτοντας μοτίβα κίνησης και άλλες εκφραστικές δομές (κιναισθητικές, απτικές, χειρονομιακές, χωρικές) από την παρελθοντική και την παροντική μαύρη/αφρικανική κουλτούρα με σύγχρονες χορευτικές φόρμες. Στις μουσικοχορευτικές τους παραστάσεις το εκφραστικό, επιτελεστικό και διαπολιτισμικό σώμα μετατρέπεται σε φορτισμένο πολυτροπικό και συγκρητικό πεδίο που ευνοεί την καλλιτεχνική αλλά και την πνευματική πραγμάτωση, ενώ, παράλληλα, επιτρέπει την ανάδειξη νέων προοπτικών για τη βίωση της ταυτότητας και της εαυτότητας, δηλαδή της συνειδητοποίησης του υποκειμένου ως τέτοιο.

Συγκεκριμένα, σε πολλά—αν όχι σε όλα—τα έργα του, ο Wilson, ερμηνευτής, ιδρυτής και καλλιτεχνικός διευθυντής του *Fist & Heel Performance Group*, φαίνεται να αντλεί στοιχεία από την κινησιολογική γλώσσα των *blues* και από την πνευματιστική κουλτούρα των σκλάβων Αφρικανών στην Αμερική, όπως και από τους αφρικανικούς και αμερικανικούς κοινωνικούς χορούς. Τα στοιχεία αυτά συναρμολογούνται με μεταμοντέρνα, έντονα ιδιοσυγκρασιακά, κινησιολόγια, με σύγχρονες αισθητικοκινητικές τάσεις και ρυθμούς, δημιουργώντας, υπό την επίδραση του προσωπικού του ύφους, ένα νεο-αφρικανικό χορογράφημα. Το περιεχόμενο και οι τρόποι διενέργειας και εκφοράς των *Hoodoo* τελετών γίνονται πηγές πρωτογενούς υλικού για τον χορογράφο, καθώς αυτός επιχειρεί να δημιουργήσει διαύλους πνευματικότητας, ώστε οι παραστάσεις του να λειτουργήσουν (και) θεραπευτικά ως προς τα τραύματα της αποστέρησης, της αφαίρεσης δικαιωμάτων, της

περιθωριοποίησης, της καταπίεσης, και άλλων κοινωνικών παθολογιών που ταλανίζουν τις μαύρες κοινότητες στις οποίες πρωτίστως απευθύνεται και τις οποίες εμπλέκει στις παραγωγές του—ειδικά δεδομένου ότι συνεργάζεται κατά κύριο λόγο (αν και όχι αποκλειστικά) με μαύρους καλλιτέχνες.

Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, σε ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του, το οποίο τιτλοφορείται *Mose(es)* και παρουσιάστηκε το 2014. Στο *Mose(es)*, ο Wilson προσεγγίζει το *Hoodoo* ως πνευματικά γόνιμη ανάμειξη ανόμοιων πολιτισμικών εκφράσεων και εμπειριών αλλά και ως έναν εορτασμό της υβριδικότητας που προκύπτει από τη μεταφορική και κυριολεκτική διέλευση—ενίοτε και κατάργηση—διαφορετικών ειδών συνόρων (γεωγραφικών, εθνικών, ψυχικών, σαρκικών, κ.ά.). Σε αυτό το έργο, ερμηνεύει και (αυτο)σχεδιάζει πάνω σε αυτές, τις όψεις που διακρίνει στο *Hoodoo*, αξιοποιώντας και επιδράσεις της Αμερικανικής ποπ κουλτούρας, για τη δική του εκδοχή μίας χορευτικής νεο-*Hoodoo* τελετής. Ο χορογράφος συνυφαίνει μαύρες συγκρητικές φόρμες, αποδομιστικές κλίσεις και κοινωνικοπολιτισμικές αιχμές προκειμένου να ενεργοποιήσει μία διαφορετική επανεξέταση και επανανοηματοδότηση της αμερικανικής ταυτότητας και πολυπολιτισμικής κληρονομιάς.

Βασισμένο στο μυθιστόρημα *Moses, Man of the Mountain* (1939) της Zora Neale Hurston³ και, τουλάχιστον εν μέρει, προερχόμενο από τα δικά του διερευνητικά ταξίδια σε Ισραήλ, Αίγυπτο, Τουρκία και Μάλι, το έργο *Mose(es)* επιχειρεί να διερευνήσει συναισθητικά και συναισθηματικά τη διασπορική κίνηση από την Αφρική προς τον υπόλοιπο κόσμο υπό το πρίσμα αφηγημάτων που σχετίζονται με τη μυθιστορική και συμβολική φιγούρα του Μωυσή και των διαπολιτισμικών και διαθρησκευτικών (*cross-faith*) ερμηνειών τους. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί πως η αξιοποίηση της συναισθησίας σε συνδυασμό με μία ευρεία γκάμα από *Hoodoo* τελετουργικά στοιχεία παραπέμπει στις περιγραφές που προσφέρουν οι *Hoodoo* μυστικιστές για τις αισθητηριακές τους εμπειρίες.

Το *Hoodoo*, η συναισθησία και η διεπαφή παίζουν καθοριστικό ρόλο και στο έργο του Brown, ενός άλλου μαθητή της αφρικανικής και αφρικανοαμερικανικής κουλτούρας. Ο Brown, ιδρυτής της χορευτικής ομάδας *Evidence: A Dance Company*, έχει ερευνήσει βαθιά τις παραδόσεις χορού της αφρικανικής διασποράς, όπως και ο Wilson, αλλά και της χορευτικής εθνογραφίας. Τα ευρήματα της αδιάκοπης έρευνάς του στις πηγές του αφρικανοαμερικανικού χορού και της αφρικανοαμερικανικής μουσικής είναι εμφανή μέσα σε κάθε του χορογραφία. Στα νέο-*Hoodoo* έργα του μπορούμε να διακρίνουμε ένα μοντάζ

³ Το μυθιστόρημα της Hurston «ξαναγράφει», και μάλιστα με ανατρεπτικό τρόπο, την ιστορία της Εξόδου των Ισραηλιτών, αυτήν τη φορά από μια αφρικανοαμερικανική οπτική γωνία.

διαφορετικών μορφών κίνησης που συνοδεύονται από εξίσου ποικίλα μουσικά μοτίβα. Κινήσεις και μουσικές φαινομενικά ανόμοιες συνενώνονται αισθητικά και χρονολογικά για να μας υπενθυμίσουν την κοινή τους αφρικανική προέλευση.

Η ίδια η ονομασία της χορευτικής ομάδας του Brown παραπέμπει στο όραμα και την αποστολή του χορογράφου. Όπως ο ίδιος έχει εξομολογηθεί σε συνεντεύξεις του, ο όρος “evidence,” ο οποίος θα μπορούσε να αποδοθεί στα Ελληνικά ως «αποδείξεις», υπονοεί ότι ο χορογράφος βιώνει μια αίσθηση ευθύνης και καθήκοντος απέναντι στους δασκάλους και προγόνους που τον έχουν οδηγήσει σε αυτό το σημείο καλλιτεχνικής πλήρωσης (Collins). Σε αυτό το σημείο πρέπει να υπενθυμίσω ότι η *Hoodoo* παράδοση, όπως και η παράδοση του *Voodoo* από την οποία προήλθε, θεμελιώνονται ακριβώς πάνω στη «λατρεία» ποικίλων προγονικών μορφών. Όταν, λοιπόν, ερωτάται ο Brown για τα ζητήματα στα οποία αποκρίνεται δημιουργικά η διεργασία παραγωγής των χορογραφιών του, αυτός υπογραμμίζει τον κυρίαρχο πόθο του να προσφέρει αποδείξεις από την προσωπική και τη συλλογική ιστορία—αποδείξεις, όπως χαρακτηριστικά λέει, «του περιπάτου της ζωής», της ανθρώπινης κατάστασης, καθώς και της αγάπης και της γνώσης των προγόνων του (αναφ. στο Paris 165). Επιθυμεί μέσα από τη «σωματοποίηση» των αποδείξεων να δείξει ποια είναι και τι μορφή έχουν τα στοιχεία της αφρικανικής κουλτούρας που έχουν επιβιώσει από το *middle passage*, τη σκλαβιά, τη χειραφέτηση, το *Jim Crow*, το κίνημα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και από τις μεταναστεύσεις των μαύρων από τον αμερικανικό Νότο στον αμερικανικό Βορρά.

Αντιπροσωπευτικό του συνολικού έργου του Brown είναι το *Torch* (2013/2014), αφιερωμένο στη μνήμη της χορεύτριας και χορογράφου Beth Young. Σε αυτό το έργο, ο Brown συμπλέκει συλλογικές και ατομικές μνήμες με κινησιολογική ευαισθησία και μετασηματιζούσα δυναμική. Όπως διαπιστώνει κανείς παρακολουθώντας το «μαγικό» χορο-παραμύθι του καλλιτέχνη, τόσο η εαυτότητα όσο και η πνευματικότητα (εδώ έννοιες και πρακτικές αλληλένδετες) εκδηλώνονται λιγότερο μέσω των πληθωρικών κινητικών ενεργημάτων του χορευτή και περισσότερο μέσω μίας λεπτοφυούς διανοητικής, συναισθηματικής και συναισθητικής διεργασίας που εκτυλίσσεται ταυτόχρονα με το περισσότερο «εξωστρεφές» κλώσμα της χορευτικής αφήγησης. Μέσω αυτής της διεργασίας το σώμα επαναδιαπραγματεύεται τη σύνδεσή του με τις ρίζες και την πολιτισμική του ταυτότητα, καθώς ενσαρκώνει και επιτελεί μαύρα ιστορικά και θρησκευτικά στοιχεία.

Σε ένα ακόμη ενδεικτικό έργο του, το *Dancing Spirit* (2010), ο Brown αποτίνει φόρο τιμής στην χορεύτρια και χορογράφο Judith Jamison, μια ακόμα χορευτικά «αρχετυπική» φιγούρα, με ένα έργο που αντηχεί τον τίτλο της αυτοβιογραφίας της. Συντονισμένος στις μελωδίες των Duke Ellington, Wynton Marsalis, Radiohead και War, ο Brown έλκει στοιχεία

από κινησιολογία με καταγωγή την Κούβα, τη Βραζιλία και τις Η.Π.Α. ώστε να καλέσει, αφυπνίσει και εμφανίσει πνεύματα του χορού που σωματοποιούν την κομπότση, τον οραματισμό, την αξιοπρέπεια και τη γενναιοδωρία της Jamison. Ο χορευτής Matthew Rushing, ο οποίος αποτελεί την κεντρική αντρική φιγούρα του έργου, αξιοποιεί τα περίπλοκα ρυθμικά σχήματα του Brown με τέτοιο τρόπο ώστε να βοηθήσει τον θεατή να ακολουθήσει «τις κυματοειδείς τους αλληλουχίες μέσα από το σώμα του χορευτή» (La Roco). Παράλληλα, η κεντρική χορεύτρια, Glenn Allen Sims, αντιστέκεται στο λυρισμό του Rushing υιοθετώντας μια σχεδόν «πυγμαχική» κινησιολογική τακτική. Μάρτυρες της παράστασης δηλώνουν πως η παρακολούθηση των χορευτών να διασπείρονται στο χώρο, σαν ένα υγρό στοιχείο που διαχέεται από άκρη σ' άκρη στη σκηνή, τους έκανε να βιώσουν έντονα την χορογραφία ως ένα πολυδιάστατο τεχνούργημα, με τις ποικίλες ενέργειές της να διαχέονται προς μυριάδες κατευθύνσεις μόνο για να συγκλίνουν σε απρόβλεπτα σημεία και να αποκρυσταλλωθούν σε νέες χορευτικές δομές και τάξεις (La Roco). Η όποια προσωρινή στάση, όπως όταν ο ερμηνευτής παύει στιγμιαία την κίνησή του και υψώνει το βλέμμα του στον ουρανό ή όταν, προς το τέλος, οι εννέα χορευτές μετακινούνται στο μπροστινό κομμάτι της σκηνής σαν να προετοιμάζονται για κάποιο είδος τελετουργικής προσφοράς, είναι όταν το σώμα του χορευτή μετατρέπεται σ' ένα διάυλο ροής διαχωροχρονικής ενέργειας.

Τέλος, το επίσης ενδεικτικό έργο του Brown με τίτλο *On Earth Together* (2011/2012) θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μία σπονδυλωτή σύνθεση ιστοριών που σχετίζονται τόσο με τη διαπροσωπική αλληλεπίδραση μεταξύ δύο ανθρώπων όσο και με τις ευρύτερες κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα από την εκφραστική σωματικότητα των χορευτών και το βαθύ συναισθηματισμό της μουσικής. Η πληθυντική αφήγηση του *On Earth Together* επιτελείται ζωντανά από ένα σύνολο καλλιτεχνών, με επικεφαλής τον πολυβραβευμένο τραγουδιστή Gordon Chambers, συντονισμένη στη μουσική του Stevie Wonder. Παραπλανητικό στην απλότητά του, ωστόσο βαθύτατα λυρικό, αυτό το έργο μαρτυρά την ικανότητα του Brown «να υπερβαίνει συγκεκριμένες θρησκευτικές πεποιθήσεις για να αγγίξει κάτι πιο καθολικά και ποιητικά πνευματικό» (Kouglas). Για ακόμη μια φορά, η χορογραφία εστιάζει στην ενσωμάτωση της λαϊκής αφρικανικής πνευματι(στι)κής και αισθητικής παράδοσης του *Hoodoo* με τη σύγχρονη χορογραφία. Ο Brown φροντίζει σε αυτήν την παράσταση να ενισχύσει τη σημασία της κοινότητας στην αφρικανοαμερικανική κουλτούρα και να εξοικειώσει το κοινό με την πνευματιστική απήγηση των παραδοσιακών αφρικανικών ρυθμών. Άλλοτε διασκορπισμένοι στο χώρο της σκηνής και άλλοτε οργανωμένοι σε μια καμπύλη γραμμή που σύντομα θα «διαλυθεί» σε δυαδικά σχήματα, με τα σώματά τους να διαστέλλονται και να συστέλλονται στο ρυθμό της συντονισμένης τους

αναπνοής, οι χορευτές πραγματοποιούν μια αισθητικοκινητική «μελέτη» πάνω στις έννοιες της ομαδικότητας και της συντροφικότητας. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι παραστάσεις του *On Earth Together* αποτελούν κομμάτι ενός κοινοτικού προγράμματος (της εταιρίας BRIC σε συνεργασία με την ομάδα Evidence και με την υποστήριξη του φιλανθρωπικού ιδρύματος Doris Duke), το οποίο στοχεύει στη διεύρυνση και διαφοροποίηση του κοινού στο οποίο απευθύνεται ο σύγχρονος χορός.

Όπως προκύπτει από τα ανωτέρω ενδεικτικά νέο-*Hoodoo* χω/ορογραφήματα των Wilson και Brown, οι δύο καλλιτέχνες έχουν εξετάσει το φαινόμενο της συναισθησίας διαθεματικά προκειμένου να επεκτείνουν και να εμβαθύνουν στην κατανόηση της σχέσης μεταξύ της συναισθησίας, μεταφοράς και κιναισθητικής δημιουργικότητας με τις θρησκευτικές και καλλιτεχνικές πρακτικές της *Hoodoo* παράδοσης. Σε σχέση το παραπάνω σημείο, οι καλλιτέχνες φαίνεται πως ενστερνίζονται και το έργο τους να υποστασιοποιεί την οξυδερκή παρατήρηση της Rosemary Jackson, η οποία υποστηρίζει πως: Σε μια κουλτούρα, όπως η αμερικανική, όπου το πραγματικό εξισώνεται με το ορατό και όπου το μάτι κυριαρχεί στα υπόλοιπα αισθητηριακά όργανα, το μη-πραγματικό είναι αυτό που είναι μη-ορατό. Αυτό που δεν είναι ορατό, ή που απειλεί να γίνει μη-ορατό, μπορεί μόνο να έχει μία ανατρεπτική λειτουργία σε σχέση με ένα επιστημολογικό και μεταφυσικό σύστημα που καθιστά το βλέπω συνώνυμο με το κατανοώ (45). Το μη-ορατό και υπερ-φυσικό στοιχείο που αναπαρίσταται και βιώνεται σωματικά (δηλαδή επιτελείται) στα έργα των χορογράφων αποκτά ανατρεπτικούς υπαινιγμούς στο βαθμό που αυτά υπονομεύουν εξισώσεις του ορατού με το πραγματικό και της όρασης/ορατότητας με την γνώση και την κατανόηση. Η μετασηματιζούσα δυναμική της επιτελεστικής αναστοχαστικότητας των έργων ενισχύεται από την ενσώματη απαρτίωση του αόρατου, του άυλου, του ασώματου: αλλόκοσμων δυνάμεων, θεοτήτων, προγονικών φαντασματικών μορφών, μύθων, ονείρων και ενθυμήσεων. Τελικά, οι καλλιτέχνες φαίνεται να εκμεταλλεύονται στο έπακρο (και, φυσικά, να αποδίδουν στη σκηνή) τη δυνατότητα του χορού να διαπραγματεύεται και να επιβεβαιώνει την ύπαρξη εναλλακτικών πραγματικοτήτων, να απαλλάσσεται και να απαλλάσσει από τις πολώσεις και αποκλειστικές οριοθετήσεις του Δυτικού εμπειρισμού, και να σωματοποιεί—έστω ανιχνευτικά και παροδικά—το *animus mundi* το οποίο μας ενώνει στην ίδια ανθρώπινη κοινότητα, συνδυάζοντας προγονικά παρελθόντα και σύγχρονους βιοκόσμους στην προσπάθεια να προσφέρει νέους τρόπους αντίληψης του εαυτού μέσα στον κόσμο.

Είναι σημαντικό να τονιστεί πως στα έργα του Brown, όπως και του Wilson, προτεραιότητα δίνεται στις διεργασίες αλληλεπίδρασης μεταξύ του σώματος του ερμηνευτή

και του σώματος του θεατή και στην ανάπτυξη της διαδραστικότητας στη σχέση μεταξύ των δύο κατά τη διάρκεια των παραστάσεων. Κατά την εκτύλιξη ενός τυπικού χω/ορογραφήματος, όπως τα προαναφερθέντα, ο θεατής καλείται να ανταποκριθεί στις προτάσεις ή και υποβολές των ερμηνευτών. Καλείται να μετέχει στο αισθητηριακό φάσμα του, στο σύνολο των αισθήσεων που ενεργοποιεί το σώμα των ερμηνευτών, καθώς το τελευταίο επιδιώκει την επικοινωνία με τις προγονικές και άλλες αλλόκοσμες δυνάμεις, γνωστές και ως *Loas* ή *Mystères*. Το κοινό γίνεται με αυτόν τον τρόπο κοινωνός της προγονικής γνώσης που του μεταφέρεται, ή, καλύτερα, στην οποία το εμπλέκουν οι ερμηνευτές, και ό,τι αυτή η γνώση συνεπάγεται. Ουσιαστικά, η ενσωμάτωση των στοιχείων του *Hoodoo* που πραγματοποιείται στα έργα των Brown και Wilson εξαρτάται τόσο από το τι κομίζουν οι θεατές στην παραστατική/τελετουργική εμπειρία (προκαταλήψεις, πνευματικότητα, πίστη ή μη στο υπερφυσικό, πρότερη εμπειρία στις «μαγικές» τελετουργικές πρακτικές, κ.ά.), όσο και από τι συμβαίνει στην σχέση και στην (επι)κοινωνία μεταξύ των ερμηνευτών και του κοινού κατά τη διάρκεια της παράστασης/τελετουργίας.

Αυτό το προοδευτικό και συγκρητικό είδος χορού που γνωστοποίησαν και διέδωσαν οι Wilson και Brown υπενθυμίζει πόσο βαθιά έχει διεισδύσει ο μαύρος λαϊκός πνευματισμός και ειδικότερα η «μαγική» αισθητική παράδοση του *Hoodoo* στην αμερικανική κουλτούρα, αλλά και στη σύγχρονη αμερικανική σκηνή χορού, παρέχοντας νέους τρόπους πολιτισμικής νοηματοδότησης, δημιουργίας και έκφρασης. Στο συνολικό *opus* των δύο χορογράφων υποστασιοποιείται μια ξεχωριστή αισθητική και φιλοσοφική προσέγγιση του χορού που έχει πολλά να δώσει σε έναν κόσμο που απομακρύνεται συνεχώς από τα πνευματικά του ερείσματα. Τα νεο-αφρικανικά, νέο-*Hoodoo* χω/ορογραφήματα ανοίγουν νέες διόδους κατανόησης, ακόμα και επαναπροσδιορισμού της σχέσης της εαυτότητας και της πολιτισμικής ταυτότητας με έννοιες όπως ο πνευματισμός, η προγονικότητα, η επιστημολογία και η μνήμη. Τα έργα των Wilson και Brown μαρτυρούν πως οι φιλοσοφικές θεωρήσεις και πρακτικές ενός συστήματος πίστης ή πνευματισμού, δυνητικά περιοριστικές λόγω των δεισιδαιμονιών που τις συνοδεύουν, μπορούν να μεταμορφωθούν σε ευέλικτα διαγνωστικά και αναλυτικά εργαλεία για τη διερεύνηση των σημαντικότερων ζητημάτων που αφορούν στην ανθρώπινη κατάσταση—μεταξύ των οποίων και η εθνοφυλετική κρίση που σήμερα σαρώνει με ένταση τις Η.Π.Α. Με την αφηγηματική, παραστατική όσο και αναστοχαστική έμφαση τους στο πνευματι(στι)κό στοιχείο και στις πολιτισμικά παραγωγικές επιπτώσεις της συλλογικής του βίωσης, οι δύο καλλιτέχνες «νομιμοποιούν» μία διαλεκτική σχέση μεταξύ του εμπειρικά ορατού και του αόρατου, του υφιστάμενου και του δυνητικού, η οποία κομίζει τα σπέρματα μίας εναλλακτικής πραγματικότητας. Δεν πρόκειται για κάποια

πλασματική φυγή από τις εμπειρίες του ρατσισμού και της καταπίεσης, αλλά για το ενδυναμωτικό ενσώματο όραμα ενός ορίζοντα που εκτείνεται πέρα από τις εν λόγω εμπειρίες. Έτσι, οι δύο χορογράφοι έχουν ένα πολύ σημαντικό μήνυμα να δώσουν στην Αμερική που χο/ωρογραφούν.

Βιβλιογραφία

- Alexander, Bryant K. "Critically Analyzing Pedagogical Interactions as Performance." *Performance Theories in Education: Power, Pedagogy, and the Politics of Identity*, edited by Bryant K. Alexander, Gary L. Anderson, and Bernardo P. Galleros, Lawrence Erlbaum Associates, 2012, pp. 41-62.
- Brown, Ronald K., director and performer. *Dancing Spirit*. By Alvin Ailey American Dance Theater and Evidence, a Dance Company, 9 May 2010, New Jersey Performing Arts Center's Prudential Hall, Newark.
- . *On Earth Together*. By BRIC House Resident Company and Evidence, a Dance Company, 13 Nov. 2013, BRIC House Ballroom, New York.
- . *Torch*. By Evidence, a Dance Company, 12 Feb. 2013, Joyce Theatre, New York.
- Chireau, Yvonne P. *Black Magic: Religion and the African Conjuring Tradition*. U of California P, 2003.
- Collins, Karyn D. "Spirit Made Visible." *Dance Magazine*. DanceMedia. n.d., www.dancemagazine.com/spirit-made-visible/. 20 July 2023.
- Denzin, Norman. "Performing [Auto]Ethnography Politically." *The Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies*, 25, 2003, pp. 257-278.
- Hurston, Neale Zora. *Moses, Man of the Mountain*. Lippincott, 1939.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Routledge, 1981.
- Johnson, Patrick E. "'Quare' Studies, or (Almost) Everything I Know about Queer Studies I Learned from My Grandmother." *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, edited by E. Patrick Johnson and G. Henderson, Duke UP, 2005, pp. 124-160.
- Kourlas, Gia. "Tracing Roots of Belief Across a Quarter-Century." *New York Times*. New York Times, 9 Feb. 2011, www.nytimes.com/2011/02/10/arts/dance/10brown.html. Accessed 13 June. 2023.
- La Rocco, Claudia. "At Ailey, Stretching More Than Bodies." *New York Times*. New York Times, 13 Dec. 2009, www.nytimes.com/2009/12/14/arts/dance/14brown.html. Accessed 15 May 2023.
- Paris, Carl F. "Aesthetics and Representation in Neo-Afro Modern Dance in the Late 20th Century: Examining Selected Works by Jawole Willa Jo Zollar, Ron K. Brown, and Reggie Wilson." Diss. Temple University, 2008.
- Roberts, John. "African American Belief Narratives and the African Cultural Tradition." *Research in African Literatures*, 40.1, 2009, pp. 112-126. JSTOR, www.jstor.org/stable/30131190. Accessed 6 Jan. 2023.
- Roseneil, Sasha. "A Moment of Moral Remaking." *Culture and Politics in the Information Age: A New Politics?*, edited by Frank Roseneil, Routledge, 2001, pp. 96-114.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. Performing Arts Journal Publications, 1986.
- Wilson, Reggie, director. *Mose(es)*. Performances by Rhetta Aleong, Dwayne Brown, Yeman Brown, et al. Home of the Philadelphia Theatre Company, 19 Sept. 2013, Suzanne Roberts Theatre, Philadelphia.

**Ο ιδιωτικός και δημόσιος εαυτός επί σκηνής:
αναπαράστασεις Αφρικανο-Αμερικανίδων γυναικών μουσικών
διασημοτήτων**

**Βασίλειος Χαρίσης
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

Περίληψη

Η έννοια της διασημότητας (star personality) καθώς και η αντιφατική συνύπαρξη ενός εσωτερικού και εξωτερικού εαυτού συνυφασμένου με αυτή είναι τμήμα της Αμερικανικής κουλτούρας ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, και ιδιαίτερα μετά τη δημιουργία της βιομηχανίας του Χόλιγουντ. Ο διχασμένος εαυτός, ο οποίος απαρτίζεται τόσο από έναν αναγνωρίσιμο/επαγγελματικό εαυτό όσο και από έναν «αληθινό» αλλά ταυτόχρονα απόμακρο/ιδιωτικό εαυτό, συναντάται σε διάφορες πηγές παραγωγής πολιτισμού πέραν της οπτικής κουλτούρας. Προς τα τέλη του εικοστού αιώνα, με τη μαζική κατανάλωση της βιομηχανίας διασημοτήτων (celebrity industry) αλλά και τη διάδοση του μέσου της αυτοβιογραφίας στην ανάδειξη «λαϊκών» μοντέλων (pop icons), η έννοια της ζωντανής εκτέλεσης αλλά και η ίδια η τέχνη του εκάστοτε καλλιτέχνη-διασημότητα απέκτησαν το ρόλο καταγραφής του δίπτυχου εαυτού του λειτουργώντας σχεδόν ως ημερολόγια ανοιχτά στη διάθεση του κοινού. Ειδικά η περίπτωση διάσημων Αφρικανο-Αμερικανίδων μουσικών καλλιτεχνών παρουσιάζει επιπλέον ενδιαφέρον. Αυτό οφείλεται στον ρόλο που παίζει το μέσο της αυτοβιογραφίας ιστορικά στην Αφρικανο-Αμερικανική κοινότητα, αλλά και της μουσικής ως μια μορφή αυτοβιογραφίας, επιτρέποντας την ανάγνωσή της ως μια μορφή διασκέδασης αλλά και ως μέσο διερεύνησης των πρωταγωνιστών/πρωταγωνιστριών της ως πρωτογενές πολιτισμικό στοιχείο της Αμερικής. Μέσω παραδειγμάτων, όπως οι Diana Ross, Donna Summer, Patti LaBelle, Mariah Carey και Whitney Houston, το παρόν άρθρο θα προσεγγίσει την φιγούρα της ντίβας και της αυτοβιογραφικής της ύπαρξης πάνω στη σκηνή, στον κινηματογράφο αλλά και στη μουσική, αναδεικνύοντας το δημόσιο χώρο του θεάματος ως ιδιωτικό/προσωπικό χώρο των εν λόγω μουσικών διασημοτήτων.

Η έννοια της διασημότητας και η βιομηχανία του θεάματος

Αντίθετα με την ιδέα ότι πρόκειται για ένα προϊόν του εικοστού αιώνα, η έννοια της διασημότητας-celebrity χαρακτηρίζεται από μια πιο σύνθετη ιστορία, η οποία αρχίζει να θεμελιώνεται ήδη από τα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού, και ειδικά μέσω της λατρείας αγίων στην Ευρώπη την αντίστοιχη περίοδο. Είναι ακριβώς ο ρόλος της «αγιότητας» ως κάτι «ξεχωριστό» και του δημόσιου εκθιασμού συγκεκριμένων προσώπων που πραγματεύεται ο Peter Brown στο διαδεδομένο πλέον βιβλίο του, *The*

Cult of the Saints (1981), το οποίο αν και δεν αναφέρεται άμεσα στη σύγχρονη βιομηχανία διασημοτήτων, εμμέσως σκιαγραφεί τις θρησκευτικές ρίζες του ενδιαφέροντος που υπάρχει προς τις διασημότητες (celebrities) από τις αρχές του εικοστού αιώνα και μετά.

Εντούτοις, αν και πολλές συνθήκες της βιομηχανίας του θεάματος έχουν εμπνευστεί από θρησκευτικές τελετουργίες σύμφωνα με τον Chris Rojek, η «κουλτούρα των διασημοτήτων (celebrity) [σαφώς] δεν αποτελεί υποκατάστατο της θρησκείας» (97). Έχοντας μάλιστα περάσει από διάφορες εκφράσεις και ενσαρκώσεις ανά δεκαετία, η έννοια του διάσημου(celebrity)-καλλιτέχνη έχει γίνει οικεία σε τέτοιο βαθμό στο κοινό που, αν και δεν έχει απομυθοποιηθεί πλήρως, αντιμετωπίζεται πλέον με περισσότερη κατανόηση (αν και δυσπιστία κάποιες φορές) ως προς τον τρόπο που λειτουργεί. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει η Su Holmes, «διανύουμε μια εποχή που είναι ιδιαίτερα εκφραστική ως προς το φαινόμενο του celebrity», ενώ ταυτόχρονα υπάρχει μια «σύγχρονη πολιτισμική» όρεξη για την παραγωγή αυτοσυνείδητων αφηγήσεων σχετικά με την ανάπτυξη και το status της μοντέρνας διασημότητας» (7). Παρ' όλα αυτά, αν και υπάρχει μεγαλύτερη προσβασιμότητα στους/στις celebrities περισσότερο από κάθε άλλη εποχή μέσω του «εκδημοκρατισμού» (Shickel 300) αυτής της «ιδιότητας», ο χώρος του θεάματος και το είδος της τέχνης που παράγει ένας/μία καλλιτέχνης/καλλιτέχνιδα συνεχίζουν να τροφοδοτούν την περιπλοκότητα που απορρέει από την δράση ιδιωτικών προσώπων σε δημόσιο επίπεδο, δείχνοντας πως ο διαιρεμένος αλλά διάσημος εαυτός πάνω στη «σκηνή» παραμένει μία από τις άλυτες πτυχές αυτού του κοινωνιολογικού φαινομένου.

Συγχρόνως, για να κατανοηθεί η έννοια της διασημότητας είναι απαραίτητο να διευκρινιστούν οι όροι «σκηνή» και «σκηνικός» όταν εφαρμόζονται σε μουσικές διασημότητες της ποπ κουλτούρας. Αν και οι όροι αυτοί επιστρατεύονται κατ' εξοχήν από θεατρολόγους στα πλαίσια προσέγγισης δραματουργικών αναπαραστάσεων και κειμένων, όταν εφαρμόζονται στη μελέτη μουσικών καλλιτεχνιδων τότε λειτουργούν ως έμμεση περιγραφή των εννοιών stage (σκηνή) και performance (εκτέλεση/παράσταση/επιτέλεση). Πιο συγκεκριμένα, η «σκηνή» μπορεί να αναφέρεται τόσο στην απτή διάσταση της εξέδρας όσο και στη «ζωντανή» (live) εκτέλεση μιας μουσικής παράστασης που γίνεται πάνω σε αυτή. Ταυτόχρονα, εμπεριέχει την ιδέα της οπτικοακουστικής αναπαράστασης καλλιτεχνών σε διάφορα μέσα στα οποία συμπεριλαμβάνονται το διαδίκτυο, η τηλεόραση και τα talk shows, τα μουσικά βίντεο, ο κινηματογράφος αλλά και η δισκογραφία. Με άλλα λόγια, οι

«σκηνικές» αναπαραστάσεις των μουσικών διασημοτήτων που σχολιάζονται στο παρόν άρθρο λαμβάνουν χώρα μπροστά σε μια κάμερα, σε ένα μικρόφωνο ή σε έναν φωτογραφικό φακό, εκθέτοντας, διογκώνοντας, απαθανατίζοντας αλλά και διαστρεβλώνοντας φυσικά πρόσωπα που ζουν έναν φαινομενικά δημόσιο βίο. Κατ' επέκταση, η συμβολή όλων αυτών των τεχνολογιών και μέσων επικοινωνίας σε αυτού του είδους τις αναπαραστάσεις των διασημοτήτων οδηγεί σε αυτό που ο Richard Shickel ονομάζει «φανταστική οικειότητα» (25), δηλαδή μία κατασκευασμένη αίσθηση αμεσότητας.

Η προβληματική πλευρά αυτού του τύπου δημόσιας έκθεσης, όπως πρωταρχικά έχει καθιερωθεί στην Αμερικανική show business, βασίζεται στον αμφίθυμο χαρακτήρα της καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη της ιδιωτικής υπόστασης των καλλιτέχνιδων μακριά από τα μέσα μαζικής επικοινωνίας, τα οποία στοχεύουν στη συνεχή συλλογή και καταγραφή της δημόσιας εικόνας τους. Τελικά, η διάκριση μεταξύ δημόσιου και προσωπικού/ιδιωτικού χώρου καθίσταται διφορούμενη λόγω της πολυδιάστατης σημασίας του όρου παράσταση-performance, ο οποίος είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την κοινωνική διάσταση των διασημοτήτων και καθορίζει τον βαθμό οικειοποίησής τους με το κοινό τους. Από την άλλη πλευρά, το εκούσιο μπέρδεμα της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής από τους ίδιους τους σταρ σε συνδυασμό με τη σκόπιμη αποσιώπηση ή επιλεκτική προώθηση πληροφοριών και δεδομένων μέσω της τέχνης τους, ή ακόμα και μέσω του δημοσιογραφικού κόσμου, προκαλεί καίρια ερωτήματα γύρω από την «αυτοβιογραφική» ύπαρξη ενός διάσημου προσώπου σε δημόσιο επίπεδο, ειδικά σε μία εποχή εκτεταμένης βιομηχανοποίησης ταλέντων και προσωπικοτήτων.

Εσωτερικός/Εξωτερικός εαυτός: ιδιωτικότητα και δημοσιότητα

Ήδη από τις αρχές του εικοστού αιώνα, με τη δημιουργία της βιομηχανίας του Χόλιγουντ, και ειδικά από τη δεκαετία του 1930 και μετά, η έννοια της διασημότητας (celebrity ή star personality) όπως και η συνύπαρξη ενός εσωτερικού και εξωτερικού εαυτού συνυφασμένου με αυτήν αποτελούν βασικό τμήμα της Αμερικανικής κουλτούρας. Ο διχασμένος εαυτός που απαρτίζεται τόσο από έναν αναγνωρίσιμο/επαγγελματικό εαυτό όσο και από έναν υποτιθέμενο αληθινό αλλά ταυτόχρονα απόμακρο εαυτό σχολιάστηκε από τις αρχές ακόμη του εικοστού αιώνα, μεταξύ άλλων και από προσωπικότητες του λογοτεχνικού κόσμου με χαρακτηριστικό παράδειγμα την Αμερικανίδα ποιήτρια Gertrude Stein. Στα έργα της με τίτλο *The*

Autobiography of Alice B. Toklas (1933) και *The Geographical History of America, or the Relation of Human Nature to the Human Mind* (1936), η Stein εξετάζει την προβληματική διάσταση του αυτοβιογραφικού «εγώ» μετά την ανάδειξη του σε διασημότητα, αλλά και στη δυσκολία διατήρησης της αυτονομίας και παραγωγικής αυθεντικότητας μίας/ενός διάσημου προσώπου (celebrity). Ο διαχωρισμός του εξωτερικού από το εσωτερικό «εγώ» που αναφέρει η Stein συμβαίνει μέσα σε ένα κλίμα αφύπνισης του κοινού ως προς την κατασκευασσιμότητα των δημόσιων προσώπων, τα οποία, για να κατευνάσουν πιθανές κυνικές απόψεις, καλούνται να τεκμηριώσουν τη διασημότητά τους με τη δέσμευση να παρουσιάσουν στο κοινό μια ειλικρινή εικόνα του εαυτού τους, η οποία βασίζεται στο φυσικό ταλέντο και χάρισμα (Curnutt 292-293). Επιπρόσθετα, σύμφωνα με τον Kirk Curnutt, η χρήση του διχασμένου «εσωτερικού/εξωτερικού» εαυτού, όπως δηλώνει η Stein, βοηθά στο να οριστεί το έργο ενός καλλιτέχνη ως απόρροια του εσωτερικού, πραγματικού εαυτού του, το οποίο αποτελεί και την δέσμευση του προς το κοινό (298).

Επίσης, μια αντίστοιχη διάσπαση της προσωπικότητας μίας διασημότητας (star persona) γίνεται όταν σχολιάζεται ο βαθμός στον οποίο τα άτομα αυτά διατηρούν την κοινοτοπία τους (ordinariness) ακόμη και μετά την ανάδειξή τους σε διασημότητες. Το να τονίζουμε, όμως, το ότι οι διασημότητες έχουν προκύψει από καθημερινούς ανθρώπους είναι κάτι αρκετά τετριμμένο και ευρέως αντιληπτό, όπως έχει σχολιάσει ο Richard Dyer (135). Αυτό που αποκτά μεγαλύτερη βαρύτητα είναι οι έννοιες της «αμεσότητας, ειλικρίνειας [και] πειστικότητας» (Dyer 133) που περιστρέφονται γύρω από διάσημες/μους (celebrity) καλλιτέχνες, καθώς έχουν άμεσα αιτιώδη σχέση με την ιδέα της αυθεντικότητας. Μάλιστα, στοιχεία αυθεντικότητας στην παρουσία και συμπεριφορά μίας/ενός σταρ εγγυώνται τη γνησιότητα άλλων, ευρύτερων αξιών που αυτή διαθέτει (Dyer 133). Αυτή η «ρητορική της αυθεντικότητας» (137) που προβάλλει ο Dyer στο άρθρο του μπορεί να εμπλουτιστεί από τη μελέτη του Joshua Gamson, ο οποίος αναφέρεται στη στρατηγική που περιγράφει ο όρος “semifiction” [«ημιμυθιστοριογραφία»] (78) κατά τη διαδικασία σκιαγράφησης του προφίλ μίας/ενός σταρ, η αλήθεια της/του οποίας/ου δεν εντοπίζεται εξ ολοκλήρου στην ιδιωτικότητά της/του ούτε στην δημόσια ανάπλασή της/του, αλλά κάπου ενδιάμεσα (68). Με άλλα λόγια, «ο ιδιωτικός εαυτός δεν αποτελεί πλέον την απόλυτη αλήθεια. Αντίθετα, αυτό που είναι πιο αληθινό, πιο πραγματικό, πιο αξιόπιστο, είναι ακριβώς ο ανεξάντλητα επιτελεστικός δημόσιος εαυτός» (54).

Μπορεί οι δέκτες και καταναλωτές της βιομηχανίας διασημοτήτων (celebrity industry) πλέον να απολαμβάνουν τις διαφημιστικές εκστρατείες γύρω από μία καλλιτέχνίδα χωρίς να προσπαθούν ή να ενδιαφέρονται να ξεσκεπάσουν τι πραγματικά κρύβεται πίσω από μία αναπαράσταση (Gamson 49), συγχρόνως όμως αυτό είναι το έργο που πραγματοποιεί ο κίτρινος τύπος (tabloids). Συγκεκριμένα, τα tabloids (κίτρινος τύπος) παραβιάζουν τα σύνορα μεταξύ δημόσιου και προσωπικού χώρου δράσης των καλλιτεχνών, ενώ παράλληλα παίζουν προκλητικά με το τι είναι αποδεκτό να συζητιέται δημόσια (Connell 74). Όπως γράφει και η Kim McNamara, αυτού του είδους οι δημοσιεύσεις αναπτύσσουν έτσι μια «μεταβαλλόμενη αντίληψη ως προς το ποιες πληροφορίες πρέπει να παραμένουν προσωπικές και ποιες δημόσιες» (9). Ωστόσο, το λογοτεχνικό είδος της αυτοβιογραφίας, το οποίο θεωρητικά είναι η επιτομή του ιδανικού συνδυασμού της ιδιωτικής και δημόσιας ταυτότητας ενός προσώπου, έχει γίνει αντικείμενο εκμετάλλευσης σε τέτοιο βαθμό από τις διασημότητες και ειδικά από τις Αφρικανο-Αμερικανίδες καλλιτέχνιδες, ώστε να μπορούμε να μιλάμε πλέον για ένα ανεξάρτητο είδος «σκηνικής» αναπαράστασης, το οποίο προσεγγίζει αυτό που η MacNamara χαρακτηρίζει ως «σκηνοθετημένη κοινοποίηση» (staged publicness) (11).

Για να γίνει πιο σαφής αυτή η ρευστότητα που υπάρχει μεταξύ των παραπάνω εννοιών, όπως της ιδιωτικότητας και δημοσιότητας, αυτοβιογραφικότητας και αυθεντικότητας, ή και της αλήθειας, θα μελετηθούν παρακάτω οι διεθνούς φήμης Αφρικανο-Αμερικανίδες ντίβες Donna Summer, Diana Ross, Patti LaBelle, Mariah Carey και Whitney Houston.

Divas: η περίπτωση των Αφρικανο-Αμερικανίδων καλλιτεχνίδων

Παρά τις αλλεπάλληλες αλλαγές που έχουν παρατηρηθεί στη μουσική βιομηχανία από τη δεκαετία του 1960 και μετά στην Αμερική, με εφήμερες μόδες να μονοπωλούν το εκάστοτε παρόν, η εικόνα και η ιδέα της ντίβας συνεχίζει να υπάρχει ως μία από τις πιο σταθερές αλλά και εξελίξιμες μορφές ψυχαγωγίας, όπως και ένα από τα πιο επικερδή παράγωγα εξαγωγίμης Αμερικανικής κουλτούρας. Πιο αναλυτικά, η Angela Dalle Vacche ορίζει την ντίβα ως τη «σημαντικότερη τραγουδίστρια, ή πριμαντόνα (prima donna), σε μια όπερα, αλλά η λέξη μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει μια γυναίκα που είναι αλαζόνας και ευέξαπτη» (1). Όπως η ίδια προσθέτει, δεδομένου του ότι ο όρος έχει άμεση σχέση με τη λέξη «θεϊκός» (divine), η «ντίβα υποδηλώνει διαχρονικότητα και απεραντοσύνη»

(1). Αυτή η κουλτούρα που καλλιεργήθηκε γύρω από την ντίβα, όπως ξεκίνησε από το χώρο της όπερας, ενσωματώθηκε με τα χρόνια στις αναπαραστάσεις γυναικών καλλιτεχνών της ποπ σκηνής, διευρύνοντας όχι μόνο το αισθητικό τους υπόβαθρο, αλλά επίσης και τις εννοιολογικές και σημειολογικές προεκτάσεις τους. Αυτό είχε ως συνέπεια την ανάπτυξη ισχυρών στερεοτύπων, τα οποία λειτουργούν τόσο υπέρ όσο και κατά αυτών των καλλιτεχνίδων. Σε μεγάλο βαθμό τα στερεότυπα αυτά αφορμώνται από τις αντίστοιχες κοινωνικές συνθήκες και αντιλήψεις ως προς το κοινωνικό φύλο, κάτι που επισημαίνουν και οι Susan J. και Rebecca A. Pope, λέγοντας ότι «η φιγούρα της ντίβας αποκαλύπτει πάντα τις ρωγμές της ιδεολογίας του φύλου ενός πολιτισμού» (141). Για το λόγο αυτό, η καλλιέργεια της παραμέτρου της ντίβας ως περσόνα από μια ερμηνεύτρια έχει λειτουργήσει ως «σύμβολο γυναικείας υπέρβασης μέσα από πατριαρχικές αφηγήσεις σχετικά με γυναίκες τραγουδίστριες» (179). Ως εκ τούτου, η επισύναψη των όρων ιδιωτικότητα και δημοσιότητα σε μια ντίβα επιφέρει πιο ειδικά συμπεράσματα για αυτήν τη συγκεκριμένη πτυχή του φαινομένου της διασημότητας (celebrity).

Επιπρόσθετα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και ειδικά από το 1970 και μετά ξεκινά μια εποχή κατά την οποία διάσημες γυναίκες ερμηνεύτριες, πολλές από αυτές Αφρικανο-Αμερικανίδες, καθιερώνονται ως σούπερ σταρ (superstars) ή αλλιώς ως «ντίβες» με καριέρες μεγέθους μικρών αυτοκρατοριών. Οι καλλιτέχνιδες Diana Ross, Dionne Warwick και Patti LaBelle αποτελούν τις πρώτες τέτοιες περιπτώσεις με τις καριέρες τους να ξεκινούν τη δεκαετία του 1960 και να αναπτύσσονται γρηγορότερα σε σόλο επίπεδο τη δεκαετία του 1970. Αυτή η εξέλιξη γίνεται σχεδόν παράλληλα με διάφορες άλλες πολύ σημαντικές ιστορικές και κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις στην Αμερική, όπως το κίνημα των Αφρικανο-Αμερικανών για την κατάργηση του κοινωνικού φυλετικού διαχωρισμού, αλλά και το φεμινιστικό κίνημα τη δεκαετία του 1970 σε συνδυασμό με τον ολοένα και πιο ισχυρό ρόλο της τηλεόρασης και των αντίστοιχων προγραμμάτων αναμετάδοσης. Παρά το γεγονός ότι τόσο κατά την τζαζ (jazz) όσο και κατά την σουίνγκ (swing) εποχή ερμηνεύτριες όπως οι Ella Fitzgerald, Billie Holiday και Sarah Vaughan καθιερώθηκαν ως μουσικές διασημότητες μεγάλου βεληνεκούς, η μεταπολεμική περίοδος σταδιακά βλέπει τις διάσημες σταρ να αναπτύσσουν επιρροή πέρα από το κομμάτι της καθαρής ψυχαγωγίας. Αυτό αγγίζει πλέον και τον επιχειρηματικό κόσμο που πλαισιώνει τις

καλλιτεχνικές δραστηριότητές τους.¹ Υπό αυτούς τους όρους, δημιουργούνται πιο σύνθετες γυναικείες διασημότητες, οι οποίες βασίζονται τόσο στο στοιχείο του ακατέργαστου εγγενούς ταλέντου τους όσο και στη γνώση που προσφέρουν επιστήμες όπως το marketing και η διαφήμιση.² Τέλος, η ραγδαία ανάπτυξη και επιτυχία έντυπων περιοδικών και εφημερίδων κατά τη δεκαετία του 1970 που γράφουν αποκλειστικά για «πρόσωπα και προσωπικότητες» οδήγησε όχι μόνο σε ψυχαγωγικές εκπομπές πληροφόρησης τύπου “infotainment” [«ενημεροδιασκέδαση»] (Gamson 43), αλλά ήταν επίσης ο προάγγελος της ακόμα πιο στενής παρακολούθησης τόσο της ιδιωτικής όσο και της καλλιτεχνικής δημόσιας ζωής των διασημοτήτων στα τέλη του εικοστού και στις αρχές του εικοστού πρώτου αιώνα .

Αυτή η ολοένα μεγαλύτερη δημοσιογραφική κάλυψη τόσο του ψυχαγωγικού υλικού των καλλιτέχνιδων-διασημοτήτων (celebrities) όσο και των απόρρητων ή προσωπικών τους πτυχών, οδήγησε σε ντίβες η δημόσια εικόνα των οποίων απαρτίζεται τόσο από τις κλασικές συμβάσεις του Χόλιγουντ όσο και από μία πιο γήινη διάσταση, η οποία βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το είδος της μουσικής τους. Αρχικά, είναι ο κεντρικός ρόλος της φωνής της ντίβας που διαμορφώνει τη δημόσια ανάπλασή της καθώς συγχέει τα όρια προσωπικού και δημόσιου χώρου. Οι Leopardi και Pope περιγράφουν τη φωνή της ντίβας ως «τεράστια, σέξι, ισχυρή, αμείλικτη» (49), ενώ ο Wayne Koestenbaum εμφορικά δηλώνει πως η «ντίβα δεν μπορεί να διαχωρίσει τον εαυτό της από το επάγγελμά της» με το σώμα της τελικά να ταυτίζεται με την ίδια την τέχνη της (87) και να μην αποτελεί μόνο ένα μέσο επικοινωνίας.³ Ως συνέπεια, η ντίβα εκφράζει την εσωτερικότητα της μέσα από την ερμηνεία και την σκηνική (ανα)παράστασή της, γεγονός που απορρέει τόσο από τον τρόπο που βλέπει η ίδια τον εαυτό της όσο και από τη σχέση που διαμορφώνει η ίδια με το κοινό της.

¹ Σύμφωνα με τον Joshua Gamson, οι κινηματογραφικοί αστέρες άρχισαν να έχουν μεγαλύτερο έλεγχο ως προς την ιδιοκτησία και την διακίνηση της εικόνας τους ήδη από την δεκαετία του 1950 (41). Σύμφωνα, όμως, με τις αυτοβιογραφίες των Diana Ross, Patti LaBelle και Donna Summer, ήταν στην διάρκεια της δεκαετίας του 1980 που μπόρεσαν να αυτονομηθούν περισσότερο ως καλλιτέχνιδες πέρα από τις προδιαγραφές των ανδροκρατούμενων δισκογραφικών εταιρειών.

² Παρομοίως, κατά την δεκαετία του 1950, η ιδέα της διασημότητας (celebrity) δεν χρησιμοποιείται μόνο για την προώθηση των προϊόντων της βιομηχανίας της ψυχαγωγίας, αλλά αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως μια αυτούσια επιχείρηση, η οποία κινείται ανεξάρτητα στην αγορά κατανάλωσης (Gamson 45).

³ Η φωνή ως οντότητα έχει σχολιαστεί, μεταξύ άλλων, από τον Roland Barthes στο κεφάλαιο με τίτλο “The Grain of the Voice,” αλλά και από τον Theodor Adorno στο “The Curves of the Needle,” με τον τελευταίο να διατυπώνει ιδιαίτερα σεξιστικές θέσεις ως προς τη δυνατότητα ηχογράφησης της γυναικείας φωνής, οι οποίες πλέον μοιάζουν αντιδραστικές.

Όμως, το σώμα και η φωνή της ντίβας που βρίσκονται πάνω σε μία σκηνή αποτελούνται από πολλαπλές στρώσεις προσωπικότητας, καλλιτεχνικότητας καθώς και διασημότητας, οι οποίες καταδεικνύουν την ιδιοσυγκρασία και προσωπική της ιστορία. Περιστατικά από τις αυτοβιογραφίες των Donna Summer, Diana Ross και Patti LaBelle, καθώς και από τις καριέρες και τις ζωές των Whitney Houston και Mariah Carey, ρίχνουν φως στη σεναριακή σχεδόν περσόνα της ντίβας με ολισθήματα σε εξομολογήσεις ή ενδυναμωτικές αυτο-αποκαλύψεις, γεγονότα τα οποία εσωκλείουν πολλαπλές άλλες προκλήσεις και εντάσεις.⁴ Κατ' επέκταση, οι δείκτες ειλικρίνειας μιας ντίβας όπως και η σημαντικότητα της έννοιας της καλλιτεχνικής και αυτοβιογραφικής αυθεντικότητάς της υπόκεινται σε μια συνεχή διαδικασία αποδοχής και αμφισβήτησης. Παράλληλα, η σκοπιμότητα της συμφιλίωσης του δημόσιου και του ιδιωτικού εαυτού της εξυπηρετεί παγιωμένες τακτικές μάρκετινγκ της βιομηχανίας του θεάματος στο πλαίσιο της διαφήμισης της ντίβας, αλλά και της κατανάλωσης των προϊόντων ψυχαγωγίας που εκείνη παράγει από το κοινό. Ακόμα και στην περίπτωση συγγραφής αυτοβιογραφίας από την ίδια την ντίβα, οι επεξηγήσεις που μπορούν να δοθούν για την εκάστοτε προσωπικότητα, είτε από την ίδια είτε από εξωτερικούς παράγοντες, μπορούν να είναι εύκολα προβλέψιμες. Αυτό οφείλεται στο ότι συχνά οι ζωές των ερμηνευτριών αυτών έχουν «μια φόρμα, μια πορεία, ένα προκαθορισμένο αποτέλεσμα, μια απήχηση με την ιδεολογία της εποχής» στην οποία λαμβάνουν χώρα, δείχνοντας ευθέως τις «συμβάσεις» (Leonardi and Pope 143) της κατηγορίας της ντίβας ως μουσικό είδος και πολιτιστική αναπαράσταση, αλλά όχι απαραίτητα ως φυσικό πρόσωπο.

Ντίβες και αυτοβιογραφικότητα

Σύμφωνα με την Laura Marcus, «οι χωρικές μεταφορές του ‘μέσα’ και του ‘έξω’ [στην αυτοβιογραφία] [...] είναι στενά συνδεδεμένες με αντιθέσεις μεταξύ του εαυτού και του κόσμου [...] μεταξύ υποκειμενικότητας και αντικειμενικότητας» (4), ενώ κάνει λόγο τόσο για τους «κινδύνους της ‘δημόσιας’ επίδειξης του εαυτού» (22) όσο και για την ανάγκη ύπαρξης «έγκυρων πλαισίων για τη μελέτη ‘ιδιωτικών’ ζώων» (22). Ακριβώς για τους κινδύνους αυτούς μιλάει η Donna Summer στην αυτοβιογραφία της *Ordinary Girl – The Journey* (2003), εξηγώντας πως στην πρώτη φάση της καριέρας της τη δεκαετία του 1970 η δισκογραφική Casablanca την

⁴ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι συχνά η περσόνα που καλείται η ντίβα να επιδεικνύει δημόσια μπορεί και να είναι δημιούργημα των δισκογραφικών εταιρειών για καθαρά εμπορικούς σκοπούς.

μεταμόρφωσε όχι απλά ονομαστικά, από Donna Gaines σε Summer, αλλά επίσης από την χίπι (hippie) ταυτότητα που είχε στην «ραφιναρισμένη ντίβα» που ο κόσμος γνώρισε ως Donna Summer (119). Υπό αυτήν την έννοια, η υιοθέτηση ενός νέου «σκηνικού» ονόματος λειτουργεί συμβολικά για τη διάκριση μεταξύ του αρχικού προσώπου και της νέας πολυδιάστατης δημόσιας περσόνα. Όπως περαιτέρω γράφει η Summer στο βιβλίο της, «άπαξ και γίνεις δημόσιο πρόσωπο, η ζωή σου δεν είναι πλέον . . . δική σου. Ανήκει σε κάποιον άλλον. Σε όλους τους άλλους!» (128). Η μάχη και η επιμονή που ακολουθεί από την πλευρά της ντίβας να διατηρήσει ένα κομμάτι της ύπαρξής της ανέγγιχτο από τον τύπο και τη δημοσιότητα ενισχύεται ακόμα περισσότερο από την εξωτερική ταύτιση του φυσικού της προσώπου με μια εικόνα (image) που ενδεχομένως δεν ήταν καν δικό της δημιούργημα. Χαρακτηριστικά αναφέρει η Summer ότι η Casablanca και ο παραγωγός Neil Bogart έπλασαν μια εντελώς καινούρια περσόνα για την ίδια με το άκρως σεξουαλικό τραγούδι “Love to Love You Baby,” η οποία—όπως η ίδια γράφει—δεν είχε καμία σχέση με αυτό που πραγματικά ήταν (128). Για το λόγο αυτό, δηλώνει η ίδια εμφατικά, πως το πιο δύσκολο πράγμα στο αποκορύφωμα της καριέρας της στα τέλη της δεκαετίας του 1970 ήταν να διατηρήσει τον αληθινό, εσωτερικό της εαυτό, «τον εαυτό που δεν γνωρίζει κανείς» (133). Το αντιφατικό στοιχείο στην συγκεκριμένη υπόθεση, όμως, έγκειται στο ότι το προαναφερόμενο τραγούδι ήταν συν-δημιούργημα της Summer με βασική έμπνευση μια άλλη πληθωρική περσόνα, αυτή της Marilyn Monroe, καταλήγοντας σε ένα τόσο υπερβολικό image, στο οποίο, όπως γράφει, ούτε η ίδια η Monroe θα μπορούσε να ανταποκριθεί.

Ο ρόλος, λοιπόν, της αυτοβιογραφίας της Donna Summer είναι να επαναπροσδιορίσει τα γεγονότα της καριέρας της και να εξηγήσει, ή να αμφισβητήσει, την βασιμότητα διάφορων αναπαραστάσεών της, επικαλούμενη μια ανθρώπινη ιστορία ζωής, όπως προκύπτει από την προσωπική της αφήγηση. Ταυτόχρονα, η ίδια επισημαίνει πως εξακολουθούσε να παραμένει «ταπεινή» ή συνηθισμένη, κάτι που φαίνεται και από τον τίτλο του βιβλίου, ενώ εκφράζει την ανασφάλειά της για την «κοινοτοπία» της (131), δεδομένου του ότι αυτό ερχόταν σε αντίθεση με την αίγλη που απαιτούσε η δημόσια εικόνα της ντίβας. Η αξιοπιστία όμως των όσων γράφει η Summer θα μπορούσε να προκαλέσει ένα νέο κύμα αμφιβολιών, εξαιτίας της υποτιθέμενης σκοπιμότητας του μέσου της αυτοβιογραφίας, καθώς δεν παύει και αυτή να είναι προϊόν μιας άλλης βιομηχανίας.

Παρόμοιου περιεχομένου είναι οι άγνωστες παρασκηνιακές λεπτομέρειες της ζωής της που αποκάλυψε η Patti LaBelle στην δική της αυτοβιογραφία με τίτλο, *Don't Knock the Blessings: Revelations of a Lifetime* (1996). Αξίζει να σημειωθεί ότι το ασυμβίβαστο μεταξύ του εσωτερικού και επαγγελματικού εαυτού της ντίβας προέκυψε, όπως στην περίπτωση της Summer, εξαιτίας της παρέμβασης στην εικόνα της από μέλος δισκογραφικής εταιρείας, προτρέποντας την ίδια και το γκρουπ της Labelle να ενστερνιστούν μια προκλητική, για τα δεδομένα τους, σκηνική παρουσία (155), στα πλαίσια εγκαθίδρυσης της εμπορευσιμότητάς τους. Ήταν μια σειρά τέτοιων συμβάντων που οδήγησαν την LaBelle σε δηλώσεις, όπως η ακόλουθη: «είχα αρχίσει να χάνω τον εαυτό μου» (156). Επιπλέον, κάνει αναφορές σε θέματα που θεωρούνταν απόρρητα ή ταμπού στο χώρο του θεάματος, όπως η πλαστική επέμβαση, και αφηγείται πλήρως χωρίς ενοχές την απόφασή της να εισαχθεί στο νοσοκομείο για πλαστική μύτης με το πραγματικό της όνομα, λέγοντας πως δεν έχει να κρύψει τίποτα (236). Πέρα από αυτό, οι αρχικές σκέψεις της για την εγκυμοσύνη της και τη μητρότητα γενικά θα μπορούσαν να θεωρηθούν περισσότερο αμφιλεγόμενες, καθώς γράφει ότι «στα είκοσι-οχτώ μου, ένα μωρό δεν ήταν στα σχέδιά μου. Δεν ήξερα καν αν ήθελα να γίνω μητέρα» (162). Ακόμα και οι απόψεις σαν αυτές που σκιαγραφούν μια πιο εξατομικευμένη ιδιοσυγκρασία, η οποία ενδέχεται να μην είναι αποδεκτή από όλα τα επιμέρους μέλη του αγοραστικού της κοινού, μπορεί να ενισχύσει την αυθεντικότητα της προσωπικότητας της ντίβας, αλλά και της τέχνης της.

Το σημείο στο οποίο διαφοροποιούνται οι προαναφερόμενες ντίβες αφορά στην τοποθέτησή τους ως προς την διαδικασία των ερμηνειών τους και την καλλιτεχνική τους προσέγγιση. Ενώ η Donna Summer γράφει ότι αντιμετωπίζει ένα τραγούδι όπως μία ηθοποιός ένα σενάριο, και ότι δεν τραγουδά αλλά ερμηνεύει έναν ρόλο (102), η Patti LaBelle τονίζει πως «πάνω στη σκηνή είναι το μόνο μέρος που μπορώ να ανοιχτώ, να εκφράσω την αγανάκτησή και τη λύπη μου» (273). Σε αυτήν την περίπτωση, ο δημόσιος χώρος της σκηνής γίνεται προσωπικός. Η ντίβα ως διάσημο πρόσωπο αντιστρέφει τη δυναμική του δημόσιου/ιδιωτικού χώρου, εκμεταλλευόμενη την έκθεση προς όφελός της. Βέβαια, αυτό μπορεί εύκολα να περιπλεχθεί αν διερωτηθούμε ποιον από τους εαυτούς της θεωρεί προσωπικό, δηλαδή, τη μιντιακή περσόνα της (media persona) ή τον εαυτό που χαρακτηρίζει η Summer ως «ο εαυτός που δεν γνωρίζει κανείς» (133).

Ένα άλλο παράδειγμα αυτοβιογραφίας είναι αυτό της Diana Ross, η οποία ισχυρίζεται ότι «το κοινό ποτέ δεν μπορεί να γνωρίζει τι γίνεται στη ζωή μιας performer» (29). Όπως εξηγεί η ίδια, μπορεί να μη δίνει την εντύπωση ενός συνεσταλμένου ατόμου, αν και είναι, ενώ η προσωπικότητά της εισπράττεται «περισσότερο επιθετική και δυναμική» από αυτό που πραγματικά είναι (18). Η λέξη κλειδί, ως προς το συγκεκριμένο θέμα συζήτησης είναι το «πραγματικά» καθώς με τις δηλώσεις της η Ross ανατρέπει σχεδόν πλήρως τη δυνατότητα των μέσων επικοινωνίας στο να αποδώσουν σωστά και ολοκληρωμένα την απτή διάσταση μιας καλλιτέχνης-δημοσιότητας (celebrity). Ενώ η Ross δίνει την εντύπωση ότι τηρεί μια βασική εκδοχή του διαχωρισμού ιδιωτικότητας/δημοσιότητας, η ίδια εκφράζεται σε διάφορα σημεία με τέτοιο τρόπο που δεν επιβεβαιώνει πλήρως αυτή τη διάκριση—η ίδια γράφει: «Δεν θέλω να μάθετε ποια είμαι μέσα από τις λέξεις αυτού του βιβλίου. Ελπίζω πως γνωρίζετε ποια είμαι από τις στιγμές μας μαζί και την αγάπη που σας έχω δώσει» (dedication). Δεν είναι εντελώς ξεκάθαρο αν αυτές οι «στιγμές» είναι όσες έχουν απαθανατιστεί από μια κάμερα, ή αν με αυτόν τον όρο αναφέρεται στις στιγμές που έχουν λάβει χώρα μπροστά σε ένα κοινό σε ένα κλίμα εμπιστευτικής ρευστότητας και αυθορμητισμού κατά τη διάρκεια μιας ζωντανής παράστασης. Σε κάθε περίπτωση, το βασικό σημείο αναφοράς και ταύτισης για την ίδια την Ross είναι η τέχνη της, κάτι το οποίο ξεκαθαρίζει αργότερα μέσα στο βιβλίο: «Σε ένα σημείο της καριέρας μου, άρχισα να νιώθω ότι η μουσική και εγώ ήμασταν ένα, είτε τα τραγούδια με ακολουθούσαν είτε εγώ αυτά» (202).⁵ Τέλος, η τρίτη κινηματογραφική αναπαράσταση της Ross στην ταινία *The Wiz* (1978)⁶ θα μπορούσε να θεωρηθεί μια από τις πιο αυτοβιογραφικές της δημόσιες «σκηνικές» στιγμές, καθώς ο χαρακτήρας της Dorothy που ενσάρκωσε και οι υπαρξιακές της αναζητήσεις αντικατοπτρίζουν ακριβώς τα προσωπικά και επαγγελματικά διλήμματα που αντιμετώπιζε η Ross τότε, μετά από ένα δύσκολο διαζύγιο και μια σταδιακή μετάβαση σε καινούρια δισκογραφική εταιρία.

Μια τέτοια ταυτοποίηση, όμως, μεταξύ της ντίβας και του έργου της, όσο ενδιαφέρουσα και πλούσια σε υπαινιγμούς και αν είναι, μπορεί εύκολα να αποδειχθεί

⁵ Είναι εξίσου σημαντικό να αναφερθεί η στάση της Diana Ross ως προς τα τραγούδια που επιλέγει να ηχογραφήσει. Συγκεκριμένα, γράφει τα εξής: «Είναι απαραίτητο να βρίσκω σημεία ταύτισης μεταξύ του εαυτού μου και κάθε τραγουδιού, το οποίο κάνει το τραγούδι να ζωντανεύει μέσα από την δική μου εμπειρία» (167-168).

⁶ Η ταινία *The Wiz*, όπως και το μιούζικαλ του Broadway που αποτέλεσε τη βάση του, είναι μια εναλλακτική, αστική εκδοχή του κλασικού *The Wonderful Wizard of Oz*, με το κάστ να απαρτίζεται αποκλειστικά από Αφρικανο-Αμερικανούς περφόρμερ.

ανεπιτυχής όταν μεγαλεπήβολα καλλιτεχνικά σχέδια ναυαγούν θέτοντας σε κίνδυνο την εμπορευματική αξία της διασημότητάς της. Σε μια τέτοια περίπτωση, όσο πιο ισχυρή είναι αυτή η σχέση, τόσο περισσότερο πέφτει το “market value” [«η εμπορική αξία»] (Gamson 81) της καλλιτέχνης. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Mariah Carey με την ταινία *Glitter* (2001), η οποία είχε προωθηθεί ως ημι-αυτοβιογραφία λόγω παραλληλισμών μεταξύ του χαρακτήρα που υποδύεται και της ίδιας, με το μικτό φυλετικό της υπόβαθρο και την ιδιότητά της ως περφόρμερ να είναι το επίκεντρο. Αν και επέμενε καθ’ όλη τη διαφημιστική καμπάνια του συγκεκριμένου εγχειρήματος ότι πρόκειται για μυθοπλασία, η ιδέα ότι η Carey έπαιζε απλά τον εαυτό της σε μια ταινία που ωστόσο απέτυχε εμπορικά ήταν σαν να συνεπαγόταν την αποτυχία της ίδιας της καλλιτεχνικότητάς της. Αν και η συγκεκριμένη ταινία δεν παρείχε τη ντοκιμαντερίστικη σκοπιά στη ζωή της, όπως ένα μεγάλο τμήμα του τύπου ισχυρίστηκε την εποχή της κυκλοφορίας της, η κοντινότερη αποκάλυψη του ιδιωτικού εαυτού της Carey είχε ήδη καταγραφεί σε προγενέστερα τραγούδια της μέσω του σχεδόν συνειρμικού λόγου της, τα οποία ήταν γραμμένα προσωπικά από αυτήν και ερμηνευμένα στο πρώτο ενικό πρόσωπο. Όπως για παράδειγμα το τραγούδι με τίτλο “Looking In” (1995), το οποίο περιλαμβάνει τους στίχους: “You look at me and see the girl/ Who lives inside the golden world/ But don't believe that's all there is to see/ You'll never know the real me.”⁷ Και πάλι έχουμε την απουσία πρόσβασης σε ένα κομμάτι του εαυτού, στο οποίο αναφέρθηκε και η Summer, αν και η τελευταία έβρισκε επώδυνη τέτοιου είδους αυτοβιογραφική συγγραφή τραγουδιών (173).

Τέλος, τρία χρόνια πριν το θάνατό της το 2012, η Whitney Houston έδωσε την πιο χειμαρρώδη συνέντευξη της καριέρας της στην Oprah Winfrey, παραχωρώντας γραφικές λεπτομέρειες για την κατάχρηση ουσιών που έκανε και για τις μορφές ενδοοικογενειακής βίας που υπέστη από τον πρώην σύζυγό της. Η συγκυρία βέβαια που οδήγησε σε αυτήν την εξομολόγηση ήταν η προώθηση του δίσκου της με τίτλο *I Look to You* (2009), η οποία συνοδεύτηκε από μια εξίσου εκμυστηρευτική ερμηνεία επικών διαστάσεων του τραγουδιού με τον καθόλου τυχαίο τίτλο “I Didn't Know My Own Strength.” Παρ’ όλα αυτά, η στάση της Houston έδειξε μια σχεδόν συνειδητή επιθυμία να επιτρέψει μια αφρούρητη ματιά στην ιδιωτικότητά της, η οποία είχε γίνει

⁷ Οι στίχοι θα μπορούσαν να αποδοθούν ως εξής: «Με κοιτάς και βλέπεις το κορίτσι/ που ζει μέσα στον χρυσό κόσμο/ Αλλά μην πιστεύεις ότι μόνο αυτό υπάρχει για να δεις/ Ποτέ δεν θα μάθεις τον πραγματικό μου εαυτό». Αντίστοιχα τραγούδια της Carey, αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, είναι επίσης τα “Close My Eyes” “Outside” και “Petals”, τα οποία πραγματεύονται έννοιες όπως αυτές της περιθωριοποίησης, δυσλειτουργικών οικογενειών και φυλετικής διαφορετικότητας.

δημόσια μετά τη συνεχή διαρροή φημολογιών και γεγονότων τα προηγούμενα χρόνια, δίνοντας έμφαση στα ηθικά κίνητρα για την εμφάνισή της στο «τοκ σόου». Εν ολίγοις, η προσέγγισή της έμοιαζε να είναι στα πλαίσια αυτοθεραπείας.⁸

Η εγκαρδιότητα που μετέδωσε η Houston στη συγκεκριμένη συνέντευξη θυμίζει τον τίτλο του βιβλίου του Richard Shickel, *Intimate Strangers* (1985), μέσα στο οποίο με περιεκτικό τρόπο σχολιάζει την εμπειρία του δίπτυχου εαυτού μιας σταρ όπως προσλαμβάνεται από το κοινό, ακροβατώντας μεταξύ ιδιωτικότητας και δημοσιότητας: στην περίπτωση των διασημοτήτων μπορεί να υπάρχει η αίσθηση της οικειότητας, αλλά απουσιάζει η εγγύτητα (28).

Συμπέρασμα: ο δημόσιος ιδιωτικός εαυτός

Σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί σχετικά με τα όρια του ιδιωτικού και δημόσιου χώρου που καταλαμβάνουν οι μουσικές διασημότητες, καθώς και οι αντικρουόμενες μεταξύ τους εκφάνσεις ως προς τον διάσημο καλλιτεχνικό εαυτό, αποτελούν θέματα που εξακολουθούν να είναι αμφισβητήσιμα και να διερευνώνται από καινούριες μελέτες, με τον Paul John Eakin να μιλά για το «επικαλούμενο τεκμήριο της αξίας της αλήθειας» (30) μιας αυτοβιογραφίας. Όπως γράφει ο Eakin, είναι αυτή ακριβώς η παρατήρησή του που έχει σημασία για τις αυτοβιογραφούμενες και τους αναγνώστες τους (30).

Πιο γενικά, όμως, το φαινόμενο των σταρ φανερώνει «τι σημαίνει να είναι κανείς άνθρωπος στην σύγχρονη κοινωνία», δείχνοντας πώς αντιλαμβανόμαστε την έννοια της ατομικότητας, καθώς και την «ελπίδα και τη δυσκολία» που πηγάζουν από αυτήν την έννοια (Dyer 7). Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζονται οι καλλιτέχνες-διασημότητες (celebrities) την ιδιωτικότητα και την δημοσιότητά τους λειτουργεί ως ένας μεγεθυντικός φακός που φέρνει στην επιφάνεια ευρύτερους

⁸ Στο παρελθόν η Houston είχε εκφράσει μέσω τραγουδιών την αγανάκτησή της προς την συνεχή και δυσφημιστική ενασχόληση των ΜΜΕ με την ίδια και την οικογένειά της, ανταπαντώντας και αναπτύσσοντας μια έντονα αμυντική στάση. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα τραγούδια με τίτλο “In My Business” και “Whatchulookinat” το οποίο περιλαμβάνει τους στίχους: “Try so hard to show the whole world what I do/ Now I'm turnin' the cameras back on you/ Same spotlights that once gave me fame/ Tryin' to dirty up Whitney's name.” [«Προσπαθώ τόσο σκληρά να δείξω σε όλο τον κόσμο τι κάνω/ Τώρα στρέφω τις κάμερες πίσω σε σένα/ Τα ίδια φώτα που κάποτε μου έδωσαν φήμη/ Προσπαθούν να λερώσουν το όνομα της Whitney»]. Όπως αποδεικνύεται εδώ, τόσο η ιδιωτική όσο και η δημόσια πλευρά του προσώπου της Houston υπερασπίζονται αυτό που συμβολίζει η ίδια ως καλλιτέχνης και άνθρωπος: δηλαδή την εναλλαξιμότητα μεταξύ των εαυτών της ντίβας. Άλλωστε, όπως σχολιάζει με σαφήνεια η Chaka Khan στην αυτοβιογραφία της *Chaka! Through the Fire* (2003), μπορεί να αγαπά αυτό που κάνει ως performer, δεν παύει όμως αυτό να είναι μια δουλειά, ένα επάγγελμα (170).

προβληματισμούς που απορρέουν ακόμη και από τις «καθημερινές» ανθρώπινες τους συμπεριφορές. Κατά συνέπεια, οι δημοσιότητες (celebrity)-καλλιτέχνιδες δεν δρουν σε αμιγώς δημόσια ή αποκλειστικά ιδιωτικά περιβάλλοντα. Ίσως το θεωρητικά ακατόρθωτο εγχείρημα ενός εαυτού που συνδυάζει τη λάμψη (glamor) του Χόλιγουντ με την ταπεινότητα, αλλά και με την πρόθεση να γνωστοποιήσει προσωπικές αλήθειες ζωής, να επιτυγχάνεται άρτια από καλλιτέχνιδες όπως οι προηγούμενες μέσω, όμως, μιας απατηλής ή ακόμα και αποπροσανατολιστικής οδού.

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor. "The Curves of the Needle." *October*, Vol. 55, (1990), pp. 48-55.
- Barthes, Roland. *Image Music Text: Essays*. Selected and Translated by Stephen Heath. Fontana Press, 1977.
- Baum, L. Frank. *The Wonderful Wizard of Oz*. George M. Hill Company, 1900.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints*. The U of Chicago P, 1981.
- Carey, Mariah. "Looking In." *Daydream*, Columbia, 1995. CD.
- . "Close My Eyes." *Butterfly*, Columbia, 1997. CD.
- . "Outside." *Butterfly*, Columbia, 1997. CD.
- . "Petals." *Rainbow*, Columbia, 1999. CD.
- Connell, Ian. "Personalities in the Popular Media." *Journalism and Popular Culture*, edited by Peter Dahlgren and Colin Sparks, Sage Publications, 1992, pp. 64-83.
- Curnutt, Kirk. "Inside and Outside: Gertrude Stein on Identity, Celebrity, and Authenticity." *Journal of Modern Literature*, Vol. 23.2, (1999), pp. 291-308.
- Curtis-Hall, Vondie, director. *Glitter*. 20th Century Fox, 2001.
- Dalle Vacche, Angela. *Diva Defiance and Passion in Early Italian Cinema*. U of Texas P, 2008.
- Dyer, Richard. "A Star Is Born and the Construction of Authenticity." *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill, Routledge, 1991, pp. 132-140.
- . *Heavenly Bodies: Film Stars and Society – Second Edition*. Routledge, 2004.
- Gamson, Joshua. *Claims to Fame*. U of California P, 1994.
- Holmes, Su. "“Starring...Dyer?” Re-visiting Star Studies and Contemporary Celebrity Culture." *Westminster Papers in Communication and Culture*, Vol. 2.2, (2005), pp. 6-21.
- Houston, Whitney. "In My Business." *My Love Is Your Love*. Arista, 1998. CD
- . "Whatculookinat." *Just Whitney*, Arista, 2002. CD
- . "I Didn't Know My Own Strength." *I Look to You*, Arista, 2009. CD.
- John Eakin, Paul. *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton UP, 1992.
- . "Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story." *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*, edited by G. Thomas Couser and Joseph Fichtelberg, Greenwood Press, 1998, pp. 63-82.
- Khan, Chaka with Tonya Bolden. *Chaka! Through the Fire*. Rodale Books, 2003.
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Vintage, 1993.
- LaBelle, Patti, and Laura B. Randolph. *Don't Knock the Blessings: Revelations of a Lifetime*. Riverhead Books, 1996.

- Leonardi, Susan J. and Rebecca A. Pope. *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. Rutgers UP, 1996.
- Lumet, Sydney, director. *The Wiz*. Universal Studios, 1978.
- McNamara, Kim. "Publicising Private Lives: Celebrities, Image Control and the Reconfiguration of Public Space." *Social & Cultural Geography*, Vol. 10.1, (2009), pp. 9-23.
- Marcus, Laura. *Auto/Biographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*. Manchester UP, 1994.
- "Oprah and Whitney." *The Oprah Winfrey Show*. Season 14, Episode 1. CBS Television Distribution, 14 Sept. 2009. Television.
- "Oprah and Whitney, Part 2." *The Oprah Winfrey Show*. Season 14, Episode 12. CBS Television Distribution, 15 Sept. 2009. Television.
- Rojek, Chris. *Celebrity*. Reaktion Books, 2001.
- Shickel, Richard. *Intimate Strangers: The Culture of Celebrity in America*. Ivan R. Dee, 2000.
- Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. 1933. Vintage Books, 1990.
- . *The Geographical History of America, or The Relation of Human Nature to the Human Mind*. 1936. John Hopkins UP, 1995.
- Summer, Donna. "Love to Love You Baby." *Love to Love You Baby*, Casablanca, 1975. CD.
- Summer, Dona, and Marc Eliot. *Ordinary Girl: The Journey*. Villard, 2003.
- Ross, Diana. *Secrets of a Sparrow*. Villard Books, 1993.

Μέρος Τρίτο:
Δια-Αντλαντικές συνομιλίες

Μετεμφυλιακή ρητορική στην Ελλάδα: ορ(ι)οθετήσεις της Αμερικής και παιδική ηλικία/νεότητα¹

**Βασιλική Βασιλούδη
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης**

Περίληψη

Η παρούσα συμβολή επιχειρεί να καταδείξει πώς κατασκευάζεται σε επίπεδο λόγου η Αμερική στις αρχές της μετεμφυλιακής περιόδου σε συνάφεια με την επιρροή που ασκούν τα αμερικάνικα πρότυπα ζωής και ψυχαγωγίας στην ελληνική νεολαία. Εξετάζεται η αποδόμηση της Αμερικής στον λόγο της Αριστεράς, ο οποίος, σε συνδυασμό και με άλλες πηγές, μας πληροφορεί όχι μόνο για τον αναμενόμενο αριστερό αντιαμερικανισμό της εποχής, αλλά και για τα δίκτυα που επιχειρούσαν τον εξαμερικανισμό της ελληνικής νεολαίας ως μελλοντικού ερείσματος της πολιτικής μιας φιλίας προς την Αμερική χώρας.

Κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο στην Ελλάδα, η παιδική ηλικία και η νεότητα αποτέλεσαν μείζον διακύβευμα τόσο για το εξόριστο ΚΚΕ όσο και για τις κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις της εθνοπροσύνης.² Με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και το ξέσπασμα του ελληνικού εμφυλίου (1946-1949), η Ελλάδα αναδείχθηκε σε πεδίο σφοδρής αντιπαράθεσης δύο ιδεολογικών συστημάτων που αντιπροσωπεύονταν από τη Σοβιετική Ένωση και την Αμερική. Οι δυο υπερδυνάμεις αποδύθηκαν σε μια εκστρατεία όχι μόνο σύγκλισης της Ελλάδας με τη μία ή την άλλη ιδεολογία, αλλά και πολιτισμικής διείσδυσης στο πλαίσιο της πολιτικής σκοπιμότητας (Χατζηβασιλείου 67-89, Κουτσοπανάγου 171-190). Το τέλος του εμφυλίου, βρήκε την Ελλάδα υλικά καθημαγμένη και σε άμεση εξάρτηση από την Αμερική, λόγω του ρόλου της τελευταίας στην οικονομική ανασυγκρότηση της χώρας με την εφαρμογή του σχεδίου Μάρσαλ. Στο πλαίσιο αυτό, η πολιτισμική διείσδυση της Αμερικής επιχειρήθηκε με ποικίλους τρόπους, με την ελληνική νεολαία να συνιστά προνομιακό πεδίο στο οποίο δοκιμάστηκαν και τέθηκαν σε εφαρμογή πρακτικές πολιτισμικής

¹ Το άρθρο αυτό γράφτηκε σε μια πρώτη μορφή το 2013 και βασίστηκε σε αρχειακή έρευνα στα ΑΣΚΙ και το Εργαστήριο Ψυχολογίας & Παιδαγωγικής Έρευνας ΕΚΠΑ. Εμπλουτίστηκε και πήρε την τελική του μορφή χάρη στην υποτροφία που έλαβε η συγγραφέας από τα ιδρύματα Elios Charitable Foundation και Tsakopoulos Hellenic Foundation (Ιούνιος 2019). Εγκάρδιες ευχαριστίες προς τις επιμελήτριες του τόμου για τη συμβολή τους στην τελική μορφή της εργασίας.

² Για την έννοια του όρου «εθνοπροσύνη», βλ. Στεφανίδης 199-241΄ Μπουρνάζος 9-49.

διείσδυσης. Αν και το θέμα του «άλλου» Ψυχρού Πολέμου,³ εκείνου δηλαδή που διεξήχθη στο πολιτισμικό πεδίο, έχει αρχίσει να αποτελεί αντικείμενο πραγμάτευσης διεθνώς, η σύνδεση της αμερικανικής πολιτισμικής διπλωματίας με την παιδική ηλικία και τη νεότητα στην Ελλάδα, κατά την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο, δεν έχει επαρκώς μελετηθεί. Η νεολαία αποτέλεσε ένα άλλο «θερμό» πεδίο αντιπαράθεσης για τις δυο υπερδυνάμεις,⁴ αλλά και για τους «συμμάχους» τους: στην περίπτωση της Ελλάδας, τόσο η Αριστερά όσο και οι δυνάμεις της εθνικοφροσύνης διεκδίκησαν με σφοδρότητα το νεανικό κοινό ως μελλοντικό έρεισμα για την πολιτική τους κατίσχυση. Στη ρητορική της εποχής, φαίνεται ότι η αμερικανική κουλτούρα διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση των αντιλήψεων περί νεότητας, αναγόμενη είτε σε πέτρα του αναθέματος είτε σε πρότυπο προς μίμηση.

Βασισμένο σε αρχαιακό υλικό και στον Τύπο της εποχής, το παρόν άρθρο επιχειρεί να καταδείξει πώς κατασκευάζεται σε επίπεδο λόγου η Αμερική ως ένας ιδεολογικός χώρος που νοηματοδοτείται θετικά, σε συνάφεια με την ενστάλαξη «αμερικανικών αξιών» στην ελληνική νεολαία, ή αρνητικά, όταν επιδιώκεται η θωράκισή της απέναντι στην πλημμυρίδα των νεωτερικών αμερικανικών αντιλήψεων και προϊόντων. Το κίνημα της νεωτερικότητας, που δεν είχε συγκεκριμένο πολιτικό και πολιτισμικό περιεχόμενο στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, στη δεκαετία του '50 «έγινε όπλο στην υπηρεσία του πολιτισμικού Ψυχρού Πολέμου» και «άρχισε να παρουσιάζεται ως προ-δυτικό, προ-αστικό κίνημα, απόδειξη της ανωτερότητας του δυτικού τρόπου ζωής» (Barnhisel 2). Ο Greg Barnhisel χαρακτηρίζει αυτό το είδος της νεωτερικότητας «νεωτερικότητα του Ψυχρού Πολέμου» και υποστηρίζει ότι «θεσμοί όπως η εκδοτική βιομηχανία, ο ακαδημαϊκός κόσμος, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, οι τέχνες, τα πολιτιστικά ιδρύματα είχαν ως αποτέλεσμα να προσαρμοστεί το κίνημα της νεωτερικότητας στα δεδομένα της αστικής τάξης και να λειτουργήσει ως προπαγάνδα υπέρ του δυτικού κόσμου, και πιο συγκεκριμένα υπέρ της Αμερικής» (3-4). Στο πλαίσιο αυτό, πολιτισμικά προϊόντα τα οποία παράγει και «εξάγει» η Αμερική στον «ελεύθερο δυτικό κόσμο», τοποθετούνται στο μικροσκόπιο των πολιτικών αντιπάλων, με σκοπό τη διεκδίκηση της νέας γενιάς και τη σφυρηλάτηση πολιτικής συνείδησης με συγκεκριμένο κάθε φορά προσανατολισμό.

³ Για το ζήτημα αυτό, βλ. Λιαλιούτη, *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος. Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*. Stephan Wagnleitner.

⁴ Βλ. Peacock.

Η ανάλυση που ακολουθεί ιχνηλατεί την αρνητική νοηματοδότηση της Αμερικής στον λόγο της Αριστεράς που απευθύνεται στη νεολαία κατά την πρώιμη μετεμφυλιακή περίοδο, δηλαδή κατά το πρώτο μισό της δεκαετίας του '50.⁵ Ο λόγος αυτός αναπτύσσεται στο πλαίσιο της αντιπαράθεσης και του ανταγωνισμού δύο κυρίαρχων πολιτικών συστημάτων—του σοσιαλισμού και του καπιταλισμού—αλλά και στο πλαίσιο των δυναμικών που διαμορφώνονται υπό την επίδρασή τους στο εσωτερικό της Ελλάδας, μεταξύ της ηττημένης στον ελληνικό εμφύλιο Αριστεράς και των δυνάμεων της εθνικοφροσύνης. Μέσα επικοινωνίας, που εγγράφονται στο πλαίσιο της νεωτερικότητας, τόσο το ραδιόφωνο όσο και ο Τύπος για παιδιά και νέους, με ειδικές εκπομπές και άρθρα αντίστοιχα, στρατεύονται στον πολιτισμικό πόλεμο της Αριστεράς και επικοινωνούν, ή τουλάχιστον επιχειρούν να επικοινωνήσουν, στάσεις και απόψεις στο κοινό τους, το οποίο συνιστούν η μαθητιώσα και η φοιτητιώσα νεολαία ένθεν και ένθεν των βορείων συνόρων της χώρας.

Ο λόγος της Αριστεράς διαχέεται μέσω των εκπομπών του παράνομου ραδιοφωνικού σταθμού *Ελεύθερη Ελλάδα* (ΡΣΕΕ), ο οποίος υπό τον έλεγχο του εξόριστου ΚΚΕ εξέπεμπε ήδη από το 1947 από το Βελιγράδι, ενώ για τα έτη 1949-1956 εξέπεμπε από το Βουκουρέστι, λόγω της ρήξης που είχε επέλθει στις σχέσεις Τίτο-Στάλιν (Ψιμούλη).⁶ Με ειδικές εκπομπές το ραδιόφωνο *Ελεύθερη Ελλάδα* απευθύνεται τόσο στους νεολαίους που ζουν στην υπερορία, όπου βρέθηκαν ως πολιτικοί πρόσφυγες μετά την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας (ΔΣΕ), είτε γιατί ακολούθησαν τις τύχες των οικογενειών τους είτε γιατί οι ίδιοι υπηρετούσαν στις τάξεις του ΔΣΕ, όσο και σε εκείνους που διαβιούν στην Ελλάδα και τους οποίους η ηγεσία του κόμματος επιδιώκει να προσεγγίσει είτε μέσω παράνομης ακρόασης είτε μέσω των παράνομων εντύπων της, προκειμένου να αφυπνίσει την πολιτική τους συνείδηση.⁷ Παράλληλα, τα έντυπα που απευθύνονται στη νεολαία που διαβιεί στην υπερορία είναι ένας ακόμη αγωγός μέσω του οποίου επιχειρείται η

⁵ Για τις διάφορες όψεις του αντι-αμερικανισμού στην Ελλάδα από τον Εμφύλιο ως την πτώση των κομμουνιστικών καθεστώτων το 1989, βλ. Λιαλιούτη, *Ο Ελληνικός Αντι-Αμερικανισμός (1947-1989)* και της ίδιας “Greek Cold War Anti-Americanism in Perspective, 1947-1989” 40-55.

⁶ Στο εξής ο Ραδιοφωνικός Σταθμός *Ελεύθερη Ελλάδα* θα αναφέρεται ως ΡΣΕΕ. Μετά από δύο χρόνια απουσίας, ο ΡΣΕΕ θα ξαναβγει στον αέρα το 1958. Μετονομαζόμενος σε *Φωνή της Αλήθειας*, θα εκπέμπει ως το 1974 από το Χάλε της Λειψίας στην Ανατολική Γερμανία.

⁷ Οι εκπομπές του ραδιοφωνικού σταθμού *Ελεύθερη Ελλάδα* κυκλοφορούσαν στην Ελλάδα σε έντυπη μορφή μέσω ενός παράνομου δικτύου διακίνησης, το οποίο στελέχωναν κομμουνιστές νεολαίοι, μέλη της ΕΠΟΝ, που είχαν αποφύγει τη σύλληψη μετά το τέλος του Εμφυλίου. Βλ. Λυμπεράτος 90.

κριτική αποδόμηση της Αμερικής, στο πλαίσιο της ήδη αρχθείσας ψυχροπολεμικής σύγκρουσης, και συνακόλουθα και της αμερικανικής κουλτούρας, σε αντιδιαστολή πάντα προς το αδιαμφισβήτητο πρότυπο, το οποίο συνιστά η «μητέρα» Σοβιετική Ένωση.

Το 1949, με τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, ένας μεγάλος αριθμός αριστερών ή φίλα προσκείμενων πολιτών στην Αριστερά αναγκάστηκε να εκπατριστεί, μαζί με την ηγεσία του Κόμματος, στα νεοπαγή κομμουνιστικά καθεστώτα της Ανατολικής Ευρώπης-δορυφόρους της Σοβιετικής Ένωσης και στη Σοβιετική Ένωση. Ανάμεσά τους συγκαταλεγόταν κι ένας σημαντικός αριθμός παιδιών και νέων. Αναπόφευκτα η νέα γενιά ενεπλάκη στη δίνη της εμφύλιας σύρραξης και αποτέλεσε κατά τη διάρκειά της αντικείμενο σφοδρών διεκδικήσεων και από τα δύο αντιμαχόμενα στρατόπεδα, τα οποία αναγνώριζαν σε αυτόν τον νεανικό πληθυσμό το μελλοντικό έρεισμά τους. Οι δυνάμεις της εθνοφροσύνης από τη μια, και η Αριστερά από την άλλη, διεκδίκησαν την παιδική ηλικία και τη νεότητα σε μια προσπάθεια όχι μόνο διάσωσής τους από τα δεινά του πολέμου, προβάλλοντας έτσι την ανθρωπιστική διάσταση του εγχειρήματός τους, αλλά και ιδεολογικής εγγάραξής τους, προκειμένου να εξασφαλιστεί η μελλοντική βιωσιμότητα των δύο αντίπαλων ιδεολογικών συστημάτων.

Ενώ ο εμφύλιος μαινόταν, με το πρόσχημα της εξασφάλισης καλύτερων όρων διαβίωσης για τα παιδιά και τους νέους, οι δυο αντίπαλοι αποδύθηκαν σε μια προσπάθεια προστασίας αυτού του έμψυχου δυναμικού από τις συνέπειες των συρράξεων, αλλά και αναχαίτισης της συσπείρωσης της ελληνικής νεολαίας γύρω από τις δυνάμεις της Αριστεράς ή τις δυνάμεις της εθνοφροσύνης. Θεσμοί και ιδρύματα, όπως οι Παιδοπόλεις και τα Σπίτια Παιδιού που είχε ιδρύσει η βασίλισσα Φρειδερίκη, καθώς και οι διάφορες οργανώσεις ιδεολογικής προστασίας της νεότητας στην Ελλάδα,⁸ ή οι παιδικοί σταθμοί και οι νεανικές κομματικές οργανώσεις στην

⁸ Για το ζήτημα των παιδοπόλεων υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά Βερβενιώτη-Danforth και Van Boeschoten. Για ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα οργάνωσης που απέβλεπε στην ιδεολογική θωράκιση της νεολαίας, βλ. Θεοδώρου και Βασιλούδη, «Για να χτίσουμε πιο ηθικούς και υπεύθυνους χαρακτήρες»: Ψυχολογικά εργαλεία και ηθικοποίηση της νεότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα». Ενδιαφέρον θα είχε η εκπόνηση ξεχωριστής μελέτης με θέμα τις οργανώσεις «επιτήρησης» της νεολαίας, οι οποίες έδρασαν κατά την πρώτη μετεμφυλιακή δεκαετία, άλλες νεότευκτες, όπως η Οργάνωση Ηθικού Εξοπλισμού της Νεότητας, και άλλες με δράση πριν από τον πόλεμο, η οποία εντείνεται κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, όπως η ΧΕΝ και η ΧΑΝΘ, που εισάγουν και εφαρμόζουν αμερικανικά πρότυπα αγωγής. Για παράδειγμα, οι νέες που αποκτούσαν επαγγελματικές δεξιότητες στη ΧΕΝ στη συνέχεια στελέχωναν τα Σπίτια του Παιδιού, βλ. Κοπάδη 27-29. Η βασίλισσα

υπερορία,⁹ όπως τα Αετόπουλα, οι Επονίτες και οι Πιονέροι, επιδίωκαν να σφυρηλατήσουν αναλόγως την πολιτική συνείδηση του εκκολαπτόμενου πολίτη.

Η εξόριστη Αριστερά κατά την πρώιμη μετεμφυλιακή περίοδο ασκεί δριμεία κριτική κατά της αμερικανικής πολιτισμικής διείσδυσης εντός των κόλπων της ελληνικής νεολαίας, διείσδυση την οποία ευνοούσαν οι οικονομικοπολιτικές σχέσεις του μετεμφυλιακού κράτους με την Αμερική. Η ρητορεία της Αριστεράς εστιάζεται σε ορισμένες πτυχές της δημόσιας εικόνας της Αμερικής, οι οποίες συνοψίζονται στη συνεχή πολεμική προετοιμασία της Αμερικής στο πλαίσιο του Ψυχρού Πολέμου, την ένταξη των νέων σε οργανώσεις «αμερικανόπνευστες» ή ύποπτες για σχέσεις με την Αμερική, και την εξάπλωση του αμερικάνικου πολιτισμού, που έβρισκε έκφραση σε καινοφανείς για τα ελληνικά δεδομένα μορφές ψυχαγωγίας, όπως ο κινηματογράφος ή τα κόμικς, θέματα τα οποία αναλύονται διεξοδικά στις ενότητες που ακολουθούν.

Η εικόνα της πολεμοχαρούς Αμερικής και η πολεμική προετοιμασία της Ελλάδας

Η αναπαράσταση της Αμερικής ως κράτους το οποίο επιχειρεί να εντάξει στα φιλοπολεμικά του σχέδια την Ελλάδα αποτελεί χαρακτηριστική πτυχή του λόγου της Αριστεράς. Στο αρχειακό υλικό στο οποίο στηρίζεται η παρούσα μελέτη, η Αμερική προβάλλεται ως ένα πολεμοχαρές κράτος, στο άρμα του οποίου έχει προσδεθεί η Ελλάδα εξαιτίας της συμμετοχής της τόσο στον Οργανισμό του Βορειοατλαντικού Συμφώνου (NATO) (1952) όσο και στον πόλεμο κατά της Κορέας (1950-1953) στο πλευρό της αντικομμουνιστικής Αμερικής.

Πιο συγκεκριμένα, η προσχώρηση της Ελλάδας στη Βορειοατλαντική Συμμαχία ερμηνεύεται από την Αριστερά ως σύμπλευση της χώρας με την ιμπεριαλιστική πολιτική της Αμερικής που απαιτεί την ενεργό συμμετοχή των φίλα διακείμενων κρατών στην υλοποίηση των επεκτατικών σχεδίων της: «[...] Ο κρεατόμυλος της Κορέας ζητάει όλο και περισσότερους φαντάρους. Η προσχώρηση της Ελλάδας στο Ατλαντικό ιμπεριαλιστικό επιθετικό σύμφωνο, έφερε πιο κοντά τον πόλεμο. [...] Ο αμερικάνικος μινώταυρος ζητά να μας κατασπαράξει, να μας εξοντώσει» («Χαιρετιστήριο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ προς τη Νεολαία

Φρειδερίκη ανέθεσε την εκπαίδευση των στελεχών στη Χριστιανική Ένωση Νεανίδων και στο κολλέγιο Pierce, βλ. *The Queen's Fund 1950-1952* 19-20.

⁹ Από την πλούσια βιβλιογραφία για το ζήτημα των παιδιών στην υπερρορία, βλ. ενδεικτικά Danforth 169-209· Danforth και Van Boeschoten.

της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 23-2-1952). Οι ζωτικές δυνάμεις της χώρας, οι Έλληνες νέοι, αναλώνονται στην εξυπηρέτηση των πολεμικών συμφερόντων της Αμερικής, την ώρα που, σύμφωνα με τον λόγο της Αριστεράς, έπρεπε να επενδύονται στην αναδόμηση της χώρας και την προετοιμασία της για τη μετάβασή της σε μια σοσιαλιστικού τύπου δημοκρατία στο πρότυπο των Λαϊκών Δημοκρατιών της Ανατολικής Ευρώπης: «Οι αμερικανοάγγλοι ιμπεριαλιστές πάνε να πετύχουν στη νεολαία μας αυτό που δεν πέτυχε ο Χίτλερ.¹⁰ Να την οδηγήσουν στα σφαγεία του ληστρικού τους πολέμου ενάντια στις ευτυχισμένες λαϊκές δημοκρατίες και τη μεγάλη Σοβιετική Ένωση. Γι' αυτό κρατούν στο χακί δυο και τρία χρόνια τετρακόσιες χιλιάδες παιδιά του λαού» («Χαιρετιστήριο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ προς τη Νεολαία της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 23-02-1952). Η επέμβαση της Αμερικής στη χάραξη της στρατιωτικής πολιτικής της Ελλάδας εκλαμβάνεται ως κατάλυση της εθνικής ανεξαρτησίας και καταπάτηση των κυριαρχικών δικαιωμάτων μιας ανεξάρτητης χώρας (Λιαλιούτη, *Ο Αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα, 1947-1989* 91-100).

Ο όρος «αμερικανοκρατία» επανέρχεται τόσο στα κείμενα του ΡΣΕΕ όσο και στα νεολογιστικά έντυπα που δημοσιεύονται στην υπερρορία, τα οποία έχουν ως σκοπό να κρατήσουν άσβεστη την επαναστατική φλόγα των εξορίστων, αποβλέποντας στην επίτευξη πολιτειακής αλλαγής στην Ελλάδα, όταν θα το επέτρεπαν οι συνθήκες. Τον ίδιο σκοπό εξυπηρετεί και ο συχνόχρηστος όρος «μοναρχοφασισμός»,¹¹ ο οποίος παραπέμπει στην κυβέρνηση της χώρας από τις συντηρητικές δυνάμεις της εθνοφροσύνης σε συνεργασία με τον βασιλιά. Για παράδειγμα, στο περιοδικό *Επονίτης* (1951-1953) η χώρα φέρεται να τελεί υπό καθεστώς Κατοχής και παρουσιάζεται ως φερέφωνο της πολιτικής που εφαρμόζει στα Βαλκάνια η Αμερική, με απώτερο σκοπό να αιματοκυλήσει τα Βαλκάνια, στρεφόμενη κατά των Λαϊκών Δημοκρατιών, χρησιμοποιώντας ως ορμητήριό της ελληνικά εδάφη: «Μα πάνω απ' όλα, η 8η επέτειος της ΕΠΟΝ [1951] γιορτάζεται, ενώ τα μοναρχοφασιστικά κοράκια και οι Αμερικανοάγγλοι μονοπωλητές πάνε να ρίξουν τη χώρα σ' έναν καταχτητικό πόλεμο ενάντια στις Λ[αϊκές]Δ[ημοκρατίες] και τη Σ[οβιετική]Ε[νωση]» (*Επονίτης* 2,

¹⁰ Ο παραλληλισμός της Αμερικής με τον ναζισμό είναι ένα από τα ιδεολογήματα που απαντάται στον λόγο της Αριστεράς.

¹¹ Ο όρος επανέρχεται με μεγάλη συχνότητα τόσο στο περιοδικό *Αετόπουλα* όσο και στις εκπομπές του ΡΣΕΕ.

15-2-1951).¹² Αυτή η αντίληψη περί αποικιοκρατούμενης Ελλάδας, όπως φαίνεται εδώ, αντανακλάται και σε εκλαϊκευμένα, αριστερού προσανατολισμού, έντυπα που κυκλοφορούσαν στην Αμερική και εναντιώνονταν στην πολιτική της. Οι εκπρόσωποι της αμερικανικής αποστολής στην Ελλάδα χαρακτηρίζονται ως «αποικιοκράτες αφέντες» και σημειώνεται ότι «Οι Εθνικόφρονες εκχώρησαν την Ελλάδα στο Υπουργείο Εξωτερικών της Αμερικής. [Η Ελλάδα] έγινε αμερικανική αποικία και οι εκπρόσωποι του Τρούμαν ήρθαν ως διαχειριστές της».¹³

Σε κάθε ευκαιρία αυτό που τονίζεται είναι η σύνδεση της Αμερικής με τον πόλεμο και η αναγκαστική εμπλοκή της Ελλάδας ως συμμάχου της: «Με την ενότητα και τώρα και τη συμπαράσταση της δημοκρατικής ανθρωπότητας, θα περιφρουρήσουμε την ειρήνη, θα βουλιάζουμε τα σχέδια των αμερικανοάγγλων και των μοναρχοφασιστών προδοτών, που μας χρειάζονται για κρέας για τα κανόνια τους, τώρα στην Κορέα και αύριο στην Αλβανία και τη Βουλγαρία» («Χαιρετισμός του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ», ΡΣΕΕ 23-2-1951). Πράγματι, κατά την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο «οι αμερικανικές προσπάθειες επικεντρώνονταν στη διατήρηση του δυναμικού των ελληνικών στρατιωτικών δυνάμεων σε ένα επίπεδο συμβατό με τις απαιτήσεις της Αμερικής και του NATO» (Stefanidis, “Telling America’s Story: US Propaganda Operations and Greek Public Relations” 48), ενώ για την Αριστερά η ένταξη στην βορειοατλαντική συμμαχία συνιστούσε «απαλλοτρίωση των ελληνικών κυριαρχικών δυνάμεων υπέρ των ΗΠΑ» (Λαλιούτη, *Ο Αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα* 20).

Σε ανάλογο πνεύμα, καταγγέλλεται από τον ΡΣΕΕ η πολεμική συμφωνία για την εγκατάσταση αμερικανικών βάσεων σε ελληνικό έδαφος που υπέγραψε ο πρωθυπουργός Αλέξανδρος Παπάγος επί προεδρίας Dwight Eisenhower τον Οκτώβριο του 1953. Σε κείμενο εκπομπής του ΡΣΕΕ, με τον αρνητικά σημασιοδοτημένο τίτλο «Εξω από την πατρίδα μας οι γιάγκηδες καταχτητές», καταγγέλεται:

Οι αμερικάνικες ένοπλες δυνάμεις έρχονται στην πατρίδα μας σαν οργανωτές και προάγγελος της πιο μαύρης συμφοράς που γνώρισε ο τόπος μας. Γιατί με

¹² Η Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων (ΕΠΟΝ) ιδρύθηκε στις 23 Φεβρουαρίου 1943, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, από τη σύμπληξη διαφόρων νεολαιίστικων αντιστασιακών οργανώσεων και τελούσε υπό την αιγίδα του ΕΑΜ. Βλ. Βαρών Βασάρ.

¹³ Το κείμενο διατυπώνεται ως εξής στο πρωτότυπο με τίτλο “Colonial masters”: “The Royalists have signed Greece over to the State Department. It was an American colony and Truman’s representatives came as colonial administrators” (Sutton 11). Η μετάφραση των χωρίων όλου του κειμένου από την αγγλική στην ελληνική είναι της συγγραφέως.

τις ατομικές και βακτηριολογικές βάσεις που εγκαθιστούν, σε περίπτωση πολέμου θα μεταβάλουν τη χώρα μας σε πεδίο εφαρμογής του ατομικού πολέμου. («Έξω από την πατρίδα μας οι γιάγκηδες κατακτητές. Προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 19-10-1953)

Καταδικαστέα δεν είναι μόνο η φιλοαμερικανική πολιτική, η οποία θέτει σε κίνδυνο τη χώρα, αλλά και το δικαίωμα της ετεροδικίας, δηλαδή το προνόμιο που διατηρούσαν οι Αμερικανοί πολίτες να δικάζονται επί ελληνικού εδάφους σύμφωνα με τους αμερικανικούς νόμους, με αποτέλεσμα αυτό να δημιουργεί κλίμα ασυδοσίας που «προσβάλλει την τιμή, τη ζωή και την περιουσία» των Ελλήνων («Η νεολαία στην πάλη για το μαύρισμα του Συναγερμού στις δημοτικές και κοινοτικές εκλογές», ΡΣΕΕ 3-9-1954). Έμμεσα τονίζεται η άνευ ορίων εξουσία που εκχωρείται σε διάφορα πεδία στους Αμερικανούς, από τη στρατιωτική θωράκιση της χώρας ως την απόδοση δικαιοσύνης, γεγονός που τοποθετεί τους Έλληνες σε μειονεκτική θέση, απαξιώνοντάς τους στην ίδια τους την πατρίδα.

Η ίδια απροκάλυπτη προπαγάνδα κατά των πολεμικών επιχειρήσεων της Αμερικής διαχέεται και στο παιδικό περιοδικό *Αετόπουλα* (1949-1953), το οποίο προοριζόταν «για τα Ελληνόπουλα που φιλοξενούνται στις Λαϊκές Δημοκρατίες».¹⁴ Το περιοδικό, στρατευμένο στη λογική πολιτικοποίησης της νεολαίας, καταγγέλλει στο άρθρο με τίτλο «Γράμμα των Αετόπουλων που φιλοξενούνται στη Δημοκρατία της Γερμανίας προς τα Κορεόπουλα», το οποίο δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1951, τον ρόλο της Αμερικής στη διαμόρφωση της πολιτικής στην Ελλάδα και την εμπλοκή της σε εμφύλιες διαμάχες άλλων κρατών: «Διαμαρτυρόμαστε με όλη τη νεανική μας δύναμη ενάντια στην επίθεση των αμερικανοάγγλων στην Κορέα. Σας διαβεβαιώνουμε ότι οι πουλημένοι στη μοναρχοφασιστική κυβέρνηση μισθοφόροι που σας πολεμάνε δεν έχουν τίποτα κοινό με τον ελληνικό λαό» (20). Η συμμετοχή των ελληνικών στρατευμάτων στον πόλεμο της Κορέας ερμηνεύεται στον λόγο της Αριστεράς όχι μόνο ως «σπατάλη» του νεανικού σφρίγγους, αλλά και ως προδοσία προς τους ομοϊδέατες λαούς και υπονόμηση της παγκόσμιας ειρήνης.

Σε κάθε ευκαιρία ο ρόλος της Αμερικής παρουσιάζεται σε αντιδιαστολή με τον ρόλο που διαδραματίζει η Σοβιετική Ένωση στην προώθηση της ειρήνης και της προόδου, εγκαθιδρύοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια μανιχαϊστικού τύπου διάκριση, η οποία καταδικάζει απερίφραστα την πρώτη και επιχειρεί να παγιώσει τη δεύτερη στις

¹⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον ρόλο του περιοδικού στη συγκρότηση της έννοιας της πατρίδας, βλ. Vassiloudi, "Re-imagining Homeland in the Aftermath of the Greek Civil War (1946-1949): Children's Magazines" 165-186. Για τα περιοδικά της υπερωρίας, βλ. Ματθαίου και Πολέμη.

συνειδήσεις των αναγνωστών ως το άμεμπτο πολιτικό σύστημα, το οποίο ανάγεται σε αδιαμφισβήτητο πρότυπο για την ανασυγκρότηση της μελλοντικής σοσιαλιστικής Ελλάδας. Τα εξόριστα Αετόπουλα στη Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας, σε ανοιχτή επιστολή προς τα παιδιά της Κορέας, με τίτλο «Προς τα αγαπημένα μας αδελφάκια της Κορέας», η οποία δημοσιεύεται στο περιοδικό *Αετόπουλα* τον Αύγουστο του 1951, παραλληλίζουν την κατάσταση που επικρατεί στην Ελλάδα με την κατάσταση στην Κορέα:

[...] Ο λαός σας [Κορεάτες], όμως, βρίσκεται κάτω από την μπότα των γκάγκστερς καταπατημένος από το ξένο σκυλολόι, τους άγγλους και αμερικανούς μπερλιαλιστές. Καθημερινά διαβάζουμε και μαθαίνουμε τον σκληρό αγώνα που κάνετε για να απελευθερώσετε την πατρίδα σας και να ζήσετε λεύτερα, ανεξάρτητα και ευτυχισμένα, όπως όλες οι Λ. Δημοκρατίες. Όμως, οι αμερικάνοι και οι άγγλοι θέλουν να σας κρατούν σκλάβους στους καινούριους τους σκοπούς. [...] Ό,τι και να κάνουν δεν θα πετύχουν. Ο Μεγάλος ΣΤΑΛΙΝ είπε πού θα καταλήξει αυτός ο τυχοδιωκτισμός τους. Έξω οι επεμβασίες. Η Κορέα στους Κορεάτες. Η Ελλάδα στους Έλληνες. (15, 19)¹⁵

Η σύγκριση μεταξύ των δύο καθεστώτων επικεντρώνεται και στη διαφορετική χρήση της ατομικής ενέργειας, η οποία παρουσιάζεται ως όπλο για τους Αμερικανούς και ως εργαλείο ανάπτυξης για τους Σοβιετικούς. Όπως διαφαίνεται από από το άρθρο με τίτλο «Η ατομική ενέργεια στην υπηρεσία της Ειρήνης», το οποίο δημοσιεύτηκε σε τεύχος του περιοδικού *Αετόπουλα* του 1950, η σύγκριση καταλήγει υπέρ των τελευταίων:

Οι Αμερικάνοι κυβερνήτες χρησιμοποιούν τη δύναμη της ατομικής ενέργειας για να τρομοκρατούν τον κόσμο και να τον κρατούν έτσι στη σκλαβιά και την εκμετάλλευση. Οι Αμερικάνοι εργοστασιάρχες κατασκευάζουν όλο και περισσότερες ατομικές μπόμπες [...] Αντίθετα, η Σοβιετική Ένωση ζήτησε και ζητάει επίμονα μέσα στον Οργανισμό των Ενωμένων Εθνών να καταργηθεί το ατομικό όπλο [...] Η Σοβιετική Ένωση χρησιμοποιεί την ατομική ενέργεια για ειρηνικούς σκοπούς, για την ανοικοδόμησή της και το πέρασμά της στον κομμουνισμό [...] Έτσι, ενώ οι καννίβαλοι της Αμερικής ετοιμάζουν με την ατομική ενέργεια το όπλο της τρομοκρατίας και της εξόντωσης, η Σοβιετική Ένωση, η χώρα της Ειρήνης, της Λευτεριάς και της Προόδου, όπου η ατομική ενέργεια μπήκε στην υπηρεσία της ειρήνης, τη χρησιμοποιεί μονάχα για την ευτυχία του Λαού. (11)

¹⁵ Το άρθρο απαντά στη στήλη του περιοδικού: «Τ' αετόπουλά μας αλληλογραφούν με πιονέριδες». Βλ. βιβλιογραφία για πληροφορίες έκδοσης του άρθρου.

Συνοψίζοντας, μέσω των ραδιοφωνικών εκπομπών αλλά και μέσω των περιοδικών της εκδόσεων, η Αριστερά επιχειρούσε μια οργανωμένη επίθεση κατά της αμερικανικής ανάμειξης στην ελληνική εξωτερική πολιτική. Αποδέκτες, όμως, αυτού του καταγγελτικού λόγου δεν ήταν οι ενήλικες, αλλά τα παιδιά και οι νέοι, καθώς η Αριστερά στόχευε στην πρόιμη πολιτικοποίησή τους, οραματιζόμενη την πολιτειακή αλλαγή στην Ελλάδα της εθνοφοροσύνης.

Ιδεολογική επίβλεψη της νεολαίας

Στη δεκαετία του '50, μετά το τέλος του εμφυλίου και παρά τη νίκη των συντηρητικών δυνάμεων, εντείνονται οι συλλογικοί φόβοι για την επιρροή της κομμουνιστικής ιδεολογίας στους νέους, η οποία παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με την αύξηση της εφηβικής και νεανικής εγκληματικότητας και προσλαμβάνει, σύμφωνα με την Έφη Αβδελά, διαστάσεις «ηθικού πανικού».¹⁶ Αναδιπλούμενες οι συντηρητικές δυνάμεις επιχειρούν τη θωράκιση της νεολαίας κατά του υφέρποντος κομμουνιστικού κινδύνου, προωθώντας την ένταξή της σε διάφορα άτυπα δίκτυα παγίωσης και ενίσχυσης της εθνοφοροσύνης.

Ο εναγκαλισμός της νεολαίας από οργανώσεις, όπως η *Οργάνωση Ηθικού Εξοπλισμού της Νεότητας*, και η ένταξή της «στους συλλόγους αγροτοπαίδων που συγκροτούνται στα χωριά από γνωστούς στρατοκράτορες και αμερικανόδουλους, με την άμεση επίβλεψη της αμερικανικής αποστολής» («Μεταδίδουμε προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 23-2-1955) τίθενται στο στόχαστρο του ΡΣΕΕ. Καθώς η ένταξη της νεολαίας σε οργανώσεις παρατηρείται και στον χώρο της αριστεράς, οι αιτιάσεις δεν αφορούν το φαινόμενο αυτό καθαυτό, αλλά το είδος της οργάνωσης: καταδικάζονται μόνο όσες οργανώσεις θεωρείται ότι επιχειρούν να διαπλάσουν τη νεολαία σύμφωνα με τα πολιτικά και πολιτισμικά πρότυπα που προωθεί η Αμερική.

Η *Οργάνωση Ηθικού Εξοπλισμού της Νεότητας* (ΟΗΕΝ), η οποία ιδρύθηκε το 1952 από πενήντα επιφανή μέλη της ελληνικής κοινωνίας (πανεπιστημιακούς, δικαστικούς, στρατηγούς), με πρωτοβουλία του Γεωργίου Σακελλαρίου, καθηγητή Ψυχολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, βρίσκεται στο επίκεντρο της κριτικής που

¹⁶ Για την κυριαρχία του ηθικού πανικού σε σχέση με την εφηβική και νεανική εγκληματικότητα κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, βλ. Αβδελά, «*Νέοι εν κινδύνω*»: επιτήρηση, αναμόρφωση και δικαιοσύνη ανηλίκων μετά τον πόλεμο», καθώς και «*Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις*»: ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα». Επίσης, βλ. Avdela, “*Corrupting and Uncontrollable Activities*”: Moral Panic about Youth in Post-Civil-War Greece.”

ασκεί ο ΡΣΕΕ (Θεοδώρου και Βασιλούδη· Θεοδώρου 141-158).¹⁷ Σε εκπομπή του σχολιάζεται ότι η ΟΗΕΝ ιδρύθηκε από τους γνωστούς «‘αμερικανόδουλους’ της Αθήνας», με σκοπό «να μαντρώσει τους νέους για να τους φτιάξει ραγιάδες και γενιτσάρους της αμερικάνικης κατοχής, κρέας για τα κανόνια του αμερικάνικου πολέμου» («Ενάντια στον εκφασισμό της νεολαίας», ΡΣΕΕ 26-1-1954). Η ΟΗΕΝ ήταν ένα άτυπο δίκτυο εθνοκοφροσύνης και ηθικοθησκευτικής εκπαίδευσης, το οποίο αποσκοπούσε στην ανασυγκρότηση της ελληνικής κοινωνίας, σύμφωνα με συγκεκριμένα ιδεώδη που συνέκλιναν με την προτεσταντική ηθική στην αμερικανική της εκδοχή, και στην αναχαίτιση του κομμουνιστικού κινδύνου. Σύμφωνα με το καταστατικό της οργάνωσης, μεταξύ των επιδιώξεών της ήταν να ανακόψει την αύξηση της εγκληματικότητας και της παραβατικότητας που παρατηρούνταν μεταξύ των Ελλήνων μαθητών, δηλαδή να περιορίσει τη χαλάρωση των ηθών—γενεσιουργός αιτία της οποίας θεωρούνταν η εξάπλωση της κομμουνιστικής ιδεολογίας—να δια φωτίσει τον λαό και να γαλουχήσει τη νεολαία με ιδανικά που θα την οδηγούσαν στην υιοθέτηση της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας και των ελληνοχριστιανικών αρχών (Σακελλαρίου, «Ο ηθικός εξοπλισμός της νεότητας» 34).¹⁸

Μετά το τέλος του εμφυλίου, ο Καθηγητής Σακελλαρίου ήταν ένας από τους Έλληνες διανοούμενους που μετέβη στην Αμερική για έρευνα.¹⁹ Με υποτροφία του

¹⁷ Για ένα βιογραφικό σχέδιασμα του ιδρυτή της οργάνωσης, βλ. «Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Γεωργίου και Άννης Σακελλαρίου». Επίσης, για τη δράση του Σακελλαρίου από την οπτική της Αριστεράς, βλ. μεταξύ άλλων και τις εκπομπές του ΡΣΕΕ: «Μεταδίδουμε εκπομπή για τη νεολαία» (17/01/1955), δύο εκπομπές χωρίς τίτλο στις 24/01/1955 και 13/02/1955, Αθανασιάδης, «Ένα ψυχογράφημα» (20/3/1955), «Μεταδίδουμε προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ. Προς τη νεολαία της Ελλάδας» (23/02/1955), δύο ακόμη εκπομπές χωρίς τίτλο στις 28/3/1955 και 06/06/1955, «Ο ηθικός εξοπλισμός της νεολαίας» (13/11/1955).

¹⁸ Για τον ελληνοχριστιανισμό ως αντίδοτο κατά του κομμουνισμού, βλ. Stefanidis, *Stirring the Greek Nation* 32-36. Οι ελληνοχριστιανικές αρχές ως σημείο επαφής με την Αμερική τονίζονταν συχνά κι από άλλους που συμμετείχαν σε εκπαιδευτικά δίκτυα: «Το Κολλέγιο Αθηνών είναι ένα εξαιρετικό σύμβολο της ελληνοαμερικανικής συνεργασίας για την πραγμάτωση των ιδανικών του ελληνοχριστιανικού πολιτισμού που είναι κοινά στις δυο χώρες» [“Athens College is a brilliant symbol of Greek American cooperation for the realization of the ideals of Greek Christian civilization which the two countries hold in common,”] βλ. Davis, “Letter to Basil Vlavianos.” Την περίοδο 1940-1947 ο Basil Vlavianos (Βάσος Βλαβιανός) χρημάτισε εκδότης της εφημερίδος *Εθνικός Κήρυξ* (The National Herald, 1915-σήμερα) στην Αμερική.

¹⁹ Για τις διάφορες οργανώσεις που υποστήριζαν την ανάπτυξη σχέσεων με την Αμερική, μεταξύ άλλων και μορφωτικών, βλ. *Greece Calling* 73-76. Τέτοιες οργανώσεις ήταν: The Friends of America, the Greek American Association, The Association of the Friends of American Studies, The Greek American Cultural Institute, the Greek American Youth Association. Μέσω αυτών ενισχύονταν με υποτροφίες για σπουδές στην Αμερική Έλληνες νέοι και επιστήμονες, χρηματοδοτούνταν μορφωτικές ανταλλαγές προς την Ελλάδα, ιδρύονταν σχολεία αμερικανικής γλώσσας και πολιτισμού, και προβάλλονταν ταινίες που προωθούσαν την εικόνα της Αμερικής στην Ελλάδα. Ήδη από το 1946, ορφανά του πολέμου εισάγονταν στα εκπαιδευτικά ιδρύματα Pierce College, Anatolia College, Athens College, American Farm School με την οικονομική υποστήριξη των οργανώσεων Greek War Relief

ιδρύματος Fulbright δίδαξε σε αμερικανικά πανεπιστήμια (Μπουρνάζος 42-43) και κατά το έτος 1950-1951 πραγματοποίησε έρευνα στο Ινστιτούτο Ερευνών του Πανεπιστημίου Western Reserve Cleveland, προκειμένου να τελειοποιήσει τη δική του μέθοδο διάγνωσης της προσωπικότητας (Sakellariou Personality Scale).²⁰ Με αυτές τις ερευνητικές του αναζητήσεις συνδέεται και η εισαγωγή του δελτίου άσκησης αρετών στα ελληνικά σχολεία, στις παιδαγωγικές ακαδημίες,²¹ αλλά και στις Βασιλικές Τεχνικές Σχολές Κω.²² Στην αντι-αμερικανική ρητορεία η επιστημονική δράση του Σακελλαρίου, εξαιτίας των σπουδών του στην Αμερική, αλλά και οι ψυχολογικές μέθοδοι που εισάγει στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα ερμηνεύονται ως προσπάθεια χειραγώγησης της νεολαίας:

Ο καθηγητής Σακελλαρίου είναι (sic.) γνωστός στη νεολαία και στους γονείς. Στην πρώτη κατοχή επεδίωξε να οργανώσει φασιστική νεολαία κατά το υπόδειγμα της Χίτλερ-Γκούγκεντ. Τώρα ασχολείται με «την εξομάλυνση των νέων» με αμερικανικά ψυχογαλβανόμετρα, με δελτία ατομικά για την ταχτική παρακολούθησή τους. Ό,τι είναι (sic.) «οι φάκελλοι» για τους ενήλικες, είναι (sic.) τα δελτία αυτά για τους νέους. Και γι' αυτό προθυμοποιήθηκε το υπουργείο παιδείας να διατάξει τη γενική εφαρμογή τους. («Ο ηθικός εξοπλισμός της νεολαίας», ΡΣΕΕ 13-11-1955)

Το δελτίο άσκησης αρετών, ένα έντυπο προς συμπλήρωση από τους νέους-μέλη της ΟΗΕΝ, λειτουργούσε ως μέσο ιδεολογικής επίβλεψης, καθώς τους προέτρεπε σε συνεχή ενδοσκόπηση και αυτοεξέταση, προκειμένου να βελτιώσουν «τον ηθικό τους εξοπλισμό» («Ο ηθικός εξοπλισμός της νεολαίας», ΡΣΕΕ 13-11-1955). Στο πλαίσιο εφαρμογής του, η συμπεριφορά του μαθητή αποτελούσε αντικείμενο αξιολόγησης τόσο από τον ίδιο όσο και από τους γονείς και τον δάσκαλό του, σύμφωνα με τις εξής δώδεκα «αρετές»: θρησκευτική διαβίωσις, εγκράτεια, καθαριότης, ευπρεπής

Association και American Friends of Greece, βλ. Chase. Ο George H. Chase ήταν Πρόεδρος του συλλόγου American Friends of Greece.

²⁰ Για τη μέθοδο αυτή, βλ. Σακελλαρίου, *Η διάγνωση της προσωπικότητας. Sakellariou personality scale*.

²¹ Για περισσότερες πληροφορίες, βλ. «Περί Οργάνωσης του Ηθικού Εξοπλισμού Νεότητας» (3/11/1956) και «Περί του νέου συστήματος Εθνικής Αγωγής του ΟΗΕΝ (Οργάνωση Ηθικού Εξοπλισμού Νεότητας)» (30/9/1957), Αρχείο Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης.

²² Στο άρθρο με τίτλο «Τα πρακτικά της Α' Γενικής Συνελεύσεως της Οργάνωσης Ηθικού Εξοπλισμού της Νεότητος» στο περιοδικό *Προμηθεύς* αναφέρεται: «Ο Γ. Σακελλαρίου εφάρμοσε τη μέθοδο για 35 ημέρες στις ΒΤΣ Κω όπου 150 νέοι παραστρατημένοι ανεμορφόντο» (2, 40). Ο λόγος για τις Βασιλικές Τεχνικές Σχολές στην Κω, οι οποίες εντάσσονταν στους προνοιακούς θεσμούς που ιδρύθηκαν στο πλαίσιο του Εθνικού Ιδρύματος, του οποίου προϊστάτο ο βασιλιάς Παύλος. Σε αυτές επιχειρούνταν η αναμόρφωση νεαρών που είχαν συμμετάσχει στον εμφύλιο στο πλευρό των ανταρτών. Βλ. Βερβενιώτη, *Οι Αναπαραστάσεις της Ιστορίας. Η Δεκαετία του 1940 μέσα από τα Αρχεία του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού* 199-201.

συμπεριφορά, θάρρος, συμβολή εις το γενικόν καλόν, σεβασμός προς τους νόμους, φιλεργία, φιλαλήθεια, συνεργατικότης, τάξις και ακρίβεια, δικαιοσύνη. Η συμπεριφορά αποτελούσε μετρήσιμο μέγεθος στην κλίμακα 0-10 και δινόταν βαθμός για καθεμία από τις παραπάνω αρετές τόσο από τον ίδιο τον μαθητή όσο και από τον δάσκαλο και τους γονείς του, ενώ υπολογιζόταν κι ο εβδομαδιαίος μέσος όρος. Το δελτίο λειτουργούσε ως ηθική πυξίδα που προέτρεπε τον μαθητή σε συνεχή αυτοεξέταση και επαγρύπνηση. Πρόκειται για ένα εργαλείο που φέρει ξεκάθαρα τη σφραγίδα της αυστηρής προτεσταντικής ηθικής, στην καρδιά της οποίας τίθεται η αυτοεξέταση του εσωτερικού εαυτού προς εξασφάλιση της μεταθανάτιας σωτηρίας. Η εκλαϊκευση και οικειοποίηση της αρχής της αυτοεξέτασης στα ελληνικά δεδομένα, αν και εμφανώς θρησκευτικά προσανατολισμένη, θεωρούνταν ότι θα οδηγούσε όχι στη μεταθανάτια, αλλά στην ηθική σωτηρία των νέων, η οποία συνδεόταν με την αναχαίτιση του κομμουνισμού. Υπό το πρίσμα των ιδεολογικών μετεμφυλιακών συγκρούσεων, σύμφωνα με την πολεμική του ΡΣΕΕ, η μέθοδος Σακελλαρίου φέρεται να αποτελούσε ένα εργαλείο ιδεολογικού ελέγχου, ένα προφυλακτικό μέσο εναντίον διαφόρων «κακών»—μεταξύ άλλων και της νεανικής εγκληματικότητας—τα οποία αποδίδονταν συλλήβδην στον κομμουνισμό.

Φαίνεται ότι η οργάνωση που ίδρυσε ο Σακελλαρίου έφερε δεσμούς με την ομώνυμη οργάνωση “Moral Re-armament,” που είχε ιδρυθεί από τον Frank Buchman προπολεμικά το 1938 και μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου εργαζόταν για τη θεμελίωση της δημοκρατίας μέσω της εμπέδωσης του χριστιανικού ιδεώδους. Όπως υπογράμμιζε ο ιδρυτής της, στις αρχές του 1951, στη Συνέλευση της Οργάνωσης, «οι δημοκρατίες χρειάζονται μια ανώτερη ιδεολογία και ισχυρή στρατιωτική άμυνα. Η Οργάνωση Ηθικού Εξοπλισμού προσφέρει μια παγκόσμια εκπαιδευμένη δύναμη που έχει αποδείξει ότι η πλημμυρίδα του υλισμού μπορεί να ανακοπεί».²³ Φαίνεται πως η οργάνωση μεταπολεμικά επιχείρησε να αναχαίτισε τον κομμουνιστικό κίνδυνο, συνδέοντας τη χριστιανική θρησκεία με την παγίωση της

²³ Το πρωτότυπο κείμενο αναφέρει τα εξής: “The democracies need a superior ideology as well as a strong military defense. MRA offers a trained world force who have proved that the tide of materialism can be turned.” Πρόκειται για απόσπασμα από την καταληκτική ομιλία του Frank Buchman, ιδρυτή της οργάνωσης MRA, στην ετήσια συνέλευση της οργάνωσης (8 Ιανουαρίου 1951) στην Ουάσιγκτον. Η ομιλία δημοσιεύεται στο εσώφυλλο της πρόσκλησης: βλ. “Moral Rearmament Presents a New Musical Jotham Valley. A Story that Actually Happened” (6 Feb. 1951, Tsakopoulos Hellenic Collection).

δημοκρατίας και την απόρριψη της υλιστικής φιλοσοφίας και υιοθετώντας έναν μεσσιανικό ρόλο πολιτικής αναμόρφωσης του δυτικού κόσμου:

Από πολύ νωρίς, η ιδέα της δημοκρατίας φώλιαζε σαν όνειρο στις καρδιές των ανθρώπων. Έφερε τους προγόνους μας στον Νέο Κόσμο, για να χτίσουν ένα έθνος θεμελιωμένο στη βασική ιδέα της διακυβέρνησης υπό τον Θεό. Εμείς, ως κληρονόμοι, δεν έχουμε ακόμη αποτελέσει παράδειγμα αυτής της ιδεολογίας στον κόσμο. Τα τελευταία χρόνια, οι ψευδείς αντιλήψεις για τη δημοκρατία, την ελευθερία και την αδελφοσύνη μάς έχουν κάνει να ξεστρατίσουμε. Η Αμερική σήμερα βρίσκεται αντιμέτωπη με έναν παγκόσμιο ιδεολογικό πόλεμο, γιατί οι υλιστικές ιδεολογίες στα άτομα και τις κυβερνήσεις δεν ανέχονται την ιδέα ότι «ο Θεός κυβερνά τις υποθέσεις των ανθρώπων». Είναι ένας αγώνας δρόμου ενάντια στον χρόνο. Χρειάζεται να καταλήξει ο πόλεμος των ιδεών σε έναν τρίτο πόλεμο με τα όπλα ή η ηθική ενίσχυση της καρδιάς των ανθρώπων θα διανοίξει έναν καλύτερο δρόμο προς τη δημοκρατία πριν να είναι πολύ αργά,²⁴

Φαίνεται ότι αυτή η ιδεολογία, που συνέδεε την πολιτική με τον χριστιανισμό, βρισκόταν στην καρδιά της εγχώριας ΟΗΕΝ και ότι η αμερικάνικη οργάνωση “Moral Re-armament” αποτέλεσε το πρότυπο για τη διαμόρφωση του οράματος του Σακελλαρίου.

Βήμα για την προώθηση αυτού του οράματος στάθηκε το περιοδικό *Προμηθεύς* (1951-1959), το οποίο άρχισε να εκδίδεται με πρωτοβουλία του Σακελλαρίου τον Οκτώβριο του 1951. Το περιοδικό λειτούργησε ως κανάλι διάχυσης τόσο του επιστημονικού του έργου όσο και των αρχών και της κοσμοθεωρίας της ΟΗΕΝ. Όπως συνάγεται από τις προγραμματικές δηλώσεις του περιοδικού, γραμμένες στην αγγλική γλώσσα, η ΟΗΕΝ υποστήριζε την ανάπτυξη σχέσεων με την Αμερική, ανάγοντάς την σε πρότυπο του «Νέου Κόσμου», ο οποίος αναδυόταν μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Επίσης, ιδιαίτερα αναγκαία κρινόταν και η ένταξη της Ελλάδας στην ατλαντική συμμαχία, όπως σημειωνόταν στις στήλες του περιοδικού *Προμηθεύς*:

²⁴ Το κείμενο εμφανίζεται στο πρωτότυπο ως εξής: “Since earliest days, the idea of democracy has persisted like a dream in the hearts of men. It brought our forefathers to the New World to build a nation founded on the basic idea of a government under God. We, their heirs, have yet to exemplify this ideology to the world. We have been led far afield in recent years by false conceptions of democracy, freedom and brotherhood. America today faces a world-wide war of ideas for materialistic ideologies in individuals and governments do not tolerate the idea that that ‘God governs in the affairs of men.’ It is a race against time. Must the war of ideas resort to a third war of arms, or will the moral re-armament of the hearts of men bring a better way of inspired democracy before it is too late?” Το απόσπασμα προέρχεται από κάρτα που ζητά οικονομική ενίσχυση για την οργάνωση, η οποία συνοδεύεται από επιστολή προς τον Β. Βλαβιανό, προκειμένου αυτός να συνδράμει οικονομικά στο έργο της οργάνωσης: βλ. “Moral Re-Armament Fights For Democracy’s Idea. Back the Fight for A New World”, Tsakopoulos Hellenic Collection.

Ένας νέος κόσμος, οι ΗΠΑ, μας δείχνει τον δρόμο προς μια ελεύθερη, ειρηνική, εύπορη, ευτυχημένη και ασφαλή ζωή. Από εμάς, που είχαμε το προνόμιο να γνωρίσουμε τον νέο αυτόν κόσμο, τα ιδανικά του, τον τρόπο διακυβέρνησής του, τη ζωή και την πρόοδό του, εξαρτάται να ενώσουμε τις δυνάμεις μας και μέσω της κοινής εκπαίδευσης να ανοίξουμε τον δρόμο για τις Ηνωμένες Πολιτείες της Ευρώπης. [...] Ο *Προμηθεύς* επιπλέον στοχεύει να ενώσει τους υποτρόφους Fulbright που επισκέπτονται από την Ευρώπη την Αμερική, ώστε να συνεργαστούν, και μέσω της κοινής εκπαίδευσης να συμβάλουν στην ίδρυση των Ηνωμένων Πολιτειών της Ευρώπης κατά το πρότυπο των ΗΠΑ. (“Our goals and aims” 1951, 6)

Στην παρούσα διεθνή συγκυρία, εάν η ανθρωπότητα και ο πολιτισμός πρόκειται να επιβιώσουν, η σύμπνοια των πεφωτισμένων ανθρώπων της Ατλαντικής Συμμαχίας είναι απαραίτητη για τον σκοπό της εισαγωγής κοινών εκπαιδευτικών αρχών στις ενωμένες χώρες μας. (“George Sakellariou: An appeal to educators of Atlantic Community” 1952)²⁵

Γίνεται φανερό ότι η εισαγωγή υπερατλαντικών προτύπων και η εφαρμογή τους στην εκπαίδευση προβάλλονται από τους υποστηρικτές της διατλαντικής συμμαχίας ως εργαλείο προόδου και διακρατικής φιλίας.

Η ένταξη, ωστόσο, των νέων στις προσκοπικές και οδηγητικές οργανώσεις, μέλη των οποίων ήταν και οι τρόφιμοι των Παιδοπόλεων, εκλαμβάνεται από την εξόριστη Αριστερά ως ενέργεια για τη μετατροπή αυτών των οργανώσεων σε «πολεμική εφεδρεία του στρατού που φτιάχνουν οι αμερικάνοι για τους εγκληματικούς σκοπούς τους» («Ανακοίνωση του ΚΣ της ΕΠΟΝ. Για την μετατροπή των προσκοπικών οργανώσεων σε φασιστικές αμερικανικές οργανώσεις», ΡΣΕΕ 22-4-1953). Στο στόχαστρο, επίσης, τίθενται και οι διάφορες οργανώσεις και τα κέντρα εκμάθησης της αγγλικής γλώσσας τα οποία ίδρυσε η United States Information Service (USIS), με σκοπό την «προώθηση της αμερικανικής πολιτικής και κουλτούρας στο εξωτερικό» (Μπουρνάζος 40).²⁶ Στην ίδια λογική, καταδικάζονται

²⁵ Τα παραθέματα διατυπώνονται στο πρωτότυπο κείμενο ως εξής: “A new world, the USA shows us the way toward a free, peaceful, prosperous, happy and safe life. It is up to us who have had the privilege to know this new world, its ideals, government, life and progress, to unite and through common education to pave the way for the US of Europe. Prometheus further aims to unite the Fulbright visiting America scholars from Europe for cooperation and through common education to help the establishment of the US of Europe after the pattern of the US of America” (“Our goals and aims” 6). “Under present international conditions, if humanity and civilization are to survive, the union of the enlightened people of the Atlantic Community is necessary for the purpose of introducing common educational principles in our united countries” (“George Sakellariou: An appeal to educators of Atlantic Community”).

²⁶ Για τη δράση της USIS στην Ελλάδα, βλ. Στεφανίδης, 39-95. Για τον ρόλο που έπαιξε γενικότερα ο αμερικανικός παράγοντας μέσω του πολιτιστικού τμήματος της USIS στην αναδιαμόρφωση του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος, αλλά και στην προώθηση πρακτικών, όπως της γλωσσομάθειας, βλ. Rice. Ο Maurice Rice διετέλεσε, σύμφωνα με τα αρχεία του State Department,

και τα κατηχητικά σχολεία και τα Σπίτια του Παιδιού, θεσμός που διαδέχτηκε τις Παιδοπόλεις, αφότου οι περισσότερες έκλεισαν το 1951. Τα Σπίτια του Παιδιού, τα οποία ιδρύθηκαν στις εσχατιές της Βόρειας Ελλάδας, διέπονταν από αρχές που προσιδίαζαν στην πουριτανική ιδεολογία και τον αμερικανικό συντηρητισμό, και ιδρύθηκαν με σκοπό να λειτουργήσουν ως αντικομμουνιστικοί θύλακες για την ιδεολογική προστασία των νέων της υπαίθρου (Vassiloudi, “Anti-Communist Indoctrination and the Children’s Salvation during the Greek Civil War (1946-1949) and afterwards” 122).²⁷ Μέρος ενός ευρέος συστήματος κοινωνικής πρόνοιας που ίδρυσε το βασιλικό ζεύγος για την ενίσχυση και της δημόσιας εικόνας της μοναρχίας, τόσο οι Παιδοπόλεις όσο και τα Σπίτια του Παιδιού στελεχώνονταν από αποφοίτους της Σχολής της Χριστιανικής Ένωσης Νεανίδων, η οποία λειτουργούσε βάσει αμερικανικών προτύπων και είχε να επιτελέσει σαφέστατα μια αντι-κομμουνιστική αποστολή μεταξύ των νέων της υπαίθρου.²⁸

Το ίδιο επιδιώκουν και τα λεγόμενα ‘σπίτια του παιδιού’ που επιθεωρεί αυτές τις μέρες η Φρέικη [Φρειδερίκη] στη Βόρεια Ελλάδα και που, όπως ομολογεί ο Παλαιολόγος στην εφημερίδα ‘Βήμα’ είναι κυρίως κέντρα για την ‘αναμόρφωση’ των παιδιών των αγωνιστών, δηλαδή τη μετατροπή τους σε ραγιάδες και γενίτσαρους. (Εκπομπή χωρίς τίτλο, ΡΣΕΕ 6-6-1955)

Ο λόγος της Αριστεράς τόσο για την ένταξη της Ελλάδας στο ΝΑΤΟ και τη συμμετοχή της στον πόλεμο της Κορέας στο πλευρό των Αμερικανών όσο και για την εκπαίδευση και την αγωγή των νέων στην Ελλάδα περιγράφεται με όρους υποταγής, κατοχής και αποικιοκρατίας.

Το πιο ζωτικό τμήμα της ελληνικής κοινωνίας, οι νέοι, θεωρείται ότι χειραγωγείται και γίνεται υποχείριο που εξυπηρετεί τα επεκτατικά σχέδια της Αμερικής:

Η αμερικανόπνευστη αγωγή [...] καθιερώνοντας το καθεστώς των δηλώσεων μετανοίας και των πιστοποιητικών κοινωνικών φρονημάτων προσπαθεί να μεταβάλει τη νεολαία μας σε αγέλη άβουλων δούλων. Με τα κατηχητικά σχολεία κηρύσσει τη «φυγή από τα εγκόσμια,» πάει να αμβλύνει τη θέληση των παιδιών για πάλη και υπεράσπιση των δικαιωμάτων τους. Χρησιμοποιεί

πρώτος γραμματέας και πρόξενος, υπεύθυνος δημοσίων σχέσεων στην Αμερικάνικη Πρεσβεία Αθηνών.

²⁷ Για τη στελέχωση των εν λόγω ιδρυμάτων, βλ. υποσημείωση 9.

²⁸ Για τον ρόλο που έπαιξε ο αμερικανικός παράγοντας στη διαμόρφωση της κοινωνικής πρόνοιας στην Ελλάδα μετά τη λήξη του εμφυλίου και στον σαφώς αντικομμουνιστικό της χαρακτήρα, βλ. Ioakimidis 505-519.

και προσπαθεί να προσανατολίσει προς την ίδια κατεύθυνση τον ‘Ερυθρό Σταυρό Νεότητας,’ τα ‘Σπίτια του Παιδιού’ και προπαντός τις προσκοπικές οργανώσεις, που με το καθεστώς της υποχρεωτικής ένταξης που πάνε να επιβάλουν, τις προορίζουν να παίξουν τον ρόλο της καινούριας ΕΟΝ και εφεδρείας του αμερικάνικου στρατού τους. («Απόφαση του ΚΣ της ΕΠΟΝ. Πιο πλατειά ενότητα, πιο αποφασιστική μαζική πάλη για να θριαμβεύσουν τα ζωογόνα ιδανικά της νιότης»), ΡΣΕΕ 21-9-1953)²⁹

Σύμφωνα με όσα καταλογίζει ο ΡΣΕΕ στους ιδεολογικούς του αντιπάλους, η εκπαίδευση, τόσο η τυπική (δηλ. η σχολική, πανεπιστημιακή) όσο και η άτυπη (σπίτια παιδιού, νεανικές οργανώσεις, κέντρα νεότητας), συνιστούσαν για την αμερικάνικη πολιτική ένα πεδίο ανοιχτό και ευεπίφορο προς παρέμβαση, με σκοπό, όπως υπογραμμίζει ο Rice, «την τελείωση του δημοκρατικού ιδεώδους» (χ.σ.). Ο ίδιος σημειώνει ότι «στον σχεδιασμό του πολιτισμικού προγράμματος στην Ελλάδα τα επόμενα χρόνια προσοχή πρέπει να δοθεί στην προσθήκη ενός λειτουργού για τον πολιτισμό ή ενός βοηθού εξειδικευμένου στην εκπαίδευση, που θα αφιερωθεί σε αυτό το πεδίο και που μέσω φιλικών επαφών θα υποστηρίζει όσους επιχειρούν να εισαγάγουν αλλαγές. Στη Γερμανία το πρόγραμμα του USIS ωφελήθηκε από τους ειδικούς στην εκπαίδευση ενηλίκων, τις δραστηριότητες νέων, τα ομαδικά προγράμματα, την κοινωνική υπηρεσία».³⁰ Παρόμοιες απόψεις για τον ρόλο της εκπαίδευσης εντοπίζονται και στις αναφορές άλλων αξιωματούχων της αμερικανικής διπλωματικής αποστολής σχετικά με τις εντυπώσεις που αποκόμισαν από επισκέψεις σε ιδρύματα ιδεολογικής επίβλεψης και ανάνηψης της νεότητας, όπως οι Παιδοπόλεις (Edman) ή οι Τεχνικές Σχολές Λέρου. Για παράδειγμα, αναφέρεται ότι «το σχολείο [της Λέρου] ιδρύθηκε για να εκπαιδεύσει στην κανονική δημοκρατική ζωή αγόρια που μέχρι τη σύλληψη ή την παράδοσή τους υπηρετούσαν στις δυνάμεις των ανταρτών».³¹ Αντίστοιχη εικόνα αναδύεται κι από την αλληλογραφία αμερικανικών εκπαιδευτικών ιδρυμάτων που λειτουργούσαν στην Ελλάδα: «Τώρα που ο πόλεμος

²⁹ Για τον ρόλο της αδελφότητας Ζωή στην αντικομμουνιστική εκστρατεία, βλ. Καραμούζης 117-133· Για την Αμερική ως αρωγό του χριστιανικού λαού, βλ. Σιγανού 103-124· Makridis 159-174· Μπουρνάζος 30-33. Στο παράθεμα επιχειρείται η σύνδεση με την Εθνική Οργάνωση Νεολαίας (ΕΟΝ), την οποία είχε ιδρύσει στα 1936 ο δικτάτορας Ιωάννης Μεταξάς.

³⁰ Το πρωτότυπο κείμενο αναφέρει: “It is believed that in the planning of cultural program in Greece in the ensuing years thought should be given to the addition of a cultural officer or assistant specializing in education, who could give full time in that field and who might through friendly contacts help those who are trying to introduce changes. In Germany the USIS program benefitted by having specialists in adult education, youth activities, group projects, social service, etc.” (Rice).

³¹ Το πρωτότυπο κείμενο αναφέρει τα εξής: “The guerilla youth rehabilitation school was founded [...] to train for normal democratic life boys who, until capture or surrender, had been serving with the Greek rebel force” (Henderson). Για περισσότερα στοιχεία, βλ. Minor.

έχει λήξει στην Ελλάδα, η εκπαίδευση είναι το πιο σημαντικό όπλο στη μάχη για ένα καλύτερο μέλλον και μια σταθερή δημοκρατία. [Αυτά] τα αγόρια αποτελούν πρόκληση για τους Αμερικανούς, κυρίως σε μια εποχή που η ‘άλλη πλευρά’ δεν στερείται μέσων για να παράσχει εκπαίδευση με τη μορφή κομμουνιστικής κατάρτισης σε 28,000 απαχθέντα παιδιά» (Davis).³² Έμμεσα τονίζεται εδώ ο ρόλος όχι μόνο της επίσημης αμερικανικής αποστολής, αλλά και των φιλελληνικών αμερικανικών οργανώσεων στην εκπαίδευση της νέας γενιάς και στη σφυρηλάτηση πολιτισμικών δεσμών μεταξύ των δύο χωρών.

Αρχές του 1950, ο εκπρόσωπος της Διοίκησης Οικονομικής Συνεργασίας (Economic Administration Cooperation, ECA), J. C. Russel, σε εκτενές υπόμνημά του προς το Αμερικάνικο Υπουργείο Εξωτερικών, ανέλυε τα ελλείμματα του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος και τόνιζε τον ρόλο της εκπαίδευσης ως εργαλείου κοινωνικής μετάβασης, συμπληρωματικού προς την οικονομική ανάπτυξη, και εμπέδωσης της δημοκρατίας. Επεσήμαινε την απουσία επαγγελματικής εκπαίδευσης, τον αναχρονιστικό χαρακτήρα των προγραμμάτων σπουδών, την απουσία μαθημάτων κοινωνικής και πολιτικής αγωγής, και συνέδεε τον αντικομμουνισμό με την εκπαίδευση:

Ο πρώην Υπουργός Παιδείας, [Κωνσταντίνος] Τσάτσος σημείωνε συχνά: «Τι έγινε μετά από δύο επιπλέον έτη της Διοίκησης Οικονομικής Συνεργασίας;» Το ερώτημα που εγείρει δείχνει ότι οι κομμουνιστικές δυνάμεις έχουν ηττηθεί, η υλική ανοικοδόμηση προχωράει, αλλά η πνευματική, ιδεολογική και ηθική ανασυγκρότηση του λαού έχει παραμεληθεί. Πόσο μόνιμη μπορεί να είναι η οικονομική ανασυγκρότηση χωρίς υγιή ανθρώπινη βάση; [...] Η νεολαία της χώρας είναι η βάση από την οποία εξαρτάται το μέλλον της Ελλάδας και η αρωγή της Αμερικής σε μια χώρα που παραπαίει δεν θα είναι μάταιη, αν δοθεί βοήθεια σε αυτό το αξιόλογο ανθρώπινο δυναμικό. (Russell)³³

³² Σημειώνεται το εξής στο πρωτότυπο κείμενο: “Now that the fighting in Greece is over, education is the most important weapon in the fight for a better future and a stable democracy. [These] boys personify a challenge to Americans, especially at a time when the ‘other side’ has not lacked the means to provide education in the form of communist indoctrination in satellite countries to 28,000 abducted children” (Davis, Letter to the President of Hermes Chapter and AHEPA).

³³ Αναφέρεται στο πρωτότυπο κείμενο: “The former Minister of Education Tsatsos frequently remarked: ‘After two more years of ECA, what?’ His raising the question points out the communist forces have been defeated, material reconstruction is making headway, but the intellectual, spiritual, and moral reconstruction of the people has been neglected. How permanent can economic reconstruction be without a sound human basis? [...] The country’s youth is the base upon which the future of Greece depends and America’s succor to a foundering country will not have been in vain if help is given to this great human resource” (Russell).

Η εκπαίδευση, επομένως, της νέας γενιάς, πολιτική, ηθική και επαγγελματική, μέσω τυπικών και άτυπων δικτύων, αποτελούσε διακύβευμα για τη σταθεροποίηση του πολιτικού προσανατολισμού της χώρας, αλλά και ισχυρό έρεισμα για την επίτευξη των πολιτικών βλέψεων της Αμερικής στη χώρα και την εμπέδωση της σύγκλισής της με το δυτικό στρατόπεδο. Συνοψίζοντας, εγχειρήματα αυτού του τύπου είναι ενδεικτικά της επιχειρούμενης πολιτισμικής και ιδεολογικής κατίσχυσης του αμερικανικού προτύπου στην Ελλάδα, μέσω της προσέγγισης και εργαλειοποίησης της νέας γενιάς.

Αμερικάνικος τρόπος ζωής και «καινά δαιμόνια»

Ο Τύπος, το ραδιόφωνο, οι αμερικανικές ταινίες, η αμερικάνικη μουσική και ο χορός, αλλά ακόμα και αυτά τα καλλιστεία, χαρακτηρίζονται ως ένας ακόμη «αμερικανισμός» και «εύσχημο εμπόριο λευκής σαρκός», όπως σημειώνεται στην εκπομπή του ΡΣΕΕ στις 10 Σεπτεμβρίου 1954 με τίτλο «Να έχουμε πάντα ανοιχτό μέτωπο ενάντια στον αμερικανικό τρόπο ζωής». Όλα αυτά εκλαμβάνονται από την Αριστερά ως μέσα ιδεολογικής εγχάραξης, ως δίοδοι μέσω των οποίων διαχέεται η αμερικανική κουλτούρα στον νεανικό πληθυσμό της Ελλάδας. Υπό την επίδραση αυτών των νεωτερικών μέσων και διασκεδάσεων οι νέοι αποκόπτονται από την παράδοση του τόπου τους και μολιάζονται με έναν τρόπο ζωής που θεωρείται κατακριτέος και απορριπτέος, όπως φαίνεται στα χωρία που ακολουθούν:

Οι μοναρχοφασίστες και οι αμερικάνοι άλλου είδους διαπαιδαγώγηση θέλουν να δώσουν και άλλες «πολιτιστικές» τάσεις να καλλιεργήσουν στη νεολαία. Προσπαθούν να την παρασύρουν στους κινηματογράφους με τα γκαγκστερικά φιλμ, που είχαν σαν αποτέλεσμα ν' ανεβεί επικίνδυνα η εγκληματικότητα μέσα στους νέους. Στα ύποπτα κέντρα και τις ταβέρνες την θέλουν να μεθάει, να χαρτοπαίζει, να πίνει κόκα-κόλα,³⁴ να διαβάζει αστυνομικά μυθιστορήματα που ηρωποιούν τους εγκληματίες. Να χορεύει τους ηλίθιους χορούς, να τραγουδάει τα τραγούδια των τεκέδων και να παίρνει ναρκωτικά. Να

³⁴ Η κόκα κόλα, έκφραση κι αυτή της νεωτερικότητας και του αμερικάνικου τρόπου ζωής, γίνεται αντικείμενο κριτικής όχι μόνο στις εκπομπές το ΡΣΕΕ αλλά και στο περιοδικά *Αετόπουλα*, όπου εξηγείται ότι «η Κόκα-κόλα είναι ένα είδος αμερικάνικης λεμονάδας, που οι αμερικανοί την εισάγουν στις χώρες που κατέχουν, και την πουλάνε ακριβά-ακριβά, ενώ οι χώρες έχουν δικές τους γνήσιες λεμονάδες» (Ρεντής 28). Το ποίημα αναφερόμενο στον καταστροφικό σεισμό στα Επτάνησα τον Αύγουστο του 1953 επικρίνει την ελληνική κυβέρνηση για την πρακτική των τριών σταδίων που εγκαινίασε για την αποκατάσταση των σεισμοπαθών. Χαρακτηριστικοί οι στίχοι: «Πατρικότατο το κράτος των Παπαγοαμερικάνων/Τους σεισμόπληκτους φροντίζει,/Σε υποσχέσεις με συγκόντο κόκα-κόλας». Σε υποσημείωση δίνεται ο παραπάνω ορισμός της κόκα-κόλας και επεξηγείται η φράση «συγκόντο κόκα-κόλας»: «σεγκοντάροντας = συνοδεύοντας τις ψευτοϋποσχέσεις που δίνουν στον λαό, πίνοντας αμερικάνικες λεμονάδες».

αποχτήσει ατομικιστική γκαγκστερική ψυχολογία. («Μεταδίδουμε τον λόγο του γραμματέα της ΕΠΙΟΝ Νίκου Ακριτίδη στο συνέδριο της Βουλγαρικής Νεολαίας που έγινε στη Σόφια στις 12-15 του Μάη», ΡΣΕΕ 24-5-1954)

Ολέθρια θεωρούνται κιόλας τ' αποτελέσματα που φέρνουν στη νεολαία μας τα αμερικανικά φιλμ και τα κόμικς, η καλλιέργεια του αμερικάνικου τρόπου ζωής. Η «Μάσκα» και άλλα αστυνομικά περιοδικά αποτελούν το μοναδικό ανάγνωσμα για χιλιάδες παιδιά. (Εκπομπή χωρίς τίτλο, ΡΣΕΕ 24-5-1954)

Επιπλέον, στις εφημερίδες δημοσιεύονται κάθε τόσο γράμματα των αναγνωστών που διαμαρτύρονται για τα κόμικς, για την εκνευριστική και έξαλλη αμερικάνικη μουσική των ραδιοσταθμών, για τα ανήθικα τραγούδια και τα γκαγκστερικά σκετς που μεταδίδουν.³⁵ Πολλοί επιστήμονες, διανοούμενοι, κοινωνικοί παράγοντες, έχουν καταγγείλει με δηλώσεις τους την ολέθρια επίδραση των ταινιών του Χόλυγουντ και των κόμικς. («Να έχουμε πάντοτε ανοιχτό μέτωπο ενάντια στον αμερικάνικο τρόπο ζωής», ΡΣΕΕ 4-01-1955)

Ακόμη και οι νεοφανείς διασκεδάσεις που εισάγονται από την Αμερική συνδέονται στον λόγο της Αριστεράς με την αύξηση της νεανικής εγκληματικότητας και τον ηθικό της εκφυλισμό. Αντίθετα, όπως ήδη αναφέρθηκε, στον λόγο των εθνικοφρόνων το φαινόμενο αυτό αποδίδεται στη διάδοση της κομμουνιστικής ιδεολογίας.

Υπογραμμίζοντας τον κίνδυνο εξαμερικανισμού της νεολαίας στην Ελλάδα, η Αριστερά επιχειρεί να ωθήσει τη νεολαία να εναγκαλιστεί τα πολιτισμικά προϊόντα που φθάνουν στη χώρα από τη Σοβιετική Ένωση, όπως φαίνεται από το παρακάτω απόσπασμα από το άρθρο «Ο κινηματογράφος» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αετόπουλα* το 1951:

Στις καπιταλιστικές χώρες ο κινηματογράφος είναι ένα εμπόριο και σύγχρονο όργανο για να διαφθείρεται η συνείδηση των μαζών. Τα φιλμ που γίνονται στην Αμερική ασχολούνται μόνο με τη ζωή των γκαγκστερς, με εγκλήματα κι άλλα τέτοια θέματα, που είναι η έκφραση της σαπίλας της καπιταλιστικής κοινωνίας.

Η σοβιετική κινηματογραφική τέχνη είναι η πιο προχωρημένη στον κόσμο. Τα σοβιετικά φιλμ παρουσιάζουν την πραγματική ζωή, την πάλη του ανθρώπου με τις δυσκολίες και τη νίκη του. Τα σοβιετικά φιλμ έχουν μεγάλη παιδαγωγική αξία και εμπνέουν στους θεατές την αγάπη για την Πατρίδα, τον ηρωισμό, τον πόθο να δουλέψουν αποφασιστικά για την ειρήνη, για τη δημιουργία μιας ευτυχισμένης ζωής.

³⁵ Αρχές της δεκαετίας του '50 μεταφράζονται στα ελληνικά τα αμερικανικής προέλευσης *Κλασσικά Εικονογραφημένα* (*Classics Illustrated*), τα οποία δέχτηκαν οξύτατη πολεμική τόσο στη χώρα παραγωγής όσο και στη χώρα υποδοχής τους (Φεγγερού). Για την πρόσληψη της αμερικάνικης μουσικής από τους νέους κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, βλ. Κατσάπης.

Ο σύντροφος Στάλιν λέει: «Στα χέρια της σοβιετικής εξουσίας ο κινηματογράφος αντιπροσωπεύει μια τεράστια, μια ανεχτίμητη δύναμη. Έχοντας εξαιρετικές δυνατότητες για πνευματική επιρροή πάνω στις μάζες, ο κινηματογράφος βοηθάει την εργατική τάξη και το κόμμα της να διαπαιδαγωγήσει τους εργαζομένους μέσα στο πνεύμα του σοσιαλισμού, να οργανώσει τις μάζες στον αγώνα για τον σοσιαλισμό και ν' ανεβάσει τη μόρφωσή του και τη δυνατότητά του για πολιτικό αγώνα». (30)

Οτιδήποτε στο πνεύμα της νεωτερικότητας συνδέεται με τη νεολαία και την ωθεί να αποκλίνει από τις αξίες της γενιάς που γαλουχήθηκε με τα ιδεώδη της αντιστασιακής ΕΠΟΝ, τίθεται υπό αμφισβήτηση και ανάγεται σε γενεσιουργό αίτιο της «απόκλισης». Μόνο που στην υπό εξέταση περίπτωση η απόκλιση δεν έχει ιατρικο-ψυχολογικό, αλλά πολιτικό υπόβαθρο, με πολιτισμικό επίχρισμα. Αυτό που διακυβεύεται εν τέλει δεν είναι τόσο η ευημερία της νεολαίας, αλλά η δυναμική που μπορεί να δημιουργήσει στον πολιτικό χώρο ο εναγκαλισμός της νεολαίας από την Αριστερά ή τις συντηρητικές πολιτικές δυνάμεις.

Στον ηθικό εκφυλισμό της νεολαίας δεν συμβάλλουν μόνο τα νεωτερικά προϊόντα της Αμερικής, αλλά και οι ίδιοι οι Αμερικανοί ως φορείς του αμερικανικού τρόπου ζωής. Η άφιξη των Αμερικανών στρατιωτών με την εγκατάσταση των βάσεων επί ελληνικού εδάφους το 1953 παρουσιάζεται ως γεγονός που εγκυμονεί κινδύνους όχι μόνο για την εξωτερική πολιτική της χώρας, αλλά και για την ηθική ακεραιότητα, κυρίως των νεανίδων, όπως πολλακίς επισημαίνεται στα κείμενα της Αριστεράς κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο:

Τώρα μαζί με τα στρατεύματα κατοχής, θα εισβάλει πιο ορμητικά και ο αμερικάνικος τρόπος ζωής με τα φιλμ και τα έντυπα της διαφθοράς και του εγκλήματος, με τα ναρκωτικά και τα κέντρα διασκέδασης που θα αποτελούν παγίδες για τις πεινασμένες κοπέλες μας. («Έξω από την πατρίδα μας οι γιάγκηδες κατακτητές. Προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 19-10-1953)

Οι νέες μας αγαναχτούν σαν θυμούνται την πρόσκληση της αμερικάνικης πρεσβείας. «Καλούνται δεσποινίδες χωρίς καβαλιέρους για να ψυχαγωγήσουν τους αμερικανούς ναύτες» και σκέφτονται με φρίκη τι θα γίνει τώρα που οι δρόμοι θα γεμίσουν από μεθυσμένους αμερικανούς στρατιώτες και ναύτες ... οι αμερικάνοι κατακτητές θα μπορούν να εισάγουν ανεξέλεγκτα στη χώρα μας το χασίς και τα ναρκωτικά. («Έξω από την πατρίδα μας οι γιάγκηδες κατακτητές. Προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας», ΡΣΕΕ 19-10-1953)

Οι Αμερικανοί στρατιώτες δεν αντιπροσωπεύουν μόνο μια υπερδύναμη που υπονομεύει την εδαφική κυριαρχία και την πολιτική ανεξαρτησία της Ελλάδας, αλλά και έναν πολιτισμό που συμβάλλει στη διάδοση των ελευθέρων ηθών, κυρίως μεταξύ των νεανίδων, οι οποίες ωθούνται στη «σεξουαλική διαφθορά». Τα καλλιστεία, θεσμός που εισάγεται από την Αμερική, θεωρείται ότι συμβάλλουν στον ηθικό εκμαυλισμό των νεαρών κοριτσιών. Με την άκριτη αποδοχή του αμερικάνικου πολιτισμικού μοντέλου φέρεται να διακυβεύεται, εκτός των άλλων, και η ηθική ακεραιότητα των Ελληνίδων: «Η πάλη του λαού και της νεολαίας χαλά τα σχέδια των αμερικανών επιχειρηματιών που θέλουν να ψαρέψουν απ' τις νέες μας τα θύματά τους [...] Η Ιερά Σύνοδος τα κατάγγειλε σαν τεραστία φθορά την οποία δημιουργεί εις βάρος της αγνότητος και αξιοπρεπείας της γυναικός, της οικογενειακής γαλήνης και αρμονίας» («Ακούστε περίληψη της εκπομπής μας για τη νεολαία», ΡΣΕΕ 24-5-1954). Γίνεται εμφανής εδώ ο φόβος για την πρόωρη αφύπνιση της γυναικειάς σεξουαλικότητας και την έλλειψη αυτοσυγκράτησης που παρουσιάζονται ως συνέπειες της διάχυσης του αμερικάνικου πολιτισμικού μοντέλου στα εγχώρια δεδομένα.

Όχι μόνο οι νέες, αλλά η νεολαία εν γένει διατρέχει τον κίνδυνο να εγκολπωθεί τον αμερικάνικο τρόπο ζωής που άλλο σκοπό δεν έχει παρά να «εξαχρειώσει τη συνείδηση λαού και ιδιαίτερα των νέων, να τους κάνει άβουλα ανδρείκελλα στον πόλεμό τους» («Ακούστε περίληψη της εκπομπής μας για τη νεολαία», ΡΣΕΕ 24-5-1954). Ο φόβος ότι η μίμηση καθιστά τους νέους φερέφωνα της Αμερικής και απειλεί να αλώσει τον εν δυνάμει στυλοβάτη του σοσιαλισμού στη μεταπολεμική Ελλάδα υφέρπει σε όλη αυτή τη συζήτηση που επιχειρεί να παγιώσει στις συνειδήσεις των ακροατών ή των αναγνωστών, ανάλογα με το μέσο διάχυσης που επιλέγεται κατά περίπτωση, την Αμερική ως πηγή πολλών δεινών: του πολέμου, του ιμπεριαλισμού, του καταναλωτισμού και της ηθικής διαφθοράς, εν ολίγοις να δαιμονοποιήσει το εξ Αμερικής εισαγόμενο πολιτισμικό μοντέλο.

Τη διάχυση του αμερικάνικου τρόπου ζωής, σύμφωνα με τις αιτιάσεις του ΡΣΕΕ, προωθούν η Αμερικάνικη Υπηρεσία Πληροφοριών και τα κατά τόπους παραρτήματά της που έχουν τεθεί επικεφαλής στην «καμπάνια της εθνικής και ηθικής αποσύνθεσης του λαού και της νεολαίας» («Οι νέοι θα απομονώσουν τις εστίες αμερικανοδουλείας που δημιουργεί η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών», ΡΣΕΕ

13-12-1954).³⁶ Ο ΡΣΕΕ δεν περιορίζεται στην απαρίθμηση των μέσων με τα οποία η αμερικανική κουλτούρα επηρεάζει την ελληνική νεολαία, αλλά προσκαλεί τη νεολαία σε αντίσταση κατά των εκδηλώσεων του αμερικάνικου τρόπου ζωής, προτείνοντας,

διαφώτιση στο εργοστάσιο, στο σχολείο, στο πανεπιστήμιο,μπούκοτάζ των αμερικανικών ταινιών—γκαγκστερικών και πολεμικών—των αμερικανικών εντύπων, κατάδειξη των αμερικανοκίνητων οργανώσεων, όπως η *Ευρωπαϊκή Κίνησης Νέων*, οργάνωση κινητοποιήσεων διαμαρτυρίας κατά την προβολή αμερικανικών ταινιών: λ.χ. η λεγόμενη Ευρωπαϊκή Κίνησης Νέων κάνει τις διαλέξεις της και τις προβολές ταινιών κ.λπ. στις αίθουσες της Αμερικάνικης Υπηρεσίας Πληροφοριών, πράγμα που δείχνει πως οργανωτές και καθοδηγητές της είναι οι αμερικάνοι καταχτητές της πατρίδας μας. Το ίδιο και ο «Σύλλογος Διεθνών Σχέσεων» που αναπτύσσει τη δράση του στην έδρα της [...]. Στο πνεύμα της αμερικανοδουλείας και του κοσμοπολιτισμού που καλλιεργούν αυτές οι οργανώσεις να αντιτάσσουμε το εθνικό μας φιλότιμο κι αξιοπρέπεια. («Μεταδίδουμε την εκπομπή μας για τη νεολαία», ΡΣΕΕ 31/1/1955).³⁷

Φιλοδοξώντας να δημιουργήσει θύλακες αντι-αμερικανισμού εντός των τειχών, το εξόριστο ΚΚΕ επιχειρούσε να υποδείξει στη νεολαία τους κινδύνους που απέρρεαν από τη δεξίωση του αμερικανικού πολιτισμού και τρόπου ζωής από τη μια προσπαθώντας να ενθαρρύνει την αντιστασιακή δράση των νέων ενάντια στις συντηρητικές δυνάμεις και τους εκπροσώπους της αμερικανικής αποστολής από την άλλη σε κάθε τομέα της δημόσιας ζωής στη μετεμφυλιακή Ελλάδα.

³⁶ Ο ρόλος που διαδραμάτισε η USIS/USIA, η Αμερικάνικη Υπηρεσία Πληροφοριών στον εξαμερικανισμό της ελληνικής νεολαίας μέσω παρεμβάσεων στην τυπική και άτυπη εκπαίδευση, τους οποίους καταδεικνύει στο εκτενές άρθρο του ο Στεφανίδης (βλ. βιβλιογραφία), όσο γνωρίζω, δεν έχει επαρκώς μελετηθεί και αποτελεί πεδίο ανοικτό προς έρευνα. Χαρακτηριστικό της εκτεταμένης δράσης της είναι ότι διάσπαρτες πληροφορίες για ομιλίες, προβολή ταινιών, αποστολή βιβλίων και εκθέσεις απαντούν και στο αρχείο της Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης. Βλ. Πρωτόκολλον 16/11/1957 «Περί αποστολής εκπαιδευτικών ταινιών, Αμερικάνικην Υπηρεσίαν Πληροφοριών Αγ. Σοφίας 5»· 17/4/1959, Υπηρεσία Πληροφοριών ΗΠΑ Ομιλία υπό Στέλιου Καζακλή «Εντυπώσεις από τη στοιχ. Εκπαίδευσιν εις τας Ηνωμένας Πολιτείας ή επί του θέματος ‘Νεώτεροι Τρόποι διδασκαλίας.’ Αποδεχόμεθα να γίνουν αι διαλέξεις (Αποστέλλεται έγγραφο στη Μάργαρετ Μακένα, Προϊσταμένη του Μορφωτικού Τμήματος)· 28/10/1958, «Αμερικάνικη Υπηρεσία Πληροφοριών (Αγίας Σοφίας 5), Περί παραχωρήσεως αιθούσης δι’ έκθεσιν με τίτλο ‘Εκπαίδευσιν εις τας Ηνωμένας Πολιτείας’ (16-30 Νοεμβρίου 1958).

³⁷ Πρόκειται μάλλον για το ελληνικό παράρτημα της προ-ευρωπαϊκής οργάνωσης European Youth Campaign, η οποία προωθούσε την ιδέα της ευρωπαϊκής ενοποίησης στη δεκαετία του 1950. Βλ. Norwig 251-260. Η μελέτη της ελληνικής περίπτωσης παραμένει πεδίο ανοικτό προς μελέτη. Για την ίδια οργάνωση βλ. Εκπομπή χωρίς τίτλο, ΡΣΕΕ 31/01/1955.

Αντί επιλόγου

Η εξόριστη Αριστερά επιχειρεί να αναχαιτίσει τον εξαμερικανισμό της ελληνικής νεολαίας και συνακόλουθα της ελληνικής κοινωνίας, φοβούμενη εν τέλει την επικράτηση του καπιταλισμού, του πολιτικού συστήματος το οποίο συνδέεται με τα κακώς κείμενα της ελληνικής πραγματικότητας, όπως την ερμηνεύει η Αριστερά.

Ο πολιτισμικός ιμπεριαλισμός που καταλογίζει η Αριστερά στην Αμερική συνιστά κατά βάση ζήτημα πολιτικό, καθώς η Αριστερά επιδιώκει την ιδεολογική θωράκιση της νεολαίας απέναντι στην πλημμυρίδα των αμερικανικών προϊόντων, συνηθειών και εκπαιδευτικών προτύπων και αρχών, των οποίων την εισροή στον ελληνικό χώρο επέτρεψε η δυναμική που διαμορφώθηκε σε πολιτικό επίπεδο μετά το τέλος του Εμφυλίου. Τα κόμικς, οι ταινίες, η μουσική, τα καλλιτεία δεν συνιστούν απλώς πολιτισμικά αγαθά, αλλά αποκτούν πολιτική σημασία. Επενδύονται με αρνητικό φορτίο, προκειμένου να καταδικαστεί το πολιτικό σύστημα που παράγει, στηρίζει και προωθεί αυτόν τον πολιτισμό και απειλεί να ριζώσει στον τόπο για τον οποίο η Αριστερά συνεχίζει, έστω και ηττημένη, «με το όπλο παρά πόδα», να οραματίζεται κατά την πρόιμη μετεμφυλιακή περίοδο τη θεμελίωση ενός κράτους στο πρότυπο των λαϊκών δημοκρατιών της Ανατολικής Ευρώπης, με πρωτοπόρο στην αγωνιστική πάλη την ελληνική νεολαία. Παράλληλα, η εκπαίδευση της νεολαίας, μέσω τυπικών και άτυπων δικτύων που φέρουν τη σφραγίδα της αμερικανικής διπλωματικής αποστολής στην Ελλάδα, επικρίνεται σφόδρα στη ρητορική της Αριστεράς. Ο πατριωτισμός της νεολαίας συνίσταται στην απόρριψη αυτών των τάσεων και στη συμμετοχή της στην αγωνιστική πάλη για την ανάσχεση του κινδύνου εξαμερικανισμού της ελληνικής νεολαίας και κατ' επέκταση της ελληνικής κοινωνίας.

Αν και οι σάλπιγγες είχαν προ πολλού σιγήσει κι ο πόλεμος των όπλων στο πεδίο των μαχών είχε λήξει, ο πόλεμος των λέξεων και των ιδεών, που μόλις άρχισε, έμελλε να κρατήσει αμείλικτος για τις επόμενες δεκαετίες.

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

- Αβδελά, Έφη. «Φθοροποιοί και ανεξέλεγκτοι απασχολήσεις»: ο ηθικός πανικός για τη νεολαία στη μεταπολεμική Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα* 90, 2005, σ. 30-43.
- . «*Νέοι εν κινδύνω*»: επιτήρηση, αναμόρφωση και δικαιοσύνη ανηλίκων μετά τον πόλεμο, Πόλις, Αθήνα, 2013.

- Αετόπουλα, 1949-1953, *Αρχειά Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, www.aski.web.eu. Πρόσβαση 3 Δεκ. 2022.
- Αθανασιάδης Γιώργης. «Ένα ψυχογράφημα». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 20 Μαρ. 1955, askiweb.eu/index.php/el/psifiako-apothetirio-aski-2. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Ακούστε περίληψη της εκπομπής μας για τη νεολαία». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 24 Μαΐου 1954, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00002-1.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Ανακοίνωση του ΚΣ της ΕΠΟΝ. Για την μετατροπή των προσκοπικών οργανώσεων σε φασιστικές αμερικανικές οργανώσεις». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 22 Απρ. 1953, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00004-21.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Απόφαση του ΚΣ της ΕΠΟΝ. Πιο πλατειά ενότητα, πιο αποφασιστική μαζική πάλη για να θριαμβεύσουν τα ζωογόνα ιδανικά της νιότης». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 21 Σεπτ. 1953, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00004-42.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- Αρχειό Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας (αταξινόμητο), Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Βαρών Βασάρ, Οντέτ. *Η Ενηλικίωση μιας γενιάς. Νέοι και Νέες στην Κατοχή και την Αντίσταση*, Εστία, Αθήνα, 2009.
- Βερβενιώτη, Τασούλα. «Τα παιδιά του Εμφυλίου. Παιδομάζωμα ή/και παιδοφύλαγμα». *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, επιμ. Βασίλης Παναγιωτόπουλος, τ.8, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σ. 271-280.
- . «‘Περί παιδομαζώματος’ και ‘παιδοφυλάγματος’ ο λόγος ή τα παιδιά στη δίνη της εμφύλιας διαμάχης». *Το όπλο παρά πόδα. Οι πολιτικοί πρόσφυγες του ελληνικού εμφυλίου στην Ανατολική Ευρώπη*, επιμ. Ευτυχία Βουτυρά κ.ά., Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη, 2005, σ.101-123.
- . «Παιδομάζωμα ή/και παιδοφύλαγμα». *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αι. Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-Παλινόρθωση 1945-1952*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, τ.Δ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σ. 83-107.
- . *Αναπαραστάσεις της Ιστορίας. Η δεκαετία του 1940 μέσα από τα αρχεία του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού*, Μέλισσα, Αθήνα, 2009.
- «Γράμμα των αετόπουλων που φιλοξενούνται στη Δημοκρατία της Γερμανίας προς τα Κορεόπουλα,», *Αετόπουλα*, 1951, 4, σ. 20.
- Εκπαίδευσις εις τας Ηνωμένας Πολιτείας*. 16-30 Νοεμβ. 1958, 28/10/1958, «Αμερικάνικη Υπηρεσία Πληροφοριών (Αγίας Σοφίας 5), Περί παραχωρήσεως αιθούσης δι’ έκθεσιν» 28 Οκτ. 1958, Αρχειό Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης.
- «Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Γεωργίου και Άννης Σακελλαρίου», [2023, www.idrymasakellariou.gr/](http://2023.www.idrymasakellariou.gr/). Πρόσβαση 8 Ιουλίου 2023.
- Εκπομπή χωρίς τίτλο. *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 6 Ιουν. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00015-16.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.

- . *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 31 Ιαν. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00020-5.JPG). Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- . *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 24 Μαΐου 1954, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00002-2.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- . *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 28 Μαρ. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00018-29.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- . *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 13 Φεβ. 1955, askiweb.eu/index.php/el/psifiako-apothetirio-aski-2). Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- . *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 24 Ιαν. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00020-11.JPG/ Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Ενάντια στον εκφασισμό της νεολαίας». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 19 Οκτ. 1953, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00009-3.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Εξω από την πατρίδα μας οι γιάγκηδες κατακτητές. Προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 19 Οκτ. 1953, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00004-57.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- Επονίτης, 1951-1953, Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας, www.aski.web.eu*. Πρόσβαση 10 Δεκ. 2022.
- «Η ατομική ενέργεια στην υπηρεσία της Ειρήνης», *Αετόπουλα*, 1950, 22, σ. 11.
- «Η νεολαία στην πάλη για το μαύρισμα του Συναγεραμού στις δημοτικές και κοινοτικές εκλογές». *Αρχειό Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 19 Οκτ. 1953, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00010-1.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- Θεοδώρου, Βασιλική, και Βασιλούδη Βασιλική. «‘Για να χτίσουμε πιο ηθικούς και υπεύθυνους χαρακτήρες’: Ψυχολογικά εργαλεία και ηθικοποίηση της νεότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα», ανέκδοτη ανακοίνωση στο 14ο Πανελλήνιο Συνέδριο της Ελληνικής Ψυχολογικής Εταιρείας (ΕΛΨΕ), 15-19 Μαΐου 2013.
- Θεοδώρου, Βασιλική. «Για να χτίσουμε πιο ηθικούς χαρακτήρες και υπεύθυνους χαρακτήρες: Ψυχολογικά εργαλεία για την ηθικοποίηση της παιδικής ηλικίας και της νεότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα». *Ανδρί Κόσμος. Τιμητικός Τόμος στον Καθηγητή Κ. Χατζόπουλο*, επιμ. Γεώργιος Χ. Τσιγάρας, Ελεονώρα Ναξίδου και Δημοσθένης Στρατηγόπουλος, Εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη, Αθήνα, 2019, σ.141-158.
- Καζακλής, Στέλιος. «Εντυπώσεις από την στοιχ. Εκπαίδευση εις τας Ηνωμένας Πολιτείας ή επί του θέματος ‘Νεώτεροι Τρόποι διδασκαλίας.’ Αποδεχόμεθα να γίνουν αι διαλέξεις», Υπηρεσία Πληροφοριών ΗΠΑ (Αποστέλλεται έγγραφο

- στη Μάργαρετ Μακένα, Προϊσταμένη του Μορφωτικού Τμήματος), 17 Απριλ. 1959. Ομιλία.
- Καραμούζης, Πολύκαρπος. «Θρησκευτικές Νεολαίες και Κοινωνικοπολιτική Διεκδίκηση στη Νεοελληνική Κοινωνία του 20ού αιώνα». *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικές διαδρομές, κοινωνικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, επιμ. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου και Ιωάννα Παπαθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2010, σ.117-133.
- Κατσάπης, Κώστας. *Ηχοι και Απόηχοι. Κοινωνική Ιστορία του Ροκ εν Ρολ Φαινομένου στην Ελλάδα 1956-1967*, ΙΑΕΝ-ΙΝΕ, Αθήνα, 2007.
- Κοπάδη, Ιφιγένεια, Γ. «Χριστιανική Ένωση Νεανίδων», *Ellinitha, Hellenic-American Monthly Review*, 5(58), 1956, σ. 27-29.
- Κουτσοπανάγου, Γιούλα. «Προπαγάνδα και απελευθέρωση. Το Βρετανικό Συμβούλιο και ο Ελληνοσοβιετικός Σύνδεσμος στην Αθήνα στις παραμονές του Εμφυλίου Πολέμου (1945)», *Μνήμων*, 2000, 22, σ.171-190.
- Λιαλιούτη, Ζηνοβία. *Ο Ελληνικός Αντι-Αμερικανισμός (1947-1989)*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας, διαθέσιμη στο Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, 2010.
- . *Ο Αντιαμερικανισμός στην Ελλάδα, 1947-1989*, Εκδόσεις Ασίνη, Αθήνα, 2016.
- . *Ο «άλλος» Ψυχρός Πόλεμος. Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα, 1953-1973*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2019.
- Λυμπεράτος, Μιχάλης Π. «Οι νεανικοί αγώνες στις απαρχές της μετεμφυλιακής περιόδου (1950-1953)». *Η ελληνική νεολαία στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικές διαδρομές, κοινωνικές και πολιτιστικές εκφράσεις*, επιμ. Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Εύη Ολυμπίτου και Ιωάννα Παπαθανασίου, Θεμέλιο, Αθήνα, 2010, σ. 76-93.
- Ματθαίου, Άννα, και Πολέμη, Πόπη. *Η Εκδοτική Περιπέτεια των Ελλήνων Κομμουνιστών: από το Βουνό στην Υπερορία 1947-1968*, Βιβλιόγραμμα/ΑΣΚΙ, Αθήνα, 2003.
- «Μεταδίδουμε εκπομπή για τη νεολαία». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 17 Ιαν. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00020-22.JPG/ Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Μεταδίδουμε προκήρυξη του ΚΣ της ΕΠΟΝ προς τη νεολαία της Ελλάδας». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 23 Φεβ. 1955, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00006-1.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Μεταδίδουμε την εκπομπή μας για τη νεολαία». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 31 Ιαν. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00020-5.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Μεταδίδουμε τον λόγο του γραμματέα της ΕΠΟΝ Νίκου Ακριτίδη στο συνέδριο της Βουλγαρικής Νεολαίας που έγινε στη Σόφια στις 12-15 του Μάη». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 24 Μαΐου 1954, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00005-9.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- Μπουρνάζος, Στρατής. «Το κράτος των εθνοφρόνων; Αντικομμουνιστικός λόγος και πρακτικές». *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αι. Ανασυγκρότηση-Εμφύλιος-*

- Παλινόρθωση 1945-1952*, επιμ. Χρήστος Χατζηιωσήφ, τ.Δ2, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2009, σ. 9-49.
- «Να έχουμε πάντοτε ανοιχτό μέτωπο ενάντια στον αμερικάνικο τρόπο ζωής». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 4 Ιαν. 1955, askiarchives.eu/askijpg/761/002.01.16.00016-9.jpg. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Να έχουμε πάντα ανοιχτό μέτωπο ενάντια στον αμερικανικό τρόπο ζωής». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 10 Σεπτ. 1954.
- «Ο ηθικός εξοπλισμός της νεολαίας». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ 13 Νοεμ. 1955, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00010-11.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Ο κινηματογράφος», *Αετόπουλα*, 4, 1951, σ. 28-30.
- «Οι νέοι θα απομονώσουν τις εστίες αμερικανοδουλείας που δημιουργεί η Αμερικανική Υπηρεσία Πληροφοριών». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 13 Δεκ. 1954, askiarchives.eu/askijpg1/1077/002.01.01.17.00008-41.JPG. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Περί αποστολής εκπαιδευτικών ταινιών, Αμερικανικήν Υπηρεσίαν Πληροφοριών Αγ. Σοφίας 5». 16 Νοεμ. 1957. Αρχείο Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης.
- «Περί Οργάνωσης του Ηθικού Εξοπλισμού Νεότητας». 2 Νοεμ. 2011. Αρχείο Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης.
- «Περί του νέου συστήματος Εθνικής Αγωγής του ΟΗΕΝ (Οργάνωσις Ηθικού Εξοπλισμού Νεότητας)». 30 Σεπτ. 1956. Αρχείο Ζαριφείου Παιδαγωγικής Ακαδημίας Αλεξανδρούπολης.
- Προμηθεύς*, 1951-1959 (απόκειται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας).
- «Προς τα αγαπημένα μας αδελφάκια της Κορέας». *Αετόπουλα*, 1951, 8, σελ. 15, 19.
- Ρεντής, Δημήτρης «Τα τρία στάδια». *Αετόπουλα*, τχ. 9, Σεπτέμβρης 1953, σ. 28.
- Σακελλαρίου, Γεώργιος. «Ο ηθικός εξοπλισμός της νεότητας». Τα πρακτικά της Α΄ Γενικής Συνελεύσεως της Οργάνωσης Ηθικού Εξοπλισμού της Νεότητος, *Προμηθεύς* 2, 1954, σ. 33-45.
- . *Η διάγνωση της προσωπικότητας. Sakellariou personality scale*, Πανεπιστήμιον Αθηνών-Ψυχολογικόν Εργαστήριον, 1953.
- Σιγανού, Μαρία. «Ιδεολογικές Συνιστώσες του Θρησκευτικού Λόγου στον Εμφύλιο Πόλεμο», *Τα Ιστορικά*, 2008, 26(48), σ. 103-124.
- Στεφανίδης, Ιωάννης. «... Η δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του 'αντικομμουνιστικού αγώνος' 1958-1961», *Μνήμων* 29, 2008, σ. 199-241.
- Φεγγερού, Παναγιώτα. «Το Ιστορικό Μυθιστόρημα και τα Κλασσικά Εικονογραφημένα. Το Παράδειγμα του *Ιβανόη*», ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης, 2012, thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27695#page/1/mode/2up. Πρόσβαση 20 Ιαν. 2023.
- Ψηφιακό Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»-«Η Φωνή της Αλήθειας», *Αρχεία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας*, www.aski.web.eu. Πρόσβαση 31 Οκτ. 2022.
- Ψιμούλη, Βάσω. «Ελεύθερη Ελλάδα»-«Η Φωνή της Αλήθειας». *Ο Παράνομος Ραδιοσταθμός του ΚΚΕ. Αρχείο 1947-1968*, Εκδόσεις Θεμέλιο, Αθήνα, 2006.

- «Χαιρετισμός του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 23 Φεβρ. 1951, askiweb.eu/index.php/el/psifiako-apothetirio-aski-2. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- «Χαιρετιστήριο του Κεντρικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ προς τη Νεολαία της Ελλάδας». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 23 Φεβρ. 1952, askiweb.eu/index.php/el/psifiako-apothetirio-aski-2. Πρόσβαση 20 Αυγ. 2023.
- Χατζηβασιλείου, Ευάνθης. *Εισαγωγή στην Ιστορία του Μεταπολεμικού Κόσμου*, Πατάκης, Αθήνα, 2009.
- «Να έχουμε πάντα ανοιχτό μέτωπο ενάντια στον αμερικανικό τρόπο ζωής». *Αρχείο Ραδιοφωνικού Σταθμού «Ελεύθερη Ελλάδα»*. Ραδιοφωνικός Σταθμός Ελεύθερη Ελλάδα, ΡΣΕΕ, 10 Σεπτ. 1954.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Avdela, Efi. "'Corrupting and Uncontrollable Activities.' Moral Panic About Youth in the Post-Civil-War Greece." *Journal of Contemporary History*, 43(1), 2008, pp. 25-44.
- Barnhisel, Greg. *Cold War Modernists. Art, Literature and American Cultural Diplomacy*. Columbia UP, 2015.
- Chase, George H. (Chairman of the American Friends of Greece). Letter to Hon. George C. Marshall, Secretary of State, Washington D.C., June 12, 1947, 868.42/6-1247, Records of the State Department.
- Danforth, Loring M. "'We Crossed a Lot of Borders:.' Refugee Children of the Greek Civil War." *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 12(2), 2003, pp. 169-209.
- Danforth, Loring M., and Riki Van Boeschoten. *Children of the Greek Civil War and the Politics of Memory*. The Uof Chicago P, 2012.
- Davis, Homer W. Letter to Basil Vlavianos, January 1, 1950, Box 133, F2, Tsakopoulos Hellenic Collection, California State University, Sacramento.
- . Letter to the President of Hermes Chapter and AHEPA, February 15, 1950, Box 133, F2, Tsakopoulos Hellenic Collection, California State University, Sacramento.
- Edman, George W. (First Secretary, Director USIS). "Education in North-Western Macedonia," April 13, 1950, Records of the State Department, 881.43/4-1350.
- "George Sakellariou: An appeal to educators of Atlantic Community", *Προμηθεύς [Prometheus]*, 2, 1952, 2, n.p., cover inner leaf.
- Greece Calling*. Published with the kind cooperation of the Information Division of the "Greek Reconstruction Claims Committee." Athens, 1948.
- Henderson, Nicholas J. (Secretary of the British Embassy in Athens). "The Leros School," September 19, 1949, Records of the State Department, 868.4089/9-3049.
- Ioakimidis, Vasilios. "Expanding Imperialism, Exporting Expertise: International Social Work and the Greek Project, 1946-1974." *International Social Work*, 54(4), 2011, pp. 505-519.
- Lialiouti, Zinovia. Greek Cold War Anti-Americanism in Perspective, 1947-1989. *Journal of Transatlantic Studies*, 13(1), 2015, pp. 40-55.
- Makridis, Vasilios N. "Orthodoxy in the Service of Anticommunism: The Religious Organization Zoë during the Greek Civil War." *The Greek Civil War: Essays on*

- A Conflict of Exceptionalism and Silences*, edited by Philip Carabott and Thanasis D. Sfikas, Ashgate, pp. 159-174.
- Minor, Harrold B. (Charge D' Affaires ad interim). "National Institute and the Guerilla Youth Rehabilitation Camp at Leros Island," May 21, 1949, Records of the State Department, 868.4089/5-2149.
- "Moral Re-Armament Fights For Democracy's Idea. Back the Fight for A New World." Tsakopoulos Hellenic Collection, California State University, Sacramento, MRA 1951, Box 151, F6.
- "Moral Rearmament Presents a New Musical *Jotham Valley. A Story that Actually Happened.*" 6 Feb. 1951. Tsakopoulos Hellenic Collection, California State University, Sacramento, MRA 1951, Box 151, F6.
- Norwig, Christina. "A First European Generation? The Myth of Youth and European Integration in the Fifties." *Diplomatic History*, 38(2), 2014, pp. 251-260.
- "Our goals and aims" (Introductory Summary). *Προμηθεύς [Prometheus]*, 1, 1951, pp. 1-6.
- Peacock, Margaret. *Innocent Weapons: The Soviet and American Politics of Childhood in the Cold War*. The U of North Carolina P, 2014.
- Rice, Maurice. "On Greek Universities and Higher Education," Records of the State Department, 881.43-5/2053.
- Russell, John C. Civil Government Division, ECA Mission, Athens, Greece, "Proposal for Mission Policy on Education in Greece," March 22, 1950, Records of the State Department, 881.431/3-2250.
- Stefanidis, Ioannis. *Stirring the Greek Nation: Political Culture, Irredentism and Anti-Americanism in Post-war Greece, 1945-1967*. Ashgate, 2007.
- . "Telling America's Story: US Propaganda Operations and Greek Public Relations." *Journal of the Hellenic Diaspora*, 30(1), 2004, pp. 39-95.
- Stephan, Alexander (ed.). *The Americanization of Europe. Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*. Berghahn Books, 2007.
- Sutton, Olive. *Murder Inc. in Greece*. New Century Publishers, 1948.
- The Queen's Fund, 1950-1952*, The Queen's Fund, Box 140, F9, Tsakopoulos Hellenic Collection, California State University, Sacramento.
- Vassiloudi, Vassiliki. "Anti-Communist Indoctrination and the Children's Salvation during the Greek Civil War (1946-1949) and afterwards: Constructing an Identity for the Youth." *Civilizations*, 9, 2009, pp.115-130.
- . "Re-imagining Homeland in the Aftermath of the Greek Civil War (1946-1949): Children's Magazines." *Journal of the Modern Greek Studies*, 32(1), 2014, pp.165-186.
- Wagnleitner, Reinhold, *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria after the Second World War*. Translated by Diana M. Wolf. The U of North Carolina P, 1994.

Η υπολογιστική φωτογραφία στην υπηρεσία του πολιτισμού

Ορέστης Κουράκης
Φωτογράφος

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζονται οι εφαρμογές υπολογιστικής φωτογραφίας στον τομέα της Αρχαιολογίας και της Ιστορίας της Τέχνης, εστιάζοντας σε συγκεκριμένες μελέτες εφαρμογών που πραγματοποιήθηκαν στις Η.Π.Α. κατά τη διάρκεια υλοποίησης του ερευνητικού έργου του γράφοντα σε συνεργασία με το πανεπιστήμιο Columbia της Νέας Υόρκης στο πλαίσιο του προγράμματος υποτροφιών του Ιδρύματος Fulbright.

Εισαγωγή

Ως κάτοικοι του ελλαδικού χώρου, είμαστε εξοικειωμένοι με τα αρχαία μνημεία και οι αρχαιολογικοί χώροι αποτελούν μέρος της καθημερινότητάς μας. Η πολιτιστική μας κληρονομιά συνιστά ένα από τα βασικά συστατικά στοιχεία της ταυτότητας του τόπου μας, και ο τρόπος διαχείρισης και προσέγγισής τους αποτελεί μείζον κεφάλαιο που άπτεται θεμάτων πολιτισμού, παιδείας, ιστορίας, εξωτερικής πολιτικής και τουρισμού. Για το λόγο αυτό η πολιτιστική κληρονομιά ενός τόπου αποκτά υπεραξία κυρίως—μέσα από την επαρκέστερη και, κατά το δυνατόν, πληρέστερη πληροφόρηση σχετικά με αυτό το οποίο συντελείται μέσω της φωτογραφικής τέχνης. Ειδικότερα, η υπολογιστική φωτογραφία μπορεί να συμβάλλει ουσιαστικά στη βαθύτερη κατανόηση της πολιτιστικής κληρονομιάς με την εξαγωγή νέων πληροφοριών από τα ίδια τα αρχαιολογικά αντικείμενα και τα μνημεία, ενώ επιπλέον καθιστά αυτές τις πληροφορίες διαθέσιμες στη διεθνή επιστημονική ή αρχαιολογική κοινότητα όπως εξηγείται και στο κείμενο που ακολουθεί.

Ωστόσο, απαραίτητη προϋπόθεση για την εισαγωγή του αναγνωστικού κοινού στους τρόπους με τους οποίους η υπολογιστική φωτογραφία μπορεί να συνδράμει είναι να προσδιοριστεί καταρχάς τι συνιστά αρχαιολογική φωτογραφία. Για μία εισαγωγή στη σύγχρονη αντίληψη για την αρχαιολογική φωτογραφία και τη σχέση της με το αντικείμενο της τέχνης, της αρχαιολογίας και της ιστορίας παρατίθενται αρχικά τέσσερις διαφορετικές προσεγγίσεις του ίδιου θέματος, ξεκινώντας από τον χώρο της ανασκαφής και καταλήγοντας στο περιβάλλον του μουσείου, με τη φωτογραφία να αποτελεί:

- 1) ένα ντοκουμέντο, δηλαδή μία καταγραφή της διαδικασίας ανεύρεσης του

αντικειμένου στον χώρο ανασκαφής, το οποίο την καθιστά ως μία αποτύπωση των γεγονότων και των τόπων, με άλλα λόγια ένα μνημονικό αποτύπωμα στον πυρήνα του τομέα της Αρχαιολογίας (βλ. Εικ. 1).



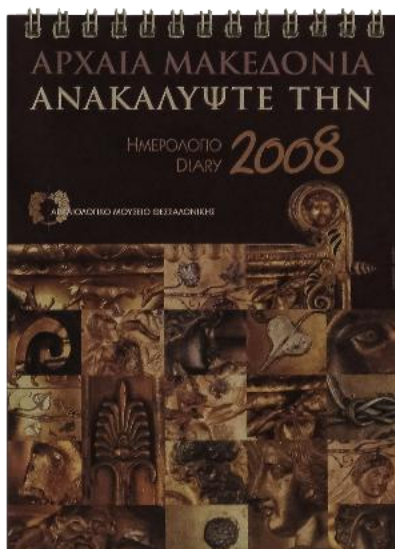
Εικ. 1. Ανασκαφική φωτογραφία από τον τάφο του Δερβενίου
[© Αρχείο Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης (ΑΜΘ) Φωτογράφος: Γιάννης Κυριακίδης].

2) μία τεχνική απεικόνισης και τεκμηρίωσης των επιμέρους ευρημάτων για ερευνητικούς σκοπούς και λόγους ανάδειξης και προώθησης της έρευνας (βλ. Εικ. 2).



Εικ. 2. Λεπτομέρεια του Κρατήρα του Δερβενίου, 340-320 π.Χ. όπου απεικονίζονται οι μορφές του κρατήρα και ταυτόχρονα οι φθορές του (© ΑΜΘ).

3) μία συνάθροιση αντικειμένων και φωτογραφιών που επιχειρεί να αποτυπώσει και να εκφράσει το ιστορικό περιβάλλον μίας εποχής σε συνεργασία με τους ειδικούς ερευνητές, με στόχο μία βαθύτερη και συνολικότερη κατανόηση των ευρημάτων σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό πλαίσιο (δηλαδή ως σύνολα αντικειμένων και μέσα στα συμφραζόμενά τους) και την επικοινωνία αυτής της λειτουργίας με το ευρύ κοινό μέσα από φυλλάδια, καταλόγους και άλλα μουσειακά προϊόντα (βλ. Εικ. 3).



Εικ. 3. Ημερολόγιο ΑΜΘ για το έτος 2008.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

4) Και, τέλος, μία πηγή αισθητικής ικανοποίησης και ενημέρωσης που φιλοδοξεί να λειτουργήσει ως εφελκυστήρας για νοητικές προεκτάσεις μεταφέροντας την αποτύπωση του αντικειμένου εντός του ευρύτερου ανασκαφικού του συνόλου όπως εκτίθεται στο περιβάλλον του Μουσείου για το ειδικό και ευρύ κοινό (βλ. Εικ. 4).

Για παράδειγμα, ο Κρατήρας του Δερβενίου (βλ. Εικ. 4), όπως όλοι οι κρατήρες, θα είχε, ενδεχομένως, αρχικό προορισμό να εξυπηρετήσει ως δοχείο ανάμειξης του άκρατου οίνου με νερό σε συμπόσια για να προκύψει πιο ελαφρύ κρασί.¹ Το συγκεκριμένο αγγείο, όμως, πιθανώς δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ έτσι αλλά παραγγέλθηκε αποκλειστικά για ταφική

¹ Οι λέξεις κρατήρας και κρασί είναι παράγωγα του ρήματος κεράννυμι που σημαίνει αναμειγνύω. Βλ. «κρᾶσις» και «κρᾶτήρ».

χρήση, αφού χρησιμοποιήθηκε ως τεφροδόχο αγγείο στο οποίο φυλασσόταν η τέφρα του νεκρού.



Εικ. 4. Το τμήμα της μόνιμης έκθεσης του ΑΜΘ όπου ο κρατήρας του Δερβενίου συνεκτίθεται μαζί πολλά ακόμη αντικείμενα από τον ίδιο τάφο (© ΑΜΘ).

Αυτό το περίτεχνο αριστούργημα είναι ένα μοναδικό δείγμα της αρχαίας ελληνικής μεταλλουργίας (Sideris 3-35). Αρχαιολογικά αντικείμενα όπως το παραπάνω, εκτός του ιστορικού πλαισίου τους και των συμφραζομένων τους, προκαλούν ενδεχομένως τον θαυμασμό μας ως έργα τέχνης. Αν ωστόσο δεν μας δίνουν περαιτέρω πληροφορίες και δεν προσθέτουν νέες γνώσεις, δεν συμβάλλουν στην καλύτερη κατανόηση του κόσμου της αρχαιότητας.

Με αυτό ως δεδομένο, η ευθύνη του αρχαιολογικού φωτογράφου δεν περιορίζεται μόνο στο να αναδείξει το κάλλος τέτοιων σπάνιων αντικειμένων, αλλά επεκτείνεται στην ιχνηλάτηση καινούργιων δεδομένων σχετικά με αυτά, στην προσπάθεια να αναδειχθούν λεπτομέρειες, μη εξαρχής διακριτές, οι οποίες συνεπικουρούν στην επαρκέστερη ερμηνεία τους-αλλά και στην τοποθέτησή τους στον ιστορικό τους χρόνο και χώρο. Η αντίληψη ότι τα αρχαιολογικά αντικείμενα είναι απλώς έργα τέχνης έχει πλέον ξεπεραστεί εδώ και δεκαετίες, και τα όποια κατάλοιπά της είναι επιβλαβή στην έρευνα και, τελικά, στη γνώση μας για το παρελθόν (Eliá 91-95). Αντιθέτως, η σύγχρονη οπτική καλείται να τα αντιμετωπίσει ως φορείς συλλογικής μνήμης και μέρος του πολιτισμικού μας περιβάλλοντος (Hodder 33-56).

Αυτήν την αντίληψη όμως δεν τη συμμερίζονται ούτε την υιοθετούν όλοι οι μουσειακοί χώροι. Ιδιαίτερα στην Αμερική, οι αρχαιότητες που φιλοξενούνται στα μουσεία δεν αποτελούν μέρος μιας θεματικής συλλογής ή ενός ανασκαφικού συνόλου, οικιστικού ή ταφικού, αλλά αποτελούν μεμονωμένα αριστουργήματα της αρχαίας τέχνης που απλώς

εκτίθενται πίσω από το γυαλί μιας προθήκης, αποκομμένα των ανασκαφικών ή ιστορικών δεδομένων τους και έχοντας ως αποκλειστικό σκοπό την πρόκληση του θαυμασμού των επισκεπτών για τη σπανιότητα και τη λάμψη τους ως έργα τέχνης. Αυτή είναι η αντίληψη περί του έργου τέχνης που καλλιεργήθηκε στον δυτικό κόσμο από την Αναγέννηση και μετά, η οποία συνέβαλλε στη δημιουργία μεγάλων ιδιωτικών συλλογών τον δέκατο έβδομο και δέκατο όγδοο αιώνα από τις οποίες προέκυψαν τα ονομαζόμενα εγκυκλοπαιδικά Μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής. Οι αρχαιότητες επιλέγονταν κυρίως για την αισθητική τους αξία και, αποκομμένες από το ιστορικό και αρχαιολογικό τους περιβάλλον μεταφέρονταν ως σπουδαία καλλιτεχνήματα σε ευρωπαϊκές και αμερικάνικες συλλογές προς «τέρψιν των οφθαλμών» των λίγων και εκλεκτών που μπορούσαν να τις αποκτήσουν, αποσπώντας τις από την páτρια γη ή αγοράζοντάς τις σχεδόν πάντα με μη νόμιμες διαδικασίες. Έτσι, με εκλεκτά έργα τέχνης κοσμήθηκαν τα εγκυκλοπαιδικά μουσεία της Αμερικής και της Ευρώπης (O' Neil 197). Αυτή η πρακτική καταδικάζεται πλέον από το διεθνές νομικό και θεσμικό πλαίσιο,² ενώ, επιπλέον, εξετάζεται και αναδρομικά με αφετηρία το ζήτημα της επιστροφής ορισμένων συνόλων πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως έχει τεθεί από τις χώρες προέλευσής τους.³

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της προαναφερόμενης αντιμετώπισης από ορισμένα μουσεία αποτελεί η μακρόχρονη προσπάθεια του Μουσείου Paul Getty στο Λος Άντζελες της Καλιφόρνια στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής να αποκτήσει ένα χρυσό μακεδονικό στεφάνι στις συλλογές του, προσπάθεια η οποία τελικά ευοδώθηκε με την απόκτηση ενός περίτεχνου στεφανιού το οποίο αγοράστηκε στο τέλος της δεκαετίας του '80 από το Μουσείο από μη νόμιμες οδούς, μέσω της παράνομης διακίνησης πολιτιστικών αγαθών. Το στεφάνι αυτό υπήρξε για χρόνια έμβλημα του μουσείου χωρίς ποτέ ωστόσο να συντηρηθεί για να αναδειχθούν και να μελετηθούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του.⁴ Παρουσιαζόμενο, φυσικά, ως «ορφανό» αντικείμενο δεν προσέφερε καμία πληροφορία για το ιστορικό του περιβάλλον και δεν ήταν δυνατόν, σε καμία περίπτωση, να αξιολογηθεί με επάρκεια. Το χρυσό αυτό

2 Για τις ενέργειες του Διεθνούς Συμβουλίου Μουσείων (ICOM) σχετικά με την παράνομη διακίνηση πολιτιστικών αγαθών τα τελευταία πενήντα χρόνια υπάρχει το ακόλουθο διαδικτυακό άρθρο στη βιβλιογραφία: βλ. "1970-2020: ICOM's Key Role in 50 years of Fighting Illicit Trafficking of Cultural Goods."

³ Πανεπιστήμιο Αθηνών 2011. Η συζήτηση θέτει σε νέα βάση το σύνθετο αυτό ζήτημα της διακίνησης των πολιτιστικών αγαθών, το οποίο έχει ανακύψει αναδρομικά και για προγενέστερες περιπτώσεις αγαθών παράνομης διακίνησης και απόκτησης από μεγάλα μουσεία του εξωτερικού, τοποθετώντας το και στη βάση του πολιτιστικού διεθνισμού και του πολιτιστικού εθνικισμού και διαχωρίζοντας τις χώρες σε χώρες προέλευσης και χώρες αγοράς, με επιχειρήματα υπέρ και κατά και από τις δύο πλευρές. Βλ. σχετ. Merryman· και Beltrametti.

⁴ Χαρακτηριστικό είναι πως το στεφάνι αυτό ήταν εξώφυλλο στον γενικό κατάλογο του Μουσείου Paul Getty.

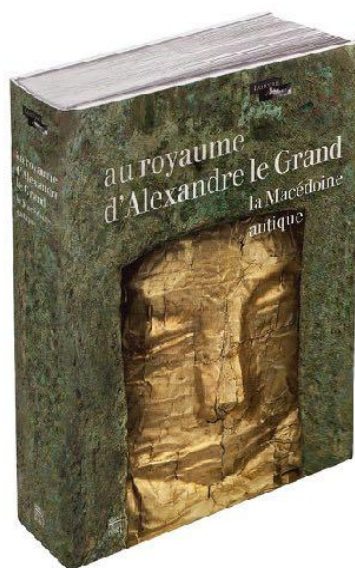
στεφάνι ανθισμένης μυρτιάς επαναπατρίσθηκε το 2007 μετά από εξωδικαστική συμφωνία μεταξύ του ελληνικού κράτους με το Μουσείο (Tsigarida 305-315), και ο γράφων κλήθηκε να το φωτογραφίσει με αφορμή την έκθεση του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης (ΑΜΘ) με τίτλο *Γυάλινος Κόσμος: Μια έκθεση για το γυαλί στην Αρχαία Μακεδονία και τη Θράκη*.⁵ Το συγκεκριμένο στεφάνι συμπεριλήφθηκε στην έκθεση χάρη στο γεγονός ότι σε κάποια πέταλά του διατηρείται το αρχικό εντυπωσιακό κυανό και πράσινο σμάλτο τους (Ιγνατιάδου 352). Η επιστημονική μελέτη των τεχνοτροπιών και των τεχνικών του στεφανιού αυτού καθιστά ισχυρή την πιθανότητα ταύτισης του και με άλλα ευρήματα που προέρχονται από μακεδονικό τάφο της κεντρικής Μακεδονίας. Η φωτογράφιση του στεφανιού αυτού πρόσφερε την ευκαιρία να αναδειχθούν με μεγάλη λεπτομέρεια τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και να τεκμηριωθεί η συγγενεία του με άλλα χρυσά στεφάνια της περιοχής.⁶ Τα παραπάνω αναδεικνύουν τον ουσιαστικό ρόλο που παίζει η αρχαιολογική φωτογράφιση τόσο ως προς την προώθηση όσο και ως προς την τεκμηρίωση των πολιτισμικών αγαθών, το οποίο αναλύεται περαιτέρω στην ακόλουθη ενότητα.

Η σύγχρονη αρχαιολογική φωτογραφία

Είναι πλέον επιτακτικό, όπως αποδεικνύεται και από όσα έχουν ήδη αναφερθεί, να επαναπροσδιοριστεί ο ρόλος της αρχαιολογικής φωτογραφίας. Συγκεκριμένα, είναι σημαντικό να δοθεί έμφαση στην ικανότητά της να εκφράσει το παρελθόν, να περισυλλέξει μνήμες, να φέρει ό,τι έχει απομείνει από το παρελθόν στο παρόν, και να δημιουργήσει μία δυναμική σχέση μεταξύ ευρήματος-αποδέκτη, είτε πρόκειται για τον απλό θεατή είτε για τον ειδικό μελετητή. Η απλούστερη συμβολή της φωτογραφίας στη διάδοση του παρελθόντος και της πολιτισμικής γνώσης είναι η ευκρινής αποτύπωση των αντικειμένων για την ένταξή τους σε έναν κατάλογο ή/και την οπτική επικουρία και συμπλήρωση του εποπτικού υλικού μιας έκθεσης (βλ. Εικ. 5), όπως για παράδειγμα ο κατάλογος για την έκθεση του Μουσείου του Λούβρου με τίτλο «Στο βασίλειο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η αρχαία Μακεδονία» (Descamps-Lequime and Charatsopoulou), για την οποία ο γράφων επιλέχθηκε ως ο αποκλειστικός φωτογράφος των ελληνικών αρχαιοτήτων με τον κατάλογο να λαμβάνει το πρώτο βραβείο της Γαλλικής Ακαδημίας για το 2012.

⁵ Η έκθεση πραγματοποιήθηκε μεταξύ 20.09.2009-31.12.2010.

⁶ Για περισσότερες φωτογραφίες χρυσών στεφανιών της Μακεδονίας όπου απεικονίζεται η συγγενεία τους, βλ. το φωτογραφικό λεύκωμα, Ιγνατιάδου και Τσιγαρίδα. Οι φωτογραφίες του λευκώματος πραγματοποιήθηκαν από τον γράφοντα.



Εικ. 5. Κατάλογος έκθεσης Μουσείου Λούβρου «Στο βασίλειο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η αρχαία Μακεδονία», 10.10.2011-16.01.2012
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Η σύγχρονη υπολογιστική φωτογραφία μπορεί να προσφέρει ένα εύρος δυνατοτήτων στην κατανόηση του αντικειμένου, να φωτίσει αθέατες όψεις του για τον μελετητή και να προσφέρει έναν ελκυστικό, αλλά και διαδραστικό τρόπο μάθησης και πρόσληψης τόσο στο περιβάλλον του μουσείου όσο και σε ψηφιακές πλατφόρμες εκπαίδευσης. Επίσης, συμβάλλει ώστε να αντιμετωπίζονται τα αρχαία αντικείμενα ως φορείς πληροφοριών του παρελθόντος, ικανά να μετατρέψουν τα οπτικά δεδομένα σε χρήσιμη γνώση τόσο για τους επισκέπτες ενός μουσείου όσο και για τους διαδικτυακούς χρήστες. Άλλωστε, αυτά τα χαρακτηριστικά συνιστούν μια νέα διεθνή αυταξία η οποία δεν καθορίζεται από όρους κατανάλωσης, αλλά προσδιορίζεται μέσω μίας ιδιότυπης διαπολιτισμικής επικοινωνίας και διαχρονικής κατανόησης της αρχαιογνωσίας μέσα από σύγχρονες πολιτισμικές ερμηνείες.

Η ανάγκη αυτή για επέκταση των φωτογραφικών τεχνικών του γράφοντα με σκοπό την εξαγωγή όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών από τα αντικείμενα υπό μελέτη οδήγησε στη μακροχρόνια συνεργασία και ανατροφοδότησή του από αρχαιολόγους, ιστορικούς τέχνης, συντηρητές και μουσειολόγους. Είναι γεγονός ότι οι ειδικοί όλο και περισσότερο αναγνωρίζουν ότι η συμβατική φωτογραφία πολλές φορές δεν είναι σε θέση να προσφέρει επαρκή επιστημονικά δεδομένα για τα αρχαιολογικά αντικείμενα (Miles 2). Έτσι,

στόχος του αρχαιολογικού φωτογράφου γίνεται η βελτίωση του φωτογραφικού αποτελέσματος, με συνδυασμό των υπαρχουσών τεχνικών ή ακόμη και με την ανάπτυξη νέων, προκειμένου να ανταποκριθεί στις υψηλές απαιτήσεις εγχειρημάτων όπως αυτά που περιγράφονται παραπάνω.

Ένα παράδειγμα αυτής της διαφορετικής μεθοδολογίας που ακολουθείται από ένα μουσείο είναι ο χειρισμός του χρυσού στεφανιού των Βασιλικών Τάφων των Αιγών, στη σημερινή Βεργίνα. Η πρώτη φωτογραφική προσέγγιση του σπουδαίου αυτού αρχαιολογικού ευρήματος από τον γράφοντα ήταν η απεικόνιση του μεγαλείου της κατασκευής του με τον συνδυασμό πολλών φωτογραφιών σε μία μεγάλη διαστάσεων και υψηλής ευκρίνειας εικόνα, όπου με παραστατικό αλλά στατικό τρόπο αποτύπωνε το αντικείμενο. Ο συγκεκριμένος στόχος υπαγορεύτηκε από την ανάθεση του έργου από το Μουσείο του Λούβρου για το έντυπο υλικό προώθησης που συνόδευε την έκθεση, που, μεταξύ άλλων, περιελάμβανε και μια γιγαντοαφίσα (banner) μήκους πολλών μέτρων που κοσμούσε την είσοδο του μουσείου (βλ. Εικ. 6). Ωστόσο, έλειπε η κίνηση, που ήταν ενσωματωμένη στην κατασκευή του αντικειμένου.



Εικ. 6. Η είσοδος του Μουσείου του Λούβρου όπου έχουν τοποθετηθεί οι γιγαντοαφίσες με το χρυσό στεφάνι βελανιδιάς από την περιοχή της Αγοράς των Αιγών στο Ιερό της Εύκλειας, ±320 π.Χ.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείου του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας παρατηρήθηκε, λοιπόν, ότι μία φωτογραφία, ανεξαρτήτως του πόσο άρτια τεχνικά κι αν είναι, δεν μπορεί να αποδώσει την ανεπαίσθητη αλλά λεπτή κίνηση αυτών των λεπτομερώς κατασκευασμένων φύλλων και της λεπτεπίλεπτης και εύθραυστης φύσης αυτού του τύπου των στεφανιών, τα οποία, ακολουθώντας το πνεύμα και

την ιδεολογία της εποχής τους, αποδίδονται με εντελώς φυσιοκρατικό τρόπο. Κατά συνέπεια, προτάθηκε μία δημιουργική μέθοδος βιντεοσκόπησης, συμπληρωματική ως προς τη φωτογραφική καταγραφή, η οποία φιλοδοξούσε να δώσει ζωή στο εύρημα με το να επιτρέπει στους θεατές να αντιληφθούν την περίτεχνη κίνηση αυτών των εξαιρετικά φυσιοκρατικά αποδοσμένων χρυσών φύλλων, όταν κατά την αρχαιότητα ο κάτοχός τους θα κινούνταν φορώντας το στεφάνι.⁷ Το ευαίσθητο εύρημα κινηματογραφήθηκε με κάμερα υψηλής ταχύτητας σε ειδικά διαμορφωμένο στούντιο χρησιμοποιώντας ελεγχόμενη ροή αέρα που προκαλούσε ένα ανεπαίσθητο θρόισμα των φύλλων με απόλυτη ασφάλεια, φυσικά, για την ακεραιότητα του αντικειμένου.

Επιπροσθέτως, συχνά η ανάγνωση του μεμονωμένου αντικειμένου αυτού καθαυτό δεν επαρκεί για τη βαθύτερη κατανόηση της λειτουργίας του και της ιστορικότητάς του. Για τον λόγο αυτό, η σύνδεσή του με άλλα αρχαιολογικά αντικείμενα, ή/και η εικονική ένταξη των θεατών στον αρχαιολογικό χώρο προέλευσης του, μπορεί να συμβάλλει στην κατανόηση του ιστορικού πλαισίου εντός του οποίου τοποθετείται το αντικείμενο και να ανασυστήσει μέρος του πολιτισμικού του πλαισίου, προσέγγιση που αποτελεί βασική μέριμνα του σύγχρονου αρχαιολόγου (Hodder 33-56). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προσπάθειας ανασύστασης του πολιτισμικού πλαισίου αποτελούν οι πανοραμικές φωτογραφίες από τα Γάδαρα (βλ. Εικ. 7) και τα Γέρασα της Ιορδανίας (βλ. Εικ. 8) το 2012, που έχουν ήδη παρουσιαστεί στην έκθεση *Μακεδονική Δεκάπολη της Ιορδανίας* που πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα (2012-2013) και την Ιορδανία (2014) προκειμένου να καταδειχθεί η ιστορική σχέση μεταξύ των δύο χωρών (Αδάμ-Βελένη 3). Οι τελικές εικόνες που συναπαρτίζονται από τη συνένωση των δεκάδων φωτογραφιών, παρουσιάζουν με εξαιρετική λεπτομέρεια τον αρχαιολογικό χώρο που λόγω μεγέθους και ευκρίνειας εγκολπώνει τον θεατή και τον μεταφέρει νοητά στον απεικονιζόμενο τόπο.



Εικ. 7. Πανοραμική φωτογραφία από τα Γάδαρα της Ιορδανίας.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείου του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

⁷ Για πληροφορίες βλ. «Μελέτη Περίπτωσης – Αντικείμενα: Μουσείο του Λούβρου».



Εικ. 8. Πανοραμική φωτογραφία από τα Γέρασα της Ιορδανίας.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείου του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Στόχος του γράφοντα κατά την τεκμηρίωση αρχαιολογικών αντικειμένων, χώρων και μνημείων είναι η χρήση της διαδραστικής τεχνολογίας, όπου αυτή είναι εφικτή και με προϋποθέσεις, για την αποκατάσταση της επικοινωνίας μεταξύ θεατή και αντικειμένου και την εξατομίκευση στην πρόσληψη της πληροφορίας. Με τον τρόπο αυτό, εξαλείφονται οι αποστάσεις, ο χρόνος, ο χώρος και οι περιορισμοί στη μετακίνηση των αντικειμένων και έτσι, προκύπτουν νέες δυνατότητες συνεργατικών δράσεων μεταξύ αυτών και των θεατών ή των ειδικών. Επιπλέον, μέσω της διάδρασης δημιουργείται ένα δίκτυο πληροφοριών που έχει ως στόχο να αναδείξει την ιστορία του αντικειμένου. Ένα δίκτυο στο οποίο η παρατήρηση και η συνεισφορά ενός εκάστου—ανάλογα με τα ενδιαφέροντά του—κατατίθεται και συνδέεται στον συλλογικό καμβά έτσι ώστε να δημιουργείται ένα ανανεωμένο και επικαιροποιημένο πλέγμα ανεξερεύνητων δρόμων όπου επανασχεδιάζεται και, εν τέλει, επανακατακτάται και τεκμηριώνεται το παρελθόν μας.

Η αρχαιολογική φωτογραφία ολοκληρώνεται με την αμοιβαία συνεργασία μεταξύ άλλων ειδικών για τη δημιουργία νέων και αποτελεσματικότερων μεθόδων καταγραφής του παρελθόντος. Ακόμη, με την οικοδόμηση ενός διεθνούς δικτύου για τη συνεχή και από κοινού ανάπτυξη τεχνικών, καθίσταται αποτελεσματικότερη η επικοινωνία των πολιτιστικών αγαθών και εμπλουτίζεται η γνώση μας, οι τεχνολογίες και οι μεθοδολογίες προσέγγισης και κατανόησης των αρχαιολογικών αντικειμένων. Στόχος αυτής της σύζευξης είναι η επανοηματοδότηση της υπολογιστικής φωτογραφίας και της ρομποτικής με την παροχή φωτογραφικών αποτελεσμάτων που επιχειρούν να επεκτείνουν την οπτική αντίληψή μας και, τελικά, να εμβαθύνουν την κατανόησή μας για τα αρχαιολογικά αντικείμενα με απώτερο σκοπό την προώθηση των γνώσεων μας για το παρελθόν, ανοίγοντας ένα νέο δημιουργικό πεδίο στον τομέα της φωτογραφίας και της διάδρασής της με την αρχαιολογία και την τέχνη. Στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, στόχος είναι μία διαδικτυακή, προσιτή και

ολοκληρωμένη παρουσίαση των συλλογών έργων τέχνης, η οποία θα επιτρέπει τη μελέτη και ανάλυση των αντικειμένων αυτών σε βάθος καθιστώντας εφικτή τη σύνδεση μεταξύ τους με διαδραστικό τρόπο.

Πριν την παρουσίαση των λεπτομερειών σχετικά με τον τρόπο λειτουργίας αυτής της αλληλεπίδρασης, θα προηγηθεί μία σύντομη αναφορά δύο εφαρμογών της αρχαιολογικής φωτογραφίας, οι οποίες είναι προσαρμοσμένες σε συγκεκριμένους ερευνητικούς σκοπούς (Καρολίδης και Κουράκης 357-364) και επιτρέπουν τη συλλογή περισσότερων πληροφοριών σε σχέση με μία απλή θέαση του αντικειμένου προωθώντας, με αυτόν τον τρόπο, το έργο του ερευνητή. Αυτές οι τεχνικές είναι η φωτογράφιση υπεριώδους φάσματος (UV) και η απεικονιστική τεχνική μετασχηματισμού ανάκλασης (Reflectance Transformation Imaging - RTI) που παρουσιάζονται παρακάτω.

Τεχνικές πέρα από το ορατό φάσμα της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας και διαδραστικές ψηφιακές εφαρμογές

Πολυφασματική φωτογράφιση: Σε μία προσπάθεια να παρατηρηθεί κάτω από ποια φάσματα της ηλεκτρομαγνητικής ακτινοβολίας έχουμε ενδείξεις χρώματος στην επιφάνεια των αντικειμένων, εφαρμόστηκε η πολυφασματική φωτογράφιση για την επιστημονική διερεύνηση αρχαίων λίθινων αντικειμένων. Τα αποτελέσματα αυτά χρησιμοποιούνται στη συνέχεια από τους χημικούς ως κατευθυντήριες γραμμές για την περαιτέρω μελέτη των αντικειμένων αυτών με χρήση ακτίνων X, μέσω της τεχνικής XRF (X-Ray Fluorescence).

Τμήμα της πολυφασματικής φωτογράφισης αποτελεί και η φωτογράφιση ανακλώμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας, με χρήση καταλλήλως τροποποιημένης φωτογραφικής μηχανής. Η οπτική μακροσκοπική εξέταση του γλυπτού που απεικονίζεται παρακάτω έδειξε ίχνη κυανού χρώματος σε ορισμένες περιοχές (βλ. Εικ. 9).



Εικ. 9. Φωτογραφία ορατού φάσματος (© ΑΜΘ).

Η αρχική προσέγγιση ήταν να φωτογραφηθεί το γλυπτό στο υπέρυθρο φάσμα (βλ. Εικ. 10α) σε μία προσπάθεια να εντοπιστούν με μεγαλύτερη ακρίβεια οι περιοχές εκείνες όπου το χρώμα διατηρείται.



Εικ. 10α. Συμβατική υπέρυθρη φωτογραφία (© ΑΜΘ).

Ωστόσο, το φωτογραφικό αποτέλεσμα δεν παρουσίασε τονικές διαφοροποιήσεις στις περιοχές που διατηρούν ίχνη χρώματος, επομένως δεν μπορούσαν να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα με τη μέθοδο αυτή. Από τη στιγμή που η φωτογράφιση ανακλώμενης υπέρυθρης ακτινοβολίας δεν παρήγαγε κάποιο χρήσιμο αποτέλεσμα, προτάθηκε η εφαρμογή μίας πρωτοποριακής τεχνικής, αυτής της φωταύγειας της υπέρυθρης ακτινοβολίας (visible-induced infrared luminescence imaging). Η ειδική αυτή τεχνική, χρησιμοποιώντας συνδυασμούς φίλτρων στη φωτογραφική μηχανή και στη φωτιστική πηγή, είναι σε θέση να καταγράφει μόνο εκείνες τις χρωστικές ουσίες που εκπέμπουν υπέρυθρη ακτινοβολία όταν διεγείρονται με ορατή ακτινοβολία. Το αιγυπτιακό κυανό είναι μία από αυτές τις χρωστικές ουσίες. Από την εικόνα (βλ. Εικ. 10β) προκύπτει χαρακτηριστικά ότι οι περιοχές που φαίνονται λευκές είναι αυτές που έχουν ίχνη αιγυπτιακού κυανού, ενώ το υπόλοιπο αντικείμενο δεν εκπέμπει υπέρυθρη ακτινοβολία και ως εκ τούτου απεικονίζεται μαύρο (Αδάμ-Βελένη, Τζαναβάρη, Κουράκης, Καρολίδης, Κατσίφας 345-357).



Εικ. 10β. Υπέρυθρη φωτογραφία με χρήση τεχνικής VIL (© ΑΜΘ).

Επομένως, χάρη στην παραπάνω μέθοδο φωτογράφισης, είναι ευκολότερο να εντοπιστούν τα σημεία εκείνα του γλυπτού που θα χρησιμοποιηθούν για την περαιτέρω μελέτη του αναφορικά με την ύπαρξη χρώματος μέσω της τεχνικής XRF.

RTI: Η επόμενη μελέτη περίπτωσης αφορά στη φωτογραφική προσέγγιση του πάπυρου του Δερβενίου, αρχικά με πολυφασματική φωτογράφιση και ακολούθως με την τεχνική RTI. Ο Πάπυρος του Δερβενίου βρέθηκε αποτεφρωμένος ως μέρος ενός τελετουργικού στον τάφο ενός ιερέα στο Δερβένι. Αποτελεί το παλαιότερο ελληνικό γραπτό κείμενο στην Ευρώπη, λόγος για τον οποίο το 2015 εντάχθηκε στον Κατάλογο της Unesco με τίτλο «Μνήμη του Κόσμου». Ο πάπυρος είναι το πρώτο—και μέχρι στιγμής μοναδικό—αντικείμενο της ελληνικής αρχαιότητας που έχει περιληφθεί στην κατηγορία αυτή.⁸ Μετά τις τεχνικές ανάδειξης του κειμένου πριν από αρκετά χρόνια, κατέστη εφικτή η διάκριση ότι το κείμενο πάνω στον πάπυρο είναι μια θεογονία και ένας Ορφικός ύμνος εσχατολογικού περιεχομένου (βλ. Εικ. 11).

⁸ Για τον πάπυρο του Δερβενίου, όπως εμφανίζεται στην ιστοσελίδα της UNESCO, βλ. Kourakis.



Εικ. 11. Συμβατική φωτογραφία του παπύρου (© ΑΜΘ).

Η ανάγνωση ενός τέτοιου αντικειμένου καθίσταται ευκολότερη όταν γίνεται χρήση της φωτογράφισης υπεριώδους φάσματος (UV). Ωστόσο, η μελέτη του παπύρου περιορίζεται στα κομμάτια τα οποία είναι αρκετά μεγάλα και ευανάγνωστα (βλ. Εικ. 12).



Εικ. 12. Υπεριώδης φωτογραφία του παπύρου (© ΑΜΘ).

Για να ξεπεραστεί αυτός ο σκόπελος, σχεδιάστηκε, σε συνεργασία με το Αρχαιολογικό Μουσείο Θεσσαλονίκης, μία νέα ερευνητική τεχνική για τον καμένο πάπυρο του Δερβενίου, η οποία δεν βασίζεται αυτή τη φορά στο μη ορατό φάσμα αλλά στην τεχνική RTI και στις πληροφορίες που αυτή μπορεί να προσφέρει αναφορικά με την υφή του παπύρου (βλ. Εικ. 13).



Εικ. 13. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) από τη χρήση του προγράμματος θέασης αρχείων RTI από τον πάπυρο του Δερβενίου. Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείου του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Συγκεκριμένα, η τεχνική RTI αφορά στη φωτογράφιση αντικειμένων από πολλές διαφορετικές γωνίες φωτισμού με τρόπο αυτοματοποιημένο και τυποποιημένο και με σκοπό τη συνένωσή τους με τη βοήθεια αλγορίθμων. Η συμβολή του γράφοντα στην τεχνική αυτή έγκειται αρχικά στην κατασκευή ενός ρομποτικού βραχίονα με σκοπό τη μετακίνηση της φωτιστικής πηγής γύρω από το αντικείμενο με τρόπο απόλυτα ελεγχόμενο (βλ. Εικ. 14α).



Εικ. 14α. Ρομποτικός βραχίονας ελεγχόμενης περιστροφής φωτιστικών σωμάτων γύρω από άξονα.

Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

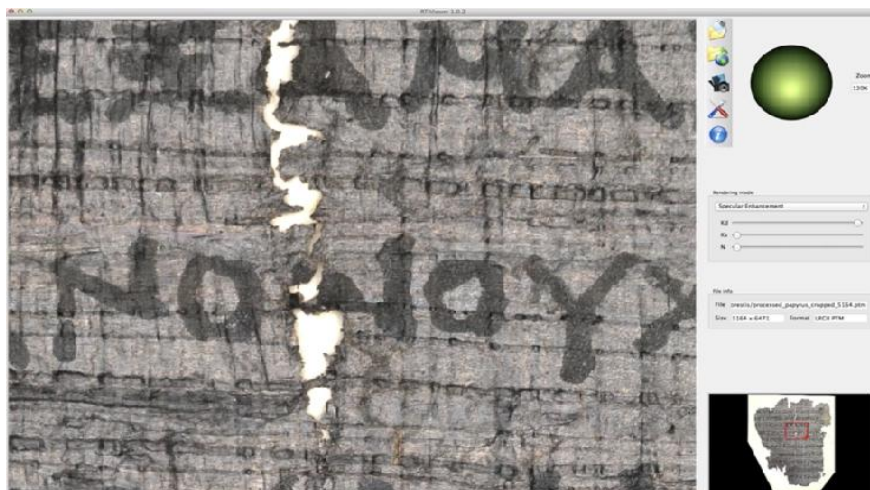
Στο μεταξύ, προϋόντος του χρόνου και της ερευνητικής προσπάθειας του γράφοντα για τη βελτίωση των τεχνικών μεθόδων του, προέκυψε η ανάγκη προσαρμογής του μεγέθους και της διάταξης του ρομποτικού βραχίονα προκειμένου να μπορούν να τεκμηριωθούν και αντικείμενα μεγαλύτερου μεγέθους τοποθετημένα ακόμη και εντός εκθεσιακού χώρου (βλ. Εικ. 14β).



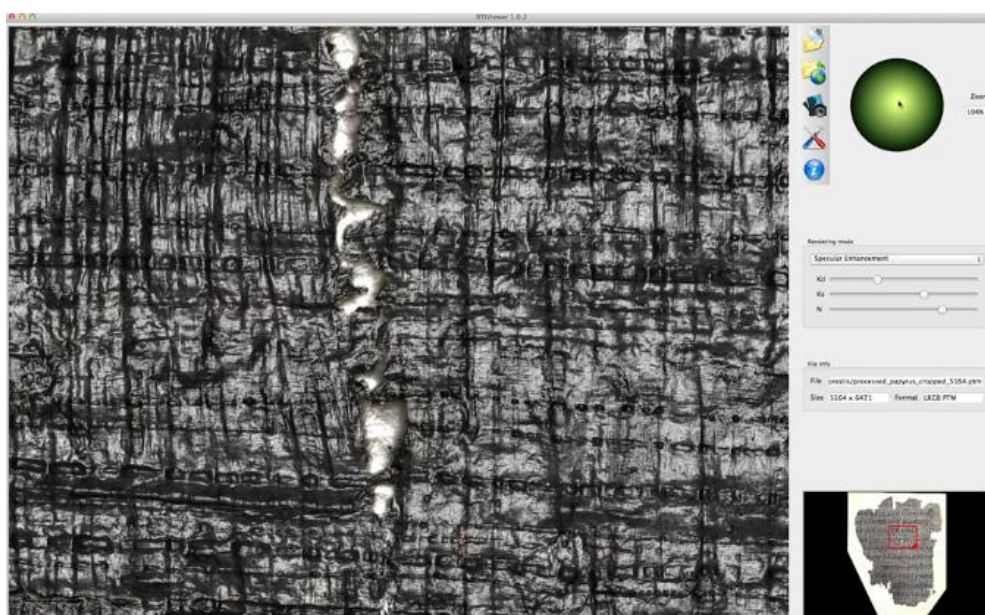
Εικ. 14β. Ρομποτικός βραχίονας νέου σχεδιασμού και τεχνικής ελεγχόμενης περιστροφής φωτιστικών σωμάτων γύρω από μεταβλητού μήκους άξονα, όπως χρησιμοποιήθηκε σε φωτογράφιση επιγραφών εντός του εκθεσιακού χώρου του Μουσείου Ακρόπολης.

Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Μετά την παραγωγή και επεξεργασία των λήψεων, ειδικό λογισμικό δημιουργεί μία διαδραστική ψευδο-τριδιάστατη απεικόνιση του αντικειμένου η οποία μπορεί να προσφέρει σημαντικές πληροφορίες αναφορικά με την υφή και το ανάγλυφο του αντικειμένου (βλ. Εικ. 15-16).



Εικ. 15. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) της εφαρμογής RTI όπου διακρίνονται ευκρινώς τα γράμματα πάνω στον πάπυρο (© ΑΜΘ).



Εικ. 16. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) της εφαρμογής RTI όπου με χρήση διαφορετικών παραμέτρων απεικονίζονται καθαρά οι γραμμές των ιών του παπίρου (© ΑΜΘ).

Με τον τρόπο αυτό αποκαλύπτονται πληροφορίες που όχι απλώς δεν φαίνονται με γυμνό μάτι, αλλά επιπλέον, δεν θα μπορούσαν να καταγραφούν με καμία άλλη φωτογραφική μέθοδο ως τώρα. Η μέθοδος αυτή επιτρέπει να διαβαστούν σχεδόν σβησμένες επιγραφές, σβησμένες παραστάσεις και προηγούμενα στρώματα γραφής, προσφέροντας πληροφορίες για το αντικείμενο, πληροφορίες οι οποίες θα παρέμεναν άγνωστες πριν την εφαρμογή της,

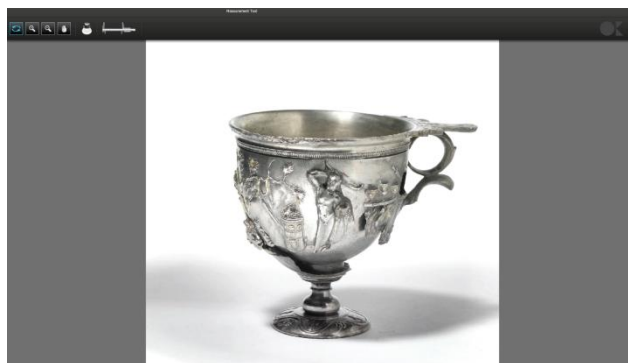
γεγονός που καθιστά την εν λόγω μέθοδο αναπόσπαστο μέρος της καταγραφής των αντικειμένων. Στην περίπτωση, όμως, του παπύρου, η τεχνική RTI προσέφερε δύο διακριτές αλλά εξίσου σημαντικές νέες πληροφορίες: πρώτον, τα γράμματα πάνω στα θραύσματα του παπύρου απεικονίστηκαν ευκρινέστερα από οποιαδήποτε άλλη τεχνική έχει εφαρμοστεί έως τώρα και, δεύτερον, η δυνατότητα καταγραφής των μοναδικών για κάθε θραύσμα γραμμών των ινών του παπύρου δίνει τη δυνατότητα περαιτέρω μελέτης, καθώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως κατευθυντήριες γραμμές για τη μελλοντική συνένωση επιμέρους θραυσμάτων.

Οι δύο παραπάνω μελέτες αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα της χρήσης της φωτογραφίας στην εξαγωγή νέων πληροφοριών από τα αρχαιολογικά αντικείμενα με σκοπό την προώθηση της έρευνας και της επιστήμης της αρχαιολογίας.

Δημιουργία διαδραστικής βάσης δεδομένων στο Columbia University στο πλαίσιο της υποτροφίας Fulbright

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι κάθε εικόνα πρέπει να περάσει από πολλά στάδια και διαδικασίες για να επιτευχθεί η απαραίτητη ακρίβεια και πιστότητα καταγραφής έτσι ώστε να εξυπηρετήσει τους εκάστοτε ερευνητικούς στόχους των ειδικών. Μέσω της συνεργασίας του γράφοντα μαζί με ομάδα ειδικών διαπιστώθηκαν ορισμένες κοινές προβληματικές και αναζητήσεις ως προς την ερευνητική προσέγγιση του αντικειμένου υπό μελέτη, ενώ παράλληλα διερευνήθηκε και η πιθανή εκπαιδευτική διάσταση της υπολογιστικής φωτογραφίας για το ευρύ κοινό.

Συγκεκριμένα, ερευνητικός στόχος του γράφοντα ήταν να ενωθεί και να προωθηθεί η εφαρμογή όλων των παραπάνω τεχνικών μελέτης για την περαιτέρω διεύρυνση της εκπαιδευτικής συνιστώσας της υπολογιστικής φωτογραφίας και την εφαρμογή της στη μελέτη των έργων τέχνης με πρωταρχικό σκοπό τη δημιουργία μιας διαδραστικής βάσης δεδομένων (βλ. Εικ. 17) που θα μπορούσε να αντεπεξέλθει ακόμη και στις ιδιαίτερες ανάγκες πρόσβασης διαφορετικών ομάδων (σε ειδικό επιστημονικό κοινό για τις ανάγκες της έρευνας και της εκπαίδευσης, όπως είναι οι μελετητές και οι φοιτητές συναφών πεδίων, αλλά και σε ομάδες ευρύτερου ενδιαφέροντος με δυσκολία στην πρόσβαση του φυσικού αντικειμένου, όπως είναι τα άτομα με αναπηρία, οι ηλικιωμένοι, κ.ά.).



Εικ. 17. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) του ειδικού λογισμικού όπου απεικονίζεται ένα αργυρό αγγείο ρωμαϊκής περιόδου από το Μουσείο του Πανεπιστημίου Princeton.
Η εικόνα προέρχεται από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Το Ίδρυμα Fulbright υπήρξε ο ιδανικός φορέας υλοποίησης του έργου αυτού, καθώς ενσωματώνει την ουσία της εκπαίδευσης ως το πιο αποτελεσματικό μέσο για τη διεθνοποίηση του πολιτισμού. Ακόμη, το δίκτυο καταξιωμένων εκπαιδευτικών του σε όλο τον κόσμο είναι το πιο φυσικό μονοπάτι για την ευρύτερη διάδοση του έργου, συμβάλλοντας έτσι στην αρχή του Fulbright για αμοιβαία κατανόηση και συνεργασία σε παγκόσμιο επίπεδο.

Στο πλαίσιο του προγράμματος της υποτροφίας του Ιδρύματος Fulbright, και πάντα με αφετηρία την καλύτερη επικοινωνία με το πολιτιστικό μας παρελθόν και τον εμπλουτισμό των τεχνικών γνώσεων πάνω στον τομέα της αρχαιολογικής φωτογραφίας, οργανώθηκε μία αμοιβαία συνεργασία με αρχαιολόγους, συντηρητές και ειδικούς στην υπολογιστική φωτογραφία από τις Η.Π.Α. για τη δημιουργία νέων αποτελεσματικότερων τρόπων καταγραφής του παρελθόντος. Συζητώντας με ερευνητές και αρχαιολόγους, διαπιστώθηκε πως δεν αρκεί η ανταλλαγή καινοτόμων τεχνολογιών στον τομέα της καταγραφής-αποτύπωσης, αλλά υπάρχει ανάγκη για δημιουργία μίας κοινής διεθνούς βάσης δεδομένων που θα μπορεί να συσχετίζει τις ελληνικές και ρωμαϊκές αρχαιότητες από όλον τον κόσμο. Με τον τρόπο αυτό, τόσο το ευρύ κοινό όσο και οι ερευνητές θα μπορούν να έχουν άμεση ανοιχτή πρόσβαση σε ένα ολοκληρωμένο σύνολο αντικειμένων και πληροφοριών, ακυρώνοντας στην ουσία τις αποστάσεις και τις πολιτικές διαχείρισης των φυσικών δεδομένων.

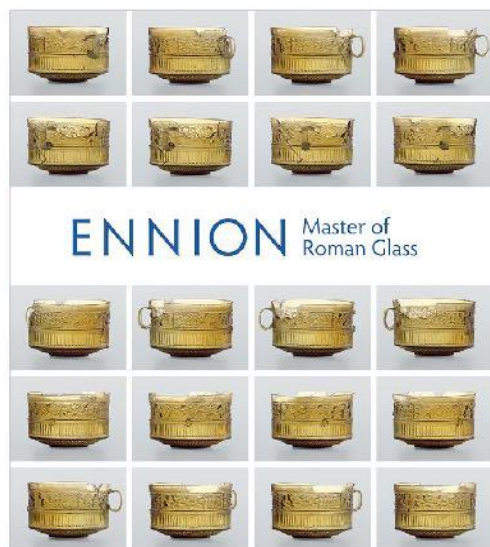
Αναφορικά με το έργο αυτό, ο Δρ. Michael Padget, επιμελητής Αρχαίας Τέχνης του Μουσείου του Πανεπιστημίου Princeton στην πολιτεία Νιού Τζέρσι των ΗΠΑ είπε τα εξής:

Υπάρχουν στη συλλογή μας ορισμένα αντικείμενα της κλασικής αρχαιότητας, από αργυρά αγγεία ρωμαϊκής εποχής και ζωγραφισμένα αττικά αγγεία έως αποσπασματικές μαρμάρινες στήλες από την Αντιόχεια με δυσανάγνωστες επιγραφές, τα οποία θα ήταν εξαιρετικές επιλογές για να φωτογραφηθούν με αυτόν τον τρόπο. Τέτοιες εικόνες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν με διάφορους τρόπους: σε σημειώσεις μαθημάτων, σε εγκαταστάσεις βίντεο μέσα σε εκθέσεις ή στην ιστοσελίδα του μουσείου. [...] Θα ήταν πολύ συναρπαστικό να συμμετάσχουμε στην αρχική φάση μιας τέτοιας καινοτόμου τεχνολογίας, ειδικά όταν έχει τη δυνατότητα να ενισχύσει και να εμπλουτίσει την έρευνα μελετητών και φοιτητών.⁹

Η διατύπωση των παραπάνω απόψεων και αναγκών κινητοποίησαν τον γράφοντα στην προσπάθειά του να αναζητήσει περαιτέρω συνεργασίες. Για τον λόγο αυτό, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην Αμερική, ο γράφων συνεργάστηκε με το Visual Media Center του τμήματος Ιστορίας της Τέχνης και Αρχαιολογίας του πανεπιστημίου Columbia της Νέας Υόρκης, με επιβλέποντα τον καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας Ιωάννη Μυλωνόπουλο.¹⁰ Κατά τη διάρκεια αυτού του έργου, φωτογραφήθηκαν αντικείμενα από τις συλλογές κορυφαίων μουσείων της χώρας, όπως τα: Metropolitan Museum of Art (MET) στην πόλη της Νέας Υόρκης (Νέα Υόρκη), Princeton Art Museum στο Princeton (Νιού Τζέρσι), Boston Museum of Fine Art (MFA) στη Βοστώνη (Μασαχουσέτη), Hispanic Society of America στην πόλη της Νέας Υόρκης (Νέα Υόρκη), Walters Art Museum στη Βαλτιμόρη (Μέριλαντ), Virginia Museum of Fine Art (VMFA) στο Ρίτσμοντ (Βιρτζίνια), Tampa Museum στην Τάμπα (Φλόριντα), ενώ, παράλληλα, ο γράφων έδωσε διαλέξεις αναφορικά με το έργο αυτό σε πολλά μουσεία και πανεπιστήμια τόσο στην ανατολική όσο και στη δυτική ακτή των Η.Π.Α. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της απήχησης των μεθόδων φωτογράφισης που εφαρμόστηκαν στο πλαίσιο αυτού του έργου είναι η χρήση των φωτογραφιών του γράφοντα από ένα γυάλινο ενεπίγραφο αγγείο ρωμαϊκής εποχής στο εξώφυλλο καταλόγου της περιοδικής έκθεσης με τίτλο «Ennion: Master of Roman Glass» του Metropolitan Museum of Art (MET) στη Νέα Υόρκη (βλ. Εικ. 18).

⁹ Το πρωτότυπο κείμενο του Dr. Michael Padget: There are a number of classical antiquities in our collection that would be excellent candidates for photography in this manner, ranging from Roman silver vessels and painted Attic vases to fragmentary marble stelae from Antioch with difficult-to-read inscriptions. Such imagery could be used in a variety of ways: classroom instruction, video gallery installations, the museum website. [...] It would be exciting to take part in the initial phase of such an innovative technology, especially when it is has the potential of enhancing and informing the research of scholars and students.

¹⁰ Για την εποικοδομητική συνεργασία, τις κατευθυντήριες οδηγίες καθώς και για τη «μύηση» στο επιστημολογικό πεδίο της αρχαιολογικής έρευνας οφείλονται θερμές ευχαριστίες στον Καθηγητή κ. Ιωάννη Μυλωνόπουλο και από τη θέση αυτή.

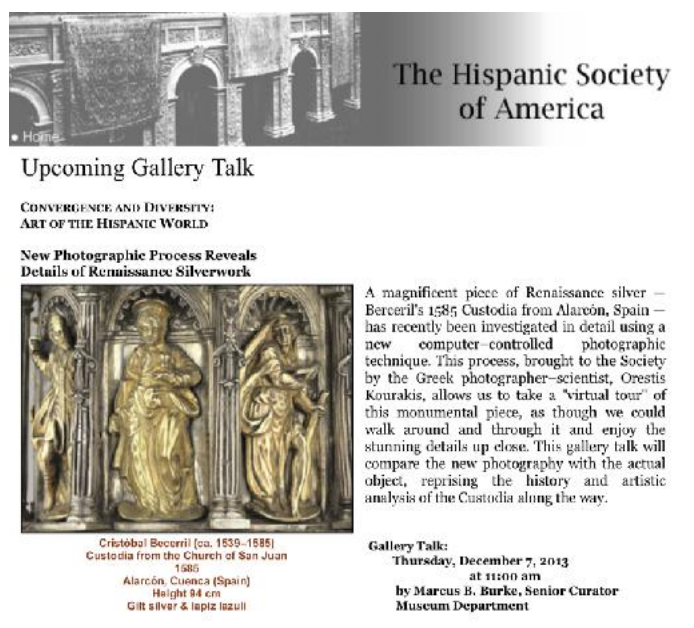


Εικ. 18. Εξώφυλλο του καταλόγου του Metropolitan Museum of Art (MET) με φωτογραφία του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Αξίζει να σημειωθεί, πως η φωτογράφιση των αντικειμένων δεν πραγματοποιήθηκε για τον σκοπό της έκθεσης, ωστόσο ο επιμελητής της έκδοσης έκρινε πως το φωτογραφικό αποτέλεσμα ήταν τόσο άρτιο που του άξιζε να αναδειχθεί στο εξώφυλλο του καταλόγου (Lightfoot).

Η γνωριμία και η συνεργασία με επιστήμονες και ερευνητές από όλα αυτά τα ιδρύματα, ώθησαν τον γράφοντα να αποκτήσει βαθύτερη γνώση της ειδικότητάς του και καλύτερη κατανόηση του αρχαίου κόσμου, γεγονός που βοήθησε στην τοποθέτηση των αντικειμένων στο πραγματικό τους ιστορικό πλαίσιο και στην εφαρμογή των κατάλληλων συνθηκών που θα αναδείκνυαν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους. Βασικός στόχος προσεγγίζοντας τις συλλογές, ήταν η πραγματοποίηση της τεχνικά άριστης, αλλά, ταυτόχρονα, αισθητικά άρτιας καταγραφής της ελληνικής και ευρωπαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς που θα εξυπηρετούσε τις ανάγκες τόσο της ακαδημαϊκής κοινότητας όσο και του ευρύτερου κοινού. Ως προς την αναγνώριση της συμβολής της υπολογιστικής φωτογραφίας στην έρευνα, όπως εφαρμόστηκε στο συγκεκριμένο έργο, υπήρξε η οργάνωση εκδήλωσης στο Hispanic Society of America, με θέμα “Convergence and Diversity: Art of the Hispanic World. New Photographic Process Reveals Details of Renaissance Silverwork” με ομιλητή τον Markus B. Burke, επικεφαλής επιμελητής (senior curator) του ιδρύματος. Η εκδήλωση ήταν βασισμένη αποκλειστικά στις διαδραστικές περιστροφικές φωτογραφίες που παρείχε ο γράφοντας. Συγκεκριμένα, η παρουσίαση ανέφερε τα εξής: «Ένα εξαιρετικό αργυρό αντικείμενο της Αναγέννησης—το έργο Custodia του Berceril του 1585 από την πόλη Alarcón της Ισπανίας—διερευνήθηκε

λεπτομερώς πρόσφατα, χρησιμοποιώντας μια νέα φωτογραφική τεχνική ελεγχόμενη από υπολογιστή. Αυτή η διαδικασία, που έφερε στο Hispanic Society of America ο Έλληνας φωτογράφος-επιστήμονας, Ορέστης Κουράκης, μας επιτρέπει να κάνουμε μια “εικονική περιήγηση” αυτού του μνημειώδους αντικειμένου, σαν να μπορούσαμε να περπατήσουμε γύρω του και να απολαύσουμε από κοντά τις εκπληκτικές του λεπτομέρειες. Σε αυτή την ομιλία, αναμετρίεται η νέα φωτογράφιση με το πραγματικό υπό μελέτη αντικείμενο, επανεκτιμώντας ταυτόχρονα την ιστορία και την καλλιτεχνική αξία της Custodia» (βλ. Εικ. 19).




The Hispanic Society of America

Upcoming Gallery Talk

CONVERGENCE AND DIVERSITY:
ART OF THE HISPANIC WORLD

New Photographic Process Reveals
Details of Renaissance Silverwork



A magnificent piece of Renaissance silver — Berceuil's 1585 Custodia from Alarcón, Spain — has recently been investigated in detail using a new computer-controlled photographic technique. This process, brought to the Society by the Greek photographer-scientist, Orestis Kourakis, allows us to take a "virtual tour" of this monumental piece, as though we could walk around and through it and enjoy the stunning details up close. This gallery talk will compare the new photography with the actual object, reprising the history and artistic analysis of the Custodia along the way.

Cristóbal Berceuil (ca. 1530–1585)
Custodia from the Church of San Juan
1585
Alarcón, Cuenca (Spain)
Height 94 cm
Gilt silver & lapis lazuli

Gallery Talk:
Thursday, December 7, 2013
at 11:00 am
by Marcus B. Burke, Senior Curator
Museum Department

Εικ. 19. Απεικόνιση του τμήματος της ιστοσελίδας του Hispanic Society of America που αναφέρεται στην εκδήλωση από φωτογραφία που ανήκει στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Ένα τέτοιο εγχείρημα θα δημιουργούσε μία εύκολα προσβάσιμη καθολική παρουσίαση των συλλογών αυτών, επιτρέποντας λεπτομερή ανάλυση και μελέτη αντικειμένων τα οποία, κατά πάσα πιθανότητα, δεν θα είχαν ποτέ την ευκαιρία να αλληλεπιδράσουν με έναν τέτοιο διαδραστικό τρόπο που να γονιμοποιεί τη σκέψη και να εξακοντίζει τη φαντασία. Το έργο αυτό, πέρα από το ότι μπορεί να αποτελέσει ένα πολύτιμο εργαλείο στα χέρια της επιστήμης και της έρευνας, προσδοκά να έχει και έναν σημαντικό κοινωνικό αντίκτυπο, καθώς παρέχει πρόσβαση σε διεθνούς φήμης και εμβέλειας συλλογές που γίνονται προσιτές και εύκολα κατανοητές τόσο σε άτομα μειωμένης κινητικότητας όσο και σε ηλικιωμένους που παρουσιάζουν δυσκολίες όταν επισκέπτονται μουσεία. Επιπλέον, ενισχύει τις εκπαιδευτικές δυνατότητες σε λιγότερο αναπτυγμένες οικονομικά περιοχές ή ομάδες ή άτομα που δεν έχουν

εύκολη πρόσβαση σε μουσεία. Επίσης, το ευχάριστο και φιλικό περιβάλλον πλοήγησης προσελκύει το ενδιαφέρον του νεαρού κοινού, ενός ακροατηρίου συνήθως απομακρυσμένου από τα μουσειακά αντικείμενα.

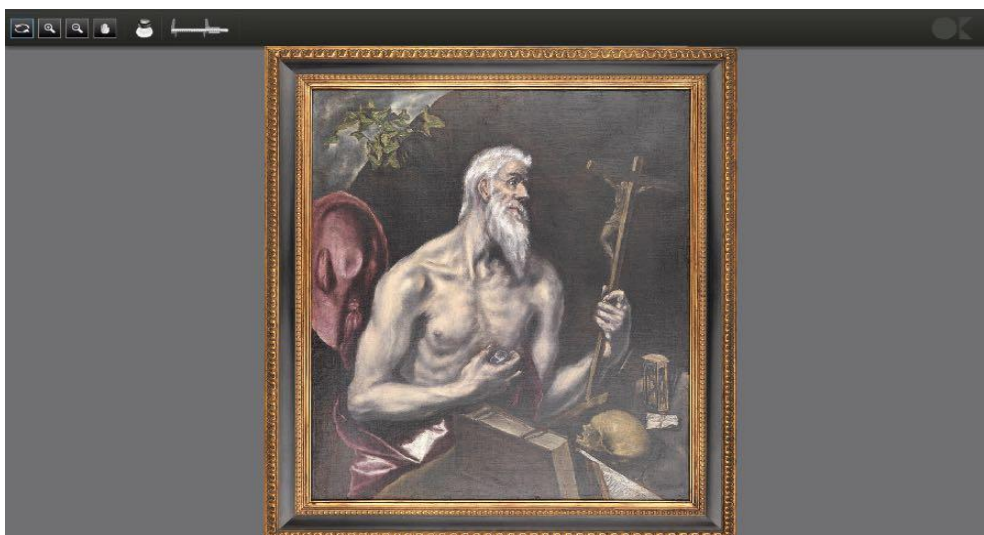
Για την πραγματοποίηση των λήψεων σχεδιάστηκε από τον γράφοντα και στη συνέχεια κατασκευάστηκε ειδική ρομποτική πλατφόρμα περιστροφής (βλ. Εικ. 14α) προσαρμοσμένη στις ειδικές ανάγκες που απαιτούσε η μέθοδος αυτή ως προς την εξαιρετική ακρίβεια που έπρεπε να επιτευχθεί. Για την υλοποίηση του εγχειρήματος, όμως, δεν ήταν αρκετή η απλή περιστροφή των αντικειμένων, κάτι που άλλωστε έχει ήδη γίνει επιτυχώς από πολλά μουσεία του εξωτερικού.¹¹ Στόχος ήταν η μείωση της υποκειμενικότητας και της συμβατικής καταγραφής τους αλλά και η προώθηση της διάδρασης θεατή και αντικειμένου με έναν δυναμικό και προσωποποιημένο τρόπο σε ένα ψηφιακό, ευέλικτο και εύκολα προσβάσιμο περιβάλλον ώστε να υπερβαίνει τους περιορισμούς της προθήκης και της προμελετημένης μονοδιάστατης θέασης.¹² Σε κάθε αντικείμενο, λοιπόν, πραγματοποιήθηκε παραπάνω της μίας περιστροφής, σε κάθε μία από τις οποίες άλλαζε και μία παράμετρος. Οι αλλαγές αφορούσαν είτε στη γωνία της κάμερας, είτε στη γωνία της φωτιστικής πηγής, είτε στο είδος του φωτός, είτε στην αφαίρεση μερών του αντικειμένου—όταν φυσικά αυτό ήταν εφικτό—είτε στον συνδυασμό των παραπάνω. Με τον τρόπο αυτό επιτεύχθηκε μία όσο το δυνατόν πληρέστερη καταγραφή του κάθε αντικειμένου, αφήνοντας στον χρήστη να επιλέξει όποιον συνδυασμό παραμέτρων επιθυμεί.

Για να ολοκληρωθεί το έργο, σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε από τον γράφοντα και τον προγραμματιστή Στέλιο Κουράκη¹³ ειδικό λογισμικό (Εικ. 20) που ενσωματώνει όλες αυτές τις λήψεις επιτρέποντας την πλήρη διάδραση με αυτές.

¹¹ Στην ιστοσελίδα του Βρετανικού Μουσείου συχνά απεικονίζονται αντικείμενα που έχουν τεκμηριωθεί περιστροφικά. Βλ. “The British Museum.” Επίσης, στην ιστοσελίδα του Μουσείου του Λονδίνου συχνά απεικονίζονται αντικείμενα που έχουν τεκμηριωθεί περιστροφικά. Βλ. “Museum of London: Collections.”

¹² Για τους περιορισμούς της διαδραστικότητας στη μουσειακή αρχαιολογική πρακτική, βλ. Χουρμουζιάδη 387-396.

¹³ Interaction Developer [Προγραμματιστής διαδραστικών εφαρμογών] στην εταιρεία Point Blank.



Εικ. 20. Στιγμιότυπο οθόνης (screenshot) του ειδικού λογισμικού στην οποία μπορεί να μεταβάλλεται ο φωτισμός σε μία εικόνα υπέρ-υψηλής ανάλυσης.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου

Κατά τη χρήση του λογισμικού οι χρήστες έχουν τη δυνατότητα να μεταβάλλουν τη γωνία θέασης και το είδος φωτισμού, να μετρήσουν αποστάσεις πάνω στο αντικείμενο, να μεγεθύνουν σε όποιο σημείο επιθυμούν και να αφαιρέσουν κομμάτια του αντικειμένου. Το επόμενο βήμα είναι ένα λογισμικό που θα επιτρέπει και τη συγκριτική μελέτη των αντικειμένων μεταξύ τους, καθώς, επίσης θα παρέχει και γραπτές πληροφορίες για αυτά. Το τελικό αποτέλεσμα της διαδικτυακής αυτής πλατφόρμας φιλοξενήθηκε στη βιβλιοθήκη του Columbia University της Νέας Υόρκης¹⁴ με σκοπό την ευρύτερη και ευκολότερη διάθεσή του στο κοινό. Αδιαμφισβήτητα, τελικός στόχος του εγχειρήματος ήταν η πρόσβαση στην πλατφόρμα να παρέχεται δωρεάν σε όλους τους ενδιαφερόμενους ανεξάρτητα αν είναι μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας ή όχι με σκοπό να διευκολυνθεί τόσο η διαδραστική προβολή όσο και η πρόσβαση στην πολιτισμική κληρονομιά.

Το διευρυμένο όφελος αυτών των φωτογραφικών εφαρμογών, όπως έχει ήδη αναλυθεί αλλά και όπως παρουσιάζεται στην επόμενη ενότητα, υπογραμμίζει τον ουσιαστικό ρόλο που παίζει η υψηλή τεχνολογία και η φωτογραφία στην βαθύτερη κατανόηση ποικίλων πολιτισμικών αντικειμένων.

¹⁴ Η πρόσβαση στην πλατφόρμα της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Columbia είναι προς το παρόν περιορισμένη μόνο στα μέλη της εκπαιδευτικής κοινότητας του πανεπιστημίου. Βλ. “Columbia University Libraries.”

Προεκτάσεις της εφαρμογής στο πεδίο της Ιστορίας της Τέχνης

Η παραπάνω τεχνική εφαρμόστηκε και σε διαστάσιμα έργα τέχνης όπως είναι οι πίνακες ζωγραφικής (βλ. Εικ. 20). Το έναυσμα για τον πειραματισμό με τις φωτογραφικές τεχνικές σε αντικείμενα τέχνης εκτός των αρχαιολογικών, δόθηκε κατά τη συνεργασία του γράφοντα με τα πολυσυλλεκτικά μουσεία της Αμερικής, όπου είναι εφικτή η πρόσβαση σε έργα ζωγραφικής σπουδαίων καλλιτεχνών προηγούμενων αιώνων που χρήζουν μελέτης, δυνατότητα η οποία στην Ελλάδα είναι πολύ περιορισμένη έως ανύπαρκτη.

Έτσι, στην περίπτωση αυτή στόχος ήταν η δυνατότητα μελέτης της επιφάνειας των έργων με τρόπο που δεν είχε ξαναγίνει στο παρελθόν. Για τον λόγο αυτό συνενώθηκαν πολλές φωτογραφίες σε μία γιγαντιαία διαστάσεων εικόνα, γεγονός που επιτρέπει την πολύ εκτεταμένη δυνατότητα μεγέθυνσης. Για την πραγματοποίηση των λήψεων χρησιμοποιήθηκε ειδικό ρομπότ με σκοπό την εξάλειψη των οπτικών σφαλμάτων κατά την ένωση των εικόνων. Ωστόσο, δεν ήταν αρκετή η παραγωγή, με αυτή τη μέθοδο, μιας μεγάλης φωτογραφίας. Στη συνέχεια, πραγματοποιήθηκε επανάληψη των συνενώσεων αυτών αλλάζοντας διαδοχικά τον φωτισμό, τόσο ως προς τη γωνία όσο και ως προς το είδος φωτισμού. Η διάδραση με τις λήψεις αυτές μέσω του λογισμικού που προαναφέρθηκε παρέχει πληροφορίες σε ό,τι αφορά στα έργα αυτά ως προς την υφή και το χρώμα.

Το εργαλείο αυτό θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, ενταγμένο στην κατάλληλη πλατφόρμα ή ανεξάρτητα, ως μέσο διδασκαλίας στις σχετικές με το αντικείμενο σχολές, όπως είναι η Ιστορία της Τέχνης, η Αρχαιολογία, η Συντήρηση/Αποκατάσταση, η Μουσειολογία, η Αρχιτεκτονική κ.ά. Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν την πολυδιάστατη και διεπιστημονική χρησιμότητα των εφαρμογών αυτών και τις μελλοντικές ευκαιρίες έρευνας και συνεργασιών που προκύπτουν από αυτές όπως αναλύεται και στην επόμενη ενότητα.

Αντί επιλόγου: η εκπαιδευτική διάσταση της υπολογιστικής φωτογραφίας

Η εικόνα ανέκαθεν αποτελούσε μέσο διδασκαλίας και εκμάθησης στις παραπάνω ειδικεύσεις, κυρίως σε μορφή χαμηλής ανάλυσης, και συχνά χρησίμευε ως το μόνο μέσο πρόσβασης στην οπτική εκπαίδευση / αλφαριθμητισμό [visual literacy] (Μπέλλου 253-257), για τα αντικείμενα τα οποία είναι μη προσβάσιμα λόγω γεωγραφικής απόστασης ή ιδιαιτεροτήτων, όπως είναι οι συνθήκες μεταφοράς ή φύλαξης κ.ά. Με τις ψηφιακές φωτογραφίες υψηλής ευκρίνειας και, ακόμη περισσότερο, με τις τεχνολογίες που ξεπερνούν το ανθρώπινο μάτι η πρόσβαση στη σπουδή των αντικειμένων γίνεται «εν ριπή οφθαλμού». Ταυτόχρονα, η προαναφερθείσα εφαρμογή, μπορεί να έχει και εξέλιξη που αφορά (και) στο

ευρύ κοινό και δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από τη μετατροπή των φωτογραφιών σε φωτορεαλιστικά τρισδιάστατα αντικείμενα (βλ. Εικ. 21) με δυνατότητα χρήσης τους σε εφαρμογές επαυξημένης πραγματικότητας μέσα σε εκθέσεις μουσείων. Μελλοντικός στόχος του εγχειρήματος είναι ο περαιτέρω εμπλουτισμός της πλατφόρμας που έχει ήδη κατασκευαστεί, και στην οποία γίνεται αναφορά στο παρόν άρθρο με αντικείμενα από περισσότερα μουσεία καθώς και η ανάπτυξη νέου λογισμικού που θα προσφέρει επιπλέον διαδραστικές δυνατότητες στους χρήστες.



Εικ. 21. Μετατροπή πολλαπλών φωτογραφιών από αγγείο του μουσείο Tamra (αριστερά) σε φωτορεαλιστικό τρισδιάστατο μοντέλο (δεξιά). Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο του συγγραφέα του παρόντος άρθρου.

Η κοινωνική διάσταση της τεχνολογίας ως ένα σημαντικό και αποτελεσματικό εργαλείο για την ενίσχυση και ενημέρωση ανθρώπων όλων των ηλικιών, από διαφορετικό εκπαιδευτικό και πολιτισμικό υπόβαθρο, παίζει σημαντικό ρόλο τόσο στην προώθηση της έρευνας όσο και στην ανάπτυξη εκπαιδευτικών πρωτοβουλιών. Μέσω της φωτογραφικής τέχνης γίνεται μία προσπάθεια να δοθεί μία νέα οπτική στην αφήγηση της ιστορικής ανθρώπινης διαδρομής που στοχεύει στο να περνά από την απλή καταγραφή στη μεταφορά ενός συναισθήματος, στο να ζωντανεύει την ιστορία και να επιτείνει την πρόσληψή της με σκοπό να ξεκινήσει ένας νέος διάλογος με την τέχνη του παρελθόντος, ο οποίος κινείται ανάμεσα στο ντοκουμέντο, ως φορέα της γνώσης, και στην ερμηνεία/αφήγηση, ως επικοινωνιακό δίαυλο. Σύγχρονες προτάσεις αφήγησης εξυπηρετούνται από την εφαρμογή

των παραπάνω τεχνικών, ενώ συχνά αποτελούν εφαλτήριο για τον σχεδιασμό καινοτόμων εκπαιδευτικών δράσεων για ενήλικες και παιδιά.¹⁵

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

Αδάμ-Βελένη, Πολυξένη, επιμελήτρια. *Μακεδονική Δεκάπολης της Ιορδανίας. Φωτογραφικό Οδοιπορικό μέσα από τον φακό του Ορέστη Κουράκη*. Κατάλογος του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, ΥΠΠΟΤ, 2012.

Αδάμ-Βελένη, Πολυξένη, Κατερίνα Τζαναβάρη, Ορέστης Κουράκης, Δημήτριος Καρολίδης, και Χρήστος Κατσίφας. «Πιλοτική μελέτη της συλλογής των λίθινων αντικειμένων του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης». *Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και στη Θράκη*, Τεύχος 28, 2014, σ. 345-357.

Ιγνατιάδου, Δέσποινα. Χρυσό στεφάνι ανθισμένης μυρτιάς, *Γυάλινος Κόσμος*, επιμ. Πολυξένη Αδάμ-Βελένη, Κατάλογος περιοδικής έκθεσης του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, Θεσσαλονίκη 2010.

¹⁵ Ο γράφων θα ήθελε να ευχαριστήσει για τη συνδρομή τους στο ερευνητικό του έργο το Ελληνικό τμήμα του Ιδρύματος Υποτροφιών Fulbright για την εμπιστοσύνη και την έμπρακτη και διαρκή στήριξη· τον Ιωάννη Μυλωνόπουλο, καθηγητή Κλασικής Αρχαιολογίας του Columbia University χωρίς την καθοριστική συμβολή του οποίου αυτό το εγχείρημα δεν θα ήταν εφικτό· τον Holger Klein, διευθυντή του τμήματος Ιστορίας της Τέχνης και Αρχαιολογίας του Columbia University για τη θετική υποδοχή του ερευνητικού αυτού έργου· το Visual Media Center του τμήματος Ιστορίας της Τέχνης και Αρχαιολογίας του Columbia University για την ασαγή συνεργασία· το Stevens Institute of Technology για τη φιλοξενία ως Artist in Residence. Επίσης, ο γράφων θα ήθελε να ευχαριστήσει τους παρακάτω συντελεστές των μουσείων και φορέων των Η.Π.Α. που υποδέχτηκαν με ενθουσιασμό το εγχείρημα και πρόσφεραν πρόσβαση στις συλλογές τους: 1. **Hispanic Society of America (πόλη της Νέας Υόρκης, NY)**: Δρ. Mitchell Coddling, Καλλιτεχνικός Διευθυντής Μουσείου · Δρ. Margaret Connors McQuade, Υποδιευθύντρια και Επιμελήτρια Διακοσμητικών Τεχνών · Δρ. Patrick Lenaghan, Επιμελητής Εντύπων και Φωτογραφιών · Constanicio del Álamo, Επιμελητής Γλυπτικής, Αρχαιολογίας και Κλωστοϋφαντουργίας · Monika Katz, Συντηρήτρια · Δρ. Markus Burke, Επικεφαλής Επιμελητής. 2. **Metropolitan Museum of Art (πόλη της Νέας Υόρκης, NY)**: Don Undeen, Διευθυντής του Media Lab [Εργαστηρίου Μίντια] · Christopher Lightfoot, Επιμελητής στο Τμήμα Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης · Barbara Bridgers, Γενική Διευθύντρια Απεικονίσεων και Φωτογραφίας · Scott Geffert, Επικεφαλής των Συστημάτων Απεικόνισης του Φωτογραφικού Στούντιο · Ashira Loike, Συντηρητής αντικειμένων · Bruce Schwarz, Φωτογράφος. 3. **Museum of Fine Art (Βοστώνη, Μασσαχουσέτη)**: Christine Kondoleon, Επιμελήτρια ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης · Phoebe Segal, Βοηθός Επιμελήτρια ελληνικής και ρωμαϊκής τέχνης. 4. **Princeton Art Museum (Πρίνστον, Νιού Τζέρσι)**: Michael Padgett, Επιμελητής Αρχαίας Τέχνης · Jeffrey Evans, Φωτογράφος και Ειδικός σε θέματα Ψηφιακής Απεικόνισης · Norman Muller, Συντηρητής · Todd Baldwin, Παρασκευαστής · John Franklin, Καλλιτεχνικός Χειριστής · Dimitris Gondikas, Διευθυντής του Seeger Center for Hellenic Studies [Κέντρο Ελληνικών Σπουδών Seeger]. 5. **Tampa Museum (Τάμπα, Φλόριντα)**: Seth Pevnick, Επικεφαλής Επιμελητής και Συντηρητής Ελληνικής και Ρωμαϊκής Τέχνης · Amanda Seadler, Διευθυντής Εκθέσεων και Συλλογών. 6. **Virginia Museum of Fine Art (Ρίτςμοντ, Βιρτζίνια)**: Stephen Bonadies, Αναπληρωτής Διευθυντής Διαχείρισης Συλλογών και Εγκαταστάσεων · Travis Fullerton, Επικεφαλής φωτογράφος της συλλογής και Διευθυντής φωτογραφίας και φωτογραφικών πόρων · Jennifer Bridges, Τεχνικός Συντήρησης. 7. **Walters Art Museum (Βαλτιμόρη, Μέριλαντ)**: Gary Vikan, Διευθυντής · Robert Mintz, Επικεφαλής Επιμελητής και Επιμελητής Ασιατικής Τέχνης · Marden Nichols, Βοηθός Επιμελητή Αρχαίας Τέχνης.

- Ιγνατιάδου, Δέσποινα, και Ελισσάβητ Μπεττίνα Τσιγαρίδα, επιμελήτριες. *Χρυσά Στεφάνια και Διαδήματα*. Φωτογραφικό λεύκωμα του Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, Υπουργείο Πολιτισμού και Τουρισμού, Θεσσαλονίκη 2011.
- Καρολίδης, Δημήτριος, και Ορέστης Κουράκης. «Ψευδο-τριδιάστατη απεικόνιση αρχαιοτήτων μέσω ψηφιακής φωτογράφισης (Reflectance Transformation Imaging): Μία μη καταστρεπτική μέθοδος στην υπηρεσία της αρχαιολογικής έρευνας». *Πρακτικά του 26ου Αρχαιολογικού Έργου στη Μακεδονία και Θράκη* (ΑΕΜΘ), Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2013, σ. 357-364.
- «κρᾶσις». LIDDELL & SCOTT Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα*, www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CE%BA%CF%81%E1%BE%B6%CF%83%CE%B9%CF%82. Πρόσβαση 10 Ιουλίου 2023.
- «κρᾶτήρ». LIDDELL & SCOTT Λεξικό της Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσας. *Ψηφίδες για την ελληνική γλώσσα*, www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/tools/liddel-scott/search.html?lq=%CE%BA%CF%81%E1%BE%B1%CF%84%CE%AE%CF%81. Πρόσβαση 10 Ιουλίου 2023.
- «Μελέτη Περίπτωσης–Αντικείμενα: Μουσείο του Λούβρου», www.orestiskourakis.gr/el/louvre. Πρόσβαση 02 Μαρ. 2021.
- Μπέλλου, Ιωάννα. «Το ψηφιακό βίντεο ως μέσο οπτικού αλφαριθμητισμού». *Θέματα στην Εκπαίδευση*, 4, 2003, σ. 2-3, 253-265.
- Πανεπιστήμιο Αθηνών 2011: Συλλογικό έργο του Πανεπιστημίου Αθηνών, *Προστασία και επιστροφή των πολιτιστικών αγαθών*, πρακτικά ημερίδας [25], Αθήνα, Αμφιθέατρο Νέου Μουσείου Ακροπόλεως, 10 Δεκεμβρίου 2010, Εκδόσεις Σάκκουλα - Ίδρυμα Διεθνών Νομικών Μελετών Καθηγητού Ηλία Κρίστη και Δρ. Α. Σαμαρά-Κρίστη, Αθήνα-Θεσσαλονίκη, 2011.
- Χόντερ Ίαν [Hodder, Ian]. *Διαβάζοντας το παρελθόν*, επιμ. Κώστας Κωτσάκης, μτφρ. Παναγιώτης Μουτζουρίδης, Κώστας Νικολέντζος, και Μαρία Τσούλη, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα, 2002.
- Χουρμουζιάδη, Αναστασία. *Εκθέσεις Νεολιθικών Αρχαιοτήτων στα Ελληνικά Μουσεία. Θεωρητικά και Μεθοδολογικά Προβλήματα*, Διδ.διατρ., Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ 2006, σ. 387-396.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

- Adam-Veleni, Polyxeni, Katerina Tzavanari, Cristos Katsifas, Dimitrios Karolidis, and Orestis Kourakis. "Identification of pigments on ancient sculptures from the collections of the Archaeological Museum of Thessaloniki." 5th International Round Table on Greek and Roman Sculptural and Architectural Polychromy, 7-8 November 2013, The National Hellenic Research Foundation, Institute of Historical Research The Acropolis Museum. Conference Presentation.
- Beltrametti, Silvia. "Museum Strategies: Leasing Antiquities." *Columbia Journal of Law & the Arts*, Vol.36, No.2, 2013, pp. 203-260, journals.library.columbia.edu/index.php/lawandarts/article/view/2158. Accessed 10 July 2023.
- Burke, Markus B. "Convergence and Diversity: Art of the Hispanic World. New Photographic Process Reveals Details of Renaissance Silverwork." Hispanic Society of America, 12 Apr. 2013, New York. Lecture.
- "Columbia University Libraries." *Columbia University*, library.columbia.edu/. Accessed 03 Mar. 2021.

- Descamps-Lequime, Sophie, and Charatsopoulou, Katerina, editors. *Au royaume d'Alexandre le Grand: La Macédoine antique* [In the kingdom of Alexander the Great: Ancient Macedonia]. Louvre éditions, 2011.
- Elia, Ricardo J. "Looting, Collecting and the Destruction of Archaeological Resources." *Natural Resources Research* Vol. 6, No. 2, 1997, pp. 85-98, www.academia.edu/1048693/Looting_collecting_and_the_destruction_of_archaeological_resources. Accessed 12 March 2021.
- Kourakis, Orestis. "The Derveni Papyrus: The Oldest 'Book' of Europe." UNESCO, 2015, en.unesco.org/memoryoftheworld/registry/577. Accessed 20 July 2023.
- Lightfoot Christopher S., editor. *Ennion: Master of Roman Glass*. The Metropolitan Museum of Art, 2014.
- Merryman, John H. "Two Ways of Thinking About Cultural Property." *The American Journal of International Law*, Vol. 80, No. 4, 1986, pp. 831-853, www.cambridge.org/core/journals/american-journal-of-international-law/article/abs/two-ways-of-thinking-about-cultural-property/100A5486A7A7B202BF184824A5E81EE0. Accessed 10 July 2023.
- "Museum of London: Collections," www.museumoflondon.org.uk/collections/about-our-collections. Accessed 20 July 2023.
- Miles, James, "Computational Photography." *The Encyclopedia of Archaeological Sciences*, 2018, .
- "1970-2020: ICOM's Key Role in 50 years of Fighting Illicit Trafficking of Cultural Goods." *ICOM*, 20 Nov. 2020, icom.museum/en/news/1970-2020-icom-fighting-illicit-trafficking/. Accessed 12 Mar. 2021.
- "Observatory Illicit Traffic." ICOM International Observatory on Illicit Traffic in Cultural Goods, www.obs-traffic.museum/. Accessed 20 Mar. 2021.
- O'Neill, Mark. "Enlightenment museums: universal or merely global." *Museum & Society* 2, 2015, pp. 190-202.
- Sideris, Athanasios. "Les tombes de Derveni, quelques remarques sur la torentique," *Revue Archéologique*, 2000 - Fascicule 1, pp. 3-35.
- Padget, Michael. Letter to Orestis Kourakis. 3 May 2012. Personal collection of Orestis Kourakis.
- "The British Museum." *Google Arts & Culture*, artsandculture.google.com/partner/the-british-museum. Accessed 20 July 2023.
- Tsigarida, Bettina. "A New Gold Myrtle Wreath from Central Macedonia in the Collection of the Archaeological Museum of Thessaloniki." *The Annual of the British School of Athens*, No 105, 2010, pp. 305-315.

Χω/ορογραφώντας στην Αμερική

Ευγενία (Τζένη) Αρσένη
Σκηνοθέτις-Θεατρολόγος

Περίληψη

Ο προσωπικός τόνος του παρακάτω αναστοχαστικού κειμένου φανερώνει, μέσω της αναφοράς της συγγραφέως στις προσωπικές συνεργασίες της στο χώρο της όπερας σε Αγγλία, Αμερική και Ελλάδα, τόσο τις ευκαιρίες όσο και τις προκλήσεις που πηγάζουν από τη μετακίνησή της μεταξύ διαφορετικών τόπων, χωρών και πολιτισμών.

Ελλάδα και Αμερική, δύο χώρες που καθόρισαν τη ζωή μου. Στην πραγματικότητα είμαι ευγνώμων. Η αλήθεια είναι όμως πως από τη στιγμή που αποφασίσεις να φύγεις από τη χώρα σου, δεν επιστρέφεις στην πραγματικότητα ποτέ, γίνεσαι πολίτης του κόσμου. Κι αυτό είναι γοητευτικό, υπέροχο, μα κάποιες φορές, πολύ μοναχικό. Αισθάνεσαι ότι δεν ανήκεις πουθενά, και σε αρκετές περιπτώσεις, μπορεί τελικά να νιώσεις αυτή την αίσθηση της απόστασης περισσότερο στο μέρος από το οποίο προέρχεσαι. Συνήθως μάλιστα όταν επιστρέφεις εκεί.

Έχοντας ήδη ζήσει για χρόνια στην Αγγλία, το 2002 μεταβαίνω στο Πανεπιστήμιο της Βοστώνης για έρευνα στην Όπερα. Στο πρώτο μου ταξίδι προς τη Νέα Υόρκη, το οποίο αποφασίζω να κάνω με τρένο αναζητώντας τη γενέτειρα του Edgar Allan Poe, γοητεύομαι από τα χιονισμένα τοπία της Βοστώνης και καταλήγω στο Μανχάταν νωρίς το μεσημέρι. Συναισθηματικά δεμένη όπως είμαι με το Λονδίνο, σχεδόν αρνούμαι να δω τη δυναμική ομορφιά αυτής της πόλης, μέχρι που βραδιάζει. Η πόλη τότε μοιάζει να έχει βγει από ταινία με τους απέραντους φωτισμένους δρόμους και τις μελωδίες της τζαζ να σε συνοδεύουν καθώς περπατάς. Είναι η στιγμή που αποφασίζω ότι πρέπει να επανέλθω για να γνωρίσω από κοντά τη μαγεία της Νέας Υόρκης, και η αφορμή να ξεκινήσω ένα νέο κύκλο ζωής και μετέπειτα καλλιτεχνικής διαδρομής στην Αμερική που συνεχίζεται έως σήμερα.

Μερικά χρόνια αργότερα, το 2006, πηγαίνω στην Νέα Υόρκη για σπουδές Σκηνοθεσίας Κινηματογράφου.¹ Έχοντας κάνει Θεατρική Σκηνοθεσία στο Λονδίνο και Σκηνοθεσία Όπερας στη Βοστώνη, ένιωθα την ανάγκη να έχω μία πιο ολοκληρωμένη σπουδή στο αντικείμενο της σκηνοθεσίας μέσα και από την τέχνη του κινηματογράφου. Έχω πολλά να διηγηθώ από αυτή την περίοδο σε σχέση με το σινεμά, ειδικότερα τις διαφορές και τις ομοιότητες του αμερικάνικου με τον ευρωπαϊκό κινηματογράφο ως προς τη δημιουργική διαδικασία. Ακόμα τις συμφωνίες και τις διαφωνίες του αμερικάνικου και του ευρωπαϊκού εκπαιδευτικού συστήματος. Το τελευταίο ειδικά θα μπορούσε να αποτελέσει ξεχωριστή παρέμβαση. Δεδομένου όμως ότι στο κείμενο αυτό επιλέγω να επικεντρωθώ στην όπερα, δε θα επεκταθώ στις κινηματογραφικές μου εμπειρίες. Αναφέρω όμως τον σταθμό αυτό της ζωής μου αφού τότε άρχισα να βιώνω την καθημερινότητα στην Αμερική, την καλλιτεχνική παραγωγή και, κυρίως, το πιο σημαντικό, αυτή τη σπουδαία συνύπαρξη των ανθρώπων από όλο τον κόσμο, το οποίο ήταν ήδη κομμάτι της καθημερινότητάς μου από το 1995 όταν ξεκινούσα τη ζωή μου στο Λονδίνο.

Στην όπερα, η πορεία μου στην Αμερική ξεκινάει με μία ακρόαση-συνέντευξη, όπου μετέχουν συνάδελφοι από όλο τον κόσμο με σκοπό να επιλεγεί εκείνη ή εκείνος που θα σκηνοθετήσει το καλοκαίρι την παράσταση για τα 50 χρόνια του San Francisco Opera Center. Παρουσιάζω τη σκηνοθετική μου πρόταση για δέκα διαφορετικές κλασικές και σύγχρονες όπερες. Τα 50 χρόνια του San Francisco Opera Center γιορτάστηκαν σε μία παράσταση με σκηνές από είκοσι όπερες και έργα του μουσικού θεάτρου με την San Francisco Opera Orchestra και μαέστρο τον Stephen Lord το καλοκαίρι του 2007 (βλ. Εικ. 1 και Εικ. 2).

¹ Τιμήθηκα με την υποτροφία του Ιδρύματος Fulbright, Scholarship for Artists and Art Scholars. Καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου πολλά διεθνή ιδρύματα με τίμησαν με υποτροφίες. Αναφέρω ειδικά τη συγκεκριμένη υποτροφία λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του Ιδρύματος Fulbright με την Αμερική.



Εικ. 1. “Merola Grand Finale.” Απόσπασμα από την παράσταση.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.



Εικ. 2. “Merola Grand Finale” στο San Francisco Opera Center. Αυλαία.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Η συνεργασία αυτή ήταν για εμένα πολύτιμη. Πέρα από την ιδιαίτερη τιμή της επιλογής και τις πολύ θερμές κριτικές,² διαπίστωσα, δυστυχώς, αυτό που ήδη πίστευα

² Ο Joshua Cosman γράφει για την εφημερίδα *San Francisco Chronicle*: «Δεν ήταν μόνο οι τραγουδιστές που έλαμπαν στα φώτα της δόξας. Αυτό το καλοκαίρι παρουσιάστηκε η

σε σχέση με τη νοοτροπία των δύο χωρών, της Ελλάδας και της Αμερικής, με εξαιρέσεις ασφαλώς, οι οποίες επιβεβαιώνουν όμως τη συνολική εικόνα. Στην Αμερική είδα να υπάρχει και κυρίως να γίνεται πράξη ο σεβασμός και η προτεραιότητα στη νεότητα. Ως σκηνοθέτης, μετείχα επανειλημμένως στη διαδικασία επιλογής τραγουδιστών και εκτίμησα ιδιαιτέρως τη σαφή προτεραιότητα στους νεότερους, πρακτική αντίθετη με το σκεπτικό που κυρίως επικρατεί στην Ελλάδα, όπου ο νέος άνθρωπος συχνά δεν υπολογίζεται ισότιμα. Δύο χρόνια μετά τη συγκεκριμένη παράσταση, και έπειτα από μία ακόμα συνεργασία στην Αμερική, στην οποία θα αναφερθώ στη συνέχεια, κλήθηκα να δώσω συνέντευξη μιλώντας ακριβώς για αυτή τη διαφορά στην αντιμετώπιση των νέων ανάμεσα στις δύο χώρες (Αρσένη, «Είναι εμπόδιο να είσαι σήμερα νέος στην Ελλάδα»). Επιπρόσθετα, η διαδικασία της προκήρυξης και της ξεκάθαρης πορείας μίας αίτησης ή ακρόασης με σαφή τα κριτήρια της επιλογής, είναι ένα εξαιρετικά σημαντικό κομμάτι στην εργασία, το οποίο ακόμα και σήμερα είναι δυστυχώς συχνά προβληματικό και ασαφές στη χώρα μας, σε κάθε κλάδο.

Επόμενος σταθμός μου ήταν και πάλι η Καλιφόρνια, αφού ο μαέστρος του Bay Area Classical Harmonies, ο Andrew Chung, είχε έρθει στη γενική δοκιμή των 50 χρόνων και με κάλεσε για να συνεργαστούμε το καλοκαίρι του 2009 στην όπερα «Οι Γάμοι του Φίγκαρο» στο Oakland Operahouse. Είναι από τις ελάχιστες φορές που η όπερα αυτή παρουσιάζεται ολόκληρη με κάποιες άριες που παίζονται σπάνια. Συνεργάτες αλλά και Μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου της Όπερας του Σαν Φρανσίσκο με τίμησαν με την παρουσία τους στην παράσταση (βλ. Εικ. 3).³

πρωτοεμφανιζόμενη σκηνοθέτις Τζένη Αρσένη, η οποία σκηνοθέτησε την παράσταση “Finale” με τη μεγαλύτερη οξυδέρκεια και ικανότητα που μπορώ να θυμηθώ από τότε που παρακολούθησα αυτό το καλλιτεχνικό γεγονός. Στο ένα απόσπασμα μετά το άλλο, δημιούργησε μικρούς θεατρικούς μικρόκοσμους που απελευθέρωσαν την παράσταση από τη μονοτονία της στατικότητας [που συχνά συναντάμε στην όπερα], χωρίς ποτέ να επισκιάσει τους τραγουδιστές ή να μας αποπροσανατολίσει άσκοπα από τη μουσική. Δεν είναι λοιπόν μόνο τα φωνητικά ταλέντα τα οποία θα λάμπουν στο μέλλον».

³ Η συγγραφέας, Tracy Grant, έγραψε μεταξύ άλλων για την παράσταση: «Κάποτε άκουσα ένα σπουδαίο μουσικό που σχολίασε ότι σε μία επιτυχημένη παράσταση του Φίγκαρο, το κοινό δε γελάει όταν ο Κόμης λέει “Contessa, perdono,” διότι, παρότι κανείς δεν πιστεύει στο μέλλον, τη στιγμή εκείνη το πιστεύει πραγματικά. Στην παράσταση αυτή δε γέλασε κανείς. [...] Βγήκα από τη συγκεκριμένη παράσταση του Φίγκαρο εμπνευσμένη να γράψω και στην πραγματικότητα συνειδητοποίησα ότι είχα λύσει ένα πρόβλημα σε σχέση με την πλοκή».



Εικ. 3. «Οι Γάμοι του Φίγκαρο». Αποσπάσματα από την παράσταση με φωτογραφίες από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Παράλληλα με τη δραστηριότητά μου στην Αμερική, ήδη από το 2004 ο Μαέστρος Θόδωρος Αντωνίου, με έχει καλέσει να δημιουργήσουμε την Πειραματική Λυρική Σκηνή, εκείνος ως Καλλιτεχνικός Διευθυντής και εγώ ως Υπεύθυνη Συντονισμού και Δραματολογίου, με έμφαση στη σύγχρονη όπερα, ένα τεράστιο κομμάτι της ζωής μου στην Ελλάδα που διήρκεσε από το 2004 έως το 2011 όσο και η δράση της Πειραματικής (Αρσένη, «Πειραματική Λυρική Σκηνή: Για Αυτούς που δεν την Γνώρισαν, για Εκείνους που δεν Κατάλαβαν, για Όσους την Αγάπησαν» 386-388). Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον μου για τη σύγχρονη όπερα αποτέλεσε αφορμή για τη συνεργασία μου με το Center for Contemporary Opera της Νέας Υόρκης. Κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού μου στην Αμερική στα χρόνια όπου ερευνούσα και επέλεγα το ρεπερτόριο για την Πειραματική, είχα συναντήσει τον τότε καλλιτεχνικό διευθυντή και, αργότερα, αγαπημένο φίλο, τον Eric Salzman, ο οποίος έφυγε πριν μερικά χρόνια από τη ζωή (όπως και ο Μαέστρος Αντωνίου), καθώς και τον ιδρυτή της Όπερας, τον Richard Marshall. Η επικοινωνία μου συνεχίστηκε και με τον μετέπειτα καλλιτεχνικό διευθυντή, τον Jim Schaeffer, ο οποίος προσωπικά με προσκάλεσε το 2012 τόσο με την σκηνοθετική μου ιδιότητα όσο και με την ιδιότητα της Δραματολόγου του Κέντρου Σύγχρονης Όπερας, μία συνεργασία που διήρκεσε ως το 2019, όπου ολοκληρώθηκε και η δική του θητεία. Ο κόσμος της τέχνης είναι μικρός, λέμε στην Ελλάδα, όμως αυτό αφορά ολόκληρο τον κόσμο. Η Μαέστρος του Center for Contemporary Opera, η Sara Jobin, η οποία διηύθυνε για χρόνια στο San Francisco, γνώριζε τη δουλειά μου στην Καλιφόρνια. Έτσι ξεκίνησε και η συνεργασία μου με το

Center for Contemporary Opera, σκηνοθετώντας τις όπερες με τίτλους όπως “The Mark of Cain,” ένα βιβλικό δράμα του Mathew Harris σε λιμπρέτο του Terry Quin, και το “Human Zoo,” μια πανέξυπνη κοινωνικοπολιτική σάτιρα του Mark Grant, οι οποίες αποτέλεσαν μία διπλή παράσταση (double-bill) σε μουσική διεύθυνση του Kelly Horsted και παρουσιάστηκαν στο Flea Theater της Νέας Υόρκης (βλ. Εικ.4).



Εικ. 4. “The Mark of Cain” & “The Human Zoo.” Αποσπάσματα από τις παραστάσεις. Φωτογραφίες από το αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Λίγο μετά τις συνεργασίες αυτές, με προσεγγίζει το CNN ζητώντας μου συνέντευξη για την καλλιτεχνική δράση στην Ελλάδα την περίοδο της κρίσης και σε σχέση με την εμπειρία μου στην Αμερική (Arsenis) (βλ. Εικ.5).



Εικ. 5: Απόσπασμα από τη συνέντευξη στο CNN. Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Η συνεργασία με το Κέντρο Σύγχρονης Όπερας της Νέας Υόρκης συνεχίζεται με το έργο *The Night of the Living Dead* του Todd Goodman σε λιμπρέτο του Stephen Cantazarite μετά από πρόσκληση του ίδιου του George A. Romero, του σκηνοθέτη της ομώνυμης ταινίας, και σε μουσική διεύθυνση του Richard Owen. Ήταν για εμένα

μεγάλη πρόκληση να ασχοληθώ με το είδος του τρόμου που ήταν πάντοτε μακριά από το πεδίο των επιλογών μου, το οποίο μου έδωσε την ευκαιρία να προτείνω τη δική μου αισθητική. Στην παράσταση παρευρέθηκαν οι συνεργάτες από τις δύο προηγούμενες όπερες που είχα σκηνοθετήσει στη Νέα Υόρκη, οι συνθέτες, ο λιμπρετίστας, οι τραγουδιστές, ο stage manager και άλλοι. Νωρίτερα αναφέρθηκα σε ένα παρόμοιο γεγονός όταν μίλησα για τις όπερες στην Καλιφόρνια. Η διάρκεια της σχέσης που ανέπτυξα με τους συνεργάτες μου είναι για μένα η μεγαλύτερη τιμή και επιβεβαίωση για την ουσία και την αξία της συνεργασίας (βλ. Εικ 6 και 7).



Εικ. 6. “The Night of the Living Dead.” Ο θίασος. Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.



Εικ. 7. “The Night of the Living Dead.” Από την παρουσίαση πριν την παράσταση (pre-show talk) με τον Μαέστρο, τον Συνθέτη και τον Λιμπρετίστα. Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Η παράσταση αυτή πραγματοποιήθηκε στις 23 Ιουλίου του 2013, όπου πέρα από το ίδιο το έργο έζησα μία ακόμα συγκινητική στιγμή: οι συνεργάτες μου γιόρτασαν τα δεκαετή γενέθλια της σκηνοθετικής μου πορείας στην Όπερα αφού στις 23 Ιουλίου του 2003 είχα κάνει το πρώτο μου σημαντικό σκηνοθετικό βήμα στο Royal Albert Hall του Λονδίνου, με την παράσταση του έργου με τίτλο *Mendelssohn's Antigone* σε δική μου δραματουργία και σκηνοθεσία, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ BBC Proms με τη

συμφωνική ορχήστρα του BBC σε διεύθυνση του σπουδαίου Μαέστρου Richard Hickox, επίσης μία μεγάλη απώλεια αφού και εκείνος δεν είναι πια μαζί μας. Την ορχήστρα πλαισίωσε η χορωδία των BBC Singers και ένα σύνολο διακεκριμένων Βρετανών ηθοποιών. Το κείμενο της παράστασης που διαμόρφωσα ήταν βασισμένο στο πρωτότυπο έργο του Σοφοκλή, σε μια γλώσσα που συνάδει με το ύφος και την αισθητική της μουσικής. Η δύναμη της μουσικής του Mendelssohn σε συνδυασμό με την ποίηση των χορικών του Σοφοκλή σε ένα έργο, όπου τα χορικά δεν απαγγέλλονται αλλά τραγουδιούνται, με ενέπνευσε για τη δημιουργία μιας παράστασης, όπου η αισθητική του Ρομαντισμού συναντά το πνεύμα των κλασικών χρόνων. Είναι η παράσταση στην οποία χρωστάω τη μετέπειτα σχέση μου με την όπερα (βλ. Εικ.8).⁴



Εικ. 8. Mendelssohn's *Antigone*, στο Royal Albert Hall.

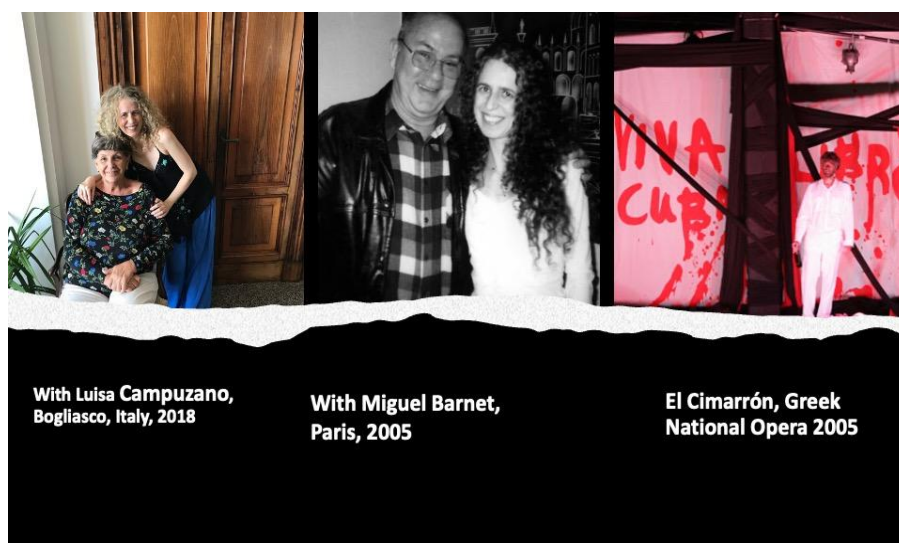
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Και το ταξίδι συνεχίζεται. Δύο ημέρες μετά την ομιλία μου στη διημερίδα «Χω/ορογραφώντας την Αμερική», έφυγα και πάλι για τις Ηνωμένες Πολιτείες. Αυτή τη φορά για το Milwaukee, και για τη συνεργασία μου με το Skylight Music Theatre για την όπερα του Hans Werner Henze με τίτλο “*El Cimarrón*,” λίγες ημέρες μάλιστα μετά το θάνατο του Nelson Mandela αλλά και στη Center for Contemporary Opera

⁴ «Η δυναμική Αντιγόνη, σε σκηνοθεσία της Ευγενίας Αρσένη, υπό τη διεύθυνση του Richard Hickox με τη City of London Sinfonia και τους BBC Singers. [...] Η Zoe Waits ήταν μια αξιοπρεπής Αντιγόνη, που αντιμετώπισε με ψυχραιμία τον ψυχολογικά καταρρέοντα Κρέοντα του Brian Protheroe. Η διεύθυνση και το χορωδιακό τραγούδι ήταν και τα δύο ηλεκτρικά, και το ίδιο το έργο—που ασχολείται με την αποσιώπηση της διαφωνίας σε περιόδους πολέμου—σπάνια φαινόταν πιο επίκαιρο από τώρα» (Ashley).

της Νέας Υόρκης. Πρόκειται για μία όπερα πολιτική, η οποία εξιστορεί τη ζωή ενός σκλάβου-δραπέτη στην Κούβα, ενός υπαρκτού προσώπου που έφυγε σε ηλικία 113 ετών. Η όπερα αυτή σημαίνει πολλά για εμένα, αφού τη σκηνοθέτησα για πρώτη φορά το 2005 στην Πειραματική Λυρική Σκηνή, στην οποία αναφέρθηκα νωρίτερα. Μελετώντας το έργο—το οποίο παράλληλα μετέφρασα και προσάρμοσα στη μουσική αφού επρόκειτο να αποδοθεί στα ελληνικά—αναζήτησα τον Miguel Barnet, το συγγραφέα του βιβλίου όπου βασίστηκε η όπερα. Ο Barnet στη συνάντησή μας που κάναμε τότε στο Παρίσι, μου μίλησε για τον ήρωά του Εστέμπαν Μοντέχο/Esteban Montejo, με τον οποίο δημιούργησε μία ιδιαίτερη σχέση εμπιστοσύνης μέχρι το τέλος της ζωής του.

Την ίδια στιγμή ανάμεσα σε εμένα και τον Miguel δημιουργήθηκε μία φιλία, η οποία διατηρήθηκε μέσα στα χρόνια, όταν μάλιστα στη συνέχεια έμελλε να σκηνοθετήσω το έργο του άλλες δύο φορές στην Αμερική. Μερικά χρόνια αργότερα συναντήθηκα στην Ιταλία με την πρώτη μεταφράστρια του έργου του Barnet, την Luisa Campuzano, όπου υπήρξαμε και οι δύο συνυπότροφοι του αμερικάνικου φορέα Bogliasco Foundation (βλ. Εικ. 9).



Εικ. 9. Στο κέντρο με τον συγγραφέα του *El Cimarrón*, στα αριστερά με την πρώτη μεταφράστρια του έργου και στα δεξιά το πρώτο ανέβασμα του έργου στην Ελλάδα.
Φωτογραφίες από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος κειμένου.

Με αφορμή αυτή τη συνάντηση λίγο καιρό μετά, διοργανώσαμε έκπληξη για τον Barnet για τα γενέθλια των 80 του χρόνων με ένα βίντεο που προβλήθηκε σε εκδήλωση προς τιμήν του στην Κούβα, όπου μιλούσα για εκείνον και παράλληλα παίχτηκαν και αποσπάσματα από όλες μου τις παραστάσεις που βασίστηκαν στο έργο του.

Επανέρχομαι στην όπερα “El Cimarrón” και στην Αμερική, η οποία έχει υπάρξει για εμένα η αφορμή για πολλά ταξίδια μέσα από τις συναντήσεις μου με γοητευτικούς ανθρώπους. Η παράσταση στο Milwaukee είχε εξαιρετική υποδοχή και πολύ θερμές κριτικές και χαρακτηρίστηκε ως η καλύτερη παράσταση της σεζόν 2013-2014. Πέρα από τις παραστάσεις, είχα αναλάβει και τα pre-show lectures (τις παρουσιάσεις πριν από την παράσταση) και τις ερωταπαντήσεις του κοινού μετά την παράσταση, οπότε είχα την ευκαιρία να συζητάω εκτενώς με τους θεατές. Στη συνέχεια έφυγα για Νέα Υόρκη, όπου σε μία νέα παραγωγή με διαφορετικούς συνεργάτες, θα παρουσιαζόταν η όπερα στο Symphony Space στα μέσα Ιανουαρίου με το Center for Contemporary Opera. Στην πραγματικότητα, η συνεργασία αυτή ξεκίνησε ως συμπαραγωγή, για πολλούς λόγους όμως οι δύο όπερες αποφάσισαν να λύσουν τη συνεργασία ενώ η ίδια παρέμεινα ο συνδεδεμένος τους κρίκος με την πρόκληση να δημιουργήσω δύο διαφορετικές παραστάσεις τον ίδιο χρόνο σε διαφορετικούς χώρους και πολιτείες. Ο Viswa Subbaraman, τότε καλλιτεχνικός διευθυντής του Skylight Music Theatre, είναι ο Μαέστρος στις παραστάσεις στο Milwaukee και η Sara Jobin, τότε Principal Conductor, διευθύνει τις παραστάσεις στη Νέα Υόρκη. Εξαιρετικοί όλοι οι συνεργάτες και στις δύο παραγωγές, όπου ζητώ όμως να παραμείνει ο ίδιος ο τραγουδιστής (Eric McKeever) προκειμένου να κάνουμε πρόβες παράλληλα και στις δύο πολιτείες. Η συγκίνησή μας στο τέλος αυτού του πολύ ιδιαίτερου ταξιδιού αντικατοπτρίζεται στις φωτογραφίες μας στην τελευταία παράσταση στη Νέα Υόρκη (βλ. Εικ. 10, 11, 12).



Εικ. 10. “El Cimarrón” στο Skylight Music Theatre. Απόσπασμα από την παράσταση. Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.



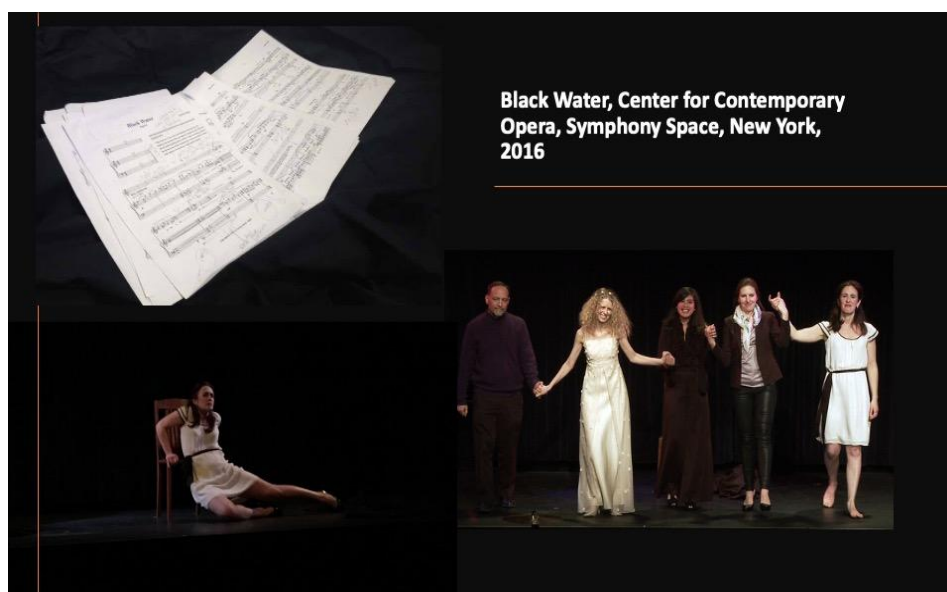
Εικ. 11. “El Cimarrón” στο Skylight Music Theatre. Αυλαία.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.



Εικ. 12. “El Cimarrón” στο Center for Contemporary Opera, Αυλαία.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

Το 2016 επανέρχομαι στην Αμερική με δύο ακόμα παραστάσεις πολιτικού περιεχομένου, το “Black Water” του Jeremy Beck, το οποίο σχετίζεται με την υπόθεση Charraquiddick και την οικογένεια Kennedy σε μουσική διεύθυνση της Lidiya Yankovskaya, και το “Falling Man” του Kenneth Fuchs, το οποίο είναι βασισμένο στο βιβλίο του Don DeLillo και σε μουσική διεύθυνση του David Krane με θέμα την τραγική 11^η Σεπτεμβρίου και την πτώση των δίδυμων πύργων. Οι

παραστάσεις έγιναν στο Symphony Space της Νέας Υόρκης με ιδιαίτερη συναισθηματική φόρτιση για το κοινό αφού έφεραν μνήμες που για τους κατοίκους της Νέας Υόρκης προκάλεσαν ιδιαίτερη συγκίνηση. Για άλλη μια φορά, οι άνθρωποι με τους οποίους συμπορευτήκαμε σε προηγούμενες συνεργασίες ήταν εκεί, μεταξύ τους και ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του φορέα που είχα πρωτοσυναντήσει, ο Eric Salzman, ο οποίος έφυγε λίγο καιρό αργότερα από τη ζωή, αλλά και ο ιδρυτής του, ο Richard Marsall, μία συνάντηση αληθινά πολύτιμη. Όλοι αυτοί οι άνθρωποι έχουν υπάρξει για εμένα οικογένεια, τόσο στη Νέα Υόρκη, όσο και σε άλλες πόλεις της Αμερικής. Και οι νέοι συνεργάτες, γίνονται αγαπημένοι φίλοι (βλ. Εικ. 13 & 14).



Εικ. 13. “Black Water” στο Center for Contemporary Opera.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.



Εικ. 14. “Falling Man” στη Νέα Υόρκη, Αυλαία.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

Και το ταξίδι συνεχίζεται με ενδιάμεσους σταθμούς σε άλλες ευρωπαϊκές και μη πόλεις, όταν ήδη από το 2018, ενώ βρίσκομαι στο Bogliasco, στο οποίο αναφέρθηκα νωρίτερα, μου γίνεται πρόταση από την Florentine Opera αυτή τη φορά για να σκηνοθετήσω την τραγωδία της Carmen με τον τίτλο “La Tragedie de Carmen,” τη σπουδαία διασκευή του Peter Brook σε μουσική του Georges Bizet και μουσική διεύθυνση του Christopher Rountree. Συναντιέμαι ξανά με τη σκηνογράφο Lisa Scheneer, με την οποία έχουμε συνεργαστεί σε μία από τις εκδοχές του “El Cimarrón” και με άλλους εξαιρετους συνεργάτες και ξεκινάμε ένα νέο ταξίδι με αυτό το σπουδαίο έργο που ευτυχώς προλαβαίνει να κάνει πρεμιέρα πριν από την πανδημία. Και πάλι διαλέξεις για το κοινό, και πάλι ανοιχτές πρόβες για τους χορηγούς—κάτι που έμαθα στην Αμερική ήταν η αμοιβαία σχέση σεβασμού με τους χορηγούς, οι άνθρωποι αυτοί τιμούν την όπερα και τους καλλιτέχνες, τους ενδιαφέρει να γνωρίσουν το είδος σε βάθος. Και οι καλλιτέχνες την ίδια στιγμή, σεβόμαστε αληθινά τους ανθρώπους αυτούς που στηρίζουν την τέχνη (βλ. Εικ. 15).



Εικ. 15. “La Tragedie de Carmen” στην The Florentine Opera. Αυλαία.
Φωτογραφία από το προσωπικό αρχείο της συγγραφέως του παρόντος άρθρου.

Η πανδημία ήταν ο λόγος που επέστρεψα εσπευσμένα στην Ελλάδα, ακυρώνοντας τις επόμενες παραγωγές που προγραμματιζόντουσαν στην Αμερική. Η διετία συνεχούς παραμονής μου στην Ελλάδα, μία πρόσφατη ομιλία σε διεθνές συνέδριο για την πορεία μου στην Αμερική και οι σκέψεις που γράφω σε αυτές εδώ

τις γραμμές, με έκαναν να ταξιδέψω στο ταξίδι της δικής μου ζωής και να οραματιστώ τη συνέχεια στη χώρα που με τίμησε αληθινά.

Μία παλιά μου φοιτήτρια κάποτε με ρώτησε: «Ελλάδα – Αμερική κι εσύ ανάμεσα. Τι νιώθεις;». Κι εγώ της απάντησα:

«Στην Ελλάδα απολαμβάνω, στην Αμερική με σέβονται. Και έχω ανάγκη και τα δύο».

Βιβλιογραφία

Ελληνικοί τίτλοι

Αρσένη, Ευγενία. «Είναι εμπόδιο να είσαι σήμερα νέος στην Ελλάδα». *TA NEA*, συνέντευξη από Χρήστο Ιερείδη, 29 Οκτ. 2010, www.tanea.gr/2010/10/29/lifearts/culture/einai-e-podio-na-eisai-si-era-neos-stin-ellada/. Πρόσβαση 20 Δεκ. 2022.

Αρσένη, Ευγενία. «Πειραματική Λυρική Σκηνή: Για Αυτούς που δεν την Γνώρισαν, για Εκείνους που δεν Κατάλαβαν, για Όσους την Αγάπησαν». *Πρακτικά Συνεδρίου Ελληνική Μουσική Δημιουργία του 20ου αιώνα για το Λυρικό Θέατρο και άλλες Παραστατικές Τέχνες*, επιμ. Γιώργος Βλαστός, Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, 2009, σ. 386-388, catalogue.mmb.org.gr/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=56589. Πρόσβαση 20 Δεκ. 2022.

“El Cimarrón” («Ελ Σιμαρόν»). Του Hans Werner Henze, υπό τη μουσική διεύθυνση του Θεόδωρου Αντωνίου, μπφρ. και σκηνοθεσία Ευγενία Αρσένη, Μάιος 2005, Πειραματική Λυρική Σκηνή, Αθήνα.

Αγγλόφωνοι τίτλοι

“Antigone.” By Felix Mendelssohn, Directed by Richard Hickox, stage directions by Eugenia Arsenis, 23 July 2003, Royal Albert Hall, London, UK.

Arsenis, Eugenia. Interview by Diana Magnay. CNN, 10 Dec. 2012, vimeo.com/55675688. Accessed 20 Dec. 2022.

Ashley, Tim. “Proms 8 & 9: CLS/Hickox, MacMillan premiere.” Review of *Antigone*, by Felix Mendelssohn, directed by Richard Hickox, and stage directions by Eugenia Arsenis. *The Guardian*, 25 July 2003, www.theguardian.com/music/2003/jul/25/classicalmusicandopera.proms2003. Accessed 20 Dec. 2022.

Barnet, Miguel. *Cimarrón: Historia de un esclavo*. Siruela, 2000.

“Black Water.” By Jeremy Beck, directed by Lidiya Yankovskaya, stage directed by Eugenia Arsenis, Center for Contemporary Opera, 29 Apr. 2016, Symphony Space, New York City, NY.

Cosman, Joshua. “Merola Opera Program graduates put considerable talents on display.” *San Francisco Chronicle*, 20 Aug. 2007, www.sfgate.com/performance/article/Merola-Opera-Program-graduates-put-considerable-2545946.php. Accessed 20 Dec. 2022.

“El Cimarrón.” By Hans Werner Henze, directed by Sara Jobin, stage directions by Eugenia Arsenis, Contemporary Opera, 16-17 Jan. 2014, New York City, NY.

- “El Cimarrón.” By Hans Werner Henze, directed by Viswa Subbaraman, stage directions by Eugenia Arsenis, Skylight Music Theatre, 3-12 Jan. 2013, Broadway Theatre Center, Milwaukee, WI.
- “Falling Man.” By Kenneth Fuchs, text by Don DeLillo, adapted by J.D. McClatchy, directed by David Krane, stage directed by Eugenia Arsenis, Center for Contemporary Opera, 29 Apr. 2016, Symphony Space, New York City, NY
- Grant, Tracy Grant. “Meditations on The Marriage of Figaro.” *Tracy Grant: The Seven Dials Affair*, 5 Oct. 2009, tracygrant.wordpress.com/2009/10/05/meditations-on-the-marriage-of-figaro/. Accessed 20 Dec. 2022.
- “La Tragedie de Carmen.” By Georges Bizet, adapted by Peter Brook, directed by Christopher Rountree, stage directed by Eugenia Arsenis, The Florentine Opera, 13-22 Mar. 2018, Marcus Performing Arts Center's Wilson Theater, Vogel Hall, Milwaukee, WI.
- Mendelssohn's Antigone*. Directed by Richard Hickox, stage directed by Eugenia Arsenis, 23 July 2003, BBC Proms with the BBC Symphony Orchestra, Royal Albert Hall, London, UK.
- “Merola Grand Finale.” Directed by Stephen Lord, stage directions by Eugenia Arsenis, 18 Aug. 2007, San Francisco Opera Center, San Francisco, CA.
- “Marriage of Figaro.” By Wolfgang Amadeus Mozart, directed by Jonathan Khuner, stage direction by Eugenia Arsenis, 24 & 25 July 2009, Oakland Metro Operahouse, Oakland, CA.
- “The Mark of Cain” & “Human Zoo.” By Matthew Harris and Terry Quin, directed by Kelly Horsted, stage direction by Eugenia Arsenis, Center for Contemporary Opera, 27 March-1 April 2012, Flea Theater, New York City, NY.
- “The Night of the Living Dead.” By Todd Goodman and Stephen Cantazarite, directed by Richard Owen, stage direction by Eugenia Arsenis, 23 July 2013, Center for Contemporary Opera, New York City, NY.

Βιογραφικά Σημειώματα

Η **Ευγενία (Τζένη) Αρσένη** είναι Σκηνοθέτις – Θεατρολόγος, Δρ. Αισθητικής Φιλοσοφίας. Ως σκηνοθέτις, έχει συνεργαστεί με πολλούς διεθνείς φορείς (Royal Albert Hall, Center for Contemporary Opera, San Francisco Opera Center, Skylight Music Theatre, Εθνική Λυρική Σκηνή, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Florentine Opera κ.ά.). Για την παράστασή της *Mendelssohn's Antigone*, που σκηνοθέτησε στο Royal Albert Hall για το BBC Proms, τιμήθηκε από το Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος *Antikenfestspiele* στην Trier της Γερμανίας. Διακρίθηκε για την παράσταση που σκηνοθέτησε για τα 50 χρόνια του San Francisco Opera Center με τη San Francisco Opera Orchestra. Είναι Σύμβουλος Δραματολογίου του Center for Contemporary Opera της Νέας Υόρκης. Σπούδασε Θεατρολογία και Σκηνοθεσία Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, εκπόνησε μεταπτυχιακή έρευνα στη Φιλοσοφία (UCL) και διδακτορική διατριβή (Αισθητική Φιλοσοφία, Όπερα, Αρχαία Τραγωδία) στο Πανεπιστήμιο του Λονδίνου (Royal Holloway). Σπούδασε Σκηνοθεσία Όπερας (Boston University), Σκηνοθεσία Κινηματογράφου (New York Film Academy) και έχει πολυετείς μουσικές σπουδές πιάνου, θεωρητικών και χορού. Είναι κάτοχος πολυάριθμων διεθνών υποτροφιών (μεταξύ άλλων, Fulbright Scholarship for Artists and Art Scholars, Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών κ.ά.) Μετέχει με διαλέξεις της σε διεθνή συνέδρια. Έχει διδάξει σε πολλά Πανεπιστήμια και πολιτιστικούς φορείς. Διετέλεσε Πρόεδρος και Μέλος Διοικητικών Συμβουλίων και, επιπλέον, είναι Μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου της Ομοσπονδίας Σκηνοθετών Ευρώπης.

Η **Βασιλική Βασιλούδη** είναι επίκουρη καθηγήτρια στο ΠΤΔΕ του Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει μεταπτυχιακό (Πανεπιστήμιο του Reading, Βρετανία) και διδακτορικό (Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης) στην Παιδική Λογοτεχνία. Διετέλεσε υπότροφος του Ιδρύματος Ωνάση, του Κρατικού Ιδρύματος Υποτροφιών, της Διεθνούς Βιβλιοθήκης για τη Νεότητα (Μόναχο) και του Ιδρύματος Τσακόπουλος (Σακραμέντο). Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται στη λογοτεχνία για παιδιά και νέους και στην ιστορία της παιδικής ηλικίας και της νεότητας. Έχει εκδώσει τη μονογραφία *Εφημερίς των Παίδων (1868-1893). Προτεσταντικά Πρότυπα για την Παιδική Ηλικία*. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2013. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε έγκριτα ελληνικά και διεθνή περιοδικά, όπως *BookBird. A Journal of International Children*, *Journal of Modern Greek Studies*, *Mediterranean Chronicle* και το *Journal for the History of Childhood and Youth*.

Η **Σμάτη Γεμενετζή-Μαλαθούνη** σπούδασε στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και στο Πολιτειακό Πανεπιστήμιο του Κεντ, Η.Π.Α. Εργάστηκε επί 40 χρόνια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης ως μέλος του Διδακτικού και Ερευνητικού Προσωπικού (ΔΕΠ) και δίδαξε μαθήματα Αγγλικής και Αμερικανικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού, σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο. Το ερευνητικό και μεγαλύτερο μέρος του συγγραφικού της έργου επικεντρώνεται στην μελέτη του πολιτισμικού πλαισίου των Αμερικανών Πουριτανών της Βόρειας Αμερικής και της Λογοτεχνίας που αναπτύχθηκε από τις αρχές του 17ου αιώνα μέχρι και το τέλος του 19^{ου}. Τα τελευταία χρόνια ασχολείται με την μελέτη της μεταναστευτικής ιστορίας των Ελλήνων στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής κατά την διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Έχει συνεπιμεληθεί την έκδοση συλλεκτικών τόμων στα αγγλικά και στα ελληνικά και είναι συνυπεύθυνη για την έκδοση του επιστημονικού περιοδικού της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών με τίτλο, *ExNa Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature Media and Culture*. Μαζί με τον Αντώνη Σμυρναίο και την Μιχαήλα Καραμπίνη-Ιατρού εξέδωσε το βιβλίο *Νυκτερινά Σκαλαρθύματα: Το συριανό Ημερολόγιο του Μακεδόνα Εκπαιδευτικού Χρήστου Ευαγγελίδη (1856-1860)* το οποίο κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Κ. & Μ, Αντ. Σταμούλη.

Η **Ευθαλία-Θάλεια Γρηγοριάδου** είναι ανεξάρτητη ερευνήτρια και επαγγελματίας αρχιτέκτων με τεκμηριωμένο έργο τόσο στον ιδιωτικό όσο και στον δημόσιο τομέα. Έχοντας λάβει την υποτροφία Fulbright, έλαβε το μεταπτυχιακό της δίπλωμα (Masters in Design Studies) στη Διαχείριση Έργου & Τεχνολογία Πληροφορικής από τη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Παν/μίου Harvard (GSD MDesS) το 2004. Η διδακτορική της έρευνα πραγματοποιήθηκε στη Σχολή Αρχιτεκτονικής του Α.Π.Θ. και αφορά στην ευρεία διερεύνηση της έννοιας της «συνολικής σύνθεσης» μέσω μιας κonstrουκτιβιστικής προσέγγισης όπου, μεταξύ άλλων, επικεντρώθηκε στην έρευνα της επιτέλεσης (2015). Ως επικουρικό ακαδημαϊκό προσωπικό συνδίδασε εργαστηριακά και θεωρητικά μαθήματα αρχιτεκτονικής και αστικού σχεδιασμού στα Τμήματα Αρχιτεκτονικής του Δημοκρίτειου και του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου (2006-2013), και επέβλεψε διπλωματικές εργασίες αστικού σχεδιασμού για το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο (2017-2019). Ως αρχιτέκτων εργάστηκε στον στρατηγικό σχεδιασμό και στη μελέτη και υλοποίηση δημοσίων έργων του Δήμου Παύλου Μελά Θεσσαλονίκης (2015-2021). Τα τελευταία χρόνια εργάζεται στην προώθηση και εφαρμογή δράσεων για την αειφόρο ανάπτυξη και την κλιματική αλλαγή ως Προϊσταμένη του Τμήματος Κλιματικής Αλλαγής του Οργανισμού Φυσικού Περιβάλλοντος και Κλιματικής Αλλαγής

(Ο.ΦΥ.ΠΕ.Κ.Α.) στην Αθήνα. Απολαμβάνει τη δημιουργική διαδικασία σύνθεσης ιδεών (*concept making*), καθώς και τη διοργάνωση των περιπατητικών αρχιτεκτονικών διαλέξεών της στην πόλη.

Η **Αικατερίνη Δεληκωνσταντινίδου** διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών όπου ολοκλήρωσε και την μεταδιδακτορική της έρευνα για τις εφαρμογές του ψηφιακού θεάτρου στην εκπαίδευση ενηλίκων. Έλαβε τον διδακτορικό της τίτλο στις θεατρικές σπουδές από το Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα, το διδακτικό της έργο και η συγγραφική της δραστηριότητα περιστρέφονται γύρω από τις παραστατικές τέχνες, το ψηφιακό θέατρο, την εκπαίδευση και τις σύγχρονες προσεγγίσεις για τη μάθηση.

Ο **Βασίλειος Δεληογλάνης** έχει διδάξει ως ακαδημαϊκός υπότροφος στα Τμήματα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης, διδάσκει στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Για την εκπόνηση του διδακτορικού του (τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης) έλαβε πλήρη υποτροφία από το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών (I.K.Y.). Είναι κάτοχος μεταπτυχιακού και πτυχίου από το τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας ΑΠΘ. Είναι διαχειριστής της ιστοσελίδας της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών (EAAS) και μέλος της ερευνητικής ομάδας *Πολυτροπικοί Πειραματισμοί* (Α.Π.Θ.). Το συγγραφικό/ερευνητικό του έργο επικεντρώνεται στη σύγχρονη Αμερικανική πεζογραφία και τον πολιτισμό, και στη σύζευξη της λογοτεχνικής πρακτικής με τις νέες τεχνολογίες.

Η **Σταματίνα Δημακοπούλου** διδάσκει στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Ως επισκέπτρια έχει διδάξει στο πανεπιστήμιο Paris-Nanterre. Το 2016, ήταν υπότροφος του ιδρύματος Fulbright στο New York University. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν άρθρα για την αμερικανική ποίηση και τέχνη, τον υπερρεαλισμό, τις πρωτοποριακές εκδόσεις την περίοδο του μοντερνισμού και ευρύτερα πρωτοποριακά κινήματα στις Η.Π.Α. Είναι ιδρυτικό μέλος και συντάκτρια του περιοδικού [Synthesis: an anglophone journal of comparative literary studies](#). Υπό την αιγίδα του Ευρωπαϊκού Πανεπιστημίου Πολιτών CIVIS, συμμετείχε στην ίδρυση του ερευνητικού δικτύου [Transitive Modernities](#), καθώς και στις ερευνητικές ομάδες *Postracial*

Transmodernities και [CARE: Care, Agency, Repair, Engagement in Alternative Modern\(c\)ities](#). Σε συνεργασία με τον οργανισμό ΑΤΟΠΟΣ CVC, την Ηλέκτρα Σταμπούλου και το Βασίλη Βλασταρά (Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών), συντόνισε το [Tyvek Project](#), κύκλο εργαστηρίων και εικαστική έκθεση με σημεία αναφοράς τον Αμερικανό ποιητή James Merrill και την πρωτοποριακή έκδοση *New York Spanner*.

Ο **Μιχάλης Κοκκώνης** είναι ομότιμος καθηγητής στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, του Α.Π.Θ. Έχει διδάξει επί 36 συναπτά έτη σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά προγράμματα σπουδών. Έχει δημοσιεύσει μελέτες σε ελληνικά και διεθνή περιοδικά και σε συλλογικούς τόμους σχετικά με την λογοτεχνική και κινηματογραφική θεωρία, την θεωρία των μέσων και την κριτική ανάλυση κειμένων. Συνεπιμελήθηκε την έκδοση του συλλογικού τόμου *Τα ψηφιακά μέσα: Ο πολιτισμός του ήχου και του θεάματος* στον οποίο συμμετέχει με ένα κεφάλαιο για την ψηφιακή ψυχαγωγία. Επιμελείται την έκδοση μιας σειράς επιστημονικών συγγραμμάτων στα ελληνικά (Σειρά Πολιτισμικών Σπουδών). Μέχρι στιγμής έχουν κυκλοφορήσει ο πρώτος τόμος με τίτλο *Μια κάποια τάση του Χολιγουντιανού κινηματογράφου* του Robert Ray και ο δεύτερος με τίτλο *Τα είδη ταινιών του Χόλυγουντ* του Thomas Schatz.

Ο **Ορέστης Κουράκης** είναι επαγγελματίας φωτογράφος, εξειδικευμένος στην υπολογιστική αρχαιολογική φωτογραφία. Δημιουργεί νέες τεχνικές, ειδικό λογισμικό και εξειδικευμένα ρομποτικά συστήματα προκειμένου να υπερκεράσει τα όρια και τις δυνατότητες της ανθρώπινης όρασης προς εξαγωγή ακριβέστερων πληροφοριών από τα αρχαιολογικά ευρήματα. Αριστούχος απόφοιτος του μεταπτυχιακού φωτογραφίας του Savannah College of Art and Design (Η.Π.Α.), είναι συνεργάτης μουσείων και αρχαιολογικών φορέων διεθνώς και υπότροφος Fulbright καλλιτεχνών (2012) στο πανεπιστήμιο Columbia (Νέα Υόρκη) για τη δημιουργία πρωτοποριακής διαδραστικής διαδικτυακής πλατφόρμας προβολής και μελέτης αρχαιολογικών αντικειμένων. Επιλέχτηκε από το Μουσείο του Λούβρου ως αποκλειστικός φωτογράφος της έκθεσης «Αρχαία Μακεδονία, το βασίλειο του Μεγάλου Αλεξάνδρου» (2011). Έχει δώσει σεμινάρια στα πανεπιστήμια Harvard, Columbia και Stevens Institute of Technology και σειρά διαλέξεων σε Ευρώπη και Η.Π.Α. στην αρχαιολογική φωτογραφία. Διδάσκει στο Αμερικάνικο Κολλέγιο Θεσσαλονίκης (2009-) και στο Διεθνές Πανεπιστήμιο Ελλάδος (2014-). Φωτογραφίες του δημοσιεύτηκαν σε περισσότερους από 100 καταλόγους, βιβλία, επιστημονικά περιοδικά και εφημερίδες. Άρθρα

του έχουν δημοσιευτεί σε πρακτικά διεθνών συνεδρίων και καταλόγους εκθέσεων. Έχει παρουσιάσει την καλλιτεχνική του δουλειά σε 30 εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Η **Τατιανή Γ. Ραπατζίκου** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Α.Π.Θ. με σπουδές στο ΕΚΠΑ (Β.Α.), Παν/μιο Lancaster (Μ.Α.) και Παν/μιο East Anglia (Ph.D. με υποτροφία I.K.Y.). Άλλες υποτροφίες που έχει λάβει: Fulbright Foundation Visiting Scholar (2009, M.I.T. Comparative Media Studies), British Association for American Studies Short Term Travel Award (2000), Alumni Engagement Innovation Fund (2012, μέσω του Fulbright Foundation), British Library Eccles Centre for American Studies Visiting Fellowship (2020) κ.ά. Ήταν επισκέπτρια ερευνήτρια στο Παν/μιο Duke Η.Π.Α (2012), Παν/μιο York, Τορόντο (2016, 2022) και Παν/μιο Alberta (2022) Καναδάς. Μερικοί τίτλοι δημοσιεύσεων της είναι: *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (Rodopi 2004, μονογραφία), *Ethnicity and Gender Debates: Cross-Readings of the United States of America in the New Millennium* (Peter Lang 2020, συν-επιμέλεια), *Απ-εικονίσεις της Αμερικής* (HELAAS Digital Publications, EKT 2021, συν-επιμέλεια), *The Cultural Politics of Space* (*Gramma, Journal of Theory and Criticism* 2020, συν-επιμέλεια θεματικού τεύχους). Είναι συν-ιδρυτικό μέλος των ψηφιακών επιστημονικών περιοδικών *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media* και *AmLit: American Literatures*, καθώς και του “EAAS Digital Studies Network.” Τα διδακτικά και ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη σύγχρονη Αμερικανική πεζογραφία/ποίηση, στη σύζευξη ψηφιακής/έντυπης λογοτεχνίας, στο τεχνολογικό ανοίκειο (με έμφαση στον William Gibson).

Η **Μαρία Χ. Σαλικοπούλου** έλαβε το βασικό της πτυχίο από το Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το 2008. Τον ίδιο χρόνο έγινε δεκτή στο Μεταπτυχιακό πρόγραμμα της Αμερικανικής Λογοτεχνίας και Πολιτισμού του ίδιου πανεπιστημίου απ’ όπου αποφοίτησε το 2012. Το 2009 πήρε την πρώτη της υποτροφία από το I.K.Y. για να ολοκληρώσει το μεταπτυχιακό της, ενώ το 2011 πήρε και δεύτερη κι έτσι βρέθηκε στο The Eccles Center for American Studies της Βρετανικής Βιβλιοθήκης κάνοντας πρακτική για ένα διάστημα τριών μηνών. Επίσης το 2011 δούλεψε για μικρό διάστημα στο Ίδρυμα Fulbright Ελλάδος στα πλαίσια της δημιουργίας και περαιτέρω ανάπτυξης του American Studies Resource Portal. Από το 2016 έως και το 2018 έζησε και εργάστηκε στην Κίνα σαν καθηγήτρια αγγλικών απ’ όπου και έφυγε όταν ξέσπασε η πανδημία του Covid. Έκτοτε εργάζεται στο γραφείο Πολιτικής Προστασίας της Περιφέρειας Στερεάς Ελλάδας κι έχοντας ανακαλύψει νέα ενδιαφέροντα. Παρακολουθεί δεύτερο

μεταπτυχιακό πρόγραμμα στο Ε.Κ.Π.Α. με τον τίτλο «Στρατηγικές Διαχείρισης Περιβάλλοντος, Καταστροφών και Κρίσεων».

Η **Θεοδώρα Τσιμπούκη** σπούδασε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Πανεπιστήμιο της Σορβόνης και στο New York University. Είναι Καθηγήτρια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει Αμερικανική Λογοτεχνία και Πολιτισμικές Σπουδές. Το συγγραφικό-ερευνητικό της έργο στα ελληνικά περιλαμβάνει μεταξύ άλλων τα βιβλία *Αμερικανικές Ταυτότητες: Η Λογοτεχνική Ιστορία των ΗΠΑ 1603-2000* (Πατάκης, 2002), *Σύγχρονη Ελληνική Πεζογραφία: Διεθνείς Προσανατολισμοί και Διασταυρώσεις* (συν-επιμέλεια Αλεξάνδρεια, 2003), *Η δική μας Αμερική: Η αμερικανική επιρροή στην ελληνική κουλτούρα* (συν-επιμέλεια Μεταίχμιο, 2010). Υπήρξε βιβλιοκριτικός της Αγγλόφωνης Λογοτεχνίας στην *Καθημερινή*, *Το Βήμα* και την *Ελευθεροτυπία* επί σειρά ετών. Έχει δημοσιεύσει βιβλία και άρθρα σε έγκυρα περιοδικά του εξωτερικού σε θέματα που σχετίζονται με την αμερικανική λογοτεχνία 19ου, 20ου και 21ου αιώνα.

Η **Δέσποινα Ν. Φελέκη** είναι Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.) και Διευθύντρια σε Σχολεία της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Θεσσαλονίκης. Ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στην Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία και Πολιτισμό και το διδακτορικό της δίπλωμα στη Σύγχρονη Αμερικανική Λογοτεχνία και Πολιτισμό του Τμήματος Αγγλικής (Α.Π.Θ.). Συμμετείχε στο Παγκόσμιο Σεμινάριο Αμερικανικών Σπουδών του Σάλτσμπουργκ με εκπαιδευτική και ταξιδιωτική υποτροφία Fulbright. Έχει διδάξει προπτυχιακά και μεταπτυχιακά μαθήματα και διοργανώνει εργαστήρια στις Ψηφιακές Ανθρωπιστικές Σπουδές. Τα άλλα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη Λογοτεχνία των Εφήβων, την Ποπ κουλτούρα, τις Σπουδές Fandom και των Video games. Είναι μέλος της Ερευνητικής Ομάδας The Multimodal Reading and Research Group του Τμήματος Αγγλικής (Α.Π.Θ.). Εκλέχθηκε εκπρόσωπος των Νέων Ερευνητών (2014-2018) της Ελληνικής Εταιρείας Αμερικανικών Σπουδών (ΕΕΑΣ) και μέχρι σήμερα υπηρετεί ως Ταμίας της ίδιας Εταιρείας (2019-2023 και 2023-2027). Η μονογραφία της, με τίτλο *Stephen King in the New Millennium: Gothic Mediations on New Writing Materialities*, κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Cambridge Scholars Publishing το 2018. Μερικά από τα δημοσιευμένα άρθρα της εμφανίζονται στο *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media* (Ε.Α.Α.Σ.), στο *GRAMMA: Journal of Theory and Criticism: Digital Literary*

Production and the Humanities (Α.Π.Θ.), στο *Writing Technologies* του Πανεπιστημίου Νότιγχαμ Τρεντ και στο *Authorship* του Πανεπιστημίου της Γάνδης. Είναι συνεκδότρια του Ειδικού Τεύχους με τίτλο “Popular Culture in a New Media Age: Trends and Transitions” για το ψηφιακό περιοδικό της ΕΑΑΣ.

Ο **Βασίλειος Χαρίσης** είναι κάτοχος διδακτορικού διπλώματος από το τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η διατριβή του με τίτλο *Conceptualizing the Diva: Representations of Black Female Music Stars in American Popular Culture* μελετά την έννοια της ντίβας καθώς και την επιρροή της στον τρόπο με τον οποίο έχει δομηθεί η παραστατική υπόσταση εννέα καλλιτεχνίδων στην πορεία τους ως σημαίνουσες προσωπικότητες της Αμερικανικής λαϊκής κουλτούρας. Επίσης, κατέχει μεταπτυχιακό τίτλο στις σπουδές φύλου (Gender Studies) από το Πανεπιστήμιο του Sussex. Έχει ασχοληθεί με την μουσικοκριτική, την μετάφραση, την επιμέλεια κειμένων όπως και με την διδασκαλία.